

找回劇場與觀眾的連結《還陽記》

演出：進港浪製作

時間：2017/11/16 19:30

地點：台北市士林區前港公園福德宮

文 林立雄（專案評論人）

「戲」如果沒有觀眾，那還稱作是「戲」嗎？其實，我也不確定這有沒有所謂的正確答案。但，對身為評論者的我而言，一齣「戲」如果找不到觀眾，那肯定是失敗的。單純就「戲」這一字來談，「戲」當然可以「戲」己，但還要能夠「娛」人才行。當然娛不僅只是逗觀眾「笑」，「悲」在劇中的穿插與對比更是重要。

【1】如此，才能夠真正滿足「觀」、「演」兩造之間的互動與關係，同時也因為觀眾的參與（甚至開始有商業的介入），讓創作、製作方達到永續製作、演出的可能。

策展人詹慧君在其〈關於「空間計畫」以及我們的貧困世代〉一文中，亦提到了類似看法：「對於『空間計畫』的想像，肇始於在劇場裡工作這些年來的某種倦怠及疲乏。我始終覺得劇場演出與觀眾之間的關係如此密切，背後有更深層的原因，除了我們的作品必須有觀眾才得以成立之外，劇場創作的動機，還是立足於現時此刻的社會當中。因為，我們先得是一個人，然後才是一個劇場人；而既然我們是一個人，我們就會與社會產生連結。」【2】然而，也因為有這樣的初衷，促使了「空間計畫」出現，並讓《還陽記》這個作品有了在三座不同廟宇演出的可能。

從「與觀眾構成連結」這個觀點來看，《還陽記》的文本已經有非常成功的體現。

《還陽記》的劇情並不複雜、難理解，簡單來說，劇中講述一位小人物「大亨」得知自己死亡後，欲還陽重返人間的經歷。劇情容易理解，且貼近當代人的生活窘況，情節荒謬嬉鬧。特別在大亨經歷種種悲慘人生並死亡後，黑白無常卻告訴他「下面」（陰曹地府）比人間還要更複雜，甚至還向大亨用起保險、直銷業務員的口吻賣起「還陽計劃」，進行一連串的討價還價，令人禁不住發笑。不只如此，劇中除了笑鬧外，男主角大亨對世界無奈與憤怒的告解更是讓人印象深刻且動容。此外，劇中亦有許多的生活物件、事件，如 iPad、四季青、仙女棒、直播等等設定，都與觀眾的日常相當接近。

談起《還陽記》的劇情與諸多元素，一定避免不掉所謂的「老梗」或是「通俗」情節、元素。例如，劇中使用網路影片常用的 Google 小姐或是 iPhone 中的 Siri 的旁白，甚至是在劇情進入膠著、無法解決時，機器神（神明）的突然降臨等等。不過，《還陽記》的「通俗」抓住了社會中的「普遍性」，劇中元素、情節的使用亦緊緊

牽繫著觀眾、引觀眾發笑。又，創作者在這些「通俗」的表現中進一步疊加其他的戲劇效果，特別是語言的表現貼合了劇情進行，彰顯劇中的「貧窮世代」代表大亨在吶喊與憤怒後的無能為力。

回頭檢視「空間計畫」的空間使用，以筆者觀看的前港福德宮場次來說，第一個層次是滿足了劇中需求，讓廟宇作為劇場有一定的功能性；第二層是開放式的場地使用，讓購票觀眾有了與黑盒子或劇院不同的關係經驗外，更是讓未購票的當地居民參與了演出，並且促成了討論（無論是好或壞）。除了在劇本主題、元素外，空間的使用亦達到了與觀眾的溝通，並擴大了觀眾的各種參與可能，在這一開放空間內有選擇購票觀劇的觀眾外，亦有路過巧遇的觀眾。或許，《還陽記》這部作品除了在文本、空間使用上能夠達到與社會的連結外，這些從生活中意外或得劇場經驗的過客們亦可能成為潛在的劇場觀眾。

《還陽記》的空間使用小巧貼近群眾，主題擇選切中此刻當下的社會問題，劇中笑點的堆疊與人生無奈的吶喊彼此衝撞呼應，無論是在劇本題材的挑選、導演手法的呈現，又或是空間使用上的創作初衷等等，「空間計畫」的實驗無疑是成功的。或許在從劇中的通俗情節、笑梗經營等等來看，劇場若要找回與觀眾的連結，我想，不能忘記的是「戲」應具有的「娛」的特質吧（當然，能夠在「娛」的背後經營出「諷諭」，那就更是高端）。畢竟，白話一點來說，就像劇中的男主角一樣，大家的生活都已經夠苦了，誰願意下班或放假進劇場放鬆，坐下卻是聽一場激憤吶喊、哭天搶地、怨天尤人呢？

註釋

1、此一概念來自晚明劇作家阮大鋮，《春燈謎·自序》：「娛矣，中不能無悲焉者也。何居？夫能悲，能令觀者悲所悲，悲極而喜，喜若或拭焉、澣焉矣。」詳見《詠懷堂新編十錯認春燈謎》，收入《古本戲曲叢刊》二集（上海：商務印書館，1954年），頁1ab。

2、詳見《還陽記》節目單，無頁數。

一首來自失落的大日本帝國的情詩《AMAHARA 當臺灣灰牛拉背時》

演出：日本維新派

時間：2017/11/04 17:15

地點：衛武營戶外園區

文 林立雄（專案評論人）

為何劇作的名稱會使用「臺灣灰牛」一詞作為劇名？「臺灣灰牛拉背時」又帶有什麼樣的意涵？或許，除了談論作品本身外，全都必須與這部作品的創作者松本雄吉（Matsumoto Yukichi），以及他的生長背景並搭著談論。今年，依著維新派（Ishinha）的創辦者松本雄吉的遺願，並且在衛武營國家藝術文化中心的邀請下，維新派解散前，松本雄吉的《AMAHARA 當臺灣灰牛拉背時》（台湾の、牛が伸びをした時）終於在首演後五年的今日，能夠到臺灣演出。

《AMAHARA 當臺灣灰牛拉背時》是一部相當奇幻的作品。在衛武營文化園區內，維新派搭建一大船形劇場，並於黃昏時刻開始演出。觀眾們如同搭著一艘船，與維新派的演員們共同經歷了一場從晚霞薄暮到夜色漸涼的海上歷險。從外在感官說起，整體視覺是令人相當震撼的，當渺小的觀眾入坐在巨型的船體之中，觀看著前方甲板上一一出現的白色塗身演員們，扮演著飄零海外的日本人，先是仰望，後是流動、飄移，流暢地排列出各種隊形，並於特殊的時刻拿出椅子、旗桿、長竿等物件製造出各種畫面變化，廣大舞臺上移動的演員好似將觀眾們帶回了歷史現場。

除此之外，聽覺亦是這齣戲相當大的重點。觀眾席左上方，特別安排一位音響效果演員，在演出的各個片段中配上了各種聲響，如海中的鯨魚、海豚，又似陸上的水牛等巨獸，生氣盎然無不有畫龍點睛的效果。再者，表演者所使用的敘事方式也是相當特色的敘事模式——「關西吟歌」，環迴復沓的念白，如吟詩歌，因循變化萬千的韻律與節奏，聲音在劇場空間中來回反射，聽在耳裡鏗鏘有致，是相當獨特的表現手法。更重要的是，演員穩定的身體表現，可見維新派對演員訓練的要求，融合日本傳統戲劇「中腰」與特殊節奏吟歌的表現，讓劇場中的身體從「傳統」中，長出了新的可能。

從外在形式回頭關注文本，《AMAHARA 當臺灣灰牛拉背時》並不如一般戲劇，用的是平鋪直敘的語言、對話。儘管在的整體結構上，分作了十幕，並且能夠從一幕一幕的推展中，理解文本有著大概的時序與推展，也就是出航、漂流、停留、繁

根、失落、回歸。劇本中的內容大致只是時間、地點、物件的名詞堆疊，隨著演員、道具、布景、音樂、燈光、舞臺，以及天光，緩緩地寫下的長串文字，猶如一首歷史長詩。敘事者是一位垂垂老矣的日本人，帶有「大日本光輝」的日本人，也就是編導——松本雄吉。

松本雄吉出生於二戰之後的 1946 年，維新派的成立又於 1970 年，正是日本面臨二戰敗退的失落，以及經濟蕭條的重要時刻。松本雄吉曾經生活於那樣的時代背景下，在作品中以「飄零者」的口吻，述說二戰前日本人如何遠渡重洋，佔領數座島嶼，並加強當地發展，為當地立下了種種光輝、偉大之事紀，渴望與當地聯繫上緊密的關係。劇中又特別提到八田與一在臺灣建設水壩，成為臺灣農業發展基礎，確實也令人感動，隱隱間似乎能感受到，松本雄吉試圖以這如詩般的語言，牽繫著臺灣和日本之間那不可輕易分割的關係。

「請記得我，我記得你。」是松本雄吉試圖為那些曾飄零海外，並為各地辛勤建設的日本人說出的浪漫話語，也實實地敲擊了我的心，數度在「歡迎回家」一幕中，熱淚盈眶。不過，這浪漫話語的背後，訴說對象是曾經佔領的「殖民地」，而正在歌功頌德、找尋聯繫的正是所謂的「殖民母國」——日本。其實無怪

《AMAHARA 當臺灣灰牛拉背時》會以這個觀點進行敘述，除了因為松本雄吉的生長背景外，這作品確確實實也是為了那些在海外「移動」、「飄零」的日本人而寫，對他們而言，對海外各個島嶼耗費數年的心力與關懷，確實不能被輕易忽略。但是，無論是歌功頌德或是找尋連結也好，不能避免的還是敘事者和觀眾們之間那尷尬不已的關係。

現實而言，「臺灣灰牛拉背時」僅只是遠渡重洋的殖民者的一瞥，「臺灣」在整個文本中看起來更是渺小不已。聆聽這如詩的大敘事的人如果不是我——一位臺灣人，或許我會再更感動。但，可惜敘事者的位置與身為臺灣的人我們，本身有著尷尬的位置，文本甚至更表現出上對下的權力關係。儘管畫面、調度都有可取之處，使用的敘事方式也相當有松本雄吉的獨特個性，回到創作者的眼光和時代背景，也多少可以理解，而且會被這種一廂情願式的詠嘆感動（我非常非常意外我竟然會有點感動），就姑且說《AMAHARA 當臺灣灰牛拉背時》是一首情詩吧，給曾經被佔領的太平洋諸島國的情詩。

然而，「臺灣」究竟在那裡？身為「臺灣人」的我們又該如何看待這敘事語境？儘管故事中講的是漂流在外的日本人，甚至是所謂的「灣生」，但再怎麼深情，「臺灣」看來都只是敘事者反覆提起的千萬島嶼中的其中一個，歷史視野裡的一粒沙。會不會再怎麼浪漫，似乎還是有點自我，有點軍國主義？

大寓言時代《白色說書人》

演出：同黨劇團

時間：2017/10/14 14:30

地點：國家戲劇院實驗劇場

文 林立雄（專案評論人）

《白色說書人》，究竟要說的是什麼故事？一個關於「白色」的故事？還是說書人是「白色」的？什麼又是「黑色」的故事？誰又該是「黑色」的呢？在這個眾聲喧嘩的社會裡，人們面對各種議題論爭時，時常是兩方人馬各持己見、非黑即白，吵得不可開交。然而，面對各種立場、懶人包並陳，誰又會好好聆聽彼此，好好地說完一段故事呢？理解彼此呢？《白色說書人》這部作品，講述關於臺灣「白色恐怖」的故事。但，編劇詹傑並沒有將「白色恐怖」的諸多歷史事件剪貼在這部作品當中，也不如以往處理此主題的作品多以控訴的敘事角度、口吻敘事，而是從一位兒子（邱安忱飾演）在父親頭七的當晚試圖叫喚父親的靈魂，於父子之情中展開了本劇。

掌中戲是這對父子情感最好的聯繫，同時劇中父親的扮演也多是以掌中戲偶廖添丁、孫悟空、武松的形式出現。對兒子而言，在天花亂墜的故事裡，父親是百變的、是神通廣大的，但接著故事的持續講述，帶出紅葉少棒、中華民國退出聯合國等背景，一直到了父親老年之後，揭露了兒子的身世之謎，父親便從百變的、神通廣大的形象，變為一名加害自己親生父親的罪人。但，詹傑無意在劇中控訴，而是在真相昭然若揭的過程中，寫出兒子對父親的看法，並將在那緊繃、密不通風的時代中的父親王添財，他如何面對政治、愛情、友情、親情、自我等種種矛盾，鮮明地刻畫了大時代中小人物的自私、卑瑣與無可奈何。從人與人的情感、個人的生存出發，將創作主旨寄寓於劇中的愛恨糾葛，對於時代作出最大的控訴。

除此之外，此劇在實驗劇場以藍白紅三色框出一鏡框舞臺，舞臺中又擺置、懸吊有許多能夠讓掌中戲偶演出、操偶師得以藏身的紙糊佈景如水族箱、冰箱等等，特別能夠展現臺灣野臺的氣味外，也讓傳統掌中戲能夠毫無扞格的進入當代劇場，靈活的在觀眾面前展現。除此之外，後頭留白的紙幕，在剪紙、投影設計的巧思下，將人物的想像、情緒、情境等，如夢似幻地投射在舞臺上製造出美好的，又或是緊張的氛圍，與舞臺整體鮮豔飽和的色調搭配是相當一致。掌中戲操偶師吳榮昌與黃武山是舞臺上最奪人目光的表演者，無論是口條、語言，或是偶與偶之間伴著鑼鼓點的翻打、飛騰，都讓人相當驚艷，特別是王婆出場爬梯一段「潮州調」的演唱，更是增添許多韻味。

《白色說書人》在戴君芳的執導下，無論是劇中的節奏、戲曲的涉入，又或是裝置的進入，舞臺上任何一部份都能見其細膩經營之處。任何一部份都不顯突兀，整體的配置與調度上，其中的流暢、協調是清晰可見的。不過，在這部作品中仍有稍嫌可惜之處，一是邱安忱的獨腳戲，二則是劇本語言的節奏韻律問題。《白色說書人》除了掌中戲演員之外，邱安忱可以說是獨挑大樑，只可惜，演出人物的區隔並不大，角色變換間不夠分明俐落。再者，邱安忱所演出的人物時常在國、臺語之間混雜使用，劇本語言中的韻律感就不得不被放大檢視，也或許是語言使用的習慣不夠貼合人物，比較起掌中戲操偶師的演出口白，確是少了許多力度。

最後，關於《白色說書人》這部作品，編劇詹傑抓住了一個相當核心的想像——「廖添丁」。從「廖添丁」義賊的身份，連接到故事中的「不死形象」，然而將創作者形塑出的不死形象以及觀眾們的瘋迷，連接到當時人民對政府的精神反抗，增強了劇中現實與想像之間的衝突。《白色說書人》是一部觸裡敏感議題的成熟作品，特別是寓言於「戲」並不容易，很容易就過於控訴和口號、標語化。然而，在思考議題、實驗展演的同時，創作者或許仍不能忘記，好好的述說一段完整的故事和情感，或許是讓觀眾在議題中由淺入深的最好方式，就如這部作品，不刻意用艱澀名詞、營造低迷嚴肅氛圍，穿插著笑料調劑劇情，或許會更顯其中之蒼涼吧。

「傳統」的回歸與延展《余太君掛帥》

演出：唐美雲歌仔戲團

時間：2017/09/21 19:30

地點：台北市立社教館城市舞台

文 林立雄（專案評論人）

范鈞宏的京劇作品《楊門女將》改寫自揚劇《百歲掛帥》，編劇陳健星則以《楊門女將》為底本改編為《余太君掛帥》。從原本到改編，又從改編再改編，不免會受到觀眾們的比較，特別是「楊家戲」並不少見於各劇種。陳健星試圖在《楊門女將》中找到新的切入點，打造一齣具有歌仔特色的劇目。聞此，無不令人期待，但又讓人擔心是否可能過於保守或差強人意。不過，將重點歸置於青年喪夫、中年喪子、老年喪孫的余太君身上，並關注柴郡主、穆桂英及楊家一眾孤寡的反應，道出楊家女人的心境轉變，也深化了作為主要關照對象的「女人」。

陳健星的改編基本結構仍不脫范鈞宏《楊門女將》之鋪排。不過，細節而言卻有很多不同且更進一步的部分。一是得知噩耗後，靈堂前孤寡們與余太君（唐美雲飾）等決定征戰與否的矛盾；二是將宋仁宗求兵天波府，改為余太君上金殿親求掛帥出征；三則是刪去了指路的採藥老人，增加夜祭一場，並讓楊宗保靈魂（小咪飾）於冥冥中成為棧道之引導等等。就本劇而言，此等改編手法將焦點更聚焦於余太君，如余太君將情感投射於媳婦們、思量是否出征，甚至是說服家中諸位女將決定掛帥出征等，種種反應與因應更立體了余太君的形象，與為人母親、祖母的堅毅與勇敢。

又柴郡主（許秀年飾）與穆桂英（鄭芷芸飾）接連泣訴一場，將燈光聚焦於余太君與兩代未亡人身上，除了能夠從中細審女性心理外，強化了余太君個人的抒情性，更讓人能夠深入地理解兵荒馬亂宋朝的女人們，面對夫婿、兒子、孫子等家中男子因戰亡故的複雜情感。雖在劇中埋藏「反戰思維」，但，陳健星並無落入後設的圈套。對當時的楊家女人，又或是時人來說，止息戰火最有用的方式，或許除了戰爭，還是戰爭，正如劇中所提及，只要一邊得勝，戰爭會暫時止息。儘管「以戰止戰」換得和平仍看似問題重重，然而無論為了國仇或是家仇，對受到忠君、愛國思想影響的楊家將，坐以待斃並不符合時情，求和、放棄征戰原諒敵國等更不符合楊家戲的精神與風格。

在這部作品中，的確無法解決當代人的「反戰思維」。不過，延續楊家戲的「熱血」與「忠義」，並深化「以女人作為關照」的觀點或許才是此劇的亮點。此外，劇中接近生活的語言與互動，如結尾處余太君對臺上、臺下說著戰後可以回家了、可以躺在舒服的眠床、吃母親煮的燒燙燙的飯菜等，拉近了「楊家戲」與觀眾的距離。

談到演員，不能不提鐵三角：唐美雲、許秀年、小咪。劇中，許秀年雖戲份不多，但其飾演之柴郡主慟子、憐孫之情無不讓人動容。唐美雲飾演老旦唱腔韻味十足，將人物的歷盡滄桑與堅忍不拔掌握得相當好，更重要的是，在余太君「數郎」一段唱中，掌握相當好的節奏，時而緊湊、時而舒展、時而沉鬱，一氣呵成讓人屏息。小咪所飾演的楊宗保靈魂，亦頗有可觀之處，「夜祭」一場的陰調與耍弄長水袖，無不令人驚嘆。

不過，就楊宗保靈魂這一角色來說，完全可以看出因人設戲的痕跡。即便小咪在表現上仍特別出彩，但此一人物的形象與功能，稍嫌削弱了從上半場一直鋪疊的緊張與悲憤，特別是「探谷」一場，穆桂英在不知如何是好時，一直喊著楊宗保，期望楊宗保能夠指引她一條明路，然後楊宗保的鬼魂就真的出現引路，不免讓人覺得有些滑稽、詫異。不過，或說此一部份的滑稽為整體氣氛中增添了一些笑料或輕鬆也未嘗不可，畢竟，這個段落確實也逗樂了很多的觀眾。除了鐵三角外，亦值得一提的是唐美雲歌仔戲團一路拉拔的青年演員們，如戲份吃重的穆桂英（鄭芷芸飾）、楊金花（張名莊飾）、楊文廣（吳宜臻飾），以及眾位娘子，在演唱、身段，以及人物的詮釋都頗有亮點。

談到這部戲的身段，亦不能不談特邀的身段指導楊蓮英。在《余太君掛帥》中，諸位娘子的腳步平穩、靠工扎實除了在劇校的訓練外，經過身段指導後，有了架子也更添英氣。因為這部作品特別講求「傳統」，除了身段的演示外，劇中「鑼鼓」合宜地傍著對白製造氛圍的鬆緊，還有編腔陳啟翰在劇中設計了許多經典的傳統唱段，演員們能依著唱腔，揮灑個人特色，如開場楊宗保演唱一段「星月黯淡霧迷茫」，又余太君快慢有致的「數郎」，都有力地推動著人物的心緒，並凸顯演員的個人特色。此外，甚至使用京劇武戲的牌子、模擬京劇唱腔等，得見其巧思，又不失歌仔戲之特色。

不過，「數郎」一段有個相當大的問題——影像的搭配。激昂的唱段搭配著余太君夫君及其孩兒們各種遭遇的模擬演出影像，不免讓人覺得太過飽滿。會讓我有此感受的重要原因，或許是余太君的情感在此段演唱、唱詞中已被飽滿地表現，以至於影像在這段演唱的呈現中，將唱詞中的想像空間具體，便頓失唱腔的韻味與意境，更分散了唱段所表現之情感。如果在「數郎」的段落中，只是以單純、中性的人物群像作為呈現，或許能夠做到更好的襯托與表現。

觀畢唐美雲歌仔戲團《余太君掛帥》，至寫完評論的當下，我仍能在書寫中感受到當天觀劇時的熱度。從舊作延伸出新觀點，甚至從京劇「傳統」的「程式」中找到歌仔戲的「新詮釋」。《余太君掛帥》一劇，幾乎全面地照顧到了一部「戲曲作品」該有的各個部分。除此之外，資深演員與青年演員們的表現更是令人動容。當然，正如謝篠攻於評論中所言：「歌仔戲確實需要明星」【1】，鐵三角固然是這部戲的大看點。雖然，如今已無過去的環境，能夠藉由電視讓更多觀眾見歌仔戲並塑造

出明星，但唐美雲歌仔戲團不遺餘力的找尋新題材、新觀點，鞏固老戲迷亦將許多新的觀眾帶進了劇場，不免讓人欽佩。或許，我（們）可以樂觀地想著，唐美雲歌仔戲團在其堅持「傳承」、「創新」的歷程中，或許會帶著「歌仔戲」走向一條與過去不同的、可能的道路也未可知？

註釋

- 1、謝筱玫，〈女人的力量〉，刊載於「表演藝術評論台」，網址：<http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=26182>（瀏覽日期：2017.9.27）。

輕輕的我走了，正如我輕輕地來《啾咪！愛咋》

演出：一心戲劇團

時間：2017/09/16 19:30

地點：臺北市立中山堂中正廳

文 林立雄（專案評論人）

在《Mickie 踏共沒？》之後，一心戲劇團第二次受邀參與臺北藝術節，與德裔法籍的導演盧卡斯·漢柏（Lucas Hemleb）合作，並邀請栢優座座首許柏昂共同以十八世紀法國劇作家馬里伏（Pierre Carlet de Marivaux）的劇作《愛情與偶然狂想曲》，改編推出輕喜劇《啾咪！愛咋》。

首先從文本談起，作為改編，《啾咪！愛咋》基本上沒有錯動太多原著的情節，因劇作提及愛情、婚姻、階級、門第等，具有相當大的普遍性，並未因轉譯而產生扞格。簡而言之，這是一部與中國明清時代劇作題材相當類似的作品，情節不外乎是玩弄「錯認」、「巧合」，終得圓滿的一部通俗喜劇。

《啾咪！愛咋》的主題相當討喜，編劇亦相當精準地掌握了閩南語的語彙特色，念白、唱詞幾乎句句「本色」，將每一位人物都描寫的非常可愛、立體。其中，念白不全然似傳統劇目文雅，較多是存在我們日常生活中、俚俗的語言，如風丁（孫詩珮飾）在臺上大罵花若嫣（蘇洛芸飾）即言道：「殼狗春墓墳」，【1】貼近觀眾、引人發笑。導演盧卡斯·漢柏在這齣戲的參與看似相當疏淡，正如他〈執導歌仔戲〉一文中所說的：「我試著用一種實驗方式來靠近傳統。」【2】他不以西方文化的邏輯思維「打破傳統」、「創新」接近「歌仔」，而是選擇「靠近傳統」。

抽掉舞臺上的一桌二椅，省去實體佈景，僅以燈光、水墨影像作為換景的方式，盧卡斯·漢柏對戲曲的傳統想像，在演員、演技以及演員手中的道具上。演員在舞臺上的開門、趟馬、翻滾、撲跌等身段表現，製造出戲曲寫意的想像空間，僅依憑著演員的你丟我接、節奏緊湊，製造出舞臺下的笑聲連連。特別是花也采（諧音花椰菜）的孫麗雅，表演上特別出彩，人物性格非常立體。孫麗雅也特別提到導演的人物建立與引導，給予她相當大的幫助，【3】無不讓人佩服於導演的「實驗」決心。雖無法明顯看見「導演意識」，但換句話來說，從演員的節奏掌握與人物建立上接近「傳統」，或許即是導演在《啾咪！愛咋》中的最大企圖。

整體來說，《啾咪！愛咋》是成功的。無論是文本上、表演上，都頗有可觀之處。但也不免讓人思考，這部跨國媒合的作品難道僅止於此嗎？對專業於執導西方劇場、歌劇的盧卡斯·漢柏來說，接近「傳統」戲曲，確實可以說是一種實驗。但，我同時也思考，如果這一極度簡潔、接近傳統的導演思維，讓與專業於戲曲的導演、主

排執行是否會有相同的結果？當然，這是一種假設性的思考。只是，當這個作品與臺北藝術節的其他跨國製作進行比較，《啾咪！愛咋》究竟碰撞出了什麼樣的火花？回想起這次觀劇的經驗，腦海忽然轉起徐志摩的《再別康橋》：

「輕輕的我走了，正如我輕輕的來……」

從節目冊中，觀眾可以得知，演員們無不對導演的節奏安排與人物建立十分讚賞。或許，這也可以說是一種碰撞——演員們從導演的安排、調度，更能掌握人物與節奏。導演也藉此「實驗」試圖拼湊出他所理解的「傳統」。當然，對我來說，我是十分欣賞這部作品的，無論是文本的改寫，以及演員的表現、導演的節奏掌握等等，讓歌仔戲或是所謂的「傳統」被表現的引人注目（當然，孫詩詠疲乏的嗓音以及蘇洛芸稍嫌生硬的身段都還有調整的空間）。但，回到前文所說的，跨國共製的結果真的只有如此嗎？

但，回過頭我又想反駁自己，為什麼臺北藝術節的作品不能夠簡單？不能夠是小品？不能夠只著重於文本、表演等基礎上？國際共製給人的期待又應該是怎麼樣？我想，這一切都還是在「觀看角度」上。

註釋

- 1、即「瘋狗撞墳墓」，是閩南語的俗話「冒失鬼」之意。參考「教育部閩南語常用詞辭典」，瀏覽網址：<https://goo.gl/feoXfS>（瀏覽日期：2017.9.21）。
- 2、盧卡斯·漢柏，〈執導歌仔戲〉，收入《啾咪！愛咋》節目冊，頁 8-9。
- 3、演員介紹：孫麗雅，收入《啾咪！愛咋》節目冊，頁 27。

「京劇」是夥伴？還是牽絆？《浮士德》

演出：當代傳奇劇場

時間：2017/09/10 19:30

地點：臺北市立中山堂中正廳

文 林立雄（專案評論人）

融京劇藝術於西方經典，是當代傳奇劇場一直以來的創作風格。今年，當代傳奇劇場應臺北藝術節之邀，以德國文豪歌德（Johann Wolfgang von Goethe）的劇作《浮士德》（Faust）為底本，製作了同名作品，試圖以東方視角解讀這部費盡歌德一生的經典巨作。然而，從《浮士德》大篇幅的描寫，一直到結局的最後，最重要的，應是創作者如何讓觀眾看見新的詮釋角度，又魔鬼為何以「欲望」誘惑浮士德，並要求浮士德以靈魂做為賭注的籌碼。

原劇中，浮士德與惡魔簽下合約，然而重新經歷青春、熱情至衰老，在滿足於當下並渴望停留時，便被惡魔取走性命，不過，他並未因死亡而被惡魔帶走靈魂，反讓上天看見浮士德在回春的過程中掙扎、悔悟與積極等面貌，讓他的靈魂得到天使的帶領通往天國，接受神的赦免。然而，當代傳奇劇場在《浮士德》中將詮釋重點放在對「當下」與「時間」的感悟，「當下即永恆」給予了《浮士德》這部作品東方哲思的解讀，充滿了佛教的意味。

更貼近地說，當代傳奇劇場在《浮士德》這部作品中，融入更多對「時間」的感嘆。特別是劇中，吳興國與其徒弟朱柏澄，分別交換飾演浮士德與魔鬼兩個角色，無不能感受吳興國面對徒兒，如見年輕時的自己，總有股叛逆與熱情。吳岳霖曾於《慾望城國》的評論中寫道：「無疑地，『當代傳奇劇場的創作史』近乎等同於『吳興國的生命史』，促使其創作脈絡帶有相對複雜的『人性』」。^{【1】}同樣地，以此角度觀察、解讀《浮士德》，確實在劇中能夠明顯感受到年越花甲的吳興國，正慨歎著「無人能與時間抗衡」。

貫串全劇最關鍵的一句「美啊！時間請你停留」，又或是唱段中抒發之「當下即永恆千古一瞬，猛回首滿是情懷，夢裡尋」，道盡了歲月流逝的無可追悔，慨歎與無奈，僅能把握當下。儘管如此，試圖以個人生命對作品重新詮釋的同時，一如過往地，吳興國無法避開他人生最重要的養份、戰友，同時也是最大的敵人——京劇。理所當然地，當代傳奇劇場如其創團精神宗旨，試圖讓傳統戲曲與當代劇場接軌，但，以《浮士德》而言，將「中國文化」鎔鑄進西方文學後，產生出尷尬、扞格等符號性的影響，卻讓「京劇」在進入當代劇場後顯得格格不入。

「何必京腔？」是我一直以來想提出的，也是最大的疑問。我並非否定戲曲作為載體的重要性，畢竟這即是當代傳奇劇場的創作精神所在。在新編戲曲、創新題材不斷出現的當代，仍有許多團隊以京腔、崑腔等腔調演出，國光劇團即為最明顯的例子。不過，國光劇團在作品中曲調的安排上，雖仍是京腔，但並非全然是工整的「西皮」、「二黃」，部分是合於人物情感而重編、重寫的新曲子。對我而言，《浮士德》這部作品必須面對的最大問題可能即是劇中歌曲的安排。劇中，明顯地演唱「西皮」、「二黃」、「四平調」、「反二黃」等經典的曲調，但這些傳統的曲子是否有被更貼近文本的安排？又這些曲子真能夠適應於充滿西方符號的《浮士德》之中？

暫時繞至文本的細節來談。劇中看似刻意模糊中、西，試圖在轉譯的過程中，讓《浮士德》長出新的模樣，但從劇中名詞如《山海經》、金鑾殿、教授、宮女、聖母、「中國式」建築的投影，以及明明是西方神話卻硬被套上洛神故事描述的海倫，即可看見《浮士德》的文本仍面對了符號的羈絆。更遑論是，老戲迷們一聽前奏即能說出名稱的曲調、曲式安排，儘管《浮士德》有了屬於吳興國個人生命的詮釋角度，卻因文本內在邏輯的混亂與既有形式的沿襲，而讓整部作品有如拼貼、湊合，失去了更多延展的可能（當然，這也可能是當代傳奇一直以來的風格）。

當代傳奇劇場既然講求創新、顛覆，又何不嘗試在劇中安排、重寫幾曲「京味」的新編曲子？《浮士德》邀請到作曲家王乙聿，在劇中所作之樂曲十分動聽外，更推動了對劇中的核心情感。或許，在京劇演唱上的安排，可以再思考，除了結尾的大段【反二黃】唱腔外，前頭的腔調運用應如何編寫、安排才能夠貼合劇情、傳達其中情感。必須再一次重複，當然，這可能是當代的風格與創作方式，但就我的觀察，更期待當代傳奇能夠在此基礎上創造出自己的敘事語彙。

最後，或許琳瑯滿目的舞臺是當代傳奇劇場用來證明自己努力於中西接軌的方式，但我想，在這其中不變且真摯的，其實是吳興國與其妻子林秀偉在每一部作品中，對過去、當下、未來表現出的桀驁不馴與絕處逢生的精神吧。

註釋

- 1、吳岳霖，〈執著與任性、輝煌與惆悵《慾望城國》〉，刊載於「表演藝術評論台」，瀏覽網址：<http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=22876>（瀏覽日期：2017.9.11）。

啊～給我一杯！《忘情水》

演出：秀琴歌劇團

時間：2017/09/01 19:30

地點：大稻埕戲苑

文 林立雄（專案評論人）

通常，秀琴歌劇團的作品只要標榜著「鐵三角」張秀琴、莊金梅、米雪同臺演出，就會引來非常多的觀眾前來觀賞。特別在南部，秀琴歌劇團的演出資訊一出，即造成搶票，或者是觀眾個個提著摺疊椅，爭相為見「南霸天」而大排長龍。堅強的唱、念、作、表，是秀琴歌劇團贏得許多關注的重要原因。2011年，秀琴歌劇團推出《安平追想曲》後，作品中新編曲調的比例在近年漸漸增多，主題也越趨多元。從八年前的佛教作品《阿育王》（2009）、《蘇乞兒》（2016），直至今年推出的新編大戲《忘情水》，雖看見了秀琴歌劇團的努力嘗試突破，卻也看見了侷限。

關於《忘情水》，首先必須從文本談起。究竟這部戲演的是什麼故事？誰的故事？哪裡的故事？在觀劇後，我一直反覆思考這些問題。且看文宣上的宣傳文字：

「幽冥地府忘川河畔，她是永恆的等待
月落日出，花開花謝，他是癡心的不願遺忘
一段無止盡迴還轉生的愛情故事
人間男女，如果是你／妳
會選擇喝下那一盅忘情水嗎？」【1】

從文宣中，能夠得知這是關於「生死」、「愛情」、「輪迴」的一部戲，除此之外還能夠知道「孟婆湯」，也就是「忘情水」，應是劇中相當重要的象徵，與串聯整部戲的關鍵。然而，在觀賞完這部戲後，我的理解確實與文宣上獲得的差不多，不過卻僅止於此。就文本來說，本劇必須再思考的問題總括有三個。一是劇情鋪排的問題。情節破碎，段落與段落之間無法被順暢的連接。在劇情鋪排中，看似有轉世姻緣的牽連，但劇情描寫得模糊，導致觀眾無法順暢地理解劇情發展。劇中所描述之輪迴轉世，無法被清楚區分。如孟心茹死後，卻又接著孟心茹被強娶，然後又再死……每段劇情看似是不同的，卻又被貫串全劇的兩個名字「孟心茹」與「胡無輝」給弄得糊塗。

再者，演員們究竟扮演什麼角色？無法在破碎的劇情中被清楚理解。第一幕〈前世怨〉的開場，張秀琴與莊金梅演唱了【哭墓】與【新編：忘魂調】之後即接進劇情發展。然而，曲詞主要功能在抒情，並無傳達出太多的資訊。莊金梅究竟飾演的是孟婆？還是孟心茹？胡無輝由張秀琴，還是張心怡飾演？劇情接續著發展，人物、

劇情卻更加模糊。筆者也發現，不只有我感到一頭霧水，坐在我後方的觀眾們同樣疑問地說：「孟心茹不是死了嗎？怎麼又活起來？」

三則是，曲多於白，曲又多在抒情。在《忘情水》這部戲裡，能夠傳達資訊的念白可以說是非常少，大多由曲子串接，光筆者在筆記本記下的曲子就多達五十曲，且大多在抒情，儘管有所指涉，也不夠明確。如貫穿全劇的主題曲：「我不飲忘情水，忘川河內苦亦甜。寒風刺骨蛇竄脾，千年萬年也要等你。立下誓言，受盡折磨也要等你。」這首曲子在劇中至少出現兩次之多，曲詞所帶有的情感相當豐沛、真摯。然而，曲詞中的我「等」的究竟是等誰？人物又如何受盡折磨、等待有情人？雖能感受到曲詞真摯的情感，卻有不知此情為誰之嘆。

另外，談到跨界結合，舞蹈在《忘情水》中也是相當重要的部分。宣傳上，《忘情水》亦主打與雞屎藤新民族舞團的合作。不過，舞蹈的安排卻是須再行斟酌的。如第一幕〈前世怨〉中，胡無輝在痛失孟心茹悲傷時演唱曲子，舞者即在演唱時，顛顛倒倒走進舞臺模擬酒醉、痛苦等樣態。但，曲文具有強烈的情感，身體所能表達之情感，又是強烈的，即顯得舞蹈的出現有些突兀。除此之外，技術在這一場次，也出現相當多的問題，如 crew 在燈光還未完全收光即搬運舞臺佈景、懸吊的繩索不受控地與布幕碰撞著等等。

對於《忘情水》，筆者的期待很深。當然，秀琴歌劇團的主要演員們，在唱腔、身段的表現是相當值得讚許的。這也是在每一次觀賞他們的演出時，必不讓人失望的部分。除此之外，秀琴歌劇團的編曲風格如同今日的臺語流行歌，質樸卻深刻的曲詞感染著舞臺下的觀眾，也因此培養出一批死忠的粉絲。然而，戲劇的結構與情節的合理，顯然還是重要的。儘管曲文如何動人，觀眾無法藉由人物、劇情找到投射與共鳴，我想，即便舞臺上的演員們多賣力的演唱、舞蹈，一切也可能只是徒勞。

《忘情水》的主題事實上是有趣且值得期待的，然而，回頭從文本找回基礎，確立結構、立體人物，待一切都豐滿後再談突破，或許都未必太遲。

註釋

- 1、取自「秀琴歌劇團」臉書粉絲專頁。

修煉、傳承之路——「姜派小生專場」的展與續

演出：國光劇團

時間：2017/07/22 19:30

地點：臺北市立中山堂中正廳

文 林立雄（專案評論人）

今年，國光劇團舉辦了姜（妙香）派小生專場，不只是延續過去國光劇團在京劇這塊領域一直秉持的傳承精神，對於接下傳承棒子的溫宇航，更有一個很長遠的故事。

【1】溫宇航在拜入姜派小生傳人林懋榮師門後，曾在臺灣演出、發表其師林懋榮在病榻中手把手傳下的劇目如《玉門關》、《白門樓》、《評雪辨蹤》等。在這次國光二十二週年的「雙週雙重慶」中，溫宇航更挑戰了「姜八齣」【2】中難度相當高的劇目《羅成叫關》，以及姜派首次面世的本子《溫涼盞》。除此之外，同樣拜入林懋榮門下的另一位小生演員張家麟也在這一次姜派專場中挑戰演出了唱功、念白皆極度吃重的《白門樓》。作為臺灣難得一見的流派專場演出，無不讓戲迷們眼睛為之一亮。

先談談《羅成叫關》。《羅成叫關》述說的是初唐藩王間爭鬥，齊王李元吉為削弱秦王李世民勢力，刻意指派羅成作先鋒，羅成功成歸來卻遭到李元吉設計，要他再戰。戰得筋疲力竭、飢餓難耐的羅成返回關門，李元吉下令不得開關，羅成以血修書，要兒子羅春至長安討救兵，自己則回到戰場繼續殺敵。這劇目不只有姜派的路子，更有葉（盛蘭）派的路子。兩個路子差異明顯反映在唱腔上，以葉派的路子來說，在唱腔上表現得較為剛烈、硬派，忽高忽低、有稜有角的運嗓，無不令人感受到唱腔中的蒼勁。但，姜派卻不似這般。姜派的唱腔講的是靈活自如的嗓音運用，在這嗓音運用中，更強調人物以及人物在此刻當下演唱之情感，用嗓講求的是鋪排，一字一句因人物情感埋藏著小腔，令人驚艷無比。

作為一位崑劇專業演員（特別是其代表行當：巾生），溫宇航在崑曲多年的薰陶當中，對於人物、曲情的掌握，以及唱腔鋪排與情感堆疊等細節掌握，可說是靈活的運用在姜派小生演唱的特色之中。從初登場的【二黃原版】「西北風吹得我透甲如冰」一段，唱腔細膩婉轉，不同於葉派壯闊、高亢的嗓音，溫宇航所掌握的唱腔，共鳴近頭腔腦後，較為渾厚、嗚咽，將羅成在關口前的無可奈何表現得淒苦、冷澀，唱至【西皮慢板】「十指連心痛煞了人」一段，嗚咽的唱腔埋藏著小腔，特別將劇中人物的苦不堪言表現的淋漓盡致，惹人憐惜。

談到身段，溫宇航在身段上的表現相當流暢、協調，但這卻可能是型塑人物的一大重點。觀看京劇小生戲，演員非常講究「工架」，也就是人物藉著身段呈現出舞臺上的動作、姿勢。崑劇演員的表演模式較京劇演員有更多「舞」的部分，流暢與協

調的身段是大多數崑劇演員所習慣的表演方式，但是，作為一位京劇演員較多在一個固定姿態完成唱腔，「工架」就顯得特別重要，尤其是京劇小生。觀看葉少蘭演出之《羅成叫關》，其中【西皮導板】「勒馬停蹄站城道」一段接【原板】，葉少蘭從長槍斜置於地到提起長槍，持托於身體左側，左手抬至平行甚至略高於肩、手掌全開托著槍，將槍實握於右手，多了這些細節即影響了羅成的形象塑造，更添其孤冷、狂傲。當然，各個演員所詮釋的人物不盡相同，甚至無法同一而語。然而，在「工架」上做功夫，仍舊是溫宇航欲成就其京崑亂不擋的重要修煉。不過，相較過去出演《白門樓》、《玉門關》等戲，《羅成叫關》全然看見溫宇航成熟於京劇（姜派）藝術的傳承之中。

再談出演《白門樓》的張家麟。過去觀看張家麟演戲，總不習慣於張家麟的行腔、咬字，上了大舞臺，鑼鼓一下、胡琴一拉，唱腔念白便蕩然無存。除此之外，甚至有相當嚴重的音準和節拍問題。不過，在這一次出演《白門樓》末路英雄呂布，卻讓我刮目相看。要說起改變，或許真要說到張家麟同樣拜入林懋榮師門之後，便發現其在唱腔、人物詮釋上都有相當程度的進步。特別在這一次演出的《白門樓》，人物多了許多「戲感」，舞臺上人物形象變得飽滿，反應也變得自然。唱腔與念白的表現，相較過去表現，精準度提高相當多，可見其用心之深，讓人期待其日後之表現。不過，在進步的整體表現之中，「嘴皮子功」仍舊是張家麟必須再花更多時間克服的。原板、慢板的演唱或許看不見破綻，但演唱快板時，雖然努力張了嘴要唱，但仍舊容易顯得含糊不清。

除了「姜八齣」中的《羅成叫關》、《白門樓》外，林懋榮從其師孟慶惠傳下的本子《溫涼盞》首次排練面世，是這次姜派專場最大的壓軸劇目。《溫涼盞》的劇情質樸，即一名窮書生張元秀（溫宇航飾）為避雪至山神廟休憩，不小心將打盹時所作的美夢當真，拿了瓷碗當玉碗，回家對妻子周氏（朱勝麗飾）發嗔，想著當個獻寶的狀元，卻被一鄉里的乞兒（陳元鴻飾）看見當場揭穿，戳破這場白日夢。在人物的經營上，溫宇航發揮其崑劇小生（特別是窮生）的功力，翩翩水袖、載歌載舞地表現出張元秀在面對生活當下的貧困神態，如山神廟中留有餘火取暖即大驚大喜的反應，到夢醒，執迷不悟地陷入前程似錦的美夢，層層遞進，張元秀在夢後與妻子周氏的狂言囁語中，漸漸地進入執迷與瘋魔的狀態。

《溫涼盞》除了唱腔之外，整體的表演都相當的崑劇，特別是在山神廟一段張元秀的獨腳戲，好似崑劇〈癡夢〉那般，說起美夢，人物便在偌大舞台上翩翩起舞相當有戲劇張力。除此之外，與妻子周氏的互動更讓人聯想起〈逼休〉前半，近似於朱買臣與其妻崔氏扮演狀元與夫人的趣味。在溫涼玉盞被鄉里的乞兒道破是「要飯的破碗」時，與前頭人物的逗趣、可愛、偏執狂想產生明顯的落差，劇情中之貧賤夫妻百事哀、黃粱一夢的慨歎隨即在碗摔碎於地的那刻乍現。《溫涼盞》的本子在結構上已然相當嚴謹與精煉，對白的書寫也相當講究，如劇中提到的大雪，在夢後即

改口爲瑞雪。劇中甚至將破櫃子、三塊大錢，都變成了描金櫃與三百兩黃金，不由人感到趣味卻又同時有股蒼涼感。

不過，稍嫌可惜的是，劇末結尾處張元秀言道「我明白了」的慨歎或許稍嫌輕易，未來若要再演與細修時，可以再考慮收尾的問題。在這，我提出幾個淺見提供參考。一是將戲消停於看見碗底「大興」二字，碗隨即迸碎於地，燈光即收，不需贅言，便能將當下之驚詫留與觀眾想像，頗有餘韻。二是將「我明白了」的反應，改爲更激烈的反應、唱段，如張元秀無法接受美夢被打破，即衝出家門消失於大雪之中，或是將其醒悟編成一唱段，更彰顯其前後情緒之落差。當然，每一種結局都有創作者、修編者的冀盼，輕輕拿起或重重落下都有其不同的意義存在。於此，僅作爲一位觀眾的主觀感受與建議。

最後，再談回表演以及演員對身體自覺的問題，特別是戲曲演員，對於身體的使用上總有一定的習慣。不過，在這一次的「姜派專場」中，我看見了舞臺上的演員爲了傳承與學習，重新適應（甚至創造）一種新的身體可能，這是相當難得的。儘管，戲曲（又特別鎖定於不同劇種）總有一定的「規範」存在。但，從規範中習慣，再從習慣中解脫、化用成爲自己的動能與身體，或許也是演員的重要修煉。近年，國光劇團在王安祈的帶領下，不僅止於致力於戲曲新美學的建立，更在傳承上下了相當大的功夫，也期待未來在臺灣的京劇舞臺上能夠有更多的後起之秀，在這傳承接棒的過程中，持續修煉，完成這新舊並行路上的未竟之業。

註釋

- 1、關於這段傳承故事，可追溯到二十年前，溫宇航曾與姜派小生傳人林懋榮求教。詳見林懋榮，〈我在台北的門生——溫宇航〉，瀏覽網址：<https://goo.gl/uvYrW1>（瀏覽日期：2017/7/26）。
- 2、「姜八齣」是著名京劇小生姜妙香通過長時間的鑽研與創造後，得意的唱功戲《孝感天》、《飛虎山》、《轅門射戟》、《白門樓》、《羅成叫關》、《小顯》、《監酒令》、《玉門關》八齣。

歷近十年，「復刻」一臺音樂劇《木蘭少女》

演出：台南人劇團、瘋戲樂工作室

時間：2017/7/16 14:30

地點：臺中歌劇院大劇院

文 林立雄（專案評論人）

歷經 2009 年臺大戲劇系十週年製作、2011 年台南人劇團重製、2016 年新加坡聖淘沙名勝世界劇場的定目劇邀演，2017 年《木蘭少女》終於返回臺灣演出。作為蔡柏璋的編劇作品，《木蘭少女》無庸置疑的，在各方面的表現皆是相當成功的。從○九年開始《木蘭少女》便掀起了熱潮，一一年重演，甚至已經有觀眾能夠朗朗地哼唱起《木蘭少女》裏頭的〈我非我願〉、〈可否請你幫我撿個肥皂〉。一首南北朝的敘事詩作〈木蘭辭〉竟引發了如此趣味的想像，儘管在《木蘭少女》出現之前，傳統戲曲已有《木蘭從軍》的劇目，迪士尼甚至出了動畫《花木蘭》。但，音樂劇《木蘭少女》中簡單的敘事、趣味且新奇的觀點與詮釋，以及貼合人物並深刻動人的歌曲，已在大多數的觀眾心中留下了美好的記憶。

2017 年臺中歌劇院重演的《木蘭少女》，劇情大部分雖與○九年最初的版本沒有太大的差異，但添加與刪減了部分，讓 2017 版稍稍有了不同。2017 年版本的《木蘭少女》與新加坡巡演版相同，編寫了兩首新歌〈不一樣又怎樣〉以及〈觀世音，請給我多一點時間〉，前者曲風生動、俏皮，後者則無奈卻帶了點詼諧，與舊有的歌曲並行，因重新編曲、配器而豐富了原有的歌曲，讓演員在每一首歌表現上都能夠有飽滿的情感與鋪墊，不會因新編或舊曲的混搭而扞格。最有趣的是，在這一次演出的《木蘭少女》中，邀請了○九年演出蔡曉齊的吳政翰，重新詮釋蔡曉齊，劇本中添加的篇幅與其人物表現，比起一一年的版本更顯其人物厚度，其中〈不一樣又怎樣〉一首歌，加深了蔡曉齊作為同志，或是具有陰柔氣質之人的幽默與堅毅。

比起過去的花木蘭故事，所著重的大多是為孝而代父從軍、雄雌難辨等觀點，《木蘭少女》中許多人物的描寫上，都可以看得出蔡柏璋試圖讓「性別氣質」翻轉，又或是讓同志族群，乃至於同志族群中具有陰柔氣質之人如蔡曉齊、花雄（高宇威飾），以及「性開放」之人如花木蓮（鄭雅之飾）能夠在傳統社會中有探出頭呼吸的可能與空間。但，令我感到奇妙的是，這些人在劇中看起來仍舊是不被善待的一群，如花木蓮挺著肚子走家門，卻被花媽（李少榆飾）急著趕進家裡，又或是被花木蘭（李千娜飾）痛罵淫蕩等等。除此之外，蔡曉齊到了軍營，同儕竟鼓動花木蘭毆打他。在這過程中，臺下的觀眾的放聲大笑，讓我心中莫名地產生了很大的問號。

當我看見蔡曉齊被毆打過後，害怕地半夜到浴室洗澡，看見花木蘭卻直說：「我原諒妳！」然後，與花木蘭唱了一首〈不一樣又怎樣〉，試圖給予為了群體而改變自

我氣質的花木蘭一點力量（當然也是給自己力量），不免會想，這樣的轉折是否有些突兀？編劇看似欲解決、翻轉十年前對蔡曉齊等邊緣人物的書寫，但反倒讓蔡曉齊有種故作堅強的感覺，莫名有種刻意與斷裂感（但也讓人同情）。雖然，就整部作品而言，塑造出的喜劇氛圍如同美國影集《破產姊妹》（Two Broke Girls）那般，能夠取悅、逗樂舞臺下大多數的觀眾，但也如同那部影集，看來真有那麼點政治不正確。或許，在古典的背景設定裡，要真正處理好關於翻轉「性別氣質」的問題，終究還是不容易的。當然，這也可能是一種「反諷」與「嘲弄」，然而，究竟該如實呈現霸凌與被霸凌的關係？又或是書寫一位不懼於霸凌的人物？又這樣的書寫是加深刻板，或是抹除刻板呢？我想這並沒有唯一且明確的解答。

音樂劇《木蘭少女》的成功除了在劇中內容的特別、奇趣，以及其轉化古典的成果外，亦看見了臺灣團隊們對於培育音樂劇人才的努力，特別在今年的演出中，更能夠感受到演員們在嗓音、表演等舞臺互動之間的配合是相當和諧的。再談談李千娜的木蘭，她所詮釋的木蘭在性格上，因其個人特質而讓人物有些調皮，甚至有些不安、懦弱，塑造了與過往出演木蘭的演員一種不同的樣貌，讓人覺得耳目一新。但，嗓音卻可能是她最致命的弱點，源自於其歌唱習慣，明顯的使用鼻腔及較高的共鳴位置，但大劇院的廣大，以及音場設計不良等問題，卻讓這稍高的共鳴處理變得含糊不清，厚度不足亦不夠穿透。李千娜為資深歌手、演員，在嗓音上有相當好的資質，但在音樂劇上仍舊是一顆新星，儘管如此，在她對人物的詮釋與表現中，我仍期待她在未來的表現。

2017年，承載著○九、一一年累積下來的期待，一六年又載譽歸國。《木蘭少女》在長時間的累積中，有了長足的進步，特別在新加坡連演三十六場後，回臺灣演出時，每一位演員的表現都更加的穩定自然，舞臺上的調度安排與節奏掌握更是流暢。這幾年，媒合、挖掘了許多的線上歌手如周定緯（飾演簡淳榭），在這一次《木蘭少女》的演出中，無論在表演、歌舞上，皆能感受到其舞臺魅力與潛質。可惜的是，大概因為諸多現實因素的考量，使得《木蘭少女》僅有兩個場次的演出機會，沒有辦法讓更多觀眾看到這精采的演出，只能期待日後《木蘭少女》能夠不斷再製、加演。

最後，我想說的是，《木蘭少女》或許能夠被看作一種華文音樂劇的創作典範，無論在文本的書寫上、歌曲、音樂的編寫上皆有其值得思考之處，特別是生活在亞洲華文世界的我們，寫詞、作曲者對於中文的聲調、韻律等掌握是必要的。當然近年出現了許多創作者，亦創作了不少精彩可期的作品，但，大多數文本中的人物與歌曲之間的關係與契合度，仍是近幾年臺灣原創音樂劇仍需努力的部分。○九年至今歷近十年，從《木蘭少女》的成功到今日的重製看來，或許不單純是創作的問題能夠一概而論的，創作者在決定主題，乃至於尋找觀眾、市場的思考上，或許皆是可以再深入探究的。無論如何，作為觀眾的我們，依舊期許著接下來的臺灣劇場，不再只有一齣《木蘭少女》，而有更多精采並能夠向外推廣的作品，更希望這些作品

各個都能如同美國百老匯演出的經典劇目那般，能夠有演出上百、上千場的機會與可能。

修煉，何不回到人間？《靈界少年偵察組》

演出：衛武營國家藝術文化中心、高雄春天藝術節

時間：2017/07/08 19:30

地點：高雄市大東文化藝術中心

文 林立雄（專案評論人）

衛武營與高雄春天藝術節二度攜手合作，促成了這一臺《靈界少年偵察組》。這臺戲，依著節目冊中衛武營國家藝術文化中心準藝術總監簡文彬所說，本著對傳統戲曲的傳承與耕耘，希望能藉由精銳的編導、設計群與傳統藝師們的培訓，讓素人演員、樂師們能夠藉此舞臺有所展現外，也試圖在戲曲的當代表現中，找尋更新穎的題材與舞臺呈現手段。然而，這一臺演出中雖達到了主辦方冀盼的戲曲的在地傳承與深耕，但作品在呈現後又能夠因此激起些什麼樣的討論？主題的擇選與整體呈現又是否真的有所突破、產生新意呢？《靈界少年偵察組》在歷經培訓成果的展現後，若有加演、再製的可能，其意義究竟如何？下文將提到我在這次演出中的觀察。

首先，以戲曲的在地傳承與深耕作為討論的開端。衛武營與高雄春天藝術節攜手合作，邀請了許多位藝師，如國寶級藝師廖瓊枝等，為演員們進行一段時間的「口傳心授」，手把手的培訓臺上諸位演員們。觀賞舞臺上諸位演員之唱腔、身段，皆能夠看出藝師們的盡心盡力，儘管部分演員的唱腔與念白在表現上仍舊些許生澀，但年輕演員毫不怯場與堅持不懈的態度，仍舊令人讚賞。更重要的是，這群年輕樂師的表現相當精湛，特別是編腔上偏向傳統曲調的安排，讓這群年輕樂師對既有曲調的演奏有更多的磨練機會，就戲曲的傳承與深耕而言，《靈界少年偵察組》無疑地種成了相當豐盛的果實。再者，擇選了「靈界少年偵察組」作為創作題材的發想，不得不說是相當有新意的選擇。從文宣的設計看來，以漫畫作為戲曲作品的主視覺呈現令人耳目一新，或許是一種開發不同族群觀眾的方式。

除了主題吸引人的動漫風格外，戲劇開端的配樂輕快如同動漫主題曲，劇中的擂臺賽，同樣有一位動物長相的主持人（《靈》劇是兔耳女）主持著比武大賽，不難看見日本動漫《幽遊白書》或其他神怪系列動漫的影子。不過，雖然擇選了特殊的創作題材，卻似乎在各方面的結合與考量的平衡上，削弱了這一題材的想像空間。一則是劇情平實、情節安排平鋪直敘，當然這並無不妥，只是，曾觀賞編劇劉建幃的其他作品，如《鞍馬天狗》、《蝴蝶效應》等作品，甚至是去年於戶外演出的《見城》，不免會讓人納悶，故事講述靈界警察學校的學生龍天佑（吳奕萱飾）、靖凌飛（孫凱琳飾）在意外中結識人間女子，最後因為人間女子程筱芸（陳昭薇飾）得以看見闇影組織的邪惡計畫，最後卻走向必須消滅夜魔的「正義消滅邪惡」的俗套，不免讓人感到些許失落及可惜。

二則是舞臺整體呈現上難以撐起所謂的「狂想」、「奇幻」式的主題，即便演員已試圖在技術層面（武戲等特技表現）上表現，且導演試圖以流暢的敘事在舞臺上展現出青春、喧鬧之感，但整體而言，樸素的臺階、實景樹木、隨機閃爍的燈籠等，

乃至於主角使用「隱身術」時僅使用閃爍七彩燈光，似乎稍嫌輕易而不夠講究。然而，在舞臺上的「虛」、「實」表現要如何平衡與把握，亦是這部作品相當大的考驗，部分運用實景卻渴望從寫意的表演中製造幻象（如龍天佑和靖凌飛躲在矮矮的樓梯下，舞焰兒卻看不見等等），或許亦是舞臺整體空間與調度上需要再思考與斟酌的。最後，在稍嫌平淡的劇情發展中，又再讓我思考一個問題是，是否因為此劇中之主要演員皆為各團要角，而使得劇情必須平均分配而有所受限，導演亦可能為培訓所學的唱、念、作、打呈現，而捨棄掉舞臺的整體美學與實踐呢？

以戲曲的在地傳承、培訓人才來說，《靈界少年偵察組》或許已經達到階段性的目標，無須再作批評。但又不免讓人懷疑，作為一部以傳承、培訓人才為目的，且為這群年輕演員所量身打造的作品，真的無法兼顧作品的敘事以及整體的藝術性嗎？若僅止於達到前面所說的目的，那《靈界少年偵察組》的誕生是否稍嫌可惜？《靈界少年偵察組》是一場還未說完的故事，在主題上的擇選當然讓人期待，若未來有機會重演，又或是繼續發展續寫新的一章、一集，希望在編、導上，又或演員的安排等等，能夠有更好的調整。關於《靈界少年偵察組》觀賞後的觀察，雖已在前文絮絮叨叨了許多，但仍舊期待著這部作品未來有更具狂想、奇想的發展。