

附表三：劇評附錄

一臺青春、熱血的京劇盛宴，之後呢？《水滸 108II—忠義堂》

演出：當代傳奇劇場

時間：2018/04/20 19:30

地點：國家戲劇院

文 林立雄（專案評論人）

關於《水滸 108II—忠義堂》的整體評價，吳岳霖在〈宋江的選擇——《水滸 108II—忠義堂》重演「如何」與「為何」〉一篇評論中已能清楚地道盡筆者內心對此劇的看法，諸如此劇之情節破碎，又或是「京劇」、「搖滾」之間的穿插需再斟酌、商榷等等。然而，我更贊同的是「《水滸 108II—忠義堂》與其說是《水滸傳》故事，不如認為是場「水滸英雄武鬥大會」——劇情與小說文字僅為外殼，內裡皆是表演與形式的選擇與發揮。」【1】觀看此劇，劇中化用許多經典京、崑折子，諸如《夜奔》、《蜈蚣嶺》又或是《扈家莊》等等，都是唱、作兼擅的演出片段。進一步來說，筆者甚至認為《水滸 108II—忠義堂》更像是一臺包裝在「流行文化」內的「傳統戲」，讓這群長期浸淫在傳統文化的青年，得以用屬於這一世代青年們的敘事口吻，對觀眾們說出他們對「流行」與「傳統」的看法，展現長久以來的學習成果。

筆者未曾觀賞《水滸 108II—忠義堂》之首演，不過，就吳岳霖之評論所言，吳興國於今年將此劇重新搬演，並選擇臺灣青年戲曲演員合作演出，除了讓臺灣觀眾們看見了臺灣長期以來對戲曲演員培育的成果外，更看見了青年演員在相對而言市場較小的臺灣找尋出路、突破重圍的韌性。一臺《水滸 108II—忠義堂》，好漢來自四面八方，除了長期在當代傳奇演出的演員外，亦從國光劇團借調了許多青年演員。看見舞臺上演員們各個能打、能唱，無論是鶴子翻、掃堂腿、打旋子、前後翻、耍雙棍、雙刀等等，每一位演員幾乎都能到位、穩定地完成這些極需技巧、功底的身段。做為一位著重於欣賞「表演」的戲迷，無不感到喜悅。雖然如此，但，讓我們數數這舞臺上的青年演員，究竟包括有那些行當呢？武生、武丑、花臉、武旦、花旦……那麼小生呢？老生呢？甚至是青衣呢？

一臺《水滸 108II—忠義堂》讓我們看見了一群臺灣青年戲曲演員的努力與成果，但，也在這舞臺上看見京劇的「腳色行當」在傳承是仍存在著缺乏的。特別是老生與小生的傳承，明顯的比起旦腳、丑腳、武生等行當來得缺乏。以劇中的「小李廣」花榮來說，先是由楊瑞宇（習武旦）擔任，後則由李家德飾演，不過就設定來說，花榮應為小生應工較為合適。雖然楊瑞宇曾習小生，但其嗓子條件，以及後學習武旦對於身體的掌握影響，對於詮釋花榮仍有著一段距離；李家德所習為武生，雖身段俐落，但嗓音條件上仍稍嫌不足。除此之外，全劇能夠表現旦腳風采的黃若琳表現空間亦不足，除了踩躑外，幾乎沒有任何唱腔及重要的表演安排，不免讓人覺得可惜。

事實上，京劇新生代的腳色行當缺乏並不是今日才被反映出來，更不僅止於當代傳奇劇場存在這樣的問題。在臺灣，京劇團有國光劇團、臺灣新劇團、臺灣京崑劇團，各團顯然在風格與美學追求上是有所不同的。不過，就臺灣的京劇發展而言，在小生、老生二行當（甚至老旦亦是）培養上的明顯缺乏是具有共性的。會有如此發展狀況，大概有幾個不同的原因，一是各團作品在挑選上有一定的共向，美學追求又同時造成影響，如國光早期多以女性敘事為主，自然團內的生行，又特別是年輕演員在發展上會稍受侷限，不過國光劇團對小生的磨練近年已有成績，但老生卻仍無接棒的新生代。二則是必須回溯到戲曲學院的教育問題，在這兩行當的教育上是否有足夠的師資、資源？不論小生、老生，近年來有許多的青年演員仍必須至對岸，或是邀請對岸師資來臺教導，這已經是臺灣

京劇在傳承上無可迴避的問題。最現實的問題是，這些行當在臺灣的創作環境下並不容易生存，然而，一個作品中到底需要多少小生？多少老生或老旦呢？

一臺水滸英雄，看見了臺灣京劇的成績，卻也發現了傳承上的斷層。就當代的戲曲發展來說，臺灣與中國大陸朝向的是兩個不同的人才培育、美學經營方式，但是，回過頭思考科班教育的問題，做為青年戲曲人才培育的戲曲學院應該如何面對，甚至解決此刻當下的狀況呢？當上一個世代諸如吳興國、唐文華、曹復永等著名演員開始慢慢凋零，然而新的世代會有誰傳承這些衣鉢？接下這重要的一棒呢？又或許，臺灣的京劇發展會走向一個什麼樣特別的局面？我在這場熱血的「水滸英雄武鬥大會」看見了新的生命力，卻也從某一部分的逐漸凋零嗅聞到一抹淡淡的哀傷。

註釋

1、吳岳霖，〈宋江的選擇——《水滸 108II—忠義堂》重演「如何」與「為何」〉，刊載於「表演藝術評論臺」（網址：<http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=29283>，瀏覽日期：2018.4.30）。

搬演、重寫舊本的一條新路徑《1399 趙氏孤兒》

演出：正在動映有限公司

時間：2018/03/24 14:30

地點：大稻埕戲苑 9 樓

文 林立雄（專案評論人）

《趙氏孤兒》故事從《左傳》、《史記》上的記載，一直到元朝被紀君祥搬為雜劇《趙氏孤兒大報仇》、明代作者撰寫《八義記》傳奇，乃至於近當代京劇的《搜孤救孤》及新編的《趙氏孤兒》，或是歌仔戲的《萬古流芳》等等劇目，幾乎都不脫「教忠教孝」的思維與價值。到了當代，許多創作者甚至認為全「忠孝」的「復仇」已不符合時代的潮流，比如林兆華的「人藝版」或是田沁鑫的「國話版」《趙氏孤兒》都藉由「不報仇」來表現當代人對於政治鬥爭的厭惡，陳凱歌甚至在電影版《趙氏孤兒》中以「人本主義」的角度批判程嬰的「愚忠」。當代的觀點的提出的確能夠讓人省思「忠孝節義」的當代意義，然而，停滯在對「忠孝節義」的批判或省思，或許都忽略了史實與創作之間的差異，以及創作本身可能造成種種影響等課題。

近年，《趙氏孤兒》仍時常被搬演，無論是道德教化，又或是表演取勝之例比比皆是，就如今年中國北方崑曲劇院即重新編排、搬演《趙氏孤兒》。不過，再從當代的角度詰問「忠孝」，又或是原封不動的搬演故事，又有什麼新意或可觀處呢？編、導李季紋於節目單上引王國維稱讚《趙氏孤兒》之語，並從「存趙孤」置於宋代徽、欽二宗被俘的背景之下，觀察到一個可行的創作切入點，【1】那就是將《趙氏孤兒》放置在不同時空背景下所具有「解讀空間」及「政治意涵」。以明代寧王朱權在《太和正音譜》中對《趙氏孤兒》的評論：「雪裡梅花」作為出發點，藉著燕王朱棣為清君側而綁架朱權的歷史背景重新詮釋《趙氏孤兒》，為「存孤」一事找尋新的意義，並試圖回應朱權在《太和正音譜》中評語的思考，將舊本中帶有的政治意涵與朱權當下的政治處境進行對照、互演，無不是相當聰明的創作路徑。

李季紋在劇中創造一戲班，戲班為了完成燕王朱棣要求朱權（劉冠良飾）草擬檄文的任務而到燕王府搬演劇目，然而此時此刻的朱權早已明白，除了自己被綁架外，自己的妻房、子女同時也存在威脅，但心中種種不平卻讓他難以言說。於是，朱權點了一齣《趙氏孤兒》，由戲班中麒麟豹（施冬麟飾）、雪中梅（江亭瑩飾）、天時秀（許麗坤飾）分別一趕多腳，自己則親自上陣演出「救孤撫孤」的草澤醫生程嬰。《1399 趙氏孤兒》的戲中戲即在此產生了特殊的意義，就當時的背景而言，朱權雖為當時擁重兵之藩王，但被燕王綁架後的他，為了保護自己的妻兒家小，他無從選擇必須為朱棣寫下檄文，成為迫害皇室的幫兇。這正巧與他演這齣《趙氏孤兒》產生相當大的矛盾——程嬰為了存「孤」將自己的孩兒送死又害了忠良，然而面對自己的家人，同時又面對戲班演員及其家人們的安危，只能選擇當下的和平、安定，選擇背叛皇室正統。

李季紋以「入戲」、「出戲」的方式，讓人物游移於現實與扮演之中，試圖藉由「扮演」表現出朱權內心的不安與懊悔。除此之外，重寫《趙氏孤兒》的部分除了沿用經典的情節段落外，重寫的情節也讓《趙氏孤兒》產生新的生命力，如莊姬公主烈性地破胎門產子，情感濃烈，相當符合歌仔戲自由、奔放的特色。又，作為一部「古路新戲齣」，《1399 趙氏孤兒》無論在表演的安排、服裝、舞臺設計，又或是唱腔的安排都相當地傳統，就如唱腔來說，曲調幾乎都是熟悉的【七字調】、【雜唸調】或【漢調】，唱腔的編寫上也有很好的鋪敘堆疊，如韓厥搜檢程嬰木篋一場，當搜到箱內之嬰兒時，先是安排【散板】讓演員能夠充分地發揮當下的驚詫和不安，後又緊接【都馬調】、【都馬搖板】，延續著不安的情緒，將緊張的氛圍推高，【2】演員在舞臺上的唱、念、作、打亦是相當精彩動人，特別是施冬麟將身體的穩定與彈性掌握得相當好。

不過稍嫌可惜的是，《趙氏孤兒》在整體的搬演篇幅上仍過於繁重，「出戲」、「入戲」的經營與伏筆埋的不夠多，作為主要人物的朱權在這部作品中的種種矛盾、不安與懊悔仍不夠彰顯，比如朱權

與雪中梅演出「定計」一段的安排，程嬰質疑公孫杵臼的忠誠於是問道：「你……敢會反背我？」雪中梅卻在此時出戲呼告一聲「王爺」，雖能理解是戲班受到燕王的指派而來的心虛反應，但寧王與戲班演員間的關係在設定上仍有些曖昧不清，不免讓這層反應模糊難辨。總的來說，整部作品欲談論、對照明朝史事，卻在劇中情節比例安排上失衡，然而在文本找到了詮釋的新路徑之外，導演是否能夠在文本與空間之間的關係再做思考，或許也是能夠被期待的部分。當然，作為「舊戲新出」的角度來看，《1399 趙氏孤兒》以新的切入角度，試圖以當代的觀點想像明朝，重新搬演《趙氏孤兒》一劇無疑仍是相當成功的。

註釋

- 1、詳見《1399 趙氏孤兒》節目單，無頁數。
- 2、感謝音樂設計陳歆翰提供曲譜對照。

勝利者的狂歡？抑或失敗者的自嘲？《行動代號：莫須有》

演出：栢優座

時間：2018/03/17 14:30

地點：台北市大稻埕戲苑

文 林立雄（專案評論人）

觀看栢優座作品的經驗，筆者並不算多。但，一路從《降妖者：齊天》、《惡虎青年 Z》兩部作品一直看到《行動代號：莫須有》之後，筆者慢慢地感受到創作者在劇中埋藏的急切與不安，並試圖理解栢優座的創作思維與表述方式。或許，栢優座的作品可以代表某一部份「憤世代」青年的心聲吧。不過，什麼是「憤世代」？又為什麼是「憤世代」？或許，這可以從「草莓族」一詞的誕生開始說起。「草莓族」被定義為 60 年代後出生的人們，又特別被拿來定義 80 年代後出生的年輕人，意指像草莓一般沒有抗壓性。但是，被貼上標籤的年輕人們又何以甘心接受這頗受貶抑的稱呼與標籤呢？畢竟，當代年輕人的生存環境已不比當時，許多欲以一己之力完成大事的年輕人在面對當下社會的「經濟衰退」、「薪資低廉」、「政治內鬥」等種種問題時，究竟該如何自處？又該如何努力？

代表戲曲圈的「憤世代」青年們面對的問題類似，一是臺灣教育並不注重「戲曲」、劇場環境又相對的不優渥。再者，在政治認同的影響下，京劇、崑曲甚至被視為一種外來文化，部分的人們對這門藝術並不見得認同。此外，又與大多數的領域相似，仍存有「正統」與「大師的光環」的影響，導致年輕演員們在試圖找尋新觀眾的創新路程上飽受批評。然而，栢優座這群年輕演員們或許正好能代表「憤世代」的某一群，他們以科班學習的「京劇」做為創作基礎，從當代戲劇吸收養分、找尋各種可能，試圖使用生活化、無厘頭的當代語彙與非線性的敘事方式形塑出獨特的創作風格，藉以追求舊觀眾們的認同與新觀眾們的青睞。然而，積極創新的栢優座，希望能夠建構出屬於新世代的創作模式與表述方法，讓觀眾能夠藉此看見戲曲的美好。但，卻仍必須面對現實的考驗那就是——「功」在哪裡？

栢優座一直以來都持著種種宣言，如標舉自己的作品「是京戲（京劇+戲劇），不是京劇；（發展）屬於自己的劇種及表演體系……」等等，【1】許栢昂也曾經在〈Bitch Cabaret 演員許栢昂專訪——我想做京劇譯者〉訪談中提到，他想「翻譯」京劇給現代觀眾看，更說道：「就像莎士比亞的語言需要被翻譯，現代觀眾才能更容易領會它的美，我想翻譯我的母語，京劇，給現代觀眾，讓它的美能夠被更多人欣賞。」【2】種種說法都可以看見許栢昂試圖要將「京劇」毫無隔閡地帶給當代觀眾，以達人人可以領略，並讓觀眾能夠更深入挖掘京劇之美好的意圖。然而，無論如何創新，都來自於戲曲的話，那麼「功」呢？「功」就能夠被輕視嗎？回到《行動代號：莫須有》的文本與表現來看，上半場情節並不難理解，講述著漢南國王因為德不配位，而遭受靖國的叛變、篡奪，導致滅國的危機。不過，可惜的是上半場長達九十分鐘，在敘事的進行稍嫌拖沓，有種魚與熊掌都欲兼得，卻顯得整部作品變得頭重腳輕。

汪俊彥評論此劇時，提及：「上半場的表演幾乎是依著演員，而不是角色，進行的。」【3】也因為是依著演員，許栢昂為這群年輕演員們在劇中安排了許多表演的橋段，如許多個人獨秀，諸如耍光劍、長棍、雙槌等等，甚至是諸多隊形變化，將場面之壯闊、新奇呈現與觀眾演前。只是，在上半場諸多的表演安排中，仍必須思考劇情該如何被有效地推動，才不會讓情節的流動過於凝滯。當然，創作者理當要為每一位演員負責，讓演員都能夠有充分的演出機會和空間，做為這群青年演員的領頭羊許栢昂，或許會希望臺上、臺下都能因為足夠的表演而感到滿足。但是，如何「減頭緒」、「密針線」，【4】讓劇情能夠如行雲流水、讓衝突能夠獲得堆疊，情節也因此更加收束亦是相當必要的。

再者，則是前文所提到的「功」的問題。可惜演員在表現上仍不夠熟練，掉槌、落棍的情形光上半場就有三次之多，除此之外，更深地探究表演本身，先不論表演方法的拆解或是交雜使用，在使用京

劇身段作為表演重點時，技巧的展現與演員身體的穩定度卻是破綻百出，除了功底深厚的黃宇琳(飾演漢南王妃)在身段、演唱表現上都有精彩的表現外，年輕演員們在唱、念、作、表上都仍有相當大的努力空間。當然，作為一部「京戲」而言，新的觀眾可能可以將注意力轉向其他的部分不看，但對於舊有的戲曲觀眾呢？當他們進劇場希望看到精湛的表演，更希望看見新意的同時，卻不時被技術失誤所干擾，那麼觀眾們應該怎麼看待這場演出？

坐在筆者右側的兩位年輕觀眾在中場休息時嘆了口氣，並笑著說：「是滿好笑的啦，也滿帥的，但失誤真的很不行。」當然，對於年輕演員們我們仍需抱持著鼓勵的態度繼續支持他們，但就評論者對戲曲的愛，仍必須提醒這群年輕表演者必須回到表演的自我要求進行檢視，更別忘了時時刻刻鞭策自己與思考自己的表演。再回過頭來談《行動代號：莫須有》這部作品，下半場相對而言，節奏就變得穩妥許多，創作者對於當代的種種焦慮與不安也在下半場連接緊密的敘事中被充分發揮。上半場既然想講的是亡國，那麼下半場則不免俗地要復國，這才符合傳統的戲曲世界中教忠教孝的價值觀，但是，許栢昂代表的並非傳統，而是用著尷尬、懷疑，甚至是無奈的口吻詰問這場已然失敗的「復國行動」。

下半場從岳王廟的導覽回到岳沖天(許栢昂飾)開始「復國」的當下，然而復國終將失敗，岳沖天被擄。在被擄的當下，岳沖天得知了這場復國行動的背後，已經產生了化學變化，那就是敵人靖國王子顏百弓(王辰驊飾)照料了漢南王妃以及皇子陸和平(蔡佾玲飾)，甚至開始對舊漢南國人進行懷柔政策。然而，漢南王妃與王子備受靖國照料，同時觀看現實，舊漢南國民們也並未因為改朝易代有任何的大改變，此時此刻心繫復國的岳沖天，不免成為尷尬的存在。汪俊彥提到了相當重要的一點是，「劇末岳沖天最後直立不倒的不瞑目片刻，如果不從他的忠孝節義、遺志未成或是他的守舊食古不化來閱讀，這才開啟了整齣戲最富辯證的癥結：那恐怕正是他拒絕成為靖國人的下場。」【5】或許，這後面其實應該有更大的詰問是：如果我們都固守成規，那麼我們會不會就只是岳王廟裡的那座雕像？永遠無法走進人群、走進世界？

然而，這樣的創作思維並不難連接至此刻當下的「我們」。這個「我們」可能包含了在臺灣的某群人具有的特定政治立場，但更重要的是，許栢昂或許真正焦慮的是，當代人應該怎麼認同「京劇」？更甚至是如果「戲曲」只是墨守在所謂的「程式」、「規範」，而不加以改變，那京劇會不會就是下一個滅亡不傳的劇種？在這部作品中，筆者可以清楚地看見作為年輕一輩的戲曲創作者、表演者的無奈與矛盾，尤其是成長於科班的許栢昂、黃宇琳是相當積極的要讓京劇更靠近人群、讓年輕演員走出來，如在開場安排演員們從容的在舞臺前和觀眾介紹自己，又或是劇中交雜著劇場演員、歌仔戲演員、京劇演員，語言與表演方式輪用的狀況。但，對筆者來說，或許「形式」的新與舊已經不會是影響當代戲曲創作中最重要的因素了，儘管所謂的「正統」論述可能成為阻礙，但長期的經營與求變確實也讓栢優座尋覓出了一種獨特的敘事方式，更找到與當代觀眾連接的語彙。

總之，當代戲曲的發展理當應該有各種樣貌存在，可以傳統、可以創新，然而，在創作的過程中永遠不能忘記的是「對話」與「理解」。世代之間固然會因為教育的方式不同，又或是時代背景與經歷的差異而存在隔閡，但不會完全是批評，更不會是戰爭。或許，正在建立當代論述的我們在此刻當下談勝利或失敗都還太早，也可能更無所謂的勝利、失敗。然而，在求新求變的同時莫忘本來面目，或許也是創作中相當重要的事情，畢竟我們都可能從某一條脈絡而來，只是此刻當下的我們，以過去為養分滋長出獨特的樣貌了。筆者仍期待在不斷流動的當下，會發生更有趣的變化。但，回過頭來談戲曲在舞臺上的發展，除了皆適用於各領域的「文本」必須再思考外，不能放下的，或許是最最難以取代，且最具特色的「表演本質」吧。

註釋

1、見紀慧玲，〈拆解之後呢？《狹義驚懼》〉，刊載於「表演藝術評論台」（網址：<http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=9625>，瀏覽日期：2018.3.23）。

2、見〈Bitch Cabaret 演員許栢昂專訪——我想做京劇譯者〉，刊載於「台北劇場實驗室 Taipei Theatre

Lab」(網址：<https://goo.gl/t3BYWM>，瀏覽日期：2018.3.23)。

3、見汪俊彥〈停止復國之後《行動代號：莫須有》〉，刊載於「表演藝術評論台」(網址：<http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=28619>，瀏覽日期：2018.3.23)。

4、詳見清代劇作家李漁之《閒情偶寄》之〈結構第一〉。收入《李漁全集》(杭州：浙江古籍出版社，2009年)，第3卷，頁10-13。

5、同前註3。

看待「傳統」的一種方式《第三弦（三の糸）》

演出：52PRO（ゴツプロ）

時間：2018/02/24 19:30

地點：華山 1914 文創園區東三館烏梅劇場

文 林立雄（專案評論人）

該如何看待「傳統」？或者，該如何藉由戲劇觀看「傳統」？或許，我們在討論「傳統」的時候該好好面對的第一個問題是——什麼是「傳統」？就臺灣的我們來說，或許會因為政治認同而認為「中國文化」並不屬於臺灣的「傳統」，但又常常處於無法割除歷史、文化、學習背景的尷尬狀態，面對這樣的「認同障礙」，大多數的人們可能會選擇逃避，或者是刻意排除忽視。但，或許我們都不能忽略的一件事情是，今天我們所做的、所說的、所寫的，它們的過去，都是有其歷史發展脈絡的。歷史是死的，當下卻是流動的，當然「傳統」也會因為時間而產生改變，那麼，我們何需刻意排除、忽視？而不理解它的存在，試圖擁抱它，甚至藉由它發展出屬於自己的「傳統」呢？

談了落落長的「傳統」，還有非常多問題是可以被接續著討論的，特別是那些被包納在某一群體之下，被迫接受、認同「傳統」的人們，他們如何面對、因應，同樣是一門值得思考課題。回到 52PRO（ゴツプロ）的《第三弦（三の糸）》來討論，這部作品即可以被視為一種觀看、理解、檢討「傳統」的方式。《第三弦》講述「輕津三味線萬澤流」的故事，劇情從四位綽號為「嫉妒」、「強推」、「沒膽」、「沒責任」的四位大叔（精靈）的爭鬧開始，他們身著流行服裝、使用智慧型手機、喝星巴克咖啡，鬧鬧吵吵的楔子讓人有些摸不清頭緒，直到第七代傳人萬澤壽太郎（佐藤正和飾）帶著六代目萬澤隼吾（浜谷康幸飾）與弟子栗山勘治（塚原大助飾）來到萬澤流的神山，在別無他人的深山他們聽見了三味線的聲音，並遇見四位大叔，才一一地揭露「輕津三味線萬澤流」在傳承上的種種困難與考驗，四位大叔綽號的命名意義也敘事過程中被一一解答。

在這部作品當中，「嫉妒」、「強推」、「沒膽」、「沒責任」四位大叔，正好能夠代表「輕津三味線萬澤流」在傳承過程中，各代傳人所遭遇的種種困難與無奈，有嫉妒他人實力者、有不願接受而強推他人者、有害怕承擔者、有不願承擔者。然而，面對「傳統」，誰本就應該傳承？又，是誰該接下傳承呢？這部作品並非通篇辯證，而是從四位大叔與第七代傳人的自我揭露中看見「萬澤流」在傳承上遭遇的種種困境，比如同姓、男性才得以繼承流派等問題。劇中的傳承問題能夠延伸至各地的文化傳承，將此狀況與當下的台灣進行對照不免同樣讓人慨歎，文化傳承的本意應該是將前人創造的精緻與美好流傳，為何總得因為人、因為政治而生發出種種的問題，進而陷入推託、沒膽、沒責任的漩渦裡頭呢？52PRO（ゴツプロ）似乎試圖在這部作品中思考這個問題。

52PRO（ゴツプロ）用了自己最擅長的「劇場」，思考、反省日本的「傳統」以及其中之「傳承制度」。劇中深刻地點出了傳承的種種障礙，以及人作為個體時，面對大群體、大傳統時的掙扎與無奈。劇中並不否認「傳統」的重要性，甚至在劇中展現了萬澤流傳人們在面對「傳統」時種種謹慎、嚴格的精神，不過，「傳承」真的別無他法？只能男性？只能同姓？只能父傳子嗎？從劇中第七代傳人領著弟子栗山勘治登山的那刻，52PRO（ゴツプロ）似乎就隱隱地告訴觀眾，傳承不見得只能傳遞給自己的家人，更重要的是，有沒有人熱愛這份「傳統」，且願意將這個一文化持續地傳承下去，或許，這才是對待「傳統」最好的方式。

這部作品幾乎可以說是「輕津三味線萬澤流」的歷史，更是作為日本人的 52PRO（ゴツプロ）面對自身文化、傳統及傳承問題的沉痛告白，但劇情中趣味的設定與對話卻又不讓整齣戲像演繹歷史那般枯燥乏味，特別是演員們的能量飽滿、協調，進入嚴肅對話的前後穿插著搞笑、浮誇的科誦，讓觀眾在冷熱調劑中可以保有彈性，在笑鬧與嚴肅中思考。除此之外，我們亦能夠在劇中感受「當代符號」與「傳統文化」的矛盾，如前文所提及之萬澤流聖山上的大叔精靈如何使用智慧型手機、Apps，又在劇中談論，甚至演奏著代表「傳統」的三味線，無處不帶有衝突感。劇末，一切都回歸到傳統的源

頭，展現最初的美好，臺上七位大叔在揭露過去、重新面對、理解每一代的傳承後，幽幽地演奏起三味線，襯著舞臺上那棵佈滿蒼苔的聖石，流瀉出無比的寧靜與禪意，正為此劇留下了餘韻。

面對、反省「傳統」，日本是相當不遺餘力且具有自覺的。過去，日本即曾出現關注日本傳統藝術——「落語」的電視作品《虎與龍》。在這部影集中，同樣是以當代為背景，講述當代人面對即將消逝的傳統文化的種種看法與反應。雖然，大多數的電視劇都逃離不了主角討厭傳統，最後經歷種種後開始喜歡，甚至出現傳承的責任感等情節，但，能夠以「傳統文化」作為核心，運用當代故事與通俗情節重新包裝，或許是我們可以借鑑的。總而言之，《第三弦》是一部相當成功的作品，即便戲劇的敘事重心是日本的傳統樂器三味線，以及日本文化傳承的問題，但也不免會讓人聯想到存在臺灣的種種傳統文化，譬如京劇、崑曲、歌仔戲、南北管等等，他們也都因為時間長出了不同的樣貌，長出了有別於所謂「大傳統」的，專屬於臺灣的樣子。然而，我們或許也可以期待，未來的創作者可以在傳統文化中，找到創作的基礎，發展出一套我們看待傳統、文化的方式。

歌罷曲盡，讓熊貓們成為傳奇吧——上海崑劇團創團四十週年《臨川四夢》之「大師折子專場」與《牡丹亭》（上）

演出：上海崑劇團

時間：2018/01/03 19:00；2018/01/07 13:30

地點：國家戲劇院

文 林立雄（專案評論人）

我看上崑，不似多數曲友，亦不似學術前輩們的時間長。不過，姑且讓我從「上海崑劇團來臺演出二十週年」談起吧。還記得大三那年，我是個剛受到崑曲錄像影響方開始追隨崑曲的學生，在這之前看過的崑劇大概與大多數人無二，就是高中國文老師在課堂上播放的青春版《牡丹亭》。不過在大三的崑劇課上，我卻意外地被老師在課堂上播映的上海崑劇團谷好好主演的〈擋馬〉、王芝泉的〈借扇〉等崑劇武戲弄得熱血沸騰，又被岳美緹、張靜嫻主演的《玉簪記》中〈秋江〉一折感動得熱淚。那時的我還不懂，崑曲為什麼能夠這麼迷人？於是，我將這些名字記下，又陸陸續續的在網路上找了許多上海崑劇團、江蘇省崑劇院等老藝人的演出錄像，這才知道，什麼是「一招一式，穩紮穩打」、什麼是「人物深刻，唱作俱佳」。

正巧，我在大三的那年，也就是 2013 年，跟上了「上海崑劇團來臺演出二十週年」系列演出，我記下那些老藝術家的名字，幾乎把所有的票都買了，天天進劇場看戲。看戲那幾天，我無不被演員的唱、作給打動，本來不熟悉的劇情，卻也因為藝術家們的深刻詮釋，讓我能夠輕易的從唱腔、身段、表情中，接收到飽滿的情感。那時才聽說，這些老藝術家們都已年越七十，我還不肯信，因為臺上那一招一式都是來真的，又更何況年越七十，嗓音怎能如此清透、嘹亮？衰老的容貌又要怎麼表現青春呢？「上海崑劇團來臺演出二十週年」之後，上崑還曾於 2014 年「第四屆海派文化藝術節」來臺灣演出，帶來《牆頭馬上》、《琵琶記》與折子專場的演出，不過很可惜的是，計鎮華與岳美緹因身體狀況不佳，故無隨團來臺演出，我心想，這些老藝術家大概真的老了吧，也是該讓他們只當熊貓【1】，好好休息的時候了。

出乎意料地，竟然還能在 2018 年 1 月，再看到這些老藝術家領著年輕演員們再來臺灣演出，或許老藝術家自己大概也沒想過吧？這一次，從崑大班到年紀平均只有二十歲左右的崑五班，藝術家們帶來一場「經典折子專場」還有《臨川四夢》，不過老藝術家們只演出「大師折子專場」與《牡丹亭》，惟有梁谷音一人，還跟著青年演員們演出《邯鄲夢》。非常可惜，因為時間的關係，僅能觀看「折子專場」與《牡丹亭》，那麼，就讓我接著從「折子專場」開始談起。這一次，老藝術家們挑選了四折戲作為專場演出的重點，分別是張洵澎〈說親〉、岳美緹、張靜嫻〈琴挑〉、計鎮華、梁谷音、張銘榮〈吃糠遺囑〉、蔡正仁〈太白醉寫〉，不過來臺演出前，張洵澎因身體不適不克來臺演出，故改由青年演員張藝巖演出〈小商河〉。

這場折子戲專場可說是精彩萬分，先從老藝術家們說起，岳美緹與張靜嫻多年來的合作默契大可不必要贅言，對於《玉簪記》的打磨和改造更不在話下。先從小生潘必正（岳美緹飾）登場來看，岳美緹閑而不愠的步伐已經為這齣戲打下了基礎，巾生該有的「書卷氣」也從沉穩的念白中汨汨而出。笛聲響起，【懶畫眉】一句「月明雲淡露華濃，欹枕愁聽四壁蛩」唱得緩、唱得溫，傷秋肅穆的神情與款款而至的步伐，都可以看得出岳美緹對劇中人物的理解與詮釋。接著，道姑妙常（張靜嫻飾）的登場更是幽而不怨，【前腔】「粉牆花影自重重，簾捲殘荷水殿風」，唱得纏綿卻又不黏膩拖沓，就一位正值青春二八的道姑來說，張靜嫻甜美、柔嫩的嗓音與流水行雲般的肢體，可說是將人物詮釋的相當精準、神情態度等分寸也拿捏的穩妥。

從「靜」過渡到「鬧」全然不見刻痕鑿鑿，如順水推舟，兩人以琴相會，彼此互表情意，每一個節奏、拍點都相當精準，逗得觀眾莞爾。從二人的肢體與唱腔的表現以及對劇中人物的刻畫細膩，彷彿兩人真只有十八歲，完全說服了臺下觀眾，當下幾乎忘了臺上兩人皆年越七十。再看下半場梁谷音、

計鎮華、張銘榮三人的〈吃糠遺囑〉，三人已多年未曾同臺演出，此劇更是經典的唱作皆多，雖然梁谷音、張銘榮的體力可能還堪承受，但不免還是會讓人擔心，老藝術家們都已到這個歲數了，難道真還要金戈鐵馬地在臺上作「硬殭屍」，甚至哭天搶地地又跪又唱嗎？甫大病初癒的計鎮華再次登臺不免也讓人擔心。但，老藝術家們還是全部作足了。

在此不論南崑、北崑的表演套路，就上崑版〈吃糠遺囑〉來講，濃縮了原著《琵琶記》中三齣〈勉食姑嫜〉、〈糟糠自厭〉、〈代嘗湯藥〉，特別在〈吃糠〉的部分凸顯了蔡公的唱、作，並將蔡婆（張銘榮飾）的死處理為一忽然的「硬殭屍」倒後燈暗，加強了戲劇的張力、收束了劇情。從突出與新加的部分來看，在過去雖是可行，但對年邁的張銘榮與病癒後的計鎮華其實是很大的負擔，又特別在〈遺囑〉時計鎮華必須頂著高腔演唱、跪地拜謝，梁谷音飾演的趙五娘又更是劇中重要的主角，多支曲子連唱，相當考驗體力。三位老藝術家幾乎卯足了全力，在臺上是又蹬又蹦，高腔更是一個也沒有少，竭盡氣力、試圖讓觀眾看見最精采的部分。雖然老藝術家在進行特技表現時，仍讓人捏一把冷汗，三人在唱、作上也不比當年來得有力，但將真摯的情感完全投注於劇中人物，已讓臺下許多觀眾們，忍不住流下了感動與不忍的淚水。

再談〈太白醉寫〉一齣，雖然這齣對飾演李白的蔡正仁並沒有太多唱、唸上的考驗，但在作、表上，仍是一場又長又累的馬拉松。前頭由唐明皇、楊貴妃、高力士與宮娥們暖場，蔡正仁的醉李白才不疾不徐地上場。在這齣戲裡，李白必須被展現得有文人的端莊外，更要有詩人的放蕩不羈。除此之外，這裡的李白是醉態登場，所以必須讓李白的肢體些微搖晃如迎風擺柳，又更要不明前後、左右、尊卑地在臺上展現其「詩仙」的豪邁神態。無論是登場、題詩、作詩、吟詩，又或是領賞吃酒時的倒地不起、返回寓所後的力士脫靴等等情節，蔡正仁無一不作足，反覆地嘻嘻笑更加強其人物特質，讓這人物更添可愛。不過在這一次的演出中，節奏不比之前來得緊湊，可能是因蔡正仁的體力已不比從前而更需費時，但卻也從這較鬆弛的演出節奏中，更感李白醉寫的那種馳放和自然。

最後談到臨時救場的〈小商河〉，並不是不重要，而是我特別想談談年輕人，所以放在最後。飾演武將楊再興的武生張藝嚴，在此場的表演並不輸崑大班熊貓們的氣勢。甫登場，密集緊湊的鑼鼓與張藝嚴流暢的身體展現，幾次抬腿、翻身、擲槍、劈叉都讓觀眾忍不住拍手叫好，更重要的是張藝嚴在〈小商河〉中演唱的【醉花陰】、【喜遷鶯】與【刮地風】幾支曲牌都相當的規矩，字字唱在板眼上，氣勢也相當磅礴。當然演唱規矩、字字在板眼是相當必須的，不過，在此特別提出是因為武戲大多強調作、表而忽略演唱。然而，在這一折戲裡，不只讓觀眾們過足了觀賞各種特技的癮，更滿足了愛聽磅礴武戲曲牌演唱的觀眾們。整體而言，「經典折子專場」排序上半場一武一文、下半場一緊一鬆，可說是恰到好處，青年演員與老藝術家們聯袂演出，也讓觀眾看見了上崑全團的堅強實力與後繼有人的希望。

註釋

1、中國大陸稱熊貓為國寶，臺灣崑迷們則用「熊貓」為稀世珍寶的這層意義，暱稱這群老藝術家們。

歌罷曲盡，讓熊貓們成為傳奇吧——上海崑劇團創團四十週年《臨川四夢》之「大師折子專場」與《牡丹亭》（下）

演出：上海崑劇團

時間：2018/01/03 19:00；2018/01/07 13:30

地點：國家戲劇院

文 林立雄（專案評論人）

無論崑曲對臺灣大部分觀眾是否遙遠，我想大多數人的腦海裡，可能都曾轉著「原來姍紫嫣紅開遍，似這般都付與斷井頽垣，良辰美景奈何天」這一段優美的唱詞吧。1992年上崑第一次來臺，一直到2004年青春版《牡丹亭》在臺灣演出，臺灣島內幾乎形成了「崑曲熱」。國中、高中的國文教材更跟隨這波熱潮開始選編《牡丹亭》及其他戲曲的曲文，高中國文老師甚至在課堂上以青春版《牡丹亭》作為教材。去年，完成百場海外巡迴的青春版《牡丹亭》再回到臺中歌劇院演出時，票房仍相當可觀。這次上崑來臺，《牡丹亭》也是五天演出中唯一售罄的節目，甚至還加開了3000元的二樓包廂座位的演出。

為什麼《牡丹亭》可以如此受歡迎？很自然的是，這部劇作對於一般觀眾而言，已經相當熟稔，除此之外，國、高中教育的推廣，也是讓這部劇作廣為人知的原因。不過，這次《牡丹亭》能夠售罄並造成迴響，有很大的原因是崑大班的熊貓們與青年演員們的合演。這一次上崑帶來的《牡丹亭》共串了〈遊園〉、〈驚夢〉、〈尋夢〉、〈離魂〉、〈叫畫〉、〈幽媾〉、〈冥誓〉、〈回生〉八折戲，雖然落掉的情節甚多，但不影響整體敘事（敘事內容也不見得是觀眾的主要目標）。從〈遊園〉談起，此齣由崑三班旦角余彬主演，基本上中規中矩的演完小姐遊園的情節，合乎大家閨秀之風範，只可惜在人物的詮釋上較無溢出或亮點。〈驚夢〉一齣由張靜嫻、岳美緹兩位大師主演，張靜嫻所詮釋的杜麗娘春心萌動，笑意藏不住但仍在閨秀風範之中，春睡所唱的【山坡羊】婉轉有致，特別是「遷延，這衷懷那處言？」一段，張靜嫻身段柔軟、纏綿，唱腔更是相當嘹亮且有彈性，人物在程式的規範之外，溢出了一種人物面對情感的渴望以及難以觸及的幽怨。

〈驚夢〉小生上一段更是經典，張靜嫻與岳美緹二人默契甚佳，第一支【山桃紅】的相遇相識到第二支【山桃紅】的雲雨過後，柳夢梅的唱腔、身段、眼神無一處不是風流蘊藉，臺下觀眾各個屏氣凝神，深怕沒抓住臺上演員每一刻的互動。二人下場後，掌聲雷動，接著〈尋夢〉登場的是上崑的青年旦角羅晨雪，她在此齣的表現除了讓我熱淚外，更讓我驚喜的是在上一次來臺演出《牆頭馬上》後的大幅進步。羅晨雪一出場，腳步穩健、大方自然，從容不迫上場後第一支【懶畫眉】唱得春心蕩漾，夢中即景如在眼前。拜了張靜嫻為師後的羅晨雪，在控制嗓音上又有了更多的彈性，特別是每個橄欖腔和收字歸音都做得相當細膩，接下來的【忒忒令】、【嘉慶子】、【尹令】更是看見了羅晨雪的靈動，兩首曲子在演唱上都相當有細節，如【忒忒令】中「那一答可是湖山石邊，這一答似牡丹亭畔……」一句，唱得眼前有物、又驚又喜，【嘉慶子】、【尹令】更是讓觀眾走進了杜麗娘的腦內小劇場，夢中之人恍若在眼前，情緒反應是又羞又樂。比較諸多〈尋夢〉之演繹，華文漪等上崑演員在演繹上顯得較熱情奔放，省崑張繼青版則較文靜、內斂，羅晨雪雖師承省崑的路子，但詮釋上正好在二種「其間」，有一點奔放，卻又不過火，有著文靜，卻又不死板。

羅晨雪在這一次《牡丹亭》的演出裡獲得很好的發揮和表現，可以說是上崑相當值得期待的旦角演員。除了〈尋夢〉外，羅晨雪還演出了〈幽媾〉與〈冥誓〉兩齣。這兩齣的演繹上，羅晨雪雖不戴魂帕，但以長水袖和輕盈的鬼步演繹了鬼魂的形象。除此之外，值得注意的是在〈幽媾〉一齣中與黎安之間的互動相當有默契，特別是其中於椅上兩人相抱、相對的演繹，讓作為鬼魂的杜麗娘溢出了常格之外，其奔放的舉止，與黎安詮釋的敦厚癡傻相對，更讓這幽魂夜媾有了可看性。不過，整體而言，此版〈幽媾〉還是稍嫌內斂。畢竟，在1999年陳士爭版《牡丹亭》中，錢熠除了在身段上表現奔放外，神情舉止更加張牙舞爪，全然張顯「魂媾」的迷魅與恐懼感。相對而言，羅晨雪的版本雖然

熱情奔放，但其奔放之程度就遠不及錢熠了。崑曲理當是需要「協調」和「美」的，但誰又說為了貼合人物角色、情節等等，將摟抱等戲曲中少出現的動作設計入劇中就不具有美感呢？至少，在這次演出的〈幽媾〉身段在設計上，仍是充滿協調和美感的。

〈離魂〉大概是梁谷音在近年最常演出的劇目之一，或許大多數的觀眾都與我一般，對梁谷音的印象多停留在俏皮可愛的紅娘、色空，又或是敢愛敢恨的潘金蓮、崔氏。不過，梁谷音演繹〈離魂〉的杜麗娘，仍是有可觀之處的。就詮釋上，梁谷音在〈離魂〉一齣安排了非常多的舞蹈與身段，除了與春香在【集賢賓】一曲的前跌、後退的腳步外，後頭更有雲步的設計，比起張繼青版〈離魂〉來說，梁谷音所詮釋的杜麗娘明顯有了非常多的「技術考量」，且在表達人物傷情的反應上，較為強烈、外顯，甚至是帶著怨與憤。以省崑張繼青的演繹作為比較，梁谷音的詮釋較脫離文本中杜麗娘又病又弱的想像。整體來說，這一齣〈離魂〉較為懺情。「梁麗娘」在舞臺上的氣息平穩、身段步伐穩健，抓準的大概是那曲文裡那「心坎裡別是一番疼痛」的「痛」字。綜上所述，這可觀之處實在於梁谷音明顯的個人特色上。

蔡正仁的〈叫畫〉在演繹上，主要承襲了其師俞（振飛）派唱法、演法，與大多數女小生所呈現較內斂、含蓄的情感表現不同。叫畫最重要的過程是，必須要清楚地從以為畫上是觀音喜相的恭敬，連接到驚見人間女子的癡傻神態，並藉著唱、唸表達對畫中之人的渴望與溫柔，但不可過於輕浮、情欲。蔡正仁在叫畫一齣中，最特別即在其在【鶯啼御林】「她含笑處朱唇淡抹」一段唱對畫中之人拈朱唇（類似間接接吻），以及【簇御林】中「向真真啼血你知麼」把臉貼近畫中人的身段表現，雖直接明白但卻不顯得過火，十分俏皮可愛，逗樂了臺下的觀眾們，也滿足了崑迷們能夠難得一見常扮官生的「蔡明皇」回春扮演十八、九歲的風流少年。

整體來說，上崑這次帶來的演出都十分精彩，無論是熊貓們又或是青年演員們，各個都在臺上賣力演出，情感也相當真摯、動人。不過，仍可惜的是，除了《牡丹亭》外，其他「三夢」並不賣座。我想，或許是崑大班的光環高過於青年演員們，也或許是文本的挑選與剪裁不夠符合當代觀眾的眼光，甚至可能是舞臺設計、燈光設計（如花紅柳綠又令人眼花撩亂的燈光，又或是不夠流暢的換景與過份寫實的景片等等）並不吸引臺灣觀眾等等。以《牡丹亭》來說，經過多年傳唱，老藝人在不斷打磨中傳下的表演仍有可觀之處，然而，《邯鄲記》撇去文本不看，觀眾要看的若只是計鎮華與梁谷音，那換了人演後的看點又是什麼？再則，《紫釵記》、《南柯夢》我們只是要看情愛故事？或是人生的醒悟嗎？我想並非如此單純吧。

上崑熊貓們的藝術造詣，影響了臺灣許多的觀眾的審美，特別是在老戲的打磨上，提供了當代人觀賞崑曲的一種新眼光。然而，曲罷歌盡後，熊貓們仍不得不面對歲月的流逝，與後起新秀的青出於藍。中、青年演員們或許也得開始思考，上崑在逐漸脫去老師們的光環後，他們應該用什麼樣的方式讓大家看見崑曲？看見他們？甚至是提供一個什麼樣的新眼光，讓舊有的觀眾能夠繼續守在戲臺下，讓新的觀眾走進戲臺。我雖非觀看、追隨崑曲一二十餘年的戲迷，但從大學開始至今，竟也連續了七年不斷。私心來說，或許有許多人都仍希望能夠看見熊貓們在舞臺上持續演出，但卻也不能否認歲月在他們的身上終究留下了些什麼。曲罷歌盡，就讓熊貓們成為傳奇、讓青年演員們接棒吧！最後，此篇文章雖仍有評點，但說是評又顯得嚴肅，就不妨當作一位戲迷的呢喃與心切之語吧。

戲／曲該何以敘事？又何以對話？《行過洛津》

演出：吳明倫（編劇）、陳煜典（導演）

時間：2017/12/08 19:30

地點：松菸文創園區 LAB 實驗室

文 林立雄（專案評論人）

《行過洛津》這部作品，改編自當代作家施叔青「臺灣三部曲」的首部曲《行過洛津》。做為小說的《行過洛津》，或許對於某些觀眾而言並不陌生，簡而言之，小說講述了泉州七子戲班小旦許情隨著戲班至臺灣演戲，經歷了《荔鏡記》的搬演與改編，及其與烏秋、朱仕光、阿娼等人的往來，漸漸改變自己認同的歷程，同時映照著舊鹿港（即洛津）的興衰。在南管實驗文學劇場《行過洛津》中，編劇吳明倫亦同時渴望能夠藉由劇場對文本的重現，召喚小說中的歷史關懷，以及鹿港的興衰。【1】

因此，吳明倫與導演陳煜典協力完成文本與舞臺呈現，【2】構想以兩方小戲臺，一臺演出南管戲《陳三五娘·益春留傘》，一臺則演出《行過洛津》小說改編之劇情，試圖藉由兩戲臺的搬演、對照、串聯，「對臺」映照出兩造文本的異同。【3】此一實驗、并置的手法，能夠理解創作者渴望與小說敘事暗合，並以兩臺戲「互文」做為文本間實驗、對話的企圖。甫進劇場，望見兩方小舞臺，接著頂上張燈結綵，眼前樂隊羅列、古樸畫布的張掛，與演員在舞臺上的戲曲妝容、復古打扮，帶著觀眾走出了當下，好似進入了清代，無不充滿著懷舊感。但是，待鼓樂一奏，演員開始唱、演，我的眉頭便從此深鎖。

以小說／戲劇文本與戲曲進行對照、對演，究竟敘了什麼事？又對了什麼話呢？事實上，吳明倫與陳煜典是聰明的，就其選擇了〈益春留傘〉做為南管實驗劇《行過洛津》的脊樑，掌握了此劇的「留／不留」、「離／不離去」的情感，確實碰觸到了小說／戲劇文本中某部分的敘事精神。但，此一并置卻忽略了〈留傘〉一折的敘事內涵是否有力碰觸到更核心的問題。除了前文所提及留與離的情感矛盾外，回到《行過洛津》這一文本來看，〈留傘〉的映照究竟能夠引出原著中多少深刻的情感與歷史興衰？南管樂音、唱腔、表演環迴複沓，如同跳針唱盤播送出的音樂，凝滯了劇場中的空氣。在〈益春留傘〉的重複搬演，以及對臺演員的「音配像」【4】對照演出中，溫柔、悠遠南管的演出儼然成為一隻巨獸，蠶食鯨吞了《行過洛津》一劇的主要敘事。

以兩臺對演做為小說、戲曲間的對照並沒有什麼問題，正如前文所言，這樣的手段的確也碰觸到了小說／戲劇文本中的精神。然而，讓「戲曲」在《行過洛津》一劇中成為巨獸的原因在哪呢？就文體而言，無論小說或是戲曲，都存在著一定程度的敘事性與抒情性，然而，將傳統戲曲與當代劇場并置，就更不能忽略了兩者在敘事、抒情上皆有著其一定的強度。在觀看此劇時，《行過洛津》組與《陳三五娘》組【5】皆同時進行敘事與抒情，《陳三五娘》又同時被當作「象徵」放置於舞臺映照原著文本，兩方舞臺交錯或同時進行敘事、抒情，幾乎像是兩頭牛直衝對方，狠狠地撞在一起。所以，觀眾要聽的是誰？兩個一起聽能聽見什麼？在導演刻意營造出的「歧間」中又有多少解讀空間？又誰才是《行過洛津》這部改編作品的主線、重點呢？

從前文所提到的「互文」再進一步思索，若是「戲曲」在此部作品中，僅能被看做劇中的「象徵」、「對照」，那麼演出此一戲曲折子的意義又在哪？又會不會過於便宜行事？事實上，無論是當代劇場、當代戲曲，又或是過去的古典作品，將傳統戲曲作品的片段，或是將「戲曲」并置於劇中的作品並不少見。就如改編自白先勇小說的《遊園驚夢》、創作社《少年金釵男孟母》、國光劇團《孟小冬》、《水袖與胭脂》、明華園戲劇團《散戲》等等，幾乎都有這樣的手法在裏頭，但是，這幾部作品的「戲曲」，除了被當作一個「象徵」、「隱喻」之外，更重要的是，它們都是推衍劇情、深化創作的重要關鍵。

就以國光劇團的《孟小冬》來說，話劇串接著京劇經典唱段，如《四郎探母·坐宮》、《搜孤救孤》等等，很明顯地都是串連著孟小冬的生命經歷而置入劇中的，無論曲文、作表，都與孟小冬這一人物的形象、性格有著密切的關係；又如明華園戲劇團的《散戲》而言，劇中反覆演至三次的《劉美案》，都以劇中人物、情節所生發的情感，表達了戲中戲外的人物面對戲班困境的種種無奈。相形之下，《陳三五娘·益春留傘》一折，在劇中似乎僅能映照出《行過洛津》原作中許情三度來臺的「留／不留」、「離／不離去」的拉扯，與《行過洛津》中小博大的歷史關懷，以及在創作概念中所提及的不能自主、壓迫、規範等等想像產生了一段距離。

《行過洛津》試圖以小說中串接戲曲的方式，并置了南管戲《陳三五娘》，卻僅只引出了前文提到的部分的敘事精神，無法真正將《陳三五娘》中的人物情懷與樣態完全映照在「行過洛津組」的人物身上，並引出小說文本中的人物幽微的內心，又或是創作者在其創作概念中提到的「歷史關懷」、「嘉慶咸豐年間的鹿港興衰」。舞臺上，《行過洛津》組進行敘事的同時，多次插進《陳三五娘》的演出，不停打斷了原有的敘事脈絡，整部作品猶如一頭未曾打理的亂髮。導演於劇中并置出的「歧間」讓「戲曲」成為一種有限的「象徵」，然而觀眾又要如何在這有限的落差中，去馳騁想像呢？除此之外，更核心的問題，演員在語言掌握、戲曲演唱、身段等表現，似乎仍不夠撐起此部南管實驗劇中，以「戲曲」作為脊樑的重量，無不令人感到可惜。

編劇與導演的意圖是可以被期待，亦是可以被理解的。只是，兩個不同的敘事主體究竟應該被如何放置、看待？甚至是如何調整比例、安插、凸顯，以及思索兩個不同敘事載體的互文空間等等，仍是需要再斟酌的。無論是新編戲曲，又或是實驗劇中的戲曲，都不會只是「符號」，更不會是一種「象徵」的存在。除此之外，劇末肉傀儡的表演、大幕背後的神將偶、神明塑像，以及演員唸出絳紅燈籠上的名字等等表現，【6】或許也必須再重新思考安排，因為就文本的書寫與期待看來，劇中的這些安排似乎沒有被有效達成。比如劇末所有樂音戛然而止、演員全部下臺之後，坐在椅子上的執拍拿起一張名單開始誦唸，似乎讓觀眾們有些尷尬，就我而言，甚至誤會那段姓名的誦唸是仿效電影片尾的演職員名單。

註釋

- 1、詳見「松菸新主藝」節目冊，「創作概念」一文。
- 2、編劇吳明倫表示，劇本有非常多的想法是來自導演陳煜典的想法。
- 3、松菸新主藝節目冊中導演陳煜典專文。
- 4、即搭配樂音、歌唱，卻不真正發聲演唱的演出。
- 5、非常感謝編劇吳明倫提供《行過洛津》的演出文本，文本即與舞臺搬演相同，一開始即明確地分為《行過洛津》、《陳三五娘》兩組進行對演。
- 6、此段是以觀戲經驗對照文本書寫的觀察。文本中寫到：「樂師宛頤一一唸出絳紅燈籠上的人名，像邊境暗訪隊伍經過時，大人會把熟睡的小孩喚醒，深恐魂魄被邪魔陰祟帶走。」不過，在劇中無法明確得知此企圖，舞臺上誦唸名單之演員，僅只是拿著一張紙就逕自唸了起來。

通俗情節與商業操作《寂寞瑪奇朵（歡唱場）》

演出：天作之合劇場

時間：2017/11/26 14:30

地點：新北市藝文中心演藝廳

文 林立雄（專案評論人）

從 2015 年首演，一直到 2017 年的「最終烘培」，天作之合劇場的《寂寞瑪奇朵》已進行了連續三年、三輪的演出，演出場次逼近五十場。從此一現象來看，不禁讓人感嘆臺灣究竟有多少團隊能夠連續三年都以同一劇目進行長銷式的演出？天作之合劇場從 2013 年創團作《天堂邊緣》開始，陸陸續續製作了《MRT》（2014）、《寂寞瑪奇朵》（2015）、《MRT2》（2017）幾部音樂劇，演出時程同樣拉長至三、四週，從創團作《天堂邊緣》至《寂寞瑪奇朵》的演出安排，即可見天作之合劇場欲將華文音樂劇「商業劇場化」的企圖。不過，《寂寞瑪奇朵》究竟如何做到連續三年進行長銷式的演出呢？又，在演出之後，能夠激起了什麼樣的討論、效應呢？

從市場面觀察《寂寞瑪奇朵》的操作，天作之合在市場經營的考量無疑是聰明的。特別是邀請歌手、藝人參與音樂劇的演出，從固有的劇場觀眾之外，將歌迷、影迷等觀眾帶進劇場，開拓新的觀眾群。以《寂寞瑪奇朵》來說，邀請了過去從選秀節目中出道的倪安東、盧學叡，以及棒棒堂男孩楊奇煜參與演出，即是吸引粉絲的票房保證，也因此更有粉絲進行三刷、四刷，甚至是十二刷的追星行動。邀請歌手演出音樂劇的成效不僅在票房上，歌手們具有實力的演唱功力事實上也讓音樂劇添色了不少。

再談行銷面，口碑的製造更是天作之合在行銷作品時很重要的方法。在為期三至四週的演出中，天作之合邀請許多在第一週觀劇的名人，以及其他觀眾們，拍攝簡短的心得分享，並於串聯後上傳至網路社群上，以此為後幾週的票房加溫。除此之外，天作之合對劇場環境的經營也下了相當大的功夫。一是在劇場大廳安排有大型背板並準備道具，讓觀眾們能夠盡情的使用通訊軟體即時分享進劇場的心得；再者，Golden Lounge 的設置讓購買高票價的觀眾，能夠在中場休息時於特別休息區域享受酒水，以及居酒屋餐盒等服務，提供觀眾對傳統劇場大廳的不同想像；最後，還有免費節目冊的提供、週邊商品的販賣、演員見面會等等，讓觀眾除了能夠在觀賞演出之餘，還能夠親炙演員們並帶走演出相關物品作為觀劇紀念。

天作之合劇場在行銷面上可說是卯足了勁、絞盡了腦汁，滿足觀眾需求也培養出一批會特別為此進劇場的觀眾。不過，除了這些外部的行銷經營外，究竟劇作的本身如何？作為一部音樂劇，《寂寞瑪奇朵》確實如天作之合劇場在其官網中所提，符合所謂的「低門檻，高娛樂」【1】。簡單來說，《寂寞瑪奇朵》抓住了「寂寞」這一關鍵詞，藉由貫串多條情節的「友情」、「愛情」兩大情感，觸動當代人在忙碌的生活中皆能體會的共感。無論各個年紀，都能夠從其中找到相應的、能夠進行情感投射的對象，如曾遭遇友情相關的問題的觀眾，可能會將情感投射至樂樂（許雅雯飾）與曹大明（廖治強飾）這兩位人物身上，又初戀或渴望愛情的觀眾可能會將情感投射在多多（盧學叡飾）身上等等。《寂寞瑪奇朵》劇情簡單，觀眾亦確實容易理解，但卻也不免想讓人提問，《寂寞瑪奇朵》在人物之間的情感處理不會過於簡單嗎？

就一部具有「高娛樂」的「商業戲劇」而言，「老梗」、「陳套」的使用可能是不能迴避的。如在劇中經營三角戀、丈夫出軌、朋友見色忘友等等，這些大都也是在常人的生活中會經歷、遭遇的狀況，但這些「老梗」，又或是「陳套」的經營，要如何處理的具有「獨特性」，或者是與劇情產生某些程度上的緊密程度，或許是《寂寞瑪奇朵》需要再斟酌的問題。就劇情而言，與「瑪奇朵咖啡廳」真正相關的人物僅有小馬（倪安東飾）、多多、阿奇（楊奇煜飾）、陳琳（陳品伶飾），其他的樂樂、曹大明、李先生（程伯仁飾）、李太太（張世珮飾），大多只是鄰居的角色，儘管他們因這間咖啡廳而彼此交錯，但彼此間的關係、經歷並不是與咖啡廳有十分密合的連結。

上文所提是比較表層的問題，進而從人物的建立與之間的關係再論，相對於樂樂、曹大明，又或是多多、阿奇、小馬、陳琳這幾位人物，李先生、李太太這一線的情節處理相對的非常單薄，特別是李先生的出軌對李太太的影響，甚至是李先生的反應，到最後的和解等等，都不夠具有說服力。若兩人之間的情感是一句煙火、一個瓶罐拉環能夠解決，大概也不必拖到三年，而且普天下的離婚率大概不會這麼高吧……除了人物的建立與關係之外，歌曲對於人物的建立亦是相當重要的。在這部音樂劇中，有貫串首尾，曲風流行且容易哼唱的主題曲〈歡迎來到瑪奇朵〉，還有立體樂樂與曹大明兩人關係與形象的〈悲哀的人生〉，還有多多勇敢的告白〈我要走向你〉，都是相當出色的作品。

比較可惜的是李先生、李太太的形象並未跳脫出來，甚至兩人關係與問題並不明確，所以〈你知道今天是聖誕節〉、〈我們的聖誕節〉這兩首歌就顯得有些不貼切，僅存在成人世界的感慨，對於抒情、推動劇情而言並沒有太大幫助。進而談論到歌唱部分，程伯仁與張世珮二人的演唱技巧雖好，聲音渲染力亦飽滿，但卻太強調炫技，而無法真正貼近歌曲的感情。整體來說，《寂寞瑪奇朵》是一部輕喜劇音樂劇，劇情簡單容易理解，但太過簡單，甚至不夠深刻的劇情安排卻也成為這部作品的致命傷害，儘管作為粉絲的觀眾會再進場觀賞，但受到吸引的觀眾在進場後，是否會因為文本而再走進劇場，或許這是可以再思考的問題。

能夠「傳為經典」【2】，甚至能夠像百老匯音樂劇不斷地上演，是天作之合一直在努力的方向。天作之合在這幾年的劇場經營上，確實也經營出了一番成績，甚至還開發了自己的售票系統，以利管理客戶，並定期發送演出資訊。不過，無論是否行銷效果都奏效，要將作品「傳為經典」或是「向世界發聲」還是得仰賴作品本身的質量和特殊性。儘管天作之合標榜著音樂劇應當要「低門檻、高娛樂」，但事實上這與創作的深度卻是不相違背的。《寂寞瑪奇朵》掌握了戲劇應帶有「娛」的特質是重要的一部，然而要創作出能夠雅俗共賞的作品並不容易，特別是必須同時顧慮說、唱兩種不同的敘事形式，那是更不容易的。

最後，談談這場「歡唱場」的參與心得，對我個人而言是一個相當有趣的經驗。天作之合劇場在這一場次安排了主持人，甚至是砸下重本在劇場中安排了巨大投影，在觀眾席安排暗樁帶動現場氣氛，只為讓觀眾能夠跟著舞臺上的演員一同演唱，滿足觀演之間的密切關係，不得不佩服天作之合劇場的用心。然而，雖然在觀眾席的現場，不免還是稍稍失落於大多觀眾仍是第一次進劇場【3】，有很多人不敢開口，甚至很多歌仍不會唱的情況，但作為臺灣第一次的音樂劇「歡唱場」確實是值得鼓勵的。最後的最後，也期待天作之合劇場在未來能夠創作出更雅俗共賞的作品，並朝向連演數百場的目標繼續前進。

註釋

- 1、此為天作之合劇場在【天作范特西】系列所提出的觀點，除了此一系列外，此一觀點亦可作為音樂劇製作的目標。網址：<http://www.perfectmatch.tw/cht/index.php>（瀏覽日期：2017.12.7）。
- 2、同前 1 註網址「關於天作」。
- 3、經過臺上主持人的詢問調查，確實有快超過一半的觀眾是第一次進入劇場。

華麗、璀璨的轉身回眸《觀·音》

演出：臺灣豫劇團

時間：2017/11/25 14:30

地點：臺灣戲曲中心大表演廳

文 林立雄（專案評論人）

睽違約七年的時間，適逢「梆子姑娘」王海玲公職屆滿退休，王海玲在其退休作《觀·音》再度與女兒劉建勳合作。在這七年之間，劉建勳在奇巧劇團的作品，以及與國光劇團、明華園戲劇團等合作的累積中，漸漸滋長出自己的形狀與創作風格；母親王海玲亦在這幾年出演了許多傳統、經典及新編劇目，更大膽嘗試了許多的跨文化劇本，如《約／束》（2010）、《量·度》（2012）、《天·問》（2015）等作品，挑戰演員的各種可能。王海玲與劉建勳各自在不同的經歷中長出了特別的枝椏，至此部退休作《觀·音》，王海玲或許沒想到兩人於創作中的再相遇，竟然會是在舞臺上叩問自己的人生。

《觀·音》並非宗教劇，「觀·音」是編劇劉建勳在文本中創造的 App，是一個類似 Siri（智慧型個人助理）的 App。概括劇情，此劇是一段 App 引領著伶人回顧其飾演的人物角色，並從「（人物與自我創造的）其間」找尋「自我」的旅程。在這部作品中，劉建勳發揮奇想，透過對母親的觀察與對談，並以母親王海玲的演藝生涯中曾飾演的六位劇中人物，作為此部作品續寫、串接的核心。以此為基礎，劉建勳為王海玲塑造出了女扮男裝的塑像師的角色，讓塑像師在社會與自我認同的衝突之間，找尋自己真正的模樣。然而，這塑像師事實上即代表塑造各個劇中人物的王海玲，這找尋自我的過程，最核心的主旨即是「我是誰？」的探問。

「我是誰？」，大概是演員在長久的演藝生涯與不斷的扮演中，最渴望探問的問題。過去，吳興國在《李爾在此》（2001），即對自己提出了「我是誰」的疑問；魏海敏在《孟小冬》（2006）中，雖不是直接對自我提問，但戲中「孟小冬」的自我詰問亦有類似之意旨。【1】然而，這些戲既然都提出了這個疑問，《觀·音》這部作品究竟要如何以新的方式進行？以新的角度再探？於是，劉建勳以奇幻的思維，在劇中融入現代科技的元素，以王海玲過去曾飾演的人物作為原型，在臺上串接部分的原劇片段，稍稍改動人名，留下其人物特色，讓人物們圍繞著一尊「觀音塑像」的去留，創造出了新的故事。

《觀·音》揀選出《捲席筒》的蒼娃、《曲判狂狷》的吳南岱、《棠隸生輝》的李秋萍、《約／束》的夏洛、《劉姥姥》的劉姥姥與《香囊記》的周桂蘭六個人物，並分別將人物個別改名為蒼瓦（劉建勳飾）、吳男岱（連宏真飾）、李秀萍（孫紫瑄飾）、夏諾（朱海珊飾）、尤姥姥（張瑄庭飾）、周翠蘭（蕭揚玲飾）。這些人物貫串了王海玲在演藝生涯中曾經嘗試、跨越的各種角色，比如生、老生、花旦、彩旦甚至是花臉；亦跨越了傳統與當代，甚至是不同的文化語境。上半場，在劉建勳的安排下人物們接連出場，並從原角色劇中摘選出部分片段，表現其人物特質及表演特色，猶如展開王海玲演藝生涯的一紙畫軸，帶領觀眾進入時光隧道。此外，老、中、青三代演員的分飾亦可見劉建勳試圖在此部作品中，展現臺灣豫劇團在王海玲等資深演員帶領下的成長，以及青年演員已能獨當一面的企圖。

不過，雖理解編劇因人設戲的企圖，但仍可惜於上半場稍嫌冗長，特別是各個劇中人都必須被充分展現時，劇情就容易顯得拖沓，未來若再加演機會，或許可再斟酌取捨，劇情推動上會更加流暢且不過於沉悶。通過上半場的鋪排，下半場劇情開始推展，也是王海玲重點呈現自我的開始。上半場鋪墊了塑像師與周翠蘭的相遇相戀、蒼瓦對菩薩塑像的執著等等，下半場男扮女裝的塑像師決意做回女兒身。然而，塑像師決定做回自己後，卻遭到外界的非議，甚至要塑像師交出塑像工具停止塑像，導致塑像師最後全盲。總而言之，下半場劇情的揭露與衝突，事實上都是帶有強烈隱喻的。無論是外界對塑像師改回女兒身的非議針砭護家盟對「婚姻平權」扭曲的表層隱喻，又或是真假辯

證、男女尊卑，以及全盲的塑像師又或是「雌雄共體」的觀音像的內在隱喻，都是劉建勳用以對照、隱喻王海玲個人與演藝生涯的話題與元素。

從蒼瓦對於塑像的執著、塑像師對於周翠蘭的情感、尤姥姥對孩子的疼愛等，映照出劉建勳眼中的王海玲，那是她對於演出的執著、人物的喜愛，甚至是對兒女的關愛；「雌雄共體」的觀音塑像即指王海玲所塑造出來的每一位經典人物形象，劇中男扮女裝的塑像師更隱喻著王海玲的演藝人生中曾演男又曾演女的心路歷程，塑像師的不屈不折與全盲更代表著王海玲的人生、性格與人生階段。究竟「我是誰」？劉建勳讓王海玲在劇末再度提問，待天上降下了幾道門，她一一地叩門、叩問，背後皆是她曾扮演的人物、她曾喜愛的人物。「我是誰？」或許每一位演員都有其心中的答案，但在劉建勳的深刻的凝視下，劇中人即是她、她亦即是劇中人。【2】

劉建勳曾提到：「我曾經記得她說她最喜歡的角色是《香囊記》裡的周桂蘭，因為『周桂蘭把人生中的每個角色都扮演得很好……』」【3】或許，正如劇中所隱喻，以及王海玲曾說的，在這部戲中，「真假」與「男女」等辯證並不會是問題，「戲裡」或是「戲外」更不會是，因為「梆子姑娘」王海玲的長成，正是從這些她曾扮演的人物與自己在打磨、創造人物時的個人體悟而來的。在《觀·音》這部作品，筆者深刻地讀到劉建勳對母親的愛與不捨，即便王海玲是「退而不休」，但在這人生的重要里程碑中，確實需要細膩的觀察，更留下華麗的一筆。王海玲是幸福的，能夠穿上最愛劇中人的戲服華麗轉身；觀眾也是幸福的，能夠在梆子姑娘的謝幕看見她最璀璨華麗的模樣。或許，脫下「補丁的后袍」，【4】作為「豫劇皇后」的王海玲才有能夠真正彰顯出華麗且璀璨的光芒，不是嗎？

註釋

1、此一觀點是與劇評人吳岳霖討論此劇時，他所提及之看法。本人亦深感認同。

2、劉建勳在節目冊中撰有〈原來我是從裡面敲的門〉，提到《觀·音》的概念想法即來自波斯詩人 Jlaluddin Rumi(1207-1273)，詩即提到：「我活於荒誕之唇，企望從中得到答案。於是敲了門。門開了，但原來我是從裡面敲的門。」詳見《觀·音》節目冊，頁14。

3、同前註。

4、此一說法引自吳岳霖，〈補丁的后袍《巾幗·華麗緣》〉，看載於「表演藝術評論台」（網址：<http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=6093>，瀏覽日期：2017.11.29）。

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，亦提到了類似的看法：「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鍼，《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。

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，誰又曾好好聆聽彼此，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，更是增添了許多韻味。

《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狂，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。