

楊禮榕

12月

翻轉記憶與精神狀態的價值判定 《生藝人計畫：交易時刻》

07

2020



DSCF1480



749 次瀏覽

讚 0

楊禮榕（專案評論人）

無價記憶的市場價值

無價記憶的市場性與商品價值。《生藝人計畫：交易時刻》（以下簡稱《交易時刻》）主題設定為記憶的交換，戲劇背景是專門高價販售記憶的生技公司。由菜鳥員工對顧客的記憶進行訪談、評估與估價，來作為戲劇情境的主題，並串接四位參與者個人真實記憶改編的短劇：與鄰家拜金少女的初戀故事、升學中學的交換日記、未能與爺爺最後對話的遺憾，以及明知被騙仍不斷尋求大師的解救。



生藝人計畫：交易時刻（OD表演工作室提供）

在菜鳥員工與老奸巨滑主管的雙簧表演中可得知，「無形的記憶」已經可以儲存和轉移「具有真實情感且細節清晰的記憶」，是可估價、販售與交換的高級商品。隨著戲劇情節推展，充滿理想的菜鳥員工逐漸變成社畜，教室裡的中學生邊躲老師邊傳放大版的小紙條，年輕女子四處追求命理大師，叨叨唸著動漫咒語求開運、除小人，這些荒謬又充滿喜感的場景，讓筆者乍看之下覺得這是一齣諧擬人生的荒謬劇。然而，聯想當今的臍帶血、幹細胞或複製人等生物科技發展的走向，任何建構在未來科技之上的「希望」，都是當今最夯、報酬率最高的市場商品了。在不久的將來，所有人類珍視的事物、慾望與希望，都將成為最熱門的商品。《交易時刻》是帶有荒謬感的喜劇，更是隱含諷刺的寓言劇。

劇中同時拋出了幾個有趣的延伸，首先，是科技發展的局限性。無論是戲劇情境假定的記憶，或是當代現實中的臍帶血或幹細胞，當代科技明顯無法真正解析它，卻又能定價和販售服務。其次，當代醫療對精神疾病的判定與治療也有很高的侷限性，當代的科技與醫療對於精神疾病的瞭解又有多少呢？當今對於精神疾病的歧視與污名，或許也就是起因於精神醫學發展的侷限。最後，透過不斷被評估市場價值的各種記憶，點出記憶對於當事人來說是無價的，那麼記憶的實證性、真實性還是絕對必要的嗎？記憶與想像的差異是什麼，記憶珍貴而想像廉價嗎？

以遺憾交換可被彌補的記憶

記憶的交換與遺憾的彌補。值得注意的是，劇中提出設定的不是記憶的販售，而是記憶的交換。以記憶交換記憶，以自己的記憶交換他人的記憶來滿足自己的遺憾。筆者認為，這是非常浪漫、不經濟導向、不符合資本主義機制的想像。當商品無法以金錢或數字來交易的時候，資本主義與市場機制就無法成立。況且，記憶即便經過個人喜好的潤飾或時間沖刷的模糊化，仍與想像有本質上的不同。想像是被創造出來的，而記憶的價值在於真實性。因為故事主人翁的大方現身，這些取自個人生命經驗的私密記憶，在交換而不是販售的機制下，觀眾似乎就是那可能交換記憶的他者，四段關

於初戀、青春、家人與尋找自我的私密小故事，成為相當動人且深度共感的生命故事。而表演者個人的生命與存在，此刻具有無可取代的重要性。不過，戲劇情境中矛盾的是，如果以遺憾記憶交換滿足記憶，那麼遺憾不存在的話，彌補的需求是不是其實也不存在？



生藝人計畫：交易時刻（OD表演工作室提供）



生藝人計畫：交易時刻（OD表演工作室提供）

精神光譜的可變動性

精神疾病的去污名與可變動性。這個作品從宣傳開始，就提出這是由精神疾病康復者與劇場工作者共同合作的計畫與作品。前半段總是分心的想要判定哪些表演者可能是康復患者，哪些是劇場演員。雖然最初的心意是想要鼓勵康復者，意圖不要用劇場演員的標準來看待這些素人的表現。但這樣想要判別彼此的心態，或許也正是歧視與污名的表現。筆者很快就發現，根本無法藉由表演本身來判定哪些人是康復者，哪些人不是。雖然表演能力有落差，但那是建立在個體表現能力、肢體能

力的差異，與誰是或不是精神疾病康復者沒有關係。

更準確的說，有好幾個段落，肢體和反應相對沒有那麼靈活的表演者，展現了絕佳的舞台風範。他們沒有意圖表演情緒，而是非常專注在說話本身，音調、內容和對話的目的，清晰且毫無隔閡的傳達給觀眾，並帶有獨一無二的個人風格。真誠而專注的表現，讓觀眾毫無芥蒂的接納台詞內容，不時因此開懷大笑。因此，這些表演者成為舞台上最鮮明且強烈的存在，鋒芒不時蓋過劇場表演者。值得深思的是，這些表演者的表演狀態和演後座談時的非表演狀態，口語表達方式落差並不大，倘若場景換置成日常生活，筆者卻可能會因此感到緊張和距離感，這其中的差異其實完全來自心態上的差異。《交易時刻》展現精神狀態的不同價值，精神性的疏離反而成就了表演者的絕對專注和在場性，以及劇場表演者夢寐以求的舞台存在感。

《生藝人計畫：交易時刻》

演出 | 台北市康復之友協會、OD表演工作室

時間 | 2020/11/21 14:30

地點 | PLAYground 南村劇場·青鳥·有.設計

戲劇

當週評論

專案評論人

楊禮榕

OD表演工作室

台北市康復之友協會

精神疾病

寓言

南村劇場

PLAYground 南村劇場·青鳥·有.設計

生藝人計畫：交易時刻

光譜



楊禮榕

1月
04
2021

北管子弟戲的憨與鈍 《紫台山》



紫台山（板橋潮和社提供／攝影甲賀創意規劃有限公司李增國）



841 次瀏覽

讚 0

楊禮榕（專案評論人）

憨子弟精神：敬神之樂與傳統文化復興

憨子弟精神。北管作為敬神之樂，活躍在廟會慶典之中，與台灣民間信仰有著密不可分的關係。在近年的傳統文化藝術復興的風潮之下，目前北管樂擁有為數不少的職業團與眾多活躍的子弟軒社。不過，幾乎都以音樂型態為主。北管戲作為台灣傳統戲曲藝術之一，目前僅存的職業劇團只有秉持「日演北管、夜演歌仔」的漢陽北管劇團。由子弟軒社自行籌辦的北管戲公演實屬難得可貴，板橋潮和社（以下簡稱潮和社）的子弟戲演出距離上次已有七年。北管子弟戲通常是公開的免費演出，不僅是由軒社自主籌辦，自行籌措經費外聘藝師教學、租借場地、服裝和道具，投入大量經費、心力與時間排練，卻都只演出一場。

今年因疫情的影響，傳統宗教活動受到很大的衝擊，不是直接取消就是簡化低調辦理。各北管軒社的定期團練也受到影響，或被迫暫停。今年仍有臺北稻江靈安社和潮和社舉行北管子弟戲演出，著實令筆者感到振奮。潮和社《紫台山》在新北市藝文中心演出，仍秉承傳統精神，在求新求好之間不忘遵循古禮，演出當日下午先在潮和社館內，面對西秦王爺、眾神明與神將排場《天官賜福》，並出陣恭請王爺至新北藝文中心。

子弟戲特色：後場見長而前場落差大

《紫台山》文武場樂師不負所望展現北管樂的熱鬧與氣派。為首的子弟也都相當年輕，尤其是鼓吹、頭鼓手、通鼓手等後場核心人物表現優異，讓人對軒社未來的發展性充滿期待。可惜的是，後場音樂的強弱或節奏無法隨著表演者的狀況細緻調整，持續鮮明而強勢的後場反而突顯前場身段和場面的不足。相比後場的穩健台風，前場雖然在唱念與口白等音樂面向仍具有一定程度的表現，在身段方面的表現則顯得良莠不齊，甚至混有其他劇種的聲腔。本來以子弟戲的背景來說，表演者之間程度的落差是非難之罪。然而，筆者覺得疑惑的是，有幾處安排，使得整體的戲劇氣氛難以積累。

後場熱而前場冷。第一次是眾臣朝拜皇帝，第二次是群臣祝壽太后，第三次是太后飲毒酒而死，儘管後場音樂澎湃激昂，前場眾人卻全然靜止不動，後場與前場氣氛的矛盾令筆者相當不解。當太后飲下毒酒，以寫意的身段表現出吐血而亡，太后祝壽的喜慶氛圍瞬間轉成太后被毒殺的重要場景，後場音樂激昂，前場卻再度出現一種尷尬的

靜止。皇帝和西宮娘娘到側台換裝，太監跟宮女絲毫不動，不僅沒有任何走位，而是連眼部或手部的細部反應都沒有，依舊直盯著舞台前方。應該高漲的舞台情緒，瞬間出現了莫名的斷裂。龍套、太監或宮女這些腳色的設計，不正是為了壯大角色氣勢或建立整體場面？這些場景不也正是初學子弟的重要表現機會？

經驗不足的缺失：「午門處斬」之誤

臨場無法應變「推出午門處斬」口誤造成的劇情斷裂。在駙馬跳油鍋而死之後，公主不顧自身安危，正氣凜然的指責皇帝為昏君，指責太師無道，卻被義兄妹關係的皇帝判「推出午門處斬」。在先生的苦苦相勸之下，皇上決定網開一面，留義妹一命，卻口誤重複說出前一句念白「推出午門處斬！」雖然只是表演者一時口誤，然而由於這是最後的重要臺詞，除了先生有表現出略微震驚之外，其他腳色顯然無法臨場應變，錯失救場機會。因此，理應被處斬的公主，下一刻卻懷抱嬰孩出場。忠心愛國的駙馬承受不白之冤而死，果敢機智的公主懷有身孕，逃過死劫，為黃家留下一條血脈的戲劇橋段，本應是觀眾的希望寄託之所在重要場景，就這樣陰錯陽差的失去張力。

另外同樣令筆者感到困惑的，當皇帝被太師和西宮娘娘欺瞞，下令駙馬下油鍋之後，突然單手扶著頭顱不動，狀似昏睡，對駙馬和公主的責難毫無反應，直到在公主責打太師時才突然醒來。皇帝在這一段雖然沒有台詞，其回應的態度應該是重要的關鍵，才能襯出駙馬與公主的不懼個人生死、敢怒敢言的氣魄。本來腳色應該有的正氣和果敢，因為對手角色進入昏睡狀態而削減了不少。

寫實與寫意並存的矛盾

角色之死風格上的矛盾削弱戲劇張力。潮和社的《紫台山》的開場相當逗趣而引人入勝，太師之子姚彪（三花）夜闖馬房，調戲父親的救命恩人徐鴻章之妻子梁氏（小旦），梁氏不從，不慎將其殺死。兩人一搭一唱的場面生動逗趣，三花充滿喜感，充分演繹紈褲子弟的淫賊形象。小旦嬌俏中帶有氣魄，勇敢抵抗太師之子欺侮，還手、還腳，還反手刺死色狼，潑辣中帶有可愛。在舞台上當眾被一刀刺死的三花，最後讓兩位兵將一人拉手、一人抬腳的方式抬走，是相當寫實的舞台死法。然而相對於開場的寫實風格，主戲的戲劇場景是建立在寫意的風格之上。

姚太師與黃駙馬結下心頭之恨，迫使太師倍感羞辱的當眾向黃駙馬與公主陪酒道歉的關鍵，就在於徐鴻章夫婦躲藏於公主的衣櫃而逃過追查，兩位成年演員躲藏於一米高的衣櫃顯然是寫意風格。在一片喜氣的氛圍之中，太后飲下黃駙馬所敬獻的萬年瓊

漿，卻因西宮娘娘摻毒而死，以身段和唱曲表現吐血而亡。最後側身倚座，臉部掩蓋龍袍，來表現太后之死，這是充滿寫意美感的死法。最後一場的高潮場景，黃駙馬蒙受不白之冤，一邊正氣凜然的責罵昏君，一邊對其先生表達難捨之情，最終從容赴義。從小凳子上往鍋子的方向跳，來表現被皇帝賜下油鍋而死，也顯然是一種寫意的手法。可惜的是，開場生動逗趣的三花之死過於寫實，作為故事引言的場景，卻與下半場的重頭戲：太后飲毒酒、駙馬跳油鍋的寫意死法截然不同，兩者之間的風格上的矛盾，破壞了寫意手法下，死亡場景的真實感與戲劇張力。

北管子弟戲的文化傳承價值

潮和社的《紫台山》展現了北管子弟日常在音樂方面的素養與磨練，也在戲劇情節上做了一些嘗試和挑戰，然而，前場表現落差大、整體風格沒有統一、場面的對接不夠順暢，使得戲劇氛圍斷斷續續，相當可惜。回過頭來說，北管子弟戲演出的意義，絕不僅僅是音樂或戲曲美學上的展演，潮和社《紫台山》是軒社子弟對北管的執著與一往情深的體現。軒社子弟不求回報的投入，竭盡所能的想要學習、保存、發揚北管這門民間傳統藝術，恰恰體現北管子弟精神的憨。相較起來，北管子弟戲在戲曲美學上有心想為卻仍顯不足的鈍，似乎難以苛責。有趣的是，當今的北管軒社子弟，由於交通便利和社會發展，不再僅限於單一街區，而是較大的地理範圍，比如板橋潮和社的子弟如同其他較為活躍的軒社，其子弟來自大台北地區各處，但這絲毫不影響北管憨子弟的精神。更重要的是，透過北管子弟戲的演出，可以高度凝聚地方性的軒社組織的向心力，並為北管傳統藝術與民間信仰文化的保存與發展提供相當有力的支持。

《紫台山》

演出 | 板橋潮和社

時間 | 2020/11/21 19:00

地點 | 新北市藝文中心演藝廳

楊禮榕

1月
21
2021

李桃、豬頭與驢頭：歌仔戲的混搭與愛情至上 《熱天兮戀夢》



熱天兮戀夢（玖兜麻茶提供／攝影徐欽敏、鄭宇劭）



1011 次瀏覽

讚 0

楊禮榕（專案評論人）

歌仔戲版的《仲夏夜之夢》。此次在宣傳上雖然沒有特別說明是改編自莎劇，並將人物姓名在地化、念白口語化，不過透過劇情的發展，觀眾很快就發現《熱天兮戀夢》顯然是改編自莎翁的《仲夏夜之夢》（*A Midsummer Night's Dream*）。原作的主題就是愛情的盲目與美好，與著重戀愛氛圍的當代歌仔戲相當切合，加上十年養成的戲曲專科生所散發出來的青春、自信與團隊默契，在寒流的午後創造出了夏日慶典般的氣息。

李桃、豬頭與驢頭：語言的混搭與諧擬

翻譯文本的國、台語混搭與諧擬。莎劇是以古英語寫成，翻譯成中文本身已經有一層文化與時空的隔閡，要再翻成台語，顯然有一定的難度，所幸近二十年已有不少創作團隊以台語挑戰莎劇文本。2003年首演，由林顯源導演、張旭南編劇的《熱天兮戀夢》和此次2021年由林顯源編導的版本，改編的共同特色是：不侷限在情境、人物或情節在地化的困境上，以台語情境作為主體，將相近的文化情境在地化，同時以外來語的狀態保留具有文化差異感的部分。將拉山德（Lysander）、赫米婭（Hermia）、狄米特律斯（Demetrius）、海麗娜（Helena）改為秦郎、千金、孔方君與明珠，將四位青年的姓名與情境在地化改編的同時，也直接保留了不易在地化的空間背景（如森林）、人物（精靈、仙皇、仙后、僕克），保留了原戲劇情節（逼婚、私奔、點花汁、亂點鴛鴦譜等）。既有莎劇的戲劇張力，同時保有當代歌仔戲最受觀眾歡迎的情愛場面。一會兒纏綿悱惻相約私奔，下一場這方深情款款，那方嚴詞具斥的你追我逃，盡情潑灑歌仔戲的情愛浪漫。相較於2003年的版本，進一步精簡念白與唱詞，讓場景的流轉更為順暢。

李桃、豬頭與驢頭的戲謔諧擬。仙后因為被滴花汁而愛上的驢頭——波頓，在地化改名為「李桃」。李桃以一種相當自戀又人緣差的戲班當家小生姿態出場，「李桃」先是被伙伴戲謔的稱為「豬頭」，一轉眼被僕克施了魔法戴上「驢頭」。李桃、豬頭與驢頭的台語發音都相當近似，因此這個戲謔的諧擬是先從國語「李桃」到台語「豬頭」，再從台語「豬頭」扣回莎劇「驢頭」，從翻譯文本的在地化再扣回原文本，著實相當精采。2003年版本中，波頓的名字為「鋤頭」。「李桃」相較於「鋤頭」，脫去了農民的樸拙感，也相對不容易察覺其中的貶抑，讓後來的「豬頭、驢頭」有更強烈的戲謔感。



熱天兮戀夢（玖兜麻茶提供／攝影徐欽敏、鄭宇劭）

精靈、生旦與戲班：人物、造型的混搭

人物與造型的混搭拼帖。莎劇的改編最大的困境，多半是來自文化和語言與當代台灣日常的強烈歧異感，各種植物、花朵精靈造型的角色，走著圓場、打著身段，搭上各種閃亮金蔥和緞面等等歌仔戲服飾，這些頻繁的群舞場面，穿插在正戲之中，消彌了不少莎劇與歌仔戲的文化差異感。這次的版本在服裝造型上面顯然更為用心，從莎劇感的森林精靈、金光布袋戲造型感的仙皇仙后、歌仔戲小生小旦到時裝作品展風格的戲班，人物與造型的混搭，造就一種超越筆者想像框架的拼帖混搭風格。

戲中戲的改編與在地化。2003年的版本將戲中戲《最可悲的喜劇，以及皮拉摩斯和提斯柏的最殘酷的死》改為《斐勒曼甲費斯愛著卡慘死》，情節依然搬演著歐洲風情的農村鬧劇，此版本的戲中戲卻是《白蛇傳》的〈盜草〉。《白蛇傳》是家喻戶曉的愛情故事，觀眾相對很容易進入情境。戲班成員李桃、俊男、水蜜桃、罔腰、罔市、招弟，以宛如時裝設計科作品展的造型出場，白蛇還由兩人分飾一角，一人打武戲，一人主文戲唱曲，在推拉中相互爭舞台，營造出一種菜市場風格的吵鬧場景。戲中戲的最後，當戲班老闆以南極仙翁的角色出場，頭上的造型竟然是一盤壽桃的時候，筆者心中對於莎劇改編歌仔戲最後的邊界就在戲謔感中消失了。

青春戀亂愛：歌仔戲的混搭性與愛情至上

《熱天兮戀夢》以莎劇改編歌仔戲作為文本，極盡鋪陳潑灑歌仔戲的情愛場面，加上時裝造型、鬧劇風格的戲中戲《白蛇傳》，三種風格與場面混搭。窮書生與千金的私奔戀愛、普通女孩勇敢追愛、仙后愛上驢子在花床上溫婉的一夜風流、仙皇與仙后妒忌交加的愛情，究竟哪些是真愛，哪些是一時眼盲。這些潑灑情愛的歌仔戲場面，讓《熱天兮戀夢》主題集中在愛情之上，與原劇本有緊密的關連性，在讚賞愛情的同時，也不斷提醒觀眾愛情盲目性。透過歌仔戲的唱念與身段，筆者似乎更能以在地化的情境感受情愛的各種面貌。《熱天兮戀夢》的改編緊扣原作《仲夏夜之夢》的主題「愛情的盲目與美好」，無論造型或人物有多拼帖或混搭，所有的念白、唱曲、身段、上下場方式都準確的建立在歌仔戲的戲路之上，角色設定也建立在行當概念上，因此在各種混搭與諧擬中，歌仔戲仍舊是清晰的主調，戲謔與拼帖的同時，凸顯了歌仔戲劇種的包容性。

《熱天兮戀夢》

演出 | 玖兜麻茶（臺灣戲曲學院歌仔戲學系）

時間 | 2021/01/10 14:30

地點 | 大稻埕戲苑九樓劇場

戲曲

當週評論

專案評論人

大稻埕戲苑

林顯源

仲夏夜之夢

楊禮榕

A Midsummer Night's Dream

大稻埕戲苑九樓劇場

玖兜麻茶

臺灣戲曲學院歌仔戲學系

張旭南



楊禮榕

2月

伶人、戲子與歌姬：黃宇琳的表演挑戰《崔氏》

02
2021



崔氏（本事劇團提供／攝影野比大雄）



811 次瀏覽

讚 0

楊禮榕（專案評論人）

戲曲、戲劇、歌姬的三重模式。兩組傾斜的桁架（Truss）交叉劃破挑高的舞台空間，高懸的紅色大幕、周邊的大型雜物、塑膠帆布與金蔥黑紗，傾倒的椅子、沙發與A字梯，加上桌子組合的小舞臺，以及劇場空間本有的鐵門與高牆，以意象式風格建構出頹圯、破敗感的秀場後台。Tracy【1】帶著墨鏡、穿著風衣加絲巾包頭，風塵僕僕、踉踉蹌蹌的從鐵捲門闖了進來，左右手拿滿公事包、行李箱和袋子。不久，就從背台唱戲開啟了這場戲曲伶人的懷舊流行歌演唱會。沒落歌姬——Tracy先是痴守二十五年仍如同一場夢的戀愛、大方分享秘訣卻被年輕妹妹（後輩）取而代之的歌唱事業、半調情半撒嬌的向董仔（老闆）借錢卻收到解職通知的委屈，為情郎耗費畢生積蓄最後卻收到電話通知手術失敗的無奈。黃宇琳以獨腳戲的方式，透過三種不同的表演藝術類型——戲曲伶人、當代戲劇與懷舊歌姬，展現了Tracy繁華落盡皆是空的一生。

唱戲、教學與演唱會：聲腔上的戲曲功夫

戲曲伶人的懷舊流行歌演唱會。Tracy在孤寂中唱起了第一首曲牌，接著在戲劇場景中陸續穿插經典流行歌曲〈有一種悲傷〉（A-Lin，2018）、〈領悟〉（辛曉琪，1994）、〈矜持〉（王菲，1994）、〈峇里島〉（潘秀瓊，1995）、〈好好愛我〉（鳳飛飛，1981）、〈海海人生〉（陳盈潔，1992）、〈期待再相會〉（陳盈潔，1984）、〈掌聲響起〉（鳳飛飛，1986）、〈長城謠〉（周小燕，1937）【2】等等，以及本次製作的原創歌曲〈月如鉤（子月）〉、〈開場〉、〈月如鉤（卯月）〉、〈約定〉、〈相信〉與〈遺忘〉等。相對流行歌有九首以上，懷舊感原創歌曲有六首，曲牌的部分則僅有兩首。雖然流行歌曲的年代從三〇年代到當代都有，但從風衣加絲巾、寬鬆豹紋上衣、白色的復古風禮服等造型，加上歌廳秀的氣場，以及Tracy不斷回首過往時光的場景，整齣戲呈現一種時代不明的懷舊風情。

唱戲與歌唱教學中的戲曲伶人功夫。黃宇琳的聲音很美，清亮中帶著甜美。最令筆者激賞是聲音的控制能力，無論是戲曲曲牌或各時代的經典流行歌曲似乎都難不倒她。台詞的高低、起伏、遠近，角色的年齡、情緒，以及投射的對象，表演者似乎都能有意識的掌控和變化，明明是獨腳戲，卻能感受到既細緻、明亮又多元的人聲。有趣的是，在一首接一首經典流行歌的催化下，逐漸出現歌廳秀氛圍，換上歌廳秀秀服的Tracy邊揮手邊走向台下的觀眾。歌姬突然戴上口罩，拿出殺菌噴霧，用充滿魅力眼神，熱忱地對著朝向她伸出的每一雙手消毒。疫情下的秀場歌姬，既熱情又保持距離的疫情時代下的觀演關係，令人莞爾。

伶人、戲子與歌姬交會的一刻。筆者覺得最為精彩的，是Tracy毫不藏私的教導後輩歌唱秘訣的場景，這一秒豪爽的拍著肚皮介紹丹田，下一秒大唱起來，還能夠瞬間切換而不失準。帶著戲劇情境教導丹田發聲法來演唱流行歌曲，伶人、戲子與歌姬——三種表演美學融合在同一個情境中。這一幕也是從戲劇場景轉換成演唱模式最自然的一場，部分場景在戲劇與演唱的切換似乎過於理所當然，甚至直接用歌曲取代戲劇鋪陳。但流行歌曲相對台詞或曲牌唱詞來說，觀眾感受的差異性很大，例如歌廳秀高潮的《長城謠》，對觀眾來說可能是熱淚盈眶的童年回憶，可能是韻味十足的復古風情，也可能有人想起這是一首中國抗日戰爭時期的宣傳歌曲，筆者則是先煩惱起這裡歌唱的究竟是哪一個中國？長城究竟在抵禦誰和保護誰？流行歌曲帶來的感受相當個人化，相同的歌曲對不

同的觀眾來說可能會有很大的差異，因此以歌曲取代部分戲劇鋪陳的設計，可能反而造成敘事情節斷裂或紛雜。



崔氏（本事劇團提供／攝影林育全）

曲牌到流行歌：發聲與共鳴的時代轉變

歌曲與聲腔的時代性。由於演唱佔了演出時間的一半左右，筆者逐漸領悟到黃宇琳的本嗓似乎也有時代意涵。這次的歌曲跨越了三〇年代到當代的經典流行歌，不同時代的流行歌隱含的文化意涵不同，唱腔和表達情緒的方式竟然也如此不同。戲曲出身的黃宇琳似乎前共鳴腔比較發達，原創歌曲的懷舊風格就很適合黃宇琳的嗓音，甜美、清亮又有厚度。對於八〇年代以前的歌曲都能適切發揮，無論是〈長城謠〉或〈掌聲響起〉，柔美帶勁且具有感染力的聲音迴盪整個實驗劇場。但是，到了九〇年代以後歌曲，如〈領悟〉、〈矜持〉這種以抖音、鼻腔、共鳴腔為主的流行歌曲，戲曲美聲似乎就不夠感染力，缺少一點韻味。黃宇琳用本嗓大唱不同時代的流行歌曲，讓筆者體會到，原來流行歌不只是曲風不斷在轉變，發聲位置、共鳴位置也是隨著時代不斷轉變。

戲曲到戲劇：表演技藝上的跨界挑戰

戲曲與戲劇的表演方法差異：由內而外的動機、虛擬角色對手。戲曲出身的黃宇琳在沒有實際對手演員的情況下，也能夠透過語調和情緒上的表現，展現角色回憶中的對話場景，以獨腳戲姿態展演

了Tracy多情又悲苦的一生。不過，這個意象風格的舞台似乎無法提供場景氛圍變換的協助，只能靠演員的表現和走位變換氛圍，再加上獨腳戲的嚴苛表演條件，任何停頓或遲疑都一覽無遺。

單人表演對話場景的挑戰。唱曲時的黃宇琳可以說是閃耀著自信的光芒，面對觀眾說話或演唱時也能自在表現。但是，面對虛擬角色妹妹或董仔的時候，贅字、意義不明的發語詞，以及無法穩定的視線，透露了表演者在表演方法挑戰上的掙扎。最明顯的一幕，當Tracy熱情的邀請董仔跟她坐同一張椅子，自己一直維持著坐半張椅子的姿態。依照情節董仔應該跟她貼著坐，但表演者的視線卻不時飄忽到一兩米左右的他方。獨腳戲的對話場景既要近距離跟虛擬角色對話，又必須打開表演姿態來顧及觀眾。表演姿態上寫實，物理條件卻非寫實的狀態，對戲曲演員來說必然有一定的難度，可以在贅字和瑣碎感中，發現表演者的不安與意圖打破自我表演慣性的掙扎。

崔氏到Tracy：女性自主意識改編上的失焦

女性的愛情觀、工作權與自主意識改編上的失焦。角色Tracy的原型是《朱買臣休妻》中的崔氏，崔氏力拼禮俗下的孤苦，決意為自己爭取，逼丈夫寫修書，藉此獲得法律上的自由之身，可惜後來不敵世俗眼光，僅能在屋中以〈癡夢〉的形式狂想。雖然原情節帶有責難女性嫌貧愛富、不守婦道的意涵，卻也是少數意圖突破禮俗限制的戲曲女性角色。在宣傳和演後座談中，創作團隊都有提到對崔氏女性自主意識的關注。

角色Tracy年輕時被一句「愛有很多種形式」耽誤二十五年青春，對搞失蹤的戀人始終念念不忘。決意改變自己，穿上高跟鞋挑戰長城，卻又偶遇同一人。一句「過去來不及陪你，現在開始陪你走一段」，就把僅有的積蓄拿來支付消失二十五年戀人的手術費，最終還手術失敗，徒留滿身債。Tracy把歌唱的秘訣大方教給後輩，老闆一句口頭告知就讓後輩取代她的工作，她也黯然同意就收拾行李離開，甚至還必須堅強起來，笑著唱完最後一場。Tracy為一男子耽誤青春，最後陪上積蓄，甚至負債累累，工作權保障也完全不懂，顯然沒有合約保障工作權，連企圖爭取自我權益的態度也沒有。Tracy似乎沒有任何要對抗禮俗、命運或現實的意圖，要說這樣的改編具有對女性獨立與生存的當代思考，筆者實難同意。就女性自主意識來說，角色Tracy可能還得向《朱買臣休妻》的崔氏多學學。

黃宇琳作為核心：量身打造的實驗創作

以黃宇琳本人為實驗核心的跨界創作。《崔氏》是由編劇邢本寧、導演王瑋廉、音樂設計柯智豪和舞台設計林育全共同合作，透過長達兩年的工作坊，以打造黃宇琳為核心概念而推出的作品。因此，這個作品吸引了兩種不同類型的觀眾。一種是為黃宇琳而來，戲曲魂沒有被滿足，卻也驚艷於黃宇琳以戲曲功夫挑戰一齣戲三種表演美學的多變樣貌——戲曲伶人、當代戲劇與懷舊歌姬。另一種則是基於對戲曲跨界創作的好奇，對於跨界提問的核心是表演者本人，而不是戲曲或當代，難免感到失落。這齣由創作團隊為演員量身打造的演出，或許是為了盡可能展現、實驗或挑戰黃宇琳表演上的能耐，而表演者本身也相當認真、敬業的企圖打破自己慣有的表演模式，因此表演者黃宇琳成為舞臺上最亮眼的存在。相對來說，角色Tracy卻面貌模糊而動機不明。

註釋

1、《崔氏》中的角色名字為崔氏，也叫Tracy，為了方便區別於《朱買臣休妻》中的崔氏，在此統一稱角色的名字為Tracy。

2、筆者僅能認出〈領悟〉、〈矜持〉、〈好好愛我〉、〈掌聲響起〉、〈長城謠〉等五首，其他歌單感謝評論台編輯與諸位朋友提供。

《崔氏》

演出 | 本事劇團

時間 | 2021 /01/17 14:30

地點 | 臺灣戲曲中心小表演廳

戲劇

當週評論

專案評論人

王瑋廉

黃宇琳

林育全

邢本寧

海海人生

臺灣戲曲中心

柯智豪

楊禮榕

崔氏

癡夢

有一種悲傷

領悟

矜持

峇里島

好好愛我

掌聲響起

期待再相會

長城謠



0則留言 排序依據 **最新**

新增回應……

Facebook 留言外掛程式

楊禮榕

5月

觀演默契的差異性——《無題島：孽種與魔法師》

16
2022



無題島：孽種與魔法師（莎士比亞的妹妹們的劇團提供／攝影Kris Kang）



楊禮榕（專案評論人）

跨界旗艦製作：莎劇、當代戲劇與歌仔戲

莎劇本文、當代導演手法與歌仔戲情懷。《無題島：孽種與魔法師》（以下簡稱《無題島》）由明華園天字戲劇團與莎士比亞的妹妹們的劇團，兩大團隊跨領域共同合作，是今年傳藝中心臺灣戲曲藝術節的旗艦製作。

在莎士比亞《暴風雨》的文本基礎上，有導演王嘉明的深入與批判，有編劇周曼農的縝密與情懷，有導演Baboo的後設與拼貼，融合抗爭、疫情、疫苗等時事，大聲疾呼的同時，不忘時時自我解嘲。幾近超載的符碼，讓作品充滿思辨與批判性，當代性十足。戲曲伶人舉手投足間散發的魅力以及渾厚飽滿的嗓音，展現出歌仔戲絢麗風格與動人情感，大幅提昇表演上的深度與帥氣度。

最令筆者驚艷的是，主創團隊善用不同領域表演者的專長，歌仔戲名伶、喜劇演員、舞者、偶戲等，數種表演美學同台爭豔，多元而不雜沓，數名配角也是筆者認知的劇場名演員。具有畫龍點睛功效的，是表演者的各種放飛自我，脫稿演出或臨機應變，製造出數次的驚喜與歡笑，竟然還能不打斷整體戲劇節奏。筆者作為當代戲劇觀眾，實在是眼花撩亂到覺得相當好看的地步。

從創作層面來看，爭辯《無題島》到底是戲劇跨戲曲，還是戲曲跨戲劇，似乎太過老套。戲曲改編跨界的發展已有很長久的歷程，經過無數創作團隊的努力，早已超越挪用手法或增加硬體的層面，也不再受限於文本是來自民間傳奇、志怪小說，還是莎翁劇作。更何況在野台戲的背景脈絡下，歌仔戲比其他傳統戲曲更能夠接收、融合、拼貼當代元素，具有非常高的包容性。《無題島》讓許多當代戲劇觀眾、劇場演員粉絲享受了一場歌仔戲盛宴。不過，對於戲曲觀眾來說，《無題島》是不是一場歌仔戲盛宴，或許就不是那麼肯定了。



無題島：孽種與魔法師（莎士比亞的妹妹們的劇團提供／攝影Kris Kang）

無療癒效果的大團圓

當代戲劇手法下的人物疏離感。《無題島》結尾的大團圓場面，是在國王——東方應寒痛徹心扉的悔恨聲中，眾人從血海中復活，因為「一切都是精靈魔法的幻覺」。父子和解、兄弟重歸於好、兩對有情人終成眷屬，理當歡歡喜喜，但是，這場大團圓卻沒有療癒效果。

基礎文本《暴風雨》本就情節複雜、人物眾多，加上唱曲很花時間，使得《無題島》的角色鋪陳篇幅普遍不足，更關鍵的因素是當代劇場善用自我批判，刺激觀眾思辨的同時，也促使觀眾對角色產生距離感，帶來了情感上的疏離。舉例來說，無憂與離騷之間的青春戀愛，是歌仔戲最熱門的題材。兩人的網愛背景、網紅身份，先為這場愛情的真實性埋下隱憂。在經典的兩小無猜、相互定情場景之後，一首刻意為之、五音不全的《愛情限時批》合唱，展現出兩人高度的歌唱技巧，贏得觀眾的驚艷與歡笑，卻也點破真愛的虛幻性，消滅了觀眾對於這場戀愛關係應有的浪漫想像與懸掛之心。

以父子情和兄弟情兩種關係來對比。東方應寒與離騷這對父子，從陌生人、拒絕相認到既愛且恨，數次當面針鋒相對，相互譴責又互訴衷情，父子之情牽動觀眾的心。然而，全劇上半場幾乎沒有提到兄弟情，下半場卻突然轉成重點關係之一。

兄弟情的關鍵場景，是兩人各據舞台一方，同時入夢。環保材質的戲偶在舞台前緣上演共同的青春回憶，戲偶和真人同台演繹，表現手法豐富，並帶入環保議題。但是，因為真人與戲偶的戲劇語彙差異、表演區塊的區分、環保議題的省思意涵，所以角色當下的情境與過去的情懷，也變成兩件不甚相干的事情，使得觀眾很難對兄弟之間的既愛且恨，產生強烈認同感。兄弟鬩牆的恩仇，仇恨因兩位伶人的表現而強烈，關愛因疏離感而淡薄。【1】

在筆者有限的戲曲觀戲經驗中，無論劇情再怎麼急轉直下，轉換的理由多牽強，傳統戲曲的大團圓結尾，總是充滿療癒感。現世中難求的真心相愛、家庭人倫與公平正義終於有所彰顯、終得圓滿。有趣的是，《無題島》的大團圓場面消弭了父子對峙的緊張感，對愛情和手足親情問題，卻毫無翻轉、療癒的效果。

戲曲則用人物遭遇的故事來形塑人物的個性，觀眾透過對人物的理解建立情感上的認同，雖然這並不是絕對而必要的手法，卻是戲曲人物先悲後喜的戲劇效果所在。戲曲中的人倫情感是基本認同，當代戲劇的批判與自我反諷，雖然具有很好的思辯意涵，卻同時帶來觀感上的矛盾。作品一再提醒觀眾，不要過份天真，不要輕易相信戲劇中親情、愛情的無價，必須思考人倫道德的絕對必要性或合理性。在充滿思辯精神的同時，使得戲劇性的人倫精神略顯尷尬。



無題島：孽種與魔法師（莎士比亞的妹妹們的劇團提供／攝影Kris Kang）

戲曲迷是職業觀眾

戲曲迷是職業觀眾。筆者這麼說並不是指戲曲觀眾看的戲比較多，而是當代劇的深度在於喚醒觀眾思辨與自省，追求多元、多變更是當代主流；而戲曲的深度在於表演美學的累積與深化，尤其是在唱腔與身段上。因此，單一文本戲曲觀眾可能看過內台的、外台的、網路版、電視的、電影的、職業的、子弟的、師傅版、藝生版等，少說有五、六種，多則十幾種版本。遇到喜愛的伶人或劇目，重複觀看數十次也不為過。曲牌就算不打字幕，觀眾也能列出曲目，能唱者亦不在少數，就算曲目都不熟、不懂，也能聽出唱腔好壞。

善唱的演員與歌仔戲伶人同台飆唱相當有趣，現場樂隊的編制從文武場到大小提琴，音樂上既傳統又現代，多變而豐富。不過，流行歌曲和戲曲，兩者在發聲、共鳴的方式都不同，和樂隊搭配的模式也不同。流行歌曲的主節奏掌握在樂隊的節拍上，而感

動人心、韻味無窮的是歌聲中的旋律變化；戲曲則是唱曲表達主情感，頭手配合伶人的表現控制節奏，文武場樂師透過曲牌、連套增強氛圍，在歌聲的延長、停頓中催化觀眾的情緒，鑼鼓點更是能有效激化場面。因此，無論是演員唱戲曲，還是伶人唱流行歌，聲腔與音質就是相對不悅耳。

除了少數新創文本，觀眾是在知道文本、情節與台詞的情況下看戲，因為戲曲觀眾更在乎的是，文本詮釋的傳統與創新，曲牌的經典與新意，聲腔的質地渾厚、圓潤或清亮，及其背後的傳承與歷史脈絡。在這些部分，新創戲曲自然很難跟傳統文本相比。因此，當主創團隊不僅創新文本，更打破戲曲的套路組合模式，給予戲曲伶人全新挑戰的時候，那些還不太肯定的起音與尾音，那些失去原有意涵也尚未連結新情境的曲調，那些沒有飽滿情感張力的唱段，是戲曲觀眾可以理解的缺憾。

曲牌套路、身段程式是戲曲的基本戲劇符碼，也是觀眾對角色認可的關鍵，更是戲曲表演美學所在。作為戲曲觀眾，最期待的仍是嬉笑怒罵中鏗鏘有力的念白、勾動觀眾心懸的唱曲、程式化動作中的無限想像，以及在眼神和身段中顯露出來的深厚功夫。



無題島：孽種與魔法師（莎士比亞的妹妹們的劇團提供／攝影Kris Kang）

戲曲新編的觀眾美學衝突

筆者無意爭辯《無題島》的跨界改編到底是誰跨誰，也並不是認為戲曲觀眾跟戲劇觀眾，對於表演美學的追求有絕對的差異性，而是觀察到戲曲新編在近年，似乎邁向了新的階段。

早期新編戲曲，常藉由燈光、舞台硬體的加入豐富視覺，或改編西方經典文本挑戰跨文化，近年則盛行加入戲劇導演，意圖透過編導視野的導入，從結構上豐富戲曲作品；或重新編制曲調旋律，加入當代樂器或節奏，為曲牌尋找當代風貌。

《無題島》在兩大團隊跨界合作，戲曲中心旗艦作品的製作規模上，主創團隊採取善用各路人馬原有專業，不是透過常見的跨界手法——讓表演者跨界學習不同表演方法，而是讓表演者各展所長、互別苗頭。多種表演美學同台競演、相互爭風吃醋，建構出宛如營火晚會般歡樂的，當代臺灣表演美學上的饗宴。《無題島》採取「讓專業的來」的拼貼手法，把戲曲改編的問題推到了另一個層次，推到了創作者與觀眾之間，在戲劇語彙與美學欣賞的觀演默契上。

註解：

1、劇中人物關係為：東方應寒跟無憂是父女，為了女兒的網戀，吵的不可開交。網紅離騷的青春網戀是兩情相悅，卻發現可怕的岳父其實是可恨的父親，而女友是同父異母的姐姐。應寒的弟弟——朝陽，做了一輩子的人質、奴隸，長大了回國來復仇、搶王位。在多方的陰謀詭計之下，人類與妖怪大戰數場，彼此殺紅了眼。最終應寒的女兒無憂、兒子離騷、弟弟朝陽全都成為刀下亡魂。在應寒悔恨吶喊「我的兒子啊」後，精靈昭告這一切不過是幻覺，帶來一場全員復活的大團圓結尾。然而，當宛如血海的紅色大布褪去，筆者只記得東方應寒死而復活的兒子，差不多忘了兒子身旁不知是女兒還是媳婦的無憂，也差點忘了很久沒見面的弟弟東方朝陽。

在筆者有限的戲曲觀戲經驗中，無論劇情再怎麼急轉直下，轉換的理由多牽強，傳統戲曲的大團圓結尾，總是充滿療癒感。現世中難求的真心相愛、家庭人倫與公平正義終於有所彰顯、終得圓滿。有趣的是，《無題島》的大團圓場面消彌了父子對峙

的緊張感，對愛情和手足親情問題，卻毫無翻轉、療癒的效果。因為，兩人熱戀、手牽手轉圈的時候，筆者正忙著思考：網戀有真愛嗎？為什麼一定不是真愛呢！五音不全的合唱技巧很高超！親姊弟戀違反倫理，違反自然法則嗎？同性相戀都可以，遺傳性疾病比例怎麼會是問題！當相互憎恨的兄弟入夢，回憶共同的手足之情，筆者忙著反思，筆電上貼著反核貼紙，卻總是不帶環保筷、熱愛保特瓶跟手搖飲的自己。在這種現實感中，筆者忍不住思考這對十幾年或幾十年不見的兄弟情，牽絆到底能有多強烈。

《無題島：孽種與魔法師》

演出 | 明華園天字戲劇團 x 莎士比亞的妹妹們的劇團

時間 | 2022 / 05 / 08 14:30

地點 | 臺灣戲曲中心大表演廳

戲劇

當週評論

專案評論人

王嘉明

明華園天字戲劇團

暴風雨

莎士比亞的妹妹們的劇團

Baboo

周曼農

楊禮榕

無題島：孽種與魔法師



楊禮榕

6月

線上劇場的多元與共感——《啞侍改了一改再改》

20
2022



啞侍改了一改再改（嚙哮排演提供／攝影劉璧慈）



730 次瀏覽

讚 0

楊禮榕（專案評論人）

先劇場後線上的新模式

《啞侍改了一改再改》（以下簡稱《啞》）是嚎哮排演創團十週年，於2021年11月在水源劇場演出的「嚎哮嘉年華三戲連演」的第三彈。《啞》（2022）嚎哮嘉年華劇場版則是在OPENTIX Live，於2022年5月20至22日間，以線上劇場播映。先在劇場售票演出，後在線上售票播映，是後疫情時代逐漸摸索出的表演藝術製作模式。

疫情雖然迫使大量的製作停演、產業人才流失，也促使產業結構、工作合約等整體性檢討，更激發了劇場作品附加經濟產值的新想像。經過疫情對產業的洗禮，即使劇場的現場性仍無可取代，線上劇場已經成為普遍被認可的觀演模式。

目前的線上劇場，除了行之有年的《公視表演廳》之外，亦有會員制的「雲劇場」，另外，許多團隊陸續在自有Facebook粉專或YouTube頻道公開過往的作品。最值得觀察的是，因防疫機制而產生的OPENTIX Live平台，售票模式近似於劇場演出，有指定場次、可單場售票。

對團隊來說，既能在疫情壓力下維繫原有觀眾，也能以相對優惠票價吸引新觀眾；捨棄初期的劇場直播方式，改以錄像為主，減少技術問題、保障播映品質。此外，限定的播映期間【1】，觀眾可以保有線上觀看的自由，可暫停或重播片段，又必須即時看完。先劇場、後線上的新模式，以及數位票房的開展，或許能為劇場產業帶來新的經濟價值，與多元觀看的可能性。

把失敗化為笑點的創作路徑

《啞》（2022）是嚎哮排演自2011年創團作品《啞》改編而來的新作品，延伸殺手的主題，增加了十年間追求藝術創作的各種心路歷程。融合了相聲、脫口秀，除了諧擬、戲謔的笑點之外，最富含韻味的題材，是關於以表演藝術為志業的人生問題。

例如，職業殺手的志向其實是當演員，可是殺人比表演更擅長該怎麼辦？成功的企業家想成為舞者、藝術家，登上雜誌專訪，卻因此被家人帶去看心理醫生和驅魔。追求藝術或許其實是著魔，「著了一種名為藝術的魔」，因為，「藝術就是異端的少數」、「藝術讓父母不能活」，追求藝術跟惡魔附身的確有異曲同工的惡趣味。



啞侍改了一改再改（嚎啕排演提供／攝影劉璧慈）

這些令人莞爾的困頓或失敗，其實也是當代臺灣有志以表演藝術為業的青年，甚至是喜歡表演藝術的觀眾，普遍共有的困頓。十年間的創作心路歷程，暨好笑又令人心酸。藝術是天分，還是可以後天彌補？到處上表演工作坊，是精進，還是浪費？表演藝術只影響少數人，跟大眾無關？這場以殺手與演員，惡魔與藝術家為題的演出，以藝術家的自我質疑，解嘲藝術創作之路的辛酸、解嘲藝術家的身份，同時又能看見創作者對於藝術追求的堅持，相當符合嚎啕排演，把失敗化為笑點的創作路徑。

嚎啕陪你看嚎啕

《啞》（2022）除了先劇場、後線上的模式之外，創作團隊還以直播陪觀眾線上看戲。嚎啕排演在5月21日23:10，隨著線上劇場的場次時間，在YouTube平台上直播《嚎啕硬要看》，由《啞》（2022）的演員黃建豪、蕭東意、編劇王建任等六名團員，在線上陪觀眾看戲。

這場直播的內容，就是六名成員邊聊天、邊看戲、邊吃玉米片和泡麵的畫面；觀眾須預先在OPENTIX Live購買《啞》（2022）線上演出票券，才能看到演出畫面。【2】總之，嚎啕排演透過直播，陪觀眾看線上嚎啕排演，形成了創作者陪觀眾看表演的有趣狀態。

這場陪觀眾看戲的直播，剛開始團隊還有主辦方的意識。聊天打屁不忘招呼觀眾、回答提問，循循善誘觀眾去買票。原本預計陪看三十分鐘，卻越看越認真，乾脆整齣戲看完。有趣的是，團隊逐漸

沉浸在情節中，還把演出音量調大。

從蕭東意的電腦輾轉收錄而來的音量，從剛開場的微小背景聲，變成清晰的演出音量。團隊的狀態逐漸從主持人變成觀眾，各自認真的看著自己的螢幕，隨性的吃玉米片、打哈欠、跑廁所和吃泡麵。至此，團隊表達或許已經忘記意圖誘使觀眾買票的目的，認真與觀眾同樂，從線上推票變成結夥看戲。

這場深夜直播陪看體驗，從剛開始的置入行銷感，逐漸變成三五好友，各自宅在家、共同追劇的防疫聚會。黃建豪和蕭東意陪著觀眾，看黃建豪、蕭東意在舞台上汗水淋漓、腎上腺素大爆發。創作者和觀眾同時沉浸在劇情中，同時大笑出聲，共同感受笑點失敗的尷尬，實在是相當魔幻的觀演關係。



啞侍改了一改再改（嚙哮排演提供／攝影劉璧慈）

線上共感的多元觀演關係

《啞》（2022）的劇場、線上加直播，出現了四種觀演關係。觀眾可以進劇場體驗現場性，在家線上防疫看戲，和創作者共同追劇，把直播當成《啞》（2022）Podcast。線上有兩種觀演關係，線上觀看嚙哮排演，線上聽嚙哮團隊看嚙哮排演，相異於劇場現場性，而是線上劇場的多重觀演關係。這場嚙哮陪你看嚙哮的觀演經驗，對筆者來說，是全新的觀演經驗。不僅有線上劇場，原來也可以有線上觀眾，看線上劇場原來可以不是孤單一人了啊。而且，表演者本人以一種日常的狀態，

陪我看舞台上的他們。

除了友伴感、群眾感，同時有種近似多重宇宙的錯亂感。這是線上劇場才可能形成的觀演經驗——線上共感。這場直播因為團隊過份認真的態度，變得既魔幻又好笑了，創造出一種線上獨有的，觀眾與作品、創作者與觀眾、觀眾與觀眾的，多重關係下的共感。

註解：

1. 線上劇場的播映時間，通常比演出長度多半小時至一小時，觀眾可以中途暫停，上廁所、拿食物、接電話或摸貓，又必須在時限內看完。
2. 筆者沒有看過《啞侍》現場演出，是在家用電腦觀看OPENTIX Live。隔週意外發現直播影片，因此筆者是在兩個獨立的時空，分別看完OPENTIX Live《啞侍》與「嚎哮硬要看」《啞侍》。

《啞侍改了一改再改》

演出 | 嚎哮排演

時間 | 2022/05/22 15:00

地點 | OPENTIX Live

戲劇

當週評論

專案評論人

嚎哮排演

楊禮榕

蕭東意

黃建豪

OPENTIX Live

啞侍改了一改再改

嚎哮嘉年華三戲連演

王建任



0則留言 排序依據 **最新** ▾

新增回應……

Facebook 留言外掛程式

楊禮榕

8月

感動與不耐的矛盾情結——《致遠與三娘》

04

2022



致遠與三娘（薪傳歌仔戲劇團提供／攝影陳少壩）



1513 次瀏覽

讚 0

楊禮榕（專案評論人）

既感動又不耐的矛盾心情。用感覺來評戲，實在是膚淺，但面對可以自行羅列曲牌、列表分析，專業、深情又嚴厲的戲迷，筆者做為傳統戲曲的入門評論人，最終只能坦承以對，以個人的觀戲感受做為思考的出發。就結論來說，筆者相當喜歡《致遠與三娘》（下文簡稱《致》），享受唱腔與身段的技藝之美，以及戲曲表現的意象之美。即便覺得情節誇張，但仍因三娘的遭遇、磨坊生子、母子相見而不相識的場面而心酸落淚，臨危授命的代打演員也相當稱職，可惜下半場因臨時換角而節奏稍亂，最主要是人物關係鋪陳薄弱，整體情緒過於沉重悲苦。因此，《致》令筆者非常糾結，產生時而感動不已、時而坐立難安的矛盾心情。

新編歌仔戲的傳統性

新編的傳統全本歌仔戲。《白兔記》為四大南戲之一，原作者不詳，主題圍繞在女性的堅忍與母子親情，富涵民間文學色彩，人物情感細膩深刻，直至今日仍然是相當受歡迎的戲曲故事。有崑曲京滬越等劇種劇本，以及唸歌版本，卻沒有歌仔戲定本，廖瓊枝老師根據早年的內台經驗，編創歌仔戲定目版本。以2001年的折子戲《白兔記·井邊會》為起點，2014年編創《白兔記》，隔年編修為《李三娘》，再編修的《致》，原訂2020年演出，受疫情影響，延後至2022年首演。



致遠與三娘（薪傳歌仔戲劇團提供／攝影陳少壩）

老故事、新結構與高度口語感的唱詞。劇本由多日的連臺本戲，濃縮為三小時，全十一場【1】。

幕幕皆有重要轉折，戲劇張力強，情節推進的速度令人嘆為觀止。人物性格鮮明，三娘的堅韌與包容、致遠的武勇與薄情、兄嫂的貪與愚，咬臍郎的良善與正直、老僕竇公的忠誠，都能從人物的口白、身段與唱詞中展現，然而人物關係的鋪陳相對薄弱，尤其是致遠與三娘的夫妻關係。《致》的唱詞有其他歌仔戲作品少見的雅致感，又具有台語的口語感，順耳易懂，就連台語不太好的筆者，也不太需要仰賴字幕，對於觀戲的投入感很有幫助。曲牌豐富，呈現歌仔戲哭調的多變面貌。

演員本位的傳統與編創手法。《致》以傳統民間戲曲的演員本位精神，增加場景的手法，圍繞苦旦和武生的表現空間，來編創劇本。南戲和其他版本的情節缺乏青年三娘的描繪，《致》增加夫妻別離場景，展演青春的戀與苦，這是其他版本無緣看見的三娘面貌，從三娘的少女、新婚、少婦到老婦，展示女性一生的各種形象。

如泣如訴的哭調與如畫的水袖功夫。這齣戲的舞台設計，以呈現整體空間感的懸掛背景為主，讓表演者保有傳統戲臺的寬闊走位空間。只有夫妻別離這場，使用靠近上舞台的懸掛黑幕，大黑幕和橫式細長的表演空間，形成一種視覺上的平面感。因此，表現離情依依的水袖，如畫作一般，一圈又一圈、連續不斷的潑灑在黑幕上。水袖的殘影，也訴說著三娘的萬般不捨。磨坊產子的弄袖花相當精采，連續快速來回甩動的水袖，搭配著三娘的哀嚎，女性分娩的痛苦，在觀眾的心中酸楚、迴盪了起來。



致遠與三娘（薪傳歌仔戲劇團提供／攝影陳少壩）

武打戲中的真功夫。《致》增加了戰瓜精、獲天命、兩軍對戰等個人的英勇場面，形塑出致遠的武勇。僕童入場就來個十三響，咬臍的登場、眾將士的交戰等，武戲場景的精彩程度，在歌仔戲作品中較為少見。不只主要表演者是傳藝金曲獎得主，每位登台者都顯露出長年苦練下的紮實功夫。緊湊的刺擊與對戰，不只具有意象性的戰爭場面感，更具有非常真實的危險感。筆者最欣賞的，是滿

台的表演者，都展現出長年對技藝的專注與累積。

新編傳統中衍生的矛盾

武生的非惡非善。在南戲文本中，作為映襯三娘的角色，致遠是相當無情的，拋妻再娶無聞問，說是地痞流氓也不為過。《致》的改編呈現有深度的致遠：大戰瓜精的武勇，獲兵書寶劍的天命，差點凍死才受岳繡英恩惠，誤以為三娘改嫁才再娶。只因命運捉弄，加上長年忙於征戰，才無力尋找三娘，改變致遠拋妻的無情形象，形塑出勇武又深情的致遠，角色更為人性，更為良善。氣死父母、欺侮三娘、欺瞞眾人的都是兄嫂，三娘受苦的一切源頭，都是兄嫂的貪愚。



致遠與三娘（薪傳歌仔戲劇團提供／攝影陳少壩）

然而，文本的核心畢竟是夫妻之情。只要有三娘的遭遇作為對比，致遠無論個人形象再良善，終究是無情的。這種當代的非善非惡角色形象，反過來凸顯了傳統情節的矛盾，連帶質疑三娘女性形象的當代意義，是堅韌還是固執，是包容還是姑息？咬臍郎出門打獵遊玩就巧遇生母，為何十六年來，致遠始終找不到在老家後院打水的糟糠之妻？三娘整日在冰天雪地中赤足，用不能中途休息的橄欖桶打水，究竟在苦守什麼？這樣的女性形象在新編戲曲中，又會傳達出什麼樣的當代意涵？

無喜悲難承，情節的過於緊湊與情感的缺乏鋪陳。首幕岳父慧眼視英雄，李三娘還在擔心劉致遠是

不是鬼怪，下次同台，已是致遠決定拋棄孕妻去從軍，但丈夫剛入家門還未開口，三娘就先露出哭腔和擔憂。兩人雖互相掛心，卻始終各自發展，關係中充滿各種忍耐、責難和不得不的諒解，最終三娘雪地中相認咬臍郎，還來不及高興，就獲知致遠已再娶。致遠與三娘這段夫妻關係，充滿著無盡的悲苦，但因為缺乏兩人基礎感情的鋪陳，反倒顯得致遠與繡英這段駙馬爺愛情似乎更堅貞；萬惡之源的兄嫂夫妻，長年相伴相隨相鬥嘴，也比致遠和三娘的愛情更有真實感。以表現來說，「李三娘的喜、忍、憂、盼、驚、毅、託、釋等各種情境唱腔身段」，獨缺的就是喜。沒有做為角色人格基礎的喜，三娘的忍、憂與悲，有時沉重的讓人難以承受。



致遠與三娘（薪傳歌仔戲劇團提供／攝影陳少壩）

毫無喘息空間的悲。《致》無論是情節推進和表演節奏上，都幾乎沒有留白的空間。舉例來說，從三娘巧遇咬臍郎，自訴一生遭遇的辛酸、咬指寫血書的悲苦、致遠見血書的悲痛、繼子怨繼母的憤怒、繼母有苦難言的無奈、咬臍尋母的聲聲吶喊、三娘的雪地打水的苦楚、對丈夫再娶的怨怒，一路下來，既悲且怒，下半場唯一的留白是三娘與咬臍對視的幾秒鐘。無論是三娘、致遠還是咬臍郎，總是一聲委屈接著一聲哭聲，著實壓得筆者喘不過氣。極盡悲苦的情節和哭調仔的表演風格，沒有稍微喜樂的場面或情感，缺乏停頓或留白，觀眾幾乎沒有喘息或情緒醞釀的空間。因此，明明是見血書真相大白，雪地中的夫妻再聚，母子十六年後相認的重要感人場面，筆者反倒有種難以入戲的逃避意圖。

創新手法中的傳統精神

《致》傳達出新傳歌仔戲的團隊風格，是在創新手法中追求傳統歌仔戲精神。歌仔戲本來就是包容性相當高的戲種，加上當代的戲曲創作主流，著重在明星風範、科技多媒體、跨美學表演、跨界創作者合作，藉此意圖吸引更多年輕觀眾。所以，戲曲本身的美學與意象性，常常在創作歷程中被擱置，甚至割捨。《致》以哭調和水袖展現苦旦的技藝，以人物對遭遇的反應形塑人物的面貌，以身段和唱詞表現角色的人格與情感，以傳統歌仔戲的美學精神為編創標準，並融入歌仔戲較為相對少見的精彩武戲場面。在不影響戲曲的意象性之下，善用現代劇場的燈光、舞台技術，給予更豐富的視覺感受。



致遠與三娘（薪傳歌仔戲劇團提供／攝影陳少壩）

《致》無論是概念、手法、表演或技術應用，都是以傳統戲曲的技藝作為核心價值，以戲曲的意象性作為表現美學。對於筆者來說，《致》以經典新銓的態度，展示了創作團隊對於歌仔戲傳統的愛好與尊重，並展示了歌仔戲的文化高度。

歌仔戲從二十年前，不受政策、學術重視的民間戲曲，發展到今天，是台灣民間最盛行、最充滿生命力的戲種，更是雅正且技藝精深，具有高度文化價值的傳統藝術典範之一。

註釋：

1、第一場茅屋現紅光，岳父看上女婿；第二場兄嫂氣死爹娘；第三場戰瓜精，獲兵書寶劍；第四場欲投軍，送別離；第五場瀕臨凍死，被將軍之女二度相救；第六場磨坊孤苦產子；第七場義僕救子，筋疲力竭而亡；第八場兩軍會戰、致遠武勇；第九場井邊母子相會不相識；第十場血書才知非母親身；第十一場雪地相聚大團圓。

《致遠與三娘》

演出 | 薪傳歌仔戲劇團

時間 | 2022/06/26 14:30

地點 | 臺灣戲曲中心大表演廳

戲曲

當週評論

專案評論人

薪傳歌仔戲劇團

楊禮榕

致遠與三娘



0則留言 排序依據 最新

新增回應……

Facebook 留言外掛程式

推薦評論



楊禮榕

3月

17

2023

情義與寫意的戲曲美學 《虎符風雲》



虎符風雲（國光劇團提供／攝影劉振祥）



文 楊禮榕（專案評論人）

戲曲作為情義的體現

《虎符風雲》的主題是俠義式的情義關係，在製作層面上，這齣戲就是一種戲曲學門的情義關係之體現。《虎符風雲》劇作者曾永義，是中央研究院的第一位「戲曲院士」，畢生致力於戲曲文學之研究與教育。曾永義以戲曲研究為本職，編創戲曲文本為愛好，特為國光劇團台柱編寫《虎符風雲》。以《史記》「信陵君竊符救趙」為本，為京崑小生溫宇航，打造出正派愛國、氣量過人的戰國四公子信陵君，為京劇老生唐文華，形塑出老謀深算、貧賤不移的隱士侯嬴。

為緬懷曾永義，國光劇團將公演時間提前一年，在他仙逝四個月後，傾劇團之力演出《虎符風雲》。推動這場展演的情義關係，不只是劇作者對表演者的惜才之情，也是文人學者對歷史人物的逸樂之趣，亦是曾永義與他的第一位博士生——王安祈的師生情誼。更是諸多京劇藝術表演教育體系的眾師生，共同以戲曲展演的美學形式，紀念、緬懷這位戲曲學界的大家長。《虎符風雲》是一種以戲曲形式作為載體，在文學與表演學、師門與藝術學門之情義交會的體現。

輕倫理重情義的俠義之情

《虎符風雲》是以情義為主的戰國史詩大戲，貫徹情義核心。如姬為報信陵君的救父之恩，灌醉夫君魏王、偷盜虎符，再以白凌自縊。侯嬴為報信陵君的伯樂之恩，獻上竊符救趙的叛國罪計謀，事成後自刎身亡。朱亥為幫助信陵君調兵而打死忠臣晉鄙，再自盡贖罪。如姬、侯嬴、朱亥皆在報恩後自我了斷。《虎符風雲》大致上依照史記來發想場景，劇作卻在以三義殉身作為結尾，以落雪花隱去了信陵君因失志而沈酒酒氣病死的悲戚下場，為角色的形象停留在一個最美的時刻。這種知遇之恩、伯樂之情，遠勝過君臣之義、夫妻之情，更勝過自身性命的俠客情，是一種文人學者對古典文學的熱愛、對俠之情嚮往的體現。不僅是反應了曾永義率真慷慨的平生性情，也展現人文學者的雅緻逸趣。



虎符風雲（國光劇團提供／攝影劉振祥）

寫意作為戲曲的美學命題

寫意性是戲曲重要的美學命題。曾永義認為寫意性是戲曲在當代表演藝術中，無可取代的美學價值。身段是戲曲最基本的美學命題，透過戲曲演員的身段表現，就能展現人物性格與情緒、變化場景與氛圍。兩面旗子就是華貴的車輦，一條鞭就能奔馳百里，角色的情緒在水袖中渲染到觀眾心中，一個眼神就能抓住全場視線。在一個跨界為新創戲曲主流的時代，《虎符風雲》重視戲曲表現的本質，滿台都是技藝純熟的戲曲演員，讓敘述的主體回歸到表演本身。筆者再次感受傳統戲曲之美的感動，演員的舉手投足就夠創造無限可能。除了身段表演的寫意性之外，《虎符風雲》在文本與表演上，展現了更多戲曲美學寫意的可能性。

文本與人物的寫意性

以對比建立鮮明的人物。透過角色對比，讓人物性格鮮明、立體化。《虎符風雲》劇本結構緊湊，開場即破題，第一場兄弟對弈，讓兄弟二人的形象有泥雲之別。棋局中，多次傳來秦國侵魏的風聲，信陵君以三千食客的强大情報網，保護了作為魏王的兄長，卻反遭嫉妒而被下令回家休養。魏王的善妒與無能、如姬的良善與知恩圖報，襯托出信陵君為弟為臣的倫理信念，為人仁而下士的胸懷與智慧。第二場，愛看熱鬧的市井小民一上場，緩解了首場的緊張氣氛。大隱隱於市的七十歲守門小吏侯嬴，在鄉井小民的譏笑中，顯得更為深藏不露。信陵君拋下宴會賓客，親自外出迎接侯嬴，並為其駕車。更因侯嬴之邀，至鄉民都棄嫌的屠市中，結交了屠夫朱亥。這些鋪陳不僅凸顯了信陵君愛才、禮賢下士的真誠，更將知遇之恩、伯樂之情，推上了令人心神嚮往的高度。

崑小生與京老生的行當組合。崑曲小生的細緻與層次感，建立出仁善、不妒不爭、虛懷若谷的信陵君形象。京劇聲腔中的暢快情感、濃烈性格，不斷增整體的俠義氛圍。兩種戲種的對比與共融，讓彼此的角色更為鮮活。美中不足的是，著墨人物內心的表現空間較少。只有如姬偷盜虎符時，從內心掙扎到行動與決斷，有較完整的情緒表現。其他人物在主情節的快速推動下，缺少隱微情緒的表現空間。相對於滿台演員的技藝純熟度，缺少琢磨角色內心或展現演員絕活的場面，實在相當可惜。上半場音場略為不佳。筆者坐在高樓層，感覺後場樂器的音量和回聲，蓋過了唱腔中的細節。幸好下半場的音場平衡，有了顯著的改善。



虎符風雲（國光劇團提供／攝影劉振祥）

戲曲中死亡的表現性和可能性

《虎符風雲》以多種「死亡」的表現方式，打開了筆者對於戲曲寫意美的表現性和可能性之眼界。在短短的下半場，首先以暗場的方式告知觀眾，魏國良將晉鄙，因阻擋信陵君調兵，被朱亥用鐵椎殺死。接著，朱亥因自責於擊殺晉鄙，以鐵錐自擊頭顱而死，再背台由其他將士抬下場。信陵君終於大敗秦軍，令觀眾情緒激賞的武戲之後，是沒有任何一句台詞的終場。如姬靜靜的出現在右上舞台，身旁陡然從高處落下一抹白凌，就消失在黑暗中。接著，侯嬴現身在後方中間，拿起刀就往脖子上一抹，也消失在黑暗中。站在舞台中間的信陵君，面對著觀眾不發一語，在陣陣雪花之中，逐漸消失了身影。

《虎符風雲》結合文人的劇本底蘊，與當代表演的表演能量，將死亡的表現推向了美學的層次。暗場、自擊、白凌、自刎、雪花，這些方式都是戲曲中死亡的呈現方式。死亡作為一種物理上的事件，一種舞台上不能發生的現實，卻能夠透過表現的選擇，

揮灑出不同故事、性格、氛圍與餘韻。暗場暗示了晉鄙的死亡多麼無辜，自擊顯現了朱亥的死亡多有氣魄，白凌映照出如姬的死亡如何淒美，自刎凸顯了侯嬴的死亡是如何意志堅決。雪花與靜默為信陵君，失意不得志、沈湎酒氣病死的下半生，留下了隱晦的無限想像。戲曲的寫意性不只是美，更是美的有層次可以琢磨。

《虎符風雲》

演出 | 國光劇團

時間 | 2023/02/11 14:30

地點 | 臺北市中山堂中正廳

戲曲

專案 2020

當週評論

虎符風雲

國光劇團

臺北市中山堂

楊禮榕



0則留言 排序依據 **最新**

新增回應……

Facebook 留言外掛程式

楊禮榕

4月

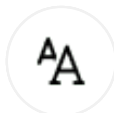
06

2023

後疫情時代的舞蹈身體 《半醒》



半醒（臺北表演藝術中心提供／攝影趙紹伯）



1053 次瀏覽

讚 13

文 楊禮榕（專案評論人）

編舞家的獨舞

編舞家的首次個人獨舞。波赫士·夏瑪茲從十九歲開始編舞，提出「舞蹈博物館」宣言、現任烏帕塔舞蹈劇場藝術總監，《半醒》卻是他首次的個人獨舞。管制群聚的公衛禁令下，不僅無法演出或排練，所有創作和計畫只能取消或擱置，甚至無法計畫性的籌備未來。對夏瑪茲來說，疫情下的生活，日常彷彿是無法真正清醒的夢境。在家防疫、無事可做的編舞家，面對大量獨處的時光，只能把兩百位舞者【1】的舞蹈創作計畫，編排在獨自一人的自己身上。穿著睡衣，孤身躺在床上，在看不見盡頭的孤寂感中，以半夢半醒的意識邊緣，創作孤獨、私密、自娛的《半醒》。

隔離睡衣派對

孤寂感的無配樂裸台。《半醒》將劇場空間的物件，如燈光、音響、劇場設備等，以簡單的方式隱藏起來，讓偌大的北藝中心大劇院，成為宛如放大版的黑盒子劇場。夏瑪茲裸著上身，穿著及膝裙和四角褲，以口哨或拍擊身體為樂。奔跑、翻滾、飛舞，孤身一人的舞者跑遍了看不見的側台、大劇院舞台和觀眾席第一排。背台吹口哨、邀觀眾吹口哨、邀觀眾跳雙人舞，在觀眾腳邊來一下雙人背影之舞。在無配樂的空台中，以五十歲的肉體、不重複的姿態、不停歇的動能，獨舞五十分鐘。在口哨為樂的靜謐感中，這是一場孤寂而華麗的個人派對。

口哨的樂（口せ、）與樂（力ち、）

獨舞與口哨。由舞者自己發聲的舞蹈雖然不算罕見，但獨舞中吹口哨是相當有趣的挑戰，因為兩者都需要使用口腔。從舞者身體直接發出的嘹亮口哨，穿透了整個劇場空間。前半場口哨和舞蹈還能和平的共用呼吸系統。時長時短、高低起伏，有時伴隨著動作而發聲，有時引領著身體前進，有時像是靈感偶發，來段美麗旋律。口哨如同他的舞蹈動作一樣，自由自在且多樣性。有趣的是，當動作逐漸激昂，身體需要大量氧氣的時候，口哨並沒有退讓。口哨彷彿是表演者體內的第二個主體意識，與舞蹈身體相互爭映。舞者身體精實且充滿細部肌肉表現，當喘大氣的身體與嘹亮的短音口哨共

存的時候，皮膚上微亮的汗水，讓舞者成為發光體。短促嘹亮的口哨與沈濁的呼吸聲持續交錯，像摩斯密碼一樣一閃一滅，顯現一種精神意識在挑戰自我肉體的極限時刻。

探險者的身體

永不止息的動能。夏瑪茲的獨舞看似隨性，動作紮實卻帶有慵懶感。沒有任何明確的舞蹈動作，身體的任何部位，似乎都能成為動作核心。推進舞蹈動能的方式，不是肌力、慣性或作用力，而是一種近乎探險者的態度。不利用身體慣性或反作用力快速獲得能量，也不刻意避免重複動作，而是不斷嘗試和冒險。再打開一點、再試試看加上這個動作，會怎麼樣呢。舞者對自己的身體持續抱持著這樣的趣味。有時成功，看似沒有系統的連串動作，最終形成龍捲風般的氣場。有時失敗，連試兩三回都無趣，爽快放棄，轉個彎繼續跳下去。與其說《半醒》是不重複的姿態，筆者覺得更貼切的是永不止息的動能。

筋疲力竭的軀體與前進的手指。直到謝幕為止，舞者的身體從未真正靜止下來。即使身體不得不半趴著喘大氣，手指與背部的細部肌肉，還是堅持著繼續走下去，逐漸帶動整個身體再行動。不透過身體或動作的反覆來增強或變化身體，而是一種精神意志為核心的身體，舞蹈的源頭是意志。因此，乍看之下無規則的《半醒》，總是帶有冒險般的新鮮感，和讓人嘴角微彎的愉悅感。

後疫情時代的舞蹈身體

後疫情時代。疫情最衝擊的時刻，似乎已經過去了。停工停業、遠距分流、醫療資源匱乏等，疫情對產業和民生的衝擊已經慢慢消退，或者說是被習慣了。疫情對表演藝術的衝擊，從最初的海嘯式全面停演，逐漸從製作機制上，發產出各種因應方式，現場直播、線上展演、特邀觀眾、梅花座，到觀眾席全面開放。展演頻率回歸正常，甚至比疫情前更密集的報復性演出。然而，疫情衝擊與其說是消退，更準確的說，無論是身體和心靈上，都習慣了疫情後的新人際關係。不管是買檢測劑或夜市美食，都不用再擔心後面排隊的人擠過來。對於沒帶口罩就想近距離對話的人，不自覺想皺起眉頭。口罩日常的身體距離、遠距工作的人際疏離、避免群聚的人際剝離，讓人們經歷

了過往無法想像的孤獨感。

溢出身體邊界的精神性。疫情帶給全球藝術工作者的孤獨感，更是職涯全面失控等級的孤獨感。波赫士·夏瑪茲擅長結構式編舞，以舞者群像來描繪世界、打開身體想像。在首波疫情過後的2021年，以孤獨為題，創作了《半醒》。從被迫隔離、無所事事、茫然的未來中，翻轉隔離的孤獨。進而琢磨寂寞的樂趣，挖掘自我身體的姿態。以孤寂作為一種本體，袒露而不暴露的姿態，把他擅長的群像，凝練在自己身上。從自我的複身像中，召喚出獨舞中的眾生相。《半醒》以孤獨為題，但沒有展演孤獨。而是展演孤獨之下，人的存在，痛苦且快樂的存在。最令筆者難以忘懷的，是在高度身體技能之上，表演者充滿挑戰精神，比身體更強韌且快樂的精神意識。

註釋

1、在演後座談中，夏瑪茲開玩笑的說，這原本是要編排給兩百人的舞作。

《半醒》

演出 | 波赫士·夏瑪茲

時間 | 2023/03/15 19:30

地點 | 臺北表演藝術中心大劇院

舞蹈

專案 2021

當週評論

波赫士·夏瑪茲

半醒

臺北表演藝術中心

楊禮榕



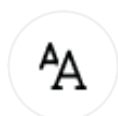
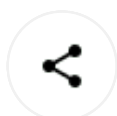
楊禮榕

4月
26
2023

五穀雜糧的原民困境與幽默 《泰雅精神文創劇場》



泰雅精神文創劇場（莎士比亞的妹妹們的劇團提供/攝影林育全）



文 楊禮榕（專案評論人）

假原鄉與真交流

假山、假水、假原鄉但有真性情，真心、真意交流卻也真尷尬。《泰雅精神文創劇場》（以下簡稱《泰雅精神》）以原民特有幽默感，既現實又殘酷的点出諸多原民傳統的當代處境。在彩虹灣原住民文化村的泰雅精神文創園區中，熱愛泰雅文化也仰賴文創經濟價值為生，最後的三位泰雅族工作人員，男性長者哈勇、女性長者北露、青少年彼得等。在倒閉前的最後一天，與為了寫論文才做研究，到文創園區田調泰雅精神的漢族研究生，展開一連串荒謬又現實、極盡揶揄又飽含溫情的對話。

原漢交流問題大彙整。《泰雅精神》觸及的原民當代處境問題，可以說是資訊量大爆炸。僅羅列劇中論及的議題，都讓筆者感到下筆困難。從舞蹈、服飾、語言的文化層面，原民土地政策、原民特考等政治法律層面，文化觀光、讀書就業、疾病治療等生存問題，到族群精神價值等等主題，都各有展開。整齣戲假中帶真，真中帶假。把常見的原民刻板印象與歧視、以研究之名所衍生的失禮與消費、外族各種毫無自覺的佔便宜，大肆拿出來揶揄、解嘲一番。觀眾笑的很開心，笑到肚子很酸，笑到臉紅羞愧。

當代原民的矛盾與困境

保護、特權與歧視。從三位族人與園區管理員的對話中，處處隱含了長期以來的原民生活的結構問題。除了貧困的結構問題之外，更複雜的是在土地政策、原民特考的保護與壓迫的雙面刃。舉例來說，都市與部落在環境和教育差異之太大，原民特考幾乎變成都市原民的特權。原住民保留地開發管理辦法之下形成的「原保地假買賣」問題，弊端的背後也有各種心酸血淚。例如，為了幫家人治療癌症，賣掉僅有的土地，算不算合理的理由呢？各族與各地的原民之間，有很大的內部差異，卻在政治結構上被一併化對待。

文創化、商品化與拋棄式。三位族人在園區的最後一天，即便沒有觀眾，依然準點的跳起每日例行多次的傳統舞蹈表演。管理員以扣錢為要脅，要求三人免工錢的完成拆

除打包作業。無論是假山、假水等佈景裝置，織布機、口簧琴、弓箭等傳統文物，甚至是擁有傳統紋面精神象徵的阿嬤人偶，都是管理員口中的垃圾。這些曾經是園區的賣點，當園區關閉後，還不如杯子和延長線有價值。因為無法被老板新開的咖啡店再使用，甚至連族人想要打包帶回去都被責難是在浪費時間。傳統文化的文創化，通常也意味著消費化與拋棄式。此外，只聞其聲不見其人的管理員，從頭到尾都使用劇場音響系統放送，而族人只能用對講機跟管理員「報告」。形成壓迫性的對話關係，隱含著原漢交流的根深蒂固的不平等對話問題。

族服、制服與便服。《泰雅精神》所異議的，是原民在當代的處境，僅僅是過往的直接壓迫，轉變成忽視差異性的蓋約性保護和管制。然而，文化背後的脈絡，是原民傳統更重要的課題。編劇打破了筆者對於文化再詮釋的想像。以原民傳統服飾為例，對青年彼得來說，工作用的族服，也是重要的傳統文物。對於熱愛織布的婦女北露來說，不是家人給予的傳統服飾，不能算是族服，只是制服。對於以保護族人為志，在保存文化與經濟困境中，長期掙扎的男性長者哈勇來說，傳統服飾本來就可以是日常服，傳統就是過去的日常。文化的意義，可能是建立在物件的象徵意義上，可能建立在物件背後的脈絡，更可能是跳脫典藏或保存的框架，讓傳統回到日常的文化再興的精神。同一套傳統服飾，在族群的內部，都有這麼高的認同差異性。

原民研究的價值與消費

研究的淺薄與消費。來到文創園區田調泰雅精神的愛哭鬼漢族研究生，不停的追問大家「泰雅精神是什麼？」當研究生逐個訪問族人，也被反問自己的研究動機。因為喜愛阿妹，所以喜歡原民文化。雖然阿美是卑南族，可是卑南族人口太少，研究起來太難，所以改研究人口最多阿美族。不幸有阿美族的學妹入學，正在研究阿美族。因為怕寫不過學妹，所以改研究泰雅族。這個研究動機乍聽超級荒謬，但筆者真的聽過不少類似的實際案例。而且，以完成論文作為目標的話，這個轉變過程其實非常務實。學族語但永遠只會說謝謝，把做愛跟跳舞的族語搞混，對文化的理解永遠一知半解，寫完論文人就消失。

研究者在戲中的形象有被醜化的疑慮，跳舞超醜、智商堪慮。不過比起令人捏把冷汗、萬分尷尬的田野調查，為研究而研究的通病、田野倫理的無知、學術倫理的崩壞等等，台灣當今的研究者淺薄化現象。研究者被醜化一下，也不算是過分。更何況，研究本身就是一種建立在他者價值之上的存在，透過辯證定義他人價值的同時，也可以是被揶揄的客體。



泰雅精神文創劇場（莎士比亞的妹妹們的劇團提供/攝影林育全）

既熱愛又陌生的傳統文化

原民文化的消費與流失。除了外部問題之外，也點到自我消費與文化流失的的內部問題。具有重大精神象徵意義的泰雅紋面，現在以紋面貼紙的方式存在。外族研究生可能比原民者更清楚原民的族群、人口與歷史。不過，所謂的台灣原民歷史是不是真正的歷史，則是一個更難解的問題。

瀕臨消失的口傳文化。雖然台灣各種傳統文化復興都有各自的困境，然而原民文化在復興和傳承上更加困難。首先，原民文化是口傳文化，難有文字或紀錄可作為輔助。其次，文化的斷層是橫跨兩個世代。當代原民青年即使有復興傳統文化的意念，卻常苦於熟悉儀典和技藝的耆老早已仙逝，無從學習。所以會出現「文創園區的傳統舞蹈，並不是來自部落的舞蹈，而是臺北的陳老師從網路影片學來的。」如此矛盾的文化傳承困境。

未來與希望的缺稀。在研究者的探問中，族人陸續說出自己心中的泰雅精神：樂觀、分享、織布、勇氣或保護自己的族人。更以「九萬個族人就有九萬種詮釋的泰雅精

神」，意圖為泰雅精神打開更開闊的想像。比較可惜的是，相對於反覆探問原民困境的深刻程度，「九萬族人九萬種詮釋」的未來想像，似乎過於空泛而理想性。此外，創作團隊提出，「原民不止十六族，卻在法律上被化約成一個族群來管理」的異議，並期望透過劇場打開更多原民對話的可能性。然而，在意圖打開跨族群對話的同時，卻先以血統劃分了楚河漢界。把血緣關係者以外的人，都化約為二元對立的漢人，似乎有些令人遺憾。

五穀雜糧的原民幽默

筆者最欣喜的，是翻轉現實的幽默感。《泰雅精神》不只是呈現了各主題的矛盾之處，更以對抗現實的原民式幽默感，解嘲、重置、翻轉了現實。第一種是罵人用的讚美詞。刻板印象中用來形容原住民特質的讚美詞，例如樂觀、善良、天真等，已經充滿貶抑。原民對彼此說「你真是樂觀」、「你最善良」，等同說對方是笨蛋。第二種是自嘲的幽默。「我不是頭目！（怒）……我是木頭（裝可愛）」，頭日本來是部落的首領，但失去部落的首領，寧願解嘲自己。

第三種是罵人的幽默。相對於管理員總是使用極其傷人的文字在責難別人「原住民就是懶散」、「說要借錢幫家人治病，根本是借錢喝酒」。原民式的責難方式是「你真的很特別」、「漢人就是喜歡逼死自己」，罵別人的時候，真的好婉轉、好溫情。第四則是語言的歪用。當北露用「五穀雜糧」來形容複雜的心情，明明用錯成語，意境上卻這麼恰到好處。即使用詞錯誤，觀眾卻能立刻明白其意，哄堂大笑。不拘泥於原意，翻轉語言上的劣勢，無厘頭又極其貼切的幽默感，實在是令人欣羨的語言氛圍。

倒裝台的劇場幽默。筆者覺得《泰雅精神》最高層次的幽默，是團隊在舞台上倒轉了舞台的裝台過程，對劇場開了高難度的玩笑。三位演員在角色中，隨著劇情推進，將整個舞台拆的一乾二淨。從假山假水、假石頭、假傳統房屋、假高台與假洞窟，織布機、口簧琴與弓箭，還有因為老舊而常常斷手的道具阿嬤，所有的一切都在演出中，由三名表演者在戲中拆光。小貨車直接倒車上舞台，將人和東西全部打包載走，只留下了研究生和泰雅兩個字的招牌。

當卡車駛離、舞台淨空，劇場中迴盪著哈勇的族語歌聲，劇場的時空彷彿被逆轉。觀眾進場的時候明明有滿台的「彩虹灣原住民文化村」，此刻卻空無一物。剛剛經歷兩個小時的泰雅文化真的存在嗎？劇場的戲劇時空是魔幻的，倒裝台讓觀眾時空也變得

相當魔幻。此刻即將謝幕，也好像戲才正要開始。

《泰雅精神文創劇場》

演出 | 莎士比亞的妹妹們的劇團

時間 | 2023/04/07 19:30

地點 | 臺北表演藝術中心 藍盒子

戲劇

專案 2023

泰雅精神文創劇場

當週評論

莎士比亞的妹妹們的劇團

臺北表演藝術中心 藍盒子

楊禮榕



0則留言

排序依據

最新



新增回應……

 Facebook 留言外掛程式

楊禮榕

6月

07

2023

劇場狂粉的愛、品牌經營與主體性—— 淺談Podcast《劇場狂粉的日常》



劇場狂粉的日常 Theatremania.Life

貼文 關於 Mentions 評論 追蹤者 相片 更多 ▾

截圖自「劇場狂粉的日常」粉絲專頁



4052 次瀏覽

讚 350

文 楊禮榕（專案評論人）

收聽總集數：至完稿 2023 年 06 月 03 日為止，共收聽183集。

劇場狂粉的日常與愛

「劇場狂粉的日常」（以下簡稱「劇場狂粉」）是由劇場觀眾自發性創立的推廣劇場之Podcast節目。兩位創作者是吉米布蘭卡與鳳君，是從高雄北漂的上班族資深觀眾。姊姊布蘭卡是資訊業的供應鏈管理師，熱愛看戲和重訓。妹妹鳳君是醫療業的物理治療師，喜歡看戲和BL。兩人利用工作之餘，從北到南追著演出跑，十多年來持續大量看戲。累積出以「劇場觀眾」為核心，橫跨戲劇、音樂劇、舞蹈、內台戲曲、馬戲等表演類型，遍及觀眾、演員、製作團隊的劇場社交網絡。並物以類聚的，召喚出一批同樣用愛、生命與票款，在激活當代台灣劇場的狂粉級觀眾。

因為對劇場的愛，創立以「推坑」觀眾為主題的平台。眼看2020年的觀眾人數受到疫情衝擊，創立推廣劇場的podcast節目「劇場狂粉日常」，從觀眾推薦觀眾的角度來推戲。節目從洽談、錄音、後製到上傳，單一節目平均需要八個工作小時。同時，兩人仍固定維持七十到一百齣的年均看戲率。換句話說，劇場狂粉的日常是，週一至五白天上班，晚上健身，在夜間或週末早上錄音訪談、製作節目，並保持著四五六六日【1】的看戲頻率。這是一種極其敬業而嚴謹的愛與日常。劇場狂粉的時間掌控、工作效率和敬業態度，值得分身乏術、疲於奔命，而逐漸迷失自我的眾多劇場工作者以資借鑒。

品牌經營之獨立精神

職人精神的品牌經營管理。創立於2021年初的「劇場狂粉的日常」，起初為每週更新一集。隨著疫後復甦的劇場宣傳需求，增加為週一、四的每週兩次更新。開台不到三年，已經破一百八十集。有固定的訪談模式、特定的主持風格以及多種節目主題。節目平台橫跨了Facebook、Instagram、YouTube、Apple Podcast、Google Podcast、Spotify、Soundness、KKBOX、MyMusic。Facebook粉絲頁提供重點摘要和售票連結；YouTube相對容易觸及年長者，所以製作長輩友善首圖；Apple Podcast則是給上班族、通勤者和做家事的人。不只是用心擴增節目平台，對於不同平台的聽眾也有分眾研究。



截圖自「劇場狂粉的日常」IG

獨立創作的小劇場精神。節目不依賴政府或企業補助，經費來源是自籌、小額贊助跟口播廣告，贊助收入用來升級錄音設備。演出團隊不需支付宣傳費，主持人也沒有工作費。主持人訪談該演出也還會自己買票，跟其他觀眾一起搶票。受邀觀看彩排，也常常再自費購買正式演出票券。在共同主持上，布蘭卡負責提問和掌控流程，鳳君負責插科打諢和摘要紀錄。在後製上，布蘭卡負責剪輯，鳳君則是粉絲頁小編。錄音室就是住處的客廳，兩人身兼主持人與製作人，企劃、籌款、邀約、寫訪綱、訪問、錄音等，都由兩人自己包辦。目前正在招募夥伴。節目對於入門的觀眾非常友善，不時補充說明劇場知識，有意識的避免內部笑話的聽眾窘境。片頭或片尾的口播廣告，堅持自己錄製，不仰賴團隊提供音檔。節目自始自終，保有劇場狂粉的美學風格。

推坑觀眾的節目手法

「劇場狂粉的日常」的節目可分為三種：宣傳訪談、每月推薦與特輯。宣傳訪談是最大宗的節目類型，佔了四分之三。基本上不挑選演出，有邀訪，也有演出團隊主動洽談。錄音時間通常在演出前的密集製作期，深入訪談長達四十到六十分鐘。主持人以老觀眾的角度深入訪談，集中火力追問：不為人知製作背景、不完全破梗的演出內容、自我剖析的導演手法、演員經歷的排練秘辛，以及最後的團隊心裡話。訪綱和訪談都相當用心，粉絲頁還有受訪教戰手冊。因此，無論是團隊的二十週年大作，還是

學生畢製、科普劇場、讀劇發表，每齣戲感覺都很值得買票進場，一探究竟。節目內容也能顯現團隊的創作風格，例如，嚟嚟排演的訪談，歡樂到讓筆者差點忘了還在上班；數學科普劇場的訪談，讓微積分似乎有點迷人。

每月推薦的「幾月劇場看什麼」，是最高播聽率的類型。主持人從OPENTIX、口袋售票、年代售票、活動通等售票平台，到劇團粉絲頁、instagram，手動彙整演出訊息，再分類介紹給聽眾。戲劇、音樂劇、舞蹈、馬戲為主，還有內台戲和跨界合作的音樂作品。選戲原則是「能理解、有梗的演出」。由於主持人的喜好相當廣泛，因此觀眾可以一次快速獲得下個月的大量演出訊息。比較無法觸及的類型，只有外台戲和音樂會，以及北部以外地區的小型演出。目前其他公私立的藝文平台，都需要仰賴團隊自主刊登，沒有任何平台能夠像這樣，主動跨平台整合演出訊息。因此，「劇場狂粉」在劇場推廣上，真的是值得敬佩、惠我良多。



劇場狂粉的日常 「幾月劇場看什麼」

特輯也是相當有趣，有年度回顧、狂粉特輯等主題。由主持人和各路劇場狂粉列舉當年度或特定劇種之最喜歡和最不好說的演出，有種劇場版的奧斯卡獎和金酸莓獎的趣味。劇場狂粉們對於各自所好的作品與演員，投入大量的金錢與時間，發出熱切而洞察的目光。不僅對於演員的作品如數家珍，甚至比演員還清楚下半年的演出計畫，長期關注著演員的表現與成長。觀眾談起戲來，比評論文有趣太多、比宣傳文的值得信任、比黑特劇場或告白劇場更誠心誠意。因此，每個特輯都是無需酒精就超嗨的藝文沙龍，總是為獨自工作的筆者帶來莫大的撫慰。「劇場狂粉」強大的推坑力，是來自於始終建立在觀眾推薦觀眾的節目態度上。

觀眾的創作劇場

「劇場狂粉的日常」是由劇場觀眾自主成立、獨立經營的Podcast，以推坑觀眾為主

要目標的劇場演出推廣平台。雖然Podcast是一種預錄、可重複播放的媒材，然而經過疫情和網路時代的驗證，線上或預錄已經不是劇場創作定義的阻礙。「劇場狂粉」的獨立精神與美學堅持，絕對是台灣小劇場界值得敬佩與嘉許的劇場創作。

觀眾是劇场的最佳培力。「劇場狂粉」以具有職人精神的老觀眾姿態推戲，無論是推坑聽眾，或是挪用來推坑聽眾的親友，都很適切。更有趣的是，「劇場狂粉」提出了非常正面而開放觀眾態度，「你的毒藥或許是別人的蜜糖，反之異然」、「投資看戲有賺有賠，購票前請詳閱節目說明書」。這種「各有所愛、愛其所選」的劇場觀眾態度，是具有主體性與主動性的開放態度，絕對是劇場發展的重要培力。

觀眾的現身與崛起。過去曾有每週看戲樂部，這樣的劇場觀眾集體出現，不過成員大致上都有相關創作或學術研究背景，性質較為不同。而《新社員》的粉絲則形成一系列製作的同好型私密社團。在「劇場狂粉」中陸續現身的劇場狂粉們，無論是化愛為行動的劇場狂粉姐妹——布蘭卡與鳳君，為愛多刷、對演員表演身世如數家珍的音樂劇狂粉——Daisy、David，工作和消遣都是看戲的前館方——瑾嫻，金融業背景的兩廳院VIP——Leticia，居家工作的戲曲擔當——宜均，讀布蘭卡文章長大的晴萱，新鮮人培勻、電子業的怡甯，以及費青、亮晶晶等，這些「認真工作賺錢為了好好看戲」的劇場狂粉們，才未來是劇場發展最重要的根基。雖然粉絲集團在傳統戲曲、演唱會或其他藝文愛好上，早已不是什麼新鮮事，卻是台灣劇場產業長久以來缺乏的那一塊。因此劇場狂粉們的集體現身，是台灣劇場產業化的重要象徵。

台灣劇場最缺乏的，並不是政府補助、企業贊助或學術研究，而是更多喜愛劇場、買票進劇場的百姓。這些在劇場觀眾席相見歡，視劇場為社群主題的劇場狂粉們，證明劇場觀眾不再限於少數的離散個體，劇場不再只是同一批人在製作演出和相互看戲。觀眾是具有主體意識的獨立存在，有喜好、選擇、評斷，會類聚、會呼朋引伴，更是劇場藝術價值的核心之一。而劇場是值得用愛、生命與金錢投資的日常精神糧食。劇場狂粉的集體現身，是台灣劇場觀眾的崛起，也是台灣劇場成熟的重要象徵之一。

註釋

1、表演藝術從業者常用來簡稱演出場次的方式，「四五六六日」指「週四晚上、週五晚上、週六下午、週六晚上、週日下午各一場」。

《劇場狂粉的日常》

演出 | 吉米布蘭卡、鳳君

時間 | 2021/01/03開台至今

地點 | 網路平台

非特定

專案 2020

深度觀點

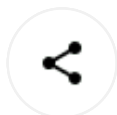
Podcast

劇場狂粉的日常

吉米布蘭卡

鳳君

楊禮榕



楊禮榕

6月

26

2023

臺灣歹囡仔的潑猴之癢 《麻嗨猴》



麻嗨猴（烏犬劇場提供／攝影何曰昌）



1194 次瀏覽

讚 0

文 楊禮榕（專案評論人）

臺灣歹囡仔

《麻嗨猴》以倒敘的手法，探索臺灣歹囡仔李志豪的死因。開場時，一張白桌上蓋著白布，在宛如屍體的一箱箱文件中，逐漸挖掘出李志豪的人生。四位演員有時扮演不同觀點的抽象角色，有時扮演李志豪、媽媽、警察，或檢察官、檢舉人，有時又是販毒集團的共犯。四名身著白袍的角色，以宛如辯論會的主觀態度，論斷、評判李志豪的死因。表演者在諸多角色之間任意切換，在寫實與意象表演之間反覆變換，場面流暢而角色鮮明。觀眾透過精密繁複的戲劇場面，逐漸拼湊出李志豪輕狂而令人唏噓的短暫生命。

從輕狂少年到衰尾青年的迷途人生。直觀的拼湊劇中呈現出來的角色，李志豪在青少年時期就染毒、販毒，短暫風光後就被判刑坐牢。改過向善後，在工廠認真上班。這次為了孝親，明明已戒毒，卻參與販毒，成為在街頭交易毒品的藥腳。英勇而僥倖地逃過緝毒行動之後，打電話給在飯店擔任洗碗工的母親。母親從來沒有去監獄探望過他，母子已經五年沒有見過面。明天是自己的生日，要在飯店作東，請最貴的餐點、最貴的酒，讓母親風光，報答母親。只是站在暗巷打電話的李志豪，卻被在附近陽臺上喝紅酒的男士檢舉，因滿身二手毒煙而被派出所員警逮捕。因為收押禁見，連打電話都不被允許，只能無故失約，讓母親在飯店空等一天。錯失與母親相聚，最終在生日當天死於看守所。本性不壞、行事不正的李志豪，就這樣結束了短暫而衰尾的人生。

《麻嗨猴》是以毒品問題，討論青少年犯罪者背後破碎的成長經驗、歧視的社會視線、預設的檢警立場。角色李志豪從青少年時期就受毒品影響，染毒、販毒、改過向善，卻再犯，又蒙冤。在二十三歲的青年時期，就不明不白一命嗚呼，只成為一疊疊的存檔記錄。創作團隊關懷的不只是青少年毒品問題，而是更大範疇的人文關懷。李志豪所代表的群像，涵括了那些還來不及長大，只能先學壞，人生總是在誤入歧途與改過向善之間，不斷擺盪的臺灣歹囡仔。

角色敘述的複雜與跳躍

《麻嗨猴》是共同創作的作品，特別重視多重觀點的呈現。觀眾需要從不同觀點的論斷中、非線性時間的敘述裡，逐步拼湊出角色的故事。除了李志豪為主要角色之外，

其他還有媽媽、檢查官、紅酒男士，各自都有內在情緒與角色發展。多重觀點、多角色視野，加上繁複的寫實與意象表演轉換，因此，每個觀眾解讀到的角色癥結可能各不相同。角色的敘述手法相當跳躍，如果不是對這個議題和複雜現實本身有理解的人，可能較難從中獲得對於角色的認同。



麻嗨猴（烏犬劇場提供／攝影何曰昌）

《麻嗨猴》創作意圖是在呈現青少年犯罪背後的环境與成因，但在人文關懷的創作精神之上，似乎把法律正義的價值，放在過於失衡的位置。舉例來說，李志豪二度被捕，只因為他站在暗巷打電話。閒來無事在頂樓喝紅酒的男士，看不順眼就檢舉他，害他平白無故被警察盤問，就這麼倒霉的錯失和母親言歸於好的機會。他的確沒有再吸毒，可是他參與販毒。躲過販毒緝捕，卻因二手毒煙被捕，很難說是全然無辜，而且販毒比吸毒嚴重很多。

在生日前一晚被抓入看守所，而錯失五年來母子再相聚的難得機會，然後他就死了。

看守所沒有出現不人道對待，檢警雖然嚴苛無情，也沒有違法行為，既然沒有吸毒，驗尿就可以還他清白，過幾天就可以出來。如果是因為大哥塞進他口袋的毒品，害他再被判刑，他確是藥腳。就算被誤抓的那天是他生日，就算千萬個不願意再失去母親，李志豪究竟為什麼要死呢？要說是機制迫使他自殺，似乎有些牽強。李志豪如果是自殺，死亡更像是個人意志的選擇結果，很難藉此檢討成長環境結構上的問題。

雖然筆者難以直接從李志豪的角色敘述中獲得情感認同，但從演後座談會，諸多位從事藥癮關懷、青少年社工、學校輔導工作觀眾的熱烈回應來看。或許真實案例，遠遠比這樣的戲劇角色更複雜、更誇張，現實通常比戲劇更荒謬。臺灣歹囡仔人生的複雜和幽暗的程度，著實超越筆者認知與想像的範疇。

歹囡仔的宿命之癢

一是家庭與自尊破碎的癢，李志豪的母親拿著兒子販毒賺來的錢養男人，在兒子坐牢期間從來不去探望他，卻願意在飯店空等一整天，又暗自計畫為男人再拋棄兒子，最後還有完全跳出現實範疇的經血神話傳說。在戲劇敘述上，母親的角色似乎有些斷裂，不過，就現實來說，一個母親是可能會拋棄兒子，也許拋棄後會回頭，回頭還會再拋棄，這正是親子關係之間獨有的強大傷害。會去監獄看孩子的不代表愛，不去監獄看孩子的也不代表不愛。母親對孩子的愛，有的不離不棄，也有的反覆離棄。李志豪年少失學，活在笑貧不笑娼的社會，靠販毒賺大錢，用錢來孝順母親，用錢來找回自尊。

以及社會歧視與標籤化的癢。李志豪只是暗巷裡的陌生人，對陽臺上喝紅酒的男士來說，就成為罪惡的化身，應該被檢舉。對路過的女子來說，應該成為防身術的防範對象。李志豪抓癢看起來就像毒蟲，站在暗巷就像罪犯，騎車就像酒駕。什麼都還沒做的李志豪，就像是社會敗壞的源頭。實際上，即便是在街頭做毒品交易的藥腳李志豪，不過是犯罪結構最底層，是毒品集團最合適的替死鬼，是檢警績效制最容易達到的業績。



麻嗨猴（烏犬劇場提供／攝影何日昌）

李志豪的一生，最難解的就是這些與生俱來的癢。無論李志豪是毒品犯罪結構下的替死鬼，還是五指山下潑猴的化身。死因究竟是毒癮發作癢死、心因性飢餓而餓死，還是看破紅塵了結自己，甚或是人間受苦期滿回老家做神仙。李志豪彷彿是潑猴轉世，或者，因為身上有著宿命般與生俱來的癢，必然只好活得像隻潑猴。潑猴的宿命，致使他站在路邊就被檢舉，走在暗巷就是防身術的目標，無論戒不戒毒都被認定為毒蟲。《麻嗨猴》要探問的，是癢的成因，是青少年犯罪行為背後，家庭與自尊破碎的癢、社會歧視與標籤化的癢。破碎的成長背景、貧乏的情感經驗、在自卑與自傲之間極端擺盪的個人人格，是潑猴怎麼樣也擺脫不掉、與生俱來的宿命之癢。

《麻嗨猴》

演出 | 烏犬劇場

時間 | 2023/06/10 14:30

地點 | 臺北表演藝術中心藍盒子

楊禮榕

9月

05

2023

散焦劇場裡的自由與非共時性 《秘密行動代號：斬殺歌利亞》



秘密行動代號：斬殺歌利亞（草搞場提供／攝影蕭昇文）

1290 次瀏覽

讚 25

文 楊禮榕（專案評論人）

多重時空的散焦劇場

《秘密行動代號：斬殺歌利亞》（以下簡稱《秘密行動》）由四組創作者：導演李憶銖和演員戴華旭，導演林季鋼和演員黃緣文、李文媛，導演吳啓泓和演員王言煥、陳顯仁，以及翠斯特（孟昀茹）自導自演。在濕地五樓「紅樹林」——雙主場的展演空間，共同詮釋郭宸璋的第二十四屆臺北文學獎劇本首獎作品《秘密行動代號：斬殺歌利亞》。【1】



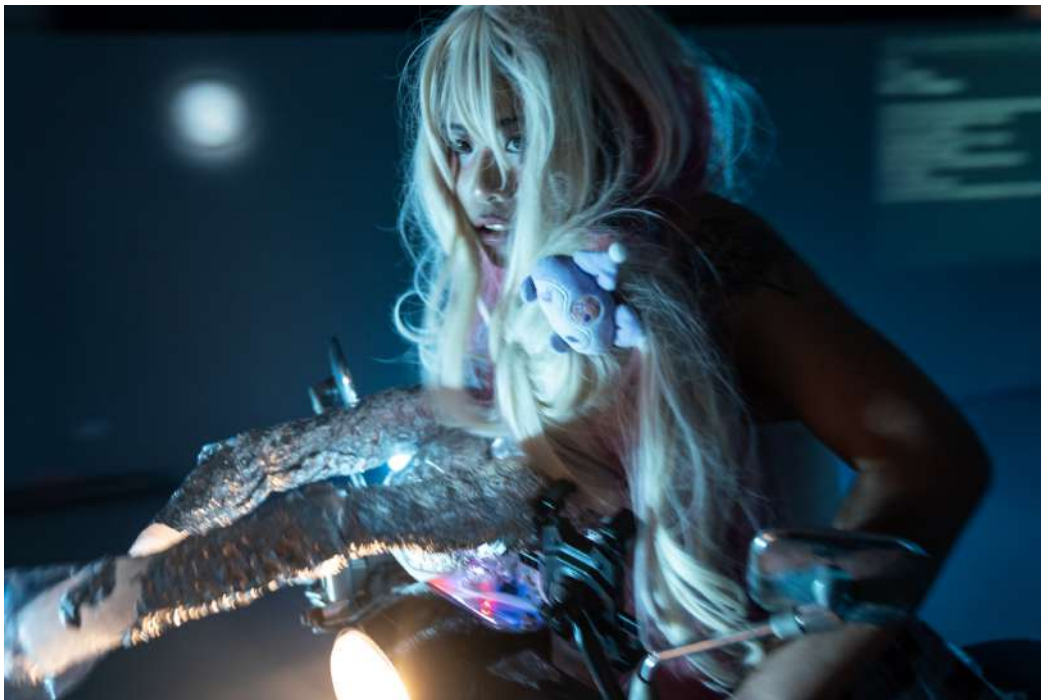
複數角色的全獨白劇本

《秘密行動》從序幕開始，然後是第九、八、七……二、一場，幕的順序為倒敘，共十場。劇本註明不限演員人數，但必須三人以上，劇作者希望跳脫二元，作為複雜化的開始。整齣戲都是個人獨白，沒有對話，共有六個角色。衝撞總統府的砂石車司機、府前憲兵、22K社畜店員、總統套房的房務員、被性騷擾且開除的試用期職員、補習班的血汗助理教師。劇本的核心圍繞在砂石車衝撞總統府的社會事件，卻沒有衝撞場面，也沒有任何戲劇性衝突。六個角色各自叨念，私密而封閉、瑣碎而焦慮的喃喃自語。當角色越是想要透露內心的痛苦，語言就越來越破碎，最終只能反覆說出簡單的詞語，例如數字或指令。

角色和角色相互不認識，也沒有真正相遇。從衝撞總統府的砂石車司機為開端，有衝撞事件的當事人、被衝撞的守衛，還有剛好騎車經過的路人，彷彿是事件時空切片下偶然的人物。角色各自的身份、處境看似不同，卻都是努力掙扎而身不由己，深陷在強烈的窒息感之中，困在相似而巨大的時代氛圍與社會脈絡之下。底層的意義已經改變，當代都市的底層人物，是在勞動階級中相對高薪的卡車司機、日日出奢華場所的房務員、背負龐大學貸的22K社會新鮮人、被兵變的憲兵……恰好是這些人物，也不必然是這些人物，似乎人人都是這個時代的小人物。

多主場的複數展演空間

演出地點在濕地五樓的紅樹林，是雙主空間的展演場所，還有兩條聯通道、數個小隔間和玻璃隔間的露台。就劇場空間來說，雖然坪數不小，表定可容納四十至六十名觀眾。實際上，因為空間分割、隔間複雜，如何創造表演區位、引導觀眾動線，對團隊來說是一項課題。《秘密行動》的表演區位散落在空間四處，牆角的巧拼堆滿布娃娃、在五樓室內騎摩托車、貼滿明星照片的走廊小房間、宛如地毯的內衣堆、台灣街頭塗鴉文字的玻璃、貼滿補習班榜單的自修室、藍白塑膠帆布的大露台、還有聲音演員隱身在牆壁中。在昏黃的霓虹燈氛圍中，創造出近現代懷舊感與當代台灣街頭的夜間氛圍。



秘密行動代號：斬殺歌利亞（草搞場提供／攝影蕭昇文）



秘密行動代號：斬殺歌利亞（草搞場提供／攝影蕭昇文）

多重時空的展演手法

《秘密行動》是以角色和演員為劃分，由四組創作者共同合作。開演前，觀眾在空間中四處遊蕩、無處落腳，近距離欣賞各場景的裝置。由戴華旭飾演的砂石車司機開場後，角色隨著劇本順序登場，觀眾四處追著演員跑，遊牧在空間之中。有趣的是，角色的獨白段落結束後，演員並未退場，而是轉到其他空間繼續發展。因此，隨著表演區位的分散，演出開始超越觀眾的視線所及，變成複數並行的多重時空。每個表演區有各自的戲劇時空，各自被觀眾圍繞。複數的表演現場和逐表演而居的觀眾，宛如運行的小行星，時而交錯、時而匯流。有限的展演空間中，戲劇時空卻逐漸複數化與膨脹。在六度分隔理論的聯想下，《秘密行動》的現場成為當代台灣的城市縮影，所有的演員與觀眾，也都是有某種必然關聯性的陌生了。《秘密行動》的四組創作者，以演員、角色、表演區位的分工，劇本和空間性的合作串連，創造出多重戲劇時空的散焦式劇場。

散焦劇場裡的非共時性

《秘密行動》透過打破表演者與觀眾二元關係的散焦式劇場，意圖以多重時空表演和賦權觀眾遊走，建立創作與觀眾的雙重自由場域。不過，表演者們可以多地同時演出，觀眾卻不可能分身。再加上雙主空間的屏蔽特性，觀眾無論如何都會看不到部分內容，創作者和觀眾的時空並不同步。對於筆者來說，劇場最大的魅力，是觀眾和創作者共享現場性與共時性。然而，在這場觀演關係中，不是視線不良或沒看到的問題，而是觀眾註定看不到完整的作品。在這齣多重時空的劇場中，比起觀眾的觀看，表演的發生更為重要。創作者的戲劇時空，順暢而完整的流動著。而觀眾的戲劇時空，卻隨機拼貼而殘缺。只能從劇照中，彌補許多未知的場景。散焦劇場的多重戲劇時空，打開了創作的自由，賦予觀眾行動的自由，戲劇時空卻是非共時性的。

而且創作團隊與觀眾的位階並不一樣。創作者以無觀眾席、無導引的方式，希望賦權觀眾自由。但是，表演者與觀眾之間沒有視線高度差，場地分割、觀眾腹地狹小，視線遮蔽相當嚴重。當表演者在空間中不規則、頻繁的走動，觀眾的移動就會是圍觀、禮讓與疲於奔命。因此以自由為名的觀眾賦權，對筆者來說，卻是充滿現實殘酷感的自由主義。筆者在開場二十分鐘後，就在名為賦權觀眾自由的競爭中陣亡。

巨大化的歌利亞

《秘密行動》創造出情感現實、空間迷幻的迷走場域。角色的台詞本來就相當痛苦而破碎，四組團隊都採取相似的情緒寫實表演詮釋，疊加了文本中的躁鬱感、封閉性。透過裝置、塗鴉、燈光、道具建構出的迷幻空

間，讓歌利亞的形象超越原本的建築物象徵意涵，更加巨大化、複數化為壓迫性的空間。而散焦式的創作模式，則直接把壓迫感升級成台北夏日的濕氣。黏膩而致命，緊緊縛住所有觀眾。創作團隊意圖直接把觀眾，捲入這場對抗巨人的共同戰爭。但可惜的是，創作形式的自由，並沒有真正賦權觀眾，獲得名為自由的武器。在最終的露台場景，也未成功翻轉氛圍。《秘密行動》從劇本、導演到表演，都不斷再深化歌利亞的巨大與壓迫。非共時性的散焦劇場，更讓空間帶有無聲的自由主義暴力。讓名為斬殺歌利亞的屠龍行動，卻有讓歌利亞巨大化的嫌疑。

註釋

1、[《秘密行動代號：斬殺歌利亞》劇本](#)。

《秘密行動代號：斬殺歌利亞》

演出 | 草搞場

時間 | 2023/07/28 19:30

地點 | 濕地五樓紅樹林

戲劇

專案 2022

當週評論

草搞場

秘密行動代號：斬殺歌利亞

濕地

楊禮榕

0則留言

排序依據

最舊 ↕

新增回應……

 Facebook 留言外掛程式

推薦評論

←

→

楊禮榕

10月

12

2023

旅人之鄉的洄游藝術節——噶瑪蘭小戲節 2023 《歡迎搭上蘭城漂浮巴士》



歡迎來到旅遊勝地（2023噶瑪蘭小戲節提供／攝影王一樵）

1307 次瀏覽

讚 38

文 楊禮榕（專案評論人）

豪華套裝輕旅行

「2023噶瑪蘭小戲節」總共包含一齣遊走式劇場匯演、四場校園戲劇工作坊、三場劇場推廣講座和青少年戲劇營。【1】筆者參加的是三齣戲串聯的遊走式劇場匯演《歡迎搭上蘭城漂浮巴士》（以下簡稱《蘭城漂浮巴士》）。匯演總長度將近兩小時，幾乎繞行了羅東文化工場的整個戶外平面區域。演出場次是八月二十七日的10：00、13：00、16：00，一日三場，只有一天。林陸傑與拾陸製作的〈年少時光〉，是善用劇場



敘事的魔術秀；台灣應用劇場發展中心的〈知夢〉，是以app為媒介的數位科技漫遊劇場；石頭人製造劇團的〈歡迎來到旅遊勝地〉，則是有熱情導遊的雪隧巴士之戲劇演出。魔術秀、數位漫遊與戲劇演出，串接成了套裝行程。雖然名為小戲節，卻擁有坐看魔術秀、漫步文化園區和歡唱遊覽車卡拉ok的多元體驗。各別規模較小，整體演出卻很豐富，頗有參加輕裝版豪華旅行團的樂趣。

化失敗為轉機的魔術少年

第一站的〈年少時光〉是林陸傑的單人魔術表演，地點在台階式的高臺上。觀眾近距離俯視表演的每個細節，渴望破解魔術的秘密。密封紙袋中自動破解的魔術方塊、少年賭神般滑順的撲克牌、表演者矇著眼睛卻能和觀眾一起完成棒球塗鴉畫等等魔術。有趣的是，這場魔術秀的戲劇文本，卻是表演者苦澀的青春回憶。喜歡圍棋，下圍棋卻總是輸；喜歡畫畫，卻畫的不怎麼樣。在飽嘗挫敗的迷惘青春後，才在高中遇到魔術，跌跌撞撞直到成為獨當一面的魔術師，並朝向拓展戲劇與魔術共融的創新領域。他盡力嘗試，面對失敗，將挫敗視為轉機，積極尋找下一個證明自己的機會。這場尋找自我的單人魔術，以戲劇敘述結合青春苦澀和魔術技巧。以魔術方塊、撲克牌和棒球等青少年物件，建構出魔術少年在人生意義與魔術技藝上的雙重探索。



年少時光（2023噶瑪蘭小戲節提供／攝影翁得雋）

撿拾台灣記憶的大地漫遊

第二站〈知夢〉是台灣應用劇場發展中心，以街區劇場APP「Urban baker」為圖像和聲音媒介的無人台語漫遊劇場。從主人翁與閻羅王的對話開始，逐步撿拾起因為失智症而失落的過往。夥伴藏身的神秘建物、躲避警察圍捕的籬笆樹叢、伐木專用的貨運鐵道、人生關卡般的鐵閘、必須喘息一會的板凳、隱身躲藏的拱橋下等等，被賦予故事性的園區角落。再以尋找外送員孫女的契機，把白色恐怖的歷史現場，連結回到當下時空。〈知夢〉透過全台語的聲音文本，將文化工場實際地景，結合白色恐怖雙面諜的複雜歷史與失智症的照護。透過消失的歷史與消失的記憶之雙重隱喻，以漫遊劇場的沈浸感，撿拾失落的台灣記憶。另外，從觀眾手環的顏色推測，〈知夢〉應該還有另外一條故事線。內容為何，令人好奇。



知夢（2023噶瑪蘭小戲節提供／攝影王一樵）

歡迎回家的徒步遊覽車

第三站〈歡迎來到旅遊勝地〉是石頭人製造劇團的雪隧巴士旅遊戲劇。在表演者的引導下，觀眾徒步走過紅燈停、綠燈行的雪隧，坐上隱形觀光遊覽車。在遊覽車卡拉ok的導遊歡唱中，遇見了長期往返宜蘭台北的每週回家少女，以及在追尋自我與家人期望中掙扎，不敢回家的離家少年。這場徒步巴士旅遊最有趣的地方，是充滿矛盾。號稱漂浮巴士，卻徒步而行、席地而坐。標題是歡迎光臨，內容卻滿滿是歸家路途。厭棄「宜蘭是台北後花園」之說，卻選擇旅遊作為戲劇主題。表演氣氛相當歡樂，潛在情緒卻充滿鄉愁的痛。而跑馬燈似的雪隧光景，則是滲透宜蘭青年們血液中，一體兩面的機會與孤獨。



歡迎來到旅遊勝地（2023噶瑪蘭小戲節提供／攝影王一樵）

旅人之鄉的創作者洄游

宜蘭是旅遊之鄉，也是旅人之鄉。宜蘭不只是旅行者愛去的地方，在資訊與文化資源的落差下，許多宜蘭青年長期過著宜蘭和台北的雙重生活，都是頻繁往返家鄉與他地的旅人。而觀光客讓他們的回家之路變得更壅塞、更漫長。

「2023噶瑪蘭小戲節」就是這批洄游的青年戲劇創作者行動力的具體展現。以「戲劇的自我賦權意義」為策展概念，進行展演、講座、工作坊到戲劇營等多種戲劇行動。以「寫給家鄉的情書」的核心精神，展現拓展宜蘭戲劇教育的企圖心，和以戲劇行動叩問社會的氣魄。而《蘭城漂浮巴士》更具體的展現，洄游創作者以兼具組織性和多元性的戲劇匯演，把自己和表演藝術，一起帶回家鄉落地生根的企圖心。

漫遊劇場的旅行樂趣

《蘭城漂浮巴士》是一場愉悅的旅行戲劇。首先，套裝旅行團的匯演模式，創造歡快的觀眾氛圍。其次，在暖陽的午後草地漫遊的觀戲方式，讓筆者獲得久違的放假閒散感。最欣賞的是，三齣戲的展演形式不同，在表現上也有各別的藝術價值。〈年少時光〉在近山、靠海與綠草的蘭陽暖風中，高臺、日照與風力等自然因素，似乎大幅提高魔術的難度。宛如有靈的撲克牌，一離手就失控亂飄。還好，表演者臉上波瀾不驚的自信笑容，有著小戲的魔力。

〈知夢〉作為撿拾台灣記憶的大地漫遊，只有聲音和圖像的數位表現，在觀眾體感上比較清淡。但是，在主題層面拉出從實景到想像，從宜蘭到台灣，從當下到近代史的跨度。讓整體匯演擁有跨域與跨時空的宏觀視野。〈歡迎來到旅遊勝地〉的徒步雪隧行，恰好與〈知夢〉相反。將鄉愁議題反覆深化、縝密思辯，挖掘出隱藏在日常的內在矛盾。〈年少時光〉的藝術家精神、〈知夢〉的數位應用與歷史視野，以及〈歡迎來到旅遊勝地〉的劇場性思辯。共同匯集出表現多元、議題深刻的特色漫遊劇場。

《2023噶瑪蘭小戲節〈年少時光〉》

演出 | 林陸傑、拾陸製作

時間 | 2023/08/27 13:00

地點 | 羅東文化工場

《2023噶瑪蘭小戲節〈歡迎來到旅遊勝地〉》

演出 | 石頭人製造劇團

時間 | 2023/08/27 13:00

地點 | 羅東文化工場

《2023噶瑪蘭小戲節〈知夢〉》

演出 | 台灣應用劇場發展中心

時間 | 2023/08/27 13:00

地點 | 羅東文化工場

非特定

專案 2020

當週評論

噶瑪蘭小戲節

匯演

遊走

羅東文化工場

林陸傑

拾陸製作

石頭人製造劇團

台灣應用劇場發展中心

楊禮榕

楊禮榕

11月

14

2023

從樹仔漫遊杉林的想像力遊戲場 《一樸樹仔：乘風的旅程》



一樸樹仔：乘風的旅程（不想睡遊戲社提供）

1010 次瀏覽

讚 39

文 楊禮榕（專案評論人）

樹仔生命旅程的劇場展演

《一樸樹仔：乘風的旅程》（以下簡稱《一樸樹仔》）是一個「很久很久以後」發生的事，故事從樹仔還不是樹仔的時候說起。樹枝上開了花，但還不能長出樹仔，需要等待風的到來、蜜蜂的幫忙。異株授粉才能結出果實、長出樹仔，但落地卻還不能發芽。水氣豐沛的南方，大葉子遮住了太陽，樹仔不能生長。日照充足卻乾燥缺水的地方，樹仔也不能發芽。樹仔在等待又等待中休眠。哎呀呀的掉落在地底，遇見在黑暗中閃閃



發亮的真菌。有許多好朋友的幫忙，樹仔終於發芽。在快樂白天與好眠黑夜中，感受時間的流轉動。一年、十年、二十年，樹仔越長越高。三十年、五十年、八十年，樹仔有了許多小樹仔。一百年、三百年，樹仔長成了撞到月亮的樹。【1】五百年、八百年、一千年，樹仔成為護佑土地的巨樹。在日常的安然中，突然一陣閃電，樹仔在黑夜中倒下了！才發現，整座森林已經遍佈小樹仔、小小樹仔、小小小樹仔。倒下的樹幹，也是小小樹仔們最棒的溫床。《一樅樹仔》藉由一樅樹仔的旅行，體驗台灣杉林的生命循環，是適合四至六歲的學齡前兒童劇場。

因為筆者觀看的場次是週五下午五點【2】，觀眾恰好只有成人。這齣大人也可以看的親子劇，瞬間變成只有大人看的親子劇。由於成年人特有的警扭特性，所有團隊精心設計的問答與互動全面失效。面對笑而不答、眼神閃躲的成人觀眾，表演者即刻開始變通，把表演重心集中在感官經驗的傳遞上。因此，這場學齡前兒童劇成為如詩般的感官美學展演。



一樅樹仔：乘風的旅程（不想睡遊戲社提供）

視覺與聽覺的感官美學展演

《一樅樹仔》以感官經驗作為主要戲劇語彙，尤其是視覺和聽覺，台詞只是輔助性質或觀眾問答。其中最搶眼的，就是整座手作森林。舞臺上的林木不是平面的佈景或繪景，而是林立的圓柱體，形成一個有自然景深的森林空間。舞臺上高聳的杉木、有秘密樹洞的大樹、大小形狀各異的樹葉、覆蓋地面深深淺淺各種綠的植被與苔蘚等。台灣杉林的森林樣貌，由多種色系與質感的布料、毛線與不織布，立體縫製而成。這是一座表演者可以在樹林間漫遊、嬉戲的立體手作森林舞台。當筆者從真實的森林景深順著表演者的話語，從樹幹往上抬頭仰望時，一度看見了穿越劇場天花板上的大樹冠。

《一樅樹仔》建立出視覺上的自然空間擬態，卻又能從其中看見布料、不織布、毛線的材質差異，看見硬挺或柔軟、細緻或粗糙、滑順或毛絨絨的質感差異，看見心曠神怡、幽暗隱微、暗夜可怖、生機盎然的氛圍差異。整座手工布質立體森林，激發筆者從視覺到觸覺，甚至到體感的感官想像力。從一座布製森林，體驗千年台灣杉林的生命經驗。

在聽覺上，除了人聲之外，還有電子音樂和小提琴。以聲響和電子音樂製成的各種自然環境音，像風聲、像鳥叫、像蟲鳴、像閃電、像樹葉跳舞的聲音。雖然聲音本身不完全像是自然音，但由於播放的時機與氛圍很準確。因此直覺上會聽懂正在發生的事情，又有些許懸念的空間。音樂有時會與情節拉開距離，創造出比視

覺情節稍大的整體氛圍，讓森林變的更為迷幻。而破除音樂旋律性的小提琴，則是精靈般歡快跳躍的音符，調皮得讓人捕捉不到尾巴。電子音樂與小提琴是兩種完全不同的音樂脈絡，卻能這麼融洽的共同創作森林樂音，也鬆動筆者對於音樂邊界的想像。



一橿樹仔：乘風的旅程（不想睡遊戲社提供）

感官與認知的想像力遊戲場

《一橿樹仔》展現的感官想像力，不只是物質層面的感知，更具詩意性的是非物質層面的認知。從再也不會長高的熊掌印和高的像是會撞到月亮的樹，思考長大與高度的意義。從日與夜、休眠與千年、死亡與新生命，體會時間的當下與永續。從生命的誕生與共生、繁殖與永續，探尋生存的價值與同理心。感官與認知的想像力遊戲，並不只是聯想而已，更有趣的是從凝練和破格中打破的自我框架。

《一橿樹仔》以樹仔到杉林再到樹仔，的自然生命故事為文本，以感官經驗為劇場語彙，創造出同理樹仔生命故事的想像力遊戲場。不只是透過感官刺激傳達文本，也不意圖把真實物、自然音搬入劇場，而是以擬似又破格的藝術創作，召喚觀眾的感官經驗。使用的戲劇語彙不只是感官刺激，而是感知與認知。觀眾能從感官中直接接收到戲劇情節，又能從自身的感官經驗中，召喚出更多的經驗、聯想與夢境。讓這場台灣杉林小故事，變成感官美學的遊戲場。從一橿樹仔看見感官、認知與生命的劇場想像力。

註釋

- 1、站在樹腳，常常看不到樹冠層，因此魯凱族人稱台灣杉為「撞到月亮的樹」。
- 2、團隊說明週五下午的場次，本來是為共學團預設的演出時間。

2023米倉劇場藝術節 不想睡遊戲社 《一橿樹仔：乘風的旅程》

演出 | 不想睡遊戲社

時間 | 2023/10/20 17:00

地點 | 米倉劇場

楊禮榕

11月

27

2023

跨性別男性的生存與展演《等一下，我的身分證字號是不是給錯了！？》



等一下，我的身分證字號是不是給錯了！？（左撇子工場提供／攝影林孝恩）

673 次瀏覽

👍 讚 10

文 楊禮榕（專案評論人）

跨男作為一種展演

《等一下，我的身分證字號是不是給錯了！？》（以下簡稱《給錯了》）是一場慶祝新生與死亡的單人展演。從被列為孝子而不是孝女的願望開始，在愛與否定、期盼與誤謬、自我認同與性別掙扎中，表演者為自己舉辦的生日宴會暨告別式。故事從表演者小時候說起，從脫褲子遊戲、蟻蟲試紙、少女內衣抗爭為起因。小男孩開始覺得自己的存在，似乎哪裡不太對。



不知道自己為什麼跟朋友不一樣，用力拉下體是不是就會長出小雞雞，迷惘困惑小時候。為了讓胸部變小，每日認真捶打，企圖消滅之，結果是發育特別良好。上學是忍辱負重，也是妹子天堂，必須男扮女裝的高中女校生活。恐慌得差點放棄性命，卻出乎意外海闊天空的理科學霸校園生活。面對「跨性別不是存在，只是創作議題」的戲劇產業，出校園連徵選機會都沒有的表演學研究生涯。不用解釋性別，也不被理解存在的助選員職涯。雖然不用解釋，其實解釋也沒用的社會人生活。

起因於父親的一場病，為了將來可以合情合理的站在孝子位置，為了找到屬於自己的本我。按照現行法規與醫療技術，渡過性別不安判定的診療過程後，考量高醫療風險和術後養護問題。熱愛運動的表演者只能捨棄更正身分證字號的企盼，先接受荷爾蒙治療。表演者在三十多歲的青年生涯，即將迎來曾經相當盼望的男性青春期性徵，變聲、鬍子和肌肉。

性別光譜的複雜性

《給錯了》是以個人生命經驗為基底的單人表演，緊扣「自我認同才是性別主體」的核心理念，表述二元框架下的性別挫敗。舉例來說，「女生應該要穿內衣」這句話，對女同志族群來說，冒犯詞彙是「應該」或「內衣」，女生沒有「應該」要穿「什麼」。對於跨男來說，更冒犯的「女生」。每句無心的「小姐」，都是直接在傷口撒鹽。所有與生俱來的女性性徵彷彿變成懲罰，錯誤的性別稱謂就是對人格與存在的直接否定。

演出更細緻的談論到，在性別友善的立意下，仍舊容易產生的誤解與傷害。例如，T跟跨男外型上怎麼區分呢？沒辦法分，根本同外型，只能用問的。加上演後座談的觀眾回饋，筆者才明白：外型帥氣的生理女性可能是異女、女同志T或跨性別男性，都有可能喜愛、還可以或討厭被稱為小姐，都有可能喜歡女性、喜歡男性，或女性都喜歡。性傾向與性別認同之間的關係，不是二元論，也不是連動關係，而是極其複雜的光譜圖。



等一下，我的身分證字號是不是給錯了！？（左撇子工場提供／攝影林孝恩）

跨性別展演的生存與展演

《給錯了》展現了相當矛盾而有趣的存在。跨男表演者的女性角色比男性角色鮮明，在女性姿態的扮演上多元而立體，少女、同學、姐姐、阿姨等角色，各有千秋。加上，從為了獲得鴿子脖子羽毛的學業需求，利用女性音頻向鳥店老板裝萌的橋段來看。其實表演者對於自身的女性特質，雖然沒有很喜歡，應用起來也是得心應手與識時務。相對來說，雖然表演者對男性身份有強烈嚮往，作品中的男性角色形象卻相對單薄、平

板，只有一種中規中矩理科男的模糊形象。如同印有全身肌肉圖案的連身衣，呈現出某種平板且模糊的男性形象。

整齣戲的核心與其說是要成為男性，其實是不想被當成女性。即便經歷了事與願違的青春期，也沒有真正不喜歡自己的原生理狀態，甚至可以戲謔看待自己的女性特質。更準確的說，是很喜歡女生這種生物，只是不想被視為女生。為了作為獨子的責任，將要計畫性的修正自己的社會性外貌。能夠把個人的存在與性別問題，藉由單人表演探問到這個地步，是相當激勵人心與刺激思辨的表演創作。

演後座談時，數名觀眾侃侃而談各自性別認同的微妙歷程，交互分享進入公廁的戲劇化經驗與人生安全風險。表演者的母親和長輩親友們，遠道而來觀看演出。入場時還帶有略微不安的表情，到座談會時已經可以熱情而靦腆、引以為傲的向其他觀眾打招呼。筆者相信，《給錯了》展現各階段性別認同問題的單人表演，以及衍生出氛圍輕鬆而內容微妙的演後座談，鬆動了在场所有人的內心深處的某些部分。這場充滿愛與痛的生日宴會暨告別式，是戲劇在自我賦權意義層面上的絕佳見證。

《等一下，我的身分證字號是不是給錯了！？》

演出 | 左撇子工場

時間 | 2023/10/26 20:00

地點 | 相信世代 University Café二樓

戲劇

專案 2022

楊禮榕

左撇子工場

跨性別

相信世代 University Café

0則留言

排序依據

最舊 ↕

新增回應……

 Facebook 留言外掛程式

推薦評論

←

→

楊禮榕

12月

07

2023

《罪·愛》裡熟悉的臺灣女性元神：愛、犧牲與悲憤



罪·愛（國家兩廳院提供／攝影李欣哲）

576 次瀏覽

讚 1

文 楊禮榕（專案評論人）

以善意和惡行為因果的女性犯罪

《罪·愛》是編劇詹傑以臺灣犯罪事田調為基底，以十年前的臺灣重大社會案件「日月明功虐殺案」為題材，而編創的劇本。編劇詹傑與導演黃郁晴對於女性犯罪的共同認知是，女性的重大犯罪，很常是某種不得不的行動或報復之結果，演出中的臺詞和投影影像反覆出現「人都會錯」，和「接住」的概念。



從日月明功案改編成劇中的福緣讀經班，或，自殺勸誘讀經班的原型，實則是失婚婦女互助會，以及新聞、影像和投影文字，再再說明創作團隊不只是討論特殊臺灣社會案件，更強烈意圖是從重大女性犯罪事件中解密，拉開對女性社會關懷的期望。

《罪·愛》若因此不只是兩名女性的犯罪故事，更是關於臺灣女性的故事，那麼它描繪出什麼樣的臺灣女性群像呢？從婚姻中受苦的婦女到殺人殺己的極端宗教核心人物，究竟是怎麼可能從平凡走向極端悲劇呢？筆者認為，《罪·愛》的女性角色凸顯出的臺灣女性共通性，是愛、犧牲與悲憤。不是只有這些因素，而是這三種因緣，可以讓臺灣女性無所不能。

倒敘與正敘，共構張力

這齣懸疑劇，圍繞著「以歌舞和暴力為供養、以仇殺為正義、認為自殺等於解脫」的菩薩信仰團體。開場第一幕，職業為記者的主角陳怡靜，以一樁死亡案件的關係人身份接受偵訊，偵訊者是他的前男友李國勇；偵訊後，怡靜接著自訴，對不起國勇，因為自己為了保護家人，不得不說謊。然後，故事就從怡靜與死者劉曉菁的首次見面，開始倒敘說起。聾啞少女曉菁是獲得優異學習獎的得獎者，卻拒絕領獎，並被父親指控「受邪教控制」，而陳怡靜為了撰寫獨家新聞，闖入曉菁工作的讀經班咖啡廳，卻意外撞見失聯多年的母親賴秀萍——原來，母親與有智能障礙的妹妹荳荳，也都參加相同的讀經班。讀經班的領導老師黃巧雲，坐在輪椅上，溫和又堅毅，散發著強大的包容性。儘管陳怡靜是為了新聞內幕而加入讀經班，卻在過程中，不自覺向黃巧雲傾訴深藏多年的傷痛，那些連對心理師好友都說不口的秘密：關於自殺身亡的強暴犯父親、關於被強暴且墮胎的高中間蜜，以及背叛父親又拋棄自己的母親。然而，當怡靜逐漸打開心房、鬆動心結，才因為一張老照片——一張大多數成員都已經死亡或失蹤的創團成員照片——驚覺口號「福緣慶善」的菩薩信仰背後，居然是自殺勸誘團體，怡靜此時也才憶起，自己在讀經班替劉曉菁拍攝的「畢業」紀念影像，原來是遺書。



罪·愛（國家兩廳院提供／攝影李欣哲）

從婦女互助會到自殺勸誘讀經班。在曉菁之死揭秘的那刻，戲劇時間銜接回整齣戲的開場，在下半場，怡靜意外得知，下一個即將「畢業」的，是自己的母親，從此，戲劇張力從懸疑轉向連環驚爆：一心想要保護家人的怡靜，只能眼睜睜看著母親，在熊熊燃燒汽車裡的最後身影。怡靜悲痛，而巧雲老師則是悲憤，恨菩薩，恨好友賴秀萍離她而去。編劇在此時揭露：原來巧雲老師對菩薩的愛，其實是恨，吶喊著臺詞「誰最無情，菩薩最無情」，因為他們日日對菩薩祈願，菩薩卻看著他們受盡苦楚、孤苦伶仃。在火燒現場，怡靜與黃巧雲決裂的對峙中，她才知道同為讀經班核心人物的母親，很可能參與了其他成員的死亡，並殺死了曉菁的父親。《罪·愛》以記者陳怡靜為開端，抽絲剝繭地找出「福緣讀經班」背後，口念菩薩、手刃生命的信

仰核心。

如上述，《罪·愛》在結構上以懸疑的倒敘開場，再融入多時空的正敘來解密，建構出懸疑、驚爆的戲劇張力。觀眾跟著怡靜的腳步深入險境，旁敲側擊地挖掘真相，直到相同獨白第二次出現，過去與當下產生交會，倒敘才轉為成正敘，情節也開始脫離怡靜這個主角的認知，自行發展。在前面的篇幅中，觀眾已經看見怡靜的遭遇，明白她的努力，在戲的後半段，卻只能跟著眼睜睜的看著悲劇發生；而後，警察李國勇偵訊善惡難辨的巧雲老師，仿若孫悟空鬥如來佛，原本的謎團尚未解開，卻為觀眾帶來新悲劇的「更」華麗登場……

過去的揭秘與當下的悲劇，兩種戲劇時間軸交錯展現、共同推進事件發展，讓觀眾一步步共感，也共享懸疑氛圍。

影視與劇場雜揉

《罪·愛》的場景，因著人物的內心與遭遇之間頻繁切換，亦透過燈光區域變換、spotlight等瞬間變換，交織短場景，這樣的切換，帶給筆者一種「影視感」，而劇中警察、記者、受害者、加害者等，皆是以寫實表演為基礎，則提供了劇場感，如此，影視感與劇場感並陳，雖然偶爾有表演能量落差問題，大致都能發揮功效。

在筆者主觀認知中，影視感的表演建立細緻的人物描摹，能帶動觀眾的角色認同；劇場感的表演則主要創造生動的場面，調節過於沈重的氛圍、創造衝擊性的交鋒場面。因此，影視與劇場雙戲劇語彙的《罪·愛》，創造出了具有影視細膩感與劇場立體感的臺灣女性群像——性格有別、職責不同、身分各異、年歲落差，卻背負共通枷鎖的臺灣女性群像。而如何拼湊事件的真相，解讀人物的存在，成為觀眾莫大的樂趣。不過，雙戲劇語彙也造成意象場景在解讀上的困難，例如：無法言語的曉菁開口說話之儀式，究竟只是被圍著跳舞，還是被推擠以上的暴力賜福？這是在劇場畫面安排上的不準確。而賴秀蘋帶著孕婦珮君在車中引火自焚的場景，有車型看板、紅光和煙霧來表達意象，屬劇場手法，則被迅速帶過。相對其他寫實而細緻的敘事場景，以及影視感的敘述調性，戲中唯二的重要暴力場景，處理上卻格外模糊，削弱了事件的真實感。

愛、犧牲與悲憤，三位一體的臺灣女性元神

扣回筆者在首段所提的「三種因緣」：愛、犧牲與悲憤。或許是臺灣女性生命的關鍵字，也是悲劇命運的三元素，更可以說是三位一體的臺灣女性元神：她們有豐沛的「愛」可以給予，她們愛子女、愛丈夫、愛朋友、愛神明、愛芸芸眾生，唯獨不愛自己，通常把別人對她的需求放在自己需求的前面，衍生而來的就是「犧牲」，為子女、為家庭、為夫家、為娘家犧牲。以自我犧牲作為個人意義，以成就他人作為自我價值的證明。那麼，如果對方不理解她的付出，甚至蹂躪了她的犧牲，在不被需要的愛與早已遺忘的自我之間，愛就轉換成「悲憤」，有多愛就有多恨。既恨菩薩，又帶人供養菩薩。恨菩薩不作為，就代菩薩施行公理正義。

雖然創作者一再表示，角色有不得已，惡行並非初衷。但是，不得不說，女性造就地獄和帶人下地獄的能力，也都很了得。劇中第一位死者劉曉菁，脫離父親掌控之後，並沒有為自己尋找新的生存意義，而深陷在對父親的悲憤之中——最後傷害曉菁的人，還是曉菁自己。主角陳怡靜的媽媽賴秀萍，對自己女兒感到虧欠，卻做出最壞的選擇：暈暈、網綁女兒，最後再度拋下女兒、殺了孕婦，也殺了自己，為了彌補對丈夫含冤的虧欠感，義無反顧地再造更多無可挽回的傷害。



罪·愛（國家兩廳院提供／攝影李欣哲）

女性作為母親、妻子、媳婦的奉獻責任，因社會的潛在約定，如此內化在絕大多數臺灣女性的生命中，然，造成這種結果的社會之力，對於女性的心理健康、獨立性和個人價值，卻鮮少關注。因此，她們愛自己生命中的所有人事物，唯獨不愛自己，卻也承擔不起無止盡犧牲後，因為感到所付出之愛被踐踏，人性上自然產生的巨大悲憤。

不以解密社會事件，而專注以女性關懷的角度，來看待這個作品的話，筆者很高興與主角怡靜並沒有為了前男友放棄升職的機會、沒有糾結自己是不是壓垮父親的最後一根稻草、沒有質疑自己是不是應該事先發現曉菁和母親的死意，而選擇在悲劇的命運之後，自我療傷休息，暫時仰賴原本以為必須照顧一輩子的妹妹，荳荳——值得一提，劇中最棒的角色就是她。她充滿對母親和姐姐的愛，總是大聲說出每個期望、總是一句話破解姐姐的內心糾結；在命運襲擊之後，仍然繼續好好工作、認真生活。作為身心障礙者的她，甚至承擔姐姐的生活。她的愛與犧牲，沒有連結到悲憤，就這樣為這一連串悲劇，畫下休止符。

與其如演後座談所提：思考讀經班領導者黃巧雲與賴秀萍，是否具是領袖特質的偏差人格，更可以說，她們不過是貫徹力太強大，走的太極端的普通女性。筆者會說，臺灣女性擁有絕佳的能力，只是她們總是把人生意義建構在別人身上，為了對他人的愛或恨才起身行動，不畏艱難、無所不能。因此，在《罪·愛》召喚出來的女性社會關懷意識之上，筆者也想加碼提問：在思考接住他人和祈願被他人接住之間，是否能先思考接住自己？

人生過程中有太多選擇，所謂報復也有很多想像。命運的殘酷難以預防，但幫助女性改變遭遇的，首先必須是自己，能面對命運的始終只有自己。希望臺灣女性終究不會走到悲憤的那一刻。在觀演後，筆者願望：從愛與犧牲到悲憤，不再是必然連貫的命運。而悲憤，不再必要是臺灣女性宿命的三元神之一。

2023秋天藝術節《罪·愛》

演出 | 國家兩廳院主辦、詹傑編劇、黃郁晴導演

時間 | 2023/11/19 14:30

地點 | 國家兩廳院國家戲劇院

戲劇

專案 2022

楊禮榕

秋天藝術節

心靈成長

社會議題

0則留言

排序依據

最舊 ↕

新增回應……

 Facebook 留言外掛程式

推薦評論

←

→

楊禮榕

12月

18

2023

經典再現的致敬、後設與翻轉劇場《R & J and others》



R & J and others (臺中國家歌劇院提供／攝影劉璧慈)

692 次瀏覽

👍 讚 0



文 楊禮榕 (專案評論人)

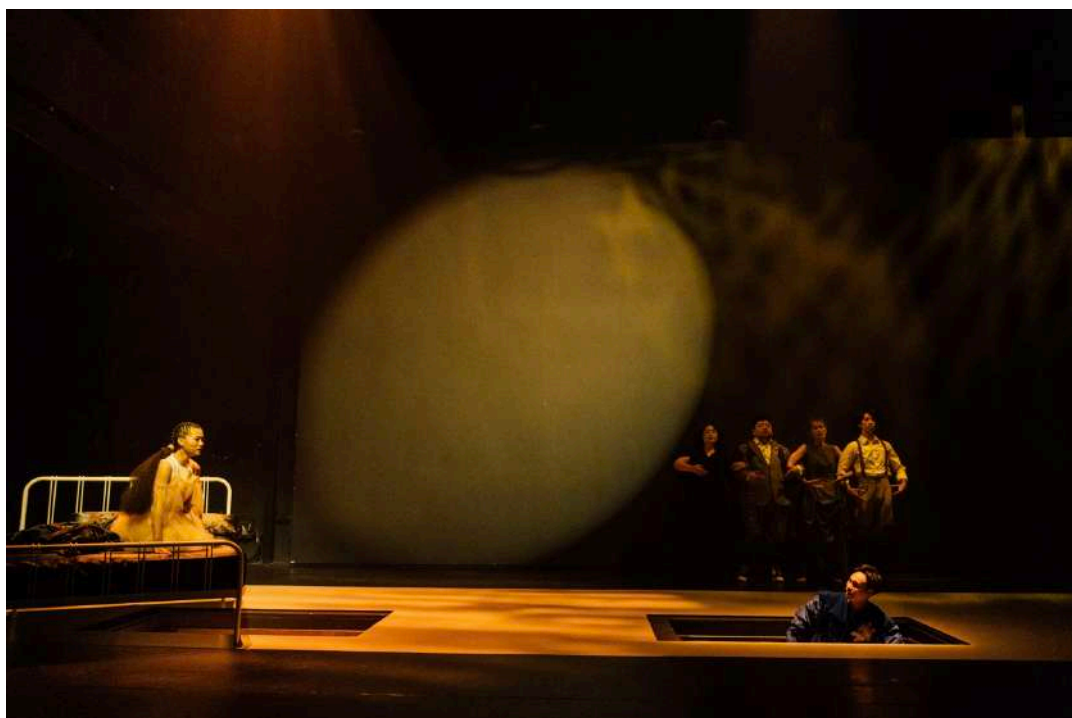
致敬與後設的當代視角

《R & J and others》(以下簡稱《R & J》)，恰好展現經典文本再現的兩種態度——致敬經典與當代後設。《R & J》是雙導演的作品，上半場由吳子敬導演以愛情為題，下半場陳品蓉導演以離別為題，分別與相同的演員、設計群和製作團隊共同合作。演出內容幾乎看不到推崇或批判莎翁或青年愛情的企圖，又符合「用當代視角重新閱讀經典」的策展概念，所以選擇《羅密歐與茱麗葉》來改編，猜測應該是「NTT遇見巨

人」提出的創作命題。因此，筆者關注的是經典再現的議題當代性和劇場表演性，以及雙導演的互文性。簡而言之，上半場吳子敬以愛情的儀式感，展現致敬的創作態度，下半場陳品蓉則是後設文本、翻轉上半場，辯證文本核心的當代意義。

以愛情的儀式性向經典致敬

吳子敬選擇保留翻譯台詞，在樓台會、決鬥、飲毒等重要場景，尤其是角色獨白，如實呈現莎翁台詞的詩文性。樓台會、家族舞會、奶媽密約、私訂婚約、街頭決鬥、流亡判決、洞房花燭夜到為愛飲毒，透過演員的表現與動線，明晰地建構從開場到茱麗葉假死為止的情節，將創作集中在角色、服裝和劇場空間上。角色有羅密歐、神父和奶媽，以及三位演員共演的茱麗葉。吳靜依、趙欣怡、Mayo分別穿著黃、綠、黑色同款網紗洋裝，以青春、少婦和成熟的三種女性姿態，交互詮釋茱麗葉的心境。在劇場空間上，演員在側貓道演出樓台會、在上貓道密會；走下、跳入、滾落、攀爬、倚靠、露出半身，攀爬從陷阱坑到天花板的繩梯作為上半場結尾等，多元應用舞台左中右三個陷阱坑；頻繁出入舞台、觀眾席出入口，神出鬼沒地四處流動著，盡可能開發劇場硬體空間的表演性。服裝則是如時裝設計秀的當代古典造型，同款三色網紗洋裝、超大荷葉邊的白色婚紗、奶媽的澎澎短裙等，在傳統的角色定位上，展現當代設計美學的青春感。導演以保留經典場景、詩文性語言和完整故事作為改編的前提，採取向經典致敬的創作態度。



R&J and others (臺中國家歌劇院提供／攝影劉璧慈)

在《R&J》中，羅密歐與茱麗葉的愛情不是從初次見面開始，而是從樓台會的定情開始算起，是著重儀式性的愛情關係。兩人累積情愫的場面鮮少而短暫，總是匆匆幾句話就分離，更多篇幅是在處理關係，找奶媽傳遞秘密、約定如何密約、請神父私下證婚，甚至還有超大張書法寫的求婚信，在不同場景被書寫和簽收。當羅密歐即將被放逐，兩人還是執著於必須完成婚約的最後條件——共度一宿。然而，兩人千辛萬苦才秘密地見到彼此，場景卻馬上就轉入毒藥篇章，與其說情節是在追逐愛情關係，不如說在追逐愛情關係的身份認定。在三重茱麗葉身上，吳靜依的少女感、趙欣怡的少婦感、Mayo的成熟感中，隱約拉出了從戀愛、婚姻到家人的愛情想像。吳子敬的《R&J》建立了以定情為始，即刻走向婚約，在性愛中確立，具有婚後生活、愛情墳墓想像的社會性儀式感的愛情想像。

以信念為愛情的翻轉與辯證

陳品蓉對經典採取後設的態度，從創作概念開始翻轉文本，以《羅密歐與茱麗葉》寫於1591至1595年的時代背景為契機，在作品中開啟大航海時代（十五到十七世紀）的創作想像。透過流亡的羅密歐，陳品蓉拉出大航海時代歷史，在被剝奪與剝奪他人之間，形塑地方家族戰爭到航海時代全球戰爭的連結，再隱微的帶入

臺灣處境。被放逐的羅密歐沒有死去，在溺水般的流亡生涯中，跳上遠征亞洲的艦隊，從底層的水手，九死一生成為大航海時代的船運公司商賈——歐先生。這位呼風喚雨、身邊鸞燕成群的大人物，獨霸遠洋航運，甚至買斷凱普萊特家族的所有航線與船艦，將紀念船「茱麗葉·凱普萊特號」的船名劃成兩半，抹去了「凱普萊特」，為船艦大肆翻修，稱之為重生。沒有姓氏的歐先生舉辦大型舞會，慶祝自己為茱麗葉抹去了阻礙兩人戀情的姓氏，在此，觀眾確信歐先生就是羅密歐，對茱麗葉的愛是他生存意義，愛情成為信念般的存在。故事沒有終結在兩人殉情，愛情不只是雙人關係，也是一種個人信念。

愛情是一種信念與人生的辯證，在上半場的致敬經典、小吐槽又重儀式的愛情想像裡，或許凸顯出的是雙互責任、命運捉弄，對愛情有相當傳統的想像；而下半場的愛情則是個人的議題，愛情在雙人關係之前，是個人的選擇與信念，一個人的愛情也是愛情。有一個人一輩子記得你，這輩子只認定你，對生活於網路時代的筆者而言，是比一見鍾情或雙雙殉情更浪漫的愛情想像。如同後設解讀經典文本與翻轉上半場的態勢，陳品蓉也不吝惜於批判自己建立的劇場幻境，如：信念、如詛咒般的愛情信念。在歐先生認為自己終於回應茱麗葉曾說「否認你的父親，放棄你的姓名；如果你不肯，那麼只消發誓做我的愛人，我便不再是凱普萊特家的人」替她摒除姓氏的枷鎖，為逝去愛情有所彌補的時刻，卻在狂歡中看見了茱麗葉在遠處的身影——羅密因為幻影縱身跳入大海、險些喪命之時，茱麗葉卻解嘲自己，解嘲那個為愛情拋棄姓氏、父母與人生的自己。她有自己的未來，回望過去卻不留戀，將那名為愛情的人生挫折，拋向腦後。

劇場空間的現場性與表演性

從打開舞台到打開劇場的現場性。無論是貓道樓台會的新鮮感、演員輪番從舞台中間一躍而下的悲劇性、羅密歐在繩梯上攀爬的宿命感，都凸顯吳子敬積極探索劇場空間的表演性；陳品蓉直接打開劇場，讓當下時間直接衝擊劇場時間。依照上半場結尾，下半場預期是從羅密歐的自刎開始，然而，在羅密歐的溺水式流亡後，劇場的後牆突然打開，真實的日光灑落在舞台和觀眾身上，露出幾乎和劇場同等規模的戶外劇場，希望和自由隨著日光一起灑落，驅散了上半場過度累加的悲劇性，青春感取代悲劇性成為劇場的主調性，日常的車輛引擎聲音、好奇的民眾眼神、朝舞台奔來的幼童，再加上懷舊感台式青春的沙灘排球與饒舌勁曲，強烈衝擊已經在劇場空間失去現實感的筆者。此外，觀眾似乎成為外面的古希臘式圓型階梯劇場的不可見觀眾之觀看對象，那麼，觀眾自身的愛情故事，隱約也成為羅茱經典愛情的元素之一，更有趣的是，中場換場時鋪設的白色地板其實是布，在羅密歐看見茱麗葉影子的時刻，左舞台被懸吊起來，原本毫不起眼的諸多二十公升飲用水瓶，隨著舞台失衡而滾動，產生洶湧而迴盪的撞擊。白布上面還站著羅密歐和陷入混亂的舞會人群，以及映照著巨大的茱麗葉影子。白布的傾斜不只建立大浪、落海的意象，更是實體化羅密歐精神世界的崩毀，為情節的再翻轉立下伏筆。簡單的裝置，造就巨大的現場緊迫感，為劇場空間的現場性與表演性定錨。



R&J and others (臺中國家歌劇院提供／攝影劉璧慈)

雙導演的共製與互補

吳子敬致敬經典，陳品蓉後設翻轉，在共製上形成有趣的關係：上半場的演員四處流竄造就場面的流動性，打破莎翁詩文台詞的沈重感，卻也打斷角色情感的鋪陳，加上身份的推展似乎比兩人之間的情感交流更重要，讓作為文本核心的愛情關係缺乏真實性，即便有古典美學的時裝造型和去時空的舞台燈光意象，也彌補不了在當代表演和莎翁詩文間的文化隔閡。因此，在上半場筆者理解的是故事推展，而難以感受到愛情流動，反而是在下半場羅密歐執念般的信念中，感受到愛情的強度，再以角色經歷的角度，回頭認同上半場愛情的真實性。陳品蓉的下半場開場就打開劇場後臺，打沙灘排球和唱跳饒舌勁曲，接著是跟原作沒有直接關聯的大航海時代之超譯想像，對筆者來說，幸好有上半場的經典文本呈現，作為對陳品蓉跳躍性、後設性的創作慣性之理解基礎。

上半場對下半場的導演技法埋下了伏筆，下半場則是框架上半場作為翻轉基礎，《R&J》既能保有莎翁的詩文性與經典場景，如文章前頭所提：建立從地方家族到大航海時代的地域戰爭想像，創造儀式性與信念層面的愛情想像，又能從內到外多層次的打開劇場空間。雙導演的首次合作，形成了良好有效的互補。

NTT遇見巨人——吳子敬 X 陳品蓉 《R&J and others》

演出 | 吳子敬 X 陳品蓉雙導演

時間 | 2023/11/25 14:30

地點 | 臺中國家歌劇院小劇場

戲劇

專案 2022

楊禮榕

NTT遇見巨人

臺中國家歌劇院

羅密歐與茱麗葉

吳子敬

陳品蓉

楊禮榕

2月

08

2024

活戲機制下的民間生態 《包公斬太子》、 《醉八仙》



包公斬太子（陳清波攝影、提供）

941 次瀏覽

讚 93

文 楊禮榕（專案評論人）

活戲的製作與表演

民戲最受推崇的是飽含腹內功夫的活戲技藝。指的是在廟口上演的歌仔戲——民戲，通常沒有劇本、臺詞，



甚至沒有文字資料，由主要演員口述故事情節，透過口傳心授，由演員臨場發揮、相互配合。因此，常年表演經驗累積出來的腹內功夫——活戲，是民戲最受推崇的藝術價值。不過，在戲曲藝術積極追求導演技法、跨界合作的當代，很容易忽略民戲的本質是酬神，是人神共樂的祈願。民戲是民眾與信仰關係的體現，是酬神與賜福的雙向連結之文化展演。因此，民戲的戲種、戲目與規模與民情緊密相關，而活戲不僅是演員個人層面的藝術涵養，更是團隊合作的創作機制，在傳統故事中建構與時俱進的當代人物，反映當下世代的民眾性。

人神共樂的文化展演

民戲的本質是酬神，是神與民共樂的文化展演。陳美雲歌劇團於去年年底，在臺北崇德宮廟前廣場搭篷連續演出五日，日演古路戲，夜演胡撇仔戲，來祝賀崇德土地公的聖誕，由金興發股份有限公司獨立慶讚。這場酬神戲是日夜戲連演五日，演員超過十人，樂師竟有三四名，在目前低迷的民戲市場來說，已經是少見的規模，感受得到請主的滿滿誠意。看到由單一企業敬獻的酬神戲，可以連演五天日夜戲，場場皆滿座。對於近年在廟口看了太多缺乏觀眾之戲棚的筆者而言，著實因這場酬神慶典而感到振奮。觀眾反應也熱絡，近百的觀眾席無論平日、假日都滿座，午場和晚場的好位置頗為競爭。慕名而來的戲迷擠滿戲棚，場面熱鬧有人氣，才能達到人神共樂的酬神本意。

筆者觀看的12月30日正戲之前的扮仙戲是《醉八仙》。扮仙戲雖然是固定內容，比較不受觀眾追捧，卻是酬神戲最重要的儀式，也具體展現本次演員陣容的基本功程度。演員扮演神明舉辦宴會，由傳統民間信仰最高神格的母神——瑤池金母，昭告今日酬神戲的緣由——因福德正神聖誕而相聚一堂，打開酬神戲的正式序幕。福祿壽三仙與八仙的登場本身就是賜福觀眾的意涵，由眾神輪番飲酒、吟詩祝賀，藉由戲曲場面直接代神明賜福觀眾，是戲曲在民間信仰中的根基。八仙大醉的灑糖果、灑米酒不僅是具體的賜福動作，更是本日現場的第一波高潮。撿拾神明灑下的糖果與零錢，總是讓氣氛瞬間沸騰，觀眾看戲之外還可以帶著神明的禮物回家。

本次《醉八仙》的王母娘娘由北管戲的翠蘭戲曲工作坊之團長李翠蘭飾演，一身大紅錦袍和神明鳳冠，配上銳而不尖的小嗓。在眾神之中特別亮眼、氣蓋全場。另一大亮點，是五歲的童兒與飾演藍采和的母親、飾演漢鐘離（鐘離權）的阿嬤，三代同臺共演的魔幻時刻，小演員的身段動作一步到位，彷彿拉開了民間戲班的歷史與未來，為民戲的未來注入希望。總共有兩名四五歲的童兒登場，點燃滿場女性觀眾的母愛，加上紮實的身段馬步，每每登場就獲得觀眾鼓掌和賞金，讓表演被打斷的瑤池金母不得不露出無奈的微笑。民戲機制下的扮仙戲常常有些過於草率，但本次的扮仙戲有外請的演員們壯大聲勢，還有顯露文化傳承的三代演員同臺，以及堅實的後場樂師，讓這場酬神活動從扮仙戲開始就充滿人氣、熱鬧滾滾。



包公斬太子（陳清波攝影、提供）

活戲機制的表現性

太子在廟前戀上女子，對女子已婚的身分並不知情，還深情、負責地打算將平民女子娶為太子夫人。婚姻不幸的女子看上太子，刻意隱瞞已婚身分，回家毒害有婚姻之名而無夫妻之實的丈夫。最後是女子的婆婆向包公申冤，狀告女子，大夢初醒的太子則懸樑自盡。作為主角的旦角，竟然為了外遇謀殺親夫，甚至在毒害丈夫時喊出「我也想要追求自己的幸福啊」。太子也不再是紈褲子弟，而是過於單純的純情男子。

古路戲《龍鳳樓》雖然沒有胡撇仔戲《包公斬太子》這麼有趣，但這種充滿民間家庭感的宮廷戲，也是現仍頗受喜愛的古路戲類型。從筆者所看的這三齣戲而言，陳美雲歌劇團的民戲，擅長婚姻家庭議題，旦角都具有強烈的個性和思想，而生行總是有些懦弱或過於單純。即便結局最終仍然會回到大團圓、好人獲得平反、壞人受到懲罰的傳統價值，民戲在無文本的活戲機制下，跳脫傳統框架下對公理正義的訴求，轉而朝向對臺下觀眾來說，更切身相關的婚姻家庭。這些早已超越原框架的人物創作，無論行當或主配角，不再是受苦受難、忍辱求全的傳統女性樣態，而是創造出兼容演員特質與角色形象的人物，理直氣壯而生動鮮明的存在舞臺上。戲曲中的女性不再是任人欺負、萬般委屈的存在，而是過分勇敢追愛的女子，在尋找自我和傳統倫理中擺盪與掙扎。

戲棚之下的表現性

民戲最令筆者著迷的部分，是從臺上到臺下的強烈現場性。北管的傳統包頭與錦服遇上胡撇仔戲的極致華麗水鑽，北管腔嗓音的清亮對上歌仔腔的高渲染力，乍看之下雖然有些雜亂無章，但由於活戲機制下演員彼此配合、相互丟接表演能量，創造出亂中有序的戲劇能量，還能因時制宜的暫停或接續戲劇場面。臺下觀眾的表現也相當精彩，滿場都是幾十年的資深戲迷，對演員的背景如數家珍。此外，當女子與太子恩愛纏綿時，有位年長的女性觀眾，對心狠手辣又勇敢追愛的旦角，似乎感到相當憤怒，用雨傘奮力擊打舞臺前緣，邊離場邊說「教壞囡仔大小」，瞬間拉高整體戲劇張力。戲臺下觀眾的嗆辣和戲劇性程度，一點都不輸給舞臺上。

活在當下的撫慰與娛樂

活戲相對內臺戲來說，沒有明確的核心概念可以分析，沒有貫穿整齣戲的戲劇邏輯，甚至前後矛盾。前半場的旦角大膽婚外戀太子演了兩個小時，下半場包公審問完直接帶下去殺掉，因為在胡撇仔戲中的女主角，只是原故事的小配角。民戲也常呈現出強烈的虎頭蛇尾風格，無論前面故事怎麼超展開，都會在最後十分鐘突然轉入固定結尾。個人表演風格和節奏感比場面強烈，時常會讓筆者跳出故事情節，開始觀察演員本身的表演特色。然而，就活戲來說，這些都已經算不上會真正影響觀賞。或者說，觀賞民戲本來就不是需要完全投入，可以邊聊劇情、可以邊吃東西、可以邊睡邊看，都是活戲場域的特色之一。活戲的這些特色究竟說缺點還是優點，究竟是結構混亂還是跳脫框架，很難筆者僅有的觀戲經驗中論斷。不過，活戲不只在於是民間歷史與文化的縮影，也包括了刻印到演員身體內的腹內的技藝，和那些與觀眾緊密相關的偶然。活戲是兼具酬神、聚眾、教育與娛樂的文化展演。

《醉八仙》

演出 | 陳美雲歌劇團

時間 | 2023/12/30 13:00

地點 | 臺北崇德宮

《包公斬太子》

演出 | 陳美雲歌劇團

時間 | 2023/12/28 19:00

地點 | 臺北崇德宮

戲曲

專案 2023

包公斬太子

醉八仙

陳美雲歌劇團

臺北崇德宮

活戲

楊禮榕

0則留言

排序依據

最舊 ↕

新增回應……

 Facebook 留言外掛程式

推薦評論

←

→

楊禮榕

2月

09

2024

乩身信仰的亦真亦假亦半仙 《乩身》



乩身（石頭人製造劇團提供/攝影吳品萱）

702 次瀏覽

👍 讚 73

文 楊禮榕（專案評論人）

神明面前捋虎鬚的讀劇會

石頭人製造在石牌福佑宮廟前廣場舉辦《乩身》讀劇演出，在電腦燈設備和minimic系統建立的劇場空間感之下，等於是把福德正神神尊當作遠景，把福佑宮當作舞臺，還把天公爐當大道具，上演假大師、假神明的「騙神」戲碼。這種在神明面前質問乩身和宮廟信仰真實性的捋虎鬚創作態度，著實讓筆者感到富饒興味。

《乩身》採取倒敘的破題手法，開場就是金光布袋戲式的神魔大戰，邪惡大師與諸神在枉死城內戰得不可



開交。可惜演員臺語程度有落差，筆者臺語也不甚好，半數的絕句詩文沒聽懂，但仍然感受得到這是關於拯救眾生的重要戰爭。接著語言轉為華語，大師、石頭公神靈、演員兼廟公、工程師兼廟公、以爆料為題的直播主兼廟公和有乩身因緣的民眾陸續登場，共同以網路科技、網紅行銷來經營線上宮廟——天下第一宮，透過網路口碑讓遍佈全球的信徒人數達到百萬人。

當天下第一宮被品牌化經營成百萬追蹤數的網紅，觀眾越來越覺得大師不過是神棍，號召信徒不過是為了斂財，一切都是宗教騙局的時候。卻陡然發現，看似最虛幻的法力卻是真實的價值，只是石頭公不是真神，更像是魔神仔，大師的悟道更像是走火入魔，認定石中的魔神仔為自己死去兒子的魂魄，還為了尋找兒子的亡魂而大鬧枉死城。而四位社畜般的廟公真正身分，其實是千里眼、順風耳、齊天大聖與虎爺的乩身。不過，四位降駕的神明分屬三種完全不同的民間故事體系，尤其是齊天大聖，若要四者相互合作，似乎需要更符合信仰脈絡的關係設定。



乩身（石頭人製造劇團提供/攝影吳品萱）

乩身與宮廟信仰的問題意識

《乩身》以加倍誇飾的手法來觸及問題意識，討論民間信仰在當代潮流中的轉變：神明文創化、信仰科技化與信眾速食化。在民間傳統信仰中，乩身是跟神明有特別緣份的信徒，作為神明降世所附身的肉體，本來的責任是協助神明濟世救人。然而《乩身》的虎爺乩身沒有特殊體質，也沒有「坐禁」靈修，而是表層意義上的吉祥物般的存在。不只神明周邊可以文創化，地獄會是熱門旅遊景點，枉死城更可以是開party的好地方。

信仰科技化。在當代的科技媒材輔助下，不少宮廟都已經有直接透過網路求籤、點燈、問事和捐香油錢的功能。而戲中則更進一步的建立只存在網路的線上宮廟，完全沒有實體建物，信徒直接在網路上祭拜、捐獻。只要有靈驗的口碑，就會有人氣和捐款，還可以多語言跨國推廣，並開發觀落陰VR眼鏡，推廣地獄尋親旅遊。信仰科技不再是吸引信眾拜廟或保持連結的輔助工具，信仰本身就只存在於網路科技上，神明和信徒的實際連結只存在手機和app裡。

速食化的信眾關係。信徒與神明的羈絆，不再是地域性的守護，也不再是長期的關照與祭拜關係。一般來說，香火越盛的廟宇，神明法力越強。戲中更進一步是把這種祭拜人氣關係數據化、電玩化，傳統中的香火

鼎盛變成一種像是遊戲分數的數字遊戲。在高人氣等於高法力的邏輯下，點讚、按讚、追蹤就是敬拜的本體，而神靈有百萬追蹤數就有百萬法力。而信眾則不斷四處追逐那些聽說很靈驗的廟宇，以求達成各種雞皮蒜毛的心願，對神明也沒有忠誠度可言。



乩身（石頭人製造劇團提供/攝影吳品萱）

亦真亦假亦半仙的信仰拷問

從「大師」和「天下第一宮」等浮誇的詞彙、YouTuber經營的企管模式、追求點讚數的業績制廟公、觀落陰專用VR眼鏡等內容來看，顯然導演對乩身和宮廟信仰的態度是批判性的。然而以結局來說，天下第一宮騙局的真相，是真神降世來阻止大師作惡。那麼，創作者對乩身信仰的態度究竟是相信還是不相信呢？筆者覺得這是建立在信仰上的正面質疑與批判。創作者對乩身和宮廟信仰提出了過度文創化、信仰網路科技化與祭拜人氣值的宮廟信仰問題意識。有趣的是，創作者並不是在問題上提出質疑，而是延伸跟深化問題意識的可能性與未來性，然後實驗問題的極致狀態究竟是開創，亦或是絕路。這場神明面前捋虎鬚的讀劇會，雖然沒有明確地提出批判，而是用黑色幽默的手法來提問信仰的亂象與本質，卻是創作者對乩身和宮廟信仰既信且疑的信仰拷問。

《乩身》讀劇會

演出 | 石頭人製造

時間 | 2024/01/24 20:00

地點 | 石牌福佑宮

戲劇

專案 2023

乩身

石頭人製造

石牌福佑宮

楊禮榕