

附件：〈評論文章〉

目錄

聖俗交匯處的荒謬遊記《悲傷ㄟ曼波》	1
一場找不到閱讀對象的誤讀《誤讀聲響》	4
可憐、可怖、可恨又可愛的人們《嫁妝一牛車》	6
劇場展演與節慶現場的距離《雞籠中元劇—潮海渡》	9
不只是辦桌《寶島辦桌》	12
美麗的人啊，妳如何抓住自己《文學音樂劇場—築詩·逐詩》	14
親愛的妳可會害怕？《暖魅》	17
歷史之眼，土地的夢境《大肚王朝》	20
真摯的遊戲，虛飾的成年禮《聽海日記》	22
打開羈絆的第 N 種方式《女子安麗》	24
斲土之聲，飲水之憶——朱宗慶 2019 擊樂劇場《泥巴》	26
一砂一世界的樂聲洗禮《末日之花》	29
風土的重塑、原鄉的拾遺《半島風聲 相放伴》	32
得到又失去了什麼？——《朱文走鬼》及其線上展演	34
老屋中不斷變形的夢境《阮兜 322 巷 6 號》	37
反芻的過程——《吃土》與北管音樂的距離	40
關於「音樂會」與「音樂劇場」（的中間）——從《越嶺～聆聽布農的音樂故事》 開始的追問	44
金石木革，聲響宇宙：《青ㄟ搖擺》、《擊樂劇場—罪大惡擊》的擊樂跨域展演 .	47
這樣太危險♪飛太遠♪《虐轉》	50
演員劇場的下一步？——從《樓蘭女》和《崔氏》談起	53
屬於劇場的慈愛與殘酷《異鄉鳥》	57

聖俗交匯處的荒謬遊記《悲傷ㄟ曼波》

演出 | 圓劇團

時間 | 2019/07/12 19:30

地點 | 國家兩廳院戲劇院生活廣場戶外帳篷劇場

記得小時候，每回拜訪廟宇，都會習慣性的在結緣品中尋找各類版本的《地獄遊記》或是《天堂遊記》，略顯幼稚的圖文鉅細靡遺地描繪來世的景象。轉眼數十年過去，這些以異境遊歷為主題、著者往往不明的善書仍不斷在我們日周出現（還改版得更臻精美），警示的寓意裡頭卻蘊藏著無數的想像與奇異的魅力。然而隨歲月流逝，幾位長者離我和家人而去，在繁冗的喪儀科儀中，我更驚豔於主事法師與其他神職人員，以不遜專業戲曲演員的表演技巧演繹神明尊者的姿態，或是帶領遺族想像亡者漫步來世的旅程。

漢人民間信仰的喜喪儀式、齋醮科儀本身便具有大量且繁複的表演內容，音樂、戲劇、肢體無一不缺，邱坤良更直言：「臺灣移民的戲劇史便是一部民眾祭祀生活的戲劇紀錄。」【1】圓劇團《悲傷ㄟ曼波》向釋教系統「弄鐺」取經，以當代馬戲結合喪儀元素，讓特技演員與道壇司功同時登臺，重新解構喪葬科儀。弄鐺字面指玩耍鐺鉞的特技表演，但同時也包括單輪車、傘上耍火球、嘴頂桌椅等具高危險度的雜技。弄鐺原本是僅見於亡者高壽過身的「喜喪」，於作「三七」時所作的表演，意在為亡者祈福祝壽，同時撫慰生者，娛靈亦娛人。弄鐺或許和其他科儀相比有著較少的信仰意涵和宗教內容，但由於其和喪儀結合的高度功能性，仍具備與其他儀式同樣的禁忌性。亦喜亦悲的矛盾性格，與專屬送別場合的華麗展演，正呼應了《悲傷ㄟ曼波》的劇名。

一踏入紅、白、藍相間的劇場帳篷，觀者不由自主地聯想起臺灣隨處可見的喜喪儀式。顏色絢麗、以反光塑膠布幕重構的白稜裝置，和電音隆隆的臺語老歌串燒，卻又讓整個空間盈滿無以名狀的歡樂和癡狂。瞬間便確立整個作品的基調：一場脫胎於民俗儀式，自立於塵世卻又不屬於任何一個信仰的畸異場域。宗教科儀原本所劃分出的聖性空間，和因儀式功能而附加在表演內容上的禁忌和避諱，也在一進入劇場的瞬間便瓦解了。桃園許家班振德壇的兩位法師一副外臺秀場主持人的逗趣衣著，在演出開始前和三位舞者以熱鬧的廟會遊戲

和觀眾同樂。當舞者們如癲癇般在地上顫抖，便開始了角色的轉換，化為即將步入來世的靈魂。(令人莞爾的是，在過去癲癇患者發作時，便常被誤認成中邪或卡到陰的徵兆，在此呈現出編導背後的黑色幽默)。而唯一的戲劇演員林文尹，有著性別混亂、毫無章法的造型。整個作品從他的第一聲哭聲開始，也從他在舞臺上獨留的身影結束。他始終與臺上的其他表演者保持著某種微妙的距離，提示了除了神職者、幽魂之外，這個有著怪異造型的演員才是舞臺上唯一的「凡人」，是整個儀式的觀看者。當林文尹最後將外衣脫下，和竹子一起遺落在舞臺上。(不免讓人聯想是為了致敬喪儀最後將孝服丟棄焚毀的儀式)便將這場荒謬的狂歡畫下了句點。

帳篷劇場的形式雖然提供了《悲傷ㄟ曼波》一個強而有力的風格基調，但自身過於繁複的元素卻在彼此爭奪中模糊了焦點。精心搭建的紙糊雕塑、影像裝置最後不免消失在觀者的視野中，帳篷劇場最終仍僅止於提供表演發生的場域而已。《悲傷ㄟ曼波》除了圓劇團自身擅長的馬戲特技之外，更將原本的儀式過程以戲劇手法包裝得歡樂愉快而娛樂十足，表面似乎是為了挑戰悲喜情緒的界線，提供面對生死的另一種觀點與關懷。然而，《悲傷ㄟ曼波》所流轉出的意涵可能更加驚心。當主事法師以綜藝節目般的誇張語調敘述亡者前往來世所面臨的千山萬險，或是觀眾聽見原本運用在喪儀中的禱詞語彙卻大笑出聲時，場面即便逗趣滑稽，《悲傷ㄟ曼波》卻殘酷地直指一個事實：不論原本的目的是什麼，或是基於什麼樣的宗教信仰，其實這些儀式都是為了仍在世的人所做，無涉神靈也無涉亡者，需要撫慰或祝福的只有觀看儀式的人而已。《悲傷ㄟ曼波》揭示的，便是儀式從宗教意涵和人倫情感剝離之後，所留下本質上的荒謬。

帳篷入口上方以圓椅和長凳拼湊出一個姿勢猶如跳水選手，似乎正要前往某個他方的人形。在他狀似飛躍的身後卻緊緊著一組鏡鉞——這個《悲傷ㄟ曼波》不斷運用玩耍的元素。這似乎提示了我們，真正聯繫亡者與陽世的，便是未亡人重如銅鐵的牽掛。從對神鬼的敬畏之心而生、或繁或簡的儀式，都是為了洗滌甚至斬斷因生死之間的留戀與執著，背後關懷的終究是還在塵世的人們。於是，即便時代如何演進、科學如何發展，面對生死倫常，人們仍會選擇以怪誕卻溫暖的告別方式，為逝去之人送行吧。

註釋

- 1、邱坤良：《劇場與道場，觀眾與信眾：臺灣戲劇與儀式論集》(臺北：國

一場找不到閱讀對象的誤讀 《誤讀聲響》

演出 | 三個人、徐惟恩

時間 | 2019/07/13 19:45

地點 | 國家兩廳院演奏廳

自約翰·凱吉 (John Cage, 1912-1992) 上世紀中驚動四座的《四分三十三秒》問世，音樂的本質被無數次叩問。從和聲、配器、音色的顛覆，一直發展至跨越樂音與噪音、寂靜與繁複，純然玩耍聲音的拼貼與撞擊，甚至是將舞台之外的聲音納入作品之中。無數作曲家與演奏者嘗試在已然飽和的樂曲庫中尋找音樂的極限，雕刻聲音未知的可能性。由 2018 兩廳院駐館藝術家徐惟恩和青年國樂團體「三個人 3peoplemusic」連袂演出，2019 新點子實驗場《誤讀聲響》以美國文學批評家布魯姆 (Harold Bloom, 1930-) 的誤讀理論出發，企圖從演奏方式的解構與破壞，撞擊出不同於演奏者或觀眾所預想的樂器音色，進而引導至對樂器原本音色的「曲解」，並從中創造新的音響構成樂曲。

其中，兩首古琴移植曲可能是最能呼應「誤讀」這個課題的曲目。移植本身便是樂器對樂器之間的閱讀與重述，在移植樂曲的過程，樂器音色、音域、演奏法的不同無可避免地將原本的音樂內容調整或置換，自然而然對原樂曲有限度的重構，從而流轉出新的藝術質地。弗蘭塞斯克·費麗岱的四重奏《瘋狂的練習 II》(Francesco Filidei: Esercizio di Pazzia II per quartetto) 則是將原本不被注意的動作和聲響化為樂曲的主體，卻同時有著嚴謹的樂曲架構和邏輯，強迫聽眾將注意力放在原本欣賞音樂會不會接觸到的客體，直接挑戰演奏此一表演形式。鄭伊里為笛與即時電聲所作的《露》，則是讓笛子演奏的聲響在直接經過效果器處理之後，再透過音響裝置即時回放。因此，演奏者本身和觀眾一樣無法掌握最後經過處理的聲響樣貌，成為「作品—演奏—後製—回放」，一個多層次的誤讀和曲解。

《誤讀聲響》大部分的樂曲仍然多所著墨於跳脫原本演奏形式的聲響實驗，在樂音和噪音的衝撞和並置中探索樂器音色和演奏技巧的可能性。然而，如果誤讀的對象僅限於音色本身，是否「誤讀」的概念在此仍過於狹隘？布魯姆的誤讀理論原本指涉對於傳統及經典的再造，在閱讀和講述經典的過程中刻

意或不刻意的誤讀及曲解，創造出新的經典樣貌。《誤讀聲響》即便不斷的挑戰樂器及演奏家的極限，卻未能見得布魯姆的誤讀理論中，應該要被思考（或至少被提起）的經典樣貌。在音樂科技、聲響拼貼已經被玩爛的現代，我原本更期待《誤讀聲響》能針對鋼琴及三樣東方樂器本身累積的藝術內容與音樂風格進行重構與再詮釋，穿越不同時期、風格、流派、文化的編織和拼接，流轉出新的美學內涵，而非僅限於瞎子摸象般的聲響遊戲。並且，當音樂會進入中後段，觀眾幾乎已經可以預想傳統的演奏方式或是樂器音色不會出現在接下來的樂曲裡頭；若是如此，《誤讀聲響》此時的觀演關係是否仍存在著所謂的「誤讀」呢？

無論如何，實驗本身就充滿了突破與企圖心，哪怕在過程中撞擊出一點點值得記憶的吉光片羽，實驗就永遠值得我們期待。只是，在任何天馬行空的思考都有機會搬上舞台的現在，除了破釜沉舟、拋磚引玉的實驗精神之外，或許還更需要一些雋永的思考和沉澱吧。

可憐、可怖、可恨又可愛的人們《嫁妝一牛車》

演出 | 阮劇團

時間 | 2019/8/11 14:30

地點 | 臺中國家歌劇院中劇院

改編自王禎和同名短篇小說，由阮劇團與流山兒★事務所攜手共製，流山兒祥導演、林孟寰和盧志杰共同編劇的《嫁妝一牛車》。2018年首演時便入圍台新藝術獎，今年則受臺中國家劇院邀請，於每年夏天的音樂劇系列「音樂劇在臺中 Oh! NTT Musicals!」中演出兩場，除了主要演員之外的班底皆全數翻新。寫作於1967年的《嫁妝一牛車》講述四、五零年代，單耳失聰的拉車人萬發（周浚鵬飾）與粗俗好賭的妻子阿好（余品潔飾）、原為厝邊後來進入萬發家同住的鹿港人簡仔（李冠億飾）之間的畸型關係，寫成一樁在道德尊嚴與現實壓力的不斷拉扯之中，怪誕荒謬的小人物悲劇。

王禎和在原著小說的正文之前，引用美國作家 Henry James 的一句話「生命裡總也有甚至舒伯特都會無聲以對的時候」(here are moments in life when even Schubert has nothing to say to us)【1】作為開場。編劇林孟寰則是在一開頭要求所有演員高聲複誦臺灣人「做牛就拖，做人就磨」、「天公總是疼憨人」的逆來順受之人生哲學，卻又旋即道出「命運卻不這麼想」的殘酷真實。王禎和的人物描寫重心在萬發搖搖欲墜的男性驕傲、尊嚴和現實之間反覆的絕望博弈，以及最後隨之遭擊潰的道德和自尊。相較於原著借萬發之遭遇對道德價值進行批判與嘲諷，林孟寰則打開了原始文本的不同面向，加入更多對感情和人性的描寫，以及所有因情而生、得以不得已的無奈。阿好原著中僅是一相貌抱歉、好賭偷情的粗俗女性，鹿港人簡仔更是只有破碎而片段的描述；改編則多加側重於阿好身為女性的主體意識、對情感生活的求索、與簡仔間藕斷絲連的情慾流動。對於簡仔如何逐步介入萬發一家、如何與阿好萌生情愫，甚至將萬發在家庭裡的父系權能轉移到自身的過程，也在林孟寰的改寫下加入更多細節、更臻寫實。

余品潔所飾演的阿好無疑是撐起全劇氣場的靈魂人物，無論是聲音的使用、節奏的掌握、表演的魅力都主導著整齣劇的運作狀態。阿好言語粗鄙、外

貌欠佳，還有好賭的惡習，卻是維繫萬發乃至於整個家庭完整不致潰散的支柱。阿好在電影院一幕所展現的女性覺醒，與其說是被事業有成、且男性功能健全的簡仔引發催化，不如說是在現實生活的壓力稍得紓解時，得以擺脫母親或妻子的身分所自然升起的情緒反動。而在劇中不斷「歹勢、歹勢」的萬發，失聰的身體缺陷讓他和社會與家庭都隔著一堵「堅防固禦的耳膜」【2】，無論面對鄉里或妻小都沒有他可置喙的地方，而他在現實社會和家庭生活的失敗與自卑之中，又往往不得已將耳聾做為保衛自己、不被流言蜚語所傷的手段。只有他意識中時隱時現的盲牛能與他對話，葉登源飾演的盲牛反面映照著萬發的心境，以堅決又銳利的語氣直搗萬發心中的矛盾與憤懣，讓觀眾得以從內側觀看萬發可敬又可笑的渺小自尊。正如同阿好與萬發在家庭中一熱一冷、一噪一靜的對比，整齣《嫁妝一牛車》也是在這兩個角色於奔放與沉悶間滿溢節奏感的互動，才建立其獨特的黑色幽默。

《嫁妝一牛車》在臺中的場次，為臺中國家歌劇院主辦「音樂劇在臺中 Oh! NTT Musicals!」的其中一檔。其確實成功以熱鬧荒誕的歌舞場面呈現人物內心的紛亂與貪嗔，並以狂喜對比悲劇的命運。然而不可諱言的是，認真細究演員在歌曲演唱和舞蹈動作的精緻度、音準與音色，確實和所謂音樂劇演員的表演技術有一段距離。而《嫁妝一牛車》的宣傳主視覺以「臺日混血歌舞秀」為題，流山兒祥於節目單內的導演自述則稱呼本作為「二十一世紀臺灣龐克歌舞伎」，皆未以「音樂劇」一詞定義自身。出身日本小劇場界的流山兒祥，其運用歌舞的方式與其是為了豐富舞台要素，展現音樂與舞蹈的內容，更多部分或許是借歌舞體現某種象徵庶民草根的魄力與粗獷。或許因為導演的藝術風格如此，歌舞執行的精緻與準確並不被擺在那麼優先的位置。雖然《嫁妝一牛車》並不因歌舞執行的不夠完美而削減感動和魅力，但這樣的作品是否真的適合被放在一個以音樂劇為主的系列節目，並且（難以避免得被）以音樂劇的規格審視它的表演內容，我認為是值得思考的。

故事終末結束在萬發、阿好、簡仔、兒子阿狗與簡仔買回的老牛嘹亮、歡愉、癡狂的笑聲裡，狀似歡樂卻洋溢著呼之欲出的尷尬與不安，提示了這個畸異家庭終究未能掙脫悖德漩渦。然而，《嫁妝一牛車》卻選擇在這之後回到如同序幕，眾人高頌理念的政治場景；眾演員們以宣示性的語調昭告自身對本土情感和文化根源的責任與羈絆，卻也削弱了結尾的力道和原本明快的節奏。其實何必刻意高聲複頌，《嫁妝一牛車》（如同阮劇團其他作品）無處不是對臺灣本

土文化的熱愛，對於文化深耕的熱情早已透過表演自身傳達給觀眾，深刻而動人。如同王禎和透過悲劇的構作與人物的批判傳達其對島嶼、庶民、文化的殷切關懷，這便是超越悲劇或喜劇，無人不為之動容的雋永情感。

註釋

1、王禎和：《嫁妝一牛車》（臺北：洪範書店有限公司，2015年），頁71。

2、同前註。

劇場展演與節慶現場的距離 《雞籠中元劇—潮海渡》

演出 | 仁山仁海藝想堂、創造焦點 eye catching circus、基隆雷成壇、基隆市立中正國中藝鈴隊、基隆市中華國小醒獅團、張逸軍、陳亭羽

時間 | 2019/8/17 19:30

地點 | 基隆市文化中心演藝廳

自清咸豐年間延續至今的雞籠中元祭已有一百六十餘年的歷史。雞籠中元祭原先是為撫慰咸豐初年，因漳泉械鬥而不幸喪生的眾多福佬移民們的大規模祭祀活動。中元祭每年由各字姓輪流主持普渡，以宗親血緣淡化地籍差異，各字姓宗親會更會自組或邀請藝陣演出，「賽陣頭代替打破頭」。隨著時間的推進，中元祭也逐漸擴大繁盛，民國七十三年基隆市政府將之列為地方重點節慶，在民俗活動的基礎上活絡觀光事業，並正式定名為「雞籠中元祭」。除了廣負盛名的迎水燈遊行、送水燈儀式和藝陣匯演之外，官方近年以「藝文華會」的形式經營雞籠中元祭，邀請臺灣各地乃至於國際表演團隊於雞籠中元祭期間至基隆演出。今年基隆市文化局則邀請張逸軍擔任編導，以專業馬戲劇場聯合在地民俗藝術社團，於基隆市文化中心演藝廳演出共三場的《雞籠中元劇—潮海渡》(後簡稱為《潮海渡》)。

張逸軍 2017 年便受邀為該年雞籠中元祭的迎水燈遊行編創約三十分鐘的開幕展演《共願聚香火》，《潮海渡》基本上可以視為是前者的擴充及延伸。《潮海渡》以雞籠中元祭的歷史背景為文本素材，結合特技雜耍、北管及國樂演奏、傳統藝陣，以當代馬戲劇場的概念，意象式的呈現雞籠中元祭的淵源及臺灣漳泉移民族群之間衝突、和解、融合的歷史。除了張逸軍領軍的仁山仁海藝想堂，以及創造焦點 eye catching circus 兩個當代馬戲劇場，《潮海渡》還聯合了基隆在地的兩個學校民俗藝術社團——中正國中藝鈴隊和中華國小醒獅團——共同演出，並邀請基隆雷成壇的法師北管現場演奏。如此大規模的社區動員及跨域合作，不難見到《潮海渡》連結基隆在地能量的誠心真意，卻也多少可以感覺到節目的背後，主事者的政治考量和謹慎規劃。

《潮海渡》的宣傳酷卡上的標語是「西式當代馬戲尬上臺式民俗藝競」，這句話當然是行銷取向的宣傳 slogan，卻也十分精準總結了《潮海渡》的表演風

格和藝術內容。從百餘年前漳泉移民以「賽陣頭代替打破頭」，到後來由官方邀請國內外團隊共襄盛舉的「藝文華會」，雞籠中元祭的展演活動便是建立在地方社群自發或邀請的表演行為之間的「藝競」。重點是擺在各組團隊之間的交流（或者說較量）之上，這是在觀看並瞭解《潮海渡》之前應該要有的思考。而值得肯定的是，《潮海渡》的演出者有職業的特技劇場演員和舞者、音樂家，同時也有仍在學的業餘社團和民俗藝術工作者。其在面對略為沉重且背負政治意涵的文本內容時，同時也成功讓各方人馬能在一個節目中各展所長，甚至是在表演中流轉出新的內涵。由中正國中藝鈴隊詮釋的亡魂燐火，無疑是全劇最為動人的景象，以 LED 燈光改造的扯鈴在一名全身素白的高空特技演員的身邊翩然飛舞，觀眾在為台上的演員的技巧喝采的同時，也因視覺營造的生命景象為之感動。

當然，《潮海渡》也有編排不夠周全的地方。有些段落過於偏向技巧展現而拖沓敘事節奏（譬如中後段稍嫌刻意，而且篇幅還不短的一段拋擲雜耍），有些段落又沒有得到充分發展便煞然退場（譬如特地找來國寶藝師陳錫煌指導，卻只在開頭出現約五分鐘的偶戲）。雷成壇演奏的北管音樂確實雋永道地，卻未能進一步為一個以祭典為主題的製作提供祭儀轉化的元素和內容。音樂設計所創作的預製音樂也明顯跟不上北管音樂彈性十足的節奏速度，並且在轉換至現場演奏時，風格、音色、速度的銜接唐突而不見潤飾，這些都是《潮海渡》難以忽視的缺陷。

但不可忽略的是，《潮海渡》的本質仍然是一個社區聯歡意味濃厚的節慶展演，若是作品全盤皆用嚴肅藝術的方向思考及建構，恐怕成果也不會是主辦單位和在地觀眾會享受其中並樂於買單的。就這層意義上來看，《潮海渡》確實在技藝展現和藝術精神之間取得了一個十分值得嘉許的平衡與調性。

從《共願聚香火》到《潮海渡》，一個與祭典聯名的官方展演從街道走進劇場，不能避免地因場域的轉變而與祭典本身的內涵有所割裂，但這樣的改變還是有必要性的。回應到今年雞籠中元祭因迎水燈遊行而沾染的爭議，當祭典活動由民間自主逐步轉移至官方主導，多少會因價值導向的不同而對祭典有所衝擊。傳統民俗隨時可走進劇場、藝術也不是不能走到街頭，但與其讓展演在祭典現場與祭典本身造成空間與時間上的拉扯角力，我想讓《潮海渡》回到劇場空間還是一個比較好的選擇。一百六十多年的時光，雞籠中元祭的內涵與定位

時時刻刻都在轉變，如同林茂賢老師提出的，基隆年輕一代即便仍對雞籠中元祭仍有歸屬感，卻難以對所謂的宗親關係有所認同，【1】這點可從迎水燈遊行的參加民眾多數仍為中老年或兒童見得。雞籠中元祭要在宗教功能和觀光效益之外，進一步凝聚在地社群的向心力，光憑一部《潮海渡》想來是不夠的，如何從在地民俗盛事進一步提升至基隆各個階層族群都能引以為傲的文化品牌，想必是雞籠中元祭邁向下一個世代最重要的課題。

註釋

1、可參閱林茂賢老師的臉書公開貼文（網址：<http://t.cn/AiQXbviD>）或相關報導。

不只是辦桌 《寶島辦桌》

演出 | 臺灣國樂團、張孟逸、陳振旺、謝玉如、江亭瑩

時間 | 2019/09/07 14:30

地點 | 衛武營國家藝術文化中心戲劇院

由臺灣國樂團和張孟逸、陳振旺等歌仔戲演員連袂演出的《寶島辦桌》，今年受美國密西根人文協會（Michigan Taiwanese American Organization）邀請，將於十月初赴美演出，本月（2019年9月）則於衛武營國家藝術文化中心戲劇院舉辦行前公演。

首演於2016年的《寶島辦桌》，最初是以吹打樂組曲的形式呈現，將廚房用具、鍋碗瓢盆轉化為打擊樂器，結合擊樂競奏和簡單的戲劇呈現。後來則加入四位歌仔戲演員，成為約九十分鐘，結合國樂演奏、擊樂劇場、歌仔戲的複合形式的作品。《寶島辦桌》劇情講述聞名鄉里的辦桌達人總舖師，一生籌措上百場筵席，這回輪到自己一手帶大的女兒玉美即將嫁奩，雖然欣喜於有女初長成的喜悅，卻也難以隱忍將與唯一的掌上明珠分離的悲傷。《寶島辦桌》講述的便是總舖師在悲喜交雜的複雜情緒中，卻又不吝其力的為愛女擺設一道精彩辦桌的熱鬧場面。除了保留原本趣味橫生的吹打樂段落，擴充後的《寶島辦桌》依循傳統辦桌備宴到婚宴的流程，將演出分為十個章節，猶如宴席中象徵十全十美的十道菜色。透過不同演出形式的穿插，展現辦桌文化特有的人情溫度和豐盛喧嚷。

其中〈水腳〉一段展現了吹打樂合奏在此類音樂劇場（Music theater）中的優勢。打擊樂豐富的肢體與穿透力十足的音響，輔以管樂靈巧的音色和高機動性，讓〈水腳〉成為《寶島辦桌》舞台元素最為豐富的一段展演。拖把、菜刀、乃至於各種大小的鍋碗瓢盆都成為打擊樂器，值得一提的是臺灣國樂團的演奏家們並不只是將一般生活隨處可見的工具當成樂器擊打，更進一步將這些工具在日常生活中被使用的型態融入在表演裡頭。〈水腳〉這個章節某種程度上致敬了傳統吹打樂合奏特有的競奏形式、肢體編排、陣型變化等元素，在創新的形式中納入傳統的精神。可惜的是，這些暫時轉化為樂器的器物所能創作的聲響和發展的表演畢竟十分有限，即便台上敬業的演奏家們如何在演奏的同時

放飛自我、盡情熱舞，樂曲卻難免隨時間的進行而顯露出疲態，難以延續樂曲和表演的熱度。

事實上整齣《寶島辦桌》都給我類似的感受——繁複的演出形式在進入中後段時便逐漸疲勞，反而凸顯出其在文本內涵的匱乏與貧弱。歌仔戲演員之間聲音表現的程度落差和略為粗糙的身段編排，都讓故事的感染力打了不少折扣。即便《寶島辦桌》企圖針對劇中主要角色的情緒與心境多加描寫，卻也多半失之單薄而平面，進而讓全劇最後的情感收束顯得尷尬窘迫而缺乏說服力。可以說，《寶島辦桌》或許成功呈現出台灣辦桌文化的人文景觀，留在觀眾腦海裡的仍然只有空泛的表面意象。

當然，作為一個小品音樂劇場，《寶島辦桌》仍是十分精彩且熱鬧的。近年來主打複合形式的音樂劇場多如過江之鯽，呈現品質卻是良莠不齊。形式繁雜卻忽略平衡、甚至是不同媒材彼此爭奪衝突的跨界製作更是不乏其數。而《寶島辦桌》能從簡單的文化概念出發，在創造形式之外讓作品中的每個元素都能各居其位、各安其所，展現民俗事件自然而然的豐沛熱力，便顯得格外清新和雅致。《寶島辦桌》或許不能說是十全十美的滿漢全席，但確實是一頓值得細細品嚐、實在又溫暖的在地盛宴。

美麗的人啊，妳如何抓住自己《文學音樂劇場—築詩·逐詩》

演出 | 新古典室內樂團、天生歌手合唱團

時間 | 2019/9/22 14:30

地點 | 衛武營國家藝術文化中心戲劇院

每回欣賞音樂劇場 (Music Theater) 形式的節目，我都會試著在每一個章節結束時，在腦海裡進行一個情境演練「如果把這些劇場元素 (舞台燈光、戲劇呈現、肢體編排.....等等) 全部從作品抽離，回到原本中規中矩，觀眾正襟危坐的音樂會形式，這個製作會因此而變得更好看或更不好看嗎？」這樣的思考練習是向作品提問，同時也是向我自己提問。

陳漢金在〈勇闖音樂迷宮—「音樂劇場」的實驗〉一文中提到「強調『加法』式的所謂音樂劇場，只是為音樂演出添加些音樂以外的、視覺因素的『身外之物』，鮮少能為音樂演出帶來積極的作用。」【2】精準扼要地點出當代的音樂劇場 (或是其他不以這個名詞定義自身，形式卻大同小異的各種跨域音樂演出) 常常落入的窠臼：各種藝術形式的媒材、元素在舞台上彼此爭豔、眾聲喧嘩，讓演出者及觀眾眼花撩亂之際卻未必能凸顯或提升作品本身的藝術內容和核心精神。如果說劇場化的策略是創作者希望能將那些音樂未能闡明盡致的部分落實、具象，以另一種不同於音樂的藝術形式呈現在觀眾面前，那我們應該從什麼樣的角度和脈絡去進入和觀看這些所謂的「音樂劇場」？

由客家委員會、新古典室內樂團共同製作的《文學音樂劇場 - 築詩·逐詩》(以下簡稱為《築詩·逐詩》) 今年一月份甫完成在國家戲劇院和臺中國家歌劇院的首演，九月受邀於衛武營國家藝術文化中心戲劇院演出兩場。《築詩·逐詩》以兩位醫生詩人曾貴海及江自得的詩作入樂，由金曲獎作曲家劉聖賢編寫二十五首樂曲。這二十五首曲子的形式包含聲樂獨唱、合唱、重唱、合奏等，搭配朗誦、現代舞、影像、戲劇呈現等表演形式，串聯成約兩小時的「文學音樂劇場」。

此演出由吳維緯導演、編劇，新古典室內樂團藝術總監陳欣宜擔任指揮，二十五首樂曲基本是二十五個獨立的章節。天生歌手合唱團的歌者們在開演前便拿著詩人的白皮箱散坐在舞台上，隨著樂曲啟動，打扮為詩人形象的男歌手朗誦第一首詩〈感覺〉，詩人的文字經過拆解之後投影在天幕上，恣意墜落，猶如字句中描繪的花開花謝。《築詩·逐詩》大部分的劇場呈現都是意象式的表現詩作的文字內容，而詮釋文學的主要任務則集中落在樂曲及演唱。劉聖賢創作的歌曲優美動聽，緊密貼合兩位在地詩人的雋永情懷，又不從鄉土風格的挪用而另闢蹊徑，打造獨樹一格的臺灣本土文人浪漫，頗有蕭泰然藝術歌曲的高度與風範。獨唱者與樂團的演奏和詮釋亦是精湛細緻，有著強烈的情感渲染。

《築詩·逐詩》確實很美、非常美、美得極致，每一首歌曲的編作和表演都萬般唯美而動人心弦，但在觀看的過程中，卻時常因塞得擁擠嘈雜的舞台而感到觀賞上的疲勞。編導似乎刻意把舞台上的每一寸空間都填滿，但某些編排卻顯得刻意而失之冗贅，例如〈車過歸來〉以燈光和汽笛音效描繪車站場景，已然完整的畫面意象卻又特意加入歌隊手上的燈箱裝置；當〈葉子〉唱到「一群鳥排成美妙的隊形正飛向遠方」，歌隊便十分稱職地把手上的歌本擺成翅膀的形狀舉高；其他種種譬如客家歌謠〈夜合〉的舞者們，身著斗笠、長衫踩著民俗舞蹈步法。〈修桌腳〉搭配和桌椅互動的舞蹈、〈樹問〉也「理所當然」搭配手拿枯枝的舞蹈。《築詩·逐詩》的劇場編排有太多諸如此類的斧鑿痕跡，這些手法不能說用得「錯」或是用得「不好」，但在音樂的優美瑰麗之外難免顯得錦上添花。

回到這篇文章最一開始的提問，《築詩·逐詩》的表現形式仍是以音樂為主。與其說它是個劇場製作，其實本質上仍十分接近一部以聲樂創作為主體的音樂會，即便不是如此盛大華麗的演出形式，也不損其節目設計的用心和藝術內容的精緻。《築詩·逐詩》既然有著宏觀的創作企圖，是否更應該被期待透過不同藝術媒材的揉合變換，流轉出新的內涵與質地？再者，兩位醫生詩人的生命故事乃至於本土文學的歷史脈絡，有沒有可能利用多元的演出形式，而有更深切的觸碰與爬梳？《築詩·逐詩》即便展現了當代歌樂的無窮潛力，卻也無疑有著廣大的延展空間。

做為一個新興（但其實歷史已頗久）的演出形式，音樂劇場在台灣的舞台上有著千變萬化的外貌，每個創作者都對音樂劇場有著不同的定義，也發揮不

同延展性，那怕在不同藝術媒材的碰撞中的火花剎那即逝，能出現那麼一點珍貴的片刻，便已是跨領域創作中值得珍藏的藝術結晶。在複合媒材百花齊放的今日，我們已具備開疆拓土的野心，但更需要的或許是更多反求諸己、內觀本心的省思和沉澱吧。

註釋

1、本文題目採自《築詩·逐詩》演出曲目第 8 首，江自得〈給 NK 的十行詩〉。

2、「勇闖音樂迷宮—『音樂劇場』的實驗」，作者陳漢金，Artalks，<https://talks.taishinart.org.tw/juries/chj/2013052808>

親愛的妳可會害怕？《曖魅》

演出 | 嚴俊傑、張艾嘉

時間 | 2019/10/19 14:30

地點 | 淡水雲門劇場

迪士尼影業 1929 年發表了《卡通交響曲》(Silly Symphony, 直譯為糊塗交響曲) 動畫系列，內容多是無對白 (或對白極少) 僅有音樂和簡單音效的單篇動畫短片。《卡通交響曲》創作了許多動畫史上的里程碑，包括 1932 年獲頒第一屆奧斯卡最佳動畫短片獎的《花與樹》(Flowers and Trees)。許多迪士尼經典腳色也是在《卡通交響曲》中完成他們的處女秀，例如後來成為迪士尼第二把交椅的唐老鴨。【1】後來的《卡通交響曲》從原本由迪士尼旗下作曲家創作為影片內容服務的短篇歌曲，一路發展至為古典或爵士經典樂曲搭配迪士尼腳色打造動畫內容。在這一本音樂故事書裡頭，音樂與動畫始終是相輔相成的關係，一同做好說故事的工作。

舉出上例，意在說明，音樂不擅長說故事——至少，說故事不是音樂「最」擅長的地方。無數音樂家為戲劇、文學作品、傳說故事寫作經典傳世的樂曲，用音樂描繪故事中的氛圍、場景、情節、甚至是精神或是寓意，成功展現音樂彈性而多變的魅力。但一旦納入畫面、對白，或是其他要素，音樂往往因其本身性質，而退往相對抽象的角落，將說故事的腳色讓出。而若將探討對象聚焦在音樂劇場 (或是具劇場元素的音樂會製作)，這個課題則會變成：作為一種相對抽象的藝術形式，音樂該如何在一場跨界製作中維持自身的主體性？

由嚴俊傑和張艾嘉連袂演出，結合鋼琴與朗讀的《曖魅》，挑選了五首以「魔魅與愛戀」的文學作品為創作背景的鋼琴曲目：包括拉威爾 (Joseph-Maurice Ravel) 以法國詩人白特朗 (Aloysius Bertrand) 同名詩集創作的《夜之加斯巴》、李斯特 (Franz Liszt) 採自佩脫拉克 (Francesco Petrarca) 詩集的三首十四行詩、和李斯特取材自德國民間傳說的《蕾諾兒》。《曖魅》的前身為焦元溥和國家交響樂團 2012 年製作的 NSO 焦點講座音樂會《愛聽秋墳鬼唱詩：音樂鬼故事》，其中李斯特為鋼琴及朗誦者 (for piano and narration) 所創作的《蕾諾兒》便於該場推廣音樂會進行中文版首演，今年則

作為《曖魅》的壓軸曲目。

「你好呀·精靈！」《曖魅》由《仲夏夜之夢》莎翁筆下的搗蛋妖精帕克掀開序幕，張艾嘉一襲簡潔的素色禮服造型，讓觀者更能聚焦在她的聲音表演。而她的朗誦也絕非樣板式地照本宣科，而是透過巧妙的聲線變化，靈活操作「代言」或「敘事」不同形式的文本面向，演繹詩作中各種不同的腳色情境，塑造獨具劇場魅力的朗誦藝術。燈光和影像則不從具象的情節描繪，而是意象式地呈現樂曲主題，偶爾隨樂曲進行神來一筆，譬如《夜之加斯巴》〈水精靈〉中的雨景影像和雷電交織、〈史加波〉燈光配合樂句休止煞然暗場，皆為拉威爾原本就頗具戲劇性的音樂描寫增色不少。李斯特的三首佩脫拉克十四行詩則採簡潔鮮明的蒙太奇拼貼，描繪夢境般魔幻而不繁複的場景，而不與嚴俊傑的演奏爭輝。

除了開場的〈詼諧曲〉(選自《仲夏夜之夢》)和最後一首〈蕾諾兒〉，《曖魅》的曲目呈現形式多是由張艾嘉在樂曲前朗誦作曲家創作取材的詩作，再接入嚴俊傑的鋼琴演奏。雖然這樣的演出形式是可以理解的(因為只有〈蕾諾兒〉是作曲家原本就為鋼琴而朗誦而作的類戲劇(Melodrama)，其他皆是鋼琴獨奏)，但在觀看《曖魅》時卻很難不注意到張艾嘉甫入場至樂曲開始前，「開啟」、「關閉」表演狀態的斧鑿痕跡，《曖魅》始終縈繞著一股朗誦與鋼琴之間的「拼接」感。而負責全齣詩作翻譯的焦元溥，則以注重字數對稱和句句押韻的復古方式處理作品文本，或許這樣的翻譯方式是為了忠實呈現原文詩作的韻律(外詩中譯也非本文可以處理的專業領域)，但同時也限制了張艾嘉所能夠展現的表演廣度，也無疑加深了觀眾與詩作之間的距離感。

與其說是音樂劇場，其實《曖魅》本質上仍是以浪漫時期標題音樂為主體的一場鋼琴獨奏會。【2】而其以跨域呈現作為體現策展主題的策略，除了賦予觀者新穎而不落俗套的聆賞經驗之外，也確實提供聽眾面對較臺灣不常見的曲目譬如〈夜之加斯巴〉、〈蕾諾兒〉等一個較容易進入作品的路徑。《曖魅》旨不在於描繪一個故事或傳說，而是在共通主題的詩文和樂曲中架構出某種美學氛圍。可貴的是，在《曖魅》簡單卻綺麗的劇場元素中，嚴俊傑的鋼琴演奏仍能脫穎而出，維持音樂在觀看中的主體性，展現獨奏家的詮釋與炫技。至於音樂與文學，這兩門互為表裡、纏綿數世紀並且為世人所愛的藝術，或許還有更多未知的呈現方式等待藝術家和觀眾翻掘探索吧。

註釋

1、唐老鴨的初登場是在 1934 年的〈聰明的小母雞〉(The Wise Little Hen)

2、「嚴俊傑表示，整場與其說是音樂會，更像是音樂劇場。」，中央社報導：<https://reurl.cc/xDv4ne>

歷史之眼，土地的夢境《大肚王朝》

演出 | 九天民俗技藝團、妙璇舞蹈團

時間 | 2019/10/25 19:30

地點 | 台中屯區藝文中心

2017年首演於臺中國家歌劇院的《大肚王朝》，以十七世紀前後，活躍於臺灣中部平原的平埔族聯合政治體：大肚王國為題材，演繹百年前南島語族王國的興盛與覆滅。《大肚王朝》分為八個段落，一位旅人從觀眾席步上舞台，換上久遠之前的平埔族服飾，見證大肚王國從土地萌芽，與荷蘭人征戰，於漢人一戰敗北，最終在強勢文化的浪潮中消逝。這也是以鼓藝、陣頭藝術作為主體的九天民俗技藝團，第一次挑戰非漢文化信仰相關的文本。如何在九天自身文化色彩鮮明的表演風格中，找出詮釋異文化的蹊徑，無疑是《大肚王朝》最大的挑戰。

《大肚王朝》的影像設計與音樂編排各有其貫穿全劇的意象元素，影像中時隱時現、顏色變換的葉脈圖案，同時傳遞著萌芽與破敗、脈絡與失根等看似對立的概念。但隨著文本推進，卻又彷彿是在暗喻著生命和命運的一體兩面、生息不輟。音樂則不斷重複《大肚王朝》於拍瀑拉族田野採集中，耆老吟唱的古調旋律，打造歷史感十足的音樂圖像。音樂設計曾韻方大量使用電子合成器，和串鈴、巫毒鼓 (udu drum)、兩聲器、口簧琴等音色打造部落山林的原始氛圍，笛子、洞簫等旋律樂器則運用的十分節制，顯見音樂設計在音色挑選上的謹慎。無涉於調式、和聲，或是織體的編排，音色本身便能賦予樂曲風格，九天原有的獅鼓聲響雖屬中性，但仍持續若有似無的傳達漢族音樂的色彩。而〈戰〉一段嗩吶獨奏樂段，仍不免讓整體音響從文本背景時空抽離，彷彿又回到漢族北管藝陣的場景（畢竟，笛子等管樂器還可以在原住民的音樂世界中找到「近親」，但南島語族並沒有任何形制與嗩吶接近的樂器），是音樂設計上略顯突兀之處。

而即便《大肚王朝》花了十足誠意和心血向拍瀑拉族在地耆老取經，無論是音樂、服裝、肢體編排，《大肚王朝》仍能看見許多現存的原住民各族文化素材的影子。面對一支人數益少、高度漢化的平埔族文化，再加上九天自身藝術

內容與原住民風格上的差異，《大肚王朝》似乎也只能從在地 / 當下的線索碎片，用以退為進的詮釋方式構築百年前拍瀑拉的藝術風格或人文景觀，形成一種帶有距離的熟悉感。這種「陌生又熟悉」的觀賞經驗不禁讓我聯想起李易修和拾念劇集的「超神話三部曲」系列，其以客家話、廣東話、閩南話等南方方言揉合重構的神話語言，從地方戲曲及陣頭汲取肢體元素，這些民間藝術的符碼裂解後再重新組織，竟能演繹出獨樹一格的神話世界。而無論其文本背景和創作脈絡為何，「超神話三部曲」和《大肚王朝》所召喚的，都是觀眾從日常生活中或遠或近的民俗藝術體驗中，自然而然獲得的歸屬感。即便是大多數觀眾無從想像起的，百年前消失在硝煙中的久遠國度，也能自腳下的土地和四周的聲響中獲得某種稍縱即逝的輪廓。

就製作人、九天民俗技藝團許振榮之語，催生《大肚王朝》的，是源自「九天是大肚山上的團」的土地召喚。儘管最後的成果仍有些源自風格差異的窘迫或尷尬，卻也多少成功喚起某種觀眾對本土歷史和在地文化的情感。某種程度上，九天民俗技藝團也藉此作品朝舒適圈外跨出一大步，至於該如何更進一步展現陣頭藝術的創作彈性和詮釋空間，或許便是九天民俗技藝團下一個二十年最大的課題吧。

真摯的遊戲，虛飾的成年禮《聽海日記》

演出 | 臺南市民族管弦樂團、臺南市七股區龍山國民小學、阿雍·金

時間 | 2019/11/10 14:30

地點 | 臺南市文化中心演藝廳

邁入第八年的臺南藝術節，每年都會以「城市舞台」單元徵選具環境劇場或即地創作要素的作品，打破場域的界線，拓展城市與藝術的潛力與彈性，同時對城市不同時空中的面向提出詰問。今年的臺南藝術節將此一概念全面延伸至整個策展理念，邀請國內外各世代的藝術家們，以「穿越看不見的城市」為號召，往城市的每一個角落探詢爬梳，展開藝術的觸角，也將城市的碎片與燐光帶回劇場。

作為 2019 臺南藝術節閉幕節目的《聽海日記》由作曲家趙菁文統籌，邀請烏茲別克籍的音樂劇場導演阿雍·金 (Artyom Kim) 導演，並和國內音樂家顧鈞豪、吳正宇、鄭翔夫擔任協同創作指導，帶領臺南市民族管弦樂團的演奏家、和臺南市七股區龍山國民小學的三十餘位學童，透過長達一年的共同製作與協力創作，演繹濱海之境的年少靈魂，在海風與都市之間迷走徘徊的生命圖像。

《聽海日記》將自身定義為一「以音樂為主體的大型劇場演出」，【1】在阿雍·金的整合下，臺南市民族管弦樂團的演奏家們以層層延伸的方式，即興堆疊手中的樂句，各種樂器的聲響帶領著孩子們大聲答數，彷彿學校音樂教室的場景；在此呈現出成長與傳承的意象，數字本身的神祕力量和樂器聲響的設計更建構出某種知識形成的啟蒙現場。《聽海日記》最迷人之處，也無疑是這群七股龍山國小的學童們自然展現的充沛動能。學童用手邊材料 DIY 的樂器裝置、七股海邊實錄的海浪聲響、少年少女的笑聲與奔跑，這些略為粗糙卻力道生猛的素材都毫無保留地展現在地鄉土樸實卻溫暖的能量與質感。答數不整齊？樂器聲音小？陣型不對稱？這些在此刻的舞台上都不重要，因為這些來自海與土地的元素自然散發的光彩早已深深感動每一位觀眾。

但是，隨著文本推進，《聽海日記》的雕琢痕跡便逐漸顯露。原本暗喻學習

與成長的音樂數字遊戲，在〈數字的意義〉一幕被強定義進《易》思想的框架，一口氣限縮了觀眾詮釋的空間（並且，諸如兩儀四象等等的哲學術語到底與七股孩子的成長經驗有多少鏈結，也同樣令人費解）；【2】〈假預言的演說〉企圖演繹政治盲從的社會亂象，在此同樣顯得刻板造作而失之扁平。

當可愛的學童用朝氣十足的聲音念誦超齡的台詞，迎面襲來的違和感便將文本的斧鑿手法表露無疑。也讓人不禁想問，究竟這些曠日費時的協力共創與共同工作，有多少創作成果確實地內化、轉兌在作品裡？舞台上又有多少是真心回應孩子們的在地觀察和生命經驗，而不（只）是服膺藝術家們自身的創作理念？《聽海日記》要憑幾幕政治性的理念宣示便想描繪（或想像）這群少年、少女的成長圖像，未免太過一廂情願。

無論是在前期文宣還是演出現場的導聆和座談，《聽海日記》都不斷地強調其藝術下鄉、「協同創作」的理念。而就演後座談中，龍山國小的老師與孩子們感動熱淚的心得分享，也不難看出這一年與藝術家們和師長同儕之間的朝夕相處，絕對會是這群濱海少年們寶貴的成長經驗。但不可諱言的是，在一部以社區共創、協同創作為號召的製作裡頭，藝術家究竟把自己擺在什麼位置？與社區保持什麼樣的距離？絕對是一件需要謹慎以對的課題。算上外籍導演，節目單裡有四位藝術家掛名「協同創作指導」。而「指導」也好、「引導」也罷，身在這些微妙的權力關係中的推動者們，一朝越過了線，便是差之毫釐失之千里的事。哪怕藝術家僅僅多說了那麼一句半語，便會將作品推往離「在地」或「社區」最遙遠的地方。

註釋

1、見 2019 臺南藝術節閉幕製作《聽海日記》（長版預告），網址：
<https://youtu.be/Np5I9azjBw4>。

2、這邊補充一件事，就趙菁文於演後座談所言，所有《聽海日記》的文本素材「都取自於」龍山國小孩子們的日記。但就最後的呈現而言，應該一定程度還是被人為剪裁、修整、甚至是加料過的。

打開羈絆的第 N 種方式 《女子安麗》

演出 | 臺北海鷗劇場

時間 | 2019/11/30 14:30

地點 | 臺灣戲曲中心 3102 多功能廳

年初我剛結束一份戲曲團隊的全職工作，當時團裡一位淨行演員有排灣族與布農族各一半的血統，十足原民五官的他在一班京劇演員中總是特別引人注目。不只是戲曲，原住民同胞似乎在藝術各個領域都有他們獨到的成就與風格，我們每每看到許多來自偏鄉部落的學童或藝術家在國際舞台上大放異彩，身著傳統服飾的羞澀身影出現在新聞版面。但是，他們離開山林原鄉後所背負的是什麼樣的心路歷程？舞台上的活躍身姿背後，又有什麼樣不同於其他藝術工作者的生命課題，卻鮮少有人碰觸、爬梳。

2019 戲曲夢工場三檔跨足京劇的節目之一，臺北海鷗劇場的《女子安麗》以戲曲演員朱安麗的真實經歷為本，由宋厚寬編導、蔡志驥音樂設計、朱安麗共同創作及演出。描繪來自泰雅族親愛部落的朱安麗，來到臺北、進入劇校學習京劇，在原住民和京劇演員兩個身分轉換和斡旋，在成為一個成功的京劇演員的同時，卻也成了外婆口中「忘本」的孫女。如同宋厚寬於創作自述所言，《女子安麗》「用她『忘本』的方式，追回自己的本」，於是從傳統戲曲的「自報家門」開始，朱安麗以自身最熟悉的京劇表演開展自己的一生。隨著文本推進，文武場不時奏出原民風格的樂音，《女子安麗》逐漸打開演員在舞台之後似遠若近的原鄉記憶。朱安麗的表演方式在戲曲程式、當代戲劇之間靈活轉換，時而扮演自己、時而扮演長者與親人、時而又跳脫戲外與觀眾對話，同時將戲裡戲外的朱安麗樣貌同時呈現在當下的舞台上。

一個貫穿《女子安麗》的概念，竊以為是「他者」。

朱安麗十歲為了支撐家裡經濟進入劇校，在劇校她是來自山地部落的「他者」，因為天生的口音遭到師傅 / 老師責罰。後來朱安麗成了一位優秀專業的京劇演員，講起國語不再有半點口音，同時也遺忘親愛部落的一切，成為外婆口中忘本的「他者」。

從改編自京劇《紅鬃烈馬》的戲中戲，我們了解到朱安麗的漢人父親對外婆而言同樣是相對於泰雅族之外的「他者」，在她與姊姊出生前便已引發一次家族裡的衝突。然而在《女子安麗》逐步展開的場景之中，這些「他者」之間卻不是涇渭分明且互相對立，而僅是《女子安麗》不同角度所投射而出的面向。這或許是宋厚寬的編導最值得令人讚賞的地方，無論是談城鄉抑或族群，《女子安麗》的主題在島嶼當下的時局中，是如此輕易地便會落入泛政治化的詮釋。但透過複雜的織體和鋪陳，朱安麗在無數個他者身分來去的過程中，我們看到的不是她作為泰雅族後代抑或是京劇演員的身分，而僅僅是作為「朱安麗」回家的旅程。城或是鄉、泰雅文化抑或是京劇身處的中土語境，《女子安麗》召喚的不是任何一個族群的情感認同，而是每一個漂泊遊子在人生路途中尋尋覓覓，疲憊而高貴的身影。

當朱安麗最終以外婆的口吻，用族語訴說對自身的期許和撫慰時，《女子安麗》戲裡戲外的一切糾葛與矛盾似乎暫且得到和解，如消失在山林和彩虹的長者魂靈一般悄悄解脫。然而，就如同宋厚寬在創作自述中所說的，《女子安麗》沒有辦法幫朱安麗「做人生的功課」，《女子安麗》可以在這裡達到圓滿是因為劇場需要一份圓滿，需要一個安身立命的所在。而劇場或藝術可以對一切困頓流離有其答覆，生命則否；劇場和觀眾透過《女子安麗》所能窺看的，關於朱安麗的故事碎片，終究只能到此為止。

如同文武場用漢人的新笛與三弦演奏出泰雅族簫和口簧琴的旋律，朱安麗用陪伴一生的京劇藝術演繹自己的生命課題。朱安麗「忘本」了嗎？《女子安麗》儘管反覆碰觸，卻始終沒打算回答這個問題。《女子安麗》編織梳理的只是「羈絆」，繫在臺北的這頭和部落的那頭，而那不過是一名女子的足跡和旅程，就如同每個人的生命故事一般真摯動人。

斲土之聲，飲水之憶——朱宗慶 2019 擊樂劇場《泥巴》

演出 | 朱宗慶打擊樂團

時間 | 2019/11/23 19:30

地點 | 臺中國家歌劇院大劇院

朱宗慶打擊樂團於 2010 年製作擊樂劇場《木蘭》，以打擊樂結合京劇表演、肢體劇場，被視為是其探索音樂劇場和跨界創作二十餘年的一次集大成。《木蘭》歷經一次再版及無數次國際巡演，在發表將近十年後，朱宗慶打擊樂團找回原班人馬——導演李小平和作曲洪千惠，推出第二部擊樂劇場《泥巴》。《泥巴》取材自國內陶瓷品牌，瓷林董事長林光清的家族故事，和林光清家鄉苗栗蘆竹滿社區的發展歷史，樸實而詩意地呈現「起家厝」這個嬰兒潮世代的共通課題。而瓷林也為《泥巴》燒製了多個 udu drum (巫毒鼓)，甚至尋常的陶甕、瓦片也成為在《泥巴》音樂設計中的元素，陶瓷如何在打擊樂中發聲並與之對話，無疑是《泥巴》最值得深觀探討的元素之一。

《泥巴》上半場的音樂設計為鍵盤打擊樂器和陶製樂器的合奏開展，即便 udu drum 原本來自於非洲而非華人文化，但陶瓷本身在外觀和音色的質地確實形塑了某種臺灣在地風土的想像。雖然以泥巴為名，許多視聽元素卻呈現著水的象徵。udu drum 瓶狀的外型和原本用於承裝食糧的陶甕，呈現出某種滿盈富足的意象；udu drum 和陶甕圓潤柔軟的聲響，和 marimba 木琴渾厚渲染的低頻音色，也呈現著某種濕潤如水的質感。也是藉著 marimba 中低頻的使用，讓 udu drum 偏鈍偏悶的原始聲響和其他音色較亮的樂器如 vibraphone、xylophone 能有所銜接，呈現層次分明而雋永溫潤的音響。唯一略顯突兀的是木箱鼓，當它的聲響一出現，兩樣陶樂器便難免被粗暴的掩蓋。但洪千惠所創作的曲目確實旋律優美而氣象清新，援引鄉土風格卻不落俗套，表現戲劇轉折的同時又收放合度而不至於用力過猛，在在感受到作曲家和樂團、導演的深厚連結與默契。

如果說樂器的音色和質地是為了打造出某種鄉土記憶的風格，《泥巴》的肢

體編配便是在呼應敘事主題。敲打的動作明顯服膺文本「建築」的核心命題，手持磚塊如響木互擊、搖晃著鐵桶裡的土粒如沙鈴作響、或是將陶土泥糰重重摔入鐵盆，在曲目更替中，《泥巴》拓展各種物品聲響的同時，也藉由演奏方式的改變和演繹將故事徐徐推進。可惜的是，隨著音樂會進入下半，樂隊編制隨曲目循序擴大，中國打擊、大型鼓類和金屬樂器逐步加入，「日常物」的選擇也逐漸更換為鐵鍋、桶子、鋁片鋁網等可以發出大型聲響的物品。《泥巴》似乎不可避免地，因著樂曲鋪陳設計的取向而走向一般打擊樂團的套路，雖然就曲目的規劃和安排而言是完全可以理解的（且效果確實成功），但陶瓷這個原本樂曲著墨甚多的元素，卻也難免被漸漸稀釋且邊緣化。

在下舞台區，有一個被《泥巴》稱作「故事屋」的桌型裝置，桌子本身有著類似木琴共鳴管的造型，上面放置或裝設各式小型樂器，和一棟三合院造型的純白模型屋。除了放置樂器的功能外，就設計者石佩玉的創作自述所言，這個故事屋與表演敘事「應該」是要有所互動的。但除了表演者不時會走向它並投以含情脈脈的眼神之外，這個故事屋與《泥巴》的文本推進幾乎沒有連結，大部分的時候都只是張有造型的樂器桌。直到最後一曲，上一幕被推進後台的故事屋再次出現時，素白的三合院變成了彩色的騎樓式透天厝，表演者輪流為它添上樑柱和屋頂。這棟有著近代外型的建築有著比前一棟故事屋更為具象的外型，彷彿它才是《泥巴》經年累月砌成，確實存在於當下時空的家屋。而從這座故事屋的消失和重構回頭省視《泥巴》的曲目安排與音樂設計，這種從簡至繁、從薄至重、從舊至新的演進或許便是貫徹《泥巴》音樂和戲劇的鋪陳邏輯，表象是敘述一塊土地走向繁榮的小型史詩，內裡卻也反射出某種回憶不再的惆悵。社區繁盛、親友安好、鄉情正濃，卻仍免有些聲響和意象隨歲月一去不返，在《泥巴》終幕的喜慶歡快背後，有著一股淡淡然的哀傷與眷戀。

距離 2010 年首演的《木蘭》，朱宗慶打擊樂團花了近十年時間才磨出第二部擊樂劇場製作。《木蘭》繼承經典文學和傳統藝術的盛大與繁複，《泥巴》則回望本土原鄉，召喚在地的共感。與其說《泥巴》是旨在「打擊樂與陶瓷的創意激盪」，其最動人處仍是在聲響實驗之外，如何以擊樂劇場為載體，運作島嶼的故事與記憶。而概而觀之兩部作品，某種朱氏風格的創作程式似乎也正隱約浮現，唯其「真身」為何，仍待更多作品的累積和驗證才能窺之一二。千呼萬喚始出來，期待在時光淬鍊和積累之下，朱宗慶的擊樂劇場能為臺灣留下更多的跨界碩果。

一砂一世界的樂聲洗禮《末日之花》

演出 | 尚 - 賈克·勒梅特、安德蕾莎·宮里、游麗玉

時間 | 2019/12/13 19:30

地點 | 臺灣藝術大學臺藝表演廳

1980年代，「世界音樂」一詞逐漸在歐美音樂市場風行，並成為廣大音樂市場的行銷分類之一。這類相對於古典樂和歐美流行樂，以世界各地民族樂器（或其語彙）為核心的音樂風格至今仍擁有許多愛好者，並持續影響劇場、影視、ACG 產業的音樂創作。然而，如同蘇格蘭裔美國籍的葛萊美獎製作人大衛·伯恩（David Byrne）所說的，【1】「世界音樂」一詞包山包海，語境上某種程度地忽略個別文化音樂風格的差異與內涵，而失之偏頗；並且大眾使用這個詞彙時，往往忽視音樂家們個人的成就與風格，而把這些創作背景與展演時空都大相逕庭的音樂納入一個「他者的集合」。【2】更不可諱言，當這些素材落入創作者的手中，也並非每一位音樂家都有足夠的能力在充分進入其文化脈絡及藝術內涵的前提下使用這些材料，而落入奇觀式的呈現。上述種種都讓「世界音樂」一詞在某種異國浪漫的情調背後，隱埋某種文化挪用的陰影。

2019 大觀國際表演藝術節《末日之花》由臺、奧、法三地藝術家合作，特邀法國陽光劇團音樂總監尚 - 賈克·勒梅特（Jean-Jacques LEMÊTRE）、奧地利林茲國家劇院舞團首席舞者安德蕾莎·宮理（Andressa MIYAZATO）、和古琴演奏家游麗玉聯合創作。游麗玉和尚 - 賈克·勒梅特已相識超過二十年，兩人曾共組三季樂集（三季樂集），從事跨文化音樂創作。本次和安德蕾莎·宮理的合作還帶領了國立臺灣藝術大學的師生以工作坊的形式共同創作及演出。

《末日之花》分為〈莫名之島〉、〈自由〉、〈末日之花〉，三個段落循序漸進但並非壁壘分明。尚 - 賈克·勒梅特從觀眾席緩緩上台，吹響一聲法囉，開啟了生命的旅程。安德蕾莎·宮理衣著典雅高貴如女神般出場，肢體卻扭曲原始如猿，她企圖融入一班赤身紋面的族群裏頭，偶而不得其所、偶然間卻又傳遞著某種文明的信息與智慧。隨著尚 - 賈克·勒梅特和游麗玉的樂聲演進，女神衣裳一件件被奪，原人們卻逐步建構社會和歷史，然而如同神話裡的巴別之塔終究傾頹潰散，女神與人類最終都被隨文明而來的衝突與紛爭吞噬，賦歸一片

破敗。

尚 - 賈克·勒梅特的作曲和演奏無疑是啟動整部《末日之花》的核心，來自不同文化、民族，甚至是他以數十年研究的成果自製的樂器在他手中快速交替，以各種出人意表的排列組合和游麗玉的琴箏相互對話、競奏。樂器音色先天具來，風格與質地的差異在他的手中似乎不存在，每一次聲響素材的轉換都讓人無比驚艷卻又如此質樸自然。偶而顯露出若有似無的調性和旋律，但更多時候《末日之花》是回歸聲音的組織和疊置，牽動整部作品的運轉。令人感動的是，在聆賞《末日之花》的體驗中，我竟絲毫沒有感覺這是一部「跨界」或「跨文化」的作品，尚 - 賈克·勒梅特的音樂竟能讓聽眾從「東方 / 西方」或「古典 / 現代」的思考中跳脫，而純然沉浸在他以無數種聲響樂音編織的音樂宇宙裡，這便是樂人鑽研世界音樂數十載的深厚功力與獨特底蘊，巧妙、熟稔、精緻，看來卻又彷彿信手捻來、毫不費力。

相對於音樂的巧奪天工和匠心獨運，《末日之花》的戲劇表現便顯得十分可惜。故事本身強勁且易懂、結構也四平八穩，然而不同舞者在肢體強度上的差異顯而易見，輔以明顯過多的舞者人數不免造成視覺上的擁擠和混亂。燈光、服裝和妝髮似乎欠缺統整而相互衝突、顧此失彼，一位輔助尚 - 賈克·勒梅特的樂手甚至是在謝幕時，我才發現她臉上也是有彩繪的。最後一幕的獨白更是冗贅多餘，硬是切斷了終曲餘韻和觀眾的想像空間。但仍然不損《末日之花》的感人與精巧，瑕不掩瑜。

《末日之花》的場景是科幻卻又警世的，是一樁哲學意味濃厚的寓言，而孕育她的土壤則是一個又一個親切卻又陌生的聲響。在《末日之花》的音樂世界裡，聲響沒有國界、風格不是必然，只有樂音以純粹的姿態來回交織、絲縷不絕。尚 - 賈克·勒梅特的每一顆音符都是對土地山海的愛戀，是他徹底讓自身消融在每個樂器的聲音之中，再從中拔尖而起，激發出成一禎禎光彩爛然的樂音圖像。裏頭是藝術家徜徉樂海、凝鍊歲月的旅程結晶，和高大卻又謙卑的樂人匠心。

註釋

1、原文標題“ I Hate World Music” · 1999 年 10 月 3 號刊載於 The New York Times : <https://reurl.cc/5gNk2y>

2、附上原文供參： Maybe that' s why I hate the term. It groups everything and anything that isn' t “us” into “them.” This grouping is a convenient way of not seeing a band or artist as a creative individual, albeit from a culture somewhat different from that seen on American television.

風土的重塑、原鄉的拾遺 《半島風聲 相放伴》

演出 | 台南人劇團、斜槓青年創作體

時間 | 屏東演藝廳音樂廳

地點 | 2020/3/22 14:30

創立於 2008 年，恆春國際民謠音樂節以恆春半島在地民歌為核心，至今已十餘年歷史。2018 年，國際民謠音樂節擴大轉型為半島歌謠祭，除了在地的民謠藝師、原民團體之外，也邀請了亞洲地區不同類型的表演團隊，成為一個以臺灣本土音樂主體出發的世界音樂節。由斜槓青年創作體、台南人劇團合作創作的《半島風聲 相放伴》便首演於 2019 年的恆春西門廣場，是該屆半島歌謠季唯一一場劇場節目，今年則移師至屏東演藝廳音樂廳。由吳明倫、盧志杰編劇、朱怡文導演，《半島風聲 相放伴》講述恆春地區的三名女性，在面臨各自不同的人生課題時的困境與堅韌。除了四名劇場演員和三名樂手之外，《半島風聲 相放伴》還加入數位恆春當地的傳統藝師，阿公、阿嬤人手一把月琴，各個都是恆春小調的好手。四句聯、〈思想起〉與〈牛母伴〉的旋律不時穿插在文本之中，除了形成一種「類音樂劇」的呈現之外，《半島風聲 相放伴》可能更企圖復刻那個委屈艱苦無處抒發，只有寄託歌聲月琴的婦女群相。

《半島風聲 相放伴》的時空設定在那個臺灣南北通車要八個小時、金馬小姐風姿綽約、嫁人比找工作還要緊的年代。小名 Yuki 的書店老闆娘是庄頭的開心果，大小瑣事都熱情相助，一日幫忙顧攤時，遇見恆春通車來市區讀高中的阿春，和每天清晨從滿州擔菜趕市的阿滿；阿春和阿滿一口輪轉的四句聯讓 Yuki 嘖嘖稱奇，三人成為無話不談的姊妹淘。而後歷經阿滿年少遠嫁、阿春北上求職，少女們歷經成長的酸澀和陣痛，最後仍在半島聚首，把往事與青春封存在月琴的聲響中。而一班傳統藝師，則在《半島風聲 相放伴》扮演著最適合的角色——自己。無論是詮釋鄰里四處八卦催婚的大嬸，或是喜事前夕淚擁送別的母姊，這群高年級素人演員絲毫不見青澀，在唱著歌謠的同時分享甘醇雋永的生命歲月，扮演每個人生命中那些熟悉的陌生人。

《半島風聲 相放伴》的音樂設計是整個製作畫龍點睛的部分，由林謙信設計的歌曲有著略帶復古風範的輕搖滾曲風，幾首曲目巧妙的融合〈四季紅〉、

〈思想起〉等老歌旋律而不顯突兀，很好的扮演了現場藝師演唱的傳統牌子與新創歌曲之間的銜接橋樑，讓整個《半島風聲 相放伴》的音樂景色，在洋溢鄉土情懷的同時也滿載年輕放縱的活力。美中不足的是，音響技術似乎沒有考慮到屏東演藝廳是國內音響數一數二的專業音樂廳，演員及樂手經過擴音之後，過多的殘響全部混在一塊，對白、歌曲、民謠之間的層次混淆不清，幾個瞬間我一度有種錯覺似乎這些人是在某間 KTV 包廂裡面演戲。

而與其用音樂劇或歌舞劇的概念理解劇中民謠、四句聯交互並陳的運作模式，毋寧說《半島風聲 相放伴》是企圖重現某個過去泛黃的時空斷面，那個喜怒哀樂、惆悵歡欣都能化為歌聲的時代。於是，阿滿和阿春用七字體的四句聯互對嘴鼓、傳統藝師們用哀歌助陣，每到情感濃密處總是得來上那麼一首。而藝師們使盡渾身解數，展現民間歌謠中強大的即興編作和豐沛能量，也無疑是《半島風聲 相放伴》最光采動人的景象。這是創作者對傳統民俗的致敬，也是對田野調查的尊重。

但同時不可諱言的，即便《半島風聲 相放伴》想要重現田野景象的初心值得肯定，卻也導致整體的敘事節奏略顯拖沓。較為明顯的是阿滿出嫁前夕，眾人唱起古調〈牛母伴〉的一幕。〈牛母伴〉是女子出嫁前，女性長輩送別新娘、叮嚀各種婦德家事的歌謠，自由板式和各種大跳音程組合而成的旋律如泣如訴，滿盈著福佬系山歌絲縷不絕的悠然韻味。但是在阿滿出嫁這一幕，三位女主角就先唱了三次〈牛母伴〉，接著飾演女性長者的四位傳統藝師又各唱了一遍，即便同樣的旋律每一位歌者都會有不同的唱詞，但在這短短的時間內塞進了七次〈牛母伴〉，再憂戚絕美的旋律都難免顯得冗贅。這樣的矛盾是民間藝術從田野走進劇場，難以取捨卻又不忍忽視的遺憾。

無論是故事或是歌謠，離我們身處的時代畢竟去日遙遠，《半島風聲 相放伴》所營造的時空即便暖若冬陽，觀賞起來卻仍多少讓人有種以今人之眼「想像」昔日之景的感受。當然在這短短九十分鐘的製作，重現某種景象或許過於困難，但至少可以「復刻」。《半島風聲 相放伴》確實誠心叩問了那個逐漸遠去的美好年代，在劇場的奇幻空間中以道地原味的半島歌聲編織出屬於島嶼土地的，褪色模糊卻唯美依舊的記憶碎片。

得到又失去了什麼？——《朱文走鬼》及其線上展演

演出 | 江之翠劇場

時間 | 2020/4/4 19:30

地點 | 臺灣戲曲中心小表演廳 / 線上直播

三月五日，於上月底來臺，並與 NSO (國家交響樂團) 演出的澳洲中提琴家 Brett Dean，確診 COVID-19，為早已山雨欲來的表演藝術界敲下第一聲疫情警鐘。短短一個月內，數個大型藝術節從暫緩國際藝術家合作項目，演變為全面取消；從室內演出建議梅花座、隔間座或各種座，演變成室內活動參與人數超過百人建議直接取消。不過幾周光影，整個表演藝術界呈現雪崩式的逐步停擺。

在如此嚴苛的環境條件下還咬牙演出的製作是屈指可數，各大劇場儼若封門。在這波刺骨的寒流之中，各個表演團隊只能選擇另闢蹊徑，既然自己和觀眾都進不了劇場，「線上展演」便是最直覺的出路之一。一是讓費心製作的節目不至於全數付之流水，再者也是在疫情瀰漫之時維持藝術家們與觀眾的聯繫。

隨著三月下旬國立傳統藝術中心宣告轄下劇團及場館主辦節目暫停舉辦，2020 臺灣戲曲藝術節的十三檔節目也隨之全數取消或延期。原定於四月四日至五日演出的《朱文走鬼》，江之翠劇場特別在原演出日於臺灣戲曲中心臉書粉絲專頁直播，讓因藝術節取消而失望的觀眾得以一解戲癮，也是讓這部時隔十四年重製的跨界製作，能夠在網路世界完成它的使命。

於 2007 年獲得第五屆台新藝術獎表演藝術獎首獎的《朱文走鬼》，由江之翠劇場和「友惠靜嶺與白桃房」共同製作，改編傳統梨園戲「上路」流派的同名傳統劇目，講述秀才朱文於客棧邂逅被養父母凌虐而死的少女鬼魂一粒金，朱文在一粒金欲拒還迎的挑逗之下與之相好，在一連串荒謬逗趣的風波之後，人鬼伴侶踏上旅途。《朱文走鬼》以梨園戲之文本、音樂、表演程式結合日本的能劇、舞蹈元素和舞台美學，企圖藉由將「情愫織入現代性的身體與空間感」，進而「與當代產生連結」。**【1】**

《朱文走鬼》的劇本內容和表演程式基本仍是在傳統梨園戲的範疇裡頭，只是舞台改作能劇舞台的「本舞台」和「橋掛」形式，並在演出的頭尾和過門處，添入能劇中的說書段落（由舞蹈演員芦川羊子詮釋）。可以說，《朱文走鬼》的策略是把傳統梨園戲的《朱文走鬼》「近乎」不更動地放在能劇的脈絡裡，比起近年百家爭鳴的各種跨文化／跨領域創作，其跨界概念相對而言可以說十分簡單。

但簡單不代表無效。偏偏就是這幾個看似微小的新添螺絲，讓《朱文走鬼》在原本庶民歡樂的氛圍之下，硬是多了幾分衝突與辯證。無論高起的能劇舞台，和象徵連結俗世與幽冥的橋掛；抑或是開演前樂師、表演者持燈如鬼火於黑暗的舞台空間中列隊進場，皆在提醒著觀眾自身與劇中時空的距離。芦川羊子猙獰、誇張的舞蹈表情，和義正詞嚴、鏗鏘有力的說書語氣，則勾勒出與歡快的戲劇內容大相逕庭的奇幻詭譎。在客棧一幕結束，〈走鬼〉之前，芦川羊子一段約兩分鐘、沒有口白的表演，將整部《朱文走鬼》割開，是在諭示朱文的未來？批判戲中人的愚蠢？抑或是嘲諷少女幽魂的心機？觀眾大可以給出數百種解釋，但這一段短短的肢體表演無疑將觀眾從嬉鬧的情節中抽離，提供一個更具批判性、更為超然的觀看視角。

自三月的「Brett-NSO 事件」至今，我也欣賞了幾齣國內團隊的線上展演，【2】而緣於各個團隊的製作成本、技術支援不同，呈現效果也各有優缺。在觀賞《朱文走鬼》的時候，線上觀眾即時在留言區交換意見，大多是和演員招呼、叫好，但也有些許對作品本身、表演內容，或是轉播技術、影像呈現的討論。一名觀眾在演員謝幕時留下一句耐人尋味的「這真是一齣殘酷的戲。」而這句話在甫看完整部作品的我眼裡，引發點點波瀾——這是只屬於網路世界的社交模式，遠比一般的劇場空間還要更為喧嘩熱鬧。但難以忽視的是，影像整體偏暗、字幕遮蔽、以及鏡頭視角的限制等技術上的缺憾。一直到演出中段，我看到留言區的討論才注意到舞台有架高，也是演出之後在翻找舊資料的過程中，我才確立《朱文走鬼》本舞台和橋掛的舞台形式。這些都是劇場演出被放進鏡頭之後，不可避免的衝突與磨合。

《朱文走鬼》時隔十餘年再重演，相信對於演員及觀眾都有其時代意義，而其所觸碰的「當代」面貌想來也早有蛻變。《朱文走鬼》是否仍在追求「現代性的身體與空間感」？又或者要問，這裡所討論的現代性是以哪一個面向作

為討論的出發點？是指舞蹈的身體必然比梨園戲的身體來的「當代」嗎？還是指能劇的舞台比戲曲的一桌二椅更「當代」呢？《朱文走鬼》的跨界形式和創作策略，究竟要看作是臺灣劇場在跨文化 / 跨領域的發展過程中的一個成功典範或歷史斷面，抑或是可從中挖掘出「更當代」的文化議題或審美概念，無疑是經典重演背後的弦外之音。

同樣地，當劇場碰上一個新的媒體（電影、電視、電腦、網路.....等），其呈現形式和觀賞生態都必然會對劇场的概念本身造成衝擊。而親炙舞台、和表演者身處同一場域的臨場體驗及感動，固然沒有科技手段可以取代，但在劇場被迫關門的今日，表演藝術也等同於被迫思考，除了一直以來主打的「現場體驗」之外還可以如何維持自身的能量？這是疫情籠罩下一個弔詭的發展，卻又何嘗不能是一個轉機，讓劇場再一次思考網路時代中的自身定位呢？這大概是在劇場寒冬下，作品之外、當下之中的一個值得思索的課題吧。

註釋

1、參見《朱文走鬼》電子節目冊，網址：<https://reurl.cc/0opRLM>。

2、包括臺北市立國樂團的網路直播音樂會《望春風》，網址：<https://youtu.be/vsLXPr3hAW0>；台北歌劇劇場亦將今年的新製作法雅歌劇《迷靈之戀 / 短促的人生》彩排版，公開於網路平台，網址：<https://youtu.be/XnYSI706LFc>。

老屋中不斷變形的夢境《阮兜 322 巷 6 號》

演出 | 黃紹萱 (藝術統籌)、許懿婷 (創作顧問)

時間 | 2020/05/11 16:30

地點 | 水谷藝術

坐落於萬華區萬大路，隱藏在巷弄之間的水谷藝術成立邁入第六年，【1】這間外觀、結構都與尋常民宅無異的五層建築，是國內幾個新興的當代藝術展覽空間之一。水谷藝術的建物是上世紀末典型的臺灣透天建築，狹長的縱深、偏窄偏陡的樓梯、房間與房間之間呈現出的擠壓感，都讓人一進屋就感到滿滿的懷念。而這樣的懷舊氛圍又與水谷藝術當代、實驗、跨域的策展路線有著明顯而極端的衝突和反差，讓觀者每每著迷於展覽與建築之間碰撞出的奇幻場景。

甫自歐陸歸國的行為藝術家許懿婷，今年春天於水谷藝術舉辦個展「飄浮身體 - 挖掘第三空間」(簡稱「飄浮身體」)，內容包括四月十二日至五月十日的裝置、現場行為及行為紀錄展，還有五月十號下午三個售票場次，由黃紹萱導演，許懿婷任創作顧問的跨域展演《阮兜 322 巷 6 號》(簡稱阮兜)。「【2】「飄浮身體」展覽聚焦在藝術家長年關注的階級衝撞、社會壓迫等議題，作品多探討日常生活中的界線：國族的、政治的、文化的，甚至是公私之間的界線，再從中延伸出各種界線自然派生之兩造對話的「高度差異」，探討身分與階級之間的矛盾，諸如展覽期間的行為藝術作品〈之上〉，許懿婷在水谷藝術的頂樓窗台延伸出一跳水台般的木板，站在五樓高的空中吃著瓜子，並將瓜子殼恣意扔下地面；〈我們〉則是將四張椅子安裝在四樓牆壁高處，椅子上的行為者斜眼盯著參觀民眾沉默不語。兩者皆是透過物理上與觀眾的相對位置，以奇幻的景觀暗喻社會環境中的階級對話，而展覽期間的展演《阮兜》，則回歸水谷藝術的家屋空間，以「家的想像」為核心命題，結合行為藝術、舞蹈、互動、裝置、現場演奏等各個領域的創作者及表演者，共同丟出自身對家的詮釋。

《阮兜》從展場的導覽開始，許懿婷著套裝紗裙，戴著禮賓手套，以導覽解說員的腳色帶領觀眾進入位於水谷藝術的「飄浮身體」展覽空間，逐樓逐項地解說自己的作品。許懿婷隱藏自己藝術家的身分，用第三人稱的解說角度快

速帶著觀眾了解「飄浮身體」的策展脈絡與作品內涵，隨後，表演啟動，許懿婷仍身在展場導覽員／管理者的角色裏頭，但旋即與觀眾切斷互動，自顧自地重複打掃、吃水果、脫衣服等動作。原本隨觀眾上樓、夾雜在群眾隊伍中的其他表演者開始與作品互動、表演，或是用原先設計好的對話主題與觀眾交流。

《阮兜》並不完全是以「飄浮身體」做為發展的基礎，而是以水谷藝術的建物特質去闡述自身的課題。演出內容或許多少延伸了展出作品的思考，但絕大部分仍是以許懿婷作品與建物之間的關係作為開展的立基點。以〈我們〉為例，這件原本在關渡美術館展出的作品，原本是批判、反諷藝術教育中的評審、徵選制度中的權力壓迫，但當〈我們〉被移出美術館空間，原本的批判對象便隨之消逝。表演者坐在高空的椅子上，做為作品一部份的行為者，在演出進行中開啟了「家人與自身的期望」的話題，將原本的批判對象轉移至家庭中的權力關係，而〈我們〉的內涵就在《阮兜》之中產生了質變。

阮兜 322 巷 6 號 (阮兜 322 巷 6 號演出團隊提供)

這樣的創作策略並不能說是無效的，如果單純把《阮兜》當作一場老舊建築的夢境，當作對於每個人幼兒時懵懂模糊的家屋記憶的一種觸碰、勾勒，它的確有其引人入勝而詭譎唯美的一面，但其與「飄浮身體」展覽的斷裂和疏離，卻令人感到有點徬徨失措，摸不清創作團隊對於兩個製作之間，該呈現什麼樣的相互關係，是否有足夠明確的意識或立場。例如二樓的錄像裝置〈邊界之間〉，是房間中一排沿對角線懸掛的筆電，錄像內容是許懿婷透過網路，聯絡在歐陸生活的友人，在捷克與波蘭國界線的兩側玩桌球或飛盤等雙人遊戲。而《阮兜》的表演者則是在這一排筆電的兩側互擲紙飛機，雖然（展演與展覽作品之間的）形式相近，但《阮兜》裡頭這段直接以影音器材（筆電）作為互動對象的展演，很大幅度地削減了〈邊界之間〉的原有內涵，成為一種單純對展覽作品及影像的模仿或戲謔。又如舞者高詠婕和樂手林語桐，是《阮兜》之中唯二自始至終都嚴守第四面牆的表演者，他們恣意地在建築物中遊走、即興表演，卻與展場裡的作品和其他演出內容有著無以名狀的隔闕，呈現一種不自然的孤立狀態。

不過，雖然《阮兜》的主題和定位稍嫌不夠成熟，但我認為在這樣一個沒有固定文本的演出中，導演黃紹萱確實地掌握了縱向結構的平衡：利用聲音及

表演者的編排，吸引觀眾的注意，於特定的時間段將觀眾聚集在特定的樓層、場域中，讓整個表演的架構不至於因即興互動的形式而潰散。順帶一提，《阮兜》每場次的觀眾數上限是十五人，在疫情影響活動人數被強制限縮的情況下，感謝我們還有像《阮兜》這樣的小型非典型創作，能夠讓藝文不致於完全從日常生活中消失，在巷弄的角落中燃燒淡淡的光與熱。

註釋

1、<https://waleyart.wixsite.com/website/about>

2、332 巷 6 號既為水谷藝術在萬大路的地址。

反芻的過程——《吃土》與北管音樂的距離

演出 | 壞鞋子舞蹈劇場

時間 | 2020/07/19 14:30

地點 | 國家兩廳院實驗劇場

在欣賞林宜瑾《吃土》之後，我突然想起過去，我還是一個每天都在琴房度過的國樂系學生時的一些往事。

拜當代國樂發展的歷史脈絡所賜，【1】現在的國樂系學生練習、表演的獨奏曲或合奏曲目，大概九成以上都是二十世紀中旬以後的當代作品。不同於古典樂有著厚實飽滿、取之不盡的經典曲庫，現代國樂則普遍瀰漫著以新為貴的風尚，一有作曲家又寫了一首國樂曲，各家各團便爭著要演，似乎海報上要是沒出現「首演」兩字，氣勢便輸入兩公里似的。當然這不是壞事，代表這個領域持續有新的創作者為它注入活水，但不免有時會有作曲家不夠熟悉國樂器或國樂團的性能、音響；或是太急於求新求變、擺脫傳統，而寫出讓樂器和演奏家練到眼花手軟，卻遠遠稱不上好聽的曲子。我大學時的合奏老師對這個現象有一句精湛的點評「這就像是叫大象表演芭蕾舞，觀眾還是會鼓掌——因為大象很努力！」

當代的創作者向傳統、民俗取經之時，該在創作 / 傳統、藝術 / 民俗這兩組座標線劃出的象限之間選擇什麼位置，或許是創作者乃至於觀眾觀看時最重要的課題，這也是我在觀看《吃土》時，腦中不停運轉的思考面向。

——這是防火線——

（此篇文章八成以上的篇幅都會聚焦在《吃土》的音樂而非舞蹈上，想看專業舞蹈分析的讀者，建議點擊左上角回上一頁，閱讀其他評論人之文章）

自 2015 年起，林宜瑾展開「ㄅ、 - 當代身體系統計畫」，企圖自民俗藝術中的藝陣、儀式中發展出屬於臺灣的文化身體（cultural body）。《吃土》歷經了長達三年餘的田野調查，向彰化、淡水的北管社群學習，並親自帶領壞鞋

子肢體劇場學習北管，參與繞境。最終由編舞林宜瑾、音樂設計李慈涓，壞鞋子的舞者和淡水南北館的樂師們，共同創作出了結合北管與現代舞的跨領域製作《吃土》。

淡水南北軒林宸弘的鴨母笛為《吃土》帶來第一聲北管樂的聲響，整個作品六、七成以上的時間，北管樂以一種近乎被拆碎、解構的狀態，在《吃土》裡流動著。原本的曲牌、鼓介在被拆解之後幾乎沒有留下任何可辨認的線索，甚至於在某些時候，這些傳統樂器譬如殼仔弦、板鼓、通鼓、鑼鈔、嗩吶……無論絲竹或是打擊，似乎都只是在為《吃土》提供一個漢文化樂器的音色。而隨著作品推進，《吃土》逐漸拉出一條聽覺的閱讀脈絡，一一拾起、拼湊這些破碎的聲響，隨著演出進入高潮，終於在一個短暫的片刻串起一段完整的旋律。在這個反芻的過程當中，《吃土》帶領著觀眾回溯創作者「學習—轉化—辯證—反思」【2】的路程，透過當代、實驗、跨界的視角，再一次重新認識北管音樂。

在這六十分鐘的過程中，我不停地思考，到底該如何評價，或是理解這種「拆解→還原→再造」的創作邏輯？它彷彿意在呼應林宜瑾在文化身體的創作理念中，那「取之民俗但不挪用民俗」的概念，【3】觀眾可以在舞者的動作中（那些略為軟化卻稜角分明的罡步、擺肩，或是手部搖動如持法器），輕易地覺察陣頭或家將身體的蛛絲馬跡，卻仍無法依此「框」住《吃土》不停流動、調整的肢體風格。同樣的概念如實在《吃土》的音樂中呈現，北管的音樂語彙被盡可能的分割成最小的單位重新排列組合，音樂設計李慈涓在演後座談中的用詞或許是最精準的：她提到在《吃土》的音樂創作過程中，貫徹始終的其實是北管「去符號化」的工作。

但這難道不會很矛盾嗎？從《吃土》演前演後大大小小的專訪、講座、分享之中，不難看出林宜瑾在運用北管創作的歷程中，具有某種傳統民俗文藝復興的企圖心。而壞鞋子的團隊耗費三年多的時間向淡水南北軒取經、實地走訪繞境現場、與北管藝術家長時間的共同創作、甚至是最終讓北管樂師加入舞者的行列，在做了這麼多北管與當代舞蹈共榮共生的實驗和實踐之後，獲得的答案卻是「北管的去符號化」？或著白話點說（我想我理解的應該沒有錯）：要讓它盡可能不要「一聽就是北管」，才能讓北管在劇場中「更可以被聆聽」（同樣出自李慈涓在演後座談的發言）。如果單純從傳統音樂的本位出發去思索這個結

果，難免令人感到有些沮喪或挫敗。

再者，如果這裡的「符號」指的是音樂中，旋律、調式、鼓介、曲式等等，那些足以建立一個音樂風格的種種，那以最終的成果而言，《吃土》的去符號化確實做的十分徹底。但同時不能諱言，在這種定義裡，樂器本身也是一個符號，從音色到外型，甚至是演奏的動作、肢體，都是形塑一個樂種藝術風格的要素之一。而這些符號終究無法完全從一個音樂生產、聆聽的過程中抽離，在這個情況下，又為什麼要有如此強烈的意識去執行去符號化的工作，特別是在這麼一個以民俗音樂及傳統藝術為核心母題的製作裡頭？

寫到這裡，即便我的口吻充滿了批判，但我絲毫不能不讚賞《吃土》最終呈現的樣貌仍是如此地和諧、工整、感人。即便林宜瑾和壞鞋子捨棄又找回這些文化符碼（無論是肢體或音樂的）的過程與脈絡，顯得如此迂迴、崎嶇、甚至有些叛逆。但《吃土》在這個解離重構的反覆過程中，所凝聚的能量確實十分驚人。隨著繞境的塵煙自燈光下冉冉升起，將舞者和樂手團團淹沒，那最初離散的線索被一口氣收束、串起，轉瞬即逝的民俗景觀爆發的那一剎那，原本漸漸被拉離傳統土壤的觀眾，便像是一口氣從半空中被砸回地上。這冷不防被扔了滿臉的泥土芬芳，是如此深刻而難以忘懷。是的，無論我再怎麼對《吃土》的創作論述或發展策略充滿疑問，我仍然認為《吃土》確實以一種當代的、精緻藝術的視角去閱讀、覆誦出北管樸實而雋永的美麗。北管，並沒有在創作者的手中成為跳芭蕾舞的大象。

如果要說《吃土》企圖召喚觀者心中對某種對土地的關懷與關照，抑或是讓這個古老的地方樂種找到某種與現代劇場結合的姿態，這些造作的說詞都過於冗贅、笨重了。對我而言，對《吃土》最合適的點評，或許不過是一位眷戀、嚮往傳統的編舞者將她所看見、記憶的北管音樂，用劇場的語言再複述一次罷了。而《吃土》或許不過是林宜瑾和壞鞋子到達的一個階段性的端點，究竟林宜瑾所謂的文化身體能到達什麼樣的遠方，相信將會是傳統音樂與劇場相遇的旅程裡，眾多善美的解答之一。

註釋

1、這篇文章不是在談國樂發展，對臺灣國樂史有興趣的讀者不妨參考黃文玲：《五十年間(1949-1999)臺灣的國樂發展研究》，臺北：國立臺灣師範大學

音樂研究所碩士論文，2000 年；或是呂鈺秀：《臺灣音樂史》，臺北：五南出版，2009 年。

2、林宜瑾節目單〈編舞家的話〉自述。

3、林宜瑾於〈蘭與姑婆芋「野」出框架的自然 林宜瑾 × 林素蓮〉中提到「我很避免去找陣頭文化，當你不了解，就太容易被形式綁住。當如果沒有符號，一個舞者只是跳舞，我們有沒有可能閱讀出他從哪裡來？」摘自張慧：〈蘭與姑婆芋「野」出框架的自然 林宜瑾 × 林素蓮〉，《PAR 表演藝術》第 331 期（2020 年 7 月）。

關於「音樂會」與「音樂劇場」(的中間)——從《越嶺 ~聆聽布農的音樂故事》開始的追問

演出 | 臺灣國樂團

時間 | 2020/08/08 14:30

地點 | 臺中國家歌劇院大劇院

約莫月餘前，我於臺中國家歌劇院欣賞了由臺灣國樂團和南投縣信義鄉布農文化協會聯合製作、演出的《越嶺~聆聽布農的音樂故事》(後稱《越嶺》)。這部作品由專擅音樂劇的導演張得恩執導、菲籍臺裔音樂家吳睿然作曲，以跨界形式演繹布農族原住民的遷徙歷史與生命故事。吳睿然的音樂設計確實十分出色，在融合國樂和布農族音樂的過程中，將兩種特色鮮明的音樂風格匯通的穠纖合度。曲目之間的轉換與鋪陳抑是穩紮穩打，最後一曲轉進《Pasibutbut 祈禱小米豐收歌》的時候，由華麗賦歸到質樸的回鋒一筆，更是令觀者屏息而感動。

無論是形式的繁複抑或是內涵的厚實，《越嶺》都無疑是個優秀的音樂跨域展演，但我走出劇場第一個問自己的問題是：《越嶺》算是音樂劇場嗎？

如果把同為臺灣國樂團製作的《寶島辦桌》【1】當作對照組，《越嶺》設計了垂墜的舞台裝置、在樂團前後的兩片不同方向(正投、背投)的投影、輔以來自南投縣信義鄉的布農族群眾演員們的表演，《越嶺》的劇場手法可能更為複雜。然而，《越嶺》缺乏樂曲與劇場元素的對話，對我而言，《越嶺》中的音樂還是音樂、劇場還是劇場，而不見《寶島辦桌》之中，不同演出形式之間的交融與匯合。當然，《越嶺》和《寶島辦桌》都值得一看，皆是以國樂為主體的音樂跨域展演，只是兩者之間的確有著十分微妙的形式差異。

日前表演評論台先後刊出兩篇評論北市交與承舞製作《燈·影》的文章，兩者皆針對「音樂劇場」——這個不算新興、許多音樂團隊戮力耕耘、卻始終難以釐清或辨明的演出形式——多有析論。其中我十分同意顏采騰的觀點，【2】音樂劇場最終還是應該要為音樂服務。但我同時要強調，音樂劇場不應該脫離劇場

的脈絡來討論。無論是從創作者或觀眾的角度出發，一個以音樂劇場定義自身的作品或是製作，都應該要把「音樂」和「劇場」納入觀照的整體。對我而言，讓音樂劇場之所以是音樂劇場的關鍵，並不是在於那些導演手法或劇場元素（燈光、舞台、裝置、多媒體……等等）；也不在於台上的音樂家到底是站著彈、坐著彈、或是一邊跳舞一邊彈。而是一部「音樂劇場」的音樂部分無論是樂曲、音響、表演型態，都應當無法在脫離劇場手法或架構下成立，否則這部作品／製作【3】就不完全算是音樂劇場。這同時便是我何以認為《寶島辦桌》是音樂劇場，但《越嶺》卻不是的主要原因。

順帶一提，我其實對於「音樂劇場應以音樂為主體」這句話一直有點感冒（請注意我這裡用的是「這句話」而非「這個論點」），並不是我認為這句話有錯，而是這句話背後通常有個沒被說出來的潛台詞——是「音樂以外的東西，都可以不被認真以待」，總之「先求有」再說；然後把舞台、燈光、服裝、影像一股勁地往音樂上疊，眼看它樓塌之際，再把「音樂為主體」這句話端出來，把一部劇場製作應有的結構或統整，冠冕堂皇地規避掉。

很有趣的是，早些時候的音樂劇場，若把節目單翻過來看，很多時候是沒有「導演」這個職位的（抑或是掛「導演」這個職銜的藝術家，其實是樂團指揮或音樂總監）。近一點的音樂劇場製作，才逐漸出現由劇場或音樂劇專業的藝術家擔任導演之職，不能不說是音樂劇場發展的一大進步（至少對我而言）。

【4】

在關注音樂劇場的這一年間，我愈來愈深信，在「音樂會」與「音樂劇場」之間，應當還有一樣東西叫做「劇場化的音樂會」，存在於前述兩者劃分的形式光譜的中間。【5】它可能是一部納入劇場手法，複合形式的音樂會製作，但相較於音樂劇場，卻更為聚焦在樂曲的演奏和呈現。無論需不需要一個名稱或概念去定義，重要的是創作者和觀者都應該為自己準備好一個明確的脈絡或定位，再去進入一個跨領域作品。這總好過於用「音樂劇場」這四字，去籠統概括前述所有難以定義的、介於音樂會與劇場之間的各種展演形式。

最後要重申的，音樂劇場之於音樂會，並不代表前者比後者更先進、更精深、更高大上，或者不莊重地說——更屌。作為無數跨領域展演的其中一種形式，音樂劇場從來不是為了「取代」或「超越」既有的音樂會而存在的。更何

況，從一場音樂會到一個劇場製作，其背後的時間、物力成本，可能有百千里計的差距。親愛的藝術家們，在進入一個音樂劇場之前，(除了惦惦自己的口袋和時間之外)還是先想清楚把音樂放上劇場舞台的初衷是什麼吧？

註釋

1、蔡孟凱：〈不只是辦桌《寶島辦桌》〉，表演藝術評論台，網址：
<https://pareviews.ncafrog.org.tw/?p=36845>。

2、原文為「所有外於音樂的事件與媒介都應在精神或意念上和音樂統合為一，並且最終都應當服膺於音樂。」摘自顏采騰：〈完整的樂，曖昧的舞：《燈·影》與音樂劇場的距離〉，表演藝術評論台，網址：

<https://pareviews.ncafrog.org.tw/?p=60737>。關於此作的另一篇評論為沈雕龍：〈那個「嚇一跳」的允諾《燈·影》〉，表演藝術評論台，網址：

<https://pareviews.ncafrog.org.tw/?p=60710>。

3、這裡特別使用「製作」這個詞，是考慮到有些音樂劇場的創作，實際上是使用已完成並獨立演出多次的樂曲，例如妮夏·瓊斯 (Netia Jones) 所導演，2016 曾來台演出的《孤絕的詠歌—冬之旅》(The Dark Mirror: Zender's Winterreise)。

4、另一個蠻值得討論的議題是，有沒有可能讓「戲劇構作」這樣的角色也進入一部音樂劇場的創作？或許相較於「導演」能更讓作曲家、音樂家維持自身的主導性？

5、又或許可借用顏采騰在〈月是故鄉明，土是故鄉調——朱宗慶 2019 擊樂劇場《泥巴》〉中的用語是「含有劇場潛力的複合性音樂作品」，文章刊載於表演藝術評論台，網址：<https://pareviews.ncafrog.org.tw/?p=55814>。

金石木革，聲響宇宙：《青ㄟ搖擺》、《擊樂劇場—罪大惡擊》的擊樂跨域展演

《青ㄟ搖擺》

演出 | 莫比斯圓環創作公社

時間 | 2020/09/25 19:30

地點 | 華山 1914 文化創意產業園區果酒練舞場

《擊樂劇場 - 罪大惡擊》

演出 | Drumily 擊樂團

時間 | 2020/09/26 19:30

地點 | 誠品表演廳

在形形色色的音樂跨預展演之中，打擊樂可能是最有潛力的音樂領域。在各種樂器的演奏方式中，打擊樂有著最明顯的肢體呈現、最多元的樂器形制、最豐富的音響呈現。再者，民俗節慶、歲時祭儀、生命禮俗乃至於說唱戲曲，對打擊樂的重視，更讓各種地域、文化的打擊樂，先天就具備了劇場的基因。

九月的最後一週，我欣賞了兩場擊樂跨領域展演，分別是莫比斯圓環創作公社主辦，由黃子翎、尹雯慧、齊藤伸一等人共同創作的擊樂跨界 3 號作品《青ㄟ搖擺》，和 Drumily 擊樂團的《擊樂劇場—罪大惡擊》（後稱《罪大惡擊》）。兩個製作形式不同、風格各異，關照的面向也大相逕庭，但同時都表現打擊樂在跨領域展演中的潛力與優勢。

《青ㄟ搖擺》的創作成員身具劇場、文學、音樂、舞獅等不同專長，解構傳統舞獅藝術中的操偶、鼓陣、文武場等元素，再混搭即興電音、詩詞、古調、影像等藝術形式。其由民俗藝術取經，開場一段原味生猛的舞獅表演便成功的再現民俗現場，再從中拉出敘事脈絡，描繪一群來自島嶼各地的北漂女子，若即若離又藕斷絲連的家族羈絆。《青ㄟ搖擺》在多元、繁複、且不斷轉變的表演形式之間，層層編織起一段溯源的旅程，最後表演者和觀眾在樂音與文字的陪伴中，與內在徬徨而孤獨的遊子和解。

Drumily 擊樂團則是由一群臺藝大國樂系的校友組成，《罪大惡擊》以天主教中所描述，人類的「七宗罪」【1】為主題，七項罪行各由一位演奏者和一首樂曲詮釋，曲目之間並穿插簡單的戲劇呈現，最後再由一首名為〈救贖〉(由 Drumily 擊樂團委託作曲家林明琦創作)的樂曲作為總結。《罪大惡擊》的每一首樂曲獨自成立、各具風格，在展現演奏者的演奏技術與表演實力之外，更成功地詮釋了七宗罪的性格與形象。再輔以穿插其中的戲劇表演，切身的表現每一位演奏者各自的課題和與團隊的矛盾。八首樂曲、七段自白，串聯起一場表演團體之中的茶壺風暴。

拜上世紀末至今風靡全球，英國打擊樂隊「破銅爛鐵」(Stomp)所引領的潮流所賜，我們幾乎可以在每一部打擊樂的跨領域製作中，看到日常物件的運用。所採用的創作策略、物品種類各有千秋，但基本上不脫兩種概念：「物件的樂器化」或「樂器的物件化」。

前者譬如《罪大惡擊》中，〈Drumily III〉一曲運用飲料杯、啤酒瓶、各種鍋碗瓢盆碰撞的聲響組織樂曲；或是〈阿斯莫德〉最末段，作曲暨演奏者張旭以皮鞭抽打建鼓的聲響入樂。後者則像是《青ㄟ搖擺》以鼓棒比擬炷香、織杼、或是輔助孩童敘事的木偶。而無論「物件的樂器化」或是「樂器的物件化」，其實主要目的大同小異：藉由物件本身在日常生活被賦予的意義，加強音樂和敘事主題之間的連結。然而當代的擊樂劇場創作者所做的又更多，並不只是停留在「欸，這個東西也可以拿來當樂器演奏喔？」的表面挪用。

在《青ㄟ搖擺》中，一個只有骨架、竹編製成的舞獅獅首貫穿了整個作品，與表演者互動、對峙。獅鼓在演奏的過程中，被表演者不斷的推動如玩具推車，而樂器與竹編獅首的並置、對話，呈現了民俗現場與劇場展演之間，彼此撞擊出的戲謔和幽默，這是物件與物件之間自然產生的場景效果。又如《罪大惡擊》裡，演奏家徐易達在〈Le Corps À Corps〉中，演奏伊朗手鼓的同時扮演賽車手、觀眾、賽評員。樂曲中他不時搔刮手鼓又發出大聲的喘息，模仿賽車場中車輪高速磨擦路面的聲音，除了讓樂曲的音響更為豐富之外，更進而詮釋出某種焦慮的精神狀態。這些手法都不只是關照樂器 / 物件本身可能的象徵意義，而是在樂器 / 物件相互模仿的過程中，藉表演發展出更多元、更深層的延伸意涵。

我時常在想，「音樂劇場」其實很像是一把雙邊都開有窺視孔的萬花筒。從音樂的這一端看進去是一個樣貌，從劇場的這一端看進去又是另一番風景，而兩種視角所想要觸及到的目的地，其實是同一個終點（或中點？），只是因為不同專長的創作者，自然產生的觀點、策略、思維的差異，而最終在觀眾面前呈現了不同本位所架構而成的景觀。《青々搖擺》和《罪大惡擊》，正好呈現了擊樂跨域展演的兩種不同的創作邏輯——前者從劇場的這一端出發、後者則從音樂的這一端出發；前者以文本為核心、後者以樂曲為核心。而這兩部作品的確都發揮了打擊樂在跨領域展演中的優勢，並藉由音色、肢體、舞美，編織出獨樹一格的聲響宇宙。在跨領域展演儼然已是顯學的今日，各種規模、型態的跨域製作一個個都想搶到潮流浪間上的位置，在那，相信擊樂劇場將會有其不可輕視的一席之地。

註釋

- 1、分別為傲慢、貪婪、色慾、嫉妒、暴食、憤怒及怠惰。

這樣太危險♪飛太遠♪《虞轉》

演出 | 飛人集社劇團

時間 | 2020/11/21 19:30

地點 | 臺灣戲曲中心 3102 多功能廳

在開始討論《虞轉》之前，我想先提提編劇施如芳和戲劇顧問傅裕惠的兩篇臉書上的隔空對話。

施如芳在首演兩天前寫到：「終於寫到小劇場，我終於可以標舉創意，不用再問觀眾看不看得懂了齣。」沒想到在與（看過《虞轉》排練的）媒體友人的對話中，卻驚覺《虞轉》即便對習於現代劇場的觀眾而言，要理解最終呈現的文本內容、象徵意涵，都有些吃力且費神。讓施如芳不免自忖「難道，我還太超過？連慣看現代劇場的人，都不容易一次 catch 到這些意涵嗎？」【1】對此，傅裕惠則回應道：「如芳以為寫小劇場作品給現代劇場觀眾看，大家應該可以輕易地心領神會。殊不知，除了兩位戲曲演員必須跨界、拋開程式包裝，兩位偶戲演員也要承擔與架接不同劇種介面，來去段落之間，說到底也考驗著觀眾肚子裡養成的感受力和眼界。我作為戲劇顧問循著全劇文字追根究底，其實會讓人一身冷汗、肅然起敬。」【2】更明確地揭露《虞轉》錯綜複雜的表演形式及媒材運用，跳躍且不斷變換的敘述視角，對於表演者及觀眾而言都是十足吃重的功課。

本來大劇場和小劇場從字面觀之，大小原是指涉舞台規模和觀眾席次的差異。但我們的確會對所謂的「小劇場」抱有一份期待：更具實驗性、更有彈性、更跨域、更勇於挑戰表演形式或文本結構的已知或未知。如此想來，也難怪以多部精緻大戲聞名戲曲界的施如芳，在《虞轉》這部跨域製作中，會展現如此不同以往的風格和觀點。其中固然有其驚艷及驚喜之處，但卻也有些許未竟的遺憾。

由施如芳編劇、石佩玉導演、傅裕惠任戲劇顧問、許淑慧音樂設計的《虞轉》，由專精淨角、三花的歌仔戲演員呂瓊珺主演。從淡蘭古道上，清代曾任臺灣總兵的劉明燈所留下的一塊「虎」字碑出發，又取經中島敦小說《山月記》，

講述劉明燈於臺灣為官之時一心一意希望能有立下戰功、一展武才的機會，卻終究無從伸展一身武藝。在失意解職之際，竟夢到戴潮春事件的要角之一，人稱「戇虎成」的大反賊林日成，在夢境迷離之間，劉明燈竟在林日成身上找到自己追尋的氣魄與莽勇。《虛轉》的表演形式跨越偶戲表演與傳統戲曲，劉明燈和林日成等一班腳色在呂瓊琿、影偶、執頭偶之間快速跳換，透過燈光與投影儀上的影偶演出，寥寥數個表演者便呈現出反賊動亂、殺意奔騰的亂世場景。而除了複雜而精彩的表演形式，《虛轉》的音樂處理也非一般的歌仔戲曲調，而是許淑慧從臺灣本土民俗音樂取經，重新設計編排的類古調，為《虛轉》打造出古樸卻又縈繞著神幻氛圍的聲音場景。

施如芳的敘事風格一向穩健而古典，每每在宏偉壯闊的宇宙觀中，細膩動人地刻畫情節與人物。而此次在《虛轉》中採取跳躍的時空架構，讓演員和操偶節奏迅速地變換腳色與陳述視角，時空亦在現實與夢境中不斷擺盪，讓觀者彷彿在閱讀一篇意識流的小說一般，需要耗費相當的精神力才能跟上《虛轉》的敘事節奏，就如同戲劇顧問傅裕惠所說的「考驗著觀眾肚子裡養成的感受力和眼界」。這雖然並非施如芳首次操作非線性的敘事方式，步調和力道仍是穩紮穩打，卻令我感到多少有些失去控制。就像是一位習慣跑馬拉松的長跑選手，突然穿上了某種新科技的噴射背包。《虛轉》非常明顯且直白地，呈現出編劇想要在敘事結構上有所顛覆且突破的企圖心，而最終的結果並非不理想，卻多少與人用力過猛、「飛太遠」之感，在失序的邊緣如履薄冰。儘管我們仍然可以在本劇人物設定的相互對映、後見之明的冰冷批判、虛構之間的現世關照，看到施如芳對歷史人物和主題一如既往的慈悲與透徹，《虛轉》卻也確實且明顯地反映出這位經驗老到、質量兼豐的創作者，面對新穎風格的不羈與任性。

而音樂絕對是《虛轉》最令人驚艷且讚賞的一塊，在節目單的說明文字中，提到音樂設計許淑惠是以「歌仔戲源頭」為創作思路，將南北管、落地掃等音樂風格拆解重構。而就最終的成果而言，《虛轉》確實在具備濃厚福佬音樂風格的聲響之中，流轉出某種新的質地。上一次驚艷許淑惠的音樂設計，是在拾念劇集「超神話三部曲」的《蓬萊》、《大神魘》，其熟練操玩南管元素，混搭效果器及電子聲響，與「超神話三部曲」劇中虛構的「神話語」【3】相輔相成，建構出某種具有東亞色彩，異世界的聲響宇宙。《虛轉》亦頗有相類似的沉味，臺灣各種說唱戲曲的曲調風格，在許淑慧的手中被揉捏成某種具前述劇種風韻，卻不等同其中任何一者的全新曲風，讓觀者有著「親切但陌生」的聽覺

感受。令人驚奇的是，南北管、落地掃等各種不同的樂種被攪散之後，以戲曲的邏輯串接起來，竟會如此的勻稱合度而毫不違和。甚至於，隨著傳統戲曲鑼鼓點的聲響，被「置換」成南管四塊和南鼓，演員的身段與動作也呈現出較為柔軟且溫和，不同於傳統歌仔戲的身體素質。可以說，《虛轉》中的戲曲表現，很大一部份是在許淑慧的音樂主導之下，發展出獨一無二的藝術風格。

在《虛轉》的最後一幕，呂瓊琿雙手掬起投影機上的紙偶，粗暴的撕碎。更在癡狂迷離的狀態下，將換上反賊衣飾，代表林日成的執頭偶殘忍的拆解，作品便結束在呂瓊琿作勢啃食偶頭的瞬間，似是象徵執著立下戰功的劉明燈，在林日成的幻影中脫胎換骨，成為嗜血的武人。在這全劇最為奇幻的一幕高潮當中，人偶之間的界線消弭，演員處於同一個時空之下。而我則彷彿看見作品背後，全知全能的創作者，將所有天馬行空、恣意跳躍的思考碎片狂放的撒落。作品和劇場都被創作者馳騁的思路所吞噬，一片狼藉，這或許才是《虛轉》最為野性不羈、虎虎生風的一幕吧。

註釋

1、網址：<https://reurl.cc/N6vLd9>。

2、網址：<https://reurl.cc/D6zL2j>。

3、拾念劇集在「超神話三部曲」所使用的語言融合閩南話、客家話、廣東話、蘇州話等江南方言，並組合成一種全新的架空語言「神話語」，帶有各種方言的影子，卻又是全然虛構的語言。

演員劇場的下一步？——從《樓蘭女》和《崔氏》談起

《樓蘭女》

演出 | 當代傳奇劇場

時間 | 2021/01/09 19:30

地點 | 國父紀念館

《崔氏》

演出 | 本事劇團

時間 | 2021/01/16 14:30

地點 | 臺灣戲曲中心小表演廳

1993年，當代傳奇劇場的吳興國、林秀偉，與葉錦添、鍾明德、羅北安、許博允等戲劇、舞蹈、音樂領域的藝術家，共同為魏海敏打造了《樓蘭女》這個改編古老劇本，從戲曲演員出發，成果卻遠不是戲曲的經典作品。時隔二十餘年，魏海敏經過《金鎖記》、《孟小冬》、《歐蘭朵》等數個傳統、新編、跨界作品的打磨與淬礪，不斷地在臺灣舞台上展現一個又一個不同的戲曲女演員風貌。今年初（2021），《樓蘭女》作為年度第一檔戲曲創新之作的盛大復刻；一週後，本事劇團則推出為另一位女演員黃宇琳打造的獨腳戲《崔氏》。《崔氏》由黃宇琳提名傳藝金曲獎的崑曲〈癡夢〉為創作發想，歷時兩年的共同創作工作坊，假造一位名為「Tracy」的現代女子。《崔氏》雖然以戲曲人物為名，但以最後的成果而言，其中的戲曲表演占全劇比例極少，大多數的時候都是以現代戲劇與流行歌曲演唱作為呈現的手段，更像是近年於戲曲、戲劇、影視皆累積甚豐的黃宇琳，對自身跨界能量的一次探索。而《樓蘭女》和《崔氏》雖然創作年代相差將近三十年，兩者題材不同、創作手法不同、風格和形式也完全不同，卻在創作邏輯上有著異曲同工的關係，值得爬梳探究一番。

在近代的戲曲論述中，各家學者、藝術家皆不約而同提到傳統戲曲作為「演員劇場」的獨特觀演關係。**【1】**傳統戲曲倚賴許多伶人和時間的累積，創造出高度程式化的藝術內容，隨之而來的，則是以演員（而非作品）為觀看中心的觀賞模式。

《樓蘭女》和《崔氏》，某種程度上都在當代劇場作品的架構裡，「服膺」了這種傳統戲曲的觀賞邏輯。這兩個作品幾乎都只倚賴主演一人而成立，以獨角戲為形式的《崔氏》自不用說，《樓蘭女》裡頭的魏海敏有十數人的歌隊簇擁（就我個人的理解而言，也很像是有了台詞、肢體和性格的高級龍套），而其他如頡生王子、郡侯、姆媽等角色，也幾乎全是作為烘托主角、提供主角行動動機的功能性腳色而存在。比起題材或是文本，演員個人的舞台表現和魅力展現才是觀看的主體。且令人玩味的是，在欣賞兩劇的過程中，（至少就我的主觀感覺而言）兩位演員的舞台魅力甚至足夠讓我暫且無視這兩部作品內容、架構乃至於舞美上的一些缺陷。包含《樓蘭女》略嫌拖沓的節奏、與舞台服裝風格扞格不入的影像設計；或是《崔氏》文本內容與戲曲原本的斷裂，和內涵語焉不詳、止於表象遊走的女性意識。這些小缺陷都因為主演的光環而不再搶眼，甚至不會在觀者腦袋裡留下太多印象。

類似的作品近年有跡可循，久遠一點的譬如 2001 年作為當代傳奇劇場復團之作，由吳興國編、導、演的《李爾在此》；近一些的譬如王海玲自臺灣豫劇團退休之際所演出的《觀·音》（2017），由王海玲歷年演過的經典角色所串聯而起；前年由台北海鷗劇場與朱安麗共同創作的《女子安麗》（2019），則是以戲中戲的形式譬喻並叩問了朱安麗的真實人生。這些作品大多是從演員的生命經驗乃至於舞台經驗，甚至是藝術家的生涯課題出發。而若我們追溯《樓蘭女》和《崔氏》的創作脈絡，前者創作於魏海敏以《慾望城國》中的敖叔征夫人的一角突破戲曲旦角風格之後，承襲了當代傳奇劇場「以傳統戲曲探索世界經典」的創作策略，並以魏海敏的個人魅力展現作為實踐的主要方式。《崔氏》則是黃宇琳與本事劇團歷經近長時間的共同創作，以黃宇琳拿手劇目作為全劇的先設背景，並以獨角戲、歌曲演唱串聯而成。可以說，《樓蘭女》和《崔氏》更多可能是建立在表演者本身有意識的突破個人的表演維度（魏海敏之於戲曲旦角的舞台形象，黃宇琳之於擅長劇目的延伸與跨界改編）。

而正如同吳岳霖於〈演員劇場的消解與重解：從魏海敏的表演藝術探究戲曲的「當代性」〉所提到的，當代戲曲展演中的演員劇場，已不純然是過去觀賞傳統劇目中，以唱念作打和四功五法等演員技藝為中心的品鑑方式。而是介於演員劇場和創作中心之間，揉合文本內容、導演手法、演員表現為一體的綜觀視角，如同觀看《樓蘭女》時，我們同時在觀看魏海敏、林秀偉在劇本發展中展現的女性視角；在欣賞《崔氏》時，我們也同時在梳理邢本寧和王瑋廉串接

戲劇表演與流行歌曲的敘事方式。而作為觀看中心的魏海敏和黃宇琳，所展現的舞台魅力，也是源於建立在「編劇、導演對演員的某種體悟與了解」之上，表演者與創作者共同磨礪而出的「新的表演程式」。於是儘管演員仍是觀看的中心，但觀者接收到的卻是演員自身累積的表演質地與創作者編織的作品內容兩相互動的成果，而最終「成就或是被成就的還是演員」。**【2】**

《樓蘭女》在二十八年前提達到了它的時代使命，此時再搬演《樓蘭女》，彷彿是一場伶人匠心的華麗轉身，銘心而動人，但同時卻也令人無法不感到憂傷。感嘆在於，無論是或不是獨腳戲的形式，像這般幾乎是僅僅為成就臺上一人而存在的作品，該如何有重演或復刻的可能？

當代國內戲曲觀眾早已不再奉流派為圭臬，即便是觀看傳統劇目，在品鑑演員唱念作打的功夫時，現在的戲曲觀眾可能也不再（只）顧慮演員和他的老師演得「像不像」。即便如此，「傳承」一詞在戲曲藝術的領域裏頭仍然有著一個較其他領域更為複雜的概念：演員與其師輩之間同時具備著「創作者對創作者」與「表演者對表演者」兩種教習承繼關係。是以當代戲曲藝術在探討演員之間的傳承時，可能遠比流派藝術興盛的時期來得更為多元。除了表演風格、技藝的傳授之外，創作策略和作品發展手法同時也在當代戲曲藝術傳承的討論範疇裡頭。只是這中間，是否還包括了優秀當代作品的重製？

如同我無法想像一個不是吳興國的《李爾在此》，我也同時無法在腦海中描繪一個不是魏海敏的《樓蘭女》、或不是黃宇琳的《崔氏》。那又該如何讓這些以演員個人演繹為觀看核心的當代作品，找到傳承的方法或模式？當然，如同魏海敏與黃宇琳各自代表了不同世代京劇巨角的訓練環境與舞台歷程，新世代的傑出戲曲演員，將來也勢必將會創造出屬於他們的經典作品與舞台典範，只是做為觀眾，若前述這些優秀的資深演員所創造的當代劇目終會在演員封箱之時掃進歷史的舊頁，不留一點聲響，也未免太過哀傷。

轉眼間，國內各大戲曲團隊逐步邁入三十大關，而這些當代資深戲曲演員與各個領域出身的創作者之間，彼此磨合出的共作模式和出色作品，賦予了演員劇場新的概念與時代意義。至於將屆而立之年的新生代戲曲演員，將會與他們舞台、觀眾，和那些面貌仍未知、即將踏入戲曲領域的各路藝術家保持著什麼樣的互動關係與合作模式，大概會是臺灣戲曲未來三十年一個值得關照的面

相吧。

註釋

1、關於傳統戲曲與演員劇場的論述，可參考王安祈：《傳統戲曲的現代表現》（臺北：里仁，1996年）。

2、吳岳霖於〈演員劇場的消解與重解：從魏海敏的表演藝術探究戲曲的「當代性」〉一文中，爬梳當代戲曲研究自1980年代以降，「演員劇場」一詞與傳統戲曲之間互相指涉的定義於學界中的流變，指出「『演員劇場』一詞用來說明傳統戲曲，本就是一個『簡而言之』的說法與論調，其中更涉及論述的語境。」，是以演員劇場與傳統戲曲的連結應與後者之「流派藝術」之形成與消解息息相關。吳並指出當代新編戲曲即便因編劇及導演的技巧發展、地位抬頭，而導致其演員劇場的特質逐步改變，但演員表現仍然是當代觀眾觀看及品鑑新編戲曲的一大重心。參見吳岳霖：〈演員劇場的消解與重解：從魏海敏的表演藝術探究戲曲的「當代性」〉，《民俗曲藝》第189期（2015年9月），頁157-215。

屬於劇場的慈愛與殘酷《異鄉鳥》

演出 | 身聲劇場

時間 | 2021/03/21 14:30

地點 | 身聲淡水小劇場

踏進身聲劇場位於淡水藝術工坊的展演空間，兩道巧拼劃開了觀眾席與表演區域的界線。表演中所使用的樂器、投影儀、舞台裝置就在伸手可及之處。這個平時也作為排練空間的基地，四周皆擺滿了各式民族的樂器，讓人在演出開始之前，便開啟許多對身聲劇場表演風格及藝術內容的想像。而《異鄉鳥》由身兼編、導、演的身聲副團長張偉來與觀眾的音樂互動遊戲開始，他與音樂設計陳姿吟帶領觀眾打著簡單的三拍子，在節奏的伴奏中演唱由泰戈爾《飛鳥集》中，一首小短詩譜成的主題曲，為這場結合音樂、偶戲、光影的跨域演出拉開序幕。

《異鄉鳥》從鳥類因撞上都市建築玻璃或鏡面而死的「窗殺」現象為發想，講述一隻小黃柳鶯，來到 3987 公里遠的異鄉城市。不諳世事、個性單純的牠很快受到都會生活的殘酷洗禮，不但旅費被仲介騙光，辛苦工作的工資還被資方各種巧立名目剝削的所剩無幾。在一次飛行中，牠一頭撞上大樓玻璃而昏倒，獲得善良的八哥鳥「小八」的救濟和收留，也在小八的帶領下逐步熟悉都市叢林的遊戲規則。《異鄉鳥》以外來鳥類在異地的求生物語，明諭臺灣當今外籍移工的社會遭遇，移工人士在異地打拼中所遭受的歧視、剝削，乃至於生理層面的水土不服都直白地出現在《異鄉鳥》之中，只是張偉來和陳姿吟選擇以輕鬆歡快的表演節奏和光影偶戲的趣味互動來包裝、修飾背後的沉重主題。

第一次欣賞身聲劇場的我，在觀賞《異鄉鳥》的過程中不斷在思考藝術總監吳忠良口中（也是身聲劇場這二十餘年不斷探索、貫徹的）「演樂舞合一」，在這個節目中如何的被實踐。陳姿吟所創作的音樂以現場演奏及預製播放的方式在演出進行中交互出現，而張偉來與陳姿吟也不時會在表演、操縱裝置的同時演奏、撥擊樂器。但除了作品中段一首張偉來以小黃鳥身份獨唱的歌曲之外，大部分的演奏或音樂都還是單純為戲劇提供一段音效或是配樂。最為讓我深刻，甚至可說是（我所認為）最接近「演樂舞合一」的，反而是作品前半部

陳姿吟扮演公務機關人員的一個簡短段落。陳姿吟一邊演出百無聊賴的公務人員，一邊以塑膠容器為樂器即興演奏。這些「樂器」驚鈍的音色，與正規樂器如吉他、鐵琴的音色差異；和陳姿吟快速卻工整如機械的表演狀態，恰好與他演出的角色，冷漠而古板的性格互為表裡，成為前半場聽覺景觀的一個小小亮點。

《異鄉鳥》透過演員與燈光、音樂、投影儀的互動，將劇場獨有的「手作」趣味發揮的十分充分，觀眾可以在看到上述元素的同時，也看到它們是怎麼被作出來的，以教育推廣的角度來說，這確實是一個開啟觀眾對劇場的興趣，一個十分適切的方式。但最讓我印象深刻的，是《異鄉鳥》的故事毫不保留的在一個親子取向的作品中表達殘忍的內容。故事的結局，編導讓作為主角小黃鳥城市導師的小八，和小黃鳥一樣撞上大樓的玻璃，但小八卻因此喪失了性命。這讓我聯想到迪士尼動畫《小鹿斑比》之中，斑比的母親死於畫面外獵人手中的那聲槍響，從此成為一個世代美國人的童年陰影。【1】但劇場與電影的節奏是截然不同的，在這一幕之前，兩位表演者的表演仍是混亂而歡樂的，故此在小八撞上玻璃的時候，許多觀眾不論大人或小孩，發笑才是他們最直觀的反應。直到燈光轉為暗紅色調，表演者一段靜默，觀眾高張的情緒才開始沉澱、舒緩，逐步理解悲劇的發生。這段情感發酵的過程，是專屬於劇場的殘忍，也是慈悲。而最後，小黃鳥故鄉的大樹的一段獨白，提到希望自己被砍掉後「能被作成一扇窗戶」以跟小黃鳥重聚。這段諷刺又傷懷的結語，更是有年紀的大人更能「有感」的連翩感慨。

《異鄉鳥》不講大道理，也不明白說出何謂對錯黑白，而只是在音樂與光影的交織下，歌頌一段異鄉旅人的身不由己。在我想像中，當孩子們踏出劇場返家思索，或是年歲些許增長之後，或許才更能體會《異鄉鳥》最後的旨趣和含意。而這正是我認為當代親子作品中最可貴的：讓不同年齡、階段的觀眾都能帶回不同的收穫和啟發。最後，身聲劇場藝術總監吳忠良和編導張偉來不約而同皆提到，希望能藉《異鄉鳥》為始，打造更多「一台廂型車打包即可上路」的「適合流浪的作品」。【2】然而，雖然《異鄉鳥》以僅僅兩人便完成全劇的演出，所使用的樂器、舞台裝置、投影儀也十分輕便，但不可忽略的是，燈光和音響技術同樣在《異鄉鳥》的互動呈現和氣氛營造有其不可或缺的地位。如何在其他非制式空間，表現出在黑盒子中同樣的能量與氣勢，想必會是《異鄉鳥》走出劇場的一個重要功課。

註釋

1、相關討論可參考葉郎：〈你知道《小鹿班比》曾經改變美國一整個世代的打獵文化嗎？〉。

2、皆出自節目單語。