

財團法人國家文化藝術基金會
2021「表演藝術評論人專案」
成果報告

計畫名稱：我們還需要什麼故事？——當代戲劇／曲的發展與可能

獲補助者：蘇恆毅

2022年7月31日

抽離家書與家族史後的諭示——長義閣掌中劇團《天諭之徒》

演出：長義閣掌中劇團

時間：2021/8/28 19:30

地點：嘉義市政府文化局音樂廳

2021年2月時，長義閣掌中劇團推出《掌中家書·朱一貴》（以下簡稱《掌中家書》）一劇，透過將布袋戲與現代戲劇結合，訴說朱一貴故事對長義閣家族史、以及在臺灣史上的意義，同時也有為布袋戲的表演形式打開新局的意義。

《掌中家書》的多層結構敘事，較明顯的其中兩條為：以現代戲劇呈現的長義閣家族史、及以布袋戲呈現的朱一貴故事，兩條敘事線相互結合對照，點出劇中「阿公與朱一貴都是同一種人」的情感投射。至於劇中作為引子的禁戲〈林沖夜奔〉，則隱微地以「戲中戲中戲」的第三條敘事結構，作為對抗時局禁錮的背景與生命張力。

《掌中家書》演出半年後，長義閣則將其中現代戲劇的內容抽離、修編為本次推出的《天諭之徒》，將敘事內容更聚焦於朱一貴在「天命」所趨下，從發跡至敗亡的歷程。從內容而言，《天諭之徒》只對《掌中家書》中朱一貴的部分進行細部修整、並無大幅改動；從主題而論，則有從家族史轉向討論「天命」之於朱一貴做為「人」的影響力；從演出效果來說，對於在《掌中家書》身兼戲劇演員的藝師來說，《天諭之徒》的修編，或能更專注地在偶戲表演上，觀眾亦可免於布袋戲與現代戲劇在同一表演空間中，兩種演出形式相互輔助、卻也彼此競逐的感受。

從劇名來看，朱一貴的發跡是「天諭」：編劇刪去了原《掌中家書》王玉全委託和尚宣傳朱一貴帶天命一段，僅留下和尚對群眾宣傳、與王玉全求卦得「一貴為王」的藏頭詩兩段情節，使「天命」成為人造時勢的「人為」結果，而真正的「天命」——即第五場憶往中提到幼時曾得指點必須離群索居、否則將帶來災難——反遭埋沒。真實天命的隱沒、與人造的天命被揚升，進而強化朱一貴起義不僅是群眾擁立的黃袍加身、更具有稱王的「正當性」。此正當性亦區隔引子〈林沖夜奔〉為時勢所逼、奔上梁山的主題，更為此劇之反諷天命留下伏筆。

朱一貴稱王，看似是天命，實為人造時勢、與個人選擇所趨，此事對群眾而言是英雄、對政府而言是流寇。此種雙重特質，實質上與〈林沖夜奔〉等《水滸傳》梁山好漢並無區別，且最終迎來的都是悲劇——此點從朱一貴敗亡、並對王玉全從不說完《水滸傳》與《三國演義》的故事感到遺憾，王玉全則點出兩個故

事都是觀眾不喜歡的悲劇可知。因此編劇將〈林冲夜奔〉做為《天諭之徒》的引子，從表面上來看，是對只看到前半齣〈林冲夜奔〉的劇中人指出朱一貴與林冲雖都是反抗者，但前者卻更帶有天命所示的正當性，可為群眾所追隨；對於劇外的觀眾認知的《水滸傳》結局、與演出所呈現的內容來說，則同是時勢造英雄、以及選擇後難以回頭的喟嘆與惋惜。

此外，《天諭之徒》修編後的主題移轉，不僅使敘事主線更為聚焦，同時也令《掌中家書》未能找到適當的對照處的朱一貴與阿春、吳外與花姐此兩組的情感，較可得到妥適的安置處。在《掌中家書》中，由於家族史與朱一貴生命史的兩條敘事線綰合為劇中的大脈絡，人物情愛的部分僅能成為點綴式的柔情轉折、或是劇中的笑料。

但《天諭之徒》在抽離做為前提的家族史後，儘管兩組人物的情感鋪陳內容不變，卻反而能夠使抗爭與情愛經由人物在生命中的無數選擇被結合——諸如朱一貴為何選擇接納阿春、為何選擇與阿春母子生死別離的結局；做為對照組的吳外與花姐，雖是插科打諢的甘草角色，但打鬧中逐漸看見彼此真心、且一前一後希望在陰間相會而赴死。兩組人物雖然在愛情的表述方法與命運結局各不相同，但這當中卻是經過人物有意無意的選擇而形成的對照性結局，表現出在亂世衝突中，不同性格與身分的人如何表述他們的情愛。

以作意來說，朱一貴故事之於長義閣，是相當重要的故事主題。從 1997 年《南臺灣風雲錄：鴨母王魂斷六腳溝尾寮》以悲劇英雄的形象塑造朱一貴的形象，到 2021 年《掌中家書》以朱一貴故事對家族史與臺灣史的重大意義，再至《天諭之徒》以「天命／人為」的諷喻角度來看朱一貴稱王的過程。重說故事，是對前輩的致敬，也是從不同時代的角度與方法重新詮釋故事。

《天諭之徒》雖然以「天命」做為命題，但敘事當中，卻無不呈現出人為的操作與選擇，除是反諷天命的不可違逆外、更諭示所有的一切都是人所選擇的——無論是選擇走上沒人走過的路、或是選擇走下人生的戲台皆是。此種詮釋角度，也是長義閣對朱一貴故事的再次翻新，從而闡釋「命由己造」的意涵。

類戲劇形式進入布袋戲的創意與可能——長義閣掌中劇團《烈火玫瑰 鴛鴦夢》

演出：長義閣掌中劇團

時間：2021/9/12 日 14:30

地點：嘉義市政府文化局音樂廳

《烈火玫瑰鴛鴦夢》演出一開始，旁白道出整件故事是從民國五十五年的一場滅門奇案開始，隨後投影播放旁白 MCJJ 對故事正篇的說明，才進一步以偶戲與即時投影演出故事。整場演出的手法，便是在偶戲為主導的社會奇案、及旁白穿插其中對事件進行點評與連結所構成。且在演出將近尾聲時，點出此劇是「臺灣女人花」系列作品之一，即便此劇非系列作，但無論是劇名、或是系列劇集名、乃至於演出手法，對臺灣七年級以上的觀眾而言，應非陌生、甚至相當有親切感，因為在 1990 年代開始，臺灣以真實社會案件、民間奇譚、靈異故事為資材，製播為各種型態的「類戲劇」，在真實與虛構之間，交織成具有戲劇張力、也兼備教化諷諭之功的戲劇作品。

無論是在長義閣 Facebook、或是文宣廣告的宣傳，都指出此作是取材於明清之際的小說與劇作家李漁的《十二樓》，而《十二樓》此書所寫，正是將社會奇情小說化的作品，因此不難想見，《烈火玫瑰鴛鴦夢》是從《十二樓》以社會事件進行借鑑，而後選擇以類戲劇的形態進行演出。

類戲劇與布袋戲的結合，對於近年不斷創新演出形式的長義閣來說，實則是又將布袋戲的可能性再更向前擴大一步，且即時投影的使用，更是布袋戲演出上從未使用過的技術，而長義閣並未因初次使用此技術而慌亂，畫面的投影與切換上相當俐落、並無紊亂感，因此從演出形式的創新與嘗試、以及畫面呈現等角度而言，應給與長義閣正面評價。

然而，即時投影雖然對布袋戲的演出與觀眾來說都是相當新奇的技術，但以觀看角度來說，難免使觀眾產生困惑：一般而言，觀眾觀看布袋戲是以全面觀照的方式來欣賞作品，即時投影的進入，首先是牽引著觀眾眼光需跟著影像走、而非戲台上的偶，對於觀眾而言，則難免不知道是要觀看投影、還是要觀看戲台——或許為求便利，大多只選擇其一觀看，且更有可能的是：選擇投影。而況對臺語較不熟習的觀眾來說，若再加上字幕，則視線必須在投影、舞台、字幕三者之間游移，雖未必是干擾，但難免造成觀眾在視覺上必須進行選擇，以達成符合觀者的個人需求。

類似的情形，已於今年 4 月、黃翊工作室在國家戲劇院演出的《小螞蟻與機器人：游牧咖啡館》中出現。即時投影技術的進入，確實可以使舞台上原本難以呈現的細節得以被彰顯，但影像和舞台演出的並置，反而使「即時」的意義模糊，也不易兼顧全面觀照與欣賞細節，因此即時投影的使用，反而需要是演出團體需要再從演出與觀看效果的層面進行思量——例如本劇或可思考除卻旁白以投影呈現外，偶戲演出的故事主體仍舊以純舞台演出為主的操作方式。

而且經由投影所突出的細節，也難免顯出因演出形式產生的扞格：布袋戲演出時，縱使其他角色無台詞，但「身上」仍需有戲。在投影時，觀眾與其他角色一樣是旁觀者，看著主要角色訴說故事，因此其他角色在投影時「靜止」尚可理解，但若回到舞台演出上，戲偶因無台詞而身上無戲，則非布袋戲演出的常態。因此演出形式如何在傳統與現代科技間取得平衡，也是這個作品未來再次演出時，可能需要再做調整之處。

至於劇情設計，《烈火玫瑰鴛鴦夢》是從《十二樓·歸正樓》發想取材，並以「改邪歸正」作為故事主題。雖然人物以與原作已無直接關聯性，只是作為殘存意象出現在本作中。然〈歸正樓〉的人物與事件單純且集中，《烈火玫瑰鴛鴦夢》則粗略可分為三個主題、六組人物故事線——三個主題為：報仇、戀愛、家庭。六組人物為：王建文與彩雲、王建文與玫瑰、彩雲與玫瑰、彩雲與連點、玫瑰與連震、王建文與連家父子。這些主題人物彼此相互關聯，倘若仔細梳理，則每個主題與人物關係組，卻又各有不同涵義，且各據山頭、難分主次。

以劇名來說，會直覺地認為是玫瑰與連震此組人物為主，實際上，彩雲的戲分卻是縱貫全劇，而劇情主線又集中在連家父子用一連串的騙術達成向王建文報仇的目的，使得故事本身精彩、主線敘事卻不明朗。

此外，故事本應在「報完仇後終於能夠睡場好覺」的彩雲與連點、玫瑰與連震兩組人物婚禮完結，卻突然多出一場藝師操偶走至臺前，說出這只是一場戲、隨後散戲；以及青春理容院的三花出來反對政府浮濫徵收土地，感嘆自己的青春消失，並在理容院被拆除前夕舉辦自己的「重生 party」。兩段內容，反而使已完結的故事另闢支線，難免予人續貂之感，更讓人好奇：除了「歸正」與「因果報應」之外，編劇究竟還想與李漁進行何種溝通，而免流於教化？

再者，劇作再現的是民國五十年代的臺灣社會，當時的女性意識尚未完全覺醒，因此彩雲與玫瑰在事件中是向內自責與自我懷疑，消解這種自我歸因的方式則為婚姻。這樣的內容，對於故事背景的時間而言，尚在可理解範圍內。但這樣的形象構成，對於今日的臺灣社會又要表達什麼？——女性是唯一的弱勢？有錯便罪己？解除生命的困境只能靠與另一個男人婚配？或是這只是一個歷史現象的重述？——這些恐非編劇所要傳達的內容，但作為「當代」的「傳統戲曲」，內在的當代意義、與取材對象的溝通性，可能會是這個劇本需要再重新琢磨的地方。

整體而言，《烈火玫瑰鴛鴦夢》的類戲劇演出形式上有其亮點，值得給予掌聲。唯獨技術使用與情節編排上的問題，雖是吹毛求疵，卻也未知是否為亟欲求好求變、而不及思量所致？如能克服相關問題，相信長義閣善於、也敢於技術創新的衝勁，未來的作品還是值得期待的。

就算是 α 女神，也很焦慮！——白開水劇團《三十而 α 》

演出：白開水劇團

時間：2021/09/25 19:30

地點：高雄正港小劇場

演出正式開始前，舞台上投影出（偽）直播的畫面，李珊珊（李易璇飾）和觀眾討論女人在三十歲後究竟是什麼樣的狀態，討論內容從容貌、心理模式、婚戀皆有涉及，並且透過直播表明「女人就算三十歲，也可以如何讓自己過得安然且自立」的想法。但這場直播卻因為濾鏡的故障而意外露出真實的妝容，使直播不得不倉皇結束。

這個直播，應是有意仿擬當今以性別議題為主軸的各類媒體平台，對著在生命各種層面徬徨無措的女性進行「開釋」的現象。然而，一個偶然的故障，卻反而暴露出直播主在透過妝容與濾鏡，營造出自己在社會上立足的成功形象，卻從未有人知道在螢幕背後奮力維持形象的那一面。

《三十而 α 》開展出來的內容，也大抵如此，且更著眼於編導自身「身為女演員」的層面來觀看怎樣才是一個有能力自立、且成功的女演員。

整齣劇作分為六場，每一場均為李珊珊在生活片段中所面臨的困境：從疫情之下的工作困境、長輩逼婚、社會環境的性別問題、身為教師所面臨的世代隔閡、婚姻市場與職場上的性別困境、乃至於身為（女）演員在年逾三十之後是否適合繼續追夢等，這些問題雖然放在社會中任何一位女性上皆適用，但此作從一位女演員的角度來進行觀看與演繹，使女演員的生涯困境得以更被聚焦，藉此突顯出女性在劇場中，不只能力要受到職場的專業檢視、更必須被家庭與社會檢視其整體生涯規劃，若不符合社會期待，則難以被視為「成功的」「女」演員。

李易璇從女劇場人的角度進行角色詮釋，而觀眾則成為社會群體的視角進行互動——若說演出前的偽直播是透過虛構的觀眾視角詮釋女演員的生存焦慮，那麼在實際演出中，無論是即時性地使用 Instagram 限時動態的投票功能詢問三個問題：「對於事業成功的女性，應該稱為女強人或女董事長」、「四十歲未婚的女性，應該是稱為待字閨中或是老姑婆」、「超過三十歲還是處女，應該是稱為母胎單身或是老處女」，或是在特亞劇場中用來辯論的問題：「人到三十歲要不要放棄夢想，去好好賺錢求生」、「三十歲單身的女性，要不要趕快找人嫁了」、「看完演出後，李珊珊要不要退出劇場圈」。

在這兩組的六個問題中，前者的投票指向的是整體的社會視角，企圖翻轉社

會中的性別歧視用語；後者的辯論則更聚焦於李珊珊身為演員的生涯挑戰，同時也更具備針對個體的來自社會的攻擊性、甚至是惡意。此種即時性的互動，牽引著觀眾的情緒，也使社會的視角能夠更直接、且非想像地呈現在演出中——儘管不知為何現場隨機指定的反方辯論者能夠如此赤裸、且毫不猶豫地呈現出他們的（或者該說社會的）攻擊性。

《三十而α》不難想像是一個經由女演員對於老化與期待焦慮的三十自述，以及試圖衝擊對社會既定性別觀的理念先行作品，藉由理念根源的「α女孩」，傳達女性超過平凡男孩（即與之相對應、而劇中未提到的「β男孩」）的卓越表現。

當然，如果順著劇作的脈絡看，不管是對歧視語言的批判、或是與觀眾進行激辯的橋段、甚至是各種生活片段中的磨合，都帶有女演員的自我喊話——告訴自己「我很棒」、「要有中心思想地生活」——的意味，試圖重建身為女性的存在意義與前進驅力。這自然有其正向意義，卻也難免讓人洩氣：臺灣性別運動發展至今，女人依然要透過自我證明以說服大眾（且真能說服嗎？）。況且劇中的自我喊話後，仍有「怕聽眾不再聽自己說故事」的恐懼，故而渴求「能不能像以前一樣支持我」，希望能夠使自己身為女劇場工作者的職涯得以有前行的動力，使得自我喊話的信念重建，依然必須與社會現實取得妥協。

從白開水劇場曾因團員的生涯規劃而有五年休止活動的背景因素來看，《三十而α》應是團長李易璇對自己、甚至是對劇團的回顧後所作。五年的空白，再加上社會觀看劇場工作者的眼光、以及性別壓力，不難想像當中的焦慮，因此透過劇作，向期待回歸已久的觀眾喊話、同時證明自己與劇團還在努力地存活於劇場界中。

或如劇中所說：「三十歲只是必經過程，不需要被定義。」既如此，「成功的／女性／劇場工作者」也不需要被刻意定義，更不必為了證明自己的成功而促使自己成為「α女神」，否則將會落入一種陷阱：為了證明自己不是β，必須更加倍努力地自我實現，使他人認同自己是α。

理念前導、經驗隨行，形構出生猛活潑、又透出自我價值的懷疑與焦慮的《三十而α》，從現場觀眾的高呼，相信可以稍解這份焦慮——因為觀眾已然看到一人分飾多角的女演員，在他們的眼中（且實際上也是），「α女神」不是成為的，而是自始即是！

日本文學經典的文化跨越與審美重現——唐美雲歌仔戲團《光華之君》

演出：唐美雲歌仔戲團

時間：2021/9/26 14:30

地點：衛武營國家藝術文化中心歌劇院

對於不熟悉日本文學的人來說，乍聽「源氏物語」四字，反應或茫然、或以「日本的《紅樓夢》」進行聯想，認為《源氏物語》也是一部以富貴敘事為主軸的作品——這樣的聯想，僅符合其中的一部分，但更多的內容，則環繞在主角光源氏與多位女性之間的風流韻事。**【1】**

然而，唐美雲歌仔戲團演出的《光華之君》，雖改編自《源氏物語》，卻非以光源氏年少時的愛戀為主軸，而是選用光源氏中年時期的三帖：〈若菜〉上下、與〈柏木〉此三帖中，女三宮與柏木有私的內容進行改編，同時梳理女作家紫式部（在劇中則為藤夫人）寫作時的心境流轉。**【2】**

如何重構光源氏為光華君？

從劇中人物的配置來看，《光華之君》是改編自〈若菜〉上下、與〈柏木〉，然而人物情感的形塑，卻有不少移植自《源氏物語》年少時期的段落：如三公主與柏木的求愛、及戀情遭到揭發的過程，則借用原著光源氏與朧月夜的私情遭揭的事件；又如光華君得知三公主與柏木有私，對自我叩問為何會遭受到此種命運一段，則化用原著光源氏因朧月夜的私情，而遭流放至須磨時的探問。

編劇如此安排的原因，或許在於：《源氏物語》以光源氏為主角，大眾對此人物的認識，大抵是在年輕時的風流韻事，但若採用其年輕時的故事內容進行改編，則難免流於破碎；而選用女三宮與柏木的私情一段，雖故事主軸非聚焦於光源氏，且光源氏在此段的心理描述，在小說中並未深刻地處理，多是以長輩擔憂晚輩的心情看待女三宮，除此之外，則多有空白。而這些空白的部分，則從光源氏年輕時的事件進行移植，既使人物心理模式更為豐盈，同時也可使觀眾透過《光華之君》的演出，看到與過往認知不同的光源氏形象——雖詮釋中年時的光源氏，但年輕光源氏的經驗的移植，則感受上又與原著、甚至與既定印象中的年輕光源氏有所不同。

除了重新建構光源氏的形象，形塑出光華君這個角色外，《光華之君》同時將《源氏物語》中，隱身在眾多人物中、偶爾現身的紫式部從中挖掘出來，並使

其形象更為鮮明地形塑為藤夫人一角，訴說自己為何創作《光華之君》、以及如何將自己的情感世界寄託於寫作一事、並將情感投射在筆下的眾多人物中。如此編創，則形成雙線結構：書外的藤夫人、以及書中的光源氏等人，且為了使此種雙線結構的兩個心靈世界可相互溝通，舞台則設計了一個旋轉方框，作為空間上的區隔，但書外世界與書中世界的聯繫，則可通過窗櫺、以及隱形的牆壁，做到人物之間的對話。

「為何而生、為何而寫」的自我存在探求

以當代新編戲曲來說，發掘人物內心世界已是常態。但是紫式部／藤夫人身為十世紀的日本平安朝女作家，他為何需要寫作？他希望透過寫作訴說什麼故事？而在原著中隱微的身影，又該如何呈現在劇作中？且又該如何看待創作者與作品間的互動關係？——是以編劇設想藤夫人開始寫作，是才華受到所愛的源將軍的賞識，同時在經由寫作過程，察覺到創作對自我存在的真實意義，其後更在病中與源將軍產生衝突、並激辯「小說與現實生活，究竟何者為真？何者為假？」的命題，使寫作的意義與才女的生存意義進行連結，讓才女「說自己的故事」的意義得以獲得解讀方向。

但需要注意的是：《源氏物語》是經由「女性之眼」進行觀照的作品，相對於眾多形色面貌的女性，光源氏是用以映照出這些女性角色的情感，而光源氏的形象，其實像是被強光包圍般，無人能夠看清他的真實面貌，只能從他與個別女性的互動中拼湊出相應的形象；【3】《光華之君》則是在「男性之眼」重新觀看《源氏物語》在女性之眼與陰性書寫的轉化之作，因此所有的敘事，則全然以光華君為中心，藤夫人的心靈世界最主要的對應則是光華君、其次方為其他女性角色，因此光華君的面貌是極為清楚地呈現在觀眾眼前，其他如雲姬、紫夫人、秋夫人等角色，均是為烘托光華君而存在，他們的情感世界相較於原著，反而顯得單一。

從「女性之眼」轉化為「男性之眼」，除是創作者的性別身分轉換，同時也是為了適應歌仔戲演出以生行為重的文化、以及唐美雲身為主演的演員配置所致——為了揣測光華君在情感世界當中遭到背叛的心理反應、以及對於生存意義的探問，延展至揣測女作家寫作的存在意義、及情感投射，皆是基於男性編劇對於《源氏物語》的重新理解、與生行演員的詮釋方法而生，使得《光華之君》所呈現的人物心靈世界，與《源氏物語》已產生不同的情韻。

「為什麼要創造我來經歷悲慘的人生？」「我也不知道。或許，是太過寂寞了吧？」光華君與藤夫人的心靈對話，為這個作品的主題定調——從來沒人了解光源氏／光華君想追求什麼，他也不知道這樣追求的意義。同樣地，紫式部／藤夫人為何而寫，也無人了解。而他們確實都在追求著旁人不能理解的理想，並且

與現實磨合，並且在這些過程中，體察到存在的意義。

這樣的存在意義，最後是以光華君在勘破一切榮華聲色後出家進行收束。但在《源氏物語》中，出家更多時候是「追求更高的生命境界」的自我實踐，《光華之君》則為「看破俗世」與「懺悔」的度脫遁隱，兩種截然不同的生命情調，是跨文化改編造成的詮釋差異，營造出的效果也不同：《源氏物語》是孤高清冷，《光華之君》是蒼茫空無。此種境界差異，值得觀者細細品味，也可思考在進行改編時，究竟是要維持原著的意旨？或是要在地化以符合本地觀眾的價值觀？

物哀審美下的原著空間營造

最後值得一提的是舞台設計。在日本文學中，「物哀」(もののあわれ, mono no aware) 此一在時間推移之下、感官接受到此推移變化而興起的審美反應，也應用在舞台設計中。

舞台中央所設置的旋轉方框，不僅是作為現實世界與書中世界的區隔，也透過旋轉與景色的投影，做出四季變化的時間推移之感。此種設計，不僅帶出故事時間的推進，也襯托出人物在不同時期的心境。且此種四季變化的設計感，也合乎《源氏物語》中，光源氏的府邸「六条院」中，其為四名妻妾的居處設計，亦採一人代表一季的設計方式。因此舞台設計，不僅是四季的流轉變換、也同時讓光華君／光源氏的居處造景得以展現在觀眾眼前。

此外，此旋轉方框另有「書函」的意象。如前所述，此框區隔出了舞台上的兩個世界，而在最終，光華君質問藤夫人為何要創造出他、及這個世界後，藤夫人從旁下場、而光源氏則走入光中，而後方框旋轉、並投影流動的變體假名後轉暗，則有故事說／寫完、收進書函中的意涵。兩種設計觀念的組合，實可看見幕後團隊致力於《源氏物語》在進入傳統戲曲舞台的用心。

將日本文學經典搬上台灣傳統戲曲舞台，可以想見當中的困難。儘管《光華之君》所營造出的生命情調已與《源氏物語》有所區別，光華君的面容也不再是那籠罩在一團光中、朦朧的光源氏，這是一種台灣讀者對日本文學的解讀、也是日本文學透過台灣傳統戲曲進行在地化的新詮釋，使《源氏物語》的詮釋空間得以更多元，是件令人可喜、且讚嘆的作品。

註釋：

1、事實上，在本次《光華之君》演出前，唐美雲表示：「曾有人認為光源氏是一個負面人物，為什麼要演出這樣的角色？且這樣的角色，適合放在歌仔戲中嗎？」相關內容，可參：衛武營國家文化藝術中心 podcast【HEY！特劇場】第6集「唐

美雲來了！《光華之君》裡迷離夢幻的生命對話」（2021年9月16日播出）。觀眾對於改編《源氏物語》為《光華之君》的擔憂，或許正是建立在年輕時的光源氏周旋於多名女子之間的緣故。

2、為有利於讀者理解，於此整理劇中人物與原著人物的對應關係。括號內所記，即《源氏物語》的人物名：光華君（光源氏）、桐華君（桐壺帝）、雲姬（藤壺中宮）、紫雲（紫之上）、柏木（柏木）、三公主（女三宮）、秋夫人（六條御息所）。

3、類似的看法，可參見河合隼雄：《源氏物語與日本人》（台北：心靈工坊，2018年），頁29-33。

演員養成、劇目傳承後，臺灣豫劇（團）將前行至何處？

《三娘教子》

演出：臺灣豫劇團

時間：2021/10/23 14:30

地點：高雄市文化局至善廳

《天女散花》、《三岔口》、《打焦贊》折子戲匯演

演出：臺灣豫劇團

時間：2021/10/24 14:30

地點：高雄市文化局至善廳

《寇準背靴》

演出：臺灣豫劇團

時間：2021/11/06 14:30

地點：臺灣戲曲中心小表演廳

豫劇自 1953 年在臺灣落地生根，迄今已逾一甲子。作為一個大劇種，在臺灣有歌仔戲、布袋戲、京劇、崑劇等多種劇種的環繞下，這個來自河南的劇種、操著觀眾如今已不熟悉的河南腔調，反倒顯得稀奇且突出。

從過去隸屬於海軍陸戰隊的飛馬豫劇隊，幾經改制，成為如今的臺灣豫劇團，一個劇種得以被保存，除了在軍中劇團面臨裁撤危機時，由政府一聲令下而得以被保留的歷史背景外，順應時代潮流演出新編劇目，也讓豫劇在臺灣開創出不同的風貌與可能性。

臺灣豫劇團演出的新編劇目不僅從文學與歷史取材，也曾推出過「豫莎劇三部曲」與「臺灣主題故事系列」，除了是演出內容與型態上的嘗試、同時努力在臺灣深耕。但在這些新編劇目之外，傳統劇目對如今的觀眾群體而言卻相當陌生，加之隨著臺灣戲曲學院停招豫劇科後，年輕演員的培養多是從其他劇種「跨行」、並由團中前輩指導豫劇的演出型態及語言腔調，使得豫劇的傳統劇目在傳承、並展現在觀眾眼前，更為不易。

在王海玲宣告封箱前後，「王海玲經典傳承計畫」便已著手進行豫劇傳統劇目的傳承，透過養成新生代演員、也讓傳統劇目重現於舞台上，從膾炙人口的

豫劇經典「抬花轎」「香囊記」，到去年（2020）演出的《閻惜姣》與《白蓮花》皆然，也使王海玲三位親傳弟子得顯長才。此外，臺灣豫劇團亦從 2017 年開始參與「承功：新秀舞台」的競演，多方向地讓演員演出經典傳統劇目。

本年度的「王海玲經典傳承計畫」演出分為兩日，首日以謝文琪主演的《三娘教子》開先鋒，次日則由六位新秀演員演出《天女散花》、《三岔口》與《打焦贊》，文武雙拼，使喜看文戲的觀眾得見豫劇柔情婉轉的一面，喜看武戲的觀眾亦可賞其明快酣暢的武打對峙。

首日演出的《三娘教子》是典型、且經典的青衣戲，由精於唱功的謝文琪主演王春娥一角，大段的唱段，唱出王春娥在丈夫離家後，如何獨力撫養薛倚哥整大成人，最終丈夫歸來、倚哥高中，而後喜獲雙官誥的心理轉折。這樣一齣守節撫孤的家庭親情劇，其實難以在現代社會中引起思想上的共鳴，但幸謝文琪的嗓音甜美清亮，引出使悲苦劇情中的時而婉轉、時而嚴肅的情緒轉折，且無論是在〈課子〉織機、或是〈責兒〉夜尋的做工，皆完美詮釋王春娥教子的辛勞、以及愛子情切的豐沛情感。

此戲的另一亮點，即是主修武旦的繆乙葳演出的小薛倚，在去年的《白蓮花》即反串蓮童，演活一個男孩活潑的樣態。本次演出薛倚哥，並無武戲、且以唱功為主，實為對其演出能力的挑戰。繆乙葳演出娃娃生，扮相清麗，且將一個青春時期，小男孩既心疼母親、卻又帶著反抗意識的複雜情感詮釋的極為出色。在〈責兒〉一段為醫治病重的王春娥、而向張劉二氏以及過往行人呼告求救的唱段，令人動容，且引得觀眾走至台前贈金，足見其唱工精湛。

至於無情無義的張劉二氏，戲份不重，卻是劇中良好的「對照組」。在京劇演出中，張劉二氏是彩旦與花旦的組合，刻薄的形象已深植人心。臺灣豫劇團則由辣旦張瑄庭應工張氏，辣旦的撒潑不僅是在科譚、或是情感張揚地表現拒絕倚哥求救的場景。相比張瑄庭盡顯其潑辣張揚，孫紫崑則在其擅長的花旦行當上加以變化，演出情感在退縮中帶點奔放的劉氏。這樣的組合，使張劉二氏在刻薄中帶著趣味，既刻劃出不同的人物形象，也顯示豫劇《三娘教子》不同於其他劇種的演出特質，讓人無法對張劉二氏生厭。

次日演出的《天女散花》由劉嘉婕主演，此劇不僅為唱功戲、同時也考驗著演員如何舞動彩綢的作工。甜軟的嗓音恰能詮釋此劇天女降世時、抒情和緩的唱段，且彩綢舞動流暢、並不遲滯，著實不易。若要吹毛求疵，則僅有在較高音域、或是在需要延音時，偶因氣息不穩而未能有更細緻的處理。由於舞綢極消耗演員體力、且同時考驗著演員對氣息的調整，對演員來說，或許這會是未來要精進的方向。

《三岔口》由張仕勛飾任堂惠、吳俊利飾劉利華。過去見張仕勛演出，多為扮相清俊的文小生，本次演出武生，一招一式皆不含糊，讓人激賞，且與吳

俊利的搭檔默契也極佳，在生與丑的試探之間，時而加入俏皮的小段落，讓人會心一笑。唯獨令人意外的是，豫劇的《三岔口》是讓任堂惠擊殺（或擊暈？）劉利華，這樣的發展，讓人好奇若是此劇日有完整版，不知後續的發展究竟如何？

《打焦贊》由繆乙葳飾楊排風、吳紹騰飾焦贊、何承軒飾孟良。繆乙葳本行武旦，聲音脆亮，極適合飾演個性俏皮且精通武功的楊排風，與吳紹騰的對手戲中，無論使扇、甩辮、操棍對峙都極為流暢，空手對峙時的身手幾是無可挑剔，且挑起對手的好勝心、以及假意示弱時的俏皮感也都拿捏得相當精準。至於淨行的吳紹騰與何承軒，兩人聲音厚而不啞，是優秀的淨行新秀，唯獨二人均是京劇坐科，因此在聲腔上偶會帶些京腔，除此之外，吳紹騰的武功亦不遜色，與繆乙葳的對手戲令人目不轉睛。

至於在「承功」的演出，則由豫劇團老生演員林文瑋擔綱演出《寇準背靴》，此劇是老生戲，且唱作皆重，從夜中跟蹤柴郡主（孫紫岷飾）時展現出脫靴、甩鬚、晃帽翅、搶背等，都是極精細的作工，將跟蹤時的緊張刺激、以及即將揭穿真相時的激昂，都有完美的詮釋。

中生代演員的養成、新生代演員的加入、以及傳統劇目的傳承，其實可以看出臺灣豫劇團正逐步往下一個階段前進。且臺灣豫劇團的演出，向來以旦本戲為主，有時難免使其他行當缺少充足的展現機會，也連帶造成部分行當演員缺乏的問題。然而新秀演員的加入，補足了武丑、武旦、武淨三個行當，讓人期待劇團未來在推出新作時，新秀演員將如何在劇中被展現。傳統劇目的演出，也讓中生代的老生演員有展露頭角的機會、旦行演員也能夠更精進個人的演出技巧，更期待這些功底在未來新製作中被加以應用。

然而，臺灣豫劇團雖已具備往下一個階段邁進的能量，但要前往的究竟是何處？仍然未知。如前所述，部分新進演員由於來在其他劇種，演出的語言使用已非純正的河南口音，且河南口音已非現今臺灣的日常語音，演員在學戲時，不免覺得困難、甚或是將京腔或日常語音混入，長遠來說，「豫味」或許會在「臺灣的豫劇」中漸次流失。

儘管語言的傳承是危機，但也可視為一種轉機：豫劇作為梆子腔系的劇種之一，或許可以保留梆子戲的演出形態，但語言上則不強調河南腔，從而發展出「臺灣梆子戲」的新脈絡——且在英文團名上，實已用「**Taiwan Bangzi Opera Company**」稱之、而非「**Zhongzhou Henan Opera**」。此種脈絡，一則更貼近臺灣觀眾的心理，二則也開創出梆子腔系劇種在臺灣的可能性，使豫劇、或說梆子戲在臺灣可以更長遠地存續。

至於在演出節目規劃上，臺灣豫劇團的規劃始終讓人完全無法捉摸，如在演出傳統劇目時，多以「傳承」之名演出，但此傳承的重要性是對劇團、對演

員而言，對觀眾來說，這或許不是重要的事，反而想看到劇團所留下來的老戲目中，是否能規劃出一特定主題以進行演出？從而兼顧觀眾興趣與劇團傳承的目的。

在新編劇目上，無論是「豫莎劇」或是「臺灣主題故事」的演出主題，目前來看似無相關的延伸規劃，且近年的新編劇目也大多為史傳與小說的改編，致使新編劇目的發展在人看來也缺乏長遠的規劃，也不知劇團受否期望透過新編劇目，帶著戲與團員走向更遠的未知？

劇團帶著一個傳統劇種，在當代要有所存續，實非易事。如今有新生力軍加入、中生代演員也逐漸各展頭角、前輩演員則在技藝傳承上持續下苦功，三個世代帶著劇團前行，想走到的究竟是何方？值得觀眾繼續看著傳統劇目與新編劇目的演出，也看著劇團所要走向的未來。

手是賦予、還是啟動魂靈？——真快樂掌中劇團《掰》

演出：真快樂掌中劇團

時間：2021/11/13 14:30

地點：臺灣戲曲中心多功能廳

傳統對於偶戲的看法，大抵為演師操作偶、並表演出不同的聲腔，藉此賦予偶生命，以使人偶不再是一個無生命的塑像，而是在戲台的戲劇空間中，成為「活生生」的人。因此，演師是賦予偶生命的人，甚至可被視為神靈一般的存在。

但這樣的觀點，在當代其實開始反思此種人與偶之間的關係，除了是思考偶戲藝術的可能性外，同時也讓人與偶的主從關係、以及在舞台上的「現身」與否有所翻轉。對此，真快樂掌中劇團便做了許多嘗試，無論是《孟婆·湯》、與《一丈青》，或是長義閣掌中劇團的《掌中家書》，均試圖讓演師親身成為演員，遊走在偶戲與人戲之間，使舞台的虛實界線被打破，也讓過往演師讓偶代言的身份，得以有機會走向台前，演出「自己」的聲音。

若說上述的作品是嘗試將演師走向台前，使其成為演員，藉此使偶戲與人戲的界線消弭。那麼真快樂掌中劇團本次應邀參與 2021 臺灣戲曲藝術節所推出的《掰》則更向前一步，探問「偶戲的本質為何？偶只能是無生命的存在嗎？」等議題。

演出開始前，演出空間四角個別架設轉播螢幕，投影出偶的動作、以及演師操偶的手部動作，即暗示了演師之手與人偶的關係。但演出開始時，則由演師柯世宏吃泡麵、以及閱讀劇本的過程中，與偶頭對話，並透過即時投影，使表演空間中同時呈現人與偶的視角，試圖建構出偶的內在靈性。

隨後演師為戲偶妝點，並幽幽地吟著「柴頭尪仔無性命」，將戲偶、及今日所要憑附在偶上的三魂七魄放入提籠中，提著白燈籠、在宗教科儀的樂聲中行走，道出此時的身分：渡魂使者，帶領著提籠中的男女之魂前往地獄觀其前世所行，邊行走，邊問著「為何最初恩愛，最終仍放開手」、「為何不諒解對方，才導致關係變壞」等疑問，同時試著開解男女之魂。其後行至孽鏡台前，方以偶戲演出〈碾玉觀音〉中，崔寧與璩秀秀的婚戀悲劇。

在〈碾玉觀音〉的結局裡，本為崔寧與璩秀秀盟誓生死不離，但崔寧在得知璩秀秀早因郡王刑罰而死後，遂心生恐懼告饒，最後仍被璩秀秀拖至陰曹地府。而在《掰》中，對此篇小說的理解是故事主角生死不渝、致死不肯放開彼

此雙手，使小說的陰狠蒼涼，改用浪漫的方式進行詮釋。

此劇以「掰」為名，是有意經由「雙手分開」的意象，討論演師的雙手與戲偶的關係。但在演出上，並未因此理念而喪失故事性，而是透過〈碾玉觀音〉的故事，再建立出劇中的另一架構，討論一對相愛的男女因何牽手、卻為何在死後有了嫌隙而放開彼此的雙手，從而使《掰》在討論「人與偶」的關係的同時，也處理「愛侶關係」。

演出過程中，也不時以手作為意象——透過沒有偶的手型，做出故事當中與戲偶動作相應的手勢，使觀眾在沒有戲偶的情形下，單從手的細節運作，亦可明白故事人物的行為與心理反應。但是此種演出方式，並非意味著戲偶僅能憑藉演師的雙手而獲得生命，而應是「戲」、或說是故事人物的「魂」自始便存在於偶與演師的雙手之上，而非由哪個更高位的存在所賦予，使偶內在的靈性得以被顯示於觀眾眼前。

《掰》以〈碾玉觀音〉作為主要故事情節，其實也適合此劇的主題：從探討戲偶的靈魂是本質性的存在、或是演師情感的憑依，透過一個含冤而死的淒涼鬼故事，而故事中的鬼魂化為戲偶、成為戲台上實存的人，經此回顧一生，也同時鬆動「柴頭孃仔無性命」之說，建構並強化戲偶本身即有靈魂，演師的存在，則是為了啟動戲偶中的靈氣。

此點在〈碾玉觀音〉故事結束後，舞台上降下多尊戲偶，演師環視之後，便操作著關公與哪吒的戲偶，讓他們說出各自的故事，而後抽離。在此環節中，演師並無自己的台詞，而僅透過環視「眾生」的眼神，無聲地道出一個演師沉靜地思量自身與偶的關係，更同時是渡魂使者對這些帝王將相、功臣賊子、神仙鬼怪在冥界的喟嘆。

此種喟嘆，即在於「最終仍是手放開」——不論是〈碾玉觀音〉的佳偶（或怨偶），或是演師與戲偶皆然。愛、恨得再濃烈，終將成為他人；戲演得再如何高潮迭起，終要休息，戲偶的生命力也會暫時消停。此種蒼茫感，透過此劇對於人與偶的關係的探索過程中，發現戲偶本存的靈魂是有待演師啟動一事，與演師賦予戲偶生命相較，則更為突出，因為缺少演師，終究無人能夠清楚的體察到戲偶本存的靈魂中蘊藏的強大生命力。

當演師成為演員、也同時覺察到戲偶本存的靈魂之後，雙方的互動關係又會有如何發展？雙手分開之後，又會用何種方式重新牽起？期待未來劇團對此議題的實驗。

當演員卸下形式與心靈的枷鎖後——臺北海鷗劇場《海鷗之女演員深情對決》

演出：臺北海鷗劇場

時間：2021/11/21 14:30

地點：臺灣戲曲中心多功能廳

無論是「戲曲夢工場」、或是其前身的「小劇場·大夢想」，想要進行的就是傳統戲曲的現代實驗，無論是在表現形式、或是故事內容皆然，試圖打開戲曲程式的框架，使戲曲表演找到更多可能性。

此種可能性，其實也是宋厚寬多年來的自我探問。從《賣鬼狂想》、到近期的《女子安麗》，其實一直在嘗試著從各種方面讓戲曲故事、表演形式、演員自我等內容進行重構，挑戰建立出新的戲曲表演方法。

本次的《海鷗之女演員深情對決》在此觀點上進行延伸，從最常見的「戲劇／曲究竟是如何？何者才有美感？何者才雋永？」等疑問（或辯論）著手，再以契訶夫的《海鷗》為發想，從不同世代的女演員相異表演藝術觀點的對話，構成本劇討論戲劇與戲曲的形式、以及演員存在主體的核心觀點。

在劇中，首先可以看到大甜作為現代戲劇演員，以嘲弄的方式批判當代戲劇與戲曲的存在現象，隨後拋開所有文件，發出「表演藝術需要新的形式」的議論，其後則由身為傳統戲曲演員的朱安麗針對美感與形式進行批判。在此過程中，兩個各自代表不同表演藝術的演員試圖找出表演藝術的異同，並逐漸將自己身為演員的養成過程表露出來。

在傳統戲曲舞台上，演員僅能詮釋角色、傳承流派藝術，很少有能夠藉由戲以表達個人內在的機會。然而，在本劇中，兩位演員不但表露自己的心聲，甚至陳述各自學戲過程中受到的指點、批評與挫折，挖掘出自己「如何成為一個演員」、甚至是「如何在舞台上找到自己」。而這些，並非只是剝去傳統戲曲表演形式的「膜」，更是將自己封藏的記憶在舞台上對著觀眾揭開。此種演出形式，即是對傳統戲曲演出程式的反叛，同時也讓演員在身為演員之前，尋回作為一個有情感的「人」的本質——就好比朱安麗所說，她演出的每一個角色，都是渴望自由的女人，而如今她與大甜是演員、也是角色，她們都試圖在「詮釋自我」的過程中，讓自己的身心脫離一切形式上的束縛。

至於在《海鷗》中作為背景的湖，在本劇中成為實體的充氣泳池，也成為演

員肢體的一種實驗場。由於在傳統戲曲中，一切的景觀呈現，都在演員的身上一—如同朱安麗所說的「我的月亮要如何演？要如何與別人不同？」——泳池的出現，也意味著演員的動作不再是虛擬呈現，而是必須在水的阻力與重量之間，做出相應的實際動作，使戲曲虛擬的演出程式具體地形象化。

最後一段用京劇的形式演出《海鷗》的內容，或也是在思考當代新編戲曲向外國文學取材的現象。確實，演員渴望自我生命和演出形式上的自由，外國文學進入傳統戲曲，也為戲曲表演藝術打開更多可能性，然而，這些可能性當中也隱藏著戲曲演出形式如何「適應」外國文學的問題。

但京劇版《海鷗》其實並未給人這種需要調適的感受。先是音樂從一段二黃原板轉西皮流水的過門，再進入劇情中，純粹地演出一對情人的對話中表露出的表演欲，以及演出對於一個演員的重要性。正因是如此純粹的情感表達，反而能夠超越戲劇與戲曲的表演框架，妥適地放在各種形態中進行演出，且不致產生跨文化溝通的隔閡感。

海鷗與湖，在契訶夫的筆下是自由與和諧的象徵。這樣的象徵意涵，被化約、並挪用至本劇中，成為兩位女演員審視自己的生命、以及梳理追求自由與夢想的人生道路上所經歷過的種種的重要主題，並且從世代與藝術理想上的觀點差異磨合中，同理彼此、並且接納自己，進一步成為自由且獨立的個體。如此詮釋《海鷗》，其實很好地展現出劇中女演員身為人的存在本質，而這樣的追求與探問建立在過去的生活基礎上，也正是讓演員成為與旁人不同、卻又令人著迷之處。

至於對戲曲表演框架的解構與重構的形式探問，劇中並未給予一個明確的答案，因此，可以做這樣的思考：既然表演藝術是一種自由、且不斷向前進展的動態過程，又豈是一個《海鷗之女演員深情對決》可以解決、甚至定案的？而是應該讓這樣的表演藝術在反覆的解構與重構的體驗過程中，盈滿夢想地對藝術進行永恆的追求，找到最獨特的道路。

送一個禮物，點亮一個世代的光——橄欖葉劇團《四個尋找麥克風的麥霸》

演出：橄欖葉劇團

時間：2021/11/20 14:30

地點：高雄駁二藝術特區正港小劇場

觀眾魚貫地走進打造成夜店風格的 KTV 包廂中，在這個幽暗、只有霓虹燈飾閃爍的空間裡，不知道在這帶著朦朧且魔幻氛圍的空間裡，將要上演什麼故事——就像每一個走進這個空間的角色們，他們沒有一個人知道自己為何在此、且究竟是誰邀請來的，只認為這是同學會結束後的「二次會」。

抱著這樣的困惑，所有人只能不明究理地在包廂中喝酒、歡唱，並且說起各自在畢業後的生活：無論是剛開始為了保持個人面子的光明面，或是因為對彼此的羨慕、而不得不揭開難以對他人言說的難堪現實皆然。

要暴露出自己脆弱與不堪的那一面，相當困難，特別是對著過去最熟悉的老朋友更是——畢竟誰不希望自己是那個受人矚目的焦點？因此《四個尋找麥克風的麥霸》從四個向來是「霸麥」的「麥霸」們為起點，在 KTV 的黑暗空間中抱著疑惑，並且逐步剝除自尊的防線，說出自己「過得好」的表象下的種種心事，使黑暗的空間成為察覺個人內在最幽微的面向，並且讓光緩緩透出、看見未來的些許希望。

導演張皓瑀在節目冊中，一句「送一個禮物，給 30 歲的自己」，不難想像這個作品是做給現為 30 歲左右的世代的人們——因為這個時期，初入社會未久，很多事情還不穩定，因而對於生活、生存感到不確定的焦慮感，想和過去的朋友們訴說，有時又不知該如何啟齒。這樣的表現，恰如劇中的雙寶媽涂琬婷（鄧棋薰飾）用匿名的方式邀請其他人參加聚會的心情。

劇中選擇的歌單，也是 30 歲這個世代的人在成長過程中或多或少曾聽過的 KTV 金曲，無論是在演出時跟著演員唱、或是隨著旋律哼上幾句，總會有那麼幾首是自己最有感觸的歌曲。且這些歌曲在演出中，成為一種緬懷、感嘆、偶爾還有麻醉自我的心境投射，使歡笑中時而帶點酸楚。

此外，從曲目的選擇、到仿點歌本的節目冊設計、以及可以附在節目冊中可實際點播的歌碼，這些小巧思，都是讓觀眾可以透過這些細節的熟悉感，將情緒帶入這個作為緬懷空間的 KTV 包廂。

演出形式和曲目選擇有利於觀眾投射情感，但角色的形象設計卻未必。首先，必須肯定的是演員們的演技和唱功，在口白和歌唱之間，聲音的共鳴與氣息的運用毫不紊亂，此點讓人驚嘆與激賞。然而，角色設計卻難免過於刻板：雙寶媽必須是婚姻生活沒有得到家人肯定、前竹科新貴對於愛情的木訥、被包養的女生一定是漂亮且沉迷於物質享受、情場浪子的不羈與婚事的隱密等皆是。這些形象雖然符合社會大眾的「普遍認知」，但是在戲劇中，除了重現這些認知外，其實仍可試圖突破這些刻板印象，找出這些身分可能遇到的困境，而非「再製」刻板印象。

以劇作做為世代獻禮，似乎是橄欖葉劇團的其中一個主題。九月演出結束的封箱作《阿嬤，笑一個》就是個好例子。《阿嬤，笑一個》折射出的是經濟發展後的雙薪家庭與隔代教育的現象，及兒童成長、老人關懷的作品，對應到的大抵是 30 至 40 歲這個世代的人的成長經驗，所以當中的事件與年輕人形象，會是劇團和演員最熟悉的樣態，要將這些熟悉的日常生活變成劇作，已屬不易，但要如何變得非日常，或許會是劇團未來製作類似演出時的新挑戰。

另外一個製作主線，則是類似《凍土》此種偏向文學及議題導向的作品。和訴諸情感與世代記憶的主軸交替製作演出，可以看出一個劇團想多元嘗試與發展的衝勁，唯獨如同許家峰的觀察，作品的節奏感與畫面感、演員的表演能力都很出色，但帶動觀眾思考的深程度卻稍嫌不足，【1】可要如何深化作品的主題（議題？情感？），卻又是另一道考驗。

麥克風已掌握在劇團手上，唱得好、也賣力起勁，但聲音和技巧之後，要如何展現出厚度，使作品深入觀眾的骨髓，或許就像劇裡人物一樣，還需要一些淬鍊，讓自己發展得越來越好。

註釋

1、參見許家峰：〈霸麥後…那些留不住的、沾的一身泥濘的，隨著歌曲的吼唱流淌開來…〉，

https://talks.taishinart.org.tw/event/talks/2021112903?fbclid=IwAR1TfzzD1haEjaWyCekZ6-on00BbIWs_E-ReqCN8hNHu8RuauJNZBDJ_gmY

四季輪轉，何人得渡？——景勝戲劇團《擺渡·戲夢》

演出：景勝戲劇團

時間：2021/12/04 14:30

地點：臺灣戲曲中心多功能廳

開演前，舞台上的青燈照在三位女主角身上，她們坐在桌邊，像幽魂般望著觀眾席淺淺地笑著，等待戲的開演、也等待重歷各自的生命故事，讓自己回想起自己最在乎的是什麼、且又是如何被這些事物束縛。

將戲曲中的女性人物故事提出、並進行現代反思，已是臺灣新編戲行之有年的「主流」，透過女性視角地向內觀看、脫離男性視角的形塑，重新梳理女性的心靈世界，使女性人物在經此重新詮釋後，找到屬於自己的存在主體。此點，在景勝戲劇團的《擺渡·戲夢》中亦是以同樣的方式，詮釋洪桃花、孟姜女、潘金蓮在婚姻關係中，對於「愛」的期望。

「不管喝多少次孟婆湯，似乎能夠忘記生前經歷的事情，但當回憶湧現時，仍會不顧一切地重蹈覆轍。」以孟婆交付孟婆湯給三位主角喝下的台詞做為開端，再透過劇中以四季流轉作為分場，個別折射出三位主角深陷情愛理想的心境。

整齣劇作以三腳採茶戲為基礎，構築出姊妹之間相憐相伴的主要劇情架構，在此架構中，洪桃花扮演著傾聽與陪伴的角色，同時從孟姜女與潘金蓮的情愛追求中，察覺自我既渴望、卻也壓抑的情感需求——從孟姜女訴說和萬喜良的恩愛，對應洪桃花因丈夫留連酒館的寂寞；潘金蓮自由地表露性慾時，洪桃花卻說「嫁都嫁了，有什麼好嫌棄的」，訴盡無奈。縱使劇中潘金蓮期望洪桃花不要委屈自己，應該追求自己的幸福，但洪桃花依然維持著傳統婦女堅韌善忍的姿態，陪伴兩位姊妹。

據此，或許該思考的是：從褒歌與採茶戲「桃花過渡」取材而來的洪桃花，在此劇中似是以大姊的姿態陪伴、引導孟姜女與潘金蓮。但若細觀整個作品，無論是原「桃花過渡」中的桃花女是欲渡者的身分，或是在本劇中，洪桃花自身亦陷於迷津中。兩種桃花都須有人引渡，又如何能扮演擺渡者的角色，乘載自身與他人的生命重量？縱使在劇中不時出現洪桃花的自嘆，以及劇末怒道無人能夠了解丈夫離家、卻被船夫性騷擾的心情，給洪桃花有訴說自我的空間，但是這種自我表露也難免給人一種受害者自憐卻無力的感受。

編創群的創作概念，是希望透過三個作品、各自表述三個世代的女性角色生命故事，藉以表述「能走出苦痛的從來只有自己」此一概念，同時突破女性刻板

印象。此概念在劇中確實可見，然而在劇末卻流於教條式地向觀眾喊話——潘金蓮說男人三妻四妾不稀奇，但自己想求愛卻被批為蕩婦；孟姜女則表示就算追求愛，也不能迷失自己。這樣的喊話，反而用力過猛，讓整個作品作意過於直白地暴露在觀眾面前。

如果說《擺渡·戲夢》所呈現出的時空是反覆循環、且無破口的圓環，可以想像的是：當故事結束，三人再次喝下孟婆湯後，所有的故事又將重演，那麼女性的情愛困境仍是持續且循環的，沒有一個角色得渡。而劇中唯一可能使這個時空圓環產生破口的，卻在僅於開頭與結尾出現的孟婆、也是劇中的第四位女性身上。但孟婆在劇中並未做到引渡者的角色，反而是旁觀者，看著三個女性魂靈閉鎖於生前經驗中，無法渡脫。也讓人好奇，這個作品當中既然無人得渡、也無引渡者，那麼編劇又是如何看待孟婆此角的？

以表演形式來說，《擺渡·戲夢》的音樂設計以【十二月採茶】作為基調，穿插【紗窗外】、【陰陽別】、【桃花過渡】等傳統山歌曲調，維持客家戲的傳統音樂形式，演員的唱作也都相當優異，唯獨在第二場「夏」之潘金蓮的情慾戲中，加入了熱舞的演出，妖豔且煽情的舞蹈，固然可以理解是為了劇情需要所設、也是表現手法上的實驗，但與其他各場相較，卻稍嫌突兀，反而破壞了演出整體的協調感。

目前臺灣的實驗戲曲表演中，客家戲的實驗劇較罕見，因此在編創上或許缺少了借鑒對象。這樣的現象，對編創者而言是易、也不易——易的點在於，可以開創出客家實驗戲曲的新途徑；不易之處則是在傳統與實驗之間要如何拿捏，才不致用力過猛。《擺渡·戲夢》或許不是一個最完美的作品，但至少，觀者可以看見客家戲曲可待開展的可能性。

無香之味的女性召喚——阮劇團《香纏》

演出：阮劇團

時間：2021/12/18 14:30

地點：臺灣戲曲中心多功能廳

隨著以倒序形式進行的開演提醒廣播響起，搭配樂曲改編後貫穿全劇的南管曲牌【直入花園】，觀眾隨著帶有儀式性的音樂引領，走入以紅布與長凳組成的舞台，看著上頭演出一場時空跳接拼貼而成，一個女人在不同生命階段的夢境。

《香纏》是以王香禪此一兼具多種角色身分的女人為主角，透過劇中分場名〈留仙〉、〈黛卿〉、〈香織〉、〈夫人〉、〈香禪〉，標示出此人物在不同時期的身分與生命情境，且在這些看似塊狀的場次分配中，卻以人物的情感、纏花的意象及【直入花園】魔幻的曲調「噠啊溜來嘮，溜噠來嘮」，讓劇作環繞在王香禪身上，形成場次之間似斷非斷的效果。

探尋並統整名字與身分的多重性

王香禪的多個名字皆是由他人所命名，不僅帶出多重身分意義以及不由自主的命運，因此想透過取一個屬於「自己的名字」來找到自己的存在意義。這樣的內容與阮劇團過去的創作背景，對於慣於聯想者，或許會認為《香纏》是為「尋找台灣主體性」而作。

若是從阮劇團過去的作品來說，確實不管是在內容上或是在語言上，都強烈地想要表達「台灣」的存在。《香纏》雖然是以台灣藝旦為主角，但是作品中的歷史感被淡化——大約只能從演唱京劇《三娘教子》一段二黃原版，民眾期盼在滿州國找到新出路的心聲等細節，看到歷史的殘片外，其餘只留下一個女人在不同階段中對自我存在探問。因此與其將王香禪視為台灣之隱喻，倒不如單純地將此劇看成一個女子的自我探索，要來得貼切。

編劇周玉軒是以「出入層層魂夢」為構想，跟隨劇中女子一起探索生命，此點從全劇以【直入花園】為音樂基調亦可得見；導演兆欣則是希望透過陳昭薇的演出，呈現劇中女子遊走在不同場域的多種切面，藉此重新梳理這些生命經驗的感受。

兩種想法，在此劇中毫不衝突。在陳昭薇的詮釋下，角色在社交場合中展現其強韌的一面，但在面對自我時，則流露出退縮與茫然的軟弱感，使王香禪在不

同時空中的心理狀態在劇末完整統合。也因此，劇中以書法題字標示分場名時，除了前五場的題字外、劇終則另題上「王香禪」三字，配合台詞的「香禪，我是王香禪」，藉以表示人物的自我確立，同時接納各種面向的過去，並逐漸從這場探索的夢境中甦醒。

當現代劇團走入戲曲製作

《香纏》除了有意讓觀眾入冥以窺探王香禪的生命片段外，也善用戲曲舞台的虛擬程式來呈現。如主空間視覺的紅布幔與長凳，形構出的空間略帶有儀式性的神祕感，同時也可透過對長凳的調度與布幔的延展，作出不同的空間象徵。此外，還有與人物相關的「氣味」。

在戲曲舞台上，鮮少有「氣味」的存在，較常見的大抵是透過掩鼻表現臭味，極少數曾出現在空間中噴灑香水作為嗅覺劇場的噱頭。而在《香纏》中，所有的氣味僅在台詞中出現，香粉味、檀香味、魚腥味，或是無香的纏花，以及想要「有香味的名字」，這些都是王香禪內心狀態的投射，交互襯托出其複雜的心理反應。此種「氣味」的運用，儘管無形無味卻讓氣味象徵性地活用在演出中，也同時點出另一種想像——在幽冥的世界中，我們還能夠擁有感官感知嗎？

最後值得一提的是，阮劇團作為現代劇團，在過去亦曾偕同傳統戲曲表演團體舉辦活動，近年來則基於這些合作經驗，試圖打破傳統戲曲與現代戲劇的藩籬，產出各種跨界劇作，不僅展現出阮劇團的企圖心，更讓團員的演出能夠觸及到其他場域。

而萌芽自阮劇團第七屆「劇本農場」的《香纏》，演出本質是傳統戲曲，製作團隊則是傳統與現代各半，無論是演員肢體展演或是音樂及空間的運用上，都相當協調地發揮各自的效用，使這個作品在具備實驗與新創的同時，又可保留戲曲的演出韻味。此點對於演出風格一向強烈的阮劇團來說，是截然不同的嘗試，且這個嘗試的成果是讓人讚嘆的，也讓人期待阮劇團日後推出的戲曲作品。

國光京劇三階段之匯集——國光劇團《武動三國—她的凝視》

演出：國光劇團

時間：2022/1/21 19:30

地點：臺灣戲曲中心大表演廳

經過疫情的一波三折，國光劇團《武動三國—她的凝視》終於得見於舞台，劇名也從原 2020 戲曲藝術節時所設立的「舞動」改為「武動」，這樣的劇名改動，或也更靠向以四齣三國戲以武戲為主的主要演出主題，而非以較現代的方式，將京劇的作工武打視為舞蹈。

雖然《武動三國》以三國武戲為主，但國光劇團長年經營「女性視野的觀照」故而在本次演出中，也試圖將女性視角加入以男性為主的三國戲與歷史中，讓隱身在三國故事以男性為中心的女性人物得以被窺見，由此，也讓武戲為主的三國戲、女性觀照、以及動漫與科技組合成的《武動三國》，成為國光劇團的京劇發展三階段的總和。

以武戲與生行為主的傳統京劇傳承

自「徽班入京」之後的京劇形成與發展時期，整體而言，以生行演員的影響力較大（如道光時期「前三鼎甲」），且演員的擅演劇目又多武戲，無形當中形成京劇的陽剛特質，此點在臺灣京劇的發展與傳承上亦可得見。

在《武動三國》中，以《長坂坡》、《戰冀州》、《周瑜歸天》、《關公顯聖》（活捉潘璋）四齣三國劇目為主要演出架構，但四齣戲的情節並不連貫，因此整體演出便著重在傳統戲曲「演員劇場」——以演員個人功底的展現為主——的演出形式。

四齣三國戲，均由新秀演員挑樑演出，無論是李家德在《長坂坡》與《戰冀州》中的旋子、殭屍、座子、搶背等，甚至是在《關公顯聖》中跨行演出淨角的潘璋，不僅盡顯高難度的武功，也透過跨行趕妝與聲腔依行當變動，展現個人才華。而《周瑜歸天》，在 2021 年的「承功」中，也由黃世茲（鈞威）演出，但本次舞台從小表演廳換至大表演廳，演員的肢體更不受拘束，武打身手收放更加自在流暢。淨行的劉育志傷後沉潛一年，本次重返舞台，演出《周瑜歸天》的張飛，鬚功與武打皆不含糊，也在戲侮周瑜時，加入些許俏皮，讓悲壯的劇情帶些趣味。

四齣三國戲，帶出三位新秀，至於非主演的新秀演員，如潘守和與周慎行在

《戰冀州》演出探子，前翻後踢、皆不含糊，更可謂「國光有男終長成」，無論是演員的培養、或是傳統劇目的傳承上，皆可看出國光劇團這些年來對於新秀演員的培養成果，也期待新秀演員未來的發展。

「女性向內觀照」的國光特色

前述京劇形成與發展時，以生行演員的影響力較大。其後在京劇發展成熟之際，「四大名旦」的出現，一轉成為至今依然廣為人知的旦行流派藝術，且四大名旦的出現，不僅讓京劇中的女性人物有長足的發展空間，更讓旦行的演出藝術推展至高峰。

國光劇團則在旦行的流派藝術上，又更進一步地探索女性人物的內在心靈世界，使「陽剛的」京劇表演藝術，得以有陰柔婉轉的一面，更成功地塑造出各種女性角色。且經過長年的耕耘，女性視角的向內探索的京劇演出，儼然成為國光劇團的演出特色，也走出了與國內京劇團截然不同的路徑。

「她的凝視」作為本次演出的副標題，顯見是國光劇團擅長的演出主題。依照王安祈在節目冊中所說，是希望透過雙層敘事的筆法，從武戲中找到相關的女性身影，而後在正統的英雄故事之後，切換為女性視角，用不同的觀點呈現女性觀點。

而在《武動三國》中，則透過現代的京劇女演員喜兒（朱安麗飾）、與糜夫人（林庭瑜飾）兩角，分別是以現代視角與三國劇中人的視角來觀看三國劇中的男性，藉此紓發女性對自我的生命喟嘆，更透過人偶的孫尚香對於老戲《別宮祭江》的個人生命重新探問，提示出在三國戲、甚至是歷史中，女性被隱沒無聲的現象。

此種劇情編排，是國光劇團所擅長的演出形式。然而本次的編排，或許是在現代與劇中角色相互對應之故，讓人不知道究竟是哪個「她」的凝視？是出自於現代京劇女演員的？還是沉在井中獨自望著歷史軌跡的糜夫人的？也由於視角的雙重性，從而形成在進行女性視角的內在探索時的深度受到限制。

如以糜夫人身為劇中人，來觀看與其同時的三國男兒，自可讓三國劇中的女性身影被提出深化，且喜兒以現代女性的角度來看三國劇中人，難道只能以個人的觀點說出男性的另一面，並蒼白的感嘆「妻子是用來襯托的、英雄則是被塑造的」？

縱使有透過劇場幽靈的意象，讓糜夫人與喜兒在夢中意識相會，但最終夢醒時，卻說出「人生在世，不就是為了爭個有戲嗎」。這樣的向內觀看，或許讓女性的視野得以進入以男性為主的三國武戲中，但與過往國光劇團挖掘女性更深層的生命情調相較，卻又顯得不那麼深刻，只像是一個女性幽魂縈繞在劇場中無聲

啜泣。

科技、動漫形成的可能未來式

武戲的傳承與女性視角的進入，是國光劇團作為臺灣的國家京劇團常年來的發展面向，而再下一步，國光劇團又準備往何處走？以近年的《狐仙》與《極西之地有個費特兒》來說，科技進入舞台美術，似乎是一種必然趨勢。此外，《狐仙》於 2021 年重演時，又將作品漫畫化，似有意將之成為一種新的「京劇 IP」進行經營。

《武動三國》更像是以上兩種元素的總合——科技化的舞台特效、漫畫化的布景、遊戲人物的移植，更透過演出前師哥與可樂（陳清河、謝冠生飾）的 VR 三國遊戲體驗，除揭示出三國故事在戲劇與電玩中的熱愛外，VR 的體驗，更彷彿是讓演員與人物在劇場中的虛擬實境體驗。

科技進入戲曲舞台美術，自然是一種時代推進的趨勢，也讓戲曲舞台有更多樣的藝術呈現。但動漫元素的進入，或許會給予不同世代的觀眾不同的想法。

若就《武動三國》的創作本衷，是要前往日本作為奧運演出的劇目，為了符合日本觀眾的喜好與認知，將三國戲與動漫電玩相結合，除了尋求日本觀眾在興趣上的接點，也讓熱鬧但肅殺的三國戲多一些活潑的色彩，也較符合奧運的活動氛圍。此點相對於國光劇團在 2018《繡襦夢》前往日本結合能劇展演時，鎖定的客群自有所別。

在《武動三國》中，最主要的動漫元素是在下半場的「電玩版女將」孫尚香，一襲現代電玩的性感服飾出現在戲曲舞台上，既吸睛、卻也給人一種「錯置」的奇特感受。在演出中，布景也投放電玩武打的過場畫面，讓傳統戲曲舞台更為年輕化。

然而，動漫與電玩元素的進入，在美學上或也可以引起更多的思考。如以電玩女將孫尚香的演出為例，服裝雖然是現代的、也唱起了流行歌，但在演出時，依然是傳統花槍的打出手，反而會讓觀眾好奇：既然已經是現代化的外在了，為何在內裡依然是傳統的？而傳統的表演形式，難道無法與現代武打結合成新的招式套數嗎？

除此之外，科技與動漫在戲曲舞台上的呈現，除了是視覺效果的革新，讓國光走出了在傳統基底與女性敘事這兩大主軸截然不同的道路。但相對於日本觀眾，臺灣觀看京劇、或說觀看傳統戲曲的人口有其基礎，《武動三國》的演出形式在日本的接受度如何，如今暫時無法被驗證，但在臺灣的接受度呢？是否需要將觀眾視為全然不懂京劇的人，而改用這樣的舞台效果呢？這點，就留待不同的觀眾群體進行評價。

一場《武動三國》，展現出國光劇團在京劇繼往開來的三個面向與階段，這三種面向，不同世代與審美喜好的觀眾，皆可以從中找到各自喜歡的片段。至於國光劇團將帶著這三種面向讓京劇往何處發展，前方的路未知，就留待後續推出的作品再來品評吧。

猴王傳承，各有其趣——《東方神奇—美猴王》

演出：朱陸豪、徐挺芳、秦朗

時間：2022/03/12 14:30

地點：臺灣戲曲中心大表演廳

若要說起「美猴王」孫悟空這個角色，可說是古今中外，不分藝術形式與受眾身分，都能夠以各自的方式認知到的經典角色。而在京劇當中，通常多以〈鬧天宮〉一齣，並與〈花果山〉（又稱「頭猴山」）、〈弼馬溫〉、〈齊天大聖〉（又稱「二猴山」）、〈偷桃盜丹〉等齣聯演，形成典型的武戲，最廣為人知。

本次《東方神奇—美猴王》作為國立臺灣戲曲學院京劇學系「京劇武生朱陸豪藝術傳承計畫」的傳習與演出劇目，則在〈鬧天宮〉的基礎之上，又演出〈鬧龍宮〉、〈鬧地府〉兩齣、另刪除〈齊天大聖〉一齣，除使「美猴王」在不同階段的樣態完整展現，也讓三代演員在不同的齣目中有發揮空間。

三代猴王，各顯特色

《東方神奇—美猴王》既作為傳習演出，觀賞焦點必然落在飾演美猴王的三位演員——朱陸豪、徐挺芳、秦朗的演出詮釋之上。

朱陸豪作為第一代猴王，主演〈花果山〉、〈偷桃盜丹〉與〈鬧天宮〉三齣，〈花果山〉由於較偏向過場性質，而無太多武戲要素，因而看點多在〈偷桃盜丹〉與〈鬧天宮〉上。在〈偷桃盜丹〉中，無論是四下環顧、翻身上桌、偷食仙饌等身段與神情，都可看出朱陸豪一舉一動、面容神色已然「人猴合一」的個人特色；在〈鬧天宮〉此段武戲中，由於與徐挺芳和秦朗共演，可看出身手較慢，但棍法的勁道仍猛、武打身段也更為凝鍊，更顯其威嚴。保護小猴時，亦可與〈花果山〉相應，展露出一具有威嚴的花果山大家長之感。

徐挺芳飾演的第二代猴王，主演〈鬧地府〉、〈弼馬溫〉兩齣。徐挺芳的演出以武戲見長，儘管〈鬧地府〉以孫悟空在地府的撒潑為核心，〈弼馬溫〉前半偏向文戲、後半與馬王起衝突時，方使徐挺芳能夠一展身手。但無論是與判官閻王的爭執、與諸小鬼打鬧、或是在馴馬時連續 4 至 5 個屁股座子等演出，或是在〈鬧天宮〉的全場武戲時，無論群戲或對手戲，一招一式均不馬虎，更可看見其武戲長才。在角色全市上，或許是世代上居於第二代，徐挺芳的演出特色兼具少年的俏、青年的傲，與朱陸豪和秦朗是全然不同的形象，也符合在這兩齣中，孫

悟空心高氣傲的性格。

秦朗飾演的第三代猴王，主演〈鬧龍宮〉一齣。秦朗年紀最小、雖不似兩位前輩能夠創造出自身的猴子風格，而有較明顯的「人扮猴子」的味道，但也正因為年輕，翻打時的步法與身段輕盈而不飄忽，與龍女、龍子、蝦兵蟹將對峙時，對手招式流暢、且帶著俏皮的趣味，恰符合此齣是美猴王將要展露頭角的「初鬧」的青春特質，令人激賞，也讓觀眾期待他未來的發展。

除了三代猴王老幹新枝的傳承演出，戲曲學院學生飾演的猴群、鬼眾、蝦兵蟹將等，均展現出平時訓練的成果，雖非演出要角，但繁複地趕裝上陣、且有條不紊地過招，引起觀眾熱烈的掌聲，便是給現階段的他們最好的鼓勵。若真要吹毛求疵，大概只有在〈鬧地府〉飾演判官、〈鬧天宮〉飾演托塔天王的淨行演員蘇健宇儘管已可在身段上明確做出兩種角色的區分，唯獨聲音還不夠渾厚明亮，而少了些許威嚴感，但演員的養成之路漫長，或許未來經過打磨後，也會是優秀的淨角。

老戲演出中少見的現代美術運用

但凡傳統骨子老戲的演出，所有的審美角度大抵集中在演員身上，至於場景，鮮少透過舞台美術設計呈現，而是以虛擬的方式，透過演員的身上功夫表現當下的場景，因此極考驗演員自身對角色、對場景的詮釋功夫。

但在《東方神奇—美猴王》的舞台設計卻與傳統演出方式不同——例如使用圓形的景框，投影水波或火焰等畫面，提示場景正在龍宮或地府；使用垂降的LED變色燈板，將筋斗雲具象、並科技化。

除了類似場景畫面的設計，道具上亦有所創新，此點尤表現在〈鬧地府〉一齣中的鬼怪設計上。於該齣中，如大頭鬼、小頭鬼、肚皮鬼等，皆為傳統戲曲的鬼怪設計，但除了這些傳統鬼怪，本齣演出開始時，亦透過用操偶的技術，表現冥府幽魂「飄飄鬼」的設計，讓整齣〈鬧地府〉的鬼怪，有鬼差、有傳統戲偶、也有現代戲偶，使整體畫面更為多元。

這樣的設計，應是製作團隊趨勢教育基金會的構思——於去（2021）年演出的《南宮長萬》，趨勢教育基金會也是使用類似的場景設計。現代科技與藝術設計進入傳統戲曲舞台，已是戲曲現代化過程的趨勢，但過去大抵用在新編戲上居多，而老戲則維持舊時的設計。但本次演出將此類現代要素置入，反而讓人看見老戲新演的另一種可能性，也可以讓人思考：老戲的美術設計是否毫無變動的可能性？會否是只要用得合宜、且不影響老戲的「演員中心」的特色，都是可以接受的？

近年台灣戲曲界漸有世代傳承交替、新秀輩出之勢，除了演員的養成，舞台

美術的嘗試也讓「現代／傳統」的壁壘逐漸消彌，不知道未來的戲曲表演會是如何？或許就如同美猴王在花果山的發跡、每個時代都將有新的石猴打磨出世，翻騰三界、創造出新的生命力吧！

個體在大時代下的向內退隱——挽仙桃劇團《文武天香》

演出：挽仙桃劇團

時間：2022/03/19 14:30

地點：大稻埕戲苑

由蔡逸璇編創的劇本《文武天香》，初成於 2017 年第五屆「劇本農場」，如按照其創作概念，劇本於 2019 年出版時，「對劇本的想法仍不斷改變中」【1】。本次演出，距劇本初成已近 5 年，內容的變化，或如蔡逸璇於演前導聆所說，又發生了許多變化與調整，讓整個劇本更貼近現代社會對於反抗現實的心靈。

在演前導聆中，不難感受到編劇本人對社會運動、時代變遷、政治現象、當代心靈的壓抑等現象的熱切與關注。而這樣的議題，又該如何毫不突兀地置放於歌仔戲中、同時與原初的愛情故事進行調整？

是大膽現身？還是向內退隱？

如果參照原始劇本，《文武天香》是個愛情故事，政治的命題只是當中片段，只為突顯亂世中的深刻愛情。但實際演出時，一句「最好的時代已經過去了」，原始劇本安排的劇中劇《薛平貴與王寶釧》便因此刪去，而透過口白，表示宜演出《三戰呂布》或《武松打虎》一類的劇目，傳達抗暴的意旨。

「反抗時代」主題的被提出，同時兼留原始「愛情故事」的主題，乍看之下，相輔相成、互不干擾，且讓人物所要面對的生命課題——林文德（馮文星飾）反抗政府、陳宣武（馮文亮飾）的男同志情慾——被突顯與現身。但若細細思量，這些人物真的是大膽地面對他們的困境嗎？

林文德的反抗政府，在十年前的變法失敗後，便藏身酒肆曲文之間，閉口不與人談過往的經歷，只在夢境中擔驚受怕、猶恐無法給金瑤香（鄭芷芸飾）美好的未來，而最終被搜捕時，為了所愛，也只能不停奔逃；陳宣武酒後突然說出對林文德的愛情，被誤認為是酒後胡言，此段情節在劇中缺乏鋪墊，只能說是從劇中劇的《白蛇傳》中隱微地投射出這種曖昧感，但無論如何，這份同志戀情，最終則是在官兵搜捕的情境中，被收攏、轉型成「革命同志」的樣態。一個是說不清、一個是情感被收編，與其說是主動面對，或許朝向某種大環境脈絡的退隱，較符合兩位主角面臨的情境。

這樣的向內退隱，可以再延伸出以下的思考：在一個大環境變動下，「個體」

與「世界」產生衝突時，兩者當中究竟還有何種選擇空間？或許是為了呼應演出當下，電影《時代革命》的播放，反而讓人激起生存的焦慮。此種焦慮是擔心個人的理想未能實現、可以是害怕失去曾經擁有的美好，然而當世界的大勢襲來時，所有個體都將成為扁平的存在，那並不單純是「犧牲」的壯美，更是一種無能為力的蒼茫。《文武天香》正是將此種蒼茫的哀感提出，而個體在向內退隱後，儘管失去了「被看見」的可能，卻保有內在最孤獨的心理世界。

多元文化的混雜並置

除了傳達時代下的個體向內退隱，《文武天香》也如蔡逸璇所說，是要意圖打破歌仔戲的傳統編劇方法。若依傳統套路，此劇名即點出是二男追求一女的故事，但編劇並未如此操作，而是將之成為男男、男女兩組戀情。

戀愛形式的突破外，劇中亦融會語言（臺語和客語）、跨劇種的戲中戲（客家山歌小戲《桃花過渡》、京劇《三岔口》、歌仔戲《白蛇傳》等），讓整個作品成為多元文化的並置與彙整，打破單一文化的劇種演出框架，同時似也暗示著臺灣文化的多元性。

近年的傳統戲曲演出，劇中劇的使用並不罕見，但功能大抵是作為家族史敘事的對照。《文武天香》的劇中劇，雖非是家族史的對照，而是用於人物當下情境的比擬，如男女調情的《桃花過渡》、仿擬官兵捉強盜的《三岔口》同時也是男性關係的探索、《白蛇傳》中的性別翻轉與愛慾投射等皆是。

與原始劇本相較，多數的劇中劇目有所調換，但在看原始劇本時，總會讓人擔憂：這樣的演出，會否讓劇中劇的鋪陳過於「飽滿」、進而干擾正劇？幸而正式演出時，劇中劇的使用有較大幅度的濃縮，凝鍊地與正劇相互對應交錯，予人良好的觀賞體驗。

透過多元文化的並置、以及時代變動的衝突，《文武天香》回應了臺灣自身的文化現象，更試圖與近年的政治與歷史動盪取得連結，這樣的連結，儘管依然是以角色／演員為中心的表演形式，但背後隱藏的是在大環境下個體消亡退隱的狀態。那麼個體要如何呈現呢？或許也如劇中所示，只能在所處的時代中，掙扎、並且奔逃。

註解

1、參見蔡逸璇：《文武天香·創作感言》，收於《阮劇團 2017 劇本農場劇作選 V》（新北：遠景出版社，2019 年），頁 114。

球找到了，但演員在追求什麼？——江之翠劇場《鄭元和與李媽李亞仙李小姐》

演出：江之翠劇場

時間：2022/03/26 14:30

地點：大稻埕戲苑

「鄭元和與李亞仙」的故事傳播，淵遠流長，且以才子佳人經歷落魄、為愛追尋、最終團圓此一起伏跌宕的敘事模式讓人印象深刻，縱使為片段演出，崑曲中的〈打子〉的訓兒、〈剔目〉的激烈規勸，或如歌仔戲中的〈蓮花落〉一段乞食唱腔，也讓人動容，從此足見此故事在舊本演出中，無論是愛情故事的情節推展、或是內容的勸善教化，均各有引人入勝之處。這樣的經典作品，還能有何種詮釋空間？著實讓人好奇。

江之翠劇場的《鄭元和與李媽李亞仙李小姐》，演出時並非直接以舊本故事進行演出，而是透過現代戲劇的開場，將遍尋不著球的慌張焦急後場實況置放於觀眾面前，而後才開始「正式演出」。

台前台後、傳統現代、戲裡戲外的對照

但「正式演出」究竟始於何時？是舊本中，〈踢球〉、〈剪花容〉、〈蓮花落〉三段的梨園戲演出才是正式開演？還是從開場前的後場實況開始，便已是演出的一部分？這個疑問，或許可以從觀看者的期待角度來解答：對於喜愛梨園戲的觀眾而言，上半場的舊本演出，雖然失去了關鍵物件的「球」、三段折子的排列也非按照舊本情節先後演出，但仍然保留了傳統的演出形式，從而能夠欣賞梨園戲的演出特色，直到下半場的現代演出，才發現到三段折子的演出是被鑲嵌在現代演出中；對於相對不熟悉梨園戲的觀眾、或是甫從江之翠劇場另一代表作《行過洛津》而來的觀眾來說，此種「傳統／現代」、「台上／台下」的對照，反而會興起熟悉感，從而將本作視為傳統戲曲的現代實驗，因此是一齣從後台開始即是正式演出的「現代劇作」。

此種參差交錯的對照形式，或許與《行過洛津》相同，均是出於導演陳煜典的構思，讓在臺灣幾是稀見劇種的梨園戲演出的精緻性能夠透過劇中劇的對照保留、並傳達給觀眾。但《行過洛津》與本作的差異性在於：《行過洛津》是透過〈益春留傘〉，向清代時空背景下的演員、同時也是觀眾的情感上的投射與對照，

而本作則是向現代演員、同時也是梨園戲傳習者自身，進行更內在性的探問——為何要表演？為何要學這個劇種？要如何才能讓理想與現實共存？——這些疑問，恐不只是演員自身的焦慮，更是在現代臺灣，此劇種如何維持下去的焦慮。

作為本劇的象徵物件「球」在劇情將近尾聲時，被投入觀眾席，是打破了劇場的第四面牆，或許也是希望觀眾一起承接起什麼：可能是傳統藝術、可能是梨園戲的形式、也可能是各種劇場人生中的中心目標，讓觀眾在這場演出中，亦有屬於自己的身分。

對演員來說，又在追求什麼？

當然，如同劇中所說「球也有自己的位置」，每位演員、甚至是台下的觀眾，也都有在這個作品中相應的身分。既然這個作品要對應的是演員自身，那麼他們在下半場中，除了倒在地上的鄭元和（魏美惠飾）外，逐一以模擬面試的形式，上台自我表述、揭露，這樣的表現形式，讓演員以「本色」出演，訴說自己對於表演藝術的認知、為何進入劇團、對於劇藝的追求、甚至是對生活與認同的不安感等，帶出表演藝術工作者在舞台下的真實面貌，同時也讓那顆從演出一開始便失去的球，對照出演員生命中的徬徨。

如前所述，球的投向觀眾，是要讓觀眾去承接；但球的失落，在整個演出中看似少了重要物件，卻依然（也必須、勉強）能維持整個作品的演出發展，似乎是在說：少了這個中心，這個演出、甚或是這個劇種，依然能夠存活。

而就在以為本次演出將會變成無球版的〈踢球〉時，那顆失去的球卻出現在鄭元和／魏美惠的懷中，且球會出現，正是四位李小姐們要讓鄭元和／魏美惠來當他們的老師時才出現的。舊本鄭元和因落魄而成為歌郎，而魏美惠是江之翠劇場中少數在實驗作品中維持演出傳統劇目的生行演員，這樣的身分，代表著在他們（們）身上擁有的某種技藝，從而表示那顆「球」不單是普通的球，而是劇中的核心物件、更是「技藝」的象徵。因此當球被找到，接著重新演出〈踢球〉，一切瞬間回到正軌，彷彿演出中的慌張都不曾存在。

然而，「球」找到了，演員也有了仰慕、並可向之學藝的對象，可是那份「演員在被理解為成功之前，很難被視為正常的工作」的那份喪氣感，以及生活命脈如何維繫的生存焦慮，在劇中似乎並未因為球的出現而被撫平，而是在〈踢球〉中的歡快、球飛往觀眾席後的清唱與二度自我表述中逐漸收束完結，成為既是浪漫、卻也帶著哀傷的氛圍。

鄭元和與李亞仙的球被找到了，但演員的個人職／志業追求，依然持續在前台與後台上持續進行，直到信念達成的那日。

戲曲行當表演程式的消融與再建——臺灣戲曲學院京劇團《形色抄》

演出：臺灣戲曲學院京劇團

時間：2022/04/09 14:30

地點：大稻埕戲苑

鬼魅精怪和人的區別究竟在哪裡？這樣的「老」問題，是不分地域，在每個時代裡被不斷提出來討論的問題，且在建構形象的過程中，也常使用鬼怪與人的對照與對比，看見人性的虛偽、以及鬼怪在執著中的真實。這樣的主題，運用在《形色抄》中，卻非全然的「鬼怪的情真／人的虛偽」的對立，而是這些情感都是真實的，一旦脫離了這些身分，卻都彷彿虛幻，使作品環繞在「皮相」與「情感」之間的聯繫上，開展出整個作品。

由片段故事組成的畫卷

《形色抄》共分七場，除第一場〈諸相〉與第七場〈幻相〉為五個演員各自代表的五種行當上場以變形後的聲腔揭示出「諸行諸色皆為我」、「實相非相，穿戴虛妄亂倫常」的演出主題後，其後諸場均為各自獨立的單元故事，個別處理夫妻、親子、朋友、翁媳等不同的關係，且每場由不同的行當各自詮釋角色的性情，使當中情與慾的執著，透過不同身分的扮演加以突顯。

如要細究這五個故事的特殊性，實則並無特殊之處，因為在故事的本質上，都是在過往的小說戲曲、甚至是在現實世界中可以看見的主題——〈扮相〉中為了賭錢喝酒而不顧家中妻兒的丈夫；〈我相〉中對於知己的眷戀以及名物的執著；〈真相〉中父親作畫憶女；〈承相〉中父子欲佔有同一個女人的荒唐；〈九相〉中僧人繪圖以勘破生死等，均為處理生命中各類情感執著的表現。

這些故事，可以說是來自於各種志怪故事、但也不完全是志怪故事，且故事內容並不連貫，形成作品主題的朦朧感。如果按照編劇周玉軒在節目單所說，《形色抄》是以「錦灰堆」的概念，將過往作品中被割捨的片段，經由重新雕琢後組成的作品。在演出設計上，書法題字的使用、下半場開演時透過水景漸變轉化為布料與夕陽的畫面，反而形成類似攤開變相或寶卷等畫卷的故事形式，且這些片段故事夾於第一場與第七場之間，更能證實此種以畫卷的敘事型態，傳達畫中玄理的表現手法。

這樣的表現手法，雖然每個片段中各有其趣，組織起來也有其禪意，但當中

的故事內容卻因多為人物自我表露的情感敘事，人物與人物之間的互動卻少了點衝突性，形成整體故事以悠緩的方式開展，難免使人陷於迷茫之中，需要在經過沉澱後，才能真正體會作品的旨趣。

對行當藝術的拆解與重構

《形色抄》的「形色」，可以是指故事的編排是以各色人物的小故事組成，也可以從角色行當扮演的方向進行解讀——演員穿上行當表演形式的「皮相」進行人物詮釋。

傳統戲曲的行當藝術無論是聲腔、或是肢體，都有其固定的表演形式，此種程式化的表演形式，近年來在各類型的演出中，或多或少都在嘗試著如何在戲曲演出程式的框架下，創造出更多的可能性。

《形色抄》演出一開始，即透過扮演生旦淨末丑五種行當的五位演員將聲腔與肢體動作變形，使行當的演出程式消解、並重新構組為趨近於同一性的演出方法，使演員不再依靠過去熟悉的演出方法，而是必須試圖在熟悉的演出形式上，對角色進行了解後，再透過肢體與聲腔進行詮釋。此種編導方式，應是導演兆欣想法——在傳統的基礎上，讓演員自行體會之後，進行自由發想與創造。

在演出中，確實可以看到演員試圖「扮演」出該角色應該具備的模樣，傳統的行當演出藝術若隱若現地表現在人物的表情與聲音中，更多時候，則是被迷茫且妖異的氛圍環繞，而難以區辨演出當下是否為該行當的表演方法，又或是在理解與詮釋的過程中，新的表演程式正在此間緩慢成形？

但在五個故事的不同人物身上，演員的表現手法似乎都是使用同一個表演程式，讓人好奇：此種行當藝術的消解是要為了重新創造，但重構之後的趨於同一性，難道是要表示不同的行當藝術之間，就像人與鬼怪的情感一樣，本質上並無區別、都是一種「扮演」與「操練」的方法嗎？

《形色抄》的演出，透過悠緩抒情卻帶空靈的氛圍進行敘事，以及演員行當表演程式的消解，在更貼近人物的同時，卻又因為演出氛圍而難分行當之別。這樣的體驗，在傳統戲曲中較為罕見，是需要些許時間沉澱，才能夠品味出作品主題與表演手法的精妙之處。

青少年視野中的臺灣掌中旅途——同黨劇團《上帝公的香火袋》

演出：同黨劇團

時間：2022/05/29 14:30

地點：Opentix Live

乍見「上帝公的香火袋」這個劇名，最直覺的聯想大抵不脫離玄天上帝的神蹟與護佑。但是在實際演出時，玄天上帝的香火袋、以及演出開頭出現的落難玄天上帝塑像，是劇中春滿阿婆的心靈寄託、對家鄉的念想、以及對孫子阿孝的疼惜。在故事中，「神蹟」並不存在，存在的是「人」對生活周邊一切的情感。

全劇演出是以現代偶戲的祖孫關係為主線，並穿插阿孝編創出的小孩為救父母、前去降妖除魔的傳統布袋戲，此種雙重結構，形成傳統與現代偶戲、以及三種語言的對照。

戲中戲折射出的臺灣社會與歷史風景

「戲中戲」是近年來不分劇種均廣泛接受使用的演出形式，透過開展出來的「看戲空間」，表述人物與劇中角色的情感對照、或講述劇作的歷史時空對個人與家族的意義等，形成劇作內在結構間的對照與呼應。

現代偶戲的主敘事以春滿阿婆為中心，講述她對孫子的關懷、對兒子與兒媳的複雜關係、對舊友的思念，以及作為隔代教養單親家庭的主要照顧者，如何在現實的社會環境中找到生存的縫隙。傳統偶戲是阿孝要前往日本參加布袋戲演出的編創作品，講述龜蛇二妖相鬥，龜妖退居大玉神山，擾亂民間，一位孩童為了救出父母，便前往討伐的歷程。

兩組故事，分別處理不同的議題：現代偶戲處理的是社會中較底層的生活情狀，單親教養、隔代教養、兒子早逝、婆媳問題、警民衝突等諸多現象；傳統偶戲則是透過神話的方式，化用蔣介石與毛澤東是龜蛇化身的傳說講述臺灣現代政治史。

兩個故事線分別進行，最終匯合於一處。春滿阿婆見到故友之子後，當年的掛念從此解開，同時也得到口頭上的經濟保障，雖然因病去世，但阿孝仍掛念著要演出布袋戲給她看，於是接演小孩打敗龜妖、救出父母的大團圓。春滿阿婆掛念消解後的過世，雖因阿孝並未出國比賽而不圓滿，但在當下的安心，對春滿阿婆而言，即是滿足；龜妖被打敗，說明臺灣已脫離白色恐怖，走向民主的社會環

境；而對阿孝來說，劇中的父母被營救，則補足了自身雙親缺席的缺憾感。

類似的主題，同黨劇團亦曾演過《白色說書人》，講述人物在白色恐怖時期時，如何將情緒投射在廖添丁身上。若說《白色說書人》是明面揭開白色恐怖時期時的人心惶惑，那麼《上帝公的香火袋》則更傾向幽微的傳說講述臺灣政治史，並從社會中的小人物完成心願的「雨過天青」，達成一種治癒的、走向未來的效果。

《上帝公的香火袋》的特殊性在於，現代偶戲中的現實空間是以客語為主、閩南語及國語為輔，傳統偶戲的戲劇空間則是以閩南語為主。語言的交錯使用，呈現臺灣社會的語言複雜性，也同時點出臺灣語言的不同處境——劇中春滿阿婆要阿孝演布袋戲給她看時，一句「學校教的布袋戲都是閩南語，阿婆你聽不懂啦」即指出客語在臺灣是相對弱勢的語種，儘管回以「上帝公連英語都能聽懂」，但語言及與之相應的文化弱勢的現象，再結合劇中人物的生活景況，更可見劇作有意識地點出臺灣多元文化背景中的弱勢與邊緣的生命狀態，並勾勒出奮力生存的樣貌。

「ㄎ一、一」的傳承

和《白色說書人》相似，《上帝公的香火袋》也點出臺灣在白色恐怖時期的威權統治，只是這樣的記憶要如何被留存下來？劇中並沒有明確地說明，但可以從一些層面來觀看這樣的傳承方法。

在文宣上，海報設計成以孫子阿孝為中心、並且是以漫畫的風格進行設計，因此可此猜測，《上帝公的香火袋》或許是面對青少年的作品。而在敘事上，春滿阿婆訴說香火袋的傳承故事、並交到阿孝手上，便是一種將世代記憶延展傳承的途徑。

至於布袋戲的技藝傳承，劇中安排的是讓青少年學習展演布袋戲給長輩看，讓青少年親身體驗，同時結合對長輩的情感，促使自己繼續演出布袋戲，使布袋戲的技藝得以從更年輕的世代開始傳承。而在傳統布袋戲構築成的戲中戲演出裡，臺灣的政治歷史以神話與意象的形式呈現，其實也是讓青少年能夠從此種角度，去了解臺灣的過去。

儘管本次是線上演出，難以了解《上帝公的香火袋》的閱聽群眾到底屬於哪個世代，但是從文宣是以青少年為中心的視覺設計，以及故事上的歷史記憶的言說、偶戲技藝的傳承，同黨劇團應該是有意識地要讓年輕世代看見臺灣文化與歷史的樣貌，並且不斷地傳遞。

猶是不見廬山真面目——光興閣掌中劇團《大俠百草翁之廬山難見真面目》

演出：光興閣掌中劇團

時間：2022/06/25 19:00

地點：員林演藝廳小劇場

由光興閣掌中劇團（以下簡稱光興閣）推出的《大俠百草翁之廬山難見真面目》（以下簡稱廬山難見真面目）是著名內臺金光布袋戲《大俠百草翁》的系列作品之一，此戲的推出，據光興閣第二代團長林宏憲（鄭成龍）所說，是希望延續過去在劇院演出「長門戲」（連臺戲）的風貌，讓金光布袋戲的在當代重現經典風華。且在演出過程中，讓角色說出自己從民國 59 年即跟隨第一代團主征戰各地，更是有意識地讓觀眾了解到劇團與戲偶的歷史。

金光、仙俠構成的長篇敘事

《廬山難見真面目》從大明皇帝冊封的欽差鬼谷子遺失三教的鎮教之寶「知音劍」，因而面臨被三皇五帝通緝，並進一步引起「東南派」與「西北派」的爭鬥。從日月長生至聖、真聖、天堂三位鬼谷子使三大派系混淆，鬼谷王與萬劍門的恩怨、持有知音劍的不見俠總在關鍵時刻相助、百草翁為了化解危機奔走各處等情節，構築出龐大的正邪對立的武俠故事。

本劇雖是《大俠百草翁》的系列作品之一，但是從故事整體環繞在三位鬼谷子及其師門引起的武林爭端，與對話中帶出本次演出有前傳（即 2021-2022 年間六十周年團慶巡演的《大俠百草翁之五指山風雲》），以及作品結尾並未說明不見俠的身分及其與知音劍的關係，表示此作前有所承、後有所續，因此可推測《廬山難見真面目》應是《大俠百草翁》的子系列「五指山風雲」的其中一集。

但劇本設計的巧妙之處在於：劇名雖是「廬山難見真面目」，故事應會集中於不見俠身上。但演出時，所有的事件核心都集中於三位鬼谷子，不見俠在劇中關鍵處的出現，則是為情節設下伏筆，除讓人好奇不見俠的身分外，亦帶出此角色與三位鬼谷子之間在劇中並未明說、卻若有似無的關聯性。至於百草翁，雖看似非主角、且不時表現出不願招惹事端的避禍心理，實則是在事件中推動主要情節的角色，或無意的臥底、或為救人而求藥、或與人交涉等，都是將事件當下的膠著化解、並往前推動的存在，使之成為隱性的主角。

但故事的世界觀極大，登場人物亦多，在 130 分鐘的演出中，要讓觀眾全盤了解故事整體的設定，極考驗編導對劇本的編修。或許是本作有前傳之故，上半場多集中在鬼谷子被通緝、五指山等西北派魔幫如何密謀、揭露鬼谷子被通緝的始末等事件的鋪陳上，雖然當中亦有不少武打，但仍難免因情節鋪陳而顯得拖沓的問題。下半場則一掃此種拖沓的現象，從三皇五帝的陰謀被揭開，到東南派從各處力抗西北派，無論是節奏更為緊湊的戲劇張力、或是音樂氛圍與視覺效果渲染的武打過招，均讓觀眾能夠感受到兩派勢力對陣的刺激感，同時透過不見俠的存在，引起觀眾好奇心，儘管仍有待後續分解，卻著實能夠讓觀眾感受到金光戲的敘事魅力。

長門戲在當代存續的難題

本次演出雖留下未解的懸念，讓人好奇後續發展與真相揭發，但兩天的演出內容相同，因而未能得見結局。而長門戲的演出形式，是將一齣大戲，分日接連演出當中數本，使各單元的故事經由連演，構成完整的大製作。雖然《廬山難見真面目》僅是「五指山風雲」系列的其中一集，演出內容與效果卻緊扣觀眾喜好，讓人讚嘆，唯獨演出留下的懸念，倘若將劇本修編成有始有終的劇作，則有悖於長門戲的演出形式、以及光興閣要發揚長門戲的理念。

如若按照長門戲的演出形式，也會遇到困難：一則不符合目前演出是以推出單一劇作為主的現狀；二則對於劇團與表演者而言，長門戲形同一個大製作，是相當考驗資源與體力等內外條件的演出形式；三則對於觀眾而言，儘管長門戲是在各天演出不同的單元故事，每個單元都是一個整體，然而觀眾若不熟悉此種演出形式，難免造成擔心「資訊遺漏」的心理反應，因而不知從何入手。諸多環節的交互影響，反而更不利於長門戲的生存與製作。

而光興閣後續的演出規劃，則是推出《大俠百草翁前傳》，而非本次演出的續集。究竟為何不演出後續發展，尚未得知，但單元故事的未完成，著實讓人好奇，並期待將不見俠、甚至是內臺長門戲的「廬山真面目」揭開，藉以滿足、並想像長門戲的風光勝景。

跟著直播鏡頭，辨別真假猴王——台北新劇團《真假美猴王》

演出：台北新劇團

時間：2022／06／26 19:30

地點：台泥大樓士敏廳演出、Youtube 頻道「酷雲劇場」2022／06／26 首播（播放至 07／03）

《西遊記》裡最知名的角色莫過於孫悟空，但是在小說當中，另有一隻外貌、心性、武功都與孫悟空不相上下的「六耳獼猴」，兩者的相似程度不僅取經僧隊無法辨識，就連眾多神明也僅有如來佛能夠清楚區分，如此高度相似，反而形成一種有趣的對照。

精修後的武戲鏡射對照

這樣的對照改編為京劇《真假美猴王》時，大抵遵循原著內容，從六耳獼猴假扮孫悟空擾亂人世，孫悟空得知有人假冒身分便與之相抗，且透過唐僧念緊箍咒、請閻王和玉帝分辨等各種方式要區分真假猴王，最後則是在如來佛出面下，才結束該故事。此種改編方式的真假猴王對照，除了演員的作工外，另涉及孫悟空的心性，將孫悟空尚未進入取經僧隊前的撒潑的性格，透過六耳獼猴進行呈現。

然而台北新劇團的演出，則不依循此種演出形式，而是將擾亂人世、眾神區分的部分刪除，僅留下真假取經僧隊，且特別集中於孫悟空的外表與武打作工的鏡射對照上，形成以純武戲為主的演出形式，也同時免除尋找眾神分辨真假的主題重複的問題。

既是以武戲為主的「鏡射」演出，則不強調心性的對照，而是更集中於角色／演員透過對手戲，對照出雙方表情、肢體、身手的相似性，以及在相似當中，表演出個人的功底卻又能夠互相平衡的對照，讓觀眾僅能從聲音稍事區分，而難以從武打作工辨別真假。

雖然真假難辨，但演出邏輯仍在，讓演員有對手戲也有各自揮灑的空間。如上下半場都有二猴的對手戲，凡在對手戲中，表演方式採取較流利輕盈的武打，表現出孫悟空的靈巧。個人主場的部分，上半場是由曾岳鴻飾演的孫悟空與群妖對打，演出方式輕盈機敏，下手挑刀也相當流暢；下半場則由徐彥凱飾演的六耳獼猴與眾羅漢對打時，靈巧之外更多了些許沉穩。除了身手的微妙差異，兩人的音質也略有不同：徐彥凱的聲音厚而亮，曾岳鴻的聲音雖高卻不夠穩和亮，若能

細聽，亦能區分真假猴王身分。

選角的規劃也有意思：徐彥凱多演正氣凜然的武生，本次演出反派腳色的六耳獼猴，角色雖壞，舉手投足之間卻帶著英氣，讓這個角色的身分雖是假猴王，卻有真猴王的尊嚴；曾岳鴻畢業不久，即接孫悟空一角，輕盈卻不輕浮，反而有種猴王剛加入取經團隊的清新感，也期待他的未來發展。以整體而論，在武戲時能夠兩者平衡、專場時可各顯本領，實屬不易，雖然線上觀賞時未能聽見掌聲，但直播聊天室中不絕的拍手圖示，自可想像演出時的叫好聲。

直播演出的鏡頭觀看與互動

如前所說，《真假美猴王》是採取直播形式的演出。而從 Covid-19 疫情開始至今，台北新劇團即不斷在 Youtube 頻道上回放歷年的演出劇目或是進行直播演出，讓觀眾能夠回味過去的作品。在直播演出時，由於開放聊天室功能，因此觀眾也能在線上與演員交流，對於傳統戲曲的線上演出，另有一番趣味。

以直播演出而論，自然補足了實體演出受疫情影響而取消延期的缺憾，但是對於傳統戲曲來說，多數時候要看的是整體場面的調度情形，而在直播演出時，鏡頭焦點的轉換，會另外形成劇團要給予觀眾著重的視角。如以《真假美猴王》來說，當鏡頭是採全景時，確實難分兩組取經僧隊的真假；當鏡頭拉近時，孫悟空、八戒和悟淨大抵只能從聲音和身手略為辨別，但真假唐僧的扮相卻讓人能夠一眼分辨身分——蔡岳勳飾演的真唐僧自是一臉正氣，林璟辰飾演的假唐僧的小生扮相俊美，卻帶有僧人不該有的「妖」感，兩人的差異，在鏡頭下一覽無遺，更讓真與假兩組人馬從難以區分，增加了幾分可辨識的機會。

至於在聊天室的互動中，除了劇團小編、未參與演出的演員也會在線上與觀眾互動，或說劇作的傳承背景、或說演員的習藝經過，過去播出以唱功為主的演出時，也會說明音樂板式等，讓觀眾在觀看演出時，也能了解到京劇的演出形式與劇團的發展動態，讓「看熱鬧」的觀眾能夠從這樣的互動中得以逐漸「看門道」，也是傳統實體演出難以做到的事情。

台北新劇團採用直播演出，雖然讓觀眾的眼睛跟著劇團鏡頭的視角走，少了觀看整體的演出意義，但能夠與劇團互動，卻是罕有的機會，作為戲曲推廣——特別是傳統老戲的推廣——線上直播與互動，自是種可行的形式，儘管有播放時限，但可在一週的時間內反覆觀看，實是享受。

秩序拆解後，如何重構？——鬼舞劇場舞蹈團《野獸的咆哮》

演出：鬼舞劇場舞蹈團

時間：2022／07／02 14:30

地點：高雄駁二藝術特區正港小劇場

大疫一場，使得鬼舞劇場舞蹈團的《野獸的咆哮》的這聲野獸咆哮延後將近一年才得以發聲，同時也為延期的「2021 正港雄有戲」畫上句點。故事從《美女與野獸》出發，揉合戲劇、舞蹈、音樂三種表演形式，若再將配音的語音要素加入，則為四種形式的結合演出，試圖在單一作品中將各類表演藝術進行整合。

超脫地從秩序重組中脫身

作品雖取材自《美女與野獸》，但從故事主題來說，相對於愛情，作品中對於藝術——或者更廣義地說是文化、知識——的歸屬，不如說是「盜火者」普羅米修斯這個神話的挪用，或許較為符合《野獸的咆哮》的主題。

演出上，雖採用《美女與野獸》的人物關係，但作品中情感最激烈之處，在於從第四幕開始，貝兒的父親對著群眾喊話，要群眾反抗生活中的壓迫，並從野獸的手中搶回土地、家園、文明等事物，政治性的傳單發送、高呼口號，以公平正義與為了下一代做號召，渲染群眾的情緒，進而闖入森林中的野獸大宅焚燒一切，企圖打破野獸掌握一切的現狀。

若說「野獸」是代表貴族、同時也是原始的神秘力量，掌握一切文化知識的奧秘，用野獸在演出中的語言來說，就是「美」與「善」的存在，那麼貝兒父親的「商人」身分，並且鼓動群眾將象徵文化知識的藝術品盜出並分散給眾人，則是將這些奧秘解除玄奧並普及化的意義。兩種勢力，可以說是現代文明進程中，對於權力秩序重組的衝突，以及文化知識究竟應當掌握在誰的手中的討論。

但是在演出中，以藝術品做為象徵物，背後要討論的是什麼，卻顯得模糊，只能從宣傳口號與標語，大致可以判讀出作品當中帶有臺灣近年政治與選舉時的相關現象，同時討論「傳統」在現代的意義，以及世界絕非是一分為二、斷然分明的樣態。

從這個角度做為出發，在野獸和商人之間的貝兒看似是一個調停者，然而演出並非如此。貝兒雖身在其中，卻說出「因為兩者皆為善，因此無法在這其中進行選擇」，隨後從黑暗的火光之中，走出光明的戶外，不僅並未調停，面對當前

秩序的破壞時，反而一切塵埃不染於其身，僅是等待新秩序在未來重新建立。

此種姿態看似高潔超脫，實際上更予人一種近乎於不諳世事，且不願觸碰俗事的感受。但這是面對兩種勢力／觀念衝突的方法嗎？貝兒的居中逃離固然可以是一種選擇，然這個作品究竟期望建立的是什麼樣的新秩序，並沒有結論，也許人總要從幽暗殘破的房屋走出後，才会有想法吧？

表演形式的整合或拼接？

如前所述，《野獸的咆哮》同時將舞蹈、音樂、戲劇、配音四種表演形式同時呈現在作品中，並且希望找到表演藝術形式之間共同語言。對此，製作方認為表演藝術的共同語言在於「情感」。但這樣的說明，或許可以再更進一步地思考：藝術作品的誕生大抵不脫離創作者的情感激盪，而在有了這些情感後，使用不同的形式進行表達，才有這些藝術作品。但這些作品的表現形式各有不同，僅憑「情感」就能整合嗎？

在演出中，可以看到小提琴家的演奏、舞者的肢體呈現、肢體與對白帶出的戲劇情節、配音員透過語音呈現舞者的戲劇語言，整體而言，演出節奏流暢並無窒礙。但四種表演形式的連結並不堅固：語音和樂音的呈現，雖然可以與舞者的肢體情緒相結合，但舞者的眼神與表情卻無相對應的戲劇感，反而有「未完成」感。演出最後，貝兒可以用自己的聲音說話，在此前均用配音，雖可理解是一種角色主體性的呈現，但聲音形式的不連貫反而在觀看時形成衝突。

雖然可以理解多種表演形式的整合，對於演出者來說是極大的挑戰，特別是飾演貝兒的高凡捷與其他人不同，須同時兼顧舞蹈與小提琴演出，在肢體表現上已屬不易，難再苛求。但當三種以上的表演形式集中於一人身上時，繁複的技藝是否能夠拳拳到位，著實是個考驗。

因此，從舞蹈的層面來說，《野獸的咆哮》確實是齣不錯的舞蹈劇場作品；但從戲劇的層面來說，演員的表情「無戲」且和配音的聲音表情無法相配合，反而格格不入。

如果要說製作團隊想將多種表演形式找到共同語言並進行整合，在這個作品中，是可以看到不同的表演藝術各司其職，但在整合上卻稍嫌不足，反而就像劇中那被一分為二的傳統，分為數個部分，表現在不同的表演者身上，從而顯示表演形式的整合，不是僅靠情感就能達成的目標，而是需要有更細緻的形式磨合與雕琢，或是各形式比重的調整，方有機會達成。

表演形式各有不同，已是散的，如何將之重組，建立舞台上的秩序？想來製作團隊也像他們創造的人物，依然在黑暗中探索。

英雄之淚落在何處？——一心戲劇團《英雄淚》

演出：一心戲劇團

時間：2022／07／10 14:30

地點：大稻埕戲苑

《林冲夜奔》這個水滸故事，不管是做為小說或是戲劇，都是相當膾炙人口的故事。在戲曲上，也叫做《寶劍記》、《野豬林》，崑劇、京劇、北管戲等劇種均曾演過。演出內容大抵是以武生戲，且以高度重視武生夜奔時的作工為主，因此素有「男怕夜奔」之說。

一心戲劇團的《英雄淚》即是《林冲夜奔》，但與崑劇與京劇不同，演出上以武戲為基礎，但也將林冲夜奔的始末清楚交代，好讓演員詮釋人物情緒轉折的過程。

英雄夢迴，歷史重演

此戲是為一心戲劇團的兩位當家生行演員孫詩珮與孫詩詠打造的武生戲，因此演出時，是由兩人共演林冲一角，上半場由孫詩詠主演、下半場主演則為孫詩珮。此種多人共飾一角的演出形式，並不罕見，目的或為老幹新枝，或是平均團內當家演員的演出機會，而在一心，則更有兩為當家演員透過武戲各自炫技，以饗粉絲的用意。

既然此種演出形式不罕見，劇中又在上半場中另外安排一個「夢迴人」（由孫詩珮演出）——實則是林冲的內心，或說是已經看穿未來命運的林冲，曖昧地「點化」林冲，並說人一旦過於自信自滿，便會招來禍事，但對於身分，卻始終說著「難道你不好奇我是誰？」「過去擁有此刀的人皆遭不幸」「我只是個過於自信，不明自我的冤魂」等語。甚至在林冲因向夢迴人買刀，後又因帶刀闖入白虎堂而入獄時，林冲更懷疑此夢迴人在陷害自己。但在真相揭穿前，其實已不難了解夢迴人即為林冲。

夢迴人的定位和用意是什麼？固然是林冲的心魔，但台詞說自己是冤魂，則必然是已經了解後續發展，而穿越到事件未發生前的時間線的林冲，然林冲為何需要穿越？如何穿越？穿越回去而見到歷史重演的林冲，又對自我有什麼反省？在下半場中僅能看見林冲被押解，最後雪夜奔梁山，並未對這個已事先看過整本人生劇本的穿越林冲的存在有何反省。縱要讓林冲對自己的個性與生命有所反思，亦可在第二、四場末進行處理，無須夢迴人。是而夢迴人此角的劇中定位不明，

不若將兩位演員按照上下半場進行分飾，顯得簡潔明瞭。

除了角色安排的邏輯，情節安排也多有讓人不解之處。如讓有孕的貞娘受辱後自縊，可以理解為對夫君的忠貞情愛，但在自縊時，卻未對孩子有任何留戀的表述，彷彿一切只為顯示角色的「貞」而設，情感表達應可再更有深度。

或從劇名「英雄淚」觀之，或許要呈現的是林沖在豪情之外，亦有些許柔情，甚至有些無奈，但這些部分，多僅表現在新編曲〈英雄淚〉三首中，曲文唱完，並無延伸性的敘述，且在後續情節的推展上，大抵集中在林沖從不願違逆政府，直到逼上梁山的心境轉折，柔情與無奈的「淚」幾乎並未在劇中出現，使得劇情與劇名有些許落差。

文學劇場與民戲的雙軌發展

除了劇情的邏輯性較為鬆散外，語言與角色塑造也有部分可琢磨。當前傳統戲曲走入劇場，大致上是將戲曲加以「文學化」與「精緻化」，即是將劇本視為文學作品，在語言與情節使用上，都講究文學的美感，搭配演員演出與舞台美術，以達成演出精緻化的效用。從一心過去的年度大戲而言，無論是《斷袖》、《千年》、《芙蓉歌》、《當迷霧漸散》等，都是循此種文學化與精緻化的概念加以呈現，也有不少好評。

但在《英雄淚》中的反派高衙內，此角由孫麗雅跨行反串演出，扮相俊秀，然或許是為了強化此角的反派特質，台詞張揚直接，甚至稍嫌粗鄙，角色塑造亦似心智不成熟的少年，無論是在調戲婦女或是與高逋告狀，全無權宦之威勢、奸臣之險詐，而僅是性格平面鄙陋的角色。

且台詞的粗鄙，若是用在開場四村婦對林沖的(性)幻想上，尚有些許趣味，若用在高衙內，並無通俗之趣，僅有粗魯之感，此點從後續高衙內登場時，觀眾並未因為台詞或演員演出而發笑，可見一斑。而台詞的「俗」，要同時具備通俗與文學性，不失角色輕浮好色但有權勢的身分，雖非易事，但確實可以思考，同時與林沖一角相互對比，使內容更為生動。

從以上情節邏輯、語言通俗與角色塑造的這些現象，本劇與一心過去的年度大戲相較，風格迥異。為何如此？或許是劇團想要在文學與精緻化的同時，在舞台上也呈現較偏向外台民戲的演出形式，以雙軌的方式發展傳承。縱是如此，民戲走入內台後，並非不能維持節奏明快、情節跌宕的風格，同時兼顧語言俗而不鄙的精緻性。但要如何做？文學劇場是否能與民戲取得平衡？或許留待未來推出的作品進行參照，會更為清楚。