

財團法人國家文化藝術基金會
2022「表演藝術評論人專案」
成果報告

計畫名稱：有了故事之後，如何演出訴說？——當代戲劇／曲的展
演形式的多樣發展

獲補助者：蘇恆毅

2023 年 10 月 31 日

今日裡，傳梅志不減青春——談「在梅邊之緣」的梅派魏海敏專場與 流派藝術的傳承

演出：財團法人魏海敏文教基金會

《洛神引》、《洛神》

演出：張逸軍、魏海敏、溫宇航

時間：2022／08／12 19:30

地點：臺北表演藝術中心大劇院

《虞兮夢》、《霸王別姬》

演出：采風樂坊、魏海敏、吳興國

時間：2022／08／13 19:30

地點：臺北表演藝術中心大劇院

《楊家魂》、《穆桂英掛帥·捧印》

演出：台北曲藝團、魏海敏

時間：2022／08／14 14:30

地點：臺北表演藝術中心大劇院

曾經，臺灣京劇有過流派分呈的時光，不只名家雲集、也有不少優秀的傳承者。至如今大眾所聞聽過的京劇流派，縱非戲迷，所知多是「四大名旦」之一的梅蘭芳開創的梅派京劇。但梅派京劇藝術究竟是如何？實是相當陌生的概念。

「在梅邊之緣」是由臺灣與中國皆負盛名的梅派第三代「大師姐」魏海敏策畫、製作的梅派京劇專場，以《洛神》、《霸王別姬》、《穆桂英掛帥·捧印》三齣梅派京劇為主軸，並前引舞蹈、演奏、評書三種不同形式的表演，透過不同的表演藝術進行連結，使觀者能夠從多元的表演形式，逐步進入梅派京劇藝術之中。也因此，王德威談本次專場名有三種含意：是魏海敏與梅派的因緣、也是魏海敏的自謙、更是讓京劇遊走並串聯於各種藝術邊際，【1】直入核心，不難想見魏海敏安排本次專場演出的心情。

從各方緩步走入梅派京劇

三天的演出，在梅派劇目演出前，依次演出舞蹈《洛神引》、演奏《虞兮夢》、

評書《楊家魂》，以作為對三天劇目的藝術理解、戲劇氛圍、故事前因等面向的引導，讓京劇能夠從故事與氛圍的層面上，與不同的表演藝術產生連結。固然，對於京劇戲迷而言，梅派京劇並不陌生，但對於這些故事、甚或是對梅派京劇不熟悉的觀者而言，這樣的引導，實也有漸入堂奧之效。

張逸軍身穿黑衣黑紗演出《洛神引》，舞台上投放梅蘭芳的劇照與洛神圖，黑紗舞動若驚鴻，表現出從《洛神賦》到《洛神賦圖》、戲劇、舞蹈，此種「由畫降世」、「戲畫一體」的意義，舞者靈動的身體，在飄渺中帶著力道，實也與京劇《洛神》「靜中見動」的演出特色相呼應。舞蹈演出中，搭配王安祈作的詞、魏海敏的口白，詞文中涵有對洛神之美的讚嘆，亦揣摩京劇《洛神》編創時梅蘭芳與齊如山的心境，在魏海敏的低吟中，不僅是他個人作為演員對《洛神》之美的理解，更產生此世與彼岸，對於前賢們的連結，使其後《洛神》含蓄嫵靜的氛圍，盈滿魏海敏沉穩蘊藉的個人詮釋。

采風樂團《虞兮夢》的演奏以代表虞姬的琵琶演奏為中心，先以蒼茫空靈的風格為開端，而後漸次加入打擊樂、笛與胡琴，使演奏在戰爭兩軍對峙的激昂蕭索中，帶著女性哀婉纏綿的感受。演奏過程中又投放落花之景，並化用〈虞美人〉詩，帶出虞姬的心緒。其後笛與胡琴漸收，留琵琶的激越演奏與清冽的鑼聲，表述楚漢爭霸之中，女性在政治、在情愛中的紛亂心緒，最後急中作結，象徵虞姬自刎。演奏的音樂，抽象地呈現虞姬在楚漢相爭中的內在情感，與京劇《霸王別姬》的具體演出此段故事虛實相錯，形成鑑賞美感上的對照。

台北曲藝團的評書《楊家魂》，以《夜審潘洪》的故事為主軸，揉入《四郎探母·見娘》佘太君的西皮倒板「一見姣兒淚滿腮」唱段，講述楊家將幾近家破人亡的原因。但此段評書故事，後接的是《穆桂英掛帥·捧印》，故事重點在楊家辭朝歸隱之後，為何楊家對朝廷心灰意冷，而在面臨國難時，卻又願意掛帥出征的複雜情緒，《楊家魂》的《夜審潘洪》反而僅能道出潘洪與楊家的私仇，事件既遠，格局亦小，不若以《太君辭朝》為主軸進行改編，並加入《楊門女將·靈堂》佘太君的西皮倒板「一句話惱得我火燃雙鬢」以降的唱段較符合故事脈絡。

三場演出與後接的三齣京劇的虛實關係，各自呈現三種不同的風貌，也透過不同的藝術形式進入京劇演出，使審美視角更為多元。

「豪華落盡見真淳」的魏海敏梅派京劇演出

在本次的專場演出之前，魏海敏的京劇演出，除非是國光劇團安排傳統劇目、或是在網路上觀看中國的錄影與「像音像」可看到傳統的梅派戲演出外，多數時候是擔綱國光劇團新編戲的旦角主演。近年來，魏海敏似乎是有意地復刻過去演出的經典作品，如《金鎖記》（2018、2022）、《快雪時晴》（2019）、《王熙鳳大鬧寧國府》（2020）、《樓蘭女》（2021）等，更參與2021年TIFA《千年舞台，我卻

沒怎麼活過》的演出，探討京劇與其個人，甚至是臺灣政治與家國的關係。

對魏海敏而言，從「小海光」，到拜入梅門，及至與盛蘭國劇團、當代傳奇劇場、國光劇團的合作，是見證並身歷戲曲現代化的過程，同時在近年教學的過程中，回望、並引領新秀演員進入傳統劇目，如 2020 年與林庭瑜共演《四郎探母》鐵鏡公主一角即是一例。而《千年舞台》，或許可以視為魏海敏「看見自己」的一場演出，讓魏海敏不只是活在角色裡面，而是重新看見梅派藝術對自我的生命意義，並且讓「梅派的魏海敏」作為一個個體活在舞台上，這樣的歷程，也恰是魏海敏走在「簡—繁—簡」的臺灣京劇發展的經過。

對於觀眾而言，終有部分的人未能參與到過去的演出，而僅能從近年的演出看見新編戲曲中的魏海敏。恰好，《千年舞台》前後的復刻作品正是其從藝生涯中的代表作品，更是臺灣新編戲曲的重要指標。因此從本此的演出回望，作品的復刻，與《千年舞台》的個人連結，對魏海敏來說，是「豪華盡落見真淳」，從新編劇目、回到梅派傳統精髓的演出純粹本心，也同時在說：只有從傳統出發、並且時刻回到傳統，才有可能跨界到各種新編的劇作演出上；【2】對觀眾而言，不僅是實質意義的接觸到梅派京劇，更是看見在卸去繁複的舞台造景後，「梅派的魏海敏」在經過多年的累積之後，這些劇目、這些戲劇人物匯集於魏海敏之身，而她又是如何在乾淨的戲曲舞台上，呈現這些人物的姿態。

三場演出，三場風格

《洛神》在當今，已是稀見老戲，無論是在臺灣、或是中國，演出機會均不若《穆桂英掛帥》、《貴妃醉酒》等熱門戲多。本次演出除了致敬，更多是讓觀眾能夠從不同的角度認識梅派藝術。故事以曹植與洛水女神之間的情感為中心，訴說雙方的情緣。唱腔以二黃為主，以倒板、散板、原板構築出悠緩深沉的氛圍，情感深厚、卻不明言，所有的含蓄蘊藉、無情卻有情，俱凝集在聲音與顧盼流觀之間。

而後洛水相會時，女神降世，唱腔轉為西皮倒板、原板、二六等板式，則顯女神之貴氣端莊。魏海敏嗓音自然沉墜、不拖泥帶水，情感斂於聲中。舞動洛神帚時，亦是乾淨簡練，洛水女神的空靈與不假造作，正是如此。劇中的留白之美、靈動的身段，是戲、也是畫，恰如在舞蹈《洛神引》中，旁白所說「戲畫一體」，即是此理，且此種虛中見實、內斂含蓄的氛圍，亦與《洛神引》以抽象的舞姿呈現畫作的生動感，形成虛實交錯互見的效果。

魏海敏和吳興國共演的《霸王別姬》是臺灣觀眾最熟悉的組合，也因本戲已逾十年未演，自有不少觀眾慕名而來。吳興國的身手俐落、聲音宏亮依舊，霸王氣勢仍存，無論是與小兵的對手戲、或是與虞姬的感情戲，均處理得細膩。魏海敏的虞姬，雖身穿魚鱗甲，在軍中卻僅是歌姬，然在見到軍心浮動時，依然試圖

寬慰項羽，故此戲看點多集中於尾聲得西皮二六接夜深沉的劍舞一段。

《霸王別姬》雖是梅派戲，卻也有不少不同流派的演員演出致敬，如程派張火丁、張派趙秀君等均演過，此段演出詮釋方向各異，或強調劍舞的武術與內心悲愴的結合、或強調在四面楚歌中的寬慰感，極考驗演員對於角色的理解。而魏海敏的處理下，雙劍雖輕，卻作出了舉輕若重的沉重感，不僅剛柔並濟，同時也表現出了一個歌姬、一個女人在兩軍對峙中的複雜心情，口中勸慰著項羽，但又念及軍心浮動，此種內心的沉重，有家國的悲痛，或許更多的是對心愛之人的勉強寬慰，不忍見其敗亡，因而自刎。當中的細膩，摧折心肝。

《穆桂英掛帥》僅演〈捧印〉一折，著重在穆桂英是否接帥印出征的心境轉折上。此戲是梅蘭芳最後創作的一齣戲，對於魏海敏來說，應當也是一齣相當沉重的戲。此戲的沉重在何處？當是佘太君對穆桂英「年過半百怎言老？老身我九旬已過志不減青春」的訓示。

佘太君對穆桂英的訓示，或也是魏海敏內心的呈現——過去想退出舞台，但看見了梅葆玖的演出，找到了繼續演出的動力，不僅參與各類新編戲的演出、也鑽研梅派藝術，使梅派京劇得以被保存流傳。而劇中從西皮二六的茫然退縮，到散板「難道說我無有為國為民一片忠心」、再到「我不掛帥誰掛帥」，以及「九錘半」演出內心掙扎、而後奮勇向前的身段，穆桂英的心情，恰也正是魏海敏的京劇人生中的轉折。也因為有這些轉折、並且在近年在此回顧京劇與自我的連結，相較於數年前參與的像音像的錄製演出、甚至是過去的音樂會唱段表演，本次魏海敏的〈捧印〉由於疊合了自身的生命重量，而顯得深厚，同時也是傳承梅派京劇的責任的自我宣示。

三種風格的戲，呈現出梅派京劇的不同風格，也表現出魏海敏的藝術創造能量，以及當下的演出心境。這些演出唱作兼重，經典老戲在三夜裡的復刻，也足以銘刻入臺灣戲曲歷史與觀眾心中，這樣的美好，好得讓人害怕是否終將成為絕響。幸得魏海敏也在舞台上宣示著未來還會推出更多的梅派劇目，或許在未來數年，依然能夠見到她在舞台上那既是梅派、也是她自身從生命裡透出的雍容典雅的姿態。

梅派，以及在臺灣的京劇流派藝術

魏海敏在三天的謝幕時，不斷提到想要透過演出，讓臺灣的觀眾看見京劇、看見梅派。但臺灣的京劇流派，除了大眾所熟知、且成為文化符碼的梅蘭芳的梅派藝術外，其實尚有風格特色不同的流派藝術。

以旦角流派藝術來說，梅蘭芳、尚小雲、程硯秋、荀慧生「四大名旦」的流派藝術，在臺灣均曾有名師教授傳承。【3】除此四大流派外，張（君秋）派與筱

(翠花)派亦有學習者。然隨著時光推移，這些前輩演員或早期便轉行影視、或因規劃脫離舞台、或轉為教職，現在在舞台上能看見得知宗特定流派的演員，已是屈指可數，更多的是學某些流派的戲、而未宗特定流派，因此在流派藝術的傳承反顯得寂寥。

這樣的現象，某種層面是讓演員在養成過程中能夠不拘一格，發展個人特色的同時，也拓寬戲路，就長遠來看，有利於演員的生涯發展，也讓劇目的詮釋有更多可能性。相對於當今中國京劇傳承強調流派傳承與模仿，臺灣的京劇傳承因不守於一家，反而顯得更有活力。

但是「流派藝術」與「個人魅力」並不是互斥的存在，如童芷苓、趙燕俠均是從荀派走出個人特色的演員，再更往前說，四大名旦均曾受教於「通天教主」王瑤卿，因此可知，演員個人魅力與特色的塑造其實與流派的形成息息相關。在今日，雖已不存在形成新流派的環境，但依然能夠透過老戲的學習，在向大師致敬地學習流派藝術、精進個人實力的同時，找到屬於自己的戲路與特色，反而能夠在傳統與新變之中，更長久地站在舞台上。

自然，如同魏海敏所說，每個演員都需要有老戲的積累當成養分，才能跨越到不同的層次上。而魏海敏作為臺灣梅派的代表演員，傳承梅派戲，對她而言是致敬、是個人修為養成、是文化的傳承。對於繼起的新秀來說，她也已是大師典範：從傳統走向跨界，卻仍不忘初心地鑽研傳統藝術。而對觀眾而言，梅派、以及許多的流派藝術，雖然在今日顯得陌生，但這些流派藝術在未來會以何種形式保存並且發揚，是值得繼續往前觀看。

註解

1、王德威〈魏海敏的梅派藝術〉，《在梅邊之緣》節目冊，頁 16。

2、如同魏海敏在訪談時表述老戲是「京劇演員的傳統養分。不管什麼流派，起碼身上要有 10、20 齣你流派的戲在身上，才有可能跨越到另一個層次去。」參見吳岳霖：〈不只是紀念拜師梅派 30 年：藉《在梅邊之緣》魏海敏超越自己的人生與藝術〉，<https://par.npac-ntch.org/tw/article/doc/GC7UZ9L600>

3、分別為：秦慧芬（梅）、梁秀娟（尚）、章遏雲（程）、馬述賢（荀）。

從《指忘》思考劇作實驗的重構、實踐與再評價的可能性

演出：廣藝基金會、台南人劇團、真快樂掌中劇團

時間：2022／09／17 14：30

地點：水源劇場

傳統戲曲跨足現代，尋求的不單是劇種與劇團的存續，更有記憶上的求新求變，使傳統的表演形式得以和當代藝術形式及社會意識相接，從而再創造出傳統劇種的更多可能性。與此現象相應，無論製作大小，都能看見戲曲在敘事、或展演形式的多元實驗與呈現。

實驗雖多，但這些實驗是否「成功」，往往留予觀眾在當下進行品味，而在演出結束後，除了加演的修編外，似乎較難從更廣的角度觀察這些實驗後的結果能否應用於新的製作上。又或者是，雖然是有脈絡性地再次實驗，卻因觀眾群體的改變、與演出間的時間落差，從而在無意中疏忽劇團實驗的發展脈絡，也因而少有對實驗是否能有再次實踐的後續「追蹤」。

多年實驗的重組

真快樂掌中劇團近年來嘗試多種的布袋戲與現代戲劇結合的表演形式，也參與傳統戲曲藝術節、戲曲夢工場等活動，多次推出實驗偶劇，並從中探尋偶戲的多種可能性，並自問偶和人之間的距離與關係，形成一系列的演出。而這些演出的主題與要素，均於本次《指忘》中再次應用呈現。

例如《王爺飯》中，「王爺飯很黏，把全家人都黏在一起」此一主題，用以描述布袋戲班疏離、卻又緊密的父子關係；或是在《一丈青》中，以扈三娘走闖江湖與江賜美藝師行藝的女性生命經驗交互對照的主題，將之性別翻轉，改為以男性經驗為中心的丑角「大頭仔」與父親阿泉（柯世宏飾）相互對照，透露出想成為生命中的主角，欲追求愛、卻又不擅長言辭的特色，同時也將戲台形式的自由轉換，應用於演出中。

亦有《掰》中，利用偶與手的離合，思考偶與人之間的關係，並透過與偶對話，詢問想要創造什麼樣的故事與世界，表現兩者之間若即若離的關係。筆者雖未親觀《孟婆·湯》的演出，但從既有的片段影音來看，偶與手的光影使用、以及對人世經驗的回顧與擺渡等要素，亦可見於本次演出。

這些項目，對於熟悉真快樂掌中劇團的人來說，自可輕易地在《指忘》中一

一指出辨識；對不熟悉的觀眾而言，當中父子親情的磨合、對藝術的執著、對生命中某些重要事務的追尋等內容，已是足以感動人的「新」作。且這些技藝的整合、敘事的流暢、以及演員與偶師雙重身分的搭配均衡，使作品的氛圍相當協調。

在演員與偶師的雙重身分上，柯世宏在《王爺飯》、《一丈青》等作品中，已讓人關注到偶師走出彩樓的演出能量，更讓人驚喜的是，張家禎在劇中操偶的手勢與腔調，並未讓人感到有何突兀之處，相當自然地呈現一個劇中要傳承父業的偶師形象，以及偶的角色特質。無論是偶師成為演員、或是演員成為偶師，都能看到身分跨度的密切結合。

實驗劇作是否有再實踐的可能性？

如前所述，實驗劇作相當多，但除了加演的修編外，似乎很難從其他的角度觀察（或檢視）這個實驗是否「成功」——或者用較不功利的角度來說，這個實驗是否能「有效」地為後人借鑒、並運用在後續的其他演出上，彷彿這個實驗就僅是為了某個特定的作品而生，實驗的成功／有效與否，取決於觀眾的反應上，形成實驗是一種當下、且限定的行為反應。

若說實驗劇作是一種美學上的嘗試，但這種嘗試是否能夠擴散、形成可普遍實踐的方法，讓個別的表演團體能夠從這些嘗試中，再開創出其他的可能性，使這個實驗可再實驗與實踐，同時也進一步地思考如何使實驗的內在深層意義被挖掘出來。

從「人戲」來說，從當代傳奇劇場改編莎劇與希臘悲劇後，開啟傳統戲曲改編、移植外國經典名著的編創形式，至今為京劇、豫劇、歌仔戲、客家戲所接納使用。雖然操作的形式不一，但從「傳統戲曲」演出「世界名著」的角度來說，至少找到了一種接觸會通的模式。

以「偶戲」來說，近年不乏「人偶同台」與「偶師亦為演員」製作，各團演出模式不一，僅能說在偶戲上有此現象，但似尚未形成表演藝術團體內部的脈絡性，因此仍在進行內部的多項實驗。而《指忘》匯集真快樂掌中劇團近年的演出要素，並將傳統偶戲與現代戲劇的演出形式再次整合，給人看見實驗的再實踐的可能性，也從中確立這樣的實踐是可行的。

當代戲曲的實驗之路依然漫長，也期望這些實驗終能匯聚，讓實驗不再僅是一種當下，而是能夠開創出普及的、未來性的實踐之路。

在塑膠荒原中尋找人——胡嘉豪《拋棄式人類》

演出：胡嘉豪

時間：2022／12／31 16：30

地點：臺北表演藝術中心藍盒子

在現代社會中，「人類」還有何種意義？在此種疑問的基礎上，胡嘉豪從「成為有用的人」的現代生活氛圍、及此種氛圍延伸出來的內心狀態為主題所創作出的《拋棄式人類》，試圖將人類在現代社會中成為（可）被拋棄的物件此一現象，思索人的存在意義。

「拋棄」，延伸出來的詞彙就是「廢棄物」，或是代表值低廉、能夠輕易捨棄、沒有再利用可能的「免洗」。這樣的詞彙應用在人類身上，突顯出人類在現代社會能夠被輕易地定義價值，倘若不符合，便將被拋棄淘汰的輕賤狀態。【1】

海島上的現代寓言

胡嘉豪以海潮作為主要的聲音，營造出海岸上的空間，並以在現代社會中極具代表性的塑膠為主要媒材，首先揭示出臺灣海岸上的各類塑膠垃圾，而後則從塑膠的材質與用途，逐步開展人身處於現代社會中的各種面向。

首先是「可（被）打包的」。演出開始時，胡嘉豪包覆在麻繩網中，網外則覆有塑膠布，人在網中纏繞掙扎，指出人類成為社會廢棄物被打包、但不甘如此的狀態。類似的表現方式，亦有埋放在舞台上所鋪設的塑膠布下的人體模型，則是指出被打包、任意拋棄的「社會亡者」。

人體模型也是塑膠製品，它在舞台上支解地散落於塑膠布下，且缺少衣服的覆蓋，可以視為是社會價值耗盡、被任意拋棄的「人」，且由於其無聲的特性，或可視為是一種社會性的死亡：不存在的、被掩埋的、無從發聲的存在，也正因為是「亡者」，所有的「戲」，僅憑靠著表演者與之互動所建立，構築出「廢棄物」與「不願成為廢棄物」的交流模式。

由於人體模型是在塑膠布下被發現，因此「可（被）打包的」特性也可延伸出塑膠布若有似無、雖薄卻能阻絕的「隔膜」特性：難以交流與理解、且難以觸碰到最真實的內在，唯有主動將這層膜撕開，才有機會進行交流。

與塑膠材質的光滑相對，舞臺上的粗糙麻繩網則形成質感上的對比——塑膠

的光滑與隔絕，形成的是關係上的隔閡與內在心理的窒息感；麻繩網的粗糙則是針對外在肉體的摩擦痛感與社會價值的束縛。因此無論是演出開始時，在小網中的肢體扭動掙扎，或是在演出中後段在大網上的攀爬翻騰，表現出的是人在（將要）成為廢棄物時的生命動能，且更透過光線折射在三面牆上的影子，讓動作透過影子顯示出此種奮力掙扎的危險與幻感。

在束縛中重拾「人」的意義

人與偶的對比，也形成生命能動與否的對照。繩網上的行動表現的是生而為人的生命力，但人體模型所象徵的亡者難道終究只能是死亡、與其他的塑膠垃圾存在於世上？

如前所述，人體模型是支解地散落於舞台上，但胡嘉豪將之拾起、重組，並將自身的衣服脫下，轉而穿在模型身上，而後將之置放於觀眾席中，並透過無聲的互動形成肢體對話。如此操作，是在將已被物化的人重拾「人」的身分，並賦予個體應有的尊重。

人、網、偶三者之間的互動，象徵著試圖重整「人」的存在意義，但終究無法脫離社會制度，所有的人依然存在於網中，被摩擦纏繞。確實，社會制度與價值的網不易被衝破，人依然被估算著存在價值，稍一不慎就會物化，成為可被拋棄的偶。因此胡嘉豪透過演出揭示的，是尊重每個生命，生命才能存活於社會中。

畢竟沒人願意成為社會價值下的廢棄物。

註解

1、關於現代社會中的「無用人群」的產生背景，以及當中的焦慮，可參見包曼(Zygmunt Bauman)所著《廢棄社會》(*Wasted Lives: Modernity and Its Outcasts*) (臺北：麥田出版社，2018年)

修舊如舊，一角二詮——臺灣豫劇團《求你騙騙我》

演出：臺灣豫劇團

時間：2023／02／19 14：30

地點：台江文化中心台江劇場

臺灣豫劇團以《求你騙騙我》一劇做為建團七十週年的製作，同時亦為當家小生朱海珊的退休公演。兩天的演出，先由林文璋於 2 月 18 日演出主角金登科，朱海珊則於 2 月 19 日擔綱主演，一前一後，也標誌著臺灣豫劇團多年發展下，生行演員的養成與展露頭角。

《求你騙騙我》本於中國編劇林戈明所編的漢劇《求騙記》，此劇於臺灣看似陌生，卻曾數度改編移植演出，如 2001 年蘭陽戲劇團《吉人天相》、2002 年朱陸豪京劇團《求你騙騙我》、2011 年國光劇團《神算記》皆本於此。演出內容大抵相同，均以主角金登科受妻子慫恿，以行騙假稱神算，因而造就名聲，一步步地走向神壇、進入宮廷，在無奈之中成為受萬人尊崇的對象。

劇情簡單，且生活化，加之人物在行騙與求騙過程中的無奈、懦弱、機趣、詼諧，無論由何劇種演出，都受到觀眾歡迎，因為劇中的騙與謊言，何嘗不是日常生活中的一部分？畢竟生活當中，總會有一些時刻，需要說些無傷大雅又無惡意的小謊，讓自己、也讓他人能有個台階下。因此全劇雖不譏諷，卻用一個古代時空背景的故事，勾出不分時代的生活情境，讓觀眾感同身受。

而在形式上，原本漢劇在編創時，應已揉合了話劇的演出形式，此點可見於金妻一角。此角於第一場要金登科為尋牛人「指點迷津」、以及第二場金登科求雨時持鹽罐探望時有對手戲外，更多時候是擔任旁白或說書人的角色，說明金登科的心境，或是做為金登科夢中給予支持的幻影，並未有吃重的戲份，此點在京劇、豫劇演出時，皆保留原始設計。此種設計固然是為了讓整體演出更聚焦於金登科身上，卻反而將金妻塑造得較為平面，而難以看出演員對角色的創造有何不同，甚至是對後續情節推動的可能性。因此演出的編排雖然尊重原著，但劇種移植後，要與原著有何不同？除了音樂設計不同外，劇本的修整也是值得考量的一點。

演出是「修舊」、也「如舊」，看點就在演員如何詮釋角色。朱海珊的詮釋確實呈現出金登科在行騙與妻子的推波助瀾下，逐步走向高位的懦弱與無奈，而當中則又帶了點世故與油滑——想要逃離被拱上高位的無助與尷尬，且又在危急中替自己解圍逃脫，甚至偶有嘲諷兼打趣的情節。但這份世故，更有一種為了生活

或生存而不得不為的味道，反而少了行騙的手足無措與內心掙扎、擔心真相被揭穿的憂慮感。朱海珊的詮釋是「世故的無奈」，卻也不知過去演出較多是以溫厚詮釋為主的林文瑋會是如何詮釋金登科？或許會有別樣味道吧！

整體而言，《求你騙騙我》並非唱功戲或做工戲，而是以其生活化的取材與演出為勝，當中的詼諧，作為團慶大戲自然可收到歡樂之效。然作為朱海珊的退休之作、同時也是林文瑋首次擔綱演出新編戲主角的製作，卻也讓人好奇：一般退休告別舞台的製作，大多是演員自己的拿手戲以饗戲迷；推出青年演員，也多會選擇功底吃重的劇目，讓觀眾看見演員的真本事，本次選擇用新編戲不知是何原因？或許，透過兩天的分演，一魚二吃，兼收兩種效果與功能，也讓觀眾比較兩位演員的角色詮釋，就是劇團的目的吧。

文武並濟，各逞其能——台北新劇團 2023 京劇薈演

演出：台北新劇團

《一箭仇》、《坐宮》、《盜庫銀》

時間：2023／02／25 14：30

南派《龍鳳呈祥》

時間：2023／02／26 14：30

地點：台北市政大樓親子劇場

台北新劇團多年來以演出傳統劇目為特色，在新編大戲已是演出主流的時代，台北新劇團雖不可免於此勢，但每年堅守傳統舉辦京劇薈演，實為不易之事。每年農曆新年甫一結束便舉行京劇薈演，既有迎春開台之意，同時也有用各自的拿手劇目向觀眾呈現演員在一年之間的發展狀況，總讓人振奮。兩日的演出，首日推出《一箭仇》、《坐宮》與《盜庫銀》三折戲，第二日則為全本南派《龍鳳呈祥》，文武唱作並濟，足饗觀眾耳目。

《一箭仇》與多數武生戲不同，此戲在槍法與武打工架外，同時要呈現人物忠於國家、且心高氣傲的性格，可謂是內外兼重的演出。徐彥凱演出的史文恭，一如以往的武戲表現，槍法俐落、身段乾淨，縱是赤手空拳、甚或是在水中的對手戲皆讓人激賞，更於本次薈演中的《盜庫銀》、《龍鳳呈祥》中有繁重的武戲演出。在《一箭仇》中的內心戲，獨自感嘆盧俊義的槍法神出鬼入、有些自身難保時，眼神中依然透著堅定且銳利的自信，此詮釋相當得宜。同樣的，飾演盧俊義的高浩鈞也在武藝之外，傳達出角色對史文恭的佩服、以及後續的謀略，在內心戲的層面，兩人都相當傑出。至於曾岳鴻、蔡岳勳、劉尚炫等人的演出，無論是刀槍棍法，俱令人目不轉睛。

《坐宮》是全本《四郎探母》中的一折，為集合西皮板式的唱功戲，且尤以流水轉快板的「聽他言嚇得我渾身是汗」唱段最為膾炙人口。此戲雖是不分流派的青衣與老生的經典唱功戲，現今常見的多為梅派青衣與老生對唱。2014年時，中國程派青衣呂洋曾與李寶春共演，程派幽迴的嗓音，將鐵鏡公主詮釋為溫婉的形象。本次由工梅派青衣的孔玥慈飾演鐵鏡公主、李隆顯飾演楊延輝，孔玥慈聲音甜亮，詮釋鐵鏡公主兼收俏麗與雍容之效，且從出場的叫板起，流水的流暢、快板的穩當，梅腔當中又帶著個人特色，無一不引起觀眾激賞。李隆顯的嗓音在開場時稍緊，但隨著劇情發展，亦趨轉亮，將楊延輝的心境從憂悶到振奮的轉折極好地表現出來。

此版《坐宮》較特殊之處在於「夫妻四猜」時，過去演出在導板之間的口白並不行弦，然本次演出，則在口白時行弦，過門的補充，將內容統整為一體，並增強情感與故事的推動，彷彿此處本就該是如此。

《盜庫銀》為《白蛇傳》中的一折，亦是武旦必習劇目。由余季柔演出青蛇，不僅扮相俏麗、嗓音脆亮，身段亦俐落，從持拂塵的柔媚稍帶猛勁、再到後持雙劍對峙的勢頭，剛柔並濟，與五鬼盜銀時的互動默契甚佳，在與神將、庫神對峙時，穩紮穩打，一招一式都不含糊，且在後段與神將打出手時，神將從二人漸增至四人，余季柔的應對也相當流暢，已是相當傑出的武旦。另也值得一提的是，徐彥凱等武生先在上半場演出《一箭仇》、下半場又接趕此齣的庫神與神將，兩場武戲實屬考驗體力，卻仍見猛勢，足見台北新劇團對於武戲的琢磨與重視。

另值得一提的是，五鬼盜銀後在台上「炫寶」，雖是演出必然，但於此刻演出，倒也有新春賀喜發財的意頭在。

第二日演出南派《龍鳳呈祥》，一般演出《龍鳳呈祥》，大抵是北派版本，如國光劇團於2018年演出的版本即是北派版本，而北派與南派最大的差異即在於，南派於〈甘露寺〉一段的二黃原板「五音連彈」輪唱，考驗演員的唱功與默契，且由於此段內容在吳國太選婿的喜氣之中，又兼有趙雲的英豪、孫權的怒氣、喬玄解圍打趣，更令情感起伏跌宕生趣。此外，南派的〈別宮〉在西皮二六轉流水後，亦有一段西皮流水的五音連彈，兩段連彈，上下相映，更顯演員唱功優異，且又有類似《大保國》「不能不能萬不能」的句式，節奏緊湊，既顯劉備與孫尚香的歸心已決，又顯孫權的執拗，透過此段五音連彈，將別宮回荊州前的情緒推上高峰。

一般《龍鳳呈祥》多在〈別宮〉後接〈回荊州〉，從劉備與孫尚香路過柴桑關，受周瑜阻擾，後解圍困後回到荊州。而南派演法，則是在〈別宮〉後接〈周瑜歸天〉與〈蘆花蕩〉，因此少了知名的「尚香跑車」一段，卻突顯台北新劇團擅長武戲的特點，然因賀歲之故，周瑜受創卻不歸天，透過張飛的揶揄，使周瑜的悲憤稍帶些羞愧之意，卻也是別樣風格，更因文戲為始、武戲作收，更顯熱鬧。

由於《龍鳳呈祥》一劇需角甚多，極考驗一團的組成與實力，台北新劇團長年來在傳統戲的打磨，此刻即見功效。李寶春寶刀總也不老，其飾演的喬玄在劉備、孫權、吳國太之間的周旋，極富趣味，且在高撥子原板轉搖板接「跑宮」一段，嗓音清亮嶙峋，圓場步伐既作出心急之速，也要同時表現老者體力偶有不支的情形，當中的拿捏，令人讚嘆！

李兆雲飾演的吳國太，雖少老旦獨有的滄桑韻味，但其唱功極富渲染力，在過往的演出中，都能勾動觀眾的情緒。在本次演出中，寬亮的嗓音表現在五音連彈中，將吳國太選婿喜上眉梢、又不失威嚴的情感極好地發揮，已是優秀的老旦演員。

唯獨台灣淨行演員難得，台北新劇團內僅李青峰一人，儘管在武打與唱功上都是極為優秀的演員，然又不便於一趕二（孫權、張飛），因此特邀呂玉堃演出孫權一角，雖在表現孫權的氣量狹小極為精準，然口白與唱功上，卻偶有吃字的現象，難免感到不足。

林璟辰的戲分不多，只演出〈周瑜歸天〉前半的周瑜（後半由徐彥凱飾演），著重在口白與唱功，近年隨汪勝光、溫宇航學藝，在唱功上更加琢磨，嗓音更為清澈而不乾亢，詮釋周瑜的英雄飛揚恰如其分，乍聽之下亦有幾分神似汪勝光，讓人期待他未來的發展。

至於同樣是南派《龍鳳呈祥》，國光劇團於去（2022）年底「經典·名角」中，亦曾演出〈甘露寺〉五音連彈一段，雖然韻味略有不同，但一為全本、一為選段，似有相互爭勝之意。然國內京劇團不多，彼此的切磋琢磨就在演出劇目的選擇上，此刻的台灣雖已無軍中劇團競賽戲的傳統，但在各自公演呈現相同劇目，各自展現特色，難分軒輊，也形成良性競爭，且臺灣京劇演員恰逢世代交替時期，前輩演員逐一淡出舞台，看到前輩在長年淬鍊的演出自當把握，而青年演員輩出，儘管青年演員各在不同的團隊中展現光芒，彼此的交流就在舞台上，互不相讓、各逞其能，總能讓臺灣的京劇演出偶爾炸出一些振奮的火花。

日常的氛圍中，諧趣的傳統——不貳偶劇《狡兔三哭》

演出：不貳偶劇

時間：2023／02／25 19：30

地點：牯嶺街小劇場二樓藝文空間

不貳偶劇的《狡兔三哭》沿襲去（2022）年《三人成虎》的生肖命題，以兔子為主題，將〈因幡之白兔〉、〈咔嚓咔嚓山〉與〈竹生島〉作為主要發想，同時結合熟知的兒歌、諧音、與近一年間的時事，將原本比喻人善於風險管理、其後引申為形式狡詐的「狡兔三窟」，轉化成為在生活夾縫中各種求生機趣的日常小品。

雖是偶戲與落語的跨界演出，未見常見的彩樓並不意外，但演出空間布置的是以花布與古著建構成的兩層空間，第一層空間擺放小台，為落語師戴開城的表演空間，其上的第二層則為偶戲的表演空間，從空間上來看，職司分明，兩種演出形式相輔相成，以落語師講述整體故事，而偶戲則成為故事中的內在敘事，強化細節與角色間的互動。

對臺灣觀眾而言，落語並非常見的表演藝術，加之主要故事內容亦非大眾熟悉的日本童話與神話，因此要如何「在地」，則形成另種考驗。而從空間布置的花布與古著，以及落語師身穿大紅家居服裝、雙手冗掛著三色茄芷袋，則有一種這是身處在市場一隅，既是講述故事、卻也透過故事中的諧音與時事批評時政（例如以母鱷魚諧音某資深媒體人、用身分騙取選票的政客等）。這些諧音時事自可隨時空替換，然從整體演出氛圍而言，街談巷語作為日常，人人都可言談、並會心一笑，從而帶出落語自身的諧趣，以及故事流傳的通俗性質，多方面地讓落語演出與日本故事在地化。

且此種市場的日常感，也透過繪師方志偉化身為闊葉林保育協會理事長，頭戴宮廟鴨舌帽、身穿「老屁孩」T恤，講述狸貓的生物特性，也帶領著觀眾一起用準備好的葉片變魔術，笑鬧之中，兼有倡議與賣藝兩種尋常可見的生活風景，惟因將日常變得不尋常，才能夠引起觀眾的歡笑。

至於偶戲的部分，由於是新的故事，乍看之下沒這麼傳統，但實際上，偶還是傳統的偶，表演的形式也依循傳統的形式，演出落語段子間，兔子與狸貓間狡詐心機的互動。除了是作為落語表演的內在敘事外，落語表演中也不時看到偶戲在台上補充畫面，如在唱著「羅老先生有塊地」時，動物偶即在台上演出。

因此偶戲與落語表演在本作中相輔相成，偶戲既是故事中的內在環節，同時

也是落語表演的外在補充；同樣地，落語表演也不單純只是敘事，也同時具備說書的涵義，兩相映襯，各有特點、卻也不搶風采——若真要說，大概只有因為傳統戲偶較小，在落語師表演的過程中，由於注意力較易集中在落語師身上，加上場景繽紛，稍不留神，確實有可能遺漏偶戲的表演，但仍瑕不掩瑜。

故事本身或如演出自述言「是沒什麼警世味道的童話」，整體演出的輕鬆活潑也確實較難讓人注意到寓言的諷刺性，但，雖說是各類故事集合成的作品，但在現代真的需要將這些故事的寓意，透過演出直接地揭露在觀眾眼前嗎？或許演出本身就是要翻轉寓言故事的作用，同時在演出的最後，利用偶戲翻轉兔子的形象——原來真正狡獪的，正是那隻兔子！突如其來的翻轉，爽利卻又簡單地引起觀眾一笑，未為不可。

眩惑於科技幻象下的當代神話——當代傳奇劇場《女神·西王母》

演出：當代傳奇劇場

時間：2023／03／04 14：30

地點：臺中國家歌劇院大劇院

當代傳奇劇場自創團以來，即以戲曲跨界演出為特色，取材自莎劇或希臘悲劇的故事與精神，結合京劇演出形式，對臺灣戲曲發展是極具開創性與指標性的團體。本次演出《女神·西王母》，從神話取材，以女神的成長覺醒歷程為主題，乍看新穎，實是十數年前的舊作重新整編演出，並更強調「科幻」的要素，試圖將此作的美學往現代舞台藝術與科技靠攏。

以故事內容與主題論，時空安放在黃帝蚩尤大戰上，並透過西王母產育惠兒，讓她以少女之姿，看見世間動盪，最後了解自身職責，成為新任西王母，犧牲自身解救蒼生為主要故事架構，並將西王母定調為一世代相承的女神。

姑且不論在《山海經》、《穆天子傳》、《漢武故事》等傳世文獻僅描述女神形象的變化、而未言及女神一脈相傳的說法，此種故事設定與文獻的出入，或許是宗教發展時的口傳延伸、又或者是其他通俗文本的混入（最相似的設定，即是1995年的國產遊戲《仙劍奇俠傳》中的女媧氏族亦為世代相承且為蒼生犧牲的角色），此中的不同與空缺，靠著戲劇補白，只要合理，未為不可。

《女神·西王母》的故事架構是常見的英雄故事的成長歷程，但在內容上，雖具備角色的迷惘、並往目標前去，然過程中的挫折與克服，卻無相應的銜接，從而讓人好奇：惠兒是如何了解到自己的職責？而其神力又是如何覺醒的？而她和周穆王的感情又是如何取捨的？而女神選擇犧牲，卻未產育後代，這個氏族又該如何存續？凡此種種，太多的說不清，反而依靠「女性的責任與義務」選擇自我犧牲，就此強勢將故事發展合理化。上半場惠兒還是個在情愛與職責之間迷惘的少女，下半場就已是了解職責、能力返本還元的新生代女神，讓人好奇，在中場休息中度過的十八年時光，究竟是經歷了何種修練？或許在此部份多加著墨，在內容的銜接上會更為完整。

情節的鬆散不單影響惠兒／西王母的身分認同與轉換的不明確，其他角色亦有定位不清的現象：周穆王與西王母氏族的盟誓因何而起？而在女神的成長過程中，周穆王究竟又扮演什麼角色？且周穆王的能力又是如何崛起到能與西王母並肩作戰的？而這些空缺，更讓人難以聯想劇團在創作發想時，是如何將西王母與東王公並祀的宗教意義相聯繫。陽神作為惠兒的照顧者，卻僅是從旁提點女神職

責，身分近乎預言師，卻無啟蒙的作用。九尾狐、三足鳥、蟾蜍、玉兔等四獸是游離於各大陣營之外的存在，卻也想在亂世之中乘勢成為世界之主，科譚嬉鬧固然有趣，但為何突然願意襄助周穆王、更成為西王母的侍從？難道僅是緩解亂世的緊張氛圍之用？凡此種種，讓人費解。

演出形式與文化符碼的使用亦有不少值得琢磨之處。以演出形式論，是以聲樂與舞蹈為中心，演員的專長則有戲曲與舞蹈，在此跨界的情形下，演出形式與演員專長並未得到整合，反而使整體演出朝向聲樂與舞蹈靠近，更使戲曲演員的聲腔與肢體難以發展，而僅能不斷地簡化至難以辨識，不僅戲曲小嗓為宏亮渾厚的聲樂掩蓋，演出中幾場重要的武戲亦顯得單薄。如此，讓人不免好奇：當代傳奇劇場過往能夠在不同形式演出中取得平衡、並保留京劇表演元素的製作風格，在《女神·西王母》中，究竟迷失在何處？

文化符碼與作品意識形態兩兩相關，卻也和現代思維格格不入。劇中認為西王母是虎族的守護神，此概念本於《山海經》「人面虎身」的紀錄，本當無疑義。然卻在創造虎族形象時，化用了臺灣原住民的文化風格，又依演出中不斷宣示的「天下大同，不分華夷」等大中國式的文化想像，以及總監林秀偉導聆時敘述西王母的信仰遍及臺灣各地，是共通的信仰。然而，西王母的信仰在臺灣盛行並未有這麼長久的歷史，且臺灣原住民的文化信仰亦未崇敬西王母，文化象徵的錯用、歷史脈絡的混淆，不僅是將原住民文化納於漢文化下，更與當今尊重族群文化差異的文化思潮相悖，且在性別上，在當代還需要以「犧牲女性」做為作品呈現的價值觀嗎？儘管劇本是十數年前的劇本，或許在當時的時空環境下可被接受，但舊本重演時，當中的思維是否需要順應時代精神調整，也是值得思考之處。

至於在舞台美術上，近年在科技化的潮流下，傳統戲曲似乎總有一種「擔憂落於時代」的焦慮，各種科技藝術都想嘗試、並開創新的戲曲美感。《女神·西王母》雖先有 2022 年的科技操作與異地演出的實驗製作，但置於大劇場演出時，儘管在 3D 動畫下了許多心血，試圖讓觀眾的感官有不同的衝擊。但演出最終要回歸到演員的身上，科技僅能作為輔助增強、不能作為主體，然觀《女神·西王母》，舞者尚可找到身體的展演方法，但對戲曲演員來說，並未能夠讓他們有長足的發揮空間——縱然邪不勝正，但戲曲武戲套路的簡化，視覺上反而是呈現惡的 3D 動畫勝過代表正義的演員，更讓人感嘆戲曲演員的光芒竟被科技掩蓋。

當代傳奇劇場向以敢於嘗試為風格，也著實為臺灣的戲曲跨界打下基礎，此功不可磨滅。但在《女神·西王母》，雖以「科幻」為名，總有一種順著時代之勢而為，卻反眩惑於科技之幻象中，不知如何安放自身的感受。科技創造出來的美感固然新鮮，也是時代趨勢，但當中的主體仍應以演員與劇本為主，才走得長久，也能讓演員在長期的打磨之下，展現自己的實力。

我們既不存在，卻也存在於此——明日和合製作所《和合夢》

演出：明日和合製作所

時間：2023／04／07 21：20

地點：臺灣戲曲中心小表演廳前廳（集合）

「歌仔戲、現代戲劇、沉浸式、酷兒、限地創作」，由五組關鍵詞組成的《和合夢》，且連續三天晚上、每晚七場演出，且從傳統戲曲的角度來說，沉浸式戲曲的演出形式相當罕見，更讓人好奇這究竟是何種演出。

演出開始前，每位觀眾先戴上黑色面罩，跟隨磺溪精的步伐，訴說明雜劇《男王后》的陳子高與清雜劇《梨花夢》的杜蘭仙各自的情愛故事，以及兩人在不同的時空交會的互動。而觀眾則跟隨著故事的進程，從小表演廳走至室外，再從空橋走上三樓俯視演出，而後再依次走往小舞台、戶外平台、大表演廳，且在不同的空間中，則代表著不同的時空環境，從古代逐步走向當代，並且從文本行至現實，看見性別觀點發展的進程。

劇情是從陳子高與杜蘭仙的「四生四世」的遇合為主軸，從跨越時空的文本相會、到 1960 年代歌廳中的演藝人員的性別認同焦慮卻隱身在社會中的憤怒與悲傷、再至 1990 年代因為性向自殺的女學生與報導此事的男同志記者、最後則是收在當代同婚合法後，在離婚典禮現場，由磺溪大仙點破兩人實則在悠長的時空中都用不同的面貌彼此相伴。

在故事的進行過程中，亦穿插著背景性的演出：以投影片點出時空、在化妝間帶出角色尋人的焦急、以及在戶外階梯營造出的同志遊行。從兩種敘事方式，讓觀眾看見不同時空與性別議題各自交織出的意義，更透過回顧前行者以及展望，細膩地呈現臺灣當代性別議題的演進。

然而「沉浸式」的演出，則須回歸到觀眾身上。觀眾從一開始即戴上黑色面罩，跟隨著演員的腳步觀看每一個時空段的演出，除了在戶外空間聽磺溪精說故事緣起外，觀眾在演出過程中較像是「不存在的存在」——這個意義可以有兩種：一種是純粹作為無聲的旁觀者，觀看不同時空環境的性別現象，即觀眾是進入歷史時空中的一般人，但因歷史既定，故而無法干涉的存在，此點從在小舞台演出 1960 年代歌廳的場景時，演員會觸碰到觀眾、卻又未與觀眾產生更多互動的現象可見。另一種意義則是預設人人都是酷兒，但是在過去，酷兒的真實面貌都是被隱藏的，因此這樣的存在視同不存在，直到在戶外平台演出 1990 年代校園與同志運動初起時，才讓觀眾將面罩取下，促成出櫃現身的意義，而觀眾才終於作

為遊行參與者、或是離婚典禮的賓客存在於演出中。

從上述兩種層面來說，觀眾雖是跟隨著故事的時空流動前進，但若要說是沉浸式演出，卻總有一層隔膜存在：因為觀眾僅是觀看演出／歷史、而並未有實質意義的參與其中，至多是讓觀眾思考，在這個作品當中，個體要如何觀看自己的定位。

而再從沉浸式延伸出來的「限地創作」來談，作品的五個時空背景置放在五個展演空間當中，確實妥善地利用戲曲中心內外的空間設計，將故事的時空區隔與流動性流暢地呈現，且從低處至高處、再轉至低處，亦有磺溪之水連成共通夢境，並順流直下的意象——只是就現實來說，其實並不這麼「順」。但這樣的空間使用，若是置換到有相似的場域，似乎亦可成立，空間的限定性也因此減弱許多。且若扣除取材的素材是來自於《男王后》與《梨花夢》後，還有什麼東西是能夠與戲曲中心產生關連的呢？也讓人好奇，作為臺灣戲曲藝術節演出節目之一的《和合夢》，意圖透過戲曲中心這個空間產生何種對話？

性別意識的夢悠長，每個人都曾參與其中，只是我們是用真實的面容存在著呢？還是隱身起來而不存在呢？《和合夢》引導的時空流動，給予了兩種解讀空間，讓人能夠選擇面對這個大夢的方式。

坐在意識的世界，望向潛意識的夢——河床劇團、FOCA 福爾摩沙馬

戲團《夢與陰影》

演出：河床劇團、FOCA 福爾摩沙馬戲團

時間：2023／04／07 19：30

地點：國家戲劇院

河床劇團向來擅長以意象進行敘事，用以表現以夢境與潛意識為主題的《夢與陰影》，恰為擅長的表演內容，且結合 FOCA 福爾摩沙馬戲團的馬戲演出，更讓人期待的是與馬戲演出的「動能」結合後，如何將夢與潛意識、甚至是將潛意識化為行動的互動奧秘進行展演。

演出開始時，朦朧的聲音說著「我們都會做夢」、「我一直做著同樣的夢」，試圖將舞台上的夢境世界與觀眾的經驗結合，而後開始一個個夢境片段的演出。每一個夢境片段如同實際的夢境，本身並不連貫，但大致上可以看出這是個女人的夢、或是一個陽剛的共同夢境中浮現的女性身影，無論從何種方向解讀，在這些夢境中，大抵可看見女人時而迷惘的穿梭於軍隊之間，時而成為小紅帽遭受性暴力，時而被人操控行為。也有很陽剛的畫面：男人成為了狗，在指令下互相爭鬥，有時也露出疑惑與畏縮。或是戰爭中，因恐懼而想逃離，卻又被抓回到團體中的傷痕記憶。

無論是哪一種畫面，都是以馬戲演員的肢體，透過大環、小圈、綢吊、汽油桶等技巧進行呈現，搭配上近乎是呢喃的詩歌吟誦，藉此完成一場在夢境中既活躍、卻又朦朧抽象的世界，恰如其分。但也正因馬戲表演的恰如其「分」，也讓人覺得在戲劇與馬戲之間的分際中，馬戲是用以「成就」戲劇的形式，從而被束縛侷限。

由於《夢與陰影》是從夢與潛意識，以及心理分析為作品發想，畫面中的每個意象自可以有各種不同的解讀方向，整體演出也確實將夢境的動態與靜態畫面有所呈現，卻不脫離夢。然而，夢、潛意識、甚至是陰影，會與清醒時的日常行為發生互動，此即並非只有在夢境中才有無限飛揚的想像與動力，而是在清醒的時候，潛意識與陰影也會或顯或隱地影響個體、並表現在行為上，要做到此種效果，反而是馬戲的身體與物件操作上，可以有更多著墨與實驗之處。

以故事的呈現而言，演出中可反覆看到男女之間關於愛、佔有、暴力等意涵的互動關係，但這些夢境片段的組成，似乎並無連續性，也無從知道在這樣的互

動關係中，角色的情緒究竟是如何？而是否又能夠再透過馬戲演員的身體敘事，使互動當中的肢體交流與情感表達有更深入且多元的呈現？其他的夢境，亦是如此。

再者，《夢與陰影》雖然是以演出表現夢境與潛意識中的世界，但這些夢境意象對觀眾而言，在觀看的當下是浮現在理性的意識層面，換言之，觀眾或許能夠理解並解讀這些意象的意涵，卻未必能夠進入到這些意象的世界中，共同體會將每個個體連結在一起的夢境中的情感，形成舞台上與舞台下，猶如潛意識與意識，兩個世界有著看不見的隔膜，既連結在一起，卻又並非可自由在兩者之間交互穿梭。倘若要讓觀眾能夠更把情感投射在舞台象徵的潛意識中，就會更需要更多視覺上的設計，牽引觀眾逐步進入到夢境中，做到身心不再流浪、每個靈魂都在夢中相伴的效果。

因此從跨界的層面來說，跨界雖是在兩種表現形式上取得平衡，但在平衡的同時，卻也需要在個別形式的優勢之下進行更多的實驗與磨合，才能夠開展出新的表現形式。以《夢與陰影》來說，身體意象是河床劇團擅長的演出形式，在此部分也確實很好地表現出夢境超乎想像、具體而又意象的特質；對於 FOCA 而言，除了是馬戲的「基本」之外，演員自身的肢體能量似乎能夠有更多技巧性的展現，以打破意識與潛意識的分界，使視覺效果更能牽動觀眾的情感，並看見夢與馬戲的絢麗之處。

我們都會做夢，但在這場夢境中，並非所有的靈魂都凝聚在此，而是依然在意識的世界中流浪著，等待進入到群體的潛意識當中。

同一歷史空間的兩種詮釋——01 舞蹈製作《三種氣質》、南臺灣藝術

舞蹈團《鳳儀新探》

《三種氣質》

演出：01 舞蹈製作

時間：2023／04／08、09 16：30

《鳳儀新探》

演出：南臺灣藝術舞蹈團

時間：2023／04／08、09 17：00

地點：鳳儀書院

2023 年高雄春天藝術節共推出四檔環境舞蹈作品，分別在「鳳儀書院」與「再見捌捌陸－台灣眷村文化園區」演出。在鳳儀書院演出的兩個作品為：01 舞蹈製作的《三種氣質》與南臺灣藝術舞蹈團的《鳳儀新探》，兩個作品用各自的方式與鳳儀書院的過去與現在進行溝通，看見不同的歷史空間與意義。

《三種氣質》大致上將展演分成三區：在照牆與頭門間，以南管樂為背景，採用較悠揚舒緩的氛圍，引領觀眾看見書院的整體氛圍，且舞蹈設計隨著音樂由緩而快，作為此階段與下一階段的銜接；頭門到講堂間以北管樂為背景，展演內容又再細分為兩個區塊，在練武場中以較剛猛的舞風，呈現習武的氛圍，而在曹公祠旁，則是以男女舞者在兩棵樹之間的互動，呈現纏綿的情感互動，而後兩組舞者會集中於曹公祠前，以群舞表現出藝陣的熱鬧情境；最後則是從後門走出，觀眾在引導下，於民宅與鳳儀書院狹窄的巷道中通行，行進過程中，舞者既是引導員、同時也在當中表現時光流動、與身處於夾縫間的掙扎與徬徨，最後行至開始之處。

從樂音的處理，到表演空間的區隔，大致可以看到的是「當下一過去－當下（含未來）」的時間進程，四名舞者穿著低明度與彩度的服裝，與古蹟的氛圍相合，彷彿化身為場域中的「精靈」，個別以自身的理解在三個時空區塊中，與展演空間交流、並引領現場觀眾了解鳳儀書院的歷史，既是展演，也是導覽。

與《三種氣質》不同，《鳳儀新探》是從現代的角度進行場域回顧。展演空間分為兩區，即：頭門到照牆間是呈現常民街市集會的生活百態；頭門到講堂之間則是重現書院文武兼修的學習氛圍，並與現場擺設的人偶進行互動，以練武比試開始，再將音樂轉為現代頌唱的三字經，呈現從過去到現今的學生學習樣態，

且無論文武，都有在傳統與現代之間交互溝通的意涵，表現出跨時空的共性與差異。

以現代視角觀看、展演一點，亦可從服裝色調來看。演出中的服裝大抵是採用彩度較高的顏色，置放在彩度較低且古樸的歷史空間中，形成視覺對比，且也由於演出並非「刷新修復」歷史情境，乍看之下較為突兀，但若將舞者的詮釋角度視為遊客在此空間中的體會，作品的「新探」意義就會從中顯現。

環境舞蹈與歷史建築的溝通，《三種氣質》與《鳳儀新探》各自表達的方式與關注角度不同，前者較全面地關注鳳儀書院及周邊民宅的氛圍與歷史，能看見書院在時間推移之下的不同樣貌；後者較關注的是書院昔日的功能性與現代解讀。雖然都共同探討在此空間中的今昔樣貌，但《三種氣質》的表現方式較為內斂，且是由收到放、一層層地看見書院的整體樣貌，《鳳儀新探》的表現方式則較為直接生猛，讓觀眾能夠快速地了解作品的涵意。

從古蹟與環境舞蹈的空間運用上，《鳳儀新探》由於主題與空間運用相對單純，順著指引倒也不致有所遺漏。但《三種氣質》的空間在演出的第二階段中，是先分流、而後才匯流至一處，然而由於觀看人潮眾多，也間接影響人流移動的效果，因此需要兩天到場觀看，才不會錯過特定空間的演出。人流移動的問題也影響到第三階段身處於古蹟與民宅之間的縫隙時，人流移動的不順暢，易使注意力關注在移動、而非舞蹈演出。因此在人潮的分流與引導上，需要有更多琢磨，才能夠讓觀眾了解整體演出內容為何。

兩種觀看角度，表現出鳳儀書院的不同樣態，但細細想來，鳳儀書院還是鳳儀書院，雖然在歷史的變動中，樣貌有所不同，且在現代的時空中，不僅是古蹟，亦與民宅、寺廟相鄰，本為教育性質的書院變成考生的心靈寄託之處、以及觀光客的遊賞景點。在演出前後，鳳儀書院都有導覽，搭配上兩支舞作，能夠看見的，是屬於不同視角下的歷史與文化詮釋。

浮現於王朝歷史之表的女性身影——秀琴歌劇團《鳳凰變》

演出：秀琴歌劇團、阮劇團

時間：2023／04／15 14：30

地點：臺灣戲曲中心大表演廳

傳統對歌仔戲內容的概念，大抵不離於才子佳人、王侯將相，至現當代轉向以新編大戲為製作趨勢的氛圍下，縱轉向以文學、史傳、甚至是臺灣史中取材，亦仍不脫此種主題。而綜觀臺灣近年的傳統戲曲與實驗戲曲的製作，縱以臺灣史事與人物為主題，或許是受到整體臺灣社會對於身分認同的迷茫，因而不斷透過作品自問「我是誰」，從而在內容上，較傾向從大歷史中的小個體的角度，探討人物在大環境中的內在糾葛，而較少見到以宏觀臺灣史敘事的作品，而以宏觀臺灣臺灣視角的作品，不離於明鄭王朝、與抗日志士等主題，然以此為主題的劇作，亦不離於王侯將相的個人英雄敘事。

當歷史敘事落入王侯將相的英雄敘事時，女性的身影若不是被隱藏、消聲，就是成為故事當中被犧牲的存在。然而，本次秀琴歌劇團的《鳳凰變》一洗窠臼之風，雖以明鄭王朝為背景，卻以鄭氏家族中的三個女人——董太夫人、昭娘、陳永華之女——為中心，他們並非是隱身於歷史與男人之後的「賢內助」，而是直接浮現於歷史的舞台上，以家庭倫理為經、政治歷史為緯，構成三個世代女人之間在不同價值觀與選擇的對話。

故事先從鄭經與昭娘亂倫生子、鄭成功下詔賜死鄭經一家為始，董太夫人為保全鄭經與襁褓幼兒，在鄭泰的建議下，只得犧牲昭娘，從此昭娘化為幽魂，飄盪過海，看著王朝、也看著兒子成長，成為雖在故事中於家事與國事之間犧牲，卻成為與董太夫人以國事先於家事、陳氏以私情為先而欲使家事與國事兩全的三個世代，也是三種情感層次的對照。

且這三種對照雖然鮮明，卻將三個女人對於國事與家事的觀點進行交流，雖難免於兩者糾葛難二分、只得有所取捨的情境，卻也同時點出各自命運抉擇的不同視角，如在最後陳氏與董太夫人的對話中，陳氏的「想做自己」與董太夫人的「女人可以做到嗎」，此段雖是怨怪看不見彼此選擇的苦衷，但若從公與私之間的困難抉擇來看，又何嘗不是橫越時空、每個世代的女性都曾有過的徬徨與衝突？

詮釋這三位女性角色的演員，張孟逸的苦旦唱腔總有催淚的魔力，然本次詮釋昭娘的悲苦、情感飄洋過海入夢伴子的情感，以其飄逸鬼步、唱腔收放自如，將委屈、憐愛的情感層次表現得極為細膩。米雪飾演的董太夫人聲音厚實，表現

角色的身分與威望恰如其分，不僅穩定劇中的政治局勢、也是穩定全劇演出的氣場，實是支撐起全劇主要精神與骨幹的重要人物。過去看莊金梅的演出，大抵以其甜潤的嗓音詮釋嬌俏多情的女性，但本次演出陳氏，對丈夫鄭克塽有情、對董太夫人又能展其見識，同時亦有貞烈之性，使嗓音在其擅長的甜美之外，又添加了剛強韻味，尤在與董太夫人相辯論與泣訴時，聲情的奔放與碰撞，著實將情感推上高峰。

令人驚喜的，除了這三位女演員，值得一談的還有張心怡。本次演出，因團長張秀琴有恙，鄭克塽一角只得在開頭與結尾由張秀琴演出，主劇情改由張心怡演出。此種安排，雖是出於無奈，卻也滿足戲迷心情。對張心怡而言，在過去多擔任配角、或是與張秀琴共演一角，本次挑起主演的大樑，一則符合角色年輕氣傲的氣質，二則也是用透過此劇「驗收」多年磨礪後的成果——張心怡無論是在聲音與作表上，皆與張秀琴極為相似，唯獨在聲音的厚實度不同，若不細聽，確實難分兩人的差別，此點讓人尤為驚喜。

演出安排上，劇團也有些許巧思。一般中場休息時，故事即收束，但《鳳凰變》在中場休息時，安排了【江湖調】唸歌，先總結上半場幼子（鄭克塽）失恃、慈母入夢、奸臣謀反，而後下半場開演前則講述奸臣奪印、太夫人誤信讒言而生冤案的演出前引，使故事有簡要的概括，對觀眾而言，整場演出也如同唸歌背後完整故事的歷史畫面。此外，第八場因傳奸臣謠導致政局動盪時，演員走入觀眾席要觀眾一起鼓噪，帶動民氣的氛圍，使觀眾在演出中，不僅只是演出的聆賞者，更是事件的經歷者，此種設計，使演出不曾中斷或脫離，反而提升作品完整度。

《鳳凰變》依然是以鄭克塽為中心的男人故事，卻非純然的英雄敘事，而是透過其身邊的三個女性，將隱身於歷史片段的女性人物浮現於表面。而在舞台底下的觀眾，則在敘事當中，清晰地看見臺灣土地曾經存在過的王朝中的女性身影。

戲台的再實驗、英雄的再定義——真快樂掌中劇團《奘》

演出：真快樂掌中劇團

時間：2023／04／15 19：30

地點：臺灣戲曲中心小表演廳

真快樂掌中劇團近年來的作品，從《王爺飯》、《孟婆·湯》、《一丈青》、《拚》等作品，無論是家族故事、布袋戲美學的實驗、人偶關係等主題，均有所嘗試與創發，並於《指忘》中有統整性的收束。而這些作品也確實為臺灣的布袋戲演出走出新的、且是可以被實踐的路。

本次的《奘》，看似從臺灣戲曲藝術節的主題「英雄·超時空」的命題作文，而自《喻世明言·羊角哀捨命全交》取材，透過賢士、義士、烈士討論英雄的意義究竟為何，也同時對布袋戲舞台美學此一議題，亦有延伸性的製作。

《奘》的舞台使用，是以白色布幔營造出雪地與冥河的意象，同時也作為劇中皮影戲映射楚元王與秦始皇的權威身影的布幕，也由於劇中並無彩樓等固定的戲台，因此演師亦會隱身於布幔之中操偶，使演師本身即是戲台。此種操作形式，在《孟婆·湯》中均曾出現過，且舞台的自由設置，於《一丈青》中透過戲箱的設置亦可得見。但相對於過往演出，《奘》則是傾向在演出偶戲時，將演師「隱藏」，藉以突顯出地母的凝視，進一步令觀看的角度並非只是「觀眾－戲偶」的雙方投射，而是「觀眾－戲偶－女神」三方投射下，英雄在悲壯之後的蒼涼關照。

演師隱藏於布幔之後，說書人卻現身於觀眾之前。柯加財的聲音極富韻味，無論是在講述故事、或詮釋角色，都讓人沉浸在演出中。且此說書人的身分，也將舞台上的時空進行切割：一為主線的英雄故事，二為從日常生活中的情境帶出布袋戲的存在意義。

在日常情境中，柯加財是演員，而飾演地母的劉毓真則為打掃阿姨，打掃阿姨對於表演的疏離、演員扮演的布袋戲演師則有著執著的熱情，兩相對照，與主線演出中，英雄對於成就的執著感、以及地母凝視卻不介入的現象相呼應，也點出布袋戲在日常生活中的現象：一般人對此表演藝術的疏離與淡漠。

至於英雄故事的演出主線，雖取材自〈羊角哀捨命全交〉，且依循原著脈絡進行敷演，卻將荊軻與高漸離刺秦王之事有更多著墨，透過楚元王與秦始皇兩個偶本為一體，表現出帝王的兩面，藉以延伸出兩組英雄敘事的不同背景，以及後續故事的發展，本無可厚非，且兩組人物面對的世態，也確有各自的悲壯情懷。但小說後半，雙方為奪香火而起爭執一事，演出並未對此衝突有更多的詮釋與說

明，只以「為爭一時英雄名，少年英雄白骨冷」帶過，反倒顯得英雄器量狹小，全無生時的英豪，只有左伯桃為解羊角哀之危而自刎的悲壯在此提升。

從劇名可見，《垓》是要討論賢士、義士、烈士此三「士」的英雄意涵，但從雙方爭香火的兩敗俱傷，只成就了左伯桃之義；地母的凝視哀憐，似乎在說：生時名聲與死後受饗，都是浮名、終將雲散。既如此，無論是羊角哀與左伯桃、或是高漸離與荊軻，他們一生追求的、以及作品要帶給觀眾的，究竟是什麼？是犧牲的壯烈，還是終歸黃土的虛無？若只是應了地母在蒼茫中的關懷，那世間的英雄將不復存在。

此外，劇名的「三士」字形意象似乎也成了作品製作的束縛。演出前，觀眾席前擺放了四尊戲偶，而演出時，四個角色也都各有戲分，已讓觀者期待四個腳色平分秋色。但在雙方爭鬥時，高漸離與荊軻合為一個大偶，似乎是為符合字形意象，而將高漸離再次從民間的記憶當中隱藏於荊軻之後，但高漸離只能是如此嗎？在三士的意涵之外，高漸離的生命情調或許可以形成三者之間另一種不同的聲音。

整體而言，真快樂掌中劇團對於布袋戲舞台美學的實驗是成功、且可反覆被驗證運用的，接下來不管在人偶關係、或是舞台空間上，究竟還能夠開創出何種演出方式？讓人期待。

回望、並解構三國的雙層敘事——唐美雲歌仔戲團《臥龍：永遠的彼日》

演出：唐美雲歌仔戲團

時間：2023／07／02 14：30

地點：國家戲劇院

三國故事不分劇種，多因英雄豪情或悲壯的內容而廣受喜愛。但這種已然成為觀眾既定人物形象的英雄臉孔與陽剛敘事，要在既不翻轉形象、又要在史傳與小說的基礎上進行更多詮釋，實非易事。然而，唐美雲歌仔戲團的《臥龍：永遠的彼日》從「諸葛亮與劉備」、「諸葛瞻與劉禪」兩組人物的世代對照與對話，且不從英雄敘事出發，著重於人物在各自生命情境中的奮鬥過程，從而使整體演出氛圍更為柔和。

《臥龍》先從民眾觀看海潮，回想三國爭雄的時代，而在此刻的蜀漢國力衰弱，眾人將希望寄於臥龍之子，期望他能夠繼承父志，引領蜀漢再創新局，然而，諸葛瞻卻抗拒劉禪之命，更言「我只是我，並非是誰的後代」，開始回溯諸葛亮與劉備胼手胝足開疆闢土的史事，以及後人回顧過往種種的感嘆——特別是諸葛瞻與劉禪兩位二代被世間與其父輩比較的壓力、以及抗拒因家世所帶來的期待。

演出中，主要的內容依然是環繞在飾演諸葛亮與劉備的唐美雲與唐文華上，成年後的諸葛瞻與劉禪視角則作為現世的回望與反思穿插其中。儘管一代的描述建立在各種熟知的「三顧茅廬」、「託孤」、「失荊州」、「失街亭」、「斬馬謖」等事件上，故而成為作品中的主要視角。但穿插其中的二代視角，儘管是回望與自我感嘆，卻在演出中流暢且綿密地進行視角轉換，並逐步推展至下半場中，諸葛父子的對話，透過父子之間的談心，並問「你有做過漏氣的事嗎」、「你最高興／難過的是哪一天」、「你怨過我嗎」等問題，鬆開父子之間的矛盾，更因為視角轉換流暢與敘述縝密，讓作品既收情感豐沛之效，而無敘事上的破碎紊亂之弊。

儘管《臥龍》因曾玫萍代抱恙的許秀年演出黃月英一角，進而刪去長平公主一角，不知原始安排究竟為何。但這樣的「意外」與刪修，卻也使整體演出的主軸更為集中，或也能從此看出，原始劇本的安排已是相當緻密，刪去一角及相關的旁支情節，並不影響劇本主軸，且更可喜的是，曾玫萍的表現亮眼，並不受換角影響，且小旦老旦的詮釋皆相當精湛，意外讓人看見其演出能量。

以角色詮釋來說，唐美雲的諸葛亮確實符合足智多謀的儒生形象，且又在此

形象上更對決策過程中的取捨艱難的心境有更多著墨。唐文華則是在《冥遊記：帝王之宴》後，第二次與唐美雲合作。由於京劇的發聲方式與歌仔戲不同，使京劇的聲腔在歌仔戲中易顯得剛直峭拔，這樣的聲音特色用於詮釋《冥遊記》的唐太宗一角時，英豪之氣盡顯，但用於詮釋《臥龍》的劉備時，反而洗去人物寬厚而懦弱的印象，透過聲腔表現出人物追求理想的堅定意志的「骨」感，更貼近劉備意欲興漢之志。此種聲腔上的不同表現，在同是臨危受命飾演姜維的鄒慈愛身上亦有同樣效果，讓姜維的忠勇更為突出。這雖是跨界產生的「偶然」，也確實為跨劇種的合作開創出不同的思考方向。

《臥龍》的製作風格，從稍早的《春櫻小姑》，再到近年的《光華之君》與《冥遊記》，大概可以看出陳健星與唐美雲歌仔戲團合作的作品不從人物輝煌之處著眼，而是挖掘幽為深藏的情感，並藉以反思，逐步看見生命的光輝，且更擅長透過雙層對照，而使演出主題能夠更深刻地呈現，加上劇本編寫愈趨縝密，更讓作品的完整度與精緻度更高，從而形成陳健星與唐美雲歌仔戲團的專屬風格，團隊自身的豐沛能量，又多次與京劇演員合作，使演出效果更為靈活多變，更讓人期待後續的發展與開創。

歷史要重重說？還是輕輕說？——飛人集社劇團《藏畫》

演出：飛人集社劇團

時間：2023／07／09 14：30

地點：嘉義市政府文化局音樂廳

陳澄波（1895-1947）是台灣近代重要畫家，因於二二八事件中罹難，由於其跨越時代的創作發展與成就，以及二二八的政治歷史背景，大凡在談及台灣藝術史與政治史時，皆無法忽視其存在。正因此種重要性，在文學創作與劇場演出上，大多可看見陳澄波的身影，且多集中於敘述其藝術成就與理念之上，如小說《陳澄波密碼》、音樂劇《我是油彩的化身：陳澄波》等皆是。

與過去集中在陳澄波視角的作品為出發，飛人集社劇團另闢蹊徑，本次推出的《藏畫》則是建立在眾多的文史資料基礎上，轉以陳澄波之妻張捷為主要視角，並延展至女兒與故友的對話與互動，構築出一名畫家對「藝術家庭」的婚家想像，以及當畫家在提出個人的理想時，他與家庭之間的互動，以及親友是如何觀看這名藝術家。

演出一開始，就可看見張捷（余品潔飾）在寧靜的舞台一方整理物什，表現日常生活中的沉默與沉著，且這種寧靜感，巧妙地勾起日常生活中的陰鬱與不安，而後才響起樂音，以投放影戲的形式，呈現各類臺灣意象，並進入張捷、陳澄波、陳碧女、新高方的日常生活與外在社會對於日常的擾動，並且從山林中的婚禮作結，表現出未竟夢想的完成、與生的期待，讓作品在時代的幽暗氛圍中，看見一絲希望的光線。

確實，當前在講述二二八事件與白色恐怖的作品，大抵是從整體政治社會的角度對個體的壓迫為主要內容，因此多呈現的是在歷史感的情境中的凝重氛圍，從這種角度來看，《藏畫》確實開展出不同的風格：從個人內在情感出發，政治社會的影響力度減弱，因而呈現出的是日常生活中的瑣事絮語，以及對生活的期待想像，從而使氛圍表現得相當輕盈明快，僅有第三場中，陳澄波遭到判刑而死，並問天「有在看嗎」，以及第四場中張捷夢見女兒騎馬狂奔，與陳碧女看著父親受刑兩段，才能較明確地感受到故事當中的沉重政治與歷史的力量。

誠然，歷史事件並非只能沉重地說，也確實需要更多不同的敘事氛圍，好讓相關的作品能夠更為百花齊放。但若是說得太過輕盈，便會減少敘事中情感重量的因果關係。例如《藏畫》以張捷的「藏畫」為核心，並且將所有的敘述回到日常生活，這樣會落入一種誤區是：預設了家庭主婦／女人對世情的無知，將一切

埋藏，只是盡可能地避開政治紛擾，以換取日常生活中的平和。可是在作品中，張捷對生活與世局是極有洞見的女人，不管是看丈夫、看女兒、乃至於面對政治，都可或隱或顯地說出自己的看法。且正因為其洞見，才能夠先有吶喊，而後方能一點一點地將所有收納進生命的黑洞中。

再者，儘管作品並不那麼強調時代感，卻透過語言使用，以及台詞「在這個時代，有智識、有熱情的人反而死了」，雖不明說，憑著觀眾具備的歷史知識，雖也能明白作品要呈現的是什麼時代，但這究竟是什麼樣的時代？能或不能言說，都需要在作品當中找到理由，更何況，知識分子在當時是能言且敢言的，而非從現今的角度套入當時其實是「不能言」的氛圍，為「藏」的意義強加解釋。

而且要呈現出作品的輕盈感，反而更需要更多的重量才能夠較好地表現，也才能解釋為何人物會在不同的階段中產生慌張與焦慮、甚至吶喊與質問，而非僅憑著人物自我的內在意識流動與抒發藉以合理化。而《藏畫》雖然提供了歷史情境作為線索，但為了呈現「藏」的個人意義，反而使「為何藏」的整體背景只在敘事的縫隙中透露出來，反而形成作品在有意與無意之間，隱藏了歷史的重量。

《藏畫》確實提供了訴說臺灣現代史的不同方式，且直探人的內心，但如何說得輕重協調，則留下更多的實驗空間來實踐。

化解性別程式，走向日常——挽仙桃劇團《紅喙鬚的少女》

演出：挽仙桃劇團

時間：2023／07／15 14：30

地點：臺灣戲曲中心多功能廳

挽仙桃劇團一向以「融會傳統與現代」為創作宗旨，但在傳統與現代中間，卻有一個自由調度的空間與尺度，適應每一個作品。前一個作品《文武天香》主題雖是與現代學運相關，卻是以「學案」進行容納，並用傳統歌仔戲的形式進行演出，因此乍看之下，是內在很現代的傳統戲。

但本次推出的《紅喙鬚的少女》並非如此。此劇雖取材自京劇《辛安驛》，在人物與背景設定上，都挪用了部分原作設定，如女扮男裝的人物身分、以及意欲報仇的故事背景，但實際上這些背景轉化的更為現代，不僅是當代社會政治的層面、還有性別政治。

原本，《辛安驛》本是一齣以花旦、刀馬旦為中心的劇目，當中出現四名女性人物，各自扮演不同的身分角色，而且看點大多集中在周鳳英的武打、以及身份試探與揭露的趣味上。在《紅喙鬚的少女》中，女性角色縮減為兩名，即周鳳英（鄭紫雲飾）與趙雁蓉（黃恩璇飾），而本為鳳英母親的彩旦則轉由真身為紅色鬚口的「鬚鬚」（吳宗恩飾）代之。

恰巧這三位角色都剛好具備不同層次的雙重性別特質：周鳳英以淨行應工的紅喙鬚大俠，是出於獨自成長形塑後的英豪之氣外顯的樣態；趙雁蓉以本行生行應工的趙景龍則是出於隱藏真實身分的偽裝。這兩個角色在原《辛安驛》中，都有相對應的脈絡可循，唯獨新增的鬚鬚一角，既是淨行的男性象徵、也是父親遺物，卻同時用 *Bouffon* 的演出方式扮演鳳英照護者，甚至不時發出如母親般日常且瑣碎的叮嚀、並且嘲弄鳳英的生存情境，使本應無性別的物件，經由外在表象與存在意義，賦予了同時兼具雙性的「中性」性質。

因此演出主軸，是以性別政治與扮演為中心，而將原作的政治受害與報仇作為伏線與烘托，以變形後的白色恐怖意象，呈現出在壓抑的環境當中，「性別」究竟還能是什麼樣的存在——而這種嘗試，則主要從戲曲演出程式進行運作，鳳英尚且在能自由地切換性別身分，雁蓉／景龍則是壓抑後的互為表裡，且強化原作中隱然出現的壓抑感。這兩種演出方式，對於兩位演員來說，不只是跨行當，而是需要在消化行當表演之後，將更生活的性別角色放在身上，靈動地將兩人互動、與暗中萌芽的情愫輕盈地放在舞台上，卻也符合夏日生活週所想要的青春生

活感。

至於鬚鬚的存在，由於主要操著國語登場，加上誇張的造型，放在以歌仔系為主體的演出中，總予人割裂作品節奏、因而出戲的突兀感——因為這樣的表演並非歌仔戲的「日常」。可這個角色並非傳統戲曲的淨或丑，而是類似弄臣在嘲諷中直指問題核心的存在，是既突兀，卻同時也提醒鳳英、或觀眾「這不是傳統」、「你自己究竟是什麼樣子」，而頗有現實生活中總有一人能夠一語中的的地點醒自己迷惘、但自身不（願）承認的「日常」。

因此當鳳英與雁蓉的偽裝剝落之後，才是真正地從戲曲程式回歸到現實生活的日常。或許，《紅喙鬚的少女》正是從現代看似自由的環境中，看出無論是性別、或是政治中仍然受到壓抑的那一面，並且鼓勵看見自己的真實樣貌，並走出來。唯獨現實中，又有哪個人有像鬚鬚一樣的陪伴者，能夠尖銳真實、且又溫暖地指出真相？

野心很大，卻不知定位在何方——新勝景掌中劇團《伏魔英雄帖之再現白光劍》

演出：新勝景掌中劇團

時間：2023／07／15 19：30

地點：臺灣戲曲中心大表演廳

布袋戲在當代臺灣的發展，從流派藝術的發展，再到各種表演形式的試驗與實踐，有與現代戲劇結合的「人偶同台」、也有在舞台美術上的創新、或是在傳統劇目的基礎上進行修編或再創作等，均使布袋戲的演出更趨於多元，也更說明了臺灣布袋戲發展的生命力與更多的可能性。

新勝景掌中劇團以擅長「光雕布袋戲」為特色，本次演出《伏魔英雄帖之再現白光劍》(以下簡稱《伏魔英雄帖》)，單憑劇名並不難想像是一齣金光劍俠戲，宣傳更以「臺灣文化再定義」為名號，更讓人期待光雕特效與金光劍俠結合後的視覺藝術，以及如何在演出中重新定義命題相當龐大的「臺灣文化」。

實際演出分為「扮仙」與「正戲」兩個環節，因此不難想像是將民戲的演出形式帶入室內舞台。而在視覺效果上，除了開演前即立在舞台上的光雕廟埕外，演出中也運用即時投影與特效動畫，用多種現代數位視覺藝術呈現舞台效果。在演出中，也運用了傳統偶、金光偶、電視偶，並結合樂團與現代舞演出，試圖藉由各種表演形式，將演出效果撐到最高。

然而多種的演出形式結合，並不一定能夠收到最好的效果。首先在扮仙時，先用傳統偶在彩樓演出跳加官，而後才用金光偶接演財神，並灑喜糖，接著介紹主演的角色與偶師。此部分若不細究儀式性的問題，而是視為是一種表演，本身沒有太多問題，反而點出此次演出是一台將外台移至內台呈現的製作，並讓觀眾了解布袋戲文化的基本樣態。

扮仙結束進入正式演出之前，合作團隊的太日樂集即在舞台上單獨演奏至少五分鐘。鼓樂演奏確實振奮人心，但這至少五分鐘的時間內並無其他演出，再如何振奮人心的鼓樂也會轉變成節奏重複的音效，觀看者的耐心反而在此間逐步流失。

至於從扮仙之後，偶爾穿插在演出中的即時投影效果，近年也有不少布袋戲團在進入大型演出場館時採用此形式，但終難免於一個問題：是要在大螢幕的投影上，用類似電影的方式讓觀眾清楚看到偶戲演出的細節？還是要讓觀眾聚精會

神地觀看彩樓或小戲台上的整體演出現象？而在即時投影的過程中，非即時投影焦點的偶是否仍能維持在有「戲」的狀態？這些問題，在演出中並未被釐清，也讓人不解：難道傳統偶戲進入到現代大型劇場，即時投影是解決一切的萬靈丹？

演出也有現代舞蹈的演出環節，讓人印象較深刻的是舞者趙敦毅在惡龍出世時，持龍頭走至觀眾席進行演出。此表演形式應是仿照舞龍舞獅的形式，舞者的肢體表現也確實出色，但讓人不解的是，當惡龍在台上吃人時，舞者也在台下演出，若說要做沉浸式演出，舞者的演出顯然未能達成目的，讓人不解台上台下的演出對照究竟是要達成何種目的？

當一個作品進入到現代舞台上時，評價方式就不會只侷限於傳統表演藝術的「技藝」層面，而是必須將所有要素納入，進行統整性的評價。而當將上述的表演形式抽離後，需要檢視的即是劇本內容。近年來，多數布袋戲團發表新作品時，大多相當重視劇本的劇情發展與內部邏輯，然而，《伏魔英雄帖》的劇本，據謝幕時所說，是根據陳錫煌先生的原本所改編而來，劇情也堪稱精練緊湊，但可惜的是，不僅在外在形式未能與劇情完整搭配，內在的核心概念——即「作戲人要團結」的精神也直至劇末才呈現，不僅過於突然，也顯得刻意。

以戲劇喻創作者的人生的作品並不罕見，但會從演出開始或明或暗地給予暗示，《伏魔英雄帖》從一個小人物進入夢中，變身為大俠，與他人合作擊敗惡龍，最後夢醒。而在劇末對抗惡龍時，穿插劇團排練後台的影像，將各團的精神對應到人物上，藉以呼應、並點出「作戲人要團結」，才能夠對抗邪惡勢力。這樣的對應方法，其一是可惜在太晚點題，而流於團隊的自我振奮；其二則是在邏輯上有所不通之處，在劇中有明顯的正邪對立，然而在戲外，傳統的布袋戲團究竟要對抗什麼？是其他的多媒體？是流行文化？還是其他的事物？而這些要對抗的事物，就是「惡」嗎？倘若真是從這樣的角度來看布袋戲的式微，則又太過於平板，並未指出布袋戲式微的結構性問題，而只能奮力卻蒼白地高呼口號，期望能夠復興傳統，而且這樣地發出高呼，真的有達到「臺灣文化再定義」的效果嗎？恐怕至多是「看見傳統」，而沒有再更往前一步地探索未知與再定義。

《伏魔英雄帖》確實匯集了國寶與北臺灣重要的布袋戲演出團體，也確實看到演出團體試圖要經由內台形式讓觀眾看到外台演出的情景，這個用心值得肯定。但用心與努力之餘，恐怕還是要認知到：今日可在現代舞台上看到多種表演形式與布袋戲結合，但這樣的結合，本質上依然是在偶戲技藝與劇本編創上下功夫，外在的表演形式僅是配合呈現，並非所有的嶄新元素加入作品中就能夠讓一門表演藝術生存，而是需要思考這些元素的進入與整合是基於何種目的與效果，而後為之，才能真正看見傳統的本質、以及可以從中開展的可能性在何處。

戲中的實驗歷史，戲外的流暢敘事——國立臺灣戲曲學院京劇團《串南？串北？有戲！》

演出：國立臺灣戲曲學院京劇團
時間：2023／09／03 14：30
地點：臺灣戲曲中心多功能廳

從如今的角度來看，不同戲曲劇種間的合作、共演，形成的「跨界」現象，雖然戲曲跨界在發展過程中，曾經歷過批判聲浪、演員也曾對這樣的生態感到徬徨，但經過多年的嘗試與發展，在今日卻也形成一種潮流，既開創不同的表演形式與美感體驗，同時也發展戲曲表演藝術的更多可能性。但戲曲的創新，並非始自今日，而是在不同的時空當中，都有不同層面的跨界與創新，《串南？串北？有戲》從 1950 年代的臺灣民間京班逐漸減散、同時面臨話劇與影視產業衝擊的背景，延伸出戲班如何在這種環境存活的思考。

故事從民間海派京班中的年輕演員看見影視發展的活躍、以及隸屬軍中的外省／京派京班的穩定發展而內心思變，但因班主的個人堅持而不願退讓參與這兩者的演出，然在面臨戲班的存亡之際時，只能向現實低頭，與曾是歌仔戲演員、現今打理戲班一切的阿姨求助，學著演出歌仔戲，並且參加戲曲競賽，雖未得獎，但故事中的每個人卻在過程中破除各自的迷惘，繼續向未知前行。

故事簡單，相對於歷來「戲曲夢工場」中多數以現代戲劇演出方法為主軸，表現出強烈實驗性的作品，國立傳統戲曲學院京劇團如同團隊性質，從傳統的形式中找到一套屬於自己的說故事方式，不刻意尋求創新，而是穩紮穩打地進行演出，過去的《奪嫡》是如此，本次的《串南？串北？有戲！》也是如此，因此與其說是「實驗戲曲」，不如以編制精巧的「新編戲曲」來看待更合適。

作品中的戲曲「跨界」，可從舞台裝置是仿照傳統戲台的角度，使觀眾不僅是這齣作品的觀眾、同時也是隱藏在故事裡的戲台下的觀眾這點，區分為整體演出、與演出內部兩種層面來看。

整體演出的部分，則是當前觀眾熟悉的傳統戲曲與現代戲劇相融會的新編戲曲編制；演出內部的層面，則選用京劇與歌仔戲的共通劇目《穆柯寨》、《轅門斬子》、《關公月下斬貂蟬》三齣進行戲中戲的演出，且為了呼應時空背景，在演出《穆柯寨》時，則採用北管腔演出、《轅門斬子》則採用歌仔戲，至於參加戲曲競賽的作品《關公月下斬貂蟬》，則為凸顯海派京劇與歌仔戲均重視故事情節完

整性，因而在情節上較為完整，其後則再帶出在 1958 年由羅家倫填詞的愛國歌曲〈臺灣島〉，此種戲中戲的運用，具體而微地顯示 1950 年代臺灣海派京班的演出情形與當時臺灣在不同情境下的戲曲審美，也幽幽地呈現當代的傳統戲曲在開始走向新編的過程時，團隊們惴惴不安的心情。

演員的演出也十分亮眼，因為演員們的日常語言是國、臺語，但自坐科開始即是京劇演員，要演出歌仔戲著實不易。而在這齣戲裡，最亮眼的是老生老旦兩門抱的張化緯，演出歌仔戲小生的腔調極為純正。青年演員們如王辰鑫反串老旦、黃昶然反串曹操並唱歌仔戲調、顏雅娟唱歌仔戲調與北管調等，也都在個人的演出特質與聲音基礎上進行發揮，雖然在新編戲當道的現在來說未必是重大突破，但對過去演出的是傳統與新編京劇劇目的演員來說，跨行當與跨劇種的演出，相當難得，也期待未來他們未來在不同形式的演出上有更多的發揮。

儘管如前所說，整個作品的主題簡單，而且放在當代的新編戲當道的時空背景下，也非屬實驗性強的作品，反而穩紮穩打地呈現背景、敘述故事，收到順暢流利、也不耽溺於情感的效果，放在戲曲夢工場中，倒顯得更為完整且別緻，也在提醒著戲曲的夢並不一定要靠著實驗性來短暫地完成，讓夢境能夠悠長地敘說，也是一個途徑。

直面裂痕，不再相忍為團圓——義興閣掌中劇團《家事修理會社》

演出：義興閣掌中劇團

時間：2023／09／08 19：30

地點：嘉義市政府文化局音樂廳

「完美的家庭」是什麼樣子？要是家庭生活並非想像中的「幸福」時，又該如何面對？這樣的主題，在新聞上不時可見，且面向多元，從較近期的同婚與收養，再到亙古的親子與夫妻關係，都一再形構出傳統價值中理想家庭的樣態，以及在傳統價值之外透過衝突所浮現、或重新誕生出的家庭關係形貌。

這些議題，在布袋戲中相當罕見，但義興閣掌中劇團的《家事修理會社》從一間專營解決家庭問題的「家事修理會社」為主題，直面各類型的家庭關係，開展出每個人因原生家庭中的恐懼與創傷而逃離，但逃離之後卻察覺所謂的「完美家庭」並不存在，都存在著大小不一的裂痕，而要直面並修復，卻需要勇氣，這樣的主題，使布袋戲演出的主題更為當代，而且也脫離傳統戲曲往往對於家庭與人際關係必須是「相忍為團圓」的想像，而是在修復的過程中體認到關係內的裂痕，使作品對於議題的討論更有厚度。

《家事修理會社》中，折射出的家庭關係有相當多種：對於父親長年在外、母親是賭徒而對婚姻家庭不信任的主角吳好天；發現兒子是同性戀而加以阻擋的何桑；對於原生家庭只是麵店老闆感到自卑，而和貓咪變成家人的劉麵；童年時被家人拋棄背叛，成年後則利用契約營造出理想中的完美家庭的老闆，更為了推廣理念，而成立家事修理會社。在主要角色之外，會社要處理的「案件」尚有化用哪吒故事的逃家少年、受久病折磨的祖父而無法開展人生的孫子等。而會社在面對這些家庭情境時，給予的不只是委託者期望從家庭關係中解放的協助，同時也給予會社中的人們逃避且互相支持的力量。

會社的存在，在設定上由於有教條、集會、見證與自白的要素，且核心宗旨是「守護家庭價值」，乍看之下會認為是從近年反對同志婚姻的部分基督教派的教會轉化而來，但放眼社會事件中，不分宗教與流派，都有類似的團體與信念，但因行事極端、或與當前價值觀衝突，因而往往被視為「邪教」，然而這些被視為邪教的，卻是部分人士得到寄託的場所。因此演出中，會社採用此種集會團體的設定，並非是批判此類團體的存在與內部的價值觀，而是旨在看到成立與參與這類集會團體的人的背後，可能都有著不為人知的故事。

因此會社接納了這些逃離家庭的人，也認為執行任務是在幫助他人，但當面

臨到是否能夠任意地決定他人的生死時，才讓劇中多數角色反思自己的行為，是否真的在助人，漸漸地鬆動信念、反抗、並且與家人和解，走向修復關係的結局。

但當角色一個個修復關係後，會社的 **Boss** 卻依然陷於傷痕中，尋找有和他類似經驗與想法的人，想要再次建立新的會社，其實也在說明此種集會團體不會完全消失的原因：因為人都需要有自己的認同與歸屬，以填補自己的寂寞感。

且 **Boss** 的戲偶設計也從寂寞感的基礎進行發揮：當會社中的員工察覺到執行任務並非正義而開始反抗、且 **Boss** 的家庭背景被完整揭開後，金光偶退下，換上由操偶師矇在黑斗篷中，形成巨大的鬼怪吞噬一切，直到扮演兒子的小男孩認同他是父親後，才冷靜下來、排出吞噬的一切。此種設計，可能取材自動畫電影《神影少女》中因暴走而吞噬膨脹，且暴走的原因即是寂寞感的無臉男，表現角色深不見底的寂寞空虛、並亟欲尋求認同感的性格。

在視覺與戲偶的使用上，不只 **Boss** 取材於動漫作品，其他如故事中何桑的兒子出櫃時，變身成美人魚；**Boss** 在暴走之前，身邊出現童年記憶中父母親形象的偶，則有《火影忍者》的「穢土轉生」感；人物在移動時，也非傳統的繪製布景，而是繪製出各種方塊形成的現代都市街景，且透過建築物創造出景深，使得視覺上更有空間感，此種設計也有約是 1980 至 2000 年左右的動畫作品常見的畫面設計。而這些設計放在以現代議題的金光戲中毫不突兀，反而讓畫面更為豐富，也能夠帶出不同情境中的氛圍。

金光戲本身有著海納百川的特質，而《家事修理會社》不管是在議題、或是視覺設計，都站在當代的時空環境中，讓故事不依附在過往的時空背景，而是用快速的節奏，從當代視角、演出當代事件，並且巧妙地運用動畫與漫畫的設計，更貼近觀眾的觀賞心理，讓「不完美」的世界呈現在舞台上，至於要如何走向各自認為的「完美」，則如故事中的每個角色般，都可按照自己的經驗，做出不同的選擇。

讓那些消失的不被消失——栢優座《消失的六期生》

演出：栢優座

時間：2023／09／09 14：30

地點：臺灣戲曲中心多功能廳

對多數人而言，戲曲演員的生活與養成過程，只能從文獻中所記述的梨園生活、或是從演員的訪談中了解一二，實際的狀態如何，總因難以得知全貌而帶有神秘感。縱使在新編戲中，不乏有類似國光劇團「伶人三部曲」、台北海鷗劇團《女子安麗》等以演員成長經驗為中心的作品，卻也是以演員為中心，而難以得見養成背景的描述，且現代劇校生活與過去的環境是否有所不同，也是在這些作品中難以看見的，唯一能夠得到的共識，僅「苦」一字。

在此種背景下，栢優座從今（2023）年「夏日生活週」推出《花豹鑼鼓京劇諮商課》，到「戲曲夢工場」推出《消失的六期生》，隱約透出一個相通的重點：將那些往日外界不可見的，推至舞台上，而後回應己身，藉此清理內在的束縛。

《消失的六期生》透過宿舍雙層床鋪與排練場為主場景，建構出 1990 年代、即解嚴前後時期的劇校學生生活日常空間，內容則以國光劇藝實驗學校第五至六期之間的學生生活經驗為主軸，從軍隊和劇校的生活對比，逐步帶出劇校生活中學長學弟制的霸凌與權力壓迫，以及在學藝過程中，隨著藝術生態與政治的牽連，使得學藝的自尊漸衰，更對未來的出路感到迷惘的情境。

這樣的迷惘呈現出身處時代夾縫中的一代人的困惑：過去的體罰教育與互動方式失靈了、「國劇」的尊榮不再、演員不知何去何從。過去的種種看似消失了，但體罰、性侵卻仍然幽魂一般地存在於現今的校園空間中，偶爾才會浮現出來。而隨著文化與教育政策的轉變、以及美感需求需要符應時代，新的劇藝美學卻仍在建構中，對未來的不穩定與茫然，對此，則尖銳地指出演員因沒戲演而轉行、或轉向民間劇團的現象，甚至點出今日京、崑、豫等劇種前綴「臺灣」的荒謬，凡此種種，皆尖銳地划開平時看似繁華興盛的戲曲舞台表象。

儘管荒謬與困惑，但內心也吶喊著「不要當京劇的逃兵」，只能以自己的方式活在舞台上——如同許栢昂所飾演的角色，由始至終都戴著手銬，似乎在說這些過去的價值與期望，仍然束縛著自己，難以、可能也不願脫卸，只能負重前行。

此種難以脫卸的傳統，亦表現在演出中。除呈現排練過程中演出傳統劇目外，部分演出細節上，也運用了傳統劇目的演出要素：例如學長在潛入學弟房間時，用的是〈三岔口〉夜襲；女學生想進入劇校，卻因為手掌上生了第六根指頭，母

親狠心斷指，則有〈劈棺〉之勢。雖然僅是片段表現，但仍可見傳統戲曲功底用於現代實驗作品中的靈活、且無法捨棄的一面。

至於作品當中所呈現的迷惘，也呈現在《花豹鑼鼓京劇諮商課》中。相比《消失的六期生》是一種走入現代之後，依然為自己的生命經驗束縛的幽暗感，《花豹鑼鼓京劇諮商課》則顯得光明許多，從諮商室中不停地穿梭在不同時空情境下，讓一名職業倦怠、找不到存在價值的鼓師，逐步找回心中的「尺寸」。

兩個作品共同呈現的是戲曲藝術工作者在時間推展中迷失的心境，以及期望透過舞台上的敘事，讓觀眾可以更真實地看見從 1990 年代至今的社會變化對戲曲藝術工作者的影響，與生活中的掙扎。兩個作品分別走向不同的路徑，固然是因為作品取材原型的不同，但一前一後推出，或許可以視為作品之間的補充：演員與鼓師必須是相互依傍的，彼此不離，且心境上也能夠互見，並且對照出各自對藝術追求上的執著，而當這一切能夠呈現在觀眾眼前時，那些過去被消失的，才是真正地準備好，現身在舞台之外。

新秀丑角，新鮮上任——國立臺灣戲曲學院京劇團《巧縣官》

演出：國立臺灣戲曲學院京劇團

時間：2023／09／20 19：30

地點：嘉義市政府文化局音樂廳

五四運動以降，中國進行了戲劇與戲曲改良運動，為了符合進的的文化思潮與藝術審美，因而產生了多齣新編戲與移植戲，且此種風潮遺緒甚長，綿延至近代仍有相關作品誕生，《巧縣官》即是其一。

和 1963 年由陳仁鑑自莆仙戲移植改編的《春草闖堂》、1979 年郭大宇及習志淦自相聲移植改編的《徐九經升官記》相同，《巧縣官》是 1982 年由焦克自呂劇《逼婚記》移植而來，創作時間雖不一致，但仍可見三齣戲在戲曲改良思潮下的相同脈絡：同為公堂喜劇，且丑行角色占有極大份量，作品主旨期望的不單是官府明辨是非，而是從人物的機敏急智，表現官府百態，藉此達到演出的趣味性。對於演出團隊而言，是磨礪丑行演員的重要劇目；對觀眾而言，由於口白較多，且劇情明快，是個輕鬆易入門的京劇作品，也因此成為推廣京劇時，常選用的作品。

《巧縣官》的劇情簡單，述國舅紅中龍欲強搶民女為妾，促成紅藍兩家聯姻，但在縣官使計安排、與國舅夫人相助下，解除藍府之困、卻從藍田玉與皇姨的婚事維持紅藍聯姻，故事皆大歡喜。

國立臺灣戲曲學院京劇團本次前來嘉義搬演《巧縣官》，除為罕有京劇演出的嘉義帶來不同的表演風貌，也有帶著近年嶄露頭角的青年演員給各地觀眾賞鑑的意味。

在戲曲舞台上，最容易被看見的是生行與旦行，淨行與丑行則較難以快速的被觀眾發現，加上臺灣戲曲演員的培養與演出環境仍有限制，優秀的淨行與丑行演員不容易養成，丑行之中以文丑最為難尋。本次主演王辰鑫專攻文丑，近年給人留下最多印象的是 2021 年「承功」演出崑版《活捉》、以及今（2023）年「戲曲夢工場」《串南？串北？有戲！》中，無論是儒雅風流的張文遠、或是性格要強的戲班演員，都有亮眼之處。

《巧縣官》無論是內容或口白，皆通俗易懂，但對演員而言卻處處都是考驗。王辰鑫飾演的縣官除了念白外，做工也相當繁複，從騎驢上台、與衙役夜半行路、翻上四衙役的肩、搜房上樓時「磕磕拜拜」大幅度前後跳躍的一跪一拜上樓等，都是相當精細且吃重的工，而王辰鑫皆能流暢俐落地完成。至於唱功與念白，【四

平調】嘆為官之難、與皇姨（黃聲苓飾）的答對，嗓音亮脆、表情細膩，都極好地將縣官的機敏與正直表現出來，頗有陳清河的風範。

王璽傑目前已是臺灣優秀的青年小生，扮相嗓音都好，本次演出逼婚案中的男主角藍田玉，從出場時的【西皮倒板】、作畫時的【西皮原板】等大唱段，嗓音如同既往清亮，現場作畫也可見下了一定工夫，演出實力日漸豐厚，不僅出場時即獲得碰頭好，演出中也獲得大量掌聲，足見觀眾的肯定。

飾演國舅夫人的唐天瑞青衣、花旦、刀馬兼擅，過去演出新編劇目時，多演出潑辣的角色。本次演出潑辣的國舅夫人，卻非使用小嗓演出，而是在大小嗓之間轉換，製造出低迴幽深、卻又悍妒張揚的效果，讓人驚艷。

雖是三丑鼎立的戲，但除縣官與國舅府師爺是文丑外，國舅卻多是淨行應工，雖不勾臉，只為突顯此角的莽撞粗鄙，如國光劇團 2014 年演出此戲時是由黃毅勇飾演，本次演出是由吳仁傑演出，正如其分。

《巧縣官》雖是在時代潮流下創造的「新」戲，卻是極考驗丑行功底的戲，其他行當的功底需求亦甚高，是齣兼具趣味與磨練的好戲。臺灣戲曲學院京劇團的中生代與青年演員共同演出此戲，不單是把戲推給觀眾，也有把近年畢業且逐漸養成的演員介紹給觀眾的意味，新戲有新人傍著，才走得長遠，也期待有更多的文丑戲能夠隨著演員養成，出現在舞台上。