

國藝會 2021 專案評論人吳依屏已發表文章

一、神操作的《神.操作》

演出：學生劇場

時間：2021/10/15 19:30

地點：牯嶺街小劇場實驗劇場

文 吳依屏 2021 年專案評論人

《神.操作》是一齣野心宏大的戲劇，從劇名就能看出，此劇似乎是對神及存在相關哲學話題的深度思考。然而仔細看來，這齣戲卻並未完成它看似深遠的寓意。觀眾在跳躍穿插的時間軸中片段地慢慢拼湊出故事的原貌，類似於記憶拼圖式的描寫中，我們發現一對消防員夫妻各自在工作或外遇事件中殺人：過失殺人/酒駕致死/憤怒殺人。其他呈現的片段則讓觀眾有更多不同的角度看到與這對夫妻生活相關的人物：一對互不理解的祖孫、喪夫的消防員妻子、一個有著眾多女性簇擁者的神？及一個與所有人物都毫無連結，每次出場都在獨自拼搏掙扎的野人？導演利用拼貼跳躍的時序安排，引領觀產生解謎推理的樂趣；然而，過於緩慢鬆散的故事節奏、其實並不深奧複雜的謎團安排、絮絮叨叨不知所云，情緒似乎在狂躁症邊緣的所謂神的表現、最後更別提從頭到尾讓觀眾一頭霧水，跟其他角色都毫無相關的野人角色，《神.操作》或許力圖使觀眾體會命運（或者是神祇）的精巧安排造成的諷刺結果，但觀眾卻只能留下神迷惑的感受。

不過《神.操作》仍有其動人之處，其中多數的演員表現可謂可圈可點。雖然筆者對於其中的野人角色在劇中的安排有所疑惑，但演員戴一哲的肢體及情緒表現可謂十分突出。另外劇中飾演麗麗的廖沛瑀表演的獨白片段也頗為誠摯動人。可惜的是，演員的傑出表現並無助於劇本本身的完善及提升，反而更能感受到情節架構的缺失及對白邏輯的怪異。例如：小為/孫子闖入消防員王孝及他太太麗麗的家的那場戲，室內人聽到電鈴響，竟然是用嘴喊是誰（難道他們不知道現代社會家家戶戶裝有門戶監視器嗎？），王孝聽到回答說是朋友來訪，明明不認識也讓他進門（難道劇中人活在路不拾遺夜不閉戶的桃花源，沒有戒心嗎？）。更別提客廳中王孝與小為關於鐵鎚的那段對話，似乎想輕巧聰明地隱喻鐵鎚等同男性生殖器，但過於粗陋的語言節奏，使觀眾只能體會滿滿的尷尬。（更別說，不認識的人進你家，拿出鐵鎚來，你第一反應竟然不是報警，而是跟他討論鐵鎚的大小...）

《神.操作》中最為奇妙又或者該說是最令人值得深思的安排則是那段關於神誘使爺爺許願的情節，我們聽到神說：「語言能表達的實在太少了」，又發現神在爺爺終於許願想活長一點時狂喜的透露，有人可以幫祂分擔痛苦了，這其中神展現的無所不能反而對祂自身而言似乎是種折磨而非喜悅。然而觀眾卻又無法確定所謂的神真的存在嗎？是祂的惡作劇？抑或神只是爺爺的幻覺（畢竟他最

後還是去世了)？而當觀眾對於劇中神的操作感到疑惑時，也許導演及編劇這種神操作正是這齣戲所欲表達的理念：請自己想答案。

二、一次試圖結合文學與戲劇的嘗試：論《玄異筆記》的成功與失敗

演出：趨勢教育基金會/無獨有偶工作室/國光劇團

時間：2021/10/30 19:00

地點：台北市政大樓親子劇場

文 吳依屏 2021 年專案評論人

《玄異筆記》是看完之後會覺得很可惜的一齣戲。可惜什麼呢？身為編劇與導演的李易修延續他從《大神魘》以來對於神話精怪題材的精確掌握能力，在充滿怪談野史的魏晉南北朝故事中盡情發揮。觀眾可以從故事結構的玄妙精巧，環環相扣，因果報應生生不息的情節設計中充分體會戲劇的演繹魅力。從《楊羨書生》到《談生妻鬼》，前中後分別緊扣左慈戲曹操、宋定伯賣鬼、以及狐狸精獻身等志怪故事橋段，來解釋此劇如何從陽羨書生起，又如何收束於緊扣此劇題目的書生筆記。其中最為精妙且逗樂觀眾的戲劇情節是讓《談生妻鬼》的情節對白再現於談生與狐狸精麗娘的相遇橋段中。對白的相同對比出人物性格（前妻王氏與狐狸精麗娘）的不同，其中現代化的語言運用（呦！是個正妹）及演員誇張逗趣的表演方式使這段明明重複的情節演出卻吸引台下觀眾笑聲連連、捧場叫好。而觀眾在沈浸於連綿不絕、奇妙怪誕的故事中的同時，看到了諸多神鬼精怪，人物角色，終究能體會這齣戲想說的：靈魂之間並無差異，一樣擁有愛恨情仇、貪嗔癡怨，就像戲裡說的，「神也過不了情關」、「最可怕的反而是人心」。

另外，值得讚美的是此劇運用偶戲的選擇。由於題材本身的怪誕與神秘，充斥著無法用常理解釋的世界觀邏輯，偶的運用反而成為完美表現這種不符常理的合理方式。由於偶的靈活度，導演能因此安排非人類的偶與人類演員的演出，做出十分合理的搭配，使觀眾不會質疑此劇中神鬼妖怪的擬人化演出的真實性，反而理所當然地接受偶作為精奇妖怪的具體化象徵。其中，《宋定伯賣鬼》中，以暗中發光的偶來作為鬼魂的設定十分高明且出色。

然而，不能不提的是，這齣戲無法抹除的負累存在於此劇本身的框架設定中。上半場開場前長達十幾分鐘的詩文朗誦及講解簡直堪比令人昏昏欲睡的國文老師講課。而開場之後上半場大量的詩文吟唱及文學名士的故事傳唱更讓人有夢回高中國文課現場的感受。我認為導演身陷命題作文（畢竟是趨勢文學劇場出資）的尷尬情境中，卻依然努力呈現戲劇的趣味性（這時就該神鬼精怪出場了！）。這齣戲的問題就是塞進太多的好點子，實在過於飽滿（又要大師導讀、又要文學名士故事、又要詩文吟唱、又要志怪小說），所以導致整齣戲有頭重腳輕、上半場令人昏昏欲睡，下半場精緻討喜的結構問題。更別說，由於導讀的

關係，此劇加中場竟長達近三個小時。在感嘆導演如此高明的手法之際，忍不住還是想說，命題作文實在難，還是讓文學歸文學，戲劇歸戲劇吧。

三、那些《被遺忘的》，我們如何記憶

演出：河床劇團

時間：2021/11/6 14:30

地點：國家戲劇院

文 吳依屏 2021 年專案評論人

我們觀看《被遺忘的》，同時也用身體重新感受，並且再度記憶。那些曾經消逝的歷史與受盡苦難的人們，藉由戲劇詩意的呈現再度被召回、重現、現身，觀眾必須成為這場如同喚靈儀式的參與者、觀看者，以及感受者。不論你是否欣賞，抑或有所期待，那些被遺忘的，我們承擔起記憶的責任，以各自的理解與感受。郭文泰清楚的指出河床劇團的獨特美學在於「創造出跨越視覺藝術與表演藝術的邊界、模糊夢境與現實界限的作品，提倡總體劇場、意象劇場、沈浸式劇場，以及潛意識劇場的創作。」（節目單）這齣戲合宜地展現出導演的意圖，觀眾面對的作品，沒有語言、沒有情節，那些具體詳實的、理性邏輯的、能清楚定義解釋的都不復存在，我們宛如試煉的旁觀者，親眼目睹發生在舞台上掙扎蠕動的礦坑受難者/表演者；又彷彿是最無情的審判者，冷眼以對奮力求生的底層工人。但或許嘗試用一種溫柔的想像來理解觀眾與這場表演的關係，則是另外一種選擇？我們可以將自身的沈浸感受與舞台上兩個片段中出現的白衣女子/救贖？與紅衣女子/生命？連結共情，在那些瞬間，舞台上的黑暗幽微如何凝視生命中閃現的救贖超脫，我們抱持著同等的釋懷理解。

動人卻又令人不安的是《被遺忘的》的舞台設計。郭文泰認為他們的演出是「一次次親密的冥想，如同「活雕塑」和「流動的畫作」，讓觀眾從中照見自我。」（節目單）這樣的理念經過震撼強烈的舞台設計成功地展現在觀眾面前，觀眾被迫面對舞台上的黑暗壓抑、沉重孤寂，同時，被迫感受這樣的壓迫而與自身的黑暗對話，與自我的失落共處。例如，多媒體大膽直面的投影出礦工長期工作總是染黑的牙齒臉龐，將這個群體的苦難直白地展現於舞台上。又比如，將象徵礦工群體的身體放置於類似餐車的裝置上，藉由大腹便便腦滿腸肥暗喻資本家的演員來逐一分食分配這個群體的器官身軀給其他貪婪期待的資本家。礦工成為這個資本主義社會的犧牲者般，他們被迫獻祭自身的肉體作為勉強維生的代價。雖然很不舒服，但這樣的心靈接觸確實有效，因為我們必須反省思考。可以說，河床帶給觀眾的是一種舞台視覺的語言，一種抽象的靈魂對話可能，語言在這樣的場域裡過於空白，流於俗套，因此不再需要存在。視覺感受成為主宰這場表演的最重要因素。

河床劇團第一次嘗試面對煤炭開採中複雜的政治、環境與社會問題。他們的挑戰在於「提出這個產業剝削勞工與破壞環境的殘酷性，而又不成為一部政治戲劇作品。」（節目單）姑且不論導演所說的似乎含有負面意義的政治戲劇作品是什麼意思，但是河床劇團嘗試用黑暗沈重的舞台視覺來傳達採礦工人辛苦掙扎的意象，這樣的設計帶給觀眾滿場壓迫性的震撼感。最為精妙的點在於一個字都無關政治，但整個舞台滿滿的充斥著政治性話語的無聲抗議。我們被要求凝視黑暗深淵，而深淵也凝視著我們。《被遺忘的》是一齣暗黑詩意般的政治寓言戲劇，它用一種暴力深沈的方式要求我們用身體感受，用心靈記憶那些被遺忘的怎能被遺忘。

四、《極西之地有個費特兒》— 不如說是直男與黑蓮花的直球對決！

演出：國光劇團

時間：2021/11/13 14:30

地點：台灣戲曲中心大表演廳

文 吳依屏 2021 年專案評論人

在看《極西之地》之前，我以為我看的會是古典希臘悲劇式的敘事戲劇：有著被神明所戲弄的無法反抗命運的主角、人物簡單標準、大量的口語對白表述角色心理狀態。沒想到，這是一齣非常“現代”的改編西方戲劇的新編京劇。套句網路鄉民的話來說，這齣戲演的就是一個無心談情說愛的直男（最糟糕的還是他連拒絕告白的台詞都很糟...），被喜歡自己卻因告白失敗而黑化的白蓮花（就變成最可怕的黑蓮花）給先陷害報復（眼睛被活生生挖掉而失明），而還是無法擺脫她的糾纏（王子的那句「妳就放了我吧」，真是讓身為觀眾，同時也是鄉民的我，心有戚戚焉啊），而只能選擇以死脫身（最可怕的是，黑蓮花費特兒也緊跟著自殺了...）的恐怖情人故事京劇版。

而愛到底從何而來？古希臘悲劇作家歐里庇德斯（Euripides）的《希波呂托斯》（Hippolytus），安排了愛神（Aphrodite）的捉弄來將希波呂托斯的愛意合理化（一切都是命運的錯）。西尼卡（Seneca）的《費德拉》（Phaedra）則將重點放在個人自我試圖與這種毫無來由的熱情慾望的對抗上，試圖以理智壓制慾望。拉辛（Jean Racine）的《費德爾》（Phedre）著重刻畫人物的心理變化，將無來由的愛戀嗔癡以人性之複雜合理詮釋。而《極西之地有個費特兒》之中，編劇並未明確解釋為何費特兒愛上了世仇出身的庶子，而是安排了王后在夢中與王子夜夜相會的情節來加以合理化王后的偏執與癡愛。但是正因為這種將夢中情境帶入現實中的強行解讀（就是一切來自腦補），讓現代觀眾（譬如我）有種看到恐怖情人的驚悚感，而無法對於女主角費特兒的癡情苦戀感到同情，只有頭皮發麻的感覺。（想說聲，“王子，快逃啊！”）

除了如何解釋費特兒的心境轉變的問題之外，此劇似乎還有不少問題並未清楚

回答。例如：劇中提到的王子情人竊娘並未發揮實際推動情節的功能。她只在兩個情節中出現：一是告訴王后王子的私密身體特徵（以書信方式），另一個是送了一本名叫《極西之地有個費特兒》的書給王后（透過對白）。觀眾不僅無法理解這本書的框架處理，且竊娘這個角色也流於背景板，只有反襯出王后愛而不得的功能。除此之外，將軍回國報信的情節也顯得多餘不合邏輯，劇本並未交代為何將軍開始時說王已死，可是最後王卻又平安回轉。將軍這個角色，作為報信人一般的存在，在功能上自相矛盾，並且也未有深入挖掘角色心理刻畫的空間，同樣流於背景版人物。由於這諸多的有待商榷，導致觀眾必須不斷地進行自我詮釋解讀（人人都是費特兒...）以沈浸於劇情感受中。

另外，偶的運用放入劇中似乎是個新穎的嘗試，但是整體看來依然顯得勉強。偶的嘗試作用在小王子，以及同場時扮演王的角色。或許選擇偶來扮演小王子，而非真人，是出於兒童演員不易掌控的擔憂。然而當演員與偶合作時，演員是否能確實掌握就成為舞台上表演是否具有說服力的絕對關鍵，而國光的演員在這方面似乎仍有進步空間。另一場中以偶來代替王的做法卻稱不上高明，觀眾明顯能感知這個決定「是因為兩個角色被迫同場，所以用偶代替其中一人」，而非出於藝術性的決斷。這使得那場戲的重心明顯失衡偏向王子，而根本沒有觀眾會將眼光投注於本該有所情緒起伏轉折強烈的王身上。

雖然《極西之地》有許多我認為可以討論的重點，但是性別的問題仍是關鍵。這個版本的費特兒追愛不成，甚至迫使王子自殺的情節，如果用性轉¹的角度來看，會有截然不同的評價。性別角色在這方面扮演了決定性的關鍵因素：女子追愛，會被稱為蕩婦、淫婦之類的（你可以找到超多類似的名詞）不合乎社會道德規範的貶低性稱謂。反之，如果是男子追愛，我們卻難以找到同樣足以羞辱他的稱呼，大概只能找到情聖、花花公子之類這種對於男性魅力帶有恭維色彩的稱謂。因此，即使我認為這個版本的費特兒無法引起觀眾的同情共鳴，反而對於恐怖情人式的追愛法有所恐懼，但對於這個角色背後所象徵的那萬千可愛追愛女孩，我仍會選擇給她們一個讚。

五、《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：台灣戲曲中心多功能廳

文 吳依屏 2021 年專案評論人

¹ 性轉，意指性別轉化(gender transitioning)，在 ACG 次文化裡是一種常見的特徵。指的是角色由男變成女，或者女變成男。

《海鷗之女演員深情對決》在劇中引用了契訶夫《海鷗》中的那句關於女演員的台詞來表明心跡：「一個演員最重要的是學會忍耐，要有信念，就不會這麼痛苦了。」我同樣也高度認同女演員這個職業的辛苦困難（畢竟如大甜在戲裡所說的，她連分手在哭泣都想拿鏡子記下那個狀態的情緒以便日後表演可用）。但即使這齣戲在討論女演員這件事上可以說挖掘朱安麗與劉大甜的生命經驗來佐證這個命題是十分成功的，並不表示這齣戲的命題是成功的。簡單來說，我看到了《海鷗之女演員深情對決》中的女演員深情，而沒有海鷗，也沒有對決。

可以說，《海鷗》僅僅成為一個象徵性符號，從中提取出妮娜——一個失敗仍熱愛表演的女演員——來作為所有女演員的代指，其他的一切都被淡化（只有最後出現了一個輔助性角色康生來帶出妮娜的出場）。因此，觀眾其實與契訶夫沒什麼交集，也跟《海鷗》沒什麼連結（除非你認為大甜扮演妮娜這個角色，有提到海鷗就算有關係）。從頭到尾，我們看的是兩個女演員真誠的生命經驗與表演故事，直擊觀眾內心。令人動容的也是作為女演員她們一路上的堅持努力（雖然我認為那些過於私密的生命片段暴露在觀眾面前過於“越界”）。所以必須問的是：如果要說是《海鷗》，那《海鷗》在哪裏？

另外一個問題則是，本劇似乎試圖討論東方京劇與西式戲劇的格式，在開場時讓兩位女演員有爭鋒相對、互不相讓的衝突感，鋪陳出開展討論的氣勢。然後，然後就沒了。我們看到的是不同表演程式的女演員各自表演自述：朱安麗帶給我們精彩的京劇片段：大劈棺、貴妃醉酒；也看到年輕初出茅廬的女演員對於年長功成名就的女演員的仰慕嚮往；並看到了朱安麗學戲時從老師身上學到的做自己才自在、以及劉大甜如何在家鄉的小床上重溫了美少女戰士的表演美夢，學會展現自己的身體特質。這許多的痛苦淬煉出的閃閃發亮的女演員故事確實值得作為觀眾的我們 **respect**，然而傳統戲曲與西方戲劇的比較對話在哪呢？對決在哪呢？

其實除了命題上的疑問之外，對於舞台設計的充氣泳池（還是該說兒童戲水池？），我也有不小的疑惑。如果說，那一段用頌鉢來講述大甜的人生經歷如何被聲波治癒，所以頌鉢的出現及使用十分合理（甚至可以說非常療癒）。但是，兩位演員的生命故事與個人經歷都並未有需要使用大量的水的設計，因此，在很多時刻，演員與泳池的關係比較像是被設計好而在片段中加以使用的方式，而非與她們自身有所關聯。或許這樣的設計有著導演獨特的美學意圖，但較為可惜的是並非所有觀眾都能接收到其中的訊息。

然而，這齣戲討論的不僅僅是演員與不同文化表演系統在程式上的融合（例如朱安麗學京劇），也討論演員如何將自我的生命經驗內化於自身的表演記憶之中，最有趣的是，也討論演員與角色之間的融合呈現。雖然這齣戲大半時間中角色的出現只有片段，並不長也不多（唱出田氏及貴妃，演出妮娜及康生），但是觀眾依然可以在這之中觀察欣賞不同文化美學下的角色展演，甚至是同台的融合合作。整齣戲彷彿是劇場獻給女演員的一封信書，包含著豐富的演員層次

上的討論可能，讓演員們盡情揮灑表演；也仿若是女演員獻給我們的情書，赤裸的對著觀眾展現出她們自身的熱烈愛意，百折不饒。所以，沒有海鷗沒關係，沒有對決也無妨，有女演員的深情就夠了。

六、一個國姓爺，各自表述：《國姓爺之夢》

演出：三缺一劇團

時間：2021/12/03 19:30

地點：牯嶺街小劇場

文 吳依屏 2021 年專案評論人

《國姓爺之夢》是一齣三缺一劇團的誠意之作，演員演得過癮，觀眾也看得目不轉睛，更可以大膽的說是實驗性小劇場的完美典範。此外，我也十分驚豔於這齣戲演員肢體與聲音的靈活運用、大膽實驗；換句話說，由於此劇演員情緒節奏的複雜豐富，以及聲音語言的流動自由，讓這齣戲不再僅僅拘泥於某種戲劇類型的框架中。可以說，由於演員肢體及聲音的多元運用，這齣戲整體走向抽象化、意象化的形塑概念，而非寫實歷史劇。觀眾在觀看時，不是去回想比較歷史中、課本上的鄭成功，而是去感受體會自己心頭上、腦海裡的「我的國姓爺」。這種將鄭成功從傳統歷史刻板印象抽離出來，將他複雜化、現代化、甚至台灣化的劇場實驗，提醒了我們，這是一晚屬於每個人自我與他的某種幻夢體會（aka 我與國姓爺的那一夜）。

最讓人佩服的是，此劇關於道具的使用達到了某種可說是隨手捻來卻又完美流暢的調度。畫框成為了人物轉換出現的巧妙使用，透過留白有形的畫框，使得演員自由轉換角色的靈活度大增，它成為某種角色身份的暗示。同時，畫框也成為傳達思念或表達情感的具體象徵，瑪麗思念著畫框裡的約翰、老兵思念著相框裡的女子，可以說，這個畫框成為情感意念的具體投射目標。除了畫框之外，收音機及偶的使用也十分高明。演員們運用強大的聲音轉變來演出轉換收音機頻道的情況，不僅趣味叢生，也展現了演員們的扎實訓練。最讓人感動的則是偶的使用，不論是表演荷蘭東印度公司的長官揆一、或者是母親化身為花鹿的狀態、又或者是印尼船工與他的女兒，可以說，憑著簡單的偶臉，靈巧的手指表演，情感豐富的聲音情緒，觀眾得以迅速沈浸於這許多片段的表演之中，感受其中的柔軟情感。

雖然我認為這齣戲有其成功之處（而且是十分成功），但是或許就像導演自己在臉書上的訪問片段所說的，這齣戲的文本是從排練場上長起來的，編劇必須反覆修改劇本以配合演出。因此，這齣戲的文本本身呈現一種多重敘事、多元對話的情況，再加上六種語言的穿插使用，不同時代人物的搭配交錯，讓整齣戲缺乏明確的邏輯脈絡。每個片段都十分奇妙有趣，但當你試圖梳理釐清整齣戲的骨架紋理時，卻發現段落之間的衝突矛盾，甚至可以說是混搭亂彈。但或許這種混亂多元的“狀態”正是貼切暗喻台灣這塊土地的最適合摹寫。而這種文本大亂拼的最佳代表又當以國姓爺為最佳示範。我們看到他如何巧妙地藉由老兵的口頭禪：「蔣委員長萬歲！」與蔣中正連結起來。兩

者之間存在著類似的情境：同樣渡海逃難、試圖反清復明/反攻大陸、相同的壯志未酬身先死；卻也面臨現今台灣人賦予他們極為不同評價的奇妙處境，兩者間的雷同與差異值得觀眾深思。國姓爺在這齣戲中被賦予了多重角度的討論：他與瑪麗的虛擬情感、化身成魅力十足的搖滾巨星國姓爺、海賊王暱稱的國姓爺、甚至是被迫與他人競選的一號民選代表國姓爺。可以說，每個人心中都有自己的國姓爺。他對你而言究竟是清朝版的蔣中正而已，還是海賊王般的大航海冒險家，都由你自己定義。因此，國姓爺在這場表演中被重新複雜化、現代化、甚至台灣化，觀眾或許無法決定該如何定義或定位他，該討厭他或追隨他。但在這場精彩豐富的表演中，我們將忘卻那些紛紛擾擾的政治正確煩惱，跟隨國姓爺的搖滾嘶吼，大喊一聲：「國姓爺 never die!」

七、老兵與他的太太的婚姻故事：《登陸月球前的 24 個小時》

演出：國立傳統藝術中心

時間：2021/12/11 19:30

地點：台灣戲曲中心多功能廳

文 吳依屏 2021 年專案評論人

麥克阿瑟曾在演說中引用西點軍校的校歌歌詞，使之廣為人知，「老兵不死，只是逐漸凋零」。這句話清楚表達了老兵英雄遲暮的無奈與歲月的無情流逝，但卻從未有人提過老兵的太太。如果老兵有老婆呢？他們會怎麼相處？老兵跟他的妻子又會如何度過他們漫長的婚姻？我想《登陸月球前的 24 小時》提供了一個中國古代神話版的例子。這齣戲改編自魯迅小說《故事新篇》裡的〈奔月〉，

「以京劇表演為主要呈現方式，展現最直接的夫妻日常。」（節目單）。劇情簡介直白地說出后羿陷入中年危機，和嫦娥的婚姻烏煙瘴氣，而嫦娥只想逃走獲得自由。其實整部戲的劇情非常簡單，並沒有太多的細節與進展，集中呈現角色人物的心理狀態與個人選擇。所以觀眾只能看到一對生活追求不同的夫妻互不理解，陷於怨懟重複的生命困境。文本本身的簡單使得觀眾極為容易從這對神話夫妻的身上看到自己跟伴侶的模樣，那些日常瑣事的口角吵架，夫妻碎語的抱怨爭執，從古至今皆相同，輕易喚起觀眾的共鳴與心有戚戚焉。

其實，此劇極為精彩的部分存在於靈活運用京劇的武打調度，使得原本稍顯蒼白貧瘠的劇情生動靈活了起來。不論是嫦娥后羿夫妻你跑我追的互動設計，又或者是后羿師徒兩人的武打對決等，都讓觀眾沈浸於欣賞傳統京劇的技藝之美中。另外，此劇中人物各自有著耍帕舞旗的精彩戲耍，例如家僕的俏皮耍帕，嫦娥的蹣跚舞旗，都牢牢地吸引觀眾為之屏氣凝神，鼓掌叫好。舞台也使用傳統京劇的一桌二椅，保持絕對的留白。可以說，《登陸月球前的 24 小時》力求化用京劇演員的精湛技藝與京劇的傳統美學設計，來說一場古早夫妻的二三事。

而不得不說，此劇中最為出彩的亮點當屬逢蒙。逢蒙的人物塑造及表演方式十分有趣，從頭到尾混雜著一種傳統與現代融合、東方與西方合併、陰性與陽性交織的矛盾感。他自述喜歡粉紅色，覺得自己很美，但同時喜歡武術，想留著自己最美的一刻，所以想奪取金丹。他手拿麥克風，大唱 rap 及流行歌，扭腰擺臀；卻可以緊接著與后羿對打衝突。可以說，逢蒙作為一種突破陰陽兩分的灰色代表，也成功在傳統與現代，東方與西方中跨界實驗，大膽創新。而逢蒙與后羿的衝突與其說是爭奪長生不老的丹藥，倒不如說是固守傳統/男子氣概（masculinity）的遲暮英雄與力求創新/中性的現代弄潮兒無可避免的一場戰役。更有趣的是，后羿不斷地表達他對逢蒙不陰不陽的厭惡之情，可以往深層發想，是否暗喻了后羿的直男恐同傾向，只能藉由一再強調對陰陽不分的厭惡，來確認自身的陽剛威武。

拉回來說后羿與他的妻子嫦娥的故事，在劇中的回憶片段中，觀眾看到了這對夫妻曾經的甜蜜幸福，嫦娥是如何的崇拜著她那可以射下九個太陽的丈夫。也在開頭及結尾，看到了伴侶間的互不理解，后羿執著於婚姻的承諾與過去射日的英雄榮光，他的生生世世的許諾彷彿成為一種婚姻枷鎖，不僅困住嫦娥也困住自己。嫦娥則是埋怨丈夫的因循守舊、不合時宜，無數次的逃走又無數次的被追回，自由成為她的嚮往，月球成為她的夢想之地。因此，最後昇月的成功不僅代表著嫦娥的解脫，也象徵著后羿的釋懷。觀眾在此看到了一種現代版的婚姻故事，是后羿與嫦娥這對夫妻故事的新型詮釋，同時也是一個關於老兵與他的太太的點點滴滴，無關風月，只餘悵然。

八、老舊為念想：2021 老屋計畫《吉光片羽 vol.2:家》

演出：飛人集社劇團

時間：2021/12/25 14:30

地點：紀州庵古蹟

文 吳依屏 2021 年專案評論人

飛人集社的老屋計畫，選擇「在台北紀州庵古蹟、高雄黃埔新村眷待期休憩所及金門瓊林聚落老閩宅等三處具獨有特色的老屋內進行演出。」他們演出的目標是希望「讓老屋化為時間的載體，交錯著古今的生活記憶，人們重新匯集在這裡，讓老屋子以另一種形式發光。」（節目單）誠如飛人集社誠實樸素的解釋，觀眾在這場演出中進入一種十分奇特卻又平常的場景。沒有華麗的舞台佈景，也沒有複雜深刻的文本台詞，有的只是一群人聚集在一個老屋中，靜靜地觀看聆聽感受一些老物件的故事。而最為特別（也可能是最令人不習慣）的是這些故事的傳遞重點並不在於透過語言，而是透過操作物品時的演員肢體的律動，以及擺弄物件時光影時間淡淡但確實存在的流動感展現出來。不同的物件訴說不同的家庭、不同的人生，從家計簿開始，我們從演員的敘述中聽到一位

母親如何操持她的家庭規劃，幾元買麵包，幾元買魚，日常又平凡的家庭生活透過家計簿的「聲音」緩緩展露於觀眾面前。然後是印章對於人的意義，蓋印章這件事某種程度象徵了一種許諾；而透過演員的肢體操作，印章的意義被放大被重新定位，吸引觀眾去「注視」著作為一個物件的印章，而非使用印章這件事。還有大伯帶回來擺在客廳裡只能看不能玩的俄羅斯娃娃、早就不用卻每次搬家都帶著的砧板等，整齣戲與其說是演員在演戲，倒不如說是老屋與舊物在帶領觀眾感受它們生命中曾經的記憶流動。透過重新詮釋人與物件的關係，觀眾發現了《吉光片羽》的努力是讓物件帶回曾經有過的生命經驗與記憶。就如同節目單所說的，「匯集老屋、舊物、偶戲、老照片、故事等等素材，讓那些陳舊物件回到時間裡，交織成「以物為出發」的戲劇氛圍說說回憶中的日子。」

而表演的後半段，我們看到了偶的出現，彷彿是另一段片段的生命故事的重現。演員與偶完美的結合，呈現給觀眾的是演員的呼吸肢體如何與偶的調動操弄融合，展現三個人一起掃地一起做事的默契，揉膝捶腰擦汗，我們觀看注視的只是一個平常的記憶片段，一件生活瑣事的日常經驗。《吉光片羽》將傳統劇場元素的成分降至極低：少量的語言文本、簡單的演員構成、微小的舞台、音樂的單純化等，使觀眾容易體會老屋作為一個環境呈現的重要性，也使觀眾能跳脫對於傳統戲劇的要求而沈浸於感受物件所透露出的氛圍與律動。更觸動人心的是，觀眾透過感受表演中的物件素材，不管是老照片舊物品，都能觸發誘使觀眾回憶起自己某個生命片段中的某個難忘物品，可能是初戀男友送的那個銀戒，也可能是奶奶買給妳的第一個書包。《吉光片羽》展現了飛人集社劇團一直以來探索物件與人之間的美好連結的努力，將那些曾經的感動記憶用一種樸實溫暖的態度呈現，提醒我們重新記憶起個人生命中的點滴時光，建立在舊的萬事萬物的樸實念想上。這樣念舊戀老的情懷思考，與現今求新求變，一切電子化的生活模式相比，更能呈現出某種不合時宜的溫暖堅持，也讓看戲的你我能重新審思老與舊的深層意涵。

九、她從何處來，該往何處去：《武動三國—她的凝視》

演出：國光劇團

時間：2022/01/21 19:30

地點：臺灣戲曲中心大表演廳

文 吳依屏 2021 年專案評論人

國光劇團推出的年末大戲《武動三國—她的凝視》帶給觀眾十分豐富飽滿的內容，但同時又迫使觀眾無可迴避地意識到京劇格式及內容上面臨的障礙與挑戰。這種在既有內容上盡力呈現，卻又在框架突破上遭受打擊的衝突感，構成了觀眾在欣賞《武動三國》時的快樂與折磨。

首先在內容方面，國光編劇小組利用三國故事中僅佔少許篇幅的女性角色作為引線，串起一連串可以展現傳統精彩的武打戲來點出武動三國的題目。因此，觀眾充分的享受觀看京劇演員們扎實的唱念做打的樂趣，一連串的折子戲，趙雲《長坂坡》、馬超《戰冀州》、張飛《蘆花蕩》、關公《活捉潘彰》等，可以說是看得觀眾眼花撩亂、目不暇給。如果是喜愛京劇武打戲的觀眾，一定會喜歡比電玩遊戲更真實刺激，堪稱三國武將點將錄般的《武動三國》。藉由傳統武打劇目的完美呈現，較為年輕或者對京劇較不熟捻的觀眾發現了京劇的魅力所在，那些翻滾跳躍、身段姿態，可以說，開拓了除了新編京劇以外，傳統京劇另外一條或許可以吸引現代觀眾興趣的可能路線。

然而，在沈醉於三國武將們矯捷身手的同時，我們不能忘記這齣戲的名字還有：《她的凝視》。這樣的題目點出了三國歷史中少得可憐的女性存在。節目單中同樣指出「三國裡的女子，幾乎忘了自己是誰，..... 存在只是為了突顯舞台上的英雄..... 一將功成萬骨枯，有誰留意過「她們」的身影？」因此，觀眾容易懷抱著這齣戲將會有針對三國女子較為仔細多元的討論呈現的期待而買票看戲。但是，實際上，此劇並未有特別突破性或者大篇幅的針對三國中女性角色的展演呈現。我們看的僅僅是三國女性名人，如糜夫人、甘夫人、孫權之妹、小喬等人的短暫現身，她們在此劇中所佔的時長不長，所演的戲份也不多，她們在舞台上作為裝飾點題的功用諷刺地重複了她們在真實歷史上的縹緲虛無。糜夫人一樣投井救阿斗、小喬同樣嫁公瑾，我們看到的只是這些女性短暫一生中某個被選取出的所謂高光時刻，而她們的完整生命敘事，觀眾一樣無從得知。所以儘管此劇在題目上試圖做出為女性發聲的努力，然而在現實的內容呈現上，這樣的努力還有一段可以努力的空間。

除了女性議題討論的貧乏之外，另一個此劇點出，值得我們深思的問題是：京劇該如何與現代年輕的媒介載體融合以延續藝術生命？這個問題在國光最近的戲中一直無法被妥善處理，導致劇場呈現的藝術性及戲劇性遭到消滅。而在此劇中，這樣的問題又再度浮現。開場以及視覺宣傳中，觀眾看到角色的動漫化呈現，然而角色的動漫化真的僅僅作為視覺效果呈現而已，並無其他劇場中的實際運用。而此劇唯一被年輕化/動漫化處理的人物是孫尚香。我們從她的衣著上、表演中都可以看出這個角色不同於此劇中其他角色的痕跡。然而這樣將現代風味濃厚的角色放置於京劇舞台上的嘗試，帶來了尷尬、生硬，格格不入的效果。她的服裝弔詭的符合傳統電玩遊戲中所有的女性形象：視覺上露胸露腿、服裝上若隱若現，與其他穿著傳統京劇行當的角色同場時更顯尷尬。而孫尚香的一場勁歌熱舞，雖然配合著傳統舞槍的內容表現，然而唱法及歌詞上的現代化（例如我就是三國絕世小妖姬之類的），反而強化了這種形式與內容的衝突感，使得這場表演氛圍明顯斷裂。

由於文本及媒介的處理選擇，《武動三國—她的凝視》提出的問題實數不少，然而這樣的挑戰仍是值得嘉許的。在國光劇團試圖延續甚至再創京劇新生命的努力之下，觀眾有幸能以自己的角度欣賞一齣武打佳作，並且共同叩問這樣一個

時代下的宏觀問題：接下來，京劇該往何處走？

十、大雨曾經滂沱，證明你有來過：《百年之囚》

演出：國家表演藝術中心國家兩廳院

時間：2022/01/23 18:30

地點：國家戲劇院五樓

文 吳依屏 2021 年專案評論人

《百年之囚》是一場厚重壓抑且令人難忘的劇場體驗，帶給觀眾的感受難以言語、私密隱晦，是身體感官的直接輾壓碰觸，這正是那些曾在台灣這塊土地上遭受壓迫折磨的受難者的親身經歷，同樣也是這場沈浸式表演裡觀眾/參與者被要求扮演以獨自感受的過程。觀眾親自化身為這些受難者，藉由身體上的被迫監禁、勞動、羞辱、屈服，與這些歷史上的受難者們產生一種頗為玄妙的精神上的相同頻率。一般的沈浸式表演通常允許觀眾/參與者依然能運用自身的五感及判斷力來投入並選擇劇情的發展或者角色的設定。可以說，沈浸式表演並未真的那麼沈浸，容忍觀眾有某種程度的預測與自我保留。而百年之囚試圖挑戰這樣的安全設定，觀眾被迫戴上眼罩耳機，雙手上銬，完全失去視覺及身體的感官自由。你會感受到有雙無形的手始終箝制著你的行動，不斷有人推著你前進、貼著你推擠，甚至隨著劇中角色的輪番出現，你會被迫親身體驗何謂真正的恐懼。你會被推倒在地上掰開大腿，體驗像馮馮或者慰安婦一樣被亂摸猥褻；又或者你會成為鄒族青年湯英伸，被雇主各種言語霸凌，被打頭、被羞辱，被不斷不斷的壓榨貶低；整場表演，每一秒鐘都讓人汗毛直立，恐懼不已，你只會期待這一切趕快結束，你只想自由。而這種顫慄壓迫，無時無刻有人控制監視你一舉一動的生活卻是百年之囚裡那些曾經的角色/受害者們一生的夢魘。對他們而言，黑暗的生活沒有結束這件事。

或許該說，《百年之囚》特別的是並未嘗試利用傳統鏡框式舞台，也並未選擇常見的文本敘事方式來陳述一段複雜模糊充滿傷痛的歷史。周翊誠選擇讓觀眾用身體作為載體，化身為參與者，藉由個人身體的運用感知來記憶臺灣土地上的歷史傷痕。這樣的方式不得不說效果強烈，至少筆者離場後手銬造成的瘀青以及滿頭大汗正再度提醒了觀眾自己到底經驗了什麼劇場，參與了什麼故事。雖然觀眾並無法具體說出看到了什麼景觀，聽到了什麼音樂，有什麼演員在演，主角是誰，幾乎所有“正常”的戲劇元素都被剝離，但是，這樣的沈浸式劇場在討論充滿身體傷痛、嚴肅題材的歷史時帶來的劇場效果卻十分成功。文字的力量在此場表演中被迫讓位，而身體的作用卻在此獲得正名。俗話說，「演戲的是瘋子，看戲的是傻子。」《百年之囚》卻模糊了這樣的戲劇傳統定義，選擇讓觀眾運用身體感官去模擬近似於演員的角色，感受受難者們的經驗故事。而讓在觀眾背後限制控制他們動作行為的演員們，不僅得善盡監督負責

劇情發展的傳統演員工作，更增添了他們另一種近距離觀察感受共同參與表演進行的觀眾們反應的可能，如此一來，演員們被賦予了既觀看感受，又控制主導的雙重挑戰。

值得一提的，在入場之前，觀眾會得到一張記載有所有受害者被塗去姓名的介紹名單，而在結束之後，觀眾終於可以從牆上的展示中獲知真實受害者的生平姓名。這樣的過程彷彿象徵了威權時代迄今這些台灣島嶼上受難者們的生命經驗：曾被迫隱藏於黑暗，被迫消聲匿跡，而今終究得見天光，可以為自己大聲說話。

十一、疫情時代下的戲劇可能：《七生》

演出：淼淼製作

時間：2022/02/26 14:00

地點: live

文 吳依屏 2021 年專案評論人

《七生》是一齣貼近我們日常生活的小戲，在兩個小時左右的時長裡，觀眾可以同時在七個不同視窗裡觀看到七個人的生命故事，平常但有時撒點狗血，就如同你我的生活經驗。這些人不是世俗定義下的好人或壞人，有人挪用公款，但卻盡力將姪子撫養長大；有人曾是小三，但卻對再婚的繼女仔細教導；有人吸毒坐牢混過黑幫，但是在子女的眼裡，他努力成為一個盡力負責的爸爸。《七生》將這些人物日常化生活化，讓觀眾對這些角色感同身受，彷彿在參與觀看路邊巷口鄰居們的生命故事，而非將人物戲劇化道德化，引導觀眾用疏離的角度來觀看戲劇。這種戲劇角色高度寫實的處理手法，以及台詞的極度生活化，是《七生》值得欣賞的優點之一。

另外一點輔助觀眾可以沈浸入這種寫實小戲的手法，同時也恰巧順應疫情影響的策略，則是採用網路上的演出形式。這種網路上觀看的戲劇欣賞方式能將本來現場演出難以做到的演出內容完美的展現出來。觀眾經由不同的七個小視窗觀看演出，演員們在各自的鏡頭中分時分段敘述表演，他們對著鏡頭自然的表演展現，使得觀眾打破傳統戲劇舞台與觀眾的框架限制，容易感受視窗裡的角色情感，彷彿是在跟自己的朋友家人互動視訊一般。可以說，淼淼製作選用視訊鏡頭來分割敘事的方式，恰好挑戰了傳統戲劇的演出方式與地點設計，也帶領觀眾去思考疫情時代下的戲劇該如何生存？又為何生存？

《七生》巧妙地運用網路的演出形式來結合不同角色分段表演的敘事脈絡，使得網上觀戲成為此戲適宜的演出型態，然而，這樣的演出同樣有無法逃避的限制等待我們討論思索。由於演員分處不同視訊畫面，各自在不同時間點說話表演，因此即使所有畫面中，演員們都依然在觀眾眼前動作，觀眾仍會不由自主地將專注力聚焦於唯一說話的單一畫面。這樣的情況帶來兩個問題：第一、

觀眾必須在狹小分割的視窗中努力找出正在說話表演的那位演員的畫面，以免錯過台詞及表演。這樣的演出形式迫使觀眾的注意力不斷地中斷追尋跳躍，再加上技術上的有時失誤，演員的聲音無法成功傳達出來，容易使觀眾在追尋敘事時感到困惑疲累甚至不耐。第二、《七生》利用網路視訊的畫面分述不同敘事的表達方式看似突破了傳統戲劇的表演敘事模式，但這種型態卻又與電影電視的傳播形式相似。而這樣的類似模式之下，戲劇本來作為一項長於營造氛圍，享有現場演出的驚喜感與無法預測性的優點，以及觀眾可以擁有自由選擇舞台上觀看視角的長處已然喪失，而現場直播演出又或者錄影演出的精緻度與藝術性又難以與花費大量時間心力製作，可以一再重演剪輯的電影或電視一較高低。這背後的隱憂傳達出一種隱晦的警訊：這樣的方式，電影也可以做到，甚至更“好看”，那幹嘛還看戲？

疫情帶給觀眾的影響與演出者的影響一樣深遠，我們被迫在人人被要求自我隔離的時代適應新型態的演出形式，劇場工作者也同樣努力找尋戲劇表演的生存新樣態，《七生》作為其中的一項實驗作品，不論優劣，都值得我們為之鼓掌歡呼，更何況其中角色人物的生活點滴，那些娓娓敘述下的故事經歷，自有其動人之處，令人難忘。

十二、人人都是潘金蓮：《當金蓮成熟時》教我的二三事

演出：瘋戲樂工作室《當金蓮成熟時》

時間：3/15 19:30

地點：臺北表演藝術中心大劇院

文：吳依屏 2021 年專案評論人

《當金蓮成熟時》是一齣上至八十下至十八的女性都會感到心有戚戚焉的一齣戲。或者該說，潘金蓮這個角色反映出每個女人的一生。一開場，金蓮是個活潑開朗，喜歡跟男孩子玩的小女孩；然而，轉折在象徵女孩成年的經期到來時出現，她被迫急速成長：進入婚姻、相夫教子、生兒育女。她被灌輸著讓父母驕傲、光宗耀祖的期許，平靜的接受了所有女子都無法逃離的階段：婚姻。並且，在自己努力追求所謂成功的情況下，同時盡力避免讓自己落入蕩婦的惡名之中。潘金蓮在看似平穩順遂的生活中，卻開始害怕自我身體的變化及無以名狀的空虛。雖然由於看似遙遠的時代背景而抽象化金蓮這個角色，然而這種對於自我的困惑以及身體慾望的被迫壓抑卻是所有女人這一生曾經歷、正在經歷，以及可能經歷的具象縮影。

而這種自我慾望的被迫壓抑以及身體歡愉的可能性探索在此劇中則藉由女子規與角先生兩種道具，清楚直接地展露女性所面臨的具體箝制。劇中秀娘藉由贈送潘金蓮女子規，而誘使潘金蓮研讀並遵守其中的規範要求以獲得光宗耀祖的榮耀。這種對於女性坐臥起居的種種要求，依然可見於現代社會的種種教導之中：例如，坐下時大腿要併攏、要幫媽媽做家事、嫁個好男人就是成功等之類的隱形社會規範。相反的，角先

生，作為女性表述身體性慾的工具，對於它的尋找充斥全劇，但它卻不能被輕易提及，它是隱形的、秘密的、藏於深處的，就如同女性的慾望及對自我身體的探索都不被父權社會所接受允許。

此劇的主角潘金蓮作為一個象徵女性群體的角色，反映了女子在父權社會中被馴服之後覺醒抗爭的樣貌；然而，有趣的是，另一個角色—春梅—作為一個天真浪漫，對於自身慾望毫不掩飾的女性，卻在這齣戲中意外討喜，甚至與武松擦出火花，有了一個世俗定義下的喜劇結局。相較於劇末遠走天涯的潘金蓮，盡情享受身體慾望的春梅反而得到知心愛人，這樣的文本設定或許可看出變相鼓勵女性追尋自我的隱喻。除了潘金蓮外，這齣戲的眾多女性角色各有其出色處。春梅的天真自然、秋菊的滄桑醒悟、王婆的老練辛辣、秀娘的世故圓滑等，都共同建構了女性面貌的複雜多變性，提醒觀眾去理解女性面貌的流動及無限可能。

總體而言，《當金蓮成熟時》運用音樂劇的形式，挑戰重新解讀這個千古有名的蕩婦角色，提供現代觀眾重新思考這個我們或許確信不疑的故事敘事。其中，潘金蓮畏懼於她被認為命中註定會成為蕩婦的設定，更是所有女性所畏懼的。相較於古代女子，現代女性確實某種程度上獲得了許多方面的解放，但實際上在女性的貞操及身體面向上，我們依然備受箝制。例如：擔心親密照流出、害怕走光被偷拍，甚至處女情結等情況。可以說，金蓮害怕成為蕩婦，而現代女性，跟金蓮一樣，依然害怕成為蕩婦。關於蕩不蕩的掙扎畏懼，橫跨古今，仍舊是當代女性一個尚未克服的課題。

十三、人非人，鬼非鬼：《赤鬼》

演出：國立臺南大學戲劇創作與應用學系

時間：3/26 14:30

地點：臺南大學榮譽校區多功能實驗劇場

文：吳依屏 2021 年專案評論人

《赤鬼》劇中的女主角曾發出這樣的疑問：「人怕鬼，因為鬼會吃人。但吃人的人又算什麼呢？吃人的人變成鬼了嗎？」針對這個有所隱喻的問題，《赤鬼》這齣戲試圖提供一個可供討論的空間。此劇利用晚著眼點的結構方式，埋下一個如同海龜湯般的謎題，引導觀眾跟隨劇中人物的口白，逐漸揭曉其中人物的種種經歷，以及最終女主角選擇從懸崖上跳水自殺的原因。這齣戲，名為赤鬼，呈現在觀眾眼前的，理所當然的是來路不明形容異常的「赤鬼」。而當觀眾聽到赤鬼發出的聲音原來是英文時，我們明白了所謂赤鬼指的是外人，或者該說是髮色膚色甚至身型都不同於漁村人的外國人。有趣的是，當觀眾終於聽懂赤鬼說的語言是英文時，我們對於未知生物的恐懼害怕度會瞬間消失，甚至對於劇中人的恐懼表現感到有種諷刺性的喜劇效果浮現。雖然劇中的赤鬼由於外貌的緣故而輕易被漁村居民排除驅逐，又由於語言不通的原因而使他的處境更為艱難；然而，這齣戲中的赤鬼與其說是這個仍維持善良、努力保護被母親丟下的

嬰兒的鬼，倒不如說是恐懼異類的一般人心中的愚昧無知的具象化呈現。所以觀眾看到的反而是號稱是人類的種種缺點惡行：不斷說謊的騙子、說八卦造謠的婦女們、出爾反爾的居民、過於害怕而弄丟孩子卻又說謊的母親、以為吃掉赤鬼就能長生的愚昧老人等。如果矇住雙眼而用心去體會、用耳朵去聽，我相信觀眾會發現：這些自稱為人而害怕被鬼吃的人類，心裡反而像是住著真正的惡鬼一般，小惡不斷，滋生惡意。

甚至更為無奈的是，對劇中所謂的正常人而言，外人們都跟赤鬼一樣該被驅逐消滅。女主角/那女人—那個從外地搬來的女人—也被居民們排擠否定，她真正的名字從來沒有被表述過，而是用：妹妹、喂、那女人來稱呼她。最後她與赤鬼開始溝通之後，她說自己的名字是法克(fxxx?)，這個名字都令人感到啼笑皆非，既為劇中角色的處境感到無奈，也為所有不願屈服於傳統舊俗的女性感到悲涼。作為劇中同樣被標籤為外人，同樣追逐於自己夢想的人，女主角/妹妹與赤鬼/安格斯可說是同樣帶有某種固執天真色彩的追夢者。由於追逐夢想的動力驅使，赤鬼/安格斯來到這個陌生的海岸，而由於追逐夢想的緣故，妹妹/女主角再度帶領其他三人離開這個海岸。這種英雄主義的夢想追索導致死亡的選擇反而成為一種合情合理的結束方式。

台南大學戲劇系的《赤鬼》在舞台設計上獨具巧思，運用帶有滾輪的可拆卸道具，流暢通順地轉換場景。而演員們的表現也一樣可圈可點，值得讚美，特別是一人分飾多角的設定，極為考驗演員們的肢體語言及表情管理，但是四個演員皆極為自然的勾勒出諸多角色的形態樣貌，而不顯突兀。然而，瑕不掩瑜的則是音樂設計，在配樂的選擇及音效的播放方面常常有種怪異且格格不入的感覺，或許仍有斟酌修改的空間。

《赤鬼》是一齣意象豐富，帶有強烈道德思辨氛圍的戲劇。雖然背景建立於日本民間傳說，然而編劇野田秀樹所叩問的議題卻無關背景直擊人心：何為人？何為鬼？這個大哉問的答辯充斥全劇，觀看觀眾如何解讀。雖然劇中唯二的浪漫主義者/鬼最後都以死亡的方式悲劇收場，劇作家看似消極以對人性黑暗，然而我們必須理解，正如羅曼羅蘭所說，「世上只有一種真正的英雄主義，那就是在認識生活的真相後依然熱愛生活」。(There is only one heroism in the world: to see the world as it is and to love it.) 你說呢？

十四、當代台灣的海洋夢想像—《海賊之王鄭芝龍傳奇》

演出：明華園總團

時間：2020／4／30 14:30

地點：台南文化中心演藝廳

你對鄭成功了解嗎？除了國姓爺、延平郡王的別稱之外，你還知道什麼？他的兒子、他的父親呢？身為台灣人，我們對鄭氏父子有何認識？他們的所作所為點點滴滴地影響了至少台灣三代人，六十年左右的歷史發展；然而，有趣的

是，對於這個家族的想像與描繪，近年來開始湧現於台灣本土劇團的作品之中。

鄭成功作為前承父志，後啟子業的重要樞紐，關於他的討論作品數量上最多，之前筆者曾看過的三缺一劇團的《國姓爺之夢》就是十分出色的作品。在三缺一的作品之中，觀眾得到自我解讀這個著名歷史人物的自由想像，究竟他是流行語境下的海賊王？還是抱有反清復明志向、滿懷孤勇的延平郡王？抑或者，他是實事求是固守台灣土地的南明孤臣？

這其中種種，觀眾在戲劇作品自由靈動的呈現之中，並不那麼局限於某種認知，對於鄭成功，觀眾／台灣人或許多不那麼確定，但也確實不那麼陌生。然而，他的父親——鄭芝龍呢？明華園做了一個大膽勇敢的選擇，試圖還原這個相較之下模糊的歷史人物，賦予他戲劇化的浪漫色彩，告訴台灣人誰才是初代的海賊之王。

過度情愛的娛樂情節

《海賊之王－鄭芝龍傳奇》可以說對於鄭芝龍的身家背景，以及事業發展，甚至愛恨情仇做了非常詳盡的描繪，造成時長過長的問題（含中場休息長達三小時）。此外，編劇花費大量的篇幅與精力，詳述鄭芝龍極其驚人的「傑克蘇」魅力（此劇可戲稱為「鄭芝龍與他的三個女人」）。先不論他對待這些女子的態度（睡了兩個，但愛的是沒睡到的那一個）渣與不渣，這樣的劇本情節或許提供觀眾刺激狗血的娛樂情境，但卻造成整體過度傾斜於情情愛愛。（戀愛腦海賊王？）

除了花費過多篇幅描述與女性的愛恨糾結，劇情結構也顯得鬆散。從劇名來看，此劇應該要聚焦於鄭芝龍如何崛起於海洋之上，掌握船隊，獲取稅收等等事業發展，但這部分的討論卻過於簡化處理，而不夠深入仔細，被迫讓位於情愛描述。話雖如此，鄭芝龍這個人物的描繪，從開場時滿口忠君愛國，中途因應時勢投身船隊成為對抗明朝的海賊領袖，最後又轉變成信奉海洋哲學——見風轉舵，再度歸順明朝的海上將軍；可以說，其馬基維利式的心機政客風格，反而與此劇所欲強調的海賊之王稱號同樣令人印象深刻。

父子三代的宿命輪迴

本劇還有一個十分特別的安排，觀眾可以從兒子鄭成功（小名：福松）與父親鄭芝龍（小名：一官），以及鄭芝龍與他的父親鄭士表之間一段重複的對話中，體悟父子之間傳達的人生無常之感。

鄭士表苦勸兒子不該惹麻煩，年輕的鄭一官義憤填膺的辯駁，他動手原因是因那人為不忠不義之徒。而等到鄭福松射殺劉香，鄭芝龍勸他不該動手，鄭福松卻理直氣壯地指稱劉香該殺，作為海賊，不忠不義。如同曾經言語如刀的鄭一官，出言指正深諳做官之道的父親鄭士表沉默收受知府大人封口費，如今他年輕的兒子鄭成功說出相同的話語，為自己的行為做出正義的辯駁。這種宿命輪迴式的家族命運放置於故事的結尾，為鄭氏家族的描寫帶來希臘悲劇式的風格，令人讚嘆其偉大壯闊，但同時也預感其蒼涼蕭颯。

在地海洋敘事的追尋

從三缺一的《國姓爺之夢》到明華園的《海賊之王－鄭芝龍傳奇》，我們可以發現鄭成功這個歷史人物，以驚人的姿態被重新以日本動漫語境下的海賊王包裝，出現於努力找尋自我定位的臺灣人眼前。坊間不僅僅有文創產業推出的各種商業化產品：成功啤酒、成功洋芋片，也有以動漫中大航海時代下諸侯爭霸的氛圍，重新衡量鄭成功為海賊之王的現代戲劇討論。

雖然台灣四面環海，但受限於技術發展及歷代政府限制之故，臺灣人對於海洋崇敬畏懼，並不熟悉。如今來到重新自我定義的時代，藉由描寫，再現過去曾在海上雄霸一方，擊敗外敵的鄭氏家族，臺灣人借此建立起這個島嶼的海洋家族敘事，或許不那麼確定，但也確實有無限可能。

十五、照見己身的青年自造《公寓》

演出：斜槓青年創作體

時間：4/15 20:30

地點：李維造物

文：吳依屏 2021 年專案評論人

《公寓》講的是一棟五樓公寓裡住戶們的故事，編劇在劇情推進中不斷地重複強調，「五分鐘後，這棟公寓將會爆炸，住在裡面的人無一倖免。」而藉由接下來的片段，觀眾分別從不同角色的對白中拼湊出這段時間內不同人物視角的經驗故事。我們試圖經由解讀各個角色的台詞來發掘誰是造成公寓爆炸的兇手的真相，但編劇卻不斷重複告訴我們，「或許我把事情的來龍去脈告訴你之後你能找出是誰幹的，但我先跟你說，那一點都不重要。」這樣的對白傳達出對於人生執念的諷刺與無感：人生的真相、最後的成功並不重要。而這種對於生命荒蕪中燦爛高光的追逐同樣藉由五樓跳樓自殺男子的口中傳遞出來，他不斷地想往上爬，想成功，最後卻以跳樓下墜的方式結束生命，不可不謂諷刺。一樣對生命的意義有所討論啟發的則是此劇中垃圾的存在及處置。一樓的老人總是說「放著就好」，表面上說的是人們要丟掉的垃圾，實際上暗喻人類的爭奪慾望。整齣戲藉由一樓老人的垃圾處理、二樓姐弟倆帶有驚悚懸疑成分的莫名垃圾、以及演員們不斷出現的收放垃圾片段等，確立強調垃圾與人類日常生活的無法割裂，也暗暗指涉人類那無可收斂的蓬勃慾望，如何骯髒粘膩，卻又如蛆附骨。整齣戲討論的是公寓裡的人，這些人既嫌棄公寓的老舊髒亂，卻也視之為身心疲憊之後可供休養的家。這種既排斥卻又需要的矛盾性不斷地在文本中盤旋迴繞。此外，各層住戶間互不交談卻又對彼此生活了解的態度反應了現代社會中個人主義盛行之下疏離冷淡的人際交往關係，試圖保持距離，卻又因為空間的緊密狹窄，難保絕對的隱私。整棟公寓彷彿人類社會的縮影，而居住其中的各層居民就彷彿人生不斷輪迴的各種階段，有懵懂年幼的青少年、互相厭倦

爭吵不斷的情侶、妻子離家的獨居丈夫、以及孤身一人無所寄託的獨居老人，從公寓居民的日常對話中，觀眾看見人生百態而照見己身。

「青年自造」為斜槓青年創作體首次獨立自製的表演，他們的目的「期望能將戲劇應用在不同場域—地方、社會以及藝術教育之中。」（節目單）而從這齣戲選定的地點，以及舞台設計更能讀出他們挑戰傳統戲劇演出的決心及創意。《公寓》選在偏僻的工廠裡演出，舞台設計則是選用貨櫃屋裡的水泥地面，周遭環境充斥著工廠做工需要的設備及配件。演員配合演出所需的佈景，利用透明塑膠布的出現捲動割裂等製造及變換場景，並且使用長桌、膠帶、垃圾袋、爬梯等道具來豐富舞台動作及肢體運用。這種將公寓場景放置於原始粗糙、工業用途的場所的選擇替文本的文字呈現增添了冰冷疏離的氛圍，雖然無法令人立馬將劇本中的場景與工廠合理的連結起來；然而這樣的意外之舉倒是呈現出令人驚艷的效果。其中，音效音樂及燈光的设计都恰如其分的為製作的成功貢獻出應有的水平。可以說，青年自造《公寓》作為台南在地劇團的首次獨立演出頗為出色，其後續創作值得關注留意。

十六、那些不是詩人的女人：《台北詩人》

演出：動見體

時間：5/6 20:00

地點：OPENTIX Live 錄播

文：吳依屏 2021 年專案評論人

《台北詩人》講述的是成長於嘉義，曾出身富貴，後來家道中落的詩人的一生。由於孩童時，父母躲債跑路，全家被趕出居住的四合院，只能棲身於違章建築中度日。此後一生，詩人不停的尋找他的家，即使高中開始到台北讀書工作，甚至買房成家，但他始終無法填補自己內心的空虛，這反映在他跟大姐說到違章建築時，總說「那不是家，只是一個住的地方。」詩人用一生的時間寫詩，不論是為了發洩或是為了逃避無家可歸的童年陰影，但他始終追尋著那年時失去的家。雖然《台北詩人》中的主角是住在台北的詩人，但實話實說，吸引我目光的反而是劇中那些不寫詩的女人，是那些日常的、世俗的、不那麼詩意卻富有生命力的女人。

只在台詞中出現的母親身影，詩人執著於母親逃走時是否曾轉頭看他一眼，以此來驗證愛的存在。然而在這樣的視角之下，身為女性的我，在意的是：失去一切家產，丈夫也已逃跑，卻必須承擔照顧孩子責任的女性，在聽到似乎有人來搜索時，是否在那一刻，她身為母職的慈愛天性、她被社會要求建構的母性價值已達崩潰邊緣？所以她必須離去，以一種決絕的姿態，先求保存自身的人類本性在那刻佔據上風。身為女性的我，看到的是父權社會下對於母親角色的極高道德要求在現實考驗下的難以實現。

劇中詩人的大姐為了他的學費早早工作賺錢，也放棄互有好感的同學一起去台北的請求，留在嘉義工作，守護詩人並不承認的那個違章建築的家。觀眾看到的是一個典型的台灣社會中孝順父母、照顧弟妹、犧牲個人想法的大姐式人物。而這種看重家族傳承，心裡存有讀書可以出人頭地想法的傳統臺灣女性角色存在於這個社會中隨處可見。或許她們現在得到比較好的待遇，但是在某些與家族男性發生不可協調的利益衝突的時刻，她們依舊難逃被犧牲的命運。這些臺灣姊妹們終其一生的命運似乎都與家族的興衰起落綁定纏繞，無法獨立。而詩人的初戀，也是他後來的妻子，生命中遇到的那些美好與困難同樣令所有女性心有戚戚焉。她們在婚姻中必須拼命攏絡似乎失去熱情的丈夫，性感睡衣的刺激彷彿羞辱般的提醒著她維繫婚姻的努力無法靠單人完成。一旦踏入以愛為名的婚姻牢籠，選擇離去的女性總需面臨隱晦或直接的責難，「反正你就是不要他了拉！」然而在簽下象徵婚姻關係結束的文件後，女性還是得承擔照護的責任，回去照顧生病的前夫，不論是出於道義、出於承諾、又或者是對於當初美好戀愛時光的最後弔唁。觀眾可以看到一個臺灣妻子在婚姻中的諸多為難是如何被父權社會合理化的安置於女性身上，化身為隱形而社會默認的烙印。觀看《台北詩人》時，身為觀眾，我為苦尋內心安穩之地的台北詩人嘆息感傷，但不得不說，身為女性，我為劇中那些彷彿投射所有台灣集體經驗記憶的母親、姐妹、及妻子們感到發自內心的共鳴理解。因為這些女性以肉身投入世俗苦海，以自身情感鎔鑄現實苦難，以血汗精力供養家族偉業，所以她們不寫詩。

十七、平庸中見偉大：《父親母親》

演出：同黨劇團

時間：5/20 19:30

地點：OPENTIX Live 錄播

文：吳依屏 2021 年專案評論人

《父親母親》是同黨劇團帶來的一齣討論酷兒性別議題、白色恐怖、及台灣布袋戲發展的誠意之作。故事藉由尋找親生父母的中年男子阿文展開，觀眾跟著他一路在台灣南北奔波，逐漸找尋到一個又一個的相關人物，慢慢的拼湊出他生身父母的過往及真相。在這段過程中，觀眾一起經歷了一場回溯臺灣布袋戲由盛轉衰的歷史幻夢，並且難以避免地直面其中政治高壓箝制造成的恐怖悲劇。如同主角阿文在解鎖自我的身世之謎一般，身為觀眾的我們也在這段過程中同步反省思考自我的國族認同及自我定位，就像其中角色所發出的吶喊：「我們到底是台灣人，還是中國人，還是日本人？」這其實是臺灣人的集體疑問。

劇中的人物各有各的堅持魅力，有一群堅持傳承布袋戲的偶師劇團，為了喜

愛的戲劇始終踽踽獨行；也有一群對於臺灣民主政治發展抱持理想的年輕人，選擇讀書聚會吸收新知，即使被政府當局逮捕槍殺也在所不惜；更有堅持自我性別認同的許多酷兒，寧願接受社會上的異樣眼光，甚至被家族放逐驅離，也選擇抱團取暖做自己。可以說，在這齣戲的人物光譜裡，人人有自己的高光時刻，人人奮起做自己的主人。但是，無可否認的，此齣戲的主角（兒子阿文）反而最能引起你我共鳴。他平庸鄉愿，對選擇投身社會運動的小兒子斥責警告，他傳統保守卻有道德瑕疵，因為外遇和妻子離婚；他無法理解同性戀的痛苦，故意與宣傳同婚公投的社工衝突怒罵。然而，在他的身上，我們對他的傳統困惑掙扎不解都能感同身受，因為他是我們臺灣社會裡十分常見的那一部分。他，身為臺灣人被迫害怕政治；身為臺灣人，他在異性戀王道的社會中被塑造影響，可以說，他是我們每一個臺灣人都有可能形成的模樣，甚至確實是我們的部份模樣，在我們每個人的多元宇宙裡，我們都有可能成為阿文。因此，即使我們惱怒於他的許多不那麼政治正確的樣態，觀眾卻難以討厭這樣的一個不怎麼討喜的主角。

總體而言，這齣戲討論的議題豐富多元，不僅包含性別認同的掙扎，也有國族認同的政治意識討論，更有傳統劇種的興衰演變。人人都能從中找到自己在意的討論焦點，而觀眾跟隨著主角一路找到他的父母身世，似乎在他的父親/母親/呂蒼一的訴說之下，我們同樣經歷了這對情侶間跌宕曲折的愛恨纏綿，也能對獨留於世卻對早逝多年的愛人念念不忘的阿公嫗深感敬佩。而那些高壓年歲中的痛苦經歷看似已逝，畢竟同婚已成，民主再現，戲團們握有高度自由。然而，我們在這些再現過去苦難的戲劇片段中依然必須思考那些尚未得到解答的問題：我們到底是臺灣人，還是中國人，還是日本人？又或者我們該討論的是，我們是否能簡單定義自己，而臺灣人對自我認同的討論又是否必須取得共識？這許多種種，《父親母親》在劇中呈現了同黨劇團的思考邏輯，而其中動人之處在於那許多的堅毅不撓百折不屈的精神意愛，肉體可以毀亡，意志長存於世。

十八、唱出人生的歌，演著青春的夢：《半島風聲相作伴》

演出：斜槓青年創作體、臺南人劇團

時間：7/24 14:30

地點：台南文化中心演藝廳

文：吳依屏 2021 年專案評論人

《半島風聲相作伴》演的是一段關於恆春半島上熱愛歌唱民謠的女性的人生故事。講什麼內容觀眾或許半聽半懂，唱什麼歌詞我們也許一知半解，但聽著那貫穿整齣戲嘹亮熱烈的歌聲，觀眾一定會被那積極蓬勃的生命力感動，帶著彷彿來自恆春狂野激昂的落山風，吹進每個聽眾的心中。

然而，這齣戲仍有些細節值得我們再推敲討論。比如，這齣戲中戲劇及民謠的融合問題，以及劇中演出者的專業程度討論。這齣戲，精確的說，是一齣化用戲劇形式的音樂會。戲劇的情節、角色都是為了連結及帶出不同的歌謠而運作。民謠及四句聯彷彿佔據決定劇情發展的最主要軸心，角色的深度刻畫及感情描繪並未在戲劇部分深入挖掘而留待民謠傳唱中由觀眾去自行體會，戲劇更像是為了音樂的出場而服務。當然，觀眾了解這些角色情節自有其真人真事的背景支撐，但由於參與演出的歌者阿公阿嬤都是素人演員，並非專業演員，我們可以理解無法就演技口白等條件對其過於苛求，自然更造成戲劇的部分只能期望舞台劇演員們的表現，而長者歌者及孩童演員則負責歌唱及完成串連的部分。這樣的現實框架造成這齣戲在戲劇及民謠的部分有所斷裂，觀眾會不自覺的被迫去調整自我期待來理解這齣戲的整體構成。

另外，此劇的另外一項值得討論的問題是戲劇語言的呈現方式。這個問題存在雙重面向可以思考。第一個是台語作為一種舞台語言的困難。這裡指的是民謠、四句聯及劇中人物使用的歌唱話語皆為台語。這自然符合現實情況（屏東）的搬演，顯得自然純樸，然而在經過日本政府以及國民黨執政皆要求說“國語”的政策推行之後，實際上台語作為台灣人民原本一大主流語言的優勢在今日已不復存在。當沒有國語字幕輔助時，觀眾很多時候都只能半猜不懂的繼續往下看。因此，這裡指的台語作為舞台語言的困難說的是：文藝工作者試圖說用台語作為舞台語言，如何與大多數無法流暢使用或理解台語的觀眾暢所無礙的連結。這之中的掙扎斟酌自然是每個希冀討論台灣本土題材的劇團所必須處理的關鍵所在。

第二個問題或許有點非戰之罪。我們從節目單上可以清楚看到，「《半島風聲相作伴》係屏東縣政府委託「臺南人劇團」與「斜槓青年創作體」攜手共同製作的演出計畫」。來源於政府單位的經費理所當然的解釋了劇中許多說教意味濃厚到令人尷尬的台詞。不是說保存民謠不重要，也不是說不能運用戲劇語言表達文化保存的理念，但是是否真的只有如此直白近乎粗暴的不斷重複訴說這個選項？其實民謠四句聯之美在長輩歌者的歌聲中已經完美的表達其質樸之美，台詞的重複呢喃反而顯得拖沓累贅。

總體而言，《半島風聲相作伴》存在著戲劇語言的問題，而這又表現在舞台語言與觀眾的斷裂，以及說教意味過於濃厚的台詞之中。而這齣戲民謠以及戲劇元素的輕重及分割不均也是另一個值得思考的面向。雖然實話說來，這齣戲有著這樣那樣的可以斟酌之處，但是看著台上大小演員的賣力笑容，聽著長輩歌者的動人歌聲，我在《半島風聲相作伴》中感受到的確實是恆春那熱烈旺盛的生命力之美，令人陶醉共鳴，始終沈醉。

十九、遊戲中的黑暗：《降靈會》

演出：餓極體實驗室劇團

時間：7/30 14:30

地點：台南新城視展演空間

文：吳依屏 2021 年專案評論人

節目單上是這樣說的，「《降靈會》是對台北文學獎經典得獎劇本《Play Games》的全新詮釋」。至於這個全新詮釋，是好是壞，完全個人心證。原本的劇本中只有母親及女兒兩個角色，在《降靈會》中增加為七個角色。劇本原本的主軸清楚地建立在永遠長不大的母親及她一直變老的女兒之上，但《降靈會》改成兩男兩女來重複或交錯說出原本分屬母女兩人的台詞，這樣的改變容易造成觀眾感到疑惑，不能理解重複台詞的用意，也使觀眾感到內容重複甚至厭煩。另外還有兩位演員在中後段演出原本劇本中母親及女兒的台詞片段，她們兩位所代表的意義較為清楚，但相對於她們定位的清晰，前面四位似乎處於玩遊戲狀態的演員身份又顯得頗為模糊不清。這導致觀眾對於角色的認知難以取得情感投射的可能性。

最為神秘難懂的部分則是敲鉢演員的部分，導演設計一位女演員在某些片段銜接之中出場敲擊頌鉢，可能是作為淨化邪穢之用，或者是招喚亡靈的意涵，但觀眾對於這樣缺乏前因後果的安排只會感到疑惑，不知該如何處理這樣的安排。最後，導演也藉由這位演員說出一段原文中沒有的台詞，可能是想表現個人的感悟或總結的感想，但是這段總結只讓觀眾覺得滿頭霧水、十分尷尬。

再來說到《降靈會》這個劇名的改動，導演增加了帶有宗教神秘意涵的符號及物品來表達這樣的理念，觀眾可以看到敲頌鉢的儀式、演員帶有祈禱降靈的動作，紅色的布條等，這些設計不難看出導演試圖表達將《play games》改編成帶有神秘靈異色彩的《降靈會》的努力。雖然不能全然理解這樣的改編背後的動機為何，但確實是頗為大膽創新的嘗試。

至於設計部分，這場演出的燈光設計、服裝設計及舞台設計都可以說不得不失，中規中矩，服裝一致採用白色長上衣表現出純潔稚嫩的感覺，反襯出性侵犯家暴這個黑暗殘酷的主題。舞台設計巧妙地運用白色面具，它可以是小孩玩遊戲時的玩具物品，也可以被挪用來成為象徵人物虛偽逃避的裝飾。只有音樂設計的精細度可以再改善加強，而且使用的配樂很大程度可以說流於俗氣，令人昏昏欲睡，使得整體作品的完成度遜色不少，十分可惜。

最後我想談談關於小秀這個角色，她是一個來不及長大的五歲女孩，只出現在每個角色的台詞之中，有時候演員們會短暫的以小秀的聲音或狀態出現。我想依照她所遭受的那些可怕的事情，或許以這樣的狀態出現，對觀眾而言可能已經是最能承受的極限。但是我相信這齣戲可貴之處恰恰在於它提醒了我們社會之中所有那些無聲的小秀的存在不該被漠視。特別是在此劇中，母親時常不斷地自我安慰式的訴說她對小秀的照顧，以及對於美好家庭的想望，這些呢喃近

乎於自我沈溺的表述，表達了致鬱的情感宣泄，襯托在小秀的瘀青、傷痕及那種不堪訴說的情境之中，近乎諷刺的令人發狂。母親不斷地重複說著，她還能做什麼，其實我們都知道她的意思是她認為她什麼都做了。然而，我們也都知道，正是因為有這樣的母親，才會有著那些無法解脫的小秀們苦苦掙扎。

二十、你的主角不是你的主角：《青衣銀甲梁紅玉》

演出：秀琴歌劇團

時間：8/7 14:30

地點：台江文化中心台江劇場

文：吳依屏 2021 年專案評論人

當天前往看戲時，弟弟問我，新編跟傳統歌仔戲差別在哪？我隨口回答，通常音樂方面有創新曲調，也會在題材內容上力圖貼近現代觀眾眼光，所以不太可能會有一個男主角有兩三個老婆之類的老舊情節，會盡量淡化或改編處理。事實證明，人有時候不能太鐵齒。當我看到白氏出場，並且韓世忠稱呼她為夫人時，令我感到十分驚訝，因為前一場梁紅玉才打破自己不動真情的立場與韓世忠互許鴛盟。更別提緊接著梁紅玉進場，直接稱呼白氏為姊姊，希望她能接納自己肚子裡的孩子並且一起侍奉夫君，而韓世忠則完全忽略白氏，眼裡只有梁紅玉與她的肚子...這段二女共侍一夫的情節令人感到十分不適，也令我不禁聯想一個由此延伸而來的問題：當主角的設定背離觀眾喜好時，觀眾會如何評論這齣戲？

《青衣銀甲梁紅玉》是一齣令人感到無所適從的戲，不是因為演員演技的問題，也不是設計有爭議，而是因為當我們以為期待的是一對忠君愛國，道德上似乎理所當然沒有問題的男女主角時，觀眾看到的卻是以現代眼光而言，一對並不遵守婚姻誓約的男女。觀眾雖然可以理解古代社會本就三妻四妾，但當原配白氏被處理成帶著喜劇成分的反派時，當韓世忠與梁紅玉互稱夫妻而似乎遺忘白氏的存在時，當韓世忠理直氣壯的要求原配安頓梁紅玉時，這些令現代觀眾誤以為自己似乎看到古代版瓊瑤劇（妳失去的只是一條腿，而紫菱失去的是愛情！）的情節處理，反而與後半場梁紅玉韓世忠共抵外侮，保衛家國的高光形象產生強烈的斷裂衝突感。觀眾很難接受，這對似乎私德有虧的男女卻被描繪為愛國忠君甚至犧牲自我、大公無私的主要角色。

除了女主角梁紅玉的個人形象問題以外，下半場在處理梁紅玉如何面對喪子之痛以及與完顏兀朮金兵等對抗、壯烈犧牲的場景時都存在著調配敘事性與戲劇性的問題。這種無法合理處理場景的情況造成許多情節邏輯的矛盾，也讓觀眾在試圖理解敘事並且融入情感的過程產生不少阻礙。例如，白氏誣陷梁紅玉與十一郎偷情的場景，先不說十一郎如何突然出現，也不太能理解當時場景設置於何處，再說，當白氏與十一郎言語交鋒時，中間突然湧出金兵攻擊梁紅玉，

而旁邊的兩人卻似乎並沒有看到這個景象。這樣的情況使觀眾感到疑惑不解，困惑於這到底是一個幻想的戲劇性場景，還是實際發生的敘事性描寫？而接下來梁紅玉與死去的兒子韓安見面，甚至出現她已過世的父兄爺爺的片段，都同樣造成觀眾迷惑不解。或許試圖在短短兩個小時內描繪一個女子的傳奇一生十分困難，因此在剪裁選用敘事情節與戲劇氛圍的拿捏上有些失衡，我想這是《青衣銀甲梁紅玉》可以再深思討論之處。

雖然我認為整齣戲的情節邏輯有許多可以斟酌權衡的細節，但整體演員出色的表演以及扎實的唱功、動聽的旋律都令人能充分感受到歌仔戲的魅力所在。特別是主演梁紅玉的莊金梅女士，她嗓音的高亢婉轉，情緒的飽滿濃烈，藉由她時而激昂或轉低泣的多變歌聲完美的擊中觀眾的心。或許《青衣銀甲梁紅玉》中的梁紅玉不是我以為的梁紅玉，但整體演員賣力出色的表演歌唱都讓人覺得這齣戲值得一看。