

青春的終結與歸返《靈界少年偵察組特別篇—永不墜落的星辰》

演出：少年歌子培育展演計畫

時間：2019/07/14 14:30

地點：衛武營國家藝術文化中心戲劇院

自 2017 年起為期三屆的「少年歌子培育展演計畫」，於今年完成首輪培訓。其以培養青年演員及樂師為主軸，結合青年演員之嶄新形象，透過「靈界少年」此一架空時空之命題，展現青春熱血的狂想。

今年推出的「特別篇」《永不墜落的星辰》一反過往兩年的情節設定，龍天佑（吳奕萱飾）與靖凌飛（孫凱琳飾）不再是青春熱血少年，時序以兩人步入中年為起首，原為搭檔組合之龍、靖二人反目成仇，龍天佑成為惡名昭彰的鬼巡佐，靖凌飛則是被龍天佑廢去一手後不再相信正邪之別。相較於前兩年畫割出的靈、人、魔三界時空，今年則淡去人界，靈、魔二界的分別亦顯模糊；於是，黑白分明的青春，似乎在時間的沖刷中漸漸混雜為灰色地帶，對人世失望、正邪不分的靖凌飛還存有靈氣嗎？而成為鬼巡佐的龍天佑，則在靈、魔二界遊走。看似加強了「靈／魔」的設定，然而龍天佑的骷髏頭手杖以及靖凌飛的手槍，都不具有神奇魔力或靈氣，反倒隱隱透出迷途中年的人味。

如此，宣告了青春歲月的終結，亦是對人生迷途的回望。由於墨族少女墨千羽（梁瓊文飾）為營救被龍天佑／鬼巡佐所擄的親妹墨沐恩（簡慧嵐飾），祈求上神幫助。而墨千羽與火族戰士可耀（郭宗翰飾）一同回至三十年前，意圖阻止因龍天佑崩壞成為鬼巡佐、致使世界遭遇劫難的未來。不過，情節中並未交代龍天佑何以成為鬼巡佐，只表現出少年時的龍天佑不知自己的未來究竟遭遇了什麼、何以成為自己所討厭的那種大人，於是他擔憂著未來的自己終將步入迷途。墨千羽則以永不墜落的星辰指引初心為喻，期盼「初心不忘、星辰不墜」。於此，「回到過去」的穿越與歸返，如同舞台中心的同心圓，是回歸的意象，亦是「同心則圓滿」的情節呼應，眾人一同通過幻影試驗，改變了黑暗的未來；延伸至戲外的少年歌子培育展演計畫，則象徵著計畫的起始與完結，並暗喻勿忘初心。

此次舞台設計多以線條呈現視覺效果，除了前述之同心圓為虛實交錯之線條構成，同心圓兩側縱橫交錯之線狀構造設計，以及火族以三角形線條構築等，皆呼應著戲曲之虛實美感；又如龍天佑與靖凌飛接受幻影考驗時，舞台上垂下之細長光束隨著情境鬆緊與人物心境變換光影，亦是透過線條外化心境。舞台設計方面未有太多更動，墨千羽穿越回三十年前時，同心圓上增添了垂墜綠

草，暗喻著回到青春的一抹生機。

戲曲美感的「虛」不僅是舞台時空的虛擬，更指涉身段對日常動作的虛擬化。然而此劇淡化不少身段做工，除了跑圓場等本身段外，基於打鬥情節的設定，多以武打做工為主，如龍天佑的手杖雜揉槍棍功、旋子及可耀的錘技等。以戲曲功法方面，則較多唱功呈現，劇中包含許多歌仔戲傳統曲調【江湖調】、【七字調】、【雜念調】、【都馬調】等，可知此傳習計畫相當著重於曲調之唱唸傳習，或許也對應著樂師的培訓之故。以舞台效果而言，文武場的表现也相當具有水準。

歌仔戲的唱唸，對「戲二代」或職業劇團青年演員們而言多能恰如其分地掌握曲調與氣口。吳奕萱與孫凱琳分別詮釋龍天佑與靖凌飛之中年與少年，於角色塑造方面得以突出性格轉變與年齡之別；而飾演墨族少女的梁瓊文，亦透過優美的唱腔呈現飽滿的情緒。只可惜少有個人大段唱段，每個演員似平均分配了一定唱段比例，或許也是為了平衡每個角色演出比重之故。另一方面，一般素人演員則偶有口齒不清或用氣不足等問題，以素人演員對比戲二代確實不太公平；但以目前素人演員參與程度來看，多為基本身段與走位，或以幕後合音為主，不知往後若傳習計畫得以延續，是否會再加強素人演員的唱唸展現？或是依循傳統仍以名角中心為主？

靈界少年的設定猶如外於人間的異域，往往令人好奇其模樣與故事發展，這一段青春狂想的完結在對正邪的迷惘之中重新啟動人生，通過幻影試驗對本心的歸返，也呼應著計畫的完結——星辰不墜、初心不忘，又隱隱扣合著學員的去來。本劇在看似奇幻熱血的情節設定之下，以一定比重呈現了歌仔曲調之傳習以及基本功法的學習，可以說「炫奇」是表象，內在功力才是成果展演的重點。如此，青春的完結始為試驗的開始。

魂斷臺灣，情歸何處？《夢斷黑水溝》

演出：薪傳歌仔戲劇團

時間：2019/08/03 14:30

地點：臺中國家歌劇院中劇院

薪傳歌仔戲劇團向來以傳承歌仔戲為己任，常演經典劇目如《陳三五娘》、《白兔記》等皆為招牌。細數歷年展演劇目，於傳統老戲方面已能向下扎根，並充分發揮歌仔戲的抒情傳統，也培養出一批功夫紮實的優秀新秀。於創團三十周年之際，重演 2018 年推出之新編劇目《夢斷黑水溝》，則有突破傳統老戲範疇、關懷臺灣本地史事的意義。同時，三十而立之際，似乎也在宣告劇團的茁壯，將拓展枝葉、開創新局。

《夢斷黑水溝》係以先民唐山過臺灣、尋求生存，以及原漢衝突為題。歌仔戲中，述說臺灣史事之題材並不罕見，此類題材較早有河洛歌仔戲團的《臺灣·我的母親》，講述清末先民渡海來臺拓墾史事；明華園戲劇總團的《鴨母王》以清代三大反官事件主角之一鴨母王朱一貴為主軸；另陳美雲歌劇團的《刺桐花開》以原漢之異文化角力為主【1】等等。在本土意識逐漸高漲下，關懷臺灣史事的劇目日益增多，主題多以先民拓墾、官民衝突或族群衝突為主，並於此大歷史敘事中勾勒兒女情長，《夢斷黑水溝》亦於此脈絡敷演情節。

《夢斷黑水溝》中，李沖（古翊汎飾）與吳固（江亭瑩飾）渡海來臺，試圖尋找落地生根之所，因見貪官汙吏橫行，遂加入朱一貴反清陣營，奈何寡不敵眾、節節敗退。情節結構以雙旦線開展兩段愛戀情感，並以官逼民反作為全劇衝突著力處。一線為李沖路見不平，拯救受清兵騷擾的千金林風櫻（張孟逸飾），兩人雖互有愛意，礙於李沖為朱一貴餘黨身分而分離。另一線為李沖離開林家後避居山中，與原住民尤路（王臺玲飾）結為連理，兩人育有二女，生活原屬安定；而後清廷派任新巡檢上任，惡官金少九（柯進龍飾）調戲尤路及其女小櫻，並在兩人反抗中殺害尤路，李沖與族人憤恨難平，與清兵抗爭，死傷無數。李沖逃亡之下再次相遇林風櫻，卻仍不得圓滿。李沖將二女託付予林風櫻，獨自向清兵下戰帖，以不殺清官換取清廷停止追殺的條件，而後便束手就擒、斬首於眾人眼前。

此二線的愛戀情感實為「有唐山公，無唐山嬖」的背景展現，李沖與吳固兩位羅漢腳來到臺灣，各自在原漢通婚下尋求安定生活，卻在清政府對原住民的政策壓迫下爆發族群衝突。李沖與林風櫻的有緣無份，亦反映官逼民反下的無奈。可惜的是，本劇雖架構了一個大歷史敘事，卻在族群形象設定上較為扁

平，使得歷史敘事被淡化。例如清兵形象皆惡，不時強搶民女；原住民形象單純、易受騙，如用牛與漢人交換一根針等。這些設定固然反映一定實情，卻未能進一步挖掘或再思歷史，大多點到為止，例如清兵與原住民族群的原漢衝突中，清政府的剿撫政策為重要背景，然而劇中僅略微提及，並將衝突收歸於惡官強搶民女的事件。

此外，原漢衝突並非僅有官民對立，原住民族群與漢人族群亦時常因利益關係而爭奪械鬥；然而李沖此一漢人身分毫無疑慮地被原住民族尤路等人接受，尤路兄長夷奴沙（劉冠良飾）曾表達「不要嫁漢人」，卻也未說明原由或加以阻止，異族文化之衝突在情感中輕易被消解。因此，族群衝突的主題被淡化，並以官民衝突貫串戲劇主題。如此，是一種上對下的壓迫，以及下對上的反抗，在平行的階級裡，未能看到更多的衝突與角力。

著重抒情傳統的線路下，雙旦線也因為情節的斷裂而產生情感裂痕。以二線結構而言，先為李沖與林風櫻，中間大段為李沖與尤路，最後又銜接為李沖與林風櫻，此二線無有交集或並行，各自斷裂而銜接。造成的問題是：情感無法有效鋪陳及延續。李沖對林風櫻的情感延續埋伏在長女同名風櫻的寄託上，是否有那麼一時半刻李沖想起林風櫻，並以為是內心最大遺憾？可惜這樣的情感未能加以表述。

當觀眾尚沉浸在李沖失去愛妻尤路的悲痛中時，才揭曉他從未遺忘林風櫻，而那未能延續鋪陳的愛戀，易變成突兀的存在。當林風櫻思念起多年未見的李沖時，李沖就突然出現，以及林風櫻得知李沖長女取名叫風櫻時，臺下突然爆出陣陣笑聲；本是情感爆發之處，卻因抒情性的斷裂，使得相遇過於巧合、愛戀過分突兀。李沖與尤路結為連理後，讓李沖終於尋得一方安定淨土，卻也因尤路的被害而被迫回到殘酷的社會；當他再度面對清兵時，他的交換條件是停止追殺朱軍餘黨，而非停止迫害尤路族人，充沛的情感又被擱置一旁，回到一個早已逃避多年的身分。李沖究竟情歸何處，似乎在從容就義後更顯得撲朔迷離。

誠如文章開頭所言，薪傳歌仔戲劇團擅長演繹抒情傳統，也擁有一批優秀的演員，因此在情緒飽滿之處，能靠著演員本身的唱功及動人的哭腔渲染情緒。而劇中除了傳統的曲調【七字調】外，也運用許多【新編曲】，曲調的創新以及四句聯的念白，皆使得音樂性方面悅耳且流暢。只是總令人有些遺憾，若是情節的轉折處能處理得更為細膩，人物的情感詮釋能更為立體且綿延，則與演員的唱功更能相輔相成。

作為薪傳歌仔戲劇團創團三十周年的大戲，此時再度推出《夢斷黑水溝》一

劇，實有面向臺灣本土題材、開展新葉的意義。猶如李沖等指涉的臺灣先民們，渡過凶險的黑水溝後，這條筆路藍縷的道路能否走盡亦是未知數，即使艱辛仍得繼續向前走。三十而立的薪傳歌仔戲團，同樣在臺灣成長茁長，紮根的同時，也努力地開枝散葉。《夢斷黑水溝》讓人感受一種野心，然因議題過多卻未述說完整，形成情感的斷裂，十分可惜。儘管有其不完美之處，題材的突破仍能視為劇團一個嶄新的開始，並且期盼能夠更加完滿而成熟，在擅長的抒情傳統上找尋創新題材加以發揮。願薪傳不僅傳「薪火」也能傳「新火」，演繹經典之外亦能開創新格局，繼續邁向不惑之年。

註釋

1、張啟豐：〈三度花開，深情撼人《刺桐花開》〉，表演藝術評論臺，網址：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=3039>。

沒有神的所在《江明龍歌仔戲爆笑劇之神仙受難記》

演出：江明龍歌仔戲

時間：2019/08/28 20:00

地點：衛武營國家藝術文化中心表演廳

平日夜間的衛武營多是運動與散步的人群，場館內略顯寂清。週三夜晚的衛武營小時光安排，為非假期的日子帶來一絲輕鬆愜意。儘管場館人潮並不多，表演廳內則因滿場而帶來熱鬧與喧騰。台上矗立著台板、兩旁帶著螢光色的石獅，塑造一個宛如廟口的氛圍。場內播放著早期電視連續劇主題曲——黃西田〈薛丁山與樊梨花〉，輕快帶有節奏感的音樂、復古的音質，營造了懷舊風情以及恬適自在的夜間時光，而這首〈薛丁山與樊梨花〉也為之後的情節埋下伏筆。

本劇採用戲中戲形式，一個於外台酬神演出的戲班，因私人情感而導致種種錯誤、在混亂之中確立了笑點。所謂「外台」形式，並非僅僅呈現在空間塑造上，而是挪用了部分酬神儀式。一般酬神演出前，主事者向戲班點戲並致贈紅包，本劇的操作手法則是假戲真作，場景設定為中元普渡的演戲酬神，戲班團長阿龍師（江明龍飾）尋找主事者（衛武營館方）貼紅紙、包紅包；正戲開演前的扮三仙、報幕等種種儀式的挪用，營造了廟口酬神戲的情境。

外台戲多為酬神或慶典目的，背後為廟方或請主，有部份藝文機構主導的「文化場」同樣在外台演出，則以學校空間或廟埕等居多。於此可見，「外台戲」並非僅以演出空間之內外作為唯一標準，而是涉及到其演出目的及主辦方。現今文化場或公演場日漸增加，主要以推廣藝文活動為主，而非酬神目的，即便在廟埕演出，也不一定具有宗教儀式。不過，《江明龍歌仔戲爆笑劇之神仙受難記》（簡稱《神仙受難記》）則刻意挪用部分外台戲的形式，即前述之宗教儀式，並將衛武營館方充當廟方——可以說，這是一場沒有「神」所在的「類外台戲」，而所謂的「神」只有演出時救難的機器神。稱其為「挪用」而非「複製」，即認為劇中看似呈現一種即興的氛圍，實際上對節奏掌握明確，並且有意識地製造錯誤以溢出趣味。

本劇令人驚喜之處在於呈現外台演出的窘境，同時讓觀眾參與其中。除了前述阿龍師至台下尋找衛武營館方主事者包紅包外，也帶出民間戲班因人手不足、需外調演員支援演出的情境。劇中戲班商請興仔（陳進興飾）、雯仔（孫詩雯飾）支援演出，陳進興與孫詩雯二人本為明華園天字戲劇團團長及團長夫人，同樣飾演支援演出的夫妻檔。並且劇中演出的日戲《王老虎搶親》也是明華園

的著名丑角戲，故有因人設戲的味道——畢竟這齣戲以丑角為主體，並非傳統以生旦為主角、才子佳人大團圓的戲碼。

至夜戲演出《薛丁山與樊梨花》，樊梨花移山倒海一場因水兵不足，阿龍師只好再度尋找臨演。此時阿龍師徵求觀眾擔任臨演，有的負責鑼鼓、二胡，有的負責水兵，觀眾被請至台上時，阿龍師包了紅包作為臨演費用。觀眾的參與演出，自然也成為混亂中笑點的一部份，阿龍師應急教導鑼鼓點、對二胡不熟悉的觀眾被要求做做樣子即可、加上水兵們略顯混亂的換裝走位，可以說演員和觀眾共同完成了一場錯上加錯、逸趣橫生的演出。劇團充分掌握了參與式演出的效果，使觀眾不至於尷尬或置身事外，有效地凝聚了觀演兩方。

這樣輕鬆愉悅的氛圍可能由開演前〈薛丁山與樊梨花〉一曲便開始延續，音樂旋律製造的輕鬆感，使人放下對文化場較為嚴肅的想像。開演時主事者包紅包儀式，暗示了參與式演出的模式。興仔與雯仔將夫妻間的私事衝突帶至台上，王老虎被方玉英追打，最後命喪刀下，如此製造的種種笑料讓人放鬆地沉浸在劇情之中。本劇的演出風格可說是俚俗而不粗俗，它以貼近人民的庶民語言，透過諧音、誇飾來突出笑點，而四句聯、俚語的運用詼諧且具有韻味。這樣的風格讓人自然而然沉浸其中，而後多位觀眾的參與演出，似乎也是如此自然。

《神仙受難記》帶給觀眾一個輕鬆愉快的夜晚，但同時也讓人失落的是，「神仙受難」的部分顯得黯淡無光。演出前的劇情介紹，提出了一個令人眼睛為之一亮的設定：傳統戲曲在處理危機情況時多由一股外部力量、即機器神的解圍與介入，使得原先難以收拾的局面突然有了轉機。假若這個輕易解決難題的神明也落難，劇情該如何發展與收尾？因此，引人預想是否將從戲劇的內在邏輯來解決或嘲弄這種便宜行事的技巧。

演出日戲《王老虎搶親》時，請主要求演出團圓戲，卻因雯仔對興仔的刻意報復錯殺王老虎，於是王老虎一死，如何以團圓收束？匆忙趕上的土地公使出起死復生術，讓戲看似完滿。至晚場演出《薛丁山與樊梨花》，演出薛丁山一角因腹痛急下場，興仔趕忙扮演土地公上場救戲；又因私人情感恩怨，土地公備受樊梨花欺凌，直至薛丁山趕回才勉強在一片混亂之中落幕。

前一場設定便充分展現土地公作為「機器神」的姿態，而後一場的土地公卻因演員私人情感而落難，土地公真的得救了嗎？會不會是另一個形式的機器神拯救了機器神？因此，「神仙受難」所引出的問題是機器神的失效，如果沒有機器神的現身、如果原先介入的外部力量同樣遭難，則劇情應該如何處理內在邏輯以解決眼前困境？假若再次回到前一場那個難以挽回的局面，沒有土地公出現的話應當如何發展？假若薛丁山始終未歸，土地公又當如何？歡笑結束之後，

劇情似乎沒有給出答案，空缺的答案不禁在笑聲之後令人落寞。戲尾匆忙的結束，不知是否為演出時間限制的緣故，讓人意猶未盡的同時，也期待能在「神仙受難」的設定上看到內部如何自救的可能，如此一來，窠臼之中的反轉也更令人玩味。或許《神仙受難記》只是一個對機器神的提問，而答案正等待建構。

人與偶的合一或分離？《怪俠紅黑巾·水底鬼娶親》、《怪俠紅黑巾·陰陽鬼之戀》

《怪俠紅黑巾·水底鬼娶親》

演出：蕭建平電視木偶劇團

時間：2019/08/31 14:30

地點：臺灣戲曲中心小表演廳

《怪俠紅黑巾·陰陽鬼之戀》

演出：真快樂掌中劇團

時間：2019/08/31 19:30

地點：臺灣戲曲中心小表演廳

《怪俠紅黑巾》為臺灣戰後重要的劍俠戲，興起於內臺布袋戲時期，許多劇團皆曾演過此戲；今年度「2019 再現看家戲系列」由「蕭建平電視木偶劇團」以及「真快樂掌中劇團」分別演出《怪俠紅黑巾》中部份戲齣，除了有同台競演的意味，也在劇情方面有所連貫，因此，是競演也是合演。

一般以為《怪俠紅黑巾》為「玉泉閣」黃添泉、黃秋藤所編，據楊雅琪《玉泉閣布袋戲團研究》口訪黃家後人指出，此劇乃從演師黃枝南手中取得部份劇本，再經黃秋藤增潤而成。^{【1】}而後南投「新世界掌中劇團」陳俊然加以發揮，成為該劇團招牌戲；在陳俊然灌錄的近百齣布袋戲唱片中，《怪俠紅黑巾》亦為其中之一。該劇傳承至今，實為再現風華。

《怪俠紅黑巾》故事以孫臏及太乙真人率領「紅龍派」對抗白猴之「黑龍派」為主軸，於此正邪二元對抗的設定下，除了基本的劍俠元素外，又包含愛情、友情與趣味。蕭建平電視木偶劇團選擇的戲齣《怪俠紅黑巾·水底鬼娶親》（以下簡稱《水底鬼娶親》）屬於趣昧性質的三小戲；而「真快樂掌中劇團」選擇的戲齣《怪俠紅黑巾·陰陽鬼之戀》（以下簡稱《陰陽鬼之戀》）則屬於愛情戲。

由劇情脈絡來看，《陰陽鬼之戀》以紅龍派小白龍「連雲鶴」與十二省美人「馬金英」陰陽相隔的相遇與愛戀為主。故事中描述馬金英兄長馬鈴與黑龍派支離姑打鬥過程中，為千光老人派出的「雙合八寶聯珠劍」所救。馬鈴返家後將雙合八寶聯珠劍送給馬金英作為嫁妝。一日兩人來至伏虎寺，馬鈴與黑龍派打鬥，不幸陷於機關樓喪命；馬金英思念兄長便於伏虎寺自盡。伏虎寺住持命小和尚將馬金英葬於後山，並將雙合八寶聯珠劍一同埋葬，劍鬼便守護馬金英之

魂魄等待復生。此時小白龍連雲鶴至伏虎寺借宿，為歌聲所吸引至後山探看，遇馬金英，兩人一見鍾情。水底鬼裴成亦來至伏虎寺，至後山遇見連雲鶴等待愛人。經馬金英訴說始知其為亡魂，並且被鬼王逼迫下嫁。連雲鶴與裴成聯手對抗鬼王不勝，此時雙合八寶聯珠劍打敗鬼王，連雲鶴與馬金英終成眷屬。

至於《水底鬼娶親》則以水底鬼裴成為主角，述說明朝正德皇下江南為黑龍派追殺，裴成出面救駕，危急之時，小白龍連雲鶴使出雙合八寶聯珠劍殺盡妖道。解決危機後，裴成繼續尋找紅巾怪俠之旅。正德皇為感念裴成救命之恩，決定為其完成願望。裴成以其貌醜無妻為憾，正德皇便至西川美人閣賜婚美人林鳳凰予裴成為妻。裴成至西川美人閣，始知皇帝已安排婚事，便大宴兄弟，此時黑巾怪俠出現與眾弟兄打鬥，故事便結束於此緊張刺激時刻。

兩齣戲皆以尋找紅巾怪俠為動機，由於本為劍俠戲，寶劍自動飛出、消滅反派的戲碼仍貫串其中作為預設背景；其中更以小白龍的雙合八寶聯珠劍作為解決危機的關鍵，因此不免有「劍比人強」的感覺。兩齣戲在出場人物上亦有所呼應，一齣以小白龍為主，一齣以水底鬼為主。在角色設定上也各自呈現不同特質，小白龍面容姣好、水底鬼奇醜無比，一為文質彬彬小生、一為機靈粗俗小丑；《陰陽鬼之戀》著重小白龍的感情戲，《水底鬼娶親》則著重水底鬼的趣味與插科打諢。

《水底鬼娶親》由藝師蕭秀鳳親自主演口白，此齣三小戲尤以丑角特質為重，水底鬼與西川閣老鴉二角皆具有插科打諢之效，在口白的表現上，亦各自呈現出水底鬼的俏皮、老鴉的風騷；加以蕭秀鳳運用俚俗的口語，展現出生動活潑的表演風格，為此齣戲增添不少笑點。《陰陽鬼之戀》則在序場由江賜美親自操偶、講口白，而後由其子柯加財接棒主演，劇情因水底鬼出場偶有趣味處；而絕大多數集中表現角色情感，馬金英對父兄逝去的痛苦、小白龍與馬金英分隔陰陽的纏綿。此場角色相對較多，小生小白龍、小旦馬金英，以及鬼王、伏虎寺住持、水底鬼等眾多角色各有其性格特質差異，口白亦能五音分明。值得注意的是，《水底鬼娶親》以其流暢口白帶來趣味之效，並凸顯藝師的腹內功，實為即興特質之展現；而《陰陽鬼之戀》則在舞台設計方面展現出節奏與戲偶姿態的流動性。

傳統布袋戲以彩樓或彩繪佈景為主，或為外臺之搭棚演出，然無論內臺或外臺，大多類似鏡框式舞台，戲偶在固定的戲臺空間中敷演故事情節；即使舞台風格愈發講求聲光效果之效，仍設有一定舞台框架。近年來，布袋戲的戲偶不再限制於固定框架，操偶師伴隨著戲偶一同至台前操演、甚或運用場地空間營造出不同表演戲台，例如古都掌中劇團於臺南「陳德聚堂」演出《臺灣風雲錄—戰火波瀾》時，運用廳堂內側門營造出與主舞台分隔兩岸的劇場空間。【2】

又如清華閣周祐名掌中劇團演出的《南海水族》結合了西港陣頭南海埔之水族陣舞蹈，運用彩樓前的空間進行戲偶與舞蹈交織的演出。**【3】**此皆為突破傳統彩樓以及舞台空間限制的展現。

而《陰陽鬼之戀》雖設有主要舞台，但不同角色的進出場，皆有移動舞台跟隨角色進出。若說傳統戲偶遷就於舞台框架，《陰陽鬼之戀》則使舞台遷就於戲偶的移動。兩個舞台可以因角色的相遇而結合成一個大舞台空間，亦可隨時分離，使得角色的移動來去自如，顯得相當流暢。

另外一個「突破框架」則是藝師與操偶師以及歌手的「現身」。一齣布袋戲的演出包含操偶師、主演藝師、文武場等，多位於布幕或戲台後進行演出，使觀眾焦點聚焦於戲偶之上。然而隨著舞台框架的打破，躲於幕後的藝師們紛紛至台前「現身」以及「獻聲」，操偶師或有穿著黑衣、或以一般服裝亮相，使人們一窺布幕後的真面目；然而布袋戲偶由於尺寸較小，不免被人的身軀拉去部份視覺焦點。與其說是偶的退位，不如說是人的進位，這樣的「人偶合一」似乎是在一個重新聚焦於劇團人物的視野下進行。

現今布袋戲亦如其他傳統技藝及藝術一般，同樣面臨失落的危機，藝師的標舉實凸顯技藝傳承的意義。《水底鬼成親》一戲，資深女藝師蕭秀鳳全程於戲臺前進行口白主演，而《陰陽鬼之戀》由同樣為資深女藝師的江賜美於舞台中間獨自進行序場。戲齣中間，偶有歌手唱曲，請歌手助唱的形式於戰後已出現，甚或歌手本身亦能成為劇團宣傳重點；此次兩齣戲皆有歌手助唱形式，其於舞台前歌唱流行曲以表現角色情感，歌手的現身也再次突出人的焦點。加以操偶師於舞台前現身操偶等安排，似乎總讓人感到戲偶的身影淡化了。或許也可以說，此次《怪俠紅黑巾》的演出除了再現劍俠戲經典劇目外，也有意突出藝師的存在，像是將布袋戲的各種結構拆解後，一一放置於眼前。

近年隨著布袋戲的創作手法愈趨新穎，表演有了新面貌，舞台框架也有了更多變化。然而隨著各式各樣的「突破」也不免讓人陷入思考，對於長期以戲偶為表演主體的布袋戲來說，審美的焦點是否也將隨之轉移？人與偶究竟是合一或分離了？在打破舞台限制的同時，操偶師不得不暴露於台前，能否在人與偶之間找到一個演出的平衡呢？此點或許也值得再繼續觀察與思考。

註釋

1、楊雅琪：《玉泉閣布袋戲團研究》，臺南：國立成功大學中國文學系碩士論文，2004年，頁101。

2、參林慧真：〈劇場化之歷史布袋戲：古都掌中劇團《臺灣風雲錄—戰火波瀾》〉，發表於2018年臺南藝術節藝評網站，網址：<https://reurl.cc/Va5gIN>。

3、筆者觀看場次為 2018 年 10 月 20 日，於新營文化中心之演出。

此去莫忘來時路《紅塵觀音一夜琴郎》

演出：尚和歌仔戲劇團

時間：2019/10/20 14:30

地點：高雄市文化中心至德堂

《紅塵觀音一夜琴郎》為尚和歌仔戲劇團推出的二十五週年年度大戲，係根據2013年製作的中型演出《觀音老母》所改編。《觀音老母》的故事起源可追溯自《南海普陀山傳奇異聞錄》中〈反穿衣倒踏鞋觀音老母〉一則，2005年佛光人間衛視臺推出觀音經典劇集，《觀音老母》即為其中一齣電視劇劇集。**【1】**

傳奇故事原型為一忤逆屠夫，四處尋訪活觀音，觀音化身老和尚點化之，謂活觀音已在家中等候，反穿衣、倒踏鞋者即是。屠夫母親聽聞兒子返家，驚恐於素日之忤逆，一時情急反穿衣、倒踏鞋，此時屠夫始悔悟母親即為活觀音。而尚和歌仔戲劇團演出之《觀音老母》則與電視劇版本皆是屠夫因一場大火喪妻後，因誤會而忤逆啞母，又為救孩兒而尋訪活觀音——二者在傳奇異聞基礎上增添戲肉，例如加入尋訪活觀音之動機，使情節更為合情合理。

尚和歌仔戲劇團將《觀音老母》改編、擴大製作為《紅塵觀音一夜琴郎》，除了維持《觀音老母》基本故事架構外，又加入妙善成道故事。故事中，金大順為尋找藥草醫治兒子招福之腳傷，前往訪求活觀音。為加強戲劇衝突，又設定一反派角色婆提國師戕害妙善與金大順。在金大順迷途知返的設定下，其經歷國師所害、卻又出手搭救形似之趙權，並謹守五戒不殺生、甘願將盤纏用盡買下賣魚女之魚群；同時，又穿越至妙莊古國協助妙善成道。妙善不願出嫁一心求道，國王將妙善囚禁白雀寺、又放火燒之。妙善為觀音所救，更以德報怨，以手與眼醫治父親、父親痛心疾首而悔悟。金大順在一場賽觀音中自省懺悔以求見活觀音，觀音點化活觀音已在家中，大順返家始知母親即為活觀音。此時妙善成道指點，大順為其前世「正法明如來」。

若說《觀音老母》著重於金大順悔悟孝道的他渡，《紅塵觀音一夜琴郎》則將敘事焦點轉移至大順尋回本根以及妙善的成道。金大順透過時光之輪回到妙莊古國以成就妙善，兩人互相成就的故事亦帶有大迦葉與妙賢夫妻共修的影子。妙善與夜琴郎看似互相成就的二人，於故事最後揭露夜琴郎為妙善之前世，如此渡人亦是渡己。

此次舞台投影以插畫圖像轉換場景並帶有隱喻，例如一棵大樹的圖像隨著劇情推衍，樹的圖像慢慢往根部移動，此為尋找「本根」之意涵。金大順因喪妻誤

會母親、產生嗔恨之心，逐漸迷失善良本根。回到妙莊古國成就前世之自我，如同尋回本根。除了大樹圖像之隱喻，舞台上時光之輪的推動亦是一大亮點。在石窟觀音的示現下，金大順得以透過時光之輪穿越時空。船擺渡於異時空之間，除了空間上的連結，也連結了前世與今生。此外，「船」為佛教中具有「渡」之意象，佛教以此岸與彼岸作為迷與悟之兩岸，故觀音救渡眾生又有「倒駕慈航」之說——金大順透過船的擺渡以及一次次的考驗逐漸尋回本根、到達覺悟之彼岸。

在這條欲望之河上，無頭船夫與有頭船夫為此趟航行之擺渡者、亦同時如妄念般糾纏著，那首節奏強烈的搖船曲《時光之輪》貫串整部戲——「切莫返頭，所以無頭。」有頭船夫懇求金大順為之砍頭。在前往普陀山時巧遇大風浪，大順驚見過世之妻如雪，如雪為之開示，希望他化解對母親的誤會，並唱道：「感情無非一字渡，此去莫忘來時路。」有頭的擺渡船夫此時已無頭。如此，斷絕妄念、無法返頭可視為有頭變無頭的隱喻。然而在故事最後，觀音點破金大順為妙善之前世，並與有頭船夫共乘船，為倒駕慈航之化，無頭又變有頭，猶如「見山是山，見山不是山，見山還是山」的三重境界，斷求妄念之後，回首自己的前世，是洞察世事後的本根。

相較於尚和歌仔戲劇團前幾部禪風製作，多以佛教仙佛或高僧為故事主題，此次以屠夫金大順之悔悟與成道為主軸，凸顯凡人亦可入聖的人世情懷；因此，「紅塵觀音」意指於紅塵中修行成道者。只是觀音言大順為前世之我「正法明如來」，似乎又拉開了與凡人的距離，回到「僧佛傳」的調性。

並且，部份內在邏輯也在概念預設中被忽略。金大順出門尋藥草前，母親將琴遞給大順，大順憤怒追打母親，何以決定順從母親帶著琴出門呢？琴之於金大順，是由於其唱六字箴言得見前世，因此又名「夜琴郎」。只是一名屠夫帶琴出門，用意為何？於劇中缺乏合理交待。似乎背上琴後，金大順便自動轉換為夜琴郎，不再是原本的屠夫，突如其來的身分轉換，削弱了大徹大悟的衝突性。

原《觀音老母》為觀音化身老和尚點化，此劇為金大順於石窟中見觀音，經觀音點化。可理解此劇以觀音故事為核心，因此突出觀音一角；然而大順既見觀音，又何須向觀音求見活觀音？另一個問題是，時光之輪穿梭在異時空，由於兩個時空缺乏明顯區隔，亦使人產生時空混淆，此時究竟是觀音示現的幻境或真實？如今是穿越古國或當下？經歷的一切究竟只是一場夢境或是如實體會過的生命？在石窟中，觀音說要賜大順一夢使其看見自己，那麼何時才是夢醒之時？凡此種種，戲劇的內部邏輯仍有待梳理。以勸善教化的主題而言，戲的情感仍是飽滿的，金大順對母親的悔悟相當動人，在戲尾很容易因母子情感的表現而淡忘戲劇邏輯的不完善。但是如何避免概念先行而忽略細部處理，應該是

此部戲的問題所在。

尚和歌仔戲劇團於二十五週年推出《紅塵觀音—夜琴郎》，可視為過去作品的總結，於《觀音老母》的劇情上增添以觀音為主體的禪風製作；時光之輪穿越時空的概念運用也見於《不負如來不負卿》一劇。同時，其作品也保持著強烈的視覺效果與豐富的音樂曲調，猶如一場歌舞盛會，擺脫禪風予人沉悶或淡雅的既定印象。可知尚和歌仔戲劇團透過濃墨重彩的戲劇風格宣揚佛理與孝道，同時也帶來視覺與聽覺的娛樂性。或可說，「此去莫忘來時路」不僅是金大順悟道的過程，也是尚和歌仔戲劇團的回望與總結。

註釋

1、關於《觀音老母》電視劇集之內容及研究可參考林淑媛一文。林淑媛：〈佛光人間衛視觀音經典劇場的敘事分析與宗教意義〉，《臺北大學中文學報》第3期（2007年9月），頁1-28。

在記得與不記得之間《甲你攬牢牢》

演出：春美歌劇團

時間：2019/11/03 14:30

地點：高雄岡山文化中心演藝廳

時值秋天，中午的高雄仍是炙熱的，進場前的喧騰使得氣氛更加熱絡。《甲你攬牢牢》這一齣抒情小品，有小生小旦的愛情故事、有三花的插科打諢，雖不是部大製作，卻親切可愛、平易近人。

故事以一對青梅竹馬岳雲鶴（郭春美飾）與沈香蘭（簡嘉誼飾）為主，這一對戀人並非被黑風寨反派拆散，而是亦正亦邪的獨孤笙（孫凱琳飾）。獨孤笙由於被昔日戀人、即沈香蘭的後母楊碧君（周宥緝飾）所背叛，不相信世上有永恆的愛情、也不願他人成眷屬；在沈香蘭被黑風寨刺客所傷之時，為了考驗岳雲鶴對沈香蘭的愛，要他吞下忘魂丹才願意拯救沈香蘭。這一粒忘魂丹使岳雲鶴逐漸遺忘過去、遺忘自己的姓名，於是在失憶前畫了幅香蘭的肖像畫掛在腰間，以提醒自己記得愛人的容貌；同時也戴著一條香蘭小時候送他的紅豆手鍊——這兩樣信物正象徵著至死不渝的愛情。

如果說上半場是獨孤笙對愛情的質疑與怨恨所引發的風波，下半場則是對失憶者的照護之情。從節目冊上所見，失憶的情節是編劇對父親失智症的紀錄。失智症自然不是有意識地吞下「忘魂丹」，許多患者沒有意識到自己罹患失智症，意即不具有病識感，當然也不是一粒解藥即可喚回記憶。因此，戲劇是比較「善良」地選擇圓滿的大結局，給觀眾帶回一個不遺憾、心滿意足的情感；但這恰恰對應著現實中的不完滿、疾病的糾纏與諸多疲憊。

近年劇場逐漸注意到失智症的問題，有部份以此為主題的戲劇作品，如何將失智症表現得不像衛教宣傳、又不會為了劇情張力刻意放大或誇飾病徵，有許多需要拿捏之處。相較而言，《甲你攬牢牢》因為忘魂丹的設定，削弱了失智症漸進發病的過程，也讓演員無法發揮病識感的衝擊；並且因為獨孤笙一角，使得失憶的情節被壓縮在下半場，大多集中在照護者的無奈。如果我們不糾結在失智症上打轉，純粹作為一個「失憶者」的脈絡來看，自然能夠消解這些病因的疑慮。因此，本劇與其說是表現失智者的病識感，不如說在凸顯照護者的辛酸與疲憊。

郭春美恰如其分地演繹逐漸忘卻姓名、忘卻愛人、忘卻重要事情的失憶者，偶然那麼一瞬間似乎想起了什麼，卻又轉瞬即逝；腦袋遺忘了，身體卻保持著慣

性，往熟悉的天鵝碑走去——那是他和香蘭的定情處。他對於失憶者的詮釋不過份誇大地呈現疾病感，而是透過反反覆覆的行為、以及喜怒無常的情緒呼應著失智症的症狀，作到細膩之處，反而讓人動容。

這本該是一個沈重的議題，卻因魯侍（羅文君飾）的插科打諢調劑了戲劇的調性。魯侍是個相當地人性化的角色，他偷竊、卻因為雲鶴曾放他一馬心存善念決定幫助他；也因照顧雲鶴一晚，為雲鶴整晚吵著吃飯、數錢而疲憊不堪，因此心生放生他的念頭，卻在放生之後又不忍地回頭尋他。魯侍的戲份是有趣的，他出入戲內戲外、穿針引線，偶爾像個說書人溢出戲外、與觀眾對話，偶爾又回到戲內幫忙解決這對落難愛人的難題。因為魯侍一角，調劑了本戲的冷熱，在無奈之餘又顯滑稽。

相對而言，沈香蘭照護愛人的情節少了一些。她在知曉真相後決心放下千金小姐的身份，自甘與其過著刻苦的生活，並且也時時承受岳雲鶴突如其來的發怒，呈現照護者的無奈與辛酸。這樣的愛情自然是動人，也因為第二場的〈相逢〉大段鋪陳她與岳雲鶴的情感，才使得這份不離不棄有了愛情的基礎。這齣戲的角色各有其性，獨孤笙對愛情的執拗與憤怒，直到最終相信了愛情，卻仍舊孤獨地離去，一人望向眾人團圓的眼神仍是蒼涼。可貴的是，獨孤笙與魯侍在善惡之間的搖擺也恰恰突出真實的人性，往往是那一念之差決定了未來的走向。

這齣戲沒有複雜的結構與主題，也沒有華麗的舞台美術，偶爾利用燈光分割角色內心空間，在同一場上分別呈現人物的所思所想，如第三場〈暗潮〉切割出角色空間：沈香蘭為師妹吃醋、師妹糾纏著岳雲鶴、獨孤笙對楊碧君的不解與怨懟。臺上沒有過多的裝置，一切回歸到戲曲表演的本然：演員的唱唸、抒情的調性。如果說大製作、年度大戲是豐盛的佳餚，這部戲大概是爽口的清粥小菜，沒有過多的點綴與浮誇，演員各自找到發揮的空間去表現角色的情感，因而支撐起這齣戲的飽滿。

假若進一步由情感的衝突來深入挖掘，或許可以透過獨孤笙與岳雲鶴作為對照，看出在愛中的各自執念——執著於不被愛，以及執著於愛。獨孤笙的執著為自己 and 他人帶來悲劇，岳雲鶴執著的愛也為自己的未來帶來悲劇。失憶，是一個對抗執著拉扯的漸進過程，偶然閃現的容貌、姓名，似乎更強力地拍擊著愛的執念，最終融化了獨孤笙的恨。我們究竟被對方記得多少、又被對方花多少時間遺忘，都在對應著自己在對方心中的份量。因此，無論失憶或失智症，都必須有一個被遺忘的對象，如此才能產生愛的遺憾——岳雲鶴不記得的愛是濃烈的，獨孤笙記得的愛是苦澀的。記得與不記得之間藏著愛的拉扯，而現實中的失智症患者猶如被迫吞下忘魂丹，只可惜世間尚未有解藥。戲劇是美感

的，現實仍是赤裸裸的。

收放自如的創新手法《夢·斷·情河》

演出：真雲林閣掌中劇團

時間：2019/11/23 19:30

地點：高雄市文化中心至善廳

每當看掌中戲時，已逐漸習慣觀眾稀少的情景；無論是在野臺戲或文化場，掌中戲觀眾群的流失已是顯而易見的事實。然而，掌中戲劇團在這波衰退浪潮中努力找尋新形式、新劇本，展現了堅韌的草根性，其不斷適應室內表演空間的「大舞台」、觀察新一代觀眾審美品味；各種實驗或嘗試難免有失敗或不足之處，卻讓人彷彿看見牆縫中鑽出的枝桠，正奮力地透出窒礙的現實空間。

《夢·斷·情河》（以下簡稱《夢》劇）是一齣成功適應了「新表演空間」的演出，其所相對應的指涉是傳統彩樓與布景戲台。隨著文化場日漸增多，表演空間轉移至大鏡框舞台，小小戲偶如何適應大舞台，劇團各出其招——或直接將彩樓搬上舞台，進行空間的疊加；或利用大舞台放大戲偶演出空間，進行戲偶空間的突破。兩者各有優缺點，前者保留原汁原味，卻無法適應不同角度的觀眾視角；後者加大觀看視野，卻因戲偶尺寸小、舞台顯得過於空曠。而《夢》劇則在兩者之間找到適切的表演型態，對空間的運用收放自如，令人眼睛為之一亮。

《夢》劇在舞台以黑色佈景遮擋四周、縮小表演空間，如同電視機之黑色邊框，使觀眾猶如觀看電視機，如此一來，戲偶有適當的表演空間，又能集中觀看視角。同時，這個黑色框架並非固定不動，在適應劇情需要時亦可打開、擴大表演範圍；如芙蓉公主被放逐至情河之上，下方佈景向兩側打開，呈現情河流動之景，不僅延伸了視覺效果、亦貼合劇情需要。像這類舞台設計巧思又如戲偶下場，戲偶背後置一黑木板，戲偶一轉身，燈光一收，便消失在觀眾的視線中。整體而言，舞台設計讓人感受到巧思與用心，對於空間運用嫻熟，化解了掌中戲進入大鏡框舞台的尷尬與進退兩難。

更重要的是，這些舞台技巧是在奠基在基礎上的跨越。主演李京曄五音分明，對不同角色的氣口與聲調掌握得宜；加上口齒清晰、字字分明，不需要過度倚賴字幕來理解劇情以及對白。同時，字幕雖彰顯了情節架構與對白的固定化，但是李京曄並不完全照本宣科，適當時候亦能彈性增加對白的口語性，使得整場演出的節奏相當順暢。在音樂方面的創新是使用歌仔戲後場樂器取代傳統音樂，一度讓人擔心是否過度搶戲，幸好音樂大多作為氛圍的襯托，並未因樂器的多樣性而搶了主演的主體性。在延續歌手唱曲的傳統時，又新編多首曲目，

音樂性流動而悅耳。因此，我認為《夢》劇在舞台設計、口白與音樂性方面，是奠基在深厚基礎上的創新，並非一股腦地將所有「創新」大張旗鼓地展現在觀眾眼前，而是充分理解特性後的收放自如。

創新的野心也表現在題材的選擇上，《夢》劇改編自莎劇《李爾王》(King Lear)，並將原劇中的長女與次女改為男性角色，符合掌中戲擅長的雄性爭霸天下的脈絡。劇中大宛國皇帝李禎為了虛偽的愛放逐了最疼愛的三女兒芙蓉公主，而將國土以情河為界，東岸予長子克文，西岸予次子克武。原著並非以河流為界分封國土，本劇改以情河兩岸作為長子與次子之國土，似乎隱現著臺灣與中國之現況，同時其部份情節亦呼應現代社會議題。

蔡淳任在〈情何以堪的悲劇《夢·斷·情河》〉一文中，將「大宛國」對應於中亞之國度，以遠方國度之設定更具有彈性創作空間，【1】我則認為「大宛國」在劇中的指涉更近於「臺灣」的閩南語舊稱——近音「大員」、「大灣」或「埋冤」等稱呼。同時，劇中時常出現「兩岸」一詞，對臺灣人而言，實為非常熟悉的政治語言，至於劇中所謂「兩岸不可私相往來」或「兩岸處罰條例」等，大約指兩岸尚未開放探親之時，難說是現今兩岸現況。其（政治）隱喻究竟是要暗示兩岸／手足殘殺的悲劇？還是僅僅點出相異政權的現況？劇中在不同的社會議題上，也同樣出現點到為止的情況。例如：克武原先答應為父皇打造的狩獵園，因環保的國際形象並未動工；或是平民黑霸霸與白爍爍的插科打諢，說道最恨虐狗人士等，這些對社會議題的「呼應」更像是即興語言、天外飛來一筆，並未深刻闡述理念。

如此，劇中的兩岸隱喻雖對原劇進行一定改寫，然整體而言並未脫離原劇的中心主旨；值得讚賞的是，《夢》劇對李禎皇帝一角的形象塑造相當深刻且鮮明。劇中第五場為李禎一角的獨腳戲，表現出他受到打擊後的顛狂，操偶師的身體語言亦隨李禎的情緒而動，讓人感受到人偶合一的震撼——那一刻可以因為李禎的癡狂忽略操偶師，也可以專注在操偶師的身體語言感受到戲偶情緒的波動。而後戲偶被拋至另一操偶師手上，他輕柔地撫摸著李禎的戲偶，彷彿戲偶有他獨立的生命力，被操偶師疼惜著。

掌中戲面臨失落的問題是不爭的事實，然而每進一次劇場，便能感受到掌中戲劇團努力突破困境的動能，展現民間劇團的韌性與適應力。真雲林閣掌中劇團的《夢·斷·情河》顯示了掌中戲適應於大鏡框舞台的處理能力，對舞台空間的運用能作到收放自如的程度，足見下過一番苦心。而這樣的苦心乃奠基在掌中戲基礎技巧的掌握，主演的五音分明、操偶師的靈活，根柢穩固，因此長出的新枝桠不會讓人感覺頭重腳輕、徒見聲光之效。縱然掌中戲的未來仍是晦暗不明，但是一絲絲的曙光也足夠讓人繼續前行。

註釋

1、蔡淳任：〈情何以堪的悲劇《夢·斷·情河》〉，表演藝術評論台，網址：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=35988>。

如果可以金光，搖滾有何不可？《隱藏的冤家》

演出：義興閣掌中劇團

時間：2019/11/30 19:30

地點：嘉義縣表演藝術中心實驗劇場

《隱藏的冤家》於 2018 年首演，今年再度推出巡演。這齣戲飽含著許多醒目的關鍵字：「搖滾」、「改編西方經典」、「人偶同台」等，在音樂、劇本和舞台手法等方面一齊「下手」，可謂膽大的嘗試，像是跳遠一樣，一口氣卯足了勁，便奮力往前一跳。

「膽大」或許是面對時代潮流不得不的因應與改革，但是「心細」則是考驗劇團的基本功。《隱藏的冤家》改編自珍·奧斯汀（Jane Austen）的經典名著《傲慢與偏見》（Pride and Prejudice），這部小說曾被改編為電視劇和電影，原著中的達西先生和伊莉莎白的心理也有諸多詮釋與解析。劇團選擇這部略帶冷調的經典改編，著實引人好奇，畢竟現今觀眾大多習慣嘈雜熱鬧的演出風格，對於劇中演員的心理與彼此窺探又該如何以偶呈現，都是讓人覺得棘手之處。

《隱藏的冤家》選擇保留並簡化原劇基本元素，以貝家次女思麗及冷漠的王達少爺為主軸，配角則為貝家長女安珍與李彬少爺的感情。劇中另一結構線為：義興閣掌中劇團主演王凱生，以其製作搖滾布袋戲所面臨對傳統與創新的「偏見」與質疑。因此，本戲指涉的「偏見」有兩個面向，一為劇中角色因身份階級及性格所隱藏的偏見，二為劇團面對改革創新隨之而來的偏見。這兩條線交叉進行著，遭受思麗的偏見所拒絕的王達，以及為批評而困擾的王凱生，二人在第五場彼此對望飲酒，偶跟人是處在平行時空下的活生生存在，他們有各自的苦惱、並在劇場相遇。劇中更透過戲偶操縱、束縛著王凱生，訴說創作的窒礙難行與綁手綁腳，究竟是偶被人所操控，或是人也被偶操控著？

兩條線的交錯進行，主要透過內心劇場來呈現那些難以言說的情感。文學語言或電視、電影語言，都可以利用鏡頭細細鋪陳人物的窺視、內心的揣測，而在本劇所設計的偶戲劇場裡，則以揭露內心獨白的方式呈現，如王達第一次見到思麗時表面冷酷，此時突然將戲台轉向，朝向觀眾、背對思麗，並訴說看到思麗的內心澎湃。這種類似戲曲打背躬的手法，使得幽微情感轉為較誇張的戲劇化效果，因而漾出一種趣味感。而主演王凱生的內心，則透過義興閣掌中劇團的經典劇目角色「鬍鬚」與「阿拉仔」訴說原委：上廣播節目接受訪問，王凱生被問及搖滾是否為觀眾所接受，是否先革了布袋戲的命，以及後來被批評不懂得布袋戲傳統的無奈；鬍鬚與阿拉仔為主演抱不平，以為他們從小陪伴王

凱生成長，如何不懂傳統。這樣的語言表述顯然是相當直接的，只是用迂迴的方式表現出來，王凱生本身並未發聲卻也實際發聲。

有意思的是，戲中主題曲不斷唱著「往交會點邁進」，若抱持著「傲慢與偏見」，各持己見之下會有交會點嗎？王達與思麗最終能夠化解誤會，也必須先消弭偏見。王達被家中公孫管家為身份而驕傲自大的態度點醒，原來自己也是用同樣的態度面對他人以及思麗；而思麗則是在陳為翰騙子的身份被揭露後，才知道王達並非一開始所認知的冷酷無情。那麼「傳統」與「創新」的交會點在哪裡呢？究竟什麼樣貌才是「傳統」？或者傳統與創新並非處在兩端，而是一個不斷被覆蓋定義的相對進行式？

更早以前的南管文戲是傳統，因應生活步調快速的潮流，被熱鬧的北管樂漸次取代；因應大量的金光戲與劍俠戲，北管樂又被流行音樂的唱片所逐漸掩蓋。布袋戲在民間一直保持著開放的態度、來者不拒，不斷地適應著時代的潮流，如此才有自我推進的動能；如果因為對技藝傳承的式微而焦慮，並急於論述、保留傳統，那麼布袋戲只能活在博物館裡。布袋戲的創新，是適應時代的一種方式和嘗試，能不能成功得交給市場機制決定（如果還有所謂市場的話），但創新是一種必然，這是劇種存活下的生存法則。

回過這齣戲來說，主演王凱生的此線結構，揭示著劇團或主事者面臨創新的壓力，這種壓力或來自外在，或來自內在的游移；搖滾布袋戲音樂劇或多或少面臨毀譽參半的評論，抱持著傳統的立場、抱持著創新的立場各自表述，固守傳統也好、勇於創新也罷，都是在各自的位置上努力，維持了劇種的多樣性。因此，與其問能不能用搖滾樂取代傳統後場音樂，不如問搖滾樂適不適合該劇的調性。

如果我們回頭檢視《隱藏的冤家》的音樂使用，可以發現搖滾樂主要運用在角色的主題曲或配樂，過場還是有保留一些鑼鼓點。布袋戲的歌手制度亦是經過演化的傳統，每個時期的唱曲有不同的背景塑成，而搖滾樂在劇中用來表述角色的內心澎湃或襯托情緒，有時輕快有時抒情，豐富了聽覺效果（若以為搖滾只有熱血嘈雜，大概也是一種偏見吧）。

這齣戲是環繞著「偏見」的主題來書寫的，王凱生這一線的加入使《傲慢與偏見》的原劇結構較為輕薄，大致以幾個重要情節或轉折串連而成；另外原劇中女主角伊莉莎白的性格較為明確，而本劇則是較著重在男主角王達的內心表述，或許跟布袋戲長期以男性擔任主演有關，布袋戲中的女性角色一向處理得較不細膩。但是以整體演出風格來看，王達與思麗一線經由小香蕉一角的穿針引線處理得較為趣味化，而王凱生一線反而較為抑鬱，在一熱一冷間適當調和

了戲劇調性，人偶之間的糾纏與相互束縛也顯得相當動人。原先偏冷調的戲劇結構，搖滾樂適時地穿插其間增添多樣性，並且不過度喧賓奪主地玩出自己劇團的風格。

布袋戲的體式、音樂和表演風格隨著時代潮流不斷地演化，金光布袋戲、電視布袋戲等等，皆是適應時代的一種選擇，那麼搖滾布袋戲何嘗不行呢？即使布袋戲市場稀微，若能發展出適合劇種特性的音樂風格，搖滾樂也好、爵士樂也罷，毋寧是布袋戲發展歷程中的一個亮點。

以書判戲，以物說欲《夢紅樓·乾隆與和珅》

演出：國光劇團

時間：2019/12/07 14:30

地點：國家戲劇院

國光劇團今年度推出的《夢紅樓·乾隆與和珅》是繼《康熙與鰲拜》（2014）與《孝莊與多爾袞》（2016）的第三部「清宮大戲」，延續著向內探索人性幽微的脈絡，將乾隆與和珅的依附與角力，透過「多寶格」的意象透出「機關算盡」的況味。

與前兩部處理方式不同的是，本劇加入《紅樓夢》的脈絡，文本的雜揉達到虛實掩映之效——乾隆與和珅一線是由男性主導的歷史書寫，《紅樓夢》的滲入則使得大歷史增添陰性感懷，王熙鳳與秦可卿的身影與乾隆的意識交互掩映，是女性的感性與細膩，又扣合著賈府由盛轉衰的命運。元春、迎春、探春、惜春所象徵的「原應嘆息」，是康雍乾盛世逐漸轉衰的隱喻，亦是和珅個人命運的傾頹。

《夢紅樓·乾隆與和珅》主要以《紅樓夢》第五回「賈寶玉神遊太虛境 警幻仙曲演紅樓」作為文本的切入點；有意思的是，劇中第五場亦為「太虛」，如此安排，實實地將《紅樓夢》嵌入本劇。賈寶玉遊太虛幻境見警幻仙子，為寶玉唱《紅樓夢曲》，其中，「聰明累」一曲「機關算盡太聰明，反算了卿卿性命」是王熙鳳的判詞，亦是和珅的判詞。和珅揣摩乾隆的心意，送上乾隆喜愛的多寶格，重重的機關是和珅費盡心思對權力的依附，也是乾隆難以揣測的心思；和珅陪讀《紅樓夢》解書意，他明白乾隆思念亡妻孝賢后，為其重現孝賢后在人世間的最後一抹情境，正是如此體貼心意，乾隆對和珅也存在著心靈上的依附。

序場以乾隆駕崩為起首，於大雪茫茫中，和珅悲痛地言道：「怎能負廿載君恩相知深。」世人多以和珅之貪、攀附權力謀取利益為評判，大貪官儼然是和珅的代名詞。序場如此處理，則試圖在鬆動世人對和珅的扁平印象，對其擴充了情感面——君臣之間的相知相惜，亦是扎扎实實地存在。當然也可以小人之心度之，和珅或許仍在演一場情感大戲——以先皇之忠臣姿態自居、持續掌握大權，但情感的虛虛實實又如何說得準呢？

對於和珅角色的塑造，是由「欲望」的生發進行書寫，漸次為「貪」，面對禮單上各種名家書墨瑰寶，和珅顯露出對文人世界的嚮往；而後的議罪銀制度才是

真正徹底的沉淪於欲望之中。現實中的和珅罄竹難書，即使「二十大罪狀」亦難以羅列，本劇則選擇了一個文人的心理途徑去處理欲望，同時也見其善於揣摩上意的手段聰明才智。只是不禁要問，對文人世界的嚮往，如何疊加為「對金銀財寶的需索無度」以及「權傾朝野的玩弄」？這部份的層次轉折顯然較為不足，並且也多了美化的痕跡。

如果和珅的欲望是顯而易見的，乾隆一角的心理狀態則是隱晦迂迴的，包含對李侍堯貪官的起復、賜和珅的三杯酒與最後錦囊，都像是多寶格的重重機關，難以預料。和珅藉由乾隆的信任而貪婪，然而乾隆視而不見，實因國家朝政與情感依附的糾葛，和珅的斂財也成全了乾隆此「十全老人」的好大喜功，君臣之間各有私心使得關係更為難解。「水滿則溢，月滿則虧」如同喜喪紅白的交錯，秦可卿對王熙鳳的託夢談賈府的榮辱，孝賢皇后則從秦可卿手中將《紅樓夢》遞給乾隆，秦可卿與孝賢皇后象徵意義的疊合，即是以書警示的讖語。

王熙鳳既精明能幹又心狠手辣，從正面意義來說，打點賈府上下、掌管財務，維持著賈府的門面；卻也在欲望的擴張下收受賄絡、戕害人命。相對來說，圍繞在和珅身上的評價大多不離貪字，若以王熙鳳判和珅，則是試圖貼近人性欲望的本質。王熙鳳與和珅都在支撐一個過度奢靡的封建體制，並試圖在封建體制下接近權力核心，一方面支撐「家／國」封建體制風光的外表，另一面鞏固自己的權力欲望。

至於賈母是否能夠對應著乾隆呢？二人皆為權力核心，眼皮底下任何事物皆了然於心，賈母眼看著賈府樓起樓塌，乾隆則對權力並未鬆手。《紅樓夢》第五回中的《紅樓夢曲》尾曲「飛鳥各投林」，唱著賈府樹倒猢猻散的悲涼「好一似食盡鳥投林，落了片白茫茫大地真乾淨」；而劇中尾聲，乾隆在大雪紛飛中說著：「落了片白茫茫真乾淨」，此句語氣不像感嘆，反倒像是一手操縱得乾淨俐落的舒暢感，讓人有不寒而慄之感。

《紅樓夢》嵌入乾隆與和珅之間依存與角力的脈絡，與其說是人物的對應，不如說是「家／國」封建體制的對應——王熙鳳是和珅的判詞，元春、迎春、探春、惜春則是清帝國被啃蝕腐朽的判詞。和珅以進獻多寶格謀取皇上歡心，多寶格承載了權力的欲望，也凸顯君臣之間機關重重、人性的幽微與難測；舞台佈景方面亦延續此意象，以多寶格架構築背景，枝條交錯縱橫，安置著人的欲望，也透出空洞的本質。

《夢紅樓·乾隆與和珅》作為清宮大戲三部曲，在大歷史脈絡下黏合著女性與文學經典，是對前二部曲的體制的突破，並且延續著一貫的抒情調性以及對人性幽暗面的探索；而對文學意境的凝練，使舞台意象簡練而飽含詩意。我認

為，本劇是在國光劇團擅長風格的基礎上發揮一定水準，但是同時也期待，能夠在柔美的文學性外，創作出另一種更為爆裂的、單刀直入的歷史敘事，如此，亦能玩出另一種況味。

以名劇為基礎的填補與渲染《項羽和兩個女人》

演出：台北新劇團

時間：2019/12/28 14:30

地點：台中國家歌劇院中劇院

2017年，台北新劇團推出了新編京崑大戲《清輝朗照—李清照與她的二個男人》；2019年底，除了再次重演該劇，亦與年中推出的《項羽和兩個女人》（後簡稱《項羽》）並列，而兩齣戲的劇名顯然是刻意的呼應，風格一文一武，以特定角色為主體，勾勒其與身邊男性／女性的情感。《清輝朗照—李清照與她的二個男人》改編自2015年郭啟宏所編之《李清照》，屬於新編戲的移植與再改編；而《項羽》則屬於「新老戲」，是在《霸王別姬》的基礎上擴張改編。

《霸王別姬》為梅派經典名劇，虞姬舞劍的段落尤為人所稱道。西楚霸王的衰敗之相透過不壽之壽的黑白臉譜映現而出，在四面楚歌之際，虞姬先行自我了結使項羽不再掛心，這段「虞姬別霸王」的戲不僅舞好看，情感亦動人，而《項羽》一劇即是這段情感的深化與建構。從亞父范增對項羽的苦勸，點出項羽「愛美人更甚於江山」的癡情，項羽得知被漢軍包圍之時，囑咐部屬先行帶走虞姬；直至烏江窮途末路之際，范增為項羽備一小舟勸其逃命，項羽亦不願拋下帶領的將士。因此，本劇以項羽與虞姬為主角，增設呂雉、范增為配角，實際是從夫妻之情與君臣之情的脈絡下加強抒情性。

這樣的抒情性，使得情節方面推進較為緩慢，可以說上半場的事件似乎是為了成全下半場的情感湧現——也就是，霸王別姬與烏江自刎。從場次安排來看，每一場幾乎是為兩個角色的對唱所設計，上半場起首為范增與項羽，次為呂雉與虞姬，再為呂雉與項羽，下半場為虞姬與項羽，次為范增與項羽，每一場次多以「對唱」吐露各自心思與立場。透過唱段來推進節奏，使得情節轉折較為平緩、少了高低起伏，戲劇主體自然又回到演員身上。我認為，這種安排方式是非常「老戲」的風格，意即以抒情與演員為主體。

因此，所謂「新老戲」的「新」是落在人物的增設。在人物的安排上，以范增此一明理者，觀看著項羽何以衰敗，透過快板對唱也點出兩者立場不同——范增以為得天下者需有謀略與果決，項羽則堅持行光明磊落；范增勸其將眼光放遠、思考天下，項羽則難以割捨眼前人。而呂雉對項羽的愛戀參雜著權謀，對比著虞姬純粹的愛。呂雉對項羽的愛戀固然是歷史的虛構，史書上並未記載，大約以數年前電視偶像劇《王的女人》首先連結了呂雉與項羽的情感面向。在此先不討論呂雉與項羽的情感有沒有連結的可能，事實上，《項羽》也並未交待

太多兩人如何產生交流。顯然呂雉與項羽的情感並非重點，本劇也無意營造複雜的三角關係，因此要探討的是，呂雉一角的加入究竟為這齣戲帶來什麼作用？從角色的主體性來看，呂雉的權謀與霸氣強於虞姬，她知道在男性霸權的天下，女人始終屈於其下，女人的成與不成取決於男人。可以說，呂雉是名深知如何運籌帷幄的女子，只可惜下半場後呂雉的角色便消失了，回到項羽與虞姬的情感線。因此，呂雉的角色較像是為了烘托虞姬情感的純粹，以及項羽面對權勢利誘的不為所動、展現對虞姬的忠貞不疑。於是，其作用與范增雷同，都是為了強化「霸王別姬」段落的情感性。

李寶春扮演的「霸王」因為情感的填補與渲染，顯得更為有血有肉；相較於其他演員演繹的「霸王」所具有的霸氣以及有勇無謀，李寶春的「霸王」少了一些霸氣，但也合理地解釋他並非「有勇無謀」，而是選擇將個人情感置於逐鹿天下之上。另一方面，也是行當轉換的關鍵。上半場李寶春飾演的項羽不勾臉、以其本行老生應工，至下半場霸王別姬段落才改為勾鋼叉臉；這樣的安排一方面呈現李寶春擅長的本行，另一方面也脫去霸王的衰相，霸王別姬段落已是被劉邦所圍困、大勢已去，上半場則是倒敘回到項羽如何而衰的前情。

因此，整部戲的結構與角色安排，當以《霸王別姬》出發，向上及下各自發展與填補情感線。呂雉一角看似要翻出新意，卻翻得不夠徹底，因而成為項羽與虞姬的烘托。如果以傳統老戲的特質而言，這齣戲有許多演員的對唱讓人聽得過癮，也讓人開始思索人物的內心與靈魂。以往看《霸王別姬》段子總是注意演員舞劍身段的我，突然開始想探問：面對四面楚歌的困境，虞姬是抱著訣別的心情舞最後一次劍嗎？眼見著這歌舞一回，項羽此刻心中又當如何？

經由上半場的延伸與鋪墊，確實讓項羽與虞姬之間的情感更具有厚度，同時也對項羽形象的塑造，提供歷史定位外的另一層人性視角，讓人一窺「霸王」面具底下軟性的一面。這一齣以項羽為主體的戲，寫出了項羽的「有情」，不過也相對壓縮了其他角色的發揮空間，造成戲的張力未能完全擴張，是在情感以外較為可惜的部份。

在戰場挖掘心理空間《大年初一前晚的那頓飯》、《200A.D.地底挖洞人》

《200A.D.地底挖洞人》

演出 | 栢優座

時間 | 2019/12/08 15:00

地點 | 雲門劇場

《大年初一前晚的那頓飯》

演出 | 栢優座

時間 | 2020/01/28 14:30

地點 | 衛武營國家藝術文化中心戲劇院

《大年初一前晚的那頓飯》（以下簡稱《大》劇）於 2019 年五月首演，同年年底，栢優座推出「三國系列」第二部作品——《200A.D.地底挖洞人》（以下簡稱《地》劇）。前者為三層結構：渡鴉完成曹營鳴金兵遺願、長坂坡趙子龍救劉備之妻糜夫人，前兩層結構則呼應著現代年夜飯的場景，訴說個人意志與家庭倫理的拉扯。「團圓」的設定，使一場年夜飯充滿衝突。後者則以官渡之戰為主軸，三名袁紹、曹操陣營小兵在挖地道時相遇，因各擁其主的身份差異，在同鄉之中消解衝突性；另外，則又以董卓、貂蟬與呂布之間的三角關係談論愛情的背叛。如果說《大》劇是以「撤退」作為最後的悟道，則《地》劇是在「背叛」之中探索原因。

以作品成熟度而言，《大》劇是較為成熟的作品，縱然在戲情結構上並非如此密合地相互扣連，但在主題的圍繞與收束方面是較為明確的。在現代年夜飯的場景上，夫妻間生育問題與文化差異的衝突、以及身為軍眷的孤寂，突出工作與家庭照護的兩難，單身者逃避著在圓滿表象下的種種爭吵、以及居住原生家庭中難覓對象的困境，人與人之間的關係反而因為一場遵從家庭倫理的年夜飯而顯得分崩離析。趙子龍救糜夫人的主線，以糜夫人的自我剖白呼應現代場景中大嫂拒絕了婚姻生活的禁錮；鳴金兵的遺願，以想回家吃年夜飯對應著逃離年夜飯的三哥，逃離的人會不會才是最在乎的人？戲劇的結尾，三哥終於回家吃團圓飯，完成了跨時空的遺憾。

相較於《大》劇以故事相互扣合呼應的作法，《地》劇則有「說大於演」的特質。舞台上可區分為兩個空間，架高舞台上的撥弦者與擊鼓者，其作用類似於說書者；另外以燈架下降塑造地洞情景，袁、曹陣營的三名小兵在此產生關係

的相近相離。由於地洞的環境設定，演員必須放低身體姿態進行演出，於此則多以戲曲身段的矮子步或其他翻身等身段表現。若以戲曲身段與戲劇的扣合而言，我認為《地》劇為戲曲身段找到合理的表現方式，而《大》劇的戲曲身段嵌入人物的情緒方面相對有些勉強，例如憤怒時以掃堂腿表現等，如何找到戲曲身段所賦予的新詮釋，可能也是身段程式化所凸顯的困境。另一個問題是，栢優座的作品向來著重為戲曲身段找到新的表現方式，這是劇團的獨特性，但是這個設定會不會反過來捆綁或限制了戲劇表現形式？意即，戲曲身段對演員或舞台表現上是加分、作用不大或反倒造成扞格感？這是在比較兩齣戲之後的一點思考。

回過頭來說，《地》劇的戲劇結構，共分為十八場，猶如場次的零碎性，整體故事結構也有零散之感。撥弦者與擊鼓者看似抽離於故事以外的說書人，但是愈往後面發展，二者不再是抽離的角色——他們探討著「愛情是什麼」的同時，也在上演著合作與背叛；同時，貂蟬、呂布與董卓的糾纏關係，使得背叛的主題越往愛情的方面指涉。然而在結尾，三名小兵的相互背叛顯得著力不夠，他們相互背叛的原因顯然不是各為其主或是生死關頭的自保，而是在此之前發生的事情被揭露所引發的復仇——劇情的急轉直下，使得背叛的理由缺乏力度，仍不足以理解何以至此。

於是，《地》劇以「地底挖洞人」為設定，更像是以「背叛」作為發想後，向下泅泳探索的過程，這個地底像是心裡待解的陰暗面，而挖洞、探索則是為了瞭解事情或背叛何以至此。只可惜挖掘之後發現深不可測、茫茫然無所著落，到故事結尾，讓人感覺到破碎、凌亂的失語狀態。說書人的角色看似抽離，實則並未抽離，也加入了糾結與混亂的表現形式。因此，似乎只能概括地用「情感的背叛」來說明主題，但是三名小兵的相互背叛與貂蟬的三角關係未能找到明確的扣合與呼應，人何以選擇背叛、能否相互理解，仍缺乏足夠的脈絡來陳述。

綜合來看，三國故事的混亂與衝突，顯現於其戰事背景，像是《大》劇便以此「戰場」扣合人生——廚房是婆媳、妯娌之間的戰場，而年夜飯是家庭親疏的彰顯。但無論是家庭、愛情或友情，都是一次次的心理征戰與進退，而這也是兩部作品都試圖探索的重心。同時，皆以「實」之戰事對應著「虛」的心理空間。地洞猶如人內心的壓抑與深沈，在往下探索的過程中紊亂而迷失，於是《地》劇的舞台擺放著各式各樣不一的行李箱，它是間隔彼此的空間，而每一個空箱又猶如人的內心所包裹的種種祕密與心事。至於，《大》劇的舞台設計，則是用年夜飯的圓桌對應上方懸掛的鏤空圓，不斷訴說著同心圓的意象，然而不論是圓桌或鏤空圓，都是由個體集合圍成的圓，而個體性說明了彼此的差異以及衝突所在。

值得注意的是，在人物選擇上，大多以戰場上名不見經傳的小兵為主體，《大》劇的鳴金兵串起了整齣戲的主軸、《地》劇的三名小兵被迫投入戰爭，帶出「可憐無定河邊骨，猶是春閨夢裡人」的感慨以及非戰思想。因此，三國系列脫離了以英雄或列強為主體的大歷史敘事，從小人物的境遇著手，藉此觸碰了現代人的心理空間。

「以古喻今」，不僅是在題材的選擇，同時也展現於戲曲身段的現代應用。三國系列藉此帶出一個很好的發想，試圖在歷史縫隙中找尋人性的衝突與情感的拉扯：《大》劇帶出華人社會中敏感的家庭倫理關係，《地》劇則在向背叛的主題探問人與人之間的信任關係。縱然在戲劇的雙線結構或多重結構的設定下有其不切合之處，但是在虛實表現手法之間對心理空間的挖掘，並且為戲曲身段找到新的演出途徑方面，仍期待會否有下一個三國系列？而下一個三國故事又能如何被訴說。

穿越陰陽的情義《千里兄弟情》

演出：鶯藝歌劇團

時間：2020/03/20 19:00

地點：台南安平開臺天后宮

疫情不斷地蔓延，迎來表演藝術界的寒冬。從座位的間隔，以拉開觀眾距離作為防疫第一步，而後逐步取消或延期，室內表演空間也猶如「封城」一般，不再生氣蓬勃。於是，室外表演空間似乎成為一道縫隙，暫時保留了部份演出。這次前往安平開臺天后宮觀賞國立傳統藝術中心推動的「開枝散葉系列—重塑民間劇場」時，倒還慶幸著廟口的開放空間得以讓窘迫的表演環境喘口氣，殊不知，四月以降的場次也暫停演出了。當疫情焦點從密閉空間轉移至人潮聚集時，「廟口」這道喘息的縫隙又更縮小了一點。

當日，戲台前用柵欄圍出一個觀眾區，凡進入觀眾區前，必須先量體溫、並貼上紅貼紙「點紅作記號」。排定的塑膠椅拉出了一定間隔，但隨著人潮增加與移動，那些間隔會逐步被人群填滿。

大約在六點二十分左右先鳴炮起鼓扮仙，福祿壽三仙口中唸唸有詞，祈求瘟疫早日退散——這樣的祝禱，更強烈地連結了宗教儀式用以安撫民心的作用。財神灑下糖果，主委們面向廟宇敬獻壽桃，三拜後將壽桃分灑至台下，倒有雨露均霑之感。直至七點左右正式鳴炮開戲。《千里兄弟情》並非首次亮相，此前曾於民戲廟會演出，2014年也曾在臺南藝術節時於府城大南門搬演過，此次雖是再演，但佈景與戲服方面仍可看見更加精緻與華麗，角色每一次出場總能為戲服的璀璨耀眼感到驚奇。

《千里兄弟情》改編自馮夢龍《喻世明言·羊角哀舍命全交》，述說戰國時期羊角哀與左伯桃結義為兄弟，一同上路投楚，無奈左伯桃不奈風雪，將衣食留給羊角哀後便死去。羊角哀有感於左伯桃的情義，投楚後受封亦不忘恩情。惜左伯桃之上大夫廟與荊軻廟爭奪靈地，受荊軻之欺凌，左伯桃告之羊角哀，羊角哀捨生取義，親自赴陰間解危。因此，所謂「千里」並非實質意義上的間隔千里，而是分隔陰陽兩界的情義。

相較於原著，《千里兄弟情》主要有三處差異：其一，左伯桃投楚的主動性，原著稱：「年近四旬，因國中諸侯互相吞並，行仁政者少，恃強霸者多，未嘗出仕。後聞得楚元王慕仁好義，遍求賢士，乃攜書一囊，辭別鄉中鄰友，逕奔楚國而來。」而在劇團的改編版本中，左伯桃遇玉蓮公主被刺客追殺挺身而出，

奈何一介書生手無縛雞之力，所幸羊角哀即時出面搭救解危，左與羊兩人結識後，羊勸左一同投靠楚國「文安邦，武定國」。左與羊二人因「英雄救美」而巧遇，使得左伯桃投楚的主動性較為削弱。

於此，牽涉到第二個改編處——玉蓮公主一角的加入，原著未有這個角色。《千里兄弟情》在此雙生戲中增添旦角實為平衡生旦線，歌仔戲在行當安排上，普遍由雙生搭配雙旦，或至少有一女主角，在武戲中增添愛情支線，也是常見的情節安排。玉蓮公主對羊角哀一見傾心，直至羊角哀為楚王立下戰功、受封領賞時為皇上賜婚，二人結為連理。若不考慮演出效果與行當平衡，純就劇情脈絡來看，玉蓮公主的安排其實可有可無，劇中看不出羊角哀是否對玉蓮公主有任何「情意」，倒是對左伯桃的「情義」足以穿越生死。因此，「兄弟情」的能量遠遠超越男女之情。

最後一處改編在於結尾的安排，左伯桃受荊軻之欺凌，託夢於羊角哀請求協助，羊角哀奏請聖上將荊軻廟遷廟，無奈朝中無人相信羊角哀所言虛實，羊角哀便決意捨棄肉體之身、自行赴陰間拯救左伯桃。原著中，言及羊角哀赴陰間救左，荊軻廟起火焚燒，而劇中則由觀音菩薩解決此一廝殺場面，三人各自懺悔，並宣揚眾生平等的理念，而後楚王為左、羊二人立二土廟。劇中安排有度脫劇意味，主要用意在於勸人為善。

從整體演出效果而言，左伯桃與羊角哀二人之間穿越生死的兄弟情著實動人，尤以第三場「患難見真情」藉由藍色調的燈光、飄落滿場的雪花，塑造一幅天寒地凍中，兄弟間相互依偎、難捨的情感。以情節衝突而言，也能適時製造懸念，左伯桃離去以後，與羊角哀的兄弟情如何延續？羊角哀又如何以陽間人介入陰間事？捨棄肉身作為彼此恩情的報答、穿梭陰陽兩界的情感，使得戲劇效果更為彰顯。此外，曲調的豐富性與動人亦能烘托情感，其運用之曲調有傳統的【陰調】、【都馬調】、【漢調】，或有哭調【台南哭】、【彰化哭】，另有新編曲【兄弟情】、【情義】等，每一場次曲調連發，音樂性流暢且動聽，對於人物情感的抒發亦有相輔相成之效。

只是散戲之後一直在某個癥結點周旋思考著，劇中村民們改拜上大夫廟稱其為「在地的神」，而荊軻是燕人不是在地的神；羊角哀請求聖上遷移荊軻廟時亦指出，荊軻是燕國人如何管楚國人。最後觀音點化時，道出要包容不同國家、種族人民，宣揚眾生平等理念時，隱隱約約似乎有意在呼應現世的國家認同所引起的衝突與紛爭。引我思考的是，民間是否會在意所拜的神靈來自哪個種族或國家呢？步出天后宮後，往停車地方走去，後方正好為安平第一公墓，墓群層層疊疊，從清代疊到日治、從日治又疊到今日，不同族群國家都葬在同一處了，或出於尊重、或出於畏懼而祭祀，埋骨於此的都屬於先民，似乎沒有人會

刻意區分種族或國家差異。因此，楚人不拜燕國神，像一個疑問擱著，如鯁在喉。

在這樣一個「天地人」三界混雜的空間：廟、群眾、公墓，在廟前看一齣情感穿越陰陽的戲，後方又傍著公墓的祭祀火光，似乎更能體悟傳統戲曲在陰陽空間運用自如，神、人、鬼同處一處的緊密性，或許這是更貼切的「環境劇場」吧。

戲骨的擴增，戲肉的不足《情一掌中家族》

演出：義興閣掌中劇團

時間：2020/05/16 14:30

地點：嘉義市政府文化局演講廳

如果說《隱藏的冤家》是以「偏見」的主題帶出「搖滾布袋戲」所遭受的質疑，《情一掌中家族》則是以布袋戲的傳承回應「搖滾布袋戲」的創作動機。義興閣掌中劇團（後簡稱義興閣）傳承至王凱生為第四代，傳統布袋戲的樣貌也在年輕團長的「掌中」開出新面貌。

本劇《情一掌中家族》以阿土、阿龍以及文凱三代串起布袋戲的傳承問題與困境，劇情並非寫實地呈現義興閣的傳承歷史，而是夾雜著虛構以及暗喻，在三代家族結構的脈絡下回應布袋戲的由盛轉衰、以及突破困境的新出路——「搖滾布袋戲」。因此，這齣劇情雖然不完全是義興閣的傳承史書寫，但也相當具有代表性，畢竟搖滾布袋戲的創作型態是義興閣的獨特之處，而非多數布袋戲劇團的共同型態。

那麼，問題也可能出在這裡。或許因為太急著說一個尋找出路的故事，而使得阿土成立布袋戲團的動機、以及阿龍選擇傳承的說服力不足，戲中的衝突點則集中在文凱的抗拒與接納。在三代家庭傳承的結構下，又試圖呼應著大時代的轉變，從布袋戲的昌盛時期，到艷舞打對台，再到放映機電影的衝擊，娛樂環境的改變，使得布袋戲的觀眾日漸流失。戲中戲的架構，前有傳統三國戲《火燒博望坡》，後有金光戲《江湖風波仇》，也在回應布袋戲演出型態的轉變，然而這兩齣戲中戲是不是能扣合或呼應劇中情節，或僅僅作為一種時代象徵性的符碼——「傳統戲」與「金光戲」？或者《江湖風波仇》是隱隱暗合義興閣的成名戲齣《萬教風波仇》？劇中似乎想說的太多，卻被化約為一個個象徵性的符號，少了連結彼此的戲肉。

另外值得探討的是，這齣戲運用了相當多的現代劇場手法，在阿龍經歷大洪水時，奮力搶救戲偶，奔跑、泅泳於藍色傘面，以及阿龍、麗珠和文凱一同飛行於星空之中時，都帶出了另一種浪漫的、意象性的情境。這樣的畫面營造有別於傳統的聲光特效，突破原有的舞台框架、以一種抒情的方式渲染情感。打破了舞台框架之後，隨之面臨的問題是操偶師的現身與偶之間的互動關係——傳統布袋戲因為戲台的關係，操偶師是隱身的；進入劇場後，有的劇團配合劇情需要偶爾有操偶師現身，但仍大致以黑衣褲、蒙臉方式盡可能減低操偶師對偶的干擾。當操偶師完全現身之後，究竟是干擾或是能為表演帶來加分作用？布

袋戲偶相較於其他偶戲的尺寸小，似乎視覺上的影響更明顯一點，因此操偶師的隱身或現身，一直是我在觀察布袋戲以現代劇場手法表現時，不斷思考的一個面向。

更深層的問題會不會在於：偶本身的靈活度或生命力，不足以讓我能將偶獨自看作一個有靈魂的個體？這涉及到操偶細膩度的問題，以及現代劇場中偶的肢體語言如何詮釋？傳統布袋戲多為古代故事與人物，增加了現代人物的角色後，他們的肢體語言勢必與那些穿著甲冑古裝的人物不同，我認為現代角色的肢體語言是需要隨情景設定再開發的，不能只仰賴口白傳達情緒。

從音樂性來看，取消了傳統鑼鼓點，主演王凱生與女主唱的配樂以抒情方式烘托劇情與人物心境，但似乎缺乏一個明顯的「主旋律」，抽離掉歌曲後，並不會對戲劇造成影響。女主唱以一種柔性的、女性的口吻關照這個家族，更像是麗珠的複聲，不斷重複的「阿珠啊阿珠」對應了劇中唯一的女性角色，或許是為了平衡劇中的陽剛性，但是因為對麗珠此一角色塑造得較為單薄，使得女主唱的柔性無法找到著力點，輕飄飄地歌聲迴盪著，卻少了直驅人心的力度。

於是，在看完表演後，雖為某些畫面所營造的美感驚嘆，也為三代祖孫間的「相伴／相絆」而感嘆，卻總有一絲遺憾是，做活戲的靈活、偶的生命力的好像也被箝制住了。看了劇情、看了舞台手法，卻忘了偶應該是有自己的生命，就像阿土從三十七到七十三歲，他的聲音和姿態應該也會老去的吧？傳統與現代並非絕對的衝突，無論搖滾不搖滾也沒有對錯，不斷地嘗試或創新都可能開拓一條新美學的道路。從這齣戲來看，風格更靠近於現代偶戲劇場，但是回歸到布袋戲的根本，這些偶在訴說著什麼，他們在主演的口白和操偶師的掌中能否靈活靈現、擁有自己的生命，也許是在剝除種種表象之後，布袋戲的核心所在。

簡而言之，《情一掌中家族》試圖擴增「戲骨」的格局，藉由家族史的情感連結呼應時代變遷下的布袋戲命運，並以現代劇場手法渲染抒情意象，這些嘗試可以感受到劇團的用心。但問題在於，急於將劇團的命運收束於個人意志的選擇，訴說搖滾布袋戲的動機，使得情節的轉折處理得較為勉強，而人物的性格與形象略顯扁平，「戲肉」的細膩度稍嫌不足，因而缺乏一種活脫脫的靈巧度，是讓人覺得較為可惜之處。

「以月映星」的演出與傳承《大河彈劍》

演出：明華園戲劇總團

時間：2020/06/28 14:30

地點：嘉義市政府文化局音樂廳

以五或十為倍數的「周年大戲」似乎總是給予觀眾新的期待，「新風格」、「新嘗試」或各種宣示性的轉向，對劇團而言是回顧也是展望未來。「十年磨一劍」恰恰是戲曲舞台上功底的凝練過程，對於「明華園」這個老字號的歌仔戲劇團來說，「九十周年壓軸代表作」也格外引人注目——再過一個十年，即將邁入「百年老店」的明華園，在此時喊出了「傳承元年」。**【1】**

事實上，明華園於多年前已開始進行傳承計畫，曾在 2014 年宣布進入「傳承年」，由第三代擔綱部份劇目主演。如《么嘍正傳》原為孫翠鳳飾演龍麒麟與么嘍，改編後由陳昭賢主演么嘍與孫翠鳳進行對手戲。因此，新舊版本的比較、新舊世代的技藝比較，乃是無可厚非。去年（2019）首演的《大河彈劍》也有同樣的情況，《大河彈劍》乃是就《李靖斬龍》進行修編與擴增，原《李靖斬龍》由孫翠鳳主演李靖，《大河彈劍》則由李郁真擔綱此角；雖然《大河彈劍》與《李靖斬龍》有其戲劇結構與角色配重的差異，並非如《么嘍正傳》直接以「青春版」作為世代傳承的對應，但是以角色的傳承意義而言仍具代表性。

如果比較《么嘍正傳》與《大河彈劍》如何處理「傳承」的編排，可以看出細微的差距，前者由當家名角擔綱故事要角，其餘角色改由青年演員擔任，這種「母雞帶小雞」的方式可說是戲曲劇團培養新演員經常使用的方式。《大河彈劍》原則上看起來像「母雞帶小雞」，劇中三個重要角色：李世民由孫翠鳳飾演，李軌由陳勝在飾演，李靖則由李郁真擔綱，在節目廣告單上，孫翠鳳被安置在角色群的正中央，其餘角色圍繞在側；然而由角色配重而言，仍舊難脫《李靖斬龍》的影子，實以李靖作為本劇主角。這齣戲的處理方式較像是「以月映星」，讓青年演員擔綱主演、當家演員作為旁襯——問題是，月亮本身容易吸引目光，星星只能更奮力的閃耀，因此對青年演員而言更為挑戰。

《大河彈劍》以隋唐起義作為故事背景，戲曲的歷史設定常有不符史實或時空錯亂等為人詬病的情況，《大河彈劍》在歷史處理上也有同樣問題，但這裡無意一一指出問題所在，文章想著重的是角色安排的問題。戲劇分為上下兩場，上半場名「石漆」，下半場名「槐樹子」，「石漆」一場象徵著眾人逐鹿天下的過程中，展現李靖善於用兵法權謀又不失心狠手辣的一面。石漆原為上天賜與李世民，李世民知曉後並未如同李靖用來戰爭取勝，反而擔憂石漆會引發生靈塗炭

決定毀之，展現李世民宅心仁厚的一面。下半場「槐樹子」為李世民、李軌與李靖三結義之處，三人各自配戴槐樹子於身上，作為兄弟情誼的象徵，至此，故事定調為兄弟情誼的衝突與背叛。

比較李世民、李靖與李軌三個角色，李世民除了展現仁愛的一面外，並無多少發揮，面對其父李淵一統天下的野心與兄弟情誼間的衝突，他並未極力違抗父命，而是選擇勸降李軌；勸降不成，以消極方式放李軌一條生路。至於李軌，則帶有亦正亦邪的性格，他威脅官員以領取政府補餉，也賞識李靖決定結交，最後堅持涼州登基不願受降，性格呈現較為多面。

然而從角色的設定來看，李靖一角出場時間最久，也往往扮演最關鍵性的決定。從一開始以石漆火攻殲滅王世充大軍、取得關鍵性勝利，又決定跟隨李世民、背叛了楊素，最後又被迫背叛李軌攻打涼州，李靖是富有野心的，每一次背叛的決定都是內在的野心的勃發。可惜這個角色的處理，並未如《李靖斬龍》一劇，表現李靖對李世民的較勁與服氣的轉折過程，當李靖知道石漆為上天賜與李世民時，仍舊將石漆用於兵法，最後在紅拂女的規勸下，才終於將石漆的祕密告知李世民。但李靖難道不曾懷疑過，為何上天是將石漆賜給李世民而不是自己？最終選擇告知李世民這個祕密，只是因為紅拂女的道德勸說、而沒有內在的不服氣或掙扎？

在《李靖斬龍》時，因為以李靖為要角，可以盡情鋪墊角色內心的情感與矛盾，但是《大河彈劍》不能只處理好李靖，畢竟孫翠鳳和李勝在是明華園當家名角，必須回應觀眾期待、兼顧李世民和李軌的角色戲份，卻使得應該更為細膩的地方輕輕帶過。因此，我認為《大河彈劍》有意讓演出李靖的青年演員多一些發揮的戲份，也是間接地傳承了《李靖斬龍》的角色，李世民和李軌的角色主要用以陪襯李靖，看似主角實非主角。若不明白這個脈絡，對於李世民一角平淡的處理方式會讓人疑惑當家名角的戲份如此地少；同時，想要三者兼顧的情況下，也相對犧牲了李靖一角內心轉折的發揮。

如果再次解讀《么嘍正傳》喊出的「傳承年」與九十周年大戲宣示的「傳承元年」，差別在於《么嘍正傳》的主角還是當家小生孫翠鳳，以「眾星拱月」的方式讓青年演員逐步擔綱重要角色；而《大河彈劍》則是「以月映星」，孫翠鳳與陳勝在退居一步，讓李郁真發揮戲份較重的李靖一角。2019年，也同時推出新作《么嘍正傳之二部曲—龍城爭霸》、「青春版」《真命天子》與《雲中君》，由青年演員擔綱演出，因此「傳承元年」不僅是角色配重、還有青年演員對劇目的傳承。

作為九十周年壓軸代表作的《大河彈劍》，看起來隱約要讓青年演員挑大梁，卻

又小心翼翼、多方拉扯，反而顯得顧此失彼。邁進 2020 年，原訂演出首部漫畫跨界劇作的《冥戰錄》因疫情關係取消演出，在題材選擇方面頗有新意，對明華園而言是個新嘗試。再磨十年、回首已是百年身的明華園，下一階段會如何回顧這十年？誰又是下一代當家名角，去扛起百年老店這塊沈重的招牌？

註釋

1、兆欣：〈明華園九十周年大戲 名角擔綱綠葉 《大河彈劍》新生代嶄露頭角〉，《PAR 表演藝術雜誌》第 323 期（2019 年 11 月），頁 54-55。

《千年渡·白蛇》的情慾與禪義

演出：唐美雲歌仔戲團

時間：2020/07/11 14:30

地點：臺灣戲曲中心大表演廳

《千年渡·白蛇》於去年（2019）首演，今年再度演出，是疫情趨緩後的第一場售票演出。從故事結構和演員來看，與去年版本大致相同，關於劇本的剖析，許天俠於〈穿越千年的沉重守護《千年渡·白蛇》〉【1】一文也指出劇本翻新之處，本文主要從法海與白蛇所象徵的情慾與渡化意象論之。

傳統的《白蛇傳》故事，往往是妖的有情對比人的無情，《千年渡·白蛇》則突出了法海的有情，以前世因緣合理化法海的執著。執著的不只是法海，還有白蛇的前世——紅蓮，法海是對「渡化」的執著，而紅蓮和白蛇是對「情」的執著。由此，透出了佛教義理的根本，使得這齣戲禪味十足。看戲之時，一直思忖著白蛇若被渡化，大概就成了度脫劇的類型，但白蛇終該是難渡的，如此才是人性的執念。另一方面，劇本沒有徹底的翻轉，也是為了保持《白蛇傳》的經典片段，作為青年演員的習功所在。

戲裡的禪味，還有禪宗的入世情懷，法海走入紅塵之間尋找白蛇，入塵世即是修煉的開始。而白蛇的前世「紅蓮」出現於第一場，由於犯錯被施以火刑，她走上火刑臺，紅色燈光打下、烈焰圍繞，由此顯現「火焰化紅蓮」的意象。佛贊之中：「滅罪消愆，火焰化紅蓮」意旨在紅塵之中修煉清淨，而紅蓮最終仍沒有在火燄之中化為一朵蓮，又轉生為白蛇繼續塵世的修煉。

白蛇修煉千年，看盡了人世間的悲歡離合，她以為若不曾為一個人笑與哭，日子便無趣，不如親自走入人間了解那情愛所由。《六祖壇經》中的佛偈：「佛法在世間，不離世間覺。」可以總括法海與白蛇的修煉過程，他們選擇走入紅塵之中，又為紅塵所困，法海被擺渡人點化，白蛇則是傷痕累累。劇中曾揭示青白二蛇為一靈分化來轉世，二人本一體，但是看到最後，卻覺得法海和白蛇才是一體二面，只是執與不執、悟與不悟導致了結局的不同。

這齣戲也將佛教意象具象化，如擺渡人和一葉扁舟，彼岸是解脫生死的涅槃之所，法海最後了悟自己對渡化的執著後，因此說出「自身尚未渡，欲作渡人船。渡人先自渡，船過了無痕。」舞臺設計大致乾淨明鍊，不至於成了梵音繚繞、莊嚴肅穆的「道場」，簡單的幾個舞台佈景，也能透出禪味核心。其中燈光設計的部份是較為驚喜的，紅蓮出場時的紅光象徵欲望之火，此時傳來法海的

幕後音，燈光又轉為白光，象徵清靜無垢；以燈光色彩帶出兩人的身份與心境，畫面看起來簡潔舒服。

戲中對情慾的處理也頗為細心，一般而言，法海常被認為無情又固執，這齣戲的法海則是相當具有「人味」，他對紅蓮的動心，某方面也是對渡化白蛇的執念。另外，相較於白蛇的癡情，青蛇的設定通常較為天真，戲裡的青蛇見白蛇與許仙的纏綿，也想了解情愛究竟是怎麼一回事，因此向許仙討一個溫暖的擁抱，而後被白蛇喝斥不准離許仙太近。這樣的設定想起徐克的電影《青蛇》，電影中法海透過青蛇的誘惑試煉自己能否修煉禪心，青蛇也在白蛇和許仙的纏綿中學習情慾，《千年渡·白蛇》固然沒有如此鮮明地放大青蛇與法海的慾望，僅是點到為止，也足見面面俱到的細心。只可惜下半場進入武戲節奏，幾乎著重在〈水淹金山寺〉，因此看不到青蛇情慾的延續發揮，法海的慾望，也被一場打鬥衝突所消解。《千年渡·白蛇》在基本情節上的擴增，又重新塑造了人間有情法海的形象，從紅蓮到白蛇，是在情慾執著下輪迴的悲劇。小咪飾演的擺渡人可視為「渡化者」的象徵，他以一種輕鬆的姿態訴說著哲理，沒有刻意顯化為神佛角色，也不至於讓人感到滿滿的說教意味。

作為一齣老戲新編的戲目，除了在情節與人物設定的翻新外，許仙、白蛇與青蛇，乃是由青年演員分別在上下半場不同組合的呈現。它也是一齣練功戲，文武戲由不同適性的演員擔任，縱然過程小有失誤，但在身段與唱腔方面也有相當的水準。《千年渡·白蛇》把焦點給了法海的執與悟，也在經典段落磨練了青年演員的功法，新與舊之間取得恰當的平衡。嚴格說起來，這齣戲並沒有突破原著太多，基本維持了《白蛇傳》的精神，但是加了一點的禪味、點出那情慾與執著的根由，也讓老戲擁有獨特的新滋味。

註釋

1、許天俠：〈穿越千年的沉重守護《千年渡·白蛇》〉，表演藝術評論台，網址：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=33680>。

新瓶舊酒——《試妻！弑妻！》與《夢蝶—搨墳姐與劈棺妹》

《試妻！弑妻！》

演出 | 臺灣豫劇團

時間 | 2020/07/19 14:30

地點 | 台江文化中心台江劇場

《夢蝶—搨墳姐與劈棺妹》

演出 | 尚和歌仔戲劇團

時間 | 2020/07/25 14:30

地點 | 高雄市立圖書館總館 B1 小劇場

曾作為京劇禁戲的《大劈棺》，因田氏的淫蕩、劈棺的殘忍血腥而被禁，其他劇種的改編版本如《莊周試妻》或《蝴蝶夢》大抵是同樣的故事架構。這樣一齣戲劇性十足的戲碼至今不停在舞台上演出，它要談的究竟是人性終究經不起考驗、或是父權社會下對女性情慾的桎梏？時至今日，仍有許多詮釋的空間。

《試妻！弑妻！》為臺灣豫劇團在 2004 年推出的實驗劇作，今年度演出為「復刻版」，編導同樣為林明霞——她在 2002 年便製作了《莊周試妻》——2004 年，時為國光豫劇隊的豫劇團改編川劇《田姐與莊周》，為豫劇首次移植此齣戲碼；而《試妻！弑妻！》是在豫劇改編《田姐與莊周》以及林明霞導演製作《莊周試妻》的基礎上所促成，為臺灣豫劇團首次嘗試聲音劇場，也是當時盛行戲曲小劇場實驗風潮下的製作。

而《夢蝶—搨墳姐與劈棺妹》（以下簡稱《夢蝶》）為尚和歌仔戲劇團的新編戲，其製作多以佛教戲為主，另有「黑盒子小劇場」系列，此次《夢蝶》採用讀劇互動演出形式，亦屬於小劇場製作。以歌仔戲結合讀劇形式者，今年先有「悠式構藝」的《寄身釵裙》，皆是試圖透過新的展演方式突破傳統戲曲的框架。

巧合的是，《試妻！弑妻！》與《夢蝶》在相近時間演出，分別從豫劇與歌仔戲結合有別於傳統唱唸作打的表演型態、並改編傳統劇目《莊周試妻》。《試妻！弑妻！》雖是「復刻再演」，但在舞台形式方面有別過往——2004 年由原住民藝術家范志民進行舞台設計，以漂流木塑造冥間等空間意象，此次則由香港舞台設計師曾文通以點線面等元素營造虛幻空間。

若從戲劇結構與思維來看，兩齣戲都試圖與原劇對話，《試妻！弑妻！》中田氏

的自刎究竟是對承諾破滅的羞愧，或是錯將虛情當真情的落空；《夢蝶》則是在劇尾由眾人之口提出思考：莊子若愛妻何以試妻？若你是田氏該當如何？較可惜的是，兩戲目前的處理僅止於投出疑問，未能在戲劇中給出更多對話空間。

《試妻！弑妻！》看似從女性情慾著手，但呈現更多的是莊子對情愛虛幻一場的感慨：「情也罷、慾也罷，人生都是在做戲」，人性禁不起試驗使其看破世間的情感，情是假、謊言是真，虛虛實實、真真假假，分不清究竟身處蝶之夢中，或夢中化成蝶。《冥城》一段的添加，田氏自洗五臟六腑，對王孫也好、莊子也罷，情愛歸於一空；判官以「淫蕩」判田氏對莊子的不貞，因此導致後續的劈棺及自刎。這段看似欲凸顯父權社會下對女性情慾的壓迫，但是對田氏的情慾根由挖掘不夠，使得田氏只見「慾」而不知「情」之所由，反而落入一個男性視角下、對女性忠貞的質疑。若說是對女性情感的挖掘，豫劇《田姐與莊周》相較之下更為深刻，莊子長期修道冷落田氏，王孫出現並與田氏同遊，彌補了情感的空缺，田氏對莊子的愛出於道德約束，對王孫的愛則發自內心的情感。由此，它真正地探求了田氏何以愛王孫，是一見鍾情，是慾望在長期禁錮下的湧現，或是反映了一位長期被丈夫冷落、內心仍渴求愛情的女性。

《夢蝶》亦著重書寫莊子，寫其向田氏求愛奈何無錢娶親，向監河侯借錢被拒，因此以寓言故事譏刺監河侯的小氣，而後莊子周遊列國去趙國當說客，兩段故事皆寫莊子的機智。而後遇搨墳女一心想改嫁，此段以戲謔方式處理莊子與搨墳女的對話，具有插科打諢的效果，並不著重在人性或忠貞的思辨。莊子周遊列國長期未歸，田氏的孤寂何解？可惜劇中並未據此加以挖掘，它還是一齣以男性視角為主的戲，田氏的內心情感未能被發掘。

如此，《試妻！弑妻！》與《夢蝶》的核心仍維持著原劇的劇情結構與思維，主要著重外在形式的實驗與嘗試，並且皆與「聲音」有關，前者主打「聲音劇場」，歌隊的念誦與吟唱時而化為說書人冷眼旁觀劇中人、時而化為劇中人的內心道出種種不安與游移；後者則以讀劇混合演出，讀劇者可以是說書人，也可以是劇中角色。

《試妻！弑妻！》以具體的外化角色協助聲音的表現，主要用以營造空間氛圍或作為內心空間的顯化，第一幕田氏處於幽冥空間，歌隊不斷重複語言：「留守、日夜、迴轉」以拉長第一音、短促地收尾第二音的方式不斷迴盪在空間中，像是一種心思綿延又糾結的情緒；歌隊偶爾吹起嗚嗚風聲，增添幽暗寂冷之境。這個幽冥之境與最後一場《冥城》首尾呼應，同時也是田氏內在心境的外化，丈夫未歸的寂清轉為被試探人性的惶恐。

女歌隊說著「一個魯莽的男人」，男歌隊和之「害死自己的妻子」，像是看戲群

眾發之議論。在故事進行中，男女歌隊如同觀眾般，不斷地以瑣碎語言發言：「莊周就是這樣愛開玩笑」、「這個男子真討厭」，以後設方式在劇中情境穿梭內外。其語言大多短促，王孫對田氏挑逗之時，田氏露出媚態，歌隊喝著短擊鼓聲發出一個個短促的「哈」笑聲，缺乏感情、猶如機械般有節奏的笑，彷彿是禁錮與僵化的嘲諷。其聲音的表現大多富有節奏感、以短而急促的聲音不斷迴盪反覆，營造一種清冷之境，貼合曾文通此次簡練的舞台設計。一面大銅鏡、三兩枝紅色竿子、一方水墨布幕，並以大銅鏡的映照著莊周變幻王孫的虛實、也映照著情感的虛實。《冥城》一場大量紙花落下、飛落滿天，看似在空的空間中滿溢，卻也猶如零落飄散天地之間的軀體，不知所從、隨風飄散，這些細小的紙花也如同細碎的語言盈滿內心。整體而言，在聲音的運用與空間氛圍的營造上，扣合得十分融洽，幽冥之境不在於各種嚇人的牛鬼蛇神，而是被瑣碎的語言所圍繞的清冷孤寂。

至於《夢蝶》的讀劇形式以唱唸為主，演員時而是說書人解釋劇情、時而扮演劇中角色，猶如《試妻！試妻！》中的歌隊出入劇情內外；並且在部份演員讀劇的同時，有另一組演員進行身段表演，更像將一齣戲的唱唸做打拆解開，由不同演員分飾。較特別的是，演員也會邀請觀眾一同讀劇，在某些唸白或唱詞，字幕上以不同顏色標示作為邀請觀眾唱唸的提示。觀眾其實並未被教導如何唱唸，只能跟隨演員一同發聲，因此觀眾的反應並不熱烈。因此，讀劇的話語權看似不再由演員把持，但是觀眾的介入其實也可有可無，劇團雖有意邀請觀眾一同參與讀劇，卻尚未能掌握如何使觀眾參與的要領。

另一個問題是，讀劇形式僅限於上半場，下半場為正式扮演，為何在這齣戲要使用「讀劇形式」，似乎未能找到戲劇內在邏輯的呼應，看起來更像是一種提供演員練習的展演型態。在劇中，角色雖然單純：莊周、田氏、掘墳女、監河侯，但是每一個角色都由不同演員輪流演出，輪替的頻率也相當頻繁，有時不免有些眼花撩亂，不知現在究竟誰演誰。因此，筆者更傾向將這種讀劇形式視為完整製作前的演練。

若以聲音概念論之，《試妻！試妻！》以歌隊的吟唱與清寂的舞台空間相呼應，《夢蝶》的讀劇形式其實仍著重在視覺表現、聲音仍居於輔佐劇情呈現地位。對戲曲不斷地試驗新型態，去變換或思考傳統的表演形式仍是值得肯定的，只是筆者更加期盼，在外在形式的努力之外，也能針對戲劇的核心思想以當代觀點加以思辨詮釋，如此更能由內而外令人耳目一新。

最後，兩齣戲的表現形式，也引發筆者一點對聲音概念的思考。戲曲四功中「唱、唸」皆與聲音表現有關，多用以表現「聲情」，如何透過當代視角，重新以聲音概念回應唱唸基本功法，可能仍待開發與嘗試。目前所見，當代戲曲的

實驗多以身段為主，當為「身體論述」脈絡下的展現。但是戲曲的唱唸能有何種思考或解構呢？唱詞與唸白只能是人物的內心情感表現嗎？身段有程式，語言也有一套固定程式，如何反覆思索這套程式在當今語境的運用，也許能開拓更多戲曲新面向。

從《呂蒙正》看唸歌的困境

演出：楊秀卿說唱藝術團

時間：2020/08/02 14:30

地點：高雄市立文化中心至善廳

楊秀卿為現今臺灣重要的唸歌藝人，由於唸歌藝術逐漸失傳，楊秀卿被視為臺灣唸歌之重要保存者，文化資產局辦理的傳習藝生計畫無疑是試圖挽救此頹勢，「楊秀卿說唱藝術團」的演出即以唸歌傳承為導向，提供傳習藝生成果展演舞台。

此次演出《呂蒙正》為傳統戲曲故事，當日演出主要有三個唱段：《呂蒙正拋繡球》、《呂蒙正寫離書》以及《呂蒙正樂暢姐》。《呂蒙正拋繡球》主述呂蒙正因家道中落淪為乞丐，於宰相府彩樓前接到千金繡球，千金執意下嫁，父親反對而逐出家門，千金跟隨呂蒙正返家。千金無法適應家徒四壁的生活，對生活絕望，所幸九天玄女相勸，預言丈夫將來必做官。《呂蒙正寫離書》則是呂蒙正出門乞討，遇友人了然請託寫離婚書賺取銀兩，千金知曉後以為此乃缺德事，太白星君將收回呂蒙正明燈，於是呂蒙正將銀兩退回了然。《呂蒙正樂暢姐》主要為鬥歌性質，呂蒙正乞討遇樂暢姐分食，樂暢姐要呂蒙正唸歌才願意分食，兩人一來一往鬥歌。

「歌仔頭」由楊秀卿及其他三位藝生演出，保留早期街頭賣藥表演吸引買氣的表演形式吆喝觀眾前來聽唸歌，而後正式演出以二至三位藝生為主，分組輪流演出，一或二人持月琴彈唱，大廣弦則由儲見智專職拉奏。彈唱者需模擬男女聲調，時而抽離角色擔任旁白，時而成為角色之代言，有唸白也有彈唱，交互使用。這樣分組輪流演出的銜接方式較筆者之前所見《按君審胡蠅》【1】演出更順暢，《按君審胡蠅》為多位藝生同台演出，有一人分飾多角，亦有多人分飾一角，因此角色擔當不是很明確，有時讓人感到混淆。此次每一位藝生主要負責一個段落，個人的技巧能力更為明顯。

綜觀幾位藝生演出有部份現象，其一為唱曲方式似為現今流行歌唱法，以往所聽唸歌著重唸白與唱詞的咬字與抑揚頓挫，發音較為清楚；當日演出藝生所唱曲調雖流暢，但在咬字方面不是很清楚，每個字的節奏與頓挫較不明確。其二為閩南語發音或有不標準之處，或許這個問題與第一個問題相關，意即對語言的掌握度尚不十分嫻熟，講到某些詞彙時，或有較年長的觀眾討論藝生的發音不正確，正確唸法應為如何如何，因此，傳習唸歌的困難點應當在於掌握語言的聲調與咬字。對觀眾而言，其實也在考驗對語言的熟悉度，唸歌不若戲曲表演，即使不懂語言也能仰賴劇情以及字幕理解；唸歌則缺乏視覺表現，完全倚

靠聽覺，現今雖有字幕輔助，但唸歌具有即興特質，並不能完全呈現在字幕上，也有耳聞部份觀眾完全聽不懂，對於傳藝生或觀眾而言，語言便成為了唸歌這門藝術的重要門檻。

這也跟現今本土語言的失落有關，唸歌的式微與保存計畫，其實也象徵著閩南語的失落，在本土文化嫁接著臺灣主體意識時，便被標舉其地位，這點可以從楊秀卿說唱藝術團提出「復興臺灣文化」口號中得到證明。說唱藝術時常以其語言與政治相連結，在戰後國民黨統治時期，由於政府加強推行「國語」，以閩南語為表述的唸歌，如同布袋戲、歌仔戲等也成為被壓抑的一環。現今唸歌標舉的復興臺灣文化口號，也是在現行本土意識抬頭的情況下產生，並且隱含著復興本土語言的意識。

唸歌相較於其他表演藝術，除了使用語言的式微與衰落，使得觀眾群可能較為限縮外，說唱藝術本以聽覺為導向，然現今身處視覺時代，圖像畫面攻略人們的眼球，純然以聽覺為主的表演，如何在視覺潮流的年代生存呢？從上次《按君審胡蠅》演出來看，似乎意圖以戲劇化解決此困境，在演出中穿插部份戲劇表演，而此次並未如此嘗試，單純為說唱形式。放棄戲劇化是因為要回歸唸歌本質，或是察覺效果不彰不得而知（畢竟說唱與演戲是兩回事），但可以感受到想要突破傳統又尚未找到適合方式的困境。

最後是唸歌的即興特質進入文化場館後面臨的問題，文化場館有其限制使用時間，不若街頭賣藝隨興所至，因此相對也有些綁手綁腳。當日在《呂蒙正樂暢姐》段落時，藝生即興發揮唱乞丐調向觀眾尋求捐助，台下反饋也頗為熱烈，可惜礙於時間關係必須拉回主軸。最後一段故事由楊秀卿親自說唱，訴說呂蒙正乞得西瓜、奈何沒有刀子，最後西瓜也滾落江中，呂蒙正萬念俱灰之下欲跳江自盡、為呂洞賓所救，而後遇丈人又被打死，故事便收尾在一個沒有結尾的結尾，「欲知後事如何，已無下回分解」著實可惜。筆者以為，唸歌的即興特質相當迷人，那種與觀眾互動的說唱，讓戲文更為生動，可惜現今的文化場表演都有時間限制，大多是照本宣科，反而變得像一項博物館展品一樣，美麗卻有些距離。

在傳統藝術門類，各劇種紛紛開闢創新道路時，唸歌的步伐相對走得較為緩慢，他似乎仍處在一個重整步伐的階段，在站穩腳步之後，可能才有餘裕往下一步邁進。而未來應該走向何處？會因為 Podcast 等聽覺新媒體的流行而有新舞台嗎？不知如何、卻也讓人期待。

註釋

1、筆者所見場次為 2018 年 10 月 6 日於臺南吳園公會堂演出《按君審胡蠅》。

從儀式到娛樂《騙銀·打父》

演出：錦飛鳳傀儡戲劇團

時間：2020/08/22 15:00

地點：高雄市皮影戲館

小小的黑盒子劇場裡，兩側的紅色布簾垂掛著，中間的舞台擺放著傳統的一桌二椅，宛如戲曲舞台的袖珍版，上方棚子繡著「錦飛鳳傀儡戲劇團」——一個近百年歷史、傳承三代的傀儡戲班。

傀儡戲歷史悠久，因為傀儡戲的祭儀性質，現今臺灣鮮少能見到傀儡戲班的娛樂性演出。屬於南方傀儡戲系統的「錦飛鳳」，一方面在酬神儀式，如拜天公、謝土之時演出，進行除煞與淨壇等科儀；一方面演出文化場，有承襲自泉州傀儡戲系統的目連戲《許豹打父》等，也有新編的《飛瓦傳奇》，為現今少數有能力演出完整戲齣的傀儡戲班。

當日正戲演出前，以一段特別秀《戲夢人生》作為開場。《戲夢人生》應承襲於泉州《青春夢》，戲偶進行變臉及變身，原為持杖老嫗，二度變身成為翩翩少女，操偶技巧的掌握令人眼睛為之一亮。特別秀後，緊接著為開場曲〈倒拖船〉，並唱誦戲神咒〈囉哩噠〉，保留了傀儡戲的祭儀文化。正戲《騙銀·打父》承襲自泉州目連戲戲目《騙銀遭雷》與《許豹打父》，戲劇分為上下半場，分別講述兩個不同故事：《騙銀遭雷》為張揚與秦福二惡人騙取傅財主善心捐款，供稱用以造橋鋪路，上天知其不義，為雷公電母擊斃作為善惡懲罰；《許豹打父》為逆子許豹凌虐年邁老父許通，令其至山上撿材，許通遇善人傅財主贈銀，許豹知曉後奪取銀兩，上天見其不孝，令雷公電母擊斃之。

因此，這兩個故事雖有相同人物貫串其中，仍分屬兩個脈絡，而其傳達內容皆為宣揚賞善罰惡的天道思想。在音樂曲調運用方面也有差異，上半場《騙銀遭雷》未有唱曲，以故事鋪陳為主，下半場《許豹打父》則有傀儡戲曲調〈西地錦〉、〈地錦襠〉等唱曲，不知是劇目原有的音樂性差異，或是與演出人員的配置有關。

在演出的口白方面，團長薛熒源的口白明顯較其他演員來得流暢通順，其主演許豹一角，能以流利生動的語言搭配操偶的靈活性，其他角色的口白水準有不同程度差異，有的聽起來較為生澀、缺乏靈動感。從謝幕時得知，部份演員為阿蓮國中皮偶戲社團的學生，由此得以解惑口白的專業性差異。如此，大致可以分出上半場以學生為主，下半場以薛熒源為主，跟音樂曲調的運用嫻熟度有

一定關聯。

從特別秀開始到正戲結束大約一個小時，透露出傀儡戲的戲目大多較短小，這與傀儡戲的祭儀性質有關，它通常仍需進行其他儀式，並非單純娛樂性質的演出。於是，從儀式戲劇到娛樂戲劇首先面臨到戲劇結構的問題，一般儀式性質的傀儡戲每齣大約十至十五分鐘左右，若為娛樂性演出，必須有較為完整的故事結構；因此把泉州目連戲《騙銀遭雷》與《許豹打父》串連起來不失為一種作法，可以加長演出長度，只是以演出效果來看，兩個故事未能更密切連結，看起來仍是兩個故事。另一種作法即是新編戲目，如錦飛鳳有《不及格的虎姑婆》與《桃花女破法嫁周公》等，已經具備較完整的故事結構。因此，傀儡戲若要進行文化場演出，有沒有足夠的劇目足以支撐或是推進新動能，可能會是比較關鍵的問題。

另外，傀儡戲的操偶技巧固然重要，但演員的口白是否生動則會影響觀眾能否入戲，而語言的運用嫻熟度，可能更需要經驗的累積。這一場的演出或有傳習的意味，讓年輕學子親自到舞台上操演一番，但是與專業演員的演出也會感受到比較明顯的落差，對學生而言自然吃虧許多。

從宗教場合到文化場，錦飛鳳傀儡戲劇團剝除了傀儡戲的神秘色彩，以一種較親切的姿態親近觀眾，這一場的演出在劇目方面承襲了泉州傀儡戲，同時年輕學子也傳習了傀儡戲的操演。只是進入文化場的傀儡戲，面對各式各樣的偶戲、人戲在五光十色的戲劇舞台上搖曳生姿，該用什麼樣的姿態立足呢？似乎還有許多開發的空間。

以「電光火石」挑動耳目《三太子救 HAKKA—收妖降魔》

演出：五洲園掌中劇團

時間：2020/09/27 14:30

地點：台南鹽水永成戲院

在鹽水永成戲院這座全木造戲院裡，台上架起了鏡框式戲棚，螢光色的看板上，右側寫著「祖父黃海岱」，左側寫著「家父黃俊卿」，下方大大的「黃文郎」三字，一面戲棚看板，譜出五洲園掌中劇團的家族傳承，也象徵著布袋戲過往的風華。但即使是看板上掛出「薪傳獎」牌子以彰顯藝術受到肯定，但似乎無法成為招攬觀眾的保證，戲台上矗立著五尊戲偶，作為觀賞完畢的摸彩活動，在布袋戲逐漸走下坡時，許多劇團也透過摸彩抽獎以吸引觀眾。

近日五洲園掌中劇團推出不少教育性質的戲齣，如環保議題《史豔文與海龜奶奶》、《北極熊武士》與《會報恩的石虎》，或是進入校園進行反毒宣傳演出，有「命題演出」的意味，亦即配合政府機關政策作宣導。此次演出《三太子救 HAKKA—收妖降魔》則以客家題材為主，其他「客家典故系列」尚有《客家武師徐才》與《石母陳蓮英》等，相較於以往大量的武俠戲，現今似乎以在地故事以及機關宣傳為導向。在正戲演出前，先演一段史豔文與藏鏡人打鬥片段，而後以小丑醫生戲偶宣揚反毒。史豔文一角為黃海岱所創作的經典角色，幾乎與「布袋戲」意象連結緊密，因此把史豔文與藏鏡人段落作為開場戲，也有藉此「招牌」招攬觀眾之意。至於小丑醫生宣揚反毒，則大約是近年來配合機關宣導的演出作品。

此次演出《三太子救 HAKKA—收妖降魔》為前幾年推出的製作，期間也在校園進行巡迴演出。這齣戲主打族群融合與邪不勝正，而精彩處主要落在神怪打鬥。故事以臺中新社七分庄流傳三太子故事為背景，七分庄張阿虎至霧峰請回三太子恭奉保佑地方安全。張阿虎與客家姑娘李明珠兩人情投意合，一日明珠聽聞原住民族人將要來強搶糧草，她擔心阿虎安危便去向阿虎母親吳氏告知。另一方面，頭目因山上有妖精不敢上山打獵，只得至七分庄搶糧草維持生活。頭目與手下遇明珠與吳氏，打算強搶民女，幸賴三太子現身救命，將頭目二人趕落溪中。三太子知道兩方衝突來自山上有妖精、故而爭奪糧食，便要阿虎與頭目同心協力合作開墾七分山，由祂親自前往山上收拾蛇精。蛇精作亂、法力高強，連上清真人也不是對手，三太子與蛇精一番激鬥，最後以乾坤袋收服蛇精。頭目與阿虎感謝三太子救命之恩，並劃定好界線各自開墾、互不侵犯。

這齣戲看似要談客、原族群的衝突與合作，實則重心放在三太子的神威顯赫。

在客、原族群的描繪方面，以一種淺薄印象的拼貼族群，例如李明珠一角出場時，背景音樂播放客家民謠《天公落水》，以此象徵客家女性；至於原住民頭目出場時，則播放原住民古調合聲作為身份的象徵。這樣的音樂的拼貼自然是比較粗糙的表現方式，並未細緻地刻畫族群特質，對於客、原衝突的部份，也大多以口白方式推進劇情，未著重情景安排。

然而情節進入神怪打鬥部份時，劇情便相當緊湊，三太子與蛇精打鬥時，「電光火石」的聲光效果奪人耳目，除了真火機關，也運用道具炮火的聲響表現角色打鬥時、擊中對方的效果，其炮聲之大，使孩童啼哭、大人紛紛搗起耳朵。驚奇之處尚未結束，蛇精眼看屈居下風，便以化身與三太子續戰。其化為一隻大手，大手可活動機關、伸出戲台之外，甚至逼近觀眾群，前排觀眾紛紛閃避。若要挑剔的話，或許會質疑蛇沒有手為何要化身為大手形象，但是以演出效果來看，它也確實挑動了觀眾的目光與情緒。如此，可推測劇團擅長金光戲的演出方式，而不擅於編演歷史傳說。

隨著近年政府機關補助以及文化場的增加，許多布袋戲團紛紛走向精緻文學劇本，情節轉折更加講究、人物內心層次刻畫更細膩，也嘗試跨界合作，打開布袋戲更多可能。若回過頭來看這齣《三太子救 HAKKA—收妖降魔》，便容易在情節與人物方面找到許多粗糙之處，但是以觀眾情緒的調動來說，它仍有令人驚奇的野性。其演出為加大尺寸的戲偶，操作上容易顯得生硬死板，但是整場戲看下來，操偶活靈活現、沒有生硬之處，頗令人驚喜。戲偶的多樣性與設計感，以及聲光效果的營造，都能輕易地吸引觀眾目光。

至此，我似乎能體會到，在那個視聽娛樂尚不發達的年代，布袋戲是如何擄獲人心。只是隨著環境的轉變，進入視聽娛樂時代，若試圖以加強機關佈景、渲染耳目之效吸引觀眾，是否也會走向疲乏與麻痺呢？一方面為劇團的創意可喜，一方面又感到擔憂。

七分前場，三分後場《偶·沉默了》

演出：長義閣掌中劇團、嘉義民族管弦樂團

時間：2020/09/20 14:30

地點：新嘉義座

戲曲俗諺有「三分前場，七分後場」之語，意味著後場音樂對戲劇演出具有重要地位，除了操偶的視覺性，口白、樂隊，都是構成一齣戲是否成功的關鍵。

《偶·沉默了》則從聽覺形式著手，取消口白，並與嘉義民族管弦樂團合作，作為演出的後場音樂。因此，在尚未觀賞演出之前，這樣的形式安排便引人思考：沒有口白的布袋戲如何表現人物情緒、敘說故事？以管弦樂團取代傳統文武場效果如何？又如何貼合、表現戲情？少了一個說故事的口白，觀眾能仰賴的僅有視覺上對偶的姿態與行為的判斷，轉而成為「七分前場，三分後場」。

沒有口白的布袋戲，先前有陳錫煌傳統掌中劇團的《巧遇姻緣》，這個片段也收錄在紀錄片《紅盒子》中。與《偶·沉默了》的差異在於，紀錄片中的《巧遇姻緣》僅有十五分鐘，與演出一小時相比，長度拉長更考驗操偶師的細膩、也考驗觀眾對戲劇的理解程度。再者，電影可以用近景與特寫將偶的姿態，而現場演出則適合小場地，較能近距離看清楚偶的動作。當天於新嘉義座演出，空間不大，右側為彩樓、左側為嘉義民族管弦樂團，樂團編制較大，因此演出空間能容納的觀眾並不多，觀眾與戲台之間也較為貼近，以視覺感受而言，距離頗為適切。

在演出以前，劇團附有劇情簡介以及說明，幫助觀眾理解劇情。然而筆者並未先行觀看簡介，期望以一個毫無所悉的狀態觀賞，如此較能準確判斷在沒有口白、沒有事前說明的情況下，能否藉由操偶技巧本身清楚地了解劇情。

《偶·沉默了》劇情以單線敘事進行，因此對觀眾而言較容易理解，人物主要有公子、小姐及其童僕，引發戲劇衝突者虎精，以及解危者道士。故事起先為公子與小姐的居家場景，公子磨墨、寫作，小姐梳髮洗臉，書僮與丫環在旁伺候。而後僕人背著書箱隨公子一同外出，翻山越嶺、搭船渡江。一虎精出現，化身婆姐，公子與僕人休憩飲食後，僕人暈倒，公子驚慌逃跑，虎精在後追逐；幸一道士出現解危，道士與虎精各自使出法器大展神通，飛劍、飛球相鬥一番，道士又以葫蘆使虎精化為原形，最後順利收服虎精。公子與男僕向道士致謝，道士便攜虎精騰雲駕霧而去。畫面一轉，公子高中狀元騎馬回鄉，雜耍演員一同歡樂，小姐與公子會面團圓，書僮也順利抱得丫環歸。

在操偶方面，小生的磨墨蓋印、小旦的梳髮擦臉等動作頗為細膩，不用特意使用語言交待劇情，只是呈現一幅恬靜美好的景象。在公子與書僮出外旅程中，運用較多道具，例如以桌椅排列作為山坡，表現登高遠眺之景，或以藍白布條揮動象徵河水，船夫搖船而上便知來至江邊。虎精與道士的打鬥場面有劍俠戲的風格，刀劍齊飛。在缺少口白以後，視覺效果的營造、以及動作的明確性便相當重要。在觀賞完後再次對照劇團提供的劇情簡介，除了人物名稱不明外，以自己理解的劇情發展對照簡介，所述大致無二，意即，在畫面的建構上是成功的。

如此，管弦樂團的加入，對這齣戲究竟起何種作用呢？在戲中，音樂主要調度情緒與情節轉折，例如演出文戲時，樂聲以輕快悠揚為主，使人感覺放鬆愉悅。虎精將出時，大鼓、大鑼營造一種緊張懸疑感，暗示觀眾即將有要事發生；虎精一出，急促節拍鼓點加強驚恐感受。管弦樂團雖然編制較大，卻不喧賓奪主，主要用以烘托氛圍。另一方面也私心以為，樂團所能表現的聲情更加豐富，似乎也能用來呼應角色的動作，例如虎精出現時的「虎嘯」動作，覺得少了一點聲音的陪襯，意即，樂團除了作為背景的烘托與情節的暗示外，能否與角色有更多互動關係，如此視覺與聽覺能夠更加相襯。

綜上所述，係以一位觀賞者的角度觀看去掉口白的偶戲效果，如果再次思考「無口白」的演出形式，陳錫煌曾在書中提及《巧遇姻緣》設計的構想來自出國演戲時，外國觀眾聽不懂口白，因為語言的隔閡，便讓偶戲回歸到操偶技巧的表現。**【1】**《偶·沉默了》於台灣首演，自然不完全是為了語言隔閡而取消口白，而有本質性的思考。**【2】**筆者憶起 2015 年於上海大劇院觀賞的《榮念曾「一桌二椅」實驗崑曲專場》，在那場戲，拿掉了唱曲，只保留演員的肢體動作。這樣一場實驗性的演出，在會後座談引起不少討論，有觀眾質疑：「沒有唱曲還能是崑曲嗎？」人戲與偶戲有所差異，曲調對劇種的決定性也有所不同，但是對於劇種或戲劇本質性的叩問，也同樣觸發思考。

或許，這些嘗試就像是鬆動一個已經固定成形的積木，把它一塊塊拆卸下來，再用不同方式重新組合，它可能還是原本的它，也可能不是；有人喜歡，也可能有人不能接受。不過，它開啟了我們更多想像，以及更多可能。

註釋

- 1、陳錫煌文，林蔚婷、楊虹穎圖：《掌中戲》，臺北市：格林文化，2019 年，頁 156。
- 2、參閱長義閣掌中劇團臉書粉絲專頁上之戲劇顧問專文。吳岳霖：〈完成一個未完成的「形式」——為什麼要做《偶，沉默了》〉，網址：<https://reurl.cc/Q3YWab>。