

2020-2022「移步·換形不換形？當代傳統表演藝術的觀察Ⅱ」已發表文章

官話的困境：新編北管戲《臨水夫人》

演出：紫園戲劇坊

時間：2020/10/27 19:00

地點：斗六南聖宮

曾經「亂彈」（或稱「北管」）在民間酬神戲中佔有一席之地，俗諺有「吃肉吃三層，看戲看亂彈」之語，意味對亂彈的推崇，而原因或是源於運用官話較為「高尚」之故。然而官話也成為語言隔閡，因此常有閩南語與官話相互穿插的情況；亂彈戲藝師潘玉嬌曾指出，廟會酬神演戲時，請主們要求用白話代替官話以看懂劇情，也反映出官話對觀眾看戲造成的阻礙。**【1】**如今亂彈戲已相當沒落，各大廟口幾乎是歌仔戲及布袋戲天下；在宗教祭儀活動中，雖常見北管子弟團的出陣，卻少有職業班登台演戲。

在現今亂彈戲班鳳毛麟角情況下，「紫園戲劇坊」作為少數的亂彈戲班，未來該如何傳承或發展是有可關注之處。該團由北管藝師邱火榮擔任指導，演員大多較為年輕，而目前演出戲齣亦不多。此次演出劇目為新編北管戲《臨水夫人》，以陳靖姑「脫胎祈雨」傳說為主軸，而曲調包含西皮、二黃以及部份梆子腔，少有新編曲；題材方面取用民間傳說，音樂則以新路為主。

取自民間傳說 製造情節衝突與視覺效果

戲共分十場，由白蛇被陳靖姑所斬，白蛇師弟鬼妖心懷復仇之念為起始。時值福州大旱，許久不雨，陳靖姑胞兄陳守元為道士，為百姓開壇作法仍無所獲，便求助已身懷六甲之陳靖姑。鬼妖與白蛇意圖趁陳靖姑懷胎不便動法術之際報仇，虎視眈眈等候時機。修道下山時，師父曾告誡二十四歲時不可動法術，陳靖姑當年正值二十四歲，深知此時動用法術實在危險，卻不忍百姓受苦，便展現「脫胎之術」，將腹中胎兒留置家中，並以身上寶物化作猛獸鎮守保護之。鬼妖趁陳靖姑前往為百姓祈雨時，化身其丈夫容貌，進入其家中奪走胎兒。陳靖姑師父知其有難，特派兵將前往協助，鬼妖以胎兒威脅，陳靖姑只得放下武器投降。最後師父賜給陳靖姑三樣寶物助其收服妖精，百姓感念之。

戲的衝突大多集中在正邪兩方對抗，以及陳靖姑內心的掙扎與為難。首先是其夫君劉員外勸其為胎兒及家人著想，不應貿然行事；次為陳靖姑想起師父的忠告，在內心天人交戰，救或不救實在為難；而後又返家探望母親，母親極力阻止陳靖姑冒險，陳靖姑堅持前往，又感嘆母女即將分離。眾人的阻止，是為了烘托陳靖姑捨其小我、心懷大我的情操。只可惜在結局的處理上，並未十分明

顯；若據傳說，陳靖姑當下遇難羽化成仙，是為臨水夫人。而戲劇演出方式，鬼妖見陳靖姑放下武器仍吃掉胎兒，陳靖姑與白蛇決一死戰，此時兩名演員同時下場，似有玉石俱焚之意，然因過於匆促，令人有些摸不著頭緒。下一場時，師父賜寶物，飾陳靖姑者換上媽祖衣，並以三項寶物收妖，最後以一曲新編曲道出陳靖姑「捨身求雨」事蹟。在羽化成仙的身份轉換上處理得較為倉促，由「陳靖姑」到「臨水夫人」的身份轉換不很明確，收尾收得較快，頗為可惜。戲中用了許多篇幅去描述陳靖姑對百姓的愛護與不捨，例如陳靖姑拜別母親一場有較多對唱，但顯得若於冗長拖沓，不免有點冷場。

在舞台走位與燈光方面稍嫌凌亂，有時飾演百姓者擋住了主要角色，走位方面演員的行走並不非常流暢，加以頻繁地拉布幕作為場景轉換，部份感覺多餘，使得場景調度無法乾淨俐落。燈光則以打全燈或聚光燈為主要呈現方式，但演員一多時，又使用聚光燈，便有一種燈光無所適從、不知該打至何人身上之感。

較令人驚豔的，應在陳靖姑施行道法、為百姓祈雨一場。他以五行符令依次落下，每次落下便有一組神將與妖怪的打鬥，以儀式感而言效果十足，綠、紅、黑、白、黃五行色彩顯目，自上垂降而下的長布條符令，也彷彿佈下了陣法、將敵人團團包圍。這一段雖然沒有演員的唱段表現，主要由幕後唱曲，演員的走位也稍嫌呆板凝滯，但視覺效果的呈現仍十分吸引目光。

語言的選擇與文化的傳承

題材的選擇上，以民間信仰神祇人物貼近觀眾；在語言的使用上，也切合了觀眾的需求。如前所述，亂彈戲以官話為主，或有唸白、唱曲皆為官話者；或僅有丑角使用白話（閩南語），其餘皆官話者；也有唸白完全使用白話、唱曲使用官話者——紫園戲劇坊的演出即完全使用白話唸白，唱曲用官話，為語言的本土化。紫園戲劇坊也以《臨水夫人》演出客家戲版本，此前劇團曾以亂彈結合客家戲如《陰陽判斷》，因此，亂彈與其他劇種方言、唱腔的結合可能讓亂彈戲的受眾群較廣。以此次演出而言，在唸白的使用上，對觀眾而言猶如觀看歌仔戲，並無隔閡感，而進入唱曲時，則必須仰賴字幕。部份演員唱曲時，偶爾有較為尖銳之感，加以亂彈唱曲多有拖腔，若未能精準掌握字詞，聽起來容易糊成一團。

在市場需求上，酬神戲漸漸被歌仔戲、布袋戲取代，亂彈戲的保存更是雪上加霜，即使如成立較久的「漢陽北管劇團」亦是日演北管、夜演歌仔以維持生計。其傳承與保存，因為語言的關係比其他戲曲劇種面臨更大的危機，或許字幕投影設備可以彌補語言的隔閡，然而以往支撐使用官話的「正統性」以及

「崇高性」黯淡下來以後，語言的消失便是文化的消失。

對紫園戲劇坊而言，選擇傳承亂彈戲，比其他傳統戲曲可能要面臨更多市場需求的考驗，未來的亂彈戲是否將以白話唸白加上官話唱曲為主了呢？無論是歌仔與亂彈、客家與亂彈，或其他劇種與亂彈的搭配，從現實層面而言，在方言的熟悉度上受眾群較廣，但同時也暗示著亂彈戲只能如此被觀看及演出，像是被灰燼掩蓋的餘火，隱隱約約不知何時熄滅。另一個問題是，亂彈與其他劇種的結合後，是否具有足夠特色能與歌仔戲或其他地方劇種競爭？對觀眾而言，非得要聽官話或亂彈的理由是什麼？更可能的情況是，「官話」一詞也漸漸陌生了，凡此種種皆是傳承的困境。對這樣一個新團而言，縱然有未臻完善之處，但是選擇了一條艱難的道路，便也值得多投注點目光。

註釋

1、參〈臺灣傳統藝術與保存技術—亂彈戲〉影片，網址：

<https://reurl.cc/m94R09>

挪移視角之後？《渣男！潘金蓮如是說》

演出：栢優座

時間：2020/11/07 14:00

地點：台南新營文化中心

潘金蓮很忙，忙於解讀、被述說，有人認為她是心狠手辣的淫婦，有人同情她感情上的不自主，甘願為自身的情愛而犧牲。不管潘金蓮有沒有被「翻案」，她始終是個多彩的角色，從《金瓶梅》注視她、從《水滸傳》觀看她，似乎在情、愛、慾方面，都能有一個窺探的孔洞試圖理解這個角色。對於「潘金蓮」，我們還能有什麼樣新的視角、挖掘並開發出新的縫隙嗎？

栢優座《渣男！潘金蓮如是說》即以「眾聲喧嘩」的方式，試圖以不同的空間、人物詮釋挪動觀者的視角。不久前，弘宛然古典布袋戲團演出的《武·潘·西驚世殺人事件》，從三場不同演出形式以及觀看視角重組「武·潘·西」的敘事，【1】在我所觀看的場次中，【2】劇中明白點出武大郎因貪婪害死自己，貪於張大戶錢財、貪圖潘金蓮美色，如此引來殺身之禍，但在其他潘與西的姦情，以及武松殺嫂等情節並未有新詮釋。那麼，《渣男！潘金蓮如是說》將不同的觀看視角並置於同一演出時空，是否就能重新拼湊出一個新面貌呢？

演出 DM 上寫著「『真相』都是被設計出來的風向」，這句話也預示了不要想藉此觀看全豹，觀者所理解的只能是片面的、並且經過設計的。演出大致分為三個部份，一是裝置藝術空間，二是中間主舞台演出三個片段，三是四個小舞台（即場館內不同的演出場地與空間）同時進行演出。

裝置藝術空間包含各個角落的採訪影片讓角色現身說法、廁所內放置的色情書刊、性暗示的各種道具，二樓播放各種議論該事件的聲音以及《金瓶梅》的書頁展示。設置於各個角落採訪的影片，演員著現代裝為某個角色代言，以「某某如是說」疊合卻又模糊了角色，既是潘金蓮、又不是潘金蓮，較像是擷取了潘金蓮某些鮮明特質的女性，其他角色的採訪影片也有同樣特徵，將劇中角色投射至現今社會，觀看「現代潘金蓮」或「現代西門慶」等。「現代西門慶」可能可以對通姦除罪化發表議論，但那些言論也不能說便是「西門慶」的意思，畢竟是後人抓著「縱慾」一點對西門慶的逕行詮釋。位於各角落的角色，無法與劇中人物產生強烈呼應（也可能與觀眾沒有心思或時間細看影片有關），造成戲劇歸戲劇，與影片是兩個相異的脈絡與詮釋途徑。或許製作團隊也有意以另一種現代視角觀看角色的內心，只是在短促地時間內大量消化破碎的言論，讓人頗為頭昏腦脹。

而在中間主舞台的演出，依照故事的線性時間所發展，相較於其他四個小舞台

的演出，主舞台猶如樹幹，堅實地定調著故事主線，並讓其他小舞台的故事如同枝桠各自發展。主舞台第一場為說書人吉助房的引言，並帶出武大郎與襁褓中的弟弟，此段或許為強調兄弟之情，只是匆忙帶過，略顯不足。第二場為武松返家，潘金蓮見之欣喜，由紅衣金蓮與藍衣金蓮共同演出，一個性格較為外顯，一個較為內化，一內一外道出潘金蓮對武松的動情，第三場為武松殺嫂，揭示了潘金蓮情感的失落以及破碎。這個主脈絡其實並未著墨於潘金蓮的心狠手辣，以動情連接被所愛剜心的殘忍，讓人感受到的仍是對潘的同情，而非對其淫亂受報的大快人心。

至於四個小舞台以「某某之間」作為命題，如《金蓮之間》、《官人之間》等等。首先觀眾在正式演出前允許前往裝置藝術區欣賞，之後進到主舞台觀看演出，接著再將觀眾打散到四個小舞台，小舞台演出結束，觀眾必須再回到主舞台，如此反覆兩回合，最後於主舞台結束演出。由於觀眾需要在特定時間回到主舞台，因此每一回合只能看到其中兩場小舞台的演出，每一次的選擇都決定了觀看的視角，而每一場的演出發放的小卡歌詞，背後是不完整的圖案，也拼湊不了全貌。

一開始觀眾對遊戲規則相當茫然，仍會駐足於廁所內的情色裝置藝術空間觀賞那些奇異的慾望世界，後來便發現，由於部份小舞台空間狹小，容納人數有限，無法如願以償地觀看每一場想看的戲；於是被馴化的觀眾開始懂得先搶先贏的道理，那些裝置藝術空間猶如馬拉松賽跑旁、誘惑選手駐足的邪惡食物只能路過，只有在部份開放式的空間尚未開演前，等待的觀眾們才有餘裕前往觀看。因此，包含影片與其他裝置藝術只能匆匆一瞥，並沒有太多時間消化。

筆者所觀看的四場小舞台分別為《武大之間》、《雲雨之間》、《官人之間》與《兩性之間》，四場演出正好以潘金蓮、西門慶與武大郎三人為主角。《武大之間》描述街坊告知武大郎，潘金蓮與張大戶通姦一事，武大郎反應淡然，表示已然知情，潘金蓮既是張大戶原有，又收取張大戶金錢，便默許兩人苟且之事。《武·潘·西驚世殺人事件》明白指出武大郎是死在「貪」字上，《武大之間》則凸顯武大郎的懦弱與無能。

《雲雨之間》與《兩性之間》皆為綠衣女子 **Goden Lotus Pan**（潘金蓮，張育婷飾）與西門慶的情慾探索相關，在兩場戲上，西門慶對女人心思以及自己的慾望不盡感到困惑，**Goden Lotus Pan** 是指導與解惑的角色，因此相較於其他紅衣金蓮（郭品彤飾）與藍衣金蓮（吳侑函飾）兩位「正統潘金蓮」，**Goden Lotus Pan** 較像是對人的情慾瞭如指掌的女性角色，而非真正的潘金蓮。《雲雨之間》，西門慶表達對女性的渴望，不知如何討女人歡心，**Goden Lotus Pan** 則一一述說男人應當具備哪些標準，在情場上才得以無往不利。《兩性之間》西門慶不

知何以喜新厭舊、慾望無窮，Goden Lotus Pan 以催產素與睪酮素等生理知識為之解說。

從兩個場次看來，更像是兩性議題的探討，脫離了角色本身的脈絡；再者，對西門慶的探究，多集中於「慾」的剖析，固然西門慶本是縱慾過度而亡，但對李瓶兒的真情，卻也難以說西門慶沒有愛過一個人，李瓶兒的逝去讓西門慶撕心裂肺：「平時我又沒曾虧欠了人，天何今日奪吾所愛之甚也！先是一個孩兒也沒了，今日他又長伸腳子去了，我還活在世上做甚麼？雖有錢過北斗，成何大用？」【3】可惜的是，人們多注意西門慶的縱慾，卻未探究其情，西門慶對潘金蓮除了慾望有無真情？如何解釋西門慶對李瓶兒逝去的痛哭失聲不是慾望的結果？如果讓武、潘、西三個角色各自回到故事的脈絡，能夠跳脫「武松殺嫂」作為詮釋的唯一基礎，或許才能開展更多人物的面貌。

《官人之間》一場則由藍衣金蓮與西門慶對情的探問為主，藍衣金蓮表現對情感流轉的無奈，直言自己是被選擇的人生，她淡然地看著男人對她身體的索求，感到可笑、荒唐，而自己的情感卻無所依歸。這樣的視角，自然是對潘金蓮寄予同情的。

於是，潘金蓮很忙，觀眾也很忙，疲於奔命地穿梭於場館間各個角落，透過不同的孔洞管窺一豹。潘金蓮、西門慶與武大郎究竟還能如何被述說呢？猶如二樓空間裡各個角落的聲音眾說紛紜，吵雜、紛亂、各執一詞，可是卻看不見更多新線索。在期待著有更多面向的潘金蓮或西門慶被展現時，劇中隱約透漏著以「情慾」為出發點的詮釋途徑——潘金蓮為情所牽絆，西門慶為慾望無窮所困，「無情」的西門慶可以是渣男，身不由己的潘金蓮不能說是渣女，這樣的論調仍舊符合了一般大眾的理解與想像。那麼，無論挪移了多少觀眾的觀看視窗，更重要的可能是能否再鑿一洞，重新看看那一豹的模樣。

註釋

1、游富凱：〈「各自表述」下的未竟之言《武·潘·西驚世殺人事件》〉，表演藝術評論台，網址：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=62720>。

2、筆者觀看 2020 年 10 月 11 日 14:30 場次。

3、見《金瓶梅》第六十二回「潘道士法遣黃巾士 西門慶大哭李瓶兒」。

人性／獸性《虐轉》

演出：飛人集社劇團

時間：2020/11/22 14:30

地點：臺灣戲曲中心 3102 多功能廳

過去我還會覺得奇怪為什麼變成老虎，最近卻忽然發覺，自己在思考為什麼以前是人呢？這多麼可怕呀！再過不久，我體內的人心，應該會完全埋沒於野獸的習慣中消失了吧……

——中島敦《山月記》

人何以成為虎呢？唐代李景亮的傳奇《人虎傳》訴說書生李徵失去人性、化而為虎，大抵強調因果報應思想。而中島敦的《山月記》則是挖掘了李徵的內心，他倨傲自滿、不願如凡人庸庸碌碌，卻又不刻苦磨練，在迷惘之下逐漸與世隔絕，失去自我、化而為虎。時而為人、時而為獸，在人性尚未被獸性所掩沒時，託昔日友人袁蓀下筆為記，便吟嘯山林而去。

如果中島敦的《山月記》是人化而為獸的最後覺知、一隻獸所僅存的人性，《虐轉》則是在人吃人的世界激出獸性，人性與獸性交互而生。

本劇以《山月記》作為思想核心，在虛幻之外，增添史實主線：清代臺灣總兵劉明燈於戴潮春事件搜捕餘黨林日成——又稱「戇虎戾」，並於北巡時題立「虎字碑」，由一「虎」串連了虛幻與史實。此劇由歌仔戲花臉呂瓊珺演出獨角戲，結合飛人集社擅長的光影與偶戲，虛實交錯的手法對應著故事取材。

開場之時，以遠景效果漸次拉近，三人手捧樹盆，將小樹插入一盆中，虎偶躍於人身之上跳至盆中，白布幕上忽見一虎眼，官員入於虎口之中。此種由遠而近的視覺遞進，猶如電影鏡頭逐漸聚焦於主體，然而這個初始的視角，卻也同時具有俯視眾生的關懷，彷彿在一太虛之中，瞥見一場虎吃人的幻境。總兵劉明燈因於虎字碑上題名，驚動妖怪，此時呂瓊珺飾演賣藝人，將劉明燈救出虎口。賣藝人的身份究竟想要象徵什麼呢？賣藝人賣的是什麼藝？他將官員救出後收攏在小小的擔子裡，彷彿象徵著操偶者的身份，是他主導了這一場戲嗎？或者象徵這一切只是一場幻境？虛幻的處理手法，為後半場劉明燈自夢中甦醒埋下伏筆。而劉明燈以手操偶形式演出，與賣藝人互動，可惜整場演出手操偶的發揮較少，人偶互動亦不多。

虛實交錯的手法主要表現在布幕光影的投射與觀看的視角切換，布幕上，是虎的眼睛所望出去的世界，也是「虎／人」角色的轉換，虎與官疊於一影，完成「是人亦是虎」的詮釋。此時，賣藝人自揭身份「是人亦是虎」，轉為戴潮春事

件中「戇虎晟」一角，帶入歷史的殺戮與血腥，戇虎晟不甘被逮，痛訴「虎無傷人意，人有傷虎心」。此時「虎」的意象由《山月記》中自傲自憐的書生形象脫離而出，轉為臺灣歷史事變中的悲劇角色，他不僅僅是「戇虎晟」的象徵，也同時是「三年一小反，五年一大亂」的社會縮影。因此，歷史性論述在此定調，這也是劇末收於臺灣民主國國旗「黃虎旗」的用意。短短一小時的演出時間，要放入龐大的歷史敘事不易，因此主要以虎的意象串接作為歷史、戰爭與殺戮的代言，這也使得敘事性較為斷裂，若沒有相當的知識背景去理解這樣的脈絡，可能容易顯得不明就理。

一場血腥的鎮壓過後，呂瓊珺披上官服，轉為劉明燈，賣藝人則以偶現。劉明燈自言作一夢，夢中上山抓「虎」，然傳說戇虎晟消失。究竟是劉明燈自夢中甦醒，或是虎化為人？如莊周夢蝶，不知主客體為誰，人偶同台一實一虛，像處在各自的夢中。此段轉折，帶出了人的獸性，雖不見虎，亦見虎性，如《山月記》中虎所說：「再過不久，我體內的人心，應該會完全埋沒於野獸的習慣中消失了吧。」在劉明燈夢醒以後，彷彿嗜血怪獸，直言吃師爺亦可、吃肉喝血以成就自己，此時，他心中所思是「虎死留皮人留名」，功成名就皆由殺戮血腥以完成，「想留名就必須有血性的人出現」，他一一地拔去人形紙偶的手腳，現出虎形。

由此，虎象徵的是人的殺戮獸性，勾勒出一個人吃人以成就自己的血腥世界，在宦海浮沈之中，唯有嗜血鬥爭才有留名餘地。於是，「虎字碑」染上了鮮紅血印，是虎的逝去，亦是殺戮過後留下的印記。在光影交錯的虛幻中，劉明燈覺悟的不是對如露亦如電的大徹大悟，而是如何用他人的鮮血，在歷史的石碑中刻下自己的名字。

傳說草嶺古道上「虎字碑」有鎮壓妖魔之意，在《虛轉》中以人性與獸性的糾纏與轉換為「虎」字鋪墊了歷史意義，當中有殘酷人生的映現，也有對「功成名就」的反思，細數舞台上的王侯將相，何人不是雙手血腥？在此，《山月記》中「人如何化為虎」有了意象式的詮釋，或許虎從來不是那吟嘯山林的猛獸，而是人的心中對於成名的想望、以及在這條成功的道路上，嗜肉飲血的獸性。

皇子，不只是個孩子《你的孩子不是我的孩子》

演出：正明龍歌劇團

時間：2020/12/27 14:30

地點：臺灣戲曲中心 3102 多功能廳

《你的孩子不是我的孩子》反轉了知名作品改編電視劇《你的孩子不是你的孩子》語彙，乍聽之下，「你的孩子不是我的孩子」沒有倫理上的謬誤，但本劇並非探討親情倫理，故事意旨在於：「既然你的孩子不是我的孩子，為何我要甘冒風險來保全你的孩子？」其背後是對「忠」的反思，臣子何以忠於君，為君出生入死、甘冒風險以保全皇家後嗣？

本劇以三段著名故事《狸貓換太子》陳琳抱妝盒、《長坂坡》趙子龍救阿斗以及《趙氏孤兒》程嬰犧牲金哥救趙氏孤兒串起，三段故事選材對戲迷而言大多耳熟能詳，因此即使擷取其中段落銜接演出，也不至於無法理解情節脈絡。劇情結構為歷史倒敘的全知觀點層層遞進，由陳琳起，推及趙子龍，再推及程嬰，一個角色為下一個角色預知未來，只是時空的相遇與碰撞缺乏合理的開關機制，他們如何遇到、為何是他們相遇等問題並沒有辦法順暢銜接。

舞台設計也呼應著全知觀點，以圓形舞台為中心，將觀眾區塊劃分為三等分，三組不同時空的角色分別由觀眾席中間走道而上，觀眾以一種全知視角觀看著中央舞台，彷彿預示著角色或演員的另一面無所遁形。最後三個角色在架空的時空中相遇，相互指責對方營救孩兒乃是為了自身利益的私心。

在傳統戲曲舞台，以敷演忠孝節義等故事為主，因此又具有教化之功能，這齣戲的議題則在反思這些教忠教孝的人物，是否如此「高大全」，其行為背後難道未曾隱藏一點人性的私心？陳琳救皇子是為了日後皇子長大成人能成其美名、一躍翻身，趙子龍救阿斗是為了鞏固在劉備心目中的地位，程嬰犧牲自家孩兒換取趙氏孤兒生機是貪求後世好名。從三位角色的相互指責可知，他們尋求的是榮華富貴的權力賞賜以及揚名立萬的虛名，否則如劇中所言：「救別人的孩子有什麼好處？」

因此，故事重點並不在「孩子」，也可以說，他們都不是單純的孩子，而是具有政權繼承者身份的「皇子」，在戲曲舞台上，他只是一個工具、被操弄的偶，用以塑造營救者成仁成義的節操。劇團處理的方式則讓「孩子」以畫外音的方式嘲諷「大人們」的私心，如此讓孩子似乎有了主體意識，但是彼此之間缺乏交集和衝突火花，孩子的畫外音更像是來自劇作家的上帝視角，而非孩子的內心想法。

人物設定顛覆了觀眾對人物評價的既定印象，以題材選擇而言，確實立意新穎，若細究之，或許因時間限制之故，故事缺乏合理線索引導觀眾思考人物的選擇是否有另一種解讀的可能。換句話說，劇本太急於想要傳達一個鮮明的意旨，在細節處理上，並非填補線索、用情節去推動思考，而是直白地用語言和對白的方式揭露，觀眾相對缺乏自行體會與思考的空間。

細節的未填補，容易偏於臆測的陰謀論，若將人物再次填充回原故事脈絡中，程嬰在獻出自家孩兒、舉報好友公孫杵臼後，承擔了多年背信忘義的罵名，真是為了虛名嗎？陳琳偶遇寇珠的請求時，難道不曾擔憂禍及其身，只是心想富貴險中求？趙子龍長坂坡救阿斗一段，似乎暗指趙子龍並未積極救糜夫人，只是為保阿斗以鞏固自身地位？如此檢視，並非否定這些人物沒有重新觀看的空間，而是在危急或選擇的關鍵時刻未見人性的掙扎，心理過程過於順理成章。

相較而言，劇中的女性角色更為合乎「人性的光明面」，寇珠救皇子的惻隱之心、糜夫人甘願犧牲自己為愛子換取獲救時機，程嬰之妻為愛子發出憤怒與悲痛的母愛，這樣的處理方式，會不會落入另一種女性角色窠臼呢？可以說，本劇在男、女角色的視角切割得較為明顯，男性服膺於國家、以換取忠義美名，女性則在權力結構中被迫犧牲。在反轉男性視角的同時，也讓女性成為一個光明的對立面。

這個題材的設定是令人感到驚喜且大膽的，畢竟把壞人寫好容易，把好人寫壞對觀眾的心理衝擊較大。只是在質疑或反思「哪來真正的忠孝節義」時，把一切歸咎於人性私心也容易陷入一種盲區，國家政權長期以來，不斷把服膺、忠誠於國家作為宣傳理念時，無論是犧牲生命或犧牲何者，皆以「立名」作為補償，這些人物難道不是政治結構下的「犧牲者」嗎？質疑了人性的同時，卻忽略了背後的那一雙手如何讓人們心甘情願地停留在史冊之上。因此，與其說陳琳、趙雲與程嬰懷有私心，不如說「皇子」的身份讓一切便得複雜，也把人物捲進了政治權力網中，由人訴說。

怨在何處，情在何處《昭君·丹青怨》

演出：薪傳歌仔戲劇團

時間：2021/01/16 14:30

地點：臺中國家歌劇院大劇院

看完《昭君·丹青怨》後，腦海中一直浮現《愛我的人和我愛的人》歌詞：「愛我的人對我癡心不悔，我卻為我愛的人甘心一生傷悲。在乎的人始終不對，誰對誰不必虛偽。」本劇便是以王昭君與漢王及單于的錯愛為主軸，以夢中美人牽起姻緣，再因見其畫像而尋尋覓覓，最終三人皆不得所愛。

場次共分十一場，採線性時間序，上下半場分別為漢、胡地域分界，上半場演繹昭君出塞的緣由，以及昭君與漢王的分合，下半場為出塞以後的場景，寫昭君與單于的糾葛。在音樂風格方面，也做出明確的區分，上半場曲調節奏幽緩，多用於表現昭君內心的苦悶與怨懟。下半場則節奏輕快或激昂，如番邦宮廷的歌舞明快，富節奏感；又昭君哀怨因丹青圖誤一生，與單于的對唱時情緒曲調較為激動憤懣。

劇本原為連演十天的連臺本戲，要大幅縮減篇幅必須裁去枝蔓保留主幹。其衝突起為小人從中作梗，毀其姻緣，毛延壽指稱王昭君畫像中具有「傷夫滴淚痣」，恐紅顏禍水，昭君因此被打入冷宮數載。因皇后聽其琵琶聲，召其來見，昭君吐其原委而復寵。毛延壽見事蹟敗漏，便至胡營遊說單于奪愛。至此，昭君的愛情又被拆散，出塞番邦後，單于真心以待，昭君以一襲九天玄女所賜「銀針仙衣」讓單于不得靠近，只待黑江上建浮橋才願接受單于。三年浮橋完工後，昭君辜負單于跳入水中自盡。

大幅刪減的結果，讓故事脈絡集中在三個人物的情感表現，這也符合劇團擅長的抒情表現路線。留有「殘跡」之處大抵在九天玄女一段，前面場次中，王昭君母親提及求九天玄女才生下此女，埋了一個機關，而後昭君出塞途中於九天玄女廟歇息，又多了一個暗示，最後才引出那件拒人於千里之外的銀針仙衣。雖然筆者未曾見過連臺本戲版本，但可以想像神力的渲染應是演出的熱鬧之處，只是神靈展現可能多生枝蔓故被略去，又為了在本劇中保留那件「解決貞節問題」的仙衣而淡墨輕點。

這也看出在表演場域的適應與調整，本劇以情感為依歸，讓演員有充分唱曲發揮的空間，如第二場〈冷宮傳怨曲〉花了相當長的篇幅在抒發昭君的情緒轉折，從憤恨、淒涼到心寒，道出漢王的無情，這段唱曲張孟逸也表現得恰到好處，在情感的收放之間拿捏妥當；同時，同一空間演繹昭君父母擔憂之情，兩

個空間雖未交集，卻展現了親情的份量。這份情感延續至昭君即將出塞一場，讓父母送別子女，增添了另一種層次的情感。

在人物的設計上，昭君一直是被動、委屈的角色，戲曲導演劉冠良在節目冊提到：「原本由畫工毛延壽所繪的王昭君畫像，變成由王昭君自己描繪的三幅丹青，這層改動凸顯了王昭君的主動性……」其實在觀看的過程中，王昭君的「主動性」並沒有如此顯著，無論圖畫是否為自己所繪，她都是處在被他人決定的命運之中浮沈。以人物的主動性來說，單于是最直接而強烈的，上半場的奪愛看似無理，下半場的呵護又見其痴心，最後換來一場空。相較而言，漢王的主體性較薄弱，因毛延壽的讒言選擇將未曾見面的夢中情人打入冷宮，後又因皇后的建議才召昭君來見，最後番邦來戰未能保住愛人，只能親眼送她和番。

較可惜的是，昭君與漢王的「正面衝突」並未被勾勒，昭君被打入冷宮之時，覺漢王薄情，情感的錯付在第四場〈帝妃夜未眠〉理應產生正面衝突，當昭君知曉可能將被送往番邦之時，內心的複雜不言而喻，但這場卻收得相當快，淡化了兩人可能引爆的情感危機。漢王送昭君出塞時，她氣滿朝文武百官沒擔當，但不曾怨過漢王嗎？既是「丹青怨」，怨的真是丹青嗎？或是那個涼薄的漢王？最後一場，昭君即將跳入黑江前說了：「漢王涼薄胡深恩」，顯然她內心對漢王是心寒的。這份情感衝突未被處理，不知昭君對漢王是因為愛而不忍苛責，或敢怒不敢言，或是符合劇情需要，為營造一對佳偶被拆散的悲劇而淡化兩人的衝突，這部份的空缺令人有些思疑。

漢王與昭君的感情起於夢境，如《牡丹亭》「情不知所起，一往而深」，然而夢終究帶來一場空。昭君究竟情歸何處，可以是漢王，也可以都不要，但在漢人主論述之下，選擇番王單于的可能性較低，從「銀針仙衣」帶出的貞節思想亦可知，背後仍有一套正統的思考脈絡。王昭君的故事，本就是一個政權衝突下的犧牲，賦予一段動人的愛情，或許人生就不那麼淒涼，在一個無法選擇的命運之中，至少心知所向是自己選擇的，同時，王昭君的悲劇或許不在於無法選擇，而是選擇後的錯付。

整體而言，在抒情的基調下，戲的各方面完成度高，《昭君·丹青怨》以丹青串起的情感糾葛，讓演員有良好的發揮，情感的張力、音樂的豐富性、場面的冷熱調劑或是漢、胡地域空間的服裝表現上都恰到好處。這齣老戲雖沒有石破天驚的新意，但在整體和諧度上是令人舒服愉快的。

金光武林的華麗身影《大俠百草翁之金光飛樂ㄐㄝ`大對決》

演出：光興閣掌中劇團

時間：員林演藝廳

地點：2021/01/24 14:30

光興閣掌中劇團成立至今正邁入花甲之年，現今由第二代鄭成龍接手演出。此次六十週年推出的「光興大作」《大俠百草翁之金光飛樂ㄐㄝ`大對決》是對其父鄭武雄的經典戲齣《大俠百草翁》的致敬，一方面回應了當時輝煌的金光戲時代，一方面也從這個起點開展新面貌。

《大俠百草翁》是內臺金光戲時代的著名戲齣，戲為吳天來編排，由「新興閣」鍾任壁創演，鄭武雄自新興閣離開後自立光興閣，將《大俠百草翁》加以增添角色，成為其招牌戲齣。因此，《大俠百草翁》是一個不斷推進、再製的過程，經過多人之手的整理與演出，如今重新搬上舞台，將一齣體制龐大的戲擷取重點，再添入對金光戲的後台使用唱片音樂的發想，製造一齣「以音樂作為武器」的武林對決：《大俠百草翁之金光飛樂ㄐㄝ`大對決》。

《大俠百草翁》本是長篇大作，要濃縮在一場戲演出自然不容易，因此在老戲新編的「金光飛樂」版本上，戲的上半場花了較多時間交代來龍去脈，希望鋪墊觀眾的基本認知，但相對來說也因眾多角色有點混雜。至下半場將戲集中在百草翁與其子，以及東南派與西北派正邪雙方的決鬥時，劇情才更加明朗。「金光飛樂」延續了東南派、西北派的正邪對立局勢，以及百草翁亦正亦邪的性格，他不像其他「正派武林中人」具有正氣凜然與超然的人格，他有貪念、怕事，卻又擁有狡黠的小聰明來對抗反派，同時又有金光珠護體的不壞之身，是一個相對較有「人味」的正派。

「金光飛樂」這齣戲的決鬥起因於武林決鬥造成生靈塗炭，三皇五帝大表震怒，派曲盤王將所有角色的本命樂曲收至弦音曲盤洞中，因此所有角色皆無法使用武功，唯獨只有大俠百草翁與其子因有金光珠護體而倖免於難。一次曲盤王因修煉走火入魔，為反派西北派所救，為感念西北派之恩決意幫助之，邪惡勢力壯大後，正派東南派空空子尋求大俠百草翁的協助，無奈百草翁使用縮骨功躲避不見，為引出百草翁，空空子刻意欺騙東南派即將事成，將分得大量金銀珠寶，百草翁一聽便現出原形答應對抗西北派，取得曲盤王身上的弦音秘錄與雷音神針，以放出眾人本命樂曲。此時，百草翁之子正巧遇曲盤王於深山中尋找救命的蓮花，便為其摘下山壁上蓮花。曲盤王感激其救命之恩，百草翁之子自稱練得返老還童功，曲盤王便與其結拜為兄弟。正巧曲盤王要尋求徒弟傳授其弦音秘錄，忽遇百草翁有金光珠護體，便詢問百草翁是否願意傳習此技。

百草翁知道對方是曲盤王，心中暗自歡喜地答應。回至家中，曲盤王引介百草翁拜訪其「結拜兄長」，父子相見各懷鬼胎，兩人不願在曲盤王面前戳破謊言，只好百草翁向其子跪拜，由此製造諸多衝突笑點。父子兩人取得弦音秘錄後，便趕至曲盤洞放出東南派的本命樂曲。西北派派出經典角色萬金塔應戰，兩派廝殺激烈之際，故事在此收場，未完待續。

戲的核心在於「音樂是戲劇的靈魂」，也是「三分前場七分後場」概念的延伸，並以此為發想，形成戲的衝突點。此為呼應金光戲每一個角色都有其專屬的配樂，讓觀眾一聽配樂便知哪位角色即將登場，以網路用語來說便是「自帶BGM」——增加角色的辨識度。這些音樂中西混用，猶如大雜燴，如大俠桃太郎出場是兒歌桃太郎的配樂，神秘轎出場便是素蘭出嫁配樂。

在劇中有兩種音樂形式，一為現代樂團，一為北管樂，當角色的本命曲被收走時，便以北管樂伴奏，本命曲被釋放時則以現代樂伴奏。在劇中，那些本命曲是一張張的唱片型態，弦音秘錄猶如一本配樂清單，記載著每個角色的配樂，當東南派角色敢死俠被放出本命曲時，便要百草翁再放出武打專用弦音，否則「用古樂打不夠力」。在此，音樂被視為一種力量的展現，強調力度與節奏感，相較於現代樂而言，北管樂則略顯單薄，在武打的力度表現上較吃虧。劇中有其中一段是古樂與金光弦曲的對決，當時演奏的電吉他和嗩吶吹奏者走至台前各自較勁，以聲量而言，嗩吶完全被蓋過。這段的「中西樂隊大對決」有些可惜，因為只有其中一個樂器出面「迎戰」，而非整個樂隊的交鋒，再者，當時的決鬥似乎比的是聲量，沒有顯出各自的特色。

或許在金光戲的設定下，北管樂或傳統文武場註定較吃虧，當觀眾已然習慣聲光效果的大量刺激後，北管樂一對比之下不免屈居劣勢。這樣的處理方式或許不是刻意要貶抑古樂，而是想要凸顯金光戲的配樂特色。許多人聽到「金光戲」便以為他不倫不類、只注重表面聲光效果、缺乏文化深度等等，常常被貼上負面標籤，因此可以想像，劇團想要透過這樣的方式重新去回望配樂在金光戲中的重要性以及舞臺效果的影響程度。

有意思的是，金光戲是臺灣布袋戲發展歷程中重要的一個過程，無論它是否被喜愛或認可，吳明德甚至以為，臺灣布袋戲的發展走的便是泛「金光化」的道路。**【1】**當內臺金光戲的輝煌時代已然過去，當金光戲也逐漸變成一種「傳統」，當代的布袋戲逐漸與現代劇場跨界合作，引進不同型態的表演形式，拉開時代距離以後，是否能再一次去看待金光戲所形成的獨特美學。

因此，為什麼在劇中本命曲的音樂是對抗著古樂呢？是否意味著，金光戲一直背負著「背離傳統」的罵名？它想脫離傳統，卻又不斷被對照著傳統。如果比

較廣義的看待「金光」，會不會象徵的是一種沒有框架、既拼貼又融合的生命力？這樣的生命力在現今的布袋戲其實也一直在發生，只是現在較流行走跨界合作的途徑。當然，傳統文武場的式微也是刻不容緩的工作，只是一直在談傳承的同時，金光戲自然被忽略，他就像一個離經叛道的小孩不被重視。在維護「傳統」的同時，能否再多看一眼這個曾經叛逆的小孩也年華老去——我想這是這齣戲最主要的目的，而戲的效果也確實達到了這個目的。

註釋

1、吳明德：《臺灣布袋戲表演藝術之美》（台北：臺灣學生，2005年），頁81。

外臺風格的黏合《潮水孤蟾》

演出：明華園天字戲劇團

時間：2021/03/07 14:30

地點：高雄大東文化藝術中心

錢塘望潮向來是古典詩人、詞人的歌詠的對象，每年農曆八月中旬，錢塘大潮挾著萬馬奔騰的氣勢滾滾而來，捲起千堆浪花。在這自然天象之中，也存在著許多傳說，相傳伍子胥屍首被投入錢塘江中，每年農曆八月十八便乘著白駒浪花而來，因而被稱為潮神。明華園天字戲劇團的《潮水孤蟾》則是將月亮的引力神話化，化為太陰女神與金蟾將軍。傳說月宮中有蟾蜍，因此月宮又稱為蟾宮，金蟾將軍負責以定潮金珠穩住大潮，以不傷害黎民百姓。

一切事件起因於兩隻小妖意圖偷取定潮金珠，致使潮水兇猛撲向百姓，金蟾被天界貶入凡間。他在凡間救起一名落水女子月凝香，兩人愛戀相互陪伴一段時日後，小妖為奪太陰女神贈與的神泥再次侵擾而拆散兩人。而後金蟾音訊全無，月凝香為丹陽太子所救成為太后。月凝香生下一子取名「望潮」以寄託內心對金蟾的思念，此時覬覦皇位的攝政王劉希塘懷疑望潮並非皇室血脈。皇后在憤懣之下打破金蟾所贈玉玦，金蟾現身；在宮鬥之下，望潮殺害劉希塘保住皇位。

重新掌權的望潮因為血統問題而對金蟾懷有敵意，不承認他是親生父親，並在小妖的慫恿下毒害金蟾。劉希塘之子天驕對於父親被殺意圖報仇，便結合其叔父勢力起兵造反，沒有金蟾的協助，丹陽國面臨被攻陷危機。身受重傷的金蟾以僅存元氣再次協助望潮取得勝利，恢復國家安寧。此時望潮覺悟父親對他的愛，深深懺悔過錯。

人物的設定跨越神／人／妖三界，以人神戀的悲劇以及人性的權力欲望、鬥爭為主軸，嚴格來說，不斷製造衝突的小妖並非劇情走向的關鍵，而是在於天神被貶為人體悟到人間的愛與痛，道出「人類的相遇如此美麗」；相遇是美麗的，人性卻是自私的。月凝香作為一國太后，內心深處只想與愛人長相廝守、在錢塘江邊小屋隱居度日，對其子望潮而言，金蟾屢次出入後宮宮闈，對他無疑是一種血統的嘲諷。而望潮即使有父親金蟾的協助國家安定，卻在不斷受到「攝政王」的威脅陰影底下亟欲獨當一面，以證明自己的統御能力，與父爭權成為悲劇的來源。因此，真正攪動人間的並非小妖，而是權力欲望擴張下，對倫理綱常的撕裂。望潮這個角色無疑是令人心疼、又令人感慨的；吳奕萱的詮釋也恰到好處，偶有聽聞劉天驕唱現代歌曲時笑場，但在整體感情戲的處理上能掌握這個角色逐步被欲望吞噬，而後又極度懊悔的情緒。

有好的劇情、好的演員，但問題在哪呢？從「黑特劇場」幾篇文章來看，大抵以現代樂團過於吵雜影響聽覺感受、拼貼元素雜亂等等。如果進一步思考，這些元素同樣搬到外臺能否成立？舞臺上的「戲臺」不會那麼突兀？現代樂團更適合在戶外演出？那麼，這齣戲是想要營造「劇場內的外臺風格」嗎？

正明龍歌劇團曾演出《神仙受難記》，將室內場館營造為外臺風格，當時陳進興與孫詩雯也曾參與演出，但不同的是，該劇是以戲中戲演出外臺，因此場景設定合理。但就本劇「戲臺」而言，為何讓人感到突兀？整個舞臺區隔成三個區塊，接近觀眾的「江水」，演員可依劇情需要跳下水池；舞臺中央為主要演出場所，最後方的「戲臺」主要作為天界與宮殿，拉高的空間作為區隔其他事件的發生地頗為合理。只是，為何是「戲臺」？在一般室內劇場，只要是架高的區塊也能達到同樣的效果。可以說，「戲臺」的象徵意象太強，若是作為一般演出空間使用，而未能切合其意象，便顯得突兀。即使搬到了外臺，「戲臺上的戲臺」也同樣尷尬。或者，它存在的用意便是要告訴觀眾這是外臺風格？如「戲臺」上的跑馬燈主要為字幕，但室內場館已有兩側字幕，也顯得相當多餘。

至於現代樂團的音樂問題，我想並不是不能跨界合作的問題，現在的觀眾在各種跨界、拼貼、實驗之下大抵也見怪不怪，只是樂團的使用能否合乎聲情？在某些衝突、情緒高昂的時刻它能確實表現出激情，但這齣戲有許多抒情線，沒有適當的收放，便容易缺乏留白空間，也少了張弛的力度。所以問題不在於現代樂團吵雜，而是不斷處於高亢狀態使人疲乏。刺激觀眾的不只是聽覺，還有視覺的混雜。戲臺上螢幕播映的新聞報導、現代場景影片，並不能有效說明什麼，即使取消也不影響演出品質，而月凝香一角在尚未成為太后前的牛仔拼接服裝也反應同樣的問題，視覺效果上突兀而孤立。這齣戲就像把各種調味料都一次倒進鍋中，嘗試是否能迸出新滋味，可惜味道過於複雜攪亂了食物風味。

回過頭來說，到底要怎麼看待這種拼貼呢？為何有的拼得好、有的拼得雜亂？我想，可能是在各種拼貼元素之中能否找到內在邏輯的一致吧。像七巧板一樣，各個造型各異，卻能變化組成不同圖像，必定是先有想像的輪廓，並找到了適當的銜接點，才能構築成一幅圖畫。這齣戲或許意圖以「外臺風格」作為黏合點，戲臺的挪置、角色唱現代歌曲、現代視覺影像、現代樂團，一切的「現代」黏貼在傳統上，但——什麼才是外臺風格？是否擷取了外臺炫奇、熱鬧、風格混搭的特質，可是忘了尋求內在邏輯的統一呢？這齣戲，演員好、戲也好，可惜味道太多，攪亂了原味。

心裡的鬼魅：由陰影轉為幻覺幽影《犀望》

演出：正明龍歌劇團

時間：2021/03/27 19:30

地點：大稻埕戲苑

《犀望》以南朝宋人劉叔敬《異苑》中晉人溫嶠「燃犀」照見異世界作為發想，並取材自民戲《柳家店》作為故事架構，同時參酌電影《柳天素》與《犀照》。【1】《犀望》擷取了《柳家店》的三大元素：主角為醫館之子、主角捲入命案被判刑、行刑時使用民間法術使靈魂能回鄉完成生前心願，而電影《犀照》中女律師小芊一角則化為劇中女伴唐苑。

無論是《柳家店》、《柳天素》或《犀照》，都是帶有驚悚、靈異與詭譎性質的作品，《犀望》則是以奇幻的方式處理，減弱原本的靈異性；而原先使主角蒙受不白之冤的案件，也有了新的處理方式，原來一切並非冤案，是主角自生幻覺所致。

《犀望》故事敘述，周德輝繼承父親醫館行醫，其母親柳氏望子成龍，將所有希望寄託在周德輝身上。一日京城官夫人病重，重金求訪名醫，周德輝想利用這個機會完成母親的期望，為自己帶來名利。途中遇一友人綦凡結伴同行，山中忽見一包奇珍藥材，周德輝以為藥材主人必定相當心急，不願佔為己有，綦凡則一旁煽風點火、引誘其邪念，告知此為上天所賜。受不了貪念誘惑的周德輝侵佔藥材，並以此醫好官夫人、於京城獲得名聲與利益。

無奈東窗事發，藥材主人告發藥材被偷，並因此枉送一條人命，藥袋上的字號以及人證皆指向周德輝為兇手。周德輝急尋友人綦凡作證，證明並非他刻意侵佔，而是偶然拾起。女伴唐苑與周德輝結識互相欣賞，唐苑便決意為其尋找證據證明清白。唐苑找上法師幫忙，兩人點燃周德輝身上自小配戴的犀牛角，卻不見周德輝口中的綦凡，真相原來是周德輝自身幻覺幻化出的角色。因枉害人命的周德輝被判處死刑，行刑時，法師要其口啣還魂草，助其靈魂回鄉見母親最後一面。柳氏見周靈魂歸返，痛心回憶起自己對孩子的親情勒索、將所有功成名就的壓力加諸於其子，兩人互訴衷腸後了斷一樁心願。

從故事走向來看，「燃犀」的意象如節目單所言：「燃起犀牛角雖能照看鬼怪卻透不進幽微的人心」，原先作為人界與鬼界媒介的犀牛角，照見的真相從人性的黑暗面取代了實質的幽靈。劇中這個人格分裂或是幻象所產生的「綦凡」一角並未如影隨形的跟隨左右，他只在受到強烈誘惑時才出現，之後便消失無蹤。

但如果從戲劇邏輯來說，似乎有些不合理處。在劇中，犀牛角是一個相當重要的象徵物，它出現的情節段落主要有三：首先是周德輝便將犀牛角從小佩帶在身上，原以為是父親的遺物、用以連結父子親情，這個謎底在最後才解開——原來其父母知道周從小有這病（應指自生幻覺，未有明確病名），因此其父便將犀牛角贈與周以安定其心神。在此，犀牛角具有實質效益，用以安定心神。是故，若周從小有這病，那麼綦凡或是其他幻想的角色應該不會只出現一次，但在戲劇的處理上並未埋下相關伏筆。

其次，犀牛角最重要的功能是「照見真相」，這也是這齣戲別出心裁之處，將幽暗鬼魅轉化為人心的幽暗，而這個幽暗的來源又指向親情勒索，拋開這個謎幻詭譎的外貌，故事想訴說的其實是親情的壓迫造成的一樁悲劇，以及人性深不可測的幽暗。只是真相的揭發似乎一些轉折的力道，燃犀後並未見到綦凡，如此要推導出此為周德輝自生幻覺、侵佔藥材為自身過錯，似乎少了一些伏筆或補述，在這個重要的段落處理得稍快。此外，周德輝的貪念是否都能歸咎於母親的所造成的心裡陰影，或者貪念是自身本有的人性，似乎也難以論斷。

最後，周德輝被行刑後，唐菀燃起犀牛角作為亡魂的牽引，此時犀牛角是牽引靈魂歸鄉的重要媒介，這部份則貼合《柳家店》等劇的敘述方式。但《柳家店》等劇走向一個冤魂索命或因果報應的結尾，《犀望》則回頭扣合「犀望／希望」的意象，將父母的望子成龍的期望轉化為一股親情勒索，對子女心裡產生巨大陰影，此為周德輝的自生幻覺病徵找到合理的安置——由陰影轉為幻覺幽影。相較於因果報應等靈異手法，這齣戲回歸到人性化的處理，即母子的和解，這股燃犀力量最終化為周德輝魂歸家鄉的希望。柳氏這個角色並不讓人感到瘋狂或厭惡，而是以一種柔性的情感綁架訴說著為人母者，盼望子女功成名就有何錯誤？她不可恨也不可憎，但就是形成一股壓在心頭的陰影，我認為這個角色的處理是動人的。

整體而言，《犀望》這齣戲與正明龍歌劇團先前的新編劇有一些共同的特色：具有現世的思考、別出心裁的主題設定，但同時在細節處理上不夠細緻的問題。例如劇中不斷穿插出現周德輝的童年一角，他什麼時候會出現、什麼時候不出現讓人有些摸不著頭緒，看起來與成年周德輝處在平行時空，又或者是另一個幻覺？而唐菀一角在劇中是重要角色，她引領一切真相的揭發，可惜她與周德輝的戲份鋪陳不足顯得有些牽強；又，假如犀牛角如此重要，周德輝為何將犀牛角遺落山中不自知也不心急、又剛好為唐菀撿起？一些細節的安排過於順理成章，似乎也如同之前戲齣的問題。儘管對細節的處理能有許多討論之處，但正明龍歌劇團的戲所點燃的議題性，還是讓人期待每一次的亮點。

註釋

- 1、張育嘉：〈正明龍歌劇團《犀望》 點燃傳統故事火光 照見現代精神靈光〉，《PAR 表演藝術》第 327 期（2020 年 5 月），頁 72。

穿梭在歷史真實與想像虛構之間《再見包青天》

演出：臺北曲藝團

時間：2021/04/11 14:30

地點：臺灣戲曲中心小表演廳

電視上重播了數遍的《包青天》，即使那些情節早已看過不少次，每次播映仍能沉迷其中。故事中的包青天如此，那麼歷史上的包青天又是如何？我帶著這份好奇心，2016年赴便至安徽合肥尋訪一趟。包公祠內有包拯的塑像以及來自雲林三條崙包公廟的神像金身，一旁羅列了龍頭劍、虎頭劍與狗頭劍。走進墓園，這才真正接觸了歷史上的包公——幽暗的墓道盡頭放置一只黑色棺木，裡面僅存幾塊遺骨。一旁的展覽館則有出土時的陪葬木俑、青瓷碗等，影片也播放著遺骨的由來……。這個由來，便是臺北曲藝團此次創作的起點：《包公遺骨記》。

《包公遺骨記》是部紀實文學，講述1970年代意外挖掘出包公遺骨後掀起種種波瀾，作為清官象徵的包公，竟在遷墓回鄉時無處安葬，當時正處文革時期，風聲鶴唳，遷墓是迷信、是封建，因此無法落葉歸根。一群小人物在曲曲折折之中，竭盡心智地為保住包家祖宗遺骨，文革結束，各地興起重點文物保存風氣，人們再想起包公遺骨時，已不知包家子孫埋至何處，埋藏的陶罐空無一物，僅存當時出土送驗的部份遺骨。

在戲劇舞台上早已深植人心的虛構包青天，以及歷史上真實的包青天與其淒涼身後事，舞台上如何處理歷史真實與虛構？這也是首次將評書結合劇場，評書屬敘述體，戲劇屬代言體，兩種體裁是相輔相成或相互拉扯？

從結構來看，以葉怡均的評書為主旋律，其他演出形式如相聲、音樂與戲劇則屬陪襯，這樣的作法使整齣戲的結構穩當、主次分明，不會令人感到雜亂無章。葉怡均的評書以《包公遺骨記》為主幹，首先以多數人較為熟悉的包青天故事為引子，再帶入1973年包公遺骨被挖一事。

黃逸豪與吳思偉在此插入一段著名戲齣《烏盆記》，此處「烏盆」以烏紗帽作為意象的翻轉，演員將烏紗帽兩頭軟翅拔去，並將烏紗帽倒放，形成一方小小黑坑。有意思的是，這個作為官職象徵的烏紗帽並未再現或承載包青天的形象，反而是在包公遺骨運回家鄉受村書記阻擾時，才將村書記以頭戴烏紗帽的官員的形象以投影顯現。由此，這個烏紗帽並不指涉包公，而是擴增其文武百官的意象，並且是帶有負面意涵的官，顛倒的官帽也在控訴世道是非不分、黑白顛倒。

而此物件，無論是烏盆或是烏紗帽又作為「墳坑」的象徵，墳坑即如一個大烏盆，那一方黑黑的底洞承載著虛構故事與歷史真實。同時，小劇場的黑盒子空間更進一步作為墳坑意象的延伸，洪子晏與段彥希走在舞台二樓往下俯視觀眾席，用手電筒照著這一個「烏黑的坑」，誰究竟在坑裡？當村人再次找尋失落的包公遺骨時，僅見十一個陶罐，挖開陶罐之時，投影幕映現著人們往洞口窺探的圖像，彷彿黑盒子裡的所有人皆在這罐中，我們看著外面，外面看著裡面，誰是局外人？在此，隱喻著平民與貴胄皆無法逃脫歷史的擺弄、政治的傾軋。

這種翻轉倒置的意象除了上述的烏紗帽外，舞台空間中一輛倒置的腳踏車從未扶正過，戲末，燈光打在那不斷地轉動的腳踏車輪，輪轉是歷史的巨輪碾壓著公平正義，也是一種週而復始，曾經光明的被打入黑暗，曾經黑暗的又再度照亮。在劇中，各種意象環環相扣，宕滌出令人反覆咀嚼的滋味。

從演出效果來看，《烏盆記》再現了包青天的形象（非歷史上的包公），它黏合了曲藝的段落，讓演出從評書過渡到戲劇，再從戲劇過渡到相聲，作為中間的媒介，它適當地發揮它的意象，同時也不過份地喧賓奪主、搶走敘述體的主旋律。同時，它也作為一個虛構的象徵，其前為《包公遺骨記》的序言，當為歷史的真實，從史實擺盪到想像的虛構後，緊接著相聲的段落，相聲以探究何為真何為假為主線，「釧美案」的故事本源為何？劇作家為何要寫陳世美？以及包公的身世如何？是否為嫂娘扶養長大？這三個段落讓包公的形象穿梭在歷史真實與想像虛構之間。

相聲段落過後，回到說書主線，並進入故事的衝突與高潮處，看似妥貼順利的遷墓大事，因文革時期村書記害怕生事，喝令包家人不准在此埋骨。葉怡均的身份在此巧妙地轉為大隊長，以代言體與布幕後投影的村書記對話，那官員的形象雖躲於幕後不見本尊，卻又幻化為多重分身，這一個村書記的官樣，也不過是眾多官員怕事又霸道的縮影。

這一段歷史的收尾，由安排位於觀眾席的演員對台上發出質疑：這些故事是真的嗎？它的角色或許也代表某些觀眾的疑惑：這些荒謬的故事難道是真的嗎？或者說，這是一種驚訝大於疑問的口吻，難以置信的真實。或許是要強調故事的真實性，也或許是對臺灣觀眾而言難以想像文革時期種種荒謬情景，於是台上再次強調這是紀實文學。其實，我倒覺得不必搬出「紀實文學」來強調真實性，畢竟歷史的真實有多面向，一般人也只能見到其中部份。

最後，歷史的鐘擺又擺盪回來，那些拆了的文物古蹟又蓋回來，被抹黑的又平反，眾多領導、貴賓期盼著遷回包公遺骨以作為對於地方文物的重視。這段安

排了演員化用快板書的敲擊與音律，藉由民眾打被子、修腳踏車的聲響形成節奏感，訴說著這段翻騰史實的荒謬，也同時提供一種想像：曲藝表演只能站坐原地嗎？或是可以用什麼形式來表現聲情與節奏？這樣的嘗試無疑是令人驚喜的。相對來說，說書、相聲或快板書的節奏較為明快俐落，在軟性的抒情則由張士能取得平衡，無論是琵琶、雨聲棒或是提琴等樂器，展現了多元的聲貌，也為這齣戲增添不少感性情懷。

這一場說書與劇場的結合，以從容不迫的姿態讓說書保持在主旋律，而以戲劇的部份填充或映現觀眾的想像，其他曲藝形式的調度與安排也能恰如其分鑲嵌其中。誠然，對於一心只愛說書或相聲的觀眾而言，或許會覺得聽得不夠過癮，但是在傳統曲藝表演以外，能夠開展另一種形式，對劇團而言這雖然是第一次的嘗試，卻也讓人看到更多曲藝的可能，這不意味著必須要走向戲劇化，而是如何調度與串連段落、如何運用與想像聲音的可能性。

回望經典，再創「薪」意《望鄉之夜》

演出：薪傳歌仔戲劇團

時間：2021/04/17 14:30

地點：臺灣戲曲中心大表演廳

薪傳歌仔戲劇團上一齣大戲《昭君·丹青怨》是整理廖瓊枝內台時期的拿手好戲，此次則是她在廣播時期的經典戲——《望鄉之夜》。此為台灣五〇年代左右內台經常上演的胡撇仔戲，在廣播電台時期也轟動一時，經過重新整理修編再次搬上舞台不僅是緬懷過往，在保存劇目方面也具有積極意義。

觀覽薪傳近幾年製作的大戲，除了延續以往經典劇目的傳承意義外，也積極開拓新局，如 2018 年的《夢斷黑水溝》是面向台灣、開拓本土化的意義，而《昭君·丹青怨》與《望鄉之夜》則有意識地傳承廖瓊枝的經典戲齣外，也對內台時期與廣播時期的劇本進行重新整理。學界雖曾編寫四大冊《歌仔戲劇本整理計劃報告書》，傳藝中心也整理及紀錄內台歌仔戲口述劇本，卻仍有許多未竟之處，經過時間的散逸與老藝人的凋零，如何銜接那段逐漸淡去的過往，或許也是薪傳選擇「老戲新作」的意念取向。

《望鄉之夜》是齣奇情三角戀，祝賢宗與韓麗美為青梅竹馬戀人，可惜祝賢宗被迫娶郡主趙芙蓉為妻。郡主不甘被冷落，聽聞韓麗美為其心頭刺，便派出自家女殺手玉嬌殺害韓麗美之母，並活埋韓麗美。韓麗美為師父所救，訓練其武藝，並要其改扮男裝，取名藐塵。韓麗美之弟韓志保則在那場打鬥中為大理國胭脂公主所救，為報母仇，其入贅為大理國駙馬準備出兵白馬城。藐塵隱藏真實身份助祝賢宗打邊疆戰役，並向韓志保揭露身份，希望將仇恨轉向趙王爺與郡主。趙王爺為保其女兩方打鬥，韓家殺玉嬌與郡主順利報母仇。祝賢宗知藐塵身份後，藐塵決意離開。

《望鄉之夜》與《昭君·丹青怨》相同，都是從連台本戲剪裁精鍊而出，勢必得刪去許多枝蔓以符合現代人的觀戲習慣。《歌仔戲劇本整理計劃報告書》收錄 1959 年汪思鳴廣播劇團的劇本僅有兩場，講述韓麗美與其弟韓至保失散，韓麗美至廖老闆家為奴，廖老闆覬覦其美色，為祝賢宗所救。而 2000 年薪傳曾於保安宮演出的外台版本【1】因未見相關演出資訊，筆者無法判斷其早期版本為何，然而從相關資料來看，2008 年保安宮家姓戲的演出紀錄，與此次薪傳演出的版本接近，差異或在結局與細部人物的處理，【2】薪傳新版的《望鄉之夜》祝賢宗與韓麗美並未走向圓滿結果，以悲劇收場增添一絲惆悵與遺憾。

在細部的情節精煉之外，此次演出更重要的是加入廣播歌仔戲的概念以及舞台

的運用。左側舞台前方設置了廣播電台，由廖瓊枝與趙美齡唱廣播版本《望鄉之夜》，投影幕後，三名主要演員張孟逸、古翊汎與江亭瑩分飾劇中角色上場，前、後場聲音交錯往來或疊合共唱同一角色。廣播舞台的設置大約出現在上下半場的開頭與結尾，偶爾以畫外音方面補充劇情發展，因此廣播聲音與劇場演出關係相得益彰，不過度干擾演出節奏。從廣播劇的角度來看，劇場映現了聽眾想像的畫面，由聲音推動劇情與人物行為，也可以簡要的交待劇情走向；從劇團的角度來看，聲音的承接也象徵一種傳承。

主舞台上，則有月牙形旋轉舞台作為場景空間的運用，月牙一方面呼應了「望鄉之夜」的意象——月是故鄉圓，可惜韓麗美因身陷情感糾葛而害了母親與親弟，故鄉的月不圓，人也無法團圓，月的陰晴圓缺也呼應了韓麗美與祝賢宗「但願人長久」信念的落空。因此，不圓之月定調了此劇不圓滿的悲劇性質。在舞台的運用上也頗為靈活，例如第三場〈錯愛〉為祝賢宗與郡主完婚，韓麗美成了婚姻的第三者，這場三角關係上，祝賢宗與郡主分別從月牙兩側步上形成交集，而韓麗美則從月牙舞台中間走下，視覺畫面正好構成一個三角關係，具有簡練的視覺美感。

旋轉的舞台也類似跑圓場的概念，演員隨著舞台旋轉起落，使畫面更具流動感，但是略帶傾斜的舞台也不禁替演員捏一把冷汗，要行走於動態的舞台上，又要同時兼顧身段與唱腔，看起來相當不容易，幸好演員們都能穩當地完成各種動作。

這個凝煉的舞台設計使空間看起來簡潔又富有動感，也呼應了這部戲既抒情又兼具武打場面的平衡。以往薪傳的戲大多以抒情為濃墨重彩處，戲的步調相對較為悠緩。而《望鄉之夜》原為胡撇仔戲，在劇情的表現上應較為緊湊明快，薪傳的版本不使用機關佈景來增添緊張刺激的效果，它集中訴說一個愛情與親情的故事，而各場次連結緊湊，並不讓人感到拖沓，輔以幾場武戲場面，調劑了冷熱平衡。而張孟逸一趕二別具看頭，上半場以旦角飾演韓麗美，下半場則以生角應藐塵，張初習生角，而後改習旦角，因此即使從旦角跨到生角亦不生疏，舉手投足間帶有溫文儒雅的小生氣質。

《望鄉之夜》可說在敘事與抒情之間取得靈動的平衡，它不以刀光劍影的機關佈景為噱頭，而是試圖凝煉情感與情節，使結構更為精實，加上舞台形式的簡練與流動感，以及廣播電台的現代劇場手法的引入，讓這齣內台時期的連台本戲，以及廣播時期的熱門戲齣擁有新生命。因此，《望鄉之夜》不僅是對過往戲齣的回望，也是「薪/新傳」概念的再延續，不只薪傳也傳新。

註釋

1、參考節目冊所述。

2、根據「台灣大百科全書」紀錄，韓麗美與祝賢宗為一家團圓的喜劇收場（網址：<http://nrch.culture.tw/twpedia.aspx?id=12509>）而「2008 保安帝文化季一望鄉之夜」則收尾在韓至保報母仇殺郡主，未提及韓麗美與祝賢宗結果如何（網址：<https://reurl.cc/DvVQ9E>）。

金光戲的奇幻魔法《羅傑的奇幻之旅：石魔人》

演出：蘇俊穎木偶劇團

時間：2021/08/20 19:00

地點：台南新營文化中心廣場

臺灣迎來三級警戒後，所有表演活動乃至戶外酬神戲的停演，對劇團無疑雪上加霜。在漸次鬆綁後，降為二級警戒的時刻，部份劇團總算從窒息中透出一口氣息。幸也不幸，布袋戲的觀眾本就不多，在有限制的容留人數政策下，倒也能維持原本的演出型態。

夜晚的新營文化中心廣場前，圍隔出一塊小小的表演場域與觀眾席，原本戶外演出觀眾的流動性，早已習慣被實名制所制約。孩童們在等待開演之前，在戲棚旁穿梭躲藏，戲班則在戲棚周遭淨台、揮舞著焚燒的金紙。開演前十分鐘，由樂師陳文龍進行鬧臺，為這齣布袋戲定調：以傳統文武場演出、改編自西方奇幻小說《哈利波特》的金光布袋戲。

《羅傑的奇幻之旅：石魔人》（後簡稱《石魔人》）為《羅傑的奇幻之旅》的延續，相較於第一部曲主要人物為羅傑與兩位好友，這一集中則在羅傑與麗麗——分別代表太陽與月亮的傳人，並以愛與勇氣作為主題。日與月的設定相當帶有神話色彩，或者讓人聯想到道教系統的太陽星君與太陰星君，也就是說，雖然故事概念取材自《哈利波特》，其人物形象如招牌圓眼鏡、圍巾與魔法棒讓人一望便知其來源，但是說故事的方式與形式仍是非常東方傳統的。

首先，故事內容不離金光戲善惡兩方的對決，以及英雄救美的套路。故事講述羅傑欲向麗麗表白時天地忽然一陣騷動，愛冒險的麗麗拉著羅傑去魔洞一探究竟。而後沉睡的大魔頭現身、直搗魔法學院，並殺害了校長鄧達。要解救此一危境，唯有等待傳說中的太陽與月亮的傳人。校長身邊的跟班雞與犬擔當了本劇插科打諢的角色，兩位小人物想要找尋傳人解救世界，便向博士尋求答案；而魔界也正想透過吸取日月精華來壯大自己。羅傑與麗麗都不知情自己是日月傳人，麗麗在前往魔洞時被抓。

羅傑為救麗麗勇闖難關，博士與雞犬為羅傑灌金光，助他闖關成功，經歷許多關卡後，石魔現身，兩人一決死戰。正在羅傑屈居下風之時，鷹馬啣日月明劍前來助陣，羅傑刺向石魔，在石魔的體內綻出一顆繽紛的魔法石，原來魔法石一直都在它體內。石魔化為彩屑，但無辜的麗麗已犧牲。此時羅傑痛心自己即使擁有最厲害的魔法又如何，連最愛的人都無法拯救。他講述著日月溫暖人心的力量更勝於魔法。最後魔法石救了麗麗，她甦醒過來，兩人也終成眷屬。

在《石魔人》的故事中，魔法石對石魔具有一定吸引力，但是對羅傑與麗麗而言，卻不是必要守護的東西，在劇中的功能比較是機器神的作用，用來解救無能為力的情況。可以說，這對情侶其實並未意識到自己與生俱來的天賦，作為日月的傳人，他們只知自己擁有某些特殊能力，並沒有拯救世界的理想，他們是無端被捲入這場光明與黑暗的決鬥之中。真正推動善惡對立的是太陽學院的復仇者聯盟：雞、犬與博士，他們想盡辦法幫助羅傑，在解救麗麗的同時也打敗黑暗勢力；這三個臭皮匠也擔當了本劇插科打諢的角色，讓決鬥的緊湊調性下有所放鬆。整體而言，故事的內核是愛與勇氣，外圍則是善惡對決，它延續了第一部曲的模式，在跨文化改編之間，保留了較多金光戲的特色。

如果說如何呈現「魔法」的舞臺效果是這齣戲的一大挑戰，如同紀慧玲於第一部曲《羅傑的奇幻之旅》評論：「西方魔法特效、場景一旦搬至布袋戲舞台，如何變出新把戲，或說，如何借用靈感，改頭換面？」【1】在這一部《石魔人》的舞臺效果中，把握住「幻化」、「變幻萬千」的概念。在金光戲中幻化真身，忽為人、忽為神、忽為獸是常見的處理方式，這次的變幻不僅在偶的形體轉換，也在偶的大小尺寸之間極盡限制，以及舞台復刻「五台變」佈景和後場音樂的調性中變化。可以說，這次的幻化是更全面、整體環環相扣的。

東方的奇幻以「法術」為主，每個人各顯神通、金光強強滾，西方魔法則以咒語、法器為主，在《石魔人》中，保留了咒語的威力，但是手上的魔法杖不見效果。更厲害的反倒是東方的醜陋灌頂與加持，在羅傑前往與魔人決一死鬥時，便是靠著「三個臭皮匠」的瞬間金光加持，助其一臂之力：羅傑瞬間縮小身體尺寸，進入重重機關之中。

「五台變」的每一幕機關佈景等同一個關卡，以螢光漆繪出繽紛鮮明的各式鎮守妖怪，幕與幕之間環環相扣、瞬間變換，羅傑便在這不斷變化的機關中突破關卡。從第一關骷髏人把關，到第二關紙人關，羅傑同樣化成紙人與紙人兵搏鬥，到第三關火龍關，金光飛劍盤繞，羅傑化成蟾蜍吞掉金光飛劍，第四關白骨關，他化成各種手勢大掌破白骨，最後迎來魔王關。石魔化成大偶，足有成人高度，由兩位操偶師共同支撐戲偶，此時舞台分裂為二，石魔彷彿將戲台撐破蹦出，相當具有視覺震撼感。而羅傑仍為一般尺寸戲偶，創造出以小博大的視覺效果，操偶師著黑衣立於戲台前為羅傑做著各式飛舞的動作，讓畫面更為動態流暢。此外，部份場景也加入電影鏡頭效果，例如鄧達校長與魔王對戰時，彼此各施法力，宮殿羅馬柱於空中飛舞對決，它彷彿帶有電影的旋轉鏡頭，帶出了角色的旋轉視角；而在最後羅傑與石魔決戰時，鷹馬啣劍予羅傑助陣，在日月明劍刺向石魔時，採用了慢動作鏡頭，最後石魔化成一團彩屑，亦相當具有震撼感。

後場音樂則採用傳統文武場，在此奇幻的調性下，猜想使用唱片配樂也許更具刀光劍影之感，但令人驚喜的是，傳統文武場的豐富多元性，反而增添了音樂節奏的變化感，每一關卡都有專屬的音樂節奏，或輕快或緊湊，帶來童趣與冒險的不同體驗，猶如觀看電玩人物的闖關遊戲，不再只有不斷打鬥的音效。

同時，金光戲的道具用得相當克制，如金光劍、金光轉盤、羅傑的太陽球實則為金光球等等，仍是傳統金光戲道具的運用，猶如前面提及，這齣戲主要採用形體幻化的概念，因此傳統道具的使用並不十分頻繁。其中一個比較特殊的道具運用是以五彩旋轉燈作為魔法石，五彩旋轉燈光在噴霧之中散發出奇幻迷離的光彩，著實炫目令人著迷。

這是一齣盡情馳乘想像力的作品，變幻萬千的技法創造出東方的魔法。其故事原型雖來自《哈利波特》，但我認為這齣作品或許可以拋去這種表層的連結，羅傑脫下具人物表徵的圍巾與放下手中的魔法棒，他依然可以是羅傑，並且不影響故事的敘述方式以及表現手法，畢竟它已經成為一個獨特的金光奇幻作品。或許《哈利波特》是一個噱頭，較容易吸引觀眾的想像：「《哈利波特》變成布袋戲會是什麼模樣？」但它的劇情處理、後場音樂、舞台佈景仍是相當金光戲的傳統，只是在金光戲的基礎上加了一些魔法，讓它玩出不一樣的味道。也許接下來該問的是：「金光戲還能玩出什麼樣的奇幻魔法？」

註釋

1、紀慧玲：〈東西魔法的社交距離《羅傑的奇幻之旅》〉，表演藝術評論台，網址：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=58335>。

簡單的戲，黏人的椅《五女拜壽》

演出：薪傳歌仔戲劇團

時間：2021/11/20 19:00

地點：台南南鯤鯓代天府

戲台前擺滿一張張的紅色塑膠椅，觀眾席周遭圍繞著南鯤鯓代天府「平安鹽祭」的三角錐體鹽堆，紅白色相映著戲台上的燈光。我抵達之時已結束扮仙，觀眾大多就定位，台上主持人用國語說明今日演出《五女拜壽》，後方觀眾討論著，究竟是「五女拜壽」還是「舞女拜壽」？在這場外台戲演出，台上演出精彩，台下討論也相當熱絡。正式開演前邀請廖瓊枝致詞，她談起了過往的艱苦日子，以及五府王爺如何協助她渡過難關，觀眾也七嘴八舌地談著王爺的神威顯赫。

《五女拜壽》原為顧錫東創編的越劇，也曾製作成戲曲電影，獲得許多佳評。此劇為首尾呼應的結構，以五名千金與女婿依次為父親楊繼康拜壽拉開序幕，而在中間經歷百轉千回的人生滋味後，再次以五女為母親拜壽為結，首尾寫樂、中間寫哀，哀樂相襯，傳達了「花無百日紅，人無千日好」的唏噓與善惡終有報的因果循環思想。

戲正式開演了，第一場拉開大幕，滿臺的演員便以絢麗奪目的服裝吸引觀眾目光，紛紛讚嘆起頭飾與服飾，即使坐在遠方，也能清楚看見頭飾閃閃發光。此劇演員眾多，加上楊繼康夫婦共有六對夫妻以及其他僕人，同時出現在台上時，著實眼花撩亂。幸虧不同對夫妻分穿上不同的顏色，一對夫妻一種顏色服裝，觀眾得以迅速判斷誰與誰為一對。而困難的在於，一旦演員換了裝束便不容易判斷身份，例如丫鬟翠雲在落魄之時換穿破衣，觀眾便開始討論這是哪個角色，幸好這樣的疑惑不會持續太久，隨著劇情推展，大多能判斷角色的身份。這齣戲較特別的是，雖然是以楊三春為主，但其他角色戲份相當平均，各有所發揮，楊老夫婦的老生、老旦，以及各對夫婦的小生、小旦，甚或以丑角應工的二女婿都能各自發揮其特質。多位演員的水準具有高一致性，並無差距過大的問題，對觀眾而言也較不容易出戲。

回到劇情上來說，猶如《紅樓夢》賈府極盛之時的富裕與榮華，在這場壽宴上，四對女兒女婿紛紛獻上奇珍異寶，連丫鬟翠雲也穿得一身亮麗，如此更凸顯三小姐楊三春與鄒應龍夫婦的貧困，身為養女的她穿著一身布衣，也無起眼禮品可送。嫌貧愛富的母親與二小姐夫婦自然是瞧不起楊三春，只想趕緊將他倆打發走。

福禍相依，在此極樂之時，朝中傳來宰相嚴嵩弄權，迫害楊氏九族，楊繼康被抄光家產流落街頭。原先爭著扶養雙親的大女婿與二女婿，見情勢不對見風轉舵，改拜嚴嵩為義父，並將親父母趕出家中；四女兒與五女兒同嫁陳家兄弟，兩對夫婦不忍心父母流離失所決議收留，然其公公怕受牽連，在不顧眾人反對之下，堅持不留楊繼康。楊老夫婦再次流落街頭，靠著丫鬟翠雲行乞照料，在滿天風雪中，楊三春的小叔鄒士龍遇見受寒倒臥雪地的翠雲，翠雲與楊三春相逢，楊三春便出外尋父母。三人重逢各訴衷腸，楊母自認當時虧待楊三春，不願與三春返家，在三春求情之下母女和解。而赴京趕考的鄒應龍此時衣錦還鄉，他用計謀揭露嚴嵩之惡形，楊家再次復權。在楊母壽宴上，依靠嚴嵩的大女婿與二女兒夫婦家道落敗，為楊繼康逐出家門，為感念落魄時翠雲的不離不棄，將翠雲收為義女，並與鄒士龍結連理，再次合為五女拜壽。

這一齣家庭倫理劇緊扣人心，雙親的扶養議題自古皆然，即使在當代社會亦不乏覬覦家產爭奪扶養權的兒女，待父母無利用價值便輕易拋卻，老父母只能卑微地流離兒女家中。而最不受疼愛的那個，常常是最孝順的，猶如楊三春一般，即使被母親看不起，卻不曾怨嗟冷落以對。

這樣的家庭倫理劇反映了社會現實景況，即使改朝換代，人性依舊不變，對觀眾而言能輕易地取得共鳴。可喜的是，薪傳並未將這樣的題材處理得過於灑狗血，除了二小姐夫妻愛財、視錢如命，大女婿愛權，趨炎附勢，楊家幾位千金都算得上有情有義，大小姐甚至不惜與丈夫對抗，每一對夫妻都有其性格與樣貌。劇中不極力地渲染老父母的悲情，拉大善惡力量的衝突，而在殘酷的現實中保有一絲人性的溫情，也道出兒女的無奈與不得已。

於是，觀眾入戲深，常隨著劇情發展而相互討論與鼓掌，以往的戲曲舞台，掌聲大多是給演員本身的，或喜愛其唱腔身段等，但這齣戲的觀眾常常被劇情牽引著，例如楊繼康落敗時暫留於二女婿家中，為二女婿所趕，此時楊老夫人一怒之下賞了他一巴掌，觀眾鼓掌叫好，或是楊繼康重返官場、穿上官服出場時，觀眾也隨之鼓掌，那是一種隨著劇情欣喜、憤怒的表現，彷彿跟著劇中人物一同經歷了人生的悲歡起落。當楊三春與楊父重逢時，一段父女相逢的悲痛與欣喜也引出不少觀眾的淚水，不少人偷偷揩著眼淚。觀眾也猜測並討論著劇中人物的想法，例如楊母不願隨楊三春返家究竟為何？有人道出，作母親的大概拉不下臉吧，前後排的觀眾也相互呼應著這樣的說法。

兩個多小時的戲，對於坐在塑膠椅的觀眾而言，多數是感到疲憊的，到故事後半段，有人坐不住開始起身拉筋、活動筋骨，甚或找到熟識的親友一同討論劇情。即使觀眾身體是浮動的，但沒有人輕易地離開現場，這突顯了這齣戲對觀眾的黏著度是相當高的。以往，總認為外台戲就要熱鬧，或刀光劍影的武戲，

或用各種耳目之效拉住觀眾，但新傳的《五女拜壽》證明了一件事，一齣能夠扣人心弦引發共鳴、演員表現良好的好戲，便自然能黏住觀眾。這樣的劇情再簡單不過，有些觀眾看到貧窮的文人鄒應龍出場時便斷言他以後會中狀元，這些套路觀眾都很熟悉，即使都知道結局了為什麼還甘心看完呢？像是劇中楊繼康對大女婿說的，我要留一口氣看你們的後路如何，對觀眾而言，要親眼看見惡人受懲才能消消心頭氣。

這齣戲滿足了觀眾對善惡終有報的寄託，也為破鏡重圓的親子之情動容，沒有華麗的佈景，只用一個簡單的故事演好一齣戲，而觀眾的即時討論與回應，也是屬於外台戲的獨特風景。

誰「掌·控」了戲台上的人生《掰》

演出：真快樂掌中劇團

時間：2021/11/14 14:30

地點：臺灣戲曲中心多功能廳

戲偶是「有體無魂」，猶如劇中的唱詞「柴頭尪仔無性命」，而操偶師的手是「有魂無體」，戲偶的生命由操偶師「掌控」。若說人生如戲，在人世間這一座舞台之上，性命與命運又是由誰「掌控」呢？真快樂掌中劇團在今年度戲曲夢工場的新作《掰》，以宋話本《碾玉觀音》為故事主軸，帶出了「人／偶」的身影疊合，發出生命之喟歎。

故事是由入夢開始的，夢境往往暗喻著人間的轉瞬即逝。偶師在工作桌邊吃泡麵邊看劇本，與滿桌的偶頭對望著，投影幕上投影著偶師的視角，偶的視角也對映著偶師的臉。在一陣煙霧之中，文武場樂師一人持鐘、一人持響板，如同引魂者敲打著淒冷的節奏；此時偶師化成渡魂使者，欲處理一樁夫妻糾紛，他引著祂們的魂，只見偶師的空手，不見戲偶，有魂無體的夫妻跟隨著渡魂使者在陰間跋涉，直至陰間第一殿，在鏡臺前望見了陽間的種種。

至此，故事的主軸方顯——《碾玉觀音》講述郡王府欲強娶婢女秀秀為妾，秀秀不願，趁郡王府祝融之時與府中碾玉匠崔寧私奔，兩人逃至潭州生活。不巧兩人被府內奴僕撞見，於是被抓回郡王府審問，崔寧將私奔之罪推給秀秀，郡王饒其不死判處流放。在流放途中，崔寧聽見秀秀呼喚之聲，秀秀稱為郡王赦罪，便跟隨著而來。一日郡王府派奴僕找尋崔寧刻白玉觀音，忽遇秀秀大驚，並告知崔寧，秀秀已被打殺在郡王府。崔寧不信，詢問秀秀是人是鬼，只見秀秀離地飄升，兩人一同做了鬼夫妻。

在宋話本版本中，郡王並未強娶秀秀，反而賜婚崔寧與秀秀。秀秀趁亂逃走，遇崔寧之時便要他一同私奔，威脅今夜先作夫妻，崔寧只道不敢，秀秀說：「你知道不敢，我叫將起來，教壞了你。你卻如何將我到家中？我明日府裡去說！」在原先版本裡，秀秀對愛主動又堅決，甚至不惜玉石俱焚。而真快樂的版本裡，秀秀是被壓迫的角色，崔寧的卸罪之辭顯得負心，但似乎也較難解釋秀秀既恨崔寧，又何以跟隨流放、一同過上夫妻生活，直至真相被揭穿後才索命於崔寧。這對鬼夫妻一同下了地府後，彼此都有些怨懟，可惜只能藉由渡魂使者之口知道兩人心有不甘，但並不清楚兩人各自怨歎什麼。或許，劇團在短短一小時內無法顧及情節的深化，或者，目的是藉由《碾玉觀音》的故事來傳達分離與離別的意象，操偶師的雙手結合與分開，像是分別代表著秀秀與崔寧，他們經由「上帝之手」結合，卻也「手分手」的分離，至於離別後的陰間

重聚，並非處理的重點，可以說創作的概念與形式優先於故事結構。

這齣戲更強烈的意旨乃是人在世間的舞台上，猶如偶在彩樓之上的展演，生命是短暫的，如南柯一夢。多數時候，偶待在戲籠裡，等待下一齣戲的上場，而人也在虛無縹緲的異空間裡計算一世的功過，再等待下一世的新角色。戲末，生、旦、淨、末、丑等眾多角色自空中落下，經由操偶師的手，重新賦予他們生命。而誰又賦予我們生命？我們的下一世又會是什麼角色？這個設定將戲的意境加深，帶往人生哲思的境地。

如是，不難理解整齣戲都帶有喪禮祭儀的調性，文武場的鑼鼓與嗩吶淒清幽緩，陰間與引魂設定為戲劇擴展另一個隱藏的、幽冥的空間國度，訴說著那些戲台下或是謝幕的人生。同時，隱藏在戲偶之下的雙手也被揭露出來，當投影幕播映著操偶師的手部動作時，把觀眾平日不得見的、賦予戲偶靈魂的雙手清楚展現在眾人眼前，然而對觀眾而言，必須用想像去填充戲偶現今可能的姿態，現在的秀秀和崔寧正在交頸相靡或是相互擁抱？看似揭露了什麼，卻又空白了什麼，戲偶依著操偶師而生，操偶師也依著戲偶傳達悲歡離合。

至於節目冊提及的「藉由演師與布袋戲的相互視角，重新建構主從的關係」並未十分明確，整場戲仍是以操偶師的視角為主，偶爾在投影幕上可見戲偶望著的操偶師的視角，但相當少數，且尚未能牽引更深的探索，觀眾仍不知戲偶是如何看待自身或看待操偶師等等，反而藉由空手操偶的動作，更加深兩者相依、不可或缺的關係。較為可惜的是，操偶師的臉上裝有即時鏡頭，帶領觀眾以他的視角看戲偶，如此形成「觀眾－偶師－偶」層遞的觀看視角，但當日觀看時，螢幕上的訊號時時延遲或定格，無法如實傳達劇團的設定效果。彩樓的反轉、將戲台後側轉向觀眾、偶師的即時鏡頭以及螢幕上的手部動作，皆可見劇團欲揭示平日觀眾「不可見」的部份，但不可見的又豈止是隱藏的幽冥空間，不可見的人心更令人迷糊，劇中秀秀究竟有沒有真的恨過崔寧？崔寧愛過秀秀嗎？心理空間也許是另一個可深化或揭露的隱藏國度。

「人生如戲」或許是老調重彈，但《掰》卻將人與偶的身影疊合得淒然，它以幽冥國度反寫人世間的悲歡，偶的人生由操偶師掌控，那麼人的人生是否也有上帝之手來掌控？戲台與陽間，戲籠與陰間，誰又牽引著我們的靈魂？短短一小時的戲，卻猶如望鄉臺照見人生。

回首向來蕭瑟處《王爺飯》

演出：真快樂掌中劇團

時間：2021/12/18 19:30

地點：臺灣戲曲中心小表演廳

《王爺飯》原訂於今年（2021年）5月14日演出，就在前三日，全國疫情警戒升至第二級，室內外場館開始限制人數，於是《王爺飯》便一路順延到12月才恢復售票演出。做戲人都說「王爺飯真黏」，這是對戲神的虔誠，也是離不開戲台的吸引力，百轉千回後，總是又攸轉回戲台上。在疫情期間，許多戲班與演員只能自謀生路，即便經歷了許多風霜，疫情趨緩後，大家又紛紛回到戲班，或許也應證了——「王爺飯真黏」。

戲如人生，真快樂掌中劇團的《王爺飯》也同樣歷經波折才重回舞台，戲中戲班的酸甜苦辣，呼應著現實中的景況。《王爺飯》在主題的處理上，沒有訴諸悲情或怨天尤人，像是一個歷經滄桑的長者緩緩地道著過往，內心瞭然而淡泊無求。

戲的開場由一個小男孩帶著手電筒照著一座小彩樓，彩樓的影子映在右側戲台帆布上，外部是戲台的影，內部則透著戲班團員的影，主演向其他操偶師說戲，安排著今日演出戲碼。在虛實相映的戲台上，象徵著觀眾平日不常見的戲後台，條紋帆布是一般外臺戲棚常見的搭建設施，帆布覆蓋之處是演員準備區，它看似開放又不全然開放，好奇者總是繞至後台從空隙間窺探演員，得見又不得見的觀看體驗，如同劇中觀眾只能見到演員的影子在虛實之間窺探並想像著。而說戲部份，則勾勒出外臺說戲之景，外臺演出多為幕表戲，主要由說戲先生安排主演與故事情節等作活戲，這也是與一般「文化場」演出差異之處。

真快樂掌中劇團近幾年在劇場演出的「文化場」帶動了當代布袋戲的新美學，探索並嘗試了布袋戲進入劇場空間的運用，諸如《孟婆·湯》或《一丈青》都具有相當成熟的手法，也讓人看到布袋戲新的可能。前兩齣戲皆以女性為主體，《孟婆·湯》是女性命運的流轉，以眼淚化為遺忘的孟婆湯，《一丈青》則是以劇團第一代女主演江賜美為故事主角，講述女主演在艱困年代衝州撞府的演戲人生。《王爺飯》則以一位女操偶師阿真回到戲班幫忙「二手」（助演）作為「王爺飯真黏」的象徵角色，故事至此，原以為如同《一丈青》聚焦於女主演江賜美的人生，然情節發展實以戲班為主體，帶出另一層生命體悟。

劇中用幾個段落訴說戲班在演外臺戲的過程中，與廟方、請主建立起不同程度

的關係，或有如開場時的阿福伯，在演出前便先送上戲金和金孫的油飯，象徵著彼此請僱的信任與友好關係；亦有做完戲後，廟方與請主皆不見蹤影，挨餓的團員只好向土地公擲筊帶回麵龜順便填充肚子。外臺演出難以控制的難測風雲亦時常打亂演出節奏，沒有怨懟，在風雨過後放晴之際，仍舊感謝神的保佑。如此酸甜苦辣的戲班人生，用阿嬤江賜美的畫外音作為一種心靈的寬慰，要他們忘掉種種不愉快，撫癒的畫外音猶如從未現身的戲神，《王爺飯》本意雖是訴說戲神對戲班的護佑，然不在場的神，並不顯其神蹟，而是藉由戲班的資深演師帶出宗教寬懷的高度。最後一幕阿嬤本尊現身，邀同戲班團員一同吃飯，此時分不清是人或神將大家的心黏在一起，如同民間俗諺「也著神，也著人」，帶出了溫暖平實的厚度。

如同前文提及，本劇像是一個歷經風霜的長者用平淡的口吻與心境訴說過往，因此表現在戲中，沒有過多的波折來加強戲劇性，此一主線整體而言是平淡的。幸而戲中戲的方式平衡了此種平淡，其以劍俠戲《飛劍英雄傳一兄妹復仇記》連貫每一個戲班衝州撞府的過程，每一次劇情推展猶如一個點，藉由戲中戲連接起這些散落的歲月。劇中大量使用外台戲常見的演出手法與元素，例如金光飛劍、圓盤、螢光色的骷髏飛舞，以及萬骨魔王現身時、竄出舞台框架驚嚇於觀眾的魔手，外臺戲的華麗熱鬧，反襯著戲班人生的平淡口吻。此外，阿真此一角色也擔負起女歌手角色，戰後布袋戲曾風行的女歌手伴唱制度，在女主角出場時透過歌曲表現角色情緒，劇中部份採用傳統曲調〔倒拖船〕、〔流水〕與〔福祿陰調〕，也有流行曲，阿真穿上華麗秀服，主演和助演在旁伴舞，為戲調劑冷熱，同時也帶出女歌手的伴唱歲月。

近年來，演繹戲班故事的作品不在少數，或有從戲班歷史映照臺灣布袋戲的發展歷程，如長義閣掌中劇團《掌中家書·朱一貴》，或有講述戲班傳承的衝突與困頓，如義興閣掌中劇團《情一掌中家族》。《王爺飯》不談傳承、不談大歷史敘事，它模糊、拭去劇團的歷史，讓其化約為一般戲班的眾生相（僅隱約地以女助演角色扣合劇團第一代女主演江賜美），突出戲班凝聚團結的情感層次，用一種寬厚的心態回首點點足跡，在每一場散戲後，才是情感發酵的開始。

回到花果山後，待續《東方神奇—美猴王》

演出：朱陸豪、徐挺芳、秦朗

時間：2021/12/26 14:30

地點：衛武營國家藝術文化中心戲劇院

「猴戲」難演，對演員的技巧以及體力都相當要求。在民初那個流派紛呈的時代，無論是「北派猴」或「南派猴」都非得在形神上下足功夫，是猴肖人或人肖猴，是機靈或是氣勢取勝，各門各派都在這七十二變的孫悟空身上各展猴王姿態。

而「臺灣美猴王」——朱陸豪，自 2004 年封箱停演至今已十八個年頭，美猴王何以重返舞台？【1】

如果說故事工廠的《七十三變》是朱陸豪從「臺灣美猴王」的美名走向自己，卸去演員的身份回顧生命歷程，那麼《東方神奇—美猴王》則是自「見山不是山」的境界走到了「見山又是山」，若非為徒子徒孫，大概也不必走這一遭吧。臺灣戲曲學院京劇學系的「京劇武生朱陸豪藝術傳承計畫」，其傳承劇目之一便是《美猴王》，此次演出的《東方神奇—美猴王》是傳承計畫的成果驗收。

〈鬧龍宮〉、〈鬧地府〉、〈鬧天宮〉之增刪

劇目的安排取自《大鬧天宮》並有所增刪，其中包含經典的「三鬧」：〈鬧龍宮〉、〈鬧地府〉與〈鬧天宮〉（節目冊為〈十萬神兵〉），以及〈花果山〉、〈弼馬溫〉與〈偷桃盜丹〉，講述孫悟空不甘被馴服，與眾天地神將打鬥的場面。舞台佈景除基本的桌椅外，背景設有半圓弧狀投影以變換各個場景，能迅速切換龍宮、天庭等場面，整體風格有創新而不過度浮濫。

開場〈鬧龍宮〉由最為年輕的第三代猴——秦朗揭開序幕。秦朗年紀雖輕，但不膽怯，舉手投足間靈活而輕巧，輕鬆一躍便坐上龍王的椅背，表情頗為靈活生動。與龍宮眾將領的對打、刀槍等把子功俐落有勁，雖偶有失誤，整體而言能得其要領，塑造活潑機靈的猴王。下一場〈鬧地府〉由徐挺芳接續演出，然此場較似過場性質，並未有太多發揮空間。這場以營造地府氛圍為主，開頭以鬼偶現身，風格較為突兀【2】。說是「鬧地府」孫悟空卻未有多「鬧」，眾鬼卒陸續出現皆為插科打諢作用，最後孫便駕著筋斗雲懸吊設施離開。

第三場《鬧天宮》，傳統劇目為孫悟空受李長庚哄騙上天庭任弼馬溫一職，孫識破後返回花果山自立為齊天大聖，而後李再上山誘孫參與蟠桃宴準備伏兵擒抓

之。然本劇並未演出「自立齊天大聖」一場，而以〈花果山〉演出哄騙任弼馬溫的段落，孫知其受騙後與馬王對打，而後緊接〈偷桃盜丹〉，中間再刪減一場誘騙之計，改為孫悟空不請自來，因未受邀蟠桃會而大鬧天宮。

在這場〈花果山〉，孫悟空穿著蟒袍與草王盔，朱陸豪的猴王姿態表現在細微之處，他不似猴子猴孫們蹦蹦跳跳四處翻騰，其身段相對穩重，卻在彎身拱背與猴刁掌等小細節透露其猴形。李長庚前來尋找孫悟空上天庭任官，眾猴孫們圍繞著李，掀其袍子、扯其鬚鬚，盡顯調皮的猴樣。如此開啟下一場的〈弼馬溫〉。〈弼馬溫〉由徐挺芳飾演，其著紅色官衣紗帽，持扇表現出一派自得意滿的官樣，並以馴服烈馬展現身段的靈活，劈叉直上乾淨俐落。而後馬王駕到，自此孫明白弼馬溫僅是個小官，不堪受辱的他脫去官衣，露出一身短打衣褲與馬王對打。相較於秦朗的機靈輕巧，徐挺芳的猴王更顯從容不迫，動作使用巧勁，用一根金箍棒四兩撥千斤便打發天兵天將，忽忽悠悠的樣態顯出孫悟空的神氣。

〈偷桃盜丹〉為朱陸豪主演，孫悟空發現未在受邀名單之中，便潛至宴會場享用瓊漿玉液以及蟠桃。畢竟為偷雞摸狗之事，朱陸豪以眼神與肢體表現小心翼翼與機靈的模樣，隨時盯著四周動靜，在喝酒吃桃時，雙頰快速鼓動，眼觀四面，將孫的形象塑造地相當生動。而後的偷吃丹藥，倒身在桌上，吞下一顆顆的金丹，雙腳踢舞著，表現出志得意滿之態。

三代猴王一輕盈、紮實、渾然天成

最後一場〈大鬧天宮〉為「三代猴」聯袂演出，朱陸豪、徐挺芳與秦朗三人或同台競演或各自打鬥。徐挺芳的靈活身段與紮實武打功力在這一場較為顯著，無論對上雙刀或雙劍，動作乾淨俐落，而秦朗與哪吒對打，玩耍乾坤圈，拋擲以腳精準勾回亦有且玩且打的樂趣。最後三人同台耍棍花，雖然朱陸豪的速度慢了二、三代猴（或許不該太苛責「猴瑞」），但這傳承的畫面亦頗令人動容。而著名的臺灣女淨角王海波特別客串李靖一角，氣力飽滿、聲音宏亮，不僅博得滿堂彩，也將整場的叫好聲與沸騰情緒推至高峰。

曾經在民初的舞台上有各種猴派，他們塑造、詮釋孫悟空的性格，並在武打身段方面創新招式，然而戲曲逐漸凋零，能否將前輩一身功夫傳承下來已是困境，遑論傳承後的再創新。

秦朗的輕盈、徐挺芳的扎實，都在「形」方面有亮眼的表現，然而「神」的部份需不斷的粹煉和內化，以達到形神合一。雖然重新變回「臺灣美猴王」的朱陸豪沒有太多武打身段，但在整體的塑造上更為細膩，例如前文提及猴刁掌的

手部動作，他的手一直是維持拱住狀態，沒有顯得鬆垮垮，把每一個小細節做足了，才讓整體形象更為渾然天成。

臺灣美猴王回到舞台上，拔下幾根毫毛，化出了二三代徒子徒孫，而花果山能否再次繁榮，仍有賴後輩的推進了。

註釋

- 1.自 2004 年封箱停演至今十八年，摘自節目冊朱陸豪訪談。
- 2.地府氛圍的鬼偶，有大頭鬼、小頭鬼、女肚皮鬼、吸毒鬼等等。先前也曾在趨勢文學劇場的《玄異筆記》中運用，猜想是道具運用之便而置入。

李小姐們永不止息的追求——《鄭元和與李媽李亞仙李小姐》

演出：江之翠劇場

時間：2022／3／27 14:30

地點：大稻埕戲苑

從劇名來看，《鄭元和與李媽李亞仙李小姐》（以下簡稱《鄭》）連綴了一連串的女性角色，嗅出了以群眾的、女性角色為主的端倪。這一齣傳統老戲流傳至今，或是才子佳人經歷落魄、分離再團圓的跌宕波瀾，或是李亞仙自殘勸學、忠貞不二令人動容，傳統老戲的背後往往帶有教忠教孝作用，而《鄭》並不意圖顛覆或著墨於當代意識或價值觀的轉變、去批評或挖掘人性意識，而是從結構取材，提煉幾齣關目，安置於演員身份的自現，因此，劇名中的「李小姐」是演員群體的身份化約。

〈蓮花落〉精巧的調換

從唐傳奇《李娃傳》到明傳奇《繡襦記》等，鄭元和與李亞仙的故事有各種版本的改編與轉化，然而南管戲下南的《鄭元和》具有其獨特性，如〈踢球〉為其他版本所無，李亞仙勸學一段，其以金剪自毀容貌的〈剪花容〉，也與其他版本以挖出眼珠的〈剔目勸學〉不同。《鄭》此劇挑揀《鄭元和》故事中的〈踢球〉、〈剪花容〉與〈蓮花落〉三齣作為骨幹，正突出了南管戲的特色。只是在先後結構方面，調換了〈剪花容〉與〈蓮花落〉。

原始版本是先有鄭元和落難乞食唱〈蓮花落〉，為李亞仙所救，為警惕鄭元和重拾科舉、努力向學，才有〈剪花容〉一齣。而《鄭》則是將〈蓮花落〉置於〈剪花容〉之後，其目的並不在強調故事的敘事性，而是透過〈蓮花落〉中鄭元和的〈教歌〉帶出演員的群體身份，並在劇末以〈蓮花落〉中著名的南管曲名「三千兩金」呼應著南管戲本體。因此，這齣戲不在訴說鄭元和與李亞仙的故事，而是在演述南管戲與南管演員的故事。

戲劇上半場後台演員的畫外音打破第四面牆，預示了戲中戲的效果。演員們在後台找尋〈踢球〉戲中的球，緊接著〈踢球〉正式演出，觀眾被事先告知球不見了，劇情少了踢球一段，直接轉場到〈剪花容〉。對於不熟悉原有劇情的觀眾而言，鋪陳也合乎脈絡，鄭元和與李亞仙互表衷情、結為連理，李亞仙督促鄭元和專心應舉、自毀花容。因此，少了踢球一段，只有觀眾被預先告知球不見的情況下，伏筆才得以成立。

鄭元和何時起身？

〈剪花容〉一段，李亞仙勸學，走至紗幕後方自毀花容，鄭元和驚愕倒地，此時燈光未收，鄭元和／演員亦未起身離開，音樂未止，屏幕便顯示中場休息。此時，戲劇行為仍在進行，後台人員換燈片、佈景，鄭元和／演員持續倒臥舞台，中場休息也成了表演的一部分。演員的未離開，引起部份觀眾的困惑，或有上前詢問工作人員，台上演員是否發生意外？這是否也暗示著，唯有演員存在，戲劇行為才是進行式？假若沒有演員，只有音樂繼續，會否成為背景音樂而非戲劇行為的延續？演員的靜止，也等同戲曲故事時間的靜止，故事並未繼續下去。

攬鏡自照，心之所求

下半場進入了現代戲劇模式，彷彿有轉台一般，轉場至後台場景。首先飾演鄭元和書僮來興的演員上場，他對著觀眾練習，卻說是對鏡子練習。其他球女們一邊找球，一邊練習〈踢球〉中的身段，包含管衣箱的女子等紛紛上場，如此，消弭了戲曲舞台上的主配角之分，每一個角色回到演員的身份、自報家門，並吐露站上舞台、學習南管的歷程，以及在現實生活與劇場生活的掙扎與試圖尋求平衡。至此，舞台上看不見的球，成了每個人心中的「追求」，他們在各式的生命追求什麼？在簡短的獨白中，並未吐露或追尋到清晰的目標，人生是這樣一步一步走到這裡，卻又不知往何處去的。

這樣帶有一點混沌，卻又開放不設限的結局，彷彿又重現《行過洛津》（以下簡稱《行》）中，許情仍在找尋個人方向之感。《鄭》能看到導演手法自《行》的延續，《行》中左右兩側戲曲舞台與許情人生的對映如同一面鏡子，戲曲時間是靜止的，不斷演著〈留傘〉，許情的人生是動態的；《鄭》中，下半場不斷推進時，鄭元和／演員仍持續留在台上，戲曲時間亦是靜止著，但演員的人生則是動態且持續的。只是在《鄭》中，鏡子是觀眾的目光，對應著台上的演員，他們透過觀眾的眼睛攬鏡自照，從他者的目光中找尋自己。

只要演員還在台上，戲劇行為便持續進行。觀眾仍不斷地注視著倒臥的鄭元和，揣想著他何時起身、如何起身？此時戲曲時間被推進（或說倒退了）一些，收在〈蓮花落〉，諸位女子唱曲，並稱鄭元和是她們的師父。她們同時呼喚飾演鄭元和之演員的名字，魏美慧，叫醒她，並發現球在她身旁。至此，結構又回到第一場〈踢球〉。球找到了，故事得以繼續。她們把球踢到觀眾席，卻說踢到鏡子裡。她們繼續唱著曲、一邊訴說著自己的名字。

《鄭》提煉了南管戲的精華，重新打散、和泥並重塑，捏出了南管演員的群體意象，無論是來興、球女或唱曲的諸位李小姐，皆能訴說各自的追求與迷惘，

不再只是戲中無聲的配角，用一曲「三千兩金」唱出心之所求。

情味雖多，戲味卻淡了——《形色抄》

演出：臺灣戲曲學院京劇團

時間：2022／4／10／14:30

地點：大稻埕戲苑

常人都說：「人比鬼更可怕」，或許是在權力結構之下，人的欲望、貪婪將彼此拉扯至毀滅或死亡的境地，至於鬼，外相張牙舞爪，然彼此若無相欠，倒也各自安好。中國志怪傳奇至蒲松齡《聊齋》等作品，時常訴說鬼比人更為有情的命題，鬼成了人心險惡的對照，以表寫作者對人間的不滿。《形色抄》依循著此脈絡，透過五則短篇故事，藉由無形的鬼穿上一身皮囊，看見人世間的幽暗。

凡所有「相」，皆是虛妄

這五則故事各自獨立並無關連，每則故事皆是人心晦暗的角落，它無關宏旨而關乎人性。故事皆以「相」命題，「相」是形形色色的形貌，比如第五則故事〈九相〉，以日本古畫描繪人的肉體腐化過程，觀色相的虛無，如《金剛經》經文所說：「凡所有相，皆是虛妄。」以「相」體悟成住壞空的本質。

《形色抄》的深層意韻帶有一絲禪意，並非尋求宗教性的頓悟，而是以「相」串連芸芸眾生的欲望沉淪樣貌。

第一則〈扮相〉，嗜賭成性的男子賣妻換錢，其妻為了搶下銀簪撲跌而死，山精不忍其子無人照護，便藏身於妻子身體擔起養育責任。第二則〈我相〉，知音與其男寵流琴曾有一段情緣，卻為了前途將流琴贈予高官玩弄，致使流琴自盡。第三則〈真相〉，父因貪圖女兒的貞節名聲，在女兒為丈夫亡故而傷心病重時未積極治療，以女兒的守節成就父親的想望。第四則〈承相〉，侯爺之兒媳弑父，精魅穿戴侯爺身軀以享受世間榮華，得知媳婦亦為精魅，便殺害兒子佔其身軀，享受一女侍父子的亂倫之樂。第五則〈九相〉，一僧人下山觀「九相圖」，講述其死後仍執著於外相。

每一則小故事看似不相關，但敘述邏輯基本一致，皆是透過亡魂或精魅之口，逐步揭開、照見人性的不堪。而同樣的邏輯也容易讓故事少了一些況味，意即，大抵能推斷鬼雖不必然為善，但人必然為惡的二元對立，之間少了一些思辨的曖昧地帶。

反思行當與身體的實驗

並且，這幾則故事雖短，然而重新回憶或記述卻都有些模糊，原因在於戲的演繹方式著重於情感表現與內心的吐露，並以跨越陰陽兩界、人與鬼的對話，去糾結拉扯生前的種種，致使整齣戲的調性為情多而戲少、節奏悠緩。戲的推進大抵倚靠角色的對白，然而過去與現在場景相互交織，使得敘事性不那麼明確。

在肢體表現方面，除了〈丞相〉人物有較多表情動作之外，其他故事的角色大多帶有一種深沉的面具感，不知是否為了表現出「皮囊」的樣態而以此呈現，但在抒情主導、敘事偏弱的狀態下，戲劇張力顯得不足，即使演員的狀態不錯，唱白皆到位，仍隱隱感到一種無以名狀的空洞感。

如果再次叩問場上五個角色：「生旦淨末丑」，他們各自扮演了不同故事中的角色，那麼行當是用以象徵「扮演」或「外相」嗎？若鬼是異化的身體，那麼又該如何使用行當再次「扮演」此種異化？下半場開始時，五個角色在舞台操演著程式化的身體姿態，以戲曲而言，每個行當皆有其對應的程式化，它是角色的「外相」。

當舞台上「生旦淨末丑」都使用同一種程式表演時，似乎有意突顯破除行當的框架，像是鬼怪精魅流動於人的軀體之間，不受拘束與侷限。但可惜的是，除了此段表演以外，其他五則故事並未見到更多關於行當或身體的實驗，鬼魅流轉於外相之間的靈動感，也未特別顯著，每一個角色仍是各安其位，用各自的行當訴說故事。

《形色抄》提出了一個相當有趣的構思，讓我們重新透過行當去思考戲曲演員的身體表現，而鬼怪精魅無形無相的流動性，正適切於實驗更多突破身體框架的玩法，然此次演繹讓位於故事的抒情性質，情味雖多，戲味也淡了。

傷痕軼事？傷痕意識！——《金銀鐲》

演出：拾念劇集

時間：2022／4／24 14:30

地點：臺灣戲曲中心

拾念劇集從《大神魁》到超神話三部曲之第二部曲《蓬萊》，以神話傳說結合南管打造迷幻傳說，此次《金銀鐲》虛構了一個國度，然而其中發生的故事卻是自歷史罅隙中流淌而出的真實苦痛。近年來，以白色恐怖為主題的戲劇作品屢見不鮮，然而述說的角度各有差異，或為大歷史敘事、或以受難者故事投射出大時代中小人物的悲劇，而《金銀鐲》採取了意識流的表現手法，以三個角色各自的意識返照、串連起一段隱晦的悲劇。

本劇共分為五場，首尾分別為〈曲之先〉與〈曲之四 雲泥錄·金銀鐲〉，延續《蓬萊》中雲泥二鬼的角色，由樂師扮演雲泥，以他者視角觀看發生於「西島」的一樁軼事。按節目冊所說，西島此一虛幻國度係變更中心點，產生了相對的視角，用以「打破或改變人類固有觀點」。雖則如此，此西島軼事的人物、語言、年份以及故事場景仍和臺灣非常貼近，「西島」十分直接地指涉於臺灣，即使劇中並未明確說出劇中人物在白色恐怖時期因何罪名受刑，劇中人物提供的線索也足以令觀眾領會此為政治受難者事件。

那麼，此戲是否改變了何種固有觀點？作為一種創傷記憶的呈現，觀眾得以看到受難者、以及受難者家屬的苦痛，卻無法針對此政治隱喻切出新的理解或觀點，即使超然如雲泥二鬼，亦是作為旁觀者對人間事發出唏噓之嘆。如此，即使將「西島軼事」的設定拿掉，亦不妨礙觀眾的理解。

此劇動人且新穎之處，是以三段故事、三位主要角色的「意識」帶出一段歷史傷痕書寫。中間三場分別為〈曲之一 金手鐲〉、〈曲之二 交會 在公園〉與〈曲之三 夜中銀光〉，第一場為岱玲自打金師傅處獲取一枚金手鐲，霞姐買下作為兒子的聘禮；自留下金手鐲後，時空扭曲，重複出現某個時刻，而後一陰魂渾身傷痕漫步而出，如此，藉由一則詭異的靈異事件開啟觀眾的疑問：男子是誰？第二場為筱今於公園樹下逢一女子若群，若群聲稱於此等待愛人多時，從穿著打扮、以及手上的《中央日報》可知，若群所在時空為 1960 年，筱今與若群分屬不同時空卻在此相遇，再次以詭異事件將時間序往前推回。第三場為受刑人江瑀遭受逼供，他原先打了一隻金手鐲準備結婚，卻被誣陷抓進牢中，只能在獄中思念愛人。

至此，故事的倒序手法使事情明朗化。這三段故事並不講求敘事的完整性，而

是通過時空的扭曲、混亂帶出角色的苦痛意識，現世與幻異時空的交會是為「逢魔時刻」【1】，若群的苦等不得、江瑀受困獄中的絕望為凝滯的傷痕記憶，在此逢魔時刻被重現而出。劇中以「金承陽、銀受陰」來說明陰陽循環的交會，《金銀鐲》的銀鐲並非如金手鐲為實質物，而是以舞臺中間的圓形投影光環作為陰的隱喻，於此空間中，泯除了過去與現在、人與鬼的界線，如同白晝與黑夜之交會，陰與陽、生與死在同一個時空中映現。

《金銀鐲》以一只金手鐲作為引物帶出時代的悲劇，在謎底揭曉後將情感漸次推至高峰，最終收在第三場馮文星的獨腳戲。圓形光環以內成為監牢，靠著畫外音呈現拷問的過程，舞台空間完全留給馮文星發揮，他利用肢體的蜷曲、翻滾來作為受刑者的身體苦痛，同時也是心境的外化；配合著楊智博的鼓、磬等樂器的節奏感，以一種想像、虛擬的頓挫加強緊繃的張力，在痛不欲生的詮釋上表現得相當出色。許淑慧與楊智博身兼樂師與雲泥二鬼，以雲泥二鬼之口唱曲以發之感慨，然而楊智博的唸白與許淑慧的唱唸仍有韻味方面的落差。主要角色的唱曲則用以表現人物的情感思緒，其文辭典雅，加以句與句之間接連緊密，因此對聽者而言，仍需要一些時間消化文辭的意涵。相較而言，樂曲〈牙一咬〉的語言較白話，輔以馮文星咬牙切齒的身體語言，使此曲更為貼合人物聲情。

整體而言，《金銀鐲》是瑕不掩瑜的，它以抒情呈現「軼事／意識」的手法告訴我們，戲不必說得太滿，留下一點留白空間，讓南管樂的文雅特質去鋪墊情緒，如此便能打動人心。

註解：

1、指晝夜交錯之時，容易遭逢魔物的時刻。

情感與舞台的多重面向——《水鬼請戲》

演出：臺北木偶劇團

時間：2022／05／28 14:30

地點：衛武營國家藝術文化中心戲劇院

大莆林水鬼的新意

《水鬼請戲》為 2022 年臺灣戲曲藝術節「服妖嬈·神自在」的神怪系列節目之一，此劇係以鄉野傳說「大莆林水鬼」為本，講述日治時期嘉義大莆林（今大林）鹿堀溝的水鬼傳聞。據傳大林糖廠附近的鹿堀溝有許多輕生的藝妓或賭徒，也曾發生一起靈異傳說：水中的亡魂們聘請布袋戲班在鹿堀溝旁樹下演戲，是為水鬼請戲。原為毛骨悚然的傳說，此劇抓住水鬼對人世間的執念發揮，化為一場跨越陰陽兩界的情感連結。

此劇分上下兩場，前半場埋下懸念：落下鹿堀溝的男子江一泉不知道自己怎麼死的，而他的死和水鬼闊嘴的功德石紀錄消失有何關聯？下半場是懸念的追索和揭曉。劇中使用了戲中戲形式，林百瑞戲班演出《玄郎收魚妖》，使江一泉憶起落水原因與看戲有關，於是水鬼們通力合作去向戲班請戲。當戲班演出《玄郎送京娘》一劇時，江一泉記起與藝妓清子一段無法周全的愛，在鄉里間被閒言閒語的難堪。劇中劇《玄郎送京娘》是京娘對玄郎執著的愛，然而玄郎的不願接受，京娘選擇自盡；而江一泉對清子的愛護，讓清子心生依戀，江一泉因不願被議論而錯過清子的情意，《玄郎送京娘》與《水鬼請戲》故事主軸相互呼應，對應著一段錯失的愛。

陰陽兩界遙遙相望的舞台

當代布袋戲為適應題材與表演手法的多樣性，舞台空間大多具有流動性或開放性，各式各樣的物品或空間皆可作為戲偶舞台，而常見方式是以黑幕遮蔽舞台空間下半部，此劇為呈現戲中戲的效果則另外安置彩樓作為劇中布袋戲班演出區域。有趣的是，舞台空間的後半部以活動布幕呈現影偶戲，拉出另一個陽間場域，當水鬼甘蔗上岸尋找母親、以及水鬼們向戲班老闆林百瑞請戲時，母親與林百瑞二角的頭部皆採用影偶戲，放大突出的影偶似真似幻，利用不同的載體區隔了陰陽兩界。最後一幕，舞台空間架構起三角形的立體網絡，左側是隔層戲台搭建的山坡景觀，甘蔗於此望著母親；右側是出演《玄郎送京娘》的彩樓；後側則是影偶戲的布幕，母親哭喪臉的表情與甘蔗遙遙相望，三種表演空間彼此互不干擾，形成和諧的美感。

這幾個水鬼或為意外、或為情捨命，各有各的故事聚於此地，闊嘴為了蒐集滿

一百件功德累積善事，甘蔗不幸落水日夜思念母親，以戲劇主軸來說，江一泉、闊嘴與甘蔗為戲肉所在。此劇富有野心，意圖從各個面向談論鬼亦有情的主題，一反水鬼抓交替的印象，而每一個從陽間失落的靈魂對人間的執念往往牽繫著陽間某個思念的人事物，無論是親情、愛情或是自我懺悔，從而淡化靈異傳說的恐怖。

豐富的曲調表現

此劇情意雖豐富，部份情節似乎未能明白，例如水鬼們發現江一泉未死，便勸其還陽完成心願，令人不免疑惑江一泉何以待在水中甚久還能還陽？而功德石紀錄的消失與復得和江一泉何以相關，中間似乎缺乏一個合理的解套或說法。此外，戲劇最後收束在甘蔗與母親的親情，母親對甘蔗的交代與勸告寬慰了甘蔗的執念，雖則擴增了戲劇情感的面向，卻也使江一泉與清子的愛戀顯得草草收尾。加以演出時間有限，無法面面俱到，水姑與秀才的故事便被擱置，秀才出場時言道為保護鄉里捨命，讓人聯想是否為日治時期大莆林為抗日古戰場的故事？然而在劇中僅匆匆帶過，留下一思念想。

若從演出效果來看，水姑與秀才此二角的設計或為平衡行當之故，使小生、小旦、鬚生、童生等行當更為豐富，演員的口白也能有較多變化。此次演出由不同演師進行口白，因此不同角色的聲線上有較大差異，劇中亦運用許多北管曲調，如「哭中娥」、「耍孩兒」、「鎖南皮」或「西皮哭板」等，曲調表現頗為豐富。

從一則鄉里異談敷衍為一齣化解水底幽魂執念的情感戲，江一泉與清子遺憾的愛、甘蔗與母親的母子連心、闊嘴的自我救贖，以及這群水鬼們對江一泉的友情，讓鬼戲增添不少暖意，多面向的情感與舞台結構的三重維度交織了豐沛的層次，雖有疑義之處，卻也瑕不掩瑜。

老戲重製，戲曲的線上演出——《八仙傳奇—張果老與藍采和》

演出：明華園總團

時間：opentix 線上演出

地點：2022/05/29 14:00

線上演出究竟是打開了新的創作型態，或是疫情期間不得已的過渡期？此議題已有不少討論，然而關於戲曲線上演出的討論相對較少，相較於其他型態的劇場作品有較多創新或嘗試，戲曲的線上作品往往以演出重播為主，少部份利用線上演出新製的作品，如尚和歌仔戲劇團的《棲地木蓮·劫獄—線上讀劇音樂會》，讀劇演出版本之後曾推出劇場演出，惜因疫情取消，未能見版本差異；李清照私人劇團感傷動作派推出的「陳禹安單人秀《許仙》」，則是利用鏡頭語言與後製，重新講述《白蛇傳》的故事，頗令人眼睛為之一亮。

此次明華園在文化部紓困補助計畫之下重製 1998 年演出的《八仙傳奇—張果老與藍采和》，看似是老戲再演，卻也利用線上演出的特點創造新意。《八仙傳奇》系列為明華園經典戲齣，從 1987 年首部《蓬萊大仙—李鐵拐》，到 2022 年甫推出的《東海鍾離》，歷時三十餘年寫下終章。《張果老與藍采和》一劇屬八仙系列早期作品，藍采和一角以娃娃生應工，近年傳承予鄭雅升，此次線上重製版本由孫翠鳳再次擔綱演出，或有透過影像保留經典的意味。

主要角色塑造立體

藍采和原為賣花郎，因於白雲嶺中救治張果老，張果老感念其恩報答藍采和，聽聞藍本為宜成國三王之子，因十多年前一場政變流落民間，便協助藍回宮認母。奈何假皇帝李伯武不願讓位，一心追殺藍采和，張果老為藍犧牲，藍也最終自撞「不殺碑」而亡。

張果老一角以其成仙前原為白蝙蝠精之傳說為本，透過此妖精講述人與神之無情，李伯武為討母后歡心前往捕捉白蝙蝠進獻，天神亦想抓白蝙蝠為王母慶壽，以妖的有情，對應著人間的無情。藍采和與張果老相互犧牲以成全對方的兄弟情誼，最終在人間雖落得雙亡的悲劇，卻也為列仙班，登上蓬萊仙島。

整體情節推展頗為迅速，無拖沓之感，藍采和與張果老的角色塑造也頗為立體，張果老面對是否放棄千年道行以救活藍采和時，也經歷一番內心掙扎，而孫翠鳳也將藍采和這個「有皇帝名無皇帝命」的悲劇角色帶出一種純真善良的樣態。

然而其他角色相對較扁平，藍采和養父與假皇帝陳伯武父子兩人相認情節過於理所當然，養父原為三王管家，義氣易子以延續三王香火，令人聯想《趙氏孤兒》的程嬰，然而此角色前後落差頗大，前為忠心家僕，扶養藍采和後卻頻頻虐之，甚至陳伯武前來認生父時，也立刻答應進宮享福、棄藍采和不顧，這樣巨大的轉變似乎難以用育子辛勞磨掉耐心來解釋。

框景的選擇與剪接特效

以戲曲表演而言，線上演出難以避免的問題是導演的鏡頭取代了觀眾的視線選擇，鏡頭可以近景聚焦在演員的身段或表情，卻無法知曉鏡頭以外的情景。

例如孫翠鳳飾演的藍采和上場時，鏡頭便特寫她以腳平衡花擔的動作，這樣的鏡頭語言，正面而言能協助觀眾注意演員某些表演細節；然反面而言，無論導演有意或無意篩選掉某些畫面，觀眾無法自行選擇觀看焦點。這也是線上演出的普遍性問題，或許也因為如此，對多數戲曲劇團而言，線上演出是過渡期的選擇，終歸要回到劇場。

可喜的是，此劇也利用預錄的優點，進行場面的剪接與特效的安排，例如人物回想起過往的片段時，場景迅速切換到當年的景象，對演員而言也不會受限於換裝等時間問題，能更有彈性的安排角色。

如第四場〈身世之謎〉，孫翠鳳飾演藍采和的身世被揭曉，下一場〈血染宮廷〉回憶場景同樣由孫翠鳳飾演藍采和的父親三王，能迅速地一趕二；又或第九場〈真假分明〉為呈現張果老的法術，利用鏡頭切換製造人物的消失與現身，增添了神怪劇的氛圍，其他後製的聲光特效或呈現神功的金光閃閃，或表現角色的變化，亦頗有畫龍點睛之效。

這齣《張果老與藍采和》雖是老戲重製，卻讓人看見劇團的誠意，並非原封不動地攝錄舞台上演出，而是有意識地利用預錄的特點，在原有戲劇作品上調整細節，不僅更切合神怪劇的特色，也能充分發揮角色的特質。或許這是一齣疫情下不得已的重製作品，但也看見戲曲線上演出的另一種可能。