

財團法人國家文化藝術基金會
2023 「表演藝術評論人專案」
成果報告

計畫名稱：尋找歌仔戲的常民意象
獲補助者：蔡佩伶

2024年7月30日

歷煉而創造《打金枝》

走進劇場，舞台淨得只有一桌二椅跟一座筆山。燈光三明三暗後，戲未如往常啟幕；待鑼鼓響，戲才上演。

認真說《打金枝》的情節並不複雜，如果轉換成語言狀態展現，劇情僅寥寥數語。但若細細推敲這齣「家庭戲」的爭議點，可清楚看見政統和法統之間的微妙張力。看似單純的夫妻爭執，並不純粹是家務事。正因兩位主角的身家背景厚重——皇室公主對上本是護國功臣之子的駙馬爺，完美構成三綱五常孰輕孰重的身分政治戰場；性別、倫理、禮儀和政統在短短的折子戲裡悉數混為一談，這些論點在現代依然備受關注。

即使不熟悉角色、故事情節，甚至語言皆無妨，這類標榜傳統的古路戲追求精確；演員表演即是觀看的焦點。演員一雙水袖就把困在倫理、禮儀和政統的糾葛情緒刻劃清晰。不同情緒輔以水袖及正、側、背向的形體變化表現，這些表演並非語言可及的世界。而演員流暢發揮，腳步手路一來一往，節奏張弛貼合一緊二慢三休，戲就活了。身段做表唱唸點滴不見馬虎，喊介、下歌、行腔到身步起落都有後場樂師悄悄依傍，七分後場的威力在此顯現，音樂如呼吸般穩當撐起戲的內在韻律，構成演員盡情揮灑的空間。所謂傳統來自演出細節的堆疊，比方侍女春香、秋香以及郭哥在出場前依角色特質或行當「叫介」，演員透過一句唸白的節奏感，向武場暗示後續表演所需要的鼓點，確保歌樂相應，這仰賴演員對戲文的體會。

但這齣折子戲偏不甘就停在古路戲風格，細細粉雕經典站頭不夠；到戲尾，駙馬郭曖揚手就要打金枝。咻的畫風丕變——昇平公主收起貴族傲氣，切換中文嬌嗔柔喊「老公」，同時環抱駙馬。而被公主反撩的郭曖表情複雜，憤怒、遲疑、服軟、疏朗都在一瞬間。趕來阻攔小弟鑄下大錯的郭家兄長，見夫妻甜蜜悻悻然補槍「按呢敢會當煞戲？」立刻被侍女春香、秋香左右開弓嘲笑其古板，現代打某是豬狗牛。經典的家暴戲被取消，代以歡樂異常的超展開場景，時空似乎瞬間穿越古今，無鑿痕的無厘頭段落展現出歌仔戲親民性格。

歌仔戲是流動的，素無定相；由展演場所和劇團風格共同形塑作品樣貌。這齣《打金枝》款款展示歌、舞、樂一體的古典形式；即使如此，當代非暴力觀點可以成為古路戲和解的下台階，古路陳套歡快逆轉後，沾染胡撇氣息，不見胡亂。為何一秒轉中文的無厘頭橋段可以全無違和？語言切換的合理性，承載著時空及意念盤根錯節構成的文化混雜實景。更重要的是，博君一笑的取材始終在戲劇情境裡，銜接正經作派之後的反差突梯橫添意外樂趣，在觀眾心中植入無解懸念。

《打金枝》為傳藝中心「接班人好戲台」策展的一環，若說此策展意圖指向歌仔戲傳統

的保存與傳習；所謂「傳統」不單單是表演形式的技藝面精進，箇中三昧是歌仔戲的通俗、混血特質，這些特質的延續，或許將會是歌仔戲歷久不衰佔據觀眾內心的根本。

《打金枝》

演出 | 民權歌劇團

時間 | 2024/06/25 15:00

地點 | 宜蘭傳藝園區曲藝館

心識的魔法《青姬》

現在是最好的時代嗎？量子力學支撐想像力接地，勾勒出心識即無限的迷人圖景。如果要探尋當前世界的人類集體意識存在什麼共象：社群媒體疾呼的「獨特」也許是某種指標。自我實現成了人們念茲在茲的內心指引，為此奮戰；人們凝視著自己，尋覓完美吻合的失落另一半。在虛實整合彷彿泡泡的生活場景裡載浮載沉。

表面上，《青姬》狀似延伸《白蛇傳》文本，沿著經典佈局順流，像是分立局內外者的交叉對話。但對我來說，這部戲不只是大部頭經典的戲劇延續，它其實以愛之名深入倖存後的自我療癒，當生命歷程遭遇難以承受之重，如何在生命歷程與困境共存，如何在毀滅後還復本色。似乎直視著此刻的虛無氛圍，展示一種不困於外物（包含愛或傷害）的自在姿態。

在經典其後的時空探索創傷歸位

《青姬》以雙面舞台形式，卷軸般向觀眾開展《白蛇傳》其後的另一篇故事：來自日本的青年陰陽師吉光決心赴西湖雷峰塔解救白素貞一圓己夢，途中遇到無名地縛男魂和愛上他歌聲而相許的美麗人形蛇妖。最終吉光覺察男魂與蛇妖前緣，選擇居中引線改寫二人的創傷記憶，復還其名。

故事嚴格說來只有三個角色：吉光、無名男魂—許仙、青姬—雪姬，各依其行動力、角色特質安置不同表演形式；來去自如的吉光由歌仔戲坤生李佩穎詮釋。人形蛇妖有扮演事實的青姬為京劇花旦凌嘉臨飾演，京崑混唱表現身心不穩狀態。無名男魂則是優雅見長的崑劇坤生楊汗如。三劇種搭配現代舞者隱喻遊蕩意識內外的蛇形象徵，代言著人類因情感可能引發的反應，例如好奇、嚮往、欣羨及其負向發展，也構成佔有、罪惡、失落和羈絆的基礎對應狀態。三個角色不停在個人經歷的軌跡來回，彼此意識交會或互動，呈現出創傷記憶從缺漏、重返、面對到改寫敘事的轉化歷程。觀眾可以看到劇中時空藉由角色的潛意識及回憶而轉換。比方《白蛇傳》借傘一折，在此被置換成青姬定調自身認同的原始點。

實際的劇場空間也呼應故事結構，雙面舞台讓觀眾自然環繞著故事與角色，故事也反向環繞觀眾視野。每一幕都是故事的局部，也是角色的記憶斷片，循著觀眾對經典文本的既定認知提問，讓觀眾有隙回應。編導演有效合作，作為載體的劇場打破了文本的語言侷限，潛意識和想像融合召喚出層層疊套的時空連續體，創造奇異的感知體驗。

訴諸感知的融混美感側面反映著當代氛圍。劇種特色和經典文本的共性在劇中成為意義之源，表演不只是一種技藝展示，它與戲和角色雙雙密切連接，指引觀眾從劇場空間的

視聽意象獲取象徵。比如京劇和歌仔戲的輪唱，其中一次落在吉光和雪姬各持己見；高亢四平調對上錦歌小調如武器交鋒，曲牌旋律跨劇種應合，演員唱腔仍可清晰展現唱詞的抗衡態勢。

角色方面，劇中角色都不完全貼合行當分類，無法透過既有體系去定義。貫穿全劇並置身其中的說書人的吉光，便是非典型代表。角色設定兼具異邦人和陰陽師屬性，行為動機的部分家族詛咒逆向賦予他知有限而無畏的旺盛動能；作為心行合一的實踐者，他是唯一保有名字的角色，經典故事的封閉蜷局因其介入獲得解套。比如餘韻一場，在化妖前夕倒臥斷橋，緩慢覆上般若面具，彷彿與橋一體，隱喻自身亦如連結的橋樑。

形而上的術法是前導，「傾聽」及「好奇」方為吉光潛入青姬跟許仙創傷記憶的樞紐。失憶的敘述者選擇表達的內容反映其關注所在，不完整的逆向陳述需要聽者梳理，一次次累積不同面向的記憶碎片加以還原。當細節充分，才能支撐原本的故事得以重構，療癒的路徑伴隨而生。

在劇場與潛意識密會

對我來說，《青姬》恍如在劇場與潛意識展開交流，反覆觀看未磨損打動的感受。動人始終在捕捉經典間隙的微聲，在經典延展的時空編織，一幕幕的拼湊中浮現新曲；經典不再是方向底定的單行道，微縮個人、團體、社會間多層次群我互動，時空是意識的載具，封存著眾人的意識變化。關於傷害，戲曲談了許多，而傷害之後，那些關於療癒及救贖的子題，反而淺淺帶過。或許戲曲無法直接為現世的難題作答，但在抒情、美感之後，仍可指向轉化的意識。

《青姬》

演出 | 二分之一 Q 劇場

時間 | 2024/05/17. 18 19:30

2024/05/18. 19 14:30

地點 | 臺灣戲曲中心小表演廳

複數時空的連結與叩問《相看儼然》

《相看儼然》的關鍵字是歌仔音樂劇、文學改編。劇情呈現一段橫亙三個不同時空的未竟奇戀。觀眾隨樊素的演員視角，出入其日常，共同讀取她沉迷的劇本《般若與殊離》。當演出排練開始，她的生活被劇本故事內的時空滲透；她無法判斷自己究竟瘋了或是入戲太深——直到一次演出她看見了觀眾席內感覺似曾相識的僧侶，懷疑自己可能跟劇中角色有某些連結。

改編融入輪迴概念，輔以表演形式的差異展現故事時空層次。劇中運用輪迴安置三段戀情，第一世是天人，第二世是明朝，第三世是現代；輪迴本為大眾熟悉概念，緩解時空跳接可能觸發的理解障礙。全劇以演員讀本排戲的做戲過程行進；演員樊素（劉廷芳飾）向同事何威宏（呂名堯飾）描述排練期親身經歷的玄異體驗——劇本故事逐漸融入她的現實為敘事主線。而戲的主體由戲中戲《般若與殊離》的二世輪迴構成，特別著墨在明朝世的三角情感糾葛：訂婚男子郭子凌（孫詩詠飾）周旋在布商主理人吳湄（孫詩珮飾）與未婚妻香蘭（鄭紫雲飾）之間天人交戰。而天人世兩位無性別天人般度（孫詩珮飾）及殊離（孫詩詠飾）的一眼瞬間，充作讖語。永劫回歸或許是《相看儼然》的主題旋律。

如果將「歌仔音樂劇」視為作品風格或類型看待，音樂自然是《相看儼然》的內在骨幹。劇情在劇本故事和當下情境變幻，複數鏡框時空的出入或轉場都依賴音樂引領。現代場景導入鋼琴、大提琴和電子音色的質地，一段段略有相似感的弦樂節奏律動淡入淡出，打造出可辨識的空間；無痕銜接起綿延的時空流動。配樂、音樂劇歌曲和歌仔聲腔建構表演之外的音景，音樂不只是戲的輔助者，在物理面自成獨立星系。

現代時空以音樂劇呈現，劇本中的兩個非現代時空（天人和明朝）採歌仔戲形式；可以明確看見三個時空轉為兩種表演形式承接，複數時空疊加的場域；在想像與現實的裂隙合一。其中最有趣的是某個排戲橋段，演員何威宏及樊素對手詮釋天人世的般度與殊離，戲曲程式於此化為某種形似的舞蹈化肢體，這層由外而內的模擬／創造過程，類似過渡性客體，代表音樂劇與歌仔戲兩種表演形式，藉著「模仿」彼此鍵結。進一步思考，「模仿」是以己為器展示他者樣貌的交織動態；舞台上的演員排練在戲裡，而排練又是戲逐漸成形的轉化歷程。劇本經由演員扮演被賦形，跨越虛實和表演形式的落差，彼此融混，也互為表裡。

《相看儼然》最吸引人之處莫過於三世輪迴的脈絡梳理。三世戀情是僵局示現，劇中一再出現情感取向引發失衡的情節，扣回宿命之必然。三世間的內在牽扯，沿用原著設定，演員與戲的雙向關係包覆故事表層；夢境的複述、排練的嘗試、劇本的探究，種種虛實置換在樊素身心流轉。她是演出劇本的演員，被潛意識把持遊走在劇本內外。故事

由她訴說，包含真偽、瘋狂、政治、倫理、自我的多向度辯證，無論辯證子題多廣泛，都擺脫不了距離的量度，這一切終究是屬於她個人的私語。改編後的整體調性，仍貼近發想原作短篇小說〈儼然記〉的淡然風格。

舞台方面，兩座滿佈孔洞的船型舞台裝置位移分合，相同硬體萬化無限場景。音樂、分區的冷熱燈光以及投影影像寫意表達了不同時空情境，精準的舞台技術傳遞出：交集而分離的兩個世界共存著。

《相看儼然》工筆精描宿世情劫，浪漫整合起亦真亦幻、音樂劇歌仔戲共存的跨界形式，就感官效果來看是成功的。但詩意也許是抗辯的另一重聲響，抹除虛實交界，保留原著精神，反覆喚起觀眾心中的浪漫意象再輕輕粉碎。最後自殺的橋段狀似突兀，對我來說，是編劇的叩問。回歸最真實的控訴，濃重執念反映輪迴何以延續。引來永劫之牢的究竟是角色本性，或是其他？劇中無意解釋的，留待觀眾參透。於此，歌仔戲不再是一個被嚴格定義的既定表演形式，透過不說滿的故事而擴張面目，成為一種靠近哲學的方式。

《相看儼然》

演出 | 一心戲劇團

時間 | 2024/05/12 14:30

地點 | 臺灣戲曲中心大表演廳

汲古到生新的兩種姿態 《吳漢殺妻》《包公審梅花》

傳承和創新是歌仔戲發展創作主旋律，創新出自傳承而延伸，一如保生文化祭的轉化軌跡。大道公聖誕本即是雙北知名宗教慶典其一，活動涵蓋家姓戲、遶境踩街、放火獅、宗教祭典、過火宴王儀式與神祇聖誕法會，近年漸以嘉年華概念重塑傳統民俗活動，廟埕盛事的展演屬性更進一步染上時代氛圍，以此進行自我更新。民俗形貌被時代氛圍改變，內在沿續著連續的歷史和習俗，新舊調和留住廟埕空間的多重意義以及人群。藉保生文化祭家姓戲兩齣古路劇碼《吳漢殺妻》及《包公審梅花》，觀察創作者如何因應展演場地需求進行傳統再現。

佩儀歌劇團的《吳漢殺妻》透過梳理角色關係、補足角色細節的方式進行折子戲的全本編整。《吳漢殺妻》即是折子戲《斬經堂》。事母至孝的吳漢銜母命至佛堂斬殺妻子蘭英公主，因蘭英之父王莽是殺父仇人，最終蘭英和吳母雙雙自殺。吳漢一人面對家破殘局。此版本調整了敘事結構比重，殺妻事件相關角色細節明顯增加。首先安排蘭英遇亂被吳漢所救的橋段，填補夫妻感情動機；其次將吳漢和劉秀的角色潛在關聯觸發安作殺妻事件引信，劇中增加劉秀的戲份。受困潼關時劉秀自提計策解套，點出文生屬性。而與臣僚之女患難生情的情感線，提供落難貴族以外的角色特質。郭姿蓉飾演的劉秀角色設定較完整，讓吳漢殺妻後的困局帶有些許追隨英主的悲壯感，結局張力提高。但劉秀受困的戲段和其他戲段的風格落差較大，減損了整體感。

開演前音樂設計柳信男吟唱主題曲總結全劇，預告了主角吳漢的情痴形象。就整體結構來看，斬經堂一段仍是重中之重，其餘橋段的增減均為鋪墊殺妻的人性試煉而存在。林佩儀飾演的吳漢為俊扮武生應工；未扮甩髮造型，而是都馬頭搭配白袍武將裝束。沒有甩髮，意味著減少戲曲程式的頭功輔助。如何以其他程式傳遞吳漢的椎心磨難？此版本選擇突出生旦情意。糾葛體現在夫妻二人層層推進的唱段聲情和淚眼，也體現在蘭英的水袖舞動。歌舞化且寫實化的呈現方式，相較北管、京劇的演出版本，此版本基調更顯淒美。放大吳漢殺妻前的心理糾葛，柔焦「殺妻」的非常理行為。

秀琴歌劇團的《包公審梅花》嘗試挖掘老戲的不同風貌。將包公判陰的經典冤案類型戲進行重組，敘事結構大做文章。劇情描述為夫冤死的少婦楊麗玉寄魂梅枝，向包拯托夢訴冤平反，故事單純，混用意識流、倒敘及插敘等手法在敘事結構加花。先倒敘從楊麗玉的生前經歷開始，將千金女與窮小子劉定英因權位而變調的婚姻作前引勾，這是觀眾熟悉的功成負心套路。然而鏡頭停格轉向包拯，投軍躍龍門的正向線性敘事暫停，臥伏案桌忽感畏寒的包拯推敲低溫原因的內心戲連上了鬼戲，冤魂示現身故後的事件發展——四方伸冤無門的老父、歸途只見墓碑的丈夫加上似有隱情的郡主，各角色的唱唸穿梭在冤魂的全知視角與各自生活的限知視角之間，情節因佈局略帶懸疑氛圍，翻轉戲曲瞞演員不瞞觀眾的編劇傾向。倒敘及插敘介入結構展現不同的故事空間，時空流向跳出經

典的線性認知。

深描人物行為動機。以黃偲璇飾演的冤魂夫婿劉定英為例，動機混合愛情及恩義。劇中安排他獨自至父親及亡妻墓丘弔念。同時郡主尾隨在後，當他察覺郡主跟蹤，怒而出言質問郡主對自己究竟有何企求；激動快語連句流露角色思想及情感。這場衝突爆破讓雙方的權力關係產生變化，劉定英的情意也影響了郡主；勾動後續郡主在公堂上選擇忠於公道與個人價值，而未導向貴族間為鞏固權力而護短的慣性。

老戲新詮儘管帶有應時妝點以貼近人心的軟化傾向，但老戲之所以流佈至今，看點仍在充足的演員揮灑空間。張心怡由小生本行跨足花臉包拯。包拯的角色形象重威儀及力度。坤生扮演往往因身型影響氣勢展現較不利。張心怡側重唱唸的琢磨，有意識放緩語速，力求咬字完整涵蓋字頭字腹字尾；部分念白稍加襯字，疊加語氣重量。並搭配手大、眼亮的花臉基本外形展演，透過語言和程式的交集，傳遞給觀眾一個持穩中略透坤生美感的包拯。

不論《吳漢殺妻》或《包公審梅花》都明確展現汲古再生新的取向。《吳漢殺妻》更接近編整性質，捋清老戲順意搬演。而《包公審梅花》反向拆解老戲枝幹，作為取髓問藝的素材。情節熟悉的老戲確實缺乏意料之外的驚喜，不如把老戲新詮視為兼顧演員與觀眾養成的實戰場。新詮的老戲改變姿態，從技藝展現的至高點微調定位；順主人意同時縮短觀演距離，引領演員企近功和戲的共時之地。

《吳漢殺妻》

演出 | 佩儀歌劇團

時間 | 2024/04/14 19:00

地點 | 台北保安宮庭園

《包公審梅花》

演出 | 秀琴歌劇團

時間 | 2024/05/05 19:00

地點 | 台北保安宮庭園

說故事的技藝《冒壁鬼》

還記得童年聽過的那些故事和歌謠嗎？那些內容由長輩們口述流傳，未經文字定型，常有相同故事歧出多本的狀況，情節簡單無奇，卻能被記得。口語、習俗文化跟鄉土情感自然填滿故事的血肉。取材白色恐怖實事「施儒珍之牆」的《冒壁鬼》，有著類似民間傳說的滋味。收攏知識分子、社會運動、白色恐怖事件其周遭與後遺等議題，放進被忘卻的父祖遺事裡，藉道士阿通師之口娓娓訴說。

戲是這樣的一一在道士家族長大的阿通師曾聽爺爺阿善師講過一個故事。他年輕時有段風聲鶴唳的日子，一家金紙店常有官兵駐足，金紙店老闆金元寶老在官府喝茶，老闆娘蔡玉女坐在店裡煩惱生計。女兒阿網夜半醒來對母親說著害怕，怕廚房傳出的無來由怪聲。玉女先用冒壁鬼的說法安撫女兒，接著對元寶攤牌——家庭跟兄弟二選一。原來金元寶跟通緝犯梁清江夫妻三人是同窗，書院教師梁清江聚眾投書抗議官府蠻橫受通緝。捕快懷疑元寶窩藏清江才不斷騷擾。清江一直藏身在金家廚房牆後，夜深才出來活動。阿網聽見的冒壁鬼正是清江。但元寶惦記他對清江妻子周盈的承諾，要替兩人傳訊。玉女靈機一動找上道士阿善師合謀演「大戲」：聲稱清江落水身故，按習俗辦儀式招魂；清江死訊化解官府懷疑，且周盈如願透過阿善師之口收到清江訊息，被夫牽連的磨難獲得支撐。事後清江自行離開金家，從此消失。元寶到老仍牽掛清江下落。

《冒壁鬼》透過「戲中戲」和「映照」的方式展開故事。首先，設定孫輩阿通師為說書人，轉述爺爺阿善師留下的故事。後輩重述前人事，拉出時空的眺望間距，也產生雷同戲中戲的鏡框結構；祖孫血親關係加深代代承襲意味。故事中的主要角色彼此映照，金紙店老闆金元寶和書院教師梁清江，還有兩人的妻子蔡玉女與周盈，兩對夫妻的四種不同行動反映出身在壓抑社會，人們在生活與理想。個人和政府施壓的選擇；最終指向如何安置自己的命題。沈重題旨在搬演上需要適度調劑，編劇安排金元寶擔綱推動故事情節。他是跛足身障者，也是有妻小要照料的金紙店老闆，又是通緝犯梁清江夫妻的同窗好友。丑行角色形象貼近日常，加上角色背景細節設計，極容易引發觀眾共感。

情感是戲迷人的另一項元素。循主線前進，可見一個個小故事從金元寶的生活延展生枝。例如歌謠和信物的隱喻。裝瘋求生的周盈見到金元寶被差役跟監，想提點好友，也想取得丈夫清江音訊。透過半醒半瘋的狀態暗示，一下凝視元寶，一下高喊你身後有鬼。刻意改編三人少年時代有共同記憶的歌謠作暗號，唱著錯誤版本的「紅關公 白劉備 黑張飛 在哪裡？」；又拿雜草和石頭贈與金元寶。而金元寶跟梁清江的對飲段落也是。跳轉金元寶因肢體不便在書院受同學無謂霸凌的場景，金元寶無力反擊，同學梁清江和周盈為他打抱不平，事後三人結拜，因此有了「紅關公 白劉備 黑張飛 跑去躲」的歌謠為紀。另外，玉女為安撫女兒阿網，臨場羅織廚房怪聲是可祐家族人財兩興的冒壁鬼，也是極短篇故事的一種。小故事在劇情中打開幽微空間，讓個人回歸社會，不再只

是消音蒼白的孤魂，情感折起失落與傷害的銳角。

演員方面，分飾阿通師、阿善師兩角的唐美雲戲份不多但亮眼，阿善師招魂被清江附身（或者假裝）的戲段演出層次分明，清晰切分阿善師本我以及被附身的狀態。飾演金元寶的李嘉演出跛足身障者極自然，應用丑行肢體的流動特質，未刻意放大生理障礙的異質感。細膩表現出中年男子面對輿論壓力（官府及鄉里）、家庭和義氣之間的掙扎妥協。為故事注入喜感的，還有金元寶的人生對手蔡玉女。吳品諼透過稍稍放大的動作、快慢起伏的語速及豐富表情頓點構成幹練、樂觀偶爾浮誇的中年婦女角色，讓整齣戲的節奏更有層次。周盈一角裝瘋求生，其堅韌與聰穎必須表現出瘋及醒的差異。曾玫萍的瘋癲做表揉合新舊。先一手持掃把當胡琴、一手持馬鞭作琴弓，左右開弓仿擬琴師拉琴；同時斷續唱著曲牌【慢中緊】（唱詞是胡琴工尺譜和無意義的協韻句）。又立刻中斷，進抓鳥抓蝴蝶、無故大笑且眼神飄忽失焦的寫實瘋狀，程式化的古路瘋和寫實瘋間歇交錯效果突兀，表現出色。

舞台方面，舞台深處一高一低滿掛紙錢的竹架、一些竹枝、一座橫穿舞台的木棧道。這是阿通師對觀眾說故事的空間。燈光暗下，進入故事的空間，兩座高低石牆搭配幾件形制不同的桌椅，俐落完成戲劇場景轉換，石牆整合時是私領域或金紙店，若分拆就隨著角色轉進官府、街市或自囚者蝸居處。

兩個家庭，五種意識，一場抗爭，一座村莊，一位說書人成就了《冒壁鬼》的故事，試圖以故事面對白色恐怖的創傷。《冒壁鬼》披上民間文學的外衣，不過度渲染事件張力，平和重述曾經不能說的灰色記憶，展現出奇妙的彈性。歷史重量被轉化成非教條形式，釋放歌仔戲的通俗魅力。儘管這項嘗試出自上而下的政府部會客製，不免令人有些疑慮。但就結果來看，這一步，為歌仔戲打開親近現世的不同選項。

《冒壁鬼》

演出 | 唐美雲歌仔戲團

時間 | 2024/03/23 14:30

地點 | 台灣戲曲中心小表演廳

荒謬有情意《乘鳳快婿》

喜劇的娛樂訴求鮮明，常被拒於藝術殿堂外，「喜劇不等於藝術」這種莫名其妙的刻板印象逐漸加深。如果放下刻板印象，換個角度看喜劇，就會發現能夠逗人發笑的作品，其實直接考驗作品的精確程度，是劇本、演出節奏、演員詮釋三方無縫對接的結果。《乘鳳快婿》表現的喜感，來自笑眼的串接與鋪陳以及坤生反串的特殊質地。

《乘鳳快婿》劇情單純，描述一名士子許生進京趕考，打算尋求婚約對象王相府的資助，途中被渴望翻轉人生際遇的家僮露螺推下山崖，露螺旋即持訂婚玉珮至王相府冒名頂替許生，鬧出一連串風波。許生獲救後仍苦尋王相府，因訛誤先後流落汪相府及總兵邸，且被迫另訂婚約。許生才貌令汪、王二相爭持不下，總兵隨後進殿稟奏，欲請皇上為姪女定親，對象仍是許生；三臣奪婿的婚約風暴吹進金殿裡，這下連皇帝都不禁好奇許生究竟生得何等容顏。

笑眼、荒謬與人性

劇中笑眼多屬經典手法構成，巧妙在於不斷推進情節的緊湊節奏。「經典手法」是指一連串頂替、誤聽、訛傳、強制橋段產生的落差，堆疊後衍生出荒謬狀態。許生（黃偲璇飾演）和家僮露螺（郭員瑜飾演）的整體外在形象差異是笑眼起點，好笑在露螺頂替之後，其歪斜的三花形象直接推翻王相（羅文君飾演）對定親女婿許生的認知前提，這一層預設到現實的差異是引笑基礎。書生服在許生身上合身儒雅，露螺穿來流氣拖沓；語言也是角色背景的縮影，露螺對談使用的字句相當直白顯然未經教育，更讓王相無奈嘆氣，懷疑自己當年報恩訂婚誤了女兒終生。露螺產生的笑眼繞著反差打轉。許生的事件線笑眼則是誤聽、訛傳和強制。舉例而言，許生尋覓王相府遇到錯聽「王」為「汪」的路人，指了錯路而進了汪相府。自此展開連續的荒謬情節。許生因美貌不斷受到各方顯要青睞，爭相嫁女結親，不論汪丞相（林久登飾演）或洪總兵（鄭斐文飾演）皆如此。許生掙脫捉婿聯姻橋段的努力一再落空，類似情節反覆上演，阻斷了許生最初的趕考行動。人有探究道理的傾向，面對未知事物試圖按已知預測事物發展。當那些或清楚或隱微的預期未遂，將使人感受到陷入鬧劇——而「鬧劇」也許僅僅是顛覆平常走向；就算再平庸的事，荒謬感也可能瞬間湧現。強烈荒謬感的背後仍是人性。

荒謬情節因坤生得以成立

許生在劇中是引發荒謬的關鍵。角色被設定成因形色出眾備受喜愛的文弱士子。在許生的選角設定上，相較於貌美的乾生/男性生行演員，由坤生/女性生行演員進行跨性別扮演更形貼切。坤生/女性生行演員擁有介於兩性光譜間的溫朗氣質，相對容易展現出唯美質感；也因生理女性的先天優勢，與歌仔戲主要受眾女性群體有著更深刻的連結。另外，情節設定許生最終簪花入仕，順利迎娶三女。一夫多妻的結尾是老劇本改編的硬

傷，易使觀眾出戲增添反感。但坤生詮釋的許生，將前述障礙削減大半。坤生由女身扮演男性，因戲曲追求寫意、唯美的美學風格，得以成立；顛倒乾坤這層易扮行為，夾帶跨越現實並創造戲境的性別/虛實反轉。換句話說，觀眾看戲接受並相信了假定契約，視線存在戲到現實的界限意識。絕美許生只活在戲中，由唱腔和做表建構，而非現實。

不過劇中的男性角色設定較女性角色更細緻，似乎反應著歌仔戲以生行演員為主體的特性。以三位女主角汪燕娘（林芸丞飾演）、王秀鸞（鄭紫雲飾演）和洪月英（王寓阡飾演）為例，服裝造型已做出年齡與性格的區別，導演為三人設計比例不同的專屬舞蹈化身段與肢體，藉身段動作的空間感表現角色特質；但三位女主角只有著紅服的王秀鸞特質較明確，她的剛直果斷在擺香案求神咒許生短壽的行動展露無遺。可惜另外也有等量戲段篇幅的兩位女性角色汪燕娘和洪月英，雖唱作穩定無失，角色特質仍模糊。相形之下，男性角色特質細緻許多。即使是只有一場戲的大配角皇上（林祉凌飾演），有了鵝黃色朝服及符合角色特質的文言唸白支撐，演員便能以相應的語速、身段及好奇目光詮釋出溫和略帶童心的皇帝形象。

《乘鳳快婿》或許正告訴我們：戲好看的根本，終究在觸發觀眾共鳴。演員唱作表現持穩，達成與文武場相互支持的動態平衡；一齣線性直敘、情節平實的戲依然能抓住觀眾心神。這是屬於歌仔戲的可愛風景。

《乘鳳快婿》

演出 | 中華王金櫻傳統藝術協會

時間 | 2024/03/30 14:30

地點 | 大稻埕戲苑

地景·懷舊，羅曼史《旗亭風雲—盜情》

《旗亭風雲—盜情》（以下簡稱《盜情》）把二十世紀初期大稻埕摩登時尚，轉化成大色藝旦梅月仙（陳昭婷飾）、兩位酒樓主理人白少威（于浩威飾）和江海（王婕菱飾）三方各有所求的攻心對決。兩位酒樓主理人被設定成養兄弟，在愛情故事的基調加入親情面向，突出情感掙扎。劇作框架帶出浪漫、真偽、時代感多重觀看焦點，而「邊界」與「關係」在故事中不斷雙向交織。

養子、親緣和邊界

劇情反覆出現「關係」與「邊界」的確認。故事主線幾乎由男主角江海衍生的種種人際關係所貫穿，尤其是養子身份激發的家庭議題——關於分家與承繼。江海在劇中出現即已自立門戶經營山海樓，但養兄弟白少威仍把江海的個人事業山海樓視為本家延伸，引發白少威延請藝旦梅月仙盜情的契機。從江海面對白少威使出美人計謀仍佯作不知的態度，可以看出長兄和養子身份左右其行動，面對二弟攻勢，試圖以養育情誼包容。德芳樓本家少東白少威是次子，和江海迥異，海歸知青返國，卻無法面對調整酒樓經營策略失敗的後果，心思轉向爭產掩過。周旋於江海、白少威二人之間的梅月仙，正放大了養兄弟兩造的差異。養兄弟之間的羈絆與衝突都源自父子關係——強調血緣聚合的傳統親緣觀造成親疏預設認知，養子女苦於家族身分危機而失根的飄浮狀態。但劇本對此簡單帶過，僅有一幕三兄妹童年互動的心理場景，稍作因果與情感關係鋪墊。

戲境與地景嵌合的魔幻寓言

《盜情》將大稻埕酒樓風華作為兄弟爭產的遠景，探索家庭議題的分合、承繼與真情。在整體結構跟佈局上，藝旦梅月仙與山海樓主理人江海的情愛攻防並非戲肉，倒像為家庭議題點染酒樓文化氛圍的糖衣。梅月仙閃現的良知，或許是江海擺脫養子陰影的最大祝福，瓦解白少威的毀滅性。兩人初見在彩傘人群迎城隍，而江海的反擊/重生在假扮鬼魅還魂向白少威討報；戲裡以民俗儀式意象接地，戲外特邀霞海城隍廟主神城隍老爺及城隍夫人賞戲，戲裡戲外兩者巧妙呼應下，與大稻埕形成更強烈的地景連結。

從題材類型觀察的話，《盜情》實為假愛情之名，說家庭離散的悲喜極短篇。故事情節是寄託道理的骨架，最終仍透過明確的象徵符號，力圖傳遞家和萬事興寓意。寬恕圓滿了離散的家庭寓言，無法遮掩情節與角色設定的瑕疵，像是茶商少東江進東的角色是否必要？大色藝旦梅月仙對誘騙目標江海的防範過低，不符角色背景。

藉懷舊浪漫邁開步伐，《盜情》溢出歌仔戲的戲曲格式與肢體，情節仍不離最熟悉的傳統歌仔戲劇碼邏輯；戲劇場景、懷舊氛圍、場面調度、音樂設計以及地景共同構築非虛非實的魔幻空間，挪移約定俗成的觀賞邊界，規律被縮小，文化地景得以舒張被看見；展

開一場尋覓與對照的遊戲。邊界的限制於此翻轉，成就故事的另一種起點。意外生成非明華園風格的有趣樣貌。相形於傳統歌仔戲本位，或許這會是更適合團隊風格的創作調性。

《旗亭風雲—盜情》

演出 | 明華園戲劇總團

時間 | 2024/03/16 14:30

地點 | 大稻埕戲苑

失速急墜的《借名》

「傳統歌仔戲」究竟是什麼？這個問題，在此刻人人有見解。要回純然傾向戲曲美學的位置，似乎與時代氛圍抗衡而逆風。那麼，順風駛船之後，足以保有歌仔戲本色的定位又在何處？《借名》隱約帶有探詢「傳統歌仔戲」可能性的意味。

《借名》連綴大串戲肉，試圖拓展演員的表現空間；也談及名分與分際的對應關係。從類魏晉南北朝的時空，鎮北王（周淮安飾）有對雙生同貌龍鳳胎子女世子與玄翎郡主（陳昭賢分飾二角）及養子宗裕虎（李郁真飾）開始。主戲由四股戲段纏繞而成，其一忠臣蒙冤：忠守邊防的鎮北王長年戍邊令齊廢帝（周予寬飾）生忌，權相高隼（陳子豪飾）及宦官甘鹿（陳彥名飾）獻策，假通敵坐大名義收回鎮北王兵符，不堪受辱的鎮北王拔劍自刎。其二宰相隻手遮天：甘鹿與高隼因朝中官位分配生嫌隙；鎮北軍兵臨京師，高隼表面遣軍護京師，私會鎮北勢力；兩面手法借力使力改寫權力版圖，另扶新君。其三父仇勤王：皇帝下旨傳達鎮北王通敵已自盡；要求世子以死謝罪，保遺族性命。宗裕虎直指世子犧牲無法止殺，遇昏君應當上京清君側；阻止世子犧牲，兩人聯手出兵。其四妹代兄位黃袍加身：世子被擊傷昏迷，宗裕虎掩蓋世子傷訊，高隼的談判邀約亦至，玄翎郡主此時追上大隊，情勢令她走上終身扮演雙生兄長的「偽裝人生」。

情節轉折極多且高度寫實。編劇將時設定在類魏晉南北朝，而戲段呈現的權力流動軌跡卻似曾相識——像是把宋初政權敘事打散再重組；從劇作取材到唸白句式都流露出陳勝國風格。劇情配合無限堆疊的衝突場景不斷推進，近乎幕幕高潮；高速節奏模糊了場景過渡的動靜錯落佈局，事件與角色之間彷彿隔著隱形牆壁，無論情節如何流轉，角色內在變化有限。以宰相高隼為例。他是推動全劇情節進展的關鍵角色；自出場到終局，至少遭逢同黨拆夥、失君心再到扶新主等外在事件連續衝擊，他雖依事件做出回應，但立場幾乎不變。高隼並非臉譜化的唯一個案，劇中第一小生白袍小將宗裕虎也有類似狀況。角色雖然被賦予討喜的熱血正直性格，劇中反覆出現的戰事、解困場景也讓角色有空間表現技藝；但他經歷養父被殺、勤王初戰世子昏迷、行刺廢帝、高隼專擅等事件沖洗，過程中幾乎看不見角色的內在掙扎，其堅毅似乎理所當然。

劇本之外，若試圖梳理傳統歌仔戲的定位，自然會回歸戲曲審美。推敲戲曲的基礎定義，無非是合歌舞以演故事。而歌仔戲的戲曲美感透過身段與唱腔兩大元素構成，兩者共同推進情節發展，是結構，也是基礎。唱腔在劇情中構築抒情空間，引發觀眾共情。反觀《借名》，抒情由內心情境的顯影表現，確實凸顯劇中人物行動的心理狀態，但密集情節讓這些設計難以察覺，更偏向填補場景過渡的接合劑。在唸白方面，使用大量四句聯提示角色身份背景資訊，末字押韻加強文字的聲調起伏自成音樂感。歌詞隱含匡正義理之聲，和四句聯中的活潑音律形成對照。唸白音韻、一些踰矩的反差和假戲真作的戲中戲《霸王別姬》反倒成了劇中難得可調劑的輕盈幽默。

《借名》呈現出企圖調和新舊期望落差的折衷姿態。製作團隊確實在傳統歌仔戲的文本音律、演員身段與場面氛圍的統整下足了功夫；可惜失速的奇情情節如迷霧，複雜角色糾葛伴隨著重拍情緒層層淹沒感官。企圖追尋娛樂和正能量的相容，除了濃墨潑灑，或許仍有其他可能。

《借名》

演出 | 明華園戲劇總團

時間 | 2024/03/24 14:30

地點 | 大稻埕戲苑

自古路延伸的新局《赤血長殷袁崇煥》

歷史劇，是《赤血長殷袁崇煥》的基調。

不過袁崇煥和明末歷史在觀眾心中的模糊印象可能是第一重阻礙。如何傳遞印象淡薄的人物故事？歌仔戲如何安放歷史跟戲劇各自為政的訴求？這兩個問題走進劇場就浮現腦海。如果將歌仔戲放在表演藝術形式的位置，它潛在的戲曲特質貌似容易駕馭古典元素，但在「歷史劇」的類型大旗之下，又必須獨立看待。歌仔戲本有的古冊戲傳統雖雷同，卻不完全等於歷史劇。兩者差異在真實和虛構的比例。歷史劇的類型認知要成立，首先得協調歷史和戲劇各自不同的追求——戲劇需要渲染情緒訴諸共感，歷史的追尋則是詮釋有所本。考驗著編導在實中多虛的框架下調和權重，將歷史轉為戲劇的共同世界觀。

雙主角結構貫穿的世界觀

此劇改編自《我不是忠臣》，原作題名直接點出價值辯證，而改編將主軸立於袁崇煥生平，描述明末女真崛起造成東北不安，袁崇煥起而平亂，戰亂導致君臣逐漸離心，最終被凌遲處死。此過程與崇禎登基之路交錯，呈現雙主角結構。雙主角這樣的媒介，把不同處境的憂傷並聯。觀眾依隨雙主角歷經理想破滅引發的信念變化，看見戰事如何改寫人的意志和思維。其餘立場不同的角色群均善用規則中的限制及自身優勢探尋出路，敘事偏向群眾視角，主旨縝密嵌合在角色設定裡，刻劃動盪世局下的各方角力。多數劇情中，崇禎的影響力遠遠高於袁崇煥，他先是王爺後稱帝；理當是袁崇煥守疆奧援。但登基後出現首次轉折，他逐漸被權慾吞噬，連續用計削弱袁崇煥影響力。不僅將東廠財物託付親信毛文龍，拒絕袁崇煥爭取東廠財物欲建遼東防線的請求，在事後賜予袁毛二人相同的尚方寶劍；種下後續袁崇煥登皮島持尚方寶劍刺殺毛文龍的前因。崇禎從絕對權威轉向墜落深淵待拯救的無力者，除了亂世困局，不乏自作自受的成分。另一主角袁崇煥則是一貫堅毅執著姿態，無論困境是戰情告急、對外策略之爭、帝位易主或進天牢，他始終瀟灑不改民本主和信念。觀眾可觀照戰爭背後的認同議題——反思戰爭究竟是怎麼一回事？戰爭與我們的關係又是什麼？戰爭是否形塑了我們對世界的認知？

光譜化角色群與場面調度的融合

劇中使用大量對比、映襯技法，表現亂世中的人性抉擇。反應個人價值觀還有戰爭切身度，也被人際網絡的集體利益所影響，而非停留在偉人傳的仰望視角。鳥瞰明廷君臣群體可見：熱衷木造、高自覺但無心理政的天啓帝（陳子懿飾），對比救國熱血被權慾吞噬有始無終的崇禎——閒散王爺時以天下為己任，登基後卻轉向鞏固帝位，分權諸臣的策略終致覆滅。皇室之外，惜才且有勇有謀的皇太極（吳承恩飾），護持天啓帝但壟斷朝政的魏忠賢（陳進興飾），扶持崇禎並對外主戰的毛文龍（陳麗巧飾），民生考量而主和的

袁崇煥；這是一系列價值動機不同的角色群，沒有刻板的惡人，編織出多聲道的立體故事。可惜雙主角結構需要的篇幅極大，關於女真勢力著墨較少，視角需求直接把皇太極冠上入侵者的反派帽子，導致戰爭因果不明。

而歷史劇難以迴避的複雜人物關係，應用分割畫面處理。例如第二場的場面調度，右側舞台牡丹屏風前，魏忠賢軟言相勸不成，再用毒酒拖延，數度攔阻崇禎及毛文龍面聖，動機源自守望天啓帝的照護情感；內官身份帶給角色熟稔帝王作息的合理性。崇禎及毛文龍的同盟關係也表現在肢體，兩人亮相後的連續身段近乎同步。左側一桌二椅是受魏忠賢環護的天啓帝——亂世中的清心君王。即使袁崇煥在近側正色稟奏戰情要務，他置若罔聞，肢體、道白游絲斷續，病弱氣音擺手稱無才理政，世界彷彿只剩下手裡那支自製巧工木箱。同一座宮苑裡，側面對話的兩組人物，一對峙一失焦，聚成彼時的公卿眾生相。

音樂襯托雙主角的心理掙扎與性格。第九場崇禎的猜忌心在刻意慢唱的【江湖調】揭露，其形象不再是有為君主，而是易碎的戀權者。另外，第十三場君臣陌路，崇禎至天牢探袁崇煥，袁崇煥僅著水衣仍身姿挺拔，崇禎神色迷離；君臣二人對唱一系列七字調變化板式【七字搖板】、【七字串】和【七字垛板】，唱詞及板式妥善點染雙主角間微妙的對峙共生關係。飾演崇禎的吳奕萱唱腔字距明顯、力度較強，與飾演袁崇煥的陳昭香腔彎綿密的風格不同，咬字牽韻漸有個人特色。舞台設計及燈光方面，舞台美術延續戲曲寫意特性。皇宮以龍椅、台階及藤黃地金龍紋布帘表現，龍椅是劇中反覆出現的重要象徵。官員府邸為紅木色一桌二椅。燈光部分，戰爭場景的設計頗有趣，例如女真揮軍進攻遼東聚落時，螢光黃足球紋效果燈緊隨軍隊腳步，烘托戰事高張氛圍，光影變化帶有些許民戲生猛氣味。

對我來說，《赤血長殷袁崇煥》是觸及認同的歷史劇，不單從明末政權消亡最奇詭的謎團，也看見了演員質地及戲劇結構，試圖延展歌仔戲的發展空間。縱然它無意提出完美解答，而是從袁崇煥的中介位置展示不同派系的權勢運作，透過袁崇煥及崇禎雙主角視線訴說一連串無常——戰和抉擇的困難；同時向觀眾拋擲叩問認同的瓶中信。

《赤血長殷袁崇煥》

演出 | 明華園天字戲劇團

時間 | 2024/01/28 14:30

地點 | 新北市藝文中心演藝廳

因演員而存在《黃飛虎反關》

試著把觀看的視線放寬，就會發現——在室內劇場之外，歌仔戲仍以酬神喜慶的祝儀形態散佈在各廟埕民家。這類演出就是外台民戲，沒有劇本當天才依講戲仙安排現場決定劇碼。陳美雲歌劇團便是大台北地區名氣響亮的老字號歌仔戲劇團之一。

《黃飛虎反關》故事來自《封神演義》一書，經過多劇種搬演，推測歌仔戲版本或許取自其他劇種。此版本描述黃飛虎家族數代在商朝任鎮國重臣，亦與紂王聯姻，黃飛虎之姊（李翠蘭飾）即為皇后。但紂王專寵妲己（陳素華飾），沉迷酒色。一日，朝臣（簡麗蘭飾）提議應節氣慶元宵當赴鹿台射獵宴飲，妲己贊同朝臣稟報，進一步建議紂王本著敬意，應親至東宮邀皇后在鹿台同樂。皇后婉拒紂王邀約的同一時間，未取令即入宮的黃飛虎之妻（翁麗玲飾）藏匿不慎暴露行蹤，紂王見黃妻美色，以宮令一事威逼黃妻代后參與鹿台酒宴，否則降罪全家。黃妻無奈接受，宴中紂王仍居心不軌，黃妻不從玉殞。事後皇后向紂王探詢妲己行蹤，反遭老羞成怒的紂王擊斃。太子（吳鳳華飾）見皇后橫死，將消息傳往舅舅黃飛虎耳中，他進退維谷。

劇碼情節簡單，但表演全程演員能量豐沛，觀眾可直接感染演員劇場之魅力以及古冊戲獨特審美。馮鈺瑛飾演紂王，作為悲劇成立的關鍵角色之一，她詮釋荒淫帝王角兼用採花及文武生身段做表。出台先唱【北管緊中慢】定場，唱著「吹簫拍曲 飲酒作樂 一心我啣 呈向愛妃」吟唱間持扇表現風流帝王神采，以身段應和羽扇舞嬌媚登台的愛妃妲己，歡宴調情對手戲在皇帝愛妃兩人有來有往的近身嬉鬧展開，貼身摟抱顯得特別寫實；而非戲曲表演的傳情套路——眉目傳情搭配舞蹈化身段那種寫意調性。到了尾場，黃飛虎率軍進逼朝歌，紂王軟硬兼施仍招降失利，被迫親征；兩人持大刀對打，馮鈺瑛耍起大刀動作俐落，絲毫不遜正值青壯的對手演員。

飾演黃飛虎的何佩芸，身著黑地靠領白地文武袖蟒服亮相，藉著服裝類型及色彩傳達忠烈／貴族／武將多重屬性。身段亦細膩——正衣冠、耍甩髮、勾腿、旁腿、耍大刀皆穩勁。演技最動人之處在承受衝擊的隱忍到爆發這段。黃飛虎聽聞妻姊意外死訊，頓時大驚失色，緊接著悲憤耍甩髮、唱【福祿陰調】抒懷；情緒轉換極快。但他考量宗族世代忠君聲名，未立即出戰；而是受到妻舅聯合親兒用計盜令旗鼓譟後，才做出此劇的關鍵性決定：赴朝歌興師問罪。當心意已決，便是行動之時，所以在台上卸下蟒服，改裝箭衣；並片腿過場。如此安排，使決意上朝歌的戲劇張力更強烈。這樣的情節設定，也表現出歌仔戲即便移植其他劇種戲目，終究會進行再創造，薰染「歌仔味」——高潮迭起、直率奔放為依歸的拼貼美感。

《黃飛虎反關》意圖表現的主旨不外乎個體面對悲劇命運下的人性兩難。歌仔戲民戲版本相對其他劇種，幾乎沒有多少關於王朝氣象的壯盛排場，反而有意深描反派種種粉飾

太平的無理行徑，映襯主角黃飛虎決斷的合理性。社會面，他面對皇恩，家族數代皆受恩蔭是事實，此外還有人臣的倫理規範。情感面，他面對親情，親姊和妻子在朝歌不白而亡，作為家族代表，為至親申冤，似乎也是手足及人夫的責任所在。或許可以說，黃飛虎在重重束縛下，墜入復仇深淵。唱唸作表濃縮了他天人交戰的心理過程。觀眾之所以愛看這類看頭知尾情節套路的劇碼，不完全憑藉詩興或韻味的品味機制，也許無法排除戲曲審美仍在其中運作著，卻已非觀看的絕對視角。在這裡，傳統戲的時代局限性交付演員回血填肉。令觀眾沉溺的是台上見的隨機組合如何碰撞出字音純正的氣口、身段勁頭和對手火花，沒有劇本的即興演出綻放流光溢彩更顯魔幻。

《黃飛虎反關》

演出 | 陳美雲戲劇團

時間 | 2023/12/27 15:00

地點 | 台北撫順街崇德宮

朗照幽微處《寶蓮燈》

原應在 2022 年上演的《寶蓮燈》，歷經一波三折，終於放光。從結構來看，戲分兩段，第一段聚焦仙凡戀，描述三聖母楊嬋（張孟逸飾）愛上書生劉彥昌（江亭瑩飾），玉帝（鄭力榮飾）將此事告知楊嬋胞兄二郎神楊戩（古翊汎飾），楊戩得知後率天兵拆散兩人，將與母親同樣思凡而觸犯天規的楊嬋幽禁華山，不久產子沉香（林若珍飾），託付貼身婢女靈芝（王台玲飾）送交劉彥昌撫養。第二段轉向沉香成長記，描述沉香長大後，其父另娶王桂英（廖玉琪飾），得子秋兒（郭庭羽飾），兄弟同在私塾讀書，某日失手擊斃宰相之孫秦官保。沉香命秋兒佯裝全不知情，欲自承罪責。但秋兒不從，兄弟二人爭相認罪，劉彥昌夫婦百般探問仍不明真相。劉彥昌命妻攜子逃亡，願代子負責，但秦府人至，秋兒及王桂英先後被打死，劉彥昌只得令沉香逃往華山尋母庇護。華山路遙，沉香勉力至華山腳下即昏厥，被霹靂大仙所救，康復後收為徒弟，傳授武藝並贈萱花斧。習得武藝的沉香（許博淵飾）仍懷抱救母信念，途中經玉帝提點可以情感攻勢突破。楊戩不願重複悲劇，選擇在舅姪決戰放水，沉香取勝，如願劈山救母。楊嬋得知劉彥昌一家遇難破碎，悔過自懺，母子同入仙家守護蒼生。

《寶蓮燈》是一齣充滿象徵隱喻的神仙戲。神仙戲某種程度上承載著人類追尋永恆的內在意識，不停被重述而歷久不衰；也反映戲曲發展與宗教彼此的緊密關聯。

不過提到《寶蓮燈》，雖然實際情節有兩段，觀眾的記憶可能受到影視舞台各類作品影響，通常集中在後半段劈山救母的部分。此劇的編修大幅填補楊嬋與劉彥昌那段仙凡前情，平衡原劇頭輕腳重的結構。前導幕窺視鵲橋會鋪陳楊嬋動凡心的根由，唸白刻畫兄妹對仙凡戀反應差異。如果說仙凡戀隱喻神仙如何面對世人的理想追尋，楊戩的排斥反應混雜了個人陰暗面以及為神的典範自律；與心生憧憬的楊嬋大不相同。其次，重要道具的運用，將法器寶蓮燈作為楊戩楊嬋兄妹的母親象徵 / 重要道具，明滅點出情節轉折。寶蓮燈的狀態連結楊嬋心念，或許也寄託著楊戩對親情的渴望。寶蓮燈首度燈亮在楊嬋動情的瞬間，燈暗則在楊戩奪燈後。仙凡共享的情感，指出神人交集所在；而代間重複的仙凡 / 戀輪迴，突出神人差異。在人神同異的對立命題，探索權力結構造成的傷害何以和解，帶有尋求中道的意味。

有趣的是，此劇在宗教和因果的通則觀點下，置入當代思維，藉眾仙的選擇，提出愛與悔的詰問；淡化了教條侷限。同時藉著主體及客體輪轉，顯影權力關係的變動狀態——楊戩執法追緝楊嬋，化身舞台後方巨型倒影，其存在形同權力主體。承受追緝的楊嬋，絕境之際唱出「你是唯一我是誰」，她已知難脫身，但意識不願屈從天威。縱然楊嬋的呼告當下未發酵，但最終促成其子沉香承舅讓順利救母的結局。編劇重塑敘事，劇本主題精神把原本一面倒的僵局轉為絕處逢生，在威權宰制的世界裡，縱是女神，也試圖取得立錐處；與天抗衡的選擇，逸出了傳統敘事的女誠順服陳套。可惜的是，為了協調戲劇

張力和表演橋段，劇中角色略有臉譜化跡象。下半場主角沉香即為一例，雖安排文武团仔生分演，但其性格未在戲份鋪陳完整。例如二堂捨子一場，他對胞弟秋兒耳提面命，見嚴父生懼，對繼母守禮；以上反應還是無法構成聰穎堅毅的角色形象。雖不影響整體，卻導致沉香的人物不夠立體。

此外，舞台視覺以意象主導，保留寫意象徵的戲曲美感。場景氛圍轉換由燈光及投影處理，搭配部分物件提示場景及角色狀態變化，連綴複數意象合一。比方多次出現的弦月形斜台，平行時，它是楊嬋仙凡戀的象徵；反向並置，它是楊戩下凡追緝的前路；下半場與階梯同構如流，它是楊戩鎮守的關隘。

整體而言，此劇透過梳理情節動機的手法調節戲劇節奏，同時置入了創作者的個人關懷。主題精神的內化確實補強原本連結稍弱的雙戲段，亦保留原劇的神仙戲風格。展現薪傳歌仔戲劇團許久不見的輕盈姿態。

《寶蓮燈》

演出 | 薪傳歌仔戲劇團

時間 | 2023/12/31 14:30

地點 | 臺灣戲曲中心大表演廳

走不出演義的叢林《奇逢》

由旦行及三花掛帥的明華園日字戲劇團（以下簡稱日字團），有別於生行挑班的歌仔戲界常態，作品強調女戲和丑角戲風格，帶有三小戲的通俗諧趣——生、旦、丑各有發揮。年度新作《奇逢》以質子交換為主線，叩問國際關係、政統的界與承。

劇情描述北宋、大理兩國征戰連年，宋帝趙曙（賴貴珠飾）和大理王段思廉（柯進龍飾）在奇逢河簽訂和議，約定互換太子為質。北宋派出趙熙寧（陳麗巧飾）依約赴任，反觀大理段仁義（陳芸楚飾）則敷衍無心履約。和議美意反觸發兩國的政權繼承問題，形成新的政治伏流。北宋方面，張皇后（鄭紫雲飾）與朝臣呂大防（吳承恩飾）趁勢合謀立二皇子為新儲。熙寧太子未婚妻呂姝蓁（鄭雅升飾）見狀改扮男裝赴大理尋愛，輾轉救了段思廉成為護衛；大理方面，段仁義藉機稱父王議和懦弱，篡位自立新王。趙熙寧入境便受懸賞通緝，與路遇同鄉客商楊萬九（陳勝在飾）展開逃亡之途。

劇碼類型、角色與行當制的協商

從劇情來看，明顯轉向宮廷政治演義，迥異日字團常見的女戲和丑角戲風格，隱隱帶著歸隊明華園系統特色的傾向。故事主線為兩國換質，導致敘事視角自然落在兩位質子身上，尤其趙熙寧。他從上半場中後段到下半場數度險中求生：同行隨扈有伏、赴質遇亂、被祭旗威脅，再到重金懸賞；份量之重已趨近趙熙寧流亡記。雖然段仁義的強勢被設定成趙熙寧落難關鍵，但段仁義的惡意缺乏鋪陳，異族容裝、趟馬大刀武戲排場確實帶出角色身份背景，多次重複的追殺橋段也表現出角色性格狂傲，但其行為動機跟角色事件之間的連結薄弱。這樣的情節安排，讓觀眾容易聚焦在趙熙寧、段仁義兩方的對立，而對立又貌似段仁義單方無端挑起。兩位質子的人物細緻度懸殊，反派細節需要再著墨。故事主線和主角設定已然打破生、旦、丑三方平衡，不復三小戲風采。

情節和角色的疏離

戲的重點是「人」。在戲中被延伸轉化為角色，角色是使觀眾產生共感的焦點之一。因此角色的設定和發展不但左右戲劇張力，也影響劇情合理度。女主角呂姝蓁反串跳脫旦行，易服劍舞自白橋段剛柔並濟，身段表現細膩；但該角色有著大理公主/段思廉之女/段仁義之妹的潛設定，在劇中作用極微，甚至沒有對角色自身造成多少行為矛盾，只用少數口白或親切感略過。其次，段仁義的狂暴被設定成童年遭遇戰事造成創傷症候群影響，此設定的確有趣；不過該角色的特質採取了先果後因的呈現方式，又經過不同類型事件多次重述，故事線與角色設定之間存在的矛盾不易被觀眾察覺，到下半場原由揭露之際，觀眾心中的角色惡感已難翻轉，更遑論喚起同情。情節和角色設定的對應關係有待思考。

從《奇逢》的主題，可看見劇團力求突破的意圖。不過尷尬的是，劇作卻透露出故事、情節、行當和角色的不和諧異聲。難道歌仔戲作為說故事媒介，在戲曲的表演性限制下，只能將其他戲劇元素退居後線，製造出想像的位階差，會不會有其他的協調可能？如果說新編戲是歌仔戲創作者嘗試重新校準自身座標的空間，換個敘事應該還有許多契機，演員和音樂固然是歌仔戲的根本，故事、情節與角色的脈絡也需要投注同等重視。

《奇逢》

演出 | 明華園日字戲劇團

時間 | 2023/11/26 14:30

地點 | 大稻埕戲苑

邊陲的迴響《大夢初醒》

隨著歌仔戲的室內售票劇場演出逐漸增加，孵化無數歌仔戲演藝人才的搖籃——廟口民戲似乎隨著都市化逐漸被人們遺忘。《大夢初醒》描述民間歌仔戲班的魔幻日常。透過立志成為歌仔戲演員但遭母親反對的千瑤視角，逐戲路遊牧的民戲日常和不被家人理解的現實人生經歷彼此對照。千瑤加入歌仔戲班，面對只有劇情大綱，即興的活戲演出卻讓她力不從心。不只文字到身體的學習模式轉換讓她飽受物理折磨，而離家逐夢的決定加諸心理折磨。演出所在供奉的靈公媽也是失落人，因疫情失祀已久的祂們有屬意戲碼，卻無法對戲班點戲。愛女心切喬裝小販擺攤跟蹤的千瑤媽媽能和靈公媽溝通，祂們的點戲心願似乎有望。

探究本劇最核心的戲劇結構是演員的個人生命經驗，再延伸到夢想之地歌仔戲為第二主場。靈公媽近似歌仔戲發展的見證者，在高處俯瞰一切人事。人物和事件歷程既是虛構的劇情元素，回到演員亦凡人的基底觀看，仍構成人同此心的相似風景。千瑤的歌仔戲演員夢或許不尋常，但她圓夢離家的個體化獨立過程和母女情感糾葛卻熟悉。戲裡戲外穿梭解密民戲班的神秘，學戲、上戲、聽戲、套戲、被改戲、演戲到下戲後都是演員吃戲飯說戲話的真實生活。

雖是讀劇，演員出場皆以演出角色狀態自我介紹，有著雷同歌仔戲出台自報家門的趣味，更容易識別角色。多媒體影像協助觀眾進入戲劇場景流轉。文本詮釋採取唱多於唸的作法，唱段比例接近八成，口白不多。以此突出歌仔本位。值得注意的是，音樂面透過曲牌做出人神區隔。靈公媽唱段多是七字調、都馬調、雜念調、江湖調一類傳統曲牌，而其他真人角色唱段則以電視調為主。歌仔戲特質和導演意識兩相加乘後，詮釋鮮明。

文本因主題設定，織入高密度歌仔戲及民俗文化相關知識，由於現代人脫離民俗已久，這樣的題材著實考驗觀眾熟悉度。例如劇中謝戲對象靈公媽屬於孤魂信仰，敬奉魂靈的謝戲被獨立稱為「浮戲」。而靈公媽點戲的爭論，一來一往幾句唸白就帶過歌仔戲民戲主要類型，最終選定有說經、情感附帶武戲場面的《目連救母》，劇碼的講究又勾出孤魂對浮戲的深層期望，其實兼有撫慰及娛樂兩端。謝戲源自大眾生活與文化連結，而脈絡橫跨民俗文化到戲班做戲的歷程，資訊量極大，或許需要再思考舞台呈現的轉化手法，使觀眾意會歌仔戲與民俗在生活的交集。

在表演上，歐慧君一人分飾千瑤和母親兩角。一趕二不只藉墨鏡道具切換，演出母親時，壓低嗓音並略略放大音量，再搭配擴大的肢體動作突出不同年齡屬性的角色差異。另外，蔡依玲並非主要角色，以表情身姿的混合加強聲情，出入不同角色以語速區別，能感受到明確變化。

歌仔戲讀劇演出形式不似舞台劇熱絡，本次呈現也只是一到六場，但編、導、演三方交互作用下，整體視覺、身段唱腔已接近正式演出形貌。整體而言，《大夢初醒》寄託世俗目光，回望歌仔內在，且保有細膩多樣的情感轉折，展現親民的通俗意向。有意召喚失落的民間記憶，令人期待陳麗香歌仔戲劇團的未來步伐。

《大夢初醒》-讀劇呈現

演出 | 陳麗香歌仔戲劇團

時間 | 2023/10/29 14:30

地點 | 員林演藝廳小劇場

情味？有待探查《判官大人的賣命檔案》

《判官大人的賣命檔案》說的是枉法有報。劇情沿著見習判官梁箴（陳昭賢飾）和亦師亦父的判官崔鈺（李郁真飾）追緝逃亡陰差卜恆分三線再會合。卜恆（陳子謙飾）拒捕，借身已死的桂婆婆許氏（陳彥名飾）軀體，續命在人世經營桂婆婆棺材店，照料其孫桂天翔（吳米娜飾）為第一故事線；河東節度使崔燕（李京璇飾）徵地迷上桂天翔，求愛無果請名道離光（黃筱媛飾）占命，被斷短壽，崔燕重金求離光延命。離光受託入地府託崔鈺修改命簿，桂天翔因而橫死是第二故事線；梁箴調查卜恆案臥底棺材店，確認事實回報崔鈺。崔鈺挾持桂天翔威脅卜恆交出賣命書，卜恆照辦兩人卻受俘。梁箴漸覺崔鈺有異，自任吹哨者還原經過。

演員、想像與技術的相容

劇情空間橫跨陰陽，舞台設計必須創造明確差異。陰陽兩界過渡就交付舞台後方燈鏈的冷暖色調和聚散跳轉，陽間用橙黃暖色系燈鏈標示，且場景構成只用少數道具提示，如棺材、幌子和桌椅。地府轉以藍紫綠冷色系燈鏈區隔，被刻畫成現代感空間。可見幽魂入地府擬化出國旅行，六道即登機門。而地府資料室的工作者全數滑著辦公升降椅移動，以3C產品科技感重塑地府意象。舞台場面調度條理分明，值得肯定。

表演方面，幾場重點武戲氣勢十足，開場的追緝戲尤其精彩。判官崔鈺的正義形象在此建立，工架俐落，唱唸氣口有力，是本劇少數人物塑造較完整的角色；有效支撐劇情轉折的發展。其餘較有發揮的角色還有借身桂婆婆的卜恆和桂天翔，前者反串老旦行當，忽快忽慢的身段的變速略帶丑角趣味，靈敏肢體詮釋非男非女非人非鬼的特殊角色極具說服力。後者是帶草莽風格的呆萌少年，正對演員特質，唱唸清晰之外，無條件相信阿嬤的真情也倍增角色討喜度。此外，抱怨日夜加班而迷糊的梁箴、仗勢揚威的貴裔崔燕都可以讓觀眾快速搭上現實對照。

節奏為先的選擇

穿梭陰陽的世界觀是兩面刃。讓故事豐富，也讓人物動機和懸念四散，壯盛開場的多線劇情，整合因果落得機器神急轉收尾——戲抹改，用仙來救。類公堂的審判場景應了善惡有報的封閉設定，以權力恢復秩序雖然簡單有效，卻喪失思辨空間。劇中角色有相對關係卻無情感，相對清晰的只有假嬖孫線或崔鈺徇私線，均未加深鋪陳，只在情節面淺觸即止。另外女性多是功能角色，形象平面，比如崔燕除請出另有隱藏角色的離光，再誘發先祖崔鈺徇私之外，並無其他個人動機。究竟為何新編作品的女角仍舊蒼白失色呢？似乎戲的推進節奏主導整體結構。

《判官大人的賣命檔案》既選擇以新編劇碼吸引觀眾，貼近時代呼聲的同時，就無法迴

避傳統與現代的永恆叩問，而定位涉及劇團的風格選擇。傾向教化型善意封閉循環或節奏至上的取向並無不可，但快節奏推進的大量聲光刺激，終究只留片片殘影，未留下思索的力度，兩相平衡下，新編的力道被削弱。名實斷裂的樣貌令人迷惘，犧牲了翻轉企圖。

《判官大人的賣命檔案》

演出 | 明華園戲劇總團

時間 | 2023/10/28 14:30

地點 | 大稻埕戲苑

苦旦的往復書簡《秦香蓮》

歌仔戲意象曾和苦旦緊密連結，悲嘆帶出抒情空間，綿長哭調和哭腔是苦旦必備的看家本領。為增加唱腔表現的豐富度，哭調常設定成組曲形式，經典組合串連【大哭】、【艋舺哭】、【台南哭】、【彰化哭】，再以【七字哭】結尾。衍生出歌仔戲「從宜蘭一路哭到台南」的戲語。鴻明歌劇團所演出的《秦香蓮》即為苦旦經典劇碼之一。

秦香蓮的內在節奏

秦香蓮的劇情即婚變負心，編劇保留《劍美案》的故事架構和人物，呼應復刻古冊戲的自我定位。但情節聚焦秦香蓮從女人到母親的身份轉換與其抉擇。戲中秦香蓮（李靜芳飾）三唱南管曲牌【恨冤家】。低吟南管的秦香蓮神色黯然，舞台另一側由影中人展演其回憶。類似蒙太奇的對稱畫面，補綴舊本缺乏的角色內心曲折，回憶對照良人負心。在結構面，南管三度介入故事線，同時意味著分隔和涵納：秦香蓮的遭遇牽動其回憶而促使迂迴前進，吟唱恨冤家肖似思行融合的過渡儀式。三唱和影中人的設計讓恨冤家跳出秦香蓮的角色專屬斬頭一途，南管清音徐緩特質復加琵琶隱喻，恨冤家和秦香蓮彷彿互為象徵主體，幽微映照整齣戲的內在節奏。

強化反派之惡突顯對立

整體情節雖不離舊本骨幹，編劇深描反派，透過角色的惡善對比，創造戲劇張力。劇中男主角陳世美（洪淑珠飾）結眉亮相，神色先透露其立場，而後他見秦香蓮母子選擇認子不認妻，聞父母死訊雖有傷感，不久便斂容說道「人都會死，有什麼可哭。」陳世美在此版本的形象極為涼薄。另一主要反派公主（林芸丞飾）的角色形象透過事件帶動。公主出台以扮相定場，正紅錦繡宮裝對比烏苦衣白裙的原配秦香蓮，訴諸視覺對照展現氣勢。第一個行動是開口質疑陳世美隱瞞，音色由喚聲的嬌甜漸轉尖冷，原本張揚的陳世美登時懦弱。公主繼續進逼，三番探問真心，兩人走位亦步亦趨帶有間距。最後公主幾乎半推半就拉著陳世美入房歇息。三段連續事件隱喻格差婚姻內藏單向權力分配，也塑造出驕矜、愛嬌且偏執的公主形象。

原作故事認同與行當審美的混合

但其餘非反派的角​​色直接沿用原作故事設定，並回到演員運用行當的程式化唱唸做表詮釋角色的表演模式。因觀眾已熟知情節，真正觀看的是演員如何透過唱作技術完成風格化的角色詮釋。例如秦香蓮之子冬哥（施羿慈飾），角色行當屬娃娃生，便以略帶鼻音的稚嫩假音搭配語速較緩的唸白，表現孩童天真樣態。可惜唱段的童音不如唸白明確。另外，老旦應工的太后（洪宜鳳飾），雖以蹣跚步履、沙音唸白極力表現端莊持重的富貴老婦姿態，但搭配的唱詞用字較口語化，直接減損角色形象的完整度。

整體而言，《秦香蓮》雖是家喻戶曉的戲文，但劇團巧思改動呈現手法，此用心不如說是以古冊戲為號召，意圖引領觀眾重返傳統唱唸美感。復刻的編創讓經典劇碼乘載的身體技藝無意間疊合歌仔戲發展的歷史痕跡，苦旦視角擴充抒情空間重訴角色心境，巧妙展現演員能耐。看似老調的小品，實為唱唸飽滿的抒情佳作。

《秦香蓮》

演出 | 鴻明歌劇團

時間 | 2023/10/21 14:30

地點 | 大稻埕戲苑

輕盈探戲境《劍俠秦少游》

改編的直覺想像或許是把作品從特定形式轉化成符合另一種形式的狀態。例如：漫畫到電影的改編。但改編也可以是針對母題開展的新構或重探。後者的「改編」側重延伸創造的層面，將母題視為創發的起點，創作者企圖超越第一種形式面的改編，創作意識較強烈。《劍俠秦少游》在我眼中更接近第二種改編模式。

劇情描述劍痴秦少游（李佩穎飾）因沈迷龍淵寶劍遇襲，被武痴蘇小妹（林芸丞飾）所救。秦少游一見傾心，為求愛投詞鵲橋仙至蘇府參與比文招親，蘇軾（李郁真飾）見文惜才欲為兩人牽線，無奈蘇小妹執迷不可解的傳家寶物《青蓮劍譜》。江湖豪強龍大（劉建幗飾）性喜收藏，擄走蘇軾，飛書要求以《青蓮劍譜》換質。蘇小妹陷入危難，她和秦少游的心理距離卻因此拉近。

劇作貌似尋常的才子佳人劇碼，細節埋藏編劇巧思，並延伸出某些情愛以外的個人思索，致敬豫劇原作《秦少游與蘇小妹》，兩者相生輝映。原作妙趣主要建構在已知/未知事實、喬裝改扮和探情思的交疊，再層層推翻前情。《劍俠秦少游》的策略則從重塑人物認知開篇。秦少游不是文人才子，成了劍癡才子。蘇軾成了擅武文人。蘇小妹不只是才女，還是熱衷費解劍譜的武痴女俠。多次出現小妹搭救秦少游的情節，將傳統戲預設代以女強男弱的反差趣味。武在劇中與文比肩共同推動劇情，且帶出演員發揮的做表空間。例如一開場秦少游遇龍淵寶劍見物起興，心馳大唱吟詩調，將外境拋諸腦後，遇襲而護劍奔竄，蘇小妹見狀出手相救。秦少游如見神女下凡，夢境之歌前奏落下，全場節奏放緩，蘇小妹的武戲幻化慢速劍舞。詠物到詠人的情迷場景形成超現實物理流動，讓觀眾感受秦少游心緒顯影。另外，為救蘇軾，秦少游獻策膺作《青蓮劍譜》混淆龍大視聽。但他憑空模擬的劍譜漏洞百出，蘇小妹建議依其劍招示範重寫，譜寫過程使秦少游深陷其中。一番失誤巧合構成兩人生情、自我揭露的契機。秦少游自承練武不成的無奈心路，勸解小妹捐棄我執，轉念自在。理解本是老生常談，在宛轉音樂、優美唱詞和細膩身段的點染下，織就無聲不歌、無動不舞的戲曲美感，意境帶有一絲哲思的通透。

不只文武相生的交融感，輕喜劇類型的建構，依然緊守人物和道具的戲味勾織。人物方面，劉建幗飾演擾動蘇府安樂的豪強龍大，定場群舞下起鈔票雨招搖鬧台，安歌反用一系重韻味的江湖調、火炭調、雜念調。落腮鬚搭配皮草披肩跳出紗網為主的衣裝造型，從扮相到表演質地隱約混合了淨、丑兩門行當，反派懾人威勢因外型設定和表演造成的反差帶有戲謔趣味。本次蘇小妹由林芸丞飾演，扮相英氣，眼波流轉嬌俏，唱唸圓潤甜美。武戲表現令人驚豔，開場的快節奏劍擊過招流暢，塑造出明確的人物性格。兩場戀愛戲充分刻劃出心動而糾結的少女情思。道具方面，貫穿始末的《青蓮劍譜》觸發可見及不可見的衝突，無人可解的寶物理下伏筆，劇中人物因之各自有戲。劍譜如稜鏡，折射出蘇小妹的執迷、蘇軾的規矩、龍大的蒐集欲望、秦少游未遂的俠客夢。劍譜如鑰

匙，連結秦少游的徹悟一瞬，漸悟情節類似關目，主角秦少游的內心節奏因頓悟由虛轉實，主線、支線、嬉鬧與戲肉於此交會，情節和表演化作一招一式貼合鑼鼓的傳統劍舞。投影出追尋和失落彼此相生的永恆圖景。

也許超譯，但最令我興味盎然的是樸實的風格選擇。本劇僅以順敘時空、線性結構、緩釋抒情幾種常見手法鋪陳，大反奇巧劇團系列作品那種實驗嬉耍無極限的姿態。是否編劇劉建幗有意以作品追索戲曲本色？讓演員在舞台透過做表創造空間隱喻，召喚劇本所在的另一重虛擬文字空間，兩者在觀眾的感知世界合一成戲。經翻轉的才子佳人故事，情節角色都輕簡，戲卻黏人。改編的真意或許不在某齣戲裡，《劍俠秦少游》的答案可能是改編不為外物，為敲響觀眾心中的鑼鼓。

《劍俠秦少游》

演出 | 奇巧劇團

時間 | 2023/10/15 19:00

地點 | 高雄市湖內區天真福廟

拼貼常民記憶《神俠怪貓傳》

剛到文化中心外圍，遠遠就看見仿紅瓦屋外觀的屋型帳戲園，燈光打在巨型劇碼海報上，幾位歌仔戲生行演員的臉孔同時進入視線。散步休閒的人群好奇張望，極少停留。

走進戲園，前台主景是器物凝結的做戲日常，五彩繽紛的戲服、盔頭、文武道具、戲籠、三仙偶、弦吹鑼鼓、戲台牌樓與戲棚支架在眼前，耳邊響起歌仔戲電視調連綿迴圈，復古場景還有販賣部、涼水部、彈珠檯打香腸，催化觀眾的懷舊情感，逐步走近內台一體驗還包含吃喝交談不忌的看戲自由。復刻年輕觀眾未曾經歷的戲園榮景，彼時早在台灣進入電視娛樂時代之前，戲曲仍是生活的一部分，無分人偶或方言戲曲深受大眾喜愛。塵封的內台戲園回憶，也呼應著台灣社會的變遷。

《神俠怪貓傳》為 2023 連台本戲大匯演第一季壓軸作，此前已有兩檔不同類型的大戲，每檔五集三檔連演十五天的策展設定，也呼應內台戲園的搬演模式；策展規劃本身就帶有連台的歷史趣味。依據策展方需求，明華園天字戲劇團整修明華園內台時期看家戲《玉面雙怪貓》，將原作十本濃縮成五集。「連台本戲」也就是戲曲連續劇，但因演出場地的商業票房需求，強調觀看的娛樂性，整本大戲的單集內容相連也獨立，形成可單看、可連貫的特殊型態。由於未看完全本，以下主要就所見的第三本到第五本進行討論。

《神俠怪貓傳》整體劇情以女俠二人組玉面雙怪貓的江湖見聞為主視角。描述明武宗年間因法雲派與寧王朱宸濠結盟謀反，導致江湖動盪、民不聊生。富家千金海珍珠見亂世起心行俠，化名大貓。她救助被追殺的女子小燕，兩人化身「玉面雙怪貓」聯手仗義濟貧。大貓對傅乾坤一見鍾情，互許終身。大貓因行刺貪污貴族遭朝廷通緝，還有玉面雙怪貓為化解家國危機四方奔走等情節，構成正邪對立的亂世江湖傳說。故事發展自海珍珠的個人經歷逐漸擴大到社會、愛情與政治面向，有著類似章回小說的流水故事結構。

親民或許是連台本戲的魅力之一。《神俠怪貓傳》充滿互動節點，無論愛情、親情都可見有意識縮短觀演距離的痕跡。例如傅乾坤幽禁銅鐘的段落，被轉譯成不等的分割畫面，台下是獨坐黑蓬車的垂死傅乾坤，而台上銅鐘動畫前則是雙妻（海珍珠與郡主），三角輪唱大段雜唸調，唱唸拋接交織三方視野於當下，透過對唱以及表演空間的放大，呈現迥異於民戲的寬闊場面。也打破台下台下的無形界線。逸入觀眾席的選擇拉近了觀演距離。

劇情推進過程引用演義小說或知名劇碼橋段，如大貓解救其夫傅乾坤一段，取材《火燒紅蓮寺》的「寶劍碎銅鐘」。小貓至雷音寺討藥一段，取材《白蛇傳》的「取藥草」。值得注意的是——兩段戲肉並非炫技式的孤立存在，都帶有推動劇情的因果作用。「寶劍碎

銅鐘」被安排在法雲寺救夫的武戲最高潮，受困銅鐘使傅乾坤命危，也是啟動小貓「取藥草」索藥報恩的關鍵轉折。小貓取藥草被神通派門人阻攔，一怒放火燎原，雙方結怨埋下日後危機。經典戲肉與新穎主線的拼貼，意圖服務傳統戲迷和大眾的觀賞需求——以戲肉為中心的結構，圓滿傳統戲迷期望。獨步江湖的俠女主角在劇作創作年代確是奇物，吸收流行事物也反映歌仔戲與時代合流的變動性。

舞台視覺方面，依劇情搭配大量機關變景，增強聲光效果，巨型獸偶、真刀殺人、真水雨景和黑光戲紛紛上陣。不只機關變景堆疊復古氣息，為突出打鬥張力，結合武士刀對打，過招尾聲甚至出現光劍；極盡炫麗能事的場景近乎奇觀。

文戲和武戲共同推動情節發展，運用武戲的感官刺激特質牽動觀眾共感，情感渲染力極強。例如第四本大貓遭官兵追緝的武戲。真水雨景的水氣帶出淒風苦雨的第一層，搭配四面八方神出鬼沒的追兵；對打間大貓身姿漸由直立過渡到曲身護腹表現母性。隨後器樂漸止，代以武士刀銀刃互擊或遇刺悲鳴的聲響，真刀殺人的特效遍地血水橫屍，彷彿無止盡的火拼車輪戰，卻在大貓意外產子託孤小貓後，受捕作結。生死對照軟化了暴力場面的凝重，織入些許光明隱喻。另外，第五本神通、法雲兩派當家對決的場景，結合黑光戲寫實呈現雙方過招，可見大小錯落的絢彩劍陣流、手持煙火構流光、螢光骷髏舞，還有縮小版獅龍旗陣突顯正邪交鋒。原本無形的劍氣、掌風、拳勁招招顯化為觀眾眼中圖景。

戲還可以再思考的是，如何使戲肉和戲劇節奏達成平衡，並符合單集主題，保留一集一行當擔綱的連台本戲特色？舉例來說，在有限篇幅下，《神俠怪貓傳》的主體難以定義。首先女主角過度扁平化。為了容納各方元素和經典，且礙於全劇複雜人物關係必須「圓滿」，女主角海珍珠/大貓更接近銜接戲肉的關鍵者。不免犧牲角色設定；全心助夫的連續行為只刻畫出完美嬌妻，使得俠女形象被行動落差折損許多。是否忠孝之前難容亦正亦邪的惡女存在？

整體而言，內臺戲園的文化經驗連結，撐起了《神俠怪貓傳》的劍光胡撇歌仔戲類型大傘，連台本戲的長時段供給非日常大敘事結構可舒展的充足篇章，古代、江湖、現今三重時空在古路戲審美和諧並存。歷史感、生活、文化和戲文彼此交互作用，召喚出既疏離又略略熟悉的微妙歸屬感。《神俠怪貓傳》對觀演關係的探索，再現連台本戲的手法，間接反應著他們回應現實環境的內向妥協姿態。若回到歌仔戲發展脈絡，探問此刻搬演連台本戲的意義，或許不外乎再現內台歌仔的黃金時代榮光。但提供觀眾貼近將逝歷史記憶的契機以外；也是反思的切口——在高度分眾的時代裡，歌仔戲站在傳統與現代拉扯的十字路口如何自我定位？藉著連台本戲吹起的東風，是否可能再進一步思索歌仔戲的美學取向呢？連台本戲的原始核心確實緊抓戲曲美感——結合行當制與戲肉共構高潮迭起的宏大敘事。但數十年過去，此時的連台本戲重現，在歌仔戲表演體系內又企圖追尋什麼？劇藝保存、歌仔韻、還是人物塑造？這樣的追問源自期盼，期許經典劇碼重現不

僅止於專題企劃，在流暢敘事之餘，也能嘗試探尋劇風，讓傳說的花期延續。

《神俠怪貓傳》

演出 | 明華園天字戲劇團

時間 | 2023/09/11-13 19:30

地點 | 高雄市立文化中心圓形廣場

以戲帶功的兩種形態《三藏出世》、《擋馬》

《擋馬》和《三藏出世》都具有劇藝承繼意圖。前者將崑大班傳字輩整編的折子戲轉化歌仔戲版本，折子戲是摘自全本戲的精華片段，探究武旦和武丑如何建構存在感。後者以讀劇形式再現藝師陳剩經典戲齣《三藏出世》，以文字與聲音的故事性為基礎，嘗試留存無形的腹內功夫。兩場演出呈現風格有別，不約而同採取以戲帶功的模式發展，藉折子戲和讀劇形式啟動演員養成。

以戲帶功：歌仔戲演員養成之路

歌仔戲如海綿，廣泛吸收其他戲曲劇種的表演技術，但在角色情感的演技面強調寫實，因此呈現介於戲曲和戲劇的流動感。探究歌仔戲表演者的養成經歷，因應發展脈絡與演出場域的高變動性，常見「以戲帶功」作法——要求演員按照分派角色需求練功，透過腳步手路的典範複製完成劇碼，同時掌握身體規範。

武戲文作歌仔味《擋馬》

《擋馬》情節單純，描述楊八妹（孫詩雯飾）奉元帥楊延昭之命，反串入遼刺探軍情，歸途路經焦光普（陳嫵兒飾）所開客棧，焦光普起意盜取楊八妹的腰牌回鄉探親。兩人因此展開攻防。此劇看點主要在偷牌過程的武戲編排，武丑應工的焦光普一角必須千方百計偷牌以完成角色動機，而楊八妹察覺異狀後，打鬥空間逐漸縮小到桌椅範圍，高難度椅子功和翻打跌撲技巧，考驗對手演員默契。

功法的可看性之外，擴寫的賞畫段落跨越劇種藩籬。場上僅孫詩雯飾演的楊八妹一人，眼見故里畫作藉物抒情，卸下反串男性的剛硬武裝，回歸旦行柔軟聲姿，詠畫唱詞取材梁祝歌仔冊，大段文戲唱唸優雅展現跨行當本事。

古冊戲的讀劇培力《三藏出世》

讀劇並無走位安排，去除舞台技術的讀劇形式，淡化了視覺訊息，聚焦在演員如何以聽覺訊息形塑劇本世界。演員群分飾數角，唱唸身段各自表述，自由安插身段輔助，不均的表演力度沖淡了戲味，顯示演員在角色到劇本空間的對應關係仍待梳理。聲情游移留下的空隙交由大量唱段和文武場樂師填補。

進一步思考，讀劇仍屬於演出的一種，作為類創作前期展演，其表現形式可能介於文字劇本和正規演出之間，但聲音可承載的情緒、情感等細部資訊較肢體動作更加細膩。抽離視覺訊息和腳步手路之後，時裝上陣似乎令演員難以施展。尷尬透露的不只是演員身體到空間的疏離，延伸到習藝和展演的關係亦然，戲曲追尋的寫意境界是否固化了演員

的虛實分野，甚至加劇了觀演距離？《三藏出世》在保存劇藝的層面立意良善，然而古冊戲到讀劇的轉換恐怕需要再琢磨。

年輕歌仔戲演員的劇藝進路何在？中生代歌仔戲演員的舞台何在？關於以戲帶功，劇藝其後潛藏費解的歌仔戲傳承命題。面對演員斷層，適時且有系統整合無形文化資產，作為傳承母體的經典是迫切的。另一方面，多變是歌仔戲特質之一，以戲帶功並非劇藝的終點，而是創造的起點。透過經典劇碼建立演員與傳統的關聯，期待功法最終回歸演員自身化為養分，滋長出自由的歌仔味。

節目名稱：雯姬起嫵—擋馬》
演出：梨園坊工作室—孫詩雯
時間：2023/07/22 14:30
地點：齊格飛藝術中心

節目名稱：陳剩藝師「腹內」經典戲齣保存計畫《三藏出世》讀劇展演
演出：薪傳歌仔戲劇團
時間：2023/08/05 14:30
地點：大稻埕戲苑 八樓曲藝場

少女的本真修煉記《紅喙鬚的少女》

挽仙桃劇團新作《紅喙鬚的少女》延續編劇蔡逸璇對非主流、女性心理和認同議題的關懷，剪貼京劇劇碼《辛安驛》主要人物與情節架構作為創發原點，未受限於《辛安驛》的劇情，而是更進一步解構再重建的新故事，從國、台語混用的語境、Bouffon 表演類型和歌仔戲行當結合的作法，在在顯示探索歌仔戲可能樣貌的企圖。

話說辛安地界流傳著大俠紅喙鬚守護安良的傳說，遇難呼其名就能獲救。但沒人知道大俠紅喙鬚其實是少女周鳳英的副業，她白天開客棧，夜裡戴上鬚口易容行俠濟世。曾是子弟戲票友的父親留下一副有魂識的紅鬚口，師友父般伴她成長，是變身關鍵。而後遇上與仇家之子同名的俏文生趙景龍入住客棧，她陷入兩難——要復仇或戀愛？她先復仇後示好，決心追愛卻屢屢遭拒，直到趙景龍自承本名趙燕容，為尋兄而男扮女裝。最終少女們結伴踏上冒險旅程。

正因為歌仔戲的自由，戲曲的表演性和行當制成為《紅喙鬚的少女》從《辛安驛》新生的土壤。紅鬚口鬚鬚在此劇是怪奇而搶眼的存在，採用強調諷喻的類型化表演 Bouffon 並搭配國語，對應鬚鬚的精怪屬性。Bouffon 的表演有些丑角氣味，於是不同表演形式並置下，既衝突也存在某些交集。大俠紅喙鬚的設定是此劇另一亮點。觀眾可以看到大俠紅喙鬚跟鄉里惡徒打，是少女與自我價值的抗爭；少女周鳳英和鬚鬚來回爭論，是少女與社會認知的碰撞。並存的兩個交鋒空間凝聚周鳳英的個體意識，觀眾跟著體驗青春少女在社會面、心理面的自我構成與迷惘。

從性別角度思考，女性被期待成為兩性關係裡的被動守望者，男性則被期待成為面對危險時的積極捍衛者，社會預設的兩性角色期望如此單一；編劇透過勇武少女周鳳英和儒雅偽男趙景龍的存在拋出疑問。兼具女性及幼體的雙重身份的少女，如何擺脫層疊的厚重投射？易容改扮是兩人共享的策略。周鳳英戴上紅鬚口變身大俠，趙燕容透過反串扮裝換取人身安全，為抵禦世界對少女的指教，兩人對立而呼應如同一體兩面。

此劇在古典的架空鏡框裡堆疊現代感意象，溫柔平視少女百態。對周鳳英宛如師父友三位一體，互動在姐妹淘情誼和空巢期反應之間跳轉。鬚鬚因落髮感受衰老，獨白台詞貼近長者面對老化的幽微感受和死亡恐懼。周鳳英面對手握刺繡小衣的趙景龍，驚訝道：「你這是心中 e 感覺？還是身軀 e 感受？」令人莞爾的台詞，卻反映性別刻板印象無所不在，在二元對立架構下，非此即彼的認知消去了自由。

戲之所以好看，音樂設計功不可沒；歌仔戲常用曲調為底，疊加廣播劇、電視布袋戲和校園民歌元素，風格多樣的音樂串接經典編腔彼此和諧，有時音樂還能扮上角色。開場前無限迴圈的主題曲，帶出粉嫩的少女感。此外，兩位青年演員鄭紫雲和黃偲璇在唱作及角色詮釋成長許多，嗓音清甜，整體表現沉穩。

當戲曲走進當代，保存或新編的論證不停歇，《紅喙鬚的少女》嘗試媒合歌仔戲的坤生文化和京劇文本《辛安驛》的人物與部分框架，藉著歌仔戲的表演形式深究少女心事。不過，這一次少女不再攀附郎君，她認真忠於自己，結伴冒險去，或許也映射出歌仔戲的未來仍寬闊光彩。

節目名稱：紅喙鬚的少女

演出：挽仙桃劇團

時間：2023/07/15 14:30

地點：臺灣戲曲中心 多功能廳

星月同輝·懷舊引路《楊宗保與穆桂英》

《楊宗保與穆桂英》(以下簡稱《楊》)是2023「看家戲再現」系列劇展的壓軸節目，由石惠君戲曲劇坊獻演。劇團久未推出新作，此次將雙主角交付青年演員擔綱，資深演員傍演，扶植新秀的意味濃厚。

《楊》戲文出自楊家將，契合策展主題。楊家將題材看似典故，卻跟其他演義故事不同，它由小說被轉化成戲曲，漸漸構成魚水相幫的雙向擴張狀態，由此發展出一系列劇碼。因此，劇中人物多為虛構，透過情節發展讓歷史人物和虛構人物在舞台上同台較勁。虛實交錯的敘事技巧，搭配腹背受敵、忠奸對立的情境構成戲劇效果，楊門忠誠形象隨著多劇種搬演而風靡一時。

此時演出楊家將，相對於以往著實不易獲取觀眾共鳴。因為楊家將主軸環繞著一門忠貞捨家護國，訴諸集體意志的悲壯，流露出社會性高於個體性的傾向，悲劇色彩濃重。雖契合傳統戲曲的觀眾期望，卻和此刻的群眾認知距離甚遠。《楊》藉由老戲新編的作法，把血淚事蹟化為楊門小傳的景深，聚焦在戰火中的青春愛情與母子親情。

經典新剪裁搭配豐富曲牌，不需字幕輔助的口語化唱詞，讓觀眾可以從演員唱作感受立體的人物形象。老太君的堅毅睿智、楊延昭的規矩、楊延德的遁世異質、焦孟二將的詼諧、八賢王的機敏、楊宗保的憨直、穆桂英的爽朗都鮮明。情節方面，上、下半場的主軸分別定在穆柯寨、穆天王與轅門斬子。情節推移依照集體記憶順演，主框架不變；而最大差異在於開場，也是全劇最亮眼之處，編劇選擇從楊延昭點將後接闖天門，再回扣小冤家不打不相識的主線。頭兩場戲在敘事線做出區別，呈現不同於其他劇種的歌仔戲版本。首先利用視角轉換指出背景，補足楊宗保的行為動機，也為辭親恩一場埋下伏筆，同時藉由大場面保留配角發揮空間，刻劃楊門群像。

舞台方面，沒有太多裝飾，也沒有布景，僅懸掛著符號化的屋簷條框和兩座中式建築立面裝置點綴，隱喻家的意象。乾淨的舞台把焦點還給演員。一開場焦贊、孟良自左右翼幕雙起霸亮相，解構的肢體動作吻合鑼鼓點，儀式感強烈。而楊延昭闖天門一場，立面裝置掛上假藤化為陣門，復加滿場飛的旗舞身段、乾冰雲霧，藉由龍套隊形、道具和特技的融合，再現了奇幻的天門陣法。安歌運用七字、都馬、雜念為主體，並賦予板式變化，結合輕快的電視調如【登天】、【鐵三郎】、【探郎君】、【四川調】、【怒罵】、【蓮花鐵三郎】等等，點綴南北管曲牌【北管】、【慢頭】、【緊疊仔】，哭調使用鴨母笛伴奏，音樂設計兼具文武成功烘托劇情與聲情，熟悉的歌仔韻令人著迷。

此戲戲肉落在穆桂英情挑楊宗保的戀愛戰一段。戀愛戰雖是看點，然而在全劇整體比例上稍顯拖沓，身段展現和戲劇節奏的權衡值得思考。觀眾看戲角度有所變化，未必全心關注演員，更傾向整體性感受，劇本內容、演員表現、導演概念、舞台燈光、音樂設計

樣樣左右觀感，因此演員與主創團隊的互相成就更為重要。

《楊》將傳統戲曲美學作為編創基礎，用精緻的武戲編排和場面調度表現合乎劇情的形式美感，用傳統調和電視調調和出豐富的聽覺體驗，用唱作和高比例傳統調表現人物情感；老幹新枝共同激盪出一幅精準的古路圖景，喚起觀眾心中的共同記憶，「傳承」似乎不再遙不可及，有了落地的希望。

節目名稱：楊宗保與穆桂英

演出：石惠君戲曲劇坊

時間：2023/07/09 14:30

地點：臺灣戲曲中心 小表演廳
