

財團法人國家文化藝術基金會

2024「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其二

獲補助者：蔡佩伶

武俠與暴力美學合成的變貌《孝義雙全—徐庶》

文章序號 | 1

發表日期 | 2024/07/06

《孝義雙全—徐庶》

演出 | 小金枝歌劇團

時間 | 2024/07/06 14:30

地點 | 臺灣戲曲中心小表演廳

由高密度殺伐與惡意籠罩的舞台，《孝義雙全—徐庶》在人性的暗面煉成情義至高的江湖浪漫演義。復仇主線情節縫合演義和武俠片兩者，時空精準定在大眾所認知的主流歷史想像——徐庶進曹營——之前，大筆一揮重說徐庶故事。

武俠為引重塑演義新篇

在劇中可發現，導演化用武俠定調劇作的整體風格。透過武俠類型的轉化，傳統戲側重的倫理觀有了較活潑的展現空間；情義驅動「武」和「俠」兩種元素，武充作俠的具體實踐行為，推動劇中多數角色前進，而情義也令徐庶的人生走向豹變。戲劇主線在徐庶如何消化道德難題，秉持情義完成復仇。上半場先刻畫徐庶義兄何平無辜受陷而死，下半場轉向徐庶銜母命為義兄復仇的思緒衝突及行動。

劇中武戲傾向寫實處理——不同於戲曲點到即止的武戲套路及寫意取向；多數打鬥幾乎要直到一方死亡方休。對打招式的快慢節奏更為明顯，配合攻擊者的輕蔑神態，武打群戲過程中投影閃滅著點點刀光劍氣、大聲響以及紅光渲染，甚至口吐血霧；殺機環伺展現亂世涼薄。赤裸的暴力連通死亡陰影，待死亡猝不及防蜂集，再反轉到復仇；帶來直觀而強勁的戲劇張力，牽動觀眾情緒。

暴力美學間流溢人性

表演化的寫實武戲與舞台視覺建構出暴力美感，在觀看過程提供觀眾安全的越軌體驗。現實強調的道德價值系統被暫時隱匿，而下半場復仇開展，一切混亂、善人蒙難的不平損害仍將各歸其位。基於反寫善意光輝的映襯需求，暴力成為觀眾共感的悲壯要素。其背後真正凸顯的，是亂世中人的渺小。面對巨大無法撼動的權勢者欺壓，唯有寄託同情共感的道德行為推動，才能求得奇冤平復。亦因如此，劇中織入多股情感線調劑殘酷世界，可見徐庶與義兄何平的兄弟情、何平與徐母的照護情、何平與瓊娘的夫妻情、護山虎與何平的江湖情義、徐庶與徐母的親情、徐庶與水鏡先生的師徒情。不過礙於情節採反寫，以惡對比善行珍貴的緣故。就個人所見，劇中表演最搶眼的實為兩位反派角色許昌王和吳雄。周聖淵所飾演的許昌王，氣勢壯盛，唱唸咬字清晰且聲色渾厚，深具說服力。而飾演吳雄的陳書宴透過神情，輔以略傾斜的肢體狀態帶出流氣，細膩表現包藏禍心的雙面人狀態。

劇作原型《徐庶下山》出自外台民戲劇碼。搬進室內劇場後，選擇將演義故事轉換為武俠類型。武俠風格釋出較為寬闊的抒懷空間，民弱官強的亂世無奈、劇奸除惡的情義雙股糾纏，武俠本身混合感官刺激及抒情浪漫，淡化了演義戲碼的歷史色彩，趨近大眾娛樂形式。這樣有意回應時代及觀眾的訊號是重要的。給予觀眾體驗「看家戲」的實際立足點，也給予演義故事或古冊戲不同的歌仔戲詮釋想像。立足此刻的現代劇場歌仔戲，可以藉由語言的純正及演員唱作保持歌仔戲的庶民本色；再透過戲劇類型的轉譯，支撐形式面貼近時代呼聲。《孝義雙全—徐庶》揭示出傳統與通俗仍有並存可能——嘗試回答傳統如何承接時代的命題。

屬於女厲的文化風景《林投姐活捉周阿司》

文章序號 | 2

發表日期 | 2024/09/4

《林投姐活捉周阿司》

演出 | 中華王金櫻傳統文化藝術協會

時間 | 2024/08/17 14:30

地點 | 大稻埕戲苑

林投姐，是一個臺灣傳說，也是一個女鬼悲戀故事。從古老的口傳巷談伊始，逐漸定型為文字記載，目前被轉化成小說、電影、影視、歌曲以及漫畫等等不同載體的作品呈現。廣泛的改編使得林投姐幽幽掠過時空變遷與限制。林投姐不單是一個故事符號，多樣化載體的轉譯，反映著社會大眾對女鬼傳說懷抱某種特殊情感。

強韌自主的女性形象

故事從林投姐的生前說起。林昭娘喪夫後將殷勤照護的周阿司視為第二春，不知實則遭遇仙人跳。周阿司的出現成為她命運丕變的轉折點，從富戶主娘墜入家破潦倒的深淵之中。她在上吊自殺前，疾呼將至陰司討回應得公道。不過回到角色的行動軌跡觀察，會發現林昭娘所為都出自個人意志。不論被周阿司桃色敲詐、見有利可圖接受周阿司唆使而借支鉅款，再到因負債失居所，被迫流離山林。一連串每況愈下的事件都源自她始終相信愛情。也可以說，「林昭娘」到「林投姐」這層人鬼屬性的跨越，若完全排除周阿司的惡意，在角色歷程的表現上，昭娘實為敢愛敢恨的自主女性；其行為一反所處時代的順服主流取向。即便行為招來個人和家族的毀滅性災難，但她的行動力絲毫不遜男性，因而格外鮮明。

在戲中，「上吊」是重要的轉化戲段。標示著林昭娘由人幻魂轉換為林投姐的變化。死亡在此強化了她本有的執著性格，一反鬼魂多數伺機等候呼應者出現的被動狀態；林投姐主動現身作祟，不論肉粽小販到潦倒賭徒，她一步步企近活捉周阿司的終極目標。此意志已非恨意或所謂「死人直」（sí-lâng-tit）可解釋，或許真正構成傳奇的，其實是林投姐那份足以穿透生死的不屈意念。

女厲的美與礙

就情節內容觀察，本劇包含生旦愛情、家庭倫理以及鬼戲三種面向，混合表現林投姐生前身後的不同樣貌。淒厲鬼戲的合理性依賴前段生旦愛情的鋪陳充份，必須展現甜蜜與欺瞞同場的禁忌曖昧狀態。這部分飾演林昭娘的林芸丞透過唱作的節奏調控，搭配時嬌時喜的面表構築春心動搖的少婦情思。飾演周阿司的張閔鈞屢屢以飄移眼神及誇大的肢體動作提示非真心欺哄實況。兩個角色雖同台，實則貌合神離，各自活在個人的內心世界裡。這層幽微心境，加深了角色的層次感。

不過可惜後續家破悲劇到鬼戲的部分，演員詮釋不及愛情戲細膩。例如第四場「恨喪林投」

的尾聲。林投姐自右下舞台沿著燈區堅定邁步朝左上舞台前去，至定點幕漸漸落下；但在幕全落之前，到出台口的尾聲步伐加速許多。演員在台上的所有動態，直到徹底消失在觀眾視線前，仍是角色呈現的一部分。也可以說，演員是否具備帶戲下場的意識，將左右觀眾感知。第六場「建廟」與賭徒「粗皮皺」的對話間，林投姐為保持低音狀態，導致唸白聲色特別厚實，有時甚至比對手「粗皮皺」更渾厚。或許需要再琢磨女鬼的唸白嗓音呈現方式。

悲戀中的甘草調劑

男女主角之外，丑角在劇中的平衡及推進情節作用同等重要。飾演「金頭」的郭員瑜在第八場「說冤」有一段見鬼後的扇舞，以視覺化手法定調人物性格及情緒，可見躲藏、掩面、落帽到去鬚，卜士因懼而步步還回「金頭」本色，驚懼蔓延過度間的喜劇節奏掌握極佳。另外蘇冠霖演出的建廟的要角賭徒「粗皮皺」，定場表演帶有傀儡舞的趣味；後續自訴死因的段落採獨角戲形式，一人分飾多角呈現賭鬼遭親族蔑視求助無門的情境。親族無情亦襯托林投姐之「神」與「慈愛」。將死絕境中，鬼並不可怕，反倒可能是寄託希望的浮木。

歌仔戲是年輕的戲曲表演形式，因蘊藏強烈的庶民性格而生動。民間傳說林投姐或許可以視為常民活動的某種思想史晶體，自然呼應著歌仔戲本有的庶民內在。循著常民意識、民間文學與歌仔戲的彼此形塑，民間傳說在歌仔戲的形變，可以成為理解在地的路徑。進一步擴大藝術認知的思索，打開關於藝術性的再思考。

廟堂外的光彩《大夢初醒》

文章序號 | 3

發表日期 | 2024/09/19

《大夢初醒》

演出 | 陳麗香歌仔戲劇團

時間 | 2024/09/01 14:30

地點 | 員林演藝廳小劇場

歌仔戲究竟是「戲曲還是戲劇」的討論，從未止息。當前這個幾乎週週有戲的劇場歌仔戲時代，帶有商業性格的歌仔戲，猶在場館和策展的洋流中載浮載沉；似乎也因為屬性待定義，而外於表演藝術市場，自持一方天地。多數情境下，創作團隊的「歌仔戲」定義幾乎就勾勒出作品主要輪廓。而終端呈現品質的差異，或許取決於開放度以及最現實的預算考量。「藝術」、「商業」、「娛樂」和「廟堂」儼然遙不可及的象限四端，概由各團自決。陳麗香歌仔戲劇團的《大夢初醒》卻例外。這齣戲傳達出劇團在藝術、商業、娛樂、廟堂四象限的思辨與定位，有意識挑戰劇團創作的可能性。

劇情描述鳳宜跟千瑤兩位外台戲班演員，因戲路至靈公媽廟演出。全班卻遇上一連串無法解釋的怪事，從斷電、臨時改戲文，再到班主被附身。同時，廟宇主祀的靈公媽無比期待這場演出，有意點戲《目蓮救母》，苦無傳遞窗口的祂們，察覺偽裝小吃攤販、暗中追戲的千瑤父親家方有陰陽眼，便向家方強烈表達點戲心願。原本斷聯的父女關係，因戲文產生新的連結。

事實上，走進劇場即可察覺這齣戲有異。利用展演場館本身空間特性，連通本有的舞台（上舞台）及撤除部分座位騰出的空間（下舞台）構成接近四面台的表演場域。下舞台其上的天花板懸掛大量條狀裝飾物，可能是海綿或布條。劇場元素簡約而鮮豔。看似無關的道具並置衍生奇妙的流動感。加輪長方形門型裝置、喜慶建醮常見的紅板凳千變萬化。門是越界之路、更衣室，甚至通往天界或幽冥。板凳散放是戲棚後台，直線排放是觀音入天界的雲道。道具的符號象徵隨場景流轉其隱喻，寫意手法延續戲曲的虛擬詩意。

劇中世界是曖昧的，現實及幻夢並存；兩位女主角千瑤及鳳宜內心的進取和內耗同在——高張的笑鬧屬於外在世界，展開外台戲班嚴酷日常背後，戲班演員可延續的理由不外人情；轉場切進角色內在世界無光絕望，雙主角內心埋藏被家庭及社會放逐的獨立監獄。非常理的空間語言，細膩表露兩位女主角和失祀的靈公媽同享那份被遺忘的孤味。

當女性、靈公媽廟與歌仔戲演員的處境疊合，自然指向難解的邊陲位置。在華人社會期望和歌仔戲歷史脈絡的夾縫間，從藝是非典型狀態，而女性選擇歌仔戲演員為業，這個狀態在歌仔戲業內雖普遍，然而在社會集體意識的審查下，則呈現與主流價值抗衡的不服從身姿。鳳宜和千瑤的生命歷程，因為身為歌仔戲演員，自然脫離了「現實」。她們身處的世界看似「正常」，不可見仍運作的文化資本位階，使歌仔戲演員這項職業內蘊歧義。歌仔戲演員作

為職業，偏離社會主流期望。往下一層探去，歌仔戲本身既存的傳統屬性，隱含父權取向，這再度突出行當與性別間的複雜關係。劇中世界恍如巨大的互文網絡。歌仔戲女演員在現實人生被賦予的多重身份，成了另一種透視女性、傳統及社會之間多向度辯證的可能性。

厚重議題之外，自演員生命經歷，回望歌仔戲脈絡的斑斕光彩，也是《大夢初醒》動人之處。劇中可見站唸形式的歌仔冊轉化、僅存資料已罕見的加演段落納入同樣稀有的交加戲，化作資深藝師們自在發光的舞台。戲中戲《目蓮救母》則是青年演員們大展身手的驚喜戲場。一開場，目蓮尊者與隨從三人一齊走圓場亮相。飾演隨從的周聖淵，圓場步明快穩健，步速增減俱無礙身姿優雅。飾演觀音的朱亮晞，從胡撇仔風格的墨鏡俠女玉面虎、情挑目蓮的柔情美女，再到莊嚴自持的觀音本相，轉瞬一人三化，仍在身形、肢體作出區隔，使角色鮮明。飾演鳳宜／目蓮的詹巧雲以及飾演千瑤／劉世真的歐慧君，在戲中戲有進出戲劇角色和主要角色的戲劇性反轉橋段，從戲文到自我的角色過渡皆輕盈自然、不見做作。這樣不分角色大小、人人有發揮且互助的平衡狀態，相當難得。

女性與外台戲班雙向滲透的命運，映照出情感從割裂到和解的動態拉鋸。如果說愛是僵局流動的可能答案。除卻深情凝視，但願單向度的位階和秩序土崩，作品牽動更多層次的歌仔戲思考、想像及連結；最重要的或許是起身行動。

歌仔戲或兒童劇：視角的調停《三花官審石頭》

文章序號 | 4

發表日期 | 2024/09/20

《三花官審石頭》

演出 | 一心戲劇團

時間 | 2024/08/30 19:00

地點 | 新莊民安國小 能強館

《三花官審石頭》設定孩童為主角，描述阿弟仔誤拾錢嫂遺落財物，未及時反應引發竊案風波，全村皆成嫌疑犯，驚動地方官介入。事態擴大，阿弟仔陷入更大的難題。故事帶出個人、地方人際組織與政府部門的多向互動狀態。

兒童歌仔戲—兒童劇—歌仔戲

根據節目單資訊，《三花官審石頭》無疑是兒童歌仔戲。不過當兒童劇和歌仔戲兩種觀眾期望迥異的表演類型被並列，複合類型的比例定位就成了創作團隊必須處理的難題。伴隨而來的第二個難題則是：當歌仔戲的教化自許撞上兒童劇的想像力導向詩意追尋該怎麼辦？儘管兒童的感知模式和成人大不同；戲的故事主軸不變，歌仔戲的本質不變。「兒童歌仔戲」是獻給兒童的歌仔戲，也可以說是「歌仔戲主體的兒童劇」。

《三花官審石頭》有歌仔戲互動教學及正戲兩段。教學段落場景是阿弟仔走進森林，看見蝴蝶舞群及絨毛獸裝動物角色，再銜接歌仔戲曲牌【七字調】、生旦丑三行當身段的教學，並運用台語俗諺的隱喻，作為觀演互動點。蝶舞呈現較貼近戲曲美感；獸裝雖經轉化，不過形象現代感相對強烈。到正戲，可見各角色自報家門、卜士點破、斜槓街頭藝人的捕快群以及升堂等文武兼備的豐富橋段；其中三花官確認嫌疑犯動機的說明段落，處理成新聞主播口播搭配現場演出同場並列的樣貌，胡撇仔風格濃厚。上述情節直線提高歌仔戲比例。

回歸故事面，阿弟仔如何克服自身引發的安樂村風波，讓事件安然落幕才是主線。公權力三花官的介入，確實消化紛亂也推進情節；但這條副線的表演恰恰是整齣戲最戲曲的存在，丑角的風格化展演存在感極盛。卻使得主角阿弟仔的思辨歷程退後，降低了主線清晰度。

歌仔戲的語言想像

台語是歌仔戲的基礎。但劇中角色語言多屬於華台混雜的自然語，導致戲產生微妙的異質感。以主角阿弟仔為例，唱唸華語比例接近三成。台語的退位，彷彿預設兒童觀眾會因為語言而影響理解。不可否認，語言是戲劇理解的重要元素。然而語言作為溝通的載體，戲使用的語言不單單是劇本的戲劇語言，也包含了肢體語言的表達、場面的提示。無可否認，此刻的社會實景確實語言混雜。《三花官審石頭》的語言選擇使人困惑，兒童歌仔戲的自我定位究竟在「歌仔戲」，還是其他？

整體來看《三花官審石頭》透露折衷兒童劇及歌仔戲兩方的意圖，能夠看到創作團隊嘗試結合教學與戲劇，透過連貫的觀賞體驗，植入歌仔戲印象。只是可惜劇情聚焦在正向價值的教育引導面向，相對忽略了兒童劇核心的遊戲精神。兒童的觀看存在更多直覺感受因素，並非成人的判斷邏輯解讀。除了教學、互動點和符合歌仔戲邏輯的情節之外，或許在呈現的語言配置及轉化仍有再思考的空間。

風花雪月：聽見女性與常民的聲音《彩鳳戲金龍》

文章序號 | 5

發表日期 | 2024/10/16

《彩鳳戲金龍》

演出 | 民權歌劇團

時間 | 2024/09/16 19:00

地點 | 板橋大井頭福德祠

常民品味，是外台歌仔戲與大眾相應的暗號。相較策展主導或高舉傳統的劇場歌仔戲，更重視如何與觀眾產生連結。

這齣《彩鳳戲金龍》，是民權歌劇團在土地公聖誕的大日拆團演出。一團在臺北芝山石頭公廟；二團在新三板橋大井頭福德祠，由團員伍芳華領軍，搭配臺灣春風歌劇團部分成員（邱妤萱、李佩穎）以及民權歌仔戲唱腔班學員。演員陣容多非職業演員，無法沿用民戲做活戲（tsò-uáh-hì）的演出模式，也就是講戲仙（kóng-hì-sian）口述戲文台數（tâi-sòo）、腳數（kioh-siàu）目標後，演員再各自根據被分派的角色，運用個人腹內（pak-lāi）臨場對戲。演出採取定型劇本形式。戲文描述少年天子厭倦重複的皇宮生活，在詩興及皇妹推波助瀾下，擅自微服出宮體驗民間。兩人陰錯陽差腳龍鳳茶館，和店婆一雙兒女尚虎、彩鳳展開撲朔迷離的曖昧遊戲。

本戲取材自老戲《遊龍戲鳳》。原劇情為明武宗朱厚照與民間女子鳳姐的愛情故事。朱厚照私遊民間，路過梅龍鎮歇腳客棧，見客棧主事鳳姐貌美調戲再三；鳳姐欲張揚，朱厚照自白帝王身份，並迎娶鳳姐。

移植自京劇的老戲如何歌仔化？對照可見端倪。《彩鳳戲金龍》跳脫原本民女嫁入帝王家敘事模式，細節流露歌仔氣味，在原典主線外，增加副線鋪墊，轉為雙生雙旦結構。著力於女性角色的重塑與擴寫。

皇妹是劇中關鍵角色，也是改編一大重點。她是戲劇結構的協助者，也是副線故事的主角。少年天子有心無膽，未自發逃離宮闈禁錮；離宮的實際推手是皇妹。公主女扮男裝遊歷民間。其扮裝影響茶館中人認知，而與尚虎、茶孃陷入三角關係。「扮裝」是歌仔戲常見套路。藉著性別易扮，女性角色獲得較寬廣的行動空間。就文本面來看，扮裝為男性的公主、尚虎和茶孃自然構成看似二男一女的三方情愛狀態，重置傳統戲曲多由男性主導的情感脈絡。雖然戲劇結構做出調整，但呈現上仍屬傳統戲曲表演取向。一場酒局只見純樸武生尚虎不解風情，反覆撮合公主及茶孃，公主連番閃避茶孃示愛。公主和尚虎的戲段周折，頗有《山伯英台》諧趣。多角關係亦偷渡真情不受性別限制的訊息。

其次，補足女主角彩鳳的角色心路歷程。其性格延續老戲設定，務實且無意攀高枝。情節面大幅增加她與少年天子的對手戲。依循愛情發展軌跡順行：茶樓初見、工作交會生曖昧至月

下表白，描寫她的反應變化。一反老戲若非一見鍾情，便是媒妁之言，情感進程止於動心缺乏過程，幾無女性角色表態餘裕的那種被動接受套路。改動後，麻雀變鳳凰的「傳統」敘事有了不同滋味，因脈絡而長出較為立體的女性角色樣貌，不再是傳統戲曲裡被消音的功能性角色。

民戲場域的歌仔戲比起其他場域，更需要明確展現出歌仔戲的大眾化性格。《彩鳳戲金龍》雖是定本，整體風格貼近民戲場域。戲文在歌仔戲既有套路中擴大結構，修改原本上而下、男性主體的固定秩序，將其退為遠景，聚焦在劇中角色如何追尋愛情，將角色歷程融入傳統橋段，歌仔戲的世界觀因而擴張，擁有個人存在之地。選擇風花雪月為題不等於馴服，而是召喚共鳴的策略，以此呼應常民美感經驗。

當經典被加法重構《文判與書生》

文章序號 | 6

發表日期 | 2024/11/1

《文判與書生》

演出 | 欣櫻鳳歌劇團

時間 | 2024/09/16 18:30

地點 | 蘆洲中正路 240 號旁/黃家佛祖

《文判與書生》在歌仔戲民戲場域中，屬於典型的社會倫理悲喜劇。描述不第書生陸順（許素雲飾）與富少友人洪蟬（洪金葉飾）因賞花結識岳家姐妹美蘭和小蘭。陸、洪二人對美蘭一見鍾情。引發錯嫁風波：陸順晚至，誤娶小蘭。陸順以貌取人欲退婚。小蘭見狀自願坐回頭轎，成全陸順。小蘭的行為策動陸順的良知，他決定將錯就錯，仍與小蘭成婚。後來洪、陸二人醉中對賭，洪蟬要陸順至城隍廟取物。不料陸順為取勝竟搬了文判雕像。自此文判官夜夜赴陸家飲宴。直到科考日近，陸順向文判官表明需赴考，回鄉有緣再敘。文判點破陸順祖上無德必落榜，以酒宴人情名目，幫陸順破腹（phuà-pak）洗心、改腸換肚易其命數。陸順果真如願高中。

《文判與書生》所呈現的是歌仔戲加法美學重塑後的《聊齋誌異》〈陸判〉故事。歌仔戲轉譯加深了原作故事架構的對比度。透過神、人相近但不同的世界觀，揉合文判官及書生兩股故事線交織成篇。戲文從封神登仙的常態認知展開，以救駕有功處理文判官成神因緣。文判官在劇中是關鍵存在，大致遵循善惡有報的邏輯行事，神性又兼有人性的展現。舉凡死後成神、飲宴、醉破天機都增添了劇碼的奇情調性。奇情源自反差：神做出諸多常人行徑，顯得人神距離親近。

其次是站頭（tsām-thâu）「賞花」的應用。賞花可視為戲劇動機，會構成角色有共同目的（賞花）而匯聚的效果。自然收起原本屬於文判的戲場，將世界觀從神轉向人，同時進入雙生雙旦結構。另外，角色細節設定也創造情節衝突。外貌、家世及價值觀各參數影響各角色的選擇，或許可以說人性使然。其中容貌造成的價值選擇，比方陸順、洪蟬因美貌鍾情美蘭，也因而排斥面帶胎記的小蘭。直到尾聲才拉回《聊齋誌異》的〈陸判〉經典情節「改心換頭」。

此戲最引人注目的角色自是扮演陸順的正生（tsiànn-sing）許素雲。嗓音磁性醇厚，唸白乾淨，唱曲詮釋有獨到之處——中音起，循曲韻篤行，字間行腔無拖沓，七字都馬一類傳統調加花轉音細膩，一開口便引起如雷掌聲。身段細節如扇子功、趟馬均收放自如。身段和做表之間的節奏調控傳遞出表演者的自在。

戲中因陸順心中擔憂至港邊追回小蘭一段，從鬆弛、細忖、驚疑、決意追回，見人仍嘴硬挑事；一步一轉，表演能量層層積累並緩釋。聽聞小蘭自言願坐回頭轎；陸順唱【都馬調】回應，至「叫我陸順心頭哪會安甯」一句時，角色羞愧已極，伴隨迷離眼神、身姿內縮，盡顯

遭遇意外與個人良知之際角色的心理衝突。此【都馬調】對唱連綿將近九分鐘。唱詞往復四重，段段緊咬，大部唱（tuā-phō-tshiùnn）在無劇本全憑演員台上見真章的民戲場域日漸稀少；安歌選唱【七字】、【都馬】一系，吃重演員個人曲韻領會的框架型曲牌更難得。這段表演屬於歌仔戲經典結構。戲完全由演員主導，巧編唱詞，做表緊扣劇情，都是演員技藝精湛的明證。

整體來看，《文判與書生》表現「歌仔戲化」吸收、重構戲文的某種手路（tshiú-lōo）；亦展現劇團在民戲審美認知、戲劇架構、角色行當及唱曲技藝的掌握。這齣戲並非求笑果超越一切的「胡撇仔戲」，反而深具古路精神，有意識在貌似不羈的胡撇仔形式中極力保持穩健做派。民戲戲場足以釋放自身能力及特色。藝與情若有明確定位，便會自然融會成悠長泛音，那是不假外求的真實。

一場經典母題與主角的攻防：星光版《孟婆客棧：世紀婚禮》

文章序號 | 7

發表日期 | 2024/11/14

星光版《孟婆客棧：世紀婚禮》

演出 | 唐美雲歌仔戲團

時間 | 2024/10/19 18:30

地點 | 嘉義市文化公園

經典如何成為永恆？創作如何面對時代？或許是創作者持續探詢的重要命題。試著將範圍縮小：曾經家喻戶曉的經典《梁山伯與祝英台》在現代有何意義？如果用當代視角看待，會發現梁祝故事衝突環繞著社會經濟條件及家庭倫理糾葛。故事背景雖遙遠，內在衝突仍是人類無法迴避的難題。

唐美雲歌仔戲團在文化平權庄頭劇場的演出，便藉著多數人陌生的冥界身後事為引，將梁祝故事融入其中，延展經典的可能性。《孟婆客棧：世紀婚禮》最初為五小時篇幅的電視單元劇，本次改編為約莫一個半小時的戶外舞台版本。載體及場域雙雙轉換，無疑考驗創作團隊的應變彈性。

讓經典成為母題

「梁祝」故事幾近作品母題。在劇中反覆出現，以經典挾帶的熟悉感，串連整體結構。透過梁祝身後的遺憾圓滿歷程，引導觀眾轉進另一重虛構冥界。

戲一開場便是梁山伯、祝英台在冥界的逃亡行動，兩人逃亡受緝後旋即導向冥界新生活。由粉絲孟婆居中牽線，保送至孟婆客棧。觀眾視角先從熟悉已知事物/梁祝切入，進而被熟悉事物帶往新奇未知事物/孟婆客棧。冥界作為人們感知死後世界的基礎框架，孟婆客棧的特殊設定創造梁祝後傳可延伸的空間，經典與虛構彼此映射。

梁祝後傳取婚禮為主題，將經典愛情故事轉進原篇不及討論的現實層面。婚禮的本質是社會儀式，其實可視為諸多社會因素的容器。婚禮形式細節反映著成婚兩造的個人價值觀，最終狀態是多方角力的產物，被社會意識、經濟環境等外在因素所決定。有趣的是，劇中把梁祝婚禮設定成冥界熱門話題，傳媒將梁祝私領域披露於大眾面前，彷彿表演素材，「私生活」也是名人的表演範圍之一。冥眾展現的婚戀價值觀，不論拒婚、少女戀心還是八卦看風向，皆穿透公／私領域疆界。名人婚禮是複雜辯證的變異，關於群／我、隱私／自由，也關乎婚姻／幸福。

作品散置眾多梁祝故事元素，與副線交織出類似母題的引導效果，召喚觀眾回憶。經典橋段如扇舞訴情。二人揚起手中的半葉扇，合二成一。梁祝風靡社會的實況也轉為橋段。表現在孟婆及女冥民對梁祝的特殊喜愛，身為神祇的孟婆甚至不惜施壓下屬，突顯粉絲真情無分階級。轉化最妙在萬千帆身上。好言勸解梁山伯不成，瞬間捨唸白突入黃梅調，直指梁山伯是

大笨牛。經典文本的角色被新文本主角用大眾熟悉的黃梅調表演形式嘲弄。生熟參混之下，開出一台既諧擬又即興的隱藏版戲中戲。

當主角和母題彼此競逐

作品結構可感受編劇企圖藉著新舊交融，駕馭孟婆客棧本身奇幻而龐大的世界觀。如果把劇情安排理解為解壓縮的過程，觀眾透過作品發展獲取創作者埋藏的特定訊號。從主角萬千帆幾乎無役不與的高參與度，復加其孟婆客棧管理者身份，幾乎可確認《孟婆客棧：世紀婚禮》的核心無疑落在孟婆客棧。作品真正談的是孟婆客棧全員如何協助入住貴客滿願轉世，並取得五星好評。此時梁祝故事與孟婆客棧的關係就顯得曖昧。梁祝雖是反覆出現且串連全劇的母題，又像是孟婆客棧滿願機制的見證者，隱隱被繁雜的冥界世界觀所覆蓋。

或許可以進一步探問——從影集型影視作品改編成單場舞台劇版本，載體形式轉換是否影響梁祝故事與孟婆客棧的相容度？若梁祝故事僅是線索，作為創作主體的孟婆客棧是否真切回應了時代？

梁祝故事與孟婆客棧之間那股微妙動態張力，其實是主、客體對應關係飄忽產生的不和諧投射。有意致敬經典，終究必須回歸作品的本質定調，去思考經典、創作與時代的三方關係。若能澄清故事主體和經典的內在理路，創作其後欲傳遞的普世信念會更清晰。

從《文王食子》到《封神榜—文王食子》：技藝和情感的選擇題

文章序號 | 8

發表日期 | 2024/11/18

2024 承功—新秀舞臺《封神榜—文王食子》

演出 | 薪傳歌仔戲劇團

時間 | 2024/11/01 19:30

地點 | 臺灣戲曲中心小表演廳

2023 薪傳小戲節《文王食子》

演出 | 薪傳歌仔戲劇團

時間 | 2023/12/08 19:30

地點 | 南海劇場

歌仔戲雖存在八大柱（peh-tuā-thiāu）的行當說法，目前劇碼多屬生旦戲。這樣將小生、小旦定為主體的戲劇設定，或許反映觀眾品味。然而，劇碼呈現也悄悄影響行當發展——非生、旦行當的演員需在有限戲份自尋出路。

專攻老生、花臉行當的歌仔戲粗角（tshoo-kioh）演員鄭力榮，在 2023 薪傳小戲節及 2024 承功—新秀舞臺均貼出相同戲碼《文王食子》。一年內二度演出同一角色，近似青年演員給自己的劇藝試煉。《文王食子》為《封神榜》故事的其中一段，講述時任西伯侯、後為周文王的姬昌被商紂王幽禁羑里城多年；一日接獲其子伯邑考託夢，自敘已身亡，遭紂王製成肉餅，將被賜予姬昌食用，望姬昌重社稷，吃肉餅取得紂王信任，博取離城返鄉之機，救天下萬民。

兩次折子戲演出劇情相近，呈現則因篇幅而不同；小戲節版本約四十五分鐘，以姬昌內心掙扎為主軸，側重父子情誼的刻畫。承功版本擴展為一小時，加入更多導演手法；改動最大之處是姬昌施術法回溯時空，藉此插敘伯邑考遭妲己凌遲致死的過程。導演調動主線敘事時空佈局，建構姬昌所在的個人情境。回溯情節標示人物心理轉折，角色複雜性亦隨之增加，同步提高演員詮釋角色的難度。演員成為連結「情」和「景」創造意境的整合者。

其實劇名《文王食子》已清晰指出戲肉所在：甫遭遇喪子之痛的姬昌，如何跳脫個人處境，轉向為公捨私的行動。觀看焦點正是姬昌化悲憤為力量的抒情／超越過程。鄭力榮所飾演的姬昌，應用多變的髯口功輔以連續身段功架表現人物情緒，肢體表現流暢。尤其被迫進用肉餅一段，姬昌甩鬚依隨官差施鞭左右擺動，同時鞭聲與武場相應，最終一躍前空翻倒地；表演值得叫好。

但聲情及演技方面，相較於身段顯得過度輕盈；唱作份量傾斜之下，角色狀態不穩。此現象在增加瘋戲篇幅的承功版本格外明顯。瘋戲段落是官差執行紂王旨意，要求姬昌吃下以其子伯邑考所製的肉餅引發的角色反應；上演一段老生姬昌連續模仿小生、小旦行當，欲瞞官差之異狀情節。為此，演員必須在短時間內顯著跨越不同行當，透過身法、笑聲和唸白表現人物蓄意假作意識不清的多層次展演狀態，最終再收回老生角色原型。然而輕柔詮釋使瘋態流

於表面，肢體及語氣搭建角色貌似瘋狂的外在，卻未觸及大可發揮的角色複雜心理：置身無可轉圜的悲慘處境之中，卻得強自振作假瘋求蟬蛻的那種幽微糾葛。

此外，飾演伯邑考一角的吳妍菲，入夢橋段使用雲帚功呈現，輕搭綿繞連轉，身姿張弛細緻刻畫出魂靈的飄蕩意象，具頗說服力。不過承功版本演出，同樣有身段展演覆蓋演技的情況。作為姬昌在劇中的主要對手，無法給出充足的情緒提供對戲支持。

回到劇碼本質思考，《文王食子》實為情感濃重的文戲：以犧牲為意旨，突顯人為群己獻身的珍貴情操。此情操是反人性的，需要極高的利他價值促成，故衍生「文戲武作」的呈現需求；所謂的「武作／身段展演」，意在提供抽象文戲框架，具體傳達角色內在複雜心路。儘管具備武作之形，《文王食子》終究是極重抒情的大文戲。論文戲，除卻雕琢與情節呼應的身段演繹，藉由唱唸和面表，構築與身段形式同在的真實情感基底，應是演員進行角色創造的核心。善加把握每一次演出機會，尋思劇碼、角色狀態、個人特質、技藝與情感的多向度定位，或許是歌仔戲青年演員必須不斷投入自我向時間求索的申論題。

旦行演員的自我凝視《追香記》

文章序號 | 9

發表日期 | 2024/12/19

《追香記》

演出 | 李靜芳歌仔戲團

時間 | 2024/12/07 14:30

地點 | 大稻埕戲苑

李靜芳歌仔戲團是目前歌仔戲界少數由旦行掛帥且持續活躍的劇團。團長李靜芳以武旦、正旦戲路聞名。除自家劇團演出外；長期耕耘歌仔戲教學，亦獨立發行專輯保存歌仔戲旦角唱唸技藝。其行跡遍及各界，可說是頗具存在感的歌仔戲旦行演員。

劇團年度製作《追香記》取材大眾熟悉的唐伯虎點秋香故事，將唐寅與第三任妻子沈九娘的綺事融入經典其中。編劇挪用唐寅真實人生入戲，確實為經典故事妝點些許新意。主戲段前後皆有小折補敘唐寅與沈九娘實事。不過整體劇情仍依循唐伯虎點秋香基本軸線：三笑定情、賣身為奴和猜香迎娶順行發展，情節面未見大幅調動。

以編劇策略來說，《追香記》顯然屬於老戲新編路線。若從歌仔戲界生態面向觀望，可見另一重奇妙景象：旦行演員領班的劇團如何呈現充滿男性凝視的追愛故事？線索即在生旦對手戲鋪排。

愛情是《追香記》最鮮明的主題，改編所創造的生旦平衡則是旦行演員展現行當本事的隱藏空間。「愛情」在觀眾眼中，幾乎是歌仔戲與生俱來的標籤。求愛型愛情戲的看頭就在雙方攻防。生旦對手旗鼓相當，一招一式你來我往漸燃火花的層疊歷程。

不過秋香一角實為小旦，對於擅演武旦、正旦的李靜芳來說，仍隱含跨越行當慣性的挑戰。詮釋秋香時，其出入步履顯得緊湊，指法比畫亦較平素內斂不少，有意透過做工細節的調校建構小旦嬌俏姿態。唱曲唸白的聲腔表現飽滿有力，演員的行腔慣性悄悄還復正旦行當本色。當角色切換為沈九娘，展演雍容名妓，端坐撫琴吟南管。音樂風格寄寓女流才情，唱曲為主的符號化彈唱表演取代身段做表，此時角色性情與呈現雙雙趨近正旦。一是正旦演員意圖形擬小旦的非典型狀態，一是演員行當和角色性質重合創造的契合樣貌。兩種演出狀態隱隱佐證行當形同演員元神，行當是技藝，也是記憶；即使是戲曲類被普遍認知最自由的歌仔戲，同樣不脫「演員特質一行當一唱念做打」一脈藕連的表演實踐路徑。

反觀主演唐寅的陳禹安，作為擅演文生的坤生，當角色和行當彼此呼應，取得雷同量身打造的發揮空間。不過劇中唐寅執行追求行動雖看似主動，其行動多由他者助攻，並非真實意義的行動者。首次決意追求秋香，是好友祝枝山勸進。再看經典的三笑定情，唐寅呆立原地，被取勝先行的秋香回眸凝視良久，最終翩然離去。編劇數度使用這類立足經典情節的小更動，企圖描繪超越刻板印象的唐寅多面體。

如果把生旦對手戲視為性別場域，歌仔戲既存的古代預設，早早底定諸多「常態」，無論權力、人物互動或情感連結早有伏流。那份不言即明的公約往往指向生行至上旦行居次的角色位階。另一方面，「角色歷程」和「演員建構」儘管彼此雙向形塑，場域的先天限制遠大於想像的延展。當唐寅經過碎化被重組為擁有多面性的「個人」，角色改動無意間搖晃歌仔戲作品生行主宰的慣性；如此唐寅適成反映秋香全貌的鏡面。

重新定位《追香記》，在戲曲愛情最大公約數才子佳人之前，代以「女才」伏線回收經典故事迴路，從經典派生，恍如同形，實為他者。創作團隊追尋的或許是生旦兩全之勝場。至於旦行演員的勝場何在？猶待有志者探尋。

議題與故事的切分困境《一代神鑄歐冶子》

文章序號 | 10

發表日期 | 2025/01/09

《一代神鑄歐冶子》

演出 | 一心戲劇團

時間 | 2024/12/15 14:30

地點 | 大稻埕戲苑

《一代神鑄歐冶子》演出內容單純，就是知名鑄師歐冶子如何與家人共度失智後的晚年生活。因為失智，歐冶子忘卻實際年齡，他活在專屬時區裡，和親友脫節。將女兒莫邪誤認為妻子雲娘，將徒弟兼女婿干將視為情敵，驚訝老友扁鵲已霜鬢。換句話說，歐冶子其實因著失智，重歷了一次中年。整齣戲藉著失智者充滿認知落差的每一天，描繪出不同年齡世代的關注焦點差異，意圖捕捉世代落差議題。

編劇安排舊事重演作為結構主脈。擁有翁婿／師徒關係的兩代人同樣面臨鑄造神兵一事，處境和結果截然不同。師父歐冶子先行，功成名就被看見；徒弟干將重演，時值中年的三明治世代亟欲開創，受制於照護責任而失敗。重複事件帶出宿命感，對照顯現照護者的職涯困境。

受到劇名暗示影響，不免預期主角是歐冶子。他遊走在種種極端情緒之間，忽狂忽喜忽柔忽懼，情緒起伏是他和疾病共存的證明，同時提供演員充分唱作表現空間。失智在劇中構成歐冶子和現實世界的物理距離；而生命經歷則構成他與家人的心靈距離。這樣的角色狀態確實有存在感。然而失智設定勾勒出一幅違和的英雄旅程。角色身心衝突被失智難以自主行動的前提抵銷大半。實際上衝突被轉移到女兒莫邪和女婿干將之身。尤其干將承接鑄造神兵任務之後，失智者安養這項命題／責任構成職業實質困境。無論夫妻兩人選擇「留下老父」或「任務期間暫託機構」，都指向可能失衡的未來。而喪失選擇能力的歐冶子，彷彿反應中年世代照護難題的象徵符號。

用新編戲成立的條件去審視，《一代神鑄歐冶子》取材元素豐富，包含技藝／人性、世代間的落差／傳承、長者的生命意義／自我接納以及老年照護。然而多數元素只是點到為止，像是技藝相關內容多由唱唸帶過。進一步說，議題性複雜元素和歌仔戲唱作表演形式彼此競爭各據山頭。首先，如同主架構的師徒映照佔去極大空間，女兒莫邪為人妻女的多重身份被忽略，其情感轉折僅僅託付金花釵承載的童年回憶處置。其次，為表現失智者與正常世界的時差，並滿足大量議題性元素所需空間，使用非線性敘事結構容納諸多內容。但多線交錯的銜接跳躍難以辨識，例如姬光攜專諸向歐冶子求鑄的三人交會場景，究竟是回憶？或是歐冶子的晚年經歷？時空虛實狀態不明。

究其根本，《一代神鑄歐冶子》隱隱透露出議題和故事的切分困境，且帶有立足「演員中心」或「編導中心」的迷惘。歌仔戲確實可以是一種故事載體。試圖用歌仔戲創作擁抱時

代，戲劇元素和結構的定位自是基礎。當戲劇元素大於戲劇結構，不明朗的故事模糊議題點亮的現世目光，令人感到惋惜。

罪與罰之間：亂世中的正義與復仇《雙龍比武》

文章序號 | 11

發表日期 | 2025/01/23

《雙龍比武》

演出 | 民權歌劇團

時間 | 2025/01/08 15:20

地點 | 永和保福宮

劇名《雙龍比武》乍看有些模糊，戲文描述的是岳飛後人岳雷（莊心音飾），遵循母命囑咐流亡求生，伺機報父仇的故事。從情節來看，近似岳飛後傳；劇情呈現北宋後期的動盪時代氛圍，法律制度無力維繫社會秩序，受害者選擇轉向社會法則自尋昭雪可能，而走上略帶私刑正義的復仇旅程。

「罪」與「罰」是左右劇中世界秩序的主要變因。罪與罰可以視為公權力的具體化身。對當權者而言，既是維持社會秩序的控制力量，也意味著社會群體丈量道德界線的度量衡。刑罰權原是上層機構所掌控的權力，但若在亂世，此權責自然移轉到擁有武裝力量的豪強身上；其道德觀形塑罪與罰判準，人治加劇不確定性，於是生成一番容納私法正義與權勢共存的亂世繪卷。

不存在劇中的逝者岳飛是確認眾人價值意識所在的幽靈。用來撥動權勢者神經，影響角色行動及其經歷過程的轉折走向。可見其子岳雷流亡西夏，偶然娶得公主（翁麗玲飾），逃婚未遂卻被寬恕。正向轉折源自西夏王（伍芳華飾）自承受惠岳飛調解，歲貢達到止戰局面。也可見豪強梁紅玉（楊秋萍飾）路經風波亭，遇岳雷被秦檜門徒（周信宏飾）追擊；不僅出手相救，堂審時杖責秦檜門徒，甚至提供岳雷其母相關訊息。梁紅玉與岳飛在對外關係的道德觀定位相近，故選擇回護岳飛遺族。

劇中出現兩次「開堂」（khui -tn̂g）站頭（tsām-thâu）。開堂站頭將故事相關人等匯集公堂問訊，可明確傳遞角色立場。站頭是歌仔戲的定型化表演格式，可自由置入戲文結構推進劇情。重複的開堂站頭在結構面進行正反表述，刻畫罪罰與人治的不確定性。首先是梁紅玉為確認風波亭亂事因由，將岳雷一干人等帶回主營審訊。梁紅玉獨立訊問兩造，確認事由後判定秦檜門徒杖刑數十。其次是雲南王（陳麗紅飾）接獲乍到流放地的岳飛妻子張氏（林嬋娟飾），不問因由即施擱刑。張氏受刑後質問主審何以無端用刑，方得知雲南王之父被岳飛所殺。兩款迥異的開堂訊問，均表現出主審意志大於律法規章，百姓何其渺小。審問應是開堂過程確認案件事實的關鍵步驟，然而開堂在亂世徒有形式，人治取代法治的情況下，刑罰更接近權勢者表述個人道德判斷的語言。

有趣的是，《雙龍比武》貌似大武戲，卻乘著岳飛之名，自其身後延展家族裡事。無獨有偶，亂世背景自然勾勒出岳飛後人的復仇黑暗路，忠、孝、禮、法互斥之下，反映著倫理價值、法律和權威彼此競合的動態世局；復加虛實交錯、立場各異的角色群像讓戲劇性更強

烈。復仇主線輕巧繞過群體意識主導的華人價值認知趨向，深入探問青紅皂白之後潛藏的社會、倫理和法律無解難題。關於道德與倫理一類抽象意識形態的立場定位，現時可能遠比過去還要複雜千萬倍。作品其中隱含的衝突框架，或許正對你我提出警示：每當新的故事出現，總要再次退後觀看故事中世界和政治之間千絲萬縷的幽微迴路；並試著透過故事重新定位此刻的自我。

傾向身段表演的「傳統」《三進士》

文章序號 | 12

發表日期 | 2025/03/25

《三進士》

演出 | 鴻明歌劇團

時間 | 2025/03/07 19:00

地點 | 臺灣戲曲中心戶外廣場

歌仔戲，在戲曲分類裡，常被冠上「青少年」的想像。不滿百歲的歌仔戲，相較其他發展時間悠長的劇種確實年輕。側面反映出歌仔戲的現況和表演特色：仍在發展階段，除使用語言及部分站頭已定型之外，並無朝向單一中心發展的嚴謹教條。百花齊放即是歌仔戲這項表演形式的當下面容。所謂「歌仔戲傳統」也同樣多元並立。

傳藝中心自 2022 年起推動前身為「外台戲曲演員功底強化計畫」的「民間戲曲劇藝提升計畫」，透過課程加強外台戲班演員的綜合功底，期待發揮提升劇藝之效。由於計畫聚焦「戲曲劇藝」、「傳承」面向，也設定參與劇團的傳承劇目需選擇「傳統戲」。

就觀演關係而言，傳統戲的呈現樣貌相當程度上就定位了觀眾的觀看視角，並影響觀眾體驗作品的方式。傳統戲往往和以下關鍵字自然連結：演員劇場、行當分明、四功五法。傳統戲類似凸透鏡，會放大演員在作品的存在比重。把傳統戲當作演員技藝的培養基質，傳統戲需要演員進行二次創作以人保戲，構成「傳統戲」況味。至此可以說，演員詮釋成為觀眾入戲的橋樑。

鴻明歌劇團這齣《三進士》，屬於典型傳統戲。劇情描述孫士娘（蕭秀帆飾演）窮盡所有為夫家奉獻，不但失夫失子，晚年自賣為婢子予一身，最終悲喜反轉闔家團圓一門三士。《三進士》兼具大齣頭（tuā-tshut-thâu）、文戲及老旦戲三重屬性。劇情主線自孫士娘視角向外延伸。角色生命階段橫跨少婦到老旦，遭遇事件亦多，吃重演員在行當分野及情緒轉折的具體表現。《三進士》的戲肉由平凡女性孫士娘幾經磨難未改其志的堅定心念構築，是少見的老旦戲。可惜蕭秀帆較重視身形做功，專注於步履和老態的呈現；唱唸部分著墨不多。第五場【大哭】接【台南哭】唱段，孫士娘回顧前半生遭遇自嘆坎坷；雖有文場預先渲染氛圍，演員情緒張力不足，獨跪舞台中央仍無法刻劃角色悲苦無助，重點段落表現平淡。

值得注意的是，這種身形肢體優先的視覺傾向表演，也同時發生在飾演其夫張文達晚年的張褶菖以及飾演其媳婦／王嬌娘的徐珮容身上。四名培訓藝生，只有飾演其子周子卿的吳承恩展現出唱唸、做表相對平衡的狀態。當一齣家庭倫理悲喜劇的抒情段落，唱唸少了情感力度，重在身段執行、場面調度，而培訓藝生與資深演員同台對戲之際又顯生澀；不免令人有些疑惑：青年演員們的角色刻畫思路是什麼？他們如何理解自身演出角色以及整體劇情的關係？

傳統戲難在演員意識的創造。因為傳統戲少見百轉千迴的衝擊，反而採用平實可預期的情節達成觀眾預期，如此設計留予演員極大的表演空間。因而更需要演員沉潛。有意識退回原點，褪去個人固有的表演慣性，浸入整體劇情與角色，一點一滴應用唱唸做功回補角色血肉。傳統戲的可看性會投射出演員自身的表演詮釋思路，身段、唱唸排序僅僅是冰山一角。身段表現是歌仔戲演員演藝諸多面向中，最容易被觀眾看見的部分；外台民戲演出需要吸引人潮駐足，演員側重獲取觀眾注意力的面向再自然不過。然而真正定立各劇種差異的核心是「語言」。語言在作品轉化為唱唸形式，唱唸非但是傳遞劇情及角色情感的聽覺載體，是演員應用行腔做韻技術創造語、音和諧的實戰場，更是劇種特色的根底。

傳統戲是演員展現存在感的場域。刻劃角色是演員磨礪技藝的方法。而外台青年演員的傳統戲演出即是確認個人技藝的檢驗儀式。傳統戲的魅力在演員入戲，使觀眾間接感受到不可見的劇情幽微處。傳統戲要勾起觀眾共鳴，終歸仰賴演員光彩護持。歌仔戲演員的自我修煉，得把唱唸放進心裡。

當類型成為主體《暗夜花香來》

文章序號 | 13

發表日期 | 2025/03/26

《暗夜花香來》

演出 | 栢優座

時間 | 2025/03/16 14:30

地點 | 大稻埕戲苑

栢優座的《暗夜花香來》，從貢物凝露散出一樁畫舫上的兇殺命案。畫舫載著甫上任的錦衣衛指揮使齊天恆、縱情酒色與貴妃交好的皇商千雲宗、護送貢物凝露的夜族族長夜未央、為償債求生的流氓王小鹿、絕色歌伎李快樂；歡宴後皇商喪命、凝露被竊，氛圍急轉肅殺，在副指揮使公權力要求下，眾人一一自白案發經歷配合調查。而當事者們未言明的前事碎片，卻指向另一樁密謀。

前半場戲，五名劇中人依傍著名、權、財、色展開關係蜘蛛網，宴樂是階級與認同的賽局，角色互動充斥品味判斷。突如其來的死亡肢解歡愉，戲劇類型機器作動，事件發酵，角色隱蔽身世驟現，資訊量驟增，令劇情逐漸迷離。死亡的血腥自然吸引觀眾視線，然而服務群像的細碎分場安排，割裂了故事的衝突樂趣。重大轉折皇商之死，消散在欲言又止的多方角色關係裡，死亡濃縮成一點猩紅，是走向推理劇的支點，失其應有分量。

碎片化的情節，各懷心事的人物，鋪陳及意外躍進躍出，聯手將兇殺案推上前線；情節提供的事實指向特定伏線：暴政必亡、惡者伏誅。散落的懸缺訊息形成一齣「推理群像劇」。若問起作品脈絡和歌仔戲在戲裡意味著什麼？兩者同樣幽微。

這番微妙圖景，也許源自表演形式跟戲劇類型之間潛藏難以跨越的落差——歌仔戲與推理群像劇的共生命題。歌仔戲本已承載諸多觀看期望，關於通俗、戲曲美感，甚至是一人一調、充滿火花的所謂「歌仔味」。而戲劇類型亦為滿足觀眾期望而生，代表編導期望呈現的作品風格。當歌仔戲、推理劇和群像劇三者必須並存，作品內部空間競爭形成難以忽視的案外案：故事懸浮於表演之上。

複合類型所需的劇情容量，抑制歌仔戲內在邏輯。也意味著劇本存在覆蓋表演形式。例如上半場的複雜角色關係變動，多為對話揭露，寄託語言載體的操作；有別於歌仔戲從表演或站頭啟動的展演慣性。其次，唱唸安排方面台詞多過唱段；部分唱段藉著曲牌音樂變化做戲。比方第八場千雲宗與夜未央對唱的【陳三五娘】唱段。曲牌音樂風格歡快，第一段唱奏樂如常，千、夜各表念想，第二段唱則是千雲宗清唱、夜未央唸白回應，唱句無襯樂，唸白之後才加入樂聲，訊息聚焦在唱句字義及回應；第三段唱先恢復襯樂，到唱段尾聲「太超過」三字再轉清唱。此唱段的音樂已立足語言之前，跳出語樂相合傳統，走向另一種戲樂相契的路徑。推理劇成立需要極大敘事空間，壓縮歌仔戲固有唱作形式。側面反映出推理劇節奏優先的思維，表演形式歌仔戲退居類型後方，變成作品裡的一項元素。

要說《暗夜花香來》最歌仔戲的面向，自然是演員部分。主演陣容四生一旦一字排開：吳奕萱、張心怡、林祉凌、陳書宴、謝欣雅，聲勢浩大；然而歌仔戲美學極重小生存在感，編劇選擇著墨角色差異化，並推出群像劇回應；然而在偌大的推理類型面前，主演群充分表現空間依舊內縮。編劇採取回溯、自白意圖填補角色全貌，各場次篇幅細碎，削弱戲曲專擅的情感力道；主演群交織疊構的前塵資訊，涉及創傷、政治、權力、暴力、群體以及位階，可惜缺乏鮮明脈絡的個體經歷；只拼出朦朧的敵人形體——所謂暴政。

拉開觀看的焦距，《暗夜花香來》似乎取戲劇類型及歌仔戲青年演員為引，試圖闖過「歌仔戲」及「戲曲」、「歌仔戲」及「劇場」兩組矩陣乘法的試煉。或許，真正癥結在歌仔戲如何在戲曲屬性與劇場場域的辯證中選取定位。這個問題不存在標準答案。新編戲樣貌反應出創作團隊認知。然而劇場意義建立在觀演雙方理解作品提供的符號系統，達成公約。安上類型只是新編戲的起步，還有語言、音樂、劇本與劇種特色的取捨平衡待完成。不僅僅是說一個故事而已。

民間的歷史奇想《楚漢相爭：韓國城風雲》

文章序號 | 14

發表日期 | 2025/04/17

《楚漢相爭：韓國城風雲》

演出 | 小金枝歌劇團

時間 | 2025/03/26 15:30

地點 | 八里天皇宮（新北市八里區中山路三段 236 號）

民間對真實存在的歷史人物出身，往往另有私家觀點，這套看法長期口頭流傳延續，歷史人物擁有歷史篇幅之外的別樣面容。台中小金枝歌劇團在《楚漢相爭：韓國城風雲》展現與北部班不同的演藝風格。本劇為連本戲《楚漢相爭》第一集，劇情主要交代漢朝開國政治家張良前傳。將張良（張益綜飾）設定為金童二仙子（張閔鈞飾）謫仙人世，投胎成為韓國城守張平（孫秀絨飾）之子，秦將王翦（黃淑卿飾）進逼城下，張平殉城身亡，張良依父親囑託攜母流亡。

講張良前傳不走人物生平流水帳；反而大刪枝節，運用民間想像，虛筆勾勒張良扶漢之前的個人經歷。關於歷史人物張良的「想像」，從一開場的謫仙前緣就開始了。金童二仙子與露水仙姑（李雨樺飾）二仙有意為玉皇大帝賀壽，不料施術誤傷民女（張樂雅飾），二仙受懲入凡歷劫。戲段內容展現的仙界秩序有罪有罰如同人世，戲中情節背景直接呼應到展演場所現況，正熱烈慶賀尊神華誕。在戲裡，張良置身在佛道相容的世界觀，映照出常民心中的謀聖傳奇。一筆謫仙，帶出了張良身世的戲劇性想像。把謫仙定為張良現世前因，這層非真實幻想使得虛實交錯共生。通俗的「合情」設計連接戲裡戲外時空。民戲本質是人神共樂的酬神儀式，當戲段內容巧妙重合現實情境，幻想和真實並存之下產生奇妙張力，民間傳說生動在眼前。

雖然全戲說的是張良前傳，戲肉（hì-bah）不在謫仙段落；依然緊貼站頭（tsām-thâu），重點被放在秦、韓兩國交戰，也就是張良轉世人間的處境。觀眾會注意到，主鏡頭屬於秦將王翦與張良父親張平的對戰熱戲。張平面臨秦軍壓境，身為守城武將，出台便起霸，提甲、正冠、山膀、雲手，再一個小跨步端坐校台。起霸身段稍有精簡，一招一式穩重，表演契合行當、角色及戲段氛圍；明確的身段做功，未開口即奠定武老生形象。另外，張平與王翦的交戰段落，武戲間有文戲，張良和母親逸入後方高台，遙望戰事究竟。兩軍對壘勝負既明，眼看張平即將取勝；王翦開鋒誅仙劍，瞬間反轉局勢。戲尾收在父帥張平之死，死亡開啟張良面對家國破碎的流離者命運；抓緊觀眾目光。

或許這就是外台歌仔戲班的好功夫。短短一小時篇幅，只用了一個站頭描寫亂世離合，歷史人物身世的民間奇想展開楚漢相爭第一篇。總是小生、小旦領銜的歌仔戲，難得有一回老生掛頭牌。戲碼明講張良出世，骨子裏卻是扎扎实實的老生武戲。似乎直指戲曲源自表演。於是交戰不僅是武將風神（hong-sîn）站頭，可以是實擬戰世的具體場面，還可以是角色生命的轉捩點，讓戲劇場景及人物身世貼合。《楚漢相爭：韓國城風雲》的呈現手法素樸，從天

上壽宴轉進人間戰禍，取站頭刻畫時代氛圍，平實直述歷史人物融入民間想像之後的模樣。有文有武的簡約戲碼，滿足觀眾對演義故事的嚮往，也展現外台歌仔戲順勢而變的靈活身段。

走進古冊，掀起秩序之幕《棄老山傳奇》

文章序號 | 15

發表日期 | 2025/05/07

《棄老山傳奇》

演出 | 小金枝歌劇團

時間 | 2025/04/22 19:00

地點 | 臺北大龍峒保安宮庭園

對臺灣人來說，戰爭意味著什麼？是書上的印刷體文字？認同記憶的符號？心底揮之不去的陰霾？在《棄老山傳奇》裡，編劇蔡逸璇取材日本電影《檜山節考》的棄老概念，加以發展重構；一場戰爭、一位小國少主、一道「革新」政令，自歌仔戲傳統古冊戲基底，打撈出別樣家國人情圖景。

觀眾所見的仍是熟悉古冊歌仔戲世界，君臣父子、朝廷社稷秩序井然。然而戰爭瞬間掀開貌似工整的世界裡側：將軍陳開武（范心瑜飾）因寡母楊春風（林美雀飾）發生意外，缺席校場演練；敵軍兵臨城下，同期登科的尚書林繼文（李素碧飾）被迫代打先鋒。將軍面臨寡母照護情境，如何平衡家庭與工作的天秤？強國無由犯邊、國難之前重臣推諉、文臣上戰場，荒謬事件一夕登場，顯露中年臣子的兩難，似乎隱隱向觀眾提出國與家的「道德難題」。無來由，無擔當，無專責，失常的國家實況像一題家國辯證。

假如抽離荒謬，戲的層次會減損大半。從理性標準來說，荒謬略帶歪斜的怪異特質，不會被講究倫理規範的古冊戲自然採納。編劇利用古冊戲工整調性，充作喜劇出手的預備情境。劇中角色多伴隨程度不一的偏執，並不是戲曲會出現的典型甘草人物。像是年少即位被迫長大，執著世代更新的黑齒國少主（簡嘉豪飾），不惜頒下棄老禁令，作為應戰對應。國王這項行動形成難以忽視的「異狀」——強制性移孝作忠——在高舉忠孝節義的古冊世界裡，國王擁有主裁的合理身份，此舉依然激進。道德概念在《棄老山傳奇》成了一把利刃，藉著情節設計、演員表演、角色關係、劇碼類型，剖開一道邊界：子女和人臣的分寸，氤氳成戲言與現實的匯流處。

如果說責任是古冊戲的核心，愛或許是《棄老山傳奇》埋藏在古冊戲形式下的暗號。編劇化用戰亂極端處境做情節框架，一紙棄老令翻轉原本安穩的世界，角色的內疚和犧牲轉為幽微情感訊號。棄老令讓陳開武及林繼文皆落入親恩、忠誠與職涯三位一體的困局。有趣的是，兩人承接棄老令之後糾結卻無意領旨；親情羈絆觸發二人反抗王命的意志，陳、林兩家同謀抗旨藏匿父母。後續朝廷面對敵國天民國使節出題作梗，朝中大臣無人可答；二老易容扮少，先後化身高人及仙姑，解黑齒國存亡難關。被少主視為無用者的二老，願以身涉險，設法助國起死回生。兩代臣僚群像，指出政府需要臣僚黎民支持，個人到國家的漫長聚合過渡，其間可能有諸多個人化影跡存在。比起支撐古冊戲運作的無條件忠誠，那是我個人比較能夠體會的情感。

情感動機使得《棄老山傳奇》有別於古冊戲傳統路徑。古冊戲往往罩著一層名為秩序的紗幕，在生死別離的決絕場景中，模糊了角色初心，呈現集體至上的凜然正義。《棄老山傳奇》掀開秩序之幕，自歌仔戲格律挖掘可鬆動空間另闢蹊徑，化用現代事物置於古典；悄悄佔據觀眾腦海一方。編劇藉著行當狀態的順行反向發展、歌仔戲站頭開展場景，情節設計細細照料劇團演藝特質。戲背後關懷的還是現世。無論時代如何前進，歌仔戲生於民間，表演終應貼近生活。替我們說出那些難以言說的故事。

重返感知：歌仔戲的追尋與變景《水淹台北城》

文章序號 | 16

發表日期 | 2025/05/27

《水淹台北城》

演出 | 浩明創意工作室

時間 | 2025/05/18 14:30

地點 | 高雄中山堂劇場

愛情向來是歌仔戲的主旋律。

但問起相愛之後的現實生活，往往一筆帶過，不見蹤影。在《水淹台北城》，會看見清晰的戀情生滅。故事構築在西元 1911 年的台北城，彼時處於日治前期新舊價值觀混雜並存的時代氛圍，白素雲與許漢文相愛卻無以為繼；戀人到夫妻的身分關係轉換，引爆一連串劇烈對立，揭露人心對現代化的迎拒迷茫。在此，不論女性工作權、婚姻家庭認知，甚至藝旦從良的刻板印象皆成撕裂愛侶的歧異點。兩人的愛情盡頭是虛實奇點。隨著衝突推升，雷聲鳴發漸密，雨線一針針浸蝕情感關係，災難一步步逼近；最終兩人走向無言結局，同時漫天洪水覆沒台北城；其崩壞由內心絕境擴散到現實世界。真實洪水隱喻著價值差異衝折之下，群體意識的混沌成像；寄託某種臺灣人的複雜精神狀態。

特別的是，相比編劇蔡逸璇獨立創作的其他作品，《水淹台北城》顯得格外巨大。嘗試討論的內容或許包含日治前期的世變樣貌、城市發展訊息傳播、大眾意識、男女婚戀觀以及女性自主等等，有意識藉著繁複元素延展新編歌仔戲的虛實表現空間。亦展現出戲曲編劇作為創作者，對歌仔戲表演型態的「理解」、「思索」與「實驗」。這些面向對應著新編歌仔戲真正的創作核心，是創作者面對觀眾的「新意」本源。

顯影

從形式面看《水淹台北城》，可見兼容現代劇場與歌仔戲兩端的旺盛企圖。廣泛應用投影技術是其一。有伴隨角色心緒起伏幽現的近身凝視，還有預告情節走向的彩色歌仔戲電影仿擬《白蛇傳》短片，兩者皆緊貼劇情，閃現巨型垂掛布幔之上。另一種類似定場詩造景。當白素雲（鄭紫雲飾）台詞提及艋舺放映電影的芳野亭，手持傘面泛起黑白老電影段落，旋舞的紙傘面具映出台詞虛像，戲曲道具與電影畫面瞬間融合虛實。投影在劇中幾乎無處不在，延伸角色狀態、銜接情節，點染時代氛圍且介入虛實感知；與情節動態共生，構成奇異而強勁的觀看體驗——是現代劇場，也是歌仔戲。

形變

歌仔戲始終在情節、角色關係與表演設計所展現的美學層面穩定運作。神秘女子白素雲走在情路，像是導遊般，引領觀眾視線，走讀不同質地的歌仔戲景致，比方站頭（tsām-thâu）思

五更 (si-gōo-kinn) 改換成三日雞鳴，許漢文（吳奕萱飾）三度描述白素雲問名、探過往再到私定終身；思五更本是旦行趁夜抒發憂思的表演段落，在此異動站頭固有的時空設定與行動者視角，轉由生行唱腔細膩勾勒相戀到熱戀的浪漫情節。角色方面，陳阿舍（江怡璇飾）痴迷歌仔仙（kua-á-sian），尋聲而往的追逐姿態似戲迷，且應和外台戲基本設定富少迷藝旦。聞聲而現的怪盜小青（黃偲璇飾），日扮老婦隱身人群，夜成男裝麗人劫富濟貧；「怪盜」替不得自由的小藝旦白素貞拉開喘息空間，溫柔相伴擴展其視野，自可見廳宴延伸到未知新世界；她身著洋風裝束活躍體制邊陲，以界外女性之姿成為街頭巷議話題，堂皇進入公眾視野，何嘗不是一種「女性自決」。而行跡飄忽的無名僧（張閔鈞飾），恍如戲曲常見指路神祇土地公，為困於男性尊嚴失意自縛的許漢文施藥解鎖。

愛侶許漢文與白素雲兩者互為映照，男漢女洋的服飾風格已暗示各自文化社會脈絡不同，可預見後續走向相愛容易相守難的發展；然而兩人情路阻礙，勾動婚家體制、性別分工到權力的綿密辯證。白素雲自願伴夫賣藥走唱歌仔調攬客，她的職業意識出於生存需求；然而女性藝人在外遭遇男性顧客調戲，竟成為夫婿許漢文揮之不去的心魔。問白素雲有無真心？服飾造型在洋漢交會的時空背景，織入訊號。素雲為人妻時，綁辮髮，無首飾，外覆白色斜襟菊瓣扣中式長袍，腳踩白底繡花鞋；單身時，披散的公主頭，身穿白蕾絲滾邊短斗篷，足蹬白色小皮鞋。服裝遊走在漢風／洋風、鮮明／收斂間，複聲表述白素雲褪去鉛華企求平凡的自我轉化。從解圍許漢文、熱戀成婚、夫妻經營賣藥團營生，她走在一連串維繫情感關係、步入家庭生活的行動之上，她的故事自然連結到日常可見的女性共相——柔軟、堅毅而無畏。

許白二人因工作產生衝突，呈現的其實是新式思想乍現而舊例猶在的社會景象，彼時男尊女卑的習慣仍牽動公私領域性別界線。一個個劇中角色帶著各自事件而來，交會在愛情展開的舞台時空，事件不論單看或齊觀，都呈現了或大或小的完整故事。

本質

回望歌仔戲發展脈絡，其演化依隨臺灣政治、經濟及社會而生，走過落地掃、內台、外台、廣播、電影、電視與現代劇場諸色場域。若改以俯瞰角度觀看，將發現歌仔戲儼然一座與大眾同呼吸的「巨大結構」。反思歌仔戲應世軌跡，可見明顯的適應／順流反應。正因歌仔戲回應時代的步伐未止，面對一家一團、一戲一味這種高分歧、素無定相的複雜生態現況，試圖追尋「歌仔戲傳統」太過飄渺；我們實際可探問的，或許是歌仔戲作品如何自我表述。換句話說，作品對「歌仔戲」的認知和詮釋是什麼？歌仔戲在作品的位置，是主體、主題、風格、元素或其他？此外，作品在歌仔戲表演形式技藝面之外，究竟展現怎樣的歌仔戲美學意識？

「語言」及「音樂」在歌仔戲締造群眾共感基礎扮演著關鍵角色。發展脈絡使歌仔戲留存一系列流失中的戲曲音樂與劇碼。在各戲曲劇種強調本質特色少見交流的處境下，歌仔戲展現另一種包容混雜的精神本體。音樂設計蔡婷如善用多元戲曲音樂，呼應歌仔戲本色。自歌仔戲曲調基本模式外展，搭配不少南管、北管曲調厚實情緒色彩，協同主題樂器設定精琢角色背景。唱唸是歌仔戲的藝術根本。音樂設計需服務劇情、角色狀態、劇種特色與演員表現空

間，最大命題在平衡。本次面對來自北中南三地且養成背景各異的青年歌仔戲演員群，既因應演員聲腔特質度曲，同時藉曲調類型的擴大，推進演員的演藝幅度。無名僧所使用的曲調多為北管，混配些許南管，象徵傳統。白素雲／白素貞唱腔的曲調類型跨度最寬，兼及傳統調【江湖調】，電視調如【人道】、【嘆郎君】、【登天二】、【新雜碎】、【歡喜冤家】、【抒情】、【悲悶的古箏】、【夢境】和【找鴛鴦】，出自歌仔戲電影的【送哥調】，北管【幼曲】等。配器調整曲調氛圍，觀眾聽覺介於熟悉與陌生之間，音樂包括時空、場景、文本各元素，銜接角色到敘事，更貼近日治初期漢洋朦朧的迷茫意象。

台語語言質地是《水淹台北城》精心營造的面向之一。當觀眾被帶進西元 1911 年的台灣，視覺、聽覺都得定位在彼時；但這齣戲的結構涉足歌仔冊（kua-á-tsheh）、新聞與故事三層，分界複雜。可喜的是，劇中各區塊的台語語感刻畫明確，流轉自然。例如陳阿舍在幕後讀歌仔冊，畫外音氣口（khui-kháu）帶有講戲仙（káng-hì-sian）氣味；讀葉圳報紙新聞採平板聲口對應傳媒質感，兩種聲情都與可見的闊少角色做出區隔。而小青處於日間行走的老婦身份之際，把老一輩台灣人那口喙會通心肝（tshui-ē-thang-sim-kuann）的台語講得生動。演員唸白有效造幻，築起萬花筒般的奇情異界。

包容是不斷演進的動態。無論如何，我想我們仍願意信賴歌仔戲的生機。可以是百年綿延的光陰和合，也是歌仔戲內在恆久不滅的變革動能。《水淹台北城》乍見異色，它是雨霧雲洪，如未定義的水氣聚生，開闢出一條前進之路。歌仔戲和現代劇場的論證，植入歌仔戲歷史的仿擬轉化，做出歌仔戲未來的申論。我們看見的不只是歷史維度的洪災，更是關於歌仔戲、價值、社會、個體與意識如何共同前進的精神側寫。

神仙亦凡人《濟公戰女媧》

文章序號 | 17

發表日期 | 2025/06/25

《濟公戰女媧》

演出 | 欣櫻鳳歌劇團

時間 | 2025/05/15 15:00

地點 | 艋舺金義殿（臺北市萬華區環河南路二段 100 巷 25 號）

神仙戲活躍在歌仔戲外台民戲舞台，是日戲常見的其中一種劇碼類型。這齣《濟公戰女媧》被安排在艋舺金義殿紫微大帝慶典三日演期尾聲，戲文收場符合戲曲大圓滿概念，帶有透過劇碼祝福請戲主家的意味。雖然劇名隱約帶有神仙鬥法盡顯威能的奇幻浮想；這齣戲的趣味反而是完全立足凡人觀點，劇中的神仙角色格外人性化，貼近大眾。

內容描述濟公（許素容飾）占斷林正義（許素雲飾）得魁星高照，科考將取狀元；而李金龍（王秋冠飾）向家族立廟供奉的女媧娘娘（陳素華飾）祈願中舉，稱名落孫山將毀爐拆廟。女媧施法轉向魁星（江素蘭飾）到李金龍側，濟公見狀，催法復原魁星；李金龍依命落榜。女媧至靈隱寺找濟公尋仇，觀世音菩薩出面調停。

戲碼核心是民間信仰中的宗教經驗，人們期待超越困境，試圖向更高的力量祈求護持。戲裡使用科考表現人和神明之間的互動關係。仙界與人間本是相對，一虛一實。奇妙的是神明置身世俗：濟公禪師在靈隱寺為信眾卜算運程吉凶；女媧娘娘見信眾祭祀未祈願，施法引魂確認所求。人神距離親密，如同鄰里長輩。另一方面，神明也有生存危機，和人間相同。例如：女媧娘娘受到信眾以拆廟作脅，祂平和說理不見效，為安身被迫逆天；仍避不過失廟劫難。最終女媧與濟公的神際紛爭，交由第三方公證人觀世音菩薩斡旋。戲裡的神明雖有法術神通，可見脈絡更深遠；然而仙界與塵世仍有隱藏的距離，祂們仰賴信眾禮敬，生存機制在香火供奉、造金像建廟宇，藉著大眾的信仰而真正涉足人世間。

王秋冠飾演的李金龍，是這齣戲的關鍵角色。正因為李金龍向女媧祈願中舉，才引發濟公與女媧鬥法前因。李金龍一角採花（tshái-hue）應工，著白地金龍團紋藍鑲邊箭衣，左持白槍，右持蔚藍馬鞭而出；唱曲【北管十二丈】，曲調間奏左右開弓，一手轉馬鞭一手槍花，氣定神閒而俐落，至尾句一系連綿音仍字韻飽滿；刻畫出身優渥且擅武的富家公子形象。唱曲和做表一張一弛，透過表演節奏的調控表現角色特質。以李金龍為例，他的狂與願，勾出了神人之間隱藏的虛實應對關係。王秋冠抓住李金龍的傲性，口白加入上揚鼻音，對戲無意間流露結眉（kat-bâi）神態。而飾演女媧娘娘的陳素華，在戲裡一趕二，另一角色是少見的生行反串演出。她先帶山寨主角，一席紅箭衣搭配穩健拳套定場，四唸白壓低嗓音，呈現類武生的英氣形象；後轉女媧娘娘，執雲帚隨噴吶吹牌托舉圈旋，足下蓮步款款，符號化的飄逸身姿確如神女。

《濟公戰女媧》藉人神之別探問處世之道。道教追求真人境界。所謂修道，似乎就走向去外邪、斷妄心的路上；或許可以類比到自我提升。就整齣戲來說，對比構成發展主線。行當面可見正生和採花，角色面是濟公和女媧，兩組對照角色既有呼應，軌跡又不同。演員們善用唱、唸、作、打創造出生動具體的角色形象，一招一式堆疊戲肉；無腳本活戲戲場滾出實在功底，點滴都是漫長演藝生涯累積而來的「藝」。

陌異世界的權利探問《轉生到異世界成為嘉慶君——發現我的祖先是詐騙集團！？》

文章序號 | 18

發表日期 | 2025/06/27

《轉生到異世界成為嘉慶君——發現我的祖先是詐騙集團！？》

演出 | 明華園戲劇總團

時間 | 2025/05/16 19:30

地點 | 台灣戲曲中心大表演廳

詐騙集團車手小劉，發生車禍，掉進嘉慶君遊台灣傳說為主題的異世界，他化身嘉慶君，與王發、李勇重返清代台灣，經由噶瑪蘭爭取設置墾戶的抗爭，觸及先祖劉秀榮及陳蘭妹；祖先們所面臨的求生困境，觸發他介入過去，利用未來人擁有的先備知識和異世界皇帝身份，企圖改寫自身現實。

《轉生到異世界成為嘉慶君——發現我的祖先是詐騙集團！？》的編導，立足此刻，把人類共同情感設定為啟動嘉慶君遊台灣異世界的鑰匙，連接到清代台灣的歷史事實和歌仔戲表演邏輯構成的縱橫脈絡之中，其後埋藏一則我們再熟悉不過的生存寓言：科技發展無法解決土地開發/生存問題，清代至今反覆出現的抗爭，像是關於宰制與自主的循環遊戲，形勢不同卻揮之不去。

編導設計實質上有意識背離歌仔戲敘事根基。歌仔戲世界觀吸收儒家的家國同構概念，內在秩序呈現忠孝價值主導的金字塔式社會結構；家國均以相同的道德規則構成，而擁有同樣結構。社會運作建立在道德與集體，尊君被視為最高美德，忠孝原則成為角色們必須尊奉的主動機，並構成其困頓之源，劇作瀰漫著家國情懷。若非極端處境，幾乎不存在個體空間。從思想延伸到生活領域觀察，公共空間的解釋權也屬於象徵君權的官僚體系，並無社會大眾共議的協商空間。當編導企圖叛逃前述的歌仔戲世界觀，究竟怎樣轉譯成歌仔戲觀眾可理解的作品樣貌？本文希望從不同角度呈現，討論這部作品隱含的「權利命題」。

編導建起現世和異世界交織的雙向封閉故事結構，權力、抗爭像是相伴鏡像。抗爭意象散落在結構，明確如序場小劉家即將拆遷；異世界的噶瑪蘭居民集體向官方要求設置墾戶。也有符號型的存在，劉秀榮回憶段落無具體指涉的民變景象。情節裡出現女性主導、追求地方自治的地下組織小刀會。原本在現世落拓的小劉，被迫「轉生異世界」，成為嘉慶君的他，從底層車手搖身變成皇帝，享有不受宰制的自由之後，這位異世界君王在歌仔戲經典結構下，涉入形形色色追尋權利的抗爭場景，最終卻成為釋放權力的分權者。

如果說君權、忠孝是異世界裡幽微的治理潛規則，一場場未竟的抗爭彷彿權力結構下的註腳。

小劉和異世界人們的差異，或許因為是未來人，而擁有不同視角。不論時空或身份易變，扮起異世界君王或現世小劉，都得以脫離自我陶醉，顧全另一種企求：留予後世選擇的空間。

雙重世界和兩種身份共融在作品時空。在那個只能唱歌仔戲的異世界，歌仔戲預設表演公式巧妙淡化抗爭煙硝，一段段無視場合的戀愛戲碎片，在主線加入變數提味。這些元素看在不熟悉歌仔戲的觀眾眼裡或許奇怪，不過對於歌仔戲迷來說，它們是歌仔戲和戲迷的盟約。咬目定情就該生旦對視相擁圓轉再雙入水、談情要唱【都馬調】或浪漫調性電視調、而小旦無論何時都得雲姿月步……諸多期望在一般觀眾看來可能全然無感。有些意象無需合時，照樣勾人。既熟悉又陌生的懷舊感性讓時空跳躍再自然不過，穿越時空的小劉在歌仔戲異世界當個拙劣版嘉慶君，妙設計逼出落差衍生的喜感。

《轉生到異世界成為嘉慶君——發現我的祖先是詐騙集團！？》藉著在地經典傳說混搭轉生時空結構，大玩歌仔戲表演形式，歡樂追尋權利和認同。歷史並非一眼能望穿終點的旅程。身處在遺忘比記得更快的時代，作品也許是聯想的線索；願我們不落入認知制約，保有面對未知的勇氣。

從危機見新機 《孫武子下山》

文章序號 | 19

發表日期 | 2025/07/28

《孫武子下山》

演出 | 聖淵戲曲藝術坊

時間 | 2025/07/11 10:25

地點 | 均安宮（臺中市西區梅川東路一段 81 號）

戀愛是歌仔戲不可或缺的顯性要素。影響從業演員的行當選擇，也影響劇碼內容，衍生出生旦戀愛戲為主的劇種心魂。小生小旦以外的粗腳（tshoo-kioh）行當，往往潛伏在戀愛戲的紅粉浪漫之後；在歌仔戲世界，老生、老旦、花臉少有行當個別專場。聖淵戲曲藝術坊此次卻在早戲推出一台老生戲《孫武子下山》。

《孫武子下山》描述孫武子私取天庭法寶三卷六甲天書下凡，收徒王禪。玉帝欲取回天書，派二郎神與三太子追緝孫武子。孫武子起卜算得大難臨頭，遂將天書轉託王禪，留下讖語「五百年前師渡徒；五百年後徒渡師」。師徒二人力抗天兵天將不敵，孫武子遭二郎神緝捕歸天，魂斷斬仙台。

《孫武子下山》是歌仔戲連台本戲《孫龐演義》的前傳，補充孫臧其師王禪個人篇章。有趣的是，此戲主角孫武子和王禪同為師徒。孫武子一角最早出現在晚清小說《六部春秋》，小說版本的孫武子被設定為姜子牙轉世，其後二度轉世成孫臧。將東周諸國背景融入孫武子到孫臧兩世人事變遷。亦有學者進行文獻考證，提出孫武子即孫臧的說法。【1】觀察孫武子在不同載體的身分定位，會發現歷史研究傾向推論陳述，就古籍資訊推定孫武子與孫臧應為同一人。小說和戲曲似有連結，均使用轉世概念，加以連綴孫武與孫臧的關係。轉世意味著精神面的靈魂延續，透過時空、人世的流變，進一步轉化解釋孫武子即孫臧的事實。

從表演層面看，《孫武子下山》偏向武戲；劇碼戲肉在孫武子身受二郎神追緝，至斬仙台伏法一連串過招；著重老生孫武子、副生王禪和武生二郎神三方的對戲默契。飾演孫武子的周聖淵出身臺灣戲曲學院歌仔戲學系，師承呂瓊珪；應角色處境變化，兼採文、武老生兩種屬性行當應工。先採文老生做表，刻劃老仙人形象。面掛黑三髯，著豔紫地太極圖繡朝服，甩拂塵罡步而出，角色四唸白混雜台語及官話。定場動態可見演員針對角色特質進行延伸詮釋。首先，黑三髯搭配紫袍朝服揭露潛修高功身分。其次，四唸白局部援用官話發音，近似文化取用。戲曲表演形式講究劇種語言的發揮，涵蓋語言清晰度與精準度。歌仔戲演出原為古典台語語境，官話是北管戲使用語言，官話現身歌仔戲之中，其象徵意涵取自戲曲業內認知的上位文化，表現角色知識淵博。最後，整合調控唱唸做表節奏。邁步、振袖、甩拂塵扣合鑼鼓點，構成大而緩的動作節奏，自報家門咬字輕重分明，搭配單捩耳髯和眯眼暗喻角色心事重重；應用身段及唸白等戲曲符號，描繪老仙穩篤形體。

卜算是劇中文、武類型易色的幽微轉折訊號。卜算作為戲劇動作，緊接在孫武子老仙形象確立其後，孫武子嘗試以己力與天際的雙向交感穿透未知，其命運成為牽引觀眾的懸念。卜算彷彿角色欲振乏力的過渡儀式，時空暫止於未來將至而未至那一瞬，恍如暴風雨前的寧靜。戲台上只見老仙起卦掩袖一觀，轉身對徒寄語並囑託天書，二郎神和眾天將現身，風雨忽至。角色密集行動旋緊戲劇節奏。

追緝這段戲肉，從孫武子示弱哀求二郎神未果伊始，推向重複的追緝循環。追緝可簡化為追與逃的動態。孫武子著黑地紅滾邊短裝，雙手縛黑紗，神情苦澀，顫手遠望，側甩髮，甩手紗似執長水袖；忽焉箭步向前，連續勾腳、踢腿、搶背，至戲台沿猛叩手欲除黑紗，重擊力度與黑紗飄揚成對比。孫武子跌打滾撲展現腰腿頭功，招式張弛如流。蘇竹希所飾二郎神緊隨在後，敲手狠勁隱喻孫武子深陷絕境的求生意志。道具應用、肢體動作與角色心境互參之下，情緒張力鮮明。

不過車輪戰妙趣在大塊武戲身手功夫的靈活調控。在角色招式與情緒周折重組，在對戲角色的介入推拉，還有各角色上下場構成的視覺顏色對應。孫武子服黑、二郎神服白、王禪服紅，三人空手或執長兵器上陣，輩分構成潛在排序，畫面先黑白輪動，再出紅，追逐武戲的色彩語言提示勢力消長，三色交會分合營造出終局長卷。

平心而論，老生擔綱的武戲在武戲分類裡較冷門。老生行當追求穩重身形，似乎不易駕馭強調身手敏捷、剽輕精悍的武戲。聖淵戲曲藝術坊《孫武子下山》巧妙平衡戲段冷熱，將老生文武做表融入情節轉折，展現出演員從行當技藝出發，嘗試混合兩種行當屬性共構一角的個人化再詮釋。目前歌仔戲老生劇碼仍寂寞，但能望見後進者的追求與企圖。

-

1、錢穆，〈孫武辨〉，《先秦諸子繫年》卷一（臺北：東大圖書，1986年），頁12-13。

非新非舊，如新如舊：以潛意識重述經典《包公會國母》

文章序號 | 20

發表日期 | 2025/08/05

《包公會國母》

演出 | 鴻明歌劇團

時間 | 2025/07/19 19:00

地點 | 台北市中正區寶慶路與桃源街交叉口

《包公會國母》即是大眾耳熟能詳的狸貓換太子故事。《包公案》與《三國志》齊名，是歌仔戲現已稀少的粗腳（tshoo-kioh）戲來源。《包公會國母》場景有宮廷和民間，行當集結苦旦、武旦、小生、老生、三花與花臉，是兼具粗腳戲、公堂戲及古冊戲多重類型的扎實大戲。對於擅演古冊戲的劇團來說，更是劇藝展示首選。

從形式用潛意識重述經典

《包公會國母》若全本演出，會從宋朝李宸妃誕下太子，卻遭劉妃用狸貓調包順敘演起。李宸妃因而被關冷宮，冷宮失火倉皇逃生。同時，劉妃為掩過，逼迫內侍陳琳刑打宮女寇珠致死，寇珠喪命盡忠保全皇室血脈。太子趙禎被劉妃養成並即位。李宸妃出宮後，被孤兒范仲華所救，二人相依為命，但李宸妃因悲泣而失明。十餘年後，寇珠魂靈覓得包拯，催動落帽風，促成包公和范仲華相遇，後續再會李宸妃。李宸妃向包拯訴冤，包公入宮稟明皇帝，提調老陳琳確認事實，李宸妃沉冤昭雪，鳳袍加身，與皇帝母子團圓。

鴻明版最大改動是運用潛意識包裹原作時空場景和人物事件。開場是寇珠魂與李宸妃（張麗春飾）在夢境相會，銜接寇珠魂起陰風吹落包公（羅文君飾）官帽，促使包公與范仲華（張閔鈞飾）交會後見到李宸妃，後續情節回到戲曲版本。

改編著重潛意識層面。藉以具體呈現角色內心狀態，將全劇焦點由包公推向李宸妃。有別於戲曲版本娓娓道來懸案始末，鴻明版善用倒敘與插敘調整內容結構，大刪故事前因狸貓換太子事發經過。一開場即是寇珠魂與李宸妃水袖翻飛，潛意識夢境場景兩人走位似近似遠，以長水袖身段視覺化隱喻陳年舊案。觀音大士（徐珮容飾）諭示李宸妃將得轉機，道破全戲走向。另外，應用老陳琳的回憶重塑悲慘往事。老陳琳和少陳琳（陳書宴飾），寇珠魂和少寇珠（徐珮容飾）四人連袂再現審寇珠情節。飾演老陳琳的吳承恩在此分飾多角，其角色遊走在當下和回憶之間，兼工詮釋劉妃，男女老少不擋的展演令人印象深刻。飾演寇珠魂的蕭秀帆同樣涉足現實與回憶的跨越，時而是見證者，時而重返回憶時空，具體表現少寇珠內心表現。潛意識在鴻明版穿針引線，先定向再回溯，多層次展演重述「舊事」。

表演、經典和重述的拉扯

戲段調整影響故事整體的流暢度。由於戲段呈現手法是整齊的一角色一場次，然而各場次角

色交會的銜接並不明確，整體感走調，像是角色小傳。以包公為例，他出場後不久遭寇珠魂吹落官帽，調查落帽風異狀審訊范仲華，便轉往李宸妃居所，獲知冤案再回到宮調查。就劇名來看，包公是此戲需要極力刻劃的重點角色，但他在定場以外的場次被過度簡化，角色鋪陳不夠仔細，主角被迫退位到過場角色的位置。包公仍是推進全劇的關鍵人，而角色狀態卻黯淡。

類似角色專場的單場，讓演員表演成為舞台主風景。接近演員劇場的質感，直接回應觀眾期待。然而問題似乎正在演員表演被凸顯。事實上鴻明版劇本經過修編已走上虛實相生的世界觀，並非古冊戲原型以表演為中心的性質，複雜人物情感關係加上時空變化，無法單憑歌仔戲既有的演員唱作模式去處理，需要更多舞台部門共同完整敘事。重心依舊綁在演員表演，劇本結構傳遞有限，導致故事情節線破碎；連帶減損古冊經典固有的表演魅力。演員和經典之間的共生關係斷裂。

改編取潛意識修補經典故事未明處，呼應戲曲美學。相較於全本使用大篇戲段去勾勒懸案奇情。鴻明版則是觀音預示曙光，李宸妃因境遇引發的怨苦被精簡為長唱段。戲段調整雖屬靈活應對，卻削弱了故事的悲劇基調。刪減確實使整體節奏較緊湊，但後續事件無從建立各角色關連性。修編後的樣貌，非新非舊。

改編最樸素的狀態，或許是重述故事，換個手法再把故事重新說一次。修整產生變化使得老故事走向新版本。經典重述的詮釋路徑，無所謂標準答案；鴻明版《包公會國母》徘徊在修舊如舊與修舊如新之間，有著借演員之勢托戲的姿態，卻看不出創作者欲往何處。令人不禁想問：經典重述究竟為了什麼？