

傳統戲曲新/星二代 演出與傳承現象之觀察

2024 年國藝會表演藝術評論人專案報告

評論人：黃廣宇

2025 年 7 月

目次

1. 雙面詰問，雙演英雄《銅雀臺傳奇》	2
2. 急速狂飆的荒謬敘事《釵頭鳳之拆頭風雲？！》	5
3. 一處演員聲情試煉場《按君審戶神》	7
4. 老幹星火點燃新秀燎原《東方神奇美猴王·齊天大聖》	10
5. 七十載根植，嫩芽勃發《天門陣》	12
6. 新星滿台的《湘江夢》	14
7. 一場傳承與創新的試驗《青樓淚》	17
8. 雙向造新的品牌形象《噶瑪蘭公主與烏龜將軍》	20
9. 代代護根，以演見存——2024 承功—新秀舞臺《韓湘子渡妻》、《洛花河》	23
10. 文化場與劇場的距離《烈士傳——捨命盡義》	26
11. 動態文化櫥窗的永續價值《唐伯虎點秋香》	29
12. 獨當一戲：以崑劇折子戲淬鍊新生代演員「國光微劇場」	32
13. 好漢齊聚的下一步？——《水滸英雄》	34
14. 老戲新編的提煉與平衡——《漁樵歌》	37
15. 典範下的傳演空間？——《龍鳳情緣》	40
16. 突破侷限下的布袋戲精神揮灑《赤子》	43
17. 幾度沉浮，幾度盛開《新兵學亞聖》	46
18. 破繭初生的追求——《逝》	49
19. 古今對話，交織客家戲曲新想像——《新新》	52
20. 關懷彼時，開創此時《神木之心》	55

雙面詰問，雙演英雄《銅雀臺傳奇》

發表日期：2024/7/25

文章網址：<https://pareviews.ncafro.org.tw/comments/00d75f85-6f8f-4da7-94fd-e011bc1eb91e>

演出：秀琴歌劇團

時間：2024/07/14 14:30

地點：大東文化藝術中心

文 黃廣宇（2024 年度專案評論人）

「紅嬰白頭睏一暝，春秋寫過千萬篇」，編劇去脈絡化的人物塑造，不關注英雄事蹟，還剩什麼角度書寫？新／星二代與鐵三角對戲，能否保留個人風采？打破規範性敘事，「文本角色－演員－製作」能相輔相成或獨立分裂？種種詰問，是《銅雀臺傳奇》的企圖心與挑戰。

角色雙演戲肉飽滿 老幹牽傍新秀耀輝

本齣戲聚焦於「曹操」本身，第一場「銅雀幽魂」讓曹操、雲娘、晴兒三位主角以抽離魂魄之手法，從老年曹操視角倒敘至少年錯殺呂伯奢情節。該段落採取老年曹操（張秀琴飾演）與青年曹操（張心怡飾演）同臺並演，面對相同事件，趟馬身段至聲腔、作表皆需劃一。令人驚艷的是，心怡高音穩定、喉音拿捏適宜，頗有秀琴神韻，錯殺之情感層次轉換分明，精準使雙演形神合一。

另在第三場「禮遇賢才」典韋戰死之情節，兩人再度並演。哭戲多是青年演員較不擅長的鬚頭（段落），容易裝腔太過或張力不足。此段由秀琴牽引心怡，無論氣息、行韻皆因重唱增強兄弟已逝之蒼涼，戲肉飽滿，傳承意味濃厚。

此外，在官渡之戰武戲中，新秀演員陳宗毅飾演之袁紹，在旗軍繞場與對打，串接較不流暢。直至心怡參戰，作表落落瀟灑，槍法鏗鏘有力，徹底展現個人風範，點綴一代梟雄英姿，可謂以戲帶功極致表現。

而本次特邀新生代演員陳昕宇扮演荀彧一角，上半場多是發揮敘事功能，但在後半場面對空飯盒之計謀，層層堆疊情感層次，高音嘹亮，呼喚著與曹操的人生理想，同時也轉入無法苟同之悲愴，行韻雖略顯單薄，仍成功承接雲娘（米雪飾演）張力，開啟曹操痛心。

編劇洪瓊芳擅長冷熱交替敘事，配合導演劉光桐雕琢功法及調度，情節流暢，角色鮮明，讓演員不侷限在生旦私情，而是藉鐵三角相互傍戲，使青年演員展現大將之風。唯一美中不足在於，第四場「戰場愛情」曹操初遇晴兒（莊金梅飾演），心怡相戀之身段太過用力，眉目作表些許將曹操塑造成「賊」，掩蓋住「知心理想」，實屬可惜。

敘事手法破規範強 悖論對比反思英雄

本齣戲看似按演義故事時間軸啟幕，卻無過多三國人物出場，一些重要事件，甚至是赤壁之戰，都僅用荀彧唱段或幕後合唱轉場，虛寫歷史，去脈絡化明顯。如此濃縮主題核心，觀眾視域下的時空感會稍顯模糊，也較無法先入為主。對此，編劇在唱詞上大量打破傳統歌仔戲七字正格，擴大情感空間，潛入角色幽微，跳脫傳統三國戲框架，卻也成功襯托出曹操得意與懷疑自身之對比。

除此之外，編劇打破現今常見的雙線情節敘事，轉向帶有悖論、違背正常情節直覺，來反思英雄。劇中雲娘與晴兒在第五場前角色定位撲朔迷離，雲娘是隨曹操征戰多年，出謀劃策、知燒知冷的角色；晴兒則在戰場初遇曹操，她吟詠著〈蒿里行〉，以表仰慕詩中的悲天憫人，讓曹操感受知心所在。三人看似生旦愛情關係，直至第五場「情愛糾纏」，雲娘一句「我若輸伊嘛袂贏」，點出其與曹操的連結；以及第六場「情義辯證」，雲娘質問曹操野心，托出權勢爛了初衷，並映襯晴兒單純理想；這才雙雙讓觀眾感受到兩人，實是曹操內心雙面魂，雲娘象徵權勢地位，晴兒則是英雄初衷。

本齣戲上半場為老年曹操回首青壯，暗埋雲娘與晴兒情感流動；下半場則是曹操初心與權力拉扯。編劇藉雲娘與晴兒雙面象徵，不再以單一視角定位一代梟雄或奸臣，轉向運用大量對比質問其內心，以反英雄描寫曹操。如第七場「幽魂銅雀」，雲娘顛覆曹操自述事蹟，點出其人「菩薩心鬼面皮」之假象，英雄辯證走向「坐位是實名是虛」之自欺欺人。然而可惜的是，本齣戲雖以魂魄自銅雀臺的出走及回歸作為首尾呼應；但象徵魂魄的黑紗設計過於刻意，開場使觀眾毫無意識，無法理解設計意涵；末場導演以曹操不下場調度處理，更使畫面感突兀，稍顯粗糙，失去魂魄視角之巧思。

而曹操一角雙演，並延伸至雲娘與晴兒代表的雙面象徵，形象飽滿，情感層次複雜，也易受角色戲份分割，遂成角色各自獨立，又需濃縮密合的現象。例如雲娘代表曹操的謀略心，事件衝突較大，表演能量便蓋住另一象徵角色晴兒，以致無法明確連結雙面性，易成單一角色過重的情節。

至於在導演調度上，也是一大挑戰。第三場曹操吟唱〈短歌行〉述說個人抱負，

為顧及雙面象徵，讓雲娘雖在舞臺，卻成幫襯，使這具有象徵的角色稍有一絲鬆散；又如第七場曹操內心達到最難以承受時，秀琴不小心漏掉最關鍵的「眼之所見，心之所向」之臺詞，削弱情感與情節雙高潮。由此呈現此種敘事易造成單一角色塑造過重，牽一髮而動全身。

雙面雙演，文本慧心獨具，亦是導演巧妙運用曹操這大角色，回歸演員中心，將「事隨人走」之情節形式巧妙轉換，讓鐵三角相互牽引新秀。藝術層次上雖無過多調度手法、布幕動畫，卻全交付表演能量碰撞綻放，成就老幹新秀光彩。

急速狂飆的荒謬敘事《釵頭鳳之拆頭風雲？！》

發表日期：2024/8/16

文章網址：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/comments/4addfac1-bced-4f83-af71-d4c703430bd5>

演出：正明龍歌劇團

時間：2024/08/11 14:30

地點：大稻埕戲苑

文 黃廣宇（2024 年度專案評論人）

棲身於嘉義，以「錄音班」、「廣播歌仔戲」為主的正明龍歌劇團，在第二代接班後不斷以新思維、新嘗試挑戰歌仔戲。而《釵頭鳳之拆頭風雲？！》從「婆媳關係」、「生子傳承」主題著眼，摒棄以陸游《釵頭鳳》一闕詞所鋪排的男女情愛，轉向帶有荒謬劇場意味的歌仔戲。

拆除演員詮釋框架 跨越行當挑戰邊界

本齣戲演員多是「打破鑼」跨團演出，演員組合新奇，聲腔搭配各有風采，涵融各團演員基底，凸顯劇團獨特的表演能量，這是挑戰也是企圖心。以新生代演員張閔鈞飾演的陸游與李怡純飾演的唐琬為例，從新婚之夜來看，別於典型洞房花燭之浪漫，本齣戲轉向滑稽、稚氣的插釵及小時事件的回憶，無論是追逐、打鬧、出遊、跳樹，青年演員扮飾青梅竹馬，帶入感強烈；而在下半場，婆媳衝突的高潮情節，張閔鈞收起溫文儒雅、稚氣的一面，展現懦弱的媽寶形象；李怡純不再像潑婦外放，忍耐到無可再忍；兩位演員將角色做出層次，在內在自我及外在衝突中，拉扯出非典型的「生旦」詮釋。

而本齣戲另一主角陸母，則由詹佳穎「反串」演出。其出場時，老嫗形象並不強，仍帶小生身段，但隨著劇情推進，無論是與兒子、媳婦對戲時的不怒而威、或是八點檔式的誇張哭喊，以及面對傳宗接代的固執己見，都可見演員極力挖掘更深入的角色內在動機，挑戰表演邊界，務求形神合一。尤其當要兒子在母親及妻子間選擇時，從「話說到這」至「我是母親會害你不成」，僅一句轉換，在眉宇眼神間就將母親狠心，變化成情緒勒索，收放自如，盡展演技。

此外，在新人演員楊舜傑飾演的遠古人出場時，配樂雖搭配歌仔戲【陰調】，他卻是跳著霹靂舞，並且一一地讓台上其他演員跟著做動作。旁白唱詞唱到「釵頭風雲曲折離奇，人生舞台拚演技」以及「無奇不有，曲折離奇人生劇場」；即便

劇中被附身的角色「無名」將這現象稱為「靈動」，但仍過於「破框」，挑戰傳統歌仔戲觀眾思維。然而看似極具荒謬的情節，卻挖掘出戲曲演員身體的延展性，形式更為奔放的演出，也將演員中心極大化。

快節奏使事件斷裂 看似荒謬實則叩問

二十世紀的存在主義影響到「荒謬劇場」的發展，為了揭露人存在的荒誕不稽，劇作家常以反戲劇傳統，運用象徵隱喻的方式表達主題，甚至有時以喜劇包裝沉重的人生悲劇，而《釵頭鳳之拆頭風雲？！》有這樣的意味。

「選擇母親還是妻子？」是身為丈夫須面對的兩面議題，而編導嘗試運用事件拼湊、戲中戲手法及祖先辯論處理。

從新婚之夜時，導演採取演員不下台轉場，於是台上除了主角換衣，還有神秘的白髮祖先換景。如此調度易使觀眾視域斷裂，再加上幼年與新婚時空的跳躍速度太快，使得觀眾只能看見許多事件拼湊，劇情似乎要導向陸游渡河及跳樹意外都是唐琬造成，進而埋下婆媳關係不睦的伏筆。但在下半場的失火、染疫及金殿被逐，亦是單一事件快速掠過，仍圍繞在與上半場相同的論調，直指唐琬是個掃把星，這些同質性事件在劇情結構上稍顯冗贅。

再者，藉由白蛇、青蛇、法海三者戲中戲，隱喻老人固執、傳承血脈之主題，是整齣戲最貼切荒謬劇場的象徵隱喻。但在一連串追逐、打鬥中，使別出心裁的白蛇故事，在節奏過快的情況下，太過混亂，背後意涵使人霧裡看花，實屬可惜。

最後，本戲另大主題為「生子傳承」，先是由團長江俊賢飾演的白髮祖先說出「歷代傳承換來屍山骨海，知足當下換來家庭和諧」，展現新一代家庭觀；對比遠古人依然想維持傳宗接代，然而當代年輕一輩的思想呢？陸游害怕小孩，認為「命底若有終會到」，卻扛不住母親的壓力，產生「拆頭」之情節，自己親自拆掉唐琬的鳳釵，意味著「保護一輩子」的盟誓破滅。而這一「拆頭」並未如此結束，劇末陸母與唐琬相會，先是和解，最後則是無厘頭地由唐琬拆掉陸母的「頭」，讓故事收束在不確定的結局，卻在嘻笑當中，留下新世代家庭議題的叩問。

無過多的戲劇跌宕，不合邏輯的戲劇結構，挑戰傳統戲曲規範，正明龍歌劇團展開歌仔戲與荒謬劇場的對話。近年該劇團劇場作品關注許多當代議題，不斷實驗不同演出形式；而歌仔戲歷經無數載體，早已「不拘格套」。回歸歌仔戲自由奔放內蘊的選擇，如何不變成鬧劇，不讓實驗被觀眾質疑；甚至在每次演出演員不定的情況下，如何使「劇本－演出製作－演員」三者達到相輔相成，避免外台演出模式搬進劇場，是《釵頭鳳之拆頭風雲？！》後一大挑戰亦是出路。

一處演員聲情試煉場《按君審戶神》

發表日期：2024/8/27

文章網址：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/comments/0dda0c03-c01b-43a2-ad44-2ed8deec34d9>

演出：中華王金櫻傳統文化藝術協會

時間：2024/08/18 14:30

地點：大稻埕戲苑

文 黃廣宇（2024 年度專案評論人）

《按君審戶神》故事題材脫胎於歌仔冊、賣藥團，由國寶藝師王金櫻、小咪擔任編劇、導演，以廣播歌仔戲形式製作，首演於 2016 年北投溫泉博物館「金音好姊妹」活動，當時由資深藝師演出，歷史重現意味濃厚；另於 2021 年在三重先嗇宮外台演出；而今在大稻埕戲苑演出，企圖打造文化保存劇場。

再現廣播記憶形塑效果 活化歌仔戲變遷脈絡

全戲圍繞在男主角趙連溪（張閔鈞飾演）命案，以時間軸順敘推進劇情：描述連溪娶孫秀英（鄭紫雲飾演）為妻，卻因苦讀功名，無暇顧及家計，冷落妻子。後連溪聽從秀英意見，同意找秀英表哥林倉（郭員瑜飾演）來管帳。這卻造成秀英與林倉暗通款曲，遭連溪發現後，秀英更對連溪痛下殺手。後來，適逢按君大人（黃偲璇飾演）巡視七省，被一群蒼蠅引到連溪墓前，意外發現此樁命案，進而偵辦調查，開棺驗屍才知道是秀英用金粉害死連溪。

本齣製作為重現廣播歌仔戲，舞台設計以「貓咪廣播電台」作為布景，開場時先由藝師王金櫻與樂師柯銘峰解說廣播時行話手勢的曲調暗號，例如：一隻手指頭表示七字調、四隻手指為都馬調、比十手勢為雜念仔、手比遠方為江西調等；並且在劇中重現電台錄音間的音效製造：以竹筒敲打擬造馬蹄聲、餅乾盒仿擬閃電霹靂、軟木板與竹篩黃豆仿造風雨聲、甩布仿製跳上房屋的腳步聲等；另外安插四段賣藥廣告，無處不在務求還原廣播歌仔戲記憶，同時配合舞台燈光，達到獨特戲劇效果。

近年來，常有現代劇場歌仔戲運用歌仔戲演變史中落地掃、賣藥團、內台、廣播、電影、外台、電視等時期元素，融入劇情，重新展現給觀眾欣賞。而以現代劇場形式重現廣播歌仔戲風華，無獨有偶：2021 年薪傳歌仔戲劇團亦將廖瓊枝老師在內台與廣播時期轟動劇目《活埋韓麗美》，重新改編成《望鄉之夜》。然而如何

避免作為載體風貌的廣播歌仔戲，成為淪於形式的單一物件元素；使其能透過新製作，保有時代原味，讓觀眾窺見，《按君審戶神》走出另一創作之道。

就劇本而言，本齣戲保留歌仔冊四句聯形式以及傳統勸世、善惡分明之敘事；偶有不符劇情敘事時空的詞彙，例如 *la-jí-oo*（台語，收音機）；角色演員方面，除了故事主角外，編劇另設置說書人，多以江湖調吟唱，企圖重現唸歌先風采；而郭員瑜飾演的林倉，在被抓姦時脫口而出的「衫緊穿」，添加活戲成分，卻也因廣播歌仔戲本是活戲形式，即興發揮恰與時代風貌相契合，畫龍點睛更顯戲劇效果。於是，本齣戲編導製作不做過多設計修飾，純粹以文化保存、技藝傳承為主——讓這齣戲補足當代對廣播歌仔戲的想像，更以四句聯貫串全戲，配合歌仔戲傳統四大調，訓練新生代演員唱念功力，並非僅是單一劇目重新演繹，而是將歌仔戲變遷的文化脈絡，活化再現於當代劇場。

新二代演員聲情並茂 行當轉換凸顯可塑性

風靡於上世紀五〇年代的廣播歌仔戲，對於整台青年演員來說，距離遙遠，毫無經驗。如何在「有聲無影」的基礎上，摒除戲服、身段，甚至跨行當，僅運用聲情形塑劇中人物；再者，將廣播歌仔戲帶入現代劇場，轉至「有聲有影」，如「戲中戲」般，打造不同的觀眾視域，演員將如何透過有限制的演出形式連結觀眾故事意識，亦是挑戰。

以孫秀英為例，角色出場一曲南管【思君嘆】，氣韻悠長，演員必須在氣息上掌握輕重，同時保有旦角嬌音。而鄭紫雲在輕重緩急中調和細膩，在「來一來一來」三連韻上，以氣音處理，配合眼神勾引，字裡行間達到小旦「目尾牽電線」，不光只是顧及廣播歌仔戲的「聲」，同時關注到觀眾視域，透過聲情做表輔助觀眾塑造角色。

另外，飾演按君的黃偲璇，同時兼演阿伯一角。先以阿伯出場，在導演調度下，離開廣播座位，打破電台框架，不光充實劇情畫面，同時也使演員肢體更為開放，進而讓黃偲璇詮釋一曲述說婚嫁嫁妝的【雜念調】，行韻詼諧、字正腔圓，輕重音掌握上效果十足，舉手投足展現三花光彩。然而到第三場，角色轉換成按君出場，一曲【風蕭蕭】，聲喉飽滿，托出「親奉聖指出京闈，鐵甲紛紛映日輝」之畫面，盡展小生威風。從觀眾視域可見演員將兩角色行當轉換分明，更凸顯新二代演員功力及可塑性。

從傳統出發，採集歌仔戲百年文化資產，是前輩藝師傳承之智慧。不光重現廣播歌仔戲，近年來王金櫻老師致力重整古路歌仔戲，運用音樂專輯推廣古冊戲，更結合個人賣藥團生命歷程，於 2018 年打造《露水開花—賣藥仔團的江湖故事》。國寶藝師面對戲曲演員傳承，活化老戲新編，保留舊時代台語詞彙音韻，鍛鍊演

員「一聲蔭九才」之基底，並非抱殘守缺，刻意保留，實為運用個人表演歷程，補足舊時代想像之空白；為新秀演員打造一處功法試煉場；為百年歌仔戲找到當代安身立命之價值，讓人看見「貓咪家族」粹藝永傳。

老幹星火點燃新秀燎原《東方神奇美猴王·齊天大聖》

發表日期：2024/9/19

文章網址：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/comments/3d29cbde-da04-4df1-8eae-2307a3e74365>

演出：真劇場、國立臺灣戲曲學院復興京劇團

時間：2024/09/08 14:30

地點：臺北表演藝術中心 大劇院

文 黃廣宇（2024 年度專案評論人）

2020 年國立臺灣戲曲學院推出「京劇武生朱陸豪藝術傳承計畫」，開啟朱陸豪傳承之路，從李家德、徐挺芳、到秦朗，傳授《陸文龍》、《武松打店》到《惡虎村》，深化臺灣京劇武生傳承脈絡。而 2022 年《東方神奇—美猴王》更是攜手徒弟許挺芳、秦朗，為其打造傳承舞台。「悟空戲」源於元代楊景賢所著雜劇《西遊記》，衍化搬演至京劇舞台，在臉譜以及身段上自成一體的程式體系。在強調流派藝術的京劇詮釋上，演員外型（如：臉譜化妝）及身段展現，產生「人學猴」（南派）、「猴學人」（北派）兩種形神內涵。而師承白雲明、孫元彬的朱陸豪老師，融合北派聲嗓，南派身段，從 1982 年演出《安天會》至 2004 年封箱演出，長達二十二年美猴王生涯，面對孫悟空亦武生、偶有武丑技法，如何傳承？如一味模仿，亦會傷害新秀演員形神之創發能量，該如何取捨？

經典再製老戲新意 以演代訓掌握舞台

本次演出與 2021 年衛武營首演相比，劇情部分有所增減，題材主要取自小說《西遊記》第七回，分成〈鬧龍宮〉、〈花果山〉、〈弼馬溫〉、〈花果山—齊天大聖〉、〈偷桃盜丹〉、〈煉丹〉、〈十萬神兵〉等七折。以悟空戲演出脈絡來看，本次演出多承襲傳統劇目，僅是在折子名上做些許修編（例如〈安天會〉改名為〈十萬神兵〉），並省略傳統「三鬧」中〈鬧地府〉一折。在當代戲曲不斷地追求深刻的劇情內涵，挖掘人性幽微，編導選擇回歸最純粹的一桌二椅，卻不失老派。以舞台設計而言，採取拱門式景框，帶入深海龍宮、水簾洞瀑布之動畫；在燈光視覺上，配合打鬥、拔起定海神針等情節，透過拱門 LED 燈管變化，增強場景氣氛；更在〈鬧龍宮〉一折，出現大型章魚布偶，與孫悟空滑稽詼諧互動，頗有兒童京劇味道。由此可見從硬體設備當代化、科技化、視覺化，精進舞台外在形式，來輔助一桌二椅，為老戲注入新意。但當面臨孫悟空這類程式極重的角色，外在製作增強，是否有助於演員表演實踐更提升，抑或喧賓奪主，失去「演員中心」？

本齣戲為朱陸豪、徐挺芳、秦朗三人共飾孫悟空一角，除了最後一折〈十萬神兵〉三人合演外：徐挺芳演出〈花果山〉、〈弼馬溫〉、〈花果山—齊天大聖〉三折；秦朗演出〈鬧龍宮〉、〈煉丹〉；朱陸豪演出〈盜桃偷丹〉，如此演員調度，與過往演出分配上些微不同，例如：上個月國家圖書館講座，便由徐挺芳演出〈盜桃偷丹〉、衛武營演出則是由朱陸豪演出〈花果山〉。此外，也就演員的條件與技藝特長，形成不同的角色藝術神韻：就唱腔而言，徐挺芳聲音較為宏亮，正好與所擔綱的三折劇情中，不可一世、趾高氣昂的孫悟空形象相得益彰。而秦朗較為年輕，負責武戲吃重的〈鬧龍宮〉，卻也並非僅是武戲，雖〈煉丹〉一折較具過場性，但舞台上僅有孫悟空與太上老君（張德天飾）二角，亦是培養新生代演員的舞台魅力。由此可看出，新生代演員透過嘗試掌握角色不同階段之塑造，「以演代訓」，讓「行當規範—功法—角色」契合成「形神合一」，兼容並蓄的演出才能夠和外形式更新與時俱進。

武生傳承美猴三代 以戲帶功創發形神

以朱陸豪擔綱的〈盜桃偷丹〉一折為例，無論是腮幫子快速鼓動或是擠眉弄眼，在短短食桃、喝酒、吞丹等過程，發揮孫悟空逗趣身段，已經模糊人學猴、猴學人之感。而兩位新秀演員無論是秦朗在〈鬧龍宮〉中耍大刀、雙錘、以槍甩刀、耍金箍棒，流暢俐落，也不忘發揮猴性，逗逗龍王衣襠、鬚鬚；在〈十萬神兵〉中，與哪吒對戰，以槍拋接乾坤圈，行雲流水，展現勇武；抑或徐挺芳在〈弼馬溫〉、〈花果山—齊天大聖〉二折中，能在椅上展現巧妙身功，同時「武戲文唱」，兼具猴性與人格化。若從未看過朱陸豪老師的全本演出，單以三者觀之，全仰賴「以戲帶功」，互顯風采。直至最後〈十萬神兵〉一折，三代美猴王連袂演出，展現南派猴戲花俏棍花之特色，至最後數十人對打時，武戲調度亦不覺凌亂，和諧地展現戲曲武術美，也令人看見徐挺芳、秦朗兩位新秀，雖是承功傳承，實是轉化基底創發形神。

《東方神奇美猴王·齊天大聖》展現的絕非只是朱陸豪重回舞台扮飾美猴王，所製作的開箱之作，更是將焦點關注在老戲於新世紀新生代戲曲演員表演之價值。這齣戲不僅是前輩藝師藝術生命中的里程碑，亦是新生代演員脫穎而出的生命力。「人捧戲，戲捧人」，最後一幕朱陸豪老師往後一站，當觀眾意識連結到三代傳承展演，氍毹之上孫悟空七十二變，變出的是老幹星火點燃新秀燎原。

七十載根植，嫩芽勃發《天門陣》

發表日期：2024/9/30

文章網址：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/comments/770db005-1574-416d-a024-6955b4352dc2>

演出：臺灣豫劇團

時間：2024/09/22 14:30

地點：高雄中山堂劇場

文 黃廣宇（2024 年度專案評論人）

2014 年臺灣豫劇團開啟一系列「王海玲經典傳承計畫」，以「豫劇皇后」搬演過的經典劇目為主，在國立臺灣戲曲學院未設豫劇科的情況下，該計畫無非是劇團最紮實培養新生代演員的主力。而本次秋季公演，推出《宇宙鋒》、《金錢豹》、《天門陣》等三齣老戲，雖說豫劇的程式規範未若京、崑兩劇種來得嚴謹，但耳熟能詳的劇目，反倒使觀眾既定印象深刻，因此當青年演員擔綱主角時，如何在觀眾既有印象中雕琢，承接功法、拿捏聲腔情感尺度，是新生代承接前輩藝師傳承的挑戰。

作表靈動細膩自然 武戲魅力文唱琢磨

《天門陣》這齣戲核心圍繞在穆桂英（劉嘉婕飾）與楊宗保（吳淑穎飾），全場分成〈下山〉、〈招親〉、〈轅門斬子〉、〈破天門〉四折，別於常見的〈捧印〉，此時的穆桂英形象屬於嬌稚活潑，十分合適正值青春的劉嘉婕。其扮相年輕，整體作表俐落，一顰一笑皆帶戲：如〈招親〉一折，舞台劃分成兩光區，一區為楊宗保桀驁不馴，一區則是表達穆桂英內心。從眼神微覷流瀉欲結鸞盟之意，到最後作出抹臉丟棄之動作，表示將面子放下；又如〈轅門斬子〉，當楊延昭願意收回斬令時，穆桂英傳法令中欣喜若狂之扭捏身段，不顯造作，反而舉手投足點綴小女子淘氣靈動，若無過去演出作參考，青年演員對於形神掌握十分成功。這也彰顯出在不拘流派、唱腔的豫劇藝術中，有更大空間能開發出屬於新生代戲曲演員軀體展現。

此外，就主角穆桂英而言，其休息戲份僅半場時間，如何在大篇幅唱念帶打中維持狀態，著實考驗演員表演能量。從〈下山〉一折「掏翎子」時之顧盼，不疾不徐，一股自信美油然而生；射雁時跳躍屈身，展現「屁股坐子」作功，流暢自然；〈破天門〉一折中，演員加上套旗，對打時套旗與翎子並不構成演員阻礙，反倒翩翩起舞，讓武戲明快爽朗。由此可見，青年演員功法紮實，更能在「無動不舞」的戲曲審美中，展現舞台魅力。

至於唱腔方面，劉嘉婕韻口甜美，當旋律轉至清唱時，確切能讓觀眾感受到其行韻之嬌，但面對真假嗓混和的豫劇唱腔，容易造成入樂後較為薄弱，讓穆桂英巾幗英雄之形象壓不住場，更在〈下山〉中，一曲節奏快速的【垛子板】，顯得含糊不清；至於楊宗保一角，較偏向文武小生，吳淑穎嗓音清澈，相當適合。然而或許是緊張怯場，出場所唱「披星戴月把路趕」，字裡行間中高低音掌握較不自然，容易破音或空音；在作表方面，面對與穆桂英對陣之戰敗或是遭父帥責罵，面臨殺頭之緊張，雖具形態但眼神較為用力，易流於情緒單一化。這也突顯出在當代戲曲音樂多元，配器複雜的狀態下，倘若青年演員聲腔穩定度不夠、作表太過格式，容易削減新生代演員表演能量。而這也是傳承計畫之使命，讓新秀藉由演出調整自身基底，璞玉琢磨，厚積博發。

打造青年演員平台 傳承臺灣梆子生機

本次演出值得一提是過往在豫劇團裡飾演重要角色的演員，無論是劉建華、殷青群等，皆為新秀傍戲跑龍套，上下一心為傳承努力。而傳承需要多元的表演場域及不同類型的展演節目，才能突顯新生代演員。至今，傳承計畫公演施行已十一年，打造一座青年演員平台，培育出無數豫劇團名角。例如在本次〈轅門斬子〉中，飾演楊延昭的林文瑋以及佘太君的連宏真，都曾擔綱過傳承公演主角。此次兩人演出，雖是傍戲仍不減個人魅力：如佘太君宏亮聲喉唱出「斬宗保，把為娘，同把刀開」，運用雄渾高音堅定展現力保楊宗保的立場，掌握老旦腔口及角色氣勢；另在楊延昭對八賢王重述往事時，配合光區聚焦，聲情渲染「七子去，六子回」一門忠烈，最終濃縮進「這是俺楊家的血，血染的征袍」，推上情感高潮。由此可見昔日新秀，如今兩人舞台功力，不光襯托情節，更顯薪傳之效。

爬梳《天門陣》傳承脈絡，從 1960 年代由甫仙逝的張岫雲老師飾演穆桂英、劉海燕飾演楊宗保，穆桂英一角便從王海玲、潘海英、蕭揚玲至劉嘉婕；楊宗保則從王海雲、朱海珊、劉建華至吳淑穎演出，五代演員，各領風騷。常言「豫劇因王海玲而存在，因王海玲而出色」，前輩藝師也及早意識到傳承之重要。經過七十載風華，「河南劇種」早已超越政治意識及框架，以最自然生活的劇種本色走向當代，扎根於「經典劇目」傳承，昇華精緻，脫枝換葉，碩果有成，唱響屬於這塊島嶼的臺灣梆子。

新星滿台的《湘江夢》

發表日期：2024/10/21

文章網址：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/comments/89757bea-baa2-45f3-be95-e24abc8098db>

演出：佩儀歌劇團

時間：2024/10/06 14:30

地點：大東文化藝術中心

文 黃廣宇（2024 年度專案評論人）

創立於 2019 年的佩儀歌劇團，由外台民戲發跡，為目前少見的新創歌仔戲劇團，整體團員多為新生代，也開啟民戲直播之嘗試，更於今年獲得高雄市年度傑出演藝團隊。而新穎劇團如何走向當代？如何打造獨樹一幟風格？沉浸於民戲的演出形式進入高度美學化的現代劇場該如何拿捏？都是該團必須面對之挑戰。因此《湘江夢》作為該團進入現代劇場第二齣劇作，企圖嘗試回應疑問，展現潛力，開創特色。

雙生雙旦四平八穩 哭戲堆疊考驗演員

本齣戲以「伍子胥」故事為核心，編劇洪靖婷在「過昭關」的本事框架上佈局出三條情節線：伍子胥（林佩儀飾）與緇兒（李京璇飾）之愛情、伍尚（郭姿蓉飾）與孟嬴公主（王雅鈴飾）之愛情以及費無忌（羅裕諒飾）之復仇。其中，編劇將費無忌做為阻撓愛情發展之主要衝突，因此看似多線情節推進，卻彼此互為因果，讓整體成為四平八穩的閉環結構。

而編劇也不忘雕琢費無忌內在動機，讓角色不淪於功能性，同時凸顯雙生雙旦之愛情。例如在第四場「湘江驚噩」中，編劇先埋下楚國太子芊建（陳昕宇飾）為報母仇，想聯姻秦國孟嬴公主，運用其權勢達到目的；於是大臣伍尚以國為重，將其戀人孟嬴讓給太子；不料費無忌從中作梗，將孟嬴轉向獻於楚王（羅語綦飾），並讓孟嬴的婢女緇兒李代桃僵，嫁給太子。接著轉場至第五場「湘江冤孽」，交代費無忌家破人亡之情節，使敘事緊密延續，讓回憶的時空插敘不會過於突兀，同時又能與上場情節呼應。最後收束在雙生雙旦的內心悲慟，光區聚焦下，角色一一唱出困境，最後合於一句「如何挽狂瀾」，在緊湊的敘事節奏中，達到情節、情感雙高潮。

此外，因全戲多為新生代演出，在角色戲份上可以觀察到分布十分平均，其中以

哭戲展現最為明顯。例如第五場「湘江冤孽」中，費無忌面對妻離子散時，編腔安插【運河哭】之唱段，渲染家園破碎之情，而演員羅裕諒卻不只是哀怨哭泣，則由哭號逐步增強至冷笑、狂笑，可見演員吸收情節，處理層次細膩，讓「餘生我要你血債血還」之台詞，藉由演員表演，展現戲劇張力。

再者，如第十場「湘江白髮」，緇兒面對伍子胥，兩人已非青梅竹馬，而成太子妃與國臣，再也聽不到伍子胥喚她緇兒。於是當面臨官兵追捕時，緇兒自問「一生有什麼價值？」最後決定以自刎，用生命做選擇，換取伍子胥活命。此段情節，配合旦角水袖身段，演員李京璇功法處理流暢，尤當緇兒倒下時，伍子胥伸手攙扶，卻是落空，打亂舞台緊湊節奏，再配合緇兒【大哭】唱段，為悲劇定調；最後堆疊至伍子胥【艣舻哭】訴盡悲嘆，營造高度淒美的訣別氛圍。轉換至昭關之景，兄長伍尚決定犧牲自己，讓伍子胥出關，也是一曲【哭墓】抒情。編腔設計在一場內安插三段哭調，節奏容易造成緩慢拖贅，對演員而言，哭戲若無穩定的表演程度，也容易造成人物形象與演員表演產生情感斷裂；然而李京璇、林佩儀、郭姿蓉三位新生代演員，在本場戲著實掌握哭調在不同角色心境中的情感意義，深化情節及戲劇效果。

時空調度聚焦視域 歌舞飽滿活躍新意

整體而言，《湘江夢》雖是十場敘事，卻在各場中又有多處空間轉換，換景頻繁，就分場段落而言有些紛亂。於是導演劉光桐嘗試運用時空並置、視域聚焦等手法，或與舞美配合，運用動畫與人物心境疊映；光區加強演員做表能量，企圖將演員中心與導演中心相融合，讓觀眾視覺感受由演員放大至全舞台。

如序曲「情繫湘江」先以戰爭開場，爾後是幼年伍子胥與緇兒出場，最後是太子建與母妃出場至前舞台，四人空間並不交集，卻並置在同一舞台，暗示角色關係，埋下伏筆。抑或在第六場「湘江烽火」中，下舞台為太子建自卑心境，上舞台則是費無忌殺害楚王妃，此般調度由太子建的內心回溯，雖跨越時空，卻讓觀眾從角色視域出發，進而聚焦感受到角色背後的內心之傷。

此外，在第三場「湘江織愛」中，運用儺舞元素，舞台上幾乎是全團團員一同在舞台上跳舞祈福。人多又必須有故事情節時，雖歌舞精彩，但難免凌亂：當雙生雙旦穿梭其中時，仰賴服裝凸顯，如影視鏡頭，視域能隨角色穿梭，但效果並不盡人意。反而在第五場「湘江冤孽」，費無忌面對家庭破碎時，劇情雖無遭祝融之災，動畫卻在其黑化過程中，以火焰渲染；第十場「湘江白髮」中，導演讓伍子胥穿越軍隊，在軍隊中看著昭關內大哥喪命。從動畫設計配合角色心境以及時空並置之調度，尤見導演巧思，更是由戲曲虛擬性本質出發，讓編劇情節與演員表演得到有效呈現。

佩儀歌劇團由外台戲發跡，因此本次音樂設計，可以感受到鑼鼓點運用十分飽滿，頗有外台民戲味道。但在封閉劇場中，過度緊湊的配器組合，容易壓過演員。例如第二場「湘江劍虹」，郭姿蓉出場時聲音較為低沉，一曲【錦什仔】節奏稍快，龐大的後場，讓演員的曲文唱念不夠清明，影響舞台節奏，實屬可惜。但本劇十分用心，不光設計主題曲【湘江水】，讓主旋律迴盪全劇，也為本戲設計許多新編曲，更令人新奇的是在第七場「湘江濛霧」中，新編一曲豫腔唱段〈罵奸臣〉，取代以往該情節常搭配的雜念調；而林佩儀能輕重有致，掌握豫腔轉韻，不落自我妨礙，凸顯演員功力，使活躍新意的歌舞樂，高度陪襯滿台新星。

劇團以「promise」取代「dream」作為《湘江夢》的英文劇名，當故事中的主角對於心愛的人述說一場夢時，也象徵著對其承諾，而故事走向結局：費無忌得知緇兒是其女兒，羞愧自殺；孟嬴公主則對楚王下毒手；伍子胥宛如做一場回憶之夢。夢與承諾相互引動，承諾毀滅，夢醒散戲。然而戲外的新創劇團推出現代劇場歌仔戲，尚在初試啼聲之階段，具備不受限的發展能量，劇團也承諾未來每年製作一齣大型劇場作品。而令筆者反思的是，佩儀歌劇團與姿蓉歌劇團長期相互支援，樂見新生代支持合作，但倘若面對大型製作也需「打破鑼」跨團演出方式，雖演員們有一定默契，卻容易削減劇團本體性，也可能須兼顧戲份，壓縮製作空間，並非長遠之道。這是現今新生代劇團無可避免之狀況，也是極大轉機，期許常保求新意圖與超越既有表演形式，開拓新世代與新世紀歌仔戲之對話可能。

一場傳承與創新的試驗《青樓淚》

發表日期：2024/10/25

文章網址：<https://pareviews.ncafro.org.tw/comments/ad0e5ab3-e4df-4924-9c42-6b77a35d0992>

演出：新和興總團

時間：2024/10/13 14:30

地點：員林演藝廳表演廳

文 黃廣宇（2024 年度專案評論人）

「新和興總團」作為 90 年代進入現代劇場歌仔戲的先驅，曾塑造許多經典劇目進入國父紀念館、國家戲劇院等大型場館演出。近年來第三代江金龍、江陳咏蓁接班，進行老戲再製：如《青蛇》、《哪吒》等；嘗試歌仔戲融合 AR；打造戲曲戲樂劇場，挑戰新形式演出。然而當老字號劇團嘗試使用新思維，創新歌仔戲形式及元素，但作為家族戲班，下一代青年演員是否有能力運用唱腔、身段創發角色？傳承與現代劇場手法試驗過程中，如何取舍輕重？這是《青樓淚》的亮點也是挑戰。

新生代須琢磨詮釋 眾新拱月薪傳顯耀

《王魁負桂英》起源於南戲，更經由京劇、豫劇等劇種改編演出，甚至成為歌仔戲國寶廖瓊枝經典劇目之一，歷年搬演不輟。如此龐大的老戲劇碼，有橫跨時代的情感強度，編導如何見縫插針，另闢情感新詮釋？編劇洪瓊芳以「人情」作為《青樓淚》主要核心，修改焦桂英人設身份，使她原是官府千金，家逢變故才淪落青樓，企圖從「同是天涯淪落人」的角度，連結王魁與桂英，形塑二者為同一類型之人。正因如此，桂英愛上王魁，並非相信他，而是相信自己；於是當王魁說出一段海洋傳說，闡述包容萬物的海洋特質，便打動桂英落煙花的不堪過往，順理利成章埋下一往情深的宣誓。

有別於老戲情節高潮多凝聚在〈陽告〉、〈活捉〉二折，本次演出，編劇增加第四場「交戰」：向內挖掘王魁內心。劇情緊扣桂英出身及高傲堅強個性，使王魁思考在桂英與宰相之女間，腳踏雙船的愛情，最後基於桂英必然不願做小，因此寫下休書。可見編劇不走一味追求富貴的「負心漢」老路，極力修整負心動機；也為桂英自盡活捉之心狠手辣，找尋編劇意識下獨特的視角：不是負心之傷害，而是兩人「相知」破碎之痛心。

如此大篇幅潛入角色心境之劇本，加上劇團總監江陳咏綦讓青年演員黃于宸、邱怡婷「同台臺共飾，重複扮演」焦桂英一角。雖兩人扮相類似，形貌不會突兀，但這樣的雙演設計，在年齡平均二十歲的演員，確實可能因缺乏生活歷練或作表不穩定，而失去戲劇張力，產生形神落差。例如唱腔方面，黃于宸甜美聲腔著實能為青樓時期的桂英，增強傲嬌、堅硬個性，但轉入第五場「攔轎」時，換作苦旦裝扮，並無太大轉換，使得受拋棄的悲戚與不甘，無法準確塑造；，反倒與邱怡婷比較，邱怡婷飾演的桂英質問海王爺時，【都馬搖板】與【散板】的鬆緊度拿捏及眼神之展現，比較令觀眾感受苦旦聲情。

於是，青年演員的表現凸顯出一齣主要人物不多的劇目，作表詮釋容易牽一髮而動全身，細膩繁複的情感活動必是重中之重。倘若眼神飄散不定，或聲腔口吻無法相合扮飾之人物，勢必削弱角色。然而水能載舟，亦能覆舟，角色數量不多，也容易展現演員風采。

例如男主角王魁，是由劇團第四代江怡璇飾演。作為曾是廖瓊枝老師曾經的習藝生，也曾師承朱海珊、朱陸豪老師，在眾多青年演員中，確實盡展演員能量。無論是在第一場落魄的指責、第三場高中時的得意略帶不安、第四場內心交戰、第七場索魂時的懼怕，都精準塑造王魁心路歷程，做出不同情感層次。唯美中不足是唱腔的輕重拿捏，容易忽大忽小；以及在第六場「質問」，出現不合邏輯的台詞錯置。而近年來江怡璇多擔綱劇團要角，作為家族戲班第四代，令筆者反思的是，倘若無前輩藝師傍戲，是否有能力引傍其餘青年演員？新世紀戲曲中，單純「人捧戲」似乎太過冒險，何況家族劇團新生代必須面面俱到地觀照劇團未來發展，如何讓老字號劇團藉由新生代演員擦亮金字招牌，值得深思。

打破舞台形式調度 宜思索求新之意義

《青樓淚》導演陳煜典有意在外在形式打破傳統戲曲的程式性：從第一場「初識」，調度許多飾演歌伎的演員從劇場第九排亮相登場，並於兩側座位坐定，讓中間前排觀眾沉浸在青樓氛圍中，這在歌仔戲劇場極為少見；無獨有偶，後段情節也多次讓王魁、桂英從第九排亮相，再步向中間舞台。然而如此調度是否有必要性？

例如在第四場「交戰」，為呈現王魁內心掙扎，許多角色手持蠟燭從第九排走向舞台，並由王魁吹熄盞盞蠟燭，忽明忽滅中，其想法愈趨堅定，最後決定拋棄桂英。本場導演手法讓獨角戲透過意境醞釀氛圍，推進情節，著實畫龍點睛。

但頻繁使用觀眾席中排出場的方式，則讓造成劇場中間前排的觀眾的造成觀看障礙；並且也使中間舞台因演員調度會牽引觀眾視域，此出場方式使得觀眾視域無法聚焦於中央舞台，導致使情節無法緊湊。倘若調整角色出場位置，或改變舞台

形式，或許是不失為未來劇團再製時不失為的另一思考。

至於此次雙演桂英，確實讓觀眾看見新和興致力薪傳，而雙演也容易收束情節、加強戲劇效果：例如第二場「盟誓」，當桂英向王魁述說往事時，舞台畫出時空光區，由另一位桂英演繹過往；第七場「索魂」，當黃于宸飾演的桂英傾訴絕義時，另一位桂英則攀上桌子，疊加內心怨恨深度。同時在合唱、索魂時的水袖、鬼步等功法，也成功強化兩人表演強度。但雙演亦會造成導演調度困難，例如在第六場「質問」，兩位桂英需前後說台詞，便使另一位桂英沒戲時，成為背景。雙演設計固然吸引觀眾，但兩位皆為青年演員，新手法與新演員功底能否撐起戲劇張力，孰輕孰重，需要再做思索。

走過一甲子的新和興，過去也曾創辦「新和興歌仔戲補習班」，培養新生代演員。如今一台戲大膽使用青年演員，雖為傳承似乎有些冒險。以現今歌仔戲界多半是「母雞帶小雞」方式進行傳承，倘若要將新生代演員演出定位成劇團特色，未嘗不可。但現代劇場手法多元，演員在表演藝術上的發揮仍是根本，若功底不紮實，容易被導演手法、舞台技術稀釋整體演出。身為第四代的家族戲班，擁有固定演員，又為地方傑出演藝團隊，必須正視此問題，相信在老幹新枝相互傍戲下，能逐步消弭演員斷層，昇華新生代與新思維，持續提升劇團能量。

雙向造新的品牌形象《噶瑪蘭公主與烏龜將軍》

發表日期：2024/11/6

文章網址：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/comments/2b2c647a-cb0d-45fa-8fab-36aaba88d86f>

演出：風神寶寶兒童劇團

時間：2024/10/20 14:30

地點：城市舞台

文 黃廣宇（2024 年度專案評論人）

台灣「兒童戲曲」由 1996 年國立復興國劇團《新編嫦娥奔月》首開先河；隔年薪傳歌仔戲劇團《黑姑娘》開創「兒童歌仔戲」；台灣豫劇團亦有五部兒童、少年豫劇，近三十年來，以兒童為觀眾對象的「兒童戲曲」，不分劇種，作品數量不少，卻都曇花一現，演出頻率極不穩定。然而近期傳藝中心推出「傳藝 Go Young 校園巡演」、「兒童歌仔戲—親子劇場匯演」、「兒童布袋戲劇本創作徵選」等計畫，以及文化部「文化扎根」政策，兒童戲曲無非在未來戲曲界有不可忽視的蓬勃發展。而當目標觀眾取向明確，在類似「命題作文」的框架中，編創如何掌握教育、娛樂性及戲曲本質，不落教條與膚淺，是需要嘗試與思考。

關注當代親子議題 青年演員契合童心

本齣戲描述烏龜將軍（李郁真飾）長期保護著龍宮噶瑪蘭公主（陳昭賢飾），兩人如青梅竹馬之感情。有天，風神寶寶（朱亮晞飾）來龍宮找公主，三人一同參加法術營，遇上高傲自大的龍太子（楊傑宇飾），三人與龍太子起衝突。而到公主生日那天，她許下想離開龍宮去看海外世界的願望，但龍王（陳子謙飾）不同意，於是公主與龜將軍費盡千辛萬苦逃出龍宮，來到宜蘭。爾後，龍太子被漁民捕捉上岸，因緣際會由公主與將軍將他救起，卻意外讓龍王得知兩人行蹤。龍王愛女心切，施法淹沒陸地，威脅公主回龍宮，情勢危急中，龜將軍為保護百姓，化為龜山島鎮海，而公主也願化身為蘭陽平原，守護百姓與龜將軍。

在這樣的劇情中，打破現實生活的地理名詞，給足兒童極大的想像空間。而編劇陳宇文以「親子溝通」為主題核心，並選擇兒童生活經驗作為題材，融入如環保、健康飲食、霸凌、交友等議題，別於過往常見的童話故事移植或是大篇幅宣導之手法，企圖在兒童情感、意志可理解的範圍內，找到戲劇共鳴。例如當公主之所以想要離開龍宮時，是因為有「下午五點前要回家」的規矩，簡單明瞭的因果關係，有助於兒童理解情節，投入劇情。

又如當公主想向父親龍王說出走的願望時，風神寶寶鼓勵公主表達自己想法，卻遭龍王怒斥；當真正逃離後，公主卻惦念著父王為她擔憂，此時龜將軍也勸公主各退一步，以求找到解決方法，但公主依然不願回去；最後面對龍王淹沒陸地時，公主才崩潰說出「這不是我要的好」。層層劇情緊扣親子衝突，並提供孩童面對溝通時的思考模式，回應當代最普遍的親子議題，讓兒童戲曲不再僅是譁眾取寵，而能深刻地從劇本情感連結兩代意識。

此外，本次演出全是青年演員，確實發揮極大化的演員優勢：扮相年輕、做表俐落、定型框架較少等，例如團長陳昭賢扮飾公主，雖別於常演出的生行，卻因其較為高柔的唱腔，十分契合公主形貌與口吻；李郁真詮釋龜將軍角色，不再是文質彬彬的小生，而是有時會面臨沒電、動作變慢的烏龜，十足詼諧有趣；而朱亮晞扮演常闖禍的風神寶寶，從自身身形與甜美聲腔搭配小孩角色，在與龍太子吵架或是與海底生物打武戲、耍槍，更顯活靈活現；陳子謙飾演的龍王，除了展現對愛女的寵溺，同時也因自身武生本行，特意展現功法，也博得滿堂彩。

由此可見，雖兒童戲曲有時強調誇張的肢體語言，角色形塑也與一般歌仔戲有落差；但這些平日在大戲演出多擔綱配角的新生代演員，卻藉由此次演出開拓新生代演員肢體、聲情的可能性，結合自身優勢與角色相得益彰，同時又能契合童心，讓觀眾席中的孩童反應熱烈。

然而有些美中不足在於：第九場「公主去哪兒」，海豚總管向台下詢問是誰來鬧事，原本預期答案是風神寶寶，但就筆者觀賞之場次，卻多是聽見「沒有」的答案。而演員顯然沒接收到正確答案，有些招架不住，生硬地轉入正常劇情推進，臨場反應略為可惜。

語言多元穿插錯亂 效果多變兼顧育樂

既然是為兒童量身打造之文本，「語言」便是各個兒童戲曲製作需要克服之問題。從本齣戲來看，因是兒童歌仔戲，劇團採取台語、華語穿插方式處理。然而這樣的摻雜方式，雖是美其意讓兒童能夠聽得懂劇情，但造成角色上一秒說台語，下一秒卻轉為華語，落差感過於強烈，亦無統一性，造成語言比例失調，產生格格不入的觀感。倘若能依角色分門別類，例如主要角色說同一種語言，其餘海底生物說一種；或依照台詞功能性區分，例如與台下互動採取一種語言，重點思想及議題教育之台詞同一種語言，也許能夠避免語言錯亂之問題。

再者，既為兒童戲曲，必須同時兼顧戲曲本質與兒童互動。本齣戲多以輕快曲調定調整場演出氣氛，唱詞也避免使用太過於文謏謏的詞彙，甚至藏入許多流行語，

如蟹堡王、trouble maker，甚至將流行兒歌〈baby shark〉改成歌仔調，也解釋傳統戲曲常見的「比介」手法，處處展現歌仔戲活潑、多元之劇種本色。在互動娛樂方面，第三幕〈撿垃圾小隊〉中，因淨灘情節，而在觀眾席中埋藏垃圾，給孩童發現；第十三幕〈哭泣的龜山島〉，因龍王水淹陸地，便從觀眾席後方拉出象徵海洋的布匹、推出象徵山石的大球，讓觀眾席能推送布匹、大球，融入劇情一環。可見編創團隊能隨劇情推演，設計娛樂效果，寓教於樂；更能藉由此段編排，看出本劇目在戶外劇場中，有充分放大發揮之優勢。

作為全台第一個專門製作兒童歌仔戲的風神寶寶兒童劇團，亦是以明華園星二代為主力製作，具有傳承與開創新路線之意義。起初以東方經典《西遊記》為開端，到如今欲打造「遊台趣」系列作品，結合台灣本土故事，企圖帶給兒童不同的視角，甚至是向下扎根，打造新的歌仔戲觀眾。雖說兒童戲曲對一般長期演出大戲的戲曲演員及編創有一定的局限性，但卻是新生代戲曲演員最好發揮的場域。若前輩藝師能從幕後根據戲曲本質進行雕琢；新生代能夠從自己出發，將自身成長過程經驗，創發屬於新世代的兒童戲曲作品，從裡到外處處關照戲曲本質、當代兒童教育精神與親子議題。筆者展望未來兒童戲曲這平台可以做為新生代的練功場，作品甚至能結合繪本、多媒體等媒介傳播，扎根新一輩戲曲觀眾，雙向造新，打造紮實品牌形象，使兒童戲曲厚積薄發，細水長流。

代代護根，以演見存

——2024 承功—新秀舞臺《韓湘子渡妻》、《洛花河》

發表日期：2024/11/13

文章網址：<https://pareviews.ncafro.org.tw/comments/3a7c33a8-8451-4f3a-8241-8687803b9ef0>

2024 承功—新秀舞臺《韓湘子渡妻》

演出：漢陽北管劇團

時間：2024/10/18 19:30

地點：臺灣戲曲中心小表演廳

2024 承功—新秀舞臺《洛花河》

演出：慶美園亂彈劇團

時間：2024/10/27 14:30

地點：臺灣戲曲中心小表演廳

文 黃廣宇（2024 年度專案評論人）

從清朝傳入臺灣的北管戲，在日治時期大為風行——「食肉食三層，看戲看亂彈」點出日治時期北管戲可謂人戲第一大劇種，地方曲館活躍，甚至演變出職業戲班習稱「亂彈」，業餘子弟班則稱「北管」之現象。北管戲後場音樂豐富，從主奏樂器差異，可分成福祿、西皮二路，現存北管音樂多運用在出陣、民俗祭儀；至於人戲，現今碩果僅存「漢陽北管劇團」、「慶美園亂彈劇團」兩大劇團以及北藝大傳統音樂學系學生演出。因此文化部長期藉由「重要傳統表演藝術傳習計畫」傳保存北管戲，而今年「承功—新秀舞臺」同時甄選邀演兩團北管戲劇團新秀，企圖展現北管戲傳承脈絡，讓觀眾相遇北管戲。

韓湘子生丑轉換鮮明，旦腳傍戲增彩

漢陽北管劇團演出的傳承戲碼為《韓湘子渡妻》，劇情重點在於韓湘子（林湘敏飾演）得道後，化身為和尚回到人間引渡妻子林英（林麗芬飾演），而林英則托眼前的和尚捎信給夫君；不料和尚則要林英跳上土臺作為回報，林英覺得被羞辱。在一陣打罵中，和尚變回韓湘子模樣，勸林英好好修道，三年後再相會。

本次新秀代表林湘敏，是文化部文資局北管結業藝生，受李美娘藝師傳承此齣戲。林湘敏扮相清秀、聲嗓嘹亮，就整體演出而言，上半折飾演仙氣飄飄的韓湘子，

形神拿捏十分得宜；在充滿陽剛氣息的北管樂中，林湘敏細口細膩，使北管戲強調字腹的字音唱法，因演員的聲腔清澈，韻味悠長，更彰顯出韓湘子之脫俗。

至於下半折化身為和尚時，考驗演員從生行轉換至丑行之功力，而林湘敏在真假嗓聲腔變換鮮明，同時也掌握放浪不羈之神韻，搭配向臺下化緣、耍佛珠功法，著實增色不少演員風采。此外，傍戲新秀的林麗芬，畫龍點睛地將小生轉換丑行的空隙補滿戲，無論是運用水袖托出旦腳俏美的魁頭（北管戲稱「扮相架勢」之用語）或是後段【西皮緊板】、【二板】之對唱，除了展現北管戲常見的生旦相對之亮相，也讓短短五十分鐘的新秀演出，藉由旦腳個人唱功及新秀流暢地轉換腳色，更為飽滿完整。

樊梨花文武功法兼備，群戲中一點紅

另外，慶美園亂彈劇團傳承戲碼則推出武戲《洛花河》，劇情主要以〈斬子〉、〈大破金光陣〉兩折戲組成：前段描述薛應龍（黃唯濤飾演）私自招親，違反軍令，樊梨花（張雅涵飾演）執意斬子；而薛丁山（蘇國慶飾演）回營得知後，以自己與樊梨花兩人亦是陣前求親為由，為子求情，最後應龍獲鬆綁。後段則描述鐵板道人擺下金光陣，薛應龍為立功贖罪，擅自出營對陣，卻困於陣中而亡；爾後薛丁山與樊梨花為子報仇，二人闖陣，一番打鬥下，樊梨花在陣中產下一子，最終兩人大破金光陣，為子報仇。

本劇是由王慶芳藝師傳承給新秀張雅涵，以劇情脈絡可得知，〈斬子〉為文戲，樊梨花則為刀馬旦行當，在角色形塑上，必須兼具元帥氣勢與作為母親的慈愛，實不容易。新秀張雅涵假嗓優美，高音轉韻穩定，而在短篇幅的折子戲中，最容易彰顯演員功底的便是唱功。例如樊梨花與薛丁山爭辯之情節，藉由較為成熟的演員蘇國慶牽戲，在「板起板落」的唱腔特色中，無論是【刀子】、【緊板】等一連串唱段，確實打造極大的戲劇效果，新秀也著實掌握唱段，展現個人唱功。但美中不足在於，「斬子」身段做表上，樊梨花似乎過於強勢，些許壓過屬於旦腳的柔美，讓角色容易平面化，似乎有些可惜。

至於後段〈大破金光陣〉可謂全團襯托新秀，無論是應龍的殭屍倒、小兵流暢的刀、槍拋耍功法，在將近二十分鐘的武戲篇幅，乾淨俐落無累贅。面對如此強大的武戲，新秀的神情作表必須不被武戲稀釋。而此段情節的樊梨花須掌握困陣、腹中懷子之神情、同時要兼具武打，如何收放自如，是一大挑戰。就武打方面，踢槍、接槍稍有失誤，但瑕不掩瑜，新秀演員能不慌亂地調整姿態，值得讚許；在懷子身段中，張雅涵的作表穩健地表達心疲力盡、虛弱無力，但或許是因折子戲的篇幅，身段處理稍縱即逝，倘若能再創發一些作表，讓樊梨花的塑造更有戲，能更完整展現複雜的角色心境。

北管戲傳承挑戰重重，亟需轉型創新

現今北管戲多以公部門邀演為主，並且仰賴文化部文資局「重要傳統表演藝術傳習計畫」進行傳承，傳承藝師包含漢陽北管劇團李阿質、李美娘；慶美園亂彈劇團潘玉嬌、王慶芳，透過三至五年的時間，傳習出如林麗芬、李翠蘭（漢陽）；胡毓昇、吳代真、蘇國慶（慶美園）等優秀演員。然而令筆者反思的是，傳習計畫固然能在老藝人凋零、技藝失傳的狀況，保留北管戲經典劇目，亦可藉由藝生習藝北管唱腔、身段，豐富新生代戲曲演員功底。但當傳習藝生多半亦有歌仔戲、客家戲演員身份，也顯現出在現今戲曲環境下，北管藝師無法以北管演出作為全職之問題，那麼未來北管戲傳習計畫是否成為僅是一門演員訓練課程？

此外，北管戲演出多是既有的正本戲、傳仔戲（北管藝人自編的幕表戲），若與同樣面臨失傳的南管戲相比，南管戲藉由「漢唐樂府」、「江之翠劇場」、「拾念劇集」與現代劇、偶戲跨界，關注議題更當代多元，著實為瀕臨消失的劇種開拓新路。因此當北管戲仍上演忠孝節義類型劇目，過於保守之態度，亦會造成觀眾人口萎縮、演員興致缺缺，雖有傳承之實，卻不深遠。即便北管音樂能藉由各地軒社出陣，保存發展似乎不過於悲觀；但在北管戲部分，僅依靠國家力量保存，那當其餘劇種也需傳承時，是否會力分勢弱？若老一輩傳承藝師謝幕，北管戲演出是否會面臨青黃不接抑或加速消亡？而擁有北管技藝的傳習藝生，無走入精緻化劇場的機遇，又須面對市場機制的挑戰，是否真能開花結果？甚至對劇種產生使命感？

臺灣傳統戲曲皆須面對「觀眾流失」、「人才流失」之問題，有觀賞人口，劇種生命才會延續，傳承力量才會宏遠。筆者希冀北管戲能夠轉型改變演出框架、創發新編劇目、擴展傳藝演員演出機會，多向並行，「代代護根，以演見存」，或許能讓北管戲不再只是研究文獻中的活化石，而能煥然一新成為一股不斷注入新血的活水。

文化場與劇場的距離《烈士傳——捨命盡義》

發表日期：2024/12/3

文章網址：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/comments/0846bcaa-1b06-4585-9e15-ab81f6d8b145>

演出：羅裕琮歌劇團

時間：2024/11/25 19:00

地點：臺北大龍峒保安宮

文 黃廣宇（2024 年度專案評論人）

歌仔戲多見「家族戲班」之生態，頂著父執輩內台、外台時期的輝煌，擁有許多戲箱（戲迷），也使各劇團獨特的風格根深蒂固。然而更新換代，擁有父執輩光芒的「星二代」容易潛移默化，接班後該如何開創新局？倘若劇團缺乏行政人才，許多地方劇團製作劇場演出的機會屈指可數，僅在外台民戲演出，是否會故步自封？於是衡量外台與劇場的中間界線，顯然地方政府文化局舉辦的文化場公演，不但最能夠讓地方劇團被看見，甚至能藉此提高演出製作質量。而今年（113 年）台北市歌仔戲觀摩匯演，筆者看見由台南地區傳承逾四代的「鶯藝歌劇團」家族子弟兵「羅裕琮歌劇團」，企圖挑戰場域框架，創發星二代風華。

演員聲情飽滿張力 家族戲班上下齊心

本齣戲為家族成員羅文宛編劇，劇情取自馮夢龍《喻世明言》〈羊角哀捨命全交〉。故事描述羊角哀（羅裕琮飾）與左伯桃（羅文宛飾）在山林解救玉蓮公主（黃浩詠飾），兩人因此結為金蘭之交。而在投軍過程中，左伯桃身染重病，為了不拖累羊角哀，捨命求全。之後，羊角哀為楚國立下功勳，楚王（羅語綦飾）下旨將玉蓮公主許配於羊角哀，而羊角哀順勢請旨為左伯桃追封立廟。誰料左伯桃立廟之地亦有荊軻（羅孟宏飾）廟，靈地之爭使得左伯桃向羊角哀託夢求助，羊角哀夢醒向楚王請旨廢除荊軻廟，但朝廷無人相信夢中之言，最終羊角哀自刎明志，捨命盡義，並為左伯桃對抗荊軻。

在兩小時的篇幅中，本齣戲可謂跌宕有致，透過演員聲腔飽和濃厚，確實在唱念上穩定住幾場重要文戲的戲劇張力，例如：第三場〈患難真情〉中，左伯桃在大雪紛飛中喪失性命，舞台採取深藍色調配合聚焦光，搭配細微雪花飄落之畫面處理。而編劇保留小說原著詩詞，讓左伯桃吟詠「兩死識何益，一生尚有持」之五言古詩，結合後場音樂與有限燈光技術，鋪墊淒絕情調。最終音樂回歸歌仔戲【都馬調】，收束於左伯桃向蒼天傾訴，一句「感謝蒼天賜我一個好小弟」，羅文宛巧

妙拖腔轉韻，以聲情合於劇情，令觀眾不光感受真情實義，更顯演員功底。

至於第六場〈追思封爵〉為故事轉折之關鍵，羊角哀向楚王、王后（林月鶯飾）請求為左伯桃建廟，一曲【七字轉雜念】之唱段串聯星二代與母親林月鶯，無論是回溯情節的敘事性唱詞或羊角哀復沓排比式的抒情唱段，在三人咬字清明、張弛有致，演員穩定性強，母親與子女兩代成功相互拋接，共同塑造戲劇張力。

而當演員穩住劇情節奏，即便第七場〈靈地之爭〉忠於原著，有些怪力亂神，再加上有三位小鬼插科打渾，但卻能如歌仔戲行話「一緊二慢三休」，讓暫歇的劇情再次疊加戲劇高潮，並透過演員的表演強度銜接蔓延至第八場〈哭求賢弟〉與第九場〈捨命取義〉。這兩場呈現羊角哀受左伯桃託夢請託，卻落得朝廷百官不相信之處境，因而訣別妻子。編劇補足羊角哀捨命盡義的角色動機，使最終羊角哀哭調之運用不至淪於拖戲，反倒是在挖掘人物情感中，同時彰顯演員詮釋。而跳至戲外，綜觀整體鋪排，從編劇至演員以及後場樂師，皆是家族成員，上下齊心協力充足戲感。

演出挑戰場域局限 走入劇場開創新局

本齣戲若以外台公演角度來看，似乎有意想抹去外台民戲演出形式，但仍受限於舞台場域，使得調度上略有可惜之處。例如第二場〈群雄割據〉，玉真公主（陳民福飾）武旦一出場，一曲【將水】著實帶起戰場氣勢，但當兩軍旗軍出水做功時，大旗不斷打在布幕上，又顯不夠大氣；而玉真公主與敵國元帥對打時，元帥兵器不斷卡到戰袍，影響演員功法，使得武打排場雖壯盛，卻因小細節瑕疵讓節奏斷裂；所幸在第四場〈力戰雄兵〉，調度成個人武戲，十分流暢，加上最後羊角哀出陣協助玉真公主，將刺殺敵軍元帥，運用外台戲常見的吊鋼絲處理，更豐富戲劇效果。

此外，有別於外台戲常是單一布幕換場，本次演出在布幕布置上有前後三層替換，其中在序場〈匕首初現〉、第八場〈哭求賢弟〉，是運用第二層透幕呈現易水邊太子丹送別荊軻之往事以及左伯桃託夢羊角哀之夢境，頗有劇場二道幕之處理方式。但美中不足在於，當第九場〈捨命取義〉時，為第一道布幕，雖聚焦於羊角哀內心戲，也有助於觀眾視域收攝在舞台前段，更能明顯看到演員做表，但卻也壓縮到羊角哀自刎之身段，使得羊角哀必須下場隱藏死亡，再藉由妻子玉蓮公主念白處理，使得戲劇張力削減。

因此，筆者認為若擴大舞台場域，昇華硬體技術，似乎能在敘事與演員表演上更能發揮，但進入現代劇場，回歸劇本本身仍有些許需思量之處。例如：本次是外台公演，雖有固定劇本，但長期演外台的演員也易受到劇本侷限。好比第一場〈羊

左之交》，羅文苑因演出當日身體微恙，使得該場後段有些許忘詞，但在【山伯英台】接【北方調】接【七里坡】這串緊湊轉變曲調的過程中，亦使對手演員難以見縫插針，若進劇場演出勢必需藉排練補足；再者劇情中左伯桃與羊角哀的金蘭情義，若僅是解救公主，情義鋪陳似乎有些薄弱；最後，本次公演仍採取外台常見的神明和解糾紛之結局，是否要導向「善待人人平等，珍惜一切」，值得思索。若能從戲份較少的玉蓮公主視角收尾，或停留至兄弟情義遺憾，或扣緊荊軻與楚國之糾紛等方向大做文章，別出新意，如此一來也許能讓本齣戲餘韻更為悠長。

「鶯藝歌劇團」傳承至新生代營運，有時可見姊弟們各自領軍演出，有時又齊聚一台相互支援，若不熟悉劇團生態與背景的觀眾，單以姊弟各自掛名為團名的演出呈現，容易以獨立劇團視之。於是反思如此營運模式，看似給予空間讓星二代摒除老字號劇團的包袱，以子團演出展現自身想法，但是家族成員彼此支援頻繁，主體性也並不強烈，匯聚一台演出反倒更能讓觀眾看見成員對於歌仔戲的使命感，因此如何在原生劇團與子弟兵劇團有更好的營運整合？值得深思。

而當歌仔戲走入新世紀，腹內戲傳承不易，新一代演員也多依靠劇本演出，但外台戲仍是歌仔戲源源不絕的原動力。本次演出可見星二代早已不僅只是以製作「大型外台戲」的模式，而是想運用一些劇場元素進入外台場域。或許文化場公演是地方劇團的轉型點，倘若地方劇團僅是以民戲自居，當生態逐漸萎縮時，觀眾審美趣味轉移，連帶導致請戲金額銳減、戲路不穩定，反倒加速消亡。因此，希冀結合地方文化局政策或是場館資源，給予平台使家族戲班第二代得以展現新想法，無論是製作新作、定目劇、老戲重製，都能讓每次演出是新的起點，紮實塑造星二代的「帶家齣」，不光只是締造下一代新星，更是開創家族戲班之新局。

動態文化櫥窗的永續價值《唐伯虎點秋香》

發表日期：2025/1/23

文章網址：<https://pareviews.ncafro.org.tw/comments/1e5e67b1-4da3-4c73-b8b7-76c3b65f618b>

演出：春美歌劇團

時間：2024/12/30 19:00

地點：臺北前港公園

文 黃廣宇（2024 年度專案評論人）

在現代劇場歌仔戲流行跨界、劇本文學化的狀況下，具有強烈活戲色彩的外台民戲，反倒成為保存歌仔戲本質的動態文化櫥窗。近年來針對外台戲，不僅有「外台戲曲演員功底強化計畫」，努力培訓新生代演員腹內功夫；亦有「外台戲 2.0 展演計畫」，企圖整理修編外台劇目，嘗試豐富外台戲精華。然而令人思考的是，當積極精緻外台戲的背後，是否會忽略掉真正的常民生活？台下觀眾究竟想看什麼？若忽略掉擁有高度庶民美學的民戲，打造一個觀眾無法接近的舞台，又如何讓演員真正在觀眾流動性高的場域中，展現表演魅力？而在春美歌劇團一齣賞金極高的演出中，看見的是演員為觀眾創造效果，為自己創造表演空間。

新生代笑果多元 角色塑造獨特喜感

故事主要描述唐伯虎（郭春美飾）在一次遊街時，撞見隨華夫人求佛的秋香（簡嘉誼飾），唐伯虎一見鍾情下，為了接近秋香，與船夫佯裝賣身葬父，進入華府作僕人，化名華安。而在一次與華家老師作對子，對死華家老師後，華家公子對華安言聽計從，也使華安地位越來越重。最終，因寧王故意來到華府找碴，華安為華府解圍，身分曝光，也讓華夫人答應將秋香許配給唐伯虎。

本齣戲雖運用歌仔戲中常見的喜劇元素：男扮女裝（華夫人角色）、怪腔怪調與扮醜（華文、華武兩角色），但要達到真正的「笑」果，仍需打破情境以及掌握喜劇節奏為主要關鍵。以華文（孫凱琳飾）、華武（陳小音飾）與老師（江虹旻飾）三人對戲為例，華家公子出場時，醜化扮相、運用【七巧歌】中刻意強調、忽大忽小的高低音，流暢地讓觀眾進入三花的角色行當。轉入教書情境後，華文、華武故意運用扇子做工，前後舞步配合開合扇的動作增添趣味性；惡搞《三字經》中的「人之初，性本善」，改成「人真粗，性足癢（疲倦）」；或是猝不及防地與老師對話時，說出「我在看小山，你在看山小」，皆是在台詞上運用諧音梗、粗俗語言豐富笑果。

此外，華文、華武將自己媽媽誤認成秋香，欲行強姦之事，結果被發現的反應是「完了完了，巴比 Q 了」。「笑」本身具有群體經驗性，所有笑點皆必須切合觀眾所處的庶民生活。而新生代演員掌握角色鋪陳，並非插科打諢，能設立情境，再不疾不徐地端出笑點，打破既定印象，同時巧妙地將當代流行語嵌入台詞，呼應新時代群眾生活經驗，達到獨特的喜劇節奏與個人風格。

至於主角唐伯虎，演員郭春美維持一貫飄撇（phiau-phiau）小生風格，注重在唱功方面做喜劇效果。例如當唐伯虎與秋香並肩拜佛時，從聞香、眼神勾情、緩緩靠近、壓裙等細膩表現鋪陳，最終跌跤看見秋香二笑時，郭春美特別以襯字、碎字的【七字仔】來表達心中小鹿亂撞；接著追秋香所乘之船時，唱出【五空小調】、【草蜢弄雞公】兩輕快曲調，配合節奏喊出：「嘿！」「吼！」再搭配帶有臺灣國語的「秋香姐，偶愛你！」呈現動作輕薄卻又達到大膽追愛的戲劇效果；最後在賣身葬父時，除了裝腔假哭外，也運用拖音、眼神，甚至在觀眾打賞金時與屍體臨場反應，使得整體哭戲以哭帶笑，看似浮誇，卻也因前面瘋狂求愛的角色表現，恰如其分地展現角色獨特喜感。從整齣戲來看，新生代與前輩藝師，各以不同的個人表演魅力，運用人物形象塑造，逐漸疊加喜劇層次，成就出屬於該團獨特的輕喜劇風格。

唱唸作表成磨練 外台成就演員表演力

有別於外台常見的手持麥克風演出，本次演出地點因為在都市住宅區，噪音管制嚴格，劇團特別改為小蜜蜂式麥克風，降低音量擴散。如此一來，除了能避免音響爆音問題外，觀眾接收到的演員咬字、行韻更為細膩；演員也因不受麥克風干擾，作表更完整。以秋香為例，在面對唐伯虎的愛情中，有許多暫歇情節的抒情片段，當家小旦簡嘉誼能透過手中絲巾或是服裝搭配的垂絲，來協助烘托少女懷春之情；抑或在最後唐伯虎暴露身份向秋香表白時，沒了麥克風的阻擋，身段更為自然流暢，呈現和諧的畫面感。

但外台民戲場域不比劇場，演員台詞拋接或是出場腔口，是觀眾感受演員魅力的重中之重。例如當春香（莊芷欣飾）、夏香（陳奕儒飾）、冬香（黃于捷飾）三人談論華府貼告示招奴一情節，三人輪唱一曲【六角美人】，轉入新生代陳奕儒收尾時，卻不小心漏了一韻腳，但也因演員默契圓回唱詞。另外，本次演出中，新生代演員江虹旻與蘇文，分別一趕二，前段兩人扮飾江南四才子，後段江虹旻挑戰較為誇張的老師角色，其浮誇吐血的演技效果十足；至於蘇文嘗試扮相粗獷的寧王一角，其腔口較為高昂，並沒辦法在出場的【中廣調】、【七字調】，兩段主要唱段，精準展現其性格。若能在高音上略為雄厚，或是整體行腔方面稍微加上喉音，才能夠讓一趕二的角色做出區別。

做為南部指標性劇團之一的春美歌劇團，近年來新生代輩出，也極力讓新生代演員在外台民戲中擔綱重要角色，鍛鍊唱唸，培養表演力。但令筆者反思的是，現今歌仔戲五、六年級天王都已有代表作或令人深刻的表演特色，進而鞏固許多戲迷。倘若進入星二代接班，能否傳承天王表演模式倒是其次，問題在於是否能養成屬於自己的個人魅力？創發自身作表，是這些星二代需要去面對之挑戰。以孫凱琳為例，其在外台民戲常扮飾三花，在一些大篇幅需與母親郭春美對戲的戲碼，如：《乞食王子》、《高金花》、《楊排風掛帥》，已經塑造令觀眾印象深刻的三花角色，著實走出屬於自己的個人魅力。這除了展現演員可塑性高，同時筆者思考的是面對日益緊縮的外台戲生態，星二代接班劇團後，必須面對外台演員與觀眾延續之問題。

春美歌劇團常以「精緻民戲」為態度，除了編排新劇碼外，也重視演員功底養成。古冊戲重作功，胡撇仔戲重演員魅力，不同表演情境中，也會驅使演員必須創造不同表演效果。因此外台民戲並非僅是動態的文化櫥窗，錄影保存或文字紀錄是文化責任；走向精緻雖立意良善，但也變相地背離觀眾，失去外台民戲的生命力。外台民戲的本質在於觀眾與演員，當民戲劇目不斷地流傳搬演，也逐漸成為一種程式套路。新生代演員若能善加運用在表演上，在外台場域中透過觀眾直觀反應，掌握表演效果，或許演員的魅力養成進而擴散至觀眾，是外台戲的永續價值。

獨當一戲：以崑劇折子戲淬鍊新生代演員「國光微劇場」

發表日期：2025/3/3

文章網址：<https://pareviews.ncafro.org.tw/comments/20289f94-784c-477e-8805-2d2150a83484>

演出：國光劇團

時間：2025/02/12 14:30

地點：臺灣戲曲中心小舞台

文 黃廣宇（2024 年度專案評論人）

全本《牡丹亭》共有五十五齣，在現今戲曲舞台上，除白先勇致力修編的青春版《牡丹亭》、以及 2022 年上海崑劇團全本演出外，多以「折子戲」型態搬演。正因「折子戲」演出，使得創作者可從《牡丹亭》故事情節上，擴展實驗崑劇、解構情節的可能性，例如：二分之一 Q 劇場《柳·夢·梅》、上海大劇院《重逢牡丹亭》；但若從演出層面而言，觀眾不再以貫串全齣故事的視野來看待一齣戲，以最常演的〈遊園驚夢〉、〈拾畫叫畫〉為例，它們成為女、男主角杜麗娘、柳夢梅的獨腳戲，反倒使觀眾進入「以演員為中心」的鑑賞。而國光劇團繼去年在香港戲曲中心推出《牡丹亭》（選段）後；在專門培養新生代戲曲演員的「國光微劇場」安排《牡丹亭》折子戲。若從戲曲演員傳承的角度觀之，更彰顯《牡丹亭》「折子戲」對於增進新生代戲曲演員表演的價值。

杜麗娘懷春寫意濃 思索琢磨情感層次

本次演出主要分為〈遊園〉、〈驚夢〉、〈尋夢〉、〈拾畫叫畫〉等四折，前三折講述杜麗娘（謝樂飾演）與婢女春香（黃薇霓飾演）來至花園遊春，但杜麗娘卻對於滿園春景感到悲傷，最後思春入夢。在夢中與柳夢梅（王佩宣飾）相戀，直至夢醒仍難以忘懷，又回到園中尋覓夢中伊人。

於是，單就杜麗娘的獨腳戲而言，面對著僅一桌一椅的虛擬性舞台，如何精準表達角色情感，是新生代演員表演的挑戰。從【遶地遊】起，可見演員面對著好天氣的春景，眼神先是欣喜，後與春香兩人載歌載舞，青年演員的扮相與做表更切合劇中人物，著實營造出青春氛圍。而當進入【山坡羊】「沒亂裏春情難遣，驀地裏懷人幽怨」時，演員謝樂拿捏唱韻與功法，讓水袖與高音鑄成傷春之愁思，展現演員在大篇幅唱段中，從細微之身段設計，做出除了聲腔表現之外的表演層次。

至於當杜麗娘入夢後，面對柳夢梅以柳枝壓手、碰扇，不僅只有嬌羞姿態，同時角色心理也必須轉向自我愛情追求的渴望，最終兩人相戀的情感凝鍊在【山桃紅】中一句「是那處曾相見，相看儼然」。原本演出時，【山桃紅】前有花神所唱，但如今折子戲表演，精簡成兩人疊唱方式，一改前折的傷春，更容易承上啟下，增添少女思春的情感流動，延續至杜麗娘夢醒看見春香後的失落感，收束在離園下場前的驀然回首，使得絲絲相連所產生的少女懷春情緒更為動人。

柳夢梅癡狂顯至情 思索個人表演魅力

最後一折〈拾畫叫畫〉，講述杜麗娘傷春而病，留下自畫像於梅樹下。三年後，柳夢梅於杜家舊園拾獲杜麗娘自畫像，帶至書房暗自欣賞，深為愛慕。

本次演出柳夢梅的青年演員王佩宣，是由享譽國際的崑劇藝術家溫宇航指導。崑劇小生相對於京劇小生而言，無論是聲腔或身段更講求行雲流水之細膩。這樣的劇種特質，有助於新生代演員更精準詮釋戲曲的寫意美學。但以柳夢梅一角而言，此角色的情癡為《牡丹亭》核心主題——至情的展現，新生代演繹時面對字韻長的崑腔，情感如何收放是需要思考的著墨點。

以本場演出為例，演員王佩宣從上場清唱【金瓏璫】開始，便展現高亢清淨的唱腔特點，整體演出也可謂四平八穩。但在發現杜麗娘自畫像時，面對畫中女子面容時，叫畫過程中高音轉低音較為匆促，進而影響到柳夢梅癡狂姿態。若比照《牡丹亭》的意趣神色，柳夢梅過於外放會使得人物形象偏離。有別於杜麗娘以「春天」這較為虛化的意象協助表演，既然柳夢梅有「畫」這實體之物牽引，演員可藉此進入角色性格；在規範化表演的基礎上，再去化用、創發新的身段可能，進而達到「形神合一」。

近年來，國光劇團推出許多京崑合演的作品，儼然成就國光戲曲新美學，與此同時，也必須培養具備京、崑基底的新生代演員。因此，從 2017 年開創至今的「國光微劇場」，運用折子戲的演出形態，除了保存老戲劇目外，更重要的是訓練新生代演員能藉由聚焦人物的表演空間中，琢磨角色內心，淬鍊自身表演能量。而本次「國光微劇場」選擇崑劇經典折子戲作為青年演員演出的基底，亦彰顯出崑劇經典劇目在新生代京崑演員傳承與表演中，不可抹滅的意義。

好漢齊聚的下一步？——《水滸英雄》

發表日期：2025/3/13

文章網址：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/comments/f06e46e2-ddc0-4c9f-bf6d-a5c89bc97902>

演出：復興京劇團

時間：2025/02/22 14:30、02/23 14:30

地點：城市舞台

文 黃廣宇（2024 年度專案評論人）

「復興京劇團」作為臺灣歷史最悠久、隸屬於臺灣戲曲學院教育體系下的京劇團，「人才培育」是該劇團首要任務。在今年團慶大戲《水滸英雄》，採連本戲的演出形式：上本主要情節為《水滸傳》「智取生辰綱」、「大鬧江州」、「三打祝家莊」；下本則是「智取大名府」、「英雄義一劍仇」。在角色眾多、人物性格鮮明，情節為戲曲觀眾所熟悉的水滸戲中，筆者看見的是新世紀京劇人才培育的成果，卻也不禁反思，好漢齊聚、老幹新枝的背後，「復興」京劇團是否能夠繼往開來？重現「復興」風華？

老幹傍戲映新角，武戲精銳展實力

本次演出中，上本主角較聚焦在朱仝、石秀（魏伯丞雙飾）、宋江（趙揚強飾）、扈三娘（陳玉白飾）；下本則是偏重盧俊義（張德天飾）、史文恭（林政翰飾），兩天連本戲可謂老幹新秀相互映襯光彩。

在前輩演員方面，上本中，過去多扮小生行當的趙揚強，本次演出老生行當的宋江，在起解路途中，無論是搶背、甩髮、殭屍倒皆可謂挑戰個人行當的表演力度；而在韻口上，雖掛上髯口，但演員讓小嗓的音色點綴角色的立體度，藉由龍虎音的靈活運用，不光是鞏固宋江的老生風範，更渲染宋江題詩遭誣陷造反的悲壯。至於下本，由團長張德天飾演的盧俊義，在〈發配〉一折中，板起板落極具聲情張力，為武戲見長的水滸戲，豐富一段極具魅力的唱段；於此之後再搭配「吊毛」、「甩髮」以及配合差役拉棍而翻身，使得該段戲劇節奏鬆緊有致。也突出上下本兩位前輩藝師在新秀滿台的舞台中，著實示範出專屬於演員的表演實力。

而在新秀演員部分，先以上本一趕二的魏伯丞為例：朱仝的趟馬身段，必須銜接韻長腔短的崑腔基底，行路的氣息轉換中，有些字雖稍有含糊，但仍能不疾不徐地掌握；轉至石秀探莊時，從出場走邊到連七個掃堂，最後「盜白翎」身段，輕

巧精明，展現出演員拿捏劇情情境，塑造「動中有靜，靜中有動」的身段美感。

至於陳玉白飾演的扈三娘是水滸戲少數的女將，與其他刀馬旦相同，關鍵在於「翎子功」、「涮腰」等基礎功法的身段展現，唯有差別是扈三娘有段【水仙子】的崑腔展現。陳玉白顯然在該唱段特別的三連字堆疊較為用力，但在整體畫戟與翎子相互配合的做表中，確實將情緒與作表相互積累出情感高潮，呈現「管管管，管教他片甲不存，死如泥」的女將氣慨。

最後在下本飾演史文恭的林政翰，前段對打戲明朗俐落。後轉入史文恭中阮小二、阮小五的計謀，被推入水中的情節。配合幕後滔滔不絕席捲的海浪動畫，林政翰邊圓場邊甩髮，最終在一桌二椅之上翻躍而下，展現出「劇本－演員－製作」三者和諧相成。不僅是運用科技動畫營造氛圍，更是在舊本戲的基礎上，加強演員表演空間，運用演員身段實力，高度打造「無動不舞」之戲曲虛擬性美學。

經典新製再思考，培育下一步方向

近年復興京劇團多致力於經典新製，無論是去年的《美女涅槃記》、《徐九經升官記》或是定期公演的「復興劇場」，確實給劇校學生、畢業生一個實踐所學的舞台。但令人思索的是，上次製作新編戲《韓非·李斯·秦始皇》已是 2022 年，三年過去，該如何開創新局是值得思考的方向。過往演義故事的戲碼，雖排場盛大，但人物角色較為平面，必須透過演員「人包戲」。以本次《水滸英雄》觀之，「以演員為中心」的表演形式，能夠讓觀眾無需過度解讀故事內涵，更能注意新起之秀及演員處理表演的細節。但對於各行當兼備的復興京劇團，似乎並非長遠之計。

過去科班學生透過觀察、模仿前輩藝師做表，進而在舞台上實踐，是最快進步的方法，這也代表傳承與演出須並重而行。但對於新世紀的戲曲演員，更重要的是開發戲曲身體的可能性。面對現今傳統戲曲表演朝向跨文化、跨界的風潮，新表演思維底下，演員的戲曲規範絕不能成為表演阻礙。因此，培育新生代演員不可缺少新編戲的角色創發，倘若經典新製不僅是精簡節奏，則是能夠透過不同角度解讀來重塑老戲，連帶讓新生代演員面對角色，不再一味地先入為主，找尋前輩藝師的表演程式，能更為注重角色內在動機，編排神情，而非僅是功法展現。

兼顧「傳統／創新」一直是當今戲曲劇團需要面對的課題，本次演出也可見運用 AI 動畫繪製作者施耐庵，來講述《水滸傳》故事背景，在舞台科技確實是一大突破。但回歸「人才培育」的根本問題，臺灣京劇人才教育從過往的軍中劇隊（三軍劇隊）、私人興學（復興劇校）到如今臺灣戲曲學院京劇學系，七十載的奠基、實踐與傳承，從以往偏重「口傳心授」的科班教育逐漸往新式的「技職教育」理

念靠攏。然而令筆者思考的是，一旦走向「技職教育」，無可厚非地必須檢視整個產業環境對於演員的出路。綜觀現今戲曲生態，「跨領域」為極大趨勢，這對注重「流派藝術」的京劇劇種是挑戰也是優勢。倘若新生代培育能夠在既有的程式軀體中，多方涉略不同流派、劇種藝術，挑戰表演界線，輔助雕琢身段做表、人物內心，以展演為思考，開發演員潛能，似乎能開拓更多新生代名角，讓京劇人才培育這個產業鏈更為現代化。

老戲新編的提煉與平衡——《漁樵歌》

發表日期：2025/4/15

文章網址：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/comments/3e0ff485-11fc-4f74-99fd-c623e287b457>

演出：薪傳歌仔戲劇團

時間：2025/4/5 14:30

地點：台北中山堂中正廳

文 黃廣宇（2024 年度專案評論人）

向來致力傳承廖瓊枝老師技藝的「薪傳歌仔戲劇團」，有賴廖老師豐富的演藝生命，擁有許多內台、廣播等時期的經典「腹內戲」。因此該團近年的劇場公演，除了新編作品、固定培養新生代演出的「薪傳小戲節」之外；多見老戲修編的劇場作品。然而令筆者思考的是，「藝以人傳」的歌仔戲經典劇目，經過新世紀編劇有意潤飾後，是否能讓觀眾體悟到劇團致力傳承的成果？抑或僅存摒棄八股，迎合當代觀眾品味的新作？縱然以藝術史角度觀之，前輩藝師的劇目搬演，必然是台灣歌仔戲藝術史不可或缺的一環，但這類型經典新製的演出，勢必面臨「技藝傳承—戲曲文本—觀眾品味」三者孰輕孰重？該如何重新取舍建構？筆者認為《漁樵歌》為經典嶄頭新詮釋，做了極大化的提煉與平衡。

經典嶄頭注入新意 提煉技藝與情感厚度

本劇以「漁樵山水閒話」為劇情核心，透過漁夫、樵夫山中相遇的互動，映照出人間五毒「貪、嗔、癡、慢、疑」，再以五毒串聯五齣歌仔戲經典嶄頭：「貪」（《宋宮秘史》〈劉妃奪后〉）、「嗔」（《斬經堂》〈母命如劍〉）、「癡」（《山伯英台》〈討藥歸天〉）、「慢」（《王魁負桂英》〈情變認夫〉）、「疑」（《莊周試妻》）。

此次演出除了首尾兩折是編劇劉秀庭新編外，皆依循廖瓊枝老師的口述劇本演出。若以《漁樵歌》結構觀之，編劇企圖不傷害本事根源的既有情感，同時透過最大化的「人性」面貌去重新組織劇情，保有編劇自我意識的新意。例如〈貪〉一折子，有別於過往劉妃（張孟逸飾）出場即為反派，編劇重新鋪陳，從劉妃不爭不貪的「忍」，窺見其內心不願成為呂后、武媚娘那種「惡婦汗名」的「自潔」，鋪墊角色內心掙扎，迅速讓觀眾進入情境，直到意識昔日侍婢的李妃生產，產生地位翻轉的威脅，才轉向欲奪后位，緊湊地烘托出「貪」的極致。

至於最後一折「疑」，為本次劇情因果結構保留最完整的折子戲。〈大劈棺〉的原

始故事本就男性觀點出發，近來新編多轉向思考田氏的女性自覺或內心掙扎，但編劇改變田氏自刎的「貞節」情節，改從掘墳婦（鄭紘如飾）的葵扇對於田氏（王台玲飾）與莊周（古翊汎飾）的意義出發，並在劇末讓演員鄭紘如雙扮九天玄女，產生掘墳婦與九天玄女的連結，將斧頭轉化成葵扇，進而點醒莊周「執著」為求道之「罣礙」，讓田氏的死成為莊周依然在人世修行的諷刺。如此運用最具歌仔戲庶民色彩的神明度化情節收尾，不僅不覺突兀，更給予〈大劈棺〉中情感與哲學意義的新詮釋。

兩段修編幅度較大的折子戲，亦點出舊戲新編的窘境，在於經典嶄頭修整與演員技藝的平衡。因編劇增強劉妃的內在動機後，使得劉妃的心狠手辣的力量反而沒有太大的高潮，這也驅使演員需依靠自身技藝補足，但卻也讓薪傳台柱張孟逸面對自己較少飾演的反派角色，能透過「笑容」的收放與聲情，成就一種「柔中帶狠」的獨特個人風采。至於飾演田氏的王台玲，則是透過水袖功，讓〈大劈棺〉新編後的情慾流動更為彰顯：例如當演員水袖一拋，配合一句「我才拄守寡」，充分表達面對楚王孫的「欲拒還迎」；同時面對是否劈棺的掙扎心理，演員改變以往的高亢唱腔，配合流暢地身段做功，一氣呵成造就「利斧削去一世冤」的戲劇張力。由此可見，經典嶄頭新編不僅要重新修補角色情感，或許要更能夠驅使演員從中提煉出技藝，才能夠在最具有傳統韻味的劇目中，摹形創神。

青年演員調度別緻 突破新秀展演之限度

近年傳統戲曲各劇團紛紛努力培養「新生代」演員，但多是讓青年演員擔任折子戲主角或「前輩藝師與新生代演員共飾一角」的方式調度運用。然而新生代演員充沛的薪傳，在本次演出針對青年演員的調配上別出心裁。例如新生代的鄭力榮、許博淵擔任劇中關鍵串聯戲碼的漁夫、樵夫，這類帶有極高度功能性的角色，多半容易呆版、毫無特色。但兩位青年演員無論是人物口吻、建立折子戲的情境，甚至運用身段唱念點綴串場的節奏，不僅穩健地畫龍點睛，也有效地讓人看見演員魅力。

此外，本次演出中無論是劇團要角張孟逸（雙飾劉妃、英台）、江亭瑩（山伯、焦正賢）都有演員一趕二的調度，青年演員鄭紘如亦如是。上半場飾演梁母，面對山伯歸天，一曲【梅花落】訴說「黃葉先落才應該，無疑青葉落下來」的痛徹心扉，聲情收放感染力十足；下半場轉換成帶有三八味道的掘墳婦，卻不覺突兀，最終劇末扮起莊嚴的九天玄女，短短一齣戲可見演員極大的可塑性。

至於「慢」一折是少數在一齣新編戲中，由新生代演員獨挑大樑，是筆者認為本次演出中最能看見薪傳培育歌仔戲人才的成果。《王魁負桂英》〈認夫〉一折從「眼見魁郎」【七字調】起韻，到【十一字都馬】，最終【都馬散版】收尾，當中情感

層次百轉千折，極考驗青年演員衝突營造的穩定度。本次演出中，由吳妍菲飾演王魁；吳育霓飾演焦桂英。兩位新生代主角雖著實將戲劇張力托出，但美中不足在於王魁耍狠的表情有點單一；焦桂英的苦旦身段跟唱腔，即便十分流暢動人，但氣韻的起承轉合不太明顯，使得在曲牌安歌固定的嶄頭中，即便摒除前輩藝師演出身影，也較難能夠打造個人獨特的角色風采。

為演員打造表演空間、擁有最傳統的歌仔戲表演套路與富有台語語言機趣的戲文，一直是歌仔戲經典劇目搬演不輟的看點。以《山伯英台》〈討藥歸天〉為例，那些承襲自歌仔冊的「六月厝頂霜」、「貓腱水蛙毛」等台語詞句，不僅是民歌唱詞口語化的表現，更能跨時空讓當代觀眾透過新生代演員的聲情營造、甩髮身段，被字裡行間那份怨情感動。而「薪傳歌仔戲劇團」向來以細膩的身段、唱腔作為劇團特色，但也不禁令人思考，將邁入第 36 年的劇團，確實一步步成功地將廖老師的身段教材、老戲保存與再現，但「臺灣第一苦旦」的個人魅力終究無人能復刻。當劇團關注「老戲新編」、致力修整前輩藝師的口述劇本時，是否走向刻意保留？或許這類型演出，反倒關注於當代戲曲與新生代演員之價值上，拋出一個最大的叩問：歌仔戲最基本的「歌仔」因子，在舞台美學意涵不斷變化的現今，是否已過度流失？

經典所動人之處唯是情，並非在於復刻前輩藝師；也絕非流於劇目名稱，以重新觀點包裝新創作所能及。或許老戲新編無須另闢蹊徑，而能從情感提煉，去蕪存菁，讓演員技藝能在文本中充分發揮。或許，每一次的老戲新編，能讓代代新生代演員保有「薪」意，讓觀眾的觀賞記憶能產生兩代演員展演的連結，感受到歌仔戲「技藝傳承」的紮實與開創。

典範下的傳演空間？——《龍鳳情緣》

發表日期：2025/4/30

文章網址：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/comments/93e4eda1-3359-4093-a8ce-ba8d781aaafe>

演出：唐美雲歌仔戲團

時間：2025/4/19 19:30

地點：大稻埕戲苑

文 黃廣宇（2024 年度專案評論人）

邁入第十一屆的青年戲曲藝術節，常年在「大稻埕戲苑」建構一處新世代戲曲演員平台，不僅推出許多題材創新的戲曲，更增添青年演員曝光機會。而《龍鳳情緣》作為唐美雲歌仔戲團創團第二部作品，選擇在本次藝術節重新推出，筆者認為關注點已不在舊作重製，是對該團青年演員表演的指標性開創。

三小戲情節套路 新三角復刻注入新神

本齣戲以公主李靈鳳（梁芳毓飾）女扮男裝出宮為開端，路途中公主遇見村夫歐靖龍（吳宜蓁飾），朝夕相處日久生情。而皇宮方面，皇帝（林芳儀飾）與皇后（吳品媛飾）派太監總管何必生（李嘉飾）出宮尋找，何必生以太后思念成疾勸公主回宮。公主離開之際，正逢三年一科，歐母（黃暘驊飾）勸兒子靖龍考取功名，而靖龍不負所望成為狀元，被皇帝冊封駙馬郎，最終與公主成就龍鳳緣。

以劇情而言，主要圍繞在「生一旦一丑」三小戲結構，不脫公主男扮女裝、成婚之際錯認等歌仔戲常見情節套路。然而看似結構陳舊，筆者卻認為此情節設計，能夠正視新生代演員如何在舊有情節或其他劇目相似的段落中，不依靠過於飽滿的表演功法包裝肢體，而是能自然地流露表演力，精準營造舞台畫面與氣氛。

例如在草厝中，女扮男裝的公主被柴枝刺傷手，靖龍為其拔木刺，從而瞥見公主玉肌冰骨，讓公主更進一步對靖龍暗示女人身。整段勾引過程，演員扮相清新、唱腔清澈，高潮凝聚在靖龍一句對視清唱「鳳凰于飛結和諧」。不僅戀愛氛圍因年輕演員而提升，同時也展現出歌仔戲「小生小旦，目尾牽電線」的眼神聲情魅力。即便是復刻二十年前唐美雲與許秀年的表演，但經過另一世代注入新神，反倒讓老舊套路跨越時空，以「愛情」的同情共感，滿足新世代觀眾審美心理。此外，以李嘉扮演的丑角何必生為例，雖是三花，但不以「醜扮」博得觀眾笑點。從出場手忙腳亂，以【雜念調】訴說公主出宮之事；到遊大街時遇見公主，以誇

張哭腔的【江湖調】勸公主回宮；最後賀喜公主成親時，手舞足蹈的【那嘎嘎】，卻錯傳駙馬郎姓名，鋪陳公主與靖龍錯認，由此可見角色塑造皆圍繞著核心唱段勾勒三花風采。雖新生代演員李嘉在語調輕重上，層次掌握較不明顯，但藉由原先小咪獨特的肢體語言設計，演員著實掌握肢體靈活度，不淪於插科打諢，自然地製造笑果。以此可見，「生一旦一丑」分別傳承前輩藝師表演的質地，更讓觀眾看到下一個世代的「新三角」產生。

從劇團舊作修整 典範中挑戰演員技藝

在現今劇場空間愈趨發達的環境，各劇團似乎都企圖以一年一齣大型劇場公演為目標。但面對龐大的製作費，常使許多劇目走向「空前絕後」、「曇花一現」的現象。再者，許多劇團常見一齣戲，單一演員只特定演專屬角色的走向，雖如此能夠擁有專屬的個人劇目，但對中小型劇團的演員交替發展似乎不太有利。因此如何在劇團公演機會有限的情況下，讓新生代演員不僅是觀摩儲備，同時能夠承襲典範，挑戰自身表演技藝？

從唐團極力培訓「小唐果」觀之，近年由《曲判記》（2024 保生文化祭版）、《天鵝宴》（2025 保生文化祭版）到《龍鳳情緣》，皆可見劇團在經典劇目的傳承中，讓小唐果獨挑大樑，挑戰演員技藝之企圖。例如新生代演員吳宜蓁，在《曲判記》中飾演反派角色嚴白駒、《天鵝宴》則飾演三花縣官鄆道九。以單一演員傳承脈絡觀之，面對過往前輩藝師許亞芬、小咪曾搬演的角色，典範在前，表演創發空間有限，反倒如何精準詮釋，是一大關鍵；另一層面來看，演員跨行當、不落入單一個性人物限制中，似乎凸顯傳承不單是前輩藝師牽引，而能透過鮮明的人物形象，輔助演員技藝擴展，同時讓新生代演員對於劇本角色能更為深入地理解，讓傳承並非停留在摹形，而是角色與演員相得益彰，將傳承的力量極大化。

從本次《龍鳳情緣》為例，做為唐團第一代傳承的林芳儀，聲腔飽滿，高低音轉換流暢，本次飾演皇帝，形象威嚴又帶一點俏俊，同時能為新生代傍戲，穩定戲劇節奏，畫龍點睛。至於新生代演員吳宜蓁，面對劇中角色最高潮的〈馴馬〉一情節，掌握人物颯爽形象，搭配稚嫩氣質，俐落中帶有大將之風；至於另一主角梁芳毓，雖挑戰男扮女裝的角色，在生旦切換的唱腔中，有些唐突，但整體情緒轉折、行韻、身段的掌握，也為演員充實個人戲路。由此可見，在前輩藝師定型表演的舊作中，典範雖存在，新生代演員卻能以個人形神，重塑一處傳演空間，讓觀眾感受不同的戲劇張力，將劇作成為代代傳遞的經典。

「傳承」雖較難成為舊作新製的賣點，但會是舊作新製的契機。當各個戲曲劇種演員正值世代交替的階段，筆者反思的是，面對劇校培養出一群優秀的新演員後，倘若投入職業劇團，劇團是否能讓青年演員有完整的表演空間？若劇團製作新作，

或是舊作重製，新生代演員又該扮演哪個位置？當中小劇團製作新戲公演，常處於收益入不敷出的情況下，或許「舊作新製」是另外一條道路。一來能讓新生代演員嘗試挑戰前輩藝師的角色，在典範下的傳演空間，擴展對於所屬行當的表演視野；同時劇團也能藉由回顧舊作，讓演員嘗試不同角色的表演心理，運用自身技藝重注新神。本次青年戲曲藝術節打造七齣新戲，也希冀藝術節不光僅是新作的起點與終點，而能從此延伸，開啟劇團各世代演員的「傳承」新模式。

突破侷限下的布袋戲精神揮灑《赤子》

發表日期：2025/5/12

文章網址：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/comments/5857a0f2-cb89-4c60-afe2-10c351a9b060>

演出：臺北木偶劇團

時間：2025/4/20 14:30

地點：臺灣戲曲中心小表演廳

文 黃廣宇（2024 年度專案評論人）

2025 年臺灣戲曲藝術節小表演廳旗艦製作《赤子》，呼應本次策展主題「有（界）無」，從故事題材、舞美設計皆可看出突破布袋戲的侷限。然而當木偶離開傳統彩樓，失去原本聚焦的表演空間後，布袋戲走入偌大的劇場舞台，以戲偶為主體的表演張力是否會被稀釋？此外，當布袋戲嘗試搬演新的故事題材，關目編排、敘事模式的改變，導演場面調度必成為整體表演另一大重點，而劇場手法能否輔助主演技藝的展現？抑或會因舞台燈光效果，成為另一種具金光戲味道的現代劇場布袋戲？種種疑問，筆者在《赤子》中看見舊有敘事結構的新意及突破框架侷限的新世代布袋戲精神。

聲景擴充想像空間 深化劇場布袋戲思考

《赤子》故事從主角呂潭幽魂回憶為開端，描述鎮國大將軍統治下，頒布桃源鎮上禁止集會之命令，導致將軍手下古閹頭、蕭勾四處搜查濫殺無辜。正因如此，呂潭與周慶春、李成廣被抓進獄中，三人志同道合義結金蘭，出獄後以「赤子」為名起義。爾後，赤子集會被捉捕，三人逃至鹿花村，受到村長女兒靜妹掩護。誰料古閹頭以李成廣妻子要脅三人，逼迫呂潭前往刑場救出眾人，呂潭也因此受到毒箭傷害，負傷回到鹿花村，臨死之際呂潭將隨身的「赤赫明月筆」交付給靜妹，鹿花村也因掩護呂潭慘遭滅村。

先從《赤子》舞台空間論之，演師穿梭在宛如層層山巒的走馬板，雖仍不脫傳統布袋戲平面化的移動調度，但「遠-中-近」三層版舞台設計，可見導演將深寬的舞台空間運用流暢，讓戲偶如人，以行動跨入公堂、刑場、監獄、義民廟、山洞等場景，再搭配聲響製造情境氛圍，讓觀眾視覺感受不流於單薄，略微改善現代劇場布袋戲觀演關係的阻礙，同時保有布袋戲想像空間豐富的劇種特點。

至於全劇高潮則凝聚在義民廟一場景，藉由呂潭與過往英靈對話，運用雷射光效果照映出一座大山，象徵地展現呂潭內心掙扎與沉重；同時主演吳聲杰一曲【反緊中慢】，高亢有力託出「如此情懷如此恨，只應顛倒託癡狂」之情懷；最終融入劍俠戲常見的飛劍元素，將英靈精神匯聚在呂潭內心中，使其從文赤子變換成武赤子，擁有一把「赤赫劍」助其掃蕩奸惡。

從義民廟一場整體展現來看，不僅保有金光戲炫目的視覺效果，搭配主演吳聲杰穿透力強的唱韻聲情，擴充戲劇張力。而後續情節當呂潭與古閩頭對峙時，亦有劍俠戲彼此互發氣功對戰的情節設計，可見當代劇場布袋戲，似乎能透過布袋戲既有元素重新設計組裝。即便《赤子》仍有義結金蘭、鋤奸懲惡或是演師與樂師對話等套路情節，但當文本不再僅是解決表面情節事件衝突，轉向如人戲般的內心刻劃，反倒能輔助主演掌握細膩的唱曲與操偶技藝，又因此次演出不只北管音樂，更融入揚琴、簫、空靈鼓等樂器渲染舞台場域，走向「劇本－主演聲情－傳統元素設計」由內而外的精緻布袋戲思考，著實展現多重向度擴充布袋戲想像空間，昇華偶戲技藝表現。

以虛載實舉重若輕 開拓布袋戲本土敘事

近年來，許多戲曲編劇家以台灣本土歷史、傳說故事為題材，布袋戲也不例外。以台北木偶劇團為例，《赤子》之前，便有《白賊燈猴天借膽》、《得時の夢》等本土敘事作品。然而布袋戲常見許多完整的齣頭是相似結構組合而成，如：英雄獲得任務→發生危機→解除危機。這樣的敘事結構，依賴著過往全靠主演腹內編排劇情，較傾向吸引觀眾、打造表演效果的商業考量。而《赤子》雖亦遵循如此英雄敘事結構，但編劇施如芳似乎更企圖開拓布袋戲新的故事乘載，將「台灣第一才子」呂赫若為故事原型，以虛載實，叩問歷史與當下時代處境。

例如在義民廟一情節，編劇將「歷史的失敗者」、「人不輕狂枉少年」、「向死而生」等訊息，融入英靈與呂潭內心對話當中。然而，編劇並非拋給觀眾對於歷史上「義民」的叩問，而是以角色的主體性，藉由呂潭個人意識對於這些義民的肯定，囊括進「愛這片鄉土的反抗」的同情共感。如此設計，連帶著「義民」一詞蘊含的閩客對立情結、民變問題等意識形態在這一場情節段落，獲得地位平等、價值相當的對話。

此外，在這虛構時空敘事中也處處流露回顧歷史與當代情境的對話。例如編劇大量化用賴和詩句，企圖將日治時期台灣人的抵抗精神與呂潭精神相呼應；又如劇中的鎮國大將軍，僅是用燈光打造一副淨角臉譜，「有其形無其像」，似乎象徵著過往龐大的戒嚴威權體制，籠罩著人們內心恐懼，但就當代視角，卻有看不清歷史真實面貌之意味；而劇末一句「革命者戲文起鼓」，以一場街頭社會運動的

眾聲喧嘩作結，烘托整齣戲的精神從故事中蔓延至當代社會情境。種種從日治到現今的反抗意識，也不禁令筆者思考，雖文本兼具新意與深度，主演操偶技藝穩定，但以布袋戲敘事結構呈現，似乎有些舉重若輕。《赤子》確實開拓布袋戲本土敘事的新頁，但回歸到觀眾層面，觀眾究竟是因「布袋戲」還是「劇本語言」而觸動？又能真正從中反思身處的社會，仍是一大詰問。

本次《赤子》演出，不只可見劇團在現代劇場布袋戲，表現手法運用純熟，同時亦開拓布袋戲故事題材的新嘗試。當表情單一化的戲偶，面對以台灣歷史真人真事為原型的故事題材，主演勢必要去思考如何運用布袋戲程式、元素創發「聲情」，讓觀眾能藉戲偶感知戲外真實人物的生命精神。

而現階段布袋戲傳承，多是「模仿」與「做中學」二模式，師徒制著實為台灣布袋戲打造不同洲派、閣派等風格特色，但也容易使主演流於仿作。於是筆者反思在如今布袋戲走入現代劇場，實驗界線擴大，不只「承先」，亦要「啟後」。或許當劇場「編－導－演」分工模式明確，新的故事題材能成為新生代布袋戲主演的墊腳石，使新的文本敘事思維與導演手法，輔助新生代主演核心技藝展現，開創新世代布袋戲的精神揮灑。

幾度沉浮，幾度盛開？《新兵學亞聖》

發表日期：2025/6/4

文章網址：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/comments/edef2079-6ad0-499d-b365-c2c9118f2981>

演出：蘭陽戲劇團

時間：2025/05/11 14:30

地點：大稻埕戲苑

文 黃廣宇（2024 年度專案評論人）

歷經幾度裁撤、預算風波的蘭陽戲劇團，長期培育新生代歌仔戲演員；亦保落地掃、北管戲等文化資產；亦製作許多新編歌仔戲。然而，即使劇團演員表演基底紮實，卻因營運資源不定，使得劇團長期面臨無法有新劇本、新製作之挑戰。一旦此窘境未解，不僅造成演出精緻度無法與他團相比；招募新演員更加困難；倘若推出的戲碼重複性高，甚至變相地造成觀眾流失。隨著去年底劇團重新製作 2008 年作品《兵學亞聖》在大甲鎮瀾宮外台演出，而今進入室內劇場，種種對劇團的未來思考，似乎也隨著十七年後的《新兵學亞聖》一一浮出。

舊作新製琢磨新秀 聲情層次分明且紮實

本劇在既有「孫臏與龐涓」故事結構上，編劇林明德增添歌姬靖姬子一角，作為龐涓監督孫臏的棋子。綜觀整體故事內容，不只省略孫龐二人結義，同去雲夢山向鬼谷子求道一情節；亦刪減傳統孫龐故事中「三抄府」之情節；甚至改變龐涓夜走馬陵道，預言式的亂箭射死之結局，修改成龐涓自刎。如此雖導致故事開場並無孫龐二人的背景設定，但也使編劇能透過後段情節，聚焦在兩角色的人性塑造，確實給演員極大的表演空間；再者，雖少了「三抄府」與萬箭穿心的結尾，減弱孫龐鬥法的懸疑緊張，但使得整體節奏精簡明快，卻也容易導致演員表演淩駕在劇情之上，較無深刻意涵。因此，本次演出由石惠君修編，改變結尾原有「用兵鬥法非吾願，只為孫子兵法永流傳」之唱詞，修改成「只盼兵書永不啟，不動干戈萬世傳」，讓反戰思想豐富整齣戲的哲思。

然而，本次演出也可見劇團各行當演員齊備，傳承實力整齊雄厚。例如從創團初期至今的李碧華，同樣飾演十七年前演出的太子申一角；在團中無論是丑角、老旦皆可飾演的潘麗君，本次則挑戰粗角魏惠王；甫從戲曲學院畢業的黃柔薰，則飾演關鍵角色靖姬子；至於目前劇團新生代主力演員林祉凌、廖欣慈，前者飾演反派龐涓；後者則是行當反串飾演孫臏。老幹為新枝傍戲，而新秀亦在本次演出

挑戰有別於過往戲路的角色，開拓自身表演能量。

以兩位主演為例，新生代演員林祉凌聲腔沉穩，面對反派角色的聲情力道雖有不足，但在出台時，幕後一曲「兵權在握，萬丈雄心」，亮相範式颯爽，著實掌握人物基本底蘊；而在第二場核心唱段【殺房調】，輕重有緻，將孫臏留在衛國，地位動搖之擔憂表露無遺；後續情節中，無論是假惺惺安慰孫臏或夜走馬陵道，馬亂失蹄的功法展現，皆可看出演員在眼神與唱段情感間轉換層次分明，紮實地將自身功法呈現。

至於主攻旦行的廖欣慈，本次反串孫臏，以筆者過往觀看孫龐故事，孫臏形象多是憨厚、書卷氣質。但本齣孫臏氣質較為冷峻，搭配演員高亢嘹亮之聲腔，在第二場鬥陣情節，與後場安腔北管曲調【將水】及雷雨聲效果，由扮相至唱段，再至聲光效果，三者相得益彰，精準烘托敘事場域中「日月星光，變化虛迷」的張力，塑造獨具風格、不可一世之孫臏形象；在後續情節中的哭調、慢板曲調，也因旦角音域寬高，正好輔助角色悲戚情緒，使得行當反串不造成演員表演障礙，反倒驅使新生代演員審視自身表演特質，如何收放融入角色當中。然而唯有美中不足在於演員表演靈活度，如在第六場中有段唱詞「夜風拂面伴淒涼，孤燈映照寂寞人」，演員將頭一句涼字韻腳定為「liōng」，人字則唱成「jīn」，牽一髮動全身，使得整首曲調韻腳錯亂，略為影響整體聽覺韻律感。

劇團方向何去何從 開創可能性力有未逮

近年來，劇場硬體設備、動畫技術進步快速，連帶影響演員表現與導演調度。本次演出中，僅見於末場夜走馬陵道時，背景呈現穿梭樹林之動畫，有些許新意，但在整體調度上，仍屬中規中矩。此外，似乎因力求節奏明快，有些換場較為細碎。例如第六場中，孫臏為活命只好裝瘋，卻僅略微點到便收，轉場至皇宮內朱亥比介稟報孫臏之事，而一群人又再度下場暗燈，轉至大街景看見孫臏。此般如影視畫面之調度，或許能更流暢地處理，讓孫臏裝瘋多一些鋪陳。至於本齣戲大量運用光區劃分，深入聚焦在孫龐二人內心，但燈光陰影似乎影響到觀眾觀看演員眼神與表情，使得內心光區僅能依靠聲情塑造，無法讓演員整體表現更為鮮明。

因此，整體演出看似四平八穩地演出一場故事，卻也宛如表示劇團風格定型。創新或許無須從外在硬體設備著手，從劇本核心修整，讓演員實力透過飽滿的角色被觀眾看見，亦是現階段蘭陽戲劇團致力修整許多舊劇，為演員打造表演空間。這類創新，舊作新製看似回歸戲曲「以演員為中心」，但不斷地搬演《錯配姻緣》、《周公法鬥桃花女》等劇目，或是舊戲新製如：《蔣渭水》、《台灣，我的母親》，青年演員或許能透過前輩藝師的表演，掌握不同角色的風采，但長期以來對於新生代演員而言，則無挑戰力，換言之觀眾接受度究竟能持續多久？倘若現階段主

力演員、前輩演員離開劇團，劇團的演員會是「欣欣向榮」？還是「青黃不接」，面臨觀眾流失？即便劇團有想製作新戲之企圖，倘若資金不足、技術不成熟，心有餘而力不足的開創，或許是固守既有與創新的兩難。

幾度沉浮，幾度盛開。三十載光陰的蘭陽戲劇團，早年在廖瓊枝、石文戶、黃春明等前輩大家指導下，培養一群優秀演員，製作出深刻作品。但如今創團成員多已不在，演員來源亦多仰賴戲曲學院學生；同時演員須兼任團務行政，經營管理人才缺乏；前後場齊備，卻須憂心如何在眾聲喧嘩的歌仔戲中突圍，打造自己獨特優勢與不可取代性？因此筆者雖為謝幕時全體演員喊出「蘭陽戲劇團，傳承百年歌仔戲」而感動，但也不禁思考，若傳承僅停留在演員技藝，無法從製作面嘗試更多可能性，不但成效有限，亦非長遠之計。或許現階段須將演出品質穩定，驅使地方政府看重全台唯一的公立歌仔戲劇團，漸進式地擴及到地方場館、文化資源提升，面面俱到才能希冀傳承不淪於口號，在百年歌仔起源地深遠流長。

破繭初生的追求——《逝》

發表日期：2025/6/25

文章網址：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/comments/4de3003b-1807-460c-93c8-c58f049a5070>

演出：蔡宇倫

時間：2025/05/24 19:30

地點：臺灣戲曲中心小舞台

文 黃廣宇（2024 年度專案評論人）

近年戲曲跨界作品輩出，雖說「跨界」或許是商業考量下的產物，但這一類型打破藝術界限的作品，若能與新生代創作相結合，無非是新生代戲曲演員除了傳承外，另一條展現自己的新路。而《逝》由目前仍就讀於國立臺灣戲曲學院歌仔戲學系，年僅二十一歲的青年歌仔戲演員蔡宇倫獨立製作並身兼導演，以自身阿嬤蔡吳秀花的故事為發想，運用現代舞結合歌仔戲；音樂亦非傳統文武場配置，鑼鼓點大量減少，配合編劇打破傳統戲曲七字正格的唱詞，增添許多西樂，讓整體如同音樂劇表演，企圖打造不同藝術載體的對話。破繭初生的新作品，從「舞台／現實」、「戲曲／現代舞」、「新生代製作／新觀眾」，多重空間的交纏，也令筆者不禁思考，作為獨立創作的第一部作品，之後該如何開創新意？「新生代」創作的戲曲展演，是否能長久運用蔚為風潮的「跨界」？

歌仔戲現代舞並陳 詞舞聲演均勻和諧

本齣戲以主角蔡吳秀花（林芸丞飾中、老年的蔡吳秀花，許家綺飾少、青年的吳秀花）的生命進程做為劇本核心，描述被賣到戲班至登台、喪父至喪偶、再次託付感情又被拋棄等生命曲折情節。編劇邱佳玉運用五場戲的篇幅，將這具有本事根源的歌仔戲演員生命史，透過虛實並陳的時空，加上舞者的肢體語言，渲染內在複雜情感。然而綜觀全戲，無論是演員配置（兩位戲曲演員、三位現代舞舞者）或是舞台美術，皆十分簡約。但在導演蔡宇倫的調度下，透過簡易的光影點綴，讓舞者的抽象符碼與歌仔戲演員的抒情唱念，相得益彰地給足角色內在情感的想像空間。

例如序場，舞台上遍布起伏的黑色紙袋如同隱喻著人間「塵世」，光影微亮，舞者掙脫身上的膜，宛如未知的「初生」踏入塵世；轉入第三場，登台後青年的吳秀花，面對親人的生離死別，演員一連串慌張神情，不斷斬斷舞者遞上的「束縛」絲帶，宛如暗示纏繞於內心，無法根除的心結創傷，最後結合戲曲「走圈」身段，

似乎表達不斷地追尋未來，卻也難以掩飾的失落；第四場，兩名舞者相親相愛、若即若離，看似美好實則悲戚。由上述可見，導演似乎僅是運用舞者「拼貼」出全戲的情感厚度，導致現代舞與戲曲演員表演似乎各成一區，觀眾無需藉由舞者的表演，來感受角色的內在複雜情感，這也使筆者思考當代戲曲強調「導演畫面感」與「演員表演性」平行並存的情況下，《逝》加入現代舞的跨界元素，是否為這齣戲必備元素？倘若面對兩種共同有運用肢體抒情的藝術特質，似乎考慮的並非運用何種元素輔助表演，而是更要思考如何「緊密融合」不同元素打造戲劇效果。

至於歌仔戲表演方面，演員林芸丞著實將主角年輕時「哭袂出聲」(khàu bē tshut-siann) 的收放、中年時的堅韌，最後收束在老年「厭倦了搬演他人的悲歡苦樂，說一擺咱家己的故事，意如何？」的看破，表演層次分明。這類型如苦旦戲路的角色，卻因編劇打破傳統七字正格的唱詞書寫，讓演員在複雜的情緒狀態中，跳脫歌仔戲常見的【哭調】表演方式，轉向音樂劇般寫實的表演張力。這也呈現出劇本語言旋律的改變，連帶使前後場演員與樂師，為更強化詞情，調整表演節奏和曲調和弦；在不失傳統【七字調】、【南倍思接落背】、【哭調】、【月夜思情】等韻味中，讓這齣小劇場作品，展現詞（劇本）、舞（現代舞）、聲（後場音樂）、演（歌仔戲演員）的相互均勻和諧，進而烘托本事情感。

跨界突破表演形式 首當思考戲曲本質

多數「戲曲跨界」作品，皆須面對戲曲「程式性」的藩籬。若將「跨文化戲曲」視為題材跨界的作品，常見戲曲程式性成為調和西方文本，打造獨特的東方戲曲效果的策略；但倘若是全新創作的題材，戲曲演員常是運用自身行當身段重新組織角色，以符合角色情境，導致內心情感容易放大，反倒忽略外在情節流動。然而如《逝》這齣戲，僅有一位角色人物，劇情情感充沛，戲曲演員固然有極大的表演空間，但當加入跨界元素，突破演出框架後，戲曲本質又剩下多少？筆者認為，種種疑問在第二場〈盜仙草〉一折中得到回應，看得出來新生代企圖突破表演形式與跨界，但難以拿捏其比重。

第二場轉入少年時期的吳秀花（許家綺飾），因扮演白素貞成角。別於戲曲既有的主角與龍套共同拋槍、對打的排場，導演改由舞者與吳秀花，運用舞者肢體帶動花槍，形成互相對打的武戲。如此場面調度，雖在既有的歌仔戲套路上，作出屬於新生代創作思維的突破；舞者肢體與演員也著實塑造「力與美」的畫面感。觀照故事「成角」情節，似乎要呈現一個演員展現個人功底，及其所擁有的「成角」的表演能量；但顯然加入現代舞元素，導致表演形式產生質變，這變相地犧牲演員自身的功法。重組過後的戲劇效果讓舞台整體場面氣勢有些不足，無法讓觀眾深厚感受一個演員「成角」的表演能量，實屬可惜。或許「跨界融合」在

《逝》這齣戲是未竟之功，但不可否定的是新生代創作者敢勇於挑戰既有框架。若能夠精準運用跨界元素強化歌仔戲，或許能有更耳目一新的詮釋。

如今 2000 年後的新生代創作者逐漸崛起，傳藝中心亦有「青年展演平台」與「出角－歌仔青世代」等屬於新生代創作之補助計畫。戲曲界注入一股活水，固然可喜，但新生代創作者也會面臨到「突破」與「承襲」的壓力。從《逝》的演出，可看出身兼導演與製作人的蔡宇倫，匠心獨具，試圖調和歌仔戲與現代舞兩種元素，勾勒出屬於新生代的歌仔戲。但令筆者憂心的是，若要長期獨立製作，除了累積作品讓觀眾看見外，首當其衝的是表演風格不能永遠大同小異。倘若多是實驗型作品，似乎該思索如何運用表演形式、劇本、音樂、舞美來強化所製作的劇種特色？「融入」、「拼貼」多種元素的「跨界」形式絕非長遠之計，觀眾亦會疲乏。或許能反向思考，往「原汁原味」靠攏，保有戲曲既有表演模式，運用 2000 年後新生代的創作思維，讓破繭初生的「新生代戲曲」並非揚棄傳統，而是追求更宏觀的視野，運用作品打造兩代戲曲觀眾與演員的審美對話。

古今對話，交織客家戲曲新想像——《新新》

發表日期：2025/7/4

文章網址：<https://pareviews.ncafro.org.tw/comments/86f73b62-bc08-4e1c-985e-665037e1eb36>

演出：榮興客家採茶劇團

時間：2025/06/01 14:30

地點：臺灣戲曲中心大表演廳

文 黃廣宇（2024 年度專案評論人）

「新新」一詞在客家話有「老舊物品沒損壞，宛如新的模樣」之義，然而編劇林曉英取「新新」之詞義，不再使用層出不窮的義民、茶園、桐花、藍衫、客家抗日英雄等刻板印象。在客家戲曲的思維下，她以自身學術研究者與編劇的雙重身分，取材客籍作家龍瑛宗小說〈杜甫在長安〉、〈台北的表情〉與唐代詩人杜甫（杜子美）之情懷，將兩位作家處境相連結；從日治時期知識分子的掙扎，延伸至對當代客家意識與語言處境的叩問。編劇在整齣戲中跨越八世紀的唐代、1930 年代的大稻埕以及 2025 年信義區等三處時空，企圖改變對客家的想像。這齣古今對話的《新新》似乎開展出客家戲曲新興的可能性與思考。

舊腔新曲流轉時空 跨越行當重塑演員

《新新》將時空背景定在 1930 年代的大稻埕，塑造出熱愛文學創作的主角劉耀祖（蘇國慶飾）。劉耀祖嚮往唐代杜子美悲天憫人的情懷，亦在思考未來世界會是如何。於此編劇巧妙地汲取〈杜甫在長安〉中「天馬」的意象，將天馬飛翔轉換成劉耀祖的意識流；劇情便隨著劉耀祖的意識穿越時空，來到唐朝時的長安、1930 年代的大稻埕，最後遙想至 2025 年臺北信義區。

時空結構置換，必然牽動整體音樂設計與演員表演。先以整體音樂設計觀之：在唐代時空中，以「胡旋舞」打造如夢似幻的氛圍；轉入唐太宗接見玄奘之情節，僅用【平板】、【西皮花腔】點綴，無過多的花俏配器。切換到第二幕日治時期的大稻埕，能聽見以日治時期的唱片《咖啡！咖啡！》改編成描述摩登場景的【遊寮台北】，以及日治時期客語曲盤的【改良採茶】、【送金釵】。可見使用真實年代的音樂入戲，精準還原時代背景。最後來到 2025 年的信義區，一群年輕人尬舞、尬歌的【別送我金釵】，融合 rap 與【送金釵】之歌詞，展現新型客家流行音樂。向來劇團得益於人間國寶、藝術總監鄭榮興的音樂設計，豐富表演層次。而在《新新》中，鄭榮興攜手後輩鍾繼儀，除了展現後場傳承外，亦從音樂層面精準轉換

各時空調性，「舊腔新曲」自然地流轉時空，更彰顯客家戲多元的音樂風格與生命力。

但時空切換之成立，最重要地仍取決於演員如何轉換腔韻與功法表演。以飾演主角劉耀祖的演員蘇國慶為例，當他在序場飾演古人杜子美時，老生儀態大度，無論是在夢境追尋時的迷惘、登上大雁塔時的心境激昂，或是最後在胡旋女（吳代真飾）的牽引下，想到遠離妻子，羞愧難當地問蒼天之崩潰。蘇國慶運用自身高亢音色，略帶滄桑地將情緒層次逐漸堆疊，著實在極短篇幅中，將此典型人物表現得可圈可點。但杜子美終究僅能以劉耀祖的意識觀之，角色主體仍是現實時空的劉耀祖。此人物為面對時代下的「無力者」，他對時勢抱有希望，卻遭其他知識分子輕視。如此複雜的心理狀態，非傳統行當中的典型角色，更因日治時空背景無法使用大量戲曲演員的身段，使得演員必須重塑表演方式。

以蘇國慶過去的表演歷程作對比，2022 年亦為林曉英編劇，改編自客籍作家鍾肇政同名小說的《中元的構圖》，當時全劇時空意識亦圍繞著蘇國慶所飾演的阿木。但並無像《新新》般，以意識延伸的代角（一人分飾兩角）演出，使得該劇演員與觀眾能十分沉浸在角色阿木面對二戰的傷痛。《新新》企圖連結劉耀祖的意識與杜子美的情懷，讓觀眾體悟到兩個角色共同的「無力感」，進而達到深度共鳴。雖能感受劉耀祖「溺死的靈魂可有恁簡單，一山一水也要步步攀」之悲戚，但相較於杜子美較為外顯的激昂，劉耀祖內斂的表演塑造，表演力度不夠緊密，兩種詮釋的落差略顯可惜。面對演員須改變表演方式去因應劇情所處的現代時空的狀況，似乎能思考不僅以篇幅長短取捨代角的調度，而是讓角色運用更凸顯演員精湛的表演力，同時讓跨越時空的共情對話更為緊密。

打造小說戲曲路線 詮釋客家新興想像

從《駝背漢與花姑娘》、《一夜新娘一世妻》到《中元的構圖》等，榮興客家採茶劇團逐漸開展小說改編成客家戲曲之路線。然而若劇情完全移植小說既有情節，較無新奇；如編劇能汲取小說精神重新編排，似乎能為劇團打造小說精神與劇種特質相融合的新美學。以《新新》為例，筆者認為編劇不光是取材龍瑛宗兩篇短篇小說，更是以宏觀的角度，將龍瑛宗筆下曾經描寫過知識分子的悲鳴、分裂、妥協、無奈等處境融入這齣戲。例如第三幕廖文煥與劉耀祖對文學路線的爭執，「抵抗意志」、「顧臺灣人的尊嚴」、「文學揭示現實」等對話並非是原有兩篇小說的元素，而是編劇展望 1930 年代臺籍知識分子面對大眾的責任與內在掙扎。而第三幕的收束，導演曹復永、胡宸宇運用重唱的調度，述說「大眾的時代，唱心聲的時代」、「你我都是無力者，身在黯淡時代」之時代沉重，也使該幕有別於其他場次——如胡旋舞隊、採茶女、摩登男女、新世紀人群等「歌隊」調度——僅是渲染時空背景，而是真正能夠藉由導演手法與重唱的音樂設計，渲染加重日治

時空背景下知識分子的無奈。

此外，從序場杜子美在夢境的追尋，胡旋女一句「不記得自己從哪裡來？」到第四幕 2025 年的新世界：「以前講別人的話，現在可講自己的話」。編劇扣合龍瑛宗第一篇華語寫成的小說〈杜甫在長安〉，以「失語」一代作家的痛苦延伸至客語在當代被漠視的詰問，展現《新新》已並非單純以客籍作家的小說入戲，而是將原著作者的處境，橫跨時空對照當代客家人的語言處境。即便編劇仍形塑劉耀祖的妻子謙妹（陳芝后飾）為堅韌持家的傳統客家婦女典範，但卻不再埋入常見的客家元素，而是觀照「臺灣的客家人」所產出的文藝作品精神及當代客家現象，詮釋出新的客家意識。

走過三十載，榮興客家採茶劇團儼然成為現代劇場客家戲曲的金字招牌。筆者思考著，當《新新》走向突破題材、新創造客家元素之想像，是否能刺激其他規模較小仍努力耕耘的客家劇團？而如今家族戲班第二代鄭漪珮也逐漸參與執行製作，未來在劇團經營中如何開創新意？例如去年《狐狸兒媳—小翠的愛情札記》讓新秀演員吳代真擔綱主角，展現出新秀培育不僅傳統戲培養功底，同時亦能在新作中畫龍點睛；再者，過往劇團亦嘗試過跨文化與在地故事題材，第二代逐漸接班後，應不僅開展客家小說戲曲之路線，更要思考屬於新時代的「客家」印記、音樂、美學為何？如何掌握新一代觀眾的審美趣味走向，擴充客家戲的觀眾群？或許「新新」一詞一直是客家戲曲的底氣，保有傳統根脈，藉由新生代突破與創造，希冀讓「客家戲在臺灣」轉變成土生土長、悠久長遠的「臺灣客家戲」。

關懷彼時，開創此時《神木之心》

發表日期：2025/7/14

文章網址：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/comments/3865c259-d32d-41f3-8196-cabf3a7dfel1d>

演出：長義閣掌中劇團

時間：2025/06/29 14:30

地點：華山 1914 文化創意產業園區 烏梅劇院

文 黃廣宇（2024 年度專案評論人）

深耕嘉義溪口八十載的長義閣掌中劇團，以白色恐怖時期受難者——鄒族籍阿里山鄉鄉長高一生為題材，創發出劇場布袋戲作品《神木之心》。綜觀現代劇場，以布袋戲作為「白色恐怖」歷史想像的載體，無獨有偶，同黨劇團《白色說書人》亦是一例。然而在現今「轉型正義」不斷發酵的同時，《神木之心》該用何種視角敘述，讓新生代觀眾跳脫歷史名詞，藉由劇作觀看歷史？此外，布袋戲強調「緊（故事緊湊）、接（接續流暢）、快（節奏快速）」的敘事調性，面對如此沉重故事，該如何調適劇種本質與文本情感？筆者認為《神木之心》從關懷彼時受害者家人的處境，同時觀照此時自身劇團的未來開創。

戲臺調度視覺焦點 人偶同台如何互顯

編劇沈婉婷從高一生的女兒高菊花、兒子高英傑的角度，運用子女對話講述父親對於族人的愛以及高家遭受二二八事件、白色恐怖後的窘境。先就敘事模式而言，編劇打破布袋戲傳統順敘敘事，用記憶倒敘、插敘的處理方式，讓觀眾看見高一生多面向的行動與精神，亦影響導演在整體舞台的設計與調度。

過往布袋戲操偶師多為平行式移動，走入現代劇場後，既有的彩樓、外台金光戲戲台，在偌大的舞台空間中容易顯得渺小。而在本劇，導演楊輝將戲臺轉化成相框式的舞台設計，在不打破布袋戲既有的戲台概念，隨著導演調度，觀眾可以聚焦在相框右下角畫面：高菊花、高英傑看見父親高一生倒掛在樹上之情景；或是士兵在舞台深景掃射近景的百姓之殘酷。可以看出，導演對於遠近景的靈活調度，搭配蠟筆筆觸的動畫投影，使整體畫面如子女腦海裡所描繪出的一幀幀回憶。

此外，當情節轉入高菊花因家庭變故需要當一名歌女負擔家計時，該角色從舞台遠景的偶戲延伸出相框外真人演員表演，讓舞台劇演員陳守玉飾演真人的高菊花，成為「人偶同台共飾一角」的表演模式。在此情節中，導演轉化戲偶與操偶師之

關係，將操偶師的手變化成與歌女跳舞之舞伴，配合相框外真人演員借酒澆愁、歇斯底里地裁縫父親染血的襯衫之崩潰。「人偶同台」的表演設計，不僅添加極大的戲劇張力，也突破觀眾對於布袋戲的演出想像，但變相地凸顯，運用真人演員放大戲偶角色的情緒，難以避免地須面對人戲，容易比偶戲聲情更能觸動到觀眾，稀釋戲偶表演。

從本齣戲觀之，操偶師高鳴緯、凌名良兩位新生代主演，角色腔口分明、表演流暢，一段以鼠、牛比喻老百姓之情節，插科打諢的喜劇節奏，效果掌握得宜。但美中不足在於，當演師面對無北管唱曲表演，亦無金光戲或古冊戲的情節能展現操偶功夫，如此的情況下，在本齣戲的表現似乎過於四平八穩，無特別激昂之處。也許未來巡演，或再度嘗試「人偶同台」的表演模式時，可能該思考如何互相彰顯？若能同樣設計與人戲演員相同重量的聲情展現；或是讓演師化為劇中一角色，與偶對話，似乎更能讓觀眾感受到演師功力，對於偶戲亦能有更深層的記憶點。

題材形式雙向開創 薪傳轉型鞏固觀眾

近年來，布袋戲逐漸挖掘跨文化、本土故事等題材，如何以「偶」承載更深的故事內涵，似乎是現階段各布袋戲團亟需開拓之方向。《神木之心》從劇團所在地嘉義發生的故事為發想，編劇沈婉婷不過度聚焦政治受難者的淒慘遭遇，筆者認為編劇反而藉由高一生述說台灣人在歷史上的處境與編劇對於歷史的詮釋。

例如劇中高一生在二二八事件之後，對子女述說伊索寓言的蝙蝠比喻：當蝙蝠在戰爭過程中不斷地變換陣營，高一生感嘆台灣人經歷過荷蘭、鄭氏、清領到日治，究竟「算什麼人」？再者，編劇化用「雷劈神木」之意象，表達神木受到雷擊過後，仍有雨水滋潤，來描寫該時期犧牲的台籍菁英無私奉獻的胸懷。如此偉大精神，編劇也賦予「犧牲不是遺憾，是希望」之詮釋，宛如致敬這些犧牲的前賢。由此可見，在約一小時的演出篇幅中，劇團運用偶戲「以簡馭繁」，不只講述彼時知識分子的困惑，也托出這般困惑，無形中蔓延至今人對於自我身分認同，影響對於該段歷史的思考。

然而不僅題材開發為布袋戲劇團創新方向，雖常言「三分前場，七分後場」，但許多布袋戲劇團逐漸嘗試搖滾樂（義興閣掌中劇團便是一例）、西方弦樂取代傳統後場。以本次演出為例，因高一生同時亦有音樂家的背景，本齣戲的後場音樂採用大量的大提琴音色點綴，亦在相關情節中融合高一生所做的《狩獵歌》、《春之佐保姬》兩手曲子。此外，劇末兒子高英傑向學校老師詢問有關貝多芬《第九號交響曲》之名稱：老師稱為《快樂頌》，高英傑卻受父親影響，稱《離別曲》。這段交響曲，是貝多芬生平最後一首曲子，而全劇後半段響起的旋律，是高一生最後在獄中寫給妻子高春芳的《春之佐保姬》，兩首音樂皆是作曲家生命最後的

「離別曲」，音樂旋律互相穿插觀照，使得音樂成為劇本的符碼，而非僅停留在形式改變，能與劇本更緊密結合。

現階段長義閣掌中劇團除了廟口民戲外，亦曾結合地方創生，成為溪口布袋戲產業鏈，更在現今藝術總監、第三代傳人黃錦章的「五年五部戲計畫」，開拓地方題材「文學諸羅系列」、兒童布袋戲「好丸搬戲團」以及實驗、跨界、時事議題的「銳劇場系列」等，《神木之心》便是「銳劇場系列」作品之一。筆者肯定劇團勇於整合資源、挑戰布袋戲題材與形式的開創之企圖心，當老字號劇團在新時代建立起品牌形象，亦有助於劇團薪傳營運。

而筆者觀賞之場次，可以看見許多家庭觀眾、年輕觀眾，可見當布袋戲搬演新議題故事，能夠吸引許多新興觀眾群。但以布袋戲演出生態來看，金光戲絢麗的舞台效果能吸引外台流動性的觀眾目光；傳統彩樓舞台，能藉演師一人轉換多種角色聲調，給足觀眾虛擬的畫面想像。而《神木之心》採取「人偶同台」的表演方式，是劇團的實驗嘗試，雖能平衡年輕觀眾多觀賞人戲之習慣，但令筆者不禁思考，是否真正能讓新觀眾體會到布袋戲核心的技藝表現？若離布袋戲的元素越來越遠，容易流於僅以布袋戲形式結合新的故事題材，無法讓演師的基本功在一齣戲中使觀眾印象深刻；無法讓劇團引以為傲的後場完備，發揮極大的功力，豈非可惜之處？

布袋戲劇場化，改變過去主演為編導的模式，但在編、導、演分工明確下，似乎可以思考不只關懷彼時這片土地的歷史、時事議題，亦能復刻轉化布袋戲的站頭，成為開創的墊腳石，讓觀眾從新意中看見布袋戲精粹的傳承技藝。