

2015 表演藝術評論人專案《兒童劇場美感意境的發現》

第一期結案評論(2015.07~2015.12)

謝鴻文

1. 為生命編織的美麗謊言——《走在鋼索上》

演出：智利多布雷劇團

時間：2015/07/11 14:30

地點：水源劇場

兒童劇要說故事，但說的故事，若不只是故事，還能觸動兒童心理狀態的象徵，使他們心中的意識圖像開始產生變化，進而幫助他們釋放他們情緒內在驅力（drive）衝突時，這樣的故事我們就可以說它具有療癒效果。

在兒童的生長經驗中，由於一直處於被大人馴化、教化的身體建構，進而期待他們走向成熟社會化；然而，大人這麼理所當然的教養認知，也往往忽略了還孩子做孩子的權利，忘了真切看見他們表達喜怒哀懼的種種需要，而急著用大人的眼光與標準，將他們的情緒表達需要壓制下來了。比方孩子傷心、受挫、委屈時候的哭泣，不但不給撫慰，男孩更常被要求：「不准哭！」或「男生不要那麼愛哭！」又如孩子承受恐懼時，得到的回應常常是：「沒什麼好怕的！」或「你要勇敢！」如果我們大人願意多花點心思，先別急著去壓抑不平靜狀態下的孩子，將會更清楚透澈地看見孩子情緒內在之流需要被疏通往何處流去。

我先岔開《走在鋼索上》這齣戲本身，會談論兒童心理需求，其實還是扣住這齣戲中的題旨延展的。《走在鋼索上》敘說死亡，不可否認仍有許多家長老師，乃至兒童劇場工作者，依然認為是兒童不宜的議題。但這是大人自我意識的受限，卻要孩子也跟著自縛在一個看似安全卻保守的繭裡，我們是要讓每個孩子都成了不食人間煙火的古墓派嗎？兒童作為一個體生命，既然是生命，生命的死生循環無可避免要去面對。就算不去看個體自我，那麼其他生命的存在，一樣會去看見他的欣榮與衰亡啊！

死亡不是不能談，而是要看創作者如何談。也唯有坦然、理性、平靜面對這議題，我們才能學習到更從容安定於當下，珍惜生命擁有，這是我們要教給孩子

體驗很重要的生命課題不是嗎？所以像《走在鋼索上》這樣的兒童劇，願意正視此常在的生命課題，我是欣然樂見的。

然後我們來看看這齣戲如何說故事。就表現形式而言，採用了動畫與偶戲融合演出，在當代劇場此手法已不算新鮮，所幸這齣戲的動畫沒有喧賓奪主，恰如其分的與偶戲交錯疊合，推演著故事演進。例如戲中爺爺帶孫女埃思梅去海邊，幾個浪花拍打沙灘的鏡頭之後，回到偶戲，埃思梅央求爺爺背她，爺爺做了，但爺爺說埃思梅長大了快背不動，開玩笑要換埃思梅背爺爺，埃思梅也答應，結果卻連抱都抱不動爺爺。操作爺爺和埃思梅的偶師，完全把祖孫倆人身體接觸那種親密相近真切呈現，呼吸與情感流動在劇場內令人低迴沉吟不已，若光靠動畫持續描繪情感力道恐怕有所不足。

埃思梅總是在夏天暑假來爺爺家度假，但奶奶今年不在了，埃思梅問起，爺爺總是迂迴的編造美麗謊言，一會說她去一個很遠很安定的地方旅行，一會說她跟一個馬戲團去看表演。埃思梅不停問為什麼，她想知道奶奶為何獨自前往？她想知道爺爺何時可以帶她去？爺爺的態度就是曖昧猶疑不說破，也不拒絕，這種態度就像走在鋼索上，需要一直保持戰戰兢兢，每一句話都說得危危顫顫，小心翼翼。戲中埃思梅看起來是一個極有教養、端莊乖巧可愛的女孩，雖然無法再見到奶奶，也去不到爺爺編造的地方，但她小小的心靈似乎一直感覺奶奶仍在。小小的箱型舞台是爺爺的家，那小小的黑箱世界也是埃思梅的心靈世界投射，在暗中，點有溫暖的微光，所以埃思梅沒有那麼傷悲，或憤怒奶奶不在爺爺又不帶她去找奶奶。

有一場埃思梅睡不著的戲，她爬起來要爺爺說故事給她聽，要像以前奶奶給她說故事那樣。只見爺爺不慌不忙，慢慢走到埃思梅床邊，摸摸她頭髮、摟摟她肩膀，每一個細膩的動作，都讓人專注屏息，著迷於偶戲既真實又夢幻的表現特質。

故事最後，動畫影像停格在埃思梅畫的一張畫，畫中有爺爺、奶奶和她三人甜蜜和樂的樣子，畫被貼在冰箱上，冰箱旁則是一個瓦斯爐正在煮水，水壺水已沸騰，冒著蒸氣熱煙。一切都是無聲，很安靜、很抒情，卻雋永有味的畫面。

其實整齣戲至此故事描述都很抒情平靜，毫無跌宕起伏的轉變，可是看見水之沸騰，為何我們情感能跟著波動起伏呢？我想是因為在那些生活物件中，使我們看見情感的溫度，聯繫著記憶，未曾散去消逝，如同克蕾兒·馬可斯(Clare Cooper Marcus)《家屋，自我的一面鏡子》書中所言：「家屋除了是日常生活的功能環境（functional settings）之外，還容納著記憶的收藏品。物件、圖畫、家具、海報、裝飾品——這一切都使我們憶起生命中重要的人、地點、階段、經驗以及價值。」這段話可說是這齣戲最好的註腳了。

至於爺爺的謊言最後是否被戳破了，留下的想像空間頗耐人尋味。倘若那張畫代表埃思梅知道真相後的想念，那表示她的思念也有了宣洩；相反的，若爺爺還是沒告知真相，可是從埃思梅和爺爺互動的點點滴滴，以及尾聲那個恬淡又幸福的畫面所昭示，我相信埃思梅他日知道奶奶過世後，悲傷也能得到療癒的。

2. 看夢境演示——《格林童話森林》

演出：西班牙動力核心劇團

時間：2015/07/14 14:30

地點：水源劇場

英國作家菲力普·普曼（Philip Pullman）在他重新改寫的著作《格林童話》序言中提到：「迅速是童話故事的一大美德。優秀的童話故事通常以夢境般的速度，一個事件銜接到另一事件，該提的情節才會停下來說，其餘一律迅速帶過。」這段話幾乎可以用來概括《格林童話森林》這齣戲的美學特徵。

《格林童話森林》萃取了〈睡美人〉、〈青蛙王子〉、〈拇指姑娘〉、〈白雪公主〉、〈糖果屋〉、〈小紅帽〉等童話的角色、情節的部分元素，用意不在揉合像電影《魔法黑森林》那樣說出一個新的故事，而是完全展示了後現代的拼貼手法，輔以視覺效果瑰麗豐富多變的光影與偶戲，以及一些象徵意味濃厚的道具（如紅氣球），擺明讓觀眾眼花撩亂的看見格林童話如影像快轉，再從浮光掠影中拾掇，自行綴補齊備。這種快速流轉殘存印象的標記，本質上更接近夢境，所以我認為，這齣戲更像一個有關格林童話的夢境演示。

這場夢境演示，理所當然始於一片漆黑，音樂洩洩進來後，樹姿光影浮現，一位女演員隨後動作輕盈出現，引領觀者走進森林，但這片森林一開始給人的感覺並不陰森可怕，而是瀰漫著靜謐氣息；當然，我們也好似被引領走進一個夢境裡去了，但夢境並不黑暗詭譎，而是漸漸顯露斑斕色彩，隨後看童話角色活過來。

值得注意的是全劇音樂採用拉威爾（Maurice Ravel）的《鵝媽媽組曲》，這首經典名曲，靈感本來就是從貝洛（Charles Perrault）等人的童話創造而來，飽含童話的純真幻想，曲式編排、樂器使用，皆能巧妙營造故事需要的氛圍。例如第一段〈睡美人之孔雀舞曲〉，開頭長笛吹出十分祥和安靜，又帶著微微悲傷的樂句，彷彿寫照睡美人沉睡百年不醒的狀態，一下子便把人拉進戲中/音樂中的童話異想世界。有趣的是，若讀過《貝洛童話》和《格林童話》，可以參照比較兩書搜集採錄的〈小紅帽〉等諸多相同的童話，但是編寫的情節卻有別，主旨思想亦因此形成分歧。同一文本的詮釋衍生多義，同樣可以用來關注在《格林童話森林》這齣戲上，除了前述如夢境的演示，更著重在舞蹈肢體的表演，兩位演員用其訓練有素的身體，時而優雅舒緩，時而輕巧曼妙，時而步履沉沉，緊扣著音樂拍子，把用到的格林童話角色一一操演成刻記著童話光澤的身體詩篇。

換句話說，演員舞蹈的身體成為直觀對象，故事的敘說反倒變成其次。舉例來說，當我們看見用黑色垃圾袋製成的大野狼出現，這個物件偶，張嘴做出將頭戴紅色頭套的女演員撲食的動作後，女演員旋轉身體的姿態，大野狼瞬間和女演員融為一體，女演員再把大野狼的頭拆下，大野狼不再是獨立存在的角色，那個黑色垃圾袋反倒成了女演員的衣服了。這段過程，完全考驗演員身體與物件如何協調創造出創意與諧趣，是不是要真的要演出小紅帽的故事，已經不是最重要的

事了，因為小紅帽故事中的奶奶，並未在這齣戲中現身，自說明這齣戲不想只是原原本本的說出一篇又一篇格林童話而已，雖然如此，卻從不妨礙觀賞的興味。

散場後的劇場景觀，亦是觀眾構成這齣戲此時當下的一部分。我們可以看見許多小朋友興奮地指出看到哪些格林童話，並追問爸爸媽媽還有哪些格林童話是他們沒說到的，這一方面可見格林童話已是全世界人類共有的文學資產，孺子老嫗耳熟能詳；另一方面可以說戲尚未真正落幕，正由尚未抽離的觀眾持續參與創造，反觀國內兒童劇演出散場後多半只聽到「好看」、「不好看」、「好好笑」這類膚淺的評價而已。對我而言，這才是真正的互動參與，是孩子在與戲未完成的對話。

3. 靜謐之外——《大海呀大海》

演出：飛人集社劇團

時間：2015/08/22 14:30

地點：牯嶺街小劇場

《大海呀大海》是一齣很安靜、很安靜的戲。

它的安靜，從一個男子在浴室的奇思幻想開始。男演員穿著睡衣，睡衣內又搭著衣物，頭戴著一頂誇張俗氣的爆炸捲髮，造型很不寫實，但又要去模擬早起日常在浴室內的盥洗等動作，編導夏夏似乎有意讓男演員一直處於未睡醒的恍惚狀態，做什麼事都不順手，好讓後面的海底幻想合理化；可是男演員卻選擇默劇逗趣表現，很清楚的算計著動作要誇張到甚麼程度，何時動作要停止轉身去做下一個動作，於是這場戲就充滿形式與意念衝突的荒謬不和諧感。

所幸，荒謬不和諧感也僅止於此。接下來從海潮音效浮現，浴簾上如海面光影波動開始，導入偶戲部分演出後，我們彷彿隨著偶，從大海與陸地接觸的地方，逐漸進入大海，看見海底的繽紛世界，再潛入更深的深海，就真的是一以貫之的抒情安靜到尾聲了。但讓人心生疑惑不解的是，為何偶的造型和方才男演員的外型不吻合，難道海底幻想是另一個人的幻想？

如果暫時拋棄這個疑惑不管，就海底幻想的鋪陳來說，完全沒有情節可言，乍看宛如有一台攝影機，為我們拍攝了一部海洋紀錄片，而我們觀看，再讚嘆海洋之美麗！在戲中確實有呈現出海底珊瑚礁的美麗，由浴缸浮起一座礁岩，然後有逼真的彩色珊瑚，一朵一朵，一叢一叢的長在礁岩上，這一段的確有造成一些驚喜感，但這種驚喜感在其他段落卻隱而不見。

《大海呀大海》做為飛人集社劇團「偶愛自然」系列的第二部作品，石佩玉、許乃馨設計的偶精緻不在話下，我可以清楚感覺到創作者想要讓現代親子重拾親近自然的感動，那份心意美好又純粹無須懷疑，且節目單上也用溫暖的語調寫著：「海有多遼闊，我們的生命就該有多遼闊；海有多深，這個世界愛我們就有多深。在又深又廣的海洋裡，蘊含著許多我們仍未知的密語，在海與岸之間的交疊中輕輕地傳唱著。」這段文字具有正念力量，若流淌進現代普遍存在的「大自然缺失症」(nature-deficit disorder)孩子心中，引發性靈與身體回歸自然懷抱，也能挽救生命虛弱貧乏的創造力，如同寇波(Edith Cobb)《童年想像力生態學》書中的研究證明，兒童走出去和超越自我的能力，是由孩童時期感應自然環境的可塑性發展起來的。

既然自然能夠刺激感官，調節身心健康，引發創造力，那麼回到這齣戲來看，要引發觀者擁有對海洋的愛，其實是比較難驗證是否可行的命題，不過傳播善的理念永遠都像種一棵種子，只能期許等待發芽那天，但時間要多久誰也說不準。至於對感官的刺激，不論光影或偶的表演，略為可惜的是提供舞台上「展示」的功能而已，動態變化性不夠，節奏遂偏單調，比方前述珊瑚出現，剛開始還有驚喜，但人偶與珊瑚之間，除了游近的動作，沒有進一步表現出任何興奮激動情感。而珊瑚的生命動感，也絕對不應是靜靜地存在，它和魚的共生互動，這些能真切

體現海洋生態面貌的動感，是這齣戲裡最匱乏的。

也因為這種匱乏，當戲演到深海，如水母等生物會演化出發光能力，吸引其他浮游生物或魚類前來，成為生存的食物。暗黑的舞台，有燈閃耀的水母偶，卻有孩子看錯直言：「是章魚耶！」若演員能臨機應變，順勢而為的讓水母的樣態、習性表現得更具像清晰，甚至演繹出生物鏈的動態情節，就不會停留在「看見」水母這個層次而已。因此，戲演到越後面，竟使人有種錯覺覺得我們並非在看一部海洋紀錄片，反而更像是身在海洋館內，隔在強化玻璃外「看見」海洋生物，但看不見真實有活力的海洋。

尾聲，人偶回到陸地，向海洋揮手道再見。人偶幾個碰觸陸地的細膩動作，有種回到現實世界的安心，戲在此安靜做結。可是對觀眾來說，疑惑卻又浮動洶湧起來，第一場戲中的男演員呢？為何他就這麼憑空消失，有頭無尾？所以我說這是一齣很安靜、很安靜的戲，但除了展示海洋的靜謐之外，海洋更寬闊的動態面貌全消失，那麼這齣海洋的美麗幻想曲不免流於貧血蒼白，失去生命力。

4. 門，是人心的隱喻——《豬探長秘密檔案 3——棋逢敵手》

演出：如果兒童劇團
時間：2015/08/29 19:30
地點：城市舞台

《豬探長秘密檔案 3——棋逢敵手》開場近十分鐘，很大器的為我們示現了導演駕馭大型舞台，指揮調度的嫻熟能力。我們也看見了設計繁複，外觀精緻的詭皮城堡佇立旋轉舞台上，多重的門形成鮮明的印象；當管家和僕人幾個配角嘖嘖喳喳出場，迅速推進劇情的懸疑發展，穿插豪華歌舞堆疊氣氛，緊接著幾位被邀約到城堡作客兼辦案的關鍵人通通出場亮相，在最短時間內揭開事件目的，所有人物瞬間變成了棋盤上的棋子，一步步驅動著黑暗心理的衝突，攪動了人與人之間的表面和諧。

就這幾分鐘之內，《豬探長秘密檔案 3——棋逢敵手》可說是沒有失誤的精準，把一切該吸引觀眾的元素都關照到了。但也因為前面太緊湊好看，接下來的 130 分鐘，反倒有些拖泥帶水的冗長，尤其是歌舞的必要性，在我心裡存有一個大問號。一般而言歌舞是用以推進情節，映襯角色情緒，可是若歌曲調性都太雷同，不免讓人聽來疲乏，且其中有一場歌舞，舞蹈採用探戈，歌曲並非探戈曲風，於是畫面看來十分不和諧，存在的意義便會叫人質疑。

畢竟這是給兒童看的偵探故事，必須具備周詳的邏輯，清晰透徹的分析推理，因此劇情上長出的花花草草，每一處都要小心察覺整頓或裁減，時間長度的拿捏也是可再商榷的。檢視幾處有問題的劇情，例如被冤枉的紅狐狸，不請自來的混進入城堡裡，想找出陷害她的兇手，但她和豬探長若敵若友的關係牽纏著劇情節奏，為何她一下子要給豬探長鑰匙，一下子又假扮他人欺騙豬探長，紅狐狸因何產生內心與行動的矛盾，劇情上卻交代不多。紅狐狸看起來像掌握了確切線索，掌控著局面，可是最後真正破案的又不是她。

可以理解劇本也許想藉此讓紅狐狸的角色心理更複雜，不是好壞截然二分，然而有些地方是可以再描繪細膩一點的，比方紅狐狸的扮裝，前面她既然被豬探長識破過幾次，照理以她的聰明應該要記取教訓，使下次的扮裝更完美無破綻，可惜沒有！其次，有一場戲她只是穿過一個門，原先的扮裝又變回原樣，這裡處理的速度太匆促，別說觀眾容易疑神驚詫，就戲的合理性來說，也讓原先寫實推理的基調突然變成魔幻，以為紅狐狸有魔法了。

還有個該要更深入鋪陳，卻沒處理好的橋段是豬探長突然被害眼睛瞎掉，然後不到幾分鐘時間又突然得到紅狐狸給的藥吃了就恢復視力，讓故事中的英雄受苦受難，絕對是營造戲劇張力不敗的原則，可是過程急轉太過快速，倒有些荒謬了。說到豬探長，這個角色的動物設定是豬，顛覆了傳統兒童故事中豬總是好吃懶做、呆傻不愛乾淨等刻板印象，角色設計有新意。不過在這齣戲中，她也遇到一個強勁的對手——毒物學專家，她是一隻臭鼬，本身會釋放異味，用以和毒物研究做連結，亦是種巧妙有意思的角色設計。她在初次和豬探長相見時，為表現權威給予的下馬威，從豬探長身上做了幾個推理，完全印證豬探長剛經歷過的事情，自信神氣表露

無遺。然而隨著她失憶的秘密揭發，她的自信神采立刻消失，慌張失措起來。換言之，香格里拉對自己的掩飾，亦像她無聲無色的臭味可以隨時保護她。

不過整體說來，這齣戲的劇本還算是扎實，結構完整，沒有像當前台灣許多兒童劇的通病，常陷溺在「愛」、「勇氣」、「自我認同」等議題上，卻又無法開展出深義，遂常流於膚淺表面。而這齣戲最教人感到難受的是燈光與動畫視效，燈光太過頻繁變化的絢爛色彩，加上不時使用旋轉霓虹燈，搞得像在 KTV 一樣，至於背幕投影出來的動畫視效，也經常是抽象圖案的擴散，顏色同樣鮮豔，當影像與燈光不停疊印在白色的詭皮城堡上，甚至演員臉上、身上，因此對舞台與表演產生嚴重的視覺干擾。

不得不提詭皮城堡中一道道的門，開掩閉合旋轉之間，呈現的不只是追逐、尋找、躲藏等行動而已，它更是人心的隱喻，人心架設的每一門，因懷疑而關閉，因狡詐而故意開啟來個引君入甕，也因放心而全然敞開，開門關門俱反映了人性。說穿了，所有的偵探故事，不就是為我們打開一扇門，進入到人黝暗的心理世界去嗎？

5. 由小觀大的寓言——《搞怪精鄰》

演出：以色列生命力劇團 Nephesh Theatre

時間：2015/09/19 14:30

地點：新北市中心演藝廳

有一種搞怪，內在精神其實是很嚴肅的，《搞怪精鄰》就是這類型的創作，表達出來的形式看似輕鬆把觀眾逗笑，但其意圖當不止於此。

來自以色列的生命力劇團(Nephesh Theatre)，成立於 1978 年，簡介資料說他們的作品向來著重反映多種信念，其中多數是描繪以色列社會內部的差異性，強調必須擁有共同的語言和橋梁，才能實現相互尊重。印證《搞怪精鄰》這齣戲，亦是十分契合的。

戲開始，我們看見白色布幕後，亮起一個光圈，隨之一個人影出現，左右張望中流露出幾分諜對諜的感覺。隨之演員 A(戲中無名字，姑且這樣稱呼)走出來，從他的穿著打扮看來，還有他在家轉收音機聽歌劇，揣想是比較中上階層身分的人，個性與生活模式都很正經八百。演員 B 則剛好形成反差，他看似一般上班族，服裝與生活呈現休閒風格，性格上也顯得隨興自在。新來乍到的 B，種種誇張乖違的行為，干擾了 A 平靜高貴的生活，為了報復 B，A 每天像鋸木頭一樣，拉著甚刺耳難聽的小提琴，不服輸的 B，也拿來電鑽達達達回應……。這齣戲就在這般你來我往，你出招我拆招，最後竟因一個被拋棄的嬰兒，讓兩個大男人剛直的心在照顧嬰兒中融化，兩人握手言和，從此和平相處。

毫無疑問的，嬰兒在這齣戲裡扮演著潤滑的角色，用他的純真對照兩個成人的世故；而這個角色的存在，不僅是現實意義中的人，更具有宗教中天使的象徵，在 Miranda Bruce-Mitford & Philip Wilkinson《符號與象徵》一書中就指出，猶太人、基督教突擊伊斯蘭教的穆斯林都是天使為上帝的傳訊者，認定他們是超乎人類的精神存在，是人類與上帝之間的傳遞媒介，將上帝的意旨反映給人類。以色列這個國家做為宗教的聖地，宗教的符號與象徵徹底滲透在社會文化日常根深柢固，加上與鄰近中東國家經常有戰爭，對永世和平的渴望自不在話下。

如果進一步再思索，嬰兒是一種無語言的生命個體，或者說嬰兒必須隨著身心成長漸進「獲得語言」(acquiring language)，美國語言學家詹姆斯基(Noam Chomsky)把兒童中樞神經系統中生來便具有一種「語言獲得裝置」(language acquisition device)比喻成一個盒子，外界的語言經由耳朵進到這個盒子，日後再從這盒子裡輸出，形成語言的生成文法。透過詹姆斯基這美妙的比喻，再回過頭來看這齣戲中也刻意將兩個成人演員的語言抽離了，他們開口咿咿啊啊的表達狀態，不就像是嬰兒嘛！換言之，他們的不和互鬥，暗喻了比兒童還幼稚的心智；也只有接觸到比他們聖潔純真的嬰兒，三者的語言遂有了共同交集，當然也有了愛。

不得不承認這齣戲，即使是在無語言演出狀況下，一點也不妨礙觀賞的樂趣，兩位演員在對立爭吵的情節中，一直運用肢體的幽默與想像，牽動著觀眾的心去同理、投入。例如 B 拿了 A 的蘋果，咬了一口後突然舉起蘋果說出一個音似「iPhone」的詞，咬兩口變成「iPhone2」，然後就把蘋果丟下不吃，這一方面似在作弄 A，

另一方面又像在嘲弄「蘋果公司」，莫非這是一種有意或無意對資本主義商業巨獸的一種不屑挑釁嗎？

當然，兒童觀眾不會看出這層意涵，純粹接受演員動作營造的喜感也能過癮看完整齣戲。而我由小觀大所見，走向從社會、政治、文化的脈絡裡去提挈寓意，看著看著就把這齣戲看成一則其實頗沉重的寓言了。

6. 宛如海島上拂來微風——《南方小島的故事》

演出：偶偶偶劇團

時間：2015/09/26 19:30

地點：桃園市政府文化局演藝廳

偶偶偶劇團的「文學劇場系列」，之前曾演出過《我是貓》、《湯姆歷險記》等外國名著，直到 2014 年首次相中改編演出台灣本土兒童文學作家林鍾隆的作品《蠻牛傳奇》，《南方小島的故事》是偶偶偶劇團再次慧眼獨具，選擇林鍾隆很珍貴的一本日文繪本《みなみのしまのできごと》改編而成。《みなみのしまのできごと》這本繪本是 1976 年 9 月由日本學習研究社出版，從未在台灣翻譯出版過，首次在劇場呈現意義非凡。

《南方小島的故事》應用說書的結構，讓新增的說書人角色融入劇情中，一邊說書同時，一邊引領其他演員佈置出充滿南洋風情的舞台布景，同時介紹現場演奏的樂手出場，接著故事中的角色也一一出場。所有的角色都是非人的偶，馬、牛、老虎、火雞、鸚鵡、孔雀登場的一剎那，明麗鮮豔的色彩，大眼睛逗趣討喜的造型，加上各自被賦予一個聲音或動作表現特色，例如鸚鵡會不斷重複唸著：「可愛！可愛！」，火雞總以搖屁股先示人，使人看了便心花朵朵開的喜愛。

而故事中的主人翁男孩小童，這個偶的外型一眼便可傳遞小童有點調皮好玩，又不失天真可愛的內在特質。在說書人還在介紹其他動物時，小童已耐不住性子先跑出來亮相，不時嘻嘻地笑著，擺明是在和說書人玩遊戲。遊戲是兒童文學、兒童戲劇重要的美學特徵，但遊戲必須內建於創造力、想像力兼備的基礎上去完成。小童自我創造的遊戲，很符合兒童審美情趣，同時勾引兒童觀眾對接下來劇情的期待。從中我們亦可看出小童與島上動物和諧愉快的相處，親密融合，這部分的鋪陳，補足了原作中沒描寫到的日常互動，也為之後小童能向動物順利借東西的原因埋下伏筆。

小童這個偶的形象被創造成沒穿鞋，赤腳一方面符合小島原始簡單的生活風貌，另一方面突出他的自然野性。亨利·吉勃遜(Henry William Gibson)《男童學或男童分析》一書一再指出男童天生具有陽剛、野放的特質，因此申述男童的教養應當重視戶外生活的體驗和磨練。但這本書引發的批評，來自於野孩子這種對男童形象的刻板定型，忽略了性別氣質流動的可能，也忽略了性別氣質在社會環境、家庭教養的方法不同下會產生的異質，當然還有先天的心理因素也會使男孩不必然都像野孩子。

不過原作或這齣戲中，小童並未被偏狹的塑造成野孩子的單一樣貌；相反的，小童還有他甚溫柔、體貼、細心的一面，例如他觀察到相依為命的媽媽每天都很辛苦工作，為了逗媽媽開心給她一個驚喜，向動物朋友各自借了一個身上的東西打扮自己，於是馬的耳朵、牛的角、老虎的毛皮、火雞的下巴肉垂、鸚鵡的嘴、孔雀的羽毛，從原來身上拆卸下來(由此可見偶的設計也頗費巧思)，再裝扮在小童身上。小童全身一下子背負那麼多東西，頻頻重心不穩快跌倒，看起來又滑稽又可愛。

故事的精采轉折，就在媽媽被小童的怪模樣嚇暈了，連醫生也被嚇昏過去，小童又趕緊去還動物朋友身上的東西，遇到沒有嘴不能說話的鸚鵡，咿咿呀呀的又衍生出許多笑點。編導孫成傑完全掌握住這個故事種種吸引人的可愛元素，在舞台上戮力展現出一股清新不造作的氛圍，宛如海島上拂來微風，吹送著怡悅。

現場演奏的音樂豐富有層次，不管是襯托配樂、模擬動物聲音，周建勳操演各項樂器不疾不徐，也讓看這齣戲猶如聆聽一場音樂會，多添幾分迷人色彩。可是說書人身上背的烏克麗麗，除了出場時彈奏吟唱過一次，其他時候只是一個背在身上的道具，沒能繼續彈奏穿插在各場適當段落，不免可惜！而我認為這齣戲的演出，若能採用環境劇場形式，或者設計成環形劇場，舞台區被觀眾包圍著，或許更有海中小島的情境況味，觀眾與偶的距離更近，也更能感受偶的生命在演員嫻熟的操作下如何活起來吧！

7. 薪傳澄淡精緻的古風——《長生不老的秘密》

演出：九歌兒童劇團

時間：2015/10/25 14:30

地點：台北市政府親子劇場

九歌兒童劇團創團團長鄧志浩(現任「只有偶兒童劇團」藝術總監)，在九歌兒童劇團屆滿 28 周年之際，也是他個人 60 歲生日之時，回歸九歌兒童劇團許願為孩子創作一齣「樸拙優雅」的兒童劇。這至美的心靈，美麗的承諾，具體兌現在舞台上的一切，確確實實讓我們看見了一個創作者反璞歸真的生命理型，依此信仰為準則，在《長生不老的秘密》這齣戲中實踐的淋漓盡致，情韻深長動人。

這齣戲不論外在形式或內在意涵，可以說是在中國古典美學精神中開展出來的。例如水墨繪圖屏風般的佈景，簡淨淡雅點綴在舞台上，再加上泛黃的燈光投射，展陳出一種若隱若現不直露的意象；而這種若隱若現的含蓄屬性，不僅表現於舞台設計，也見於情節和情感的鋪陳，例如皇帝征戰勝利歸來，他與皇后相見肢體間的互動，綺衣羅衫相親，沒有過多纏綿交觸，委婉不迫，多在眉眼間傳遞情致綿綿無盡。

又如皇帝從天神那得來長生不老的秘密——隱身衣，第一次在森林使用它，逃過一劫，卻失去了心愛的白馬。緊接著第四場，皇帝和皇后遊賞花園，但湖景雖秀麗，皇帝仍心懷拂鬱，尚未從喪失愛馬的悲傷中抽離，那是一種良辰美景奈何天的傷感瀰漫，透著幾許《牡丹亭·驚夢》中「朝飛暮卷，雲霞翠軒；兩絲風片，烟波畫船，錦屏人忒看得這韶光賤。」的感嘆，那杜麗娘的感嘆，嘆韶華消逝，卻直至二八年華才目睹後院姍紫嫣紅開遍，被消磨的不僅是時光，還有多少情性的自主權利。而《長生不老的秘密》一劇中皇帝的感嘆，不止是時光流去思念傷感仍在，更已隱隱洩漏對天意命運無法掌握的無奈，才能為第三次死神上門來做出的決定轉折埋下伏筆。

皇后為安慰皇帝，唱歌解心煩，吸引湖裡紅魚游來。紅魚其實是死神的化身，再一次要來奪皇帝的命，皇帝皇后夫妻倆和轉化人形的紅魚搏鬥，透過精心編排的舞蹈，典雅流轉，沒有誇張扭動的身體，反而是以紅魚下裙可以拉伸的彈性布輔助，一層一層做出慌張、痛苦、及至被吞噬殞滅的掙扎，內在情緒張力湧動，更勝直接大動作肢體的舞蹈裸陳。

同樣是有舞蹈的幫襯，皇帝與士兵在戰場和敵人的殺伐打鬥，完全採用慢動作表現，那當下不見強烈、快捷的殺戮氣息，演員的身體已不再是功能性的身體，而是在舞蹈中的審美身體，因為動作之慢，才能將每一動作分解的清清楚楚，刀如何上揚，身體如何閃躲或抵擋，全被柔軟美化後辨分明。在普遍講究聲光刺激，所有動作都要誇大做足做滿的台灣兒童劇場表演中，這樣的編排真的是不同流俗，完完全全呼應著「樸拙優雅」的創作理念。

我認為這齣戲每一個部門設計環節，乃至演員的表演，都接近無可挑剔的契合導演「樸拙優雅」的美學觀。前面已列舉過一些例子，我們還可以再從偶的設計來分析，戲中的馬、紅魚、死神原型都是用竹架為骨構建，紅魚、死神還有罩上若干外衣，紅魚更像一盞燈籠發光絢美，但在竹之本質構成下的造型的確是樸拙優雅的；至於馬的造型，更是完全赤裸裸的竹架而已，簡單卻不失生動，換言之，物象之樸拙，可是只要轉化運用恰當，拙而奇、拙而巧的審美效應依然可以產生。另外值得一提的是，這齣戲的戲偶設計孫成傑(現任「偶偶偶劇團」團長)，

同樣是九歌兒童劇團創團元老之一，他和鄧志浩的回歸參與製作，更讓這齣 1996 年演出過的經典舊戲，多了幾分薪傳的意味。台灣兒童劇場的創作從來不乏新人加入，但最欠缺的正是這般誠摯為孩子做戲的藝術理念可以在同一個劇團一代又一代的傳承下去。九歌兒童劇團能屹立不搖 28 年，這齣戲能雋永有味相傳，全都是靠著這份精神聯繫。

再看見演員服裝呈現的唐代風韻，不禁想起唐代司空圖《二十四詩品》論詩崇尚「自然」的意境生發，要能「如逢花開，如瞻歲新，真與不奪，強得易貧。」更在《與李生論詩書》裡讚揚王維、韋莊的詩是「澄淡精緻，格在其中」，從 1996 年的《皇帝的願望》至今天的《長生不老的秘密》，亦可說是一種「如瞻歲新」，表現手法有異，但內在精神仍傳承著古風。這齣戲的說書形式攸關著此美學觀念的印證：從頭到尾都在右舞台前說書的鄧志浩，他的說唱情緒跌宕起伏，真情流露不假作，用月琴但唱唸以國語，隨順自然不強造，絲毫不影響曲詞與旋律的韻味。加入頌鉢的現場演奏，更把音樂的精神提升至很宗教靈性的層次，平靜觀照著這個故事嚴肅的生命無常議題。

生命無常的深遠意義，能不能振盪至孩子心裡，其實我們不用急著想從孩子身上知道答案，還是回到戲尾聲想想小王子登基當皇帝後，他能從父王、母后都不在世的巨大悲傷中振作，以清脆笑聲俯瞰臣子時，珍惜當下的心境已自然體現，我們不也是應該如此讓孩子理解生死往復循環之後，學習珍惜當下的道理呢！

8. 虛幻的震撼感人與勵志冒險——《龍騎士》

演出：蘋果劇團

時間：2015/11/7 19:30

地點：中壢藝術館

台灣兒童劇有一些很奇怪，也很可怕的「傳統」，這些「傳統」包括刻意互動、

尖叫追逐、演員故意跌倒、故意裝傻左右不分、明明人站眼前卻故意假裝看不見……，這些看似滑稽搞笑，實則是愚昧耍笨的低級表演，卻是許多兒童劇未進化的致命傷。很不幸的，《龍騎士》這齣戲，除了沒有互動之外，其他幾乎都具備了。

不過這齣戲更明顯，也是注定失敗的缺失，就是它的劇本，先天殘缺不全，邏輯不通，情節跳躍無一貫性，人物塑造模糊簡略，縱使導演努力想幫它化妝遮掩，可也力有未逮。

這個故事是這樣的：在一個王國裡，士兵撿回一顆魔龍的蛋，可是卻把它當寶石守護。一個生物學家突然跑出來，告訴壞蛋皮老大和他兩個跟班，傳說這是一顆可以許願的寶石，導致新生貪婪的皮老大他們決定去偷蛋。偷得蛋之後，不久蛋破裂，小魔龍冒出來，皮老大手下之一的小冰冰，意外發現只要抱住小魔龍，小魔龍就會不吵不鬧乖乖聽話。皮老大利用小魔龍在王國裡大肆破壞，國王束手無策之時，皮老大心懷不軌的獻策，請國王頒布命令徵召勇士組成「抓龍特攻隊」打敗小魔龍，勝者可獲封「龍騎士」榮譽，並娶得美麗的大公主。小魔龍現身的混亂中，小魔龍媽媽亦出現，皮老大的詭計被識破落荒而逃，愛慕公主的旅人迪芬多英勇上前卻不敵小魔龍媽媽，此時另有一個神秘的勇者挺身而出馴服了小魔龍媽媽，這個勇者竟然是小公主假扮的，最後迪芬多被封為「龍騎士」，也贏得小公主芳心。

仔細思考這個故事哪裡出錯，首先是編劇不知該說是太過天真，或者是在愚弄孩子，竟一廂情願的把魔龍蛋和寶石連結起來，內在的邏輯是什麼？完全讓人摸不著頭腦。而且魔龍蛋是偶然被撿回，怎麼就被賦予了好像存在已久，所以有可以許願的傳說，如果真有這種傳說，魔龍蛋豈不是早被其他人撿走了！這些情節思維不周一路牽強延續，沒想到還無來由冒出一個生物學家，

她莫名其妙地去跟皮老大他們說魔龍蛋的秘密，角色行動動機，在這裡完全無法讓人信服她為何這麼做。而後，這個生物學家沒甚麼台詞與戲分，淪為像跑龍套的角色，只是在「抓龍特攻隊」裡負責尖叫逃跑而已。

還有一個很多餘，也不知其所以然的角色是地質學家。這個地質學家也是突然冒出來，跟皮老大他們解釋地震來臨的防震知識，接下來他的功能也跟生物學家一樣，連當一個花瓶都稱不上。這齣戲插入這段防震知識，但情節前後的因果，沒有任何線索貫穿，就是硬套，完全破壞戲的節奏。

故事往下推演至「抓龍特攻隊」的歷險，本以為會有一點點刺激精彩的過程，怎知卻是用略顯粗糙的動畫迅速帶過，一行人在影像前走過沙漠、高山，然後掉入湖底，又上岸，之後紮營，小魔龍和牠媽媽便接續出現。這實在是自廢武功，把這個故事中可以好好經營設計的冒險情節都消除了，看來便覺索然無味。

最後小公主挺身而出解危，翻轉童話故事中女性總被刻畫成柔弱被救援的窠臼，這部分值得讚許一下，可是前面對於小公主為何有此勇氣，少了鋪陳伏筆，轉變得太匆忙無條理。但旅人奧利安這個角色，其個性看不出是陰柔的，不知為何演員在詮釋上讓他變得女性化嬌嗲，不該翻轉的又亂翻轉，用意不明便顯得造

作，甚至是在醜化女性化的男子了。

列舉了諸多劇本失手的地方後，再說一個可惜之處，不同於小魔龍是由人套上偶衣扮演，小魔龍媽媽是大型的充氣偶，初登場時，是很有氣勢壯觀沒錯，然而它也只能定在原位，和「抓龍特攻隊」的搏鬥，只有音效配合，呆板無法動作，劇場的假定性於此建構不出觀眾的審美幻覺，怎麼看都覺得是種大而無當的巨型物擋在前方。

整齣戲看完，再看節目手冊封面的文宣「最震撼感人的勵志冒險歌舞劇」，唉！真是抱歉，恕我直言，我只能感受到這齣戲符合「歌舞劇」，但「最震撼感人的勵志冒險」，則像華而不實的口號，是虛幻的影子而已。

9. 有意味的寶寶劇場——《黑白跳跳》

演出：不想睡遊戲社

時間：2015/11/14 14:30

地點：納豆劇場

0-3 歲嬰幼兒閱讀起步走(Bookstart)從英國發展起來，再推展至世界各先進文明國家，我們對於感官與想像開發的閱讀能力可以在嬰幼兒階段扎根的觀念已

經漸普及後，再來看看愛爾蘭正在進行中的一項提供嬰幼兒藝術體驗的「寶寶劇場」(Baby-Theatre)實驗。2015年9月27日在貝爾法斯特市(Belfast City)有一個盛大的專為寶寶創造的藝術「寶寶日」(Baby Day)，這個節日被認為是一種「希望」。此「希望」不僅是啟發兒童劇場工作者再往下拓展創作，更是奠定寶寶心智成長所需的元素之一。有越來越多研究指出，擔心嬰幼兒沒有記憶的說法是不正確的，相反的，這階段的寶寶正適合接受藝術給予的美麗的、具有挑戰性的、富有想像力的、舒緩的、音樂的、創造性的、令人興奮和平靜之種種感知體驗。會有「寶寶日」這個構想源自當地的一個劇團——Replay Theatre Company，從2011年以來陸續為嬰幼兒創作了《Tiny》、《Babble》等戲，開啟了寶寶劇場新頁。¹

看到這樣的實驗計畫，絕對是讓人興奮與感動的，那麼台灣是否也有寶寶劇場出現呢？有的！就來鄭重介紹一下「不想睡遊戲社」。

這個成立於2012年的劇團，是國內目前唯一一個致力推展嬰幼兒劇場的團體，深信「玩」是學齡前孩子認識世界的重要途徑，不想睡遊戲社不拘泥任何形態的演出概念，從建構故事，表演模式，演出音樂，到服裝及舞台設計，每個環節與細節都是藉由一次次的小實驗或是從日常生活的體驗與觀察而來，這幾年下來演出的《點點子》、《水在哪裡？》，獲得不少好評。

針對0-5歲嬰幼兒的劇場創作，其實是有難度的，它和兒童劇場的創作在內涵、目標、表現形式的設定上仍有些微差異，寶寶劇場首先要考量學齡前嬰幼兒的專注力與審美能力，對於感官與想像的刺激啟發，會更重於用語言演出一個故事；換言之，要做寶寶劇場如果對嬰幼兒的身心發展了解不夠、觀察不深，又欠缺實證的經驗基礎時，恐怕很難做出可以讓嬰幼兒欣然接受、感受的創作。

以此為準則來檢視《黑白跳跳》，這個作品絕對是成功的。戲一開始，一個女演員以蹦蹦跳跳如遊戲中的身體，引導著劇場燈光一個個熄滅；隨著她跳到另一定點，燈光又亮起，霎那間，她彷彿化身一個魔法師，向觀眾施展從現實過渡到虛幻的魔法。燈不急滅，正是考慮到了有些嬰幼兒怕黑的心理；開場如此處理的巧思，反而可以很快營造出遊戲的氛圍，於是就有孩子叫出：「她躲在那裡。」看出女演員好像正在玩躲貓貓，躲進了沒有燈光的暗處，自此投入戲中，得到第一波喜悅，沖淡了對黑暗劇場的恐懼。

接下來，進入了人與光與空間三者之間尋找連結的互動，例如當女演員站在背幕，任一束白光投射在她頭上，再依序往下，或在身體周圍擴大縮小，光在不同位置形成不同的視覺趣味。而女演員適時加入的肢體動作，例如用手要去捕捉光，光就急急溜走，場上所見的這一切，完全引發孩子意興，會不時跟著呼喊：「光在那邊！那邊那邊！」看著一隻隻小手比著前方，忽左忽右，這樣的互動的確關照了嬰幼兒對事物好奇的探索慾望，所以當光不見了，他們又會自然發出：「不見了！」的聲音，那聲音夾雜著疑惑，更夾雜著期待。

¹報導參見〈To the theatre born: Why babies need the arts〉，
<http://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2015/sep/22/theatre-babies-arts-babyday-belfast>.

光在這個作品中，承載的意義已不僅是一種物理現象的存在，不單單是劇場設計而已，我們可以說光其實也幻化成了表演者，在空間中描畫出諸多樣態，在游移、舞動之間，悄然建構了與空間與人和諧的關係，始終像玩遊戲般和樂融融。

對嬰幼兒來說，視覺等五官與外在的敏銳接應感知，這些能力是早於語言而完備的，因此這齣戲大多數時候是非語言，以肢體表現為主幹，在遊戲的情境中孕育自由奔放的想像。最精彩的一段莫過於第二位女演員加入，兩個人一站立，一個躺在腳邊，生動活潑的模擬出人和影子，扮演影子的女演員，必須將時間、動作掌握十分精準無誤，秩序流暢，身體的運動輕巧幾無破綻，看得出花了不少苦功才能排練出此等絕佳默契。

我們理解兒童的成長需要遊戲，劇場本質上就是遊戲，對兒童而言有更多「玩」的特質，但這裡的「玩」，不是刻意丟一顆球(或其它大型物體)給觀眾去滾動才叫「玩」，「玩」理想上更接近內在精神的滿足，引發驅力創造一種具有意味的表現形式，反映出契合兒童的純真美感與情感。所以像《黑白跳跳》這樣能給予嬰幼兒心靈滋養的藝術太重要了，遂讓人更加期待台灣會有更多有心人加入推動寶寶劇場了。

10. 跳脫不出的刻板印象——《糖果屋》

演出：銀河谷音劇團

時間：2015/11/29 19:30

地點：桃園展演中心

銀河谷音劇團的技術與形式承襲自日本飛行團劇團，除了應用大頭套偶表演，也偏好從東西方的兒童文學經典取材改編。改編既是一種詮釋再造的行為，亦是再一次印證創作者如何思想，與經典文本如何對話的歷程。

《糖果屋》幾乎是世界上兒童都耳熟能詳的童話，格林兄弟從民間流傳的故事修

飾成兒童適讀的版本流傳至今。然而流傳久遠的童話，其意涵是否全然符合現在的思想文化，比方說《格林童話》裡諸多女性角色，若是好人多半是嬌弱屈從依附於男性，沒有獨立自主的意識與尊嚴；若是壞人則常常以巫婆形象出現，外表醜惡、內心邪惡……這種種刻板的印象，早已是女性主義研究者常撻伐的問題。

依此觀點來看，銀河谷音樂劇團製作演出的《糖果屋》，並無跳脫這刻板印象，也無力去思考性別角色特質平衡，因此我們就不斷看見戲中的妹妹葛蕾特爾只要遇到困難、恐懼害怕、或耍性子時，會坐在地上哭哭啼啼。兒童劇常要背負教育的功能，此「教育」並非僅止於劇情中傳遞如何學習勇敢、樂觀、互助……等正向的品格；我認為還應建立在整齣戲的每一個細節，一方面提供了美感教育(這也是我們兒童劇最常遺忘的層面)，一方面則是要盡力察覺創作與表演形式上隱而未現的意識，此潛在意識若有盲點、偏見、歧視、刻板、簡化之虞，都應該深掘反思，最後做出轉化，不要再將錯誤的認知行為呈現出來，這也是教育的一個層面，用另一種說法，這屬於創作者的「自我教育」，要先教育自己而後才能教育兒童，免於他們又看見類似這樣的性別刻板印象，不知不覺又掉入窠臼陷阱。

不過，我也不否認，《格林童話》大量表現邪不勝正的精神，歌頌正義，以奉行宗教懲惡揚善的思想為底蘊，刻畫出經歷過中古黑暗世紀後的人們對理想生活的嚮往，這個價值觀樹立，仍不會有文化隔閡，不會有時空的障礙，就比較不會有和現代思想潮流衝突的疑慮。《糖果屋》裡的巫婆，一步步誘引亨賽爾和葛蕾特爾兄妹走入陰森恐怖的黑森林，被餅乾做成的窗、巧克力做成的牆壁、奶油做成的屋頂建構出來的糖果屋眩惑，在飢餓交迫中催發出人性的貪心貪吃，遂迷失心智，成了巫婆的禁臠。當然，依《格林童話》原作所述，巫婆最後會被熱水燙死，罪有應得，《糖果屋》這齣戲必然要讓巫婆有報應，使觀眾心裡得到滿足。在雪登·凱特許(Sheldon Cashdan)運用心理分析方法研究童話的《巫婆一定得死》這本書裡提到：「兒童會在成長的過程中發現世界上充滿了陷阱，想避開重大的危險，就必須學會保持機警。童話故事除了有許多象徵意義之外，也提供孩童學習解決問題的機會。故事主角面對的困境讓兒童了解他們可以運用自己內在的力量，成功解決問題。」亨賽爾和葛蕾特爾兄妹能夠逃脫巫婆魔掌，離開黑森林回到家，便是這股內在驅力的策動。《糖果屋》這齣戲當然不會對此情節做出翻轉，但是對於亨賽爾和葛蕾特爾兄妹的家庭關係倒是有一點更動——他們不再是原作中被狠心父母遺棄的孩子，相反的，開場呈現出一家和樂融融的樣子，雖然也有輕描淡寫出家境並不寬裕，兄妹倆去黑森林的動機就變成了採野草莓回來做料理，原作中更被突顯的遺棄傷痛心理，遂也消失無蹤。

而為了表現家庭和睦，歡愉的歌舞就不能免。然而，演員戴著大頭套，身體的靈活本就受侷限，加上這齣戲的演員身體肌耐力似乎略顯薄弱，感覺動作更顯笨重，聲音亦有阻礙，反而無法體現歌詞中的歡欣喜悅。但舞台景片的華麗繁複，例如黑森林的近景遠景層次分明，加上音效效果掌握良好，氛圍營造得宜。可是除了這些小優點之外，這齣戲整體而言就無啥新鮮吸引人之處，保守有餘而創新不足。

(104)表演藝術評論人專案—《兒童劇場美感意境的發現》第三期成果

11.鬧劇猶如孩子心靈的毒藥《傻豆騎士》

演出：豆子劇團

時間：2016/01/23 14:30

地點：台北市政府親子劇場

文 謝鴻文（專案評論人）

1986年，台灣第一個由基金會支持的專業兒童劇團魔奇兒童劇團成立，當年魔奇兒童劇團演出《魔奇夢幻王國》的節目冊中，藝術指導胡寶林寫道：「現代的兒童劇不再是『成人教、助人倫』的寓言劇，也不是瘋狂胡鬧、低俗粗鄙的開心糖果，創作的兒童劇是一場神奇的喜宴……。」這段三十年前發人深省的宣言，揭示台灣兒童劇的藝術走進一個新時代，指引了一個新的創作方針。

然而，三十年過去了，我們仍不時會看見「瘋狂胡鬧、低俗粗鄙」的兒童劇，仍然把取悅孩子，把搞笑逗樂觀眾當成作戲的最高指導原則。很遺憾看到創團已十七年的豆子劇團《傻豆騎士》這般竟還沉溺在瘋狂胡鬧的兒童劇，實在讓人坐立難安，心裡頻頻質疑：為什麼要這樣作戲？

《傻豆騎士》如何胡鬧？就從頭來檢驗吧。這個故事以雙主線交錯呈現，並由一個說書人串連全場。第一場戲描述中古世紀的傻豆出生後一大堆傻里傻氣的行為，可是七個月大就會站起來又跌倒的敘述，根本有些異於常人，絕大多數的嬰兒七個月大才開始會坐立，發展快一點才會爬行，但要雙腿會直立扶著東西站起，至少也要等到八個月之後。傻豆若生理發展可以如此迅速，心智的傻似乎也沒有說服力可言。

傻豆三歲時幻想成為騎士，莫名其妙地打跑恐龍，又莫名其妙的被街坊鄰居大人封為「傻豆騎士」。可是之後傻豆不再有此幸運，「傻豆騎士」又立刻被歧視為名不副實，遂引發傻豆真的要去剷除統治世界的惡龍證明自己是真正的騎士。這裡其實潛藏著很可怕的錯誤意識，用語言嘲笑心智發展遲緩者和行為霸凌，以此激將法使傻豆找到勇氣，這樣的方法充滿謬誤，實在不應該被鼓勵在舞台上呈現，因為從個體心理學的觀點來看，一個心智發展遲緩的人，當他受到語言和行為霸凌，心智和行為反而很容易變得更退化，更會退縮封閉自己，失去正常的人際連結，如同阿德勒（Alfred Adler）《自卑與超越》一書中提醒的，他們也可能由於人的憐憫、嘲笑

或排擠而加深自卑感，「在這樣的環境成長的孩子會變得內向，喪失在社會中扮演有用角色的希望，並且認為自己在人格上被世界所羞辱。」

如果我們不要用太嚴肅的觀點去批判這齣戲違背個體心理發展與行為的描述，寬容地用「傻人有傻福」的心態再往下看下去時，卻將陷入更多更深的困惑與無奈感嘆中，完完全全無法認同這齣戲的每一個細節處理。接下來幾場戲中，傻豆遇到無法控制魔法，隨時會爆炸，但爆炸完魔法會短暫消逝的辣椒小姐；或者遇到揹著一把大刀，但大刀從未出竅的鳳梨大哥，這兩人的出現行為動機不明，耳聰目明心智正常的，卻被傻豆指揮成為屠龍「冒險王」團隊一員，如此設計，合理性甚薄弱。既然合理性不強，之後的屠龍冒險過程，就成了編導胡搞瞎搞的自 High 而已，例如他們碰到惡龍的手下三隻山豬，竟和他們玩起「真心話大冒險」，且要現場觀眾配合玩，再加上之後玩劇場遊戲「虎克船長」，為何用這些遊戲當作冒險的闖關歷程？導演不去思索遊戲運用的內在邏輯有何意義，還讓台上的演員玩到接近笑場，整個過程彷彿把劇場當成排練場或遊樂場嬉鬧，根本談不上是在做藝術創作。

和觀眾互動過於浮濫無益，還可以舉第二條故事線未來世界 2032 年的豆豆星球上的豆豆小家為例。一開始轉換至這條故事線，是由說書人先出場介紹的，她說豆豆小家缺家具，於是要觀眾幫忙想家具，本以為她會找孩子上去用身體展現想像擺出各式家具模樣，結果不然。說書人為了帶出接著戲中會出現的機器人，硬是找了一個孩子上去舞台，刻意誘引他說出機器人，接著又互動模仿幾個機器人的動作。這種充滿心機的誘引，無助於孩子創意與想像力的建構，更是把孩子當成機器人，依大人命令做動作，對孩子如此不尊重，在我看來必須大力批判。

豆豆小家這條故事線中，突然冒出 2032 年是世界末日的預言（不知所云的預言竟還信以為真），然後豆爸急忙帶家人逃離，卻時空錯亂被送進傻豆他們的中古世紀世界，如果所謂的世界末日只會造成時空錯亂這種結果，又不是什麼洪水來襲，何需要逃？但是再透過豆豆驚呼認識傻豆等敘述，我們方知傻豆他們所處的中古世紀世界及前面發生的事，原來是線上遊戲的虛擬情境。動漫元素成為現代兒童劇題材，固然契合現代兒童生活易有共鳴，但是這齣戲情節結構縝密度鬆散的狀況下，表演執行出來的結果更是慘不忍睹，從時空錯亂掉入異空間開始，戲也完全陷入節奏荒腔走板的窘境，為何豆豆阿嬤獨居在地球，接到豆豆爸電話（2032 年的未來世界通訊科技還是電話嗎？）火速趕往豆豆星球說要拯救他們，卻也隨之掉入傻豆他們所處的中古世紀世界（理由為何？），面對惡龍又束手無策，沒啥厲害絕技可言？而演員和場面的調度，此時亦頻現紊亂，飾演豆爸和豆媽的演員，同時飾演鳳梨大哥和辣椒小姐，先是以豆爸豆媽身分出現一下子，沒來由地就消失下場再換裝成鳳梨大哥和辣椒小姐上場，看來好像綜藝節目在玩變裝，上場下場的匆促草率，欠缺充分合理的交代。

最後傻豆拿出鳳梨大哥揸的大刀屠龍，豆豆一家回到原來的豆豆星球，傻豆也回去見他阿嬤。看似圓滿的結局還是有破綻可說，如果傻豆真是一個傻子，他突然不告而別離家，阿嬤怎麼會不心急也出去尋人，卻安定泰然的坐在家等他呢？種種荒謬兜合起來，加上無力於藝術層次的提昇，沉溺在胡鬧之中，餵養給我們孩子的根本不是藝術的養分，而是可怕的毒藥了。

12.創造幸福的情感《小木偶的大冒險》

演出：偶偶偶劇團

時間：2016/01/24 14:30

地點：文山劇場

文 謝鴻文（專案評論人）

我們都知道兒童富有幻想力，因此兒童劇理應提供兒童幻想的刺激與滿足，再開啟他們從幻想回返思考現實生活的能力。兒童劇的有趣，從來不是，也不應該是建立在表面的嬉鬧取悅孩子而已，兒童劇創作需要思考的「有趣」，應當是一種有意味的形式，具有審美的價值；讓被審美的對象，產生如同莫里茨·蓋格爾(Moritz Geiger)《藝術的意味》一書中說的：「當我們使我們自己服從客觀對象，並且讓它進入到我們內心之中的時候，它就變成了我們的東西；它從精神上與我們結合在一起，我們也就變成了它的主人。在這種服從過程之中，在純粹自我被抹殺的過程中，我們的統治便表現出來了，存在於我們和客觀對象之間的裂痕，已經被我們對客觀對象的領會彌補了。不過，這並不意味著客觀對象是勝利者，並不意味著它在力量上戰勝了我們。與此相反，那存在於自我肯定之中的幸福情感，正是從這種克服某種異己的東西的緊張狀態之中顯現出來的。這就是存在於審美過程之中的、最終的服從與純粹自我的最終被抹殺之間的相互影響，通過這種相互影響，自我就可以更深刻地戰勝客觀對象了。」

我認同這段話必須反映在觀看的兒童劇，可以使兒童得到「存在於自我肯定之中的幸福情感」，一齣兒童劇絕對需要給予兒童足夠駕馭幻想的空間，滿足其自我，而不是把一切表現都說白說淺說幼稚，那麼做就太低估兒童了。

偶偶偶劇團的《小木偶的大冒險》，故事其實非常簡單，用一句話就可以交代清楚：兩個木匠工作中，玩性大發，把各種工具、物件拿起來玩，玩出了一個小木偶上山下海冒險的想像旅程。但若只是把故事焦點放在冒險，經歷危險——解除危機的情節(通常還會俗套的設計三個危險關卡)，然後又以此做思想主題，扣上「勇氣」或「尋找勇氣」之類的正向態度，大肆放送成醒目的宣傳標語，我得說這實在是很俗濫、虛無不充實的價值。《小木偶的大冒險》幸好沒有陷入這個泥沼。

這齣戲花最多心力呈現的是「創意」與「創造」，藉由抹布、鐵鎚、螺絲起子、量尺、漏斗……等各種工具、物件，以形似的概念演繹成另一個物體，所有的工具、物件既成了故事中的角色(例如鐵鎚成了一匹馬)，亦可成為偶的部分造型(例如漏斗顛倒變成小木偶的帽子)，兩個木匠不斷在實踐巧手能成金、廢物能再生的魔法，這魔法倚賴的正是無限的創意，有創意的創造過程，正可以啟迪兒童想像力，激發嘗試的效仿心理，此心理期待俱足且實現了，也就印證「存在於自我肯定之中的幸福情感」這樣的說法。所有的工具、物件特別引人注目的是那台老式裝置卡帶播放的手提音響，這已被時代淘汰的古物，並未在舞台上隨科技進化更新成其他東西，反而更能凸顯出惜物的教育意義。

另外值得注意的是，這齣戲沒有任何台詞，兩位演員飾演的木匠全然使用嗯嗯啊啊的發聲。這其實很像孩子，尤其是語言還在建構中的幼兒在玩扮家家酒的情景；兩個木匠剛開始邊做工作，為了聆聽喜歡的音樂，互搶手提音響，各耍詭計的滑稽動作，也完完全全是孩子氣的寫照，貼近於兒童。

而兩個木匠創造出來的小木偶，冒險最後尋找的寶藏箱，箱中有箱，如同俄羅斯娃娃一個套一個，直到最小最小的一個箱子，打開拿出的竟然是木匠的工具，意喻著善用工具就是寶藏，這裡蘊藏的巧思是讓人驚喜的！當然，我們也可以說所謂的寶藏，終究還是來自創意。如果沒有創意，兩個木匠也許可以創造出小木偶，卻無法表現小木偶的冒險，更無法回歸內心的覺照，無法深刻的體會工具就是寶藏的意涵。對兩個木匠而言，創造物品如果只是一個機械化的工作，那麼他們肯定也無法真正獲得「存在於自我肯定之中的幸福情感」了。《小木偶的大冒險》能用簡單不繁的形式，微言卻大義的示範了兒童劇如何有趣有意味，小而美的承載著豐富的審美價值。

13.破碎的知識，顯現思想的殘缺《知識妙妙國》

演出：小星星兒童劇團

時間：2016/03/05 14:30

地點：文山劇場

文 謝鴻文（專案評論人）

當「身體」已成為當今戲劇論述的顯學時，遲滯落後的台灣的兒童劇論述，針對演員身體表演的論述仍待開鑿。表演作為一種技藝，演員的責任就不應僅是把角色演出來而已，演員的身體必然也是意義的承載，是審美的對象，創造了被觀看的行動。可惜的是，我們的兒童劇演員，多半忽略技藝的操練，習於把自己框架成取悅兒童

的大哥哥、大姐姐，好像只要捏著嗓子說話，比比可愛誇張的動作，裝出一副親切燦爛的笑容，就是對表演有交代了。

在《知識妙妙國》這齣戲中，貫穿全場的靈魂人物——麥克風，戲中許多時候雖然他的 b-box 技巧蠻純熟，可自由切換擬聲表現，但他的表演除了有上述兒童劇演員的毛病，而且從頭到尾駝背，因此當他在表演 b-box 時，手勢動作不知是否受身體駝背影響，顯得僵硬不自然。當表演無法使人信服喜歡時，想再從口條上找到可以引發正面評價的表演，可惜還是功虧一簣，尤其是每一次他介紹自己，刻意把「麥」的注音子音ㄇ和和母音ㄞ拆開來念，但一念起「ㄞ」，驚腳的發音，完全破壞了節奏流暢感。我不懂為何要刻意這樣設計角色念台詞的方法，同樣有破綻謬誤的也出現於飾演小老鼠的演員身上，當他把「小」的母音ㄠ念成ㄩ時，看來一點都不有趣。

當然，我們不能單憑演員表演評斷一齣戲好壞，那就回到戲劇元素中的思想來看，這齣戲可以說完全陷在不知所云的泥沼中。開場由人偶星貓帶領幾個小朋友唱唱跳跳一段曲子後，小朋友退場(也沒再出現過)。星貓儼然是小星星兒童劇團的代言吉祥物，如同水果奶奶與如果兒童劇團畫上等號，肩負說書的功能，放在開場並無疑慮。但接下來的劇情，星貓帶著麥克風念故事咒語，當星貓說念錯咒語會發生很可怕的事，可是麥克風並未念錯，只是念的節奏有點怪，於是掉入知識妙妙國。知識妙妙國若真是可怕的地方，星貓為何放下麥克風不管，讓他獨自跑到知識妙妙國？更可議的是，麥克風在知識妙妙國經歷三個事件後，怎能莫名其妙地又回到原來的生活場域，然後星貓出來輕描淡寫地告訴他不是做夢。編導怎麼可以任由情節如此簡化、隨便，連一個完整的結構都無法清楚交代？

至於麥克風在知識妙妙國所遭遇的三個事件亦是問題百出，首先他遇到牙齒，牙齒被擬人化，一個吃完東西會刷牙才睡覺，一個不會，導致引發蛀牙蟲覬覦。戲意圖於此傳遞睡前要刷牙以免蛀牙的道理，教育意味很濃厚，思想怎會有問題呢？問題就出在「牙齒」，牙齒就算被擬人化成可以說話行動的角色，但刷牙行為，依正常邏輯來說，絕非牙齒可自主，仍必須依繫於人協助才能完成；換句話說，沒有釐清物性本質，一味將東西擬人化就以為可以使東西為所欲為，成人思考不周造就的邏輯不通是反教育的。

第二個事件又更怪異，麥克風遇見了兔子、小老鼠和毛毛蟲，他們各有盤算要利用麥克風，從他身上得到好處，所以假裝是好人欺騙麥克風，直到「阿彌陀老虎」出現指點迷津，才使麥克風脫離險境。這場戲想表達事物不能只看一面的道理，可是再細究，這不應說是「知識」，而是「經驗」，是經過學習後認知體驗出來的結果，值得注意的是，教育哲學家約翰·杜威(John Dewey)《經驗與教育》曾提醒過我們並非所有的經驗都具有教育意義，如果按照這個事件陳述的理念，我們面對任何人豈不是都要抱持懷疑態度，聽信其一面同時，又要負面揣測其居心？再依杜威之說，經驗不是只在人的內心進行，還立基於外在條件，「經驗不會存在於真空中。一個

人的經驗之所以形成，除了他自己之外，還有許多來源。經驗往往就由這些泉源的提供滋養而生成。」創作者不察，自我思辨不夠清楚下，把議題方向誤導導錯了。

第三個事件，是有人濫墾山林造成土石流。這裡介紹的知識是土石流如何形成，意喻生態保護的重要。事件本身與道理沒問題，問題在於三個事件的連貫有何關聯？抽取掉任何一個事件，對戲的結構都沒有影響，因為結構本質就很鬆散，組織無章法。劇名之妙，妙在哪裡？這齣戲無力去解答，說穿了只是創作者的填塞，很不負責任的像一個偷懶的大學生，隨易上網 google 搜尋到甚麼資料就硬拚亂湊，連基本的自我理解消化都沒做到。

因此，所謂的知識，在這齣戲表現的甚是淺薄，也幾乎早被兒童認知了，似乎無再言說的必要，其意義遂顯得破碎；而這破碎的背後，反映了思想的殘缺，警惕我們成人創作者想為兒童作戲，必須放下成人本位的思考，絕對不能一廂情願硬要給孩子說什麼道理，卻忘了從孩子的角度，讓他們自己去發現為何要進劇場看這齣戲的道理。

14.探尋「新地球」的幻想行動《浮島傳奇》

演出：影響·新劇場

時間：2016/04/02 15:00

地點：台南大南門城藝術特區

文 謝鴻文（專案評論人）

影響·新劇場從台南這片有歷史古蘊的土地紮根生長起來，但其創作視野卻是極新極寬闊，成立短短幾年下來，不斷透過和台南武德殿、吳園公會堂、B.B ART 等歷史建築或老房子產生連結對話，打造出氣質新穎的兒童劇。這次台南藝術節演出的《浮島傳奇》，又別出心裁的選在古蹟大南門城，以台灣兒童劇罕見的環境劇場形式，帶領親子一同走進一個充滿烏托邦幻想，但美麗浪漫想像之外，又與現實殘酷對照的醒世故事裡。

進場時，每個觀眾會拿到一個不同顏色的手環，以及一張摺疊精巧的紙片，打開後依圖像與文字指示，找到集合等待的地點(碑林前草地)，由此展開如節目單所言的「一座載滿希望的黃金城，一段尋寶解謎的奇幻生態傳奇之旅……」。於此我們看見「尋寶」這個關鍵字，不難體會兒童對此引發的心理興趣，是熱烈的、積極的、主動的，觀眾心理期待先行建構完備，隨之而來的開場，有點像是表演雙人脫口秀，簡略介紹了大南門城的由來，以及鄰近的日治時期台南放送局，然而這齣戲的意圖

可不僅是要導覽這些歷史建築而已，它真正的精神核心要從觀眾接著被引導至上百年的大榕樹旁後才開始環繞放送。

當所有人不分識與不識，手牽手圍著大榕樹，沉浸在演員深沉宏闊的吟誦聲中，又在演員帶領下深呼吸，以經過設計的手勢為符號隱喻，安在眼睛、耳朵、鼻子、嘴巴和胸前，象徵打開眼耳鼻舌身五感。在這樣與自然、歷史親近的場域中，唯有五感全開的靜定領受，方能覺知自然和歷史的豐饒美好。換言之，這如同儀式般的行動，把所有參與者的身心思維融合成一體，之後以不同顏色的手環分出隊伍，代表跟隨猴、鹿、老鷹和孔雀四種種族的後裔被召喚而來，再走入大南門城的甕城裡，象徵一起跨過閹限門檻，走入超現實的幻境去尋寶，甚至彷彿走入天人合一的恍惚忘我境地。

深掩的大南門城，四隊隊伍依序被帶入走入甕城，看見周遭布置了幾個用繩編、竹子、蚵殼等物品做成的裝置，當我們一走過去觸摸，一方面加重了這齣戲誘發身體必須感知客觀存在的意義，一方面也像繼續進行集體儀式行為。不過，穿過幾個裝置的觸摸感受過程太倉促，恐有無法深刻感受創作意義之虞，且各裝置的設計意念，與環境與戲的連結似乎可以再明確一點。四種種族的後裔/觀眾之後又被引導至甕城中央靠近坐下，此時真正不分你我族別的緊密相近，被甕城包圍著，進行了一場放肆想像，歸返自然，找回失落真善美的浮島的療癒。尤其是那一顆象徵是浮島的氣球，運用科學原理產生飛行動力，在不經意中突然如載滿夢想願望的天燈冉冉上升，漸漸飛向藍天，漸漸飛向遙遠的想像世界，最後消失天際，那一刻的驚喜與寧靜，使人心生起一股莫名的感動與喜悅。

再回想當長老說出浮島上曾經「雲豹和梅花鹿，是我們的朋友。」這個曾經擁有的事實幻滅後，自也突出了「浮島」的寓言特質。我們還可以說「浮島」是台灣的指涉，也可以是日本「福島」的假借，同時依託承載著受戰爭殖民傷害，土地遭到汙染破壞等恐懼威脅，隨著情節很沉重的拋墜出來被看見。和平沒有汙染等等欲求渴望，迴盪在甕城內外，我不禁想到文學界從烏托邦概念之後正在發生的「新地球」(new earth)想像，貫穿倫理學、美學、生態學等內涵，延展出一種人類生活與生命尋求的「生態智慧」(ecosophy)，如李育霖《擬造新地球：當代臺灣自然書寫》一書中所言，「『新地球』並非回復文明之前原始世界，也非反歷史的烏托邦社會，這一新地球指的是透過步行－思考引介的烏托邦與文學藝術創造的情動力，並藉以抗衡當下實際社會與現實環境的純粹地景與自然。」

《浮島傳奇》這齣戲恰好提供我們步行－思考，以藝術創造產生的情感激動，提醒我們回到當下，直觀環境，真正要探詢獲得的黃金——是智慧，是仁民愛物、敬惜土地之心。這份教育的初心，戲散之後，是否在觀眾心中萌芽長成智慧與實踐行動，我們不可期，也不用急切，只須慢慢等待。

15.修練生命的美麗圓融《雪王子》

演出：無獨有偶工作室劇團

時間：2016/04/23 14：30

地點：台南市立文化中心

文 謝鴻文(專案評論人)

舞台上巧心設計了兩個場景，圓形主場景位居中央，幕啟時僅見一株開了花的樹，用以呈現春天的氣息，其他的就交由燈光搭配影像投影在天幕，轉化出各種時節的空間氛圍景致。另一個副場景是左下舞台的一張圓桌，兩個說書人敘說故事同時，同時將角色、布景依情境擺設桌上，重要的情境意象更搭配光影戲，既可獨立觀之，又與主場景的演出相互呼應。

如果把這一大一小的圓形場景賦予宗教意涵，比作修行的壇場，那麼要經歷修行考驗的非女主人翁格爾達莫屬。格爾達是一個性格孤僻冷傲，擁有富裕生活，卻無法擁有快樂的女孩；和格爾達有極大反差的牧羊少年凱伊，雖是孤兒，也不曾上過學，卻是懂得知足感恩、日日笑口常開。當凱伊初次送玫瑰花給格爾達，格爾達嫌惡玫瑰花有刺，並因此發現凱伊不怕玫瑰花刺刺傷的手勢如此粗糙，玫瑰花於此也是格爾達的象徵，她看似嬌美高貴卻帶刺，不易使人親近，但凱伊無懼於玫瑰花的刺，反倒刺激了格爾達，為後面拯救被雪怪帶走的凱伊埋下伏筆——玫瑰花(格爾達)也要用她的刺做武器，突破自我，勇敢挑戰未知的危險與恐懼。

主人翁在冒險旅程中體悟自身的匱乏，智識得到啟蒙轉化，心靈蛻變得更強壯成熟，這幾乎可說是兒童劇常見的劇情模式，背後寄寓了成人創作者對兒童身心成長的期待厚望；對兒童觀眾而言，超脫現實的冒險旅程，逸出生活常軌，亦滿足了心理幻想。《雪王子》這齣戲也不例外，當格爾達踏上的冒險旅程，不論是遇見懶羊羊、許願樹、狼等動植物，每一個相遇的對象俱有教化深義等待發現，例如懶羊羊教會格爾達放下尊卑階級地位，平等看待眾生，有求於人時能謙遜地說「請」，格爾達剛開始很為難，「請」字只能發出「ㄎ」的氣音，但在懶羊羊的激勵下，終於說出口，而且是發自真心。又如在許願樹那學會滿足，並召喚來一個同行的同伴——一片不願離開樹幹母體保護的「媽寶」樹葉，格爾達為它取名為「沙沙」，他們倆之後就共同經歷體驗著尋找勇敢獨立自我，冶煉同修的福分。格爾達最後在狼群中，能做出感恩付出行動，將先前獲得的一瓶生命泉水，用來治療受傷瀕死的母狼，種種過程都讓我們看見她在自我改造，心性與行為徹底轉變。

在《牧羊少年奇幻之旅》一書中，智者過給牧羊少年一個振聾發聵的啟示：「幸福的祕密就是去欣賞世界上所有的奇特景觀，但不要忘了湯匙裡的油。」格爾達的冒險最初意圖不為追尋幸福，可是經歷過諸多奇特景觀後，倒也讓她醒悟回看自己擁有的「

油」，最終克服萬難，救出了凱伊，換言之，她完成了一次生命的修練，智慧圓融之後，才會在接受凱伊再次獻上玫瑰花時，不會在乎玫瑰花有沒有刺了。有趣的是，格爾達這朵玫瑰，尾聲也成了愛情的隱喻，將她和凱伊兩小無猜的純純愛戀綰結在一起，謳歌人性的天真、純美、至善。安徒生童話原作的藝術精神，永不褪色的價值在於此，這齣戲亦把握於此做完結是美麗的。

要說美麗，當然也要提戲中所有類型的偶設計與表現。豐富多元，令人眼花撩亂的偶，絕對是真正的主角，葛爾達和凱伊是吸睛的杖頭偶，偶身靠著機關引線牽動，一個演員便可隨意操縱。凱伊放牧的羊是一種型態，棉花做成的羊皮還能逼真剝卸，營造出趣味。格爾達遇見的懶羊羊，則以穿著蓬蓬裙的演員表演，裙上的羊兒有的靠手，有的靠釣魚線操作。雪怪有如摺紙，一塊塊分解時也許抽象或具象，但一體成型時又變成一張臉，鼻子還可以做出呼吸韻律，嘴巴可以開闔，展現偶的創意與表演需要的默契和精準節奏。即使連小小一片葉子「沙沙」，被塑造成半罩面具造型，因應劇情需要同樣是可分解的偶。無獨有偶工作室劇團在偶身上下的功夫，確實豐富了台灣兒童劇場的圖景。

我還很喜歡導演薛美華安排謝幕時讓演員在場上玩捉迷藏的景象，那瞬間究竟還在戲中，或是回返現實，不管怎麼看都可感覺到一股祥和安好籠罩。而象徵死亡分裂的「沙沙」又被組合起來，靜靜擱置在樹幹上，似也意喻著死生往復，自然的真理就是生命會生生不息，落葉化作春泥會更護花。這也是美麗詩意的表達，靜靜地讓觀眾於幕落時領會帶走。

16. 以荒謬為手段抵抗現實的殘酷《阿醜奇遇記》

演出：沙丁龐克劇團

時間：2016/04/24 14：30

地點：誠品表演廳

文 謝鴻文(專案評論人)

休息一段時日再出發的沙丁龐克劇團，與新生代古典音樂團隊活樂時光一同攜手表演的兒童劇《阿醜奇遇記》，係根據越南寓言故事〈三個問題〉改編而來。這是一個典型的民間文學敘述的架構，曉暢明白的道理，依著「3」這個數字設計的三段際遇被彰顯出來。

三段式情節際遇的結構因循是有些老套，但從另一個角度來看，若是四段，也許會顯得冗贅，兩段則又明顯不足，三段似乎就能要言不繁地把故事起承轉合交代清楚了。故事的主人翁阿醜，一如民間文學中有身心障礙，殘缺的人物，在醜陋的外表下都會有一顆善良純真的心，形於內和形於外的反差，本就蘊藉著衝突，而衝突往

往會引發行為動機，成就生命的轉折，此轉折又往往是圓滿驚喜的，應驗了傻人傻有傻福、好心有好報等至理。莊子在其〈德充符〉篇中也談了甚多身心有殘缺的「畸人」，可是外表雖醜，如果秉持「道與之貌，天與之形，無以好惡內傷其身」的修行，有德行充實於心的「畸人」，其生命狀態在莊子看來亦是美麗無比。《阿醜奇遇記》這齣戲也在服膺這樣的道理，當然也會讓阿醜好人有好報。

阿醜本來想去尋找三個精靈，詢問他們為什麼自己長得那麼醜。可是他這個渺小的願望，就在途中遇到一個充滿愛心招待他熱食並借宿一晚的老人和他從不說話的女兒、一個疑惑種的一棵果樹總是不能開花結果的農夫、一條被歧視不快樂的鯉魚，阿醜竟在遇到精靈後，放棄自己的願望，幫忙詢問解決老人女兒、農夫和鯉魚的問題。阿醜放棄私我的慾念，轉向大我，澤被惠及他認為更需要幫助的人，就是這份善念善舉，使他解決了他人的問題，更重要的是為他自身的幸福美滿鋪陳將至的驚喜——精靈說老人的女兒等遇到喜愛的人就會說話，結果阿醜回返老人住處，就順理成章的演繹了精靈的預言，老人的女兒喜歡上阿醜因此會說話了。

於此我們不免會問：老人的女兒為何不在乎阿醜的外貌？又為何對阿醜一見鍾情？民間故事的流傳，因為倚賴口傳而非文字記述的傳統，情節是否縝密周全，從來不是重要的思考，能在故事中寄託明顯的道德寓意啟蒙教化，才是真正的重點。所以我們觀看民間故事文本，當知荒謬的情節其實是常見的必然，並以此為手段抵抗現實的殘酷。

談過故事文本，我們再來看這齣戲舞台上的表現。三個演員共要詮釋八個角色，靠著物件與面具的搭配，以及肢體語言的改變做角色的替換，當中有許多創意有趣之處，例如下一場戲要開始了，但演員刻意製造出延宕效果，還慢吞吞的在換裝變換角色，又匆匆忙忙出場，甚至夾雜幾句抱怨（忘記自己還在戲中），滑稽之舉由此大刺刺展現，把觀眾逗樂之餘，似乎也暗示了劇場人力調度運作背後的困窘（如經費不充裕，工作人員就縮編，或只能簡陋一點作小戲）。換句話說，這也象徵劇場工作者的自嘲，在苦中作樂，笨拙滑稽行為的展示說來是帶著心酸的。

又如農夫的家是一個由天而降的鳥籠設計成的，飾演農夫的演員把頭套進去，燈光打亮，開啟鳥籠小小門，和阿醜對話的情景，亦是一看就會笑出的創意。而鳥籠置放於頭部位置，不正隱喻著人的腦袋經常思考僵化受困，唯有突破思考的慣性，才能用愛與平常心去包容看待像阿醜這樣的人吧！

另外，像說書人一開始敘說著阿醜長得很醜，飾演阿醜的演員就依指示做動作，同時阿醜的爆炸頭、大鼻子……等身體特徵還有光影與多媒體的配合呈現，強化視覺的印象。我們也要特別提到沙丁龐克劇團在馬照琪創造帶領下的小丑默劇表演方法，總是恰如其分地運用在適當的表演上，該誇張戲謔的就誇張戲謔，該內斂收止的內斂收止。

相較之下，同樣在舞台上表演的三位音樂家(同時扮演三個精靈)，配合劇情的現場伴奏，演繹了柴可夫斯基芭蕾舞劇《胡桃鉗》中的〈花之圓舞曲〉、法國作曲家佛瑞獻的〈西西里舞曲〉、莫札特的《單簧管協奏曲》……等耳熟能詳的古典音樂曲目，但遇到了演員和他們互動，他們說台詞的腔調節奏平板單調、肢體的僵硬，甚至略顯緊張顫抖的感覺，有訓練和沒訓練形成表演風格的對比，沒有統一。看起來是有點小驚險，是否該捨棄這樣的安排，是可再斟酌之處。

17.溫文有餘，野性不足《湯姆歷險記》

演出：偶偶偶劇團

時間：2016/05/14 19：30

地點：中壢藝術館

文 謝鴻文(專案評論人)

《湯姆歷險記》這部美國兒童文學經典，成功塑造了湯姆和哈克兩個形象鮮明的頑童，他們調皮、對世界充滿好奇、勇於冒險探索，不規馴於體制內的道德教化，但也不能因此說他們就是壞；相反的，作者馬克·吐溫仍花了許多筆墨描述他們兩個人的善良本質、真摯的情義，同情弱小與弱勢，討厭擁有權力卻虛假偽善，或者欺善怕惡的人。換言之，他們血液中也具有英雄特質，只是容易被大人忽略了。

《湯姆歷險記》成書於 1876 年，在那個還沒有「多元智能」(Multiple Intelligences，簡稱 MI)觀點的年代，湯姆和哈克這般傾向「身體動覺智能」(bodily-kinesthetic intelligence)發展的「野孩子」，注定會被意識保守，還未關注到兒童個體差異性的大人所約束，意圖馴服成乖寶寶的模樣（例如湯姆的弟弟席德）。然而「野孩子」不好嗎？從兒童大腦發展的科學研究論述來看，像湯姆和哈克這樣對世界充滿好奇、勇於冒險探索的孩子，大腦受到的刺激多元，愈能激發創意與想像力。

我認為《湯姆歷險記》的重要價值，就在於它提醒世人看見、尊重兒童的個體差異性，讓孩子的童年不受壓迫的快樂成長。偶偶偶劇團改編的《湯姆歷險記》，精神主軸雖然並未悖離原著，但在情節上刪修甚多，可惜都是我認為很重要的情節。例如湯姆老是遲到在學校被老師鞭打處罰的情景，或不耐教會禮拜單調乏味的講道，拿自己命名為「盔甲黑武士」的甲蟲出來玩，惹來一隻獅子狗逗甲蟲，造成教會內一陣騷動慌亂的景象……，這些都是能夠反映湯姆的頑童形象的具體情節，可惜演出中剪裁掉了。刪減掉這些情節也許編導有些考量，比方時間長度，或覺得體罰不適合於現代社會期待及在舞台上表現，這些原因雖有合理之處，但我想提出另一個思考是：前述那些被刪減的情景，每一個事件背後的行為，其實正是最能展現湯姆純真情童心的面貌，那才是湯姆的生命力所在。又如刪掉湯姆和蓓琪在山洞中探險迷

路，湯姆諸多貼心的小舉動，不只是體現他喜歡蓓琪的愛意，更展顯了他內在的英雄特質，這段情節也被刪掉，湯姆人格表現就不是那麼完整了。

當然，我們還是有在戲中看見湯姆調皮動歪腦筋，使其他孩子幫他刷圍籬的油漆等情節保留下來，可惜演員表演詮釋上，流於只是透過動作交代劇本所述，少了原著中許多湯姆的「野孩子」內在氣質顯現，「我們那位退役的藝術家卻坐在一旁陰涼處の木桶上，一邊晃著雙腳啃著蘋果，一邊在心裡盤算著要怎麼再去哄騙更多無辜的傻瓜。」原著中這段形容，把湯姆詭計得逞的悠閒描摹很逼真，並將他方才自己刷油漆的表現喻為「藝術家」，但湯姆活潑奔放的圖像創作，在舞台上也被省略，而且舞台布景有一個箱子直立擋在圍籬前，有些障礙切割了湯姆和其他孩子互動時的畫面，我們無法看清湯姆耍小聰明的騙人舉動，無法看清被騙去幫忙刷油漆孩子的滿足表情，更無法感受到湯姆成為「退役的藝術家」那種鬼靈精怪，戲中演員蘋果才啃了幾口，「一邊在心裡盤算著要怎麼再去哄騙更多無辜的傻瓜」的內在情緒都沒來得及醞釀，戲就急著往下走。飾演湯姆的女演員太過於溫文，外型與氣質的野性不足，說服力不足，遂成為這齣戲最大的失落。飾演哈克的另一位女演員也有相似的問題，並非女演員不能反串演湯姆和哈克，而是演員形未肖似，必得用內在突顯相符的氣質來說服觀眾才是。

這齣戲縱使有部分失落，但仍有珠玉可拾。偶偶偶劇團向來不依賴絢麗的多媒體影像，舞台布景設計走向簡潔明亮為主，一個個展陳在舞台上的木箱，上下左右顛倒或兩兩組合起來，都有功能的造型用途，一物多用的創意，亦是偶偶偶劇團向來為人稱道的優點。

另外，這齣戲讓作者馬克·吐溫也現身變成一個說書人的角色，由他敘述交代《湯姆歷險記》故事靈感生成，及命名的經過。這個安排乍看頗有意思，拉出了作家與小說、小說與戲劇、戲劇與觀眾的多重敘事空間。不過可再商榷的是，這齣戲淡化了許多原著瀟灑的美國移民文化與印地安原住民文化時而平和，時而衝突的時代背景樣貌，密西西比河岸的小鎮風光也全然消失，戲中的時空並不明確，已經不是馬克·吐溫在說他的故事，而是偶偶偶劇團在說《湯姆歷險記》的故事，那麼馬克·吐溫這個角色的存在是不是又有些奇怪呢？

18. 兒童觀點全然失落《天使愛唱歌》

演出：如果兒童劇團

時間：2016/05/21 19：30

地點：台北城市舞台

文 謝鴻文(專案評論人)

就舞台執行的技術層面來看，《天使愛唱歌》這齣戲打造了一個頗逼真的大歌廳景象，金光閃閃的珠綴，絢爛繽紛的霓虹彩燈，不斷噴湧的乾冰，視覺上的華麗加上精緻好看的歌舞場面，這些形於外的特徵，的確讓人看得目不轉睛，似乎也成了如果兒童劇團每一齣大型製作的必要包裝，然而，把這一層「好看」的外衣拿掉，實際上會不會變成「國王的新衣」，暴露了內涵不足之處呢？

《天使愛唱歌》被定位為「兒童劇」，就是這齣戲最大的不足，或說是最大的問題。先從劇名來說，乍看會以為故事主人翁是天使，但有天使的角色，就可以視為兒童劇嗎？那又未必！比方 1990 年代轟動英美的東尼·庫許納（Tony Kushner）劇作《美國天使》不也有天使，可是這戲充滿末世灰暗低鬱，同時糾結著政治、種族、性別與愛滋議題的駁雜混聲，絕對無法當作兒童劇來看，道理很簡單——不是為兒童創作。

《天使愛唱歌》表面上看好像為兒童創作，因為兒童觀眾仍然可以看得懂，但可以看懂，不代表就是適合兒童，因為隨著劇情一路看下去，不難看出這完全是以成人的視角在說故事，脫離了兒童觀點。

先說青年風飛揚本來環抱站上舞台的梦想，他在序幕時高唱〈我的未來不是夢〉，本以為看見一個青年勵志的故事即將展開；而後劇情急轉直下，原來他混入歌廳是受黑道指使，為利出賣自己良心，暗中探查天使是真是假的真相。風飛揚成為故事中心，由他身上顯現善與惡的拉扯，他本性中的善，其實就是戲中出現的天使，當天使不停告訴他：「我就是你。」風飛揚渾然不覺。

天使被擬人化而成一個角色，為何要讓她刻意用娃娃音說話唱歌，當她一開口唱〈城裡的月光〉，音準飄忽飛躍若有翅膀。對兒童來說，觀看大人扮演孩子永遠是假定性的存在，兒童心裡清楚台上演員不可能真實變身成為小孩，所以才不會在乎演員有沒有全然模仿到兒童聲音與動作，重要的是看演員如何表演故事，但我們絕大多數的兒童劇演員似乎從來不曾理解思考這層意義，只是追求表象的模仿而已。

所以本是純真象徵的天使，結果在表演上搞砸了，失去了純真特質。刻意造作同時，然後不斷絮絮叨叨地纏著風飛揚說教，更以風飛揚身上散發臭味來暗示他的心變質，同時天使即將消失在人間。這些情節本意如同孟子心性論的主張，認為善德本有而自存，純是出於天生人性，「人之所不學而能者，其良能也；所不慮而知者，其良知也。」良知（善心）與良能（善行）互為因果牽繫，一旦人心不在安宅內，就不會走正路了。這般嚴肅的教訓放在這齣戲中雖無不妥，只是非用兒童思維去思考事物，畢竟兒童是討厭囉嗦說教的。所謂的兒童思維，必須建立在兒童身心發展基礎上，理解兒童的審美能力、感官認識、邏輯運作，起初都呈現簡化傾向；然而這種簡化傾向，常被成人誤解以為只要用幼稚的言語行為，就能和兒童溝通，其實不然！同理的站在兒童的高度，在簡化中去將外在存有依想像補滿形式，那才是兒童內在的滿足需要。

又比方戲中重現的大歌廳表演，戲中的角色娜娜模仿了 1970 年代崔苔菁那種賣弄性感，搔首弄姿的妖嬈表演，請問這是為兒童量身訂作的歌舞嗎？還有風飛揚變成台柱，展現的表演格是模仿與崔苔菁同世代的高凌風，怪異聳動的造型，有點無厘頭的歌詞，加上浮誇的肢體，請問這也是要為給我們兒童觀眾的嗎？這些歌曲雖然曾經轟動流行一時，但放在兒童劇裡簡直是摧毀了兒童劇該建構的美感價值。

應用在這齣戲裡的其他流行歌曲，雖然「正常」一點，可是太多傾訴男女情愛的歌詞意涵，根本不是兒童的生活經驗與感受。而這些多半是 1990 年代以前的流行歌曲在劇場被唱出，倒是讓台下的爸爸媽媽們聽得專心，彷彿是在參與一場屬於他們這世代的演唱會。因此這齣戲某種程度暴露了編導在追逝成人面對消逝的純真的一種傷感，所以天使的象徵，不只是風飛揚這個角色的心而已，更是多數成人想追捕的「夢」吧！

19.規格化的困境《小圓子的壓歲錢》

演出：逗點創意劇團

時間：2016/05/28 14：30

地點：文山劇場

文 謝鴻文（專案評論人）

台灣的兒童劇太容易陷入一種規格化的困境，此規格化源自於成人創作者習慣用自己的思考角度出發，去設想兒童喜歡什麼，就拚命給什麼時，那類型的兒童劇看起來就像色彩繽紛的泡泡糖，色相是好看，但咀之很快無味。

創作兒童劇需知兒童審美心理發展是具有開放性與自由度的，樊美筠《兒童的審美發展》一書裡就有云：「兒童的開放性具有十分豐富的內涵。從生物學意義上看，開放使兒童與環境構成一個相互依存、循環交流的生物圈。在這個有機的系統中，兒童實現了其生物進化，他的腦重量逐漸增加，神經系統不斷發展等等，一句話，這個水平上的開放使兒童的身體發育成長。」換言之，兒童劇不應該被規格化，不要用成人的主觀太先入為主判定只能給兒童什麼，而少了更多實驗創新的可能。

《小圓子的壓歲錢》也是很典型規格化下的產物，而所有規格化的內容中，又以演員表演最明顯可舉出來檢驗。先說幾個主要角色的表演，小圓子的聲音與動作，處處可見模仿卡通《櫻桃小丸子》中的小丸子的痕跡；同樣的，飾演爺爺的演員，也複製了卡通中的爺爺說話的語氣和無厘頭，尤其每次爺爺和小圓子對話時，爺孫倆還把內心獨白具象化，搞笑跳舞或抱頭痛哭的樣態，更是和卡通如出一轍。演員表

演模仿卡通人物不是不可以，畢竟表演本來就是從行動模仿開始；可是這齣戲裡的演員都不是新手了，導演亦然，理當為演員調校到能更恰當體現角色個性與演員特質的表演模式，否則只是一味拷貝卡通人物，不免有些取巧討喜的心態顯現。

另一個角色小 U，演員雖然沒有被哪個卡通人物附身，可是她的身體姿態經常是像企鵝一般，雙腳沒併攏，雙手下垂，手掌平放手指微翹放在大腿側邊，這也是典型的裝可愛表演模式，怎麼看怎麼怪，因為她扮演的是小圓子的同學，是人，不是企鵝呀！

另外整齣戲許多細節的表現也頗有問題。先從故事設定的過年場景說起，不知這是哪個國度，熱得所有人還是穿短袖？當爺爺初登場要貼春聯（橫聯），不夠高貼不到，遂爬到小圓子爸爸肩上坐著，結果兩人搖來晃去最後還是沒將春聯貼妥。下一場戲，布景門上還是空著沒有橫聯，只見左右對聯，試問：當貼春聯這一儀式性的象徵程序都沒完成，豈不是破壞了過年祈求的事事圓滿？還有為什麼爸爸看到爺爺貼春聯，不是他主動幫忙完成，卻還能優哉坐在那看報紙？可議的是當媽媽端來豐盛的食物上桌時，爸爸一樣在看報紙，這般刻劃固然是有意凸顯爸爸對家人與家事似乎不夠關心，可是就過年間還忙看報紙一事，便顯得不夠寫實，也有反教育效果。為什麼都已二十一世紀了，還要讓父親回到家不用做任何家事，只坐在沙發上看報紙這種性別不平等的例子發生？

兒童劇創作者關照的教育面向，不能只為了照顧主題，卻忽略了更多小細節。例如這齣戲中，要孩子善用壓歲錢，養成節儉儲蓄的習慣情節說得很明確，也透過媽媽嘮叨說教說好幾遍，小圓子因為沒有遵守和媽媽的約定，把壓歲錢亂花拿去借同學買裙子和妖怪手錶，但他們兩人過一段時間仍還不出錢，更有東西用過即棄的偏差價值觀，卻不見合理處罰與真誠醒悟，為自己錯誤行為付出代價的情節處理，和小圓子最後用勞力撿寶特瓶做資源回收賺錢的悔過付出行動相比，其二人承受的教育尚未完成。而小圓子上學又遲到那場戲，小圓子最後吐實告訴同學是去做資源回收，邀同學跟她一起行動，一行四人便離場，剛才劇情不是才說是上學時間，怎麼又馬上下場（難不成是翹課？）情節連貫疏漏雖非嚴重要害，卻也讓戲的品質打了折扣。

最後要說一個布景，在這齣戲中的戶外景，都有一棵大樹，但讓人百思不解的是為何還要在樹葉上牽纏一塊綠色的布？對於自然意境的營造並無多大幫助，反而突兀；其次，樹幹下擺設了一小面白色圍籬，這亦顯得多餘刻意，於此我們正可反思，兒童劇從內容到形式，與其擔憂給兒童太少，還不如先從減法做起，像歐美許多兒童劇在簡約中尋找創新吧！

20.當三國故事這樣玩《淘氣逃學記》

演出：六藝劇團

時間：2016/06/18 19：30

地點：文山劇場

文 謝鴻文（專案評論人）

六藝劇團七年來持續創作「文化經典親子劇」，與其說是輕鬆地談孔孟等經典，還不如說是以經典文化中的人物為原型，再造成為符合現代語境的新故事，從中傳遞一些經典提供的思想與價值。

這般以人物為中心，而不是以經典思想為中心的轉化的方式，比較容易先建立起兒童觀眾對人物的認同，進而引發動機去探尋瞭解經典本身。

《三國演義》是現代兒童頗熟悉的一部經典，然而現代兒童的熟悉，主要不是透過原典文字，而是電影、電視、漫畫和電玩遊戲，尤其後者影響更深。這些視聽傳播媒體佔據了現代兒童的生活，可是與原典之間多少仍有出入，傳達意義不同，例如電玩遊戲重點只會放在魏蜀吳三國的征戰之上，戰爭被遊戲化，滿足玩家在虛擬世界中攻城掠地的快感。

《淘氣逃學記》這齣戲，基本上與《三國演義》也沒有太多關聯，除了序幕和尾聲各有一段多媒體影像，搭配兩位演員各自扮演孔明和曹操，呈現「草船借箭」的故事之外，其餘的情節說穿了只是套上《三國演義》中其他人物，新編了一個蜀漢小學堂和東吳小學堂派出孔明和周瑜去參加闖關大賽的故事。蜀漢小學堂裡的劉備、關羽、張飛也逃學偷偷跟去，一行人在闖關過程中學習了勇氣、互助、互信、互諒等正向品格，不分勝負一起完成闖關。換言之，這已無關《三國演義》故事，所以人物性格也都經過全新加工塑造，劉備、關羽、張飛變成了甘草型人物，滑稽搞笑，劉備膽小怯懦耍寶，關羽沒有舞大刀的威風神勇，張飛傻氣帶著憨直，都不太符合原典的形象，不過三人之間那種桃園結義的真摯情義還是在的，倒也玩出一番新景象。

以人物去度量，《淘氣逃學記》這齣戲唯獨孔明和周瑜的刻畫與表現，還是比較貼近原典，他們兩人在闖關中鬥智鬥力的過程，也頗能反映「既生瑜，何生亮」的深沉感慨。這些千古風流人物，即使如孔明這般神機妙算，似有通天本事，其實還是脫離不了命運掌控，脫離不了天（神）的安排，最後還是會縱浪大化，壯志未酬寂滅而去。《淘氣逃學記》有限的篇幅裡，沒有去涉及這個層面的問題，遂也讓孔明回歸更加平凡的氣質與模樣，減去了他的天才神性。

正因為孔明的天才神性消失了，不再有神通本領，那麼「草船借箭」的故事在頭尾出現的用意就有待商榷。「草船借箭」是孔明和曹操的鬥智，大膽和人性的猜疑一搏，本質上帶有風險，可是風險也換來戲劇化的高度張力。《淘氣逃學記》既然選擇孔明與曹操的鬥智開始，但後面的情節曹操完全缺席，兩個小學堂中也獨缺曹魏學堂，不免有拼圖缺了一塊不完整之憾。

不過，這齣戲為闖關設計的情節，融入五行、五音的原理，以此並各自對照孔明、周瑜、劉備、關羽和張飛五個人物，看得出編劇有用心的巧思。例如第三關「中心的重量」，更讓所有人物靈魂與身體交換大錯亂，製造出諸多笑料，五行相生相剋的原理亦可在此印證，意喻每個人生命存在，或許都有各自欠缺不足的部分，終究需要從他人身上學習到優點努力補足。

稍微可惜的是「棋盤上的戰爭」那一場，對於闖關規則敘述不夠清晰，孔明開始只有告訴每個人各自負責棋盤上的一排，也要台下觀眾負責最左和最右一排。遊戲開始，布幕影像先將棋子一一翻開，一會再蓋起，演員這時逐一負責念出自己負責那一排的棋子顏色與內容。原來這是考記憶的關卡，卻沒將規則先說清楚，以致輪到觀眾時，有許多人才恍然大悟剛才在做什麼，卻什麼都沒記，結果就亂說一通。既然要加入此互動，孔明的台詞上勢必得做些修正，先把遊戲規則說清楚講明白才行。

最後得再批評一下這齣戲最怪異的部分——就是那首歌曲〈宮商角徵羽〉。歌詞本身沒啥問題，問題出在曲，套用了兒童劇常用的曲調形式，太像那種彩色泡泡糖，聽一下子便流於甜膩無感。曲境氛圍亦完全和整齣戲的風格基調不甚吻合搭配。兒童劇為何一定要唱唱跳跳？沒有這類甜膩的歌曲不行嗎？這是一個值得思考改變的問題。