

從《預言》之後看 臺灣戲劇表演家劇團的創作

撰文／臺中科技大學應用中文系副教授 廖藤葉

摘要

臺灣戲劇表演家劇團於民國99年全國巡演十年大戲《預言》，聘請影視、舞臺劇界幾位演員和臺表團員共同演出，雙層旋轉舞臺帶給觀眾極大的視覺觀感。對臺表而言，這是一齣極具意義的戲：站在轉型路口的戲劇。本文探討《預言》之後的全國巡演劇目，發現恰可作為前後對照：《頻率》是舊作新演，代表之前的劇目，其它是全新創作。

以「劇作」和「表演」兩個層次進行討論。「劇作」方面，先從思想主題進行分析，個人基本渴望的思想內容，在《預言》之後，嘗試探索政治環境下的個人處境，以及較高層次生命哲理。其次，之前劇本的多段式、三段式劇作或明顯單一主人翁的作品，大多能夠凝煉出一個「主角」以傳遞劇作主題，但在之後，卻有三段式情節不分軒輊，無法凝聚出一個主角的情形。第三在基本愛情、友情中加入變調。關於「表演」方面的轉變，聘請「團外專業」演員演出，舞臺美術設計由簡約到《預言》的繁複，再走向極簡風。說與演兩項演員基本能力之外，加入相聲、演唱和其它演員才華的展現。

經過分析，恰可印證十年大戲《預言》的確處於轉型路口，一方面持續擅長講精彩瑣碎小故事；一方面又不甘囿限在既有藩籬內，亟欲突破尋求更多展演的可能性。

關鍵詞：臺灣戲劇表演家、預言、頻率、建國大夢、我的祖宗十八代



壹、前言

貳、《預言》前後劇本思想與說故事模式的轉變

參、《預言》前後表演策略的轉變

肆、結語

壹、前言

臺灣戲劇表演家劇團（以下省稱「臺表」）於民國89年在高雄成立。民國95年以《霸王卸甲》巡演全臺，第一次跨出南臺灣，成為劇團茁壯的標誌。自此開始，每年分前、後半年各有一劇目進行全國巡演。

民國99年《預言》係慶祝創團十年所演出的大戲，意義自然非同小可。從《預言》之後進行全國巡演劇目為：

民國99年：《預言》、《頻率》。

民國100年：《三口組——建國大夢》、《三口組2——我的祖宗十八代》。

民國101年：《第一次的親密接觸》……¹

之所以選擇《預言》演出之後的巡演劇目進行分析，是因為此劇恰好是一個轉折點。《頻率》一劇可以代表《預言》演出之前的劇目，此戲曾於民國98年（2009）8月在高雄市演出四場，當時劇名為《頻率983》。

本文不討論這段時期臺表小型劇目，是因為對居住於南臺灣以外如筆者的觀眾而言，全國巡演場次比較有機會觀賞。雖然也曾於民國99年、100年7、8月藉訪視實習生之便，專程在高雄看了《謊言》、《殘火》兩齣較小型的戲劇，但對全國觀眾來說有較高的局限性。

同時不討論校園巡演場次劇目，理由一樣是侷限性。校園巡演為臺表重要財源之一，民國96至98年演出達到巔峯：總計每年超過三百場。²校園演出每場時間大約一小時，有時演一個劇目，有時三個小劇目。利用學校很不專業的禮堂、體育館，簡單桌椅

1 民國101年下半年臺表預計演出《淘氣小親親》，寫作時此劇尚未巡演，故不列入。由於文章有時順道討論《預言》之前劇目，故而將全國巡演之後的劇目列出：民國95年：《霸王卸甲》、《郵差》。民國96年：《胭脂盒》、《我是你爸爸》。民國97年：《我的天臺是舞臺》、《移動的幸福》。民國98年：《師父》、《霸王卸甲》。

2 李金篤等，《載笑載言——臺表十年》（高雄：米達斯國際創意整合有限公司，2010），頁75。

道具，憑著演員演技和故事情節取勝。校園演出優點，除了最直接的經濟獲利外，還有幾點：第一、可培訓演員逐步磨練演技，作為進入中、大型劇場的準備；第二、藉機宣傳臺表全國巡演劇目；³第三、宣傳臺表；⁴第四、將戲劇引入校園。每一優點彼此息息相關，因此，臺表的觀眾年紀相對而論很年輕。

除了《頻率》代表《預言》之前的創作外，《預言》之後每一齣新戲無不呈現「單一」明顯特性：《三口組——建國大夢》因應建國百年而創作，三人相聲是新嘗試。《三口組2——我的祖宗十八代》雖名為《三口組2》似為延續，實際上完全創新，動用三位大陸演員撐完全場，無本地演員參與。《第一次的親密接觸》改編自蔡智恆網路小說，在這之前的劇目全是李宗熹個人編劇創作，此劇為首次進行小說改編成為戲劇。當劇作家創作多變時，顯現創作處於轉型、急思突破的路口。由於劇作家兼任團長、導演職位，這個現象亦表示劇團處於轉變的關口。

本文研究與寫作以「訪視法」和「歸納法」進行。訪視順序，首先在於親臨劇場觀賞上述劇目。做為戲劇研究者，不論古典與現代，如果只依靠錄影資料進行分析，得到是固定劇本和固定表演模式，而且無法了解現場觀眾反應。更何況並不是每場表演皆進行錄影收音而販售，依有限選擇性的影音資料為研究對象，將錯失許多現時存在、真實感動的歷史。觀眾先於戲劇而存在，觀眾學，更是門學問。進劇場與觀賞錄影資料最大差別在於有無臨場感，廣闊劇場空間無法規定觀眾眼光看向舞臺中的特定角落、特定演員，比起按照劇情剪接之後的影音更接近戲劇演出的真實狀態。因此，親臨劇場觀賞是訪視法最重要的第一步。

第二步是對劇團、演員進行訪談，此項有時置放在戲劇觀賞之前，或是在劇團的宣傳演講中獲知，值得採用是編劇理念和導演手法，以及各項戲劇表現方式。第三步驟則是訪談觀眾，聽取他們對劇作的意見看法。由於筆者許多學生分別觀賞臺表劇作演出，因此，心得報告足夠成為代表大學生的觀眾視野，在後文將部分引用。雖然是學生，但

3 民國99年12月8、9日兩天，臺表至臺中技術學院進行兩場校園演出，順道宣傳10、11日兩天於臺中演出的《頻率》；今年（2012）3月26日在嶺東中學校園演出，順道宣傳6月即將在臺中演的《第一次的親密接觸》。

4 以指導學生從事現代劇場的專題寫作而言，一組4人中有3人於高中（職）時代看過臺表的校園演出，另也有學生以「應該沒有人不認識臺表」的言語稱述。若以今年（2012）入學的大一新生，某一班級所做的調查，來自全臺各地的學生在高中職時代，60人中有18人在校園看過劇團演出，其中3人不確定演出的劇團名字，有9人看過臺表的校園巡演，占了一半的比率，證明臺表在校園演出，打響了不少知名度。這些是學生，也是戲劇的「觀眾」。雖然觀賞機會由學校安排促成，但是，不容否認他們依然是觀眾，是戲劇的「消費者」。

是同時也是劇場最重要的消費者：觀眾。劇團創作理念和觀眾意見之間的輕重，以觀眾意見更為重要，理由是劇團的努力結果必須經由消費觀眾加以評斷才是公允的，至少觀眾的喜愛是劇團製作戲劇的目的和泉源。

訪視法之後，以歸納法進行研究。一個劇團通常有其獨特風格和擅長處理的類型，在風格逐漸成型後，又經常想要突破自我的限制，想嘗試新的、更上層樓的劇目類型和表演。因此，長期觀賞同一劇團演出之後，每部戲劇相互參看比較，自然可以歸納出共同的特點，亦能突顯不同。本文研究分析的基準就是臺表歷年演出劇目形成的共通點。歸納統計之後，發現值得討論的項目計有：劇本思想、說故事模式屬於劇本方面的；另有選角演出策略、舞臺美術、表演技巧等屬於導演和演員的範疇。

貳、《預言》前後劇本思想與說故事模式的轉變

劇本是戲劇的靈魂，臺表的劇本，一直是由李宗熹自編自導，內容有個人的特點。臺表的戲劇作品，一向標榜而為普羅大眾認知以描寫友情、親情、愛情為主。此三情是一般人普遍擁有的情感，戲劇寫三情最貼近觀眾，編劇想法和做法相當安全切實。《預言》前後，劇本思想主題與敘寫的情感或多或少有差異。

一、《預言》之後展現探索更深奧思想主題的企圖心

就各劇思想主題而言，《預言》以「回家」為思想主題。意氣風發的失憶作家王權尋找記憶過程，帶出了戀愛新婚與妻子女兒之間逐漸疏離過程，最後，回復記憶的他，選擇回到山中老家陪年邁的父母親。劇中順著王權指導的法則，「預言」王權即將失去記憶的學生，隨劇情開展與結束，捧著母親以快遞寄來的便當餐盒，哽咽吃下，代表心理「回家」的狀態。辦案的警探，同樣因工作疏於陪伴就讀國小的女兒，最後以言語表示要將所有疏於照顧家庭的人用「手拷拷回家」，處處突顯「回家」這個思想主題。

同樣以「回家」為思想主題，《預言》之前有《霸王卸甲》、《守歲》。《霸王》劇作演一位老師和四位學生各組家庭，長久婚姻生活之下，不滿於「今日」而追尋當年

初戀愛情甜蜜的心靈出走，經歷體驗之後回到與妻子共組的家庭。《守歲》以祖母拒絕變賣實質的「老家」場景，使在外打拼事業的女兒，和不願返回美國就學的孫女，共同回到這個實質的家，達成精神與外在的回家思想主題。

《頻率》思想主題是「勇敢追尋夢想而不悔」。背景是廣播電臺，有正職、前來應徵的、以及由DJ成為董事長的。經過電臺經營不善的波折，面臨即將失業，依然兢兢業業；即使戀人身亡，還是盡忠職守播報這則新聞。美好結局是電臺依然維持，因為這是眾多劇中人共同「夢想」。與此劇相同思想主題還有以郵差為主角的《郵差》和《移動的幸福》，不同是將廣播人化成郵差而已，忠於職守，愛自己所選是相同的。

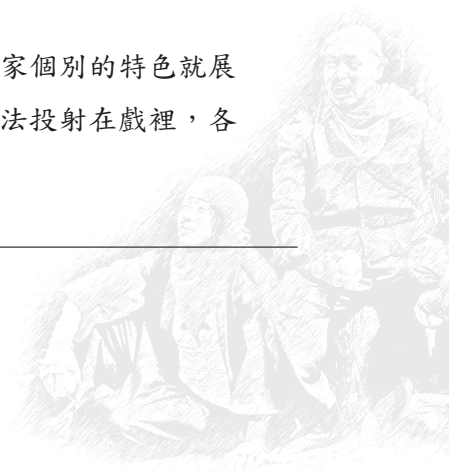
《預言》之後創作的戲，《三口組——建國大夢》以三位主要人物與家庭愛人的牽絆為主，看似追尋「回家」的路途，卻因中日戰爭、1949年海峽分隔兩岸的臺灣局勢，轉變成「政治干預下無家可回，有家無夢想」的荒謬性。志在批判，平凡百姓不論是否有理想價值或崇高美德，在政治洪流之下全都被勾銷無存。《三口組2——我的祖宗十八代》以三個人物六代之間的糾纏，「回果輪迴」是牽絆的線索，不論六代是父子、兄弟、情人或朋友，在此線索下，成為生生世世不滅的情緣，於是「回果輪迴」不再是線索，更提升到了思想主題的層次。

《第一次的親密接觸》以網路愛情小說改編，思想主題是「愛情」。儘管愛情生發是淡淡的，慢慢由虛無的網路進入到實質的見面接觸，而後，又急轉直下，隨女主角的病重死亡成為追憶。

《預言》之前的戲劇，思想主題在於回家、堅持個人夢想等與人類最根本的需求吻合。之後的戲，有以根本的追求愛情為思想主題，卻也嘗試碰觸了政治之下的個人，前世與今生生命何去何從的探索，已然擴大提升到了抽象思考層次。劇作家不限於已有的成就和格局，嘗試探索新的層面，原是值得誇讚的行徑。問題在於：是否能夠和已有的成就相提並論。是超越？或平分秋色？或者較為遜色？

當結構的技法已經成為編劇共同的藝術手段之後，劇作家個別的特色就展現在各自不同的人生觀與價值取向之上。各自不同的觀念想法投射在戲裡，各個劇本即有了不同的主題內蘊與思想意涵。⁵

5 王安祈《當代戲曲》（臺北：三民書局，2002），頁54。



在資深戲劇工作者于善祿的心目中，《三口組——建國大夢》有太多拾取《那一夜，我們說相聲》、《荷珠新配》、《寶島一村》等劇的牙慧，創新度不足，而且對臺灣歷史的處理太過於簡單：

透過洪日榮的父子關係，置入性行銷了黨外的民主政治運動簡史，令人質疑臺灣的民主政治史只有一種寫法嗎？⁶

《三口組2——我的祖宗十八代》演員表演無庸置疑是屬於高超的，唯一問題在於劇本的思想主題：「這輩子欠的，下輩子還」的因果循環。由現代逆推回去，上輩子的糾葛，再延伸至上上輩子，總共展演六代。一代代往上推，戲劇手法一再重複容易使觀眾產生一成不變的疲倦感。對於認真過日子、工作的多數人而言，因果循環的想法等於否定了「現在」的努力。劇末，孫博所扮演員「預先」看到了這次演唱會如果順利成功，與另外兩位好友幾代的糾纏關係即將結束，三人終成陌路。於是，為了維繫三人下輩子能夠繼續來往，以切斷電源、破壞三人的演唱會作為結束。

這樣的情節，對認真工作的人是無法接受的。誰願意破壞練習許久，又牽繫眾多觀眾權益的自己場子？更何況，即使相信輪迴，大多數的人無法見證個人前世、今生、來生的關係，與劇中想傳達的情感較為疏離，即使表演好看，思想主題薄弱仍是個遺憾。

並不是說以輪迴彌補前世今生遺憾的手法不能使用，而是能否藉機挖掘出更高更深層次的思維。陳亞先編劇，國光劇團演出的新編京劇《閻羅夢》使用三代輪迴，卻引發出更深思考：歷史定位，以及人永遠無法知足的共通性。因此，《閻羅夢》也成為國光劇團的代表作。既然《三口組2——我的祖宗十八代》無法發掘更深層的哲理，因果輪迴也就成為陳腐的思想主題了。

二、《預言》之前「群戲」和之後的「三段式」結構

因應同時著手寫三情，導致劇中人物出場演出份量亦大致接近，是為多段式群戲。但是，既然戲中講述幾位人物的故事，相對而言，沒有明顯特出的主角，那麼，這個劇

6 于善祿「個人新聞臺」評《三口組——建國大夢》，民國101年8月6日搜尋。
網址：<http://mypaper.pchome.com.tw/yushanlu/post/1322133565>

作到底在講誰的故事？能否在多段故事中凝聚出一個「主角」？

《頻率》以一家廣播電臺的收聽率下降，面臨經營危機下，董事長請來知名教授想方設法扭轉乾坤，電臺DJ因應教授要求講述自身故事，尋找戲劇性題材。於是，DJ和教授分別講述故事，講者每人戲分差不多一樣重，同時也一樣輕。臺表官網介紹此戲是「9個女人、8個



圖2-1 《頻率》演出劇照。⁷

男人、3個老人，撞擊出216種頻率的廣播舞臺劇」。老人沒有性別？一個個說故事的方式，述說親情、友情和愛情，與《霸王卸甲》用了相同手法處理了不同故事：老師葉進士和4位學生李木村、林金發、陳火炎、吳清水分別和他們妻子的愛情婚姻生活為主軸，師生與朋友情誼為橫軸交織而成。

以上兩部舞臺劇，都有參與演出人眾多，敘演不同人物情節，每段情節精彩有趣。人物戲分經過分配之後，彼此難分軒輊，由於上場人物眾多，可以營造出舞臺熱鬧氣氛的大製作「群戲」面相。

群戲如同其它故事，通常由「主角」負責傳達主題。⁸上述兩劇若要找出傳達主題的主角，《頻率》應該是張漢軒所飾助理，戲分「稍」重，表演也吃重。除了本身角色演出之外，在戲中還得因應其它DJ講述個人故事時，臨時客串演出他們的情人、朋友和家人。這位助理所以進入廣播電臺工作，純粹出於愛情，希望為所愛的人付出。《霸王卸甲》主要角色是演戲的陳火炎，由他編寫關於楚霸王項羽和虞姬的劇作串聯出所有人的

7 本文所附四幀劇照由臺灣戲劇表演家劇團提供使用，在此致上最高謝意。

8 此藉用布萊克·史奈德（Blake Snyder）著，朱耘譯《搶救貓咪！》（臺北：晴天出版社，2012）第三章〈這是在講某個傢伙，他……〉的概念。此書為好萊塢專業電影編劇所寫的電影編劇指南書，關於群戲中找出一位主角以傳達全劇旨意，和羅勃·阿特曼電影提供縱橫交錯的人物群像，卻沒有一個中心主角，如果一定要找出主要演員，那麼劇中「城市」為「主要演員」的說法，提供筆者分析臺表多段式或三段式群戲的重要概念。頁111-114。

故事，揭開主旨：即使楚霸王已死，化爲一縷幽魂，仍然追尋著虞姬，回到所愛者的身邊。依然是「回家」的主題思想。

《預言》和《第一次的親密接觸》單一主人翁的劇情，無尋找特定演員或主目的問題。前者一開始就有明確的主角：意氣風發的作家教授王權。隨著王權失憶，展開尋覓導致失憶的凶手，抽絲剝繭展現教授家庭、交遊網絡，與父母、女兒之間的親情，和前妻的愛情，與在身旁的摯友小田之間的友情。即使還是不離三情的內容，但是三情有了共同的主人翁，凝聚塑造人物鮮明形象。雖然劇作也帶出推理學生與母親、警探與女兒之間的親情，但份量極爲輕微，恰可呼應主角教授於日常生活中逐漸忽略的親情。

《第一次的親密接觸》劇中人物只有痞子蔡、輕舞飛揚、阿泰、小雯四人，舞臺處理多了痞子蔡B和輕舞飛揚B兩位「影子」人物，真實人物在投影布幕前演出，影子在後演出，構成真實、現在與虛幻、回想的對比。因此，痞子蔡和輕舞飛揚兩人分任男女主角，又以痞子蔡爲最重要角色，另外阿泰與小雯則是次要角色，兩位影子人物更爲次要。人物重要性明顯有別，屬於焦點凝聚的作品。

《預言》之後同樣以「三口組」爲名的劇作，《三口組——建國大夢》和《三口組2——我的祖宗十八代》爲三段式結構劇作，表面上看比「群戲」更爲凝煉，實質上不然，因爲這兩部無法找出「一位主角」。

《三口組——建國大夢》以1949年來臺的黃國強、走過日治到民國的洪日榮、臺灣原住民潘添財三人故事爲主，黃國強主要談與母親之間的聯繫，洪日榮與父親，潘添財和美麗的爱情、潘添財和阿田軍中同袍友情，由三個段落組成的故事。這個戲是父母、子女間的親情份量重些，友情與愛情相對較弱。明顯的主要人物有三位，與三位主要人物搭配演出則成爲次要角色。



圖2-2 《三口組——建國大夢》張漢軒飾黃國強與方妙玲飾母親的分別場景

而後《三口組2——我的祖宗十八代》僅利用三名演員，演完三人各六代的故事，三人戲分無高下軒輊之差，也因簡單而明瞭，即使六代之間身分、地位、關係，甚至性別不同，但是劇情發展以「演員」為中心，觀眾眼睛容易分辨三位演員所扮的人物性情與關係，也就表示戲中只有「三位」主角。看此戲時，觀眾清楚辨別是看「三位演員」的演出，不論各自扮飾了多少人物，總結而言都只是那三位演員。

群戲可以凝煉出「一位主角」傳達思想，比群戲更為精煉的「三段式」的戲卻無法凝聚出「一位主角」，而是分散成為「三位」。既然分散，表示同等重要，同時也表示此戲「沒有最重要的重點主角」，倘若勉強歸納出一個主要演員，只能是「政治環境」或「輪迴之神」的抽象詞彙，而非舞臺上現實演出的人物。然而，這並不是三段式結構的問題，而是劇作家未明確設定「主要演員」使然。在《預言》之前已有《移動的幸福》（2008）是以三代郵差為主軸，串聯出山中小鎮每戶人家的愛情與親情。但是，《移動》一劇以第二代郵差為全劇「主角」，由年輕演到退休，堅持所愛的工作，毫不猶疑，戲分最重，思想主題也最適合由他傳達。

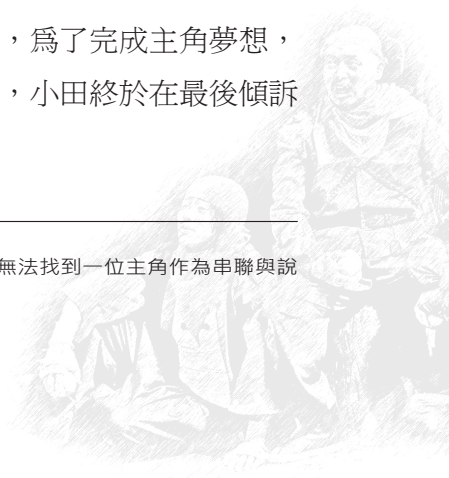
由上述，在《預言》之前，包含《預言》在內的劇本結構有多段式的群戲組合，也有三段式，或一位主角的故事，前兩項結構大多數可以凝聚出「一位主角」負責傳達主要思想內涵的任務。⁹但是在《預言》之後的兩齣三段式結構創作，卻無法歸結出「一位主角」或「一位演員」，導致失焦的現象，可說不無遺憾在內。

三、《預言》開始在基本三情中加入變調

「三情」所指為親情、友情、愛情，三者融合於劇作之中。仔細分析，臺表演譯的「愛情」向來限定於男女之間。

《預言》雖然只是劇末揭曉同性之間的愛戀，可以看出在編劇與導演處理手法上跨出異性戀樊籬。主角王權身旁的摯友小田，從高中時期即是好友，為了完成主角夢想，壓抑放棄理想。伴隨追尋王權從前回憶過程，直到想起所有一切，小田終於在最後傾訴

9 《預言》之前，有齣《胭脂盒》為七段群戲組成，每段各自獨立，互不相關，自然也無法找到一位主角作為串聯與說故事的主體。



對王權的愛意之後離開，開始實現自己的夢想。演小田的馬國賢帶著壓抑的聲音，在在顯示對王權的感情非比尋常。

有別於友情，接近於異姓兄弟之情，或者說是有如幫派結盟般的兄弟之情在《三口組2——我的祖宗十八代》得到最大的發揮。

劇情大要為：三個好友在上臺演出之際起了衝突，決定各奔東西放棄夢想，矛盾就此開啓命運的追尋，一個回溯今生前世的旅程，三個人曾經是兄弟，曾經是父子、敵人、愛人、好友。「這輩子欠的，下輩子還」的理念，展開一場不散的因緣，直到未來。雖然演出六代三人之間的糾葛，劇末明確標誌下輩子的未來，三人依然是牽扯不斷。前世今生的因果輪迴，變成此劇最重要的思想主題。也因為這樣的思想主題，使得三個好友的情感，已然不是普通友情，透過生生世世的轉換、延續，更加貼近於幫派歃血為盟的異姓兄弟情感，彼此同生共死，或者說可以毫不猶豫願為對方而死。

這兩齣戲對三情之外的探索，只是少數、少量，卻也不容忽視，透露出一點不同的視野角度。

針對思想主題、劇本主角的選取，以及增加探索人類各種情感的企圖心，都可以看出劇作家嘗試各種劇作的用心，不願受限。一齣戲無法取悅所有的觀眾，叫好又叫座的戲劇通常也不多，這兩項應是具理性者所能認知的基本觀點。對觀賞戲劇的觀眾而言，愉快的感覺占於重要位置，¹⁰要在講得精彩的瑣碎故事和講得拙劣的深奧故事之間挑一個，觀眾總是會選擇講得精彩的瑣碎故事。¹¹整體而言，臺表不愧為擅長講精彩瑣碎故事的劇團。由於校園演出宣傳，促使不少觀眾進劇場，使臺表的觀眾偏向年輕。擅長講瑣碎精彩的故事，無疑是站在校園演出的短小基礎上擴展而來。每一瑣碎故事可以單獨演出15至20分鐘，串合起來可以成為一齣巡演大戲，如《胭脂盒》。或是打散每一瑣碎故事，重新組合，變成《頻率》、《霸王卸甲》和《移動的幸福》等等眾多人物故事的好戲，《三口組——建國大夢》、《三口組2——我的祖宗十八代》，同樣是瑣碎小故事的集合體。

10 Frank Hauser, Russell Reich 著，李淑貞譯，《導演筆記——導演椅上學到的130堂課》（臺北：博雅書局，2011），頁177。

11 李建平，《戲劇導演別論》（臺北：新銳文創，2012）轉述美國好萊塢編劇羅伯特·麥基言語。頁153。

參、《預言》前後表演策略的轉變

此處所指的表演策略包括演員的聘用、舞臺美術的運用和演員演技的突破等等，這些與劇本息息相關，卻非編劇的職能所在。演技屬於演員所需專注的，而演員的聘用和舞臺美術兩項屬於導演掌控的範圍。

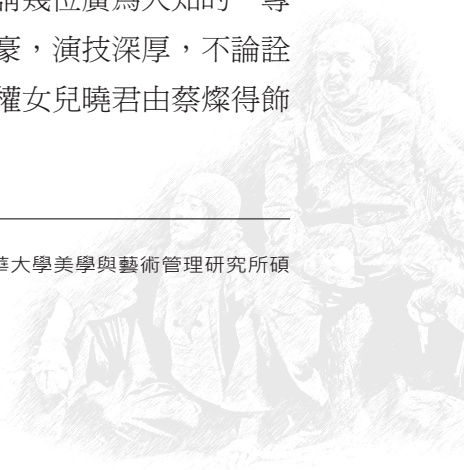
一、《預言》開始聘請團外專業演員演出

臺表在《預言》之前，以劇團演員為演出主幹，即使聘請團外人士演出，通常根植於劇團與合作廠商的互利關係考量點而來。既然以商場互利考量，部分劇中人物可以「非專業演員」進行邀演。如尚未進入全國巡演的《霸王卸甲》在民國94年於臺南、高雄演出時，邀請港都電臺副董孫國祥、水博士林建發、資深藝人王日昇客串演出；《郵差》一劇於民國95年12月15日在臺南演出時，臺南郵局經理與臺表演員有「即興演出」的記錄。¹²這裡面占「少數」戲分的演員，除了王日昇被註明是「資深藝人」可稱得上是專業外，其它即興演出和客串，都屬非專業領域。

《頻率》算是一齣「稍微大量」採用非專業演員演出的戲劇，既以廣播電臺為背景，看似為電臺工作者量身打造的戲劇，於是除了臺表演員之外，還有高雄港都電臺DJ，留美次女高音詹喆君跨界演出。以上三種分別屬於不同藝術類型的演員，後兩者並非「戲劇」專業。電臺DJ挑戰從錄音室踏上舞臺，次女高音成為劇中人物，在劇中唱出最動聽的聲音。或許是戲劇題材的考量，戲中DJ的聲音個個感性動聽一如他們的本業，若是肢體與人物詮釋上面的戲劇專業演技「理論上」應有所不足，編劇兼導演李宗熹巧妙利用「眾多DJ」的不同故事加以掩飾，以免因演技能量不夠豐沛造成舞臺缺憾。因此，此劇演出不失為一舞臺效果良好的作品，無法查覺電臺DJ是否演技上有所虧欠不足。

因為是十年大戲，《預言》除了臺表演員之外，「破例」邀請幾位廣為人知的「專業演員」擔綱演出「主要」劇中人物：飾演成名教授王權的朱陸豪，演技深厚，不論詮釋成名教授或失憶後僅剩八歲記憶的兒童，都顯得行有餘力。王權女兒曉君由蔡燦得飾

12 謝岱樺，〈高雄市現代劇團行銷之研究——以臺灣戲劇表演家劇團為例〉（嘉義：南華大學美學與藝術管理研究所碩士論文，2007），頁107、54。按：謝岱樺為臺灣戲劇表演家劇團行政總監。



演，前妻是呂曼茵飾演，摯友小田爲馬國賢扮飾，都是當今影視圈和舞臺劇相當受肯定的演員。

《預言》之後創作的舞臺劇，至目前止，只有《三口組——建國大夢》由臺表演員擔綱演出，其它兩齣《三口組2——我的祖宗十八代》和《第一次的親密接觸》幾乎全部任用團外專業演員。¹³即使如此，《三口組——建國大夢》尚且邀請團外歌手沈懿創作、演唱主題曲〈猴子大夢〉，雖則沈懿登臺演唱戲劇揭幕曲和終曲，本人並未扮飾任何人物，演唱完全與戲劇情節無關。從歌手外聘的事實，演與唱分別屬不同領域，兼擅者並不多見。

《三口組2——我的祖宗十八代》僅由三位大陸演員演出，110分鐘的表演時間，臺詞量大。這三位全是經驗豐富的舞臺劇專業演員：孫博以舞臺話劇爲主，曾獲2004年中央戲劇學院小品大賽最佳導演和最佳演員；2005年獲國家一等獎學金和學院一等獎學金。鄭磊大學期間開始演戲，畢業後工作經歷演出《我不是李白》中的白蘭度，計演出160餘場；《如果，我不是我》飾演鄭多多，演出100餘場；《憑什麼我愛你》飾酒保，演出30餘場…。彭梓桁畢於首都師範大學影視表演專業，爲北京哲騰文化傳播有限公司的專業藝人。難得是此三位演員能收能放，能唱能說，三人彈奏樂器開口唱歌揭開序幕，同時也是三人音樂演唱會前的練習劇情。三個人撐起一齣戲，絕非易事，獲得不錯的評價和迴響。¹⁴



圖3-1 《三口組2——我的祖宗十八代》劇照，由左至右演員分別是彭梓桁、孫博、鄭磊

《第一次的親密接觸》主要演員爲李沛旭、楊琪、房思瑜、梁正群，影子演員爲梁家銘和方佳琳。今年度下半年預估演出的《淘氣小親親》，宣傳售票時已然註明邀請黃騰浩、魏蔓、朱陸豪、郭彥均等影視演員擔綱演出。

13 《第一次的親密接觸》演痞子蔡B的是梁家銘是臺表校園巡迴演員，此劇是他第一次站上大舞臺的作品。

14 見樹要見林的「樂多日誌」<http://blog.roodo.com/lchintw/archives/18200847.html>，民國101年8月6日搜尋。又，筆者多位學生曾於課堂上稱道此劇感人肺腑或因感動而傷心落淚。

就導演的工作而言，最主要是「選角」，徵選演員時，如果某演員就像是劇中人物，導演決定用他與否得三思而後行，畢竟「像劇中人」和「專業演員」具有相當大的差距：

一個走路、說話就像劇中人物的人，和一個受過訓練的專業演員，有很大的差別。一個真正的專業演員會融入角色，會分析劇本發展內在，會預料問題處理問題，會創造出需要的情景，還會和其它角色及觀眾發展關係，這些光靠劇本是做不到的。簡而言之，一個專業演員會知道該做些什麼。¹⁵

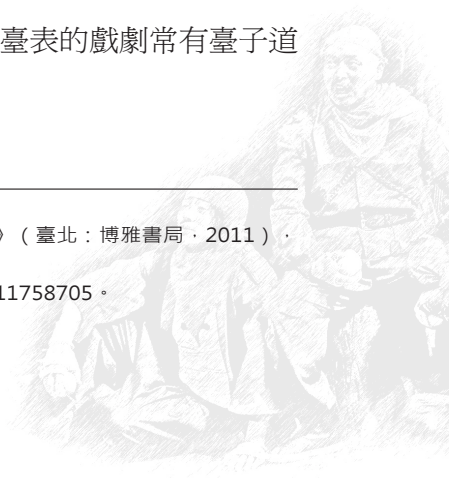
因此，就選角而言，臺表於《預言》開始，斟酌考慮採用曝光率較高的影視演員演出，除了廣告效果之外，也著實看重他們演技上的「專業」。夏霏〈視野〉一文評《預言》，即對朱陸豪、呂曼茵、馬國賢、蔡燦得、張漢軒、李宗熹六位演員演技誇讚有加，¹⁶這裡面，只有後兩位是臺表演員。其它前四位都是外聘演出的。這就比《頻率》以劇團演員、電臺DJ同臺演出來更合乎戲劇的專業考量。

二、《預言》前後舞臺設計風格的轉變

簡約的舞臺，向來是臺表演出的特點，經濟因素的考量占主要原因，採用一景到底的舞臺設計是基本，平臺、階梯搭建出不同表演區，再用少量增減的道具完成場次轉換後的空間區隔，《頻率》是如此操作的，不同的錄音間、接待室，和《移動的幸福》以斜坡處理山間人家的住房和遙遠距離，舞臺設計表現手法相似。「一景到底」的設計有場次轉換迅速的優點，第一、可以避免因布景道具大量或完全更換耗費太多時間，降低戲劇營造的熱度。第二、對巡演的劇團而言，有運送布景的方便性，能用一輛卡車運送的經濟性高於兩輛卡車。第三、不演出時的布景景片倉儲問題可以減到最低。第四為利用原來的道具景片可以組合拼貼出另一劇目適合的舞臺。因此，臺表的戲劇常有臺子道具「眼熟」的設計感。

15 Frank Hauser, Russell Reich 著，李淑貞譯，《導演筆記——導演椅上學到的130堂課》（臺北：博雅書局，2011），頁71。

16 夏霏〈視野〉，民國101年8月7日搜尋。網址：<http://www.wretch.cc/blog/fay88/11758705>。



以重金打造的《預言》雙層旋轉舞臺，得自於團長李宗熹在英國進行戲劇考察時的想法。雙層旋轉舞臺在英國運用十分普遍，但是在臺灣卻未見。於是藉著十年大戲的歷史性時刻，以及各方面財源補助等條件配合下，製作出在臺灣未曾見過的舞臺。¹⁷利用可以360度旋轉的圓形鏡面舞臺，分割空間以表現出版社、住家、幼稚園、老家等不同場景。下半場更加入吊橋、以燈光呈現湖景、夜間螢火蟲飛舞的元素，舞臺設計大大開闊滿足觀眾視野，令人驚豔不已。

此種旋轉舞臺對《預言》演出實體而言，有兩項小小的缺失，第一、鏡面舞臺所反射的冷冽倒影與劇情所呈現的溫馨、回憶、情感有所扞格；¹⁸第二、演員於上層舞臺的吊橋演戲時，坐在二樓後半段的觀眾看不到演員的「頭」，因為被沿幕所遮蔽，舞臺視野有死角。沿幕掛於舞臺上方，離地高度可視演出需要而調整。舞臺設計人員為了避免讓觀眾見到非舞臺所展現的東西，因此在設計時的平面圖和剖面圖上，藉由觀眾席最兩旁的前後及最高、最低觀眾視點位置，連接舞臺拉出一條直線，以檢視舞臺上是否有視覺死角或導致穿幫的情形發生。¹⁹顯然《預言》雙層舞臺因為地面層為旋轉已然架高，而且得讓所以演員能夠穿梭其間門戶進出演戲，已具有相當高度。此點讓演員在第二層演出時，整個舞臺高度顯然高於一般戲劇平臺太多，再加上臺中演出場地舞臺大小與作為舞臺設計基準的舞臺不同，即使沿幕調高，但依然阻擋了二樓後半部觀眾席的部分視覺，這是舞臺技術呈現未能考慮周全的地方。



圖3-2 《預言》在雙層之上層舞臺演出情景

17 民國99年3月3日臺表演員林晉陞至臺中技術學院演講《舞臺風情》提及即將演出的《預言》雙層旋轉舞臺設計的緣由。

18 夏霏〈視野〉。網址：<http://www.wretch.cc/blog/fay88/11758705>。

19 邱坤良，《舞臺設計手冊》（臺北：行政院文化建設委員會，1998），頁51、48。

對臺表而言，此種舞臺景片於演出之後有另一現實層面的缺失，因應《預言》專門設計製作的舞臺，很難在其它劇目中使用，至少在之後的巡演劇目中，未看到這一舞臺改裝或拼貼運用。耗資龐大的舞臺景片，只演17場，又未能於後來的戲劇加以運用，而且需要一定空間的倉庫加以存放，對劇團而言，無疑是個負擔。這個現象，同時呈現臺灣戲劇演出無法同一劇作連演幾個月或幾年的現實。

「類似」雙層旋轉舞臺在《預言》演出前一年，筆者曾經看過：民國98年5月底開始巡演的綠光劇團《人間條件4——一樣的月光》即是雙層，透過「旋轉」更換舞臺景致與場次。場次更換通常伴隨著空間移轉，用旋轉方式加快場次轉換速度。《預言》的「旋轉」與劇情密切融合為一，小田陪王權回到山中湖、吊橋的老家附近，演出昔日高中時期的生活與夢想，另有兩名演員扮飾高中時期的兩人，於是現在與過去交錯，旋轉舞臺扮演著時間交錯轉換的重要媒介。王權恢復記憶的頭疼片段，旋轉舞臺呈現前妻、寵物小黃、女兒、自己埋頭寫作時的種種場景一一掃過，讓觀眾明確「看到」王權恢復記憶時腦中所想，一如電影鏡頭下的剪接技巧，快速呈現的畫面。因此，綠光的舞臺旋轉速度和效率不如《預言》來得迅速輕巧。嚴格來說，《人間條件4——一樣的月光》有雙層舞臺之實，「旋轉」一項未能密合於劇情；《預言》才真正確實將「雙層」而且「旋轉」的舞臺效果發揮到一定程度。

另一次臺表使用旋轉舞臺是民國101年演出的《第一次的親密接觸》，置放於舞臺平面上，單層，以木板架設兩個同心圓。裡面的圓中央有一塊立體木框的投影的布幕，利用裡外層不同圓的旋轉演出，投影框幕成為前後景轉換的重要工具。這種旋轉舞臺在臺灣已然普遍應用，如民國100年屏風表演班《王國密碼》和如果兒童劇團《百年咕咕雞》。《第一次的親密接觸》採用已然成熟的單層旋轉舞臺，由於之前已有《預言》較高難度的表現手法，對比之下單層旋轉是容易表現的。同樣的，旋轉舞臺運用成為「時間流轉變換」的方便工具，連結同一空間的白天與黑夜。

將先預製好的「影片」配合劇情投射在舞臺上，也是近幾年臺灣舞臺劇常見的表現手法，手法同樣已然純熟無比。²⁰臺表在《預言》一齣已牛刀小試採用此種手法。民國

20 於民國100年臺表《三口組——建國大夢》演出前，使用投影技法的舞臺劇，以筆者所見屏風表演班使用最多，民國97年《瘋狂年代》、《北極之光》，民國99年《王國密碼》，民國100年《京戲啟示錄》，金枝演社民國99年《大國民進行曲》、100年《黃金海賊王》，表演工作坊民國97年底《寶島一村》、99年《快樂不用學》等等。民國101年利用投影輔助劇情有日本飛行船的親子劇《辛巴達歷險記》、屏風表演班《女兒紅》，甚至連臺灣戲曲學院京劇《雜劇班頭——關漢卿》亦採用投影作為戲曲舞臺表現手法之一。

100年《三口組——建國大夢》大量使用，開頭歌手沈懿唱〈猴子大夢〉時，背景白幕出現大樹、開墾土地的影片，配合劇情搭配戰爭、分離、報紙照片等影像。《第一次的輕密接觸》舞臺中央的方框布幕亦適度表現早期BBS聊天室的對話畫面、抽屜內置放的物件等，都是用預先錄製妥當的影片投影當作舞臺背景。投影技法取代一些道具、布景，加上可以採用各種不同角度的錄製，無疑避開實體道具只能呈現某個單一角度，或是無法透視的問題，正如此劇呈現「抽屜內置放的物件」，如非投影，觀眾大約只能由對白得知，無法「看」到抽屜內的東西。

《預言》之後的《三口組——建國大夢》舞臺設計，有臺表一貫的風格：簡約。和簡約風格相對照，《三口組2——我的祖宗十八代》和《第一次的親密接觸》是「極簡風格」。前者背景是佈滿梁唐晉漢周等朝代名的圖案，以示穿梭千年的因果輪迴，後者於地面旋轉舞臺的中央，為紗質布料繃在方形木框上，可做為投影工具，搭配燈光變化之後，作為現在、以前交錯演出的區隔。

三、《預言》之後演員表現手法的增加

說與肢體是演員基本表現手法。在說的部分，臺表演員演出的《三口組——建國大夢》，張漢軒、林晉陞、林維彥扮飾三名探員增加相聲演出，是臺表從未見的演員表演技法。節目手冊標註：

透過「三口相聲」的108種角色轉換、單一舞臺的36變，帶觀眾從三只皮箱開始，呈現建國100年之中許多時期的轉換點。

相聲是種聲音模仿遊戲，「相聲」即是「像聲」。三位探員敘述起他們去找三位特別來賓的過程，玩起按門鈴、開門等等的聲音遊戲，「模仿」本身即具有相當高的娛樂性，口技配合肢體動作，對觀眾而言，全是笑點：

此段中三位探員的肢體動作真的很豐富，像是時鐘，他就是站成一個「人」字，然後左右搖擺；而書本散落一地，則是先將四肢一一舉起，並說這是「書」，而後整個人趴在地上代表散落一地，這種方式真的很好玩……表演

完，造成了全場哄堂大笑。²¹

留意此劇的編劇名單：「編導李宗熹領銜弟子林維彥、林晉陞共同創作」，二林同時也是劇中的探員，想必編劇當時已然考量以相聲配合演技的表演方式。

《頻率》、《三口組——建國大夢》都有「專業」歌手於劇中演唱，前者特別安排劇情，使演唱成為情節的一部分，後者完全游離於情節之外，專為演唱主題曲而登場。就戲劇而言，自然前者的劇本較為縝密。

真正展現演員多方面才華演出是《三口組2——我的祖宗十八代》，兩廳院售票網頁文宣：「融合吉他演奏、搖滾演唱、舞蹈表演、相聲橋段、反串演出等，三個演員十八般武藝輪番上陣。」就現場觀賞而言，這段宣傳絕非誇大不實的文字，三位大陸演員肢體動作表演真可稱得上專業，將自身才華、技能的綜合展現到令人欽佩的程度。他們的吉他演奏和歌聲，與專業歌手相比，已然不遑多讓；順應劇情需要，入宮成為太監後的雌性聲音說變就變，轉換十分自然，毫無阻礙。多方比較之後，專業演員的實力之後彼此之間的差距相當大，努力提升演技，是上進演員的自我要求。

針對臺表戲劇演出團員以及舞臺設計、演員說唱演的展現分析，以一表格再次歸納整理如下：

表3-1 臺表戲劇演員、舞臺設計與演員表現

項目	頻率	預言	建國大夢	我的祖宗十八代	第一次的親密接觸
臺表團員	V	V	V		V
團外 非專業演員	V (歌手、電臺DJ)		V (歌手)		
團外專業演員		V		V	V
舞臺設計	平臺、階梯 組成表演區	雙層、旋 轉	平臺、階梯 組成表演區	背景、平臺	旋轉、小型布幕
投影使用		V	V		V
舞臺風格	簡約	繁複	簡約	極簡約	極簡約
演員表現項目	說、唱、演	說、演	說、唱、演、 相聲	說、唱、演、相聲、 彈奏樂器	說、演

21 民國100年6月李佳育、洪滿婷、莊豐彬三位學生觀賞完此劇後，交與筆者的課程報告：〈歸屬：《三口組——建國大夢》觀賞心得〉。

肆、結語

臺表的戲劇向來都是由李宗熹導演兼任編劇，由臺表演員擔任主要演員，這種情形，從《預言》開始有了改變：聘請3-4位影視專業演員擔任劇中要角，甚至由大陸演員演出。2012年的兩齣戲，一改李宗熹獨立編劇和極為少數夥同臺表演員共同創作的編劇模式，轉而改編暢銷小說成為戲劇，只是改編者依然是李宗熹。這種情形，是劇作家力求突破、尋找靈感以期突破創作瓶頸的積極表現。

描述親情、友情、愛情的戲劇是《預言》之前的基調，之後，戲劇主調還是三情，但是部分已跨過異性愛戀，流洩出同性愛情；友情擴大敘說異姓兄弟結盟情感。鮮少碰觸政治議題的臺表，《三口組——建國大夢》潘添財與阿田同袍情誼，儼然將龍應臺《大江大海》臺籍日本兵大段敘述精簡重現，呼應建國百年的政治氣氛。

演員表現手法上面，《三口組——建國大夢》相聲的段子，顯見臺表演員力求突破的企圖心。此劇之後，臺表演員在全國巡演場次消褪身影。任用曝光率高的影視演員對宣傳推票較為有利，這些演員專業度是足夠的，只是很遺憾臺表演員未能在舞臺上露面。

舞臺美術上面，《預言》雙層旋轉舞臺迄今為止依然是美麗的夢幻。之前經常是一景到底，加減部分道具演完一劇，經濟又實惠。之後的舞臺更為精簡，運用近幾年舞臺劇場已普遍應用的投影技巧，採用預先攝錄的影片充當布景道具，減少實體道具，使換場換景更為迅捷。利用置於舞臺面的單層旋轉舞臺，雖然只用於最近演出的《第一次的親密接觸》，都可以看到舞臺美術表現手法的更新，以配合彰顯劇情劇理。

參考書目／

- 王安祈（2002）。《當代戲曲》。臺北：三民書局。
- 李金篤等（2010）。《載笑載言——臺表十年》。高雄：米達斯國際創意整合有限公司。
- 李建平（2012）。《戲劇導演別論》。臺北：新銳文創。
- 邱坤良（1998）。《舞臺設計手冊》。臺北：行政院文化建設委員會。
- 謝岱樺（2007）。〈高雄市現代劇團行銷之研究——以臺灣戲劇表演家劇團為例〉。嘉義：南華大學美學與藝術管理研究所碩士論文。
- Blake Snyder（2012）。朱耘譯，《搶救貓咪！》。臺北：晴天出版社。
- Frank Hauser, Russell Reich（2011）。李淑貞譯，《導演筆記——導演椅上學到的130堂課》。臺北：博雅書局。
- 于善祿，《三口組：建國大夢》。網址：<http://mypaper.pchome.com.tw/yushanlu/post/1322133565>。
- 見樹要見林，《樂多日誌》。網址：<http://blog.roodo.com/lchintw/archives/18200847.html>。
- 夏霏，《視野》。網址：<http://www.wretch.cc/blog/fay88/11758705>。