

撰文 / 傅裕惠

摄影 / 林胜发

缱绻难尽的这纸情书

——从台湾西田社制作《情书》一探台湾小剧场戏曲的可能

若不是台湾表演艺术界(除了视觉艺术之外,戏剧、舞蹈与音乐共同评比竞争)唯一的民间企业奖励竞赛——第三届台新艺术奖,提名了导演戴君芳在2004年第三届女性戏剧联展(简称女节,由许雅红、秦嘉婧、贡幼颖、赵圣如与傅裕惠等台湾小剧场工作者企划制作,每隔四年于台北举办一次)的作品《柳·梦·梅》入围最后十大作品,或许戴君芳与杨汗如的合作与努力,不见得那么快获得剧场业界的瞩目和肯定、或说批评。同时,近来多次与戴君芳合作的装置艺术家施工忠昊,以诠释台湾普罗社会文化议题(如槟榔西施和庙会偶像等),夺得第三届台新艺术奖“年度最佳视觉艺术”百万大奖,自然让今年五月底戴君芳与施工忠昊的最新作品《情书》增添不少光彩。

近期积极投入IMO自创品牌家俱研发的施工忠昊,堪称是台湾视觉艺术界的当红炸子鸡。他长期以装置艺术、行动艺术、录像等跨媒材,以反讽幽默的态度,诠释台湾普罗社会中的文化现象;包括台湾“总统大选”、国民党来台初期酿成的二二八屠杀事件与现今台湾街头各地常见的“槟榔西施”等等;把一般人视为俗不可耐的台湾常民文化符号,化为他视觉艺术的创意来源。

各路人马的魅力

小剧场导演戴君芳与另一位台湾知名的小剧场导演魏瑛娟,同样出身于台湾大学话剧社,亦有大抵相同的剧场伙伴底班;不同的是,戴自2000年后,不再以自己的剧团作戏,而硕士学位主修的是新闻,并非剧场。就笔者十年来观察,戴的作品少见匠气斧凿的刻痕,亦无一般导演概念的主导霸气,和科班出身的导演风格相较,多了哲学般的诗意和无厘头式幽默的轻盈。2002年底,在笔者的“推波助澜”下,一生(笔者敢拍胸脯保证)钻研戏曲——尤其昆曲——艺术不辍的杨汗如,开始与戴君芳尝试两种艺术的对话与对质,两个人花了将近一年的时间磨合彼此的想法,才开始踏出所谓昆曲小剧场实验的第一步,并由戴的好友施工忠昊,负责实践她的舞台规划。



昆曲《情书》

台湾西田社戏曲工作室提供

昆曲小剧场的第一出实验表演《柳·梦·梅》,虽然只是在台北不满一百人座的皇冠小剧场,缔造四场近乎全满的票房——这在小剧场界来说,已经是令人羡慕的成绩;较值得一提的是,这出由《牡丹亭》的几折小戏——如《欢挠》、《幽媾》等删减而成的《柳》剧,由于饰演女主角杜丽娘的演员陈美兰与男主角杨汗如,加上导演戴君芳和知名小剧场演员阮文萍等各路人马的不同背景,吸引了不同剧场界与学界的观众,纷纷一探门道和热闹,使得《柳》剧演出的话题,多了些传奇性的魅力。

紧接着,透过推荐,才刚玩完昆曲的戴君芳导演,于同年八月又接下另一类传统戏曲的挑战,再次邀得施工忠昊共襄盛举,一同参与当年台北儿童艺术节优胜剧本的呈现制作:西田社作品《娃娃机布袋戏——鬼姑娘的传说》。而台湾小剧场的市场困境,此刻似乎还没有吓跑施工忠昊与多年深耕京剧演出的国光剧团名旦陈美兰,戴君芳与杨汗如再度提出以明末清初作家袁于令的剧本《西楼记》为体的创作构想,另外邀来台湾南管戏的年轻演员李易修与留学美、法的现代剧场工作者马照琪,一同计画呈现2005年新作《情书》,参加同一年国家剧院实验剧场的甄选,挑战四场“近七百人”座次的售票空间。

制作条件的挑战

从女节制作组织的协助,到西田社戏曲工作室的支持,戴君芳两年来这三出初次尝试融合小剧场与传统戏曲表演的制作,动员许多不同单位的资源与人力,却也彻底经历了一番波折。

在没有固定常设组织、完全倚赖公资源补助和多方吸纳不同人员投入(几乎是义务支持)的条件下,除了施工忠昊能一面经营工作室、又能一面“不务正业”之外,包括导演戴君芳在内,许多参与者在排练以外的时间,几乎都要维持自己专职的工作进度;比如导演自己是台湾公共电视企划、布袋戏演员黄明隆是银行襄理、演员陈美兰要顾及国光京剧团的

演出行程、客串支持的张杰淳还须兼顾教学等等；杨汗如不但不能轻怠自己出版社的工作，还要完成教学以外其它的演出邀约。

对于小剧场跨行戏曲制作的另一项挑战，便是制作人不但要协调出资单位的制作要求与导演理念，还得整合来自四面八方不同乐师的时间表（戴君芳与杨汗如均坚持聘用现场的文武场人员）；在紧缩的经费条件下，设法凹到“能有几次就几次”的共同整排机会。迥异于一般戏曲团体常有一定的文武场合作对象，台湾小剧场工作者想要尝试戏曲制作，还须摸索合作乐师的默契与工夫。戏曲界已少见愿意尝鲜与突破的专业工作者，更遑论以微薄的酬资来吸引文

步与繁荣堪称华人地区的龙头，可能台湾表演艺术环境的各项条件，其中重要的几项恐怕会“吊车尾”，这使得像戴君芳等人的小剧场戏曲表演，扛上了更沉重的包袱和压力。正因如此，笔者更是担忧这类的实验尝试在台湾，就如这纸无言的“情书”，会不会是创意实验的“绝笔”？抑或可以期待专业戏曲团体受到刺激而开始转型？！

没有观众与市场的支持——在台湾，连戏曲界的票房都岌岌可危，小剧场戏曲的制作，似乎荒诞地可怜。

从一台机械装置开始

尽管到后来导演戴君芳都自嘲自己“应该对昆曲不会有帮助”——这应该是就台湾昆曲而言。在《情书》半年多的策划排练过程中，她把整体导演概念的形式执行，几乎交托施工忠昊的原创设计“载卡多”之上，试图藉由一个关键的舞台设计，让所有舞台元素与其互动。虽然当初只是不经意轻瞥到施工这张设计图，却自此认定它是《情书》对青春爱情的盲目与执着，最具体的譬喻实践品。

跟前述两出作品《娃娃机布袋戏——鬼姑娘的传说》与《柳·梦·梅》的特质一样，戴君芳总是先锁定一个能代表自己导演概念的舞台机械装置，再透过不同的动作设计，让这具机械装置能以不同的使用方式与戏曲文本、甚至是主要的表演者（如昆曲表演者杨汗如和陈美兰）“对话”。

譬如《柳》剧中，饰演柳梦梅与杜丽娘的昆曲演员杨汗如与陈美兰，便必须在一座由脚踏车驱动的旋转舞台上唱念做动，如捡场角色的车夫则负责在一定的Cue点配合唱段音乐踩动脚踏车；此外，还要在一座翘翘板上调情逗趣——这当然是施工忠昊特制的创意座椅。再者，游乐场常见的投币娃娃机，也被戴君芳与施工忠昊用来改装成一座罕见的布袋戏舞台，让玩者的投币动作，变成这出《鬼姑娘传奇》故事中，村民被鬼魂传言操弄恐惧的暗喻动作，而看戏的小朋友们，也乐得哈哈大笑！

程序必然影响身体

不过，严格来说，戴君芳对这几次舞台使用的观念，多少反映了舞蹈剧场中的编舞概念。施工原来那座“载卡多”，原来并没有背负着舞台呈现的使命，最终它也不过是一辆外型看似台湾送货卡车的四方庭院座椅（有顶篷、有榻榻米）；后来为了符合部份动作使用要求，施工与《情书》制作的舞台统筹人谢小宝，将这座“爱情载卡多”装上了车灯、车牌与点缀式的闪亮灯泡，搭配舞台一角的公交车站牌与半空



昆曲《情书》
台湾西田社戏曲工作室提供

武场人员的投入了。

创意实验的开始或绝响

台湾现代剧场的生态环境，自然与中国大陆的现状相去甚远。在消费主义、经济交易的前提下，种种现实条件的限制，考验着这批参与者对小剧场戏曲实验的兴趣与共识。再者，且容笔者擅立假设：若说各地华人文化圈均以不同的速度吸纳或接受西方资本主义与现代思潮的冲击与影响，那么文化开放与转变程度的不同，似乎使得不同立足点的剧场评论界，对于两岸或说华人戏剧的小剧场戏曲实验，有着不同程度的期许（比如各地华人圈对于女权或说女性自主意识的不同思考等等）；而台湾剧场界对此类表演尝试的评价，应当会随着台湾社会经济转变的层次，有更严苛的评价标准（现代剧场的评论，经常不脱对戏曲文本与导演概念中各类意识形态与文化分析的批判）。然而话说回来，即使台湾社会的进

的月亮，便形成了一幅戏谑古今的现代场景。由于戏曲表演的程序和音乐特质，戴君芳剧中“捡场”的角色（通常由现代剧场演员担任），便如同舞蹈剧场中的舞者，一面随着剧中节奏行动，一面也呈现部份叙事或表达的功能；这样的呈现，让抽象的感受化为诗意的符号。而在这出昆曲小剧场里，就像《情书》剧中女主角穆素徽，于“空泊”一段与“文武东西”桌（类似裁缝桌，且踩动后能使桌上电灯发亮，让使用者需一边踩动一边读书写字）和两位捡场互动一样，把女主角绵绵的情意和难解的思绪，透过彼此对针线的把弄，具体地表现出来。

或许是导演本身专职工作的关系，戴对投影画面的使用，与许多剧场呈现有所不同，她几乎把投影当作是画笔，或是另一种彩妆语汇，总不舍坏了原来的昆剧美颜。在底定文本之前，杨汗如几乎是同时完成曲谱的编写与剪辑，所以导演的一切规划安排，都不溢出原来昆曲的模子。倘使观众闭上眼睛，可能还会以为自己看的这出应该还是原来的昆曲老戏；除了当初的《柳》剧，戴君芳还试着加入竖琴的旋律与音色，让剧中如捡场般的花仙角色，在现代舞蹈的服装之外，更具朦胧美感，而竖琴本身的表现，也不致唐突。《情书》的多媒体投影，非但为这座白色帐篷的‘载卡多’着上了颜色，美术设计与投影次序的变化，让载卡多看似有了生命。比如剧中男主角于叔夜在书房里打盹的“错梦”一折，我们在暗场中看见侧头的叔夜和不断挥动的卡车雨刷，两者画面重叠下，顿时产生古今对照的幽默和时间流逝的匆促与忙乱。

各种元素不同对话

正如导演戴君芳所述：“《西楼记》的搬演并不多见，情节不若其它经典剧目紧凑，且大部分是小生独角，很难合适现今之观剧习惯，也就是串联成一个晚上一台戏的情节线。这次我们摘出集中的贯串线、采用许多当代的剧场手段，预期使传统上很‘冷’的戏码变得饶富趣味，既新奇流畅、又保有古典的韵致。”戴君芳将原来剧中穆素徽错置空白情书的段落，移至剧终的尾声，最后才交代这对男女为什么白忙一场；有的观众看了为之扼腕，有的不明所以。

另外她又补充：“我们选择在舞台上运用视觉艺术家施工忠昊的家具兼装置作品：‘载卡多’、‘阿吉仔椅’、‘文武东西桌’（裁缝车），这三件作品拥有传统戏曲一桌二椅的功能；视表演需求而投射不同意义的中性符号；但又同时具有强烈的个性，可以与戏曲高度符号化的表演对话，不致沦为背景。我们希望能将昆曲的音乐节奏可视化，捕捉剧中人物的内心图象，使古典文学与现代视觉的双重意象交会，并冲击出新的舞台诗学。”（见《情书》节目单）

‘情书’下落是否无解

以上的描述显现，对于改编昆剧的小剧场演出，导演戴

君芳相当了解自己面对的局限和困难。创作环境的“险峻”，促使她必须从形而上的表演诠释，奠立她导演概念发挥的基础，才能尝试自己的信念一跃（Leap of faith）：“剧名《情书》（Portrait of Love），有两个含义：一是指故事中男主角收到的那封‘无字情书’，是剧情发展的关键；一是指‘爱情之书写’，虽然无字情书并无一字在上，男主角所经历的焦虑、期待、失望与思念，反而成就了一首最美的情诗。”（同上）

这对《情书》所宣称将融合多元形式而抱着高度期待的观众来说，一面不解此剧的“无厘头”动作（如玩弄线丝和来去换位的游戏行为），亦不同理剧中男女的风花雪月，反而招致虚无的失落。

事实上，现代人爱情观的转变，现代剧场创作自然也深深内化，当然无从理解这种才子佳人的戏曲故事。小剧场戏曲作品面临着现代剧场剧评的批判和评价，又没有传统戏曲观众执迷不悟的偏爱，倘若没有创作形式的突破，或是大胆意识形态的展现，创作者很难立足在多方夹杀的选择中。是否这类的小剧场戏曲，必须从新的文本、新的排练制度和新的资源整合，找出延续的意义？甚至是，干脆寻找新的观众？问题是，在彗星撞上地球之前，能不能出现这样的观众市场，让这类戏曲实验自然不断地产生？但若目前没有商业市场支持，台湾小剧场戏曲的实验，可教这些投入者上了台之后又从何说起呢？！

《情书》并非空白，而是诸多提笔的人，尚未落笔写就吧！

（傅裕惠：台湾大学戏剧系兼任讲师，《情书》制作人。）

责任编辑/白勇华



昆曲《情书》 西田社戏曲工作室提供