

102學年度 全國學生

2014
NATIONAL STUDENT COMPETITION
OF CREATIVE PUPPETRY ART



藝教觀點

校園裡的藝術家

以劇場導演傅偉的《楓中傳唱》為例

An Artist on Campus

A Case Study on *Singing in the Maples* by Theater Director, Fu-Wei

邱少頤 Shao-Yi CHIU

經國管理暨健康學院時尚造型表演系助理教授

自從「表演藝術」成為基礎教育其中一環之後，打開了現代劇場藝術工作者進行教育扎根的合法路徑，然而，在一切予以體制化的發展底下，不可諱言的，便發生了一種發展方向「似同實異」的弔詭關係，尤其是「現代劇場」在其形式背後所蘊含的思想立場，與「教育」體制所主張的養成典範，一再表現出其不可否認的「貌合神離」，而其最關鍵的對立，便在於雙方對於「審美」定義的觀點並不在同一個立場上，只是在「表演藝術」的感官／制式表現之下（無論是學校活動的呈現、教學現場的輔助運用，或是全

國比賽的團隊合作等），這一個思想上的衝突，便在其眾聲喧嘩的嘉年華慶典中，被默認或是輕聲帶過了。

若以國內戲劇系科班學生所學習的「現代劇場」來看，他們所認知到的劇場脈絡並不只是對於舞台表現形式的物質性操作，其「審美」的經驗當然更有別於一種視覺或聽覺的美觀或是創意。相對於這些表面現象的概念性認知，戲劇系學生所感受到的其實是一種世界觀的視域轉換過程，簡單的說，我們所見到的舞台表現形式所發生的創意，並非是一種突發奇想的靈感呈現，相

反的，這其實是一種面對世界的觀點轉換，進而引發其內在的／思想的創作意念，為了表現其不同以往的全新視野，藝術家們才會開發嶄新的表現形式，將其化為可感知的符號體系，使之「藝術的」被表現出來。由此可知，其「審美」經驗的發生並非一種直觀性的掌握，而是由形式結構的表面逐層深入，進而探問在其背後的創作意念為何？如何被形成？如何被訴說？這指涉了什麼樣的創作處境與政治現實？等等意義上的追尋。

因此，若「教育體制」的理想是一種心智建構的精神的話，那「現代劇場」走的卻是一個相反的質疑／剝除行動，如在戲劇科班生的學習歷程中所學到的諸多「現代劇場」理論派別，其實大多是一種顛覆社會體制的藝術革命，如「寫實主義」戲劇，目的絕不是舞台或是表演傾向寫實風格的呈現而已，其創作意念其實是讓觀眾去正視現實社會所顯現出的問題，特別是質疑一切社會中存在在那集體意識形態（文化的、傳統的、族群的、階級的……）所造成的現象，如劇作家易卜生（Henrik Ibsen）便是一戲劇科班生必讀的典範，關於易卜生的創作風格，可以從胡適的〈易卜生主義〉一文中看出，胡適說：

我開篇便說過易卜生的人生觀只是一個寫實主義。易卜生把家庭社會的實在情形都寫了出來，叫人看了動心，叫人看了覺得我們的家庭社會原來是如此黑暗腐敗，叫人看了曉得家庭社會真正不得不維新革命：—這就是「易卜生主義」。表面上看去，像是破壞的，其實完全是建設的。譬如醫生診了病，開的一個脈案，把病狀詳細寫出，這難道是消極的破壞的手續嗎？但是易卜生雖開了許多脈案，卻不肯輕易開藥方。他知道人類社會是極複雜的組織，有種種絕不相同的境地，有

種種絕不相同的情形。社會的病，種類紛繁，絕不是什麼「包醫百病」的藥方所能治得好的。因此他只好開個脈案，說出病情，讓病人個人自己去尋醫病的藥方。（呂效平編著，2006，p. 250）

胡適在此點出在易卜生寫實主義中，劇作家代表著的是半個「社會醫生」的這個角色，面對社會的疾病，醫生要查驗出病根，並提出其「誠實」與「專業」的診斷，然而，卻不必須提出「藥方」，而將疾病的痊癒與否，由病人自己來「自救」。由此來看，寫實主義的目的是一個嚴格檢驗現實的態度，透過揭露粉飾的薄紗，讓人看到表象背後殘酷與黑暗的內在，引發人的自覺，進而發動人的「自救」，如胡適所說：

人生的大病根在於不肯睜開眼睛來看世間的真實現狀。明明是男盜女娼的社會，我們偏說是聖賢禮義之邦；明明是賊官污吏的政治，我們偏要歌功頌德；明明是不可救藥的大病，我們偏說一點病都沒有！卻不知道：若要病好，須先認有病；若要政治好，須先認現今的政治實在不好；若要改良社會，須先知道現今的社會實在是男盜女娼的社會！易卜生的長處，只在他肯說老實話，只在他能把社會種種腐敗齷齪的實在情形寫出來叫大家仔細看。（呂效平編著，2006，p. 244）

由此來看便不難了解，為什麼「寫實主義」在五四運動時期，可以成為一個典範性的藝術文類，因為其寫實的精神所代表的是其深入現實當下的挖掘與探問的勇氣，進而讓觀眾暫離傳統社會價值的文化制約，而回眸自我當下的處境，進行一種理性的深度認知，其「審美」經驗便在這種觀看的同時，理性感性兼具的發動其震撼社會的力量，這一點，遠遠超過其寫實形式表現風格的意義。



- 1 《給遊蕩亡魂的備忘錄》是傅偉入選第二屆《屏風演劇祭》的作品，其中對於都會人面對生存焦慮與認知扭曲的現象有深入的意象化呈現。
- 2 李國修老師無論在言教和身教上，都給予傅偉最珍貴的典範，並且在藝術與教育上，一直用心的幫助他與鼓勵他。
- 3 在兩千年總統大選前夕，傅偉與其團隊創作的《料理新聞》一劇，深入觀察媒體與台灣選舉的荒謬連結，其嘲諷與批判的戲劇觀點，對至今的台灣環境，依然深中肯綮。



而繼「寫實主義」之後，對於意識形態的革命更是接二連三的發展下去，尤其後來的藝術家們發現，即使我們對立那些社會賦予的意識形態，但卻還使用這社會的既定語言系統，那語言系統中所隱含的價值觀點與立場暗示，依然會反應在自我的思考之中，所以，除了對於社會價值的質疑之外，藝術家們更進而質疑構織意識形態的「語言體系」，所以反語言／反邏輯的劇場形式便在廿世紀繼續發展下去，也因此，取代語言表現的「心理意象」便成為另一種劇場表現的主要符號系統，這種往潛意識與超寫實的內在挖掘去的目的，便是意圖在社會體制的制約中，找到一種不被宰制的可能，所以，這些深具創意的舞台手法所代表的，不是一種形象上的感性想像，相反的，是一種深具理性精神的浪漫表現，是一種對於社會既定模式剝除後所開墾出的全新表達。

由以上可知，這樣的「現代劇場」脈絡，若放到基礎教育的體制之中，自然會遇到如何融合的問

題（如果不選擇妥協的話），而這樣的挑戰也正是現代劇場導演，同時也是宜蘭員山國中傅偉主任所面對的處境。

在國立台灣藝術大學就讀戲劇系的時期，傅偉就已經是活躍在台北實驗劇場領域的導演，其出道作品《給遊蕩亡魂的備忘錄》探討身處在台灣社會體制中，心智困窘的主體性危機，便受到劇場大師李國修的肯定，而入選第二屆《屏風演劇祭》，在兩千年總統大選前夕，他更是深入觀察媒體與台灣選舉的荒謬連結，與其團隊創作出《料理新聞》一劇，此劇在國家戲劇院實驗劇場的演出，不但座無虛席（戲票在演出前兩週已然全部售完），也得到德國報紙的專文採訪。

傅偉對於現代劇場精神的認知，是一種近乎「存在主義」式的理解，他認為藝術家應該擺脫由意識形態主導的幻覺矩陣，選擇誠實、深刻的觀看自身所處的世界，由這樣的洞察，再返身回到自我主體的存在意義，明白自己是誰？並決定成為誰？



換言之，在其劇場理想之中，並不主張為角色按立一個穩定的意義（如一些早期的話劇，便讓角色有清楚的定義，除卻正派／反派這二分法之外，甚多是以刻板的頭銜來制約人物的發展，如：醫生、法官、母親、商人等），而是透過角色對於環境誠實的覺察，尋找其可認同的價值，透過其選擇與行動來決定自己真正的本質，並為此負上責任，換言之，他傾向先行對角色所處的脈絡進行族群的／歷史的／地域的整體掌握，使得角色處在多元構成的豐富現實之中，進而其中發現其荒謬處，逐步的剝除社會／傳統／政治加諸其上的層層負荷，使得角色得以進行一種對自我主體的認知與選擇過程，在明晰的心智中，義無反顧的創造他自己。

然而，當傅偉大學畢業後，進入國中擔任表演藝術老師開始，他便面對了本文前述的「立場問題」，當然，他也可以因襲一般表演藝術老師的教學方式，將重心放在對於不同戲劇形式的認識，以及使用不同的劇場手法呈現既定的教學理念，以強

化學生更大的創造思維與集體溝通的表達能力（或可理解為，將表演藝術視為一種公共領域溝通影響力的技能養成），但這樣的因循或許是安全的、穩定的，受體制接受的，卻同時也犧牲了挑戰的、深入的、突破框架的可能。

那兩者該怎麼融合呢？或許在融合之前，傅偉自身的教育觀就是一個必須要正視的主題，在筆者訪問他的時候，曾就一個主題反覆推敲，那就是到底一個表演藝術老師是藝術家從事教育工作？還是教育工作者帶入藝術精神？

傅偉就這一點提出強烈的異議，他認為這樣的「二元對立」是一種粗糙的認知歸類，將一個完整的人進行一個「意義解剖」更是一種認知上的物化，他認為，藝術與教育應該是表演藝術老師世界觀的一體兩面，換言之，其教育觀便是其藝術理想，倘若藝術觀與教育觀是分割的二者，那麼無論轉向哪一邊，都會造成自我內在的誠懇失調，因此傅偉認為，要整全一個適當的表演藝術教育，必須

更深的去看，希望透過審美教育賦予孩子們什麼樣的眼光，因為一個人看世界的方式，才能決定一個人如何選擇自己「真正是誰？」的道路。

持守這樣的理想，處在台灣普遍的教育現場中，其實是一個相當勇敢的企圖，因為學校環境提供的是一種形塑與陶冶的集體程序，孩子們在考試與系統化課程的籠罩下，傾向一種模仿典範、累積知識，以及認同體制的學習模式，即便是表面上給予許多的個人選擇，然而更結構的來看，這些選擇的背後，其實已經在某些既定價值上，有了範疇上的制約，換言之，他們所做的決定，已經是一個可以預期與操作的文本。因此，若要表演藝術教育能夠擺脫被「工具化／社交化」的技能性意義，便要更基礎的讓孩子暫避掉社會價值的過早標籤化，進而更直觀的面對自我存在所確實交織的文化脈絡，找到自己定義自身的主體自由，再以此為根基，創造屬於他們自己的人生，這一個信念，從學生時期開始，就前後一致的在傅偉的作品之中，同時也在他的教育實踐之中。

不過因著城鄉差距，傅偉的教育方式自然要有不同的方向，畢竟西方現代劇場所面對的觀眾是已經都市化的一群現代觀眾，而員山國中卻是處在一個偏僻的農村社區，這裡的學生所需剝除的負荷，當然和都市的孩子不同，傅偉在此，特別重視弱勢家庭的孩子，以及由此延伸出的低成就信念，尤其，當許多孩子在接受弱勢補助的時候，在其內心中，已經種下了自身低於一般階級的自我認定，這樣的意識形態，其實是最具有腐蝕性的信念，因此，他除了在員山國中帶領戲劇創作之外，他也參與了宜蘭縣家庭教育中心所成立「家庭教育劇團」編導的工作，一方面試著更了解弱勢孩子的家庭壓力與心靈困境；一方面也是不斷地找尋現代劇場如何介入教育的一切可能。

換言之，有別於在資本社會那過多符號加身的

價值混亂，在偏鄉地區的孩子所承受的，反而是缺乏意義肯定的存在失落，但樂觀的說，對於現代劇場理想的剝除行動也因此較為方便，工作重心就會轉移成如何幫助學生們確認、肯定、選擇、創造，以及實踐「自己是誰？」。

為此，傅偉在教學期間，不斷的深入社區與鄉間，透過親自的田野行動來接觸這區域的人文環境與階級現實，逐步的構織出一種能夠與孩子們單純背後文化語境進行溝通的方式，但是，這些資料即便豐富，對於能夠形成一齣有力量的現代劇場仍然有所不足，數年前，李國修帶著《屏風表演班》到宜蘭三星演出《三人行不行?!》時，對傅偉的創作甚為關心，傅偉也將自己的疑惑和國修老師有了一段深談，李國修認為，當我們要成立一齣作品時，先問自己，此時此地的台灣為什麼應該發生這個作品？同時在此作品中，藝術家的歸屬與認同為何？這些都是很重要的提問，總結來說，無論是什麼樣的題材？無論是什麼樣的結構？都要統一在一個藝術家自我誠懇的「生命故事」之上！

李國修的提醒其實相當的深刻，使傅偉對當時的創作計畫有了不同的要求，因此，他退下來思考這三個重點：「歸屬」、「認同」以及「生命故事」。而此時，想創作專屬於員山鄉故事的意圖，已經一點一點的成形了，只是，似乎還少了一點什麼關鍵，就能結構起這一切的內容，在和筆者的對談中，他坦承，對於「生命」的重量與「藝術」的承載力，他還沒有完全掌握，因此，他選擇暫時的擱置，逐步在其他創作中，醞釀這些印象，等待它發酵。

而在發酵的過程中，卻是令人心酸的一連串過程，首先便是跟李國修老師有關，因為國修老師得了大腸癌，不得不離開他最喜愛的舞台，為了和觀眾告別，國修老師於2011年在台北城市舞台作了一個暫別演出，而所選擇的劇碼，便是李國修半

自傳的作品《京戲啟示錄》，這齣戲傅偉已經看了許多遍，這一次的心情更是五味雜陳，但也在此時，他在國修老師盡全力的演出之中，看到了「歸屬」、「認同」以及「生命故事」的徹底實踐，在本劇中，國修老師讓大家看到，一個人的生命其實是一個廣闊的場域，只要用心的往內覺察，便可發現內在有太多的生命脈絡值得珍惜、尊重與堅持，然後在其中找出自己真正的價值認同，透過它來呈現自己的存在歸屬，以及訴說屬於自己的生命故事。從這創作思路來看，無論創作者在資本社會中所處的階級為何，無疑的，所掌握的都是獨一無二的動人力量，接著持守它、尊重它、深思它，進而虔誠的、忠實的表達它，直到其中的深意都能充分的釋放與實現……，這種歷程便是李國修的劇場理想與生命道業，如劇中他透過自己的父親口中所說：「人一生只要做好一件事，就功德圓滿了！」只是這一件事，還得用一生來完成呢！

無論如何，這一場關鍵演出，使得傅偉開始認真在尋找並實現那「一件事」，回到學校後，便具體的開始深掘員山鄉學子的共同生命基調，包括此地歷史悠久的歌仔戲傳統、日治時期的神風特攻隊訓練基地、日本神社所延伸出的台日特殊關係，以及歷史中的愛與別離的情感印記等等，這些圍繞在員山國中這一個地理中心的輻輳範圍之內的人事景物情，便是構織生命故事的一切素材，並且，慢慢的、有系統的，在與團隊與學生的工作之中，逐步的呼應在一起，《楓中傳唱》的戲劇世界也在這年年月中，逐漸的立體起來。

當然這樣的題材也不是沒有風險，因為神風特攻隊的歷史地位敏感，加上對於台日正向關係的敘述，極有可能在某些意識形態的對立中，成為具爭議性的焦點（尤其牽涉到日治時期的台灣史觀等不同立場的對立），這使得當時已經升為總務主任的傅偉，不免有些非藝術／政治性方面的額外考量，



4 年老的神風特攻隊隊員回到宜蘭，發現過去的神社不見了，只剩下楓樹還存在，象徵著一切人為的意識形態、象徵都會損壞，但值得追憶的生命片段，卻如同員山國中的楓樹一樣，見證著那不可朽壞的青春片刻。

不過員山國中校長白劍鴻卻對這樣的創作方向深感認同，在與傅偉的多次溝通中，白校長強調藝術的發生，不可因為意識形態的考量而選擇妥協，如果連藝術創作都無法全然誠實，那教育的理想又該置放在哪裡呢？因此，為了保全藝術的純粹性，白校長便籌組了「員山國中偶劇團」，讓學生有一個正式的體制，用心的表現藝術的可能性。

然而，無論是李國修或是白劍鴻，給予傅偉的都不只是藝術上的支持，更多的是對於生命觀的極端撼動，李國修在 2013 年七月終究不敵大腸癌，走完他在人間的道路，並在過世前策劃了自己的告別式，讓自己的生命觀再次的、瀟灑的、樂觀的，安慰了所有愛他的人；而白劍鴻也因為肺腺癌，在 2014 年四月病逝了，而在過世前，即便意識時好時壞，卻一直關心學生在排演中，是否有什麼對於自身的發現與對生命有更多的學習，面對自己生命的消失，面對必須無法自主呼吸而必須仰賴機器的狀態，白校長選擇更專注於對生命意識進行更充分體會，傅偉便在這樣的情境中，震懾於師友生命的消失、絕望，但也在其中對比出對於希望與傳承的實際感受。

白校長走後，傅偉陷入了創作上的孤單，但也同時，在本劇當中，也有層次的發展出人類命

運中最深的美感，那就是不得不然的「告別」，與對於逝去記憶的珍藏，為此，他決定以歌仔戲中的「哭仔調」來成為這齣戲的主基調，並和學生來處理劇中歷史下，角色間的期待與分離所產生的脆弱與堅強。

如前所述，這個故事是由員山國中所在地的文化脈絡中發展出來的，員山國中校園原來是日本神社的舊址（供出死亡任務的飛行員參拜），而另一邊便是神風特攻隊的訓練營，軍營旁邊有專門服務日本人的招待所（特種行業），周邊也有一些提供日本料理的餐廳，而員山本地，同時有著歌仔戲的團體生存著，平時也不定時有美軍的飛機來轟炸，使得這些不同文化的人在其中，面對著戰爭的折磨以及歷史那無常的撥弄。劇中所設定的女主角叫做文如，是一個藝術家成長的代表，傅偉在和同學們的研究和互動中，把文如設定為歌仔戲的女學徒，唱的是〈英台哭墓〉，但因為還沒有經歷生命中真正的不捨與分離，這首「哭調仔」一直無法突破，在這裡也象徵著，藝術教育若只是表面的形式表演，自然無法擁有深刻的內涵足以動人心弦，因此，必須要有更深的生命啟發才能夠展現其藝術的崇高力量；而同時，這個設定也嘲諷了一個殘酷的社會現實，也就是在身分或階級低下的弱勢族群中，自我的情緒是不能率性展現的，相反的，乃是要透過自我的情緒表演，來迎合某個社會標準，依

此來得到生存的肯定，文如在戲一開始，便是無法「哭」得道地，使得班主想將她賣到日軍招待所去賣「笑」，在這裡無論是「哭」還是「笑」都是一種表面技巧，也是一種弱勢族群自我壓抑的形態表現：¹

文如：班主，我一定會好好的練……

班主：不要說我不給你機會，已經給了，妳剛剛唱的哭調讓我很想撞牆，文如，我不能留妳了……你的眼淚不值錢的……

文如：你要趕我走？

班主：當然不是，那我不是賠錢了嗎？

△ 阿光和阿名上場。

阿光：班主，阿柳姐來了。

班主：請……請……

△ 阿柳上，是一個穿著日本服飾的中年女性，對班主行日式禮節。

班主：阿柳，阿柳，我實在分不出來妳到底是台灣人還是日本人了？

阿柳：吃什麼飯不就要像什麼樣？

班主：這種飯我就吃不起，規矩太多了。

阿柳：如果你只是要找我抬槓的話，我回去了。

班主：請留步請留步，哪有可能下雨天請大姊來抬槓？我說的是這位。

△ 班主指向文如，阿柳接近文如，端詳文如的外表。



阿柳：不是他們會喜歡的型，還要花功夫打扮她才行，會多花錢……

文如：班主，你們在說什麼啊？

班主：她的臉明明跟妳的臉相類似，我知道日本人最喜歡這種……

文如：（拉班主）班主，你們是在說什麼？說什麼？

班主：（對文如）你給我閉嘴！！（對阿柳）你聽，她的聲音多麼細緻，唱歌仔戲太薄，唱日本曲還不行嗎？

阿柳：（端詳，考慮）多少？！

班主：好談，這是她媽媽留下的賣身契，我養了她兩年，就多個兩成給我，公道吧。

阿柳：好，反正我們那邊也正缺人，我先帶她回去，明天早上到招待所來領錢。

班主：感謝阿柳姐，文如，你快跟乾媽回去，要懂得孝順乾媽喔。

文如：回去哪裡？我家被美國人炸掉了，我沒有家了，這裡就是我家，我哪裡都不想去，班主，我會加倍孝順你……孝順你……我也會好好學唱歌仔戲，我會哭得出來，班主，我會哭得出來，我現在就唱哭調給你聽……

△ 班主閃文如一巴掌！

△ 文如愣住，場面安靜，只剩雨聲。

阿柳：（扶起文如）傻姑娘，哭什麼？你轉運了，

以後你不用再「哭」了，到我那裡去，你會笑，來，不哭，讓我慢慢教你「笑」。

在呈現弱勢族群在情緒表達上的非自由性之後，傅偉繼續在劇中處理「戰爭」這個議題，而學生在其中的理解很出乎人意料，他們無法想像政治上的鬥爭理念，而關注在戰爭這個情境所帶來的人情際遇，如在劇中，神風特攻隊的意識形態偏執等理念一概不提，反而是解讀為一種歷史中，生命被迫退場的無奈理由，而「戰爭」的意義就在於為這個不尋常的相遇與分離提供一個不可抵擋的命運力量，這一點在許多日本文藝著作常常見到，但在於國中生的生命想像中，就成為一種有別於都會偶像浪漫劇成規之外的戲劇支流，進一步來看，無論是「戰爭」還是「世界末日」，都只是一種面對無形否定力量的符號象徵，劇中人對於這巨大力量是不可理解的，但對於其造成的生離死別卻是極端切身與實際的。

以下這一段便是劇中人對於戰爭的心理歷程，非常精簡，但對於表現被歷史／環境／社會宰制的族群心理來看，卻是十分的有效與深刻，劇中另一個女角叫做阿芬，她的男友已經先行出了任務，所以戰爭對她來說，已經是一種不用解釋的絕望，但文如的男友尚未出任務，所以她還沒體會出那種訣別傷感的力量，因此在其內在態度上，便有著既在同時、又有著時間差的曖昧疊合：



- 5 《楓中傳唱》中兩位神風特攻隊的隊員，在神社前搭救台灣女孩的片段，其中所使用的劍道招式，傅偉有慎重的考證過，並轉化到操偶的運用上。
- 6 文如：好！（堅強）到時，我會穿著你的和服，跟你招手……
- 7 本劇的偶戲風格模仿日本偶戲的模式，學生穿著黑色的服裝與面罩來操作大型人偶，由於表現傑出，獲得全國偶戲比賽特優，以及「最佳舞台設計獎」、「最佳表演技巧獎」、「最佳創意獎」等三個獎項。

△ 燈暗，出現喜慶的音樂，背景出現皮影戲傳統婚禮的剪影，但遠方不時有飛機聲與爆炸聲應和著喜慶鞭炮聲與賓客喧嘩聲。

△ 阿芬跟文如穿著女侍的衣服探頭看遠方。

文如：好像越打越近了。

阿芬：門關起來，我不想聽到這些聲音。

文如：（關門，場上恢復寧靜）你會想起渡邊大哥嗎？

阿芬：想起？（慘笑）呵呵，我沒有一天不想著他……每個敲門聲都讓我以為是他來看我……唉……這該死的戰爭……

文如：我不知道……

阿芬：不知道什麼？

文如：我以前也很討厭戰爭，讓我的家沒了，但是現在，我不知道該怎麼想？因為，若不是戰爭，我或許不會認識清水大哥，你也不會認識渡邊大哥，想到這一點，那些爆炸聲，就好像變成婚禮的喜慶鞭炮……我這樣想會不會很糟糕？

阿芬：每一個爆炸聲，就代表有家庭被毀掉了，戰爭當然不好，不過，我懂你的心情，我當時也曾經這麼想，但是相信我，過一段時間之後，你會跟我一樣，憎恨這個戰爭，因為……因為……

文如：因為什麼？

阿芬：總……總之……你要好好珍惜此刻的幸福，清水對妳很好，每一刻的相處都要記得牢牢的……（敲門聲）他來了？（奔去開門）啊……是清水……

△ 清水一夫進，手中帶著一個包袱。

清水一夫：阿芬姊，很抱歉這麼晚來打擾。

阿芬：這有什麼關係？來看文如嗎？

清水一夫：我有東西要給文如。

文如：是什麼？

清水一夫：這一個月我替你作了這件和服，你看。

文如：（打開）好美的布，是櫻花的圖案，你……

清水一夫：是京都的料子，好不容易弄到的。

文如：為什麼突然要送我和服？

清水一夫：你……明早可以穿到神社嗎？

阿芬：清水……你……（泣）

文如：阿芬姊你為什麼哭？清水哥，阿芬姊為什麼……

阿芬：文如，你要堅強喔……

文如：啊……時候到了嗎……

△ 場上沈默。

清水：……我一直在想，我可以留下什麼給你，我父親說，我的手藝很好的，所以，希望你好好珍惜這件衣服……

文如：你……什麼時候走？

清水：等一下就要回部隊準備出發儀式，天亮就出發……

文如：你不來神社祈禱？

清水：我會飛過神社的上空，請妳站在我們的楓樹下，我會看見你……

文如：好！（堅強）到時，我會穿著你的和服，跟你招手……

清水：我會看到，並且放到腦海裡，直到最後那一刻……我都會想著楓樹下的妳……

文如：（木然）我知道了……你……安心的去吧……

清水：阿芬姊，文如以後……

阿芬：你居然連神社送別都不給文如？

清水：剛剛接到緊急通知……我……

阿芬：唉……

△ 清水起身，鞠躬，退場。

阿芬：苦命的文如，我比你幸福太多了。

文如：（堅決）這該死的戰爭！！

經過了這「該死的戰爭！」生命體會，文如已經知道自我面對命運的脆弱與孤絕，這也是本劇在結局呼應開頭時的設定，表演藝術的目的不是一種技藝的傳授，而是一種透過生命深度理解之後，體察出的情感能量，接著才運用藝術的手段，使之能創意出豐富的／可經驗的動人形式，因此，在結尾中，傅偉讓文如再次演唱「英台哭墓」，這次沒有管弦音樂的伴奏，而是由零式戰鬥機的引擎聲，以及眾人輕聲應和的方式來伴奏，以表現出，藝術的生成不是體制的複製，而是在歷史經驗，以及集體情感的襯托中才能具現：

文如：我問的是，如果我能唱戲，就可以了是嗎？

班主：當然，但是妳那「英台哭墓」完全不行……

我們團就靠這齣戲走江湖……

△ 遠遠的有飛機引擎聲。

文如：（看著天空）班主，再給我一次機會，好嗎？

班主：為什麼？

文如：因為我最愛的人死了……

班主：可是沒伴奏？

文如：有，有伴奏……

△ 風聲、文如對著天空，飛機聲音更大。

文如：（看到飛機，招手，呼喊）清水，我不會唱

日本歌，但我已經學會悲傷了，我將悲傷唱

給你聽……要聽清楚喔……

△ 文如唱出「英台哭墓」的其中一段，背景夾雜著飛機的引擎聲和眾人的輕聲吟和襯托，背景則投影神風特攻隊擊沈美國艦隊的歷史畫面。

在經過多年的醞釀和近一年的雕琢，本劇成為「員山國中偶戲團」的開團作品，在宜蘭縣的演出中，也得到許多觀眾的共鳴，同時因為電影《KANO》的流行，對於日治時期的台日友好關係並沒有受到太多的批評，重要的是，在現代劇場的理想中，如實的確認「自己是誰？」這一個議題，在本劇中的確做到該有的基礎，從歷史、從族群、從地理風土中，讓學生知道自已的身上縱橫著多少文化脈絡，透過釐清、沈澱與發展之後，逐步長出屬於他們自己的審美基調，進而發展適當的形式與創意來加以實踐，而在這一段成果的呈現時期中，除了得到全國偶戲比賽特優的這個外在肯定之外（同時也包括了「最佳舞台設計獎」、「最佳表演技巧獎」、「最佳創意獎」等三個獎項），更重要的，是這些弱勢學生在其自我認定上，已經擁有了不可摧毀與剝奪的文化肯定，與選擇自我意義的主體意志，這樣的發展，便使得「表演藝術」與「教育理想」匯流成為一個足以讓傅偉自我認可發展的方向，並視之為足以以一生來功德圓滿的「一件事」。

注釋

1 本文的劇本與劇照，由傅偉及《員山國中偶戲團》提供。

延伸閱讀

呂效平編著（2006）：《戲劇學研究導引》。南京：南京大學出版社。