



《做工的人》影視版劇照和主視覺。

(三) 編劇在產業的重新定位：改編文學作品，必須由作者親自動手？在當今的互文性典範之下，答案是未必。互文性時代的改編，絕對也是起於對文學作品的真愛而發動，然而從文學到影視，是個人創作到集體生產線的特殊流程。因此在這一段流程中，專業而獨立的編劇，正是關鍵的轉軸器；他們不是在媒合談妥之後才被指派的承辦者，改編編劇是有能力鑑賞文學創作、進而提案向影視業遊說的專業獨立工作者。

(四) 觀眾可培養、也必須培養：以往總誤以為文學作品的讀者會自動變成影視觀眾，其實真的不是這樣。改編的觀眾必須全新培養。例如 2008 年《為愛朗讀》(The Reader) 史蒂芬·戴爾卓導演的劇情片，在電影開拍前兩年就已在培養相關讀者跟著走到影視，也在誘引各種影視觀眾，讓他們提早沈浸在文學。

文學，是內容產業的發動機

文學不會死。但就如詹宏志的觀察，如果只看到紙本的出版，現在無疑是最壞的時代；不過出版的意義若是「有人書寫、有人閱讀」，當前規模卻是史上前所未見「最好的創世紀狀態」。來自文學的改編，是臺灣落後歐美日本影視界的一個弱項，期待臺灣能夠重新整隊，讓文學的深度活在寬闊的影視及新媒介時代。文學，文學，是內容產業的發動機。

蘇碩斌

國立臺灣文學館館長、臺大臺文所教授，目前致力「創造性非虛構寫作」的研究與實踐。

林鈺凱

國立臺灣大學臺文所碩士，自由創作者，目前擔任研究助理。

一舟行旅舞臺， 奇幻悲喜

——《謊然大誤》劇評

| 文學筆記

A Tragicomic Journey of the Stage: A Review of “A Big Lie”

| On Notes



《謊然大誤》，相聲瓦舍，2020。

Text by

楊美英 (特約撰述)

Images by

國立臺灣文學館

臺文館委託相聲瓦舍製作，2020 年 10 月底在演講廳首次演出相聲劇《謊然大誤》(馮翊綱作品)，四個段子經過相聲演員詮釋後，加上劇場元素，呈現在觀眾面前，長期觀察劇場表演的楊美英從敘事手法、舞台設計、語言結構切入，扼要評析此次的臺灣文學獎劇本金典獎作品。

充滿挑戰的演出空間

2020年10月底，《謊然大誤》於國立臺灣文學館演講廳的彩排場，我感覺自己有如踏上以文字行駛充滿想像的舟船，通過一串不同故事中的各種假裝、謊言、扮演、欺騙、隱瞞，漸漸推至似懂非懂、同情、理解……劇中人最後終於好似恍然大悟了人生道理、終極重要事物為何——但究竟所悟為何，意境飄渺，屬於某種懸念。

在進入表演文本的討論之前，先以演出所在的地點而言，無論是舞臺空間的格局尺寸、週邊設施等，實非硬體條件良好的典型劇場；多年來多次看過的戲劇製作演出都顯示了各個劇團勇於面臨挑戰、想方設法調整因應的種種可能，以2017年同樣是將臺灣文學獎得獎作品《吉卜拉》搬演上臺的盜火劇團，特別費心將舞臺前緣延伸拉長，加上舞臺後方搭建一座高塔，試圖增加表演調度的高低位置的層次，並可呼應劇情中現實與神話場景的多種需求，介乎魔幻與寫實之間往返，然仍不免給人略嫌侷促簡陋之感。相較之下，這次《謊然大誤》的舞臺景觀，可說是目前為止筆者所看過該地現場戲劇演出較為接受而適應場地既有條件的處理方式：以明白簡約的設計呈現，主要是舞臺後方架立了有如墨染山水的景片，整場演出始終不變，一來以其優美線條，或襯托或延續了（至少不會阻擋、突兀了）劇中人物天涯海角山海任意轉場的可能想像，一如該劇的相聲形式，堪稱是一種開誠布公的姿態；然而自始至終的主要舞臺視覺形式，缺乏變化，終究難免滋生了一點疲態。

表現出戲劇的語言

不變的重複，大抵也是《謊然大誤》一劇的敘事手法：一，該劇的戲劇語言，採用了相聲中逗哏、捧哏的模式，一以貫之，同時，一面說著故事一面展開角色情節的鋪陳，穿插了演員於故事不同角色的進出、跳躍，增添了戲劇扮演性，因此，某種程度也可視為「相聲劇」。二，劇中幾處角色的登場亮相，重複出現類似的對話：「我愛玩兒？」「都玩兒些什麼？」，藉此承先啟後，既能打造輕鬆氛圍，開啟不同時空人物的故事，也和觀眾建立一種熟悉的默契，臺上臺下攜手繼續表演文本前進的旅程。三，抒情而優雅的戲劇語言，更是觀眾重覆接收到的全劇主調。從旁白客觀定位的描述性言詞，到演員進出角色的主觀表達情感思緒，可說相當清麗流暢，或雍容而悠遠、或夾雜莞爾逗趣，可說是本次演出從劇本到舞臺的不變特色。

文字如水，果能載舟，亦能覆舟。

字裡行間的優美細緻、情真意濃，誠屬動人，但以若干片段的尺度而言，存有稍顯冗長的危險，甚至可能拖慢或延宕了整體的戲劇節奏；幸好整齣戲表現了幽默歡樂、浪漫又殘酷曼妙的奇特交織效果，在導演梅若穎的掌控之下，可說將原來劇本的文字及其多層敘事架構給予立體化，賦予劇中各段故事中角色互動的情感渲染力，創

造出簡易舞臺上過往習於嘻笑怒罵恠德帶過的相聲演出所少見的深沉雋永，意趣耐人品味。

假使對照節目單和劇本，可發現相異之處：首先是，原得獎劇本的場序有：楔子、鬼門·十三娘、神門·高飛、人門·二寶、龍門·大智，導演將「人門」的故事調到最後，將「龍門」置入了一個「食蟻獸」的故事；其次，劇本原先設定僅有三個角色／演員¹，舞臺上則是由四個演員分工合作，並外加一個原本劇中始終被等待、沒有出現的「擺渡人」，猶如在一場場時空迥異的悲歡離合之外，框上了一個大外殼，是否有其必要，尚有討論空間。

不過，從當晚的觀演現場，不難具體感受到該劇本獲得文學獎評審青睞的理由：「在結構上不脫相聲套路，但可以看到作者嘗試突破。整個劇本分三個部分，說書人為每個故事開頭，後面接的就是相聲。三段是談愛情的故事，有奇幻的色彩，因著故事的虛構性，臺詞行雲流水，增加閱讀樂趣。」²

回歸表演版本的討論，4位年輕演員的踏實稱職，期待爾後的火候積累。除了看似簡單的舞臺設計，卻能給人層峰疊翠、山巒起伏、天光水影熠熠閃耀的劇情連結，好奇的是，何以該劇選擇所謂唐風的服裝設計（根據演後座談劇作家所說），作為演員穿梭各場不同時空角色的不變造型，既然角色詮釋過程可用手機等超越古今時代的道具概念，為何沒有更能呼應或開展劇情意境的設計手法呢。

簡言之，整場大約九十分鐘的演出，舞臺上不斷登場的各種謊言被說著被聽著，從古時候而當代感，流轉著各式存在於世上人間的愛情親情、眷戀嚮往、離情別恨，末了，無論觀眾是否可以獲得任何的大徹大悟，都不難感受到相當程度的被感動。筆者以為，這是一個匯集了不同時代的離散主題，放達也沉鬱的黑色幽默喜劇。

註1：可參閱劇作家馮翊綱〈作品介紹〉《2018臺灣文學獎得獎作品集》臺南市：國立臺灣文學館，2018年12月，頁16。「九天君，一個不修邊幅的中年書生，正在朗讀一篇自己創作的故事。從故事裡冒出來兩個人物，在波濤洶湧的大河渡口，等候擺渡。燃犀人愛說故事，騎鯨客愛聽故事，他們隨著故事，扮演內容裡的角色。角色、說書人、乃至觀眾，逐漸發現故事裡「謊言」的成分，到後來都快要不能分辨真假。」

註2：摘錄自評審委員邱坤良〈評審感言〉《2018臺灣文學獎得獎作品集》臺南市：國立臺灣文學館，2018年12月，頁91。尚有一段獲獎評語可供參閱：「整體來說，以文中文、戲中戲的佈局，建構多重敘述和寓言的層次，稍有觸及美學想像，可惜運用套路比較固定，敘事模式重複，讓人讀到最後，反而容易產生慣性疲乏。」

楊美英

劇場創作、評論、教學。那個劇團藝術總監、「葫蘆樂園：劇場發聲報」主編；曾任臺新藝術獎年度觀察審查委員、國藝會「分級獎助專案」現代劇場組評鑑委員，臺南市政府文化局「望南表演藝術評論」計畫主持人。著作出版《筆記光影——楊美英戲劇論述集》、《城市散步·美味劇場》。千禧年後開始推動「特定場域的表演」創作與策展。