論壇叢林

二、文化與美學論壇

客家歌舞劇之跨文化論述一以「福春嫁女」為例 The Cross-culture Discourses of New Hakka Love Musicals "My Daughter's Wedding"

吳宜錚/國立臺灣體育運動大學體育舞蹈學系碩士班

中文摘要

本文深入研究 2007 年由國立臺北藝術大學承辦演出的新客家愛情歌舞劇

「福春嫁女」。採用相關文獻為段馨君跨文化劇場理論,探討莎翁名劇「馴

悍記」如何融入客家文化於劇中各個段落與細節的發展。及阿君·阿帕度萊

(Arjun Appadurai) 的全球化論述,揭開客家文化的再現以及多元文化的運

用。藉由跨文化論述、美學分析及文獻探討等多層研究方法探索剖析發現:1.
「福春嫁女」融合跨文化的代表性意義。2.全球化與在地化的表演藝術呈現方式並非二元對立的模式存在。希望此研究能建構客家族群對自身文化的認同感;能使其他族群對客家文化有更多的認識;提供未來對客家文化有興趣的研究者能有所幫助。

關鍵字:跨文化劇場、全球化、客家文化

Abstract

This paper aims to interpret the "New Hakka love musicals – My Daughter's Wedding" 2007 based on cross-culture and globalization discourses. Related literature of Tuan Hsin Chun and Arjun Appadurai's theories are used to explore how Hakka culture and Shakespeare's play "Taming of the Shrew" was integrated into this intercultural theater play in each paragraph and details. With multi-layered research methods discussed, aesthetic analysis and literature review found that: 1) "My Daughter's Wedding" representative multicultural fusion of significance. 2) Globalization and localization in the performing arts presentation is not dualistic pattern exists. I hope this research can construct a kind of Hakka cultural identity; allow readers to have more understanding of Hakka culture and provide future researchers interested in Hakka culture can help.

壹、緒論

一、研究動機

近年來政府機關、地方政府及社會團體為積極推動本土文化,皆舉辦許多客家相關主題活動及比賽,帶動客家文化的熱絡,而因應每年客庄節慶在不同地區也有許多活動及演出。研究者本身出生於苗栗客家地區,從小在充滿濃濃客家文化的環境下成長,是個實實在在的客家人。從小到大,曾多次參與客家活動及演出,對於自身客籍身分保有特殊的情感。在因緣際會下得知 2007 年臺北藝術大學曾演出客家歌舞劇「福春嫁女」,此為一齣將音樂、戲劇、舞蹈三者結合的演出,更使得尚未欣賞過客家歌舞劇演出的研究者對於此作品的演出更加深感好奇與興趣。藉由此研究欣賞客家歌舞劇「福春嫁女」,進而從作品中看到演員角色、服裝、思想觀念、音樂、場景……等,皆充滿客家文化的意涵。

二、研究目的

本研究將深入分析客家歌舞劇「福春嫁女」中各個段落與細節,以跨文化 理論深度探討此劇的發展,以及從此歌舞劇分析客家文化的運用與意義,藉由 以上多層面的分析探討,期望能喚起客家族群對自身文化有更進一步的了解, 以及能使其他族群對客家文化有更多的認識。

三、研究對象

本研究以客家歌舞劇「福春嫁女」作為研究對象,此作品由行政院客家委員會與國立中正文化中心共同主辦,國立臺北藝術大學承辦,此為一齣新客家愛情歌舞劇,堪稱是2007最重量級的一齣國人創作歌舞劇(國家兩廳院新聞室,2007)。

四、分析方向及理論

客家歌舞劇「福春嫁女」中融入大量的客家文化,以國、客、臺及英語等 多種語言的融合,符合現代臺灣大多數觀眾可聽懂的語言來演出,此為一齣跨 文化劇場的演出作品。本研究將以跨文化劇場理論為主要分析(段馨君,2009), -72-

再從作品中幾個段落重點來探討客家文化的再現。

貳、背景文獻

臺灣首部客家歌舞劇「福春嫁女」,改編自莎士比亞的「馴悍記」(The Taming Of the Shrew),試圖藉由百老匯歌舞劇的表演形式演出創新客家戲。此劇加入客家元素再現客家文化風華,例如:客家語言、服飾、樂曲等,以及解讀現代與客家傳統男女愛情觀和對婚姻的想法,推廣客家戲曲文化。嘗試將單一的戲劇演出轉化為有歌有舞的歌舞劇形式,並進一步把客家語言戲劇化,歌舞客家化,微徹底底的呈現出客家歌舞劇的樣貌。

莎士比亞的戲劇作品中,創作風格和故事情節的走向一向都非常曲折,他擅於打破各種戲劇類別的界線,把笑劇、鬧劇、喜劇、悲劇、歷史劇、傳奇劇等因素,靈活的運用在整齣戲劇中,使戲劇多了不同的風貌,也更富有藝術趣味,以及與不同時代的社會效果。(新客家歌舞劇《福春嫁女》剪輯·評論,2008)。「馴悍記」為莎士比亞早期的喜劇作品,故事背景大約在16世紀左右的英國,此為一部劇中劇結構的劇本,主要講述一個打獵回來的貴族在路上遇到一個醉漢,而想要拿他尋開心,就將他打扮成貴族的模樣,並讓自己的兒子假扮他的「太太」,等醉漢醒來後不敢相信眼前所發生的一切,但卻很快的接受了,還要求他的「太太」和他一起睡覺,但是他的「太太」提議先看一個劇團演的一齣劇名為「馴悍記」的喜劇。劇中一位商人有兩個女兒,大女兒兇悍潑辣,小女兒溫柔美麗,並且有很多追求者,可是老父親卻訂下大女兒必須先嫁,小女兒才可出嫁的規定。一位青年得知老父親為女兒準備豐厚的嫁妝時,自己主動上門提親,而在順利娶到大女兒後,開始展開了他瘋狂的馴服計畫……。

新客家歌舞劇「福春嫁女」則把時空背景拉到臺灣當下的社會,去除原劇「劇中劇」結構,直接切入故事主題,劇中故事情節和原劇大同小異,此劇不同的是在老父親擔憂大女兒婚事的段落,增加了「相親」這個儀式,以優渥的獎勵吸引人潮,公開讓單身男子前來參加,並以競賽的方式展現男人的氣魄,

以及著重於三位主角對於婚姻開始有不同的想法和擔心。本劇從兩種截然不同的女性性格(傳統客家女性夫唱夫隨及潑辣豪放自主)出發,說明劇中男女的愛情哲學觀,並著眼於兩性間互動之下所激發出的詼諧嬉鬧與輕鬆面相。除了呈現出當代女性的思想與特質,也對應出年輕的客家子弟走在傳統與現代的當頭,面對婚姻的種種難題的態度。另外,本劇大膽融合現代音樂與傳統客家音樂的餘韻,跳脫傳統三腳採茶戲的演出型式,透過創新的西洋音樂劇手法,再造客家歌舞劇的新典範。此劇在行政院客家委員會主委李永得的催生下展開,特別邀請北藝大校長朱宗慶出任製作人,傳統音樂學系主任吳榮順擔任藝術總監,香港演藝學院戲劇學院長蔣維國擔綱導演,名作曲家錢南章教授擔綱音樂設計,並集結臺灣重量級藝術菁英共同參與。(國家兩廳院,2007)。

客家歌舞劇「福春嫁女」共分《序曲》、《辣妹來了》、《網咖世界》、《大家來相親》、《愛情三人轉》、《邋遢新郎》、《新婚之夜》、《七姑八婆》、《芳心誰屬》及《結婚協議書》十場戲,內容敘述福春二女兒問旋「在二位追求者之間的矛盾、曖昧的情節,福春的大女兒則是在新婚之夜,出現猶豫與後悔的「糾結心情。兩個女兒的情事,讓老爸福春傷透腦筋。首齣大型客家歌舞劇不只看到濃濃的客家文化,整齣劇大膽嘗試以客家傳統曲調、服裝和視覺設計為基礎,特別的是,還融入少許閩南文化以及現代流行娛樂。

多、文化理論探討

一、跨文化劇場理論:

劇場文化的傳播有一個固定的程序與模式,許多外國劇團將原汁原味的演出帶進本國演出,即使語言不通,還是吸引許多觀眾前去觀賞,而許多外國劇本被翻譯成本國文字後,因異國文化的差異縮小,影響的層面又更加擴大,甚至本國一些表演團體使用他國之劇本,融入本國文化、語言、習俗…等,使劇本融入觀眾熟悉的本土文化之中,又或者以他國劇本中的創作技巧、結構、風格…等,創造出屬於本國的新劇本。段馨君曾在《跨文化劇場:改編與再現》

-74-

中提到專業的劇場術語「跨文化劇場」(Intercultural theatre)對中、西方的普羅大眾或一些尋求當代劇場實踐新潮流的評論家來說,都是一個新穎的詞語。跨文化是經濟、政治、文化、意識形態的一種結合,通常被提出來陳述於多元文化下的特定演出,並對多元文化之間的結合方式提出定義與分類。「跨文化主義」可以運用在理論、技巧、政治、美學、劇場及評論等方面。在跨文化戲劇中,藉由演員的身體表演,檢視經典文本改編後,在不同特殊國情下呈現新的意義。並由同一個符旨(signifier)的改編(adaptation)或挪用(appropriate)來產生不同的意義(signification)。「法國戲劇學者帕維(Patrice Pavis)在編輯的《跨文化表演讀本》(The Intercultural Performance Reader)書中提到對跨文化劇場的定義:它混合來自不同文化區域的表演傳統,而有目的地創作出一種新面貌的劇場形式,以致原先自身的形式變得無法辨認。……」(段馨君,2009,頁6)。新客家歌舞劇「福春嫁女」乃為跨文化劇場之作品,改編莎士比亞「馴悍記」,再融入臺灣在地客家文化於劇中,創造出具有臺灣道地風味的新作品。

二、全球化:

全球化是一種概念,指的不但是世界的壓縮也是將世界是為一個整體意識的密集化,全球化經由知識與科技的進步,以及政治事件與決策,而帶來時間與空間的壓縮,促使世界日漸相互關連。全球化使得國與國之間沒有界限,距離消失,通常被捲入全球化的事件並非人所願或是未被理解的生活形式。阿君•阿帕度萊(2009)曾在《消失的現代性》中提到,以他的論點,全球文化形成的型態與過程,目前僅構成一個可以建立全球化過程的骨架,運用一些專有名詞,如「族群景觀、財金景觀、科技景觀、媒體景觀和意識形態景觀」(頁47)等,以強調文化素材在國界間流向的不同道路。張小虹(2007)在《假全球化》中提到全球化理論的發展,是透過各種語言的混雜,以多元的跨語言及跨文化的「雙關語」或「同音異字」去拆解、組合成為一個理論思考模式。而最常見的理論操作模式不是將全球視為一體,而是以二元對立的模式建立。

「福春嫁女」中不僅包含多元文化的表現方式,還包含國、客、臺及英語等多

種語言的融合,以符合現代臺灣大多數觀眾可聽懂的語言來演出。以「全球/在地」來說「沒有完全獨立與全球之外的『在地』,也沒有完全不與全球相互改寫、相互創造的『在地』,所謂的『在地』總已是『全球區辨』的一部份,而所謂的『全球』也正啟動『在地化』過程中殊異地理時空的流變。」(張小虹,2007,頁16)。

三、客家文化:

客家族群在「日出而作,日入而息,鑿井而飲,耕田而食」的平和生活裡,因居住地區的隔閡和生活方式的差異,孕育出三綱五常、忠孝節義、仁愛禮智的文化內涵。在傳統教育上,具有濃厚的「書中自有黃金屋,書中自有顏如玉」等的觀念;在宗教、民俗上,不論食衣住行、婚喪喜慶、歲時節慶都有一套獨特的習俗(曾逸昌,2003)。行政院客家委員會曾指出「客家文化」本是臺灣文化珍貴的產物,兩百多年來客家精神的「保家衛國」、「勤儉持家」和「硬頸」的精神,更是臺灣文化延續至今重要的因素之一(孫懿洲,2014)。「客家文化」亦可以說是客家人居住或生活的地區,所散發出來一種獨特的族群氣息,他們承襲大部份先民的遷徒移墾,勇於開拓的精神、習俗及傳統,表現出特殊的語言、民情風俗與習慣(劉明仁,2013)。因客家文化多樣而豐富,故產生許多「客家元素」,而這些元素也因此常被取用於藝術作品或創作之中。此劇中融入大量的「客家文化」,從舞台場景設計、舞蹈演出安排、角色性格傳統的觀念與思想、傳統婚禮的儀式、客家料理等,處處可見客家文化在此劇中的發展與成現,孕育出新客家歌舞劇的作品。

肆、美學分析

一、演出形式之分析

「福春嫁女」以「美國百老匯歌舞劇(Broadway Musical)的形式演出,加入現代性(Modernity)與客家元素(Hakka elements)」(段馨君,2009,頁115), 去除文本中已不合時宜的情節,以及原著「馴悍記」中太超過的男性沙文主義 -76-

(大男人主義),並改造客家戲曲的傳統形式。雖原劇本骨架以莎士比亞的「馴」劇為主體,試圖將全球化的作品經過改編以及融入臺灣客家在地的文化特色,使「福」劇呈現新的樣貌,此劇劇本、語言、演出形式皆大大不同於「馴」劇。歌舞劇是源自於英國的輕歌劇,在美國殖民時期,將歌舞劇發展成為音樂喜劇和音樂戲戲。「大眾所熟識的百老匯歌舞劇(Broadway Musical),狹義而言,特指以紐約一條長街為發跡的戲劇表演產業。」(段馨君,2009,頁118)。歌舞劇通常以描寫都市生活、當代青年為題材,尤其是關於男女愛情故事,更貼近民眾生活的層面,加入一些時髦的語言、流行歌曲、舞步,在追求大投資、大場面、大製作的演出形式。以融合歌、舞、戲的演出方式,在表演形式上卻無限制,在編創的題材、音樂、舞台設計、歌舞表現都可以結合不同的表演形式與文化因素。

客家戲劇表演主要為民眾喜慶、祭祀或娛樂的演出活動為目的,包含三腳 採茶戲和客家大戲,演出內容基本上以不脫家庭倫理、宮闈、公案、神仙鬼怪 傳說、歷史演義為主,近代則更加入探討人性的黑暗面等。故事情節表現上多 為敘事性,且附有衝突性少、結局圓滿等特質。以中國戲曲的分類來說,依照 不同的創作取向可分為「唱工戲」、「做功戲」、「唸白戲」、「情節戲」。在表演 形式上,客家戲曲有其固定存在的音樂及表演的模式。

「馴悍記」故事情節曲折生動,段馨君曾歸類分析此劇在舞台上的表現分類為「徹底的鬧劇化」、「顯著的風格化」、「強調歷史意識」、「提高後設戲劇的意識」、「渲染感情的因素」、「突顯劇情的醜陋面」等六種策略(2009,頁128)。此劇以「劇中劇」的結構呈現,表現出人物的錯綜複雜,謀略繁複,爾虞我詐。並以「馴悍」為主題,大男人的沙文主義,充斥全劇,表現女性不被重視的情景。

「福春嫁女」刪除原劇「劇中劇」的結構,改以「線性式的敘事」方式, 也打破原戲劇發展的邏輯和將劇中複雜性的地方加以簡化,去除原劇五幕式的 結構,改以上下半場加上中場休息的方式演出,節奏加快,直接進入故事的主 體。並將原劇中大量獨白與長篇詠吟的演出方式改為歌舞劇中多聲部戲劇性重唱,歌曲優美動聽,再配合舞蹈編排穿插其中。但並不完全是照本宣科的採用,卻還是保留原劇之精神,加入許多現代語言、場景變化、客家元素。部份場景更由舞蹈場面來取代,以連貫劇情,也增添全劇的豐富性。從劇情內容來看,以福春嫁女兒的過程,探討部分的「馴悍」和部分的「女性自覺」為故事發展的雙主軸,以降低兩性衝突與階級意識(新客家歌舞劇《福春嫁女》剪輯

兩劇的編排方式雖有大部份已不盡相同,但「福」劇中仍保留原劇的精神,兩位父親皆以「長幼有序」的觀念作為女兒結婚的首要條件。「馴」劇中父親因兩位競爭者想追求其小女兒,而迫使父親出使對策;「福」則因父親受不了大女兒的壞脾氣,希望女兒出嫁後能改改自己的個性。總結上述之分析,「福春嫁女」為一齣極具代表性的跨文化與融合的作品。

二、多元文化的呈現

「福春嫁女」除了援引西方表演形式與改編西方經典劇種的方法,也融入 大量臺灣在地化的客家文化,更以國、客、臺及英語等四種語言呈現多元樣 貌,段馨君更比喻「福」劇如同百老匯歌舞劇的漢堡麵包裡頭包著改編自英國 莎士比亞的「馴悍記」,在參雜些許臺灣客家元素的調味料,讓人不僅感到嘗 鮮的快感且回味無窮。此劇以寫實性為表演風格,反映出舞台上的表演動作是 來自於日常生活中行為動作的模仿,以及表現客家人刻苦耐勞、剛健弘毅、勤 劬創業、團結奮鬥四大精神。劇中除了使用四種語言外,從舞台設計、舞蹈演 出、角色性格觀念與思想、婚禮的安排、客家料理等,處處可見多元文化的設 計,以下將逐一說明。

(一)視覺場景的融合與震撼

首先舞台設計上,此歌舞劇的大幕以客家藍衫作為設計,左右兩旁搭配著 有五月雪之稱的油桐花,讓一進場的觀眾就能感受到濃濃的客家風味;演出一 開始舞臺上就出現代表客家獨特信仰的義民廟牌樓作為代表;劉家房屋建築以 -78-

日治時期客家移墾大戶混合閩南的風格;鍾家房屋以客家傳統的三合院矮房為設計;以及有著現代風格的網咖、網路遊戲以及西式婚禮的場景。此劇雖為客家歌舞劇,但卻不僅限於客家文化的風格,在舞台設計的場景上也融入其他文化的建築風格與特色。

(二)用身體舞出不同風格

在舞蹈演出上有以男性舞者揭開序幕的「扁擔舞」,舞者手持長木棍以及赤裸著上身,以笨重的步伐與粗曠的動作來表現鄉人辛苦勤勞的開墾工作和女性舞者舞出的「採茶、播種舞」,舞者以低姿態的彎腰、翻轉雙手手腕的動作來表示栽種的情形,此題材得似乎已成為表述客家移民在開墾新天地的主要象徵舞蹈;在網路虛擬世界的舞蹈編排除了有飾演全神貫注於螢幕得玩者,也加上現代化 cosplay 的角色跳脫出螢幕出現打鬥的畫面,搭配道具的使用,舞蹈隊形的安排有上下呼應、左右對稱的畫面,豐富了整個舞臺,彷彿把觀眾也帶進電玩的世界中;而一段敘述男女主角以重型機車連夜趕路回老家的舞蹈,舞臺上舞者一人騎一部重型機車作為趕路的象徵,舞蹈以現代舞融合爵士舞蹈的風格,表現較酷較豪邁、豪爽的性格。

(三)角色性格的觀念與思想

從福春的身上可以看出客家人保傳統的觀念與思想,他認為長幼有序,大女兒應當先嫁,沒有二女兒先嫁的道理以及在意男方年齡的問題。而相較之下,劇中三位年輕主角鍾友嘉、劉麗君、劉麗月的想法與觀念較為現代,但也是有其差異。劇中多處顯示男女權力鬥爭之情景,男主角鍾友嘉所說自己身體強壯,在軍中當兵時是魔鬼班長,在舞台上訓練舞者軍事訓練動作時,表現現代生活以及軍事權威,也呼應著父權階級特別以男性陽剛的軍隊作為象徵,並引涉其馴妻的統御性格和暗示其性能力,還自比是個十項全能的選手,天性喜愛挑戰,身強體壯的鋼鐵般的男人,在「自我」的認知上沒有「失敗」的字眼,把愛情的追求當戰場,自大、強勢的作風,是典型的大男人主義。以客家婦女成為「他者」的角度來重新詮釋客家文化的展現。兩位女性角色的性格也

完全不同。現代新女性劉麗君說話直率、有主見、脾氣差、對於男性的不信任,抱持著「不婚主義」,言語中充滿對男性的鄙視,如爛人、油腔滑調、沒膽量、沒擔當、骯髒懶惰、狐群狗黨、滿腦子汽車名牌、沒理想……等。卻在鍾友嘉的「一吻」下,一時迷網決定走入婚姻,但對於自己面對婚姻還是抱持著不安的心情,從原本個性強悍的女性到臣服的形象,劉麗君轉變成小鳥依人的靠在鍾友嘉身旁,兩人也找到夫妻間的相處之道。相較於姊姊爽朗豪放的個性,妹妹劉麗月是個對稱的比較形象,個性溫馴、無主張、膽小、沒主見、沒安全感,不敢對父親說明自己的想法,對於婚姻也是如此。

(四)婚禮的安排

三人原對於婚姻、愛情都有不同的觀念及想法,在婚前甚至皆出現「婚前恐慌症」的情形,在過程中找尋自深克服的方式。劇中恰好有兩段婚禮的安排,上半場大女兒的婚禮較為傳統,新娘身穿大紅色象徵傳統喜氣的禮服,首先進場的八音團演奏主要擔任炒作氣氛添加熱鬧場面的角色,婚禮當晚新娘隨著丈夫回老家,但卻因為尚未有正式的「進門」儀式所以不得進入家中等傳統的禮俗;相較於上半場傳統的中式婚禮,下半場二女兒的婚禮以西式風格,有紅毯、花門、氣球、拉炮等,身穿受西化影響所流行的的西式白紗新娘禮服。 (五)客家料理

最後在「福春嫁女」的段落中有段客家料理的描述:客家小炒、美濃豬腳、薑絲炒大腸、粄條鹹湯圓、福菜肉片湯……等,曾逸昌(1997)指出客家菜於料理方面,講究「鹹、香、肥」等口味。客家人因居住地的不同在飲食方面也有不同的口味,形成臺灣在地化特有的家鄉味道。「學者賴建誠認為「客家菜」是現代社會去地域化與壓縮時空的快速推展中,獲得空前突顯。(段馨君,2009,頁156)」。

如上述段落分析出的種種片段可以應證張小虹(2007)在《假全球化》中 提到全球化理論的發展是透過各種語言的混雜,以多元的跨語言及跨文化的 「雙關語」或「同音異字」去拆解、組合成為一個理論思考模式。也並非將全 球視為一體,而是以二元對立的模式建立。劇中以多語言、多文化的結合,創造一個新的表演形式。此歌舞劇中不僅出現客家傳統觀念、習俗、規範或具特色或代表性的符號,客家藍衫在此劇中也大大被運用,成為舞台佈景作為指涉客家的象徵符號,劇中也出現許多婦女穿著藍衫的情景,現今藍衫已成為客家女子的代表。

伍、結論

本研究以跨文化劇場理論為主要分析後發現:1.從大範圍的劇本結構至劇中多元文化的象徵符號,如語言、服裝、道具、音樂、場景等,再到主要角色特顯出的性格加以說明劇中融合跨文化的代表性意義。2.藉由演員的身體表演,檢視經典文本改編後,在不同特殊國情下呈現新的意義。以及表現在地化亦可以全球化的呈現方式,並非以二元對立的模式存在,將異國之劇本改編並以多元文化的表現方式,包含國、客、臺及英語等多種語言的融合,使臺灣不同族群的人們欣賞此作品也能意猶未盡的融入其中,此劇可堪稱是富有臺灣在地味道非常成功的作品。經過此研究之後希望能建構客家族群對自身文化有更深入的認同感;亦使其他族群對客家文化有更多的認識;並提供未來對客家文化有興趣之研究者有所幫助。如果「福春嫁女」還有機會重現演出,期望能親臨現場去欣賞此齣堪稱經典之作,好好感受此劇視聽覺震撼的雙重享受。

参考文獻

- 王雲幼、葉根泉評論作者(2008)。新客家歌舞劇《福春嫁女》剪輯·評論。臺 北市:行政院客家委員會出版。
- 阿君·阿帕度萊著,鄭義愷譯(2009)。消失的現代性:全球化的文化向度。臺 北:群學出版社。

段馨君(2009)。**跨文化劇場:改編與再現**。新竹市:國立交通大學出版社。 孫懿洲(2014)。**新瓦屋客家文化保存區回應性評估之研究**(未出版之碩士論 文)。中華大學,新竹。

張小虹(2007)。假全球化。臺北:聯合文學。

曾逸昌(2003)。客家概論一蛻變中的客家人。臺北市:曾逸昌出版。

劉明仁 (2013)。運用客家元素於舞蹈創作中~以紅瓦民族舞蹈團《客家阿婆》

舞作為例 (未出版之碩士論文)。國立臺灣藝術大學,新北市。

國家兩廳院新聞室(2007),【新客家愛情歌舞劇】宣告記者會【新聞稿】。取自

http://npac-ntch.org/about/show/2c90bcd71dd6db19011dd6e010c10064?lang=zh