

第五章 表演與社會文化

第一節 傳統戲曲與民俗技藝

紀家琳

傳統戲曲與民俗技藝之間的關係是相當密切的，尤其是以表演藝術(戲劇、音樂、舞蹈)角度為前提時，往往彼此間的聯繫更為直接。其中，許多技藝部分保留下來後，即成為後世的民俗表演，部分被滋養與擴大後的技藝則變成了戲曲表演的一部份，甚至成為戲曲的本質要素之一。不過這樣的因果關係，也會隨著各地人、物、時與社會環境的不同，而演化成不同的結果，沒有一定或必定的因果關係。以下將分別從歷史定義及舉例來說明，如何以表演的角度鑑賞及瞭解傳統戲曲及民俗技藝的特質，並介紹幾個在臺灣地區的團體，以利教師能在課堂時運用。

一、傳統戲曲

戲曲的起源與定義眾說紛紜，僅在源流的部分，就至少有十多種以上的說法，因此，本篇對戲曲起源的說明，採取的是臺灣近年來學術界較為接受，由曾永義教授所引用文獻歸納論述的：「小戲是戲曲的雛形，以及小戲是大戲的起源」，較具科學性及系統系論證的說法¹。其中小戲所提出的代表分別為《九歌》中的〈山鬼〉、百戲雜耍中的《東海黃公》、唐代《踏搖娘》與「參軍戲」四種古代小戲，透過這四種小戲的表演形式與歷史演化，說明戲曲最廣義的定義「演員合歌舞代言以演故事」中四大元素「演員」、「歌舞」、「代言」、「演故事」的源流。

¹ 此說法就是所謂的長江大河論：中國古典戲劇的源流有如長江大河，濫觴雖微，而涵容力極強，隨著時空的展延，流經之地，必匯聚眾流，以成浩蕩之勢。如果我們試取吳淞口的一瓢長江之水而飲，則這一瓢之水，事實上已含青海巴顏喀拉山南麓之水，西康金沙江之水，四川岷江、沱江、嘉陵江之水，湖南湘江洞庭之水，湖北漢水，江西贛江、鄱陽之水……，但是它們融合起來的滋味，只是長江之水。也就是說巴顏喀拉山南麓以下之諸水，事實上並非長江支流，而是長江的許多源流。明白了這個道理，那麼中國古典戲劇的源流就非單純的了。亦即中國戲曲的源流是非常複雜的，但是經過系統化的歸納之後，提出小戲是大戲的源流，小戲是戲曲雛形的說法。資料出處：曾永義，2000，頁59。

(一) 小戲

1. 山鬼

取自於春秋時屈原所作之《九歌》，原文為一套祀典舞歌或祭祀所用歌辭，所敘述的內容主要為山鬼（巫山神女）與男子互訴情愛的思念情景與內心想法，頗為類似現今訴情說愛的流行歌曲，為現存文獻中最早具備戲曲中演員裝扮合歌舞及對答演故事特質的作品，顯現出具備「二小戲²」模式的最早記載。但是，由於尚屬鄉土巫術的儀式，是「巫覡裝扮歌舞」，與表演的廣義條件定義不同³，祭祀中所有人都是參與者非表演者（演員），而且無法斷定其中是否有觀眾（觀看意識）的存在，「演故事」也就是故事情節的成分也稍微薄弱，所以〈山鬼〉的表現形式是具備了戲曲的基本元素，可稱之為小戲，但與所謂的表演還有一段距離。

2. 東海黃公

所指的是以雜技角觥⁴為主要元素的小戲形式。「東海黃公⁵」的表演形式，記載出於東漢張衡的〈西京賦〉中百戲廣場獻藝的一部份，敘述西漢漢武帝坐於長安平樂觀上，觀看場面闊大的廣場百戲演出時的情景⁶。其中一段，提及了百戲演出中「東海黃公」的表演，《西京雜記》對這段表演，有詳細的記載說明。這個演出的重要性，為確定有「演員裝扮」表演以「演故事」的性質。故事的主要情節為一位老人黃公，絳繒束髮手拿金刀，另一位演員則是裝扮成老虎與之搏鬥，這樣的演出形式，雖仍具有角觥的含意，卻已非原先角鬥求勝負的需求，反而是帶有趣味性「類似舞蹈」的表演。故事結尾是黃公為虎所殺，合於戲劇情節要有開始、中間、結尾的基本概念。因此，藉由《西京雜記》的敘述與分析，可知「東海黃公」應是一齣已構成小戲本質的演出，為戲曲的雛形與源流之一；若再以劇場的廣義解釋，

² 二小戲：劇種興起之初，劇中女性腳色多由男性扮演，稱為丑扮。就演員人數而言，一旦、一丑合演稱為「二小戲」。就裝扮歌舞而言，皆「土服土裝而踏謠」，亦即穿著當地平常服裝，以土風舞之步法，唱踏當地歌謠。資料出處：http://web.pu.edu.tw/~folktw/theater/theater_a09.htm

³ 明確的表演（表演者）與觀看的意識（觀眾）同時存在。

⁴ 角觥：角技之義，亦既「技藝競賽」及角力特技之義。

⁵ 東海黃公：有東海人黃公，少時為術能制蛇御虎，佩赤金刀，以絳繒（紅色的布）束髮，立興雲霧，坐成山河。及衰老，氣力羸憊，飲酒過度，不能復行其術。秦末有白虎見于東海，黃公乃以赤刀往厭之。術既不行，遂為虎所殺。三輔人俗用以為戲，漢帝亦取以為角觥之戲焉。出自《西京雜記》

⁶ 廖奔，1997，頁30。



圖 5-1 (左、中、右)《百戲雜技廣場獻藝情景》，山東省微山縣出土漢化石像。資料出處：廖奔，1997，頁15。

需有舞臺與觀眾存在時劇場才成立的說法，「東海黃公」表演的成立也標示中國劇場存在的條件，因為舞臺與觀眾的要素已經獲得確立，記載上很明白的點出觀眾就是漢武帝及其他宴請的來使甚或是王公大臣們，舞臺就是演出百戲的廣場，故「東海黃公」的出現，也述說中國劇場成立的開始。

如同本節前文所說，戲曲與民俗技藝的關係是密不可分的。將「東海黃公」表演上「角觥」本質視為戲曲表演基本形式之一的話，兩者之間的關係就非常顯而易見了。民俗技藝的部分，或許可從角觥經過舞蹈美化的演出視之。例如民俗技藝中的舞獅表演，大抵上就是一種角觥美化後的舞蹈表演形式，特別是在雙獅表演與表現競賽採菁時更能看到角觥的意涵，舞獅人不論是在舞蹈動作與技藝的呈現上，都可看到以「技藝競賽」為本質的表演。因此，日後形成戲曲與民俗技藝表演發展上最大的分野，應以是否有扮演故事的成分，以及之後對表演形式的再發展為界線。「東海黃公」因為扮演故事的特點，故可視為戲曲表演中小戲的基本形式，而具有純粹角觥本質部分的表演型態，在去除演故事的成分之後，經過長時間的形變、舞蹈美化及延續後，或許就有可能成為當代所謂民俗技藝的部分，例如舞獅、舞龍、車鼓、跳鼓等等的技藝。

3. 踏謠娘

仍然不脫「角觥」餘風，也屬小戲的範圍。其中以中唐崔令欽《教坊記·曲調本事》〈踏謠娘〉一條記載最為明顯。其演進之歷程，據曾永義教授所提出，約可分做二個階段。前一階段是在北齊，為河北的地方戲。特色為演員裝扮以男扮女妝，也就是「二小戲」的表演形式；故事主題以表現醉酒丈夫和受委屈太太之間的爭執，而二人爭執就如同「東海黃公」中的人虎打鬥，屬於角觥的一種形變；約分兩場，首場太太「行歌」也就是演員代言⁷

⁷ 代言：簡單的說，就是以劇中人的心情、語氣說話或唱歌。

邊走邊唱歌；次場夫妻毆鬥，以此引發觀眾的笑聲，屬於比較簡單的表演模式，卻也表現戲曲成形所需要的本質要素，特別是歌舞要素的明確出現以及作為鄉土民間踏搖表演形式的確立。後一階段是在盛唐以後或更早的初唐，特色為婦女主演，情節加上「典庫」，可能指的是將妻子典當以換酒喝，因此人物增加了一位當舖管理人，成為三名演員；情節也從首場行歌，夫妻毆鬥到以當妻買酒，增多為三場，情節、人物都明顯增多，如同西方希臘戲劇的表演發展模式一般，當演員人數逐漸增加時，情節與故事往往更能延伸與複雜化，行動的可能性與故事面向將更靠近現實生活，戲劇的表演形式得到更寬闊的可能性，因此也為大戲的形式做了過程上的鋪路。戲曲中小戲的本質要素至此時更為明顯，「演員合歌舞代言演故事」的條件於踏謠（一作搖）娘時幾乎完全具備，而「踏搖」與「角觥」一樣，亦成為以鄉土民間為起源的另一基本表演形式。

4. 參軍戲

同為唐代戲劇最具代表的劇目之一，仍然不脫漢代角觥特質所發展出來的小戲。與同時代《踏搖娘》的差異是，參軍戲的起源，屬於「宮廷」「倡優」（演員）用以諷諫的滑稽戲，而《踏搖娘》則是民間藝人供為大眾笑樂的歌舞戲，源起有些許不同，但是都屬於娛樂目的而興起的戲劇表演，此點與西方戲劇理論所提出戲劇的目的為娛樂與教育的說法頗為吻合。而若要說戲曲有所謂教育目的含括在內的話，則應要到大戲階段，經由講唱文學（民俗技藝的一種）與更複雜或編撰的情節加入後，才有所謂教育或教化的目的存在。以下為對參軍戲表演形式及內容的敘述。

就參軍戲的表演形式而言，始於東漢和帝之石耽；名稱定於後趙石勒之周延。唐代前以戲弄臧官⁸為主要內容，唐代以後因參軍官多以名族子弟充任，因此戲中參軍官不再扮飾臧官，發展成為「假官戲」，以調笑戲謔假扮的官員為主；與參軍演對手的，中唐以後稱做「蒼鵠」，是被參軍戲侮的對象。參軍戲的表演形式，據記載是以散說、科汎為主，也就是說話與動作，但也應會配合音樂歌舞演出且後來成為定制。如此，以演員妝扮、歌舞、代言與演故事因素得以成立，故「參軍戲」亦可視為戲曲雛形的小戲之一。

⁸ 犯貪污罪的官員。



圖 5-2 《彌勒變》壁畫局部。敦煌莫高窟 445 窟唐代。
資料出處：廖奔，1997，頁 17。

據記載，唐文宗時期參軍戲已從宮廷流入民間，或許是因為受到了民間地方戲曲的滋養，已出現有名叫劉采春的婦女，能夠表演出講究言辭雅措風流、身段低迴秀媚和歌聲嘹亮的參軍戲⁹。至此可知，參軍戲至後期實已具備演員妝扮、代言、賓白、音樂、歌唱、舞蹈、身段等戲劇條件，只是與其他早期的小戲一樣，故事性還是很薄弱，依舊屬於小戲範疇，但是，參軍戲成為戲曲雛形之一，已如同《踏搖娘》一般有相當明顯的條件與因素¹⁰。

以上四小戲的說明，旨在透過文獻例證，說明戲曲基本特質：「演員合歌舞代言演故事」的典故與源由，是對傳統戲曲最容易界定的方式。指出了傳統戲曲表演中，透過「角觥」、「雜技」、「踏搖」形式進而滑稽詼諧引人為笑樂的本質與目的。以及小戲是經由歌舞（踏搖娘）、小型曲藝（參軍戲）、雜技（東海黃公）、宗教儀式（山鬼）四種源頭開始形成後，經過涵養與發展再繼續轉化成為大戲形式的前身，換句話說，戲曲表演應有相當成分保有歌舞、曲藝、雜技與宗教儀式的基礎元素，當要研究戲曲表演形式時，這四項元素是皆可被包含在表演的範疇內單一或是綜合提出討論的。當然，戲曲表演的源頭，可能還有其他種類的小戲可以說明，但是只要是小戲類型的表演，就很難脫離以上述四種表演類型為起源的論

⁹ 曾永義，2000，頁74。

¹⁰ 同上註。

述，況且就中國一地連臺灣在內，由小戲發展成為大戲的劇種就有二百三十八種之多¹¹，據研究歸納後，還可再提出以偶戲及多元因素為基礎，包含了以上四種起源的六型分類，因此，要繼續瞭解傳統戲曲表演中的「大戲」形式，先清楚小戲的源頭與體制，再說明大戲形式中含有那些元素是必須的部分，是非常重要的基礎。以下為對大戲的簡單說明。

(二) 大戲

小戲完成之後就是大戲的發展，大戲的成形與發展如果以中國歷朝為基礎脈絡，則可從宋、元、金雜劇，明、清傳奇等等一路連續下來，如以南宋的戲曲（或稱戲文）為大戲形式的完成為啟始，至明代魏良輔改良崑山腔成為「崑山腔水磨調」，並以梁辰魚《浣紗記》代表的崑劇為標示大戲完成的話，當中的歷史過程就長達近四百年之久，所經歷的劇種變化、腔調改制、表演形式與演出體制的演變等等，都屬大戲的研究範圍之內，過程複雜且牽涉廣闊，故無法簡單在此一一仔細說明，但是在形成、流播與變化的過程中，對彼此影響的可能性則是確定無誤的。所以綜合以上各朝各代所成形的大戲體制，對大戲表演有如下的解釋：

所謂「大戲」即對「小戲」而言，也就是演員足以充任各門角色扮飾各種人物，情節複雜曲折足以反映社會人生，藝術形式已屬綜合完整的戲曲之總稱¹²。

分析對發展完成的大戲之定義，則有更系統化與歸納後的說法：

中國古典戲劇是在搬演故事，以詩歌為本質，密切融合音樂與舞蹈，加上雜技，而以講唱文學的敘述方式，通過俳優妝扮，運用代言體，在狹隘的劇場上所表現出來的講唱文學和藝術。可見「綜合文學和藝術」的「大戲」是由故事、詩歌、音樂、舞蹈、雜技、講唱文學敘述方式、俳優妝扮、代言體、狹隘劇場等九個因素構成的¹³。

因此，當談到大戲形式時，這九項要素就成為指認演出是否屬於大戲的指標與格式，同時也是研究大戲表演內容時的最佳項目。至於傳統大戲中對於表演特質的介紹與論述，將在

¹¹ 施德玉，2004。

¹² 曾永義，1997，《論說戲曲》。臺北市：聯經出版事業有限公司。

¹³ 曾永義，民77，《詩歌與戲曲》。臺北市：聯經出版事業有限公司。

臺灣傳統大戲京劇部分中略為說明。

(三) 臺灣傳統戲曲介紹

據林明德教授於《臺灣傳統戲曲之美》¹⁴ 書中序文所述，基本上，臺灣傳統戲曲，保括：大戲、小戲與偶戲三種，其中大戲約有 19 種，但只有歌仔戲與客家採茶戲是土生土長的劇種，其他都是隨移民傳入。大陸劇團傳入臺灣大致可分成兩個時期：一是明末，閩粵的移民帶來梨園戲、高甲戲、亂彈戲與四平戲；二是 1949 年，國府遷臺，軍隊與各省民眾移居臺灣，也引進許多地方戲曲，包括：崑劇、粵劇、豫劇與京劇等。偶戲的說法，顧名思義是由藝人操弄各種類型的傀儡或影偶表演，這種戲劇形式或稱偶人戲，其類型有三：皮影戲、傀儡戲與布袋戲。

小戲的表演形式與歷史已於上文簡單介紹，故以下針對臺灣傳統大戲歌仔戲、採茶戲、京劇與偶戲為例，簡單介紹其演進史及當代在臺灣的劇團：

1. 歌仔戲

臺灣傳統戲曲的代表劇種「歌仔戲」，據考證，應是從宜蘭縣起源，以宜蘭人「歌仔助」為歌仔戲的鼻祖，由鄉土歌舞地方小戲再吸收其他大戲的滋養擴大，所形成的地方大戲。論歌仔戲的表演形式，仍然是以「踏謠」為基本表現，「謠」就是指所謂的鄉土歌唱「歌仔」的意思；「踏」就是鄉土舞蹈，亦即所謂「車鼓」及「採茶」小戲的表演形式，特別在對身段動作的採用上，「車鼓」及「採茶」所佔比例極高，因此，歌仔戲的原意就是結合「歌仔」、「車鼓」與「採茶」表演，最早以「落地掃」為基本舞臺表演形式，於臺灣宜蘭地區逐漸壯大後，吸收外來劇種的表演形式，對外發展成為臺灣傳統大戲的代表劇種，亦可視為由臺灣土生土長的原生劇種。根據記載，大陸福建地方的「薊劇」，就是因為受到臺灣歌仔戲的影響而形成的劇種¹⁵，所以若以歌仔戲做為臺灣傳統戲曲大戲劇種的代表應是當之無愧的。

故以下談論的，就是歌仔戲在臺灣成形的過程，總共約可分成三個階段：宜蘭本地歌仔戲、野臺歌仔戲、內臺歌仔戲，每個階段的發展皆有其表演特色，同時具有其社會、歷史的成因與連慣性。

¹⁴ 曾永義、游宗蓉、林明德，民91。

¹⁵ 楊馥菱，2002，頁34。

(1)本地歌仔戲：

指的是歌仔戲由小戲形式轉型到大戲的過渡時期，基本上不脫小戲規模的演出，又稱為宜蘭「本地歌仔戲」或「老歌仔戲」，尚屬於早年農村子弟的育樂活動。表演形式為：演出者皆為男性，屬二小戲或是三小戲的醜扮表演。演出特色為演員出場以倒退進場，此地的「場」還是屬「落地掃」的形式，然後反轉面對觀眾，之後沿場「行四大角」。角色通常都非常鮮活，主要以引人發笑為表演內容，身段顯然是取自車鼓戲的表演形式。音樂上還是以歌仔為基礎，以「七字調¹⁶」最常見。搬演劇目以《陳三五娘》、《山伯英臺》、《呂蒙正》、《什細記》最多，因此這四齣戲被稱為歌仔戲的「四大戲」或「四大齣」。由於本地歌仔戲在宜蘭廣受喜好，形成以宜蘭發源地「員山庄」為中心，各地方子弟班¹⁷大量興起，1937年日本皇民化運動禁戲後逐漸凋零，光復後，欲振乏力，無法與內臺歌仔戲抗衡，由子弟班轉為職業劇團的專業劇團皆宣告解散，老歌仔的演出隨著演員的凋零，現已極難復見。

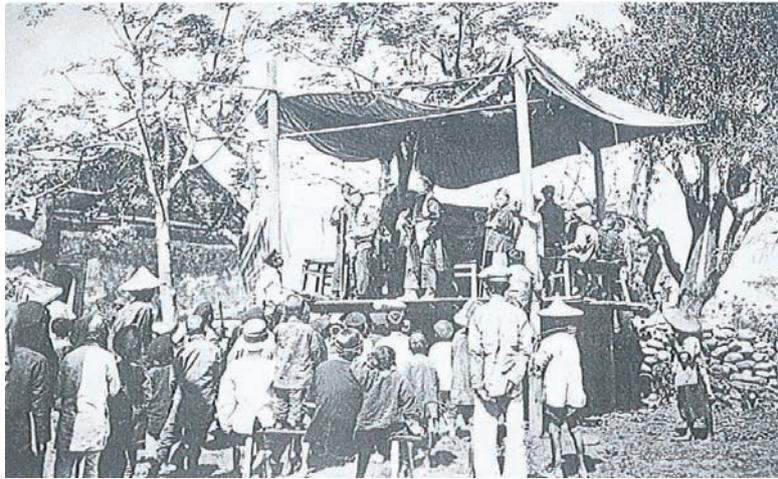


圖 5-3 日治時期演出情形。資料來源：徐亞湘，2000。

(2)野臺歌仔戲：

歌仔大戲的形成階段。歌仔戲發展初期，當時廟前戲臺演出往往是職業亂彈戲與四平戲的演出，歌仔戲通常只能在離廟不遠處的空地上搭建無後臺式的野臺表演，已脫離落地掃的

¹⁶ 七字調：以每句七字的歌詞結構得名，閩南歌謠的特色，唱起來較一般歌謠更白話。

¹⁷ 子弟班：歌仔陣在小廟前搭著簡陋的戲棚登臺表演，靠賞金為酬勞，其後上了正式戲臺後成為大戲表演團體，子弟班的成員大部分是莊嫁人子弟，也有少數是做生意或工人，開始時所能演的劇目不多故通常角色人數少，所使用的文武場樂器也較為簡單。資料來源：http://www.boe.ylc.edu.tw/~ylc04/mu/T07/drama/local_system_role.html。2008.10.9。

表演形式，尚未成為當時的主流劇種。但是因為所處環境的改變，尤其是進入都市之後，劇團為了生存的需求與招攬觀眾，歌仔戲開始吸收當時流行的大戲如亂彈戲、四平戲、南管戲、高甲戲等的表演形式，在學習妝扮、身段、對白及音樂，並提升舞臺表演的內容與精細度後，從此，歌仔戲才蛻變成代表臺灣的傳統大戲。當時的表演特色為：劇團能夠演出的劇目大幅增加，所唱腔調與內容無所不包，南管、北管、亂彈、高甲等只要藝人會唱的都唱，京劇身段、鑼鼓點，福州戲的連本戲與布景也都在此時被歌仔戲吸收，而後再與京班、福州班留臺班底結合後，更發展出了歌仔戲的武戲劇目，強化了歌仔戲表演的基礎與多樣性。由於所演出的內容與取材貼近一般人民生活，演員表情與身段生動活潑，因此逐漸擴大為大眾接受進而取代其他大戲，成為臺灣當時的主要演出劇種。



圖 5-4 野臺歌仔戲演出。(資料來源：中華民俗藝術基金會)

(3)內臺歌仔戲：

表演精緻化與受歡迎後，野臺歌仔戲開始進入城市戲館演出，也就是室內劇場的演出，成為「內臺歌仔戲」，也才有了較為職業性質的劇團出現，成為臺灣當時的主流劇種。內臺演出時期，由於當時京劇演出也蔚為風尚，故往往形成京劇（也可稱為外江戲）與歌仔戲雜演的情形，甚至有演員互用的情形，因此，當時歌仔戲演出有一定程度受到京劇表演的影響。而在腔調上，歌仔戲隨著女性演員的加入，著名的「哭調」也在此時產生，成為歌仔戲表演的另一項特色。舞臺機關布景也陸續因為要達到吸引觀眾的商業手段，被要求加入演出中，使歌仔戲成為當時人人都爭相觀賞的表演，然而這些要求炫麗舞臺效果的商業手段，由於太過於要求表現與突出，對歌仔戲的戲曲表演特色，也發生過不良影響的後果。但是，隨著日後科技進步，電視、電影的相繼出現，室內表演場所成為電影的天下，人們在家看電視

不再外出至劇院看戲曲表演，歌仔戲礙於生計又被迫走出內臺，回到野臺演出的形式。

在以上歌仔戲的演變歷程及特色上，有一點值得注意的是，即使當時的演出雖然已進入到內臺，演出會有劇名、宣傳、售票等等的工作方式，劇本的觀念此時尚未普遍，演員上臺演出前往往只透過講戲先生才知道大致的情節內容，之後上臺或在臺邊與演對手戲者自由發揮，演員表演功力與經驗是演出成功與否極重要的因素，是所謂「做活戲」的表演，一直要到當代受西方戲劇劇本形式的影響，才有劇本的出現。以下介紹歌仔戲幾種特殊的表演形態：

(1)胡撇仔戲：

歌仔戲演出在全省達到極盛之後，特別在所謂的日治時期這段時間，造成新的劇團如雨後春筍般的出現，由於當時需要大量的演員，但是迫於需求無法長時間的進行所謂「做科訓練¹⁸」，劇團為求生存，只能以新鮮刺激的內容和形式招攬觀眾，因此，演出時會加入流行歌曲，演出炫目的神怪戲，甚至在美、日電影攻佔臺灣市場之後，為了保住觀眾，演出時會有模仿美日電影情節與服裝出現，並且使用西方樂器改唱當時流行的「望春風」、「青春嶺」等歌曲，與傳統歌仔戲表演形式極不相同。臺灣回歸之後，曾經因為此種演出形式的不雅，當時政府提出政策上的管制與改良要求，但是由於政府宣導的反攻大陸政治色彩太過濃厚，以及民間劇團生命力與活力的種種因素，使得要求改制的效果不佳，對歌仔戲的影響不大，因此，至今還可以看到類似的演出，也使《胡撇仔戲》成為歌仔戲特殊且受到保留的演出形式。當代還有劇團以能夠演出這種特殊的表演形態為特色，或是以此種演出為基本調性，發展出劇團特有的表演風格。



圖 5-5 胡撇仔戲演出(資料來源：江武昌先生)

¹⁸ 作科訓練：就是歌仔戲表演身段及唱腔的固定養成訓練。

(2)廣播歌仔戲：

內臺歌仔戲不敵電影演出之後，當時隨著收音機的普遍，於 1954-1955 年間發展出特殊的表演方式，劇團直接在錄音間邊演邊錄，1960 年後相當興盛，著名歌仔戲演員廖瓊枝、楊麗花就是從此種表演形式開始發跡，直至電視歌仔戲的出現廣播歌仔戲才絕跡。

(3)電影歌仔戲：

興起於 1950 年代，顧名思義是將歌仔戲演出轉成電影形式放映。第一部電影歌仔戲片名為「都馬劇團」所拍攝的《六才子西廂記》，於 1955 年上映，由於當時拍攝電影技術未臻成熟，因此，上映後即宣告失敗。繼之 1956 年以「拱樂社」為班底拍攝完成的《薛平貴與王寶釧》，有鑑於《六才子西廂記》之失敗後，改良拍攝品質並配合造勢宣傳，獲得極大的成功，為電影歌仔戲立下榜樣，從此各地競相拍攝，至 1960 年後因電影及歌仔戲劇團存活生態改變，電影歌仔戲風光不再，終於走入歷史。

(4)電視歌仔戲：

1962 年 10 月臺視首先開撥電視歌仔戲，開始電視歌仔戲時代。當時演出採實況錄製方式，不過由於電視不及收音機普及，故尚未成為潮流。隨著三家最早無線電視臺（臺視、中視、華視）的成立，演出團體暴增形成百家爭鳴的現象，於 1972 年後達到演出的高峰，造成不少明星演員的出現，例如楊麗花、葉青、柳青、小明明在當年就有四大小生的稱號。直到 1990 年代為止，曾經有過三段的改良時期，但是隨著媒體開放與娛樂環境的多元影響，電視歌仔戲主要劇團部分轉入現代劇場演出後，即很難得再於當代電視螢光幕上看到歌仔戲的演出了。

(5)現代劇場歌仔戲：

1979 年「雅音小集」於國父紀念館演出京劇《白蛇與許仙》，首度與國樂團及現代劇場專業人員共同演出，開啟傳統戲曲進入現代劇場演出的先例¹⁹。至 1981 年楊麗花於國父紀念館演出歌仔戲《魚孃》成為「現代劇場歌仔戲」的起始點後，新和興歌仔戲團、明華園歌仔戲團、薪傳歌仔戲團、河洛歌仔戲團等劇團，陸續至國家戲劇院、臺北市社教館、國父紀念館等現代劇場演出，形成至今不間斷的演出成績。此種形式開始時，頗有回到內臺戲時代偏重於機關布景、穿關砌末，演出令人炫目的金光戲狀況，但是在經過 20 多年至今專業的劇場制度薰陶之後，現代劇場歌仔戲無論是在劇本主題、音樂設計、舞臺布景、燈光運用、穿

¹⁹ 王安祈，2002，頁80。

關砌末及演員等各方面的表現，都已成熟與令人驚豔的演出成果，例如新編劇本、新編腔調的出現，導演制度的使用，大量雇用專業劇場設計師及工作人員等，將總體劇場的觀念結合戲曲表演，終於獲得社會大眾極佳的評價。此外，進入現代劇場演出後，由於開始思考如何精緻化又不失歌仔戲表演本質的形式，反而因此能將傳統戲曲的藝術內涵充分發揮，不僅使傳統戲曲藝術的保存受到前所未有的重視，也使臺灣原生的戲曲表演歌仔戲的名聲，能揚名於世界其他國家。歌仔戲至此時期，終於提升成為國家傳統文化的代表藝術之一。

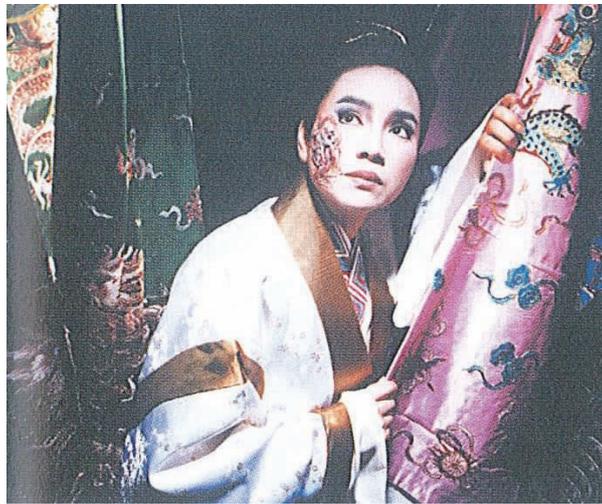


圖 5-6 唐美雲歌仔戲團演出現代劇場歌仔戲《梨園天神》劇照。(資料來源：演出節目單)



圖 5-7 2008 年廖瓊枝歌仔戲團於現代劇場歌仔戲演出《牡丹風華》的宣傳單

以上藉由臺灣本地歌仔戲發展歷程為範本，說明傳統戲曲表演的成形是由小戲轉成大戲，及發展的漸進過程，是對臺灣傳統戲曲最好的註腳，同時也是現今臺灣較為容易取得的戲曲教材，因為歌仔戲是現今較為貼近我們時代與生活的藝術活動，甚至是父母或祖父母時代就已存在的表演藝術，這樣的表演活動陪伴他們直到現在。藉由對傳統表演的認識，瞭解前人與表演藝術連結的生活方式，進而比較現代人的生活環境，則應是一項不錯的選擇與方向。以下為當代歌仔戲劇團的舉一介紹：

明華園劇團

成立時間：1929 年農曆 10 月 1 日

創辦人：陳明吉

現任總團長：陳勝福

原團始於南臺灣的屏東，陳明吉先生即為第一代創始人，迄今 2008 年已達七十九年之久。明華園歌仔戲團，可說是臺灣歌仔戲發展的活歷史，從落地掃、野臺、內臺、電影、電視至精緻歌仔戲都有他們的足跡，也是臺灣近年來活動與人氣最高的劇團之一。現在以第二代明華園總團為主，總團長為陳勝福先生（陳明吉先生的三子），知名藝人孫翠鳳小姐為當家臺柱（陳勝福先生的夫人），陳勝國先生為主要編導負責人（陳明吉先生四子），陳勝在先生為當家丑角（陳明吉先生五子），以下共有八個第三代獨立子團（以天、地、玄、黃、日、月、星、辰為各團團名）及四個協力團隊（繡花、勝秋、揚明、藝華）為輔，組成的龐大演出團隊，至今已成為一個文化事業體，總聯絡處現已位於臺北市。

明華園代表臺灣參加兩岸或國際的優秀事蹟相當多，例如：為第一個代表臺灣赴北京參加第十一屆「亞運藝術節」的表演藝術團體，並以《濟公活佛》一劇展現絢麗的劇場魅力，成為亞運藝術節備受矚目的焦點，《濟公活佛》當中的丑角濟公，即是由陳勝在扮演，獲得極高的評價，該劇演出足跡已遍佈歐美及亞洲各國。近年來則以《白蛇傳》一劇因配合新編情節、編曲，炫麗的舞臺布景、服裝與特效裝置，演員高空懸吊及著名情節如水淹金山寺動用水車大量的向觀眾席噴水等，皆獲得不論民間及藝術表演上極佳的好評，《白蛇傳》已成為明華園近年的代表作之一。該團甚至於 1995 年被聯合國教科文組織推選為「國際家庭年」活動之臺灣地區奇特家族代表，並將全家族協心同力奉獻歌仔戲的歷程拍攝記錄，於世界各國放映。此紀錄片之後榮獲坎城最佳節目獎水晶獎座。因此，說明華園劇團是臺灣傳統戲曲

的代表團體之一應是當之無愧的²⁰。近年來明華園的宏願為成立歌仔戲學校，且已在逐步規劃與進行中，可見明華園對發揚歌仔戲藝術使之得以保存與壯大，是付出了不少的心血與努力。

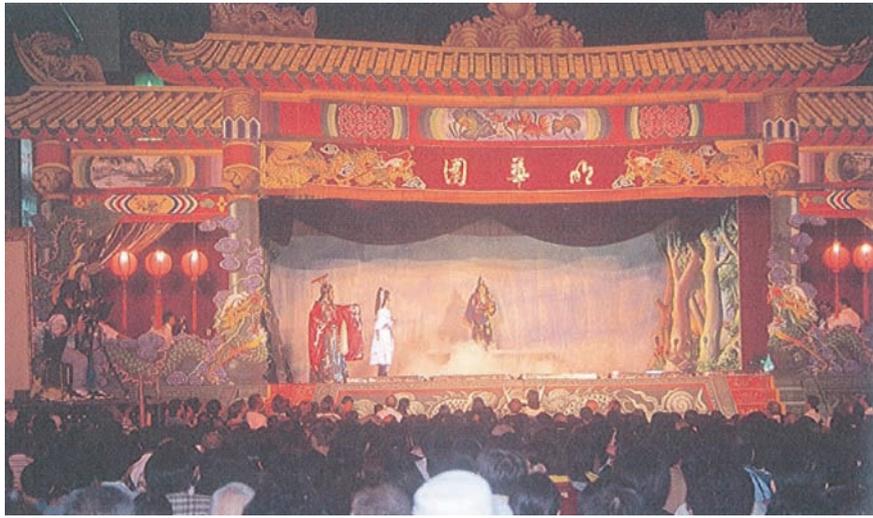


圖 5-8 明華園演出(資料來源：中華民俗藝術基金會)

2. 採茶戲

客家戲曲總稱為「採茶戲」，也可分為大戲與小戲，小戲稱為「三腳採茶」，大戲稱為「客家大戲」、「採茶大戲」、「改良採茶戲」或「客家改良戲」²¹。主要流行於臺灣客家地區，以桃、竹、苗三縣為主。小戲所謂的三腳採茶戲，是指由二旦一丑的演出因而得名，比二小戲多了一個旦角角色。表演形式最早見於贛南，唱的是當地茶農採茶時所唱的採茶歌，配上簡單的舞步，演出鄉土生活瑣事。初期表演如同歌仔戲一般，以落地掃形式為主，述說「賣茶郎」張三郎的故事，所謂的二旦一丑，分別扮演姑、嫂與茶郎。音樂採用的是客家歌謠，因為曲調豐富，唱腔靈活，而有「九腔十八調」之稱。早期表演形式中有所謂「扛茶」的表演，亦即旦角端茶請觀眾品嚐，觀眾在茶盤中放置物品，旦角再以做活戲的方式以此物品為題即興編詞演唱，之後有了舞臺表演形式，舞臺與觀眾席有明顯區隔後，改以旦角向臺下拋擲繫有繩索的小竹籃，接中的觀眾需在此竹籃中放入物品，臺上演員同樣即席表演，改稱為「拋採茶」，此種表演為三腳採茶戲中最受歡迎的部分²²。

²⁰ http://www.twopera.com/1_overview/index.htm。2008.9.1。

²¹ 蘇秀婷，2005，頁1。

²² 曾永義、游宗蓉、林明德，民91，頁57-58。



圖 5-9 客家三腳採茶戲(資料來源：中華民俗藝術基金會)

三腳採茶戲於 1910 年後，如同歌仔戲的發展一般，在吸收亂彈、四平等大戲文戲的成分，又於 1923 年左右受到上海京班來臺演出內容與形式的影響，再學習到武戲、服裝、道具、舞臺機關、連台本戲等不同於傳統的表演形式後，三腳採茶戲至此發展為成熟的大戲。

成為大戲形式後的採茶戲與歌仔戲的發展歷程如出一轍，同樣經歷過內臺演出，日治時期皇民化影響，廣播採茶戲等的演變，與歌仔戲較不同的是，採茶戲曾一度被認為是歌仔戲的一部分，而有「客家歌仔戲」的稱呼，直至日後才被正名為「採茶戲」。以下為當代採茶戲劇團的舉例介紹：

苗栗榮興客家採茶劇團

最早成立時間：1950 年代

創辦人：鄭美妹

現任團長：鄭榮興

原名是「苗栗慶美園採茶劇團」為榮興客家採茶劇團的前身，屬於本省傳統的客家採茶戲劇團，首任團主就是採茶戲名伶鄭美妹女士。可惜在六〇年代由於電影、電視的興起，再加上社會結構逐漸由農業轉形為工商業為主的形態，廟會等大型集會變少，使得採茶劇演出機會變少，客家採茶戲也就逐漸沒落了。

鄭美妹女士之孫即為現任榮興採茶戲團長鄭榮興先生，在研究客家表演藝術多年後，深感傳統客家採茶戲唱腔及音樂方面比改良後的採茶歌仔戲要更豐富，為客家採茶劇團的變質

而嘆惜，因此在一九八七年，應中華民俗藝術基金會之邀請，特別回鄉集合了舊有的團員，在當年臺北夏季露天藝術季時，於臺北新公園音樂台將傳統客家採茶戲呈現演出，受到熱烈的響應，因而重新改組成立了「苗栗榮興客家採茶劇團」。

近年來劇團受邀至國內外各地演出且多次獲選客家戲曲比賽優勝，最早曾於一九九二年榮獲教育部頒發「民族藝術薪傳獎」。一九九五年二月應國家劇院之邀請，製作演出「婆媳風雲」，更受到熱烈迴響。臺北市傳統藝術季中，再接再勵推出富客家原味小品的「拋



圖 5-10 榮興客家採茶戲早年演出（資料來源：榮興客家採茶劇團）

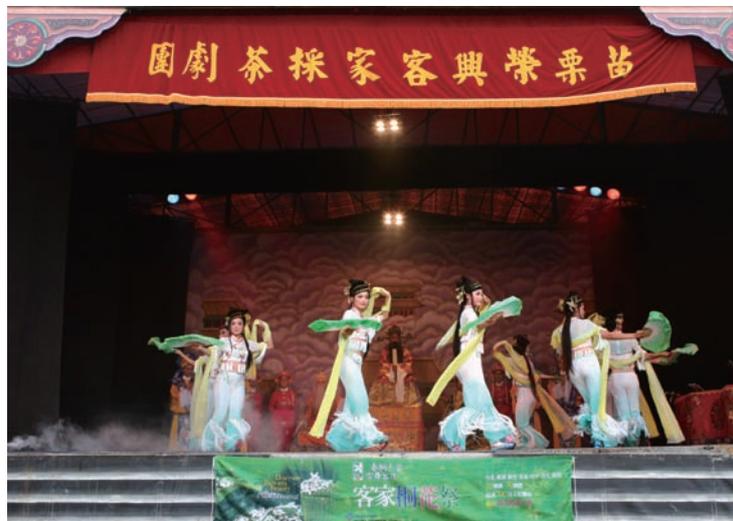


圖 5-11 榮興客家採茶戲近年演出（資料來源：榮興客家採茶劇團）

採茶」、「客家棚頭」、「客家說唱」等「客族曲藝」，呈現客家戲曲的多樣面貌。因此，於一九九五年時榮獲為全國社教有功團體，成為臺灣本地客家戲曲之代表，奠定了客家戲曲在臺灣戲曲之重要性。現今「苗栗榮興客家採茶劇團」將繼續為傳統的客家採茶戲劇文化，做推廣及傳承的工作²³。

3. 京劇

京劇在台演出已有一定的歷史與淵源，最早從劉銘傳擔任臺灣巡撫時就有記載，日治時期至臺灣歸還後亦陸續有京班來臺演出的紀錄。京班來臺演出的重要性，主要是對當地歌仔戲、採茶戲、南管戲的表演日後有重大的影響，當時的京班主要為來自上海與福州的京劇團（又稱為外江戲）。一九四八年是京劇團來臺重要的分水嶺，其中以顧正秋所率領的「顧劇團」最為重要。當年顧劇團來臺之後，正逢國共內戰國民黨政府遷臺，顧劇團因此無法回大陸而滯留臺灣，當時留臺團員於顧劇團解散後，分別進入軍中成立的劇團成為主要演員，是臺灣京劇表演史上因政治情勢形成的特殊現象。顧劇團的存在，也因此撫慰了當時來台被稱為外省人士的思鄉之情。當時軍中劇團著名的有「陸光」、「大鵬」、「海光」、「明駝」等隸屬不同軍種，至七〇年代由於京劇表演無法跟隨社會急遽改變的腳步，因此生存發展陷入困境，至一九九五年，三軍劇團被陸續裁撤後，合併原三軍劇團成員，成立了臺灣第一個隸屬國家級的京劇團「國光劇團」。原先以私人辦校的「復興劇校」也與「國光藝校」合併發展成為戲曲專科學校，於二〇〇八年升格為臺灣戲曲學院²⁴。

在當代臺灣的京劇團中，有兩個團體有其發展的代表意義。一是由郭小莊所帶領的民間劇團「雅音小集」，該團一九七九年的創團作，於臺北國父紀念館演出《白蛇與許仙》，是首度將京劇搬入現代劇場中演出的首例，至此開啟臺灣京劇與現代劇場結合演出的可能性。二是由吳興國與林秀偉一九八六年所主持的「當代傳奇劇場」，該團創團作《慾望城國》為改編自西方莎士比亞的名劇《馬克白》，此次演出引用西方戲劇題材，強化了原有的戲劇內涵，並在表演上仍以京劇行當為核心，突破角色行當在表演時必須單一化的傳統戲曲表演程式，是對傳統京劇表演的一項創新，之後的演出，也以試圖為京劇表演尋求新的表演方式與結合其他領域的表演為目的，可說是在為京劇表演找新的出路，至今已有一定的成績。因此，以上兩個團體在臺灣京劇史上，是有其重要地位的。

²³ <http://members.tripod.com/rongshin/intr1/>。2008.9.12。

²⁴ 曾永義、游宗蓉、林明德，民91，頁65-66。

要對京劇有所認識，瞭解京劇表演的特質是非常重要的。因為有中國戲曲表演以來，以京劇的形成歷程來看，近代已公認是集中國地方戲曲表演與舞臺藝術大成的代表，幾乎可說是戲曲表演的精華所在。

傳統京劇表演以人物在舞臺上，憑藉自身形體與表演塑造出演出的時空場景，不需真實佈景，舞臺是以演員表演為主，其餘的一桌二椅、道具、砌末（小道具）都只是輔助表演的用具，「虛擬」是戲曲表演重要的基礎所在²⁵。舞臺上表現的方式也就是演出形式，是在「程式」規範的基礎下，歸納為敘述性、虛擬性、誇張性和疏離性四種美學特質，其中又以虛擬性與敘述性為主要特質。由於表現不全然是寫實的演出，要借助誇張性與疏離性，來豐富觀眾的想像力和領悟力，使其能夠融入表演的情境之中²⁶。因此，演出時的舞臺時空環境，必須依靠演員程式化的表演或是臺詞、唱腔表現，並不是借由舞臺布置的砌末或一桌二椅，就可單獨呈現的舞臺畫面，演員表演是最重要的媒介元素，砌末與舞臺裝置，都只是輔助演員表演而存在的。在演出場景的轉換上，傳統京劇演出本來是透過演員上下場與特殊的舞臺工作人員「檢場」所表現出來的，亦即無演員在舞臺上表演時，舞臺就沒有任何意義。



圖 5-12 中國京劇名演員梅蘭芳所使用之砌末行頭及守舊²⁷。

而所謂的表演程式，是從角色行當生、旦、淨、丑做出發，也就是所謂的「行當」，透

²⁵ 王安祈，2002，頁44。

²⁶ 曾永義，2002，頁50。

²⁷ 守舊：以西方劇場的解釋就是指背景幕的位置，但是中國京劇的守舊與西方的背景幕的意義並不相同，中國守舊上的圖案與演出內容幾乎不相關，主要的功能是區隔前後臺，不像西方的背景幕與演出有相當大的布景意義。

過行當各種生活上的動作，再經過舞蹈美化後，淬取出的程式化表演²⁸，這是研究戲曲表演非常重要的觀念所在。當行當、角色、程式化動作、寫意、象徵、虛擬與疏離等戲曲的美學特色互相結合融合後，戲曲的表演，就能達到透過演員扮演角色人物，展現「無動不舞，無聲不歌」的表演藝術特色以及「演員合歌舞代言以演故事」的基本戲曲表現。因此研究京劇表演就如同研究傳統戲曲表演一般，可於其中發現已幾乎涵蓋所有傳統戲曲的基本元素。以下為當代京劇團的舉例介紹：

國立國光劇團

最早成立時間：1995 年

現任總團長：陳兆虎

成立於 1995 年 7 月 1 日，由一群原隸屬於陸光、海光、大鵬三軍京劇隊與飛馬豫劇隊的菁英份子，通過嚴格甄選，最後組成的國光劇團及國光豫劇隊，肩負起延續傳統戲曲及推動藝術教育的使命。而此劇團最為特殊之處，就是國光劇團為臺灣唯一現存的國家級劇團，他不僅代表了臺灣京劇文化表演的水準，也代表了國家對外宣揚表演文化的門面。

創團以來，國光在不摒棄傳統表演的理念下，即不斷嘗試於古雅的表演中熔鑄更多的現代意識，並靈活運用現代劇場的觀念，其創新演出的內容，例如：將燈光技術與舞臺設計概念融入表演中，這是傳統京劇表演中沒有的概念。除了還是經常搬演傳統經典劇目外，也不斷淬鍊許多新戲，並嘗試結合社會脈動，從文學、歷史及民間傳說中構思具備人文色彩的新劇目，也就是嘗試所謂「新編戲」的演出。例如【臺灣三部曲】之《媽祖》、《鄭成功與臺灣》及《廖添丁》，即是從臺灣民間文學傳說汲取新題材，予以重新改編的戲曲表演。另外為開發京劇新觀眾群，陸續推出多齣膾炙人口的新編好戲如《大將春秋》（獲 2000 年電視金鐘獎）、《地久天長釵鈿情》、《牛郎織女天狼星》、《天地一秀才——閻羅夢》（獲 2002 年電視金鐘獎、第一屆臺新藝術獎十大表演節目）、《王熙鳳大鬧寧國府》（第二屆臺新藝術獎九大表演節目）、《李世民與魏徵》、首部臺灣自製崑劇《梁山伯與祝英臺》、《三個人兒兩盞燈》（獲第四屆臺新藝術獎評審團特別獎）、《金鎖記》及老戲新編《未央天》、京劇小劇場《王有道休妻》等，皆締造票房佳績，且備受各界肯定。

除了不斷開發戲劇的題材空間之外，國光劇團更積極擴大展演場域，積極推廣傳統戲曲

²⁸ 阿甲，1990，頁27-28。

至各個不同角落，從城市到鄉村，從室內到戶外，使民眾有更多機會能觀賞傳統戲曲演出。此外，在國際戲劇交流方面，劇團亦從不間斷，曾多次應邀前往美國、英國、加拿大、法國、德國、義大利、捷克、巴西、香港等地演出，引起各國矚目，驚嘆傳統戲劇之美。同時也推動戲劇藝術教育，力求使不同年齡、地區及不同教育背景的群眾，都能接受或學習到傳統戲曲的表演之美，以提供大眾化、多元化、精緻化、生活化的藝術活動為該劇團的目標²⁹。



圖 5-13 國光劇團演出《天地一秀才—閻羅夢》(資料來源：國光劇團演出發行 DVD)

二、民俗技藝

民俗技藝的解釋可從兩個層次來解釋，一是民俗，一是技藝。簡單解釋，所謂的民俗，就是人民的習俗，也就是指一個地區的人民所具有的傳承文化，他的特質被日本民俗學家歸納為：是反覆行之的習慣，並因而被類型化、集體化。集體化是因為鄉土的風俗習慣，通常是在不知名的情況下不斷反覆而來的產物，因為不可能是個人所創造的，因此基本上是集體化造成的結果，而集體化後便衍生了各種類型。同時會具有實踐性、特殊性與變異性的特質，是上層精緻文化的胚胎和基礎。而所謂的技藝，便是指技術與藝能，也就是我們現在常說的手工藝術和表演藝術。因此，民俗技術便是指那些在鄉土地域傳承，具有類型化、集體化和實踐性、特殊性、變異性等特質的手工藝術和表演藝術而言。

表演藝術在民俗技藝所包含的部分依據曾永義教授的定義與區分，大致可含括八個種

²⁹ <http://www.kk.gov.tw/onweb.jsp>。2008.9.12。

類：歌謠、民樂、鄉土舞蹈、雜技、講唱、小戲、偶戲、大戲³⁰。其中大戲與小戲部分已在傳統戲曲中有過解釋，以下將針對歌謠、民樂、鄉土舞蹈、雜技、講唱與偶戲解釋與說明。

（一）歌謠

歌謠與語言是同時發生的，同樣用來流露人們的心聲，表達人們的思想和感情。歌謠一般依其性質長短分做號子、山歌、小調、長歌四種。臺灣地區將所見的歌謠依來源與地域分做福佬系、客家系、土著系、大陸系四個品目，例如客家山歌、小調，原住民歌謠等等都屬於歌謠的部分。這些歌謠往往與臺灣傳統戲曲的生成有密切的關係。

（二）民樂

指民間的器樂演奏而言，臺灣地區所見的民樂，分作民間純器樂，例如：南管、北管、八音、十三腔等。舞蹈音樂，例如車鼓樂、客家三腳採茶戲音樂、土著音樂、牽亡陣音樂等。宗教音樂，例如：佛教音樂、道教音樂、土著音樂等。戲劇音樂，例如：歌仔戲、亂彈戲、客家採茶戲、皮影戲、布袋戲與大陸地方戲等劇種音樂等。

（三）鄉土舞蹈

即是所謂的「踏謠」，亦即且歌且舞。因此，鄉土舞蹈幾乎是不獨立存在的，以臺灣所見大抵依存於雜技、小戲之中，又可依舞蹈成分比重分成民族舞蹈與山地舞蹈兩種。

（四）雜技

即雜耍特技之意，以臺灣所見的雜技，大抵有舞龍、舞獅、車鼓陣、宋江陣、八家將、跳鼓陣等等。跳繩、扯鈴、毬子、陀螺、風箏等活動，本也應當屬於雜技的範圍，但由於近年已被視為健身運動，歸屬於「民俗體育」種類中。以下對臺灣常見的名俗技藝：舞龍、舞獅、車鼓陣、宋江陣、八家將、跳鼓陣等概略介紹。

1. 舞龍：

「舞龍」臺語「弄龍」，團隊叫「龍陣」，「弄龍」的「弄」是「舞龍」單一的意義，沒有「戲弄」與舞獅（弄獅）角觝之意。早期的弄龍，大致是以廟宇為中心組織龍陣，後來由於成員多，管理、訓練不便，以及年輕人都離開農村到城裡謀生，傳統的龍陣差不多都解體

³⁰ 曾永義，民76，頁133-138。

了。目前以各級學校、部隊及社區村落組成龍陣較為常見。龍陣伴奏的樂器以鑼鼓為主，鑼鼓聲雄渾沈潛，鑼鈸音量高亢明亮，可快可慢，節奏簡潔有力，用在舞龍表演上，可收紅花綠葉的效果。舞龍以舞單龍為多，舞法尚無制式規定。舞龍時分龍珠、龍頭、龍身及龍尾，各有職司，出場表演有一定的秩序，但是最重要的是團隊精神，當要舞弄龍身時才不致打結、交纏或因此停頓下來³¹。

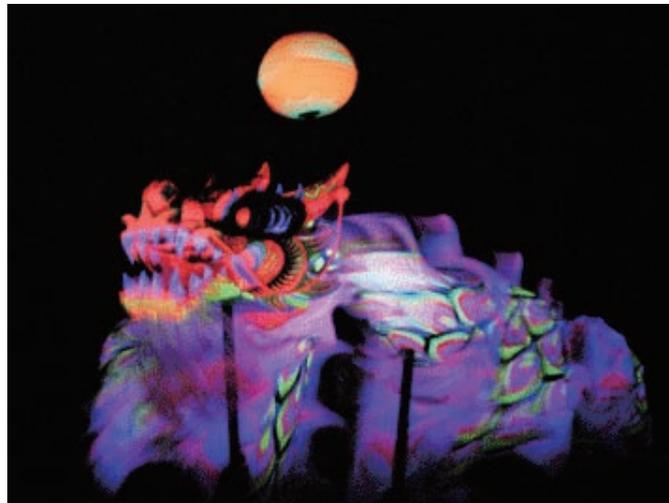


圖 5-14 結合舞龍與黑光劇的夜光龍(資料來源：鴻勝醒獅團)

2. 舞獅：

傳統的獅陣大都由武術館組成，若是一般社團也都要聘請武師來教拳腳功夫，目的是藉以鍛鍊成員的身體。舞獅的娛樂性極高，是逢年過節及迎神賽會中不可或缺的表演節目之一。臺灣的獅陣大概以新竹為界分北部獅與南部獅；北部獅的嘴巴可以啟閉自如，下軋以竹簧製成，所以又叫「簧仔獅」。客家庄特有的「客仔獅」是開口獅的一種，獅頭以木板做成，形狀像個四方形的木盒，所以被稱為「盒仔獅」。南部獅因為嘴巴不能活動，所以又稱為「合嘴獅」，由於獅頭形狀像莊稼人家裝雞用的籠子，也叫做「籠子獅」。「醒獅」表演以特技見長，如踩梅花樁、過獨木橋、過三山等，其中最主要的表演就是「採青」。臺語把「舞獅」稱為「弄獅」，「弄」字有兩種意思，一是「舞弄」獅子，另一個意思是「戲弄」獅子。既要戲弄獅子，自然要安排另一個角色，他就是「獅俑」，也稱為獅鬼、獅嫺或笑佛、和尚、獅子，主要以滑稽表演為主³²。

³¹ http://www.boe.ylc.edu.tw/~ylc04/mu/T07/acrobatic/make_fun_of_dragon.html。2008.9.16.。

³² http://www.boe.ylc.edu.tw/~ylc04/mu/T07/acrobatic/make_fun_of_lion.html。2008.9.16.。

在有弄獅的情況下時，其實就有所謂角觥的意義出現，只是弄獅人與舞獅者將彼此的動作美化與舞蹈化，因此，較不容易看出角觥的含意。但是，如果是雙獅或是比賽採青時，角觥的含意就非常清楚易見，而角觥又正是戲曲原生本質之一，故可證明，戲曲與民俗技藝之間絕對有其相關連與影響性。



圖 5-15 舞獅表演（資料提供：鴻勝醒獅團）

3. 車鼓陣：

車鼓在民間又稱之為「車鼓弄」或「弄車鼓」，是臺灣最早的民間藝陣。當車鼓表演出現在民間陣頭遊行行列中的時候，就形成所謂的「車鼓陣」，有故事情節加入成為小戲的表演型態時則稱為「車鼓戲」。表演時一般以丑、旦合歌舞演出調笑逗趣的故事³³，首先由丑角「踏大小門」、「踏四門」，接著把旦角引出場，兩人邊歌邊舞，一唱一答。丑角的動作誇張活潑、滑稽逗趣；旦角的動作則較為優雅、細膩與柔和³⁴。



圖 5-16 車鼓戲演出情形（資料來源：楊馥菱，2002，43 頁）

³³ 陳芳主編，2004，頁579。

³⁴ http://www.boe.ylc.edu.tw/~ylc04/mu/T07/acrobatic/car_drum_team.html。2008.9.17。

4. 宋江陣：

宋江陣流傳於臺灣南部，以臺南、高雄兩大縣為主，其中高雄縣內門鄉宋江隊伍最多，堪稱藝陣之鄉。高雄縣內門鄉的宋江陣，為配合內門紫竹寺觀音佛祖繞境，融合水滸傳情結，排練而成宋江戲，進而演變成民俗藝陣——宋江陣，有驅邪避煞、開路解厄等功能³⁵。

5. 八家將：

其實是家將陣的泛稱，實際上成員有多有少不一而足。家將陣本是一種充滿著宗教色彩的民俗藝陣，行進的陣法、所持的兵器，皆有一套嚴密的規定，最前面是挑刑具擔的什役，刑具有十八樣，其後是家將，依序是：「文武雙差神」，文差陳將軍手執令牌，武差劉將軍手執令旗；「四大將軍」是甘將軍手執戒棍、柳將軍亦持戒棍、捉鬼謝必安手持魚枷、拿神範無救手持方牌。「四大帝君」春神手提木桶、夏神張將軍手拿火爐、秋神除將軍手握金光錘、冬神曹將軍手抓毒蛇。以上合計八字，即為家將軍的八家將³⁶。家將陣本為宗教場合所需出現的儀式內容之一，現今已有團體將家將陣成為表演性質的演出，不僅僅在宗教場合才進行表演了。



圖 5-17 八家將演出(資料來源：鴻勝醒獅團)

6. 跳鼓陣：

是「擊鼓」及「跳躍」為表演內容，亦稱為「鼓花陣」、「花鼓陣」、「大鼓花」、「大鼓弄」，大都結集在臺南、高雄、屏東三縣市。傳統藝陣通常以七至十人為單位，晚近也有加

³⁵ http://2008who-ha.com.tw/page6_1.html。2008.9.17.。

³⁶ http://www.boe.ylc.edu.tw/~ylc04/mu/T07/acrobatic/eight_guard_team.html。2008.9.17.。

以變化增加數十人的大隊伍。多半在迎神賽會行進中表演，純粹是一種雜技性質的表演，全賴肢體動感、打擊器樂節奏以及簡潔有力的么喝來吸引觀眾的注意力³⁷。表演著重在陣式的變化，而陣式的種類除了傳統的陣式之外，亦可自創陣式，豐富跳鼓陣的演出³⁸。

（五）講唱

講場亦即說唱藝術，在說唱藝術中含有極豐富的故事情節和音樂滋養，許多小戲都因它而茁壯為大戲，是相當重要的民族藝術。臺灣地區將說唱分為：說故事、唱故事和說唱故事三個部分。說故事例如：評書、相聲，唱故事例如雜曲，說唱故事如鼓詞、彈詞等。



圖 5-18 傳統相聲形式。

（六）偶戲

偶戲，是由藝人操弄各種類型的傀儡與影偶表演，這種戲劇的表演形式，或稱偶人戲，或稱偶戲。共包含三種類型：皮影戲、傀儡戲與布袋戲。臺灣偶戲基本都傳自中國大陸，因此，早期的表演型態多沿襲大陸原有的特色。隨著臺灣社會的發展，偶戲才落實於臺灣庶民文化中。近年來由於臺灣社會文化變遷，皮影戲與傀儡戲已逐漸沒落，只剩布袋戲因順應潮流開創生機，得以在偶戲領域中一枝獨秀的存活著並被發揚光大³⁹。

³⁷ http://www.boe.ylc.edu.tw/~ylc04/mu/T07/acrobatic/jump_duma_term.html。2008.9.17。

³⁸ <http://www.jyi.ks.edu.tw/web/line/linemain.htm>。2008.9.17。

³⁹ 曾永義、游宗蓉、林明德，民91，頁102-105。

1. 皮影戲

皮影戲可說是世界上最古老的劇種之一，主要是利用光源，將偶影投射到布幕上以搬演故事。中國古代已有皮影戲演出的歷史記載，大致上以北宋年間為最發達，至元代推廣到全國。傳入臺灣的時間尚無定論，大概是在清朝時傳入的，至於確定的時間還需考證，可確定的是與潮洲地區有密切關係，因臺灣皮影戲演唱的曲調被稱為「潮調」，潮州與臺灣民間都稱皮影戲為「皮猴戲」，所以可見兩者關係密切。皮影戲表演時有三項基本要件即偶影、影窗與燈光，通常一人表演一人助演，其他團員負責樂器兼幫腔，所以皮影戲劇團成員通常不多。演出主要是在酬神或喜慶時的應邀表演，信仰的戲神為田都元帥；劇本、口白與音樂都有一定的格式，大部分劇本都為前人流傳下來的手抄本。

皮影戲的影偶大都是由表演藝人自行雕製，材質可能是牛皮、驢皮或是豬皮，臺灣以牛皮為主。皮偶造型大都承襲不變，以古時傳統流傳樣式為主，偶身包含：頭、上身、下身、雙腿、雙手等部分，塗色以黑色為主，再配以紅、綠、白、黃四色搭配。皮偶製作過程非常繁複，需要相當的技術，包括：選皮、刮皮、過稿、鏤科、敷色、熨燙、定綴、裝桿等程序。現存臺灣重要皮影戲團只剩五團，計有成立歷史最久位於高雄大社鄉的東華皮影劇團與合興皮影戲劇團、高雄彌陀鄉的復興閣皮影劇團、永樂興皮影劇團、高雄岡山的福德皮影劇團。

由上述資料可見，現存還有在活動的皮影劇團大都活動於臺灣南部，主要原因之一是皮影戲傳入臺灣時以臺灣南部為主，南部又以高雄縣為最多，故還有較多皮影戲劇團流存。但是，現今這些劇團皆已發生演出機會減少並有延續的危機，探究其源還是因為社會環境急速



圖 5-19 皮影戲偶頭樣式



圖 5-20 皮影戲偶頭樣式 (資料來源：臺北偶戲館，紀家琳攝影)

變化所致，故現存的皮影戲演出反倒是已不侷限於廟會活動，而是朝向文化傳承的方向做演出⁴⁰。

2. 傀儡戲

亦為中國戲曲發展史上歷史悠久的戲種之一，在歐美國家也有一定的發展。表演時主要是由人操弄偶表演的戲劇形式，種類大致包含有：懸絲傀儡、水傀儡、杖頭傀儡、藥發傀儡與肉傀儡等等⁴¹。

(1) 懸絲傀儡：

臺灣常見的傀儡戲，其技法是在戲偶的頭、手、腳各部份分別繫上絲線，表演者以手懸提撥弄，敷演故事表演動作⁴²。



圖 5-21 懸絲傀儡（資料來源：臺北偶戲館，攝影人：紀家琳）

(2) 水傀儡：

是一種很獨特的表演藝術，在中國三國時期還有記載，但逐漸失傳，在越南則還能看

⁴⁰ <http://metadata.ntl.gov.tw/htm/kscg.htm>。2008.9.13.。

⁴¹ 曾永義、游宗蓉、林明德，民91年，頁.106。

⁴² <http://www.boe.ylc.edu.tw/~ylc04/mu/T07/puppet/puppet.html>。2008.9.15.。

到這種演出。水傀儡戲偶平均約四十公分高，主要是質輕的木偶刻製而成。表演通常在戶外寺廟前面或鄰近寺廟的水塘中舉行，有些寺廟會特別為了水傀儡的表演而建造水池，不過也有在已經淹沒的稻田裡演出，為了演出，在水塘中會搭起漂亮的亭子，表演者必須躲在亭子的布幕後面，站在水深及胸的水中，從布幕後來操作戲偶⁴³。

(3)杖頭傀儡：

由表演者操縱「命桿」（一條與頭相連的長桿）和「手桿」（兩根連接木偶雙手的長桿）進行表演。又以手桿擺放位置的不同而有內、外操縱之分。木偶的頭以木雕成，各地木偶高度差距甚大，可從8寸至真人高度不等，但杖頭皆為竹、木製作⁴⁴。



圖 5-22 無獨有偶劇團的杖頭偶演出

(4)藥發傀儡：

則是利用火藥的燃放，表演出「煙戲」、「火戲」等璀璨的視覺效果，可說是木偶戲中的特技。因為安全理由，演出減少後已不再使用此種方式表演⁴⁵。

(5)肉傀儡：

就是以大人操控小孩做出種種表演姿態；如清之耍小孩兒，凡扮耍小孩兒，以一大人擎小兒，以下應上，就是所謂的肉傀儡⁴⁶。現存大陸上還有相關的演出。

傳統傀儡戲演出主要於祭祀與廟會，具有祈福與娛樂的雙重功能，娛樂的功用是附加上

⁴³ 《偶戲乾坤——1999雲林國際偶戲節活動專輯》。雲林縣立文化中心出版。

⁴⁴ <http://www.chiculture.net/1503/html/d06/1503d06.html>。2008.9.15.。

⁴⁵ <http://www.chiculture.net/1503/html/c23/1503c23.html>。2008.9.15.。

⁴⁶ <http://ap6.pccu.edu.tw/Encyclopedia/data.asp?id=8091&nowpage=1>。2008.9.15.。

去的，宗教上的意義較重，演出程序往往有固定宗教性的儀式。臺灣傀儡戲散佈在南北二地，南部以臺南、高雄為中心，大略屬於泉州傀儡系統；北部以蘭陽平原為重心，各有所長。南部所拜之戲神為田都元帥，北部則除了田都元帥之外還有西秦王爺與三位王爺⁴⁷。傀儡戲現今的狀況與皮影戲一樣，演出活動減少難得一見，都成為臺灣亟欲保存的傳統技藝活動。



圖 5-23 提線傀儡 (資料來源：石光生，民 89，頁 64)

3. 布袋戲

在臺灣偶戲當中，布袋戲是最為平民化，也是現階段最受民眾熟悉的偶戲表演。從文獻上看，臺灣傳統布袋戲與福建掌中戲，應有相當的關係，但是轉為本地化之後，在臺灣已開展出獨特的布袋戲文化，不僅表演精彩，更已受到國際肯定，幾乎是臺灣民俗藝術的標誌之一。大致說來布袋戲在臺灣的發展可以分成五個階段：

(1) 傳入階段：

十九世紀初，臺灣早年布袋戲北部與雲林地區以大陸泉州師傅的南管音為主，南部以漳州的白字戲與潮州師傅的潮調為主。此時期屬於「傳統布袋戲」，稱為「籠底戲」或「古輩戲」。戲偶高度約六至八寸，大部分由泉州師傅所雕刻，戲臺是由木頭雕飾的「四角棚」或「六角棚」，俗稱「柴棚仔」、「彩樓」，演出大都為了酬神或喜慶。

⁴⁷ 曾永義、游宗蓉、林明德，民91，頁108-109。



圖 5-24 小西園劇團彩樓形式(資料來源：臺北偶戲館)



圖 5-25 傳統布袋戲偶(資料來源：臺北偶戲館，紀家琳攝影)

(2)發達階段：

約在臺灣日治時期，1912年布袋戲本土化，也開始蓬勃發展。此時的表演從傳入階段的文戲開始發展到武戲，例如著名的劍俠戲就是在此時創造出來的，並於南部地區出現了具有本土藝人特色的五大柱⁴⁸、四大藝人的稱號；北部地區則堅守傳統布袋戲演出形式，以許王先生的「小西園」與李天祿的「亦宛然」為代表。至日治末期，由於布袋戲從

⁴⁸ 五大柱：岱（虎尾「伍洲園」的黃海岱）、祥（西螺「新興閣」的鍾任祥）、仙（臺南關廟「玉泉閣」的仙仔師黃添泉）、田（臺南麻豆「錦花閣」的田仔師胡金柱）、崇（屏東東港「復興閣」的盧崇義）。資料來源：徐國芳主編，民96，頁10。

野臺進入內臺也就是戲院演出，偶身開始加大為一尺至二尺，同時戲偶的製作也改為臺灣本土藝師雕製。

(3) 金光戲階段：

約從 1945 年臺灣光復之後開始，由於寺廟重建、維修、酬神與普渡等慶典重新與民間盛行，各地邀演不斷，至五〇年代後，社會轉型，經濟活動發達，成為臺灣傳統戲曲的黃金年代，布袋戲班曾增至二、三百團，野臺、內臺都相當風行，戲臺的木雕彩樓改為布景彩樓。為了在眾多的團體中勝出，改良木偶及特殊的舞臺效果應運而生，三尺三寸的木偶配合活動機關、科技音響效果、乾冰、雜耍等，全都在舞臺上被呈現出來，後場鑼鼓戲曲也從傳統改為西洋配樂，尤其是運用了燈光的變化效果後，形成了俗稱的「金光布袋戲」時期長達近三十年之久，本階段也為日後布袋戲的生存奠定了契機。此種表演風格的始作俑者，為黃海岱先生的門徒所開創，鍾任璧與黃俊雄等人加以發揚光大。

(4) 電視布袋戲階段：

以 1970 年「真五洲」黃俊雄的改良金光布袋戲為始，在臺視演出《雲州大儒俠》造成轟動，使當時其他二家電視臺群起效尤，一時蔚為風尚，至 1974 年，政府以「妨害農工商正常作息及兒童教育」及演出時都以臺語進行，且與當年政府大力推廣的「國語運動」相違背等理由遭到禁演，因此，劇團為了求生存，又將布袋戲推入內臺進行演出。但是至九〇年代開始，黃俊雄的後代，延續改良金光布袋戲的成果，並隨著傳播與多媒體的發達，又開創出電視布袋戲的另一高潮，且深受一般學生、民眾的喜愛，稱為「霹靂布袋



圖 5-26 布景彩樓(資來源：臺北偶戲館，紀家琳攝影)



圖 5-27 金光布袋戲偶 (資來來源：臺北偶戲館，紀家琳攝影)

戲系列」，成為臺灣另一種的娛樂風潮⁴⁹，至今已發展出相當多的延伸性商品，並成為一文化事業體，最近已將演出影片發行至國外的媒體上播放。此時的木偶往往超過三尺的高度，雕製與服飾更為華麗，操作偶人時已非傳統單人即可操作的模式，往往一個偶人要三人以上才能操演。

(5) 布袋戲的反思階段：

七〇年代後期至八〇年代前期，由於臺灣政府與學界都認為臺灣傳統藝術為國家文化資產，因此對布袋戲進行反思，開始一系列維護與薪傳的工作，尤其是安排傳統布袋戲進入校園、劇場及進行國際文化交流演出，為布袋戲的傳承帶來契機，特別是在傳統布袋戲的演出與形式上，如果再不延續保存，在老藝人逐漸凋零，後續又無人承接衣鉢的狀況下，傳統的布袋戲演出即將消失。

布袋戲班所信仰的戲神通常為田都元帥或是西秦王爺，或者也有兩者兼祀的情形，臺灣現存重要的布袋戲團有：黃海岱所創的「五洲園掌中劇團」、李天祿所創的「亦宛然」戲

⁴⁹ <http://home.pili.com.tw/about/cronology.php>。2008.9.18。

班、許王所創的「小西園」劇團、現任團長為鍾任璧的「新興閣」劇團、茆明福所創的「二水明世界掌中劇團」等⁵⁰。

傳統戲曲表演與民俗技藝所能涵蓋的藝術範圍極大，筆者只能列舉其中一部份說明，原因是所有的起源都來自於民間的生活，然後再提昇至藝術層次受到展示，論起源與所受影響，以臺灣為例，幾乎開始時都是從中國大陸傳來，然後才本土化成為我們現在所接觸與看到的戲曲或民俗表演，其實這也算是另一種形式的原生表演，因為經過本土化也就是所謂的再創作之後，在地的表演形式絕對不會與源頭相同，所以強調誰為原創劇種或是起源，基本上是無意義的舉動，昧於歷史事實並不能強化表演藝術的特色，唯有宏觀的接受事實與認清表演的本質才應是對表演藝術的尊重。且若論真正臺灣的原生表演藝術時，應以原住民表演才能代表原生表演藝術，因為我們所謂的漢民族並不原生於臺灣，還是從大陸閩南一帶而來的，這點筆者已不需再多做歷史解釋了。

戲曲與技藝的涵蓋性與互相影響的特性，更是無須爭論的部分，只有本質含量多寡的問題，戲曲最後集大成者就是大戲的藝術特質：故事、詩歌、音樂、舞蹈、雜技、講唱文學敘述方式、俳優妝扮、代言體、狹隘劇場。狹隘劇場的部分，在文中並未多做解釋，原因是劇場的廣義解釋是舞臺與觀眾席，其實當以上的表演藝術成立的當下，劇場就已經成立與存在，只是形式與體制不同，但是劇场的概念是不變的，因此筆者不多做解釋。

綜歸以上的種種特質，其中有一項更需要釐清且凌駕於所有特質之上的要素必須說明，就是這所有的表演藝術都需要「人」去創作與實踐，表演藝術與人的關係更為密切與直接，劇本（故事、詩歌）屬於文學的領域，需要「人」來創作；舞蹈與音樂需要「人」來跳動、播弄樂器與演唱；角色、戲偶需要演員扮演與藝師們操控，陣頭、雜技更需要「人」且是多數人才能完成，演員、藝師幾乎就是人的等同義；表演的程式化與特質更往往是從人的生活動作萃煉出來的，表演藝術的一切，他的主體其實就是透過人來表現這一切，不論現代或傳統，都在於展現人與生活態度及形式的關連，不論生活在大陸、海洋邊、城市或是深山中，生活都是不斷在進行，且皆是用人透過這一系列的表演呈現出來的。所以人與生活更是我們不可忽視的要素，忽視了這二個部分，表演藝術就不存在了。以上的論述，其實大抵都是在告訴我們傳統表演的形式有那些，以及這些表演藝術的特色、歷史與興衰，希望能夠對老師們有啟發或是幫助的功用，但是更重要的是希望孩子們，能夠透過表演藝術的本質，進而瞭解人與自己的生活是多麼的息息相關。

⁵⁰ 曾永義、游宗蓉、林明德，民91，頁134-183。

第二節 臺灣當代劇場

紀家琳

臺灣當代的戲劇與舞蹈團體，其中戲劇又可略為分做現代戲劇劇團、兒童戲劇劇團與傳統戲曲劇團三類；舞蹈可分為現代舞團、民族舞團與芭蕾舞團三類。以下為戲劇類幾個團體的簡介：

一、戲劇類

(一) 現代戲劇劇團

1. 表演工作坊

現址位於臺北縣汐止市，可說是臺灣當代戲劇界最重要的劇團之一，著名戲劇導演賴聲川，是表演工作坊的靈魂人物之一，所創作的演出作品皆受到極佳的好評，1986年《暗戀桃花源》可說是創作顛峰之作品，至今受到兩岸戲劇界的肯定與喜愛，2005年演出長達七小時的史詩作《如夢之夢》則可說是賴聲川生涯上另一境界的代表作品。賴聲川教授本為臺北藝術大學戲劇學系專任教授，現已退休，但是依然繼續創作，且經常往來於兩岸及世界各地。

1985年的創團作相聲劇《那一夜，我們說相聲》對當代華人有極重要的意義，因為這齣又像相聲又像戲劇的演出，開創了當代華人戲劇創作的里程碑，至2008年為止，相關創作已超過四十齣以上。因此，表演工作坊可說是當代臺灣極為重要的戲劇表演團體之一。近年同時成立了「外表坊實驗團」，給新生代導演與演員有創作及發表的機會與空間。表坊同時針對學校及企業界，進行接受演講與演出活動邀約，除了希望幫助一般學生或企業人士成長、獲得心靈開發及瞭解表演藝術之外，也不斷創作及接受世界上的新作品，豐厚臺灣當代

戲劇表演藝術為己任⁵¹。



圖 5-28 《暗戀桃花源》(資料來源：表演工作坊演出光碟)

2. 果陀劇場

成立 1988 年，已有二十年歷史，臺灣當代歌舞劇演出的代表團體之一，演出過四十齣以上的作品，足跡遍佈兩岸及美洲，演出內容與風格多變，兼具娛樂與藝術的雙重性，編導梁志民為該團靈魂人物，幾乎所有果陀出品叫好又叫座的演出都與梁志民相關，可說是一位多產的創作者。

1989 年改編自桑頓·懷爾德劇作《Our Town》的《淡水小鎮》，為果陀劇團極具代表性作品，日後曾多次重新演繹後演出，至今已有五種版本之多。劇團演出史相當驚人，《跑路天使》有演出三十三場的紀錄，為臺灣少見的歌舞劇演出紀錄；1995 年在演出團隊的努力下曾製作過臺灣戲劇史上陣容最龐大的音樂劇《大鼻子情聖—西哈諾》；亦曾將古典武俠小說改編後搬上舞臺演出，如 1996 年的《天龍八部之喬峰》等，皆是臺灣戲劇史上少見的演出經歷。

果陀劇場演出製作上有一項特色，就是經常會與當代影歌視界演員合作，例如：原為歌手的蔡琴，因開始演出《天使—不夜城》後，開創出演藝生涯的新領域，柯叔元現為電視劇演員，知名音樂創作人及歌手張雨生，歌手姚黛瑋、黃小琥、蔡燦得與知名電視劇演員劉雪華等人。2003 年演出的舞臺作品《ART》即是由李立群、金士傑、顧寶明三位知名舞臺劇

⁵¹ <http://www.pwshop.com/>

演員聯手演出，獲得藝文界極佳的評價。2008年演出《針鋒對決》為改編自莎士比亞名著《奧賽羅》，由演員李立群與金士傑擔綱，透過老劇本賦予現今的新解，為當年度臺灣戲劇界重要演出之一。李立群與金士傑皆為臺灣舞臺劇界資深且公認演技精湛的知名演員，經常與果陀劇場合作，有相當多的演出都有他們二人的身影，這二位演員在臺灣已有「戲精」的稱號，每次演出都能讓觀眾有深刻的印象。

由上可知，果陀劇場的演出不僅是多樣化與能融合當代一般文化特色的團體，而且還同時曾努力過傳統戲曲與現代戲劇的融合工作，與對原住民文化的省思，也對培育戲劇人才不遺餘力，曾進行過連續二十期的戲劇研習營，獲得不錯的成果，因此，對臺灣戲劇人口的增長有一定程度的貢獻⁵²。

3. 綠光劇場

由一群熱愛舞臺劇專業人士所組成的劇團，團長羅北安、製作人李永豐皆是臺灣當代舞臺劇界著名導演與演員，1993年《站在屋頂上唱歌》為中文歌舞劇的創始演出亦為創團作，由此開始了一系列的歌舞劇作品，現在為紙風車文教基金會之下的附屬表演團體。

2000年後，綠光將創作觸角回歸戲劇的本質，開始邀請國內最貼近民眾生活的創意大師—吳念真先生加入綠光，於2001年推出《人間條件》系列演出。由於吳念真深刻動人的劇本架構及生活化的導演手法，因此所演出的內容被許多媒體封上「國民戲劇」稱號。2006年，「人間條件2」《她與她生命中的男人們》，再次延續《人間條件》國民戲劇的風格，並創下極佳的演出場次。

近年來，綠光劇團也不斷引進當代世界劇壇的創意新作，讓專業演員可以有作品發揮所長，並使新生代的創作者與新成立的劇團能夠有所發揮。因此，2003年起綠光展開「世界劇場」系列的製作，包含有：加拿大 Bernard Slade 的《明年此時》、William Saroyan 的《愛情看守所》、國際劇場大師 Peter Brook 最新導演鉅作《將你的手放在我的手心》、法國 Philippe Minyana 《憂鬱的安妮》到美國 David Auburn 的《求證》，開啟了戲劇在臺灣演出國際性作品的可能性，為臺灣當代的戲劇文化加入了一股不同以往的視野。

此外，綠光劇團也同時進行推廣與培訓戲劇表演人才的工作，定期進行劇場與表演的教育工程，希望能夠使一般民眾有更多機會接觸戲劇與表演⁵³。

⁵² 行政院文化建設委員會編，民91，頁126-132。

⁵³ <http://www.greenray.org.tw/version2/p01/greenray01.htm>。2009.9.25。

4. 屏風表演班

1986年成立，創團人與團長現皆為李國修先生；李先生可說是臺灣當代舞臺劇界，難得將編、導、演匯於一身，並在專業大學研究所教授專門課程的表演藝術前輩。屏風表演班與李國修先生可說是一體的兩面，因為屏風所有戲劇演出的編導幾乎都出自於李先生本人，同時也參與演出，皆有相當不錯的評價與票房收入，這也因此使屏風表演班，二十多年來始終能佔據臺灣舞臺劇界一席之地，可說是有強烈個人風格的表演團體。

屏風的演出作品大多成套，諸如「三人行不行」系列、「風屏劇團⁵⁴」系列及「備忘錄」系列等，二十年來發表了近四十個作品，演出涵蓋喜劇、悲劇、肢體對話、魔術科幻，並融合傳統京劇、西方詩歌吟唱、歌舞等戲劇形式，呈現多元多變的表演形式；關懷層面更遍及人際關係、歷史探索、老兵議題、兩岸國際情勢、政壇、民生等，與臺灣近二十年來生活息息相關的社會議題，因此，從屏風的作品中可看到臺灣當年社會的變化及人民感受為何，以戲劇表演能夠反應與記錄社會當下現況的歷史功能而言，屏風的代表性可說是無人能出其右，相對的是，屏風劇團對時事反應的快捷與省思，並將其融入劇作進而創作的的能力是相當深厚的，這一特色或許正是屏風的靈魂人物李國修先生，或是屏風表演班在當代表演藝術中最具價值之所在⁵⁵。

在團隊經營上，1989年，屏風首開國內劇團先例，在高雄成立分團，擴大表演藝術的活動版圖，使臺灣南部地區也能成為啟始地。1996年更推出「屏風演藝祭」，每年固定邀請國內外新興實驗劇團演出，製造更多的表演機會給新生代的表演藝術家，也提供國際表演藝術交流的契機。在自力更生之餘，亦熱心推動臺灣劇運，不放棄戲劇在社會所代表的功能。而屏風表演班也一直都是抱持著累積口碑、「以戲養戲」的方式，營造出屬於李國修個人與屏風表演班的特有風格，不斷製作出令人讚嘆的演出⁵⁶。

5. 相聲瓦舍

1988年創團，創團者為馮翊綱及宋少卿，此二位先生至今皆為該團重要的表演台柱與劇團靈魂。相聲瓦舍在臺灣當代是非常特殊的表演團體，如果以其相聲的本質特色為主要依據，則本劇團應屬於傳統戲曲中曲藝的討論範疇，尤其是當表演形式非常明確，以傳統相聲為基本樣式時。但是筆者卻將其歸類為當代的現代戲劇類，主因是相聲瓦舍的表演與傳統相

⁵⁴ 1989年的《半里長城》、1992年的《莎姆雷特》至1996年的《京戲啟示錄》稱為「風屏劇團三部曲」。

⁵⁵ http://www.cyberstage.com.tw/troupe/troupe_page.asp?id=1265&ap=0。2008.9.29。

⁵⁶ <http://www.pingfong.com.tw/2008pingfong/index.html>。2008.9.29。



圖 5-29 2004 年《西出陽關》劇照（資料來源：屏風表演班）



圖 5-30 2007 年《半里長城》演出劇照（資料來源：屏風表演班）

聲表演形式是有差別的，所不同的是，該團的演出加入了劇場理論中所謂的總體劇場效果，表演主體依然在演員身上，但是注入更多的劇場表演及技術元素配合演出，例如更加誇大的肢體動作與表情以及舞臺、燈光設計、服裝設計、大小道具配合表演等等，也就是以相聲加上戲劇的「相聲劇」為主要表演形式，1998 年《相聲說垮鬼子們》即為其首齣原創相聲劇作品，之後陸續的作品也大多以原創或新編為主，例如：1999 年《誰唬嚨我？》、《大唐馬屁精》、2001 年《東場僅一位》、2003 年《影劇六村》、2008 年《戰國廁前傳》等，皆在票房及演出水準上有不錯的成果⁵⁷。

⁵⁷ http://www.ngng.com.tw/about_ngng/profile.asp。2008.9.29。



圖 5-31 《笑神來了誰知道》的表演者宋少卿、馮翊綱。(資料來源：相聲瓦舍)



圖 5-32 相聲瓦舍創團二十週年首部曲《鄧力軍》(資料來源：相聲瓦舍)

而相聲瓦舍之所以在當代能佔有重要的地位，原因就在於他能夠將傳統曲藝與當代劇場表演結合，不但發揚與保存傳統曲藝表演的特色，例如相聲表演中最重要的基本功：說、學、逗、唱，也替現代戲劇開展了新的表演形式與可能性，不只為表演藝術開創新契機也為劇團經營帶來新商機。

6. 金枝演社

素有最野臺的現代劇場之稱的表演團體，創團於 1993 年，創辦人、藝術總監及編導皆為王榮裕先生，該劇團曾被譽為「九〇年代臺灣新成立的劇場中，最令人興奮的一個團

體」⁵⁸。

金枝演社與相聲瓦舍的特色頗有雷同，都是將傳統戲曲與現代劇場表演特色融合而開創的戲劇表演團體，所不同的是，相聲瓦舍融合的是傳統曲藝中的相聲，金枝演社融合的是臺灣傳統戲曲歌仔戲中特有「胡撇仔戲⁵⁹」的表演形式，以及結合現代劇場果托夫斯基⁶⁰嚴酷的表演訓練體系，因此，金枝演社表演時，演員肢體動作所給觀眾的視覺感受是非常強烈的，炫麗的劇場效果與肢體超越人體極限的扭曲，再加以演出地點往往可以從劇場、夜市、街頭到廢墟，故金枝演社總是能夠散發出濃烈的草根性，並以此成為臺灣當代相當獨特的表演團體，而有「現代常民劇場」的稱號，1996年首演的《胡撇仔戲——臺灣女俠白小蘭》即為劇團的代表作⁶¹。

基本上金枝演社歷年演出的作品內容，在表演形式基調（胡撇仔戲）不變的基礎下，所探討與表現的主題相當廣泛，生死、情慾、預言、神話、求道等等，都是他們探究的方向，而這一切思想與主題的主導者，皆是在創團人與導演王榮裕先生帶領下所創作出的表演作品，因此，金枝演社同時也是帶有相當濃厚個人風格色彩的劇團之一⁶²。

除了以上幾個劇團之外，臺灣當代還有極多的現代劇團，例如：著重肢體展現與精神層次的優人神鼓，以臺南市為根據地的臺南人劇團，近年來在南部地區有極高人氣的臺灣戲劇表演家劇團等等，這些劇團都不斷散發出對表演藝術的熱誠與努力，且有其獨特的演出風格，因篇幅有限無法在此一一介紹，甚為可惜，以下介紹臺灣兒



圖 5-33 臺南人劇團網路電子報

⁵⁸ 行政院文化建設委員會編，民91，頁151。

⁵⁹ 表演形式詳見傳統戲曲歌仔戲的特殊表演形式「胡撇仔戲」的說明。

⁶⁰ 果陀夫斯基：貧窮劇場的創始者，所主張的是將舞臺上所有東西都簡化到極至，演員呈現才是劇場裡最重要的部分，演員藉由肢體來和臺下的觀眾交流，所以，舞臺上的燈光，音效，布景等外在的劇場元素，都可將其重要性削減到最低，甚至連劇場都可以拋棄，因為，只有演員才能創造一切。

⁶¹ http://www.goldenbough.com.tw/2006/profile_1.htm。2008.929。

⁶² 行政院文化建設委員會編，民91，頁151-160。



圖 5-34 2007 年演出《我是你爸爸》(資料來源：臺灣戲劇表演家劇團)



圖 5-35 2008 的《我的天空是舞臺》(資料來源：臺灣戲劇表演家劇團)



圖 5-36 2008《移動的幸福》(資料來源：臺灣戲劇表演家劇團)

童劇團的演出團體。

(二) 兒童劇團

兒童劇團又稱為兒童劇場，是臺灣近十多年來逐漸被重視與興盛的表演團體，主因應是社會環境與經濟環境改善後，國民教育開始受到重視，兒童作為社會未來的主體，生活品質愈趨受到關注，再者又受到國外兒童劇場觀念的影響，臺灣在一群受過劇場專業訓練及有心改善兒童教育與娛樂的人士積極籌畫下，陸續成立了相當多的兒童劇團，且對兒童劇場也有較多明確的理論與定義，故對兒童劇場有如下的定義：不是由學童在劇場演出的戲劇，而是指一種主要訴諸對象為年少者（young people）的專業性劇場演出形式。兒童劇場的演出一般多由成人專業的劇團所製作，演給年齡層約從三歲的幼稚園小朋友到十八歲的高中學生觀眾欣賞⁶³。透過有意識的主題以娛樂或教育為目的，表演給兒童欣賞。以下是對臺灣幾個兒童劇團的簡介：

1. 如果兒童劇團

民國 88 年底成立，開始時由賴聲川（表演工作坊創始人）、李永豐（綠光劇團創始人之一）、趙自強三位先生所發起，團長工作及之後整個如果兒童劇團皆由趙自強先生負責營運。從 2000 年所推出的第一口大戲《千禧蟲蟲》至 2008 年十月於新舞臺劇場演出的《小花》為止，如果兒童劇團已推出過十七口大戲，每年至少維持一至二部大戲的產量以及產量極高的演出製作。

如果兒童劇團演出，通常也帶有部分的個人色彩，原因為團長趙自強先生，由於本身同時擔任公共電視兒童節目水果奶奶的角色，在全國兒童間頗有知名度，故如果兒童劇團在演出時的開始、中間與結束，幾乎都會有水果奶奶的身影出現；演出開始時以對兒童說故事的形式，解說並帶領兒童看戲的情緒，中場休息後，與兒童寒暄及提醒兒童注意情節內容，結束時，再以演出內容對兒童們作一總結與簡單說明，加強兒童對演出內容的主題印象，這種特殊的表演形式，深獲兒童喜愛且形成如果兒童劇團演出的特殊風格；與其說這種形式是趙自強對演出的個人風格化，不如說是劇團本身最大的特色所在，這項特色，不僅為如果兒童劇團帶來直接吸引兒童觀眾的力量，也為水果奶奶所存在的兒童電視節目達到正面的宣傳效

⁶³ 張曉華，2003，頁431-432。

果，形成直接的連結，替彼此奠定也增加相當多基礎的觀眾群。當然，趙自強先生本人對製作的理念與態度，更是如果兒童劇團能不斷發展與茁壯的重要原因之一。

如果兒童劇團所能承接的演出範圍極廣，可在國中、小教室禮堂演出，甚至是企業、街頭、幼稚園都見到他們演出的足跡，劇團同時也積極與國外兒童劇團合作並邀請來臺演出，2006年起，在結合創作性戲劇教學法後更將觸角伸展至兒童戲劇教室的教學活動，兒童戲劇教師、演員培訓等，這不只為劇團帶來多元化的經濟來源，也為戲劇教育貢獻心力，是國內朝全方位發展的兒童戲劇團體⁶⁴。



圖 5-37 如果兒童劇團 2008 年演出《小花》(資料來源：如果兒童劇團)



圖 5-38 受邀至江蘇南京參加第 31 屆(2008)世界戲劇節演出，兒童偵探推理劇《豬探長秘密檔案》(資料來源：如果兒童劇團)

⁶⁴ <http://www.ifkids.com.tw/frame01.htm>。2008.10.8。

2. 九歌兒童劇團

1987年，由鄧志浩先生與一群愛好兒童戲劇的朋友共同創立「九歌兒童劇團」，現任團長為朱曙明先生。劇團現有行政、教學、技術與教學活動研發等部門，將近30多位成員，為國內最具歷史與專業規模的兒童劇團之一。

歷年來，九歌兒童劇團已創作六十齣以上的製作，創作內容涵蓋中國傳統故事、兒童文學名著、現代兒童生活教育課題等，演出均獲得相當好的迴響。

1989年，透過演出製作，發展出代表九歌兒童劇團的人偶「了然」，並以「了然」為主角發展出七齣的演出製作，同時也以「了然」為特色，參加了為數極多的國際偶戲活動，因此在九歌網站中，「了然」的出國記錄已超過十六個國家以上，足見九歌兒童劇團與國外兒童劇場或偶劇團的交流是相當頻繁的，足跡遍佈了歐、美及亞洲其他國家。而利用各種人偶或傀儡來進行演出，正是九歌劇團的演出特色之一⁶⁵，九歌還與其他國外劇團、導演在台交流演出。如：香港「明日劇團」團長王添成執導的《一千隻警衛貓》（2005）、韓國知名導演朴勝杰的《愛上白雪公主的小矮人》（2008）並創下了新一波賣座的佳績。

九歌兒童劇團共有三個營業項目，計有：創作與演出、研發與推廣及學習與交流，這三項營業項目使九歌營業的觸角十分多元，幾乎凡與兒童教育相關的所有活動，皆曾舉辦。諸如：由鄭黛瓊執導的教育劇場《魔術方塊》推廣教育外，九歌還自籌經費培養兒童戲劇新銳導演，舉辦創作大賞。九歌劇團從演出、教育培訓到邀請國外團體來臺演出，都含蓋在內，是國內少見的專業兒童劇團。



圖 5-39 九歌兒童劇團演出《城隍爺傳奇》，了然與說書人的一場戲。(李銘訓攝)



圖 5-40 九歌兒童劇團演出的《城隍爺傳奇》，了然與水鬼的一場戲。(李銘訓攝)

⁶⁵ <http://www.9s.org.tw/9s/ab05.html>。2008.10.8。

除了以上所介紹的劇團之外，臺灣還有相當多的兒童劇團在辦活動與演出，例如也是隸屬於紙風車文教基金會的紙風車兒童劇團，成長文教基金會下的鞋子兒童劇團等。也有專門以製作偶戲為主的一元布偶劇團、偶偶偶劇團、無獨有偶劇團以及專門演出黑光劇⁶⁶主的杯子劇團等等，皆是針對兒童為主要表演對象的兒童劇團，都各具特色活躍於臺灣，甚至受邀至世界各地演出，這些劇團都目標一致，努力為孩童們帶來歡笑與知識，被視為共同最大的目標。

（三）傳統戲劇

傳統戲劇類的演出團體，依筆者認為，在臺灣，大致可分為業餘性表演團體與專業性表演團體。

所謂業餘性表演團體，指的是在臺灣各鄉鎮地區，尤其是廟宇或集會的所在地，常因迎神賽會、傳統習俗或是地區當時的特殊狀況，而有所謂子弟班或是會、社的成立，例如北管子戲通常就是由居住當地的子弟，集成班後所扮演的；宜蘭是歌仔戲的發源地，所以在宜蘭地區與歌仔戲相關的班社就特別多，如員山庄、礁溪庄、壯圍庄等地就有非常多以班為名的表演團體。這類團體演出內容無所不包，從傳統音樂演奏到陣頭小戲、大戲表演都有可能，有時也會有部分的商業活動。由於成員大部分都是來自於當地民眾（子弟），所以有地方自發性也有因商業性所組成的，故在組織管理上，通常自發性組成的就較欠缺管理機制，商業性的組織就有逐漸成為專業性表演團體的可能，進而到處衝州撞府的到各地演出，成為較有組織化的演出團體。

這類業餘性的表演團體，在表演傳承上還是以師徒制或口傳心授較多，文字性的紀錄較少，但是在臺灣也正是因為有這些「班」或是「會」、「社」的存在，臺灣有部分傳統戲曲表演形式與民俗意涵，反而能夠因此保留與傳承，筆者就曾因參與一次新竹市所舉辦的廟會慶祝表演活動，在偶然的機會下，獲得北管演出的手寫劇本影本二本，由演唱老師用當時北管演唱時的官話⁶⁷將內容以文字記錄下來，彌足珍貴。然而時至今日，大部分還保有這些傳統技藝的藝人年歲都已相當高，在傳承上已然有斷層的危機，隨時有可能就此消失殆盡。不

⁶⁶ 黑光劇的演出方式是在全黑的舞臺上以黑燈（Black Light）打光投射在螢光繪製的舞臺、道具、服裝上，演出時演員全身著黑衣在後方操作，觀眾看不到這些黑衣演員，要讓觀眾看得到的演員，則必須穿著有螢光色彩的服裝。資料出處：<http://www.cupbaby.com.tw/index.htm>。2008.10.9。

⁶⁷ 帶有閩南腔的湖廣話，民間稱為「官話」。北管戲曲演唱時唱詩吟詠時仍使用官話，但是對話賓白部分已普遍使用本地語言。資料出處：曾永義、游宗蓉、林明德，民91，頁56。

過，由於近年來中央及各地政府對保存傳統表演技藝已有共識，尤其是接受文化創意產業⁶⁸的思考模式後，發現這些傳統表演於文化或經濟上的價值所在，因此致力於邀請這些老藝人們進行傳承性的開班授課與影像紀錄保存，使這些傳統表演藝術才有延續的可能，獲得一線生機。

當早年這些子弟班或是會、社，登上戲台表演的次數多了，往往在經過時間經驗累積，演員表演、劇目與音樂文武場精緻化的改良或經由改變組織規模後，再演出時就成為所謂的專業性表演團體，例如：「明華園歌仔戲團」、「新和興歌仔戲團」就能夠保存當年「拱樂社」的演出風貌並加以改良⁶⁹。相關劇團簡介已在傳統戲曲章節部分介紹，以下為對另一臺灣專業性表演團體的簡單介紹：

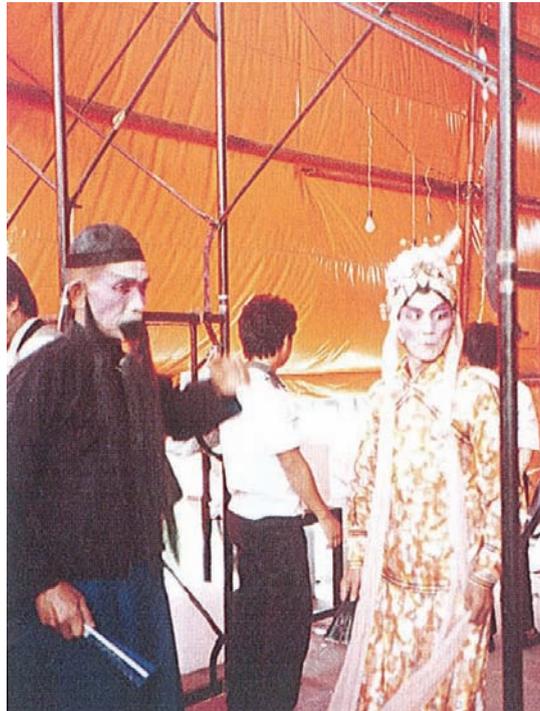


圖 5-41 老歌仔戲傳統藝人(資料來源：中華民俗藝術基金會)

薪傳歌仔戲劇團

成立於 1991 年，由歌仔戲國寶級藝人廖瓊枝女士所創辦。薪傳的演出風格以精緻細

⁶⁸ 文化創意產業的定義：「源自創意或文化積累，透過智慧財產的形成與運用，具有創造財富與就業機會潛力，並促進整體生活環境提升的行業」。資料來源：http://new.cci.org.tw/gov_support/gov_support_detail.asp?sno=12。2008.11.17。

⁶⁹ 曾永義，民77，頁88。

賦，呈現歌仔戲豐富的唱腔與身段為主。薪傳剛成立之時，主要成員來自於廖瓊枝女士在臺北市社教館研習班所教授的學員及各大專院校的學生，對團員所抱持的想法是，只作傳統歌仔戲的演出練習，因此唱腔與身段成為薪傳演出時的重大特色，特別是許多幾近於失傳或特別困難的曲排，也只有在薪傳才能聽到，故薪傳歌仔戲團是帶有保存傳統歌仔戲演出使命而成立的。

民國 1991 年至 1996 年期間，薪傳只演出廖瓊枝所整理出來的三齣經典老戲《山伯英臺》、《什細記》及《陳三五娘》，以奠定劇團對傳統戲曲的演出功力。1996 年後水到渠成，開始演出廖瓊枝新編的歌仔戲《寒月》，1997 年的《五女拜壽》，1998 年更製作了臺灣少見的兒童歌仔戲，改編自西洋童話故事《灰姑娘》成為臺灣兒童歌仔戲《黑姑娘》，之後又陸續推出《烏龍窟》、《三個願望》的兒童歌仔戲。2002 年後曾演出用真人雨景及放劍光的胡椒仔戲《望鄉之夜》，都獲得不錯的評價，歷年來也已到過歐美進行無數次的演出。近年來也不斷投入與培養研究及創新人才，從臺灣各大專院校、戲劇學校到國中小學鄉土教學及教師研習等，致力推廣歌仔戲的教學工作⁷⁰。



圖 5-42 薪傳歌仔戲團上圖青衣扮演者即為廖瓊枝老師。(資料來源：2008 年演出《牡丹風華》節目單)

⁷⁰ 行政院文化建設委員會編，民91，頁176-180。

二、舞蹈類

在臺灣，傳統對舞蹈身段與技巧的簡單劃分，大致可分為芭蕾舞、民族與現代三類，但是由於當代舞蹈藝術的突破發展與不墨守成規的融合思想，一般學習基本身段時，雖然還是以劃分為三種基礎學習領域為主，但是在舞蹈創作時，例如以西方舞蹈身段的芭蕾舞為主的舞蹈團演出舞碼中，可能已經不僅是傳統芭蕾舞動作與西方音樂的配合，反而是融合東方民族舞蹈特色或是現代舞身段的民族芭蕾或現代芭蕾，也有現代舞團編出所謂的現代的民族舞作了。所以，要定義臺灣當代舞團屬於那一類別，界線已不容易區別，最簡單的辨別方式，反倒是在舞團名中已有標示民族、現代或芭蕾名稱的，較能夠令人理解該團體的屬性，例如臺北民族舞團、臺北芭蕾舞團、高雄城市芭蕾舞團等，而在此種類別之外的團體，大致上都是可以現代舞舞團視之。以下為舉例對舞蹈團體的相關介紹。

（一）現代舞團類

1. 雲門舞集

雲門舞集作為一個臺灣的現代舞舞團，已幾乎成為臺灣舞蹈的代表，甚至可在當代臺灣表演藝術文化中佔有重要的地位，影響力甚大。舞團創立於 1973 年，由一位不是從小學習舞蹈，大學時主修新聞與文學創作，直至二十多歲才至國外學習舞蹈的林懷民先生所創辦的舞團，三十年後則成為臺灣當代最著名舞團之一，也是臺灣當年第一個成立的職業現代舞團。林懷民老師現今亦為國立臺北藝術大學舞蹈系專任教授。

三十多年來，雲門總共在舞臺上呈現超過一百六十齣以上的舞作，內容包括古典文學、民間故事、臺灣歷史、社會現象等，甚至是前衛觀念的舞作都有，包羅萬象，創作力與展演能力都非常驚人，全世界各國幾乎都已有他們演出過的足跡。

1998 年，雲門創立雲門舞集舞蹈教室，以多年專業經驗創造「生活律動」舞蹈教材，讓四歲到八十四歲的學員，透過啟發性的教學，認識自己的身體，創造自己的生命律動，這類含有創作性舞蹈教學意義的舉動，使雲門舞集與一般性藝術教育從此有了較多的交集，也為舞團經營有了多元化的角度。

1999 年，雲門創立子團「雲門舞集 2」，配合文建會所提倡的藝術下鄉活動，深入臺灣各地偏遠的校園和社區，為更多的觀眾演出，使大眾更瞭解與貼近表演藝術文化。舞團當年度的公演《春鬥》，就是以演出臺灣年輕編舞家的作品為主。2000 年亦開始了藝術駐校活動，

直接至各大專院校與學生接觸，獲得熱烈好評。2003年後秋季，開始了兒童舞劇《波波歷險記》演出，成為最受歡迎的舞蹈親子節目之一。之後該團舞作，以結合中國書法精神的《狂草》與製作「行草三部曲」演出，皆獲得國內外舞蹈獎項的肯定。

2008年2月，雲門舞集八里排練場不慎遭遇大火，將舞團歷年服裝、布景、相關資料及排練新作的服裝等等物件都燒毀殆盡，但是雲門舞集憑藉著創辦人及舞團的號召力及生命力，在短時間內又重新整理後站起，繼續創作，並獲得政府及各方的贊助，除了表現雲門本身的韌性之外，也顯示出該舞團在臺灣藝文界及政府心目中的重要性及地位⁷¹。



圖 5-43 雲門舞集演出劇照（資料來源：雲門舞集）

2. 組合語言舞團

1993年10月，由創團人同時兼任藝術總監的楊桂娟老師，為落實並配合政府推廣地方文化發展計畫的理念，正式在臺北縣板橋地區成立第一個現代舞舞團。舞團的特色是以本土人文為思考基礎，「組」中外優秀編舞家，「合」其優秀創意，共同激盪交會創造出世界性的舞蹈「語言」，這也就是「組合語言」舞團名稱的由來與含意。舞團成立之初，是以楊桂娟老師《舞蹈從書法中探索》的作品系列出發，藉由「舞蹈」與「書法」間共通的精神與修行

⁷¹ <http://www.cloudgate.org.tw/cg/>。2008.10.29。

方式，發展出系列作品。楊桂娟老師現為臺灣藝術大學舞蹈學系的專任教授，並曾任舞蹈系系主任。

成團後，組合語言舞團為使舞者表演能力精益求精，每年除固定邀請國內外表演經驗豐富的藝術家及教師固定授課外，亦以舞蹈創作的課程以及多元身體開發方式，啟發舞者表演的能力，進而使舞者的肢體能力豐富深斂，一直是該團強調的訓練重點。一九九九年曾獲文建會評定為「傑出演藝團隊」。歷年演出，楊桂娟老師除了保持一定的創作質量外，也會接受及邀請年輕或新銳國內外編舞家共同創作演出，例如一九九七年演出《「XX」的春天事



圖 5-44 《運墨——狂草之歌》，楊桂娟編舞，劉振祥攝影。
(資料來源：組合語言舞團)



圖 5-45 《東方驚艷——禮物》，楊桂娟編舞，陳長志攝影。
(資料來源：組合語言舞團)

件》，就邀請了黎美光及姚淑芬兩位臺灣新生代舞蹈家共同參與演出；一九九八年《發燒生命契約》與美國編舞家 David Grenke 合作；2000 年公演的《2000 異世界》與陳偉誠、林秀貞、楊銘隆、顏鳳曦等人合作，至 2007 年的演出，則邀請了三位年輕編舞家共同創作，以宋代詞人李清照《聲聲慢》的古典情懷為出發，刻畫出男女、男男、女女之間的愛情幻化，再配合多媒體視覺上的組合後取名為《花言·巧語·身聲漫》。組合語言舞團是臺灣少見每年有不斷創作的舞團之一⁷²。

（二）民族舞團類

臺北民族舞團

1988 年由國內資深舞蹈家蔡麗華所創辦的第一個臺灣專業民族舞團，成立二十年來，以獨特的臺灣本土風格舞作為創作泉源與作品特色，透過田野調查將傳統原味提升，賦予舞作創新的生命力，為臺灣的民族舞蹈開拓嶄新的風貌。例如 1991 年巡迴展舞碼中計有：天祭、客家調、阿美族奇美之舞、泰雅口簧舞、雅美族飛魚祭、公婆弄、慶神醮（神轎、八家將、婆姐、宋江陣、獅鼓、車鼓、布馬、跳鼓）、鼓耀太平、花鼓燈、一根扁擔、絹花嬉春、敦煌、夜巡、山東鼓子舞、鼓韻、歡慶腰鼓等，非常明顯的可以看出，演出中帶有大量的臺灣及大陸的傳統舞作，是臺灣專業舞團中少見以傳統民族舞蹈為主體的舞團。蔡麗華現今同時為臺北體育學院舞蹈系專任教授及曾擔任系主任職務。

臺北民族舞團至今二十多年，已演出近七百場以上，所參與合作的對象，從政府部門至民間企業，中、小學等都有他們的合作對象，至國外參加過的國際性演出更是不勝枚舉。舞團每年皆公開招收團員進行舞蹈專業訓練及進行演出。2000 年成立「臺灣樂舞文教基金會」，希望能夠以基金會形式，致力於傳揚臺灣舞蹈之美以及對臺灣傳統舞蹈之研究、保存、傳承、創新、精緻演出與校園社區推廣等工作；歷年來也曾參與文建會所舉辦之藝術下鄉活動，但是團體重心還是以專業舞蹈團體形式與培訓為發展方向⁷³。

（三）芭蕾舞團類

臺北芭蕾舞團

1994 年由創辦人王明川先生及藝術總監吳素芬老師所共同創團。舞團的理念為：希望

⁷² <http://www.adtdance.org/>。2008.11.5.

⁷³ <http://www.tdance.org.tw/theater/about.html>。2008.10.29。



圖 5-46 1994 年《迴》(資料來源：臺北芭蕾舞團)



圖 5-47 1999 年《氣韻》(資料來源：臺北芭蕾舞團)

能將芭蕾舞藝術根植於臺灣本土的藝術文化上，並承續臺灣芭蕾舞發展的歷史，繼往開來，進而以具有臺灣風格的芭蕾舞，呈現於國際的芭蕾舞藝壇。同時，秉持著創作與舞蹈藝術推廣並重的理想，從歷史及藝術層次創作，多方面引導觀眾認識芭蕾舞進而喜愛芭蕾舞，希望能夠藉此開發新一代的觀眾群支持臺灣的芭蕾舞，使芭蕾舞也能成為臺灣表演藝術文化中的一部份。

臺北芭蕾舞每年演出的藝術創作方向，會因為當年設定的演出主題而有不同的呈現，但是舞團的創作取向還是以吳素芬老師為核心，主要以古典芭蕾舞再創新舞作，以塑立「東方的芭

蕾風格」為舞團的脈絡，1999年吳老師創作的舞作《氣韻》就是以中國精神所編排的作品，整首舞蹈流暢且充滿了東方的韻味與氣息，是臺灣難得一見具濃厚中國式風格的芭蕾舞作。1998年起曾經陸續應邀前往美國、加拿大、日本、澳洲、歐洲等國巡演，獲得當地華人及外國人士的驚豔與熱烈迴響。1996年起，得到文建會遴選為「傑出扶植演藝團隊」，每年除創新作品發表外，也透過文建會每年藝術下鄉的宣導活動，積極參與國內藝文推廣活動，至臺灣各地巡演向下扎根，為開拓國內芭蕾藝術環境而努力。同時，舞團為提昇舞者技藝水準，給舞者一份穩定的工作環境，為國內少數採年薪約聘方式，並施以全方位訓練朝職業芭蕾舞團目標邁進的舞團之一。不過在辛苦經營十年之後，2003年盛大演出傳統舞劇《茶花女》之後，2004年臺北芭蕾舞團在敵不過臺灣惡劣的藝術生存環境因素下，也走入了歷史，甚為可惜⁷⁴。吳素芬老師現今為國立臺灣藝術大學舞蹈系專任副教授。

以上是幾個在臺灣舞蹈團的簡單介紹，此外其實還有很多富有特色的舞蹈團體，例如：臺灣第一位舞蹈博士劉鳳學老師創立的「新古典舞團」；曾以嬰兒油為創作媒介，強調氣身心一致，劉紹爐老師的「光環舞集舞蹈團」；老字號的「蘭陽舞蹈團」、「臺北首督芭蕾舞團」，石吉智老師從武術與舞蹈中體會，自行研發出一套動作系統的「極至體能舞蹈團」，及近年新成立純粹由男性舞者組成，並曾獲得臺新藝術獎的「羸舞劇團」；以臺灣南部為根基的「高雄城市芭蕾舞團」、「高雄爵士芭蕾舞團」、「廖末喜舞蹈劇場」等等，另外，依附於舞蹈社（舞蹈補習班）所成立的舞蹈團，更是多得不能枚舉，不過，以上這些舞蹈團大抵是不會脫離芭蕾、民族、現代這三種舞蹈基本身段的範疇。而在這些所謂正規舞蹈藝術範疇之外，在一般大眾社會上還有所謂的國際標準舞、踢踏舞、流行舞蹈社，及最近蔚為風潮的肚皮舞舞團等等，他們雖然不在所謂正規的舞蹈藝術之內，但是卻都屬於舞蹈的範圍之內，基於版面無法在此一一介紹，然而，這些團體都是確實存在於臺灣當代舞蹈文化與市場的現況，種類繁多且形式各異使臺灣舞蹈環境的現況朝向多元化與市場化的發展。

⁷⁴ <http://d0004.cyberstage.com.tw/>



圖 5-48 ~ 50 民間舞蹈社排練照片(資料來源:曙光種籽舞團)



圖 5-50 《骨》，編舞者：蘇威嘉、陳武康、鄭宗龍、楊育鳴，攝影：陳長志。(資料來源：巽舞劇團)

第三節 臺灣當代的舞蹈、戲劇、劇場 及表演團體

吳素芬、藍羚涵

一、臺灣當代舞蹈與表演藝術團體

在清代之前，臺灣的人口因為結構簡單，舞蹈並沒有一個確切的發展。早期的臺灣是名副其實的移民社會⁷⁵，原住民的生活受到漢人嚴重影響，但在信仰上，依舊保持著古老的習俗。

在各種儀式中，大家一起唱歌跳舞，舉凡祭祀祖靈之舞、農事之舞、漁獵之舞、狩獵之舞、酒宴之舞、婚姻之舞等等，這些來自祭儀上的舞蹈，就是臺灣最早的舞蹈雛型與模式。

1895年⁷⁶之後，臺灣成為日本殖民地，日本初期在文化上的管制較為寬鬆，讓漢人維持原有的習俗，並允許兩岸繼續有文化上的交流⁷⁷，也使得舞蹈文化因此陸續來台。在日本時代，臺灣有大批學生到日本學習舞蹈，他們是臺灣第一批舞蹈藝術家，如李彩娥與蔡瑞月⁷⁸等，在光復前後才陸續回到臺灣⁷⁹。而光復初期的編舞家，則以李淑芬與林香芸為主要代表⁸⁰。

1949年前後，文藝界人士本著「復興文藝運動」的概念，首先在軍中展開康樂活動⁸¹，而「民族舞蹈」比賽也是這時期的產物。

另外由大陸來台的外省籍編舞家如李天民、劉鳳學、高梓、高棧等開始為臺灣舞蹈注入

⁷⁵ 移民文化是原鄉文化的延伸，祖居地的神祇、崇拜儀式、人生禮儀以及各種民俗舞蹈，隨之進入臺灣（李天民、俞國芳，2005年，《臺灣舞蹈史》上冊）。

⁷⁶ 一八九五年四月七日，中日馬關條約，臺灣割讓日本。

⁷⁷ 最早的舞蹈是依附在戲劇之上，因此隨著大陸戲班來台，舞蹈也跟著傳到臺灣。

⁷⁸ 李彩娥於1937年東渡日本；蔡瑞月於1938年東渡日本，兩人回台之後致力發展舞蹈文化，在舞蹈屆有「北蔡南李」之稱。

⁷⁹ 留日的舞蹈家回台之後，便開始在臺灣創立舞蹈社開始教學，同時也舉辦舞蹈發表會，讓普羅大眾都有機會接觸到舞蹈藝術。

⁸⁰ 李淑芬是50年代重要的舞蹈教育者；林香芸與其學生王月霞成立「藝霞歌舞團」，是臺灣最早將舞蹈藝術帶入流行文化的第一人。

⁸¹ 在近代舞蹈初期開拓中，軍隊是舞蹈工作的中心，繼而由軍隊通過學校推向社會（李天民、俞國芳，2005年），也因此掀起了全民性的民族舞蹈運動，是培育舞蹈人才的一大搖籃。