



Taiwanese Opera

Discovery of New Century Taiwanese Opera

新世紀（2000-2005） 台灣歌仔戲的自我發聲

Discovery of New Century Taiwanese Opera

蔡欣欣
Hsin-Hsin TSAI
國立政治大學中國文學系副教授

隨著上世紀國族意識的高漲與鄉土文化的抬頭，歌仔戲已儼然躍升為台灣本土戲曲劇種的表徵。是故除延續原有宗教祭儀的廟會民戲外，「現代劇場」、「外台公演場/文化場」乃至於「小劇場/戲園茶館」等新興演出場域，競相成為各劇團兵家必爭之地。面對著這有別於傳統的「新戲路」，連帶地也導致觀眾族群層面的變異與現代審美情趣的轉化。歌仔戲遂在「戲曲現代化」的風潮引領下，逐漸穩固了以劇作為起點，以表演為依歸，由導演進行劇場藝術整體構思的製作規範。在行政與藝術部門的專業分工下，以打造訴求「啓迪現代思維/尋索人本價值」的劇藝精品為創作標的。

大抵關注於開創「精緻化/人文化」歌仔戲風景的劇團，包括了擁有地方戲劇競賽優勝頭銜的民間外台戲班如「明華園戲劇團」與「陳美雲歌劇團」等；頂著明星光環享有高知名度的歌仔戲團如「楊麗花歌仔戲團」與「唐美雲歌劇團」等；隸屬於公部門、教育體制及社會業餘的歌仔戲團如「蘭陽戲劇團」、「台灣戲曲專科學校歌仔戲科」與「薪傳歌仔戲團」等；以製作人為中心聚合編制的名角戲班如「河洛歌子戲團」與「台灣歌仔戲班」等，基本上經過上世紀舞台歲月的錘鍊，已然逐步地穩固了劇團的藝術風格與品牌形象，而廣為社會大眾所熟悉認同。

攬眸從二〇〇〇年到二〇〇五年各劇團的製作演出，不外乎是以古戲新詮、胡撇仔戲修編以及新編創作為主，「轉換視角」、「異化拼貼」與「穿越時空」是經常運用的編撰手法；而「外國經典的跨文化」移植改編，以及「兒童歌仔戲」的量身訂作，則成為方興未艾的另類趨勢。然無論題材擷取

的途徑為何，所演繹述說的劇類屬何，各劇團都在主題立意上嘗試「思想深化」與「觀念拓展」，以突破傳統「浮面式」的說教口號，掙脫絕對「單一式」的價值評判，而其中又以對人性試煉的辯證、女性自覺的書寫以及母土意識的關懷等議題的「自我發聲」比重最高。

一、人性試煉的辯證

人性是幽微複雜的，然教育的薰陶讓我們「克己復禮」，傳統歌仔戲中多半為「二元」對立的扁平人物型塑，以發揮褒忠貶奸、勸善懲惡的道德風教。但新世紀的台灣歌仔戲則嘗試剝落撕毀層層的防護罩，而直指內心稽勾刺探未經修飾與框設的赤裸人性。如「民權歌劇團」標榜著「古戲今風」的「周成過台灣」，從傳統「婚變負心」的主題旨趣中，更深層地透視周成在「愛情/恩情」中的徬徨抉擇，郭阿麵對「人格/尊嚴」的自我追尋；如「唐美雲歌劇團」的「添燈記」在中國「傳宗接代」的傳統價值體系中，融入當代「失蹤兒童」的社會議題，觀照剖析內在人性的私慾；而「人間盜」在



《鬼菩薩》（明華園天字團提供）



秀琴歌劇團《范蠡獻西施》(蔡欣欣攝)



《十八盒藍》(明珠歌仔戲劇團提供)



春美歌劇團《青春美夢》演出台灣新劇第一人張維賢(蔡欣欣攝)

「誨盜誨淫」的浮世繪中碰撞閃躲，「表象/真相」互為表裡卻又環環相扣，戲謔地言說出芸芸眾生永無止盡的慾望循環；如「明華園天字團」的「鬼菩薩」通過「現實/虛幻」中主持正義的執法者形象，反映出官場政治與現實社會的黑暗面，以凸顯出人性在「公理/暴力」中的善惡掙扎；如「秀琴歌劇團」的「范蠡獻西施」，在見證范蠡與西施不離不棄的堅貞情愛

之際，也側筆摹寫了在政治角力與霸權爭奪中，君主權謀的虛狡與兔死狗烹的感嘆；如「蘭陽戲劇團」的「杜子春」，以活潑喜趣的筆觸，譜寫杜子春在貧富懸殊與人情冷落的命運際遇，將神仙道化的「度脫劇」轉化為世道人心的「世情劇」質性；如「明華園戲劇團」的「劍神呂洞賓」，以呂洞賓「持劍/失劍/化劍」的生命浮沈歷程，啟悟「勇氣才是真正青龍」的積極

向上精神，鼓勵人們在遭遇挫折時要勇於面對困境「度心度人」。綜觀這些戲齣的主角無論是市井小民、知識份子、官吏君主或是神仙精怪等，大都盡量將其還原到「人」的真實高度，通過權勢、名利、愛情、親情等榮辱得失與悲歡離合的再三試煉，顯露真相背後的虛假與荒謬，刻畫人性內在的卑微與幽秘。

二、女性自覺的書寫

中國儒家教化的禮制與父權社會的結構，框設了戲曲中的男性語境與剛性文化，導致「紅顏禍水」、「女子無才便是德」是劇作中屢見的女性刻板畫像，或桎梏於「男尊女卑」與「夫為妻綱」等兩性世界的傳統世俗價值觀中。然新世紀的台灣歌仔戲在女性主義大旗的推波助瀾下，也逐漸擴張女性自我的「發言權」。如「陳美雲歌劇團」的「大遼天后蕭燕燕」，以契丹民情勾勒迥異於漢民族乾健坤順的綱常，凝視「政治女強人」在權勢慾望與民族利益下，冷酷泯滅愛情與親情的徬徨與無奈；而另一齣「河邊春夢」，則以清初與四〇年代社會事件的時空交錯，揭示「真心相許/存心玩弄」兩組不同的愛情觀，以進行對「女性情慾自主」的古今對比與思考；如「唐美雲歌劇團」的「榮華富貴」摹寫「太后認子」的複雜心理機制，透視在冰冷無情的宮闈殺戮中，女性夾雜在名利權勢與倫理親情中的掙扎矛盾；而「無情遊」則以中年崔母的「情癡憶往」，觸探女性潛藏於內心的私密情慾，愛情與親情的糾葛取捨終在歲月中撫平解套；如「薪傳歌仔戲團」的「女流」系列劇作，「潘金蓮」檢視金蓮「蕩婦」的污名化歷程，在沈痛地對自我命運的控訴中，也表露出對於真摯情愛的汲汲追尋；而「花木蘭」則訴說花木蘭脫下征衣後，性別轉換與自我認同的探求與調適，其間都潛藏著編導與劇團的成長情事；如「秀琴歌劇團」的「三春暉」，則訴說了為人母者的剛強與柔弱，因家暴而導致誤殺弑夫的人倫悲劇，卻不幸成為被兒女終生詰難的沈重十字架。端看這些劇作或企圖恢復女性在歷史中的主體位置，或嘗試正視女性內在情慾的鬆綁解放，或意欲揭露女性的情志掙扎與自我救贖等，此也顯示在男女平權的新世紀中「女性自覺」正在逐步飛昇。

三、母土意識的關懷

在通俗化語言與生活化表演的藝術條件下，歌仔戲早在日治時期便嘗試本土題材的創作，以期妥貼寫及親密疏通民衆的思想情感。新世紀在「全球化」趨勢與「台灣主體性」的雙重聚焦下，歌仔戲也極力開發「本土題材」闡述寶島的歷史人文。如「陳美雲歌劇團」的「刺桐花開」回歸台灣「原點」描寫原漢牽手情緣，翻轉老歌仔冊中甘國寶「無賴/薄倖」的

人物形象，並破解「強勢/弱勢」、「主流/邊陲」與「文明/野蠻」的漢族沙文主義迷失；如「河洛歌子戲團」的「台灣·我的母親」，自李喬小說改編鋪敘先民跨海來台的艱辛拓荒史，在「建立台灣民主國」的吶喊口號聲中，傳遞了「愛台灣/作自己主人」的政治訴求；而「彼岸花」以莎劇「羅密歐與朱麗葉」為藍本，將「三角戀愛」構設在台灣早期漳泉械鬥的歷史情境中，以揭露出「族群融合/真愛涅槃」的意蘊；而「東寧王國」從郭弘斌小說取材敘述鄭氏王朝在台的勵精圖治，權臣的鬥爭傾軋與亂世的兒女情長交織瑣結，不時滲透出對當今政局時勢的呼應；而「潛園故事 — 竹塹林占梅」結合虛實點染與詩文塑像，對林占梅、戴潮春與鄭如誨等人「戲說歷史」，刻畫了滿清分化漳泉「以台制台」的離間政策；如「一心歌劇團」的「蕃薯頂上的鐵枝路」，描寫劉銘傳治台抵抗外侮，建設鐵路的貢獻與辛勞，揭示族群團結「根留台灣」的主題訴求；如「明珠歌劇團」的「十八盒藍」，以民間視角取代官方說法，敘述陳浯兄妹落草為寇的人生際遇，蘊含著對英雄末路的歎噓與人性貪婪的無奈；如「青春美夢」演繹「台灣新劇第一人」張維賢「追尋愛情/從事新劇」的心路歷程，人物形象與歷史情境交融合一，凝聚出為理想堅毅執著的台前幕後光影；如「尚和歌劇團」的「聲樓霸市」以發生在滬尾的台灣故事映照人性弱點，以大量的俚語俗諺表現風土民情；「港都戲院」勾勒高雄港都與歌仔戲歷史演變脈絡的人文社會景觀，戲中戲更嘗試英語歌仔戲的創新；「流星海王子」以神話故事演繹遠古台灣「鯤島」的新傳說，並以台語新詩式的文辭譜寫念白與唱詞等。睽諸這些演出，不僅僅只是單純地「以史為鏡」，對於台灣歷史人物的譜寫、鄉野傳說的勾勒、歷史軌痕的再現、地域風情的彰顯等，更在「援古鑑今」中表達出對當代台灣本土政治人文的關懷。

雖說新世紀才剛剛起跑，然俯瞰這些「台灣製造」的歌仔戲，不難窺見其已顯露出「自我發聲」的強烈企圖心！而我們也深切期許有更多反映社會脈動，燭照現實人生，展現當代文化主體的優質歌仔戲，能夠源源不絕地在新世紀的劇壇上湧現發光！