

走過從前的戲曲藝術（上）

The History of Art Of Chinese Traditional Opera (I)

吳嘉陵

Chia-Ling WU
華梵大學人文教育研究中心助理教授

壹、民俗藝術在校園

塑造一個優質的校園文化環境，是每所學校非常重視的一環，尤其是在轉型時期。它能提供學生多方位的學習能量，注入校園新的活力。筆者有幸參與執行大學的教學卓越計畫的子計畫，為塑造優質的校園文化環境，策辦表演藝術活動，有第一線的觀察與省思。近幾年教育單位咸關注於藝術活動之於學校教育的效應，認為學生如果能將藝術融入生活中，才能真正有助於學生生活美學的提昇。這篇文章是以民俗表演藝術與大學通識教育結合的觀點，本著鄉土關懷與文化傳承的理念，邀請民俗藝術各領域的表演藝術家進駐學校協同教學，除了規劃講座課外，還有近距離的表演與互動等課程，藉此來審視民俗藝術歷經時代的流變，在傳承裡不斷的創新。策劃活動的初衷是認為現今的學生很少去思索傳統的重要性，在這些習慣於漫遊網路世界接收新資訊的學生眼裡，是不太能體認出傳統之於現代生活的可貴性。這些民俗藝術家參與教學的工作，強化了學生認同台灣在地生長出來的藝術文化，藉以提昇學生的藝文視野，讓學生重拾記憶裡的民間藝術，得到些許的美學涵養。同時這些民俗藝術家也能夠在學生的回應中，扭轉傳統藝術一直不被重

視且弱勢的地位，重新獲得文化創新的能量，架構出民俗傳統藝術由中原文化轉換到台灣本土意義。

貳、民俗藝術的歷久彌新

台灣民俗藝術的根源是種植在中原文化的土壤裡，民俗藝術與時並進揉合了現代的生活，如此，才區隔出現代傳統的悠久性。當今我們的生活有了傳統與現代的並置，相互對照出兩者能量古今的不同。然，值得提供我們省思的是今日我們所追求的「現代」性產物是明日黃花的「傳統」，我們在創造「傳統」的同時，又不斷地否定過去的傳統，認為它是舊時代的產物，不符合現代社會的需求。

現今全球化的趨勢下，台灣藝文活動的逐漸增多，它讓我們看起來有更多參與藝文活動的選擇性，有更多天涯若比鄰的感受，當我們反思台灣本土的藝術是甚麼面貌時？卻沒有脈絡可依循，學生之於台灣的民間藝術與文化，有如隔層山般遙遠，欲了解者有如隔靴搔癢，不得其門而入。就民間藝術文化本身，如何吸引新世代加入，蔚成一股新的文化力量？是他們目前汲汲營營努力之事。原因是專業的藝術團體與大眾的關係有如魚與水，有觀眾支持的藝術環境，專業藝術團體才能生存。

現代的社會是需要藝術的養

分，無論是民俗表演藝術或是現代藝術，傳統藝術值得我們關注的是，雖然傳統藝術有著歲月深沉的痕跡，因為相關單位的提倡以及觀眾群的支持，民俗表演藝術不會隨著時代而老去，彷彿是見證了世紀卻有著不老的容顏，經由時代的淬鍊，浮現出它們的門風、傳承精神以及深厚的基本功。那，是歷久彌新重要的基石與養分。

以愛情為例，京劇或是歌仔戲都演過相同的主題，著名的有《西廂記》、《梁祝》、《唐明皇楊貴妃》等，這些通俗小說所揭示的是以愛情為前提，突破門風、禁忌的曲折故事，它們所要描述的是：愛情的堅貞，是不容時代的蛻變。這類愛情的題材發展成為六〇至七〇年代台灣小說家瓊瑤筆下典型的愛情模式，例如《啞妻》一劇，飾演啞妻的劉雪華委曲求全地跪在祖宗牌位前有苦難言，還是《一顆紅豆》、《我是一片雲》劇裡女主角林青霞與男主角秦漢劇中因誤會、苦戀而狂奔追逐的戲碼，都將人性裡對愛情忠貞的偏執發揮得淋漓盡致，直到時間的推移，愛情價值觀的改變，以及電視的收視率淘汰了它們。仔細觀察正當八〇年代台灣歌手羅大佑唱出「愛情這東西我明白，但永遠是甚麼」的時候，愛情已從瓊瑤筆下的空靈美感，過渡到質疑愛情永恆的搖滾浪漫，九〇年



代作曲家李宗盛藉由歌詞「有些人你永遠不必等」，描繪出當時都會新女性的現代愛情觀，「永遠」成了否定愛情、質疑愛情的新載體。至今，新一代的歌手楊宗緯唱紅了愛情裡的「背叛」，這些質疑、「不必等」、「背叛」，映照出現今台灣民俗藝術裡歌頌古典小說的忠貞愛情橋段有些過時，儘管愛情的面貌多變，古今情節相同的是失戀的人一樣會心碎，這就是經由長時間之後，古典小說裡所描述的忠堅愛情一樣會感動現代人的原因，只是我們認為「傳統=落伍」的心態，遮蔽了我們的心靈，我們卻沒有察覺到現代許多韓劇迷，所喜愛的劇目《巴黎戀人》、《冬季戀歌》所描述的愛情，對愛情癡狂的劇情架構，與瓊瑤的小說實質無異。

二十世紀末，當我們回頭找尋甚麼是代表台灣的民俗與傳統藝術時，卻在台灣早期社會裡的表演藝人的身上找到，足以代表台灣民俗藝術的精神。時代在變，美學價值也在變，流失部分東西的同時，某些意義正在再生，那就是台灣民俗藝術的生根。

台灣民俗藝術，意味著是台灣的品牌，那是繞過「台灣民俗藝術」究竟是台灣本土化產物，還是中國化產物的口水戰，更值得大家去關注的文化焦點，一如楊麗花之

於歌仔戲，一如梅蘭芳之於京劇，真正喚起大家注意的是國際上對於台灣濃郁熱情的台客特色有著高度的欣賞力。歌仔戲大師廖瓊枝2000年在巴黎夏日藝術節登台未開口淚先下的哭腔，法國人聞聲落淚稱譽她是「台灣的歌劇家」，布袋戲大師李天祿所言：「功夫欲傳，倒轉來煞放予外國仔」，紛紛都是從國際視野，客觀地省視自己的文化，竟看得到更高度、更完整的自己，這個自己是源自中國戲曲的藝術，又以活躍的生命力輝映出台灣的鮮明文化，而不是從誰所出、源於誰附屬地位的自己。

一、台灣早期民俗技藝的訓練

在台灣早期農業社會裡，民俗技藝的發展，是與當時的社會文化背景相關，深受觀眾的喜愛，表演型態有濃厚的草根性格，戲曲故事多取材於民間，容易喚起人們的共時感。¹日治時期歌仔戲、布袋戲等戲種蓬勃發展以後，政府當局制定法規加強管理，二次大戰後撤遷來台的人口潮，也帶來了京劇，這些戲劇演員與民間生活的貼近，不同的劇種交融與共生，在這發展的過程裡，發現這些民俗藝術家歷久不衰的魅力，以及為人樂道的原因，莫過於他們基本功的紮實，這就是「歌仔戲皇帝」之稱的楊麗花在《丹心救國》（2007）一人分

飾三角、京劇大師吳興國在《李爾在此》（1997）一人分飾十角的原因。

回顧布袋戲大師李天祿的學習過程，九歲開始跟隨父親許金木學習偶戲，十四歲擔任頭手（操作戲偶兼口說旁白），二十歲組布袋戲團，其艱苦的程度據李天祿自己形容「盤山過嶺，無一位無行駕到」。李天祿厚實的漢文基礎，則是在同宗叔父李梯欽的私塾所學，日後李天祿接觸到一些古典、深奧的戲文時，都能從容應付，也有助於李天祿領略京劇優美的文詞與劇本。²在十歲以前，白天李天祿在私塾念書，放學後在父親的戲班幫忙與學習。李天祿十八歲時接觸到當時相當流行的京劇，李天祿十分喜愛且時常前往欣賞，京劇是當時高尚文化的表徵，雖是外江戲，日治時期能唱京劇的藝旦大有人在³。

京劇與布袋戲終究是不同的領域，京劇是劇場裡粉墨登場的排場氣勢，而布袋戲小巧的戲台，在田邊、野外、樹下有人聚之處都可以就地搭台演出，其克難與場地不足之處，全靠自己克服。李天祿說道：

為著欲食一嘴飯，我十四歲就揸一籠布袋戲尪仔，和一掛人行入去內山搬戲，大粗坑、小粗坑、三貂嶺、牡丹坑、頂雙溪、澳底、十分寮，步步攏著用雙腳行，盤山過

嶺，無一位無行駕到，啊！我這世人的路實在有夠遠，想著，我就驚到腳手攏軟去煞未行。我搬戲的功夫就是按呢，一庄過一庄，一步過一步磨出來的。講著較早，看戲的人實在有夠濟。大漢細漢，歸戲檯仔腳攏塞滿滿，戲散的時陣，查波查某攏舉竹筒仔火在照路，歸山腳的人佻火鬧熱滾滾，親像七月十五在放水燈。啊！無疑講，這陣的戲攏無人看，功夫欲傳，嘛無人欲學，倒轉來煞放予外國仔。人生世事實是在是難逆料，我搬戲搬到七十，...。⁴

「我搬戲的功夫就是按呢，一庄過一庄，一步過一步磨出來的。」這是在講求速度取勝的現代社會裡，少有人體會得到的一步一腳印，李天祿這段話裡不僅在講行之為艱，學之為艱的道理，還含有自我反省、修正再實踐的學習態度，引導出不放棄理想的決心。（圖1）

李天祿老師感慨地說到當年「歸戲檯仔腳攏塞滿滿」人滿為患；到如今「這陣的戲攏無人看，功夫欲傳，嘛無人欲學」觀眾流失的窘態，說明時代的確在變，不止是觀戲群眾的流失，學習布袋戲人才也在流失，當年「為著欲食一嘴飯」不得不支撐下去的一股動力，是年輕學子不能體會的人生困境。

李天祿回憶起日治時期各種劇種都要加入皇民奉公會，受限甚多，影響生計尤為顯著。除了必須演日本當局規定的戲碼外，還要透過奉公會來安排演出地點與時間，有一段時間李天祿為了生計不得已演出日式風格的「時代布袋戲」，當時一位電影解說員（辯士）陳水井帶領的新國風戲班，便將日本電影改編為布袋戲劇情，如《鞍馬天狗》、《水戶黃門》、《大正忠治》來演出，⁵ 戲劇成了政治宣傳的工具。

布袋戲大師李天祿習藝過程裡，涉獵了京劇、歌仔戲、北管、南管等戲劇，他的教育方式是隨機的、家學的，父親即老師，父親即

傳統，布袋戲團組成的分子，不是家人即是徒弟，而中生代京劇家吳興國的劇團組成分子，是經由招募、徵選培訓來的，截然不同的教育體系，卻有相同的傳統包袱，李天祿是家族倫理，吳興國是梨園倫理，因為倫理，產生了凝聚劇（戲）團的傳承精神。

表演藝術家從他們師承的對象，學習到的不止是藝術技巧而已，還有來自於老師體認自己生長的那個時代——整個台灣社會價值觀衍生出來的藝術思想與理念。有關台北地區歷史裡的偶戲劇團，少有專書與文獻，因此如李天祿般的口述歷史與回憶錄，是參考當時時代背景的珍貴資料，也是民間養成技藝的重要見證。⁶ 因此之故，他們的表演身段與架勢，自然張力十足。這點值得現今僅止於課堂交流的師生，進一步思考教與學的互動意義，現代藝術學院的學生常高舉創作的自由，甚至連非藝術學院的學生也認為教師不應過度干涉學生創意的發揮，因為在教學裡，如果沒有所謂的自由意識，學生何來獨特的風格？甚至部分藝術學院的學生認為學習藝術不應該有大師的影子，有大師的影子等於是拾人牙慧，持此看法的學生只知道如何剔除學習上的模仿法，如何在老師的羽翼下爭取自我創作的空間，年輕的學子們少深入思考，創作與師承之間的緊密性，有如雞生蛋、蛋生雞的辯證關係。

北管、南管等戲種在清朝便已在台灣生根。清朝時期南管樂曲步調緩慢、唱詞文雅，比較少人欣賞，很快地被熱鬧有餘、節奏明快的北管戲曲所取代，以北管音樂為主的布袋戲自然而然成為民間受歡迎的演出模式。⁷ 不久，日本政府對於布袋戲的規定與限制，迫使一部分布袋戲團歇業，如李天祿的亦宛然戲團。⁸ 一部分布袋戲為符合當局的規定改變傳統演出方式，如在戲院室內演出，方便當局管理，此外講究室內布景的華麗、取消樂

師以唱盤來配樂等改變，這些限制與改革無形中為內台布袋戲的發展鋪下一條路。⁹ 這彈性生存、多元轉化的藝術，值得現今學生效尤，因為唯有認識不同領域的藝術文化，甚至是不同國家的藝術文化，透過分析與比較，才能體認到自己的定位與自身的不足。因為時代在變、學習環境朝多元化發展，閉門造車的學習心態已落伍，積極吸取各類藝術的養分，養成開闊的審美態度是必要的。以歌仔戲大師楊麗花為例，她常前往觀看其他領域的藝術表演，藉由這些藝術拓展自己想像的空間，以及創新歌仔戲戲路。李天祿曾說到除了鑽研技藝外，自己會主動學習設計布景、機關等，早期的年代裡傳統技藝師沒有專業學校的培訓，也沒有國際文化的視野，這些創意與研發，其出發點是營生，也可以說是雙戲團「棚絞」¹⁰ 競爭時比較高下欲致勝的奇招。台灣戰後時期，李天祿搭景演出的經驗已十分成熟，儼然有專業團隊的規模，李天祿回憶，一次演出《火燒少林寺》的逼真情形：

演出前光是布景就要出動三部七噸的卡車，這齣戲我一共用三套布景，第一套將火畫在布景上，用紅色的燈光照，再拉布景走景，隨著人物的移動，第二套布景換到少林寺的正殿，我在後台底下用煙來燻，表現出室內著火悶燒的感覺，第三套換到城牆前，用空的火柴盒疊出一片城牆，再點燃真正的火，火柴盒燒過後一片一片掉下來，就如同實景一般。¹¹

這些都是李天祿自創的獨門技藝，獨門技藝很快地為他打響了門號。

此外，人生的體驗，亦是豐富民俗藝師重要的學習經驗。現年已七十歲的歌仔戲大師廖瓊枝回首歌仔戲之於她的一生，認為「戲如人生」是很好的註解。這句話的意思是人來這個世間是有使命的，在於你如何去對待？如何去經營？如何去做好自己的本分？1935年出生

的廖瓊枝，母親未婚生她，是個父親不認的孤女。在她二歲半時母親撒手人寰，祖父母的隔代教養與疼愛，使得她在無依的童年裡，偶爾感受到人情的溫暖。因家計的困苦，廖瓊枝老師認為加入歌仔戲會改善家中經濟，也因為她本身的資質佳以及濃厚的興趣，強化了學習歌仔戲的動力，她初學歌仔戲時便會自行改詞，唱道「你無情無義（指其父），親生的女兒你不要」來傾訴對自身命運的怨。廖瓊枝的次子廖文庭曾寫母親與歌仔戲的淵源，廖文庭寫道：

也許就是這樣艱辛的生命歷練，讓母親對於歌仔戲除了抱有一份供應所需的感恩以外，更將自己投射在每一個劇中人物的感情世界裡，將戲台前收音機旁的觀眾當成了可以傾訴的對象，把生活上的困厄與打擊透過全然釋放的哭訴聲韻與肢體動作，完全傾洩在戲劇之中，因此青衣苦旦的角色演來更是扣人心弦，而在往後的各次苦旦演出中，讓我逐漸覺得母親對歌仔戲似乎有了一種無以言喻的親情寄託。¹² 在一次的因緣際會裡，廖瓊枝老師與未曾見面的父親面對面相遇時，廖老師形容父女相見時，自己激動的情緒，好像「耳邊聽到『吹介』淒厲的喇叭聲響起，淚水無法控制地嘩嘩流了滿臉，也不管街上人來人往，『哭到呼呼叫』，不能自止。」¹³ 真正體驗到人生如戲的戲劇性與無奈。

廖瓊枝老師成年後無法擺脫身世悲苦的困厄，二度成了婚姻制度下的犧牲者（二房），無緣結婚獨自撫養子女。筆者曾在《新竹文獻》〈日治時期之藝術活動〉一文裡討論到歌仔戲、電影或是文學作品裡，常出現貧家少女、富家少男愛情故事的題材，投射了台灣早期社會不平的階級，女性裡自我犧牲、成全他人的宿命觀點，這一類的戲碼藉由許多表演團體的演出，撫慰了當時社會族群裡比例相當高的童養媳、養女，在故事情節裡宛

如看見自己的身世，如電影演出台北藝旦的悲情故事、文學作品呂赫若的《廟庭》、楊華《薄命》、吳希聖《豚》等。¹⁴ 廖瓊枝老師自己曾是養女外，她的祖母廖黃氏蘭因出身貧困，也成為別人的養女，養女常見的命運是「平時煮飯洗衣粗活不斷，偶有洗不潔淨的衣衫被發現，必是一頓討打，過年過節炊煮大菜，輪不到享用，大灶剛炊好的甜貴，只能偷撕點貴角來吃。」¹⁵，也就是白居易詩裡講的「莫作女兒身，苦痛百年由他人」的悲情，其祖母婚後終生未產一子，因此之故，收養了廖瓊枝老師的母親（廖珠桂）及阿姨（廖阿儉），因收養而結合的家庭，在母親及祖父母相繼過世後，孑然一身的廖老師也成為別人的養女，充分反映「父母無聲勢，送子去做戲」戲班裡鄉戲的身世寫照。

台灣很長一段時間流行苦旦的悲情戲、哭調，據傳記作者紀慧玲的了解，一場《梁祝》山伯、英台的哭墓戲，由原來的三拜增加至二十四拜、三十六拜，三娘教子、孟姜女、守寒窯的寶釧，都有哭調來詮釋，哭調種類極多，宜蘭哭、艋舺哭、七字仔哭等，不勝枚舉，廖瓊枝老師擅長的即是慢七字仔，因為七字仔常與音色悲淒的樂器「鴨母嗆仔」相合，¹⁶「鴨母嗆仔」形似嗆啞，如秋風悲鳴般吹奏，廖瓊枝老師聞音動容，牽動情緒，哭調自然悲從中來，另有學者認為哭調仔的產生與日治時期日本人打壓本土藝術的政策影響有關，遣訴悲苦心靈。¹⁷

學歌仔戲的動機不盡相同，以楊麗花來說，歌仔戲是楊麗花的家學，戲台內長大的她，所有對歌仔戲的好感以及美感的起源來自於母親，在楊麗花描述母親歌仔戲的扮相時，清楚地看見楊麗花之於歌仔戲的喜愛：

我阿母的小生扮相真是好看，她打著摺扇、甩起水袖，演出風度翩翩的書生時，身段好優雅，當她跟小



圖1 李天祿嫡系弟子黃僑偉表演布偶轉盤技藝。

旦眉目傳情時，飄遞過來的眼神，連我都會怦然心動。扮起武生的她，頭戴翎帽，戰袍後插著五王旗，手舞長槍，威風凜凜的神氣模樣，更是帥呆了。¹⁸

當時僅六歲的楊麗花，因緣際會臨陣登台，她隨母親登場演出《安安趕雞》，《安安趕雞》源自南管戲《麵線冤》，故事大意是說安安母親因為一碗麵而遭翁姑誤會，不得已離家，當時六歲的楊麗花，想像劇中相仿年紀安安的處境，為求溫飽不得已幫人趕雞，思念劇中離家的母親，哭調一出，激起台下婦女的憐憫之情，賺人熱淚。楊麗花和廖瓊枝一樣，擁有歌仔戲演員臨陣磨槍的應變能力，以及喚起觀眾共鳴感的演出能力。

台灣大學戲劇系教授林鶴宜曾採訪數位歌仔戲班團員歸納出一些心得，他認為早年會去學習歌仔戲的團員，除少數是因家族事業而從事的，大都是因為家貧、甚至綁約來賣身、家庭曲折不得已的緣故，¹⁹ 家族事業代表的有孫翠鳳、楊麗

花，綁約賣身的有廖瓊枝，台上一齣齣的歌仔戲，是後台演員人生的映照，同時也是台下觀眾情感的投射。

布袋戲大師李天祿的身世緊密相連學藝的動機。李天祿的祖父何許木，將其子許金木易姓為許姓人家，隨後許金木又入贅李家，李天祿為其獨子，跟隨母姓，母親原是蔡姓人家，送給李家當養女。²⁰ 收養、入贅交錯的親屬關係，是李天祿無法擺脫的命運，在李天祿成年後，如同父親入贅的命運，住進陳姓人家，長子姓陳，次子才跟隨李天祿姓李，李天祿的布袋戲是跟隨父親學習的，在原生家庭得不到繼母的關懷，加上疼他的祖父過世，陷入孤苦無依的境遇，於是他更加想早點獨立，離開家庭又可以養活自己，亦宛然戲團在這樣的機緣下成立了。在李天祿自述的一段話裡，可以看到他當時的心境：

阿媽（指母親）過世後，形單影隻的我在山裡一日度過一日，光陰就在翻山越嶺的路途中伴隨鑼鼓笙歌消逝無蹤。我常常在散戲後一個人站在空洞洞的戲台上朝著對面的遠山大聲呼叫，青翠的群山會一起回應我，有時候靜臥在戲台上看星光默默地天邊閃爍，我把這段在山裡的歲月稱為喚戲的日子，一方面可以練習發音和聲量，另一方面在那段年幼孤獨的歲月裡，對家庭的失望和親情的孺慕，都在群山一聲一聲的回音中獲得短暫的慰藉。²¹ 早年學習戲劇的方式各有不同，不外乎是透過拜師學藝，除學藝外還須打雜等。以廖瓊枝老師為例子，遵循民間師徒制的規矩，準備三牲拜師叩頭，學習期長達三年四個月，歌仔戲班的老師是平劇出身轉入歌仔戲班，如喬財寶。因此，喬老師會以平劇的唱腔與語調、身段的標準去要求廖老師，如下腰、跑圓場、雲步、碎步等，狗仔桑教廖老師武生的身段，阿龜仔仙教吊聲、七字調仔等，學習的過程總是艱辛，黎明即起的吊嗓子，打理歌

仔戲班雜事，除了學習技藝外，還要學習做人處世的道理，廖老師充分體認到「台上十分鐘，台下十年功」不變的教義，以及逆來順受的堅毅力。

楊麗花一身允文允武的好本領，在武生方面，楊麗花跟隨平劇武生王小平學習舞槍耍棍、走台步、翻滾跳打，練不好時便毫不留情地打罵。允文方面，父親親自教授楊麗花七字仔的唱唸，「四盆牡丹在四位，無風無雨花不開，等待三更凍露水，滴落花心花全開」，七字仔首重押韻，吟唱之間有韻律的跳動，十分吸引楊麗花，加上勤讀古書，日積月累下來自然擁有即興吟對的本事，這些隨機練習與自學，楊麗花樂在其中並持之以恆。有人問她，甚麼動力讓她如此熱愛歌仔戲？楊麗花回答「因為我想出人頭地，母親是她的偶像」²²，這答案，對照於廖瓊枝學習歌仔戲的初衷，兩人之間有著無限感人的故事在戲劇表演裡蔓延。

在無正式學藝的機制下，演員之間自我摸索私相傳授，²³ 還有慕名前往請教學習，李天祿年輕時央求父親出面到著名的博雲錦戲班頭手「鬍鬚泉」處學習招牌戲《掃秦》，以前的頭手多不識字，全靠師父口述、弟子苦背硬是記下來的方式保留，李天祿的《掃秦》便是一字一句的苦記，每回演出前還會向觀眾說明此齣戲是向「鬍鬚泉」學來，以示尊重。²⁴（圖2）廖瓊枝老師的學習雖然是隨機的，並非是一門派別相傳下來，俗諺有「日唱南管，夜唱北管」及「日唱歌仔，夜唱北管」，顯示歌仔戲與其他劇種的親密性，但不可否認的，歌仔戲吸收了南管、北管、京劇等戲種，以京劇來說，學者曾永義認為京劇的精緻化，是因為要適應都市觀眾的要求和劇種本身為了要生存而提昇，劇目不僅完整、藝術價值亦高，這是必然的趨勢，²⁵ 反觀歌仔戲技藝的訓練則是十分龐雜，學者曾永義進一步指出二〇年代初

期台灣歌仔戲以文戲為主，直至京劇的武戲藉由教師融入歌仔戲後，文場、武場逐漸區隔開來，據當時台北新舞台戲單資料顯示，鼎盛時期的歌仔戲演出前會加演京劇，京劇演員與歌仔戲同屬新舞社，若是演出時歌仔戲演員人手不足，京劇演員會助陣演出。一旦戲班缺乏文場、武場角色時，演員的臨陣磨槍上場的反應要夠。

排戲人導說戲的大綱，演員上場後，便自行發揮演技，這演出方式稱為「活戲」，演員隨機自行添加對白，這是沒有劇本時代的歌仔戲特質，李天祿曾因日治時期禁演地方戲戲種的情形下暫時封箱停演布袋戲，轉行到歌仔戲班擔任排戲人，有時也客串上場演出，排戲人的工作是分配角色，先將劇情解說一次，經驗足夠者口授心傳便能上場，²⁶ 經驗不足者則排演練習增加默契。這類排戲人在現今的戲班後台仍常見，演員為了準備登場一邊化妝，一邊聽從排戲人安排角色與情節，演出之前在排戲人講解後稍加排練，演員靠自身的理解力與合作經驗，與其他團員形成默契，吳天來是台灣早期有名的排戲人，曾在亦宛然戲團工作，漢文基礎好，擅於安排人物之間恩怨情仇的橋段，其工作為先消化一段歷史小說，再口述出故事精采轉折處給布袋戲的頭手聽，頭手揣摩一番，俟正式演出時，排戲人在台下與觀眾一起觀看他所講的故事情節，再逐漸修飾故事的整體效果，吳天來後來也曾幫黃俊雄、黃俊卿等人及歌仔戲團排戲，排而優，進而參與編導的工作。²⁷

以楊麗花的才能為例，快速消化劇情的能力、機智的臨場反應，都來自於母親之於楊麗花的嚴格訓練，古訓、戲班裡忠孝故事是母親的教本，楊麗花逐漸地獨當一面。這些不依劇本、僅靠講戲人，演員們培養出演出的默契，演員們共同將一齣戲演完，無論是上場前或是下場後，少有時間再三檢討，演員



圖2 布袋戲的前身是線控的傀儡戲。



圖3 吳興國示範京劇基本功。

們趕工至下一場演出，或是為生計所迫從事兼職。長久下來，演員臨場的經驗加強了，這就是楊麗花說的「弦管邊站久了，不會吹簫也會拍板，就是這意思。」²⁸也是廖瓊枝老師所稱的「腹內」經驗，年輕時的她聽得排戲人的大綱後，劇本在自己的心裡，俗稱「腹內」，便可以上台演出近五十分鐘的戲，現在學習歌仔戲的學生則十分欠缺「腹內」。於此，可以體認到歌仔戲意會言傳的境界，是外行人無法想像的。

二、中生代表演藝術的訓練

雖然民俗藝術是興起於台灣的民間社會，然戲劇教育的扶植也扮演了非常重要的角色。中生代的戲曲訓練與台灣早期一代的表演藝術家的學習環境有很大的差異。以劇校出身的表演者來說，如國光劇校、復興劇校，他們透過拜師的古禮儀式，將自己的教師視為父，老師甚至可以幫學生改名或取名，吳興國在復興劇校就讀時原名為吳興秋，教師幫他改名為吳興國。劇校的教師都是出自於幾代的嫡傳，堅持自梨園子弟傳承下來的細緻功夫，以及默會身教、言教，不是現今的學生所能體驗的身體力行。

(圖3)

仔細翻閱這些中生代表演藝術家的生平，發現了一些共通性，那就是國光劇校、復興劇校等校是台灣表演藝術的啟蒙地，而中國文化大學則是培育這些大師的搖籃，例如樊光耀、吳興國、林秀偉等人。此外，還有台北藝術大學的馮翊綱、宋少卿、郎祖筠等人，這些大師除了有自己的私淑的老師外，大都受過學院的訓練，他們有著舊時代的包袱與新時代的思潮，在承新傳舊之間，有著更深刻的使命感。這些中生代的表演藝術家，比起任何一個時代的人，都更渴望創新。現今國立的台灣戲曲學院設有國小教育銜接至學院的修業年限，形成完整的教育體系，小學便開始培育京劇、歌仔戲、民俗技藝等表演人才，國立台北藝術大學及台灣藝術大學則是培養劇場創作、理論以及整合多媒體藝術的表演人才，北藝大與台藝大此二校皆設有表演藝術相關的研究所，與台灣戲曲學院不同的是偏重於專業劇場及應用的專題課程，而台灣戲曲學院則清楚地以表演人才為本位，並且具濃厚的藝術傳承精神。至於中國文化大學的戲劇系是台灣教育早期率先培養戲劇人才的發源地，現階段的發展

是合併戲劇系的影劇組，原有的影劇組的基礎課程予以保留部分讓戲劇系學生選修，並且重視學生未來在就業職場上的學以致用。因此，才會增設文化創意及戲劇治療等課程，這教育目標逐漸走向培養戲劇教育、戲劇治療、文化創意等綜合領域的人才，與目前一些培養表演藝術家的戲劇系學校已大不相同。至於台灣大學的戲劇系，則是因應校內展演設備的不足，戲劇系朝向教學研究為主，而非培養表演人才的教學目標前進，並且增設了戲劇學博士，提供了表演藝術人才進修研究的管道。這些設立戲劇科系的學校定位如此明確，是現今台灣劇場裡主要的人才來源。

吳興國以京劇武生出身的背景，因其傑出的表現，保送進入了中國文化大學戲劇系，經由戲劇系教授侯啓平的推薦，進入雲門舞集學習現代舞，他接觸到與梨園不一樣的體制與教學模式，林懷民對於舞者有一套專業標準，這是與京劇截然不同的世界，卻是日後吳興國得以轉型與創新的重要養分，吳興國曾說進了中國文化大學才接觸到西方戲劇，如果沒有進入中國文化大學，便進不了雲門舞集，如果沒有雲門舞集，他的世界文化觀打開

得更晚。²⁹ 因此，在中國文化大學戲劇系求學時，吳興國回想復興劇校時期，體認到梨園是一個封閉的學習體系，梨園老師的基本功，是源自於他們的劇種門風與師承，在吳興國的《絕境萌芽》傳記裡所提及的訓練，老師要求於弟子的訓練往往是超齡的、嚴格的唱唸坐打，練不好時，處罰方式有打罵，還有弟子之們的連坐處分，連坐處罰凝聚了弟子和劇團的向心力及榮譽心，也塑造了老師與學生緊密的師承關係，喜愛京劇的作家梁實秋品評京劇的師承關係，頗能代表一般京劇裡的倫理，梁實秋評論京劇家俞毛包的劇藝傳給了弟子楊小樓，但在武戲方面，俞振庭得了父親的真傳，「打鬥起來兇猛過人，一派火辣辣的作風令人難當。」楊小樓「穩健文雅的演技反倒難以施展。」³⁰ 評者往往以前輩的成就來品評後繼者的傑出與真傳。這並不是說那些打罵的教育成就了一位傑出者，而是透過這些非人的訓練，使得這些民俗表演藝術家比一般人能容忍非人之境，更能不拔於逆境當中，尤其是一個渡海來台時代加諸於個人的命運，走過那時代的人，足以培養出令人景仰的人格典範，他們注定成爲一位傑出的技藝師。

台北藝術大學畢業於戲劇藝術碩士的馮翊綱，1987年創辦了專業表演劇場——相聲瓦舍，其校友紛紛加入演出，並且提攜後進，如

台北藝術大學畢業的演員時一修、梅若穎等，在2007年相聲瓦舍成立二十週年時，回到相聲最單純的啓點：一桌二椅的演出方式，演出新劇《鄧力軍》，沒有嚴肅的政治話題，劇情一貫輕鬆、引人共鳴，從段子一〈還我三八（杭州西湖）〉、表演至段子二〈甚麼畫面〉以及段子三〈舒服、涼快〉，舒服、涼快此二人陰錯陽差的恩義故事，在四首插曲串場的時間裡放映MV，MV剪輯的內容是以相聲瓦舍成立二十年的演出時間軸來鋪陳，回顧劇場階段性的發展。同時馮翊綱與宋少卿等人回到母校台北藝術大學參與學校的藝術節，重演當時在校創團的劇目，馮翊綱清楚地回憶起1988年在學校的午休時間，在校園四合院的草地上穿著長袍吆喝地說起相聲，第一波有些人少，第二波校長、老師聞聲前來支持當觀眾。³¹ 這是一個學校體制培養出專業劇場後，藝術家飲水思源的例子，母校所提供的專業訓練以及尊重學生創作自由的教育理念，會讓離校多年傑出的校友再次回到母校，重溫當時創團的理想，並感恩學校老師的指導，不忘提攜後進，在表演藝術界形成一股以母校爲主的向心力與團結感，新生代的演員在劇團有了演出及磨練的演出機會，台灣自然而然成爲適合培養出專業表演家的藝術環境。

三、劇場（團）是民俗藝術的溫床

劇場（團）是民俗藝術的溫床，有其內在需求及發展背景。台灣的藝術逐年與國際接軌，帶動大眾傳播事業的發展，加上報社報導、廣告宣傳、俱樂部、劇場的出現，形成大眾文化的市場，某種都市化的精緻風格逐漸成形。³² 早在日治時期新劇（話劇）在台灣十分盛行，演劇社蓬勃發展，加上電影文化的影響，帶動了劇場文化的先聲，例如1930年民烽演劇社，十分講究舞台效果、裝置與照明等設備，劇碼有西方劇作家易卜生的《國民公敵》。³³ 台灣劇場的文化在日治時期便悄悄孕育著。

如今，這些民俗表演藝術的前輩們，意識到自己的傳承使命，以發展劇場文化自許，因此之故，廖瓊枝創辦了薪傳歌仔戲劇團（1989），親自傳授歌仔戲技藝，而楊麗花也有同樣的使命感，在1981年與台視合作，開始招募新人，培養歌仔戲接班人，經由初選、複選後，近三十位學生在歌仔戲團員授課指導之下，開始培訓，台視電視台提供訓練資金與場地，培養出至今在歌仔戲界有一席之地的潘麗麗、紀麗如、陳亞蘭等人，³⁴ 廖瓊枝老師在劇團成立之後，繼續成立了廖瓊枝歌仔戲文教基金會（1999），劇團與文教基金會合作下，推廣歌仔戲劇團及國際藝術交流等事務。

李天祿成立李天祿布袋戲紀念館，在三芝地區結合當地居民共

同推廣布袋戲活動，台灣各地都有宛然子團的演出，子團分布於大學、國中、小學等，布袋戲潛在的危機在於藝生因為升學的壓力，流動性高，³⁵ 傳承是比教學更需要社會及文化單位的扶植。除了這些前輩的努力外，中生代的吳興國成立了當代傳奇劇場、馮翊綱成立了成立相聲瓦舍，台灣的表演藝術除了持續在中國文化裡吸取養分外，也取經於西方劇目的經典，認為西方經典是「求變」可行的選項之一，這「變」無礙於劇團本身戲種的發展。吳興國觀察到京劇界郭小莊創辦的雅音小集，雖然有京劇欣賞家俞大綱、張大千等人的認同，京劇界褒貶不一，視為「不正統」，吳興國面對諸多不一評價，在觀賞雅音小集的劇目之後，吳興國提出中肯的看法，他認為雅音小集在整體表演上有所創新，但骨子裡流的仍是傳統京劇正統的血統，可貴的是郭小莊讓京劇找回了新的年輕觀眾，這才是雅音小集成功之處。³⁶ 吳興國與郭小莊不同之處，是當代傳奇劇場雖然是以京劇為本，卻將實驗、探索創作視為脫胎換骨的動力，例如《李爾王》、《欲望城國》。（圖4）

然而，不是每次的「變」，都是成功的轉型，1998年吳興國將京劇結合舞台劇，找了舞台劇演員金士傑、李立群研究荒謬大師貝克特的作品《等待果陀》，劇本是表演藝術創新的文本。如此堅強的表演



圖4 吳興國與國際崑曲錢熠演出2007年夢蝶劇碼片段。



圖5 吳興國與錢熠嘗試融合京劇與崑曲合作演出夢蝶。



圖6 錢熠在夢蝶——戲裡飾演莊周妻子。



圖7 當代傳奇演員林朝緒專攻文、武丑角。



圖8 當代傳奇演員戴立吾攻武丑。



圖9 當代傳奇演員盛鑑專攻文、武老生。

家陣容，吳興國期望在該年台北市戲劇季節目評比時可以脫穎而出，不幸卻遭到滑鐵盧的命運。變，何止是容易。

「變」是需要時間的潛沉。
(圖5、6)

幾年後，吳興國在重新創作《等待果陀》劇本時，分析推敲許多版本的《等待果陀》後，在心境與劇本的引導下，自然地吟唱，「小時候的苦練把自己錘鍊出一座唱念做打的資料庫，裡面藏的越豐富，組合運用就可以越靈活。等劇本寫完了，唱腔也完成了。」2005年當代傳奇終於等到《等待果陀》的首演。

而當代傳奇在2007年秋季演出的《水滸108》劇碼，改編於《水滸傳》一書，劇碼裡融合了其他表演藝術的元素與視覺效果，將原本冷門且有距離的京劇，透過新生代的京劇演員有了耳目一新的感受。張大春改編《水滸108》劇碼，加入了年輕人hip hop的氛圍以及武俠影片的場景，加上燈光及舞台的設計，再現了一個現代武俠世界，伴隨著周華健作曲、張大春詞的《水滸108 一身在梁山》：

千古幽烏一旦開，天罡地煞出泉臺，梁山好漢齊聚義，水滸一零八將才。

身在梁山心在何處，曾經跌倒還記得不，天涯歸來生死幾度，得失泡沫功名塵土，替天行道天道有無，多少年華盡付江湖。³⁷

驀然水滸裡的好漢——自古籍復活了，武大郎登場了（林朝緒飾），（圖7）其妻潘金蓮是一個汲汲尋真愛、不甘寂寞的現代女子，其間的糾葛與不平在劇場上直接且細膩地傳達出來，武松（戴立吾飾）（圖8）單腳離地旋風式的打虎功成就了武松在景陽岡上的傳奇，「醉裡霞光酒染缸，一山殘葉捲西

風，英雄不向人間住，景陽岡上會大蟲（老虎）」是虎成就了武松？還是武松成就了虎？瀟灑的林沖（盛鑑飾）與其妻的恩愛，高球求歡不成引殺機，舞台上「林沖猛然驚醒，但見四野蒼茫，一肩風雪，他的妻子、家宅、官職、前途，早已飄零於魂夢之外」³⁸，（圖9）義結金蘭的兄弟魯智深，阻止高衙內解差的行兇，情義在江湖，在觀賞者心裡。三小時裡我們經由說書人林文彬串場竹板快書的解說，看了27回的《水滸》，台上亦盜亦義的好漢，藉由京劇的基本身段，在唱、念之間，高昂的聲調，外現的情緒與誇張表情，帶給全身在江湖的感受，自觀眾席延伸出來的花道台是為京劇演員出場時親近觀眾，直接感受觀眾心聲的媒介之一，演員在唱唸之間穿插著嘻哈舞步，文學作家張大春的新編劇目，形成極傳統又極搖滾的現代京劇，這是期望京劇的改良，可以帶來新血，活絡京劇的生命。引用國光劇團藝術總監王安祈形容吳興國的作品《欲望城國》，可以準確地看見當代傳奇劇場創新突破的精神，他說：

《欲望城國》雖然是聲腔演唱大體仍在京劇皮黃範疇之內，但肢體動作的多方嘗試已突破了傳統身段的程式格局，舞台調度的全新設計也打破了京劇一貫的對稱和諧，人物形象的塑造與內在心理的刻畫衝破了戲曲角色行當的嚴謹分類，由東洋風與現代感雜揉而成的面具舞蹈，也使得戲曲與其他類表演藝術的元素達成有機融合，而和表演之「新」相互輝映的，則是脫卻「教忠教孝」框架之後深化的思想意涵與鮮活的人性呈現。³⁹

《水滸108》舞台的設計，參考了現代舞、電影場景的調度，人物形象的塑造與內在心理的刻畫不再是

觀眾主觀願望裡，黑白分明的忠臣與奸人單純的區分，而是「功績與罪惡的混合，越是險惡的時勢，越需要吞噬悲劇人物作為祭品...超越政治之上的，是人間的情。」，苦難的環境容易造就了英雄，因為苦難的本身往往就是絕境後的逢生，歷史故事裡所歌誦的不是奸人所陷的乖舛命運，而是寬恕敵人與原諒別人的過錯，這是人間之至情，悲劇轉化為喜劇的能量。也是台灣每個劇團創造出一個當代的傳奇之所在。

不約而同地，相聲瓦舍也傾聽觀賞者的心聲，為傳統相聲找到了新的定位，那就是注入幽默於相聲裡的成分，幽默和耍寶、搞笑不同，相聲瓦舍的藝術總監馮翊綱是這麼說的，耍寶、搞笑是表面化的行為，而幽默是內化的心理涵養，使用的語彙或行為意會神傳即可，為的是讓觀眾心有戚戚引發共鳴。善於使用幽默可以成爲一種成就，在相聲瓦舍成立二十週年前夕，馮翊綱在一場大學的講座裡這麼表示，漫長的二十年歷程，可以讓一位青年人變成中年人，甚麼事情可以讓人堅持二十年又無怨無悔？就是對相聲的喜愛，因為是興趣，所以把工作與興趣結合，所以能排除一般人之於相聲只能當興趣，不能當成職業的價值觀，我們沒把握自己能活多久，但是人生能有把握的事，就是對工作的成就感，快活地做每一件事，才是重要的。這可以解釋表演藝術的劇場裡，許多表演者持續下去以及創新的理由，如果沒有表演的熱情，自然沒有觀眾，沒有觀眾就沒有表演的舞台，傾聽自己的聲音，就是反省自身戲曲最好的參考基點。（待續）

（本文圖片提供：吳嘉陵）

■ 注釋

- 1 吳嘉陵（2002）：日治時期之藝術活動。收錄至吳馨森。新竹文獻，103。新竹：新竹縣文化基金會。
- 2 曾郁雯（1991）：戲夢人生：李天祿回憶錄，51-52。台北：遠流出版。
- 3 同注2，79。
- 4 張詠捷（1998，10月11日）：攔呷一支煙啦！阿祿師！。中國時報，副刊。
- 5 同注2，95-97。
- 6 中華民國俗藝術基金會（1991）：台北市傳統藝術及民俗文化資源調查研究成果報告書，48。台北：台北市文化局出版。
- 7 同注2，63。
- 8 同注2，87。
- 9 中華民國俗藝術基金會，46。
- 10 同注2，39。「棚絞」是指兩或三班在同時同地的演出，按以前行規，若遇此情形時，雙方都要演出同一劇碼，以技藝或對答吟詩，哪邊技藝高超、哪邊頭手對答如流，立見分曉。此效應可以為戲班帶來聲譽與邀約。
- 11 同注2，144。
- 12 蔡欣欣（2004）：牡丹花開：廖瓊枝七十風華，70。台北：廖瓊枝歌仔戲文教基金會。
- 13 紀慧玲（1999）：廖瓊枝：凍水牡丹，33。台北：時報出版。
- 14 同注1，102。
- 15 紀慧玲，41。
- 16 紀慧玲，128-129。
- 17 曾永義（1988）：台灣歌仔戲的發展與變遷，53。台北：聯經出版。
- 18 林美瑛（2007）：歌仔戲皇帝——楊麗花，28。台北：時報出版社。
- 19 同注12，66。
- 20 同注2，48，李天祿簡易族譜。
- 21 同注2，61-62。
- 22 同注18，50-55。
- 23 同注1，101。
- 24 同注2，153。
- 25 同注17，54-55。
- 26 同注2，89。
- 27 同注2，142-143。
- 28 同注18，48-49。
- 29 盧健英（2006）：絕境萌芽——吳興國，228。台北：天下遠見出版。
- 30 梁實秋（1985）：雅舍散文，89。台北：九歌出版社。
- 31 陳淑英（2007，10月13日）：鄧力軍——說不出來的幽默。中國時報，A18版。
- 32 同注1，107。
- 33 同注1，104。
- 34 同注18，184-185。
- 35 同注6，48。
- 36 同注29，154。
- 37 當代傳奇，節目冊歌詞〈水滸108〉、〈身在梁山〉張大春詞、周華健曲簡介。
- 38 當代傳奇，節目冊歌詞〈但凡世間無仁義 人人心中有梁山〉簡介及首頁內容。
- 39 同注29，70。