

走過從前的戲曲藝術（下）

The History of Art of Chinese Traditional Opera (II)

吳嘉陵
Chia-Ling WU
華梵大學人文教育研究中心助理教授

參、戰後民俗藝術與社會的發展

一、以歌仔戲為例來看民俗藝術的彈性生存

四〇年代末期，是台灣歌仔戲的鼎盛時期，台灣職業戲團約有三百至五百團的說法，大部分在戲院演出，而非野台露天表演。¹爾後有劇作家撰寫劇本，排定演員，角色固定，這些改變為內台歌仔戲走向劇院化鋪路，開始有了國家劇團的雛型。

正當歌仔戲逐漸成熟時，劇本成了戲劇發展重要的分水嶺，劇本是傳承的文本，有所依據、詮釋的範例。無劇本的時期，電影、新劇、京劇、北管亂彈、四平戲班等戲劇都是歌仔戲吸收養分的來源，例如以「連鎖劇」的方式，穿插電影場面來代替歌仔戲難以演出的鏡頭，在呂訴上的《台灣電影戲劇史》提及1928年桃園的江雲社歌仔戲團便有人吊鋼索飛上天，為當時少見之演出形式。²故事題材與京劇類似，吸收京劇的唱腔、服裝、排場，再融合民間的草根色彩，³唱腔內容有「七字仔」、「大調」、「倍思仔」、「雜念仔」、「吟詩」等，更添豐富的可看性，筆者在日治時期之藝術活動一文內揭示藝術活動是根植於其他類戲曲，相互影響與交流，無法以單一劇種視其發展，貼近民間的同時，也感染了民間濃厚的色彩。⁴當時李天祿一心將京劇的文武場帶入布袋戲裡，京劇後場的嚴謹以及完整的介頭比北管戲曲更為有力，因此，除了吹介樂器保留北管音樂之型態外，李天祿盡可能加入京劇的風格，這使得亦宛然有了新風貌。⁵李天祿常常探討其父親許金木的華陽台偶戲班沒落的原因，來時時警惕自己，例如農業社會娛樂不多，儘可能拉長演出的時間，對於娛樂少的村民來說是項福利。以電燈照明替代油燈，增加亮度及布景的美觀，這些細節的重視，逐漸地將傳統偶戲團壯大。

就在五十年代，政府推行國語運動，以台語為主的歌仔戲及電視劇受到打壓，電影、電視快節奏的魅力取代了歌仔戲，電影院只須支付基本開銷及版稅、放映師的費用即可，野台部分則改以播放成本低廉的野外電影，以明華園來說，龐大的戲班

往往有親屬關係、綁約問題而無法解散，戲團經營困難，等於一個家族生計困難。迫不得已有些歌仔戲班解散，或是演員跑團演出，這是常有的事，有些歌仔戲由內台戲轉向外台，內台與外台之分，在於戲院內表演稱為「內台」，或是與走江湖的人雜處，在戶外搭台演出的「外台戲」，前者是楊麗花的起家背景，後者則是廖瓊枝的起家背景。內台的演出，擁有許多外台戲沒有的硬體設備，例如燈光設備、觀眾席、精緻的布景等，雖然內台戲團不須承受風吹日曬的野台生活，但是他們要承受的是票房的壓力，一旦票房不佳，解約、繳交賃貸金或是自行吸收虧損等，種種原因都有可能導致歌仔戲劇團經營不善，被迫關閉的命運，這情形同樣也發生在布袋戲團身上，「內台戲的出現表示布袋戲不再只是酬謝神明的宗教活動，這種地方戲曲已經轉變成為另一種民間的娛樂和藝術活動，或者可以說是純粹的商業活動」。⁶至於外台戲團則必須餐風露宿，極為辛苦的生活，社會結構產生變化，觀眾少聚集於廟會前欣賞戲劇，昔日戲迷曾隨戲班演出四處看戲的情形也不再出現。

在六十年代提倡復興中華文化的政策保護下，京劇從而隸屬於國防部，成為國家培訓的劇團，京劇又稱為「國劇」。⁷由於政府及有關單位對京劇的挹注，為台灣京劇奠下了一定的基礎，例如復興劇校、國光劇校等建校。當時京劇也成為一股大陸遷居來台人士思念故鄉的媒介，作家梁實秋在其散文裡提及在台灣時常與妻、友偕同欣賞京劇的演出，⁸梁實秋曾在觀賞《西遊劇》裡的金錢豹劇碼後，寫出京劇細緻的一面，梁實秋是這麼寫道：金錢豹不僅是武戲，而且帶有武術表演的性質，令人心驚的是「摔殼子」，由三張桌子上翻身跳下，在半空中來一個「鷄子翻身」，然後落地。金錢豹右手握著叉，隻手遙遙的、高高的擲去，叉上的銀光閃動，環扣嘩啦嘩啦響，演猴子的適時高高跳起，於騰空中兩手抱住叉頭，仰面摔到地上，做被擲中狀，擲叉、抱叉都要有分寸，間不容髮，這一動作於頃刻中完成，沒有猶豫，沒有準備，迅

速且自然，美妙之至。⁹

這與京劇家吳興國寫出京劇值得人尊敬的一面，是異曲同工之感受，吳興國說：

梨園的後台，分工精細，有條不紊，大衣箱 旗把箱，各司其職，每一位伯伯都可以說出一門學問，每一個細節都可以做出無人取代的境界。

吳興國尊敬後台的檢場，有經驗的檢場，根本不必上場，吳興國說「演《三堂會審》時，蘇三繞場後要找到一個定點下跪，檢場在邊上，將跪墊子一丟，說時遲那時快，就準準地落在蘇三要跪的那一剎，那一點上。」¹⁰

如此精緻的藝術，在七〇年代的台灣社會裡，當時的藝文界瀰漫一股鄉土關懷的熱潮，梨園子弟戲逐漸與社會疏離，反映在京劇演出時，座席沒有新觀眾，只有老觀眾的窘境上。京劇被時代所淹沒，面對消逝的命運，「它一成不變的表演程式成為新觀眾『看不懂』的最大理由。教忠教孝成為『落伍老套』的大帽子。」¹¹吳興國因京劇的沒落，增強自身的使命感，這就是吳興國離開雲門舞集，創辦當代傳奇劇場的原因。

六〇年代歌仔戲也面臨了一股調整轉型的瓶頸。在電視與電影等新興媒體的衝擊下，電視歌仔戲獨佔鰲頭，減少了內台歌仔戲團演出的機會，內台戲團在沒舞台、沒觀眾的情況下紛紛轉型，一些內台演員到外台「打破鑼」兼差演出時有所聞，有些演員走向了廣播歌仔戲，甚至投入台語電影及歌舞團、喪葬演出，在喪禮裡扮成孝女，邊哭邊演唱，替喪家表達內心的哀悼。仍留在歌仔戲團者，則順應戲院節省成本的作法，調整戲碼改以錄音對嘴演出，包括胡撇仔戲、武戲、文戲等，胡撇仔戲的傳說是源自於日本人稱西方歌劇「OPERA」的說法，其演出形式反映著社會底層的生活樣貌，俚俗話語，稀釋歷史故事的成分，增加奇豔亮麗的服飾，加入爵士鼓、電吉他等其他樂器，演唱的歌謠不限國家，國台語、日語、粵語歌等都有，徒具演出形式，少有藝術價值。北管音樂家邱婷描述「中南部有一種劇團，先以錄音對嘴方式演出一段傳統折子戲，接著換演時代劇，更晚，舞台則變成夜總會，由女性成員身著性感服裝輪番上陣大跳豔舞。」¹²據學者曾永義的分析，胡撇仔戲演員通常是新班，少受過嚴謹的坐科訓練，迫於票房壓力，以新奇的噱頭或劇目來吸引觀眾，口唱流行歌曲，演出神怪為主的劇目¹³。有些戲團模仿電視連續劇的形式，連續十天，主角隨著故事的發展易人演出，如乞丐身的薛平貴、出征的薛平貴、年邁的薛平貴，

來增加其可看性。¹⁴

廣播歌仔戲則是以聲音為主的歌仔戲，聽眾不見其扮相、身段、唱腔及念白須要咬字清楚，沿用以往的故事戲碼，常以一人分飾多角色的聲音出場，節省了不少人事開銷，也帶動了廣播歌仔戲的熱潮。六十年代楊麗花加入正聲電台的天馬歌劇團，楊麗花回憶起在廣播歌仔戲時期的趣事：「錄音室唱戲時都坐著，文武場就在身邊，鑼鼓點一響，我才開口唱，手就忍不住比了出去，但每次都人家給擋了回來。」¹⁵因為播出的時段是每日早上十點至十二點，晚間的五點到七點，廣播歌仔戲熱門於家庭用餐時間，楊麗花迅速走紅，不久應聽眾要求走出錄音室，主角現身於人群之前。戲院公演時，觀眾要求超賣站票，沒多久二樓觀眾席坍塌至一樓，這是戲院看戲的坍塌盛況。¹⁶近幾年，娛樂影音型態變化迅速，廣播歌仔戲已消聲匿跡，以內台演出的歌仔戲逐漸被劇院、專業場所所取代。

廖瓊枝老師也有同樣的演出盛況，堪稱為一大傳奇，1968年廖瓊枝老師自組的「新保聲劇團」，在萬華龍山寺戶外搭棚演出，因觀眾反映妨礙居家安寧，台下觀眾起鬨協助下，移位繼續演出陳三五娘，「扛戲棚」事件使得新保聲劇團成為歌仔戲界的傳奇事件。¹⁷

歌仔戲的戲班因為要生存，在競爭之下產生許多光怪陸離的現象，例如「拼場」，有如兩個布袋戲團「棚絞」，兩戲班對場演出，以觀眾人數的多寡決定勝負，廖老師曾演《活埋韓麗美》的戲碼，為求情節緊湊吸引觀眾，把慢節奏的哭調等全刪去，直接跳至活埋韓麗美的高潮情節，韓麗美獲救後，女扮男裝從軍去，又跳接演出《楊家將》裡娘子軍上戰場打仗的戲碼，期望武打場面會吸引人群，如此作法，成功吸引人潮，也失去了戲劇的自主性。作家凌煙的《失聲畫眉》小說是描寫一個沒落歌仔戲班故事，裡面也提到為了拼場，不惜電子花車的招數、紅包場的排場都成了加油添醋的催化劑，作家凌煙惋惜部分歌仔戲班緊貼民間而起，卻無法擺脫民間粗糙文化的一面。

近年來，布袋戲為求轉型與其他表演劇團的合作，積極參與國際偶戲節的活動。（圖10）阿忠布袋戲團是將傳統演出的場所轉至pub，不演傳統故事，改以諷喻時事、插科打諢的模式演出，頗受年輕一代的喜愛。布袋戲也帶動出同人誌文化的流行，布袋戲迷脫離手操控戲偶的形態，成為真人扮演的偶像化身，這活動是號召布袋戲迷發展出的匯聚力量。（圖11）



圖10 亦宛然頭手黃僑偉伸出操作木偶的手勢。



圖11 亦宛然頭手黃僑偉示範對打的戲。

二、後台的真實人生

歌仔戲與民間底層文化緊密的結合反映在前台龍蛇混雜的人群裡，也反映在後台演員共生的生活上，演員們隨團一村一村的過位，猶如蒲公英種子隨地而生，充滿了妥協感，也充滿了強韌的生命力。楊麗花的父母忙著生活與演出，即使一個個孩子出生，仍無暇辦理結婚登記，¹⁸在廟口演出時，戲台的簡陋因地制宜，一塊華麗炫目的舞台布景懸掛著，布景之前是演給大家看的人生，布景之後幾張遮雨掩蓋不住看戲民眾及小孩的探頭探腦，看演員易容上妝，看演員餵奶照顧孩子，看等待上場前演員的各種預備姿態，他們真實的人生，如此吉普賽式，如此赤裸裸。戲台前的舞台是出將入相，戲台後是：

散了戲，棉帳內的一方天地，便是各人更衣、臥榻之處，背後的辛酸血淚，也只有舞台一隅得以宣洩了，連演二天以上時，戲班就會被廟方安排在鄰近空屋、草棚內休憩，往往團員與乞丐共同分享一空間，像是兩個被社會同等看待的族群。¹⁹這類在後台群居的生活，是每個歌仔戲真實生活的寫照，由戲班演員家庭的集合體，木製的櫃子分門別類放置戲服與家常服，班主依家庭成員的多寡用戲箱來區隔，如果後台位置較小，戲箱往牆邊堆高，家庭與家庭之間改以布幔來區隔，雖然只是一塊布幔，還是產生了禁隔作用，拜訪鄰家時，習慣先詢問之，若有人應答才揭幕進入。

戲班過位下一個鄉鎮演出時，漫長的車程，卡車上的演員，夾雜在許多戲箱之間，隨著路況上下顛簸，長期下來的流動生活，將每位團員的適應力與強韌性發揮到極致，也培養出團員自我折衝的能力以及戲團的向心力。戲班的菜往往是三菜一湯，楊麗花與廖瓊枝的傳記裡都如此描寫樸素的飲食，用餐時，有些團會先分好食物的量，供大家帶回與家人吃，²⁰或是邱婷所寫的明華園「所有飯菜像野餐一般，全擺在地上，團員或蹲著吃，或夾了菜找地方站或坐著吃」²¹，吃飯對大家而言，是再簡單不過的事。群居的生活，的確不如一般家庭起居的方便

與舒適。1994年明華園榮膺聯合國教科文組織選為台灣家族代表，獲選理由為：「維持傳統生活，居住自然環境，全家人從事同一行業，歷史悠久及實現夢想。」²²獲選的理由在現代社會裡成為極為珍貴且難得的表徵，也是國際認同的台灣本土文化。

三、歌仔戲的沒落與創新

創新，是藝術轉型的必經之路。如何創？才是學問。既然如此，我們可以看到民俗藝術歷久彌新的生命力，部分的民俗藝術求變，部分的傳統藝術仍舊維持著傳統，求變者順應時代，傳統者認為不應隨波逐流，求變者往往借用「創新」、「新編」而有新的面貌，這新的面貌可能是京劇唱腔與西方交響樂團的搭配，如2007年11月國光劇團與國家交響樂團合作，在國家戲劇院演出的《快雪時晴》（新編京劇），或是同年11月國家戲劇院演出的《梧桐雨》，融合了歌仔戲與京劇戲曲元素，演出唐明皇與楊貴妃亙古不變的愛情劇目。早在1996年的國慶晚會上，「歌仔戲皇帝」之稱的楊麗花與京劇大師郭小莊便以不同劇種合演一齣新編《唐明皇與楊貴妃》，²³這些都是戲劇改革的契機。

有些經典名劇以「改寫」、「改編」手法，換湯不換藥，加些新的時代元素，楊麗花2007年為國家戲劇暨音樂兩廳院二十週年慶重新復出，演出新劇《丹心救主》，新劇目其實就是《狸貓換太子》劇目的化身，劇裡楊麗花挑戰一人分飾三角。在新、舊劇目改編之間，楊麗花有一番體悟與見解，她自述：莎翁名劇《王子復仇記》、音樂劇《貓》等等，我都欣賞過，在欣羨人家的舞台、燈光、音響等硬體設備，思索如何取經的同時，我也曾想過能否把一些張力十足的西方戲劇，改編成歌仔戲？但深思熟慮後，我知道卡著民情不同的因素，再怎樣改編也不會比人家漂亮，更何況，我們自己就有很多好故事可以演，所以，參考借鏡可以，改編就免了。²⁴楊麗花堅持原汁原味的歌仔戲劇，在那傳統的框架下，每個劇團及演員都在尋求新養分，即使是重新

詮釋也有新的企圖。

二十世紀末時，歌仔戲逐漸沒落，無論何種藝術活動都須要觀眾的支持，才能走得長久，甚至有更生的力量。歌仔戲觀眾群的流失，非一朝一夕之事，楊麗花思索到電視歌仔戲，因每集播出時間不長的限制，既要解說劇情又要唱歌仔調，內台戲的鋪陳手法已不適合電視的作業，至於皇帝出巡、官府審案常是稀疏幾人的場面，或是服飾未加考究，不符歷史感，²⁵道具的因陋就簡，再加上劇本的陳舊了無新意，歌仔戲面臨到它有如冠上沉重的「傳統」一詞，便註定在現代化意義下消逝的命運。

廖瓊枝老師分析觀眾群的流失是歌仔戲給人的印象始終是停留在文化層次不高，沒有創新的元素，甚至是農業社會的鄉民俚語，何來藝術性？當然沒有保存的價值。僅百年歷史的歌仔戲，它最初是興起於農業社會農閒時的娛樂與消遣，它是業餘起家，反映的是樸素的農民生活與情感，因此它是常民的、通俗的、富有活力的，結合地方的宗教慶典，成為祭典儀式之一部分，在這理解與認識的基石上，理解到即使是戰後的台灣、戒嚴時期的台灣，富有活力的歌仔戲，不曾停止它的影響力，至今仍在發酵，發展出頗具規模的職業團體，由於與節慶活動的緊密結合，地方上的宗教團體及社群組織出錢出力合辦民俗活動，地方社群因經費的額度、透過神祇或主觀期望點選演出劇碼，某種程度上強化了人們在地的向心力，同時也是圍限住歌仔戲等戲劇的發展。

台語為主的演出戲劇，它將觀眾區分為台語及非台語兩類，年輕學子們當中部分是非台語者，不少是出身於台語家庭卻聽不懂台語，這現象在《台灣民報》（1927）史料第139號 歌仔戲怎樣要禁、第165號 歌仔戲的流弊 文章裡，早已提出歌仔戲當時的困境，「科白使用台灣白話」、「出自下流社會」、「歌詞煽情」等社會不良的觀感，²⁶認為故事取材自民間傳說的舊架構及科白使用台灣話，宜由文化志士提昇至超越方言區分的族群、更精緻的藝術特色裡。²⁷歌仔戲始終有著困境——方言是年輕觀眾聽不懂劇情、望之卻步的障礙。雖然藝術的發展是和社會變遷緊密結合，當這個「社會」的集體結構瓦解，成為「各自為政」的主體化後，無論是哪一類的藝術或戲劇，都必須自我觀照，如果沒有轉型的壓力，社會仍會持有慣見來看歌仔戲，自我反省後所呈現出的文化外貌，才不會形成浮泛又奢華的物化現象。

明華園團長陳勝福曾在1999年地方戲曲比賽裡

評審歌仔戲，提出劇本的陳舊、無新意是歌仔戲沒落的象徵之一。他分析地方戲曲比賽十組團隊的評比裡，有六團演出陸文龍，三組團演出狸貓換太子（宋宮秘史），劇本及導戲者明顯抄襲大陸劇，演出的形式大同小異，忽略了觀眾的心聲，照本宣科成了延續傳統的名詞。楊麗花則以電視歌仔戲來說明，為求兼顧收視率與人氣的效應，歌仔戲的題材鎖定在本省籍主婦族群與口味上，除通俗小說外，多圍繞在姑嫂不合、婆媳失歡、才子佳人舊有的窠臼之上，歌仔戲的劇本開始以收視率為標竿時，這對歌仔戲長遠經營來說不是一件好事。在台北市文化局委託中華民俗藝術基金會的調查報告裡說明，一些民俗表演團體：多擁有固定舞者、教師、練習場地，以及較多的演出及比賽機會，並多方結合社區資源，推動公益事業，此種因都市化形成的趨勢，固可促進民族舞蹈走向專業、精緻，但亦失去其孕育於鄉土的文化基因，容易流為「廟堂藝術」而枯萎，這是值得注意的。²⁸

民俗藝術不應失去來自民間的特有活力，這看法與明華園團長陳勝福所言相同。

不只是歌仔戲團呈現面臨沒落的疲態，布袋戲團除了酬神戲、答謝還願戲為主，另謀出路者甚多，例如台北市的景春堂演師林金鍊，早在九十年代便在道教裡修道，改跳鍾馗，為人除煞消災，華洲園團長林振森讓子女赴大陸增加學習皮影戲，²⁹即使是酬神戲也多徒具形式，少人在廟會前觀賞整齣戲。

就在歌仔戲須要注入新生命的時刻，楊麗花在1981年以《漁孃》一齣戲登上國父紀念館公演，開始了劇場歌仔戲的時代，歌仔戲在現代劇場裡有了新的著根，《漁孃》男主角占罕，是番邦裡扶養長大的漢人，一心為漢人效力卻遭誤會下毒身亡，劇情的曲折，內心戲的情緒極為複雜，偌大的舞台要凸顯主角的戲分，唯有將布景簡化，才能突顯演員的技藝。廖瓊枝老師將其情感投射，在改編及自創劇本上，手稿收錄在《牡丹花開》一書裡，收錄的劇本有《寒月》、《黑姑娘》、《三娘教子》、《白兔記·井邊會》等，《寒月》一劇是天子洪文與臣子之女康燕兒的愛情故事，康燕兒雖貴為康府千金，卻是後母的眼中釘，這不幸的際遇猶如廖瓊枝老師現實生活的化身，陰錯陽差的姻緣使她嫁給世子洪武，又面臨珠胎暗結的事實，藉由洪文口說：「鴛鴦美夢被拍碎，進退兩難如針擱」投射出自己曾有的困頓人生。



圖12 明華園小生孫翠鳳示範跨門而入。 圖13 明華園小生孫翠鳳示範開門之勢。 圖14 明華園小生孫翠鳳示範基本功。

廖瓊枝老師的感情觀正是洪文所言「海枯石爛永不變，我今生卜恰汝平步相連。」，即使「春殘夢斷」，即使「萬事由天不由人」³⁰，之於自己的人生，她接受命運的安排，之於歌仔戲，卻是她一生相隨不悔的決定，歌仔戲安慰了她，也安慰了台灣早期社會裡無數孤女、養女寄人籬下的悲情情懷，是現代年輕的學生所無法體認到的人生困境。

廖瓊枝老師也曾嘗試走出自己的悲情人生，期望台灣孩童多認識歌仔戲的文化，因而改編了西方童話《灰姑娘》，以兒童劇形式編成《黑姑娘》一劇，黑姑娘（朱麗絲）並非膚色黑，而是起火煮飯偎灶邊，使得苦命的朱麗絲臉時常蒙上炭黑，人稱「黑姑娘」，狼狽的外表下有著灰姑娘的際遇，除卻炭黑後，善良的心以及美麗的容貌讓王子一見傾心，黑姑娘和《寒月》的康燕兒同樣有著苦不堪言的處境，不同於《寒月》的是黑姑娘與王子「心心相印永相連」，是個皆大歡喜的結局，典型的童話故事。

1986年國家戲劇院成立之後，許多專業劇場紛紛出現，如新舞台、城市舞台等地，歌仔戲團尚有八十團，供不應求，這是供需失衡的現象之一，2001年台北市傳統藝術的調查研究，顯示目前在台北市演出的歌仔戲團約二十六團，其中五團面臨生計的壓力，相較於五十年代台灣歌仔戲的全盛時期，職業歌仔戲團近三百至五百團，便有十四戲院提供演出的機會，劇場數多有助於活絡歌仔戲的發展，在現在粥少僧多的情形下，產生了排擠效應，單以演出為生是少見的，劇團往往要申請補助、與政府單位協辦大型藝文活動，才能找到演出的機會。陳勝福認為另一類的轉型趨勢是為贏得學術界對於歌仔戲的價值認同，以便獲得在專業劇場演出的機會，不僅風格趨於一致，也流失了歌仔戲原本的觀眾，轉型的時刻「作為藝術、精緻文化的自主與創造精神喪失殆盡，這是文化發展最大的隱憂」。³¹ 歌仔戲應保有原本就源自於民間的生命力，這生命力在民間文化發展的過程裡，是激盪文化的能量。以布袋戲來說，掌中布偶的微型藝術特質，

使得它在各地隨地演出都十分便利，適合小眾隨時欣賞，在劇場空間裡往往不見布袋戲的演出其來有自，現今布袋戲人才的流失，也是值得大家關注的困境。

電視歌仔戲時期，為求視覺的完美，重視道具的寫實與歷史感，這認真考證的精神，感染了內台歌仔戲，逐漸重視布景、配件的時代感，³² 電視歌仔戲不僅向武俠電影借鏡，也將戲中的文生、武生的界限打破，文才同時也可以是武才，薛平貴策馬征戰的場面，遠赴外景作業加上演員們勤學馬術，營造戰場上壯闊的場面。在抒情遣懷部分，電視劇為加強劇情的節奏，減少冗長的哭調，改編新曲調，配上新唱腔，劇本的對白，著重於「文雅精簡」，³³ 考量到不同的舞台歌仔戲就要有不同的表演形式。表演家樊曼儂曾表示歌仔戲雖然是以歌仔調為特色，但為合乎現代社會快速的生活節奏，以說代唱是可以加速戲劇的鋪陳，³⁴ 以傳統的《劉全進瓜》一劇碼來說，劉全一出場自我介紹之餘，解說故事大綱，接著其妻上場又說又唱道出故事緣由，這過程已用掉半小時的時間，明華園將「劉全進瓜」在以說代唱的基礎上更加精緻、簡化，目的是讓觀眾能快速地掌握劇情之精髓。（圖12、13）《劉全進瓜》一劇改良如下：

劉全在籠套的襯烘下出場，唱段他放榜前焦慮的心情，等到知道落榜時，舞台上半邊的燈光暗下，觀眾的目光緊接著就被引領到另一邊舞台的妻子，正邊紡紗邊唱著盼夫得中歸來，尾聲時，燈光再打在劉全身上，即表示他已回到家和妻子團聚了。³⁵ 全程約六分鐘，將歌仔戲裡意到言傳的寫意精神發揮極致。同時在新劇演出時，團員會參入觀眾席觀察觀眾的反應，做為修改劇本時的參考。這與廖瓊枝老師早期戲班裡演出《活埋韓麗美》戲碼，為求吸引觀眾，情節緊縮、直接跳至活埋韓麗美荒誕不經的戲碼是截然不同，那是短線操作的效應，失去了歌仔戲劇原有的自主性。「以說代唱」的改良是在不失其原汁原味的情况下，歌仔戲仍可以娛樂觀眾，同時邁向精緻化的目標前進。

樂界學者林谷芳曾指出廖瓊枝老師詮釋苦旦，超越其他劇團苦旦成功之處，在於「由歌入曲」的唱功。歌仔是「說中帶唱、唱中帶說」的說唱形式，其唱詞常見有七言四句或是七字仔，四句一段押韻腳，隨著樂曲的演奏，廖老師「由歌入曲」的特質是指將民俗樂曲以音樂性來鋪陳歌曲的美感，在婉轉動人之餘，「有了空間可以做深刻的表達」，廖瓊枝的次子廖文庭形容十分貼切「母親那自然悠遊音律間的唱工與獨特而帶著感傷的歌韻，和優雅細膩擬真的做工身段更成了我涵養戲劇欣賞喜好的啟蒙。」一般歌仔戲劇團忽略音樂的重要性，直述性地一字一字逐唱，流露出歌仔戲的俗民性格，無法精緻化。林谷芳進一步地指出精緻化的指標是「一個藝術系統往完整，自圓融方向發展的內在需求，從社會角度來看，它反映了社會對此本土劇種的殷切期待。」³⁶ 廖瓊枝老師有心將歌仔戲提昇其藝術價值，劇本、音樂、身段是歌仔戲三要素，尤其劇本是歌仔戲的靈魂所在，在廖瓊枝老師的《黑姑娘》劇本裡，有了現代用語及通俗日本語，使其更有時代感，更能夠引人入勝。

現今的明華園屢創新績之處，在於帶給觀眾耳目一新的民俗藝術，期望觀眾認同歌仔戲，進而成為歌仔戲的支持者，2007年明華園在永和中正河濱公園演出《超炫白蛇傳》劇碼時，克服了野台戲場地的局限，營造觀賞者出身歷其境的感受，包括420吋的螢幕現場轉播、樂團裡有國樂與打擊樂的合作，加入電影換鏡的手法，舞台迅速換化為金山寺，消防水車提供四百噸大水，重現白蛇傳裡白素貞施法水淹金山寺的場面，這些創新的手法，³⁷ 每年端午都吸引上萬觀眾前來參與盛事。（圖14）

肆、民俗藝術走進現代

民俗藝術走入國際以後，自國際表演藝術界的熱烈迴響得知：民俗藝術有如是台灣生命力的化身，國外人士認為這些戲曲演員可以和他們國家的歌劇家相酌，表演的內涵有種感人的力量。就演出形式來說，野台的戲曲走上舞台演出，退去些許民俗節慶的附加價值，開放了一連串戲曲藝術的改良與精緻化，昔日學戲的大都有不得已的苦衷，如今，民俗藝術成立了許多專業學校，坊間有興趣者紛紛投入戲曲藝術行列，昔日人稱的戲子，如今是傳統技藝師的正名。

民俗藝術結合地方上的宗教慶典，充滿了濃

厚的鄉土關懷，於今來看，仍是節慶活動裡不可或缺的代名詞，有著人親土親的熱情，加上民俗的質樸，表演形式的靈活，因此歷久不衰。

現今民俗藝術仍面臨著種種的困境，劇團的縮減，常出現團員跑團，劇團在量化數據上有膨脹的現象、學習方式仍舊沿襲著口傳心授，劇團的宣傳行銷及行政人員專業度的不足，陳腔的劇本等弊病，我們有更深的期許，期許民俗藝術更上層樓。以歌仔戲來說，已由節慶歌仔戲、電視歌仔戲及劇院歌仔戲三類的表演形式，取代舊時的野台、內台歌仔戲的分類法，演員有職業及業餘兩類，歌仔戲已跳脫地方性的業餘團體，藉由戲劇演出成為專業的社群組織，九十年代以後，歌仔戲紛紛躍上國際舞台，它由節慶活動的代名詞成為台灣本土藝術的代名詞，由野台戲轉變成藝術下鄉的規模，同樣是下鄉，意義卻大不同。歷經社會的變遷與起伏後，當初是歌仔戲茁壯的養分已逐漸轉化消失，有如剝盡層層斑駁的油漆後，才能顯現這物件美麗且樸實的本質，這本質就是藝術。

不必擔憂民俗藝術戲種特點的消失，分類法的消融過程，即代表民俗藝術更生力量的開端，回視民俗藝術草創時期的開拓性，於今來看，有著濃郁的在地特質以及單純的熱情。各劇種相互吸收的能量，便是台灣殖民性格下的「文化共同體」，那才是真正超越方言、族群界限的動力。

傳統藝術給新一代的學子注入了新生命，這些藝文界大師的成就與人格典範走進校園，讓學生窺見傳統文化更開闊的視野，人物典範裡窺見一個時代的磨難，姓名成了一門藝術的代名詞。這股重視藝術文化活動的風氣，對於藝術家本身或是舉辦藝術活動的學校單位來說，藝術家及學校在策展活動之餘，接收了學生的反應與迴響，藝術家有了反芻、思考自己定位的機會，同時傳統也藉由學生擴散其藝術能量。

傳統文化的累積，民間藝術是經得起時間的洗滌，只擔憂新世代學生不肯用心體會民俗傳統藝術的深厚性，坐視傳統藝術迷年齡層逐漸的老化，傳統表演藝術家責無旁貸投入現代的教學，期望新世代的學子能藉由大師們的指引，來到表演 / 講座的現場，與藝術家面對面交流，領略藝術之美，那份感受是立體的、直接的、熱血的，鼓舞了表演者的同時，也鼓舞了大眾。

（本文圖片提供：吳嘉陵）

■注釋

- 1 曾永義，67。
- 2 呂訴上（1961），《台灣電影戲劇史》，5，台北：銀華出版。
- 3 吳富隆，102-103。
- 4 吳富隆，100。
- 5 曾前堂，114。
- 6 曾前堂，121。
- 7 盧麗英，118，及中華民國藝術基金會，49。
- 8 梁實秋，88。
- 9 梁實秋，89-90。
- 10 盧麗英，147。
- 11 盧麗英，104。
- 12 邱坤良（1995），《明華園》，70，台北：遠流出版社。
- 13 曾永義，66-67。
- 14 紀馨玲，135。
- 15 林美慧，69。
- 16 林美慧，103。
- 17 紀馨玲，198-199。
- 18 林美慧，21。
- 19 邱坤良，26。
- 20 林美慧，60-63。
- 21 邱坤良，50。
- 22 邱坤良，138。
- 23 林美慧，250。
- 24 林美慧，252。
- 25 林美慧，148。
- 26 曾永義，62。
- 27 吳富隆，110。
- 28 中華民國藝術基金會，45。
- 29 中華民國藝術委員會，48。
- 30 蔡欣欣，94-103。
- 31 李亦園（1992），《文化的圖像：文化發展的人類學探討》，31，台北：允晨文化出版。
- 32 林美慧，168-169。
- 33 林美慧，158-164。
- 34 邱坤良，93。

- 35 邱坤良，110。
- 36 蔡欣欣，48-70。
- 37 顏玉龍（2007，6月19日），《明華園永耀金山》，《中國時報》，A8版。

■參考文獻

- 中華民國藝術基金會（1991），《台北市傳統藝術及民俗文化資源調查研究成果報告書》，台北：台北市文化局出版。
- 華梵大學（2006），《教學卓越計畫95學年度，覺之教育發展計畫》，台北：華梵大學。
- 華梵大學（2006），《教學卓越計畫95學年度，成果報告書》，台北：華梵大學。
- 紀馨玲（1999），《塵埃》，淡水牡丹，台北：時報出版。
- 蔡欣欣（2004），《牡丹花開，塵埃七十風華》，台北：臺灣校歌仔戲文教基金會。
- 呂訴上（1961），《台灣電影戲劇史》，台北：銀華出版。
- 曾永義（1998），《台灣歌仔戲的源流與變遷》，台北：聯經出版。
- 孫邦正（1984），《教育概論》，台北：台灣商務印書館。
- 邱坤良（2007），《移動觀點：藝術、空間、生活戲劇》，台北：九歌出版社。
- 盧麗英（2006），《絕境萌芽——吳興國》，台北：天下遠見出版。
- 林美慧（2007），《歌仔戲皇帝——楊麗花》，台北：時報出版社。
- 邱坤良（1995），《明華園》，台北：遠流出版社。
- 曾前堂（1991），《戲夢人生：李天祿回憶錄》，台北：遠流出版。
- 梁實秋（1985），《雅舍雜文》，台北：九歌出版社。
- 李亦園（1992），《文化的圖像：文化發展的人類學探討》，台北：允晨文化出版。
- 吳富隆（2002），《日治時期之藝術運動：收錄至吳聲益》，新竹文獻，新竹：新竹縣文化基金會。
- 當代傳奇劇場（2007），《水滸108》，台北：當代傳奇劇場出版。
- 相聲瓦舍（2007），《借問芳，教授》，台北：相聲瓦舍出版。
- 相聲瓦舍（2007），《那力軍》，台北：相聲瓦舍出版。
- 加附龍（1981），《水滸傳》，台北：文叢書局出版。
- 陳淑英（2007，10月13日），《那力軍——說不出來的幽默》，《中國時報》，A18版。
- 顏玉龍（2007，6月19日），《明華園永耀金山》，《中國時報》，A8版。

歡迎中小學美術老師一展身手 2009年「全國中小學美術教育家聯展」

- 即日起收件
為鼓勵全國學校美術教師之研究與創作，並提高美術教育教學水準，特舉辦本雙年展活動，以持續關注當代美術教育發展現況，藉以帶動提昇國內美術教學研究創新之風氣與水準。
- 推薦：歡迎中小學校推薦具有中華民國國籍身分者（限個人），任職於國小、國中或高中職公私立學校之美術類編制內專任教師。
- 參展：主辦單位於受理推薦並召開遴選會議經遴選通過後，由主辦單位發函邀請被推薦之美術教師送原作參展。
- 作品：類別媒材不拘，近二年個人創作作品，例如：水彩、油畫、墨彩、書法、膠彩、版畫、設計、雕塑、複合媒材等美術創作品。
- 詳細實施簡章及推薦申請表格請逕至本館臺灣藝術教育網<http://ed.arte.gov.tw>下載，洽詢電話：02-23110574轉140。
- 指導單位：教育部
- 主辦單位：國立臺灣藝術教育館
- 協辦單位：中華民國兒童美術教育學會、各縣市政府教育局（處）