



表演藝術

專題企劃：賴育宏
企劃執行：蔡郁清、莊馨怡
楊千慧、高靜玲
賴育宏、卓陳銓

台灣的歌劇—歌仔戲

不一樣的舞台—訪葉青
傳統組織VS現代化管理

人物專訪—王榮裕

劇場給人的力量

劇場人生

果陀劇場、屏風表演班報導

舞在台灣的天空

生之曼陀羅

鄭淑敏、鍾耀光談表演藝術

訪金士傑 臨界點劇象錄

台灣的歌劇—歌仔戲

台灣的歌劇—歌仔戲



編輯—薛榜鑫
執筆—莊馨怡

在歌中，在舞中—讓我們細說從頭

在台灣流行過的戲，林林總總，誰也說不清。但論起淵源，四百年來，唯一在本土孕育成長的只有「歌仔戲」……但對大部分的人來說，它卻是一個既熟悉又陌生的領域，甚至有些因認識不深而有誤解與排斥、輕視，著實令人遺憾。任何戲曲都有它的源流與傳統，卻也是無法自隔脫離這個大環境，自然地會隨著社會變遷而有不同的風貌與改變～～～且拋開一切既有的成見，

隨我們一同來認識這個生於斯、長於斯、落沒於斯、又重生於斯的朋友——歌仔戲！

—源起—

讓我們將時光倒流，回到從前早期農業社會，看看它是怎麼來的吧！

明末清初，隨著移民，盛行於閩南漳州一帶的民間小調「錦歌」和鄉土小戲「車鼓」也流入台灣各地，而在宜蘭一帶，愛唱歌的人特別多，約距今一百多年前，有來自閩南的藝人，如貓仔

源、陳高犁……更開班授徒，教出如歐來助、陳阿和、流氓帥……等出色的弟子，其中歐來助即宜蘭縣志及台灣省通誌中的「歌仔助」，被認為是歌仔戲的鼻祖，於是由原來錦歌的基礎上漸漸轉變為更動聽活潑而適合演唱故事，形成「本地歌仔」，民國初年，歌仔戲稍具雛形，於迎神時沿街表演，俗稱「落地掃」，後來進一步發展由平地走上舞台，劇情由散齣轉為全本戲……「老歌仔戲」在宜蘭宣告成立。

一發展一

話說「老歌仔戲」雖已有曲折複雜、故事情節之大戲雜型，但未脫離鄉土醜扮階段，算介於小戲與大戲間之過渡期，發展期間，吸收了許多已流傳在台灣的各種大戲，如亂彈、四平、南管……等的妝扮、身段、對白、音樂來壯大本身，又融合了各種民歌，戲曲音樂，後又由子弟班



▲皇民化運動，企圖以日本文化改造台灣文化。

而轉為職業劇團，由鄉下野台進入城市戲館，因此發展為較完備的劇種，漸呈現新的面目，約於民國二十年代間，奠定正統歌仔戲音樂的基礎。但中日戰爭爆發後，日本推行「皇民化運動」，禁止台灣傳統戲劇，但歌仔戲仍以無限的韌力輾轉生存，後來日本統治者只好准許，但歌仔戲卻被迫改型演出，加入「皇民化」及色情毒素，光復後，歌仔戲蓬勃發展，十餘年間，可說是歌仔戲的黃金時代，全台歌仔戲團在五百團以上，但其中亦產生了一些變化，之一為新一代演員並未受過嚴格科班訓練，只好以新鮮刺激的內容來吸引大家，如「亡魂怪俠」等神怪劇都出現了。變

化之二是，「都馬調」的加入，是因閩南「都馬劇團」留台而造成之影響，從因「七字調」、「都馬調」便成為歌仔戲中並列之兩大曲調。民五十年代，歌仔戲面臨重大轉型，電子媒體興盛、社會娛樂多元化多選擇，歌仔劇團面臨營運問題，轉型為大型歌戲，強化演出效果或走入廣播、電影、電視，民六十年代，

是電視歌仔戲的全勝時期。但隨著社會不斷地變化，歌仔戲走入另一種多元化的表現空間，卻也面臨了更多現實的危機與等待解決的問題等待突破……。

一現況一

六十年代之後，大部分歌仔戲團就回歸到傳統野台戲的方式，現在能看到的就是宜蘭地區老歌仔戲、野台歌仔戲和電視歌仔戲三種而已了。

老歌仔戲即本歌仔，以原始「歌仔陣」、「醜扮歌仔戲」為主，只有宜蘭地區保存了這種風格的劇團，但因演出者年齡均相當大了，仍不斷在凋謝中。

野台歌仔戲，目前仍存在兩、三百個，但除「明華園」、「新和興」……等講究排場、精緻，且從小舞台躍上大舞台而吸引不少觀眾外，其餘的大部分都在廟會中擔任酬神任務，難以提升品質。

電視歌仔戲，是大家較熟悉的部分，風光一時又沈寂一時，起起落落，但因受鏡頭、時間、表現方式的限制，許多傳統唱工，身段無法完全發揮，有人批評破壞傳統，卻也有人贊同其隨社會改變與推廣歌戲的功效。

「在中國人看來，人生無異是戲劇，世界就無異是劇場。所以『主角、配角』、『開場、冷場、收場』、『英俊小生』、『粉墨登場』、『荒腔走板』等等戲曲用語，便成了生活用語。可見戲曲與我們的生活密切不可分。」——摘錄自曾永義的「精緻歌仔戲：從舞台走到國家劇院」

歌仔戲本身的歷史也如同一齣戲般，有著轉折起伏，隨著社會的需要，靠著有心人士的經營，在傳統中求新，在適應潮流與保存原味中取得大家能接受的平衡點，便是現有的劇團追求的目標。如同曾永義先生所說的「輾轉於江湖廟口，瞭望新路」……

在八十年代的這段時間，許多堅持傳統使命感的歌仔戲團漸漸「多年媳婦熬成婆」，野台歌仔戲又再度走入舞台殿堂，在創新求變的「精緻化」過程中，又看到歌仔戲的另一個春天。

明華園歌仔戲團的注重舞台效果，重視導演地位進而綜合創新劇場整體表現，使歌戲內台淪落江湖十年後，再度步入設備當

時最完善的藝術劇場—國父紀念館，引起廣大迴響。之後，員林「新和興」也在王生善教授編劇，許婷雅女士編曲，聶光炎教授燈光設計，諸位專家群策群力之下，在國公紀念館公演「白蛇傳」和「媽祖傳」，亦獲很高的評價。此後明華園和新和興年年都有進入社教館和國家劇院的紀錄。民國八十年歌仔戲前輩劉鐘元先生的河洛歌仔戲團也在國家劇院演出「曲判記」，翌年則有「天鵝宴」，「河洛」的演出大部分以諷刺喜劇的描述手法，且有許多創新之處，如由國樂團來伴奏，創造重唱形式等。

另外宜蘭縣成立第一個公立歌仔戲團—蘭陽歌仔戲團，培養新一代演員，推陳出新且盡力於傳承任務上。還有薪傳獎得獎人廖瓊枝的「薪傳歌仔戲團」，傳承了歌仔戲古典之美……將歌仔戲去蕪存菁，增添新意走上台面的作法，再度吸引廣大觀眾的眼光與欣賞。在有識有心人士的努力之下，指出一條「精緻化」的明路。

但除了以上之外，社會中大部分的歌仔戲團所面對的問題仍存在，因他們最重要的演出場合及型式，仍是傳統的廟會、野台搭棚、一棚一棚地計價收入，營運好壞攸關其生計與演出意願，目前的野台營運，因社會娛樂的增多，顯著地每下愈況，戲路減少，戲金「歹價」，班底流失……問題重重環繞。有些演員甚至了生活兼差作副業，劇團亦穿插現代流行歌曲或熱情豔舞變質的表演，原味盡失，更造成一些民眾對其的輕視、反感、令關心歌仔戲的人深感無奈與痛心。野台戲

的生計、營運實需賴其本身的改變、政府的適當補助與觀眾的支持，才能走出其一片不一樣的天空。

走在紅塵俗世間—漫談歌仔戲 Ecology

演員 V.S 社會～～

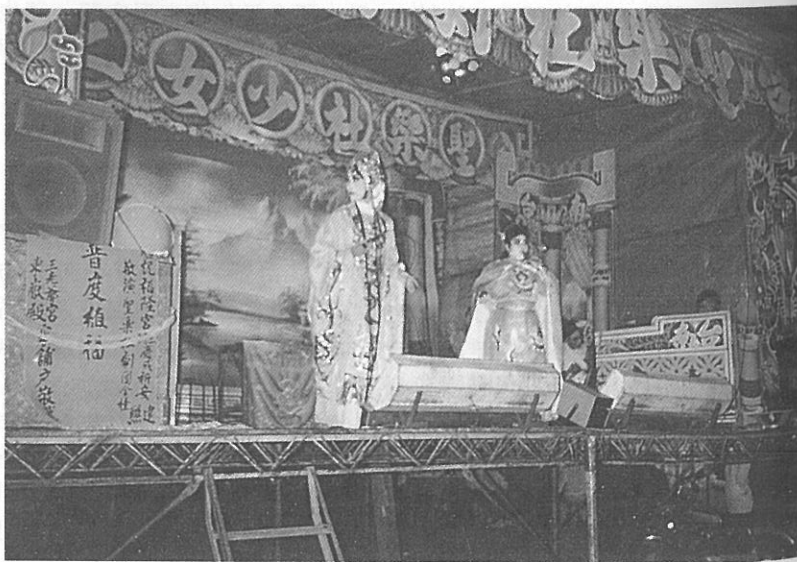
舞台上，全心地投入，幻化入歷史故事、變身於各種角色中；舞台下，即興式的日子，社

會地位不高及游牧式的生活～～歌仔戲藝人的世界是如何的？對我們彷彿是謎般。

歌仔戲中亦分生、旦、丑、於老歌仔戲時代，如「落地掃」時，演員全為男性，旦角帶假髮、頭花並略施脂粉，但漸漸地，現在著名的小生幾乎都是女生裝扮，當時演員通常只有兩、三位，後因歌仔戲人物漸趨複雜，自然衍生於出更多角色。



▲「明華園歌仔戲團」是台灣首屈一指的歌仔戲團



▲因為社會環境的變遷，歌仔戲團已逐漸變質

三：

年代
歌仔
主一
結婚
主陳
家的
世界



▲台
三

充虞
改善
子諒
就原

前甚
戲明
此化

社
選擇
再
則
多
困
戲

歌仔戲演員的來源大略有三：

(一)來自戲劇世家：台灣七十年代進入工業化時代之前，這是歌仔戲演員的主要來源，有些團主一夫多妻，更以要主要女演員結婚來穩定組織，如明華園前團主陳明吉先生即為典型。戲劇世家的孩子受父母影響而步入戲劇世界亦不少，如楊麗花即是。



▲台灣光復初期，歌仔戲演員多來自戲劇世家

(二)來自窮苦人家：班主為擴充劇團規模，常用此舉，不但可改善窮苦人家計，還可教得孩子謀生餬口的技能，因此父母也就願意送子女去學戲。

(三)來自戲迷：一九六〇年前，歌仔戲非常普及，有些戲迷甚至跟著戲班到處跑，跟著學戲，就跟著入團成為其中一員，明華園的創辦人陳明吉先生就是此例。

但自社會經濟狀況改善後，社會多元化進步，年輕人有機會選擇自己的行業，藝人子女不須再步父母後塵，而窮苦人家子女則因可選擇到工廠、公司去賺更多錢而不再以入戲團為解決生活困境之道。演員久缺，即是歌仔戲沒落的一大原因。

角色反串的趣味：
男扮女，女飾男，變變變……

台灣歌仔戲團有個有趣的現象，較有名的小生幾乎都是女角反串，如楊麗花、葉青、黃香蓮、陳亞蘭、孫翠鳳……，難道是歌仔戲的「傳統」嗎？其實不然，且讓我們來看看這演變的過程——

(一)早期歌仔戲，由於清初時，人們擔心女子演戲的影響，梨園子弟清一色為男性，歌仔戲沿襲傳統，又加入宗教因素，認為女子月事不潔、污蔑神明，於是所有演員為男性，且角由男性反串。

(二)後來因為社會漸漸開放，風氣較為自由於是漸准女性演員加入，但為女性扮女性，男性扮男性。

(三)轉變到女性扮生角時大受歡迎，漸轉成由女演員包辦主要旦角、生角。

這種反串的過程與社會觀眾的反應有很密切且有趣的關係，早期由男人醜扮的「老歌仔戲」，演起來極輕浮，尤其生、旦往台下送秋波時，常使台下一些未婚少女芳心暗動，私下和台上戲子談感情，最後背離家庭一起「私奔」，或以不太好的結局收場，造成一些社會問題，於是當時就常有「婊子無情，戲子無義」的警語。

後來漸轉變為女孩子扮生角，又有一種有趣的現象，在早些年，電視觀眾對螢幕偶像感情較含蓄，反串小生，女觀眾明知是女的，又忍不住在她身上假設各種遐想，除此以外更可正大光明的喜歡她，而不必背負任何傳統道德責任，因此在歌仔戲發展



▲男裝的葉青，英氣煥發。

史上，女扮男裝的小生較旦角受歡迎，此知名小生就多了許多。

從前有戲迷因喜愛跟著劇團到處跑，現在亦有影友會等組織支持某些演員，與平常青少年迷偶像歌手明星的情況相似，死忠與喜愛歌仔戲的觀眾仍常能在劇團演出時給予熱烈支持，可見只要戲劇本身不斷進步，不畫地自限，觀眾是不會走開的。

謝幕後的定位：

過去台灣民間認為最劣等職業一下九流，其中有一即為戲子，「婊子無情，戲子無義」、「以前在演戲的地方，各戶長都要吩咐家人，當心看守家物」……種種偏見可見其在以前社會地位之低下，因此常造成同級通婚，活在自己世界中的狀況。

歌仔戲演員的生活如同遊牧民族一般，東奔西走，那裡有戲唱，就往那兒去，坐卡車、攜配

備、睡舞台……在台前風風光光，才子佳人、粉墨光鮮之後，是艱辛困苦的奔忙，如今雖有些劇團情況改善，租得起旅館、坐得起遊覽車了，但除了電視歌仔戲外，一般的野台生活仍是四處遊走，為生活、娛樂而奔波著。

但由於社會多元化的發展之下，演員的地位漸漸提升，尤其處於成功的劇團，更容易成為偶像之類的，而一般而言，社會階級區分較不明顯，亦不限於同級通婚的限制，而更有選擇性，更自由了。

新新人類與歌仔戲：

最早嘗試開班訓練演員的是雲林麥寮拱樂社，當時除了教授身段，唱腔外尚有戲劇理論的科目。這個歌仔戲補習班後來因劇團資金不足而解散，而演員的來源一直是歌仔戲面臨的首要問題。

目前，大部分的演員來源多半由劇團各自招募人才培養，但受制於劇團規模不一，培養出的團員素質亦良莠不齊。民國八十年之後，歌仔戲日益受到重視，戲曲演員的培養工作也在有心人的推動下展開，知名劇團的配合及資深演員的熱心參與，吸引了年輕的一代加入歌仔戲的行列。



▲歌仔戲研習營可吸引更多的人加入歌仔戲的行列。

這些年輕人參與歌仔戲的管道可分為以下五類：

(一)公立劇團：如蘭陽歌仔戲團為宜蘭縣政府出資興辦。

(二)正式教育：甫於民國八十

二年九月正式招生的國立復興劇校歌仔戲科被各界寄予厚望。此外，明華園亦計畫成立傳統戲曲藝術學校。

(三)民間劇團之補習班：如台視、華視、河洛、明華園等劇團皆曾有歌仔戲訓練班之開設，通常這也是民間劇團招募、培訓演員的方式，但反應及成效往往取決於劇團的規模、知名度及師資等等。

(四)學校社團：如台灣大學、交通大學、國立台北師範學院等校成立的歌仔戲社、宜蘭高商及吳沙國中等一些學校亦有歌仔戲教學。

(五)民間社團舉辦之研習營：如救國團暑期活動，縣市文化中心的研習營，南方文教基金會，鄉城文教基金會等。



▲歌仔戲亟待新血的注入。

基本上，這些參與歌仔戲的新新人類們多半具備以下特徵：對歌仔戲有強烈的喜好及一定程度的理解並對其未來有一套屬於自己的觀點及抱負，他們一方面是未來的好演員，另一方面也是絕佳的觀眾，新新人類們的加入為歌仔戲添注了新的生命。

不過，傳統「父母無聲勢，送子去做戲」的陰影仍然或多或少對嚮往歌仔戲的新新人類們帶來某種程度的壓力，儘管在如此開放的社會風氣之下，大部分的新新爸媽們最多只能忍受到「上臺玩票」的程度，真想投身歌仔戲並以此為業，恐怕要想不引起「新新家庭革命」也難！

雖然新新人類們滿懷熱情地投身歌仔戲的行列，但；劇校、研習班可以培養的是演員而不是觀眾，久而久之，觀眾的流失問題將使新一代演員的未來出路及生活均不甚樂觀，似乎，在年輕人的熱情背後仍有些問題亟待克服。當然，我們寧可抱持樂觀的態度，畢竟只有精緻、嚴謹、深刻的好戲才能吸引觀眾，而以新新人類們素質之高及對曲藝之執著和理念，還怕他們唱不出好戲嗎？

傳統組織 VS 現代化管理

一齣戲，要完完整整地呈現在觀眾面前，不可能只靠演員的唱腔身段，是集合了眾人之努力的結晶。一個劇團要生存發展下去，也不是只靠著戲好，而仍需經營打點，研發改善的負責人。

早期歌仔戲常由家族經營，其向心力強韌，不易有演員脫班問題，且易共同渡過蕭條時期。而傳統歌仔戲班管理的方向通常是集權式，即團主主導一切，班長只負責找場地、顧客，而且傳統的負責人大部分都要上台演，又每件事都要腦筋，根本不可能有時間來思考要如何推動自己的刻團，結果通常就是走一步算一步，無法有長足的進步，此亦為歌仔戲傳統弊病之一。

大步邁向現代管理：

現代社會中，什麼都需「管理」，歌仔戲也不例外，明華園的傳統家族組織融合現代化管理就是一個成功的例子，陳勝福先生的管理理念使明華園的聲譽與日俱增。由此可知，現在的劇團，不可能再停留在那種隨意，集權的團長打包一切的時代，而是要建立起其基本組織，學習利用社會資源，如大眾傳播媒體等來推廣觀眾群；要學習如何處理財務危機，精確成本收入概念；學習向外吸收，不斷成長，與其它團體接觸，並改善本身，以精準的排練、精緻的劇情呈現優良的戲劇效果……才能改善劇團的營運。

在過去，強調演員個人的即興表演，編導地位並不受重視，排演亦毫無意義。由於無方向可循，有時容易流於沈悶單調，從內台歌仔戲，如拱樂社開始，漸



重視劇本，此後編導地位漸漸提升，到電視歌仔戲和目前的大型歌仔戲劇，劇本的好壞，導演的功力及事前有否充份的排練便成了一齣戲是否成功的決定因素。

但一般野台戲營運狀況不見得都很理想，無戲即無錢的日子一天天挨，其與宗教活動息息相關，有廟會才有演出機會，因此有「大小月」之分，每年一、

二、三、八月是大月演出場次較多，而十二月、閏月則劇團幾乎停擺，藝人沒辦法就只好去兼差等，因不能專業地演出，表現當然大打折扣，早期計酬方式有三（一）月薪制（二）抽份制（三）日薪制，目前一般劇團價碼約在二、三萬左右，演員酬勞每場五百至一千五，又不是天天有戲，微薄收入導致藝人生活狀況的情形可以想像。可見現代化管理與擴大表演層面及觀眾的必要性。

表現方式的今與昔～～

歌仔戲，一個生長茁壯於田野鄉肆，自由、通俗、包容即是其不同於其它的迷人之處。

歌仔戲之自由性，意指其在演出時無固定劇本，由說戲人講解劇情大綱之後便由演員自由發揮，即興演出的演出方式；包容性則源起於歌仔戲生長於遽變的外在環境之中而造成其本身多樣化的形式與內涵。而因其以閩南語白話來表現劇情，其對白很少用文言，艱深的語詞，可見其通俗性。

演員自行隨興且不受拘束的作法，也使演員的素質成為決定演出成功與否的重要因素。技巧好的演員可以使演出深刻不少，學養好的演員可編出有意義的好詞，但相對的，資歷經驗不足的演員可能使劇情結構鬆散冗長，學養不足的演員也可能因出口粗俗不雅而難以得到共鳴。在目前，仍然有相當多的野台戲是所謂無劇本的「活戲」，但一般較有規模的皆以事先編寫的劇本演出，雖然將大大限制了演員即興發揮的自由，但是，完整的劇本和事前的演練可減省許多不必要的對白及動作，使戲劇本身的進展更緊湊、組織更嚴謹。另一方

面，觀眾知識水準的提高，使得歌仔戲不得不在劇情架構的合理性及口白唱詞上多加考究，否則難以得到觀眾的認同。

劇本的存在，帶來的另一個變革，是能寫出劇本的多半必須具備相當的文學素養，這使得唱詞對白變得較為文雅，當然也就同時少了一些鄉土味，這也是目前舞台劇本多半故意加入台灣鄉土語彙，俗語諺語的原因。此外，國民教育的普及，使一般國民皆具備簡易文言文以上的語文理解能力，這使得戲劇在通俗性上，語言的限制漸漸淡化了。

歌仔戲生存在大環境劇烈變動的舞台上，使它的內涵豐富而駁雜，從落地掃時期開始，它便不斷地吸收各種其它形式表演的長處，使自己的內涵更加豐富，這種強大的包容力也讓它如病毒一般變異力超強並在一次次的變異中得到源源不絕的生命力，並且從來就沒有有一套屬於它的規則及理論，這賦予它適合在變動環境中生存的體質，也使得金光戲、胡撇仔乃至於色情歌舞表演皆可在歌仔戲演出中看到。在越來越多的學者投入研究及專門戲劇學校開始招生授課之後，漫無章法的吸收及變更演出形式應會減少。不過，相信這種多變的特性有必要受到尊重，畢竟包容力是歌仔戲在變動的社會中不斷獲得新生命的最重要因素，也是新的靈感及創作產生的重大動力。

歌仔戲與社會～～

宗教儀式的一環：

目前大部分的民間劇團，仍然維持著野臺演出的形式，其中，廟會酬神演出還是占了絕大多數。過去在台灣，因民間信仰的興盛，寺廟不只是信徒膜拜之



▲民間的歌仔戲團，參與廟會酬神的佔了大多數。

處，而且兼具維護社會福祉，推展社會教育等多重的社會功能，民間信仰在台灣社會中有著深厚的影響力，在宗教慶典之中，民衆往往藉演戲表達對宗教信仰的虔誠，演劇活動其實是宗教儀式的一部分。而在廟會熱鬧、喧囂的氣氛之中往往聚集了大量的人群，必然的也會有許多攤販擁入，因此，演戲活動在宗教功能之外，又能帶動民衆交誼及商業活動。

社會的疑慮：

歌仔戲約在一九二五年左右進入都市中的劇場，成爲一種職業演出的劇種，並受到各地熱烈的歡迎，其原因多半歸因於其能承續京劇等其它大劇種的大戲特質，成爲中國戲劇一環，卻又能以活潑的戲劇特色彰顯台灣本地文化與生活語言，也因它的活潑不受拘束，又常搬演一些愛情、奇情的情節、使衛道人士們對它頗不以為然，而視其爲傷風敗俗的毒物大加撻伐。

社教及交誼的管道：

雖然請戲演戲以酬神目的爲主，但戲劇仍負有社會教育的功能，在歌仔戲流行之後，農村中

的農民們往往招集同好組成業餘劇團，在缺乏娛樂的從前這是一種社交及娛樂活動，而歌仔戲演出的故事多半爲歷史演義及一些懲惡揚善的情節，也多少有教育大眾的作用。

結語～

傳統戲曲在現代如何能繼續傳承、延續下去一直是我們想探索的，歌仔戲的發展、歌仔戲與社會、與演員、與觀眾、與新一代……一切的一切宛若一部傳奇。或許，相較於其它擁有完善理論與崇高藝術價值但深受嚴格規矩限制而很難開創新局的戲曲相較，歌仔戲擁有「懂得隨時調整自己」的特性，在它來說，使演出持續下去是最重要的，不管加入什麼，或許。這和其它劇種「寧爲玉碎，不爲瓦全」地堅持傳統精神有些許不同。我們並非認爲其它傳統戲曲可以依歌仔戲的方法復興，但歌仔戲的發展歷程多少可以提供我們一些啓示。

不一樣的舞臺——訪葉青

談電視歌仔戲



葉青小姐簡介：

葉青出身戲曲世家，自小即與歌仔戲結下不解之緣，迄今為止依然以“歌仔戲人”的一分子自居，戮力從事歌仔戲的演出、宣揚、研究工作。

民國五十八年中視開播電視歌仔戲，葉青開始踏入電視圈，從事歌仔戲的本土藝術工作迄今共演出六十八齣電視歌仔戲，近年來更致力培育歌仔戲人才及從事電視歌仔戲研究與改良，親身參與歌仔戲溯源的田野調查工作，以確定歌仔戲的文化地位，以求將此傳統藝術的根永遠傳承下來。葉青對此項傳統地方戲曲的貢獻頗獲各界肯定，曾獲金龍獎、金工獎、金獅獎、地方戲曲項貢獻獎、主華視獎，1993年亞洲最傑出藝人獎。

編輯—薛榜鑫
執筆—蔡郁清

早在民國五十一年臺視開播之時，歌仔戲便已躍上電視螢幕。三十多年來，隨著電視機的普及電視歌仔戲也深入民間，擁有了廣大的觀眾群，造就了許多的知名演員，而後在內外臺歌仔戲沒落，廣播、電影歌仔戲消聲匿跡的歲月裏，它儼然成為歌仔戲的主流。而在歌仔戲的世界裏，電視歌仔戲也往往是個備受爭議的小角落，為眾多歌仔戲型式中我們接觸最多，也了解最少的一環。為此本刊特地北上專訪華視葉青歌仔戲團團長葉青小姐，就電視與歌仔戲的種種來一趟「解疑之旅」。

風格獨樹一幟的華視葉青歌仔戲團

華視葉青歌仔戲團正式成立於民國七十一年，並在該年的九月十三日推出第一部作品「瀟湘夜雨」，至今已推出近三十檔的電視歌仔戲，並因精緻，講究的品質以「春江花月夜」、「孔明三氣周瑜」、「秋江煙雲」分別榮獲七十八、八十、八十一三屆金鐘獎而被冠以「金鐘歌仔戲團」的名號，其作風大膽，勇於嘗鮮試新，在電視歌仔戲的表演上頗多創舉，如電子特技效果的運用，新舊雜陳，寫實寫意並重的表演方式，以及深入刻劃人性

的劇情內容等，無不引起各方關注及廣泛的討論，也因此在三台之中，華視葉青歌仔戲團的作品顯得別具一格、獨樹一幟。

繼「伍子胥過昭關」之後，即將推出的新戲「皇甫少華與孟麗君」將要重新詮釋皇甫少華及孟麗君的故事，這個家喻戶曉的野史故事是個討喜的戲劇題材，其中孟麗君女扮男裝投考科舉甚至官拜丞相幫助皇甫少華一家洗刷冤曲等情節皆極活潑精采，相信編劇狄珊的全力編寫及演員們精彩的詮釋之下將能帶給觀眾不同於以往的感受。

▲演員是一大困難

「若無一個固定的班底，最大的困難就是演員。」此起一般連續劇的演員，電視歌仔戲演員在唱腔，身段上仍有一定的要求，而野臺上的演員並不一定適合電視演出，相較於外臺演員需要靠較誇張的動作及表情來表現劇情。在電視畫面近距離的呈現之下，對角色內心的詮釋比起繁複誇張的身段而言顯得更重要些，對演員演技、長相的要求也比舞臺歌仔戲為甚，在這方面來說，舞臺演員和電視演員是有很大不同的。因此，電視歌仔戲也需要培養它自己的演員，而培養一名演員卻可能需要花費數年時間。

▲舞臺的差異造成形式的轉變

歌仔戲登上電視之後為了適應媒體特性而產生的轉變主要為製作方式的連續劇化及表現方式的自然化。目前的電視歌仔戲製作的流程和一般的戲劇節目幾無差異，而其佈景之華麗、服裝之考究，場面之浩大甚至有過之而無不及。此外，為了改善音響的

效果，歌唱改採事先錄音的方式，為適應電視分秒必爭的環境及寫實化的佈景，身段唱腔的比重也大為減少及收斂。也由於這些變化，使電視歌仔戲受到諸如難以發揮傳統歌仔戲身段之美、失去歌仔戲歌劇屬性、缺乏傳統戲曲重象意境特質等的責難。



▲「蛇郎君」與電子特殊效果

「蛇郎君」是第一部使用DPE電子特殊效果來表現神怪特技題材的歌仔戲，這種作法在其後的「周公與桃花女」、「描金扇」中造成空前的轟動，影響所及，一時之間電視上充斥著以神怪特技為題材的戲劇節目，並且在觀眾的心目中留下了華視歌仔戲善於「搞怪」的印象。事實上，神怪特技的題材在一般的野臺戲中並不少見，而在以前的內臺戲中更是重視機關佈景，對於伴隨聲光特技而來的「金光戲」的批評，葉青則認為「很多同行都批評這是金光戲，但他們後來不是都跟進了？你的戲一旦觀眾反應不錯別人就會有話講！」不管怎麼說，這都是將近十年前的事了，當被問及是否有意再製作類似風格的戲時，葉青表示這類作品的製作需要有適合的戲碼，不能毫無目的地加入不合劇情需要的特技效果。且這種以特效為訴求的作品在觀眾看多了以後可

能會覺得膩，所以真要做的話在題材上最好選擇如聊齋的故事一般比較優雅淒美的素材，特技的表現也要更著重美感的呈現，「不然觀眾會認為十年後的作品和十年前的都一樣」。

▲寫實乎？寫意乎？

電視歌仔戲寫實的佈景、自

然化的表現方式使得歌仔戲象徵性的特質減少，寫實性的特質增加，不過，到底是寫實多一點點還是寫意多一些些，這中間卻得經過比想像中還要嚴謹繁複的思慮過程「一部戲開拍之前，製作群會先討論，考量這部戲的風格是寫意或寫實為主」。曾經有一些戲，如「趙匡胤」、「新七俠五義」等，在劇中加入了許多舞臺上的動作及身段，使早已寫實化了的電視歌仔戲呈現出一種寫意與寫實並重的雙重意境，和目前寫實重於寫意的電視歌仔戲相較，這種作法有股特殊而令人懷念的風味，只是，現在電視歌仔戲的製作畢竟和那時不同，而電視和舞臺又是根本不同的表演環境，這些舞臺上較大、較誇張的身段動作如何在現在要求「精緻化」的電視歌仔戲中配合比以前更寬闊的空間、華麗的佈景及鏡頭運用而達到幫助劇情氣氛的呈現及增進畫面美感的要求卻是一個得仔仔細細費心推敲的問題。

▲新調的加入

歌仔戲進入電視之後，需要更多樣、更豐富的曲調來使它的音樂不致流於單調，這些新調的來源主為廣播歌仔戲時代的新編曲調，專為電視編寫的「電視調」，甚至各省的民謠小調及五十年代的流行歌曲，葉青表示：「歌仔戲是個年輕的劇種，還有很多可以發揮的空間，應可再接受一些比較現代的東西。」歌仔戲的音樂負有帶動劇情氣氛的重要功用，曲調的選用必須以適合劇中人物的心態為主要考量，「如果一首曲調很好聽但卻不符合該場戲的情境，硬是配上去就不對啦！」因此，選歌配曲務求「恰當」。

▲歌仔戲上電視，表現方式未必無修正的必要性

儘管電視歌仔戲無論在製作或是表演上都與傳統的歌仔戲相去甚遠，但是如果把傳統舞臺上的演出方式原封不動地搬上電視螢幕呢？最早的電視歌仔戲作法就是把整個舞臺搬進攝影棚，可是，如果這麼做真的很好的話，為什麼要改成現在這個模樣？「很多人會挑剔電視歌仔戲沒有過去的種種，但卻沒有想過如果保留過去那一套，許多觀眾可能會慢慢流失掉」。電視歌仔戲每集只有三十分鐘，在這三十分鐘內劇情必需要有一定程度的進展，否則難保觀眾隔天有耐心看下去。在這種情況之下，諸如歌、身段一類表現傳統唱作美質的成分應該占多少比例的問題也必需以是否合於劇情的走向為主要依據。「每一行有每一行的衡量性，該不該做，適不適合做？我們上舞臺也會唱很多歌啊！時間、場合允許我們這麼做嘛！除

了讓觀眾有歌聽、有身段看之外，還得要有劇情的走向，觀眾才會看得下去。」葉青認為，在保存歌仔戲原有風味之同時，表達方式仍需做必要的修正。

▲觀眾在哪裏，麵包在哪裏！

傳統戲曲的製作產生如此多的矛盾其徵結在於「生存」問題，對於電視歌仔戲太商業化而失去了理想性的批評葉青認為這是不公平的「好比一個人，在不愁吃不愁穿的時候他滿腹的理想！」在生存的壓力下，無論哪一個行業的人都有可能為了填飽肚子而做一些自己不很願意做的一事，這種遺憾並不是電視歌仔戲的專利。要想在電視這種商業性的環境立足，節目的本身需要穩定收視率的支持，若不順應潮流，時時求新求變的話，「一樣東西一成不變看了幾十年，自然不易吸引下一代的觀眾」情況下持續多久，即使能毫無壓力地持續下去，在「無觀眾」的情況下表演又有何意義呢？

▲朝「精緻化」方向努力

電視歌仔戲的產量在近年來大為減少，在過去幾年中，三台每年頂多推出兩檔歌仔戲節目，如華視葉青歌仔戲團由七十九年至今每年僅推出一部作品而已，這和一般人心目中電視歌仔戲積極、活躍的印象並不符合，推究減產的因由，則是起於「現在的作品要比以前的更好，更精緻」的想法，從劇本的編寫到道具服裝的製作，要求日漸嚴格，一部戲由籌備到完成往往要花半年以上的時間，「要求越精緻當然東西會越少」而現在觀眾層次越來越高，表演者若不斷求進步的話將漸漸遭到淘汰的命運，「寧可讓觀眾有期待演出的心情也不

願推出一大堆新戲但卻使觀眾覺得每一部看起來都一樣！這種東西表演者應以藝術化的眼光視之，觀眾也要以欣賞的角色度看它。」

▲電視歌仔戲的定位

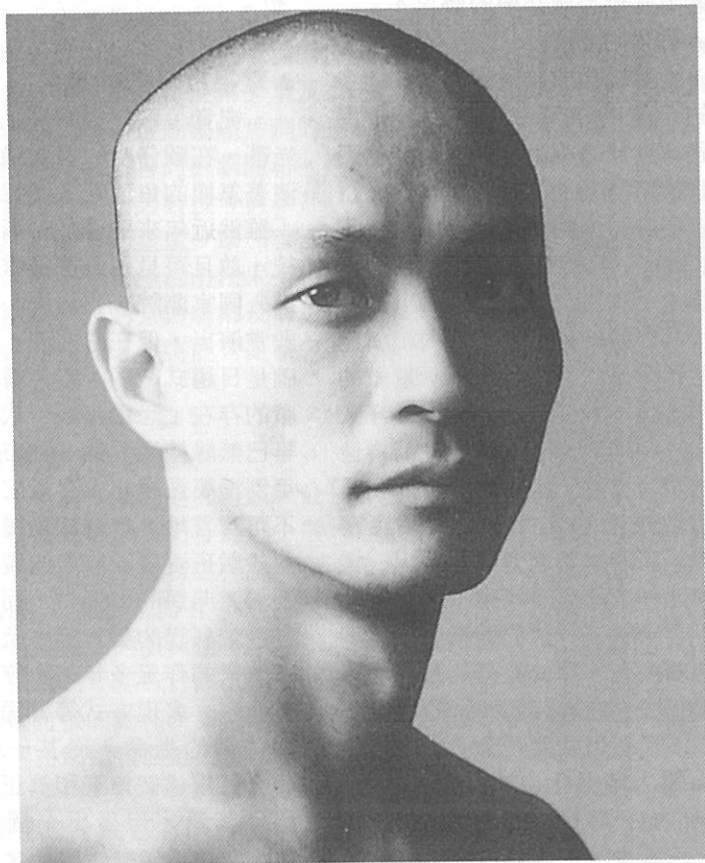
究竟，歌仔戲的登上電視螢光幕，在歌仔戲的發展過程中扮演著怎樣的角色呢？葉青認為：「雖然近年來歌仔戲日漸受到重視，並且可見到一些優秀的團體進入國家劇院、文化中心等藝術殿堂演出，但在這之前，歌仔戲確是日趨式微了，若無電視歌仔戲的存在，恐怕年輕一代的觀眾早已無緣接觸到此一地方戲曲，更別提要重視它、喜愛它了。」不可諱言地，電視媒體提供了比一般戲班更優沃許多的製作環境及無遠弗屆的影響力，而電視歌仔戲較嚴謹的製作程序及勇於求新求變的作風多年來也確實在劇情內容、表現方式等方面豐富了歌仔戲的生命。從某一個角度看，電視這個舞臺和真正的舞臺相差甚遠，但從另一個角度而言，我們不妨說它提供了更多的可能性，相信歌仔戲在電視上發展也能獲得許多可貴的經驗而對它的推廣及提昇有所助益。

採訪：莊馨怡

蔡郁清

吳青芳

整理：蔡郁清



人物專訪 - 王榮裕

採訪 - 高靜玲 · 賴育宏

撰稿 - 高靜玲

編輯 - 薛榜鑫

雲
舞作「
前方」
十、開
天打下
然文風
股定性
王
中山醫
世家：
的背
專、
坊、
立「
長的
場？

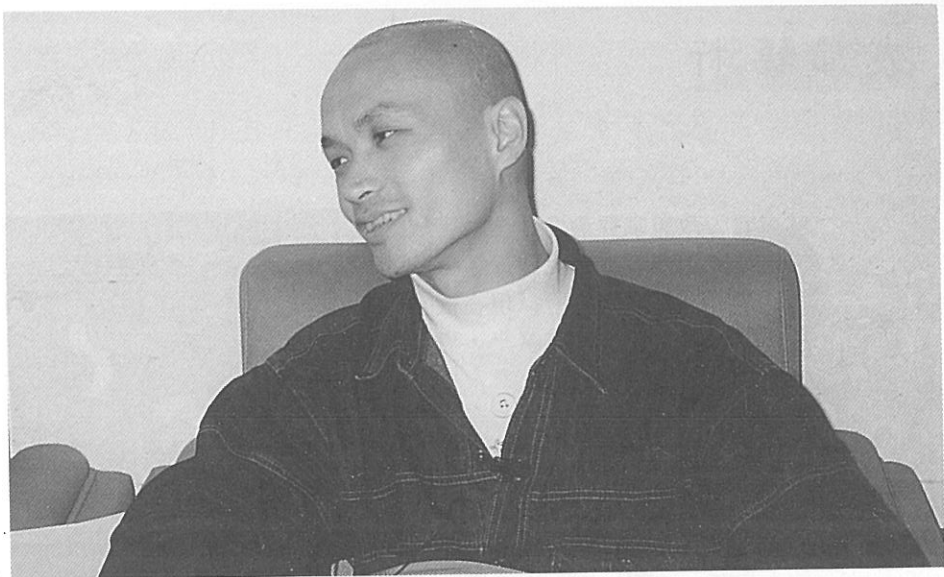
旁有
廠，
學號
改帶
啦！
長的
的，
不至
有社
國
從
時
界
起
程
後
多
沒
去
實
在
到

雲門 1994 年秋季公演最新舞作「流浪者之歌」中，舞台左前方的僧侶自始至終都雙手合十、閉目佇立，金黃色的稻穀從天打下他的頭、額、肩膀，他依然文風不動持續七十七分鐘，這股定性十分沈著，他是誰呢？

王榮裕，天蠍座 B 型，台中中山醫專肄業，他出身於歌仔戲世家，父母仍舊在戲班子，而他的背景也像戲劇般，從中山醫專、電腦軟體工程師、蘭陵劇坊、優劇場，一直到 1993 年成立「金枝演社」，在這他稱為成長的過程中，是什麼使他投身劇場？以下是我們所作的專訪。

轉變的理由

對中山醫專的印象，是學校旁有一片片的稻田和做肥皂的工廠，我當時是念醫技科，還記得學號是 654002 咧！我們剛好是改制的最後一屆，當時我很壞啦！有一點小聰明，在學校和學長打籃球後就打架、有的沒有的，英文老師待我很好，但我不到一年就自動退學，當時就很有氣魄：我為什麼要念書呢？在社會混了一陣子，當完兵後，民國 72 年，就到一家電腦公司，從那時才開始接觸電腦。以我當時的學歷現在是不可能進入電腦界的，我進去從管理機房的幹起，做了五年多變成系統軟體工程師、搞 O.S 的，當上小主管後，生活由朝九晚加班到有一點多出來的時間，怎麼用呢？我又沒有下班就回家的習慣，於是就去補習英文、跳舞、攝影等，其實那也不一定是我的興趣，只是在殺時間！民國 77 年在報上看到蘭陵劇坊招考演員，反正我沒



事幹，就去報名考試了，居然被錄取！自己就覺得好像有點天分吧！加入蘭陵劇坊即變成了優伶劇場的人，之間有一年工作的重疊，即電腦工程師與劇場工作的重疊，本來我想找個物質與精神生活平衡的方法，但是後來好像找不到，一方面也是因為自己的個性，一定要偏某一方面去做，所以，我把工作辭了，專心投入劇場，投入劇場後就海闊天空。

劇場給人的力量

起初我被要求重視身體的訓練和對文化的再度認識，接受的觀念是以前學校、家庭教育所沒有的，到了劇場後，顛覆掉許多意識型態，我的人生觀也大大改變。或許本身血液流有這種力量吧！我從小就是看戲長大的，本來對媽媽是歌仔戲演員感到很排斥，你們也知道以前的教育認為這是下階層、低俗的行業，但這種錯誤的觀念在我加入劇場後完全打破！我重新認識歌仔戲這個行業的價值，它真是個寶。劇場幫你打破藩籬，讓你去面對真正的人跟人，所以我覺得這個很珍貴，想讓更多人也感受到。

對演員的要求

我為了招收不同階層的人來金枝演社，平常就在台北南區丟宣傳單，結果都是台大的學生來，讓我臉都綠了，為什麼？這同質性太強了！一個劇場要多樣化才好。我們的教育讓學生缺乏獨立思考，這些學生也不例外，每個人服從性都很高，但這是很可惜的！因為創作力也被壓抑了。傳統學習觀念叫學生學完一個東西才能有意見，而非學習的過程中提出意見、感受，其實勇敢一點說出來有什麼不好呢？我要求他們從認識民間廟會做起、學歌仔戲等，教他們如何認識臺灣與自己！除此之外，身體解放思想是很必要的訓練，其實人的身體有太多可能性了，而我們的教育或生活卻侷限我們的身體。身體解放後，你的思想、意識型態也會隨之解放！

只想把品質做好

台灣的藝術生態有時候要怪自己——藝術創作者——能不能做出好的東西，讓人看了能感動、產生共鳴等。雖然目前文建會審核補助的標準不十分明確，但真正的藝術工作者，沒有文建會支助就不能做事嗎？依我的角

度來看：政府掌握最多是金錢，文化與政治一定會扯上關係，但你不一定要去配合，所以現在很多小劇場都自己找地方演出，專心創作、把質地做好、讓人接受。我下一齣戲叫「春天的花蕊」，以意識型態來講搞不好不能過，但照送去文建會審核，過了就錢給我，沒有過我還是要做啊！

目前我創作取材偏向台灣本土文化，像九五年的新戲「春天的花蕊」是講從日劇時代到光復後，台灣歌仔戲的生態，從小人物見微知著，呈現歌仔戲風貌。九六年的「涉過濁水溪」是關於媽祖進香信徒由大甲或白沙屯走路八、九天到北港的故事，在其中你可以看到人與人之間的純樸、宗教信仰的力量等。至於以後要怎麼走我心裡也有個譜了，但還要看群眾的反應如何。

文化「不用」扎根

我覺得藝術和文化不用扎根，民間本來就已存在！只是說更多樣化或更精緻。台灣的通俗文化多，如廟會；精緻文化比較欠缺，如小劇場，但其實精緻與通俗沒有絕對的劃分，像河洛歌仔戲、台北小西園都是既精緻又通俗的，民間事實上很蓬勃的，你看廟會的種種民俗技藝，太美了！但如何精緻成為地方的特色呢？就要靠政府和民間的努力。歌者陳明章說過：「假如不是二二八死了許多菁英，我們現在做的事情早就被他們做掉了。」台灣因政治因素慢了這多年，也沒關係呀！大家還是要樂觀一點，這個藝術型態一定要由我們去打基礎，可能下一代就會成形！



奇幻女子歐蘭朵由陶馥蘭肢體演出

舞在 台灣的天空

看舞蹈，做自己

您是否躍躍欲試去「經驗」一場舞蹈呢？看舞是很個人的事情，至於說舞，則是感受的問題，以下將為您報導三齣舞作。

奇幻女子歐蘭朵

《歐蘭朵》本為二十世紀英國作家維吉尼亞·吳爾芙(Virginia Woolf)發表於1928年的小說，敘述一則從文藝復興時代到二十世紀初期，穿越時空四百年的變性想像。而當代英國導演莎莉·帕特(Sally Potter)1993年執導的電影《歐蘭朵》則是以電影的影像語言詮釋吳爾芙原著。〈多面向舞蹈劇場〉於1994年首演此齣舞碼〈奇幻女子歐蘭朵〉，以肢體出發，陶馥蘭挑戰特別大，既要舞出陰陽同體異中有同的肢體動作，又要演這位美少年從無憂無慮、到沈醉愛情而遭受失戀的打擊、進而出使異國、蛻變為女身、再經戀愛、寫作而成熟。

長達四百年的故事化為五十多分鐘的舞作，編導陳玉慧以簡潔的十二個片斷緊扣小說的脈絡。作品不在長短，抓到精神就是好！如開始與結尾歐蘭朵(陶馥蘭舞)自喜愛的詩集舞出又舞回書中，便是令人驚喜的巧妙連結；橡樹喻生命之不息，在橡樹下的歐蘭朵舞動著修長的雙腿，半嚴肅半玩笑地看著你，像是充滿自信地說：「我知道你知道我的秘密，但又如何呢？」至於與異國男子稱兄道弟、豪爽飲酒的動作重複四次於舞台的四個角落裡，或許是在講「四海之內皆兄弟」吧！歐蘭朵在二十世紀獨立撫養女兒，小女孩在舞末延續伸腿的動作直到幕落，著實喚起了女性的自覺。

生之曼陀羅

林秀偉編舞之「生之曼陀羅」，是太古踏舞團創團之作，在1994年前往法國夏德瓦隆藝術節演出時獲極熱烈的肯定。「曼陀羅」來自神祕宗教，以色彩、圖像組合闡明存在於衆生內部深處的眞世界。全舞分：昇華、慾界、夢醒、梵音，共九十分鐘，一氣呵成。從一幀幀舞蹈照片中，您可以看出林秀偉企圖從肉體塑造出生命景象的秘密，也可體會出肉身、獸體與大自然生物間交纏出的愛、恨糾葛，生死輪轉的希望與絕望。透過單一的個體，生命從苦難和混亂中，尋出路，令靈魂得到安泰。總之，生之曼陀羅是一場舞蹈、音樂、美術、哲學的豐富之旅。



攝影—吳明哲

■ 林秀偉

流浪者之歌

八十三年雲門秋季全省巡演呈現給觀眾們三齣風格回異的舞碼，第一支舞是由羅曼菲老師編舞的「羽化」，第二支舞為查爾斯·莫頓的作品「傳球樂」，最後長達八十多分鐘也是林懷民老師所編之第五十二齣舞碼「流浪者之歌」，靈感來自赫曼·赫塞小說流浪者之歌主人翁悉達多的求道之旅，故事中有段描寫悉達多懇求父王准許他出外流浪，而久立庭中的他是：「合著雙手，在那星光下，黑暗裡，悉達多的兩膝在微微發抖。」來到觀眾席的你，首先宜將身體極度地放鬆，讓思維悠遊在空氣中，因為，一場心靈的嚮宴正隨著由稻穀鋪成金黃色河蜿蜒展開。

其實，當擺渡者專心地鋪著稻穗時整場舞就悄悄地開始了，一粒粒的米是世上百態，本來就

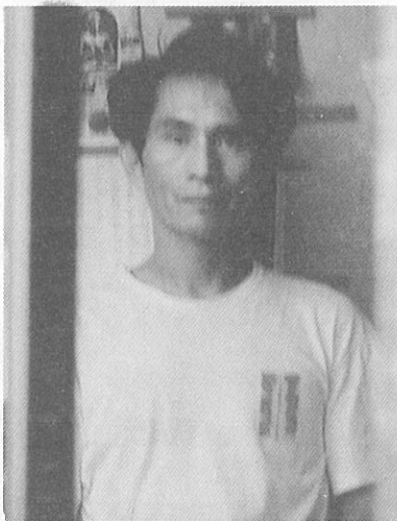


表演藝術

在你未知處進行著。幕起，映入眼簾的僧侶頭上、肩上承受由天降下的穀粒，雙手合十，定立直到最後，這股定性包含著強大的力量，不管其他舞者是喜是悲，他是舞台（人生）上唯一不變的真理。

衣著襤褸、手持枯杖的流浪者緩步而行，眼中射出堅定又渴望的神情，他們跋涉朝著聖河，這是痛苦的追尋，只許進、不許退，伏倒在地又漸漸起身，繼續往前爬。舞者舞得沈靜，但觀者卻早已內心澎湃，每個人或多或少都有過流浪的經驗，不管有沒有追求到你所想要的，那都是很動人的追尋！終於到達河邊了，可是，流浪者並無狂喜，只是伏下腰捧起一把稻子，張開雙臂凝望向天，人與神，相隔之近在這一覽無遺。

流浪、慾望與愛，在我們的人生中更迭著，毫無規則可尋。事實上，這支舞的輪廓便是如此，而在舞台上，不定時出現，與舞者若即若離的擺渡者，即悉達多在苦行多年後，在他身上悟得正道的人。流浪的生涯總是渴望追求自認為是真理的東西，舞碼接下來的「樹祭」，男、女舞者忽而受樹枝的鞭笞，忽而藉樹枝表達彼此的渴望，這一段舞像拓荒、蕁路襤褸的生活，也似乎傳達了對情對愛的渴望，當然，這些在將來回首時，都是流浪的一部分。「火祭」則燃燒出心中的雄雄烈火，值得一提的是，這段舞完全不靠音樂，觀眾將焦點轉向那一盆盆的火，所有的慾望，都可在火焰中顯現，隨舞者不斷地旋轉、旋轉，最後，火熄了，但流浪者仍舞著，為什麼不停呢？是對世上還有所依戀，還



■ 林懷民



攝影—李銘訓（流浪者之歌）

是一直苦苦追求的心靈居所仍未出現？沒有配樂，情感的張力全靠肢體動作，此時支持他們繼續舞下去的是體內永不熄滅之脈動！

一切似乎都將沈寂之際，“嘩”！一片金黃色的雨洒下，簡直太壯觀了！任誰看了都會有莫名的感動，此刻，欣喜之情不言而喻，有如醍醐灌頂般的甘霖終於降下，也算是流浪後的悟道吧！有人說，金黃色的穀子是沙漠，表達急切渴慕的心情；也有人說，它是無形的聖河，任誰都想去汲取一把來澆在身上，然而，在最後的一刻，上天毫不吝嗇地施與給每一個人，流浪者已不在乎之前所有的甘甘苦苦。貫穿整場的僧侶和擺渡人，是人生通達智慧之所在。僧侶有著定性，擺渡人代表著圓融，尤其當眾人散去，只留下舞台上滿片的稻穀，擺渡人緩慢、平和地用槳把它們圍成一個旋渦（或說同心圓），更象意他的人生哲學。金黃色的稻穀彷彿世間百態，演出後觀眾們蜂湧上去幫忙收稻穗，大家在掬滿稻穀、溢滿香氣之餘，肯定也獲得一股新生的力量吧！



劇場 人生

編輯—賴育宏

執筆—楊千慧

<前言>

<表演工作坊>、<屏風表演班>、<果陀劇團>自成立以來，由初始的生澀到漸趨成熟，其間經歷了為時不短的蛻變期，來自各界的評語亦是褒貶不一，姑且不論其成就之非凡與否，畢竟是一群藝術工作者在為自身的理念而執著奮鬥。在此，就請大家先拋棄原有對他們的印象，以客觀的態度，再次瀏覽以下對他們的簡介。

介紹約略分為四部份；第一部份是劇團簡介，並衍生出第二部份的個人表演者之心態。第三部份是研究去年的一些演出作品。最後一部份則是介紹台中地區的一個新興小劇團—頑石劇場。希望這樣的編排還能讓大家接受，現在，就讓我們先步入第一部份吧！

主題一 劇團簡介

果陀劇團

從傳統中創新，在創新裡實驗



團長及藝術總監—梁志民

一、名稱由來

我們劇團當初創團時有個很重要的走向，就是演遍中西經典名著，所以就從這些名著中找尋名字，在看到「等待果陀」這個劇名時，覺得蠻不錯的，而且「果陀」在梵語中是希望的意思，挺符合我們的風格和走向，所以取名果陀。

(以團長梁志民之口吻敘述)

當一九五三年，巴黎首演〈等待果陀〉時，觀眾的反應是困惑、憤怒與感動同時呈現；而一九六五年，台北首演此劇時，情況也是多數人冷漠、少數人感動。也許有人視「等待果陀」而未出現的「果陀」是一個象徵，一個寓言或希望，所以對現代戲劇的熱切盼望者，就繼續在「等待」著。直到一九八八年，果陀劇場果然出現。像實踐「諾言」那樣，他們自蘆洲藝術學院的克

難教室，演〈動物園故事〉發軔；到六年來，展現十幾齣一絲不苟的戲，不僅獲得了觀眾，也為劇壇注入了一泓清泉、及希望一誠如他們的名字所喻。

(摘自民生報文化新聞版)

二、風格走向

「沒有風格就是我們的風格，我不希望像我們這麼年輕的劇團（只有七年），就侷限了一個固定的路線，然後被設定的範圍扼死。我希望我們能創作許多形形色色不同層面的東西，像過去15齣戲，我們就擁有15種風格，這是很足以自豪的。

其實在果陀劇場下的標語「多變的時代，不變的真情」，就表示了我們的理念。真情，是果陀一直在找尋的。我們的作品，不論多麼喧鬧，都是在試著和觀眾分享一些在這個時代中的真情，這是我們作戲的原則。

(梁志明口述)

果陀本身其實具有一種風格，是屬於本土，但又深具世界觀，淳厚而深刻的表演內涵。而果陀自中西經典名著的取材，更

大幅度地拓展了觀眾的視野。馬森教授曾撰文讚許果陀「今天除了『果陀』以外，還沒有其它的劇團有這樣的抱負。」他並期許果陀能成為今日台灣「一扇開向世界劇壇的窗」。

三、改編劇本或創作靈感來源

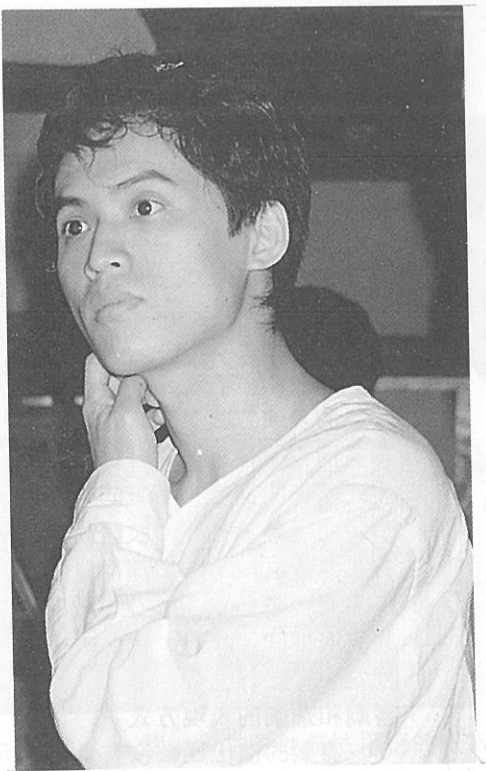
過去我們在改編劇本的選擇上，重視的有二個條件，第一就是真情，第二就是和時代的脈動是否貼切。我常喜歡將戲劇比喻成三層盒子。最外面的大盒子，就是這齣戲的故事部份，中間的盒子是和現在生活、情感的關聯性，小盒子則是永恆人性的具備，只有三個盒子都夠講究，這齣戲才有其可看性。(梁志明口述)

<結論>

記者王頤曾說：「果陀的好，在於不同的戲容納有不同的風貌、不同主題，卻永遠有『人性』、有感動、有深情。」就是這樣的信念支持著，讓果陀人一路行來，無畏無懼。果陀總是希望為觀眾展現世界各地最動人的一切，在這個紛擾多變的時代裡，提供不變的真情。

八十四年八月二十日上演
大鼻子情聖西哈諾



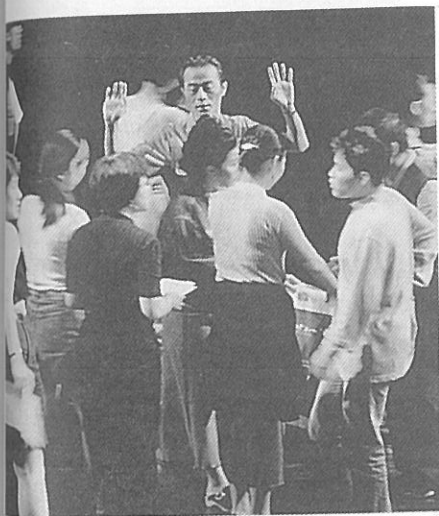


屏風表演班

本土關懷的人文省思

一、名稱由來

創團之初，在一百個腦力激盪下的團名中，李國修提出的『屏風』，以其取自「幕前戲子伶人的扮演，不過是屏風後真實人生的演繹」的意象而獲選。



二、風格走向

成立之初，劇團的創作風格與走向仍在摸索，而朝向非關營利的單純創作動機為主要目的。

一九八七年九月，屏風推出第三回作品「三人行不行」，開啓了其一條新的創作旅程——一種呈現生活百態的喜劇風格。

一九八七年十二月，「民國76備忘錄」再次驚豔文藝界，其違背傳統的片段戲劇是否忠於劇場藝術？反諷式的喜劇風格是不是抹煞了戲劇深沈的美學境界？在觀眾與學者意見分歧的差距下，「西出陽關」的推出又掀起

李國修式喜悲劇的熱潮。

<結論>

吳靜吉博士說：「屏風表演班的作品，著眼於當今社會現象，反映出上班族對台灣社會變遷的思考以及自我的反省。他們最主要的觀眾並不是文藝人士或學生，而是處於人生「前中年期」的上班族觀眾，原本此階層的觀眾已逐漸脫離藝文活動與環境，但因屏風表演班的創作演出，使這樣的觀眾在台灣的劇場依然可見，對於台灣文化環境的開拓與文化生態新元素的加入，的確有無法忽略的影響。」

主題二 個人表演者心態

限於資料，在此僅介紹王柏森，再附一些李國修的創團心路歷程。

王柏森

果陀劇場創始團員，國立藝術學院畢業，主修導演。表演藝術是他生命中的狂喜與最愛，戲劇和音樂是他的過去，現在及未來。

在電影方面，他以「獨立時代」中一心追求愛情的富家子阿欽，獲得金馬獎「最佳男配角」，他在該片中活靈活現的喜劇呈現，與舞台劇「台北動物人」中情緒起伏強烈的流浪漢角色，在表演上有著極大的變化。他細膩的演技與真誠的演出，使每一個經他詮釋的角色都顯得個性生活鮮明，極富多樣性的趣味；「演什麼、像什麼」，是他最好的寫

照。

除了電影和舞台劇之外，他尚是〈牯嶺街少年殺人事件〉電影原聲帶主唱，專輯中的男、女聲，皆由他一人擔任。〈台北動物人〉主題曲，亦是由他主唱；至此，王柏森於藝文、影視方面的表現，都不得不令人刮目相看。以下，是由他本人陳述自己的一些想法。

電影和舞台劇的差異

在背景方面，並不是有很大差別，雖然電影的景較靈活，較講究，而舞台劇則是注重想像與意念之傳達，但環境只是表演中提供演員生活在其中的空間，在意義上沒有不同。

電影是屬於分工合作方式的，很多人在處理一個畫面，用許多方法修飾，呈現的是一種較完美的畫面。但，它的缺點是，演員間戲演完了，可能彼此還不認識。

舞台劇是很透明的，演員的一舉一動完全展露在觀眾眼前，因此，舞台上對聲音和肢體語言的要求十分嚴苛，演員彼此間的默契也很需要，否則，一齣戲就無法完整地呈現。

雖然兩者表現風格迥異，但演員的表演方式，實質上又不太有區別；演員重要的是真情，和觀眾赤裸的擁抱，所有的東西都是由內而外，外在的肢體動作是有了真情之後，一切都很自然。

舞台劇是我最放心、最喜歡的表演方式，我想，我會永遠愛我的孕育之母——舞台劇。

喜劇和悲劇的表現方式

喜劇的演出比較沒有負擔，是分享過程，和觀眾屬於擁抱式的，我記得在演「馴悍記」時，我就好像小學生背書包上學，一天很簡單就過了。

悲劇就辛苦一點，必需培養情緒，像我演台北動物人的角色，從進劇場、化粧、到上台，

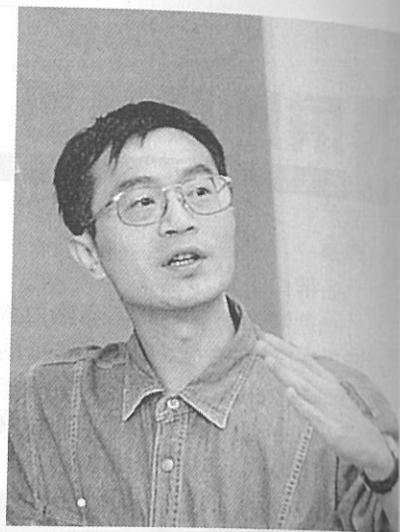
整個情緒的落差很大，心情像被一顆石頭壓到了谷底，覺得連伸出手想和別人靠近，都有渾身乏力的感覺。

不管是那種表演方式都相當有趣，我覺得那全是生活中的一部份，就像戀愛一樣，有熱戀的時期，有悲傷，也有心碎，但都彌足珍貴。

台上和台下生活的區分

其實蠻難的，演員難免會經歷走火入魔的時期。所以，我將它視為一種輪迴，每次的演出都是一個生命的輪迴，藉此來學習一些我所欠缺，不足的，每個角色也算是一種救贖，從角色飾演中受到啓示與提昇；但有個前提就是，我的本質必須是透明而且無所不包括的。

由以上部份節錄自王柏森的談話內容，我們可看出他對戲劇的熱愛，對他來說，全心的投入每一個角色，就是對自己與觀眾負責，不但傳達一個意念予觀眾



，也在同時再一次昇華自身的內涵，也許，這亦是種忠於自我的生活吧！

李國修

處事執著的

於學生時代與劇場結緣，一九七八年進入蘭陵劇坊，接受吳靜吉博士以心理學溶入戲劇的表演訓練。同年12月進入中華電視台，參與綜藝節目的演出。畢業於世界新專的他，沒有學院派的背景，完全以實際的舞台經驗，自我學習的精神，投入劇場，而蘭陵時代的學習讓他領悟了由內而外的自我啓發，奠定了他的創作基礎。

一九八四年八月，他與賴聲川、李立群合組「表演工作坊」。一九八五年，以即興創作方式發表「那一夜，我們說相聲」，當時轟動的盛況至今仍餘波盪漾，如果看過或聽過的朋友，應該對於它靈活的語言運用方式有深刻印象。

抱持著為台灣劇場播種的蘭陵信念，他放棄成就非凡的影視事業，且離開了表坊，前往美國



■果陀劇場八十三年作品馴悍記（攝影—謝安）

表演藝術

、日本在實際觀摩主流及非主流的演出後，使他對劇場的表演方式更加仰慕，決心組一個不同的劇團。他將劇團視為事業，認為劇團的經營需要執著與毅力，更需要企業家的經營理念。當時，認為他痴人說夢或自我承擔過多的，不在少數。

但，創團至今八年，屏風已完成了二十五回作品的創作與發表，每一回皆有其驚豔的魅力，其中的「救國株式會社」、「徵婚啓事」、「西出陽關」分別受邀至紐約及洛杉磯演出，獲得當地極大之迴響；由此可見，屏風仍具舉足輕重的劇場魅力，這些成就，也許是當初很多人始料未及的吧！

主題三 83年作品之研究

台北動物人

果陀劇場

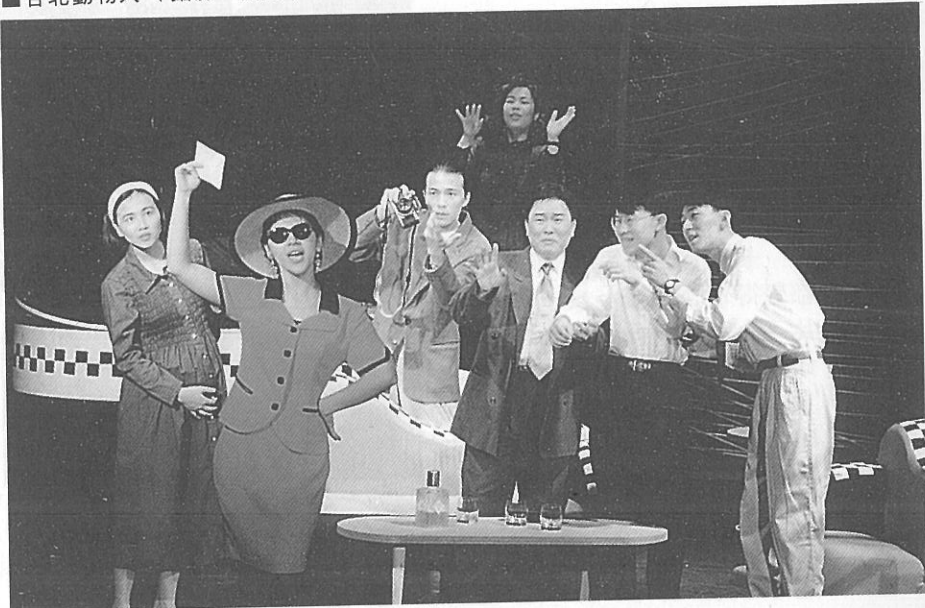
劇名釋義

「台北」是製作群挑選出來代表「都會」的概念名稱，而「動物人」則是果陀此次想特別著墨的主題——都市人群獸樣態——的簡單代名詞。

創作過程

這齣戲的劇本不像一般的劇作家將劇本創作完成後，再經導演與演員詮釋搬上舞台；也不是利用演員集體即興的方式來發展劇情，而是以「演員先於角色」的方式，為演員「量身」定做角色。

■台北動物人（攝影—謝安）



導演梁志民就曾表示，導〈台北動物人〉最重要的是在於引發角色的內在動機，協助演員掌握內心的變化，在為期近三個月的排練中，演員們一次次脫殼、蛻變，其展現的專業技巧與敬業精神，是〈台北動物人〉的光華所在。

內容大要

舞台劇的迷人處即在於能利用各種寫實或抽象方式組合來表達創作的意念。〈台北動物人〉的編劇與場景均充分的利用了這種虛實交錯的變化性。劇中多數劇情像是現代生活的片段放大，但也有幾場夢境般的意象情境，有趣的是，把真實與不真實同時放在台上，有時竟覺得真實的反倒荒謬，虛幻的反倒真實。

劇中的流浪漢，在陽光普照的公園裡，抓住所有他身邊經過的人，尋找一種與人溝通的方式，或者說，他其實企圖找出一把生命救贖的鑰匙。當夜幕漸漸低垂，他依稀覺悟，唯有死亡的

解脫，才是他無法拒絕的根本歸宿。於是，他甘心地讓市議員殺了自己，祈求另一種重生。

由於這齣戲是以流浪漢為主軸，所以，接下來我們看看導演梁志民對於這個角色的看法，以及衍生的一些其他意念。對於死亡及希望的詮釋

其實，對於流浪漢來說，死亡就是他的希望。

從他一上場，我們就能感覺到他跟人相處及溝通的問題，一開始我們就設定流浪漢有躁鬱症，也就是他無法控制自己的情緒與語言。為了逼真起見，我們還去中和市的流浪漢收容所實地了解，也看過三個患躁鬱症的流浪漢。不知道為什麼，一個精神狀況較特別的人，思考、觀察往往比一般人敏銳，似乎一眼可看穿你這個人，而且躁鬱症患者還有一個特點，他們情緒高亢時，可以談笑風生，非常慷慨，這是蠻奇怪的現象。

再回到流浪漢的角色，他在

戲中都一直在尋找，希望在自己結束生命前，有人能接受他，能跟他有某種關係，當他覺得目的達到之後，就選擇了死亡，來代表他的希望。

流浪漢本身角色的表達方式

一般有個約定成俗的觀念，都覺得學歷低的人，一定什麼都比不上別人，而且流浪漢給人的印象，似乎一直是沒什麼出息，邋里邋遢的。我原本也是這麼想，但在去了中和的遊民收容所之後，這個觀念完全被打破。那邊有二、三百人，大約十分之一有高等學歷，甚至有博士，而他們通常是對生活有某種不滿，才將自己放逐，這是頗值得深思的，為什麼擁有如此高的學歷之後，他們會甘心放棄一切，在街頭流浪呢？

因此，為了改變大家的看法，我們將流浪漢安排成五專肄業，但他所說出的話，涵義卻遠深於其他所謂高級知識份子，藉以突顯他這個角色的不同處。其實，我真的認識很多小學畢業，說起話來頭頭是道，反而一些碩士博士級的，常說出一些不合邏輯的話，令人不解。

戲中人和猴子的關係

流浪漢的自傳中，說自己好像被緊箍咒套住的猴子。其實，每個人都一樣，都有某種的束縛和符號，來證明自己是個人。像他在與銀行職員的對話中，說到為什麼必需用圖章證明自己，怎麼人要證明自己，還要經過這麼多證明？那麼，猴子是因為不能證明，所以牠們不是人嗎？猴子也有自己的情緒，自己的語言，自己的智慧，甚至擁有情感，那



麼人又與猴子有何差別？

所以人跟猴子的關係，是我們〈台北動物人〉的主題，也就是「人之異於動物幾稀」。

都會男女關係

現代的男女關係之所以如此悲慘，是因為不願負擔。像劇中的士偉，就是因為不願有所束縛，而無法對王涓及小孩負責，這是很多未婚男子會有的現象，總是不願面對現實，能拖就拖，要不就是狠心把孩子弄掉。王涓也是這樣，希望有小孩，卻不願婚姻束縛，所以她選擇了當未婚媽媽。到底我們的愛情價值觀出了什麼問題？這是另一個我們希望觀眾思考的問題。

尾聲中提到之器官移植新聞

這看起來似乎與本劇無關，但我之所以加進去，是因為我聽說，日本過二年後會發展出一種「人豬」，就是把人的基因移植的豬的身上，這樣豬的器官才不會跟人有排斥現象。問題是，我們該如何對待這些人豬？怎麼能確保牠們沒有因此而具備人的智慧？如果這樣的話，是不是，再過些時候，會為了讓人跑得更



快，而有人馬的出現？這樣，就真的成了動物人了吧！這是很不能理解的事，到底自然法則還會被改變成什麼樣子？這麼做，真的對我們有好處嗎？這算是一個題外值得研究的事情。

以上，是導演傳達的一些創戲理念。

人，從生下來的那一刻起，便開始邁向死亡，這似乎是「人人生而平等」的唯一證據，因此，生命儼然便是一次「死亡之旅」。戲中的流浪漢，為了證明自己身為人的尊嚴，尋遍可以支持的證據，在眾人的鄙視下，他畢竟未能真正滿足，所以他以選擇死亡，來證明人是生命的主宰者。

那麼，在生活裡。大大小小的框框中，我們又該如何去驗證自己的尊嚴？甚且，去關心一群被漠視的，同為人的都會族群呢？也許，答案只有靠大家自己去體會嘗試，才能真正有所解惑吧！

太平天國

屏風表演班

劇情簡介

對楊秀清而言，現實生活是場可怕的噩夢。

愛情是如此不確定，環境是如此不安定，而未來，又是那麼不可置信；女友意外懷孕，要求名正言順的地位，而連論文升等都不能保證的他，又憑什麼保證女友及孩子的未來？若能逃開，該有多好？—楊秀清這樣想著。

無處可逃的他，只能在閣樓裡，觀看他唯一可掌握的歷史—太平天國。在與女友大喜的日子，他宣告失蹤，而究竟他躲那去了？他，去了「太平天國」，決心以先知的身份，篡改太平天國的悲劇命運，與東王共創天國美

夢。

然而，東王的政治野心，瓦解了楊秀清的太平美夢，於是，他開始想念女友，想念即將出世的孩子，想念台灣的紛亂……但，他卻身不由己。

紛亂的時空交錯，最後終是以悲劇收場。

虛幻背後的真實

九四歲末，選舉中的台灣，人心惶惶，統獨之爭、中共武力犯台、移民熱潮、一九九五閏八月等話題，弄得人疲憊不堪，政治人物為爭取選票，不惜激化選民的恐慌，再美化自己先知的全能，讓台灣人異常無奈。

於是，劇作家不能無動於

衷，他們寫出了台灣人心底的矛盾。如果歷史可以重新來過，如果太平天國的美夢成真，如果一切可以不要這麼紛擾，這，真是我們想要的嗎？

在此劇中，現在、過去、未來交錯發生於同一空間，混亂與不安是全劇予人最強烈的感覺，正反映出當今台灣政治生態與社會環境的混濁不清，現實生活中，有人移民；戲劇裡，有人逃進歷史。移民的人或許可以找到他們的理想國，走向過去的楊秀清，卻找不到他心目中的烏托邦。



■太平天國。演員由左至右：侯冠群、小剛、李國修、曾國城、蘇霏

■位於東海國際街二巷26號的大肚山頑石劇團

著眼於小處，不討論國家政治，在日常生活中，一切平安喜樂，往往是大多數人視而不見的，所有的人，似乎都在不斷追求著些什麼，永不滿足，只有在失去總是忽略的一些事物時，才驚覺自己曾擁有的已是那麼多，懊悔，從不能帶回什麼，有的，也只是憑添遺憾罷了。

如果，我們都能試著去珍惜擁有的平凡與不平凡，是不是在萬一失去時，才能將曾經的美好，深刻地烙印在心底，不致徒然飲泣呢？

我衷心感激我所擁在懷中的所有，那麼，是不是你，也能這樣滿懷喜悅地告訴我呢？

好不容易，進入最後一部份主題，大家一定累壞了吧！

主題四 新興劇場簡介

如果，你不是台中人，那麼請以半子自居，關心下面的消息！如果，你是台中人，那麼，更請為你的故鄉，付出你不吝惜的心。鄭重為各位介紹一台中的頑石劇團。

在大度山上林立的建築裡，座落著大度山劇場的辦公室，頑石則是其中之一主要分支。在清雅的空間裡，一群學生，加上郎亞玲老師，共同編織著他們對於戲劇的熱愛。成立一年多以來，秉持著觀點劇坊會有的執著，他們努力地，想為台中人做點事；標榜著社區劇場的形式，他們以台中為創作靈感來源，編導出兩



部戲，只是為了希望，台中人能更關心發生在周遭的事，為台中，加點自己的心進去。

「杜子春的桃花源」及「可以靠你一下嗎」是目前他們的作品，原首演於理想國社區，後於晶華書店再次演出，期待更多人分享之。

郎亞玲老師一台中小劇場之母，已為台中的戲劇默默付出了八年，在觀點劇坊被荒謬地解散之後，郎老師思考了近兩年的時間，才重新組成頑石劇團，希望在台中地區，再次獲得迴響。

郎老師認為，一個國家的戲劇水準就表現出一個國家的文化

水準，而現今的藝術教育，卻在升學水準的壓迫下，即將被扼殺於偏遠的角落中，為著傳承薪火，郎老師將一群熱愛戲劇的學生團結起來，讓他們得以享受自己的夢，也可以說是，為不受現實允許的希望，提供一個可以點亮燭光的屏障。

劇團講究的是肢體動作的釋放運用，以及心靈敏感度的提昇，如此的訓練，讓這些學生除了自身的青春之外，更增添幾分的光采。如果，你同樣對戲劇有興趣，卻苦於無處施展，請跟中山樵聯絡，讓我們，為你找到一個家！

文 建 會 鄭淑敏 主委 鍾耀光 組長 談表演藝術

採訪—卓陳銓、賴育宏
整理·執筆—賴育宏

訪鄭淑敏

文化的愛好其來有自……

我是台灣人，生長在台北迪化街，從小生活與城隍廟的廟會脫離不了關係。可以說是看歌仔戲、文明戲長大的。我的母親十分喜愛音樂與戲劇，我受她的影響很大。那時的電影沒有字幕，一邊有人在旁解說。我外婆很愛看戲，因裹小腳，行動很慢。母親料理家事，因此，陪外婆看電影，幫她解說的工作就交給我。在繪畫方面，我想和父親的職業也有一點關係。他是一個土木建築師，時常需要繪設計圖，家裡有許多建築的書，從小我對構圖就很有概念。在中學時，我的代數幾何都學得很好，這可能和常看父親畫設計圖有關。這些都是自小的基礎，去歐洲以後，當然更加深了我對繪畫、舞蹈方面的喜愛。

一九七二年我從歐洲回來，感覺台灣像是一個文化沙漠。在歐洲住了三年，音樂、戲劇，美術等文化藝術幾乎充滿在我的日常生活中，回來後什麼都沒有了。那種失落及震撼，使我第一年幾乎待不住了。後來陸陸續續碰到一些好朋友，有機會去看一些國內的表演，才真正和社會接觸。去歐洲之前，我幾乎沒有踏入社會，等到踏入社會，才發覺和

這個地方、這塊土地的關係。

復古與創新的衝突

我並不是否認舊有的體制，所謂創新的意思，是所有文化的產品，是人類從靈魂深處產生出來最美最高的。我認為文化產品和社會動脈必須結合在一起。但是很多人性的東西，是亙古不變的。而所謂創新，我用西施的故事來說明：在傳統故事中吳王夫差滅亡以後，西施又回到越國及他所愛的范蠡身旁。這個故事主要是告訴我們一個忠於國家的女人；但站在人性觀點來看，當初爲了國家將自己獻身給敵國，可是敵國的這個男人對自己這麼好，相處時間又長，除非是沒有人性、沒有感情的人，否則怎麼可能很高興的回到昔日戀人身旁？因此這個故事應該可以新編。

所謂創新是指用現在我們對人性喜怒哀樂去重新加以解釋，來賦予傳統故事新的生命。用不同的角度去詮釋都是可取的，我們對人性的判斷，無論價值或觀念，沒有絕對的正確或錯誤，但是儘管解釋的不同，都可以很感人。與人性有關的題材是亙古不變的，可以結合社會的動脈，時代的思潮，再賦予新的生命與新的觀點。

把文化成品加工……

這些「文化成品加工」，把文



鄭淑敏

／國立成功大學外文學士
／比利時魯汶大學大眾傳播碩士
／曾任中華電視公司製作人
／中國時報副總編輯，主筆
／中華民國電視學會秘書長
／現任行政院文建會主委



鍾耀光

／紐約市立大學理論作曲博士
／打擊樂演奏博士
／1986年美國國際打擊樂作曲賽冠軍
／作品曾先後在歐美各國演出
／現任國立中正文化中心企劃組組長

化當做可以賣的東西，不要把文化當做高高在上，和我們沒有關係的東西。另外我們總是把文化當做宣傳，但反觀我們被國外文學藝術吸引，那一樣不要付錢，包括劇團、芭蕾舞團、西畫，你都要花錢買票去參觀，包括外來的版樣等，你都要花錢去買。既然知道很多東西是有價的，把文化包裝出去，為什麼不能賣，華視的包青天，可以用很高價錢賣到國外去。不要把文化當做宣傳品，宣傳品是強迫把意識形態加在別人身上，強迫別人接受。我在新聞局的那一年，就是幫當時的宋局長做文化宣傳品的改版，以往的宣傳品比較刻板，雜誌也都是送的，別人就會不太珍惜。如果我們以創意加以包裝，他不但要花錢買，而且會常常買，這是我對文化的認知。但要把文化轉化成商品，必須去吸收、消化，把它變成別人所喜愛的東西，而不是強灌輸在別人的腦海裡。像「國家地理雜誌」，如果不是那樣的包裝與編輯，沒有照片，用很單調的文字表現，讀者一定不想看。所以一定要包裝，吸引別人願意花錢去買。但要強調的是，包裝要適度，不能過度。但在包裝和宣傳之間，我反對用宣傳的字樣，文化不是用來做宣傳的。

「本土文化」與「外來文化」

什麼是本土文化？台灣的本土文化已經結合了原住民文化、十七世紀過來的中原文化、十七世紀進來的歐洲文化，（如荷蘭、西班牙、葡萄牙等），再加上日據時代的東洋文化，光復以後二度來台的中原文化。這時的中原文化已不只是閩南文化，而是從北到南的中原文化。再加上四十年在此地，我們接受西方文化的衝擊，全盤西化、中西論戰、現代與傳統之爭等。如果要問我



「什麼是本土」？我認為是一種區域、一種單位。我也會反問，本土是分時期？還是分地域？從時間算？或從空間算？現在的本土文化是像美國一樣的文化大熔爐，帶著濃厚中華文化色彩。而所謂本土文化追根究源，不能逃離中原文化的影響、日據時代的影響。我只知道，有些文化被忽略，譬如原住民文化、客族文化。有些立委逼問我什麼是文化主流，我覺得是抗爭文化，卡拉OK文化，這是個風氣，如果大家覺得不好，就應集合大家的力量設法把它扭轉過來，移風易俗不是一天兩天的事。

我相信真理永遠是真理，真理是適合你、我，適合於眾人，真理不排斥任何人，也經得起討論、論辯，並不是爭出來的就是真理，我不打算在立法院與任何人主動討論這件事，但有人提出質疑，我也毫不迴避，這就是我的認知，除非你告訴我，我的認知是錯誤的，並告訴我錯在那裡。但是我也有自己的觀點，我會把我的觀點告訴你，很多道理是經過討論才出來的。

西方文化，中國傳統，
地方文化融合在一起……

文化發展是多元而全面的，而且要兼顧文化的軟硬體。硬體就是有關文化的設施，如劇院、圖書館或者自然環境等等（所謂自然環境就是休閒場所）；軟體就是文化的內容，如表演藝術或者音樂美術等等。一方面硬體建設我們要符合，政府要多多去做；至於軟體，就是從人民自發出來的文化。基本上，在這個多元價值的社會，我們應該往多元化去鼓勵。

關於社區文化的推展與理想……

社區文化並不一定是地方文化，它可以前衛或是與國外交流，它是一個單位，並不是內容，視當地需求而自發。因為我們身處的時代是一個高度文明的工業社會，人與人關係的疏離使得大家共同關心的事與價值觀也不如以往那樣凝聚了。人與人的倫理關係或是人存在價值的根本問題也都被忽視了。於是我們希望建立一種社區文化活動的模式來無形地凝聚過去人與人之間的親密關係。把社區當作一個最基本的單位，用文化的活動，不論是前衛或傳統，把社區的意識凝聚在這裏。如果社區的文化活動興盛了，那麼社會也會因此而動

起來。

從民國八十四到八十八年，由二十多個縣市文化中心著手，文建會配合當地的風土及文化資源，落實文化建設，但是不同於經濟建設，文化建設無法立竿見影，只有經年累月去做才能看出成效。現在，文建會最主要的問題是人才的缺乏，所以培養文化行政人才是當務之急。

表演場地問題的解決……

我們會很快弄一個「文化指標」。文化指標中關聯到硬體指標。硬體指標就是說視國民所得或人口密度的程度決定我們應該起碼有多少的表演場所。文建會儘快把這個數目整理出來。當然，目前表演場所是嚴重缺乏的，至於缺乏的原因是因爲沒有好好利用還是真的缺乏，這個還需要去了解。不同等級的表演團體需要有不同的場地，我得先知道目前大家缺乏的是什麼樣子的場地。

文建會有它的難處，它是全國最高文化指導機關，但是實際上是溝通、規劃、協調，並非真正執行的單位，執行的單位落在教

育部、內政部、各縣市文化中心，所以我們只能提供建議，培養人才，因爲只站在規劃指導的立場，這也就是它困難的地方。

補助標準與文化補助……

我們有一個非常透明化的補助標準，表演團體可以來申請，經過一連串的委員會進行評估。我們並沒有黑箱作業，有一大批專家學者在替我們做評估的工作。所有的表演團體應不應該補助，都由委員會評估，補助只有多和寡的差別而言。

至於文化補助，我們有年度計劃，原則上很多人申請，我們視不同狀況而給予補助。表演團體必須要努力，從小處著手，慢慢有一些規模。對於新的小劇場，我們會先給予少量的補助，經過表演評估之後，如果覺得有創意，有價值，便會在下次的表演申請中給予更多的補助，甚至當作補助的重點。所以我們的委員會成員都會經過審慎的評估，溝通與考慮，再作決定，不會一申請就遭到拒絕。

我們的補助方法及細則已經開始宣導，長期不斷修改，修改後

的細則於84年1月公佈實施。基本上，我們會常常聽聽這些藝術家在從事藝術過程的艱辛及會遭遇的問題。我們是站在鼓勵的立場，替藝術家創造一個藝術能夠蓬勃發展的環境，沒有理由給他那麼多限制，所以只要大家覺得有些滯礙難行的地方，便可以提出來，大家一起去解決。藝術家有藝術家的脾氣，他比較沒有做詳盡計畫的能力，這也就是藝術人才的培養，我們要慢慢灌輸藝術家「單據可消」的習慣，把單據保留下來。

雙向溝通管道的建立……

第一點我會下鄉去看，各縣市的文化中心我一個一個都會看得很清楚，和文化有關的硬體設施，了解運作狀況。第二點是建立 open door policy 門戶開放政策，所有的問題都可以找文建會來溝通。

現在我認爲最嚴重的問題是文化認同的危機，如果不解決這個危機，這個島嶼的人會有存在的焦慮，在這樣的焦慮之下，許多生活的設計也無法真正落實。

訪鍾耀光

問一 國立中正文化中心在表演團體與政府之間扮演的角色？

非常簡單，都是表演的場地。按照組織章程，兩者都有提昇文化的責任，舉辦節目的功能及推廣表演藝術的功能。現在很多節目都是由我們舉辦，藝術團體演出。場地有百分之七十是由表演團體、推廣公司、社團、學校表演他們的節目。

問二 表演團體的邀請及節目的審核過程如何？

這就是節目企畫的流程，第一關是審理會，第二關是評議會，第三關是評估價。首先搜集資料，經由主任和我決定方向，當大原則定下來，就在國外尋找適當的節目。另一管道是由國內外的名家主動和我們聯絡。企劃組收集好後，會有年度的審理會，由中心主管主持決定通過。有時按照經費決定，有節目評議會審核節目水準。委員是具有專業修養的學者，決定節目之後，便與表演團體談價錢，再經過評估會，評估價錢是否過高，觀察賠輸的情形，然後殺價。

問三 對國內藝文生態有何看法？

我是香港人，來了也沒幾年。

我覺得台灣的觀眾不懂得分別節目的好壞，看誰大牌就去看誰的表演。我認爲應加強教育，提高欣賞水平。在中小學就開始著手教育，例如音樂、美術等都要著重。我們主要的觀眾群現在很多是學生，這是我們比較欣慰的地方。以前香港有 music office，可是現在被裁撤了。學生可到 music office 活動。現在台灣的學生沒有機會到台上表演，而且不以此爲一種榮譽。香港的素質很好，團員受人尊重，台灣沒有這種風氣。以現在台灣的情形來說，還沒有像樣的交響樂團能代表國家。

金士傑

台灣戲劇生態的見證

採訪—馬凱騰、賴育宏

整理—賴育宏

你從屏東農專結束學業之後，慢慢地在接觸舞台劇，那時候台灣整個戲劇的生態？

可以說沒有。剛開始有的時候只限於文化學院或藝專學校的演出，他們演外國的莎士比亞或什麼，簡單的形容詞就是：難看極了。這話他們當時應該也會承認，不是惡意批評。那時候整個戲劇的情況很糟，而且國內人的創作劇本是微乎其微，幾乎是沒有，就是拿西方的那些經典劇本，事實上那些學生們在演那些戲根本就是黃皮膚的人戴著金頭髮，在台上你叫我約翰，我叫你瑪麗這麼演來演去，很無聊，很討厭，每個人看了就罵。我當時的想法是：別罵了，開始自己幹好了。

那時候唯一有一個劇團，叫做基督教藝術團契，主持人叫做張曉風，還有林治平（她先生），他們戲是一年出產一次，而且都在聖誕節前後演出。在那時候台北的舞台人選，都是一時之選，把雲門舞集的教舞人才抓過來，舞台設計找的是聶光炎、侯啓平，服裝、音樂、燈光都是當時最重要的藝術家，演員是從教會裡面找，那時我也參加他們的演出。後來我開始主持蘭陵劇坊以後，就離開那地方，正好那邊關門，我到這邊自立門戶開始搞另外一個，可是在歷史因緣上是有這麼一個承先啓後。今天你在舞台上可能會接觸一些西方的劇本，以及我們國內自己寫的劇本，你覺得他們有什麼不一樣的地方？就是說你在詮釋上可能會有一些改變？

事實上，近些年吧！整個中國近代史其實跟西方的先進文化有很大的關係，甚至於影響到很嚴重的地步就是我們現在講的話，我們思考的方式，有很多東西來自於翻譯的書本，連我們現在講的話有很多語法不是我們的爸爸媽媽會用的語法了，它絕對跟翻譯書本有關。你看西方從文藝復興以降，你去讀戲劇史好了，象徵主義、寫實主義、荒謬主義，或者各種的超現實的、後現代的，可是在中國其實才剛剛起

步，我說得更嚴苛一點，中國的寫實主義都還沒建立得很好，沒建立好是連劇本都沒寫出最像樣的寫實的劇本，編劇、導演、演員他們的成就在寫實主義的篇章裡都還沒有到一個最成熟氣候的一個歷史的篇章。

所以，我認為在多少年之內受西方的影響將會很大，就是說西方曾經做過的東西，我們繼續去步人家後塵，去追的空間大有餘地，我也不認為這是壞事，當然也不排斥民族主義，這兩條線會並進，你會發展出自己的一套，又不能推翻西方已經建立起來的許多戲劇殿堂，因為文明是一脈相承的。文明是一路過來的，所以我覺得多少年內我們受西方影響的空間，是一個跑不掉的事實。我這麼說不是表示我們應該自卑，我這麼講反而表示我們明白這個處境是一個剛起步的情況，所以，如果我們該自卑就自卑，這個自卑不是情緒上的自卑而是位置上的確定。我們派了很多藝術學院畢業的學生到西方去學，到日本、義大利、美國去學，這種學是應該非常虛心認真的事情。事實上很多老劇場的人，他們其實都沒有對這種事情有足夠的尊重，他們覺得我的作品已經是多了不得了，這種心態反而是不必要的。

像這種舞台劇應該不是源自於中國，而是外國的產品，像我們國內如果說一味的往西方走的話，會有一點忘掉我們自己是誰，你個人認為呢？如果接觸一些比較有關於台灣自己的文化的話，這樣的劇本你怎樣去詮釋呢？

我不太分西方、東方，我只分那是一個人，這有一個人，我坐在這裡，我也可以是西方人、北方人、南方人都可以，沒有一個人可以規定我應該是什麼人，我身為一個人，我是一個宇宙公民，因此對我來講，就是有一個人。好比是在西方，他做這件事情我覺得不錯。同樣的，西方也有很差的東西。我選擇有些好的東西來學，那麼同樣的，西方也對東方某些東西他們要學習，例如我們的某些抽象的境界，

或者地方戲曲的精神層次。我們該學的東西是不能客氣，因此，我是不分東方西方的，我不管誰多走，誰少走。我在教表演當中常常面對很多學生在練習怎麼表演，談到語言，我常常覺得他們講的話，就像你我現在講的話是遠遠不及我們父母親、祖父母那一輩的話好聽，因為他們講的話叫福建話、叫安徽話、叫雅美族話或者是什麼話，是有幾千年幾百年的歷史傳承，因此那個語言有一種很厚的歷史個性。你去聽那個地方的人講的話牙齒和嘴巴的關係是「啞、啞、啞」，那是江蘇浙江一帶；北方的音在喉管、後腦勺，那共鳴腔很厚很深，越到邊疆他們的語言就開始變，他們的咬字和他們的生活型態其實很有關係。你看你的爸爸媽媽講「你過來吃飯」，「你在那邊發什麼呆」，你用現在的國語來講是很沒有味道的，因為我們現在講的國語才幾歲你知道嗎？從民國推行國語運動以來然後隨著國民黨政府到台灣以後又在那邊推行國語，因此你用的語言是一種很生的語言，也許放諸百年後，將會成爲一個很有個性的語言，因為語言是要靠時間的累積慢慢創造出一種聽覺的藝術來。從這個角度出發，我常常會很「怨嘆」，覺得我們這一代不會有表演的戲劇大師，因為我們被語言卡在一個瓶頸的一個時代，從語言來看真的是這個樣子。然而並不表示二十世紀或二十一世紀台灣不會出大師。文字比較幸運，寫小說、寫散文的人比較幸運，可是寫劇本的人很不幸運，因為寫劇本的人在面臨語言，寫小說是文字，寫五線譜也沒有被這個時間擋住，很多藝術家們他們沒有這個限制，可是搞戲劇這一行的人非常重視語言，我們的語言，很殘酷的說：食之無味。台灣要面對的一個問題就是，怎麼創造自己。這個問題其實很大，我要不要使用現在的語言，我們要不要推崇閩南語或者客家話，或者使這個國語再完全的定位。如果定位以後，我們可以在國語這個運動上追求得嚴格一點，我們要開始享受這個語言。語言在生活裡常常是一個工具，在我來講，語言其實是音樂。台灣要面對的事情是，我們在一個斷層的年代裡面，我們這個斷層有我剛剛講的語言缺失在，可是它也有別的老歷史民族所沒有的優勢，它沒有包袱。因此歷史淺短的民族常常會暴露出一個問題，他們比較淺薄，比較沒有味道，可是他們比別人自由。這個因素是我很喜



歡去品嚐的，我知道我在什麼位置，我知道我是自由的，我就敢更自由一點，我知道我的語言無味，我就更專心於研究語言。我覺得這個觀念是該伸張的，很多人對語言不夠認真，他們在生活裡講話，又受電視機的影響。電視機出現了以後，所謂大眾文化的普及或者是流行浪潮的普及，使人講話千篇一律。搞小眾文化的時候我也感覺到大眾文化的壓力，大眾文化喜歡要求所有人一樣，小眾文化喜歡每個人不一樣，我很怕一齣戲完了以後，所有人告訴我的感覺都是一樣的。

當然台灣要去好好整理自己的東西，這個工作，戲劇工作者常常要快一點做。像政治經濟這幾年是非常混亂的一個情況，但事實上這東西會使搞劇場的人心裡非常中空。在解嚴之前，一方壓力愈大反彈力愈強，反彈力愈強，創作力就愈旺，因為我可以控訴你、打你、罵你，藉比喻、象徵來說明我心中有惡魔或者敵人，這敵人不見了，突然我覺得我沒有對手了，這世界沒有我控訴的需要。在解嚴之後台灣戲劇的創作者，有一點中空，他們的文章開始沒有力量了，找不到要說的東西。再往後走，政治、經濟變得很混亂，電視機一天到晚有打架的事情，空氣一片污染，這個小台灣島已經被弄得很髒了，很多人就開始搬家到國外去住。劇場裡也受到影響，變成莫衷一是，很多劇場工作者開始各說各話，觀眾也各想各的，台上沒有一個「純情」的氣候，台下也沒有「純情」的觀眾。

蘭陵劇坊它怎麼走呢？

蘭陵劇坊當時創業已經過了十年，搞舞台劇一開始動就很難停，十年下來，簡單的說就是

創作需要休息。我覺得我是一個不喜歡重覆自己思想的人，因為我做的不是事業。我把某一種東西寫得很好，我可以繼續再做，我可以做三十個而且可以名利雙收，這叫開公司，這叫創事業。我的目的不是創事業，是創作，創作的人有一種跟自己為難的東西是：我不要重覆我已經擁有的東西，當我已經把一篇文章寫很好的時候，別人說：你可以再寫，我們好喜歡看這種東西。我在家裡已經在想別的了，我怎麼可能投你所好，好，我們再來寫，不可能，我在用作品來證明我活著，我的活是一個生命的動而不是一個定，我必需要有更新的思考，對這個世界還有更新的問題提出，我來這個世界上不是來提出句點的，可是搞事業的人就比較像是要提出句點。我覺得我的作品喜歡提的是問號，而每一個問號必需比上一個問號更有力量，或更有新的方式。

你一定接觸過很多不同的表演型態，比方說舞台劇、電視，甚至可能接觸過電影之類的，你對於這些不同的表演方式有什麼樣的看法？

電影和電視從性格上來解釋的話，一個是大眾，一個是小眾。我的性格取向來講，我容易取向小眾。不從性格講從媒體本身的性質來講的話，電影電視要很多錢，我沒那麼多錢，而且我不喜歡碰那麼多錢。我喜歡西方有一種叫貧窮劇場，貧窮劇場的主張是舞台上空無一切，只有演員，演員的服裝都是最簡單的，他們只有身體，搞不好穿的是簡單的三角褲，我很喜歡這個方向，台上搞一大堆服裝，搞一大堆美麗的燈光，有時候我頭都暈了。當然不是說我的話是絕對，電影電視由於它是擔任大眾傳播的角色，這東西有一種可怕，我享受過成名的滋味，你們知道我是因為我的名字在外面。

舞台劇對我來講，它的成名是比較安心的，當你讀到碩士的時候，你領到一個證書；你讀到博士，你領到一個資格，你知道你讀了多少書過來。電影電視對我來講，所謂「一片明星」這個意思，某一些奇特的因緣際會，讓你還沒做多少努力，就突然得到很大的一個褒獎，並不表示錯，你確實有東西很棒，正好去撞上了，我不那麼認同這種事情。假如你很幸運可以當一片明星，我真的還很喜歡看你，我也會鼓掌，可是就事論事，我不喜歡。我們不

要講舞台劇明星或者是電視明星，我們光講歌星，只要他漂亮一點，有一點聲音，經過包裝，我叫他變成天王巨星他就能成為天王巨星，就看我怎麼包裝，大眾傳播愈來愈有這種走向，當我是那個人，我站在台上，全世界在向我鼓掌的時候，我心裡空的很，我講的不是一個多清高的話，而是一個很實在的話，你到四十歲五十歲的時候，你會一直面對一個更實在的問題，不是別人給你的掌聲，是我還在呼吸，我還活著，我這一趟生命旅程是不是很快樂的在求知，我是不是每天在找新知識來充實自己，如果你沒有，你已經停留在那個很早就得到的掌聲裡的話，你已經得到那麼高的地位，你還讀什麼書？你以為你全都知道了，連人家總統都要跟你握手了，全世界都在螢幕上看到你了，都請你來簽名了，你已經擁有全世界了，你還要再讀書嗎？不必了吧！

「紅色的天空」談的是一個老人的問題嗎？

是，但它沒有那麼預備走寫實路線，它「詩畫」的企圖比較濃，象徵、比喻。如果是寫實的話，它就有責任把更現實的問題，好像它是台灣的那個位置，那個省籍，它有多少福利問題，有多少憲法該修正……它有在內容中包含那些東西，可是它的總目的比較不是朝寫實的方向，他已經把它變成一個詩歌了，也就是這首詩歌可以是放諸四海。

這部戲中，你覺得令你最深刻的情節、畫面是什麼？

不講畫面好了，講感覺，以前西方有一個荒謬劇場的大師叫做貝克特，他寫了一個劇本叫「等待果陀」，劇中從頭到尾只有兩個人，他們在等一個人，那個人叫「果陀」，我們不知道「果陀」是誰，只知道那個人要來，但從頭到尾那個人沒有來，他們倆在等。很多人就作解釋，說果陀代表死亡、代表上帝、真理，代表任何意思，其實在這個老人院的故事裡頭也有這種感覺，很濃厚的這種感覺，就是他們好像在等什麼東西，這樣的一種感覺是整個劇中我最喜歡的，就是他們在等，還沒來，看看錶，舞台旁有一個計時器，一開始就是打123分鐘，戲的結尾最後一個時刻，劇中那個人嚥了氣，死了以後時間剛好是零秒，整個戲就結束，他們在等一個東西叫做「時間」。

訪臨界點劇象錄

編按：八十三年十二月二十六日上午
我們來到臨界點在台北民樂街
的地址。應門的阿忠拄著拐杖
從二樓緩緩迎接我們。詹慧玲
、田啓元到了之後，訪問開始
，然後是煙與茶。

採訪－賴育宏、卓陳銓
整理－賴育宏

戲劇交流道·汪其楣 策畫

生京魏子彈芭芭



田啓元著 臨界點劇象錄

風格問題、中心想法、基準點

詹：雖然果陀自稱沒有風格走向，但是臨界點和果陀一演出比較就可以明顯分辨出來了。

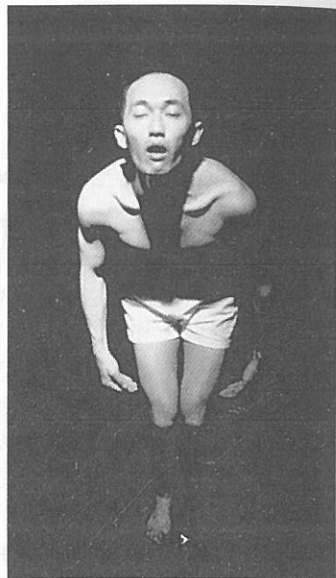
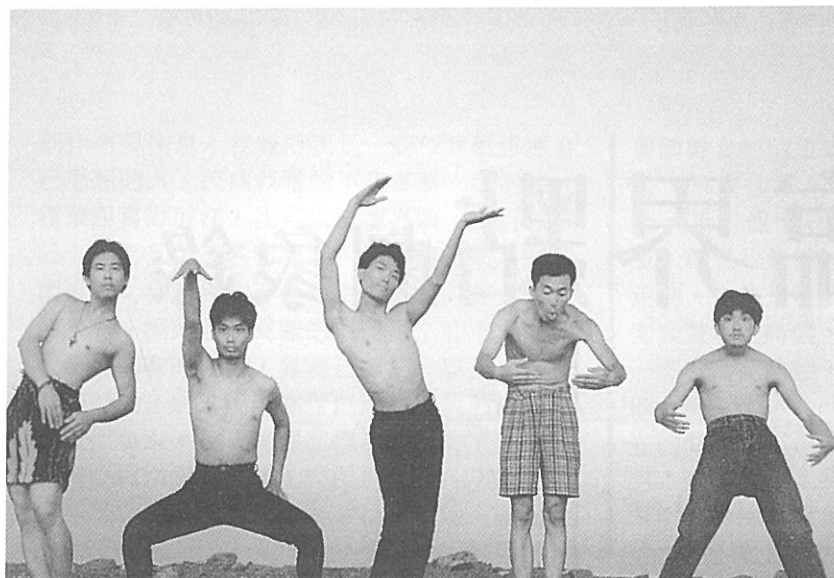
田：我們創團時沒有給自己一個中心思想，一個偉大的理想。當初大家要搞劇團的動機就是發現在這個社會上，我們沒有地方說話，沒有地方讓自己的身體去表達動作。七年前的表演藝術都很消費，我們看不到除了精緻文化以外的東西，但是「精緻」的定義是什麼？像雲門、表坊，他們一向在教育觀眾，使觀眾自覺文化藝術感染，沈浸在一個「美」的世界，這和國民黨的教育制度是不是雷同呢？於是我們找了幾個志同道合的伙伴一起開創另一個說話的空間。

藝術不應該是教育觀眾，而是「啓發」觀眾，替觀眾打開另一條道路，也不是把表演藝術侷限在中產階級的消費魅力上。同時，作品也應該適時地反映時代。

詹：我認爲臨界點是非常前衛的，而政府是無法看到我們的前瞻性。如果你要了解政府如何處理文化事業，你可以從國民黨進入台灣之後是如何處理台灣的任何文化的事業，他們的能力及專業素養，他們了解的層次，你會發現，其實水準非常低。

對於劇場「教育」觀眾的看法

田：雖然名爲教育，但是台灣的劇場教育卻有



不同的解釋。教育有一個很恐怖的東西，就是惟一的法則。就是當你肯定一件事時，同時也否定了其他事的價值，這並不是教育的目的。台灣的劇場教育就是這樣。小劇場的存在是刺激民衆有另外的思考空間，但是卻被犧牲在台灣劇場教育的觀念偏差之下。其實參與精緻文化的本身是正確的，但是並不意味著除了「精緻」之外的其他劇場文化就是錯的。

對「精緻文化」的定義

田：「所以啊！商業資本的社會把藝術當作一個消費過程就是精緻文化。」在蘇聯瓦解前的芭蕾舞團來台演出費是在日本演出費的兩倍，就是著眼於台灣的驚人消費能力。

政府對小劇場的 policy

田：政府對小劇場哪有什麼政策啊？

賴：我是說補助方面……

詹：政府並沒有針對小劇場的情況給予補助。小劇場是一個獨立的藝術部分，而政府卻把整個台灣島的文藝活動當作對象來提供補助。所謂「文化基金管理委員會」中的文化補助條例是指補助所有的文化，諸如出版、展覽，甚至學校團體的表演等等都能提出補助申請。小劇場並沒有被當作特殊的團體給予補助，這就是目前政府表面上很公平的全面補助辦法。

希望政府的回應與改善

詹：希望政府對文化的關心是全面而且個別性的，對於台灣島的文化應有尊重及獨立的想法，不一定針對小劇場，如本土文化、

客家文化等，政府都應該尊重他們，讓他們自由發展。站在文化本質的立場上考量，而非創造一種上對下的文化，要表演團體成爲他們的文化模式。政府應站在協助者的立場幫助表演者，而不是主導甚至於操縱整個文化的走向。就我們而言，我們並不期待政府能爲我們做什麼，我們希望政府應該和表演團體建立合作的關係，創造一個可以容納各種不同聲音的社會環境。但是要達成這種社會境界，光靠文建會是顯然不夠的。

表演場地的問題

詹：龐大的行政體系，造成目前重新規劃興建場地的阻礙。從財團手中徵收土地來作爲表演場地，這是十分困難的。（P.S 東京都一千多萬人有一千五百個劇場）

對於民生劇場的看法

田：台灣哪有什麼社區啊！民生劇場的成立是建築上喊出來的，根本也不是西方社區劇場的模式。在文建會副主委陳其南的主張下，認爲一個特殊性族群要摻雜其社區文化發展，而就民生東路的民生社區，會有什麼文化特色呢？說穿了就只是台北都會嘛！現在變得有些本末倒置，社區劇團硬要有表現它的文化特色。

詹：其實現在我們講很多事情都是先有定義，再來看周遭發生的事情。問及政府補助的細則時，他每一次的答案都會不一樣，文建會無法因應社會潮流及時改變，目前文建會關於表演藝術的法規還是民國六、七十訂定的。