

文化產業、戲劇與傳播：多元建構的客家

子計畫二 成果報告

客家電視台戲曲徵選與現代形式演出：

以「新永光戲劇團」為例

計畫主持人：段馨君 助理教授

## 壹、前言：

本文將從視覺文化的架構，連結文獻分析、參與訪談、劇作分析探討客家電視戲曲及現代表演形式的產生及風格的建構，繼而探討民間戲曲人才的培養的途徑及社區與劇團的互動。本研究由兩個部份組成：第一部份是論述客家電視台戲曲徵選與現代形式演出探討，第二部份則是延申前面的研究探討劇團戲曲人才的培訓與社區發展的概況。

第一部份是由視覺文化的探討切入，Nicholas Mirzoeff 提供幾個探討的核心問題。如「視覺化」(visualizing)、「再現現實」(representing reality)、「雄渾昇華」(sublime)、「視覺風格」(visual style)。筆者將援用這些觀念探討客家電視戲曲的意義。以「視覺化」(visualizing)探討徵選的問題如何實踐於舞臺上，從「再現現實」的方式「虛擬」探討客家電視戲曲的意義，而「視覺風格」的建立則涉及電視製作的手法。客家電視戲曲的「雄渾昇華」則是對於傳統戲曲的發展之危機感受。

第二部份則是透過「新永光」劇團的調查與參訪，在近代已建構的客家戲劇發展脈絡下，探討劇團在不同階段，對於客家大戲在舞臺上的表演，與通過客家戲曲徵選，在客家電視台上演出的表演藝術的特色。並探究「新永光」如何突破客家戲曲人才斷層的問題，在新竹地區以舉辦戲曲研習營或是成立學校社團的模式，並探究地方社區加入劇團的意願。

本研究目的：其一是探討客家戲曲結合媒體的意涵，其二是探討客家劇團在不同場域的表演特色。以「新永光戲劇團」的發展為縱軸，以戲曲表演為核心，探討其內臺時期、外臺戲、電視傳統客家戲曲以及文化場域舞台演出的風格殊異。

## 貳、執行情形

### 一、計畫之執行概況：

#### (一) 一月到三月的工作細節：

1. 資料收集：文獻資料來源—國立中央圖書館博碩士論文、國立交通大學浩然圖書館，及行政院客家委員會，收集彙整有關戲曲競賽、劇團經營、及「新永光戲劇團」的書面資料。
2. 聯絡研究對象(「新永光戲劇團」):以電話初步訪談劇團目前經營、演出狀況、演員招募及傳習計劃。
3. 資料分類：將已收集之書面資料、理論，依據不同的主題，分類論述。
4. 確定研究主題：參照評審委員給予的意見，修改研究範圍，與研究計畫書內容。

(二) 四月到六月的工作細節：

1. 完成修改計劃內容二校稿。
2. 完成計劃所需的文獻分析及評述。並了解國內、外，對於客家戲劇團體的研究概況，及「新永光戲劇團」在客家戲劇界的表現。
3. 完成相關理論閱讀，及決定研究方法。
4. 完成4次電訪（與「新永光戲劇團」代理團長翁義富先生電話訪談）。
5. 收集「新永光戲劇團」的重要影音資料。
6. 完成下階段的訪談計劃。

(三) 七月到九月的工作細節：

1. 八月四日訪談「新永光戲劇團」團長徐蘭妹女士及行政代理團長翁義富先生，訪談內容的逐字稿已整理好，訪談影音資料已建檔。並向翁義富先生借閱有關戲曲研習營、電視客家戲曲節目部份的影音資料及劇本、其它如電台的訪談錄音、演出照片等，以供研究參考。
2. 八月六日至三峽客家文化園區發表論文。論文題目：《台灣首齣客家歌舞劇中的新客家都會文化 慾望擬像的城市客家—再現於客家歌舞劇《福春嫁女》》
3. 八月二十六日至三峽客家文化園區參觀「新永光戲劇團」錄影。錄影的劇目名稱《楊九妹取金刀》。除了參觀錄影流程之外，並就劇本的撰寫，訪問編劇

及導演李正光先生，及觀摩導播錄影與三機取鏡的工作。拍攝主要演員的劇照（請見附件）。並完成參與訪談報告內容文字稿。

4. 根據蘇義富先生所提供的資料，已完成劇本的閱讀及影音資料的觀賞，例如：《試妻》、《黃妹子下山》、《冤家結親家》、《楊門女將》、《花蓮公演》、《流浪天涯》。並已將《試妻》的演出內容，匯整及分析為文字稿。完成其它訪問的重點摘要如：《IC97.5《尋找繆思 12.11.07》訪問徐蘭妹及翁義富 2007.12.11》、《中廣新聞網《發現新竹》2008.11.15》、《中廣新聞網《新聞話題》2008.11.19》。及研習營問卷調查分析。

（四）十月到十一月的工作細節：

1. 10月將部份已完成的資料匯整撰寫於研究報告中，並完成2/3的文字撰寫。
2. 完成報帳程序，並將報表寄給相關承辦人員。
3. 11/3再度訪談「新永光戲劇團」徐蘭妹女士及蘇義富先生。除了針對研究範圍的細節部份，詢問清楚。並攜帶「新永光戲劇團」早期作品五片DVD及戲曲傳承的資料3卷DV帶，來請教其中的議題。並且針對有關研究的部份，撰寫至研究報告中。
4. 11/2-11/6觀賞客家電視台所播出《楊九妹智取金刀》，演出單位：「新永光戲劇團」，並針對已剪輯好的客家電視台上的正式電視客家戲曲節目的演出內容來做分析論述。
5. 11/7-11/15 修改期末報告草稿。
6. 11/15 繳交第四季進度表。（計畫執行期間亦按時繳交第一到三季進度表。）
7. 11/16日完成成果報告書，並繳交。並已完成期末研究成果論文。

## 二、預算支用情形：

本計劃之預算共十五萬元整。分為人事費十二萬六千元整，業務費二萬四千元整。人事費的支用情形為主持人每月主持費一萬元，三至十一月有九個月共九萬元整；兼任助理一名（碩士級），每月助理費四仟元整，三月至十一月有九個

月共三萬六仟元整，於十月份執行完畢（為了配合國際客家研究中心報帳流程，十一月份的薪資併於十月份報帳）。業務費中一萬五仟元劃歸為學校的管理費，剩餘九仟元實為計劃執行所支出。支出項目包括資料影印、書籍建構、辦公室文具、電腦硬體更換等等，實際金額請參閱本計劃所提交的零用金帳冊。

經費項目	單價	數量	總價
人事費	小計 126,000		
計畫主持人	10,000/月/人	9月*1人	90,000
碩士班兼任助理	4,000/月/人	9月*1人	36,000
人事費支出合計			126,000
業務費及管理費	小計 24,000		
業務費			9,000
學校管理費			15,000
業務費及管理費支出合計			24,000
<b>總預算</b>	<b>150,000</b>	<b>總支出</b>	<b>150,000</b>
			<b>餘額 0</b>

## 參、檢討與建議：

### 一、成果效益：

從 Nicholas Mirzoeff 提供幾個探討的核心問題。如「視覺化」(visualizing)、「再現現實」(representing reality)、「雄渾昇華」(sublime)與「視覺風格」(visual style)，探討客家電視戲曲的意義，將會發現對於現今客家戲曲電視化的消極感。客家電視戲曲，是立於對於族群文化的推展，藉由徵選標準選出適於電視台上演出的民間團體，對於劇本的內容如何能夠展現「新意」，並不干涉。透過徵選，的確讓劇團能夠將客家文化，如：語言、小戲、音樂，活用於劇情中。電視節目的錄製播放，讓傳統客家戲曲表演能夠透過電視的流通，傳送到每個家庭，無論是曾經經歷客家戲曲盛況的年長者，或是已經遠離傳統文化太久的年輕一輩，能夠接觸到民俗表演藝術。

但是這僅是一種單向的傳送，目前尚無對此節目的評價提出相關的報告，因而對於觀眾的反應如何？並無知曉。不論是客家戲曲的收視率或是觀眾的反應，在本研究中，筆者無法替廣大的閱聽者提出較有歸納性的說法，或是反應對於客家戲曲節目的意見，這裡牽涉到量化研究及特定對象。換言之，即是對於收視率

的普查，及如何鎖定具有代表性觀眾群，而這些受訪人物能夠具體表明對於客家戲曲的觀點。

對於客家戲曲電視化，但可惜電視台並沒有辦法支援專業如導播、剪輯、製片、燈光等人才，提供專業的意見，全賴兩大客家民間戲團團長代表，與各自特定長久合作的燈光音響公司(配有導播)，來合作共同提計畫書，送案至客家電視台，爭取演出機會。客家電視台的長官們秉持社會資源的儘量平均分配，提供客家傳統戲曲的案子給予扶持小的眾多民間團體；將客家精緻戲曲授予較有規模大的榮興客家戲團來承製，立意良善。

對於客家電視戲曲的未來發展，應該多培養劇本、作曲、劇場工作者，並且能夠持續為客家戲曲的創作盡心盡力。對於所贊助的單位如客委會，承辦的客家電視台與接下案子的劇團之間，目前客家電視台已在徵選時，即對參與徵選的劇團代表們提出一些具體的改進建議與電視台的品質要求，如符合劇中腳色的年輕演員的加入演出、在電視鏡頭上近照與特寫(close-up)的臉部表情如照妖鏡般可將皺紋明顯表露出、劇目符合當下現代社會的道德教化與娛樂之選擇、劇本台詞的編寫可加入現代語彙與議題，拉近與觀眾的距離，並吸引觀眾有興趣來觀賞，參考流行受大眾歡迎的日劇、韓劇的成功例子。總而言之，民間傳統戲團需要再與時俱進地改進，了解二十一世紀觀眾的喜好，提升演員功力、導演的場面配置(mise-en-scene)、配合與了解電視台導播取鏡，並在舞臺設計、服裝、化妝等整體呈現上要再求用心，這樣不僅能夠對於客家戲曲表演藝術有所提昇，更能吸引專業人才的進入(不管是電視或是戲曲表演從業人員)，進而帶動客家電視戲曲產業化的發展。即使委由民間承製，電視台若可分配相關專人指導或開設研習營讓劇團學習，經由專業的指導，或許可改進目前客家電視台上的客家戲曲節目只是在舞臺上拍攝的單調。

「新永光戲劇團」的電視戲曲作品回應了客委會與客家電視台對於演出劇團的要求，並將小戲的【糶酒】橋段融入於劇情。在劇目的選擇上，移植京劇劇目

或是歷史演義的故事，以敘述為主調，情節的高潮是在劇情結構點上。以京劇的表演風格(stylization)寫意象徵地表現身段及武戲的內容。但是有時會與舞臺設計的場景有些衝突。演員大部份都已高齡，濃妝豔抹難以拭去歲月的痕跡，這也成為劇團經營的困難處之一。

在「新永光戲劇團」三屆的研習營中，固然以戲曲表演手段結合客語、客家戲曲、音樂、童謠的教學，但是「經費」來源主宰著活動進行的關鍵點。對於戲曲人才的培育，「以戲養藝」不失為一個好方法，但是外臺戲的表演生態若不改善，仍然難以吸引年青人從事客家戲曲表演工作。

## 二、與原訂計畫之落差及原因分析：

- (1) 在本研究中，筆者採取質性研究，從實際的「新永光戲劇團」的近身採訪與觀察，來探究客家電視台客家戲曲及現代表演形式的產生，並探討民間戲曲人才的培養的途徑及社區與劇團的互動。但非量化研究，所以沒作收視率的普查及鎖定特定閱聽者來表達對於客家戲曲的觀點。
- (2) 對於民間戲曲研習營未能直接參與。因為「新永光戲劇團」所舉辦的戲曲研習營已中斷二年，今年雖然有計劃，但是直至本研究結稿前，仍尚未開班，所以無法看到劇團劇藝傳承與民間社區互動的現場反應，有點可惜。

## 三、建議事項：

- (1) 對於客家戲曲電視化的目的不應消極的止步於對於「傳統」緬懷，更應該積極的結合更多專業領域如電視台技術人員協助電視台節目呈現技巧、劇場工作者提供為每個劇目每場戲專門設計戲劇化的特效、景觀，與專業分工的舞台、佈景、道具、燈光、服裝等設計、文學家協助編劇等等，為客家電視戲曲量身訂作，不僅能夠提昇客家戲曲的表演藝術，也能增加更多人才的效力。

(2) 對於民間辦理研習營及戲曲培訓，文化部門應該有長期的計劃進行及扮演監督輔導的角色，對於計劃目的的可行性及成效性，要有初步的評估。若計劃值得執行者，應該在「經費」及其它的資源應與較寬裕的協助。

#### 四、結論：

筆者透過對於客家電視戲曲的探討及劇團的訪查，對於當前客家戲曲的發展深感樂觀。從劇團徵選階段，有榮幸擔任其中一位的徵選委員，可實際了解客家電視台的徵選原則與平均資源分配的慈善襟懷，至三峽客家園區觀賞民間劇團的彩排與電視節目的錄製，並之後在結案報告前可看到最後在客家電視台上播出的節目成品，以供寫作比較評述。對於客家戲曲的劇目、影像資料的收集，肯定客委會對於客家戲劇的提倡。希望對於電視客家戲曲節目的製作，及戲曲培訓人才的計劃，可有較長程計劃的規劃，並能提供資源統整不同領域的專業人才為客家戲曲與戲劇文化的延續，挹注新的力量，期待有「雄渾昇華」(sublime)、具現代美感視覺化的風格，可戲劇化地再現觀眾所感興趣的現實人生。



## 客家電視台戲曲徵選與現代形式演出

### —以「新永光戲劇團」為例

#### 摘要

本計畫選擇客家戲曲界，成立最久，設籍於新竹縣的「新永光戲劇團」做為研究對象，試圖透過對於劇團的參訪與研究，在近代已逐漸發展的客家戲曲/劇發展脈絡下，探討劇團通過客家戲曲徵選，在客家電視台上的現代形式演出，以及劇團成員招募方式和民間互動。「新永光戲劇團」曾以舉辦戲曲研習營，或是在學校成立社團的模式，來招募有興趣的劇團成員。本計劃除了探討劇團在舞台與電視演出的不同表演「再現」，並對「新永光戲劇團」招募劇團人員的方式與狀況，及新竹與竹北地方社區加入劇團的意願進行研究。透過文獻整理與分析，佐以訪談資料，劇本分析詮釋，並以《楊門女將》就內臺戲、外臺戲和客家電視台演出的異同，探討「新永光戲劇團」的表演形式與風格。透過訪談、觀賞彩排與儀式演出，調閱觀看影音資料與電視網路存檔資料，探討「新永光戲劇團」參與客台甄選，利用電視媒體的現代形式演出，以及此劇團與新竹地方社區之間互動，演員招募不易傳承的問題。

**關鍵詞：**客家電視台、客家戲曲徵選、新永光戲劇團、演員招募

## 前言

從戲劇史的角度來看，戲劇的發展與傳播、舞臺表演藝術的實踐與改革，與表演人員及劇團的經營有著極大的關係。一個發展已久的劇團，也可被視為戲曲發展的縮影或是階段性的成果。臺灣客家大戲在臺灣客家三腳採茶戲的基礎上，匯入了京劇、四平戲、亂彈戲的戲曲音樂與表演藝術，形成以【平板】為主調，多元化的呈現。劇團承載不同劇種藝人及與其它劇種的交流，在舞臺的實踐過程中，面對不同場域、不同時期的演出，劇團所呈現的節目安排及製作，也會因觀眾的要求、社會的觀感而有所不同。因此探討客家戲劇史，其所面對的是劇團與藝人受到劇種交流、社會文化、戲劇表演生態反映在舞臺藝術實踐的變遷。

戲劇的發展，在藝術的表現，或是展演場域，或傳播媒介的運用上，常與新興科技有所結合，例如：音效、燈光設計、電影、廣播、電視甚至是網路的傳遞。客家戲劇在發展的過程中，曾經運用電影的技術，作為戲劇寫實無法突破的局限，而有「連環電影」的出現。（蘇秀婷：2005：145）在商業活動裡，劇團藉由廣播的方式，上演客家戲劇。<sup>11</sup>或是由民間傳播公司製作一系列的客家大戲或是客家山歌劇，客家大戲曾經在無線電視臺製播，但是因為不具商業利益而退出。在行政院客委會及客家電視臺成立之後，電視客家戲曲演出成為常態性的發展。

民間劇團從內臺戲、外臺戲、到參與電視媒介演出，不同的場域有不同的藝術展現。內臺戲是一種商業性的演出，因此如何能夠吸引觀眾來看戲，在劇情內容、舞臺裝置、演員技藝極盡所能有所新意，是劇團長期目標。蘇秀婷即認為內臺戲的演出具有幾項特色：連臺本戲、「日唱古路、夜唱採茶」、講戲與作活戲（2005：148-156）。外臺戲的演出，是民間宗教信仰的儀式之一，基本上仍是延續內臺戲的特色，其所不同的是，具有宗教上的意涵。然而在傳統社會觀戲仍是民眾喜愛的娛樂，但是由於新興娛樂的出現，生活型態的改變，再加上劇團削

---

<sup>11</sup> 在內臺結束後，有些演員投身廣播戲曲的演出，這類的戲曲演出，是以賣藥為主，演出為輔。有關劇團參與廣播時期，可參考黃心穎《臺灣客家戲》（1998：40-41）。

價競爭，演員、團員流動性大，甚少能夠顧及戲劇演出的品質。有些學者疾書振筆，呼籲為政者應該重視民俗技藝的傳承及維護，但是在整體生態尚未有明確的計劃之前，在表演藝術的發展仍是仰賴民間劇團自立救濟。從外臺戲跨演電視戲曲，這是兩種不同領域的呈現。外臺戲的演出，黃心穎歸納出三項特色：「靈活性」、「宗教性」、「多元性」（1998：82-105）。這些特色在電視戲曲的要求及製作流程上，完全被抹去。若從主導者的動機為考量的出發點，不免嗅出一股戲曲發展的危機感意識，及對於一種新戲曲文化發展的操作。民間劇團參與演出，其所衍生而出的問題，其最主要的部份是在電視製作的流程，及對電視戲曲要求的嚴謹度。衍生出劇團演出風格的表現及人才斷層的困境。這兩者牽涉演出人員的素質。

在現今客家戲劇團普遍面臨著藝術傳承的困境。雖然客家戲曲培育人才歸納於教育體系，但是在學員畢業前，劇團的演出仍然依舊，在青黃不接的時期，劇團藉由舉辦戲曲學習營或在學校社團，傳授戲曲的表演手法，一來可以招募有興趣的學員投入客家大戲的演出，二來推廣、教育一般民眾對於客家大戲的表演認識。這樣的方式立意雖佳，卻可惜未呈現主辦者所期望的成果。

現今已存的客家戲劇團中，「新永光戲劇團」在新竹地區算是老字號，團長徐蘭妹因為興趣，頂下戲班經營，其演出區域曾經遍及臺灣全島及外島。在時代的變遷下，橫跨內臺時期、外臺時期，現今也參與電視傳統客家戲曲的演出、「收冬戲」等文化場域的演出，其經歷並非一般客家戲團所能望其項背。在其當家旦角葉香蘭的主持下，劇團曾經多次舉辦戲曲研習營，對於人才及戲曲的傳承有著深刻的感受。本研究試圖透過對於「新永光」劇團的調查與參訪，在近代已建構的客家戲劇發展脈絡下，探討劇團在不同階段，對於客家大戲在舞臺上的表演，與通過客家戲曲徵選，在客家電視台上演出的表演藝術的特色。探究「新永光」如何突破客家戲曲人才斷層的問題，在新竹地區以舉辦戲曲研習營或是成立學校社團的模式，來努力招募演員與在地方推廣客家戲曲。

本文的研究目的：其一是探討客家戲曲結合媒介的意涵，其二是探討劇團不同場域的表演特色。以「新永光戲劇團」的發展為縱軸，以戲曲表演為核心，探討其內臺時期、外臺戲、電視傳統客家戲曲，以及文化場域舞台演出的不同風格。對於民間劇團的持續關注，研究者對其成團過程、演出概況，有部份的探索，但對涉及對於民間戲團不同演出場域的表演風格探討。這部分是對客家戲劇建構的微觀研究。一方面檢視現已有的戲劇研究，一方面透過劇團不同場域的舞臺表演，對於客家戲劇不同階段的發展有所補充。其三是針對民間對於人才培育的方式及所面對的困境提出討論。對於民間戲團而言，人才的斷層與流失，是非常嚴重的問題，本文將對其學生、演員的招考、研習營的經營、社團教學課程安排、人才的去留，以及對於學校培育戲曲人才的問題，地方社區對加入劇團的意願等，這幾方面作更深入的探討。

## 文獻回顧

對於本研究的相關範圍的文獻探討，在劇團的經營上，大陸對於客家戲班的調查，是針對當地的客家戲班所做的調查，其用意是對於「非物質文化遺產」的保護，如：徐贛麗、孫寶、莫喬雅〈廣西博白客家采茶班戲班調查〉<sup>12</sup>。雖然對於本研究對象並無直接的關係，但是研究者的對於傳統戲班的關注態度值得借鏡。然而有關客家劇團的研究，目前尚無可得。因此對於臺灣客家劇團「新永光戲劇團」的研究，是個尚未開墾的領域，在研究過程中，採取尋求類似的研究補充說明。國內對於傳統戲曲團體的研究，大都主要是歌仔戲的劇團為多，在探討的主題上，主要是在劇團的經營，如：黃秀錦（1987）《歌仔戲劇團結構與經營之研究》、孫惠梅（1997）《台灣歌仔戲團劇團經營管理之研究—以宜蘭縣歌仔戲劇團為例》、鄭曜昌（2003）《國光劇團豫劇對之發展與經營》。楊永喬（2001）《明華園歌仔戲團演藝實踐及經營管理》。以上主要是以劇團的經營為研究焦

---

<sup>12</sup> 徐贛麗、孫寶、莫喬雅（2008）：〈廣西博白客家采茶班戲班調查〉。《贛南師範學院學報》29卷5期，頁20-24。

點，對於劇團的表演藝術，除了楊永喬《明華園歌仔戲團演藝實踐及經營管理》有提到一些，其餘尚未提出。

有關客家戲劇團的研究，專論有范光宏（2005）《台灣客家採茶戲之研究—以新竹市龍鳳園歌劇團為例》，可視為對於「龍鳳園戲劇團」的田野調查，團長創作《秋江明月》的音樂分析，對於劇團的表演風格隻字未提。徐進堯（2005）《龍鳳園戲劇團研究—兼論台灣客家採茶戲的發展與衍變》，主要是針對「龍鳳園戲劇團」成立發展、劇團的經營管理、劇本與演出，也從對「龍鳳園戲劇團」的觀察，探討客家大戲與歌仔戲的關係。江彥琛（2007）《臺灣客家戲劇團之經營管理研究—以榮興客家採茶劇團為例》，內容敘述「榮興客家採茶劇團」的營運與管理、客家三腳採茶戲與客家大戲演出的特色、人才培育的因應之道。此外，從客家戲劇外臺表演生態，對於客家戲劇團的調查，則有黃心穎（1998）《臺灣的客家戲》<sup>8</sup>，以新竹為範圍區域性的客家傳統音樂與戲曲的田野調查，由中央大學洪維助、孫致文等編撰《新竹縣傳統音樂與戲曲探訪錄》（2003），以上這兩本研究著作，是以田野調查、訪談，資料描寫的方式為主。

有關客家大戲的表演藝術的論述，蘇秀婷（2005）《台灣客家改良戲之研究》以「改良」的角度探討客家戲劇的流變，並探討戲班戲路的改變、戲班組織、藝人學戲動機及內臺戲的表演特色。對於劇團演出特色及風格，「其認為榮興客家採茶劇團使用平劇武打場面，及特重三腳採茶戲元素；新月娥多演出全本京劇；金輝社、德泰歌劇團在夜戲唱流行歌，演オペラ（胡撇戲仔）戲；黃秀滿歌劇團著重唱腔經營；新永光歌劇團長於苦戲、丑角戲等。」；「榮興客家採茶劇團」的風格是建立在其表演手法的運用，「新月娥」是以其演員多半具有京劇表演的訓練，故有能力演出全本京劇，「金輝社」及「德泰」在夜戲的演出內容上，摻入現代流行的表演元素，「黃秀滿歌劇團」以唱腔為主要的特色（2005：176）。以上的風格建立與演員戲劇養成有關，「新永光歌劇團」主要演出以青衣、丑當為主要劇目，雖然與演員的演出特色有關，但是其風格是流變的。研究者所提出

的內臺戲的表演特色及將客家劇團的外臺演出的風格提出，對於本研究檢視「新永光戲劇團」的內臺演出及外臺戲的表演風格具有參考的價值。

有關客家大戲外臺表演生態與劇團，黃心穎《臺灣的客家戲》（1998）以田野調查，記錄內臺戲、野臺戲、戲劇比賽、現存客家劇團。對於外臺戲的演出特色，黃心穎提出了「靈活性」、「宗教性」、「多元性」（1998：82-105）。「靈活性」所指的是演員表演「活戲」，說詞、唱詞、音樂及舞蹈的即興，「宗教性」是指外臺戲演出的目的，「多元性」是指音樂、演出內容。這對於本研究在探討「新永光戲劇團」的外臺戲的舞臺演出，有參考的價值。但是有關「新永光戲劇團」的研究，只注意劇團成團過程、演出經歷、戲金、團員現況、演出劇目、團長現況、劇團參與戲劇比賽的成績（1998：214-215）。並未針對劇團的演出風格提出論述。而《新竹縣傳統音樂與戲曲探訪錄》<sup>15</sup>主要是針對新竹地區有關北管與八音、客家民謠、客家三腳採茶戲與客家大戲，對於「新永光戲劇團」的成團的動機、曾經演出的區域、劇團衰微之因、代表劇目、劇團結構這些摘要的記錄（2003：209-216）。

### 研究方法、範圍與對象

本文將從視覺文化的架構，連結文獻分析、參與訪談、劇作分析探討客家電視戲曲及現代表演形式的產生及風格的建構，繼而探討民間戲曲人才的培養的途徑及社區與劇團的互動。在研究範圍與研究對象上，主要是以新竹地區的劇團為主。客家劇團主要是以桃、竹、苗三地為多，近年來在台北地區也有客家劇團的成立，如：「榮英戲劇團」。本文的研究區域，主要是以新竹地區為範圍，在時間上，是以「新永光戲劇團」成立至今的發展過程為主。為了能夠貫穿客家戲曲史上發生的事件，以及能夠完整陳述內臺、外臺戲演出及電視傳統戲曲演出風格的差異，筆者選擇客家戲曲界，成立最久，並設籍於新竹縣市的「新永光戲劇團」。「新永光戲劇團」見證了內臺、外臺、「臺灣省地方戲劇比賽」、「客家戲劇比

賽」的演出，也曾演出由「龍閣」傳播公司所錄影的客家戲曲節目。近年來，「新永光戲劇團」更活躍於由客家電視臺所製播的「客家傳統戲曲」，及每年年底「收冬戲」的巡演，這劇團的經歷豐富，其它的客家劇團(除「榮興」劇團外)望塵莫及。本文的研究對象是以徐蘭妹領導的「新永光戲劇團」為主，徐團長已屆高齡，目前團務是由其兒子翁義富先生主持。「新永光戲劇團」早年人才濟濟，戲曲界的名丑角張有財先生、名旦葉香蘭、王慶芳等曾是「新永光戲劇團」主力演員，雖然目前大部分的演員另尋發展，「新永光」在戲曲演出不景氣時期，仍然在外台、客家電視臺、藝術季活躍。

### 一、 視覺文化：電視與客家戲曲

在當代社會「視覺」成了日常生活的核心。我們也常以「視覺媒介」表達我們的觀點或是再現所要表達的意圖。在全球化的時代影像成為日常生活中傳遞信息、觀點、意識型態最普遍的手法。如：廣告單、電視、電影、電腦網路等等。我們也常以透過影像的播放，去了解我們所處的世界。但「眼見不能為憑」，因而Nicholas Mirzoeff認為「視覺經驗的豐富性」以及「對所觀察到的事物之洞察力」之間的差距，為視覺文化研究打開一扇門(2004:3)。透過視覺影像的傳遞訊息、象徵，與實際現實生活，觀察之間差異之處，即是我們所涉及的視覺文化領域。

若要以簡約的詞彙形容視覺文化的概念，「看圖說故事」是最恰當不過了，除了文字的描述之外，「圖畫」也是一種論述的建構。但是這裡的「圖」並非單指圖書而言，是包涵所有的視覺構成，如繪畫、照片、電影、電視或電腦的虛擬實境。當然這張「圖畫」也不是僅有一張，而是不同角度、不同時間點的對於研究主體的展現。「故事」也不是憑空想像，而是發生在真實社會的現象。前者是指視覺分析，後者是指文化研究，故，視覺文化是在文化研究裡，透過視覺事件的分析，尋求新的論述觀點。Nicholas Mirzoeff也提醒我們視覺文化並非是一

個完整的理論，只是研究的一種策略，

視覺文化是一種策略手法 (tactic)、而非一門學科；它具有一種變動性的詮釋結構，焦點集中在有關「個人和團體對於媒介的反應」，定義來自於「它所提問的問題」以及「它所試圖提出的議題」(2004:5)

因而在本研究裡，援引Nicholas Mirzoeff的視覺文化研究的思考途徑，探討的是藉由客家戲曲徵選，參與客家電視台戲電視客家戲曲演出，並以另一種現代傳播媒介播放，經由電纜或是電線，分送到每個家庭，營造一種新的戲曲觀賞方式。若從戲曲發展的過程中，戲曲以電視媒介為展演空間，其所代表的意義為何？對於視覺文化的探討，Nicholas Mirzoeff 提供幾個探討的核心問題。如「視覺化」(visualizing)、「再現現實」(representing reality)、「雄渾昇華」(sublime)、「視覺風格」(visual style)；筆者將援用這些觀念探討客家電視戲曲的意義。以「視覺化」(visualizing) 探討徵選的問題如何實踐於舞臺上，從「再現現實」的方法「虛擬」探討客家電視戲曲的意義，而「視覺風格」的建立，則涉及電視製作的手法。客家電視戲曲的「雄渾昇華」則是對於傳統戲曲的發展未能臻至藝術上乘境界逐漸凋零的危機感受。

#### (一) 從徵選到演出—客家戲曲「視覺化」的再現

對所謂的「視覺化」(visualizing)，Nicholas Mirzoeff的解釋是：「將那些本身並非視覺性的事物予以「視覺化」(2004:5)。我們並非單純的探討視覺形式的構成，而是要更深入探索視覺構成背後，常人所無法看到的動機、手法或是其它的操作。對於本研究而言，戲曲徵選的標準、過程及導播運作的過程，是我們討論的焦點。客家電視戲曲的徵選始於2005年左右，在此前二年主要是以委託製作的方式，由「龍鳳園戲劇團」李永乾所製作。行政院客委會以徵選的方式，提供經費資源，請客家電視台辦理，徵選民間優秀的團體，來委製其演出客家傳統戲曲的節目。在面臨新型態的電視播出與「僧多粥少」的情形下，對於演出的團體必有要求及規則的訂定。

依據九十六年的戲曲審查標準(請參考附錄一)，可分為四個部份，演員、



劇本、文武場、舞臺設計，其中前二者關係一齣戲風格的基本形成。對於演員的要求，著重於對於客家音樂曲調的運用及客語的流利性，這是一個劇種的基本屬性的要求。劇種的辨別，來自音樂與語言。在客家戲曲發展的過程裡，曾經被視為「客家歌仔戲」。若按照字面上的解釋，「客家歌仔戲」則是以客語演唱歌仔戲，原則上戲中曲調的安排是以「歌仔」為主。在一般的客家戲劇演出，常常運用閩南民謠或是客、閩語言摻雜。客家戲劇引以為傲的特色「九腔十八調」，反而讓人無法定位客家戲劇的定位。再者客家大戲與歌仔戲在發展的過程裡雷同，但是歌仔戲在當代的社會已成為臺灣戲劇的代表。在此情形下，客家大戲的演出，容易讓人誤以為其為歌仔戲，而忽略它原有的存在。透過徵選的手段從曲調（強調客家曲調）與語言的流利，至少可以為客家大戲的存在感定位。語言要求的另一個考量，是對於年輕演員的客語的訓練。筆者認為目前所接觸到民間劇團的年輕演員，基本上都能以客語流暢的對話，反倒是較為「文言」的語句，則是考驗著演員及編劇的運用，這牽涉到文字運用「文雅」與「通俗」的問題。而所謂的表演藝術，內文並沒有明確的說明，筆者推測應該是以「唱腔」為主要表現，現今能夠登台演出（非科班）的年輕演員，只要能夠合音律譜詞，即能夠上臺演出，至於身段與演技，反倒並不是十分的講究。

至於劇本強調「豐富性、創新性、現代性、藝術性」，這樣的標準對於民間劇團是一項非常艱難的任務，畢竟民間劇團排戲的方式是以「講戲」為主，一般所演出的外臺戲，並不需要強調上述所言的特點，再者民間劇團的說戲老師對於當代劇場演出的趨勢接觸較少，這四個要點也太過於抽象，尚且臺灣戲曲界普遍的缺少編劇人才，大部份的知名的劇團的演出，大部份是移植大陸編劇的劇本，例如國光劇團、河洛歌仔戲團等。雖然客委會每年都會有優良客家戲曲劇本徵選活動，獲得優勝的劇本並不如預期能夠直接演出，這裡牽涉到由文字的編寫再現於舞臺執行。但從徵選標準到舞臺實際上的演出，讓劇團演員再省思舞臺演出的細緻化，與將客家文化的元素融入。例如：客家音樂的大量編入，或是客家三腳

採茶戲片段劇情的嵌入，例如本研究案例「新永光戲劇團」的演出《楊門女將》中，楊排風調侃焦贊的橋段，即是運用客家三腳採茶戲中的【糶酒】。

然而，從戲曲徵選，到影像錄製，是一連串的意義製造及權力角力。因而「視覺當成一個意義創造與鬥爭的場所」（2004：8）相對於民間傳統戲曲的演出，似乎將會有以電視客家戲曲這樣新的表現方式來取代傳統戲曲的印象。然而我們將對這個假設進行論述前，必須掌握在日常生活的，人們對於戲曲的接觸經驗。對於觀眾而言，以往欣賞戲劇的演出，不是在廟宇廣場即是在文化中心。在廟埕看戲是不同於在家裡或是坐在電腦桌前欣賞戲劇。前者是參與社會活動，如學者邱坤良說：

戲劇文化隨著寺廟的信仰活動與農耕禮儀而展開，不僅作為祭祀的儀式，祈求身家平安、順遂，並為民眾主要娛樂。藉著熱烘烘娛神娛人的祭祀與表演活動，民眾放下工作，熱烈參與，並邀請外地的親友來團聚、同樂。（1997：33）

相對於戲劇的社會功能，後者僅是個人、家庭的喜好或是娛樂活動。現今透過電視的傳播，觀看戲劇節目成為日常生活調劑娛樂的一部份，只要到一定的時間，打開電視即可立即收看，或是稍晚一天，透過電腦的網路傳輸也可收看，新媒體電視與網路觀看戲劇，可以不受限於時間、地點的限制。

## （二）傳統風華的「虛擬」

因此，對於客家電視戲曲的分析，我們應該掌握視覺媒介的特性。因為「視覺影像並非根深柢固，而是隨著當下的特定時刻與外在真實的關係而不斷變動」（2004：9）。雖然電視客家戲曲具有取代民間戲劇演出的傾向，民間戲劇的功能性仍存在著，因此我們對於電視客家戲曲產生的原因，應該鎖定電視「再現現實」的特性。電視媒介的對於視覺再現的特色是虛擬（virtuality）。所謂的虛擬可以視為一種空間的轉移，從外在的空間到內心（1997：110）。或是對於真實環境的模仿（1997：112）。透過電視媒介的「虛擬」特性，可以將戲曲藉由電視的運用，營造客家戲曲廣泛流傳，以及傳達一種「懷舊」情懷與傳播戲曲教

化。前者是電視媒體的基本功能，而後者則是戲曲製作本身所傳達的涵義，當我們在看電視客家戲曲時，在客廳、房間或電腦桌前，瞬時我們彷彿已進入兒時記憶，廟埕前，抬頭望著戲棚上，演員使出全力地搬演故事演義，似乎「虛擬」在外臺看戲的情境。影像的呈現，如何引領穿過時光隧道，走入昔日風景，有賴電視客家戲曲的製作或是虛擬攝影棚的再現現實。

### （三）傳統戲曲的「視覺風格」

客家電視戲曲的錄製，肇端於「為振興客家文化，提倡客家傳統戲曲，運用客家電視資源，提供表演舞台，重現客家表演藝術之美」<sup>13</sup>，其初衷的目的在於對傳統客家大戲表演藝術的維護與保存。蔡欣欣對於歌仔戲電視化的感受，也回應客家電視戲曲的目的。她說：

對於年長者而言，電視歌仔戲是同年戲棚歲月的延伸，是記憶深處難以忘懷的鄉愁；對於年輕人來說，電視歌仔戲是邂逅碰觸歌仔戲的原點，是成長歷程中無可取代的「傳統」(133)。

但是對於客家戲曲電視化的推動，不能僅存於「傳統文化」的維持與保存。在當代京劇與歌仔戲的電視化發展，可以作為發展客家戲曲電視化的參考。可從已有的相關描述，對於電視客家戲曲的風格建立，提出基本的建構。

京劇以發揚「中華民族文化復興運動」，透過媒介的運用，推廣京劇藝術及保存京劇藝術。但是有關京劇跨界電視界，有關戲曲的製作，在彼時有專人專職負責，對於電視的製作亦有專業人提出看法。如：有關電視京劇的製作，前台視副總經理兼節目部經理何貽謀認為，戲曲搬上舞臺，首先面臨的是「時間」、「鏡頭的運用」、「再創造的問題」(何貽謀序 1982：5)。所謂的「時間」，即是戲曲內容的長度。「鏡頭的運用」有關導播的專業素養及對於戲曲表演藝術的認識。「再創造的問題」是期望對於電視京劇能開創新的表演形式。尤其是關於寫實舞臺的

---

<sup>13</sup> 參考「行政院客家委員會 96 年度客家傳統戲曲徵選要點」。

設計，冀能透過科技的運作，解決現實世界無法達成的目標。這是對於京劇表演藝術的期望。國劇導播惠群認為，電視國劇的劇目要通俗、在劇本內容上，故事要完整，節奏緊湊，有情節高潮；演員遴選要嚴格，節目排練要精確（惠群序 1982：8-9）。劇情內容通俗、情節緊湊有高潮，容易吸引現代觀眾的觀賞，演出人員的遴選及專業的排練，易容易達到「適得其所」的目標。

電視國劇的製作有兩種形態，「舞臺式」與「電視式」兩種，前者是將舞臺上的一切表演搬上螢幕；後者則是藉由燈光效果、佈景，增加畫面效果（王之富 1982：10）。從演出場域裡，劃分出兩種不同的風格及欣賞焦點。「舞臺式」與一般劇場或外臺演出在表現手法上較為接近，著重在演員藝術的表達。「電視式」則是在攝影棚裡，營造劇中發生的時地，寫實的呈現劇中世界。京劇電視化的探討，是針對京劇的表演藝術跨領域的作法，在表演藝術上提出箴言，但是京劇是一種表演體系非常完整的藝術表演，是以「演員為中心」的表演，若是透過以「鏡頭」為中心，在表演層次上會有所衝突，例如：京劇研究者王之富認為劇藝精湛的演員，往往年紀較大，透過電視的呈現，皺紋及身形不佳；年輕的演員則是經驗不足，造詣較淺（1982：45）。因而電視京劇推廣的成效遠勝於表演藝術上的改革。相對於歌仔戲的電視化，卻創造了歌仔戲商業電視的勝景。

1962年臺灣電視公司成立後即有電視歌仔戲的演出。（蔡欣欣 2005：139）在國家政策、社會教育的功能驅使，及市場的競爭，電視臺成立專門的工作人員如：音樂、導演、劇務、編劇等，籌畫跨劇種、跨劇團的歌仔戲電視演出，劇本的改良、精湛藝人的網羅、電影特技的運用等，為將歌仔戲推上巔峰。雖然經過政府干預，台視中視華視三台的歌仔戲演出銳減，但是隨著電視產業的發展，也確立了「電視化」歌仔戲的錄製。其對於歌仔戲表演藝術的影響，在於「寫意虛擬」轉化成「寫實具象」，充份發揮電視媒體的特性（2005：139-142）。歌仔戲與電視媒介結合的例子，是少數戲曲結合影視發展成功的例子，不僅開創戲曲電視產業化，也培訓許多歌仔戲演員，以及精緻化歌仔戲表演形式，在音樂及劇目

上都有新的構想開發。

縱觀京劇與歌仔戲這二個劇種與電視的結合的歷程，電視專業人才的參與，促使這兩劇種積極的重視及思考跨領域的表演方式的異同，並從中習得如何運用新興科技的優勢，為戲曲的表演藝術增添許多「幻術」的現代科技效果。

比較完電視京劇與電視歌仔戲較成功的例子，回過頭來看客家電視台的客家傳統戲曲，然而客家傳統戲曲在客家電視戲曲的表現，很難從表演藝術或是商業利益的角度出發。一來是客家戲曲的表演體系尚未完備，二來是客家電視戲曲的初衷是在提倡客家戲曲的基礎之上，三因問題的癥結在於製作團隊的不穩定性。筆者曾經參觀「松興戲劇團」、「新永光戲劇團」的電視錄影。對於「客家戲曲」的理想想像，是希冀透過現代傳播科技影像的處理，藉由電視或網路傳播，試圖讓客家族群或是一般的閱聽人，對於客家戲曲有個新的印象，或是認識到客家戲曲的存在。因此在整個製作流程上，不同於民間外臺戲講戲、即興寫意的現場演出。從劇團的徵選、劇本的撰寫、演員的排練、導演的指導、導播的設計，除了能夠更寫實的呈現戲劇進行的環境外，對於現實世界所謂的「幻術」也能夠透過剪接技術或是鏡頭的運用，帶給觀眾不同的想像。在實際參觀他們的彩排與錄製過程，發現製作上傾向「舞臺式」演出，但在場景的設計上，力求真實。

以「新永光戲劇團」為例，2003年至今作品有《海公奇案》、《姜安送米》、《鑽石夜釵》、《黃妹子下山》、《試妻》、《劉秀復國 吳漢殺妻》、《楊門女將》、《冤家變親家》等等，這些作品大都是以演員的演出經驗所編寫的劇本，在演出內容上傾向忠孝節義之事。在拍攝的場地是以三峽客家文化園區的現代劇場舞臺為主，故其演出，如同外臺戲演出一般。其所不同之處，演員的一舉一動，必須遵照劇本及導演的指示所進行。在劇情內容方面，人物角色集中，以男女愛情故事為輔，成線性發展，不會旁枝末節。若以時間作為分配，前四集多為鋪陳，最後一集才是故事之高潮之處。結局大部分是以喜劇收場。舞臺的背景設計，多半是以軟、硬景相互搭配，而景物設計，如：室內的裝飾，舞台上多半是畫著蘭

花或是牡丹的屏風；花園裡有假山、池塘、涼亭的造景，野外有群山等等，大都脫離不了這些固定的擺設。演員的服飾都是自己搭配，在色系的搭配上非常鮮艷。

在這些職權上，劇團包辦了劇本的撰寫、導演<sup>14</sup>的尋求、文武場，攝影、導播及舞臺的設計、後製是由另一個工作團隊所統籌，通常是委任民間傳媒公司製作，客家電視台不涉及。例如：「新永光戲劇團」的作品《試妻》是由「榮興客家採茶劇團」拍攝，導演由「榮興客家採茶劇團」的團員黃俊琅擔任，鍾勝金擔任導播；這次《楊九妹智取金刀》則是由「龍鳳園戲劇團」李永乾統籌，由漢林興傳播有限公司擔任。由上而下，客委會支付節目製作的費用，客家電視台負責播放，一切節目製作委任外包，如此一來，對於節目的演出品質難以掌控，更難談有再造客家電視戲曲的文化產業開創之遠景？

#### （四）客家電視戲曲的「昇華」

或許從戲曲發展欲求藝術昇華，但客家戲曲面臨衰微的危機意識，可以解釋。Nicholas Mirzoeff認為視覺元素核心「昇華」（sublime）。「昇華」的任務是「將那些沒呈現（unpresentable）的事物呈現出來」，這正是後現代時代中，不斷出現之「視覺化」扮演的適當角色」（2004：20）。故以電視所展演客家戲曲，一 只僅守對傳統戲曲黃金歲月的美好緬懷，二 對於在當代社會傳統戲曲式微處境的危機感，提供表演舞臺及紀錄，三 對於客家電視結合電視的作法是否能夠引領電視客家戲曲成為新的產業，並無一貫的對策。以下即是筆者透過「新永光戲劇團」的調查，探討在客委會的主導之下，劇團如何利用電視，重現客家戲曲的藝術。

## 二、「新永光戲劇團」：從內臺到客家電視戲曲

對於戲曲文化的探討，筆者參考 Nicholas Mirzoeff 建議對於文化的研究

---

<sup>14</sup> 這裡的導演其最主要的工作，相等於身段排練與走位指導，不涉及鏡頭取鏡的安排。選鏡頭是由與搭配的傳媒公司所派的導播來負責。

上可採用「在全球性的後現代世界中，跨文化途徑 (transcultural approaches) 將是一項重要的工具」(2004:30)。這裡的「跨文化」並不單指兩種或多種文化的混合，也指新舊文化的聯合。Nicholas Mirzoeff 採取古巴批評家歐帝斯 (Fernandi Ortiz) 所延申的論點：

跨文化的發展過程有三種，牽涉到某種文化特定層面的汲取、舊文化的流失、以及第三個階段：將新舊文化組合成一個連貫體，這種連貫體或多或少於一個整體 (2004:157)。

對於本研究而言，電視客家戲曲意謂著在傳統戲曲的表演模式的基礎下，透過西方傳播媒介、新的戲劇觀、文化界對於客家戲曲的理型想像，形構出新的表演形式。本研究將從戲曲發展的變遷過程，透過「新永光戲劇團」所演出的「楊門女將」系列，論述電視客家戲曲在客家戲曲文化脈絡的位階，其所傳遞的意涵。

### (一) 內臺多元化經營

要從現今的條件重新建構「新永光戲劇團」的內臺演出，無疑是「緣木求魚」。故然，蘇秀婷的研究著作《台灣客家改良戲》(2006) 給予我們對於內臺時期的概略印象，對於每個劇團的發展，並非是在一個對等的環境裡，每個劇團發展的脈絡不同。影像資料盡無留存，再加上耆老的記憶模糊似乎很難對於往日盛況有所明確的描述。故筆者僅能透過書面資料及訪談建構「新永光戲劇團」內臺時期的概況。依據徐蘭妹的說法及蘇義富的補充，「新永光戲劇團」的內臺戲多半是在客家庄演出，白天演「古路戲」<sup>15</sup>，晚上演出採茶、山歌，有時後應觀眾要求，必須唱流行歌曲或是跳舞。除了以「古路戲」為基本的演出，因應觀眾的需求演出也是劇團所兼具，當時演員會拍攝劇照，作為送給觀眾的贈品，以現在行銷的角度來看，無非是藉由演員的魅力，吸引觀眾消費，當時是否有「明星」演員的產生，這塊似乎並未有人去探究，因此筆者也無從驗證。

---

<sup>15</sup> 「古路戲」的內容多半是以歷史演義為主。

## （二）遵循傳統劇場的「虛擬性」－《穆桂英掛帥》

外臺戲的演出，與廟宇慶典有關。也是戲劇參與儀式進行主要的部份。「新永光戲劇團」自士林遷回新竹後，仍以外臺戲為主。演出「古路戲」，講究劇情的連貫性，重視武戲場面、演員身段，傳統劇場的「虛擬性」，是支撐劇場時空轉移的手段。2006年「新永光戲劇團」於北埔濟化宮演出酬神戲，在教育電臺范正坤「台灣經典影像館」的製作下，透過螢幕畫面的呈現，印證學者們對於民間戲劇工作者如何再現一齣戲。當日，日戲是演出「穆桂英掛帥」，依據人物的出場順序及所交待的劇情，故事梗概為西夏郡主小金桃不滿每年進貢宋朝，領兵侵犯宋朝邊界。宋將林文祥出兵迎戰不敵，回營向宋皇帝求救。皇帝下旨讓楊宗保領兵救援，小金桃敗陣，暫撤軍營。適得皇妹小月桃學藝下山，聽得皇姊的困境，小月桃在小金桃的面前誇口，會將宋軍打的落花流水，小月桃出兵與楊宗保對峙，卻不是楊宗保的對手，回到軍營，想起對皇姐的承諾，帶領軍隊以「移山倒海」之術，將楊宗保困住。楊文廣在回天波府的路途中，拾獲一封求救信。回家稟報佘太君，佘太君陪同楊文廣面呈求救信，皇帝下旨要求穆桂英出兵。楊文廣因此回穆家寨請求母親出征。母子二人一為主帥一為先鋒，在戰場上與小月桃開戰，母子技藝不敵小月桃，穆桂英被取笑，楊文廣被俘。回到西夏軍營，小月桃對楊文廣一見鍾情，欲招楊文廣為駙馬，楊文廣以釋放楊宗保及降書為前提，答應婚事。楊文廣回到軍營深恐父親不答應，央求母親協調，「大家都是一家人」的宣告下，國家轉為家務事，一家大團圓。<sup>16</sup>

如影像所傳達的，外臺戲的演出方式，基本上如同是在一個戲劇的大綱下，由演員輪流藉由動作或是說白來填滿細節。如：小金桃的一開場即是交待了戰爭開端的理由，或是林文祥、楊宗保的一出場，先整裝，然後譴責夷族的侵犯是漠視宋朝的行為，或小月桃一出場即交待自己剛學藝下山等等。而人物的上

<sup>16</sup> 「台灣經典影像館」(2006):《小西園》。演出團體:「新永光戲劇團」。



下場，不僅代表時間的轉移，也同時代表空間的轉換，如：西夏的軍營、宋朝軍營、宮殿、天波府、穆家寨，都是以演員所扮演的角色所處的地點而「虛擬」的。戲劇的一開頭即是戲劇衝突(conflict)的開始，通過不同人物的上下場，一方面是解決衝突，另一方面是製造衝突，在找到彼此利益之前，衝突會不斷的延續下去，而「戰爭」是戲劇發展的主要脈絡。通常正義一方大都是以漢人為代表，所謂的「蠻夷之邦」都是衝突的製造者，在編劇的思維中，正義之士是不敗之身，而如何能夠掠倒他，敵者都會借助法術困住，如小月桃戰不過楊宗保，施以奇術，使其成為困獸之鬥。解決之道，最後透過下一代或是神仙的幫助，才能掙脫敵方的制伏。在武戲進行的過程中，愛情依舊在敵對的兩方發生，結局通常是大將之子娶了敵將之女，化解了兩國的爭執。

經由「台灣經典影像館」所錄製的「戲劇」節目，已經幫觀眾篩選及節錄精彩的部份，透過鏡頭的呈現，原劇可能長達三小時的內容，縮減為五十七分鐘，透過剪接技術，將劇情的發展更為緊縮，一些跳接的技術，讓人物的轉換更快。原為記錄式的拍攝，經由鏡頭的伸縮，讓有距離的觀賞活動更能貼近演員的臉部表情。大遠景鏡頭讓閱聽者可以瞧見戲棚所處的環境及周邊的狀況，俯瞰的鏡頭讓戲棚的「地位」更覺得孤立，其透漏出冷清的觀戲觀眾，及熱鬧上演的戲棚，這個強烈的對比，讓人覺得民間戲劇的處境更為淒涼。斜角的攝影，讓我們一窺在布幔裡面的演員，他們是演員，是觀眾，是主角，也是跑龍套的小廝，舞臺是演員演戲的區域，舞臺周邊某些時候會出現人員的走動，前臺、後臺所應謹守的分際並不明顯。演員的表現充滿現實情緒，將日常生活可見的橋段，落實在戲劇進行的過程裡，如小月桃嘲笑穆桂英「年華已逝」，「好漢不提當年勇」，現在是年輕人的時代，穆桂英的反應如同一般受嘲的婦女反應，生氣以對。面對兒子要娶「番邦」女子，做為父親的楊宗保面有難色，經過妻子的勸導，「大家都是一家人」蠻符合當前的政治氛圍。全劇裡除了飾演皇帝的吳文秀是以閩南語應對說白，其它的演員都是以客語為主。在唱曲的部分

主要是以【西皮】、【平板】及其它的山歌小調為主，對於其它閩系的曲調在這齣戲裡面是聽不到的。以上是民間戲劇的演出透過影像所傳達的訊息，一般民間戲劇的演出，在忠孝仁義的故事架構下，會顯現出家庭倫理的生活，而這些生活是從當前日常生活中所採擷，因此並不會離群眾的生活太遠，演員會趁機會，拉近觀眾的距離。這些情形在民間劇團受到電視台的影響，在演出的形式及內容上有些改變。

### （三）講究場面調度及強調戲劇內容的詼諧性－《楊門女將》

在2009年「新永光戲劇團」於三峽客家文化學園「98年度假日戲棚展演活動」中所演出的《楊門女將》，短短的四十分鐘的戲，編者對於戲劇的進行、動作的設計、演員的臉部表情更加的注意。《楊門女將》是以楊排風為主的戲劇安排，劇本的一開頭即說這是一段插曲<sup>17</sup>，因為以楊家的家世，其所傳頌的故事為人知曉，而楊排風何人也？乃是楊家的火頭君（廚娘）。怎可能成為楊家的代表者，故編劇迴避一些歷史演義的束縛，模糊楊家的身世，楊家在此僅是一個背景。而熟悉「楊家將」的故事的觀眾們，對於楊排風最熟悉的故事，莫過於《打焦贊》這齣。透過編劇的安排，「新永光戲劇團」的《楊門女將》所呈現的不是《穆桂英掛帥》，而是由一齣「小人物出頭天」的故事，楊排風原為廚房的工作者，經由比武較勁奪帥。故事的一開始，眾家夫人要前去前堂向佘太君請安，在經過花園時遇見楊排風，眾夫人對於楊排風喜愛有加，唯獨七夫人對於排風非常的挑剔，時時找排風的麻煩，這埋下校場上兩人對於帥印爭奪的較勁鋪陳。孟良來到天波府，探望佘太君，在言談中已經表明了向宋皇帝求援的事情，因此八王爺隨後到天波府主持比武大賽。這段劇情連貫，不會有太突兀之處，劇情緊湊，隨即而來的戲劇動作也合乎前面的鋪設。

在動作進行的部份，眾夫人的出場如同一場服裝展示，華服鮮艷、珠光寶

---

<sup>17</sup> 古蘭妹編劇，「新永光戲劇團」演出，《楊門女將》劇本，頁1。本劇本由「新永光戲劇團」蘇義富先生提供。

氣，以接唱的方式唱出【瓜子仁】、【繡香包】、【五更天】、【平板】等曲，雖然主題是表達戰死沙場的夫婿，但是七夫人的表現，卻無太多哀悼的氣氛。其形式如同綜藝節目的開場式，將眾夫人一一介紹完畢，而不須要一個接著一個，浪費時間，再者這些夫人戲份不重，僅是一種陪襯的功能，但是為了壯大聲勢。楊排風的出場亮相，首先說明她的「武功」養成是靠「神授」，亦是司令灶君所傳授，邊唱邊舞將自己身處楊家的哀怨及期待交代清楚。

另外一位演員孟良的表現，將一個野夫的感覺詮釋的得體。孟良原為強奪他人財物的強盜，面對佘太君，他表現出嚴肅的一面，但是當話及自己與楊元帥的關係，身體語言即表現出縮頭、晃肩，臉部出現出有些羞愧的表情。「打焦贊」是這齣戲的重點之一，楊排風端茶來到前廳，看到坐在椅子上的焦贊，心中不悅。以【糶酒】的曲調，將茶盤端至焦贊的面前，忽上忽下，舉到頭頂之上，為了端起茶杯，焦贊站在椅上，此時排風忽然往前，讓焦贊跌至地上，兩人一言不合，徒手相鬥，在看在後方的佘太君不知所措。焦贊被「蠻橫」的排風打倒在地上。此時八王爺來到天波府，焦贊才獲救。這是臺灣客家三腳採茶戲中【糶酒】的新再現。在臺灣客家三腳採茶戲裡頭，張三郎賣完茶後，犒賞自己來到酒店，在戲齣一開始即是他與酒姐的插科打諢，隨即另一位酒姐端上了一杯酒，往張三郎走去，忽左忽右的其用意是先捉弄張三郎一番<sup>18</sup>。編者將這段【糶酒】用上，不管是有意或是無意，都朝向徵選標準中將傳統客家戲曲文化再視覺現代化。

在校場上，七夫人與楊排風的較量。在演技上，這兩者是一個對比，面對舉重，七夫人表現無法勝任，楊排風表現輕而易舉，兩者在詮釋上，有些失誤。七夫人是要表現出如丑角所展現的詼諧，但是似乎掌握不到其竅門而太過，在語言上，錯把黃腔當幽默，甚至背對觀眾搖臀，這些與其身份有所不合。而楊排風的表現，首先對於「考題」左右打量，整裝準備，表現出費力舉起左邊石

---

<sup>18</sup> 筆者參考由徐進堯所帶領的「新竹縣客家三腳採茶協會所演出的【糶酒】。」

獅子，將其從座臺舉放到地上，但是兩手舉起兩隻石獅子並且旋轉兩三圈，這樣的舉動相對於前面的「努力」，太過誇張。對於楊排風的成功，此時七夫人又施展她的「賴」功，認為只比力氣是無法成為一個元帥。第二項比賽則是以比槍，眾夫人拿起槍競賽，楊排風以一抵六大勝，七夫人心有不甘，兩次突擊均遭排風的破解，最後「夾」槍而逃，猶如夾著尾巴而逃的狗。全劇在恭賀排風奪帥中結束。

這齣戲部分承襲外臺戲表現時空的「虛擬」的方式，以人物上下場及所處的環境作為背景，如眾夫人及楊排風相遇之地是花園，佘太君所坐的地方是前廳，透過守衛的帶領，孟良將天波府視為大廟，八王爺所主持的比武之地是校場等。但是在戲劇進行的部份，是以幕為分界，不是以人物的上下場，況且人物的上下場不若外臺戲如此的頻繁。劇中角色所發生的事件較為集中，每場結束後，演員會停在並維持最後的姿勢(亮相)直到幕拉上，其最主要的原因是，燈光及舞臺設計不在這齣戲的範圍之內。完全以演員作為焦點表現這齣戲，再者幕拉的太慢，因此在接下一場戲之前，為了不使舞台空無一人，演員都在舞臺上，等待下一個指示。另一小缺點是太過強調戲劇的詼諧性，而掌握不到分際，反倒讓劇目的表現，流於低俗，或許這是編劇在安排輕鬆的場面時應該改變之處。

#### (四) 現代劇場式的表現—《楊九妹智取金刀》

《楊九妹智取金刀》為「新永光戲劇團」九十八年度下半年的電視演出作品，於八月二十五日在三峽客家學園演藝廳拍攝，於十一月二日至六日於第十七頻道客家電視台6：30-7：00pm播出。筆者同時參觀了錄影及欣賞電視演出。現今客家電視戲曲節目的作品形成的概況，大致上可分為劇本的撰寫、選角、排練、錄影演出、導演取鏡、後製等幾個步驟。以下筆者就劇本的撰寫、選角、演員不足、電視呈現等三方面來探討。

##### 1. 劇本編寫

在劇本的撰寫上，大部份都是由民間藝人憑藉其戲曲經驗、或是移植改編其它劇種的劇目、或是民間外臺戲曲演出的戲齣。固然將戲劇情節化為文字，但是往往流於敘述故事，而故事的主要意旨不是昭然若揭（其演出的劇情大都為人所知），不然就是不知其意圖為何。「新永光戲劇團」98年度第二部電視客家戲曲是由「德泰戲劇團」團主李正光所編寫。根據李正光的說法，這齣戲是他與「龍鳳園戲劇團」李永乾前去福州訪問，觀賞閩劇的演出。回臺後憑據個人的印象改寫而成。《楊家將》的故事是民間廣為流傳的故事，在戲曲的演出最具代表性莫過於《四郎探母》或是《穆桂英掛帥》等。與金刀有關的戲齣大都與楊八妹有關，而以楊九妹為主的故事，這是頭一回，但是卻沒有將楊九妹如何智取金刀的事蹟設計一番，僅是平鋪直敘將故事搬演而已。劇情的肇始，白沙灘一戰，楊令公與七子（除了五郎避隱五臺山之外），全數陣亡，遼國奪取了楊令公的神器金刀，並做為攻打宋國的利器，在寇準的面奏下，延請佘太君出馬。楊九妹為了解決母親的困境，為了國家的利益及家傳的寶物，決定女扮男裝，單槍匹馬近入敵區。卻被遼國青蓮公主相中，成為遼國公主的準駙馬，利用青蓮公主的感情，楊九妹奪回金刀。既無《四郎探母》的悲愴，也無木蘭代父從軍的雄壯。這樣編寫方式，戲劇的最高潮往往是在結束點之上，但是在鋪陳的過程中，過多的枝節會讓觀眾覺得疲乏。

## 2. 演員的選擇及演員不足的問題

選角在這齣戲裡面曝露出許多的問題。首先是飾演楊九妹的葉香蘭是否在外形上能夠說服觀眾，表演中的造型與外型是否合乎劇本中為年輕貌美的女子或年輕帥氣的男子。現代戲劇對於劇中選角多半會選擇外形、年齡及演員的專長適合者擔任，尤其在電視所播放的偶像戲劇節目更是著重男帥女美、年輕、外型佳、上鏡頭的演員。但在傳統戲曲裡，演員專攻的行當及技藝的展現，或許才是考量的主要因素。但問題是面對新興的攝影技術，任何臉部的表情、身體動作的順暢性一覽無疑，鏡頭如同照妖鏡，任何精細的化妝都掩飾不了年齡所造成的刻痕。

<sup>19</sup>年輕的青蓮公主配上高齡、身材豐滿的「楊十方」，兩相比較，與臺詞所設定的形象完全不符，不僅如此，擔任兵卒的龍套也是由老演員所擔任，這樣如何彰顯兵力的強盛呢？

為何會有以上這樣的情形出現？一來是民間戲劇演員的人才斷層，及傳統演員高齡化的問題，仍然沒有尋找出解決的方案，也依舊是研究者在研究過程所感受到傳統客家戲劇團要圖再振的最大問題。二來是演出「權利」與「名實」的問題。這次雖然是「新永光戲劇團」的演出機會，但是演員三分之二是由「德泰戲劇團」演員所支援，客團或許尊重主團的權利，將部份重要角色分配給予主團的演員，顯示出「新永光戲劇團」的確參與實際的演出。

筆者參考劇本所列之演員表，「新永光戲劇團」這次只有兩位演員參與，其中之一是葉香蘭飾演楊九妹，另一位是擔任佘太君的張劉雪子。深究之下，乃因之前與「新永光」合作的團員銳減，而且演員的流動性非常大，這次演出還透露出演員人力的不足，除了主要角色，大部份的演員幾乎都要負責至少二個角色，鏡頭上或許會造成觀眾的困惑，為何飾演佘太君的演員變成了番兵呢？第三或許「德泰戲劇團」團裡已經沒有相對等的演技的女演員，因此在角色分配上出現如此反差的對比，而這個現象應該是回歸於上述所言人才斷層的問題。

筆者參觀第六、七場的錄影，除了「新永光」的兩位演員之外，整體上演員因為是家族成員，彼此在技藝的展現上會相互支援，若碰到不順之處，還會在正式錄影前，再走排一次，確定每個人之間互動的连接點。讓觀賞者不會對其表演有擔心之處。但是從服裝及人員的配置上來看，整齣戲仍是借用外臺戲的演出模式，主要演員的服裝及裝扮多仿倣京戲的臉譜及服飾。整體看來似乎無異，但是，兵卒的服裝僅只是藉由背心來顯示，確顯得草率。這次導演所運用的空間，似乎更集中焦點在演員之間的互動，尤其是動作。演員整體的空間大概只集中於舞臺的中心及上舞臺中間區域，因此斗大的布景是否無用武之處，僅是擔任空間轉移

的背景裝飾功用。舞臺燈光除了舞臺上的九盞之外，臺前燈、臺下左右舞臺二排大白燈高照，光源十分充足。導播除了檢視畫面的角度，另一個任務即是監督舞台演員的化妝、唱詞及動作的順暢性。在參觀的現場即發生女演員臉上的妝，與頭套之間產生明顯的瑕疵，透過近拍臉部特寫鏡頭的發現，馬上請演員補妝遮掩的補強情形。現場舞台上的場面調度，與指導演員動作的編排，是屬於戲曲導演的職務。

### 3. 電視演出

#### (1) 劇本<sup>20</sup>細節的不明確

若從「智取金刀」的邏輯上，看待這一齣戲，筆者認為編劇仍有很大的進步空間。除了九妹想要以「女扮男裝」的策略潛入北國，以及與楊宗保約定會合時間的安排，接下來「作戰」的步驟，都是在機緣(chance)與偶發事件(contingency)「誤打誤撞」之下的情形完成。例如進入北國途中「迷路」，卻被出來打獵的公主所傷。躲進寺院得到五郎的幫助，得到公主的青睞，進入敵營的核心。楊宗保的進攻，讓九妹有藉口得到金刀。在這連串動機及因果關係下，筆者認為編劇可以對九妹奪取「金刀」的方式，可以更細膩地處理，如京劇《四郎探母》中，四郎在金沙灘戰敗，被俘虜，改名木易，但因為氣宇非凡，被鐵鏡公主相中，招為駙馬。兩個故事的發生背景類似，但是如何接近「權力」中心，卻是兩種不同的動機，前者是為了取回「金刀」，是一種積極的行動，但是在劇情內容的陳述上，讓人感到楊九妹真的是巧合的非常幸運；後者在遼國埋名十五年，為了見母親一面，必須經過層層障礙。因此這兩者帶給觀眾的情感也不同，前者輕鬆易懂，後者情感糾葛。當然除了要顧及娛樂性之外，或許編劇應該考慮如何讓劇情故事更吸引人深思。此外劇情內容的時間、地點、事情發生的原因模糊、人物之間的關係不清，以及故事邏輯性不明確，例如：楊九妹事前對於前往的地點準備不足，對於路線的安排、如何融入敵方、怎樣接近敵人探聽金刀所在等等，在過程中都

---

<sup>20</sup> 感謝翁義富先生提供《楊九妹智取金刀》電視錄影劇本。

沒有交待。況且兩軍在打仗，皇家公主怎麼可能出門打獵呢？這些細節，在編排過程中，應當注意其合理性。

## (2) 表演設計：

### a. 演員的表現

實際演出中，演員保有創作空間。劇本的說白的安排，對於演員而言，僅是參考的藍圖。對照劇本與演員的唱詞，在實際的錄影裡，有些演員保有修改的權力，可安排適合自己擅長的曲腔。尤其是演員葉香蘭（劇中飾演楊九妹），劇本的說白提供表演的基礎，在其之上，她豐富了唱段的安排並潤飾說白的詞句。例如：在第二集中，九妹向太君獻計，要女扮男裝進入北地。原劇本的安排如下：

楊九妹：既然北國用小人步數，要害我楊家，但不知娘親要如何取回金刀

佘太君：我也有詳細來想，若是興兵取刀，必定要傷及無辜之人，所以此事只能智取不能強搶。

楊九妹：既然要智取，娘親，九妹我有一法。

佘太君：你有何辦法？

楊九妹：不如九妹我…女扮男裝混進北國找機會取回金刀。

佘太君：亂來，你一個小女子女扮男裝若是被人識破，豈不是羊入虎口。

楊九妹：娘親啊！犧牲小我成大局，九妹不驚性命丟，我有全身好武藝，奪回金刀免擔憂。<sup>21</sup>

（第二集）

實際演出：

楊九妹：金刀出現（驚訝狀）（雙手插腰，往鏡頭方向前走）大膽北國（左手內翻，食指往前一指，左手插腰）用小人步數（雙手內翻）藉金刀要來害我們楊家（左手托右手掌，右手蝶指在左手上端）你說要取金刀，你要如何取金刀？

---

<sup>21</sup> 上述的對白之標點，由筆者按上。



……

楊九妹：用…智…取…（雙手內翻左手蝶指太陽穴，眼睛一轉）用智取金刀，娘親，九妹我有一法，

…（中間穿插太君的對答）

母親，聽我說【雪梅思君】

細聽女兒說端詳，男有決心女剛強（白）九妹打扮男人裝，單槍匹馬向前往。

佘太君：亂來，你一個小女子女扮男裝若是被人識破，豈不是羊入虎口。

楊九妹：【雪梅思君】我說母親心放寬，九妹心裡有盤算，不怕千軍與萬馬，借枝靠葉順風推倒牆（向太君行禮）【十二月古人】多少為國來犧牲，九妹不怕性命丟，（哎呦）性命丟，性命丟。女兒全身好功夫，（鏡頭帶到宗保崇拜的眼神）取回金刀傳千秋，傳千秋，傳千秋<sup>22</sup>。

除了上例可見有經驗深厚功力的演員可憑各自造詣，加上適當的表演動作、表情與唱腔之外，另一例是在第四集，九妹被招為駙馬，自個兒在房間獨白。原劇本的安排如下：

楊九妹：弄巧成拙需謹慎，計中計假似真，金刀有如囊中物，時機若到轉宋室。

實際演出：

楊九妹：【啣馬調】巧遇公主是天意，一見鍾情結連理，有心採花花不開，無心插柳柳成蔭，坐力難安身無主，月老錯點鴛鴦譜。（左思右想）（白）錯就錯，我跟她打迷糊，等到金刀取到手，（唱）他走他的獨木橋，我走我的陽關路。

演員除了自己原有的角色之外，還必須支援其它的角色演出。例如飾演宋王的演員在下一集中，飾演五郎。飾演太君的劉雪子必須擔任士兵的角色。

---

<sup>22</sup> 以上對白及動作是筆者根據電視實際演出而評述。

幾乎除了兩三位飾演主要角色的演員之外，僅有一小部份戲份的演員都必須充當士卒充充場面。

#### b. 導演的編排

導演的編排保留大部分的身段，包含武戲打鬥。例如：楊宗保在花園習武、楊九妹與宗保在花園比武，表現長槍的招式。青蓮公主與隨從狩獵的出場場面，即安排三段個人的趟馬。青蓮公主與九妹初次相遇，四眼對峙，以逆時針環場一圈，表現「諜對諜」的緊張氣氛。九妹躲進寺院，表現將門栓住、與五郎一抵一推門的狀況，以及兄妹兩在寺院中的對打，都是運用京劇表演風格程式(stylization)完成。青蓮公主在寺院裡，看見扮男裝的九妹，為之傾倒，並以身體語言來告知觀眾她的感受，左手舉至臉旁遮羞，右手畫臉一圈，拍擊腰部，伸出大姆指，表示這位男子一表人才。

最大形的場面安排，應屬劇末，青蓮公主與楊宗保的戰鬥，五人分屬兩國，分別以對槍、或是槍對刀，表現演員的武功技藝。除了運用傳統的表演程式，導演也安排較為現代的表演動作，例如在聚寶樓時，九妹自封為主帥，青蓮公主為前峰，當九妹發號司令時，青蓮公主不加思索的往門外走去，其所運用的動作，類似機器人走路的方式，若從兩人的關係發展思考，這是青蓮公主服膺九妹的略帶小女人的表現方式。這是以現代的生活動作表現於傳統戲劇的新語彙。

#### c. 舞臺的設計

身段的設計與安排，固然豐富戲劇的進行，但是這些身段的安排，有時與舞臺的場景設定有所衝突。例如在後花園裡，姑姪二人要前去大廳向太君請安。此時舞臺前後被佈置成綠意盎然，兩人的動作是要離開後花園，但是楊九妹仍有一段唱詞，該如何將這段唱詞安排與這場景有關，導演並沒詳細的考慮清楚。

楊九妹：【平板】叫聲宗保帶路往，要與母親請金安（兩位演員在舞臺上走園場）

楊宗保：【平板】阿婆日夜來悲傷，願神保庇體安康。

若按照「寫實」風格的安排，人走動，場景也會跟著有所變化，但是場景並未改變，演員以身段表示離開，但同一場景下對於觀賞者而言演員並未離開原地。另外一個問題是，對於戰場校兵的安排，太過單薄。例如青蓮在校場點兵。舞臺的場景是設定在群山峻嶺之下，一高臺，左右站著蕭天佐及丫環，二個士兵。即使是傳統劇場的龍套，在人數上的配置上也不會如此的少，尤其這是一個「大場面」。再者青蓮公主的服飾太輕便，不像是出兵征戰的戰領，反像是平日習武的練習服。這些都是可再改進處。

此外還有些小問題，是關於舞臺設計、唱詞之間的對應關係。這些在播出時，可能顯少人會注意，筆者在此提出，對於編劇或是演員是一個提醒。在青蓮公主狩獵的場景，舞臺的後方左邊有一棵大紅樹（近景），樹下方是一片綠地，遠景是連綿的蒼綠高山，兩山之間有一瀑布。背景裡的紅樹，在現實生活中，所代表的是秋天的來臨，可是綠色的草原及山頭及瀑布豐沛的水量，卻是春夏的盛景，這樣的季節錯置讓人難以理解，已如之前所分析的，虛構的歷史故事，又以不確切分時季的方式呈現，又不是貝克特等人的荒謬劇，這樣的不講究整體戲劇風格的呈現，相較其他講究的韓劇或日劇，讓現代觀眾很難被吸引。同樣的情形也發好生在青蓮公主的唱詞之中：

青蓮：【山歌子】春光明媚好風景，蟬鳴鳥叫好心情

緊身束服來打獵，獵得野食敬娘親。

…

青蓮：【思戀歌】秋高氣爽來踏青，滿山紅花香又靚

母后疼惜掌中寶，誰能比的我好命

同一個時間、地點，透過演員的唱詞，經過了春、夏、秋三個季節，或許編劇在編詞時並未注意到這些細節。

#### d. 鏡頭的運用，

基本上在這部電視戲曲中，導演大致運用了全景、遠景、特寫等鏡頭。從畫

面上有較大的變化，在第一集中，在皇殿上，眾臣在二旁，皇帝「高高在上」，有一段的唱段，為了讓觀眾了解戲劇的背景，鏡頭從遠鏡往前推進，到只剩皇帝的特寫。然後，又拉到全鏡頭，再反覆一次。在第二集時，五郎與九妹在寺院中爭鬥，五郎將九妹打倒地上，兩人相看，五哥認出九妹，九妹陷入記憶。鏡頭溶入昔日九妹央求哥哥教導武術的鏡頭。漣漪式的波紋伴隨著泛黃的鏡頭，只有九妹一人的作表與說白（撒嬌狀）：「二哥，你現在吃飽嗎？又說要教我練武，叫我等你，到現在還沒吃飽。」但是這段記憶是有錯誤的，如上述所言，九妹回憶的對象是五哥，在回憶畫面裡，卻稱作「二哥」，還有在第五集時，影像與聲音不是同步，因此觀眾看到的是，字幕與演員的嘴形是同步的，但出現速度較聲音快，而這樣的錯誤不應該發生在已完成後製作業在電視台上播出的作品。

從「新永光戲劇團」的演出作品中，無論從外臺戲、文化演出及電視臺播放的錄影演出，其表演主要是傾向以「演員為中心」的表演特色，演員的藝術表現除了能唱、能根據曲目自行另創編詞之外，對於身段的要求也是必要的，在戲劇的進行過程中，身段、武戲的運用，常是銜接劇情的手法。但是演員高齡化的問題及演員不足，也是劇團經營所面對的困境。以下即是針對「新永光戲劇團」對於戲曲人員及推廣的探討。

### 三、傳承與社區營造

#### （一）「新永光戲劇團」形成與發展

##### 1. 創團

「新永光戲劇團」成立於民國五十一年（1962）。創團者徐蘭妹與黃長妹。爾後，因為業務增加，形成二團。徐蘭妹與黃長妹各執一團。近年，因為第二團的團務為陳玉珍接收，遷至楊梅（黃心穎 2003：219），故以劇團所在之地，形成竹北「新永光戲劇團」第一團，楊梅「新永光戲劇團」第二團。本文則是以竹北「新永光戲劇團」做為研究對象，故有關楊梅「新永光戲劇團」不在討論的範圍。

臺灣地方戲曲團體的成立，與團長的背景有關。普遍而言，團長大都是演員或是出身戲劇世家。然而，也有像類似現代所謂的經紀人或是製作人的角色，出來整團。其最主要因素，在於這些人的雄厚的經濟能力。學者王嵩山認為：

歌仔戲班的領導者，約可分為兩大類：第一種是原本即是從事歌仔戲業者，經個人努力建立社會交際網絡而聚資整團。…。另外一類是本身並無此項藝能而有經濟能力整團者。（王嵩山 1988：70）

這樣的認知模式也可適用檢視客家戲曲成團的背景理解。對於徐蘭妹而言，整團的初衷是因為興趣，後來是因為希望能夠「賺錢」<sup>23</sup>，隨著年齡的增長及對於客家戲曲的熱愛，徐蘭妹希望將自己所屬的戲團，寄望子孫，能夠繼續傳承客家戲曲的發展。

問及徐蘭妹為何不學戲呢？她自認為「沒有興趣」。若從近年的訪談內容中，幾希，仍可推測，「年齡」及「家庭因素」是其阻力<sup>24</sup>。但未能成為專業的演員，並未阻礙其對戲劇的喜愛，長期觀戲的經驗，無形中蘊釀出徐可判斷對於戲曲人員及戲曲演出的優劣。在徐蘭妹的記憶中，客家女旦謝月琴是她心目中最佳的女角。在她的口中，謝月琴不但是色藝出眾，也極獲觀眾喜愛，在內臺演出時期，她的劇照是眾人喜愛之物。對於這些優秀藝人的逝去，徐蘭妹不禁感到嗚呼。<sup>25</sup>

## 2. 發展（1962~）

一九六二年，徐蘭妹承接陳秀鳳的班底，於士林成立「新永光戲劇團」。剛成立的「新永光戲劇團」的主要戲路是以外臺歌仔戲為主。到客家庄才有演出內臺戲，唯一在福佬庄演過內臺戲的只有大溪。彼時，曾經演出的戲院包括北埔、新埔、南庄等地。極盛時期，三大卡車的佈景及人員，一年三百六十五天，只有十天在家。「在閩莊唱歌仔，在客莊唱採茶」的原則，巡演臺灣全省。逮至內臺結束，「新永光戲劇團」主演外臺戲。興盛時期，一月大約有三十幾棚戲，至今僅剩十幾棚，還只是大月時，這樣的落差，的確讓這些從事表演劇團，感到生計

<sup>23</sup> 參考《IC97.5 尋找繆思》電臺訪談內容。

<sup>24</sup> 同上。

<sup>25</sup> 段馨君訪談徐蘭妹、蘇義富。2009.08.05.竹北徐宅。

困難。客委會的成立，讓「新永光戲劇團」再度能夠「全省走透透」。政府的支持對於民間戲團有了新的希望。

除了酬神戲及「收冬戲」的巡演之外，「傳統客家戲曲」節目也是民間戲班最極力爭取演出的機會。客家電視臺成立之初，委由民間團體製作客家戲曲節目，彼時即由「龍鳳園戲劇團」李永乾團長邀集下，參加客家電視臺的戲曲節目演出，蔚為歡迎。隨著節目的歡迎，也以徵選的方式，選出演出較佳的團隊，每年除了兩次電視錄影之外，還可參加由客委會所主辦的戲曲活動，例如：「收冬戲」系列。「新永光戲劇團」自參加演出，每年都成為演出團隊之一，但今年卻落榜，另人百思不得其解，蘇義富卻非常謙虛的認為「技藝不佳，要檢討。」。卻引發筆者的另一個疑問，劇團演出的表演技藝與為政者所要求的標準之間的認知有何差異之處？是個值得探討之處，但是目前尚未有時間處理，留待日後有機會再探討。

### 3. 團長的理念

#### (1) 獨立堅持，不畏艱難。

內臺結束後，客家戲曲進入外臺市場，有一段過渡時期。大部份的演員進入廣播戲曲，以「賣藥」為主，演戲為輔的表演生態。對此，徐蘭妹則抱著不同的看法。她認為以戲曲演出為手段來「賣藥」是不踏實的作法。因此她積極的尋求酬神戲的演出<sup>26</sup>。兩團的業務全賴徐蘭妹來接洽，至今八十二歲的老人家，在兒子的協助之下，仍然親自與爐主洽談。一來仍可藉由徐蘭妹的「新永光」的名號，為繼任者延續人脈關係。二來請戲者或是爐主，也會為徐蘭妹對於客家戲曲的維持感動。

#### (2) 堅持傳統的表演元素，保留客家文化的傳承

面對電視節目多元化的視覺效果及娛樂性，傳統戲曲在表演形式上，也參入不同的表演元素，如流行歌曲、清涼秀等。徐蘭妹對於客家戲曲的表演非常的堅持，她認為摻入這些元素，就不是客家戲了。即使戲團有能力演出客家大戲與歌

---

<sup>26</sup> 徐蘭妹接受記者的提問。

仔戲，之間的分際也能遵守。除非演出人員不足，不得已從北部調閩南人員演出。一齣戲才會有兩種語言的存在。

#### 4、傳承與繼承

##### (1) 劇團內部的傳承

八十多歲的老奶奶不退休的原因之一，是在她有生之年，能夠將劇團的事務傳承給下一代，繼續為客家戲曲的延續努力。目前「新永光戲劇團」的團務除了徐蘭妹親為之外，其最大的協助是來自兒子蘇義富的幫忙。蘇義富自工廠退休後，即分擔徐蘭妹的工作，一對兒女也參與劇團的文書或是企劃書的撰寫，以及尋找補助單位或是演出機會。對於客家戲曲的經營，蘇義富認為最大困難之處在於缺乏觀眾的鼓勵，現今電影、電腦、電視的普及，讓年青的一代不看客家戲，若有年青的觀眾參與，或許能夠帶動客家戲曲的復興。「年青化」同樣也是劇團招募的最大問題。

##### (2) 招募與戲曲研習營

###### a. 招募

面對演員高齡化，人才的培養一直是「新永光戲劇團」持續的工作。或許是教育與經濟能力的提升，現在很少人會從小來學戲。至於調請戲曲學校的學生，徐蘭妹認為1. 語言的溝通 2. 演出價錢過高，讓她曾經捨去戲劇比賽的機會。而蘇義富也曾至戲曲學院招攬應屆畢業的客家戲科學生，但是收入的不穩，經濟的壓力，也讓這些學生對於「演戲」這個行業卻步。因此由劇團來招募演員這個途徑對於民間戲團而言是項難事。

###### b. 戲曲研習營

「新永光戲劇團」在客委會的支持下，舉辦過三期的戲曲研習營。其主要的方式是與學校的鄉土教學課程結合，讓國小三、四、五、六年級的學生接觸傳統客家戲曲的表演，授課內容是以三腳採茶戲及身段為主，授課老師是劇團的當家旦角葉香蘭及劉雪子，文武場則是田文光、田文龍擔任。目前已在新竹「光明國

小」及「六家國小」試辦，家長及學生的反應良好。試辦期間蘇義富面臨的困境是小學生是否有興趣。這兩所學校雖然以客家族群為多，但仍有閩南族群及原住民，再者學生是否對客家戲曲有興趣的問題。

此外對於課程的授課長度是否適當也是問題之一。有些小學生對於持續要上二個鐘頭的課程較沒耐心，因而會影響上課的秩序。再者，對於小學生畢業之後，即將面臨升學的壓力，是否會保有對客家戲曲的興趣，仍持保留態度。最大的問題還是在於經費是否可以持續，2008 及 2009 年「新永光戲劇團」未能持續舉辦戲曲研習營，最主要的因素在於經費的缺乏。透過「六家」、「光明」兩國小研習營的推廣，原計劃是希望透過學校的社團推廣，讓客家戲曲能夠繼續在學校發芽成長，翁義富更將計劃推至國中的社團，無奈客委會的經費不足無法支持，研習營的計劃整個中斷。今年（98 年）翁義富與新竹福龍國小接洽，希望能夠在學校深耕客家戲曲的推廣。

#### c. 「新永光戲劇團」戲曲研習營的成果

透過翁義富先生所提供的資料，包括一份簽名單、13 份問卷調查調查、一張 2005 年所製作的總意見表。所發出的問卷有幾份尚未明確，但已知回收問卷有 13 份的情形下，對於問卷內容的數量代表性分析將無法確認。問卷調查的內容可分為老師的教學、課程的安排及上課時間的安排。在僅有 13 份的問卷調查表的情形下，無法窺知全部學生學習的反應。

若參考「客家山歌採茶戲劇人員培育成長計畫課後問卷調查—六家國小三年級 94.6.17」的內容，這份內容是匯整問卷第八題「請各位同學寫下此次課程後的心得及您寶貴的建議」我們可以大致推測到，本次上課人數大概有 38 人。整體而言，學生的反應良好，對於授課內容及老師的教學態度，學生都能接受，甚至有欲罷不能的傾向。除了少數同學沒有反應，及一位同學不懂客語而感覺無聊，另一個最極端的厭惡外，大致上「新永光戲劇團」在六家國小的戲曲研習課程的推動算是成功。



因此可以推論說，以客家戲曲教學結合鄉土課程對於客家戲曲的傳習是一個成功的途徑，一來可以將文字內容化為實務，讓學生能夠實際參與戲曲的演出概況，同時也能夠培養客家戲曲的觀眾。但是對於劇團的演員的培訓，是無法寄望像這類的研習營。原因之一是現代外臺市場的機制，已不同於二、三十年如此繁榮，演員會面臨經濟的壓力；再者，現代的教育普及，社會的期待，對於父母而言，孩子能夠完成高等的教育及尋求穩定的工作才是正常的途徑；然對於孩子要加入劇團的演出，在這份問卷裡是尋求不到這方面的反應。

#### d. 教學內容

依據蘇義富先生所提供的教學過程的DV帶，內容是新竹「六家國小」鄉土課程，聘任專擅臺灣客家三腳採茶戲及客家大戲的旦角葉香蘭擔任藝師，教授小學生唱腔、身段、數板等戲曲教學。在音樂的選用上，以大家熟悉的【桃花開】為基調，譜上與學校有關的歌詞如：讀書、六家國小等等，簡潔清楚的語詞，讓學生能夠馬上進入歌詞意境。從老師的課程設計，是以邊唱邊舞的方式，將唱腔與身段融合一起，一方面可以幫助學生記憶歌詞，一方面訓練學生「手、眼、身、法、步」專心一致。若從畫面上來看，學生的反應是開始時較為漫不經心，上課秩序有點亂，經過老師耐心教導，學生可以隨著音樂唱出【桃花開】新詞，及唸童謠【月光光】，並可自己打著節奏唸【數板】。非常可惜的是無法在畫面裡看到學生整體的表現。

影帶中還記錄著「戲劇人員成長培育計畫」成果表演。簡單的舞臺，擺放著簡便的道具，其內容大致是說一對男女相親的故事。相親對於現代人而言，只是一種「靜態」活動。在這段表演裡，男女雙方不僅外貌要登對，才華要相當。女方出對聯讓男方對。女方以「香」為主題，男方以「臭」相對，相對於女方的「雅」（在花園拜香，不知是花香，還是香香），男方的對詞略遜俗氣（在廁所放屁，不知是屁臭，還是廁所臭）。相對於前段以文詞為主的表演，第二段則以身段為主的「啞口對」。女方以肢體語言表達心中的詞句，男方看到女方的身段及手勢，

必須以身段或手勢反應回覆給對方，這樣的橋段表面上兩人相互呼應，實際上透過男女雙方的說明，南轅北轍，「牛頭不對馬嘴」，而這也是編劇製造趣味或是幽默的作法。

#### e. 小結

對於「新永光戲劇團」所開設的戲曲培訓的人才而言，學員多半是來自各階層的社會人士，學習戲客家戲曲只是興趣的培養，因此不可能將演戲視為正職。學校的社團推廣，能達到的功效是讓年青的下一代小學生，直接接觸客家表演藝術，並可將其視為觀眾群的培養。不論如何，要透過民間戲團培訓戲曲人才，無論是「研習營」或是「以戲養藝」的方式，首要條件即是改善演出的大環境，基本標準是至少能夠維持生計。

#### 四、問題與困難

從 Nicholas Mirzoeff 於《視覺文化》書中所探討的四個核心問題——「視覺化」(visualizing)、「再現現實」(representing reality)、「昇華」(sublime)與「視覺風格」(visual style)，探討客家電視戲曲的意義，將會發現對於現今客家戲曲電視化的消極感。客家電視戲曲，旨意是對於客家族群戲曲文化的推展，藉由徵選標準，選出適合演出的民間團體，對於劇本的內容如何能夠展現「新意」，並不干涉。透過徵選的確讓劇團能夠將客家文化，如：語言、小戲、音樂活用於劇情中。電視節目的錄製播放，讓傳統客家戲曲表演能夠透過電視的流通，傳送到每個家庭，無論是曾經經歷客家戲曲盛況的年長者，或是已經遠離傳統文化太久的年青一輩，能夠接觸到民俗表演藝術。但是這僅是一種單向的傳送，目前尚無對此節目的評價提出相關的報告，因而不知觀眾反應。

對於客家戲曲電視化，卻無電視專業人才提供專業的意見，全賴民間團體的摸索。對於客家電視戲曲的未來發展，建議應該多培養劇本、作曲、劇場專業工

作者，並且能夠持續為客家戲曲的創作盡心盡力。對於所執行的單位如客委會、客家電臺、劇團三者之間，可聘顧問共同商討，如何從企劃、劇目的選擇、劇本的編寫演員、導演的職權、導播、舞臺設計、服裝、化妝等整體呈現，這樣不僅能夠對於客家戲曲表演藝術有所提昇，更能吸引專業人才的進入（不管是電視或是戲曲表演從業人員），進而帶動客家電視戲曲產業化的發展。一以貫之，需仰賴專人的統籌。

「新永光戲劇團」的電視戲劇作品回應了客委會對於演出劇團的要求，並將小戲的【糶酒】橋段融入於劇情。在劇目的選擇上，移植京劇劇目或是歷史演義的故事，以敘述為主調，情節的高潮是在劇情結構點上。以京劇的表演程式支援身段及武戲的內容，但劇本中有些小細節與舞臺設計的場景有些衝突。演員大部份都已高齡，濃妝豔抹難以拭去歲月的痕跡，這也成為劇團經營的困難處之一。在「新永光戲劇團」三屆的研習營中，固然以戲曲表演手段結合客語、客家戲曲、音樂、童謠的教學，但是「經費」來源主宰著活動進行的關鍵點。對於戲曲人才的培育，「以戲養藝」不失一個好方法，但是外臺戲的表演生態若不改善，仍然難以吸引年青人從事客家戲曲表演工作。期待這份結案報告能提供建言，直言民間傳統戲曲團體面臨到的演員招募不易傳承的困境，與對客家電視台戲曲徵選與現代形式演出的精進，提供幫助。

#### 附錄一

### 行政院客家委員會 96年度客家傳統戲曲徵選評分標準

#### 一、 評分項目及百分比：

- (一) 演員唱腔（客家曲調之使用率）、表演藝術、客語流利程度。(40%)

(二) 劇本內容之豐富性、創新性、現代性、藝術性。(25%)

(三) 文武場之配合性。(20%)

(四) 舞台技術(含燈光、布景、機關及道具服裝)。(15%)

## 二、 評分方式：

(一) 評分範圍：70分至90分為原則，若有未達70分或超過90分者應予說明。

(二) 採序位法：評分滿分為100分，評選合格分數為平均80分(含)以上，未達合格分數，不得為入選團隊。

1. 每位評審委員就各評選項目分別評分後給予序位數。

2. 以序位加總數排列入選名次順序：序位總數最低者為第一名，以此類推。

三、 演出時間：實際演出時間未滿39分鐘及超過41分鐘者酌予扣分。。

四、 各劇團自備之軟景，列入評分參考。

## 參考資料

王之富(1982):《電視國劇論述》。黎明文化事業股份有限公司。

江彥琛(2007):《臺灣客家戲劇團之經營管理研究—以榮興客家採茶劇團為例》。  
南華大學美學與藝術管理研究所碩士論文。

洪維助、孫致文等編撰(2003):《新竹縣傳統音樂與戲曲探訪錄》。國立中央大

學中文系戲曲研究室編輯出版。

范光宏 (2005): 國立新竹師範學院進修暨推廣部教師在職進修國民教育研究所音樂教學碩士班論文。

徐贛麗、孫寶、莫喬雅 (2008): <廣西博白客家采茶班戲班調查>。《贛南師範學院學報》29 卷5 期, 頁20-24。

孫惠媒 (1997): 《台灣歌仔戲劇團經營管理之研究—以宜蘭縣職業歌仔戲劇團為例》。臺北市: 私立中國文化大學藝術研究所碩士論文。

徐進堯 (2005): 《龍鳳園戲劇團研究—兼論台灣客家採茶戲的發展與演變》。臺北縣: 國立臺北大學民俗藝術研究所碩士論文。

黃心穎 (1998): 《臺灣的客家戲》。臺北: 臺灣書店。

Nicholas Mirzoeff 著 陳芸芸譯 (2004) 《視覺文化導論》(*An Introduction to Visual Culture*) 韋伯文化。

楊永喬 (2001): 《明華園歌仔戲團演藝實踐及經營管理》。臺北市: 國立臺灣大學戲劇研究所碩士論文。

蔡欣欣 (2005): 《臺灣歌仔戲史論與演出評述》。臺北: 里仁書局。

鄭曜昌 (2003): 《國光劇團豫劇隊之發展與經營》。南華大學美學與藝術管理研究所碩士論文。

其它

「六家國小」研習營問卷調查分析。

段馨君於徐宅訪問徐蘭妹、翁義富。98.8.4

段馨君於徐宅訪問徐蘭妹、翁義富。98.11.3

影音資料

行政院客家委員會「客家傳統戲曲」《試妻》演出團體:「新永光戲劇團」

行政院客家委員會「客家傳統戲曲」《黃妹子下山》。演出團體:「新永光戲劇團」

行政院客家委員會「客家傳統戲曲」《冤家結親家》。演出團體:「新永光戲劇團」

行政院客家委員會「客家傳統戲曲」《楊門女將》。演出團體：「新永光戲劇團」

《花蓮公演》。

《流浪天涯》

《IC97.5《尋找繆思 12.11.07》訪問徐蘭妹及翁義富 2007.12.11》

《中廣新聞網《發現新竹》 2008.11.15》

《中廣新聞網《新聞話題》 1008.11.19》