

研究成果論文

## 新竹客家劇團電視演出與客家歌舞劇 ——以「松興客家採茶劇團」及《福春嫁女》為例

### 摘要

客家劇團，反應表演藝術在現代化的過程中，尋求影視多媒體、新科技、新觀念，賦予表演的文化創造性。除了於現代劇場或以劇場技術於戶外演出外，新竹客家劇團近年來也參與電視客家戲曲的演出；2007年10月在國家劇院表演的第一部客家歌舞劇《福春嫁女》，改編自莎士比亞的《馴悍記》，更發展出客家戲劇的新型態。本文將以新竹為主要的研究區域，如位在新竹的「松興客家採茶劇團」所參與的客家電視台演出，及以新竹人文景觀為題材背景的客家歌舞劇《福春嫁女》為主要研究議題，探討客家戲劇表演的新方向。在有關客家戲曲與電視方面，探討問題如：如何利用電視技術如近拍與三機作業、收音、攝影棚後剪輯作業等來呈現劇情張力與角色刻畫？電視錄影與舞台劇現場表演的比較。以德國戲劇家莉特(Erika Fischer-Lichte)〈在交叉路口的劇場研究〉(*Quo Vadis? Theatre Studies at the Crossroads*)所指出的「劇場研究可有三個面向—文化研究、媒體研究與藝術研究」來檢視之。在有關客家歌舞劇《福春嫁女》方面：以客家婦女成為「他者」(the *Other*)的角度，來重新詮釋客家文化的展現。改編劇中如何突出新竹人文景象，例如舞台布景設計為客家建築圓樓土樓、門聯等的特定客家歷史背景之含義。以性別研究來探討《福春嫁妹》劇本中，新世代網咖電玩重型機車下的客家男女權力愛情觀。並採用表演研究來探討模仿西方百老匯音樂劇之客家歌舞劇，成為可能創新發展的新客家劇種。

**關鍵字：**新竹「松興客家採茶劇團」、客家電視台、客家歌舞劇《福春嫁女》、《馴悍記》、性別研究

無論是客家歌舞劇或是客家電視傳統戲曲，對於客家戲劇的發展，無疑是展現出新的一方面，同時也開啟客家戲劇研究新的方向。戲劇演出，並非單純的僅限於舞臺上的演出，戲劇的表演類有其文化的背景。戲劇與其它傳播媒介的關係，有其功能性或是娛樂性。戲劇對於觀眾而言，有何獨特的審美經驗。本研究計畫筆者將以客家歌舞劇《福春嫁女》，與「松興戲劇團」電視傳統戲曲《梁山伯與祝英台》，為兩個研究案例。透過文字資料收集、參與訪談、影音資料收集、表演節目觀賞，援以德國戲劇家莉特(Erika Fischer-Lichte)〈在交叉路口的劇場研究〉(*Quo Vadis? Theatre Studies at the Crossroads*) (2003: 48-66)所指出的「劇場研究可有三個面向—文化研究、媒體研究與藝術研究」來檢視之。並參考美國戲劇教授謝喜納(Richard Schechner)所編輯的《表演研究》(*Performance Studies*)一書中所包含的各家相關戲劇表演理論，來檢視劇場表現方式在媒體、文化、藝術與表演上的再現(representation)與再戲劇化(retheatricalization)<sup>1</sup>。

本研究第一部分探討第一齣客家歌舞劇《福春嫁女》中，如何改編或挪用莎士比亞的名著《馴驃記》(*The Taming of the Shrew*)，以客家婦女成為「他者」(the *Other*)的角度，來重新詮釋客家文化的展現。以「性別研究」(Gender Studies)來探討《福春嫁妹》劇本中，新世代網咖電玩重型機車下的客家男女權力愛情觀。並採用表演研究(Performance Studies)來探討模仿西方百老匯音樂劇之客家歌舞劇，成為可能創新發展的新客家劇種。本研究第二部分探討在客家電視傳統戲曲方面，以「松興戲劇團」為研究對象，以其 2008 年的電視作品《梁山伯與祝英台》為分析案例，探討客家電視傳統戲曲與舞臺現場演出之差異，及以客家電視台來播放客家傳統戲曲，作為客家戲劇現代普民化的方式。

### 客委會文化政策

行政院客家委員會自成立以來，對於客家文化事物推行不遺餘力，除 2003 年成立「客家電視台」以來，還在文化政策的配合下，提供豐沛資源，指導贊助

<sup>1</sup> Schechner, Richard. *Performance Studies*. London and New York: Routledge, 2002.

於2007年10月12-14日於國立中正文化中心，所推出的臺灣首部客家歌舞劇《福春嫁女》。以三大「大成本、大製作、大行銷」，獲得四好「票房、觀眾、劇評家、口碑」的成功。《福春嫁女》由北藝大校長朱宗慶製作，國立臺北藝術大學支援，集合專業領域的學者、劇場工作者及表演者，香港知名舞台劇導演蔣維國執導，林建華、黃武山編劇，音樂方面是由榮獲金曲獎及國家文藝獎的作曲家錢南章編曲創作，服裝設計林璟如，舞臺設計呂萍，何曉玫編舞，燈光設計簡立人。戲劇內容是改編莎士比亞的《馴悍記》，試圖藉由歌舞劇的表現形式，解讀客家男女愛情觀，宣揚客家文化。以西方音樂歌舞劇(Musical)的形式來創作客家歌舞劇，開發了場場爆滿的觀眾願意購票走進劇院觀看，加入現代音樂與客家音樂的編曲、交響樂隊、歌唱隊的二重唱與合唱、現代舞蹈的精心編排、舞台燈光的設計、在字幕的處理上，是中英對照；在語言的表現上則是以國、客交互使用等等，為客家的戲劇表演開創新的表現形式。

客家歌舞劇《福春嫁女》，在劇本的改編上，是改編莎士比亞的《馴悍記》。這部作品，之所以受到如此的歡迎，有如此多不同版本的演出，得助於文本結構的編排、故事主題的爭議及劇中人物顯明的特徵。學者謝君白在〈馴服《馴悍記》的策略：文本與表演的觀察〉提出古今外國劇本改編者、舞台劇導演及主要男女演員、與電影導演，如何處理莎劇《馴悍記》中較難令人接受的大男人問題，謝整理出六項策略<sup>2</sup>。除了用這幾種策略來「馴服」劇中「桀傲難馴」的問題之外，如何讓這齣經典作品具有現代性意義，也成為《馴悍記》舞臺演出的討論問題之一。

當代對於《馴悍記》的改編演出，除了觀照演出者如何處理男女兩性之間對於權利的爭執之外，另一個期待則是如何在舞臺上，不管是導演、編劇的編導、演員的演技、舞台設計等等，令人感到新奇與感動，對於舞臺的演出有所新意。

---

<sup>2</sup>謝君白(2000)：〈馴服《馴悍記》的策略：文本與表演的觀察〉。《中外文學》第28卷第9期。頁：86-118。

于善祿認為「從劇情內容看，以福春「嫁女」的過程，探討部份的「馴悍」和部份的「女性自覺」為故事發展的雙主軸，從「馴悍」到「嫁女」降低兩性衝突與階級意識。」<sup>3</sup>葉根泉的觀點是「處理「馴悍的故事」，應該要有現代的觀點。」<sup>4</sup>

筆者認為《福春嫁女》此表演打破原《馴悍記》劇情發展的邏輯，簡化其複雜性，刪除莎劇中原有之前序幕(Prelude)中，補鍋匠史賴(Sly)的次要情節，直接進入「馴悍故事」的主體。進入故事主體也並不是完全照本宣科的採用，仍加入許多現代語言及場景的變化，並有參雜部分客語與客家元素，如客家四句詩與客家諺語、客家菜、客家服飾、與客家建築等。

客委會也藉助電視媒體的普遍性，以推廣傳統客家戲曲為標題，特出客家傳統戲曲節目，鎖定四、五十歲的觀眾群，自播出以來，廣受觀眾歡迎。為了讓觀眾能夠看到不同層面的表現，徵選桃、竹、苗三地的客家劇團，由各劇團編寫劇本、排練戲劇內容，以攝影錄製成節目，於客家電視臺，做常態性的播出；有些亦上傳客家電視臺的網路影音部落，觀眾可以選擇時間觀看。客家戲曲節目以錄影的方式，經由編劇、導演、演員、導播齊力完成，最後呈現在觀眾眼前。

對於「松興戲劇團」的演員，在表演手法上，固然仍以傳統的唱念作打為主，但在演出《梁山伯與祝英台》過程中，為了牽就錄影的程序，以及導演與導播的要求，平日戲班子演員所習慣以現場演出不中斷的模式，在以要求電視錄影三機作業，取最適合畫面片段來作後製剪輯，及導播常喊卡中斷的過程中，演員的心情與表現必然因此會有所影響與更動，對於演員在表演藝術上及戲曲的呈現上，如何適應不同的藝術媒介呈現方式—現場野台戲、劇場舞台劇與電視，尤其是在臺詞、身段、空間等更需要費心。

## 比較

客家歌舞劇與客家電視台演出，在戲劇作為媒體研究的角度來看，歌舞劇與

<sup>3</sup> <http://review.microtheatre.idv.tw/modules/news/article.php?storyid=284/2008/03/25>

<sup>4</sup> 葉根泉（2008）：〈《福春嫁女》——道不入味的客家小炒〉。收錄於《戲劇學刊》第7期。頁241-243。

電視，兩者雖為不同的媒體呈現方式，卻在客家戲曲追求現代化的當代，提供除了劇本改編自莎翁名劇或是中國古典經典黃梅調，加入現代元素，以科技電玩視覺媒體的齊力改造，將原本質樸瀕臨凋零的傳統客家戲曲，提升表演的藝術層次。《福春嫁女》以歌舞劇的形式，吸引大眾進入國家戲劇院的殿堂觀賞演出。《梁山伯與祝英台》則改編黃梅調加上客家語的歌仔戲之胡撇拉混合形式，用鏡頭剪輯現場舞台劇演出，後製剪輯成電視錄影節目，在客家電視台播出，以期推廣客家文化。

### 結論

《福春嫁女》以歌舞劇的形式，加入現代與客家元素，剔除次要情節與馴服莎翁原著中不合時宜的男性沙文主義，以表演研究來看本劇，現代舞台模擬(Simulation)網咖電玩世界，與重型機車音效舞蹈燈光的大成本特效視覺效果，成功改造客家戲曲的傳統形式，吸引許多觀眾在國家戲劇院與主要幾個大縣市的文化中心觀賞演出。松興的客語《梁山伯與祝英台》劇團負責人也嘗試融合黃梅調、客家戲、歌仔戲之「胡撇拉戲」大雜燴，取各自精華，以期藉由電視無遠弗屆的影響力，再現客家風華。不論是用百老匯歌舞劇形式或是在客家電視台上播出參加徵選上的客家戲團之演出，這都是客家戲曲在現代化與全球化的刺激下，客委會以國家文化政策力量，扶植輔助使客家戲曲再獲新生的良策。

## 研究成果論文

客家劇團，反應表演藝術在現代化的過程中，尋求影視多媒體、新科技、新觀念，賦予表演的文化創造性。除了於現代劇場或以劇場技術於戶外演出外，新竹客家劇團近年來也參與電視客家戲曲的演出；2007年10月在國家劇院表演的第一部客家歌舞劇《福春嫁女》，改編自莎士比亞的《馴悍記》，更發展出客家戲劇的新型態。本文將以新竹為主要的研究區域，如位在新竹的「松興客家採茶劇團」所參與的客家電視台演出，及以新竹人文景觀為題材背景的客家歌舞劇《福春嫁女》為主要研究議題，探討客家戲劇表演的新方向。在有關客家戲曲與電視方面，探討問題如：如何利用電視技術如近拍與三機作業、收音、攝影棚後剪輯作業等來呈現劇情張力與角色刻畫？電視錄影與舞台劇現場表演的比較。以德國戲劇家莉特(Erika Fischer-Lichte)〈在交叉路口的劇場研究〉(*Quo Vadis? Theatre Studies at the Crossroads*)所指出的「劇場研究可有三個面向—文化研究、媒體研究與藝術研究」來檢視之。在有關客家歌舞劇《福春嫁女》方面：以客家婦女成為「他者」(the *Other*)的角度，來重新詮釋客家文化的展現。改編劇中如何突出新竹人文景象，例如舞台布景設計為客家建築圓樓土樓、門聯等的特定客家歷史背景之含義。以性別研究來探討《福春嫁女》劇本中，新世代網咖電玩重型機車下的客家男女權力愛情觀。並採用表演研究來探討模仿西方百老匯音樂劇之客家歌舞劇，成為可能創新發展的新客家劇種。

**關鍵字：**新竹「松興客家採茶劇團」、客家電視台、客家歌舞劇《福春嫁女》、《馴悍記》、性別研究

## 前言

無論是客家歌舞劇或是客家電視傳統戲曲，對於客家戲劇的發展，無疑是展現出新的一方面，同時也開啟客家戲劇研究新的方向。戲劇演出，並非單純的僅限於舞臺上的演出，戲劇與其它傳播媒介的關係，有其功能性或是娛樂性。本研究計畫筆者將以客家歌舞劇《福春嫁女》，與「松興戲劇團」電視客家戲曲《梁山伯與祝英台》，為兩個研究案例。透過文字資料收集、參與訪談、影音資料收集、表演節目觀賞，援以德國戲劇家莉特(Erika Fischer-Lichte)〈在交叉路口的劇場研究〉(*Quo Vadis? Theatre Studies at the Crossroads*) (2003: 48-66)所指出的「劇場研究可有三個面向—文化研究、媒體研究與藝術研究」來檢視之。並參考美國戲劇教授謝喜納(Richard Schechner)所編輯的《表演研究》(Performance Studies)一書中所包含的各家相關戲劇表演理論，來檢視劇場表現方式在媒體、文化、藝術與表演上的再現(representation)與再戲劇化(retheatricalization)。

探討第一齣客家歌舞劇《福春嫁女》中，如何改編或挪用莎士比亞的名著《馴服記》(*The Taming of the Shrew*)，以客家婦女成為「他者」(the *Other*)的角度，來重新詮釋客家文化的展現。以性別研究(Gender Studies)來探討《福春嫁女》表演中，所呈現沉溺於網咖、電玩、重型機車下的新世代客家男女權力愛情觀。並採用表演研究(Performance Studies)來探討，模仿西方百老匯音樂劇(Broadway Musical)之客家歌舞劇，成為可能創新發展的新客家劇種。在客家電視傳統戲曲方面，以「松興戲劇團」為研究對象，以其 2008 年的電視作品《梁山伯與祝英台》為分析案例，探討舞臺現場演出與在客家電視台上播放客家傳統戲曲，現場表演與錄影後製播出之演員不同表演風格的差異，及客家電視傳統戲曲成為推廣客家戲曲的新型式。

## 客委會文化政策

行政院客家委員會自成立以來，對於客家文化事物推行不遺餘力，自 2003 年成立客家電視台以來，在戲劇方面，近年在其輔導下，推出數部作品，如：《羅芳伯傳奇》、《風吹桐花香》、《乙未丹心》等，以及 2008 年本計劃研究課題之一的松興戲劇團為客家電視台錄製的《梁山伯與祝英台》。本研究計畫的另一個部份是檢視客委會在文化政策的配合下，提供豐沛資源，指導贊助於 2007 年 10 月 12-14 日於國立中正文化中心，所推出的臺灣首部客家歌舞劇《福春嫁女》。這齣演出是由客委會與國立中正文化中心共同主辦，客委會出資新台幣兩千萬元，以三大「大成本、大製作、大行銷」，獲得四好「票房、觀眾、劇評家、口碑」的成功。

客家歌舞劇《福春嫁女》這部作品是由客委會與國立中正文化中心共同主辦，由北藝大校長朱宗慶製作，國立臺北藝術大學支援，集合專業領域的學者、劇場工作者及表演者，香港知名舞台劇導演蔣維國執導，林建華、黃武山編劇，音樂方面是由榮獲金曲獎及國家文藝獎的作曲家錢南章編曲創作，服裝設計林璟如，舞臺設計呂萍，何曉玫編舞，燈光設計簡立人。戲劇內容是改編莎士比亞的《馴悍記》，試圖藉由歌舞劇的表現形式，解讀客家男女愛情觀，宣揚客家文化。以西方音樂歌舞劇(Musical)的形式來創作客家歌舞劇，開發了場場爆滿的觀眾願意購票走進劇院觀看，加入現代音樂與客家音樂的編曲、交響樂隊、歌唱隊的二重唱與合唱、現代舞蹈的精心編排、舞台燈光的設計、在字幕的處理上，是中英對照；在語言的表現上則是以國、客交互使用等等，為客家的戲劇表演開創新的表現形式。

在另一方面客委會也藉助電視媒體的普遍性，以推廣傳統客家戲曲為標題，推出客家傳統戲曲節目，鎖定四、五十歲的觀眾群，自播出以來，受到特定觀眾群歡迎。為了讓觀眾能夠看到不同層面的表現，徵選桃、竹、苗三地的客家劇團，由各劇團編寫劇本、排練戲劇內容，以攝影錄製成節目，於客家電視臺，做常態



性的播出；有些亦上傳客家電視臺的網路影音部落，觀眾可以選擇時間觀看。客家戲曲節目以錄影的方式，經由編劇、導演、演員、導播齊力完成，最後呈現在觀眾眼前。對於劇團的演員，在表演手法上，固然仍以傳統的唱念作打為主，但在演出過程中，為了牽就錄影的程序，以及導演與導播的要求，平日戲班子演員所習慣以現場演出不中斷的模式，在以要求電視錄影三機作業，取最適合畫面片段來作後製剪輯，及導播常喊卡中斷的過程中，演員的心情與表現必然因此會有所影響與更動，對於演員在表演藝術上及戲曲的呈現上，如何適應不同的藝術媒介呈現方式—現場野台戲、劇場舞台劇與電視，尤其是在臺詞、身段、空間等更需要費心。

### 劇場研究三面向

德國戲劇家莉特(Erika Fischer-Lichte)〈在交叉路口的劇場研究〉(*Quo Vadis? Theatre Studies at the Crossroads*)所指出的「劇場研究可有三個面向—文化研究、媒體研究與藝術研究」，她認為劇場研究作為一個學術學科，

是以學程的方式成立，戲劇研究，是作為一個不是奉獻給文字，而是表演的學科。由於其本身的起源，它已被理解為一種「跨學科」主題，其中包含許多其他研究領域的交叉和融合：藝術史，音樂學，文學研究，文化的歷史，通訊和媒體科學，哲學，宗教研究，人類學，社會學，經濟和法律等。無論它是被定義及實踐為文化研究、媒體研究、或是藝術的研究，劇場研究的組成，根據定義，是一個跨學科的領域。戲劇研究在成立後近一個世紀，就在進入一個新的千禧年，它喚起評估戲劇研究面臨的挑戰、前景、問題、和今日劇場研究所面臨的風險等的良好的覺醒，因為條件上來說，其具備了跨越學科領域的性質。」

((Erika 2003:48)

考量到戲劇研究，文化研究需要看待戲劇作為一個特定體制的文藝表演，被調查的背景下和在不同類型的文化表演，總和來說，構成這一特定的文化。在處理戲

劇研究作為媒體研究的角度來說，戲劇被視為和審視為一種相對於其他媒體的特殊媒介，如印刷或電子。當戲劇研究作為藝術研究的實踐時，重點是戲劇作為一種特殊的藝術形式，在許多方面，與其他藝術形式，如音樂，詩歌，視覺藝術，電影，跳舞有關聯。因此，這三個術語被用在這裡，描述對同一個對象的三個不同角度的研究解讀方式。

歸納莉特的論述，筆者提出戲劇研究在文化研究、傳播研究和藝術研究的三個主要的核心，可由「表演類型」、「生活性」和「審美經驗」，作為探討客家歌舞劇是否為客家戲劇之新方向，以及分析客家電視傳統戲曲已成為客家戲曲新的另一種表演形式。

## 表演研究

在戲劇表演內容上，我們可參考美國戲劇教授謝喜納(Richard Schechner)所編輯的《表演研究》(*Performance Studies*)一書中所包含的許多相關戲劇表演理論來詮釋，本結案報告以「表演性」(performativity)為最主要的運用觀點，輔以其它表演理論如「性別表演」(Gender Studies)及「模擬」(Simulation)來探討。謝喜納認為「表演性理論堅持所有社會真實性是被建構的。」(Schechner 2003 :141)「表演行為」是強調社會生活方面的「生活性」，表演性的「如果」是類似於劇場的「假如」(as if)。在劇場中，「假如」是由角色、地點、行動和敘事所組合而成，而這些元素的存在是因為他們被表演。在表演性中，「假如」是由社會真實建構而組成，是「虛構的」。(Schechner 2003:141)

這些表演性包括擬像(或稱模擬 simulation)，「擬像既不是矯飾也不是模仿，它是自己本身的複製成另一個。這使擬像成為完美的表演性。」(Schechner 2003:117)由表演研究中的擬像(Simulation)觀念來檢視《福春嫁女》，其中，除了故事內容外，所有的舞台設計、服裝、音樂都來自於對於客家的印象模擬。

在全球化的二十一世紀，閩、客、原住民、外來移民、與外籍新娘等許多種族與族群共存在台灣的今日，族群的建構(Constructions of Race)議題值得深

思，

「種族似於族群，皆是人類文化的特色。作為一種文化特徵，種族是相當重要的。但是種族作為一種文化類別的重要性，往往因所謂「自然特性」，無法再持續。明顯地，種族的可見標誌是不可靠的。」(Schechner 2003:133)

從表演研究的擬像，可看出表演與生活的界限正逐漸模糊，從客家歌舞劇「福春嫁女」與客家戲曲「梁山伯與祝英台」的表演可表現出，有些是取材於社會生活的某些層面的事件。劇場中所表現的戲劇事件，部份來自傳統的論述、部份來自社會的真實經驗、部份來自創作者對於人事物的想像與詮釋，還有某些部份來自於虛擬，這些不同事件全部組合在舞臺上，藉以戲劇的方式呈現，這些元素的運用，可視作重塑客家社會生活的現代想像，與建構客家族群的特殊性。

## 主題一：客家歌舞劇《福春嫁女》

Yea, leave that labour to great Hercules,  
And let it be more than Alcides' twelve. (I ii)

是的，這艱鉅的事業交給偉大的赫鳩利斯罷，  
作為是他的十二項艱鉅事業以外的一項。

William Shakespeare, *The Taming of the Shrew*

如同在莎劇《馴悍記》中格萊米歐形容皮圖秋要馴服兇悍的卡薩琳娜，就彷彿是要求一個平常人做不到、也不願意去做的不可能的任務，比喻此事之難與需要勇氣，就像是希臘羅馬神話故事中的大力士赫鳩利斯，可完成非常英武神勇的事蹟。面臨客家傳統戲曲逐漸凋零失去觀眾，在現代化與本土化的刺激下，客委會也面臨此艱鉅復興客家文化戲劇的任務，期以國家文化政策力量，扶植輔助使客家戲曲再獲新生的良策，包括出資兩千萬台幣找來戲劇界各領域的高手，打造首齣客家歌舞劇《福春嫁女》。本演出以美國百老匯歌舞劇(Musical)的形式，加入現代性(modernity)與客家元素，剔除次要情節與馴服莎翁原著中太過份的男性沙文主義，成功改造客家戲曲的傳統形式，吸引許多觀眾在國家戲劇院與主要幾個大縣市的文化中心觀賞演出。用百老匯歌舞劇形式演出創新的客家戲，並改編莎士比亞的馴悍記，馴服文本已不合時宜的部分，加入客家因素，再現客家風華及現代男女對愛情與婚姻的想法，這兩種援引西方表演形式與改編西方經典劇種的方法，加上客委會的豐沛資源贊助，來結合一級的藝術家合作執行下，對原本隱性的客家人之身份認同逐漸顯影並正視之，推廣客家文化奏效，並提升傳統客家戲的表演程度，客家歌舞戲《福春嫁女》開啟了一條創新客家戲的路子。而《福春嫁女》這跨文化的嚐試，彷彿是一個美國百老匯歌舞劇的漢堡，包裹著改編自英國莎士比亞《馴悍記》的牛肉，參雜著台灣客家元素的調味料，讓許多人不僅感到嚐鮮的快感，而且還回味無窮。

以下分別就創作緣由介紹、劇本改編、角色比較、舞臺表演，輔以應用相關西方表演研究理論，來詮釋此齣表演的意義。

### 一、以歌舞劇為客家戲劇新方向

臺灣首部客家歌舞劇《福春嫁女》，改編自莎士比亞的《馴悍記》(*The Taming of the Shrew*)，試圖藉由百老匯歌舞劇的表現形式，重新解讀現代(客家)男女愛情觀，與推廣客家戲曲文化。本演出於2007年10月12-14日間在國立中正文化中心上演，這場大製作耗資兩千萬，是在推廣本土客家文化的文化政策下，由客委會出資，與國立中正文化中心共同主辦，由國立台北藝術大學校長朱宗慶製作，國立臺北藝術大學師生精英傾巢而出支援，特邀國際知名導演蔣維國來台執導，由林建華、黃武山編劇，音樂方面是由榮獲金曲獎及國家文藝獎的作曲家錢南章所編曲創作，目前第一級的設計團隊包括服裝設計林璟如、舞臺設計呂萍、編舞何曉玫，及燈光設計簡立人。這齣製作以客委會出資，集合各相關劇場領域的學者、藝術工作者及表演者，演出相當成功，獲得大多數劇評家與大批觀眾的好評。

歌舞劇或稱音樂劇(musical)源於英國輕歌劇，在美國殖民時期發展為音樂喜劇、音樂戲劇。所謂的「音樂劇」依據王潤婷的解釋「有音樂的、有音樂性的、以音樂為伴的意思」(王潤婷 2006:166)大眾所熟識的百老匯音樂劇，狹隘而言，特指以紐約一條長街為發跡的戲劇表演產業。今日「百老匯」已然成為美國歌舞劇的代名詞。孫豹隱說明百老匯的源流：

百老匯的英文含義是“寬街”，它是指紐約市中心以巴特里公園為起點，由南向北縱貫曼哈頓，全長25公里的一條長街。(孫豹隱 2006：30)

由此街為核心向外擴展的稱為「外百老匯」(Off-Broadway)、「外外百老匯」

(Off-Off-Broadway)，所代表的是戲劇的創作歷程。

從美國歌舞劇的發展歷史觀點來看，歌舞劇的發展，並無規律性、或是如中國戲曲一般發展出程式化的表演，不同的時期有不同的表演元素的加入，能夠創作出不同型態的歌舞劇。音樂家王潤婷將其分為：萌芽期、探索期、獨立期、成長期、成熟期和多元化的創作時期。由「雜耍娛樂」發展至「整合劇本、音樂、舞蹈和喜劇的戲劇表演」、豪華低俗逗笑完整的劇情結構及民間歌謠，1920年代發展出以個人風格為走向的歌舞劇以及，美式音樂劇的出現，1960年代，在「年輕一代在創作上充滿自我意識形態和無所顧忌沒有任何束縛，在自由解放的心態下，音樂劇加速了多元和讓人驚訝的創作景況。」(王潤婷 2006：166-173)因此該如何界定「歌舞劇」的表演形式，似乎是件很難的任務。或許這句話最能表現歌舞劇的獨特之處。

它沒有包袱，沒有限制，在活潑進取的態度下，吸取所有可供吸取的泉源，充分發揮著人體內的想像力，揮灑著無邊際的夢想。(王潤婷 2006：173)

對此，大陸學者孫豹隱同樣抱有類似的想法，他認為：

百老匯沒有任何藝術上的框框，也不介意這臺戲是否在別的地方已搞過，它只信奉一個推測，那就是任何藝術中只要能讓觀眾視覺得到新的挑戰的東西，毫不考慮拿來就用。(孫豹隱 2006：31)

筆者認為對於歌舞劇的新意的解讀，也是創作歌舞劇的原則。是以歌、舞、戲為創作的三大主軸，如何將這三個部份作分配，可以依據導演、編劇、演員或是其它的創作，仿效中國戲曲的分類創作出以唱工為取向的「唱工戲」，以武功身段為取向的「做功戲」，或是以唸白角為主的「唸白戲」，或是以故事取勝的「情節

戲」在歌、舞、戲三者比重不同，所形成的表演，各有不同的味道。

另一方面讓人關注的焦點，則是歌舞劇的發展，在當代不僅有其精緻藝術家的一部份，如：別出心裁的劇本、細緻的人物刻劃，也有通俗的一面，炫麗的舞臺裝置、華麗的舞臺造形、氣勢磅礴的合唱、耳熟能詳的樂章等。在文化創意產業大行之道，歌舞劇也成為中外凡以「歌舞戲」為表演元素發展的表演藝術爭相學習的對象。在此趨勢下，對於客家戲曲的創新，也邁向使用歌舞劇形式的途徑。

### （一） 傳統戲劇已經成為精緻藝術僅為少數人所喜愛

客家戲劇表演藝術包含三腳採茶戲、客家大戲，這些都是活動於農業社會，為民眾喜慶、祭祀或娛樂的演出活動。客家三腳採茶戲是傳統農閒時的娛樂，表演形式是以一丑、一旦或是一丑、二旦，男女相互酬唱，或歌舞，演出內容主要是以「張三郎」賣茶的故事為主。客家大戲形成於內台時期，在客家三腳採茶戲的基礎上，受到京劇、四平、亂彈的影響，發展為大戲的表演形式。以唱、念、做、打為表現手段，曲調是以【平板】為主要的唱腔，在演出內容上則以歷史演義、家庭倫理為主，在情節表現的特質上，多為敘事性、衝突性甚少、結局圓滿。傳統戲劇表演目前所面臨的問題，觀眾的流失。從表演文化創意產業的觀點來看，傳統藝術被視為少數人的娛樂，停留在以國家供養其創作的階段。<sup>5</sup>再者傳統表演藝術的創新，在內容、音樂、客家語言韻味及表演形式上有其限制，難有新的創意突破。

### （二） 歌舞劇兼具通俗與藝術，深受世界各地的觀眾喜愛

客家歌舞劇製作人、國立藝術大學校長朱宗慶認為「音樂歌舞劇」是世界上最具有吸引人的表演形式之一，兼具藝術與通俗之美，從美國百老匯、倫敦西區，

<sup>5</sup> 文化創意產業計劃

[http://web.cca.gov.tw/creative/page/main\\_03.htm/2008/08/25](http://web.cca.gov.tw/creative/page/main_03.htm/2008/08/25)

甚至全球世界大城市，魅力無所不在，各地「華語」的音樂歌舞劇也正方興未艾。<sup>6</sup> 歐洲部份國家如法國、德國也加入歌舞劇創作的行列。(王潤婷 2006:172-173) 以臺灣為例，歌舞劇為國人所喜愛的戲劇表演之一。不管是從歐美國家，打著「原劇重現」，聲勢浩大，來臺演出，或是國內的表演藝術者，自行創作的歌舞劇的演出，都是受到觀眾的喜愛。歸納兩廳院報紙剪輯的資料顯示，歌舞劇在臺灣受到盛大歡迎。

## 1. 百老匯歌舞劇來台演出

百老匯經典作品來臺灣演出，如《我愛紅娘》(1991)、《歌舞線上》(1999)、《西城故事》(1999)、《艾薇塔》(2001)、《貓》(2003)、《歌劇魅影》(2006)、《告屋出租》(2006)等。尤其是《貓》《歌劇魅影》在臺灣不僅加場演出，同時也一票難求。而從國外巡演臺灣的歌劇團，無論在演員的素質、音樂團隊及舞台燈光的设计，幾乎是直接移植在百老匯的演出設計，盡量能夠達到「原汁原味」(authentic)。對於臺灣的表演藝術，挹注新的觀念及技術。近年來臺裔百老匯創作者楊呈偉分別在2001年推出搖滾音樂劇《鋪軌》，2005年《尋找家園》獲得好評。

## 2. 國內表演者的創作

國內的表演藝術學校並無歌舞劇專業人才相關課程。相對的，國內歌舞劇的製作演出更顯得多元化，更能融合臺灣文化意識的表現。其表演者多半來自劇場工作者、流行音樂創作者，主題大都偏向臺灣都會中的男女愛情故事，性別議題、族群意識等，雖名為歌舞劇，偏重在音樂及戲劇的表現，在舞蹈的編排及舞台設計則視劇團本身的專業人員的經驗及經費而定。如「果陀劇場」所推出的劇作，大部份都是以西方名著為劇本結合流行音樂，《大鼻子情聖-西哈諾》(1995)、《吻我吧娜娜》(1997)、《東方搖滾仲夏夜》(1999)，尤其是《吻我吧娜娜》為其代

<sup>6</sup> 《新客家歌舞劇《福春嫁女》節目手冊》。頁6。



表之作，已有三個版本。「綠光劇團」以臺灣歌舞劇、本土創作為經營方向，推出為人津津樂道的歌舞劇，其代表作品有《在屋頂上唱歌》(1993)、《結婚？結婚！…辦桌》(1994)、《黑道害我真命苦》(2000)以喜謔的方式表現黑道生活。《領帶與高跟鞋》(2001)則由舞台劇改為歌舞劇的方式演出。「大風音樂劇場」所推出的《梁祝》(2003)以新的歌舞形式重新詮釋這古老淒美的愛情故事。「同黨劇團」《世世代代》(2002)探討同性戀議題等等。歌舞劇雖然在臺灣學院派主導的表演領域中，並非是主流的地位，然而以其輕鬆的、優雅動聽的音樂、歌曲，精心編排的舞蹈，貼近社會生活議題，擄獲不同層級的觀眾，成為最受歡迎的表演藝術。

### (三) 歌舞劇與客家戲曲

歌舞劇(Musical)與客家戲曲，在表演本質上，都是以歌、舞、戲融合一體。兩者最大的不同點，顯而易見的是兩者的發展的歷史、環境的背景不同。再進一步的比較，其最大的差異在於表演內容。客家戲曲在表演內容上，基本上仍是不脫家庭倫理、宮闈、公案、神仙鬼怪傳說，近代則是探討人性的黑暗面。相較於客家戲曲於近代在文化、族群包袱之下，音樂歌舞劇的題材在選擇上有更多的選擇，尤其是悠關男女的愛情故事，更貼近民眾生活層面，因為「所有音樂劇具體地表現浪漫劇場的精神和哲理」(All musical theater embodies the spirit and philosophy of the theater of romance.)。(Richard Schechner 1995:2) 在表演形式上，客家戲曲有其音樂、表演的程式存在，歌舞劇在這方面並無限制，無論在創作的題材、音樂的選擇、舞台設計、歌舞表現上，都可以結合不同的表演形式和文化因素。因此，前行政院客委會主委李永得認為歌舞劇的表演形式，可以將客家文化元素結合現代歌舞劇藝術，成為客家音樂戲劇文化之新典範。<sup>7</sup>

### (四) 劇場研究與歌舞劇

<sup>7</sup> 《新客家歌舞劇《福春嫁女》節目手冊》。頁2。

德國戲劇家莉特(Erika Fischer-Lichte)〈在交叉路口的劇場研究〉(*Quo Vadis? Theatre Studies at the Crossroads*)所指出的「劇場研究可有三個面向—文化研究、媒體研究與藝術研究」。她認為戲劇研究，由於其本身的起源，它已被理解為一種「跨學科」主題。為清楚起見，似乎透過分別處理不同方面的戲劇研究，來進入這個事業，是較為適當地—如文化研究，媒介研究和藝術研究。在文化研究裡，戲劇是一個特定體制的文藝表演。在媒體研究，戲劇被視為和審視為一種相對於其他媒體的特殊媒介，當戲劇研究作為藝術研究的實踐時，重點是戲劇作為一種特殊的藝術形式，在許多方面，與其他藝術形式有關聯。因此，這三個詞語被用在這裡，描述對同一個對象的三個不同角度解讀。

在此認知下，在論述客家戲劇新方向的探討方面，對於客家歌舞劇《福春嫁女》的探討，不應只限於劇本及舞臺演出的作品，其所涵蓋範圍可視為是一種特定的文化表演，以戲劇的方式表現客家文化，是融合歌、舞、戲於一體的表演藝術。傳統戲劇雖然負有文化傳承，如京劇與崑曲已成為精緻藝術為部分票戲的觀眾所喜愛，但仍難迎合庶民與大眾的娛樂口味。客委會鑑於歌舞劇兼具通俗與藝術，深受世界各地的觀眾喜愛，遂以歌舞劇的方式，表現客家文化。歌舞劇在此成為一種戲劇演出類型(performance genre)，提供傳統客家戲曲現代化的表現方式。

## 二、從莎士比亞的《馴悍記》到客家歌舞劇《福春嫁女》

### (一) 有關莎士比亞《馴悍記》的探討

在劇本的改編上，客家歌舞劇《福春嫁女》，是改編莎士比亞的《馴悍記》。莎士比亞的戲劇作品在世界各地，無論是舞台劇、電影或是電視劇、動畫、漫畫的各類形式，不斷被改編上演。在臺灣，莎士比亞的作品透過文學或是戲劇的演出，為大眾所熟知。國內的戲劇表演工作者也同樣熱衷於翻譯改編演出。這部作品，之所以受到如此的歡迎，有如此多不同版本的演出，得助於文本結構的編排、故事主題的爭議及劇中人物顯明的特徵。學者謝君白在〈馴服《馴悍記》的策略：

文本與表演的觀察>提出古今外國劇本改編者、舞台劇導演及主要男女演員、與電影導演，如何處理莎劇《馴悍記》中較難令人接受的大男人問題，謝整理出六項策略。綜合英、美等國保留的記錄資料，歸納分析《馴悍記》舞台上的表現，分類為「徹底的鬧劇化」、「顯著的風格化」、「強調歷史意識」、「提高後設戲劇的意識」、「渲染感情的因素」、「凸顯劇情的醜陋面」六種策略。這些策略的使用，無非是以不同的方式「疏離化」(to distance / alienate)原劇疑似流露的野蠻意識型態。這些策略的運用仍然無法在莎翁的設計下對於「馴悍的故事」提出一個令人滿意的答案，甚至有些迴避這個故事的問題所在。

資料顯示：廿世紀的導演在搬演《馴悍記》時，除了少數前衛的表演採取比較激進的策略，多數還是採取閃避為主的策略。這似乎意味者：馴悍故事的核心爭議在現代社會依然讓人欲說還休，有所忌憚。(謝君白 2000:114)

為何「馴悍主體故事」會讓人欲語還休呢？學者朱志天在其〈奴顏婢膝：御妻學校中傳授的馴悍秘訣〉文章中，歸納諸多評論家的意見，如：劇作家及劇評家的蕭伯納(George Bernard Shaw)是利己主義及男性優越感的作祟。(朱志天 2006:366)史奈德(Denton J. Snider)妻子是隸屬於「丈夫個人」的奴隸。(朱志天 2006:367)張伯斯(E. K. Chambers)對凱瑟麗娜所受的羞辱表示同情，對這「桀驁不馴的悍鷹被強套上男性長久以來的專制鐐銬」(朱志天 2006:367)希伯德(George R. Hibbard)女性被當作是私人財產看待，遭受羞辱與壓制，絲毫享受不到求愛的樂趣。(朱志天 2006:369)李本納(Irving Ribner)在他的御妻學校中所傳授的秘訣，簡言之，就是打算混淆認知，讓這悍婦分不清表象與真實，以致她相信虛假為真實，而最終在理性上被貶低到動物的層次。(朱志天 2006:370)翁斯坦(Robert Ornstein)他所信仰的「兩人同心」同的是他自己的心；而他的婚姻觀「不容許互相尊重的可能性」(朱志天 2006:372)

在朱文末並沒有特別的為其文章作個結語，但從論述的脈絡中，「馴妻」如「馴鷹」的主題，充斥全文。筆者推測《馴悍記》「馴悍故事的主體」對於作者而言，是馴獸師與馴物之間的交戰，女性被視為動物，在父權的社會中有其存在的時代背景。現代社會對於這樣的議題，無論男女將對此議題有所反動。

## (二) 外國團體至臺演出評論

除了用這幾種策略來「馴服」劇中「桀傲難馴」的問題之外，如何讓這齣經典作品具有現代性意義，也成為《馴悍記》舞臺演出的討論問題之一。當代對於《馴悍記》的改編演出，除了觀照演出者如何處理男女兩性之間對於權利的爭執之外，另一個期待則是如何在舞臺上，不管是導演、編劇的編導、演員的演技、舞台設計等等，令人感到新奇與感動，對於舞臺的演出有所新意。如 2000 年來臺演出的「英國皇家莎士比亞劇團」所帶來的作品《馴悍記》。面對經典作品的演出，學者林境南認為是「演出風格和角色詮釋的問題」，(林 境南 2000:62) 而「戲劇演出，貴在創意」。(林 境南 2000:64) 而「英國皇家莎士比亞劇團」的《馴悍記》。除了演員和導演優異的表現之外，其中令人稱奇的是利用網路虛擬的特性，串聯《馴悍記》中角色之間的虛實，無疑的為《馴悍記》角色之間更複雜化。

借用電腦網路來新詮原戲既有架構最富有想像力，…，突顯原劇馴悍故事主戲與現今網路時代在時間與意識形態兩方面的差距，…不僅彰顯出莎士比亞劇作那種似真還假、似假還真的後設戲劇特色，也再一次引領該戲的觀眾重新去正視該戲在詮釋上的高度不確定性。(林 境南 2000:65)

利用電腦網路的虛擬性與似真還假、似假還真的特性相契合，讓《馴悍記》更加虛擬化。大玩《馴悍記》中原有「扮演」的成份，如同現代人經常利用網路遊戲中，玩扮演的遊戲。

學者呂健忠也認為「英國皇家莎士比亞劇團」《馴悍記》借虛營實、以假托真原是莎翁寄意所在，此齣戲在則是藉資訊時代的網路工具，辯證現實與虛擬的相對關係。(2000:67-69)

以漫遊網路比擬流連戲院或神遊夢鄉，把戲中戲的結構和夢隱喻的修辭技巧一變而為虛擬世界的現實經驗，鴻溝因而徹底消弭於無形。(呂建忠 2000:68)

以上兩者對於「英國皇家莎士比亞劇團」《馴悍記》主要著重於導演如何藉用電腦網路的虛擬性，賦予《馴悍記》時代的新意義。卻鮮少能夠對於「馴悍故事」主題提出看法。雖然呂健忠對於導演的處理提出「平衡原作反映的階級意識與性別差異」，卻很難從他所描述的字裡行間感受到。

對於經典作品的改編，筆者認為兩位學者所關注的焦點不同，林境南側重在改編劇可呈現演員的創新風格演出，呂健忠則認為具有現代性，運用新興科技，尤其是電腦的虛擬性，更貼切符合莎翁運用「戲中戲」的架構，讓劇中角色之間的複雜性更加混淆，再加上心裡學，讓劇中人物的性格更複雜。筆者則認為這齣戲跳脫長期以來於馴悍故事的發揮，改著重在男性女扮，將男女性格相互投射。

### (三) 有關《福春嫁女》的評論

對於《福春嫁女》的戲劇舞臺評價，戲劇評論者于善祿及葉根泉對於《福春嫁女》改編《馴悍記》的演出的觀點，于的觀點是「從劇情內容看，以福春「嫁女」的過程，探討部份的「馴悍」和部份的「女性自覺」為故事發展的雙主軸，從「馴悍」到「嫁女」降低兩性衝突與階級意識。」<sup>8</sup>

<sup>8</sup> <http://review.microtheatre.idv.tw/modules/news/article.php?storyid=284/2008/03/25>

也許是「改編」自《馴悍記》的關係，改成了《福春嫁女》，以至原本的戲劇衝突趣味也改變了。重點不再是「馴悍」(the taming of the shrew)的過程，而是「福春嫁兩個女兒」(my daughter's wedding)的過程，…，所以部分的「馴悍」，加上部分的「女性自覺」，成了這齣「新客家歌舞劇」的故事雙主軸。…。從「馴悍」(taming the shrew)轉為「嫁女」(wedding the daughters)，在形式的表現上的確可以降低兩性的衝突與階級意識。<sup>9</sup>

兩相比較，葉根泉的觀點是「處理「馴悍的故事」，應該要有現代的觀點。」  
(2008:241-243)

如果找不到現代的觀點切入，顛覆掉莎士比亞在此劇本裡流露出自以為是的沙文主義，整齣戲就只能在插科打的情節打轉，以吸引觀眾的注意。  
(葉根泉 2008:241)

何謂現代的觀點？及如何顛覆沙文主義，可惜葉只給了批評未有建議。若從評價的角度來看，葉文中充滿對於「經典再現」的觀點。是否整齣戲的演出如同他所言的是「一道不入味的客家小炒」？筆者認為葉文中從劇本改編及歌舞劇表演形式，探討《福春嫁女》舞臺表現上缺憾之處。筆者大部分都同意，然而即使是「客家小炒」，每個區域、每個人的認知、專業與業餘者、客家人與非客家人或受限於材料的取得，每盤所端出來的菜都不一樣，況且何謂是道地的「客家小炒」呢？如同《馴悍記》已有不同版本。不同國家、不同的藝術家改編，今日是否能夠找得出「原汁原味」的《馴悍記》的演出嗎？

<sup>9</sup> 于善祿，〈評新客家歌舞劇《福春嫁女》〉。2007.11.03。  
<http://mypaper.pchome.com.tw/news/yushanlu/3/1297921354/20071103012940/2008/03/25>

### 三、莎士比亞的《馴悍記》與客家歌舞劇《福春嫁女》之比較

#### (一)劇本情節改編比較

從劇本的分析上，筆者看到另一個不同於莎士比亞原著《馴悍記》的演出。整體而言，莎士比亞《馴悍記》劇情是以皮圖秋（Petruccio）與魯禪希歐（Lucentio）追求喀特琳娜（Katharina）與畢安卡（Bianca）兩條線交差進行，除了借用「劇中劇」的結構之外，裡面所出現的人物錯綜複雜，謀略繁複，爾虞我詐。相對於《福春嫁女》則改編方式，筆者歸納二點：其一編劇將成為線性式敘事方式，原劇的重要關鍵的角色及劇情大量刪除，變化最大的是去掉「劇中劇」的結構，前面序幕的補鍋匠斯賴（Sly）的故事完全刪除（序幕第一景、第二景），因此《福》劇打破原戲劇發展的邏輯及簡化其中複雜性，直接進入「馴悍故事」的主體。進入故事主體也並不是完全照本宣科的採用，仍加入許多現代語言及場景的變化，並有參雜部分客語與客家元素。在編劇大量刪減原劇的劇情的情況下，以舞蹈場面取代部份場景，連貫劇情，筆者將在第三段文章談論。（有關於莎士比亞《馴悍記》與客家歌舞劇《福春嫁女》劇本對照，請參照附錄（一）。）

兩劇的編排方式雖然有大多部份已不盡相同，但是仍有些部份保留原劇的所有的。兩位父親都以「長幼有序」的觀念作為女兒結婚的首要條件。但在莎劇《馴悍記》中巴波蒂斯塔是出自格來米歐和郝譚修的逼婚。（第一幕第一景）。而《福春嫁女》中福春是出自劉麗君的脾氣太壞，自己已經受不了女兒的壞脾氣。保留部份的對話。最經典的一部份是兩人之間的舌戰，以及原劇中原來的對話。如：喀：「驢是給人騎的，你也是。」皮：「女人是為人騎的，你也是。」（第二幕第一景）。喀：「我請求你。」皮：我很高興。喀：「你高興留下了麼？」皮：「我很高興你肯求我留下，不過我還是不能留下，不管你是怎樣的要求」（第三幕第二景）與《福春嫁女》中

劉麗君：（唱）驢子是讓人騎的，你就像笨驢子！

鍾友嘉：（唱）女人是讓人騎的，你就是個女人！

劉麗君：(唱) 憑你就想騎我？你恐怕沒那本事！（三、〈大家來相親〉）

然而就戲劇整體發展的意涵，保留之上的對話，對於改編《馴悍記》的《福春嫁女》除了顯示男女權力鬥爭之外，語言裡也有現代性涵義的言外之意的指涉。

## （二）《福春嫁女》的新意

若將焦點置入於劉麗君與劉麗月的獨白，筆者推測「結婚焦慮症」，是導演與編劇想要突破原劇中男女權利傾軋的新意題。進入故事主體，編劇在此以兩位女性對於婚姻的不安而產生的焦慮的氛圍，主導劇情的進行。鍾友嘉對於這樁婚姻的看法，是一種挑戰、刺激的任務，劉麗君是位不婚主義者。在她的唱詞，她是如此的表達：

男人究竟算什麼東西，怎能夠與女人相評比，  
為什麼要女人一定要嫁？我從來沒見過一個好東西！  
這一生，我抱定了不婚主義，  
這一生，我抱定了不婚主義！〈第一場 辣妹來了〉

兩人「一見傾心」，在劇本未見文字的敘述，在舞臺的呈現上，是藉由兩人四目的凝視，剎時舞臺的燈光聚焦於兩人，旁邊成為籠罩在黑影中，營造出兩人的世界。一巴掌打破兩人寧靜的世界，兩人的言詞針鋒相對，在戲劇的氛圍上少了火藥味，多了一點的曖昧。這也是劉麗君從一個不婚主義者，決定與鍾友嘉步入婚禮的轉折點。但在婚禮的舉行前夕，對照父親的喜悅，是兩位女性卻是不安。對劉麗君而言，這是一場婚禮是自己所下的決定，她不斷的安慰自己，她的決定沒有錯誤。

劉麗君：(唱) 我決定要嫁了，我決定要嫁了，  
雖然只見過一次面，卻好像是註定的姻緣，  
男人個個都很膚淺，他卻是意志堅定很有主見，



我不是被他矇騙，我也不是被自己矇騙，  
這決定雖然只在轉念之間，只因為我跟他都很有主見！

...

或許別人以為這是個笑話，  
我卻內心清明、意志堅定，  
他真心愛我，我也決定要嫁給他！

...

劉麗君：(唱) 這個決定只在轉念之間，

...

劉麗君：(唱) 面對自己的人生，我要有自己的主見

<三、相親大會>

對於妹妹劉麗月而言，則是面對兩位男性的追求，不知心中所託何人？將自己的終生大事，交給命運的安排。

劉麗月：(唱) 誰是真心真意對待我？

...

劉麗月：(唱) 左右為難真叫人三心二意，

...

劉麗月：(唱) 愛情？婚姻？月下老人請你幫我做決定……

<四、愛情三人轉>

回到劉麗君的婚禮，從新郎的遲到及衣衫不整，令新娘懷疑自己的決定。

劉麗君：(唱) 我決定嫁給鍾友嘉，這場婚禮卻像是個笑話，  
我的新郎為什麼這麼邋邋，這情境叫我騎虎難下！  
我禁不住想發脾氣，卻更不願意讓人笑掉大牙，  
我的決定到底對不對，是不是就該隨他去啊？

<四、愛情三人轉>

在來不及出席自己的喜宴，劉麗君在鍾有嘉強挾下搭著機車，一路奔走前往美濃，在途中，遺失了行李與手機、金錢，在能祭拜祖先之前，睡臥禾埕，在一連串的混亂，對於自己的婚姻產生質疑，透過夢境，徬徨無措。

劉麗君：(唱) …

後不後悔？劉麗君妳後不後悔？  
 女人啊，你要的是什麼？麗君啊，你到底在想什麼？  
 我也是從來都獨來獨往很有主見，  
 為什麼這一次，這一次慌亂地像團大麻線？  
 我這個決定到底對不對？我這個決定到底對不對？  
 劉麗君妳自己的決定妳後不後悔？

<六、新婚之夜>

在現實中，缺乏與鍾友嘉的溝通管道，也間接焦躁不安及過多的關心之下，劉麗君的情緒爆發了，在婚姻的這條路上，她不知何去何從，尤其是鍾友嘉對她的態度。

劉麗君：(唱) 愛，是一種什麼樣的情感？  
 是不是因為愛，所以孤單？

…

我卻迷失在迷霧的大海，  
 找不到方向，不知道該走向何方？<七、七姑八婆>

緊接著，場景跳到劉麗月身上，福春決定將她嫁給吳成億，思考著自己婚姻大事，陷入躊躇不安，在交錯的時空中，兩姐妹相逢於異度空間，同時對婚姻感到畏懼，卻在異度空間對婚姻找到各自的答案。

劉麗月：(唱) 究竟是什麼原因，讓我落得如此下場？  
 嘴上說的選擇，好像都不是內心真正的主張！

…

到底我該選擇誰，牽著我走向紅地毯的那一端？  
 結婚啊結婚，和一個男人共同生活，  
 會不會有很不同的生活習慣？會不會有一天他另結新歡？  
 到底我應該怎麼辦？到底我應該怎麼辦？<八、芳心誰屬>

…

(姐妹) 我這個決定到底對不對？做了選擇會不會後悔，

…

(姐妹) 願男有份、女有歸，終生有靠心願得遂。  
 (妹) 難道這就是生命的意義？  
 (姐) 愛情與婚姻是什麼道理？  
 (妹) 我慌亂沒有主見，  
 (姐) 就算我很有主見，  
 (姐妹) 怎知道是不是美好姻緣？  
 ...  
 (姐妹) 從今後、從今後，從獨善自身變成兩人世界，  
 或許再過一兩年，還有兒女來到人間，  
 生命將是如此地不同，  
 層層考驗，必須與他一步步走向前，  
 我將與他一步步攜手向前。〈八、芳心誰屬〉

接下來，來到劉麗月的婚禮上，當劉麗月拿出結婚協議書時，希望吳成億能夠簽署，讓自己在婚姻中有保障，同時也讓自己心安。劉麗君回家參加妹妹的婚禮，高唱著愛的真諦，

劉麗君：(唱) 真愛的發生，是在兩個人的心，  
 互相透視對方的心，互相體會對方的情。  
 真愛不是幻想、不是性愛、不是欣賞，  
 是兩個人的彼此忍讓、彼此尊敬，是內心的互相感應。  
 真愛是幸福的。〈九、結婚協議書〉

小鳥依人的緊靠著鍾友嘉，似乎謹守古訓「要抓住男人的心，要先抓住男人的胃」能夠在廚房大展身手的劉麗君，找到了夫妻的相處之道。這句話在第六場時，由鍾友嘉的奶奶點出，「夫妻之道在廚房，同甘共苦情意長，今生今世良緣享，苦盡甘來菜根香！」(六、〈新婚之夜〉)。兩對佳人，幸福圓滿，快樂的的結局，卻未能交代向觀眾接待，劉麗君和鍾友嘉如何在彼此的婚姻經營取的協調與共識。

### (三)《福春嫁女》演員的詮釋比較

這兩位女性之所以產生結婚的焦慮，最主要的關鍵來自角色的形塑。舞台所

見的劉麗君是一位現代新女性，在遇見鍾友嘉前，說話非常的直率，對於男性不信任，在言語中，充滿對於男性的鄙視，「…男人，不過是一堆爛人，…粉面油頭、…目光如豆、…粗魯沒料、…油腔滑調，…狐群狗黨裝海派，七嘴八舌耍無賴，滿腦子汽車名牌，說起來實在悲哀！吹牛皮喝咖啡，講女人談是非！自以為是寶貝，其實沒有品味！自私軟弱厚臉皮，骯髒懶惰沒道理，無聊無恥又無知，卑鄙無能沒節制！沒擔當、沒膽量、缺少理想、裝模作樣，男人究竟算什麼東西，怎能夠與女人相評比？」（一、〈辣妹來了〉）她認為「論能力、論智慧、對人耐心、做事細心」女性不輸男性，再者她還未遇到她的「如意郎君」，在對男性的不信任下，她決定抱「不婚主義」。在鍾友嘉「一吻定情」下，一時迷網，答應走入了婚姻。對於結婚是由自己所決定之下，對於鍾友嘉的一意孤行，她一直在質問自己這個決定到底對不對？即是有主見的女性，面對婚姻，仍會有揣測不安。對於她與鍾友嘉之間，如何突破彼此心防，攜手共度未來，編劇並沒有再細緻的陳述，留給大家很多問號？最後以劉麗君已成為幸福的宣傳者作為答案。

相對於劉麗君的新女性形象，劉麗月在編劇的改寫下已成為溫馴、卻毫無自己的主張。容易被一時的其情緒所蒙蔽、膽小，不敢對父親說明自己的想法。猶豫、躊躇不前，沒有任何的主張，沒有安全感，在婚禮前的一張結婚協議書，只不過是當自己走入婚姻，能夠得到保障的自我催眠。她的角色是對比於姐姐的角色形塑。這兩為女性的角色過於簡約（葉根泉 2008:241），編劇未能細緻的描寫刻劃，看似個性果敢堅定獨立的女性也有傳統的一面，柔弱順從的女性也有自我思想的表達，這當中的轉變太過跳躍。

對於劉麗君對於婚姻造成莫大的壓力，本劇的男主角鍾友嘉，自比為「魔鬼班長」、「十項全能」的選手、「勇士」及棋王，天性喜愛挑戰，鋼鐵般的男人，在他的認知下，在任何的競爭中沒有失敗二字，他把愛情的追求當成戰場。他未曾失敗造就了他成為是自信過多的自大狂、強勢的作風，是個十足十的大男人主義。面對劉麗君這位大女人，鍾友嘉則以自己所認知的愛，認為他所作的一切都是為了劉麗君，這種單向的付出，卻讓他與劉麗君之間的距離越來越大。在導演

的主導下，安排一場他與劉麗君的各自獨白，表露出他的反思，最後終於抱得美人歸。

整體而言，《福春嫁女》則改編方式，是抉擇部份《馴悍記》「馴悍故事」而發展，以劉麗君與鍾友嘉為主軸，旁及劉麗月的愛情故事，刪去「劇中劇」的結構，以及兩條交錯發展的劇情，轉換為線性式敘事方式。簡化《馴悍記》的劇情及文本處理，發展途徑的單一化。若將焦點置入於劉麗君與劉麗月的獨白，筆者認為「結婚焦慮症」，是導演與編劇想要突破原劇中男女權利傾軋的新意題。但最終仍置入於傳統男婚女嫁，女子以夫為天的窠臼，在劇末劉麗君的作為已然成為「要抓住男人的心，先要抓住男人的胃」而背書。編劇改編莎翁《馴悍記》的企圖，在客家符號的展示及舞蹈的安排下，未能完全彰顯，人物性格的獨立性不能貫穿整劇，對於男女主角如何能夠面對問題，攜手共渡，未有任何的解釋。

#### （四）舞臺演出

##### 1. 現代風格的題材、寫實主義式舞臺設計

如之前所提的表演研究所提的「表演性」觀念，在寫實的演出，舞臺上的行為是基於在日常生活中的行為。整體的編排與舞臺設計全都是寫實性的。如：父母親擔心兒女的婚事為題材，能夠獲得觀眾的…代表客家獨特的信仰義民廟，以牌樓做為代表。劉家的房型是以日治時期客家移墾大戶，混合閩南建築風格，以飛簷表現家族顯赫。對照南部以家族輩出階級、軍事為考量設計的夥房。現代的服裝夾雜客家傳統服飾。飆車、網咖、網路遊戲、傳統婚禮、現代婚禮、辦桌的模擬等等，都來自現代生活的情境或是傳統生活的挪移，語言是採用國、客語，文詞非常生活化，對於觀眾而言，一點也不陌生，非常貼切，就像鄰家的故事。

##### 2. 客家社會文化生活的建構

從福春提出兩位女兒的終身大事始，全劇就在「說到做到」的原則下進行。在劉麗君發表她的「不婚主義」後，眾人一致的反應是，舉辦了一場相親大會。

透過吳成億的牽線，鍾友嘉成為求婚者一，並且跟吳成億拍胸脯，他一定會追到劉麗君。在婚宴中，告知岳父，他即將趕回美濃，隨即騎著機車離開。在七姑八婆的阻撓下，劉麗君直到第二天才拜祖先成為鍾家的媳婦。劉麗月在婚前擬好結婚協議書，吳成億不想允諾，賴建強甘心承受，最後抱得美人歸。

### (1) 舞台表演動作以模擬、擬像(Simulation)的方式演出，

列舉與說明如下：

#### a. 械鬥及描寫早期移民的辛勤的開墾

如序幕 / 《扁擔舞》、《採茶·播種舞》。一開始是左上舞臺一群男舞者，裸露上身，挑著扁擔，表現鄉人，辛苦勤勞的開墾工作。左下舞臺，同為裸露上身的舞者，兩人相互打鬥。旋即，舞臺成為戰鬥的場面，扁擔成為武器。展開一場激烈的戰爭。由兩位女舞者拉出紅色的布，象徵鮮血及為了保鄉而犧牲的鄉民。緊接著一群採茶女，彎著腰，軀著膝，隨著隊列，雙手機械式的不停地採著茶葉。一群男舞者，左手籃子，右手播種，也隨即出場。此時燈光、布景的改變，將虛擬的場景。《採茶·播種舞》似乎已成為舞蹈在表述客家移民在開墾新天地的題材及主要的象徵舞蹈。以武術作為舞蹈編排的元素，也與接下來的場景有關。

#### b. 網路遊戲世界

編舞者模擬玩者在網咖全身貫注的，看著螢幕，手脂在鍵盤上飛快的舞動著。原本在螢幕才會出現的勇士、武士，從螢幕中跳脫，三個真人扮演的角色，分別從左右舞台及上舞台的中間出現，站在桌子上，手提著戰鬥的武器，氣勢凌人。三個人的位置呈現三角形，彷彿三人的戰爭一觸即發。

#### c. 以軍事訓練、體育競賽形塑男性氣概

以舞蹈的方式表達男子們的競爭，在芭蕾舞劇或是歌舞劇中舞蹈編排上屢見不鮮。在這場景，則是運用軍隊中對於軍人的訓練如「仰臥起坐」、「伏地挺身」或是運動場上的競賽活動，如「鐵人三項」、「馬拉松賽跑」，以舞蹈的方式呈現

賽跑、伏地挺身，其最主要是凸顯「競爭」以及鍾友嘉對戰鬥的熱愛，以及對於勝利的追求的欲望。以昭顯出他是強者，他從未失敗過。

#### d. 婚禮的安排

這場戲上下場都有一場婚禮的舉行。上半場劉麗君的婚禮。在眾人的祝福下，首先進場的是八音團，四個手持胡琴、椰琴、敲擊樂的樂手進場，跟在後頭的送聘禮的行者。這些樂手平日在婚喪喜慶擔任氣氛的炒作，今日上了舞臺也同樣是為劇中的婚禮添加熱鬧的氣氛。下半場劉麗月的婚禮，則是以西式，紅毯、花門、氣球，流行的短裙白色的結婚禮服。

#### e. 趕路

在婚禮過後，鍾友嘉強橫的扛著劉麗君回美濃。《機車之舞》女舞者修長、優美的身形，與男舞者舞出雙人舞，舞者的技巧是不容置疑的，展現出女性溫柔的氣息。男舞者機械式的動作展現出「剛」、「強」、「力與美」，與女舞者的感覺完全對比。非常可惜的是，與劇情並沒有多大的連結。緊接著上舞台出現一整排的機車，氣勢磅礴，配上布景所投射的天空景，如同在公路上「飆車」的飛車黨。表演性與舞台視覺特技的景觀效果十足。

#### f. 婚宴的準備

在舞台上，不能以「寫實」的方式「辦桌」，如何將客家美食展現給觀眾？在鍾奶奶的唱念下，舞者將食材一一展示，唱名搭配食材、鍋鏟、瓢盆，展現出「辦桌」的風情，客家小炒、美濃豬腳、薑絲炒大腸等等，包括客家料理的主要特色「四炆四炒」，然而以歌唱搭配舞蹈的方式呈現，是否能夠可以將「美味」傳送到觀眾席，筆者認為可能要靠觀眾的想像力。如何將客家菜在舞臺上呈現的有聲有色？筆者認為舞蹈編排，太過單調、唯美，忽略這是廚師大展手藝的表現，若能將廚師切菜、炒菜的動作轉化為舞蹈，會更貼進戲劇中想要表達的情境。或是能夠參考韓國打擊表演團體廚房秀，或許在舞臺的呈現上會有層次感。

## (2) 客家女性形象的建構

藍衫原為客家女子的工作服，現今已成為客家女子的代表，其中最主要的意涵即是「勤勞僕實」。這些並非源自於客家女性的本意，而是來自社會對於客家女性的認識第一印象。在《福春嫁女》中，已成為家族女性成員。在家族七姑八婆的熱誠下，準備幫麗君裁剪藍衫，瞬時，舞者成為模特兒。當這些長者將藍色的布料，往麗君身上比對時，裁減布料做藍衫成為身為鍾家媳婦、客家媳婦的一種認同，當所有藍色布料纏在麗君的身上，這些藍色的布料，對麗君而言也是一種「他者」(the Other)的束縛。

## (3) 客家文化的建構

### a. 語言

本劇主要是以國、客語為主要語言，在字幕上，則是中、英文並列。在這齣客家音樂歌舞劇是以「四縣腔」為主要的語言。<sup>10</sup>除了能夠服務非客家的觀眾，也能跨越族群的限制以及提昇客家戲劇的國際觀，語言上的安排突顯出客委會的企圖。固然，葉根泉在其〈《福春嫁女》——一道不入味的客家小炒〉認為為了牽就非客籍演員，臺詞和歌曲國、客語參半，如何讓觀眾了解客家語言的魅力，如此的基本無法達成，怎能為客家文化尋找新的創意和表演型式的目標。(葉根泉 2008:242) 若就現實環境而言，有多少客家子弟能夠在現實生活環境中，能夠講出流利的客家話呢？聽懂客家話呢？如同現實生活情境，國、客語交錯於日常的對話，何必一定要完完全全使用客語呢？況且，此齣戲所預設定的觀眾並非完全是以客家人為主，在語言的運用上，可以更多元，筆者認為不一定要完全的使用客家語。因為以實際演出演員而言，並非每個演員都會說客語，再者現代的客語，

<sup>10</sup> 在臺灣的客家話使用最多是以「四縣腔」、「海陸腔」，其次為「大埔腔」、「饒平腔」、「詔安」。關於客家戲曲的語言，筆者曾經訪談「榮興客家採茶劇團」的顧問鄭榮興，他說臺灣客家戲曲一定是使用「四縣腔」。至於為何以「四縣腔」為主要的戲劇語言，目前尚無有人探討，似乎已成為慣例。



有些是直接從國語翻譯過來。

#### b. 「四句聯」及俚語的使用

「四句聯」通常是婚嫁喜慶的祝賀或是祝福，需要配合節奏，句子必須對仗，格律、韻腳的押韻有一定規範。如劇中老賴、藍世仁在劉麗君的婚禮上說著吉祥的「四句聯」，句句都是祝福新人，能夠有個美好的未來。

老賴：新郎新娘笑連連，夫妻一對好姻緣，

早生貴子名聲好，財丁兩旺萬萬年。

藍世仁：托盤圓叮咚，祝福新郎與新娘，

今日良時來結婚，過了一年生子中狀元。<sup>11</sup>

這兩個句子中，老賴所說的是一般最常聽到的格式，對仗整齊，押韻（弓韻）。

藍世仁這句，並沒有照著規矩，然而內容喜氣，唸起來順口，也是可以被接受。

「四句」並非只是客家專有的，在福佬語言中，在婚嫁喜慶中，也會以「四句聯」來祝福對方，在歌仔戲的演唱中，也會出現四句。

#### c. 音樂歌舞劇中的客家說唱表演藝術及客家八音的演奏

除了在戲劇中對話的客家語之外，最能表現客家語言的音韻美，莫過於山歌，和客家講唱藝術如數板。劇中由楊秀蘅所飾演的藍世仁所表演的山歌即興演唱，有其獨特的風格。在歌詞與律動上不同於北部山歌。在【數板】上的樂器上，楊秀蘅手上多了一副「四寶」，<sup>12</sup>在節奏上較能控制，更多一點即興。與北部的數板演出，節奏多半控制在打鼓老身上。客家八音是早年客家人節慶或辦喜事，邀請來助興及「熱鬧」，營造喜慶的氣氛。

<sup>11</sup> 《新客家歌舞劇《福春嫁女》創作輯》。臺北市：行政院客家委員會出版。頁 34。

<sup>12</sup> 「四寶」又稱為「四片」、「四塊」為車鼓戲中所搭配的伴奏樂器。

#### d. 儀式、祭典與建築

在舞台上，最具代表客家符碼，應屬一開場的褒忠亭，看到褒忠亭，就會聯想到義民廟、義民節。以武術及採茶舞的準備，暗喻義民節的祭典，如此的盛重，可見義民節對於客家人的重要性。以義民節廣場前牌樓造型，象徵義民廟。舞臺設計呈現客家人文景觀，以知名的景點作為，客家符號的代表，但是只是舞臺上的裝置，對於這些建築的歷史故事若能在劇情中交待，對於觀眾也許是一大收穫。

#### e. 客家料理

舞台上的客家料理：客家小炒、美濃豬腳、薑絲炒大腸、板條鹹湯圓、福菜肉片湯、高麗菜封冬瓜封、酸菜炆豬肚、肥腸炆筍乾、排骨炆菜頭、梅乾炆爌肉、鴨血炒韭菜、豬肺黃梨炒木耳，香油鹹肥傳統味，四炆四炒是絕配。菜包發糕、諸事大發；桂圓湯圓，甜蜜纏綿。<sup>13</sup>（六、〈新婚之夜〉）而客家美食之所以為大家所知曉主要是近幾年之事。學者賴建誠認為「客家菜」是在現代社會去地域化與壓縮時空的快速推展中，獲得了空前凸顯。

從 1992 年到 2004 年作為休閒消費的客家飲食是如何逐步被日具強大影響力的消費文化的主要動力特徵——即商品化、多樣性、符號性、經驗性、波動性——所穿透。（賴建誠 2006）

然而對於客家人而言，這些食物出現的時間大都是在特別的節日時，尤其是全家團員時或是慶豐收的享宴，以文化消費取向的現代社會，它已去儀式化，已經成為一種流行消費品。即使是身為客家人前往旅遊區，也不免對於「客家菜」有所吸引，然而其意義有所轉變，純然是一種趣味性。

<sup>13</sup> 《新客家歌舞劇《福春嫁女》創作輯》。臺北市：行政院客家委員會出版。頁 38-39。

## f. 客家服飾

如上文所述，客家藍衫一直以來都被視為早期客家女性服飾的代表，在現今的舞臺出現，是否刻意將「記憶」鎖定，這些長輩仍穿著這些服飾，成為客家女性的傳承之象徵。

客家女性是被社會建構的，以性別表演的理論來看，女性的建構 (Constructions of Gender)，引述法國存在主義作家西蒙波娃(Simone de Beauvoir)的話「一個人並不是「天生」是女人，而是逐漸「成為」一個女人。」而我們在全球化及西化的資本社會中，要分辨本省或是客家女性，在很多年輕一代的客家女子也已不會說客語的情形之下，在客家戲曲或客家歌舞劇表演中，也只好藉用客家服飾如藍衫、桐花等的文化符徵，來作為外表上的明顯標記。

## 結論

客家戲曲在現代化與全球化的刺激下，檢視客委會以國家文化政策力量，扶植輔助使客家戲曲再獲新生的良策，包括出資兩千萬台幣找來戲劇界各領域的高手，打造首齣客家歌舞劇《福春嫁女》。以歌舞劇的形式，加入現代與客家元素，剔除次要情節與馴服莎翁原著中令人不舒服的男性沙文主義，成功改造客家戲曲的傳統形式，吸引許多觀眾在國家戲劇院與主要幾個大縣市的文化中心觀賞演出。用百老匯歌舞劇形式演出創新的客家戲，並改編莎士比亞的馴悍記，馴服文本已不合時宜的部分，加入客家因素，再現客家風華及現代男女對愛情與婚姻的想法，這兩種援引西方表演形式與改編西方經典劇種的方法，加上客委會的豐沛資源贊助，來結合一級的藝術家合作執行下，對原本隱性的客家人之身份認同逐漸顯影並正視之，推廣客家文化奏效，並提升傳統客家戲的表演程度，客家歌舞戲《福春嫁女》開啟了一條創新客家戲的路子。

## 附錄（一）

	《馴悍記》	《福春嫁女》
改編者	<a href="http://www.millionbook.net/wg/s/shashibiya/xhj/index.html">http://www.millionbook.net/wg/s/shashibiya/xhj/index.html</a>	黃武山、林建業
劇中人物	<p>貴族</p> <p>克利斯朵夫·斯賴 補鍋匠 序幕中的人物</p> <p>酒店主婦、小童、伶人、獵奴、從仆等</p> <p>巴普提斯塔 帕度亞的富翁</p> <p>文森修 披薩的老紳士</p> <p>路森修 文森修的儿子，愛戀比恩卡者</p> <p>彼特魯喬 維洛那的紳士，凱瑟麗娜的求婚者</p> <p>葛萊米奧 比恩卡的求婚者</p> <p>霍坦西奧</p> <p>特拉尼奧 路森修的仆人</p> <p>比昂台羅</p> <p>葛魯米奧 彼特魯喬的仆人</p> <p>寇提斯</p> <p>老學究 假扮文森修者</p> <p>凱瑟麗娜 悍婦</p> <p>比恩卡 巴普提斯塔的女儿</p> <p>寡婦</p> <p>裁縫、帽匠及巴普提斯塔、彼特魯喬兩家的仆人</p>	<p>劉福春 小鎮醫師，新竹地區的客家人</p> <p>劉麗君 劉福春大女兒。行銷公關經理，個性兇悍。</p> <p>劉麗月 劉福春二女兒。國中音樂老師，性情天真單純、溫順平實。</p> <p>鍾友嘉 美濃客家人，被解聘的高中極道鮮師。</p> <p>賴建強 科技公司中級主管，台北客家子弟。</p> <p>吳成億 大四學生，古靈精怪，不在乎年齡差距，想追求麗月。</p> <p>老 賴 賴建強的父親，劉福春的客家朋友之一。</p> <p>藍世仁 劉福春的客家朋友之一，離過婚沒人緣的老不修，報名參加劉麗君的相親。</p> <p>鍾阿婆 78歲，鍾友嘉的阿婆，身體健康仍能務農，慈祥、包容。</p> <p>鄉鄰老人們、美濃的三姑六婆們（歌隊、舞蹈群）</p>
地點	帕度亞；有時在彼特魯喬的鄉間住宅	新竹、美濃
序幕	第一場 荒村酒店門前 第二場 貴族家中臥室	無
第一幕	戲中戲	36

	<p>第一場 帕度亞 廣場</p> <p>文森修與僕人特拉尼奧來到帕度亞廣場，恰巧看到及聽到巴普提斯塔一行人的對話：</p> <p>凱瑟麗娜若不出嫁，比恩卡是不會接受葛來米奧及霍坦西奧的追求求婚。並希望葛來米奧及霍坦西奧能夠為比恩卡找位音樂詩歌的老師。葛來米奧及霍坦西奧暫時放下成見，幫凱瑟麗娜找到求婚者。</p> <p>文森修在旁將一切看在眼裡，心生一計，準備求愛計劃。</p> <p>在這些劇情進行之中，斯賴及貴族在旁看在眼裡。</p> <p>第二場 帕度亞 霍坦西奧的家門前</p> <p>彼特魯喬自維洛那來到帕度亞探訪霍坦西奧。在霍坦西奧的牽線下，彼特魯喬為了女方的財富，毅然決然的想要去跟凱瑟麗娜求婚。兩人來到巴普提斯塔家前，看到文森修及葛來米奧，以及由特拉尼奧所裝扮的文森修，三方人馬各懷鬼胎，暗中較勁。</p>	<p>第一場 辣妹來了</p> <p>舞蹈：武術與採茶</p> <p>場景設定：新竹新埔【褒忠亭】</p> <p>福春主動提起，家中兩個女兒的婚事，老賴在旁搭腔，希望能夠幫自己的兒子求得好姻緣，將麗月配給賴建強。福春認為「<b>長幼有序，姐姐應該先嫁才合宜</b>」。</p> <p>麗君見了眾人對於妹妹談論不已，發表「男人不是好東西」。鄉人在麗君的歌聲中被激怒了。群起而攻「把麗君嫁出去」。</p> <p>【客家符碼】：採茶舞、褒忠亭、花布衫</p>
第二幕	<p>第一場 巴普提斯塔的家中一室</p> <p>凱瑟麗特將妹妹考綁住拷問，被父親訓示，凱瑟麗特認為父親偏袒妹妹，負氣離開。</p> <p>彼特魯喬向巴普提斯塔求親，希望他與凱瑟麗娜能夠結親。巴普提斯塔讓彼特魯喬與凱瑟麗娜相見，兩人舌戰一番，在彼特魯喬的強勢下，在巴普提斯塔的首肯下，彼特魯喬決定了婚期。</p>	

	<p>葛萊米奧見凱瑟麗娜已決定婚期，轉向巴普提斯塔請求，讓比恩卡求婚，雖有特拉尼奧在旁攪和，在利益的考量下，巴普提斯塔答應葛萊米奧的求婚。</p>	
第三幕	<p>第一場 巴普提斯塔的家中一室 霍坦西奧與文森修兩人盡量使用自己的「方式」向比恩卡示愛。</p> <p>第二場 巴普提斯塔的家 結婚時間到了，眾人未見到彼特魯喬的蹤影。盼到彼特魯喬來到，卻發現他穿著一身的「奇裝異服」而且在證婚過後，彼特魯喬執意帶凱瑟麗娜回家，留下酒宴上的眾人。</p>	
第四幕	<p>第一場 彼特魯喬鄉間住宅中的廳堂 透過僕人葛魯米奧的傳述，彼特魯喬與凱瑟特麗在森林行走的過程。 在晚餐過後，彼特魯喬「獨白」發表馴妻策略。</p> <p>第二場 巴普提斯塔家門前 比恩卡答應文修森的求愛，霍坦西奧退讓，在巴普提斯塔答應婚事前，文修森與特拉尼奧商量尋求一位文修森之父的裝替者。</p> <p>第三場 彼特魯喬家中一室 在「饑餓與睡眠不足」的雙重壓力下，彼特魯喬仍然以其專制的手法，壓迫凱瑟麗娜的精神折磨。</p>	

	<p>第四場 巴普提斯塔家門前 學者與特拉尼奧邀約巴普提斯塔商量比恩卡的婚事，文修森趁此機會與比恩卡到教堂證婚。</p> <p>第五場 公路 彼特魯喬與凱瑟麗娜在回巴普提斯塔家的路上，凱瑟麗娜順應了彼特魯喬「言語」，不在與其爭論。也巧妙的遇見路森修的父親文森修，一行人往巴普提斯塔家前往。</p>	
第五幕	<p>第一場 帕度亞。路森修家門前 文森修的出現，讓一場「好事」近乎破壞，在路森修的解釋之下，一樁好事完圓滿完成。</p> <p>第二場 路森修家中一室 一群人聚集於路森修家中，路森修、霍坦西奧及彼特魯喬在餐宴中吹噓著自己的「馴婦術」，在眾人驚乎在凱瑟麗娜的講演中，夫妻相擁休息。</p>	

## 主題二：「松興戲劇團」之「梁山伯與祝英台」

### 前言

客家戲曲的演出多半於民間野臺，參與電視的演出，為近年來之事。客家電視台自 2003 年成立以來，提供特定時段，播送客家戲曲。戲曲與電視的結合，最成功者莫過於歌仔戲。電視歌仔戲階段。電視歌仔戲不僅帶動歌仔戲的商業性，更奠基了「現代劇場」歌仔戲或「精緻」歌仔戲邁向現代化的表現。客家戲曲曾短暫的存在於電視台，但因電視台的生態及市場機制，種種因素讓客家戲曲於電視台的存在無疾而終，直到客家電視台的成立。

客家戲曲節目的製作當然不同於當年歌仔戲節目，具有市場傾向。就功能上來說，客家電視台不外乎是一種傳播、推廣、教育的工具，戲曲藉由電視的製播，達到一種推廣的目的性。對於劇團而言，除了在經濟上的收益之外，也有打響知名度的益處。將戲曲置入電視演出，除了收視或推廣之外，更進一步是能在藝術上的提升有所建樹。

本文將以新竹地區客家劇團「松興戲劇團」為研究對象，以 2008 年電視作品《梁山伯與祝英台》與黃梅調《梁山伯與祝英台》的比較，為研究案例。以收集資料、訪談、參與觀察為研究方法。並結合訪談內容與現場觀察排練演出錄影過程，並以實際所見的錄影戲段及，參照劇本情節內容安排為分析場域。根據德國戲劇家莉特(Erika Fischer-Lichte)〈在交叉路口的劇場研究〉(*Quo Vadis? Theatre Studies at the Crossroads*)所指出的「劇場研究可有三個面向—文化研究、媒體研究與藝術研究」理論所言，探討電視客家戲曲新型態的演出及分析客語版《梁山伯與祝英台》戲曲表現。



## 一、「松興戲劇團」演出團隊簡介

客家戲曲的發展是否有區域性的不同，目前尚無有人提出相關性的論述，就表演層面而言，甚難釐清。選擇以新竹為主要的區域，其主要是新竹除了仍有許多客家戲團外，仍有許多經驗豐富知名客家戲曲表演者，如：葉香蘭、賴宜合等。這些前輩與本文的研究對象是有交集的。選擇「松興客家戲劇團」做為本文研究的對象的考量，「松興」承接「楊梅新永光」，在老藝人的傳承下，承繼客家戲曲的表演，如賴宜和是京劇的前輩，呂芳富身兼說戲先生及導演，劇團的經營管理陳瑞珍。團長林松興私立華岡藝校影視科畢業在校期間曾經選修國劇身段，在校期間也曾參與歌仔戲的演出，廣納其他劇種的表演藝術。雖然在客家戲曲界，歷練不豐，對於客家戲曲的傳承永不落人後。

而身為客家戲劇新生一代的表演者，隨時都必須加強自己的表演藝術，除了觀摩別團的演出之外，隨時都需要前輩的修正，他認為客家戲班都是一邊演出，一邊學習。有時也會支持歌仔團的演出，這是側面得知在民間的戲曲專業的學習，是學習與實習同時並進，多元的學習是保障演員生計不斷。當然以林松興的例子而言，他專以小生為學習目標，對於這個行當的演出，在目前電視客家戲曲演出當中，是少數的男性小生。他也經常擔任「新樂園戲劇團」的戲劇演出。

筆者至三峽兩次訪談與觀察松興團的彩排及錄影，對於「松興」未來的演出，團長與編劇反映希望能夠在現有的狀況上有所突破，但是在民戲的部份，其所顧忌的是，老團員的感受與觀眾的反應，他們認為太過於「新潮」的作法，合作的老團員及一些「老」觀眾無法接受。而演員高齡化也是「松興」難有大作為的困境之一。從另一個角度觀之，對於年輕一輩的觀眾群的開發也是亟需拓展的工作。

## 二、電視戲曲錄製過程

### (一) 前置作業劇的準備工作

#### 1. 劇本的編排

「松興戲劇團」《梁山伯與祝英台》的改編者為團裡的行政，或許在訪談的

過程中，編劇透露這是他的第一次的嘗試。他的初啼之作，是先以改編傳統老戲，綜合各前輩的「精華」之處。以黃梅調的《梁山伯與祝英台》為改編的基本，從劇本文詞看來，編劇想要強調的是「詞句優美」。想當然爾，若有專業的劇作家編寫劇本，這是不成問題。對於民間戲班的演出，多半是以觀眾的需求為主要考量，對白的通俗、俚俗，甚至是低俗，是司空見慣之事。然而，這個想法在目前的民間戲班是難得有如此的想法，並且能夠實踐在舞台，也獲得同儕的注目，況且以編劇的年紀、身份<sup>14</sup>而言，對於客家戲曲於未來的發展班是一項新的希望，尤其是在編劇方面的人才，缺乏年輕一輩加入。周俊宏的加入，或許在未來，可以注入客家戲曲在表演內容上新的開展，當然這是需要長期觀察的。

## 2. 採排

在正式錄影前，劇團大概會有二至三次的採排。導演與他們接觸的時間，是前一日的彩排與當日的錄影。這齣戲的彩排可分為二個階段，一次是對劇情內容的進行，第二次則在舞台上進行定點定位。

## 3. 演員造型設計

對於演出的團體而言，除了能夠在舞臺上展現演技之外，對於劇中人物的造型，也是必須自我打理，不假他人之手，往往服裝造型常與角色不合。若演員造型不合，導演有權力要求演員換裝。

## 4. 導演的職責

專業劇場者對於導演的認知是必須統籌編劇、演員、燈光設計、舞台布景、音樂的演奏時機等等，如何完美的在舞台上呈現。戲曲導演絕大部份的心力是放

---

<sup>14</sup> 「松興戲劇團」這次演出的劇目《梁山伯與祝英台》是由周俊宏所改編。周俊宏高雄人，復興劇校第一屆，曾參與歌仔戲團演出，在「勝珠」與林松興結識，兩人合作至今。由於本身並非是客家人，雖然在校期間曾經學過客家戲，但是在畢業之後能夠投入客家戲的演出，是難能可貴，這也說明戲曲表演是無疆界的隔離。

置在演員的身段動作的糾正、修改，舞台空間的走位、定位，人物角色的塑造與情緒的掌握，演員何時進場等等。當然，由於這部戲，導演江彥琛曾經參與「榮興採茶劇團」的傳統客家戲曲節目的演出，在「萬事由天」續集，飾演祝英台的角色，因此對於劉慧貞所飾演的祝英台著墨許多，對於梁山伯的角色可能有點冷落。

## 5. 導播的職責

錄影過程中，除了指揮攝影師取鏡頭之外，還要注意演員的臉部表情，肢體動作、空間路線的行徑。還要跟後製的工作人員討論畫面的處理。從戲曲演出、攝影、導播取鏡、後製完成作品，在這一連貫的過程與層面上，戲曲演出雖然是節目的主體，主要的操作卻不是在演員、導演，而是在導播身上。

## 6. 可再精進之處

### (1) 整合舞台表演的程序不夠精細

最明顯的例子就是現場音樂的節奏快慢、什麼時候進音樂等等。導演無法指揮文武場的節奏。這此情形下，在舞台的演出與音樂配合的過程，似乎是有兩個主導者在控制舞台的演出。

### (2) 難以掌握戲劇進行的節奏

這個部份要從二個方面來說，第一個是對照劇本演出的時間性的掌握，第二個是在錄影過程中的時間控制，而這二者之間有很大的因果關係，也牽涉到導演是否對於前置作業是否有盡到完整的安排與連貫。「時間性」的掌管，測量時間的碼表，並未隨侍在側。導演並未將各場景的節目正確測試。以其推想，前二次的彩排，並未完整、確實的實行。因此在「概略」的彩排之後導演刪減了部份的唱詞，可是等到真正在錄製時，演員在進行的節奏再加上音樂稍為「快板」，結果出爐後卻發現節目長度不足，又再恢復原有的劇本的安排。原先所排定的時間，至此有所更動，再加上導演的嚴格要求，更讓時間往後延宕。再者舞台布景

的裝置的時間，似乎也沒有管制時間。

筆者認為最大的問題是出自於，錄影前的準備工作，尤其是彩排，若是彩排能夠確實，一定能夠在有限的時間內完成，即使有些動作、位置、音樂上的衝突，也可以事前解決，而不是在現場才解決。

### (3) NG 的問題

會出現 NG 主要是衣物未穿戴整齊，在演出中帽子或是頭飾掉落或是演員無法近入戲中的情境，或是詮釋的不夠深入，或是演員的進場與走位也是問題，尤其是如何讓導播能夠抓得住你，演員往往空間感不足，需要導演指揮走到定點。

### (三) 演員的調適

現場演出與錄影演出的不同。在訪談過程中，團長與編劇對於我們詢問舞台演出與外台演出有何不同？兩人不約而同的回答，「都一樣」。編劇周俊宏事後補上一句，由於錄影過程中，不對的地方會重來一次，情緒上會被打斷。團長林松興仍維持原來的回答，在錄影過程中，還是要上戲。(保持劇中人物的情緒)另一位團員劉慧貞認為，外台戲演出，演員有很大的發揮空間，電視臺的演出，要求的比較嚴謹。

### (四) 劇場研究與電視戲曲

根據德國戲劇家莉特(Erika Fischer-Lichte)〈在交叉路口的劇場研究〉(*Quo Vadis? Theatre Studies at the Crossroads*)所指出的「劇場研究可有三個面向—文化研究、媒體研究與藝術研究」理論所言，客家戲曲作為文化研究的主體所重視的是在文化政策輔助下，電視客家戲曲成為戲曲演出的新形式。又從媒體研究的角度可視其文化傳播，在藝術表達方面，透過舞台導演與電視導播的合作，將舞台上的演員走位與場面配置，切換成三個鏡頭捕捉下，由導播在轉播車上選取所要的鏡頭，事後將現場的演出剪輯成所選取鏡頭下的堆砌電視影片。

對於電視戲曲的表現，單只是戲曲本身的表演之美，對於無法於現實中所呈現的畫面，可以透過後製工作，讓「化蝶」的場景更虛幻。

### 三、客家電視傳統戲曲《梁山伯與祝英台》

#### (一) 黃梅調《梁山伯與祝英台》客家戲曲《梁山伯與祝英台》比較

電影版黃梅調《梁山伯與祝英台》在 1960 年風光至今，尚未有其它戲曲電影，可以與其披靡。因此對於眾人皆知的故事《梁山伯與祝英台》，若無新意，很難夠吸引觀眾的眼光。這部電視作品完全是以黃梅調《梁山伯與祝英台》為改編基調，若與黃梅調《黃梅調》的劇情結構，刪除祝英台向父親要求上私塾求學的劇情。劇情一開始則以梁、祝二人相遇結拜始，以《化蝶》為終。固然，有感於編劇本身的作為，回到表演實踐面，尤其是在劇本的改編上，還是「承襲」大於「創新」。這裡的「承襲」，是移植電影黃梅調《梁山伯與祝英台》的場景而發展。對於編劇是一項淺顯的「模擬」之作。若將與黃梅調電影的《梁山伯與祝英台》相較，在劇情的發展上，電影版的《梁山伯與祝英台》是點、線、面，立體結構的發展，除了讚頌《梁山伯與祝英台》的淒美戀情之外，對於女性勇於爭取求知的權力及愛情的抉擇自由是隱喻於劇情之中。反觀，「松興」版的《梁山伯與祝英台》僅是點、線，以「畫面」來敘述梁、祝的故事，絕大部分是在對於兩人淒美的愛情抒發，並未含有新意。缺少編劇對於當代男女愛情觀的詮釋。

#### (二) 舞臺演出

立於旁觀者觀察，筆者認為錄影演出和演出外台戲，光是演員的情緒表現是大大不同。外台戲的演出，演員的情緒的一貫的，即使在舞台上有些出錯，演員掩飾過去，戲依舊繼續進行演出。雖然與觀眾會有一定的距離，但是仍可感受到觀眾的熱情、支持。在演出的過程中，也可容許「即興」的演出，同樣的場景不會一而再，再而三的重覆。但是在錄製過程中，劇本是最高的「指導原則」，演員必須要按照劇本所寫的一字一句的念與唱，導演按照劇情內容要求動作、位

置在音樂的配合之下完成演出，若有誤差，導演就會喊「卡」。為了節省舞台裝置的時間，相同的場景會接連著錄影，所以是跳景、跳幕的拍攝，情節的發展被大挪移，情緒的抒發是斷裂的、跳躍的，如何調適，考驗演員的能力。「專業」、「敬業」，同時也測試著演員在錄製過程的表現。

### （三）螢幕上的光景

若從導播室觀察所得到的感受是不同於現場。從現場上來看，所有的焦點可能是在演員在舞台上的一切，唱、念、動作，比較是容易觀察之處，然而透過攝影師的拍攝，導演所選擇的角度、遠近，演員在鏡頭上所呈現，又是不同的風貌。在鏡頭下，演員的表現被放大來檢視，因此「好」、「壞」一目了然。演員臉部表情很清楚。若是演員忘詞，尤其是男女主角，眼睛在瞄大字幕時，導演又在給特寫，眼睛及表情的不自然，在畫面上一覽無遺。筆者認為對於電視戲曲節目的錄製，基本的前提，演員的基本功必須要做足。唱詞、作表、對於角色的刻畫，才能不應該的畫面出現。

### 小結

客家電視戲曲《梁山伯與祝英台》是模擬電影黃梅調同名作品，轉化為以電視作品呈現。從結拜、尼山勤讀、同窗、玉環私定終身、訪英台、英台抗婚、投墳，每個場景作為故事進行的串聯。編劇、演員仍有很大的努力空間。

### 《福春嫁女》與《梁山伯與祝英台》比較

客家歌舞劇與客家電視台演出，在戲劇作為媒體研究的角度來看，歌舞劇與電視，兩者雖為不同的媒體呈現方式，卻在客家戲曲追求現代化的當代，提供除了劇本改編自莎翁名劇或是中國古典經典黃梅調，加入現代元素，以科技電玩視覺媒體的齊力改造，將原本質樸瀕臨凋零沒甚麼人看的傳統客家戲曲，提升表演的藝術層次。《福春嫁女》以歌舞劇的形式，吸引大眾進入國家戲劇院的殿堂觀

賞演出。《梁山伯與祝英台》則改編黃梅調加上客家語的歌仔戲之胡撇拉混合形式，用鏡頭剪輯現場舞台劇演出，後製剪輯成電視錄影節目，在客家電視台播出，以期推廣客家文化。

## 結論

《福春嫁女》這部製作演出，各界也賦予不同的期待與評價。前客委會主委李永得將其視為「客家音樂戲劇文化之新典範」，兩廳院藝術總監楊其文認為「不但替客家文化注入新視野，也讓客家文化融入全球歌舞劇之林」，藝術總監同時也是國立臺北藝術大學的傳統音樂學系系主任客家子弟吳榮順，則稱其為「承載客家文化的載體」<sup>15</sup>。若從表演藝術產業的觀點，客家歌舞劇《福春嫁女》，創造客家新戲劇的方向，集合不同類型的創作產業，也提供不少的表演藝術工作的機會，邀請國內外知名的劇場專業人士，提昇客家戲劇與國際接軌的機會，改編自莎士比亞《馴悍記》，及首次採用歌舞劇的形式，吸引許多觀眾的興趣，願意嚐鮮，一睹客家新編歌舞劇之風貌。

此外，《福春嫁女》也提供客家戲劇研究的新的方向，含跨文化的嚐試，彷彿是一個美國百老匯歌舞劇的漢堡，包著改編自英國莎士比亞《馴悍記》的牛肉，參有台灣客家元素的調味料，讓許多人不僅感到嚐鮮的快感，而且還回味無窮。客委會這項振興客家戲曲的任務，在資源與人力物力皆齊的條件下，集合眾精英之力順利完成，以莎士比亞經典改編，加上西方百老匯歌舞劇的形式，為客家戲劇開了個新方向。

《福春嫁女》以歌舞劇的形式，加入現代與客家元素，剔除次要情節與馴服莎翁原著中令人不舒服的男性沙文主義，成功改造客家戲曲的傳統形式，吸引許多觀眾在國家戲劇院與主要幾個大縣市的文化中心觀賞演出。松興的客語《梁山伯與祝英台》劇團負責人也嘗試融合黃梅調、客家戲、歌仔戲之「胡撇拉戲」(opera

<sup>15</sup> 《新客家歌舞劇《福春嫁女》節目手冊》。頁5。

閩南語念法)大雜燴，取各自精華，以期藉由電視無遠弗屆的影響力，再現客家風華。不論是用百老匯歌舞劇形式或是在客家電視台上播出參加徵選上的客家戲團之演出，這都是客家戲曲在現代化與全球化的刺激下，客委會以國家文化政策力量，扶植輔助使客家戲曲再獲新生的良策。



## 參考資料

### 中文專書

《新客家歌舞劇《福春嫁女》創作輯》。臺北市：行政院客家委員會出版。

《新客家歌舞劇《福春嫁女》剪輯·評論》。臺北市：行政院客家委員會出版。

### 中文期刊

王潤婷(Jun-Ting Wang)，〈從西方音樂劇的歷史與特質看台灣音樂劇的發展〉，《

藝術學報（革新版）》，2006 第 78 期，165-183 頁。

朱志天(Chi-Tien Chu)，〈奴顏婢膝：御妻學校中傳授的馴悍秘訣〉，《興大人文

學報》，2006 第 37 期，365-379 頁。

朱靜美，〈桑坦／普林斯的“概念音樂劇”創作方法之研究〉，《表演藝術國際學

術研討會論文集》，2004。

呂健忠（2000）：〈虛擬求偶舞—評英國皇家莎士比亞劇團《馴悍記》〉。《表演

藝術》第 92。頁 67-69。

李秋玟，〈歌舞劇《阿伊達》搖滾時尚洋溢青春〉，《表演藝術雜誌》，2008.11 第

191 期，10-11 頁。

林境南（2000）：〈風格與詮釋—看《哈姆雷特》與《馴悍記》有感〉。《表演藝

術》第 92 期。頁 62-65。

居其宏(Qi-Hong Ju)，〈音樂劇與我國當代舞台變革〉，《黃鐘》，2008 第 4 期，

107-114 頁。

邱瑗，〈從「音樂喜劇」到「音樂劇」〉，《音樂月刊》，第 120 期，1994，頁 140-14。

耿一偉，〈但能博得觀眾喜，便是功成圓滿時—莎士比亞喜劇與當代製作〉，《表

演藝術雜誌》，2008.11 第 191 期，第 81-85 頁。

孫豹隱，〈百老匯戲劇面面觀〉，《當代戲劇》，2006 第 1 期，30-31 頁。

葉根泉（2008）：〈《福春嫁女》—一道不入味的客家小炒〉。收錄於《戲劇學

刊》第 7 期。頁 241-243。

游秀麗，〈漫談百老匯音樂劇〉，《幼獅月刊》，1980 第 359 期，56-57 頁。

雷碧琦，〈既女又男戲扮裝，玩趣背後破藩籬—莎士比亞喜劇中的雌雄胴體〉，《表演藝術雜誌》，2008.11 第 191 期，第 88-89 頁。

謝君白（2000）：〈馴服《馴悍記》的策略：文本與表演的觀察〉。《中外文學》第 28 卷第 9 期。頁：86-118。

### 英文資料

Crocker, Holly A. (Holly Adryan) "Affective Resistance: Performing Passivity and Playing A-Part in *The Taming of the Shrew*" *Shakespeare Quarterly* 54/ 2 (Summer, 2003) pp. 142-159.

Huston, J. Dennis. "To Make a Puppet" *Shakespeare Studies*. 1967. Vol. 9: 73, p. 15.

Kislan, Richard. "*The Musical : A Look at American Musical Theater.*" British Library Cataloging - in- Publication, 1995.

Krims, Marvin B. "Uncovering hate in *The Taming of the Shrew*" *Sexuality & Culture* 6/2 (June, 2002) :49-64.

Lichte, Fischer, Erika. *Quo Vadis? Theatre Studies at the Crossroads.* *Theatre Journal*. 2003: 48-66.

Maguire, Laurie E. "*Culture Control in Taming of the Shrew*" in Rose, Marry B. ed. *Renaissance Drama : New Series XXVI 1995 Explorations.* Northwestern University Press , 1997, pp. 83-105.

### 網路資源

文化創意產業計畫

[http://web.cca.gov.tw/creative/page/main\\_03.htm/2008/08/25](http://web.cca.gov.tw/creative/page/main_03.htm/2008/08/25)

于善祿，〈評新客家歌舞劇《福春嫁女》〉。2007.11.03。

<http://mypaper.pchome.com.tw/news/yushanlu/3/1297921354/20071103012940/2008/03/25>

### 其他

《新客家歌舞劇《福春嫁女》節目手冊》。

### 訪談

段馨君訪談〈松興劇團〉團長、編劇、導演與主要演員。

段馨君訪談《福春嫁女》蔣維國導演。