

國立交通大學

客家文化學院
客家社會與文化碩士在職專班論文

《羅芳伯傳奇》中的認同與流離

*The Legend of Lo Fon-Bo:
Identity and Diaspora*

研究生：賴惠真

指導教授：段馨君教授

中華民國九十八年三月

《羅芳伯傳奇》中的認同與流離

國立交通大學客家文化學院客家社會與文化碩士在職專班

摘 要

台灣傳統戲劇在面臨全球化的衝擊下，必須改變傳統表演形式，以避免凋萎。苗栗榮興客家採茶劇團結合客家傳統戲曲與加入西方劇場舞台劇的新元素，以便於將客家戲曲革新的大戲《羅芳伯傳奇》於 2006 年在國家劇院演出。表演劇本發想於李喬，以廣東嘉應州客家人「羅芳伯」開墾東婆羅洲史實改編而成，敘述客家人移民南洋的故事，此表演呈現客家族群的離散，凸顯客家移民的硬頸精神，此外，這表演投射出客家移民在異地提倡中國文化與建構國族認同的想像。本論文探討台灣本土劇種---客家大戲的發展，討論苗栗榮興客家採茶劇團《羅芳伯傳奇》的表演之戲劇表演形式，並檢視移民社會意涵。其中，透過戲劇化劇情文本，劇場再現客家移民婆羅洲的故事，援引西方劇場理論德國劇作家布萊希特(Bertolt Brecht,1898-1956)所提出之「疏離理論」，分析此演出的戲劇形式與結構。藉該劇之再戲劇化(Retheatricalization)，筆者亦結合「離散」理論，詮釋婆羅洲邊陲社會中，客家與當地族群的互動過程裡，所呈現的文化交流現象。

關鍵字: 客家大戲，《羅芳伯傳奇》，疏離理論，再戲劇化，離散

The Legend of Lo Fon-Bo: Identity and Diaspora

National Chiao Tung University College of Hakka Studies

Degree Program of Hakka Society and Culture

ABSTRACT

Under the impact of globalization, the traditional Hakka drama in Taiwan needs to change the traditional performing modes and the management method to avoid the degeneration crisis. Hence, Rong Shin Hakka Opera Troupe tries to combine the traditional Hakka drama with the new elements of the western theatre in order to regenerate Hakka drama. *The Legend of Lo Fang-Bo*, a renovated Hakka opera, was performed in the National Theatre in Taipei in 2006. The play, originated from Li Chiao's ideas, is adapted from the history of the story of "Lo Fang-Bo," one of the Hakka ancestors, who lived in Jia-ying County in Guangdong province in China and immigrated to East Borneo in the Eighteenth Century. It describes the story of Hakka people's immigration from China to Southeast Asia. The performance presents the Diaspora of Hakka ethnic group and it also manifests the "Persistent Spirit" of Hakka. Furthermore, it projects an imagination about how Hakka immigrants tried to promote Chinese culture and build a national identity in a foreign land. This thesis explores the development of Hakka Opera, discusses the theatrical form of the performance, and examines the meanings of the migration of the society. Through the theatricalization of the literary script, this performance represents Hakka's immigration in Borneo. Applying the western theater theory, such as "The Alienation Effect" by the German playwright Bertolt Brecht (1898-1956), I analyze the theatrical form and structure of this performance. By re-theatricalization of this play, I also apply the theory of Diaspora to interpreting the cultural interaction between Hakka and the local ethnic group in the marginal society in Borneo.

Keywords: Hakka Opera, *The Legend of Lo Fon-Bo*, The Alienation Effect,

Re-theatricalization, Diaspora

謝 誌

「學，而後之不足。」接觸得愈多，就愈覺得自己才疏學淺。在過去二年多的日子裡，若不是莊英章院長及各位教授的專業與用心，怎能成就此研究。

本書之付梓，首先要感謝指導教授段馨君老師的耐心與包容，在研究期間，不厭其煩的教導與說明，使得文本內容之立論正確無訛。

其次，感謝鄭榮興校長、張靄珠教授與蔣淑貞老師等三位口試委員的批評、指導，讓本論文更趨完備，對於您們的教誨，惠真銘記在心。

在此，也要向提供文獻資料及接受訪談的眾多前輩，表達感激之意，有了您們分享的材料，增加本研究內容之豐富與趣味性。特別是在客家戲曲舞台上，經常擔綱主要角色的重量級人物，諸如：國寶級之三腳採茶藝人張有財先生、楊秀衡先生與苗栗佳里山劇團前團長羅思琦先生等人的現身說法及傾囊相授，提高了本研究之可讀性。

也感謝在研究期間不斷給與鼓勵的建功國小前校長范發彈、詹德耀主任及私立建台中學張建斌主任賢伉儷、杜榮琛老師、陳信達老師，更要向任職學校的江寶琴校長、主任及同事致謝，提供研究期間的協助。當然，還有二年多來一直陪伴我走過研究之路的家人，對我的諒解與支持。

「過程重於結果」，研究過程中學習所得，其價值遠超過最後的成果，再一次感謝曾經參與研究過程的前輩、教授、老師、朋友及同事，您們是成就我生命更加豐富的貴人。

目 錄

中文摘要	I
英文摘要	II
謝誌	III
目錄	IV
表格目錄	V
圖目錄	VI
第一章 緒論	1
第一節 研究動機與目的	1
第二節 研究範圍、對象與方法	2
第三節 研究流程與架構	3
第二章 文獻回顧	7
第一節 台灣客家戲曲	7
第二節 西方戲劇相關研究	16
第三節 婆羅洲華人移民研究	23
第四節 邊陲與中心社會研究	30
第三章 客家大戲《羅芳伯傳奇》	33
第一節 關於劇團、劇本與演員	33
第二節 《羅芳伯傳奇》之戲劇架構	43
第三節 樂音曲調	50
第四節 文學語言	58
第四章 《羅芳伯傳奇》之戲劇再現	67
第一節 劇場創作與劇本中之離散議題	67
第二節 結合西方劇場的表演形式	81
第三節 疏離效果與傳統劇場的設計	90
第四節 移民社會之女性與他者	101
第五章 結論	109
參考文獻	117
附錄	121

表 格 目 錄

表一	李喬原創與苗栗榮興客家採茶劇團演出劇本比較	36
表二	依觀察《羅》劇劇情分析	46
表三	《羅芳伯傳奇》演員吟唱的山歌曲調一覽表	56
表四	《羅芳伯傳奇》劇情分析	82



圖 目 錄

圖一 研究流程圖	03
圖二 《羅芳伯傳奇》劇場展演結合西方研究內容分析.....	04
圖三 「忠誠王子」(The Constant Prince)	21
圖四 《羅芳伯傳奇》劇情結構曲線圖.....	44
圖五 上山採茶.....	53
圖六 老山歌.....	54
圖七 婆羅洲客家移民社會網絡關係圖.....	68
圖八 插秧舞蹈劇照.....	76
圖九 「芳伯」試衣劇照.....	77
圖十 祈拜劇照.....	78
圖十一 「芳伯」遙望原鄉劇照.....	82
圖十二 祭典劇照.....	83
圖十三 乘風破浪劇照.....	85
圖十四 海賊.....	86
圖十五 「芳伯」舞劍.....	87
圖十六 插秧.....	89
圖十七 挑擔.....	89

第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

客家戲曲可謂客家文化重要組成元素，傳承客家文化的重要媒介，客家大戲的展演，串聯客家族群內在記憶，亦是提供眾人閱讀客家的入口。作為台灣版圖中的一塊，客家戲曲的再現與實踐，是否可做為客家在多元文化氛圍中，前進主流的試金石？

面對台灣傳統戲劇的消長，客家戲曲¹如何定位？當西方劇場尋求多元再現，客家大戲展演以何種形式與之相對應？2006年客家大戲《羅芳伯傳奇》²（以下簡稱《羅》劇，劇情簡介見附錄一）之展演，一方面藉劇情的張力，重建十八世紀客家族群移民婆羅洲，在當地成立組織的想像，舞台表演方面則結合傳統客家戲曲元素與近代西方劇場型式呈現。劇作家運用羅芳伯的故事，不僅串聯演員與觀眾對客家內在的記憶，再現華裔族群內在精神、思想、感情的離散，更發人深省的是，劇中關於邊陲³社會主體化的過程，值得再三玩味。

本研究之目的在嘗試論述受西方劇場的多元再現潮流影響之下，分析客家大戲展演的形式，如何再現(representation)？劇場表現形式如何實踐客家移民想像？筆者以《羅》劇的展演做研究的切入點，藉劇情呈現，探討婆羅洲之華人移民社會的開墾組織與發展歷史，並透過「再劇場化」(re-theatricalization)的過程呈現族群特性及婆羅洲移民至南洋的族群融合。

¹依據鄭榮興對「戲曲」與「戲劇」的解釋，二者所指意涵不同，「戲曲」包含演員的「唱、唸、作表及武打」，而「戲劇」指的是話劇、現代劇之意，以口述、對白為主，無「唱」的部份。客家戲曲包含許多「唱」，特別是依情緒、情境不同，還有不同的「唱腔」。鄭榮興，2008，〈客家戲編劇概念〉。苗栗縣苗栗市建功國小演講稿，2008/12/4，2:00-4:30 pm。

²苗栗榮興客家採茶劇團於2006年，依據李喬參考史實改編成故事的劇本搬上舞台，做全國性巡迴展演，並錄製DVD。

³本文所探討之「邊陲」大致上包含社會學與人類文化學取向的概念。前者社會之政治、經濟、文化皆處弱勢情境，邊陲社會不必然是底層社會，但其中有著不平等的關係，且具特定的歷史脈絡與社會型態；後者強調的是文化異質性。引自夏黎明主編，2005，《邊陲社會及其主體性論文集》。台東：東台灣研究會。頁12。

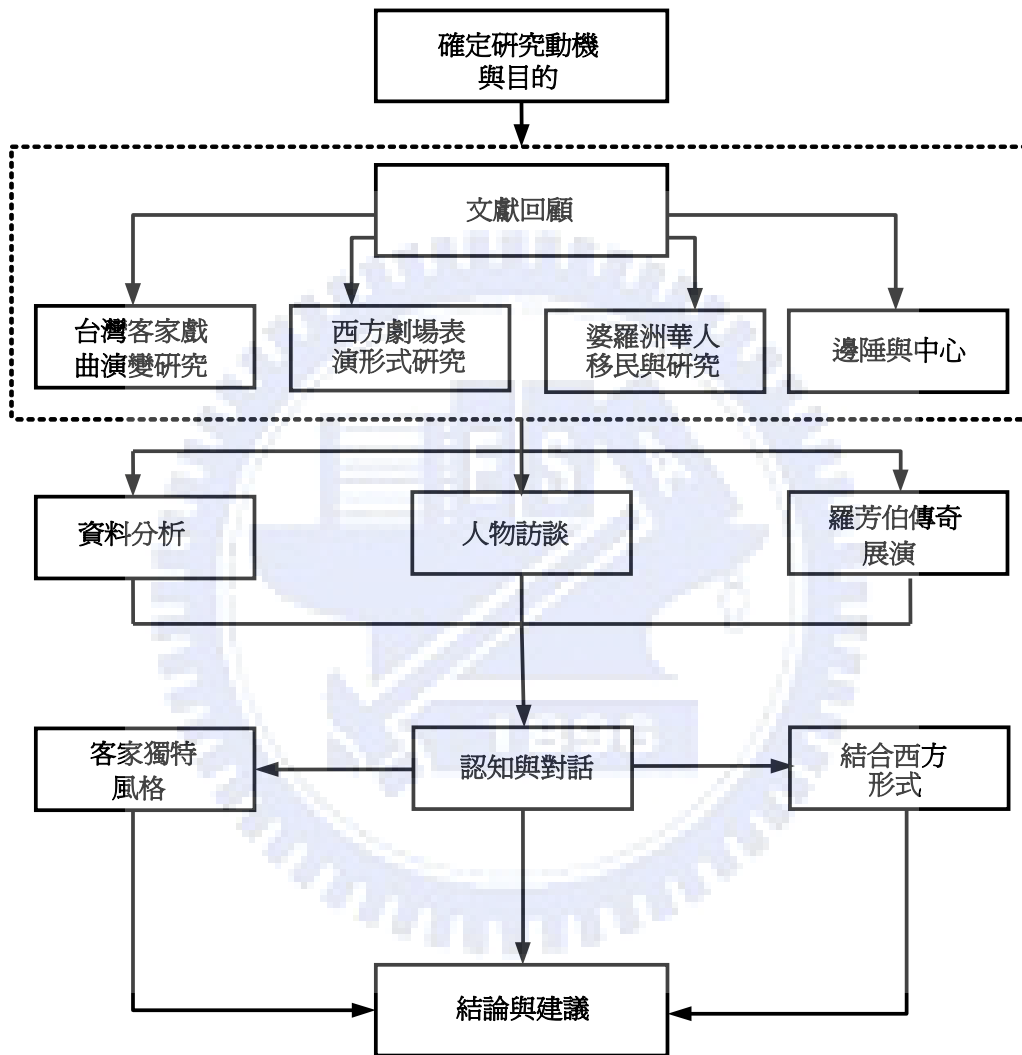
第二節 研究範圍、對象與方法

本論文以《羅》劇為主要研究對象，是以，圍繞核心周邊的議題，諸如：台灣客家大戲的發展與表演風格、劇本內容再現之客家移民社會，皆為本論文研究範圍。

研究方法著重於文獻材料的探討、劇本分析、田野觀察及相關人物訪談，並藉影音資料還原劇場以掌握更完善的資料。文獻材料包含台灣客家大戲研究、劇場表演形式研究、婆羅洲華人移民研究、邊陲社會研究等相關文獻。劇場表演除了劇本劇情的分析，尚藉 DVD 影音重現，逐步探討舞台形式、山歌樂曲、對白、肢體語言等戲劇元素。為蒐集豐富材料，掌握其他劇團的演出行程表，至田野觀察。訪談除了《羅》劇之編劇、導演及演員為核心人物之外，其他客家劇團專家及西方戲劇研究之學者，亦是重要受訪對象。訪談的進行視實際情形採不同模式進行，包含電訪、信件往返、面對面方式等，先以非正式與半結構性方式建立與訪談對象的熟悉度，最後以結構式引導訪談，過程中藉由控制和標準化的訪談以獲取系統性的資料。

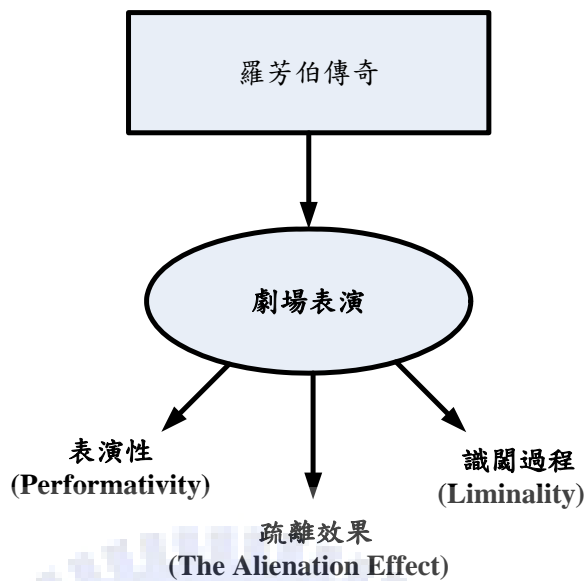
第三節 研究流程與架構

本論文內容以客家戲曲為研究平臺，並著眼於苗栗榮興客家採茶劇團所展演之《羅芳伯傳奇》之舞台表演形式與劇情呈現之客家移民文化內涵，研究流程如下圖所示：



圖一 研究流程圖

其中，《羅芳伯傳奇》之劇場展演為研究核心，包含表演性、角色與演員之間的識閱過程、表演活動製造的疏離效果等，以圖示說明如下：



圖二 《羅芳伯傳奇》劇場展演結合西方研究內容

本研究架構擬做五章分述:

第一章緒論

旨在說明研究的動機與目的、研究對象、範圍及方法、架構與流程。經《羅》劇之展演，激發筆者欲探究客家戲劇現今發展與舞台呈現之意義，繼而由劇情故事，引起筆者對客家族群移民南洋的好奇心，透過一個弱勢族群，遠離祖國，開墾、發展，甚而建立「蘭芳共合國」的過程，可作為其他地區之客家人未來的發展提供參考典範或借鏡。

第二章文獻回顧

相關文獻的研究概況，依《羅》劇之展演，大致上來說，主要包含舞台表演及劇情所延伸的意涵，除此之外，對於客家大戲的發展演變研究，是為本論文討論基礎，自然不可忽略。故將文獻研究分四領域說明，每個領域內容包含四個面向。台灣客家戲曲研究部份包括：客家戲曲自廣東來台發展，經改良到客家大戲之既有的研究文獻探討。其次，與本論文主題對話的西方劇場之表演型式，除了將近代西方舞台劇的演變稍做整理外，將重點置於十九世紀寫實主義與二十世紀末至當代劇場再現，以及援引表演研究之探討等。關於《羅》劇故事背景---婆羅洲華人移民研究，作一番整理，以協助筆者在研

究過程中釐清觀念。內容分爲：婆羅洲移民歷史與華人社會、離散理論、「蘭芳共和國」之建置、劇中各族群之衝突與交流。延伸劇情所呈現的移民社會現象亦是本論文重要討論之一，理論援引包含：後殖民女性主義研究，及戲劇之再劇場化研究的論述。藉助以上文獻的論述，作爲提供本文研究分析的依據。

第三章 客家大戲《羅芳伯傳奇》

經由相關領域的文獻分析，對於客家戲劇傳入台灣後，逐漸轉型發展成具本土特性劇種的歷史過程已有完整概念，本章將進行《羅芳伯傳奇》之表演風格的討論。關於《羅芳伯傳奇》的劇本創作、演出劇團及演員作一番說明，並援引西方理論分析其戲劇架構。其次將台灣傳統戲劇劇種間主要分辨依據---唱腔與曲調，做深入分析，以呈現客家大戲的獨特性。最後，論述客家戲曲一直以來不可缺少的重要因素---文學語言，從山歌歌詞、故事人物對白、歇後語等傳達的情感、藝術，看見族群無可取代的特質。每一個劇種在語言上都有自己的地方特色，唱和的聲腔曲調與旋律，結合演員的表演藝術，成就一種獨特的綜合藝術。

第四章 《羅芳伯傳奇》之戲劇再現

透過《羅》劇的展演，再現客家移民於婆羅洲的開墾經過。跳脫實際的舞台表演之外，筆者所欲探討的是，戲劇展演再現之時代背景與劇本中的離散議題，對於其表演研究，援引西方戲劇理論對照劇本與劇情內容做分析描述。除此之外，藉《羅》劇中傳達的內在文化意涵，分析客家族群在西婆羅洲與當地土著、其他漢人、荷印殖民帝國之間的互動。最令人玩味的是女性角色在該劇中的定位，所傳達出來的性別意識，值得再三省思。由於該劇故事的發生地爲英屬殖民地，是以，筆者嘗試以「後殖民女性主義」理論，討論其在劇場中的社會位置。

第五章 結論

根據之前所作的討論與分析，對於客家大戲《羅芳伯傳奇》的舞台呈現及劇情內容延伸出來的客家移民社會之文化探究，作總結說明，從中亦歸納出本論文研究對客家研

究的貢獻，並且提出筆者的研究心得及建議，作為提供後來之客家戲曲研究者的借鏡與參考方向。



第二章 文獻回顧

本論文探討之焦點屬於客家採茶大戲之範疇，其外在的表演手法與內在傳達的文化意涵，皆是研究重點。然而，梳理台灣戲劇脈絡，有助於理解現今客家戲曲之角色定位。有關《羅》劇之文化內容的研究，對於客家族群移墾南洋的歷史不可避而不談，劇中人物於西婆羅洲的開墾、發展過程，亦納入研究討論之一。

第一節 台灣客家戲曲

台灣客家研究文獻中，關於戲曲的部份，早期的文獻，多為客家戲曲的流變與發展過程的討論，或在時間的縱軸上討論，或以戲劇特色為橫切面，探討其發展。⁴後期出現觸及以社會、藝術美學等不同領域為核心的研究。⁵有了早期的流變與發展的成果，後人得以站在其肩膀上，以豐厚的學養探索客家戲曲。以其他學理角度出發的文獻，有如引玉之磚，期能為客家戲曲開展多元面向的研究。

(一) 客家戲曲在台灣

凡事萬物，不可能無中生有，其形成過程，亦非一蹴可幾。一個成熟的大戲劇種形成過程，亦是如此，必須經過漫長時間轉變、演化，吸取他劇的表演要素，逐漸轉化成自己的東西，並非一朝一夕，亦非徹底改變。現今的客家大戲，就是傳統「三腳採茶戲」從其他大戲劇種諸如：亂彈戲⁶、四平戲⁷、海派京劇⁸等戲中，吸取養分，漸漸發展成

⁴ 諸如蘇秀婷，1998，〈台灣採茶戲之研究-以桃竹苗三縣為例〉；呂訴上，1961，《台灣電影戲劇史》；徐進堯，1984，〈龍鳳園劇團研究-兼論台灣客家採茶戲的發展與演變〉；徐進堯、謝一如，2002，〈臺灣客家三腳採茶戲與客家採茶大戲〉；謝一如，1997，〈台灣客家戲曲之流變與發展從客家採茶戲到客家大戲〉；徐亞湘，2000，《日劇時期中國戲班在台灣》。

⁵ 馬森，2002，〈臺灣戲劇-從現代到後現代〉；陳玉箴，2002，〈劇場做為另類媒介對文化主體性之型塑-以「歡喜扮劇團」為例〉；曾永義等，2003，《台灣傳統戲曲之美》；何慧慈，2005，〈淺論客家戲曲的藝術性及發展性〉；鄭榮興，2003，〈台灣客家戲曲藝術概說〉。

⁶ 亂彈：「以崑曲為主的腔調，稱為『雅部』，『花部』是為了和『雅部』有所區別，又稱為亂彈，意思就是各式各樣、紛亂眾多的腔調。」摘自周思芸，2002，《戲劇》，台北：天下遠見，頁43。「昔時稱為『亂彈』，是海派京劇傳入，客家改良戲興起前便已盛行於台灣的傳統劇種，在音樂系統上以板腔體為主，區分為福路與西路，並有少部份曲牌體。」摘自鄭榮興、劉美枝、蘇秀婷合著，2004，《陳慶松-客家八音金招牌》，頁37。宜蘭：傳藝中心。

⁷ 四平戲：「昔時稱為『四平』是台灣傳統劇種之一，早期的『老四平』以鑼鼓、嗩吶、吹打為主要樂器，長於武戲，風格粗獷。後來發展成為『改良四平』，吸收皮黃為主要曲調，並加入弦樂器，風格近於亂彈戲的西路系統，戲班多以某某鳳命名，如：『小榮鳳』、『大榮鳳』。」摘自鄭榮興、劉美枝、蘇秀婷合著，

熟而成。⁹

呂訴上(1961)在其《台灣電影戲劇史》談到，台灣採茶是「廣東客人帶到台灣來的一種歌謠戲」；¹⁰黃心穎¹¹的研究指出，贛南採茶戲以贛州話和客家話演出，其中又有許多劇碼名稱與台灣客家採茶戲班所演者類似，讓人不得不產生台灣客家採茶戲起源的聯想。江西藝術研究員流沙研究發現，台灣採茶的「十大齣」中，不僅〈上山採茶〉及〈送郎綁傘尾〉二齣戲與贛南採茶早期的劇目有密切關係，其中的曲調，甚至有歌詞是雷同者，是以此表示：「種種跡象顯示，台灣的採茶戲是由大陸傳過來的」。他也提出：「這表示一個歷史較久的劇種，在不同歷史時期和不同地區流行過後，就會因地制宜，逐漸形成自己的不同特色。」¹²由此看來，源自大陸三腳採茶戲的台灣客家戲曲，隨時代的發展變化，逐漸形成在地的、土生土長的「客家大戲」。

三腳採茶戲來台後之發展，透過〈台灣日日新報〉於十九世紀末、二十世紀出的報導，以及學者與耆老訪談、田調所做之學術性的研究裡，可窺探其過程。關於「三腳」，客家戲曲研究專家鄭榮興特別提出說明：

演員只有三位，故名為「三腳」，但演出的角色豐富，往往同一人飾演多個角色。在《張三郎賣茶》一劇裡，演員為一丑三旦，即張三郎、三郎之妻與三郎妹。然而，三人視情形扮演不同人物，當三郎離家賣茶時，三郎妻化身為酒家女，當三郎之妻外出尋夫時，張三郎則變為船伕與算命師。¹³

有時，三位演員還需擔任拉胡琴和打鑼鼓，以豐富劇情內容，這是造成在台發展之「三腳採茶戲」與大陸明顯不同之處。

2004，《陳慶松-客家八音金招牌》，宜蘭：傳藝中心，頁36。

⁸海派京劇：「京劇的支派之一，又稱『南派』；北京的京劇則稱之為『京朝派』。京劇流布到上海之後，表演藝術上產生不同變化，包括舞台美術、機關佈景、武戲的重視等，因此產生海派京劇。」摘自鄭榮興、劉美枝、蘇秀婷合著，2004，《陳慶松-客家八音金招牌》，宜蘭：傳藝中心，頁37。

⁹鄭榮興，2001，《台灣客家三腳採茶戲的研究》。苗栗縣後龍鎮：慶美園文教基金會，頁6。

¹⁰引自鄭榮興，2001，《台灣客家三腳採茶戲的研究》。苗栗縣後龍鎮：慶美園文教基金會，頁序3。

¹¹黃心穎，1998，《台灣的客家戲》，台北：台灣，頁19。

¹²摘自鄭榮興，2001，《台灣客家三腳採茶戲研究》，序。苗栗：慶美園文教基金會。

¹³鄭榮興，2008，〈客家戲編劇概念〉。苗栗縣苗栗市建功國小演講稿，2008/12/4，2:00-4:30 pm。

清末時期，三腳採茶戲以「落地掃」¹⁴的方式，依附於廟會的外台演出。台灣的傳統戲曲，早期是為酬神所演的野台戲，由於宗教性的需求，廟前戲台只演出四平和北管等「正戲」¹⁵，三腳採茶這種「小戲」，只得在附近廣場或空地演出。日治初期，在商業性的考量下，逐漸分化為兩個方向發展：其一延續「落地掃」的方式，於鄉間演出，表演者為生計，結合賣藥之類的商業行為；其二則轉化為「客家改良戲」之內涵。

民國十年左右，是值內台興起戲界正蓬勃發展，此刻，採茶戲受到其他劇種的影響，逐漸形成「大戲」的型態。大正（西元 1912-1926 年）、昭和（西元 1926-1945 年）年間，自福州、上海來台演出的京班，掀起一股欣賞海派京劇的風潮。各地紛紛築起商業劇團做起賣戲票的生意，許多本土的劇種，為迎合觀眾需求，都向海派京劇看齊，或多或少學習其表演型式，客家戲也不例外，逐漸受到外來大戲的影響，雖仍以演出客家採茶戲為主，但已混合京劇演唱。有些戲班甚至請來各劇種的老師教學，造成各劇種交流融合、互相學習。不僅採茶戲班開始演唱各類曲調，北管、四平班也愈來愈像採茶戲班，各劇種之本質，因商業行為而逐漸轉變。例如當時的苗栗「小美園」、「中明園」及新竹的「明興社」等採茶班，所演出的劇目，多吸收京劇，也請京班之藝人教授身段、戲齣與唱腔、口白，唱腔為淺白的客家話及平板唱腔。

後因日本在台施行「皇民化政策」，在台設立「台灣演劇協會」，箝制台灣人的戲劇活動，對在地的民俗活動，進行「禁鼓樂」政策，致使許多劇團遭到禁演，最後劇團只得以「皇民化劇」、「新劇」「改良劇」等名稱取代，並以「穿和服、攜日本刀、使用台灣話」的型式演出¹⁶。日本人不准戲班演出傳統戲曲，使得許多戲班改演「新戲」，不過有趣的是，採茶藝人只在應付日本人，待日本人離開，又換回傳統戲服與唱腔。在這段期間也有不少藝人組成賣藥團，一面演出三腳採茶小戲，一面進行廣告賣藥。於是，這個時期的採茶戲，即被稱以「改良戲」。

¹⁴三腳採茶戲出傳入台灣時，並沒有正式舞台的型式，走到那，演到那，稱之為「落地掃」。

¹⁵這些在客家地區搬演的戲曲，以官音或正音唱出，因而被客家人稱為「正戲」或「大戲」，三腳採茶戲內容不適合正式場合，所以不在白天演出，並自稱「小戲」。

¹⁶蘇秀婷，1999，〈台灣客家改良戲之研究-以桃竹苗三縣為例〉。

光復以後，內台再度興盛，戲班重新開張，音樂活動如雨後春筍復甦，表演型式保留日治以來的「內台」賣票演出，如此為因應時代變革與觀眾口味的商業性演出，只要能吸引觀眾的曲調都放入其中，例如：「胡撇子戲」¹⁷，各種曲調都可演唱，並且使用電光特效，唱流行歌，甚至改用西洋樂器吹奏當時流行的日本歌曲或國語老歌。此時期，歐美表演型式也透過日本或中國傳入台灣，加上觀眾要的是新奇、精巧，或前所未見、未聞的特技、舞蹈、唱腔，於是，融入傳統戲曲的元素更豐富多元，這些都是觀眾審美需求下的產物。這個現象，可從以下兩個例子得到印證：當時的職業樂師-陳慶松（1915-1984）¹⁸，為了供養生活所需，必須適應激烈競爭，觸角深入各劇種領域，包括客家八音、北管採茶戲、四平戲、亂彈戲、京戲等，無意間，竟也造就音樂、戲曲藝術，在實踐上的交流。民間採茶藝人楊秀衡先生（1942-）的演戲經驗高達五十多年，他回憶道：

「我十二歲即加入華美劇團，演馬僮、馬伕，後來演採花、武生，又到勝春團¹⁹演三花、丑仔，再演三腳採茶。前後跑了四個戲班，最後跑江湖三十年，全島各個地方，不論客家、閩南就有去演啊！---我從南唱到北，客家、閩南都去演，走到客家庄就用客家話，到閩南庄就用福佬話唱，要唱國語也可以，對全省各地的風俗民情也要了解，唱出來的東西才能吸引人啊！」²⁰

從他的演出年代與經歷看來，演出以觀眾需要為考量，角色豐富，不再限於小戲的型態，演出型式、口白等，亦已融合其他劇種之元素。

傳統戲曲發展至此時，可謂大放異彩。然而，民國五十幾年起，政府實施語言政策，電子媒體興起，取代了戲院看戲的興致及節省高額消費的考量，戲班的生意大不如前，

¹⁷胡撇子戲：日本統治台灣末期，太平洋戰爭爆發，於是日本開始「禁鼓樂」，不准戲班使用傳統樂器，歌仔戲於是唱起流行歌曲、日本歌曲，也改用西洋樂器來伴奏，漸漸地「胡撇子戲」就這樣誕生了。歌仔戲為了吸引觀眾，常常演到一半時，突然有演員穿著金光閃閃的亮片裝，頭上插著羽毛，臉上戴著墨鏡或蝙蝠眼鏡跳出來，唱唱流行歌曲或是跳個恰恰、探戈、迪斯科或來個日本武士大對決等等，跟原來的劇情完全不相關，這就是「胡撇子戲」。摘自周思芸，2002，《戲劇》。台北：天下遠見，頁84。

¹⁸鄭榮興、劉美枝、蘇秀婷合著，2004，《陳慶松-客家八音金招牌》。宜蘭：傳藝中心。

¹⁹經筆者再確認，「勝春團」即黃心穎田野調查之「勝春園」。黃心穎，1998，《台灣的客家戲》。台北：台灣，頁51。

²⁰見附錄六〈賴惠真與楊秀衡的訪談紀錄〉，2008. 3. 15，4：00-6：00 pm，於新竹文化中心演藝廳。

當時，藝人見內台不景氣，只得另謀生路：有轉向外台發展者，有些加入賣藥行列，有的則轉往廣播電台發展。加上政策一向不重視京劇以外的傳統戲曲，於是，台灣地方戲劇的發展，一直處於苟延殘喘的狀態。

民國七十年以來，本土意識抬頭，提倡維護與發揚傳統文化，客家戲曲也得以慢慢被重視。為開拓表演市場，讓新一代客家人與非客家人重新認識客家戲曲之美，客家戲曲從野台進入劇院、劇場，演出形式更受西方戲劇表演觀念影響，舉凡劇本取材、場景設計、舞蹈虛擬幻影等，融合十九世紀末、二十世紀初西方寫實主義形式呈現，延伸客家戲劇表演領域。

近年來，除了原有客家戲班的演出，陸續有專門之客家劇團成立，客家舞劇、客家舞台劇以及客家歌舞劇的展演，不僅以突顯客家特質為劇團命名，表演形式更企圖與世界接軌，讓客家戲曲無國界。例如：「榮興」強調客家採茶之獨特性，以「客家採茶劇團」為名，該劇團除演出傳統三腳採茶之外，亦有跳脫採茶主題，嵌入現代客家人的人文與生活的展演，例如：名為「客家大戲」之《婆媳風雲》²¹、《羅芳伯傳奇》；早在 1992 年，苗栗「周惠丹舞蹈工作室」以富含客家風味的採茶舞蹈，編排客家舞劇《客家山河路》²²；苗栗新興劇團-「加里山劇團」演出客家舞台劇《我們來去番仔林喔》²³、《講起山城老頭擺》²⁴、《吳湯興的故事》²⁵，重現過去苗栗客家人可歌可泣的故事，再現客家精神。其他尚有「石岡媽媽劇團」、「詔安客家布袋劇團」、「火焰蟲客家說演團」、「魅戲客家布袋劇團」、「客家劇團」、「歡喜扮劇團」、「九讚頭布偶劇團」等，不定期演出客家舞台劇。行政院客家委員會成立後，致力推動客家藝術展演，更於 2008

²¹一九九五年二月，應國家劇院之邀請，製作演出《婆媳風雲》，受到熱烈迴響。

²²張典婉，1993，〈第一位製作客家舞劇的女子〉，《婦女雜誌》，台北：婦女雜誌。頁 31。

²³台灣首度問世得客家現代戲劇代表作品，於 1997 年，自李喬的詩〈台灣•母親〉改編而成，由於它的演出，促成了苗栗加里山劇團的成立。〈賴惠真與傅郡英訪談錄〉，2008. 2. 19, 12: 30-2: 00 pm, 苗栗大提琴。

²⁴《講起山城老頭擺》，加里山劇團於 2003 年公演的客家舞台劇，由劇團成員之集體創作，是一齣貼近苗栗鄉親的生命故事，「演在地的故事-說自己的語言」是該劇團的唯一堅持。DVD，2003。苗栗：高葳傳播公司。

²⁵《吳湯興的故事》DVD，2003。苗栗：高葳傳播公司。

年協助大型客家戲曲於國家劇院演出--新客家歌舞劇《福春嫁女》²⁶，獲得極大迴響，之後並舉辦全國客家地區的巡迴演出。

這些新興劇種的興起，改編、借鑑於傳統故事或其他劇種民間祭典，並結合民眾的生活，靈動、活潑，有自我的主張、關懷與訴求，面對多元且變遷快速的社會挑戰，嘗試各種表達的可能性，具有很高的發展潛質。而這些新的劇團、劇種所賦予的時代意義和文化樣態，無疑是彰顯客家人自覺文化失落的危機感，亦是客家人重拾珍貴文化資產的具體實踐。

一般來說，採茶戲是客家戲的總稱，以山歌及採茶為主要唱腔的演出型式，而三腳採茶在客家戲裡佔很大份量，更是影響客家大戲形成的主因，以及促成山歌的改良。因此，昔日客家戲習慣稱為採茶戲，謝一如認為：「採茶戲與客家大戲、採茶大戲，可以說是同樣的戲劇形式。」²⁷不過，近年來「客家大戲」逐漸發展成新的形式，不再繞以採茶為戲劇主題，也已脫離男女調笑戲謔的內容，甚且登上國家劇院，正式展演與受邀出國演出，《福春嫁女》更是以「新客家歌舞劇」稱之²⁸。這樣的轉變，為客家戲曲找到新的出路與方向，值得慶幸。不過，採茶藝人則抱持另一種想法：「現代歌舞劇（指《福春嫁女》）裡，加入很多西洋的東西，客家戲曲的東西已經不多，已經撈客家介文化賣掉了。」²⁹如何將客家戲曲藝術保留原味，又能讓更多的客家人接受喜愛，這個難題，想必已經成為目前各個新、舊劇團未來生存的主要考量。

(二) 台灣客家戲曲之研究現況

1985年，台灣出現以客家戲曲為主題之研究論文---〈台灣客家三腳採茶戲---賣茶郎的研究〉³⁰，之後，偶有出現關於台灣客家戲曲的學術性論述。1999年、2001年，政府

²⁶《福春嫁女》是由行政院客家委員會主辦，於2007年十一月在台北國家劇院演出，其後並於2008年2.22至3.14，在桃園、屏東、苗栗、新竹作巡迴演出。DVD，2008，台北：行政院客家委員會。

²⁷徐進堯、謝一如合著，2002，《客家三腳採茶戲與客家採茶大戲》，頁145。新竹縣竹北市：竹縣文化局。

²⁸見附錄六〈賴惠真與羅思琦訪談記錄〉，2008.3.7，4：00-6：00 pm，於苗栗文化中心演藝廳。

²⁹見附錄六〈賴惠真與楊秀衡訪談紀錄〉，2008.3.15，4：00-6：00 pm，於新竹文化中心演藝廳。

³⁰陳雨璋，1985，〈台灣客家三腳採茶戲---賣茶郎的研究〉。

機構辦理兩岸客家文化藝術交流研討會³¹，邀請兩岸傳統戲劇學者發表學術論文，相較於對岸學者對地方採茶戲曲的研究，台灣部份尚有研究的空間，自此，台灣學者開始關注客家戲曲在台灣流變與發展。

苗栗榮興客家採茶劇團³²創辦人鄭榮興(2001)，以其出自客家戲劇世家的身分、參與演出的經驗及長期對客家戲劇的研究，將三腳採茶戲的發展依其脈絡作完整的論述，內容包含台灣客家戲曲的歷史淵源、發展歷程與表演特色的研究。³³徐進堯自三腳採茶師傅莊木桂處，取得珍貴資料，並於訪談中得知其所認知的客家三腳採茶戲自廣東傳到台灣的過程。³⁴謝一如則以其田野調查所呈現的「文化事實」，說明本土性的客家大戲獨特表演，同時也強調客家戲曲在台灣戲劇史上的歷史價值。³⁵除了文獻探討、田野調查及與採茶演員訪談的研究之外，林曉英運用台灣自 1910 年以來各時期的有聲出版品，探討客家採茶戲在台的發展與演變，客觀的給予客家戲曲應有社會評價與定位。³⁶

歸納以上學者的研究與論述，傳統客家採茶戲傳至台灣後，為因應本土社會變遷與觀眾需求，發展過程中吸取其他劇種或民間歌謠小調的養分，創新、演進並逐漸走向精緻化與專業化，可算是台灣本土所產生的劇種之一。由於其平板唱腔的漸趨成熟，演出的劇目逐漸廣泛，以及兼具文戲與武戲的演出規模形制，使得客家戲曲能與其他劇種在戲園表演場所中相互抗衡。

儘管相關研究指出客家戲曲在台灣本土戲劇史上的重要性，然而，社會的變遷卻讓客家戲曲面臨多元文化的氛圍而有所變動，這個現象從 2007 年三月的《民俗曲藝》第

³¹台灣省政府文化處於 1999 年，籌畫辦理「海峽兩岸傳統客家戲曲學術交流研討會」；2001 年，苗栗縣政府辦理苗栗客家文化月，除邀請兩岸學者發表研究論文外，亦請兩地客家劇團或藝術學校展演客家戲劇。

³²鄭榮興於 1987 年創立，以傳承客家採茶戲之優良傳統與技藝為旨。1992 年，獲教育部「民族藝術薪傳獎（傳統戲劇類）」榮譽；1993 年，獲邀參與「海峽兩岸閩台戲劇節暨福建省第十九屆戲劇會演」演出；2000 年，於台北國家劇院演出「婆媳風雲」，賣座率高達 96%，打破歷年來國家劇院傳統戲劇展演賣座紀錄，成績斐然。

³³鄭榮興，2001，《台灣客家三腳採茶戲的研究》。苗栗縣後龍鎮：慶美園文教基金會。

³⁴徐進堯、謝一如，2002，《台灣客家三腳採茶戲與客家採茶大戲》。新竹縣竹北市：竹縣文化局。

³⁵徐進堯、謝一如，2002，《台灣客家三腳採茶戲與客家採茶大戲》。新竹縣竹北市：竹縣文化局。

³⁶林曉英，2001，〈台灣客家採茶戲的發展與變遷〉。收錄於《2001 客家文化月-兩岸客家表演藝術研討會論文集》，p 79-95。

155 期的專題研究中，可見蛛絲馬跡。該刊物發表主題是〈新世紀的文化變遷與傳統戲曲〉，以傳統戲曲如何因應文化變遷作探討，徵選戲曲研究者的看法，刊出的七篇文章除了討論台灣外來劇種在地化觀察，及中國大陸和新加坡的戲劇面對文化衝擊的因應機制討論外，針對台灣戲曲探討的文章有三篇，令人遺憾的是，對於客家戲曲的論述乏人問津，當中延伸的意義似乎透露市場需求的主流趨向。

此外，胡紫雲(2005)將客家戲曲自原鄉傳入台灣，經過異文化洗禮蛻變至今的過程，做詳細完善的整理，透過佳里山劇團、歡喜扮劇團二劇團的創作概況論述、劇本評析，為讀者解構客家戲曲背後抽象意涵。³⁷其文提醒筆者在探討客家戲曲的戲劇元素時，樂曲形式在客家大戲裡，是最具族群特性的元素。

(三) 由其他傳統劇種之研究看客家大戲的未來

大陸戲劇學者鄭邵榮(2007)³⁸對冀東皮影戲的研究指出，保留傳統組織結構與經營方式，將面臨萎縮的危機。余淑娟(2007)³⁹在新加坡酬神慶典的演劇研究中，發現「街戲」在傳統華人文化沒落的社會裡別具意義。從中得知固守傳統、不求變新，以迎合時代，乃戲劇延續生命之致命傷。

蔡欣欣(2007)⁴⁰及謝筱玫(2007)⁴¹研究台灣歌仔戲的新戲路發現，多元文化經營及擴展表演場域，為歌仔戲找到永續生存的契機。2007 年，有東方歌劇之稱的「明華園」歌仔戲團，演出傳統經典大戲《劉全進瓜》⁴²，多聲道的演出，呈現震撼的舞台視覺，製造不少衝突和效果，並運用電腦投射字幕與對白，讓不懂福佬話的觀眾也能欣賞舞台上的表演，此舉不失為致力於傳承客家戲曲者的參考方向。

³⁷胡紫雲，2005，〈台灣客家現代戲劇及其劇本研究－以佳里山劇團與歡喜扮劇團為對象〉。國立成功大學中國文學研究所碩士論文。

³⁸鄭邵榮，2007，〈冀東皮影戲戲台與影人體製流變考述及其現狀調查〉。《民俗曲藝》，155 期（2007. 3），頁 201-225。

³⁹余淑娟，2007，〈戲曲贊助與街戲的變遷：[以新加坡韭菜芭城隍慶典為例]〉。《民俗曲藝》，155 期（2007. 3），頁 227-263。

⁴⁰蔡欣欣，2007，〈催化與自發：新世紀台灣歌仔戲的新戲路〉。《民俗曲藝》，155 期（2007. 3），頁 111-149。

⁴¹謝筱玫，2007，〈從精緻到胡撇：國族認同下的台灣歌仔戲論述〉。《民俗曲藝》，155 期（2007. 3），頁 79-109。

⁴²96. 12. 28，星期五，聯合報：苗栗教育版。

關於其他傳統戲曲的研究，徐亞湘(2007)結合藝人的訪談與日據時期的報刊資料，發現京劇流播到台灣之後，發生內化及在地化。⁴³張啓豐(2007)探討豫劇，則發現雖然豫劇由於某些特殊機緣被保護在軍中，仍涵養出不同於原來的表演風格，成了新品種台灣地方戲。⁴⁴從徐文及張文論述中看見京劇、豫劇二外來劇種如何吸收新元素，轉化他劇養分，以爭取在台生存空間。而客家戲曲在台灣本土的發展與演變，如前述鄭榮興⁴⁵與胡紫雲⁴⁶的研究中同樣發現客家劇團為因應觀眾需求，做了許多的努力與改變。弔詭的是，客家戲曲命運呈現多舛，可見，即使每一劇種各擁獨特性，且都互相經歷彼此文化的洗禮，最後的發展結果卻因演出地點或支持者的差異而不盡相同，不過，這倒是可作為各個傳統戲劇爭取未來發展空間的一個借鏡。

根據以上的研究，客家戲曲的未來，似乎能找到一些線索與反思的方向。其實，早在 2001 年，佛光大學藝術學研究所所長林谷芳即已提出客家戲曲於當前面臨的問題，其論述的層面，擴及整個族群意識的分歧，微觀到演員的接續、唱腔曲調的侷限，在在呈現客家戲曲未來努力的方向。⁴⁷

透過傳統戲曲的研究，再現其發展過程中的轉變，不同社會自有不同需求，表演場合從外台進入所謂的內台及劇場，演出風格、概念、行爲、習慣及與觀眾的關係，亦皆隨之改變。面對現今電視生活化的社會，將這些傳統戲劇，轉化為藝術視角或表演美學看待，其所發揮之傳承延續的意義，更形特殊。

⁴³徐亞湘，2007，〈從廣東宜人園到宜人京班：一個本地京班的歷史考察---兼論京劇在台灣之在地化問題〉。《民俗曲藝》，155 期（2007.3），頁 5-51。

⁴⁴張啓豐，2007，〈試論豫劇在台灣的發展與轉化〉。《民俗曲藝》，155 期（2007.3），頁 53-77。

⁴⁵鄭榮興，2001，《台灣客家三腳採茶戲的研究》。苗栗縣後龍鎮：慶美園文教基金會。頁 6。

⁴⁶胡紫雲，2005，〈台灣客家現代戲劇及其劇本研究—以佳里山劇團與歡喜扮劇團為對象〉。國立成功大學中國文學研究所碩士論文。

⁴⁷林谷芳，2001，〈客家戲當代化的一點反思〉。收錄於《兩岸客家表演藝術研討會論文集》，頁 67-75。苗栗縣：苗栗文化局。

第二節 西方戲劇相關研究

立基於國際化與全球化的觀點，不同文化透過交流，其影響層面無遠弗屆，以戲劇藝術而言，舉凡劇情、題材，或演員的技巧、舞台元素等，皆可窺視文化交流之跡。如：日本能劇(Noh)帶給波蘭導演葛羅托夫斯基(Jerzy Grotowski, 1933-1999)的啓思⁴⁸，又如一度強調寫實的西方戲劇手法，逐漸鑲嵌在注重寫意的東方戲劇藝術之中。他山之石，可以攻錯，因此，以下的文獻探討重點，即置於西方戲劇的自十九世紀末寫實主義興起，經過二十世紀的轉變，至近代的發展上，以期對本論文的論述有所創新與助益。

(一) 十九世紀末寫實主義

本文所探討的《羅》劇，在描述客家族群出走南洋的歷史寫實故事，故將討論重點置於與主題相關的戲劇寫實主義(Realism)。

西方戲劇發展至十九世紀末，走向寫實主義，寫實主義一般被定義為關於現實和實際性，不加美化或修飾，徹底描寫現實生活，而排斥理想主義。寫實主義要求劇作家在劇情上，注重客觀的科學觀察，所以內容偏向對社會或人性的黑暗面去探討。例如：挪威劇作家易卜生(Henrik Ibsen, 1828-1906)在 1881 年的作品「群鬼」(*Ghosts*)，為當時極富爭論的焦點，劇中的奧溫太太為了遵從傳統道德觀，廝守不學無術的丈夫而壓抑自己的天性，到頭來兒子卻因遺傳自丈夫的梅毒發作而發瘋。⁴⁹維多利亞時代的人相信社會是一個高貴的、可信任的機構，而易卜生則對這個信仰提出挑戰，他用不留情的眼光來看現實生活，提出了新的道德問題。

相較於西方劇場而言，寫實主義亦存在東方台灣客家大戲的舞台呈現中，《羅》劇劇中人出走南洋，其原因之一是由於當時的中國東南謀生不易及朝代交替、政治動亂不安，迫使客家人遠離家園，乘風破浪抵達坤甸，謀求生存。在杳無人煙的山區開墾，辛勤農耕、開辦教育，亦得面臨賊寇侵襲。雖然劇情的時空背景已成想像，故事架構亦偏

⁴⁸ Jerzy Grotowski. *Towards a Poor Theatre*. New York: Simon & Schuster, 1968.

⁴⁹ 布羅凱特著，胡耀恆譯，1974，《世界藝術戲劇的欣賞》。台北：志文，頁 422。

向正面積極之意，然而，劇情暗自隱喻的史實真相是，羅芳伯一行人與當地原住民因語言不通、土地糾紛或其他原因而造成衝突、抗爭，加上清廷的冷漠對待，孤立無援、求助無門，不得不自力更生的窘境。

寫實主義劇作家除了易卜生，俄國籍劇作家契科夫(Anton Chekhov,1860-1904)亦排斥「佳構劇」(Well-made Play)複雜造作的情結，使用如同日常生活的舉止動作、說話及語言，舞台背景也使用平淡無奇的造境。在他的《櫻桃園》(*The Cherry Orchard*)裡，老僕人對櫻桃園的記憶：

In times before, about forty or fifty years ago, the cherries were dried, soaked, marinated, and jam was made, and it used to be...And it used to be they'd send cartloads of dried cherries off to Moscow and to Kharkov. Oh, there was money galore! And dried cherries at that time were soft and juicy, sweet and a good smell to them...They new a way of doing it at that time...⁵⁰

早年間，五十年前，人們都是有的把櫻桃晒乾了，有的泡起來，有的醃起來，還有的做成果醬；——那時候，人們總是往莫斯科或哈爾科夫整車整車的運載櫻桃。那能賺很多的錢；那時候的櫻桃又軟、又甜、汁又多、聞著又香，早年人們懂的泡製的秘方兒。⁵¹

導演 Konstantin Stanislavsky 所設計之背景，僅以一棵櫻桃樹與布幕代表整片櫻桃園，而老人以方式口述回憶從前景象，敘述內容亦未脫離日常對話用語。

簡約的佈景同樣呈現於《羅》劇中，以一幅遠山土屋代表坤甸山區的客家村落，江戊伯帶領弟兄祭拜儀式，不見祭壇、神桌，只見兄弟手持為點燃之香束，繞舞台祭拜。土著婦女憑藉舞蹈與肢體動作，傳達播種、插秧的農忙景象，口中哼唱：

禾秧隨著和風長，十指花薰豆蔻香。
今日秧苗手中放，他日收耕飄米香。
手愛秧壯，秧愛手香，

⁵⁰Bristow, K, Eugene. *Anton Chekhov's Plays*. New York: W. W. Norton & Company. p. 173.

⁵¹轉引自黃美序，1995，《戲劇欣賞：讀戲、看戲、談戲》。台北:三民，頁 221。

他二人那情意，卻是一個樣。⁵²

簡單的字句，卻能完整描繪農作耕種與稻黃收割的外在情境與客家男子和土著姑娘情深意長的內在意象，其手法與文字表達，雖有別於西方黑暗社會的寫實，卻有異曲同工之妙。

一場精采的舞台展演，除了演員須具備的精湛技巧外，描寫現實生活與台下觀眾認知息息相關的劇情，觸及人性、深入觀眾心靈需求的內容，道出觀眾不能、不敢說的話，是為獲得觀眾的共鳴與掌聲的重要關鍵。

(二) 二十世紀戲劇之再劇場化

二十世紀戲劇轉變中，許多劇作家將戲劇元素跳脫過去的框架，重新思考。布萊希特(Bertolt Brecht,1898-1956)可以說是二十世紀戲劇大師中，最令人矚目之一者，其「疏離效果」⁵³ (*Verfremdungseffekt* 英譯:The Alienation Effect)，在西方曾引起廣泛討論，新穎的史詩劇場 (Epic Theatre) 及表現手法傾向社會改革，將政治、社會、藝術思想合而為一，在 1950 年代後期，被美國觀眾廣為接受。以人性與社會行為觀點出發之作品《四川好女人》(*The Good Woman of Setzuen*)⁵⁴，亦在中國引起極大迴響。其「疏離效果」之意，就是將演員本身與演員所擔任的角色分開，促使觀眾從新的角度視野，詮釋角色的情緒與感情，並將理性思維納入思考活動之中，另一方面，藉疏離效果幫助並提醒觀眾，跳脫劇情中的同情與憐憫，能清楚分辨這是在「演戲」，透過演員來詮釋劇中的角色，而非真實。巴奈(Sylvan Barnet) 與布爾曼(Morton Berman)認為：

Brecht's word for this quality is *Verfremdung*, that is detachment,

⁵²《羅》劇中的山歌歌詞。第一場，〈椰林飄香〉，曲調名：〈上山採茶〉。

⁵³疏離效果：原文為*Verfremdungseffekt*，也譯作「間情法」、「陌生化效果」。布萊希特自述：「陌生化的反映是這樣一種反映：它能使人認識對象，但同時又使它產生陌生之感。」摘自布萊希特(B.Brecht, 1898-1956)著，張黎譯，1948，〈戲劇小工具〉。收錄於童道明主編，1993，《現代西方藝術美學文選-戲劇美學卷》。台北：洪葉，頁8；「其目的在於使觀眾創造性地超出觀看的範圍，引發觀眾思索較戲劇場景更為廣闊的社會生活圖景。」摘自林克歡，2005，《戲劇表現論》。台北：書林。頁164。

⁵⁴完成時間在1938-1941。Sylvan Barnet, etc. "Types of Drama Plays and Contexts." Bertolt Brecht, 'The Good Woman of Setzuen.' pp. 584-615.

estrangement, alienation. The reason for estranging the dramatic action from the audience is to make the audience regard it critically and thus see it more clearly, uninsured by emotional prejudices. To induce this estrangement, to shatter a sense of community between actors and audience, Brecht interrupted the action of his plays with such devices as songs, addresses to the audience, and slogans projected onto the stage, and he insisted on highly stylized acting and unrealistic scenery.⁵⁵

布氏所指的疏離效果，即隔閡、疏遠、阻隔，之所以如此做的理由是爲了讓觀眾能清楚地分析判別戲劇性的演出，而非完全受演員的情緒左右。並且利用歌曲、舞台上的口號或非寫實的佈景等手法，打破演員與觀眾之間的關連性與阻斷演出的連貫。巴奈與布爾曼的看法，精闢地提出布氏的策略，闡述布氏透過戲劇性的表演元素來說明戲劇性的疏離效果。波蘭導演葛羅托夫斯基 (Jerzy Grotowski, 1933-1999) 的分析更指出：

...this was not really a method. It was rather a kind of aesthetic duty demanded of the actor...for Brecht did not actually ask himself: "How can this be done?" ...Brecht did study the technique of the actor in great detail, but always from the standpoint of the producer observing the actor.⁵⁶

疏離效果並非一種真實的技巧，寧可將它說成是演員的美學基本需求，布萊希特並不真正要求自己「如何成就它?」，布氏也不從細節中研究演員的技巧，反而是以製片人的立場來觀察演員。經由葛羅托夫斯基的敘述，更清楚地說明布氏在看待演員的表演活動時，欲達到更上一層樓的境界，光靠演技往往無法達成，還須靠演員對角色的詮釋過程。

戲劇學者段馨君認爲，演員自身與所扮演的角色之間，除了要傳達劇情安排之角色的情緒外，尚存在一個「識閡、中介階段或居間性」(liminal)⁵⁷的階段，也就是，在二者之間，還存在一個介於中間的階段，演員自身想法，如何詮釋所扮演角色的情緒。在劇場的舞台呈現，觀眾必須能將理智置入審美活動之中，看見演員跳脫「說書人」的立

⁵⁵ 摘自 Sylvan Barnet and Morton Berman (eds.) *Tapes of Drama Plays and Contexts*. New York: Longman, 1993. pp. 584-585.

⁵⁶ Jerzy Grotowski. *The Performance Studies Reader*. New York: Routledge 2004, p 189.

⁵⁷ 「limine」、「liminal」乃拉丁文，其字源爲「limen」，有「門檻」(threshold)之意。

場，將自身的情緒注入該角色中。⁵⁸她也建議，將疏離效果置於客家戲劇表演中，豐富劇場效果，也許能為客家戲劇帶來另一層的思考新氣象。

目前在法國巴黎第十區擁有「布夫劇場」(Bouffes du Nord)的英國導演布魯克(Peter Brook,1925-)認為，經過許多世紀以來的戲劇革命，持久不衰的並非「神聖戲劇」(Holy Theatre)，而是一般流行的通俗劇(Melodrama)。雖然流行劇的形式多樣化，但卻都有一種共通的現象即粗俗的、次要的、非正統的、嘈雜的、不是戲院裡的戲劇。若想要挽救、復興戲劇，必須求助於民間戲劇的源流，莎士比亞戲劇之所以能歷久不衰，即因為其同時保有粗俗戲劇及神聖戲劇的特色與豐富性。⁵⁹由此觀之，西方劇場再現的過程中，逐漸以戲劇本身和實際面貌以及心中的圖像取代重視文字、台詞、戲曲表達的傳統。雖然每一個劇作家都有屬於自己的表現方式，每個人也都使用了不同的方法面對不同元素，但總的來說，他們其實「想要創造一種世界語言的劇場藝術」。⁶⁰

依照布魯克的看法，對照客家戲曲之再現，點出未來的可能方向及視野，從客家樂曲獨特的九腔十八調與二胡、嗩吶、鈸等傳統樂器來看，其所發出的樸素樂音或噪音，使得客家戲曲作品富有獨特的人情味與人性。他曾提到：「最富有生氣的戲劇，卻一再出現於正統的劇院之外」。⁶¹絃外之音。可謂當神聖之戲劇僵化、為眾人熟悉後，反傳統、反權威，或者不拘一格、喧鬧、活潑的粗俗戲劇就會博得喝采。此現象當今看來，電影、電視劇不再為大眾所聚焦，地方劇場、街戲等，原本被排除在主流之外的娛樂，隨即被人群所好奇與專注，於是，最初只在地方場域表演或即將沒落的傳統戲劇，逐漸為人群珍視得到更多人的關注與掌聲，甚至有機會邁向國家殿堂演出。

⁵⁸見附錄六〈賴惠真與段馨君訪談紀錄〉。2007. 11. 29，下午 4:00-5:00，於國立交通大學客家學院。

⁵⁹布魯克 (Peter Brook,1925-) 著，怡悅譯，1968，〈粗俗戲劇〉。收錄於童道明主編，1993，《現代西方藝術美學文選-戲劇美學卷》。台北：洪葉，頁 169-201。

⁶⁰Erika, Fischer- Lichte, "A European perspective." *The show and the gaze of theatre*. Iowa City : University of Iowa Press. 1997, pp. 115-132.

⁶¹布魯克 (Peter Brook,1925-) 著，怡悅譯，1968，〈粗俗戲劇〉。收錄於童道明主編，1993，《現代西方藝術美學文選-戲劇美學卷》。台北：洪葉，頁 172。

(三) 近代西方舞台劇演變

關於當代西方劇場的研究，王寶祥(2004)⁶²指出現今社會的現象，紐約百老匯曾是20世紀以來，美國或世界舞台劇中心，現今已逐漸被地方劇場(regional theatre)所威脅、取代，他並以美國劇作《美國天使》(*Angels in America*)為例，其首演場並非於百老匯，而是在洛杉磯泰波劇場(Mark Taper Forum)舉行。除此之外，戲劇角色也從早期希臘悲劇中王公貴族的英雄式悲劇，轉變至今市井小民的悲憫故事，特別是二十世紀初，美國劇作家亞瑟·米勒(Arthur Miller)所寫的劇本《推銷員之死》(*The Death of A Salesman*)之後開始轉變。這意味世界劇場中心隨時代變遷而異動，舞台的聚焦也隨之調整。這樣看來，諸如客家戲劇或其他弱勢族群之文化劇場的展演，舞台呈現與劇情的延伸，在現今世界各地重視少數族群研究的當下，是其文化大放異彩的好時機。

依據張靄珠在2004年對美國洛杉磯「高速公路劇場」的觀察，她發現該劇團之藝術家，以劇場及表演藝術做為社會介入和族裔文化實踐的途徑。⁶³這些屬於少數族群，且擁有多重身份的核心表演者，在演員與觀眾之中建構「文化評論」的鏈結，引領觀眾肯定弱勢主體，並對美國多元文化主義進行批判、質疑。

華美劇作家謝耀(Chay Yew)在1995年的作品《他們的語言》(以下簡稱《他》劇)，對演出的場景、獨白、表現形式等，做其背後的意像剖析，亦掌握謝耀企圖利用語言呈現的權利與衝突，建構異質文化之間的好、惡糾結，或內在認同的矛盾。⁶⁴《他》劇在探討華人同血緣、不同生活習慣與言語相異的移民文化及面對白人的溝通困境時，表演者所呈現的矛盾與衝突的圖像，是否能得到觀賞者想像的契合，主要得透過雙方背後層疊的歷史沉澱記憶，才得以勾勒對話圖像。特別的是，王寶祥認為被公認有可能顛覆當權政治的劇場語言，令劇場在接受審查時受國家機器的箝制。⁶⁵

⁶²王寶祥，2004，〈華語、華語、「同」言、不同語：謝耀劇作「他們的語言」中的少數族群語言〉。《中外文學》。33：5，頁44-67。

⁶³張靄珠，2004，〈美國多元文化主義、另類劇場、與主體操演：洛杉磯「高速公路劇場」研究〉。http://ir.lib.nctu.edu.tw/bitstream/987654321/19915/1/922411H009013.pdf

⁶⁴王寶祥，2004，〈華語、華語、「同」言、不同語：謝耀劇作「他們的語言」中的少數族群語言〉。《中外文學》。33：5，頁44-67。

⁶⁵王寶祥，2004，〈華語、華語、「同」言、不同語：謝耀劇作「他們的語言」中的少數族群語言〉。《中

綜合言之，王文認為「劇場」、「劇團」或「劇情」會受國家力量所左右，筆者認為，「主流舞台展演的篩選過程」與「場域的分配」，亦不時為權力階級的實踐。以台灣本土戲劇而言，早期豫劇的展演場所被局限於軍中，意外使其發展能獨樹一格。相較於客家戲劇及其他劇種，如：歌仔戲、皮影戲、布袋戲等，於地方的文化場域表演，或為酬神街戲，其投射的族群文化階級，呼之欲出。而主流/非主流、我群/他群的分野標明清晰的當下，相對於我群主流的異質少數，正逐漸在國與家之外，勾勒跨國族、跨文化的語言。



第三節 婆羅洲華人移民研究

(一)十八世紀西婆羅洲華人社會

有不少關於十八世紀華人移民婆羅洲的研究與報導，是以荷蘭人高延 (J. J. M. De Groot) (1854-1921)⁶⁶所著之《婆羅洲華人的公司制度》為基礎做延伸論述，本論文亦參考其做，嘗試對《羅》劇的劇情背景掌握更完善的資料。

羅英祥在其《飄洋過海的客家人》(1994)，為客家人早期移墾南洋，及二十世紀華僑在東南亞地區的發展做探討。內容以發展有成之華僑或團體為主，描述其出國的過程及歷史變遷。吉隆坡學者田英成，研究十九世紀早期客家人在沙勞越的農業發展及社團組織⁶⁷，指出這一批客家人是在地二次移民，且多為廣東嘉應州客家人羅芳伯⁶⁸所組織的「蘭芳公司」⁶⁹的餘眾，面對採礦業式微，再次創造農業奇蹟。其實，在粵東原鄉，客家人就是勤勞的農耕者，這一觀點與高延在中國東南的民族志不謀而合，是以，陳運棟稱客家族群為「墾殖的族群」。(1978)

十八世紀，中國東南地區的華人面對歐洲人的招募吸力⁷⁰及原鄉生存困難壓力下，前往西婆羅洲及新馬地區開墾發展，荷蘭人利用勤勉刻苦且善於溝通的華人為開闢西婆羅洲金礦的先鋒部隊。曾恕梅(2007)指出這些華人為了解決自身的問題，並爭取利益而組成「公司」，對於當時東南亞的社會造成重要的影響。⁷¹

江彥震⁷²於《客家菁英論壇》中發表「蘭芳公司」的發展歷史，提到早期只是單純從事貿易，因為面對歐洲人的騷擾而與其他華人社團從廣東省招來團練，擔當類似保鑣

⁶⁶高延 (J. J. M. De Groot) (1854-1921)，荷蘭的漢學研究學者，1885 年著作《婆羅洲華人的公司制度》。

⁶⁷田英成，2003，〈沙勞越客家人的移植、農業經濟及其社團組織的考察〉。收錄於 2003《客家·族群·多元文化研討會論文集》，頁 111-120。苗栗縣文化局。

⁶⁸為了能將歷史人物羅芳伯與劇中角色清楚分辨，以下內文中以「芳伯」代表戲劇角色。

⁶⁹羅芳伯等客家人在西婆羅洲所成立的華人公司。

⁷⁰「依據荷蘭學者Veth等人的說法，大約在十八世紀四十年代，婆羅洲部南巴哇(Mampawa)酋長首次從文來招募十幾名華人開發當地金礦，結果非常成功，三發(Sampas)蘇丹也跟著效倣。十幾年間，大批華人礦工從廣東東部的嘉應州、潮州、惠州蜂擁而至。」引自袁冰凌，1996，〈高延與婆羅州公司研究〉。收錄於《婆羅洲華人公司制度》，台北：中央研究院近代史研究所，頁 147-159。

⁷¹曾恕梅，2007，〈西婆羅洲《華人公司》的組織與運作〉。

⁷²江彥震，台灣大學社會客家學院客家中心執行長，2007 年六月在世界客屬總會發表〈蘭芳共和國〉一文。

的角色，後來不少當地土著要求庇護，羅芳伯乃將「蘭芳公司」改立「蘭芳共和國」，自己擔任元首，總攬國家安全與各部族之間的協調工作。由於其論述對象是客屬會成員而以故事敘事結構呈現，除了昭告作用，尚有鼓勵之效。

依史實記載，華人於「荷屬東印度公司」⁷³ (以下簡稱荷印公司)的治理下，為開墾者的角色，也是荷印政府創造財富的勞動者。當時，荷印公司在印尼不斷擴張領土及勢力，對於失業或無居留准字的華人予以拘捕，並遣送回國或押往南洋其他殖民地充當奴工或奴隸。1740年，荷印公司職員藉故製造事端，引發為期一星期對華人的大屠殺，華僑稱之為「紅河大屠殺」。當時自爪哇各地和吧城⁷⁴逃出的華僑及爪哇人共同反抗荷人，但都失敗。「荷政府恐清廷問罪，曾於1741年向清廷上書謝罪，但滿清政府卻回答：「天朝棄民，不惜被祖宗廬墓，出洋謀利，朝廷概不聞問之。」(引自鄭學稼，1976，p20)面對原鄉祖國的遺棄與殖民國的壓榨，在原鄉邊陲位置的客家族群，於西婆羅洲再次突顯其弱勢族群的無奈。

十八世紀末荷蘭人再次利用華人，將待開發之鄉村租給華人耕種，並由華人承辦稅收。這批華人「多是反滿的明朝遺民，出身上等社會，不僅帶來中國文化，而且吸收印尼和荷蘭文化。他們辦學校（私塾）教育華僑子弟。」(引自同上p21)史實記載，荷印為處理華僑事務，在1613年設「甲必丹」，⁷⁵兼辦荷人買辦，後設「公館」為諮詢機關。每月開會一次，商討有關華僑事宜，且兼辦結婚、離婚、移民、會審刑事案件等。⁷⁶是以荷印政府透過華人，管理移民之社會事務並傳達殖民國政策，其中國家機器的操縱力量，潛藏於華人社會。

由史實及以上對婆羅洲華人移民的描述看來，華人由於得不到祖國的庇護，只得忍受內陸土著的壓迫與荷印殖民國的欺壓。除此之外，華人對於中國社會與當地殖民政府來說，皆於邊陲位置，因而得自力更生，於是，具有自我保護的宗族組織，自然而然在

⁷³西元1602年由荷蘭總督、市議會及資本家組成之機構，其成立目的在覬覦當地的香料生產。

⁷⁴Batavia，荷屬東印度首都，華僑稱之為吧城。

⁷⁵負責處理華僑小事務的區長，由選舉產生經荷印政府許可後冠名。

⁷⁶引自鄭學稼，1976，《印度尼西亞史》。台北：黎明。頁21。

當地被複製且逐漸壯大。爲了解決我群與他群因相處而產生不合或衝突以及爭取土地或開採權的利益問題，即聯合組成「公司」。曾到中國本土研究中國村社組織的荷蘭學者高延⁷⁷，發現婆羅洲華人組織的形成及性質，其實就是中國村社制度在異域的忠實呈現。在其所蒐集的《蘭芳公司歷代年冊》裡有記載：

「羅太哥出到坤甸之日，聚勝公司及四大家圍接器重之，有羅方口之稱焉。由坤甸而上，有東萬律，相傳是鶴老⁷⁸州府，開金湖者多潮陽、揭陽人。由東萬律上十里許，有茅恩山、豬打崖、坤日、龍岡、沙拉蠻等處，開金湖者亦潮、揭二陽人居多。明黃等處，開金湖者是大浦公州人。---至於嘉應屬人，惠、潮屬人，亦多雜處期間---」⁷⁹

自內容可知，當地的華人，包含原居中國東南山區的客家族群，亦有東南沿海福佬人，於是，客家族群所面對的他群，不僅只是當地土著，還包含同樣來自中國的福佬人。除了爲土地而引起的衝突與抗爭，在原鄉，閩、客恩怨的延伸，恐怕無法排除在外。

十八世紀，當地華人組成礦業組織，在荒蕪人煙的婆羅洲內陸淘金。由於當地馬來人對華人制定嚴厲措施，限制在內陸經營金礦，並禁止華人從事農業及商業活動。1770年左右，來自潮州、惠州的福佬人所成立的十四家開礦公司，在打勞鹿成立「合順總廳」，來自嘉應州、大埔縣的客家人，在東萬律地區成立「蘭芳公司聯盟」。關於公司的制度與運作將於「蘭芳共合國之建置」一節中介紹。

當時歐洲視公司爲獨立存在的小型共和國，西婆羅洲在公司聯盟控制之中，荷屬東印度政府只是徒有其名。1850年當局以武力控制公司，經過四年殘酷戰爭，西婆羅洲的華人公司，只剩與荷蘭人長期合作的蘭芳公司暫時得以倖免。

(二) 離散理論(Diaspora)

早期的「離散」意指猶太人之亡國、離土及飄零，是一首描述舉目無親、流離失所

⁷⁷高延(J. J. M. De Groot)(1854-1921)，荷蘭的漢學研究學者，1885年著作《婆羅洲華人的公司制度》。

⁷⁸福佬之意，客家人稱潮州方言群。

⁷⁹引自高延，1885，《婆羅洲華人的公司制度》，頁9。

的悲歌。而今全球化情形下，「離散」出現不同意涵，是一種跨國性的人口流動現象，而此流動非單純的人口移動，它具有世界性的文化意義。人口與社會學者史克頓(Ronald Skeldon)對「離散」“Diaspora”這個字的看法是它應該是一個過程、一群人、一個地理區域和空間的網絡。移居人群的社會網絡，能產生讓個人信任和社會約束及友情觀念和團體團結的意識。⁸⁰由此看來，離散的意含隨時代轉變已略有差異，筆者在此論文中所採用的角度，則以較開放、正面的面向，來看待客家族群離鄉背景、開墾創業的努力過程。

移居到他地居住的人群，往往會將原居地的生活態度與模式再製，段義孚(Yi-Fu Tuan)提到人們的情感聯繫會附加到一個地方：

Tuan used the term ‘topophilia’ to refer to people’s love of and attachment to a place, a term he defines as “the affective bond between people and place or setting.”⁸¹

他認為人們和地方情感的結合，會讓人對一個地方的喜好與依附，產生地方性的傾向。亦即，他所定義為移民者經常感受他可能身體在一個地方(移居地)，而他的心理卻在另一個地方(移出地)。劇中一行人於「坤甸」落腳，角色「羅芳伯」與同行者之間因為來自同鄉而關係親密，並以兄弟相稱。另外，角色「阿達」對原鄉食物的懷念，更傳達出移民者思念家鄉之情。其實，在筆者看來，雖然身處坤甸，心所嚮往的確是中國原鄉的人、物、景、地。值得著墨的是，移民者的懷鄉情愫與身處異鄉的兩種複雜情緒，並不產生矛盾，反而強化了移民者思鄉情結，所到之處自然地複製了原鄉風貌與習慣模式。

勞倫斯J.C.Ma (Laurence. J. C. Ma) 和卡蒂爾 (Carolyn Cartier)認為，移民移入新居地時，會選擇群居在附近地點，且傾向遷到與原鄉相同或類似的地區，其形成的經濟活動與社會模式，也就與原鄉以農耕為主的社會生活有極大類似性。⁸²尤其是生活環境處

⁸⁰Skeldon, Ronald, “The Chinese diaspora or the migration of Chinese peoples?” *The Chinese Diaspora: Space, Place, Mobility, and Identity*, eds. L.J.C.Ma and C.Cartier, Lanham, Rowman and Littlefield, 2003, pp. 51-66.

⁸¹Laurence. J. C. Ma and Carolyn Cartier. *The Chinese Diaspora: Space, Place, Mobility, and Identity*, eds. New York: Rowman & Littlefield Publishers, Inc. 2003. p. 11.

⁸²Laurence. J. C. Ma and Carolyn Cartier. *The Chinese Diaspora: Space, Place, Mobility, and Identity*, eds. New

於封閉性高的山區，文化交流緩慢，往往文化的保留性高，客家人或許就是憑藉這個封閉的特質，轉化為保存客家文化的優勢，雖然外在社會型態異於原鄉，內在的文化差異則未必有明顯不同。

現今國際移民的流動是雙向或多向，且多是移民者的主動選擇，過去歷史上著名的國際遷移的特徵，卻多是固定、單向且被動的，其移出的推力往往是國家的經濟、政治的壓迫使然。十八世紀的婆羅洲客家移民，就在原鄉生存困難及改朝換代與政治壓力下出走南洋，對於這批華人移民婆羅洲的離散意義，出現幾個特徵：失去祖國的保護、原鄉被壓迫的集體記憶與為壓抑「想重回原鄉」的念頭而痛苦。

此外，「國家」對移民者的意義有所動搖，中國大陸不再是海外移民者的唯一祖國，當婆羅洲華人面對荷印政府時，得不到中國的庇護，甚至背上背叛祖宗之名，此刻對祖國的想像模式，呈現多方向性的，不再只是中國，立於移入地的基礎上，荷印政府成為地域空間的祖國想像。

(三)「蘭芳共合國」之建置

根據袁冰凌(1996)所述：「華人公司在婆羅洲的歷史可以追溯到十八世紀中葉，而荷蘭人進入該地卻是在十九世紀二十年代之後」。⁸³可推知有關婆羅洲的研究大致出現在十九世紀之後，更早期的文獻或對蘭芳公司的研究著作極少，在為數不多的研究中，荷蘭的漢學研究學者高延（J. J. M. De Groot）（1854-1921）在 1885 所著《婆羅洲華人的公司制度》算是較完整的著作。不僅對當時的華人公司作一次詳盡的考證，也針對當時其他學者研究的誤解提出指斥。此文以歷史學的角度出發，為後來羅香林（1961）《西婆羅洲羅芳伯等所建共和國考》及田汝康（1987）《十八世紀末期至十九世紀末期西加里曼丹的華僑公司組織》的研究提供重要考證資料。內容除載有《蘭芳公司歷代年冊》，有關公司的建立、早期歷史及公司管理的原始機構等方面，有詳細記錄。作者提到羅芳

York: Rowman & Littlefield Publishers, Inc. 2003. pp. 1-50.

⁸³袁冰凌，1996，〈高延與婆羅洲公司研究〉。收錄於《婆羅洲華人公司制度》，台北：中央研究院近代史研究所，頁 147-159。

伯初到坤甸之時，當地已有來自潮州、潮陽、揭陽之福佬人及大埔客家人（見《婆羅洲華人的公司制度》P9）。有趣的是，劇中洪門首領乃來自台灣，高延所調查者並沒有提到任何來自台灣的材料，不過，不論其真相為何，戲劇內容設計與台灣觀眾之生活環境相關聯，這樣的安排更能激發觀眾的情感認同。

第二部份為探討「蘭芳公司」的制度，爲了深入掌握客家移民在荷印殖民地的影響成因，高延特地踏入中國東南地區以了解客家的發祥地與生活史。值得一提的是，高延解構婆羅洲公司制度之後，發現其實就是中國共和式村社制度的再現。特別是「蘭芳公司」的建立，儼然是中國原鄉宗社組織的再製，高延提到：

羅芳伯率領一批族人在坤甸登陸，他很快成爲當地核心，許多客家人與他聯合，尋求保護避免福佬的攻擊。他們在東萬律定居——以協商的途徑將許多小組組成聯盟，蘭方公司就這樣誕生了。⁸⁴

原來，「蘭芳公司」是由不同團體、不同小公司的聯盟，原來的組織各有其首領，總首領則稱爲「甲太」，對公司行政具有一定影響力，除設總廳、前廳之外，另設司法議事處，審理嚴重的犯罪案件，由此看來，「蘭芳公司」具完善自治組織。不過，1822年，「甲太」成爲荷印政府代理人，必須對政府負責，筆者認爲，其中隱約可見華人時代於婆羅洲結束之因，荷印政府賦予自治權，又恐華人勢力過於龐大，是以，僅在表面尊重其自主權，實質上，荷印殖民國暗地裡掌控婆羅洲的經濟利益，公司形同虛設，也就形成華人勢力逐漸衰退之因。

再者，婆羅洲的華人公司，其網絡關係主要是經由成員來自相同血統的因素連結而成，例如：「合順總廳」乃是由福佬人爲主的公司聯合組成，而「蘭芳公司」則多是客家人爲主的公司，是以，各公司內部的社會網絡，是靠大量的地方依賴和地方支持，然而公司之間，卻各自以封閉形式存在，甚至屢次爲爭奪土地發生衝突與械鬥，如此一來，不僅造成荷印政府從中發揮控制的機會，也隱含華人面臨結束的命運。

⁸⁴高延（J. J. M. De Groot）著，袁冰凌譯，1996，《婆羅洲華人的公司制度》，頁 72。

經由歷史與文獻得知，「蘭芳公司」的形成，有其背後條件，當一群流離顛沛的移民出走南洋、離鄉背景，為原鄉家人奮鬥打拼之時，面對當地紛亂多舛的部落文化及殖民社會，加上祖國清廷的離棄，不得不必須團結合作，以自身的力量，拉攏蘇丹，對抗殖民國，爭取生存，而因其內部擁有完善的階級制度與法令規章，所有組織成員依照規章行事，「公司」也相對的給予生命財產的保護，對客家移民而言，「蘭芳公司」猶如「國家」的模式。這樣的組織，以當地族群或社會的角度來看，它只是一個會社、黑幫之類的組織，彼此之間互相依存，也互相利用。本研究對象劇情設計為客家人共組「蘭芳共和國」，藉由舞台表演，完成觀眾心中於現實中無法達成的理想，特別是在現今多元文化主義盛行的年代，藉以向世界宣示客家人的存在。



第四節 邊陲與中心社會研究

(一) 後殖民女性主義

後殖民女性主義 (Post-colonial Feminism)⁸⁵的發展，約在 1980 年代以後，尤其是在薩依德(Edward W. Said)《東方主義》(*Orientalism*)⁸⁶發表之後，受到西方學術界的重視。其內容將西方殖民式的思考方式，做一系統性的理論批評，之後有學者陸續提出批判，將性別問題與種族、階級、殖民、國族認同間的糾葛關係，躍上了學術的殿堂。薩依德提醒世人東方人如何被西方人所想像與發明，西方人眼中的亞洲或非西方白人婦女，都是一種刻板化、單一化的描述方式，她們甚至是被凝視的「他者」(the other)⁸⁷，以達成對東方的支配與殖民。柯林斯(Patricia Hill Collins)討論黑人女性，過去黑人女性儘管對抗霸權形象，仍擺脫不了白人女性的種族主義，黑人女性幫傭依舊是白人家庭中的「局外人」(outsiders who are inside)。⁸⁸段馨君亦提到：

史碧娃克 (Gayatri Chakravorty Spivak) 的女性主義主張需先明確定義性別和種族身分，其思考邏輯相互呼應，特別是第三世界女性在國族、性別、文化及政治主體性的思維，如果女性不為自己發聲，誰會代替發聲。⁸⁹

女性必須具有主動爭取權利與地位的思維，特別是處於第三世界的婦女。無獨有偶，簡瑛瑛與廖詩文(2004)亦從史碧娃克的再現觀談《成為美國人》(*Becoming American*)及《我的美國》(*My America*) 兩部紀錄片，探討不同製作人/導演，對階級、族裔及性別交錯議題，建構截然不同的解構經驗。

⁸⁵後殖民女性主義最重要的主張，是拒絕將女性受壓迫的問題單純視為父權壓迫，強調女人之間因種族、階級、文化等因素的差異，必須被納入女性議題來探討，而非只強調性別認同。著名學者有：薩依德(Edward W. Said)、史碧瓦克(Gayatri C. Spivak)、柯林斯(Patricia Hill Collins)、巴巴(Homi Bhabha)及第三世界重要代表人物莫漢提(Chandra V. Mohanty)。

⁸⁶Edward W. Said著，王志弘等譯，1999，《東方主義》。台北縣新店：立緒文化。

⁸⁷「他者」(the other)是殖民主義論述一重要概念。亞洲殖民地女性常被描述為軟弱受欺凌、待解放拯救的刻板「東方女性」形象(他者)。

⁸⁸Patricia Hill Collins. 1986. "Learning from the Outsider Within: The Sociological Significance of Black Feminist Thought." *In Social Problem*33(6): pp. 14-32.

⁸⁹見附錄六〈賴惠真與段馨君訪談記錄〉。2007. 11. 29, 4:00-5:00 pm, 於國立交通大學客家學院。

經以上討論，提醒筆者注意，《羅》劇中出現的婦女，在跨國處境中的不同面向、問題，尤其面對客家族群時，男權主義加上種族主義的思維。筆者認同史書美的看法，該處境猶如另類的中心主義，這種「邊緣的中心主義，有時更可怕」⁹⁰，客家男人之間為表示友誼或顧全大局，犧牲女性自主權，將部落婦女視為一個可「贈與的禮物」(women as an exchanged gift between men)，女性在婆羅洲客家移民社會裡的位置，無疑是「邊陲中的邊陲」。

(二) 邊陲/中心的移民社會

邊陲(peripheral)與中心的概念，在社會學、地理學與人類學裡的指稱，如何劃分，孰為邊陲？孰為中心？此二元論又是以什麼樣的狀態呈現？黃應貴(2005)⁹¹認為邊陲觀念或結構，具有空間的隱喻，遠離核心的地理位置。在政治、經濟、文化等各方面皆為核心所漠視，然而邊陲也有其特定的歷史脈絡與社會型態。汪明輝(2005)⁹²則認為邊陲最具有對抗核心的潛力，所以它同時具備空間隱喻與空間再生產的雙重意涵。依據夏黎明(2005)⁹³的分析，邊陲預設了一個核心的存在，二個概念互相對立，又彼此證明。特別是：邊陲早先來自外部的他稱，卻往往日久內化成為自稱。

王寶祥則以劇場關係，來論證中心與邊緣的關係。他說：

中心/邊緣的勢力分野，我群/他群的敵我劃分，種種二元對立的疆界乃恆常流動而非亙古不移。就戲劇而言，君不見原本以紐約百老匯為中心而衍生出的外百老匯劇院群(Off Broadway)，早已成為炙手可熱的話劇演出中心。⁹⁴

原來衍生自紐約百老匯的外百老匯劇院群，如今卻是當紅話劇展演中心；二十世紀以來

⁹⁰史書美，2004，〈跨國女性主義實踐小引〉。《中外文學》，33:2，頁11。

⁹¹黃應貴，2005，〈社會過程中的中心化與邊陲化〉，頁5。收錄於《2001客家文化月-兩岸客家表演藝術研討會論文集》。

⁹²汪明輝，2005，〈邊陲或核心？台灣原住民族之空間解殖：鄒族空間營造的經驗〉，頁78。收錄於《2001客家文化月-兩岸客家表演藝術研討會論文集》。

⁹³夏黎明，2005，〈宗教、社群與地方：台東池上與成功的比較研究〉。收錄於《2001客家文化月-兩岸客家表演藝術研討會論文集》，頁107-125。

⁹⁴王寶祥，2004，〈舞台邊緣的擁擠：少數族群戲劇與劇場〉。《中外文學》，33:5，頁11。

的世界舞台劇龍頭-紐約，日前正面臨地方劇場的威脅。由此可推測，中心不僅呈垂直易位，也可能以水平方式轉移地位。

本文主題《羅》劇討論之客家人位於婆羅洲社會的邊緣位置，在空間上不僅遠離祖國，亦被排除於馬來社會之外，於是，在經濟、政治、文化上，自然也就被清廷與馬來君主所忽視。如此看來，婆羅洲客家移民，跨越國家地理的空間概念，對於清廷在生命、安全方面的漠視，處境居於中國與荷印政府的雙重邊陲。然而，即便如此，筆者仍認為婆羅洲之客家移民社會，面對當地土著、戴雅克人及蘇丹各部族的多元族群，居於多元異質文化氛圍中，客家族群仍秉著硬頸特質，發展出特定的社會型態及可追溯的歷史脈絡。尤其在「羅芳伯」成立「蘭芳共和國」之後，猶如汪明輝所述，居處邊緣的客家社會似乎就是一個「生產反霸權論述的核心」。



第三章 客家大戲《羅芳伯傳奇》

傳統客家三腳採茶戲演的是「活戲」，亦即沒有劇本，全賴演員對「十大齣」的了解與隨機應變增減，現今之大戲，則已改良至演員依照劇本表演，角色安排齊全，對白設計也固定。然而，戲曲創作的工作常受觀眾、演員及舞台這三種勢力所規範：戲曲的方式結構，受限於劇場的物質情形；觀眾有意無意的需求，替劇作家決定他著手寫作的題材；而演員更直接造成影響戲劇家所創造的人物角色之詮釋。是以，筆者在討論《羅》劇所傳達之客家獨特戲曲風格之前，先將此劇的背景材料加以論述說明，諸如：劇本創作、演出劇團及演員之介紹，並援引西方理論探討其舞台表演，最後再依樂音曲調與文學語言兩大領域，來分析客家戲曲獨特之處，關於《羅》劇所延伸之內在文化意涵，則留待下一章做討論。

第一節 關於劇團、劇本與演員

(一) 苗栗榮興客家採茶劇團

《羅芳伯傳奇》是苗栗後龍榮興客家採茶劇團在 2006 年於台北國家劇院演出的客家大戲，該劇團創辦人鄭榮興⁹⁵，是民國 50 年代客家採茶劇名伶鄭美妹女士之孫，自小在家中戲班長大，並跟隨祖父的「客家八音團」學習吹彈樂器，讓他對客家戲有著深厚的情感。在研究傳統客家表演藝術多年後，他發現改良後之採茶戲的唱腔及曲調，並不比傳統採茶戲來的豐富，於是將祖父、祖母成立的「慶美園」劇團重新改組，並找回小時候戲班的朋友共同合作，於 1987 年登記成立專業的「榮興客家採茶劇團」（以下簡稱「榮興」），改良並且創作新戲，發揚客家的民俗曲藝。

⁹⁵鄭榮興，1953 年生，1984 年於國立師範大學音樂研究所畢業後，1987 年進入法國巴黎第三大學東方語言學院博士班深造，並於 1988 年獲該校 D.E.A. 文憑，返國後曾歷任國立復興劇校歌仔戲科主任、國立戲曲專科學校校長，現任國立台灣戲曲學院校長。可查閱 <http://www.hakka.gov.tw/ct.asp?xItem=26348&ctNode=1561&mp=278>

鄭榮興有感於傳統戲曲因為社會的轉型逐漸沒落，如今再度慢慢復甦，得有所調整、改變，才能因應現代社會觀眾的需求。於是，自劇團成立以來，無論音樂伴奏或唱腔、曲調、劇團組織結構等，莫不重新包裝，諸如音樂從簡單的伴奏樂器，豐富到以樂隊伴奏；或者，編創多樣的唱腔內容與曲調。榮興劇團成員張有財提到：「鄭榮興是音樂博士，會根據『九腔十八調』作詩作曲」。⁹⁶除此之外，劇團更建立編、導、演分家的制度，期使整個表演能夠登上國家殿堂。

創團至今近二十年，榮興不僅積極參與全省各項藝文表演活動，傳承傳統客家戲劇之藝術光華，亦時常接受各地藝文單位廟會、慶典之邀請，藉活潑生動的戲劇推廣客語之美，更將傳統客家三腳採茶戲帶進國家藝術殿堂，呈現客家戲曲的多樣風貌。難能可貴的是，曾多次出國巡迴公演，張有財回憶：

像在紐約、休士頓等地的演出，客家人非常捧場，他們離開台灣後，就沒有客家戲可看了，會懷念啊。不單只紐約、休士頓，世界各地都有客家人，大陸也去啊，我們的演出和他們的不同。⁹⁷

榮興劇團國外的演出受到僑界熱烈迴響，奠定了客家採茶戲在台灣戲曲界的地位，⁹⁸其成果整理如附錄（三）。

榮興團長鄭月景女士，出身客家戲曲世家，自幼受家庭與父（鄭水火）兄（鄭榮興）的影響，對傳統戲曲亦有深厚特殊情感，她表示：

劇團每年都會新編一齣以上的客家大戲，希望以精緻的表演內容，使客家戲再次由廟口『外台』走進劇院『內台』演出，吸引更多鄉親參與藝文活動，加深年輕一代後生對本土藝術的認同感，產生對客家文化的向心力，讓客家文化自然而然的薪火相傳。⁹⁹

劇團不僅為保存傳統努力，為了吸收劇場藝術的新元素，也邀請大陸客家戲曲專業人員

⁹⁶見附錄七〈賴惠真與張有財訪談錄〉。

⁹⁷見附錄七〈賴惠真與張有財訪談錄〉。

⁹⁸摘自「榮興客家採茶劇團」網站，網址<http://hakkafans.cyberstage.com.tw>

⁹⁹摘自 2007 年，《2006 年客家大戲巡演活動-羅芳伯傳奇》巡迴演出手冊之〈團長的話〉，頁 2。

來台交流，其用心不在話下。近年多以大型劇院式的演出，或為客家電視台製作節目為主，對外宣傳模式，除了傳統戲班宣傳手法，將劇團名稱聯絡方式載明於戲台布幕或印製名片之外，亦結合傳播媒體推銷，尤其近年更利用快速且無遠弗界的網路，建置網站，藉科技的傳播，將客家戲曲介紹給世界各地的客家人知悉，以打響客家戲曲的知名度。自 1997 年起，成立「客家戲曲學院」，辦理「客家戲曲人才培訓計劃」，培訓客家戲曲表演新秀，所培訓的學生，目前多有獨自擔綱演出能力。如今團員包含老、中、青三代，有資深藝師也有年輕新秀，不再出現：「鄭榮興，你的戲演的是蠻好看，但是演員太老」¹⁰⁰的窘境。

2008 年，榮興客家採茶劇團為新編之客家大戲《乙未丹心—吳湯興》舉行巡演，另一齣大戲《碧血芙蓉》則於三月在「客家電視台」播放，二戲皆以日據時代的真實事蹟為故事背景，劇情展現客家人對台灣的熱愛，闡揚客家人刻苦耐勞、堅持到底的硬頸精神。經由榮興的演出情況、演員陣容看來，雖名為「客家採茶劇團」，其劇團結構、劇本編創、演員資歷及身段技巧，皆反映現代社會現象，符合觀眾品味與需求，如果說「明華園」是歌仔戲的代名詞，那麼「榮興客家採茶劇團」似乎可謂客家戲曲的經典劇團。

（二） 產生背景及劇本創作

此劇的產出，從國家政策與社會發展的脈絡來看，自 2000 至 2008 年，執政黨對外主張脫離中國而獨立，並極力爭取進入聯合國，對內則開始留意弱勢文化，強調族群融合、本土意識代，加上台灣社會多元族群共存的條件，傳統戲劇得以蓬勃發展。特別是在 2001 年成立行政院客家委員會¹⁰¹後，極力推動客家文化的傳承，積極扶持客家傳統戲班，對於新興劇種之藝術團體亦大力輔助其成長，於是邀請當時在全球客家族群中，已具有知名度的「榮興客家採茶劇團」，演出全新編劇的客家大戲《羅芳伯傳奇》，除了

¹⁰⁰不少觀眾曾對榮興客家採茶劇團建議演員年輕化。摘自「行政院客家委員會全球資訊網」，2006. 1. 25，哈客通訊摘錄，網址<http://www.hakka.gov.tw>

¹⁰¹參見陳水扁總統出席行政院客家委員會成立大會致詞。網址：www.hakka.gov.tw/public/Data/5111812171071.doc

以全新的劇場表演形式帶給觀眾不同以往的感官享受之外，更希望客家與非客家人士藉由戲劇欣賞，開始探索與接受客家文化藝術之美。

而從戲劇的角度出發來看，一方面再現客家移民的邊緣處境以及為生存力爭上游的努力過程，透過劇情發展，更賦予觀眾對自身文化反思與批判的聯想，也試圖表達客家人為自己發聲的深層意涵。

《羅芳伯傳奇》的最初原創者李喬表示，這幾年他所做的研究是以文學來談文化：

文學的母親是文化，土地產生文化，所以說文學是文化的發展，文化是文學的根本，若以這個角度來看，《羅芳伯傳奇》的本質是文化的探討，它是客家文化具體的呈現。¹⁰²

由此不難看出，劇作家將紙上文學轉化為舞台戲劇之展演，其背後更深切的期望，是將客家文化注入文學創作之中，而由戲劇的再現傳達客家文化。

從歷史看來，客家人是不得已的流浪民族，與土地貧瘠、生存困難有關，如果沒有以文化來談文學，那麼它是無情的文學——舉個例子來說，客家人討輔娘是討來做祖婆的，「祖」就是繼承的意思，「婆」是指生育的女人，這個思考模式就是一種文化特質。¹⁰³

基於客家族群遷移流浪的民族性，李喬欲藉出走南洋的羅芳伯在婆羅洲的奮鬥，呈現他對客家族群的關懷：

這樣一個流動的、貧窮的民族，男人必須向外落食，家庭樣般維持？就要靠輔娘。羅芳伯除了原鄉石扇村的困境，另一方面在婆羅乃有淘金業的吸引——客家人自古以來習慣流浪，漸漸成「久居他鄉即故鄉」，這就是客家族群的文化特質。¹⁰⁴

他也表示，對文化本身的完全了解，不是件容易的事，尤其需要自文化的根本開始做探究。例如：在這個劇碼中，關於羅芳伯的歷史背景、前往婆羅洲淘金的族群派系、當地

¹⁰²見附錄六〈賴惠真與李喬訪談紀錄〉，2008. 2. 20，10：00-11：00 am於苗栗，李喬家中。

¹⁰³見附錄六〈賴惠真與李喬訪談紀錄〉，2008. 2. 20，10：00-11：00 am於苗栗，李喬家中。

¹⁰⁴見附錄六〈賴惠真與李喬訪談紀錄〉，2008. 2. 20，10：00-11：00 am於苗栗，李喬家中。

住民的族群與漢人之間的衝突等等，要真實的還原歷史，並不容易。他也語重心長的提出呼籲，人類文化學研究學者能對文化的根本給予更多的關懷。

李喬的原創設計以電視劇的演出為考量，設計成二十場的大戲¹⁰⁵，榮興的《羅芳伯傳奇》演出本¹⁰⁶不同於李喬所作，內容乃為配合舞台演出的兩小時而設計。二者之間最大的不同點在李喬運用「倒敘法」，即「回憶過去」的方式進入主題，榮興則以「順敘法」，從船抵達婆羅洲開始演起（分析如表一）。

表一 李喬原創與榮興客家採茶劇團演出劇本比較

	李喬原創	榮興採茶劇團演出
架構	倒敘法	順敘法
角色	芳伯；芳伯之父、母、兄、弟、妻、子；芳伯土著妻子；曼派瓦蘇丹；桑伯斯蘇丹；坤甸蘇丹；原住民達雅克酋長；客係公司主人數位；合順十四公司主人；芳伯之部屬數人；其他	芳伯；阿達；阿貴；其他客家兄弟數人；洪門主人及首領數人；土著婦女數人；達雅克婦女；海賊數人；其他
幕/場次	十幕共四十七場	序幕、六場及尾聲
情節	芳伯往生---離鄉背井---客人合組公司---淘金業盛糾紛不斷---蘇丹投降求合---芳伯任大唐總長---大統制施政---統一西婆羅洲---大統制瀕臨分裂---芳伯病重---劇終	漂洋過海---建立據點---訪賢採礦---內憂外患---喪失鬥志---重新振作---擊退海賊---成立「蘭芳共和國」

資料來源:李喬原稿、苗栗榮興客家採茶劇團《羅芳伯傳奇》DVD

榮興客家採茶劇團演出之情節架構異於李喬之原創，將客家人乘船至婆羅洲發展的故事以順敘法依序演出，演員陣容較原創簡單，情節擇取原創中的部份，並加以修飾、增減為前後共八場¹⁰⁷。首演於 2006 年，在台北國家劇院演出，是榮興客家採茶劇團繼《婆媳風雲》演出後，再一次造成客家戲劇炫風。

榮興劇團之演出敘述「羅芳伯」於 1770 年，帶領一群客家青年，離鄉背景，乘風

¹⁰⁵詳細劇目見附錄（二），李喬原創稿。

¹⁰⁶榮興劇團演出之劇本，除了參考李喬創作版之外，在演出訓練的過程中，榮興劇團還邀請了大陸籍編劇張小果、導演陳霖蒼、編曲指揮朱紹玉等人合作，主要角色李文勳亦一同參與整齣劇的完成，所以榮興劇團演出的內容已大不同於原創。

¹⁰⁷榮興客家採茶劇團演出之劇目見附錄（一）。

破浪，從廣東飄洋過海，到南洋婆羅洲開墾淘金，尋找生存與發展空間的過程。劇情發展隨著人物移動，於序幕時，呈現大環境下的無奈與悲涼離散之情，由幕後女聲配唱高亢淒涼的曲調，舞台昏暗，後方佈幕襯以藍光，突顯黑色人影。一行人在風浪之中航行，電閃雷擊、浪猛船晃，更彰顯客家族群胸懷大志及硬頸的精神。

在笛音、簫聲傳送，一片椰林稻田的南洋風光背景中帶出劇情，「芳伯」一行人帶來五穀良種，與婆羅洲「坤甸」的當地土著分享穀種，並教導當地住民農耕技藝。經過開墾的蠻荒之地，漸漸自給自足，「芳伯」開學館教授漢文、客家話，把客家原鄉的生活移入婆羅洲，在在不忘客家祖先的教誨。對外則與「坤甸」州長「蘇丹」合作，建立良善關係，使當地變成一個衣食豐足的千島國，而受到當地各族群的愛戴。快板配樂，土著婦女手舞足蹈，男挑擔，女插秧，嬉笑打鬧的和樂狀，呈現富足安樂的農村生活。對話中帶出當地土著的習俗古禮，為後來的劇情埋下伏筆，也道出當時社會的局勢。至於男主角「芳伯」，特別安排一段獨自舞劍，藉舞劍抒發思念原鄉親人，女主角「子蓮」也在此時出現，並透露愛慕之情。劇情設計從眾人歡聚至主角獨白，舞台由熱鬧到安靜，觀眾隨著演員的情緒發展，進入內心層次，探討客家移民的淒涼與懷思。

「東萬律」是塊寶地，蘊含豐富金礦，「芳伯」欲前往該地與採礦業合作。橙色佈景畫有山中房舍，燈光營造水氣瀰漫的氣氛，配以熱鬧的樂音。舞台前低後高，中央後方高處站有洪門五耆老，眾弟兄（以六位表示眾多）雙手高舉香束，台步採「進三退一」（意指人多，輪流祭拜須走一段路程），面向觀眾作祭拜樣，祭拜儀式仍保留客家原鄉習俗，雖身在異鄉，客家族群不忘祖的情懷再次呈現。五位耆老的言談對話中，帶出台灣人反清復明的歷史及前來南洋賺錢的史實，客家話歇後語的運用幽默、傳神。

「芳伯」拜訪洪門企圖合作開礦，但是，「江戊伯」為了私利不願合作，接著來了一位具丑角特色的耆老，表情豐富、說話逗趣，緩和了芳伯與來自台灣漢人的不合。為了突顯「陳德成」的角色，其他演員退場，獨留「芳伯」。高亢蒼勁的嗓音，唱著老山歌的曲調，十足的客家原味，手拿木製長板凳自後台出現，令人眼睛一亮。有了智者的出現，劇情出現轉機。待「芳伯」表明自己為了振興千島經濟的心志後，得到陳老師傅

的讚賞，並授與帳簿、交換謀略，兩人志同道合，成立採金公司。不過，爲了預告後來的衝突，舞台左後方突然出現一群海盜，暗中計劃搶劫之事的安排，其中對白交代略爲匆促，有令觀眾目不暇給之嫌。

雖然眾人爲了採金的事業，不分晝夜忙碌，然而，生活可謂安定富足。在一陣男女嬉笑打鬧之後，緊張不安的音樂，節奏急快，海賊偷襲，破壞採金設備，搶走許多金子，採礦工廠受到損失，適逢當地土著暴亂，「蘇丹」亦要求救援，眾人只得籌組軍隊，獨自對抗海賊。屋陋偏逢連夜雨，此時，劇情急轉，由歡樂到緊張，最後更轉爲悲悽，水客傳來故鄉親人生病死亡的消息，「芳伯」之妻，在故鄉過勞身亡的噩耗，父母身染重病，「芳伯」聞訊灰心喪志。「芳伯」兩眼直瞪，表達內心傷痛悲悽、不知所措，配以哀調，氣氛更顯悲涼。燈光漸暗，舞台上的演員以背對觀眾，「芳伯」則將右手高舉，向著遠方的原鄉遙望，表達挫折、無奈與痛苦。

「芳伯」的好友「黃大虎」與當地馬來姑娘「姬娜」兩人互有好意，但爲了減輕「芳伯」喪妻之痛，眾人假藉爲「黃大虎」辦婚禮，待「芳伯」喝醉之後，擬依當地土著傳統古禮「搶新郎」的習俗，將「姬娜」嫁給「芳伯」。爲突顯主角的哀傷之情，故意安排一場熱鬧的婚禮，雖名爲鼓勵主角振作而設計，實際爲製造反差效果，「芳伯」得以有機會獨白其心中的哀傷，引發觀眾的同情心。然而，這一場別有用意的婚禮，在眾人陰錯陽差下，反而成全了原本就互有好感的「黃大虎」與「姬娜」兩人，這場「劇中劇」的安排，展現劇作家的幽默與精心設計，也叫觀眾鬆了口氣，否則還真讓人以爲客家人把感情與婚姻之事看得如此輕忽。

「芳伯」發現事情原委後，讓「黃大虎」與「姬娜」順利拜堂完婚，也因此醒悟，不該荒廢大業，並感念眾人的恩義，重新振作。接著面對一場漢人與海盜之間的衝突，進入戲劇高潮。中國戲劇的風格，一向點到爲止，雙方廝殺的場面，僅以刀、劍、槍、戟等道具過招比劃，並配以急促鼓聲與快急的竹板聲、木魚聲。雖然在舞台上打鬥者不過五、六人，多則八人，其實乃以一人表示眾人之意。打鬥過程中，手上所持的兵器足以看出該角色的身分地位，例如：手持木棍者爲小兵；大哥或首領之類的角色，則持大

刀。值得特別一提的是，海賊跑龍套¹⁰⁸，出場、退場及與客家子弟兵打鬥時，繞「8」字隊形走步，不難看出客家戲曲受京劇影響的影子。

經過一陣廝殺，最後「芳伯」的弟兄與洪門的眾兄弟合力擊退海賊，「江戊伯」同意加入採金公司，與其他開礦組織、坤甸「蘇丹」、各部族正式會盟，義結金蘭，成立「蘭芳共和國」。「芳伯」出場時，戴上鬍鬚、以爲官者姿態走八字步，象徵地位，眾女手提燈籠舞蹈，以歡樂喜氣收場。

綜觀此劇，劇情發展的軸線，隨著男主角的情感呈現，依循起、承、轉、合的節奏進行，樂音快板、慢板交錯運用，旋律豐富，對白設計生活化。劇情的高低起伏，引領觀眾的情緒波動，值得玩味的是，一開始就喚起客家族群心中永遠的記憶，序幕中的客家人，乘風破浪自原鄉出走，道出許多觀眾「客居他鄉」的無奈，而在終場，客家人光宗耀祖的象徵，連結起演員與觀眾心之所嚮往。當然，發展平順的戲劇叫人覺得枯燥，爲了使一般人都感有興味，必須供給觀眾心中熱望，亦即衝突，英雄與惡漢之鬥爭，回應觀眾心之所愛。全劇的安排設計，除了掌握觀眾的品味，迎合當今社會需求，筆者認爲，劇情裡隱約傳達帶領客家族群在社會中的地位向上流動的意向，其對客家與非客家之間文化相互影響的探討，隱藏在演員的對白、互動之中。以古歷史來投射當今社會現象，強調族群融合的背景、政治，與國家文化脈絡連結，探討的層面包含客家移民的離散情結、移民社會的文化異化現象，也觸及漢文化中的婦女位置與第三世界女性議題，在提醒觀眾對當代社會中的現象作思考與反省。綜觀整個劇情發展，不難看出其更深層的意涵，乃在強調客家族群不畏外在強權的欺壓及面對祖國的冷漠而孤立無援時，仍堅持理想建立「共和國」所展現的堅毅、硬頸的精神。這一部份將在第四章，作完整且深入的討論。

（三） 演出成員

本研究對象的演員安排不同於傳統三角採茶戲，演員一人只擔任一個角色，每位角

¹⁰⁸京劇術語，唱戲有所謂「跑龍套」，亦即主角之外的跟班或隨從，助陣、串場。

色有其固定的對白、歌詞與唱腔，年輕的演員於演出前，得透過資深演員協助指導客語發音及山歌吟唱之技巧。

有關榮興劇團參與演出成員，如附錄（四）的說明。

演而優則導的曾先枝，十餘歲入戲班學戲，從事表演工作將近一甲子，演出經驗豐富，最擅長的是演客家三腳採茶戲的丑角。如今不僅能演，還能編、能導，且得過最佳導演獎、民俗技藝特別貢獻獎、客家文化藝術獎等，現於劇團擔任劇團編劇組組長。

在《羅芳伯傳奇》裡，嗓音最具說服力的要屬新永光劇團導演張有財，身材矮小卻深具表演天賦，專精於丑角角色，身段、唱腔、口白都是採茶戲的最佳活教材，至今已近六十年舞臺表演經驗，曾獲全球中華文化藝術薪傳獎-傳統戲劇獎，是客家戲曲界不可多得的表演人才，可謂國寶之一。現為榮興客家採茶劇團的「客家戲曲表演人才培訓」教師。¹⁰⁹

飾演洪門首領的王慶芳，自幼即於「再復興劇團」學亂彈戲，後加入採茶劇團的演出，通曉各類角色，嗓音低沉帶沙啞是他的特色，曾是最佳花臉獎得主，亦為劇團的培訓教師。洪門其他四位帶頭大哥由女角反串，黃鳳珍自幼即隨父母學戲，十四歲進入金龍歌劇團學藝表演，亦參與過電台的客家戲廣播劇節目，唱工演技均十分精湛，是客家採茶戲中，出色的女性丑角。戴淑枝、張玉葉與傅明乃，皆自幼年開始學戲，唱作俱佳，舞臺演出經驗豐富，目前都是榮興客家採茶劇團演員及「客家戲曲表演人才培訓」特約教師。傅明乃還曾多次受邀赴日本、香港演唱客家民謠及採茶戲。¹¹⁰

飾演「羅芳伯」的李文勳也是生自戲劇世家，是榮興劇團裡，年輕一輩中具有相當潛力的新秀。十歲即進入復興劇校就讀京劇科學習老生，於文化大學就讀戲劇系演劇組時，主修小生，1997年獲客家戲劇比賽最佳生角獎，目前不僅擔任劇團的培訓教師，亦是國立台灣戲曲學院客家戲科專任教師。¹¹¹

¹⁰⁹參考演出手冊及「榮興客家採茶劇團」網站，網址<http://hakkafans.cyberstage.com.tw>

¹¹⁰參考演出手冊及「榮興客家採茶劇團」網站，網址<http://hakkafans.cyberstage.com.tw>

¹¹¹參考演出手冊及「榮興客家採茶劇團」網站，網址<http://hakkafans.cyberstage.com.tw>

女主角之一---「子蓮」，由江彥琛所扮演，陳芝后則飾演另一位女主角---「姬娜」，兩人學歷背景相仿，十歲入復興劇校就讀京劇科，文化大學畢業後各自至南華大學藝術研究所及佛光人文社會學院大學藝術研究所攻讀戲劇碩士，現皆擔任劇團的表演人才培訓特約教師，也是客家戲曲極力栽培的新生代。¹¹²

飾演「羅芳伯」的三位兄弟---黃俊琅、黃駿雄、陳思朋等三人各有所長：黃俊琅有豐富多樣的戲劇表演經驗，如京劇、客家戲、崑曲等，主攻拳、刀、劍、槍、棍等武術；黃駿雄致力於客家戲曲之武術表演，專精花臉；陳思朋的表演、身段與唱腔、口白，均十分活潑逗趣，頗具丑角特質，是客家戲曲界，深具潛力的新生代之一。¹¹³

擔任幕後演唱的張雪英，嗓音高亢，韻味濃郁，唱工特佳，在詮釋悲涼曲調時，尤其令人動容。曾多次受邀赴香港、日本演唱客家民謠及三腳採茶戲。¹¹⁴

劇團除了現有演員多達三、四十位之外，尚有文、武場伴奏及製作群，在製作《羅芳伯傳奇》一劇時，更邀請大陸編劇張小果、導演陳霖蒼以及編曲指揮朱紹玉協助，可謂陣容堅強。

¹¹²參考演出手冊及「榮興客家採茶劇團」網站，網址<http://hakkafans.cyberstage.com.tw>

¹¹³參考演出手冊及「榮興客家採茶劇團」網站，網址<http://hakkafans.cyberstage.com.tw>

¹¹⁴參考演出手冊及「榮興客家採茶劇團」網站，網址<http://hakkafans.cyberstage.com.tw>

第二節《羅芳伯傳奇》之戲劇架構

（一）劇本結構分析

《羅》劇以人物「羅芳伯」做為統一結構的中心，並將所有事件聯繫在一起，以表彰「傳奇」這個大主題，其每一場景皆由前一段戲，依邏輯推衍而來，所有材料繞著客家精神的中心思想而演出。

劇情結構自序幕的開場，進入情境交代，而後為成立「蘭芳共和國」佈局，接著出乎意料但合乎邏輯的轉變-原鄉傳來惡耗，「芳伯」喪志，劇情呈現懸宕，最後經由同袍的提醒重新振作，而有如期的收場。這種情節發展，正如維多利安·薩杜（Victorien Sardou）所歸納的「佳構劇」規則¹¹⁵，簡要分析如下：

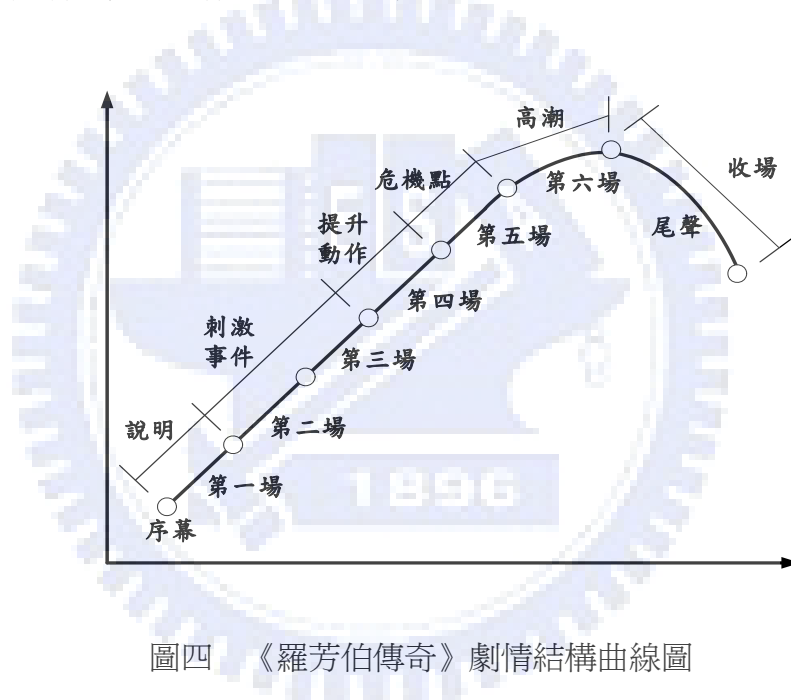
1. 說明（*exposition*）：此部份主要鋪陳故事情節中的人物、地點或事件等，提供觀眾便於進入故事情節的訊息，諸如：「芳伯」乘船前進南洋婆羅洲；第一場椰林飄香，眾客家男子合唱〈挑擔歌〉後，原住民群女介紹「芳伯」一行人到坤甸後的努力成果，使得當地生活安定。
2. 刺激事件（*inciting incident*）：令劇情得以延續，為其後出現的計劃或遭遇有跡可尋。例如：第二場「芳伯」因至金山尋找合作對象，無意中巧遇採金專家，奠下未來成立公司組織的基石；海賊盜匪於舞台左後方悄悄出現，埋下衝突的伏筆；再者，第三場水客傳信，捎來家鄉親人生病、髮妻病亡的噩耗，「芳伯」遭受挫折。
3. 提升動作（*rising action*）：此階段為主要角色完成目標前的大小事。思念、自責令「芳伯」裹足不前，眾客家兄弟乃設計婚禮，以協助「芳伯」振作，繼續為理想打拼。
4. 危機點（*crisis point*）：於各種挫折過後，角色突破重圍的轉機，而角色也於此時下定決心改變現狀。眾人設計安排的婚禮被「芳伯」識破，但「芳伯」

¹¹⁵愛德華·賴特，Edward A. Wright，石光生譯，1980，《現代劇場藝術》。台北：書林，頁 114。

也覺悟，不該喪志、不顧兄弟情誼，因而清醒振作。

5. 高潮 (climax)：為保衛家園，「芳伯」帶領眾客家兄弟，抵抗海賊盜匪的侵襲，無意中卻凝聚了漢人的團結力。此時，劇情抵達顛峰，情節扣人心弦或叫人緊張，主要角色必須作出抉擇或扭轉情勢以改變現狀。
6. 收場 (denouement)：收場可謂延續之前的高潮，而後趨於平靜，觀眾將徹底安心。「芳伯」解決盜匪衝突之後，得到當地漢人與原住民的擁護，並集合眾人力量，組成蘭芳共和國。

綜合上述，將戲劇結構以曲線圖（圖四）表示：



圖四 《羅芳伯傳奇》劇情結構曲線圖

以上分析，乃以整齣劇情為藍本，事實上，劇中人物亦各有其轉捩點(Turning Point)或高潮，例如該劇出現的幾位重要角色，「芳伯」的發展軸線為期待-歡樂-思念-挫折-希望-痛苦-喪志-振作-成功，其情緒曲線則與全劇架構略為不同。女性主要角色之一---「姬娜」，從出場即維持愉悅歡喜狀，直至舉行土著式婚禮，在婚禮中的反悔，對「姬娜」而言就是戲劇張力最高點。另一位女性角色---戴雅克¹¹⁶女子「子蓮」，對「芳伯」的愛慕溢於言表，就在鼓起勇氣表達之時，卻感受到他對家鄉元配的心意，敬佩與挫折即成

¹¹⁶婆羅洲土著部族之一，今日麻六甲的Jakun、蘇門答臘的Battak、婆羅洲的Dyak、里伯斯的Ponko、島的、Igorot和台灣的排灣Paiwan等，均屬先馬來人與小黑人及吠陀人的混血。詳閱：home.slhs.tp.edu.tw/native/文化介紹.htm

為「子蓮」戲路的衝擊處。再如客家戲曲中，極重要角色-丑角「阿達」，其高潮點在「芳伯」勸其結交當地女子以為照應時，「阿達」以一句簡單而又耐人尋味的歇後語自嘲「無緣」，細膩地表達出客家光棍男子，移居他鄉的無奈與認份，其簡單的一句話，足以構成該角色的最佳寫照。

由此看來，《羅》劇裡各個角色有其個別戲路之發展，並不完全使用「佳構劇」的形式，一齣戲裡有數個故事穿插，同時向前進行，增加劇情的熱鬧性與豐富性。然而，無論演員個人之情緒線路走勢如何，到了最高潮的部份都將合而為一，而接近故事收場。

劇情演出除了依「佳構劇」的路線呈現，整體情節的詮釋，注入西方總體劇場total theatre¹¹⁷的概念，演出本身就是一件藝術作品，文字寫成的劇本僅為劇情大要而已，導演的職責在揭開情節隱藏未露的部分，加入劇場內其他元素，諸如特殊音效、舞台與燈光設計、佈景安排、場面配置、服裝造型等等，使劇本成一整體呈現。《羅》劇不僅敘述客家人移民婆羅洲的故事劇情，導演更靈活運用所有劇場中的資源，揭示隱藏於劇情另一面的部份，例如「九腔十八調」的運用，掌握客家山歌的特殊韻味；再如客家傳統服飾及婆羅洲原住民女子的服飾裝扮等，無一不細心考究，就為了能完整傳達十八世紀客家移民在西婆羅洲的真實生活。

為了激起觀眾的興趣與造成懸疑氛圍，劇作家設計了若干衝突，仔細分析，如將這些「衝突」自戲劇中抽離，《羅》劇恐怕成了沒有靈魂的軀殼。亞理斯多德曾說：「戲劇的基本要素是衝突」，十九世紀黑格爾（George Hegel）更創立了戲劇的衝突說。¹¹⁸衝突的類別大致分為三種形式：「人與人的衝突」、「人與環境的衝突」與「自己與自己的衝突」¹¹⁹，存在的形式有時甚至是同時進行，然而，無論是外在或深入內在的衝突，通常

¹¹⁷“total theatre”「總體劇場」之意，最早具體提出此概念者為「殘酷劇場」提倡者亞陶（Antonin Artaud，1896-1948），他認為戲劇的改革應始自舞臺面，包括所有視覺與聽覺因素的改革，並堅持劇場中所有的因素皆有重要使命，致力達到「總體劇場」，而非專求文詞劇本的潤飾。他的理論被二次世界大戰後的導演廣為應用，最著名的有巴霍（Jean-Louis Barrault）的「絲緞拖鞋」、布林（Roger Blin）的「等待果陀」、布魯克（Peter Brook）的《馬拉/薩德》（Marat/Sade）。摘自羅維凱特著，胡耀恆譯，1974，《世界戲劇藝術的欣賞》。台北：志文，頁 522。

¹¹⁸方寸，1978，《戲劇編寫法》。台北：東大，頁 17。

¹¹⁹方寸，1978，《戲劇編寫法》。台北：東大，頁 17。

是以高潮式的結構，由小而大、由弱而強，有對比、停頓，以求變化。

依《羅》劇演出觀察，將劇情衝突形式呈現如下表：

表二 依觀察《羅》劇劇情分析

場次	衝突形式	戲劇呈現
第二場金山訪賢	人與人	芳伯一行人前往金山 因金礦之開採與洪門發生衝突
第三場水客傳信	自己與自己	芳伯之無意 造成子蓮內心的衝突
第三場水客傳信	人與人； 人與環境	芳伯面對海賊侵襲搶奪金子內心挫折； 當地環境治安不良族群衝突不斷
第三場水客傳信	自己與自己	芳伯聽聞親人惡訊的內心衝擊
第四場酒杯文章	自己與自己	黃太虎面對心儀對象嫁與他人的不情願
第五場月下之心	自己與自己	姬娜終於認真面對自己 表示不願被擺佈
第五場月下之心	自己與自己	芳伯自暴自棄之餘 猶見辜負眾人期盼的羞愧
第六場萬眾一心	人與人	客家族群與海賊的武力衝突

資料來源:苗栗榮興客家採茶劇團《羅芳伯傳奇》DVD

其中多為「自己與自己的衝突」，也就是內心的對立或矛盾，尤以「姬娜」內心所面對真實自我的抉擇最值得深究，其所牽涉的議題，恐超越個人情感的討論，此部份留待本章第四節再詳加說明。第六場，客家族群與海賊的武力衝突，為劇情最高點，「芳伯」覺悟身處異鄉，得自力救濟、扭轉情勢，才有生存機會，為收場預告。

整個劇本在獨特曲調的配樂、輕鬆自然的對話中進行，劇場觀眾隨著劇情走進移民社會想像，整齣戲劇的效果，平實的使觀眾感受到這些人物的情緒與生活，劇作家亦藉著人物的矛盾與衝突，一些有形無形的事物傳達出客居他鄉所面臨的議題，對未來的憧憬也寄託於全劇的氛圍中。

（二）劇中的歷史人物

《羅》劇一如其他許多戲劇，諸如京劇、崑劇等，是以「人」為中心的藝術，從社會學的觀點，討論對歷史人物的看法、族群的特質與觀念。劇作家為了反映當時社會，除了對它探討以求了解，更將其存在的問題歸納出來，成為戲劇的材料。李喬表示：

製作這個戲曲當然要探討他的歷史背景，---那時的淘金者分好幾派，像是回教的蘇丹、當地原住民、漢人，---客家人與非客家（包含其他族群的漢人）之間、蘇丹之間都曾經有衝突。---羅芳伯離開石扇村之前的歷史背景，都要簡單介紹。¹²⁰

是以，筆者嘗試從劇情中，藉人物角色找出線索，整合劇作家對婆羅洲客家移民呈現的族群文化特質，賦予主觀的判斷與推論，並不針對劇作家所創造出來的人物做任何批評。

《羅》劇以客家族群特質為人物基型，隨著「芳伯」的移民婆羅洲，當然也就設計與當地其他族群住民的互動，藉交流互動之中，顯現客家族群特質。劇中角色有年長、少壯；智者、俗民；文人與武夫之分，至於客家女性，由於文化、家庭因素，造成離鄉背景的往往只限客家男性，「這樣一個流動的、貧窮的民族，男人必須向外落食，家庭樣般維持？就要靠輔娘啊！」於是，在此劇情中，客家女性角色的出現，如「芳伯之妻」，乃透過「芳伯」對她的思念，在觀眾的意像空間裡，建構一個為家庭任勞任怨的客家女性想像。

一如其他離鄉背景的客家人，有著創造偉大事業、衣錦返鄉的抱負，「芳伯」的雄心大志，令他在面對苦難挫折時，仍能勇敢面對。唯劇作家賦予這個角色的意義，已跳脫「芳伯」個人，而達整個族群的層次，一個被迫遷移流浪的民族，面對遙遠祖國的冷漠忽視，形成一個逐漸模糊的祖國記憶，加上異鄉社會不穩定的局勢，海盜搶匪猖獗，面對淪為被殖民的政府，客家人於當地所承受之生存威脅，隱約彰顯在舞台上，而台下觀眾亦隨之進入個人現實生存環境，或與個人記憶、認知結合，形塑一個過去與現在時空對話的空間。

自劇情看來，「芳伯」內心自許為原鄉親人未來命運的創造者，他的全部精力，用在建立一個自給自足的移民社會，然而，筆者以為其間接目的，乃在衣錦還鄉、為家族帶來安定富裕的生活。是以，水客帶來之消息，所引發之內心衝擊，造成「芳伯」喪失繼續前進的動力，突顯「家庭」於客家族群觀念裡，無可取代的重要性。女性之於客家

¹²⁰見附錄六〈賴惠真與李喬訪談紀錄〉，2008. 2. 20， 10：00-11：00 am於苗栗，李喬家中。

男性的意義，在「芳伯」與「子蓮」的互動中可見端倪，面對「子蓮」透露的愛慕，「芳伯」傳達客家人所追求之儒家文人氣質，與對親情、愛情、責任的堅持。然而，令人弔詭的是，劇情處理並未出現「芳伯」妻子之影像、姓名，僅以「妻」稱呼之，如此傳達的意涵與面對善良爛淑的「子蓮」時，所呈現對感情的堅持，似乎存在「空白」部分，留給劇場觀眾做情感的想像與連結，這樣不明說的暗喻，無意中更彰顯女性在客家族群裡的角色。

洪門總首領「江戊伯」，「來自台灣的客家人」，從中可推論得知當時華人移民婆羅洲的概況。「江戊伯」為一採金公司首領，豐富的人生歷練博得其他首領的敬重。當他見眾人對「芳伯」露出的敬佩之意，一方面不予苟同，一方面心生懷疑，是以，「芳伯」前來請教採金技術時，試圖以固執權威的態度，叫「芳伯」不敢冒犯、知難而退，直至老夥伴「陳德成」與「芳伯」共同組成的新公司遭海盜襲擊時，才出面協助。「江戊伯」這種固執、排他、護己的草根人物角色，頗能代表客家族群中，處事謹慎小心、說話具舉足輕重的長者，亦透露客家傳統社會中，不容絲毫挑戰的父權尊嚴。

「阿達」的角色並非英雄，而是「丑角」，在客家三腳採茶戲裡乃主要角色，外型滑稽可笑、對白逗趣。但在本劇情裡，轉化為樂天知命的態度，加上自我解嘲的人生觀，巧妙地將客家人幽默看待人生的胸懷注入角色中，眾所周知，客家族群於不易開墾之山區謀求生存，逐漸培養出的毅力與智慧，鑲嵌在這種人物身上。對命運的認份，亦從「阿達」身上透露出來，原鄉親情的牽引微弱，形成「同鄉即家人」的依賴，對未來有期望但不敢有奢望，道盡客家羅漢腳的辛酸與無奈。

《羅》劇背景雖為海外婆羅洲，劇中人物樣式、觀念以及所堅持的態度，經由以上分析，戲劇藉該地的客家移民形象傳達台灣當今客家族群意識與反映社會問題。值得推敲的是，黃毅志、張維安（1999）的調查研究發現與劇情演出稍有不同：

我們在〈閩南與客家的社會階層之比較分析〉一文中，曾經以「台灣地區社會變遷基本調查第三期計畫」於民國八十四年（1995）到八十五年（1996）所蒐集之四份問卷調查資料中，選取閩南與客家兩個族群

的樣本——並與七十三年（1984）的調查資料做比較分析，——客家人行業為農牧獵業、林業、礦業的百分比高於閩南，而閩南在漁業商業的百分比高於客家，而且這些不同並沒隨著時間的演變而縮減。——也就是說，閩南人重商，客家人重農，即使教育程度一樣，閩南人傾向於選擇職業聲望較高的買賣工作客，家人傾向於聲望較低的農林漁牧。¹²¹

從研究結果看出，台灣客家族群所從事之行業，以農、牧、獵業為主，而劇中來自台灣的「洪門耆老」，不僅能有完善開礦計畫，並自許能「點砂成金」，這樣的劇情設計，似乎與台灣客家族群特質略有出入。然而，劇情呈現者，是婆羅洲客家移民的真實特質，或者將其視為投射劇作家、導演想要賦予劇情戲劇化的完美想像，又或者是劇作家或導演想藉舞台幻覺實現現實社會中，無法達成的欲望所建構之客家族群形象，無論其用意為何，筆者認為皆能刺激劇場觀眾對自身族群特質之內省與反思，做為保留或修正族群特質的參考依據，或者將其看待為觀眾在戲劇欣賞時，觀眾對劇情反應的評論。

¹²¹張維安、黃毅志，2000，〈台灣客家族群的社會與經濟分析〉，見徐正光編，《第四屆國際客家學術研討會論文集》。台北：中研院民族所，頁 186-187。

第三節 樂音曲調

客家戲曲有別於其他大戲，且最具客家特色者，應屬「九腔十八調」¹²²以及描寫客家族群生活的民間文學作品-客家歌謠。音樂是以聲音做材料，表達思想、感情的藝術，而民謠則是最原始的發表型態，將腦所思、心所感、眼所見，用通俗的詞句，加上客家人旋律優美、純樸且流利自然的曲調唱出來，許多人的心聲由它一吐為快，它屬於大眾，在民眾口裡活著的、獨特的藝術。本節便將探討重點置於《羅》劇中出現的山歌歌詞、曲調的運用與呈現的客家風情。

一般認為山歌裡的曲調，如老山歌、山歌仔、平板等，有固定的腔調，演唱者只需舊瓶裝新酒，其實不然，楊兆禎（1974）尋訪民間歌手，分析研究的結果發現，同一類的歌曲，沒有一首是完全一樣的，原由是除了因唱者不同而有所差別外，完全是因顧慮到歌詞的「順口易唱」，為了讓聲調、口氣吻合客家話的發音使然，有時就是同一個人唱，歌詞在第二或三段時，曲調也跟著變化。可見，客家歌謠如同藝術歌曲一樣，很注重歌詞和曲調的配合，只是程度有別罷了。

劉新圓（2003）研究年長採茶藝人的即興演唱，認為客家歌樂中，音樂與語言常常是不可分割的整體，旋律的走向配合歌詞的聲調，每換一種歌詞，旋律也會跟著改變。如此看來，客家民謠的演唱者，不僅是即興作詞家，也是即興的作曲家。楊秀衡也表示：「山歌的腔調很特殊，豐富，不古板，歌詞可以隨演唱的人，自由改編，看舞台上的情形變化，所運用的曲調，就看情形作節奏上快或慢。」是以，客家民謠的唱腔，因人而異，有所變化，且具相當的自由性，除了能顯現個人特色，亦不失原來客家風格。

這種強調客家歌樂「即興」特質的現象，在近年大型劇院式的演出中逐漸消失，本文討論劇中出現的曲調與歌詞，乃為固定設計的內容，演唱者必須依劇本演唱，不再有自由發揮的空間，是以，筆者嘗試將劇裡設計安排的山歌曲調與歌詞分別討論，以突顯

¹²²客家民謠有「九腔十八調」之稱，關於「九腔十八調」的說法有兩種：1.「九腔」是指北部客家人所居住的九個不同區域，產生九種不同的方言腔。而「十八調」則是意謂著有十八種不同的曲調。2. 描寫客家民歌繁多之意。

客家獨特曲風與客家文學特質。先是關於曲調的部分，對其演變、分類及曲風作一番整理，後者再針對歌詞的結構與文字所傳達之意涵作探討。

（一）山歌曲調的演變

客家先民因遷徙而多居住在靠山的地方，開墾、耕種，生活以務農為主，與鄉野山園為伍。在荒山原野的奮鬥當中，心有所感，將喜怒哀樂用歌聲表示出來，這樣的生存模式自然發展出山歌—一種在從事耕種或閒暇時所隨興創作出來的音樂。開始時，也許只是一種歡呼或哀啼，為了配合採茶、挑擔、耕種等勞動工作，而唱出曲調自娛；或者是與山嶺之間的夥伴相互鼓勵、問候的韻律性旋律；有時又是為了呼朋引伴，或吸引異性而相互調侃、哼唱情歌，又或者是為了高聲談話，而讓簡單的韻律性旋律逐漸演變成更完整的曲調歌聲，並慢慢形成所謂的山歌。這是極其自然無可否認的現象，楊兆禎認為這正符合許多專家所提的「音樂」起源學說：「感情抒發說」、「勞動說」、「鳥鳴說」、「高聲談話說」等¹²³。

山歌之創作內容，處處可見對生活喜、怒、哀、樂的描寫，以及愛情的歌詠，演唱時，講究嗓音的高亢、嘹亮，表達原始奔放的情感，同時也強調聲腔之韻味，以配合語言的特質，在傳統表演藝術與社會文化上，有其獨具的特殊性。演唱方式以獨唱和對唱最常見，其中「獨唱」以抒發心情為主，「對唱」的演唱方式，則源於戶外生活，在廣闊的山林田野，以高聲歌唱、互相問候，你來我往，或互勸、或相罵、或調情，以對唱的方式達到對話的目的。

關於山歌小調中的「九腔十八調」，「九」與「十八」之意，多位學者認為是用來形容腔調之多¹²⁴。「腔」即「聲腔」，是指由特定語言發展出來的歌樂系統，其發展的目的主要是為了配合戲曲演出，可以即興演唱。其以「四縣腔」的「老山歌」為基礎，

¹²³摘自楊兆禎，1974，《客家民謠-九腔十八調的研究》，頁2。新竹縣政府再版，2005，新竹：新竹縣政府。

¹²⁴採茶藝人賴碧霞（年代不詳）認為廣東地區有九種不同口音，因鄉音不同而有多種唱腔，歌謠不止十八調，只不過其他無特色，故以「十八調」稱呼。摘自鄭榮興，2001，《台灣客家三腳採茶戲研究》，頁156。

包括了兩大小系統，即「山歌腔系統」¹²⁵與「採茶腔系統」¹²⁶，加上其他小調融合。

「調」即「小調」¹²⁷，是指產生於城市而流行至全國各地的歌曲，通常是以官話演唱，但是因為流傳範圍廣，所以也常用方言演唱。原來小調的歌詞是固定的，所以不能即興唱出，由民間的職業藝人創作，流傳到中國各地。之後，吸收城市的藝術文化因素，與戲曲、曲藝產生交流，從而在藝術性方面明顯得到提高和改進。

日治時期，客家傳統戲曲與亂彈戲、四平戲及京劇等大戲交流之後，音樂內容逐漸多樣化，鄭榮興（2001）認為：

每一段輕快的山歌小調，或每一齣詼諧的採茶小戲背後，都有客家族群的生活典故，他並非一成不變的傳統規套，而是不斷吸收新時代生活中的價值觀，並融合其他劇種的表演元素而不斷成長。¹²⁸

部分採茶戲演員嘗試將自己熟悉的小調山歌，帶入表演，並配合舞台演出修改山歌，有時觀眾也會要求劇團能安排小調山歌，增加場面熱鬧氣氛。不過，客家戲曲演員在演出時，都用客家話唸唱，這是分辨戲曲種類重要的線索。

由於山歌小調表現所運用之歌詞，屬於民俗的口語歌唱文學，不論是識字或不識字的人，只要有興趣、有感受，都能隨時自編自唱。所以，大多聽來順口、易懂、易讀、好記。這也正是山歌小調能夠充分普遍深入客家人的心中，成為早年客家人日常休閒消遣自娛的一種基本能力之最重要原因。

（二）客家曲調的特質

依據《羅》劇所安排的山歌曲調發現，曲式及裝飾音的運用呈現獨特風格，除此之外，亦有一般山歌與眾不同的終止法，是以，筆者將以上特質分述於下：

¹²⁵「山歌腔系統」包含了〈老腔山歌〉、〈上山採茶〉〈山歌子腔〉、〈東勢腔山歌〉、〈陳仕雲〉、〈送金釵〉、〈初一朝〉等曲腔。

¹²⁶「採茶腔系統」有〈十二月採茶〉、〈送郎腔〉、〈?傘尾腔〉、〈糶酒〉〈老時採茶〉、〈新時採茶〉、〈勸郎賣茶〉等眾多曲腔。

¹²⁷經常為客家民間傳唱的小調，包括〈十二月古人〉、〈問卜〉、〈思戀歌〉、〈瓜子仁〉、〈桃花過渡〉、〈桃花開〉、〈鬧五更〉、〈剪剪花〉、〈梳粧台〉、〈八月十五〉、〈賞月光〉等。

¹²⁸鄭榮興，2001，《台灣客家三腳採茶戲研究》，頁 156。

一. 曲式

客家民謠大都屬二段式的歌曲，一段、三段極其少見，這與歌詞有密切關係，因客家民謠大都是七言四句，和「絕句詩」大致相同的緣故。其中又以 A+B 段為最多，意即 A、B 二樂段，每樂段各有二樂節 (a+b; a' +b')，通常第二樂段是第一樂段稍加變化而成，例如：第一場眾男子齊唱的〈挑擔歌〉、第三場「芳伯」與「子蓮」所吟唱之〈四季春〉；另有第一、第二句和第三、第四句完全相同的類型，且在二樂段之間加上一段間奏，即 A+A 重複樂段，例如：第二場洪門老師傅所演唱之〈老山歌〉。在《羅》劇中出現的曲調還有其他特殊類型者，譬如〈上山採茶〉及〈十二月採茶〉，在正式歌詞外加上虛字，增加趣味性；亦有在歌曲結束之前，重複最後一句或多加一句，強調終止的，例如〈病子歌〉、「姬娜」獨唱之〈開金扇〉等。

二. 裝飾音的運用

客家曲調音樂學者楊兆禎（1974）分析客家山歌表示：

客家民謠曲調，聽來情意纏綿，極富音樂性，從樂譜看來卻只是三聲或四聲音階，令人不可思議。但仔細研究，發現它隱藏許多的裝飾音。如：滑音 (Portamento; Glissando)、振音 (Vibrato)、連音 (Mordento)、倚音 (Appoggiatura)、迴音 (Grupetto) 等各種方法裝飾這幾個音，使其避免單調，甚至已經打破半音的界線，使用比半音還小的音。¹²⁹

特別是〈老山歌〉、〈山歌子〉、〈挑擔歌〉、〈上山採茶〉等歌曲，極富音樂性與張力。下圖即為楊兆禎於桃竹苗地區採集到的〈上山採茶〉及老山歌中的一段唱譜：



圖五 〈上山採茶〉（楊兆禎，1974，p 23）

¹²⁹楊兆禎，1974，《客家民謠-九腔十八調的研究》。新竹縣政府再版，2005，新竹：新竹縣政府，頁 89。

老山歌之一



圖六 <老山歌> (楊兆禎, 1974, p 22)

其裝飾音的運用，音樂性傳達纏綿的情意，這也就是客家民謠曲風別具一格，而不易記好的原因。從《羅》劇中，第一幕<椰林飄香>，眾客家女子以<上山採茶>調合唱：

禾(ㄩ)秧(ㄩ凡是)隨(ㄩ)著和(ㄩ)風(ㄩ)長(ㄋㄩ ㄩ ㄩ 一ㄥ)，
十(ㄩ)指(ㄩ凡是)花(ㄋㄩ)薰(ㄩ)豆(ㄩ)蔻(ㄩ)香(ㄩ)；
今(ㄩ)日(ㄩ凡是)秧(ㄩ)苗手(ㄩ)中(ㄩ)放(ㄥ ㄋㄩ ㄩ 一ㄥ)，
他(ㄩ)日(ㄩ凡是)收(ㄩ)耕(ㄩ)收耕(凡是)飄(ㄥ)米(ㄩ)香(ㄩ)。
(第一場)

即感受到「滑音」與「振音」混用，如小提琴演奏的「振音」一樣，扣人心弦，且深刻傳達出鄉土味濃厚的客家民謠。

三. 終止法

客家民謠聽起來優美悅耳，唱起來流暢順口，與眾不同的「終止法」是一大因素，意即在曲調結束時的，為了避免單調，在倒數第二音運用「漣音」，連接鄰音裝飾，或用「倚音」和「滑音」掀起漣漪後，進入最後一個音終止。如此極能抒發感情，聽起來更扣人心弦。¹³⁰

以 La 音到 Mi 音的終止唱法，鄉土味濃厚，例如<山歌子>、<挑擔歌>、<上山採茶>等；<病子歌>的終止音，為 Do 到 Re 音，聽起來則較為清新；其他尚有 La 到 Sol、Re 到 Do、Re 到 La、Sol 到 Mi 或 Mi 到 Sol 等不同變化，其產生的趣味迥然不同。

¹³⁰摘自楊兆禎，1974，《客家民謠-九腔十八調的研究》。新竹縣政府再版，2005，新竹：新竹縣政府，頁 22。

(三) 曲調的分類與運用

山歌依曲調大致分爲「老山歌」、「山歌子」、「平板」及其他。老山歌，又稱「大山歌」，是客家民謠中最古老者，曲調悠揚豪放，節奏流暢自由；山歌子，又稱「山歌仔」，由老山歌變化而來；平板，又稱「改良調」，由前二者變化而來，也是山歌由荒山原野走進茶園、家庭、戲院的產物。三者皆爲「曲牌名」，非指只固定的某一首歌詞，只要同一類型的歌詞，不管它的內容爲何，都可用該種曲牌唱出，而山歌子與平板，是客家大戲主要唱腔。除以上三種之外的客家民謠，大都有歌名及一種唱腔，就是歌詞差不多是固定的（也有例外的），如：〈病子歌〉、〈挑擔歌〉、〈桃花開〉、〈初一朝〉、〈十二月古人〉、〈十八摸〉、〈思戀歌〉、〈送金釵〉等。

至於曲調的運用，老山歌、平板與山歌子，曲風各自不同，因而有不同適用時機。採茶藝人楊秀衡表示：

歡喜、心情開朗的時候，就唱山歌仔，山歌子它是有個調音啦，有迷人的調音（以閩南話加以說明），事情有一點想不開，有心事、心情很亂，就唱平板，平板是苦悶的，節奏略慢（現場哼起平板調），心情開朗就換山歌仔的調，（唱起相同曲調，但節奏加快，變得較爲輕鬆）（山歌來唱阿出，關連喔---連ㄅ---- 唱條介山啊歌ㄚ，來結喔---緣啊---。）老山歌，就（以相同曲調吃唱出，但節奏變慢）（遠遠---看妹就nong nong來哪ㄚ---。）就是上山時節，我對你有愛意，二儕介動作要有表情，就用唱歌來表示，算是一種客家ㄟ情歌。¹³¹

對於演唱經驗豐富的藝人來說，運用基本曲調的「二度創作」¹³²，因應情境自編歌詞，隨手捻來。特別是在外台搬演時期的三腳採茶戲，是一種不需劇本的「幕表戲」，爲了因應不懂客家話的觀眾能明白劇情而設計字幕，更要求演員演唱的台詞與字幕之間，不可有太大出入，以避免讓觀眾誤以爲演員對於劇情不夠熟練，然而卻漸漸造成忽略原先三腳採茶藝人二度創作的最大本事，而以能依照劇本，一字不差的背記爲優異的演出。

¹³¹見附錄六〈賴惠真與楊秀衡訪談錄〉。

¹³²「二度創作」意即依照原來的樂曲範本略做變化，不同於從無至有的「即興創作」。

本論文研究對象《羅芳伯傳奇》即為一種按部就班，依照劇本演出的戲曲。雖然《羅》劇中山歌的歌辭與曲調，均為預先設計者，但保留視情境運用的特色。該劇演唱之山歌曲調如下：

表三 《羅芳伯傳奇》演員吟唱的山歌曲調一覽表

場次	曲調	吟唱者	情境
序幕	平板	幕後女聲	客家子弟流落南洋創立大業尋生機
	山歌快板	羅芳伯	胸懷大志忍一時落魄
第一場 椰林飄香	上山採茶	眾女子齊唱	耕種農忙雖辛苦期待收成歡樂揚
	挑擔歌	眾男子齊唱	挑擔辛苦與眾女嘻鬧
	開金扇	姬娜	生活安定四季豐收
	吟詩調	羅芳伯	走遍婆羅洲開山墾荒不怕難
	平板	羅芳伯	思念雙親妻兒獨自長嘆
	平板	子蓮	表述對芳伯的掛心
	平板	子蓮	表達眾人對芳伯感激之意
第二場 金山訪賢	老山歌	陳德成	婆羅洲林深樹密山悠水靜
	山歌子	陳德成	描述婆羅洲風光明媚
	山歌子	羅芳伯	自言自語道出心中疑惑
	平板轉什唸仔	羅芳伯	敘述離開原鄉開發此地之努力過程
	平板唱唸	陳德成	自言自語說明心中感受
第三場 水客傳信	十二月採茶	眾女齊唱	生活安定求享福
	病子歌	眾女齊唱	自勉享福惜福不忘當時苦
	四季春	子蓮	心中愛慕不敢言
	四季春	羅芳伯	思念原鄉家眷拒絕新戀情
	平板	子蓮	讚美對方
	平板	羅芳伯	讚美遠方妻子
	平板	子蓮	失望
	想郎君	幕後女聲	親人逝去遊子強忍傷痛
第四場 酒杯文章	平板	羅芳伯	叮嚀吩咐
	平板	黃大虎	犧牲退讓
	下南山歌	羅芳伯	悲悽無以為報表明心意
	天涯歌女	羅芳伯	悵然哀悽不捨
第五場 月下談心	散平板轉快平板	羅芳伯	一語驚醒
	平板什唸	羅芳伯	省悟振作 感激眾兄弟之情
尾聲	妹剪花	子蓮	張燈結彩慶重陽唯獨佳人意徬徨
	福路平板	羅芳伯	開疆闢土傳佳話

	二八佳人	眾聲齊唱	一代僑領傳佳話
--	------	------	---------

資料來源:苗栗榮興客家採茶劇團《羅方伯傳奇》DVD

第二場當老人「陳德成」自山後回來心情開朗，即吟唱輕鬆愉快的〈山歌子〉，其他如：上山採茶、挑擔歌、開金扇、十二月採茶等曲調，在劇中亦呈現歡樂愉快的場面；劇裡出現〈平板〉調者，多為搭配敘事或表達心思，例如：第一場「芳伯」思念原鄉親人、獨自長嘆，配緩慢節奏以示感傷，第三場，「子蓮」聽罷「芳伯」的話之後，對「芳伯」的暗戀沒有機會，而感到落空失望，以及第四場，「芳伯」與「大虎」二人月下談心，各自表述心意等。

綜合以上所言，客家曲調非呆板鐵定的，只是一個骨架而已，在這骨架上，如何長肉、穿衣和灌進靈魂，全看演唱者的才智發揮歌詞而定，換言之，也就是非常自由而有伸縮性的。除此之外，客家民謠的節奏，異常生動、別具風格，不按正規節奏，也應用的很好。

然而，如前所述，山歌乃源自客家族群工作時，為了配合砍樹、挑擔、撐船而哼出的曲調，以抒發感情，其因時、因地、因人而有變化，現今的演出多有劇本，歌詞的吟唱、曲調的運用，早已在劇本裡，因應故事劇情的需要事先安排好，詞的設計配合劇情，曲調則保留原調的特質，再依據字詞的聲調作變化，不再是演員的即興創作。年輕的演員，拿到新的歌詞時，得靠有經驗的年長演員唱了、錄音之後跟著學，一旦換歌詞又得重新學，依此現象循環下去，恐不易再聽到具原始客家風味的曲調。

音樂這種人類精神文明中，最深邃的語言，其本質要透過深度思維及歷史文化分析與體悟，才能觸及核心。「九腔十八調」富含樂觀進取的生命力，在委婉曲折的旋律中，處處反映客家族群樂天知命、勤儉樸素的人文特性，可謂客家文化的珍寶，值得音樂學者全面性與統整性的關照與省思，當然也就更需要客家與非客家族群對音樂的包容與欣賞。

第四節 文學語言

在文學的含義裡納入「客家」的成分，直接描繪客家的作家與作品，或正面使用客語寫作約在一九八〇年代之後¹³³，然而，在此之前並非毫無文學、文化，在早期的客家語言文化裡，透過「勞動」、「詠嘆」、「勸善」的人性自然流露作品中，仍能找到一些被認定為文學耕耘的跡象。諸如：傳唱容易，純樸直率的客家歌謠，或「傳仔」、「唸歌」、「歇後語」、「雙關語」等民間作品，這些皆可謂民間通俗文學的範疇。《羅》劇裡呈現的客家文學藝術，可從山歌、歇後語（參見附錄五）、雙關語中尋到蛛絲馬跡。

（一）山歌歌詞

客家歌謠裡處處可見唐詩的影子，但山歌的平易近人，往往較唐詩更為親切感人，其表達的深刻意境，耐人尋味。在《羅》劇中所演唱的山歌形式大致包含山歌詩及一般山歌，前者歌詞古樸典雅，傳承於古歌、古詩，後者則多為鋪陳直述，配合劇情發展的敘述。例如：

怒海路塞連天湧，流落南洋臨長風；
一代僑領創大業，客家子孫覓萍蹤。（序幕）

再者，如：

甘蔗伸腰節節長，漢人情誼日日長；
一件事情掛心上，如同薄雲遮星光。
你為打拼離家鄉，為了採金日日忙；
何不尋個好對象，為你三餐伺羹湯。（第三場）

前者歌詞饒富古韻，第二首則歌詞創作較為自由，但以文學角度來看，都充滿想像和語言藝術的詞句。以下即將山歌歌詞的特色分述如下：

¹³³引自黃子堯，2003，《客家民間文學》。台北縣新莊市：客家台灣文史工作室，頁13。

一. 聲調與音韻

歌辭體裁為口語白話的七言四句，講求平仄、押韻，與「絕句詩」相同，第一句、第二句及第四句，最後一個字的聲調都落在平聲，而且同屬一個韻腳，至於第三句則不必押相同的韻。如：

望子成龍父母心，爺娘恩情似海深；
溫馴言語行孝順，子孫相傳值萬金。(胡泉雄，2003，頁 51)

除第三句末的「順」為仄聲，其他各句的句末「心」、「深」、「金」均為平聲。在劇中亦可見：

萬江紅浪拍長堤，林深樹密沙寮依；
登州雄關入虎門，萍蹤客路行萬里。(第一場)

中，「堤」、「依」、「里」皆為平聲，且押相同韻，而「門」則不同韻。

「絕句詩」對於平仄與押韻的要求嚴格、規律，至於客家山歌的歌詞，由於屬民間文學，則沒有如此苛求，事實上，要求每個字都符合平仄的規定，有其困難，有時歌詞所用的地方語言，聲韻與腔調不同，或是客家話唸來同韻同聲，但是以普通話則無法同聲同韻。除此之外，古詩詞中，文字的讀音有平、上、去、入之分，而入聲字已分布於現今所使用的四聲之中，加上用字遣詞的限制，句子中每個字的平仄搭配，一定會產生例外或變化，是以，什麼地方的歌，就得用該地的聲腔，各地的民歌才能達到合聲落韻的境界。除此之外，語言聲調與作曲唱歌有極大關係，聲調高低不同，字與意義也完全相異，這也是造成客家民謠與眾不同的重要因素。

二. 結構與表現手法

客家歌謠作為一種文學體式，反映客家人的生活，繼承古典文學中，從詩經、楚辭、漢樂府到南朝民歌的傳統，其結構修辭足以表現靈活意象，且充分展現「賦」、「比」、「興」的美感。

所謂「賦」，宋代朱熹將其解釋為「敷陳其事而直言之」，意即「直敘」，直接的講述、鋪陳。沒有文字的潤飾，簡單而普遍的作詞方式，用來表達個人感受、人事物的狀態，或向傾聽者要求、建議。劇中大都採用這一鋪陳手法表達劇情之發展：

打退海賊無退路，興建安樂婆羅洲；
人羨坤甸一首都，人民播種四季都豐收。(第一場)

內容敘述客家子弟對婆羅洲的貢獻，以及帶給當地住民豐衣足食的生活，又如「芳伯」自述：

越海離鄉客家人，坤甸開鋪為採金；
帶來穀種百餘斤，豐收不忘睦四鄰。
帶領各族把賊平，開館授業傳文明；
大丈夫有巍峨志，採金只為全島民。(第二場)

為採金，向洪門老師傅表明心志，以求協助。再如「子蓮」眼裡看著大家歡慶氣氛，心中卻有著不為人知的徬徨：

婆羅島上慶重陽，張燈結彩喜洋洋；
萬民高賀羅英雄，唯獨佳人意徬徨。(第六場)

所謂「比」，就是比喻，假借某種事物的情狀說明另一種事物，使之更為生動逼真。應用比喻的實例，在客家歌謠裡俯拾皆是，很多山歌都出現巧妙的比喻。其為最常用的修辭技巧，根據兩類不同事物的相似點，用甲物比喻乙物的手法，乙物為「喻體」，甲物為「喻依」，而連接二者即為「喻詞」。例如：「阿哥係針妹係線」，其中的「阿哥」、「阿妹」是喻體，「針線」是喻依，而「係」就是喻詞。

比喻的手法變化很多，就性質而言以「明喻」和「暗喻」形式最常用，例如：

人人講你老人家，手擎拐杖來採花；
阿哥可比菜頭樣，菜頭老來開嫩花。(胡泉雄，2003，頁25)

以「菜頭老來開嫩花」比喻「阿哥」，這樣的明喻，意義非常清楚。真正令人拍案叫絕的是暗喻：

一朵鮮花路邊生，花又紅來葉又青；
黃峰成群飛來採，蝴蝶結隊來相爭。(胡泉雄，2003，頁26)

其中鮮花指的是年輕貌美的女子，不難想像「黃峰」、「蝴蝶」指的便是神魂顛倒的眾男子。劇裡亦有這般暗喻：

手愛秧壯，秧愛手香，他二人介情意都是一個樣。(第一場)

從字眼上看，這段歌詞並無特別之處，甚至前、後段意義無法連貫，仔細推敲，以「手」喻女子，而「秧」則為男子之意，表達男女之間的互相依賴與照顧，兩人的情意猶如手植秧苗般悉心呵護。又如：

燕雀焉知鴻鵠志，蒲櫨怎比棟樑材。(序幕)

「芳伯」自喻「鴻鵠」、「棟樑」的雄心壯志，怎是一般人可理解。「子蓮」暗喻自己對「芳伯」的情意一天一天增長，好比甘蔗的生長：

甘蔗伸腰節節長，漢人情誼日日長。(第三場)

偏偏「芳伯」卻吟唱：

春風不解我心腸，亂撲人面隨意揚。(第三場)

以「春風」暗指「子蓮」不明白心中顧慮，其實掛念原鄉妻兒。山歌比喻的題材，從日長生活中隨手捻來，自然白話、輕鬆易懂，既流露民間文學的淳樸，且意境傳神。

關於「興」，就是以一物引起一物的手法，亦即聯想力的發揮。如：

大暑過了是立秋，享福兩字人人求；

自古人向高處爬，世上水向低處流。(第三場)

透過季節更迭叫人聯想秋收、冬藏的幸福，雖然水往低處流，人性卻是向上不斷追求更好的境界。又如：

這碗目耳燉蓮子，這盤大腸炒薑絲；
白米你我雙手種，食在口內想當時。(第三場)

前段出現勤儉的客家族群在豐收慶祝或過年過節才有的美食「目耳燉蓮子」、「大腸炒薑絲」，後段描述享受成果，不忘辛苦時，聯想力在此發揮極致。

三. 虛字與襯字的運用

客家民謠的有別於其他民謠的特質，除了演唱者的即興創作及出口成章外，還會在歌詞中加入虛字，如：「ㄋㄚ」(na)、「ㄛ」(o)、「ㄋㄚ ㄞ ㄞ ㄛ」(na ai io)、「ㄉㄛ ㄉㄛ」(hohihai)、「ㄌㄝ」(le)、「ㄍㄝ」(ke)等單音或短句，其用意是為了好聽與增加趣味。所加之字雖無意義，但插入之後，對共鳴流暢或情感表達都有幫助。例如在第一場〈椰林飄香〉裡，眾男以〈挑擔歌〉的曲調合唱：

田唇路巷(來 ㄉㄛ ㄉㄛ)遇姑娘，
閃避不及(就烏阿烏)懷裡撞(ㄛ)；
撞壞了擔(來 ㄉㄛ ㄉㄛ)撞壞了秧，
一陣綠雨(就烏阿烏就)撒滿塘。(第一場)

「ㄉㄛ ㄉㄛ」象徵挑擔，雖無意義，但唱來流暢順口、俊俏有趣，使得曲調更為人喜好。與鳳陽花鼓的「ㄉㄛ ㄛ ㄉㄛ ㄛ ㄉㄛ ㄛ」有異曲同工之妙。

即便虛字乃為了方便歌唱而來，但其依附於歌曲中，一旦脫離演唱，即不能單獨存在，對另一種插字---襯字，即無此限制。襯字是從歌詞句法結構的框架邊緣滋生的產物，由於七言詩的字數有限，不易確切的表達完整的意思，所以歌者往往會加入襯字來補充說明，而虛字則是為了配合曲調結構而衍生出來的發音。是以，虛字與襯字雖同為曲調隙縫的填充物，二者出身不大相同，一首山歌子裡，可以沒有襯字、有虛字，但不

能有襯字而無虛字。

最適於加入襯字的地方，是在前四字與後三字之間，加入襯字的作用多半用來修飾緊接在後的片語。有些襯字本身雖然有意義，加了並無字義上的作用，如「就、來、該、涯」單獨出現時，其補充意義微弱，或者語意成分不高，省略也不影響結構與句意的完整性。例如：

禾(丫)秧(丫凡是)隨(丫)著和(丫)風(丫)長(ㄋ 丫 ㄎ 一 ㄉ)，

十(丫)指(丫凡是)花(ㄋ 丫)薰(丫)豆(丫)蔻(丫)香(丫)；(第一場)

值得注意的是，有些襯字的重要性不亞於正字，例如：「你今喊佢（唔好來）費心機」，省略即不合原意，在劇中亦可見相同之處：

自從來了(ㄣ)客家人，建立和順(《世)好民風；
壯志開墾荒野地，付出(《世)汗水(唔識)浪費工。(第五場)

其中，「凡是」、「ㄣ」的字義作用不高，倒是「付出(《世)汗水(唔識)浪費工」，如果省略「唔識」，則造成反義。

(二) 歇後語

做爲一個具獨特語言、又有特殊民情的族群，客家民間文學的存在緊緊跟隨生活的起伏，如此以歌以言，自娛又能娛人，既逗趣又頑皮，所留下的智慧，更被稱以「老古人言」，其中，「歇後語」可算經典語言，該話中之意，得靠「腦力激盪」與「腦筋急轉彎」才能領略其中奧妙。「歇後語」就是把一句話拐彎抹角地分爲兩半，前段爲比喻後段才是本意，往往得靠個人的領悟力，才能體會話中之意，是以，有人又稱之爲「師傅話」或「功夫話」。劇中有言：

啞巴上課---無問題（第二場）

著水衣加戴笠嬭---萬無一失（第二場）

豬八戒戴目鏡---假文明（第二場）

石灰委路---白走（第二場）

這些俏皮的歇後語，引人入勝，沒有敏捷的反應與聯想，難竟其功，不僅提升說話技巧，還有自我解嘲化解誤會的藝術。這些老古人言，是用唸的，而非用唱的，前後唸起來皆很搭句，在日常生活中適切的表達出來，即能印證客家語言的美妙，取材皆來自所觀、所感，所以頗突顯代代相傳的經驗與人生觀，它種語言，恐無法傳達箇中奧妙。

(三) 雙關語

山歌或諺語、歇後語裡還有一種手法高人一等、耐人尋味的「雙關語」，其妙用在於歌唱或交談中，皆可藉幽默詼諧、含蓄婉轉或俏皮辛辣，提升說話的技巧，增進彼此的感情，有時因雙關語所帶來的「會心一笑」，化解許多誤會與尷尬。所謂雙關語，就是同音意義的字眼，影射別種事物或者以同一字的諧音，作別種不同的解釋來發揮歌詞真正的意義。因為客家字音和別種語言或標準國語不盡相同，所以，有些雙關語，必須要熟悉客家語言的人，才能了解其中的意義。例如：

新打茶壺七吋高，十人看到九人摸；
人人都講錫打介，請問阿哥有鉛麼。(胡泉雄，2003，頁 18)

表面上意義平淡，原來客家話中的「錫」與「愛惜」的「惜」字同音，而「鉛」與「緣」亦同音，是以，「請問阿哥有鉛麼」，講的是阿妹用含蓄的方式表示心中的愛慕之意，卻叫人一聽，即明白箇中翹楚，這樣利用詞語的同音或諧音，同時表達或暗示兩種不同的意思，就是客家語言令人拍案叫絕之處。再如：

買梨莫買蜂咬梨，心中有病無人知；
因為分梨故親切，誰知親切轉傷梨。(黃子堯，2003，頁 197)

字眼描述的是「梨」，而其實意指「離」。類似這樣的雙關語，不僅在客家山歌裡甚為常見，平常的言語交談之中，也常被使用。例如：

賣布不用尺---存心不量（存心不良）（胡泉雄，2003，頁 23）
伯公生鬚---老神（老成）（胡泉雄，2003，頁 23）

四兩棉花---免彈（免談）（胡泉雄，2003，頁 149）

在劇裡出現的雙關語也常在生活中被引用：

傘仔唔頂---盡拼（柄）（第二場）

石壁種菜---佢無園（緣）（第三場）

土地公的目珠矇---神矇（承蒙）（第三場）

燈盞無油---廢心（費心）（第三場）

使用一個意象、一個寓言、一個把意圖遮掩起來的比喻，這對精神的意義，要比語言的分析明確得多。諸如此類的運用，將客家話表現的風趣萬千。不過，若是故意賣弄或是場合不對，反而容易弄巧成拙，為免流於失敬輕薄或使人難堪，宜謹慎使用。

客家民間文學以歌謠（山歌）的表現最為豐富，其歌詞婉轉生動，可謂庶民大眾之心聲。由於定居所在多為山區、台地，生活單調刻板，欲抒情表意，山歌是最簡便、直率的表達，其表現方式散發鄉土芬芳，極富客家語言文化色彩，除了擁有音樂性、文學性外，更重要的是其蘊含民俗性，反映客家人的思想與感情。雖然《羅》劇裡的山歌非即興創作，乃為事先依劇情內容設計安排，演唱者亦未具備即興能力、嗓音尚嫌生疏，甚至客語能力不足，得在演出前反覆背誦練習，依舊可將客家原味的語言藝術完整呈現，實屬不易。

小結

文化經過漫長時間的萃鍊，往往容易產生質變，客家傳統三腳採茶戲曲自大陸傳入台灣後，逐漸受在地文化影響，借鑑其他劇種的表演要素，吸取養分，漸漸發展成熟。目前台灣本土的傳統劇團，其演出改編於傳統故事或民間祭典，並結合民眾的生活，有自我的主張、關懷與訴求，彰顯客家人自覺文化失落的危機感，亦是客家人重拾珍貴文化資產的具體實踐。

關於本文研究主題的演出團體---苗栗榮興客家採茶劇團，為傳承傳統客家戲劇之藝術光華做許多努力，積極參與全省各項藝文表演活動，將傳統三角採茶戲帶進國家藝術

殿堂，亦藉活潑生動的戲劇推廣客語之美。爲了吸收劇場藝術的新元素，也邀請大陸客家戲曲專業人員來台交流，其用心不在話下。該劇團創辦人鄭榮興，以其出自客家戲劇世家的身分、參與演出的經驗及長期對客家戲劇的研究，改良並且創作新戲，發揚客家的民俗曲藝。至於成員，囊括老、中、青三代，有資深藝師也有年輕新秀，其中有近六十年舞臺表演經驗者，有唱工演技精湛的女性丑角，亦不乏具有豐富多樣的戲劇表演經驗，深具潛力的新生代。

劇作家將紙上文學轉化爲舞台戲劇之展演，由戲劇的再現傳達客家文化，更藉婆羅洲地域的客家移民形象，傳達台灣當今客家族群意識與多元社會現象。全劇鑲嵌了獨特的「九腔十八調」，快板、慢板交錯運用，引領觀眾的情緒起伏。生動、有趣又不離生活化的對白，令觀眾有身歷其境之感。而通俗又親切的山歌歌詞，除了引發觀眾共鳴，古樸典雅的詞彙，傳達客家文學之美。劇中亦刻意安排得靠觀眾個人的領悟力，才能體會「老古人言」，及必須要熟悉客家語言的人，才能了解其中意義的「雙關語」。如此種種玄機隱藏於劇情之中，叫人看一齣戲猶如讀一本客家文學集。

綜觀全劇，不僅蘊含客家獨特民俗性，保留傳統藝術，也符合現代觀眾品味與需求，反映社會現象。戲劇欲發揮它的生命力，得依賴觀眾的支持，是以，戲劇的創作必須走入人群，關懷客家文化的根本及客家人的思想與感情，從而吸引客家與非客家觀眾一探究竟的興趣。

第四章《羅芳伯傳奇》之戲劇再現

客家大戲《羅芳伯傳奇》保留客家文化元素，將傳統山林採茶、農田耕作、老舊房舍之傳統，再現於舞台。其中，除了呈現客家戲曲的特色之外，足以再三玩味的是，客家族群本是一個被迫流浪的民族，這樣一個帶著移民身份的少數族群，透過戲劇藝術，結合時代的脈動，再現離散情結。對於劇本內容，結合西方劇場理論探討其表演型式及對白內容。最後更藉劇情傳達出來客家移民於移居地的社會生活，客家與非客家之間的互動、異文化共存的意涵，所給予觀眾的衝擊，企圖引起客家人對自身的深度認知與非客家對客家的重新思考。筆者於本章的討論，除了以《羅》劇為研究核心外，更將史實中婆羅洲客家移民社會必須面對的殖民國的統治納入探討範圍，以期能將當地客家移民社會處境的描述更趨完善。

第一節 劇場創作與劇本中之離散議題

史實記載，明清兩代，閩西、粵東是客家的中心區。隨著經濟、社會的變遷，客家人又從此往外移民，當時主要向海外移民的方向，是以粵東、閩西向嶺南、潮汕和閩南移動，進而渡海向台灣、港澳至南洋諸國擴散。¹³⁴《羅》劇中的客家人在南洋建立據點後，與當地原住土著族群，及先到的漢族移民族群之間的相處過程中，實踐移民社會至定居社會的轉變，再製原鄉傳統的客家社會與文化。藉助戲劇的張力，試圖建構華人移民婆羅洲的圖像，再現客家移民在異鄉開墾、發展及與其他族群共處時的離散情結。

早期的「離散」採取的態度偏向悲觀，意指猶太人之亡國、離土及飄零，是一首描述舉目無親、流離失所的悲歌。於今全球化情形下，「離散」出現不同的意涵，正如前面史克頓所強調，是一個過程、一群人、一個地理區域和空間的網絡，是一種跨國性的人口流動現象，而此流動非單純的人口移動，它具有世界性的文化意義。該流動的社群居住在不同的國家，但運用共同關聯的故鄉、語言、宗教等，做跨越國際的聯繫。廖炳

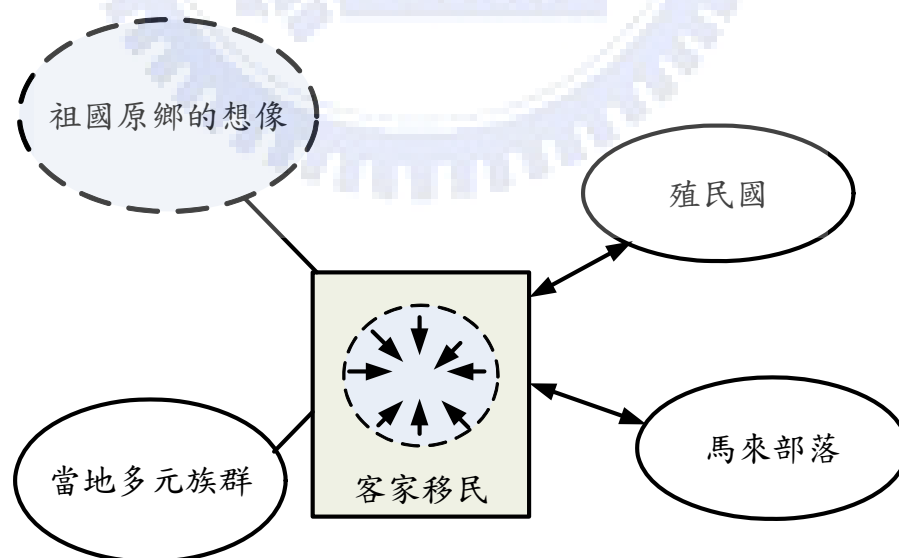
¹³⁴劉政剛，1997，《閩粵客家人在四川》。南宁：廣西教育出版社。頁：序2。

惠也強調，被迫遷出的離散族裔除了再造家園，尚有拓寬文化視野及擴大文化參與的作用，在某個層面上，還可能引起文化的改造。¹³⁵文化不再呈現固態，而是經由流動、接觸或衝突中，形成新的、變動的文化。

對於客家移民而言，離開廣東梅縣家鄉，漂洋過海至婆羅洲土著社會，尋找一個生存及謀求發展的機會。其身、心、靈的離散，不時透露於劇情人物的對白設計之中，以下，就本論文主題內，客家移民呈現之離散現象，逐一討論。

(一) 移民社會的網絡

客家族群的遷徙過程，呈現一種不斷的、蜿蜒的、路徑式的移動，其文化特質是自所經過之不同地域，結合了在地文化混雜而成。婆羅洲的客家移民更將移動的空間，跨越國界與疆土，文化融合跨國性族群，呈現更複雜的特性。其中，移居人群內部的社會網絡，凝聚為一生命共同體。對外聯繫則形成兩個不同的網絡，一是客家族群心中掛念的原鄉及想像的祖國（有關原鄉與祖國的想像，敘述於後），另一則為真實生活接觸的當地馬來社會與荷屬東印度公司的殖民統治。今將其網絡關係繪製如圖七：



圖七 婆羅洲客家移民社會網絡關係圖

¹³⁵ 廖炳惠編著，2003，《關鍵詞 200》，台北：麥田。頁 78-80。

由上圖顯示，不難看出客家移民於南洋後所處的社會位置，由於當地早期的生產經濟落後，與荷印公司的企業經濟相差懸殊，居於荷屬東印度公司與原住民之間的客家族群，發揮了「仲介」的機能，劇中主人翁「羅芳伯」等人所成立的「蘭芳共和國」¹³⁶即屬於這樣一個居於兩者之間，以仲介性為中心的非生產經濟社會的代行經濟社會組織。一方面須向荷印政府稱臣，接受統治，另一方面得協助馬來君主發展社會經濟，其中，令人弔詭的是，彼此之間的利益關係及權力的拔河，往往並非如此和諧單純，使得客家人於其中，深刻感受到游離於跨國之間的失根情結。

一. 漢人組織間的聯繫

在探討公司組織對外的社會網絡關係時，首先討論客家族群與其他漢人所成立的自治組織之間的關聯。「蘭芳公司」根底乃為來自相同血緣的客家人居多，其潛在一貫的族群性，透過血緣和地緣的因素，形成一個族群經濟社會，成員之間在面對開墾困境時，彼此能產生約束、信任和團結的意識，在其社會生活的各種習俗、語言、教育及文化方面，將原鄉社會再現與延伸。是以，「蘭芳公司」即是客家移民從事共同生活、互相聯繫，以共同感情與利害為中心，所成立的強有力結合，對外則逐漸擴展勢力，抵抗荷印公司的企業經濟，並且確立自身的自立性。

諸如此類的組織團體¹³⁷，在傳統上已成為支撐華人移民社會生活中，不可或缺的一個樣式，其存在又具有不受當地統治者約束的共同自治體制。因為海外移民不易獲得本國政府的保護，無論是社會、經濟或政治方面，都處於不安與不利的地位，不得不將同族或同鄉組合起來，以保護自己的生命和財產，因此公司就成為他們憑自己的力量來確保權利與義務的手段，一方面也制定規約以解決爭執，企求在團體的秩序下，互相扶持以增進共同利益。這個現象亦出現在劇中「洪門會」的組織，來自台灣的客家人共同組

¹³⁶劇中呈現為「蘭芳共和國」，十九世紀之西方學者認為，其為西婆羅洲境內獨立自治區，所以稱之為“共和國”，中國學者羅香林、李學勤、田汝康、溫廣義則認為，其非國家機構，不具備國家職能，故不能說成共和國。

¹³⁷《蘭芳公司歷代年冊》內載：當時的公司尚有由福佬人成立的「和順總廳」，旗下設有七公司：大港、三條溝、新屋、坑尾、十五分、十六分、滿和等，及九分頭、新八分、老八分、新十四分、老十四分等組織。參見高延，Groot, J. J. M. De，袁冰凌譯，1996，《婆羅洲華人公司制度》。台北：中研究院近代史研究所。頁 11-12。

成一個團體，有一定的制約與規定，成員必須遵守。

然而，儘管各個公司組織之間，同為華人，為互利而共生，彼此之間仍有利益衝突的存在。這個現象複製了中國原鄉客家與閩南族群的鬥爭，依據《蘭芳公司歷代年冊》所載：「是時坤甸埠頭，潮州屬人多不守禮法，好以強欺弱，嘉應州屬人往往被他人（指潮州屬人）凌虐。」顯見當時福佬在坤甸已佔優勢，又載：「明黃劉乾相自恃其強，不惟不肯歸順，而且興兵構怨，戰伐經年---」，¹³⁸「羅太哥因思內患雖平，外患未息---于是復又起兵至打嘮鹿¹³⁹。」不難看出閩、客之間，經常為爭奪土地開採權而起衝突與爭戰。有趣的是，《羅》劇安排的華人之爭乃指分別來自中國原鄉與台灣的客家人的爭鬥，姑且不談其用意，為避免產生太多族群不合的聯想，這無疑是明智之舉。

二. 對外之關係

「蘭芳公司」雖為一具有強大自治力的客家移民社會中心，其處於婆羅洲的社會體制下，仍需與馬來君主，保持一定往來關係。

高延提出他的看法：「那些酋長、貴族們都很歡迎他們（指客家人）的到來，甚至極力邀請他們到自己的領地---把他們看成一種可使國家富庶的有利因素。」¹⁴⁰《羅》劇主人翁遇上海賊的侵襲時，亦透露與蘇丹的關係：

阿貴（客家兄弟）：太哥！太哥！事情不好了！

芳伯：發生麼介事情啊？

陳德成：壞忒了！

阿貴：那海賊實在可惡，也敢破壞恩辛苦造介採金船啊。

芳伯：啊？

陳德成：不單只按樣哪，被佢搶走不少金子，連八大採礦工廠也受災殃，損失不少哪。

¹³⁸高延，Groot, J. J. M. De，袁冰凌譯，1996，《婆羅洲華人公司制度》。台北：中研究院近代史研究所。頁9-10。不過，《蘭芳公司歷代年冊》所載內容，與荷蘭學者所言略有出入：「羅太伯率領一批華人前往---發現福佬人已在沙拉蠻建立了一個據點，就把他們趕走。」（見頁10下方註解8），筆者以為無論何者為實，其意涵皆可認定為：「客家與閩南族群之間，經常發生衝突事件」。

¹³⁹地名，Montrado。當時，福佬人建公司於該地。

¹⁴⁰高延，Groot, J. J. M. De，袁冰凌譯，1996，《婆羅洲華人公司制度》。台北：中研究院近代史研究所。頁41。以下關於蘭芳公司或其他華人在婆羅洲的相關資料，皆以該著作為主要參考對象。

芳伯：佢兜一定是打扮採礦工人介模樣前來下手，阿貴！趕快通知
蘇丹！
阿貴：太哥，最近當地土著有人舉旗叛亂，那蘇丹還要恩俚去佬佢
幫忙啊！¹⁴¹

馬來部落需要「芳伯」幫忙打擊暴亂，由此可見客家人的影響力，勢力足以維持當地社會治安。「蘭芳公司」對於馬來族長蘇丹而言，不僅可穩定治安，對於提升社會經濟發展，亦有極大貢獻。雖然如此，華人於當地的開採金礦權，得向蘇丹提出申請，是以，兩者保持在互利共生的關係上。

然而，《羅》劇劇情透露客家人「勝者為王」的姿態，客家人與當地土著的婚姻紐帶關係，其實，嚴格說來，不可否認該現象亦可視為殖民的一種手段，當客家人的力量足以對抗馬來人或其他族群時，無論在文化習俗、生活習慣方面，對土著進行文化涵化作用，成為社會主流。《蘭芳公司歷代年冊》裡也提到，「闕四伯太哥---自嗣位後，遠近嘜子，起復恣肆，暫次猖獗---實王家（馬來君主）放縱之故。」¹⁴²因為華人不斷擴張領地，軟弱的蘇丹們，自身沒有力量面對華人組織，於是常放縱當地強盜、土匪肆虐華人。顯而易見，「蘭芳公司」與蘇丹的關係，存在一種微妙的權力拉拒關係。

除了馬來部落，劇情未提及的荷印殖民國對客家移民的影響甚重，之後更造成「蘭芳公司」結束，所以不可避而不談。由於當時的婆羅洲為荷屬東印度公司殖民地，面對殖民政府的剝削統治，讓客家人更加深刻體認移民者的無奈。根據高延研究調查之敘述，「他們（客家人）的汗水增添了我們的財富，成就了我們作為殖民大國的地位---豐碩成果每年為我們荷蘭的國庫增加了數以百萬計的財富。」¹⁴³為保持良好關係，「蘭芳公司」往往只能黯然接受荷印的要求。諸如：在「蘭芳公司」統治年代，「新埠頭」原為公司版圖一部份，是一繁榮的華人村莊，荷印政府為解決自身與公司之間的衝突，向

¹⁴¹第三場〈水客傳信〉。

¹⁴²高延，Groot, J. J. M. De，袁冰凌譯，1996，《婆羅洲華人公司制度》。台北：中研究院近代史研究所。頁17。

¹⁴³高延，Groot, J. J. M. De，袁冰凌譯，1996，《婆羅洲華人公司制度》。台北：中研究院近代史研究所。頁38。

公司買下該地的經濟收益。或者，名為公司首領與荷印官員一同考察 Kapoeas 河上游，以促進內陸貿易的展開，實為利用客家人開墾本事，為其創造更大利益。

不過，從高延的調查中也看見客家人反抗荷印政府的舉動。例如在1825年，「蘭芳公司」首領劉台二要求荷印於東萬律增加駐軍，不得回應，荷印政府反而撤軍，事後引起東萬律華人參與閩南人所發動的襲擊荷印於南吧哇的堡壘事件。從《蘭芳公司歷代年冊》中也發現，荷印政府因公司旗下襲擊荷印政府在坤甸的堡壘一事，罷免首領宋插伯，¹⁴⁴然而，公司並未理會對他的罷免，民眾也以沉默的方式，繼續承認他的地位，此事證明客家人對於荷印政府的視而不見，只在荷印軍隊出現時，虛應了事，殖民政府的剝削統治，似乎有鞭長莫及之嫌。

客家移民於婆羅洲所建構之社會網絡，只見殖民國家對當地居民的剝削，未見移民者對殖民國或馬來族長的忠誠，尤其從客家組織自稱為「蘭芳共和國」看來，其地位乃足以與當地統治者或荷印殖民政府平起平坐，然而其武力又無法與殖民國對抗，若以中國炎黃子孫的身分自許時，卻又得不到祖國的保護，族群認同的疏離，使得婆羅洲的移民者，陷入無從歸屬的窘境。

令人欣慰的是，對於身處跨國文化中的客家人，游走於多元土著文化與殖民社會，無意間卻修正了客家人懦弱膽小的缺失，亦強化客家族群與眾不同之堅持傳統的特質，因而產生更能適應全球化的文化內涵。

（二）移居地的選擇與定居性

在原鄉廣東、福建，整體上來看，氣候屬亞熱帶及熱帶氣候，空氣中帶有濕氣，雨量豐沛、溫度適中，以耕種稻米為主。然而，先住於廣東福建的漢民族已占有沿海地帶及平原等開發之地，於是，東晉之後，自北南遷而來的客家族群，只得往山邊丘陵地開發，耕地面積自然狹小，且開墾不易。距離福建、廣東不遠的東南亞洲，氣候雨量類似，

¹⁴⁴ 《蘭芳公司歷代年冊》記載：「宋插伯太哥---值承平之世，功名事業罕所表見，惟坐享太平而已。」

加上海上交通工具便利¹⁴⁵，行程不遠，且困阻危險不多，實為謀生、經營、發展之理想地區。

客家人到達婆羅洲後，由於沿海平坦之地已被先到之漢人所據，只得進入坤甸山區發展，這種情形對本來就在開墾困難的山區謀生的客家人來說，面對蠻荒之地，正可發揮開山闢土的精神與技術，群居並共同開墾。如此看來，對照羅芳伯一行人的情形，正如Yi-Fu Tuan所言，移民者具有遷到與原鄉相同或類似的地區的「地方傾向」¹⁴⁶。高延的田野調查研究也指出：「這些健壯的客家男兒，將三發、坤甸、南吧哇的原始森林、荒山漠野開闢成良田、蔗林和果園，無疑，這是得益於客家祖先長期以來開發荒原的經驗。」¹⁴⁷雖被迫進入山區，卻反而讓客家族群得到金礦開採權，而有比原鄉更好的經濟發展。

劇中來自台灣的客家人---洪門首領互相陶侃：

江戊伯：佢頭擺後生，在台灣介時節，為了反清復明，佢去打清兵，佢那時舉一支大刀二十零斤，介都清兵哪一聽到佢「江戊伯」三個字乙，走到沒半個，可以講是聞風喪膽。

首領甲：是喔！就連當愛哭介小人廿聽到，馬上停止。

江戊伯：你這兜不相信喔？介時，若不是你這兜邀請佢來南洋賺錢，為了光宗耀祖，說不定喔介義民廟介名單上，就有佢「江戊伯」三個字，你知呀毋知呀。¹⁴⁸

於婆羅洲開採金礦已十餘年，卻不時在言談之中，透露對原鄉的記憶與懷念，足見人們和地方產生的情感，雖歷經長久時間，仍會讓移民者經常感受身體在婆羅洲，心理卻停留在原鄉，如劇中「江戊伯」懷念台灣家鄉。

從「芳伯」對「阿達」所言，「ㄟ兄弟若是成功倒轉去，佢一定會喊你嫂再煮分你

¹⁴⁵「約在第四、五世紀，中國人的船舶即已沿著海岸並橫跨海洋，向前摸索他們的航路---」郭湘章，1967，《東南亞之華僑上冊》，台北：正中。頁18-23。

¹⁴⁶Tuan, Y. F. *Space and Place: The Perspective of Experience*, London: Minneapolis. 1997

¹⁴⁷高延，Groot, J. J. M. De，袁冰凌譯，1996，《婆羅洲華人公司制度》。台北：中研究院近代史研究所。頁38。

¹⁴⁸第二場〈金山訪賢〉。

食。」¹⁴⁹除了表示對原鄉的思念之外，亦明白說出移民者最初以勞動者過活，對於身處婆羅洲，並未將其認定為永久居住之地，一旦有所成就，隨時可以離開並回到原鄉。

客家移民於移居地成功複製原鄉社會的風俗、習慣及語言，於意識上，猶如離開原鄉到國內的他省工作一般。經濟上，移民者不願放棄在移居地創造的經濟利益，而其財物又能自由自主的匯出或移入，不僅創造更好的生活與社會地位，又能改善原鄉親人的生活水平，光宗耀祖。對於政治意識，自前面分析可推之，華人移民者一向採取消極的態度應對，避免與當地政府產生衝突，必要時，還能發揮仲介功能，周旋於當地馬來族長蘇丹與殖民政府之間，從其中獲得雙重利益，種種跡象奠定定居或永久居留的基礎。

儘管劇情強調客家移民心懷原鄉，並沒有居留在移居地之意，但最後卻是於婆羅洲「建國」且定居下來。之所以這些外來移民後來成為定居者，雖然清代朝廷將移民海外的百姓視為不安本分的賤民，並且加以污蔑，甚至頒布「南海渡航禁止令」¹⁵⁰，禁止歸國，因而促成海外移民的定居性，然而，筆者以為移民在移居地的努力，逐漸落地生根，發展出新的生活模式和習慣，所造成的主動性趨力不可忽視，移民者於海外再造家園，使得原鄉文化在移居地造成更多層面的文化交流，與擴大了文化參與的機會。

（三）文化之異化現象

不同族群藉由彼此的互動，文化也經由「文化匯流」(transculturation)¹⁵¹產生「異化」(alienation)¹⁵²現象，文化往往在接觸後，產生吸收與去除，將自身或其他文化轉換，成為新的互動模式。提倡後殖民理論主義之學者指出，殖民與被殖民之文化，接觸後的

¹⁴⁹第三場〈水客傳信〉。「芳伯」與「阿達」的對話。

¹⁵⁰1754年福建巡撫陳宏謀頒布一道告示，重申官方對移民的態度：「---福建依海為生之人民例多出海貿易謀生。早年廷律禁止赴南洋貿易，規定在該律制頒之前即已出洋者三年內准歸國，但頒施之後凡出洋者即不准再返。」見郭湘章，1967，《東南亞之華僑上冊》，台北：正中。頁48。

¹⁵¹普蕾特(Mary Louise Pratt)認為，都會與殖民地由於文化之交流，產生一個接觸界(contact zone)，在此接觸界中，原本臣屬或邊緣的團體，可以接觸來自都會的文化，且從中加以選擇與重新發明，利用這個方式來進行新的整合。廖炳惠編著，2003，《關鍵詞200》，台北：麥田。頁260。

¹⁵²馬克思(Marx)所提出的理論，用來指涉描述勞動者存在狀態的語辭，也是一個社會批判意義相當強烈的概念，一般討論馬克思異化論時，總是集中在馬克思的四個異化命題：勞動者與自己的勞動相異化；勞動者與自己的勞動產品相異化；勞動者與他人相異化；勞動者與「類存在」相異化，現在還被用來批判資本家和資本主義社會。孫中興，2007，〈馬克思的主要概念-異化〉，網址：catsun.social.ntu.edu.tw/academic2007/頁128.pdf。

影響。例如：出生在印度，現為紐約哥倫比亞大學人文學系教授的史碧娃克(Gayatri Chakravorty Spivak) (1942-)發現¹⁵³，從西方殖民文化傳播到被殖民文化中，二者在實際運作和接受上將有所落差。特別值得探討的是，誕生於加勒比海的法屬殖民地西印度群島的馬提尼克島後殖民論述家法農(Frantz Fanon) (1925-1961)，諷刺黑人遺忘自己的膚色¹⁵⁴，戴上殖民者的面具，接受外來的文化移植與文化的價值，並否定和揚棄本土理念。他提到：

The black man wants to be like the white man. For the black man there is only one destiny. And it is white. Long ago the black man admitted the unarguable superiority of the white man, and all his efforts are aimed at achieving a white existence.

對於黑人男子而言，他們承認白人男子無可爭辯的優勢，他們的所有努力都是為了實現一個如白人一般的存在，並且否認了自身的文化價值。其實，以台灣地區來說，原住民雖未被外來之漢人政府殖民，其遭遇如同殖民一般喪失自己的文化、語言，並接受漢人文化之同化，原住民學者孫大川指出：

政府遷台後，分別再一九五一年、一九五三年、一九六三年頒布---政策綱領---即所謂「山地平地化」的「同化」想定。---同化政策對原住民最負面的影響，當然還是在其對傳統文化的破壞方面---姓氏的讓渡、母語能力的喪失、傳統祭典的廢弛、文化風息的遺忘、社會制度的瓦解---原住民幾乎失去了他們所有「民族認同」的線索和文化象徵，「內我」完全崩解。¹⁵⁵

由此可想見，異質文化在接觸之後，經由互動、轉化，產生重生或再建構成爲新的文化。

劇中的客家移民呈現與當地土著、其他部族的互動情形，亦不難發現客家與屬於邊緣團體的他族之文化交流時，客家移民在某種程度上對當地部族的殖民現象。「羅芳伯」

¹⁵³引自Robbins, Bruce "Cultural Studies" 'Soul making: Gayatri Spivak on upward mobility', 2003, 17:1, pp 16 — 26 參考網址: <http://dx.doi.org/10.1080/0950238032000050797>

¹⁵⁴Fanon, Frantz. "Black Skin, White Masks." London: Pluto Press. 1993. p. 228.

¹⁵⁵孫大川，2003，〈夾縫中的族群想像〉，收錄於王甫昌，2003，〈當代社會的族群想像〉。台北：群學，頁 145。

一行人，攜帶之五穀良種分與當地人，指導土著墾土、耕種，發展農業，令土著得以飽食。同時，第一幕〈椰林飄香〉，當地土著女子之插秧舞，亦傳達當地住民學習農耕技術和種植稻穀等，受客家人影響的生活模式。(如圖八)



圖八 插秧舞蹈劇照

資料來源：榮興採茶劇團《羅芳伯傳奇》DVD影片

依據荷蘭學者高延的觀察，他也提到：

婆羅洲客家婦女所從事的那種繁重勞動，既非戴雅克婦女的日常工作，也不是荷印群島女性通常所做的，可以說她們這種勞動能力源自中國血統，並通過客家男人(他們對本族婦女的勤奮刻苦，已習以為常)對她們所進行的勞動教育中發展出來的。¹⁵⁶

對擅於打獵、捕魚為生的當地土著而言，經由漢人指導農耕、勞動等技術後，飲食改變，對繁重的日常工作亦逐漸成為自然的生活方式，由此可見，劇情架構以客家文化為主流之意識，對土著文化造成涵化作用，對照史實，亦復如此。

羅芳伯的才華、膽識及武藝，受當地人擁戴，在婆羅洲開辦書館，傳授文字、學識及漢文化，除了提醒自身對漢文化之堅持外，也間接造成涵化土著的現象。劇中土著女

¹⁵⁶引自高延，1885，《婆羅洲華人的公司制度》，頁 39。

子的嬉鬧：「你介客家話愈講愈標準了」¹⁵⁷，或「姬娜」引用歇後語：「伯公介目珠」¹⁵⁸，及客家風的服飾裝扮，甚至，戴雅克女子「子蓮」製作客家服飾等（如圖九），皆可從中發現當地人受客家影響之處。



圖九 芳伯試衣劇照

資料來源：榮興採茶劇團《羅芳伯傳奇》DVD影片

再如劇中第三場，秋收時節，土著女子為客家兄弟帶來之食物是「目耳嫩蓮子，大腸炒薑絲」及「爌肉」，顯示其對料理客家食物的技術學習，或對客家食物的接受程度。

然而，即使那些通過婚姻，進入華人家庭的土著婦女，受華人文化的影響深遠，他們仍起著強烈的「反涵化」的作用，即反過來影響客家人。從劇情設計之婚禮儀式來看，眾人安排以土著古禮進行，顯示在某些生命禮儀上，客家族群接受並配合當地習俗的情形，客家文化出現變動。至於語言交流，除了土著婦女學會客家話，阿達也會運用馬來話：「帶媽媽看戲」¹⁵⁹，彰顯二文化的互動情形，儘管語言是族群認同的重要標誌，但是，因為語言是社會交往的基礎、交流的憑藉，語言變得容易改變或替代。其實，文化面對交流時，單純的套用或模仿新進國家或社會既成的東西，而自身文化沒有應對、改

¹⁵⁷第一幕〈椰林飄香〉，原住民女子的對話。

¹⁵⁸尾聲〈攜手結盟〉，「姬娜」與「子蓮」的對話。其為「承蒙、感謝」之意。

¹⁵⁹第三場〈水客傳信〉，「阿達」與「芳伯」的對話。其為「感謝」之意。

變，則易被同化，對婆羅洲土著社會而言，文化若沒有適時調整，在面對客家族群堅持自身文化時，將被淹沒；同樣的，客家文化在面對殖民社會時，若非客家硬頸精神的呈現，亦恐遭西方文化的洗劫。

本研究主題《羅》劇，主要以客家立場為論述依據，對當地各部族或馬來文化而言，對待彼此文化的交流，想必有不同看法。例如：劇情有關土著部份，只出現婦女而未見部落男子，如果該部族屬母系社會，與客家父權中心必定造成衝突，那麼彼此之間文化的匯流現象，應該較劇情呈現來的複雜。

《羅》劇中，也出現屹立不搖，不受外來文化影響之處，例如：民間信仰。洪門舉行的祭拜地基主的儀式（如圖十）：



圖十 祈拜劇照

資料來源：榮興採茶劇團《羅芳伯傳奇》DVD 影片

乃漢人民間信仰之一，客家人對祭祖拜神、慎終追遠的虔誠，是客家人在他鄉的一種心靈寄託，不容質疑，彰顯客家族群獨特的文化。此外，當地婦女學會客家料理，製作客家風味食物，但對「阿達」來說，故鄉「阿嫂煮的梅條肉豬肝湯」，依舊令他懷念。味覺雖會隨環境與時間而改變，但是不管經歷多久時間與環境轉換，最初的味覺不容易遺忘或消失，尤其在品嚐某種特別的食物時，腦中會憶起存在於味覺這個記憶空間裡的故人或往事。正如黃筱雯（2004）所述，味覺會與記憶融合在一起，成為腦子裡記憶的一

部份。¹⁶⁰是以，無論土著婦女的料理多具客家風味，仍無法取代原鄉的滋味。其傳達出來的想像，意即移居地再怎麼溫暖、富裕，令客家族群思念的，仍是原鄉親人、事物。透過跨國性的人口移動，不同地域、背景孕育的文化，彼此相互接觸，拓展個別的文化視野，其實，也透露每個族群對自身文化的堅持和與眾不同之處，這樣的離散意義，協助少數弱勢族群更加確認其在全球化趨勢下的位置。

（四）家鄉聯繫與祖國的想像

《羅》劇劇本中所再現的客家族裔，同時屬於中國原鄉與婆羅洲兩個世界，但又無法完全屬於其中任何一個立場，「ㄟ都是老實人，辛辛苦苦採礦，希望為祖上爭光。」¹⁶¹腳踩在婆羅洲的土地上努力打拚，心之所繫卻為原鄉祖先與親人，透露對現實生活的疏離，這樣時而親近，時而分離的時空想像，加上對自身境況的無奈，突顯了個體在「婆羅洲」這個空間位置上的疏離感，無意中亦透露了降低對中國原鄉完全的依賴。

十八世紀的婆羅洲客家移民，族群間為了利益而發生械鬥抗爭，為了與當地蘇丹建立良好關係，還需協助無能的蘇丹，再加上荷印殖民國的剝削，婆羅洲新故鄉的吸力，在這批移民的心中逐漸轉化為思鄉的動力，一種無依無靠、與親人離散的情結，游移在客家族群裡。

移民者對滿清政府來說，凡是移居海外的人民，多抱持「抗清」情緒者，一旦脫離滿清統治，勢必自行團結策謀，與國內串聯，以圖推翻滿清政權。於是，滿清官員便利用中國人的「華夏以外皆蠻夷，不屑與來往」的情感，拒絕海外移民歸國。矛盾的是，由於經濟的壓迫和謀財的慾望，官員們從早期移民者身上，收受大額賄款，以作為不予法辦的代價，使得清朝對於海外的移民者，又愛又恨。

對於移民者自身而言，家鄉古老의思想和風俗的影響是很大的，國家的力量遠不如家鄉，其依賴家鄉或家鄉縣城，來支持其宗教和習俗方面的實踐，他們怎樣履行種種義

¹⁶⁰黃筱雯，2004，〈文化味蕾：海豬話語與禁制現象的考察〉。

¹⁶¹第二場〈金山訪賢〉。「江戌伯」所言。

務，並構成社會組織，取決於他們與各自家鄉所保持的聯繫，家鄉是他們惟一看重的地方，也就是他們的文化中心所在，唯有這些具體的鄉土，能寄託他們的深層情緒和認同感。再從現實的因素來看，移民不時或定期將他的錢財收入匯回中國老家，以支付家庭各項費用，此舉除了可視為移民者懷鄉且負擔家計之外，也可謂移民者視中國的家為一種保險，如果失業或遭受其他不測，預留一條回原鄉老家的後路。換句話說，對家鄉的追念，才是其生命的意義，這種思鄉的情結，跨越土地疆界。總之，「祖國」對移民者而言，就成為一個想像的名詞，而其想像模式，又呈現多方向性的，不再只是中國，立於移入地的基礎上，荷印政府成為地域空間的祖國想像，尤其當移民得自力更生，成立組織對抗外力侵犯時，對中國的想像，更隱身其後，支持他們的信念，往往是客家祖先的訓示及家鄉親人的期盼。



第二節 結合西方劇場的表演形式

本節嘗試藉劇本創作內容之寫實與寫意，及演員肢體動作、舞蹈等表演型式，做個別且深入的探究，以十九世紀寫實主義理論分析《羅》劇創作，利用簡單舞台佈景、舞蹈，及演員對角色的詮釋，從而察覺出戲劇乃是綜合藝術的體現者。

(一) 寫實與寫意並存

客家族群流浪南洋的歷史，搬上舞台演出，這樣一個取材於客家移民史實、寫景寫人的故事情節，忠實的將移民生活展現在舞台上，無論是台詞生活化，演員的表演更力求塑造角色，南洋風光的佈景、當地土著服裝與客家飲食習慣等，將時間、地點真實的呈現於觀眾面前，正如西方寫實主義戲劇之表現型式。其運用於日常生活的舉止動作、說話及語言，簡單的椰林風光背景，正如俄國導演史坦拉夫斯基(Konstantin Stanislavski)所導《櫻桃園》，其中忠實呈現契柯夫(Chekhov)劇本裡的日常生活對話中，所表露對於當時十九世紀末，上層貴族階級衰亡與中產商賈階級興起的歷史興嘆；舞台設計以簡單的白色布幕上畫著櫻花，表達劇中背景為大莊園外滿林櫻花樹的優美景觀及哀傷氛圍。

寫實的戲劇以日常生活發生的事件為題材，人物的行動、所處的環境及使用的語言，也是以現實生活為依據，在描寫手法上，客觀地將觀察到的世界，用最真實的手法搬上舞台，而舞台佈置，顯示劇中人的生活條件，演員以生活化語言及真實的情感，去詮釋角色或表現事件，以便引起觀眾的認同，帶領他們感受戲劇世界，如同現實人生的悲歡離合。

然而，仔細分析，《羅》劇戲劇創作之架構，所採用之「佳構劇」(Well-made Play)原則，不同於西方寫實主義者易卜生(Ibsen)、契柯夫(Chekhov)等排斥佳構劇的堅持，舞台表演亦並非全劇的手法皆為寫實型式。劇中不乏運用抽象的方式表達，透過象徵與暗示，含蓄的闡釋作者的意念，例如：劇裡第三場，「芳伯」聽了惡訊，除了以寫實之臉部表情、肢體動作表示他的驚愕、痛苦之外，其向舞台右後方伸長左手，暗示遙望原鄉親人，象徵無盡的悔恨與思念，恨不得飛奔回鄉承歡父母膝下的無奈。轉身的背影更激

發觀眾的想像力，靜靜道出被迫離家、出走異鄉的離散情結。(如圖十一)



圖十一 芳伯遙望原鄉劇照

資料來源：榮興採茶劇團《羅芳伯傳奇》DVD 影片

除此之外，劇作家將劇本的主題、人物複雜的內心世界，借用二胡的哀怨曲調與昏暗的燈光等手法，深入戲劇人物的心理及精神層面，突顯了思想主題與更複雜的心理層面。

《羅》劇舞台上的表現型式，可見寫實與寫意的運用，經觀察後整理如下：

表四 《羅芳伯傳奇》劇情分析

場次	寫 實	寫 意
序 幕	<ol style="list-style-type: none"> 1. 剖半木製船身 2. 閃電強風大浪的音效與燈光 	<ol style="list-style-type: none"> 1. 藍布前後層次不同且左右端上下擺動以示海浪 2. 演員以肢體晃動代表船身搖晃不穩 3. 演員自舞台後方高處往前翻滾落至前方較低處表示不慎落入海中
第一場 椰林飄香	<ol style="list-style-type: none"> 1. 南洋椰林稻田佈景 2. 婦女手持籬箕做插秧鋤草農忙狀 3. 眾男挑擔工作 4. 工作之餘飲用椰子水 5. 芳伯舞劍 6. 子蓮帶來新製衣衫讓芳伯試穿 	<ol style="list-style-type: none"> 1. 快版配樂呈現富足康樂的農村生活 2. 客家男子與當地住民和樂貌、飲用椰子水的習慣、當地婦女學習耕作與上書館習漢文 皆顯示異文化之間的相處融合 3. 芳伯藉愴然舞劍思念故里雙親 亦示意客家人遵行儒家精神讀書不忘習武練身 4. 子蓮由舞台後方以進三退一方式前進 意為走過一段遠路而來
第二場 金山訪賢	<ol style="list-style-type: none"> 1. 橙色佈景畫以山中村落 2. 洪門首領率眾子弟手持香束身著白衣進行祭拜 3. 陳德成帶一長椅手持煙斗進場 	<ol style="list-style-type: none"> 1. 燈光微暗 並以霧氣表示山中水氣瀰漫 2. 弟子以二排共六人代表眾多弟子 3. 江戊伯左顧右盼而後兩手置於腰旁 手心向上 呈攤開狀 示意尋找某人而無結果

	4. 芳伯拿出開山採金計劃書 5. 陳德成拿出帳簿	4. 陳德成未見人聲先到 表示其自山後遠方走來
第三場 水客傳信	1. 眾女手提客家食物 口中哼唱 食物名 2. 水客傳來信件	1. 土著婦女料理客家食物 示意飲食文化交流 2. 阿達學會馬來話 語言交流 3. 芳伯兩眼直瞪口張驚愕 示意晴天霹靂 4. 配樂以哀戚調 象徵芳伯之傷心悲淒 5. 芳伯背對觀眾向著舞台右後方伸手意指遙望原鄉
第四場 酒杯文章	1. 椰林樹影月亮高掛 2. 酒杯酒盅實物	1. 二胡聲刻劃芳伯強忍心中喪妻之痛 微笑祝福太虎 結婚之喜
第五場 月下之心	1. 姬娜身著當地結婚服飾 2. 舉行當地結婚儀式	1. 輕快配樂表歡悅熱鬧氣氛 2. 姬娜反悔 突顯其女性自主權
第六場萬眾 一心	1. 海盜搶匪裝扮 2. 大刀與槍棍	1. 鼓聲急促 竹板聲快急 示意強盜襲擊情勢危急 2. 海賊與客家子弟以 8 字型互繞 手舞刀劍 象徵打鬥 激烈狀
尾 聲	1. 儀式依客家習俗進行 2. 芳伯書寫「蘭芳」二大字	1. 舞台以三階梯表成員位階有高低之分 2. 芳伯蓄鬚 以搖八步出場 意謂做官者

資料來源:苗栗榮興客家採茶劇團《羅方伯傳奇》DVD

由於內在的心靈世界，無法以邏輯推理直率地表達出來，往往需透過暗示或間接引發出來，於是，劇作家爲了在舞台上掌握這種無法捉摸，而帶有些許神秘色彩，傳達一個更高的真理，得透過象徵性、非寫實的手法暗示出來。再者，如下圖：



圖十二 祭典劇照

資料來源：榮興採茶劇團《羅芳伯傳奇》DVD 影片

最能呈現客家精神的第二場，「江戊伯」帶領眾弟兄舉行祭拜儀式（如圖十二）：

簡單的肢體動作及束香、白衣，藉由象徵，點出客家族群的經典特質-慎終追遠的美德。長年的漂泊流浪，一直回不了故土，讓客家人不能忘懷原鄉血脈，使得該美德在客家人心中發酵成爲祭祀禮俗的堅持，展現了莫大張力的非寫實戲劇特色。

值得一提的是，客家文化在異地與當地多元族群互動關係，亦藉肢體語言之象徵，將文化交流或各自堅持之意象呈現於舞台。原住民女子彎腰插秧、伸手採茶之舞姿，象徵當地文化已受客家族群影響，在「芳伯」帶來穀種與教授種田技術之後，從事農作，並且還能料理客家食物；而客家男子則以椰子水取代茶、模仿原住民語言，顯示日常生活之習慣已受當地影響，甚至眾人以當地傳統古禮進行迎娶原住民女子的儀式，處處可見文化之交融。至於在異地之文化堅持，除了上述之祭典禮儀外，客家人在當地練武健身、防範外侮，或開設學堂教授漢文等，藉助這些事實描述，象徵客家族群對文化堅持與保留傳統之硬頸精神。

虛與實，常見於中國的繪畫、詩歌、建築、戲曲小說及兵法之中，戲曲裡虛擬化的表演，以及「一桌二椅」所構成的場景爲虛，然而他們都是從真實的生活中提煉出來的，雖「虛」猶「真」，藝術迷人的地方就產生在這虛、實之間，所醞釀出來的形神兼具的意念之中。

（二）動作與舞蹈

《羅》劇將南洋椰林風光、農村景象，運用一塊平面的布景、高低層次的舞台、傳統舞蹈、平實的對白等方式呈現。劇情主要憑藉演員之肢體動作，在與觀眾之間建構一個新的想像空間，連接演員與觀眾共同記憶的想像，製造無限的可能。

一. 動作

對於「動作」的認知與定義，社會學者認爲，在某種程度上反映出人類的社會背景與文化價值；舞蹈學者則認爲動作是表達與溝通的工具，其特性的形成，是由於社會文化、種族習俗等外在環境的影響。¹⁶²劇場人類學者也有這樣的認同：人類日常的動作，

¹⁶²江映碧，1999，《動作分析與記錄之研究》。台北：文化大學出版部，頁 1-6。

乃「文化性使然」¹⁶³，Richard Schechner也提到「Performative thinking must be seen as a means of cultural analysis.」¹⁶⁴不同的文化體系，發展出不同的民族信仰、生活習慣，也就發展出不同的動作與技巧，是以，對於表演研究，應將其視為文化探討的立場來分析。

戲劇中的動作，亞理士多德認為，一切藝術起源於模仿，而戲劇模擬的對象，是動作中的人。匈牙利舞蹈學者魯道夫拉邦（Rudolf Von Laban,1879-1958）也指出，動作是劇場藝術的源頭，是戲劇演出動力的來源之一。¹⁶⁵是以，戲劇表演者的肢體語言，自然也就離不開文化與習慣，不管是表演型式或表演者，都不能脫離社會發展出來的各種脈絡而獨立存在。《羅》劇呈現的肢體語言，除了一般日常動作，其中不乏自生活背景或文化特色為內涵所引發的動作。

動作，乃是人類真實而具體的行為模式，表演者運用恰當的技巧，將人的抽象意念轉為具體動作，或將具體概念轉化為抽象動作詮釋。¹⁶⁶《羅》劇一開始的序幕就充滿了身體的動作，他們翻滾、搖擺，象徵在船上的巔簸搖晃。（如圖十三）



圖十三 乘風破浪劇照

資料來源：榮興採茶劇團《羅芳伯傳奇》DVD 影片

¹⁶³ 「We are not conscious of our daily techniques: we move, we sit, we carry things, we kiss, we agree and disagree with gestures which we believe to be natural but which are in fact culturally determined.」摘自Barba, Eugenio, etc. *A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret of the Performance*. New York:Routledge 1991, p. 9.

¹⁶⁴ Schechner, Richard, "The Performance Studies Reader." *Performance Studies: The broad spectrum approach*. New York:Routledge 2004, p. 8.

¹⁶⁵ 江映碧，1999，《動作分析與記錄之研究》。台北：文化大學出版部，頁 1-6。

¹⁶⁶ 姚一葦，2004，《戲劇原理》。台北：書林，頁 79。

我們所見到的這些外在肢體動作，將浪中的巔簸與船員的恐懼不安，充分表露出來，交代這個劇情主要表達的意識，其與戲劇的發展密切結合，同時激起觀眾情緒的反應。穿插於第一場末段，舞台左後方的「海賊」（如圖十四），預告客家族群即將面臨的危機，對照舞蹈家瑪莎葛蘭姆（Matha Graham,1894-1991）所言：「動作從不說謊，舞者從身體動作中告訴了觀眾他是誰。」其在觀眾情緒中，已建構未來的衝突想像，引起繼續欣賞的興味。



圖十四 海賊（賴惠真手繪）

資料來源:苗栗榮興客家採茶劇團《羅芳伯傳奇》DVD

外在身體的動作能迅速引起觀眾的情緒反應，而內在心靈的活動，有時要比身體動作更動人。莎士比亞（William Shakespeare,1564~1616）所作《哈姆雷特》（*Hamlet*）於第三幕第一場有一段獨白：「是生存呢？還是毀滅？」（*To be or not to be?*）¹⁶⁷當時之「哈姆雷特」只是靜靜坐著沒有任何動作，卻足以令觀眾的心靈為之糾結。《羅》劇中「芳伯」聽了水客帶來的惡訊，此時身體沒有活動，卻表現出內心的悔恨、自責，這種情緒也迅速地感染觀眾。再如「子蓮」得知「芳伯」對原鄉妻子的深情後，獨白：「---不由子蓮心中一陣慌---」，其由期待至失望的心情轉換，也是一種屬於內心的動作。

¹⁶⁷莎士比亞，Shakespeare, William, 華文網編譯，2000，《莎士比亞全集》。臺北:華文網，頁 83。

「語言也是一種動作的形式」¹⁶⁸，動作如果只存於演員心中，觀眾便無法得知，需經人物敘述出來。《羅》劇劇情裡多屬此類動作對白，諸如：「芳伯」於第一場獨處一幕，要了解愴然舞劍（如圖十五）之意，必須從前面的獨白推測，其將遙望故里、思念雙親的心思表露出來，成為他後面行為的註腳。



圖十五 「芳伯」舞劍（賴惠真手繪）

資料來源:苗栗榮興客家採茶劇團《羅芳伯傳奇》DVD

是以，勞遜（John Howard Lawson, 1894~1977）將這種語言稱之為「動作對白」（action-dialogue）。¹⁶⁹第五場進行之婚禮儀式，若非第一場之原住民女群嬉鬧時的對白，「用我們傳統的習俗——土著人古老的討親方式，半夜拿布蓋新郎的頭，直接拜堂的傳統古禮」，觀眾恐難理解儀式之由來與意涵，經由原住民女子的預告，始知該儀式乃當地部族之習俗，客家人入境隨俗之舉罷了。令人感到有趣的是，眾客家弟兄練武之時，¹⁷⁰動作隨著「啊！」的發聲帶來動力，它讓力量散發出來，喊叫聲愈大，力量愈震撼。如此看來，「聲音」的抑揚頓挫或音調，似乎對語言動作而言，具有「潤飾」之效，是以，筆者以為，「芳伯」在詮釋其內心傷痛與悔恨時，若發出吼聲——「啊」，應有增強痛

¹⁶⁸ 「Then what about speech? Speech is also a form of action. Dialogue which is abstract or deals with general feelings or ideas, is undramatic. Speech is valid in so far as it describes or expresses action.」 摘自 Lawson, J. H. *Theory and Technique of Playwriting*. New York: Putnam's Press. 1936. p. 36.

¹⁶⁹ Lawson, J. H. *Theory and Technique of Playwriting*. New York: Putnam's Press. 1936. p. 36.

¹⁷⁰ 第一場「椰林飄香」。

苦指數之效果。

《羅》劇演出中有類似西方劇場舞台tableau¹⁷¹現象，演員站著不動，呈現靜止的、沒有動作，有如雕像、靜態畫面似的描寫，如第三場「芳伯」聽聞惡耗時，因驚訝錯愕而身體靜止不動，或如序幕，船在抵達婆羅洲之時，眾客家子弟靜立於船中，他們不僅身體沒有動作，心靈也沒有活動，但也造成一種情緒流竄在演員與觀眾之間，舞台上的人物正面對一種不可知的命運，也許他自己並不知道，然而，觀眾已引起情緒的變化。正如美國戲劇理論家貝克（George Pierce Baker, 1866~1936）所說，除了身體的動作和心靈的活動之外，有時演員一無所動，也可能引起觀眾的情緒反應。¹⁷²觀眾察覺外在的環境與命運在改變，面對未知的婆羅洲，不自覺的已為劇中人物感到不安與徬徨。

二. 舞蹈

拉邦與多數的舞蹈學者、專家都認同動作是舞蹈的主要媒材，透過一連串動作組成的舞蹈，是一種最真誠的藝術。¹⁷³其對舞蹈的研究，從觀察多個民族的土風舞、武術、儀式及勞動動作開始，經過分析、歸納後，結果得以觀察與描述人類肢體動作特質的變化。¹⁷⁴他將肢體動作符號化，並建構空間論，使舞蹈自成一個獨立藝術的「知識體」，不再只是跳舞。而舞蹈中之動作，必須是經過美化、形式化與戲劇化的動作，其動作之內涵，亦必須具備清楚的內在意圖，有了清晰的理念及和諧的架構，才能建構舞蹈形式。

《羅》劇中呈現富足康樂的農村生活而安排的舞蹈，源自客家農耕文化農忙的動作，經過戲劇化的採茶、插秧、挑擔¹⁷⁵，生動優雅、線條流暢。（如圖十六、十七）

¹⁷¹「靜像 (Tableau)：一群學生以靜態的方式，共同表演出一個故事或情境的剎那狀態，如：衝突點，歷史性的一刻，以此表現特殊的情緒或感覺，如雕像的情境。」（頁 143。）張曉華，2003，《創作性戲劇教學原理與實作》。台北：財團法人成長文化基金會。（筆者按：Tableau為舞臺上之表演者如定格般靜止不動所呈現出的一個畫面，如：布萊希特的《勇氣媽媽》，主角勇氣媽媽猶豫於是否要將手上的錢包交給士兵時，當下靜止凝住不動姿態的畫面。）

¹⁷²姚一葦，2004，《戲劇原理》。台北：書林，頁 83。

¹⁷³江映碧，1999，《動作分析與記錄之研究》。台北：文化大學出版部，頁 1-6。

¹⁷⁴張中煖，2000，〈行政願國家科學委員會專題研究計劃成果報告：拉邦動作分析在國小舞蹈班即興創作課之應用研究〉，頁 1-6。

¹⁷⁵第一場「椰林飄香」。



圖十六 插秧（賴惠真手繪）

資料來源:苗栗榮興客家採茶劇團《羅芳伯傳奇》

DVD



圖十七 挑擔（賴惠真手繪）

資料來源:苗栗榮興客家採茶劇團《羅芳伯傳奇》

DVD

低頭蹲膝、上身前傾，前後跨腳、左右換步等外在的肢體形式，經由個人身體的形狀或一群人的肢體，呈現整體性的三角空間造型；筆者認為，其內在意義乃為對天傳達接受大地滋養的謙卑態度，透過舞者雙手向下播種或餵食家禽、家畜的手勢，表達回饋、分享與共生的胸懷，並且，內斂的力量與慢動作中蘊含之力道，柔和優美、悠遠綿長，不似男表演者「練武」時激烈強壯、直接衝擊。

除了依據農村生活中的日常動作加以戲劇化、美化之外，劇中猶可見純舞蹈動作的設計，例如女表演者身體在空間中的舞動，呈現離開地面或在地面翻滾的高低變化，並且以身體為中心，向左右、前後、斜角等方向移動或轉身，經由類似這樣的姿態與動作，造成多元空間的想像，形成起、落有致的美感，至於表演者在空間中所留下之移動的軌跡，線條趨向流暢的直線與弧線形，令人產生輕鬆、單純的和諧意象，再配以輕鬆的曲調、簡單的字句，完整描繪農作耕種與稻黃收割的外在情境，以及客家男子和土著姑娘情深意長的內在意象。

第三節 疏離效果與傳統劇場的設計

本文主題《羅》劇以客家大戲型式演出，不論使用的語言、佈景、圖案、表演者裝扮或道具等，皆為客家元素，有趣的是，演出的議題，部份表演手法與布萊希特(Bertolt Brecht, 1898-1956)「疏離效果」或「陌生化」¹⁷⁶的戲劇理論手法相似，但不完全相同。是以，筆者嘗試將《羅》劇與布氏之史詩劇場與傳統劇場分析¹⁷⁷作對照與討論。首先將戲劇之疏離效果，作一番說明，以便作《羅》劇演出內容之深入探討。

(一)「史詩劇場」之疏離效果

布萊希特自稱其劇場為「史詩劇場」(Epic Theatre)，俾使有別於「戲劇劇場」(Dramatic Theatre)，在他看來，戲劇劇場在喚醒觀眾感情，保留本能的情感，而史詩劇表的表演則是引導觀眾對事物的認知或理解，將觀眾轉為觀察者，使觀眾可以做決定，引起觀眾有行動的能力。

¹⁷⁶疏離效果：原文為*Verfremdungseffekt*，也譯作「間情法」、「陌生化效果」。布萊希特自述：「陌生化的反映是這樣一種反映：它能使人認識對象，但同時又使它產生陌生之感。」摘自布萊希特(B. Brecht, 1898-1956)著，張黎譯，1948，〈戲劇小工具〉。收錄於童道明主編，1993，《現代西方藝術美學文選-戲劇美學卷》。台北：洪葉，頁8；「其目的在於使觀眾創造性地超出觀看的範圍，引發觀眾思索較戲劇場景更為廣闊的社會生活圖景。」摘自林克歡，2005，《戲劇表現論》。台北：書林。頁164。

¹⁷⁷布萊希特之「戲劇劇場」與「史詩劇場」比較：

Dramatic Theatre	Epic Theatre
Plot	Narrative
Implicates the spectator in a stage situation	Turns the spectator into an observer, but arouses his capacity for action
Wears down his capacity for action	Forces him to take decisions
Provides him with sensations	Picture of the world
Experience	He is made to face something
The spectator is involved in something	Argument
Suggestion	Brought to the point of recognition
Instinctive feeling are preserved	The spectator stands outside, studies
The spectator is in the thick of it, shares the experience	The human being is the object of the inquiry
The human being is taken for granted	He is alterable and able to alter
He is unalterable	Eyes on the course
Eyes on the finish	Each scene for itself
One scene makes another	Montage
Growth	In curves
Linear development	Jumps
Evolutionary determinism	Man as a process
Man as a fixed point	Social being determines thought
Thought determines being	Reason
Feeling	

摘自 Sylvan Barnet, etc. "Types of Drama Plays and Contexts." Bertolt Brecht, "The Good Woman of Setzuen." p. 585.

疏離或陌生化是一種喊停式、切斷、打斷，使某些事物攤在陽光下，讓我們好好端詳，既是一種表演技巧，也是舞台綜合的呈現方式。例如：爲了產生疏離感，布氏希望劇院中的燈光設備高置，或者換景就在觀眾眼前進行，這種設計避免觀眾產生安全感或喪失時間感，也促使觀眾對理所當然或眾所周知的成分，產生好奇心，所以也是一種觀察生活表現生活的方式，使觀眾能從社會角度作出有益的判斷。¹⁷⁸

對布氏來說，一個必要劇場必須無時無刻關心它所服務的社會，而疏離的目的即在讓觀眾不能將舞台上所見和現實混淆不清，相反的，還要視劇本爲對生活的批評，觀賞之餘要能加以評斷是非對錯，並疏離至事件之外，不被捲入劇中人的情緒之中或與劇中人物完全同化，也就是叫觀眾超越觀看的範圍，造成某種適當的批評態度，並創造性地思索社會的生活圖像。爲了要震撼觀眾，好讓其理性發揮最佳作用，劇場必須引導觀眾客觀地去了解他所居住的社會，然後才知道社會在哪些方面可以被改變，並且爲自己努力，對自己所見的接受性負責。¹⁷⁹

表現的手法上，布氏借鏡中國繪畫、戲曲，以多層次透視的思維來看待戲劇，¹⁸⁰在一部作品之中，透過把事件歷史化與角色保持距離並進行討論，對於不同行爲、不同意識的存在，既可以採用戲弄嘲諷的態度，由一種批判另一種，揭示人不一致、複雜矛盾的動機，也可以是兩種行爲、兩種意識互爲疏離。戲劇架構透過情境，佈局人性的分裂與人物自身行爲的深刻矛盾，劇情鬆散、零星以防止觀眾太融入劇情。而佈景、道具、服裝、化妝、燈光、音樂等，彼此對立又彼此獨立，造成舞台呈現的疏離感。

經以上劇場疏離效果的分析，對布氏的戲劇理論有清楚的概念，筆者進一步將《羅》劇之戲劇結構，包括劇情安排、角色與社會的關係、語言的使用，及歷史化的演出方式，與布氏史詩劇場與傳統劇場對照，以呈現《羅》劇的劇場運用。

（二）《羅芳伯傳奇》的「史詩劇場」

¹⁷⁸布羅凱特著，胡耀恆譯，1974，《世界戲劇藝術欣賞》。台北：志文，頁 476-479。

¹⁷⁹摘自彼得布魯克著，耿一偉譯，2008，《空的空間》。台北：中正文化，頁 85。

¹⁸⁰林克歡，2005，《戲劇表現論》。台北：書林，頁 167。

在布氏的史詩劇場中，強調觀眾成爲戲劇動作的旁觀者，並引起觀眾在走出劇場之後有所行動。對於劇情內容，需要被討論或爭辯，觀眾並非完全進入角色的情緒之中，而是分離演員與角色的情感，並做理智的判斷、研討劇中人物。他也深信戲劇是改革社會的利器、刺激思想的殿堂，劇場觀眾不是等待事件問題的自動呈現，而是主動探究。筆者以《羅》劇之劇情內容與之對照，將該劇呈現的歷史事件，與布氏的劇場理論謀合之處做討論。

一. 疏離化之對白

《羅》劇是一齣以客家語言演出的歷史故事，其形式與對白內容注重史實考究，但是，即便如此，劇情中仍有令觀眾新奇，猶如重新體驗到第一次面對事物所引起的新鮮震撼之感。諸如：當地住民要前往「客家書館上課」，¹⁸¹觀眾好奇「上課」的內容？又「ㄟ這坤甸婆羅洲本來就是一介多族群的國家，又有當多來這經商賺錢介人---」，¹⁸²婆羅洲的族群如何多元？經商之人從何處而來？

劇中對白亦有讓觀眾跳脫戲劇，而做其他聯想或提醒觀眾做深入考據的衝動之處：「羅先生帶來介穀種，分這裡家家戶戶就有米好食」，¹⁸³當地住民的生活習俗、飲食習慣等情形，對於米食的接受度，真如劇情所描述的情形嗎？「芳伯」自述：「坤甸開埠為採金，帶來介穀種百餘斤，豐收不忘睦四鄰，帶領各族把賊平，開館授業傳文明」，¹⁸⁴與「羅先生在這開一間書館，傳授漢人文明，就連ㄟ哩坤甸州長蘇丹，也對他十分敬佩，佬佢結拜做兄弟」¹⁸⁵等對白，引起觀眾對客家族群於當地與住民之間相處之社會模式的好奇心，究竟原住民如何看待外來之漢人，又對客家族群所設立之書館與傳授異於土著文化的舉動，給予怎樣的評價。「---用土著人古老的討親方式，半夜拿布蓋新郎的頭，直接拜堂的傳統古禮---」¹⁸⁶舞臺呈現不同於客家文化的儀式，也能刺激觀眾思索土著與

¹⁸¹第一場「椰林飄香」，「姬娜」的台詞。

¹⁸²第一場「椰林飄香」，當地姑娘的對白。

¹⁸³第一場「椰林飄香」，當地姑娘的對白。

¹⁸⁴第二場「金山訪賢」，「芳伯」與採金老師父「陳德成」的對白。

¹⁸⁵第一場「椰林飄香」，當地姑娘的對白。

¹⁸⁶第一場「椰林飄香」，當地姑娘的對白。

自身文化之傳統結婚習俗差異或相同之處為何。

特別值得一提的是角色「阿達」所言：「帶媽媽看戲」，單純以字面來看，恐無法理解其意涵，若從馬來文化詮釋，才知該話為「感謝」之意。依據奧斯汀(J. L. Austin, 1911-1960)的言語行為理論(theory of speech-acts)來說，他將言語行為分成三個層次：「以言指事(locutionary act)、以言行事(illocutionary act)、以言成事(perlocutionary act)」。¹⁸⁷ 其中的「以言成事」層次，意為說話者在說了些什麼之後，通常可能對聽者、說者或其他人的感情、思想和行為產生一定的影響。奧斯汀也提到：

“To say something is to *do* something.” In uttering certain sentences people perform acts. Promises, bets, curses, contracts, and judgments do not describe or represent actions: they are actions. ¹⁸⁸

所言的「說了一些事即意味做了一些事」，也就是人們說出的話，諸如：承諾、打賭、怒罵、約定或判斷，都足以代表他們話中的行為。由此可知，發言不僅是發言，同時亦可表示發言所指的內容，並且該言論會引起言外之意。也就是說，說話者所說的言語，通常透露說話者的感情與思想，所以「阿達」話中之意，表達對當地馬來文化具某種程度的認同與接受，也意味客家移民建構了客家與馬來族群之間和諧的文化交流體系。

關於劇情中引用的道理：「佢明白先生意思了，社會要安定，必須要經濟先穩固」，或社會運作規則：「可能是因為佢族人老你華人幾十年來就待共下，恩俚不分族群生活共下介關係吧」，¹⁸⁹《羅》劇第二場的耆老：「後背有擺桌，請大家自由入席！」或《福春嫁女》第一幕中，女主角指責現代男人的軟弱與愚蠢，「賴桑」指著觀眾道：「唔要笑喔！她是在講你兜乜！」觀眾感受到的是劇場戲劇化、幽默的言語，清楚明白只是戲劇效果，並不因此信以為真或引起多餘的情緒，倒是將整個劇場情境跳脫戲劇之外，刺激

¹⁸⁷引自張旭春《文學行為與文化批判 --後現代主義在中國的角色定位》

<http://intermargins.net/intermargins/TCulturalWorkshop/culturestudy/p10.htm>

¹⁸⁸J. L. Austin, “How to Do Things with Words.” *The Performance Studies Reader*. London and New York: Routledge. 1962.p 147.

¹⁸⁹第一場「椰林飄香」，「芳伯」與「子蓮」的對白。

觀眾對劇情作不同的批判。

再從三腳採茶戲的演出來看，演員在不同場次扮演多個角色，在不同角色中輪替，讓觀眾不易掌握其中任何一個角色的情緒，同情或同化其中一個角色，演員必須快速轉換本身的情緒，以便詮釋所扮演的角色，也就是說，演員需隨時釐清角色與本身之間的關係，並且隨時能跳出角色，保持清醒。在觀眾而言，也是希望觀眾隔著「第四面牆」對表演產生批判思考，並且在走出劇場之後有改變社會的行動。

綜合以上所述，不管是劇情設計或現實社會現象，均值得觀眾細細省思。正如布氏之陌生化的效果，演員用新奇特異的目光看待自己和自己的表演，觀眾則保持一點距離去看戲劇，能清楚明白這是在演戲，對每一情節視之為一項歷史上的事件，而非一概為當然之事。

二. 識閾過程(Liminal Process)

「liminal」，意思指「識閾、中介階段或居間性」，依照字面的意思，代表一個門檻，非在內或外，也可以是一個類似地方、連接內外的過渡點。透納（Victor Turner）對於中介階段的看法，提到：「In performance theory, “liminal” refers to “in between” actions or behaviors, such as initiation rituals.」¹⁹⁰在表演理論裡，猶如儀式的啟動器，反應在活動或行為之間，也可以擴張至時間或空間的概念。表演者與所飾演的角色之間保持一個短暫性，如絲綢般薄、小的區塊，觀眾從這暫時性的動作中產生想像，例如演員「阿達」在第二場說唸「水客」傳來的原鄉的音訊時，表達悲傷難過的哭泣，其用力吸氣的抽噎狀，與發出的哭泣聲，讓觀眾可以明顯感受演員在表演的過程中，對於所詮釋的角色情緒之間的距離；以整齣劇情的設計來看，該劇並非歌功頌德，彰顯客家族群建立共和國的偉大事蹟，而是強調過程中客家移民對原鄉的懷舊，以及客家人與當地族群之間的文化交融或衝突所產生的人性交流。

第四場「酒杯文章」，劇情描述「芳伯」與「太虎」二人心中各有所思。「芳伯」對妻子的椎心之痛，藉酒醉打拳，詮釋其傷痛，卻又看見表演者試圖保持的冷靜，並非完

¹⁹⁰Victor Turner, “Rituals as Liminal.” *Performance Studies An Introduction*. London:Routledge 2002, p. 110

全跳入角色之中，以便能拿捏角色，適當的在舞台呈現，這識闖的拿捏，二者間保持一段距離，給予觀眾更多自由聯想及自由發揮的餘地。而「太虎」的為難與不甘，以簡單對白輕描淡寫敘述過去，表演者的表演，抽離了「太虎」這個角色，並未投入太多個人情感，其中演員與角色之間的空間，留給觀眾思考批判的空間。

關於演員本身對演出角色身分的看法與態度如何，往往反應表演者怎樣詮釋該角色，演員作為雙重形象站在舞台上，既是表演者本人，又是扮演所扮演的角色，表演者不能消失在被表演的角色裡。表演者的行為和思想意識的疏離，必然呈現另一種行為可能，一種說出或未說出的思想意識，存在於表演者與角色之間。劇中第三場，「阿達」哭噎著思念家鄉大嫂親手煮的食物，以及向「芳伯」哭訴並告知家鄉噩耗時，演員對角色「阿達」的投入與批判意味展露在他的肢體語言之中。又如第五場，眾人表達追隨的心意，使得「芳伯」慚愧掩面、無言以對，整個舞台除了「芳伯」之外的演員都成靜止狀態，光束只投射在「芳伯」身上，意指其內心意念，以獨白方式述說故事，平鋪直敘過去的努力與今日的悔恨，¹⁹¹演員與「芳伯」之間的狀態，「芳伯」在面對受弟兄安排之事件制約與表白的同時，演員本身表現出心中的矛盾，也透露表演者自身的批判態度，清楚明白的讓觀眾感受到，詮釋角色處境與行為可能出現的另一種選擇，亦即演員扮演的角色身分反映演員自身的社會態度，也就造成不同的演員，對同一個角色會有不同的表現方式。

《羅》劇表演者對照布萊希特疏離理論，分離出角色扮演之間的中介身分，將演員與角色賦予分離的微妙關係，甚且形成複雜的演出結構，呈現對人、社會或世界的複雜感受，足以引發觀眾對當今社會失衡現象的驚覺與思索。

三. 美學的距離

疏離效果除了在演員的表演中形成識闖、中介階段與居間性，經由它，亦引發距離所產生的美感，透過這種美感距離，刺激觀眾好好分析人與人，或人與社會之間的關係。

¹⁹¹第五場「月下知心」，「芳伯」的獨白。

「芳伯」以冷靜、僵硬的態度，面對原鄉親人的受苦、生病、死亡的消息，¹⁹²欲使觀眾與角色保持距離，以更清醒的態度思考，同情他們乃是因為當時的社會狀況使然，觀眾成為見證人(witness)而非參與者(participant)。「黃太虎」設計馬來姑娘「姬娜」與「羅芳伯」成親一幕，觀賞者若與作品若保持一段距離，即可在感動兄弟情之餘，重新理性思考女性在男人之間的定位或女性如何被客家族群男子想像，使得觀眾在台下欣賞時，不致過度對劇中人的同情憐憫而妨礙理性思考。

《羅》劇要觀眾隔著「第四面牆」¹⁹³欣賞，憑藉演員的精采表演，誘發觀眾的思想與情感活動。奇妙的是，祭典裡客家子弟持香向觀眾席跪拜，將台下觀眾視為形而上的「神」；洪門耆老「陳德成」將觀眾當成一片礦山，視為同處於婆羅洲的景物；而當「芳伯」遙望原鄉時，卻又面向舞台後方，舞台上之演員皆背對觀眾席，將觀眾視為一同在婆羅洲開墾的移民，筆者發現這般劇情建構之空間意象轉換，試圖突破「第四面牆」，帶領觀眾進入劇場，尤其是演員背影之設計，在於引起觀眾對離鄉無奈的同情之外，似乎也在喚醒台灣客家族群尋根溯源的認同及企圖激起同仇敵愾的離散情結。

關於劇裡安排客家山歌裡的文學，間接、含蓄的暗示要比直接、露白的言語更能傳達美感。歇後語的運用顯示幽默、樂觀開朗的人生觀，表達客家族群生活的智慧，在一段距離之外，體會人生，可謂一種生活的美學。「姬娜」以比喻、暗示的手法傳達男女之情：「手愛秧壯，秧愛手香，他兩人介情意就是一個樣」，¹⁹⁴以第三人稱的方式來說明一對戀人的心意，將客家族群運用傳統山歌表情達意的精髓，表現的淋漓盡致。

傳統山歌之吟唱，乃與客家人生活息息相關，並且視之為平日的休閒娛樂之一，而此劇中設計的山歌，非一般觀眾即能朗朗上口之流行歌曲，曲調的變化也造成另一種疏離感。特別是「芳伯」與「陳德成」所演唱之〈吟詩調〉¹⁹⁵與〈老山歌〉¹⁹⁶，曲調及

¹⁹²第三場「水客傳信」。

¹⁹³第四道牆：(the fourth wall)係由法國劇作家迪得羅(Denis Diderot, 1713-1784)所倡的表演方法，即將舞台當成一座房間，其中有一道牆正對著觀眾，因而演員表演時，便要假設自己是置身於實際的房間內，而無視觀眾的存在。摘自Edward A. Wright著，石光生譯，1986，《現代劇場藝術》。台北：書林，頁212。

¹⁹⁴第一場「椰林飄香」，「姬娜」的台詞。

¹⁹⁵第一場「椰林飄香」。

¹⁹⁶第二場「金山訪賢」。

歌詞用字遣辭如同中國古詩詞一樣考究，與一般男女對唱的山歌曲調及歌詞明顯不同，設計出讓觀眾以美學角度，產生單純欣賞山歌詩詞之美的意境。

在距離所產生的美感想像之外，有些演員的呈現，並非那麼稱職，反而叫觀眾引發另類美學思考，產生不一樣的趣味。例如：「阿達」以似哭似笑的抽噎及誇大的吸氣動作，¹⁹⁷如同孩童般的哭鬧，詮釋思念大嫂，無意中表達出單純、脆弱又無厘頭的人性。再如：練武之人當有強健體魄與肌肉線條，或老練利落的動作，表演者空有架勢卻不見該有之體魄，¹⁹⁸然而，卻叫觀眾看見現今客家社會不再重視練舞之風氣，亦即現代客家不再具有此項特質。無獨有偶，「芳伯」舞劍之姿，¹⁹⁹表演者詮釋文人舞劍，節奏及肢體與劍之間的空間運用，意外地將客家人缺乏果斷力的特質，適切地表達出來。

除了無意中產生趣味效果，有時也從不稱職的演技中，引發不同的聯想。例如：扮演性極強的海盜裝扮，其肢體動作顯得呆板、僵硬，就是不見蠻橫無理狀，倒是呈現一種斯文、冷靜的模樣，而其笑聲：「啊---哈哈」，與芳伯：「萬無一失！啊---哈哈」，²⁰⁰對於中國戲曲熟稔的觀眾而言，很容易與京劇中「老生」拉長聲的獨特笑法做聯想。又如年輕表演者使用的客家話，生硬、不自然，於吟唱山歌時更顯得勉強、不夠流暢，和年長演員比較起來，客家風味明顯不足，無意中彰顯現代客家語言之逐漸消失，以及客家戲曲演員之斷層現象。

（三）《羅芳伯傳奇》的「傳統劇場」

經以上分析，可明顯看出疏離效果在《羅》劇裡的運用，然而，也從中發現該劇出現與布氏所提出之「傳統戲劇」，有相似之處。其所謂「傳統戲劇」，乃在強調將觀眾的情感融入劇中，努力使觀眾認同劇中人的情感，亦即控制觀眾的情緒。情節追求文學或戲劇藝術之美，不僅以故事的結局吸引觀眾的興趣，並致力於滿足觀眾的需求、想像，

¹⁹⁷第三場「水客傳信」。

¹⁹⁸第一場「椰林飄香」。

¹⁹⁹第一場「椰林飄香」。

²⁰⁰第二場「金山訪賢」，「芳伯」與採金老師父「陳德成」的對白。

特別是劇场的功能在某種程度上，是一種帶領觀觀眾脫離現實，純粹為欣賞戲劇或提供消遣之娛樂。

《羅》劇雖為歷史故事，但以戲劇的立場而言，難免出現藝術性的美化效果以及劇作家個人觀點的論述。例如土著女子的對白：

婦女甲：不過講正經介，自從羅先生佬那兜客家弟子，飄洋過海到ㄅ
俚坤甸婆羅洲，ㄅ俚介日子變的卡安定ㄟ。

婦女乙：就是啊！恩坤甸本來就是一個多族群介國家，又有當多來這
賺錢介人，大家自家顧自家，這四年來，羅先生帶來介穀種，使
恩俚這位家家戶戶都有米好吃。

婦女丙：不單只按樣，羅先生還在介開一間書館，傳授漢人文明。

婦女丁：對呀！就連恩俚坤甸州長蘇丹也對佢十分敬佩，還佬恩介先
生結拜做兄弟。

姬娜：沒錯，本來島上土匪橫行、海賊霸道，全島民怨聲連連，後來
羅先生佬州長蘇丹聯手，團結一心，婆羅洲才能太平」²⁰¹。

又如「子蓮」讚美「芳伯」：「佢族人（達雅客人）講你（芳伯）宿學高賢，傳播華夏介文明，啟蒙南洋漢人眾黎民——真是一個大好人」²⁰²，將被表演者「芳伯」的行徑視為英雄式角色，然而，「芳伯」等一行人，猶如其它客家移民，移民成因多為原鄉生活困苦，得另謀生路使然，劇情做此安排，純粹以劇作家之看法論述，又「芳伯」有言：「大丈夫有介巍峨志，採金只為全島民，為了振興千島國介經濟，佢是在所不辭」，²⁰³其言似乎與事實之間，尚有空間留待觀眾思索與評論。

另一特別值得討論的是，建立「蘭芳共和國」的舞臺呈現，非一般認知的建國儀式，是一種戲劇性的表演，而非寫實的歷史性表演，這種單純的戲劇表演造成歷史與舞台之間的距離，顯現該段劇情是虛擬的、想像的，與史實之間存有一段距離。事實上，如前之文獻所述，「蘭芳」只是一個客家社會中，如同「堂會」之類的組織，並非真正的國家機制。

²⁰¹第一場「椰林飄香」，當地姑娘的對白。

²⁰²第一場「椰林飄香」。

²⁰³第二場「金山訪賢」，「芳伯」與採金老師父「陳德成」的對白。

在《羅》劇中，除了看見布萊希特偏愛經由理智發展而得的「社會的真實」之外，強調移情作用的戲劇演出，希望透過情感來追求「心理的真實」，亦隱身於劇情中。第三場，「芳伯」與「子蓮」的對手戲中，「芳伯」表明對原鄉妻子的深情，並拒絕「子蓮」的情意，兩表演者的臉部表情細膩，手勢動作豐富，此刻，表演者儼然進入劇中角色的深刻詮釋，其表演很像劇中人，要觀眾入戲，使觀眾感受「第四面牆」裡的生活和情調，這就是審美心理上的「移情作用」。

「姬娜」身穿當地傳統服飾，進行婚禮儀式²⁰⁴，特別以「進三退一」步入舞台中心，分別藉由裝扮及走步傳達內心「愉快」與「不情願」的矛盾情緒，並擴散在舞台上全體演員的臉部表情及肢體動作裡。其運用瑣細繁複的手段及日常生活題材，讓觀眾因熟悉劇中生活而易於入戲，造成如孫惠柱評論戲劇所言：

即使劇中沒有緊張的衝突引起他（觀眾）的懸念，雜多的人物中沒有可做內摹仿的主要對象，也仍能使他（觀眾）置身於戲外——不是模倣某一主角，而是幻化為戲劇氛圍中的一份子，與之合為一體，使自己的情緒得以融合在劇中，從而得到美感享受。²⁰⁵

演員從自我出發，從自己的經歷中找到角色所需要的情緒，舞台表現既是劇本要求的角色情感，又是演員自身在當時的真實感受，才能在感情上抓住觀眾，觀眾之情感也才能隨演員起舞，並從中享受美感的愉悅。

根據以上分析，《羅》劇之劇場呈現，有一定程度的消遣、娛樂，以及追求文學與美的想像。其劇情內容傳達劇中人物的農耕、採茶等生活經驗，使觀眾對劇中離鄉背景至異鄉開墾的人物，產生親切的認同感，故事的結局更以對一個理想客家社會的訴求，來引起觀眾的興趣，這樣的表現形式，正可謂傳統戲劇。

綜觀而言，本論文主題，其演出手法，融入了西方技巧，運用布萊希特所強調的疏離效果，亦包含了傳統戲劇的特質，追求戲劇美的表現，相較於客家三腳採茶戲而言，

²⁰⁴第六場「萬眾一心」。

²⁰⁵孫惠柱，1993，《戲劇的結構》。台北：書林，頁100。

明顯看出客家戲曲經歲月更迭與其他劇種洗禮之後的轉變，除此之外，透過與西方劇場理論的對話與分析，《羅》劇演員演出的層次更具複雜性及多樣性，舞台的呈現元素亦更豐富多元。



第四節 移民社會之女性與他者

《羅》劇之再劇場化，傳達客家移民在婆羅洲與當地原住民部落共同生活所形成的社會與文化意涵，據此，筆者以邊陲及中心化的概念，探討移民社會與當地社會之間的互動，所造成一種權力流動的現象，亦藉第三世界女性主義觀點，探討土著女性在殖民社會中，居於邊緣的位置。而婦女與客家族群的關係，依據劇場創作之再現，討論原鄉中國父權社會下的女性，及當地婦女在客家移民社會中的角色。以這樣的劇情再現，製造觀眾對客家移民海外的空間與人文想像，其中的用意，亦不乏引起觀眾與自身情境連結之設計。

（一）中心與邊陲

一般而言，中心與邊陲觀念，常見於現代國家體制下，依行政體系運作產生的國家權力中心及與其相對之權力散發的底層或偏遠地區，二者因合法性權力的集中與分散程度，而有其中心與邊陲之不平等關係。安德利古溫德·法蘭克（Andre Gunder Frank）在1969年討論美國與拉丁美洲的巴西及智利的關係，其研究發現以資本主義經濟發展的美國剝削及占有以低度發展為條件的智利和巴西等邊陲國家之經濟發展。²⁰⁶然而，中心雖具有支配邊陲的權利，但其性質在實際社會生活中，往往權力關係是流動的，多重、多義或多種連結。例如艾瑞克·沃夫（Eric Wolf）在1966年的研究顯示，鄉民社會的生產剩餘，往往被其所屬的大社會以世襲、分封或商業貿易等機制剝奪佔據，其間之衝突，則依賴宗教信仰化解。²⁰⁷足見中心與邊陲之關係，非亙古不變，其結構亦往往具有動搖的變數，而在不同性質的社會中，亦有不同性質的中心/邊陲結構主宰該社會的實際運作與活動。

婆羅洲多元的社會，其權力現象更顯得複雜，部落各自有首領領導及一套運作機

²⁰⁶黃應貴，2005，〈社會過程中的中心化與邊陲化〉。收錄於《2001 客家文化月-兩岸客家表演藝術研討會論文集》，頁 18。

²⁰⁷黃應貴，2005，〈社會過程中的中心化與邊陲化〉。收錄於《2001 客家文化月-兩岸客家表演藝術研討會論文集》，頁 20。

制，而各部族又受當地馬來政府的統一管理，來自中國的華人移民與各部族之間雖不具支配權，卻有著攸關社會發展的重要影響。在此，若討論的視野擴大，將劇情與史實連結，真正居高臨下，掌握利益分配權者，則為西方殖民國。比如馬來政府為婆羅洲權力中心，然而，其生產剩餘乃被荷印政府所佔有，這種佔有方式往往透過殖民主義機制，犧牲各部族主體性，以強化其核心與邊陲支配關係結構。

藉由劇中幾個線索作為入口²⁰⁸，我們可推論華人移民在當地的相對位置，婆羅洲馬來政府與華人移民之間的權力機制，二者之間的關係，如前（第一節）所述，存在互相依存的合作關係，然而，在漢人之間的對話裡，諸如第一場，眾土著女子所述，「羅芳伯」帶來穀種與文明，甚至平定橫行的土匪與霸道的海賊，使得社會生活安定，坤甸州長蘇丹對他非常敬佩，還與他結拜為兄弟，依此看來，不難看出華人移民社會視馬來部族為「他者」，並無將其視為「國家主體」的態度。尤其是後來客家組織「蘭芳共和國」，二者之間明顯非上與下的相對關係，權力結構亦呈現多重、多義且主體、邊緣互為流動的現象。

部落婦女於當地社會中，所處的相對位置情形又是為何？由於身處第三世界²⁰⁹，其社會身分不僅僅是女性，她還隸屬於某個階級，或來自於某個民族，並有自己獨特的生活經驗，其在複雜的社會網絡中，有不同於其他女性、獨一無二的位置，但是，這並不保證她們擁有發言權或自主權，甚至她們往往是受剝削、壓迫的對象。瑪莉亞·莎溫 (Marie A. Savane) 發現西方發達國家之跨國公司，在第三世界建立自己的殖民地之後，為了謀取最大利益，往往投資的是政治不穩定、失業率高的地區，這些特區還提供跨國公司各種特權，而被剝削的，大部分是年輕的貧困婦女，²¹⁰如此看來，部落婦女在殖民國壓迫之前，該社會對她們已有階級、種族、民族等等不同型態的剝削和歧視，其在該

²⁰⁸諸如：「蘇丹」請求協助平定部族之間的暴動；「羅芳伯」要求「蘇丹」協助打擊海賊盜匪。

²⁰⁹概括來說“第三世界”最初是一個地理範疇，指的是亞洲、非洲、拉丁美洲以及加勒比海地區的國家，後來演變為泛指因受西方發達國家剝削，以致在經濟上落後的民族、種族和人群，其中亦包含在發達國家中受壓迫、剝削的各種人群。基本上是以經濟的差異來做判準，因此使用這個詞彙，往往略具貶義。

²¹⁰蘇紅軍，1995，〈第三世界婦女與女性主義政治〉，收錄於鮑曉蘭，1995，《西方女性主義研究評介》。北京：生活·讀書·新知三聯書店，頁 30。

社會中的相對位置，呼之欲出。

《羅》劇中的婆羅洲婦女，不見其受馬來部族與殖民國壓迫的設計，卻安排「馬來女子『姬娜』悔婚」的舉動，突顯婆羅洲婦女所處的空間位置，相對於漢人社會與殖民國權力中心而言，可謂之為邊緣中的邊緣。同時，從「悔婚」中也透露女性意識的覺醒，劇作家適時帶入第三世界婦女為自己的權益發聲，技巧性的掀開全球化的性別議題。

跳脫劇場表演，劇作家利用劇情的再現，欲引起身為客家與非客家觀眾的內省，從所處的台灣移民社會，思考來自中國的漢人如何對待台灣原住民族群，非客家與客家之間，時而固定、時而流動的邊陲與主體，在全球化的影響之下，不斷呈現變動的現象。

（二）漢人父權社會之女性

漢人社會中的婦女，在未受西方影響之時，中國社會尚未出現抽象的「女性」概念，而「婦女」是指在具等級差異之家庭關係中的女性，中國傳統宇宙觀中的社會性別觀念，與西方的社會性別觀念是不同的，男女之間有明確差等的人倫關係，「女」是處於父母、公婆不平等關係中的女兒與媳婦，「婦」則是指「從屬」於丈夫的妻子，每個人得遵照自己所屬的位置及對應的道德規範行事。所謂的從屬地位，乃是父權中心論，通過政治、經濟、社會以及思想意識造就以維持的，這種父權文化與象徵秩序，透過男人的自我凝視將女性建構成象徵差異的他者，也經由二元對立的方式，來合法化其對女性的支配關係。

劇情安排雖不見任何漢人婦女的出現，卻隱約透露客家族群中的婦女形象。從「芳伯」的獨白中，傳遞出客家婦女的形象：「先生家眷在故鄉——還有一個孩兒，名叫子增」、「停妻再娶無情意，患難糟糠不下堂」、「她那裡孝敬公婆，將子來扶養」，以及「阿達」轉述信件內容：「——她為了照顧全家人，操勞過度——」等²¹¹，「芳伯之妻」留在原鄉照顧公婆、子女，這樣的性別概念，出現在中國漢人社會不足為奇，家庭分工與社會分工裡，女人生養子女、照顧家庭，男人出外謀生，從事更重要的，在文化、道德、經濟上

²¹¹第三場〈水客傳信〉。

求得回報的分工，這樣的分工方式把兩性視為互相排斥，又必須相互補充的範疇，無意中強化了性別差異，更成為性別壓迫的基礎。在男女不平等的社會裡，政治、權利及經濟資源分配、社會價值亦不平等，這樣的社會性別（gender）體制，基本上是一種不平等的二元化社會體制，這種視角在承認男女間不同的基礎上，進一步強調兩者間存在的權力關係，與其他如階級、種族、民族及年齡等的社會權力分配結構，有著相互聯繫的關係。

透過「芳伯」的思念，劇情帶出「妻子」對客家男子的意義，婦女對家庭孝親、育子的貢獻，出現在觀眾的想像中，也就是說婦女的存在，因傳宗接代附著於男性社會之下，在封建倫理觀念的影響下，丈夫是家庭的權威，婦女的地位低下，個人特質受到壓抑、發展受到侷限，在家族中的角色更是多重且複雜，不僅為人母，養兒育女，擔任媳婦的角色，侍奉公婆，平時還得和家族親人和睦相處，甚至為整個家族的生活奔波，在以父子關係為主軸的傳統社會階層中屬底層，權力關係的邊緣。

然而詭異的是，客家婦女卻不自覺的也參與建構父權中心的過程，人類學家瑪潔莉·沃夫 (Margery Wolf) 提出「子宮家庭」的想法，²¹²女子出嫁後的家庭地位，隨生育兒子而提升，為了鞏固地位，又需要以傳統觀念教育兒子，以維護兒子在男性中心的家庭裡的地位，婦女以做為母親的角色，既挑戰男性統治的制度，又鞏固了男性的重要性，這樣矛盾的女性觀²¹³，藉由劇情設計的投射，提供觀眾另一個思考面向，尤其當時代變遷，這些行爲、觀念是否仍為客家婦女特有的美德，客家婦女對自身的詮釋及定位，似乎將呈現異於傳統的面貌。

（三）土著婦女「他者化」

在人類學與文學中，假設了自身與「他者」(other)間的對立，他者使主體藉其打造自我，「特別是面對無法真正理解的對象，從性別、膚色、年齡、性取向乃至於身體

²¹²Wolf, Margery. *Women and the Family in Rural Taiwan*. Stanford: Stanford University Press. 1972.

²¹³這裡意指的是客家女性的性別觀、平等觀、價值觀等。

外貌，或在行為規範上無法理解的方式，都以『他者化』的方式來建構他者---」²¹⁴它提供了一種控制與主宰的幻覺，當其他較小的他者與主體競爭時，這個影像就變得具侵略性。尤其在殖民主義統治下的社會，對他者的想像更刻板的放置於階級、種族、性別的範疇下，是以，許多在階級或性別上的弱勢族群，就常會被他者化。

仔細推敲《羅》劇的劇情，不難察覺婆羅洲土著婦女如人類學者或文學家所意指的「他者化」位置。劇作家於劇中注入一個完全不同於觀眾週遭實際生活的情境，即土著的古式婚嫁禮俗。舞臺上的呈現，以漢人樂曲取代土著婚嫁音樂，關於土著飾品或嫁粧、親人及儀式，也以抽象的意涵點到為止。從簡單的儀式中，土著婦女與客家移民之間的對話，呈現一種微妙的互動關係：（眾人扶持「姬娜」上「太虎」的背架，不慎摔下---）

眾人：哎！細意呀！

姬娜：哼！

阿貴：姬娜，妳不好按樣啦！趕快去啦！

姬娜：佢不要嫁啦！

阿達：妳自家佬太虎講好細，這下樣講不要嫁呢？²¹⁵

芳伯：你兜為麼介要按樣做，太虎，你將姬娜姑娘當作是麼介東西呀？

阿達：你無要怪佢兜呀，佢兜是唔捨的看你為阿嫂身亡介事情按艱苦，所以正會用這個方法，太哥，你就唔好怪佢兜了！²¹⁶

對於客家人來說，土著婦女的立場，被視為異於客家族群的「他者」，是可以被自詡居於主體位置的客家人所安排、決定，客家族群是擁有控制其命運的主宰者。華人將當地部族的婦女視為「他者化」的對象，並以這種他者化的方式，合理化自身的文化涵化行徑，甚至替原住民婦女「姬娜」決定結婚的對象，以這樣的方式凸顯性別議題，提供觀眾一個反思的工具。

人類社會往往藉傳宗接代延續生命，而最基本的社會流通就是「交換女人」，婚姻即為交換女人的儀式和形式，蓋爾·魯賓 (Gayle Rubin) 指出兩個部落之間交換女性的

²¹⁴ 廖炳惠編著，2003，《關鍵詞 200》。台北：麥田，頁 185。

²¹⁵ 第五場〈月下知心〉。

²¹⁶ 第五場〈月下知心〉。

主要意義在建立「血族關係」，²¹⁷以這種關係網絡作為物質基礎，延伸出以男性為中心的文化、政治或宗教等等，部落女子就這樣成為他族男子之間，交換友情的禮物。

在本劇安排，對於當地部族女性的想法與認知，亦提供觀眾反省的借鏡。這些女性對自身沒有主控權，亦不具發言權，其受壓迫的根源，是相對位置的主體即客家所給的性別歧視，是以，他們與客家移民相處的關係，或對客家食物的接受與否、學習客家話的意願程度，甚至對漢文化的認同與否等等，皆以客家人的立場呈現歡迎、樂意接受的態度，以強勢文化代替弱勢者的發言權，真實情境究竟為何，值得觀眾思考與批判。史碧娃克(Gayatri Charkravorty Spivak)在其著名的〈賤民有發言權嗎？〉(“Can the Subaltern Speak?”)一文中，特別強調少數族群的主體發言權，她舉證亞洲的賤民階級(subaltern：少數族群之中，無論政治經濟皆為於低下者，包括女性)，一直都是被西方或當地的知識份子不斷代言，很少有機會為自己發聲，表達自己的感受。²¹⁸ 戲劇學者段馨君提到Sue-Ellen Case(1988)討論關於女性在男性凝視的形象再現，她認為：

The concept of the male gaze asserts that representation of women is perceived as women are seen by men. Here, the term ‘men’ means the male subject in the capitalist patriarchy.

女性被感知是藉由被男性看到，亦即透過「男性的凝視」(the male gaze)而存在，這樣的立場是以父權主義為前提的訴求。舞臺上女性角色的形象、服裝打扮或出場時的舞台設計，都按照男性的思維與期待呈現，這其中，透露「男性是戲劇性行動主體」的文化假設。舞臺上的婆羅洲土著婦女，柔弱、賢慧、善良，被安排、被強迫，或是劣勢且軟弱的個性，沒有明顯的慾望、被動與受支配的，甚至連婚姻都可以被協商而沒有自主權，這樣的形象，無疑是透過具男性特質的眼睛所看到的婆羅洲部落女性。

不過，劇情的安排除了批判傳統社會的父權意識，後來也試著讓少數族群的女性聲

²¹⁷柏棣，1995，〈平等與差異：西方後現代主義女性主義理論〉，收錄於鮑曉蘭，1995，《西方女性主義研究評介》。北京：生活·讀書·新知三聯書店，頁5。

²¹⁸引自王婉容，2004，〈邁向少數劇場---後殖民主義中少數論述的劇場實踐：以台灣「歡喜扮劇團」與英國「歲月流轉中心」的老人劇場展演主題內容為例〉，收錄於《中外文學》，2004，33:5，頁69-104。

音得以抒發：

姬娜：佢就是不要嫁！

芳伯：妳---為麼介不要嫁分佢呢？

姬娜：佢想要嫁介，唔是羅先生，是太---²¹⁹

與其說「姬娜」最後終於認真面對自己，倒不如將其看作是劇作家引領觀眾正視第三世界女性的人權問題，一方面藉由「姬娜」宣示對性別歧視的反撲，試圖挑戰根深蒂固的傳統父權社會中「男尊女卑」的刻板觀念；另一方面則諷刺以「男尊女卑」的父權制為基礎意識形態的社會，加劇了第三世界男女不平等、婦女受壓迫的狀況。從中亦不難發現，其實，第三世界婦女有別於西方的女性追求中產階級的傾向，她們關心的問題是「尊重婦女的要求」，更甚於婦女受教育、就業、社會福利和社會治安等問題。

小結

婆羅洲之客家移民，跨越國家疆界，來到一個多元族群的異地，客家族群是外來的人，其位置放於不同的文化階層之中，在交流溝通上，客家話、漢語以及當地語言的使用，形成一個混語的現象，連續性符碼的轉換則形成一種分散的、錯置的文化，所形成的經濟社會，也造成異化現象。如此參照當地多元的外來文化，改造自身的價值體系，以茁壯原來的客家文化。

雖然在衣飾、飲食、語言及風俗等文化面向，華人因與婆羅洲社會長期接觸而多少帶有當地特質，不過，絕大多數的客家移民仍維繫著華人獨特的傳統與習俗，並存有「來自大陸的中國人」之我群感知，以「在婆羅洲的中國人」作為自我定位與歸屬感的象徵，亦會以「公司」即宗親會團體組織的華人等稱名，作為我群認同的建構基礎，經由對內行為學習與文化展演，實質進行人群聚集與語文教化，以維繫華人文化與主觀認同。

農耕文明是東方民族文化創造的起源，從《羅》劇演員舞台演出來看，無論是武

²¹⁹第五場〈月下知心〉。

打動作或是插秧、舞劍，身體重心大都落在腰部以下，腿部亦多為半蹲式，利用半蹲穩住身體，讓身體力量整個向下沉，這是農耕民族對土地的親密感，而祭典儀式裡客家子弟下跪祈拜，表示自身與諸神的密著性，天是高不可及的，地卻是肌膚相近的。精神性的符號訴諸直覺，勿需任何邏輯推理語言的詮釋，時緩、時急的節奏描寫，充分利用舞台的角色舞動和曲線，顯現出一種新的具體語言，這種語言是建立在符號而非文字之上。如此呈現一種沉穩的意境，和西方以肌肉結實的身軀往外投射延伸力量不同。西方人認為身體往上衝是一種美，而中國人卻認為剛與柔、急與緩、直與曲的意境，以「陰」與「陽」和諧共生的「太極」世界，才是中國舞蹈動作最大特色。

對表演者而言，要能快速進入，表現角色人物的行為與意識，同時又得跳出角色之外，理性的成為角色的敘述者或評論者，演員必須有嫻熟的表演技巧和清醒的評價意識，才能在同化與疏離的微妙關係中找尋平衡。相較於演員，由於觀眾之情緒反應，因個人的知識、教養、心緒不同而不同，亦因時代精神、社會情緒的變化而變化，尤其當觀眾的適應能力和接受能力強烈時，舞臺上所使用每一種阻止觀眾產生共鳴的技法，都有可能變成一種意外的、新的魔力。是以，徹底完全的疏離觀眾的情感反應是不可能的，也無此必要，因為戲劇本身存有另一種功能，即營造一個幻象，說出觀眾不敢說的話，完成觀眾期望達成的夢想。理性思考固然重要，為觀眾提供一個情緒發洩的出口，何嘗不是戲劇、電視、電影等媒體的主要目的之一。

其實，台灣傳統戲曲的美學及文化價值，不外乎在維持社會的合諧與穩定，雖然社會常藉戲劇的演出來宣揚由上而下的社教規範，或控制社會的意識形態，從《羅》劇的展演看來，其中不難嗅出劇作家意圖傳達由下往上的表白與訴求，其目的已提升至尊重多元社會、關懷少數族群的意象層次。再者，許多現代美學論者主張，美是存在觀賞者的心靈當中，美感則由過去的經驗所引發，也有學者認為，引發人們思考或了解世界問題的藝術客體，才能產生美感。然而，不論美感的來源、形式為何，藉由《羅》劇演出引發的美學，是鑑賞的、批判的，或以旁觀者純粹「看戲的心態」，皆試圖引起每一位觀眾心中產生欣賞戲劇表演的興味。

第五章 結論

本文以《羅芳伯傳奇》的表演為論述軸線，嘗試將現代客家戲曲的表演，依循兩個途徑探討。首先分析《羅》劇的舞台表演呈現，進而探討劇作家藉由劇場再現，傳達之客家移民文化意涵。其中，包含討論現代客家大戲在台灣的形成過程，符合現今時代的表演形式，亦透過西方戲劇疏離理論、表演研究分析該劇的舞台表演形式，自劇情內容再劇場化之文化意涵，則以離散理論與女性主義重點，探討客家移民社會，在戲劇中注入追求藝術作品的人文關懷。

(一)《羅芳伯傳奇》之表演研究解析

原創作者李喬，試圖將客家文化注入文學創作之中，再由戲劇的再現，傳達客家文化，經苗栗榮興客家採茶劇團加以修飾、增減後演出。該演出之劇情的安排設計，依照維多利安·薩杜（Victorien Sardou）所歸納的「佳構劇」：說明、刺激事件、提升活動、危機點與高潮、收場的原則呈現，以男主角的情感為劇情發展的軸線，並以起、承、轉、合的節奏進行，不僅掌握當代觀眾的品味，劇中所穿插的歡樂、悲傷及衝突的情節，亦反映當今社會需求。不過，為了增加劇情的熱鬧性，劇裡各個角色的個別戲路發展，並不呆板的完全使用「佳構劇」的形式，一幕戲裡，出現數個劇情糾結與穿插，同時向前進行，豐富了演員與觀眾之間的情緒傳達。

基本上，《羅》劇以客家族群特質為人物基型，並從社會學的觀點，討論對歷史人物的看法、客家人的特質與觀念，再搭配輕鬆平實的對話，觀眾從中感受劇裡人物的情緒與生活，不知不覺走進移民社會的想像空間。例如「阿達」的外型、對白，無不透露客家人樂天知命的態度，幽默、自我解嘲的人生觀，展現客家人幽默看待人生的胸懷。而長者「江戊伯」，將客家傳統大家庭中，不容絲毫挑戰的父權尊嚴，「處事謹慎小心、說話具舉足輕重」的固執態度，詮釋得可圈可點。除此之外，整個劇場展演過程中，將離鄉背景的客家精神描述的淋漓盡致。

至於樂曲的運用，「九腔十八調」是客家戲曲有別於其他大戲最特殊者，且最具客家特色者，獨特聲腔之韻味，配合客家語言的聲調特質，再加以蘊含唱腔、曲調、意境音樂等的表現手法，延伸演員的表演空間。透過本文的分析，曲調悠揚豪放，節奏流暢自由的老山歌，擁有迷人調音的山歌子，以及苦悶的、節奏略慢的平板，曲風各自不同，因而有不同適用時機。用通俗的詞句，搭配將心腦所感所見，自然流利的唱出來的民謠，是真正屬於客家族群口裡活著的、獨特的藝術。客家山歌用字平實，又多用比喻、暗喻、引申等方法表達情感，所以堪稱客家的大眾藝術，其歌詞較唐詩更為親切感人，配合劇情發展表達出古樸典雅或鋪陳直述的意境，真實的反映客家人的生活。尤其，最與眾不同的特色，是歌詞當中所加的無意義的虛字，不僅提升共鳴、流暢與情感表達，更增添好聽與趣味性。

爲了在平淡無奇的劇情中，激起觀眾的興趣與造成懸疑氛圍，劇作家設計了「人與人」、「人與環境」與「自己與自己」的衝突與情結，諸如角色內心的對立、矛盾，來自中國與台灣的客家人之間，爲了爭奪土地的衝突，或者是客家族群與海賊的武力衝突，有形無形的傳達客居他鄉的無奈。除了負面的劇情，相對的，劇作家亦設計幽默趣味的歇後語、雙關語，生動的表達客家人面對困頓生活的智慧與硬頸的精神。這些來自所觀所感的、含有自我解嘲與化解誤會意義的俏皮話，在日常生活中適切的表達出來，流露客家語言的美妙。

談到劇場呈現之表演形式，西方寫實與東方寫意的交互運用，將移民生活忠實的展現在舞台上，又透過暗示或間接的手法，引發內在的心靈世界，傳達一個更高的真理。例如簡單的肢體動作及束香、白衣的祭拜儀式，象徵客家族群的經典特質；關於演員的表演形式，引用西方戲劇理論家布萊希特的「疏離效果」與之對話，藉演員肢體動作、語言之疏離，引領觀眾跳脫劇情中的同情與憐憫，進行批判、思考，甚至能以創造性的模式，思索現實社會的生活圖像。簡易之舞台佈景，突顯演員之肢體動作，建構一個新的、無限的想像空間，例如透過演員翻滾、搖擺的動作，或藉由語言，將情緒、心思表露出來；即使演員的身體呈靜止狀態，心靈沒有活動，有時也能造成一種情緒。更有趣

的是，《羅》劇演出成員部分不成熟的演出技巧，卻恰巧製造了意外的效果，例如年輕演員的山歌吟唱，不如經驗豐富的老演員來的原汁原味，或者，對白的客家話，聽來生硬不自然，卻引發台下觀眾的自省與警覺，關於客家語言及文化正面臨的危機。

劇作家或導演的安排，儘管劇情努力創造接近實質世界的生活環境，使觀眾容易感受到戲劇空間，並產生一種以共同生活感受為基礎的真切性，然而，劇情建構之空間意象轉換，卻嘗試帶領觀眾穿越「第四面牆」進入劇場。綜觀全劇，少不了傳統劇場的表演風格，但也運用了西方的戲劇理論，如此看來，傳統戲曲必須因應全球化而做改變、微調，但依舊得保留東方傳統戲曲的特質，以情緒的表達來說，西方劇場表現強烈、激動、高亢，而東方傳統則偏向含蓄、內斂、穩重，從文化歷史的背景來看，正如儒家的意象有別於西方的寫實，叫觀眾領略不同東、西方藝術。

（二）劇場再現之客家文化

十八世紀的大陸客家人，在南洋建立發展據點後，與當地原住土著族群，及先到的漢族移民相處，努力實踐由移民社會至定居社會、由邊緣逐漸向中心移動的改變。《羅》劇藉著舞台表演的呈現與劇場的再現，於觀眾的想像空間裡，建構一幅華人移民婆羅洲的圖像，亦突顯客家移民在異鄉開墾、發展的辛酸，及在異地的無根情結。這樣一個被迫流浪的民族，透過戲劇藝術的展演，劇作家企圖帶來的衝擊，引發客家人、非客家人對「客家」新的認知。

婆羅洲客家移民的移動空間，路徑跨越國界與疆土，文化交流因而成為跨國性族群的網絡，相較於客家族群內部而言，對外的關係呈現更複雜的特性。對內，透過血緣和地緣的因素，凝聚成一生命共同體的社會網絡，以共同感情與利害為中心組成公司，成員彼此之間具有約束、信任和團結的意識；對外則逐漸擴展勢力，以確立自身的自立性。然而，這些移民婆羅洲之華人，必須接受當地殖民國荷印政府的統治，即使從事名為合作之事宜，實為利用客家人開墾本事，為荷印政府創造更大利益，因此，華人公司往往只能驀然接受荷印的剝削。面對當地馬來部族時，華人勢力足以協助馬來君主發展社會

經濟、穩定治安，是以，華人公司以非生產經濟社會的代行經濟社會組織，居於馬來部族與殖民國之間，無意間也造成在文化習俗、生活習慣方面，對土著進行文化的涵化作用。依據本劇情延伸之文化分析看來，與其他漢人移民的往來，是客家族群對外網絡的複雜性中，不容忽視的成因之一，例如各華人公司組織之間，雖同為華人，彼此之間經常為爭奪土地開採權而起衝突與爭戰，正如原鄉客家與其他族群的鬥爭。

透過社會學角度分析的社會網絡看來，婆羅洲多元的社會，其權力邊緣與中心的互動現象，如同王寶祥所述，其分野乃恆常流動，而非亙古不變。婆羅洲各部落自有一套運作機制，但又受當地馬來部族的統一管理；來自中國的華人移民對於各部族，有著攸關社會經濟發展的地位；但是，掌握利益分配權者，卻是透過殖民主義機制，犧牲各部族主體性的西方殖民國。客家族群在婆羅洲社會開墾，努力由下向上流動的史實，及移民於當地社會邊緣與主體的階層現象，顯示其中不僅是族群的侷限，更有社會階層的分野。尤其是當客家移民面對生存壓力，與當地族群或社會之衝突時，祖國的冷漠及殖民國的壓迫，使得移民在當地處於孤立無援的困窘情境。幸能在成立組織、自力救濟後，改變原來居於中國與荷印政府的雙重邊陲位置，甚至一度成為影響土著社會的權力中心。²²⁰

關於文化異化，劇情再現的客家移民與當地土著或其他部族的互動情形之中，亦出現類似現象。舉凡，「羅芳伯」對漢文化之堅持，在婆羅洲開辦書館，傳授漢文化，間接造成土著文化的涵化作用；又如，客家人指導當地人發展農業、料理客家食物、製作客家風的服飾與裝扮等等，在在顯現客家風俗習慣與喜好，對原住民的影響。不過，有趣的是，無論土著婦女的料理技藝多具「客家味」，仍無法取代客家人心中懷念的特殊滋味，這個現象是客家人在他鄉的一種心靈寄託，與客家人慎終追遠的虔誠，再久的時間、再遠的距離都無法改變的「客家式」的堅持，有異曲同工之妙，換句話說，移居地的生活再富裕，令客家族群午夜夢迴的，仍是原鄉的人、事、物。無可諱言，文化在交

²²⁰華人公司逐漸被荷印殖民國併吞，「蘭芳公司」最後也在 1888 年結束命運。高延（J. J. M. De Groot）著，袁冰凌譯，1996，《婆羅洲華人的公司制度》，頁 72。

流、互動時，除了土著受客家文化影響，亦會出現客家受土著文化影響之處，例如劇情設計在語文交流方面，土著婦女能說流利的客家話，客家人於日常生活對話中，偶爾也會運用馬來話。對於當地習俗，劇中亦安排客家族群接受並配合，顯示在某些生命禮儀上，客家文化逐漸動搖、轉變的現象。

至於提到移民者的祖國想像，在婆羅洲的客家人，對於祖國時而親近，時而分離的無奈，突顯了個體在「婆羅洲」這個空間位置上的疏離感。雖然，歷史事實顯現，婆羅洲淘金的吸力，是客家族群流浪南洋的主要原因，然而，滿清政府的無能造成的生存困境，卻是一股強大的外力壓迫來源。於是，當客家族群在異地面臨為了利益而發生械鬥抗爭的衝突，或遭受荷印殖民國的剝削時，清廷的漠視與離棄，令客家族群不得不認真面對自身的處境，使得「國家」對移民者的意義有所動搖，此刻，國家的力量遠不如家鄉古老의思想和風俗，而客家祖先的訓示及家鄉親人的期盼，取代了祖國在他們心中的地位。

另外，移民者的離散情結，本文運用異於猶太民族喪國、飄零的「離散」意義，而以積極的面向來探討流浪婆羅洲的客家族群。劇中主人翁漂洋過海至婆羅洲土著社會，尋找一個生存及謀求發展的機會，其身體的、靈魂的離散及客家與非客家之間文化的相互影響，鑲嵌在演員的對白與互動之中。其實，劇情再現之移民者，透過跨國性的人口移動，將不同地域、背景所孕育出的文化進行接觸、轉化，改變文化視野，再經由本文的分析，突顯各族群文化的珍貴和與眾不同之處，運用這樣不同於猶太移民的離散意義來詮釋，具有世界性的文化意義。

最後，關於女性，《羅》劇藉由簡單的舞蹈及東方民族文化特質的肢體動作，實踐原住民婦女在客家移民社會中的存在意義。馬來當地婦女於劇中，面對男權、種族兩種主義心理作祟的客家族群，彰顯婦女在跨國處境中的不同面向、問題。劇場再現之婆羅洲客家移民社會裡，在某種程度上表達客家男人視土著婦女為「贈與的禮物」的態度與看法，可謂對第三世界婦女某種程度的歧視與壓迫。仔細思量，這種邊緣的中心主義，亦洩露了一種功利性的情結：原鄉妻子的情意，在其死亡後，可由他者取代，意即「輔

娘」存在的重要性為照顧家庭、傳宗接代，一旦功能消失，即變得不重要，且可被取代。姑且不論這種安排是為史實的再現，或劇作家為戲劇藝術刻意的設計，都值得觀眾細細思索客家與非客家或第三世界兩性社會的議題。

(三) 研究貢獻

過去關於客家戲曲的研究，大致上以戲曲來台後之發展與演變為主要論述，諸如：徐進堯（1984）、陳雨璋（1985）、鄭榮興（1996、1999、2001）、林曉英（2001）、徐進堯與謝一如合著（2002）、等研究，或者提到客家戲曲之美的有：楊寶蓮（1999）、謝一如（2001）、陳運棟（2001）、曾永義（2003）、何慧慈（2005）等，亦有關於台灣現代客家戲曲的文本分析者，例如胡紫雲（2005）以「佳里山劇團」與「歡喜扮劇團」為研究對象，探討其演出之劇本。即便是由政府單位在1999年與2001年所籌畫辦理之「海峽兩岸傳統客家戲曲學術交流研討會」、「苗栗客家文化月兩岸客家表演藝術研討會」，其研究內容亦不離演變、發展與創新之議題，或傳統戲曲的唱腔、即興等風格特點的討論，與筆者所作關於舞台表演研究及其延伸之客家文化內涵之探討，方向明顯不同。

筆者的研究雖以「苗栗榮興客家採茶劇團」所演出的客家大戲《羅芳伯傳奇》為論述重點，研究內容之書寫則援引西方戲劇理論作對話，例如運用布萊希特的「疏離理論」分析劇場演員的表演，以西方「佳構劇」的戲劇結構探討《羅》劇的劇情設計，亦藉助西方戲劇寫實技巧的討論，反向地突顯了東方的戲劇藝術之美。另一個重要的討論方向--客家族群在移居地的文化內涵，依據劇情內容延伸出來的離散或女性等議題，亦透過引用史克頓(Ronald Skeldon)對「離散」的正面積極的詮釋、段義孚(Yi-Fu Tuan)關注移民者對移出地的情結、史碧娃克(Gayatri Chakravorty Spivak)為弱勢或少數族群發聲以及薩依德(Edward W. Said)質疑西方人對非西方婦女的刻板印象等研究，討論劇作家或導演要觀眾重新思考與批判的初衷，而劇情再現之客家族群在移民社會中，由邊緣向上發展至中心位置轉變的分析，更叫觀眾反省與達到族群意識的自我激勵。筆者認為，本研究對《羅芳伯傳奇》所做的耕耘，乃將客家大戲的表演形式與西方表演研究對話，對

於劇情再現之文化意涵也以西方疏離主義與現代離散理論相結合，有別於先前對客家戲曲研究的取向，相信對於後來的研究者，也能提供嶄新的視角。

文化是生命延續的根本，而藝術是形而上的生存條件，所以，客家戲曲是客家文化的精神糧食，對客家美學的探討，也就可以提升客家研究的內涵。透過本論文對《羅》劇的研究所得到的發現，再綜觀台灣傳統戲曲在台灣演變，此時期的客家戲劇表演形式，可謂正走在強調全球化時代又尊重多元的矛盾之中，是以，客家戲劇的研究正值台灣本土客家戲劇發展的轉捩點，對於台灣傳統戲曲未來的發展而言，此研究亦具有使命性的責任。如此說來，本論文的寫作時間點，不僅位於時空轉換的臨界點上，為客家戲劇的演變作一個時代見證，更為未來客家戲劇的研究，開啓一扇不同視野的大門。

（四）研究心得與建議

在研究過程中，筆者發現，《羅》劇提醒現代客家人對自身族群的認同，也釋出權力可能由邊緣向中心移動的契機，以及對第三世界女性議題的關懷。除此之外，該劇更擔負起連接客家與非客家對話的橋樑，從強調客家文化特質的過程中，反思對非客家文化的尊重，甚至提醒各個不同族群對跨國文化再造的參與，注入更多的警覺與關懷。

不過，對於台灣本土劇種的轉變，如何保存原味，是各劇種於因應現今社會發展中，必須謹慎拿捏的問題。筆者認為，從堅持傳統的立場而言，現代客家戲曲應持續對保存傳統表現手法的堅持，才不致讓客家戲曲逐漸消失於全球化之下；但是以傳承的角度出發，得配合時代轉變，迎合觀眾需求，以吸納更多的觀眾。乍看之下，這二立場似乎互為矛盾，然而，仔細想想，傳統必須跟隨時代微調才能生存，為普及欣賞對象，而配合時代變化，轉化傳統手法，雖然可能被譏為「走樣」，卻可能因此引起客家與非客家觀眾的追根究底，與挖掘客家戲曲原汁原味的衝動，何嘗不是文化保存的另類思考。論述至此，關於傳統戲曲之保存與傳承，筆者有一想法，由於筆者乃學校教育人員，除了各地方劇團所作之社會性傳承外，若將客家戲曲觸角延伸至學校教育，向下扎根，不失為

一良策。²²¹

經由本論文的探討，突顯客家戲曲研究在時下的重要性，然而，本研究所使用之材料，僅為眾多客家大戲之一，論述難免無法顧及全面，只能拋磚引玉，對於台灣本土劇種或針對客家戲劇的研究，提供一個掌握全面研究的基礎平台，也期待後來者能繼續為客家戲曲的舞台表演形式或客家藝術文化的根本做更完整深入的探討。



²²¹經由筆者介紹，苗栗縣私立建台中學高中部「藝術與人文」課程指導張建斌老師將《羅芳伯傳奇》與《福春嫁女》二劇納入欣賞課程，帶領高中一年級的學生賞析並撰寫心得。從學生的心得中竟發現，客家地區子弟對客家戲曲陌生的情形。由此看來，客家戲曲之保存與傳承仍須努力。

參考文獻

中文資料及期刊

- 1968, <邁向質樸戲劇>。收錄於童道明主編, 1993, <現代西方藝術美學文選-戲劇美學卷>。台北: 洪葉, 頁 155-167。
- 1984, <龍鳳園劇團研究-兼論台灣客家採茶戲的發展與演變>。
- 1999, <客家採茶戲在現代社會發聲>。《傳統藝術》。
- 1999, 苗栗縣客家戲曲發展史: 第 1、2 冊。苗栗: 苗栗文化中心。
- 2001, 《台灣客家三腳採茶戲的研究》。苗栗縣後龍鎮: 慶美園文教基金會。
- 2001, <如何看待台灣客家戲劇之表演美學>。《新竹文獻》: 第六期。新竹: 新竹縣文化基金會。頁 95-102。
- 2003, <客家改良大戲之形成--兼論客家戲曲與其他劇種之互動>。《客家文化研究通訊》。
- 2004, <舞台邊緣的擁擠: 少數族群戲劇與劇場>。《中外文學》, 33:5, 頁 11-15。
- 2006, <台灣客家戲曲研究概述>。收錄於《客家與台灣茶產業發展研討會》, 新竹: 明新科技大學。頁 1-12。
- 方寸, 1978, 《戲劇編寫法》。台北: 東大。
- 王寶祥, 2004, <華語、華語、「同」言、不同語: 謝耀劇作「他們的語言」中的少數族群語言>。《中外文學》。頁 44-67。
- 史書美, 2004, <跨國女性主義實踐小引>。《中外文學》, 33:2, 頁 10-14。
- 布萊希特(B. Brecht)著, 1948, 張黎譯: <戲劇小工具>。收錄於童道明主編, 1993, 《現代西方藝術美學文選-戲劇美學卷》。台北: 洪葉, 頁 1-37。
- 田英成, 2003, <沙勞越客家人的移植、農業經濟及其社團組織的考察>。
- 余淑娟, 2007, <戲曲贊助與街戲的變遷:[以新加坡韭菜芭城隍慶典為例]>。《民俗曲藝》, 155 期 (2007. 3), 頁 227-263。
- 亞陶, Artaud, Antonin. 著, 劉俐譯注, 2003, 《劇場及其複象: 阿鐸戲劇文集》。台北: 聯經。
- 周思芸, 2002, 《戲劇》。台北: 天下遠見。
- 彼得布魯克著, 耿一偉譯, 2008, 《空的空間》。台北: 中正文化, 頁 85。
- 林克歡, 2005, 《戲劇表現論》。台北: 書林。
- 林谷芳, 2001, <客家戲當代化的一點反思>。收錄於《兩岸客家表演藝術研討會論文集》。苗栗縣: 苗栗文化局, 頁 67-75。
- 林曉英, 2001, <台灣客家採茶戲的發展與變遷>。收錄於《2001 客家文化月-兩岸客家表演藝術研討會論文集》, 頁 79-95。
- 林鶴宜, 2007, <新世紀的文化變遷與傳統戲曲專輯>前言。《民俗曲藝》, 155 期, 頁 1-4。
- 邱慧齡, 2000, 《茶山曲未央---台灣客家戲》。台北: 商周編輯顧問。
- 胡泉雄編著, 2003, 《客家山歌概述》, 台北: 國家圖書館。

- 胡紫雲，2005，《台灣客家現代戲劇及其劇本研究－以佳里山劇團與歡喜扮劇團為對象》。國立成功大學中國文學研究所碩士論文。
- 夏黎明，2005，〈結構與行動之間：邊陲社會與其主體性的預設與反思〉。收錄於《2001客家文化月-兩岸客家表演藝術研討會論文集》，頁 79-95。
- 夏黎明主編，2005，《邊陲社會及其主體性論文集》。台東：東台灣研究會。
- 孫惠柱，1993，《戲劇的結構-敘事性結構》。台北：書林。
- 徐亞湘，2007，〈從廣東宜人園到宜人京班：一個本地京班的歷史考察---兼論京劇在台灣之在地化問題〉。《民俗曲藝》，155期(2007.3)，頁 5-51。
- 徐進堯，1984，《客家三腳採茶戲的研究》。台北：育英。
- 徐進堯、謝一如，2002，《臺灣客家三腳採茶戲與客家採茶大戲》。新竹縣文化局。
- 高延，Groot, J. J. M. De，袁冰凌譯，1996，《婆羅洲華人公司制度》。台北：中研究院近代史研究所。
- 基爾伊拉姆著，王坤譯，1998，《符號學與戲劇理論》。板橋：駱駝。
- 張立本，2003，〈同是淪落天涯人？猶太與東方猶太關於（Diaspora）的啓示〉。收錄於《2001客家文化月-兩岸客家表演藝術研討會論文集》，頁 79-95。
- 張典婉，1993，〈第一位製作客家舞劇的女子〉，收錄於《婦女雜誌》。
- 張啓豐，2007，〈試論豫劇在台灣的發展與轉化〉。《民俗曲藝》，155期(2007.3)，頁 53-77。
- 莎士比亞，Shakespeare, William 著，華文網編譯，2000，《莎士比亞全集》。臺北：華文網。
- 陳雨璋，1985，〈台灣客家三腳採茶戲---賣茶郎的研究〉。
- 陳運棟，2001，〈台灣客家三腳採茶戲「棚頭」的表演藝術〉，收錄於〈兩岸客家表演藝術研討會論文集〉。苗栗市：苗栗縣文化局，頁 169-194。
- 斯特萊爾(Giorgio Strehler,1921-)著，王乃倬譯，1974，〈人的戲劇〉。收錄於童道明主編，1993，《現代西方藝術美學文選-戲劇美學卷》。台北：洪葉，頁 203-255。
- 曾永義等，2003，《台灣傳統戲曲之美》。台中：晨星。
- 曾先枝、鄭榮興，2000，《客家三腳採茶戲選讀》。台北：國立台灣戲曲專科學校。
- 曾恕梅，2007，〈西婆羅洲《華人公司》的組織與運作〉。
- 黃心穎，1998，《台灣的客家戲》。台北：台灣。
- 黃美序，1995，《戲劇欣賞：讀戲、看戲、談戲》。台北：三民。
- 黃鼎松，2001，〈台灣客家山歌的演變與發展〉。收錄於《2001客家文化月-兩岸客家表演藝術研討會論文集》，頁 229-241。
- 黃應貴，2005，〈社會過程中的中心化與邊陲化〉。收錄於《2001客家文化月-兩岸客家表演藝術研討會論文集》，頁 17-29。
- 愛德華·懷特，Wright, Edward A.著，石光生譯，1986，《現代劇場藝術》。台北：書林。
- 楊兆禎，2005，《客家山歌-中國民歌重要的一環》。新竹：新竹縣政府。
- 葛羅托夫斯基(Jerzy Grotowski,1933-)著，魏時譯，1967，〈戲劇就是對峙〉。收錄於童道明主編，1993，〈現代西方藝術美學文選-戲劇美學卷〉。台北：洪葉，頁 147-153。

- 蔡欣欣，2007，〈催化與自發：新世紀台灣歌仔戲的新戲路〉。《民俗曲藝》，155 期 (2007.3)，頁 111-149。
- 鄭榮興，1996，〈客家戲劇在臺灣〉。《表演藝術》。
- 鄭榮興、劉美枝、蘇秀婷合著，2004，〈陳慶松-客家八音金招牌〉。宜蘭：傳藝中心。
- 鄭學稼，1976，《印度尼西亞史》。台北：黎明。
- 謝一如，1997，〈台灣客家戲曲之流變與發展從客家採茶戲到客家大戲〉。中國文化大學藝術研究所碩士論文。
- 謝筱玫，2007，〈從精緻到胡撇：國族認同下的台灣歌仔戲論述〉。《民俗曲藝》，155 期(2007.3)，頁 79-109。
- 鍾怡雯，2005，〈閱讀婆羅洲〉。《文訊》。
- 簡瑛瑛、廖詩文，2004，〈誰的美國？：亞美影像與文化交織的跨界思惟〉。《中外文學》，33:2，頁 47-73。
- 羅英祥，1994，《飄洋過海的客家人》。開封：河南大學出版社。
- 蘇秀婷，1998，〈台灣採茶戲之研究-以桃竹苗三縣為例〉。
- 顧乃春，2005，《現代戲劇論集》。台北：柏室科技藝術。

西文資料

- Austin, J. L. 1962. *How to Do Things with Words*. London and New York: Routledge.
- Barnet, Sylvan. and Berman, Morton. (eds.) *Tapes of Drama Plays and Contexts*. New York: Longman. 1993. pp. 584-585.
- Barba, Eugenio and Savarese, Nicola. *A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret of the Performance*. 2nd Edition. New York: Routledge, 2006.
- Case, Sue-Ellen. *Feminism and Theatre*. New York: Routledge, 1988.
- Collins, Patricia Hill. "Learning from the Outsider Within: The Sociological Significance of Black Feminist Thought." *In Social Problem*. 33 (6), 1986. pp. 14-32.
- Fischer- Lichte, Erika. "Interculturalism in Contemporary Theatre." *The Show and the Gaze of Theatre: a European Perspective*. Iowa City: University of Iowa press. 1997. pp. 115-132.
- Fanon, Frantz. "Black Skin, White Masks." London: Piuto Press. 1993.
- Grotowski, Jerzy. "Toward a Poor Theatre." *Toward a Poor Theatre*. Denmark: Methuen. 1975. pp. 15-26.
- "The Performance Studies Reader." *The Actor's Technique*. New York: Routledge 2004, p. 189.
- Guerin, Wilfred. L. "Feminisms and Gender Studies." *A Handbook of Critical Approaches to Literature*. New York: Oxford 2005.
- Lawson, J. H. *Theory and Technique of Playwriting*. New York: Putnam's Press, 1936.
- Ma, J. C. Laurence and Cartier, Carolyn. "Space, Place, Mobility, and Identity." *The Chinese Diaspora*. New York: Rowman & Littlefield Publishers, Inc. 2003. pp. 1-66.

Pavis, Patrice. *The Intercultural Performance Reader*. London: Routledge. 1966.

Schechner, Richard, "Performance Studies: The broad spectrum approach." *The*

Performance Studies Reader. New York: Routledge 2004, pp. 7-9.

Performance Studies An Introduction. London: Routledge 2002, p. 110

其他

苗栗榮興客家採茶劇團，2006，《羅芳伯傳奇》DVD。苗栗縣後龍鎮：慶美園文教基金會。

楊兆禎，2005，《客家山歌》CD。新竹：新竹縣政府。

田野訪談：

<賴惠真與段馨君訪談錄>，2007. 11. 29，4:00-6:00 pm，國立交通大學客家學院教授研究室。

<賴惠真與李永乾訪談錄>，2008. 1. 31，1:00-1:30 pm，電訪。

<賴惠真與傅郡英訪談錄>，2008. 2. 19，1:00-2:00 pm，苗栗大提琴餐飲。

<賴惠真與李喬訪談錄>，2008. 2. 20，10:00-11:00 am，苗栗李喬家中。

<賴惠真與羅思琦訪談錄>，2008. 3. 7，4:00-6:00 pm，苗栗市立文化中心演藝廳。

<賴惠真與楊秀衡訪談錄>，2008. 3. 15，4:00-6:00 pm，新竹市立文化中心演藝廳。

<賴惠真與張有財訪談錄>，2008. 10. 27，5:30-6:30 pm，苗栗頭屋張家。

鄭榮興，〈客家戲編劇概念〉，2008/12/4，2:00-4:30 pm，苗栗縣苗栗市建功國小演講內容。

附錄

附錄（一） 劇本簡介，摘自《羅芳伯傳奇》DVD 附之簡介。

序 幕 < 飄洋過海 >

清乾隆年間，廣東嘉應的羅芳伯帶領一群客家青年，攜帶五穀良種，從唐山飄洋過海，到南洋婆羅洲，尋找生存發展的空間。

第一場 < 椰林飄香 >

羅芳伯在婆羅洲坤甸與當地土著分享五穀良種，教導農耕技藝，開館授業，並與坤甸州長蘇丹合作，建立良善關係，後又平定土匪、對抗海賊，而受到當地各族群的愛戴。

第二場 < 金山訪賢 >

羅芳伯至東萬律，與採礦業合作，提升採礦效率。但是從事開採金礦的洪門首領江戊伯，爲了私利不願合作，直到遇見採礦師傅陳德成，兩人志同道合成立採金公司。

第三場 < 水客傳信 >

眾人爲了採金的事業，不分晝夜，卻被海賊破壞採金設備，搶走許多金子，採礦工廠受到損失，眾人籌組軍隊對抗海賊。此時，水客傳來羅芳伯之妻，在故鄉過勞身亡的惡耗，羅芳伯聞訊灰心喪志。

第四場 < 酒杯文章 >

羅芳伯的好友黃大虎與當地馬來人姬娜兩人互有好意，但爲了減輕羅芳伯喪妻之痛，眾人假借爲黃大虎辦婚禮，擬依當地土著傳統古禮，搶新郎的習俗，將姬娜嫁給羅芳伯。

第五場 < 月下知心 >

這一場別有用意的婚禮，在眾人陰錯陽差下反而成全黃大虎與姬娜。羅芳伯發現事情原委後，讓黃大虎與姬娜順利拜堂完婚，並感念眾人的恩義，重新振作。

第六場 < 萬眾一心 >

海賊再度潛入金山準備行搶，被羅芳伯的弟兄識破，經一陣廝殺，最後與洪門的眾兄弟合力擊退海賊，江戊伯也同意加入採金公司。

尾 聲

羅芳伯等人與其他開礦組織、坤甸蘇丹、各部族正式會盟，義結金蘭，成立「蘭芳共和國」，互惠共存。

附錄（二） 李喬原創劇本稿

「世界最早的共和國」---羅芳伯傳奇

十幕四十七場

一. 人物介紹

1. 羅芳伯:廣東嘉應州石扇堡人,乾隆三年(西元一七八三年)生。曾是落魄書生,十八世紀後半華人海外淘金風潮下,羅氏懷大志出南洋,於一七七二歲前往婆羅洲西部,初為私塾教師,後應同鄉要求組織「蘭芳會」,終而成為世界最早的共和國並任「大統制」---即總統。於一七九五年逝世,年五十八,為本劇主角。
2. 芳伯父母:啓隆、楊氏,元配李氏,子子增,孫海雲、天雲、孝雲。
3. 芳伯二弟:葵柏、台柏。
4. 芳伯二妻:江氏,幼子七歲,子俊。
5. 「婆羅乃」西部,「曼派瓦」蘇丹:「派能伯罕」。「婆羅乃」西部,「桑伯斯」蘇丹:「奧馬爾·阿克莫田」。「婆羅乃」內陸原住民「達雅克」酋長:「洛那辛索」。
6. 「坤甸」(婆島西部海港)客系公司:「三星公司」主人-「黃梅」;「滿和營公司」主人-「江戊伯」;「山心公司」主人-「張阿財」。
7. 「西北婆羅乃」的「桑伯斯」十四公司合為「和順十四公司」:主人「宋德生」。
8. 「坤甸」蘇丹:「西甸洛斯」。
9. 「天地會」之「坤甸大哥」:「劉三伯」。
10. 羅之副總:「楊文華」-管「行政府」;「古今順」-管裁判所。羅之保鏢:「黃大虎」。
11. 羅之原住土著妻:「西甸洛斯」之妹「罕優姬娜」。
12. 其他

二. 分場大綱

第一幕

一場:在「坤甸」「大統制」府,「芳伯」過世,妻兒、幹部在場。旁白:交代背景,「芳伯」享年五十八,時在一七九五年。

二場:「芳伯」鬼魂浮起,回首前塵。

三場:「芳伯」鬼魂回「嘉應州」「石扇村」。

四場:「芳伯」鬼魂入原配「李氏」夢中。

第二幕

一場:「石扇村」,「芳伯」於庭院先吟詩,後練武。

二場:「葵柏」、「台柏」兄弟談南洋淘金業。

三場:「李氏」攜「子增」商南洋事。「芳伯」吟詩:巍巍獨立萬山巔,雲水滄滄自繞旋。如此好山如此水,蹉跎歲月亦潸然。

四場:契弟「黃大虎」家產被奪,投奔「芳伯」,增遠行決心。

五場:「芳伯」攜「大虎」離家赴南洋。

第三幕

一場:抵「婆羅乃島」西岸「坤甸」。

二場:「坤甸」客家「蘭和營公司」「江戊伯」來會。「芳伯」決定為之立私塾，教詩書，亦教武術，「芳伯」與「大虎」俱能武，「大虎」武功非凡。

三場:「坤甸」-PONTIANAK。「三星公司」、「山心公司」、「蘭和營公司」利益衝突，要求「芳伯」仲裁。

四場:「坤甸」北部「桑伯斯」一帶十四家公司，組成「和順十四公司」，與三客家公司衝突。

五場:雙方械鬥開戰。

六場:「江戊伯」家被夜襲，僅「戊伯」與妹「美蘭」倖免，「戊伯」傷重託妹予「芳伯」，「芳伯」納之。

七場:三公司決議合組「蘭芳公司」，「芳伯」任「大哥」。

第四幕

一場:「芳伯」就任，淘金業盛，糾紛內外加劇。

二場:北鄰「曼派瓦」蘇丹「派能伯罕」欲在「卡普亞斯河」上游建王宮，當地「達雅克」人抵抗，酋長「洛那辛索」率眾攻「曼派瓦」。並遣使向「芳伯」求援，為保障淘金，「芳伯」十分為難。

三場:「坤甸」「阿布德拉契曼」蘇丹為求自保亦求助「芳伯」結果「曼派瓦」「桑伯斯」二蘇丹密謀取「坤甸」，「達雅克」人亦合作，形勢成為南北對抗局勢。

四場:「十四公司」決定與「蘭芳公司」釋舊嫌，合作對抗北地蘇丹與原住民勢力。

五場:雙方開戰，北聯大敗，「坤甸」蘇丹要求為保護國。

六場:十四公司正式易幟，當地三蘇丹投降求合。

第五幕

一場:「芳伯」與「江美蘭」育子:羅子俊。

二場:各公司大哥、三蘇丹王共同推舉「芳伯」為「蘇丹」(國王)，「芳伯」拒絕。

三場:一七七七年，「芳伯」就「大唐總長」職，「蘭方公司」改制。

第六幕

一場:蘇丹「所有權」與採礦人之權力權利衝突，「芳伯」總長:一.交裁判所評斷。二.不服者游芳伯折衝。三.以上均不服乃以比武決斷。

二場:「大統制」施大政。一.依習慣法客判。二.採徵兵制。三.採「直接稅」稅制。四.致力設立學校教客語、漢文及當地人語。五.推行醫療制度-診斷免費，只收藥費。六.試行老人福利制。

四場:「芳伯」臨風賦詩曰:英雄落魄海天來，笑煞庸奴亦壯哉。燕雀安知鴻鵠志，蒲櫓怎比棟樑材;平蠻盪寇經三載，關土開疆已兩回。莫道志夫無好處，脣槍舌劍酣如雷。

五場:二弟「台柏」與「子增」來會，告知原配歿，「江氏」與七歲「子俊」出會。

第七幕

一場:「坤甸」南鄰「蘇加達那」蘇丹派員要求協助淘金技術。

二場:原「十四公司」財主擬私下派兵佔據「蘇加達那」金礦，引起不滿，派殺手入侵。

三場:「芳伯」總長遇刺傷肩，大虎救駕擒兇手，義釋之。

四場:雙方對峙「芳伯」知原委，道歉。蘇丹以「傳統方式」解決，即各派一高手比武，以勝負定是非，無奈「黃大虎」出列，結果平手，對方要求蘇丹與「芳伯」比武，「芳伯」竟勝之，蘇丹獻權力，「芳伯」至此，統一西婆羅乃諸邦。笑！

第八幕

一場:「坤甸」蘇丹宮中內亂，原因是「桑伯斯」蘇丹「奧馬爾·阿克莫田」之子「亞都拉斯」強求「西甸洛斯」之妹「罕優姬娜」為妻，不允，男方與「坤甸」蘇丹親近勾結，欲強奪之。

二場:事敗，二蘇丹爭起。

三場:「大統制」各部瀕臨分裂。

四場:「芳伯」已得病。

五場:「芳伯」召集各部陳以義理、利害，並出示最新採金技術為計劃，結果和平收場，並一律取消原有組織-行政與產業機構完全分離，「蘭方大統制」成為真正「共和國」。

第九幕

一場:「西甸洛斯」卒，妹為求安全，夜奔「芳伯」邸。

二場:「江氏」不悅，「宮中之爭」。七歲子「子俊」是自閉兒，從未開口說話，「芳伯」傷懷。

三場:「罕優姬娜」不容，夜出宮，攜走「子俊」。

四場:「芳伯」扶病尋失蹤兒。

五場:森林中先見「李氏」又見「江氏」半真半夢中忽見子「子俊」奔來，並開聲喊:「阿爸!阿爸!」「芳伯」暈倒。

第十幕

一場:「芳伯」在床，「江氏」、「子俊」、「大虎」等幹部在場。

二場:病革，留遺言四句。血脈嘉應州，子孫坤電留。客家天下客，四海一扁舟。

三場:銜接第一幕鬼魂---「芳伯」遠離---「坤甸」由近而遠，「婆羅洲」由近而遠。

旁白:羅芳伯建立的世界第一個共和國「蘭方大統制」於一七七七年，比美國獨立於一七八七年早十年，羅芳伯在位二年，一七九五年逝世，到達婆羅洲僅僅二十年。但是這個客家人共和國延續了一百零三年，才被荷蘭正式合併。(完)

附錄（三）榮興客家採茶劇團近年演出情形與獲獎紀錄

年度	演出情形	獲獎項目
1992	* 應文建會之邀，赴美國紐約中華文化中心演出	* 榮獲教育部頒發「民族藝術薪傳獎」 * 第一屆客家戲劇比賽優等獎及最佳文武場獎
1993	* 應邀參加海峽兩岸戲劇節福建省戲劇匯演 * 應邀參加廣東省梅州市文化交流演出	
1994	* 參加國家劇院慶祝光復節-台灣鄉情節目，演出三角採茶小戲《桃花過渡》	
1995	* 應國家劇院之邀請，製作演出客家大戲《婆媳風雲》	* 第四屆客家戲劇比賽優等獎 * 榮獲教育部評審為「八十四年度推展社會教育有功團體」
1996	* 應國家劇院之邀請，製作演出客家大戲《姻緣沒錯配》	
1997	* 赴紐約中華新聞文化中心演出《上山採茶》 《公措婆》 * 應文建會及休士頓僑社之邀赴美演出	* 第六屆客家戲劇比賽優等獎
1998		* 獲苗栗縣政府評列為「八十七年度推展社會教育有功團體」
1999	* 應國家劇院之邀請，製作演出客家大戲《花燈姻緣》 * 應美加地區台灣客家聯誼會邀請，參加「第四屆全美台灣客家會懇親大會」演出，並巡演美、加等地	
2002	* 應「日本台灣藝術創作協會」邀請參加日本一年一度的「大阪國際藝術季-御堂筋花車遊行國際民俗嘉年華會」活動	
2003	* 應國家劇院之邀請，製作演出客家大戲《喜脈風雲》	* 獲苗栗縣政府評列為「九十二年度推展社會教育有功團體」
2004	* 擔綱錄製「客家電視台」八點檔傳統戲曲《萬事由天》節目	* 《萬事由天》入圍九十三年度「電視金鐘獎」傳統戲劇節目
2005	* 擔綱錄製「傳統客家戲曲『錯有錯』音樂 CD」上下兩集	* 傳統客家戲曲「錯有錯」音樂 CD 入圍第十六屆「金曲獎」最佳戲曲曲藝專輯獎
2005	* 擔綱錄製「客家電視台」八點檔傳統戲曲《萬事由天續集》節目	* 《萬事由天續集》入圍九十四年度「電視金鐘獎」傳統戲劇節目
2006	* 客家大戲《大宰門》 * 應國家劇院之邀請，製作演出客家大戲《羅	* 《大宰門》入圍「第四屆台新藝術獎」表演藝術類「九大表演藝術」之一

	芳伯傳奇》	
2007	*客家大戲《羅芳伯傳奇》全省巡迴演出	
2008	*客家大戲《乙未丹心—吳湯興》巡演 *客家大戲《碧血芙蓉》於「客家電視台」播出	

賴惠真製表 2008/4



附錄（四） 參與《羅芳伯傳奇》演出工作人員及演員一覽表

成員	職務/飾演角色	學經歷背景	專長
鄭月景	團長	1987 任副團長負責團務運作 1998 年接任團長之職	
曾先枝 (1932~)	編劇組長	表演工作經驗近六十年 獲第一四六屆客家戲劇比賽「最佳導演獎」 1998 年獲民俗技藝特別貢獻獎 2006 年落地十三屆全球中華文化藝術薪傳獎之「客家文化藝術獎」	客家三腳採茶丑角 客家戲劇導演
李文勳	副導演 飾演羅芳伯 (男主角)	復興劇校京劇科 台灣戲曲學院 文化大學戲劇系演劇組 佛光人文社化學院藝術研究所 獲 1997 年客家戲劇比賽最佳生角獎 國立台灣戲曲學院客家戲劇科專任教師 榮興客家採茶劇團「客家戲曲表演人才培訓」特約教師	老生 小生
鄭水火 (1929~)	文場領奏	苗栗陳家班北管八音團 客家劇團 苗栗縣文化局「客家八音研習」教師 榮興客家採茶劇團「客家戲曲表演人才培訓」音樂教師	九腔十八調曲排 與唱腔研究
蔡晏榕	武場領奏	國立台灣戲曲專科學校音樂科 國立台北藝術大學傳統音樂系 國立台北藝術大學傳統音樂系研究所 榮興客家採茶劇團「客家戲曲表演人才培訓」音樂特約教師	揚琴 中國戲劇音樂 北管-鼓吹
江彥琛	飾演子蓮 (女主角)	復興劇校京劇科 文化大學戲劇系演劇組 南華大學藝術研究所 國立台灣戲曲學院客家戲劇科專任教師 榮興客家採茶劇團「客家戲曲表演人才培訓」特約教師	青衣
黃俊琅	飾演黃大虎 (客家兄弟)	國立台灣戲曲專科學校 國立台灣戲曲學院客家戲劇科兼任教師 榮興客家採茶劇團「客家戲曲表演人才培訓」武術指導	京劇、客家戲、崑曲 國術
陳芝后	飾演姬娜	復興劇校京劇科	刀馬旦 小旦

	(原住民少女)	國立台灣戲曲學院 文化大學戲劇系演劇組 佛光人文社化學院藝術研究所 國立台灣戲曲學院客家戲劇科兼任教師 榮興客家採茶劇團「客家戲曲表演人才培訓」特約教師	
王慶芳 (1939~)	飾演江戊伯 (洪門首領)	在復興劇團 1944年獲客家戲劇比賽最佳花臉獎 1995年獲客家戲劇比賽最佳花臉獎 榮興客家採茶劇團「客家戲曲表演人才培訓」教師	通曉採茶劇各類角色
張有財 (1938~)	飾演陳德成 (洪門頭家之一)	舞台表演經驗達五十多年 三度獲客家戲劇比賽丑角獎 榮興客家採茶劇團「客家戲曲表演人才培訓」教師	丑角
陳思朋	飾演宋阿達 (客家兄弟)	國立台灣戲曲專科學校 文化大學戲劇系演劇組 佛光人文社化學院藝術研究所 國立台灣戲曲學院客家戲劇科兼任教師 榮興客家採茶劇團「客家戲曲表演人才培訓」特約教師	文丑
黃駿雄	飾演俞大貴 (客家兄弟)	國立台灣戲曲專科學校 文化大學戲劇系演劇組 國立台灣戲曲學院客家戲劇科兼任教師 榮興客家採茶劇團「客家戲曲表演人才培訓」武術教師	花臉
黃鳳珍	飾演楊文華 (洪門頭家之一)	金龍歌劇團 電台客家戲廣播劇節目 1995獲客家戲劇比賽最佳生角獎	小旦 小生 女性 丑角
傅明乃 (1949~)	飾演傅明坤 (洪門頭家之一)	隨曾先枝學習傳統採茶戲 多次受邀日本香港演唱客家民謠及三腳採茶戲 榮興客家採茶劇團「客家戲曲表演人才培訓」特約教師	小生
戴淑枝	飾演張德財 (洪門頭家之一)	舞台演出經驗豐富 榮興客家採茶劇團「客家戲曲表演人才培訓」特約教師	生 旦 淨
張玉葉	飾演林先枝 (洪門頭家之一)	舞台演出經驗豐富 榮興客家採茶劇團「客家戲曲表演人才培訓」特約教師	旦 淨
蘇國慶	飾演海賊王	國立台灣戲曲學院客家戲科	生行

		榮興客家採茶劇團「客家戲曲表演人才培訓」藝生	
張雪英 (1952~)	幕後演唱	文化歌劇團 多次受邀日本香港演唱客家民謠及三腳採茶戲 榮興客家採茶劇團「客家戲曲表演人才培訓」特約 教師	花旦

賴惠真製表 2008/4



附錄（五） 劇中出現的歇後語

1. 燈盞無油---廢(費)心
2. 豬八戒戴目鏡---假文明
3. 石灰委揆路---白走
4. 著水衣加戴笠屨---萬無一失
5. 啞巴上課---無問題
6. 石壁種菜---無園(緣)
7. 土地公的目珠---神矇(承蒙)



附錄(六) 訪談紀錄

一.<賴惠真與段馨君訪談錄>2007.11.29, 4:00-6:00 pm, 於國立交通大學客家學院。國立中央大學英美語文學研究所碩士, 加州大學洛杉磯分校 (UCLA) 戲劇劇場系 (Department of Theater) 博士, 目前任教於國立交通大學人文社會學系專任助理教授。

問：西方劇場的表演形式大體上是個什麼樣的特色？

答：戲劇本身也有主流與邊陲之分, 十九世紀就是盛行照實描寫社會現象的寫實主義與自然主義, 後為象徵主義, 二十世紀再轉為簡約主義。二十一世紀初, 走的就是這種簡約風, 對西方來說, 傳統是指寫實主義下的劇場表演, 走到二十一世紀當代劇場, 傾向跨文化主義, 延緩上個世紀表演形式有些採用打破第四面牆的手法, 但再加強融入各國文化與戲劇風格的形成。例如：英國籍, 駐法國的導演 Peter Brook 於印度史詩

《Mahabharata》中選用跨國演員, 包括日本、印度、英、法等國的演員, 採用各種型式並使劇場型式再戲劇化, 將劇場面具、語言、聲音、舞蹈等元素的呈現, 而在《Hamlet》中, 他以演員為中心去安排佈景。近代的環境劇場則突破室內鏡框舞台的限制, 將表演置於戶外, 並強調演員與觀眾的互動, 也有些表演在戲劇的表現上, 以簡約的方式來呈現佈景。若拿客家大戲與傳統客家三腳採茶戲比較, 客家三腳採茶戲是儉樸的型式, 客家大戲則走向較講究劇場的方式; 然而又不如西方歌舞劇或歌劇般儉約, 仍保留客家戲曲風格的佈景。

問：您覺得「疏離效果」如何運用在劇場之表演？

答：德國劇作家 Bertolt Brecht 的 Alienation Effect 「疏離理論」, 或疏離效果, 運用在劇場裡, 希望引起觀眾走出劇場後能改變社會, 在演員與角色之間, 觀眾看戲有一定的距離, 突破以前 Dramatic Theatre 對戲劇的風格, 不希望觀眾全然同情劇中角色, 而是對劇中的情形有所批判, 甚至走出劇場可改革社會問題。以 Victor Turner 的戲劇人類學觀點來看, 其中有一個「識閼」(liminal) 的空間, 觀眾經由這個空間, 不致於像「通俗劇」那種缺乏批判性的戲劇裡, 如果在《羅》劇裡加入這樣的疏離手法, 也許效果會更豐富。

問：劇情中出現客家人之間以婚姻交換友情, 對當地土著婦女而言, 您的看法是？

答：史畢娃克的後殖民女性主義主張是第三世界女性在國族、性別、文化及政治都缺乏主體性, 處於邊緣性的位置, 第三世界的女性的聲音與思考, 常被霸權者挪用, 而處於匱乏的位置。如《羅》劇中的「姬娜」, 並無太多的機會來表達她個人的情感歸屬, 本劇一面倒地傾向描寫歌頌客家男人, 塑造成英雄、建國的戲劇形象, 卻不見處於第三世界女性, 如當地土著婦女的描繪。

二.<賴惠真與李永乾訪談錄>2008.1.31, 1:00-1:30 pm, 電訪。新竹龍鳳園採茶戲劇團團長。

問：目前劇團的演出以什麼形式為主？

答：採茶戲, 現在一直到過年後會在各鄉鎮演出。

問：演員演出需不需要排練, 要多久時間培養默契？

答：演出曲目大都是在當天或前一天才知道，演員都很熟悉，不需要排練。

問：演員大概是幾歲？有沒有年輕演員？

答：都是老經驗的演員。

三.<賴惠真與傅郡英訪談錄>2008.2.19, 1:00-2:00 pm, 於苗栗大提琴餐飲。苗栗加里山劇團製作人。

問：請您談一談加里山劇團的演出現況如何？

答：加里山劇團團長藍博洲，演出作品多為客家文學作家的劇作，或文建會優良作品，也有自發性創作，如《講起山城老頭擺三部曲》，演的是客家發生的故事，內容生活化、貼切。有專業的燈光、音效配樂，服裝、音樂幾乎都是劇團自己創作完成的，聲音、表情及客語正音則請專家指導，她是一項非營利事業。

問：演員演出所使用的語言情形！

答：舞台上的客家話愈古愈好，國語（中文）被最多人了解，但是要怎樣轉化為客家話，成為自己的語言一般的自然，再詮釋劇本要表達的意義，往往要說的古，才能引人入勝，演員的表演要像「鬼上身」，才能把角色靈魂演活了。

問：舞台劇演出的特色為何？

答：舞台劇沒有身段，不需要身段，重點在引起觀眾的共鳴---哭的西哩花拉，哭完轉身即時轉換情緒，隨時再說話，演出觀眾心中當年的情景，讓觀眾心有戚戚焉，演員將自身的情緒融入，熟讀劇本、融入角色、消化台詞成為自己的情緒，面對觀眾揣摩劇中人物，（設定一位假想人物的悲、喜、恨）當然，年輕的演員需要導演指導，其實，選角、試角是很重要的。

四.<賴惠真與李喬訪談錄>2008.2.20, 10:00-11:00am, 於苗栗李喬家中。《羅芳伯傳奇》的最初原創者，後由榮興客家採茶劇團改編，搬上舞台並至國家劇院展演及全國巡迴演出。

問：請您談一談在創作《羅芳伯傳奇》這個劇本時，想要傳達的概念是什麼？

答：文字學分為虛構與非虛構，而文學作品屬虛構的，它的形式可分為詩、小說與戲劇，散文就好像素描一樣，不構成文學作品，所有的文學作品，其實本質上都是詩。文學的母親是文化，土地產生文化，所以說，文學是文化的發展，文化是文學的根本。若以這個角度來看，《羅芳伯傳奇》的本質是文化的探討，它是客家文化具體的呈現，從歷史看來，客家人是不得已的流浪民族，與土地貧瘠生存困難有關，如果沒有以文化來談文學，那麼，它是無情的文學，我這幾年的研究，就是在以文學來談文化，舉個例子來說，客家人討輔娘是討來做祖婆的，「祖」就是繼承的意思，「婆」是指生育的女人，這個思考模式就是一種文化特質。這樣一個流動的、貧窮的民族，男人必須向外落食，家庭樣般維持就要靠輔娘，羅芳伯除了原鄉石扇村的困境，另一方面，在婆羅洲有淘金業的吸引，客家人自古以來，習慣流浪，漸漸形成「久居他鄉即故鄉」，這就是客家族群的文化特質。其實，對文化本身的完全了解是一個大碉堡，但是，一般來說，學校教授不做這樣的研究，台灣的文化人類學博士做兩件事：一個是撐竿跳跳過去，並沒有把這個碉

堡徹底理解；另一個是挖個洞，從碉堡底下穿過去，沒有注意，爲什麼沒有注意，這個非常難，因爲它是一個概論，不容易，做了，並不能拿博士學位，所以沒人要做---有一位留學英國的社會學博士，女的，姓陳，名字記不起來，她出了一本書〈圖解文化研究〉，以圖詮釋她對文化的讀書心得。做學問，不管哪一種，它的背景要了解，例如現代人談女性主義，哪裡發展的？現在是第幾波？西方的背景是什麼？理念是什麼？也要先了解西方的思想史或哲學史，要有整體的概念，前人的研究進行到那裡？未來的趨勢？翻譯外文書是一個團隊的合作，其中的每一個人是無法真正了解意義的，爲什麼？因爲他無法貫穿嘛！---這學期我將在聯大（聯合大學客家學院）兼課，談客家文學，我預計上課內容分世界文學 1/3、台灣文學及客家文學各 1/3，談文化也是這樣，人類文化的整體概念占 1/3、台灣文化 1/3、客家文化 1/3。《羅芳伯傳奇》這個戲曲，當然要探討他的歷史背景，除此之外，其他的人物是我創的，像是黃太虎、蘇丹名字等等，羅芳伯中有幾個兄弟，這些就是我創的，那時的淘金者分好幾派，像是回教的蘇丹、當地原住民、漢人，包括客家人以及非客家人（包含其他族群的漢人）也常常發生衝突：客家人與非客家之間、蘇丹之間常有衝突。這個寫成歷史小說，羅芳伯離開石扇村之前的歷史背景要簡單介紹，以主角人物的移動爲重點。（榮興劇團）戲曲的演出，只是我的 1/10 不到，我本來是要寫 20 集的，這個小說可以以客家方言拍成客家大戲，在國家劇院演出。八月份開拍有關乙未抗日三秀才的故事：銅鑼吳湯興、頭份徐鑲、北埔姜紹祖，以及頭份黃賢妹，是主要角色，片名叫做《1895 情歸大地》。

問：請您談一談這個劇本的架構設計。

答：第一幕是羅芳伯魂歸故鄉，他的妻子、子女圍在身邊，我是利用倒敘法，回憶過去的方式進入主題，羅芳伯歸天之前所吟誦的詩是我創作的，不是他（羅芳伯）寫的。

五.〈賴惠真與羅思琦訪談錄〉2008.3.7，4：00-6：00pm，於苗栗文化中心演藝廳。苗栗加里山劇團團長，2007 年參與新客家歌舞劇《福春嫁女》的演出。

問：請您談一談這《福春嫁女》的演出情形。

答：在國家劇院的演出，舞台、燈光、音效，各種設備完善，所以演出超過兩個半小時，到各地巡迴演出就有部分爲配合場地而作刪減，這個工作由我負責，後來我把這些東西大概作整理，我的考量有三個地方：第一個是客家的部分，第二劇情和技術，畢竟它是客家戲，所以在刪減的過程中，比較屬於客家的元素會留下來，比重上，客家的部分多，被刪掉的部份以不影響劇情者，例如：第二場網咖的戲，在台北場沒有問題，來到苗栗舞台受限制，就被刪掉，但不影響劇情發展，再來是技術，機車舞的部分，在國家劇院的音效非常炫，到了地方就受限，當然也尊重編舞的人，最後擺了三部摩托車在舞台上，至少作出那個氛圍，其實，基本上，台北場的機車舞和搭配的音樂，我都蠻喜歡，搭-搭-搭-，音樂一直持續，感覺很 HIGH。

問：我有看過 DVD，那個效果超棒的，因爲它是多層次的舞台。

答：對對對（和地方表演作比較），就會有差別。

問：這齣戲是以莎翁的《馴悍記》爲腳本，創作出來的要傳達什麼樣的概念，請您談一談。

答：一開始是思考客家有什麼東西可以看，既然有心要與國際接軌，那莎翁的《馴悍記》，大家都很清楚，這個劇情就可以參考，我聽說在客委會提出時，在場的女性很不以為然地說，言下之意有對女性的不公平，其實，我看到黃武山（編劇）的介紹，客家人的「硬頸」、「硬殼」，實際上就是趨向大男人主義，加上當今的女孩子凶巴巴，他覺得這兩樣東西碰在一起會有一些火花出來，也蠻符合現代生活的狀況，最後大家同意這樣的發展。至於在戲裡面，硬要和客家扯上關係嗎？我覺得不需要太牽強，只是他有別於我們以前印象中的客家大戲、傳統戲曲，它用音樂劇的方式，讓人感覺有一些新元素、不同的東西，單以這個出發點來看，我覺得夠了，我自己的感受啦。

問：在整個創作過程中，曾遇到什麼樣的困難？例如：如何拿捏保留客家原味的演出？

答：客委會有出一本書介紹，大概能回答你的問題，我可以借你參考，蔣維國導演在國際上有他的知名度，他用新、客家、歌舞劇三個層面來詮釋構想，很吸引人，可以提供參考。

問：客家戲劇未來的發展從這樣的演出，或像榮興劇團與其他的表演看出端倪，您覺得可以朝哪個方向？

答：《福》劇是個很好的思考的起點，在地方來講，實在是高不可攀，講的難聽一點，那麼多錢製作出來的東西，而且還不只是錢的問題，它是因為有北藝大的樂團、五、六十人舞蹈群、合唱團，哇！什麼資源都用在那兒，台灣的(劇團)目前為止，哪有一個製作像這麼龐大，所以我們覺得-呵呵呵-，對啊，一下子把那個點拉到這麼高，一個東西是多頭來進展的，由中央來做，這個是很好，但是在地方，我覺得每個劇團去找自己的特色，我也聽說客委會發現這次做的不錯，想要每年都來甄選歌舞劇的劇本，但是-呵呵呵，不知道三月份過後，—呵呵呵會變得怎樣，不知道。

問：在台北演出過後，至今已跑過三個地方了，桃園、屏東、苗栗，您覺得觀眾對演出有什麼樣的想法或迴響？

答：在表演時，我自己覺得台北場和地方場所講的笑點不同，例如：士偉（飾演鍾友嘉者）在台北場的呈現，趣點集中在他身上，到了地方大家（觀眾）都聽得懂客家話，其實就更能了解客家趣味，化妝師也是客家人，他說：「聽到演員講的話是一些我在小時候聽過的字，是我這輩子不會再講第二次，現在突然被激發出來，很親切、很感動。」我覺得很有意思。雅玲（演員之一）也說她在劇場那麼久以來，拍完戲後大家下來休息時，還用客家話交談，舞台上也用自己的母語表演，這個經驗真的很不錯。（筆者回應：真的，演員講的客家話真的很自然、很生活化。）藍世仁的東西才多的哩，我是從我老爸那兒挖到的話，像是「黃牛唔鬥牛，樣像等人惱。」（客家諺語）佢一講，他滕等就有詞來對：「是哇，你這三兩人講四兩話」、「十元的豆腐唔半塊」、「唷，是哇，豆腐唔ㄟ，架仔還在呀」，這些東西在排練的時節就用出來，當然有些是回去後，斟酌怎麼回應，下個禮拜排練時再對上來。鄭榮興校長的學校老師群和我們一起去當戲劇裁判時表示，在語言的部分：「還好有你們這幾個老人家講的那麼道地的客家話，那年輕人就讓他隨意一些。」也有人反應對話中突然冒出國語出來，嗯（搖頭），這個東西，我認為見人見智，如果用一個比較開放的態度來看客家戲，只演給客家人看嗎？還是希望讓非客家族群共同欣賞？在生活上，與人交談，也會冒出一、兩句國語來啊！有些歌詞像是「枕戈

待旦」就很難硬是用客家話說出來，那些歌詞咬文嚼字，字又要翻到嘟嘟好，又要能搭配旋律，有時候-哈哈，國語帶過去啦。但是整體來看，大家的態度是對的，不會打馬虎眼，他們叫我把劇本先用客家話錄下來給其他演員帶回去聽和練習，只有紹彬在演出前有再修正，其他都不錯。（大家都是客家人嗎）～-大部分啦，演員中只有少部分非客家人。

問：丑角是客家戲劇裡非常重要的角色，劇裡好像不只一人是丑角色？

答：對，ㄟ，有一些也算是，我的對白裡有很多是我自己加進去的，蔣導演曾講：「有老賴在，場面就會很熱鬧！」排戲時他聽不懂客家話，所以讓我自由發揮，在喝殺青酒的時候他也說：「所有裡面的角色，只有老賴，我從來沒有傷過腦筋，位置是他走出來的，對白也是他自己想的，包括『賴建強加油！王建明加油！』」（哈哈）藍世仁就是老牛吃嫩草，他唱山歌會唱、會扭，演活了一個「丑角」的角色。

問：我知道您是加里山劇團團長，您對這個劇團有什麼想法？

答：我每星期從台北回苗栗帶劇團，人家問我為什麼要這樣呢？ㄟ---走戲劇已經是一條不歸路，還要把戲劇分出客家來，那個路更難走出去，ㄟ--如果可以讓客家族群變成愛看戲的族群，我覺得夠了夠了---所以，基本上我會作一些觀眾比較能接受的東西。以前客家人真的是隱形人，這幾年客委會成立，然後我在這個職場以後，真的比較敢說我是客家人---有一回，我的朋友把我介紹給客委會一個主管，說：「這位就是老賴」，「唉，樣會按後生ㄟㄟ，你樣會做到暗像ㄟ伊桑。」（哈哈）

問：麗君在美濃那一段，吳榮順教授現場為她演唱老山歌，我注意到他並沒有出現在台上。

答：喔，他在幕後，他不能出來唱，因為之後的情景、情緒啦，環境的醞釀是配合女主角，她來到美濃，以這首老山歌來做個轉折、詮釋，（不同於說書人）唉，對，不一樣。

問：西方歌劇與老山歌曲調的搭配，會不會造成觀眾突兀的感覺？

答：ㄟ-這個，人家也說音樂的部份像是旋律，整體都 O.K.，但是就是客家的味道，ㄟ--有人講說這沒什麼客家元素，只有「十八摸」---我覺得，如果錢南章老師懂得客家話，當然就最好了，因為客家話本身說起來就有旋律、歌詞與作曲搭配起來，有的字可能讀音是揚起來，旋律音階卻變成低音，所以，當初他們唱山歌時，有碰到這樣的問題，蔣導演對西方的歌舞劇唱腔，是沒有問題，但是對客家不熟悉，所以在過程中到底過去客家傳統的包袱要不要加進去？ㄟ---那麼，加進去的時候，我覺得它可能就會被限定在那個地方，很難變動，那這場戲就很難發揮，劇情進展到要唱山歌時，就加進去，和情境是很 match 的，我個人的感覺是很好的。之後，我們大家愈演愈賣力，這就是蔣導演和錢老師之間有默契的部份。

問：整齣戲的架構呈現，有什麼考量做這樣的安排？

答：我們把《馴悍記》的主梗拉出來，由王友輝來協助九場戲的劇情安排，前面的義民節舞蹈設計，ㄟ—歌舞劇通常一開始是來個豪華大型舞蹈，裡面呈現的是一個男人的社會，女人採茶、種田，其中音樂的轉折，這是因應歌舞劇作為一個開場，而這個轉折是大家一起練習義民節的表演，這個銜接帶動整個劇的發展。整個的安排是第一場戲熱鬧，把男主角介紹出來，第二場戲比較短一些，第三場戲熱鬧，第四場轉折到溫馨地舞

場，又回到熱鬧。第六、七場進入麗君的內心世界，男女之間的相處，愛到底是什麼，這樣的鋪陳，在戲劇的線條裡強、弱、強、弱，前面開心漸漸進入個人內心---那天殺青酒時，突然有人冒出一句話：「我覺得我們的演員陣容堅強，老賴的部分雖然戲不多，可是那個角色跳出來了，活出來了。」還有，友嘉的阿嬤只有兩場戲，但是一出來就演活美濃阿嬤的角色，藍世仁的角色，他的節奏和表演方式又是那樣的逗趣。

六.<賴惠真與楊秀衡訪談錄>2008.3.15，4：00-6：00pm，於新竹文化中心演藝廳。具有數十年傳統客家三角採茶戲演出經驗，2007年參與新客家歌舞劇《福春嫁女》的演出。

問：《福》劇中擔任的丑角演出。

答：要了解我的演出，要從我早期加入劇團開始演戲談起，我十二歲即加入華美劇團演馬僮、馬伕，後來演採花、武生，又到「勝春團」演三花、丑仔，再演三腳採茶，前後跑了四個戲班，最後跑江湖三十年，全島各個地方，不論客家、閩南，兜去演啊。之後，和我老婆成立車鼓陣，許常惠教授替我取名為「福佬車鼓」---這場劇裡，演「藍世仁」有點豬哥型與丑角，有錢又「沙鼻」（很愛現的意思），我本人能說、能唱又能扭，把丑角演活了，沒有扭的動作，就不像丑啊！

問：客家山歌的曲調各有不同曲風，怎麼運用？

答：歡喜心情開朗的時候就唱山歌仔，因為它有迷人的調音，有心事想不開就唱平板，因為它是苦悶的。（現場唱起平板調）節奏略慢，心情開朗就換成山歌仔的調（現場唱起相同曲調但節奏加快變輕鬆），（歌詞：山歌來唱阿出鬧連喔---連啊---唱條介山啊歌 來結喔---緣啊-----）老山歌就是上山時節，我對你有愛意，無動作，就以唱歌來表情達意，算是一種客家情歌。《福》劇裡，吳榮順教授為麗君所唱的老山歌就是表達讓妹心動嫁給她，可以依靠（歌詞：老妹愛連就來連啊---莫嫌喔—阿歌按無錢 仔台北有三間店啊 仔高雄喔--- 也有十甲田喔-----）。《福》劇與客家大戲的差別很大，唱的是西方歌劇，我們的是山歌採茶小調，對改編很有一些想法：口白、唱腔、曲調都不同；劇情裡有客家、福佬，國語文化也融合在內；雖走西洋方式，不過，走來走去也走回客家型式，它的路線從西洋開始到古裝（傳統客家）、到半現代，再到美濃的拜祖先，結尾又出現一半古一半現代。

（羅思琦補述：楊老師在客家戲曲裡的表演，經常是 super star，演主角，劇裡如何演，完全在他的腦袋裡盤轉，怎樣演講笑科、時間長短，但自家有準則，這次的演出太小篇幅，無法讓他盡情發揮，尤其，這現代戲劇節奏固定，與客家大戲不同，觀眾的感受也不同，客家戲曲裡，它花樣多，俚語、歇後語，摻摻進去，但是架構固定，就不能自由表現。）

問：山歌歌詞算是一種客家文學，您覺得它有什麼特色？

答：山歌的腔調很特殊，豐富不古板，歌詞可以隨演唱的人自由改編，看舞台上的情形變化，所運用的曲調就看情形作節奏上快或慢，快的用山歌仔，慢的用老山歌的調來唱，還有一種「堵馬調」（現場演唱）（歌詞：從頭一二，從丫頭一二，仔講丫你聽ㄟ，從小到大，仔待呀戲班，又學小生，又阿學旦ㄟ，也來學的丫丑---心肝老妹《你丫問

佢，從頭一二報你知㗎，要寫劇情，佢全部會講你知----) (其中的虛字節奏轉音快速令筆者來不及聽清楚) 七、八個字到十個字，就可以連在一起，最後還是七個字，也要押韻，中間還有虛字，原來在台灣有兩個人會變化各種曲調---他過身去啊 (去世)，現在就只剩下我啦，山歌仔、採茶、平板，變化山歌仔、什唸仔或平板什唸仔，隨時都可以變化成不同的調子，也可以音變字不變，我唱變化已經唱習慣啦。我扮演的角色很多，有時是丑，丑是主角、老生是苦旦，---生、旦、丑是戲裡的主角、丑角，什麼角色都可以擔任，要對其他角色都了解，才能演，有時也可以反串旦。我從南唱到北，客家、閩南都去演，走到客家庄就用客家話，到閩南庄就用福佬話唱，要唱國語也可以，對全省各地的風俗民情也要了解，唱出來的東西才能吸引人啊！

(楊秀衡當場就扮起丑和旦，搔首弄姿、扭腰擺臀，臉上的表情生動逗趣，口中唱起〈糶酒歌〉，筆者要求記下歌詞、錄下曲調或拍下動作遭拒，他表示這個調和歌詞他從未公開唱過，也不希望公開，更不願傳承。他笑說現代人不懂人情，教了之後，學生不懂感恩，過河拆橋，讓他拒絕教授。(這樣就會失傳了) 是啊，就讓它失傳ㄚ。現代歌舞劇 (指《福》劇) 裡加入很多西洋的東西，客家戲曲的東西已經不多，已經撈客家介文化賣掉了。)

七.<賴惠真與張有財訪談錄> 2008.10.27, 5:30-6:30pm, 於苗栗頭屋張家。榮興劇團重要成員之一，並擔任劇團技術指導老師，在《羅》劇中擔任洪門會裡重要領導人之一，是個富智慧的長者，吟唱的山歌堪稱具有客家原汁原味的曲風。

問：您在《羅》劇中的演出可說是挑大樑，我覺得三腳採茶的山歌非常自由，隨口可編，但在這齣劇是要記台詞背劇本，兩者之間您有什麼想法。

答：(背劇本)不是問題，不管佢是什麼戲曲，五千多年的文化到今，所有戲曲的歌詞唱什麼意思，是代表角色介立場，代表這個角色介行動佬思想，佢唱出按樣介思想分觀眾了解，歌詞唱出角色介心聲。九腔十八調是恩客家傳統介採茶戲介調子，每一個調子要詳細，這條歌合適唱哪一個腔，就要尋那個調來唱，比方快樂介腔就不好唱苦情介歌，要運用九腔十八調來形容喜、怒、哀、樂。

問：「陳德成」是樣般介角色？你樣般表現？

答：佢是一個過的去有根底介人，(佢介打扮要配合那個時代)那時候介人卡苦，衫褲是棉紗布料作ㄟ，不識幾久就爛忒，爛了就補，所以，佢是一個盡快樂介人---表演要配合當時介社會，才會有成果，兩百多年介歷史要講究，文化唔相同，要有分別。

問：自從這齣劇演出後，家戲曲正開始有卡多人來欣賞，是唔？

答：早期是政府唔支持，交分地方介劇團隨便作，鄭榮興得到博士轉來，到文化大學作教授之後，推廣客家戲，後來得到吳伯雄介支持，爲了保存佬推廣客家文化，才成立榮興客家劇團，教客家戲。唔過，因爲生計問題，唔多大效果。等到鄭榮興到復興劇校接團長、主任，後來升校長才在學校申請成立客家劇團，到今已經培養當多人才角色，若沒推廣，九腔十八調也會沒落消失掉---鄭榮興是音樂博士，佢根據九腔十八調創新作詩、作曲，團內也有很多曾先枝提供介九腔十八調介資料---自文建會開始有補助推廣客家戲曲的演出，到客家委員會成立以後，正有卡多經費幫助。

問：榮興這幾年又出國巡迴演出，所到之處有什麼迴響？

答：像紐約、休士頓這兜地方介演出，佢兜很捧場，因為距離開台灣後就唔台灣客家戲曲好看了，唔單只紐約、休士頓，全世界有客家人介地方就會去演出，大陸也去啊，恩介演出佬佢介唔相同啊。

問：客家戲曲介演出，觀眾大多是大人老人家，卡少看到小人仔。

答：在室內場所介演出，小人仔卡坐唔住，又不能吃東西，如果搬出外台來演出，自由人走動吃東西，可能小人仔觀看介機會就會卡多。

(由於張有財老師於二年前因心肌梗塞住院治療，現今的健康狀況不如以前，所以目前較少參與演出。據其夫人戴淑枝女士描述，未生病前，劇團演出的許多道具都是由張老師親手製作。筆者臨走時，張老師的一群朋友來訪，原來，下棋、打牌、製作道具佈景是他在表演空檔之餘的休閒、娛樂。兩夫妻表示，今後如果還有任何需要隨時可以找他，這樣熱情親切絲毫不保留的態度，傳達出他們對傳承客家戲曲的用心。)

