

台灣戲劇概述

石光生

一、緒言

如何書寫2005年台灣戲劇的現況，我想有必要先界定台灣戲劇以及本文書寫的方向。首先，戲劇是文學的一支，但它又是表演藝術的「戲劇文本」，是導演藉由演員、相關藝術家、在固定空間呈現表演藝術的依據。由於戲劇的跨領域特質，因此台灣戲劇即是指：就文學範疇，在台灣境內由國人創作的戲劇文本；就表演藝術範疇，是指戲劇文本的舞台呈現。這個定義的要旨正是台灣戲劇包含了現代與傳統戲劇。所以2004年6月我在聯副舉辦的「台灣新文學重大事件座談會」上就提出我的觀點：「歌仔戲、皮影戲、布袋戲的劇本，有新的東西，反映當代社會，但往往被忽略。」基於這樣的定義，台灣文學中的戲劇書寫與研究，如果排除了根植於庶民文化，與民間信仰關係密切，而且和舞台劇一樣早已登上國家劇院的傳統戲劇，那麼這樣的「台灣戲劇」的確不完整。

我們可以從其他角度來考察：公部門主辦的戲劇活動，它可以更清楚地支持我的看法。在台灣這塊土地上，每年公部門與非公部門舉辦的戲劇活動琳瑯滿目。公部門包含中央與地方政府各文教機關補助的戲劇活動，特別是近十年來，國家文化藝術基金會與文建會所屬的國立傳統藝術中心的相繼成立，對現代與傳統戲劇的提昇日漸明顯。支持、補助戲劇活動的中央文教機關，由原本的文建會與教育部擴大

為國立傳統藝術中心以及國家文化藝術基金會。台灣現代戲劇的發展日益蓬勃，最具指標性的補助活動就是文建會的扶植團隊選拔。每年來自北中南東的大中小現代與傳統劇團都積極參與申請，期盼透過公部門奧援，提昇劇團行政效率與演藝水準。另外文建會近年也選拔優秀團隊進入校園、深入鄉鎮巡演。例如2005年10至12月間的「表演藝術巡演」，其中的戲劇類安排14場傳統戲曲(歌仔戲與掌中戲)及22場舞台劇與相聲。

國家文化藝術基金會補助的對象亦包括現代與傳統的劇團的展演交流、個人的國外進修，個人劇本創作與出版、研究、研習與研討會等。當然最受藝文界矚目的是象徵藝文桂冠的「國家文藝獎」（原名國家文化藝術基金會文藝獎），設置此獎的目的是「藝術家窮畢生之力，燃燒生命的能量，追求自我的突破，為社會積累人文厚度。本基金會自民國85年起辦理「國家文藝獎」，針對文學、美術、音樂、舞蹈、戲劇五個類項，評選出具累積性成就之傑出藝文工作者，以獎項之榮譽肯定得獎者們在專業上的成就。」賴聲川、李國修等知名劇作家兼導演，都是「國家文藝獎」戲劇類得主。2005年選出第九屆得主，分別是劇作家王安祈、編舞家林麗珍、電影導演侯孝賢、小說家鄭清文及作曲家錢南章五位傑出人士。特殊的專案包括自2002年展開的「歌仔戲製作及發表專案補助計畫」、2003年展開的「藝教於

樂——藝術與人文專案獎勵計畫」，以及2004年展開的「青創會」。青創會「期望透過不同領域藝術家交流及創作的剖析與探討，青年藝術家能重新審視創作的動機與方法，並以創造傑出的藝術作品及挑戰自我為目標。」

另一直接鼓勵現代劇本舞台呈現的是，文建會委託綠光劇團舉辦的台灣國際讀劇節，2005年已進入第三屆，除邀請國際與國內劇作共襄盛舉之外，其中的劇本甄選還提供獎金，並安排於讀劇節演出。然而，在諸多官辦文學獎當中，鼓勵劇作者相對稀少。過去有文建會、教育部與教育廳，如今只剩教育部的文藝創作獎，及國家台灣文學館的台灣文學獎，而後者的2006年徵獎類別中已無劇本類。

地方政府文教機關是指地方文化局、教育局。戲劇活動內容包含劇本創作甄選與出版、補助團隊扶植、展演、研習、學術研討會等。過去南部只有高雄市與台南市設有戲劇獎，如今只剩台南市的府城文學獎。另外，各大學戲劇系的公演亦是創作劇本的搖籃。台藝大配合契訶夫國際學術研討會，演出這位俄羅斯寫實大師的名劇。台大戲劇系演出《我恨哈姆雷》等。較被忽略的是高中與大學以外語教育為目的英／外劇競演，以及這些學校戲劇社團的年度公演等。其中的英／外劇競演，由於是外語展演，所以自不屬於本文範圍。是故，本文的論述將局限於評述2005年現代與傳統戲劇的文本與展演。

二、現代戲劇

2005年現代戲劇的創作、改編或翻譯呈現可喜現象。文建會的扶植團隊大多

是知名度較高的劇團，例如表坊、屏風、果陀、綠光、九歌、創作社、大開、台南人、南風等。扶植團隊計劃有著嚴謹的評鑑制度，針對劇團的行政與藝術進行評等，並提供評鑑報告，做為下年度甄選依據。因此歷年來當然會出現因表現不佳而中止扶植的情形，但比率並不高。茲針對演出劇目，舉數例說明。

2005年第一場現代戲劇是當代傳奇吳興國的《暴風雨》，這是2004年新作品。當代傳奇以京劇風格挑戰莎翁作品，始自20年前改編《馬克白》的《慾望城國》，當年一砲而紅。歷經《李爾在此》，而推出同名的《暴風雨》。然而「此次的詮釋在文本上卻是失焦甚多，以『政治正確』出發，溶入原住民人物，企圖呈現族裔融合論述，其實距離莎翁的寬容主題落差甚大。」（王友輝147：106）10月推出的《等待果陀》，是改編自諾貝爾獎得主貝克特的同名作品，表坊曾推出過這齣荒謬劇。當代傳奇的詮釋從丑角出發，採取京昆戲曲特色，融合古典與現代、東方與西方，其中不少段落的身段作表與人物塑造皆相當成功，但整齣戲過於強調形式，而批判時事的段子顯得過長。

接著表演工作坊推出《這一夜，Women說相聲》，由三位女人表演當代女人議題。「這回三個女人與賴聲川運用其擅長的高級幽默，帶領觀眾從古老的『纏腳族』到新時代的『劈腿族』，用笑聲和哲理剖析女性所面臨的種種挫折與抉擇。」（田國平145：66）劇中「〈罵街〉比男人說相聲，的確創造了一種特殊的纖細和幽默風趣，只是對充滿諷論而能達到『逗』的效果的潑婦形象卻有所缺

憾，使得相聲藝術中極為獨特的喜劇戲謔在輕與薄中少了一點真實的殘酷。」（王友輝147：108）表演工作坊的大製作要屬《如夢之夢》，它的創作靈感來自著名的《西藏生死書》。賴聲川認為此劇是他「創作將近二十年以來，一種新的思考與表現方式。」而全劇的宏觀格局直逼彼得布魯克的《摩訶布羅達》。此劇的特色有三：「一、像是各種故事類型的集大成。二、逃亡和追尋是推動這篇故事的兩大動力，三、劇中有不少關於變身的絕招。」（鴻鴻148:23）

屏風表演班於4月推出第35回作品《好色奇男子——我將青春託付給你》，是屏風一貫創作路線的產品：李國修向觀眾掏肝掏膽。（圖16）他認為：「我真正關注的是現代人的生活，同樣是身處於不確定的年代，人們是如何看待男女課題。」（鄭淑瑩148:68）本劇的戲劇結構，「藉由三條主情節線相互交織、拼貼出情節；戲劇人物永山與小梅則穿梭串聯於三種不同的時空、並進行對話，以統整戲劇結構。本劇名為《好色奇男子》，雖題為『好色之徒的傳奇』，然而從年輕至老年的

永生，卻既不好色也不傳奇，由此展現出全劇所具有反諷的荒謬性，以及影射出永山『想做其實卻不敢做』的性壓抑與性格盲點。全劇催人熱淚的兩場感情主戲，皆落於郁方飾演的雅鳳與李國修飾演的永山這兩人訣別時。青春終究會消逝，愛情可遇不可求，因而在年老時感傷一段失去的青春戀情，便成為許多文藝作品普同的『原始類型』。」（王淳美2005a）10月7日起屏風表演班於國家劇院首演《昨夜星辰》，此劇以上下兩代間，四段各有困境的情愛關係為主軸，演繹兩代間面對婚姻磨難、不倫情愛及死亡逼近的陰影下，追尋屬於各自的歸宿。全劇擴散著一種淡淡悠悠的飄移美感，上下兩代，多角情愛失序的混戰，在情節鋪陳下一一揭露！究竟該怎麼選擇才能通往幸福的道路？

果陀的《我的大老婆》是延續改編美國電影編成歌舞劇的路線，把由歌蒂韓等三名女星主演的《大老婆俱樂部》，改為探討三個台灣男人劈腿的現代問題。「三個女人聚在一起，探討女性的議題，很有『慾望城市』的感覺，語言銳利，幽默風趣，切中要害，不單只是馭夫術的傳授，



圖16 屏風表演班的《好色奇男子》。（屏風表演班提供）

也不只是重唱『姊姊妹妹站起來』的老調，在輕鬆的喜劇情節背後，不僅呼應著當今社會的現狀，也重振女性的社會價值，女性的力量不是只能用在『報復』，而是在『重生』。」（田國平149：74）

綠光推出《女人要愛不要懂》是改編《風流寡婦》的音樂，以及小野的同名小說而得。該劇旨在「承襲經典，嶄新創意」，由邱媛填詞重整劇本，呈現另一種風貌的音樂劇。綠光的另一條路線是透過「世界劇場」系列，介紹各國當代劇作。推出的是東尼獎得主大衛奧本(David Auburn)的《求證》(Proof)。5月間創作社推出《影癡謀殺》，這是紀蔚然批判美國好萊塢電影工業的作品，靈感來自《五星級謀殺案》這部電影。

九歌兒童劇團於5月與香港明日劇團及中國大陸廣東省木偶劇團兩岸三地，共同製作演出《淘氣神仙——夢之神》，這項自2002年起長達三年的合作計劃的最終呈現。此劇是取材自捷克劇作家Helena Slavikova-Rabarova描繪中國古代的民間故事，再經由朱曙明改寫成更貼近真實傳統的語言和節奏，配合京劇式象徵俐落的身段、俏皮逗趣而不戲謔的對白。演出型式



圖17 九歌兒童劇團充滿創意的《雪后》。（九歌兒童劇團提供）

包括杖頭偶、大型撐竿偶、影偶與真人共同演出，傳統舞台與黑光劇場穿插呈現。

10月間九歌兒童劇團推出《雪后與魔鏡》，是依據安徒生童話〈雪后〉改編而來，（圖17）可說相當成功。此劇「掌握故事的主線脈絡，在情節上淡化了雪后的幽暗本質而強化了『愛』的主題，並塑造出人物特質鮮明的幾個主要角色；在語言上結合敘述與對白，利用諸如『麋鹿與迷路』等同音異字，產生相當生活而幽默的趣味。」而「創意成為將舞台上的一切變為美好的魔鏡，在流暢而富有動感節奏的舞台畫面中，找回了遊戲與想像的本質，這當是九歌近年來創作瓶頸突破的重要契機，也是兒童劇場舞台上多元表現的開始。」（王友輝155：50-51）

金枝演社的年度製作屬《祭特洛伊》，它試圖呼應電影《特洛伊》的壯闊，以及台灣歷史。整齣戲利用旗津砲台的空間與初昇明月，配合搶眼的服飾與塗面、詩化台語，確實適合呈現這則希臘神話。視／聽覺效果不斷在月空下激盪，然而文本的詮釋卻失焦。所謂的「祭特洛伊」這樣的題材，怎麼會不見引發木馬屠城的Helen與Paris這對主角，以及屠城悲劇？而這「祭」卻是由台灣菅芒花開閉場，牽強之餘暴露只為了傳達政治正確的心態。無怪乎有人評論說：「在浪漫之外，恐怕需要在戲劇中埋伏更多的鋪排和連節才能夠奏效，戲劇的意義不是單純靠語言直接的表白就可以圓滿。對於先祖、故鄉家園的愛，也不是說出來就算完成的。」（王友輝156：59）

無獨有偶工作室劇團是由鄭嘉音一路發展出來的現代偶戲團。近年來將創作方

向轉向傳統戲曲取材，例如以演員結合皮影戲演出《盤絲洞》。10月間推出《戲海女神龍》，刻劃布袋戲女頭手江賜美的演藝傳奇，試圖溶合傳統與現代。「其中，江賜美長孫柯世宏的加入演出，更使得本劇從單純的人物傳記搬演，深化出歷史以何種面貌傳承的意義，以此而言，《戲海女神龍》的演出在思古幽情中透露著一種現代的絃外之音，頗令人回味。」（王友輝156：58）

台南人劇團的演出包括了《莎士比亞不插電——哈姆雷》與《K24》。（圖18）台南人劇團近年來一直試圖建立起西方經典台語劇的風格，包括希臘悲劇、莎士比亞與貝克特。去年的《終局》曾至巴黎交流演出。《莎士比亞不插電——哈姆雷》是繼《馬克白》與《羅密歐與朱麗葉》之後的國語詮釋，重組情節、簡約的舞台、多重扮演、運用現代語言、當代服飾、藍調音樂，把觀眾鎖定在時下青、少年群，整體效果果然亮麗。然而「快節奏如珠玉落盤的語言表現方式，音樂性被強調了，語意的傳達及情緒的奔放和內斂仍有改進



圖18 台南人劇團青春版的《莎士比亞不插電——哈姆雷》。（台南人劇團提供）

的空間。《哈姆雷》的演出在型式上有其精緻化的成績，但是在情感的傳遞上則趨於表象，悲劇所企圖引導出來的哀憐與恐懼恐怕需要導演更多的關注。」（王友輝152：48）

高雄的三個劇團皆推出新作。螢火蟲的《2001年高雄通匪叛亂事件》、台灣戲劇表演家的《霸王卸甲》，南風劇團啟用青年劇作家作品《微暈》。來自眷村的韓江為螢火蟲編寫不少劇本，《2001年高雄通匪叛亂事件》是依據2000年高雄死了一位榮民的小新聞發展而來，五個女子的金光黨形象鮮活，榮民的晚景令人同情。韓江熟悉同志議題，此劇延伸為弱勢發聲的關懷。李宗熹的《霸王卸甲》透過一位老師與四位事業有成的學生，各自描述過往戀愛經驗與婚姻遭遇。部份場景處理流暢，得歸功於象徵表演手法，但五戶人家擠壓在舞台上卻影響場面調度。但就文本來看，仍有改善之處：一、霸王的古典意象是多餘了，二、五個男人相繼離開家庭，卻又相繼擁抱家庭，成了爭相倒垃圾的新好男人；如果五個男人有二個回家，三個從此離開就比較符合現實。

《微暈》襲用契訶夫「黎明前的暈眩」作為主題，卻點不出精髓。這齣戲敘述兩戶台灣人家當今的生活狀態。一家的男主人到大陸發展事業，一家在台灣努力爭取外派大陸升遷。連結這兩個世代的是老婦春桃，代表著林搏秋《高砂館》的女主角無法實現的海港等待。作者試圖將這一代的兩岸關係與日據時代的兩岸關係聯結，其實不同時空實難對比。劇情利用老中青三代不同典型的女人，住在一棟漏水的公寓。「其中那位等丈夫直到發瘋的婆

婆春桃，利用《瓶中信》的電影意象，最後還來個下落不明。特別是春桃角色不清語焉不詳倒不似兩對鄰居那麼清晰。三位女人一位台灣水電工串成關連，企圖製造一點曖昧卻不成功。最年輕的女人，試圖擺脫拋棄她的男人，迎向誠懇的水電工，使用的戲劇動作，模仿易卜生的《玩偶之家》收場——娜拉用力關門的那個動作，雖然昨日的劇場只是沒有甩門而已。拼貼的文化，全劇無逆轉，更無高潮，只有淡淡的漣漪——只要不能使觀眾「感動」或至少具有「娛樂」效果，就不是成功的劇作。」（王淳美2005b）陳姿仰企圖將此劇型塑成契訶夫《櫻桃園》般的磅礴氣勢，只是呈現的是小格局的個人觀感，看不出時代的壓抑與「微量」究竟是何意？

東台灣的台東劇團由劉梅英長期耕耘，但因過度偏重肢體忽略文本的建立而一路摸索不定。今年由劉亮延編導的《曹七巧》，基本上開始建立系統化的肢體呈現、變化的語言，以及完整的文本。這些進步實為可喜現象。

三、傳統戲劇

近年來公部門對傳統戲曲——特別是歌仔戲——的盛情支持，反映在各式的歌仔戲劇本甄選展演之中。以2005年為例，至少舉辦過三次大型匯演活動。首先，6月間由國家文化藝術基金會評選出的三個歌仔戲團——台南市的秀琴、高雄市的春美與屏東縣的明華園天字團——分別於台南、高雄與屏東參加「廟口歌仔戲製作專案」的演出。其次是7、8月間國立傳統藝術中心委託明華園本團執行的花東匯演，計有北中南12個團隊參與其中，蔚為

今夏花東藝文盛事。¹第三是10月初高雄縣政府文化局舉辦的「戲台大車拼」，吸引縣內五個歌仔戲團參與。其中以國家文化藝術基金會提供的補助款最為優厚。

這些展演當中，最值得注意的，主辦單位多鼓勵新編劇本，如果看一下國藝會的辦法，我們就更清楚：

一、緣起

為促進國內傳統戲曲發展，提升表演團體的創作呈現及演出品質，本基金會主動規畫「歌仔戲製作及發表」補助專案，鼓勵劇團製作並發表優質廟口戲，改善廟會劇場演出品質，培養並活化多元戲劇生態環境，期為傳統戲曲挹注新活力。

二、目的

- (一) 協助歌仔戲劇團製作適合廟會演出之優質劇作。
- (二) 鼓勵劇團整合原有或長期合作之國內編劇、編曲編腔、導演人才，創作發表歌仔戲作品。
- (三) 推廣優質外台歌仔戲作品廟會巡演。

基於這兩個理由，可以明白國藝會很清楚，創新適合大眾觀看的劇本，乃是提昇歌仔戲展演水準的第一要務。於是我們看到明華園天字團的《鬼菩薩》、秀琴的《范蠡與西施》，春美歌劇團的《青春美夢》都是新編作品。地方政府對於歌仔戲的提昇，高雄縣可說是全國典範。高雄縣新世華的《千里兄弟情》、勝秋的《孝子

1 這12團及其劇目分別是，新櫻鳳的《靈前會母》、民權的《目蓮救母》、陳美雲的《父子情》、春美的《恨鎖天倫夢》、鴻明的《天下第一家》、明華園天字團的《鬼菩薩》、明珠的《萬丹山傳奇之十八盒籃》、河洛的《菜刀柴刀剃頭刀》、國光的《包青天之案破雙釘》、明華園黃字團的《太后出嫁》、秀琴的《血染情》、一心的《烽火英雄劉銘傳》。

心·慈母淚》、高成的《恩·怨·情》等新編劇本，就是文化局舉辦的「戲台大車拼」所催生的。然而新編劇本基本上包含兩類：傳統故事與近／現代情節。高雄縣展演的劇本就是屬於傳統故事，如《林則徐》等；而傳藝的匯演，明華園天字團的《鬼菩薩》與秀琴的《范蠡與西施》也是傳統故事。近／現代情節比較特別的是，強調台灣人物的書寫。例如，春美歌劇團在南高屏演出的《青春美夢》，一心劇團在台東演出的《烽火英雄劉銘傳》。前者呈現日治時期台灣現代戲劇推手張維賢的戲劇生涯；後者刻劃劉銘傳如何擊敗法軍，築成台灣第一條鐵路。

以傳統與現代這兩類型的劇本觀之，值得進一步分析的是代表傳統的《鬼菩薩》，以及書寫台灣現代人物的《青春美夢》²。

（一）《鬼菩薩》

台灣歌仔戲的劇情發展大多沿襲中國傳統戲曲的特色，在曲折的多場結構的情節中，多側重於善與惡之間的衝突，讓觀眾看到善者如何被惡人欺壓，然後惡勢力如何被剷除。因此，這樣的劇情模式即脫離不了諸如關漢卿《蝴蝶夢》以降的「通俗劇」特質。在通俗劇裏，善者經過無數折磨而得以獲得彌補，其結局可以是多樣的。例如：平反、復仇、補恨、得官、受封、團圓、有情人終成眷屬等等。明華園天字團的另一齣戲《柳家店》就是溶合平反、復仇與補恨，該團的《鬼菩薩》是典型的父仇子報。此劇結局就出現段克邪（即鬼菩薩）的妻子香君以死激勵夫君揮刀



圖19 明華園天字團陳勝在與陳進興合作的《鬼菩薩》，整體效果令人刮目相看。(石光生攝影)

除掉王爺，以報父仇：

香君：段郎！夫妻生同生死同死，你為了二十年前父母之仇、更為了我甘願犧牲自己的性命，香君怎能棄你不顧？

欽差：段克邪你別亂來，雖然你殺死小千歲，但只要我在皇上面前替你說情，大不了是辭官去職；但是你如果殺死王爺，恐怕株連九族；那是你的妻子，難道你忍心讓你的妻子死嗎？想清楚、想清楚啊！

王爺：哈哈……原來你就是二十年前那無能知府的兒子，我知道你不怕死，你殺我啊！但你若殺我……你的妻子也會受連累，你捨得嗎？我若死，你的妻子就為我陪葬，殺啊……你殺啊！

（鬼菩薩望著香君，壓抑怒火顫抖著進退兩難）

香君：段郎……你動手！〈強烈音樂〉

鬼菩薩：香君……

香君：段郎！王爺父子是我們兩人的殺父仇人，殺父之仇不共戴天，此仇若是不

² 對於《鬼菩薩》與《青春美夢》的論述，摘自拙作〈歌仔戲新方向的思辯：從《青春美夢》文本考察〉。

報，我怕你會遺憾終生、痛苦一輩子，我不願見你痛苦；話又說回，就算現在饒恕王爺，他也不會放我們夫妻甘休，唯一的辦法就是跟他同歸於盡；相公！段郎！為妻先走一步！讓你無牽掛！

(香君語畢自殺)(陳勝在2005)

接著，段克邪果真殺了王爺，為父報仇，但也隨著愛妻身亡。觀眾滿意於王爺的惡有惡報，但也同情段克邪夫婦的犧牲。(圖19)

明華園黃字團陳勝國編寫的《太后出嫁》與秀琴琴友輝創作的《范蠡與西施》與莊金梅編劇的《血染情》，都是有情人終成眷屬的結局。(圖20)通俗劇通常充滿道德教訓，民間觀眾很容易從善惡之爭學習道德教訓，因此一面倒地同情受難的善人。因此儘管觀眾為善人的不幸遭遇而哀憐，但可預測的結局——平反、復仇、補恨、得官、受封、團圓、有情人終成眷屬等等——足以讓觀眾在落幕時滿意地離開廟口野台，並且深信人間仍有公義，生活還是有希望的，儘管現實世界並非全然如此。



圖20 秀琴歌劇團由王友輝編寫的《范蠡與西施》。(石光生攝影)



圖21 春美歌劇團由吳秀鶯與牧非編寫的《青春美夢》刻劃反對歌仔戲的新劇先驅張維賢。(石光生攝影)

台灣歌仔戲的通俗特質，亦透過劇中的歌舞來呈現。除了主要人物的唱曲，通常需要丑角三花來展現具娛樂功能的歌舞，這也是重要賣點之一。最佳例子是明華園天字團的《鬼菩薩》裏，團長陳進興的逗趣歌舞〈賣水果〉，其中還夾雜了簡單的英文“one, two, three, four”，以吸引觀眾。個人觀察，明華園天字團與黃字團深諳通俗劇的魅力，其編演的劇本，通常深深吸引戲迷。

(二) 《青春美夢》

《青春美夢》是吳秀鶯與牧非聯合執筆的新編劇本。吳秀鶯曾在1999年寫過《周阿春》，是改編自日據時期台北大稻埕藝旦的軼聞；2001年撰寫《人間孤艷——雪紅》，敘述謝雪紅的前半生。去年創作的《青春美夢》，刻劃台灣新劇的重要推手張維賢。吊詭的是張維賢醉心新劇、批判傳統戲曲，如今卻由歌仔戲團來呈現。吳秀鶯以現代人物張維賢，來挑戰歌仔戲的新可能：以現代版歌仔戲，讓這位現代

人物，站在歌仔戲的舞台上，述說當年的歷史往事。

《青春美夢》的劇本特色是明顯運用現代戲劇的編劇技巧。包括一、反傳統的劇情處理，以及二、歷史與浪漫交疊的編劇手法。（圖21）2005年3項匯演的新編劇本為數不少，但大膽開創戲曲新方向的唯有《青春美夢》而已。但是《青春美夢》這具指標性的劇本，嚴格說來仍留下兩個值得進一步思考的問題。

首先，我們先談論《青春美夢》的舞台呈現。7月8日在開漳聖王廟公演時，《青春美夢》的舞台呈現為了配合這樣的劇本，自然引進現代戲劇的相關概念與技巧。例如，年輕人如張維賢與王井泉身穿襯衫、西褲，符合了1920至1930年代的風格；張維賢的父母穿著台灣富人的傳統服裝；日人鈴木與美智子當然穿和服與洋裝洋傘。舞台佈景則排除傳統戲台彩繪的廳堂、山水，而是單純的黑色布幕與景片，如此一來，人物的表演也就格外清晰。長久以來，歌仔戲和其他傳統戲曲如高甲戲、客家戲、掌中戲、皮影戲的戲台，大都使用傳統彩繪佈景，身穿古裝的人物或者傳統戲偶進出其間時，整個舞台視覺效果很容易被破壞，或者造成服裝與佈景間的不協調。《青春美夢》的舞台佈景顯然跳脫傳統限制，才能詮釋這個劇本。

導演張旭南希望能夠透過此劇，讓觀眾清楚瞭解日治時期新劇的意義及形式。在此劇中導演將「新劇概念的排練、表演以及技術過程，呈現在劇中並以『戲中戲』方式處理。」透過劇中劇易卜生《玩偶之家》的排練，讓觀眾了解新劇主要的呈現方式。雖然此劇企圖以寫實的風格來

呈現，但還是保留部份歌仔戲抽象的身段表演及技巧，開發更多元化的舞台面貌。

然而，描寫張維賢的《青春美夢》，其劇本與導演呈現的確挑戰了廟口歌仔戲觀眾的觀劇習慣。為了讓觀眾瞭解誰是張維賢，編劇不斷藉由投影呈現張維賢的黑白照片，以及相關場景，如大稻埕、淡水戲院等，試圖消弭觀眾的陌生感。這樣的作法亦出現於一心劇團的《烽火英雄劉銘傳》，8月3日該劇演出時亦投射相關歷史照片，甚至將騰雲號火車頭開上舞台。比較起來，在廣大觀眾眼裏，劉銘傳的知名度是遠超過張維賢的，因此兩劇觀眾的反應實存在著明顯落差。其實《青春美夢》的導演早應看到民間觀眾不熟識張維賢的事實與缺陷，而採取有效補救措施。

另一個值得思考的問題是，近年來文化人士相繼投入歌仔戲編劇工作，以求「精緻化」的文化場演出。其基本目標是讓原本屬於野台的歌仔戲，提昇其內涵，吸引知識份子而非一般民間觀眾，買票進入劇場觀賞深具「文學味」且運用劇場優勢設備的演出。也就是說，試圖讓更多歌仔戲團恢復過去商業劇場演出型式。當今深具「文學味」這樣的作品為數不少，其題材包括取自中國大陸作品、改編外國作品、以及改編舊作或新編作品。例如曾永義的《鄭成功》、施如芳的《無情遊》等。然而，我認為當精緻歌仔戲過度向現代劇場靠攏，可能會陷入現代劇場小眾的困境。因為如此一來，必然將斬斷歌仔戲賴以存活的根基——廟口，同時也將隔絕大量歌仔戲迷。所以我們如果逆向思考，這些「精緻化」與「文學味」的文本真否經得起外台觀眾的考驗？如果答案是否定的，那麼如何撰寫、製作適合文化場與廟

口場的劇本與演出，也就是說，找出兩者間的平衡點，將是值得共同思考的問題。

其他的傳統戲曲作品應該提及的還有明華園的《韓湘子》與《王子復仇記》，唐美雲歌仔戲團的《人間盜》、真快樂的《陳三五娘》、河洛的《竹塹林占梅》、民權的《情花蝴蝶夢》、國光豫劇團的《少年齊恒公傳奇》等。這些都屬新編或改編傳統情節的劇本。然而，這些舞台效果都不錯的演出，其劇本多少都存有修正的空間。（圖22）以《王子復仇記》來說，「自2004年端午節明華園盛大公演《白蛇傳》以來，已展現劇場藝術特效的堅強動員力與創造力，旗下所屬演員亦具有整齊精湛的表演實力。就今年推出的新劇《王子復仇記》看來，在人物性格的塑造，已開拓出有別於傳統戲劇的典型扁平人物特質，初步創造出秋宮還這個『正邪兼具』的個性人物雛型。其次，秋宮還與問清風的一場含蓄唯美的床戲，突破傳統戲劇的演出尺度，具有大膽的創新效果。另就戲劇結構方面而言，全劇有數度由『單一情節線』，藉由演員的各自走位，進行抽象分割舞台的動作，營造出『雙情節線』交



圖22 明華園的《王子復仇記》，由孫翠鳳當綱演出。（明華園提供）



圖23 皮紙影戲的校園紮根工程，創作的現代劇本，賦予古老皮影戲新生命。（石光生攝影）

叉推展的舞美技巧。雖然本劇由陳勝國總編導，不過最後全劇的定稿，曾加入若干團員群策群力的結果；因而在若干細微處，能見出人物性格、對話與情節的不合理與不統一，然而仍不掩全劇所營造出的好看的戲劇張力。」（王淳美2006：86）這也是此劇吸引我的原因。我主張傳統戲曲可以保留傳統精萃，更應開創新方向。例如值得一提的是，台灣皮影戲近十年以皮紙影的形式，加上現代內容，已經在國中小校園內收到很好的成效，累積的劇本更不容忽視。（圖23）

四、結語

2005年的台灣戲劇是繽紛多彩的，其數量遠超過本文所探究的內容，但這些戲劇文本大多以表演文本呈現，無法像小說、詩歌、散文般獲得立即出版，僅有少數以光碟型式或文字檔保存。從2005年台灣戲劇活動，我們可以歸納出下列結論。

當今的台灣戲劇文本，無論現代或傳統，已呈現多樣的書寫，其方式包括創作、改編兩大類型。而更多的編劇投入傳統戲曲——豫劇、京戲、歌仔戲、皮影



圖24 全國創意偶戲比賽。(石光生攝影)

戲、傀儡戲、掌中戲等——劇本的編寫，實已改變傳統戲劇文本依據「古冊」但不重視劇本的刻板印象。而題材上已出現不少挖掘台灣人物、探究台灣的傳奇與歷史之作。展演型式除演員扮演人物，戲偶敷演劇情外，人偶同台與傳統溶和現代技巧這兩大特色，已是與日俱增，蔚為風潮。2004年兩廳院開始執行的「新點子劇展」，標榜以傳統戲曲元素結合現代實驗劇場，已反映這樣的新潮流。金枝演社的《All-in-One：三合一》、戲點子工作坊的《誰都有秘密》與《情書》都有亮麗呈現。今年台灣戲劇的兩大龍頭表坊與明華園將聯合製作新戲，許亞芬歌子戲劇團將推出批判台灣亂像的劇作，即是值得期待的新作。4月剛舉辦過的第一屆全國創意偶戲比賽，也出現不少優秀新編劇本，偶戲已不再是遙遠的歷史傳說，而是反映生活的現代作品。（圖24）顯然2005年台灣戲劇是百花爭鳴，且多已回歸到戲劇文本的創作改編，無論傳統或現代，實已共構了台灣戲劇文學的重要資產。

參考書目

- 王友輝，〈彩虹效應的女人說相聲〉，《表演藝術》147期，2005.3，頁107-108。
- 王友輝，〈失準的氣象報告〉，《表演藝術》147期，2005.3，頁106。
- 王友輝，〈如影像般的生與死〉，《表演藝術》152期，2005.8，頁47-48。
- 王友輝，〈充滿創意的魔鏡〉，《表演藝術》155期，2005.11，頁50-51。
- 王友輝，〈在思古幽情中透露現代的絃外之音〉，《表演藝術》156期，2005.12，頁58。
- 王友輝，〈豪華版的《祭特洛伊》〉，《表演藝術》156期，2005.12，頁59。
- 王淳美，〈解構屏風《好色奇男子》的性/愛無能〉未刊稿，2005。
- 王淳美，〈《微量》破碎拼貼的後現代〉，未刊稿，2005。
- 王淳美，〈明華園《王子復仇記》的復仇機制〉，《傳藝》62期，2006.2，頁85-88。
- 石光生，〈歌仔戲新方向的思辯：從《青春美夢》文本考察〉，《戲劇教學研討會論文集——紀念汪志勇教授逝世週年》，高雄：高師大國文系，2005，頁179-193。
- 田國平，〈《這一夜，Women來當家》〉，《表演藝術》145期，2005.3，頁66。
- 陳勝在，〈《鬼菩薩》〉，電子檔，2005。
- 鴻鴻，〈不斷轉台的《如夢之夢》〉，《表演藝術》148期，2005.4，頁23。
- 鄭淑瑩，〈《好色奇男子》李國修探討不確定時代下的男女課題〉，《表演藝術》148期，2005.4，頁68。