



庙口歌仔戏专案蜂拥人潮



国光剧团京剧小剧场《青冢对话》

三合一！剧艺品质/文化品味/剧团品牌的创作追求

Three to be One! In Writing Pursuit of the Artistic Quality, Literary Taste and Theatre Brand 撰文/蔡欣欣

台湾传统戏曲生态与现况

传承自彼岸或孕生于本土，依附于民间信仰与岁时节庆，壮大于商业市场或大众传媒的台湾传统戏曲，或作为子弟自娱的业余社团，或成为庙会民戏的外台戏班，或进军剧场内台的职业剧团，或隶属军政文教体制的公家团队等。然随着时代社会的转型变迁，环系着人文思潮的涵养撞击，部分剧种仍承继“原乡”的创作理念及艺术风格，然有些剧种则已然逐渐型塑出台湾“在地”的剧种生态、美学特质与剧艺风格。

如来自于福建原乡，曾经是台湾民间戏曲主流，叱咤风云引领剧坛的南管系戏曲的七子戏与高甲戏，以及北管系戏曲的乱弹戏与四平戏，目前都已成为“濒临失传”亟需传承的夕阳剧种；而从清末即可窥见其在台活动的影迹，但在战后才大举在台湾落地生根发展的京剧、昆剧与豫剧，则在官方扶植与民间曲社耕耘下，逐渐“涵化发展”出本土的组织生态与剧艺容颜；至于剧种“元素”根源于闽粤，但却在台湾“孕育生成”的歌仔戏与客家戏，以其活泼年轻的乡土特质，以及坚韧宽广的生命活力，孜孜营生于民间且“与时俱进”出各种演出型态；至于传承自闽南漳泉的偶戏，傀儡戏与皮影戏的风光不再，前者几乎仅存宗教除煞的祭仪功能，后者则转向校园学子的薪传推广；唯有布袋戏仍在民间庙会、现代剧场与影视传媒等场域奋力征战，以古典、金光与跨界等多重风姿纵横游走海内外。

“古老/新生”的创作策略

正由于各剧种在当今所演化的生态网络以及艺术个性各不相同，是故也生发出各自的“因应之道”。如“江之翠剧场”以“保存薪传/实验创新”的双重路径来传承创作南管戏，在传统戏出《陈三五娘》的研习根基上，发展出与历史建筑“板桥林家花园”对话的《后花园絮语》，在“水榭舞影

/楼台戏梦”中悠然沁透出“梨园歌舞戏”的典雅细腻；而其演出的“传统版”与“舞蹈版”的《朱文走鬼》，前者展现了传统经典的风华，后者以“实验小剧场”的形式，通过与日本舞蹈演员的合作，在“死亡之姿”的佝偻步伐中，见证人鬼恋情与提纯幽魅鬼气。

因此从传统中厚植能量，从经典中淬取活水，则成为南管戏创作的“新生曙光”；同属于历史悠久“古老”剧种的昆剧，基本上也是采取了类同的创作策略，在传统美学的坚持与文化品格的继承下，以“传统折子精品”为主体，或集折串演、或打造新折子、或整理小全本、或跨界创新等，从复古风潮中凸显文化底蕴，由实验小剧场中激荡创新思维等。如“兰庭昆剧团”复团首演折子串本《狮吼记》，一方面保留传统“折子戏”精华，一方面由“小全本”刻画戏剧人物深度，铺陈戏剧结构张力，以现代人的眼光揭示夫妻“以和为贵”、“互信互谅”的相处道理，为古典剧作赋予现实意义；而其又以“新古典昆剧”为诉求，将《牡丹亭》折子重新拆解组合为崭新的叙事语境，通过薄幔、书法、花艺与灯光的气氛点染，在“梦”（《游园惊梦》）、“园”（《拾画·寻梦》）以及“画”（《写真·玩画》）三段戏景中，将斑驳涂鸦的“华山艺文特区”与幽静湖畔的“空军十一村”，迥迥飘洒出姹紫嫣红/断井颓垣“繁华凋敝”的迷离梦幻。这些具有历史记忆的古迹建筑，因为表演艺术的进驻而碰撞出新体温，戏曲的醇厚更娓娓发酵出沁人的幽思古韵，成为新世纪抚慰心灵的都会桃花源。

至于“1/2Q 剧场”更以“实验小剧场”为诉求目标，先后推出《柳·梦·梅》（2004年，皇冠小剧场），《情书》（2005，实验小剧场），《小船幻想曲》（2006，诚品小剧场）以及《恋恋南柯》（2006，实验小剧场）四出都是以“经典文本”为蓝图，以“传统折子戏表演”为主核，结合“装置概

念”的舞台设计,通过“观看/被观看”的检场拆解时空,利用舞蹈、剧场、图画与装置等各种媒材“跨界”组合,试图为昆剧开创出“复语声调”的时新演出风貌。虽说这些以“导演/舞台设计”为出发的整体构思,提供了异想空间与嬉戏趣味,构成了各种符码图像的解读空间,但有时也难免制造出相当程度的“干扰”,甚至于与“戏曲程序化”的虚拟、写意与留白与简洁形成差距。

戏曲小剧场的“跨界/实验”

大抵标举着“实验”旗帜的小剧场戏曲,为了突破惯性思维,为了激荡崭新创意,最常出现各式各样的“跨界”组合,或由“跨领域”制作专业的通力合作,或者是拼贴各种表演元素“后设”演出。近年来布袋戏勇于尝试各种跨界探索,如“真快乐掌中剧团”以真人与偶戏“同台串演”的南管布袋戏《陈三五娘》,以及“亦宛然掌中剧团”结合现代舞蹈与偶戏的《惊见虹霓关》等,从单一到多元,从传统到现代,从“创作媒材”、“表演载体”、“演出空间”到“跨领域制作成员”等的前卫探索,的确为戏曲碰撞出各种不同的艺术景观。只是这样的合作或转借,究竟是“有机结合”还是“意念先行”?对于“原生态”各艺术门类的本体是否提升刺激?还是开启缔造“新艺术类型”的另类生机?尤其来自“传统/现代”不同领域的表演艺术,具有各自的肢体语汇及锻炼技法,是否会在“理念/实践”之间产生扞隔与龃龉?凡此都值得深入观察与认真思考的。

综观传统戏曲进驻小剧场,无非是为了“开发市场吸引年轻观众”以及“实验探索寻求剧艺革新”,诚如王安祈指出“作小剧场,其实是一种策略”,因此或从文本出发或用画面取胜,或是正经说教或为科诨戏弄,或为生活写实或是象征虚幻,或作游戏扮演或为仪式操弄等,无非是意图在拆解、撕裂、重构与深化的各种尝试中,结合新型的语汇、媒介、综合与视听等各种手段,从不同角度对戏剧样式、舞台型态、叙述方法、艺术表现进行广泛地试验,以探索舞台表现生活与艺术的无限可能性,甚至于开创“演员/观众”、“文本/作品”、“艺术家/时代”的崭新关系。所以具有“自由性/开放性”的戏曲小剧场,遂在创作摸索中型塑自我,乃至于逐渐稳固美学品味与建立演出品牌,如“国立国光剧团”的京剧小剧场《王有道休妻》与《青冢对话》,编剧王安祈以缠绵诗意致的“文学文本”以及细腻深钩的“女性心理”,奠定了作品的艺术内涵与演出型态。

当然,小剧场也有着在“实质型态”上的“小型”特征,正由于缩小了传递信息的空间距离,所以对于演员的表演力度与心理层次,有着更为细腻、真实、自然与深刻等艺术感染力的要求;甚而更进一步建构出“观众与表演者之间的直接面对面交流”与“观众可以与演员共享演出空间”的观演关系。是故如非属于“黑盒子”型态,反倒贴近传统“戏园/茶馆”的规模陈设,然同样具有狭小空间及舞台,根据“古迹再生/文化创意空间再造”理念改造的“红楼剧场”,便兼具了“外台/开放性”与“内台/封闭性”的双重属性,既裨益于情感的互动交流,又提供了基本的剧场技术。演员可与观众进行直接互动,甚至随意上下台穿梭来去于观众席中;而戏曲剧团可亦由此接触现代剧场的舞台技术与制作流程,成为转战现代剧场的“中介点”。

“剧场外台化/外台剧场化”的演出景观

所以“红楼剧场”遂成为传统戏曲演出的“新兴”据点(在20世纪50年代,红楼是传统戏曲的演出的重要基地之一),如“水磨剧场”连续2005年以来每月第一个周日,在此推出“歌脚·喝茶·听昆曲”的系列演出活动,实践剧团“定时定点”展演昆剧表演艺术的构想,有不少观众都是在此“首度”与昆剧邂逅,进而成为“定期报到”或涉猎更多昆剧乃至于其它剧种演出的观众戏迷;而歌仔戏更是此场域的公演常客,如“唐美云歌剧团”以长期经营方式,推出如《董小宛》与《千里送京娘》等《昔日风情今日戏》外台戏出修编系列,采用事前排练走位等程序,通过“半死戏/半活戏”的表演型态(亦即唱词是固



河床剧团



明华园天字团《鬼菩萨》

定的,但说白则由演员自行即兴发挥),以彰显演员饱满的“腹内”好本领为主体,即兴唱念的表演功力突出了“演员剧场”的艺术特色;同时在有别于文人视域的民间演出文本中,也展示了根源于各地域文化的风土人情,所内蕴型塑的经验材料、情感内涵以及伦理价值的历史论述传统。这种“剧场外台化”的剧艺型态,演员的艺术实力攸关着演出成败,戏剧节奏的掌握、戏剧张力的铺排、内心情感的传达以及艺术形象的塑造等,随着相对亲密且纯粹观演关系的建构,都需要比在外台演出时更精准自如的表演质感,否则松散、随意等负面评价,更容易在此场域中被扩大检视。

至于有些剧团则是“不惜成本”,以类近在“现代剧场”公演的制作规模与演出成本,只是略有繁/简、大/小等人员与经费的比重不同而已。如“明华园戏剧团”子团惯例在红楼剧场公演,以编导、作曲与舞美设计的专业分工,应用硬景与胶卷包装简单的空台,结合投影与灯光等剧场技术,营造出符合剧情需求的舞台景深与空间层次感。近年来陆续推出以展示“生旦净丑”各行当表演艺术为主核的《青阳大大爷》、《鬼菩萨》与《猩猩胆》等戏出,多半是移植自外台庙会的“活戏”,即使是源自于内台时期的定本剧,也都会经由现代编剧以集中叙事/深化主题/强化表演等作为改编重点,重新修整情节与唱词念白而加以“定型化”。而这些出戏甚至成为剧团登堂入室,进军“现代剧场”的首选剧目,形成“外台剧场化”的演出景观。虽说剧团仍需随着场域条件与观众层次的变化,而再度加工修整如灯光音效与舞台设计等,但已然能够降低演出的制作成本,且具有基本艺术品质的保障,由此而开发更多元的观众族群,对于剧团的永续经营是有所裨益的。

歌仔戏的民间活力

向来歌仔戏便都是自力更生/自谋生计地以“庙会外台”与“戏院内台”作为主要的舞台展演空间(也曾与影视传媒跨界接轨),前者与庙诞节庆结合,是歌仔戏维生营运的主体命脉,显现着宗教仪式功能的民间文化传统;后者依附于商业机制,形成了以休闲娱乐为目的的社会经济行为,是提升歌仔戏艺术体质的重要场域。然近年来在艺文政策的扶植,补助机制的激活,以及剧团自我的提振等多重使力下,催化也改变了歌仔戏的经营生态与剧艺景观。如庙会剧场出现“新炉主”,“台湾歌仔戏班”以“福音歌仔戏”为诉求,自2002年圣诞节时开始推动歌仔戏走进教会计划,先后以《桃花搭渡》、《百里名医》、《乱世长江情》、《路得记》与《逃城》等剧目在教会外搭野台演出,不仅采用了部分圣经故事作为创作题材,基督教会也扮演起了与宫观寺庙相同的“请主”脚色。

又如有鉴于庙会剧场生态的劣质化,严重打击了剧团的营运路线与演出品质,也让戏棚下的观众日趋流失,因此公部门也化身成为采买与行销等脚色扮演,如由国艺会所策划的“歌仔戏制作与发表项目”,谋求企业界的赞助与庙方的合作,整合歌仔戏编导与编曲编腔等创作人才,以制作严谨剧艺精良的“中小型庙口歌仔戏”为目标,打造适合于庙会“生态”可长期经营的制作演出。故如“春美歌剧团”的

《古镜奇缘》,“秀琴歌剧团”的《范蠡献西施》以及“一心歌剧团”的《战国风云——马陵道》等都是由此项目脱颖而出的优质剧作。

虽说此计画本为“改造庙口戏”而拟定,但也有着“扩大观众族群/推广传统艺术”的演出意图,因此剧团多半仿效“现代剧场歌仔戏”的制作流程与组织分工,有编导演、文武场与舞美等专业编制与技术分工,有定型剧本排练、对腔与走位等制作工序,有灯光音响的配置、布景道具的陈设以及幻灯字幕的缮打等硬设备。这种类同“文化场/公演式”外台戏曲的演出型态,以“精致规范的剧艺品质”为诉求,以“互动开放的观演空间”为号召,每每能够吸引数千人,扶老携幼呼朋引伴来观赏演出。

这些经过精心制作的戏出,在题材类型与演出形式上各有类属,或为旧戏改编古戏新诠,或是内外台民戏改编创作,还有现代题材全新编撰的,大都都能贴近剧团的艺术特色与戏路类型,符合项目为剧团“量身订作”剧目的原始构思并且逐渐被定型成为剧团的“带家戏”,从“文化资本”过渡为“经济资本”,剧团或用以经营开发大型庙会,或作为“推广传统艺术/打造休闲娱乐”的艺文性演出,甚至于成为进军“现代剧场”的公演戏码。只是值得关注的是当“演出场域”转换及“演出性质”变异时,连带地也会形成“观众对象”的转移及“文化品味”的差异,如绎“台湾新剧第一人”张维贤“追寻爱情/从事新剧”的心路历程,将人物形象与历史情境交融合一,凝聚为理想坚毅执着的台前幕后光影的“春美歌剧团”《青春美梦》,以宛若“新剧”的表演样式与文本内涵,呈现出不同于外台歌仔戏的演出景观。然而本剧的叙事模式与导演手法,显然于庙口观众“通俗性/草根性/狂欢性”的欣赏习惯有所差距,此在庙会演出的观众效应,远不及在现代剧场中公演,或是进入校园示范推广的回响。因此剧团如何“因地制宜”调整演出型态,怎样“因人而异”对应文化品味,这无疑都是需要更细密地审慎探索的。

所以对于年岁不大的歌仔戏来说,何妨尊重其民间自发的多元生态,然可以挹注资源提供养分,让其更具有“强化剧艺水平”与“活化市场机制”的艺术资本,由政府协助护持传统根基,让民间自然生成创新。从20世纪80年代起,随着“戏曲现代化”的风潮以及“现代剧场”的兴建,让通过“评审机制”而获得演出权的“现代剧场歌仔戏”,逐渐稳固了以剧作为起点,以表演为依归,由导演进行剧场艺术整体构思的制作规范,以打造诉求“启迪现代思维/寻索人本价值”的剧艺精品为创作标的。近年来在剧目的选择上,不外乎是以古戏新诠、胡撇仔戏修编以及新编创作为主,而“转换视角”、“异化拼贴”与“穿越时空”则是经常运用的编撰手法。如“许亚芬歌仔戏剧坊”惯以反烟毒、反诈骗与反贪污等鲜明色彩的主题诉求,作为剧团的新戏创作路线;而“外国经典的跨文化”移植改编,如“唐美云歌剧团”取材自《歌剧魅影》的《梨园天神桂郎君》,以及“儿童歌仔戏”的量身订作,如“海山戏馆”从儿童绘本改编的《叫我第一名》等则成为方兴未艾的另类趋势。有鉴于现代剧场的观众层次多以知识菁英为主,因此各剧团都试图“思想深化



江之翠剧场舞蹈版南管戏《朱文走鬼》

“观念拓展”主题立意,突破传统“浮面式”的说教口号,挣脱绝对“单一式”的价值评判,而其中又以对人性试炼的辩证、女性自觉的书写以及母土意识的关怀等议题的“自我发声”比重最高。

“打戏路”的自身优势与创作思维

打戏路!这兴许是所有歌仔戏剧团奋力打拼的最高目标吧!无论是基于营运生计经济需求的外台戏班,或是作为剧种艺术中坚表征的专业剧团,或是对表演艺术热爱执着的业余社团等,大都企盼凭借着自身的艺术优势以及创意思维,来争取更多元的演出机会,寻求更丰厚的演出资源。如由校园学子或社会票友组成,由业余积极向专业迈进的“海山戏馆”与“春风歌剧团”等,一方面积极磨练技艺,在传统中累积养分;一方面则大胆创意构思,在实验中开发活力,前者如重现“艺霞歌舞团”50年代台语歌舞剧光影的《阿郎的苦恋歌》,后者则推出标榜双性议题与电音摇滚“混搭风”的胡撇仔《威尼斯双胞案》。这些年轻的知识分子,以规范的制作态度与专注的敬业精神,逐渐厚实剧团的演出水平,顺利地开启了补助奖励的资源通路。

或许这些“新子弟”未必能够如外台戏班资深演员,具有深厚的腹内功底与丰富的舞台经验,因此演出作品或有新意却未必尽善。然而所谓“优质剧作”的评定标准,本就是见仁见智的问题,犹如有人喜欢清粥小菜的可口,有人欣赏满汉全席的丰富般。所以或许可将“专业”态度作为出发点,由此来观照剧艺品质的优劣得失。由于演出本即是各种细节相互环扣而成的,虽说外台民戏局限于“戏金价码/舞台条件”,无法比照现代剧场的专业分工与制作流程,因而仍停留在“讲戏”与“作活戏”的演出传统;然而其即兴互动的“感染力/亲和力/爆发力”,却是在室内剧场演出中无法向背的;尤其部分演出剧目,经过长年累月的舞台演出岁月,几乎形成了“活戏死作”的演出型态,假若剧团能藉由“小幅加工”的修整过程,将其浓缩凝练去芜存菁,规避匆忙交代故事“虎头蛇尾”的叙事模式,应当能够在关键“戏核”处,让演员有更充裕施展技艺的空间,而“出人出戏”锤炼出更多优质民戏来。

尤其我更深切期许,不少经过文化场与现代剧场洗礼的外台戏班,能够将参与公演场/文化场乃至于补助创作的制

作经验,“内化”成为一种生命态度与专业精神,在民戏演出时也能够从舞台设置、检场进出到唱念作表等方面尽量要求到位。民间戏班固然有着根深蒂固的传统习性,然在“世代交替”的趋势潮流下,剧团或许也能够由内到外逐渐生发出一些崭新气息。

因此,剧艺品质与专业态度是可视为一体两面的,从认真用心中自我鞭策不断提升,将“锤炼传统经典/打造现代精品”作为剧艺创作的努力标杆;而网罗各种专业人才与知识分子,引进各种现代化技术与创作观念,结合行政文宣与艺术制作的专业分工,虽说能推动戏曲更趋近于“文人化/精致化”的剧艺风姿,然亦需意识到“庙会外台/室内剧场”演出场域的区别性,考虑到“菁英文化/庶民趣味”观众族群的差异性,以便能够在拿捏取舍中有所进退分寸!

而谛览在台湾缤纷多姿的戏曲园圃中,有些剧团已经逐渐形成稳固的制作班底,以稳定的艺术品质与独特的艺术风格,奠定剧团的知名度,建立起行销观众的能力,像“台原偶戏团”自营戏馆剧场与致力跨界创作,如“明华园戏剧团”的企业化经营与金光戏演出风格等。剧团“品牌形象”的建立,强化了自身的剧艺竞争力,也提高了观众的消费忠诚度,因而寻索准确且合适的艺术定位,是剧团自我行销与开发观众的重要筹码。

虽说传统戏曲生存的主体命脉在于民间,但公资源的奖励挹注,在相对程度下刺激了创作的成长与提升,而其又在特定时机中反馈了生态环境,例如近年来“跨界/跨领域”的创作尝试。虽说长期以来文化经费在政府预算中都属于“边缘性格”,所以补助款的额度极其有限,这固然有着“杯水车薪”入不敷出的困窘感,但却也回避了强势主导与箝制干预的权限。只是如何让这些资源能够“适得其所”被充分运用,或许可以尝试建立“分级制”的补助机制:各府会明确掌控资源预算且区分补助对象,如官方层级的补助对象,以优秀剧团的大型制作为首选,鼓励多年期的策划筹备,以登上国际舞台或进入海内外大型剧院为演出目标,充分的创作时间与逐年的考核监督,以积累具有“台湾主体性”的一流艺术剧作为目标;而地方的文化机构,则具有挖掘与扶植“当地”特色剧团的职责,挹注养分护持成长,厚实剧团自我发声与向上提升的能力;至于如“传统艺术中心”等机构,则作为“保存薪传”的文化艺术宝库,鼓励剧团坚持经典剧目与表演技艺的传承,而这些养分可作为“国艺会”各类型创作项目的源泉活水,激励具有“观念性/典范性”的多元或另类创作思考。促使各剧团认真思考自己的剧团定位与创作路径,从补助资源中稳定成长再逐渐拓展跨越。

所以无论在宗教/娱乐、神圣/世俗、民俗/商业、草根/精致等原生态中“固守深耕”,或是对新兴演出场域进行“开发挑战”,把握着剧艺品质/文化品味/剧团品牌“三合一”的创作思维,兴许有朝一日传统戏曲“城乡处处是优场”耶!

(蔡欣欣:台湾政治大学中文系教授)

责任编辑/白勇华