



DOI : 10.6256/FWGS.201910_(111).04

情慾想像的流動性與政治性： 從 2000 年代以來的幾齣新編 與外臺歌仔戲談起¹

文 | 傅裕惠 | 國立臺灣大學戲劇學系兼任講師

圖 | 作者提供

深夜，臺南南區喜樹大廟萬皇宮廣場看戲的人潮散去已久，剩下周邊的幾排攤販小吃還在回味方才慶祝千歲聖誕的高潮和煙火。歌仔戲知名小生演員郭春美在演完公演場²大戲《鐵

1 本文部份內容將為筆者撰寫中的博士論文，尚未公開，請勿上網、轉載或引用。

2 相對於寺廟祭儀因應神明聖誕或廟公請戲，如果是由政府補助支持的製作，都被臺灣的外台歌仔戲班稱為公演場或文化場。筆者參與春美歌劇團的這一場表演，則是結合文化部、台電、中油、立委辦事處與喜樹社區發展協會等資源。



《鐵漢》。
攝於臺南市南區喜樹萬皇宮。攝影：
傅裕惠。
2019.05.14



漢》之後，還忙著拿吹風機，吹乾一件件被穿過的戲服，小心仔細地收藏在戲箱裡。剛剛才忙著幫她卸妝的戲迷們，沒有急著趕車回家，大部份都還留在戲台上幫忙爬上爬下地拆台。每一位跟著看戲多年的觀眾（大部份都是女性），都很有默契地扛起自己的分工，我雖然跟春美歌劇團³合作過幾齣在高雄大東藝文中心演出的現代劇場製作，卻因為搞不清楚自己能幫什麼，所以只能一直旁觀，安分地當一個「局外人」。

這些圍繞著小生郭春美多年的女性戲迷們，不僅組成一般所謂的會員俱樂部，而且還形成一個封閉的姊妹社

團，隨時因應劇團的需要來呼朋引伴。檯面下除了直截了當的賞金贈與之外，更難表白的反而是戲迷與小生、戲迷與戲迷之間被深刻期許的交往關係。由於郭春美的女兒孫凱琳，隨著近來演出的聲勢與網路媒介戲迷的支持，演出更為吃重，讓春美歌劇團出現不同世代、卻又有共同目標的戲迷圈子。對於這些戲迷而言，春美歌劇團在寺廟外台的搬演，遠比我們在現代劇場裡精心籌劃的歌仔戲製作，往往更能為她們帶來更直觀的享受與娛悅。

臺灣歌仔戲隨著不同時期現代化的發展，都有不同新編創作或劇種標籤，用於論述、歸納和強調特定時期

3 創立於 2000 年的高雄在地歌仔戲團隊，主演為郭春美。早年出道的電視歌仔戲代表作為《義薄雲天》，所飾演的「逍遙公子白雲天」風流倜儻，相當知名；後獲邀加入河洛歌仔戲劇團參加現代劇場歌仔戲演出，主要作品有《彼岸花》（2001）、《太子回朝》（2003）等。

與個案；例如現代劇場歌仔戲或實驗歌仔戲、「劇場歌仔戲」（蔡欣欣，2005：454）、「精緻歌仔戲」、「藝文劇場歌仔戲」（林鶴宜，2015：276）、「文學劇場歌仔戲」（林鶴宜，2007：47）與歌仔音樂劇⁴等。相較之下，外台戲班則普遍以「文化場」或公演來稱呼前述這些透過政府補助和支持的演出。我自於2005年參與民權歌劇團外台歌仔戲製作《情花蝴蝶夢》（2005）以來，都是以彈性的工作方式、職業化的排練時間，以及相較於現代劇場分工下可能較不完整的編制，完成每一齣外台與現代劇場歌仔戲（所謂文化場或公演場）製作。在現代劇場體制的訓練與方法下，走在與外台歌仔戲劇團和原創編劇磨合的前線，一次次地協商和衝撞。究竟現代劇場裡的歌仔戲與所謂的傳統表演相去多遠？我不斷反觀自己投入所謂「歌仔戲現代化」的落實與過程，不斷追究與思考知識份子介入的意義，然而這些現代劇場體制下的演出風貌，幾乎都與外台歌仔戲傳統表現差距越來越遠。本文便是嘗試從外台歌仔戲演出之中，探討其中潛藏情慾流動的特色，以便對照知識份子介入的「戲曲現代化」改革，與民間自然反應的市場口味，有著什麼樣的差異。

「傳統」即是「現代化」

歌仔戲常被視為「傳統」藝術。在時代與社會快速變遷下，科技媒介和網路社群不斷發展，自民國71年起施行文化資產保存法，全面蒐集、整理與搶救重要民族藝術和重視民族藝術的傳承；民國79年則是根據文化建設方案，開始全面調查、培育與籌設地方戲曲相關建設（蘇桂枝，2003）。隨著國家政治意識的干預，以及本土化歌仔戲漸趨受到重視，解嚴之後的文化政策全面影響著歌仔戲生態，例如民國83年臺灣戲曲專科學校歌仔戲科成立，進而直接影響歌仔戲的職業與人才養成。臺灣歌仔戲逐漸取代過去京劇（平劇）被視為國劇的正統地位（蘇桂枝，2003：277），並且在女性編劇的主觀藝術主導下例如施如芳、楊杏枝、劉秀庭與葉玫汝等，試圖以當代女性的情慾認同和觀點，改變過去歌仔戲裡封建階級下的女性地位，不再賦予劇作倫理節義的教化功能。

過去的戲曲表演，承襲著遠古祭儀與道德教化的傳統，藉以鞏固上層的政治、權力與社會結構。清末以來，南、北管，梨園戲與高甲戲等地方戲

4 參考自2011年首演、2019年於臺北再版演出的秀琴歌劇團《安平追想曲》節目單。

曲也一直具有神明聖誕、寺廟祭儀的功能。直至日治時期的 1920 年代，歌仔戲從室內劇場興起，汲取各種地方大戲的特長，尤其是京劇、北管的唱念做打，使得歌仔戲的發展越臻成熟，也隨著東南亞移民與兩岸的交流不斷傳播。二戰後的 1950 年代，歌仔戲再度由內台（室內劇場）勃興發達，幾乎全面取代了北管在寺廟前演出的地位和機會。事實上，歌仔戲應是都會經濟急速發展的產物，「現代化」即是這類戲曲生成的天然生態，並非以博物館的保存觀點視之，進而忽略了牠每一個時期急遽跨界、融合寄生於不同物質媒介的「能力和條件」及其兼具祭儀與商業性的雙重特質。如今經由文化政策與國情翻轉，目前的歌仔戲在現代化之後，其中內涵的變化是什麼呢？

現代劇場體制與當代情感認同：以 2014 年唐美雲歌仔戲劇團《狐公子綺譚》為例

現代化求新求變的措施之一，特別是從民國 70 年行政院文化建設委員會成立運作，而臺灣各縣市 22 座地方文化中心從當年起五年內陸續完工之後，透過政府政策的主導與影響開始。民間與政府的知識菁英，以各類藝文補助與地方藝術節——例如民國 99 年開始的高雄春天藝術節歌仔戲系列——鼓勵地方歌仔戲團隊結合現代

劇場創作者；或是民國 91 年開始設立的台新藝術獎，以鼓勵創新的原創作品，獎勵優秀的當代藝術創作，使得臺灣目前唯一獨設國家戲曲團隊「國立國光劇團」，不斷突破、屢屢獲獎，成為臺灣現代戲曲的領航者（林鶴宜，2015：285-290）。臺灣歌仔戲則是透過實驗劇場創作來「探索現代精神」（林鶴宜，2015：284），例如民國 89 年的第二屆女節、民國 95 年的「華人歌仔戲創作藝術節」，和民國 103 年於臺北大稻埕戲苑所舉辦的「青年傳統藝術節」（簡稱青藝節），都是目前培育當代青年導演的重要製作資源。於是，現代劇場製作體制的專業分工、國家政策藝文補助的資源分配，以及民間藝文知識菁英封閉的評審品味，便成為關係這個時代戲曲現代化的政治性結構。

民國 87 年創立以來的唐美雲歌仔戲劇團，屢有佳作，更是戲曲現代化製作的標竿團隊。創團初期，即大膽啟用新人編導施如芳與柯宗明這對夫妻共同合作，於隔年即推出改編《歌劇魅影》的新編歌仔戲《梨園天神》。演出之後評價褒貶不一，唐團因此慘賠八百萬（唐美雲，2019）。然而，為了達成父親恢復內台歌仔戲榮景的心願，主演與團長唐美雲仍堅持戲曲新編，創團至今口碑不斷，101 年以《燕歌行》奪得台新藝術獎百萬大獎之後，102 年嘗試推出《狐公子綺

譚》，想要從「歌仔戲不拘一格的『野性』，挖掘當代戲曲的無限可能」（新聞中心，2014）。《狐公子綺譚》描述痞子男狐錦上花，如何挑逗癡情的道姑。一開場的狐公子錦上花（唐美雲飾）風流自在，卻被前世情絲牽絆於一位守身如玉的道姑（許秀年飾）。其次兩位女性角色如官家閨女，愛上調皮的小狐奇；一個是員外夫人（許仙姬飾），對3P春夢著了迷。最終夢醒之後，夫人身邊的老爺依舊不舉，閨女和狐奇因人狐不能逾界，私奔到半路就情斷分手。錦上花雖然設法讓道姑擺脫前一段情緣，卻又讓她墮入另一場無解的癡戀。現代戲劇資深評論鴻鴻（2014）表示：

就「情慾」這課題而言，整齣戲看下來，難免有隔靴搔癢之感。既假借了狐群來把情慾具體化、人物化、神格化，但這狐群卻委實純情得不可思議……所謂情慾云云，只是虛晃一招，沒有任何解放行動的實踐，…傳統戲曲裡，許仙都可以跟白蛇生孩子了，這裡還在人狐必須天人永隔，真不知「赤裸」在哪裡？這麼保守的意識型態，辜負了一個可以給「多元成家」提供情理思辨的大好機會，也可惜了誕生這齣戲的這個時代。

從引文來看，雖然鴻鴻對這齣戲的評價可以說是「一針見血」，唯有飾演官夫人的許仙姬表現得大方、自在，堪稱突破了歌仔戲旦角的傳統包袱，讓人

印象深刻。然而對照該團於民國94年所推出的《人間盜》，《狐公子綺譚》算是「出師未捷」。《人間盜》這一齣以女性情慾和認同選擇作為創作手段的新編戲曲，反而清楚凸顯了「性別政治」的現實。劇中渴望愛情的官夫人彭氏（李珞晴飾）與小偷馬漢（唐美雲飾），因不同立場交手攻訐，卻又因接觸而瞭解產生一夜曖昧，最後賊官混戰，完成一齣戲曲前所未見的「黑色喜劇」（國家文化藝術基金會，2012）。這齣戲從小人物來旁觀政壇的險詐，也從全劇唯一的女性角度（彭氏）來窺視——或說求取——在機關重險的政治與封建制度裡，如何找到存活的机会。

《人間盜》發揮了歌仔戲演出定本的意义與操作範式；全劇發生在一個地點、一個晚上，所有的情節都在這個官夫人的家裡、臥房與大牢裡解決，完美地示範了法國新古典主義所訂定「三一律」的效益。編劇（也是施如芳）深富意識地積極操作女性角色的位置，採用傳統戲曲裡常見的妖婦或小三調情、偷情的伎倆，卻翻轉了女性角色在一齣全男性角色的戲裡往往被犧牲或懲罰的結果，反倒殺出一條血路，變成一個做壞事卻不見得不得善終的女人。

基於戲曲表演的特質，優秀的演員通常都能保證一齣製作的成功，因此《狐公子綺譚》不算是一個失敗的作品。然而，表演呈現的效果綁手綁腳，所謂情慾流動的通俗情節無法在國家級

的場館裡發揮，應該是現代劇場導演制影響下、體制偏向父權結構影響所致。再者，上從文化部國家表演藝術中心，下自國家文化藝術基金會與各縣市文化局督導的補助業務，幾乎都聘任戲劇、戲曲學界菁英，負責審核與評鑑歌仔戲團隊進駐現代劇場場館表演的申請或呈現。近來，更增聘所謂的戲劇顧問，作為場館製作單位與劇團編創者之間的協調與諮詢，例如臺灣戲曲中心舉辦過的兩屆「創意競演」。由於過程層層把關，因此原創編劇與導演便需更具共識、更能掌握落實的創作手段，才能發揮當代概念下的性別意涵。

所謂「傳統」歌仔戲的手法與表現

相較之下，我們反而較常（或是較有機會）在外台歌仔戲的演出裡，感受到情慾想像的投射與流動。原因一則在於外台歌仔戲戶外演出空間因地制宜的靈活度，二則是民戲（應寺廟或請主之邀而搬演）演出多不用定本，而是幕表戲，又稱為做「活戲」。幕表戲（活戲）的排練方式是透過團長或主演負責講戲，在開演前講述每場演出的大綱，之後便以即興的方式演出；有時候上、下場的歌曲都由演員透過手勢暗示前場樂師，臨時要唱的是都馬調還是七字調，然後即興伴奏，並靠自己過往累積的經驗和知識，臨時編出唱詞，多半是四句聯（七字一句押韻）（林鶴宜，2016）。

對於看外台戲的觀眾來說，她們（以婦女觀眾為多數）通常能清楚區隔戲台上、戲台下，以及換裝和等出場的後台（後棚），也很明白這些區域有哪些該注意的事項與細節；對於戲台面對的寺廟神明及其生辰，或是相關廟公與社區動員的資源與人脈，也幾乎非常清楚（有時候請戲的請主或廟公，也是這個外台戲班的戲迷）。熟門熟路的戲迷能夠根據空間情境的不同，調整自己參與這個環境生態的遊戲方式，辨識出其中的遊戲規則；自己心儀的演員在台上與台下（舞台與後棚）的「性別」概念，她們從來不會混淆。換句話說，當觀眾坐在台下，能夠盡情地享受台上演員的表演，盡情地投射自己對那個與現實截然不同的虛構想像，甚至在看戲期間、等戲之前或下戲之後，無論是面對自己忠實崇拜的演員（通常是小生），或是奉祀寺廟裡的神明，都能適切地轉換自己身為女性、身為家庭婦女、身為女人或是變成年輕時候的少女等等。

現代劇場歌仔戲經由現代劇場體制予以定型，從而趨近這個世代特定創作族群的共識，讓歌仔戲更趨定型化發展。但是，相形之下，無論台上、台下，或是前場、後棚，外台歌仔戲的表演場域充滿著臨時結構的人際網絡與情感流動。從現代劇場的角度來說，維繫專業運作的溝通方式奠基於工作規範、職業規則或是專業技術；對廟口外台的場域而言，猶若經由潛移默化的特定的一群

人，非常有默契地透過最有效、最直接的生產消費，建構一個可以暫時脫離現代現實都會生活的中介空間，而其中卻早已有默契地區隔了某些階級或關係。格爾茨（Clifford Geertz）的「深層遊戲」說（deep play）（Geertz, 1973），即是以峇里島的鬥雞民俗為例，詳盡說明以賭博為主的鬥雞比賽，如何涉及周邊參與民眾的行為、習慣與反應，如何形成一種峇里島文化的展演文本。除了背後以閹雞和公雞的比喻暗指峇里島文化中的男性父權象徵，所謂的「深層」指涉了這些參與民眾關係脈絡的複雜與不穩定，也同時投射了參與賭博表演者的地位和其中一言難盡的深層焦慮。就以廟口民戲的情境為例，每年農曆神明生日，廟會陣頭繞境完畢，通常都會在戲班子扮仙恭迎神駕入廟，有些陣頭行列會突然走向外台戲班，對正在演出的舞台「拜棚」。「拜棚」時演戲必須中斷，台上的主演都要請拳回禮。又或是台下戲迷，都能隨喜直接走向台口，對著自己欣賞的演員拋擲賞金，而演員都會中斷演出，將觀眾打賞的心意，唱入歌詞裡。這些突發性（也是預期中）的情狀，都是廟會、戲迷與在其中生活的社區民眾所熟悉與習慣的生活脈絡。

其實，幕表戲的意義與操作，反映的是歌仔戲演員與樂師，在頻繁的演出次數與高度競爭下，所處的高度商業化市場機制。然而，在外台場域一些（觀眾）可為或不可為的潛規則下，卻完美

提供了看戲戲迷——特別是婦女們——情慾流動的演練（play）機會。歌仔戲作活戲，能讓台上演員藉由直覺與經驗，自然地完成團長（老闆）交辦的表演工作；例如演員下場之後，會主動交代劇情經過了數十年或者隔了多少時間等等。兼具編劇、導演與舞台監督作用的講戲人、有「腹內」（表演經驗和讀書知識）的演員，以及能配合即興表演的後場樂師，能順利發揮這種活戲即興表演的特質，讓觀眾在演員靈活的反應下，得以參與，甚至拋擲紅包、賞金，直接表達對演員的喜愛。

以下便以高雄春美歌劇團主演郭春美於傳統民戲（晚上的夜戲通常都是胡撇仔戲）《四美圖》、《殺子報》，和新編的《鳳凰迷情》（四、五年前左右戲迷為她量身訂做）三齣戲中，不同的角色扮演為例來說明。《四美圖》講述的是性格不羈的番邦王子陸海春秋（郭春美飾），出國落難之後與僕人楊糊糊男扮女裝、賣身為婢，竟遭兩個美人的兄長（孫凱琳飾）調戲，最後機緣巧合終於娶得四個美女回家。改編自清末《通州奇案》之《殺子報》，則是一齣寡婦與道士通姦殺子的淫戲；郭春美改變行當，反串寡婦，為了私慾和偷情，竟拿菜刀砍死自己的兒子，脅迫女兒協助藏屍。郭春美在《鳳凰迷情》中飾演凌秋楓，為了解救師妹而服下天香丸對抗敵人，反而轉性變得非常陰柔。一日花園撲蝶遊玩，竟與柳坤達（孫凱琳

飾)邂逅，兩人種下曖昧情愫，而凌秋楓意亂情迷。最後，柳坤達為了成全凌秋楓與師妹，協助其服下解藥，終於恢復本性。

除了《殺子報》之外，郭春美都會以男女裝、前後出現在戲裡；對於戲迷來說，小生演員反串飾演旦角，不算少見，她們情感上卻不太喜歡看郭春美挑戰這樣暗黑性格、違逆常倫的角色，理智上卻深深理解這種角色的挑戰性。平常習慣看郭春美扮生，一看見飾演她姘夫的演員孫凱琳登場，引發台下的觀眾一陣騷動，甚至有種難以言說的獵奇趣味（見《殺子報》圖）。女兒孫凱琳飾演丑生，母親郭春美反串旦角，一時之間身份角色展示了多重的象徵意義；熟悉她們的戲迷對於她們的親密演出，特



《殺子報》。攝於
新北市三重區同
仁宮。攝影：傅
裕惠。2019.01.20

別感覺精彩入戲。《四美圖》中的王子陸海春秋為了餬口，順便追求自己心儀的女人，忍氣吞聲地與戲裡的小生（我看過的版本有孫凱琳、何佩芸、林佩儀、郭姿蓉等演員飾演過）調情；其中一段兩人牽手過河的戲，郭春美都會刻意大步跳高，把自己的腳舉起來，以刻意的表演自嘲自己在戲裡反串女人的男人角色，往往都能逗得觀眾哈哈大笑。尤其每次小生詢問他的背景時，她（演員）都會刻意模仿或即興自己的名字；有時候就說自己叫春美，或是叫自己是秋美（劇團行政總監的名字）等等。兩個女演員扮演小生，而其中一位還在戲裡反串女人，觀眾都能清楚理解這些演員在不同現實的層次與性別；也因為是以活戲為基礎，郭春美每次都會因為對手不同，即興的台詞和態度都不一樣。

《鳳凰迷情》雖然有正邪對立的通俗劇情節，實際上大膽鋪陳的卻是同志戲，由兩位小生（女演員）所飾演的男男戀。郭春美飾演的角色凌秋楓，扮相偏向早期港劇的浪漫風格，也神似過去香港電影「東方不敗」系列中林青霞的造型。凌秋楓與柳坤達兩人花園共舞一景非常優雅；郭春美刻意採取偏旦的扮相，顯然不願直白挑戰男男戀的現實模仿。這齣戲和《殺子報》的故事情節差異甚大，郭春美在這齣戲裡仍舊有兩重性別的包袱，但是這對母女演員展示的性別情慾，對於戲迷而言，仍是相同的情趣，甚至情趣玩味起來更開心、更

自由。她們對於劇終前柳坤達痛苦的選擇，也一樣感到遺憾。

結論與觀察

在戲曲現代化的過程中，舊有的傳統機制永遠都是被傳襲和被建構的嗎？從前述的案例可以判斷，外台歌仔戲透過幕表戲機制與場域靈活的互動關係，早就「狡猾地」懂得如何操作儀式與交易，輕易地轉化新的形式與表演手法作為傳統，或者利用傳統手段建構新的價值。外台（又稱野台）歌仔戲幾乎毫不掩飾她那「媚俗」（kitsch）的面孔，在展露她多重的現代性時，她不斷重覆套路和公式；雖然有的戲班子表演流於表面地模仿，製造濫情和感傷。我們對媚俗充滿貶抑，對外台戲班表演民戲時的那些迎合商業目的和大眾需求的招數，可能不屑一顧；即使不算真正的藝術，外台戲班的表演場域，其中浮動的、潛藏的、變化的、有潛規則的市場能量，除了充斥場域中來自不同政治資源的角力，卻為戲迷開闢著一個難以定論和評價的中介互動空間，而讓她們投射於偶像形象的想像，充滿更多情慾流動的可能性。

我們很難「一言以蔽之」地來定義不同時期的歌仔戲發展，所有真實的現代，都變得不可能再一直保持「現代」了。當我們從歷史和反思的角度來看待當時的現代化，便會凸顯了這個現代



《鳳凰迷情》。攝於新北市三重區先嗇宮。攝影：傅裕惠。2018.07.19

化背後所顯現現代性的矛盾、「狡猾」與想像力。所以我們可以說，所謂的傳統，都是每一時期的創新，也是我們根據不斷經驗的過去，不斷重建與演繹，底下潛藏的直覺和情感應該也有焦慮的、革命的跟暴力的一面，再等未來繼續探討與追究了。

性的矛盾。因此，在後工業時代早已失去傳統部落儀式的今天，在劇烈變動的都會文明之中，我想試著檢視戲曲現代

參考文獻

- 林鶴宜（2007）。《從田野出發：歷史視角下的臺灣戲曲》。臺北：稻鄉出版社。
- 林鶴宜（2015）。《臺灣戲劇史》。臺北：臺灣大學出版中心。
- 林鶴宜（2016）。《東方即興劇場歌仔戲「做活戲」》。臺北：臺灣大學出版中心。
- 唐美雲（2019）。《人生的身段：堅毅慈心唐美雲》。臺北：圓神出版社有限公司。
- 國家文化藝術基金會（2012）。〈第十六屆國家文藝獎得主唐美雲〉。取自 <https://reurl.cc/A1Kb3Z>
- 新聞中心（2014）。〈第六感人狐戀，創意十足絕妙輕喜劇，顛覆歌仔戲傳統〉。取自 <https://reurl.cc/dr0vRV>
- 蔡欣欣（2005）。《臺灣歌仔戲史論與演出評述》。臺北：里仁出版社。
- 鴻鴻（2014）。〈未完成的解放《狐公子綺譚》〉。《國藝會表演藝術評論台》。取自 <https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=9670>
- 蘇桂枝（2003）。《國家政策下京劇歌仔戲之發展》。臺北：文史哲出版社。
- Geertz, C. (1973). *The interpretation of cultures: Selected essays*. New York: Basic Books.