

國立臺灣大學文學院戲劇學系

博士論文

Department of Drama and Theatre

College of Liberal Arts

National Taiwan University

Doctoral Dissertation

邁向「正典化」之路：

一九九〇年代以來臺灣現代劇場歌仔戲的美學政治

Toward The “Canonization” of *Gezaixi* : The Aesthetic Politics
of *Gezaixi* in Modern Taiwanese Theater since the 1990s

傅裕惠

YUHUI FU

指導教授：林鶴宜博士、周慧玲博士

Advisor: Hoyi Lin, Ph.D., Katherine Hui-Ling Chou, Ph.D.

中華民國 一一二 年 七 月

July 2023



國立臺灣大學博士學位論文
口試委員會審定書

邁向「正典化」之路：一九九〇年代以來
臺灣現代劇場歌仔戲的美學政治

Toward the "Canonization" of *Gezaixi*: The Aesthetic
Politics of *Gezaixi* in Modern Taiwanese Theater since
the 1990s

本論文係傅裕惠（學號 D03129002）在國立臺灣大學戲劇學
研究所完成之博士學位論文，於民國 112 年 7 月 25 日承下
列考試委員審查通過及口試及格，特此證明。

口試委員：

林鶴宜

（指導教授）

周慧玲

（指導教授）

許仁豪

王愷玲

王安祈

邱錦華

系主任/所長：

謝以政





本論文撰寫期間

承蒙

行政院國家科學及技術委員會

獎勵人文與社會科學領域博士候選人撰寫博士論文獎助

(2022.8-2023.7.)

謹此致謝

誌謝



我這段求學研究之路起因於尋找救贖。之後因緣際會受到過往從事採訪評論、表演創作共事者和前輩、老師們的協助與支持。這一趟隨性一走，竟走了近十年。感謝歷來外台職業戲班無數長輩、前輩、學者與同儕於生命歷練、研究立論的累積和觀察，促使我得以回顧九〇年代至今的（現代劇場）歌仔戲生態。

杏枝與劉南芳老師在起初，即給予我最多的鼓勵和支持，引導我進入歌仔戲創作，我至今銘記在心。欣欣老師的提攜與旭南老師起始的情誼，讓我能開啟踏上擔任歌仔戲導演的第一步。特別感謝葉玫汝與林金泉夫婦，我不僅有幸能在春風歌劇團和民權歌劇團跟你們共事，也多虧你們持續給我指導跟啟發，感謝你們這許多年來的慷慨分享。無庸置疑地，我虧欠許多歌仔戲劇團與藝人對我無私的協助與指教；感謝其中的陳美雲歌劇團（佳芳）、一心戲劇團（與孫富勸）、陳麗香歌劇團（與施純權）與秀琴歌劇團（與米雪、李靜如）等。

明珠歌劇團（與素珠團長、靜兒與過去協助的昭甫）和靜芳，對我來說，妳們都像我的家人，謝謝你們永遠張開雙手，讓我在外台能有機會玩得那麼盡興！在此還要誠摯感謝春美歌劇團主演郭春美、簡嘉誼與孫凱琳，謝謝你們每次製作的信任與配合；謝謝你們龐大的戲迷群（包括鄭秋美、余錦琴、王心芳、蔡淑娟、曾美齡與 Allison Qian 等），讓我能從你們給予春美姊的愛與熱情之餘，也間接感染你們的真誠和善意，進而真正理解看民戲的樂趣。

投入歌仔戲創作最驚喜的收穫之一是能親身體驗音樂設計（文、武場）的專業、經驗與精彩，感謝林金泉、李忠和、周以謙、柯銘峰、周煌翔、陳孟亮和黃銘勳老師。另一驚喜是結交了一批亦師亦友的專業戲迷：謝謝林玲月姐姐勤勉不輟地為我們紀錄民戲，謝謝大可和佩玲姐，你們總是隨時待命地回覆我各種問題；謝謝明儒姊貼心的茶葉，我整整喝了快兩年；謝謝純純的盡責，讓我能得到你在前線工作時的經驗分享和資料；謝謝秀庭在各個層面提供的支援，沒有你們的知無不言、言無不盡，我無法在歌仔戲獲得那麼多體悟。謝謝靜吟在高雄陪我實驗為歌仔戲編創動作，妳也是我那三齣作品的繆思。尤其感謝孟宜、寬寬和小紀，小紀的《凍水牡丹》被我擱在心裡仰望著。你們以真性情提供你們所知道和所愛的，讓我更加堅定；謝謝孟宜陪我奮鬥到博論寫作的最後一刻。

博士求學期間，幾乎改造了我整個人。我能堅持到最後，必須感謝安祈老師、劉美芳老師、徐亞湘老師、如芳、欣志、俊銘與仁豪老師，謝謝你們的著作、創作跟私下多次的交流和閒談，讓我逐漸理解學術和創作的意義，稍長一點智慧。八年前跟著邱錦榮老師學習莎學評論，讓我在毫無恐懼的狀態下，大大開啟了眼界。謝謝錦榮老師的包容與愛，連英文摘要都出手幫我修改，讓我一面慚愧、一面感覺像是親手拿到偶像明星的禮物，而感到超級滿足與溫暖。謝謝戲劇系助教劉怡麟與成大中文系教授秦嘉嫻老師，沒有你們，我走不到今天。謝謝阿嫻還特別撥空幫我提振精神和重點補習。

謝謝我的配偶麗妃，儘管妳不認為自己做了什麼，但我感謝妳給我穩定的生活與心靈支持，經年累月陪伴我熬夜讀書，一邊打擊我的天真，又一邊聽我激動地講述歌仔戲界的點滴。為此，我衷心感恩 上帝！最後要特別感謝我兩位指導老師林鶴宜與周慧玲，我們雖然先當了朋友，但是很感謝你們總是能一針見血（其實是好幾針）地看破我寫作跟個性的問

題，毫無藏私地批判與指導，為我付出了許多時間跟耐心；特別感恩慧玲老師諸多啟發、批判，以及許多次親手熬製點心，用更多的善意和溫暖擁抱我。從我入行，鶴宜老師原本就是我在《表演藝術》雜誌任職期間常邀稿的作者。有一年小紀借我開她的車，讓我陪鶴姨（我對她的暱稱）去金山的海邊採訪廟口戲臺開始，可能就已經開啟了我跟歌仔戲的緣分。期望我自己有稍微的長進，不致太辜負鶴姨多年對我的教誨與指導。

謝謝天上的小明明老師，謝謝您在第二屆女節指導我們演出《搶親》（2000），我沒有一天不在懊惱自己怎麼不跟您繼續學歌仔戲。最後，還有好幾位藏在我論文裡的臺灣歌仔戲界前輩和藝人們，你們無時不刻不在我惦記和感恩的心底。對我來說，歌仔戲的傳統是人，是你們。

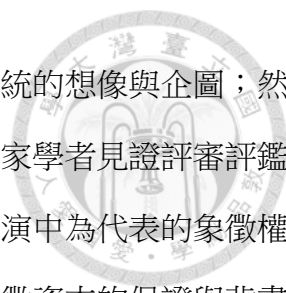
摘要



在我投入歌仔戲導演工作（包括在廟口外臺與現代室內劇場）近廿年來，期間經歷的反省與刺激，讓我開始好奇不同歷史脈絡發展下的臺灣歌仔戲，面對至今持續不斷的「現代化」創新，究竟反映了她什麼樣的社會面貌。自九〇年代以來，臺灣歌仔戲因應國族意識高漲、文化政策與資源改變，和七〇年代以來的新興藝文階級興起，逐漸步入我觀察到的「正典化」（*canonization*）歷程；亦即被「封聖」成為台灣國族象徵與傳統。我研究關照新編現代劇場歌仔戲作品的時間範圍，原則上以河洛歌仔戲劇團的《曲判記》於一九九一年首度參與國家戲劇院公開徵選作為起始點。近卅年來，隨著中央與地方補助政策的執行、劇場空間的興建與機構化，文化政策需求下的評鑑補助制度，逐漸主導著現代劇場生產製作，並且結構了一批文化生產場域裡，參與補助評審評鑑制度的「專家學者」。該制度目的在於以公平分配的資源，提升戲曲藝術性，彌補傳統戲曲生態的萎靡。然而這些所謂專家學者的知識權力階級，也參與了歌仔戲的「正典化」，並且也與臺灣歌仔戲「現代劇場化」的效應與變因交互作用，主導地位更趨明顯。

本論文試圖從臺灣歌仔戲的政治文化情境、「傳統」的論爭與實踐與文化政策的嬗變與現代劇場的生產製作來論述歌仔戲被正典化的歷程。另外，我也嘗試反映民間職業戲班如何適應現代劇場生產規制與文化場域，分析他們如何針對政府補助資源形成的文化場戲路，對應出折衷的生產製作模式。本階段的博士論文研究預計就臺灣歌仔戲進入現代劇場發展，觀察民間業界和參與創作的知識菁英為歌仔戲劇場化，磨合創新與傳統，並且與台灣當代社會國族意識和新興藝文階級興起的現象，做一對比整理。被稱為臺灣歌仔戲人間國寶的廖瓊枝，從外台職業戲班的經濟場域，跨足文化場域的種種努力與現象，正足以佐證歌仔戲被正典化的歷程。她雖然被視為「傳統象徵」，其實她的作為堪稱是她的當代表演的激進創新。

本論文的目標在於觀察和批判九〇年代以來，歌仔戲邁入被正典化的歷程。尤其現代劇場歌仔戲的美學自主性和場館資源分配之間，有著相當微妙的關聯；新興藝文菁英中參與官方補助計畫和評審評鑑制度的「專家學者」，更是居間影響深遠的關係人。歌仔戲的「正典



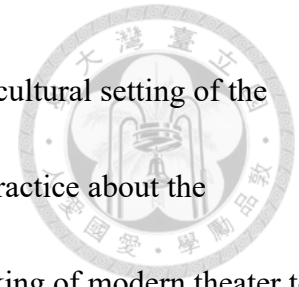
化」，固然展現原創新編的創作，有著改寫或重構國族歷史與文化傳統的想像與企圖；然而文化資本化的趨勢與政治展演，可能掩飾了民間戲曲生態的問題。專家學者見證評審評鑑制度下表現優異的歌仔戲團隊和藝人，更是在政府部門出資的大規模展演中為代表的象徵權力所用。這些被動員的劇團與藝人們，其藝術表現勢必也等同獲得了象徵資本的保證與背書。這迫使我身在此一場域族群中，必須從政策資源、傳統建構、場域習慣和象徵權力等角度，來檢視現代劇場歌仔戲的美學政治。

關鍵詞：現代劇場歌仔戲、明華園、正典化、國族意識、廖瓊枝、美學政治

Abstract

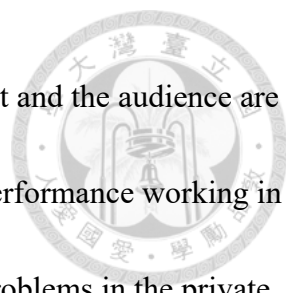


I started working as a director some twenty years ago for *Gezaixi*, the traditional Taiwanese Opera, both in the outdoor space opposite the temples and in the venues of modern theaters. Throughout these years I have been puzzled by one particular question—why *gezaixi* shall constantly be “modernized”? I set out to examine *Gezaixi* in different historical contexts, such as when it echoed with the rising consciousness of nationalism, when it responded to the emerging artistic and literary classes, and how it interacted with government subsidy and resources distribution. *Gezaixi* has progressed to “canonization,” represented as a national symbol and cultural icon. I denote 1991 as the starting point of my study, because it was the year when the well-known Holo Taiwanese Opera Troupe won the first time ever open call by National Theater with *A Case of a Court Judge*. In the past 30 years, with the implementation of central and local subsidy policies, both institutionalized theater venues and the evaluation system of the subsidy policies have directed the orientation of those productions in the field, it has structured a group of “experts and scholars” anonymous to the public in the field of cultural productions. The purpose of subsidy policies is to justify the resources distribution, improve the artistry of the opera and boost up the surviving business effectively. However, the same experts and scholars are also engaging with the “canonization” of the opera and their position as artistic mediators rises up to dominance during the process of transformation.



This dissertation attempts to study the process from the political and cultural setting of the “Canonization” of Traditional Taiwanese Opera, the disagreements and practice about the “tradition” of the opera and the progression of cultural policy and the making of modern theater to defend my arguments. In addition, I also intend to demonstrate how the private business of local professional opera troupes adapt themselves to the regulations and makings of modern theater production in the cultural field, how they identify and compromise with the Habitus in the field corresponding to government funding. My research thus aims firstly to delineate how the Traditonal Taiwanese Opera transform to modern theaters, and secondly to look at the friction and evolvment in the creation of original and traditional works, and thirdly, to recognize the occurrences of nationalism in the rise of emerging artistic and literary classes. At the same time, I will discuss in detail how Liao Qiongzhi, the living icon of *Gezaixi*, struggles with her uttermost endeavor to achieve prominence in the field all along. However, judging by her works rooted tradition, her efforts should be recognized as a radical innovation of *Gezaixi*, shaping and defending its tradition.

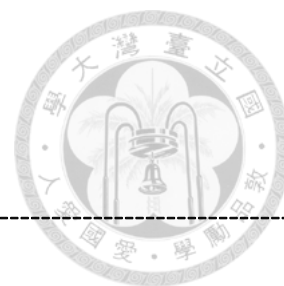
The purpose of this study, finally, is to critically analyze the subtle relationship between its its artistic aesthetic autonomy and the allocation of venue resources in Traditional Taiwanese Opera in modern theatre since it became canonized in 1990s. The “experts and scholars” among the emerging art and literary elites are influential, though sometimes invisible, mediators. Those who attempt to re-write, create and reconstruct the history and cultural traditons have contributed



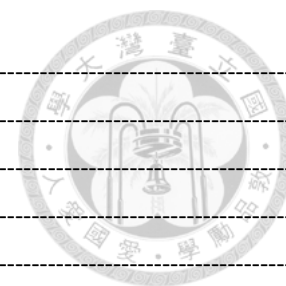
significantly to the canonization of the opera. Nonetheless, the government and the audience are almost unaware of the inclination of cultural capitalization and political performance working in good harmony. That serves well to completely conceal the setbacks and problems in the private business of folk operas. Experts and scholars, or artistic mediators, positioned in the system as witnesses endorsing those commissioned by the government departments to become parts of the political spectacles during the national celebrational productions such as *Maritime Glow: The Main Lantern Is A Play, A Taiwanese Opera* (2022) or *Witness The Fortress* (2016,2018) , as they earn the symbolic power. The artistic involvement of these troupes and artists is bound to be equivalent to the guarantee and endorsement of symbolic capital. This compels me to examine the politics in the aesthetic of *Gezaixi* in modern theaters from the perspectives of the resources of cultural policy, the construction of the traditions, and the Habitus and the symbolic power in the Field.

Key words: *Traditional Taiwanese Opera in modern theater; Ming Hwa Yuan arts and cultural group; Canonization; Consciousness of nationalism; Liao Qiongzhi; Aesthetic Politics*

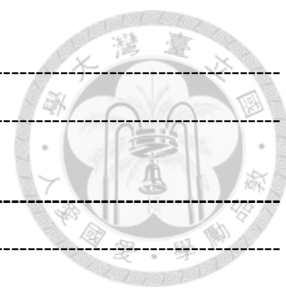
目錄



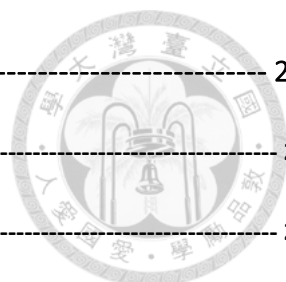
誌謝	IV
摘要	VI
ABSTRACT	VIII
目錄	XI
第一章 緒論	1
第一節 轉型為「現代劇場歌仔戲」的意義	4
第二節 歌仔戲步入「正典化」	7
第三節 研究觀點、方法與理論	11
一、空間與場域（Field）的思考	13
二、傳統套路的「表演性」與現代化「重建行為」（Restoration Behavior）	17
第四節 文獻回顧	20
第五節 章節結構說明	32
第二章 臺灣歌仔戲「正典化」的政治文化情境	40
第一節 「正典化」的象徵與意義	43
一、九〇年代至廿一世紀之前歌仔戲國族論述的概況	45
二、從政治到美學：「正典化」（Canonization）的定義與脈絡	49
第二節 文化工程與國族意識	56
一、七〇年代末期至八〇年代末期的國族認知	58
二、八〇至九〇年代歌仔戲的現代劇場化	60
三、九〇年代京劇本土化議題的思考與衝擊	65
四、二〇〇〇年以來歌仔戲國族論述的內涵	71
臺灣主體性的建構：以陳美雲歌劇團製作《刺桐花開》（2000）為例	73
第三節 知識菁英的介入	77
一、尋找與重構傳統	78



二、文化資源與空間機構化	83
三、新興藝文世代的參與	87
(一) 學術界指導關係影響傳承	89
(二) 擁護不同明星支援劇團經營	90
(三) 從鄉土到文化：單向人脈關係的「轉譯」	91
第四節 九〇年代末以來正典化美學的意義與現象	93
第三章 歌仔戲「傳統」的論爭與實踐	98
第一節 一九八二至八七年：古路與胡撇仔孰為正統	100
一、一九八二年「明華園」的地方戲劇比賽事件	101
二、「傳統」論爭立場的歧異	105
第二節 一九八七至二〇〇三年：「傳統」的重構、想像與模仿	108
一、建構「傳統」需要故事	109
二、「想像」傳統而成創新：劉南芳	111
(一) 由「都馬調」啟發的「傳統」：以國家劇院委託製作《陳三五娘》為例	113
(二) 歌仔戲的劇場化現象——從定調與定譜（國樂合奏）的討論談起	116
三、從模仿變成「傳統」的創新內涵：河洛歌仔戲劇團	120
(一) 建構精緻歌仔戲的文學性內涵	122
(二) 原創新編《彼岸花》的「文學性」	124
第三節 一九八七年至今廖瓊枝投入歌仔戲「傳統」建構的歷程	127
一、劇藝傳承如何建置與系統化	128
(一) 廖瓊枝與社教館延平分館研習班（薪傳歌仔戲劇團的前身）	129
(二) 歌仔戲教學體系的建立	130
二、經典劇目確立與整編的問題	133
(一) 廖瓊枝與薪傳歌仔戲劇團	134
(二) 學者、中央與地方的合作協進	139
第四節 一九九九年至今歌仔戲傳統的「再創造」	142
一、現代劇場歌仔戲的新局面	144
二、「編劇中心」的劇作文學：以唐美雲歌仔戲劇團的《燕歌行》（2012）為例	147
第五節 「傳統」的意義與象徵	151
第四章 歌仔戲生產場域的正典化：文化政策的嬗變與現代劇場的規制	155
第一節 藝文節慶意涵的擴充與改變——文藝季轉型至專業藝術節節目規劃需求	157



一、文建會的文藝季轉型與文化部相關戲曲文化政策	159
二、專業評審評鑑制度的功能與效益	162
第二節 戲曲現代化的全面演練	164
一、歌仔戲透過「文化場域」內的競爭而邁向正典化	165
二、「現代化」的全面演練：「專家學者」的角色	168
(一)「習慣」作為「場域」現代化的指標：以國藝會主辦的「歌仔戲製作及發表專案」(2003-2013)為例	173
(二)機構化的行銷與品牌推廣：以高雄春天藝術節歌仔戲系列(2010-)為例	176
(四)跨界、品牌與策展之大成：反映歌仔戲正典化的臺灣戲曲藝術節(2018-)	184
第三節 新興藝文世代的參與	188
一、現代劇場生產分工與實踐	190
(一)排練期程與人際相關	191
(二)設計分工專業相關：含身段動作設計(舞蹈化)與舞台裝置(視覺整合)	193
(三)行銷與製作為中心：資源分配機構化後最明顯的趨勢	195
二、表演藝術(歌仔戲)評論的場域與媒體	196
第四節 小結	202
表 1：國立傳統藝術中心「臺灣傳統劇團開枝散葉計畫」之「戲曲夢工場」節目徵集補助計畫相關脈絡	204
表 2：臺北市政府藝文推廣處「大稻埕青年戲曲藝術節」劇種與團隊概要	205
第五章 歌仔戲正典化的美學政治與雜音	207
第一節 歧出與挑戰：外台戲班的跨場域經營與現代劇場模式的套用	209
一、外台場域演出與現代劇場生產製作模式的匯入：從春美歌劇團的職業戲班生態談起	212
(一)民戲、公演與文化場代表了不同場域下的生產製作	214
(二)生產製作模式的改變與象徵資本的「象徵暴力」	216
二、外台與現代劇場生產製作模式的磨合與折衷：春美歌劇團外台民戲《牽你的手》(2016 年左右)	220
(一)現代劇場導演中心的誤解	221
(二)品味的衝突，等於競爭美學的合法性	223
(三)舞台監督的角色功能突顯了場域習慣	226
第二節 對立或搖擺？取捨外台民戲與文化場之間的歌仔戲	228
一、行規與人緣：以家班為本、循家傳經營的民權歌劇團與明珠女子歌劇團	229
二、企圖與定位：彰化陳麗香歌劇團與南投/臺北李靜芳歌劇團	233
三、題材新編與資源運作：臺南秀琴歌劇團與臺北一心戲劇團的新編製作	238
第三節 小結	245



第六章 結論：現代劇場歌仔戲的美學政治	248
第一節 專家學者主導的「美學合法性」	249
第二節 「現代劇場歌仔戲」是外台班排練戲曲現代化的「重建行為」？	252
第三節 劇種與「國家」：從地方戲曲比賽事件到《見城》（2016、2018）、《船愛》（2022）	259
【參考文獻】	265
【附錄列表】	287
附錄一：本論文相關人事自 1984 年以來大事紀與重要現代劇場歌仔戲演出記錄（至 2023 年）	287
附錄二：廖瓊枝投入歌仔戲研習推廣主要活動年表（1977-2022）	335

第一章 緒論¹



自二〇〇五年起至今，我以現代劇場工作制度的職司訓練與方法，與不同歌仔戲團隊合作。作為一位現代劇場導演，無論是排練時間與編制分工，我都必須與外台歌仔戲劇團習慣的工作模式磨合。每一次的製作歷程，我也會與同業檢視與討論現代劇場歌仔戲製作演出的面貌；其中的問題包括歌仔戲現代化之後，該保留的傳統是什麼？然而同業之間對於傳統的認知，也有諸多差距。我驚訝於外台歌仔戲劇團（職業戲班）演出，原來與現代劇場歌仔戲製作表現，有著許多藝術本質的差異，甚至發現大部分外台職業戲班製作的劇場演出，都無法脫離補助評審評鑑這個環節。部分擔任官方補助評審評鑑的專家學者，不僅積極介入歌仔戲的策劃製作與新編（包括我在內），他們對特定的歌仔戲職業戲班或歌仔戲劇團，都有一定的發展期待和想像。我不禁納悶，政府與補助單位所聘請的戲曲專業評審所認知的歌仔戲傳統風格，究竟是什麼？官方與專家學者合作分配資源，因勢利導地將歌仔戲大量推進現代劇場化的表演空間，但是這些現代劇場歌仔戲製作，似乎與戲班和劇團主觀認知的現代化表現或嘗試，相互制衡。²

當我第一次與廟口民戲的職業戲班（民權）排練，懵懂地投入外台班的廟口演出，自詡自己是來協助歌仔戲民間戲班「改良」的現代劇場導演時，曾遭受強烈的文化衝擊。近廿年與職業戲班合作累積下來的這種衝擊，警惕我必須審慎探究歌仔戲作為大眾娛樂的本質，以及在不同場地（所謂內臺戲院、廟口和現代劇

¹ 本章部分內容經改寫曾發表於國立中央大學戲劇暨表演研究室主辦的「2019 跨域借鏡產學對話：想像下一波臺灣現當代戲劇史國際研討會」（2019 年 7 月 12-14 日）；改寫文章〈九〇年代以後臺灣歌仔戲美學政治性的觀察與思考〉已收入《2019 跨域借鏡產學對話—想像下一波臺灣現當代戲劇史論文集》（桃園：國立中央大學戲劇暨表演研究室，2021 年 11 月）電子書，頁 133—170。

² 2007 年，臺北民權歌劇團原預期以探討女性議題作品《可愛青春》申請國家文化藝術基金會（以下簡稱國藝會）的「歌仔戲製作及發表專案」，邀請我擔任導演，在參與審查面試後卻未獲補助。團長林金泉不能認同評審對民權歌劇團表演風格的意見，決定靠劇團獨資完成製作。這齣戲之後入選 2007 年台北市傳統藝術季戶外演出節目，也獲邀參加了 2010 年臺北市同志公民運動與 2011 年全國歌仔戲新竹匯演，可能至今依舊有評審不認為民權歌劇團適合這齣戲胡撇仔的西化風格。



場等)表演時,必須察覺場域空間下不同的產業脈絡。從現代劇場製作的角度來看,即使就空間屬性將「演出」分為室內跟戶外,對歌仔戲業界而言,任何演出都還有特定的分類認知,。

一般職業戲班通常都能清楚區隔不同場域、不同風格的戲碼,亦即有行業的潛規則。我們的合作有別於民間請戲管道;其一是透過政府補助以現代劇場規格在戶外廣場、廟口前搬演的「公演」,或是在現代劇場空間裡製作的「文化場」。另一種透過請主請戲的廟口外台表演場域,至今仍舊是民間職業戲班的主戰場。外台戲班的演員演慣了廟口民戲,常會將公演或文化場的演出,視為一切必須有計畫排練的「死戲」;又因為他們做慣了外台的活戲,而將這類公演或文化場表演視為畏途。這些外台戲班習慣以午戲演古路、夜戲胡撇仔來安排劇目。³搬演內臺歌仔戲時期「胡撇仔」的戲碼,一定不會跟較為保守規矩的傳統「古路戲」混淆。這種生產分類方式看似是外台職業戲班的行規,真正的意涵在於標示來自官方的製作資源和參與補助評審評鑑制度的專家學者。自從文化政策的制定,鞏固了對傳統戲曲的保存與紀錄,越來越多的戲曲學者和現代劇場創作者投入歌仔戲轉型的策劃、製作、評論與改革。來自不同場域的業界與學界互動,形成當代特殊的生態問題。九〇年代後歌仔戲於現代劇場的轉型,政策規劃與知識菁英的投入,極具關鍵。

二〇〇〇年之後、進入廿一世紀初期,幾乎所有官方主導策展的歌仔戲藝術節演出(詳情請見第四章),均以鼓勵原創新編為製作目標,現代劇場歌仔戲新製作數量明顯增加。基於搶救傳統戲曲與投入傳統創新的使命,所謂公平、公開與客觀中立的專家學者,持續透過中央地方的各種補助評鑑機制,影響著資源規劃與政策方向。專家學者的文化藝術社群,透過消費習慣、商業行銷、評論生產與人際推廣的品味喜好,介入公資源的節目製作取向;現代劇場生產模式下的歌

³ 陳幼馨:《臺灣歌仔戲的異想世界:「胡撇仔」表演藝術進程》(新北市:稻鄉出版社,2010),頁2。



仔戲表現，逐漸趨近一致的風格，或可以說是形成一種「大戲美學」。多數外台歌仔戲班，則仍是各自單槍匹馬地在民間不同資金來源的場域「征戰廝殺」，各自以口傳心授的「活戲」搬演過去承襲的劇碼，應對不同請主的要求，娛樂廟口的觀眾；或設法藉由新戲的製作規劃爭取現代劇場歌仔戲的演出機會，開拓戲路來源，以期提升製作水準，贏得專業的口碑，作為經營劇團品牌的優勢。對他們來說，民戲的製作生態和現代劇場歌仔戲製作生產分工的差異，理所當然。然而，在長時間與外台職業戲班工作相處的理解下，我觀察到補助現代劇場歌仔戲製作的評審評鑑品味，不見得能像外台民戲表現開放多元的觀眾口味；外台職業戲班也不見得理解現代劇場生產製作的意義。同時，在國族意識驅動下的政治動員，讓歌仔戲生態浮現質疑藝術自主性的提問與意義。

我藉由檢視九〇年代以來歌仔戲於現代劇場的發展，究竟如何尋找、建構，甚至與歌仔戲不同的傳統表現型態對話，突顯這卅多年來研究歌仔戲的專家學者，如何重建或再想像臺灣歌仔戲。更進一步探討的是，臺灣歌仔戲如何在地位翻轉之後，讓表演美學更具純粹的藝術性。歌仔戲在現代劇場生產製作的「潛移默化」中，無論是現代劇場歌仔戲劇團或是職業戲班參與的藝術節（共製）展演，即使必須經歷補助評審評鑑機制，究竟如何平衡不同戲路的成本和製作模式。我的博士論文意欲探究的便是現代劇場歌仔戲的生產製作，如何（且是否適合）成為歌仔戲轉型創新的主流，甚至挑戰了業界對歌仔戲「傳統」的認知，或限制「傳統」的內涵。九〇年代以來涉及公共場域權力議題與文化政策補助資源的分配，為現代劇場歌仔戲的美學表現，埋藏了結構與階級的政治性。大量學術研究投入臺灣歌仔戲的研究以及傳統資產的保存，反映了二〇〇〇年以來政策資源的挪移與轉向，其中的原因在於政黨政治競爭下國族意識的動員能量。



第一節 轉型為「現代劇場歌仔戲」的意義

一般職業戲班總會將「公演」或「文化場」的演出機會和補助，視為被政府和專家學者認可的榮譽與象徵。這種以經費來源和演出場合性質來區隔的歌仔戲戲路，讓進入現代劇場生產製作模式的歌仔戲，相較於過去不同載體的歌仔戲型態，與前者類型有著更獨特的差異。根據目前的史料研究，臺灣歌仔戲隨著不同時期的生產製作，有崛起於二、三〇年代「內臺歌仔戲」、到一九三七年皇民化運動下而形成的「胡撇仔戲（Opela）」，和戰後四〇年代末期到五〇年代再度勃興的內臺歌仔戲，以及透過新興科技娛樂媒介而流行的「廣播歌仔戲」（以1948-1962 年左右為盛）⁴、被電影市場壓縮而走出內臺的「賣藥團歌仔戲」（1960-1970 左右），還有藉由電影電視這種流行媒介而轉型的「電影歌仔戲」（1955-1981）⁵和「電視歌仔戲」（1962 年台視開播起計）⁶等。作為臺灣土生土長的原生劇種，若包括本地歌仔、車鼓戲或落地掃，歌仔戲發展至今就有多達近十種的形體與風格，且每一種歌仔戲的載體與類型，都有不同生產製作的需求，和適應不同表演場域的彈性。日治時期的都會內臺戲院與戰後的商業化內臺歌仔戲時期的活戲表演機制、流行歌曲工業和電影、廣播、電視歌仔戲等時期的演進發展，讓臺灣歌仔戲經由外來文化混融和刺激，雜取各種文化元素，累積了龐大的古路和胡撇仔戲等劇目。眾多的歌仔戲藝人與樂師，透過活戲即興，汲取南、北管和外江戲等大戲系統，以及小戲、雜唸、本地歌仔和新調等歌仔戲唱腔來源，形成今天的歌仔戲「傳統」。然而，現代劇場歌仔戲製作，脫離了過往歌仔戲劇目內容與音樂廣泛流通的常態；如戲曲學者劉南芳認為廿一世紀歌仔戲劇作

⁴ 1948 年 2 月 15 日戲劇節的節目當中，臺灣廣播公司台南台播出《梁山伯與祝英台》，之後連續 3 日每日 30 分鐘。5 月 30 日由清和社擔任現場直播。邱莉慧：《劉鐘元與河洛歌子戲團》，（臺北：臺北市立社會教育館，2011）。

⁵ 1981 年楊麗花與司馬玉嬌主演的《陳三五娘》是最後一部純臺語電影。林美璵：《歌仔戲皇帝：楊麗花》（臺北：時報文化，2007）

⁶ 1962 年台視開播不久，即由王明山製播第一齣電視歌仔戲；林鶴宜（2015）等認為是由金鳳凰劇團推出的製作，有的人認為是廖瓊枝主演的《雷峰塔》，而歌仔戲資深藝人廖秋則主張是她現場直播時主演的《陳三五娘》。廖秀容：《印記舞台》（臺北：稻鄉出版社，2017），頁 320。

的發展趨勢，從民間（口頭）文學走向定本的作家（書面）文學⁷——其中包括字幕的使用，這一切都迫使歌仔戲更進一步趨向現代劇場製作轉型。

知名的電視歌仔戲紅星楊麗花應第二屆新象國際藝術節之邀，於一九八一年率領「台視歌仔戲劇團」於國父紀念館演出《漁孃》，⁸普遍被學界評價為歌仔戲進入現代劇場的開端。此後學界針對不同現代劇場歌仔戲的評論中，陸續有所謂「藝文劇場歌仔戲（1981-）」、⁹「劇場歌仔戲」¹⁰或「實驗歌仔戲」、「精緻歌仔戲」、「文學劇場歌仔戲」¹¹和秀琴歌劇團於二〇一一年製作《安平追想曲》所標榜的「歌仔音樂劇」等不同新編創作或品牌標籤，被用於論述、歸納和強調特定類型的現代劇場歌仔戲作品。這些用詞，皆隱約透露著觀者和評論對歌仔戲現代化與對歌仔戲創新之後表演範式的期待。這些大同小異的歌仔戲類型的標籤，彰顯了觀者和評論如何評價該類型歌仔戲的創作企圖。今天歌仔戲於現代劇場的轉型與變動，一則代表著「公演」和「文化場」演出落實了現代劇場規制，二則強調了「文化場」演出制度中，官派代表和專家學者參與的地位和角色。三則是現代劇場歌仔戲創作過程中所謂有計畫排練的「死戲」，有別於過去內臺歌仔戲時期相對於活戲（又稱為幕表戲）的「定本」（定型化），¹²更加重視原創新編，也更遵行傳統戲曲過渡至現代劇場製作的「導演中心制。」¹³

成立於一九九八年的唐美雲歌仔戲劇團（以下簡稱「唐團」），是繼一九八八年投入電視歌仔戲製作的河洛歌仔戲劇團¹⁴（以下簡稱「河洛」）與薪傳歌仔戲劇團之後，成為少數不靠廟口戲路維生、專營現代劇場歌仔戲製作（文化場或

⁷ 劉南芳：〈當今臺灣歌仔戲改編的挑戰：從即興到定本〉，《戲劇學刊》第4期（2006年7月），頁107-109。

⁸ 狄珊編劇、陳聰明導演，原本也是口傳心授的民間劇目。

⁹ 林鶴宜：《臺灣戲劇史》（臺北：臺灣大學出版中心，2015），頁276

¹⁰ 蔡欣欣：《臺灣歌仔戲史論與演出評述》（臺北：里仁出版社，2005），頁454

¹¹ 林鶴宜：《從田野出發：歷史視角下的臺灣戲曲》（臺北：稻鄉出版社，2007），頁47

¹² 同註7。劉南芳：〈當今臺灣歌仔戲改編的挑戰：從即興到定本〉，頁107-109。

¹³ 王安祈：《當代戲曲》（臺北：三民書局，2002），頁60-72。

¹⁴ 劉鐘元於1984年成立「河洛文化事業股份有限公司」，1988年起為中視製作電視歌仔戲，1993年4月登記為「河洛歌仔戲團」，1996年12月換證登記為「河洛歌仔戲劇團」。

公演)的歌仔戲劇團之一。¹⁵唐團作品屢屢獲得標榜獎勵當代原創的台新藝術獎評審青睞，並繼二〇一三年的明華園戲劇團(以下簡稱「明華園」)於二〇一九年獲得文化部國家品牌的支持。¹⁶這個發展現象顯示，二〇〇〇年間創團崛起的外台職業戲班明星(例如許亞芬、唐美雲與郭春美等)，一則多因曾經加入河洛演出而更受矚目，也可能因為熟悉現代劇場歌仔戲的生產製作方式，願意投注資源製作這類型的演出，其作品(文化場或公演)數量逐漸成長，更受現代評論重視，後續發展值得觀察。

隨著中央與地方縣市新興場館營運與發展，公資源掌管營運的表演場館已循常態性與政策性的藝文補助和評鑑，來篩選適合進入特定劇場演出的歌仔戲製作。當一系列原創新編的現代劇場歌仔戲，藉由現代劇場生產製作且試圖更為現代化時，它們是否仍被視為臺灣歌仔戲？或者說，它們將如何被評論或具備什麼樣的歌仔戲傳統？歌仔戲一旦進入現代劇場，以往的表演傳統會如何被影響與變動？二〇一八年四月，唐團獲臺灣戲曲中心委託製作的第一屆臺灣戲曲藝術節旗艦大戲《月夜情愁》，曾被頒發第30屆傳藝金曲獎最佳編劇。獲獎的戲劇學者邱坤良¹⁷認為這齣《月夜情愁》是現代劇場製作，不是歌仔戲。¹⁸即使藉由現代劇場生產製作且試圖更為現代化，觀眾依舊基於對歌仔戲的情感和對主演的喜愛，很可能依舊認為《月夜情愁》是一齣歌仔戲。前述一連串類型標籤的背後，暗示了「與時俱進的創新」正是臺灣歌仔戲的本質；歌仔戲的轉型與變動，不應被劃歸或框架為任一特定時期下的「定型化」，或因此與當代歌仔戲的創新對立。換

¹⁵ 不以廟口戲路維生而以文化場或公演為主的劇團，還有成立於1929年的明華園戲劇團總團、1989年成立的新傳歌仔戲劇團、1995年成立的臺灣歌仔戲班、與成立於2003年的許亞芬歌子戲劇坊(今已暫停營運)。

¹⁶ 「文化部文化新聞」2019年1月11日：https://www.moc.gov.tw/information_250_96167.html；兩團的國家品牌獎助經費一年合計約為兩億元左右。瀏覽與擷取日期為2019年2月1日。

¹⁷ 邱坤良(1949-)，宜蘭縣蘇澳鎮南方澳人，戲劇史學者、作家與舞台劇編導。曾任國立藝術學院院長、國立藝術學院戲劇系主任兼研究所所長、國立臺北藝術大學校長和藝術行政與管理研究所所長；亦曾任國立中正文化中心董事長、文建會主委。現為台北藝術大學戲劇學系名譽教授、風傳媒專欄作家。

¹⁸ 2022年12月30日與邱坤良錄製節目「寶島大舞台」後於中山區龍江路嵐山咖啡訪談。

句話說，如果急遽現代化下的臺灣社會狀況，並非一成不變，那麼相對於當時作品創新的目標與觀點，必有其試圖突破的傳統問題。在國族意識高漲的廿一世紀初期，當代臺灣歌仔戲必須透過「改良創新」，讓歌仔戲成為符合當代臺灣所期待的現代劇場歌仔戲，成為一個國族足以自豪的文化傳統。

第二節 歌仔戲步入「正典化」

歌仔戲自日治時代被知識份子視為「洪水猛獸」，至二戰後「自生自滅」且被舉辦半世紀之久的地方戲劇比賽（1952-1999）管控，到八〇年代成為被搶救的文化資產之一。八〇年代末至九〇年代的種種地方公職人員選舉，和一九九六年首度總統全民直選，歌仔戲幾乎都是政治人物競選活動的節目高潮之一，或被做為本土化口號的重要意涵，¹⁹爾後又於九〇年代至今，被政治人物高舉為臺灣本土化的國家文化傳統。隨著以臺灣為主體的國族意識高漲，歌仔戲逐漸被打造為新興的國族傳統。過往南、北管、布袋戲與客家戲等均有進入劇場演出的製作歷史，而歌仔戲以**演員中心的明星魅力、訴求多數的族群方言和音樂趨近大眾口味的民間性格**，便從各種本土民間戲曲傳統「脫穎而出」。廖瓊枝投入歌仔戲所經歷曲折動人的一生，讓她的生命史成為臺灣歌仔戲的象徵。²⁰本論文所要論述的是，隨著臺灣文化主體性與國族意識的強化，今天的歌仔戲正被國家政策、專家學者和新興藝文知識分子集體「封聖」為國族象徵，也就是正在被「正典化」（Canonization），並且藉由現代劇場的表演空間與生產製作，表現了一種不同於民間鄉土娛樂的當代大戲美學。在國族意識高漲的催化下，「正典」（Canon）在國家轉型過程裡被知識分子集體運作，成為一個產自過去的文化與歷史、再被

¹⁹ 張必瑜：〈歌仔戲魅力深入民間 明華園各黨爭邀助選〉，《聯合報》第3版焦點新聞，1989年2月11日。謝錦芳：〈新本土藝術節將登場〉，《中國時報》第15版臺北城，1995年2月28日。李亦杜：〈國民黨選將大臺北掃街，人潮熱情相迎——馬英九偕丁守中、穆閨珠、蔡正元、陳雪芬等遊行拓票，與潘維剛同台唱歌仔戲博得滿堂彩，晚上北縣為劉炳偉站台〉，《中央日報》第5版二合一選戰特別報導，2001年11月29日。

²⁰ 例如廖瓊枝生平傳記為背景的《凍水牡丹—風華再現》（2017）與《凍水牡丹II-灼灼其華》（2021），兩齣戲均由臺北市立國樂團主辦，也都是編劇施如芳、導演戴君芳。

當代知識菁英挪借與轉化，最後被創新為國族文化的象徵。其中介入的現代劇場歌仔戲創作者，試圖透過歌仔戲於現代劇場的轉型，以創作重新改造臺灣歌仔戲傳統情節的國族論述與歷史。例如二〇〇〇年陳美雲歌劇團製作的《刺桐花開》，²¹改編老歌仔冊說唱故事「甘國寶過臺灣」，²²將一位來自福州的羅漢腳甘國寶，渡海來台冒險求富的經歷，改寫成與臺灣原住民平埔族少女成親，最終面臨原漢衝突的悲劇。《刺桐花開》便是以創作書寫臺灣主體意識想像，企圖抽離原來傳統古路戲多以中原歷史朝代講述故事觀點的一個案例。

我以「正典化」(Canonization)來標誌歌仔戲這一戲劇性的歷程，最強烈的企圖在於希望以人類學、社會學的理论觀點，來和眾多戲劇戲曲學者的研究、論述和演出評論對話，驗證與檢視臺灣國族認同與文化認同的變化，如何透過政策落實改造，進而將歌仔戲建構為臺灣國族意識下的國族傳統，從而思考政治介入的文化改造，與市場產業需求下所形成的大眾娛樂，如何反映時代和都會發展下觀眾族群的品味及其效應。當政策資源全力投入國族傳統的維護時，居間參與重建歌仔戲傳統與搶救歌仔戲資產的專家學者，又如何看待被「正典化」之後的歌仔戲生態。我試圖檢視歌仔戲正典化的歷程，不僅與文化政策的制定與知識分子的參與息息相關，更是深受政府組織再造與文化資源整合的影響。

八〇年代末期以前，中央文化政策的論述仍舊以「中華文化」為中央一元化的文化價值與美學品味。為了實踐文化大國以及縮短城鄉差距的政策理念，鄉鎮地方政府多半被動接受中央資源，以一次性的補助來支持藝文活動演出²³（多數案例如歌仔戲界所謂的公演）。八〇年代的文化施政，逐漸脫離意識型態的管控或政令宣導。當時的全國文藝季特別標榜「傳統與創新」，代表文化行政與現代

²¹ 編劇楊杏枝、導演李小平，作品詳情請見第二章。

²² 「甘國寶過臺灣」的題材不僅曾於 1956 年被改編為電影歌仔戲（https://tfai.openmuseum.tw/muse/digi_object/8eaccf1296b0f9af9c438311bcc117fd），1972 年與 1982 年也曾被改編為電視連續劇和楊麗花歌仔戲等。

²³ 蘇昭英：〈文化論述與文化政策：戰後臺灣文化政策轉型的邏輯〉（國立藝術學院傳統藝術研究所碩士論文，2001），頁 62。



文化政策進入以客觀的文化發展為目標的時代，並積極執行各種現代性施政計畫。一九八一年行政院文化建設委員會（以下稱文建會）成立之後，於一九八二年制定的「文化資產保存法」，催生了教育部民俗藝術薪傳獎（1985-1994）與重要民族藝術藝師制度（1985-2011），對後續各種戲曲傳統重建有著關鍵性的影響。一九八七年頒布的「加強文化建設方案」²⁴，延續自一九八三年發布實施「加強文化及育樂活動方案」，促使政府規劃了兩億元以上的文化基金，推動了以歌仔戲為特色而建的宜蘭「臺灣戲劇館」等地方特色文物場館。一九九〇年，為了籌設第一次全國文化會議，文建會組成民間委員會，以半年的時間和召開四十多場小組會議。同年 11 月三天的正式會議結束後，文建會決議針對廿一世紀的文化建設，規劃四大項迫切的建設藍圖，²⁵隨後擬定了「地方戲曲推展計畫」（1992），將以往視為鄉土藝術的傳統戲曲表演，轉而以「本土戲曲」的方向改善施政。自此，地方文化施政逐漸強調在地的本土特色與作為；尤其以宜蘭縣市對歌仔戲傳統的重視最為顯著。

九〇年代的六年國建計劃統籌資源，期間所規劃的 12 項國家建設，納入了 27 項文化建設，對文化政策的影響最為關鍵。²⁶一九九三年，宜蘭縣政府委託當時國立藝術學院邱坤良等人主持規劃「東北部民俗技藝園區」，之後被中央提升轉型為「籌設傳統藝術中心計畫」，於一九九六年開始籌建後，至二〇〇二年成立了國立傳統藝術中心（以下簡稱傳藝中心）；政府根據政策法條設立專責機構、分配資源，以具體實施地方戲曲建設。²⁷中央規劃了資源，便大規模動員了學界與民間藝人，有系統地協力重建與紀錄包括歌仔戲在內的民間傳統藝術。近

²⁴ 本報訊：〈結合社會建設·提昇活動內涵 加強文化建設方案 十二項目四年完成〉，《中央日報》第 4 版，1987 年 2 月 5 日；本報訊：〈研擬中長程文化建設方案 郭為藩提出開創性做法〉，《聯合報》第 5 版，1988 年 10 月 27 日。

²⁵ 社評：〈文化會議閉幕、文建工作開始〉，《民生報》第 2 版民生論壇體育新聞，1990 年 11 月 11 日。

²⁶ 臺北訊：〈文建會提報廿七項文化建設方案，列為國建六年計畫優先執行項目〉，《中央日報》第 12 版，1990 年 12 月 18 日。

²⁷ 蘇桂枝：《國家政策下京劇歌仔戲之發展》（臺北：文史哲出版社，2003 年），頁 242。

代歌仔戲傳統建構與保存的重要階段，是自一九九六年至二〇〇三年為期八年的「民間藝術保存傳習計畫」；這段期間以來，學界與民間傾全力挖掘與「搶救」包括歌仔戲在內的戲曲藝術傳統。²⁸各類傳統民俗藝術的學術研究與記錄在此期間不斷積極開展與累積，戲曲學者更近乎全面性地重新定義歌仔戲價值和協助政策資源分配。

九〇年代至二〇〇二年國立傳統藝術中心的籌設，可以說是回應八〇年代以來文化資產保存政策的一項具體化的政策總結。初期「東北部民俗技藝園區」代表性在於，其規劃涵蓋了鼓勵民眾休閒與祭儀信仰的構想，推動民俗技藝的積極意義，讓民俗技藝園區能是「具有生命力的有機體。」²⁹自九〇年代至二〇〇〇年代初期，歌仔戲與其他瀕危的傳統戲曲，被視為國家文化傳統而在中央資源集中的條件下被重建，但到了二〇一〇年代末期，現代劇場的生產規制與創作，被視為歌仔戲現代化的重要美學改造。二〇一六年七月，立法院再次重新修正「文化資產保存法施行細則」，將原條文第四款「傳統藝術」修正為傳統表演藝術與傳統工藝二類。³⁰臺灣戲曲中心於二〇一七年十月正式開幕啟用，文化部亦從隔年起編列四年一期的「臺灣傳統劇團開枝散葉」以及「重要傳統藝術保存者（團體）接班人」計畫。二〇一九年公布施行的「文化基本法」確實保障了人民的文化權益，更大規模地鼓勵現代劇場場館的修繕與藝術形式。至此廿一世紀，無論是搶救文化資產或建構傳統，文化政策的推動轉而關注歌仔戲必須被搬演，且於現代劇場空間被生產製作。例如，蔡欣欣於二〇〇二年受傳藝中心委託執行的「資深藝人口述劇本整理計畫」，便因終究必須以製作實踐資深藝人拿手好戲的

²⁸ 蔡欣欣：〈戲以人傳—臺灣對傳統戲曲藝師的技藝傳承與紀錄保存〉，《臺灣戲曲景觀》（臺北市：國家出版社，2011），頁 445-87。

²⁹ 邱坤良、劉可強等：《行政院文化建設委員會東北部民俗技藝園整體規劃報告書》，1993 年 3 月，頁 13。

³⁰

<https://lis.ly.gov.tw/lglawc/lawsingle?00100A858E9A00000000000000000000A00000000200FFFFD00^02901105071200^000000000000> 立法院法律系統，瀏覽與擷取日期為 2023 年 4 月 10 日。

需求，而有了「再現看家戲」補助計畫。³¹相較於歌仔戲的活戲傳統，現代劇場創作的作者意識與分工倫理，讓歌仔戲在現代劇場體制的生產製作越來越明確，且隨著前述文化政策資源的投注，讓歌仔戲藉由現代劇場化成為國族文化展演的代表劇種，而更趨向被正典化。

本論文從「歌仔戲『正典化』的政治文化情境」（第二章）、「歌仔戲『傳統』的論爭」（第三章）以及「歌仔戲生產場域的『正典化』」（第四章）等環境面向，來論述歌仔戲被正典化的歷程。另外，我也嘗試檢驗知識菁英如何跨域介入歌仔戲的改良，或利用歌仔戲的功利性，反而在所謂的藝術文化領域成為政府政策背書的執行工具。當現代劇場體制與表演場域，成為九〇年代以來新興藝文階級與補助政策關注的核心時，我們一方面改良藝術文化的問題，卻無力診治歌仔戲營利條件和社會問題的沈痾。在臺灣國族主義高漲、主體性意識越來越鮮明的世紀之交，歌仔戲成為新興的國族象徵與傳統，逐漸在現代劇場機制與知識菁英的介入與參與中形成新的美學，整體生態被現代劇場體制形塑了更幽微的美學政治。

第三節 研究觀點、方法與理論

本論文選擇一九九一年河洛以《曲判記》首度參與國家戲劇院公開徵選的時間，作為關照與討論新編現代劇場歌仔戲製作的起始點；主要針對現代劇場體制對臺灣歌仔戲美學與生態所造成深刻而多層次的影響來檢視與分析。我的研究依據除了過去親身參與各劇團的製作、排練觀察，以及與各設計、演員、團長的對話之外，也包括外台戲班的田野與戲迷、製作群的口述訪談，和戲迷們提供的筆記、照片與錄影，並且參照國立傳統藝術中心珍藏的傳習計畫結案報告與財團法人國家文化基金會（以下簡稱國藝會）的補助成果檔案庫等。過去主要報刊媒體

³¹ 傳藝 online-五年堅持有成 看家戲繼續開枝散葉（ncfta.gov.tw）
https://magazine.ncfta.gov.tw/onlinestoryarticle_121_116.html 瀏覽與擷取日期為 2019 年 2 月 1 日。

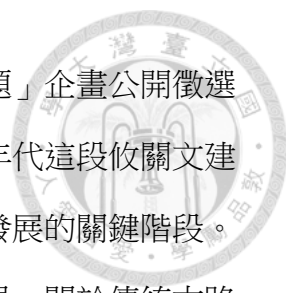


如民生報（1978-2006）、聯合報（1951-）、中國時報（1979-）、表演藝術雜誌（1992-）、台新藝術獎新藝見與藝術評論網站專區（2002-）與國藝會表演藝術評論台網站（2011-）的重要相關評論報導，也是不可或缺的資料。針對其中述及的現代劇場歌仔戲評論與現象，對照分析評論作者對歌仔戲劇種、製作和政治性的評價，以歸納出時代進程下，觀眾（特別是評論人）對歌仔戲劇種與象徵改變的評斷與看法。同時，我也篩選與節錄關係著九〇年以來重要的現代劇場歌仔戲製作年表，和距今三十年左右的（現代劇場）歌仔戲大事紀為基礎，³²對照重要藝人的生平例如蕭守梨、廖瓊枝、陳剩、石文戶、劉鐘元、小明明、呂福祿、林竹岸、楊麗花、孫翠鳳、郭春美與唐美雲等人，以判讀環境脈絡、趨勢與影響，以便呈現過去知識階層與傳統歌仔戲藝人之間隔絕的生活場景。

本研究討論溯及一九七〇年代以來現代戲劇與歌仔戲生態，並集中討論一九九〇年以降的現代劇場歌仔戲作品；³³其中包括陳美雲歌劇團（1979 年成立）《刺桐花開》（2000）、河洛歌子戲劇團（1988 年成立）的《彼岸花》（2001），與唐美雲歌仔戲劇團（1998 年成立）的《燕歌行》（2012）等三齣反映歌仔戲正典化歷程相關美學表現的作品，藉以陳述我對歌仔戲正典化與正典化過程中的美學表現。此外，本論文也針對屏東明華園（1929 年成立）、臺北民權歌劇團（1970 年成立）、南投明珠女子歌劇團（1986 年成立）、臺南秀琴歌劇團（1986 年成立）、臺北薪傳歌仔戲劇團（1988 年成立）、臺北一心戲劇團（1989 年成立）、彰化陳麗香歌劇團（1990 年成立）、高雄春美歌劇團（2000 年成立）與南投李靜芳歌劇團（2010 年成立）等民間外台職業戲班於現代劇場製作過程裡的規劃與經驗，研究現代劇場體制下補助評鑑機制，如何關係著這些劇團爭取中央與民間資源的思考。

³² 我從 2018 年 3 月至 2020 年 3 月協助與參與國藝會「臺灣現代戲劇成果資料庫研究暨年表擴充研究計畫」，主持人為台大戲劇系林鶴宜教授。

³³ 詳細個案將於博論中舉列，並請參考論文年表附錄一。



本論文雖然從《曲判記》參與國家戲劇院「臺灣歌仔戲專題」企畫公開徵選的演出時間點（1991）切入，卻必須回顧七〇年代末期至八〇年代這段攸關文建會五屆「民間劇場」時期。這段時間堪稱是臺灣新興藝文菁英發展的關鍵階段。正是在這段地方戲劇比賽時期，汲汲於營生與獲利的歌仔戲業界，關於傳統古路與胡撇仔戲風格的表現，遭到現代化知識分子的挑戰。明華園的崛起便是一個最顯著且典型的案例。二〇〇〇年陳美雲歌劇團製作的《刺桐花開》、二〇〇一年河洛改編莎劇《羅密歐與茱麗葉》的《彼岸花》，和二〇一二年唐團的《燕歌行》等三齣製作，則是在臺灣歌仔戲被正典化的同時，劇作衍化傳統與原創而展現所表現不同階段的作品美學。我所引用的這三齣原創新編的現代劇場歌仔戲，題材均涉及歷史文化的主體性；劇作書寫的角度，反映了當代知識分子的「情感思想美學觀」，³⁴亦即表現編劇企圖達成現代劇場歌仔戲的原創概念。《彼岸花》改編莎劇《羅密歐與茱麗葉》，挪借了原作結構，改以清末臺灣漳泉械鬥的族群仇恨為背景，為男、女主角殉情的故事，添加了本土與外來文化衝突的提問。以莎劇改編為題材靈感，即顯然以跨文化的世界經典提升歌仔戲的美學地位，更新了河洛當年一直以來改編大陸得獎劇作便宜行事的詬病。《燕歌行》編劇施如芳深掘傳統三國題材，以曹丕回顧一生為情節結構，在常見的曹丕、曹植與甄宓之間的三角戀背景前，以劇作文學性鍛鍊角色人性的考驗，提出個體在歷史之前存在的大哉問。《燕歌行》超脫了過往傳統情節的詮釋，也讓主角曹丕的個性更為複雜、立體，超出了原來歌仔戲此一劇種中角色行當的格局。我將於後續相對的各章節內容中，說明它們如何在現代劇場專業分工的生產制度下，成為歌仔戲「正典化」軌跡的創作標誌。

一、空間與場域（Field）的思考

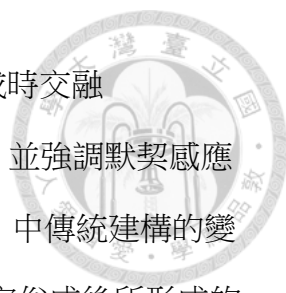
猶記得當初我對於自己以現代劇場導演的身份參與外台職業戲班的文化場製作，態度相當理直氣壯；每次都對外台戲班（臺北民權歌劇團）所提供有限的排

³⁴ 王安祈：《當代戲曲》（臺北：三民出版社，2002），頁 6-7。

練時間，感到不以為然。直到二〇一一年我第一次參與國藝會外台歌仔戲演出與製作專案，我有機會接觸到第二個外台戲班——南投明珠女子歌劇團，我才開始思考現代劇場導演進入外台表演場域所應該調整的工作立場。

當時執導明珠女子歌劇團《馴夫記》時，首演當天下午豔陽高照，我一個人坐在廟口廣場中央，手裡拎了一條毛巾跟一只麥克風，假想自己正用室內劇場那般四面牆視線的距離，指揮著全團彩排走位。正當我覺得自己調度地有條不紊時，突然有一、兩位上了年紀的婦人往我靠了過來，有的拿了一把塑膠椅要我坐著，另一位則是站在我旁邊幫我撐著把陽傘，要我別曬昏了。我還記得當時要求台上的演員幫我拍下這樣的畫面。那個當下的照片檔案到哪裡去了，我已無法細究，可是那一瞬間反思性的鏡頭（念頭），卻清楚地照映在我心底；原來當我以劇場幕後工作者的姿態，闖進外台民戲的場域時，周遭的觀眾不僅以平常姿態觀看著我，也會自在地「出入」我的工作領域。我平常以為封閉的劇場空間，頓時被旁觀的觀眾打開，且隨意闖入。我認為「神聖不可侵犯」的劇場工作領域，其實是外台觀眾日常生活的空間，我這才打開了自己的感官，「看見」整個廟口環境的流動跟變因。演戲的戲班演員並非全然獨立於廟口環境；廟口看戲的觀眾，不僅是這個社區的居民，也可能透過與戲班的互動，成為外台表演儀式的一份子。我所參與製作的外台演出，不可能不把外台觀眾納入考量，而被觀看的表演者與觀看表演的觀眾，彼此之間其實形成多重互補的動態關係，與一般現代劇場觀演關係的穩定，完全不同。「外台歌仔戲」製作這件事，對我開始產生不一樣的意義。

在晚間鑼鼓喧囂昭告夜戲（或午戲）開演的廟口廣場，其實是再明顯不過的一個中介空間（liminoid）。對於以移民屯墾為主的臺灣農業社會而言，宗教祭祀的功能之一便是匯聚資源，為當地住民創造一個文化再認同與再分類的過渡型空間；而其中的宗教儀式，便是這群具有共同認同的生活共同體所投射的觀念與設計，藉由中介空間中所產生的衝突或融合，進一步確保社會劇烈變動後結構的存

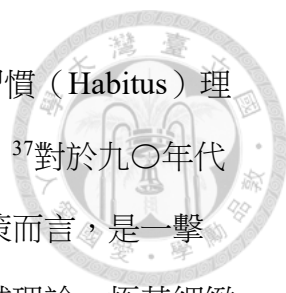


在。人類學家透納（Victor Turner，1920-1983）將社會結構形成時交融（*communitas*）現象的動能，分析為特定族群感應默契的流動，並強調默契感應與衝突的流動下，文化形成了特定結構，進而強調「文化結構」中傳統建構的變動性。社會（*societas*）則是人類每天日常生產結構下，經由約定俗成後所形成的秩序表現。³⁵民戲演出的廟口，是農業社會下宗教祭儀與神廟文化的傳統社群場域，也是神明跟父權封建的空間，更是移民社會裡子弟戲的民間軒館社團，彼此交陪與動員的活動領域。在日治時代演進的過程裡，歌仔戲應當是被排斥在外台廟口演劇生態之外，而主要在固定場所的戲園和商業劇院裡發展，跟臺語流行歌成為臺灣民間的兩大流行娛樂；³⁶經歷了戰後內臺時期的光榮之後，累積了可觀的表演劇目，直到一九七〇年代前歌仔戲才全面退出內臺戲院，轉戰廟口戲臺，成為繼北管戲之後的民戲主流。歌仔戲反映了臺灣從傳統社會步向劇烈變動的現代化進程，既有祭儀功能，有其神聖的信仰和族群交融的特質，卻又有現代化社會的商業性格。同時，也因為不同演出場域的變遷，形成了歌仔戲表演藝術於不同時期和不同表演空間下不同的特質和傳統認知。

如今，傳統職業戲班的藝術生產偏向私有化經營，但是現代劇場場域則轉化為評審介入的公共領域模式；在這種情境下，文化與知識權威介入的公共領域，由知識分子（學者）或現代劇場歌仔戲導演主導或評價製作方向，甚至影響民間職業戲班與各劇團的資源收入，其中的社群結構應逐漸自過去複雜的現代性表現重新拼湊與創建。歌仔戲再度折衷自己內化了的祭儀與商業性格，將代表「公演／文化場」的「專家學者」等知識權力階級，置於自己必須恭敬對待的另一座「神龕」。從歌仔戲的發展來看，「正典化」的歷程很可能正好完善了現代劇場生產製作的制度，與知識權力階級的結合。

³⁵Victor W. Turner, *The Ritual Process : Structure and Anti-Structure*. [Chicago: Aldine Pub. Co., 1969] , pp. 96-97.

³⁶ 林良哲：〈從落地掃到歌仔戲——日治時期歌仔戲發展過程初探〉，《宜蘭文獻》第 38 期 1999 年 3 月，頁 3-49。



布迪厄（Pierre Bourdieu，1930-2002）的場域（Field）與習慣（Habitus）理論，乃是申論他研究法國國內種族問題下教育資本擴權的問題；³⁷對於九〇年代至廿一世紀初，盲目跟隨英國發展文化創意產業的臺灣文化政策而言，是一擊「當頭棒喝」。他從教育資本延伸建立的「文化生產製作」場域理論，極其細緻地分析了文學、藝術與美學創作者，如何在相對於經濟場域營利的目標下，作為文化生產的實踐者，以及背後的社會結構。又基於文化資本所表現的象徵性權力，這樣的社會結構在文化資本發達的情境條件下（例如整體社會對文憑的崇拜），實際上極可能造成我們容易忽視知識權力的階級問題。八〇年代之前報刊媒體針對歌仔戲生態的描述，甚至追溯日治時期知識分子將歌仔戲視為毒蛇猛獸的排斥態度，即符合了歌仔戲生態在不同於經濟場域的環境條件下，所可能面臨的歧視和弱勢。

布迪厄以特定文化生產場域的能動性個體，所產生足以作為客觀分類的生產實踐能力，以及欣賞特定產物的行為特徵，稱之為「習慣」（Habitus，或有著作譯為「慣習」），並強調這樣的分類系統對於藝術創作的美學表現來說，是最有效的層級評價方式，即所謂區隔判別藝術美學類別的「品味」。例如，歌仔戲業界一向能將有別於民間請戲管道，透過不同的政府補助資源，在戶外廣場或廟口前搬演的戲路稱為「公演」，或是有專家學者（知識菁英）主導的「文化場」。他們能在重視實質營生獲利的經濟場域，區隔出著重象徵資本的歌仔戲製作；但對於現代劇場歌仔戲製作所處的文化場域來說，卻必須服膺賺取「象徵資本」的形式習慣，驅使歌仔戲業者投注成本於原創新編的文化場製作，彰顯文化資本的實力。當國家權力動員專家學者，轉介優質的國家品牌團隊為政府政績（政治資本）站台，所謂文化場域的「習慣」便顯得相當複雜，我們也難以清楚釐清這樣的鑑別分類，是否是所謂單純的藝術品味，而無涉政治性的文化資本化的問題。

³⁷ 本論文採用 Pierre Bourdieu, *La distinction: la critique social du judgment*, [Les Editions de Minuit : 1979], 邱德亮翻譯,《區判：品味判斷的社會批判》（臺北：麥田出版社，2023）的中譯術語。

這種場域現象，特別清晰地反映於歌仔戲這樣的劇種。國家主義下的黨政時期，將平劇視為「國劇」的文化政策，似乎讓自詡為臺灣國族文化傳統的歌仔戲藝人，將這樣的政治動員潛移默化為文化場的「習慣」。我欲藉由場域理論的社會學角度，批判現代劇場歌仔戲與目前文化補助政策的唱和，突顯歌仔戲被正典化時，相對於被國民黨政府保護為國劇的京劇，同樣可能被另一種國族意識反噬的意識型態問題。

二、傳統套路的「表演性」與現代化「重建行為」(Restoration Behavior)

現代劇場歌仔戲表演既然是演練與重建傳統戲曲題材的空間，也是臺灣歌仔戲跨界現代劇場生產製作，以朝向未來延續的另一更新的載體。然而，相較於外台職業戲班「做活戲」的傳統，現代劇場歌仔戲製作則被這些戲班藝人視為「做死戲」。「活戲」發展日久之後，「活戲套路」與「程式語言」正是定型過程的集中表現。³⁸臺灣歌仔戲之所以形成「做活戲」的傳統，不僅是為了在快速發展階段能大量移植其他劇種的劇目，也是基於偏好搬演歷史說唱的連台本戲、採演時事新聞，追求新鮮刺激與不斷更新劇目以強化劇團本身競爭力等原因形成。³⁹

「做活戲」的傳統，可被視為歌仔戲的一種定型化；畢竟必須有兼具編導、舞台監督作用的講戲人、有豐富劇目經驗與即興能力強即所謂有「腹內」的演員、能配合即興表演且有豐富音樂曲目知識的後場樂師等等，⁴⁰才能完善歌仔戲「做活戲」的運作機制。因此，「活戲」表演機制反映的是歌仔戲市場下激烈的商業化競爭。

定本累積的「活戲套路」與「程式語言」，反映的也是當下民間百姓的娛樂喜好；傳統劇目與內臺戲院定型戲的「套路段子」，確實反映了歌仔戲定型化的平民戲劇品味。固定的情節套路——俗稱「鑿頭或站頭」，會在歌仔戲裡被反覆運

³⁸ 林鶴宜：《東方即興劇場歌仔戲「做活戲」》上冊，（臺北：臺大出版中心出版，2016），頁70。

³⁹ 林鶴宜：《東方即興劇場歌仔戲「做活戲」》上冊，（臺北：臺大出版中心出版，2016），頁86-88。

⁴⁰ 同前註，頁90-96。

用；例如古路戲普遍多見「貞節烈女、賢妻良母、忠孝節義」等典型情節，鬼魂戲或有挪借「活捉」的橋段。胡撇仔戲較多見「愛恨糾葛、恩怨情仇」，或是生旦角色苦戀不得善果，⁴¹以及社會奇情與真實案件改編等寫實通俗劇等等；例如《殺子報》中的徐氏磨刀，便與《大劈棺》中田氏的表演橋段類似。外台表演機制——也就是幕表戲——的社會意義在於透過與演員、觀眾真實生活經驗的交融，從而擴及於不同媒介載體的創作、甚至不同文化生產領域的呼應與交集。傳統戲曲的特色即是演員藉由代言體（替代劇情角色發言），在觀眾面前表演他們可能已知的戲劇情節；演員與觀眾均清楚地知道這是「作戲。」

我之所以需要強調與引述不同針對內臺歌仔戲的情節套路，便是為了說明藝人在台上即興演出活戲或是效仿北管「扮仙」，正是與台下觀眾所期待認知的廟口請戲，有默契地執行延續已久的「重建行為。」藝人們與觀眾均在超越契約約束的情境中，深知「演員正在扮演誰」或正在重現某一戲劇情節、過去戲曲歷史中某個階段所遺留的表演儀式。「重建行為」最初可被視為一個排練過程，產生或被發現、被發展的原因很可能是未知的或被隱藏的，常見於被改編或扭曲的神話和傳統，也基於另一種新的過程的需要而產生。謝喜納（Richard Schechner，1934-）的「重建行為」restoration of behavior，或 restored behavior）理論，強調對具體現實事物或事件（Actualities）的解構與重構，特別是結構（framing）、編輯（editing）和演練（rehearsing）的過程，以及一連串行為的產生和操縱。⁴²「重建行為」的理論觀點擴大了表演（Performing and performance）的定義，甚至得以從表演中看見日常、從日常中看見表演。歌仔戲兼具商業性與儀式性的特質，讓其中的「重建行為」得以達成與生活中完成特定儀式行為的目的，更讓參與的每一份子熟悉外台戲搬演時，都能一次次排練和傳承這個儀式性的橋段。

⁴¹ 陳幼馨，《臺灣歌仔戲的異想世界》，頁 196-97。

⁴² Richard Schechner, Ch.2: "Restoration of Behavior," in *Between Theater and Anthropology*. [Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2010]. pp.35-116.



比如李靜芳歌仔戲劇團搬演內臺歌仔戲時期、藝人洪明雪所承襲的《六郎告御狀》，⁴³劇中所描繪的「六郎決心捨命背頭桶告御狀」——亦即冒著上告皇帝會被斬首的危險，便是演員重複過往內臺表演傳統中的這一特定情境，觀眾與演員均認可且同意參與此一活動儀式的戲劇文本（scripted or score）。又如外台扮仙戲的儀式，演員均會不斷重複幾種扮仙的節目橋段例如〈八仙醉酒〉或是〈天官賜福〉等，廟口看戲的觀眾都會配合演員互動，或想像神明正在現場，祝福大家。活戲表演機制中演員的心理空間，與角色保持著一定的距離；觀眾與演員均有認知的默契，這即是傳統戲曲以演員為中心的表演性（performativity）。歌仔戲的活戲機制與社群互動，展現了符合「重建行為」的特質；觀眾參與觀賞與審美的方式，也會重新定義「表演」的內涵。換個角度來看，外台歌仔戲開放的拼貼創作，或是做活戲表演時的諧仿與模擬，甚至是模仿（重現）經典的表演套路，都讓觀賞廟口民戲的觀眾，能在活絡流動的觀演關係裡，將這些表演行為視為生活的日常，而非高高在上的殿堂藝術。同時，外台活戲的表演機制，讓演員獨特的個人詮釋很容易滲透重現的經典與傳統，進而使得臺灣歌仔戲展現更多元的現代性面貌。我在外台做現代劇場制度的歌仔戲，可視為我個人於歌仔戲發展的成年禮，而我的實踐即是一種歌仔戲的轉化過程；謝喜納的理論觀點則是描述了我們如何排練歌仔戲的轉型，亦即所謂「專家學者」的我們如何排練歌仔戲的現代化，如何不斷重建「傳統與創新」的行為。然而，那樣的戲曲現代化，更近似特定菁英族群藉由現代劇場媒介，試圖以「創新」為名表現傳統現代化，實質可能是新興知識階級中的專家學者與創作群，藉由重建傳統而形成針對新的、西方的現代化「重建行為」。我們從戲劇表演與儀式行為裡展現文化的內涵與細節，甚至在即興且即時的、毫無計畫地情境下，與一群具有高度默契的人，共同

⁴³ 國立傳統藝術中心「看家戲再現」系列演出之一《六郎告御狀》，由李靜芳歌仔戲劇團製作。李靜芳團長採集內臺歌仔戲藝人洪明雪口述，由趙美齡執導、林金泉擔任音樂設計，2023年6月10、11日於臺灣戲曲中心小表演廳首演。

經歷文化中最直覺、最深層或反思的流動與對話。謝喜納龐大且堅實的研究觀點，提供了我進入這種流動與對話的路徑與方式，藉以辨識與詮釋歌仔戲生活情境下，不同時期、吸納不同劇種表演與儀式的文法和語彙。



第四節 文獻回顧

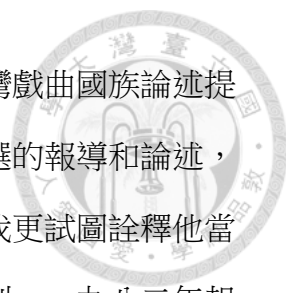
本論文企圖透過親身的創作實踐與實務紀錄，來探析臺灣歌仔戲自九〇年代以來進入現代劇場製作後的生態影響，以有別於目前一般學術性論述的評論觀點。臺灣歌仔戲被視為以臺灣為主體的國族主義象徵，與臺灣本土化政策和主體性的提倡有關，是一般學界的共識。⁴⁴我試圖藉由知識分子、學術菁英與媒體記者的記錄與觀察，一方面回顧和叩問其間社會的變化，一方面拼湊歌仔戲對應社會流變的樣貌。更重要的是，我想藉由文獻爬梳來省視本土化紮根與覺醒的文化現象；這個「啟蒙」的脈絡，並非一個政治事件或政權更迭便能立即翻盤見效。因此，我關切的重點在於重新檢視所謂本土化的意涵，更進一步指出新興知識階級的興起如何擾動與介入社會、文化與政治運動，隨著時間演進，不斷反思與定義什麼是本土化，而將歌仔戲國族象徵化。

七〇年代末，臺灣的政治騷動不安、風起雲湧；諸如美麗島事件與施明德、陳菊、呂秀蓮等政治犯的大審新聞，穿插刊登在標榜報導影劇文化生態的《民生報》頭版或二版。⁴⁵當時邱坤良帶領中國文化學院地方戲曲研究社的一批大學生，參與大稻埕靈安社的北管子弟戲聯演，⁴⁶同時挖掘民間藝人，採集所謂民間鄉土藝術，將他們的故事分別記錄於《民間戲曲散記》（1979）、《野台高歌：臺灣戲曲活動的參與》（1980）、《現代社會的民俗曲藝》（1983）等書籍。邱

⁴⁴ 見蘇桂枝：〈第六章：解嚴後本土文化政策之啟航（1987-1997）〉，《國家政策下京劇歌仔戲之發展》，頁 219-76。

⁴⁵ 民國 69 年 3 月幾乎每天的頭版及二版新聞，除了新象藝術節的活動、美麗島大審，也有二月林義雄家滅門血案的調查報告。

⁴⁶ 邱坤良等作：《踏過煙花，靈光乍現——1970 年代大學生靈安社行動》（臺北：財團法人廖瓊枝歌仔戲文教基金會，2020）。



坤良的「大學生靈安社行動」及其他詳盡的論述，為我分析臺灣戲曲國族論述提供了更具藝術自主和全民文化開放分享的當代闡述。本論文節選的報導和論述，足臻佐證以邱坤良為代表的七〇年代以來新興藝文知識分子；我更試圖詮釋他當年的紀錄如何與今天社會背景的差異，形成國族認同氛圍的差別。一九八二年起於臺北市青年公園一連舉辦五屆「民間劇場」，演出展示的內涵以南、北管為主，加上傀儡戲、皮影戲、布袋戲、客家山歌、說書等地方戲曲，以及中國結、木刻印、泥塑、風箏、揮毫雕刻等物質性民俗工藝。⁴⁷這五屆民間劇場的活動，為臺灣建立了民俗文化展演的雛形。時稱「傳統」的表演節目，涵蓋了中國大陸地方戲劇如河北評戲、漢劇、秦腔、湖南湘劇、川劇、江淮劇、豫劇與粵劇等，以及臺灣歌仔戲。而所謂地方民俗傳統技藝（如布袋戲、傀儡戲、皮影戲、李榮華特技、說唱雜耍民謠燈謎等諸多傳統工藝），則委由當時任教於文化大學的邱坤良負責策劃。邱坤良在承辦第一屆「民間劇場」（1982）之後，即由曾永義承接其後連續四屆的「民間劇場」（1983-1986）；此一系列的戲曲傳統展演，可能是當時知識分子（文化界）針對臺灣民俗技藝與戲曲傳統，所參與最大規模且最深入的一次調查與挖掘。

相較於當年同時教育部社教司，委託台大人類學系與政大社會學系及邊政研究所進行為期近十年的「傳統民間技藝與藝能調查研究」，⁴⁸「民間劇場」更關鍵的意義在於區隔了七〇年代末至八〇年代初期這一段期間，部分封閉於知識象牙塔的學術界，以及民間戲曲藝人的場域差別。「民間劇場」的知識分子對文化認同與覺醒所採取的行動，不僅是全面尋找地方傳統，而且是藉由政府資源來學習與認知「什麼是自己的文化」，更是一次模仿他們想像中的華夏文化、百戲競

⁴⁷ 《民俗曲藝》民間劇場專輯（1982年10月），頁32-33。

⁴⁸ 教育部社會教育司、國立臺灣大學人類學系編作：《中國民間傳統技藝訪查報告》（台北市：教育部社會教育司、國立臺灣大學人類學系），1981；教育部社會教育司、國立臺灣大學考古人類學系編作：《民間傳統技藝調查報告》（臺北市：教育部社會教育司），1980。

陳的節慶展演，重建他們想像中的百戲廣場和民間草台，讓民間藝人能夠浮上「檯面」，卻也標誌了「專家學者與政府資源」這種戲路的開始。

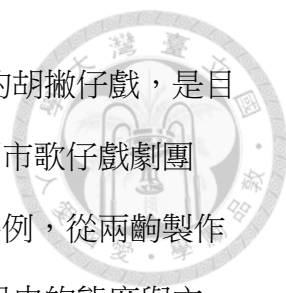
曾永義所撰寫的第一本歌仔戲論著《臺灣歌仔戲的發展與變遷》（1988），為歌仔戲學術研究的基本點。該著作首度爬梳了歌仔戲的發展脈絡，也為讀者提供現存歌仔戲類型的資料。曾永義指出八〇年代末期當時臺灣歌仔戲的生態現況，僅有宜蘭老歌仔戲、野台歌仔戲與電視歌仔戲，與室內劇場相關的則被曾永義標籤為戲館歌仔戲與大型歌仔戲。曾永義認為內臺歌仔戲的傳統，如他在八〇年代所提出的戲館或謂大型歌仔戲，是指「強化演出效果」的大型演出，並且在戰後黃金時代結束時，便已衰亡；電影、廣播與電視歌仔戲都是歌仔戲的轉型。⁴⁹顯然地，學界的研究不算不重視歌仔戲的次劇種胡撇仔戲，也不算排斥將胡撇仔戲納入傳統，同時也認同戰後內臺歌仔戲的盛況堪稱達至顛峰。⁵⁰然而，當時學界並不重視這個次劇種的產生脈絡和歷史背景，更不見認同這種歌仔戲的商業性格，或將之視為歌仔戲的正統血脈。曾的著作之於七、八〇年代的歌仔戲學術研究，具有以中華民族文化為中心的代表性。

作家張惠媛（Chang, Huei-yuan Belinda, 1963-）以明華園於一九九〇年代表臺灣至北京參加第 11 屆亞運藝術節演出《濟公活佛》，申論歌仔戲成為台灣民族意識象徵，及其曾於日治時代被臺灣知識分子被視為「文化毒藥」的發展歷程。⁵¹張惠媛試圖對外國讀者說明她為早期閩南漢人來台後代的背景，以及與外省第二代聯姻的脈絡，陳述歌仔戲如何能代表她的母語情懷以及她對身為「臺灣人」的認同。謝筱玫延伸張惠媛的英文論文中所提到的「臺灣意識」與「本土意識」，說明政治意識型態與社會經濟發展如何影響文化產業。謝的博士論文除了詳述臺灣歌仔戲的崛起與歷經日本和中國國民黨政權統治的淵源，還整理了中國

⁴⁹ 曾永義：《臺灣歌仔戲的發展與變遷》（臺北市：聯經出版社，1988），頁 117。

⁵⁰ 同前註，頁 67。

⁵¹ Chang, Huei-yuan Belinda 張惠媛, "A Theatre of Taiwaneseess: Politics, Ideologies and Gezaixi." *The Drama Review* 41.2 [1997]:111-129.



戲曲改革後、國家動員下的現代戲，以及二〇〇〇年前後臺灣的胡撇仔戲，是目前針對歌仔戲與國族意識討論最為完整的學術論述。⁵²謝以廈門市歌仔戲劇團《邵江海》的兩次改編與春美歌劇團《青春美夢》（2005）⁵³為例，從兩齣製作所代表兩地歌仔戲來對照與比較其中採取的敘事策略，和對殖民史的態度與立場。謝採用霍布斯邦（Eric Hobsbawm, 1917-2012）「被發明的傳統」的理論來檢視中國大陸戲劇改革（1945-1965）和文化大革命（1966-1976）時期大陸現代戲、樣板戲與薈劇的變革，強調集權政治、全國動員的力量，並從敘事、服裝與舞台呈現等美學的角度，來比較不同政治氛圍下的同一作品《邵江海》，驗證國族傳統如何被建構。⁵⁴同時，謝針對臺灣與中國大陸的發展現況，凸顯國家主義如何介入戲曲創作，強化了兩種版本的《邵江海》如何偏向中共一貫的歷史敘述和單一美學。⁵⁵謝也提及春美歌劇團《青春美夢》大膽以新劇人物摒棄的歌仔戲形式，來詮釋一個新劇代表人物張維賢；尤其自由運用日本文化的元素和角色（例如與主角戀愛的日本軍官之女），違逆歌仔戲向來尊崇古路的傳統。謝筱玫認為《青春美夢》充分彰顯了胡撇仔戲表演的歷史性與政治意義；她更進一步申論胡撇仔戲的地位變遷如何支持臺灣歌仔戲的國族論述。

謝筱玫強調她所論述的國族意識（*national consciousness*）並非國族主義（*nationalism*）；從她分析與觀察臺灣與中國的認同政治可知，她也認同國族主義有可能會退化為超國族主義（*ultra-nationalism*）、沙文主義（*chauvinism*）與種族主義（*racism*）。⁵⁶限於她所觀照一九九〇年以來至二〇〇〇年左右的歌仔戲生態，我將更深入延伸現代劇場歌仔戲之於歌仔戲發展的意義，以及採取場域的

⁵² Hsieh, Hsiao-Mei 謝筱玫, "Across the Strait: history, performance and *Gezaixi* in China and Taiwan." [Ph.D. diss., Northwestern University, 2008.]

⁵³ 《青春美夢》為春美歌劇團入選 2005 年第二屆財團法人國家藝術基金會「歌仔戲製作及發表」專案的作品。

⁵⁴ 作者以 2006 年第一屆華人歌仔戲藝術節廈門歌仔戲劇團作品《寶娥冤》與該團另一製作《邵江海》（2002／3 年與 2005 年版本）為例。

⁵⁵ 同註 52。

⁵⁶ 同註 52，頁 23。



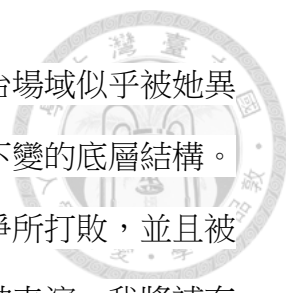
觀點來批判國族意識政策的強制主張，如何可能對臺灣現代劇場歌仔戲創作的影響。重要的是，謝的討論涵蓋了許多過去臺灣歌仔戲源起與國族化歷程的重要爭議；尤其是變體歌仔戲——胡撇仔戲——過去如何被知識分子（和歌仔戲業界同行）⁵⁷污名化，如何在五〇至七〇年代間再次於內臺劇場商業化後又衰敗而出走，又在八〇年代透過明華園的表現重新被文化界認同。謝論述中的大陸現代戲與胡撇仔戲，同樣都是透過文化菁英來評價與執行製作；因為知識分子與文化菁英的介入，這個劇種的在地性被剝奪，或說被刻意地現代化、國際化。霍布斯邦所說國族主義下的「被發明的傳統」，在謝爬梳對照海峽兩岸兩種政權體制下，彼岸的國家主義明顯透過國家機器，建構了新的國族傳統（例如戲曲現代戲與樣板戲）。我將繼續檢視現代劇場歌仔戲與重建傳統的複雜辯證，以及背後被補助評鑑制度所掩飾國族意識動員的問題；知識分子涉及的文化學術領域，被轉嫁為政治動員背書，即成為九〇年代以來歌仔戲被正典化與國族化的場域現象。

曾經拜於廖瓊枝門下學習歌仔戲，又參與一九九三年國家戲劇院委託製作《陳三五娘》演出的司黛蕊（Silvio, Teri J.），⁵⁸針對外台歌仔戲生態的論著與觀察相當完整，她從人類學的角度切入歌仔戲外台表演場域，直接針對歌仔戲被國族化後，提出可能忽略或壓抑其他認同與經驗的觀點。她援引韓森（Hansen, Miriam 1949-2011）所提的次公共領域（subaltern public sphere）或另類公共領域（alternative public sphere）的概念，以及威廉斯（Williams, Raymond 1921-1988）的「感知結構」鏈結點的視覺化論點，將外台歌仔戲的表演場域視為「特殊社會群體組織自身的經驗、需求、衝突與焦慮」的空間或載體。⁵⁹透過司黛蕊作為文化族群旁觀者的分析，外台場域變成是想像陰性文明的烏托邦，既能懷舊、又能後現代，並且有通達世界與現代的移動性。不過，在司黛蕊筆下，除了

⁵⁷ 請參見謝筱玫：〈從精緻到胡撇〉，頁 104 與註 52，頁 40

⁵⁸ 曹韵怡：〈美國人類學準博士為陳三五娘跑龍套〉，《聯合報》第 18 版文化廣場，1993 年 2 月 19 日。

⁵⁹ 司黛蕊（Teri J. Silvio）：〈胡撇仔的分裂時空——從「本土文化」之外再看歌仔戲〉，《民俗曲藝》第 148 期（2005 年 6 月），頁 7-42。



她針對歌仔戲次劇種（胡撇仔戲）創作手法與表演的分析，外台場域似乎被她異化為一個特殊、獨立的空間，間接被指為社會結構下一個穩定不變的底層結構。隨著時代變遷，臺灣歌仔戲固然被新興媒體如電影、電視的競爭所打敗，並且被逐出內臺戲院，取代了傳統北管戲變成寺廟祭神不可或缺的謝神表演。我將補充歌仔戲被正典化的同時，外台場域的表演和節慶不再只是酬神的意涵；尤其各種政治性資源針對特定觀賞族群時的挹注，讓外台歌仔戲的表演目的可能也包括文化性與政治性事務，甚至以現代劇場的體制執行外台表演，使得目前外台戲迷形成的戲路資源甚至是品味，更能比政府補助影響當前職業戲班的經營生態。

司黛蕊的觀察提供我田調思考與撰寫論文時比較的參照。我所借用的人類學與表演研究觀點，則是將她所謂的次公共領域或另類領域詮釋為中介性空間（liminoid），外台表演舞台變成透視表演脈絡與影響的實驗場。舞台上的演員即使表現了所謂返身性表演與幽默（reflexive performativity／humor），⁶⁰並沒有挑戰現代或所謂疏離式表演的企圖，而是讓觀眾在認同演員與覺知存在空間的情形下，得以盡興的交流互動，全然不顧所謂的第四面牆，這反而赤裸裸地呈現了這個空間可能潛藏的衝突性與亟待磨合的族群感知。我將在論文中調查與處理外台空間受到現代劇場體制影響的幾個案例，並延伸司黛蕊的觀察，論述外台歌仔戲如何藉此表演特質，不斷以「重建行為」的模式歷經多重現代化的考驗，成為展現層疊現代性的新興劇種，而非限於表現一種被展示的「傳統」（見第五章）。

石婉舜的碩、博士論文，均詳盡地爬梳日治時期當時的新劇運動與商業劇場，⁶¹聚焦於知識分子對戲劇創新的努力，目的在於強調了與知識分子對立的歌仔戲，其實是著根於商業劇院的生態關係及形塑了強烈的都會性格。她表示歌仔戲是「日治時期最具觀眾基礎的通俗劇場，充分反映當時觀眾的趣味與美學取

⁶⁰ 同前註，頁 35-37。

⁶¹ 石婉舜：《搬演「臺灣」：日治時期臺灣的劇場、現代化與主體型構（1895-1945）》（臺北：國立臺北藝術大學戲劇研究所博士論文，2010 年）。



向」⁶²，從而理解日治時期胡撇仔戲所表現的歌仔戲現代化。日治時期臺灣知識分子試圖以新劇取代歌仔戲的徒然，得以讓歌仔戲之為通俗劇場的性格更為強烈：

「每一種新戲劇樣式的流行與普及，意味溝通場所（戲院）中一種新意義系統的出現。在這個意義上，歌仔戲可被理解為由演出者與觀眾共同構成的『劇場詮釋共同體（interpretive community）』，它的出現說明『臺灣劇場』（而非「臺灣的劇場」）這個主體的誕生。」

我認為石婉舜強調的「臺灣劇場」的這個主體，是當時歌仔戲藝人試圖生存而不斷創新求變的直覺表現，不應被簡單結論為代表族群集體生活記憶或共識的意識型態，或是單一族群。皇民化時期出現的胡撇仔歌仔戲，便是一種抵抗殖民政府政策箝制的求生策略，卻也同時讓歌仔戲劇場更加現代化。⁶³如今歌仔戲被學者古典化而成為「傳統」，⁶⁴從而隨著臺灣主體性意識的強烈而被社會普遍接納其日治時期的發展，我觀察到胡撇仔戲不僅用來形容外台職業戲班的劇種風格，也可以（且經常）被用來形容或使用為現代劇場歌仔戲的一種創新趨勢。

石婉舜的研究雖說是聚焦日治時期的商業劇場，也點出當時知識分子介入改革的無力，她的「臺灣劇場」說，應當是涵蓋了高度資本化下都會發展時期的內臺歌仔戲與職業新劇，也為當時職業新劇與內臺歌仔戲表演影響的流動，提供參考的先例。然而，建構「臺灣劇場」說的劇場詮釋共同體「（interpretive community）」，並無法涵蓋當時內臺戲院之為歌仔戲表演載體的生產過程，也無法周全歌仔戲自都會內臺戲院吸收的啟蒙脈絡。民間藝人在以生存為前提的高度競爭環境下，會如何思考與投射對現代性的想像，甚至彼此達成詮釋新元素的共識？無論當年的民間歌仔如何吸收新的元素而成熟為大戲，應當都得透過高度商業競爭下的生產機制與場域來實踐與表現。當年歌仔戲快速吸收北管、京劇、福州戲、客家戲、四平戲或高甲戲等種種外來劇種而逐漸壯大，從語言的優勢來

⁶² 同前註，頁 161。

⁶³ 同前註，頁 161。

⁶⁴ 同前註，頁 162。



看，也就是以「本土化、在地化」表現了商業競爭的市場偏向。例如京劇藝人改演歌仔戲的表演彈性，或是客家採茶戲在當時也呼應了舊戲改良的潮流，被歌仔戲吸納；雖然這種戲曲演化的歷程可被理解為「由演出者與觀眾共同構成的劇場詮釋共同體」，但商業機制的開放性與流動性，足以挑戰所謂文化或認知共識的框架與穩定。若以國族意識的概念，來看待這種以族群多數及語言優勢為詮釋共同體的協商，似乎象徵著許多代表性的少數族群、文化階級與劇種的缺席。因此，本論文在論述九〇年代以來歌仔戲正典化的過程時，也將凸顯所謂當代國族意識的呼召，容易忽略歌仔戲生成背景的商業需求。此外，我將不斷質問一旦將歌仔戲視為特定傳統框架的思維，即可能造成歌仔戲被正典化後，創作美學可能發生的「封閉性」。文化場域裡現代劇場的專家學者介入民間職業戲班生態後，既已被職業戲班視為象徵資本，背後權力政治性將在資源分配的過程中被強化。

陳幼馨針對胡撇仔戲表演程式與生態的研究，偏重民間藝人營利求生的直覺，而與所謂的國族意識有所不同。她是以外台職業戲班的角度，來支持歌仔戲商業性格的必要與多元。而她針對謝筱玫的觀察所提出的回應，也是我試圖提出的觀點：

「國族或政策等大敘述的作用，是否關鍵地回應了『胡撇仔』表演類型的形成與延展？抑或表演形式的衍生與流變，是規範的政策、實踐演出內容的演員、觀賞演出的觀眾等等共同參與形塑下的結果。」⁶⁵

陳幼馨歸納變體歌仔戲（胡撇仔 Opela）如何在日治時期和戰後內臺的商業劇場學習求新求變，而在一九五〇年代內臺的商業劇場裡成熟，因而肯定了胡撇仔戲自身即有往精緻發展的趨向與傳統，不見得是「重建臺灣歷史記憶的一種回應。」她的觀點正好點出變體歌仔戲的變動性，堪稱為之後現代劇場歌仔戲的一種發展可能；亦即現代劇場生產製作的發展，也會對歌仔戲的形塑有所影響。

⁶⁵ 陳幼馨：《臺灣歌仔戲的異想世界》，頁 14。



劉南芳⁶⁶多年埋首研究臺灣歌仔戲活戲表演的機制，具體且鉅細靡遺地分析歌仔戲唱詞的民歌傳統；詳述歌仔冊與四句聯韻字的敘事方式和唱詞套路；挖掘被傳承或新編傳統劇目的套路段子，以及解釋流行歌曲對歌仔戲套路表演的影響，呈現當年內臺歌仔戲激烈的商業競爭與互動密切的觀演關係。同時，她綿密分析內臺時期歌仔戲劇本的語言，如何保留了活戲表演的痕跡，並運用於劇本的定型化書寫。例如內臺歌仔戲時期的「拱樂社」⁶⁷與「日光」歌劇團⁶⁸，便是利用定本製作來投入競爭激烈的商業表演（例如錄音班）而走紅。劉南芳的研究突顯了不同時代背景下一一例如前者市場競爭的激烈，與藝人折衷變通的創作手法（例如活戲，或是將活戲場景定本的方式），對比今天現代劇場歌仔戲生產製作規制的差異，其藝術表現絕不是今天藝術評論強調編導概念的重點。

前述文獻的爬梳，充分顯示了九〇年代至二〇〇〇年初諸多被挖掘和整理的歌仔戲研究與史料，呈現了歌仔戲在內臺戲院時期的商業競爭下，沿用各種生產機制與表演手段的面向。然而在沈重的國族「傳統」框架下，前述針對內臺歌仔戲商業機制的研究，卻是被今天的傳藝中心視為「看家戲」，作為表現劇團表演風格的特色與演員功夫身段的精彩。我將試著透過對內臺歌仔戲特定套路段子情節站頭的強調，說明今天的傳統其實正是當時創新的競爭手段，從而證明傳統變動的內涵。

蘇碩斌觀察八〇年代明華園獲得文化界矚目，直至一九九一年楊麗花歌仔戲劇團進入國家戲劇院演出，提出臺灣本地土產戲劇歌仔戲得以紛紛進入藝術界，是知識分子的詮釋跟介入，讓歌仔戲達成了一半文化層面的正當化。⁶⁹蘇文當時

⁶⁶ 劉南芳：《臺灣歌仔戲中的活戲套路及程式語言》（臺北：文津出版社，2016）；劉南芳，《臺灣內臺歌仔戲定型劇本的語言研究——以拱樂社劇本為例》（新竹：國立清華大學中國文學系博士論文，2011）。

⁶⁷ 更多拱樂社的歷史，可參考邱坤良：《陳澄三與拱樂社：臺灣戲劇史的一個研究個案》（宜蘭：國立傳統藝術中心籌備處，2001）。

⁶⁸ 更多日光歌劇團的資料，可參考蔡欣欣：《臺灣歌仔戲史論與演出評述》（臺北：里仁出版社，2005）。

⁶⁹ 蘇碩斌：《戰後臺灣歌仔戲流變的社會學分析》（國立臺灣大學社會學研究所碩士論文，1992），頁 99-100

觀察的論述雖然是從社會學的角度分析，卻提供了我對知識分子與常民對話所可能發生知識權力干預的思考雛形：

「歌仔戲的衰敗，指涉的其實並非觀眾的流失，而是政治權力以及知識菁英形構的系統性文化象徵所加諸的限制。這些限制加諸於臺灣人民的生活世界場域之中，造成了歌仔戲在文化正當面上的失落，間接使得西方文明大舉以工業型態入侵，改變了臺灣社會固有的歌仔戲氛圍。而發生在七〇年代之後的歌仔戲的復振浪潮，則是一個反向的運作過程，由菁英的對本土認同產生質疑、反省，再加以擷取引介，散佈回人民的生活世界。」⁷⁰

雖然蘇文中暗示的傳統與現代、西方工業文明與農業社會的二元對立過於偏狹，卻明白強調了知識分子的影響力；即使當時關係著政府資源分配的評審評鑑制度尚未完備，他卻已察覺一種能為主流政策代言的新興藝文菁英階級（或社群）的產生。

蘇桂枝和蘇昭英則是從政府內部組織內觀察，國族意識的形成極可能是由下而上形成，不一定是政治與文化菁英的倡議。蘇桂枝以任職文建會的親身經驗，具體舉列了京劇國家化的歷史與變化，延續且反映了一九二〇年代以來國民政府時期以革命為傳統、以京劇為國族象徵（國劇）的國族意識思維與政策實踐，詳盡記錄了京劇與歌仔戲地位轉變的過程。她從中華民國歷史的巨觀與國民黨退居臺灣後的文化施政——特別是地方戲劇比賽，來談京劇與歌仔戲分別對應的國家主義與政策箝制。其研究顯現本土化政策對臺灣國族意識的影響，不在於趨勢的引導，而是外界對當時政府政策回應臺灣社會輿情的一種總結。同樣曾經任職文建會與行政院蘇昭英⁷¹也認為，一九九〇年文化施政轉型後，政策結構回歸縣市政府的社區營造和地方主體性的思考，促使臺灣主體性的國族意識，得以由下而上的形成共識與風潮。蘇昭英經由文化批判理論的省思，陳述從宜蘭、臺北到中

⁷⁰ 同前註，頁 113。

⁷¹ 蘇昭英曾擔任前文建會主委申學庸的機要秘書、蘇昭英曾擔任前文建會主委申學庸的機要秘書，參與推動社區總體營造、全國文藝季等多項文化政策。2001 年出任國藝會執行長；2002 年擔任行政院參事、2005 年繼任國藝會執行長，陸續推動如「歌仔戲製作及發表專案」、「紀錄片映演專案」等，並曾擔任國家表演藝術中心董事。

央的文化政策轉型，說明李登輝時期的「生命共同體」說詞，實質反映九〇年代中期文建會提倡的「社區總體營造」理念，是一個「試圖重建臺灣社會政治意識的文化計畫。」⁷²蘇的這點觀察，反而與她們認為國族意識「由下而上」建構的說法矛盾；然而這兩位的論述均表現了九〇年代政府文化官僚試圖一改政治窠臼的作為，正適合作為政治菁英的代表。她們研究的共同點則是詳實說明了文化場域內專家學者這個階層，與政府文化政策之間緊密的合作關係和需求。我將循著文化政策的軌跡，揭露這種關係形成的問題，如何可能致使歌仔戲傳統藝術更加迅速地消亡。

其他針對九〇年代之後本土化政策下，觀察國家政策如何回應民間的國族意識，評論國家資源對歌仔戲的影響的論文尚有郭澤寬以現代劇場體制的影響來看歌仔戲的現代化；⁷³張祖慈則說明以前文建會成立以來文化政策形成與轉變的依據，說明臺灣歌仔戲的保存、薪傳與發展過程中，國家機器如何參與傳統的建構。⁷⁴紀慧玲與許美惠論述歌仔戲轉變的歷程正好可以交相對應；前者列舉北、中、南知名外台職業戲班，如何受國家政策左右影響了創作表現，⁷⁵其中針對戲班生態的觀察，支持了我對論述外台戲班因應文化場（與公演）的思考。⁷⁶許美惠則是從物質性的載體演進來看歌仔戲轉型的現代性意義；她從七〇至八〇年代外台胡撇仔戲的流行，到八〇年代以後的劇場型歌仔戲，以及梳理九〇年代至今的外台戲班轉型時面臨的社會環境與政策變革，探討知識分子參與歌仔戲新編創

⁷² 蘇昭英：《文化論述與文化政策：戰後臺灣文化政策轉型的邏輯》（國立藝術學院傳統藝術研究所碩士論文，2001），頁 133-35。

⁷³ 郭澤寬：《從劇場演出看歌仔戲的現代化》（私立南華大學美學與藝術管理研究所碩士論文，2000）。

⁷⁴ 張祖慈：《文化政策下的臺灣歌仔戲—1982-2002》（中國文化大學中國文學研究所碩士在職專班論文，2005）。

⁷⁵ 紀慧玲：《國家政策下的外台歌仔戲班——以 1990 年代後期迄今之創作演出為觀察重心》（國立臺灣大學戲劇學研究所碩士論文，2007）；許美惠：《七〇年代以來臺灣歌仔戲的現代性回應及其經營模式研究》（國立臺北藝術大學藝術行政與管理研究所碩士論文，2007）。

⁷⁶ 紀慧玲碩論的第四章提及許多編、導與經營生態的變化，以及對音樂設計角色面臨文化場製作的調整等等。

作所產生的影響與問題。這兩篇論文均是針對國家政策與資源介入外台戲路後，從外台職業戲班的立場，提出她們對生態衝擊現象的憂心與觀察。

蔡欣欣堪稱是少數同時深度參與歌仔戲學術論述、策展評選與演出製作的戲曲研究學者之一。她歷年來的觀察撰述，幾乎完整蒐羅了九〇年代以來現代劇場歌仔戲的各種趨勢、企畫匯演與藝術節；⁷⁷尤其包括製作體制、經營策略、觀演關係與演出型態的討論，翔實反映了知識菁英介入了一個劇種之後的生態。她的研究關注了現代劇場空間與外台表演場域的交互影響，並且不迴避地直言知識分子介入資源分配與評選機制時遭致的質疑，以及與業界的角力抗爭。⁷⁸她以法國社會學家布迪厄的「場域」（field）結構概念，論證她所觀察到「外台劇場化、劇場外台化」的歌仔戲新戲路的趨勢。布迪厄的理論點出文化生產編制在不同場域，可能會因為權力宰制的影響，而損及藝術自主性；她卻藉此說明知識菁英主導的評審與評論機制，在場域象徵作用下所展現的權力，反而能讓外台戲班獲得「藝術認證」的「象徵資本。」即使因此在投入現代劇場歌仔戲時發生虧本賠錢的問題，外台戲班通常可以將這象徵資本轉換為「市場資本」，以此作為在民間爭取戲路的一種宣傳與招牌。蔡欣欣的觀點與說法點出了職業戲班進入文化場（或公演）評審評鑑機制時，所產生的不快與矛盾，⁷⁹卻也間接強調了知識分子（特別是學術界）在歌仔戲界掌握資源的角色，完全呼應了布迪厄「文化資本與象徵資本」的理論觀點。這樣的生態凸顯了歌仔戲民間戲班在所謂學界與藝術圈的結構位置，也點明了相關表演場域隨著政府資源的規劃而國家化或菁英化；其中現代劇場體制的操作便亟需被細緻地檢視與調整。

⁷⁷ 蔡欣欣：〈催化與自發——新世紀臺灣歌仔戲的新戲路〉，收入《臺灣戲曲景觀》（臺北：國家出版社，2011年），頁283-428。其他相關論述可見：《臺灣歌仔戲史論與演出評述》，（臺北：里仁出版社，2005）、《臺灣歌仔戲史論：文本、展演與傳播》（臺北：政大出版社，2018）。

⁷⁸ 蔡欣欣：〈催化與自發——新世紀臺灣歌仔戲的新戲路〉，頁307。

⁷⁹ 同前註，頁308-10。



第五節 章節結構說明

本論文的章節內容，自第一章〈緒論〉之後，第二章〈臺灣歌仔戲「正典化」的政治文化情境〉說明我對歌仔戲正典化的定義與借鏡，以及匯整九〇年代以來國族意識影響下，歌仔戲如何被建構為臺灣主體性的象徵。本文挪借西方天主教與基督教文化的脈絡，使用「正典」（*canon*）與「正典化」

（*canonization*）這種所謂藉以排斥異端邪語，並使得信徒們透過信仰更臻淨化，而有所謂「封聖」的儀式專有名詞，來形容臺灣歌仔戲在國族意識高漲的世紀之交，被「封聖」為國族象徵的國族情感歷程。現代工業化社會的急速發展和當代文化與社會革新所展現的現代性，催生了新的知識與消費階級，隨著政治情勢醞釀下的國族意識，共同建構代表傳統文化的國族正典。

莎士比亞文學的誕生，剛好象徵著歐洲中世紀文明的結束和英國現代性（*modernity*）的開始；而十七至十八世紀歐洲啟蒙運動發生之際，民間文人與藝人透過出版與劇場表演，炒熱與建構了莎士比亞國族象徵的地位。歷經近百年文學研究者與評論人的辯證，原被視為不入流的莎士比亞戲劇，到了十八世紀中、後期，很快地便被尊為英國文學正典。⁸⁰十七世紀末到十八世紀中（1660-1769）小說與報紙這類技術性工具與媒介的普及，提供了十八世紀歐洲各國想像民族共同體的形式與結構。⁸¹新興藝文消費階級與知識青年，對文化資本生產的影響，不僅表現了國族意識高漲，還有試圖訴求國際對話的慾望。今天的臺灣民族主義情感，稱之為臺灣的國族意識，其中自然也會因族群背景的不同，表現不同程度的複雜與各種可能性。因此，我將歌仔戲被正典化的歷程，以「文化工程跟國族意識」交相對照；引用報刊評論中知識菁英針對「七〇年代末期至八〇年代末期的國族認知」、「八〇至九〇年代歌仔戲的現代劇場化」、「九〇年代京劇本土化議題的思考與衝擊」，以及「二〇〇〇年以來歌仔戲國族論述的內涵」等不同

⁸⁰ Jonathan Brody Kramnick, *Making the English Canon: Print-Capitalism and the Cultural Past, 1700-1770*. [Cambridge; New York: University Press, 1998], p.2.

⁸¹ Benedict Anderson, *Imagined communities : reflections on the origin and spread of nationalism*, [New York: Verso], pp.15, 24.

時期，來呈現七〇年代知識階層如何檢視自己的鄉土意識與文化認同，並且與歌仔戲民間藝人的情境認知，產生隔絕和不同的集體記憶。八〇至九〇年代專家學者積極建構歌仔戲為文化正典和國族象徵，直到今天現代劇場體制與空間的階段性成熟；特別是以標榜精緻歌仔戲的河洛歌子戲劇團，為現代劇場歌仔戲美學表現轉變的分水嶺。

一九九一年，資深電視歌仔戲製作人劉鐘元以「中視河洛劇團」的名義，遞案申請國家戲劇院公開徵選的「臺灣歌仔戲專題」系列演出而推出《曲判記》。⁸²在同一年多齣「新編國劇」如《袁崇煥》、《清宮秋雨》或《瀟湘秋夜雨》相繼製作的聲勢下，劉鐘元以電視歌仔戲製作人的背景，進入國家級場地，便以「推動歌仔戲為國劇」為自我期許；同時，屢屢應邀參與國外大型演出，巡演地點遍及美、歐、亞各洲，被媒體視為「文化大使」的角色，提升了外界對臺灣本土文化的瞭解。⁸³與其說，「河洛」標榜的臺灣「精緻歌子戲」能達成臺灣文化輸出的理念，不如說是在當年臺灣主體意識逐漸凝聚而強化的社會氛圍下，劉鐘元認為可以透過國家權力機器的打造，將臺灣歌仔戲建構為他所期許的國劇傳統。其中，新世代的知識菁英也是參與建構傳統的變因之一；我將就知識分子間接涉及的文化資源分配、空間機構化等傳統重構的影響層面，凸顯新世代知識菁英崛起的重要性。

本論文第三章〈歌仔戲「傳統」的論爭與實踐〉試圖就九〇年代至今攸關歌仔戲傳統生態的幾項爭議、風潮與生態問題，探索臺灣學術界如何影響歌仔戲傳統的建立。第一節以一九八二年底明華園崛起於地方戲劇比賽的總冠軍風波，藉以呈現當時辯證「傳統」二字涵括歌仔戲的變體與古路風格，延伸當時學者如王振義和戲曲專家們的筆戰與評論，藉以對照立論者的觀點差異。其次則是以劉南芳與都馬調研究的淵源，和河洛歌子戲劇團移植大陸現代戲的優秀得獎劇作，改

⁸² 詳細劇團籌設經過與劇團章程，可參見：鍾怡君：〈傳統與創新——河洛歌子戲團的發展（1991-2011）〉，頁 22-31、52-96。

⁸³ 邱莉慧：《劉鐘元與河洛歌子戲團》，頁 84。

編為臺灣歌仔戲的案例，來討論兩廳院委託製作的《陳三五娘》（1993），以及「海峽兩岸歌仔戲學術研討會」於臺北市立社會教育館（今城市舞台）所推出兩岸共製的《李娃傳》（1995）如何面對歌仔戲傳統而再創造，從而進入傳統精緻化的過程。

河洛歌子戲劇團的精緻歌仔戲，應當是超越了當時新興藝文消費族群對傳統歌仔戲生產階級的期待，其製作與主演都能吸引大批的中產階級文化菁英。河洛的主事者直接挪借大陸戲曲改革的劇本，移植新編戲的製作經驗，進一步確立了臺灣現代劇場歌仔戲製作的幾種分工。例如朱克榮為河洛歌子戲劇團執導第一齣進軍國家戲劇院的《曲判記》（1991）；導演張健與身段導演林春發配合創作《彼岸花》（2001）等。河洛歌子戲的移植改編，不僅沿用傳統「套路段子」的程式表現，也凸顯了個別劇作的主題和內涵，符合現代劇場歌仔戲以「編劇為中心」的體制，為現代劇場歌仔戲美學建構了一種傳統。

一九八一年起，廖瓊枝進入台大、師大等大專院校示範講解歌仔戲，又獲推薦至宜蘭縣文化中心教授暑期研習營，深刻影響了歌仔戲的傳承與年輕觀眾人口的培養。一九八七年，廖瓊枝應邀至臺北市社教館延平分館教授歌仔戲至二〇〇九年，期間應戲迷與學生的支持成立了薪傳歌仔戲劇團與文教基金會，至今仍教學不輟，堪稱實質投入了歌仔戲傳統的建構與推廣。廿一世紀之初，現代劇場歌仔戲藉由編導中心制度，表現了新編原創性，與過往不同時期的歌仔戲截然不同，並且將現代劇場歌仔戲製作提升至文學性的境界。現代劇場體制介入的現代劇場歌仔戲美學，刺激了九〇年代起的臺灣歌仔戲創作者。歌仔戲製作一直隨著不同載體發展和定型化的狀態改變；九〇年代之後，藝文補助制度下知識分子的評價，越來越關鍵。

第四章〈歌仔戲生產場域的正典化：文化政策的嬗變與現代劇場的生產製作〉仍是延續前一章，論述歌仔戲正典化的背景脈絡，集中關注文化政策、國家機構與資源分配的變化，如何讓現代劇場的生產製作逐漸成熟。同時，新興知識

菁英階級的崛起、公共論述領域擴張與現代劇場空間的興建等背景下，由專家學者主導的評審評鑑機制，持續為文化政策背書與詮釋，並介入藝術節的策展和規劃。我認為臺灣現代劇場歌仔戲的美學，相對於過往不同載體的臺灣歌仔戲，至今著實產生了明顯的質變。

二〇〇三年，國藝會向民間企業募款，籌辦了為期九年多的「歌仔戲製作與發表專案」。該專案比照「現代劇場歌仔戲」的製作流程，有編、導、演，服裝、舞台與燈光設計等現代劇場專業分工與編制，嚴格的審查、排練與評鑑階段，要求不同外台劇團互相觀摩，並在各團在地的知名寺廟廣場前，循外台民戲的模式，輪流搬演。對現階段現代劇場歌仔戲的企畫、策展、評鑑和製作，有相當程度的指標作用。在今天現代劇場專業分工的體制下，編導概念的要求與各部門設計的實踐，強化了作者文學性的討論，完全有別於幕表戲信手拈來或是隨機採用素材的手法。這些過程提供我們檢視當代歌仔戲被「正典化」後不同面向的定義、內涵與觀察。

臺灣歌仔戲被視為面臨生存危機，被規劃進入現代劇場體制，轉型進入現代劇場空間。九〇年代至今，在國家補助機制介入操作和現代劇場表演空間與體制的影響下，展現正典化歷程下的美學。現代劇場體制中的歌仔戲文化場，不是只有被期許美學現代化的進步而已；創作的藝術性價值（或說情感思想的美學觀），必須被其他的評論人、學者和評審，共同評論。戲迷與一般觀眾，經常是被排斥在這一特定階級的協商之外。

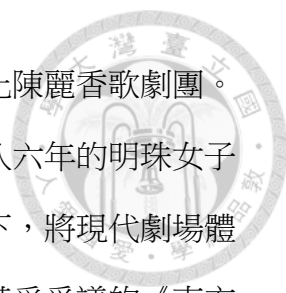
本論文第五章〈歌仔戲正典化的美學政治與雜音〉，首先從我個人工作經驗與創作實踐的角度，來看現代劇場體制如何被建置於外台戲班表演場域。現代劇場體制下的場域與資源流動，或許能依循藝術自主性賦予分工專業一定的創作自由，不過對臺灣歌仔戲而言，真正創作自由的空間是在廟口外台；走入現代劇場，其他維繫生存的折衷作法，都將面臨嚴厲的考驗。本章第一節〈歧出與挑戰：外台戲班的跨場域經營與現代劇場模式的套用〉，首先將具體描繪外台職業

戲班在補助資源和評審評鑑制度的介入下，如何調整分工與運作模式，維持戲班最大的彈性。接著，除了研究主要個案春美歌劇團的經營分工與外台和公演場（非廟口請戲的戲路）製作，也想呈現春美歌劇團部份的戲迷生態，以及記錄現代劇場演出對外台製作的部份影響。

二〇〇〇年成立的春美歌劇團，自創團起便將劇團民戲業務（業務總監余錦琴）與文化場公演行政（行政總監鄭秋美）區隔；由行政總監負責對外溝通編導設計等現代劇場製作與預算，而業務總監則是處理劇團內部人員調度與角色的分派和支援。由於劇團的補助申請流程，均能按照官方固定時間的企劃送審進度，規劃年年近似的生產模式，春美歌劇團的這套經營分工，也就持續至今。春美歌劇團採用戲迷為主演郭春美量身打造的劇本，於外台和公演場（非廟口請戲的戲路）製作，是外台歌仔戲班少見的案例。我將原計於二〇一八年將春美歌劇團

《牽你的手》（2016 年左右）的民戲腳本，改製為現代劇場歌仔戲卻中止合作的歷程為例，呈現春美歌劇團部份的戲迷生態。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，而且還形成一個關係密切的姊妹社團，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。

本章第二節隨後也將針對地方與中央所謂演藝傑出團隊的補助模式討論，強調外台戲班面臨現代劇場補助機制的挑戰與困難；其中包括行規與人緣、企圖與定位，以及團隊製作人如何斟酌題材新編與資源運作等角度，來說明這些外台戲班如何遊走在不同遊戲規則的生產規制中。臺北民權歌劇團、南投明珠女子歌劇團是挑戰中央的演藝團隊扶植計畫的歷程裡，倍感挫折的案例，對照積極爭取地



方公演與文化場資源的（從南投轉為臺北）李靜芳歌劇團與彰化陳麗香歌劇團。成立於一九七〇年的民權歌劇團歷史最為悠久，與成立於一九八六年的明珠女子歌劇團均是我多年合作的外台團隊。十多年前我在懵懂的情況下，將現代劇場體制的演出，實踐於外台場域，便遭遇非常多的適應問題；例如備受爭議的《南方夜譚》（2013），便是少數刻意以硬景呈現並著寶塚式西方蓬鬆禮服的外台製作。李靜芳原本是明珠女子歌劇團的當家小旦，以清亮傑出的唱功走紅，卻在二〇一〇年出班，自組團隊，她先從南投在地出發爭取資源，目前則將主力放在北部民戲邀演與爭取政府公演的機會。彰化陳麗香歌劇團的外台背景特殊，團長施孫權對劇團有相當大的自我期許和責任感；他逐步投入現代劇場體制的學習，在圈內獲得非常多前輩的支持，至今仍不懈於投入進入現代劇場空間表演的努力。

成立至今三十年的一心戲劇團，是外台戲班進入現代劇場生產模式的典型案例。一心戲劇團歷經三代的傳承，與雜技和京劇有著深刻的淵源，更是耕耘現代劇場歌仔戲最具企圖心與規模的外台戲班之一。行當齊全的秀琴歌劇團，兩千年初北上的巡演，受到戲迷觀眾和專家學者相當高度的矚目；目前除了透過現代戲劇資深編導王友輝的支持，開闢不少文化場的戲路，也有另一位學者編劇洪瓊芳⁸⁴曾在行政製作方面的投入，為秀琴在民戲戲路之外，建立了一些企劃申請的工作方式。

相較於現代戲劇於現代劇場空間裡的展演規劃，對外台戲班而言，經由宗教祭儀的需求而透過廟公或請主出面請戲的民戲戲路，才是攸關劇團營生的重要管道。外台職業戲班的高度競爭性，造成民戲商業利潤取向的壓力，使得戲班負責人（多數是劇團的主演小生）必須勝任複雜的營收計算，遊走不同場域如文化場或公演的戲路，展現了戲班彈性的營利策略。外台戲班的營利資源與製作管道，

⁸⁴ 洪瓊芳現為私立實踐大學高雄校區應用中文系副教授。她為秀琴歌劇團編寫作品包括：《包公審梅花》（2023）、《青衣銀甲梁紅玉》（2022）、《三目二郎神》（102年獲國藝會第七屆歌仔戲製作及發表專案補助）；與米雪合著計有《大唐風雲》（2012）、《某飼炆大》（2010）、《阿育王》（2009）、《魅湖咒》（2008）等歌仔戲劇本。



和現代劇場的生產分工，有著相當大的差異。本章第二節則希望透過案例表現，強調崛起於都會商業劇場的歌仔戲，應該跳脫目前學界對過去劇種發展規律的觀察，⁸⁵或不被框架為國族傳統，才能展現她如何磨合、超越、挪借或擺脫單一生產製作的過程。換句話說，如果河洛歌子戲劇團示範了現代劇場歌仔戲的一種生產製作的模式，本質上也是改變了過去歌仔戲的表演傳統——例如不再使用幕表戲創作。

本論文第六章〈現代劇場歌仔戲的美學政治〉將重申布迪厄的「場域」與「習慣」理論，強調自七〇年代以來新興藝文階級興起，介入歌仔戲戲曲傳統的重建和現代化，逐漸形成一種鞏固的文化階級，並且被歌仔戲民間藝人標籤為相對於民戲戲路的「文化場」中的「專家學者」，主導著歌仔戲的現代化。同時，本章將論述過去我們對外台職業戲班爭取文化生產制度下「象徵資本」的批判角度，強調知識分子介入文化資源分配時，掌握了知識權力，且深刻影響現代劇場歌仔戲製作（文化場）與歌仔戲生態。當臺灣歌仔戲被視為面臨生存危機，在被規劃進入現代劇場生產製作的過程裡，轉型進入現代劇場空間時，參與現代劇場歌仔戲原創新編的「專家學者」，正集體檢視與定義現代劇場歌仔戲創作的藝術性價值。謝喜納的「重建行為」理論與觀點，正足以論述「專家學者」們如何在這特定的文化生產場域——特別是官方資源支持下的表演場地機構，演練自己經歷與認知的「戲曲現代化。」

自二〇一〇年開辦的春天藝術節，邀集專家學者參與評鑑，標榜以嚴謹的評審歷程，為南部歌仔戲團隊挹注資源，企圖製作原創新編的現代劇場歌仔戲。外台職業戲班進入現代劇場演出後，將外台觀眾帶入劇場內，促進了春天藝術節的行銷效益。官方單位（特別是高雄市政府文化局）與現代劇場設計技術部門合作，積極整合外台職業戲班，連續主導開辦大規模的歌仔戲戶外演出例如《見城》（2016、2018）與《船愛》（2022），尤其著力於新編歌仔戲與臺灣史題材

⁸⁵ 林鶴宜：《從田野出發：歷史視角下的臺灣戲曲》，頁 32。

的想像和結合。隨著政府文化政策補助資源的介入，傳統藝術「開枝散葉」的前景，幾乎隨著現代劇場機構化，在官方委託的專家學者規劃中被佈局。於是，歌仔戲的「正典化」便浮現美學政治性的權力影響。臺灣歌仔戲的「現代劇場化」代表了更進一步的資本化，有別於過往內臺歌仔戲或外台民戲商業性的競爭，必須經歷所謂公開公平的補助評審評鑑。「專家學者」此一文化階級的影響性，更趣關鍵。

第二章 臺灣歌仔戲「正典化」的政治文化情境⁸⁶

自五〇年代活躍的臺灣內臺歌仔戲，至七〇年代幾近衰敗，退出了內臺劇院。約在一九八〇年代之後，幾乎所有的傳統劇種如北管、南管、高甲、四平、傀儡戲與皮影戲等，都在急遽消亡。臺灣本土劇種歌仔戲從作為日治時期都會內臺戲院的大眾娛樂，歷經殖民時期的唱片，與二戰後電影、廣播與電視等不同媒介載體的發展，又因電視歌仔戲和影視科技的市場衝擊，「退守」民間廟口戲路，或是藉由寄生於紅包場、大舞廳與工地秀等不同展演場所的聲色競技，反映常民口味以求生存。臺灣歌仔戲終究透過民間和官方不同資源的挹注，於八〇年代逐漸轉型進入現代劇場制度下的生產製作；隨著至今現代劇場不同階段的建設與崛起，開始不同層面的改良、精緻化與跨界新編。

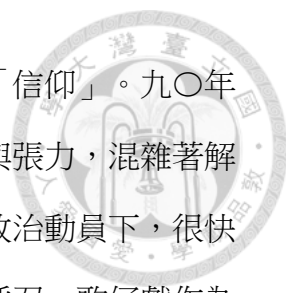
八〇年代起，除了明華園與新和興歌劇團能以大型歌仔戲的演出規格，獲得文建會（1981年成立）、地方文化中心文藝季和新象藝術推廣中心的邀請，在國父紀念館、社教館（今城市舞臺）和文化中心劇場等空間演出，其他三百餘團的外台歌仔戲班，幾乎被電視歌仔戲打垮至一蹶不振。⁸⁷投入中國文學研究的學者曾永義，認為歌仔戲傳統已經被「逐漸消失」；臺灣歌仔戲走上「電視連續劇」的道路，或應視為假冒「歌仔」的虛名，實質已經轉型為不同類型的戲劇。⁸⁸整個九〇年代至廿一世紀初期，自宜蘭縣政府於一九九二年成立公辦蘭陽戲劇團、一九九六年國立傳統藝術中心籌備處啟動與國藝會成立，學界、業界與藝人們幾乎都瀰漫著「搶救」文化資產、保存民間傳統藝術的危機意識。⁸⁹然而，所謂「搶救」歌仔戲或「動員」的社會能量背後，突顯的是部分臺灣人因與「歌仔戲」的聯結而被喚醒生活記憶，將「傳統」流失視為生活共同經驗象徵的裂解，

⁸⁶ 本章節部分內容曾經改寫發表於傅裕惠：〈九〇年代以來歌仔戲「正典化」的美學現象〉，《民俗曲藝》209期（2020年9月），頁67-110。

⁸⁷ 曾永義：《臺灣歌仔戲的發展與變遷》，頁73、88。

⁸⁸ 同前註，頁82、117。

⁸⁹ 請參考蔡欣欣：〈戲以人傳—臺灣對傳統戲曲藝師的技藝傳承與紀錄保存〉，頁464-87。



而傳統似乎與國族認同的本土文化緊密結合，成為不可輕忽的「信仰」。九〇年代臺灣與中國政治關係——包括我們內部政治勢力變動的壓力與張力，混雜著解嚴後彼此交流互動的發現、好奇與理解。在激烈和對立的政黨政治動員下，很快地便能夠利用集體的情感焦慮和記憶，轉化為一種國族意識的呼召。歌仔戲作為臺灣唯一土生土長的劇種（人戲），雖然在七〇年代初期即出走內臺戲院，變成在社會各角落自生自滅的「野台戲」；但她以廣大的民間祭祀與信仰為基礎，一直是廟口民眾的主流通俗娛樂。相較於知識菁英在七〇年代主張對中華文化國族敘事的歷史抱負，或是八〇年代之後對本土文化的認知與認同，臺灣社會似乎有一整群的（底層）群眾，對此保持著沈默、疏離或者被動配合政策的態度。或如人類學者王嵩山所分析，特有的戲曲會各自反映特有地方方言民眾的現實生活記憶與情感，甚至有不同社會文化的結構，表現不同階層與背景的意識型態。⁹⁰當我們從語言、思想、教育與社會功能的局限，或是大眾娛樂媒體的轉型來批判歌仔戲衰退的必然時，那也正是代表著歌仔戲所訴求的觀眾或是從業藝人，有可能與我們熟悉的社會文化環境，有著不一樣的集體生活記憶。我嘗試論述歌仔戲如何步入正典化的觀點，將偏重知識菁英如何在公共領域或是如何透過創作新編，與大眾協商和辯證歌仔戲之為國族傳統。藉此彰顯政治訴求的動員，是如何輕易掩蓋了原有社會、經濟與文化結構的差異，讓歌仔戲能一躍成為新興國族傳統的象徵。

本章節試圖就歌仔戲卅多年來（1990-2021）被「現代劇場化」的前景下，探究其歌仔戲被知識分子建構為象徵臺灣國族意識的文化傳統時，其生態背後政治性的能量與社會文化結構變遷的情境，以及如何被國家資源的動員。歌仔戲被建構為國族文化傳統的歷程，也與臺灣現代劇場空間被整合為官方支持的大型機構，文化行政管理與文化政策的演進，交互謀合與影響。無論從音樂設計、排練

⁹⁰ 王嵩山：《臺灣民間戲曲人類學研究論集：扮仙與作戲》（臺北縣：稻鄉出版社，1997年二版），頁8-9。

方式、表演詮釋或編導介入的角度來看歌仔戲至今的變遷，都讓臺灣歌仔戲傳統顯現多重層面的改動，甚至等同詮釋與分析臺灣當代歌仔戲傳統變動的意義。到了廿一世紀初，歌仔戲走過「傳統化」、「精緻化」的建構與創造，國家文化與補助政策的制訂與知識菁英階級的興起與介入，以現代劇場生產製作重新詮釋八〇年代充滿爭議的變體「胡撇仔戲」（Opela）。「胡撇仔戲」（Opela）順勢隨著臺灣本土意識高漲，鹹魚翻身，等同臺灣的知識菁英與業界，達成了對歌仔戲傳統認同的協商，完成了歌仔戲被建構為臺灣國族傳統象徵的文化工程。⁹¹我將歌仔戲這樣的一段發展歷程，稱之為歌仔戲的「正典化」（Canonization）。

我雖然以歌仔戲的被「正典化」，來概括論述歌仔戲被建構為國族文化傳統的歷程；但最大的企圖在於從七〇年代末期以來文化政策與資源、現代劇場生產製作規制發展，以及新興藝文菁英崛起所形成的場域（The Field）等正典化歷程的主要面向，辯證歌仔戲藝人和創作者的實踐，究竟如何回應歌仔戲的傳統和創新。我的研究觀點在於強調歌仔戲「傳統」一直是人為對其當代的創新。涉及這項所謂文化工程的「國族意識的動員」，其重要發展關鍵大致可分為一、一九七〇年代末期至八〇年代，政府因應文化建設需求而成立文建會；當時官方的文化建設任務仍然以「與敵作戰」⁹²和「重建中華文化精髓」為目的。⁹³文建會成立之後不久，《文化資產保存法》的公布與實施，政府規劃資源以針對臺灣文化資產現況展開調查，才成為日後文化施政的具體根據。但是一九八二至八六年的五屆「民間劇場」，幾乎以普查的規模來整合傳統戲曲藝師的現況，才是對歌仔戲界最具體的影響。二、一九八七年起至二〇〇二年，是歌仔戲借鑑京劇現代化與本土化轉型的經驗，進入模仿與想像重建的重要發展階段。國家兩廳院節目規劃的需求，為歌仔戲提供了更為正統的表演空間。九〇年代起歌仔戲藉由現代劇場化

⁹¹ 謝筱玫：〈從精緻到胡撇〉，頁 79-110。

⁹² 吳心柳：〈文建會能做些什麼〉，《聯合報》第三版，1981 年 7 月 13 日。

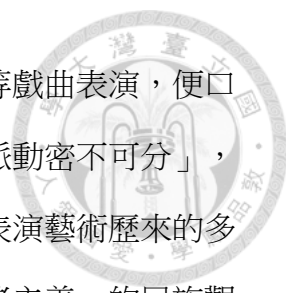
⁹³ 本報訊：〈文建會昨成立；孫院長勉積極策劃工作、推展文化活動紮根民間〉，《中國時報》第二版，1981 年 11 月 12 日。



的途徑，開始自覺成為國家的傳統；其中包括第一個公立劇團蘭陽戲劇團成立、三軍京劇隊解散、國光劇團重整，以及歌仔戲被納入正規教育制度、國家成立歌仔戲科等劇種生態的變動。其中文建會策劃、傳藝中心主辦的「第二屆歌仔戲群英大匯演」，首見春美歌劇團《飛賊黑鷹》這種外台胡撇仔戲的演出製作，打破了公演（文化場）的慣例。三、二〇〇二年國立傳統藝術中心掛牌運作時期起，政府逐步規劃資源接手歌仔戲等傳統戲曲的傳承、保存和開展；同時，國藝會主動策劃的「歌仔戲專案」（2003-2013）是代表政府文化補助資源的知識菁英與專家學者，首度介入外台歌仔戲製作和體質調整的製作專案。此後多數戲曲類的策劃製作，多藉由補助嘗試歌仔戲製作與現代劇場編導的磨合。四、二〇一二年政府組織再造，政府文化事務被整合為文化部後，明華園與唐團先後成為國家品牌團隊，亦即進入至今的現代劇場歌仔戲全面發展時期。無論是傳統的、精緻的、文學的或是像「明華園」這類以胡撇仔戲為本色的職業戲班，如今都在面臨現代劇場體制的挑戰而轉型。本文試圖探討的是，將歌仔戲予以「精緻化」而至正典化的過程，如何在全球化的變局下，與臺灣文化與國族認同的本土意識，交相辯證；又如何隨著臺灣現代劇場生產製作的發展，進入「正典化」的複雜歷程。而歌仔戲的編導創作者如何自覺（或不自覺）於這種歌仔戲「正典化」的傾向，透過作品展現他們與歌仔戲傳統對話的創作思考。國家補助制度與場館體制，和資本主義商業機制相偕運作，滿足與創造新世代知識菁英的藝術需求。我們該如何詮釋這樣的發展現象對臺灣歌仔戲的影響？

第一節 「正典化」的象徵與意義

王安祈曾定錨「當代戲曲」的現代意義，在於「當代人所創作」，即使形式仍是傳統，唯內在質地已經有所不同，並且是戲曲劇作家回應所處當代政治社會文化情境，體現創作觀點的實踐。邱坤良於九〇年代初期刊登於報紙的多篇評論，也同樣強調了類似的觀察。他針對當時省地方選舉與電視新聞中的政治亂

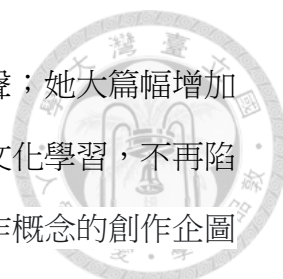


象，批判政治人物以便宜行事的表象活動接觸布袋戲、歌仔戲等戲曲表演，便口口聲聲「愛臺灣」；尤其他數度強調「戲劇醞釀的過程與社會脈動密不可分」，創作觀點應該以臺灣社會作為主體性的關照，並非將臺灣戲曲表演藝術歷來的多元性與開放性，予以二元化約，讓所謂的臺灣文化限於「大福佬主義」的民族觀點。⁹⁴因此，歌仔戲正典化的考量關鍵在於臺灣主體性形成的社會背景，也就是臺灣國族主義（nationalism）認同的崛起；其中包括七〇年代以來，臺灣文化界對臺灣國族意識的認同與詮釋。此外，臺灣戲劇的「內容流派與劇場發展，也必然深刻反映臺灣社會文化的現況，」⁹⁵是以全球化結構下資本主義經濟催生了新興文化階級和現代劇場體制空間，也影響了歌仔戲的美學，也深深轉變了歌仔戲生來具有的「商業性」與「儀式性」兩種特質。探究歌仔戲正典化的歷程，可以說等於試圖探索和詮釋臺灣現代劇場歌仔戲發展的具體內涵。

現代劇場生產製作的空間，不僅代表著表演藝術市場的國際化需求，同時也因應文化與知識資本的開放、擴充與流動，形成文化菁英與知識分子——特別是都會的中產階級——發聲與協商的公共領域。隨著政府政權的轉移與國族意識的轉化，九〇年代起被打造為新興國族傳統象徵的臺灣歌仔戲，進入了現代劇場生產製作的空間。知識菁英介入歌仔戲的原創新編，所表現國族與本土歷史論述，固然有其可貴之處，終究得藉由現代劇場的專業分工，掙脫國族意識型態的格局，才能打磨出新的歌仔戲藝術表現。由編劇楊杏枝以「甘國寶過臺灣」故事原型重新編作的歌仔戲《刺桐花開》，是國家兩廳院於二〇〇〇年（當時為國立中正文化中心）對外甄選企劃第一名的傳統戲曲節目。《刺桐花開》源自老歌仔冊的故事《甘國寶過臺灣》；原作描繪清雍、乾時期因海禁政策，朝廷規定大陸沿海居民來臺不得攜帶家眷，福州無賴甘國寶竟以「羅漢腳」的身分娶了原住民平埔族婦女，反倒繼承了對方的財富家產，再洋洋得意地回唐山「光宗耀祖。」楊杏枝

⁹⁴ 邱坤良：〈臺灣劇場的新本土主義：十分「感覺」與奇樣子？〉，《中國時報》第27版（人間副刊），1993年9月30日。

⁹⁵ 同前註。



一反過往以漢族為中心的戲曲歷史題材，為平埔族文化重新發聲；她大篇幅增加劇中平埔族的劇情與角色，將甘國寶的境遇，改寫為向原住民文化學習，不再陷入中原漢人對於在地原住民族的迷思。顯而易見的是，這種劇作概念的創作企圖已是大幅度跳出傳統戲曲以演員為中心的藝術表現特色；起筆之初即賦予舞臺題材強烈的原創構想，均試圖透過創作概念來與傳統的歷史觀念辯證文明的偏見和價值。劇場機構化之後，從徵選企劃和共製邀演，現代劇場歌仔戲相較之下已能獲得資源的投注，且成為大規模組織化的劇場生產製作。⁹⁶歌仔戲「正典化」的成因與層次相當多重而複雜；其背後既有臺灣國族意識高漲所建構的傳統象徵，又隨著現代劇場生產技術與新興藝文教育的革新，而產生了創作概念與美學主張得以與時俱進的可能。以下將嘗試概述九〇年代以來涉及國族論述的歌仔戲生態評論或現象，以及說明本文如何借鏡英國莎士比亞文學被「正典化」的脈絡，來論述當下新興藝文菁英等知識分子介入臺灣歌仔戲發展的意義。

一、九〇年代至廿一世紀之前歌仔戲國族論述的概況

九〇年代以前，很難忽略邱坤良在報刊媒體中振筆疾書篇篇有關臺灣傳統戲曲和所謂鄉土藝術、民間藝人的生態紀錄；九〇年代之後到二〇〇〇年初期，邱坤良依舊是撰寫歌仔戲與國族、傳統或臺灣歷史論述的勁筆。一九九二年出版的《日治時期臺灣戲劇之研究：1895-1945》，完整整理了「日本時代」殖民統治下臺灣民眾生活中的戲劇活動，並以「舊劇與新劇」區隔當時殖民地政治和社會變遷對臺灣社會舞台的影響，以及不同劇種類型形成的各種差異。⁹⁷這本論述雖然沒有像今天輿論常見動輒「愛臺灣」或高喊戲曲「本土化」，實則認同了「日治

⁹⁶ 朱宗慶：《心有所愛、全力以赴：國家表演藝術中心董事長五年工作實錄》，頁 108；1987 年開幕的國家音樂廳與國家戲劇院，原隸屬教育部管轄而被命名國立中正文化中心，至 2004 年改制成為行政法人。十年後，《國家表演藝術中心設置條例》於立法院三讀通過，國家表演藝術中心（以下簡稱「國表藝」）於 2014 年 4 月正式掛牌成立，轄下包含臺北、臺中、高雄三個國家級藝文場館「國家兩廳院」、「臺中國家歌劇院」、「衛武營國家藝術文化中心」，以及附設團隊「國家交響樂團（NSO）」，擁有臺灣表演藝術領域最大資源。文化部 110 年預算評估，國立傳統藝術中心營運支出為 8 億元左右；國藝會補助預算每年約為 3-4 億；國表藝中心則為 18 億左右。

⁹⁷ 邱坤良：〈自序：我的日本時代〉，《舊劇與新劇：日治時期臺灣戲劇之研究（1895-1945）第一版》（臺北：自立晚報出版社，1992），頁 9。

時期臺灣五十年」的社會時空，並以當時的戲劇活動為主體，清楚呈現了同屬新劇種的歌仔戲和沿襲西方近代戲劇形式的新劇（文化劇），如何崛起與流行於一九二〇年代，以及如何應對皇民化時期的箝制和政治打壓。對於歌仔戲迅速發展和流行的過程，邱坤良則指出歌仔戲招致的批判與攻擊，遠超過其他劇種，並以「深惡痛絕」一詞，作為當時「文化向上」的知識分子對這一新興劇種的評價。⁹⁸而這正好呼應了司黛蕊對國族認同影響歌仔戲傳統的地位的觀察。若再進一步檢視，歌仔戲地位的變化，似乎與特定知識權力族群的評價與觀感息息相關。

一九九八年，研究臺灣歌仔戲與身分認同的美國人類學者司黛蕊認為，歌仔戲相對於臺灣人身分認同的關係，與「臺灣人的傳統」（Taiwanese tradition）這一概念「難以掌握」（*extreme slipperiness*）有關；「傳統」雖然是被發明了，但卻不是臺灣國族意識下的知識分子所希望的傳統。司黛蕊進一步解釋「臺灣人的傳統」相對於中國文化傳統較為輕盈（*feels peculiarly light*），原因之一在於臺灣面臨急遽的現代化變遷，傳統對人們來說可能只有「依戀」（*fetish*）的效益；其二則是自滿清統治至甲午戰敗，臺灣成為日本政府的殖民地，並不是獨立的國家（*state*），之後又被歸屬為中華民國政府治理管轄的一個省份。⁹⁹司黛蕊針對歌仔戲此一「劇種」的各種類型，作為研究歌仔戲的方法，說明了「臺灣人的傳統」必須被挖掘、建構，或甚至是重新「合成」（*bricolage*），¹⁰⁰同時也指出知識分子參與、詮釋和認同的重要性。一九九三年六月，電視歌仔戲演員葉青在「民間藝術工作室」與學者李國俊、林茂賢等人的協助下，以計劃主持人的身分，展開三個月的「歌仔戲溯源田野調查計畫」，拜訪且欣賞了宜蘭蘭陽戲劇團

⁹⁸ 同前註，頁 187

⁹⁹ 司黛蕊 Teri J. Silvio, "Drag Melodrama/ Feminine Public Sphere/ Folk Television: 'Local Opera' and Identity in Taiwan." Diss. Ph. D. dissertation, Department of Anthropology University of Chicago, 1998., p12。

¹⁰⁰ 司黛蕊刻意以「合成」（*bricolage*）來說明歌仔戲變體「胡撇仔戲」是一種融合本土與外來流行文化的合成品；更進一步指出歌仔戲論述的改變反映了當代臺灣政界、學界與一般民眾國族意識的變化，顯示文化的包容性。見：司黛蕊（Teri J. Silvio）：〈胡撇仔的分裂時空〉，頁 11-12。

(老歌仔)、鹿港雅正齋與臺南南聲社(南管)等團體。該計畫不僅充分表現了歌仔戲藝術本質與前述這些傳統戲曲的差異，葉青作為已投入行業廿年以上的歌仔戲「明星」，對自己的行業卻仍有如「浪子」的心情，有路無厝。在她登上國家劇院舞台搬演《冉冉紅塵》之前，也必須跟學者走過這一遭研究踏查的田野，才能找到歌仔戲的「歷史背景與文化意義」，或是為自己的表演藝術血統「正名」。¹⁰¹

至於關係著歌仔戲國族論述發展的次劇種(又稱為變體)「胡撇仔戲」，司黛蕊則是從觀眾(戲迷)、演員以及活戲演出時彼此互動當下的觀察，分析這種民間表演的觀演關係，而不是將其定義為單純的殖民統治下的因果，或某種政權體制父權化的產物。她強調了此一次劇種的受眾，極可能是長期遭受忽略的邊緣族群；例如女性、勞工階級、中老年人與多元性別認同等背景。同時，她擴充了廖炳惠詮釋後殖民社會族群的立場，應視不同世界中不同歷史背景的族群，廣納他們面對後殖民時期下全球現代化的倖存經驗。¹⁰²都會知識分子眼中對其他文化階層的生活經驗、印象與體會，可能都相當模糊與陌生。因此，與其說自二〇〇〇年左右，「胡撇仔戲」終於不再遭到污名化而被排斥，才讓歌仔戲進一步成為國族意識高漲下臺灣人的文化傳統，不如說是現代化都會中的文化知識分子，終究認同了胡撇仔戲所反映臺灣社會不同階級下的觀眾及其喜好欣賞的美學。畢竟，林鶴宜在一九九七年仍是無可避免地提醒當時演出《女俠白小蘭》的金枝演社，必須釐清「胡撇仔戲」源自一段「臺灣文化畸形兒」的發展期，而不是象徵文化源頭的「母親」。這篇評論的觀點並非為了批判「底層文化」，而是期許金枝演社打著「胡撇仔戲」的風格創作，應有繼承文化的使命和自覺，設法與此一

¹⁰¹ 李疾：〈浪子回頭時：葉青的「歌仔戲溯源」意義〉，《表演藝術》雜誌第12期1993年10月號號，頁26-28。邱婷：〈歌仔戲葉青溯源行：民間藝術值得留紀錄、老藝人鄉土濃情動人〉，《民生報》第14版(文化新聞)，1993年9月4日。

¹⁰² 同註99，司黛蕊 Teri J. Silvio, "Drag Melodrama/ Feminine Public Sphere/ Folk Television: 'Local Opera' and Identity in Taiwan.", pp.16-17。

文化階層對話。¹⁰³事實上，知識分子這番自我期許的文化責任感，並非僅僅是此一個案而已，而是可見於專家學者與現代劇場編導這樣的知識權力階級，進而影響著廿一世紀現代劇場歌仔戲被「正典化」後作品呈現的風格。

九〇年代最炙手可熱的話題，無非是所謂的「本土主義」與「本土文化」。

九〇年代之後，歌仔戲已經不僅僅被視為地方戲劇或鄉土藝術。相較於廿一世紀之後歌仔戲的國族論述，邱坤良的觀點並不鼓勵單一的國族意識，同時不賦予（或說避免）知識分子期待與想像的投射，也有別於曾永義對內臺歌仔戲已經「日薄西山頹廢不堪觀」的看法。¹⁰⁴他主張歌仔戲作為大眾娛樂，隨著常民百姓生活而更具都會性和世俗性。他曾不止一次地站在民間藝人與本土文史的立場，透過投書辯證其中積極的意涵與表象的陷阱。一九九三年，他曾主張戲劇創作的出發點，僅需考慮是否以臺灣社會作為思考的重點，是否有臺灣社會主體性的關照；無需在意語言、表演形式與手法是否傳統，企圖以囊括各種臺灣當代劇場創作的「臺灣劇場的新本土主義」，來制衡狹隘或過度政治化的「本土主義」。¹⁰⁵然而，觀眾參與戲劇活動的現況，既然反映了「文化活動的興衰及社會意涵」，而且「戲劇醞釀的過程與社會脈動密不可分」，我們難免無法忽略選舉操作族群意識作用下，群眾渴望被認同的尊嚴與激情。無怪乎邱坤良發現究竟什麼是本土文化的這個問題，端看個人的感覺與「奇樣子」（日語）。隔年，他繼續為了本土老藝人黃海岱，遭到選舉活動中政治人物的打壓，挺身表態說明過去執政黨對臺語布袋戲的箝制政策，再一次聲明我們可以如何積極詮釋本土文化的內涵。¹⁰⁶此後邱坤良的幾篇論述，顯現政治與選舉活動的操作，已經深入本土戲曲表演與民間藝人的生態；他理性的疾呼，便顯得難以扭轉群眾激情的意志了。¹⁰⁷

¹⁰³ 林鶴宜：〈暗夜、金枝、胡撇仔——評金枝演社《臺灣女俠白小蘭》〉，《表演藝術》雜誌第 51 期（1997 年 2 月），頁 54。

¹⁰⁴ 曾永義：《臺灣歌仔戲的發展與變遷》，頁 117。

¹⁰⁵ 同註 94，邱坤良：〈臺灣劇場的新本土主義〉。

¹⁰⁶ 邱坤良：〈誰打壓本土文化？〉，《中國時報》第 11 版（時論廣場），1994 年 11 月 28 日。

¹⁰⁷ 邱坤良：〈金玉其表：八十四年的臺灣民間戲曲〉，頁 86。

「戲曲演員是被擺弄的妻子，經常受到政治勢力的干預（不只是），有時棄之如敝屣，有時視為文宣利器不論劇種類型。……（以下省略）歌仔戲地位轉變，增加了一些中產階級觀眾。對外省族群的政治人物而言，接觸歌仔戲、布袋戲更是參與本土文化最簡便的表徵。許多戲曲藝人有機會得到政治人物召喚，受寵若驚，剖腹相見；甚至自我膨脹，以為在選舉場合發揮影響力……（以下省略）舞台表演與舞台政治之間仍需有所分際。」

108

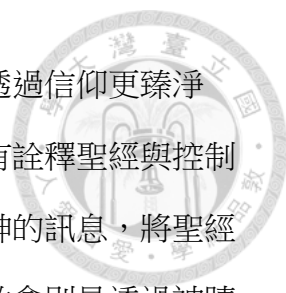
邱坤良這篇針對本土政策與本土意識興起的評論，直截了當地點明部分歌仔戲與布袋戲藝人成為政治工具的現象或政策口號的氾濫，極可能掩飾了充滿問題的戲曲（歌仔戲）社會現實。知識分子建構歌仔戲成為國族傳統的象徵時，極可能忽略了臺灣族群（即使是所謂的漢人或本省人、外省人），都承載了對過去不一樣的認同和集體經驗。¹⁰⁹例如，原來內臺歌仔戲時期商業劇場轉譯現代性的衝擊所形成的「胡撇仔戲」，在政治口號的「共同體」想像中，竟然有了「烏托邦」似的懷舊情感，以致我們（幾乎）忽略了在這移民社會中彼此不同的、合成斷裂的歷史體驗。我想補充的觀察是，九〇年代當時針對臺灣歌仔戲的菁英論述與學術研究才剛起步，現代劇場生產製作的發展未臻成熟，但歌仔戲的地位的確逐漸有顯著的轉變。同時，仍有所謂什麼是「歌仔戲傳統」的命題，猶待學界解決，因此九〇年代的發展所以會如此關鍵。九〇年代至廿一世紀初，正好是知識分子摸索什麼是歌仔戲傳統、搶救歌仔戲傳統，並創新歌仔戲為新興國族意識傳統的一個重要階段。唯有等到歌仔戲學界的知識菁英們，經由研究傳統、建構傳統，而能說服自己對歌仔戲的認知，到了二〇〇〇年之交，歌仔戲被正典化的相關文化政策，才逐漸成熟而明確。

二、從政治到美學：「正典化」（Canonization）的定義與脈絡

放諸西方天主教與基督教文化的脈絡檢視，「正典」（*canon*）一詞意指「規律、典範。」另一方面，正典化（*canonization*）也表示對聖人或殉道者的認可，

¹⁰⁸ 邱坤良：〈政治舞台通戲台、戲曲戲碼成文宣〉，《聯合報》第15版，1998年12月16日。

¹⁰⁹ 蕭阿勤：《回歸現實：臺灣一九七〇年代的戰後世代與文化政治變遷》（臺北：中央研究院社會學研究所，2010年二版），頁52-54。



而有所謂「封聖」的儀式，藉以排斥異端邪語，並使得信徒們透過信仰更臻淨化。中古世紀，羅馬天主教廷與少數懂拉丁文的神職人員，握有詮釋聖經與控制資源的權力。當時唯有教會神職人員得以用拉丁文傳遞獨一真神的訊息，將聖經奉為正典，藉以聲明正典（舊約與新約聖經）的可靠性。地方教會則是透過神蹟劇、神秘劇、儀式劇或大規模動員移動的平台、馬車等等，搬演耶穌殉難與避惡揚善的連環劇，以教化文盲的平民百姓。直到十六世紀初，經歷馬丁·路德發起宗教改革的風潮，才有英語翻譯者¹¹⁰挑戰了代表著希臘、羅馬古文明，且相當於地位崇高、權力集中的宗教詮釋權的拉丁語。宗教典籍的正典化，經由掌握語言優勢的神職人員，掌握著正典詮釋，形成權力資源的政治性；現代工業化社會的急速發展和現代性醞釀下的國族主義，也生成了文學正典。莎士比亞文學的誕生，剛好象徵著歐洲中世紀文明的結束和英國現代性（modernity）的開始。

十七世紀初，莎士比亞的作品並沒有得到太多的重視；其中最有名的案例是《李爾王》（King Lear）曾被濫加改編，結局被改成團圓喜劇。¹¹¹直到十八世紀中期，莎士比亞文學才有明確的經典地位。¹¹²十七世紀中期（1642-1652），英國在歷經宗教與政權體系的數度內戰後，一六六〇年進入復辟時代，皇室又進入恐怖的復仇統治，打壓異議份子。英國國會議員與海外的皇室姻親於一六八九年發動不流血的「光榮革命」後，¹¹³實施君主立憲，繼任者均長期任用國會領袖領導內閣，開啟首相制度的先例。英國東印度公司快速擴張，私立英國銀行和股票交易所成立，私人資本的經濟體系急遽發展；實證科學、鋼鐵工業與紡織工業的革新，醞釀了即將發生的工業革命（1769）。十七世紀末到十八世紀中（1660-1769），因為小說與報紙這類技術性工具與媒介的普及，提供了十八世紀歐洲想

¹¹⁰ William Tyndale（1494-1536），宗教改革者與聖經譯者，被視為新教殉道者第一人。

¹¹¹ 愛爾蘭詩人及劇作家 Nahum Tate（1652-1715）在 1681 年改編此作，改編本還被沿用了近 150 年。見胡耀恆，《西方戲劇史》上冊（臺北：臺大出版中心，2016），頁 267-68。

¹¹² Jonathan B.Kramnick, 'The Making of the English Canon,' PMLA by Modern Language Association Vol. 112, No.5[Oct., 1997]: p. 1087.

¹¹³ 原信奉天主教的國王詹姆士二世遭到驅逐，改由詹姆士二世的女兒瑪麗二世及其夫婿威廉三世共同治理英國。

像民族共同體的形式與結構。¹¹⁴原來以宗教為存在核心的西方文明，經由向歐洲以外的世界各地探險，迅速擴大了歐洲人對文化和地理的視野。

十八世紀的英國，除了公認「現代」的政治制度發展伴隨著印刷媒體例如「插圖」（*caricature*），增進了公共輿論的影響力與成長，更是新聞自由和反對派批評政府的權利的體現。¹¹⁵平面印刷媒體形塑了中產階級發表公共言論的空間。當時歐洲的動盪不斷，英法兩國為首對峙的七年戰爭（發生在 1754-1763 年左右），影響波及北美、中美洲、西非、印度甚至菲律賓等地的殖民地，成為揭開美國獨立與法國大革命時代登場的前奏。一七五九至六〇年代的政治與國際氣氛，剛好作為莎士比亞文學被「國族化」（*The patriotic appropriation of Shakespeare in time of war*）的條件。¹¹⁶隨著十七世紀末至十八世紀中出版交易的興起、貴族政治的結束、教育普及促使女性讀者與作家崛起、評論的專業化等環境因素，¹¹⁷「莎士比亞」便在劇場與文學界的知識分子共同創建下，成為國族象徵的文化傳統。

十七世紀末期，復辟時代的英國劇場流行偏重色情與性愛的時尚喜劇（*comedy of manners*），以及過度強調英雄美德與責任的英雄悲劇（*the heroic tragedy*）；英國戲劇見證人性荒淫、褻瀆，遭到不少權威性人士的抨擊，甚至「約有一半人口不再涉足劇場，直到十八世紀末期才開始改善。」¹¹⁸在出版商將厚重的莎士比亞戲劇全集改為六冊小本子發行之前（1709 年），多數研究莎劇歷史的專家都專注於要求文本的精確與延續前人完整的版本，有近百年的時間沒有什麼讀者願意閱讀莎士比亞戲劇。¹¹⁹出版商的激烈競爭從十八世紀初延續到一七

¹¹⁴ Benedict Anderson, *Imagined Communities*. pp.15, 24.

¹¹⁵ Jonathan Bate, *Shakespearean Constitutions: politics, theatre, criticism, 1730-1830* [Oxford: Clarendon Press, 1989]. p.6

¹¹⁶ 同前註，p.28

¹¹⁷ Jonathan Brody Kramnick, *Making the English canon: print-capitalism and the cultural past, 1700-1770*. [Cambridge: Cambridge University Press, 1999], pp.1-2

¹¹⁸ 胡耀恆：〈第八章 英國〉《西方戲劇史》上冊，頁 264

¹¹⁹ 同註 124，Jonathan Bate, *Shakespearean Constitutions*, p.22-23



三〇年代，幾個事件的巧合讓此刻莎士比亞戲劇的地位獲得顯著的改善。¹²⁰首先是一七三六年成立的「莎士比亞仕女會」（Shakespeare Ladies Club），其成員積極說服劇院經理放棄雜技或馬戲，改採莎士比亞戲劇文本，大大增加了莎劇演出的機會；尤其是多年從未再上演過的劇碼，例如十八世紀第一次上演的《約翰王》（King John）。¹²¹ 一七四一年著名的莎劇演員大衛·賈瑞克（David Garrick, 1717-1779）以飾演莎劇同名劇本角色「理查三世」一炮而紅，賈瑞克的名聲隨著莎劇的普及水漲船高；同年，崇拜莎劇的劇場愛好者透過演出募款，在倫敦市區具有重要政治地位象徵的西敏寺內一角，籌建了一座莎士比亞雕像。¹²² 一七六九年，為了紀念莎士比亞冥誕，賈瑞克在莎士比亞的故鄉史特拉福鎮（Straford-upon-avon），主辦了一場備受矚目的盛大週年紀念表演。後來雖然因為降雨天災而中斷演出，延期後於倫敦市區的德雷巷（Drury Lane Theatre）連演了 90 場；賈瑞克親自為莎翁撰寫的紀念音樂吟唱劇作，仍獲得成功的口碑與肯定。此後諸多優秀的英國劇場演員例如坎伯（John Philip Kemble, 1757-1823）、姐姐莎拉·希登斯（Sarah Siddons, 1755-1831）與堅恩（Edmund Kean, 1787-1833）等人，持續將莎劇藝術發揚光大；實力相當的演員合作對手戲，也為劇場圈增加了票房與話題。只有賈瑞克成功地將自己塑造為莎翁在俗世的藝術代言人與權威，並且使得史特拉福鎮自此成為崇拜莎翁的人必須朝聖的聖地。莎士比亞已毋庸置疑地成為國族詩人（National Poet）。

英國文學家山繆·強森（Samuel Johnson, 1709-1784）雖然半途輟學，卻憑著自學的努力鑽研英文；他一面編輯校注《莎士比亞戲劇全集》，同時埋首九年編纂了《詹森英語字典》（A Dictionary of the English Language）。其獨家權威性維持了近 150 年，直到牛津詞典的誕生，被譽為對現代英文有著卓越的貢獻。詹

¹²⁰ 同註 134，Jonathan Bate, *Shakespearean Constitutions*, p.25

¹²¹ Emmett L. Avery, "The Shakespeare Ladies Club," *Shakespeare Quarterly*, Vol. 7, No.2[Spring, 1956], pp.154.

¹²² 設計者為威廉·肯特（William Kent），彼得·謝馬克斯（Peter Scheemakers）為雕塑家。

姆斯一世欽定的英語聖經，僅使用一萬個英文單字，其中兩千個都是莎士比亞率先使用的。¹²³當時所謂的「欽定」，象徵了英國國教的正當性與國族語言的政治性，已透過天賦皇權而認定。歷經多位文學大家與評論人的研究、論證與推廣，諸如威廉·赫茲利特（William Hazlitt，1778-1830）、山繆·泰勒·柯立芝

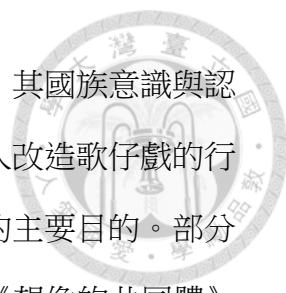
（Samuel Taylor Coleridge，1772-1834）、威廉·華茲渥斯（William Wordsworth，1770-1850），以及查爾斯·蘭姆（Charles Lamb，1775-1834）與姊姊瑪麗（1764-1847）等人，原被視為不入流的莎士比亞戲劇，到了十八世紀中、後期，便被尊為英國文學正典。¹²⁴

印刷術的發明、傳播與工業化，讓人們藉由創新媒體的閱讀經驗，建構一個超越宗教或甚至取代宗教共同體的、全新而自覺的想像共感經驗。好的文字、優秀的寫作，可以為讀者建構一個超越時空局限的「共時感」，¹²⁵或說是能夠取代宗教經驗的、神聖的曖昧性。因此，藝術美學能夠彌補宗教靈性的價值，所謂地方方言與白話文也就開始取代拉丁文作為傳遞共同體想像的載具。莎士比亞戲劇並不曾透過政權力量強勢介入，而被制訂為國族正典。其國族（民族）的象徵意義在於莎劇受到絕大多數英國民眾——上至王公貴族、下至販夫走卒——一致的喜愛與歡迎，激發了一種近似於血緣與宗教信念的真誠情感，讓觀眾與讀者同為共同體的想像油然而生，並且透過知識菁英與文藝階級的論述而成。正典化之所以能被視為建構國族傳統的手段之一，便在於其現代性的啟蒙，使得人們經由印刷與閱讀，改變了透過視覺接觸宗教偶像的權威絕對性，得以與宗教信仰定義人存在的過去斷決。熟悉官方與民間語言文化的知識菁英，即是建立國族正典的關鍵階級。

¹²³ 胡耀恆：《西方戲劇史》上冊，頁 168。

¹²⁴ Kramnick, *Making the English Canon*, p. 2.

¹²⁵ 安德森引用奧爾巴哈（Erich Auerbach）解釋人們透過視覺經驗分享宗教信仰帶來的靈性感動，其概念與班雅明於《機械複製時代的藝術作品》所說的「彌賽亞時間」相近，如同過去與未來的瞬息合一，時間成為永恆的一種美學經驗。見 Anderson, *Imagined communities*, 頁 23-24。



臺灣社會的移民色彩和（後）殖民統治影響下的深刻背景，其國族意識與認同歷程，與我前述英國的演進歷史大不相同，然而知識菁英介入改造歌仔戲的行動，卻有類似的意義與動機。這也是我探究歌仔戲正典化背後的主要目的。部分學者常引借英國安德森（Benedict Anderson，1936-2015）所著《想像的共同體》一書，論述臺灣新形式的國族意識即想像共同體的登場。安德森陳述十八世紀後期至十九世紀美洲殖民地的民族主義革命之前，主張資本主義、印刷科技與人類語言宿命的多樣性，三者密切結合，為超越傳統部落、種族或是典型的領域認同概念所建構的國族意識，建造新的舞台。¹²⁶安德森以「想像的共同體」來詮釋人類現代最難解的創新發明：「國族」（nation），呼應了歷史學者霍布斯邦（Eric Hobsbawm，1917-2012）的主張；「國族」的定義並非恆常穩定，雖然這種概念可以作為想像政治社群的基礎，卻不能確保國族意識（nationalism）的整體一致，或用於定義這個政治社群的政治實體。不過，具有共識的國族主義，必然能夠確保一個政府體制（state，國家）的誕生。十八世紀末至十九世紀初發生的反母國抵抗運動例如之前的美國、土耳其，或被西班牙殖民的巴西等，都是以自身的經濟利益與自由主義為考量，形構了他們所認同的共同體，以抵禦母國掠奪。

¹²⁷國族（nation）與以政府體制為定義的國家（state）的關係，不必然與語言、或與上帝指定的血脈、種族有關。霍布斯邦延伸蓋爾納（Ernest Gellner，1925-1995）對國族與國族主義的定義強調，繼承被上帝分類的特定政治命運是一種迷思；根據既存的文化而成為——甚至是發明政治實體（國家）——的國族主義，甚至有可能會抹煞過去的文化，這是必須面對的現實。因此，我們應當先分析國族主義（國族意識）的脈絡、形成與影響，而非先求定義國族（nation）。¹²⁸

¹²⁶ Anderson, *Imagined communities*, p.46。

¹²⁷ Anderson, *Imagined communities*, p.66。

¹²⁸ E.J. Hobsbawm, *Nations and Nationalism since 1780-Programme, Myth, Reality*. [Cambridge: Cambridge University Press, 1990], pp14-15.



國族主義的認同是工業社會政體、人口和文化在無法抗逆的情形下而趨同的一種表現。在國族主義催化下，新的國族認同被建構轉型時，這一共同體創造了符合新興國族理想標準的口語文字，製造屬於自己的國族歷史與傳統，從而轉化民間文化為精緻文化，尋求政權主體的獨立性，例如東歐國家捷克就是一例。¹²⁹在現代化進程的劇烈變動下，工業化造成了現代社會人口大量流動與新興勞力市場的需求，我們追求經濟績效與數字，整體成員的結構與角色遠比農業社會來得複雜；高度專業的分工主義，造成工作階級的區隔與變化，也增加了彼此之間的距離。¹³⁰因此，在國族主義動員下的文化菁英，必須從古老的傳統文化，創作具有新的國家代表性的象徵；另一方面，也必須與大眾文化協商與合作，特別是在文化、政治的常模規範下，在各個場域空間裡「理性的辯證」。¹³¹司黛蕊強調：「如果只把歌仔戲看成反映臺灣本土文化的戲劇，便無法認識到歌仔戲如何反映其他社群的經驗。」¹³²臺灣移民社會與後殖民經驗的特殊性，必須審慎面對斷裂的歷史認同記憶；蕭阿勤認為握有和運用象徵資源的政治與文化菁英，「透過再現的過程，將過去的經驗意義化與象徵化，」而在公共領域傳播，才能在現代社會建立「集體記憶。」他強調記憶認同與集體生活經驗產生意義關聯和象徵，往往需要「在菁英建構和群眾接受的之間，不斷激盪」，才具有認同和行動的力量。¹³³歌仔戲在「正典化」的過程中，被名之為國族主義或國族意識，創造成為「我們」這生活共同體的國族象徵之一，實際上仍須經由知識分子與創作者有意識地賦予、挪借、調整與轉化（appropriation），使得正典化之後的歌仔戲，具有重新詮釋歷史的政治性，更有符合當代情感的美學。霍布斯邦指出蓋爾納所主張國族和國族主義，顯而易見是「由上而下」地來動員，反而常民「由下而上」

¹²⁹ John Breuilly, 'Introduction' in *Nations and Nationalism*, p. xiii.

¹³⁰ Ernest Gellner, *Nations and Nationalism*, pp. 34-37.

¹³¹ Ernest Gellner, *Nations and Nationalism*, p. 5.

¹³² 司黛蕊 (Teri J. Silvio): 〈胡撇仔的分裂時空〉, 頁 13。

¹³³ 蕭阿勤: 《回歸現實: 臺灣一九七〇年代的戰後世代與文化政治變遷》(臺北: 中央研究院社會學研究所, 2010 年二版), 頁 59。

所見的國族——亦即那些被政府或宣傳國族主義運動的發言人當作宣傳行動主角的一般老百姓，他們對國族的觀點與看法，卻很難被發現。¹³⁴

回顧莎士比亞在英國喬治三世統治時期，被呈現在諷刺幽默的平面插圖中，其意義不僅表明了戲劇在英國文化的中心地位，充分證明戲劇不斷被重新創造，甚至基於政治和美學意識型態相互衝突的名義，變成了被「賦予、挪借、調整與轉化」（*appropriation*）的過程。¹³⁵因此，我也借鏡莎士比亞戲劇如此被正典化的經驗，強調知識分子如何以「賦予、挪借、調整與轉化」等手段將臺灣歌仔戲「正典化」，及其所承擔的角色與態度。這種正典化過程的內涵，試圖突顯知識分子（創作者），如何讓「歌仔戲作品」為其所用（*making things one's own*）。至於政治與美學意識型態的相互衝突，便與知識分子（創作者）本身的認同、社交、階級與藝術專業的人脈和領域有關。創作者面對正典（例如歌仔戲作品）時，刻意採取模仿再現、突破超越或是反駁與推翻的策略，則是其藝術作品在正典化的歷程中，如何表現美學的關鍵所在。倘使可以將臺灣歌仔戲的「正典化」，簡單區分為「國族化的歷程」與「現代劇場化的生產製作」，自然無法忽略正典化的意識型態與政治性，更必須考量國家體制下因應政策的資源分配，與新興機構化動員的影響。

第二節 文化工程與國族意識

根據蘇桂枝的研究，臺灣本土化政策最早在行政體系形成的時間是一九七二年。¹³⁶深入分析美國史丹佛大學胡佛檔案館中蔣氏父子日記的學者林孝庭，亦強

¹³⁴ E.J. Hobsbawm, *Nations and Nationalism since 1780-Programme, Myth, Reality*. P.16

¹³⁵ Jonathan Bate, *Shakespearean Constitutions: politics, theatre, criticism, 1730-1830*. p.36-37. 本書作者 Jonathan Bate 認為漫畫插圖介入公共領域批判時論，或是被用來評論對手的種種戲劇表演時，往往透過一種前提——也就是典範（*norm*），一種真實的莎士比亞形象或是表現版本——來批評對手或對象已脫離範本或常規（*norm*），莎士比亞便成為被當代化的對象，但也產生什麼是真實與原典的莎士比亞的討論。所謂被當代化，可詮釋為被「賦予、挪借、調整與轉化」（*appropriation*）。

¹³⁶ 蘇桂枝：《國家政策下京劇歌仔戲之發展》，頁 102。



調蔣經國在中華民國失去外交舞台、國民黨主政的正當性遭到挑戰、海內外反對威權統治的聲勢高漲之際，終究於七〇年代開始推動政治本土化的工程。¹³⁷時任行政院長的蔣經國，破例拔擢臺灣籍的新生代任職內閣例如：徐慶鐘、林金生與高玉樹等人。在六、七〇年代反共救國與復興中華文化時代的政策思維下，除了一九六七年成立的中華文化復興運動推行委員會（簡稱文復會）¹³⁸和短暫成立六年的教育部文化局（1973 年八月裁撤），當時均為配合國家主義需求，執行黨國政策，提倡以中華文化為主的文藝活動。七〇年代一連串的國際外交重挫，被報刊形容為「外交史上最黑暗的一頁」。¹³⁹知識分子開始反省與思考究竟什麼是「我們」。例如，畢業於當時省立師院音樂系的史惟亮與許常惠，結束國外進修後回國推動民族音樂採集運動，¹⁴⁰在屏東恆春的鄉野，辨識出潦倒不堪的音樂天才陳達；當時中國文化學院講師邱坤良和媒體記者陳健銘，各自奔走田野，分別近身參與民間戲曲活動，紀錄遺墜於鄉野角落裡的民間藝人，或是調查文獻中老歌仔（本土歌仔）藝人的故事，提醒我們那些不在都會快速節奏下的文化傳統，其實存在於知識分子忽略的民間的角落。不過，在過去內臺歌仔戲的產業背景裡，民間藝人在龐大賞金的條件吸引下，歌仔戲的功利性格表露無遺，顯然與知識分子的文化抱負和理想，背道而馳。

王雲玉根據地方戲劇比賽的興革與弊端，爬梳地方戲劇比賽的歷史，呈現了臺灣地方戲曲（特別是歌仔戲）生態的利弊與積習，其研究資料反而匯整了民間歌仔戲劇團在戲劇比賽之外，如何在國內外市場競爭的策略與經過。¹⁴¹歌仔戲班出國巡演被視為出國賺取外匯，或因地方戲劇比賽優勝的獎勵，得以爭取出國演

¹³⁷ 林孝庭：《蔣經國的臺灣時代——中華民國於冷戰下的臺灣》（臺北：遠足文化，2021），頁 351-374。

¹³⁸ 文復會於 1991 年轉型為社團法人民間團體，後改名為中華文化總會。

¹³⁹ 聯合報七十週年：〈外交史上最黑暗的一頁 1971-1978〉，瀏覽與擷取於 2023 年 5 月 20 日。
<https://udn70.udn.com/story/1970>

¹⁴⁰ 邱坤良：〈第四章：雲淡風輕——追尋民族音樂的軌跡〉，《昨自海上來——許常惠的生命之歌》（臺北：時報出版社，1996 年），頁 314-332。

¹⁴¹ 王雲玉：《箝制與競技：地方戲劇比賽變遷的歷史解讀》（臺北：國立臺北藝術大學文化資源學院傳統藝術研究所碩士論文，2008），頁 144-45。

出的機會。¹⁴²例如過去曾有錦玉己歌劇團（1957、1960）、牡丹桂歌劇團（1964、65）與台視聯合歌劇團（1976、1977）等諸多臺灣歌仔戲班出訪南洋。期間屢有出境未獲批准，或在地僑領出面向當時的僑委會爭取包機行程等種種插曲。¹⁴³一九七四年，臺北市的秋月歌劇團欲前往東南亞巡迴前，還曾特別舉辦新編戲《萬古流芳》的試演，教育部、新聞局與警備總部等單位均列席審查，講習有關語言與禮儀的事情。¹⁴⁴到了一九五九年至七〇年代初期，有關廣播無線電臺設置與節目規範和「加強國語推行實施計畫」等政策上對方言的限制與打壓，¹⁴⁵便成為電視娛樂之外對歌仔戲環境造成總體性衝擊的關鍵原因之一。一九七七年，拱樂社陳澄三分別頂讓及出租他旗下七個歌仔戲團，退出經營工作；¹⁴⁶同時，一九七二年結合楊麗花的臺視歌仔戲劇團、柳青的中視歌劇團、葉青的青青歌劇團與洪秀玉的華夏歌劇團而成就臺灣戲劇史上備受矚目的臺視聯合歌劇團，於一九七六、一九七七年間從新加坡巡演返臺後，隨即解散。歌仔戲藝人所處的環境場域，或因遭到政治管控的戒嚴政策影響，或是生計與經濟利益的優先考量，並不受限於抑鬱的社會文化氛圍。對於歌仔戲「反共抗俄」與「符合國策」的題材意識，直到一九八二年教育廳承辦處長林金梅邀請不同以往那些政府要員、警備總部或京劇背景等的評審¹⁴⁷（詳細討論請見本論文第三、四章），引發歌仔戲業界跟部分評審之間的爭議，才開始被挑戰和鬆動。

一、七〇年代末期至八〇年代末期的國族認知

一九七七年，時任行政院長的蔣經國雖然明白宣示推動十二項建設，建立地方縣市文化中心，然而營運策略與人材素養的準備，「中央」和「地方」仍有懸

¹⁴² 王雲玉：《箝制與競技：地方戲劇比賽變遷的歷史解讀》，頁 29-30、139-52

¹⁴³ 〈歌仔戲出口賺外匯〉，《聯合報》第 6 版，1957 年 7 月 25 日；〈發揚本省地方藝術，七個歌仔戲團即將赴菲公演〉，《徵信新聞社》第 3 版，1960 年 6 月 17 日。

¹⁴⁴ 本報訊：〈歌仔戲將放洋〉，《聯合報》第 9 版，1974 年 1 月 16 日。

¹⁴⁵ 黃裕元：《飄浪漫波》II（高雄：高雄市政府文化局，2016），頁 103-05。

¹⁴⁶ 邱坤良：《陳澄三與拱樂社》（臺北：國立傳統藝術中心籌備處，2001），頁 198。

¹⁴⁷ 王雲玉：《箝制與競技：地方戲劇比賽變遷的歷史解讀》，頁 156。

殊的差異。¹⁴⁸國家集權式的思考，依舊是中央集中資源，而與地方民眾的需求有所差距，或者缺乏關注。在政府政策採取行動搶救文化資產之前，邱坤良在七〇年代帶領文化大學學生至大稻埕靈安社學習北管子弟戲的歷程，極為可貴。這樣的「大學生靈安社行動」雖然沒有國族論述，卻是深入文化基層的一種跨域實踐。（見第三節）

一九七九年，許常惠等人為「中華民俗藝術基金會」成立所規劃的志業背後，突顯了這群學界與知識分子欲與國際接軌對話的企圖。

「音樂家必須為他的社會民族創作更美的藝術，為他的歷史時代負責創出他的音樂來，我們的教育必須基於這樣的構想，重新建立屬於民族國家而後世界的制度與內容體系。」¹⁴⁹

許常惠的這番思想，具體強調了他對國族傳統與傳統教育的重視，但背後更關鍵的期待是透過音樂藝術能與國際交流，融於世界性的對話系統。當年許常惠擔任亞洲作曲家聯盟副主席，積極投入亞洲樂界的交流；隨許常惠參與國際會議出國的台南「南聲社」南管樂團，被媒體譽為該會各國代表中，最具傳統特色。¹⁵⁰從一九七〇年代末至九〇年代初期，「南聲社」均經常代表國家出訪巡迴。一九八二年 10 月，瑞典籍漢學家施舟人（Kristofer Marinus Schipper，1934-2021）為「南聲社」策劃第一次的 5 國 12 場歐洲巡演；法國國家廣播公司為主唱蔡小月進行現場錄音的當晚，現場演出直播也長達八個鐘頭。¹⁵¹二〇〇〇年後，「南聲社」處境與條件大不如前，以藝人蔡小月為標榜的南管藝術，因後續傳承的困難與人才培育不繼，在九〇年代也難以開創南管「現代劇場化」的轉型，¹⁵²無法持續成為代表臺灣的國家傳統。

¹⁴⁸ 蘇桂枝，《國家政策下京劇歌仔戲之發展》，頁 159。

¹⁴⁹ 許常惠：〈以民族音樂為基礎 建立新的音樂教育〉，《民生報》第 7 版（醫藥新聞），1980 年 11 月 23 日。

¹⁵⁰ 臺北訊：〈亞洲作曲家聯盟，已訂定大會憲章〉，《聯合報》第 9 版，1979 年 10 月 26 日。

¹⁵¹ 潘昱：〈南聲社驚傳變局，學者憂心傳統消音〉，《中國時報》第 11 版文化藝術，2000 年 3 月 10 日。施舟人、許常惠：〈南管旋風在歐洲〉，《聯合報》第 8 版，1983 年 1 月 2 日。

¹⁵² 1996 年 1 月臨界點劇象錄導演田啟元執導魅登峰劇團的《甜蜜家庭》，邀請了歷史悠久的台南南聲社蔡小月出演劇中的「雅典娜」，並在戲裡演唱南管。



八〇年代初期，邱坤良與曾永義各自偕同臺北靈安社與中華民俗藝術基金會，為文建會執行五屆的「民間劇場」，便曾各自表述了內涵稍有不同的「民間」與「鄉土」戲劇。曾永義對「民間劇場」的想像，源於「漢魏六朝、隋唐宋金，乃至近世社火賽會，無不廣場奏技，百藝雜陳；」¹⁵³邱坤良則不談廣場百藝，但強調聚落（社區）為主體，讓民眾自由參與，並在民俗文化中扮演一個相當重要的腳色。¹⁵⁴九〇年代之後，邱坤良更具體囊括內、外台的演出，也不單指某一社會階層，而是將「大眾劇場」的意義擴及屬於「平民百姓的生活空間，一個容納各式各樣舞台的大的表演場地。」¹⁵⁵曾永義和邱坤良對「民間劇場」的規劃理念，各自代表不同的文化認同與主張。邱坤良一直強調民俗藝術的特色應當與生活結合，開放、共享，這從他主導傳藝中心草創規劃，以及他後來在專欄評論中提及傳藝中心園區至完成階段，均沒有「保留一塊水田，實作稻米從播種到收割的農事，以及相關的歲時節令，作為傳統藝術展演的真實場景」的這一番遺憾，¹⁵⁶便可知其理念。然而，無論民俗或鄉土，邱坤良對於傳統藝術歸屬的思考，都是人民百姓，而非創建新興的國族傳統。

二、八〇至九〇年代歌仔戲的現代劇場化

八〇至九〇年代，知識分子與歌仔戲業界，試圖確立什麼是歌仔戲的「傳統」，並且藉由新興表演空間（現代劇場）生產製作分工的呈現，證明歌仔戲也可以精緻化，甚至比美京劇；歌仔戲可以藉由「精緻化」的手段，成為一個被「正典化」的劇種。根據司黛蕊的歸納研究，臺灣歌仔戲的社會地位在這段期間，從「被貶抑為粗俗不堪，轉而成為臺灣本土文化的代表劇種。」即使有關次劇種（或說變體）胡撇仔的評價，仍被有些學者視為違反本土文化的定義，或缺

¹⁵³ 曾永義：〈《擁抱我們的鄉土》 百藝雜陳 ——今年文建會國家文藝季的「民間劇場」〉，《聯合報》第八版，1983年9月29日。瀏覽與擷取於2022年9月11日。

¹⁵⁴ 邱坤良：《現代社會的民俗曲藝》，頁19。

¹⁵⁵ 邱坤良：《飄浪舞台：臺灣大眾劇場年代》（臺北：遠流出版社，2008），頁8。

¹⁵⁶ 邱坤良：〈邱坤良專欄：挖東牆補西牆——國立傳統藝術中心的角色混亂〉，《風傳媒》2016年3月17日 <https://www.storm.mg/article/88153?mode=whole> 瀏覽與擷取日期為2022年1月22日。

乏歌仔戲的保存價值。¹⁵⁷到了二〇〇〇年之後，歌仔戲的象徵地位產生了變化；胡撇仔戲吸收創新元素的彈性，才是促使歌仔戲日新月異的生存要件。面對知識分子針對歌仔戲看法的轉變（或說認識），無論是否將胡撇仔戲視為歌仔戲的正統或非正統，歌仔戲都被視為國族認同的象徵。¹⁵⁸歌仔戲於這兩段時期（80-90年代之後以及 2000 年之後左右），其國族論述內涵的發展，正是相對於歌仔戲「正典化」歷程中，不同程度的「現代劇場化」。謝筱玫認為，「二〇〇〇年之後的胡撇仔現象，正是表演藝術界對『重建臺灣歷史記憶』的一種回應；」¹⁵⁹除了學界的國族論述之外，或許從現代劇場生產製作的角度來評估，應該說是創作者找到演繹與創新歌仔戲的意義與方式。

臺灣歌仔戲在這段期間的「現代劇場化」，多有賴於雲門舞集（1973-）、新象活動推展中心（1978-）、雲門實驗劇場（1980-1988）與蘭陵劇坊（1980-1991）等民間團體針對劇場技術與行政人材的啟蒙與培育。一九七九年，郭小莊的「雅音小集」正竭力打響京劇（國劇）改良現代化的第一槍。一九八一年獲邀參與第二屆新象國際藝術節的演出楊麗花歌仔戲劇團《漁孃》，被視為現代劇場歌仔戲的開端，創作目標便是效法戲曲現代化的先驅「雅音小集」。例如演出時省略舞台佈景，或透過抽象寫意的一桌二椅來表現視覺，並調請大鵬劇校的學生演員支援場面，¹⁶⁰特意展現臺灣歌仔戲也可以成為國家級文化藝術的抱負。不過，有媒體報導描述了《漁孃》演出現場觀眾席的騷亂，顯現臺灣當時的社會與人文條件，尚未認知與接納表演空間的現代化與制度化。¹⁶¹直到一九八七年兩廳院（尤其是國家戲劇院）興建完工，現代劇場表演空間才總算得以逐漸擺脫國家主義管制下的權威治理，而能逐步建立這門行業特有的分工部門，獨立發展表演

¹⁵⁷ 司黛蕊（Teri J. Silvio）：〈胡撇仔的分裂時空〉，頁 9-11。

¹⁵⁸ 同前註。

¹⁵⁹ 謝筱玫：〈從精緻到胡撇〉，頁 103-104

¹⁶⁰ 黃寤蘭：〈傳統風貌歌仔戲登台，楊麗花明演出「漁孃」〉，《聯合報》第 9 版，1981 年 3 月 1 日。

¹⁶¹ 台北訊：〈楊麗花昨演「漁孃」，觀眾踴躍情況熱烈〉，《聯合報》第 9 版，1981 年 3 月 3 日。



藝術的生產製作流程，傳統戲曲團隊才逐漸熟悉現代劇場空間的表演。然而，在國家戲劇院啟用後不久登台搬演的地方戲曲團隊，都曾發生過「水土不服、適應不良」等現象。¹⁶²當耗資 70 多億的國家戲劇院蓋好了，近半世紀來征討地方戲劇比賽各類地方戲曲的野台鑼鼓，卻不知道怎麼在歌劇院般華麗的國家舞台上，配合現代化技術，搬演文明。來自屏東的明華園歌劇團（現已改為「明華園戲劇團」），與來自彰化的新和興歌仔戲劇團，都曾藉由現代劇場的专业人員如蘭陵劇坊編導的卓明與舞台監督的詹惠登出面協助，會面商討製作技術的細節，試圖維護民間職業戲班進入現代劇場空間的原貌。¹⁶³從媒體陸續報導國家戲劇院開幕後三年的人為疏失與燈光當機等意外可見，國家戲劇院審慎面對登台前的技術協調，召集舞台技術工程人員、學者專家與職業戲班團隊座談，目的就是為了避免造成前、後台與團隊工作人員的溝通不良，以及演出現場的停演或重來。

隨著公共資源的挹注，現代劇場進而成為機構化的公共領域，知識分子不斷發展文化評論與公共論述的空間——例如九〇年代常見的戲劇與藝文評論，應不能忽視八〇年代報刊記者如黃寤蘭（聯合報）、鍾寶善（中時）、鍾明德（中時）、侯惠芳（民生報）、紀慧玲（民生報）等人對藝文活動和評論的關注與倡議。邱坤良於八〇年代初期即曾撰文強調，「年輕人積極參與」傳統藝術的重要；他認為這對傳統戲曲發展史是一項重大的影響，知識青年得以藉此重新評估其價值。¹⁶⁴若說七〇年代末至八〇年代初期，邱坤良所主持的「大學生靈安社行動」，是針對北管藝術以及地方戲曲振興的一次關鍵性的動員，那麼以蔡欣欣、韓仁先、劉南芳、鄭黛瓊、沈惠如等人所組成的「現代戲曲文教協會」，可以說

¹⁶² 1989 年當時的國立中正文化中心（即兩廳院）所策劃的「臺灣民間戲曲系列」展演發生的人為失誤，不勝枚舉；例如新美園北管劇團發生演出中途降大幕的意外。請參照邱婷所著《出將入相亂彈嬌——一方舞台流轉人生》第六章〈古調高吟〉有詳盡的描述。

¹⁶³ 本報訊：〈鄉土與現代的結合：明華園歌劇是文藝季的開鑼戲，他們的狂野與純樸將搬上舞台〉，《中央日報》第 9 版，1983 年 9 月 9 日。

¹⁶⁴ 邱坤良：《現代社會的民俗曲藝》，頁 14-17



是對九〇年代歌仔戲「現代劇場化」，投注了承繼傳統和開創當代的努力。¹⁶⁵尤其是率先關注外台職業戲班民間藝人的劉南芳。

在臺灣歌仔戲精緻化的現代歷程中，劉南芳可能是臺灣知識份子中，探索歌仔戲型態最多的創作者。九〇年代至二〇〇〇年初的兩岸戲曲學術交流，劉南芳也曾是其中的「中流砥柱」。她既是編寫歌仔戲的劇本創作者，也是學術論述與追溯傳統的考證人；廈門都馬班（原名為抗建劇團）來台的影響與事蹟，她是最早紀錄書寫這段歷史的學者。《民生報》（1978-2006）支持的「民生劇評」雖於一九九六年九月才開始正式運作，但於一九九一年二月，廖瓊枝為《曲判記》¹⁶⁶所撰寫有關的評論，即是以「民生劇評」的名義刊登。此後，凡見於九〇年代初至二〇〇〇年初的《民生報》、《聯合報》或《表演藝術》雜誌等有關現代劇場歌仔戲或外台戲生態的評論，幾乎都是「劉南芳」的文字。她大學時代沈迷京劇、崑曲，再因碩論研究對象「拱樂社跳入外台歌仔戲的戲棚下，追民戲追了整整快兩年。¹⁶⁷一九八九年，她以節目製作人的角色，製作 13 集的廣電基金節目《包羅萬象歌仔調》。劉南芳負責撰稿、編詞，配合曲調介紹一些傳統折子的片段；例如藉由〈送哥調〉介紹《山伯英台》的〈樓台會〉，或是以〈大調〉介紹《薛平貴》的〈回窯〉等。¹⁶⁸除了邀請電視歌仔戲知名演員許秀年擔任主持人，還網羅當時諸多外台藝人如陳美雲、林美香、唐美雲、陳昇琳與廖瓊枝等人，在節目中示範各種歌仔調，搭配身段戲劇的表演。她以歌仔戲音樂為主體結構的策劃構想，完全呼應了早期臺灣歌仔戲音樂研究完整的觀察。一九九五年，她為了圓滿研究廈門都馬班的因緣，自告奮勇地扛下文建會「海峽兩岸歌仔戲研討會」

¹⁶⁵ 紀慧玲：〈學者藝人理論實務相輔相成，現代戲曲文教協會娘子軍令人印象深〉，《民生報》第 19 版，1997 年 5 月 30 日。

¹⁶⁶ 河洛歌子戲劇團以「中視河洛」劇團名義製作的《曲判記》（1991），為國立中正文化中心（今國家兩廳院）規劃〈臺灣歌仔戲專題電視篇〉的自製節目。

¹⁶⁷ 2022 年 4 月 7 日下午 1 點至 4 點於臺北市中正區客美多華山杭南店訪問劉南芳。

¹⁶⁸ 該節目介紹的曲調包括〈七字調〉、〈送哥調〉、〈都馬調〉、〈西工調〉、〈陰調〉、〈哭調〉、〈文和調〉、〈望鄉調〉、〈霜雪調〉與其他像〈絲線調〉、〈留書調〉等改良調等，依產生的年代時間排序，總計 13 集，由許秀年主持。

中「聯合實驗劇展」《李娃傳》製作人與編劇的工作。¹⁶⁹《李娃傳》首次結合臺灣及大陸歌仔戲的幕前幕後工作人員，並循大陸戲曲現代化「定腔定本」的工作模式，面臨諸多磨合的考驗。同樣採取中國大陸戲曲現代化的經驗，作為歌仔戲「精緻化」途徑的是河洛歌子戲劇團；謝筱玫認為，製作人劉鐘元是真正將歌仔戲「精緻化」的訴求發揚光大，同時與劇團發展理念充分結合的開創人物。¹⁷⁰

團長劉鐘元與藝術總監陳德利合作，取經大陸戲曲改革與京劇音配像工程的錄影學習策略，改編知名大陸劇作，運用京劇化的身段程式，聘請京劇導演如朱克榮、閻循瑋、蔣建元、林春發、張健（大陸舞蹈界）與曾憲壽，以及資深電視歌仔戲編導如石文戶、陳永明等人，樹立了當時河洛獨步的創作品牌「文學歌仔戲。」從河洛歌子戲劇團於一九九八年擘劃的創團宗旨與職司分工來看，其幕後行政製作團隊於行銷企畫與流程掌控的經驗摸索，堪稱全面以現代劇場化製作投入現代劇場歌仔戲，以期「推動精緻歌子戲、回饋社會大眾，並進一步邁向國際。」¹⁷¹劉鐘元多次強調當時新舊政府均不重視本土文化發展政策，輕忽河洛的貢獻，便已有保持歌仔戲即是代表臺灣文化的認知與願景。¹⁷²河洛歌子戲劇團的發展，便是依靠著大陸戲曲改革脈絡下的美學途徑，致力於發展精緻化即「京劇化」的現代劇場歌仔戲，以期取代前人成為具有國族意識、民族象徵的經典劇種。

河洛借鏡中國大陸戲改經驗的「戲曲現代化」，曾使得劉南芳不禁憂心地提問：「屬於我們這個時代、屬於我們自己創作的歌仔戲作品應該是什麼樣子呢？」¹⁷³她認為，重視民間文化應該要能讓歌仔戲有創新劇本，表現屬於這個社會的思想情感，避免與當代觀眾脫節。¹⁷⁴她更曾進一步定義歌仔戲所謂的「氣

¹⁶⁹ 同前註，劉南芳於訪談中表示，自己是自告奮勇向主持人曾永義老師提案兩岸共製的構想。

¹⁷⁰ 謝筱玫：〈從精緻到胡撇〉，頁 87。

¹⁷¹ 鍾怡君：〈「傳統與創新」〉，頁 61-64。

¹⁷² 劉鐘元：〈造福子孫、莫作罪人〉，2001 年 3 月河洛歌子戲《彼岸花》首演節目單，頁 3。

¹⁷³ 劉南芳：〈歌仔戲該有的憂患意識〉，《民生報》第 14 版（文化特餐），1992 年 2 月 26 日。

¹⁷⁴ 同前註。



質」與「個性」。劉南芳認為，「商業傾向、生活化與寫實化表演風格、通俗美學，是歌仔戲獨有的地域個性，『不能因為看起來不體面、聽起來不科學、演起來不入流』，就抹滅了歌仔戲從生存困境發展出來，仍牢牢抓住田野觀眾的獨有個性。」¹⁷⁵劉南芳這番對胡撇仔戲情有獨鍾的表述，其實間接形容了胡撇仔戲的表演程式與套路，並且強調了內臺歌仔戲在不同歌仔戲發展時期，作為一種強勢大眾演劇的流行與娛樂性。但就在劉南芳如此振臂疾呼的兩、三年前，邱坤良卻曾經表示，基於當時明華園的歌仔戲演出「無法在歌仔戲的形式內容、表演風格方面，給予觀眾較多的振奮與期待」，¹⁷⁶河洛歌子戲劇團便是「最標榜精緻歌仔戲」、「把一向被視為粗俗的歌仔戲予以精緻化」的例子。若是細究推敲，似乎歌仔戲於八、九〇年代「現代劇場化」的終極目的，在於觀眾對歌仔戲文本的不滿足，或是有求為正統劇種的期許。

三、九〇年代京劇本土化議題的思考與衝擊

解嚴後至二〇〇〇年政黨輪替前，文建會便更換了五位主委，¹⁷⁷而所謂的本土化政策則與社會輿論形成「中國化」、「本土化」、「精緻化」、「社區化」、「多元化」、「現代化」和「國際化」等政策內涵。¹⁷⁸到了一九九〇年第一次全國文化會議的決議，擬定了「地方戲曲推展計畫」而有政策根據，才得以具體實施地方戲曲建設。¹⁷⁹一九九〇年代開始，新內閣提出「十二項建設計畫」，這時候的國家文化政策思維是以社區文化活動與國家生命共同體為觀念，終究落實以社區為中心，並以活化生態體系的作法，改變了自一九八〇年代以來文化資產保存的觀念，從而催生了傳統藝術園區、國立傳統藝術中心和提倡地方

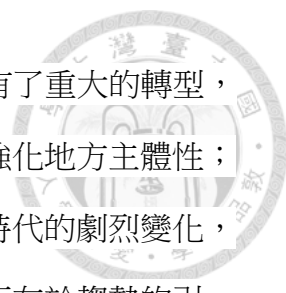
¹⁷⁵ 紀慧玲：〈戲曲藝術的文化意義與展望研討會——不要輕看胡撇仔戲，劉南芳疾呼來搬演〉，《民生報》第 19 版（藝文新聞），1998 年 5 月 31 日。

¹⁷⁶ 邱坤良：〈金玉其表：八十四年的臺灣民間戲曲〉，頁 90。

¹⁷⁷ 陳奇祿（1981-1988）、郭為藩（1988-1993）、申學庸（1993-1994）、鄭淑敏（1994-1996）、林澄枝（1996-2000）。

¹⁷⁸ 蘇桂枝，〈國家政策下京劇歌仔戲之發展〉，頁 229。

¹⁷⁹ 蘇桂枝，〈國家政策下京劇歌仔戲之發展〉，頁 242。



文史等產業政策。¹⁸⁰即使臺灣文化施政在一九九〇年代初期，有了重大的轉型，將中央政策執行的施政結構，轉化為生命共同體的文化生態，強化地方主體性；不過，攸關休閒經濟的民間戲劇，生存條件日趨劣化，依舊與時代的劇烈變化，互相惡性循環。我認為，本土化政策對臺灣國族意識的影響，不在於趨勢的引導，而是外界對當時政府政策回應臺灣社會輿情的一種總結。反倒是文化施政轉型後，政策結構回歸地方主體性的目標，促使臺灣主體性的國族意識，得以由下而上的形成共識與風潮。至於主導文化政策的文建會，卻有主委在立法院質詢時，刻意避免使用「本土化」一詞，而希望以「社區意識」取代。¹⁸¹族群文化傳統和隔閡，依舊需要協商。

一九九五年，邱坤良撰文回顧民間戲曲界生態時，曾直白地描述了當時獲李登輝總統接見的資深戲曲藝人和團隊，「不計其數、前所未見。」¹⁸²許多曾處社會邊緣且過去窮困潦倒的藝人，將被「喚官身」或在「御前獻演」的機會視為畢生的榮譽與鼓舞。亦有本土戲曲專家為文表示，那種扶正歌仔戲為本土劇種代表、畢恭畢敬的態度，與其說是對歌仔戲藝術的認同，還不如說是國族意識催化的影響。¹⁸³這些對九〇年代歌仔戲生態的評論與觀察，固然是針對歌仔戲之前被知識分子貶抑或是不受政策扶植、自生自滅的狀態，有感而發，卻也足以證明當時官方重視民間傳統戲曲的態度，有了近乎全面性的轉變。於是，國族意識檯面上的論戰，便以戲曲劇種為題，變成後來京劇與歌仔戲孰為國族傳統，而實際上爭執的關鍵可能在於國家資源分配的問題。

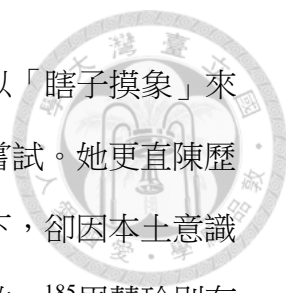
本文前述第一節曾略述自九〇年代至廿一世紀初以來，有關歌仔戲國族地位受政治化影響的零星的討論。歌仔戲相關文化地位的論述，經常糾纏在本土意識

¹⁸⁰ 蘇昭英等，《臺灣縣市文化藝術發展》（臺北：行政院文化建設委員會，1998），頁 29-58。

¹⁸¹ 蘇桂枝，《國家政策下京劇歌仔戲之發展》，頁 251。

¹⁸² 邱坤良：〈金玉其表：八十四年的臺灣民間戲曲〉，《表演藝術年鑑》（臺北：中正文化中心，1996 年），頁 86。

¹⁸³ 邱昭文：〈瞎子摸象乎？歌仔戲在現代舞台上過招〉，《表演藝術》第 27 期（1995 年 1 月號），頁 11。



與產業共識不一的辯證之間；例如出身北管世家的邱婷，¹⁸⁴曾以「瞎子摸象」來批評歌仔戲被搬上國家舞台表演時，種種音樂現代化的變革與嘗試。她更直陳歷經數十年自生自滅的歌仔戲，在缺乏對歌仔戲藝術價值的認識下，卻因本土意識認同，而驟然轉換了面對臺灣歌仔戲的態度，一時之間畢恭畢敬。¹⁸⁵周慧玲則有鑑於政府對劇種藝術形式的支持，依舊以政治為考量，故細究京劇之為國劇的歷史脈絡，陳述「國家」與國族主義的建構，與國家文化政策的制定必須釐清。邱婷批判的立場，在於她對臺灣歌仔戲的認知，從來就是屬於民間大眾娛樂；而臨時成軍的製作過程，往往忽略了歌仔戲之為活戲傳承的本質。周慧玲提出的警惕，卻是眼見政府文化政策又再「重蹈覆轍」；在缺乏對傳統劇藝全盤的認識又無法提供完善贊助制度的情形下，執意以片面的保護形式再次培植另一種「國劇」，可能對傳統劇藝造成危害。¹⁸⁶前者在意的是歌仔戲劇場化的缺失與顧慮，後者則是針對國家主義的政府制度下，面臨新興國族意識轉移，如何誘發創建新國族傳統。這兩篇論述前提關切的爭議，便是九〇年代三軍劇隊被裁撤、京劇遭逢變革的媒體熱門話題。

上個世紀九〇年代後期至廿一世紀初，臺灣京劇界遭逢的是打破與重生的挑戰。一是三軍劇團與戲曲教育規制的調整，二是大批大陸戲曲團隊持續進軍臺灣市場，影響兩岸戲曲學術研究與人材交流；三則是京劇「本土化」的轉型。一九九五年，三軍劇團被整併為「國立國光劇團」，轄屬於國防部的三軍劇隊、藝工隊與華視演員訓練班，則整合為國立國光藝術戲劇學校，且改隸教育部。國光劇團便與當時的復興劇校國劇團，成為臺灣兩大京劇團，共同良性競爭。隔年復興

¹⁸⁴ 邱婷（1965-），曾任自立晚報副刊編輯、民生報藝文記者及宜蘭縣立「蘭陽戲劇團」藝術總監等；乾坤劇坊（前身為「亂彈嬌北管劇團」）創辦人兼製作人。出身自北管亂彈世家，父親邱火榮、母親潘玉嬌為文化部重要傳統藝術保存者（人間國寶）。自小由祖母啟蒙學戲，京、亂均涉，兼習後場。個人製作演唱專輯《山河氣韻·聲聲世世》獲頒第27屆傳藝金曲獎「最佳傳統音樂專輯獎」；現為中國文化大學中國音樂系專任助理教授。

¹⁸⁵ 邱昭文：〈瞎子摸象乎？〉，頁11-14。

¹⁸⁶ 周慧玲：〈「國劇」、「國家主義」與文化政策〉，《當代雜誌》107期1995年3月1日，頁50-67。

劇校與國光藝校規劃合併後，於一九九九年整合升格為臺灣戲曲專科學校，二〇〇六年改制升格為國立臺灣戲曲學院，復興劇校國劇團隨之更名為「國立臺灣戲曲學院京劇團」。京劇與歌仔戲孰輕孰重的地位、生態、歷史與戲曲教育等問題，在當時各大藝文新聞媒體版面激烈地討論、辯論。立法院內的「舌戰」將歌仔戲政治化，變成挑戰京劇地位的本土劇種。雖然有本土學者不希望倉促的政策讓歌仔戲變成「打壓京劇的劊子手」，¹⁸⁷但復興、國光兩間劇校和京劇從業人員，仍然成為本土劇界和本土化政界抨擊的對象。¹⁸⁸

一九九六年，兩校整合改制的規劃初期，教育部曾於諮詢會議中，遭到學者不留情的批評。時任國立藝術學院（今國立臺北藝術大學）戲劇系主任邱坤良指出，「政府最大的失策就是把京劇當外省劇種來經營。」¹⁸⁹無論是公聽會上此起彼落、據理力爭的聲音，或是媒體版面針對傳統戲曲生態的連日特稿，許多專家學者紛紛針對自己關切與熟悉的各傳統劇種，提供迫切的政策需求。例如布袋戲、偶戲或歌仔戲，也應該成立專門的藝術學校；除了酬庸學者，為何不見關照更需要挽救的瀕危劇種？其他諸如民族藝師的終身薪俸遭到中止、取締民間非法無照劇團，甚至央求政府修改不合理的「演藝事業管理規則」¹⁹⁰等等，排山倒海而來的生態問題，無非是反映了邱坤良所言，「傳統戲曲五十年來出了什麼問題，政府從來沒有認真思考。」為了挽救京劇成為眾矢之的的尷尬情境，顯然京劇界必須設法「本土化」轉型，才能保住目前岌岌可危的有限資源。一九九八至九九年，國光劇團推出「臺灣三部曲」《媽祖》（1998）、《鄭成功在臺灣》

¹⁸⁷ 紀慧玲：〈期待本土創作的起航〉，收入《八十五年表演藝術年鑑》（臺北：國立中正文化中心），頁 75。

¹⁸⁸ 黃秀錦：〈國光藝校復興劇校改制問題受挑戰：學者提議由專科升格為大學〉，《中國時報》第 24 版（文化藝術），1996 年 10 月 29 日；周美惠：〈國光、復興兩校團合併，有建言有雜音〉，《聯合報》第 35 版（文化廣場），1996 年 10 月 29 日。

¹⁸⁹ 紀慧玲：〈國光、復興合併改制案，首次邀請專家學者座談；與會者批評：決策倉皇漏洞多〉，《民生報》第 19 版，1996 年 10 月 29 日。

¹⁹⁰ 紀慧玲：〈國會傾聽本土藝術聲音〉，《民生報》1996 年 6 月 15 日第 14 版藝文新聞。

(1999)、《廖添丁》(1999)等號稱「京劇本土化」的原創新編製作，引發圈內對劇種特質和本土化定義的思考。

國光劇團當時的「本土化」轉型，看來像是尾大不掉的包袱，容易被視為向主流意識型態靠攏的嫌疑；¹⁹¹或有意見認為其作品藉由在地歷史神話的改編，卻淪為「文以載道。」¹⁹²評論界（其中也包括國光劇團《廖添丁》的主創者）認為國光劇團的「本土化」，根本就是狹隘的「去中國化」。¹⁹³又如紀慧玲評論「本土化」是個弔詭的名詞；將京劇與臺灣「本土」完全區隔，根本是理解誤謬，應將「本土化」視為「當代化。」¹⁹⁴林鶴宜則是進一步剖析國光劇團改編《廖添丁》這個本土題材時，在「本土化」名義下面臨了無法逃避的美學難題；一是皮黃唱腔與音樂，與臺灣情調的格格不入，二是《廖添丁》的藝術表現根本上非常「胡撇仔」，京劇很難克服胡撇仔戲的表演符碼，達成和諧的美學基調。¹⁹⁵

在審度京劇《媽祖》演出所顯現「本土化」的內外交煎與尷尬之後，王安祈闡釋京劇「本土化」的意義，在於掙脫一直以來的中原視角，「正式面對生存的土地，由衷擁抱鄉土。」¹⁹⁶王安祈所認同的傳統，必須透過「現代化」，轉而探究現代人心靈的幽微深處。當時國立復興國劇團團長與編導鍾傳幸，¹⁹⁷便走在王安祈率領國光劇團探究本土的創新之前，於九〇年代後期實驗京劇題材的現代化與國際性；其中代表性作品包括反映現代女性意識的《荒誕潘金蓮》(1995)、大膽批判傳統道德教化的《美女涅槃記》(1998)。由吳興國主演的《阿Q正傳》(1996)，是一齣穿插臺灣符碼與歌仔調音樂的類現代歌舞劇；雖然突破了

¹⁹¹ 紀慧玲：〈本土化的迷思與難題：國光劇團《廖添丁》〉，《表演藝術》雜誌第84期（1999年12月號），頁71。

¹⁹² 賴廷恆，〈鄭成功舞台揮灑，拋不掉泛政治化？〉，《中國時報》第11版，1998年12月18日。

¹⁹³ 沈惠如：〈跨越文化地域，融鑄戲曲新境，「戲曲本土化」的省思〉，《表演藝術》雜誌130期（2003年10月號），頁28-31。

¹⁹⁴ 同註191。

¹⁹⁵ 林鶴宜：〈《廖添丁》引爆「本土化」難題〉，《民生報》第5版（文化與藝術），1999年10月25日。

¹⁹⁶ 王安祈：〈什麼是京劇本土化？〉，《自由時報》第39版（藝術特區），1998年4月25日。

¹⁹⁷ 鍾傳幸於1991-1999年間，擔任國立復興國劇團團長。

京劇程式的侷限，卻引發是否該口語化、歌劇化、還是話劇化等議論與評價。¹⁹⁸

改編自日本芥川龍之介原著的《羅生門》（1998），對於跨文化美學和劇場形式的融合，最為成功，已然走出了套用大陸新編戲的窠臼，為京劇程式詮釋現代化文本，找到了趨近散文寫意的呈現。至於動員一百五十人以上的《出埃及記》

（1999），則是歌劇氣味濃厚，場景磅礴；最動人的「神蹟」應該是滿滿宗教性的暗喻，讓當時的李登輝總統樂意期待這齣戲，支持已更名為「臺灣戲專國劇團」的復興國劇團不須與國光劇團合併，之後便結束了自一九九八年八月以來必須合併的規劃。¹⁹⁹

如同游庭婷對前述新編戲的提問，九〇年代的國光劇團與戲專國劇團均難以擺脫與對岸人才相互合作的模式；例如鍾傳幸經常與編劇魏明倫、習志淦合寫劇本，或是除了導演與其他舞台設計元素，我們仍須依賴對岸編劇與編腔的協助。

²⁰⁰這一時期新編戲的特色，多已突破行當、音樂與語言的慣用程式，甚至從嚴謹的身段中解放，逐漸向現代舞台劇與歌舞劇的肢體動作和表達方式靠攏，反而「京劇的成分越來越模糊！」但對於國光劇團來說，這一階段「本土化」的摸索，為當時的年輕導演李小平提供了磨練的機會，使得李小平得以透過跨界的鍛鍊和背景，協助國光劇團找到臺灣京劇的未來途徑，以及為臺灣現代劇場歌仔戲開拓了幾種想像的可能。至於「臺灣三部曲」的嘗試，明華園團長陳勝福卻是相當讚嘆國光劇團的勇氣；他肯定國光劇團如此積極尋找本土素材，而非像「歌仔戲圈一味地移植大陸劇本。」彼時，陳勝福已經開始警惕歌仔戲界，歌仔戲原本是可塑性最強的劇種之一，卻因為大家紛紛想擠進大型劇院，無形中反而畫地自限。而且，為了贏得學者專家的肯定，歌仔戲團的風格越來越相近，徒然爭取觀

¹⁹⁸ 劉南芳：〈夏王與阿 Q 照個面：談京劇的現代化與本土化〉，《表演藝術》雜誌第 45 期，（1996 年 8 月號），頁 86-87。

¹⁹⁹ 周美惠：〈李總統：多幾個劇團是好事：接見臺灣戲專國劇團，人應有多元發展，微涼井劇團合併案，投下變數〉，《聯合報》1999 年 7 月 20 日第 14 版（文化）。

²⁰⁰ 游庭婷：〈特別企劃：本土味，異國風，現代化？「新編京劇」的回顧與省思〉，《表演藝術》雜誌第 87 期（2000 年 3 月號），頁 28-33。

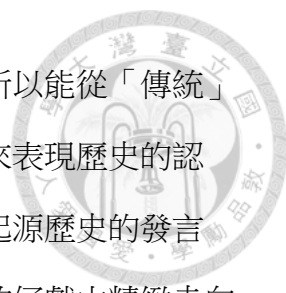
眾的興趣，使得產業規模越來越小，流失的從業者越來越多。在京劇化和京劇本土化的參照比較下，陳勝福的提醒或可等同預言了內臺歌仔戲（胡撇仔戲）在未來的國族論述中，為歌仔戲的被正典化佔有獨特的文化定位。²⁰¹我更要強調的是，二〇〇二年之後國光劇團（京劇）的本土化轉型，為歌仔戲如何轉型劇場化或趨近大戲美學，提供了理想的效仿目標。

四、二〇〇〇年以來歌仔戲國族論述的內涵

二〇〇〇年初期研究胡撇仔戲的謝筱玫，其博論《跨越海峽：中國與臺灣的歷史、表演與歌仔戲》（*Across the Strait: History, Performance, and Gezaixi in China and Taiwan*, 2008），是目前針對臺灣歌仔戲歷史發展與國族論述最為完整的論著。她延續張惠媛於九〇年代末期對歌仔戲國族地位改變的觀察，並以中國廈門歌仔戲劇團兩個版本的《邵江海》（2002/3，2005），臺灣春美歌劇團的《青春美夢》（2005）等劇為個案，除了詳盡爬梳兩地戲曲政策的歷史沿革，也闡釋日治時期與國民政府來台後，起源於臺灣的歌仔戲如何在兩地演化。張惠媛的論述固然涉及臺灣的歌仔戲發展史，但她最顯著的觀點是以一九九〇年明華園獲邀代表臺灣前往北京參與亞運藝術節，作為臺灣本土意識具體化的初步觀察；同時，她集中描述明華園所面臨的現代劇場化，與國家資源影響下生態的改變。張惠媛引用黃光國對比「臺灣獨立」與「本土意識」的不同，強調意識型態的轉化如何影響劇團的創作，讓鄉土藝術登上國家舞台。她引用美國政治人類學家多明貴茲（Virginia Dominguez, 1952-）的觀點，認為文化主義與國家主義經常是並肩同行，成為共構集體意識的工具。張惠媛更就此論斷，臺灣歌仔戲已成為定義臺灣人國族身分的內涵和象徵，極有可能影響著臺灣作為一個民族國家的實質存在與合法性。²⁰²

²⁰¹ 周美惠專訪：〈陳勝福：形塑劇團自我特質，呼籲歌仔戲團不要一味移植其他戲曲形式，應有永續經營規劃〉，《聯合報》第14版（文化），1999年2月3日。

²⁰² Chang, Huei-yuan Belinda. "A Theatre of Taiwanese-ness: Politics, Ideologies, and Gezaixi." *The Drama Review* 41.2 [1997]: 111-29.



相較之下，謝筱玫對歌仔戲的歷史與表演傳統較為熟悉，所以能從「傳統」的觀點來論述中國與臺灣兩地的歌仔戲創作者，如何透過作品來表現歷史的認知，進一步反映中國有關當局如何藉由作品改編，爭奪歌仔戲起源歷史的發言權；或是臺灣河洛歌子戲劇團與春美歌劇團的製作，如何呈現歌仔戲由精緻走向胡撇仔的認同歷程，進而與整體社會普遍高漲的國族意識對話。顯然地，謝的看法呼應了霍布斯邦以《被發明的傳統》解釋近代民族國家如何是一種新的發明，如何創建新興傳統以象徵國家認同。其中關係臺灣國族意識發展最為關鍵的觀點是，謝認為二戰後國民黨政府撤退來台，與解嚴之後兩岸開放交流之後，臺灣人與中國的這兩次接觸，更強化了臺灣人從「中華認同」、轉為「本土意識」，又再逐漸成為「臺灣意識」。²⁰³第二次的兩岸接觸，促使臺灣人深切體會兩岸文化與政治體制的差異；正如中國廈門歌仔戲劇團製作的薊劇現代戲《邵江海》，就連歌仔戲史的真偽想像，都會被中國的知識分子挪用而成為一種高唱民族主義的書寫政治。²⁰⁴因此，在二〇〇〇年左右，當臺灣歌仔戲跨越了殖民時期那段「羞恥」的過去的門檻，胡撇仔戲被知識分子接納成為完整的歌仔戲國族論述觀點後，便有越來越多的現代劇場歌仔戲製作，透過演出創作的賦予、挪借、調整與轉化（appropriation），試圖挖掘久埋塵灰的歷史故事，呈現不同的臺灣史觀。

例如，河洛歌子戲劇團改編作家李喬作品的《臺灣，我的母親》（2000）²⁰⁵、以明鄭家族為主角的《東寧王國》（2004），刻畫清代臺灣竹塹詩人林占梅一生的《竹塹林占梅》（2005）以及隔年的新作《風起雲湧鄭成功》（2008）。2002年明華園首度改編臺灣本土題材，以奇特的民間觀點（同時呈現臺語、華語、客語甚至英語對白），將草莽英雄朱一貴的真實歷史材料「扭曲」，改寫成

²⁰³ 謝筱玫：〈從精緻到胡撇〉，頁 84-85。

²⁰⁴ 謝筱玫：〈兩個版本的《邵江海》：戲劇史的書寫政治〉，《戲劇研究》第 6 期 2010 年 7 月，頁 149-168。

²⁰⁵ 《臺灣，我的母親》改編自李喬《寒夜三部曲的首部曲》，編劇陳永明，導演為來自中國的張健。



「愛情倫理悲劇」《鴨母王》。²⁰⁶另外，臺灣民主運動先驅姚嘉文於牢獄中服刑所撰寫的小說《黃虎印》，於二〇〇七年由施如芳編劇、唐團製作。描寫臺灣民主國故事的《黃虎印》，前一年遞交企劃時曾遭國家戲劇院評審退回，但在兩廳院高層更換之後，遭疑藝術自主性受到政治力的介入。為此，時任兩廳院董事長陳郁秀曾受訪表示，以前沒看過《黃虎印》的人都必須看一次，「否則我們如何談國際化。」²⁰⁷二〇一九年，施如芳與李小平合作編導了臺灣戲曲中心旗艦製作《當迷霧漸散》，以清末人物林獻堂為主角，以散文獨白的結構，鋪陳圍繞其中的臺灣影劇史人事物。事實上，像施如芳這樣迫切關懷臺灣在地故事的戲曲創作者，總會渴望藉由樹立歷史的觀點，以建立屬於在地本土的主體性：「新編戲是現代劇場主流的表演型態，劇本是一劇之本，沒有本土劇本的臺灣戲曲無以直指創作核心，即使年年演新戲，那花果依舊是沒有根柢的。」²⁰⁸曾深受河洛歌子戲劇團《曲判記》啟蒙且大為驚艷的她，當時這番愛深責切的衷心表達，自然是對當時河洛不斷移植中國大陸精品工程劇作的一種省思。

臺灣主體性的建構：以陳美雲歌劇團製作《刺桐花開》（2000）為例

九〇年代以來企圖「傳統」再造與「現代」創新的歌仔戲創作者，仍試著以傳統為規範和規則。他們企圖挑戰的傳統，或者有正典的高度與階級，但最耐人尋味的地方在於他們面對傳統的態度與策略——也就是編劇主導的意志與企圖，展現了美學理念與意識型態價值觀強烈依存的特質。楊杏枝編寫的《刺桐花開》，在當時臺灣主體化強烈、國族主義意識明顯的社會氛圍下，創作者藉此機會表達了與歷史論述對話的強烈慾望。我認為《刺桐花開》的特別在於，除了試圖以新的史觀來表達臺灣在地主體性之外，其實也挑戰了意識型態僵化的藝術表達與形

²⁰⁶ 林茂賢：〈另類史觀，戲耍兒女情長：明華園戲劇團《鴨母王》〉，《表演藝術》雜誌第 116 期（2002 年 8 月號），頁 22-24。

²⁰⁷ 李玉玲：〈姚嘉文黃虎印登台引議論〉，《聯合報》A8（文化/生活），2007 年 12 月 25 日。

²⁰⁸ 施如芳：〈戲之本不在，戲根著何土？從中國大陸「舞台藝術精品工程」思考本土戲曲創作〉，《表演藝術》雜誌第 123 期（2003 年 3 月號），頁 27-34。

式；尤其是對傳統古路戲裡大中華文化父權主流的厭斥。楊杏枝受訪時²⁰⁹曾表示：「在看了歌仔戲將近十年之後，我實在非常討厭這些大中國的題材，也就是漢人沙文主義，想法都太陳舊了！原本的《洛神》、《七仙女》這些都被我一腳踢開，我就是要做臺灣的題材。」

《刺桐花開》當年獲得中正文化中心評選「傳統戲曲甄選」首獎，楊杏枝後續的劇本構想與製作規劃，與製作團隊陳美雲歌劇團原始的發想相去甚遠。²¹⁰原來「有唐山公、無唐山媽」的諺語記憶，被楊杏枝改寫為「唐山公與平埔媽」的政治聯姻。本劇開場的〈序曲〉與〈渡海〉依循先祖渡海過黑水溝來臺的歷史揭開序幕，渡海來臺的官船除了搭載鴉片煙癮驟犯急症的把總爺，還有投機的賭徒甘國寶（陳美雲飾演）跟同鄉好友鄭成，以及把總爺的「閨中密友」春生姐。飾演「出櫃」、講官話的春生姐，是跨足現代劇場與現代劇場歌仔戲的演員胡修維，²¹¹也是九〇年代知名的扮裝藝人胡 B.B.。他的角色不僅類似傳統戲曲裡的丑角，也能在插科打諢之外，發揮替主角解圍的戲劇功能。劇中的甘國寶雖然不學無術，但春生姐卻相信他的急智能解救犯煙癮的把總爺，後來還拔擢甘國寶成為甘十總。春生姐機巧地變換男、女性別，依據情境跟戲裡的男人（國寶）鬥嘴調情，或是模仿大官的權力階級遊戲（壓制江十總），像干政的後宮，執意升甘國寶的官；換個角度來看，知名扮裝藝人參與新編歌仔戲表演，似乎也反映了當時性別議題下扮裝表演的熱門與代表性。

第二場〈公廨〉對照的是女主角伊娜的兄長、學習融入漢族的大巴寧（呂雪鳳飾演）。甘國寶落腳屏東阿猴社之後，愛上了第一勇士夏豹（陳昇琳飾演）與阿猴社女巫尪姨（客家、亂彈戲藝人劉玉鶯飾演）的女兒伊娜（林美香飾演），兩人一邊暗中交往，也同時發現彼此文化中男女地位的差別，時有齟齬。劇中大

²⁰⁹ 公共電視臺製作，2000 年。

²¹⁰ 劉秀庭：〈做一齣唐山公與平埔媽牽手的戲，陳美雲歌仔戲《刺桐花開》〉，《表演藝術》雜誌第 86 期（2000 年 2 月號），頁 10-12。

²¹¹ 胡修維曾任新竹玄奘大學影劇藝術學系系主任，目前是專任副教授。



巴寧與江十總經常往來友好，仰慕漢人文化之餘，幾乎成為江十總馴番的工具；本性善良的大巴寧，在大家的鼓譟下，學起漢人念起《詩經》〈小雅〉的抒情詩：²¹²

蓼蓼者莪，匪莪伊蒿。哀哀父母，生我劬勞。

蓼蓼者莪，匪莪伊蒿。哀哀父母，生我勞瘁。

大巴寧一板正經地學漢人朗詩，卻被一旁聽著的父親夏豹戲謔他一直重複唱的是「吃鵝（者莪）。」對比大巴寧演唱這段〈蓼莪〉篇的內容，大巴寧內心顯然極為不堪，隨即大巴寧與父母發生嚴重口角。雖然以臺語諧音作為引發夏豹與大巴寧這對平埔族父子口角的導火線，顯得有點天真與荒謬，但這段大巴寧與夏豹爭辯漢人與平埔族文化優劣的戲，顯現作者「試圖破除漢族本位主義的優越感，」²¹³強烈表達了作者對封建的諷喻：

【雜念調】

大巴寧：漢家文化足精深，字字句句唸得真，

翻言翻語莫再認，孔家夫子勝神明。

拜阿立祖穿鹿皮，拜媽祖穿綾羅紡紗，

明眼人一看知高下，番術千萬不可迷。

夏 豹：（白）你一句也番兩句也番，敢講你就不是番。

是漢人將你養大漢，還是我這個平埔番。

你爹是阿猴社第一勇士，不曾看過半本書，

怎會生到你這個不肖子，你這個子兒我不如無。

緊接著在第三場〈牽手〉，夏豹和尪姨的女兒伊娜不但試穿著甘國寶致贈的漢服，還綁了腳、踩著蹺走路。她唱了改編自宜蘭葛瑪蘭民歌的〈懷念故鄉〉、高雄希拉雅族民歌的〈唸農作物之歌〉，表達對情郎的思念和女為悅己者容的心情。甘國寶出現以後，兩人對唱的「番婆與漢家男」，一反傳統歌仔戲裡常見生

²¹² 本劇音樂設計柯銘峰除了新編，也改編多首平埔族與屏東滿州在地民歌，融合歌仔戲傳統曲調。這段戲呂雪鳳所唱的曲子取材自當時詩社老師黃冠仁的【天籟調】，見柯銘峰，〈淺談歌仔戲音樂新素材的運用〉，頁 343。

²¹³ 蔡欣欣，〈原漢「牽手」的文化角力 評《刺桐花開》〉，《表演藝術》雜誌第 88 期（2000 年 4 月號），頁 61-63。



旦以【都馬調】互訴情衷，而是從伊娜請甘國寶吃檳榔訂情，引發他對平埔族女人吃檳榔吃得滿嘴紅通的不滿：

甘國寶：嘴嚼檳榔一點紅，哪像阮漢家的婦人儂，

伊 娜：檳榔清香滋味重，我吃了全身攏輕鬆。

甘國寶：看你一雙大腳膊，唐山美女是三寸金蓮，

行路宛如雲過月，引人不醉也癡迷。

伊 娜：天生自然的形體，為何折磨跛又癟，

我大腳膊，行路真好勢，上山落海沒問題。

甘國寶：漢家女，謹守閨禮，見人總是頭低低，

文雅端莊識大體，含羞帶怯半掩琵琶。

相夫教子奉嚴親，三從四德記得真，

哪像恁楊花水性，貞節烈女才留美名。

伊 娜：你罵人攏無想自己，楊花水性是恁漢家男兒，

三個某四個細姨，阮是兩人牽手好情誼。

此處，編劇「偷渡」了男女地位不平等的批判，於原漢背景差異的戀人齟齬之間，讓即將成為平埔族尪姨傳人的伊娜，挾著母系社會的角色觀念，與源自漢族父權社會的甘國寶爭執對峙。

原漢聯姻的情節在這齣戲裡，終究不敵現實，仍舊只能成為想像。第五場的〈訴情〉與結局的〈新生〉中，平埔族人在出兵報復傀儡番時，中了江十總一石二鳥之計，遭官兵開砲火攻擊，夏豹陣亡戰場，被利用的大巴寧這才幡然醒悟。原來已經繼承尪姨地位的伊娜，則因難產而死；臨終前抱著剛出生的女嬰走入清流裡，求今生被洗滌污濁，並賜福胸前的女兒，以作為原民文化的儀式。劇終前，全場合唱的這首新編曲〈離鄉的後山鳥〉，是音樂設計柯銘峰刻意為落幕前刺激觀眾情緒而撰寫的流行曲風，歌詞最後寫著：²¹⁴

後山鳥飛來聲聲喚，A mumu 的叮嚀要相傳，
血脈中有失去的在跳動，血脈中有失去的分不開，
是你也是我，是你，是我，是你也是我。

²¹⁴ 柯銘峰，〈淺談歌仔戲音樂新素材的運用〉，頁 343。

《刺桐花開》一劇透過戲曲創作與想像，說破了臺灣族群文明差異，即使不盡貫徹題旨，顯然編導創作群對於「說破」歷史的權力真實，可能會感到不安，依舊得藉著宣示性的口號，讓平埔族伊娜這個角色悲劇收場，藉由死亡來昇華與救贖人間的污穢。就古典悲劇的美學政治性來看，這一平埔族女性（也可說所有原民部落）已在歷史的權力鬥爭裡，被獻祭於歷史的舞臺；這種情節設計的背後，似乎試圖藉由古典悲劇美學的常規，來抒發觀眾的情緒，卻也是西方現代劇場體制下，常見的政治性美學表現。²¹⁵

第三節 知識菁英的介入

我之所以用「正典化」來描述歌仔戲被知識分子建構為國族文化傳統的歷程，無非也是透過研究觀察歌仔戲（表演藝術界）專家學者的論述與創作，如何挪借、調整與轉化（appropriation）等，賦予歌仔戲被「現代劇場化」後的詮釋。另一方面，介入此一正典化歷程的知識分子（創作者），作為此一象徵結構中具有特定能量與繼承脈絡的能動性/變因（agency），使得所謂的「正典化」仍因現代劇場生產製作的可能性，仍有可能出現國族象徵之外的美學內涵。針對文化國族主義者在面對全球化潮流時，將歌仔戲這一國族傳統作為國族一致性的訴求，我刻意以此觀點作為一種對立和保留，更是對創作者於環境劇變的磨合中設法求取藝術自主性，抱持一種樂觀的期許，因此將這個結構的縫隙，視為嘗試任何一種美學表現的可能性。因此，我認為當代知識分子在歌仔戲被正典化的歷程中，負有不可忽視的責任與影響力。同時也藉此強調，歌仔戲的被「正典化」或可從社會階級情感結構（structure of feelings）或情感認同的變動、匯流或交集的角度來觀察，期待「正典化」的內涵能有更多翻轉、變化和不同族群感情的反映。

²¹⁵ 巴西劇場導演奧古斯托·波瓦（Augusto Boal, 1931-2009）於《被壓迫者的劇場》仔細爬梳了黑格爾悲劇美學的主張，且以希臘悲劇《安蒂岡妮》為例，說明戲劇如何成為政治工具，以犧牲者的悲劇性情節，催眠百姓臣服於主政者控制的大局，屈服於封建權力的階級。Boal, *Theatre of the Oppressed, Theatre of The Oppressed*, trans.by Charles A. & Maria-Odilia Leal McBride. [New York: Theatre Communications Group. 1985].pp.26-50, pp.83-91.



若以一九七三年雲門舞集成立為座標，我們應該可以具體連結一批深具菁英特質的現代知識分子；其中不少是以文人俞大綱（1908-1977）為交集，形成如張炫文（1942-2008）、王振義（1942-）、吳美雲（1944-2016）、林懷民（1947-）、汪其楣（1946-）、邱坤良（1949-）、郭小莊（1951-）、李昂（1952-）等人際網絡；或以對民族音樂與民歌採集有卓越貢獻的許常惠為核心（1929-2001），也會發現歌仔戲薪傳藝師廖瓊枝（1935-）、研究中國戲曲的曾永義（1941-2022），與對京劇現代化影響卓鉅的王安祈（1955-）等相關聯結，都堪稱是七〇至八〇年代當時投入追尋與建構民族傳統的年青學子與學者專家，並影響了之後歌仔戲不同階段或不同程度的正典化工程。中央研究院副研究員蕭阿勤，曾針對國族主義與國族意識（nationalism）的建構表示：「這種『本鄉本土的情感，進到民族主義的認同與主張，不應該視為自然地或者必然的連續發展。』觀察其中發展的關鍵，應『在於現代政治社會運動與公共領域發展、運動者與群眾的意識轉化，以及政治社會議題的轉變與動員過程等。』²¹⁶以下將從正典化歷程中，影響知識分子介入重構傳統的三種關鍵面向，如「尋找與重構傳統」、「文化資源與空間機構化」和「新興藝文世代的參與」等，擴充與延續前述知識分子（學者專家）的世代網絡，（不限於）至廿一世紀歌仔戲與布袋戲研究的中堅份子如李國俊、王麗嘉、江武昌、林茂賢、林鶴宜、徐亞湘、劉南芳、蔡欣欣、詹惠登等人，說明我對這一批批文化菁英介入其中的觀察。

一、尋找與重構傳統

「白天在音樂系排演西洋歌劇，晚上到國藝中心²¹⁷看京劇，還有梆子、川劇、潮劇、福州戲、紹興戲這些妙不可言的地方戲曲，也在國劇組跟梨園前輩梁秀娟（1921-2000）、孫元彬（1925-2014）、連基本功，到侯佑宗（1909-1992）教師學鑼鼓點，跟同事邱坤良跑靈安社，領略北管子弟戲，跟老師傅張命首（1903-1981）、許福能（1923-2002）學皮影，到宜蘭林

²¹⁶ 蕭阿勤：〈威權統治下的國族認同：隱蔽與公開、連續與斷裂〉，思想編輯委員會《臺灣的七十年代》（臺北：聯經出版事業公司，2007），頁 163-164。

²¹⁷ 即興建於 1957 年的國軍文藝活動中心，原為「國光戲院」，1965 年更名。2021 年 6 月已停止運作。

讚成（1918-2002）家中見識他獨門的懸絲傀儡，也就在這期間，看到仍然一票難求的藝霞歌舞劇團。」²¹⁸

透過汪其楣的描繪，可以想見七〇年代中期當時這批知識青年所沈浸如文藝復興一般的時空環境。一九七一年，吳美雲、黃永松、姚孟嘉與奚淞四人（文化界習稱漢聲四君子）所創辦的英文雜誌 *Echo*，不僅首創報導松山慈祐宮、大鵬劇校課程實況，²¹⁹也曾以「臺灣的漳州人」為專題，報導漳州的歌仔戲（薊劇）、²²⁰臺灣北部的外台歌仔戲，²²¹以及點線面地拆解分析郭小莊表演的京劇折子〈思凡〉，詳盡地繪畫呈現郭小莊的身段動作。²²²前述對臺灣傳統藝術的種種探討，呼應的是與中國大陸相對峙的文化大革命和復興中華文化運動，承繼的也是以「中華文化」為命題的脈絡，儘管我們從報導的規劃與細節可見，企劃構思依舊落實於臺灣民間鄉土的角落。

從一九七五至一九八五年，由邱坤良當初在中國文化大學地方戲曲研究社所主持的「大學生靈安社行動」，則是將關注的起點深入都會角落的民間傳統社群。歷屆動員參與的文化學院師生，如今幾乎都是表演藝術相關領域的研究學者，或是藝文界的重要關係人。這是一群大學生在「體制」外、且以身體力行投入的一次尋找與重構傳統的藝術行動；其作為不僅不同於當時都會西化的流行時尚，不是現代藝文表演，更不是陳情抗爭或社會運動的參與，²²³而是一次寧靜而確實的藝術復興的開始，也是文化階級的跨越。

²¹⁸ 汪其楣：〈綿綿藝霞〉，《賞心樂事》（臺北：國立臺灣大學出版中心，2016），頁 185。括弧中的生卒年為筆者補充。

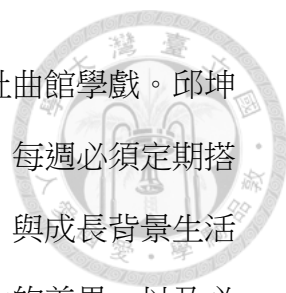
²¹⁹ 1978 年，英文 *Echo* 漢聲雜誌改為中文版發行，為臺灣最早進行民間田野調查的平面媒體；四位創辦人如今只剩黃永松先生，至今仍有零售營運，但無新雜誌刊行。吳美雲（1944-2016）、姚孟嘉（1946-1996）、奚淞（1947-）

²²⁰ 石文珊：〈漳州歌仔戲「薊劇」〉，《漢聲雜誌》1989 年 6 月號，頁 78-81。

²²¹ Robert Hegel：Opera in the streets 《Echo 漢聲雜誌》英文版 1973 年 4 月號，pp.26-35

²²² Linda Wu：「Thinking of Worldly Things 'SZU FAN 思凡' Echo Interview with Peiping Opera Diva, Kuo Hsiao-Chuang」《Echo 漢聲雜誌》英文版 1976 年 2 月號，pp. 20-33, 56-59 當時京劇稱為平劇（或國劇）。

²²³ 邱坤良：〈引言〉《踏過煙花、靈光乍現：1970 年代大學生靈安社行動》，臺北：財團法人廖瓊枝歌仔戲文教基金會，2020 年 12 月。頁 24-27。



當年他們必須穿越當時喧鬧紛雜的花街柳巷，至臺北靈安社曲館學戲。邱坤良在引言裡描述這批背景多半出身眷村或軍公教家庭的大學生，每週必須定期搭乘一個小時以上的公車，鼓起勇氣經過營業中的紅燈區妓女戶，與成長背景生活習俗截然不同的子弟社群交往學習，便能看出當時雙方彼此偌大的差異，以及必須克服的心理壓力。然而，「大學生靈安社行動」找到了重新定義傳統的價值，甚至，也為步入後工業社會都會生活裡的子弟戲，重寫了新的內涵；如同顧玉玲所觀察——「那種在共同行動中產生關心、照顧、爭執、督促、拉鋸與合作的情義」，足以呼應各種社會抗爭行動的社群互動，也就是她所謂的「社會情感。」²²⁴一九七七至一九八〇年初，這批向臺北靈安社老藝師們學戲的大學生們，分別在大稻埕慈聖宮（1977.2）、大龍峒保安宮（1979.5）、艋舺龍山寺（1979.12）、蘇澳花蓮、台南、高雄等地交流演出（1980.10），²²⁵甚至參與了遶境遊街、迎神助陣，連雲門舞集的林懷民也曾上台客串扮演「李鐵拐」。²²⁶一九七七年二月，靈安社子弟戲的開棚演出，一反常規地被安排在國立藝術教育館，而非廟口外台。林懷民以「雲門舞集研究會」的名義，首度出面主辦這樣的製作，更破天荒地要求觀眾買票進場。馬水龍、許常惠、俞大綱、王秋桂、蔣勳等藝文界知名人士，均於各大報刊雜誌發表專文宣傳，²²⁷前述的《漢聲雜誌》主事者更免費設計演出海報與節目專刊。一九七九年七月，他們到蘇澳漁港公演賺得的賞金盈餘，促成臺灣第一份民間戲曲通訊刊物；²²⁸同年年底，靈安社一百一十週年慶之際則宣布即將成立了「施和鄭民俗文化基金會」；一九八〇年底，獲基金會支持的《民俗曲藝》雜誌便開始固定每月發行，而後逐漸改為雙月刊和季刊，並成為國內重要的學術期刊。一九八二年，邱坤良銜命為文建會於臺北青年

²²⁴ 同前註，顧玉玲：〈導讀——大學生和老子弟，在行動中相遇〉，頁 12。

²²⁵ 同註 223。

²²⁶ 林馨琴：〈林懷民要演子弟戲〉，《中國時報》第 7 版，1977 年 2 月 1 日。

²²⁷ 同註 223，頁 107-120。

²²⁸ 陳正毅：〈大學生蘇澳演出子弟戲、漁民開懷紛贈賞金、總數匯集達 12 萬元、用來辦地方戲曲刊物〉《中央日報》1979 年 7 月 2 日第 6 版。

公園籌辦與執行第一屆「民間劇場」，連續五天項目包含各種戲劇、民謠、工藝、童玩，甚至現代戲劇的展演（方圓劇場）。那種企圖效仿想像中華文化的「廣場奏技、百藝雜陳」的展演，開啟了臺灣縣市地方舉辦民俗市集和規劃民間藝術園區的模式，形成以績效數字評估效益的文化政策傾向，以及學者承包政府文化性活動專案的常見慣例。「民間劇場」連續舉辦五屆以及移植台南、高雄等地效法辦理的規劃，²²⁹²³⁰雖然得力於「大學生靈安社行動」的參與者和後續組織的媒體效應，卻不再像原來行動中，不同生活背景的年轻人可以與靈安社長輩們交陪「社會感情」，向子弟學戲的關係不再如同社區互助那般親密。

邱坤良在《踏過煙花、靈光乍現》專書中，侃侃而談當年那一路走來、以人類學田野研究的方法，如何親身實作參與北管曲社的活動，進而深刻影響了知識青年們日後成為傳承戲曲文化的重要力量。²³¹其中涉及的時間點，正好也是歌仔戲苦旦演員廖瓊枝崛起於文化界的時機；廖瓊枝從一九八七年開始投入歌仔戲教學，至一九八九年成立薪傳歌仔戲劇團，為傳統歌仔戲代表性人物。一九九〇年初，曾有媒體報導學界有意與廖瓊枝共同成立歌仔戲劇團，以集結表演菁英的方式整團，並將整理後的演出劇本和編配的音樂，提供給其他劇團使用。林谷芳曾受訪表示，這樣的劇團組合能形成媒體效應，務求演出品質在活戲的即興之外，能做到「例如做功、口白的嚴整，可以要求一定的演練規矩。」²³²從他的談話中，顯現當時普遍擔憂外台活戲的草根性與粗製濫造的表演，勢必影響歌仔戲傳

²²⁹ 例如曾永義便細數歷年來參與的團體數和動員的規模，如何受限於五天五夜的時間，因此寄望未來能籌設傳統藝術文化園區。請見：〈民藝之大饗：從民間劇場到民俗技藝團〉《聯合報》第7版，1986年10月25日。

²³⁰ 台北訊：〈民間劇場下鄉、週四在台南將軍鄉演出〉，《中央日報》第9版，1987年11月23日。趙雅芬：〈高縣27鄉鎮辦民間劇場，7月起展開50週的傳統民俗藝術表演〉，《中國時報》第20版（文化新聞），1990年3月15日。

²³¹ 本報訊：〈靈安社慶百十週年、民俗文化基金會宣布成立〉，《中國時報》第9版，1979年12月15日。同註224，頁258-275。

²³² 曹韵怡：〈歌仔戲去蕪存菁 續薪火、關心民俗曲藝學者擬與廖瓊枝合作共組菁英劇團〉《聯合報》第17版（文化藝術大家談），1990年2月5日。

統的存續。林谷芳言下之意所期待的是歌仔戲精緻化，但也認為這個以廖瓊枝為主的劇團，應該建立一種歌仔戲表演的範式。

回顧廖瓊枝步入臺灣文化界的歷程，她先後受到許常惠、林鋒雄、林谷芳、曾永義等學者的加持與推薦，走遍各類文化場和研討會，盡其所能地對外示範歌仔戲的唱作，同時也適度地在調整自己的表演風格與細節。紀慧玲認為，廖瓊枝並未宣稱自己的表演即代表「傳統」，而是她多年來「那想那加」（邊思考邊調整）、「那教那想」（邊教學邊思考），「都是廖老師為了豐厚歌仔戲表演程式內涵，自行運用、吸收，加以提煉而成的『新發明』。」²³³根據紀慧玲觀察年輕後輩向廖瓊枝學習的心得是，「在形成廖瓊枝表演風格前，這默默累積成形的套路，其實就是一套範式進化論，介於傳統與改良之間。」²³⁴廖瓊枝即使謙稱自己無法代表傳統，但她是少數願意系統化地調整自己的表演與定位，積極配合，努力往專家學者的學術文化領域靠近的民間藝人。而她的歌仔戲表演即使不是「傳統」，但也是一種她所創作的「範式」或「正統」。然而，這並不是廖瓊枝能被視為代表臺灣歌仔戲傳統象徵的唯一原因；她除了奉獻時間與精力，重新學習文化界的需求和互動規則之外，廖瓊枝更奉獻了自己一生坎坷的生命故事，交由媒體與藝文版面的記者詮釋，逐步與臺灣國族認同下臺灣人的命運交織密合，變成與臺灣歌仔戲密不可分的國族象徵。²³⁵

一九七八年底，年屆 70 多歲的陳達（1906-1981）曾為林懷民的舞劇《薪傳》錄製了一段「描述先民開臺精神」的月琴伴唱。據說，在當時低迷的國際外交氛圍下，《薪傳》的首演令觀眾「沸騰激動。」²³⁶二〇〇〇年，以精緻歌仔戲打下響亮招牌的河洛歌仔戲劇團，請來臺灣唸歌仔的表演藝術家楊秀卿（1935-2022），為《臺灣，我的母親》的開、轉場，演唱「唐山過臺灣」時，現場的觀

²³³ 紀慧玲：〈未被發明的傳統〉，《PAR 表演藝術》第 334 期 2020 年 10 月號，頁 11。

²³⁴ 同前註。

²³⁵ 關於廖瓊枝與歌仔戲傳統的分析，請見本論文第三章。

²³⁶ 邱坤良：《昨自海上來——許常惠的生命之歌》（臺北：時報出版社，1996 年），頁 214。



眾不時隨著演員台詞的激勵，振奮鼓掌，甚至痛哭流涕。陳達的命運多舛，他的人格典型和故事，足供詮釋的空間與線索不多；楊秀卿與廖瓊枝一樣，都是出身低微的走唱苦命人，她道地的鄉土唸歌，完全呼應民間常情，卻無法完全成為代表臺灣國族認同的傳統。陳達的《思想起》或許唱不盡當代臺灣複雜的心事，楊秀卿的月琴可能也即興不了都會人如今流行的社會新聞。唯有廖瓊枝一步一腳印地向全臺社團指導和推廣歌仔戲，才讓「傳統」隨著知識分子的傳頌，逐步開枝散葉。

二、文化資源與空間機構化

臺灣傳統戲曲的學術專業到了八〇年代後，獲得全面的開展；相較於中國戲曲學術研究，臺灣各戲曲劇種與戲曲歷史的發展關注，終究歸功於學者們及時投入，而挽救了「這個領域起步較晚的缺憾。」²³⁷逐漸高漲的本土意識，不僅使得臺灣傳統戲曲學術研究獲得重視，也助於政治上表達認同。²³⁸尤其學者們在政府逐步挹注文化資源，以及常設組織機構化的政策規劃下，便成為襄助官方重構與搶救臺灣瀕危傳統戲曲的前鋒與引路人。

七〇年代末期至八〇年代初期，最重要且具體化的政策為一九八一年成立前文建會，以及隔年頒布實施的「文化資產保存法」；此外，新象國際藝術節、各縣市文藝季、台北市音樂季與戲劇季的活動，還有地方文化中心及縣市特色文化館的設置，都對臺灣歌仔戲走入現代劇場的初步嘗試，有著關鍵性的輔導作用。自一九八三年起，受文建會委辦、由「施和鄭民俗文化基金會」（負責第一屆），與「中華民俗藝術基金會」（後四屆）所負責執行五屆的「民間劇場」，首度匯聚了臺灣歌仔戲與其他劇種如北管、布袋戲、皮影戲和傀儡戲等民間藝人，並有較符合現況的調查資料；²³⁹邱坤良與曾永義等人均是協助官方落實文化

²³⁷ 林鶴宜：〈體系與視野：五十年來（1949-2002）臺灣學者對傳統戲曲學的建構〉，《戲劇研究》第3期，2009年1月1日，頁29。

²³⁸ 同前註。

²³⁹ 請參照民間劇場：《民俗曲藝》第26期1983年10月，財團法人施和鄭民俗文化基金會出版。

傳統保存的關鍵人物。由音樂家許常惠籌辦發起的「中華民俗藝術基金會」，則持續舉辦為期 29 屆的民間藝人音樂會、國際學術交流、傳統藝術傳習計畫，甚至多次承辦台北市與文建會的文藝季展演。²⁴⁰邱坤良留法回國後，任職於一九八二年成立的國立藝術學院（今北藝大）傳統藝術研究中心，也曾先後受教育部、國家戲劇院與文建會等單位的委託，完成如「民族藝術研習會」、「南管演出計畫」、「民間劇場的新環境」與「臺灣地區北管戲曲資料蒐集整理計畫」等等。²⁴¹此時知識分子們認知的民俗傳統，已經與一九八〇至一九九〇年教育部委託台大人類學系、政大社會學系與邊政研究所的「中國民間傳統技藝與藝能調查研究報告」²⁴²中所呈現的民族與民俗的定義，有著顯著的差距。「民間劇場」的呈現更符合現實生態，更具「動態文化櫥窗」的效能。²⁴³不過，或許因為學術專業的差異，當時舊有的意識型態和傳統文人的文化價值觀，仍然沒有完全擺脫中華文化的脈絡。

從七〇年代開始，學術文化界對本土戲劇沒落的關懷積極，被邱坤良譽為是「歷來極為罕見」的事。²⁴⁴產官學於政策規劃的攜手並進，以及政策資源的機構化設置，是不容忽視的影響。八〇年代末期至九〇年代，甫接掌文建會主委的郭為藩利用國家建設六年計畫（六年國建）的資源評估，提出經費多達兩百多億的軟硬體文化建設方案，而有了東北與南部民俗技藝園區、音樂中心、公共電視籌備處與國際性演藝團隊扶植計畫等方案。國家音樂廳與國家戲劇院的開幕營運，不僅刺激了表演藝術界的專業分工，更進一步移植了歐美現代劇場製作行政與企劃行銷部門的經營模式，使得現代劇場的性質更往公共領域的概念趨近。而自八〇年代末期，本土戲劇演出機會增加，更多表演空間開始對外開放。在專家學者

²⁴⁰ 請參見：財團法人中華民俗藝術基金會網站大事紀：

<http://folk.org.tw/official/index.php/introduction/chronology>

²⁴¹ 邱坤良：〈第三章臺灣劇場之變遷〉，《臺灣劇場與文化變遷》（臺北：臺原出版社，1997），頁 207。

²⁴² 分別由臺大尹建中教授與政大林恩顯教授主持。

²⁴³ 曾永義：〈民藝之大饗：從民間劇場到民俗技藝團〉，《聯合報》1986 年 10 月 25 日第 7 版。

²⁴⁴ 同註 241，邱坤良：〈第三章臺灣劇場之變遷〉，頁 206。



與媒體報導的推廣烘托下，歌仔戲界諸如明華園（1929）、新和興歌劇團²⁴⁵與陳美雲歌劇團（1979-）以及廖瓊枝（1935-）；布袋戲的李天祿（1910-1998）與許王；南管的南聲社（1912-）、漢唐樂府（1983-）與吳素霞（1947-）等；北管的潘玉嬌（1936-）；傀儡戲的林讚成；皮影戲的張德成與許福能；客家戲的鄭榮興（1953-）等人，幾乎都是官辦藝術節和民間藝文活動的常客，更是聲名大噪的明星級藝人。除了這些民間團體與藝人本身的技藝與才華，邱坤良認為「他們開始了解自我包裝與經營，獲得政府、學者及傳播媒體的重視，自然對本土戲劇的發展有鼓舞的作用。」²⁴⁶然而，一旦涉及傳統保存，便需要公共資源，而「公共資源的動用，便是一種文化政策，必須經過政治和行政程序。」²⁴⁷蘇昭英認為，專家學者以純粹藝術專業工作領域的立場論述的回顧，或是非藝術專業的專家學者，從一般社會人文思想角度出發所做的調查實踐以及觀察與評論，對「文化專責機構的政策制定與行政操作層面的銜接，似乎無法產生實質的影響。」²⁴⁸蘇昭英指出的是知識分子看待文化政策的想像，與政府專責機構的文化行政專業之間的差距；這似乎可以視為知識分子對文化機構的影響力，一直有著缺乏具體落實的方法，以及官方行政單位始終無法全面認知戲曲傳統本質的可能原因。直到九〇年代初期，臺灣學術界才算對文化政策與文化行政有較充分的認識，使得九〇年代至廿一世紀初期，更常見到專家學者奔波於學術界與文化行政官方領域的計劃主持工作。

²⁴⁵ 1956 年江清柳成立「新和興」一團；1963 年因演出需求增編「新和興第二歌劇團」，1968 年再成立「新和興第三歌劇團」，極盛時期演員約有 130 多人。劇團的演出以傳統劇碼為主，不演胡撇仔戲，有時會依不同觀眾群與請主的要求，改換高甲戲或南、北管。江清柳於 1990 年獲頒民族藝術薪傳獎。2002 年江清柳之子江金龍接棒「新和興第二歌劇團」，2010 年將劇團更名為「新和興總團」，原「新和興歌劇團」目前由江清柳之前的媳婦王孟秋經營。部分背景資訊改寫自文化部歌仔戲主題知識網：https://taiwaneseopera.ncfca.gov.tw/home/zh-tw/mature_troupe/28748

²⁴⁶ 同註 241，邱坤良：〈第三章臺灣劇場之變遷〉，頁 219。

²⁴⁷ 蘇昭英等：《臺灣縣市文化藝術發展——理念與實務》，頁 26。

²⁴⁸ 同前註，頁 21。



被視為影響戲曲生態新爐主的國立傳統藝術中心，²⁴⁹於一九九六年成立籌備處，二〇〇二年正式營運。任職前文建會廿多年至屆齡退休的方芷絮表示，國立傳統藝術中心的設置是臺灣官方經營傳統藝術的最後一招，也是近來最大手筆的一次！²⁵⁰九〇年代末期至今，延續一九八九年教育部的「重要民族藝術藝師選拔」，至一九九五年由前文建會執行的「民間藝術保存傳習計畫」，是臺灣執行期最長、也是規模最大的搶救文化資產行動。²⁵¹此計畫的概念不再如教育部薪傳獎針對藝師個人，而是紀錄民間藝人的生命歷程與代表作、編輯教材，並委請專家與專責機構做整體規劃，並專聘評鑑小組定期追蹤評估。這項半世紀以來國家預算最高的實行計劃，最終分為兩期執行，為時八年，累積執行 107 件計畫案，總經費達四億七千七百多萬。²⁵²

自一九九四年「文化藝術獎助條例」公佈實施之後，國藝會的評審制度已成為全國縣市文化局制定評審規則的標竿與模範。近來隨著臺灣戲曲中心（2017）成立，為了自營維持一大一小表演廳，並銜有支持臺灣各類傳統劇種的責任，推出了臺灣戲曲藝術節、看家戲劇展、戲曲新秀傳承系列、戲曲夢工場和「開枝散葉系列：一〇九年度輔導民間劇團看家戲製作專案計畫。」無論是先前的「創意競演」和「小劇場·大夢想」策展人制度²⁵³，或是大稻埕青年戲曲藝術節與連續十屆的高雄春天藝術節歌仔戲系列，以及國藝會「歌仔戲製作及發表補助專案」（2003-2012），都有評審與評鑑制度層層把關，企圖在作品創製之前，刺激發想、控管品質，以求更能反映當代與文化思維。此外，策展人與藝術總監制度的興起，提供了專家學者在擔任評審之外另一個操作面向；主事者在篩選申請團隊和申請企畫時，必須設法凸顯一個藝術節或藝術策展的特色，以便符合品牌定位

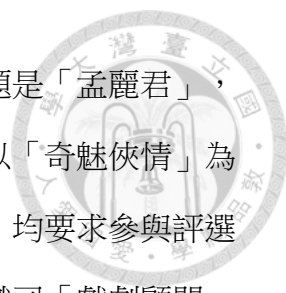
²⁴⁹ 施如芳，〈老劇種新風向〉，2004。

²⁵⁰ 方芷絮：《公設文化機構功能角色之探討——以國立傳統藝術中心為例》（佛光人文社會學院藝術學研究所碩士論文，2005），頁 54。

²⁵¹ 蔡欣欣：《臺灣戲曲景觀》，頁 447。

²⁵² 方芷絮：《公設文化機構功能角色之探討——以國立傳統藝術中心為例》，頁 68。

²⁵³ 創意競演 2018 年已與過去國光劇團主辦的「小劇場·大夢想」系列整合為「戲曲夢工場」。



行銷和論述的需要。例如二〇一八年初「創意競演」的策展主題是「孟麗君」，而二〇二〇年大稻埕青年戲曲藝術節則以文學經典改編為主，以「奇魅俠情」為題。近來歷屆「戲曲夢工場」與近三屆大稻埕青年戲曲藝術節，均要求參與評選的戲曲團體，必須延請學者專家擔任近來相當熱門的現代劇場職司「戲劇顧問」（dramaturg）。²⁵⁴顯而易見的是，現代劇場的專業分工不斷隨著環境精進與變動，透過模擬與移植歐美現代化的生產製作模式，同樣地也影響著目前現代劇場歌仔戲的工作結構與程序。它一方面強化了各劇團遵循現代劇場生產製作（政治正確）的運作，另一方面則更確立現代劇場歌仔戲製作的「正統性」與「正典化」進程。看起來，幾乎每一個補助計畫的角落與位置，都需要一位專家學者坐鎮。

三、新興藝文世代的參與

如同前述七〇年代末期，參與文化大學地方戲曲研究社至今的中堅知識分子，他們及時趕上了一個傳統戲曲劇種即將凋零前的時代，並且在各種傳統戲曲劇種例如川劇、豫劇、越劇、北管、南管、傀儡戲、布袋戲和歌仔戲等，都仍保有一點蓬勃生機的生態條件下，親身體驗了當時多元的戲曲表演藝術。這一批知識分子，或許是現下養成足夠的閱歷，足以辨識、甚至熟悉各種戲曲劇種的最後一個世代的專家學者。九〇年代之後，當現代劇場表演空間成為所謂表演藝術的主要場域，現代劇場生產製作與實踐、表演藝術相關科系與學院的教育需求擴增，同時戲劇創作的出版與競賽越來越多元，便有一批又一批新世代的藝文青年，積極追求和投入各種藝文表演。解嚴後平面媒體版面的藝術評論，透過藝文記者的努力，暫時養成了一批定時閱讀專業藝文資訊與評論慣性的閱聽大眾，直到廿一世紀初電腦網絡攻陷了一般平面通訊與資訊交流的時代。八、九〇年代搶救傳統的氛圍，以及對臺灣歌仔戲傳統的陌生與好奇，終究使得歌仔戲社團於國/

²⁵⁴ 在臺北藝術節藝術總監耿一偉的影響下，戲劇顧問較常被現代劇場界稱為戲劇構作。基於不同角度的工作內涵，戲劇構作也有不同的角色面向。



高中、大學和社區裡，如雨後春筍般集結出現。

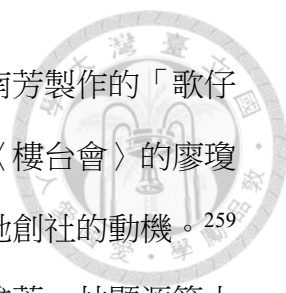
五〇至七〇年代，大學社團多半常見的是崑曲社與國劇社；例如成大國劇社（1948）、臺大國劇社與臺北一女中崑曲社（1950）、臺師大崑曲研究社（1957）、臺大崑曲社（1957）、政大崑曲社（1969）、銘傳商專崑曲社（1971，為今銘傳大學）、中央大學崑曲社（1973）、中興大學崑曲社（1975），以及東吳國劇社與崑曲社（1980）等。京崑戲曲發展的基礎多歸功於隨國民政府遷台的相關學者，或是在校老師與社會人士的推動；例如李殿魁（1939）、曾永義、洪惟助（1943）、賴橋本（1938-2004）、張淑香（1948-）、王安祈與陳芳英等。²⁵⁵九〇年代，青年學子投入歌仔戲的學習則越形普遍。專業藝師與演員例如廖瓊枝、唐美雲、許亞芬、石惠君等人，開始獲邀進入大專院校演講授課，促成歌仔戲的大學社團紛紛開設；²⁵⁶或參加老藝人們如蕭守梨、廖瓊枝在臺北社教館延平分館開辦的歌仔戲推廣研習班，甚至有學員因而拜師，走入外台民戲職業戲班的廟口場域。²⁵⁷八〇年代初至九〇年代，歌仔戲編劇劉南芳、楊杏枝，與學者沈惠如等，都曾在求學時期浸淫於京、崑的傳統藝術業餘社團，之後才因緣際會地投入專業戲曲創作或學術研究。到了廿一世紀，二〇〇三年有臺大、師大的歌仔戲社團成員組成「臺灣春風歌劇團」、國北師院校友組成的「芝山雅韻戲劇團」，和二〇〇六年政大校友組成的「醉夢歌劇團」等；²⁵⁸其中「臺灣春風歌劇團」和「芝山雅韻戲劇團」經常有現代劇場歌仔戲的製作。出身東吳國劇與崑曲社的劉南芳曾經一度迷上京劇劇本寫作，甚至報名參加由文建會主辦、姚一葦主持的「編劇創作研習班。」創辦臺大歌仔戲社的劉秀

²⁵⁵ 施德玉：〈崑劇在臺灣之概況及其當前之表演類型〉，《戲曲學報》第8期（臺北：國立臺灣戲曲學院，2010年10月），頁81-82。（77-98）

²⁵⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=3etODzRCr7U> 臺大傳統戲曲類社團簡介

²⁵⁷ 例如蔡明儒曾向蕭守梨拜師學武旦，成為他最後收的關門女子弟，創立業餘劇團「大心戲坊」，曾經在1995-1998年間當外台職業演員，至今偶爾在外台戲班接戲。2021年1月24日下午三點於南港 Citysuper 星巴克咖啡訪談蔡明儒。編劇楊杏枝則曾在外台演過一年的民戲。

²⁵⁸ 大專院校歌仔戲社團概況參考自：曾郁珪、徐亞湘：《城市、蛻變、歌仔味》，頁161-166。另，政大歌仔戲社在蔡欣欣的指導下成立於1998年，廖瓊枝、司馬文心、陳禹安、林春發、簡蕙如與邱亮玉等人都曾擔任該社團指導老師。



庭，則是在一九九〇年十一月因偶然出席了國家戲劇院委託劉南芳製作的「歌仔戲講座及示範演出」，大膽向當時在《三伯英台》中表演折子〈樓台會〉的廖瓊枝毛遂自薦，下定決心向她學習歌仔戲唱作身段，因而激勵了她創社的動機。²⁵⁹當年，劉秀庭才大學二年級；在她拜入廖瓊枝門下之後，與黃雅蓉、林顯源等人對薪傳歌仔戲劇團成立初期的團務，都有關鍵性的貢獻。以下將從學術界研究指導關係、擁護不同明星且支援劇團經營，與單向人脈關係的「轉譯」等三個角度，概述九〇年代以來新興藝文（消費）階級中的知識分子，對於臺灣歌仔戲團體的成立與經營，甚至對「捧角」（明星演員）與編創方面的投入，如何扮演著顯著的角色，絕對不僅限於當一位忠實的觀眾而已。

（一）學術界指導關係影響傳承

根據「臺灣博碩生論文加值系統」的搜尋結果，由「曾永義」擔任指導教授的博碩論計有 193 筆，其中學生包括：王維真、游素鳳、沈東、劉美芳、沈惠如、蔡欣欣、劉南芳、楊馥菱、鄭黛瓊等；「邱坤良」指導的論文雖然不多，但博碩論研究範圍不限於傳統戲曲或歷史，旗下的博碩生包括與戲曲相關的劉秀庭、紀慧玲、簡秀珍、施如芳、黃雅蓉、高美瑜；視覺藝術的胡永芬，以及現代戲劇類的張永智、謝如欣等。「林鶴宜」名下指導的歌仔戲研究相當多元而深入；其中包括謝筱玫、江秋華、楊永喬、吳孟芳、莊曙綺、林玉如、葉玫汝、王雲玉、陳幼馨、蘇怡安、劉映秀、陳惟文、吳彥霖等，涵蓋許多外台民間職業戲班的劇目、經營、演員與生態的探究。「蔡欣欣」指導的博碩論生則多以研究重要歌仔戲傳承藝人與重要戲曲生態為多數，對象包括林美香（馮祺婷作）、王海玲（郭君柔作）、陳鳳桂（即小咪，研究者為陳銀桂）、大龍峒保安宮家姓戲（邱佳玉作）、大橋頭復興社（高振宏作）、客家採茶戲文本發展與形成（蘇秀婷作）等。「李國俊」指導（計有 104 筆）的學生當中有不少京劇與歌仔戲從業

²⁵⁹ 1991 年臺大歌仔戲社成立。1993 年，因歌仔戲社武場教學，促使社團指導老師邱火榮、鄭榮興協助成立了臺大北管社。

人員，包括研究大稻埕戲苑戲曲經營的白雙雙、外台歌仔戲胡撇仔服飾的徐祥峯，與鑽研歌仔戲坤生表演文化的業餘編劇洪瓊芳；研究武戲導演手法的黃駿雄、歌仔戲鑼鼓音樂的洪碩韓、京劇旦行容妝的張美芳與邢源琳；寫《虹霓關》旦角表演藝術的劉珈后、京劇臉譜研究的曾憲壽、短打武戲的王冠強、京劇丑角小戲的丁一保與研究京劇小生表演的趙延強等。

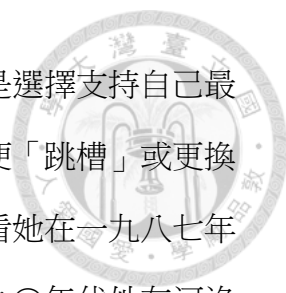
七〇年代中期於中國文化學院指導地方戲曲研究的邱坤良，以及九〇年代初期於臺灣大學戲劇系所教書的林鶴宜，是學術世代透過教學自主的大專院校教育課程而影響臺灣歌仔戲研究最顯著的兩個例子。綜述以上的學術界師生研究的脈絡，顯見博碩生的研究，幾乎可以充分反映指導教授關注的（戲曲）藝術生態議題。同時，許多研究生幾乎都專事或兼職（歌仔戲）戲曲編創和表演；其中林鶴宜門下的學生與 21 世紀初期崛起的「臺灣春風歌劇團」，²⁶⁰有較多的交集，而資深藝人繼續求學寫作的目的，除了與行業團體或教學升等有關，或許也可視為戲曲表演藝術的一種紀錄與累積。以知識分子的身分，尋找與介入戲曲傳統工程的建構，已是九〇年代以來必然的趨勢。

（二）擁護不同明星支援劇團經營

進入現代劇場的臺灣歌仔戲劇團，幾乎都隨著主事者的個人魅力與品牌，而崇尚不同的歌仔戲「傳統。」例如，身為廖瓊枝學生的劉秀庭認為，外台表演場域是廖的「結界」，一來廖在外台歌仔戲的影響力有限，二來基於廖過去的創傷經驗，她非常擔心學生（身體）會吃虧。雖然背負著「廖瓊枝學生」的這個招牌，外界對她難免會刁難；可是劉秀庭發現，這些藝人老師們，其實也有自己的「私心」，那種私心的微妙在於某種門派或傳統的堅持：「我的學生我自己調教，不要學生去學有的沒的。」²⁶¹至今這種心理，可能仍然反映在藝師傳藝時會

²⁶⁰ 「臺灣春風歌劇團」成立於 2003 年，創始團員 11 人全來自台大、師大歌仔戲社。2002 年於保安宮演出《花田錯》受到好評，決定成團。成員均有不同類別的研究所學歷，有的專攻編劇、表演，有的在中學當老師。紀慧玲：〈碩士唱歌仔戲 大秀基本功；「春風」向職業戲班看齊 今在紅樓演出〉，《民生報》A20 版（文化經緯線），2006 年 3 月 12 日。

²⁶¹ 2022 年 7 月 25 日於西門町蜂大咖啡訪談劉秀庭。



有一定的要求與「銳角」，而年輕人一旦選擇投入其門下，或是選擇支持自己最鍾愛的這位主角明星，必然熟悉且信服她的表演特色，很難隨便「跳槽」或更換支持的對象。比如，支持郭春美的春美歌劇團戲迷們，多半是看她在一九八七年主演的電視歌仔戲《義薄雲天》（飾演角色為白雲天），或是九〇年代她在河洛歌子戲劇團的一系列作品，至今忠誠度依然很高，其中行政總監鄭秋美更是貼身服務春美歌劇團達 22 年以上。或是成立初期學戲相當積極的「臺灣春風歌劇團」，與臺北的外台職業戲班「民權歌劇團」關係相當密切；基於她們對民戲生態的熟悉，絕大多數春風的團員都很仰慕民權歌劇團過去的小生主演蔡美珠，例如許美惠與葉玫汝曾經大力協助團長林金泉，撰寫公演場需要的企劃案。²⁶²劉秀庭則在廖瓊枝於九〇年代初期進入文化界時協助薪傳的經營；例如幫忙寫票房行銷專案或口號等等。當時，廖瓊枝的確受到學者普遍重視，但她認為「薪傳」沒有。因此，劉秀庭等於是擔負起劇團經營的部分幕後工作，或是成為協助廖進入文化界的一種轉譯的媒介。

（三）從鄉土到文化：單向人脈關係的「轉譯」

二〇〇〇年左右，劉秀庭隨著薪傳歌仔戲劇團至法國巴黎參加秋天藝術節，也跟團至美國巡迴。她記得自己第二次跟廖去美國時，幾乎每天晚上都被某位學者叫去房間訓話。²⁶³那位學者與廖瓊枝雖是熟識有交情，但他卻每晚對著劉秀庭急切地建議「薪傳」應該如何改變經營方式，卻不直接與廖瓊枝對話。劉秀庭當時不只是薪傳經營的核心成員，似乎也成了廖與文化界學者之間的避震緩衝帶。在此之前，當劉秀庭起意想要到國立關渡藝術學院（今北藝大）就讀傳統藝術研究所時（1998 年畢業），廖曾積極鼓勵，似乎對劉秀庭抱有更上一層樓的期待。劉秀庭受到廖的潛移默化，對歌仔戲也負有相當強的使命感，而這種心情變成是她認為自己必須扛起協助廖瓊枝對外的責任。有一次她在宜蘭工作到深夜，為了

²⁶² 民權歌劇團團長林金泉相當開明，經常提供機會讓大專院校的學生參與劇團事務或演出，他與春風歌劇團的前任團長葉玫汝於 2007 年結婚成家。

²⁶³ 2022 年 7 月 25 日於西門町蜂大咖啡訪談劉秀庭。

第二天一早要代表廖與公共電視開會談接個案子，熬夜坐著同行友人的摩托車，沿著北部濱海公路駛回臺北市區時（當時雪山隧道還未開通），竟在半路因路況不佳而嚴重摔車。回顧當年點滴，劉秀庭覺得至今依然肩負著這樣的使命感，她會要求自己必須對歌仔戲很有貢獻，才對得起自己作為廖瓊枝的學生。

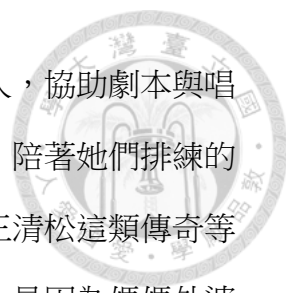
早期廖瓊枝經常接手「中華民俗藝術基金會」委託的案子，非常活躍，劉秀庭除了花很多時間在社教館延平分館跟廖學戲、排戲，還在基金會認識了臺灣唸歌藝師楊秀卿、布袋戲偶師吳榮昌與後來在基金會當總幹事的林茂賢等人。劉秀庭起心動念想要創辦臺大歌仔戲社時，當時臺大似乎有好幾百個社團，而臺大布袋戲社似乎已經後繼無人了。²⁶⁴由於她們經常佔用布袋戲社辦的空間，也跟「西田社」²⁶⁵來往密切，她因此認識了創團的夥伴楊汗如；²⁶⁶同時，在認識北管學者蔡振家之前，劉秀庭先認識了蔡振家的母親李來富（臺大哲學系），當時她是西田社的總幹事。蔡振家的哥哥蔡振宗，與前文化部長鄭麗君都曾在西田社學過布袋戲，也一起到歐洲留學，他們曾想建立戲曲交流平台。劉秀庭大學時原來參加的是三民主義研究社，後來在臺語社認識了中文系的學長嚴立模，又在研究所時期一起投入曾永義主持、「中華民俗藝術基金會」承辦的「歌仔戲劇本整理計畫」。終於，她在研讀了一些邱坤良的著作、上了人類學的課程，又受到文化大學地方戲曲研究社的刺激之後，決心創辦臺大歌仔戲社；除了夥伴楊汗如之外，後續如謝筱玫、葉玫汝、許美惠、李佩穎、劉孟宜等人，便一屆一屆地加入，直至二〇〇三年後來的成員便與師大歌仔戲社合作成立「春風歌劇團。」

劉秀庭在薪傳待了十年，學足了三齣全本戲《陳三五娘》、《三伯英台》與《什細記》。她沒有加入「春風」，也沒有繼續留在「薪傳」，雖然是自由接案

²⁶⁴ 臺大掌中劇團創立於 1987 年，李天祿、陳錫煌、鍾任壁、吳榮昌等都曾獲邀授課。

²⁶⁵ 西田社布袋戲基金會於 1984 年籌備、1985 年成立，至 2012 年為止。發起人為陳金次、李鴻禧、楊維哲等三位台大教授，率先開啟知識份子關懷傳統戲曲文化的風氣，是臺灣第一個關懷布袋戲的民間團體。資料參考自西田社布袋戲基金會網站：[西田社布袋戲基金會 \(seden1985.blogspot.com\)](http://seden1985.blogspot.com)

²⁶⁶ 與現代劇場導演戴君芳於 2001 年創辦 1/2Q 劇場，編創實驗崑劇，為該團主演坤生。



的歌仔戲編劇，但她目前還在「薪傳」擔任劇目研究室的負責人，協助劇本與唱詞的整編與修改。劉秀庭和劉美芳等人在跟廖瓊枝學歌仔戲時，陪著她們排練的弦仔藝師是林義成、葉明德，演出時帶著她們打鑼鼓的武場是王清松這類傳奇等級的前輩。自小在台中火車站附近長大的劉秀庭，她不像一般人是因為媽媽外婆愛看歌仔戲，便跟著著迷，而是以為自己可以透過歌仔戲，了解她好奇的那批火車站周遭「龍蛇混雜的社群，究竟是什麼樣的臺灣人。」如今沒想到，她一是成了八〇年代末期知識分子投入歌仔戲業界至今的一個案例，二是被標籤為歌仔戲傳統國寶廖瓊枝的大弟子之一。而後繼的臺大歌仔戲社學弟妹們，仍舊有大學生就學卻仍不放棄學歌仔戲的作為與抱負，讓輿論媒體嘖嘖稱奇。²⁶⁷據此揣摩七〇年代末期與九〇年代初期，如邱坤良和劉秀庭等對邊緣的臺灣族群產生關注的知識青年，無非是抱持重新認識當代臺灣社會，與接納不同階層臺灣人的自覺心理，進而從認識傳統戲曲作為集體生活記憶的連結。

第四節 九〇年代末以來正典化美學的意義與現象

文學性正典化的意涵，表現於新興藝文消費人口，反映的是工業文明的轉化與改變；業餘的知識分子進化且人口增加，知識菁英開始掌握文學評論與評價的公共領域（例如評論的媒體空間），也代表著知識菁英文學專業的興起。²⁶⁸一九八七年解嚴之前，中國時報、聯合報與民生報等原本即有夾敘夾議的報導或評論。報禁解除後十多年內，各平面媒體的評論空間增多，戲曲評論也漸有規模，逐步將「劇評人」的定義擴大；例如一九九二年創刊的《表演藝術》雜誌、一九九六年下半年開始運作的《民生報》「民生劇評」專欄，以及「臺北市現代戲曲文教協會」維持近一年的週末傳統戲曲劇評會；《自由時報》、《聯合報》、

²⁶⁷ 烏曉蘋：〈年輕的她們，為何迷上歌仔戲？〉，《看雜誌》第95期「建國百年瘋歌仔戲」專刊2011年9月1日，頁49-54。瞿欣怡：〈20歲始練身段，紮實基本功：葉玫汝創學歷最高的專業歌仔戲團〉，《30雜誌》2007年1月1日，頁88-90。

²⁶⁸ J. Guillory, *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*. [London: University of Chicago Press. 2013], p.2.

《中央日報》與《中國時報》均有不定時刊登的評論等等。王安祈認為評論菁英圈的形成，是編輯／報社／文壇／社會四方面整體刻意促成。²⁶⁹再以京劇為例，傳統戲曲現代化的討論已經超越一般原則性，深度分析「角色性格塑造和主題的現代新意。」²⁷⁰在全球化與跨文化研究的推波助瀾下，增加了在地本土藝術與全球跨文化理論和後殖民理論對話的機會；戲曲評論也開始細究編導的創作概念，以及人物角色與情節的合理性了。前述文化工程與國族意識之間關係的探究，無非是不同時期知識菁英、政府政策的制定與歌仔戲業界，彼此不斷的協商和建立歌仔戲之為傳統的共識。

原來藝人大量倚賴經驗所學的歌仔冊，來自民間文學，如今在現代劇場體制下，幕表戲逐漸被取代，戲曲表現過度為作家文學，呼應了王安祈對當代戲曲從「演員中心制」過渡到「編導中心制」的評論。過去內臺歌仔戲時期的表演，多靠幕表戲（做活戲）民間藝人的「腹內」與身段套路，而歌仔戲幕表戲的運作，必須「包含兼具編劇、導演和舞臺監督作用的講戲人、有腹內的演員，和能即興發揮的後場伴奏。」²⁷¹面對歌仔戲劇團負責人的觀念與規劃，編劇主導的意志與企圖，強烈主導了歌仔戲被正典化後作品的特質。以施如芳編劇、唐團製作的《燕歌行》（2012）為例，我並不認為歌仔戲演員的重要性已隨時代與制度的變化遞減，而是過往幕後講戲人的角色分工，透過現代劇場的專業制度，分攤了創作責任。編、導先行的（新編戲）創作體制，讓歌仔戲編劇在初期製作的規劃，便已經開始結構創作意念的想像。

目前投入現代劇場歌仔戲生產製作的多數編導，並非來自歌仔戲職業界；無論是京劇導演如朱克榮、閻循瑋、蔣建元、李小平、劉光桐、曹復永、林春發、張旭南、許栢昂等，或是現代劇場界的戴君芳、劉守曜、王嘉明、劉建勳、宋厚

²⁶⁹ 王安祈，〈專業素養與宏觀視野〉，收入《八十九年表演藝術年鑑》（臺北：國立中正文化中心，2001），頁101。

²⁷⁰ 王安祈，《臺灣京劇五十年》上卷，（宜蘭：國立傳統藝術中心，2009），頁141-45。

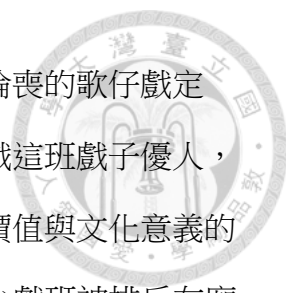
²⁷¹ 林鶴宜，《東方即興劇場歌仔戲「做活戲」》，頁75。



寬等，都是參與戲曲現代化的藝術創作者，其中更以跨足京劇、豫劇、音樂劇、偶劇與布袋戲等不同劇種的歌仔戲編劇施如芳為代表。長期與唐團合作的編劇施如芳，自上世紀末深受大陸新編歷史劇的啟蒙，一直以來為唐團打造挑戰難度極高的劇目；例如《梨園天神——桂郎君》（2006）、《人間盜》（2005）、《無情遊》（2004）等，在在顯示廿一世紀臺灣新興知識菁英族群的形成，提煉了歌仔戲在現代劇場裡被正典化的美學觀點。

為了反映當代的情感、回應歌仔戲精緻化和新興藝文階級消費人口的需求，現代劇場歌仔戲循著過去傳統歌仔戲在內臺商業時期挪借與學習京劇的經驗，以及認知京劇國劇化的軌跡，一方面創造新的傳統，一方面藉由現代劇場生產製作的模式，學習檢視歌仔戲戲曲內涵的封建和教義，從而提煉與累積更精緻的文學性作品。陳美雲歌劇團的《刺桐花開》看見了邊緣族群的故事與人物，試圖挑戰傳統的戲曲題材，創作了第一齣描寫漢人與平埔族人故事的戲曲，表現了知識菁英為邊緣族群發聲的立場，也竭力區隔臺灣主體與過去主流歷史敘述的差異。河洛歌子戲劇團的《彼岸花》，則藉由中國大陸戲曲改革累積的經驗、創作和人材，以現代劇場的創作模式，積極整合了臺灣傳統戲曲與現代劇場的專業分工，以「京劇化」的美學，開啟了歌仔戲正典化更為「當代」的可能。在河洛歌子戲劇團之後，唐團的正典化更具代表性；現代劇場生產規格下製作的《燕歌行》，全然展現劇作的文學性，也受新興中產階級（藝文消費階級）的歡迎。唐團不是一般外台班，而是完全建構於新興的資源補助結構，於二〇一九年獲選為臺灣文化品牌國家團隊的現代劇場歌仔戲劇團，並汲汲探求歌仔戲如何重塑傳統與象徵。

回溯二、三〇年代，在臺灣現代化剛起步的日治時期，為何當時的知識分子不曾一窩蜂投入改良當時「邪淫無道」的歌仔戲？殖民帝國的政治箝制，以及臺灣主體的政治體制尚未建立，局限了歌仔戲自由發展的客觀環境。徐亞湘認為當時的知識分子自我封閉，掌握了知識權力，但價值觀卻相對保守，因而對新興歌

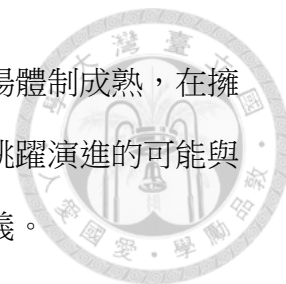


仔戲表演抱持淫蕩猥褻的刻板印象，並且透過文字將當時道德淪喪的歌仔戲定型。他們的階級意識無法接受社會主流娛樂的主導者竟是歌仔戲這班戲子優人，進而缺乏對歌仔戲的理解。當然，「歌仔戲的藝術本質、社會價值與文化意義的討論空間，便被忽略與壓縮。」²⁷²無論是日治時期，歌仔戲外台戲班被排斥在廟會祭儀之外，或是八〇年代文建會成立以前政府審查的管控與任其自生自滅的政策下，歌仔戲發展的能量確實是來自於都會娛樂與商業競爭之間。對於外台戲班而言，文化場和公演這類透過政府補助和支持的演出，一則能彌補他們每場民戲演出偏低的戲金收入，打開劇團知名度；二則必須符合評審評鑑的要求，適應現代劇場體制下的美學，而服膺於國家場館與政府補助結構下的正典化途徑。一直以來，對於一般老百姓而言，他們並不見得特別在意提倡國族主義，但他們在意被權力核心發現或「青睞」，而為目前生存的僵局增加更多生計的管道與機會。歌仔戲正典化的地位越來越鮮明，其形象與廟會外台的常民娛樂漸行漸遠，於是正典化美學下的文化場製作，深化了國族主義立場與資源分配的政治性，顯得越來越「順理成章」，儼然是高級的文化展演。

除了以新編原創或改編題材的方式參與創作，當代的知識分子（例如所謂的專家學者），也從不同的公共領域和媒體空間，參與了現代劇場歌仔戲正典化美學的建構與定義。廟會民戲的演出間接地蒙受忽視與貶抑，因而長期以來難以彰顯民戲的價值和生態的特殊性。探究九〇年代以來歌仔戲的美學，最深刻的意義在於檢視正典化過程裡，有哪些階級與族群缺席，而這揭示著哪些階級與族群在主導著歌仔戲美學的走向，又如何反映了當代藝文娛樂市場的消費傾向。過去日本殖民時期開始興建商業劇場，在現代化都會發展與經濟快速轉型下，各種物質載體的娛樂工具，便很容易地成為歌仔戲吸收的形式。外界環境商業競爭的誘因與刺激，可能催使歌仔戲不採穩定市場邏輯下循小戲發展成熟為大戲的演化方式，而是採取一種跳躍式的演進路徑。歌仔戲藝術程式還未逮精進飽滿，劇目也

²⁷² 徐亞湘，《日治時期臺灣戲曲史論》，頁 12-13。

還在發展的過渡期時，便順勢進入劇院。如今劇院裡的現代劇場體制成熟，在擁抱歌仔戲正典化美學的同時，未來更讓人期待創造更多歌仔戲跳躍演進的可能與機會，讓正典化美學得以開放更多階級與族群，參與建構與定義。

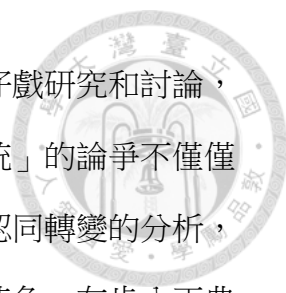


第三章 歌仔戲「傳統」的論爭與實踐

臺灣民間職業歌仔戲班的藝人，對於什麼是歌仔戲的傳統古路或什麼是變體、胡撇仔，一向認知分明。但是，當文化與學術界的專家學者協助政府介入歌仔戲生態的競賽評審、資產搶救或藝文補助，歌仔戲「傳統」的定義便難以論述為清楚的共識。然而，歌仔戲作為國族文化傳統的建構工程，自八〇年代逐步成為地方而後中央政策資源關注的重點。二〇〇〇年之後，歌仔戲步向「正典化」成為國族文化象徵，廖瓊枝被視為「臺灣歌仔戲人間國寶」的傳統代表，至今她仍教學不輟，堪稱實質投入了歌仔戲傳統的建構與推廣，歌仔戲「傳統」的論爭，一度看似偃旗息鼓。儘管「傳統」之於民間業界，並不具有市場競爭力；例如被戲曲學者定義為歌仔戲傳統四大齣經典之一的《陳三五娘》，絕對不是職業戲班的熱門劇碼。為了滿足請主的要求跟觀眾的口味，民戲並不常搬演這類主角人數簡單的老戲，也不見業界藝人獨尊這樣的「傳統」。²⁷³本章試圖說明歌仔戲「傳統」的實質意義，在於歌仔戲業者為了競爭與生存，不斷翻新，有意識地賦予、挪借、調整與轉化（appropriation）過去與既有的作品，使其得以反映當代觀眾的感知。所謂歌仔戲「傳統」並非一成不變，而是具有都會性、流動性與商業性；相對之下，官方和學界認定的「傳統」卻屢屢成為研究典範、文化資產或是政策性活動的地位象徵。

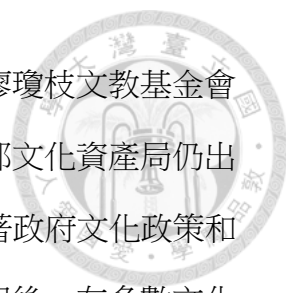
本文將選錄上個世紀八〇年代至廿一世紀初期，對歌仔戲「傳統」論爭具有關鍵意義的新聞事件與媒體報導，藉以呈現歌仔戲「傳統」被建構的歷程中，也同時在「再創新」。我除了鋪陳與說明各事件發展階段的論述立場與差異，並嘗試辯證我們看待傳統的盲點——即所謂搶救傳統的背後，反映的是國族意識高漲的

²⁷³ 民權歌劇團於 2020 與 2022 年推出「竹韻新音、經典傳承」五十週年紀念表演時，特地請編劇陳健星將老戲《山伯英台》與《陳三五娘》的幾齣折子，編寫成一齣奇幻想像的現代劇場歌仔戲製作；這些折子包括〈磨鏡〉、〈遊西湖〉、〈益春留傘〉、〈樓台會〉、〈夜奔〉與〈哭墓〉等。排練時演員表示，他們從來甚少在外台的民戲場合演這種人少的戲。



能量。歌仔戲不同階段中有關「傳統」的論爭，反映了臺灣歌仔戲研究和討論，一直都在回應當時社會氛圍下國族意識中的文化政治性。「傳統」的論爭不僅僅為了尋找臺灣歌仔戲的源頭與典範，隨著學界對國族意識文化認同轉變的分析，有些論述甚至是為了強調歌仔戲如何具有代表臺灣獨有的文化特色。在步入正典化的同時，曾被視為「時不我予」的臺灣歌仔戲，還需面臨適應現代劇場產業的起步發展，與民間不同空間展演的壓力，使得有關歌仔戲「傳統」的論述，既涉及藝術生產機制，也涵蓋不同時期應變生存競爭的策略。

以下將歌仔戲「傳統」論爭下，各界分進實踐的階段，大致區隔為：一、一九八二年至一九八七年期間，起因於一樁地方戲劇比賽總冠軍風波（1982-1983），所衍生的傳統古路與胡撇仔戲（Opela）藝術評價和評審專業的爭議；這是所謂現代藝文菁英與地方戲曲（歌仔戲）職業編劇群第一次檯面化的「交手」。二、一九八七年至二〇〇三年，是臺灣歌仔戲「傳統」建構工程最為急遽且具體的階段。除了與漳州市薌劇團、廈門市臺灣藝術研究所與福建省藝術研究所等單位的交流和效仿中國大陸戲曲改革累積經驗的刺激下，進一步落實了歌仔戲現代化的創作進程與方法；一九九五年至二〇〇三年由大批戲曲學者主持的「民間藝術保存傳習計畫」，是對含歌仔戲在內的各種傳統藝術文化資產最全面和積極的保存與搶救。期間聚焦的討論包括音樂曲調和部分經典劇作的改編與設計——特別是《陳三五娘》（1993）、《李娃傳》（1995）和《彼岸花》（2001），以及國樂伴奏的定譜定腔、主要曲調的來源傳說、戲曲劇種溯源與特質差異的論述等等。三、原本是遊走內臺、廣播與外台歌仔戲的歌仔戲旦角廖瓊枝，她從八〇年代起所做的歌仔戲傳承事業，有可能是相當激進的「傳統」改造工程。廖瓊枝的特別之處在於她是以一己之力，本著歌仔戲苦旦的表演功底，走入臺灣文化界。我從她在一九九四年之進入教育體制擔任歌仔戲科專職教師，直至二〇〇九年她從教職退休，作為歌仔戲建構傳承體系的另一階段；期間涵括歌仔戲科成立前後的新聞爭議，突顯歌仔戲業界和教育行政制度的問題。繼中華民國



俗藝術基金會（1996）、國立傳統藝術中心（2004、2018）、廖瓊枝文教基金會（2010）等單位出版過廖瓊枝的經典劇目後，二〇二一年文化部文化資產局仍出版與紀錄她的經典折子戲。²⁷⁴即使廖瓊枝離開教育界，她仍隨著政府文化政策和補助制度，繼續被打造為歌仔戲傳統的代言人物。四、廿一世紀後，在多數文化界專家學者的評價共識下，「精緻化」與「文學性」已然成為臺灣現代劇場歌仔戲「傳統與創新」的藝術內涵；其中以一九九八年九月成立至今的唐美雲歌仔戲劇團（以下簡稱唐團），最具代表性。唐團以超出一般歌仔戲製作的規模成本，藉由跨文化與跨界的現代劇場專業創作，將臺灣歌仔戲「正典化」後的國族傳統氣質，賦予且轉化為精緻且具文學性的現代劇場原創作品；編劇施如芳所作的《燕歌行》（2012），即是所謂為臺灣歌仔戲開創了「文學抒情」的歌仔戲戲路。²⁷⁵臺灣歌仔戲「傳統」論爭的歷程，也是充分呈現了歌仔戲業界與介入創作的專家學者如何一路自我辯證；原來在民間自給自足的職業生態，逐漸因外在環境的急劇變化，往官方與專家學者主導的補助機制轉向。

第一節 一九八二至八七年：古路與胡撇仔孰為正統

位於屏東潮州的百年外台歌仔戲班——明華園，是以「賺錢做戲」為存續的原則，無論編、導、演與劇團經營，都以家族成員為主。明華園不僅標榜自己是全台獨一無二的企業化經營，也自認自己的作品具有草根性和親和力等優點，能夠推出「雅俗共賞」的作品，強調自己擴大觀眾族群和彰顯影響力等特色，因而立下創團時間最久、全台最大且不曾中輟演出等紀錄，成為遊走廟口民戲與大型

²⁷⁴ 《講戲與做戲——廖瓊枝經典折子戲劇本表演與詮釋》，紀錄「重要傳統表演藝術歌仔戲—廖瓊枝進階傳習計畫」中二位進階藝生張孟逸、王台玲，針對其七齣代表劇目十二折戲的角色詮釋、套路站頭及表演。本書計畫主持人為廖瓊枝、協同主持人為徐亞湘，文化部文化資產局於2021年10月出版。在此之前，除了一般演出錄影，1996、1999、2004、2009、2010及2018年均有宜蘭或國立傳統藝術中心出版與廖瓊枝相關的教學或經典劇目的錄音錄影。

²⁷⁵ 謝筱玫：〈揚文抒情重說曹子桓〉《燕歌行》，《表演藝術評論台》2012年10月10日，瀏覽與擷取日期：2023年1月10日。<https://pareviews.ncafroc.org.tw/comments/a0569daa-29ff-4481-8089-d32106f842c9>

劇場空間的歌仔戲國家品牌。²⁷⁶明華園雖然以創新的題材與完整的製作規格，樹立了臺灣歌仔戲的當代特色與指標，但在近四十年前，卻因為參賽的演出牴觸了當時歌仔戲業界對「傳統」認知與參賽劇本的競賽規定，引發了一場從一九八二年年終延燒至一九八七年，又從演出現場擴及平面媒體的筆戰。

一、一九八二年「明華園」的地方戲劇比賽事件

一九八二年 12 月，臺灣區地方戲劇比賽²⁷⁷在彰化百姓公祠廟前廣場舉行掌中劇團與歌仔戲劇團的總決賽，當年有 9 個掌中劇團與 8 個歌仔戲劇團，從全省各地七百多個團隊脫穎而出。當時團名為「明華園歌劇團」²⁷⁸的製作人陳勝福，自一九七九年，接手明華園的活動經紀，同時投入電影公司製作。明華園當時的表現，讓該年度的評審們大為驚艷；現場除了臺灣省教育單位業務專員，以及兩位官派評審，其餘決審除了邱坤良，還有音樂學者簡上仁，與蘭陵劇坊編導卓明，組成背景已與以往不同。²⁷⁹根據總決賽評審之一邱坤良表示，明華園演出的《父子情深》故事雖然平凡，但全劇「節奏感明快強烈」，²⁸⁰有效發揮了導演的角色與功能，有別於其他戲班的「導演」，依舊不脫「講戲人」的身分。其次是明華園陳家老四陳勝在的丑角戲雖然即興自由，卻能在歌仔戲的生、旦之外，以歌舞表演表現歌仔戲「三小戲」的特色，反映常民生活樂趣與幽默，突出了舞台效果。在當時思想箝制、苦悶不堪，而臺灣現代戲劇界正對西方專業劇場有所嚮往和渴望的關鍵時刻，《父子情深》無疑成為一種結合本土文化傳統，又能付諸

²⁷⁶ 明華園戲劇團自 2013 年起（至 2022 年），均獲選為文化部國家品牌團隊。

²⁷⁷ 歷時近半世紀的臺灣省地方戲劇比賽（1952-1999），是上一世紀國民黨政府針對臺灣本土戲曲唯一的一項文化政策。該項全國性的地方戲劇競賽，分別由當時的各縣市政府主辦初賽，複賽和決賽則由臺灣省教育廳、（臺北市升格後）臺北市教育局委託臺灣省地方戲劇協進會與台北市地方戲劇協會主辦。詳情請參考王雲玉：《箝制與競技：地方戲劇比賽變遷的歷史解讀》。

²⁷⁸ 1929 年，陳明吉創團組「明聲歌劇團」，後改名為「明華歌劇團」。二戰後改為「明華園歌劇團。」1997 年陳明吉逝世，1998 年起陳勝福主持的劇團名為明華園戲劇總團，旗下分設天、地、玄、黃、日、月、星、辰八個子團。

²⁷⁹ 張必瑜特稿：〈為爭名次同業抗議 明華園總冠軍從缺〉，《中央日報》第九版，1983 年 6 月 23 日。地方戲劇比賽評審通常由三至五位組成，分別來自警備總部、省民政廳、省黨部及文建會各推代表一名參加。王雲玉：《箝制與競技：地方戲劇比賽變遷的歷史解讀》，頁 43

²⁸⁰ 邱坤良：〈七十一臺灣區地方戲劇大賽評審感言〉，《時報雜誌》第 162 期（1983 年 1 月 9 日-15 日），頁 52。本論文下一章亦將討論此事件部分細節。

現代化劇場實踐的一種創新的可能。尤其，文化行政單位的管理思維，也有了較自由的鬆綁；負責戲劇比賽的教育廳工作小組即在決審現場強調，「劇團的藝術形式，應該是評審的重要標準。」²⁸¹更何況，明華園採取新編自創的劇本演出，與其他戲班採用官方制定的標準劇本，演出效果當然要來得較為出色。²⁸²其中一些知名北部團隊的服裝、設備都比其他團隊華麗，演出時還發動戲迷親友到場助陣，花籃花圈和賞金琳琅滿目、聲勢驚人，²⁸³顯見這些戲班對於參與地方戲劇比賽的態度，仍不脫歌仔戲職業戲班拼台的習慣，完全沒料到這個來自屏東鄉下的胡撇仔戲野台班，這次竟然會得獎。

邱坤良於賽後隔年（1983）的元月，在「時報雜誌」²⁸⁴第 162 期發表了一篇針對那次明華園地方戲劇比賽總決賽的評審感言，原希望能提供意見給主辦單位參考。他強調這項全國性的大規模活動，近年來因宣傳成效不夠良好、比賽的權威性不足，不太受到劇團的重視，應該考慮在「都市設備良好的藝術館內舉行」；²⁸⁵劇團應該強化藝術表現的精緻，才能進一步訴求年輕的知識分子。為了增加團隊與賽的榮譽感，也應該提高獎金與評審的權威性，而團隊應該思考原創、自由的表演形式。當期雜誌上市不久，以及比賽結果宣布由屏東地區的代表「明華園歌劇團」獲得全國總冠軍之後，北區三個主要參賽團隊「友聯歌劇團」、「陳美雲歌劇團」與「葉麗珠歌劇團」等，隨即邀請數位戲劇界專家如林義成、呂憲光與汪志勇²⁸⁶等人出席，召開記者會抗議，詳細陳述評審過程不公。

²⁸¹ 邱坤良：〈七十年臺灣區地方戲劇大賽評審感言〉，頁 51。

²⁸² 地方戲劇比賽實質是管制地方戲曲團體的一項政策；全省登記立案的團體皆需參與地方戲劇競賽，未參加比賽的則無法換得演出登記證，劇團便無法公開演出營利。根據地方戲劇比賽規定，演出劇本必須符合「反共抗俄」的題旨；1980 年代則要求應與傳統倫理或民間故事等相關。直到 1990 年代之後，才不限制演出內容。

²⁸³ 邱坤良：〈七十年臺灣區地方戲劇大賽評審感言〉，頁 51。

²⁸⁴ 由中國時報文化出版事業公司創刊於 1978 年，發行人與總編輯為鄭淑敏，每週日出刊；當期資深主編為彭懷恩與林清玄。鄭曾於 1994 年 11 月至 1996 年 6 月擔任文建會主委。

²⁸⁵ 邱坤良：〈七十年臺灣區地方戲劇大賽評審感言〉，頁 53。

²⁸⁶ 林義成為歌仔戲資深藝人與編導、創辦青燕歌劇團，於 1987-88 年引薦廖瓊枝至臺北市社教館延平分館教授歌仔戲；呂憲光為戲曲專家呂訴上的獨子，曾為電視導播。汪志勇則為高雄師範大學教授，曾為高雄歌劇團團長，在南部耕耘地方戲曲。

²⁸⁷他們指出明華園的演出劇本不按前例規定，而且演出細節不符合傳統作為；戲裡的皇帝怎麼可以站在審案的包公旁邊。來自臺北、高雄和全省聲稱負責經手編修標準劇本的「地方戲劇編劇群」，於兩週後在聯合報第 5 版下方，以刊登一則廣告的形式發表〈本省地方戲劇的改良與創新——給邱坤良先生的一封公開信〉。²⁸⁸這封公開信是以「尊崇中華文化傳統」、「符合政策規定與編劇專業」等立場來反擊，強調演出配合政策宣傳，無損於藝術形式的表現。²⁸⁹

當年這批背景分別是「影劇界耆老、大專教授、早期劇校專家、蔣經國總統接見過的名導演、名編劇，和親自改良歌仔戲且能率領劇團代表政府出國」的編劇群，選擇以分類廣告的篇幅，來「對抗」邱坤良刊登於當時觀念新穎的金鼎獎政論雜誌的文章，²⁹⁰而不是彼此動員、設法投書在主流的影劇或文學副刊版面裡「巷戰」。顯然昭示立場的意義，勝過公開的辯論或筆戰。但極有可能的是，這批看似背景「顯赫」的專業編劇群，主要在職業的「地方戲劇界」活動，其人脈與當時主流文化菁英圈還有一段差距；或說，他們所在的產業鏈人脈，與當時文化版媒體焦點的民俗學者邱坤良的交陪對象，不盡相同。即使邱坤良文中多半針對該項比賽的缺失與現象來提出建議，並無涉及人身攻擊，這一樁抗議事件引發的波瀾，似乎爭辯的並不是「歌仔戲傳統」，而是誰的專業角色更具權威、更有資格評價表演的優劣。

接下來在主流報刊，出現了好幾篇專家學者與藝文線記者針對明華園所撰寫的文章與報導（見後段），他們從明華園表演的創新與現場的舞台效果下筆，比以往更刻意抬高歌仔戲文化象徵的地位。首先，文建會為了測試外界對明華園表

²⁸⁷ 本報訊：〈地方比賽橫生枝節〉，《聯合報》第 9 版，1983 年 1 月 9 日。

²⁸⁸ 台北市、高雄市與臺灣省地方戲劇編劇群：〈本省地方戲劇的改良與創新——給邱坤良先生的一封公開信〉，《聯合報》第 5 版，1983 年 1 月 26 日。這批戲曲編劇包括吳添喜（臺北市地方戲劇協會創始人，第 1 屆理事長）、吳祖堯（地方戲劇雜誌社社長、宜蘭瑞光劇團負責人與歌仔戲電影和臺語片製片）、林義成（同）、彭行才（前國防部康樂總隊話劇隊長）、江青柳（新和興歌仔戲劇團團長）、羅木生（日光歌劇團團長）等卅人。

²⁸⁹ 邱坤良曾向我私下表示，對方是以掛號寄出這封抗議信，事後與這些當事人相處其實都彼此釋懷。

²⁹⁰ 1982 年，《時報雜誌》與《天下》雜誌、《藝術家》雜誌同獲金鼎獎優良雜誌獎。

演的口碑，舉辦了一場公開「試演」（1983年6月），一連推出《父子情深》與《濟公活佛》兩齣大戲；會中特邀出席的藝術界菁英觀眾，一致起立鼓掌，「掌聲久久不斷」。²⁹¹明華園因此連續獲邀參加文建會文藝季，登上國父紀念館舞台（同年9月），又得以參與於青年公園舉辦的第二屆「民間劇場」（同年10月）。明華園在短短兩個月左右的時間，同時發揮進駐現代劇場（室內）與戶外展演製作的專業，同時被戲劇學者姚一葦與吳靜吉形容其戲劇性情節與視覺表現，優於當時的現代戲劇作品。²⁹²代表現代劇場分工制度的舞台監督詹惠登與蘭陵劇坊編導卓明，為了文藝季十月開幕戲的慎重起見，仍舊特地於九月南下，研商如何「將明華園強烈的戲劇活力與野趣」，呈現於舞台。²⁹³

那場地方戲劇比賽最終的結果，判定該年度（1982）的全國總冠軍從缺，明華園被改為奪得「團體最佳演技獎。」外界則將該比賽的抗議風波，形容為歌仔戲界開了惡性競爭的案例。²⁹⁴該事件發生後五年（1987），堅持歌仔戲音樂傳統的戲曲音樂學者王振義，²⁹⁵直言不諱地挑戰當時那些為明華園「護航」的知識分子，批判他們不理解傳統文化，誤導了戲曲傳統精華的所在，或蒙昧於西化（現代化）暗影；他認為明華園是「缺乏藝術價值的光光戲，是歌仔戲反進步的實例。」²⁹⁶此文發表後，引發後續四篇刊登在自立副刊，與一篇民生報紀念特刊專

²⁹¹ 張必瑜：〈明華園歌劇團試演獲藝文界同聲喝采〉，《中央日報》第9版，1983年6月21日。

²⁹² 同前註。

²⁹³ 本報訊：〈鄉土與現代的結合，明華園歌劇是文藝季的開鑼戲，他們的狂野與純樸將搬上舞台〉，《中央日報》第9版，1983年9月9日。

²⁹⁴ 張必瑜特稿：〈為爭名次同業抗議 明華園總冠軍從缺〉，《中央日報》第九版，1983年6月23日。

²⁹⁵ 王振義（1942-），中國文化大學音樂學系西洋音樂組鋼琴主修畢業，副修理論作曲，同校藝術研究所音樂組碩士，曾任中學音樂教師和專科學校音樂科講師，跟楊秀卿夫婦學習臺灣說唱音樂和樂器長達五年，是音樂學者和文化評論家，論述散見各大報章雜誌和網站，主要著作有《臺灣北管音樂》等書。1990年與陳健銘、張炫文、林谷芳、許再添、楊秀卿、陳旺欉、蕭守梨及廖瓊枝等人發起籌辦臺灣歌仔學會，曾任學會秘書長、理事長。師事許常惠、史惟亮與申學庸等人。1994年底，成立「明聲歌仔戲實驗劇團。」

²⁹⁶ 王振義：〈鄉土情結與現代化暗影崇拜〉，《自立晚報》第10版（自立副刊），1987年4月27日。王振義：〈從明華園的崛起經過，談知識分子對傳統文化的誤導〉，《自立晚報》第10版（自立副刊），1987年3月7日。

文；²⁹⁷這一波來回筆戰為期大約一個月。其中王振義、郭明福與邱婷²⁹⁸對當時民間歌仔戲班普遍可見的「金光戲」（或邱婷文中提及的胡撇仔戲）表演，²⁹⁹較為感到不堪，無法認同歌仔戲傳統表演淪落至聲光綜藝。或是如郭明福所稱，不能接受知識分子青睞像明華園這種：將歌仔戲、新劇、特技、雜耍熔於一爐的「新藝綜合體。」³⁰⁰王振義與郭明福在文中針對金光戲和胡撇仔戲演出風格的排斥或批判，在七、八〇年代並不少見，更可以說是當時臺灣社會普遍對歌仔戲演出低俗衰敗的印象。因社會與政治環境的封閉和差異，歌仔戲「傳統」發展的場域（例如已消失的內臺戲院和廟口外台），當時都是藝文界——尤其是現代劇場——知識分子或專家學者們，極少涉足而感陌生的情境。

二、「傳統」論爭立場的歧異

循前述種種公開論述，這屆地方戲劇比賽總冠軍從缺的風波，呈現了歌仔戲從業者對「傳統」的認知，如何與當時新世代的藝文菁英，產生複雜的轉變與衝擊。時值政治與傳統藝術本土化的氛圍下，原來國家主義下主導的中華國族意識文化認同，藉由專家學者們（尤其是藝文界的菁英）的彼此挑戰，內部正浮現出仍未建立共識的臺灣文化認同；或說是差異甚大的日常生活經驗。邱坤良曾於那篇「評審感言」指陳歌仔戲在地方戲劇比賽中表演的沈痾現象：一是刻意演出平時不演的口號化標準劇本，內容「乏善可陳」，二是場面過於平劇化，甚至與劇情無關。雖然歌仔戲深受平劇影響，但大量的武打身段場面，顯得歌仔戲表現矯

²⁹⁷ 郭明福：〈開放廣場：褪色的鄉愁〉，《自立晚報》第 10 版（自立副刊），1987 年 3 月 17 日。
洪中周：〈開放廣場：原地踏兩步，向前跨一步〉，《自立晚報》第 10 版（自立副刊），1987 年 3 月 27 日。林英喆：〈藝術殿堂、接納野台〉，《民生報》第 12 版蔣公逝世紀念日暨民族掃墓節特刊，1987 年 4 月 5 日。

²⁹⁸ 邱婷（1965-），曾任自立晚報副刊編輯、民生報藝文記者及宜蘭縣立「蘭陽戲劇團」藝術總監等；乾坤劇坊（前身為「亂彈矯北管劇團」）創辦人兼製作人。出身自北管亂彈世家，父親邱火榮、母親潘玉嬌為文化部重要傳統藝術保存者（人間國寶）。自小由祖母啟蒙學戲，京、亂均涉，兼習後場。個人製作演唱專輯《山河氣韻·聲聲世世》獲頒第 27 屆傳藝金曲獎「最佳傳統音樂專輯獎」；現為中國文化大學中國音樂系專任助理教授。

²⁹⁹ 邱婷：〈黑夜中的變奏曲：迷失在現代潮流中的歌仔戲〉，《自立晚報》第 10 版（自立副刊），1987 年 4 月 8 日。

³⁰⁰ 郭明福：〈開放廣場：褪色的鄉愁〉，1987 年 3 月 17 日。



枉過正，反而忽略了歌仔戲的「戲劇特性」。³⁰¹邱文點明了臺灣歌仔戲表演，確實是有一套有別於京劇程式化的特質，甚至是傳統。以姚一葦、吳靜吉與李昂等人為代表的文化界菁英，證明了他們正成為當時的新興藝文階級；他們的文化認同正循著美式文化的洗禮，以西方現代劇場概念與世界接軌。在那個歷史現場親眼見證的知識分子或是藝術界菁英們，對於明華園的活力與野趣，或是以「鄉土與現代結合」來將自己對傳統的想像具體化，幾乎無法從親身體驗過的情感記憶，辨識出明華園源自內臺歌仔戲的「胡撇仔戲」（Opela）表演風格。他們必須透過報刊刊稿書寫，嫁接中國戲劇的傳承脈絡（例如吳靜吉：「明華園歌劇團的興起及沿革承繼了平劇與歌仔戲的傳統創新精神」）³⁰²，或是透過敘述莎士比亞時期的劇場與英國導演彼得·布魯克（Peter Brook，1925-）「粗獷劇場與神聖劇場」的理論，³⁰³建立自己對明華園表演傳承的認知。又因為只能索引「平劇」的歷史，無法具體理解外台歌仔戲（或甚至如京劇等都常見）的幕表戲表演方法（即活戲），便以「動態的傳統民間劇場」來描述他們看見明華園與觀眾的互動與即興。³⁰⁴

將金光戲視為歌仔戲末流³⁰⁵的王振義等人，則是堅決認同另一種歌仔戲「傳統。」他主張歌仔戲藝術講究「唱工、台步與身段的美感表現」，他當時堅持「詩樂和諧」的歌仔說唱，強調「唱歌仔」的傳統；³⁰⁶甚至認為回歸傳統文化的根基在於「傳統人」，而非現代化知識分子。他批判現代化的知識分子對於傳統根本就是「有眼不識泰山」，目的在於強調向傳統藝人學習的重要性，堅持回歸

³⁰¹ 邱坤良：〈七十一年臺灣區地方戲劇大賽評審感言〉，頁 51。

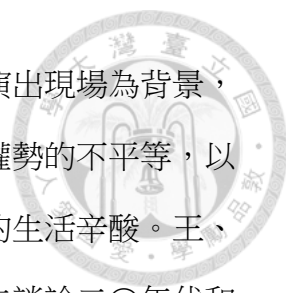
³⁰² 吳靜吉：〈文藝季專題介紹，傳統與創新：從歌仔戲的傳統談明華園的創新〉，《中央日報》第 10 版，1983 年 9 月 20 日。

³⁰³ 李昂：〈一個魔幻與歡笑的劇場，看明華園歌仔戲〉，《中國時報》第 8 版（人間副刊），1983 年 9 月 16、17 日。

³⁰⁴ 吳靜吉：〈擁抱我們的鄉土 2：我的初戀，求新求變的歌仔戲〉，《聯合報》第 8 版，1983 年 9 月 11 日。

³⁰⁵ 王振義：〈從明華園的崛起經過，談知識分子對傳統文化的誤導〉，《自立晚報》第 10 版（自立副刊），1987 年 3 月 7 日。

³⁰⁶ 曹韵怡：〈歌仔戲舊調新唱〉，《聯合報》第 17 版（文化廣場文化種子民俗篇），1990 年 11 月 1 日。



彼時彼地的傳統典範。邱婷的論述更為用心良苦，她以歌仔戲演出現場為背景，描繪演員後台唱奏活戲的問題，更直白寫出戲班生態的經濟與權勢的不平等，以及表演如何「不倫不類」，猶如生動地報導臺灣社會底層階級的生活辛酸。王、邱或許都不認同胡撇仔戲亦是歌仔戲的一種表演傳統，甚至不去談論二〇年代和五〇年代內臺歌仔戲發展下所形成的胡撇仔戲表演程式，而將明華園這類的表演，視為一種不到位的歌仔戲藝術。但，如同陳幼馨所指出，「迎合票房需求、投觀眾所好向來是歌仔戲生成過程中重要的作用力」；「勇於創新」更被民間歌仔戲班內化為劇種本質的一種體質特徵。³⁰⁷明華園這類胡撇仔戲的外台表演風格，實質證明了臺灣歌仔戲原本即具有積極回應外在環境與觀眾喜好的一種傳統（亦即行業慣性）。王振義與邱婷或許不認同歌仔戲傳統隨著（劇烈）時代變遷，反映當代觀眾的品味與喜好，但他們都透過文字的描述，反應了相對於現代化知識分子之外，還有許多被忽略的社會族群；亦即點明了臺灣歌仔戲生態，涉及不同於現代化知識分子的生活階層。我想指出的是，近半世紀以來地方戲劇比賽的管制規定，將歌仔戲、客家戲、布袋戲或南管等地方戲曲的發展，固化於一定的社會層級裡。這也就突顯了六、七〇年代，史惟亮與許常惠等人投入民間音樂採集以及七〇年代末期，邱坤良帶領文化學院學生走過煙花暗巷，到大稻埕社區的「靈安社」學習北管的重要性。³⁰⁸而我想再進一步質疑的是，從前述傳統爭議的檯面現象可見，金光或胡撇仔戲訴求的觀眾人口與被歸類的這類「歌仔戲末流」的劇團和業者，實際上是經常被排除參與歌仔戲「傳統」的定義。

在廿一世紀之前，胡撇仔這種「融合本土與外來流行文化的合成品（bricolage）」，仍不被臺灣學界視為具有本土文化的代表性，或是具有保存價值。³⁰⁹有學者如謝筱玫、司黛蕊論證，歌仔戲中的次劇種「變體歌仔戲」（即胡

³⁰⁷ 陳幼馨：《臺灣歌仔戲的異想世界》，頁 35。

³⁰⁸ 請參考第二章第三節。邱坤良：〈引言〉《踏過煙花、靈光乍現：1970 年代大學生靈安社行動》，臺北：財團法人廖瓊枝歌仔戲文教基金會，2020 年 12 月。

³⁰⁹ 司黛蕊（Teri J. Silvio）：〈胡撇仔的分裂時空〉，頁 9-11。

撇仔戲 Opela) 地位有了轉變之後，才讓歌仔戲的國族象徵性有了變化。³¹⁰司黛蕊並引證日本學者岩淵功一 (Koichi Iwabuchi) 的研究指出，歌仔戲論述的改變，與全世界許多後工業國家的發展現象一樣，正藉此反映了臺灣「國族認同打造的過程」，只要某種認同或經驗會威脅「國家」定義的範圍與同質性，便會遭到壓抑。³¹¹日治時期的胡撇仔戲，雖然足以被視為臺灣民間在皇民化運動下殖民政策的一種對抗，但在涉及歌仔戲「傳統」協商時，卻因其異質的創作折衷策略，難以見容於純粹的文化認同意識。此一事件突顯了歌仔戲業界對歌仔戲傳統即存有不同認知；演員、編導（講戲人）及團隊不同的學識背景、產業經驗與不自覺的意識型態，影響了認知的條件，進而依其背景條件和人脈交陪的網絡，歸屬於特定社群階級的情感結構（structure of feeling）之中。因此，這一樁歌仔戲傳統的爭議，突顯了此一劇種在劇烈現代化的轉型過程裡，既因電影、電視等大眾娛樂的普及化，被逼得從內臺出走，卻在外台的表演場域作為宗教祭祀的同時，富有濃厚的商業性格。在現代劇場生產制度初步發展、被期待轉型為現代劇場藝術的階段，便遭到不同認知的檢驗。

第二節 一九八七至二〇〇三年：「傳統」的重構、想像與模仿

臺灣歌仔戲研究與創作嘗試，自八〇年代末期至廿一世紀初大規模開展；尤其在政治解嚴之後，中國大陸與臺灣歌仔戲學界的對話和交流，不僅刺激了歌仔戲更進一步的現代劇場化，也讓臺灣學界反思臺灣歌仔戲相對於中國大陸福建漳州的薊劇，與福建廈門歌仔戲的發展、流變與彼此的異同。歌仔戲劇種的溯源與爭辯的論述，主要問題在於臺灣本土的「唸歌仔」（或歌仔），與福建南部龍溪地區流行的錦歌，究竟是否有直接的脈絡關係，以及對臺灣歌仔戲形成什麼樣的直接影響。我認為，臺灣學者很快地便理解到追究歌仔戲源初一地或一種戲曲音

³¹⁰ 謝筱玫：〈從精緻到胡撇〉，頁 79-110。

³¹¹ 同註 309，頁 12。



樂的推論，並無法解釋歌仔戲複雜的身世，更難以突顯臺灣歌仔戲土生土長的特質。到了九〇年代初期，我們已經對歌仔戲的音樂有了更具體的推斷和認知，無論歌仔戲的源頭為何，依然無法停止歌仔戲持續創新的衝動和直覺。

一、建構「傳統」需要故事

一九八七年 4 月，戲曲音樂學者王振義延續對明華園崛起於文化界的筆戰，³¹²批判盲目的現代化知識分子，錯誤沿用呂訴上的說法。他認為那本最早整理「臺灣歌仔戲」史的《臺灣電影戲劇史》（1950 初版）³¹³，誤引了大陸學者的觀點，³¹⁴不應該主張歌仔戲源自大陸福建的「錦歌」。隔年（1988），民俗學者陳健銘發文表示同情早期研究者如呂訴上在當年高壓的政治氣氛下，無法公開引用大陸學者的論著。他以實際田野的調查經驗，參考福建錦歌的研究，³¹⁵主張歌仔戲發展初期所演唱的曲調，都是來自福建流傳的「錦歌」。此外，宜蘭人的祖先九成來自福建漳州，宜蘭的本地歌仔，即是王振義所謂的「唸歌」；「錦歌」的確是歌仔戲的一支源流。王振義再度投稿仍堅持批評呂訴上所說「歌仔戲是由福建漳州薌江一帶的『錦歌』、『採茶』、『車鼓』等各種民謠流傳至臺灣而形成的戲曲。」他並且指出陳健銘對錦歌的解釋，反而突顯了錦歌跟歌仔戲（臺灣歌謠）七言四句體的差別。³¹⁶王振義和陳健銘雖以筆戰論辯歌仔戲是否源自錦歌，但兩人同時都有投入創建傳統的經驗。

王曾拜於說唱藝術家楊秀卿（1935-2022）門下學習唸歌仔四年，並曾創辦歌仔戲劇團和錄製他所編寫的歌仔戲曲調如《琴劍恨》（1989）、《新白蛇傳》

³¹² 王振義：〈鄉土情結與現代化暗影崇拜〉，《自立晚報》第 10 版（自立副刊），1987 年 4 月 27 日。

³¹³ 呂訴上：《臺灣電影戲劇史》（臺北：銀華出版社，1991 年 9 月再版、1961 年初版），頁 233-83。

³¹⁴ 陳嘯高、顧曼莊：〈福建和臺灣的劇種——薌劇〉，《華東戲曲劇種介紹》第三集（上海：新文藝出版社，1955）。

³¹⁵ 劉春曙、王耀華：《福建民間音樂簡論》（上海：上海文藝出版社，1986）。

³¹⁶ 陳健銘：〈談歌仔戲中的「錦歌」——「福建民間音樂簡論」讀後〉，《民俗曲藝》第 51 期（1988 年 1 月），頁 132-42。收入陳健銘專書《野台鑼鼓》後，標題改為〈錦歌過海成歌仔——揭開有沒有「錦歌」之謎〉。王振義：〈迴響與論戰——「錦歌」、「錦歌」，什麼錦歌〉，《民俗曲藝》第 52 期（1988 年 3 月），頁 128-41；本文亦收入《野台鑼鼓》。



(1996)³¹⁷和《新編周成過臺灣》(1999)。陳則是投入宜蘭當地考究在地耆老關於歌仔藝人的源流，挖掘出在地老藝人如歐來助(歌仔助，1871-1920)、黃茂琳(陳旺欉、葉贊生等本地歌仔藝人的教唱師父)和宜蘭壯三涼樂團組班的故事；尤其是深入宜蘭本地歌仔的田野研究，協助建構了宜蘭人在員山鄉那棵茄苳樹下聆聽老藝人唱歌仔的傳統意象，幫助宜蘭人建立「歌仔戲原鄉」的歷史傳統。³¹⁸他們二人所爭論的「錦歌」，其實是大陸學者劉春曙自述於一九五三年所發明的一個名詞，原名為「什錦歌」³¹⁹；而錦歌就是「乞食歌仔」。目前最中肯的說法是歌仔戲即是由閩南一帶江湖盲藝人演唱的「乞食歌仔」，所發展起來的戲劇。³²⁰此外，師承許常惠、張炫文³²¹的徐麗紗，於一九九一年發表了臺灣歌仔戲唱曲來源的分類研究。她從音樂學的角度細緻分析了閩南錦歌「四空仔」與臺灣七字調在「曲式結構、樂句落音和調式」³²²的相似性。但是她最重要的研究貢獻在於將歌仔戲戲曲系統化分類，例如源自錦歌的〈七字調〉、〈大調〉或〈倍思〉等，或源自民歌、戲曲和日治時期結束後源自影視和流行歌曲的各種新調，具體說明了歌仔戲如何吸納各種大戲劇種與大眾娛樂媒介，等於更進一步擴大了歌仔戲傳統累進的歷程。

關於錦歌與本地歌仔的爭議，到了九〇年代中、後期的海峽兩岸歌仔戲創作與學術研討會，依舊有零星的爭辯和火花。³²³民俗學者王順隆、³²⁴王見川與陳進

³¹⁷ 例如王振義曾將劇中使用的〈七字調〉，改寫為深富北管色彩的〈七字調緊板〉。

³¹⁸ 陳進傳：〈本地歌仔研究的回顧〉，《宜蘭文獻》第38期，1999年，頁137-40。

³¹⁹ 劉春曙：〈閩台錦歌漫議——歌仔戲形成三要素〉，《民俗曲藝》第72、73期（1991年7月），頁266-267。

³²⁰ 邱坤良是少數幾位在著述中稍加篇幅說明錦歌緣由的學者；詳情請見邱坤良：《舊劇與新劇——日治時期臺灣戲劇之研究（1895-1945）》（臺北：自立晚報出版社），1992。第四章第三節及頁74。

³²¹ 張炫文：《歌仔戲的音樂研究》（臺北：中國文化學院藝術研究所碩士論文，1973）為最早的歌仔戲研究相關著作。

³²² 徐麗紗：《臺灣歌仔戲唱曲來源的分類研究》（臺北：學藝出版社，1991），頁57。

³²³ 周美惠：〈歌仔源頭、台下先引爆，專家爭論名詞強調保存更重要〉，《聯合報》第35版（文化廣場），1995年6月12日。

³²⁴ 王順隆：〈臺灣歌仔戲的形成年代及創始者的問題〉，《臺灣風物》47卷1期，1997。

傳，³²⁵以及戲劇學者王士儀等人，³²⁶都曾針對前述呂訴上的推論以及歌仔戲起源的「宜蘭說」存疑。或如林鶴宜從劇種發展的自然規律推斷，民間唸歌仔的藝人，原來就具有說唱故事的表演能力，「只要吸收了大戲的表演形式，就能從小戲一躍成為大戲」，³²⁷據此觀點作為強調歌仔戲在都會內臺戲院發展的重要關鍵。不過，絕大部分的研究都無法提出更直接的證據支持其他更具體的說法。九〇年代後期至廿一世紀初，海峽兩岸學者交流越趨頻繁，不同歌仔戲傳統（或新編）曲調的研究論述，開始聚焦於歌仔戲兩大傳統曲調（七字調之外）之一都馬調（中國大陸稱為雜碎調）的探討，及其創發人邵江海（1914-1980）的背景歷史。廈門市歌仔戲劇團製作《邵江海》一劇缺乏具體的史料佐證創作，謝筱玫便從編劇曾學文幾次不同版本的修改，觀察到此一人物傳奇事蹟被挪移新編，進而顯現對岸官方間接介入的書寫政治性，歌仔戲起源的探究，似乎成為兩岸國族意識運作下爭奪歷史話語權的場域。³²⁸然而，邵江海編寫的「都馬調」及渡海來台都馬班的故事（1948年來台），則是在一九八〇年代末的臺灣，啟發了現代劇場歌仔戲的新階段，以及海峽兩岸戲曲學術研究的交流和對話。

二、「想像」傳統而成創新：劉南芳

八〇年代末至九〇年代初期，臺灣歌仔戲研究風潮方興未艾。戲曲學者劉南芳³²⁹於九三年至二〇〇三年製作的四齣現代劇場歌仔戲，是九〇年代初期以來，罕見以業餘背景介入歌仔戲新編創作與動員現代劇場專業實踐的案例，她個人又同時跨足現代劇場歌仔戲創作與學術研究。當時她既不是專業編劇，也不是歌仔戲戲班的班主，因為電視節目製作的需要，經由採訪而認識了旅居汶萊的過去廈

³²⁵ 王見川：〈關於日治時期臺灣的歌仔戲——兼談其起源問題〉，《宜蘭文獻》第38期，1999年，頁77-100。陳進傳：〈本地歌仔研究的回顧〉，《宜蘭文獻》第38期，1999年，頁134-58。

³²⁶ 王士儀：〈歌仔戲的興起：對田野調查的幾點看法〉，《復興劇藝學刊》20期，1996。頁83-104。

³²⁷ 林鶴宜：〈臺灣戲劇歷史十二題〉，《從田野出發：歷史視角下的臺灣戲曲》（臺北縣：稻鄉出版社，2007），頁29-33。該文原發表於2002年7月國立傳統藝術中心於宜蘭主辦的「兩岸戲曲學術研討會」。

³²⁸ 謝筱玫：〈兩個版本的《邵江海》〉，頁149-168。

³²⁹ 劉南芳於1995年創立臺灣歌仔戲班，今為國立成功大學臺灣文學系副教授與系主任。

門都馬班的藝人丁順謙及其妻陳春梅等人，便著迷於都馬調的傳統唱腔和詞曲。臺灣歌仔戲最重要的兩大傳統曲調（七字調與都馬調）之一的都馬調，原來為福建廈門地區資深藝師邵江海，根據在地的「雜碎仔」（雜碎調）所創編。後經一九四八年來台的福建「廈門都馬劇團」³³⁰所帶來諸多新興曲調如「都馬哭」、「都馬疊」、「都馬走路調」，和包括由邵江海編寫的「都馬調」，在五〇年代風行內臺戲院，而對歌仔戲造成深刻的影響。那次的採訪經驗，讓劉南芳認識了在七字調的「四句聯」和電視歌仔戲的曲調之外，還有都馬調這種唱詞風格，促使她嘗試將採訪當時聽來的《陳三五娘》唱段，表現在舞台上。³³¹

一九九〇年十一月，劉南芳受國家戲劇院委託製作「歌仔戲講座及示範演出」；連續三週、每週三場推出傳統折子戲如〈樓台會〉、〈益春留傘〉與〈虹霓關〉。這一系列場場演出之後，她都邀請學者專家與觀眾面對面解說歌仔戲的音樂與特色。³³²一九九三年她再次獲國家戲劇院委託製作，為廖瓊枝量身打造大戲《陳三五娘》（1993）。一九九四年以後，劉南芳開始積極協助民間職業戲班如陳美雲歌劇團、民權歌劇團、新櫻鳳歌劇團與鴻明歌劇團等編寫劇本。摸索過現代劇場分工專業的新編製作模式之後，劉南芳選擇且認定了民間職業戲班的歌仔戲表現，才是實質的傳統，她特別強調外台班藝人的歌仔戲唱腔，最具本色。接著一連兩年，她先與薪傳歌仔戲劇團合作《山伯英台》（1994），再以自己創立的「臺灣歌仔戲班」為名義，以臺灣與大陸兩岸學界組織的「海峽兩岸歌仔戲研討會」為基礎，透過「兩岸聯合實驗劇展」首度嘗試兩岸共製新編戲《李娃傳》（1995）。二〇〇二年，她再次獲得戲曲製作徵選而進駐國家戲劇院，以外

³³⁰ 該團原名為「廈門都馬抗建劇團」，為當地的改良戲曲團隊，後來被葉盛福與張一梅夫妻合力頂下後更名為「廈門都馬劇團。」一九四九年後劇團被迫滯留臺灣，該團改良自越劇的「都馬頭」、「都馬褂」與「都馬靴」等，都被當時臺灣歌仔戲藝人仿效，甚至取代了歌仔戲傳統的穿著扮相。劉南芳：〈都馬班來台始末〉，《漢學研究》第8卷第1期，1990年6月，頁587-603。

³³¹ 劉南芳：〈附錄一：月裡嫦娥做證明〉，《劉南芳歌仔戲劇本創作集（一）》（臺北市：文津出版社，2016），頁45-50。

³³² 這一系列表演在國家劇院實驗劇場舉行。79年11月10-11日〈樓台會〉由廖瓊枝、陳美雲與翠娥主演，座談會主講人為張炫文；17-18日〈益春留傘〉由廖瓊枝、陳美雲主演，主講人為曾永義。24-25日〈虹霓關〉有唐美雲、呂福祿、林秀鳳主演，主講人為蕭守梨。

台歌仔戲藝人為班底推出歌仔戲少見的題材《長生殿》。至今，她仍維持與資深藝人如杜玉琴（1942-2019）、許秀琴（1942-）、林美香（1951-）、王蘭花（1955-）、廖秋與陳麗紅等人的合作。本是虔誠基督徒的劉南芳，成立歌仔戲劇團之後憑著與她們結交的深厚感情，將她們從廟口外台帶進基督教教會，詮釋改寫過的聖經典故，陸續為基督徒搬演傳教的福音歌仔戲。³³³

劉南芳的創作歷程，忠實反映了臺灣京劇現代化對歌仔戲現代化歷程的啟發與影響。她積極的創作企圖和概念表現，更徹底證明了傳統建構潛藏的一種悖論：創作者關注當代的自我意識，必然觸發其中的創新。

（一）由「都馬調」啟發的「傳統」：以國家劇院委託製作《陳三五娘》為例

當年《陳三五娘》的搬演，延續了從八〇年代以來一系列有關《陳三五娘》的媒體話題。³³⁴流行於中國閩粵地區的《陳三五娘》（特別是潮州、泉州兩地），故事版本眾說紛紜，明清古本、南管、本地歌仔與歌仔戲都有不同的唱詞、劇情與結局。³³⁵這齣改編自全本的新編《陳三五娘》，是劉南芳的第一齣長篇歌仔戲，其風格、理念顯然有別於過往在國家戲劇院登台演出過的歌仔戲團體例如明華園的胡撇仔、新和興的傳統古路，與當時正以改編中國大陸新編戲而讓臺灣歌仔戲劇壇耳目一新的河洛歌仔戲劇團。³³⁶

首先，《陳三五娘》被賦予洗刷或甚至重新定義歌仔戲作為「鄉土藝術」的期許，媒體記者還以「益春」等同《西廂記》裡的「紅娘」，來強調《陳三五娘》這個傳統歌仔戲的藝術份量。³³⁷再者，劉南芳堅持聘請沒有名聲與形象包袱

³³³ 劉南芳因 2003 年初 SARS 病毒疫情，有感而發地創作了《百里名醫》（2003），才開始著手嘗試新編歌仔戲劇本。至於福音歌仔戲則例如《路得記》（2004）、《以斯帖記》（2014）、《約瑟的新衫》（2011）與《約拿和大尾魚》（2018）等。詳情參考：臺灣歌仔戲班網站 <https://www.kuaahi.tw/official/works?c=2>

³³⁴ 例如楊麗花主演的同名電影歌仔戲（1980）、文化界的創新展演計畫如由曾永義編寫、許常惠譜曲的同名民族舞劇（1985），以及國立藝術學院（今北藝大）傳統戲曲研究中心承辦、邱坤良主持的「南管戲演出計畫」（1989）等。

³³⁵ 劉美芳：《陳三五娘研究》（私立東吳大學中國文學研究所碩士論文，1993）。

³³⁶ 曾永義：〈荔鏡情緣：現實生活中的堅貞情愛〉，《中國時報》第 29 版（藝術/戲曲），1993 年 2 月 17 日。

³³⁷ 王亞玲：〈歌仔戲全盛期最熱門的戲、劉南芳重新包裝陳三五娘〉，《中國時報》第 37 版（影視

的外台歌仔戲演員如陳美雲、林美香等來擔綱演出，而不是知名的電視歌仔戲明星；與當時國家戲劇院或台北市藝術季邀請楊麗花、葉青、黃香蓮或洪秀玉等電視歌仔戲演員的安排不同。由於劉南芳受到都馬班資深藝人丁順謙與張一梅唱演的《陳三五娘》影響甚深，而該版本源自都馬班來台以前所採用福建漳州邵江海的整理編作，唱辭風格與一般民戲直白的口傳版本，略有不同。³³⁸劉南芳好奇是否可以將都馬班雅緻的唱詞，跟歌仔戲風格，相容並陳？從而引發她的創作動機。³³⁹此外，《陳三五娘》原是劉南芳受劇院委託為廖瓊枝量身打造「益春」這個角色所選擇的新編全本，³⁴⁰但她的創作企圖卻遠大於重構一齣符合臺灣傳統認知的劇目而已。

當時的創作歷程被劉南芳自己形容為「加工製造。」³⁴¹她最著力於抗衡歌仔戲「傳統」的一點是，選擇參考歌仔唱本，並以「黃五娘」為敘事中心，重構《陳三五娘》的故事，而非臺灣歌仔戲常見的丫鬟益春主動向陳三示愛的三角關係。劉南芳依附都馬調的行腔下筆撰寫唱詞，嘗試在新編本裡保留她所聽來的都馬班表演。全劇從「五娘跳古井」的民間傳說演繹為浪漫堅貞的愛情悲劇，有別於歌仔戲常見大團圓或是才子佳人的快樂結局。若以廖瓊枝經典的《陳三五娘》（1989、1998、2018）版本來對照，³⁴²劉南芳版本（1993）³⁴³中，增加了移植自都馬班唱詞的〈小悶〉、〈盟誓〉；尤其又在〈盟誓〉之後，將常見的〈公堂〉一場改寫成五娘私奔後夜深作夢的〈魂夢〉，呈現五娘因自己私奔離鄉背井後的

焦點），1993年2月5日。

³³⁸ 劉南芳：〈附錄一：月裡嫦娥做證明〉，《劉南芳歌仔戲劇本創作集（一）》（臺北市：文津出版社，2016），頁45-47。

³³⁹ 劉南芳：〈附錄一：月裡嫦娥做證明〉，《劉南芳歌仔戲劇本創作集（一）》（臺北市：文津出版社，2016），頁46。

³⁴⁰ 2022年4月7日下午1點至4點，於臺北市中正區客美多華山杭南店訪問劉南芳。

³⁴¹ 劉南芳：〈附錄一：月裡嫦娥做證明〉，《劉南芳歌仔戲劇本創作集（一）》（臺北市：文津出版社，2016），頁46。

³⁴² 廖本的場次分別為：〈花燈市〉、〈後花園〉、〈李公家〉、〈後花園高樓〉、〈磨鏡〉、〈後花園五娘閨房〉（即為〈捧盆水〉）、〈後花園工人房〉（即為〈益春留傘〉）、〈林府大廳〉、〈郊外〉與〈公堂〉等。

³⁴³ 劉本的場次為〈燈會驚魂〉、〈荔枝為媒〉、〈收徒〉、〈催親〉、〈花園留傘〉、〈收租〉、〈小悶〉、〈追捕〉、〈盟誓〉、〈街市聞訊〉與〈投井〉等。

恐懼和不安全感，強化了五娘的角色與表現篇幅。而〈投井〉一場，在描寫五娘投井之前，鋪陳了她面臨即將身為他鄉媳婦的焦慮，試圖訴求現代女性的共鳴。

《陳三五娘》首演後，³⁴⁴當時評論即肯定劉南芳加入都馬班唱詞後，使得新編本更加簡潔精緻，有效濃縮了全本演出的長度，但也因過於強調陳三與五娘二人堅貞的愛情，流失了傳統歌仔本裡陳三與益春調情插曲的趣味。³⁴⁵劉本為了合理化傳統情節，尤其是要周全都馬班唱詞以五娘為主的劇情結構，已然顯露了以傳統為名的創新立場。同時，因為主要演員陳美雲跟林美香等人都是知名的外台演員，難免讓人聯想到她們在外台演出的活戲功夫，似乎比在現代劇場的表現更為可貴。循此斟酌，臺灣歌仔戲的傳統版本，應當包含了過去兩次內臺時期搬演時，那種反映時下品味的情感。劉南芳以閩南地區承繼梨園古本的邵江海版本來新編，試圖重構傳統，卻無法完全讓當時的學者觀眾接受這樣的改寫，³⁴⁶似乎隱約顯示了傳統認知的臺灣歌仔戲《陳三五娘》，有其發展背景下的民間性格；如沈惠如所說略帶「淫、俗的草根性。」³⁴⁷

對於《陳三五娘》（1993）這齣現代劇場歌仔戲而言，黃以功參與郭小莊「雅音小集」的電視國劇製播經驗，³⁴⁸可能更具有兼顧傳統與創新的代表性。黃以功透過電視鏡頭的特性與特寫、中景等變化，利用燈光明、暗表現氣氛，並以燈光投影表現京劇抽象的舞台佈景。此外，當時錄製《王魁負桂英》一劇時，採取事先錄好唱腔以配合多次重複錄影的工作方式，也與傳統觀念電視國劇節目的製作方式不同。至於戲曲表演常見的轉場，則用「停格、翻頁、換景等方式」來轉化電視觀眾的視覺，被視為突破了「電視國劇」這個電視節目的表現風格，卻

³⁴⁴ 《陳三五娘》首演後，第二天午場即因國家劇院地下室空調系統故障失火而停演，直至 1993 年 6 月才再演出。王亞玲：〈國家劇院地下樓主機室失火、《陳三五娘》被迫停演〉，《中國時報》第 22 版影視文化新聞，1993 年 2 月 21 日。

³⁴⁵ 劉宇均：〈傳統的老戲、新編的景點——《陳三五娘》觀後記〉，《表演藝術》雜誌第 6 期 1993 年 4 月號，頁 114-15。

³⁴⁶ 同前註。

³⁴⁷ 沈惠如：〈地方性傳統劇目修編探討——以《陳三五娘》為例〉，收入《從原創到改編——戲曲編劇的多重對話》（台北：國家出版社），頁 198。

³⁴⁸ 分別是 1982 年 5 月於台視播出上、下兩集的《王魁負桂英》，以及隔年 11 月的《白蛇傳》。

又適度表現了「國劇精髓。」基於搶救藝術傳統與提供「梁祝」之外的古代戲文與傳統愛情觀，劉南芳編寫、黃以功導演的《陳三五娘》，被媒體視為是臺灣歌仔戲的「救星」。³⁴⁹當時的文化媒體似乎都在期待新興知識分子，如何重新定義民族傳統，又如何整合於現代劇場呈現，特別是在剛開幕不久的國家戲劇院首演。

（二）歌仔戲的劇場化現象——從定調與定譜（國樂合奏）的討論談起

九〇年代初、中期，由文化界的專家學者介入的傳統建構，其中更顯著的關注焦點則是在討論歌仔戲如何劇場化、如何以創新的姿態進入現代劇場，延續傳統再生，及其衍生的諸多問題。九四年九月，一場探討現代劇場歌仔戲風格定位與如何解決美學、技術等問題的座談會，不僅提及演出字幕投放該使用什麼樣的臺語文、文武場於現代劇場空間裡的位置，也談到究竟製作方向應該以編劇為中心？還是以導演為中心？舞台視覺呈現應該就現代化後，提供具體的寫實設計？還是簡化的虛擬手法？³⁵⁰座談會中更多的焦慮，應該是衍生自歌仔戲進入西方現代劇場後，如何保有主體性和劇種特質。

筆名邱昭文的邱婷曾以犀利的筆觸，批判當時歌仔戲在本土意識作用下地位改變，以及伴隨的劇場化問題。³⁵¹她直言電視歌仔戲明星登上劇院舞台，³⁵²無非是想「藉國家殿堂一展身手，以獲取『藝術評價』」；她也同時針對《山伯英台》（1994）這齣製作，指陳不諳生態的「學者」凌駕業界的專家做戲，反而顯現出嚴重的「外行」。邱婷的評論顯示她對這齣傳統戲的認知，即是演員中心的觀點；脫胎自傳統故事的《山伯英台》，原本就是以固定的橋段情節，展現不同演員不同的表現特質。然而，劉南芳與黃以功的合作，已試圖往導演中心偏移。

³⁴⁹ 王亞玲：〈陳三五娘搶救歌仔戲〉《中國時報》第 29 版（藝術/戲曲），1993 年 2 月 17 日。

³⁵⁰ 紀慧玲：〈歌仔戲 似乎被時空變遷困住了〉，《民生報》第 14 版（藝術新聞），1994 年 9 月 15 日。參與座談會的有：戲曲音樂學者林谷芳、導演朱克榮、樂師柯銘峰與編導劉南芳等人。

³⁵¹ 邱昭文：〈瞎子摸象乎？歌仔戲在現代舞台上過招〉，《表演藝術》雜誌第 27 期 1995 年 1 月號，頁 11-14。

³⁵² 此一系列製作包括楊麗花的《呂布與貂蟬》（1991）、葉青的《冉冉紅塵》（1993），以及黃香蓮與小咪的《鄭元和與李亞仙》（1994）等。



導演黃以功與劉南芳於一九九四年合作的《山伯英台》，改編手法則更加大膽；從劇本場次看來，這齣戲已經從現代劇場導演概念的手法出發，重新想像山伯英台的故事。他們以英台尋找山伯之墓的情節作為開頭，將「找墓」的意念化為全劇結構；先以幕後吟唱華山山中森林陰鬱的氛圍開場，再以荒煙蔓草間英台的哭墳來結尾，沒有具體的墳墓場景，也沒有民間常見的「化蝶」，³⁵³與原來梁祝故事的傳統情節差異較大。當時開場的「找墓」與劇終前的「哭墳」都是新編場面，大家根本不會排，「一翻兩瞪眼」³⁵⁴。劉南芳表示，後來她藉由過去豐富的京崑表演經驗，乾脆自己下海負責編排，結局甚至排成「山伯活捉英台」，最後因為顧慮觀眾心情而作罷。顯然，新編的詮釋和戲曲導演的經驗密切相關，仍須依賴過去所學的套路段子。嚴格說來，這是劉南芳創作的第二齣長篇歌仔戲；她要擔任製作人，還要兼顧《山伯英台》的演出排練，或在平面媒體書寫關於這齣戲的幕前幕後，像是這齣製作的「戲劇顧問。」³⁵⁵編導製作群顯然已對現代劇場專業分工，有著非常清楚的認知。雖然整理老戲要有傳統根底，但為了創新，並不把表演效果完全寄託在演員（或是名角）一個人身上，而是搭配劇場視覺的設計與團隊合作。³⁵⁶

當時邱婷關注另一個嚴重的問題是，自一九八六年明華園於臺北藝術季推出《劉全進瓜》，開啟現代劇場歌仔戲與國樂團合作的先例之後，國樂與傳統文武場面的磨合，逐漸成為歌仔戲製作現代化的一個必然的挑戰。其中常見的現象是，「科介」（身段動作）的武場聲響起後，緊隨唱腔過門而演奏的國樂使得整段篇幅前後判若油水同缸，毫不相融。³⁵⁷再者國樂、西樂的學院訓練，幾乎與外

³⁵³ 劉南芳：〈附錄一：加一段「找墓」，深一份情〉，《劉南芳歌仔戲劇本創作集（一）》（臺北市：文津出版社，2016），頁 89-90

³⁵⁴ 2022 年 11 月 16 日深夜 10 點至 17 日凌晨於台南香格里拉飯店房間訪談劉南芳。

³⁵⁵ 劉南芳：〈山伯英台——老戲要唱進現代人心坎！？〉、〈加一段「找墓」，深一份情！〉《中國時報》1994 年 5 月 11 日第 33 版（藝術/戲曲）；以及〈傳統四句聯，延續至今——山伯英台舊中翻新〉，《聯合報》1994 年 5 月 18 日第 35 版（文化廣場）。

³⁵⁶ 同前註。

³⁵⁷ 邱昭文：〈瞎子摸象乎？歌仔戲在現代舞台上過招〉，《表演藝術》雜誌第 27 期 1995 年 1 月號，頁 11-14。



台樂師生態相斥；例如外台歌仔戲樂師能透過簡譜與團隊默契，瞬間即能完成轉調、下歌或是配合演員的活戲，增加「串仔」的活奏以應變動作表演的長度。又或是歌仔戲的傳統樂器如殼仔弦、大廣弦或鴨母笛等，當時經常被國樂團捨棄不用。邱婷堅信，憑藉外台表演的活戲機制，武場鼓佬的眼睛比樂團指揮要來得更為精準；但當時國樂與歌仔戲的合作，反而形成不同組合、相互制衡的反效果。

三個月後，音樂家陳中申也在同一雜誌寫了一篇長文，回應邱婷質疑國樂於歌仔戲領域的運用，猶如「瞎子摸象」。曾為多齣歌仔戲編曲的陳中申強調，歌仔戲國樂化較晚，進入現代劇場之後又擴大了製作編制，使用國樂團伴奏已經是不能迴避的趨勢。定調定譜的工作模式，則是試圖透過現代劇場細緻的排練流程，讓演員能在合適的音樂表現裡演唱，透過不同樂器的專業分工，增加樂曲層次與戲劇性；「不經排練的即興，反而只會暴露作品粗糙的一面。」³⁵⁸陳的主張即是考量現代劇場歌仔戲生產製作的編制，並且強調樂團指揮跟鼓佬應該是不同的領域分工；前者領導樂團合奏，後者則是在排練的歷程後，設計鑼鼓節奏，以表現劇中人物的情緒與場景氛圍。陳中申終究也認為現代劇場歌仔戲的編制和製作，不應再以配合演員表演來執行。若說九〇年代為戲曲學術研究為歌仔戲搜集文資、建構「傳統」的時期，那麼臺灣歌仔戲也正在為進入現代劇場演出，琢磨創新的音樂傳統。這跨出的一大步，必須歸功於中國大陸戲曲改革的累積，以及九〇年代中後期海峽兩岸歌仔戲交流的刺激與影響。

一九九五年，劉南芳策劃的「海峽兩岸歌仔戲實驗劇展」製作《李娃傳》，為當時備受矚目的跨界共製計畫。³⁵⁹《李娃傳》與當時同一時間活躍於現代劇場的河洛歌仔戲劇團多齣製作，都開始以劇場導演和戲曲導演分工的方法運作，而

³⁵⁸ 陳中申：〈的確是瞎子摸象：國樂參與歌仔戲〉，《表演藝術》雜誌第 30 期 1995 年 4 月號，頁 94-96。

³⁵⁹ 1995 年 10 月 19-21 日，文建會策劃主辦、中華民俗藝術基金會承辦於臺灣大學思亮館國際會議廳召開「海峽兩岸歌仔戲學術研討會」，以歷史源流、經營管理與劇作藝術等學術理論為研究議題。同時舉辦「海峽兩岸聯合實驗劇展」，由兩岸共製的《李娃傳》則於臺北市立社會教育館演出。



且沿襲至今。隔年九月（1996），明華園於國家戲劇院演出《燕雲十六州》，這兩齣戲均引發了國樂加入歌仔戲音樂演奏的爭議和討論；前者由漳州薌劇團的大陸作曲家陳彬負責編寫全劇唱腔，由陳中申指揮蘭陽戲劇團樂隊；後者則由大陸編曲山風（江松民，1956-）執筆，委由陳孟亮指揮中廣國樂團演奏。《李娃傳》演出後的公開座談中，有觀眾反映歌仔戲劇種性格的流失。當時大陸廈門藝術研究所所長陳耕也認為《李娃傳》已經很大陸化，部份觀眾甚至覺得《李娃傳》幾乎變成了「薌劇」，以至於陳耕會擔心觀眾是否能接受《李娃傳》。³⁶⁰《燕雲十六州》則表現了明華園試圖專業分工的製作目標，不介意被外界視為「音樂薌劇化」，但堅持劇本必須本土原創。³⁶¹這幾次海峽兩岸音樂人才的深入交流，讓臺灣歌仔戲學習了所謂「音樂設計」的角色與職司，逐漸不再只是用歌仔戲傳統四大件（殼仔弦、大廣弦、月琴和笛子）的樂器表現活戲活奏，而在現代劇場歌仔戲製作裡逐步走向定腔、定調、定譜。³⁶²《李娃傳》演出之後，陳彬煞費心思地將全劇音樂設計內涵和執行，完全授予蘭陽戲劇團。一九九六年2月，陳彬就國樂加入歌仔戲的立場，嘗試總結在臺灣建立「音樂設計」這個角色的心得與必要時，便提出基於表現歌仔戲劇目的深度拓展與豐富完整的戲劇內涵，並顧及情節衝突、場面擴大和人物內心細膩刻劃的需求，「必須同時在音樂表現上作更深層次的擴大，以增加節奏的力度、和聲的厚度和樂器音色的多種變化。」³⁶³陳彬甚至具體指出一個13人的小型國樂隊編制，已經足夠表現戲曲的整體效果。³⁶⁴而現在邁入廿一世紀，各大歌仔戲劇團於室內或外台公演的演出編制也多在5-13人

³⁶⁰ 紀慧玲：〈李娃傳實驗落幕受品評〉，《民生報》第15版（文化新聞），1995年10月24日。

³⁶¹ 劉秀庭：〈天價不抵自製、明華園新戲《燕雲十六州》〉，《表演藝術》雜誌第46期1996年9月號，頁10-12。

³⁶² 更多關於歌仔戲音樂設計的理念與介紹，可參考謝筱玫：〈臺灣歌仔戲音樂愈見豐彩燦爛〉，《表演藝術》雜誌第235期2012年7月號，頁79-81。在這段期間受到影響而成長的樂師如柯銘峰（1962-）、劉文亮（1962-2014）、陳孟亮（1963-）與周以謙（1969-）等。

³⁶³ 陳彬：〈國樂加入歌仔戲音樂的伴奏〉（上），《表演藝術》雜誌第40期1996年2月號，頁94-96。

³⁶⁴ 陳彬：〈國樂加入歌仔戲音樂的伴奏〉（下），《表演藝術》雜誌第41期1996年3月號，頁85-87。



左右。國樂介入和音樂薈劇化雖是當時因為歌仔戲劇場化而衍生的諸多現象，卻也充分證明了臺灣歌仔戲文本題材的創新，已經逐漸在催生歌仔戲另一階段的生產製作模式。

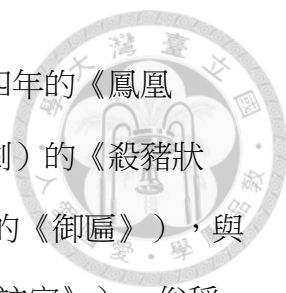
三、從模仿變成「傳統」的創新內涵：河洛歌仔戲劇團

九〇年代末的歌仔戲，逐漸從「常民娛樂」被提升為文化資產甚至民族藝術，卻一直面臨戲曲定位的質疑。歌仔戲「傳統」是金光戲（胡撇仔戲）還是古路？究竟什麼樣的歌仔戲才是「正統」。雖然公共討論空間和媒體，不再出現如八〇年代地方戲劇比賽那樣浮上檯面的筆戰或抗議。³⁶⁵回顧歌仔戲百年來多變的發展，歌仔戲包容力之大，幾乎所有的新編或改變，都沒有扛著相關「違背傳統」的包袱。隨著業界與學界不同的詮釋和看法，各團創作承襲脈絡的不同，逐漸形成不同劇團風格的分野。紀慧玲直陳路線看法不同的另一個變因，應該是來自九〇年代起政策規劃下表演藝術界資源豐沛的影響；換言之，由於政府開始以補助資源介入歌仔戲業界的經營生態——例如國際性演藝團隊扶植計畫，³⁶⁶反映各界為了挽救市場的孱弱，間接開放了各種歌仔戲創作脈絡與經營方向的可能。從電視製作轉型投入劇場製作的河洛歌仔戲劇團，是以標榜精緻歌仔戲、文學歌仔戲等歌仔戲創新風格，成為臺灣歌仔戲轉型鮮明的標誌。

回顧河洛營運初期的行政結構，他們不但清楚寫下劇團的非營利創作方針，也按照現代劇場明確分工的方式，架構了技術、製作、表演與行政等各部門，並承接政府文化標案、經營劇團會員，且不吹捧單一名角或明星，盡量讓年輕新人能有機會站上舞臺。例如唐美雲、許亞芬、石惠君與郭春美等，均經由河洛培植而後有了獨當一面的成績。河洛的作品多半改編自大陸的新編劇本，如閩劇（如

³⁶⁵ 紀慧玲，〈囡仔轉大人〉，《表演藝術》雜誌第 79 期 1999 年 7 月號，頁 58。

³⁶⁶ 「行政院文化建設委員會」（簡稱文建會）於 1992 年開始「國際性演藝團隊扶植計畫」，目的為了培養具本土特色與專業水準之表演藝術團體、協助其發展國際演出為目的。因應藝文生態變化與團隊發展需求，該計畫歷經多次機制調整與更名，依序為：「國際性演藝團隊扶植計畫」（1992-97 年）、「傑出演藝團隊徵選及獎勵計畫」（1998-2000 年）、「演藝團隊發展扶植計畫」（2001-07 年）、「演藝團隊分級獎助計畫」（2008-18 年）等。2018 年起，文化部將「演藝團隊分級獎助計畫」移撥至國藝會辦理。2019 年將計畫更名為「演藝團隊年度獎助專案」。



一九九一年的《曲判記》、一九九二年的《天鵝宴》和一九九四年的《鳳凰蛋》）、從陝西商洛花鼓戲（眉戶戲）移植為廈門歌仔戲（薊劇）的《殺豬狀元》，被諸多地方劇種移植改編的楚劇《御卒平冤》（1995 年的《御匾》），與莆仙戲（1993 年的《皇帝秀才乞食》、1997 年的《命運不是天註定》）、俗稱土戲或土京戲的梅林戲（1994 年的《浮沉紗帽》）或薊劇如《秋風辭》（1999）等。改編自十九世紀俄國劇本的《欽差大臣》（1996）與《命運不是天註定》（1997）兩齣戲，則是委託大陸閩劇作家陳道貴改寫編修，從閩劇汲取「劇本內涵與演出形式。」因此，前述研究者提出河洛歌仔戲效仿中國戲曲現代化的問題，不在於「京劇化」，而是在現代化的歷程裡，尚未找到歌仔戲的主體性。³⁶⁷河洛當時創新歌仔戲的方式或有引發爭議；一則是將「歌仔戲精緻化」的過程裡，大量採用中國大陸的編導專才，二則是像歌仔戲同業所隱約暗示，對河洛部分歌仔戲製作全盤模仿中國大陸原作的批判。受訪者陳勝福反而肯定當時國光劇團毅然決然創新製作「台灣三部曲」的企圖。³⁶⁸顯然，當時我們認為歌仔戲的編創，應該是以反映臺灣在地社會文化為內涵。

回顧過往戲曲市場激烈競爭下而無智慧財產權觀念的時代，劇目的改編、模仿或沿襲原本就是商業手段。即使河洛全盤模仿中國大陸戲曲現代化的經驗，更珍貴的是參考了京劇於現代劇場中生產製作的執行方法與分工配編，對後來創作者投入現代劇場新編製作，有著實際的啟發。以經營者劉鐘元涉獵廣告、廣播與電視歌仔戲的歷程來看，他原本就是對媒體趨勢相當敏感的生意人；河洛模仿（或甚至抄襲）海峽對岸諸多既有劇作，可能對劉鐘元與陳德利（藝術總監與劇本編修）等人而言，是尋常不過的商業競爭手法，也原本就是過去歌仔戲業者的

³⁶⁷ 河洛戲曲取材來源大多參考鄭宜峰，〈十年一覺戲棚夢〉，頁 80-83；鄭宜峰的碩論〈河洛劇團歌仔戲舞台演出本之研究〉，主張河洛移植大陸劇作的經驗不該被視為京劇化，而是閩劇化，然而推敲河洛諸多移植的劇本均與大陸戲曲改革的影響有關，需深入研究大陸戲改和劇作風格的脈絡。

³⁶⁸ 周美惠：〈「風雲際會：世紀之新系列」陳勝福：形塑劇團自我特質 呼籲歌仔戲團不要一味移植其他戲曲形式，應有永續經營規劃〉，《聯合報》第 14 版（文化），1999 年 2 月 23 日。

一種生存模式。例如二〇〇一年《秋風辭》三度上演的機會下，劉鐘元甚至邀請當時的立委朱惠良、丁守中、林重謨、周柏雅、秦慧珠、陳鴻基、潘維剛，台北市議員江蓋世、許富男、鄧家基、魏憶龍、龐建國等 12 人，為河洛歌仔戲粉墨登場，等於是與政治共舞，為歌仔戲演出宣傳造勢。³⁶⁹若非劉鐘元等人嗅到文化場資源補助與本土意識興起的風氣，臺灣歌仔戲應該很難有人敢這麼理直氣壯地引入大陸編導群，而對臺灣現代劇場歌仔戲的製作產生具體的刺激。

（一）建構精緻歌仔戲的文學性內涵

自九〇年代起，中正文化中心針對臺灣歌仔戲等傳統戲曲，曾有一系列的策展規劃與演出嘗試。³⁷⁰河洛歌仔戲劇團以「中視河洛」劇團名義製作的《曲判記》（1991），是國立中正文化中心（今國家兩廳院）規劃〈臺灣歌仔戲專題電視篇〉的自製節目。二〇〇一年三月河洛歌仔戲團製作臺灣原創新編的《彼岸花》，可說是公部門資源挹注河洛的階段性任務獲得成效。相較於洪秀玉歌仔戲團受臺北市戲劇季委託製作、改編自莎劇《哈姆雷特》的《聖劍平冤》（黃英雄編劇，1997），改編自《羅密歐與茱麗葉》的《彼岸花》，則是在現代劇場製作規格、劇作的當代性與跨文化的美學等方面，獲得更高的藝術性評價。

曾永義在河洛創團初期，便為河洛歌仔戲擘畫所謂「精緻歌仔戲」的願景；他認為精緻歌仔戲「有講求深刻不俗的主題思想、情節安排緊湊明快、排場醒目可觀，」語言口白化且機趣橫生，同時音樂曲調多元豐富、演員技藝精湛且深具學養修為等六大特色。³⁷¹但是一九九九年河洛推出《秋風辭》，則更刺激了歌仔戲學界與業界催生本土題材的期待。這齣歷史悲劇改編自莆仙戲的背景，描述西漢武帝劉徹迷信長生不老之說，遭宮內奸臣離間自己與太子劉據的父子關係，最

³⁶⁹ 賴廷恆：〈秋風辭 文官武將、正反角 民代客串〉，《中國時報》第 21 版（文化藝術），2001 年 6 月 22 日。

³⁷⁰ 例如臺灣歌仔戲專題系列、歌仔戲講座與示範演出，以及傳統戲曲製作甄選等。

³⁷¹ 曾永義：〈臺灣鄉土藝術的關懷——精緻歌仔戲：從野台到國家劇院〉下篇，原載於《聯合報》第 45 版聯合副刊，1993 年 3 月 12 日。曾永義：《戲曲經眼錄》（臺北市：財團法人中華民俗藝術基金會，2002），頁 142-49。

終因一意孤行斬首劉據與賜死與太子有過私情的趙婕妤，而致面臨終老孤絕。本劇格局與形式較為龐大，也讓這齣歌仔戲的內容、特質變得較以往歌仔戲不同。

對歌仔戲觀眾來說，《秋風辭》開頭與劇終前的男聲獨唱，應是極為明顯地標誌了這齣戲與臺灣歌仔戲來自本土文化生猛活力的差別。據此，便更「挑動」了評論者對歌仔戲劇種本質與特性的思考，進而深入地反省歌仔戲的形式與深度。³⁷²例如林鶴宜雖極為肯定《秋風辭》的藝術高度，但仍期待作品中能呈現「一種屬於臺灣人特有的審美方式、語言趣味和幽默的生活哲學。」³⁷³事實上，河洛從一九九九年開始，便每年度規劃發表能兼顧文學性與通俗喜劇的兩種戲路，以平衡市場口味。即使二〇〇一年《彼岸花》獲得學界極高的肯定，導演張健仍重視觀眾反映的意見；例如觀眾期待聽到更多傳統曲調、看到更多身段，以及認為《彼岸花》劇情過度沈重等。³⁷⁴張健所認知的創新的現代劇場歌仔戲製作，著重劇作文采跟深具導演概念的創新實驗；即使遭到傳統觀眾的批評，河洛的主事者仍是有意識地投入這類背離歌仔戲傳統劇種特色的製作。

歷經三位編劇努力（洪清雪、游源鏗與江佩玲）、改編莎劇《羅密歐與茱麗葉》的《彼岸花》（2001），更具有臺灣歌仔戲原創劇作突破性的格局。這齣戲借清末艍舫在地漳、泉人械鬥的一段移民歷史，讓女主角林秀蘭（石惠君飾演）與男主角陳秋生（郭春美飾演）、李金龍（許亞芬飾演）的三角戀情，交織在漳、泉人、以及留洋跟本土之間，表現族群對立與爭鬥的人性掙扎。有評論者認為，《彼岸花》製作是要藉助莎士比亞悲劇的知名度與文學性，包裝以強調族群融合的宗旨；這部新編戲曲其實深具濃厚的國家民族意識。³⁷⁵林鶴宜則是從河洛製作的脈絡觀察，表示河洛自一九九九年開始啟用臺灣編劇撰寫原創作品，《彼

³⁷² 紀慧玲，〈囡仔轉大人〉，《表演藝術》雜誌第 79 期 1999 年 7 月號，頁 58。林鶴宜：〈土地 是文化的母親〉，《民生報》第 5 版文化藝術，1999 年 5 月 18 日。

³⁷³ 林鶴宜：〈土地 是文化的母親〉，《民生報》第 5 版文化藝術，1999 年 5 月 18 日。

³⁷⁴ 張嘉容：〈兩齣說嘴戲、編劇雙「陳」記：淺談歌仔戲輕喜劇與文學性〉，《表演藝術》雜誌第 105 期 2001 年 9 月號，頁 8-11。

³⁷⁵ 朱芳慧：《跨文化戲曲改編研究》（臺北市：國家出版社，2012），頁 112。

岸花》一改河洛過去製作批判官場文化的戲劇主題，試圖在世界性經典的高度上翻轉新意，並求吻合國情。³⁷⁶《彼岸花》藉由音樂抒情、富含臺灣當代情感特質的「文學性」，從此逐漸成為現代劇場歌仔戲的一種創新內涵。

（二）原創新編《彼岸花》的「文學性」³⁷⁷

與其說《彼岸花》全劇採用接近《羅密歐與茱麗葉》原作的結構，不如將其視為一種向西方正典的「挪借」。一則是《彼岸花》沒有再詮釋原作著名場景比喻與詩句的企圖，二則角色性格的設定也沒有突破原來戲劇性的鋪排。³⁷⁸《彼岸花》編創目的不是為了挑戰西方正典的莎劇，反而是循國族意識的正典美學，以現代劇場體制的製作流程，嘗試西方現代戲劇的定本與定型，挑戰傳統歌仔戲刻板印象與傳統編制。《彼岸花》精緻化的特點，包括從現代劇场的概念詮釋與調度，以及京劇程式化的節奏來看，幾乎都是透過演繹文字的画面與音樂，並扣合前後情節的文字與結構，表現豐富飽滿的文學性。

第一場〈邂逅〉的出場調度，並非全然循著戲曲傳統表現的慣例，以高潮熱鬧的音樂烘托一位主角的入場。在港口船工喝酒慶賀林家長工李金龍即將迎娶大小姐的喜事之後，我們聽到「大船入港」的呼叫聲，將去國五年的陳秋生喚入上舞臺區，隨即秋生巧遇即將決定他命運的慧空法師，並仗義直言扶起酒醉遭到戲弄的李金龍。同時，林秀蘭與阿姨月女經過現場，與陳秋生一見鍾情；剛剛酒醉臥地的李金龍又走回來，神智朦朧之間似乎看見秀蘭的背影。場景結束前，金龍的小弟鐵雄（張素卿飾演）急忙來報訊，聲稱漳州人闖入泉州祖師廟，砍斷神像的頭。此時導演利用京劇上、下場的鑼鼓，搭配著歌仔戲配樂，表現李金龍激昂的情緒來收尾。《彼岸花》透過人物登場順序處理多重交織的視覺呈現，也鋪陳

³⁷⁶ 林鶴宜：〈歌子戲的文學花蕊〉，《民生報表演評論》第 A6 版，2001 年 4 月 3 日。

³⁷⁷ 本節曾改寫發表於〈九〇年代以來歌仔戲「正典化」的美學現象〉，《民俗曲藝》第 209 期（2020 年 9 月），頁 67-110。

³⁷⁸ 美國文學理論家哈洛·卜倫（Harold Bloom）曾認為《羅密歐與茱麗葉》女主角茱麗葉是最精彩的女性角色；她與羅密歐的悲劇性命運源出於她對青春的熱愛，而她的抉擇也比羅密歐來得大膽。Harold Bloom, *The Modern Scholar: Shakespeare: The Seven Major Tragedies*, audible audiobook, 2009. Chapter 1.

角色的背景脈絡與個性；例如秀蘭對從外國來的人特別好奇，急切地想仔細看看秋生，竟一把將阿月阿姨推倒在地，絲毫不浪費任何介紹角色和背景線索的時間。這一開場多重層次的線索表現，似乎都是以現代劇場調度的手法、扣合《彼岸花》形而上的宗教思維，以及情節意象的伏筆。

隨後，秋生與秀蘭在金飾店相遇，透過阿月阿姨傳話，討論秋生懷錶與秀蘭看上的鍊子，是否搭配得宜，即已暗示兩人配對的心願；以懷錶作為情人信物的象徵與品味，也是歌仔戲少見。第三場〈訴情〉的新編曲〈靜靜看著你〉，和第四場〈抗婚〉中的新編曲〈情歸何處〉，均成功挑戰了雙人與三人的合唱；編劇採用長短句抒情，編曲設計則獨具匠思、毫無違和。新編曲〈靜靜看著你〉除了寫景、寫意，也與最後一場郭春美演唱【賣藥哭】的表現內涵呼應，因而格外動人。然而，這樣的抒情與書寫，並非常見於歌仔戲的口白與唱詞，較偏向現代詩的风格：

〈靜靜看著你〉

秋生：只想靜靜看著你

秀蘭：只願永遠，永遠不分離。

秋生：只求月娘與天星，光影莫搖移。

秀蘭：水池的蟲聲、蛙仔聲，請你暫且靜止。

秋生：夜如水，

秀蘭：夢如詩，

秋生：願墜夢境莫清醒

秀蘭：清風涼，

秋生：蓮花味，

秀蘭：共相廝守不分離。

秋生：光陰此時已靜止，

秀蘭：此情此境常維持，

秋生：許我未來相伴依，

秀蘭：許我相愛生生世世。

秋生：是夢是醒永相見（秀蘭：世世永相依）

兩人（和聲）：靜靜看著你，歲歲年年——

【賣藥哭】

秋生：秀蘭吶！怎堪忍，片語不留離我而去

怎堪忍，放我你獨飛
我尋你，覓你千萬年
你啊你，走得無聲與無息
過去的誓言哪裡——去
蟲聲，蛙仔聲，憑添人斷腸



長短句表現的情感，已經相當現代化；音樂設計不用新編曲，而是以傳統歌仔調

【賣藥哭】，依然傳達揪心蝕骨的悲痛。而最後一首合唱曲〈彼岸花〉：

愛是犧牲，
愛是祝福，
愛是智慧，
愛是聖潔，
彼岸花香虛空傳。

這段唱詞透露的意念，與莎劇原作略有相似也有極大的文化差異。與《刺桐花開》同樣使用古典悲劇的美學，混以度脫劇的道德教化觀；即使唱詞表述了愛的四個層次，訴求更為現代化的開明立場，結局既不是美學的歧出，也未表現傳統的傳奇。

在接近劇終前的第七場〈誤訊〉，京劇演員許孝存飾演的送信人啞巴沙彌，與歌仔戲演員張素卿飾演的鐵雄，在不同的過場就表現了二者劇種微妙的差別。啞巴沙彌送蓮花燈的過程中，安排了戲曲常見的功夫表演如矮子功和鷓子翻身。除了使用手語，更以戲曲套路、七字一句地表現這段戲京劇化的節奏，而非以現代劇場的舞臺劇手法處理場面。對比之下，鐵雄唱做的【撲燈蛾】，則以押韻的臺詞融入厘俗的口語，並在適當的分段間，加入京劇化的肢體，維持一些民間俚俗的彈性：

【撲燈蛾】

紅燈結綵，變成引路幡，
阮那個無緣的金龍嫂，一命赴黃泉。
恐驚彼頭會趁機，趁機來暗算，
兄弟呀，今晚巡更，小心細膩就要顧周全。
目珠扒乎金，腳手敏捷如獵鷹，
耳孔放乎利，捏手捏腳出手要分明。



佈下天羅地網，
就是妖魔鬼怪，也要予伊難脫身，
寧願錯掣一百，將他逼口供，不當放走半個漳州彼頭的畜生。

演員許亞芬於第六場〈嫁殤〉演唱的【都馬調】，與郭春美在第八場〈彼岸花〉中的【賣藥哭】等，都獲劇評肯定是「娓娓動聽、牽引情腸。」³⁷⁹劉南芳評論《彼岸花》的人物動機與主題意旨，欠缺一貫性與人文精神，結局擺盪在「漳泉械鬥」的歷史使命感，以及宣示「超脫重生」的宗教思維，³⁸⁰似乎並不需要標榜改編自莎劇。《彼岸花》超越的高度不是西方正典，而是以突破了歌仔戲戲曲編腔、音樂設計和演唱，循劇作文學性的途徑、克服了現代劇場執行的焦慮，超越了音樂傳統，而開啟了九〇年代以來現代劇場歌仔戲的創作與編制傳統。

第三節 一九八七年至今廖瓊枝投入歌仔戲「傳統」建構的歷程

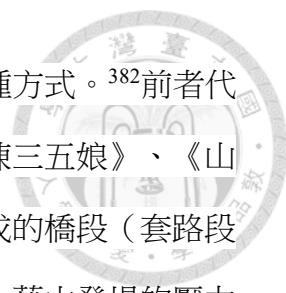
在廖瓊枝第一次參加許常惠主持的民間樂人音樂會的同年元月，「中華民俗藝術基金會」也才剛成立。³⁸¹那場音樂會當晚節目的上半場，許常惠主講了一場「本省民族研究的總報告」，接著舉行「第一次民族音樂講座」以及研究臺灣原住民音樂先驅黑澤隆朝（1895-1987）的演講，下半場才是廖瓊枝與陳冠華出席的「本省福佬系民俗音樂」表演。當廖瓊枝惶恐不安地應邀出席這一場被標籤為「本省福佬系民俗」的音樂會，以傳統的哭調仔〈英台哭墓〉震撼現場的學界文人，即開啟了她以「臺灣最會哭的女人」的形象，投入為臺灣歌仔戲重塑文化內涵與扮相的工程。換句話說，她必須設法融入學界與文化界的人脈網絡，訴求知識分子階層的支持，適應有別於她過去習慣的經濟場域。

過去戲班為了滿足市場競爭的需求，必須開闢傳承的管道，讓更多更年輕的人材，能夠協助穩定市場需要，爭取更多的「戲路」。如林鶴宜所解析，「包裹

³⁷⁹ 朱芳慧，《跨文化戲曲改編研究》，頁 112。

³⁸⁰ 劉南芳：〈色呈繽紛！花落何方？評河洛歌子戲團《彼岸花》〉，《表演藝術》雜誌第 101 期 2001 年 5 月號，頁 63-64。

³⁸¹ 中華民俗藝術基金會網站將創立的时间紀錄為 1979 年 5 月 1 日，
<http://folk.org.tw/official/index.php/introduction/chronology/132-1978-1980>



式」學習和「隨機傳授」是訓練職業戲班演員活戲最主要的兩種方式。³⁸²前者代表的意義是演員必須學習基本古路劇目（例如歌仔戲四大齣《陳三五娘》、《山伯英台》、《呂蒙正》與《什細記》），和戲班累積劇碼中既成的橋段（套路段子），又稱為「鑿頭或站頭」；後者則是透過連續不斷地演出，藉由登場的壓力和演員原有的實力（腹內），靈活地透過身段程式將戲碼的場次情節記下來。在來不及深化和整編自己的表演程式與劇目內涵的前提下，傳統劇目與內臺戲院定本戲的「套路段子」，確實為歌仔戲活戲表演提供了類似情境的固定演法，更是經過市場考驗的有效戲劇情節，讓演員表演活戲時可以靈活變通，³⁸³而這些都是職業戲班在兼顧營利與傳承下所發展的生產機制。但從九〇年代以來的現代劇場歌仔戲製作，民間歌仔戲班從一般廟口戲路，轉為承接官方文化場或公演演出後，他們並無法長期在正規的現代劇場表演空間裡演出或排練，達成全方面藝術條件的淬礪。其中的傳統建構，則包含了場域變遷下，建立人脈關係和學者站台等行規特質；廖瓊枝的跨界和崛起，便相當具有這樣的代表性。而廖瓊枝更以系統化的表演教學方式，為日後歌仔戲的劇藝傳承，提供經典的功法與程式。

一、劇藝傳承如何建置與系統化

廖瓊枝的特別之處在於她是以一己之力，本著歌仔戲苦旦的表演功底，走入臺灣文化界。當明華園與新和興歌劇團在八〇至九〇年代初期，屢屢出入國家級表演場所時，廖瓊枝則是奔波在業餘的社團或被邀演的製作排練之間。一九八一年，她在許常惠跟林峰雄等人的鼓勵下，先是至師大「暑期全省教師音樂研習營」授課，而後獲推薦至宜蘭縣立文化中心教授暑期研習營，走遍臺灣大專院校，國、高中、小學與課外社團，或是給社區媽媽授課、為學校老師集訓，協助兒童課外的文化活動教學等等各種文化講演。一九八七年獲邀至臺北市社教館延平分館，擔任民族研習班歌仔戲班教師，培養了演出班底，一同創立了「薪傳歌

³⁸² 林鶴宜：《東方即興劇場—歌仔戲「做活戲」上編：歌仔戲即興戲劇研究》，頁 158

³⁸³ 同前註，頁 160



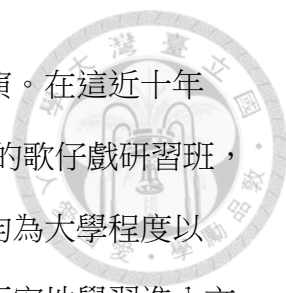
仔戲劇團」，廖瓊枝才逐漸有自己的現代劇場歌仔戲專業製作。她在執行為期三年的文建會「臺灣傳統歌仔戲藝術薪傳計畫」後，於一九九七年出版身段、表演與教學教材，成為以個人遞案、獲公家補助的先例。

該計畫由時任中央研究院歷史語言所助理研究員洪惟仁擔任臺語文顧問，而有關腳步手路等身段功法的名詞，則由時任臺大中文所教授曾永義協助創發；例如關於手路的基本指法或基本練習的名詞。³⁸⁴其中參與的計畫專、兼任助理，有四位也是這個薪傳計畫的藝生（包括黃雅蓉、邱秋惠、黃美靜、吳佳恬等）。這個教學計畫的成果，成為日後歌仔戲科與財團法人廖瓊枝文教基金會，建構教學系統的基礎；同時也代表了廖瓊枝長年奔波的歌仔戲推廣教學，培植了一批對歌仔戲保持學習熱誠的新興藝文知識分子，他們也都同時參與這項歌仔戲傳統建構工程。雖然廖瓊枝總是以傳承歌仔戲教學為畢生職志，然而她對外所傳授的唱念做表以及所謂薪傳經典劇目，必然得為不同年齡背景的學員，調整一些版本細節；或甚至在傳授傳統功底的同時，還得自己新編（例如為小學生改編「灰姑娘」的故事而寫的《黑姑娘》）。究其根本，廖瓊枝所做的傳承事業，有可能是相當激進的「傳統」改造工程。而她在一九九四年之後進入教育體制從事的歌仔戲科教育，可以說是整個政府體制藉由她過去摸索的教學經驗，於教育體系內創造國家需要的國族傳統表演藝術。

（一）廖瓊枝與社教館延平分館研習班（薪傳歌仔戲劇團的前身）

相較於七〇至八〇年代末期被臺北文化界學術菁英所發掘的民間歌仔戲藝人名單，例如楊麗花與台視歌仔戲劇團（1981）、屏東明華園（1983 起）與彰化新和興歌劇團（1984 起），或是獲文建會「民間劇場」邀請，分別演出過《烽火鴛鴦》與《洛神》的小明明（1982、1984）與率領華視神仙歌劇團演出《八美圖》的葉青（1986），都未曾公開發行身段或唱腔教學的影片。換言之，廖瓊枝也未

³⁸⁴ 例如包含基本指法的手路：觀音指（一般說法為蓮花指）、蘆芽指（或蘭花指）、含蕊指、暴芽指（褒伊指）等。



曾於同一時期率領任何製作團隊，執行任何現代劇場製作的邀演。在這近十年（1979-1989）的時間裡，特別是在臺北社教館延平分館所開設的歌仔戲研習班，為她逐年累積相當數量的習藝弟子；他們的高教育背景（幾乎均為大學程度以上），成為廖瓊枝與文化界接軌的最好的轉譯者。廖瓊枝膽怯不安地學習進入文化界的社交活動潛規則，憑著自己與學生們所整理系統化的身段和唱腔表演方法，走進大專院校示範講解歌仔戲；宜蘭縣立文化中心開辦暑期研習營，以及籌備「臺灣戲劇館」錄製歌仔戲唱腔示範錄音帶，社會各界如獅子會、扶輪社或基金會都來邀請廖瓊枝演講。³⁸⁵一九八七年，在國立藝術學院傳統藝術研究中心主辦行政院文建會委託的「民族藝術研習會」中，一間十坪大小的教室裡，台下坐滿了其他民間知名藝人、學者、專家和學生，「人手一副錄音機，手中並忙著抄筆記」，³⁸⁶都是來聽廖瓊枝示範分析歌仔戲。同年二月，臺北市社會教育館成立社教館延平活動中心（今位於大稻埕戲苑的藝文推廣處），主要負責民族藝術活動的推廣。原來授課的林義成（歌仔戲演員、樂師）找來廖瓊枝上課。這段推廣教學的歷程，對廖瓊枝成團與建立歌仔戲教學系統有非常關鍵的影響；一則累積了重要的業餘學戲人口，為之後成立薪傳歌仔戲劇團打下基礎，二則廖瓊枝發現歌仔戲推廣教學必須使用唱腔豐富的戲碼教材，不能拿台詞多、唱段少的電視歌仔戲腳本來用，進而寫出第一本教學用的劇本《山伯英台》。³⁸⁷

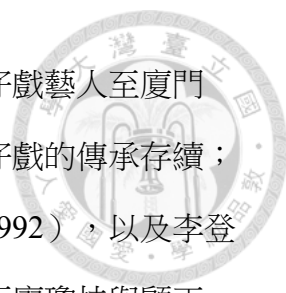
（二）歌仔戲教學體系的建立

從一九八九年至九四年間，廖瓊枝逐步深化和拓展了歌仔戲教學推廣志業，延伸了她在文化界的人脈活動，例如薪傳歌仔戲劇團成立（1989-1991 年間成立與立案）、加入「臺灣歌仔學會」（1990）、「中華民族音樂學會」（1991）和參與現代劇場歌仔戲的製作等（1990、1993、1994）。一九八七年解嚴之後，中

³⁸⁵ 紀慧玲：《凍水牡丹》（臺北：印刻出版社，2009），頁 225-226。

³⁸⁶ 紀慧玲：〈辛苦傳薪，民族藝術接棒有人了〉，《民生報》第 9 版（文化新聞），1988 年 5 月 1 日。

³⁸⁷ 紀慧玲：《凍水牡丹》，頁 226-227。

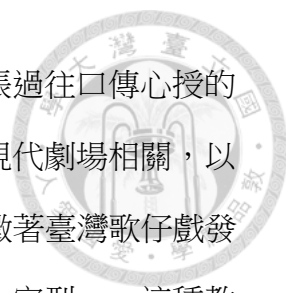


中國大陸與臺灣兩岸之間正式開放交流，廖瓊枝獲邀代表臺灣歌仔戲藝人至廈門（1990）和漳州（1991）對話。同時，地方與中央開始重視歌仔戲的傳承存續；宜蘭縣政府積極籌辦「臺灣戲劇館」（1990）與蘭陽戲劇團（1992），以及李登輝正式當選總統後，要求教育部儘快籌辦復興劇校歌仔戲科，而廖瓊枝與顧正秋、華文漪、王海玲同獲總統府介壽館音樂會（1993）的邀演，與陳美雲搭檔演出《陳三五娘》的一段折子〈益春留傘〉，備受媒體關注。這五年發展的關鍵，奠定了 1. 廖瓊枝於現代劇場歌仔戲製作的觀摩經驗（見本章第二節）；2. 她在兩岸學術交流初期被賦予臺灣歌仔戲的代表性，具體提升了她作為國族傳統的象徵地位，讓她更加重視與投入歌仔戲的傳承；3. 廖瓊枝涉足的文化人脈面向，開創了薪傳歌仔戲劇團與戲曲界其他生態的人材培育，特別是她對復興劇校歌仔戲科成立的影響（1994）。

九〇年代初期，歌仔戲業界對教學體系的創建，充滿了許多焦慮、懷疑與爭議。業界普遍關注人材培育與傳承的問題，宜蘭、彰化、屏東等地都有從業者計畫或具體設置傳承教學機構，卻少見公開的平台與會議，能夠以更細緻的流程和規劃，來檢驗歌仔戲教育制度化後的影響。在復興劇校歌仔戲科成立之前，已先有彰化新和興歌劇團成立歌仔戲補習班（1987）。廖瓊枝也曾草擬自己的薪傳構想，將籌設第一座「歌仔戲傳習中心」的計畫內容，遞交文建會尋求補助支持（1989）；³⁸⁸臺灣最老字號的明華園，更曾萌發創校大夢（1992），進而成立「明華園藝術學院」籌備處（1997-1998），為建校基金募款，希望將歌仔戲的薪傳志業，結合就業展演、文化傳播和創意觀光等多功能，試圖不讓教育與市場脫節。³⁸⁹標榜「文化立縣」的宜蘭縣政府，則率先成立了臺灣第一個公立劇團「蘭陽戲劇團」（1992）。

³⁸⁸ 趙雅芬：〈廖瓊枝奔走籌設民藝學習處，歌仔戲傳習中心完成企劃〉，《中國時報》第 21 版（文化新聞），1990 年 12 月 4 日。

³⁸⁹ 紀慧玲：〈學校連接民俗村，教育傳薪兼具展演觀光，明華園夢的藍圖規模宏大〉，《民生報》第 33 版（藝文風采），1997 年 1 月 30 日。劉金清，〈明華園薪傳，歌仔戲學校招生〉，《聯合報》C2 版（台南縣新聞），2007 年 1 月 4 日。

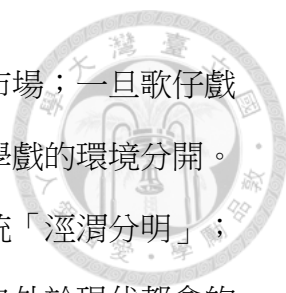


無獨有偶地，這些以傳承為抱負的歌仔戲教育規劃，均主張過往口傳心授的師承方式已經不合時宜，必須擬定教學系統與訓練計畫，安排現代劇場相關，以及身段、唱腔與理論的課程。³⁹⁰復興劇校歌仔戲科的設立，象徵著臺灣歌仔戲發展史的一大突破，顯示歌仔戲已不能迴避地走向「定本、定腔、定型。」這種教學方式，幾乎與民間戲曲生態的學戲習慣與市場競爭的規則，背道而馳。像柯銘峰這麼一位長期與民間職業戲班合作的樂師，對於廖瓊枝能夠接受將「固定唱念、作表和情感」的表演方法，作為教學訓練，非常驚訝。³⁹¹雖然絕大多數的歌仔戲藝人都能區別民戲與文化場（公演）在表演和排練型態的差別，但是這種「定本、定腔、定型」的表演，對於喜歡現場靈活反應的資深藝人來說，相當困難，更何況還容易陷入表演僵化的爭議。長期接民戲演出的演員也常表示，演「死戲」反而比演「活戲」更有壓力。³⁹²發展至今，儘管時有教育專業與表演實務差距的爭議，或是公立劇團面臨解散與定位的問題，很顯然地，在國家資源的動員下，歌仔戲發展突破的轉折，便是全然擁抱現代劇場生產製作的制度。廖瓊枝在一九九二年擔任蘭陽戲劇團教師，九四年獲聘為復興劇校歌仔戲科專任，又在劇校於九九年改制為「國立臺灣戲曲專科學校」後，擔任首屆歌仔戲科系主任，隨即退休。既然她與各種歌仔戲教育體系有這麼密切的淵源，為何廖瓊枝還要藉由薪傳歌仔戲劇團，開辦各種師資培訓與戲曲教學計畫？尤其，她竟沒有停下校外各種研習社團的教學，依舊馬不停蹄地為歌仔戲傳統的傳承，灌溉欣賞歌仔戲的人口園地——追根究底，那都是因為她親手栽培和畢業的學生、培育的人材，人人都需要舞台。

³⁹⁰ 林茂賢，〈蘭陽戲劇團摒除口傳心授的傳統教育方式——歌仔戲從基本訓練開始〉，《自立晚報》第20版，1993年1月30日。詳細的傳承教育歷程與內容可參考：曾泳豪：《臺灣歌仔戲演員培育研究》（臺北：國立臺北藝術大學文化資源學院建築與文化資產研究所碩士論文，2015）第四章。

³⁹¹ 柯銘峰：〈她的表演藝術在教學中淬煉昇華〉，蔡欣欣主編《牡丹花開：廖瓊枝七十風華》（新北市：財團法人廖瓊枝歌仔戲文教基金會，2004），頁52-53。

³⁹² 根據春美歌劇團演員黃月琴、廖月群等人與排練時回饋意見所表示。



或許正如明華園總團長陳勝福強調，歌仔戲教育不能偏離市場；一旦歌仔戲教學被教育體制化之後，原來滋養戲曲的民間活力，會硬被與學戲的環境分開。值得深思的是，現存的現代戲劇教育體系，仍與戲曲學院的傳統「涇渭分明」；未知學院體系內學戲的孩子，是否更在「傳統」包袱框架下，自外於現代都會的多元發展下？資深歌仔戲藝人呂福祿曾投書媒體，批判劇校與國家劇團辦學的缺失；他投書開頭第一句便是強烈反對設立歌仔戲國家劇團，而這點意見，與廖瓊枝心心念念寄望成立國家歌仔戲劇團的願望，大相逕庭。對他而言，「歌仔戲本就民間生成，試問哪一位人才是國家培養出來的？」³⁹³呂福祿質問的立場，自然與現代教育體制的專業，完全不同，但也間接表達了他認知的歌仔戲「以團養人」民間生態。民間職業戲班市場競爭下的活戲表演，能夠強化演員的表演覺察，「激發演員以更多樣的手段創造，」³⁹⁴這也正是戲曲以演員為中心的傳統表演藝術特質，相異於現代劇場歌仔戲轉向編導為中心的原創模式。

二、經典劇目確立與整編的問題

歌仔戲經典劇目四大齣（《什細記》、《呂蒙正》、《山伯英台》與《陳三五娘》）雖然在學界確立，但卻少見於現代劇場歌仔戲製作，也不是民戲常見的戲碼，更難以像過去兩次內臺時期的社會時事劇那麼轟轟烈烈。四大齣（《什細記》、《呂蒙正》、《山伯英台》與《陳三五娘》）沿襲自本地歌仔或說歌仔冊的流傳，且每齣各有其不同劇種相互影響的脈絡。今天指涉歌仔戲的經典，並非對照藝人明星票房紀錄、拿手戲碼或是表演絕技的標準和內涵，卻是在搶救傳統流失的迫切性下，由民族傳統藝師藉由官方補助資源，與專家學者合作，重建經典劇目的詮釋和表演基本功，甚至作為歌仔戲教學與教育的基礎。廖瓊枝為復興劇校歌仔戲科所編撰的劇本教材，明確說明了自己如何改寫濃縮本地歌仔流傳下

³⁹³ 呂福祿：〈戲教不好，還談成立歌仔戲團？〉，《自由時報》A5版（自由廣場），2007年1月24日。

³⁹⁴ 林鶴宜：〈緒論〉，《東方即興劇場：歌仔戲「做活戲」（上編）》（臺北：國立臺灣大學出版中心，2016），頁18。

來的「四大齣」經典，其主題內容如何適切表達了「我國自古以來珍貴的『孝』與『節』之倫理道德觀。」³⁹⁵她甚至表明自己雖然是為了教學而整編這三齣戲，嚴格說來，就算「新編」也不為過。若活戲市場競爭下的表演，可以激發演員以更多樣的手段創造，那麼我們的歌仔戲教育，為什麼要獨尊這一位歌仔戲民族藝師的詮釋與表演？而且強烈的倫理道德觀和嚴格的表演程式和規律，真的能對歌仔戲表演和傳承，注入活水嗎？

（一）廖瓊枝與薪傳歌仔戲劇團

廖瓊枝苦心耕耘、走遍全省為歌仔戲插秧播種，四十多年不斷重複每個基本功的操作步驟，示範每個折子、每段表演的唱念作表，為每個有心學戲的人，開了一扇方便之門。經過數年的教學累積，廖瓊枝與社教館延平分館歌仔戲研習班學員所成立的「薪傳歌仔戲劇團」（以下簡稱「薪傳」，一九八九年成立），為歌仔戲表演的學習逐步打造《什細記》、《山伯英台》與《陳三五娘》等老戲。即使在臺灣目前沒有設立歌仔戲國家劇團的條件下，廖瓊枝透過劇校的教育與薪傳歌仔戲劇團的經營，培養了一代歌仔戲演員，傳承了歌仔戲紮實的養成步驟，透過精緻化的「古路」風格，建立了歌仔戲所謂正宗的「傳統。」³⁹⁶

廖瓊枝為戲校學生編寫這三大齣入門經典，主張這幾齣以「歌仔」曲調為對答的劇本，能為學生提供唱念做表的學習基礎，亦即能掌握「歌仔戲曲調、歌詞變化運用的訣竅。」³⁹⁷這三大齣經典均以「傳統戲曲調如〈七字調〉、〈雜唸調〉、〈都馬調〉、〈哭調〉、〈大調〉、〈倍思〉等為主要唱曲，」³⁹⁸然而在廖瓊枝後來的三齣新編版本中，竟也增加許多她與音樂設計劉文亮的「自創曲調」；其中他們為新版《山伯英台》新寫的唱曲就有 11 首之多。倘使與本地歌仔的版本相較，廖版《山伯英台》雖維持部分雷同的結構，例如〈遊西湖〉英台

³⁹⁵ 廖瓊枝等：〈劇本原著〉的話，《陳三五娘》（臺北：復興劇藝實驗學校，1996），頁 4-5。

³⁹⁶ 紀慧玲：《凍水牡丹》，頁 258-259。

³⁹⁷ 游素鳳：《廖瓊枝歌仔戲唱腔藝術探討》（新北市：學海出版社，2004），頁 75。

³⁹⁸ 同前註，頁 54。

想方設法暗示山伯自己的性別身分；或是〈訪英台〉中士久不耐旅途勞頓，以及後段〈樓台會〉山伯剪取長髮一截留給英台記情等，但在唱作編曲或關鍵情節的安排上（例如馬文才在杭城讀書時的橋段），廖瓊枝均避免採用電視歌仔戲時期的曲調，而是以內臺歌仔戲時期慣用的傳統。例如〈遊西湖〉這場，便將部分南管唱段寫入她新編的〈獻弓蓮〉一曲，藉由她的演唱行腔來婉轉表現英台的心情。³⁹⁹因此從音樂的角度來看，廖瓊枝的確在傳統劇目中求創新與突破；舞台上不斷的演出和詮釋，便是她一次次地沈澱與改編。

一九九五至一九九九年，「薪傳」的地位具體轉化；從原來所謂的研習人材高級班，慢慢藉由專業演出或公演更多劇目，希望朝向職業劇團邁進。至一九九九年年底「財團法人廖瓊枝歌仔戲文教基金會」成立為止，廖瓊枝不僅繼續編寫出《寒月》（1996）與《王魁負桂英》（1997、1998），更以她為薪傳歌仔戲團編寫的第一齣「兒童歌仔戲」《黑姑娘》，以及由旗下門生導演的《烏龍窟》，參與第一、二屆「出將入相」兒童傳統戲劇節（1997、1999）。⁴⁰⁰另外，「薪傳」以專案的模式，獲得文建會補助執行為期三年的「臺灣傳統歌仔戲藝術薪傳計畫」（1996），其代表性在於隔年出版了臺灣歌仔戲史上第一套身段、表演與教學教材。⁴⁰¹此後，基金會規劃執行了廖瓊枝有關的文建會民間傳習保存計畫，完整保存與紀錄廖瓊枝的代表作。⁴⁰²廖瓊枝精緻化的古路風格，要求的是扎扎實實的練功與表演細節；如同基金會執行長紀慧玲為「薪傳」一脈的傳統歌仔戲所下的定義：「這些傳統劇目沒有花稍的排場，沒有新編劇本的誘因，靠的就是演員唱念做表的基本功。」⁴⁰³「臺灣傳統歌仔戲藝術薪傳計畫」（1996）和「民族

³⁹⁹ 同註 396，頁 150-154。

⁴⁰⁰ 《烏龍窟》由薪傳歌仔戲劇團製作、黃雅蓉導演，廖瓊枝擔任藝術總監；由編劇江牧非改編臺灣省八十二年度優良兒童舞臺劇本《肥豬、肥羊》。

⁴⁰¹ 這套教材共計書一本、有聲資料（錄影帶）兩卷共計 150 分鐘；分為基礎篇與身段篇等。紀慧玲：〈歌仔戲薪傳教材具象化 廖瓊枝口傳心授，有心人苦心研發〉，《民生報》第 19 版（藝文新聞），1997 年 4 月 29 日。

⁴⁰² 廖瓊枝：《廖瓊枝歌仔戲經典劇目精華版》（宜蘭縣五結鄉：國立傳統藝術中心，2018）

⁴⁰³ 紀慧玲，《凍水牡丹》，頁 260。



藝術藝師廖瓊枝歌仔戲補助計畫」(1999-2003)，便是見證廖瓊枝不斷研習、推廣與演出《什細記》、《山伯英台》、《陳三五娘》、《王寶釧》與《王魁負桂英》等經典老戲被數次整編的成果。⁴⁰⁴

若說廖瓊枝建構了所謂歌仔戲的傳統，實則是她企圖回歸過去特定時空脈絡下民間藝人的表演慣例，並在脈絡適宜的表現條件下，追求更新更細節的創意。例如職業編劇劉秀庭認為，早期歌仔戲表演的套路，根本不用古典文本；廖瓊枝「意外地保留住了早期內臺歌仔戲的表演線索。」像是她分場分台數的方法，她如何用戲曲的方式說一個故事，怎麼選擇內容、怎麼表達，或利用語言的諧音梗來插科打諢。唱辭和對話語言的靈活，透過廖瓊枝的努力都獲得展現與保留。今天被視為傳統戲曲（古典）地方戲的樂趣，都這樣被她保留下來了。⁴⁰⁵

不過，廖瓊枝對傳統的改造不是沒有覺察，她是有意圖地想提升歌仔戲在國內外文化的象徵地位。「薪傳」既是她為畢業無出路的學生所開拓的育成平台，也是她將臺灣歌仔戲打造為國家精緻品牌的實驗工房。音樂學者游素凰從音樂表現的角度觀察，她理解廖瓊枝如此重視歌仔板眼，脫離本地歌仔那種民歌小調的風格，甚至嘗試往京劇、皮黃戲等板腔體形式大戲發展的企圖。⁴⁰⁶二〇〇〇年，廖瓊枝率「薪傳」前往法國巴黎參加夏日藝術節時，為了怕讓外國觀眾看不懂，便曾附議林茂賢、林顯源等人建議減少《王魁負桂英》對白篇幅的權宜之計；她認為歌仔戲也可以像西方歌劇那樣，絕大篇幅都是唱曲。⁴⁰⁷儘管廖瓊枝被外界加諸的封號（「東方最美詠歎調」或是「最會哭的女人」等等），都是學者與媒體的「傑作」，但廖瓊枝對學員傳習經典表演的規定（例如走幾步或怎麼表現喜感）的要求都很嚴格。廖瓊枝的使命感很強。常見戲班的女性忙於工作，跟孩子

⁴⁰⁴ 《王魁負桂英》的整編與新創歷程，可參考：張啟豐：〈《王魁負桂英》的當代映象：以京劇、豫劇、歌仔戲編演為例〉，《民俗曲藝》第 209 期（2020 年 9 月），頁 22-26。

⁴⁰⁵ 2022 年 7 月 25 日上午 11:30-14:00 於西門町蜂大咖啡訪問劉秀庭。

⁴⁰⁶ 游素凰，《廖瓊枝歌仔戲唱腔藝術探討》，頁 121。

⁴⁰⁷ 尚若博（Jean-Robert Thomann）導演：《廖瓊枝戲夢巴黎》（臺北市：公共電視文化事業基金會，2003）。

會很疏離，有的也會把孩子放手給其他親人教養；但是廖瓊枝一生帶著四個孩子過日子，一個都沒放下。⁴⁰⁸

對照廖瓊枝為了「薪傳」，或是國立臺灣戲曲學院歌仔戲學系為歌仔戲教育所擘畫的戲曲傳承制度，她歷年來走遍全台所做的研習推廣與成果呈現，可能反而更利於推動歌仔戲的普及和欣賞人口。至今，透過社區研習與民間藝人兼職開設的歌仔戲表演課程，都是職業劇團民戲或戶外公演演出時的票友。九〇年代初期，唯一公立的蘭陽戲劇團，仍在摸索實質授業課程的內涵，真正能以實際教學經驗介入現代教育系統的藝師，只有廖瓊枝。一九九四年復興劇校歌仔戲科成立之際所召開的設科說明會，主導規劃的「歌仔戲科籌備小組」，難以釐清外界對校內規劃的重重疑慮；一是該校京劇教育長期近似封閉，外界無從理解如何整合內部與對外的資源，規劃歌仔戲教育借重京劇，或招聘什麼樣的師資。⁴⁰⁹二是歌仔戲教育長期在「自給自足、自立自強」的環境下，恣意發展，當時卻必須在短短數年的時間內（1990-1994），⁴¹⁰首度「收編」於教育體制，同時被「機構化」為著重專業表演、編導創作與藝術行政等專業教育。在歌仔戲諸多發展與認知迷思的情況下，校長陳守讓雖然提出「全方位歌仔戲」的教育方針，⁴¹¹但是無論師資和課程內容，都是當時歌仔戲界質疑的教育規劃。紀慧玲強調當時具有教學經驗與建立一套教學方法的廖瓊枝，是各方搶手的教學人選，呼籲必須優先重視唱念做表的基礎教育。⁴¹²從設科初期的六年一貫，到一九九八年復興劇校與國光藝校合併後改制，招收五年級小學生，而改為八年一貫；二〇〇六年升格為學院，一年後先調整回六年一貫，二〇〇九年又改為十年一貫制。這一漫長的學制教育

⁴⁰⁸ 同註 404。

⁴⁰⁹ 紀慧玲特稿：〈京劇搖籃孕育本土新生兒——民間文化轉入官方體系，起步留疑慮〉，《民生報》第 15 版，1994 年 7 月 2 日。

⁴¹⁰ 游素風：〈學、演相濡的新科苗：復興劇校歌仔戲科〉，《表演藝術》雜誌第 49 期（1996 年 12 月），頁 20-21。

⁴¹¹ 根據註 408 的報導，當時復興劇校提出「落地掃 10%，傳統歌仔戲 30%，精緻歌仔戲 40%，復興歌仔戲 20%」的初期課綱方向。

⁴¹² 同註 408。

期程，在多數專兼任老師堅守崗位的付出下，仍舊難以周全學生素質與學生面臨現實的生涯規劃，⁴¹³成立以來已累積了無法逃避的師資與招生素質等問題。⁴¹⁴與政府動輒以成立國家或學校附屬實習劇團等欠缺深謀遠慮的規劃相較，廖瓊枝採取了另一種動員民間資源的教育傳承模式——透過國中、小師資訓練，進入小學社團推廣歌仔戲。

一九九一年，廖瓊枝獲汐止鎮「傳統藝術教學委員會」聘為委員之一，⁴¹⁵於崇德國小規劃國小學齡孩童的歌仔戲學習課程。一九九二和九三年，她分別至臺北金華國小與永和秀朗國小指導歌仔戲社團，甚至成立歌仔戲團，進而催生了她的第一齣兒童歌仔戲劇本《黑姑娘》，由永和秀朗國小在一九九五年四月首演。因應新修訂的藝術教育法課程標準，小學高年級生開始施行鄉土教學活動；⁴¹⁶秀朗國小的師長積極配合規劃，至今仍於每學期公開招收社團團員，培養小小傳統樂師。幕後的音樂老師負責採譜，校長則負責募款，到一九九八年為止，秀朗國小對外演出至少已經 59 場。⁴¹⁷二〇〇一年，為了協助國中小老師面對「鄉土教學暨九年一貫藝術課程」的開辦，以及解決民間藝術師資的匱乏，「薪傳」開設「廖瓊枝歌仔戲傳習計畫——中小學鄉土教學教師培訓」的基本唱腔及身段程式等課程，由廖瓊枝親自授課。這樣的歌仔戲推廣教學，已經藉由演戲的魅力，擴大了當初的研習效應，影響了孩童的家人、父母與親友，⁴¹⁸深深銘刻在每位參與的師長與小學生的身心體驗之中。當初的小朋友，今天已經成為近卅歲的成人，甚

⁴¹³ 游素風：〈歌仔戲教育根本問題之探討〉，《歌仔戲音樂載體之研究（外二論）》（臺北：國家出版社，2022 年），頁 498。

⁴¹⁴ 李玉玲：〈國家歌仔戲團 立院公聽會 近百戲曲人 分派對峙〉，《聯合報》C3 版，2007 年 1 月 13 日。

⁴¹⁵ 廖學廣為汐止鎮當時的鎮長，在文化立鎮的政策方向下，推動設立「傳統藝術教學委員會。」1995 年因徵收鎮長稅一案，造成汐止薪傳計畫停擺。

⁴¹⁶ 資料來自：臺灣藝術教育網鄉土戲曲教學活動國小戲劇篇 526_國小戲劇-076105（伍_鄉土戲曲教學活動）.pdf（arte.gov.tw）瀏覽與擷取於 2021 年 5 月日：
[https://ed.arte.gov.tw/uploadfile/Book/526_%E5%9C%8B%E5%B0%8F%E6%88%B2%E5%8A%87-076105\(%E4%BC%8D_%E9%84%89%E5%9C%9F%E6%88%B2%E6%9B%B2%E6%95%99%E5%A%B8%E6%B4%BB%E5%8B%95\).pdf](https://ed.arte.gov.tw/uploadfile/Book/526_%E5%9C%8B%E5%B0%8F%E6%88%B2%E5%8A%87-076105(%E4%BC%8D_%E9%84%89%E5%9C%9F%E6%88%B2%E6%9B%B2%E6%95%99%E5%A%B8%E6%B4%BB%E5%8B%95).pdf)

⁴¹⁷ 鄭黛瓊：〈師生同吟歌仔調，秀朗國小歌仔戲團〉，《表演藝術》雜誌第 67 期（1998 年 7 月），頁 95-97。

⁴¹⁸ 紀慧玲：《凍水牡丹》，頁 260。

至為人父母，而廖瓊枝歌仔戲對這些人來說，極可能在日後成為連結母語、鄉土與童年回憶，最強烈的情感核心。或許，這樣的生活記憶，可以逐漸形成一個新世代的聲音，取代我們回溯七、八〇年代目睹街頭野台戲「病變」的不堪。⁴¹⁹

（二）學者、中央與地方的合作協進

七、八〇年代以來文化界的學術菁英，在彼此周遭形成（包括廖瓊枝等重要藝師在內）關係密切的互聯網絡，透過中央層級機構的政策補助，搶救與紀錄較為落後臺灣本土傳統戲曲研究。七〇至八〇年代初期歌仔戲音樂的研究調查，率先觀照了臺灣歌仔戲傳統，為後續歌仔戲不同時期、不同媒介載體的發展，建立了研究論述的重要根據。⁴²⁰在此之前，各時期的歌仔戲劇目內涵均不斷被複製延展，一則反映民間娛樂的活力，二則是劇團創作者皆密切回應市場的需求，以及當時的流行文化。目前僅存的本地歌仔、外台職業戲班的民戲與現代劇場歌仔戲，有的仰賴幕表戲的創作機制，少有定本劇目留傳；有的雖有定本，卻因為語言、版權與劇作內涵的侷限，難以形成所謂的經典劇碼。九〇年代起，歌仔戲研究逐漸獲得具體的開展；諸多學者紛紛投入民間藝人與整編典籍資料的主持。例如曾永義與中華民俗藝術基金會的《歌仔戲劇本整理計劃報告書》（1995），以及與宜蘭壯三新涼樂團的《宜蘭本地歌仔戲傳習計畫》（2000）；或是經由國立傳統藝術中心民間藝術保存傳習計畫（1995-2003）所補助如邱坤良主持的《拱樂社劇本整理計畫三期》（1999-2000）等等一系列重要歌仔戲劇目劇本研究，以及藝師技藝和生平紀錄，均以影像、口述、教材編寫或是專書出版和典藏歸檔，無從融入民間或與進一步啟發當代的戲曲表演。王振義主持的臺灣歌仔學會原本要進一步整理資深藝人「戲狀元」蕭守梨的傳藝與從業經歷（1997-1998），可惜他突然猝逝，來不及彙整他一生的傳藝與專長劇目，只能集結他有限的口述紀錄出

⁴¹⁹ 林經甫、劉還月：《變遷中的台閩戲曲與文化》（臺北：台原出版社，1990），頁 56-92。

⁴²⁰ 林鶴宜：〈體系與視野：五十年來（1949-2002）臺灣學者對傳統戲曲學的建構〉，《戲劇研究》第 3 期（2009 年 1 月），頁 31。

版。⁴²¹二〇〇三年蔡欣欣主持的《說戲·戲說——內臺歌仔戲資深藝人口述劇本整理計畫》，除了集結出書成冊、錄製劇目中的特殊段落之外，更延伸為「民間劇團（歌仔戲）看家戲製作專案補助計畫」，⁴²²是唯一將所謂的看家戲碼活化於當代劇場的研究專案。

無論是社團、媽媽研習班或是小學鄉土課程，廖瓊枝透過學校教育體系動員推廣歌仔戲的師長、社群與居民，絕大多數應該都是都會中產階級，或甚至是經濟條件更好的富裕家庭。她成功地將農業社會的子弟戲風氣，轉化到全球化時代的現代都會社群之中。同時，相對於政府補助結構的階層化模式，廖瓊枝動員的模式，讓類似背景的階級族群或各自獨立的社群主體，得以在不同的時間、地點，達成主體預期內挹注資源的效益。例如成立於臺北市戲窟（大同區）的永樂國小歌仔戲團，便曾透過不同的贊助管道巡迴日本名古屋（2006）以及捷克（2008），而不見得需要尋求文化部旗下藝術資源的補助。⁴²³此外，二〇〇六年她帶著教了4年的新店玫瑰社區歌仔戲班，至北港朝天宮、笨港港口宮、臺北市保安宮、南鯤鯓代天府和高雄市三鳳宮等寺廟無酬應戲，以答謝神明近二十年來，保佑她在歌仔戲傳承的推廣與經營。⁴²⁴當時酬神獻戲的行動獲得宮廟義務搭台支援，動員的人力範圍包括廟方、社區與劇團等等，也迥異於藝文界較為封閉的人脈規模和影響力。

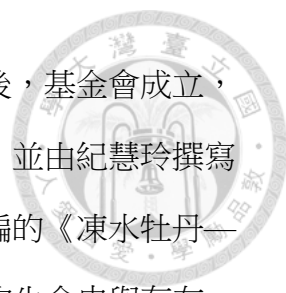
廖瓊枝一生投入歌仔戲的推廣，甚至積極參與自己的技藝傳承，不受外在的學歷條件所限，一字字寫下自己演繹的歌仔戲作品。她不辭辛勞地為歌仔戲奔波，而她自身悲情的生命經歷，也是現代劇場再演繹的題材。一九九八年，廖瓊

⁴²¹ 吳紹蜜、王佩迪：《蕭守梨生命史》（宜蘭：國立傳統藝術中心，1999）。

⁴²² 原來只有針對歌仔戲，後來在2015年納入布袋戲類別，並於2017年併入國立傳統藝術中心的「臺灣傳統劇團開枝散葉計畫。」[傳藝 online-五年堅持有成 看家戲繼續開枝散葉 \(ncfta.gov.tw\) https://magazine.ncfta.gov.tw/onlinestoryarticle_121_116.html](https://magazine.ncfta.gov.tw/onlinestoryarticle_121_116.html)

⁴²³ 喬慧玲：〈永樂國小歌仔戲團新戲碼，母女同台飆戲〉，《中國時報》C2版（北市新聞），2007年6月17日。

⁴²⁴ 紀慧玲：〈廖瓊枝謝戲——19年前向神明請願，今年五棚戲還願四處趕攤教學不為自己為歌仔戲〉，《民生報》A10版（文化風信），2006年4月12日，。



枝獲第二屆國家文藝獎與教育部重要民族藝術藝師榮銜；一年後，基金會成立，執行長蔡欣欣任內推動重新整編與錄製廖瓊枝的經典拿手劇目，並由紀慧玲撰寫廖瓊枝個人傳記。二〇一七年與二〇二一年分別推出以傳記改編的《凍水牡丹——風華再現》與《凍水牡丹——灼灼其華》，⁴²⁵已然將廖瓊枝的生命史與存在，緊緊地與歌仔戲——甚至臺灣的國族命題——繫在一起。儘管為了滿足請主的要求跟觀眾的口味，所謂的歌仔戲四大齣少見於現代劇場歌仔戲製作，這類主角人數簡單的老戲，不是民戲常見的戲碼，⁴²⁶也不見民間獨尊這樣的「傳統」。但是，「薪傳」代表了傳統歌仔戲，又有獨特的品牌形象，它不僅是九〇年代文化場的主流，邁入廿一世紀之後，林鶴宜為廖瓊枝做了一個明確的評價與定位：

『「廖瓊枝」三字就是正統的歌仔戲藝術指標，他人無法取代。……廖瓊枝堅持原汁原味的歌仔戲，就是京劇加北管的「古路」，不摻電視味、綜藝風。時至今日，廖瓊枝已是正統歌仔戲的代言人。』⁴²⁷

前述針對明華園獲獎而抗議連署的「地方戲劇編劇群」，或是音樂學者王振義等人對歌仔戲藝術價值的看法，其實與廖瓊枝重建經典之作的動念起心，或心心念念維護的正統歌仔戲，相互呼應。大多數當代的觀眾或學生，可能忽略了她為了重建傳統所做的創新。不過，她一生的跌宕起伏，以及投入歌仔戲職涯的悲苦——身為女性所必須擔負的種種角色，反而屢次被不同媒體報導、演繹與傳播，進而將她的生命歷程，與臺灣歌仔戲曲折的演變結合。⁴²⁸在歌仔戲被正典化的廿一世紀，廖瓊枝同時被打造為國族傳統的象徵。除此「國族傳統建構」工程之外，我們並沒有退一步思考歌仔戲職業界與文化界的場域差異，也沒有篇幅和空間去討論或改善，曾經與至今仍跟她有同樣遭遇或命運的歌仔戲職場婦女。

⁴²⁵ 兩次演出的編導都是施如芳與戴君芳。

⁴²⁶ 民權歌劇團於 2020 與 2022 年推出「竹韻新音、經典傳承」五十週年紀念表演時，特地請編劇陳健星將老戲《山伯英台》與《陳三五娘》的幾齣折子，編寫成一齣奇幻想像的現代劇場歌仔戲製作；這些折子包括〈磨鏡〉、〈遊西湖〉、〈益春留傘〉、〈樓台會〉、〈夜奔〉與〈哭墓〉等。這是排練時演員給我的說法。

⁴²⁷ 何定照：〈學者定位：東方最美的詠歎調〉，《聯合報》A12 版，2008 年 1 月 29 日。

⁴²⁸ 1999 年 3 月臺灣電視公司製播《臺灣真女人》節目〈廖瓊枝傳奇〉。本報訊：〈她唱苦旦 觀眾與她同哭 台下的她卻比苦旦還苦〉，《聯合報》第 28 版影視資訊，1999 年 3 月 23 日。



第四節 一九九九年至今歌仔戲傳統的「再創造」

到了廿一世紀初，歌仔戲走過「傳統的再造與建構」，⁴²⁹以及表現劇本文學性與舞臺製作「精緻化」⁴³⁰的九〇年代。充滿爭議的變體「胡撇仔戲」不僅順勢隨著臺灣本土意識高漲，翻身改變了歌仔戲的地位，使之成為臺灣正統國族傳統象徵。⁴³¹一批批的知識分子與文化菁英，不約而同地以更當代的思維，革新長期被視為鄉土劇種的臺灣歌仔戲，進而論述與詮釋現代劇場歌仔戲在不同時期的機構化環境下的藝術生產，讓臺灣歌仔戲得以黃袍加身地被進一步「正典化」

（canonization）。當臺灣歌仔戲從（野臺的）大眾娛樂脫胎換骨成為創新的傳統時，為了爭取當代專家學者的認可，它必須具備一種藉由「現代劇場化」所表現的大戲的、正統的藝術特色；進一步在訴諸特定小眾市場（文化場域）的現代劇場評鑑機制下，獲得競爭優勢。臺灣歌仔戲在官方補助資源的協助下，步入時代所趨的傳統創新戲曲工程。如今部分現代劇場的歌仔戲（跨界）製作，更偏重獨創的劇本概念與符合現代劇場藝術生產的製作規格。在編劇與導演中心的藝術生產制度下，現代劇場歌仔戲的創作者似乎更具自主性，甚至藉由改編和創新歌仔戲傳統，回應九〇年代以來臺灣社會高漲的國族意識，重新詮釋歌仔戲傳統敘事下的歷史經典、跨文化題材，與我們所關照的當代社會議題。雖有論述如謝筱玫主張，胡撇仔戲被學界接受之後，使得臺灣歌仔戲跨過了評價國族傳統的門檻，

⁴²⁹ 1982 年文資法訂定，並於 2005 年修正實施。自八〇年代末至廿一世紀初期，許多專家學者在國立傳統藝術中心資源的挹注下，投入傳統藝術保存、登錄、列冊與傳習等的研究工作。此外，許多創作者與團隊，為了戲曲建立新的美學邏輯，嘗試詮釋新的文化意涵，為戲曲的再造——即林鶴宜所謂的「戲曲現代化」——努力發展；例如臺灣豫劇團、薪傳歌仔戲劇團、唐美雲歌仔戲劇團、國光劇團與 1/2Q 劇場與等等。見林鶴宜，《臺灣戲劇史》，頁 280-312。

⁴³⁰ 曾永義認為「精緻歌仔戲」彰顯了歌仔戲成熟之後所有的傳統與鄉土的美質，自然融入當前藝術的思想理念和技法，具體調適於現代化劇場，能愉悅煥發觀眾心靈。林鶴宜據此定義，強調追求精緻化的歌仔戲，更進一步追求「文學性」的提升；講究表現歌仔戲的「觀目、魁頭、腳步、手路，以及傳統唱腔的運轉和口白的韻致」等。林鶴宜，《臺灣戲劇史》，頁 274。其中以河洛與薪傳歌仔戲劇團為代表。

⁴³¹ 謝筱玫，〈從精緻到胡撇〉，頁 79-110。

而正式成為社會普遍能夠接受的國族傳統。但另一方面，胡撇仔戲的語意內涵，隨著戲曲現代化的進程大為轉變。如同陳幼馨於二〇一〇年的觀察：

「胡撇仔戲自身也經歷了『精緻化』的轉變過程，使『胡亂撇撇』的形象得以改編，不同手法、元素的拼貼實驗，反而成為歌仔戲開闢新局、吸引年輕觀眾的可能方向。」⁴³²

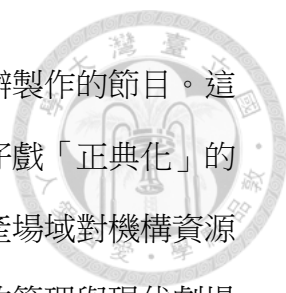
我所謂歌仔戲的「現代劇場化」，意指跨界創新與資源機構化的趨勢，即關係著「變體」歌仔戲（胡撇仔）精緻化的跨界歷程，而這一歷程的代表性團體則是唐團。唐團於一九九八年創團，隔年（1999）推出創團作《梨園天神》。該製作改編自音樂劇題材《歌劇魅影》，有著為歌仔戲「承傳統、創新局」的強烈企圖，首演時曾遭到「褒貶不一」的評論。有論者批評音樂使用大量薈劇曲調、劇作情感價值觀與場面呈現混亂等等。⁴³³為了這齣戲的製作規模與大膽創新，唐美雲還因此賠錢賠了八百萬。⁴³⁴二〇〇六年，在編劇施如芳的提議下，唐團再製全新的《梨園天神——桂郎君》。徐亞湘評論肯定「編劇相當稱職地完成了文化轉換，」達成雅俗共賞的精神，尤其肯定劉文亮與鍾耀光於西樂化編腔和歌仔曲調音樂設計的分工，他甚至主張「我們需要這種沒有太多使命跟包袱的藝術嘗試。」⁴³⁵如今的現代劇場運作分工，又比九〇年代要來得更為成熟和產業化；我所強調現代劇場生產製作的規制，更講究舞臺監督管理、編導設計、技術、行政與宣傳行銷等專業分工。二〇〇〇年陳美雲歌劇團製作的《刺桐花開》、二〇〇一年河洛改編莎劇《羅密歐與茱麗葉》的《彼岸花》，和二〇一二年唐團的《燕歌行》等三齣現代劇場歌仔戲，為歌仔戲進入現代劇場發展後，在現代劇場專業分工的生產制度下，相當具有代表性的作品。除了《曲判記》，其餘三齣新編歌仔戲如《刺桐花開》、《彼岸花》獲得國立中正文化中心評選「傳統戲曲甄選」

⁴³² 陳幼馨，《臺灣歌仔戲的異想世界》，頁 259。

⁴³³ 林茂賢：〈讓我們對她 有更高期許〉，《民生報》第 19 版（藝文新聞），1999 年 3 月 17 日。該製作的音樂設計為筆名山風的大陸音樂家江松民。

⁴³⁴ 唐美雲，《人生的身段》（臺北：圓神出版社，2019），頁 85。

⁴³⁵ 徐亞湘：〈回歸觀眾觀點的好戲——評《梨園天神——桂郎君》〉，《臺灣戲專學刊》第 13 期 2006 年，頁 129-131。



首獎。《燕歌行》則是在中心行政法人化之後，獲邀為中心主辦製作的節目。這幾齣在九〇年代之後被「現代劇場化」的作品，一則標誌了歌仔戲「正典化」的軌跡，與更趨向劇作文學性的美學表現，二則突顯了歌仔戲生產場域對機構資源的依賴。顯然在文化行政資源挹注之後，透過機構化的藝術行政管理與現代劇場生產製作的規制，民間歌仔戲劇團才有相對足夠的經費創作新編戲。耐人尋味的是，當年在河洛《曲判記》（1991）演出的前夕，兩廳院便對外宣布未來選擇歌仔戲團與藝人，「將儘量朝精緻、成熟的表演型態走；實驗劇展或野台形式的表演，不再被考慮。」⁴³⁶國家場館的主事者邀演地方戲曲團隊進駐現代劇場空間，無法延續或服務老一輩的傳統觀眾，而是冀望將傳統戲曲打造為訴求當代觀眾的現代化戲曲。換言之，歌仔戲劇團必須送件通過公開的評鑑評選機制甄選、場館機構必須委託專家學者評審背書，介入歌仔戲新編原創的創作者必須在作品企劃中反映足夠的創意，說服專家學者支持，訴求都會知識分子的現代劇場歌仔戲新編戲，才有機會被製作。

一、現代劇場歌仔戲的新局面

現代劇場生產制度化的意義，在於對買票進場的觀眾負責；歌仔戲必須配合國家劇院技術上的「現代化」，如果空間改不了了，是否該考慮調整戲？⁴³⁷——事實上，現代劇場空間的現代化，並非僅僅空間表現的技術條件而已；演出製作行銷與生產分工的配合，也是現代劇場歌仔戲發展的重要環節之一。廿一世紀以來，場館機構透過主辦、合辦或委託製作等形式，一次次逐步推出藝術節製作規模的現代劇場歌仔戲，凸顯都會發展下的市場訴求，以及面臨全球化、全球在地化，或為了國際外交而打造臺灣形象的政策需求。此外，文化（藝術）行政官僚與事務的繁瑣，以及大規模的補助需求下，也有越來越多的場館單位透過策展人

⁴³⁶ 曾清嫣：〈臺灣歌仔戲專題，電視片壓軸 國家戲院十月前不再有檔期〉，《聯合報》第 20 版，1991 年 1 月 24 日。

⁴³⁷ 趙雅芬，1990，〈新和興廿八日在國家劇院演出，學者專家前往彰化作登台前技術協調〉。《中國時報》1990 年 6 月 16 日第 21 版（影藝新聞）。

的企劃導向，間接地促成藝術創意的互聯與生產。在都會與偏鄉、中央與地方資源落差顯著的狀況下，隨著評審評鑑補助制度的人脈關係，官方所屬場館或地方縣市籌劃的在地藝術節，似乎形成中央場館規劃節目的巡演點。這些場館機構背後的資源運作，以及龐大補助需求所形成的演出生態，同時擴張了現代劇場的公共領域，而有更多理性共識下必須尊重的管理法條和契約，也擴大了評審評鑑制度存在的文化場域結構，同時增加了與政治、社會或經濟等其他透過場域默契互相影響的可能。⁴³⁸

一九九九年九二一地震發生之後，為了配合精省與政府再造的未來的政策，臺灣區地方戲劇比賽決定停辦，但臺北市政府文化局在同年成立之後，隔年（2000）仍持續舉辦「臺北市地方戲劇（歌仔戲）比賽」。二〇〇二年起「觀摩匯演」的機制，事前以書面審查初選十四團，之後再於特定場地安排戶外競演。⁴³⁹二〇〇九年改為每年舉辦觀摩匯演，並於隔年起廢除比賽制，改採藝術節型態；觀摩匯演的形式一直延續至今，又逐步調整回比賽機制的內涵，同時僅以歌仔戲的劇種為主。就政策與生態的關係來看，與其說這是一個為了「促進與提升歌仔戲演出藝術水準、以利同業觀摩，發揚歌仔戲藝術之美，並提供民眾近距離欣賞優良歌仔戲演出」的競賽活動，這個觀摩匯演的平台，其實是協助外台歌仔戲（職業戲班）進入現代劇場行政製作制度的一種補助模式；因此「企劃書的撰寫成為劇團『打戲路』的要件之一」。⁴⁴⁰無論補助資源如何運作和整合，對於歌仔戲職業戲班來說，類似拼台演出的產業凝聚效應，以及明星參與的宣傳聲勢，可能才是不變的商業性原則。以臺北市為例，少見外台職業戲班經過幾年的觀摩匯演之後，能夠順勢進入現代劇場製作歌仔戲，或積極投入現代劇場歌仔戲的演出；唯一表現較為顯著的例子應該是一心戲劇團。國立傳統藝術中心—外台歌仔

⁴³⁸ 例如基金會與行政法人制度下，由文化部指派、行政院任命的董事長與董事的人事組合，曾經數度聘請專業財經界、法界或是商業界人士。至於場域與「習慣」理論的補充，請見第四章。

⁴³⁹ 王雲玉：《箝制與競技：地方戲劇比賽變遷的歷史解讀》，頁 63-5

⁴⁴⁰ 蔡欣欣：〈催化與自發——新世紀臺灣歌仔戲的新戲路〉，頁 306-08

戲匯演（2000 年至 2011 年）、國藝會「歌仔戲外台製作及發表專案」（2003 年～2012 年），以及二〇一七年起由國立傳統藝術中心執行的「臺灣傳統劇團開枝散葉與傳統戲曲接班人扶植」⁴⁴¹等針對外台職業戲班挹注資源的政策措施，都免不了要經過計畫審核或面談甄選的程序，才能爭取到公部門和公營場館的演出機會。

源自一九九五年海峽兩岸歌仔戲學術研討會的二〇〇六年「華人歌仔戲創作藝術節」，延續了過去十年間於兩岸三地（廈門、臺北與新加坡）輪流主辦的慣例。⁴⁴²該活動由臺北市社教館出面主辦，廖瓊枝歌仔戲文教基金會承辦，由蔡欣欣擔任藝術總監，率先開始了歌仔戲藝術節的策展規劃；而在聯演的製作規模上，配合現代劇場制度下技術總監的協調與安排。⁴⁴³這是第一屆也是至今唯一的一屆華人歌仔戲創作藝術節，其背後資源擘畫和策展規劃的投入，堪稱為後來的各種歌仔戲藝術節發展，累積了一次相當全面的經驗。該策展藝術節邀演的團體包括職業與業餘的各大小歌仔戲團體；例如明華園天字戲劇團《張古董租妻》、陳美雲歌劇團《重逢鯉魚潭》、春風歌劇團《飛蛾洞》、納豆劇團《兩個時代》，以及唐團的《金水橋畔》、廈門市歌仔戲劇團《竇娥冤》與新加坡福建公會薌劇團《玉堂春》等，首度採取「指定命題」的形式。此後春風歌劇團一系列「破格」的實驗與嘗試，被譽為新世代創作與發展之始。⁴⁴⁴蔡欣欣曾自述，即使在「華人歌仔戲創作藝術節」中的幾齣實驗小戲，仍難迴避評審機制的左右，但相形之下，已比其他外台和現代劇場歌仔戲的評選，擁有較多的創作自主性。⁴⁴⁵

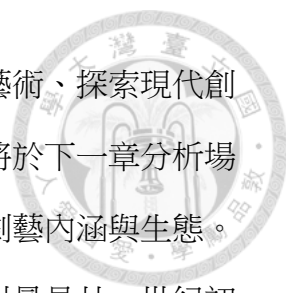
⁴⁴¹ 其中內容包含「輔導民間劇團看家戲製作專案補助計畫」、「輔導傳統戲曲團隊新作發表計畫」、「重塑民間劇場節目徵集計畫」、「戲曲夢工場節目徵集補助計畫」、「接班人傳習演出計畫」、「接班人傳統工藝示範與推廣計畫」、「傳統戲曲人才駐團演訓計畫」等 7 項子計畫。

⁴⁴² 蔡欣欣：〈起心動念：開啟歌仔戲創作交流的新頁〉，瀏覽與擷取日期為 2022 年 12 月 1 日。
<http://www.operafestival.uu2.org/2006festival/> 整個藝術節製作脈絡可追溯自 1995 年首度於臺灣大學召開「海峽兩岸歌仔戲學術研討會」，為期十年輪流主辦的過程裡，以及由中國文化部出資支持的華人歌仔戲學術交流活動。

⁴⁴³ 該藝術節聘請了現代劇場界資深技術總監斯建華與劉培能。

⁴⁴⁴ 陳幼馨：《臺灣歌仔戲的異想世界》，頁 274-98

⁴⁴⁵ 蔡欣欣：〈催化與自發——新世紀臺灣歌仔戲的新戲路〉，頁 314。



在官方民間資源機構化所推展的製作專案，既是為了推廣傳統藝術、探索現代創意與訴求當代的年輕觀眾群，也是為了「重建廟會戲路」。我將於下一章分析場館與機構主辦的藝術節，如何影響廟口外台職業戲班的歌仔戲劇藝內涵與生態。就歌仔戲現代化的發展來看，唐團的現代劇場歌仔戲作品，絕對最具廿一世紀初代表性。同時，作品涵蓋多元劇種（歌仔戲、京劇、崑曲、豫劇、音樂劇、偶劇與現代劇場）的編劇施如芳，更是為唐團作品的創新，訂定為演員量身訂做與嘗試突破性題材的具體走向；而她藉由臺語唱詞所結構的原創文本，也為歌仔戲步入現代劇場開拓了各種嘗試的新領域。

二、「編劇中心」的劇作文學：以唐美雲歌仔戲劇團的《燕歌行》（2012）為例

當初唐美雲創團，有人批評她絕對撐不過三年。⁴⁴⁶但經過廿五年，唐團已成為最具當代實驗創新的歌仔戲曲團體。自一九九〇年，唐美雲應邀擔任王振義所創明聲歌仔戲劇團製作《琴劍恨》的主演小生，⁴⁴⁷又經歷河洛歌子戲劇團的現代劇場歌仔戲製作歷程，她親身實踐與參與了歌仔戲家班生態的轉型，將劇團改為現代劇場生產製作的藝術團體。二〇一〇年，唐美雲榮獲第十五屆國家文藝獎，同一時間，《燕歌行》入選為國家戲劇院廿五週年製作，隔年獲得第 11 屆台新藝術獎決選入圍；二〇一九年，唐團正式獲選成為文化部臺灣品牌團隊（年度 950 萬元補助），其經營規模遠遠拉開了與明華園以外其他民間職業戲班的資本級距，成為傳藝金曲獎屢屢得獎的標竿團隊。

《燕歌行》可以說是歌仔戲被正典化後，展現了強調編劇概念、藝術自主的現代劇場歌仔戲美學，而唐團則是實踐現代劇場歌仔戲的當代品牌。臺灣歌仔戲當代化的創新，不能忽略七〇年代郭小莊與「雅音小集」京劇轉型的影響，以及

⁴⁴⁶ 唐美雲，《人生的身段》，頁 104-06。

⁴⁴⁷ 《琴劍恨》為大陸楊鷺濱（筆名路冰）與郭志賢創作、王振義改編，由唐美雲與潘麗麗等主演，1990 年 12 月於國父紀念館首演。文場領班為許再添、簡永福，武場領班王清松，石文戶導演。

王安祈與國光劇團始於二〇〇二年、至今仍在延續的「京劇新美學」的啟發。唐團延續的歌仔戲創新傳統，應該更貼近電視歌仔戲與河洛經營的軌跡；她憑藉著現代劇場設計幫她建構歌仔戲正典化歷程中的美學路徑，自然不能忽視編劇施如芳在唐團初期營運時的大膽摸索與邁步。當歌仔戲的創新與正統，逐漸往正典化之後的現代劇場歌仔戲編劇中心靠近，創作概念變成評論評鑑的重點，施如芳以臺語文字創作所延伸的當代想像和意識，既有「只有自己能下筆寫自己的故事」的抱負，⁴⁴⁸也有突破以往歌仔戲搬演古路老戲、奉行忠孝節義等歷史演義的格局。

從施如芳所發表豐富的報導文字，我們不難發現自九〇年代以來，施如芳既是業界的創作實踐者，更是為戲曲著述近廿多年的評論人與報導人。⁴⁴⁹她不僅是位戲曲媒體觀察人、策展人，更在二〇一四年臺灣國際劇場藝術節，同時擔任白先勇小說改編的《孽子》與唐團的《狐公子綺譚》這兩齣截然不同製作的編劇。⁴⁵⁰過去一系列的新編劇作，多是出自施如芳對生命的觀察與生活的體會；二〇一七年的國光京劇《快雪時晴》以及二〇一九年一心戲劇團製作的《當迷霧漸散》，都是她跨越劇種本位的創作。通常戲曲劇本的情節結構都傾向簡單，但施如芳為了戲曲語言能具歷史性和指涉清晰的時代語言，她不由自主地會選擇從大人物的角度入手，便「把格局寫大了。」⁴⁵¹《燕歌行》（2012）是施如芳與唐團合作階段的一個結束，而《快雪時晴》是她步入獨立編劇的一次高峰，直至《當迷霧漸散》之前，她走過自己遭逢的人生低潮，解放了自己的創作格局，從此開始自在地讓自己作為一位現代劇場編劇。⁴⁵²

⁴⁴⁸ 2022 年 11 月 4 日下午 14:00 於永和長照咖啡館面訪施如芳。

⁴⁴⁹ 施如芳曾任表演藝術雜誌資深編輯，也多次為該雜誌撰寫重要報導與年鑑觀察。

⁴⁵⁰ 2023 年臺灣國際劇場藝術節與臺北表演藝術中心亦將同時推出施如芳編劇的《阮是廖添丁》（3 月）、《鯨之鳴》（5 月）與《藏書》（5 月）。

⁴⁵¹ 施如芳於臺灣文史學會講座，2022 年 4 月 9 日下午 13:30-15:30 國立臺灣文學館文學沙龍

⁴⁵² 2022 年 11 月 4 日下午 14:00 於永和長照咖啡館面訪施如芳。

謙稱自己是寫自己想看的戲，⁴⁵³施如芳刻意選擇傳統劇常見的三國題材，也不迴避老生常談的甄宓與曹丕兄弟的三角戀，明確地往曹丕這個人物暗黑的心底鑽，且把這個角色套在唐美雲身上，認定「唐美雲是詮釋曹丕最好的人選。」⁴⁵⁴此外，《燕歌行》的導演戴君芳、編腔劉文亮與音樂設計賴德和，不再拘泥於過去歌仔戲以曲轉場的邏輯，而是讓細膩編織的國樂配樂，自由出入在演員的歌仔戲唱腔之間，驗證了陳中申與陳彬主張國樂伴奏能豐富歌仔戲創作格局的作法，⁴⁵⁵以及實證了國樂伴奏能表現複雜的人物建構與豐富戲劇內涵的必要性。

《燕歌行》透過現代劇場體制實踐劇作的文學性，落實之後即是以舞臺、服裝、多媒體投影、音樂、舞蹈肢體和導演手法等，將平面的文字予以視覺化。追根究底，整齣戲不脫是一長篇主角曹丕（唐美雲飾演）的獨白，而且是臨死前的迴光返照，返照一生；舞臺設計以全面傾斜的鏡面地板，強化鏡像的視覺效果。編劇設計了一位既是丑、又是淨，且能突破敘事時空與觀眾對話的說書人不死靈（小咪飾演）；小咪詮釋的這個不是人的角色，既是曹丕自己，也是讓人過不了關的死神。她一開始便揭示曹丕一生最糾葛、最為掙扎且最放不下的顧慮，就是是否該毀掉弟弟曹植（林芳儀飾演）所寫的《洛神賦》。從人生的最後一晚，曹丕徹頭徹尾地回溯思索自己一生的價值；曹丕與自己的關係映照在與父親曹操，以及弟弟曹植之間，為著自我的渺小和認同，幾乎天天難過煎熬。第一場玄武池轉銅雀臺，曹丕暗表：「知我者，謂我心憂，不知我者，謂我何求？」像曹丕的這種罣礙，與歌仔戲民間一般人間情愛的主題，格局相差甚遠。唐團一臺好演員如唐美雲、小咪、許秀年和呂瓊珺等人，能下功夫詮釋現代戲劇般複雜的角色，再也不是戲曲一般典型刻板的表現，也才是《燕歌行》成功的關鍵。

⁴⁵³ 施如芳，《快雪時晴》，頁 118。

⁴⁵⁴ 2019 年 6 月 23 日同行於北藝大課堂訪談施如芳。

⁴⁵⁵ 請參見陳中申，〈的確是瞎子摸象 國樂參與歌仔戲〉，《表演藝術》雜誌第 30 期，1995 年 4 月號，頁 94-96。陳彬：〈國樂加入歌仔戲音樂的伴奏〉（上）、（下），《表演藝術》雜誌第 40、41 期 1996 年 2 月號與 3 月號，頁 94-96、頁 85-87。



本劇劇作情節的結構鋪排，除了第五場單純刻畫甄宓護子、欲以自刎洗刷清白的場景之外，每一場的情節都以文字琢磨戲劇性，環環相扣。例如第三場曹丕懷疑妻子不忠而欲殺曹植而後快時，正好曹操駕崩，將曹丕內心的黑暗底層整個掀開；第七場曹丕登基後，要求曹植七步成詩否則判其死罪等最知名的場面，則是搭配以甄宓死訊的情節，讓整體戲劇性張力，急轉直下。施如芳靈活運用劇中的死魂曹操，與具有說書功能的不死靈，豐富了主角曹丕的動機與個性。《燕歌行》文本的成就在於翻轉過往傳統戲曲文本成功的程式，讓負面的角色成為編劇辯證生命價值觀的主角，但又不落俗套，等於是成功的現代戲劇劇本寫作，掙脫了傳統劇場戲劇性敘事與表演的套式。

《燕歌行》並沒有明顯的戲曲行當，也沒有傳統扮相跟生旦淨末丑之別，更不是按照歌仔戲小生小旦戲的處理。編劇將歷史位置處於配角的曹丕，變成她筆下全心刻畫的主角；一場自我的爭戰，幾乎直逼莎劇的格局。每一次不死靈在曹丕眼前出現，都像是馬克白在酒酣耳熱之際，親眼目睹被他親手害死的鄧肯王鬼魂，索命而來！

不死靈：呵呵，時勢造英雄，曹操面前擺開三國盛宴，眾人扶前挺後，
該衝的就衝，該茫的就忙，偏偏只有你，感覺著我無所不在，
恐畏我，怨嗟我，又閣不時欲佞我相對看，莫怪別人咧及時行
樂——

曹丕：我看著的是死亡的暗影，聽著的是悲涼肅殺之聲！

這幾段話和第一場情節，即點破了曹丕相信人生終須一死，認為詩文才足以流傳千年萬代，功名立業之外，文章才是真不朽。然而眼前的巨人——父親曹操——眼光期許的千斤萬擔，不斷地讓曹丕自我懷疑。編劇文字的分量與戲曲音樂的刻畫，充分展現於曹丕守靈時，父親曹操顯現的第四場。甄宓掛心日夜守靈的曹丕，揭幕窺看便驚駭尖聲跌出帳幕外，舞臺視覺上投影出曹丕（還是曹操？）龐大黑暗的身影。曹操死後、曹丕篡漢改國號，是眾人皆知的歷史事實，但編劇將敘事視角轉為曹丕的內心掙扎，僅藉著曹丕自訴所處的情勢，便讓這個角色的轉

變，真實而合理。編劇筆下曹丕的自我障礙，應也寫出了許多當代知識菁英可能有的憂鬱吧。



第五節 「傳統」的意義與象徵

王安祈曾論及中國大陸的戲曲改革，如何從演員中心、編劇中心，進而傾向導演中心的制度。⁴⁵⁶在以「革命」為傳統的文藝現代化使命下，中華人民共和國全面的政治動員，重新打造平劇（京劇）為新時代樣板戲，同時創造經典，使之成為霍布斯邦所謂「被發明的傳統」。我以「被發明的傳統」的國族論述，於前一章論述歌仔戲如何被打造為臺灣國族意識高漲下的國族象徵，並在「現代劇場化」的歷程裡，進而步入正典化。我們終究在具體化的文化政策確立後，藉由現代劇場所在的文化場域及其所凝聚的文化媒體版面，看見歌仔戲各種真實的面貌，或是重建（重塑）歌仔戲層疊現代化後的傳統。國家戲劇院啟用後的九〇年代，不僅創新了國家場館的面貌，更以進步的現代劇場規制，強化了歌仔戲文化場中知識分子的資源權力，吸引歌仔戲藝人求新求變。並且在現代劇場環境裡，我們實踐對歌仔戲現代化的想像與學習，或是試圖藉由專家學者（知識分子）的詮釋，讓民間藝人重現歌仔戲的歷史與正典，證明我們作為一個新興國族，必然需要重建象徵國族傳統的藝術。即使有客家戲、布袋戲或其他凋零的傳統戲曲如南管、北管等，也與臺灣本土文化有著深刻的聯結與淵源，然而在語言優勢、商業性格和適合現代劇場呈現的各種強勢條件下，歌仔戲依舊勝出成為臺灣國族傳統的象徵。廖瓊枝被冠以「薪傳藝師」、「人間國寶」，二〇〇九年獲國家指定為「重要無形文化資產」而被視為國族傳統象徵，但在光芒之外，少人理解她在40多年前以外台職業歌仔戲的藝人身分，設法跨域融入學界與文化界，其作為幾乎是打破戲曲正統的行規。例如她毫不介意學員出身背景，無論年齡都一律傾囊

⁴⁵⁶ 王安祈：〈第二、三章當代戲曲的發展——大陸的戲曲改革（上、下）〉，《當代戲曲》，（臺北：三民出版社，2002），頁11-72。

相授，不像京崑那般對於票友從業的保留；例如她在九〇年代開始受到崑劇刺激，投注心力努力將歌仔戲的身段表演精緻化；例如她為了教學和創作，完全以定本排練，所有的腳步手路都在她嚴謹的規律之下。然而，她背景突顯的行業與職場問題，從來沒有被政府和學者們正視過。二〇二二年，廖瓊枝文教基金會籌劃製作的歌仔戲電影《以汝為名-鏡・花園》，其攝製與創作方式完全突破劇場歌仔戲或電影歌仔戲的模式，雖說是經典錄影，不也都是當代化的創新？

臺灣歌仔戲在國族意識影響下，成為國族傳統的象徵，卻可能在文化場域裡受到政策資源的牽制或引導，形成對藝術自主性的左右與戕害。七〇年代末雅音小集率先以現代劇場的空間、制度和設計，呈現現代化的京劇，同時也引介戲曲導演的觀念，並以國樂團的編制，與鑼鼓文武場合作。這段戲曲現代化的實踐與嘗試，對九〇年代現代劇場歌仔戲的美學與視覺發展，有著深遠的啟發和影響；例如舞台設計聶光炎獲邀協助歌仔戲天王明星楊麗花，或是與學者編劇劉南芳一連合作的四齣現代劇場歌仔戲製作。不過，九〇年代至兩千年初兩岸開放交流後，經由學術往來與互訪表演，臺灣京劇遭到相當強烈的衝擊，⁴⁵⁷但也因此開啟了河洛模仿中國大陸戲曲改革與戲曲現代化的經驗，對臺灣歌仔戲生態有著潛移默化的啟蒙。例如編劇施如芳當年目睹了《曲判記》的演出，而對歌仔戲有了創作和參與的嚮往。⁴⁵⁸歌仔戲界則從河洛翻拷大陸戲改後的劇作與何謂本土化題材等角度，力圖重整歌仔戲現代化的創新。當時復興劇校國劇團編導鍾傳幸，則致力於京劇題材的開發，從《荒誕潘金蓮》（1994）、《阿Q正傳》（1996）與《羅生門》（1998），到兒童京劇《森林七矮人》（1999）、《出埃及記》（1999）等作品，均在摸索現代劇場形式和戲曲傳統表演的可能性。在廢除三軍劇校與創建國光劇團之後，國光劇團銜命創作符合臺灣國族命題的京劇「臺灣三

⁴⁵⁷ 王安祈，《當代戲曲》，頁 79

⁴⁵⁸ 2019 年 6 月 23 日同行於北藝大課堂訪談施如芳。

部曲」，引發對「京劇本土化」的批判和思考，而有王安祈與紀慧玲評論本土化和京劇傳統之間審美觀和當代感知的矛盾。⁴⁵⁹

廿一世紀初期，王安祈體認到當前經濟與社會變遷下，大眾娛樂的多元競爭已實際造成傳統京劇的困境，早已認知創新改良勢在必行。她曾以黃梅戲《徽州女人》為例，評述《徽州女人》以「畫面取代語言、意象營造氛圍」作為現代劇場導演手法的處理手段，彌補了所謂地方戲曲唱作的表演特色。此外，在諸多大眾娛樂媒介的競爭壓力下，必然要透過劇場設計的氛圍「戳弄」觀眾的心靈，超越戲曲藝術的本色，才能打動當代觀眾，等同理解了現代劇場作為呈現戲曲美學的意義與功能。⁴⁶⁰但是，她也早在九〇年代即指出中國大陸戲曲改革經驗之後所帶來的負面影響，例如劇種特性被模糊化，以及傳統戲曲中編劇技法的被忽視等等。⁴⁶¹這種對劇種本質的推敲與反省，與今天對現代劇場歌仔戲或歌仔戲特色的思考，非常接近，雖然歌仔戲本身並不強調身段程式的嚴謹與規律。我所論述被正典化後的現代劇場歌仔戲美學，其實也呼應了王安祈這篇文章反覆強調的「傳統戲曲的藝術精神」；有些戲就是只寫「一段心情、一股意境、一個特寫。」⁴⁶²戲曲情節雖然少了緊湊的衝突性，但是為了以文字或寫景釀造意境，也就是透過抒情造境，變成特寫式的描繪情感，則能以劇作文學性訴諸觀眾的情感共鳴。王安祈認為這樣的書寫，與古典戲曲的抒情較為吻合，而非一味地如同現代戲劇的劇本分析：角色的個性與動機是否有所突破？是否過度刻板？是否具有顛覆性？導演手法是否獨樹一格等等。

⁴⁵⁹ 紀慧玲：〈自築的神話國度：評國光劇團《媽祖》〉，《表演藝術》雜誌第 66 期 1998 年 6 月號，頁 84-87。王安祈：〈什麼是京劇本土化？〉，《自由時報》第 39 版（藝術特區），1998 年 4 月 25 日與《當代戲曲》，頁 88-89。

⁴⁶⁰ 王安祈：〈女人豈止在徽州？大陸地方戲在當代臺灣劇壇的處境〉，《表演藝術》雜誌第 126 期 2003 年 6 月號，頁 55-59。

⁴⁶¹ 王安祈，《當代戲曲》，頁 72 與〈戲曲現代化風潮中的一些逆向思考——觀賞王吟秋《春閨夢》〉，《表演藝術》雜誌第 42 期 1996 年 4 月號，頁 94-95。

⁴⁶² 王安祈：〈戲曲現代化風潮中的一些逆向思考——觀賞王吟秋《春閨夢》〉，《表演藝術》雜誌第 42 期 1996 年 4 月號，頁 94-95。

現代劇場歌仔戲歷經現代化、本土化的探究與摸索，走在正典化的歷史途徑之中，如何表現在地化的特殊性，而能訴諸廣義的觀眾，並以文字台詞抒情、刻畫意境，形成如同宗教般神聖的救贖，喚起觀眾的情感共鳴？這是歌仔戲劇本創作在訴諸國族意識、強調民族認同的政治訴求之外，依舊讓人期待的現代劇場歌仔戲的另一種美學走向。

第四章 歌仔戲生產場域的正典化：文化政策的嬗變 與現代劇場的規制



從八〇年代初楊麗花歌仔戲劇團與明華園進駐國父紀念館時，博得外界或自詡為「登上國家藝術殿堂」的評價可見，臺灣歌仔戲在藝文界地位的提升，與國家資源的投注、場館規模屬性和現代劇場生產製作制度的成熟，有著牽連互動的發展關係。全國地方戲劇比賽初期分區競技晉級總決賽的歌仔戲聯演或拼台，早先是在當時的內臺戲院演出，之後則如民間廟口民戲，以廟埕和戶外的演出空間為主。一九八〇年臺北市戲劇季曾邀請友聯歌劇團、⁴⁶³青燕歌劇團⁴⁶⁴與生新樂劇團⁴⁶⁵等傳統戲曲團隊，⁴⁶⁶在臺北市新公園音樂台不售票演出；到了一九八二年，友聯歌劇團與明光（三姐妹）歌劇團⁴⁶⁷在實踐堂，隔年友聯歌劇團與陳美雲歌劇團則在臺北市社教館演出。文建會成立後所舉辦的全國文藝季「民間劇場」系列（1982-1986），選擇在臺北市青年公園舉辦，其中模仿乾隆元年所繪「清院本清明上河圖」中的樂棚所搭建的舞台，則是具體投射了當時的專家學者對所謂中華文化意識型態下民間戲曲生態場景的想像。⁴⁶⁸

歌仔戲被「正典化」的歷程裡，不能輕忽歌仔戲被「現代劇場化」的影響。明華園在八〇年代初期受到文化界知識菁英的矚目，應當還是基於作品的新編原創性，與同業服膺政策的演出效果不同；明華園當初演出的《父子情深》既不同

⁴⁶³ 關於友聯歌劇團可參考：https://taiwaneseopera.ncfta.gov.tw/home/zh-tw/mature_troupe/32065 瀏覽與擷取日期為 2022 年 11 月 1 日。

⁴⁶⁴ 資深歌仔戲編導與樂師林義成於 1976 年組青燕歌劇團，當時主演為其女兒林秀燕（藝名為青燕）跟林秀鳳。見林鶴宜：《東方即興劇場歌仔戲「做活戲」下編：歌仔戲即興戲劇研究的資料類型和運用》（臺北：臺大出版中心，2016），頁 376-79。

⁴⁶⁵ 1967 年左右由周水松所創辦的高甲戲劇團，後因市場需求而有改唱歌仔戲的表演。可參考：nrch.culture.tw/twpedia.aspx?id=21059 瀏覽與擷取日期為 2022 年 11 月 1 日。

⁴⁶⁶ 台北訊：〈北市戲劇季定廿日揭幕、連續 33 天演出 66 場〉，《聯合報》第 9 版（影視綜藝），1980 年 10 月 3 日。

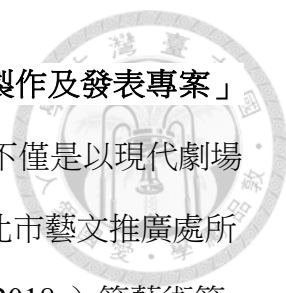
⁴⁶⁷ 明光（三姐妹）歌劇團資料可參考：https://taiwaneseopera.ncfta.gov.tw/home/zh-tw/mature_troupe/28752 瀏覽與擷取日期為 2022 年 11 月 1 日。

⁴⁶⁸ 牛川海：〈清明上河圖傳統樂棚出現文藝季：「民間劇場」活動發古幽思〉，《民生報》第 7 版（文化新聞），1982 年 10 月 10 日。



於當時其他歌仔戲班的傳統劇碼，也展現了歌仔戲的「當代性」。因此，歌仔戲如何透過成熟的現代劇場舞台設計與技術，而能有空間表現新編原創性，突顯藝術自主性與創作企圖，即是邁向生產場域正典化的重要內涵。其中的關鍵發展，仍在於劇場機構化後的藝術行政專業，特別是各類藝術節的策展與推廣機制。現代劇場生產製作的流程，幾乎強化了知識分子主張與論述國族主義的專利與階級性。被都市現代化、技術知識甚至電腦網絡科技建設遠遠拋在腦後的偏鄉小鎮或勞動底層，並沒有介入或參與定義歌仔戲應當如何的權力。而那群人，原本就是臺灣歌仔戲著力的觀眾根基。本文希望藉由社會學者布迪厄有關「文化場域」（field of culture）、「品味（區判）與習慣」（distinction and habitus）、「象徵權力與暴力」（symbolic power and violence）和「文化與象徵資本」（culture and symbolic capital）等理論觀點，檢視臺灣官方補助全面支援的獨特生態，以及政策資源機構化後整合的藝術節，如何運作臺灣現代劇場的生產製作和評鑑機制。進而表述與關切這種生產製作制度下，知識分子與常民百姓的美學品味如何漸行漸遠，如何強化現代劇場裡藝術美學的社會階級性與資本差異。在目前官方提供的評審評鑑平台規則下，廟口外台的民間職業戲班，經常因知識權力的差距而陷入困窘、甚至幾將被現代劇場生產製作的機制自然淘汰。

我所謂歌仔戲生產場域的正典化，涵蓋了以成熟的現代劇場的專業設計與技術，表現劇作的新編原創性，並藉由劇場機構化後的藝術行政專業，突顯藝術自主性與創作企圖。尤其目前臺灣各大表演場館例如國家表演藝術中心、臺北表演藝術中心或臺灣戲曲中心等，幾乎都依賴政府補助營運，因此各類場館藝術節的策展與評審評鑑機制，對於生態影響非常關鍵。本章檢視九〇年代以來歌仔戲生產場域的「現代劇場化」階段，將以以下幾個時期為檢視的觀點：第一關鍵時間點是在**國家戲劇院開幕成立（1987）**之後；臺灣場館藝術行政專業自此逐步發展，有別於過去在如國立臺灣藝術教育館（1957）、國父紀念館（1972）、臺北市政府社教館（1983）或各縣市文化中心單純租借與使用場地的演出慣例。第二



個影響時間點是在國藝會成立（1996）之後所開辦的「歌仔戲製作及發表專案」的 10 年間（2003-2013）（以下簡稱「歌仔戲專案」）。該案不僅是以現代劇場生產製作方式實質改變廟口文化場搬演的肇端，⁴⁶⁹更對之後臺北市藝文推廣處所舉辦的大稻埕青年戲曲藝術節（2014-2022）⁴⁷⁰與戲曲夢工場（2018-）等藝術節形式的劇場企劃，產生跨界實驗性質的啟發。第三個影響階段則是高雄市政府所舉辦的高雄春天歌仔戲藝術節（2010-）；該藝術節以嚴謹的評審評鑑方式徵選職業戲班的創作企劃，並以系列演出的模式行銷包裝，成為近來南部歌仔戲演出的重要藝術節品牌。第四個影響階段則是在二〇一七年臺灣戲曲中心於臺北成立啟用之後，儘管開館時發生不少使用風波，卻是在文化部改制成立、國立傳統藝術中心正式運作之後，得以挹注資源支持傳統藝術的演出，讓歌仔戲具體向現代劇場化轉型。

第一節 藝文節慶意涵的擴充與改變——文藝季轉型至專業藝術節節目規劃需求

現代劇場空間的現代化，並非僅僅空間表現的技術條件而已；演出製作行銷與生產分工的配合，也是重要環節之一，尤其是藝術行政的專業性。許博允和樊曼儂創辦的新象活動推展中心（1978），以民間力量連年推動的新象國際藝術節，至今擴及國際的脈絡與影響，在國內應仍是無人能出其右。第一屆新象國際藝術節所策劃 38 檔、169 場、遍及全臺 11 縣市的活動效益，⁴⁷¹刺激了臺灣技術劇場與藝術行政專業的成長。對比之下，當時全國文藝季和台北藝術季活動規劃背後顯現的官僚主義態度與混亂，遭致文化版媒體與新興學術界知識菁英階級的

⁴⁶⁹ 見國藝會《好戲開鑼》專案網站，<http://twoproject.ncafro.org.tw/>（瀏覽與擷取日期為 2021 年 9 月 10 日）；《好戲開鑼》臉書專頁，<https://www.facebook.com/twoproject/>（瀏覽與擷取日期為 2021 年 9 月 10 日）。

⁴⁷⁰ 本文撰寫時，大稻埕戲苑正在進行空調系統及相關設備汰換工程，館方宣布青戲節延至 2024 年舉行。

⁴⁷¹ 許博允、李慧娜、廖倩慧：《境會元勻——許博允回憶錄》（臺北：遠流出版社，2017），頁 292-93。

諸多批評，卻從而刺激了媒體與學界思考節目遴選如何公平公開的藝術行政程序。這次公開的磨合與衝突，成為國藝會建立補助評鑑制度前，以現代戲劇生產製作為討論核心的一次協商。這正足以展示臺灣戲劇演出逐漸往現代劇場公共領域化的方向發展。戲劇類的表演空間開始向一般觀眾（中產階級）開放，並且讓文化界的知識菁英們投入言論的發表和批評。

一九八〇年，當時教育部主辦的文藝季與臺北市政府的音樂舞蹈季，以及許博允所致力推動的新象國際藝術節，曾因同時爭取使用國父紀念館而引發媒體的評論。⁴⁷²當年官辦活動不僅有經費核准不公、⁴⁷³節目宣傳的爭議，⁴⁷⁴主流媒體甚至透過社論呼籲提升文化藝術節目舉辦的水準，以期趕上韓國與香港的藝術節。⁴⁷⁵一九八八年，臺北市藝術季陸續發生評選利益與評審流程瑕疵等問題，甚至有劇團代表向議會提出抗議，或者興訟。⁴⁷⁶才剛落成啟用的兩廳院所屬評議委員會、文建會、教育部的評選流程，都遭到外界質疑，或有團隊退出爭議申請。⁴⁷⁷從各方陳述的報導與評論可見，申請企劃書該有的內容、第三方公正的評審人選、合理的經費條件與表演場地等，都是當時戲劇界凝聚行業行規、爭取專業價值，以及磨合適當的評審評選制度的陣痛階段。

從現代劇場專業的建立開始，即對官方介入這類藝文活動的立場和態度，造成相當程度的挑戰與衝擊。當時所謂「專家學者」組成的評審群，即以學術地位及社會形象為專業，痛斥政府機構代表試圖息事寧人，而不尊重評審委員會的決

⁴⁷² 湯碧雲：〈「文藝季」看來很熱鬧、要辦好「困難」還不少〉，《中國時報》第7版，1979年11月27日；黃寤蘭：〈今年台北藝文活動呈現一片蓬勃氣象〉，《聯合報》第9版（影視綜藝），1980年2月1日。

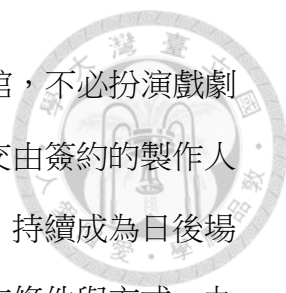
⁴⁷³ 台北訊：〈文藝季演出帳目、林懷民希望公開〉，《聯合報》第9版，1980年5月9日。

⁴⁷⁴ 台北訊：〈「新聞專欄」何需付費、這筆費用付給誰、戲劇季宣傳費惹是非〉，《聯合報》第9版（影視綜藝），1980年10月3日。

⁴⁷⁵ 社論：〈論文藝季的作法〉，《中國時報》第2版，1980年3月27日。

⁴⁷⁶ 淡江大學教授丁洪哲：〈《民生論壇》誰有資格評選戲劇〉，《民生報》第9版（文化新聞民生論壇），1988年3月23日。該事件不斷延燒至同年六月，黃美序、鍾明德與賴聲川等都透過投書與受訪，表達對戲劇節目評選的建議方向。

⁴⁷⁷ 陳幼君：〈北市戲劇季噪嚷擺不平、蘭陵善意退席掃「繁塵」！空出檔期「浮生六記」可望補位〉，《民生報》第9版（文化新聞），1988年3月24日。除了蘭陵，當年外一章劇團也曾公開表示要退出臺北市戲劇季。



議。⁴⁷⁸同時有學者建議提供經費主辦藝術季（戲劇季）的社教館，不必扮演戲劇季製作人，也無需過問人事費用與製作細節，只要將每項演出交由簽約的製作人負責即可，或許公開製作經費以示公信。前述相關爭議與討論，持續成為日後場館單位與表演藝術團體之間協商官辦、委辦、招標或承辦等合作條件與方式。九〇年代之後，諸多服務政策的藝文活動，一方面隨著政策資源結構的藝文場館自主（例如國家兩廳院與之後的國表藝中心），獲得藝術專業性；另一方面，基於這些藝文節慶活動的目標，以及分配資源的需要，逐漸催生了一個服務政策的專家學者評審階級。由於政府文化機構如前文建會的業務人員有限，文化專業也是少數，「九〇年代每一文化措施幾乎是在學者專家的建議、批評、審核互動中形成。在文建會年度經費預算增加後，更有直接委託專家做專案研究或調查者。」⁴⁷⁹如同蘇桂枝所言，國家戲曲政策的形成過程中，學者專家的觀點扮演著極重要的角色。

一、文建會的文藝季轉型與文化部相關戲曲文化政策

在文建會成立之前，教育部於一九七一年所擬訂「文藝季推行綱要」的內涵，是為了奉行三民主義文藝建設，針對青少年通令教育廳局與各縣市、大專院校與各社交機構推行尊崇倫理道德的文化娛樂活動。然而，其中的執行方式多採「納編、串聯」的行政模式，將各主要藝文活動整合成為年度節目，不見「創新」、「策劃」或「主題」。⁴⁸⁰直至一九八二年，文建會成立後負責執行教育部多數文化藝術的業務，訂定「國人創作、國人展演」的籌劃立場，以「傳統與創新」為主題，開始效法國外藝術行政專業的模式，委託各領域專業製作人執行規劃。⁴⁸¹這一階段的「民間劇場」系列，為日後臺灣戲曲政策的發展打下了基礎，

⁴⁷⁸ 老嘉華：〈慎重召開製作協調會議、所有決定不算數，社教館長隨時可做改變、亂踢皮球沒擔當，到底誰來為戲劇季作主？〉，《聯合晚報》第8版（藝文版），1988年4月9日。

⁴⁷⁹ 蘇桂枝：《國家政策下京劇歌仔戲之發展》，頁266-67。

⁴⁸⁰ 蘇昭英：《臺灣縣市文化藝術發展——理念與實務》（臺北：行政院文化建設委員會，1998），頁111-12。

⁴⁸¹ 同前註。

除了能「提升戲曲藝人社會地位」，⁴⁸²其策劃模式延續多年，甚至不斷移植至臺北以外的縣市例如台南、⁴⁸³台中大甲⁴⁸⁴與高雄等地；⁴⁸⁵卻也引發日後對「民間劇場」有如大拜拜一般膚淺與形式化的「民俗市集」的批評。⁴⁸⁶

郭為藩（1988-1993）時期的文建會文藝季施政目標，在於試圖平衡城鄉差距、促進國際藝術交流和藝術團體的巡演。到了申學庸時代（1993-1994），則在「社區總體營造」的政策規劃下，大幅度將文藝季轉型成為以在地特色和社區文化作為各地地方藝術節的方向，一度成功地改善文藝季「撿現成、辦業務、搞業績」的沉痾印象，或予以停辦而將業務轉移至兩廳院。⁴⁸⁷一九九九年，政府實施「地方自治法」，縣市文化局紛紛成立；各地原有的文化中心直接升格為文化局，改變過去文建會與文化中心單位若即若離的關係。二〇〇一年中央統籌分配款制度實施，隨著文建會改制成為文化部（2012）之後，更能直接發揮文化藝術政策的影響力，給予在地文化局更多策劃空間。例如臺南市政府文化局即在二〇一二年主辦第一屆「臺南藝術節」，分為「國際經典藝術」、「臺灣精湛藝術」、「城市舞臺」三大主題，展現強大的在地藝術團隊競爭力和文化行政企圖心。同年，桃園展演中心鐵玫瑰劇場開辦，首次推出「鐵玫瑰劇場小戲節」；至二〇一八年改為桃園鐵玫瑰藝術節，延請專業策展人策展。這樣的地方藝術節風貌，已經與八〇甚至九〇年代前文建會時期的文藝季大相逕庭。曾於申學庸時期參與文藝季轉型和文化政策制定的蘇昭英即認為，轉型中的文藝季大量吸取了中央與各地專家學者的力量。⁴⁸⁸此後，文化部只須以輔導的立場，擬定文化政策長

⁴⁸² 蘇桂枝：《國家政策下京劇歌仔戲之發展》，頁 184。

⁴⁸³ 楊權寶：〈鄉里培育人才、人才回饋鄉里：漚汪人同心協力辦民間劇場〉，《民生報》第 9 版（臺灣省新聞），1987 年 11 月 27 日

⁴⁸⁴ 紀慧玲：〈大甲建醮民間劇場笙樂齊奏〉，《民生報》第 14 版（文化新聞），1988 年 12 月 6 日。

⁴⁸⁵ 高雄訊：〈民間劇場進駐小港工業區、鑼聲響起百戲雜陳看頭足〉，《民生報》第 26 版（大高雄版），1988 年 4 月 2 日。

⁴⁸⁶ 同註 477。蘇昭英：《臺灣縣市文化藝術發展——理念與實務》，頁 113。

⁴⁸⁷ 張必瑜：〈八年文藝季劃上休止符？〉，《聯合報》第 12 版（文化藝術），1989 年 3 月 27 日。

⁴⁸⁸ 蘇昭英：《臺灣縣市文化藝術發展——理念與實務》，頁 119。

程方向，地方縣市文化局仍有空間規劃地方首長的政策願景，並能延請所謂的專家學者，提供藝術專業的建議與方向。地方藝術節的方向，仍舊由地方文化局主導。顯然可見的是，隨著地方藝術節更趨近藝術專業，並經由中央文化政策的強化，資源與藝術機構化的趨勢與現代劇場生產製作的規格流程（例如藝術行政的專業），便更深刻地被融合貫徹了。

從九〇年代逐漸醞釀的文化官僚行政制度的轉型，以及文化行政革新後的藝文市場發展，特別是現代劇場生產製作——透過財團法人、行政法人與公開制度化的策展、徵件與評鑑，文化（展演）機構化集中的資源幾乎來自政府部門的預算時（例如文建會，即今文化部），其政策作為幾乎能透過預算與補助計畫，完全影響文化藝術的領域。⁴⁸⁹因應二〇〇二年加入國際世界貿易組織（WTO），面臨國際性的競爭，陳水扁主政時期提出了「挑戰二〇〇八：國家發展重點計畫」，涵蓋「文化創意產業」發展與《文化創意園區計畫》的頒布。同時，馬英九時期的政府組織再造，推動了文化事權的整合後，文化部更明白宣示欲「滿足藝文團體及全體民眾需求」，縮短城鄉差距與改善藝文環境，全面協助地方場館的改建與設置。⁴⁹⁰蔡英文政府二〇一七年上任時規劃的「前瞻基礎建設計畫」

（簡稱前瞻計畫）中有關「文化生活圈建設」（地方文藝復興）的大規模施政投資，其中「社區文化活動發展」、「充實鄉鎮展演設施」、「輔導縣市主題展示館之設立暨充實文物館藏」與「美化傳統文化建築空間」等相關計畫，均開啟了文化創意產業和觀光消費商業化的可能。而根據二〇一九年 6 月公布施行的 29 條「文化基本法」，⁴⁹¹其中第 12、14、20 條等強調文化藝術自主、公共參與與

⁴⁸⁹ 曾於中央與地方各文化行政單位層級服務的蘇昭英，即有近似的觀察。蘇昭英：〈文化論述與文化政策：戰後臺灣文化政策轉型的邏輯〉（國立藝術學院傳統藝術研究所碩士論文，2001），頁 67。

⁴⁹⁰ 文化部施政計畫：《文化部中程施政計畫（102-105 年度）》，頁 2。

https://www.moc.gov.tw/informationlist_285_1.html

⁴⁹¹ 「文化基本法」於 2017 年 3 月公告、8 月修正，且於 2019 年 5 月立法院三讀通過、6 月公布施行。

確保機構化場館資源的法令，確實彰顯了政府立法敦促行政院執行的人民文化權益保障精神。

同年（2019）11月公佈實施的「地方文化特色及藝文人口培育計畫」，則是進一步確實了部分基本法的具體內容，以及歌仔戲正式地「被現代劇場化」，同時也明白切割了鄉土或傳統的歌仔戲作為。文化部調整了所謂社區營造的關照範圍，將「文化部補助直轄市及縣（市）政府辦理縣市藝文特色發展計畫」廢除，改為「地方文化特色及藝文人口培育計畫」的競爭型補助；該計畫針對「藝文教育」、「藝文場館營運」與「文化節慶升級」等三方面，鼓勵縣市申請。⁴⁹²其中「執行重點」的第二項：有關「藝文場館營運升級」，即強調以「專業劇場模式營運縣市文化中心演藝場館，導入藝術總監並培育專業藝術劇場人才。」該計劃全面鼓勵各地方縣市文化單位，貫徹和實踐藝文場館的專業機制，並有詳細的補助流程，企圖促進地方藝術節的升級與進化。若從文化部「計畫考核」的部分，再進一步深究文化部如何評量這類競爭型補助計畫的效果，便可發現自二〇一〇年以來，文化部各種政策補助計畫必然需要倚重大量的專家學者或專業文化行政，執行前述計畫的評審。⁴⁹³至此各縣市文化局、國藝會，以及國家表演藝術中心設置的評議委員會，等於共同在臺灣文化行政的體制內，結構出一個看似公正第三方的文化階級（專家學者）。

二、專業評審評鑑制度的功能與效益

至於專家學者所擔任的評審評鑑制度，很早便與新興場館營運與管理政策結合，並從策展規劃的觀點開始入手，⁴⁹⁴或協助戲曲團隊進入現代劇場生產製作的

⁴⁹² 文化部地方文化特色及藝文人口培育計畫補助作業要點

<https://law.moc.gov.tw/law/LawContent.aspx?id=GL001164> 瀏覽與擷取日期為 2022 年 11 月 1 日。

⁴⁹³ https://www.moc.gov.tw/submenu_256.html 這部分政府資訊十分詳盡，為龍應台部長時期所規劃的雲平台（雲端資料庫）內容；此外，2023 年元月文化部也公開招標設置「文化部專家學者資料庫」。瀏覽與擷取日期為 2022 年 11 月 1 日與 2023 年 2 月 1 日。

⁴⁹⁴ 2021 年 1 月 7 日下午 14:00-17:00 於臺北市大安區 take five 五方食藏訪談李惠美。李惠美從節目承辦人開始，擔任過票務科長、節目經理、舞監、副總監、代理總監至藝術總監，在兩廳院任職長達 31 年。她表示，當年有學者建議應該避免一直找明華園演出，於是也推薦了其他戲班進國家劇院。



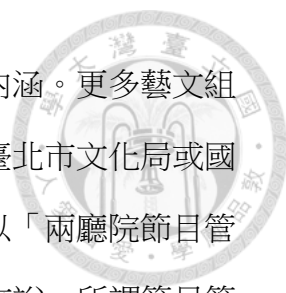
規制裡。曾永義於一九九三年以「精緻歌仔戲」描述當時歌仔戲從野臺進入國家劇院，已然發現「精緻化」是落實歌仔戲「向上一路」的途徑。⁴⁹⁵就他當時的觀察，明華園、新和興歌劇團，以及投入歌仔戲研究與編、製的劉南芳，⁴⁹⁶皆已為歌仔戲開創了「再生與繁榮」的未來。兩廳院開幕後（1989）所策辦的「臺灣民間戲曲系列」節目，曾以委辦模式委託明華園走訪全國三百多個歌仔戲團，執行「全國歌仔戲菁英聯演」，將臺灣外台職業戲班的主要生旦演員，匯聚一堂。⁴⁹⁷同年國家劇院策劃「臺灣歌仔戲專題」（1990-1991），邀請漢陽歌劇團、新和興歌劇團、明華園與河洛演出，分別呈現「懷舊」、「嶄新」以及「電視篇」等不同歌仔戲的生態現況。在短短不滿五年的時限裡，我們似乎在現代劇場的空間證明了鄉土藝術（地方戲曲）的現代化，不是僅僅登上國家級的舞臺空間表演而已。國家場館的主事者邀演地方戲曲團隊進駐現代劇場空間，並非為了延續或服務老一輩的傳統觀眾，而是冀望將傳統戲曲打造為訴求當代觀眾的現代化戲曲。九〇年代至千禧年，全球貿易與跨文化的流動日趨綿密，我們開始觀摩與效法中國大陸自五〇年代以來累積的戲曲改革經驗，移植歐美現代劇場生產製作的模式與流程。新的戲曲現代化的「劇本」開始被落實，文化菁英與知識分子開始「指導」臺灣歌仔戲，如何更當代、更創新。

國藝會成立（1996）、宜蘭國立傳統藝術中心（2002）掛牌運作與整併（2008）、國立臺灣戲曲專科學校改制（2006）、文建會改制為文化部（2012）、國家表演藝術中心正式運作（2015）及國立臺灣戲曲中心正式啟用（2017）等中央與其他地方藝文展演場所的全面機構化、制度化，讓世界性的藝術節策展演出，以都會節慶和文化消費的包裝行銷，其目的不但為了整合資源和

⁴⁹⁵ 曾永義，〈臺灣鄉土藝術的關懷——精緻歌仔戲：從野台到國家劇院〉（中），《聯合報》第24版，1993年3月11日。

⁴⁹⁶ 1993年2月，劉南芳受國家劇院委託製作、編寫《陳三五娘》於國家戲劇院演出，導演為黃以功，聶光炎擔任舞臺設計；演員有廖瓊枝、陳美雲、林美香、陳昇琳、翠娥等。期間因國家劇院地下室失火，只演過一場便停演，直至同年6月加演。

⁴⁹⁷ 1989年演出《鐵膽柔情雁南飛》，隔年於臺北市戲劇季演出《南國清秋》，編劇均為江佩玲。



貫徹政策效益，更改變了過去農業社會神明誕辰與民戲節慶的內涵。更多藝文組織機構整合之後，旗下節目的管理和評鑑，均多參考國藝會、臺北市文化局或國家戲劇院的經營經驗——例如臺灣戲曲中心初期運作，便只能以「兩廳院節目管理品質細則」為參考，⁴⁹⁸摸索自己的營運模式。對於場館單位來說，所謂節目管理細則即包含場館委外、邀請、共製、合資或外租節目事先的「評議」、演出時節目的評鑑，以及演出後針對節目效益的評核；獲選成為這類評議委員和節目顧問的藝文菁英們，便因其背景、作為、專長與經歷，不斷地在各補助機構與場館組織擔任評審或策展人，既佔有在文化場域裡的位置，也間接成為官方資源挹注民間的代表人與監督。

而令人好奇的是，參與其中藝文菁英或知識分子，如何在其中以批判性言論監督和帶動公共性討論，看待所謂自由公共領域的運作？所謂的歌仔戲現代化（創新），是持續的戲曲精緻化？還是專家學者為文化政策的進步背書？自前文建會成立以來，官方文化政策雖然依靠著知識分子對歌仔戲生態與傳統的建構與論述，不斷地修正與調整，但實質上卻是在「鼓勵創新實驗而後挹注資源」的條件下，促使場館、甚至爭取補助的劇團製作，不得不向所謂創新、商業化和資本化靠攏。

第二節 戲曲現代化的全面演練⁴⁹⁹

創團時間最久、全臺最大且不曾中輟演出的歌仔戲國家品牌「明華園戲劇團」，與臺灣現代劇場界專家學者的交集與淵源，非常適合作為說明歌仔戲被「正典化」和「現代劇場化」後，在藝文菁英的文化場域中遭逢起伏，以及透過國家力量的介入進而成為具有文化象徵權力的案例。

⁴⁹⁸ 2014 年 12 月 17 日國表藝法字 1030000073 號核定，2015 年 8 月 25 日國家表演藝術中心第一屆第七次董事會通過。

⁴⁹⁹ 本章部分內容曾經改寫發表於傅裕惠：〈歌仔戲現代劇場化的全面演練：試探幾種藝術節機制與場域對新編歌仔戲的影響〉，《民俗曲藝》218 期（2022 年 12 月），頁 113-59。

一、歌仔戲透過「文化場域」內的競爭而邁向正典化

前述一九八二年底，來自屏東潮州的明華園參與地方戲劇比賽，⁵⁰⁰引發第二年（1983 年 6 月）的總冠軍頒獎風波。當時因其常民生活般幽默的劇本內容與胡撇仔戲的表演風格，受到現代劇場界評審與文化菁英的青睞，卻遭到同業和所謂地方戲劇專家開記者會抗議，並於平面媒體陸續筆戰胡撇仔戲的「正不正統」。⁵⁰¹隔年（1983 年），明華園獲得文建會第二屆全國文藝季「民間劇場」的邀請，直接攻進當時的國家級表演場館「國父紀念館」，自此持續挺進廿一世紀的表演藝術娛樂產業。然而到了九〇年代，河洛的出現，使得明華園常民式的娛樂風格，再也不能繼續滿足戲曲學界或對歌仔戲製作有更高期待的文化菁英。⁵⁰²隨著日趨熱烈的國族意識，歌仔戲越來越被視為臺灣的國族象徵。在現代劇場分工更為專業的發展下，新一批的知識分子與藝文階級也越來越重視與要求歌仔戲的文本內涵與藝術形式。即使明華園博得一般戲迷觀眾的支持，目前也依舊是國家品牌，但歌仔戲進入現代劇場空間後，不再是地方鄉土的民俗，而是逐漸建立起公共形象，⁵⁰³並經常被專家學者論述、評鑑他們的作品藝術價值。換言之，一些針對歌仔戲的評論和報導，透過平面媒體空間，將臺灣歌仔戲從鄉村城鎮和廟口野臺，帶到了現代都會生活中建構文化共識的公共領域裡——例如新聞媒體與劇場。歌仔戲不再是專演老戲的地方民俗表演，而是當代劇場的一部分了。對於現

⁵⁰⁰ 自 1952 年成立開始辦理的地方戲劇競賽，競賽大致分為「內臺戲團」（如臺語話劇、掌中戲、皮影戲、南管戲、客家班等）與「外台戲組」（如掌中戲或布袋戲，以及外台歌仔戲）。各縣市政府主辦初賽後，複賽第一和第二名的劇團進入決賽，獎項包含最佳團體、最佳導演、最佳劇本、最佳生角、最佳旦角、最佳丑角等。1950 到 1970 年代，演出劇本須符合「反共抗俄」的國家政策；1980 年代後要求符合家庭倫理、忠孝節義等歷史相關內容，1990 年代後演出內容才不受限制。全省登記立案的團體皆需參與地方戲劇競賽，未參加比賽的則無法換得演出登記證，劇團便無法演出。直到 1999 年因九二一大地震經費問題以及精省才停辦比賽。

⁵⁰¹ 邱坤良：〈七十一年臺灣區地方戲劇大賽評審感言〉，頁 53；〈地方比賽橫生枝節〉，《聯合報》第 9 版，1983 年 1 月 9 日；同年來自臺北、高雄和全省聲稱負責經手編修標準劇本的「地方戲劇編劇群」，以刊登一則廣告的形式發表〈給邱坤良先生的一封信〉，《聯合報》第 5 版，1983 年 1 月 26 日。

⁵⁰² 邱坤良：〈金玉其表：八十四年的臺灣民間戲曲〉，頁 90。

⁵⁰³ 邱坤良：〈劍光閃爍、殺氣崢嶸——明華園走過九十，邁向期頤〉，《風傳媒》，2019 年 11 月 6 日，<https://www.storm.mg/article/1946101?mode=whole>。瀏覽與擷取日期為 2022 年 1 月 3 日。

代都會裡的文化菁英，不盡然是因為卸除了「胡撇仔戲」對臺灣歌仔戲的政治「魔咒」——亦即不能接受過去日治時期殖民歷史下的歌仔戲發展——而開始重視臺灣歌仔戲，其中的關鍵在於，歌仔戲逐漸藉由現代劇場制度的展演而「被當代化」了。

邱坤良、卓明與簡上仁等在官方主辦的地方戲劇比賽中擔任評審，意外發現明華園活戲表演的魅力「充滿了民間戲曲的情趣」；在劇本情節與舞臺效果的表現上，贏過標榜「符合國策」演出的其他幾個外台職業戲班。⁵⁰⁴作家李昂在一九八三年地方戲劇比賽總冠軍風波後，肯定明華園的表演風格兼具神聖與粗獷的特質；⁵⁰⁵姚一葦則驚艷於為何鄉下劇團，能夠培養一位這麼好的編劇。⁵⁰⁶這一樁事件的前後脈絡，堪稱是七〇至八〇年代現代主義知識菁英，與臺灣職業歌仔戲業界的一次「品味與階級之戰」。⁵⁰⁷

明華園一脈的胡撇仔戲，在當時不被同業視為歌仔戲正統（可能至今仍是），然而卻在現代劇場萌芽的時期，進入了文化界的審美感知系統。基於對明華園表演風格的評價（例如服飾、臺位不合史實），以及明華園違背同業規定私下使用劇團自己的劇本，並且為了反駁邱坤良對這批「地方戲劇編劇群」⁵⁰⁸的批判，以羅木生、江青柳等人為首的地方戲劇編劇，集資在報紙廣告版面刊登了一篇連署啟事。他們的主張無意間突顯了當時文化界藝術菁英的立場；這批知識分子主張的論述，詮釋了明華園創作實踐的當代性，這批「地方戲劇編劇群」並無

⁵⁰⁴ 請參見註 280，邱坤良：〈七十一年臺灣區地方戲劇大賽評審感言〉，《時報雜誌》第 162 期（1983 年 1 月 9 日-15 日）。此處指陳美雲、友聯與葉麗珠歌劇團等。

⁵⁰⁵ 李昂：〈一個魔幻與歡笑的劇場〉，1983 年 9 月 16、17 日。

⁵⁰⁶ 姚一葦：〈六根竹竿的戲台〉，《聯合報》第 8 版（聯合副刊），1983 年 9 月 11 日。

⁵⁰⁷ 布迪厄於《區判》“Distinction”一書中所說的「階級」，與馬克思主義針對生產與資料所有權的關係，作為實際人口統計的基礎和鬥爭霸權的觀念，並不相同；他所謂的階級是一群具有共同習慣和特有性格的個體（agency），以其文化素養的形式、技術，與資本水平和種類，形成我們所理解社會文化空間和跨越不同社會文化空間的一組組相關關係和位置的社群。見 P. Bourdieu, In Other Words: Essays Towards a Reflexive Sociology. Translated by Matthew Adamson.[Stanford: Stanford University Press. 1990.] p. 75。

⁵⁰⁸ 這批戲曲編劇包括吳添喜（臺北市地方戲劇協會創始人，第 1 屆理事長）、吳祖堯（地方戲劇雜誌社社長、宜蘭瑞光劇團負責人與歌仔戲電影和臺語片製片）、林義成（歌仔戲資深藝人與編導、創辦青燕歌劇團）、彭行才（前國防部康樂總隊話劇隊長）、江青柳（新和興歌仔戲劇團團長）、羅木生（日光歌劇團團長）等卅人。

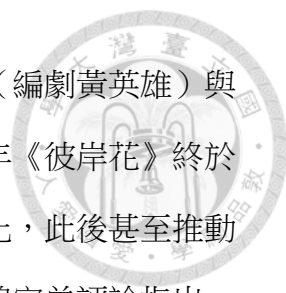
法與那一批新興都會的藝文階級，爭奪文化場域的合法性，即使他們在大眾演劇的娛樂市場，具有一定的影響力。自此之後，更有一批批遊走於學術教育與藝術文化領域中的新興都會藝文階級，不在經濟領域裡追求商業利潤和效益，反而在範圍更有限的文化生產與合法性（legitimacy）競爭下，更急切於爭取同儕的認可、專業的標準化權威與話語權。如同社會學者布迪厄所說：

“Inasmuch as this field, particularly in the most autonomous sectors, defines itself by eschewing or inverting the rules and regularities that constitute the economic field, one can say that the interest promoted by this field is an interest in disinterestedness . . .”⁵⁰⁹

「鑑於這一特別重視自主的領域，是透過迴避或顛覆經濟領域的規則來定義自己，這一領域所推崇的是無功利性……一種被證明不能歸納為一般經濟利益的利益。儘管如此，這種無功利性的利益仍然是一種利益，並且可能與他人發生衝突或競爭。」

布迪厄以藝術領域中成員所重視的社會利益，來申述與以經濟利益為前提的領域的差異。藝術領域雖然標榜無功利性，也與經濟場域重視的經濟利益不同，但並非因此就不具有其他場域中不變的屬性。在這些不變的屬性中，有一個事實就是具有能動性的個體代理人或機構之間，通常負載不平等的特定資本，而這些領域就是爭奪不平等的特定資本利益的鬥爭現場。細究臺灣文化藝術領域中重疊交織的無功利性的「利益鬥爭」，幾乎都免不了有官方機構所提供的資源，與能實踐創作主張（所謂文藝策展）的特定優勢。為了取得這些資源與創作主張的優勢，通常必須彰顯專家學者在某方面的能力與知識，才能贏得這場無功利性的「利益鬥爭」。基於學術界與官方之間「過度和諧」的共識——亦即拯救即將流失的傳統表演藝術；臺灣歌仔戲在以現代劇場為主的文化領域中，一直處於被動的相對位置，職業戲班的業者無法取得這種展現知識鬥爭的優勢，使得此一領域中的「利益鬥爭」相對單純，間接反映了此一領域在目前大眾演藝娛樂方面產業競爭的孱弱。

⁵⁰⁹ 同註 504。本段為作者譯自 Bourdieu, *In Other Words*, pp. 110-11. 本文對布迪厄英譯本與相關英文文獻之引用皆為作者自譯，以下恕不一一說明。



一九九九年河洛繼推出臺灣在地編劇編寫的《戲弄傳奇》（編劇黃英雄）與二〇〇〇年《臺灣，我的母親》（編劇陳永明）後，二〇〇一年《彼岸花》終於突破精緻化有限的格局，以跨文化題材重新演練了歌仔戲現代化，此後甚至推動了新編歌仔戲邁向重建臺灣國族傳統與歷史的正典化之路。林鶴宜曾評論指出，以「精緻」形容河洛的現代劇場歌仔戲製作「已嫌籠統」；在經費允許的範圍內，隨著現代劇場展演空間設備的更新，與設計製作觀念的進步，製作品質一定能追求精良。⁵¹⁰顯然，專家學者已逐漸熟悉現代劇場生產製作的「遊戲規則」，而臺灣現代劇場的专业分工到了廿一世紀，已漸趨穩定而成熟。河洛自創品牌的保證，在於劇作品質；河洛劇本的精緻，在於原創的「文學性」。⁵¹¹此時，臺灣現代劇場歌仔戲的「傳統與創新」，在知識分子的評價共識下，展現了從「精緻化」到「文學性」的內涵與期待，不再是像一般大眾娛樂的感官與視覺享受。基於國家地位的需要，扶植國內的國際性展演計畫與促進國內本土性表演活動走向國際，是自九〇年代以來的文化政策發展重點。⁵¹²原本奠基於大眾娛樂與常民文化的臺灣歌仔戲表演，除了外台民戲的生態之外，現代劇場歌仔戲（多屬新編製作）既是在現代劇場化的同時，步上正典化的歷程，也避免不了捲入歌仔戲該「通俗」還是「精緻」的兩難；而場館背後由文化場域裡藝文菁英參與的評議與評鑑機制，擴大了社會現實下階級品味的差距。

二、「現代化」的全面演練：「專家學者」的角色

回顧臺灣日治時期的歷史文化場景，職業新劇與歌仔戲於一九二〇年代及二戰後五〇至七〇年代兩次內臺戲院時期的發展，「通俗」即是歌仔戲商業化的必要生存條件，才會經由當時高度的產業化，累積出前、後場表演的「幕表戲」

⁵¹⁰ 林鶴宜：〈歌子戲的文學花蕊〉，2001年4月3日。

⁵¹¹ 同前註：「然而，河洛歌子戲始終保有自創品牌，為他團所不及的精緻之處，那是『文學』」。

⁵¹² 例如1998年開始選拔團隊參加法國亞維儂藝術節演出；2014年文化部主辦、參與2014愛丁堡藝穗節的首屆「臺灣季」活動，創下臺灣團隊在英國境內演出場次最多、演出時間最長的紀錄。



（活戲）的程式，跟豐富的劇目與情節套路（稱之為站頭）。歌仔戲過去經歷劇烈的現代化，透過不同媒介載體如唱片、廣播、電影與電視等跳躍性的變革，均充分展現大眾娛樂的面向；如今民間外台歌仔戲職業戲班，退出內臺戲院，反倒

在廟口民戲持續著通俗與祭儀的常民娛樂。歌仔戲在經濟場域中賺取經濟利益，在文化藝術場域中爭取文化資本，以及在現代劇場評鑑審查制度下被置於公共領域中被審核。歌仔戲的現代劇場化，則突顯了其中微妙的共謀與矛盾關係。

現代劇場歌仔戲的文化場或其他非寺廟請戲的公演機會，變成這些職業戲班於廟口民戲競爭掠取經濟利益，或是兌換為「經濟資本」（*economic capital*）的一種「象徵資本。」（*symbolic capital*）只不過，在一片「穩賠不賺」的說詞聲中，外台戲班為了爭取官方資源與專家學者的肯定，以及在文化界與業界的名氣和聲望，通常都會卯足全力甚至不惜血本全力打造這類大型公演的製作規模，⁵¹³或是透過熟悉補助制度「遊戲規則」的製作行政，協助與官方機構協商合作條件。有時候，在現代劇場票房停滯不前時，戲迷們為了愛護自己擔任主演的戲班老闆或演員，甚至會動員彼此以私下贊助的方式購買大批票券，再轉贈其他同好觀眾。外台戲班和一般現代劇場歌仔戲劇團經常有「輸人不輸陣」的心態，一旦面臨拼臺便會透過「戲箱」（戲迷市場）的支援，激化文化場或公演的演出聲勢。

就官方機構主辦的大型藝術節活動企劃而言，前述歌仔戲劇團將外台拼臺的競爭氛圍——例如大批戲迷在劇場內對偶像吆喝示愛的情境，轉移至現代劇場（文化場）與公演現場的文化習慣，其實相當常見，甚至是主辦單位評選入圍團隊聲勢的考量之一。我們以為是歌仔戲戲迷主動進入現代劇場看戲捧場，結果卻是被動的歌仔戲劇團及其相關的戲迷與關係群，被帶來現代劇場的文化場域裡，表演拼臺的聲勢。看似是支持自己寵愛的偶像，實際是被官方機構策劃的節目活動與行銷操作，嫁接為對此一機構或藝術節慶背後國家象徵權力的強化與暗示；

⁵¹³ 蔡欣欣：〈催化與自發——新世紀臺灣歌仔戲的新戲路〉，頁 307-08。

亦即文化場域中代表精緻藝術或正統歌仔戲的象徵資本，很自然地被期待或被直接轉化為經濟資本的計算。熟悉外台戲班文化習慣的能動性個體（agency）——例如劇團主演與評審群，藉由他們在這個文化場域裡的內部動力和相互關係，形成一種象徵性權力的形式、技術和邏輯，使得文化資本在此一領域中的作用，轉為不同場域的交融與銜接；原來外台戲班（民戲）的文化，被堂而皇之地引渡來現代劇場。民戲對宗教神祇和所謂教忠教孝的封建倫理的尊崇，已經被現代劇場所處文化場域中的擁有文化資本、學術資本的能動性個體或甚至是國家體制，以一種象徵暴力（symbolic violence）默默形成制約：

“Symbolic power, for Bourdieu, can be understood as the mechanism through which a symbolic system disguises, reinforces, sustains and naturalizes established orders and relations of economic capital, networks of power and, by extension, regimes of socio-cultural, political and economic domination.”

「對布迪厄來說，象徵權力可以被理解為一種機制。象徵系統可以藉此掩飾、加強、維持和讓經濟資本、權力網絡以及社會文化、政經統治制度的既定秩序和關係，更加中性。」⁵¹⁴

象徵權力確立了文化場域中的交流實踐和行為，是文化場域結構的核心，也是形成社會文化認同的最重要因素，甚至授權和促使大多數形式的象徵暴力——包括非物質的和其他的。更重要的是，布迪厄指稱的象徵權力在日常不知不覺地操作，我們在文化場域裡透過彼此認同的品味、社交、習性與相對關係等經驗著，以至於毫無察覺；「它會被誤認為是建構世界的方式、是事物的自然秩序、人性，或者，最諷刺的是自由的條件。」⁵¹⁵布迪厄從法國教育系統的研究，與對學術機關潛藏的封建階級性，批判文化場域中文化資本成為象徵權力的危險。同樣地，在臺灣各大藝術節中幕後操作的評選機制，結合了學術教育界等知識分子，或以官方資源強化其所代表的藝術品味時，我們不難想像文化場域內的藝文菁英，與間接操作政府資源的專家學者，在這樣的象徵權力機制運作下，默默成

⁵¹⁴ Schirato, T., & Roberts, M. Bourdieu: A critical introduction (1st ed.) [London: Routledge.2018] <https://doi.org/10.4324/9781003115083>. p. 197

⁵¹⁵ Schirato and Roberts, Bourdieu, p. 197.



為取代宗教神祇和封建倫理的「另一種神壇」。一九八九年的「全國歌仔戲菁英聯演」，便是臺灣外台職業戲班在現代劇場首度拼台搬演的一種「藝術季」。當時主辦單位國家戲劇院藝術總監劉鳳學便曾受訪表示，「民俗藝術進入現代劇場應該提升層次，還是該迎合傳統舊規？」報紙的標題將國家劇院的演出場地標誌為「大雅之堂」，而公然在劇場貼賞金的行為，似乎不盡合宜。這樣的提問實質表現了現代劇場規制與「文化場域」作為「象徵資本」的一種態度與高度。原來外台和內臺戲院常見的貼賞金與拼台文化，在現代劇場裡必須被以一定的公平性「壓抑」；每位小生小旦接受的紅包數目不得超過 6 千元，也不得超過卅份等。⁵¹⁶從現在回頭看，那已經是將現代劇場與所謂「國家殿堂」的象徵連結，更是一場眾人毫無察覺的「場域革命」（現代劇場前台文化推翻歌仔戲職業生態的習慣）。

換個角度從展現差異的品味（區判）來看，這些官方補助機構或場館藝術節幕後的評議評鑑機制，其標榜的評選價值，似乎是否認了一般世俗和商業性表演美學的合法性（legitimacy），及其相關的必要形式或文化習慣：

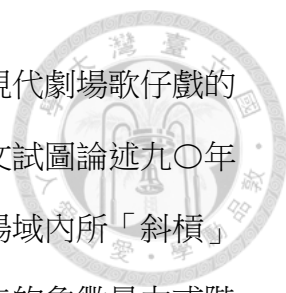
“This denial, on the part of aesthetic culture, of the legitimacy of both the corporeal and the commercial gazes, and the imperatives and forms of enjoyment associated with them, ‘implies an affirmation of the superiority of those who can be satisfied . . . with the . . . distinguished pleasures forever closed to the profane . . . and this is why art and cultural consumption . . . fulfil a social function of legitimating social difference.”

「對那些可以滿足於這種審美文化的人，那種否認，意味著對他們優越性的肯定，而且他們從中享受到永遠與世俗隔絕的特殊的樂趣，……這就是為什麼藝術與文化消費，本質上就是實踐了使社會差異合法化的社會功能。」⁵¹⁷

布迪厄認為「品味」感的生成，其實也同時建構了不同價值的系統，以及一種象徵權力的形式，使得社會階級的主宰性和階級派系，看來理所當然。這些藝術節

⁵¹⁶ 張必瑜：〈大雅之堂貼賞金，可行乎？歌仔戲菁英聯演、戲迷出題考劇院，劉鳳學難敵群眾熱情決徵詢意見多方考量〉，《聯合報》第 17 版（文化藝術），1989 年 12 月 23 日。

⁵¹⁷ Bourdieu, *Distinction*, p. 7.



的各種評議評選機制與行銷包裝，以一種中性的姿態確保這種現代劇場歌仔戲的品味與美學，其中卻有著商業性與資本化的矛盾。這也正是本文試圖論述九〇年代以來「現代劇場化」與藝文菁英（或所謂專家學者）於文化場域內所「斜槓」的各種位置與角色，潛藏對臺灣歌仔戲現代化的影響；其中可能的象徵暴力或階級差異，更是讓人感到惶惶不安。

以下我將嘗試說明五種包含或以歌仔戲為主，並強調現代劇場生產制度的藝術節或聯演，突顯其中相異或相同的規劃、流程——特別是評審評鑑的機制，如何對歌仔戲在文化場域中（現代劇場）的生產，造成不同層面的影響。第一種是由國藝會於二〇〇三至二〇一三年主辦的「歌仔戲專案」；那是國內首次以官方立場強化外台歌仔戲文本內涵，並且優化廟口外台表演空間的補助專案。該專案基於整合編劇、導演與編曲編腔人材的目的，採取效仿現代劇場空間的規格，直接改變了外台戲班公演場地的文化。第二種是標榜機構化行銷與品牌推廣的高雄春天藝術節歌仔戲系列，由高雄市文化局與愛樂文教基金會自二〇一〇年主辦至今；附屬於春天藝術節的歌仔戲系列規劃，相當成功地整合了南部幾支主要外台職業戲班例如明華園天團、秀琴歌劇團、春美歌劇團、淑芬歌劇團與最早出現在此一藝術節的尚和歌仔戲劇團等。春天藝術節歌仔戲系列非常強調每年公開甄選的評選機制，並與常任評審的專家學者群保持相當密切的合作關係。第三種是以實驗創新的思維提供創作平台、由臺灣戲曲中心主辦執行「戲曲夢工場」，以及臺北市政府藝文推廣處主辦的「大稻埕青年戲曲藝術節」（以下簡稱「青戲節」）。本章節也將仔細整理這兩個創作平台發起的初衷，以及至今的演變。

「戲曲夢工場」是目前唯一試圖整合現代戲劇界編導與戲曲創作人才的大型實驗性藝術節，每屆均有中心委託的策展人與評審評選合適且具企圖心的創作企劃。另一形式與評選程序近似的是迄今為止主辦九屆的「大稻埕青年戲曲藝術節」，目前是否後續的情況不明，但當初是政府編制人員自發性的策劃與主導，深具理

想性。⁵¹⁸第五種是臺灣戲曲中心精心籌劃的「臺灣戲曲藝術節」，亦設有策展人制度，偶有對外甄選、挑選節目的機制；迄今為止僅舉辦四屆，卻是國內戲曲界最大規模、並集跨界、品牌與策展之大成的藝術節慶活動。



（一）「習慣」作為「場域」現代化的指標：以國藝會主辦的「歌仔戲製作及發表專案」（2003-2013）為例

由國藝會所主辦七屆的「歌仔戲專案」，是現代劇場生產製作方式真正實質介入與改變廟口文化場搬演的開始。⁵¹⁹獲獎團隊除了邀請外來編導協助發展新編製作，還透過國藝會業務部門，與各縣市政府及廟宇合作規劃廟口戲路，並嚴格要求獲獎團隊配合前臺規劃，以確實的座位與入場管理安排觀眾席，使得廟口廣場的看戲氛圍，與以往民戲喧鬧、群眾自由來去的狀態，相去甚遠。

國藝會之所以要主動規劃外台歌仔戲專案補助，除了要以專案的方式甄選劇本，鼓勵民間職業戲班與所謂優秀劇場編導人才媒合，改善廟口戲路演出環境，更重要的是國藝會必須為藝文贊助的企業單位，⁵²⁰提供精緻製作與品牌保證的回饋。經國藝會以系列性的行銷推廣與技術整合支援歷來獲獎的二十一齣廟口歌仔戲，⁵²¹「歌仔戲專案」的相關網站（「好戲開鑼」）至今獲得網路關注不輟，又得以串連其他獲補助團隊的粉絲專頁或網站，顯然已經經營出一定口碑與製作品質。此外，繼一九九六年成立以來所執行的藝文與環境補助制度，國藝會所公佈一至七屆的專案補助辦法，再一次地深入且落實評審評鑑的立場。相較於二〇〇〇年至二〇〇七年，由當時文建會轄下國立傳統藝術中心所主導的外台歌仔戲匯演模式，相似之處仍然是戲班拼臺聯演的熱潮。在這個專案中，戲班提案競爭的

⁵¹⁸ 「大稻埕青年戲曲藝術節」幕後的主要規劃者為葉孜汝。

⁵¹⁹ 見國藝會《好戲開鑼》專案網站，<http://twoproject.ncafro.org.tw/>（瀏覽與擷取日期為 2021 年 9 月 10 日）；《好戲開鑼》臉書專頁，<https://www.facebook.com/twoproject/>（瀏覽與擷取日期為 2021 年 9 月 10 日）。

⁵²⁰ 專案執行期間的贊助企業包括：日盛金控、日盛教育基金會（2004-2005）、信大水泥股份有限公司（2008-2009）、財團法人楊塘海社會福利慈善基金會（2008-2010）、成志投資股份有限公司與威寶電信股份有限公司（2010-2012）等。

⁵²¹ 2003-2013 年獲獎的歌仔戲職業戲班包括春美歌劇團、秀琴歌劇團、一心戲劇團、明珠女子歌劇團、國光歌劇團、明華園天字戲劇團、尚和歌仔戲劇團、藝人歌劇團等。

篩選程序與要求，則更以現代劇場生產製作的嚴謹為主。傳統職業戲班偏向私有化經營的藝術生產，本質應被視為「經濟場域」，如今在國藝會建立的三階段審查流程中，則被刻意轉化為評審介入的公共領域模式。在這種情境下搬演此一專案製作的廟口，無形中成為文化與知識權威介入的文化場域，由知識分子（參與評審評鑑的學者）或現代劇場歌仔戲導演主導或評價製作方向，甚至改變了民間職業戲班與劇團編導計酬的行情。⁵²²

這個標榜國藝會獎助的製作專案，要求在民間廟口的戶外演出場域，執行現代劇場的製作規則，並非是唐突地介入而已，而是將表徵國家獎助、公平評鑑與現代創新的一種藝術品味和文明制度，置入外台職業戲班的表演場域。換句話說，是以現代劇場的現代化藝術生產，改變了戲班在傳統農業社會中以宗教信仰為中心的經營模式。戲曲團隊一旦有機會進入國家劇院表演或獲得政府獎助時，經常會以登上國家殿堂或獲得國家認可而感到光榮；⁵²³蔡欣欣將職業戲班或戲曲團隊開闢這類新戲路的作為，稱為獲取一種「文化資本。」⁵²⁴她強調廿一世紀以來歌仔戲職業戲班打拚戲路的發展環境，有著「多面向的社會關係網絡」。如今職業戲班在經營策略、劇藝形態、觀眾觀演關係與生產製作方式等層面，相較於以往都顯現更幽微的變異，甚至在主、客觀的相對位置下，與以評審為代表的知識菁英階級，有著權力宰制或互補敵對的關係張力。⁵²⁵她認為這樣的「文化資本」，有助於職業戲班在民間獲取商業利益。例如打著國家團隊的招牌，而能爭取到更高、更好的成本條件。

以往職業戲班稱呼政府資源支持的演出為「公演場」，或是在劇場內表演的規模製作為「文化場」，不僅區隔為了資金來源和演出情境，與一般民戲的差異，也隱約強調了不同場域（field）裡不同的經濟運作、社交脈絡與專業條件

⁵²² 明珠女子歌劇團團長許素珠便曾多次私下於排練時向我表示，國藝會獎助給編導的酬勞行情，與以往差異很大，帶給他們不少壓力。

⁵²³ 汪宜儒：〈外台戲唱進國家劇院秀琴歌劇團圓夢〉，《中國時報》A14版，2012年3月21日。

⁵²⁴ 蔡欣欣：〈催化與自發——新世紀臺灣歌仔戲的新戲路〉，頁283-325。

⁵²⁵ 蔡欣欣：〈催化與自發——新世紀臺灣歌仔戲的新戲路〉，頁305-06，309-10。

等。經由廟口演出拼臺聯演，場域的意義被突顯，這個「歌仔戲專案」確立了現代劇場生產製作展現的進步特質，並且標誌了作為評審的專家學者們、甚至現代劇場制度下分工專業人員的文化領域；亦即特定的知識權力階級。「公演／文化場」一詞沿用已久，甚至能暗示這個文化領域的特定品味與喜好，或特定行事作風與審美認知。我認為，蔡欣欣所謂「文化資本」的「文化」二字，其實呼應了「公演／文化場」背後的指涉；「文化資本」便是以專家學者為代表的新興藝文階級所擁有的知識權力。

從社會學的角度來看，我們為了追求更宏觀的觀察，總是會忘記被分類的「對象」不僅有客觀上可被分類的實踐行為，同時也產生了本身也能被分類的操作機制。因此，能被客觀判斷分類，又能被操作成為這些實踐行為的分類系統，便是布迪厄所謂的「習慣」（*habitus*）。⁵²⁶「習慣」是布迪厄所謂文化場域中常規行為模式的客觀基礎。對於外台戲班來說，現代劇場界或說文化場製作的編導創作者，便有一套常規行事的方式與默契。由於工作原則明確，便建立或沿襲他們過去預測與配合的心態跟立場。文化場域內這批專家學者的行為方式或品味價值觀，不具有法律推斷的行為規律。所謂習慣既模糊，也不確定，然而卻遵循一種實踐邏輯，或多或少定義了具有能動性的主題與世界的日常關係。「公演／文化場」既是外台職業戲班場域階級分類的原則，也是該場域裡經營實踐的分類體系，也就是歌仔戲班總能以此區隔不同的戲路。它們不但象徵了公資源補助對演出作品的認可，也標示了在這文化場域內被區隔和分類出來的特定階級，以及如何辨認他們的方式。「公演／文化場」不僅象徵著能被區隔與辨識的特定歌仔戲演出，同時也指涉能夠區別、欣賞這種演出創作與實踐的品味或行為舉止等。現代劇場空間、補助評鑑制度流程，以及藝術節相關活動或氛圍等等，便建構了我們演練這種「習慣」的場域。「文化資本」對職業戲班與歌仔戲團隊的意義，並非僅是地位的抬高或是標榜國家補助而已，而是強調了在職業戲班的演出中，能

⁵²⁶ Bourdieu, *Distinction*, pp. 169-70.

被分類出來的特別製作，以及背後能辨識與操作這種製作的菁英知識分子——亦即學者專家（現代劇場編導等等）。顯而易見地，當我們以「戲曲創新」為現代劇場歌仔戲加冕的同時，也聯結了特定知識權力階級的參與，以及現代劇場制度下的生產空間與製作。

（二）機構化的行銷與品牌推廣：以高雄春天藝術節歌仔戲系列（2010-）為例

我們以現代劇場制度作為戲曲現代化生產製作的核心，並且看似無止盡地不斷生產、再生產，形成一個官方補助評鑑支持的藝術場域。這個藝術場域相對自主，且在不斷生產製作的目標下，逐漸機構化；例如前文述及七〇年代初期，為追求更專業盡善的劇場演出品質，而催生了國家兩廳院（1987）及國家表演藝術中心（2014）。又如《文化藝術獎助條例》通過後（1992），國藝會（1996）成為運作獎助資源的獨立機構，而當年表演藝術團體卻認為應該改善稅法，才能真正解決生態問題。⁵²⁷我們更可以從高雄市政府文化局（2010）的沿革，顯見高雄縣市政府合併升格後，場館資源如何更進一步地被整合。⁵²⁸被整併的「財團法人高雄市愛樂文化藝術基金會」（2009），與為營運管理高雄市美術館、歷史博物館與電影館等文化機構所成立的行政法人「高雄市專業文化機構」，均由高雄市政府文化局局長擔任董事長，⁵²⁹藉此更能結合施政規劃，推動地方藝術節慶的策劃品質與市政行銷。其中品牌績效顯著的高雄春天藝術節歌仔戲系列（以下簡稱春藝歌仔戲），便是以大東文化藝術中心（2012）為表演駐地，邀集專家學者參與監製檢核，擴大規劃了全臺最大的現代劇場歌仔戲創新與共製專案。⁵³⁰

⁵²⁷ 王亞玲：〈表演界：更改稅法會更有意義〉，《中國時報》第6版（大社會），1992年6月17日。

⁵²⁸ 請參見高雄市政府文化局組織架構與業務職掌，https://www.kcg.gov.tw/Organ_Detail.aspx?n=D33B55D537402BAA&sms=9F779BBA07F163E2&s=88E18DB22818E550（擷取日期為2021年9月11日）。

⁵²⁹ 見組織章程，[https://pakci.khcc.gov.tw/home02.aspx?ID=\\$1003&IDK=2&EXEC=L](https://pakci.khcc.gov.tw/home02.aspx?ID=$1003&IDK=2&EXEC=L)（擷取日期為2021年9月11日）；高雄市愛樂文化藝術基金會網站，<https://kpcaf.kcg.gov.tw/index.php?task=home&lang=cht>（擷取日期為2021年9月11日）。

⁵³⁰ 陳錦誠：〈春天一再〉，收入吳正婷主編《歌仔天團·春藝尬戲》（高雄：高雄市政府文化局），2015年，頁12。



前段論及職業戲班以「文化場」，區隔現代劇場製作的資金來源和演出情境與一般民戲的差異，更凸顯了特定知識權力階級所形成的場域（field）裡的經濟運作、社交脈絡與專業條件等，標誌專業補助評審的分工，甚至暗示這特有文化場域內的特定品味、喜好與審美認知。當這樣的文化藝術領域與習慣的形成（由補助評鑑機制養成），有著同樣的歷史性與機構化的脈絡，而且達成此一文化場域的和諧，毫無疑問地會被賦予特定的價值與意義。⁵³¹「春藝歌仔戲」在資源機構化、現代劇場空間生產與「高雄價值」的市政氛圍等諸多條件的完美配合下，⁵³²打造出「戲曲現代化」的創新品牌。其中攸關「春藝歌仔戲」成果的甄選補助與輔導機制，正是關係著現代劇場歌仔戲創新製作的表現，代表此一文化場域裡知識權力階級認可的美學，亦即製作精緻化、作品深具文學性，或創作企圖具有國族意識的現代劇場歌仔戲作品。幾乎沒有其他藝術節如同「春藝歌仔戲」這般，以標榜藝術節嚴謹的節目甄選機制，作為藝術節品牌的行銷宣傳。⁵³³

「高雄春天藝術節」的歌仔戲節目，前兩年僅有在地的傑出演藝團隊「尚和歌仔戲劇團」參加，之後連續每年以公開甄選的評審機制，邀集全國其他重要的歌仔戲團隊如唐團、一心戲劇團、薪傳歌仔戲劇團、明華園天字團、春美歌劇團和秀琴歌劇團等明星團隊參與。其中眾星雲集的效應，呼應了該藝術節系列評選機制下的激烈競爭，號召歌仔戲迷同好走入劇場，支持自己歸屬認同的歌仔戲團，旋即營造職業戲班拼臺的氣勢，順理成章地營造出行業群聚的宣傳效果。二〇一六與二〇一八年，高雄市政府文化局動員數百人，在左營舊城東門推出歌仔戲環境劇場《見城》；⁵³⁴累積數年邀演、共製或嚴選製作的品牌行銷經驗，「春

⁵³¹ 高雄市政府文化局 2016 年（民國 105 年）提出「再造歷史現場——左營舊城見城計畫」獲中央文化部核定補助，以重現國定古蹟左營舊城為願景，作為宣示「見城計畫」階段性的重要成果，參見見城計畫網站，<https://oldcity.kcg.gov.tw/home01.aspx>（擷取日期為 2021 年 9 月 11 日）。今年二月，推出以 1960 年代的高雄為背景的虛實光影歌仔音樂劇《船愛》，題材聚焦於鹽埕、大溝頂、酒吧街的歷史。

⁵³² 蔡欣欣：〈綜覽「高雄春天藝術節」現代劇場歌仔戲展演（2010-2015）〉，收入《臺灣歌仔戲史論：文本、展演與傳播》，臺北：里仁書局，2018，頁 313-15。

⁵³³ 吳正婷：《歌仔天團·春藝尬戲》，頁 26-43。

⁵³⁴ 財團法人高雄市愛樂文化藝術基金會主辦《見城》，曾於 2016 年 7 月 8-9 日以及 2018 年 3 月

藝歌仔戲」被轉而應用於對知名歌仔戲團隊的集結動員。如此大規模以跨領域的藝術合作與戲劇扮演，在真實的生活現場模擬歷史事件重現，甚至再現宗教儀式行為，毋寧是以歌仔戲進入現代劇場製作之後，重新以作品論述與認同臺灣歷史，重建在地居民的歷史記憶。

然而，當我們在歷史事件發生的在地空間，藉由重建的表演行為，試圖喚醒看戲的觀眾省思與重構歷史現場時，大家看戲當下耳畔充斥的是，失控的戲迷們對小生偶像的尖叫與示愛。即使《見城》創造了臺灣歌仔戲環境劇場的紀錄，或成為了一齣跨界戲曲的經典，這種集結編、導、演、設計與技術菁英的「不可能的組合」，目前不可能在任何民間職業戲班的商業性演出裡看見。雖然集結現代劇場編、導、演、設計與技術菁英創作群可能耗費偏高的製作成本，創作目標更具理想性，而「春藝歌仔戲」的製作輔導機制幾乎達成一項不可能的任務；每屆獲選的職業戲班，越來越能主動配合高雄市政府文化局與專家學者的要求，讓現代劇場編導更能藉由這套機制，執行現代劇場空間的藝術創作。我過去曾經參與過三屆「春藝歌仔戲」，除了第一次與春美歌劇團合作的演出《變心》，其餘兩次則經歷了由專家學者所輔導的甄選制度。⁵³⁵這個甄選制度的流程包括提案初審、面試複審、劇本審查與讀劇面談等，排練過程當中還需接受至少兩次的「排練考核」與最後的「演出評鑑」，以作為團隊下一屆成績的參酌與改進的參考。在機構化資源的要求與服務甄選機制的目標下，參與提案的團隊必須克服現代劇場製作行政的知識門檻。行政人員撰寫的企畫書必須能理解戲曲創新與跨界的實驗內涵，並以文字書寫表現製作特色且方便評審篩選與過濾初選的評鑑流程。⁵³⁶

3-4 日演出，演出地點在左營舊城東門（東門路與城峰路交叉口），動員劇團團體計有：高雄市國樂團、唐美雲歌仔戲劇團、春美歌劇團、明華園天字戲劇團、臺灣豫劇團、勝秋戲劇團、藝人歌劇團、淑芬歌劇團等。

⁵³⁵ 主要是與春美歌劇團合作的《變心》（2013）、《彼時我在等你》（2016）、《放逐的愛》（2017）；另外還曾和春美歌劇團與秀琴歌劇團參加過其他三次的節目提案與初、複審，但最後沒有延續合作關係，所以我起碼經歷過六次複審面試。

⁵³⁶ 參見國立傳統藝術中心：《傳藝金曲獎戲曲表演類獎項民間訪問調查分析與建議計畫》（臺北：財團法人辜公亮文教基金會執行，2021），頁 15-20。

初審過關之後，團隊面試必須先製作簡報電子檔，在現場能針對創作計畫侃侃而談。即使複審通過，還要針對自己的演出企劃，提供文化局演出行銷賣點、設計拍攝內容和配合宣傳短片拍攝。而讀劇呈現階段，固然是為了要求編劇準時繳交劇本初稿或二稿，但為了整合文化局整個藝術節的製作流程、各團隊民戲演出時間與專家學者的行程，幾乎讓文化局業務執行人員與劇團行政絞盡腦汁。

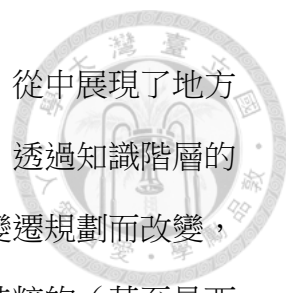
十年來，「春藝歌仔戲」所牽涉的業務執行單位，為了調整外台職業戲班做戲的態度，試圖使其適應藝術節行銷宣傳的規劃，經常要求團隊放棄民戲演出（或是團隊主動配合），挪出時間，配合評審評鑑的行程或製作進度。同時，民戲行程密集的團隊，必須在晚間夜戲開演前，在後臺練習讀著拗口的中文劇本，使得這樣的讀劇排練，與現代劇場的製作生態，顯得格格不入。這些演出團隊們無不深諳官方補助的條件與彼此共製的默契。當每個製作環節都可能成為評審評鑑的成績時，團隊為了爭取文化場補助經費，必須配合藝術節的要求，朝現代劇場生產製作的制度走。只是，各劇團行政人員與製作人，並非真的對現代劇場生產製作有更深入的理解，而是以奉命行事的配合態度，被動地完成每一齣新編戲，現代劇場編導與設計群以及基層的劇場技術人員，必須在其中承受不同工作習慣的磨合、誤解或各種權力的拉鋸。極少案例能駕馭現代劇場巡演的規劃，在首演之後能在臺灣各縣市連續演出，實質達成現代劇場製作的營利模式。

不過，「春天歌仔戲藝術節」的品牌行銷背後，宣揚的不盡然是現代劇場歌仔戲的新編創意；相較這一系列藝術節的其他現代劇場表演（例如歌劇），歌仔戲團的參與經常被包裝為本土文化的傳統大旗，甚至是政府政績。⁵³⁷這才是一直以來最關鍵的問題。

（三）實驗創新的平台思維：大稻埕青年戲曲藝術節（2014-2022）⁵³⁸與戲曲夢工場（2018-）

⁵³⁷ 邱坤良，〈愛在船過水無痕——高雄燈會大戲《船愛》之我思〉，《風傳媒》2022年2月25日，<https://www.storm.mg/article/4207941?mode=whole>（擷取日期為2022年2月28日）。

⁵³⁸ 本文撰寫時，大稻埕戲苑正在進行空調系統及相關設備汰換工程，館方宣布青戲節延至2024



傳統表演藝術的唱做程式與音樂表現，與在地性緊密相關，從中展現了地方社群的語言、特色與生活習慣。然而，當政府公共政策與資源，透過知識階層的介入之後，所有的地方性特質都會被現代公共領域與都會化的變遷規劃而改變，甚至被同樣一批人的美學審核而被不斷鍛鍊成為質地趨向美學純粹的（甚至是西方化）表演藝術。大稻埕戲苑的「青年戲曲藝術節」（以下簡稱青藝節）與戲曲夢工場，承繼了部分國藝會「歌仔戲專案」（2003-2012）的理念，企圖為戲曲找到當代化的美學創新，均為戲曲（特別是歌仔戲）新生代創作者跨界新編作品的交流平台，近來備受矚目。兩種計畫雖然各有不同的源起脈絡與辦理辦法，但歌仔戲現代化的途徑，在現代劇場的藝術節包裝下，與公共領域象徵的理性批判與美學評鑑如此依靠相近，所謂歌仔戲傳統的重建和創新，與介入其中的文化菁英和知識分子所認知的「現代化經驗」，著實息息相關。

「青藝節」雖說是以臺北傳統戲窟大稻埕的腹地為基礎，卻有「向世界發聲」的意圖；期待以本土傳統藝術為底，進而希望擴及更為國際、現代甚至都會的市場。籌劃人葉玫汝熟稔戲曲生態，儘管是臺北民權歌劇團的媳婦，但策展規劃的思維，完全超越一個劇團的格局。青藝節並不採取公開徵件的方式，而是由籌劃人私下溝通與邀請，力求扶植有潛力的青年團隊。該藝術節原意便是為了銜接國藝會的外台製作專案，期待從大稻埕戲苑的資源，串連有意願的跨界創作者和團隊，繼續將外台傳統戲曲翻轉創新，成為更為當代的藝術。葉玫汝擅於從劇種特色發想，鼓勵團隊運用國際性與跨領域的題材——例如經典新銓和使用現代劇場手法創新，扶持了如京劇界的許栢昂、兆欣，現代劇場界的劉亮延、李季紋、宋厚寬、陳煜典，以及客家戲馮文星、馮文亮兄弟、歌仔戲界的劉建勳、江俊賢等編導演，歷來均發揮了創作陪伴的功能。自二〇一四年三月開辦以來，青藝節作品涉及歌仔戲、京劇、崑劇、客家戲等各劇種青年團隊的新編首演製作。

此一藝術節最大的特色是，這個平台促使傳統戲曲跟現代劇場不再涇渭分明，並且持續獲得專家學者相當程度的好評。

二〇一三年，國立國光劇團推出首屆「小劇場·大夢想」，該計畫目的在於鼓勵中小型團隊和獎助青年戲曲編導演。國立臺東大學兒童文學研究所教授王友輝為第一、二屆策展人，第三屆與國立臺北藝術大學戲劇學系副教授張啟豐聯合策展；至二〇一七年九月為第四屆。二〇一六年隸屬於國立傳統藝術中心的臺灣戲曲中心試營運時，於三月舉辦第一屆創意競演，隔年三月為第二屆。二〇一八年後，國立傳統藝術中心將兩者整合為「戲曲夢工場」，張啟豐擔任第二屆創意競演與第二至四屆（2019-2021）「戲曲夢工場」策展人（參見表1）。起初，第一、二屆創意競演與二〇一八年的「戲曲夢工場」計畫徵選辦法，都曾聲明獲獎作品，未來將被邀請加入「臺灣戲曲中心旗艦藝術節『臺灣戲曲藝術節』」或是優先取得與臺灣戲曲中心未來合作的提案權利。⁵³⁹ 另外，自第二屆「戲曲夢工場」起，徵集補助金額由 50 萬元提高至 80 萬。⁵⁴⁰ 徵集方式則要求主要演員必須至少包含一位戲曲專業表演者或布袋戲演師（2019-2021），二〇二二年起增列「說唱演員」。除了編導演、設計與製作人之外，編創群必須納入戲劇顧問，並且必須參與劇本創作與排練演出的討論及溝通。若追溯「戲曲夢工場」整合之前的實驗創新規劃，國立傳統藝術中心不僅為第一、二屆創意競演的人選團隊安排了縝密的讀劇會與公開試演，邀請各方策展人、劇評人、評審專家和一般觀眾共同觀賞；⁵⁴¹ 「小劇場·大夢想」也曾試辦讀劇與佈展，或是改變原有的鏡框式劇

⁵³⁹ 〈國立傳統藝術中心第一屆創意競演成果揭曉〉，2017 年 4 月 13 日，https://www.ncfta.gov.tw/information_45_60719.html 瀏覽與擷取日期：2021 年 9 月 30 日。2018 年「戲曲夢工場」徵件公告，<https://tttc.ncfta.gov.tw/home/zh-tw/news/76> 瀏覽與擷取日期：2021 年 9 月 30 日），2019 年之後則取消此條件。真快樂掌中劇團作品《孟婆·湯》是創意競演舉辦以來唯一獲邀升級演出的作品。

⁵⁴⁰ 根據 2022 年徵選公告，徵集補助金額又提高為 90 萬元。

⁵⁴¹ 請參見臺灣戲曲中心藝文活動平台，

https://event.culture.tw/XCT/portal/Registration/C0103MAAction?useLanguage=tw&actId=60027&request_locale=tw（瀏覽與擷取日期為 2021 年 9 月 30 日）；

https://event.culture.tw/XCT/portal/Registration/C0103MAAction?useLanguage=tw&actId=70042&request_locale=tw（瀏覽與擷取日期為 2021 年 9 月 30 日）

場空間，嘗試不同的觀演經驗。⁵⁴²以上種種，均展現「戲曲夢工場」如何借鏡現代劇場的生產製作模式，全面重建戲曲現代化的經驗，或是現代戲劇如何挪借傳統戲曲的元素，再造劇場當代性。⁵⁴³⁵⁴⁴倘使早在一九八〇年代的實驗劇展系列演出中，已不乏現代劇場挪借京劇元素與題材的創作，何以至今這類跨界創新的嘗試仍被歸屬實驗小劇場的格局，難以進展為更普及的商業型製作？當主辦單位（藝文推廣處與國立傳統藝術中心）試以歐美現代劇場規格的產業形式，為這類實驗創新的戲曲製作規劃試演時，其實無意間已經透過評議評選機制，及其對藝術性的宣告，突顯了現代劇場創作與戲曲產業的矛盾。這類實驗創新的演出策劃，已經改變了戲曲以演員為中心的商業化本質，反而催生了更多創新的現代劇場製作。

從「戲曲夢工場」提供的徵件要求可見，多元跨界的藝術型式足證為實驗創新的內涵。針對各設計部門諸如舞臺、燈光、服裝、編腔／作曲／音樂、身段／動作等等的專業分工，即是以完整的現代劇場製作為目標，遑論團隊的行銷計畫，更是充分實踐現代劇場的生產製作。其中更值得討論的是二〇一七年從大稻埕青藝節，⁵⁴⁵以及隔年戲曲夢工場徵件均採納戲曲界戲劇顧問或戲劇構作的建構條件與標準。我們挪用西方現代劇場的這樣一個工作職司——一則未曾理解歐洲德國十八世紀以來的戲劇構作的歷史內涵，二則未曾深究於英國六〇年代開始的戲劇構作背景，三則更未曾追究這種工作角色所涉及導演的創作生產，甚至於劇團、劇場和觀眾之間的對話交流，便欲要求送件劇團以一種理想性的創作模式，

⁵⁴² 2022 年 2 月 9 日晚 20:00 電訪王友輝。

⁵⁴³ 王友輝當年的策展論述，即是從 1980 年代實驗劇展的各種嘗試——特別是蘭陵劇坊的《荷珠新配》與位於臺北甘谷街的雲門實驗劇場——開始爬梳。請參考：王友輝，〈小劇場裡的大夢想：劇場青春記事〉，《聯合報》D3 版（聯合副刊），2013 年 6 月 13 日；以及王友輝，〈京劇元素在臺灣現代戲劇中的碰撞與融合〉，《傳藝雙月刊》第 104 期，2013 年，頁 108-11。

⁵⁴⁴ 根據 2022 年 2 月 10 日晚 20 點 35 分左右電話訪談。策展人張啟豐表示，早在 1979 年創立的雅音小集，即已嘗試現代劇場的生產製作了，如今自己也是以現代劇場製作的思維來規劃「戲曲夢工場」的演出。

⁵⁴⁵ 徐亞湘、耿一偉與施如芳為第四屆青藝節的團隊戲劇顧問。設置戲劇顧問的原因或許從前一年的演後座談內容，可見蛛絲馬跡。2016 年 4 月 9 日下午 2 點到 5 點大稻埕戲苑八樓曲藝場，該場座談主持人為藝文推廣處副處長邱稚亘，與談人有姚立群、徐亞湘、施如芳、傅裕惠。

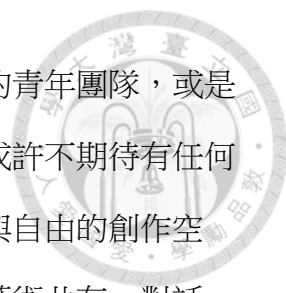


摸索一個我們無法預期的產業想像。「戲曲夢工場」建構了一座如此實驗創新的平台，於戲曲當代美學的意義應是在於創作歷程的理想性，同時強化了當代歌仔戲（戲曲）製作的現代劇場化。

這些實驗創新的戲曲製作，無法在普遍的商业型產業裡，獲取適當的名分與位置，然而卻在所謂的专业藝術場域（field）中，成為被創造出來的審美典型，或說審美取向。此一審美取向證明了藝術節評議評選機制的標準與目的，正基於這樣的審美取向，才讓所謂的专业藝術場域發揮功能。換言之，國立傳統藝術中心根據政策投注資源保存傳統，意在促進傳統於當代的保存與開展，讓年輕創作者實踐夢想，或在其中嘗試藝術性的跨界與突破，不像內臺歌仔戲時期或是過去戲曲的實驗跨界，必須直接面臨激烈的商業競爭與票房考驗。青藝節可貴之處在於累積了非常豐富可觀的評論撰述，以及座談會紀錄；⁵⁴⁶我們可以在網路找到很多有關青藝節的書寫，等於在短時間內凝聚了一批現代劇場評論走入大稻埕戲苑，同時紀錄了他們戲曲創新一路走來的成果。

「戲曲夢工場」作品至今，訴求的已不再是過去農業社會或熟悉廟口民戲表演場域的老戲迷，而是如同一座理想的戲曲實驗室，讓年輕人和資深表演者都有造夢的機會。這等於是在專業的艺术場域，藉由自主的藝術生產，而非迫於生存壓力，來回應傳統變動轉化與逆進突破的需求，取代（或說彌補）產業與市場的孱弱。然而，這樣的創作平台可能已經成為一種獨特的現代劇場創作品牌。青藝節近十年來奇巧劇團（2014、2017）、栢優座（2014、2015、2016、2017、2018、2021）、元和劇子（2014、2019）、文和傳奇戲劇團（2016、2017、2018）、李清照私人劇團（2015、2016）、正在動映有限公司（2017、2018、2021）與正明龍歌仔戲劇團（2021、2022）等，均有重複獲邀的現象。戲曲夢工場與大稻埕青藝節更有可能出現彼此制衡的可能；逐漸成熟的團隊開始會往資源

⁵⁴⁶ 青藝論 – 青藝大小事（wordpress.com）瀏覽與擷取日期為 2021 年 6 月 1 日。
<https://ddcyxaf2019.wordpress.com/>。



更多的補助計畫靠近，製作與企劃單位必須設法挖掘更多新創的青年團隊，或是過去未曾出現在這種創作平的編導創作群。這樣的創作平台，或許不期待有任何具體的創新成果，卻如策展人張啟豐所自許，透過確實的規劃與自由的創作空間，讓創作者能在較無顧慮票房的壓力下，藉由這個平台嘗試藝術共存、對話、互融等各種流動，實驗戲曲的各種可能性。⁵⁴⁷因此，在機構化的資源分配機制下，便吸引了能勝任這種（創作概念高門檻）補助機制的競爭，或是有特定企圖心的現代編創演與戲曲製作團隊。而這個專業藝術場域，便不斷地再現每一次創新與實驗過程裡的無法預期，以及無解的美學探求，包括我們如此持續創新與實驗的熱情，和我們對這場近似賭注的創作價值的信念，⁵⁴⁸適足以滿足我們對一種創作價值的想像。

（四）跨界、品牌與策展之大成：反映歌仔戲正典化的臺灣戲曲藝術節 （2018-）

無論是「戲曲夢工場」這種理想性的創作平台，或是由場館機構舉辦的大型藝術節，基於經費來源，均間接強化了專業藝術領域的公共性，壓制（或說排斥）了私有化的商業交易，形成劇場作為公共領域與藝術創作動機之間的一種制衡與矛盾。當政府經營的展演場館，明確地區隔了專業藝術場域與私人領域，而農業社會下習以為常的文化生產，被改變為超越私人領域權力的範圍，而關係著公共利益；現代劇場歌仔戲創新製作的出現，則將原來的生產製作圈標誌為傳統或過時，形成專業藝術場域裡不同的知識階級，甚至形成特定階級擁有一定程度的文化資本。藝術生產機構化的主動性和企圖，與民間商業競爭下的娛樂活動，不盡然相同；因此專業藝術場域的階級運作，變得異常關鍵，同時也會激發公眾

⁵⁴⁷ 2022 年 2 月 10 日晚上 8 點 35 分左右電話訪談張啟豐。

⁵⁴⁸ Bourdieu, *The Field of Cultural Production, Essays on Art and Literature*. Translated by Richard Nice. [New York: Columbia University Press. 1993], pp. 21, 255-57。布迪厄的純粹凝視（pure gaze）針對自主性的藝術形式而非功能來討論，與學術製造的美學有關，給予我這部分論述的啟發。

的理性批判，創造場域裡其他更多相關的角色和職司，例如策展人、劇評人、媒體記者與藝文版編輯等。⁵⁴⁹公共媒體的藝術評論與報導，有了一定程度的影響性與發展。專業藝術場域的藝術生產者，則在公共領域與藝術創作動機之間，獲得實驗創新的空間。

補助評鑑制度一方面確立了專業藝術場域，也建構了美學階級；前段針對「戲曲夢工場」所做創作價值信念（猶如賭注）的分析，也正表述了劇場作為公共領域後，文化菁英和知識分子（專家學者）的論述與評論，便能象徵公共權力，與藝術生產的創作動機形成一定程度的矛盾與張力。⁵⁵⁰在這個專業藝術場域裡，有特定企圖心的現代編創演與戲曲製作團隊，利用補助資源實驗創新與探求美學，反映所處場域階級的情感結構，轉化自己戲曲現代化經驗，而專家學者的論述和評論，便能參與詮釋這番近似賭注的創作價值。很顯然地，機構化（展演場館）提供的資源、藝術創作的企圖以及專業藝術場域裡被動員的規模，對創作價值都會有關鍵性的影響。從二〇一八年開始至今戲曲藝術節的三齣旗艦製作，便是集跨界創新、品牌經營與策展行銷之大成，反映歌仔戲正典化最典型的例子。

1. 場館經營為前提

臺灣戲曲中心於二〇一七年十月正式開幕啟用初期，即以場館經營為前提來摸索與構思場館定位；同一時間舉辦的「芝山喜劇節」⁵⁵¹節目內容以經典、傳承為重點，又試圖行銷戲曲中心的推廣講座，希望能吸引周遭在地的社區觀眾。但從後來戲曲中心的規劃即可發現，即使當年有唐團《新梁祝》與王海玲退休告別

⁵⁴⁹ Jürgen Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere*, translated by Thomas Burger [Cambridge: MIT, 1989], pp. 31-33.

⁵⁵⁰ 2018 年第 2 屆創意競演舉辦試演會時，文和傳奇戲劇團《女人孟》與正明龍歌劇團《what's 黑盆》都曾因表演內容所使用的胡鬧搞笑手法，造成評審保留的態度。例如《女人孟》使用假陽具；《what's 黑盆》的角色包拯表演蹲馬桶等等。

⁵⁵¹ 卞金峰、張芷瑜：〈芝山喜劇節開幕季、新秀展技藝傳承戲曲〉，中央社 2017 年 10 月 19 日，<https://www.cna.com.tw/news/ahel/201710190260.aspx>（擷取日期為 2021 年 12 月 1 日）；陳小凌：〈傳藝國寶新秀匯聚芝山喜劇節〉，蕃薯藤新聞 2017 年 10 月 19 日，<https://n.yam.com/Article/20171019138708>（擷取日期為 2021 年 12 月 1 日）

舞臺的製作《觀·音》作為壓軸，戲曲藝術節的節目安排仍舊必須設法脫離傳統經典的思維，轉而訴求現代劇場的精緻創新製作。⁵⁵²

至於行銷製作方面，戲曲中心業務行政也是參考國家兩廳院的《節目品質管理細則》；⁵⁵³兩廳院的規範詳列節目評議、評鑑與評核等要求，明確規範了專家學者介入的必要性，國立傳統藝術中心則在後續修正《場地使用管理作業要點》，並暗示場地租用須經既定甄審流程。⁵⁵⁴在經過 3 年的規劃洽邀與一年對外徵件之後，戲曲藝術節為了經營品牌，還是尋求策展人的專業協助，邀請施如芳與李小平擔任二〇二二年的節目策展人，撰寫策展論述以包裝行銷定位，業務行政則密集配合行政製作的討論。⁵⁵⁵由此可見，臺灣戲曲藝術節也加入了各種現代劇場藝術節慶的經營競爭，專業藝術場域的資源分佈便值得持續關注。場域內的階級位置，若長期維持現狀，或與各種擁有文化資本階層之間保持和諧的關係——一如外界對傳藝金曲獎（同樣由國立傳統藝術中心主辦）獎項的其中一種看法便是「其實真的是面面俱到，就是分配到大家都很好、大家都開心」；⁵⁵⁶看似無功利性或不講求商業利潤的藝術節，實際上則是以高規格的品牌經營，強化了這項藝術節的「象徵權力」。

2. 歌仔戲作為國族象徵與藝術品牌

戲曲藝術節自二〇一八年起開始推出的旗艦製作如唐團《月夜情愁》（邱坤良編導）、二〇一九年一心戲劇團的《當迷霧漸散》（施如芳編劇、李小平導演）、二〇二〇年金枝演社與春美歌劇團合作的《雨中戲臺》（紀蔚然編劇、王

⁵⁵² 從 2019 年系列演出如「戲曲未來」最為顯著，參見 <https://festival.ncfta.gov.tw/2019tttf/zh-tw/future> 瀏覽與擷取日期為 2021 年 12 月 1 日。

⁵⁵³ 國家表演藝術中心三大場館均有公開的「節目品質管理細則」<https://npac-ntch.org/npac/legal.html> 瀏覽與擷取日期為 2021 年 12 月 1 日。

⁵⁵⁴ 見「國立傳統藝術中心場地使用管理作業要點」與法律法規行政規則 https://www.ncfta.gov.tw/informationlist_88.html 瀏覽與擷取日期為 2022 年 6 月 1 日

⁵⁵⁵ 見 2022 年臺灣戲曲藝術節策展宣告，<https://festival.ncfta.gov.tw/2022tttf/zh-tw/2022TTTT>，瀏覽與擷取日期 2021 年 12 月 20 日。

⁵⁵⁶ 參見國立傳統藝術中心：《傳藝金曲獎戲曲表演類獎項民間訪問調查分析與建議計畫》，頁 194。

榮裕導演）、⁵⁵⁷與二〇二一年明華園戲劇團的《海賊之王——鄭芝龍傳奇》（編導黃致凱、共同編劇王瓊玲），無一不涉及臺灣文化與歷史的題材，展現了創作者詮釋臺灣歷史與回應當代現況的強烈企圖。《月夜情愁》的編寫篇幅廣大，涵蓋臺灣歌仔戲發展的早期歷史包括西皮、福路的爭鬥、內臺歌仔戲班的情愁與表演形式連鎖劇。⁵⁵⁸ 施如芳編寫的《當迷霧漸散》形式已然完全自由，不為任何傳統劇種而寫，而是選擇合適的行當演員來滿足這一齣現代劇場形式的創作，並大膽以歷史人物林獻堂側寫入史，「選擇了老邁、無言、落寞、寂寥的林獻堂晚年視角出發，已有回歸本真與小我的反思之圖」並且以高潮迭起的臺灣戲曲（影劇）與政治事件，回應這則「閩啞不說的歷史隱喻」。⁵⁵⁹

前述兩齣戲顯然被交付了「以戲曲說臺灣事」的政策使命，《雨中戲臺》與《海賊之王——鄭芝龍傳奇》則聚焦在史觀下的個體背景；前者以金枝演社王榮裕的成長故事為劇本原型，後者以鄭芝龍的傳奇為基礎，重金打造視覺效果，強調海戰的舞臺表現。有劇評形容《雨中戲臺》「出乎預期得更『怪』，卻呈現了一場劇場性的臺灣脈絡實踐」；⁵⁶⁰另外有劇評看得出《海賊之王——鄭芝龍傳奇》的編導「的確有意識要打破『大中原』的思考模式，從海洋視角來看臺灣，」⁵⁶¹但人物刻畫便難以深入人心。這兩種評論意見其實透露著評論人分別對這兩齣戲某種怪誕與特出的看法，雖然更有可能是他們對這齣戲的評價，然而我們不難對比出職業編導跟專家學者創作時的考量跟手法。描寫歌仔戲演進歷史的《月夜情愁》，與以林獻堂的家國抱負為主線寫臺灣史的《當迷霧漸散》，其創作語言和概念，幾乎打磨出歷史性與文學性的格局。透過專業劇場設計的分工，

⁵⁵⁷ 該演出後因新冠肺炎疫情延期至 2021 年 2 月演出。

⁵⁵⁸ 林立雄：〈再現經典劇本與臺灣早期劇場史〉，《表演藝術評論台》2018 年 4 月 6 日。
<https://pareviews.ncafro.org.tw/?p=29105> 瀏覽與擷取日期為 2021 年 12 月 29 日。

⁵⁵⁹ 紀慧玲：〈閩啞遺民，影歌交纏〉，《表演藝術評論台》2019 年 4 月 4 日，
<https://pareviews.ncafro.org.tw/?p=34383> 瀏覽與擷取日期為 2021 年 12 月 29 日。

⁵⁶⁰ 汪俊彥：〈怪完整的臺灣戲劇認同〉，《表演藝術評論台》2021 年 2 月 18 日。
<https://pareviews.ncafro.org.tw/?p=65356> 瀏覽與擷取日期為 2021 年 12 月 29 日。

⁵⁶¹ 許美惠：〈旗艦海上來，試說臺灣事〉，《表演藝術評論台》2021 年 4 月 19 日。
<https://pareviews.ncafro.org.tw/?p=66298> 瀏覽與擷取日期為 2021 年 12 月 29 日。



呈現的趨向便是「深具國族意識與歷史傳統」的歌仔戲內涵；後兩齣戲《雨中戲臺》與《海賊之王——鄭芝龍傳奇》的編導所關照的重點，則略有偏移，但創作企圖則是將歌仔戲以現代劇場手法「正統化」的可能。一旦歌仔戲小生的個人魅力被現代劇場歌仔戲製作稀釋，以演員的身分詮釋角色，或是編導的創作概念較為強勢，歌仔戲即不再是傳統格局下的歌仔戲；歌仔戲不是鄉土藝術，不是鄉土劇種，也不再有鄉土性格。

第三節 新興藝文世代的參與

目前歌仔戲、布袋戲（例如真快樂掌中劇團）、客家戲（例如文和傳奇戲劇團）、京劇（例如栢優座）、崑劇（例如 1/2Q 劇場）與南管（例如拾念劇集）各自開啟了現代劇場化創新的脈絡與路徑；其中，歌仔戲為擁有較多數專營現代劇場製作的劇團（例如唐團、薪傳歌仔戲劇團和臺灣歌仔戲班等）的劇種，也有較多的民間職業戲班投入新編劇目的製作。自二〇一六年起文化部推動執行前瞻計畫中的「地方文化特色及藝文人口培育計畫」，目前仍待觀察各縣市鄉鎮的地方文化建設，如何貫徹活用這類的補助。但這一連串的前瞻施政的方向，即已確定了未來現代劇場生產製作的全面實踐，並以現代劇場舞台技術作為廿一世紀表演的規格。至今，中央政策不僅獨尊現代劇場制度的場館營運方向，並可能將此視為催化縣市鄉鎮藝文人口與深耕藝文教育的關鍵措施之一。

自二〇〇一年以來政府推動實施最大的教育改革「國民教育九年一貫課程」，重新統整了「藝術與人文學習領域」；二〇〇二年，當時文建會公佈了文化創意產業發展計畫以及十年後的「文化創意產業發展法」，都對大專院校教科系的結構與教學、培育的人文藝術人口和專業教師，造成明顯的影響。當時行政院曾宣布預計於二〇〇九年至一三年間，投入 262.65 億元的經費，希望帶動民間投資、活化環境與擴增產值。同時，根據統計，文化創意產業旗下各行業於二

〇〇七年之總營業額為 6,510 億元，預計於二〇一三年突破 1 兆元，⁵⁶²創造近四萬四千個就業機會，以及培養一萬兩千人次左右的專業與中介人才。⁵⁶³根據二〇二〇年四月教育部統計處簡報紀錄顯示，九十學年度（2001）大專院校藝術學門開設校數與學生總數計有 60 所，約 4.3 萬人。如與一〇八學年度（2019）的藝術學科數與畢業生總數比較，則大幅度成長了 81.7%及 1.38 倍；也就是說，近廿年來，大專院校藝術學門增加至 109 所，學生總數達 10.2 萬人。⁵⁶⁴若包含人文學科，每年人文與藝術學科的學生總數則多達廿萬人；自二〇一三年起，學生總數的成長比例則輕微逐漸下降，自二〇二〇年已經低於廿萬人，但仍僅次於「工程、製造與營建」、「商管法律」等科系類別，為臺灣領域分類學生總數排名第三。⁵⁶⁵至二〇一八年，大專學院藝術學門的畢業生已累積突破卅萬人。然而，傳統表演藝術科系的學生不僅受少子化與 12 年國教制度衝擊，臺灣戲曲教育最重要的臺灣戲曲學院招生也越來越困難。根據國立傳統藝術中心委託臺灣經濟研究院執行「二〇二〇年傳統表演藝術生態觀察與分析」報告顯示，傳統表演藝術教育的學生人數也在逐漸減少，至一〇九學年度的在校生總人數從過去的兩千多人降至 1973 人。⁵⁶⁶從近廿年來政策、補助與教育環境的變化來推估，人文藝術教育體制下，應該會有相當高比例的資源，投注於政策推動的現代化文創與都會設計品味，鼓勵了都會文青的成長數量。傳統表演藝術教育和推廣，仍舊有一定的現代化轉型的困難。⁵⁶⁷

⁵⁶² 根據《二〇二一年臺灣文化創意產業發展年報》，二〇一三年文創產業營業總額為 831,035 百萬元左右；二〇一九年文創產業營業額達 926,463 百萬元。頁 11-12。

⁵⁶³ 國家實驗研究院科技政策研究與資訊中心研究計畫專題式服務系統之文化創意專題說明：<https://grb-topics.stpi.narl.org.tw/index/topic/4b1141c264eef5760164eef987270168>

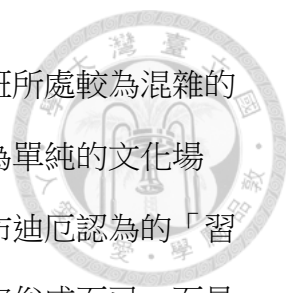
⁵⁶⁴ 教育部統計處：《教育統計簡訊第 123 號》，2020 年 4 月 24 日。

⁵⁶⁵ 教育部網站主題式互動統計圖表之 101-110 學年大專院校學生數概況：

<https://stats.moe.gov.tw/statedu/chart.aspx?pvalue=32> 瀏覽及擷取日期：2022 年 11 月 1 日。

⁵⁶⁶ 賴逸芳、花佳正、盧俊偉：〈第二章整體傳統表演藝術生態資料蒐集與分析〉，《109 年臺灣傳統表演藝術生態觀察與分析計畫成果報告》（臺北：財團法人臺灣經濟研究院），頁 73-76。

⁵⁶⁷ 同前註：〈第八章、傳統表演藝術生態綜合觀察與未來建議〉，頁 538。



就我參與外台和現代劇場歌仔戲製作的經驗，外台職業戲班所處較為混雜的社會、經濟與政治場域，與現代劇場歌仔戲（文化場）所處較為單純的文化場域，養成了其中（具有能動性）個體不同的背景與場域習慣。布迪厄認為的「習慣」不僅僅是美學品味、階級傾向或是一套社會普遍接受的約定俗成而已，而是凸顯社會結構中一群特定社群的生活共識與規範。更重要的分析在於，「習慣」背後的意義在於思考社會結構中，長時間累積和當下生活環境資本條件，如何顯現了個體或特定群體在領域（field）中相對應的位置，並藉由相對應的位置關係，表現顯著的特徵。唯有透過一定場域中的「習慣」，我們才能比較理解其中關係如何實際建立。當習慣能被理解、能作為一種行為與品味、甚至美學上的共識，能會成為階級結構，成為「既可以解釋又可分類的實踐和產品。」⁵⁶⁸例如，「民戲」與「文化場」的意涵與指涉，背後即代表了社會與經濟資本相異的脈絡，並因領域中社群的長期實踐，已經成為足以解釋自身分類的指標，並「使得這些實踐和作品成為一個獨特的象徵」。⁵⁶⁹經由政府機構化的資源分配、戲曲教育的體制化，以及生活都會化、現代化的娛樂趨勢，現代劇場的生產製作已經逐漸成為「文化場」一詞的內涵，讓我不得不警覺其中社會、經濟與商業資本的對應關係，並質疑歌仔戲演出逐漸轉向公演與文化場發展，純粹是政府「搶救」臺灣傳統文化的政策之必然。

一、現代劇場生產分工與實踐

歌仔戲的現代劇場化，必須面臨學校教育的傳承與生產製作分工的挑戰；學校教育也面臨師資、環境與劇種行當差異的資源問題。臺灣戲曲學院自成立、改制至今的過程中，歌仔戲科依舊有教學磨合的困難；比如師資來源侷限，即使以《陳三五娘》等三大齣經典教材作為唱功基礎，其他教材和角色分科的教學，並無法系統化，尤其是歌仔戲粗角（像是老生、淨角花臉之類）。⁵⁷⁰二〇〇六年 7

⁵⁶⁸ Bourdieu, *Distinction*, P.169-70.

⁵⁶⁹ 同前註。

⁵⁷⁰ 紀慧玲：〈跨越口傳心授年代、復興劇校開拓課程教材時代：歌仔戲教材誕生〉，《民生報》第

月，歌仔戲科甄聘「粗角」專任教師的結果引發爭議；雖然時隔 16 年，但當時教評委員根據學校教育客觀需求評選教師，卻與業界看待教師實力的標準，差異甚大。⁵⁷¹當口傳心授與活戲表演的系統進入教育體制，顯然許多傳統生態的「習慣」，都必須轉而合乎教育部規定。畢竟表演是專業，進入教育體制之後，教育也是專業；而這是長期以來各藝術科系均沿襲西方現代劇場教學規制的原因之一。

歌仔戲科曾經被評鑑建議科系發展應以「為民間劇團培養人才」為目標、以及避免劇種過於京劇化；之後還有評鑑認為歌仔戲科的演藝應加強與劇場藝術系（現代劇場生產製作）的聯結。⁵⁷²但是對於仍處於外台生態的民間職業戲班而言，大批傾向公演（或說現代劇場規制下的文化場）歌仔戲科畢業生或實習生，在戲班（職場）演出時，其實仍很難銜接民戲的需求。如今，戲曲學院已將原來「培育基層歌仔戲專業演員及工作者的目標，進一步延伸為培育專精的表演及工作人才」，⁵⁷³鼓勵學生投入跨領域的學習與運用，試圖讓現有的歌仔戲教育更能當代化、國際化。現有的現代化戲曲教育，亦逐步讓歌仔戲更趨向現代化的劇場編制和專業。以下將從「排練期程與人際相關」、「設計分工專業相關」與官方資源分配機構化後最明顯的趨勢「行銷與製作中心」等三方面，來紀錄我投入外台與文化場演出的經驗與觀察。

（一）排練期程與人際相關

雖然文化部的「補助地方傑出演藝團隊扶植計畫」，與國藝會「演藝團隊年度獎助計畫」，都在鼓勵團隊培養核心創作成員以及以長期營運為目標，但對於任何一個外台職業劇團來說，長時間定期聘雇簽約團員是固定人事成本之外的一

14 版（藝文新聞），1996 年 7 月 10 日。

⁵⁷¹ 紀慧玲：〈戲專甄教師、歌仔戲界鬧紛紛〉，《民生報》A9 版（藝文新舞台），2006 年 7 月 28 日。此事件當事人均已進入戲曲學院任職。

⁵⁷² 曾泳豪：《臺灣歌仔戲演員培育研究》（臺北：國立臺北藝術大學建築與文化資產研究所碩士論文，2015 年 7 月），頁 77-81。

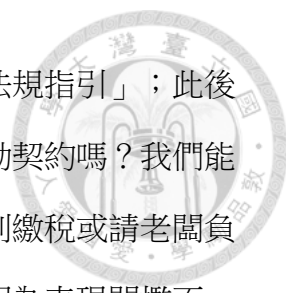
⁵⁷³ 國立臺灣戲曲學院歌仔戲科簡介：<https://rb014.tcpa.edu.tw/p/412-1017-151.php?Lang=zh-tw> 瀏覽與擷取日期：2023 年 1 月 5 日。

大負擔；打戲路的廟口環境，也會經常遭遇無法預期的變化和挑戰。民戲生態的運作是以農曆神明的重要誕辰和紀念為淡旺季的指標，文化場則是各補助申請的國曆期限與週期。忙碌的職業劇團必須詳細安排民間請戲的日程表，並且與導演、設計和製作群取得彼此同意的排練與製作期程，所以每一齣現代劇場歌仔戲的製作期幾乎必須拉長半年至一年左右，以便及早敲定專業技術人員的檔期。

演員與樂師排練時間的安排，是與外台班（可能連現代戲劇界也越來越難）工作時所遭遇最困難的環節之一；如果是戲班自己的成員，對於現下排練或是日後公演巡迴的重製演出，檔期安排都比較方便。然而，為了爭取現代劇場製作時的宣傳優勢，或為了滿足編劇構思的期待⁵⁷⁴，或是基於外聘演員的工作需求（例如武行的時間），排練狀況經常變動，更常因為演員時間的侷限，或是戲班老闆（製作）受限於排練經費，限縮了排練次數，這點通常會對現代劇場歌仔戲細緻的呈現，造成演出當場的意外。戲曲界經常會輕忽現代劇場製作排練的要求；有的團隊會事先交給接戲的演員過去的演出錄影紀錄，讓演員自己先私下做功課，到了演出當天才進行正式排練。不過，即使是自己的團員，也會因為戲班老闆跟團員之間私下的默契，以及整班的習慣，在排練時出現不同的狀況；例如我曾經遭遇過演出當週進劇場時，臨時換別的演員來接替重要角色。這是戲曲界自由接案的職業演員，最強的優勢；他們能在最短的時間內，為老闆節省最大的成本，來完成公演（或文化場）的需求，同時能藉由不同的重要公演場合，獲得曝光的機會。又，因為每個演員跟老闆打的契約內容不同，或是戲班老闆事先沒有嚴格制定契約，也可能因為演員私生活或經濟狀況，突然「落跑」，讓老闆不但必須吞下損失，還要趕緊找到替代演出的人選。⁵⁷⁵

⁵⁷⁴ 例如一心戲劇團製作《當迷霧漸散》時，是按照編劇施如芳的構想，特聘外界不同劇種的演員、舞者與導演共同工作；導演李小平便曾當面告訴我全員到齊的排練幾乎是不可能，必須等到劇場周才有辦法。

⁵⁷⁵ 更多關於戲班行規將於第五章說明。



二〇二二年三月，文化部制定「文化藝術事業應遵守勞動法規指引」；此後我們能夠要求外台職業戲班按照勞動基準法建立透明公開的勞動契約嗎？我們能要求所有「打破鑼」到處接戲的獨立工作者，完全按照職場規則繳稅或請老闆負擔所有成員的勞健保支出、甚至保險嗎？外台職業劇團的演員因為表現門檻不一，原本就難要求戲班老闆提供保障，加上生態特殊性，無論勞雇雙方都有彼此工作保障和養團的沉重負擔必須考量。僅排練期程一例，便與前述環境條件緊密相關，而這是戲班製作人或是演出導演必須克服現代劇場化的挑戰之一。

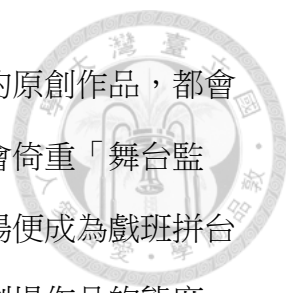
（二）設計分工專業相關：含身段動作設計（舞蹈化）與舞台裝置（視覺整合）

根據二〇二〇台經院蒐集資料顯示，二〇一七至二〇二〇年每年包含所謂跨界創新的歌仔戲新編製作，分別有 14 齣、29 齣、26 齣與 21 齣。若再觀察二〇一三至二〇一七年以前的數量變化，一八年增加的數量較為明顯；其中不僅包括了重要藝術節活動的首演作品，有不少演出是回應相關政策規劃與補助專案。⁵⁷⁶同時，歌仔戲於文化場館的售票製作檔期次數持續增加中；二〇一七年約有 88 檔，到了二〇一九年則增至 118 檔。這種場館內的售票演出主要集中在臺北市（每年占比超過 50%），其中又以在大稻埕戲苑的演出檔次最多。⁵⁷⁷以上數字分析強調了政策與場館資源規劃投注的效益，卻很難歸納這些現象是回應商業競爭和觀眾市場的需求。畢竟，根據台經院蒐集資料分析，歌仔戲於二〇一五與一六年的民戲比例高達近九成，文化場只占十分之一。⁵⁷⁸廟口民戲穩定的戲路，絕對是職業戲班真正依靠的生計來源。

⁵⁷⁶ 同註釋 563，賴逸芳、花佳正、盧俊偉：〈第二章整體傳統表演藝術生態資料蒐集與分析〉，頁 181。

⁵⁷⁷ 同前註，頁 177。

⁵⁷⁸ 賴逸芳：〈第二章整體傳統表演藝術生態資料蒐集與分析〉，《106 年臺灣傳統表演藝術生態觀察與分析計畫成果報告》（臺北：財團法人臺灣經濟研究院），頁 52。至於 109 年的成果報告並沒有相關的資料統計。



現代劇場歌仔戲製作強調設計分工的專業，通常新編首演的原創作品，都會賦予舞台設計創作的空間，也更在乎整體呈現的細節，因而也會倚重「舞台監督」這個角色。對於職業戲班來說，面對「穩賠不賺」的文化場便成為戲班拼台或視之為不同戲路、開闢新觀眾的門道。所以，戲班看待現代劇場作品的態度，通常從他們如何分配與處理舞台設計部門的經費可以顯見。像大稻埕戲苑那樣的室內演出條件，通常劇團會偏向用戲曲的套路程式作為場面調度，而不會耗資在舞台視覺的呈現；例如使用平台堆疊與位置來區隔高度，和視覺的焦點。只有在精密裝備的專業劇場（例如國家戲劇院），才能滿足舞台設計的創意和裝置的執行。例如唐團《燕歌行》的舞台設計王世信，以「黑色鏡面的材質（麗光板）作為舞台平面，同時又以 8 度傾斜的角度從下舞台往上舞台逐漸升高，⁵⁷⁹打造一個對演員移動（特別是對穿著厚靴底的生行造成相當大的心理障礙）困難的現代舞台裝置。對於經年累月必須在戶外演出民戲的職業戲班來說，這樣的舞台設計不可能符合他們唱唸作打的演出需求，巡演時也負擔不了這種高成本的製作。

再以《燕歌行》（2012）為例。第七場演繹曹丕賜死甄宓之後，在曹丕夢中見一魂轎隊伍，引甄宓魂上台；編劇施如芳於劇中指示魂轎與迎親隊伍交錯呈現，凸顯彼時曹丕的雀躍、活力與謙卑，與今日大不相同。一段行進中甄宓往返顧盼的表演情境，已經找不到固定的京劇套路，可以作為便宜的場面調度，即使步伐或搖晃地猶似京劇《春草闖堂》中大人胡進出行、「八抬大轎」的那種威風，但畢竟情境差異很大，女性魂轎的狀態已經找不到固定的傳統身段足以詮釋。所以，唐團的現代劇場歌仔戲作品諸如《燕歌行》、《冥河幻想曲》

（2016）的陰陽交際與「中西雜揉的奇幻風格」，⁵⁸⁰便不能以傳統戲曲的身段動

⁵⁷⁹ 王世信：《歌仔戲〈燕歌行〉與敘事設計》（臺北：國立臺北藝術大學，2022），頁 98-99。

⁵⁸⁰ 王照嶼：〈冥河掀濤、人性永存〉（冥遊記），《表演藝術評論台》2016 年 4 月 28 日，瀏覽與擷取日期 2023 年 1 月 10 日。<https://pareviews.ncafroc.org.tw/comments/670bd624-0c2d-489e-81c0-afc8769ac468>



作充作演員表演的風格，必須透過新編原創的舞蹈肢體，才能表現當代劇本的現代感。

現代劇場設計美學的當代性或是原創性，與民戲的外台場域的差別，不僅僅在於成本級距的差別，而是讓歌仔戲更遠離演員中心制，更相信眼前所見、「封閉黑盒子般」的舞台表現，不會像看廟口歌仔戲那般，清楚地知道演員這時候是在表演、或是刻意對著台下的觀眾對話與互動。那樣的觀演關係不再以觀眾所在的日常空間為主，也不會是那種讓演員透過活戲的即興來跟台下的觀眾不斷地交流。透過整合專業的舞台與舞蹈肢體設計等部門，現代劇場空間下的戲劇氛圍與表現，本來就會比「胡亂撇撇」的外台演出來得更為嚴肅正經，甚至可能在導演的濫權下，成為強調導演權力的階級性規制。

（三）行銷與製作為中心：資源分配機構化後最明顯的趨勢

我認為，劇作家寫作是否針對題材的當代性，採取策略發揮原創概念的企圖，會是歌仔戲被正典化的起始關鍵；現代劇場歌仔戲的製作，則關係著劇作概念能否被忠實呈現。雖然戲曲表演（特別是所謂戲曲改革和現代劇場化之後）的核心已轉為以編導為中心，專家學者在遴選申請補助的企劃案時，應該還是會重視演出包含的卡司。因此，在絕大多數的現代劇場歌仔戲製作中，尤其是藝術節策劃、檔期與節目內容的洽談過程裡，出資的製作人與場館（或代表）則多半會協助主要編導處理協商的細節。戲曲中心則多延請專家學者擔任策展人，協調與安排節目內容，而中心同仁僅協助處理行銷宣傳、經費補助、票房比例或合約。

對於機構單位來說，獲選的節目內容幕後若有完備的製作團隊，將會具有申請案競爭的優勢；若無，則可能失去被考慮的機會，或是透過協商條件，邀請具有製作能力的團隊出面。二〇二〇年（後於二一年演出）臺灣戲曲藝術節的旗艦製作《雨中戲臺》，便是一齣巧思安排的現代劇場製作；當年的戲曲中心主任吳榮順延續第一屆邀請編劇擔綱（邱坤良）的策展規劃，希望編劇紀蔚然能出面協助第二屆的旗艦演出。紀蔚然選擇透過金枝演社出面，並且以團長王榮裕的人生



背景為故事題材，再由王榮裕邀請春美歌劇團小生郭春美主演。《雨中戲臺》的排練與波折故事多重，然而磨合初期，金枝演社的多數演員曾經多次觀摩春美歌劇團在台北的民戲演出，並且參與活戲即興、上台扮仙。基於王榮裕與金枝演社全體演職員對外台職業戲班生態的了解與包容，《雨中戲臺》的製作才總算克服疫情期間發生的諸多困難（例如原主演吳朋奉驟逝），於二〇二一年2月搬上舞台。即便如此，我們仍很難忽略戲曲中心旗艦製作的品牌，對相關人事的影響力；一般職業戲班不可能有這樣的資源，也無法兼顧這麼多條件，得以圓滿這種合作條件的製作。⁵⁸¹

總而言之，職業戲班對於現代劇場幕後製作生態，依舊需要琢磨學習其中的行規默契與思維語言；至於外台場域，也不是現代劇場專業工作者能夠單純涉及的工作範圍。簡單說，可能是人情世故；但我們確實無法以「文化場域」涵蓋整個民戲生態，或說職業戲班的廟口戲路，其中有太多相互矛盾或不能透露的行業潛規則，而這與使用公共資源的劇場公共領域習慣，有著相當大的差距。

二、表演藝術（歌仔戲）評論的場域與媒體

政府資源機構化的另一意涵，象徵了藝文場館（例如現代劇場）逐漸形成被公眾監督、並得以反映公共性的公共場域，那麼結構於各縣市文化局、文化部會以及中央補助單位評鑑機制中的評審，應該是介入與監督公共場域行使權力（與責任）的民間代理人（專家學者）。問題在於，究竟這樣的介入與監督，為什麼樣的公眾代理權力和責任？專家學者又如何能在藝術自主與公共輿論之間表述切中的觀點？鮮少民間或私人場館會常態地聘請專家學者出面裁量與評鑑藝文補助，⁵⁸²絕大多數的評審評鑑案例多是政府（官方）委派專家學者代理裁量資源如何分

⁵⁸¹ 例如2023年的戲曲藝術節旗艦製作《鳳凰變》，便動員臺南秀琴歌劇團、臺北薪傳歌仔戲劇團與嘉義的阮劇團共同製作，單單有秀琴的三位主演並不足以完成旗艦製作所需要的條件。至於2022年的旗艦製作《無題島》，則是由莎士比亞的妹妹們的劇團聘請專業製作人盧崇瑋出面，與明華園天字團談妥合作經費的分配比例與分工後，再負責整個製作過程。

⁵⁸² 民間聘雇專家學者作為藝文評審評鑑的個案較知名的如台新藝術獎、世安美學獎與臺北市保安宮家姓戲的評選等。

配。歌仔戲的正典化歷程，即是藉由被現代劇場化和評審評鑑制度的介入，其場域逐步具有「公共領域性」；亦即民眾得以自由參與介入，在所謂的公民社會裡相互自由批判與辯證，從而監督公眾資源如何透過機構化被使用。⁵⁸³因此，專家學者介入與協助建構的評審評鑑制度，不僅是機構化單位分配資源的重要執行方針；他們對劇種與劇團（或戲班）的認知與評價，便從媒體的評論空間，表現其藝術專業性與品味。戲曲（歌仔戲）的評論與報導，自九〇年代至今，儼然是知識分子（專家學者）所處文化場域的「習慣」之一。⁵⁸⁴

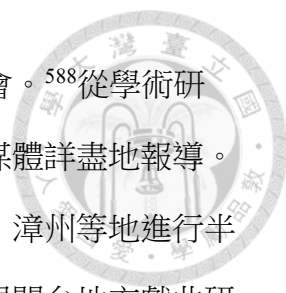
一九八九年，河洛獲選加入國家劇院所策劃「臺灣歌仔戲專題」，並於一九九一年2月代表「電視歌仔戲」演出《曲判記》。河洛的《曲判記》不僅代表了歌仔戲進入精緻化製作的現代劇場時期，自彼時起，便也開始了平面媒體效仿西方現代戲劇生態刊登歌仔戲評論的新習慣與新時代。民生報記者紀慧玲曾整理歌仔戲藝人廖瓊枝的口述意見，⁵⁸⁵刊登成為「民生劇評」。⁵⁸⁶當時廖瓊枝以「資深歌仔戲名伶」的身分撰寫評論（雖然由紀慧玲代筆），態度與立場和一般劇評有所不同；廖瓊枝不談編作概念，但肯定劇作的教化意義，以及具體舉列唱作方面的建議。例如「七字調，疊字太多，歌仔韻不見了」或是針對開場氛圍建議加強鑼鼓點等等。紀慧玲特別邀請（而且能說服）廖瓊枝出面評論《曲判記》，顯然有諸多生態文化上的考量，如今已很難見到歌仔戲業界代表執筆評論現在的現代劇場歌仔戲製作。一九九五年10月中華民俗藝術基金會針對兩岸共製的《李娃傳》（海峽兩岸聯合實驗劇展），先後與聯合報系文化基金會以及《表演藝術》

⁵⁸³ Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere*, pp.206-07

⁵⁸⁴ 最顯著的一個例子是北管劇團新美園在一九八九年五月於臺北國家戲院演出時，遭館方人員降下大幕中斷表演，新美園並未因此投訴媒體或有任何抗議，反而是當時還是大學生的徐亞湘投書媒體抗議國家劇院離譜的表現。徐亞湘：〈戲未演完急著落幕？國家劇院作法太離譜〉，《中國時報》第15版（意見橋），1989年6月18日。

⁵⁸⁵ 廖瓊枝、紀慧玲：〈演員表現出色 教化意義深刻〉，《民生報》第10版（影劇新聞），1991年2月23日。

⁵⁸⁶ 正式的「民生劇評」小組（紀蔚然、李立亨與王墨林）於一九九六年九月才開始運作，至二〇〇六年終止。紀蔚然：〈劇評難為〉，《表演藝術》雜誌第50期1997年1月號，頁94-95。



雜誌，舉辦「兩岸共生共榮」的演出前交流⁵⁸⁷和演後劇評座談會。⁵⁸⁸從學術研討、演出共製與座談評論等一連串完善的規劃，幾乎都有報刊媒體詳盡地報導。此外，從一九八八年歌仔戲田野研究專家陳健銘到廈門、同安、漳州等地進行半個月的田野考察，至一九九〇年廈門市臺灣藝術研究所召開首屆閩台地方戲曲研討會，和一九九五年召開的「海峽兩岸歌仔戲學術研討會」與兩岸共製《李娃傳》的實驗累積之後，臺北市現代戲曲文教協會於一九九七年左右成立。⁵⁸⁹該協會亦延續中華民俗藝術基金會負責承辦一九九七年文建會與福建省文化廳，與一九九八年第3屆「臺灣、新加坡歌仔戲的發展與交流研討會」的學術交流業務。現代戲曲文教協會經常以「座談會」的形式，針對當時興起的大陸來台或是臺灣本土的新編戲曲作品，邀請編創與評論代表對話，於咖啡館舉辦類似沙龍活動的即時、公開的評論。循此脈絡或可發現，專家學者進入公共領域較無知識權力的門檻；同時，九〇年代臺灣政體處於逐步民主化的變動之中，知識分子積極投書或評論、參與公共事務，新聞媒體文化版面與文化專業雜誌逐漸成熟與蓬勃，使之形成新興藝文階級活躍的場域。

據此對照本論文第二、三章的觀察，九〇年代初期以電視與外台歌仔戲業界為代表的河洛編導製作群，透過使用優秀的中國大陸劇本，作為歌仔戲現代化經驗的模仿重建；歌仔戲學術界則是借道兩岸戲曲學術交流的資源、對比與磨合，探索現代劇場歌仔戲的工作模式，觀察出兩岸歌仔戲源流與風格的諸多差異，並

⁵⁸⁷ 該座談會主持人為聯合報副刊組副主任陳義芝和台大中文系教授曾永義。參加座談的人士則有臺灣歌仔戲界編導石文戶、明華園陳勝福團長漳州薌劇團音樂監理陳彬與《李娃傳》編劇、執行製作劉南芳。座談會內容自一九九五年10月18日起於聯合報第37版聯合副刊連續刊登四天。

⁵⁸⁸ 除了主持人曾永義（中華民俗藝術基金會副董事長）與洪惟助（中央大學中文系教授），黃卿偉（廈門歌仔戲劇團導演）、陳彬（漳州薌劇團音樂監理）、陳中申（台北市立國樂團指揮）、容淑華（國光藝校劇場藝術科主任）、游源鏗（蘭陽戲劇團藝術總監）與劉南芳（《李娃傳》編劇、執行製作）等人，幾乎都兼有各自背景的實務或學術經歷，但並非來自傳統的歌仔戲業界。曾慧雪：〈歌仔戲實驗劇《李娃傳》座談會〉，《表演藝術》雜誌第39期1996年1月號，頁72-76。

⁵⁸⁹ 該協會成員多為女性，成員包括蔡欣欣、韓仁先、劉南芳、鄭黛瓊與沈惠如等人，均為曾永義指導的博碩畢業學生。該協會曾經受當時文建會委託，於一九九七至九八、一九九九至二〇〇〇年，舉辦過「傳統戲曲/歌仔戲編劇、導演人才培養計劃」；一九九七年承辦「海峽兩岸97歌仔戲創作研討會」、二〇〇四年與臺大戲劇系合辦過「兩岸戲曲編劇研討會」等，如今已停止運作。

且察覺中國大陸以創作與研究爭取論述歌仔戲起源的合法性。⁵⁹⁰例如一九九五年6月，聯合報報導福建漳州歌仔戲團首次造訪宜蘭蘭陽戲劇團時，台下的專家學者如何比較薊劇與歌仔戲的唱腔差異，甚至爭辯「錦歌」與「歌仔」是否同源、「七字調」與「都馬調」是否均源自漳州。⁵⁹¹一九九七年5月，民生報隨行紀錄臺灣學者與藝人四十餘人浩浩蕩蕩前往廈門歌仔戲團本部，比較出臺灣胡撇仔戲與歌仔戲市場性的特殊。⁵⁹²我們可以透過九〇年代至二〇〇六年左右的平面媒體報導紀錄發現，這一批歌仔戲的專家學者（例如劉南芳）很快地便了解到歌仔戲本土資源，與中國大陸京劇實力和市場資本，級距差異太大，必須設法走出自己原創獨特的文化性格。⁵⁹³

謝筱玫指出，劉南芳在一九九八年參與辜公亮文教基金會與當代雜誌合辦的「戲曲藝術的文化意義與展望」座談會上的呼籲，是最早公開肯定與正視胡撇仔戲存在地位的言論。⁵⁹⁴她在座談會中疾呼對胡撇仔戲的重視，歌仔戲的「不入流」在於她從生存困境發展出來的續命解方：商業傾向、生活化、寫實化和通俗美學，這些才是關係歌仔戲獨有特質的關鍵。臺灣歌仔戲發展不應該忽略這個在地劇種的真正特性。追求京劇化或是劇場精緻化，應該審慎三思。⁵⁹⁵然而早在一九八九年「臺灣民間戲曲系列」包括歌仔戲在內的五類劇種演出過後，雖然是針對國家戲劇院開幕啟用後戲曲節目演出票房與規劃問題的檢討，已有傳統戲曲進入現代劇場應當如何自我調整或適應的聲音。⁵⁹⁶一九九四年更曾匯集了當時參與現代劇場歌仔戲製作的編導與主演（例如朱克榮、唐美雲、劉南芳等），針對進

⁵⁹⁰ 謝筱玫：〈兩個版本的《邵江海》〉，頁149-168。

⁵⁹¹ 周美惠：〈歌仔源頭台下先引爆〉，《聯合報》第35版（文化廣場），1995年6月12日。

⁵⁹² 紀慧玲：〈歌仔戲 渡海論戲劇——學術交流訪問團臺灣赴廈門〉，《民生報》第19版（藝文新聞），1997年5月28日。

⁵⁹³ 2022年11月16日深夜10點至17日凌晨於台南香格里拉飯店房間訪談劉南芳。

⁵⁹⁴ 謝筱玫：〈從精緻到胡撇〉，頁97。

⁵⁹⁵ 紀慧玲：〈不要輕看胡撇仔戲、劉南芳疾呼來搬演〉，《民生報》第19版（藝文新聞），1998年5月31日。

⁵⁹⁶ 紀慧玲：〈【臺灣民間戲曲系列】檢討上—喧鬧聲中成為眾矢之的〉（【臺灣民間戲曲系列】檢討下—熱情之後不該徒留狼籍），《民生報》第14版（文化新聞），1989年6月18、19日。

入室內劇場演出的問題諸如劇本規格、文武場區位、字幕運用和佈景處理等各種細節舉辦座談討論。顯見部分歌仔戲業界和學界，都曾透過公開的形式，協商歌仔戲進入西方現代劇場時的諸多問題。⁵⁹⁷也是值此關鍵的兩岸戲曲交流時期，我們借鏡中國大陸戲曲現代化的經驗後，瞭解到過渡至精緻化的戲曲新編手段，常因為聘請京劇導演，容易傾向京劇風格靠攏，失去歌仔戲的「土味」。⁵⁹⁸如司黛蕊與謝筱玫所觀察，當我們開始正視胡撇仔戲，我們這才有機會回頭檢視她的混雜，實際上表現了臺灣的主體性與包容性，進而有了改良歌仔戲外台製作的規劃與想法。當國藝會公布實施「歌仔戲專案」的同一時間，業務單位也發現針對外台民戲的觀眾，不應該沿用一般平面媒體的評論與報導來推廣；他們在藝文界既有的「習慣」之外，藉著網路部落格的興起，開闢了較偏向社會與經濟場域的戲迷行銷模式：「好戲開鑼」部落格以及之後的臉書帳號。⁵⁹⁹

哈伯瑪斯（Jürgen Habermas, 1929-）分析，十九世紀末與廿世紀在大眾媒體、文化商品化與政治操控輿論的影響下，所謂的「公共領域」如，逐步成為「為了作秀而製造的公共領域。」⁶⁰⁰政治機關經過組織改造和政策遊說等民主國家的歷程，加上商業化和商品的媒體行銷與流行倡議，「如同是從市民私人/個人手裡全面接管意見生成的過程」，然後再另行配置（disposition）予以專業化。⁶⁰¹哈伯瑪斯亦指出，由於現代民主國家需要以所謂凝聚多數公民意見，作為所謂施政或政權的合法性，否則就會缺乏立足的本質。因此，在民主政體下所謂的公共輿論，很可能會有兩種形成傾向：一是藉由議會與機構組織將公共輿論具體化，完全不考量所謂的合理性與代表性。二是由於亟需批判辯證的公共事務，形成理

⁵⁹⁷ 紀慧玲：〈歌仔戲 似乎被時空變遷困住了〉，《民生報》第 14 版（藝術新聞），1994 年 9 月 15 日。

⁵⁹⁸ 江凡：〈變身求精緻，何苦獨愛京味？歌仔戲京劇化的思考〉，《表演藝術》雜誌第 116 期，2002 年 8 月號，頁 63-65。

⁵⁹⁹ 「好戲開鑼」部落格 <https://twoproject.ncafro.org.tw/>；「好戲開鑼」臉書帳號 <https://www.facebook.com/twoproject/>

⁶⁰⁰ B. Balme, Christopher. 克里斯多夫·巴爾梅，白斐嵐譯，〈導論〉，The Theatrical Public Sphere. 《劇場的公共領域》（臺北：書林出版社/桃園市政府藝文設施管理中心），頁 23。

⁶⁰¹ 如前註。

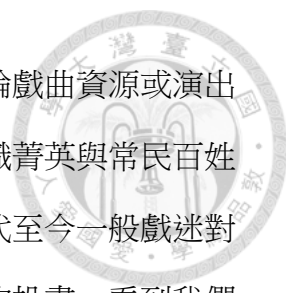


性的輿論非常困難；在情境緊迫的狀態下，通常相較起來「最有見識、最聰明和最道德的公民所採納的觀點」，較容易獲得權威性和多數人的服從。在舊社會裡，透過經濟與勞動領域而成為一種公眾成員的這種獲取資格的基礎，再也不可靠。⁶⁰²這從前述明華園於一九八二年地方戲劇比賽是否獲得全國總冠軍資格的爭議，便足以作為說明的案例。在急遽現代化的臺灣社會，以及藝術文化環境的變遷下，過去傳統地方戲劇比賽專家的代表性，已經無法令當代的「藝文菁英」甚至文建會官員信服。當歌仔戲被現代劇場化，我們也難以忽視當代的知識分子，在創作論述這樣一個劇種該如何「進步」時，會以近乎孤注一擲地立場，期待打造歌仔戲作為當代戲曲的劇種之一。例如二〇〇三年「歌仔戲專案」即將揭幕之前，施如芳便以外台民戲的編劇生態為例，強調外台職業戲班並不在乎劇本存不存在，以及觀眾對民戲的期待下，編劇的形式便容易流於可有可無。有鑑於此，她建議除了提供更多時間讓外台戲班與現代劇場磨合外，該被淘汰的外台班就該被淘汰。⁶⁰³換言之，民戲與現代劇場歌仔戲製作規格的差異，多少影響了我們對其美學與藝術性的評價，不應以等同的脈絡與條件而論，兩者差別的關鍵繫於不同場域的跨越。前述施文所強調的是現代劇場歌仔戲代表的藝術價值，也是以劇本為例，強調文化場域的遊戲規則（習慣）在外台場域會如何地格格不入。因此，來自社經場域的外台職業戲班，一旦進入文化場這樣的公共領域時，便得服膺「最有見識、最聰明和最道德的公民觀點」；文化場域中的評審評鑑制度因而被強化與倚重，專家學者的意見較容易獲得權威性和多數人的服從。

知識分子（專家學者）的投注看似逐步豐富了歌仔戲的評論公共領域，然而專家學者的研究，通常見諸於學術刊物或研究專書，被視為建構歌仔戲歷史或支持文資政策的重要文獻與觀察。但隨著全球化網路、部落格、臉書、Line 與 YouTube 等社群媒體的興起，反而彼端才是常民輿論與口碑的風湧交會之處——

⁶⁰² 同註 548。Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere*, pp.206-07

⁶⁰³ 施如芳：〈為創作爭一席之地，孰能致之？從現有歌仔戲劇本徵選機制反思「外台價值」〉，《表演藝術》雜誌第 126 期 2003 年 6 月號，頁 12-15。



我欲強調的是，我們很難看見一般戲迷介入公共領域的媒體評論戲曲資源或演出生態；但就擁護小生主演、支持劇團聲勢的追星慾望而言，知識菁英與常民百姓真的還是有交集。我們很難在公共輿論的資料裡，看到九〇年代至今一般戲迷對歌仔戲生態變遷的觀感，卻從豐富的平面媒體報導與專家學者的投書，看到我們沿途摸索兩岸學術與演出交流的軌跡，嘗試臺灣歌仔戲應當走的方向。

第四節 小結

我從九〇年代以來文化資源機構化、表演製作場館化和歌仔戲現代劇場化等種種文化政策趨勢，見證了歌仔戲正典化後現代劇場規制的強勢，整體歌仔戲生態的轉型並不見得如政府和公眾所期待地公平。尤其自八〇年代末以來進展成熟的評審評鑑機制，堂皇地結構於各種場館營運、資源分配和藝文補助計畫中，大量地需要專家學者擔負這些所謂「監督」的角色，使之成為與官方政策互助協進的一種平衡（或輔助）運作，反而難以期待專家學者能負起政策思辯或批判的知識分子的責任。

廿一世紀之後，文化政策的理性辯證逐漸缺乏公開的媒體空間，全球化與國際性接軌的電腦網絡，已經解構了傳統公共領域的概念，我們很難期待中心化與一致性的全面對話，甚至整體一貫的變革，讓臺灣歌仔戲能夠順利克服不同傳統的創新與挑戰。儘管戲曲政策的訂定是為了挽救逐漸流失的「傳統」，或是為了鞏固我們所建構出來的國族象徵。但不可否認地，歌仔戲先天具有都會與市場性格，我們卻始終無法藉由政策的制定或執行，為整體歌仔戲生態找到各自安身立命的求新求變之道，總是以傳統的框架視之。「傳藝金曲獎戲曲表演類獎項」民間訪問調查分析與建議計畫中的研究統計顯示，參賽與得獎的個人與單位，重複機率非常高，原因除了臺灣觀眾市場先天狹小，加上現代社會急遽變遷造成觀眾流失，傳統戲曲包括歌仔戲都面臨著空前的競爭壓力與威脅，能提出「足以競逐作品的團隊，多數為資本規模較佳，或獲有政府補助演出的作品。」再者，多數

職業戲班的參賽意願並不高，使得普遍獲獎條件給人的印象就是現、當代新編或大型的現代劇場作品，⁶⁰⁴戲曲的界線也已逐漸模糊。顯然地，歌仔戲的現代劇場化，極有可能會逐漸拉開不同職業戲班和劇團的資本級距，無力抵抗或趕上時代進展速度的老戲班——儘管不見得沒有戲曲功夫與實力，反而更被加速淘汰。對於這些戲班裡不同背景學戲的藝生、學員或是懵懂的年輕人，我私底下更是關注他們會面臨不同的知識與教育差距的問題，而會一路落後。

有朝一日，歌仔戲可能可以脫離傳統包袱，完全成為一種現代劇場的表演藝術嗎？電視歌仔戲編劇簡遠信曾投書媒體表示，雖然認同歌仔戲業界必須要有「憂患意識」，必須儘早培養幕前幕後的人材，然而關鍵仍在於現代劇場作為歌仔戲的生產場域，是否有足夠的市場，同時能提供合理適切的報酬，讓歌仔戲編劇成為一門理所當然的職業。⁶⁰⁵簡文突顯的是民戲環境的競爭與商業性，與現代劇場的規制截然不同。我們有可能任由更多的歌仔戲職業戲班，自行設法跨足不同場域而繼續生存下去嗎？

作為九〇年代負責宜蘭國立傳統藝術中心整體規劃主持人的邱坤良，曾於網路媒體針對二〇一六年戲曲中心的試營運，嚴正批判國立傳統藝術中心高層「棄守」二〇〇二年開幕的宜蘭園區，反而改為進駐臺北戲曲中心，甚至直接經營中心內各大、小表演廳與多處空間；不僅偏離文化行政者的本位，勢必得在員額缺乏的情況下，依賴招標發包的形式運作，甚至嚴重關係著國立傳統藝術中心宜蘭園區的「定位與興廢」。⁶⁰⁶邱坤良文中詳述了原先企圖藉由宜蘭園區內建的傳統技藝學校培育展演與管理人才，更遺憾「沒有保留一塊水田，實作稻米從播種到收割的農事，以及相關的歲時節令，作為傳統藝術展演的真實場景。」他的這番

⁶⁰⁴ 國立傳統藝術中心：《傳藝金曲獎戲曲表演類獎項民間訪問調查分析與建議計畫》，頁 7-11。

⁶⁰⁵ 簡遠信：〈也談歌仔戲該有的憂患意識〉，《民生報》第 14 版（文化新聞），1992 年 2 月 29 日。此文是為了回應 1992 年 2 月 26 日同一家媒體同一版面所刊登劉南芳的〈歌仔戲該有的憂患意識〉。

⁶⁰⁶ 邱坤良：〈邱坤良專欄：挖東牆補西牆——國立傳統藝術中心的角色混亂〉，《風傳媒》2016 年 3 月 17 日 <https://www.storm.mg/article/88153?mode=whole> 瀏覽與擷取日期為 2022 年 1 月 22 日。

初衷，著實說明了「傳統」包含一個生活時代與環境的重要性，而且是時刻變動地存在著。我們固然無從全面理解當時執行單位如此政策轉彎的目的，⁶⁰⁷但應該能夠反證整體場域脈絡對戲曲發展生存的重要。邱坤良的這篇網路文章，直指國立傳統藝術中心營運政策的前後矛盾，但也凸顯了一般人看待「傳統」的態度，以及沒有說白的潛台詞；相較之下，大部分人、甚至是文化政策最能討好選票的表現，即是凸顯對「創新的、都會的」流行文創的偏愛。

不過，在我們察覺民間職業戲班自行跨足不同場域生存的可能性之前，他們早已經各有一套跨足社會、經濟與文化場域、折衷的經營方法，儘管不是那麼符合現代劇場生產規制。

表 1：國立傳統藝術中心「臺灣傳統劇團開枝散葉計畫」之「戲曲夢工場」節目徵集補助計畫相關脈絡

年 度	屆數	名稱	策展	入選團隊
2013	第一屆	「小劇場·大夢想」	王友輝	計有國光劇團《青春謝幕》、三缺一劇團《大宅門·月光光》、栢優座《獨·角·戲—吉嶽切》等 3 件作品
2014	第二屆	「小劇場·大夢想」	王友輝	計有國光劇團《賣鬼狂想》、EX-亞洲劇團《婚姻 1/2》、栢優座《逝·父師—希矣切》等 3 件作品
2015	第三屆	「小劇場·大夢想」	王友輝 張啟豐	計有文和傳奇戲劇團《代戰》等 3 件作品
2016	第一屆	創意競演	公開徵件	5 件作品入選，由真快樂掌中劇團《孟婆·湯》獲選優勝作品

⁶⁰⁷ 同前註，臺北戲曲中心原先設立的目的是為了讓國立國光劇團能有專屬營運的劇場。

2017	第四屆	「小劇場·大夢想」 以「延續傳統，開啟 想像」為主題 ⁶⁰⁸	國立傳統藝術中 心邀演	計有動見休劇團《狂起》等 4 件作品獲邀演
2017	第二屆	創意競演 以《孟麗君》為創作 主題	張啟豐 與公開徵件並行	4 件作品入選，由文和傳奇 戲劇團《女人孟》獲選優勝 作品
2018	第一屆	「戲曲夢工場」	公開徵件與評選	文和傳奇戲劇團《阮玲玉》 等四團入選
2019	第二屆	「戲曲夢工場」 以「銜接當代創意、 探索未來趨勢」為目 標 ⁶⁰⁹	張啟豐 邀演與公開徵件 並行	計有臺北海鷗劇場《女子安 麗》等 6 件作品
2020	第三屆	「戲曲夢工場」	張啟豐 邀演與公開徵件 並行	計有飛人集社劇團《虞轉》 等 6 件作品
2021	第四屆	「戲曲夢工場」 以「鏡相／徑向」為 主題 ⁶¹⁰	張啟豐 邀演與公開徵件 並行	計有真快樂掌中劇團《掰》 等 6 件作品
2022	第五屆	「戲曲夢工場」	公開徵件與評選	計有可樂休創制有限公司 《琵琶語》等 6 件作品

表 2：臺北市政府藝文推廣處「大稻埕青年戲曲藝術節」劇種與團隊概要

年度	屆數	主題	劇種	入選團隊
2014	1	無	京劇 歌仔戲	栢優座《狹義驚懼》 元和劇子《越》 奇巧劇團《Roseman 玫瑰俠》
2015	2	無	崑劇 歌仔戲 京劇	1/2Q 劇場《半世英雄。李陵》 李清照私人劇團《石秀》

⁶⁰⁸ 陶維均，〈好戲上場：臺灣戲曲中心開機暖身〉，《PAR 表演藝術》第 297 期，2017 年 9 月號，頁 48-49。

⁶⁰⁹ 〈2021 戲曲夢工場：銜接當代創意 X 探索未來趨勢〉，《傳藝電子報》110 年 10 月號，2021 年 9 月 28 日，https://www.ncfta.gov.tw/epaperview_47_3619.html（瀏覽與擷取日期為 2021 年 12 月 29 日）

⁶¹⁰ 〈2021 戲曲夢工場：創意噴發直達月球、六檔新作即將上演〉，國立傳統藝術中心傳藝新聞 2021 年 10 月 28 日，https://www.ncfta.gov.tw/information_45_137919.html（瀏覽與擷取日期為 2021 年 12 月 29 日）

				明華園風神寶寶兒童劇團《風神寶寶之嫦娥奔月》 栢優座《後台真煩——看》
2016	3	無	京劇 客家戲 歌仔戲	栢優座《惡虎青年。Z》 文和傳奇戲劇團《來自三國的你》 李清照私人劇團《燕青》
2017	4	無	歌仔戲 客家戲 京劇	正在動映有限公司《美男子竇蓮魁》 奇巧劇團《蝴蝶效應》 文和傳奇戲劇團《西遊誰說了算！？》 栢優座《降妖者。齊天》
2018	5	無	客家戲 歌仔戲 京劇 布袋戲	文化傳奇戲劇團《張協》 新聲劇坊《Dr.唐的戀愛學分》 正在動映有限公司《1399 趙氏孤兒》 栢優座《行動代號莫須有》 真雲林閣掌中劇團《夢。斷。情河》 真快樂劇團《破窯記——呂蒙正》
2019	6	舊典新銓：悠遊 於文學與戲曲之 間	京崑 戲曲劇場 歌仔戲	兆欣與侯青藝團《地獄變》 楊儒強《江城子》 元和劇子《聊齋——幻夢》 臺北海鷗劇場《化作北風》
2020	7	因疫情取消演出		
2021	8	舊典新銓 「奇魅俠情」	歌仔戲 京劇 布袋戲	正在動映有限公司《風塵三俠》 正明龍歌劇團《犀望》 臺北海鷗劇場《化作北風》 栢優座《多情劍客無情劍》 義興閣掌中劇團《GG 冒險野郎》 不貳偶劇《崖山恨》
2022	9		歌仔戲 南管 京劇	江俊賢與正明龍歌劇團《王禪鬼點子》 蔡逸璇與挽仙桃劇團《文武天香》 陳煜典與江之翠劇場《鄭元和與李媽李亞仙李小姐》 兆欣與國立臺灣戲曲學院京劇團《形色抄》
2023		場館汰換設備，延至 2024 年舉行		

第五章 歌仔戲正典化的美學政治與雜音⁶¹¹



二〇一九年爆發新冠肺炎疫情之前，有一陣子曾經有遠道來自美國紐約的劇團編導、歐陸的奧地利、法國與英國，以及中國大陸等地的友人，要求我帶他們去廟口外台去看道地的臺灣傳統戲曲。對他們來說，所謂道地的本土戲劇觀賞經驗，比透過購票交易、坐在設施完備的現代劇場裡的感受，來得更吸引人。外國友人們對於看民戲時當下與觀眾互動的場域氛圍、演出前的扮仙儀式，以及職業戲班民戲表演生猛的拼貼與混搭，都感到非常驚喜。依照慣例，我們看完戲後，享受進入後台旁觀演員卸妝或與演員合照的種種特殊待遇，也讓友人無不嘖嘖稱奇。帶著這群外國友人去廟口外台看戲，變成我們一場特殊且時興的文化觀光體驗。

許多歌仔戲研究學者勤耕廟口民戲的田野調查，動員學生助理記錄民間做活戲的傳統與日、夜戲的演出劇目，或是透過相關課程帶領學生走入廟口場域時，多少也曾經歷類似的看戲流程；先是透過聯繫人安排看戲座位，然後在觀眾席間一面看表演、一面觀察周遭戲迷的表現。戲一結束，聯繫人或劇團行政（經常是該團的資深戲迷）便會主動領著來看戲的老師與學生，進到演出後台，或是在舞台上跟尚未換裝的演員們，一起拍照留念。民間職業戲班這種招待文化界、政府官員與學術界來賓的默契，不僅是他們與戲迷們互動的習慣與模式，也延伸至他們在文化場或戶外公演場的場合裡。換言之，廟口民戲演出時，由布景區隔的衣箱後台，儼然是來自都會區觀眾眼中一種奇異、獨特的文化景觀。民間職業戲班

⁶¹¹ 本章節部份段落曾摘要改寫發表於〈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台歌仔戲談起〉，《婦研縱橫》第 111 期（2019 年 10 月 31 日），頁 16-25；以及〈狂熱眼神為摯愛、追戲經年終不悔——戲棚下的戲迷身影〉、〈就信神明賞的飯！走進外台戲班的江湖——明珠女子歌劇團、一心戲劇團與春美歌劇團〉，《PAR 表演藝術》雜誌第 318 期（2019 年 6 月），頁 134-137 與頁 138-142。初稿曾發表於「我們時代的戲劇：2020 台大戲劇研討會」（2020 年 10 月 24、25 日），以及「空間、移動、資料庫：2021 邁向新的戲劇/表演史學國際產學研討會」（2021 年 7 月 16-18 日華山 1914 文化創意產業園區）。

相關的社會與經濟場域（field of social and economy），與專家學者所處的「文化場域」（field of culture），顯然有著人脈與習慣（habitus）的區隔與差異。

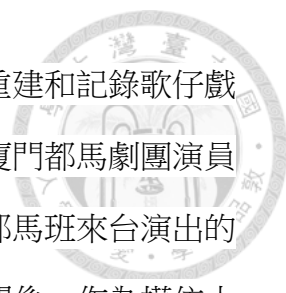
國家資本支持的文化補助機制，透過這些專家學者評審各種補助專案的評鑑，構成了文化場域的運作生態，同時也形成場域內一些微妙的共識關係；文化場域裡的象徵資本，與外台職業戲班所處的社會與經濟場域運作規則，交相制衡、彼此影響，不同戲班均有不同走闖場域的經營策略與考量。有的職業戲班例如屏東明華園天團（1983年成立）、臺南秀琴歌劇團（1986年成立）或高雄春美歌劇團（2000年成立）等，便是將文化場域裡的補助生產模式，運作為經濟場域裡的戲路來源之一；有的戲班例如臺北民權歌劇團（1970年成立）、陳美雲歌劇團（1979年成立）或南投明珠女子歌劇團（1986年成立）等，則是基於不同原因，退出、甚至不再涉入這種補助機制，專注經營民戲戲路。然而，仍然有一些職業戲班以機動性的折衷方式，靈活運用現有的人脈管道，嘗試打入文化場域中的現代劇場歌仔戲製作；例如臺北一心戲劇團（1989年成立）、彰化陳麗香歌劇團（1990年成立）與南投/臺北李靜芳歌劇團（2010年成立）等。本章試圖藉由我的工作經驗，探討現代劇場專業工作者與民間職業戲班，在不同場域習慣下的磨合與衝突。從而觀察現代場館策劃與補助機制介入了職業戲班的環境，催生了大量的原創新編製作，如何影響民間職業戲班競爭戲路資源的生態。此外，文化場域下補助資源機制與政府的文化政策，難以顧及外台職業戲班同時面臨的社會場域問題——例如知識權力與教育背景的不平等——的同時，作為文化場域中象徵資本的現代劇場新編歌仔戲，既可能被職業戲班運作為經濟資本條件，也可能成為官方資源將歌仔戲操作為國族傳統的政治手段。歌仔戲被「正典化」的同時，歌仔戲也正處於被「現代劇場化」的發展階段。現代劇場歌仔戲的生產製作，呈現了不同場域中能動媒介的美學角力，卻也深刻表現了藝術自主的難題，其中的美學更是充滿了不同的政治性。美學的權力合法性，揉雜了階級性、市場性與資源分配的問題，值得關注。

第一節 歧出與挑戰：外台戲班的跨場域經營與現代劇場模式的套用

外台職業戲班在民戲之外，接演文化場與公演的跨場域經營，行之有年；過往全國文藝季以及臺北市、高雄市等地方縣市藝術季的活動，均常見職業戲班獲邀成為其中所謂傳統創新的節目，或是在地文化傳統的象徵。⁶¹²在不同場域習慣的條件下，職業戲班與來自京劇界或是現代劇場界的創作技術團隊，倒是磨合出「因戲而異」的製作分工，使得外台職業戲班套用現代劇場生產製作的模式，表現了相當多元的彈性與特色。在一般廟口民戲之外，官方或公共資源補助的戶外「公演」或外台歌仔戲匯演，也同樣形成拼台拼場的競爭壓力，甚至較現代劇場表演的噱頭，有過之而無不及。例如二〇〇四年，明華園戲劇總團推出的《超炫白蛇傳》動員家族三代與地方消防車的配合，同時由數十噸的懸吊卡車，將主演孫翠鳳吊上15樓高度的精彩技術，為戶外公演設下了一個高標。然而，當職業戲班投入文化場製作時，便依循著現代劇場的規制和工作默契，比起民戲與公演製作，更偏重導演的創作概念、劇作水平與表演卡司。相較於現代戲劇、舞蹈或音樂等表演藝術類型，職業戲班與文化場域內的專家學者，更是維持了特殊的共生與對立的關係。熟悉現代劇場行政製作的行政人員（戲迷），便深刻影響著這些外台戲班如何適應現代劇場製作規格和創作流程；她們以愛屋及烏的立場，藉由對主演或劇團的支持，投入為劇團申請文化場與藝術節徵件的規劃，邀請現代劇場界的導演與設計群為自己的劇團量身打造。通常他們也比一般的執行製作，更熟稔文化界與現代劇場界的習慣和人際關係。

外台職業戲班對於學界不時的登門探班或口述訪問，習以為常。每回現代劇場演出後常見的流程，便是劇團主演或主持唸出長串的主、協辦和贊助名單，感謝現場出席的來賓，最後與來訪的學者專家一起拍大合照。之後，在心照不宣的情形下，讓劇團把合照公開張貼在臉書上。有些學者會進一步借重與劇團（或演

⁶¹² 例如春美歌劇團、唐美雲歌仔戲劇團、明華園戲劇總團與一心戲劇團都曾參與二〇二一年桃園市政府主辦的閩南傳統藝術巡演，即「閩南文化節」。



員)多年的交情和信任,取得劇團珍貴的一手資料作為研究、重建和記錄歌仔戲歷史與傳統的學術基礎。例如劉南芳透過與一九四八年來台的廈門都馬劇團演員丁順謙的交流,採集了歌仔戲《陳三五娘》的獨門唱段,以及都馬班來台演出的前後始末等。⁶¹³我則是以過往介入外台民戲生態的工作經驗與關係,作為模仿人類學田野調查的一種學術研究方法。二〇〇〇年之後,社交媒體(Facebook 臉書)的溝通與交流,加深了我與這些戲班負責人和演員的關照和情誼,使得我們能在排練演出之後,還能維持一定程度的聯繫與交集。網路科技介入人際關係的互動,促使戲班利用社群媒體的傳播與數據效應,擴大知名度和影響力,吸引戲迷們按讚追蹤。⁶¹⁴透過這種虛擬網路環境,專家學者們既能與職業戲班維持現實生活一定的實體距離,又能在社交媒體訊息互換的關照中(例如Line與臉書Facebook等等),保持交情。

隨著越來越多的職業戲班進入機構化的現代劇場演出——舉凡各場館的共製、策展、邀演或徵選等,常見學界評審參與其中的補助審核與評鑑。這群戲曲學者部份擔任劇團的戲劇顧問,⁶¹⁵部分獲聘為歌仔戲藝術節策展、徵選,⁶¹⁶甚至參與歌仔戲劇團節目的編導創作。⁶¹⁷他們一方面介入政府補助評鑑機制,一方面

⁶¹³ 2022年11月16日深夜10點至17日凌晨於台南香格里拉飯店房間訪談劉南芳。劉南芳:《劉南芳歌仔戲劇本創作集(一)》(臺北市:文津出版社,2016),頁45。

⁶¹⁴ 春美歌劇團的孫凱琳曾向我表示,她認為她的知名度逐漸提升是因為臉書(Facebook)的影響。2021年1月11日為高雄春天藝術節拍攝春美歌劇團製作《戲衙門》CF於大東藝術中心後台區訪談,該製作後因疫情趨緊而取消演出。

⁶¹⁵ 林鶴宜曾為薪傳歌仔戲劇團《凍水牡丹II~灼灼其華》(2021)戲劇顧問,與謝筱玫都是春美歌劇團長期的戲劇顧問;林也曾與謝筱玫、徐亞湘一起於奇巧劇團製作《鞍馬天狗》(2016、2019)擔任戲劇顧問、張啟豐則是獲邀擔任《波麗士灰蘭記》(台北藝術節開幕演出)的戲劇顧問;徐亞湘為真快樂掌中劇團《一丈青》(2019)、正在動映有限公司《美男子竇蓮魁》(2017)與《1399趙氏孤兒》(2018)、施如芳為文和傳奇劇團《西遊誰說了算?》(2017)等諸多案例。

⁶¹⁶ 蔡欣欣曾為第一屆華人歌仔戲創作藝術節製作策展與藝術總監(2006),以及國立傳統藝術中心「看家戲再現演出計畫」策展人;亦與林茂賢、王友輝、陳錦誠、李文珊、周以謙等都分別連續擔任過高雄春天歌仔戲藝術節評審與製作監督(2010~至今)。徐亞湘與劉美芳,張啟豐與汪俊彥均分別為戲曲中心的承功計畫,或是戲曲藝術節和夢工場策展等案例。

⁶¹⁷ 王友輝為秀琴歌劇團也排練過《血染情》(2004)、《范蠡獻西施》(2005)與《玉石變》(2008)等,也與周以謙於秀琴歌劇團合作《安平追想曲》(2012)。邱坤良與唐美雲歌仔戲劇團合作《月夜情愁》(2018),施如芳與一心戲劇團合作的《當迷霧漸散》(2019)、蔡欣欣與薪傳歌仔戲劇團《昭君·丹青怨》(2021)。國光劇團於2013年推出首屆「小劇場·大夢想」,王友輝為第一、二屆策展人,第三屆與張啟豐聯合策展;2017年後張啟豐擔任第二屆創意競演與第二~四屆「戲曲夢工場」策展人。

也提供政策的諮詢與背書，影響歌仔戲資源的使用與分配。以現代劇場演出為主要的文化場，或以現代劇場制度行之的公演，成為各個戲班不能忽略的戲路資源。戲曲學者、民間職業戲班和專演現代劇場歌仔戲和公演的劇團（例如唐團、薪傳歌仔戲劇團與河洛歌子戲劇團等）所形成的歌仔戲界，以及部分專家學者與其中的職業戲班之間親密微妙的互動關係，成為現代劇場歌仔戲崇尚原創新編的製作方向之外，另一種文化場域的特質（與所謂場域特定習慣相近）。

臺北市藝文推廣處自二〇一七年起推行的「歌仔戲觀摩匯演」、國立傳統藝術中心自二〇一八年起積極推動的「傳統藝術開枝散葉—民間劇場重塑計畫」等，與臺北保安宮、臺中萬和宮等知名家姓戲或苗栗白沙屯、大甲鎮瀾宮等重要廟會活動，仍與民間廟口廣場搬演的民戲一樣，多以搬演各團固定與擅長的戲碼為主。官方徵選的傳統戲曲節目，多以戶外「匯演」的形式演出，試圖為廟會活動錦上添花，轉而提升廟會節目的表演品質，改變觀眾對外台表演的刻板印象，強化戲曲團隊的知名度。矛盾的是，雖然政府期待能從此逐漸推動民間戲班「回歸廟宇、回歸原生態發展」，⁶¹⁸但在龐大官方與公共資源介入的條件下（例如每團獲十餘萬至八十萬不等的補助金額），政府政策主導的文化補助，早已造成所謂原生態的質變，亦即直接「打壞」了請戲的行情，讓民間戲班很難以前述同等的資源條件，回到廟口戲臺單純（或說過去習慣的）的競爭生態。蔡欣欣以外台戲班「打戲路」的概念，將與現代劇場相關的歌仔戲文化場、公演，以及實驗性小劇場等演出，視為歌仔戲職業劇班拓展演出業務，與催生劇藝型態多元發展的新世紀、新戲路；職業戲班能將此戲路的累積，作為民戲市場的競爭優勢。⁶¹⁹文化場域的補助機制與資源，一旦移植在社會與經濟場域時，即成為社會與經濟場域的「象徵資本」（symbol of capital），能透過社經場域的生產模式、人脈與習慣，轉換為具體的經濟利益。文化場域內運作的工作共識與藝術價值，卻很難在

⁶¹⁸ 2018 年國立傳統藝術中心「傳統藝術開枝散葉—民間劇場重塑計畫」107 年度重塑民間劇場節目徵集計畫說明。

⁶¹⁹ 蔡欣欣：《臺灣戲曲景觀》，頁 283-284。

那樣的場域中取代人際交陪、經濟利益與複雜的遊戲規則。鑑於民戲成本與文化場成本的差異，外台職業戲班針對不同活動場域，各自發展了一套應對民戲、（戶外）公演場以及現代劇場製作的方式。其中人員編制、職司、承包聘雇與分工條件，甚至排練時程，每個劇團、每種演出場合，都有不同程度的差別。

一、外台場域演出與現代劇場生產製作模式的匯入：從春美歌劇團的職業戲班

生態談起

與臺南秀琴歌劇團、屏東明華園天團鼎足而立於南臺灣的高雄春美歌劇團，⁶²⁰一直堅守廟口戲路，甚至洞悉民戲和公演（含文化場）各種場域製作的模式與流程。在廿多年累積的戲迷與會員的忠實支持下，她們（以女性居多）多能跟上每年各類官方定期補助申請時限的節奏，成為連續 16 年獲得文化部演藝團隊分級獎助計畫的 Taiwan Top 演藝團隊；⁶²¹在緊張而壓縮的民戲演出行程中，兼顧了民戲與公演（含文化場）的市場與資源。我自二〇一三年起，陸續與春美團在高雄市政府文化局所主辦的春天歌仔戲藝術節，合作了四齣現代劇場歌仔戲製作（最近一齣《戲衙門》於 2021 年 6 月因疫情取消演出）。這幾齣新編的現代劇場歌仔戲，均不曾在其他中、大型表演場館加演——事實上，春美歌劇團歷次的戶外公演劇碼，多是以精簡的活動布景與戲曲程式調度的製作為主。⁶²²對劇團製作方而言，以目前宣傳推票的困難度和有限的市場人口條件來評估，只要每加演一場現代劇場新編戲，很可能就多虧一場。但是春美歌劇團並沒有因此放棄參與任何一屆高雄春天歌仔戲藝術節，或不再找像我這種現代劇場導演合作，讓人不禁開始思考究竟春美團面對不同場域表演時，如何計算經營的盈虧。二〇一三年

⁶²⁰ 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》（1987），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。

⁶²¹ 2018 年起，文化部逐年編列預算，將「演藝團隊分級獎助計畫」移撥至國藝會辦理。2019 年將計畫更名為「演藝團隊年度獎助專案」，取消原有依團隊營運規模分級的申請限制。

<https://taiwantop.ncafroc.org.tw/about>

⁶²² 例如《再世情緣》（2004）、《古鏡奇緣》（2004）、《巧計奪美》（2007）或《周瑜》（2009）等適合搬到戶外公演場的製作。

起，自春美團離開出走的幾位過往團員，紛紛自立門戶、各自成團，曾經引發南部民戲圈一陣子競逐戲路與拼台的話題。⁶²³這情況雖然間接造成戲班培訓與傳承人才的一些遺憾，也讓人好奇是否外人看待春美歌劇團的經營模式，為當地民戲生態建立了某種經營效益的參考榜樣？

自二〇〇〇年創團以來，春美歌劇團便將劇團民戲業務與公演（含文化場）行政區隔，「聘請」專案行政人員專門處理文化場業務。⁶²⁴行政總監負責對外溝通編導設計等現代劇場製作與預算，業務總監則是處理廟口或戲迷邀演、劇團內部人員調度與角色的分派和支援。全團的經營並不採取現代戲劇團體製作行政的規格，而是由戲迷分攤文化場演出的工作，主要仍以民戲為業務中心，劇團性格依舊偏向戲曲的家族戲班。近來則嘗試申請傳統藝術接班人（包括「駐團演訓計畫」、「青年團員入團輔導計畫」）與「承功—新秀舞臺」匯演計畫的徵選，透過劇團新一代接班人孫凱琳的努力，希望改善劇團培育新團員的競爭條件。

除了郭春美的個人魅力與耕耘之外，為春美歌劇團默默效力廿餘年的行政總監鄭秋美，與負責民戲的業務總監余錦琴，各自以自己的專業擅長，在微妙的人情世故裡，擔負各自職務角色的責任。此外，積極支持春美歌劇團的戲迷志工，會隨著劇團各種業務的需求，在關鍵時刻補位救援。諸如劇名的構思、宣傳企劃與定位，以及協助行政總監陪伴現代劇場導演跟設計勘查場地等等。因此，春美團的行政與業務編制，具有一定的靈活度或所謂的妥協空間。但不能與當年河洛的製作規模相提並論，也不具有如臺灣品牌團隊那樣以現代劇場製作為主的經營目標。這種特殊的劇團生態，雖然表現了跨越不同表演場域的彈性，兼顧戲曲界

⁶²³ 2020 年 12 月 28 日-31 日春美歌劇團到高雄林園三庄（潭頭、中厝、林內）三元殿祈安清醮慶典演出，請戲 11 團。當天春美團與過去團員組成的佩儀歌劇團一同競戲飆演；雙方戲迷貼賞豐厚，滿滿貼在舞台布幕前。

⁶²⁴ 另一台南團隊秀琴歌劇團多年來均與行政李靜如合作；李靜如原來就是該團長年以來的資深戲迷。她自 1996 年開始受莊金梅請託，協助處理後台服裝與記錄民戲演出台數的工作，便於 2000 年起秀琴歌劇團第一齣公演戲《罪》，開始投入公演與文化場的行政製作，民戲則由團長張秀琴自己處理。2022 年 10 月 19 日晚 10:00-凌晨電訪李靜如。

常見的家班環境，但也顯現民戲環境特殊的封閉性，讓現代劇場的執行製作業務與管理，很難（在短時間內）涉入職業戲班的民戲。

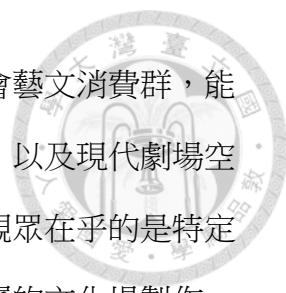
例如春美歌劇團的行政總監鄭秋美，平時必須在新北市或台北市區的公司裡上班，當個朝九晚五（有時候她一早六、七點就上班，深夜才下班）的上班族；週末，她會自費南下高雄或是跟著戲班到小琉球、屏東、臺南等地看戲（度假）。只要有公演或劇場演出的場合，鄭秋美則會提前抵達現場，與一班戲迷一起分工，處理演出前、後台的各種事務。鄭秋美曾經很興奮地跟我說：「春美姐很會看人！」她記得她跟著劇團看幾齣民戲之後，有一次她站著，郭春美居然親自從後台拿了一把椅子給她坐，她就在郭春美給她的這個位置上，坐了廿多年。⁶²⁵自此，鄭秋美與劇團成員累積了卅年以上的情誼，讓她跟郭春美一家情感近似親人；在沒有利益的算計下，她為春美團打造各方堅實的交通管道和信任感。秀琴歌劇團的劇場行政李靜如，也是深獲團長張秀琴的信任。為了讓演員專心工作，她會在後台管理門禁，陪伴主演們上台準備。這樣的人際情誼，與現代劇場的工作關係，差異甚大。

（一）民戲、公演與文化場代表了不同場域下的生產製作

本論文在前一章國藝會的「歌仔戲製作與發表專案」，討論了如何藉由企業贊助的資源，試圖改善外台職業戲班的文化行政能力，以及如何試圖「輔導歌仔戲劇團，整合國內編劇、導演及編曲編腔的創作人才，創作適合廟口演出的新戲。在專案執行過程中，協助歌仔戲學習行政製作流程，提升廟會劇場的品質，成功吸引觀眾，為歌仔戲帶來新的生命力。」⁶²⁶這一專案目標，是以公資源補助的申請競爭，取代明星號召的商業制度。藉由現代劇場與戲曲編導的介入，將坊間傳統的戲曲技藝，予以當代化，而最重要的是為民間戲班建立現代劇場行政製

⁶²⁵ 訪問時間為 2019 年 5 月 14 日《鐵漢》於臺南演出結束後返回郭春美寓所後，又連夜同車回臺北。

⁶²⁶ 國藝會補助資源資料庫「歌仔戲製作與發表專案」介紹；瀏覽與擷取日期為 2020 年 10 月 5 日。https://www.ncafro.org.tw/founding_detail.html?categoryId=4028888d6f437b59016f437d2f0603d3



作的專業工作模式，主動影響不同觀眾族群的感知結構，讓都會藝文消費群，能夠走入傳統的廟口場域。事實上，廟口民戲、戶外公演或匯演，以及現代劇場空間的文化場製作，本來就不太可能各自訴求不同的觀眾族群。觀眾在乎的是特定劇團與演員，並非演出形式或場域。不過，現代劇場歌仔戲所屬的文化場製作，較具有開發都會與吸引新觀眾的功能。國藝會的「歌仔戲製作與發表專案」，也許改變了職業戲班文化場演出的品質，也影響了公演製作的成本，卻很難影響廟口民戲的生產製作方式。通過各類評審評鑑補助而獲選的民間職業戲班，雖然挾著「象徵資本」的資源優勢與經歷，但在考量經濟與社會場域內利潤與成本的條件下，不太可能將文化場的製作，全然移植到民戲演出，卻有可能折衷搬上外台戲匯演或官方資源支持的公演場合。職業戲班因劇目生產製作資源的差異，必須面對不同場域表演的挑戰，因而必須維持戲班編制的彈性，以免承擔高昂的製作成本。

二〇〇五年，劉南芳公開批判當時由文建會主辦的「歌仔戲東征——風華再現」的外台戲匯演評選，對外台戲班生態的影響。劉南芳認為一般外台戲班，不像部份曾經利用過補助資源的團隊——例如曾經參與國藝會「歌仔戲製作與發表專案」的獲選團隊，可以藉由充足的資金，先為劇團打造優質的劇本戲碼，再於全國匯演時與全台知名的外台戲班競爭。她的目的是希望避免在實質是拼台競賽的外台匯演中，讓部分職業戲班藉由特定戲路的優勢條件，造成戲班之間比賽成本的不平等。⁶²⁷

根據劉南芳的描述，該年度的匯演作品分別源自幾種製作背景：第一、地方戲劇比賽獲獎的外台首演製作，⁶²⁸第二為曾參與各縣市藝術節或扶植團隊的年度公演作品（包括戶外與室內首演），⁶²⁹第三類便是國藝會「歌仔戲製作及演出」

⁶²⁷ 劉南芳：《這樣的外台歌仔戲匯演，公平嗎？》（2005年7月7日）原文曾刊登於歌仔戲論壇網站（現已不存在）。我已於2022年4月7日訪談時求證劉南芳，她確實是該文作者。

⁶²⁸ 例如新櫻鳳歌劇團《靈前會母》（2004）、鴻明歌劇團《天下第一家》（2004）、國光歌劇團《包青天之一案破雙釘》（1996）。

⁶²⁹ 民權歌劇團《目蓮救母》（2004）、明珠女子歌劇團《萬丹山傳奇之十八盒籃》（2003）、陳美雲

專案補助製作，⁶³⁰第四類則是現代劇場歌仔戲公演劇目，於當年參與匯演時，移至外台演出。其中劇碼的編導，仍以戲班成員為主；外聘導演的個案則是出身京劇的劉光桐與張作楷。⁶³¹京劇背景的導演多以唱念做打、武功程式與舞台對形來編排劇本，因此能以簡化的一桌二椅或機動的佈景道具呈現舞台視覺。⁶³²她在那篇文章中強烈表達了為外台職業戲班打抱不平的態度，點出了民間職業戲班背景與文化場域知識分子的差距，強調撰寫企畫案對多數戲班而言，有相當程度的困難和挑戰。文建會以外台匯演取代過去半世紀以來的地方戲劇比賽，固然是文化行政的態度與國家主義箝制意識型態的轉變，但也逐漸標劃出「專家學者與評審」這種知識權力階級。對比之下，劉南芳與多數所謂專家學者們立場的差別，根本在於場域立足點的不同；劉南芳從經濟場域裡，觀察到外台戲班於文化場域內缺乏競爭力，而在文化場域內參與評審評鑑的專家學者，無法看到經濟場域裡外台戲班的經濟壓力。毋怪乎劉南芳會認為「文化機構毫不懷疑的把『專業』交給了專家學者，於是專家學者的『層次』、『品味』對臺灣歌仔戲的生態就產生了決定性的影響。」⁶³³政府資源為專家學者的品味背書，專家學者的評選為政府執行了政策，其中潛藏資源級距與場域差異的問題，便在政策資源的動員下被模糊，或無法在文化領域裡處理。

（二）生產製作模式的改變與象徵資本的「象徵暴力」

二〇一九年初，我特地走了一趟屏東，到高樹鄉舊寮北極殿的戲臺上，準備利用下午的時間，跟春美團的演員一起讀劇，以便準備第二天一早面對評審的讀劇呈現。當時我在後台看著這批外台班演員，或坐或站地、吃力地讀著以普通話

歌劇團《父子情》（2002）、春美歌劇團《恨鎖天倫夢》（2003）與明華園黃字戲劇團《太后出嫁》（2005年）。

⁶³⁰ 秀琴歌劇團《血染情》（2004）、明華園天字戲劇團《鬼菩薩》（2005），均為國藝會「歌仔戲製作及補助發表專案」製作。

⁶³¹ 河洛歌子戲團《菜刀柴刀剃頭刀》（2002）、一心戲劇團《烽火英雄劉銘傳》（2004）。

⁶³² 林朝號：《2005年外台歌仔戲匯演精選【導覽手冊】》（宜蘭：國立傳統藝術中心，2005）。

⁶³³ 同註 626，劉南芳：《這樣的外台歌仔戲匯演，公平嗎？》（2005年7月7日）原文曾刊登於歌仔戲論壇網站（現已不存在）。我已於2022年4月7日訪談時求證劉南芳，她確實是該文作者。

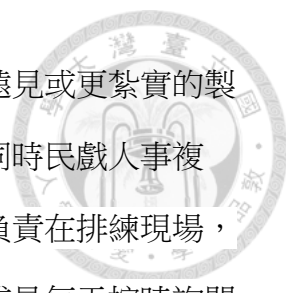


撰寫的生硬的台詞時，深感在搬演活戲的外台戲班後台排練死戲的一種荒謬感。一讀完劇，演員必須即刻準備晚上的演出；一演完，整班必須迅速拆台，直到深夜凌晨，而不到五、六個小時之後，全部的團員便得打起精神，準備一早的讀劇。從我過去與演員郭春美排練的經驗來觀察，在戲班繁重的行程下，像郭春美這樣的演員，很難單單透過文字與閱讀來思考一齣戲的發想與創意；但一進入排練階段，郭春美總能夠體會每一個大、小角色的詮釋細節，或提出新編劇本情節的矛盾，鞭策編導群跨越創作門檻。她對戲劇與表演的感知，完全不遜於任何戲劇專任教師，只是無法以文字或論述有系統地表達。從《變心》（2013）、《彼時我在等你》（2016）與《放逐的愛》（2017），甚至《金探子》（2015）的工作前期，與後來因疫情取消演出的《戲衙門》（2021）都由我主導創作構思，以及與春藝歌仔戲的評審們面談。只要在面對評審口試的場合，郭春美幾乎不逾越任何界線，完全尊重我的表述與想法。矛盾的是，我也無從了解團長與團員們對這幾齣新編戲的看法。郭春美曾誠實地對這種申請流程表示，起初她也是以面對請主、向對方推銷自己戲班的心情來面對評審；但她認為講了這麼多年，無論說得怎麼天花亂墜，能夠領到的補助金都有限。久而久之，自己也覺得說得很虛無，於是再也無法在評審面前一直「演戲」、說場面話。⁶³⁴我曾於二〇二〇年7月協助春美歌劇團主持她們廿週年的戲迷聯誼會，⁶³⁵郭春美完全樂於掌控現場，並與戲迷們熱情交流一個多小時，她並非不善言辭或社交。然而，若非高雄市文化局與評審要求，劇團必須在公開讀劇給評審評鑑時，必須私下排練過，我也很難要求忙碌的春美團在民戲時間之外，能夠撥空一起讀劇。

我透過行政總監鄭秋美的協助，與每一齣戲的編劇密切合作，為春美團量身打造合適的劇碼。不過，從現代劇場製作人的職司來看，鄭秋美所撰寫的每一個

⁶³⁴ 訪問時間為2021年1月10日屏東高樹鄉舊寮北極殿應戲迷請戲，演出結束回程時，與郭春美深夜同車返回高雄時。

⁶³⁵ 2020年7月12日下午14:00-16:00春美凱琳寶貝家族臺北聯誼會，於臺北市士林區福中區民活動中心10樓舉行。



申請計畫都只能完成一個短期的目標，無法為春美團打造更具遠見或更紮實的製作規劃。春美團為了兼顧民戲與文化場製作，幾乎疲於奔命；同時民戲人事複雜，劇團年年都面臨人材流失的問題。業務總監余錦琴過去曾負責在排練現場，處理瑣碎而重要的細節；包括臨時調派配角演員、接送戲迷，或是每天按時詢問現場參與排練成員的需求，安排午、晚餐。她在加入春美歌劇團之前，從來都不看歌仔戲；在陸續跟戲跟了幾年之後，她才發現自己已經被郭春美「鎖定」，於是扛下開發戲路的職務，設法協助春美團建立民戲邀演的網絡。⁶³⁶一開始什麼都不懂的余錦琴，經常利用時間請託家人，到高雄大寮、旗山或旗津等地找大小寺廟，一一發送戲班的簡介跟海報。後來她發現無論她如何說破了嘴，如何天花亂墜地形容春美團的表演有多好，在眾多劇團的競爭下，請主仍然不會主動邀演。她記得曾經有一位請主說，哪個戲班不會誇口自己的戲班好？！於是，余錦琴靈機一動，開始改變推廣策略，只要春美團有演出，她就設法邀請那附近廟方、居民，甚至菜市場的人來看戲。余錦琴說，民戲這一行有個行規，不能隨便去搶人家廟口的戲路；她當時抱持的想法是，只是邀請人家來看春美團的演出，沒有打算搶別人戲路。當「敦親睦鄰」的策略奏效之後，慢慢打開了春美團的知名度，至今戲路相當穩定，每年都能維持兩百場左右的成績。

按照戲班工作的原則，文化場的導演應該是不需要、也不太有機會會跟余錦琴有任何交集。基於排練時間表與人力調度的需要，我在徵得行政總監鄭秋美的同意後，曾直接與余錦琴溝通；否則一般外聘導演與設計的協調與問題，都由鄭秋美負責。雖然一開頭我們對話中所使用的國、農曆，稍微造成彼此一點困擾，我仍企圖藉由建立交情，希望能讓整體製作的流程更為順利。我們之間最常「交手」的第一個問題是，來回不斷地針對排練次數「討價還價」。由於民戲對職業戲班生計影響重大，所以主要還是由她來決定我們排練次數的多寡。排練的日程不但涉及場地租借的需求，也與導演和其他設計群的看排進度息息相關，這經常

⁶³⁶ 2019年5月14日《鐵漢》於台南市南區喜樹萬皇宮公演前於後台訪談余錦琴。



使我夾在中間左右為難。並不是所有現代劇場界的工作人員，對歌仔戲外台戲班的生態都有一定的認識與理解，於是在排練前期，我經常成為兩者之間傳遞對話的管道，必須為雙方詮釋與說明彼此的立場。

我們認識將近十年，每次為新戲排練時，余錦琴絕不會輕易推掉廟方請戲的要求，反而會設法要求我斟酌排練時段，盡量保留時間讓春美團去接演民戲。回顧過去與春美團這幾次的合作，他們提供的排練時間已經從 15 次，增加到 23 次左右，也算刷新了外台職業戲班排練次數的紀錄了。根據與春美團合作多年的舞台設計陳瓊珠所觀察，⁶³⁷她認為我跟春美團的合作，把「舞台監督」帶入了春美團的排練場，多少改變了春美團的排練文化，⁶³⁸例如排練時堅持使用代排道具；技排、彩排時堅持演員著裝等等。這些要求，強迫團員在忙碌的行程之外必須針對排練預先規劃，而像余錦琴這樣在現場機動配合與協助道具籌備的人力，是幫助排練進行順利的關鍵因素。⁶³⁹現代劇場導演或其他部門的設計與助理，其實很難迴避跟負責民戲業務的行政對話。即使是不同的戲路資源，舉凡找群眾演員、找武行、安排排練時間、安排樂師配合排練與蒐集合適的衣裝與道具等，都需要團內瞭解民戲幕後製作的人配合。⁶⁴⁰然而，如果不是藝術節評審機制的壓力以及國藝會 Taiwan Top 演藝團隊年度獎助專案的資源，我認為，春美團也不一定能在這十年裡，逐漸接受現代劇場的排練文化。⁶⁴¹

此一歷程的體會是，職業戲班於現代劇場裡工作習慣的調整，並非基於對生產場域的認知或是工作規制的需求，而是在民戲生計的壓力下，同時被現代劇場

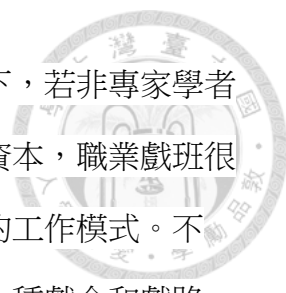
⁶³⁷ 2020 年 11 月 16 日於臺北市中正區下午 14:00-16:00 咖博館採訪陳瓊珠。

⁶³⁸ 除了我，栢優座導演許栢昂也堅持與自己熟悉的舞台監督合作，將涉及現代劇場設計的工作內容與春美團行政分工，求取各部門演出執行的順利，與各部門聯繫暢通的合作管道。

⁶³⁹ 自國立傳統藝術中心於 2020 年開始實施「傳統藝術接班人駐團演訓計畫」，便由年輕新進團員負責。

⁶⁴⁰ 不過，栢優座（春美 2019 年作品《兵臨城下》）與莎士比亞的妹妹的劇團（明華園天團 2021 年作品《潮水孤蟾》）跟外台戲班合作時，則是事先分配總經費，另聘專職的行政製作與戲班的人直接溝通，扛下一齣戲所有相關的製作業務。

⁶⁴¹ 過去十年間，我與春美團工作的排練場地，從衛武營小劇場的排練空間，到郭春美自家客廳、到她租借的倉庫空地，一直到近幾年更換的專業排練空間，變化顯著。



製作條件壓迫而必須配合的改變。在以民戲工作為優先的考量下，若非專家學者與官方評審評鑑的要求，以及我所代表這種文化場戲路的經費資本，職業戲班很難配合更為耗費成本的現代劇場生產規制，而會設法尋求折衷的工作模式。不過，也幸好是經濟場域的慣例，職業戲班能考量徵選補助作為一種戲金和戲路，配合「老闆」的條件來表演。作為文化場域的專家學者，卻得憑藉經濟場域的遊戲規則來與職業戲班工作，即使對外台職業戲班而言，也能習慣如此搬演文化場製作。我之所以將這樣的工作磨合視為一種「象徵暴力」，是為了凸顯彼此以不同場域習慣工作，潛藏著不同的考量與矛盾；我們一方面將藝術節的現代劇場製作評選或策劃，視為一種跨界的戲曲藝術，但對戲班來說，那是另一種不同於廟口民戲的戲金來源。以下將舉另一齣春美歌劇團製作企劃的案例，說明同一製作、不同戲路風格的衝突，如何對職業戲班形成生產規制和人情考量的壓力。

二、外台與現代劇場生產製作模式的磨合與折衷：春美歌劇團外台民戲《牽你的手》（2016 年左右）

二〇一八年底，我曾應春美團之邀，計畫執導該團的一齣外台劇目《牽你的手》（以下簡稱《牽》劇），⁶⁴²參與國立傳統藝術中心輔導傳統戲曲團隊新作發表的「傳統藝術開枝散葉—民間劇場重塑計畫」。從前一年底開始的企畫申請和面試審核過程約為 5 個月；在籌備快一年的過程之後，我請辭了這齣戲的執導工作。這期間發生了一些值得記錄下來的波折，刺激我思考外台戲班投入現代劇場製作的藝術生產問題，以及現代劇場歌仔戲所面臨專業分工的壓力。即使我主導了這齣戲從頭至尾的送審與面談，春美歌劇團卻更明白這一個補助計畫的定位與要求，以及職業劇團面對不同戲路生態時的遊戲規則。

⁶⁴² 該劇原來是民戲劇碼，後更名為《甲你攬牢牢》。我退出創作團隊後，這齣戲便從預計在容納 200 人左右的場地，於 2019 年 11 月 2、3 日改在 766 人座的高雄岡山文化中心演藝廳演出。我在臺北看過民戲版本，也看過 2022 年 9 月 24、25 日移至臺北大稻埕戲苑的加演。



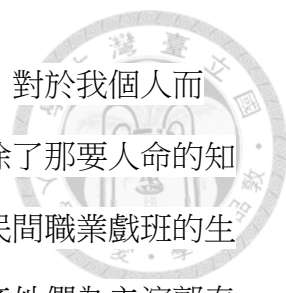
（一）現代劇場導演中心的誤解

由於原先承諾編修的現代劇場專業編劇突然推辭，我們首先碰到的困難就是很難找到願意單純編修劇本的編劇。對我而言，也很難找到能夠整合編導創作意志的伙伴；更何況製作方對劇本編修提出的預算條件，並不十分理想，大概是原創新作編劇費用的五分之一。劇團製作方跟我當時認知的劇本整編和潤飾，有著非常大的差距；雖然劇團期望的只是調整對白與唱詞，但對一位編劇來說，這就是執行劇本原創構想的重要基礎。

《牽》劇的原始編劇為王麗娟、王麗紅姊妹，是主演郭春美長年忠實的戲迷；這是她們為春美歌劇團量身打造的外台劇碼，二〇一八年元月才來臺北廟口首演。我好不容易說服前一齣戲的合作伙伴劉秀庭，⁶⁴³一起工作，希望在維持原作結構的情形下，企圖讓這齣戲「浴火重生」。當時遍尋不著合適的中型場地（約八、九百人），我花了很大的心力說服春美團到黑盒子空間的小劇場嘗試；儘管她們對票房回收的數字不樂觀，也對這個決定十分保留，還是願意接受我的提案，到兩百人座的高雄市立圖書館小劇場演出。經過一番周折，就在差最後一步完成全盤的製作規劃時，春美團看了我跟編劇整編之後的第一版劇本，一度**非常震撼與驚恐**，要求編劇必須全部改回來。我努力居中協調，甚至與編劇緊急開會準備一幕幕重新改寫時，春美團又以基於維護原作完整度的立場，要求我們必須讓原作編劇跟劇團主演，看過我們編修過的劇本後才能演出，這讓我們感到「惱羞成怒」。沒想到自詡堅持在現代劇場裡編導創新作品廿餘年，這次竟會需要面對一般業餘編劇和外台戲班製作人的檢驗？！於是，我立即與編劇劉秀庭退出這次製作，請春美團另覓更適合的導演與設計團隊。

⁶⁴³ 劉秀庭，國立臺北藝術大學傳統藝術研究所碩士，專業歌仔戲編劇。1991 年創立「台大歌仔戲社」並擔任首屆社長，師事廖瓊枝。1996 年加入「金枝演社」參與多齣劇目巡迴演出，曾任三立電視台「廟口歌仔戲」編劇、華視「週末快樂頌」歌仔戲編劇、國立臺灣戲曲專科學校歌仔戲科兼任教師、靜宜大學講師。現專事劇本寫作，並擔任「水月演劇社」團長。代表作品有《廖添丁》、《斬經堂》、《小國哀歌》、《愛情的書僮—唐伯虎迷香記》、《放逐的愛》、《嘉慶君遊台北》、《半副鑾駕》、《愛在音樂裡—西皮福路戰爭》等。2021 年 6 月 9 日瀏覽：

<https://taiwaneseopera.ncfta.gov.tw/home/zh-tw/screenwriter/28778>



編、導臨時退出製作團隊的案例，鮮少在現代劇場界發生；對於我個人而言，是第一次這麼唐突地打退堂鼓。事後我開始反過來思考，除了那要人命的知識份子的自尊之外，我錯將現代劇場導演中心的認知，應用於民間職業戲班的生態，忽略了春美團對原作編劇（忠實戲迷）的重視與依賴。畢竟她們為主演郭春美編寫了近 13 齣戲，同時又多次支援劇團，並非一般聘請的文化場編劇，也絕非一般的劇團戲迷。該團與原作之間的合作，應該是繫於彼此之間的信任與不成文字的契約，其約束力也不下於團隊與補助單位之間的關係。《牽》劇創作的初衷是原作為了紀念過去照顧久病失智的父親的心路歷程。她們將當代的家庭長照問題，寄託於中原漢文化的時空（明朝永樂年間），而由郭春美與團員以胡撇仔戲的風格（天馬行空）於外台詮釋搬演，幾乎不帶一般古路傳統的程式身段；討喜的情節表演，都趨近現代戲劇的細膩風格。我當初代表春美團參與傳統藝術中心所舉辦的面試時，即被現場約有五、六位評審們（清一色均為學者）詢問如何修改原作劇本，以及如何釐清劇中主角失憶與失智的狀態。在流程嚴謹的氛圍下，我以為自己必須扛起導演為作品投注原創概念的責任，並且擴充自己會施展什麼樣的導演手法，滔滔不絕地說明這齣《牽你的手》會如何推陳出新。⁶⁴⁴

編劇考量改編的立場，除了補強原作情節的力道與人物動機合理性，還顧及職業戲班未來夜戲搬演的可能性，因而添加了過去內臺歌仔戲時期胡撇仔戲重鹹的口味。改編之後背景較為奇幻詭異，首先是原作的父親角色沈保昌並無戲劇衝突，作者對父親的情感，轉嫁給了男主角岳雲鶴。改編之後的岳雲鶴其實是個讀書人，但他的角色任務是不斷被秘密採血，女主角的父親梅長生就是靠他的特殊血液改善體質，後來被隔離毀婚，經鬼醫冒險手術後卻失智。我們刻意把社會黑暗的、矯情的、變態面置入，並且刻意「矯正」原作的機緣巧合（例如解藥一找就找到、而且失智與失去記憶的狀態必須澄清等等）。簡單地說，原作背景脈絡

⁶⁴⁴ 例如我曾信誓旦旦地表示自己會如何延續曾經使用過物件劇場的光影技巧於這齣《牽》劇，而現場評審的反應，讓我以為加入新的導演手法，便會提高面試評鑑成績。

簡單扼要，但其實前因後果的關係多屬巧合與意外。我們認為我們改編之後的結構與原作幾乎相同，為了讓每個演員、每個角色都有發揮，所以強化原作缺席的母親。表面看起來非常詭異、殘酷或血腥，但其實因果脈絡都較為合理化。一開始原作輕輕帶過的時空背景，我們認定是情節人物過於架空，反而忽略了這齣戲的重點在於強調照顧者的心路歷程。⁶⁴⁵我們精心填實的人物情節過於濃烈，讓春美團擔心會曲解與掩蓋原作樸實的動機，逼得她們不得不強硬起來捍衛原作編劇的立場。這麼一來也讓我們以為，她們辜負了我們原創新編的創作企圖。

（二）品味的衝突，等於競爭美學的合法性

對於外台職業戲班來說，製作一齣現代劇場歌仔戲或是以現代劇場製作的模式在戶外公演，與為民戲排定什麼戲碼，其實凸顯了不同表演場域、觀眾族群與資源主導者的差異與重要性。例如春美歌劇團近兩年來，幾乎每半年都會受北部戲迷之邀，特別到臺北士林區前港公園推出精緻民戲；⁶⁴⁶據行政總監鄭秋美表示，那幾天的戲碼都是團長郭春美根據忠實戲迷的要求排定。⁶⁴⁷忠實戲迷集資砸重金將春美歌劇團從高雄請來士林，除了滿足自己親炙偶像的熱情，更展現了一種「我懂春美適合演什麼戲」的內行品味。春美團近十年來的民戲劇碼風格，相當文藝都會化，例如、《鳳凰迷情》（2015 年左右）、《牽你的手》（2016 年左右）與《一路平安》（2019）等。主演郭春美的女兒孫凱琳，現年才廿七、八歲，也開始講戲、創作，《一路平安》與《望鄉台》（2021）便是她發想的活戲。春美歌劇團是少數願意採用戲迷撰寫的劇本作為民戲與公演製作演出的職業團隊；其中近 18 齣劇作多是為主演郭春美量身打造，讓春美團除了演固定的傳

⁶⁴⁵ 林慧真：〈在記得與不記得之間〉，《表演藝術評論台》2019 年 11 月 14 日 瀏覽與擷取日期為 2019 年 12 月 1 日：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=55197>

⁶⁴⁶ 例如 2023 年 1 月 3 日至 12 起一連十天所安排的戲碼有《金虎爺傳奇》、《天涯浪子情》、《乞丐與王子》、《田都元帥》、《關公出世》、《情渡千年》、《陰陽界》、《龍鳳佳緣》、《錯中錯千里緣》、《沈萬三傳奇》等。

⁶⁴⁷ 2020 年 2 月 14 日載鄭秋美前往金枝排練場途中訪談。



統（古路）民戲或胡撇仔風格的夜戲，還有能在外台、公演場（非廟公請戲於廟口搬演的戲路）與現代劇場演出之外的獨門劇碼。⁶⁴⁸

據我十幾年來與民戲職業戲班合作的觀察與體會，文化場（或公演場）與民戲演出風格的差異，反映了現代劇場與外台表演場域生產製作的不同，甚至不同觀眾品味的磨合與妥協。儘管現代劇場編導和戲班都深知現代劇場歌仔戲製作，與民間職業戲班爭取戲路的資金來源，完全不一樣，或是有各自的遊戲規則；然而我們不見得理解，我們各自在創作美學上的堅持，其實反映了我們各自面對的是不同觀眾族群的支持。或說，反映我們必須以周全劇團顧慮為基本共識，而無法以一方的立場為唯一的考量。例如，我代表春美歌劇團《牽你的手》參與國立傳統藝術中心「傳統藝術開枝散葉—民間劇場重塑計畫」的初審與複審面試，堅持自己必須對評審專家負責；團隊基於與原創編劇的默契，認為自己面對的是長期以來支持劇團的民戲觀眾。雖然現代劇場編導與劇團製作合作時所發生的摩擦和磨合案例，屢見不鮮，春美歌劇團仍然願意配合公辦補助計畫，與幾位現代劇場導演合作。二〇一七年排練高雄春天藝術節歌仔戲系列《放逐的愛》的同時，副生孫凱琳也參與了高雄市政府文化局主辦的「春藝少年歌子培育展演」三年計畫的首年製作呈現《靈界少年偵察組》，⁶⁴⁹來回奔波在兩齣製作之間，為兩邊劇組造成些微的壓力。當時，我必須選擇跟春美團站在「顧全大局」的立場，讓她們既能達成長官的期待，又能照顧自己團裡的公演製作。當時春美團夾在兩齣文化場製作的情境，近乎等同一個職業戲班必須盡量接下所有請戲要求的現實一樣。

⁶⁴⁸ 18齣春美團的民戲專屬劇碼編劇即是王麗娟、王麗紅姊妹。在2021年7月之前，王麗娟、王麗紅姊妹為春美歌劇團撰寫（且僅供春美歌劇團演出）的新編民戲劇碼計有：《鴛鴦橋》、《義賊與千金》、《龍鳳佳緣》、《假面王子》、《鐵漢柔情》、《命運雙叉路》、《瘋女十八年》、《帶子郎》、《三嫁新娘》、《富貴與滿堂》、《天涯浪子情》、《鳳凰迷情》與《牽你的手》等13齣。其他如《白蛇傳》、《牛郎織女》、《梅龍鎮》、《呂布與貂蟬》、《梁祝》等則是整編自民間故事

⁶⁴⁹ 高雄市政府文化局自2017至2019年以三年時間推動「少年歌子培育展演」計畫，試圖以系列課程培育在地歌仔戲演員與樂師人才；每年推出的演出節目為《靈界少年偵察組》、《靈界少年偵察組II》與《靈界少年偵察組特別篇——永不墜落的星辰》等，每年均為高雄春天藝術節歌仔戲系列節目的壓軸。

現代劇場歌仔戲的排練過程，不是現代劇場歌仔戲與民間職業戲班所習慣生產製作方式發生衝突的唯一現場，也有可能發生在外台演出場域裡，依觀看觀眾的反應與評價而定。二〇二一年，春美歌劇團郭春美與孫凱琳獲邀參加傳藝金曲獎頒獎典禮第一段〈射日〉的表演；⁶⁵⁰事後相隔不到一個月，孫凱琳便在高雄的民戲《高金花》中，以扭捏作態的搞笑動作，反諷自己在典禮橋段的表演，而且選擇的片段完全可以對比她自己在典禮現場的表現。⁶⁵¹從現代劇場表演的紀律和慣例來看，孫凱琳這樣的表現近似「侵權」，但在外台場域裡上台台下的氛圍，顯然強化了現場觀眾對那一屆傳藝金曲獎典禮表演的印象；孫凱琳藉著春美團老觀眾對她們的熟悉和支持，諧仿自己，在外台刻意「東施效顰」，間接肯定金曲獎頒獎典禮上導演與造型服裝的設計。相反地，從外台場域來看，可能也從中得到揶揄現代劇場典禮那種正經八百樣態的樂趣；孫凱琳的三花行當，本來就有為了取悅當代觀眾而有遁逃舞台劇情敘事的「特權」。從藝術生產製作的現代性觀點看來，這場外台的《高金花》竟不小心挪借了達達、超現實或說是後現代主義似的諧仿策略與技巧，現代劇場歌仔戲在外台場域裡被擺在精緻



⁶⁵⁰ 2021 年 10 月 9 日郭春美、孫凱琳與哈管幫於第 32 屆傳藝金曲獎合演片段。

https://www.youtube.com/watch?v=zfVjwxuhCKo&ab_channel=%E8%BE%B0%E4%BA%9E%E5%BE%A1-%E5%BE%A1%E5%AE%88%E4%B9%8B%E5%9F%8E%E7%B2%89%E7%B5%B2%E5%9C%98

⁶⁵¹ 2021 年 10 月 18-19 日春美歌劇團高雄鳳山一甲保安宮前演出《高金花》上、下集，本文使用照片之攝影者為戲迷 Allison Qian。



藝術的位置（High Art）。彼時彼刻相對於傳藝金曲獎頒獎典禮，竟成了一種「前衛」的表演。⁶⁵²

（三）舞台監督的角色功能突顯了場域習慣

一般說來，現代劇場的排練程序是以劇場演出為工作目標與核心；在完成導演創意概念的前提下，舞台監督負責排練時程、安排道具與協助演出各部門的溝通，統整與協調製作預算。⁶⁵³對導演與製作人而言，舞台監督的角色相當關鍵。若以紐約百老匯產業環境為例，通常導演完成劇組排練、投入下一個演出計畫後，舞台監督都能負責執行該劇組的現場演出與巡演。在臺灣的歌仔戲公演與文



化場製作的環節裡，為了精簡成本，不太可能編配一位長時間處理排練的工作人員。⁶⁵⁴於是針對龐雜的排練「工程」，各團便有各種不同的應變戰略；負責行政的執行製作，反倒被賦予最高彈性的工作內容，必須兼顧場館單位的公文業務、宣傳票券，和

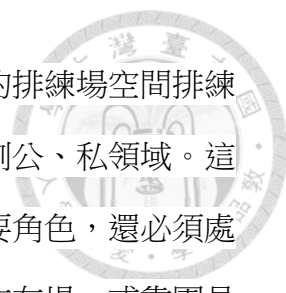
排練場的各種突發或日常狀況。

與外台戲班排練時，通常最難掌控的便是現場的排練紀律。飲食、走動、孩童哭鬧或是戲迷與團員進進出出，此起彼落的電話鈴響與閒談，得憑藉演員偶爾的自主與自律，以及自己的一點耐心，我們才能專心地繼續工作。根據過去跟臺北民權歌劇團與南投明珠女子歌劇團的合作經驗，民間戲班的活動，非常注重人與人之間彼此的互動與溫度；無論是在大樓活動中心，或是頂樓加蓋的家庭空間

⁶⁵² Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. [Durham: Duke University Press. 1987], pp. 230-232.

⁶⁵³ 參見：Thomas A. Kelly（湯瑪斯·凱利），楊淑雯翻譯：《舞台管理——從開排到終演的舞台管理寶典》（臺北：臺灣技術劇場協會，2010）。

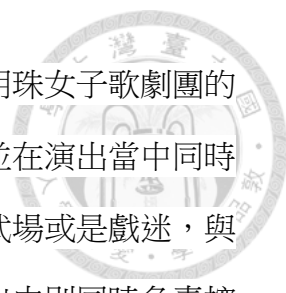
⁶⁵⁴ 現代劇場的排練通常為一個半月到兩個月，我所經歷歌仔戲班的排練次數則多是 7、8 天到 20 天左右。



裡，除非團隊老闆能克服排練場租借的壓力，否則，在非專業的排練場空間排練時，空間領域的性格會干擾排練時的紀錄，而讓人無法清楚切割公、私領域。這些家族戲班成員在排練的同時，既是家族戲班搬演民戲時的主要角色，還必須處理家中發生的大、小私事。有的劇團排練因為有熟悉的戲迷朋友在場，或靠團員與劇團彼此之間長年的工作默契，即使有突發狀況都還能調度人力。

二〇一三年我跟春美團排練《變心》時，最大的摩擦發生在進劇場的第一次整排。那次整排的目的除了讓劇組能對全劇的樣貌有初步的理解，最主要的目的是為了讓高雄春天歌仔戲藝術節的製作人與評審驗收我們的成果，提供意見，因此他們的評價對劇組的績效，會有一定的影響。雖然製作單位經常限於預算，不要求舞台監督的跟排次數，但我很難信任一位舞台監督僅憑看過幾次整排，便能執行整排和進劇場（通常為期一週）之後的所有演出細節。尤其讓人難以接受的是，當歌仔戲團隊進駐現代劇場空間時，舞台監督僅處理與現代劇場設計的溝通，其餘演出前、後台的協調對話，都交由執行製作和舞台技術（Technical Director）處理。例如執行劇場工作進度時，舞台監督不到後台請演員出場，而是由長年熟悉歌仔戲生態的舞台技術指導到演員化妝間，讓舞台技術人員擔負部份助理舞台監督的角色。⁶⁵⁵這種涇渭分明的領域認知，切割了演員與設計技術部門的工作群組，這種慣例，幾乎是多數歌仔戲劇團進駐現代劇場空間時，最經濟簡要的運作共識。民間戲班的外台公演，也是循此分工原則。職業戲班的公演時程，通常是一天內完成裝台、排練、演出與拆台；當中午完成戲棚的搭建之後，演員即依照外台演出的慣例，根據衣箱的位置與演員等級被分派後台的區位，然後自動迅速處理髮飾衣裝，隨時根據現場狀況配合整排或響排（與樂團、樂師一起排練）。受製作單位發包委託或劇團委辦的燈光音響公司，除了提供器材租借之外，很可能會負責執行現場演出，並根據劇團對戲的要求，執行燈光技術。為了求取成本與效率，有時候劇團老闆會自己身兼技術執行；例如一心戲劇團負責

⁶⁵⁵ 當時的技術指導廖士賢出身於明華園，熟稔歌仔戲生態與各路人脈。



編導的執行長孫富勸、民權歌劇團的樂師與團長林金泉，以及明珠女子歌劇團的樂師李忠和，都得同時負責搭臺、接電，和運送大小道具等，並在演出當中同時控制燈光與音響（麥克風的開關）。春美歌劇團則是由戲班的武場或是戲迷，與年輕實習的團員一同負責搭、拆台與執行特效，文場樂師於演出中則同時負責控制音響。從劇團經營成本來看，無論民戲或公演，外台戲班全團幾乎沒有一個人只單純負責演出（除非是外聘演員），全團成員都得兼顧部份設計與技術，遑論花費一份薪資讓一個人擔任舞台監督的職務。

第二節 對立或搖擺？取捨外台民戲與文化場之間的歌仔戲

一般職業與家族戲班，為了顧及製作成本與人事成本，多半採取折衷機動的方式，聘請專案執行製作，協助撰寫申請文化場或公演戲路的企劃，以及調度劇場演出的設計與人力。例如春美歌劇團、秀琴歌劇團以及一心戲劇團等等，皆循此理。機構化下的現代劇場生產製作常態，與廟口民戲演出的規格，差異甚大，因此人力分派與製作編制有所不同。廟口戲路是民間商業競爭的市場；演員入行時，即兼具化妝造型與服裝箱儲的功能，以接演其他戲班（行話說是打破鑼）和支援自己戲班演出的行當角色為任務。在同一地點駐場表演，更容易打響口碑，吸引在地觀眾；場次的多寡與搭台的方式，也會影響戲班成本。除了團長負責戲路、賺取戲金和承擔演出費與車馬費，唯有依靠民戲，演員才有賺取更多觀眾賞金的機會。換言之，寺廟的廟公或管委員負責人，關係著戲路的存續與人脈；文化場域中，負責評審評鑑各種官方企劃案的專家學者，對民間職業戲班主演（或團長）的認識和主張，以及主演（或團長）對現代劇場和公演製作的企圖，便有可能關係著該團文化場（或公演）的定位，以及通過評審評鑑的機率。

我在前一章藉由布迪厄的文化場域、文化資本與象徵權力等理論觀點，陳述專家學者所擔任的評審圈，如何影響歌仔戲加速現代劇場化的生態現象。接下來這部分的章節段落，則是試圖分析我熟悉的幾個外台職業戲班，如何在現代劇場

化的歷程裡，遭遇程度不等與層面不同的挫折。布迪厄提出的場域差異，意圖在於以更細緻的社會學角度，分析場域與習慣差異下人際交往的複雜。當我們歷經近卅年的時間，透過一致的模式，以為能以更為公平公開的方式，讓傳統戲曲（歌仔戲）得以趨近藝術化、精緻化時，其中仍舊有複雜的商業性計算。在臺灣在地市場幅員有限的條件下，官方代表的機構化補助即是最主要、也最有資本的製作人；部分受限於社會與經濟場域發展的外台班，並無法透過文化資本與文化場演出，解決他們在社會場域與經濟場域遭遇到的困難，或是釐清自己在文化場域中的位置，因而必須採取固本的做法，回歸民戲的社會與經濟場域。不過，也有力求突破自我格局的劇團主事者——例如一心戲劇團的孫富勸與李靜芳歌劇團的主演李靜芳，積極在現代劇場歌仔戲（文化場與公演）尋求被看見和被肯定。或如孫富勸的期許，希望透過現代劇場的演出，能讓更多人願意走到廟口看戲，支持外台歌仔戲。⁶⁵⁶

一、行規與人緣：以家班為本、循家傳經營的民權歌劇團與明珠女子歌劇團

臺北民權歌劇團民族藝師林竹岸，其子嗣均擅長戲曲和西洋樂演奏，表現向來深具水準。歷年來旗下更有優秀的駐團演員（如生角王蘭花、陳麗紅；旦角林嬋娟、翁麗玲等）。⁶⁵⁷即使現代劇場歌仔戲作品沒有特別的企圖或累積，民權歌劇團對學術場域中的研究與現代劇場歌仔戲生態，仍有階段性的影響。⁶⁵⁸目前擔任團長的林金泉，擅長大廣弦、二胡、三弦、嗩吶，也專精鍵盤樂器電子琴與電吉他等。二哥林金池與大哥王金龍過去活躍於各大歌廳秀、曾為蔡琴、費玉清等知名藝人演奏；前者擅長低音電吉他（Bass），後者則是吹管樂器如（高音）薩克斯風與嗩吶的高手。民權歌劇團曾經連續三年獲得當時文建會的扶植團隊補

⁶⁵⁶ 2019 年 3 月 13 日 18:00-20:00 於臺灣戲曲中心 3102 排練室訪問孫富勸。

⁶⁵⁷ <https://www.minkuan.org.tw/> 更多資料可參考「民權歌劇團」專屬網站。

⁶⁵⁸ 歷來透過民權歌劇團協助而完成論文的有：黃慧琬（2000）、陳慧玲（2004）、葉汝汝（2007）、許美惠（2007）、李佩穎（2008）、劉映秀（2011）、劉靜怡（2012）、翁德倫（2021）、吳姿樺（2021）等；林金泉協助過的製作如春風歌劇團《飛蛾洞》（2006）、奇巧劇團的《二郎哮天》（2021 年高雄版）與李靜芳歌劇團《六郎告御狀》（2023）等。



助，更是地方縣市和全國匯演的常客。當時連續三齣整編的新製作《情花蝴蝶夢》（2005）、《可愛青春》（2006）與《梁山伯與祝英台》（2007），我均有參與。其中《可愛青春》曾經進入國藝會「第三屆歌仔戲外台製作與發表專案」的面談，卻未能獲選。外界（專家學者）對民權歌劇團的古路劇目和四句聯的「腹內」功力，給予較多的肯定，反而對民權於《可愛青春》這齣戲的創新嘗試，較為保留。我當時對於什麼是古路歌仔戲或如何讓演員表現唱唸，幾乎毫無概念。如今追究起來，當時的民權應該沒有準備好進入現代劇場製作，而我也還沒準備好了解外台歌仔戲。儘管熟稔歌仔戲生態的編劇楊杏枝，力圖針對劇團演員量身訂做整齣戲——例如讓民權的武生陳麗紅在《可愛青春》裡，扮演長生不老的艷真子。我們認為民權的團員可以如何創新，與專家學者們認為與他團相較起來，民權適合做什麼樣的戲，是截然不同的相對立場。當時林金泉依然堅持完成這齣戲在外台的公演，並且後續都有在大稻埕戲苑和戶外匯演的加演機會。⁶⁵⁹但沒隔多久，民權便放棄繼續投入扶植團隊的申請，決定專心經營民戲。

民權將公資源補助的製作歸類為「公演」劇目，而非較為狹義的「文化場」，或是我著重分析的現代劇場歌仔戲生態。⁶⁶⁰嚴格說來，民權並不算真正嘗試過現代劇場空間的表演，一直到了二〇二〇年民權歌劇團推出五十週年紀念演出《竹韻新音、經典傳承》，才算是完整的現代劇場歌仔戲製作。二〇〇七年，在當時文建會「演藝團隊發展扶植計畫」即將變革為分級獎助計畫之際，⁶⁶¹團長林金泉認為劇團發展的主觀意向，似乎與當時評審們的看法，有所抵觸。再者，

⁶⁵⁹ 2006年9月《可愛青春》於臺北保安宮廣場首演、2007年9月於臺北縣（今新北市）文化局演藝廳廣場、2010年8月參加「臺北同志公民運動」於大稻埕戲苑、2011年4月與6月均參加傳統藝術外台匯演。

⁶⁶⁰ 對外台職業戲班來說，「公演」即是相對於民戲的演出，多半涉及背劇本和較大規模的製作規格，必須聘雇燈光音響公司配合，演出場地也可能會在廟口或是社區活動廣場。「文化場」則被視為較為創新的製作編制。民戲則必然以活戲和廟口戲路為主。這部分資料諮詢自葉玫汝。

⁶⁶¹ 為因應藝文生態變化與團隊發展需求，2019年更名的「演藝團隊年度獎助專案」計畫，曾有四個階段的調整：「國際性演藝團隊扶植計畫」（81-86年）、「傑出演藝團隊徵選及獎勵計畫」（87-89年）、「演藝團隊發展扶植計畫」（90-96年）與「演藝團隊分級獎助計畫」（97-107年）。



連續三年的補助金額越來越不盡理想，這讓林金泉感覺相當困惑與挫折。⁶⁶²由於分級獎助強調售票行銷與製作場次，極可能讓承擔大部分團務的林金泉，很難在樂師的角色之外，還得兼職處理繁複的行政程序。最大的困難還是在於，大部分民間劇團無法消化大型現代劇場製作的虧本現象。此外，申請扶植團隊時，必須申報所有的稅務資料，但林金泉無法為每位團員各種民戲收入負責，⁶⁶³這都是讓民權歌劇團在送件申請前卻步的原因。外台職業戲班投入現代劇場歌仔戲製作，不僅僅需要調整生產製作過程的美學差異、設計專業的人員編制，其實還有關鍵的產業模式問題，幾乎都與場域習慣的改變有關。林金泉便感觸良深地表示，自從申請過扶植團隊之後，他每年都必須花三萬多元聘請會計處理稅務，這是外台戲班沒有聽說過的事，

我在參與《情花蝴蝶夢》與《可愛青春》的製作歷程中，也在磨合現代劇場與民間職業戲班的工作模式，受到劇團長輩非常高度的禮遇與尊重，從來就不會遭到創作方面的干預；無論是明珠女子歌劇團或是春美歌劇團，情況都一樣。一來戲班老闆通常尊重文人的背景與地位，二來是職業戲班為了混口飯吃，通常都得跟三教九流的人往來，以求和氣生財。除了民戲的場子，外台職業戲班只要公演結束，一定都會視場地主事者的影響力，設法在觀眾離開或是正戲開演之前，一一唱名答謝或是邀請上台，就算進入室內劇場演出，也不例外。這種維持人際網絡的習慣，通常也會關係著戲班戲路的多寡和持續。

我與位於南投草屯的明珠女子歌劇團（以下簡稱明珠），⁶⁶⁴合作了四齣戲，期間嘗試過改編莫札特歌劇題材《費加洛婚禮》的《娶某大丈夫》（室內演出，2015）、或是改編明珠創辦人李子明與許素珠家庭故事的《含水過冬》（室內演

⁶⁶² 2022 年 12 月 28 日下午 14:30 電話訪談林金泉。

⁶⁶³ 每個職業戲班與團員合作的默契和條件都不盡相同；有的是以信任的關係，口頭承諾，有的是簡單的文書契約。隨著現代生活與人際關係的複雜，劇團負責人不見得能綁住每一位團員的出路或是負責所有的演出戲路。民權歌劇團的團員資歷豐富，多半都會在戲班的演出淡季，去接其他戲班的民戲演出，甚至去參加（劉南芳主持）臺灣歌仔戲班的教會表演。

⁶⁶⁴ https://taiwaneseopera.ncfta.gov.tw/home/zh-tw/mature_troupe/28749 歌仔戲主題知識網「明珠女子歌劇團」詞條資料。

出，2017），以及兩次參與國藝會「歌仔戲製作與發表專案」的《馴夫記》

（2011）與《南方夜譚》（2013）。在疫情發生之前，整個戲班的戲路還是依賴團長許素珠的經營。二〇一七年之後，明珠的發展逐漸面臨瓶頸，團隊製作規模無法隨現代劇場製作需求而擴充或改變。下一代的副團長李忠和，主要任務是明珠的音樂設計，與哥哥林慶風接手母親留下來的戲路，以明珠過去在公演界打下來的名氣為基礎，持續民戲演出。另一位家族成員李靜芳，則設法另起爐灶，先後在南投草屯與臺北的文化界努力發展，主要以公演製作為目標（並不排斥民戲），與明珠的路線不盡相同。

明珠曾經連續 12 年獲得演藝團隊扶植計畫的補助（2006-2017）。除了前、後兩年之外，每年都能獲得百萬以上的挹注。顯然當時專職執行製作林昭甫的努力，功不可沒。對於職業戲班來說，平時為了民戲打拼，處理公演製作的文書企劃，根本分身乏術。從我過去與明珠合作的觀察看來，李靜兒與李靜芳姐妹持續在地經營歌仔戲教學，培養了一批批能機動支援的票友戲迷，⁶⁶⁵因此就演員人力的資源來說，這也是戲班主事者的一項實力。同時，能夠與文化界的專家學者來往交流，多少對戲班在文化界的知名度，也有影響。主演之一的李靜兒曾表示，過去戲班對外主事都由團長許素珠負責，由她來面對「專家學者」。⁶⁶⁶對照過往的合作經驗，我們每齣戲的調度、排練甚至劇本修改，都由李靜兒出面協調與溝通；到了年輕的第三代林郁璋，他反而得重新學習自己怎麼去面對這些文化界的長輩。相較之下，春美歌劇團、明華園天團以及秀琴歌劇團的主演與下一代成員，則是藉由三年期的「春藝少年歌子培育展演計畫」，⁶⁶⁷被有計畫地推向舞台的中央。專家學者對主演們的熟悉與喜愛，絕對有助於跨界之間的關係。演員的

⁶⁶⁵ 例如賴看真、賴翠瑄、丁小羽與王博睿等人，經常遊走中部地區的外台職業戲班。

⁶⁶⁶ 2022 年 12 月 30 日凌晨 11:50 至 12:30 電話訪問李靜兒。

⁶⁶⁷ 王文妮、詹喆雅：〈歌仔戲新秀亮眼挑樑、傳統風華南國開枝〉，《傳藝》線上雜誌第 124 期，2019 年 6 月。瀏覽與擷取日期為 2021 年 12 月 1 日。

https://magazine.ncfta.gov.tw/onlinearticle_135_654.html?fbclid=IwAR3DbKZU1nJsZRiFHrfVQy3NRW4Ob1Lbd-re4bFr5Edrqo9H024mKAEdvc



才華與明星的魅力，便也難免成為補助競爭下的審查優勢。從象徵資本的角度來看，現代劇場歌仔戲製作與評審評鑑機制，非但難以跳脫商業性的考量，似乎是加速了藝術價值與商業利益等值交換。

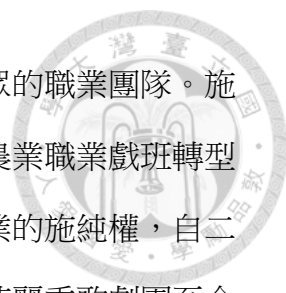
二〇〇七年的「行政院文化建設委員會文化資產總管理處籌備處」，在文化部於二〇一二年正式成立之後改制為「文化部文化資產局」（以下簡稱文資局）。我認為，如前述官方資源機構化且集中補助的專案項目，的確讓民權歌劇團這樣的老牌職業戲班，願意再次投入公演製作。例如二〇一八年民權老團長林竹岸被授予歌仔戲後場音樂暨認定保存者、二〇二一年講戲人與內臺戲小生王東花則被授予傳統表演藝術（歌仔戲）保存者，而讓民權能有動機與部分資源，得以在二〇二〇年推出民權五十週年的現代劇場歌仔戲作品。國立傳統藝術中心的「輔導民間劇團看家戲製作專案補助計畫」、「接班人傳習演出計畫」與「傳統戲曲人才駐團演訓計畫」等補助，則讓民權歌劇團、新和興歌劇團（彰化）、春美歌劇團或秀琴歌劇團等職業戲班，能以傳統的公演模式，搬演具有特定傳承目的與成果驗收的傳習呈現。只不過，這些計劃所謂的「傳統」，雖然肯定了傳統表演藝術的藝術價值，但也因為必須彰顯傳統藝師們所代表的「時代與流派的特色，及其所反映族群或地方的審美觀」，⁶⁶⁸他們被授予國族文化的象徵性，透過專家學者的詮釋，成為特定時期藝術史的一部分。他們必須跨越舊有領域行規以更新突破，也必須更盡力獲得更多資源，才能在市場競爭的氛圍下，扭轉專家學者對他們的印象與看法。

二、企圖與定位：彰化陳麗香歌劇團與南投/臺北李靜芳歌劇團

彰化陳麗香歌劇團（以下簡稱陳麗香）原團長陳莉芸，今年已經七十多歲；她是出身賣藥團的綁戲团仔，歷經豐富的內、外台歌仔戲階段。⁶⁶⁹原來戲班多演活戲，民戲風格較為俚俗口語，甚至常見老團長陳莉芸自己搬演三花，講一些粗

⁶⁶⁸ 法源根據為《文化資產保存法》第 91 條 與《傳統表演藝術登錄認定及廢止審查辦法》。

⁶⁶⁹ 歌仔戲主題知識網「陳麗香」詞條資料：https://taiwanescoopera.ncfta.gov.tw/home/zh-tw/mature_artist/28782



俗大膽的笑話，逗弄台下觀眾，是少見能平均吸引男、女性觀眾的職業團隊。施純權自二〇一一年起開始接手父母親的劇團，並且試圖從傳統農業職業戲班轉型為都會公演型，是本論文觀察的典型個案。東海大學企管系畢業的施純權，自二〇一三年起帶領劇團巡演時，開始「定本定綱」的演出模式。陳麗香歌劇團至今屢獲彰化縣傑出演藝團隊、保生文化祭家姓戲匯演，以及「國立傳統藝術中心之民間劇場重塑計畫」的演出補助。施純權自己相當積極參與工作進修，除了必須專職電子行銷平台的工作之外，還經常參與技術劇場、傳統戲曲執行製作培訓、藝術行政培訓與劇評人相關課程。他認為戲班演員應該重視職能培訓，所以也經常為團員安排現代劇場、歌仔戲唱腔和京劇武功等課程，管理風格與一般職業戲班相差很大。陳麗香更是首度嘗試網路大眾募資計畫，透過社交媒體集資籌措於彰化縣埤頭鄉合興宮前的公演。⁶⁷⁰該集資計畫的演出《意樓情深》，是以鹿港在地古蹟意樓為題，甚至自此經常與知名樂師柯銘峰以及鼓師黃建銘合作新編製作。

陳麗香曾極力邀請我為該團量身定做現代劇場歌仔戲的演出，我們至今（至2023年中）都未有機會實現；這個演出計畫是該團首度獲得國藝會常態補助的申請案，施純權表示為了提升劇團定位，他極度希望能夠完成這個案子，並且也認真為劇團籌措資金。陳麗香的團員組成來自不同的背景；除了年過七十歲的老團員們之外，還有兩位四十歲左右的主演馬巧雲與歐慧君。前者出身新和興歌劇團，後者則是就讀高雄女中時期參與歌仔戲社團，自此迷上了歌仔戲表演，全心全意投入，連考上了大學都還是放棄學業，選擇了一條截然不同的人生道路。歐慧君雖然不是科班出身，但對表演熱愛不下於一般戲劇科系畢業的演員。基於對這幾位主力演員的期待，施純權規劃的課程其實也試圖讓劇團的戲迷，以及其他

⁶⁷⁰ 為了2018年彰化傑出演藝團隊成果發表，該團首度嘗試網路募資，於鹿港意樓演出情境式的《意樓情深》，瀏覽與擷取日期為2021年12月1日 <https://www.flyingv.cc/projects/18546?lang=en>



民間團隊的演員一同參加。儘管劇團多票友成員，但在養團成本高昂的挑戰下，這是目前臺灣中部歌仔戲職業戲班生態不得不為的一種經營方式。

由於目前歌仔戲的明星團隊集中於南部，相較之下，中部氣氛最為低迷。除了前述的明珠，中部的新和興戲劇團、小金枝歌劇團⁶⁷¹與國光歌劇團，⁶⁷²都與陳麗香的發展遭遇差異不一而足的挑戰。例如新和興與小金枝都曾設法找學者來協助新編劇本，卻還是有台詞與內容不夠文雅、或是北部專家學者對自己的團隊不熟悉的擔憂。新和興與國光各曾是地方戲劇比賽、全國性匯演和國藝會歌仔戲製作與發表專案的明星團隊，如今都面臨演員與編導青黃不接的生態問題，遑論提高製作成本或投資錄影。有的情況是成熟的演員並不願意待在職業戲班吃苦，要不就是戲校畢業的學生無法靈活表演活戲，演起來像京劇。新和興與小金枝都期待累積實力，把希望寄託在年輕世代的身上，而施純權則是試圖把握主力團員的表現狀態，盡量調度票友演員的支援來完成許多公演製作需要的人力，或是也讓票友演員來參與現代劇場歌仔戲製作的籌備訓練，⁶⁷³讓歌仔戲的推廣更為深入。這也凸顯了劇團與戲箱之間的人際情誼，與現代劇場行銷票房制度的差異。據施純權表示，中部這群全力支援的票友演員，幾乎都是來自明珠李靜兒、⁶⁷⁴李靜芳姐妹於社區或大專學校開設歌仔戲研習班的學生。⁶⁷⁵這些業餘演員或票友幾乎都有自己的正職，但在研習老師靜兒的邀請下，前來支援群戲或舞者，等到逐漸建立了關係，便會常見她們出入中部各個職業戲班的公演，甚至民戲。

⁶⁷¹ 國立傳統藝術中心：《傳藝金曲獎戲曲表演類獎項民間訪問調查分析與建議計畫》，頁 33-36、45-47。

⁶⁷² https://taiwaneseopera.ncfta.gov.tw/home/zh-tw/mature_troupe/28737，訪談時間為 2020 年 8 月 16 日 18：30 於台中禾夏茶語咖啡廳訪談國光歌劇團團長呂忠明。

⁶⁷³ 2020 年 10 月的《七壙先人外傳》是他們進軍現代劇場跨界製作的第一齣戲。

⁶⁷⁴ 李靜兒曾經連續 12 年在虎山社區當地以及曾在魚池鄉公所歌仔戲研習營、員林社區大學、屯區社區大學、嘉義佛光山社區大學歌仔戲班、台中正德佛堂歌仔戲研習班、漳興國小藝術人文課程、雅興社區發展協會歌仔戲班、艾馨婦女協進會歌仔戲班，以及大屯社區大學（則自 2006 年起連續 15 年）等十幾處單位擔任歌仔戲研習或社團指導老師。

⁶⁷⁵ 例如賴看真、賴羿瑄、丁小羽與王博睿等人，經常遊走中部地區的外台職業戲班。



北部文化界的菁英效應，與南部歌仔戲職業戲班獲得較明顯的資源挹注，讓中部人才外流的問題，更趨嚴重，使得像陳麗香歌劇團這樣的團隊，便會直接採取最折衷經濟的方式，聘雇票友支援。李靜芳⁶⁷⁶於二〇一〇年成立自己的歌仔戲劇團時，幾乎沒有自己的班底；但她非常積極奔走在中部與北部的研習社團課程之間——例如臺北萬華社區大學（2014 年起）、彰化縣立大竹國小（2013 年起）、台中市大墩文化中心（2011 年起），以及臺北市藝文推廣處的文化藝術研習班（2010 年起）等等，培育了不少劇團班底。⁶⁷⁷與她合作過的樂師包括柯銘峰（2016）、周煌翔（2016、2019）、莊家煜（2017、2018）與何玉光（2022）等人，小生搭檔則常是王蘭花（2015、2016、2017）或陳禹安（2022），並且經常外調其他團隊如何佩芸、張閔鈞、吳米娜、吳奇聰等演員，導演則和蔣建元、劉冠良合作，這些合作夥伴幾乎都是公演與文化場常見的名單。二〇一六年的《柳如是傳奇》找了春風歌劇團的團員劉映秀、邱好萱共同演出，與一般職業戲班甚至公演團的調度風格與偏好，非常不同；不同的意義在於劉、邱是所謂出身學院的專業高材生，⁶⁷⁸並非戲班背景。李靜芳認為劉、邱兩人唱得不錯，同時業餘的演員都有登上舞台的渴望，便不吝於給予機會。在指導研習班的時候，她都習慣用新編完整的劇本，用最精簡快捷的方式幫學生排練，讓學生可以在期末呈現時登台演出。這種做法與八零年代末期廖瓊枝老師用經典老戲推廣教學的做法，也不一樣。

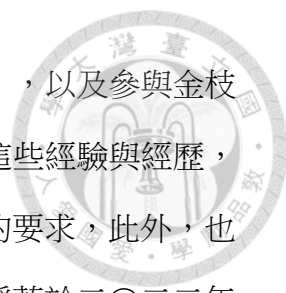
除了過去在明珠累積豐富的編導演經驗，李靜芳自一九九〇年起，也常對外與不同的團隊和表演媒體合作。例如演出河洛《私生子》（1990）、⁶⁷⁹拷秋勤樂

⁶⁷⁶ 歌仔戲主題知識網「李靜芳」詞條資料：<https://taiwanescopera.ncfta.gov.tw/home/zh-tw/boss/33226>

⁶⁷⁷ 廖瓊枝於 1987 年開始在社教館延平分館教授歌仔戲。該單位後來改稱：藝文推廣處文化藝術研習班，教授國劇、胡琴、南管、客家戲等等；指導老師有陳禹安搭配林金泉；李靜芳搭配周煌翔；廖瓊枝則持續跟柯銘峰在保安宮教課。

⁶⁷⁸ 劉映秀為研究所畢業，除了票戲之外，還能支援民戲後場例如民權歌劇團。邱則為春風歌劇團旦角，目前是臺灣戲曲學院歌仔戲科助教。

⁶⁷⁹ 導演為張健，由郭春美、石惠君主演，李靜芳飾演黃氏。



團（2010）、⁶⁸⁰許亞芬歌仔戲劇團創團作《馬賢伏龍》（2003），以及參與金枝演社（2010、2011）的「臺灣原生・歌舞戲劇工作坊」等。⁶⁸¹這些經驗與經歷，讓李靜芳較為熟悉公演製作的排練流程，以及對現代劇場演出的要求，此外，也從金枝演社的工作坊，學習到培訓演員的規劃方法。因此，李靜芳於二〇二二年初，便以南投縣文化局提供的團員培訓補助，邀請楊蓮英老師跟陳禹安來南投指導這些儲備團員。事實上，李靜芳長年的教學歷程，的確訓練了一批長期合作的票友，甚至可以在她必須去演其他團隊的現代劇場製作時，她的學生能夠獨當一面，支援「李靜芳歌仔戲劇團」的民戲。⁶⁸²不過，參與培訓的學員很可能會跨足其他團隊，參與對方的公演，讓她非常為難。另外，李靜芳因其從小投入戲班表演的三十年以上資歷，在北藝大傳統音樂系創辦後不久，便已獲得副教授專業技術級人員的資格，此後經常涉及文化界與戲曲中心的活動，甚至協助學者專家的各種研究與專案。基於教學需求、保存前輩的經典唱腔與眼見學生對歌仔戲的成見，李靜芳積極投入歌仔戲唱腔唱片製作，⁶⁸³正計劃向國藝會等單位申請補助，以撰寫有關活戲表演方法的教科書。李靜芳跟施純權的經營個案，突顯的是臺灣中部戲班處境的艱困。不僅演員出現斷層，後場樂師也後繼無人，同時因為中部地區幅員廣闊，廟口民戲的競爭條件是供過於求，戲班很難根據自己參與公演的經歷，提高戲金。⁶⁸⁴對照廖瓊枝自八〇年代從民間藝人的地位，至九〇年代掙得進入文化界的種種背景，顯見文化場域（或說教育場域）的習慣，至廿一世紀的當代，已經透過教育制度的變革⁶⁸⁵、人際關係的交流與專家學者的穿針引線，更深入歌仔戲生態場域。然而，從職業戲班所處的經濟和社會弱勢階層來觀察——

⁶⁸⁰ 李靜芳為當年蘇貞昌參與台北市長競選歌曲擔任 MV 主演與歌仔戲段落演唱者。

⁶⁸¹ 游蕙芬表示當年邀請李靜芳來擔任 2010 上半年（《大國民進行曲》）與 2011 上半年（《黃金海賊王》）的歌仔戲唱腔培訓老師。

⁶⁸² 2023 年 1 月 4 日中午 11:00 至 14:30 於圓山飯店第一夫人咖啡館訪談李靜芳。

⁶⁸³ 李靜芳戲曲工作室創立於 2008 年，出版 4 張專輯：《歡喜咱來學阿旦·珠圓玉潤阿旦歌一個人唱唸專輯》（2008）、《戲新曲唸舊調》（2012）、《帝女花與長平恨第三張唱唸專輯》（2015）與《傳——老歌仔韻、承——本土的根：十年有成傳承紀錄專輯》（2020）

⁶⁸⁴ 同註 681。

⁶⁸⁵ 教育部於 1996 年 6 月頒布「大學聘任專業技術人員擔任教學辦法」。

例如陳麗香歌劇團那些老一輩的藝人，以及職業戲班裡來學戲的學徒們，她們能擁有的資源與社會位階，可能離都會中文化場域的知識分子，還是一樣遙遠。

三、題材新編與資源運作：臺南秀琴歌劇團與臺北一心戲劇團的新編製作

團長孫榮輝與其子孫富勸刻正以調整劇團製作體質的模式，試圖在廟口戲路之外，也設法活躍於現代劇場，經營更多層面的觀眾。目前擔任劇團執行長的孫富勸，自二〇〇三年接任之後，扛著歌仔戲現代化的使命，不斷積極規劃進軍現代劇場，尋找新的歌仔戲觀眾，試圖避免歌仔戲團面臨的是「一灘死水。」⁶⁸⁶二〇二〇年，台北外台職業戲班一心戲劇團（以下簡稱一心）⁶⁸⁷受桃園議會議長力邀，到大崙地區中壢天德宮參與桃園市政府文化局舉辦的閩南傳統藝術巡演，亦即每年舉辦的閩南文化節。⁶⁸⁸當時他們推出的巡演作品是二〇〇七年參與中國廈門海峽兩岸民間藝術節的《鬼駙馬》。⁶⁸⁹演出前，有廿幾位首長諸如國小校長和里長參與獻桃的儀式，接著文化局長、甚至議長秘書都上台代表致詞，卻不見一心戲劇團製作人或團長上台。執行長孫富勸表示，通常他都會滿足主辦單位的要求，讓需要的單位上台致詞，儘量讓演出的氣氛圓滿，而他自己卻從來不曾搶先站在舞台聚光燈下。一心同樣曾在二〇一四年，重新編修當時團長孫榮輝（今藝術總監）的父親孫貴在嘉義朴子登興社所編排的戲碼《武松殺嫂》，參加國立傳統藝術中心首度推出的「再現看家戲——臺灣歌仔戲劇展」。⁶⁹⁰之後這齣戲亦曾在三重先嗇宮廟口前的戶外舞台，參與新北市宗教文化藝術節，慶祝建宮 268 週年。這類由地方縣市政府或宮廟法人主辦的戶外公演，常是職業戲班加演現代劇

⁶⁸⁶ 背景資訊可參考蕭君霖：〈融合中西戲劇文化的臺灣劇場歌仔戲—孫榮輝與一心戲劇團〉（臺北：國立臺灣師範大學臺灣史研究所碩士論文，2015），頁 113。一心戲劇團執行長孫富勸口訪記錄；2019 年 3 月 3 日於臺灣戲曲中心 3102 排練室。

⁶⁸⁷ 一心戲劇團網站：<https://www.tw-yishin.com/>

⁶⁸⁸ 桃園市政府文化局規劃，以多元活動形式帶領市民重新詮釋傳統文化，並且藉由深耕培育累積在地能量，創造出獨樹一格的閩南文化特色。見註 615。瀏覽與擷取日期為：2021 年 12 月 1 日。https://www.tycminnan.com.tw/?fbclid=IwAR2cosRU7o6kQC1ZuWzLULKq1jxUqfsStgV9dy29P_tVZaznpa4iS2FWHaA

⁶⁸⁹ 2007 年一心戲劇團參與廈門舉辦的海峽兩岸民間藝術節新編劇作，編劇為孫富勸。

https://toolkit.culture.tw/performanceinfo_171_54.html

⁶⁹⁰ 歌仔戲主題知識網「孫貴」詞條資料：https://taiwaneseopera.ncfta.gov.tw/home/zh-tw/mature_artist/28826



場或文化場舊作的場合與機會；其中個案以一心戲劇團最為典型，凸顯了這類職業戲班如何在文化與社會場域中，平衡運用現代劇場歌仔戲製作與這種邀演公演的資源。

哲學系畢業的孫富勸不僅出身職業戲班的家庭，擁有完整的現代劇場製作經歷，更是因為祖父孫貴與明華園戲劇團的姻親關係，自小體驗各種大規模公演，貼身見習總團藝術總監/製作人陳勝福的行政工作。孫富勸在接手經營一心時，已相當關切歌仔戲生態觀眾與演員的斷層問題；他從外台歌仔戲的生態趨勢和明華園的製作經驗裡發現，必須改革歌仔戲劇本，強調精緻新編，才能吸引新的觀眾關注歌仔戲，進而支持廟口外台表演。⁶⁹¹即使一心與明華園兩團關係親密，一心的現代劇場歌仔戲製作風格，更趨近當代都會，也較注重人文議題，與明華園的大眾娛樂品味，有所不同。孫富勸曾經轉述親友們看著陳勝福如何在演出現場周旋於宮廟負責人之間，又要悉心擺放觀眾席的座位，精力充沛地像「偏執狂發作」一樣，多少貼切地反映了戲班製作人必須把握廟口、地方縣市各層級首長、文化單位和專家學者群的人際關係，遊走在文化、社會、政治和經濟場域。例如，二〇〇一年六月，明華園戲劇團承辦文建會的「表演藝術話端午《白蛇傳》」戲劇接龍飆演活動；除了邀請歌仔戲演員孫翠鳳、豫劇王海玲與京劇魏海敏，分別演出〈遊湖〉、〈盜仙草〉與〈水漫金山〉三段折子戲的白素真，還以視覺聲光效果在基隆碧砂漁港呈現，現場吸引了三千多位觀眾；這是孫富勸當時在平常的舞台技術和客串演員工作之外，第一次嘗試編寫劇本。⁶⁹²又或是二〇〇六、二〇〇八年，孫富勸協助國藝會「歌仔戲發表與製作專案」獲獎的三團，⁶⁹³於大稻埕霞海城隍廟廣場前聯演，靈機一動便向時任文化局長李永萍申請封街演

⁶⁹¹ 2019年3月13日18:00-20:00於臺灣戲曲中心3102排練室，以及2020年11月28日17:00-18:00於大稻埕戲苑面訪孫富勸。

⁶⁹² 李蕙璇：〈飆演白蛇傳水漫舞台，王海玲魏海敏孫翠鳳昨接力演出〉，《聯合報》第14版（文化），2001年6月26日。

⁶⁹³ 李玉玲：〈最近台北很歌仔：南部天王郭春美、廟口歌仔戲連番上場〉，《聯合報》C6版（文化），2006年7月20日。楊芷茜：〈迪化街封街來看歌仔戲，後天起廟口好戲連三晚，還將架起大銀幕方便民眾觀賞〉，《聯合報》C1版（北市教育），2008年7月9日。

出。由於必須與街坊各地的警消民政單位溝通，這類公演前臺製作的工作所面對對話協調與製作分工的對象，往往更為多元而複雜。

所有外台演出掙得的資金，都是孫富勸為了實現一步步走向現代劇場精緻製作的準備；二〇一一年的《狂魂——東方浮士德》便是一心邁入室內現代劇場的第一齣新編製作。《狂魂》（2011）、《Mackie 踹共》（2012）和《啾咪愛咋》（2017）分別是改編西方文本的歌仔戲；⁶⁹⁴《斷袖》（2013）、《千年》（2018）與《當迷霧漸散》（2019）皆為原創新編的突破性作品，分別以同性情誼、異類亂倫和本土政治歷史事件為題材。從第一齣現代劇場歌仔戲製作《狂魂》，一心以十年左右的時間，透過極具企圖心的策劃，奠定了現代劇場歌仔戲製作的實力，至今仍能嘗試當代創新的題材，並兼顧所謂看家戲傳統經典的老戲。⁶⁹⁵或許是基於雙生組合、量身打造的需求，所以一心總是會考量突破性的創意與嘗試。一心有製作人孫富勸，通達文化場域各界人事，結識現代戲劇與文化界的專業明星如郎祖筠、作家張曼娟和溫宇航等人，進而希望能仿效國光劇團京劇現代化的路徑，創作精緻的新編戲。

秀琴全團行當較為齊全，主演張秀琴、莊金梅和米雪，包括第二代的張心怡，都以唱作身段見長，連續 21 年獲得文建會與國藝會的演藝團隊獎助。出身現代戲劇的資深編導王友輝，堪稱是秀琴歌劇團（以下簡稱秀琴）⁶⁹⁶多年來最投契的引戲人。自二〇〇四至二〇一一年間，他為該團創作編導劇目如《范蠡獻西施》（2004）、《玉石變》（2008）曾入選國藝會「歌仔戲專案」；《歌仔新調——安平追想曲》（2011）則在首演之後進軍國家戲劇院，更獲得台新藝術獎提

⁶⁹⁴ 這三齣分別改編自歌德（Goethe）《浮士德》、布萊希特（Bertolt Brecht）《三便士歌劇》與十八世紀法國劇作家馬里伏（Pierre Carlet de Marivaux）的劇作《愛情與偶然狂想曲》。

⁶⁹⁵ 例如 2014 年以《武松殺嫂》入選看家戲；2020 年（延至 2022 年演出）則是《白玉堂怒闖銅門陣》等。

⁶⁹⁶ 文化部的秀琴歌劇團資料：https://toolkit.culture.tw/teaminfo_166_17.html

名。⁶⁹⁷他曾邀請秀琴與全台知名歌仔戲唱將共同合作《相思唱歌仔》，⁶⁹⁸以及與明華園天團、春美歌劇團共同演出了中日合製的《阿婆蘭》，⁶⁹⁹無一不是備受矚目的現代劇場歌仔戲製作。王友輝的第一齣歌仔戲劇作、也是首次為秀琴打造的新編戲《范蠡獻西施》，被林鶴宜評價為秀琴第一部以文學秘笈發功的作品。⁷⁰⁰入圍第十屆台新藝術獎的《安平追想曲》，更被評審委員形容是「開拓歌仔戲文學創作的多元性」，難得以曲詞當行、或可被視為「新世紀臺灣歌仔戲創新實驗的代表作；」⁷⁰¹也被形容是帶有「文人筆下的新歌仔氣味。」⁷⁰²王友輝的戲劇文本與題材策劃，可以說為秀琴開闢了一種與該團其他較為傳統民間的通俗戲路，促從不同背景的觀眾匯流；⁷⁰³耐人尋味的是，秀琴步入文化場（室內劇場）製作，不僅起因於當初戲迷行政為戲班引戲的機緣，還有諸多專家學者的引薦。

秀琴歌劇團的行政跟春美的兩位總監一樣，與劇團的關係也是從戲迷的因緣開始。服務秀琴多年的劇團行政李靜如，當年曾經過審慎考慮，不想一窩蜂跟別人一樣追著小生跑，陷入複雜的戲迷關係，便選擇幫忙旦角莊金梅，先在後臺協助整理服裝，逐漸因為常在側台看戲，開始協助紀錄活戲表演場次與戲文。由於莊金梅編寫的《罪》，⁷⁰⁴獲選入二〇〇一年文建會策劃、國立傳統藝術中心主辦的「百年傳唱歌仔戲—歌仔戲群英大匯演」活動，⁷⁰⁵又是秀琴的第一齣公演，李

⁶⁹⁷ 該製作獲國藝會第三屆「表演藝術追求卓越專案」補助，並於隔年入圍「台新藝術獎年度十大表演藝術」及「第 25 屆傳藝金曲獎最佳傳統表演藝術影音出版獎」，2012 年 5 月登上國家戲劇院演出。

⁶⁹⁸ 2018 年 10 月 20、21 日衛武營開幕季自製節目。

⁶⁹⁹ 《阿婆蘭》為台日合製的跨界製作，編劇、導演與舞台設計均為日本視覺藝術家柳美和；原為東京奧運演出節目之一，因疫情延期至 2021 年 12 月 25 日於衛武營國家文化藝術中心戶外劇場演出。

⁷⁰⁰ 廖俊逞，〈秀琴范蠡獻西施，從外台演回內臺〉，《表演藝術》雜誌 154 期，2005 年 10 月，頁 104。

⁷⁰¹ 評審委員張啟豐推薦理由；請見：<http://artsawardarchive.taishinart.org.tw/work/id/183>

⁷⁰² 紀慧玲：〈文人筆下的新歌仔氣味《安平追想曲》〉，《表演藝術評論台》，2011 年 12 月 30 日。
<https://pareviews.ncafroc.org.tw/comments/49c5699d-1266-48d9-83ee-cfe391611199>

⁷⁰³ 陳慶隆，〈學院派的文雅駢麗 VS 民間風的俚俗活潑〉，《民生報》A10 版（文化風信），2005 年 7 月 6 日。

⁷⁰⁴ 2000 年 12 月 3 日於臺南市九天壇首演。

⁷⁰⁵ 當時獲選的團隊有鴻明歌劇團《路遙知馬力》、新櫻鳳歌劇團《彭公案之慈母淚》、麗明歌劇團《洛神》、春美歌劇團《飛賊黑鷹》、秀琴歌劇團《罪》、小倩歌劇團《玉龍簫》、尚和歌劇團《聲樓霸市》、光寶樂水錦歌劇團《秋香救母》、陳美雲歌劇團《郡主與狀元》、一心歌劇團《刺客列傳

靜如便一頭栽入與政府資源息息相關的歌仔戲公演或現代劇場製作。接著是二〇〇二年參加台北市傳統藝術季的《枉某情》，於台北市中山堂演出，這齣製作不僅標誌了張秀琴北上巡演的名氣與魅力，媒體報導亦常引用學者專家的描述，來強調文化界對秀琴歌劇團的重視與期待。⁷⁰⁶李靜如表示學者如王麗嘉會與她交換劇團經營的方法、林鶴宜會提供關於遞送企劃的建議，還有蔡欣欣、林茂賢都是她們對外徵詢意見的重要對象。除了王友輝，導演劉光桐和另一位編劇洪瓊芳也都經常與秀琴合作。⁷⁰⁷

王友輝以歌仔新調來定位《安平追想曲》於現代劇場歌仔戲製作的發展意義，但對於秀琴團隊成員而言，投入新編創作最在乎的還是成本問題。例如，新編戲的舞臺設計多半以既有的佈景或平台為主，較常合作的技術與設計人員也都會理解劇團的立場，頂多簡單修改一下，盡量設法重複使用。影響公演最重要的製作條件就是燈光音響，雖然難免會漲價，但李靜如的職責就是盡力找固定合作夥伴，然後藉由合作的交情來協商更經濟的費用。⁷⁰⁸不過，對於經常擔任編導的米雪（陳泯玲）來說，聘雇外來的編劇有時會有很多磨合的問題。例如唱辭的倒字、不押韻和口白太多，或是唱辭跟對白重複、俚語使用的情境，以及嚴重的贅門白，不僅會讓編曲不好安歌，也對觀賞演出的觀眾造成理解的障礙，劇本經常需要大修特修，如不修改會很難執行，比在外台演活戲還傷腦筋。歌仔戲劇本編寫，跟一般作家表現文采概念的特色，完全不一樣，多少還是需要編劇了解秀琴。⁷⁰⁹

秀琴歌劇團雖然蒙受諸多專家學者的關愛，也因為民戲演出忙碌，很難有更多空間思考劇團的發展，尤其是文化場。即使擔心專家學者（評審）的口味跟一

之魚腸劍》等。

⁷⁰⁶ 李玉玲，〈外台戲巨星 秀琴前進台北劇場；去年有兩百多天外台演出紀錄，她身兼團長和演員，戲曲學者視為重振歌仔戲的明日之星，今演出《枉某情》〉，聯合報第 14 版，2002 年 5 月 10 日。

⁷⁰⁷ 2022 年 10 月 19 日晚 10:00-凌晨電訪李靜如。

⁷⁰⁸ 同前註。

⁷⁰⁹ 2022 年 8 月 6 日 18:30 與 22:00 於臺南台江文化中心演出後台訪問米雪。

般常民口味很不一樣，為了要有工作做，秀琴還是願意配合長官的規定和要求；答應接了就一定做好，否則有可能下次就不會接到像《阿婆蘭》（2021）這樣的邀演機會。然而，對於高度政治性的戲約，秀琴也會適度地保持距離，以免被貼上標籤，造成未來在地戲路資源的侷限和困擾。⁷¹⁰追根究底，職業戲班奔走在民戲和文化場（公演）之間，不見得是為了拼台較勁、爭取劇團的競爭實力，有時候是為了顧全戲路的長遠和爭取平衡各種關係的空間。

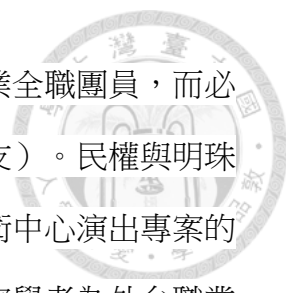
外台班的生存顯然涉足不同場域，無論那是延續自環境因素或是家族背景；然而從現代劇場歌仔戲生產製作的結構，以及資源機構化後凸顯的戲路條件，或是文化場域中彼此共識與認同的互動特質，我們很難忽視其中不同場域裡的「習慣」及其交互的作用，如何形成現代劇場歌仔戲在美學和現實中的門檻（對不同劇團的不平等）。例如職業戲班巡演裝備的流程，跟現代劇場中技術與設計部門，逐漸因為文化場或公演的需求，必須彼此調整工作條件。或者，戲班裡投靠老闆學戲的演員，跟戲曲學院科班訓練下的學生，面對外台活戲和室內公演，可能各自都有不同程度的適應困難。例如之前擔任春美歌劇團老生和丑角的黃月琴，⁷¹¹或是與我合作過《變心》的已故老生青燕，都曾私下表示她們非常害怕演出「死戲」。民權歌劇團的林美香常年表演活戲，若需要參與公演，便必須靠幾次排練記下彼此的台詞，偶有修改或走位更動，都會對這種演員造成壓力與負擔。所以陳麗香歌劇團的施純權，一定會避免讓團裡的資深演員，參加公演排練。不可否認地，來自現代戲劇或學術界的編劇和導演，通常更容易獲得職業戲班成員的尊重；為了爭取戲路資源，他們也會樂於配合專家學者評審評鑑與面試，甚至接受這些知識文人主導的演出題材，例如春美與秀琴。當然也會因為無

⁷¹⁰ 基於經營在地的考量，秀琴歌劇團迴避了 2018 年 11 月台南市長候選人高思博的戲約，而由高雄春美歌劇團接受這齣《鄭成功傳奇》的私人委託製作。詳情可參考：蔡文居：〈歌仔戲演《鄭成功傳奇》高思博：用台南歷史拚觀光〉，《自由時報》2018 年 11 月 2 日。

<https://news.ltn.com.tw/news/Tainan/breakingnews/2599989> 劉秀芬：〈高思博邀鄉親免費看歌仔戲、拚觀光也拚選舉〉，《中時電子報》2018 年 11 月 5 日。

<https://www.chinatimes.com/realtimenews/20181105003627-260509?chdtv>

⁷¹¹ 已於 2021 年中旬出班。



法符合專家學者對職業劇團經營條件的要求，負荷不了聘用專業全職團員，而必須調度可以接戲的獨立演員，和研習班（社團）的媽媽們（票友）。民權與明珠便是不願意改變外台班的體質，放棄多數文化部與國立傳統藝術中心演出專案的申請，也不再參與國藝會的演藝團隊扶植計畫。此外，既有專家學者為外台職業戲班推薦背書，當然也有明白如何申請現代劇場製作企劃的戲迷，甘願為戲班主演投注行政製作的心力；例如春美與秀琴等。在不同習慣的交互作用下，這些「碩果僅存」能跨足不同場域的職業戲班，也就隨著環境變動，正設法鍛鍊與調整出能適應不同場域條件的經營方式。

外台職業戲班所創造的美學，是利用新的大眾媒介和新的表演場域，讓傳統戲曲藝術轉化、融合於新的感知結構、創造出新的形式嗎？一九三〇年代與五〇年代於內臺歌仔戲時期產生的胡撇仔戲，從來就不是為了與傳統（歌仔戲所繼承的）切割，而是因應彼時社會、經濟與政治條件的變動與限制而創新。今天我們回顧當時，那所謂的「創新」，是為了從激烈市場競爭的環境勝出，企圖積極突破侷限與賺取獲利。或許對於當時觀眾生活的集體經驗而言，那樣的創新建構了新的感知經驗；例如在一九二〇年代進駐新型內臺劇院，提供現代化的都會大眾娛樂，或於三〇年代歌仔戲的普及，塑造了唱片界的流行小曲與新式歌劇，或是六〇年代透過電視，來觀賞鏡頭如何反映我們認識的真實場景。電視歌仔戲最大的改變就是「從象徵的表演走向寫實，以實物取代寫意。」⁷¹²舉凡劇本描繪的景物都翔實呈現應有的真實細節；例如宮廷戲或者衙門辦案，該有的人物角色與排場，都必須達到一定的數量。造景場面不能限於經費而「失真」，服裝造型也要堅持考究與創新。這些新興大眾媒介的歌仔戲從業者，藉由傳統故事裡生、旦的唱念身段，撫慰與分享我們共同認知的感受經驗，並非想讓大眾娛樂的美感經驗，更自外於日常。在我們重新反省自己的文化認同，重新建構歌仔戲傳統，並將之作為國族象徵的意義之前，歌仔戲從業者並不把歌仔戲當作藝術——或如霍布

⁷¹² 林美璵：《歌仔戲皇帝：楊麗花》，頁 150。

斯邦（Eric Hobsbawm，1917-2012）所說，傳統經典被一再重複，凸顯了傳統藝術的式微⁷¹³——他們只是試圖掌握新的科技技術，回應當代的感知結構與生活經驗，融入他們所繼承的表演內涵。



第三節 小結

從臺灣歌仔戲複雜又多元的發展史來看，「胡撇仔戲」很可能是抵制日本「皇民化」政策的一種最有效且滑溜的姿態。無論是變體或是新歌劇，當時民間俗摺有力的生猛表現，大部分傳承在內臺歌仔戲的劇目與手法之中。九〇年代以來歌仔戲被現代劇場深刻影響後，以正統的氣質邁向被正典化的狀態，反而讓我對歌仔戲的「現代劇場化」感到憂心。以廖瓊枝為代表的傳統古路，可以很輕易地被社會大眾理解與接受，讓歌仔戲能順勢扮演好「國家文化傳統」的民族藝術象徵。我認為最能代表臺灣人性格與娛樂嗜好的內臺歌仔戲，卻很難被建構或被描述為一套「像模像樣」的正統文化身段或美學；其中本嗓唱腔的表現，或是小生展現的本色，完全不是京劇那般的身段功底，反而是被資深戲迷視為欣賞民戲的門道。這也正是為什麼我必須在此透過篇幅報導，紀錄目前外台職業戲班如何受到政府政策補助的「現代劇場化」，甚至以此作為正典化歷程的對照。

例如，春美歌劇團民戲《暗光鳥》會有一段外台戲迷最愛看的絕技之一。小生主演郭春美，會藉由一面唱歌、一面在一首歌的時間裡飲盡一整瓶啤酒，表現角色的失戀情傷。⁷¹⁴戲演完之後，小生反而能以迷茫眩惑的眼神，跟老戲迷一起合照交流，滿足戲迷們對偶像的喜愛。民權歌劇團的林金泉認為，無論小生走路的那種新劇風格的步伐、日本時代劇的繩索套和機關佈景，或是在台上戴著墨鏡、強調武士刀的打鬥等，胡撇仔戲並非不講究任何傳統或功底，即使這是一個

⁷¹³ 請參考 Eric Hobsbawm, “Ch.17: The Avant-garde Dies : The Arts After 1950”, in *The Age of Extremes: A History of The World 1914~1991*. [New York: Vintage Books, 1994]

⁷¹⁴ 2023 年 7 月 14 日春美歌劇團於士林前港公園的民戲演出戲碼。



強調寫實表演的劇種。⁷¹⁵就連民權這樣一個標榜傳統唱念的職業戲班，林金泉認為木吉他、嗩吶、黑管薩克斯風（小喇叭）或電吉他等，其實都有外台戲班使用作為演出的主奏。⁷¹⁶胡撇仔戲最能掌握和反映大眾娛樂的通俗品味，卻也經常被視為藝術位階的邊緣，更常因為必須改良它們的「不倫不類」，反而其中演唱表現的肉聲特質，或是風格化的咬字與氣口，一併被更新的創造一筆勾銷。從地方語言（臺語）、音樂的民間性格跟以演員為中心的活戲唱念，無一不與臺灣人社會的民族性情和特質有關，如今卻只能在部分外台職業戲班的民戲裡看到或聽到。讓人不禁懷疑，今天外台民戲表演是否還能像日治時代，抵抗得了歐美文化或都會生活高壓席捲的浪潮？往往歌仔戲被「現代劇場化」的同時，就已經威脅到介入改編創新的專家品味，而在劇本完成初期，即已被調整為適合現代劇場表現，而且適合評論詮釋或更為大氣的情節。例如我與編劇劉秀庭在為春美歌劇團重製民戲《牽你的手》，就是抱持這種心態。我必須再藉由河洛《彼岸花》情節與角色處理的案例，稍微細膩地分析我所謂表現民間歌仔戲特質，如何被「現代劇場化」後抹煞的意義。

《彼岸花》歷經數個版本的改寫，編劇江佩玲原作筆下的另一主角李金龍（許亞芬飾演），便因為導演創作概念強調昇華救贖的意象，而與另一位接手的改編編劇洪清雪所塑造的形象，非常不同。⁷¹⁷這個被評論譽為成功改編的關鍵角色李金龍，⁷¹⁸是個無父無母的孤兒，被女主角秀蘭（石惠君飾演）的父親，也就是他的義父，視為家族生意的接班人。戲一開場他因為得知即將迎娶自己的青梅竹馬秀蘭，而在碼頭喝酒喝到昏了頭。江佩玲將李金龍塑造為沒讀書的工人階級，原來的表現是個粗魯的醉漢，但被後來的版本改寫成像個飽讀詩書且有幾分

⁷¹⁵ 謝筱玫（2000、2002）和陳幼馨（2010）著作均有針對臺北地區外台戲班胡撇仔戲劇目與程式的田野調查和程式研究。

⁷¹⁶ 2020 年 11 月 10 日上午 10:30-13:30 於遼寧街藝想空間訪談林金泉、葉玫汝。

⁷¹⁷ 在此感謝原創編劇之一江佩玲提供她《彼岸花》的寫作版本。

⁷¹⁸ 林幸慧：〈靜水流深的韻味——談《彼岸花》的第三者角色李金龍〉，《表演藝術》雜誌第 101 期 2001 年 5 月號，頁 61-62。



功夫的好手。整齣戲結束前的最高潮，原來是秀蘭當著金龍的面，將髮釵用力刺入胸口殉情，身為哥哥的李金龍為了保全秀蘭跟秋生視死如歸的愛情，聲嘶力竭地喝斥想要阻止他們兩個死在一起的義父，跟秋生所屬長期械鬥的家族。江佩玲是以李金龍「揪心蝕骨」悲痛，成全秀蘭與秋生的殉情，來詮釋所刻畫「彼岸花」的象徵；在最後定本的描繪裡，許亞芬所飾演的李金龍則是以〈吟詩〉一曲表述當下，抱起殉情的秀蘭，走向上舞台秋生陳屍的船裡。

多少情淚多少柔，
朝朝暮暮二十秋，
藤死樹生纏到死，
落花也欲隨水流。

李金龍的唱詞，其實呼應了劇終前的合唱曲〈彼岸花〉（見第三章第二節），同時也就是評論劉南芳所理解整齣戲最終所宣示「超脫重生」的宗教思維，並不盡然是從角色當下動機的表述所寫的台詞。同時，在以演員表現的需求下，李金龍這個角色不可能不獨唱表述自己撕心裂肺的心情。顯而易見的是，無論是李金龍所唱述的〈吟詩〉或是結局〈彼岸花〉，均影射了一個更高概念的存在意識跟格局。反觀江佩玲所編寫的結局，則偏向人間角色解決問題的詮釋。前者強調超脫，後者則是缺憾後求得的人性圓滿。現代劇場編創美學必須講究創作概念。我在二〇一一年與明珠歌劇團合作《馴夫記》，也曾因為無法與劇團老闆達成結局的共識，乾脆在南投草屯、屏東跟高雄三地演出時，演出三種完全不同的角色結局，試圖兼顧不同的美學立場。這種創作的拉鋸與考量，經常不斷出現在外台職業戲班被搬上現代劇場時的舞台製作。

第六章 結論：現代劇場歌仔戲的美學政治

現代劇場歌仔戲的美學，是利用政府補助資源形塑現代劇場為一種新的形式，轉化職業戲班常民的表演風格，將其創建為融入現代劇場場域的「藝術」，甚至有刻意將文化傳統產業化的意圖。更進一步的是，新興藝文消費者（包括所謂的專家學者）與都會中產階級所認知與欣賞的經驗，定義了現代劇場歌仔戲的美學。這和來自於農村、生活在廟口的老百姓的品味認知，並不相同。源自歐美的現代劇場，其組織結構採取專業分工的生產方式，進而衍生了規範、限制與生產劇場作品的規則。在行政法人化或公有的現代劇場機構內，現代劇場歌仔戲經由密集的生產製作，逐漸形成自己的產業規範，其生產製作體制化的結果是將大眾娛樂的歌仔戲，提升為精緻藝術，甚至隨著九〇年代以來歌仔戲被正典化的歷程，被提升為國族象徵——這種為新興藝文消費階級提供藝術消費的自主化結果，使得藝術脫離日常生活實踐，不再具有過往歌仔戲反映常民日常經驗與信仰的社會意義。換言之，以往臺灣歌仔戲隨著大眾娛樂媒體的現代化，均能迅速變換科技載體的產業模式；例如一九一四年第一張由本土客家藝人錄製的歌仔戲唱片、⁷¹⁹一九五〇年代的電影歌仔戲和六〇年代初期電視歌仔戲等等。我所欲探討現代劇場歌仔戲的發展，其脈絡關係著自九〇年代以來國族意識與認同催化下所執行的（文化）政策、公共資源與政府機關組織再造與整合，以及社會教育環境變動下新興藝文階級的成長。在官方掌握場館資源的條件下，現代劇場藝術行政與專業分工，成為臺灣歌仔戲脫離傳統的社會文化脈絡，發展原創美學的設計工具。在社會與文化場域裡，歌仔戲於經濟場域裡的商業性格，被運用為官方宣傳意識型態的利器。同時，在現代劇場歌仔戲發展的脈絡下，被公辦評審評鑑制度

⁷¹⁹ 1914 年，「日蓄臺北出張所」邀請北部客家藝人共十五人前往日本東京錄製唱片，歷時數年，錄製共 59 張客家唱片，包括八音、北管、山歌小調、三腳採茶戲、改良採茶戲等。詳情請瀏覽：國立臺灣大學圖書館 78 轉唱片數位化典藏 (ntu.edu.tw)
<https://www.lib.ntu.edu.tw/AR/pano/78rpmrecords/coll.html>



下視為「專家學者」的一群人，形成新興藝文菁英階級，並以其知識權力與資訊捷徑的優勢，為不同文化政策詮釋與背書。

文化部轄下涉及各機關與政策補助——包括委由國藝會執行的演藝團隊扶植獎助計畫等，均依照各類獎補助要點，必須包含專家學者的評審評鑑。中央與地方縣市政府轄下的官方藝術機構和劇場，均以評審評鑑制度執行公開徵件或私下徵詢的策展規劃，試圖凸顯資源分配公開公平的重要性。在產業與市場孱弱的外在環境條件下，評審評鑑制度下的補助項目，顯然已經成為文化場域內重要的象徵資本。文化場域內文化資本的積累，變成「專家學者」不自覺地、反射性地競爭美學合法性的「戰場」。「專家學者」（被）介入文化政策的研究、支持或背書，在政府與民間業者（或創作者）之間，擔負著傳統建構和詮釋的平衡角色；尤其在歌仔戲界的表現特別具體。例如現代劇場歌仔戲的精緻、概念與文學性，特別受到專家學者的強調與推崇，也讓現代劇場歌仔戲的生產製作、創作流程與思考，更具美學特殊性，以及具有與民間市場開放性競爭不同的封閉性。致使九〇年代以來現代劇場歌仔戲的發展生態背後，其藝術美學自主性和場館資源分配之間，有著相當微妙的關聯；新興藝文菁英中的「專家學者」，更是居間影響深遠的關係人。這迫使我身在此一場域族群中，必須從政策資源、傳統建構、場域習慣和權力階級等角度來檢視現代劇場歌仔戲的美學政治。

第一節 專家學者主導的「美學合法性」

美學合法性的主張與競爭，幾乎可以視為文化場域內知識分子（專家學者）的一種競逐遊戲；尤其藝術創作領域若有傳統創新需求，我們便不難看到各種跨域、甚至革命性的創作「被」突顯。從布迪厄的社會學分析來看，這樣的競逐幾乎是文化場域內個體競爭的目標和誘惑，而這樣的誘惑，不免與學術和文化場域內爭奪主導位置的慾望，交相對應。既然「專家學者」在場域內積累特定場域的資本，足以爭奪主導和統治地位，那麼憑藉著象徵資本所形成的象徵性權力，

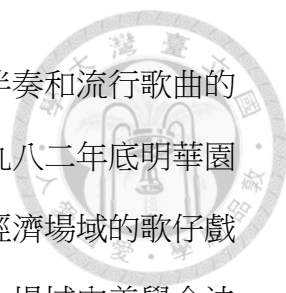


便多少能對不同資本形式之間的交換，產生影響，並能在公共和私人交流的領域裡，對交流的歷程和方式，產生「建構、授權和規範化的作用。」⁷²⁰如同外台職業戲班一旦取得「專家學者」認可的補助徵選或成為國家演藝團隊（Taiwan Top）時，便能在廟口民戲場域獲得戲路競爭的優勢，因此，所謂的文化場域便形成一種「神龍見首不見尾」的統治形式。對於場域中「被統治」的能動者（個體或底層邊緣的族群），握有文化資本的知識分子——也就是專家學者們，是一群隱藏自己的社群。八〇至九〇年代的專家學者，盡其所能地重建、研究和詮釋所謂的歌仔戲傳統。被打造為國族傳統象徵的歌仔戲人間國寶廖瓊枝，在成為國族象徵之後，我們並不會「看見」周遭為她定義、詮釋和背書的專家學者與評論媒體。這也是現代劇場歌仔戲被外台職業戲班視為一種較精緻的歌仔戲代表，或是更具文學性的創新製作；現代劇場導演和專家學者，也就被外台戲班以「文化場」作為標籤，予以連結。

從現代劇場發展的角度來看，前述學者陳幼馨歸納變體歌仔戲（胡撇仔 Opela）在日治時期和戰後內臺的商業劇場求新求變，而在五〇年代的內臺商業劇場裡成熟，肯定胡撇仔戲自身即有往精緻發展的趨向與傳統，除了強調了興起於都會內臺歌仔戲本身既有的商業性格，也點出變體歌仔戲回應社會經濟現代化的變動性，亦即當代現代劇場生產製作，也對歌仔戲的形塑有所影響。⁷²¹謝筱玫曾主張春美歌劇團的《飛賊黑鷹》，於二〇〇一年獲選成為國立傳統藝術中心主辦第二屆外台匯演的劇目之一，標誌著原來不受學界（或傳統古路派）青睞的「胡撇仔戲」，終能成為代表歌仔戲的表演形式。《飛賊黑鷹》的故事可以說是通俗劇的典型；陳家五口六人遭劫，彼此失散，主演郭春美飾演的主角明義為了照顧相依為命的鄰居孩童小虎，以偷竊維生，成人之後變成劫富濟貧的飛賊，別號「黑鷹。」之後巧遇親妹妹，也見到離散多年的母親，卻因罪被捕送遊街後槍

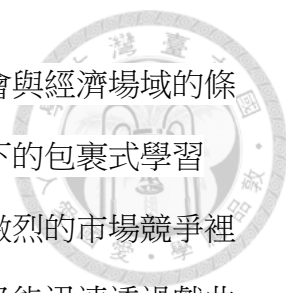
⁷²⁰ Michael Burawoy, *Symbolic Violence: Conversations with Bourdieu*. [Durham and London: Duke University Press. 2019] p.193。

⁷²¹ 參見本論文第 27、107 頁。



決。《飛賊黑鷹》的表演風格偏外台夜戲的特色，採西洋音樂伴奏和流行歌曲的「胡撇仔戲」表演程式。《飛賊黑鷹》引發的效應，似乎與一九八二年底明華園崛起於地方戲劇比賽的爭議相近；代表通俗品味且誕生於商業經濟場域的歌仔戲類型，其表演特色竟然能被文化界和學界認可。與其說這是文化場域內美學合法性的競爭，倒不如說這是歌仔戲古路戲碼背後，原有社會文化意義下倫理與封建父權美學的被鬆動和被顛覆。文化場域透過知識、學術與文字論述競逐美學合法性的社群習慣，與臺灣本土意識和國族意識的形塑，形成關係密切的辯證。國族意識在歷史進程裡，將「國族認同」逐漸形成神聖不可侵犯的主體，對民間大眾娛樂的歌仔戲而言，則是強大且重要的影響。這是八〇年代初期此一階段，臺灣新興藝文階級形成，改變了中華文化認同的內涵，面對本土化的現實，以及九〇年代末期至廿一世紀初，臺灣社會國族意識興起，進一步試圖建構新國族傳統所反映的重要意義，也是臺灣歌仔戲步向正典化的文化工程目標。臺灣歌仔戲的正典化之路，也就隱然成為學者專家朝向文化場域掌握階級（社群）權力道路的結構現象之一。

我們可將現代劇場歌仔戲視為新的戲劇（戲曲）類型，捨棄以二元對立來看待傳統與現代的問題，無須與歌仔戲傳統的定義，產生難以釐清的斷裂或糾結。換言之，現代劇場的生產製作，變成了外台職業戲班必須認知、繼承與實踐的社會性新文本，他們在觀眾（專家學者組成的評審）面前排練所謂的現代化、進步的、富有新的生命力的臺灣歌仔戲。而當我們清楚認知這場進行中的「戲曲現代化的排練」，是以外台職業戲班為主體時，他們可能會被投射既定的眼光和既定的角色；在劇場空間裡，與觀眾的互動被暫停，主演的演員不能任意「溢出」他們扮演的角色（但有時候他們會）。他們排練出來的現代劇場歌仔戲作品，必須被特定的一群人透過協商來檢視藝術不藝術、合適或不合適。從場域習慣的角度來看，在臺灣歌仔戲被正典化歷程中，由專家學者所介入的場域競逐，及其主導的現代劇場歌仔戲的美學意識型態，即具有相當程度的革命性，等於試圖挑戰既



有的行規，提出新的文化生產方式。然而，歌仔戲過去是以社會與經濟場域的條件和習慣存在；職業藝人從投入戲班當學徒，在戲班隨機傳授下的包裹式學習中，學習傳統劇目與內臺戲院定本戲的「套路段子」，等於在激烈的市場競爭裡找到不同劇目但類似情境的固定演法。既可以節省演出成本，又能迅速透過戲曲身段步法和腳步手路，達成表演效益。通常學戲的學徒多半出身社會邊緣或經濟弱勢，否則戲曲學院成立初期也不會開放免學費的條件。專家學者介入戲班企劃申請的評選和評鑑，等於介入經濟場域裡戲班投入製作的競爭與仲裁，而非由一般觀眾市場決定。此外，製作成本的資本級距，也會遮掩原先戲班成員與背景資源（社會經濟條件）諸多的不平等。相形之下，文化場域裡的歌仔戲創作競爭，反而比市場更來得具有「偏見」；明星可以獲得專家學者的期待和支持，但在民間努力卻無魅力的職業藝人，只能等著被淘汰，繼續守在廟口等戲路——這個民戲場域還得面臨削價競爭的惡劣條件，職業藝人還要自行承擔部分戲班老闆無力投保的現實。

種種據此生態現象和觀察，讓我數度在田野從事歌仔戲創作時，深感不安。

第二節 「現代劇場歌仔戲」是外台班排練戲曲現代化的「重建行為」？⁷²²

無論是吸納各劇種的程式身段、套用熱門而重要的劇碼情節，或是承襲北管亂彈等大戲的儀式科步，歌仔戲程式裡的動作符號——例如表演「趟馬」時的馬鞭與步法或是馬伕的出場，都是為了服務生活的真實，服務觀眾的認知。在演出時，讓觀眾知道這種演出既有的規範與脈絡，非常重要；表演、身段與衣裝的細節，都在強調這一切如何與生活息息相關。戲曲「代言體」的意義，便是向觀眾清楚地昭示：「你們知道我在扮演別人，我現在不是我，我在為我所扮演的角色表達。」無論歌仔戲小生郭春美扮演什麼角色，觀眾看到的就是扮演角色中的郭春美；也因為這一疏離的認知，所以觀眾完全能夠區分表演的真假，這正是戲曲

⁷²² 這部份的理論概念必須感謝指導老師周慧玲的啟發。

符號於表演程式的功能與意義，更是戲曲以演員為中心的藝術特色。歌仔戲表演場域中的演員與觀眾、演員與樂師、演員與戲班環境、戲班與廟口環境，甚至是關係戲曲特質的活戲功夫與情節套路等，均是相互不可切割的重要環節，與現代戲劇重視藝術自主的本質不同。換言之，歌仔戲的「傳統」背後，具有相當深厚的社會文化意義與脈絡；既是與農業和移民社會的生活特性相關，也回應日治時期的都會現代化以及二戰後臺灣經濟發展的急遽變遷。我以「重建行為」

（Restoration of Behavior）的觀點，來看待與論述歌仔戲的「現代化」——特別是九〇年代以來現代劇場歌仔戲的生態趨勢，是為了凸顯這個發展階段中的歌仔戲，如何「逆勢操作」、甚至一改過往因應市場需求發展產業「現代化」的歷程（例如內臺戲院時期、蟲膠唱片發行以及電影、廣播與電視媒介的革新等），大規模地被「外力」介入轉型。我們試圖避免歌仔戲隨時代演進而蕭條沒落，卻反而落實了一種藝術理念與現實經營的嚴重矛盾。當前政府執行的文化政策，全力挹注補助資源搶救歌仔戲市場的頹勢，卻更把歌仔戲推往發展中的矛盾情境裡——最顯見的矛盾便是劇團申請補助是為了維持劇團營運，劇團卻始終無法脫離（或反而更需要）官方補助的支持。

謝喜納所謂「重建行為」（Restored Behavior），如同電影導演所處理的一段錄影膠卷。這段類似被剪輯過的錄影膠卷（以下以「行為儀式」稱之），可以被「儲存（stored）、傳遞（transmitted）、操控（manipulated）與轉化（transformed）」，可以被重新排列或重建，並被其中的行為者不斷演練。最重要的是，「重建行為」是活生生的日常經歷。⁷²³行為者接受、重建、記憶甚至發明這些如同被「剪輯過」的行為儀式（影像片段），獨立於所謂社會的、心理的或技術的脈絡，卻又因為這些前述的脈絡，相應而生。另一方面，這些被重建的行為必然與針對（或效仿）對象的原始行為，有所區隔。行為者再次執行重建行

⁷²³ Richard Schechner, Ch.2: "Restoration of Behavior," in *Between Theater and Anthropology*. [Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2010]. pp.35-36

為的方式，一則如同祭司或巫師的起乩與幻覺，完全融入其中；二則是保持認知的疏離，與之同時存在。行為者（表演者）完全能夠區分那個現下親身體驗的重建行為，與已經無法考究追溯的原初版本，不是同一件事。這個重建的行為儀式，可能早已流失或遺忘那個最原初的版本與來源，甚至那個原初版本可能與現存的重建行為相互矛盾。⁷²⁴

謝喜納於八〇年代初期所提出的「重建行為」理論，積極呼應了人類學對社會結構和表演行為的分析；最珍貴的價值是全面關照社會結構下，個體與群眾於環境演進歷程中的日常，如何可以被視為「表演」，而表演又如何可以被視為「日常」——無論是身體的或是視覺與聽覺，我們在重建行為一定的儀式、規範和默契下，共同執行這個戲劇文本（scripted actions or score）。「重建行為」的理論觀點，既可以詮釋劇場審美，也能確實涵蓋宗教儀式的表演性；而「重建行為」可以「像某些戲劇和儀式那樣持續一段很長的時間，也可以像某些手勢、舞蹈和咒語中那般，持續很短。」⁷²⁵無論是從薩滿教、驅魔至迷幻恍惚的狀態，或是從儀式、舞蹈和戲劇的審美，甚至是人類生活的心理分析、諮商的心理劇和行為交流等等，重建行為都能用來解釋各種表演。重建結構的過程事件、腳本動作、既定的戲劇文本、背景配樂和執行這些行為儀式的表演者（行為者），都各自分開存在著，我們透過排練或是師徒間口傳心授的行為傳遞中，不斷實踐和執行這些重建行為。

回顧臺灣歌仔戲在激烈的現代化歷史進程裡，當歌仔戲的表演者在既定且已知的儀式程序與事件環境中，執行她於族群文化所繼承、具有特定規範和脈絡（scored movements）的戲劇文本（scripted actions），並且在觀眾面前與之互動與演練，我們似乎可以視之為一種「重建行為」。歌仔戲每一次吸納不同劇種的演進，應可視為當時特定時空下自覺進行文化習慣的效仿，一種近似模仿或是剪

⁷²⁴ 同前註。Schechner, “Restoration of Behavior”, pp.35-37。

⁷²⁵ 同前註。Schechner, “Restoration of Behavior”, p.35。



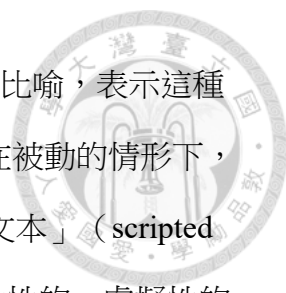
輯所認知觀察的片段，且予以「賦予、挪借、調整與轉化」（appropriation）的表演與儀式。歌仔戲以閩南歌謠「歌仔」為基礎，吸納民間小戲如採茶戲、車鼓、竹馬、白字戲等，持續在民間不斷演化，又有所謂本地歌仔與落地掃的演變時期。歌仔戲繼承了南北管、京戲、高甲、福州戲或客家改良戲等大型成熟劇種的各種音樂、程式和表演特色，而在一九二〇年代的內臺戲院萌發成長。她一方面歷經日本新劇的流行刺激，又因日治時期皇民化政策的箝制，被迫改以日本皇民化戲劇的面貌呈現。一九五〇至七〇年代第二次內臺戲院時期的蓬勃發展，她持續重建與挪借例如日本大河劇、武俠電影、寶塚歌舞和美國電影中不同新興娛樂媒介的新潮特質。無論是傳統華人、殖民文化或是西洋舶來品的移入，歷來歌仔戲藝人們，都在她們當時的觀眾面前，共同且不斷地實踐一段段影像膠卷般的重建行為。歌仔戲既無法成為她吸納效仿的劇種原型，又不盡然完全不是與她吸納效仿的對象，毫無干係。例如，歌仔戲既維持了京戲表演的部分表演傳統，卻在「不是京劇」的距離差異裡，表現了歌仔戲獨特的魅力與特色。劉秀庭形容廖瓊枝重建傳統的經典創作（見第三章）：「意外地保留住了早期內臺歌仔戲的表演線索」，即是生動地詮釋了「重建行為」的效仿、複製，然後又再轉化於傳統的重建。五〇至七〇年代的內臺戲院歌仔戲，極可能是針對二〇年代以及日治時期皇民化之前來台演出的（海派）京劇和福州戲等等，根據該劇種的演出情態，表演者、班主、觀眾和戲院老闆們，都依據當下不同的情境，「賦予、挪借、調整與轉化」（appropriation）眼前所謂「原初」的表演傳統（甚至擴及宗廟祭儀的社會性場域）——在急遽現代化和都會化的外界刺激下，歌仔戲藝人們針對不同的對象、媒介和事件，極具渴望且激烈地進行著重建行為的剪輯歷程。或許在層疊劇烈的現代化過程中，歌仔戲的戲曲內涵涉及宗廟信仰、移民政治、經濟結構與大眾娛樂等複雜面向，職業藝人們於變動的環境裡不斷衍生這種「重建行為」。我們同時也能據理推測，作為一種臺灣土生土長的戲曲，歌仔戲才會至今都被視為「尚未成熟的劇種」。



即使出走內臺戲院，退守廟口外台，歌仔戲繼承了北管戲的扮仙戲，持續日治時期北管榮景時於廟會祭祀時的演出傳統。即使北管、京劇、高甲或其他被歌仔戲吸納——即重建的戲曲劇種——已漸消亡、或曾被忽視，它們仍舊「存在」於歌仔戲重建的戲劇文本中，而歌仔戲永遠是次於這些原始表演者與劇種。試圖師法西方現代劇場表現的「專家學者」，在國家文化政策的支持下，將歌仔戲從社經場域挪移至文化場域中，以效法京昆等劇種的「戲曲現代化」，即是我嘗試論述「歌仔戲步向正典化」之路的觀察。九〇年代以來現代劇場歌仔戲逐漸發展，是政府部門與專家學者的介入，讓職業戲班為了「因應官方與學界對現代化與精緻化的要求，而開始往公部門（資源）靠攏。」⁷²⁶若說當代的現代劇場歌仔戲，是臺灣歌仔戲職業戲班排練戲曲現代化的又一次「重建行為」，那麼不同於以往的是，這種「現代化」的排練，不見得源自戲班藝人腦海中日常的認知或片段的印象，而是專家學者與補助資源的主導。我們應該要更仔細檢視在特定的社會與歷史脈絡下，作品與個體美學經驗的關係。我亟欲說明的現代劇場歌仔戲生態相關的美學政治，不僅是具有特定習慣與默契的族群，憑藉於文化場域競爭中所累積的象徵資本，介入特定「重建行為」的改變，更是運用歌仔戲業界於經濟場域的習慣與默契，轉化於文化場域的行業習慣中，從而互相競爭美學主張的合法性；這時候象徵資本的「象徵權力」，難脫「象徵暴力」的嫌疑。面臨世紀末網絡媒體科技與跨文化的娛樂轉型，歌仔戲又一次進入急遽地「程式更新」，以及堪稱為「重建行為」修正的正典化歷程。在文化政策背後運作的強烈國族意識，便容易被利用成為助長這種「暴力」的堂皇藉口。

「重建行為」理論強調的是行為儀式的假設性（*subjunctive mode*）和本能的、反射性（*reflexive*）。謝喜納與透納引用史坦尼斯拉夫斯基（*Sergeyevich*

⁷²⁶ 原文：「九〇年代後臺灣的外台歌仔戲班經營策略改變，它其實是在因應官方與學界對現代化與精緻化的要求，開始嘗試往公部門靠攏的歷程。」葉玫汝：〈邁入二十一世紀的外台歌仔戲表演生態——從官方與知識份子的介入談起〉，收入周慧玲主編《2019 跨域借鏡產學對話想像臺灣下一波限當代戲劇史論文集》，（桃園：國立中央大學戲劇暨表演研究室出版，2021），頁 222。

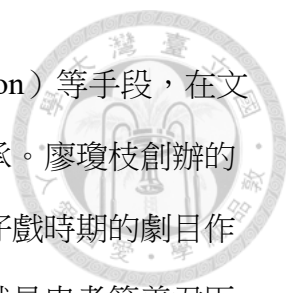


Stanislavski, 1863-1938) 所主張的「假設性 As if」表演方法為比喻，表示這種「假設我是」的虛擬性狀態，等於是我們的第二天性；我們會在被動的情形下，依據群體默契建構的「環境文本」(score)——也就是「戲劇文本」(scripted actions)，來執行這個行為儀式，也就是重建行為。由於是被動性的、虛擬性的行為，其中的行為人會有程度不等的選擇空間；例如歌仔戲藝人承襲民戲演出前的扮仙戲，儘管因為環境條件而折衷呈現時的嚴謹，其口白、步法均不脫原來北管大戲的作為。相較之下，現代劇場演出的戲劇排練，會縮小我們選擇的範圍，讓即興之後的效果決定創作的風格；演員會在導演的要求下，會被大量限制選擇的可能性。

我作為涉入田野環境的歌仔戲導演，觀察到現代劇場歌仔戲已累積了一些關於生產與製作環節的新的工作模式；我也察覺到我的角色與位置如何成為一種「引戲」的仲介，憑藉著我的優勢，主導現代劇場歌仔戲的創作，與打造職業戲班的競爭資本。在職業戲班的活戲機制裡，其實也反映了類似劇場導演的權力結構；負責在演出前講戲給戲班成員聽的講戲人，最好能熟悉彼此之間微妙的互動關係。講戲人的世代與資歷、如何分派角色、如何拿捏台詞分寸，都會關係著一場活戲表演的效果。⁷²⁷然而，一旦進入「劇本戲劇」(定本)的現代劇場生產製作過程，原本透過口語傳述、由講戲人與戲班全員即興編創的活戲(幕表戲)，便不再能發揮原有的功效與特色。劇場導演、主教祭司或表演大師會調整和改變重建行為的「環境文本」(score)；重建行為不是自然事件，而是個人和人類群體選擇的共識模型，所以重建行為總是需要不斷的修正。我們透過重建行為——就如社會行動和文化展演——這種在其中「扮演」的假設性、象徵性的反射本能，正是表現我們如何被社會、宗教、美學和教育的強化過程，使得重建行為負載的內涵，充滿了多重層面的意義。

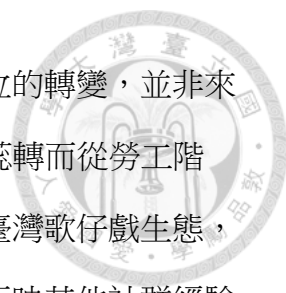
廖瓊枝在九〇年代深受京劇、崑劇身段審美的啟發，竭盡畢生之力將歌仔戲

⁷²⁷ 林鶴宜：《東方即興劇場—歌仔戲「做活戲」上編：歌仔戲即興戲劇研究》，頁 147-149



的古路傳統戲，透過「賦予、挪借、調整與轉化」（appropriation）等手段，在文資政策的支持下建構她認為的歌仔戲傳統，並延續歌仔戲的傳承。廖瓊枝創辦的薪傳歌仔戲劇團與歌仔戲文教基金會，計有多齣古路與內臺歌仔戲時期的劇目作為傳統傳承。歌仔戲繼承了傳統戲曲根深蒂固的倫理體制，也就是忠孝節義君臣父子的封建思想，其情節內容、腳步手路等身段程式，都極度依賴京崑的演出脈絡。明華園地方戲劇比賽（1982年）事件中，「地方戲劇編劇群」所支持的傳統古路，便是呼應了傳統戲曲一直以來建構的倫理世界觀。當時的歌仔戲藝人和地方戲劇編劇群，已經透過代代傳遞的重建行為，將整個社會文化關係與權力階級的結構，認知成一種廣義的世界秩序；即使這樣的認知已經與當下的時空環境產生「位移」，他們還是極可能沒發現（或是還沒認知到）這些戲齣情節背後所指涉的倫理秩序，其實與戲曲審美觀毫不相干，更遑論能夠清楚辨識出當時國家體制下社會結構和權力階級的真實。

明華園地方戲劇比賽的風波，雖然顯現了藝文菁英對戲曲傳統脈絡的認識不足，我們卻能清楚發現這些當代藝文菁英如何在新的平面媒體開闢論述的戰場，擴張文化場域的連動性（影響力）。相反地，地方戲劇編劇群的交陪模式和人際關係，幾乎來自傳統經濟場域；傳統歌仔戲業界遭到地方戲劇比賽長達半世紀種種規定的箝制（例如參賽才能領取工作證，以及比賽必須使用符合政策的標準劇本等等），形成一定的場域習慣，被封閉在一定的場域範圍裡。王振義的投書（見第三章）也一定程度反映了他所關照的歌仔戲藝人與這些藝文菁英之間的隔閡與距離。在歌仔戲作為國族傳統的建構歷程中，七〇年代末期以來的這批知識菁英，與傳統經濟型的藝術生產者（即地方戲劇編劇群）相較之下，作為不同世代與不同背景下知識分子「習慣」的差異，從這樁地方戲劇比賽事件可見一斑。對於王振義或邱婷而言，他們透過書寫表達對歌仔戲傳統與階級的觀察，並非為了排斥胡撇仔戲而獨尊中華文化，他們表達了對民間藝人與戲班階層的關懷，並藉由實踐和研究，試圖說明在現代社會發展下，必須翻轉現代知識分子對民間傳



統藝人那種「上對下」的關係。例如，邱婷曾直言，歌仔戲地位的轉變，並非來自社會普遍對歌仔戲藝術的認同，而是本土意識使然。⁷²⁸司黛蕊轉而從勞工階級、女性或甚至具地方特色的後現代主義等觀點，來反覆檢視臺灣歌仔戲生態，目的也是為了不讓國族認同的討論，妨礙我們檢驗歌仔戲如何反映其他社群經驗的特質；其意涵或可視為還原歌仔戲在臺灣社會中，訴求不同的族群主體，特別是熱衷於胡撇仔戲、不同背景層次的外台歌仔戲戲迷。

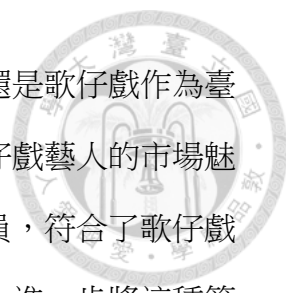
二〇〇〇年後，變體歌仔戲胡撇仔的地位，的確隨著本土意識高漲而轉變，或許學界或政界的國族論述，也的確必須藉由擴大國家多元文化的內涵，以作為全球化時代主張國族主義的一種策略。然而，除了胡撇仔戲本身就是臺灣歌仔戲獨特的表演類型，其鮮明在地特質能被文化場域的專家學者認可，一改七、八〇年代社會普遍遭到的偏見與歧視。在現代劇場生產製作發展逐漸成熟的規制下，國族象徵與國族意識的情感訴求，與歌仔戲跨界創新的口號，更加緊密結合。我們用新編原創的歌仔戲製作，編創新的國族傳統和故事，企圖在傳統倫理秩序的世界觀之外，建構自己與新的傳統或歷史神話的連結，成為更新的生活習俗、社會行動和文化展演。

第三節 劇種與「國家」：從地方戲曲比賽事件到《見城》（2016、2018）、《船愛》（2022）⁷²⁹

高雄市政府文化局所主辦的春藝歌仔戲製作《見城》（2016、2018）與《船愛》（2022），兼顧了臺灣戲曲藝術節以臺灣歷史人事物作為策展訴求，更以發揚本土文化傳統為題來動員集結全國知名職業戲班與歌仔戲劇團的大規模演出策劃。我們不得不尋思——為何像《見城》、《船愛》或甚至大規模的外台匯演，動員的組織單位盡是歌仔戲團隊？（也包括高雄在地的豫劇隊）是因為傳統戲曲

⁷²⁸ 邱昭文（邱婷筆名）：〈瞎子摸象乎？〉，頁 11-14。

⁷²⁹ 本文論述的現代劇場歌仔戲製作原則至 2021 年為止，但《船愛》龐大的製作規格與企圖，讓人行文至此不能忽視。



迅速凋零，當年文建會「民間劇場」時期的盛況，已難復見？還是歌仔戲作為臺灣（高雄）主要的戲曲劇種，便佔盡團隊數量的優勢？或是歌仔戲藝人的市場魅力仍無其他劇團劇種能出其右？又或是，政府以優越的資源動員，符合了歌仔戲於經濟場域的需求，其強勢的政權資源左右了歌仔戲的自主性，進一步將這種符合現代劇場生產規制的歌仔戲製作，包裝成一場為戲迷饗宴且難得一見的拼台盛會。換言之，即是將政治資源投注於打造（或甚至確認）國族意識共識下的集體想像，一種新的劇場文化經驗；尤其是針對那批延續過去自日治時代即有所謂共同體經驗的臺灣族群。這種超乎尋常規格、看似為高級殿堂訂製的表演，為看戲的觀眾提供了比一般外台或原創新編製作更全面和直觀的娛樂；其中最大的效益可能是為左營舊城遺跡完成了一次高曝光和高觸及率的行銷，甚至是藉由高雄春天藝術節的品牌，隱約地為高雄市政府的政績背書。

《船愛》的故事涵蓋六〇年代當時政府支持美國參與越戰，美軍軍艦停靠高雄港的背景；大量的進口商品讓大溝頂（舊崛江）繁榮熱鬧，創作群藉由不同族群的愛情與生活片段，穿插神人對話的講演，動員六百多人演繹一段以高雄在地歷史為背景的虛構情節。⁷³⁰《見城》（見第四章）以因地制宜的規劃，透過所謂環境劇場式的展演，為左營舊城東門打響行銷聲勢，同樣也是為了提倡高雄的歷史古蹟。《見城》與《船愛》均以「歌仔戲」為名卻行「國族動員」之實，在號稱環境劇場式且因地制宜的製作規劃下，讓現場觀眾享受了一場幾近沉浸式體驗的歌仔戲演出。看似本土節慶的包裝，利用的是沒有任何歌仔戲職業團隊能夠承擔的高度資本，以及沒有任何現代劇場歌仔戲劇團能夠邀集的歌仔戲明星組合；政府資源是最終最龐大的金主，而政府則是最能獨佔市場的強勢製作人。

布迪厄將文化領域稱為「象徵性商品的政治經濟學」，即使不像經濟場域中的個體，以具體的金錢營利為目的，其獲利的實質概念跟資本主義生產方式相

⁷³⁰ 曾以寧：〈臺灣燈會大戲「船愛」 600人演出高雄海洋故事〉，中央社 2022 年 2 月 19 日傳真。<https://www.cna.com.tw/news/ahel/202202190086.aspx> 瀏覽及擷取日期：2022 年 5 月 1 日。

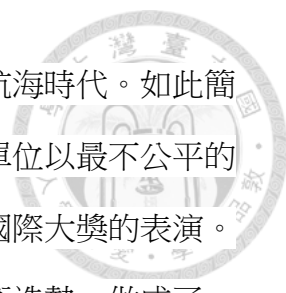


似；而這是不被說破的交易形式。個體進入場域的生產競爭關係後，根據特定領域的規則積累特定領域的資本，背後投注的成本，往往更影響獲利的「回收」方式。政府資源藉由專家學者於文化場域的「習慣」，介入歌仔戲業界的「經濟場域」；對於同為政府政策背書的專家學者與歌仔戲劇團，則藉此「交易或交換」各自謀求符合彼此成本的利益。原來規範個體長期適應其中的生成原則，其行為、養成與互動產生的實踐，會不斷傾向複製這種生成模式，例如品味、知識與背景等等，更會構成該領域的習慣認知，強化該領域的結構與定義。一旦製作模式形成，沒有人會質疑這種文化資本化與國族動員的政治性展演，會對歌仔戲與現代劇場製作造成多少藝術自主性的斷傷；也許更沒有人會在意藝術自主性的重要。當政府主辦或專家學者主導策劃或評選藝術節慶式的演出製作，我們很容易將文化場域中的階級結構和象徵暴力的問題，予以自然化、中性化

（neutralized），使得我們很難警覺這種政治意識型態影響文化政策的問題與現象。在表演場館幾乎全面均屬官方，評審評鑑制度與流程近乎一致，而民間劇團大幅度依賴政府資源的條件下，象徵資本與象徵權力不僅被「補助政策」與「專家學者」背書，其中隱含的「象徵暴力」，似乎也會強化文化場域中特定的族群優勢，造成階級問題；尤其美學論述的權力競爭，也足以令人警惕。⁷³¹試問，以國家資源作為仲裁的藝術評鑑評審，還有什麼專家學者、藝術族群或民間戲班有能力挑戰？

二〇二二年高雄燈節運用科技打破傳統燈會模式，結合高雄市政府與衛武營的資源，規劃了衛武營與愛河灣的展覽雙主場，以及造成視覺震撼的 1500 台無人機藝術展演；《船愛》編劇天馬行空且跳躍式的節選幾個歷史傳說和事件，如同走馬燈展演般展示如「六〇年代的高雄」、「大溝頂」（崛江）的百貨行、服飾店，以及「七賢三路的酒吧」等情境，將在地民眾的生活記憶，變成拼貼的歷史象徵與文化符號。主角之一的孫凱琳與飾演燈塔伯的陳勝在，講述過去移民歷

⁷³¹ Burawoy, *Symbolic Violence*, pp. 36-41。



史與黑水溝的傳說，穿插了「渡海」、「蛇妖」和鄭芝龍的大航海時代。如此簡略的國族敘事和想像，再次以精緻的新興媒體技術包裝。政府單位以最不公平的資金優勢，擊敗所有臺灣戲曲（戲劇）團隊，製作了一齣拿到國際大獎的表演。如同邱坤良於專欄中直言，高雄市文化局「多年來似乎把『藝術造勢』做成了癮，甚至把它當做重大政績，這才是問題所在。」⁷³²歌仔戲這個劇種，完全成為服務國家政治展演的工具；那麼我們應不難想像未來的歌仔戲，終究難以透過市場性的生產機制來歸納一套獨立的美學特質或論述，也不難理解為何歌仔戲會需要效法京、崑等大戲劇種的古典內涵，持續創建能夠說服當代人的藝術傳統。

高雄市政府文化局利用藝術節長期規劃以來累積的人力與資源，舉辦長達一個月的「臺灣燈會在高雄」。除了原創光影歌仔戲製作《船愛》，還有邀請視覺總監王奕盛、舞台設計張哲龍、燈光設計沈柏宏、音樂設計柯智豪與燈光設計車克謙共同創作「光舟劇場」，將衛武營南側與西側的建築體打造成巨幅光影展演劇場，成功轉化了傳統燈節的認知與印象。該項燈節展演突破了疫情期間的活動限制，甚至一舉拿下「2022 美國 MUSE 設計大獎燈光設計最高榮譽鉑金獎」等十幾個國際大獎，成功行銷了臺灣的國際形象。⁷³³這一政績的「璀璨炫目」，讓政府跟觀眾幾乎都沒有警覺透過資本堆積的政策宣示，完全掩飾了民間戲曲生態的問題，而專家學者見證評審評鑑制度所篩選的歌仔戲團隊和藝人，更是為政府部門代表的象徵權力所用。我們更可以進一步預期，這些被動員的劇團與藝人們，其藝術表現勢必也等同獲得了象徵資本的保證與背書。

⁷³² 邱坤良：〈愛在船過水無痕——高雄燈會大戲《船愛》之我思〉，《風傳媒》2022年2月25日，<https://www.storm.mg/article/4207941?mode=whole> 瀏覽與擷取日期為2022年2月28日。

⁷³³ 除了2022美國MUSE設計大獎燈光設計最高榮譽鉑金獎，「船愛—虛實光影歌仔音樂劇」、「愛河智慧燈光控制系統改造」等兩個項目分別獲得2022美國MUSE設計大獎概念設計金獎與燈光設計金獎。聚膠行動輕軌列車「微光流動」則獲得MUSE設計大獎概念設計銀獎；平行展「高雄國際貨櫃藝術節」作品「謐靜立方」獲得RethinkingtheFutureAwards2022快閃建築物首獎。同年七月，又獲得法國NDA大獎（NOVUM DESIGN AWARD）等獎項。



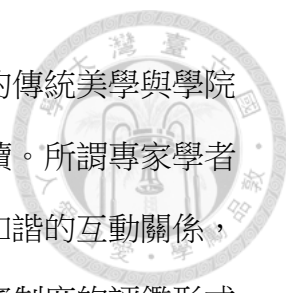
「專家學者群」的品味與習慣，或是在現代劇場歌仔戲演出場域中有關感知的分配，與演出優劣的評價，其實無法避免文化資本化的操作；以傳統為名的現代劇場歌仔戲製作，經常與製作成本成等比級距的比例擴增。獲取專家學者的肯定，便是劇團為自己爭取到一定的「象徵資本」，以為自己在民戲經濟場域的競爭中，爭取到更多盈利與社會資本。長期以來的評審評鑑制度，證明了公部門的政策資源，依賴所謂專家學者的協助，並且在文化場域中形成了一種習慣，甚至是折衷政治現實與政策效益的品味。擔任評審評鑑的專家學者，進一步強化了外台職業戲班口中「文化場」的文化藝術領域的權力。⁷³⁴然而臺灣歌仔戲目前真正的市場是廟口民戲，而非現代劇場；現代劇場公演或藝術節徵選的補助資源，是吸引職業戲班不斷投遞企劃最重要原因。不走民戲戲路的唐團，便必須大量依賴文化部品牌團隊高達九百萬的補助，也必須藉由藝術節機制下的共製資源，才能打造高成本的現代劇場歌仔戲作品。這是一般歌仔戲職業戲班不可能打平的成本數字。

當國家資源全力支持歌仔戲成為國族象徵，在舞臺上被正典化至典範的高度時，也有創作者將熱情投注於美學與人性的議題，走出意識型態的框架，創造具有文學性的正典化美學創作，以作品詮釋了戲曲表現的創作價值。林鶴宜精確指出新編戲曲製作於「戲曲現代化實驗的最終目的，是建立新的美學邏輯，但也是創作者面臨的終極難題」。⁷³⁵二〇一二年唐團的《燕歌行》，堪稱是創作者專注的創作企圖賦予現代劇場歌仔戲轉化的新面貌，也是臺灣歌仔戲轉生於現代劇場的有效實證。曾永義曾慎重表示，為了歌仔戲的精緻化，我們必須對歌仔戲歷史發展的利弊得失，有所認識與了解；⁷³⁶對絕大多數的觀眾來說，可能對曾所強調臺灣歌仔戲發展的歷史性，依舊還是感覺陌生和誤解。但臺灣歌仔戲發展的不同歷史階段，都會因著不同的社會情境與條件，發展不同的美學品味和不同程度的

⁷³⁴ 筆者自身當然也是無法置身事外的一員，同時更是直接參與創作的導演。

⁷³⁵ 林鶴宜，《臺灣戲劇史》（臺北：臺大出版社，頁 338）。

⁷³⁶ 曾永義，〈精緻歌仔戲：從野台到國家劇院〉（中），《聯合報》1993 年 3 月 11 日第 24 版。



重建行為，形成歷史發展下的場域習慣。我們或許該識別職業的傳統美學與學院建制的美學，開闢更多元的可能，以方便各種場域的交集與延續。所謂專家學者評審群（名單），是否可能已形成一種封閉的階級，隨著表面和諧的互動關係，將社會中不同場域、階級和世代的差異合法化、模糊化，而評審制度的評鑑形式和流程，強化與簡化了分類跟傾向的評審觀點。當各個表演場館在資源機構化的層級下，追求現代劇場數字管理的執行效率，以所謂的藝術節品牌競爭，我們擴大了什麼？延續了什麼？當我們以「習慣」作為文化場域中的行為規律和性格特色的客觀條件，模糊地在不斷更新的情境中，隨機而即興地演進生成，卻極可能在前述的場域位差下，形成封閉的階級問題。在各種國家資源支持的大規模藝術節策展規劃下，顯然間接定義了其中佔有資源的專家學者與劇團的位置；官方資源挹注的補助成本，與歌仔戲的經濟場域規則，形成曖昧的利益關係，賦予其中參與者更多的文化象徵權力與資本。新編歌仔戲在現代劇場的生產製作，在國族意識導向的政策規劃下，無疑地更容易展現與教育、學術和文化資本政治性唱和的作品美學。那其實是以高度消費的資本遊戲作為文化場域規則，也更增加了文化場域的複雜性與所謂專家學者的世故和現實了。

【參考文獻】



■ 專書論著

- 王嵩山：《臺灣民間戲曲人類學研究論集：扮仙與作戲》，臺北縣（今新北市）：稻鄉出版社，1997年二版。
- 王安祈：《當代戲曲：附劇本選》，臺北：三民書局，2002年。
- ：《臺灣京劇五十年》上、下卷，宜蘭：國立傳統藝術中心，2009年。
- 王世信：《歌仔戲〈燕歌行〉與敘事設計》，臺北：國立臺北藝術大學，2022年。
- 朱芳慧：《跨文化戲曲改編研究》，臺北：國家出版社，2012年。
- 朱宗慶：《心有所愛、全力以赴：國家表演藝術中心董事長五年工作實錄》，臺北：時報出版社，2022年。
- 林經甫、劉還月：《變遷中的台閩戲曲與文化》，臺北：台原出版社，1990年。
- 吳紹蜜、王佩迪：《蕭守梨生命史》，宜蘭：國立傳統藝術中心，1999年。
- 周慧玲：《表演中國：女明星、表演文化、視覺政治 1910-1945》，臺北：城邦文化發行，2004年。
- 汪其楣：《賞心樂事：汪其楣觀劇閒散筆記》，臺北：國立臺灣大學出版中心，2016年。
- 沈惠如：〈地方性傳統劇目修編探討——以《陳三五娘》為例〉，收入《從原創到改編——戲曲編劇的多重對話》（台北：國家出版社），頁 171-200。
- 林美璵：《歌仔戲皇帝：楊麗花》，臺北：時報文化出版社，2007年。
- 林鶴宜：《從田野出發：歷史視角下的臺灣戲曲》，臺北：稻鄉出版社，2007年。
- ：《臺灣戲劇史增修版》，臺北：國立臺灣大學出版中心，2015年。
- ：《東方即興劇場歌仔戲「做活戲」》（上、下編），臺北：臺大出版中心出版社，2016年。
- 林孝庭：《蔣經國的臺灣時代——中華民國於冷戰下的臺灣》，臺北：遠足文化，2021年。
- 邱 婷：《明華園：臺灣戲劇世家》，臺北：獨家出版社，1995年。
- ：《出將入相亂彈嬌——一方舞台流轉人生》，臺中：文化部文化資產局，2021年。
- 邱坤良：《民間戲曲散記》時報書系初版，臺北：時報文化，1979年。
- ：《野台高歌：臺灣戲曲活動的參與》皇冠叢書 630 種，臺北：皇冠出版社，1980年。



- _____：《現代社會的民俗曲藝》，臺北：遠流出版社，1983 年。
- _____：《舊劇與新劇：日治時期臺灣戲劇之研究（1895-1945）第一版》，臺北：自立晚報出版社，1992 年。
- _____：《昨自海上來——許常惠的生命之歌》，臺北：時報出版社，1996 年。
- _____：《臺灣劇場與文化變遷：歷史記憶與民眾觀點》，臺北：臺原出版社，1997 年。
- _____：《陳澄三與拱樂社：臺灣戲劇史的一個研究個案》，臺北：國立傳統藝術中心籌備處，2001 年。
- _____：《飄浪舞台：臺灣大眾劇場年代》，臺北：遠流出版社，2008 年。
- 邱坤良等：《踏過煙花、靈光乍現：1970 年代大學生靈安社行動》，臺北：財團法人廖瓊枝歌仔戲文教基金會，2020 年。
- 邱莉慧等編著：《劉鐘元與河洛歌子戲團》。臺北：臺北市立社會教育館，2011 年。
- 紀慧玲：《凍水牡丹》，臺北：印刻出版社，2009 年。
- 胡耀恆：《西方戲劇史》上、下冊，臺北：臺大出版中心，2016 年。
- 施如芳：《快雪時晴：施如芳劇作三齣》。臺北：天下雜誌出版社，2017 年。
- 徐麗紗：《臺灣歌仔戲唱曲來源的分類研究》，臺北：學藝出版社，1991 年。
- 徐亞湘：《日治時期臺灣戲曲史論—現代化作用下的劇種與劇場》，臺北：南天出版社，2006 年。
- 徐麗紗、林良哲：《從日治時期唱片看臺灣歌仔戲》宜蘭：國立傳統藝術中心，2007 年。
- 唐美雲：《人生的身段》，臺北：圓神出版社，2019 年。
- 陳健銘：《野台鑼鼓》，臺北：稻鄉出版社，1989 年。
- 陳幼馨：《臺灣歌仔戲的異想世界：胡撇仔表演藝術進程》，臺北縣（今新北市）：稻香出版社，2010 年。
- 陳健銘：《野台鑼鼓》，臺北縣（今新北市）：稻鄉出版社，1989 年。
- 黃裕元：《飄浪曼波》I、II。高雄：高雄市政府文化局，2016 年。
- 許博允：《境會元勻：許博允回憶錄》，臺北：遠流出版事業公司，2018 年。
- 曾永義：《臺灣歌仔戲的發展與變遷》，臺北：聯經出版公司，1988 年。
- _____：《戲曲經眼錄》，臺北市：財團法人中華民俗藝術基金會，2002 年。
- 曾郁琄、徐亞湘：《城市、蛻變、歌仔味：臺北市歌仔戲發展史》，臺北：臺北市文化局，2012 年。
- 莫光華：《臺灣歌仔戲論文輯錄》，臺中：臺灣省地方戲劇協進會，1996 年。
- 游素凰：《廖瓊枝歌仔戲唱腔藝術探討》，新北市：學海出版社，2004 年。



- _____：《歌仔戲音樂載體之研究（外二論）》，臺北：國家出版社，2022年。
- 廖瓊枝等：《陳三五娘》，臺北：復興劇藝實驗學校，1996年。
- _____：《山伯英台》，臺北：復興劇藝實驗學校，1996年。
- _____：《什細記》，臺北：復興劇藝實驗學校，1996年。
- 廖秀容：《歌仔戲實錄》，新北市：稻鄉出版社，2014年。
- _____：《見錄歌仔戲》，新北市：稻鄉出版社，2015年。
- _____：《印記舞台》，臺北：稻鄉出版社，2017年。
- 蔡欣欣：《臺灣歌仔戲史論與演出評述》，臺北：里仁出版社，2005年。
- _____：《璀璨明霞：歌仔戲影視三棲紅星小明明劇藝人生》初版，宜蘭：國立臺灣傳統藝術總處籌備處，2011年。
- _____：《臺灣戲曲景觀》，臺北：國家出版社，2011年。
- _____：《臺灣歌仔戲史論：文本、展演與傳播》，臺北：政大出版社，2018年。
- 劉南芳：《臺灣歌仔戲中的活戲套路及程式語言》，臺北：文津出版社，2016年。
- _____：《劉南芳歌仔戲劇本創作集（一）》，臺北：文津出版社，2016年。
- 劉淑燕：《美夢正青春：春美的影像筆記書》，高雄：春美歌劇團出版，2011年。
- 蕭阿勤：《重構臺灣：當代民族主義的文化政治》，臺北：聯經出版社，2012年。
- _____：《回歸現實：臺灣一九七〇年代的戰後世代與文化政治變遷》，臺北：中央研究院社會學研究所，2010年二版。
- 簡秀珍：《開枝散葉根猶在：宜蘭總蘭社的繁華與衰微》，宜蘭縣五結鄉：國立傳統藝術中心，2015年。
- 蘇桂枝：《國家政策下京劇歌仔戲之發展》，臺北：文史哲出版社，2003年。
- 蔡欣欣主編：《牡丹花開：廖瓊枝七十風華》，臺北縣（今新北市）：財團法人廖瓊枝歌仔戲文教基金會，2004年。
- 林朝號：《2005年外台歌仔戲匯演精選【導覽手冊】》，宜蘭：國立傳統藝術中心，2005年。
- 吳正婷主編：《歌仔天團·春藝尬戲——2010-2015高雄春天藝術節歌仔戲紀錄書》，高雄：高雄市政府文化局，2015年。
- 林曉峰主編：《歌仔戲（薌劇）邵江海研究》，福州：海峽文藝出版社，2015年。
- Christopher B. Balme（克里斯多夫·巴爾梅），白斐嵐譯：〈導論〉，*The*



Theatrical Public Sphere. 《劇場的公共領域》，臺北：書林出版社/桃園市政府藝文設施管理中心，2019 年。

江武昌等：《聽到臺灣歷史的聲音 1910-1945 臺灣戲曲唱片原音重現》，臺北：國立傳統藝術中心籌備處，2000 年。

廈門市臺灣藝術研究室編：《閩台民間藝術散論》臺灣研究叢書第一版，廈門：鷺江出版社，1991 年。

■ 政策研究報告

《二〇二一年臺灣文化創意產業發展年報》，臺北：文化內容策進院，2022 年。
文化部施政計畫：《文化部中程施政計畫（102-105 年度）》

行政院文化建設委員會：邱坤良、劉可強等：《行政院文化建設委員會東北部民俗技藝園整體規劃報告書》，1993 年 3 月。

行政院文化建設委員會：廖瓊枝、黃雅蓉、邱秋惠等著，《臺灣傳統歌仔戲藝術薪傳計畫》身段教材，1997 年 2 月。

教育部社會教育司、國立臺灣大學考古人類學系編作：《民間傳統技藝調查報告》（臺北市：教育部社會教育司），1980 年。

教育部社會教育司、國立臺灣大學人類學系編作：《中國民間傳統技藝訪查報告》（台北市：教育部社會教育、國立臺灣大學人類學系），1981 年。

教育部統計處：《教育統計簡訊第 123 號》，2020 年 4 月 24 日

賴逸芳：《106 年臺灣傳統表演藝術生態觀察與分析計畫成果報告》，臺北：財團法人臺灣經濟研究院，2017 年。

賴逸芳、花佳正、盧俊偉：《109 年臺灣傳統表演藝術生態觀察與分析計畫成果報告》，臺北：財團法人臺灣經濟研究院，2021 年。

蘇昭英等：《臺灣縣市文化藝術發展——理念與實務》，臺北：行政院文化建設委員會，1998 年。

國立傳統藝術中心：《傳藝金曲獎戲曲表演類獎項民間訪問調查分析與建議計畫》，臺北：財團法人辜公亮文教基金會執行，2021 年。

■ 期刊論文與研討會合集

《民俗曲藝：民間劇場專輯》，臺北：施合鄭民俗文化基金會，1983 年

王安祈：〈戲曲現代化風潮中的一些逆向思考——觀賞王吟秋《春閨夢》〉，《表演藝術》雜誌第 42 期，1996 年 4 月號，頁 94-95。

_____：〈專業素養與宏觀視野——八十九年度戲曲評論的貢獻與侷限〉，收入《八十九年表演藝術年鑑》，臺北：國立中正文化中心，2001 年，頁 98-103。

_____：〈女人豈止在徽州？大陸地方戲在當代臺灣劇壇的處境〉，《表演藝術》雜誌第 126 期，2003 年 6 月號，頁 55-59。

王友輝：〈京劇元素在臺灣現代戲劇中的碰撞與融合〉，《傳藝雙月刊》第 104 期 2013 年，108-11 頁。

- 司黛蕊：〈胡撇仔的分裂時空——從「本土文化」之外再看歌仔戲〉，《民俗曲藝》第 148 期，2005 年 6 月，頁 7-42。
- 石文戶口述、古嘉齡記錄整理：〈談臺灣歌仔戲的精緻化——以實際的編導經驗為例〉，收入臺北市現代戲曲文教協會編：《海峽兩岸歌仔戲創作研討會論文集》，臺北：行政院文化建設委員會，1997 年 6 月，頁 197-218。
- 石文珊：〈漳州歌仔戲「薊劇」〉，《漢聲》雜誌 1989 年 6 月號，頁 78-81。
- 江 凡：〈變身求精緻，何苦獨愛京味？歌仔戲京劇化的思考〉，《表演藝術》雜誌第 116 期，2002 年 8 月號，頁 63-65。
- 狄珊口述、劉南芳、陳美莉記錄整理：〈臺灣電視歌仔戲劇本寫作之特色〉，收入臺北市現代戲曲文教協會編：《海峽兩岸歌仔戲創作研討會論文集》，臺北：行政院文化建設委員會，1997 年 6 月。頁 103-165。
- 李 疾：〈浪子回頭時：葉青的「歌仔戲溯源」意義〉，《表演藝術》雜誌第 12 期，1993 年 10 月號，頁 26-28。
- 沈惠如：〈跨越文化地域，融鑄戲曲新境，「戲曲本土化」的省思〉，《表演藝術》雜誌第 130 期 2003 年 10 月號，頁 28-31。
- 周慧玲：〈「國劇」、「國家主義」與文化政策〉，《當代》雜誌 107 期，1995 年 3 月 1 日，頁 50-67。
- _____：〈菁英論述與官方政策的共生與悖離：臺灣現代劇場論述的跨文化挪用問題初探〉，發表於「正典的生成：臺灣文學國際研討會」，中研院文哲所／美國哥倫比亞大學蔣經國基金會中國文化制度史研究中心主辦，臺北：2004 年 7 月 15-16 日。
- _____：〈田野書寫、觀光行為與傳統再造：印尼峇里與臺灣台東布農部落的文化表演比較研究〉，收入《旅行的視線：近代中國與臺灣的觀光文化》，蘇碩斌主編，臺北：國立陽明大學人文與社會科學院，2012 年，頁 77-151。
- _____：〈全球化時代的戲劇史書寫策略——亞洲國際藝術與區域性美學板塊形構初探〉，收入于善祿、林于竝編：《臺灣當代劇場四十年》，臺北：遠流出版社，2019。
- 林良哲：〈從落地掃到歌仔戲——日治時期歌仔戲發展過程初探〉，《宜蘭文獻》第 38 期，1999 年，頁 3-49。
- 王見川：〈關於日治時期臺灣的歌仔戲——兼談其起源問題〉，《宜蘭文獻》第 38 期，1999 年，頁 77-100。
- 陳進傳：〈本地歌仔研究的回顧〉，《宜蘭文獻》第 38 期，1999 年，頁 134-58。
- 林幸慧：〈靜水流深的韻味——談《彼岸花》的第三者角色李金龍〉，《表演藝術》雜誌第 101 期，2001 年 5 月號，頁 61-62。
- 林惠君：〈廖瓊枝：歌仔戲國寶，薪傳劇藝精髓〉，《遠見》雜誌第 374 期，2017 年 8 月號，頁 187-188。
- 林鶴宜：〈體系與視野：五十年來（1949-2002）臺灣學者對傳統戲曲學的建

- 構》，《戲劇研究》第3期，2009年1月1日。頁1-47。
- ：〈暗夜、金枝、胡撇仔——評金枝演社《臺灣女俠白小蘭》〉，《表演藝術》雜誌第51期，1997年2月號，頁54。
- 林茂賢：〈另類史觀，戲耍兒女情長：明華園戲劇團《鴨母王》〉，《表演藝術》雜誌第116期，2002年8月號，頁22-24。
- 林恩顯：《民間技藝人才與民族藝術傳承研究報告》，林恩顯主編，臺北：國立政治大學，1990年。
- ：《中國民間傳統技藝調查與現況》，臺北：教育部，1984年。
- 柯銘峰：〈淺談歌仔戲音樂新素材的運用——以《刺桐花開》一劇的平埔族歌謠為例〉，收入蔡欣欣主編《百年歌仔：2001年海峽兩岸歌仔戲發展交流研討會論文集》，宜蘭：國立傳統藝術中心，2003年，頁334-52。
- 邱坤良：〈七十一年臺灣區地方戲劇大賽評審感言〉，《時報雜誌》第162期，1983年1月9日-15日，頁50-53。
- ：〈金玉其表：八十四年的臺灣民間戲曲〉，收入《八十四年表演藝術年鑑》，臺北：國立中正文化中心，1996年，頁86-97。
- ：〈為臺灣的野台戲整型 改善民間劇團營運的一點看法〉，《表演藝術》雜誌第8期，1993年6月，頁29-56。
- 邱昭文：〈瞎子摸象乎？歌仔戲在現代舞台上過招〉，《表演藝術》雜誌第27期，1995年1月號，頁11-14。
- 紀慧玲：〈期待本土創作的起航〉，收入《八十五年表演藝術年鑑》，臺北：國立中正文化中心，1997年，頁74-91。
- ：〈自築的神話國度：評國光劇團《媽祖》〉，《表演藝術》雜誌第66期，1998年6月號，頁84-87。
- ：〈囡仔轉大人：歌仔戲如何演繹史詩悲劇？〉，《表演藝術》雜誌第79期，1999年7月號，頁58-60。
- ：〈本土化的迷思與難題：國光劇團《廖添丁》〉，《表演藝術》雜誌第84期，1999年12月號，頁71-73。
- ：〈未被發明的傳統〉，《PAR 表演藝術》雜誌第334期，2020年10月號，頁11。
- 紀蔚然：〈劇評難為〉，《表演藝術》雜誌第50期1997年1月號，頁94-95。
- 施如芳：〈劇之本不在，戲根著何土？從中國大陸「舞台藝術精品工程」思考本土戲曲創作〉，《表演藝術》雜誌第123期2003年3月號，頁27-34。
- ：〈為創作爭一席之地，孰能致之？從現有歌仔戲劇本徵選機制反思「外台價值」〉，《表演藝術》雜誌第126期，2003年6月號，頁12-15。
- ：〈老劇種新風向〉，收入《九十二年表演藝術年鑑》，臺北：國立中正文化中心，2004，頁146-59。
- 秦嘉嫻：〈傳統化的現代劇場——歌仔戲在後殖民的脈絡中〉，收入《紀念俞大綱先生百歲誕辰戲曲學術研討會論文集》，王秋桂主編，2009年。
- 陳中申：〈的確是瞎子摸象 國樂參與歌仔戲〉，《表演藝術》雜誌第30期，



- 1995 年 4 月號，頁 94-96。
- 陳永菁：〈開一台拖拉庫去做歌仔戲 新野台：新和興的電動拖拉庫舞台〉，《表演藝術》雜誌第 39 期，1996 年 1 月，頁 38-39。
- 陳 彬：〈國樂加入歌仔戲音樂的伴奏〉（上），《表演藝術》雜誌第 40 期，1996 年 2 月號，頁 94-96。
- ：〈國樂加入歌仔戲音樂的伴奏〉（下），《表演藝術》雜誌第 41 期，1996 年 3 月號，頁 85-87。
- 游源鏗：〈給我一個舞台 歌仔戲的野台怎麼變？〉，《表演藝術》雜誌第 7 期，1993 年 5 月，頁 6-9。
- 游素凰：〈學、演相濡的新科苗：復興劇校歌仔戲科〉，《表演藝術》雜誌第 49 期，1996 年 12 月，頁 20-21。
- 游庭婷：〈特別企劃：本土味，異國風，現代化？「新編京劇」的回顧與省思〉，《表演藝術》雜誌第 87 期，2000 年 3 月號，頁 28-33。
- 曾慧雪：〈歌仔戲實驗劇《李娃傳》座談會〉，《表演藝術》雜誌第 39 期，1996 年 1 月號，頁 72-76。
- 陶維鈞：〈好戲上場：臺灣戲曲中心開機暖身〉，《PAR 表演藝術》第 297 期，2017 年 9 月號，頁 48-49。
- 張嘉容：〈兩齣說嘴戲、編劇雙「陳」記：淺談歌仔戲輕喜劇與文學性〉，《表演藝術》雜誌第 105 期，2001 年 9 月號，頁 8-11。
- 傅裕惠：〈九〇年代以來歌仔戲「正典化」的美學現象〉，《民俗曲藝》第 209 期，2020 年 9 月，頁 67-110。
- ：〈歌仔戲現代劇場化的全面演練：試探幾種藝術節機制與場域對新編歌仔戲的影響〉，《民俗曲藝》218 期，2022 年 12 月，頁 113-59。
- ：〈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台歌仔戲談起〉，《婦研縱橫》第 111 期，2019 年 10 月 31 日，頁 16-25。
- ：〈狂熱眼神為摯愛、追戲經年終不悔——戲棚下的戲迷身影〉，《PAR 表演藝術》第 318 期，2019 年 6 月，頁 134-137。
- ：〈就信神明賞的飯！走進外台戲班的江湖——明珠女子歌劇團、一心戲劇團與春美歌劇團〉，《PAR 表演藝術》第 318 期，2019 年 6 月，頁 138-142。
- 葉玫汝：〈邁入二十一世紀的外台歌仔戲表演生態——從官方與知識份子的介入談起〉，收入周慧玲主編《2019 跨域借鏡產學對話想像臺灣下一波限當代戲劇史論文集》，（桃園：國立中央大學戲劇暨表演研究室出版，2021），頁 218-231。
- 廖俊逞：〈秀琴范蠡獻西施，從外台演回內臺〉，《PAR 表演藝術》154 期，2005 年 10 月，頁 104。
- 鄭宜峰：〈十年一覺戲棚夢〉，《表演藝術》雜誌 101 期，2001 年 5 月號，頁 80-83。

- 鄭黛瓊：〈師生同吟歌仔調，秀朗國小歌仔戲團〉，《表演藝術》雜誌第 67 期，1998 年 7 月，頁 95-97。
- 劉南芳：〈《李娃傳》——建築在兩岸歌仔戲之間的橋樑〉，《表演藝術》雜誌第 36 期，1995 年 10 月，頁 101-02。
- ：〈夏王與阿 Q 照個面：談京劇的現代化與本土化〉，《表演藝術》雜誌第 45 期，1996 年 8 月號，頁 86-87。
- ：〈追求戲曲藝術的個性-臺灣歌仔戲發展上的幾個基礎〉，《當代》雜誌第 131 期，1998 年，頁 34-35。
- ：〈色呈繽紛！花落何方？評河洛歌仔戲團《彼岸花》〉，《表演藝術雜誌》第 101 期，2001 年 5 月號，頁 63-64。
- ：〈當今臺灣歌仔戲改編的挑戰——從即興到定本〉，《戲劇學刊》第四期，2006 年 7 月，頁 105-31。
- 劉秀庭：〈做一齣唐山公與平埔媽牽手的戲，陳美雲歌仔戲《刺桐花開》〉。《表演藝術》雜誌第 86 期，2000 年 2 月號，頁 10-11。
- ：〈天價不抵自製、明華園新戲《燕雲十六州》〉，《表演藝術》雜誌第 46 期，1996 年 9 月號，頁 10-12。
- 劉宇均：〈傳統的老戲、新編的景點——《陳三五娘》觀後記〉，《表演藝術》雜誌第 6 期，1993 年 4 月號，頁 114-15。
- 劉春曙：〈閩台錦歌漫議——歌仔戲形成三要素〉，《民俗曲藝》第 72、73 期 1991 年 7 月，頁 264-291。
- 蔡欣欣：〈原漢「牽手」的文化角力 評《刺桐花開》〉，《表演藝術》雜誌第 88 期，2000 年 4 月號，頁 61-63。
- ：〈臺灣歌仔戲八〇年代以來之發展〉海峽兩岸歌仔戲創作研討會論文集，臺北：行政院文建會，1997。
- ：〈臺灣劇場歌仔戲邁向現代化的發展——以一九八〇到一九九七年台北市劇場歌仔戲演出為例〉，《當代》雜誌 131 期，1998 年，頁 14-33。
- ：〈「日光歌劇團」演藝現象述論〉，《民俗曲藝》第 198 期，2017 年 12 月，頁 263-304。
- 蕭阿勤：〈威權統治下的國族認同：隱蔽與公開、連續與斷裂〉，思想編輯委員會《臺灣的七十年代》，臺北：聯經出版事業公司，2007 年。
- 謝筱玫：〈胡撇仔及其歷史源由〉，《中外文學》第 31 卷第 1 期，2002 年，頁 158-74。
- ：〈從精緻到胡撇——國族認同下的臺灣歌仔戲論述〉，《民俗曲藝》第 155 期，2007 年，頁 79-110。
- ：〈兩個版本的《邵江海》：戲劇史的書寫政治〉，《戲劇研究》第 6 期，2010 年 7 月，頁 149-168。
- ：〈臺灣歌仔戲音樂愈見豐彩燦爛〉，《表演藝術》雜誌第 235 期，2012 年 7 月號，頁 79-81。

《海峽兩岸梨園戲學術研討會論文集》，臺北：國立中正文化中心編印，1998年。

《宜蘭文獻雜誌歌仔戲專刊》第38期，宜蘭：宜蘭縣史館，1999年。

■ 學位論文

王雲玉：《箝制與競技：地方戲劇比賽變遷的歷史解讀》（臺北：國立臺北藝術大學傳統藝術研究所碩士論文，2008年）

方芷絮：《公設文化機構功能角色之探討——以國立傳統藝術中心為例》（佛光人文社會學院藝術學研究所碩士論文，2005年）

石婉舜：《搬演「臺灣」：日治時期臺灣的劇場、現代化與主體型構（1895-1945）》（國立臺北藝術大學戲劇系博士班論文，2010年）

江秋華：《外台歌仔戲演員表演概念之探討：九〇年代末期臺北地區的圈內觀點》（國立臺灣大學戲劇學研究所碩士論文，2000年）

莊曙綺：《從報紙廣告看戰後（1945-1949）臺灣商業劇場的演劇生態》（臺北：臺灣大學戲劇學研究所碩士論文，2005年） AiritiLibrary, doi:10.6342/ntu.2005.02681.

許美惠：《七〇年代以來臺灣歌仔戲的現代性回應及其經營模式研究》（國立臺北藝術大學藝術行政與管理研究所碩士論文，2007年）

郭澤寬：《從劇場演出看歌仔戲的現代化》（私立南華大學美學與藝術管理研究所碩士論文，2000年）。<<https://hdl.handle.net/11296/cc6yay>>。

曾泳豪：《臺灣歌仔戲演員培育研究》（臺北：國立臺北藝術大學建築與文化資產研究所碩士論文，2015年）

黃慧琥：《民權歌劇團外台歌仔戲的音樂運用》（國立臺灣大學音樂學研究所碩士論文，2000年）

鍾怡君：《「傳統與創新」——河洛歌子戲團的發展（1991-2011）》（國立臺灣師範大學歷史學系在職進修碩士班碩士論文，2011年）

鄭宜峰：〈河洛劇團歌仔戲舞台演出本之研究〉（臺北：中國文化大學藝術研究所碩士論文，1998年）

鄭佳姍：《政府資助表演藝術團隊之研究——以文化部「演藝團隊年度獎助專案」為例》（國立臺灣大學政治學研究所碩士論文，2020年）。瀏覽與擷取日期：2022年12月28日《華藝線上圖書館》。
doi:10.6342/NTU202003397

劉南芳：《臺灣內臺歌仔戲定型劇本的語言研究——以拱樂社劇本為例》（國立清華大學中國文學系博士論文，2011年）

張祖慈：《文化政策下的臺灣歌仔戲—1982-2002》（中國文化大學中國文學研究所碩士在職專班論文，2005年）

紀慧玲：《國家政策下的外台歌仔戲班——以1990年代後期迄今之創作演出為觀察重心》（國立臺灣大學戲劇學研究所碩士論文，2007年）

蘇碩斌：《戰後臺灣歌仔戲流變的社會學分析》（國立臺灣大學社會學研究所碩士論文，1992年）

蘇昭英：〈文化論述與文化政策：戰後臺灣文化政策轉型的邏輯〉（國立藝術學

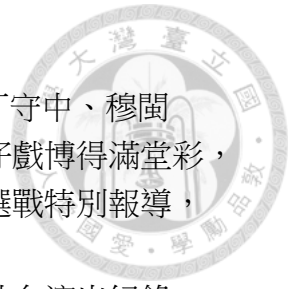


- 院傳統藝術研究所碩士論文，2001 年)
- 劉映秀：《臺灣歌仔戲傳統文場樂師的養成及其技藝－以臺北地區為限》（臺北藝術大學傳統藝術研究所碩士論文，2011 年）
- 鍾怡君：《傳統與創新——河洛歌子戲團的發展（1991-2011）》（國立臺灣師範大學歷史學系在職進修碩士班碩士論文，2011 年）
- 蕭君霖：《融合中西戲劇文化的臺灣劇場歌仔戲——孫榮輝與一心戲劇團》（國立臺灣師範大學臺灣史研究所碩士論文，2015 年）
- 謝筱玫：《臺北地區外臺歌仔戲「胡撇仔」劇目研究》（國立臺灣大學戲劇研究所碩士論文，2000 年）
- Hsieh, Hsiao-Mei. Across the Strait: history, performance and gezaixi in China and Taiwan. Diss. Northwestern University, 2008.
- Silvio, Teri J. Drag Melodrama/ Feminine Public Sphere/ Folk Television: 'Local Opera' and Identity in Taiwan." Diss. Ph. D. dissertation, Department of Anthropology University of Chicago, 1998.

■ 報刊媒體與網路

- 〈結合社會建設・提昇活動內涵 加強文化建設方案 十二項目四年完成〉，《中央日報》第 4 版，1987 年 2 月 5 日。
- 〈研擬中長程文化建設方案 郭為藩提出開創性做法〉，《聯合報》第 5 版，1988 年 10 月 27 日。
- 丁洪哲：〈《民生論壇》 誰有資格評選戲劇〉，《民生報》第 9 版，1988 年 3 月 23 日。
- 牛川海：〈清明上河圖傳統樂棚出現文藝季：「民間劇場」活動發古幽思〉，《民生報》第 7 版（文化新聞），1982 年 10 月 10 日。
- 王禎和：〈訪問對象歌仔戲導演陳聰明——歌仔戲仍是尚未定型的地方戲〉，《電視周刊》第 742 期（1976 年 12 月 27 日出版）
- 王振義：〈從明華園的崛起經過，談知識分子對傳統文化的誤導〉，《自立晚報》第 10 版（自立副刊），1987 年 3 月 7 日。
- _____：〈鄉土情結與現代化暗影崇拜〉，《自立晚報》第 10 版（自立副刊），1987 年 4 月 27 日。
- 王安祈：〈什麼是京劇本土化？〉，《自由時報》第 39 版（藝術特區），1998 年 4 月 25 日
- 王友輝：〈小劇場裡的大夢想：劇場青春記事〉，《聯合報》D3 版（聯合副刊），2013 年 6 月 13 日
- 王亞玲：〈表演界：更改稅法會更有意義〉，《中國時報》第 6 版（大社會），1992 年 6 月 17 日。
- _____：〈歌仔戲全盛期最熱門的戲、劉南芳重新包裝陳三五娘〉，《中國時報》第 37 版（影視焦點），1993 年 2 月 5 日。
- _____：〈陳三五娘搶救歌仔戲〉，《中國時報》第 29 版（藝術/戲曲），1993 年 2 月 17 日。

- _____：〈國家劇院地下樓主機室失火、《陳三五娘》被迫停演〉，《中國時報》第 22 版（影視文化新聞），1993 年 2 月 21 日。
- 台北訊：〈文藝季演出帳目、林懷民希望公開〉，《聯合報》第 9 版，1980 年 5 月 9 日。
- _____：〈北市戲劇季定廿日揭幕、連續 33 天演出 66 場〉，《聯合報》第 9 版（影視綜藝），1980 年 10 月 3 日
- _____：〈「新聞專欄」何需付費、這筆費用付給誰、戲劇季宣傳費惹是非〉，《聯合報》第 9 版（影視綜藝），1980 年 10 月 3 日。
- _____：〈楊麗花昨演「漁孃」，觀眾踴躍情況熱烈〉，《聯合報》第 9 版，1981 年 3 月 3 日。
- _____：〈地方劇賽別生枝節〉，《聯合報》1983 年 1 月 9 日第 9 版
- 台北市、高雄市與臺灣省地方戲劇編劇群：〈本省地方戲劇的改良與創新——給邱坤良先生的一封信〉，《聯合報》第 5 版，1983 年 1 月 26 日。
- _____：〈民間劇場下鄉、週四在台南將軍鄉演出〉，《中央日報》第 9 版，1987 年 11 月 23 日。
- _____：〈文建會提報廿七項文化建設方案，列為國建六年計畫優先執行項目〉，《中央日報》第 12 版，1990 年 12 月 18 日。
- 本報訊：〈靈安社慶百十週年、民俗文化基金會宣布成立〉，《中國時報》第 9 版，1979 年 12 月 15 日。
- _____：〈文建會昨成立；孫院長勉積極策劃工作、推展文化活動紮根民間〉，《中國時報》第二版，1981 年 11 月 12 日。
- _____：〈強調傳統與創新、文藝季活動展開——共分四大項為期長達三個月〉，《中央日報》第九版，1982 年 10 月 3 日。
- _____：〈地方劇賽別生枝節〉，《聯合報》第 9 版，1983 年 1 月 9 日。
- _____：〈結合社會建設，提昇活動內涵 加強文化建設方案 十二項目四年完成〉，《中央日報》第 4 版，1987 年 2 月 5 日
- _____：〈研擬中長程文化建設方案 郭為藩提出開創性做法〉，《聯合報》第 5 版，1988 年 10 月 27 日。
- _____：〈鄉土與現代的結合：明華園歌劇是文藝季的開鑼戲，他們的狂野與純樸將搬上舞台〉，《中央日報》第 9 版，1983 年 9 月 9 日。
- 社 論：〈論文藝季的作法〉，《中國時報》第 2 版，1980 年 3 月 27 日。
- 社 評：〈文化會議閉幕、文建工作開始〉，《民生報》第 2 版民生論壇體育新聞，1990 年 11 月 11 日。
- 老嘉華：〈慎重召開製作協調會議、所有決定不算數，社教館長隨時可做改變、亂踢皮球沒擔當，到底誰來為戲劇季作主？〉，《聯合晚報》第 8 版（藝文版），1988 年 4 月 9 日。
- 李蕙璇：〈飆演白蛇傳水漫舞台，王海玲魏海敏孫翠鳳昨接力演出〉，《聯合報》



- 第 14 版（文化），2001 年 6 月 26 日。
- 李亦杜：〈國民黨選將大臺北掃街，人潮熱情相迎——馬英九偕丁守中、穆閩珠、蔡正元、陳雪芬等遊行拓票，與潘維剛同台唱歌仔戲博得滿堂彩，晚上北縣為劉炳偉站台〉，《中央日報》第 5 版二合一選戰特別報導，2001 年 11 月 29 日。
- 李玉玲：〈外台戲巨星 秀琴前進台北劇場；去年有兩百多天外台演出紀錄，她身兼團長和演員，戲曲學者視為重振歌仔戲的明日之星，今演出《枉某情》〉，《聯合報》第 14 版，2002 年 5 月 10 日。
- _____：〈最近台北很歌仔：南部天王郭春美、廟口歌仔戲連番上場〉，《聯合報》C6 版（文化），2006 年 7 月 20 日。
- _____：〈國家歌仔戲團 立院公聽會 近百戲曲人 分派對峙〉，《聯合報》C3 版，2007 年 1 月 13 日。
- _____：〈姚嘉文黃虎印登台引議論〉，《聯合報》A8（文化/生活），2007 年 12 月 25 日。
- 李 昂：〈一個魔幻與歡笑的劇場：看明華園歌仔戲團（上、下）〉，《中國時報》第 8 版（人間副刊），1983 年 9 月 16、17 日。
- 吳心柳：〈文建會能做些什麼〉，《聯合報》第三版，1981 年 7 月 13 日。
- 吳靜吉：〈擁抱我們的鄉土 2：我的初戀，求新求變的歌仔戲〉，《聯合報》第 8 版，1983 年 9 月 11 日。
- _____：〈文藝季專題介紹，傳統與創新：從歌仔戲的傳統談明華園的創新〉，《中央日報》第 10 版，1983 年 9 月 20 日。
- 汪宜儒：〈外台戲唱進國家劇院秀琴歌劇團圓夢〉，《中國時報》A14 版，2012 年 3 月 21 日。
- 呂福祿：〈戲教不好，還談成立歌仔戲團？〉，《自由時報》A5 版（自由廣場），2007 年 1 月 24 日。
- 何定照：〈學者定位：東方最美的詠歎調〉，《聯合報》A12 版，2008 年 1 月 29 日。
- 邱 婷：〈黑夜中的變奏曲：迷失在現代潮流中的歌仔戲〉，《自立晚報》第 10 版（自立副刊），1987 年 4 月 8 日。
- _____：〈歌仔戲葉青溯源行：民間藝術值得留紀錄、老藝人鄉土濃情動人〉，《民生報》第 14 版（文化新聞），1993 年 9 月 4 日。
- 邱坤良：〈臺灣劇場的新本土主義：十分「感覺」與奇檬子？〉，《中國時報》第 27 版（人間副刊），1993 年 9 月 30 日。
- _____：〈誰打壓本土文化？〉，《中國時報》第 11 版（時論廣場），1994 年 11 月 28 日。
- _____：〈政治舞台通戲台、戲曲戲碼成文宣〉，《聯合報》第 15 版，1998 年 12 月 16 日。
- 周美惠：〈歌仔源頭台下先引爆〉，《聯合報》第 35 版（文化廣場），1995 年 6 月 12 日。

- _____：〈國光、復興兩校團合併，有建言有雜音〉，《聯合報》第 35 版（文化廣場），1996 年 10 月 29 日。
- _____：〈陳勝福：形塑劇團自我特質，呼籲歌仔戲團不要一味移植其他戲曲形式，應有永續經營規劃〉，《聯合報》第 14 版（文化），1999 年 2 月 3 日。
- _____：〈李總統：多幾個劇團是好事：接見臺灣戲專國劇團，人應有多元發展，微涼井劇團合併案，投下變數〉，《聯合報》1999 年 7 月 20 日第 14 版文化。
- 林馨琴：〈林懷民要演子弟戲〉，《中國時報》第 7 版，1977 年 2 月 1 日。
- 林茂賢：〈蘭陽戲劇團摒除口傳心授的傳統教育方式——歌仔戲從基本訓練開始〉，《自立晚報》第 20 版，1993 年 1 月 30 日。
- _____：〈讓我們對她 有更高期許〉，《民生報》第 19 版（藝文新聞），1999 年 3 月 17 日。
- 林鶴宜：〈《廖添丁》引爆「本土化」難題〉，《民生報》第 5 版（文化與藝術），1999 年 10 月 25 日。
- _____：〈土地 是文化的母親〉，《民生報》第 5 版（文化藝術），1999 年 5 月 18 日。
- _____：〈歌仔戲的文學花蕊〉，《民生報表演評論》第 A6 版，2001 年 4 月 3 日。
- 林志雄：〈新和興歌劇團購置電動車，配備先進機關重重，今晚公開演出「狀元樓」〉，《中國時報》第 14 版（彰化縣新聞），1994 年 10 月 25 日。
- 姚一葦：〈六根竹竿的戲台〉，《聯合報》第 8 版（聯合副刊），1983 年 9 月 11 日。
- 紀慧玲：〈辛苦傳薪，民族藝術接棒有人了〉，《民生報》第 9 版（文化新聞），1988 年 5 月 1 日。
- _____：〈大甲建醮民間劇場笙樂齊奏〉，《民生報》第 14 版（文化新聞），1988 年 12 月 6 日。
- _____：〈【臺灣民間戲曲系列】檢討上—喧鬧聲中成為眾矢之的〉，《民生報》第 14 版（文化新聞），1989 年 6 月 18 日。
- _____：〈【臺灣民間戲曲系列】檢討下—熱情之後不該徒留狼籍〉，《民生報》第 14 版（文化新聞），1989 年 6 月 19 日。
- _____：〈京劇搖籃孕育本土新生兒——民間文化轉入官方體系，起步留疑慮〉，《民生報》第 15 版，1994 年 7 月 2 日。
- _____：〈歌仔戲 似乎被時空變遷困住了〉，《民生報》第 14 版（藝術新聞），1994 年 9 月 15 日。
- _____：〈多元觀多變化的一年系列之三：文化性兩岸情——綿延永續中的發展與消失〉，《民生報》第 14 版（藝術新聞），1994 年 12 月 27 日。
- _____：〈歌仔戲 兩岸曲韻談新調：作家跨海交流 活唱活奏 V.S. 定譜定腔



- 《李娃傳》有意整合》，《民生報》第 15 版（文化新聞），1995 年 9 月 7 日。
- _____：〈李娃傳實驗落幕受品評〉，《民生報》第 15 版（文化新聞），1995 年 10 月 24 日。
- _____：〈跨越口傳心授年代、復興劇校開拓課程教材時代：歌仔戲教材誕生〉，《民生報》第 14 版（藝文新聞），1996 年 7 月 10 日。
- _____：〈學校連接民俗村，教育傳薪兼具展演觀光，明華園夢的藍圖規模宏大〉，《民生報》第 33 版（藝文風采），1997 年 1 月 30 日。
- _____：〈歌仔戲薪傳教材具象化 廖瓊枝口傳心授，有心人苦心研發〉，《民生報》第 19 版（藝文新聞），1997 年 4 月 29 日。
- _____：〈歌仔戲 渡海論戲劇——學術交流訪問團臺灣赴廈門〉，《民生報》第 19 版（藝文新聞），1997 年 5 月 28 日。
- _____：〈學者藝人理論實務相輔相成，現代戲曲文教協會娘子軍令人印象深〉，《民生報》第 19 版，1997 年 5 月 30 日。
- _____：〈戲曲藝術的文化意義與展望研討會——不要輕看胡撇仔戲，劉南芳疾呼來搬演〉，《民生報》第 19 版（藝文新聞），1998 年 5 月 31 日。
- _____：〈國會傾聽本土藝術聲音〉，《民生報》第 14 版（藝文新聞），1996 年 6 月 15 日。
- _____：〈國光、復興合併改制案，首次邀請專家學者座談；與會者批評：決策倉皇漏洞多〉，《民生報》第 19 版，1996 年 10 月 29 日。
- _____：〈碩士唱歌仔戲 大秀基本功；「春風」向職業戲班看齊 今在紅樓演出〉，《民生報》A20 版（文化經緯線），2006 年 3 月 12 日。
- _____：〈廖瓊枝謝戲——19 年前向神明請願，今年五棚戲還願四處趕攤教學不為自己為歌仔戲〉，《民生報》A10 版（文化風信），2006 年 4 月 12 日。
- _____：〈戲專甄教師、歌仔戲界鬧紛紛〉，《民生報》A9 版（藝文新舞台），2006 年 7 月 28 日。
- 高雄訊：〈民間劇場進駐小港工業區、鑼聲響起百戲雜陳看頭足〉，《民生報》第 26 版（大高雄版），1988 年 4 月 2 日。
- 唐惠彥：〈車停在那裡 戲就演到那裡：電動舞台車啟用，突破野台戲搭棚限制〉，《民生報》第 10 版（影視新聞），1994 年 6 月 30 日。
- 徐亞湘：〈戲未演完急著落幕？國家劇院作法太離譜〉，《中國時報》第 15 版（意見橋），1989 年 6 月 18 日。
- 許常惠：〈以民族音樂為基礎 建立新的音樂教育〉，《民生報》第 7 版（醫藥新聞），1980 年 11 月 23 日。
- 陳幼君：〈北市戲劇季噪嚷擺不平、蘭陵善意退席掃「繁塵」！空出檔期「浮生六記」可望補位〉，《民生報》第 9 版（文化新聞），1988 年 3 月 24 日。

- 陳正毅：〈大學生蘇澳演出子弟戲、漁民開懷紛贈賞金、總數匯集達 12 萬元、用來辦地方戲曲刊物〉《中央日報》第 6 版，1979 年 7 月 2 日。
- 陳慶隆：〈學院派的文雅駢麗 VS 民間風的俚俗活潑〉，《民生報》A10 版（文化風信），2005 年 7 月 6 日。
- 陳小凌：〈傳藝國寶新秀匯聚芝山喜戲節〉，蕃薯藤新聞 2017 年 10 月 19 日，
<https://n.yam.com/Article/20171019138708>（擷取日期為 2021 年 12 月 1 日）
- 張必瑜：〈明華園歌劇團試演獲藝文界同聲喝采〉，《中央日報》第 9 版，1983 年 6 月 21 日。
- _____：〈八年文藝季劃上休止符？〉，《聯合報》第 12 版（文化藝術），1989 年 3 月 27 日。
- _____：〈為爭名次同業抗議、明華園總冠軍從缺〉，中央日報第 9 版，1983 年 6 月 23 日。
- _____：〈歌仔戲魅力深入民間 明華園各黨爭邀助選〉，《聯合報》第 3 版焦點新聞，1989 年 2 月 11 日。
- 曾永義：〈民藝之大饗：從民間劇場到民俗技藝團〉，《聯合報》第 7 版，1986 年 10 月 25 日。
- _____：〈藝術的敬業與執著：記新和興江玉梅在舊金山演出〉，《中央日報》第 16 版（副刊），1991 年 11 月 16 日。
- _____：〈荔鏡情緣：現實生活中的堅貞情愛〉，《中國時報》第 29 版（藝術/戲曲），1993 年 2 月 17 日
- _____：〈臺灣鄉土藝術的關懷——精緻歌仔戲：從野台到國家劇院〉上、中、下篇，原載於《聯合報》第 45 版聯合副刊，1993 年 3 月 10-12 日。
- 喬慧玲：〈永樂國小歌仔戲團新戲碼，母女同台飆戲〉，《中國時報》C2 版（北市新聞），2007 年 6 月 17 日。
- 曹韵怡：〈歌仔戲去蕪存菁 續薪火、關心民俗曲藝學者擬與廖瓊枝合作共組菁英劇團〉《聯合報》第 17 版（文化藝術大家談），1990 年 2 月 5 日
- _____：〈美國人類學準博士為陳三五娘跑龍套〉，《聯合報》第 18 版文化廣場，1993 年 2 月 19 日。
- 郝譽翔：〈開出民族藝術之花〉，《聯合報》第 37 版聯合副刊，1995 年 10 月 18-21 日。
- 黃北朗：〈舞台劇有多少內涵，第三害可提供答案〉，《聯合報》第九版，1975 年 12 月 24 日。
- 黃寤蘭：〈今年台北藝文活動呈現一片蓬勃氣象〉，《聯合報》第 9 版（影視綜藝），1980 年 2 月 1 日。
- _____：〈傳統風貌歌仔戲登台，楊麗花明演出「漁孃」〉，《聯合報》第九版，1981 年 3 月 1 日。

- 黃秀錦：〈國光藝校復興劇校改制問題受挑戰：學者提議由專科升格為大學〉，《中國時報》第 24 版（文化藝術），1996 年 10 月 29 日。
- 湯碧雲：〈「文藝季」看來很熱鬧、要辦好「困難」還不少〉，《中國時報》第 7 版，1979 年 11 月 27 日。
- 廖瓊枝、紀慧玲：〈演員表現出色 教化意義深刻〉，《民生報》第 10 版（影劇新聞），1991 年 2 月 23 日。
- 楊芷茜：〈迪化街封街來看歌仔戲，後天起廟口好戲連三晚，還將架起大銀幕方便民眾觀賞〉，《聯合報》C1 版（北市教育），2008 年 7 月 9 日。
- 楊權寶：〈鄉里培育人才、人才回饋鄉里：漚汪人同心協力辦民間劇場〉，《民生報》第 9 版（臺灣省新聞），1987 年 11 月 27 日。
- 賴廷恆：〈鄭成功舞台揮灑，拋不掉泛政治化？〉，《中國時報》第 11 版，1998 年 12 月 18 日。
- _____：〈秋風辭 文官武將、正反角 民代客串〉，《中國時報》第 21 版（文化藝術），2001 年 6 月 22 日。
- 趙雅芬：〈高縣 27 鄉鎮辦民間劇場，7 月起展開 50 週的傳統民俗藝術表演〉，《中國時報》第 20 版（文化新聞），1990 年 3 月 15 日。
- _____：〈新和興廿八日在國家劇院演出，學者專家前往彰化作登台前技術協調〉，《中國時報》第 21 版（影藝新聞），1990 年 6 月 16 日。
- _____：〈廖瓊枝奔走籌設民藝學習處，歌仔戲傳習中心完成企劃〉，《中國時報》第 21 版（文化新聞），1990 年 12 月 4 日。
- 劉南芳：〈歌仔戲該有的憂患意識〉，《民生報》第 14 版（文化新聞），1992 年 2 月 26 日。
- _____：〈山伯英台——老戲要唱進現代人心坎！？〉、〈加一段「找墓」，深一份情！〉，《中國時報》1994 年 5 月 11 日第 33 版（藝術/戲曲）。
- _____：〈傳統四句聯，延續至今——山伯英台舊中翻新〉，《聯合報》1994 年 5 月 18 日第 35 版（文化廣場）。
- 劉金清：〈明華園薪傳，歌仔戲學校招生〉，《聯合報》C2 版（台南縣新聞），2007 年 1 月 4 日。
- 簡遠信：〈也談歌仔戲該有的憂患意識〉，《民生報》第 14 版（文化新聞），1992 年 2 月 29 日。
- 謝錦芳：〈新本土藝術節將登場〉，《中國時報》第 15 版臺北城，1995 年 2 月 28 日。
- 郭明福：〈開放廣場：褪色的鄉愁〉，《自立晚報》第 10 版（自立副刊），1987 年 3 月 17 日。
- 洪中周：〈開放廣場：原地踏兩步，向前跨一步〉，《自立晚報》第 10 版（自立副刊），1987 年 3 月 27 日。
- 林英喆：〈藝術殿堂、接納野台〉，《民生報》第 12 版蔣公逝世紀念日暨民族掃墓節特刊，1987 年 4 月 5 日。

■ 影片與網路資料

黃庭輔導演：《廖瓊枝：臺灣第一苦旦》，螢火蟲映像體/檳榔綠視覺營造，1992。

尚若博（Jean-Robert Thomann）導演：《廖瓊枝戲夢巴黎》，臺北：公共電視文化事業基金會，2003。

財團法人公共電視文化事業基金會：《下課花路米——當灰姑娘遇見歌仔戲（上、下集）》第 781、782 集，2007 年 6 月 4、5 日。

廖瓊枝：《廖瓊枝歌仔戲經典劇目精華版》（宜蘭縣五結鄉：國立傳統藝術中心，2018）。

「文化部文化新聞」2019 年 1 月 11 日：

https://www.moc.gov.tw/information_250_96167.html；瀏覽與擷取日期為 2019 年 2 月 1 日。

國藝會補助成果檔案庫「現代戲劇專題」

<https://archive.ncafroc.org.tw/moderndrama>

「歌仔戲製作及發表專案」

https://archive.ncafroc.org.tw/result/project/taiwanese_opera_production/list?page=0&size=10&main=&searchOrder=year-desc；瀏覽與擷取日期為 2020 年 10 月 5 日。

國藝會 TAIWAN TOP 演藝團隊 <https://taiwantop.ncafroc.org.tw/about>

國藝會 「好戲開鑼」部落格 <https://twoproject.ncafroc.org.tw/>

「好戲開鑼」臉書帳號 <https://www.facebook.com/twoproject/>

王照嶼：〈冥河掀濤、人性永存〉（冥遊記），《表演藝術評論台》2016 年 4 月 28 日，瀏覽與擷取日期：2023 年 1 月 10 日。

<https://pareviews.ncafroc.org.tw/comments/670bd624-0c2d-489e-81c0-afc8769ac468>

卞金峰、張芷瑜：〈芝山喜戲節開幕季、新秀展技藝傳承戲曲〉，中央社。2017 年 10 月 19 日，

<https://www.cna.com.tw/news/ahel/201710190260.aspx> 瀏覽與擷取日期為 2021 年 12 月 1 日。

汪俊彥：〈怪完整的臺灣戲劇認同〉，《表演藝術評論台》2021 年 2 月 18 日。<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=65356> 瀏覽與擷取日期為 2021 年 12 月 29 日。

邱坤良：〈邱坤良專欄：挖東牆補西牆——國立傳統藝術中心的角色混亂〉，《風傳媒》2016 年 3 月 17 日

<https://www.storm.mg/article/88153?mode=whole> 瀏覽與擷取日期為 2022 年 1 月 22 日。

_____：〈劍光閃爍、殺氣崢嶸——明華園走過九十，邁向期頤〉，《風

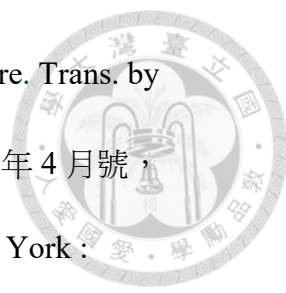


- 傳媒》，2019 年 11 月 6 日，
<https://www.storm.mg/article/1946101?mode=whole> 瀏覽與擷取日期為
2022 年 1 月 3 日。
- ：〈愛在船過水無痕——高雄燈會大戲《船愛》之我思〉，《風傳
媒》2022 年 2 月 25 日，
<https://www.storm.mg/article/4207941?mode=whole> 瀏覽與擷取日期為
2022 年 2 月 28 日。
- 林慧真：〈在記得與不記得之間〉，《表演藝術評論台》，2019 年 11 月 14
日。<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=55197>
- 林立雄：〈再現經典劇本與臺灣早期劇場史〉，《表演藝術評論台》2018
年 4 月 6 日。<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=29105> 瀏覽與擷取日期
為 2021 年 12 月 29 日。
- 紀慧玲：〈文人筆下的新歌仔氣味《安平追想曲》〉，《表演藝術評論台》，
2011 年 12 月 30 日。[https://pareviews.ncafroc.org.tw/comments/49c5699d-
1266-48d9-83ee-cfe391611199](https://pareviews.ncafroc.org.tw/comments/49c5699d-1266-48d9-83ee-cfe391611199)
- ：〈闇啞遺民，影歌交纏〉，《表演藝術評論台》2019 年 4 月 4
日，<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=34383> 瀏覽與擷取日期為 2021 年
12 月 29 日。
- 許美惠：〈旗艦海上來，試說臺灣事〉，《表演藝術評論台》2021 年 4 月
19 日。<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=66298> 瀏覽與擷取日期為 2021
年 12 月 29 日。
- 楊靜佩：〈傳藝 online-五年堅持有成、看家戲繼續開枝散葉
(ncfta.gov.tw)〉傳藝月刊
https://magazine.ncfta.gov.tw/onlinestoryarticle_121_116.html
瀏覽與擷取日期為 2019 年 2 月 1 日。
- 蔡文居：〈歌仔戲演《鄭成功傳奇》高思博：用台南歷史拚觀光〉，《自由時
報》2018 年 11 月 2 日。
<https://news.ltn.com.tw/news/Tainan/breakingnews/2599989>
- 謝筱玫：〈揚文抒情重說曹子桓〉《燕歌行》，《表演藝術評論台》2012 年
10 月 10 日，瀏覽與擷取日期：2023 年 1 月 10 日。
[https://pareviews.ncafroc.org.tw/comments/a0569daa-29ff-4481-8089-
d32106f842c9](https://pareviews.ncafroc.org.tw/comments/a0569daa-29ff-4481-8089-d32106f842c9)
- 青藝論 – 青藝大小事 (wordpress.com) 瀏覽與擷取日期為 2021 年 6 月 1
日。<https://ddcyxaf2019.wordpress.com/>。
- 2006 年華人歌仔戲創作藝術節網站資料，蔡欣欣：〈起心動念：開啟歌仔
戲創作交流的新頁〉，瀏覽與擷取日期為 2022 年 12 月 1 日。
<http://www.operafestival.uu2.org/2006festival/>
- 劉秀芬：〈高思博邀鄉親免費看歌仔戲、拚觀光也拚選舉〉，《中時電子報》
2018 年 11 月 5 日。瀏覽與擷取日期為 2019 年 12 月 1 日。

<https://www.chinatimes.com/realtimenews/20181105003627-260509?chdtv>
國立傳統藝術中心民間藝術保存傳習計畫專區網站，瀏覽與擷取日期為 2019 年 2 月 1 日。http://60.249.241.46/pages/list/proj_items.aspx?id=12199914
國立傳統藝術中心歌仔戲主題知識網（ncfta.gov.tw），瀏覽與擷取日期為 2019 年 2 月 1 日。<https://taiwaneseopera.ncfta.gov.tw/home/zh-tw>
蔡文婷：〈擦亮歌仔的容顏——陳健銘〉，《臺灣光華雜誌》（電子版）1990 年 6 月。瀏覽與擷取日期為 2023 年 3 月 1 日。<https://www.taiwan-panorama.com.tw/Articles/Details?Guid=63c86341-8c83-4b24-a47e-88682b5c947c>

■ 英文專書與期刊

- Adorno, Theodor W. *The Culture Industry : Selected Essays on Mass Culture*. Edited by J. M. Bernstein. London : Routledge, 1991
- Anderson, Benedict. *Imagined communities : reflections on the origin and spread of nationalism*. New York: Verso. 1991
- Bate, Jonathan. *Shakespearean Constitutions: politics, theatre, criticism, 1730-1830*. Oxford: Clarendon Press, 1989
- Boal, Augusto. *Theatre of The Oppressed*, Trans.by Charles A. & Maria-Odilia Leal McBride. New York: Theatre Communications Group. 1985
- Breuilly, John. "Introduction." In *Nations and Nationalism*. Ernest Gellner. Ithaca, NY: Cornell University Press. 2008
- Bourdieu, Pierre. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Trans. by Richard Nice. Cambridge: Harvard University Press. 1987
- , *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Translated by Richard Nice. New York : Columbia University Press. 1993
- , *In Other Words: Essays Towards a Reflexive Sociology*. Translated by Matthew Adamson. Stanford: Stanford University Press. 1990
- Burawoy, Michael. *Symbolic Violence: Conversations with Bourdieu*. Durham and London: Duke University Press. 2019
- Călinescu, Matei. *Five Faces of Modernity : Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham: Duke University Press, 1987
- Chang, Huei-yuan Belinda. "A Theatre of Taiwaneseness: Politics, Ideologies, and Gezaixi." *The Drama Review* 41.2 [1997] : 111-29.
- Dobson, Michael. *The Making of the National Poet : Shakespeare, Adaptation and Authorship, 1660-1769*. Oxford: Clarendon Press, 1992
- Geertz, Clifford. *The Interpretation of Culture : Selected Essays*. New York: Basic Books, 1973
- Gellner, Ernest. *Nations and nationalism; introduction by John Breuilly*, Ithaca, New York: Cornell University Press. 2008
- Guillory, John. *Cultural capital: The problem of literary canon formation*. Chicago: University of Chicago Press. 2013

- 
- Habermas, Jürgen. The Structural Transformation of the Public Sphere. Trans. by Thomas Burger. Cambridge: Polity Press. (1962) [1989]
- Hegel, Robert. Opera in the streets 《Echo 漢聲》雜誌英文版 1973 年 4 月號, pp.26-35
- Hobsbawm, E. J. and Ranger, T. O. The Invention of Tradition. New York : Cambridge University Press, 1992
- _____. The Age of Extremes : A History of the World, 1914-1991, 1st Vintage Books ed. New York: Vintage Books, 1996. Print
- Jameson, Fredric Marxism and Form : Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1971
- Kelly, Thomas A. The Back Stage Guide to Stage Management: Traditional and New Methods for Running a Show from First Rehearsal to Last Performance. New York: Back Stage Books, 2009. 3rd edition. 楊淑雯翻譯：《舞台管理——從開排到終演的舞台管理寶典》（臺北：臺灣技術劇場協會，2010）。
- Kramnick, Jonathan Brody. Making the English Canon: Print-Capitalism and the Cultural Past, 1700-1770. Cambridge; New York: University Press, 1998
- _____. “The Making of the English Canon.” *PMLA*, 112 (5) , 1087-1101.[1997] doi:10.2307/463485.
- Mbembe, Achille. “The Banality of Power and the Aesthetics of Vulgarity in the Postcolony” *Public culture* 4.2 [1992]: 1–30. Web.
- Schechner, Richard. Performance Studies : An Introduction. New York: Routledge, 2006 http://tulips.ntu.edu.tw:1081/record=b2213553*cht.
- _____. The Future of Ritual : Writings on Culture and Performance. New York: Routledge, 1993
- _____. Between Theater & Anthropology. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985
- Schirato, Tony. and Roberts, Mary. Bourdieu: A Critical Introduction. New York: Routledge. 2018
- Turner, Victor Witter. The Anthropology of Performance. New York: PAJ Publications, 1988
- _____. From Ritual to Theatre : The Human Seriousness of Play. Performance Studies Series, New York: Performing Arts Journal Publications, 1982
- Wilkerson, James. “Self-Referential Performances: Victor Turner and Theoretical Issues in Chinese Performative Genre” *Proceedings of Conference on Chinese Ritual and Ritual Theatre* 《民俗曲藝》 90: 99-146.
- Williams, Raymond. Marxism and Literature. Oxford [England]: Oxford University Press, 1977.

_____, Culture and Materialism : Selected Essays. Radical Thinkers ;
London: Verso, 2005

Wu, Linda. "Thinking of Worldly Things" SZU FAN 思凡 Echo Interview with
Peiping Opera Diva, Kuo Hsiao-Chuang" 《Echo 漢聲》雜誌英文版
1976 年 2 月號 pp. 20-33, 56-59.



■ 訪談紀錄：

1. 2016 年 11 月 28 日下午 15:00-17:00 於遼寧街藝想空間訪談林金泉、葉玫汝。
2. 2019 年 3 月 13 日 18:00-20:00 於臺灣戲曲中心 3102 排練室訪談孫富勸。
3. 2019 年 5 月 14 日《鐵漢》於台南市南區喜樹萬皇宮公演前於後台訪談余錦琴。
4. 2019 年 5 月 14 日《鐵漢》於臺南演出結束後返回郭春美寓所後，又連夜同車回臺北訪談鄭秋美。
5. 2020 年 2 月 14 日 12:30 左右載鄭秋美前往金枝排練場途中訪談。
6. 2020 年 8 月 16 日 18:30 於台中禾夏茶語咖啡廳訪談團長呂忠明。
7. 2020 年 11 月 10 日上午 10:30-13:30 於遼寧街藝想空間訪談林金泉、葉玫汝。
8. 2020 年 11 月 16 日於臺北市中正區下午 14:00-16:00 咖博館採訪陳瓊珠。
9. 2020 年 11 月 17 日下午 14:00-17:00 於新北市板橋區瑞安街 60 號 7 樓訪談林竹岸、林金泉、王東花、王金龍、葉玫汝。
10. 2020 年 11 月 28 日下午 17:00-18:00 於大稻埕戲苑訪談孫富勸。
11. 2021 年 1 月 10 日屏東高樹鄉舊寮北極殿演出結束回程時，與郭春美深夜同車返回高雄。
12. 2021 年 1 月 24 日下午 15:00-17:30 於南港 citysuper 星巴克咖啡訪問蔡明儒
13. 2022 年 4 月 7 日下午 1 點至 4 點，於臺北市中正區客美多華山杭南店訪問劉南芳。
14. 2022 年 4 月 9 日下午 13:30-15:30 國立臺灣文學館文學沙龍，施如芳於臺灣文史學會講座。
15. 2022 年 4 月 28 日下午 14:00-15:30 於彰化員林香山寺活動中心訪問陳麗香歌劇團團長施純權。
16. 2022 年 6 月 23 日下午 2 點至 6 點於臺北市國家音樂廳春水堂訪問紀慧玲。
17. 2022 年 7 月 25 日上午 11:30-14:00 於西門町蜂大咖啡訪問劉秀庭。
18. 2022 年 8 月 6 日晚 18:30 與 22:00 於臺南台江文化中心演出後台訪問米雪。
19. 2022 年 10 月 19 日晚 10:00-凌晨電訪李靜如。
20. 2022 年 11 月 4 日下午 14:00 於永和長照咖啡館訪談施如芳。
21. 2022 年 11 月 16 日深夜 10 點至 17 日凌晨於台南香格里拉飯店房間訪談劉南芳。
22. 2022 年 12 月 28 日下午 14:30 電話訪談林金泉。
23. 2022 年 12 月 30 日凌晨 11:50 至 12:30 電話訪問李靜兒。
24. 2023 年 1 月 4 日中午 11:00 至 14:30 於圓山飯店第一夫人咖啡館訪談李靜芳。

25. 2023 年 1 月 15 日晚 18:10 於臺南鹽水區月津港燈節水月劇場旁訪談洪瓊芳。



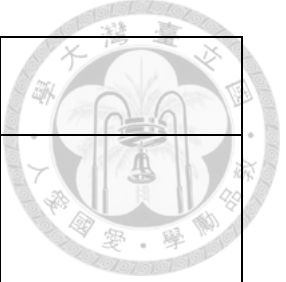
【附錄列表】



附錄一：本論文相關人事自 1984 年以來大事紀與重要現代劇場歌仔戲演出記錄
(至 2023 年)

年代	月	大事紀與重要歌仔戲製作	備註
1984	本年	1984 年 5 月劉鐘元成立「河洛文化事業股份有限公司」，同年起為中視製作電視歌仔戲，1993 年 4 月登記為河洛歌仔戲團，1996 年 12 月換證登記為河洛歌子戲團。	
1987	2	明華園歌劇團與臺北市立國樂團合作，參與臺北市傳統藝術季演出《周公法門桃花女》於臺北市社教館（今城市舞台）首演。	臺北市社教館於 2003 年改為「城市舞台」，以下省略說明。
1987	7	宣布解嚴；解除黨禁。台灣解除外匯管制。	
1987	8	新和興歌劇團江清柳成立臺灣當時唯一的歌仔戲補習班，並於隔年四月畢業公演。	
1987	6	明華園《八仙傳奇》參與新象活動推展中心主辦的第八屆國際藝術節演出，演出前夕團本部遭祝融之災，整頓後先於新竹清華大學禮堂首演，六月於中華體育館演出。	
1987	10	明華園參加兩廳院開幕演出《蓬萊大仙》。兩廳院正式啟用。	1996 年起更名為「明華園戲劇（總）團」，以下省略。
1987	11	中華民俗藝術基金會承辦「台南縣滬汪民間劇劇場」。	幕後推動者為林金梅
1987	11	開放臺灣人民赴中國大陸探親。	
1987	12	國立中正文化中心售票系統正式啟用。一說是 1989 年，兩廳院經營誌（頁 232）。	
1988	1	解除報禁，接受新報紙登記及增張。	
1988	1	蔣經國去世。副總統李登輝繼任總統。	
1988	3	行政院通過實施「加強文化資產與觀光事業結合實施計畫」，訂定積極籌設民俗技藝園及民俗村。	

1988	6	新和興歌劇團《玄天上帝傳》與《哪咤傳奇》參與 1988 年臺北市戲劇季，於臺北市社教館演出。	
1988	10	國立藝術學院傳統藝術研究中心的「南管戲演出計畫」，於國家戲劇院實驗劇場成果發表折子戲〈賞燈〉和〈留傘〉。1989 年 2 月於國家戲劇院演出《陳三五娘》、《白兔記》。	
1988	10	明華園《紅塵菩提》獲國家戲劇院邀請製作演出，紀念臺灣光復節，並突破電視台慣例於 1994 年春節播映。	
1988	12	中華民俗藝術基金會承辦大甲鎮瀾宮祈安清醮「民間劇場」。	
1988	本年	1985 年教育部依據文資法，選出第一屆民族藝術薪傳獎。廖瓊枝為第四屆獲獎得主。	
1989	2	明華園應「臺北市傳統藝術季」邀請，在臺北市社教館演出新戲《財神下凡》，是該團與臺北市立國樂團第四度合作。《真命天子》則參加臺北市戲劇季，於社教館演出。	
1989	3	廈門市臺灣藝術研究室與福建省藝術研究所共同舉辦首屆臺灣藝術研討會。	
1989	3	新和興歌劇團《狀元樓》、《孫臏下山》、《孫龐演義》於國家戲劇院演出，為臺灣民間戲曲系列。	
1989	5	潘玉嬌與「新美園」北管藝人首度在國家戲劇院演出《南天門走雪》、《黃金臺》，為臺灣民間戲曲系列。	
1989	9	漳州市薈劇團接待臺灣歌仔戲藝人張麗琴進行專場演出。臺灣歌仔戲學者陳健銘到廈門同安漳州等地進行半個月的歌仔戲田野考察。	
1989	9	「一心歌劇（戲劇）團」成立。1990 年創團作《戲看生死關》，於台北市地方戲劇比賽獲最佳優勝團體。	一心戲劇團原名為一心歌劇團，於 1998 年後更名。
1989	9	國內第一個為國劇育才的小型民間實驗學校——雅音戲劇藝術研究中心，在精選九名學生後正式成軍，展開為期三年的中西文學觀念培育與肢體身段訓練。其中包括「大鵬」陳美蘭、劉嘉玉。	

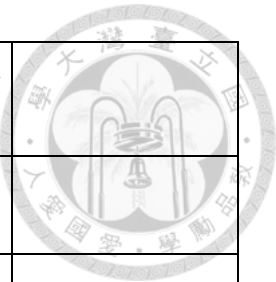
1989	10	漢陽歌劇團《山伯英台》於國家戲劇院演出，為臺灣歌仔戲專題傳統篇。	
1989	12	明華園策劃、江佩玲編劇，國家戲劇院主辦，走訪全國三百多個歌仔戲團挑選，組成「全國歌仔戲菁英聯演」於國家戲劇院演出《鐵膽、柔情、雁南飛》，為臺灣歌仔戲專題蛻變篇。	
1989	本年	臺灣股市突破萬點，全民瘋炒股。	
1989	本年	「薪傳歌仔戲劇團」成立，於 1991 年正式立案。	
1989	本年	廣電基金監製《包羅萬象歌仔調》節目共 13 集，為第一個全部以臺語發音的公共電視節目，後於華視播出。製作人王景貴、編劇劉南芳、主持人許秀年。邀請潘玉嬌、陳昇琳、劉玉英、陳美雲、陳玉平、小鳳仙、廖瓊枝、林美香、唐美雲等人參與錄影。	
1989	本年	羅木生、陳旺欉獲頒教育部第五屆民族藝術薪傳獎。	
1990	1	第一屆金曲獎頒獎典禮，於 1989 年 8 月受理報名，1989 年 9 月公布入圍名單。	
1990	2	廈門市臺灣藝術研究所召開首屆閩台地方戲曲研討會，許常惠、曾永義、邱坤良、王振義、劉南芳等 12 位學者與會，並特邀廖瓊枝、潘玉嬌與臺北民族樂團與會演出。	
1990	3	宜蘭仰山文教基金會成立。	
1990	4	宜蘭臺灣戲劇館開幕。	
1990	5	李登輝繼任第八任總統。	
1990	5-10	中華民俗藝術基金會承辦文建會、教育部之「北管歌仔戲傳習計畫」。	
1990	6	中國國務院台灣事務辦公室與文化部共同公佈「關於歸口辦理對台文化交流工作的通知」，明訂文化部統一管理對台藝術交流與合作事宜。	
1990	6	臺北市戲劇季邀請「陳美雲歌劇團」《丹心救主》於臺北市社教館首演；導演為陳昇琳，陳美雲、邱蜜主演並特邀「秀枝歌劇團」唐美雲、「臺北漢陽歌劇團」蘇恩華擔任主角。	
1990	6	新和興歌劇團《猴母養人子》、《哪咤傳奇》於國家戲劇院演出，為臺灣歌仔戲專題懷舊篇與展新篇。	

1990	9	明華園參加第 11 屆北京亞運藝術節，演出《濟公活佛》。	
1990	10	江清柳（歌仔戲）、潘玉嬌（亂彈）獲第六屆民族藝術「薪傳獎」。	
1990	10	《對大陸地區間接投資或技術合作管理辦法》公布，開放臺商間接赴中國投資，1993 年 3 月廢止。	
1990	10	王振義、林弘猷、陳建良於 1989 年發起籌組台灣歌仔學會，1990 年 10 月 25 日召開成立大會正式成立，為全國性文化學術團體。附屬團體為「明聲歌仔戲實驗劇團」。	
1990	11	文建會舉辦第一屆全國文化會議。	
1990	11	劉南芳製作「歌仔戲示範演出及講座」，於國家戲劇院小劇場演出折子戲〈樓台會〉、〈益春留傘〉、〈虹霓關〉共 9 場。	
1990	12	石文戶應王振義之邀，導演由唐美雲主演、台灣歌仔戲學會附屬「明聲歌仔戲實驗劇團」演出的《琴劍恨》，於國父紀念館首演，為文建會文藝季歌仔戲節目，為河洛歌仔戲團的基本內容奠定了雛形。	
1990	12	文建會提報廿七項文化建設方案 列為國建六年計畫優先執行項目。	
1990	本年	國立藝術學院成立「戲劇學系碩士班」，1994 年成立「劇場藝術研究所」，1995 年增設傳統音樂系、劇場設計系。2001 年成立戲劇學院；2003 年成立「戲劇學系博士班」、「劇本創作研究所」、「劇場設計學系碩士班」，並將五年制的大學部改制為四年制。2011 年「劇場藝術研究所」、「劇本創作研究所」整併為「劇場藝術創作研究所」。	
1991	2	中視河洛劇團改編同名閩劇《曲判記》（導演石文戶、顧問朱克榮）屬國立中正文化中心自製節目，於國家戲劇院首演。	
1991	3	中華民俗藝術基金會洪惟助和曾永義主持「第一屆崑曲傳習計畫」（1991-2000）；1991 年 3 月至 1992 年 6 月策劃錄影保存崑曲表演藝術實施計畫。	

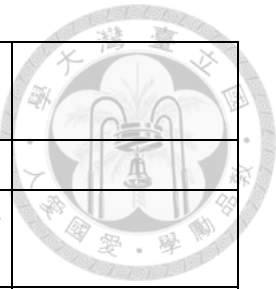
1991	4	臺北市戲劇季委託明華園策劃以三生三旦組成第二屆「全國歌仔戲菁英聯隊」《南國清秋》，於臺北市社教館演出。	
1991	10	新和興歌劇團在國父紀念館演出內臺戲經典《乞丐婆哭倒枉死城》折子〈恩將仇報〉、〈林桂香告狀〉，月底由曾永義領軍巡迴美國。	
1991	10	楊麗花歌仔戲團首度進入國家戲劇院演出《呂布與貂蟬》，為慶祝建國八十禮讚慶祝活動。	
1991	10	新光三越百貨首家店鋪南京西路店邀請明華園開幕表演；12月也獲邀於亞太影展演出。	
1991	11	中華民俗藝術基金會執行大陸傳統戲曲劇種劇團及行政體系之調查研究。	
1991	本年	陳明吉、蕭守梨獲教育部民族藝術類薪傳獎。	
1991	本年	官方統籌大陸事務的專職機構大陸委員會1月成立，民間籌組財團法人海峽交流基金會於3月成立，海峽兩岸關係協會於12月成立，作為兩岸協商溝通與辦理交流事務的對口單位。	
1991	本年	崇右企專歌仔戲社、文化大學歌仔戲社、台大歌仔戲社、交大歌仔戲社、汐止崇德國小歌仔戲社、中和秀朗國小歌仔戲社陸續成立。	
1991	本年	明華園首開歌仔戲工地秀之風，之後雲門舞集、省立交響樂團、微宛然布袋戲團、新和興歌劇團也陸續進入工地。	
1992	1	薪傳歌仔戲劇團應臺北市地方戲劇協進會之邀，於延平北路慈聖宮演出《什細記》。	
1992	2	中視河洛劇團改編同名閩劇《天鵝宴》於國家戲劇院首演。	
1992	5	一心戲劇團《紅塵有愛神仙苦》於臺北市社教館演出，為臺北市戲劇季節目。	
1992	6	中視河洛劇團改編移植商洛花鼓戲的同名薈劇《殺豬狀元》於臺北市立教育館首演，為臺北市戲劇季節目。	
1992	7	《文化藝術獎助條例》公布，得減免文化藝術事業營業稅及娛樂稅，明文鼓勵企業界贊助表演藝術活動。2002年6月修正，2021年更名為《文化藝術獎助及促進條例》	

1992	9	全臺灣第一個公立劇團蘭陽戲劇團成立。1993 年 5 月在歌仔戲發源地大樹公下搭草寮做溯源式的開團首演《山伯英台》。1995 年上半年縣議會預算核議未通過，爭議延燒月餘，民間積極為蘭陽戲劇團籌款解圍。	
1992	10	明華園受國家戲劇院之邀製作《逐鹿天下》，於國家戲劇院首演，為 1992 年文藝季節目。	
1992	10	《表演藝術》雜誌創刊。2004 年 5 月，更名為《PAR 表演藝術》雜誌。	
1992	10	「上海崑劇團」來臺演出，揭開近年中國劇團來臺之端緒。	
1992	本年	石文戶獲教育部民族藝術薪傳獎，於 2010 年 4 月逝世。	
1992	本年	文建會依據 1988 年「加強文化資產與觀光事業結合實施計畫條例」，規劃東部民俗技藝園一案，並被行政院納入國家建設六年計畫，於 1992 年由宜蘭縣政府委託國立藝術學院邱坤良執行規劃工作。與 1996 年 5 月傳藝中心籌備處報告版本相同。	
1992	本年	行政院文化建設委員會推動「國際性演藝團隊扶植計畫」。	
1993	1	「江之翠社區實驗劇場」成立。1995 年 6 月創團作《南管遊賞》於臺北縣立文化中心與淡水藝文中心演出，團名改為「江之翠實驗劇場」。	
1993	2	國立藝術館承辦的第 22 屆地方戲劇大展，本土劇團 7 場，大陸劇種佔 4 場。本土劇團有歌仔戲、北管戲、南管戲、掌中戲；大陸劇種則有川、豫、粵、越，新和興歌劇團演出《哪吒傳奇》、葉麗珠三姊妹歌劇團演出《專諸刺王僚》、新麗興歌劇團演出《一門忠烈—楊家將》。	
1993	2、6	劉南芳受國立中正文化中心委託製作《陳三五娘》，舞台及燈光設計聶光炎，導演黃以功，由廖瓊枝、林美香、陳美雲主演，於國家戲劇院演出。後因地下室失火延至 6 月加演。	
1993	3	河洛歌子戲團與長榮航空合作，於美西航線播放《天鵝宴》，為第一齣在飛機上播放的本土戲曲。	

1993	3	河洛歌子戲團《天鵝宴》獲 82 年電視金鐘獎戲劇節目獎：地方戲曲類。為河洛首部獲金鐘獎的現代劇場歌仔戲。	
1993	5	明華園《李靖斬龍》於國家戲劇院演出，為臺北市傳統藝術季節目之一，除傳統文武場，另由臺北市立國樂團伴奏，為第一部進軍錄影帶出租市場的舞臺歌仔戲作品。	
1993	6	河洛歌子戲團改編自莆仙戲《玉蘭花》的《皇帝·秀才·乞食》演出於臺北市社教館，為 1993 年臺北市戲劇季節目。	
1993	6	葉青主持並且實際參與臺北市民間藝術工作室企畫執行的「歌仔戲溯源」田野調查計畫。	
1993	7	中華民俗藝術基金會執行歌仔戲劇本整理計畫，至 1995 年 12 月止。	
1993	8	1993 年文建會首次主辦世界戲劇展，明華園代表本土劇種於社教館演出歌仔戲《界牌關傳說》壓軸。其他演出單位包括英國「皇家莎士比亞劇團」、日本「蜷川幸雄劇團」、「瑞典皇家劇院」和「莫斯科藝術劇院」在內的重要劇團。	
1993	8	《有線廣播電視法》公布。台視、中都、民視、三立、八大等有線電視臺都播放歌仔戲節目，電視歌仔戲走向綜藝化。	
1993	9	紀錄片導演黃庭輔拍攝《廖瓊枝：台灣第一苦旦》，1994 年獲 17 屆金穗獎優等短片。	
1993	10	華視葉青歌仔戲團《冉冉紅塵》於國家戲劇院演出。	
1993	本年	「北京京劇院」（4 月）、「湖北漢劇團」（4 月）、「中國京劇院」（5 月）、「廣東漢劇團」、「河北梆子戲」、「泉州木偶劇團」等相繼來臺演出。	
1993	本年	許再添獲教育部民族藝術薪傳獎，於 2013 年 12 月逝世。	
1993	本年	央行公布臺灣外匯存底世界第一。	
1993	本年	一心戲劇團《戲看生死關》於福州 93 年海峽兩岸（閩台）戲劇節暨福建省第 19 屆戲劇會演，獲得特別獎。	

1994	3	李小平執導民心劇場《武惡》於臺北市戲劇季臺北市社教館演出；由明金城、王琄、鈕承澤主演。	
1994	3	廈門金蓮陞高甲戲劇團應邀參加「臺北市戲劇季」，展開近二個月的全台、金門巡演。	
1994	5	河洛歌子戲團改編自同名閩劇的《鳳凰蛋》於臺北市社教館演出，為 1994 年臺北市戲劇季節目。	
1994	6	楊麗花推出電視歌仔戲《洛神》，為首部登上八點檔之電視歌仔戲作品。	
1994	6	新和興歌劇團製作電動舞台卡車。	
1994	6	蘭陽戲劇團《錯配姻緣》參與臺北市戲劇季，於臺北市社教館演出。	
1994	7	復興劇校成立「歌仔戲科」，首位科主任由鄭榮興擔任。	
1994	8	中視歌仔戲團（黃香蓮）於國家戲劇院演出《鄭元和與李亞仙》。	
1994	10	河洛歌子戲團改編自梅林戲的《浮沉紗帽》為國立中正文化中心自製節目，於國家戲劇院首演。	
1994	10	薪傳歌仔戲劇團《陳三磨鏡》於國家戲劇院演出，為慶祝光復臺灣鄉情節目之一。	
1994	10	明華園應「巴文」開幕季赴法國巴黎圓環劇場演出 7 場，為歌仔戲首度登上歐洲大陸。	
1994	12	復興劇校附屬「復興國劇團」新編《荒誕劇潘金蓮》於國家戲劇院演出。	
1994	本年	新和興歌劇團、陳剩、林爐香獲教育部民族藝術薪傳獎	
1994	本年	明華園《薛丁山傳奇——恨金蘭》參與新象活動推展中心主辦的夢幻十七國際藝術節演出。	
1994	本年	國立臺灣藝術專科學校升格改制為「國立臺灣藝術學院」，戲劇科升格為戲劇系。2001 年 8 月，升格改制為「國立臺灣藝術大學」。	
1994	本年	文建會推動「社區總體營造」，以「文化產業化，產業文化化」口號推動，原中央主導的文藝季轉型為地方主導的小型國際展演，並提出「心靈改革」政策等。	

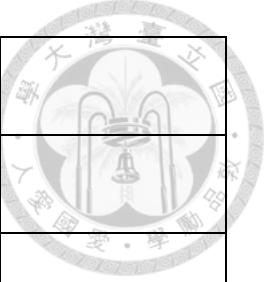
1995	2	臺北市傳統藝術季推出河洛歌子戲團的《御匾》於社教館首演（改編自移植楚劇《獄卒平冤》的薊劇）、台灣歌仔學會製作的「歌仔戲音樂的賞析與示範表演」於演奏廳演出。	
1995	2	廈門市臺灣藝術研究所召開第三次廈門歌仔戲藝術研討會。	
1995	2	新和興歌劇團《白蛇傳》於國家戲劇院舉行美加巡迴行前演出。	
1995	4-6	漳州市薊劇團應邀來台 50 天，演出《謝啟娶妻》、《五女拜壽》、《三請樊梨花》、《包公三勘蝴蝶夢》、《呂洞賓與白牡丹》、《三家福》等戲，並與蘭陽戲劇團在宜蘭合演《李妙惠》（邵江海改編原作），為第一個赴臺演出的薊劇團。	
1995	5	復興國劇團《美女涅槃記》於臺北市社教館演出。	
1995	5	新春玉歌劇團《打鼓山傳奇》參與高雄市文藝季，於高雄中正文化中心廣場演出。	
1995	6	河洛歌子戲團《浮沉紗帽》與《曲判記》為台北市戲劇季壓軸，於臺北市社教館演出。TVBS「一步一腳印」拍攝小組進駐後台拍攝幕後故事。	
1995	6	臺北縣立文化中心輔導的「江之翠實驗劇團」創團作「南管遊賞」於臺北縣立文化中心首演。	
1995	6	薪傳歌仔戲劇團《寒月》於臺北縣立文化中心演出。	
1995	7	「三軍劇團」解散，「國光劇團」成立，貢敏任首任藝術總監。	
1995	8	復興劇校歌仔戲科於國家戲劇院演出《什細記》（師生聯演）。	
1995	8	國立臺灣大學成立「戲劇研究所碩士班」。1999 年成立學士班。2014 年成立博士班。	
1995	10	「海峽兩岸歌仔戲學術研討會」於臺灣大學思亮館國際會議廳召開；兩岸共製《李娃傳》為文建會主辦之第一屆海峽兩岸歌仔戲聯合實驗劇展節目，並為台灣歌仔戲班創團製作，於臺北市社教館演出。	
1995	10	楊麗花歌仔戲團《雙槍陸文龍》於國家戲劇院首演，為慶祝臺灣光復五十周年邀演節目。	
1995	12	由曾永義主持、行政院文化建設基金管理委員會出版四冊「歌仔戲劇本整理計劃報告書」。	

1995	本年	「力霸友聯台」播出帶狀綜藝節目「歌仔戲擂台秀」，主持人為石惠君。	
1995	本年	「尚和歌仔戲劇團」成立。	
1995	本年	小倩歌仔戲團《天下父母心》於高雄市立文化中心演出。	
1996	1	海軍陸戰隊飛馬豫劇隊改隸教育部，更名為國立「國光劇團豫劇隊」。	
1996	1	「財團法人國家文化藝術基金會」（以下簡稱國藝會）成立。	
1996	1	行政院成立「傳統藝術中心籌備處」，展開「民間藝術保存傳習計畫」至 2003 年。	
1996	3	我國政府總統選舉制度首次改為全民直選。由李登輝、連戰當選第九任總統、副總統。	
1996	3	台灣歌仔戲學會附屬「明聲歌仔戲實驗劇團」《新白蛇傳》參加臺北市傳統藝術季，於臺北市社教館演出。	
1996	3	薪傳歌仔戲劇團《寒月》參加臺北市傳統藝術季，於臺北市社教館演出，並於高雄、台中、基隆等地巡迴。	
1996	5	復興國劇團的新編京劇《阿 Q 正傳》由吳興國擔綱主演，於臺北市社教館演出。	
1996	5	「兩岸傳統戲曲現代化研討會」於國家劇院交誼廳舉辦。	
1996	6	洪秀玉歌劇團創團首演《比文招親》參加臺北市戲劇季，由黃英雄編劇、朱克榮導演，於臺北市社教館演出。	
1996	7	復興劇校首度針對社會大眾開辦「暑期歌仔戲推廣教育班」。	
1996	8	明華園戲劇團成立「財團法人明華園文教基金會」。	
1996	9	明華園《燕雲十六州》結合中廣國樂團八月首演於高雄，九月演出於國家戲劇院，隔一天演出《濟公活佛》。	
1996	10	黃香蓮歌仔戲團《青天難斷—陳世美與秦香蓮》於國家戲劇院演出。	

1996	11	河洛歌子戲團改編自同名俄國劇本《欽差大臣》於臺北市社教館首演，河洛之友通訊誌《大舞台》創刊發行，於 2003 年 3 月停刊。	
1996	11	台灣古裝鄉土劇《大巡按蕃薯官》由中國電視公司與明華園合作製播，1996 年 11 月 9 日於中視週六午間時段《明華園劇場》首播，是明華園第一部電視劇作品	
1996	12	薪傳歌仔戲劇團《五女拜壽》於臺北縣立文化中心演出。	
1996	本年	孫翠鳳獲第 34 屆十大傑出青年（文化藝術類）。	
1996	本年	文建會通過「台灣傳統歌仔戲藝術薪傳計畫」，由廖瓊枝親自主持為期三年的藝生傳習計畫。	
1996	本年	新和興歌劇團第二團《狀元樓》、《媽祖傳》、《包公七二奇案》演出於台中市中山堂。	
1997	3	河洛歌子戲團改編自莆仙戲《狀元與乞丐》的《命運不是天註定》參加臺北市傳統藝術季，於臺北市社教館首演。	
1997	3	藝術教育法公布。	
1997	3	江之翠實驗劇場獲得國立傳統藝術中心籌備處補助，辦理「南管戲（梨園戲）傳習計畫」至 2003 年。	
1997	5-6	洪秀玉歌劇團、黃英雄編導，改編《哈姆雷特》為歌仔戲《聖劍平冤》（5 月）、薪傳歌仔戲劇團的《五女拜壽》（6 月）參加臺北市戲劇季，於臺北市社教館演出。《聖劍平冤》為臺北市戲劇季委託製作。	
1997	5	臺北市現代戲曲文教協會承辦於廈門召開的第二屆「海峽兩岸歌仔戲創作研討會」，以劇本、音樂、編導、表演與舞臺美術等藝術創作本體為研討主軸，《山伯英臺》為折子戲聯演。	
1997	6	文建會挹注一千三百萬於美國西雅圖舉辦臺灣藝術節，為以政策推動藝術外交之首例。	
1997	6	文建會舉辦第二屆全國文化會議，以文化建設與國家發展為主題。	
1997	7	亞洲金融風暴席捲東南亞。	
1997	8	中國福建省「梨園戲實驗劇團」首度來臺演出。	

1997	8	洪秀玉歌劇團獲文建會補助近七、八百萬元經費委託辦理「咱的家鄉・咱的戲」歌仔戲巡演計畫，巡迴全省 17 縣市的鄉鎮演出 32 場。	
1997	9	由文建會主辦、辜公亮文教基金會承辦的兒童傳統戲劇節邀請薪傳歌仔戲劇團的《黑姑娘》，於臺北新舞台演出。	
1997	9	黃香蓮歌仔戲團《前世今生蝴蝶夢》於臺北市社教館演出。	
1997	10	薪傳歌仔戲劇團參加文建會主辦、國家劇院承辦之「盛秋藝宴文化新絲路之夜」，演出《王魁負桂英》。	
1997	10	明華園《蓬萊大仙》參加兒童傳統戲劇節，於新舞台演出。	
1997	11	薪傳歌仔戲劇團《趙匡胤出京》、《王魁負桂英》於幼獅藝文中心演出，為傳習計畫成果發表。	
1997	11	陳美雲歌劇團《金枝玉葉》於臺北縣立文化中心演出。	
1997	12	明華園《八仙傳奇》參加傳統戲曲甄選節目，於國家戲劇院演出。	
1997	本年	國藝會依據「文化藝術獎助條例」訂定之《國家文藝獎設置辦法》負責辦理「國家文化藝術基金會文藝獎」。2001 年更名為「國家文藝獎」。2015 年修訂為每兩年舉辦。	
1997	本年	曾永義一行 14 人組成「閩台相關劇種調查團」，前往福建漳州、莆田、泉州、龍岩、廈門與廣東潮陽等地執行國科會閩台戲曲關係之調查研究專題計畫。	
1997	本年	民權歌劇團《斷機教子》參加臺灣省歌仔戲比賽優勝劇團，於臺北市社教館演出。	—
1998	3-4	文薪劇團《新孟麗君》參與第二屆耕莘藝術季，於耕莘實驗劇場演出。	
1998	4	臺北市現代戲曲文教協會首辦即時性的演後劇評會，評論作品為新編京戲《媽祖》。	
1998	4	「國光劇團」臺灣三部曲首部曲《媽祖》於國家戲劇院首演。	
1998	4	宜蘭演藝廳正式啟用。	
1998	5	「復興國劇團」《羅生門》於國家戲劇院首演。	

1998	5	臺北市現代戲曲文教協會針對復興國劇團新戲《羅生門》，舉辦面對面評論會。	
1998	6	復興劇校歌仔戲科戲曲復興月公演，於新舞台演出《曲判記》與《打金枝》。	
1998	7	「公共電視文化事業基金會」創立，公共電視開播。	
1998	8	唐美雲歌仔戲團成立。1999 年 3 月，創團作《梨園天神》於臺北市社教館首演。	
1998	10	河洛歌子戲團改編自《王華買老爸》的《賣身作父》參加臺北市藝術季，於臺北市社教館首演，為大陸舞蹈家張健加入河洛後首部執導作品（與林春發一同執導）。	為郭春美回河洛演出的第一檔節目。
1998	10	曹復永執導，黃香蓮與小咪主演《新寶蓮燈》，參加臺北戲劇季於國家戲劇院演出。	
1998	10	第三屆「臺灣、新加坡歌仔戲的發展與交流研討會」於新加坡召開；陳美雲歌劇團於芳林公園搭台演出街戲《秦香蓮》、《穆桂英》，且於維多利亞劇院演出《陳三五娘》。	
1998	10-11	陳美雲歌劇團《秦香蓮》於國立臺灣藝術教育館演出。	
1998	11	薪傳歌仔戲劇團《王魁負桂英》參加新舞台傳統戲劇月，於臺北新舞台演出；唐美雲飾演王魁。	
1998	本年	由唐美雲製作、俊銘力傳播公司所發行台灣第一套由職業演員錄製的歌仔戲曲調 CD「玉樓聲漱歌仔戲曲調選集」，演唱者有廖瓊枝、唐美雲、王金櫻、許秀年、陳昇琳、陳美雲、小咪、林美照、石惠君、吳梅芳。	
1998	本年	蘭陽戲劇團於宜蘭縣立文化中心演藝廳定期演出。	
1998	本年	尚和歌仔戲劇團首齣室內大戲《洛水之秋》於高雄至德堂首演。	
1998	本年	廖瓊枝獲第二屆國家文藝獎戲劇類獎，成為第一位獲得改制後「國家文藝獎」的傳統戲曲表演藝術家。同年獲第二屆教育部民族藝術「民族藝師」。	
1998	本年	行政院文化建設委員會「國際性演藝團隊扶植計畫」改為「傑出演藝團隊徵選及獎勵計劃」。	
1998	本年	黃香蓮歌仔戲團《三笑姻緣》於永和國父紀念館與高雄縣國父紀念館演出。	

1998	本年	民權歌劇團《活捉三郎》、《九曲橋》於臺北縣立文化中心演出。	
1998	本年	新吉歌劇團《觀音收大鵬》於雲林縣立文化中心演出。	
1998	本年	勝珠歌劇團《許夢蛟拜塔》於臺北縣立文化中心演出。	
1999	1	國光劇團臺灣三部曲之二《鄭成功與臺灣》於國家戲劇院首演。	
1999	3-4	復興劇校歌仔戲科《八仙屠龍記》、薪傳歌仔戲劇團《烏龍窟》參加 1999 年第二屆出將入相兒童傳統戲劇節，於新舞台演出。	
1999	4	文建會國立傳統藝術中心委託辦理、台北市現代戲曲文教協會執行「歌仔戲編劇導演人材培養計畫」，計畫主持人為劉南芳，至 2000 年 3 月。	
1999	5	河洛歌子戲團改編自間接移植莆仙戲的薊劇的《秋風辭》參加傳統戲曲節目甄選，於國家戲劇院演出。	
1999	6	文建會傳統藝術中心委託國立臺北藝術大學及電影資料館，由藝術學院邱坤良教授執行「拱樂社劇本整理計畫」。	
1999	7	國光藝術戲劇學院與國立復興劇藝實驗學校合併改制並升格為國立臺灣戲曲專科學校。由鄭榮興擔任代理校長，並改採十年一貫制，先行招收二專部、高職部及國小部學生，廖瓊枝為首屆歌仔戲科主任。2001 年，成立「客家戲科」。2006 年 8 月，升格為「國立臺灣戲曲學院」。	
1999	8	廖瓊枝成立財團法人廖瓊枝歌仔戲文教基金會。	
1999	8	由國立傳統藝術中心籌備處與中國研究院合作的「千禧之交——兩岸戲曲的回顧與展望研討會」於哈爾濱舉行開幕典禮，兩岸戲曲界首次在大陸舉行研討會。	
1999	9	聶光炎獲得第三屆國家文藝獎戲劇類獎。	
1999	9	薪傳歌仔戲劇團《什細記》、《五女拜壽》與《寒月》於臺灣藝術教育館演出。	
1999	9	1999 年 9 月 21 日上午 1 時 47 分發生 921 大地震，又稱集集大地震，芮氏規模 7.3 級。	



1999	10	由河洛歌子戲團、新台灣人文教基金會、辜公亮文教基金會、遠流出版事業股份有限公司主辦，於台北市國父紀念館舉辦歌子戲明星大匯演，為 921 地震災區重建與受災子女教養籌募經費。本場義演號召葉青、黃香蓮、柳青、楊懷民、林美照，及河洛當家生旦：王金櫻、小咪、許亞芬、石惠君、郭春美、吳梅芳等人共襄義舉，中視於 1999 年 10 月 12 日播出。	
1999	10	國光劇團臺灣三部曲之三《廖添丁》於國家戲劇院首演。	
1999	10	國立傳統藝術中心籌備處和台灣藝術教育館共同主辦的「千禧年傳統藝術之夜」推出歌仔戲系列。邀請宜蘭地區的壯三新涼樂團、彰化新和興歌劇團、薪傳歌仔戲劇團，以及台灣歌仔學會附屬明聲歌仔戲實驗劇團在台灣藝術教育館演出。	
1999	11	臺北市政府文化局正式成立，龍應台任第一屆局長。	
1999	11	文建會頒佈行政院文化建設委員會獎勵出資獎助文化藝術事業者辦法。2013 年修訂為文化部獎勵出資獎助文化藝術事業者辦法，2021 年更名為文化部表揚出資獎助文化藝術工作者及事業辦法。	
1999	本年	中山堂改隸臺北市政府文化局，由台北市立國樂團進駐，轉型為表演藝文空間。	
1999	本年	政府實施地方自治法，縣市文化局紛紛成立。原有文化中心直接升格為文化局；1999 年中央統籌分配稅款制度實施，影響縣市演藝資源。	
1999	本年	壯三新涼樂團《桃花過渡》、《安童試十二道菜》、《白玉枝私定終生》於台灣藝術教育館演出，參加傳統藝術之夜。	
1999	本年	文薪劇團《天子告狀》於高雄市立文化中心、臺北市社教館與臺北幼獅藝文中心演出。	
2000	1	一心戲劇團《專諸刺王僚》應邀參加臺北市社教館「戲劇列車藝術饗宴」於臺北市社教館演出。	
2000	2	陳美雲歌劇團《刺桐花開》於國家戲劇院首演，本劇獲 89 年度國立中正文化中心傳統戲曲甄選第一名。	

2000	3	河洛歌子戲團改編自李喬同名小說、黃英雄同名客語舞台劇《臺灣，我的母親》於國家戲劇院演出。劇中使用楊秀卿的唸歌仔表演，為河洛第一部以臺灣文化意識為主題的戲。	
2000	5	陳水扁、呂秀蓮就任第十任總統、副總統，我國第一次政黨輪替，由民進黨執政。	
2000	6	教育部廢止《演藝事業暨演藝人員輔導管理規則》。	
2000	6	國立傳藝中心主辦、國立國父紀念館協辦，陳美雲歌劇團於午間率先演出《白蛇傳》，晚場則搬演黃香蓮代表作《三笑姻緣》。	
2000	8	尚和歌仔戲劇團《洛水之秋》於臺北市社教館演出。	
2000	10	楊麗花歌仔戲團《梁山伯與祝英台》於國家戲劇院演出。	
2000	10	國立傳統藝術中心自 2000 年起舉辦「亞太傳統藝術節」。	
2000	10	廖瓊枝歌仔戲文教基金會主辦、師大人文教育研究中心協辦的「世紀戲說——與歌仔戲藝術的對話」舉辦大規模系列講座。	
2000	11	廖瓊枝、黃香蓮與薪傳歌仔戲劇團《碧玉簪》於新舞台演出。	
2000	11	文建會傳統藝術中心籌備處主辦、河洛歌子戲團承辦「歌仔鬧戲台，好戲連連來」野台歌仔戲匯演活動，於板橋江子翠農村公園演出。獲選演出團體共有 13 個職業歌仔戲團：漢陽歌劇團《包公會國母》、葉麗珠歌仔戲劇團《華山救母》、新春玉歌仔戲劇團《勸善金科—目蓮救母》、秀琴歌劇團《金童玉女之異國鴛鴦淚》、宏聲歌劇團《玉蜻蜓》、新櫻鳳歌劇團《王子犯法與庶民同罪》、小金枝歌劇團《新施公案》、新藝芳歌劇團《一文錢》、光賽樂水錦歌劇團《龍王傳奇》、國光歌劇團《金雞母》、一心歌劇團《西遊記》、春美歌劇團《宰相佳人》、陳美雲歌劇團《九更天》。	
2000	12	中華民俗藝術基金會執行臺北市傳統藝術及民俗文化資源調查研究至 2001 年 7 月。	

2000	本年	蘭陽戲劇團於宜蘭縣立文化中心演藝廳定期演出。	
2001	2	明華園《獅子王》於國立體育學院綜合體育館首演。	
2001	2	國光劇團結合京劇、歌仔戲、豫劇及掌中戲等四個劇種同台匯演《再生緣》於臺北新舞台首演。	
2001	2	明華園《乘願再來》首演於澎湖，再於臺北市社教館演出。	
2001	3	河洛歌子戲團《彼岸花》於國家戲劇院首演，本劇獲國立中正文化中心徵求傳統戲曲演出企畫第一名。	
2001	4	陳美雲歌劇團《刺桐花開》參加臺北市傳統藝術季演出於臺北市立社會教育館。	
2001	4	公共電視文化事業基金會與葉青歌仔戲合作推出電視歌仔戲《秦淮煙雨》，由葉青、林美照、楊懷民、郭春美、石惠君等人等主演，於 2001 年 4 月 2 日～4 月 23 日首播，共 16 集，是公視第一齣八點檔歌仔戲。	
2001	4	公共電視播出《歌仔傳奇》十三集長篇內容，介紹歌仔戲於日據時期發軔，光復前後達於高峰，及相關的編、導、演人才，是關於台灣歌仔戲發展歷程最完整紀錄的報導片。	
2001	5	臺北市文化局宣布開辦「文化就在巷子裡——社區藝術巡禮」。	
2001	6	文建會主辦、明華園戲劇團承辦之「表演藝術話端午」白蛇傳戲劇接龍飆演活動，端午節當日晚上於基隆碧砂漁港演出。由歌仔戲孫翠鳳、豫劇王海玲、京劇魏海敏分飾〈遊湖〉、〈盜仙草〉至〈水漫金山〉的三位白素真。	
2001	7	邱坤良主持拱樂社劇本蒐集整理計畫 86 齣戲、73 冊劇本與紀錄片發表。	



2001	7	文建會策劃、傳藝中心主辦的「百年傳唱歌仔戲—第二屆歌仔戲群英大匯演」，於高雄三鳳宮演出，演出團體及劇目分別為：鴻明歌劇團《路遙知馬力》、新櫻鳳歌劇團《彭公案之慈母淚》、麗明歌劇團《洛神》、春美歌劇團《飛賊黑鷹》、秀琴歌劇團《罪》、小倩歌仔戲團《玉龍簫》、尚和歌仔戲劇團《聲樓霸市》、光寶樂水錦歌劇團《秋香救母》、陳美雲歌劇團《郡主與狀元》、一心歌劇團《刺客列傳之魚腸劍》。評審名單為石光生、辛晚教、紀慧玲、林茂賢、林鶴宜。	
2001	9	廖瓊枝歌仔戲文教基金會與福建省閩台文化交流中心合辦「百年歌仔——2001 年海峽兩岸歌仔戲發展交流研討會」，聯合舉辦延伸兩地。廖瓊枝領銜主演〈白兔記選折一井邊會〉折子戲於廈門市人民劇場首演。	
2001	9	我國試行「國民教育九年一貫課程」，藝術與人文學習領域重新統整。同年 5 月，教育部政務次長范巽綠規畫推動研習計畫培訓種子校長和教師。2004 年九月全面實施。	
2001	9	納莉颱風造成臺北地區嚴重水患，多個表演藝術團體受波及，損失嚴重。	
2001	本年	國立中山大學成立「藝術管理研究所」。2003 年成立「劇場藝術學系」。2008 年，碩士班更名為「劇場藝術學系碩士班」。	
2001	本年	教育部顧問室推動「人文社會科學重點資料中心計畫」，於臺北藝術大學成立「表演藝術資料中心」。	
2001	本年	文建會召開「文建會與國藝會獎助業務協調會」，明文規定獲補案僅能就其與國藝會補助間擇一接受補助款，不得重覆。	
2001	本年	行政院文化建設委員會「傑出演藝團隊徵選及獎勵計畫」更名為「演藝團隊發展扶植計畫」。	
2002	1	我國正式加入世界貿易組織（World Trade Organization, WTO）會員組織。	
2002	1	國立傳統藝術中心成立，柯基良任第一任主任。	

2002	3	「台新藝術獎」開辦，首屆由台新銀行文化藝術基金會主辦、中國時報人間副刊、典藏今藝術雜誌協辦。	
2002	4	國光劇團演出中國編劇陳亞先新編戲曲《閻羅夢》於國家戲劇院首演，入選第一屆台新藝術獎。	
2002	5	秀琴歌劇團《枉某情》獲邀參與臺北市傳統藝術季節目之一，於中山堂演藝廳演出。	
2002	5-6	台灣歌仔戲班《長生殿》於國家戲劇院首演。	
2002	6	明華園《鴨母王》於國家戲劇院首演。	
2002	6	國立臺灣戲曲專科學校歌仔戲科首屆專科部於新舞台演出畢業製作，演出《折子戲精選》—〈認夫、陽告〉、《西廂記》選場、《搶女婿》選場、〈春蠶夢斷〉，及新編歌仔戲《周阿春》。	
2002	7	國立傳統藝術中心與中華民俗藝術基金會合作舉辦兩岸戲曲大展。	
2002	9	國立傳統藝術中心與紙風車文教基金會合作，在西門町紅樓劇場推出「傳統經典、紅樓再現——傳統藝術之夜暨傳統藝術周」至 2003 年底。	
2002	11-12	台灣歌仔戲班劇團「重返內臺系列」於臺北新舞台演出《孔雀膽》、《水萍怪影》、《薛平貴與王寶釧》。	
2002	12	交通部發布「國籍航空公司申請飛航『大陸台商春節返鄉專案』間接包機作業程序」，據以受理航空業者之申請，2003 年元月，中華民國民航機首次合法降落大陸地區，開始兩岸直航包機。	
2002	12	王安祈接任國光劇團藝術總監。	
2002	本年	國立臺灣藝術大學成立「表演藝術研究所」。	
2003	3	臺北市社教館市民活動中心更名為「城市舞台」。	
2003	3	臺灣三月爆發嚴重急性呼吸道症候群（severe acute respiratory syndrome, SARS）疫情，七月自感染區除名。	
2003	4	楊麗花電視歌仔戲《君臣情深》於台視首播。	
2003	4	河洛歌子戲團《太子回朝》於國家戲劇院首演。	
2003	5	國立傳統藝術中心再於紅樓推出「92 年度傳統藝術之夜」。	

2003	6	明華園《劍神呂洞賓》與國立實驗國樂團（國家國樂團前身）合作，在國家戲劇院首演。	
2003	7-8	文建會國立傳統藝術中心於 7-9 月主辦「基層巡演與傳統藝術之夜：Oh Yes 歌仔驅 SARS 外台歌仔戲大匯演（走出 Sars 正常生活）活動」；邀請 24 個歌仔戲團進駐夜市公演，後至高雄縣鳳山巡演。	
2003	8	許亞芬歌仔戲劇坊成立。	
2003	8	陳美雲歌劇團參與臺北市傳統藝術季，於中山堂中正廳演出唯一一場的《大遼天后蕭燕燕》。	
2003	9	國立傳統藝術中心主辦、明華園承辦「群英會戲台——二〇〇三外台歌仔戲匯演」於台中市台中公園演出，共計入選演出 10 團：宏聲歌劇團《龍鳳奇緣》、國光歌劇團《金魁星》、天香社第二歌劇團《楊排芳掛帥》、新藝芳歌劇團《晉宮怨》、春美歌劇團《鴛鴦遺恨》、新櫻鳳歌劇團《唐明皇遊月宮》、小飛霞歌劇團《霸海金鷹》、秀琴歌劇團《鍾馗嫁妹》、明珠女子歌劇團《六月雪》、一心戲劇團《孫悟空招親》。	
2003	11	由財團法人國家文化藝術基金會（國藝會）主辦，並與各縣市政府及廟宇合作，自 2003 年開始實施徵選「歌仔戲製作及發表專案」，2004 年為第一屆演出，直到 2013 年將資源轉至「布袋戲製作及發表專案」（至 2015 年），以同樣的方式扶植布袋戲團，歌仔戲製作及發表專案才告一段落，其間總共舉辦七屆。	
2003	本年	文建會指導、國立傳統藝術中心主辦「傳統藝術之夜」於紅樓古蹟劇場演出，第二季由小飛霞歌劇團《霸海金鷹》、尚和歌仔戲劇團《戲狀元播臺賽》、唐美雲歌仔戲團《唐美雲的歌仔戲大補帖》、民權歌劇團《彩鳳戲金龍》、一心戲劇團《天公仔子》、秀琴歌劇團《燒餅皇帝》、春美歌劇團《飛賊黑鷹》等。	
2003	本年	臺灣春風歌劇團成立。	
2003	本年	國立臺南大學成立「戲劇研究所碩士班」。2006 年成立大學部，易名為「戲劇創作與應用學系」。	

2003	本年	國立臺灣戲曲專科學校歌仔戲科專科部第 2 屆畢業公演《熱天兮戀夢》與高職部第 2 屆畢業公演《宋宮秘史》（狸貓換太子）於木柵校區演藝中心演出。	
2004	1	臺北市立社會教育館文山分館成立。	
2004	2	228 百萬人手牽手護臺灣舉行於臺灣西部，大約有 200 萬臺灣民眾參與（主辦單位宣稱 230 萬，親藍媒體估計 190 萬）人參與，並以牽手方式排列成長約 500 公里的人鏈。北起基隆市和平島，南至屏東縣佳冬鄉昌隆村，是臺灣有史以來最大規模的運動。	
2004	3	國光劇團首部京劇小劇場《王有道休妻》於木柵國光劇場首演，4 月於國家兩廳院實驗劇場演出。	
2004	3	國立中正文化中心正式改制為行政法人，掛牌營運。	
2004	3	當代傳奇劇場製作「獨當一面」跨 7 個劇種演出，涵蓋京劇、歌仔戲、崑曲、越劇、黃梅戲、川劇與廣東大戲，由黃香蓮演出獨角戲《梁山伯與祝英台》、《羅密歐與茱麗葉》。	
2004	4	臺北市公布《臺北市演藝團體輔導規則》，明定演藝團體為非營利組織，可享免納所得稅、娛樂稅之優惠，並可開立捐贈收據。	
2004	4	第三屆女節與第十屆皇冠藝術節合辦，訂定「十全十、美女節」的主題；戴君芳推出實驗崑劇《柳·夢·梅》，於臺北皇冠小劇場演出。	
2004	5	陳水扁連任第十一任總統。	
2004	5	陳美雲歌劇團於臺北中山堂演出《河邊春夢》	
2004	5	春美歌劇團《再世情緣》於鳳山國父紀念館首演。	
2004	6	明華園戲劇團《白蛇傳》於兩廳院藝文廣場首演。2004 年 5 月，獲得第三屆台新藝術獎評審團特別獎。	
2004	7	國藝會 2003 年歌仔戲製作及發表補助專案發表，國光歌劇團《石門八陣圖》、秀琴歌劇團《血染情》與春美歌劇團《古鏡奇緣》演出。	—

2004	8	由廈門統籌規劃「海峽兩岸歌仔戲藝術節」，以「歌仔戲在現代社會的生存與發展」為中心研討議題，推出大量與大規模的劇目演出觀摩。明華園演出《蓬萊大仙》、《濟公活佛》，一心戲劇團則推出《專諸刺王僚》；國立臺灣戲曲專科學校歌仔戲科則以「精選折子戲專場」，演出〈寒江關〉、〈盜仙草〉、〈狸貓換太子〉、〈打金枝〉展現學習成果。該藝術節延續至 2005 年 9 月與中國福建舉辦「海峽兩岸南音展演暨閩南民間藝術節」，2006 年移師台灣舉辦「華人歌仔戲創作藝術節」，2007 年和 2008 年又先後在廈門舉辦「海峽兩岸民間藝術節」和「海峽兩岸民間藝術節暨歌仔戲展演」。	
2004	9	臺北市慶祝建城 120 週年，一心戲劇團在臺北城市舞台演出特別製作《蕃薯頂的鐵支路—烽火英雄劉銘傳》。	
2004	9	唐美雲歌仔戲團《無情遊》於國家戲劇院首演，此為為廖瓊枝老師 70 大壽量身訂作之演出。	
2004	10	文建會九十二年度表演藝術團隊巡迴基層演出活動。	
2004	11	臺北市政府配合臺北建城 120 年將兩年一度的地方戲劇歌仔戲比賽，設計成臺北市地方戲劇歌仔戲觀摩匯演，場地設在中正紀念堂瞻仰大道，共有 13 團參與演出。	
2004	11	國立傳統藝術中心與紅樓劇場合辦「傳藝風華·相約紅樓」，由宜蘭壯三新涼樂團老歌仔登場演出。	
2004	11-12	林明霞與國光劇團豫劇隊《試妻！弑妻！》演出於國家劇院實驗劇場新點子劇展，2020 年 7 月、11 月重製演出復刻版。	
2004	12	明華園八仙系列《韓湘子》於國家戲劇院首演。	
2005	2	行政院院會決定終止適用「國家統一綱領」，中共 3 月通過「反分裂國家法」。	
2005	2	自 1982 以來第二版的《文化資產保存法》修訂後公布。	
2005	3	國光劇團《三個人兒兩盞燈》於新舞台首演。2006 年 4 月，獲得第四屆台新藝術獎評審團特別獎。	

2005	4	國立傳統藝術中心在台南文化資產保存研究中心、臺北紅樓劇場、宜蘭傳藝中心三地，特別規畫「2005 年歌仔戲讀劇節」。	
2005	5	1/2Q 劇場（當時未立案）《情書》於國家劇院實驗劇場「新點子劇展」首演。2014 年入圍第二十五屆傳藝金曲獎最佳年度演出獎；2015 年【公視表演廳】演出，入圍 2015 年第五十屆金鐘獎。	
2005	6	廢除國民大會。	
2005	6	新點子劇展—戲點子工作坊《誰都有秘密》於國家劇院實驗劇場首演。	
2005	7	春美歌劇團《青春美夢》首演於台南市關帝殿，演出臺灣新劇第一人張維賢的故事。	—
2005	7	位於宜蘭的傳藝中心原擬開辦「歌仔戲藝生駐園傳習計畫」，因報名人數不足宣告終止。	
2005	7	國藝會 2005 年歌仔戲製作及發表補助專案：秀琴歌劇團《范蠡獻西施》、春美歌劇團《青春美夢》、明華園天字戲劇團《鬼菩薩》演出。	
2005	7	王安祈獲第九屆國家文藝獎。	
2005	7-8	文建會國立傳統藝術中心主辦、明華園承辦 2005 年第四屆外台歌仔戲「外台歌仔戲東征」大匯演，共 12 團參與演出：新櫻鳳歌劇團《靈前會母》、民權歌劇團《目蓮救母》、陳美雲歌劇團《父子情》、春美歌劇團《恨鎖天倫夢》、鴻明歌劇團《天下第一家》、明華園天字戲劇團《鬼菩薩》、明珠女子歌劇團《萬丹山傳奇之十八盒籃》、河洛歌仔戲團《菜刀柴刀剃頭刀》、國光歌劇團《包青天之一案破雙釘》、明華園黃字戲劇團《太后出嫁》、一心戲劇團《烽火英雄劉銘傳》、秀琴歌劇團《血染情》。	
2005	9	唐美雲歌仔戲團《人間盜》首演於國家戲劇院。	
2005	9	高雄市文化中心至德堂正式啟用。	
2005	9	第二屆高雄縣歌仔戲匯演—戲台大車拚，於鳳山開漳聖王廟演出，參演團體有：勝秋歌劇團、新世華、玉龍華、高成歌劇團、藝人歌劇團。	
2005	10	明華園以《劍神呂洞賓》參與首屆海峽兩岸文化節暨京台文化周，於北京天橋劇場演出。	
2005	11	文建會表演藝術團隊巡迴基層演出活動。	

2005	11	一心戲劇團《金蓮·驚蓮》首演搬到紅樓劇場。	
2005	12	明華園《王子復仇記》於國家戲劇院首演。	
2005	12	民權歌劇團《情花蝴蝶夢》於台北大龍峒保安宮首演，再於臺北縣文化局演藝廳廣場演出。	
2005	12	由統一蘭陽藝文有限公司主辦、明華園戲劇團承辦的「2005 歌仔戲藝術節—風情萬種」，為期二個半月，邀請孫翠鳳、廖瓊枝與唐美雲分期擔綱總列車長，並舉行史上首次歌仔戲跨年晚會，匯集 23 個歌仔戲團，逾五百多位演員輪番上演。4 個半小時節目由郎祖筠與朱陸豪主持，演員涵蓋北中南的要角。	
2006	3	國立臺灣藝術教育館演藝廳更名為南海劇場。	
2006	4	唐美雲歌仔戲團《梨園天神——桂郎君》於國家戲劇院首演。	
2006	5	河洛歌子戲團改編閩劇陳道貴劇本，於臺北市新舞台演出《良弓吟》。	
2006	5	國光劇團新編戲曲《金鎖記》於城市舞台首演。	
2006	5	明華園黃字戲劇團應邀參加「2006 臺北市傳統藝術季」，於中山堂戶外推出《太后出嫁》。	
2006	7	國藝會歌仔戲製作及發表補助專案，獲選團隊為明華園天字戲劇團《弦月霜天》、一心戲劇團《戰國風雲—馬陵道》與明珠女子歌劇團《泣血蓮花—陳靖姑》。	
2006	9	臺北市社教館主辦「2006 華人歌仔戲創作藝術節」，演出於城市舞台、國家戲劇院實驗劇場與國家劇院實驗劇場等。【古戲新詮】有唐美雲歌仔戲團《金水橋畔》、廈門市歌仔戲劇團《寶娥冤》，新加坡福建公會薌劇團《玉堂春》；【實驗小戲】有：明華園天字戲劇團《張古董租妻》、西田社·陳美雲歌劇團《重逢鯉魚潭》、臺灣春風歌劇團《飛蛾洞》、納豆劇團《兩個時代》、廈門歌仔戲團《孟姜女哭長城》、《樓台會》及新加坡戲曲學院《聶小倩》、《黃金萬兩》。	
2006	9	民權歌劇團《可愛青春》於板橋縣立文化中心廣場首演。	—

2006	9-10	1/2Q 劇場《小船幻想詩—為蒙娜麗莎而作》參加「誠品藝術節」，於敦南誠品書店 B2 藝文空間首演，隔年榮獲第五屆台新藝術獎年度十大表演藝術節目。	
2006	11	江之翠劇場《朱文走鬼》參與「2006 新點子劇展」於國家兩廳院實驗劇場首演。2007 年 4 月，獲得第五屆台新藝術獎表演藝術年度大獎。	
2006	11	海山戲館改編自莎劇《馴悍記》的《惡女嬌妻》，於臺北縣藝文中心演藝廳首演。	—
2006	12	1/2Q 劇場《戀戀南柯—療傷系水磨情歌》Nanke Story 參與「2006 新點子劇展」首演於國家戲劇院實驗劇場，隔年榮獲第五屆台新藝術獎年度十大表演藝術節目。	
2006	12	國光劇團《青塚前的對話》參與「2006 新點子劇展」於國家兩廳院實驗劇場首演。	
2006	12	《民生報》停刊。	
2006	本年	國立臺灣戲曲專科學校升格為國立臺灣戲曲學院，歌仔戲學系首任系主任由講師林顯源兼代主任。	
2006	本年	1/2Q 劇場立案成立。	
2006	本年	樹德科技大學奉准成立「表演藝術系」。	—
2006	本年	臺北市文化局推出「藝響空間」政策，整合政府各局處單位閒置空間，提供藝文團體使用。	
2007	1	立法委員洪秀柱於立法院群賢樓舉辦成立「國家」歌仔戲團公聽會，與會專家學者有：呂福祿、石文戶、王金櫻、周以謙、張文彬、廖瓊枝、黃香蓮、小咪、吳秀鶯、劉南芳、楊杏枝、邱婷、紀慧玲、江武昌、林茂賢、鄭榮興（時任國立臺灣戲曲學院校長）、林顯源、唐美雲、河洛歌子戲團、新櫻鳳歌劇團、宏聲歌劇團、陳美雲歌劇團、一心歌劇團、明華園戲劇團、小飛霞歌劇團、鴻明歌劇團、葉麗珠歌劇團、新明光歌劇團、民權歌劇團、春風歌劇團、蘇恩嫻歌劇團、國光歌劇團、明珠女子歌劇團等。	—
2007	1	縣長蘇煥智與明華園團長陳勝福團長公開宣布「南瀛明華園」歌仔戲學校開始招生。這是明華園成立 78 年來，首度與縣市政府合作藝術薪傳計畫，後未果。	

2007	1	臺灣高鐵正式營運。	
2007	4	由小明明製作、蔣建元導演「世間只有情難訴—歌仔戲名家經典折子戲匯演」，演出〈蘇小妹三難新郎之洞房〉、〈鄭元和與李亞仙之曲江驚艷/床頭金盡〉、〈江山美人之梅龍鎮〉、〈三笑姻緣之戲秋香/點秋香〉，於中山堂中正廳演出。為臺北市傳統藝術季節目	
2007	5	臺北藝術大學於宜蘭傳藝中心舉辦「紀念俞大綱先生百歲誕辰戲曲學術研討會」。	
2007	7	國立傳藝中心主辦第五屆外台歌仔戲匯演「金燦燦五彩繽紛大舞台」，演出團隊有：春美歌劇團《古鏡奇緣》、秀琴歌劇團《范蠡獻西施》、新藝芳歌劇團《八家將傳奇》、國光歌劇團《包公案之陰錯陽差》、明珠女子歌劇團《泣血蓮花～陳靖姑》。	
2007	9	唐美雲歌仔戲團《錯魂記》於城市舞台首演。	
2007	9	廈門舉辦「海峽兩岸民間藝術節」。	
2007	10	楊麗花歌仔戲《丹心救主》於國家戲劇院首演。	
2007	11	國光劇團與 NSO 合作新編京劇《快雪時晴》，於國家戲劇院首演。	
2007	11	尚和歌仔戲劇團《醜女的婚禮》於高雄孔廟大成殿首演。	
2007	本年	廖瓊枝以歌仔戲專長獲得第二十七屆行政院文化獎。	
2007	本年	「縣市文化中心整建計畫」推動媒合團隊與場館合作；2017 年實施「活化縣市文化中心劇場營運計畫」，預計四年提振演藝軟體。2007 年政府推動「縣市文化中心整建計畫」；2009 年推動「媒合演藝團隊進駐演藝場所合作計畫」；2010 年推動「活化縣市文化中心劇場營運計畫」。	
2008	2	明華園經典版《何仙姑》於高雄市文化中心首演	
2008	3	國光劇團改隸文建會，豫劇隊改稱臺灣豫劇團，與國光同樣附屬文建會國立臺灣傳統藝術總處籌備處，2012 年正式成為國立傳統藝術中心。	
2008	5	兩岸開放三通，通航、通郵、通運。	
2008	5	馬英九就任第十二任總統，國民黨重新執政。	
2008	6	唐美雲歌仔戲團《黃虎印》於國家戲劇院首演。	

2008	6	臺北市府市政會議依據《文化資產保存法》，通過並公布「北市首批傳統藝術登錄名單」：陳剩、陳錫煌、許王，及小西園掌中劇團。	
2008	6-7	國藝會 2007 年歌仔戲製作及發表補助專案，春美歌劇團《將軍寇》、秀琴歌劇團《玉石變》與一心戲劇團《聚寶盆》演出。	
2008	10	戲點子工作坊《瑣事》參與第 13 屆皇冠藝術節，於皇冠小劇場首演。	
2008	10	廈門舉辦「海峽兩岸民間藝術節暨歌仔戲展演」。	
2008	12	兩岸陸海空運開始定期直航。	
2008	12	1/2 Q 劇場《半世英雄李陵》參與「新點子實驗劇展」－「戒・思念」系列，於國家劇院實驗劇場首演。	
2008	本年	行政院文化建設委員會「演藝團隊發展扶植計畫」改為「演藝團隊分級獎助計畫」。	
2009	1	臺灣春風歌劇團《雪夜客棧殺人事件》於國家劇院實驗劇場首演。	
2009	2	文建會公告指定「歌仔戲」為重要傳統藝術，暨認定保存者廖瓊枝藝師	
2009	2	兩廳院主辦第一屆「臺灣國際藝術節（Taiwan International Festival of the Arts, TIFA）」，斥資億元，並首度邀請羅伯・威爾森來臺，與魏海敏合作《歐蘭朵》。	
2009	5	文化部公布《媒合演藝團隊進駐演藝場所合作計畫補助作業要點》公布，推動國內演藝團隊長期駐點合作機制，協助藝文團隊與場館致力精進演藝品質，共有 34 個進駐案獲得補助。	
2009	6	「李靜芳戲曲工作室」以《歡喜咱來學阿旦，珠圓玉潤阿旦歌—李靜芳個人唱唸專輯》獲得第二十屆金曲獎傳統暨藝術音樂類最佳戲曲曲藝專輯獎。	
2009	7	「高雄世界運動會」（The World Games 2009Kaohsiung）」舉行，由李小平擔任總導演。	
2009	8	莫拉克颱風導致八八水患重創南臺灣，表演藝術界義演賑災，部分甚至前往災區演出，希望結合心理諮商與藝術治療，用藝術撫平傷痛。	—

2009	8	國立傳藝中心主辦 2009 年外台歌仔戲匯演「歌演忠孝節義史·戲做生旦淨末丑」。8/9-8/14 於台北市永樂廣場演出，8/15-8/24 三重綜合體育館前廣場演出，演出團隊及劇目有：小金枝歌劇團《以貌取才》、民權歌劇團《九曲橋》、海山戲館《惡女嬌妻》、尚和歌仔戲劇團《天河喜鵲橋》、新和興第二歌劇團《索命釘》、一心歌劇團《華山救母》、秀琴歌劇團《魅湖咒》、廈門衛視歌仔戲劇團《母子河》、廈門衛視歌仔戲劇團《皇帝告狀》、臺灣春風傳統劇場《八郎探母》、宏聲歌劇團《天雄變》、武童歌劇團《李慧娘》、蘭陽戲劇團《碧海青天》、明華園天字戲劇團《鳳凰珠胎》、陳美雲歌劇團《攀枝淚》、春美歌劇團《古鏡奇緣》等。	
2009	10	國光劇團《狐仙故事》於城市舞台首演。	
2009	10	臺北市立社會教育館文山分館更名為文山劇場，延平分館更名為大稻埕戲苑。	
2009	10	廈門舉行「海峽兩岸民間藝術節暨歌仔戲展演」；兩岸 13 個表演團體、專家學者約 900 人參加，其中有 5 個台灣演出團隊，來賓約 350 人。兩岸歌仔戲劇團首度合作排演大型歌仔戲《蝴蝶之戀》，隔年於國家戲劇院演出。	
2009	11	臺灣豫劇團《約／束》於城市舞台首演。	
2009	11	廖瓊枝《陶侃賢母》於國家戲劇院首演，曹復永導演、曾永義（蔡欣欣改編）為原著編劇，製作人唐美雲。	
2009	12	國家劇院實驗劇場新點子劇展「湯顯祖在臺北」，節目包括拾念劇集《玉茗堂私夢》、1/2Q 劇場《掘夢人》、莫比斯圓環創作公社《螞蟻洞中的原型記號》。	
2010	1	國藝會 2009 年歌仔戲製作及發表補助專案：一心戲劇團《英雄淚》、國光歌劇團《宇宙鋒》、尚和歌仔戲劇團《慾望當舖》獲選於台中元保宮、高雄三鳳宮、臺北板橋深丘福德宮展開巡迴演出，演後並舉辦「2010 群英論戲—歌仔戲製作與發表專案劇評會」活動。	
2010	2	《文化創意產業發展法》公布。	

2010	2	「臺灣國際藝術節」唐美雲、優人神鼓與美國導演羅伯·威爾森（Robert Wilson）合作《鄭和 1433》於國家戲劇院首演。	
2010	3	高雄市文化局舉辦高雄春天藝術節與歌仔戲系列。	
2010	3	國光劇團《孟小冬》於臺北市中山堂首演。	
2010	4	文建會衛武營藝術文化中心正式動工。	
2010	6	兩岸城市藝術節·臺北文化週在上海舉行，明華園在上海虹口足球場演出《超炫白蛇傳》，動員兩岸 300 多位演職員參與。	
2010	6	許亞芬歌仔戲劇坊以《良臣遇灶神》獲得第 21 屆金曲獎傳統暨藝術音樂類最佳戲曲曲藝專輯獎。	
2010	7-8	唐美雲歌仔戲團、廈門市歌仔戲劇團首度跨越海峽共同合作，2010 年度大戲《蝴蝶之戀》於臺北國家戲劇院演出。	
2010	8	民權歌劇團《可愛青春》參加 2010 臺北同志公民運動，於大稻埕戲苑演出。	
2010	9-10	明華園戲劇總團 八仙傳奇系列《曹國舅》，於臺北國家戲劇院首演。	
2010	10	由中華文化聯誼會、福建省閩台文化交流中心、廈門市兩岸交流協會、財團法人廖瓊枝歌仔戲文教基金會共同主辦「海峽兩岸民間藝術節」，臺灣演出團隊和專家學者約 230 人參與。	
2010	11	漳州第二屆「2010 海峽兩岸歌仔戲藝術節」，由廖瓊枝、鄭秀琴（薌劇）領銜兩岸老中青三代演出。	
2010	12	文建會發布「補助民間推動文化觀光定目劇」。	
2010	12	我國縣市改制直轄市，調整行政區劃分。臺北縣升格新北市；臺中縣市合併改制為臺中市；臺南縣市合併改制為臺南市；高雄縣市合併改制為高雄市。五都改制是為自 1950 年後，首次大規模的行政區劃調整。	
2010	12	大稻埕戲苑首次辦理「南北歌仔戲群星跨年演唱晚會」由林明德、吳安琪、呂雪鳳、石惠君擔綱主持，特邀廖瓊枝、小咪、陳美雲、郭春美、張秀琴、莊金梅、許仙姬、李靜芳、孫詩珮、陳勝在、鄭雅升等魅力嘉賓。	
2010	本年	李靜芳獲第 48 屆十大傑出青年（文化藝術類）。	
2010	本年	兩岸經濟合作架構協議（ECFA）生效實施。	

2010	本年	苗北藝文中心於 2010 年落成，隔年 12 月正式啟用。	
2011	3	大稻埕戲苑於 2010 年 3 月試營運，2011 年 3 月正式開幕。	
2011	3	尚和歌仔戲劇團改編奧賽羅《牟尼之瞳》首演於高雄市文化中心至德堂。	
2011	4	國光劇團《百年戲樓》於城市舞台首演。	
2011	6	2011 年外台歌仔戲匯演於新竹演出；明珠女子歌劇團《鵲橋會》、臺灣春風歌劇團《劍美案》、民權歌劇團《可愛青春》、春美歌劇團《巧計奪美》、新國聲歌劇團《秦始皇》、鴻明歌劇團《康熙君造浮橋》、小飛霞歌劇團《青龍與白鶴》、秀琴歌劇團《某飼炆大》與明華園天字戲劇團《百年歌仔郎心狼心》獲選。	
2011	6-7	國藝會 2010 年歌仔戲製作及發表補助專案：明珠女子歌劇團《馴夫記》、明華園天字戲劇團《碎魔劍》與春美歌劇團《我的情人是新娘》演出。	
2011	7	李小平獲第 15 屆國家文藝獎。	
2011	7-8	文建會主辦「建國百年當代歌仔戲精緻劇場」，邀集唐美雲歌仔戲團《六度經—仁者無仇》、明華園戲劇團《八仙傳奇—曹國舅》、河洛歌仔戲團《天鵝宴》、《御匾》與黃香蓮歌仔戲團《江南第一風流才子》先後接力演出。	
2011	8	臺北市立社會教育館附設青年歌仔戲團成立。	2015 年配合台北市文化局組織規程修正，更名為臺北市藝文推廣處大稻埕青年歌仔戲團。
2011	9	奇巧劇團《金蘭情 X 誰是老大》於衛武營藝術文化中心籌備處 281 展演場首演。	
2011	9	國藝會「表演藝術評論台」開台。	
2011	9	薪傳歌仔戲劇團《火燒紅蓮寺》於花蓮文化創意產業園區演出。	
2011	12	秀琴歌劇團《安平追想曲》於臺南文化中心演藝廳首演。	
2011	12	新舞台閉館整修。2012 年 9 月，宣告重新開臺再出發。	

2011	12	一心戲劇團改編名作《浮士德》為《狂魂》，於臺北城市舞台首演。	
2011	12	國立傳統藝術中心自「外台歌仔戲匯演」與「國藝會歌仔戲製作及發表補助專案」中，精選 22 齣劇本出版「精彩好戲-歌仔戲劇本集」。	
2011	12	大稻埕戲苑舉辦【鼓動傳藝·再唱百年】跨年晚會，由呂雪鳳擔任晚會主持，並邀請鶯藝歌劇團、一心戲劇團及明華園天字戲劇團設計特別節目，另有李靜芳、高玉珊、石惠君，帶來精緻戲曲橋段，更同時安排歌仔戲前輩藝人杜玉琴、洪明雪、洪明秀、林美香等呈現拿手串聯組曲，並由新生代演員吳安琪、張孟逸、李佩涵、李佩穎、小飛霞、小龍女、洪鈺清、李翠蓮等接力歡唱。	
2011	本年	宜蘭縣政府（2008）臺北市政府及各縣市政府陸續制定演藝團體輔導管理自治條例，至 2020 年。	
2011	本年	桃園展演中心正式啟用。	
2012	2	臺北表演藝術中心動工。	
2012	2	《表演藝術百年史》維基百科網站上線。	
2012	3	高雄大東文化藝術中心演藝廳正式啟用。	
2012	5	王友輝編導秀琴歌劇團《安平追想曲》，於國家戲劇院演出。	
2012	5	文建會升格改制為文化部，首任部長為龍應台。	
2012	5	國光劇團因部會升格改制，自文建會附屬國立臺灣傳統藝術總處籌備處改隸國立傳統藝術中心。	
2012	5	馬英九連任為第十三任總統。	
2012	5	明華園天字戲劇團全新創作《愛河戀夢》，於高雄大東文化藝術中心「春藝歌仔戲」首演。	
2012	5	1/2Q 劇場新編崑劇《亂紅》於國家兩廳院實驗劇場「國際劇場藝術節」演出，2013 年獲得第十一屆台新藝術獎評審團特別獎。	
2012	6	第一屆高雄春天歌仔戲藝術節，推出春美歌劇團《義薄雲天》（新藝版）與陳美雲歌劇團《刺桐花開》，於大東文化藝術中心演出。	
2012	9	一心戲劇團《Mackie 踹共沒？》於大稻埕戲苑首演，為第 14 屆臺北藝術節節目。2013 年入圍第十一屆台新藝術獎年度十大表演藝術。	

2012	9	文化部公告指定宜蘭本地歌仔為重要傳統藝術，保存團體為壯三新涼樂團。	
2012	9	新舞台整修完畢，宣告重新開臺再出發。	
2012	10	唐美雲歌仔戲團 15 週年新戲《燕歌行》於國家戲劇院首演，2013 年入圍第十一屆台新藝術獎年度十大表演藝術。	
2012	11-12	國藝會歌仔戲製作及發表補助專案節目：明華園天字戲劇團《碎魔劍》、明珠女子歌劇團《馴夫記》、一心戲劇團《英雄淚》三齣戲碼，首度在桃園舉辦「好戲開鑼 桃園瘋歌仔」演出。	
2012	12	【臺北市歌仔戲製作及發表專案】台灣歌仔戲班劇團《郭懷一》、一心戲劇團《求龍淚》於大稻埕戲苑演出	
2012	12	大稻埕戲苑辦理【2012 跨年晚會與歌仔戲紅白大對抗】，分為「幼兒組」、「小生小旦組」、「樂師組」、「丑角組」、「反串組」，音樂設計柯銘峰、周以謙也粉墨登場，南北歌仔戲團人氣小生張秀琴、郭春美、王蘭花、小咪，帶來絕無僅有的「反串秀」。	
2012	本年	唐美雲以表演藝術家身份獲得第十六屆國家文藝獎。	
2013	1	文化部開辦「臺灣品牌團隊獎助計畫」，總獎助金一億元，首年由「雲門舞集文教基金會」、「明華園戲劇團」、「擊樂文教基金會」、「紙風車劇團」、「優人文化藝術基金會」等獲補助。	
2013	3	國光劇團《水袖與胭脂》於國家戲劇院首演。	
2013	3	文化部投入六千萬補助縣市政府活化劇場。	
2013	4	「日本寶塚歌劇團」首度來臺，於國家戲劇院演出《寶塚歌劇團臺灣公演》。	
2013	4	陳亞蘭電視歌仔戲《天龍傳奇》獲得中華民國文化部 100 年度高畫質電視節目補助金新臺幣 1400 萬元。2013 年 4 月 16 日至 2013 年 8 月 5 日於民視首播期間，共 80 集。	
2013	4-6	高雄春天藝術節春藝歌仔戲推出唐美雲歌仔戲團《燕歌行》、薪傳歌仔戲劇團《宋宮秘史》、明華園天字戲劇團《宮變》、春美歌劇團《變心》、尚	

		和歌仔戲劇團《不負如來不負卿》、明華園戲劇總團《么嘸正傳》。	
2013	6	一心戲劇團《斷袖》於城市舞台首演。	
2013	6	文化部舉辦《海峽兩岸經濟合作架構協議》（Cross-Straits Economic Cooperation Framework Agreement, ECFA）協議說明。	
2013	6	明華園戲劇總團推出 85 週年鉅獻《么嘸正傳》，於臺北國家戲劇院演出。	
2013	6-7	國藝會歌仔戲製作及發表補助專案獲選團體為明珠女子歌劇團《南方夜譚》、秀琴歌劇團《三日二郎神》與藝人歌劇團《鳳凰羽》。	
2013	7	國光劇團推出首屆「小劇場·大夢想」，為京劇的創新搭建了小劇場的實驗平台。王友輝為第一、二屆策展人，第三屆與張啟豐聯合策展；2017 年 9 月為第四屆改由國立傳統藝術中心辦理。2016 年臺灣戲曲中心試營運時，於四月舉辦第一屆創意競演徵件，至隔年三月為第二屆。2018 年後將兩者整合為「戲曲夢工場」，張啟豐擔任第二屆創意競演與第二屆「戲曲夢工場」策展人。	
2013	8	奇巧劇團《波麗士灰蘭記》參與「臺北藝術節」開幕首演，於臺北市中山堂廣場首演。	
2013	11-12	102 年臺北市歌仔戲製作及發表專案，河洛歌子戲團《海瑞打虎》、臺灣春風歌劇團《江湖四話》於大稻埕戲苑演出	
2013	12	「國家表演藝術中心籌委會」成立。	
2013	12	大稻埕戲苑辦理傳統藝術跨年晚會【喜劇拼盤-南北閃亮群星會】，由陳勝在統籌、陳子強主持，邀集明華園天字戲劇團、一心戲劇團、明華園黃字戲劇團、明華園日團歌仔戲齊聚一堂。	
2014	1	臺北市政府公告巫明霞（小明明）為臺北市傳統表演藝術「歌仔戲」保存者，巫明霞於 2017 年 1 月逝世。	
2014	1	《國家表演藝術中心設置條例》於立法院三讀通過，國表藝於四月正式掛牌成立，轄下包含臺北、臺中、高雄三個國家級藝文場館「國家兩廳院」、「臺中國家歌劇院」、「衛武營國家藝術文化中心」，以及附設團隊「國家交響樂團（NSO）」。	

2014	1	洪秀玉率星城弟子「秀玉劇團」於宜蘭傳藝中心演出《畫皮》。	
2014	2	金曲獎傳統藝術類獎項從文化部影視局移交國立傳統藝術中心主辦，傳藝金曲獎重新調整為出版與戲曲表演兩大類獎項。	
2014	3	唐美雲歌仔戲團《狐公子綺譚》在國家戲劇院首演，最後一場演出當天，擔任編腔設計和樂團主胡的劉文亮，凌晨因心肌梗塞突然病逝。	
2014	3	大稻埕戲苑首屆「青年傳統藝術節」開辦，至 2022 年共計九屆。	第二屆起更名為青年戲曲藝術節
2014	3	2014 年第一屆青年傳統藝術節，栢優座《狹義驚懼》、元和劇子一禪風新武俠《越》、奇巧劇團《Roseman 玫瑰俠》於大稻埕戲苑首演。	
2014	3-7	高雄春天藝術節春藝歌仔戲，推出唐美雲歌仔戲團《狐公子綺譚》、秀琴歌劇團《安平追想曲》、一心戲劇團《斷袖》、明華園戲劇總團《貓神》、春美歌劇團《金探子》、明華園天字戲劇團《國士無雙》。	
2014	4	國光劇團應邀至上海大劇院推出「伶人三部曲」：《孟小冬》、《百年戲樓》、《水袖與胭脂》三齣新創京劇。	
2014	4	新舞台因中信金控全球總部大樓即將移址南港，原址出售，新舞台停用。	
2014	6	第十二屆（2013 年起的演出）台新藝術獎改制為不分類評選。	
2014	7-8	2013 年首屆舉辦「輔導民間歌仔戲劇團再現看家戲專案補助計畫」，由蔡欣欣擔任藝術總監，於 2013 年年底舉辦折子戲聯演試演、2014 年 7 至 8 月於宜蘭傳藝園區演藝廳演出，演出劇目有：一心戲劇團《武松殺嫂》、國光歌劇團《鬼梧桐》、薪傳歌仔戲劇團《白兔記》、民權歌劇團《盡忠報國》。	
2014	8	第二十五屆傳統藝術金曲獎，劉文亮獲表演類特別獎，最佳個人表演新秀獎得主為李寶春大型新編京劇《知己》演員黃宇琳，最佳團體年度演出獎為臺北木偶劇團《水滸傳之盧俊義》。	

2014	11	奇巧劇團《我可能不會度化你》參與「衛武營玩藝節」，於衛武營藝術文化中心 281 展演場首演，2015 年 1 月於國家劇院實驗劇場加演。	
2014	11	103 年臺北市歌仔戲製作及發表專案，河洛歌子戲團《大稻埕傳奇》於大稻埕戲苑演出	
2014	12	藝文界呼籲新舞台維持營運。	
2014	本年	奇巧劇團成立。	
2014	本年	國藝會開辦「表演藝術評論人專案」（2014-迄今）。	
2015	1	臺北市政府公告孫榮輝為臺北市傳統表演藝術「歌仔戲」保存者	
2015	3	2015 年第二屆大稻埕戲苑青年戲曲藝術節，1/2Q 劇場《半世英雄•李陵》、李清照私人劇團感傷動作派《石秀》、栢優座《後臺真煩一看》、風神寶寶兒童劇團《風神寶寶之嫦娥奔月》於大稻埕戲苑首演。	
2015	3	文化部公布《表演藝術製作提升排練補助計畫》，2018 年廢止。	
2015	4	兩廳院電子票券正式上線。	
2015	5~7	高雄春天藝術節春美歌劇團《青春美夢》、明華園天字戲劇團《換命》、秀琴歌劇團《囍事雙飛》、一心戲劇團《芙蓉歌》、薪傳歌仔戲劇團《烽火亂世》演出於大東文化藝術中心。	
2015	6	唐美雲歌仔戲團《春櫻小姑——回憶的迷宮》於城市舞台首演，隔年獲第 27 屆傳藝金曲獎最佳年度演出獎。	
2015	8	國光劇團主辦第三屆「小劇場·大夢想」，國光劇團推出《幻戲》。	
2015	8	呂福祿獲第 26 屆傳藝金曲獎戲曲類特別獎，陳禹安以《金玉良緣—梅玉配》獲第二十六屆傳統藝術金曲獎最佳表演新秀獎。	
2015	9	唐美雲歌仔戲團《文成公主》於國家戲劇院首演。	
2015	10	2015 年第二屆再現看家戲，更名「輔導民間劇團再現看家戲專案補助計畫」，策展人蔡欣欣，傳藝中心主動媒合資深藝師與劇團合作，並舉辦折子戲試演暨演後座談會，於宜蘭傳藝園區演藝廳演出。演	

		出劇目有：陳美雲歌劇團《恨海有情天》、許亞芬歌仔戲劇坊《換魂記》。	
2015	10	國光劇團《十八羅漢圖》於國家戲劇院首演。2016年6月，獲得第十四屆台新藝術獎年度入選獎。	
2015	11	「臺北市立社會教育館」配合台北市文化局組織規程修正，定名「臺北市藝文推廣處」。	
2015	11-12	104年臺北市歌仔戲製作及發表專案，明華園日團歌仔戲《女寇》、薪傳歌仔戲劇團《雙槐樹》於大稻埕戲苑演出。	
2015	本年	臺中國家歌劇院正式啟用，2016年8月全區啟用，2016年9月正式開幕。	
2016	3	2016年第三屆大稻埕戲苑青年戲曲藝術節，栢優座《惡虎青年Z》、文和傳奇戲劇團《來自三國的你》、李清照私人劇團感傷動作派《燕青》於大稻埕戲苑首演。	
2016	4	唐美雲歌仔戲團《冥河幻想曲》於國家戲劇院首演。	—
2016	5	蔡英文、陳建仁就任中華民國總統、副總統，蔡英文是中華民國首位女性總統，也是華人世界第一位女性總統。	
2016	5-6	高雄春天藝術節春藝歌仔戲秀琴歌劇團《蘇乞兒》、明華園天字戲劇團《信》、春美歌劇團《彼時我在等你》、一心戲劇團《青絲劍》，於大東文化藝術中心演出。	
2016	7	國立傳統藝術中心與高雄市文化局共同合製，唐美雲歌仔戲團、臺灣豫劇團、明華園天字戲劇團、春美歌劇團、淑芬歌劇團等，於高雄左營舊城鳳儀門合作演出《見城》。2018年2月再度重製。	
2016	7	創立於2016年的新聲劇坊推出創團新作《女人花》，於大稻埕戲苑首演。	
2016	8	第二十七屆傳統藝術金曲獎唐美雲歌仔戲團以《春櫻小姑—回憶的迷宮》獲最佳年度演出獎、小咪（陳鳳桂）以《春櫻小姑—回憶的迷宮》獲最佳演員獎。	

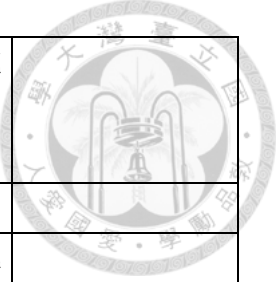
2016	9	唐美雲歌仔戲團《風從何處來》於城市舞台首演，2017 年獲第廿八屆傳藝金曲獎最佳團體年度演出獎。	
2016	10-11	2016 年第三屆看家戲再現，採主動邀演，亦納入布袋戲劇種，於臺灣戲曲中心戶外及小表演廳演出。演出劇目有：台中聲五洲掌中劇團《鬼谷子傳奇》、真五洲掌中劇團《雲州大儒俠—武林大風暴》、秀琴歌劇團《薛平貴與王寶釧》、明華園黃字戲劇團《紅扇子》。	
2016	11	奇巧劇團《鞍馬天狗》參與「2016 衛武營藝術祭」，於大東藝文中心首演。	
2016	11	2016 年臺北市歌仔戲製作及發表專案，薪傳歌仔戲劇團《拜月亭》、唐美雲歌仔戲團閃耀青年團《美人·魚》於大稻埕戲苑演出	
2016	12	臺灣戲曲中心製作第一屆【承·功】《新秀舞台-戲曲青年菁英匯演》，由徐亞湘擔任策展人，於臺灣戲曲中心小表演廳演出。	
2016	12	屏東演藝廳正式啟用。	
2016	本年	莊進才以專擅北管戲曲音樂、歌仔戲文武場，獲第十九屆國家文藝獎，於 2021 年 7 月逝世。	
2017	3	2017 年第四屆大稻埕戲苑青年戲曲藝術節，正在動映有限公司與春美歌劇團孫凱琳《美男子竇蓮魁》、奇巧劇團《蝴蝶效應》、文和傳奇劇團《西遊誰說了算！？》、栢優座《降妖者·齊天》首演於大稻埕戲苑。	
2017	3	1/2Q 劇場《流光似夢》首演於國家劇院實驗劇場。	
2017	5	第十五屆台新藝術獎，歷經三屆全數獎項不分類評選，本屆起保留年度大獎不分類別評選，並另設視覺藝術獎、表演藝術獎。	—
2017	5	臺北市政府基於 1983 年公布的噪音管制法，修正與公布禁止從事妨礙安寧行為之區域範圍及時段。	
2017	6	高雄春天藝術節春藝歌仔戲，明華園日字團《女寇息紅淚》、尚和歌仔戲劇團《將軍的押不蘆花》、春美歌劇團《放逐的愛》於大東文化藝術中心演出。	
2017	6	唐美雲歌仔戲團《螢姬物語》於國家戲劇院首演。	

2017	7	高雄市文化局和衛武營國家藝術文化中心合作推出的第一屆「少年歌子培育展演計畫」，許栢昂為導演，2017 年 7 月演出《靈界少年偵查組》	
2017	7-8	臺北市藝文推廣處辦理「臺北市 106 年歌仔戲觀摩匯演」，於本年度起恢復競賽制	
2017	7-8	2017 年第四屆看家戲再現，國立傳統藝術中心將看家戲併入「臺灣傳統劇團開枝散葉計畫」，定名為「民間劇團看家戲製作專案補助計畫」，透過公開徵選，將範圍擴大至臺灣各類傳統劇種，含括歌仔戲、布袋戲、北管戲、南管戲、客家戲等，並於宜蘭傳藝園區舉辦 30 分鐘的折子戲試演活動，正式演出因臺灣戲曲中心場地尚未能啟用，於國立臺北藝術大學舞蹈廳辦理演出。本屆劇目有：國光歌劇團《一案破雙釘》、臺北木偶劇團《白馬風雲前傳—茶山風雲》、明華園黃字戲劇團《龍孫》、真快樂掌中劇團《乾隆遊西湖-孝子感動天》。	
2017	8	第二十八屆傳統藝術金曲獎，張孟逸以《王魁負桂英》獲年度最佳演員獎；唐美雲歌仔戲團以《風從何處來》獲最佳團體年度演出獎。	
2017	9	一心戲劇團《啾咪！愛咋》首演於台北中山堂中正廳，為臺北藝術節節目	—
2017	9	文化部召開 2017 年全國文化會議。	
2017	9-10	唐美雲歌仔戲團新作《佘太君掛帥》與舊作《人間盜》演出於城市舞台，隔年唐美雲以《佘》劇獲第 29 屆傳藝金曲獎年度最佳演員獎。	
2017	10	臺灣戲曲中心正式啟用。薪傳歌仔戲劇團《俠女英雄傳》原名《火燒紅蓮寺》獲邀參加台北戲曲中心大表演廳開幕演出。	
2017	11	「文化部補助直轄市及縣（市）政府辦理縣市藝文特色發展計畫」於 2018 年 5 月廢止，2017 年 11 月公布「地方文化特色及藝文人口培育計畫」。該計畫針對「藝文教育」、「藝文場館營運」與「文化節慶升級」等三方面，鼓勵縣市申請。其中「執行重點」的第二項：有關「藝文場館營運升級」，即強調以「專業劇場模式營運縣市文化中心演藝場館，導入藝術總監並培育專業藝術劇場人才」，該	

		計劃全面鼓勵各地方縣市文化單位，貫徹和實踐藝文場館的專業機制。	
2017	11	臺灣戲曲中心製作第二屆「2017 承功—新秀舞台—戲曲青年菁英匯演」，由徐亞湘擔任策展人，於臺灣戲曲中心小表演廳演出。	
2017	11	2017 年臺北市歌仔戲製作及發表專案，明華園日團歌仔戲《血柳悲秋》於大稻埕戲苑演出	
2017	12	陳勝國以劇作家身份獲得第二十屆國家文藝獎。	
2017	12	台灣國樂團為廖瓊枝製作以國樂、歌仔戲、創作曲及多媒體結合的《凍水牡丹～風華再現》。	
2017	本年	藝文工作者勞動困境獲正視，勞動部與文化部修訂部分相關法規。	
2018	3	國立傳統藝術中心開辦首屆「臺灣戲曲藝術節」。	
2018	3	2018 年第五屆大稻埕戲苑青年戲曲藝術節，文和傳奇戲劇團《張協》2018》、新聲劇坊《Dr.唐的戀愛學分》、栢優座《行動代號：莫須有》、正在動映有限公司《1399 趙氏孤兒》於大稻埕戲苑首演。《1399 趙氏孤兒》隔年獲第 30 屆傳藝金曲獎最佳劇本獎。	
2018	3-4	唐美雲歌仔戲團參與 2018 臺灣戲曲藝術節旗艦大戲《月夜情愁》於臺灣戲曲中心首演。	
2018	4	第 2 屆【創意競演】節目徵集計畫《女人孟》文和傳奇戲劇團與《what's 黑盆》正明龍歌劇團決選演出。	
2018	5	薪傳歌仔戲劇團《王魁負桂英》於戲曲中心大表演廳演出。	
2018	5	尚和歌仔戲劇團參與 2018 臺灣戲曲藝術節，新編劇作《禁忌的野菠蘿—黑盒子驚艷版》於臺灣戲曲中心小表演廳首演。	
2018	5	一心戲劇團《千年》於城市舞台首演。	
2018	5	文化部修訂《藝文表演票券定型化契約應記載事項》，改善退換票機制。	
2018	6	高雄春天藝術節春藝歌仔戲明華園天字戲劇團《偷天還春》、秀琴歌劇團《喚魔香》、薪傳歌仔戲劇團《夢斷黑水溝》、春美歌劇團《聶采霞的心》於大東文化藝術中心首演。	



2018	6-9	2018 年第五屆看家戲再現，於臺灣戲曲中心演出，有臺北木偶劇團《南遊記》、薪傳歌仔戲劇團《斬經堂》、明興閣掌中劇團《今古風雲傳—白帆智破惡魔巢》、明華園黃字戲劇團《酒醉賣江山》、李靜芳歌仔戲劇團《魂斷長城孟姜女》、淑芬歌劇團《鑽石夜叉之落花盈淚》、許亞芬歌子戲劇坊《新再生緣》	
2018	7	高雄市文化局辦理第二屆少年歌子培育展演計畫《靈界少年偵察組 II 打怪就是要組隊呀！》於高雄春天藝術節春藝歌仔戲、大東文化藝術中心首演。	
2018	8	第二十九屆傳統藝術金曲獎，許秀年獲戲曲類特別獎、古翊汎以《鍾馗嫁妹》獲最佳個人表演新秀獎、唐美雲以《佘太君掛帥》獲年度最佳演員獎。	
2018	9	唐美雲歌仔戲劇團《夜未央》於國家戲劇院首演，隔年獲第三十屆傳統藝術金曲獎最佳團體演出獎。	
2018	10	文化部公告登錄重要傳統表演藝術「歌仔戲後場音樂」暨認定保存者林竹岸藝師	
2018	10	高雄衛武營國家藝術文化中心正式啟用。	
2018	10	文化部出版《2018 文化政策白皮書》。	
2018	11	臺灣戲曲中心製作第三屆「2018 承功—新秀舞台—戲曲青年菁英匯演」，由徐亞湘擔任策展人，於臺灣戲曲中心小表演廳演出。	
2018	11	107 年臺北市歌仔戲製作及發表專案，一心戲劇團《歐冶子》、明華園日團歌仔戲《陰陽界 錯中錯》於大稻埕戲苑演出。	
2018	11	新北市政府公告周洪明雪為新北市傳統表演藝術「歌仔戲」保存者。	
2018	11	閩南嶼文化事業股份有限公司《露水開花—賣藥仔團的江湖故事》於大稻埕戲苑首演。	
2018	12	立法院三讀通過《文化內容策進院設置條例草案》。	
2018	12	2018 年戲曲夢工場文和傳奇戲劇團《阮玲玉》、國立臺灣戲曲學院·臺灣京崑劇團《越人歌》、許亞芬歌子戲劇坊《潘金蓮與她的男子們》、本事劇團《碰老戲·四郎》於臺灣戲曲中心 3102 多功能廳首演。	—

2018	12	明華園日字戲劇團以《女仙秦宮鏡》入選國立傳統藝術中心「傳統藝術開枝散葉——新作發表計畫」，於高雄文化中心至善廳首演。	
2019	1	唐美雲歌仔戲團首度獲選文化部臺灣品牌團隊。	
2019	1	唐美雲以傳統藝術專長獲得第三十八屆行政院文化獎。	
2019	2-3	唐美雲歌仔戲團《千年渡·白蛇》於城市舞台首演。	
2019	3	2019 年第六屆大稻埕戲苑青年戲曲藝術節，「歌仔戲」元和劇子《聊齋-〈幻·夢〉》、「戲曲劇場」楊儒強《江城子》、「實驗京崑」兆欣 X 候青藝團《地獄變》與臺北海鷗劇場《化作北風》於大稻埕戲苑首演。	
2019	3-5	2019 臺灣戲曲藝術節，一心歌劇團《當迷霧漸散》、國光劇團與新加坡湘靈音樂社合製《費特兒》，榮興客家採茶劇團《地獄變》、國立臺灣戲曲學院臺灣京崑劇團《良將與惡魔：雙面吳起》、明華園戲劇總團《龍城爭霸》、秀琴歌劇團《安平追想曲》於臺灣戲曲中心大表演廳首演。	
2019	6	高雄春天藝術節春藝歌仔戲明華園日字戲劇團《巾幗醫家》、春美歌劇團《兵臨城下》，於大東文化藝術中心演出。	
2019	6	行政院公布施行 30 條「文化基本法」。	
2019	7	高雄春天藝術節春藝歌仔戲秀琴歌劇團《寒水潭春夢》、第三屆「少年歌子培育展演計畫」《靈界少年偵察組特別篇——永不墜落的星辰》，於大東文化藝術中心演出。	
2019	8	中國大陸暫停大陸居民來台自由行。	
2019	8	第三十屆傳統藝術金曲獎，唐美雲歌仔戲團以《夜未央》獲最佳團體演出獎，古翊汎以《夢斷黑水溝》獲最佳演員獎，柯銘峰以《咫尺天涯》獲最佳音樂設計獎，李季紋以《1399 趙氏孤兒》獲最佳劇本獎，李家德以《陸文龍》獲最佳個人表演新秀獎，王安祈獲戲曲表演類特別獎。春美歌劇團以《聶采霞的心》獲得第三十屆傳統藝術金曲獎出版類最佳傳統表演藝術影音出版獎；鄭榮興以《客家大戲—戲夢情緣》獲最佳專輯製作人獎。	



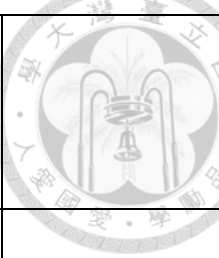
2019	8-9	2019 年第六屆看家戲再現，由蔡欣欣擔任策展人，於臺灣戲曲中心演出，有蕭建平電視木偶劇團《怪俠紅黑巾·水底鬼娶親》、真快樂掌中劇團《怪俠紅黑巾·陰陽鬼之戀》、許亞芬歌子戲劇坊《楊乃武與小白菜》、昇平五洲園《海公小紅袍》、台中聲五洲掌中劇團《大俠鷹爪王》、薪傳歌仔戲劇團《三進士》、明德少女歌劇團《精選站頭專場》	
2019	9	楊麗花歌仔戲《忠孝節義》於台視首播，獲文化部 106 年度旗艦型連續劇製作補助 6500 萬。	
2019	10	河洛歌子戲團創團團長劉鐘元逝世。	
2019	11	因應 108 年 5 月 22 日政府採購法部分條文修正公布，文化部於 108 年 11 月 21 日發布施行「文化藝術採購辦法」、「法人或團體接受機關補助辦理藝文採購監督管理辦法」及行政院公共工程委員會同日修正發布「機關邀請或委託文化藝術專業人士機構團體提供藝文服務作業辦法」。	
2019	11	臺灣戲曲中心製作第四屆「2019 承功—新秀舞台—戲曲青年菁英匯演」，由徐亞湘擔任策展人，於臺灣戲曲中心小表演廳演出。	
2019	11	國立傳統藝術中心自 108 年起開啟「傳統藝術接班人—駐團演訓計畫」，並舉辦育成聯合展演。本年度歌仔戲類計有薪傳歌仔戲劇團《宋宮秘史》、民權歌劇團《孟麗君》、春美歌劇團《亂世迷雲》、唐美雲歌仔戲團經典折子戲與、一心戲劇團《刺王僚》、明華園戲劇總團《真命天子》等，於戶外廣場免費演出。	
2019	11	廈門市台灣藝術研究院、廈門市歌仔戲研習中心、廈門市非物質文化遺產保護中心和台灣唐美雲歌仔戲團共同舉辦「閩南傳統藝術種子培訓—歌仔戲」冬令營。	
2019	11-12	2019 第二屆戲曲夢工場節目，由張啟豐擔任策展人，本屆邀請策展人規劃並加入邀演節目與徵件並行，由 EX-亞洲劇團《假戲真作 2.0》、臺北海鷗劇場《女子安麗》、臺灣京崑劇團《奪嫡》、許亞芬歌子戲《夫人夜未眠》、李季紋正在動映《丑王子》、當代傳奇劇場《少年三岔口》，於臺灣戲曲中心 3201 多功能廳首演。	

2019	12	中國大陸爆發新型冠狀病毒傳染，引發全球疫情擴散。至 2023 年 6 月 7 日全球累計七億六千七百七十餘萬人確診，六百九十四餘萬人死亡。	
2020	1	文化部認定歌仔戲保存者陳鳳桂（小咪）藝師、王仁心（王金櫻）藝師。	
2020	1	蔡英文以 817 萬的得票數順利連任中華民國總統。	
2020	2	台灣外交部宣布並擴大邊境管理政策。陸委會宣布，2 月 10 日起，全面暫停兩岸海運客運直航航線及航班，視疫情狀況再評估復航。	
2020	2	屏東縣政府公告陳勝在為屏東縣傳統表演藝術「歌仔戲」保存者。	
2020	3	澳籍男音樂家來台表演後返抵澳洲後確診，引發全國逐步限制公眾集會與暫停公開演出。	
2020	3	唐美雲首度製作電視歌仔戲民視 2020 年旗艦大戲《孟婆客棧》，全劇預計將拍攝約 30 集，製作成本估計達 9 千萬，但受疫情影響，戲未開拍劇組已損失超過 500 萬。	
2020	4	「2020 臺灣戲曲藝術節」江之翠劇場《朱文走鬼》於臺灣戲曲中心小表演廳直播演出。	
2020	7	WHO 總幹事譚德塞召開記者會，稱 COVID-19 是「史上最嚴重全球衛生緊急事件」。	
2020	10	第 31 屆傳藝金曲獎戲曲由曾永義獲得表演類特別獎。鄭榮興以客家大戲《地獄變》獲得最佳音樂設計、蘇國慶以客家大戲《地獄變》獲得最佳個人表演新秀獎。朱安麗以京戲《費特兒》獲得最佳演員獎、邱坤良以《月夜情愁》獲得最佳劇本獎、唐美雲歌仔戲團以《月夜情愁》獲得最佳團體演出獎。	
2020	10	桃園市政府公告洪明秀為桃園市傳統表演藝術「歌仔戲」保存者，洪明秀於 2021 年 2 月逝世。	
2020	10	新北市政府公告王束花為新北市傳統表演藝術「歌仔戲」保存者。	
2020	11	唐美雲歌仔戲團《光華之君》於國家戲劇院首演。	
2020	11	林明霞與臺灣豫劇團《試妻！試妻！》重製演出於臺灣戲曲中心小表演廳。	

2020	11	第三屆「戲曲夢工場」，由張啟豐擔任策展人，有施如芳、呂瓊琚與飛人集社石佩玉合作《虛轉》、河床劇團與客家戲演員馮文星、馮文亮合作《分身：身體實驗#1》、好劇團《杜子春》、李清照私人劇團感傷動作派《妙玉》、山宛然劇團《偶人記》、正明龍歌劇團《你的孩子不是我的孩子》，於臺灣戲曲中心 3102 多功能廳首演。	
2020	12	孫翠鳳獲頒教育部藝術教育貢獻獎	—
2020	12	表演藝術雜誌宣布改為雙月刊。	
2021	1	202021 臺灣戲曲藝術節，明華園戲劇團《冥戰錄》於臺灣戲曲中心大表演廳首演。	
2021	2	202021 臺灣戲曲藝術節旗艦製作《雨中戲臺》，由國家文藝獎得主紀蔚然編劇，春美歌劇團與金枝演社共同製作。	
2021	3-4	2021 年第八屆大稻埕戲苑青年戲曲藝術節【舊典新詮三部曲：奇魅俠情】，正在動映有限公司《風塵三俠》、臺北海鷗劇場《化作北風》、正明龍歌劇團《犀望》、栢優座《多情劍客無情劍》於大稻埕戲苑首演。（原為 2020 年第七屆大稻埕戲苑青年戲曲藝術節，因疫情延至 2021 演出）	
2021	4	202021 臺灣戲曲藝術節，明華園戲劇團《海賊之王——鄭芝龍傳奇》、薪傳歌仔戲劇團《望鄉之夜》、歌仔戲人間國寶廖瓊枝與臺灣國樂團《凍水牡丹II~灼灼其華》、一心戲劇團《當時月有淚》於臺灣戲曲中心大表演廳首演。	
2021	6	高雄好家宅防疫電視台，連續播出 35 部春藝歌仔戲，播映長達 70 天。	—
2021	7	唐美雲歌仔戲團推出歌仔戲製作線上播出：包括《燕歌行》、《月夜情愁》、《春櫻小姑 1 回憶的迷宮》與《春櫻小姑 2 瑩姬物語》，《風從何處來》。	
2021	10	第 32 屆傳藝金曲獎廖瓊枝獲得戲曲表演類特別獎。周以謙、陳歆翰、郭珍好以歌仔戲《昭君·丹青怨》獲得最佳音樂設計。孫凱琳以《雨中戲臺》獲得最佳個人表演新秀獎。郭春美以《雨中戲臺》獲得最佳演員獎。陳健星以《光華之君》獲得最佳編劇獎。戴君芳以《光華之君》獲得最佳導演獎。	

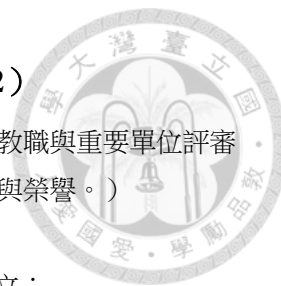
		唐美雲歌仔戲團以《光華之君》獲得最佳團體演出獎。	
2021	10-11	國立傳統藝術中心製作第五屆「2021 承功—新秀舞臺」，由李國俊擔任策展人，於臺灣戲曲中心小表演廳演出。	
2021	11	台灣戲劇暨表演產業研究學會成立；周慧玲為第一屆理事長，王安祈為榮譽理事，王孟超為榮譽顧問。（2021 年 6 月登記）	
2021	11	奇巧劇團胡撇仔系列第三號作品《二郎哮天》於高雄衛武營國家藝術文化中心戲劇院首演。	
2021	11	2021 年第四屆戲曲夢工場，由張啟豐擔任策展人，真快樂掌中劇團《捌》、臺北海鷗劇場《海鷗之女演員深情對決》、栢優座《最後 5 秒，會看見光、看見暗、還是看見我》、景勝戲劇團《擺渡·戲夢》、鄧凱綸《登陸月球前的 24 個小時》與阮劇團《香鑪》於臺灣戲曲中心多功能廳首演。	
2021	12	Taiwan NOW 臺日合製新創歌仔戲《阿婆蘭 Aphrodite》由日本當代藝術家柳美和，與南臺灣歌仔戲三大團「秀琴歌劇團」、「春美歌劇團」、「明華園天字戲劇團」合作，於高雄衛武營戶外廣場演出一場，並由公視線上直播。	
2022	1	國立傳統藝術中心自 111 年開啟「傳統藝術接班人-青年團員入團輔導計畫」本年度計 6 團隊、共 13 名青年團員通過，包括歌仔戲 3 團、布袋戲 1 團、客家戲 1 團、京劇 1 團。	
2022	1	202021 臺灣戲曲藝術節，明華園日字戲劇團《女仙秦宮鏡》於戲曲中心大表演廳演出。	
2022	1	2022 年第七屆看家戲收冬平安經典再現，由林茂賢擔任策展人，有蕭建平電視木偶劇團《萬花樓》、金光布袋戲 X 真五洲掌中劇團《雲州大儒俠—史藏秘辛大突破》、榮興客家採茶劇團《節義雙全》、真雲林閣掌中劇團《汪洋中的一條船》（本屆受疫情影響，自 2020 年延至 2022 年）	
2022	2	由高雄市政府文化局、高雄市政府觀光局、衛武營國家藝術文化中心、財團法人高雄市愛樂文化藝術基金會主辦，【2022 衛武營新春燈會系列】《船	

		愛》，臺灣首次集合 11 團 2 校共同聯演，動員近六百人於衛武營戶外劇場演出。	
2022	2	《嘉慶君遊臺灣》是台視 60 周年台慶歌仔戲大戲。為資深歌仔戲演員陳亞蘭所製作、主演的「陳亞蘭歌仔戲」系列其中一部。獲文化部 109 年電視節目製作補助新臺幣 3500 萬元。	
2022	3	正在動映有限公司《聽琴圖》於臺灣戲曲中小表演廳首演。（原為 2021 年節目，因疫情延期）	
2022	3-4	2022 大稻埕戲苑第九屆青年戲曲藝術節，江俊賢 X 正明龍歌劇團《王禪鬼點子》、蔡逸璇 X 挽仙桃劇團《文武天香》、陳煜典 X 江之翠劇場《鄭元和與李媽李亞仙李小姐》、兆欣 X 國立臺灣戲曲學院京劇團《形色抄》於大稻埕戲苑首演。	
2022	5	明華園天字戲劇團 X 莎士比亞的妹妹們的劇團《無題島：孽種與魔法師》於臺灣戲曲中心大表演廳首演。	
2022	5	姿蓉歌劇團製作《秦史·易水寒》首度於大稻埕戲苑演出，導演暨劇本修編為林佩儀、編劇為黃美瑟。	
2022	6	臺北海鷗劇場《國姓之鬼》原訂於臺灣戲曲中心小表演廳首演，因疫情延期至 2023 年 3 月首演。	
2022	6	薪傳歌仔戲劇團《致遠與三娘》於臺灣戲曲中心小表演廳演出。	
2022	7	屏東縣政府公告陳文山為屏東縣傳統表演藝術「歌仔戲」保存者。	
2022	7	高雄春天藝術節春藝歌仔戲，演出秀琴歌劇團《蘇乞兒》、明華園天字戲劇團《國士無雙》，另有春美歌劇團《最後之舞》、薪傳歌仔戲劇團《望鄉之夜》因疫情延期至 2023 年 6-7 月演出。	
2022	9-12	2022 年第七屆看家戲百變歌仔風華永傳，由林茂賢擔任策展人，於臺灣戲曲中心演出，有許亞芬歌子戲劇坊《乞丐養狀元》、一心戲劇團《白玉堂怒闖銅網陣》、閩南嶼文化事業有限公司《油鐔記》、壯三新涼樂團《本地歌仔落地掃》壯三新涼樂團，另有薪傳歌仔戲劇團《寶蓮燈》，因主演受傷延至 2023 年 12 月辦理。（本屆受疫情影響，自 2020 年延至 2022 年）	

2022	10	李靜芳歌仔戲團《鰲峰泛月-廖添丁》參與台中「2022 好有藝思表演藝術節」及「2022 南投劇場藝術季」，於台中港區藝術中心（首演）及南投演藝廳演出。	
2022	10	第 57 屆電視金鐘獎，陳亞蘭以電視歌仔戲《嘉慶君遊台灣》獲戲劇節目男主角獎，唐美雲以電視歌仔戲《孟婆客棧》，獲戲劇節目創新獎。	
2022	10	第 33 屆傳藝金曲獎，楊麗花獲戲曲表演類特別獎、趙雪君以《當時月有淚》獲最佳編劇獎、周以謙、朱雲嵩以《阿婆蘭 Aphrodite》獲最佳音樂設計獎、小咪以《2021 天鵝宴》獲最佳演員獎，本屆增設觀眾票選最佳人氣獎，薪傳歌仔戲劇團《望鄉之夜》獲戲曲表演類-最佳年度作品人氣獎。	
2022	10-11	國立傳統藝術中心製作第六屆「2022 承功—新秀舞臺」，由劉美芳擔任策展人，本屆起改為「公開徵選」+「策展人邀演」雙軌制，於臺灣戲曲中心小表演廳演出。	
2022	11-12	第五屆「戲曲夢工場」，可樂體創制《琵琶語》、正在動映有限公司《馬》、李清照私人劇團感傷動作派《寶玉》、野墨坊《記。形變》、當代傳奇劇場《宇宙瘋》、臺北木偶劇團《奧賽羅》，於臺灣戲曲中心 3102 多功能廳首演。	
2023	2	國立傳統藝術中心辦理首次全國性傳統戲曲競賽「歌仔上青—2023 全國歌仔戲比賽」，初賽有近三千人報名參與。	
2023	3-7	2023 年第八屆看家戲再現，於臺灣戲曲中心演出，有本事劇團《問樵鬧府、打棍出箱》、臺北木偶劇團北管布袋戲《秦瓊倒銅旗》、明華園戲劇總團《青蟬》、李靜芳歌仔戲團《六郎告御狀》、薪傳歌仔戲劇團《陳世美·反奸》、一心戲劇團《孫臏鬥龐涓》、石惠君戲曲劇坊《楊宗保與穆桂英》。	
2023	4-5	2023 臺灣戲曲藝術節「英雄·超時空」，由張啟豐擔任策展人，歌仔戲節目計有：明日和合製作所《和合夢》（跨場域演出）、秀琴歌劇團《鳳凰變》（大表演廳旗艦製作）、一心戲劇團《狩瘟殘書》。	
		《表演藝術》雜誌（1992-）	

參考資料	《表演藝術年鑑》（2005-）
	全國法規資料庫
	蔡欣欣、林曉峰主編：《歌仔戲（薈劇）邵江海研究（福州：海峽文藝出版社，2015 年）
	台灣新聞智慧網（臺北：漢珍資訊系統公司系統建置，2017 年）
	全文報紙資料庫（聯合知識庫）（臺北：聯合線上公司，2001 年）
	國藝會補助成果檔案庫現代戲劇專題之現代戲劇年表（研究建置：國立臺灣大學戲劇學系，計畫主持人：林鶴宜） https://archive.ncafroc.org.tw/moderndrama/timeline

（年表製作：傅裕惠，校對：劉孟宜）



附錄二：廖瓊枝投入歌仔戲研習推廣主要活動年表（1977-2022）

（推廣研習活動範圍計涵蓋：參與教育單位或地方社區社團教學、擔任專任教職與重要單位評審評鑑、歌仔戲宣傳交流推廣，與影響生態的他團製作與學術場合與重要獎項與榮譽。）

分期說明如下：

1. 1977-1989 年 從參與民間樂人音樂會步入文化界，至薪傳歌仔戲劇團成立；
2. 1989-1994 年 廖瓊枝密集參與社團指導與推廣，至獲聘成為復興劇校歌仔戲科專任教師；
3. 1994-1999 年 廖瓊枝傳記、書籍與相關身段表演錄影開始密集出版，開啟公家補助執行計畫模式，至財團法人廖瓊枝文教基金會成立而她在歌仔戲科改聘兼任；
4. 1999-2009 年 廖瓊枝獲頒「法定」人間國寶及重要傳統藝術保存者，至 2009 年獲行政院文建會文化資產總管理處指定為重要無形文化資產，對外表示正式封箱引退；
5. 2009 至今，廖瓊枝與臺灣國樂團兩度合作，由戴君芳執導、施如芳編劇《凍水牡丹 I、II》系列；2021 年獲得第 32 屆傳藝金曲獎表演特別獎為止。

年份	主要活動
1977	隨蕭守梨領班的東亞歌劇團赴菲律賓演出半年後，非正式退休。
1979	● 5 月 6 日，廖瓊枝獲邀與陳冠華老師參加中華民俗藝術基金會主辦，於國泰美術館 2 樓大禮堂舉行的第八屆民間樂人音樂會，走向文化界。 ● 8 月 31 日則參加於台中市省立圖書館中興堂館舉辦的第九屆中國民間樂人音樂會。
1981	廖瓊枝赴師大、台大等大專院校示範講解歌仔戲。獲許常惠邀請於「暑期全省教師音樂研習營」授課。
1982	廖瓊枝經林鋒雄教授推薦至宜蘭縣立文化中心教授暑期研習營。
1985	● 廖瓊枝開始赴宜蘭縣立文化中心指導歌仔戲研習營，錄製第一套歌仔戲唱腔錄音。 ● 中華民俗藝術基金會許常惠邀請苦旦廖瓊枝在新公園音樂台展開的民間藝人廣場演出；示範《山伯英台》中的〈一十四送哥〉、《陳三五娘》中〈留傘〉和《薛平貴王寶釧》的〈回窯相會〉。
1987-1988	● 廖瓊枝參與行政院文建會委託，國立藝術學院傳統藝術研究中心主辦「民族藝術研習會」。 ● 廖瓊枝赴臺北市社教館延平分館，擔任民族研習班歌仔戲班教師。 ● 廖瓊枝獲頒第四屆教育部民族藝術薪傳獎。

1989	● 廖瓊枝與社教館研習班學員成立「薪傳歌仔戲劇團」。 ● 廖瓊枝參與行政院文建會委託高雄師範大學主辦的文藝創作研習班第三期授課講座。 ● 錄製《陳三五娘》教學音樂帶。 ● 廖瓊枝參與公共電視節目、劉南芳製作《包羅萬象歌仔調》錄製，於1991年播出。 ● 許常惠主持的中華民俗藝術基金會開設歌仔戲傳習班，廖瓊枝指導學員演出《什細記》，借用大龍國小的教室排練。 ● 廖瓊枝、蕭守梨等應台北市社教館延平分館邀請，於延平分館永樂市場現址開設歌仔戲研習班，於12月中旬舉行結業演出《什細記》。
1990	● 廈門市臺灣藝術研究所召開首屆閩台地方戲曲研討會，許常惠、曾永義、邱坤良、王振義、劉南芳等12位學者與會，並特邀廖瓊枝、潘玉嬌與臺北民族樂團與會演出。 ● 中華民俗藝術基金會承辦「北管戲、歌仔戲傳習計畫」，計畫預定以半年時間教授20名大專青年及中小學老師，除希望結業後粉墨登場，印證學習成果外，也透過計畫展開學術研究、紀錄及傳播工作。「北管戲、歌仔戲傳習計畫」分別由潘玉嬌、廖瓊枝擔任總執行，顧問為曾永義、王振義，其餘師資還包括邱火榮、鄭榮興、劉玉鶯（北管），蕭守梨、陳剩（歌仔戲）。 ● 廖瓊枝擔任華岡藝校兼任講師。 ● 廖瓊枝首度率薪傳團員參加在台北劍潭舉行的「中日韓都市計畫學術國際交流研討會」大規模學術晚會。另，應宜蘭縣立文化中心邀請，為台灣戲劇館啟用展演《什細記》。 ● 臺灣歌仔學會由王振義、林弘猷、陳建良於1989年發起籌組，1990年十月二十五日召開成立大會正式成立。為全國性文化學術團體。石文戶應王振義之邀導演由唐美雲主演的《琴劍恨》（大陸編劇楊鷺濱筆名路冰與郭志賢合著）於國父紀念館演出，為河洛歌仔戲團的基本內容奠定了雛形。廖瓊枝應邀教授唱腔。 ● 廖瓊枝獲邀參加劉南芳製作於國家劇院實驗劇場的「歌仔戲示範講座」演出〈樓台會〉與〈益春留傘〉。 ● 廖瓊枝為宜蘭文化中心臺灣戲劇館錄製臺灣戲劇音樂輯唱腔錄音帶五集及身段示範帶一套。 ● 廖瓊枝擔任文大歌仔戲社團指導老師。 ● 華視「好戲連台」播出《廖瓊枝歌仔戲——化蝶情緣萬古傳》。 ● 受聘擔任復興劇校開設歌仔戲科籌備委員。
1991	● 劉秀庭創辦台大歌仔戲社，廖瓊枝擔任台大歌仔戲社團指導老師，指導公演《陳三五娘》。

	● 文化大學地方戲曲社邀請廖瓊枝指導歌仔戲《陳三五娘》與《王魁負桂英》，前後任社長陳振旺、林顯源都是薪傳團員。薪傳歌仔戲劇團於6月立案成立。 ● 廖瓊枝擔任汐止崇德國小歌仔戲團專任教師；汐止鎮「傳統藝術教學委員會」增聘廖瓊枝為委員。 ● 「中國民族音樂學會」成立。成員包括國樂和民俗戲曲的學者，以及民族藝師和薪傳獎得主李天祿、侯佑宗、廖瓊枝、許王、亂彈嬌、邱火榮、賴碧霞等人，總統府國策顧問陳奇祿以貴賓身分出席成立大會。 ● 中華民族音樂學會（理事長林谷芳）於師大舉辦台灣傳統音樂研討會，廖瓊枝與陳冠華於現場表演。 ● 擔任高雄女中第一、二學期學生課外活動歌仔戲組指導老師。 ● 廖瓊枝與曾永義、邱坤良、鄭榮興等學者赴福建漳州交流，於漳州藝術學校做一場示範教學。
1992	● 大學院校成立本土地方戲曲風氣日漸盛行，繼布袋戲後，淡江、台大兩校去年先後成立歌仔戲社團，聘請廖瓊枝擔任指導。 ● 廖瓊枝與著名說唱家楊再興、楊秀卿夫婦，參加台北市傳統藝術季「台灣民間流行音樂史」中的「歌仔篇」，於國家演奏廳演出。 ● 廖瓊枝擔任高雄市教師研習中心歌仔戲夏令營指導老師。 ● 廖瓊枝擔任臺北市金華國小歌仔戲社指導老師。 ● 廖瓊枝於宜蘭蘭陽戲劇團成立後受聘為教師。
1993	● 廖瓊枝應國家劇院之邀，與陳美雲、林美香、劉南芳、黃以功和聶光炎等人合作《陳三五娘》。 ● 廖瓊枝擔任高雄南方文教基金會歌仔戲教師至1999年，學員於1998年組成「南方薪傳歌仔戲劇團」運作至今。 ● 廖瓊枝參加總統府介壽館音樂會，與顧正秋、華文漪、王海玲同獲邀演，廖瓊枝與陳美雲搭檔演出《益春留傘》。 ● 於汐止鎮公所開設歌仔戲媽媽班。
1994	● 廖瓊枝獲聘為國立復興劇校歌仔戲科專任教師及歌仔戲教材編輯委員。旗下薪傳歌仔戲團戲館開幕。 ● 廖瓊枝擔任永和秀朗國小歌仔戲社指導教師（秀朗國小歌仔戲團），期間改編灰姑娘的故事為《黑姑娘》。 ● 為電影基金會錄製《臺灣第一苦旦廖瓊枝》光碟紀錄片。 ● 廖瓊枝率「薪傳歌劇團」與林谷芳、陳美雲等人至紐約臺北劇場演出《武家坡》、《繡樓宴禍》、《樓台會》和休斯頓大學演出。 ● 與劉南芳、陳美雲等人合作，於社教館演出新編《山伯英台》。 ● 至高雄女中教授歌仔戲並排練演出。

1995	● 廖瓊枝受聘為台北市政府公務人員訓練中心老人護理訓練講座。 ● 《臺灣第一苦旦廖瓊枝》紀錄片巡演。 ● 台北縣立文化中心出版《第一苦旦廖瓊枝專輯》，作者劉秀庭。 ● 廖瓊枝率復興劇校歌仔戲科學生於國家兩廳院演出《什細記》。 ● 廖瓊枝指導台中扶輪社媽媽班。
1996	● 廖瓊枝率團隊執行文建會「臺灣傳統歌仔戲藝術薪傳計畫」招收藝生，為期三年，並出版身段、表演與教學教材；成為首開先例，以個人遞案、獲公家補助的薪傳模式。 ● 陳昇琳執導於臺北社教館演出的《寒月》，紀念與薪傳歌仔戲成員工作十週年，廖瓊枝宣布將退休，專心幕後薪傳工作。
1997	● 廖瓊枝擔任北藝大音樂系及戲劇系兼任教師至 2004 年。 ● 率薪傳歌仔戲劇團參加國家劇院主辦之「盛秋藝宴——文化新絲路之夜」，演出《王魁負桂英》。 ● 薪傳歌仔戲劇團製作、廖瓊枝示範《台灣傳統歌仔戲藝術薪傳計畫》出版，為歌仔戲有史以來第一套身段教材。
1998	● 廖瓊枝參與的首張歌仔戲 CD 問世「玉樓聲漱歌仔戲曲調選集一、二」由俊銘力傳播公司王進源資金挹注，唐美雲、劉文亮策劃製作。 ● 辜公亮文教基金會與當代雜誌合辦「戲曲藝術的文化意義與展望」研討會，出席人士包括曾永義、胡耀恆、王安祈、辜懷群、吳興國、李寶春、廖瓊枝、鍾傳幸、魏海敏等人。 ● 廖瓊枝獲第二屆教育部重要民族藝術藝師與國家文化藝術基金會第二屆國家文藝獎戲劇類得主榮銜。 ● 廖瓊枝、唐美雲於新舞臺演出《王魁負桂英》，受訪透露受婚姻暴力自殺未遂的往事。
1999	● 廖瓊枝在復興劇校升格為戲曲專科學校後擔任首屆歌仔戲科主任，1999 年退休轉任兼任教授至今。 ● 廖瓊枝成立財團法人廖瓊枝歌仔戲文教基金會；錄製民族藝術藝師廖瓊枝歌仔戲保存計畫等劇目與教材。 ● 廖瓊枝在臺北保安宮開設的歌仔戲班擔任教師至今。 ● 廖瓊枝自費出版《薛平貴回窯》教唱 CD。 ● 廖瓊枝率薪傳歌仔戲團至紐約演出《陳三五娘》、賓州費城演出折子戲〈捧盆水〉、〈益春留傘〉。 ● 廖瓊枝受國藝會贊助出版《凍水牡丹廖瓊枝》一書。2009 年再版。 ● 壯三新涼樂團、彰化新和興歌劇團、薪傳歌仔戲團，以及台灣歌仔學會附屬歌仔戲團，參與由國立傳統藝術中心籌備處和台灣藝術教育館共同主辦的「千禧年傳統藝術之夜」 ● 廖瓊枝擔任指導與導演、由大同區公所義工隊所組成的「義工媽媽劇

	團」，於大同區公所六樓大禮堂舉行九二一賑災重整家園歌仔戲公演《陳三五娘》。
2000	● 財團法人廖瓊枝文教基金會成立慶祝會上，馬英九拜師學戲表演出席記者會。 ● 廖瓊枝於新店玫瑰社區開設歌仔戲班擔任教師。 ● 廖瓊枝與吳兆南獲頒亞洲最傑出藝人獎，廖得終身成就獎。 ● 廖瓊枝指導的「南方薪傳歌仔戲劇團」，於高雄市勞工公園廣場演出年度大戲《未生怨》。 ● 為福州梨園戲實驗劇團宣傳；黃香蓮應邀參與薪傳歌仔戲團於臺北新舞臺演出《碧玉簪》。 ● 廖瓊枝率團前往美國加州參加台灣文化節演出〈王寶釧回窯〉與法國巴黎夏日藝術節演出《王魁負桂英》。 ● 廖瓊枝歌仔戲文教基金會主辦、師大人文教育研究中心協辦的「世紀戲說——與歌仔戲藝術的對話」舉辦大規模系列講座，邀請廖瓊枝、孫翠鳳、陳旺權、陳美雲、陳勝在、葉青、黃香蓮、王金櫻、洪秀玉、許亞芬、陳剩、陳昇琳、唐美雲；幕前幕後工作者有莊進才、簡遠信、柯銘峰、曾仲影、石文戶、陳聰明、曹復永、聶光炎、劉培能、陳勝福；學者專家有林谷芳、王榮裕、林茂賢、林鶴宜、李殿魁、徐麗紗、汪志勇、游源鏗、許常惠及拍攝紀錄片的李香秀授課。 ● 台北市大同區公所四十多名志工媽媽組成了歌仔戲團，由廖瓊枝等人指導公演《五女拜壽》。
2001	● 廖瓊枝文教基金會主辦與參加 2001 年海峽兩岸歌仔戲發展交流研討會，於廈門漳州演出《白兔記·井邊會》。 ● 薪傳歌仔戲團於臺北市政府廣場前演出《望鄉之夜》。 ● 薪傳歌仔戲團於新舞臺演出《唐伯虎點秋香》。 ● 廖瓊枝至彰化南北管戲曲館演出《陳三五娘》。 ● 鄉土教學暨九年一貫藝術課程開辦在即，各種民間藝術師資匱乏，廖瓊枝從四月起開辦「廖瓊枝歌仔戲傳習計畫—中小學鄉土教學教師培訓」。 ● 廖瓊枝擔任文大戲劇系兼任教授三年，並擔任台中扶輪社歌仔戲教師 ● 廖瓊枝擔任藝術教育館歌仔戲班教師。 ● 廖瓊枝擔任北投復興高中歌仔戲社教師。

2002	● 9月起，薪傳歌仔戲團開辦「第八期歌仔戲研習進修•表演班」以及「九十一年度鄉土教學教師培訓班」。 ● 廖瓊枝擔任高雄縣政府與基金會合辦研習營教師，為國中小學的老師開班授課，傳授唱腔、身段，於中正文化中心演出施公案改編的歌仔戲「鐵面情」。 ● 薪傳歌仔戲劇團至中山堂演出《王寶釧》。 ● 廖瓊枝至美國北加州演出折子戲〈拋荔枝〉、〈磨鏡〉。 ● 小明明與廖瓊枝應新舞臺五週年慶，合演《三笑姻緣：唐伯虎點秋香》。 ● 薪傳歌仔戲劇團在台北中山·堂推出女流系列，劉海燕飾演小生，演出《薛平貴與王寶釧》；薪傳團長林顯源演出《潘金蓮》、廖瓊枝主演《王寶釧》。
2003	● 高雄醫學大學校園文化藝術節與國立中山大學陽光藝術季邀請薪傳歌仔戲劇團演出《潘金蓮》。 ● 以中小學鄉土教學教師為主的薪傳歌仔戲表演班，至臺北幼獅藝文中心公演《陳三五娘》、《山伯英台》與《鐵面情》等。 ● 中正區社區大學開設歌仔戲戲曲課程，廖瓊枝擔綱主講。 ● 廖瓊枝文教基金會於臺北市二二八公園露天音樂台主辦週年慶表演；廖瓊枝與許亞芬合演〈王寶釧·回窯〉。 ● 薪傳《陳三五娘》獲邀於台北縣政府舉辦「戲棚腳下思想起」演出。
2004	● 石文戶擔任廖瓊枝歌仔戲文教基金會與臺北市立圖書館聯合舉辦「臺北演藝風華——臺北城歌仔戲藝術系列講座」主講人。廖瓊枝文教基金會舉辦老藝人座談。 ● 廖瓊枝歌仔戲文教基金會出版《牡丹花開——廖瓊枝七十風華》。 ● 廖瓊枝受邀至總統府與唐美雲演出《龍鳳奇緣》折子戲，並參與唐美雲歌仔戲團於國家戲劇院演出《無情遊》。 ● 退出薪傳交棒。
2005	● 廖瓊枝擔任國家文化藝術基金會第四屆董事。 ● 廖瓊枝參加由大陸泉州舉辦的「第四屆海上絲綢之路文化節」，搬演《陳三五娘》的折子戲。 ● 廖瓊枝參與高市交響樂團、大提琴家采風於花蓮太魯閣國家公園表演歌仔戲曲調並帶領學生至海洋大學表演。 ● 國立傳統藝術中心在台南文化資產保存研究中心、台北紅樓劇場、宜蘭傳藝中心三地，特別規畫「2005年歌仔戲讀劇節」，除邀請廣播歌仔戲時期的老藝人如陳春治、小月琴、陳美雲、王東花、杜玉琴、洪明雪等人，兩位民族藝術薪傳獎得主廖瓊枝、陳剩即興表演唱段。 ● 廖瓊枝應北美洲臺灣婦女會邀請赴美演出〈捧盆水〉、〈益春留傘〉

	並教授歌仔戲身段、前往紐約臺灣會館演出〈王寶釧回窯〉。
2006	● 廖瓊枝歌仔戲文教基金會發行歌仔戲身段示範教學光碟。 ● 廖瓊枝及唐美雲於日本石川縣白山市文化會館聯手演出《陳三五娘》。 ● 廖瓊枝歌仔戲文教基金會與臺北市政府協辦第一屆華人歌仔戲藝術節；廖瓊枝參與唐美雲歌仔戲劇團演出《金水橋畔》。 ● 應新民高中藝術季邀請於新民高中演出《王魁負桂英》飾桂英一角。 ● 廖瓊枝自費帶領學生謝神演出至北港朝天宮、笨港港口宮、台南南鯤鯓、台北保安宮、高雄三鳳宮還願謝戲，擔任扮仙戲仙姑。陪同廖瓊枝謝戲的演出團體，是廖瓊枝教了四年多的玫瑰社區歌仔戲班。
2007	● 廖瓊枝歌仔戲基金會主辦薪傳獎音樂大師陳冠華先生逝世五週年紀念音樂會演出。 ● 廖瓊枝擔任台中教育大學台文系兼任教師一學期。 ● 廖瓊枝再赴紐約臺灣會館教授歌仔戲；並赴加州巡演應加州聖地牙哥台灣會館、北加州聖荷西市及台南市姐妹市委員會邀請參加結盟 30 周年晚會演出〈益春留傘〉折子戲與示範教學。 ● 廖瓊枝率學生參與保生大地文化季兩岸交流邀請，至漳州青礁、白礁演出《鐵面情》。 ● 參與「唐美雲歌仔戲劇團」十週年回顧，於城市舞台再演出《無情遊》。 ● 應新光人壽邀請參與「唐美雲歌仔戲劇團」於宜蘭傳藝中心、台中中興大學、台北國父紀念館、高雄文化中心等地演出《金水橋畔》。 ● 應國際扶輪社大會邀請於中興大學師生聯演《王魁負桂英》。 ● 參與戲曲學院是否成立劇團公聽會。
2008	● 廖瓊枝獲第 27 屆行政院文化獎、獲頒總統府二等景星勳章。 ● 以廖瓊枝傳記改編的樂劇《凍水牡丹》於國家音樂廳首演。 ● 社教館、台灣戲曲學院主辦「牡丹風華——廖瓊枝歌仔戲二〇〇八經典折子戲專場」，演出《陳三五娘》《三娘教子》《什細記》等折子戲。 ● 廖瓊枝率領永樂國小歌仔戲班至捷克國際藝術節演出。
2009	● 台灣首度「法定」的人間國寶及重要傳統藝術保存團體昨天獲授證，獲指定的傳統藝術保存者（國寶）包括歌仔戲第一苦旦廖瓊枝、盲人說唱藝師楊秀卿、布袋戲大師李天祿之子陳錫煌，藝術保存團體包括全台最古老的北管社團-梨春園北管樂團，以及全台唯一的職業北管劇團-漢陽北管劇團。 ● 知名作家白先勇和歌仔戲國寶藝師同時擔任第九屆政大駐校藝術家。

	● 廖瓊枝獲行政院文建會文化資產總管理處指定為重要無形文化資產，並進行技藝保存。廖瓊枝赴日本演出；11 月於國家戲劇院演出《陶侃賢母》並正式封箱引退。 ● 廖瓊枝赴日本石川秋季藝術節演出《王寶釧》。 ● 文建會監製拍攝的《國色牡丹—第二十七屆行政院文化獎得獎人廖瓊枝女士成就紀錄片》，四月廿五日獲得第四十二屆美國休士頓國際影展「藝術文化類」紀錄片金牌獎。 ● 文建會文化資產總管理處籌備處主辦「向大師學習體驗營」系列活動，第一場邀請廖瓊枝授課，示範教導經典歌仔戲保存劇目《山伯英台》〈草橋結拜〉。
2010	● 由中華文化聯誼會、福建省閩台文化交流中心、廈門市兩岸交流協會、財團法人廖瓊枝歌仔戲文教基金會共同主辦「海峽兩岸民間藝術節」，臺灣演出團隊和專家學者約 230 人參與。 ● 漳州第二屆「2010 海峽兩岸歌仔戲藝術節」由廖瓊枝、鄭秀琴（薌劇）領銜兩岸老中青三代演出。 ● 擔任基隆海洋大學駐校藝術家。
2011	● 廖瓊枝支持基隆社大開歌仔戲班，並安排薪傳歌仔戲團員許麗坤擔任老師。社大歌仔戲班並和社大歌仔戲文武場之美班學員合組「風動劇團」，2015 年演出《大雙囍》。
2012	● 國立台灣傳統藝術總處更名為「國立傳統藝術中心」，典禮由文化部長龍應台與廖瓊枝一同揭牌。 ● 文化部舉辦第二屆「國家文化資產保存獎」頒獎典禮，馬總統頒發獎座給漢寶德、廖瓊枝、秘克琳等十三位獲獎者與獲獎單位。
2013	● 廖瓊枝歌仔戲基金會於台北市新舞台演出由廖瓊枝親自為其薪傳子弟所整編的歌仔經典「古冊戲」《宋宮祕史》。
2014	● 感念新舞臺 17 年來的存在與對表演藝術的支持，雲門創辦人林懷民在《春門》首演謝幕後，與廖瓊枝、果陀劇場創辦人梁志民、舞蹈空間創辦人平珩、鸚舞劇場藝術總監陳武康、故事工廠執行長林佳鋒、新劇團團長李寶春、古舞團藝術總監古名仲等人，一起向新舞臺館長辜懷群致謝、獻花。 ● 廖瓊枝與柏林愛樂 12 把大提琴合作在高雄至德堂、台北國家音樂廳演出。 ● 廖瓊枝參與身體氣象館製作、法國編導法布里斯·度比（Fabrice Dupuy）的 2014 國際劇場藝術節《殘酷日誌》，與鄭尹真合演，為廖瓊枝首度走入當代實驗劇場。

2015	● 廖瓊枝為全國歌仔戲大賽暨宜蘭傳統戲曲節代言，薪傳歌仔戲團在戲曲節中演出，縣文化局更為廖瓊枝特別設置「台灣第一苦旦—廖瓊枝」常設展示專區，展出大師的戲服文物、劇照、生活照、影像等資料。 ● 台灣戲劇館成立 25 周年，宜蘭縣政府文化局特別彙整編撰《薪繫歌仔·藝傳蘭陽廖瓊枝》，並將廖瓊枝傳習劇目〈回窯〉、〈草橋結拜〉、〈三娘教子〉和《宋宮秘史》錄製成 DVD。
2017	● 台灣國樂團製作《凍水牡丹～風華再現》於臺灣戲曲中心大表演廳首演，作為臺灣戲曲中心開幕系列演出。
2020	● 薪傳歌仔戲劇團參與澳洲布里斯本國際藝術節。 ● 新北市政府文化局所屬新莊文化藝術中心獲文化部「藝文場館營運升級補助計畫」補助推出「109 年廖瓊枝精緻歌仔戲傳習計畫」，由廖瓊枝授課以推廣樂齡學員課程與演出。
2021	● 廖瓊枝與臺灣國樂團合作，施如芳、魏于嘉編劇《凍水牡丹II～灼灼其華》於臺灣戲曲中心大表演廳首演。 ● 廖瓊枝獲得第 32 屆傳藝金曲獎表演特別獎。 ● 文化部文化資產局出版《講戲與做戲——廖瓊枝經典折子戲》，紀錄「重要傳統表演藝術歌仔戲—廖瓊枝進階傳習計畫」中二位進階藝生張孟逸、王台玲，針對其七齣代表劇目十二折戲的角色詮釋、套路站頭及表演。 ● 廖瓊枝文教基金會針對 50 歲以上族群開辦【樂吟歌仔】研習班。
2022	● 廖瓊枝歌仔戲文教基金會籌畫的《以汝為名·鏡·花園》於國家電影及視聽中心首映，題材為歌仔戲經典《陳三五娘》。作品於霧峰林家宮保第園林實景拍攝，由李小平擔任導演，周東彥擔任影像導演，溫宇航擔任身段指導，柯銘峰擔任音樂設計，由張孟逸、王台玲、江亭瑩主演。

參考資料：

1. 國史館許常惠史料
2. 劉秀庭：《台灣第一苦旦：廖瓊枝專輯》，（新北市文化局，1995）
3. 全文報紙資料庫（聯合知識庫）（臺北：聯合線上公司，2001 年）
4. 游素凰：《廖瓊枝歌仔戲唱腔藝術探討》，（新北市深坑區：學海出版社，2004）
5. 蔡欣欣主編：《牡丹花開——廖瓊枝七十風華》（新北市新店區：財團法人廖瓊枝歌仔戲文教基金會，2004）
6. 紀慧玲：《凍水牡丹》，（新北市中和區：印刻出版社，2009）
7. 蔡欣欣主編：《國色牡丹，廖瓊枝——第二十七屆行政院文化獎得獎人成就專輯》（台北市：行政院文化建設委員會，2009）
8. 台灣新聞智慧網（臺北：漢珍資訊系統公司系統建置，2017 年）