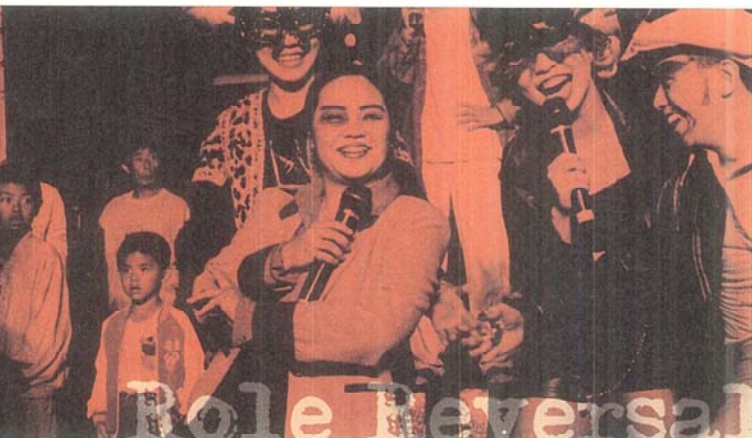


從金枝演社的「胡撇仔戲」 混搭美學看台灣文化認同

Taiwanese Cultural Identity: A Perspective on the
Mash-up Aesthetics of "O-Pe-Ra" (Taiwanese Opera)
in Golden Bough Theatre



于善祿

Shan-Lu YU

國立台北藝術大學戲劇學系專任講師

台灣劇場與文化認同

在台灣，我長期關注與觀察的劇團不下數十個，劇團的規模從數十人、到一人行動辦公室都有，劇種類型從傳統戲曲、兒童劇、校園戲劇、白領戲劇……到小劇場、行動藝術等，五花八門，琳瑯滿目。自1987年台灣解嚴以來，隨著政經與社會情勢變遷，本土化與主體認同（subjective identity）意識不斷高漲，影響所及，許多劇團在創作思維與作品的題材內容，也不乏從台灣歷史與文化擷取菁華與靈感的案例。

信手捻來，就有表演工作坊的《寶島一村》和《暗戀桃花源》，屏風表演班李國修創作的《六義幫》、《女兒紅》與《京戲啟示錄》，綠光劇團吳念真創作的「人間條件」系列，汪其楣創作的《舞者阿月》和《歌未央》，紀蔚然創作的「夜夜夜麻」系列，台南人劇團的《鬧雞》，歡喜扮戲團的《高砂館》，兩廳院製作的台語歌劇《福爾摩沙書簡：黑鬚馬偕》，音樂時代製作的台語音樂劇《四月望雨》，以及本文即將論介的金枝演社的胡撇仔戲系列等等。有些從近一甲子（1949年以來）的兩岸情感糾葛取材，有些聚焦日治時期（1895-1945）的小人物生存處境與衝突，少數則描寫十九世紀末在台外國傳教士的愛台情懷，甚至有些則側重在政權轉移之際人們情感認同的依歸及抵拒，近百多

年來，各種不同的政治與文化勢力在台灣這塊土地上交會，有所累積，也有所排拒，有所混融，也有所創新，形成當代台灣文化認同的特有風貌。此處所舉案例只是百中之若干，再現台灣主體與文化認同的方法與角度也或有差異，不斷湧現的認同與差異，或許才是一種常態。

金枝演社從1993年創團以來，作品持續保有道地的台灣庶民文化味道，從歷史、文化、娛樂、生活之中取材，結合「古蹟史詩劇場」與「胡撇仔戲」兩種主要表現形式，每每帶給觀眾嶄新的美感經驗，並透過「椅友會」的贊助制度設立，不斷成功開發出非知識菁英的庶民觀眾。

我與金枝演社的核心團員均頗為熟稔，包括創團人暨藝術總監王榮裕、行政總監游蕙芬、首席演員暨排演指導施冬麟、前劇場經理曾瑞蘭等，從歷史發展到未來走向，從藝術創作到行銷企劃，從表演形式到美學風格等不同面向，我都經常有機會與他們深入接觸或腦力激盪。但我完全並非該團成員，最多只是做為誼友、諮詢討論的對象，這也是我與其它所有台灣劇團相類似的關係與距離，有點黏又不會太黏，不歸屬任何一個劇團，卻又與諸多劇團保持熟稔的聯繫。

因此，本文將採夾敘夾議的書寫風格，雜揉看戲印象、節目單、演出劇本、影像、訪談等資料，試圖從金枝演社的胡撇仔戲及其混搭美學，來觀察

1 《可愛冤仇人》串燒大眾通俗文化的拼貼雜燴風格成功擷獲都會男女及街頭巷尾阿公阿嬤的心。(金枝演社提供，劉振祥攝)



台灣多元混雜文化認同的劇場再現，希望能夠提供一種看待當代台灣劇場創作與表現美學的視角。

金枝演社簡介

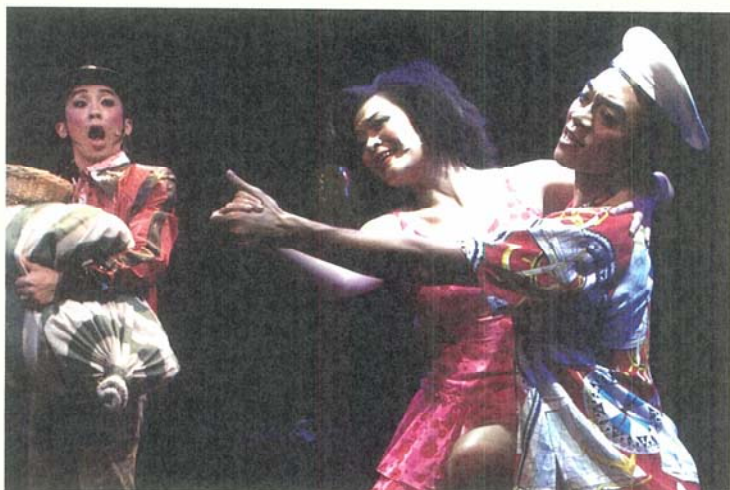
鍾明德在其《台灣小劇場運動史——尋找另類美學與政治》一書中挑明了說：「一切由《荷珠新配》開始」，認為具有現代性(modernity)的台灣小劇場運動應該從蘭陵劇坊的初步實驗(1978-1980)算起，並將1980年代初期的五屆實驗劇展(1980-1984)、「鑼聲定目劇場」(1985)等劇場活動稱之為「第一代小劇場」：

蘭陵一直是眾多小劇場的楷模：許多小劇場不僅襲用蘭陵的演員訓練方法，而且，更受到蘭陵演出路線的影響，或者，至少受到啟發。事實上，蘭陵是許多小劇場飲水思源之源頭：八〇年代中期之後，許多自立門戶的小劇場負責人，譬如筆記劇場的黃承晃、屏風表演班的李國修、九歌兒童劇團的鄧志浩、優劇場的劉靜敏、紙風車劇團的李永豐等，都是蘭陵劇坊的早期團員。在八〇年代的許多劇展或劇聯活動之中，蘭陵一直扮演一個火車頭的角色。¹鍾明德甚至在2010年的「蘭陵三十」活動特刊撰文〈蘭陵的劇場必然性〉開宗明義提到：「對許多參與過『小劇場』的人而言，『蘭陵劇坊』早已成了

歷史。從好的方面來說，蘭陵有其歷史地位，牢不可撼：翻開台灣的劇場史，再怎麼橫衝直撞都會碰到『蘭陵』……」²

本文所要討論的金枝演社，其創團人王榮裕在1998年報名蘭陵第五期表演人才培訓會，被分配到劉靜敏(現改名為劉若瑀)帶領的組別(果然碰到了蘭陵)；不過卻在同一年進入劉靜敏剛成立的優劇場，學習葛羅托斯基(Jerzy Grotowski, 1933-1999)身體訓練的表演方法、參與學習台灣民間廟會儀式、陣頭小戲、道家思想、太極導引及拳架，參與過優劇場的《重審魏京生》(1989)、《鍾馗之死》(1989)、《七彩溪水落地掃》(1990)、《老虎進士》(1991)、《山月記》(1992)等演出，並在1992年初離開優劇場，而後在1993年3月與先前的優劇場夥伴游蕙芬、何宗憲等人成立金枝演社，強調以太極拳和導引的方式，嘗試找出適合東方人特有的表演訓練程式。³

金枝演社成立的時間點，正處於台灣解嚴後初期，和解嚴前後一、兩年所成立的小劇場(鍾明德稱之為「第二代小劇場」)多半從事體制批判不一樣的是，包括金枝演社在內，許多成立於1990年代初期的小劇場，花了更多的心力在「面臨本土、外來文化，與傳統和現代之間的掙扎問題」，並透過表現訓練方法與形式美學風格的探索，「建立台灣劇場的當代性與當代美學」⁴。在真正找到胡



2 「浮浪賣開花」系列作品懷舊與時尚感並存，開創「帶爸媽來看戲」另類劇場新風景。（金枝演社提供，陳少維攝）

撇仔美學風格之前，王榮裕和團員至少花了兩年（1993-1994）的時間在創作中摸索，唯一清楚的就是希望能夠與台灣本土民俗文化有所連結。

直到請來歡喜扮戲團的彭雅玲駐團導演《春天的花蕊》（1995），提出「歌仔劇場」的概念，並請來歌仔戲界知名的兩位演員，一為知名演員「黑貓雲」（本名許緣，1934-1996），一為王榮裕的母親謝月霞（時為民安歌劇團當家小生，1943-2009），與年輕的劇場演員同台演出，這次的演出經驗，終於讓王榮裕重新願意面對並肯定歌仔戲這項台灣本土表演藝術，因為其母親謝月霞長年出門在外演出歌仔戲，使得從小到大母子聚少離多，再加上當時台灣社會對於「跑江湖」的歌仔戲演員觀感與評價均不高，導致王榮裕長期對歌仔戲懷有很大的敵意，甚至在踏入社會職場之後，也極力讓自己遠離劇場與表演。有趣的是，在成為作息與收入穩定的上班族之後，卻又覺得工作無法滿足其精神層次的需求，命運在繞了一大圈之後，還是將王榮裕與劇場、歌仔戲重新連上線。

胡撇仔戲

在往後的作品中，歌仔戲的「胡撇仔」表演風格便成為金枝演社非常重要的創作方法與美學精神。所謂的「胡撇仔」，「胡」字原有胡來、不依規範之意，「撇」字原有拋開、清除之意（denote），「仔」在台語當中，多半當語氣助詞，沒有太多的意義。到後來，在語用學上，甚至有「這齣戲實在非常地胡撇仔」、「沒那麼撇」、「太撇了」等修飾語的用法，「撇」字儼然有了「延義」（connote），有誇張、過度之意。而「混搭」原本指的是「流行音樂將兩種不同風格的音樂混合，以產生新的趣味的作法」⁵，這種自由隨意的

新趣味作法，也廣泛用於服裝造型設計領域，不論是（聽覺上的）音樂或（視覺上的）穿著的混搭，均符合胡撇仔的美學精神。

根據謝筱玫的研究⁶，「胡撇仔戲」的「胡撇仔」一詞，來自日語的外來語「オペラ」（opera），是一種融合新劇（對日治時期的台灣傳統戲曲而言，廣義來說，就是話劇）、歌舞劇、西樂等的表演風格，普遍存在於台灣傳統戲曲如歌仔戲、客家戲、四平戲之中。在台灣日治時期的皇民化運動下，傳統戲曲都必須「改良」才能演出，因而產生一種戲曲與新劇結合的戲劇型式，雖然演出傳統戲劇，但演員必須穿著和服、手執武士刀、改唱流行歌，並以爵士鼓與小喇叭等西洋樂器伴奏。二戰後話劇、電視、電影漸次蓬勃發展，和這些新興娛樂競爭的傳統戲曲，也漸漸以「變體」的面貌出現以增加票房，在演出非傳統歷史故事的新編戲齣時，就加入幾首流行歌曲，配上西樂和霓虹燈光，增添娛樂效果，劇情多走「愛情武俠倫理悲喜劇」的通俗路線。直到今天，台灣外台歌仔戲的夜戲依舊經常上演胡撇仔戲，劇目除了承襲傳統，也會根據電影或電視劇進行改編，音樂多元，服裝傾向華麗鮮豔，演員也會穿著洋裝及和服上場，表演方式較寫實與生活化。

我們可以很清楚地看到，由於殖民者對於台灣本土文化的草根力量，隨著中日戰爭爆發而越來越焦慮，只好以「皇民化」為名，強勢地加以監控。上有決策，下有對策，對於已經危及到生計的政策，當時的傳統戲曲反倒逆來順受，山不轉路轉，改良傳統戲曲，添加流行文化元素，逆轉殖民者所意欲強加的權力書寫，以「混雜」（hybridity）策略回應殖民帝國的政治話語，「這種多元文化（東洋、西洋、中國）夾雜的表演方式，光復後並沒有

隨著日人的撤離而跟著退出歌仔戲。相反地，在無心插柳的情況下，『皇民化運動』提供了一個機會，迫使民間藝人去適應現代社會體系。……不知不覺間，這種新的演出方式在這個劇種裡作用發酵，很快地又冒出頭來，在內台商業劇場的夜戲時段大放異彩」⁷，絕處逢生，柳暗花明又一村。

本文主要討論的是金枝演社到目前為止幾齣極具「胡撇仔」風格的作品，其所謂「混搭」(mashup)的創作美學與台灣文化認同之間的關係。除了原住民之外，台灣歷來是個由不同移民與外來文化雜糅之地，這些文化不論先來後到，有的只封存在歷史古蹟裡，有的卻仍影響著當今台灣人。金枝演社成立至今十七年(1993-2010)，不論是在內容取材上，或者是表現的形式與風格上，都可以看到近數十年來台灣多元文化拼貼(pastiche)融會的銘刻痕跡，尤其是1930年代至1980年代期間，曾經影響台灣甚深的日本、中國、美國、香港，其表演藝術形式與流行文化符號，在該團的作品當中，俯拾皆是。本文的討論主要鎖定《胡撇仔戲——台灣女俠白小蘭》(1996年首演)、《可愛冤仇人》(2001)、《玉梅與天來》(2004)以及這幾年所連續創作的情境喜劇「浮浪貢」⁸開花系列Part 1至3(2006、2007、2009)。這幾齣金枝演社風格的胡撇仔戲，早已成為該團的「定目劇」(repertoire)，各界邀約演出不輟，深受觀眾喜愛。

古蹟史詩劇場及其他

金枝演社在過去的演出紀錄當中，經常在為演出尋找另類空間(alternative space)，頗有承繼1980年代末期台灣小劇場走出制式劇場建築空間的味道，不管是試圖衝破硬體藩籬，或是開發表演新場地(反過來說，也凸顯台北演出場地不足的老問題)，都具有相當政治性與美學性的意義，像是1998年，在台北市濟南路的一棟都會大廈頂樓的露天陽台，王榮裕單人演出改編自《浮士德》的《天台之蛙》，便利用了該天台的許多畸零空間，為觀眾創造另類的劇場觀賞經驗。

該團另有神話史詩古蹟環境劇場(environmental theatre)作品，包括《古國之神——祭特洛伊》(1997，台北華山舊酒廠；該戲演出還因為王榮裕被以「侵占國土」為由，帶回警察局偵訊，引起藝文界的關注，並因此而促成華山藝文特區正式運作，今日已經轉型成華山創意文化園區)、《觀音山恩仇記》(2002，淡水殼牌倉庫史蹟園區)、《山海經》(2008，淡水滬尾砲台)與重新製作的《祭特洛伊》(2005，淡水滬尾砲台)，以及其它若干別具特色的作品，限於主題聚焦與篇幅規模，

只能另文討論之。

金枝演社的胡撇仔戲混搭美學

《胡撇仔戲——台灣女俠白小蘭》

《胡撇仔戲——台灣女俠白小蘭》⁹可以說是金枝演社研發成功的胡撇仔通俗劇(melodrama)，笑中帶淚、悲中有喜，而且集奇情、武俠(黑道、俠女)、愛情、倫理於一身。內容描寫歌仔戲班小旦「采英」與小生「俊鴻」互相愛慕，采英的養母「來不仔」卻百般虐待采英，並從中作梗，欲將采英配給流氓「黑大」做細姨，再加上俊鴻懦弱的性格，這一切都使得采英的感情與未來岌岌可危；黑大和台灣總督府之間有利益輸送情事，這一切情感、金錢、賣身、利益等糾葛關係，都在女俠「白小蘭」與義妹「黑玫瑰」的暗中調查及行俠仗義之下，一次解決，有情人終成眷屬，黑道改邪歸正，皆大歡喜(happy ending)，眾人歡笑群舞中結束。劇中還安排了一小段戲中戲——梁山伯(俊鴻飾)、祝英台(采英飾)的〈樓台會〉，戲裡因為「馬俊」的捷足先登，使得梁、祝二人不得生前結合，只得死後化蝶相依相守，呼應了戲外采英與俊鴻之間，有黑大與來不仔等人從中作梗。

該戲自1996年創作以來，幾乎年年應邀演出不輟，演出以小卡車做為主要舞台，簡單的改裝之後，在車上加上一幅舊日電影看板畫風的景片，並配合小卡車方圓十數公尺的空間，如此就成了這齣戲的表演舞台。以我個人的看戲經驗而言，至少就曾經在台北縣二重埔疏洪道萬善同夜市、台北關渡宮前廣場、西門町鬧區廣場三度看過這齣戲，為什麼要特別強調「三度」、且在不同的戶外露天廣場觀賞這齣戲？主要是因為這齣由王榮裕與陸欣芷合作編劇的戲，其表演形式的靈活與自由，原本就是為了戶外演出而寫，一開始是隨著流動夜市到處去流浪演出(road/travelling show)，後來也接受各地社區鄰里、廟會所提出的邀請演出，其野台演出的形式，竟成為台灣「現代戲劇作品唯一被廟會酬神戲接受的例子」¹⁰。

就表演形式而言，更是極具綜藝效果(variety)之能事。從服裝造型來看，白小蘭身穿台灣原住民服裝，戴有頭飾，蒙著黑色眼罩，腳穿著及膝馬靴，手拿日本武士刀，單以這個角色造型看來，儼然就是一個原住民、漢族、日本的文化大混血。出場亮相唱的是台灣布袋戲史上極有名的〈苦海女神龍〉¹¹(台語)：

無情的太陽，可恨的沙漠，逼阮滿身的汗流甲溼糊



糊，／拖著沉重的腳步，欲走千里路途，／阮為何，為何淪落江湖，為何命這薄。／有情風吹動三尺黑頭毛，有情的月照阮胸前半身光，／流浪著千里遠，無一個相借問，／心頭酸，心酸孤單女，為何命如此。

再像是另外一個角色黑玫瑰，初登場的亮相，便是身穿黑色皮衣勁裝，手執皮鞭，一副性感小野貓／川島芳子／SM（性虐待）施行者的綜合體，在這個角色造型上，可以看到許多文化象徵符號的混合。其背後跟著一眾舞群，勁歌熱舞，妖、嬌、騷、辣，可堪比擬，唱的是〈我一見你就笑〉¹²：我一見你就笑，你那翩翩的風采太美妙，／和你在一起，我永遠沒煩惱。（repeat一次）／究竟是為什麼，我一見你就笑，因為我已愛上你，出乎你的意料。／我一見你就笑，你那翩翩的風采太美妙，和你在一起，／我永遠沒煩惱，永·遠·沒～煩惱～。

根據謝筱玫對於胡撇仔服裝造型的研究與解釋：

「寧可穿錯、不可穿破」可以很貼切地形容胡撇仔在服裝造型上所呈現的喜好與原則，一切以視覺美感為依歸，幾乎完全跳脫時空與邏輯的限制。……

我們必須知道，在這個講究視聽華麗感的「綜藝」胡撇仔劇場上，服裝造型只是烘托氣勢的一種手段。「對不對」並不是這個氛圍裡的觀眾[及]演員們所在乎的問題，大家只關心「美不美」。因此，服裝在胡撇仔戲中成了一種「展示」。¹³

除了視覺上的華麗感之外，聽覺上的豐富度也是不容忽略的。上一段所舉出的是主要角色上下場常有的主題歌（theme song，這點在傳統戲曲的表演裡頭多是如此），曲風多變，選擇適人、適景、適情、適時的歌曲，不去考慮同一齣戲或同一場戲的人物是否應該處於同一時空，只為營造氣氛，所以我們可以在這齣戲裡聽到不同年代的國、台語流行歌曲，包括歌仔調（七字調、都馬調）、〈玉蘭花〉、〈苦海女神龍〉、〈我一見你就笑〉、〈一支小雨傘〉¹⁴等。

《可愛冤仇人》

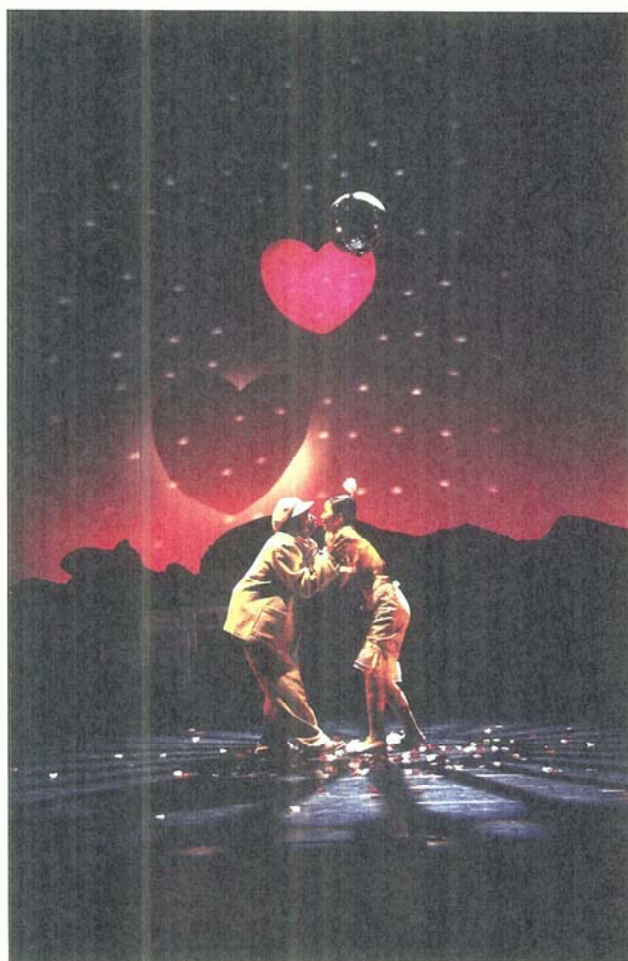
《可愛冤仇人》則讓角色關係交織得更為複雜，眾多人物上上下下，簡直就是「藝術喜劇」（commedia dell'arte）的胡撇仔翻版¹⁵。劇情描述「紫雲」因為男友變心而跳樓輕生，卻被路過的「千里」巧遇相救，兩人萌生情愫；千里奮發向

上，想要出國唸書，卻苦無學費與盤纏，「泉少爺」趁隙以金彈銀彈對紫雲展開追求攻勢，承諾資助千里，但須以紫雲的婚約做為交換條件，千里失望且無奈地離開。多年後紫雲與千里再重逢，此時的千里早已因為當年的情傷轉而成為身手不凡的「哭泣殺神」¹⁶，消除了許多惡勢力，並與紫雲挽手結縭，失落的泉少爺卻早已贏得了「十三怡」對他的愛。另一條情節線則描寫「志強」與「秋燕」兩情相悅，卻偏有任性強勢的「美麗」想要從中作梗、橫刀奪愛，後來美麗因氣憤而不慎出了車禍，志強心有愧疚而來照顧美麗，但卻經常愁眉不展，美麗老早識破，終於成全志強與秋燕，美麗則選擇永遠跟在身邊、毫無怨言的「畢敬」。至此，四對男女有情人（千里與紫雲、泉少爺與十三怡、志強與秋燕、畢敬與美麗），終成眷屬，眾人歡慶跳舞。

至於表演形式，金枝演社在其濃縮精簡版的作品介紹DVD中，以「從1930年代到1970年代的台灣老歌，串燒大眾通俗文化（popular culture）的拼貼雜繪風格，胡撇仔的自由寫意，創造復古（retro）、懷舊（nostalgia）、俗味十足的新鮮口感」的文字描述來自我形容，這齣戲在胡撇仔的創作美學邏輯下淋漓盡致的揮灑，不管是在角色的服裝造型，或是音樂曲式的選用上頭，簡直可以視為1930年代到1970年代台灣流行符號的文化沙拉總匯，像是穿得像1930年代老上海明星的紫雲、像七先生¹⁷的千里（還有後來的哭泣殺神造型）、像任何一部瓊瑤小說裡富家女造型的美麗、像餐廳秀主持人的十三怡、像瑪麗蓮夢露充氣娃娃的瑪俐亞、模仿《社會秘密檔案》電視節目主持人王育誠的旁白者、嘻哈造型的唱片公司經紀人韋韋等等。

以劇中的志強為例，戴著既像貓王、又像張菲的假捲髮與髮鬘（這種造型，日本的喜劇演員志村健也經常模仿），還戴著一副既像披頭四、又像高凌風的棕色太陽眼鏡，穿著黑黃夾雜的老虎紋襯衫，以及寬大褲管的喇叭褲，上衣前排鈕扣均不扣，袒胸露出肌肉，線條粗獷，如此外型與穿著的志強，對於心愛的、清純的秋燕，竟能外粗內細、柔情款款地彈著吉他，唱著校園民歌曲風的浪漫愛情歌曲，強烈鮮明的反差對比，製造高度的張力與喜劇效果。在如此單一個的角色造型上，我們便可以看到台灣、日本、美國匯流交織的流行文化混血形象。

幾乎每一個角色其造型符號性均非常地強烈，很容易就可以辨認（或者毋須辨認）出是依哪一位真實人物或虛構人物所設計的，把這些原本不屬於同一時空、不同次元（漫畫、電影、電視、小說



4

3 且集奇情、武俠、愛情、倫理於一身的《台灣女俠白蘭》。（金枝演社提供，陳少維攝）

4 好比羅密歐與茱麗葉的《玉梅與天來》，展現浪漫自由無國界的快樂調性。（金枝演社提供，陳少維攝）

等)的人物造型全部擺在一起,十足的後現代拼貼風格,所造就的效果/笑果非常地強烈,足可以使觀眾從頭笑到尾。根據王榮裕自己的說法,主要是因為台灣在近幾年,社會、政治新聞變得越來越讓人感到憂悶,他的目的就是做一齣令人愉悅的戲,讓觀眾可以笑開懷,藉此吸引更多一般民眾也可以親近劇場演出(popular theatre),主張劇場非必然屬於知識菁英分子的場域。

整體的表現形式風格,諧擬(parody)了許多觀眾熟知的畫面與形象,劇情也刻意地「俗」到最高點,儼然就是劇場版的《追殺比爾》¹⁸。有一場戲是千里、神父、阿杰等人在教堂裡的廝殺槍戰,不單只是諧擬了吳宇森港式英雄電影的暴力美學(慢動作、披風飄揚、子彈與演員滿場飛、古典歌劇音樂襯景),也幽了漫畫人物哭泣殺神、影星李連杰與周潤發一默。另有許多群舞群唱的場景,既像餐廳秀與八點檔通俗劇的混搭,又像是藝霞歌舞團¹⁹的綜藝表演,色彩鮮豔,表現主義風格強烈,使觀眾耳目撩亂不暇給,即是王道。

在《可愛冤仇人》裡,至少出現了國語老歌、台語老歌、鄧麗君歌曲、校園民歌、日本演歌、古典歌劇配樂等音樂類型,有些是劇中歌曲,由演員為表達適切情緒而唱,有些則做為換景承接氛圍的串場背景音樂,極其琳琅滿目;流行歌曲可以代表某一世代的共同記憶(collective memory),「記憶是一種集體社會行為,人們從社會中得到記憶,也在社會中拾回、重組這些記憶,每一種社會群體皆有其對應的集體記憶,藉此該群體得以凝聚及延續……,集體記憶賴某種媒介,如實質文物(artifact)及圖象(iconography)、文獻,或各種集體活動來保存、強化或重溫」²⁰。若此,則金枝演社的胡撇仔系列作品所選用的不同時代的大量流行歌曲,的確可以喚起不同年齡層的觀眾對於歌曲的記憶,當然也就拉近了觀眾與戲的距離,而這其實也是金枝演社的自我期許,「找回戲棚腳的觀眾……在經過多年的創作探索,以及生養歷練之後,金枝以『胡撇仔』風格為往後數年的創作系列源頭點。期許著讓表演與觀眾沒有距離和溝通的障礙,吸引一般民眾樂於走進劇場,並為劇團找到一個基本的生存空間。」²¹

《玉梅與天來》

《玉梅與天來》大致說來是《羅密歐與茱麗葉》的故事,加上網路線上遊戲(online game)的格鬥劇場翻版。「玉梅」與「天來」偶然相遇,對彼此都留下很好的印象。但「玉梅」的哥哥「小白龍」所帶領的東北幫,卻和「天來」的好友「蓬

鼠」所帶領的西南幫,因為前者新開的小上海舞廳與後者所經營的大番薯酒家發生搶地盤與客群的糾紛,使得雙方衝突打鬥不斷。玉梅與天來雖然互相愛慕,但小白龍卻亟欲將玉梅許配給政客「楊大鵬」。和《羅密歐與茱麗葉》不一樣的是,由於玉梅與天來兩人深愛彼此,楊大鵬為明哲保身,不願傻傻地為玉梅決鬥送死,最後兩人的幸福愛情終於打動了小白龍,畢竟他們兄妹倆「血脈相連」,結局仍是眾人鼓掌、慶賀、相擁、合唱。

浮浪貢開花系列

「浮浪貢開花系列」則已經發展為胡撇仔情境喜劇(situation comedy)。從人物來看,該系列創造出若干類型角色(stock character),像是浮浪貢「阿才」、跟班「阿志」、純樸憨厚的青年「清水」、純情賢慧的「玉蘭」,還有愛不到位的「愛將」和「Taco」等固定角色,然後是每一集會出現一個情況,也許是突然出現的特別人物,也許是一個事件,擾動原有的人物關係平衡,多半是在親情、友情、愛情之間打轉,不過在情況解除或解釋清楚之後,又會恢復原本的平衡狀態。

從表演的角度來看,紀慧玲提出如下的觀察:隨著景觀建立的,是難以歸類的表演方式:不甚自然、帶著腔調、頓挫極度用力的說話方式,揉著歌舞形態、模擬性很強的肢體動作。演員以此特定表演方式,一派自然說演著故事。劇情結構是鄉土/愛情/家庭,表演重點是肢體搞笑,在情感或情緒高潮時經常放慢動作或肢體停格,並插入強化的音樂效果;因為是觀眾耳熟能詳的流行歌或旋律,卻被錯置或誇張,其反差與強化效果就成了超級笑點,輔助了緩慢的劇情節奏。²²

這裡所提到的「難以歸類」、「不甚自然」、「頓挫極度用力」的誇張(exaggerate)演法,謝筱玫則是從台灣娛樂史與表演跨界的角度來觀察:

除了新劇之外,表演上的寫實風格主要還是受到[1950年代]新興娛樂媒體如電視、電影中的戲劇表演所影響。許多歌仔戲藝人皆跨足電影、電視、戲台等不同的演出場域,表演方式的互相借用參照十分理所當然。……曾參與電視台歌仔戲演出的蔡美珠即表示,電視的演出多特寫鏡頭,因此著重眼神的變化、講究內心戲要細膩,所以來到外台演胡撇仔戲時,她就會選擇走較寫實的電視台路線,來詮釋角色的複雜性格。²³

說是寫實表演,那主要是相對於傳統戲曲的寫意表演的說法,講白了,其實是表演投射的對象與距離混搭的結果,譬如將電視表演投射距離多為特寫鏡頭,特別強調臉部表情,若將這樣的表演方式挪借

(appropriate) 到劇場裡，就必須更刻意地誇張，以致於造成金枝演社胡撇仔戲表演的特別效果。

該系列第一集和第二集還比較多是用既有的老歌（台語居多）重新編曲演唱，勾起許多觀眾的懷舊之情，第三集雖然新創歌曲頗多，但卻多帶有舊情新韻，懷舊反倒多了幾許時尚感（fashion），將觀眾帶回到某種年代感（1930年代至1960年代之間），但卻不會只是浸滯在歷史當中，新曲新韻，再加上編導對於人物與劇情，予以飽和情感的處理，也多少沖淡了歷史的沉重與負擔。譬如第三集中的主要人物從歷史洪流中一路走來，幾經沖刷，揮灑血汗，繼續存活下去，延續生命中的幸福感與知足感，對於歷史，沒有遺忘，只是不再處於傷痛，這或許是浮浪貢開花系列所蘊含的政治潛意識。

第三集和過去所有金枝演社的戲，還有一個很不一樣的地方在於：故事年代的標明，甚至透過投影，將每個場景的發生時間，清楚地標示出來，稍有歷史感的觀眾，大概就會立刻將故事場景和歷史年代及事實做一個連結。不過我還是覺得那些標出的歷史年代，只是年代感的符號而已，重要的是凸顯時代雖然不斷在往前邁進，有些人事物卻是不怎麼變的，比如不同政權對言論自由的同樣壓制、Taco對愛將不變的愛慕等。第三集裡主要跨越兩個年代：日治時期、光復初期。這是一段身分認同大轉變、也大混亂的時期，差點毀了鯊魚、Taco、Toro之間的兄弟義氣與生死之交，最後這份堅貞的兄弟情義，還是凌越了意識型態與族群情結的撥弄，雖然還是留下了一場遺憾：Toro自首，去向相關單位解釋黑名單的疑題，但卻是一去不返，這也種下了多年來，愛將始終忘不了Toro，而Taco也始終取代不了愛將心中Toro的位置，為第一集、第二集中的兩人尷尬，提出了合情合理的解釋。但更有意義的是，從幾個小人物的身上，我們看到了時代的荒謬，這樣的格局，當然比第一集、第二集都要來得廣大。

萬花筒式的文化認同

綜觀以上金枝演社到目前為止所創作的胡撇仔戲，情節基本上不脫通俗劇的特點，像是道德正義（moral justice）、歌舞場面（spectacle）、喬裝（disguising）、巧合（coincidence）、意外發現（discovery）、大團圓結局（happy ending）等；人物基本上沒有真正的邪惡壞人，角色性格較為平板化，但透過劇場表演的手段處理之後，卻又顯得鮮明而強烈；主題多半是愛情、俠義、冤仇之間的

糾葛，不過最後總是有情人終成眷屬，善惡自有報；語言則以台語為主，國語為輔，偶爾夾雜日語和英語；在劇場表現的形式上，至少包括了新劇、音樂劇、通俗劇、藝術喜劇、格鬥遊戲、情境喜劇、餐廳秀等，不論是視覺或聽覺元素，或是舞台上的表演，總是極盡所能地混搭（mashup）、諧擬（parody）或誇張（exaggerate），尤其是從觀眾所熟悉的流行文化裡挪借（appropriate）素材。劇情內容，絕對通俗，但對於形式，觀眾卻永遠有所期待與驚喜。

對於金枝演社的胡撇仔通俗喜劇，紀慧玲提出了一些省思與激賞：

通俗喜劇的致命點常常是過度的誇張樣態，或者太過單薄巧合的搞笑，此時，老派台灣人的情感模式與生活語言變成觀眾訕笑的對象，對照昔日美好的鋪陳，懷舊難免落入一廂情願，只能安慰逃避菁英檢驗的通俗觀點。台語劇的傳統從戰後迄今是失落的，從觀眾來看，很多幾乎不進劇場的中老年觀眾成為金枝忠實的『椅子會』後援，他們期待金枝為『失語』的台語戲劇找回舞台。此一艱難任務對金枝並非不可承受，因為金枝創作特質正是直覺與熱度。創團以來，其在庶民娛樂色彩、語言、符號、音樂上掌握之精準，在疏離前衛環境劇場上運用之嫺熟與氣魄，讓人相信金枝的爆發力。²⁴

這裡提到通俗與懷舊的關係，縱使一廂情願，或者逃避菁英，但卻是庶民大眾自我認同最毫不費力就可以獲得的方式之一，Fred Davis認為：

懷舊保留了過去現實的特色……我們唯一能做的就是，在我們的心中搜尋曾經的現實。當然，不是因為我們最終找到了我們過去的真相，而是這種搜尋本身，就能起到啟迪和教導作用，為我們提供了充滿想像力的工具，以更好地協調過去的存在與當前的境況。²⁵

搜尋是永遠也不可能停止的，在近百年的台灣歷史多元混雜的文化軌跡裡，金枝演社的胡撇仔通俗喜劇以混搭、諧擬、誇張等劇場再現的方式，讓觀眾得以在時尚、流行、復古、懷舊之間，重新看待當下的自我身分與文化認同。

■ 注釋

- 1 鍾明德（1999）：台灣小劇場運動史——尋找另類美學與政治，32-33。台北：揚智。
- 2 鍾明德（2009）：蘭陵的劇場必然性。收錄於「蘭陵三十」活動特刊，14-15。蘭陵三十籌委會印行。
- 3 葉素伶（2004）：台灣小劇場運動中的葛羅托斯基。台北藝術大學戲劇研究所碩士論文，56-57。
- 4 傅裕惠（1998）：失落的風箏：尋找台灣當代性美學。收錄於《中華民國八十六年表演藝術年鑑》，22。台北：國立中正文化中心。
- 5 2009年10月20日，取自<http://zh.wikipedia.org/zh-tw/%E6%B7%B7%E6%90%AD>

- 6 謝筱玫（2002，6月）：胡撇仔及其歷史源由。收錄於《中外文學》，31：1（361），157-174。
- 7 謝筱玫，同注6，166。
- 8 福佬話念法是ㄅㄨˊ、ㄌㄨˊ（long）、ㄍㄨㄥˊ（gong），三、四年級生（指1941年至1960年出生者）慣用的生活用語，泛指無所事事，閒著混日子、會亂說話的人，而關於這種人物描寫雖說感覺是負面用語，不過往往也用來形容身邊熟悉的朋友與親人，被形容為浮浪貢的人，經常感到被罵得親切熨貼。浮浪貢具有自由的性格、無可救藥的浪漫，有時在世俗的標準下，顯得很沒用，但其實有自己賴以信仰的生活方式。生活不是只有一套基準，浮浪貢往往看得到靈魂深處的慾望，勇於追求夢想的同時，也勇於放棄名利。2009年10月22日，取自http://www.goldenbough.com.tw/flower/02_intro.html
- 9 司黛蕊（Teri J. Silvio）：「這部作品的創作靈感來自於王榮裕重新認識母親謝月霞的過程。謝月霞負責訓練金枝演社劇團演員的歌仔戲動作、唱腔及詮釋角色。為了籌備這場表演，王也要求劇團中的年輕演員進行田野調查。她／他們參加了野台歌仔戲表演，去後台跟前輩演員聊她們的生活與工作，還參與了宗教慶典與進香。」（懷舊的共同體與再合成的自我：金枝演社與台灣春風歌劇團的新胡撇仔戲〔2009，7月〕，收錄於《戲劇研究》，4，48。）
- 10 2009年10月22日，取自<http://www.goldenbough.com.tw/gold.htm>
- 11 原唱：西卿。苦海女神龍本名波娜娜，是台灣黃俊雄布袋戲裡的一名角色，本是韃靼國的三公主，來到中原，與史豔文有一段戀情。2009年10月22日，取自<http://zh.wikipedia.org/wiki/E8%8B%A6%E6%B5%B7%E5%A5%B3%E7%A5%9E%E9%BE%8D>
- 12 作詞：劉而其，作曲：洗華，原唱：鄧麗君。
- 13 謝筱玫，同注6，160。
- 14 作詞：黃敏，作曲：陳正，原唱：洪榮宏。
- 15 關於藝術喜劇與胡撇仔戲的混搭，我近年看過不錯的例子，為2007年12月22日由台灣春風歌劇團演出的《威尼斯雙胞案》。劇本改編自威尼斯劇作家哥多尼（Carlo Goldoni, 1707-1793）的喜劇*I due gemelli veneziani*（英譯為*The Two Venetian Twins*，創作於1745年）。該團巧妙地融合了藝術喜劇與胡撇仔戲的形式與精神，以KUSO（惡搞）的手法，加入了台客服飾、搖滾音樂、網路文化等元素，冶煉出「新胡撇仔版」的《威尼斯雙胞案》，將反串、一人飾兩角、雙胞錯認、雙重人格冶於一爐，甚至在表現手法，加上了影像與真實、扮演與身分認同，呈現非常多層次的戲劇趣味。演員翻滾跑跳、雜耍魔術、插科打諢、嘻笑怒罵，樣樣都來，和觀眾互動性高，這一切都在節奏緊湊、快速紛亂中進行，讓觀眾目不暇給、耳不暇接。舞台設計炫目華麗，極具「台客」、「巴洛克」風格（這又是一個混搭的美學概念）。
- 16 知名漫畫人物。

附表：金枝演社主要作品年表

年代	作品	編導 （僅列本文討論的作品）
1993	《成年禮》	
1994	《停頓》	
1995	《春天的花蕊》	彭雅玲導演
1996	《潦過濁水溪》	
	《胡撇仔戲 — 台灣女俠白小蘭》	《胡撇仔戲 — 台灣女俠白小蘭》 編劇：王榮裕、陸欣芷
1997	《古國之神 — 祭特洛伊》	
1998	《天台之蛙》 《台灣羅漢傳奇》	
1999	《群蝶》	
2001	《可愛冤仇人》	編劇：游蕙芬 導演：王榮裕
2002	《觀音山恩仇記》	
2003	《羅密歐與茱麗葉》	
2004	《玉梅與天來》	編劇：游蕙芬 導演：王榮裕
2005	《All-in-One：三合一》 《祭特洛伊》	
2006	《浮浪貢開花》	編劇：游蕙芬、吳朋奉 導演：王榮裕
2007	《浮浪貢開花Part 2》	編劇：游蕙芬 導演：王榮裕
	《仲夏夜夢》	
2008	《山海經》	
2009	《浮浪貢開花三：勿忘影中人》	編劇：游蕙芬、吳朋奉及全體演員 導演：王榮裕

17 台灣的「中國電視公司」在1980年代相當紅的綜藝節目《黃金拍檔》的招牌單元。該單元的男主角「七先生」是由倪敏然（1946-2005）飾演的搞笑人物，戴著一副上下顛倒著戴的厚重眼鏡，上排牙齒反戴一副假牙而成了一排暴牙，右嘴角上方長了顆大黑痣，頭髮中分，手上拎著一把土里土氣的雨傘和一個公事包，腳穿長筒鞋，操著江浙口音，個性呆板滑稽，口頭禪是：「傷腦筋！」七先生長相醜陋，熱心卻不得章法，善良而略帶鄉愿，也有一般人「懷才不遇」的無奈。七先生在約會時，見了女孩子就口吃，上餐館時會把餐巾放在頭頂上，吃西餐時像西洋人拿筷子。2009年11月17日，取自<http://zh.wikipedia.org/zh-tw/E9%BB%83%E9%87%91%E6%8B%8D%E6%AA%94>

18 *Kill Bill*，導演：Quentin Tarantino，主演：Uma Thurman，Miramax Films出品，2003-2004年間上映。該片也諧擬了好萊塢、義大利、日本、香港等地許多經典的武打片、動作片、西部片、武士道、李小龍等電影橋段及畫面，影迷在觀影時可以多一層尋寶與對號入座的樂趣。

19 1960年代至1980年代，紅極一時，媲美日本寶塚的台灣歌舞團。

20 王明珂（1997）：《華夏邊緣：歷史記憶與族群認同》，50-51。台

北：允晨。

21 金枝演社2001年《可愛冤仇人》節目單。

22 紀慧玲（2009，9月）：《浮浪真的躊躇，通俗的宿命？》。收錄於《文化快遞》，112，26-27。

23 謝筱玫，同注6，161。

24 紀慧玲，同注17，27。

25 Fead Davis. (1979). *Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia*, pp. 47-48. New York: The Free Press. "...nostalgia retains the accent...of past reality...we are left to search in our minds for that reality. Not, of course, that we finally arrive at THE TRUTH of our pasts, but rather that the search itself is edifying and humanizing inasmuch as it affords us the imaginative means for better reconciling past being with present circumstance."

全國學生 創藝作品 線上競賽



影音藝術



表演藝術



電腦動畫



- 只要你是對 影音藝術 有與眾不同想法的高中生或是對於表演藝術、電腦動畫有創新思維的大專生 5/28-9/20 將你的作品上傳就有機會獲得獎金!!

- 詳情請見 <http://arte.dragon-ad.tw/>

邀您一起創藝拿獎金

指導單位



教育部

主辦單位



國立台灣藝術教育館