

不羈的美學，無間的合作 《東方即興劇場：歌仔戲做活戲》

林鶴宜*

我自小生活在都市，空間擁擠，加上升學壓力，從來未曾享有過「跟阿嬤到廟口戲棚下看戲」的那種溫馨又美好的經驗。我這個世代以及比我年輕的臺灣人，之所以對歌仔戲不陌生，多半受惠於小學或中學階段從電視螢光幕得到的印象。1990年代，我帶著對「電視歌仔戲」的理解，走進酬神慶典中的「廟會歌仔戲」，深深被舞臺上散發的活潑自由氣息，以及劇場環境中的隨意自在所吸引。在外臺歌仔戲所見到的，不管是一個歷史場景，一位傳奇人物，一場美好的愛情，或某種人生境遇，總是遠遠超出我所熟知的文學作品及藝文劇場所見。所有對民間歌仔戲的思維邏輯和美學選擇而言可能是「常態」，對我而言都是「顛覆」。戲臺下的我，驚奇之餘，常常只能自嘆不如。



東方即興劇場：歌仔戲做活戲（下編）



東方即興劇場：歌仔戲做活戲（上編）

* 國立臺灣大學戲劇學系教授

我很快理解到民間歌仔戲所以擁有這些迷人的特質，是因為它從內臺商業劇院到外臺廟會，一直以來，都以「做活戲」的方式運作演出，從來沒有受到過劇本的「束縛」，因而能夠建立起藝術上獨一無二的風格和趣味。而與此同時，我也不斷聽到人們對於民間職業歌仔戲「隨便亂做」、「黑白撇」的觀感和批評，這甚至使它在臺灣本土戲曲的「藝術位階」中敬陪末座。

歌仔戲自形成以來，即被知識分子視為洪水猛獸，並一直被「有關當局」列為「改良」的對象。這樣的批評，其實是以「藝文劇場」或「文學劇本」作為唯一標準，將藝術方向選擇的不同，作為斷定高下的依據。而唯有找到「對」的觀看角度，才能看出藝術的內涵和獨有的價值。就算談「改良」，也一樣需要「對」的角度，才能找到正確的「改良」的方向。

在外臺看到歌仔戲令人驚豔的一面，我不免急於想為歌仔戲申辯：「做活戲」看似「隨便」，卻有它的道理。這種即興戲劇能夠演得好，本領是十分了得的。經過多年沉澱，我開始一步步親近這個我想說清楚的議題。從「看見」事實，到「探索」事實，希望透過學理的分析，掌握臺灣歌仔戲的本體特質，提出一個吾人從事民間歌仔戲欣賞、批評和研究的準確角度。更重要的是，透過這樣的過程，將歌仔戲以「做活戲」編劇、表演和伴奏的所形成的方法和概念挖掘出來。同時，希望能還給民間歌仔戲藝術家們應得的尊敬。

我所仰賴的厚實基礎，是臺灣登記有案的兩百多個職業劇團，和為數尚多的職業歌仔戲人才。自 2004 年開始，我帶領著研究助理們，針對「做活戲」相關主題，前後總共向七十九位當今傑出的民間歌仔戲藝術家及相關人員，進行了一百三十一次的專訪。換言之，各章節所陳述有關「做活戲」實際操作的內涵和理論，都來自這個藝術的實踐者之所言。

田野訪談中，職業歌仔戲藝術家們對於我所提出的問題，總是知無不言，言無不盡。但也許因為「身在此山中」，他們對「做活戲」太熟悉了，從來不覺得哪裡會是「問題」。儘管如此，我深信他們信口談論的背後，是這個劇種藝術發展一百多年漸漸建立起來的技術與藝術概念。

隨著研究的進行，我先後在研討會和學報發表八篇緊扣「歌仔戲做活戲」主題的學術論文，研究方向和討論的議題是事先經過全盤規劃，依續進行的，而細部的章節則在繁重的訪問結果回來後，逐步成形。

勾勒這套演出運作背後的概念體系，對我曾經是相當艱鉅的挑戰。許多脈絡在期刊論文發表之時，尚未能理得很清楚。隨著時間前進，浸淫日久，漸能通透。我從整體視野重新思考，調整章節，增補改寫，終能夠在寫成專書《東方即興劇場：歌仔戲做活戲》時，活絡大小關節，把相關概念講得更清楚和完整。

全書分為上、下二編。上編《歌仔戲即興戲劇研究》從歷史與發展、研究與運用、劇場條件與運作機制等層面，以講戲人、演員、樂師為主軸，剖析歌仔戲即興戲劇的創作和呈現，特別著重相互間的激發和合作，兼論人才養成。下編《歌仔戲即興戲劇研究的資料類型和運用》輯錄歌仔戲即興戲劇研究的相關重要資料，包括：臺灣民間歌仔戲知見劇目目錄；「做活戲」劇目田野記錄；各類型「臺數」舉隅；名家名劇講戲範例；演員筆記舉隅；重要講戲人、演員及樂師傳記資料等，並針對田野工作冠以「導論」一文，提出田野研究操作的方法和心得。

每一個大議題都是由許多與講戲人、演員和樂師們切身相關的小議題支撐起來的。全書試圖以這些議題架構起歌仔戲「做活戲」即興戲劇藝術的探索。若以古典戲曲的三個大面向：「曲學」、「劇學」和「敘事學」來看，歌仔戲「做活戲」即興戲劇的技藝與理論，以「劇學」中的表演學成就最大，也最為豐富。「敘事學」中，由講戲人和演員以兩個層次共同完成的編劇也極具特色。音樂即興的概念亦無可取代，且在複雜度上，較其他藝術為高。這些都是歌仔戲即興戲劇理論的成就。

「做活戲」仰賴的法寶有二，一曰「靈活」，二是「合作」。此二者可以說是它最高的藝術精神，同時表現在「做活戲」的編、導、演和音樂伴奏等方面。

不同於「劇本戲劇」(scripted theatre) 只需照本宣科，「做活戲」對演員的要求更為全面。他們在表演的同時，腦中往往要盤算人物的刻劃、戲劇場景的完成、劇情的走向等，也因而養成過程十分仰賴環境的磨練。而一旦通過殘酷考驗，練就一身本領，歌仔戲演員無論被安放在什麼樣的舞臺，都是能量最強、最亮眼的明星。

「做活戲」劇場孕育出來的樂師，同樣保持最高度的靈活性，既要幫襯演員，也能表現自我。他們是整個演出的靠山，武場頭手掌控全劇節奏，文場樂師根據演員丟出的訊號決定曲調。演員精采，樂師會讓他們盡情發揮，幫他們添姿生色；演員狀況不佳，樂師可以靠一把「弦子」掩蓋失誤，帶著、甚至拖著演員唱完全曲。而在場面音樂、串場音樂等處，樂師們又可以上天入地，表現器樂之美，烘托戲劇氣氛。

一切光鮮表現的背後，有一個掌控全局的重要推手，那就是「講戲人」。講戲人主要的工作是傳遞劇目，並在演出時「顧場」。其中有不少人兼具導演功能，而只有少數講戲人能夠編創新劇碼。「做活戲」的劇本只有一個情節骨幹，從形式上來看，這種劇本的門檻再低不過。「低門檻」的好處是「來者不拒」，允許不諳文字的人能夠靠想像「想出一齣戲」。這不僅擴大了戲劇參與的隊伍，更

重要的是，開闢了民間戲劇發聲的管道，填補了藝術文化中，和文學分庭抗禮的通俗面向。

所有的藝術一開始都立基於民間通俗大眾的創造力，發展有日之後，經由更多創作者和元素的注入，才被形塑為各具內涵的藝術品種，並且被賦予高低不同的「位階」。我個人深信藝術魅力來自通俗性，即使它被轉換、隱藏到已經難以察覺，存在於底蘊的通俗性仍然不可或缺。通俗容許我們以輕鬆的態度，追求真正欲想的，卻可能難登大雅，甚至「低下」的事物。它直接觸動我們的感受神經，因而往往最具生命力。

歌仔戲所以能夠在 1920 年代，以極短的時間自我改造，大量吸收其他大戲，如京劇、北管戲、高甲戲等的劇目及表演藝術，躋身內臺戲院，並不斷地迎合時俗之所趨，翻新劇碼和演出內容，在日本殖民統治的 1920 和 1930 年代，以及戰後 1950 和 1960 年代開創兩個黃金巔峰，主要便是靠「做活戲」的運作機制，才能夠出奇制勝。

「做活戲」是因應歌仔戲生存的時代和環境，從通俗劇場中「長」出來的藝術。作為絕對「演員中心」的劇場，「做活戲」使歌仔戲得以像大海綿一般，吸納通俗文化中的新鮮事物，運用在舞臺上，從而化身為臺灣庶民文化的標誌。

我們都知道歌仔戲的美學是一種「拼貼」的美學；更津津樂道於某些當紅演員曾經如何煙視媚行，顛倒眾生；而所謂「三分前場，七分後場」更被我們掛在嘴上，這些其實都只有從「做活戲」的即興演出觀察中，才能準確的解其奧祕，明白箇中緣由。

有關歌仔戲「做活戲」研究，可以被延伸和發展的相關議題很多。這本書所開展的有關編劇、表演和伴奏的討論，都可以被再加深化，進行更細膩的討論。例如歌仔戲所包含的各個行當的表演藝術，就值得從「做活戲」的角度，重新挖掘精華。又，目前臺灣還有太多傑出的講戲人才，沒有被納入此書介紹。有關樂師即興伴奏，更可以進行音樂學的專業技術分析。而從最根本的劇目來說，劇目的累積是劇種成長的指標，目前歌仔戲劇目散落四方，極需以臺數的方式加以記錄和整理。

本書相關研究，先以傳統藝術中心的一個小型研究計畫起步，再以科技部的三個研究計畫接力，執行期限前後延伸十年（2004-2014）之久。所有的努力，都只為了為歌仔戲找到一個能夠順應它自身內在肌理，分析和評價它的更貼近的角度。

我其實更希望的是，藉由這本書的出版，喚起更多人對歌仔戲「做活戲」的關注，各盡所能，把這一整套編創和表演的藝術及技術加以活化，運用到「幕表

戲」以外的領域。義大利即興喜劇「commedia dell'arte」，原意是「職業演員的喜劇」(the comedy of the professional actors)，係相對於義大利文「the commedia erudita」指十六到十七世紀間，由業餘演員寫成的戲劇。「commedia dell'arte」雖然來自通俗劇場，卻對它的時代的作家文學產生重大的影響。二十世紀中葉在美國發展起來的「純即興」(pure improv) 戲劇，連一張情節大綱都沒有，即興成分更高。它有一套極為具體的方法，透過各種「遊戲」，訓練演員的自發性，帶領演員開發自己潛在的表演能量，建立表演自信。這一套方法，從 20 世紀的最後幾個十年到進入 21 世紀的今天，被廣泛運用在現代劇場的演員開發訓練上，甚至成為表演訓練的主流，發揮了強大的影響力，較之它的戲劇演出影響更大。從編劇來看也一樣，幕表編劇絕對可以發展出一套由角色參與的，不同於西方「集體即興創作」(devised theatre，或稱 ensemble theatre，或 collaborative creation) 的現代編劇法。

「做活戲」對演員底蘊的深化助益很大，應該被好好運用來開發、訓練演員；許多歌仔戲演員轉戰大螢幕，如唐美雲、趙美齡、呂雪鳳、郭春美，表現都十分亮眼。長年「做活戲」讓他們充滿能量，當他們站在舞臺上，內心是無所畏懼的，他們早就習慣等待四周的變化，隨時準備給予回應。

這幾年一些標榜「胡撇仔」風格的藝文劇場如「春風」、「奇巧」、「金枝」，雖然演的是寫定劇本的表演，卻將「做活戲」不羈的藝術精神和美學風格表現得很成功，受到年輕觀眾的喜愛和關注。

這本書出版之後約一年，我照例於農曆十一月的某一天，到新北市三重區三陽路護山宮踮躅，觀看「護山尊王聖誕」的酬神演出，在職業戲班「新明光」的舞臺上，我看到了馬小馬。那天下午演的是神怪武戲《觀音收水母》，她熟練的與對手演員應答，而且身段漂亮，表現得比職業演員的功底都要扎實。馬小馬是臺大城鄉所的博士生，大學時代便加入臺大歌仔戲社，後來和幾個畢業離校的社友組成藝文劇場「臺灣春風」歌劇團，成功的推出了好幾齣「小劇場歌仔戲」，廣受肯定。小馬本來就唱得好，人人稱賞。據我所知她並沒有戲班家庭背景，她在「臺灣春風」參與過的演出也都是劇本戲。不知她是如何學會「做活戲」的？是否因為「臺灣春風」這年幾乎停擺，乾脆加入職業戲班？像她這麼好的演員確實不應該停下來。小馬是個忠於自己的藝術家，更是個自我實踐的勇者。在「新明光」看到小馬，對我真是個莫大的驚喜。