

表演藝術團隊創新展演風格之研究-以〈金枝演社〉為例

盧屏玟*

摘 要

「金枝演社」劇團在 1993 年成立時，是從一個草創劇團開始的。劇團成立的目標，是以發揚台灣本土文化為主，創團人兼導演王榮裕先生，他希望能夠定位一種運用台灣本土的文化、傳統、藝術特質，透過自己本身所能產生的一種戲劇藝術的表現方法。

「金枝演社」為現今台灣當代本土歌舞劇團的主要代表，劇團的特色簡單來說，就是以台語(河洛話)為原創語言，用以創新戲劇的展演風格。其主要創作形式的基本定調為胡撇仔戲；也就是日據時期的歌仔戲，因當時皇民化政策的影響，所發展出來的拼貼式的歌舞劇方式。而在近十幾年的創作作品中，逐漸走向的是喜劇式的、較活潑的戲劇風格，也運用到現代劇場理論中非常多的展演技巧。

關鍵字：金枝演社、王榮裕、河洛話、創新、胡撇仔戲、歌仔戲、展演風格

* 南華大學出版與文化事業管理研究所 研究生



Research of the performing arts team innovation performance- Golden Bough Theatre

Ping-Wen, Lu

Abstract

“**Golden Bough Theatre**” the theatrical troupe was established when 1993, is from one starts the theatrical troupe to start. The theatrical troupe is founded the goal, is by carries forward Taiwan native place culture primarily, Creates group person concurrently Director Mr. Wang Rong-yu , he hoped that can locate one kind to utilize Taiwan native place the culture, the tradition, the artistic special characteristic, One dramatic art performance method which can produce by oneself.

“**Golden Bough Theatre**” is nowadays Taiwan present age native place dance theatrical troupe's main representative, Theatrical troupe's characteristic simply speaking, is take the Taiwanese (the Heluo words) as the original language, with innovates play's performance style. Its main creation form tunes basically for Hu Piezi the play; Is also the date according to the time Gezai opera, because at that time the emperor people policy's influence, developed spells pastes-like the song-and-dance drama way. But in near several year creation work, what moves toward gradually is the comedy-like, the lively play style, also utilizes in the modern opera field theory very many performance skills.

Keywords: Golden Bough Theatre, Mr. Wang Rong-yu, Heluo words, Innovation, Hu Piezi play, Gezai opera, Performance style



一、前言

由於台灣本土歌舞劇團，目前在藝文展演的市場中可說是少數族群，而筆者希望藉由此次的研究，可以讓大家更加了解「金枝演社」此劇團對於戲劇的熱愛，以及台灣表演藝術團隊在創新展演風格上所做的努力與成果，也讓大家多認識一個具有獨特風格的劇團。

《金枝演社》的團名，「金枝」的由來，取自英國 Frazer 爵士，在一本人類學的著作『Golden Bough』的書名，該書將摘取 Golden Bough（金枝）寓為人類對自我不斷的挑戰與突破；而金枝在台灣更有本土的親近感，不斷追求自我突破與推動傳統文化資產的使命，《金枝演社》的名字於是定案。¹

《金枝演社》劇團成立於 1993 年，至今已成立將近十六年的時間。《金枝演社》劇團的背景，是從一個草創劇團開始的。劇團成立時的目標，是以一個從台灣土地出發，向台灣土地學習的表演實踐者為主。劇團主要將戲劇與生活結合，以最接近土地質感的質樸與熱情，造就出獨特的美學風格，也反映出台灣民間的生命力與民俗美學；以俚俗而野味十足的創作特質，散發出『金枝』獨特的草根性魅力。

劇團人兼導演王榮裕先生，是金枝演社的藝術總監與編導，他希望能夠找到一種利用台灣的文化、台灣的土地、台灣的傳統，而能夠自己本身產生的一種戲劇藝術的表現方法。劇團的特色，主要是以台語（河洛話）作為創作的主要語言。目前來說，北有金枝演社、南有台南人劇團，都是主要以河洛話作為創作新戲劇的使用語言。金枝在語言方面的運用技巧與其他劇團有很大的不同；劇團融合了傳統與現代，而「雅俗共享」，則是王導演的遠大志向。王導演希望他的作品從三歲到九十九歲的觀眾都能看得懂，至今觀賞過「金枝演社」作品的最年長的觀眾高齡九十六歲，已快達到《金枝演社》的理想目標了。

二、《金枝演社》劇團成立之年代與中心理念

金枝演社

《金枝演社》是台灣第一個從日常生活激發創作，散發獨特草根魅力的全民劇場²。劇團主要將戲劇與生活結合，以最接近土地質感的質樸與熱情，打動民間普羅大眾，重新找回戲棚下的感動。以簡單、俚俗、直接而訴諸情感的戲劇表演方法，有別於西方劇場的創作特質。

創立於 1993 年的金枝演社，融合了傳統與現代的創作能量，探索屬於台灣的原創舞台表現形式，呈現台灣戲劇多元表演的極大可能性。而其獨特的美學風格，反映出台灣民間的生命力與民俗美學，底層、俚俗而野味十足的創作特質，自然地散發出『金枝』特有的草根氣質魅力，是最能令人感到興奮的戲劇團體。

創立人王榮裕先生，是金枝演社的藝術總監與編導；也是雲門舞集《流浪者之歌》的客席表演者。出生於臺灣中部野台歌仔戲班的家族背景，以及承襲西方戲劇大師葛羅托斯

¹ 資料來源：「源·關懷社會」；文／張靜安。

² 「全民劇場」是金枝演社所展現的風格，從日常生活中所激發的創作，並以戶外演出的方式，拉近演員與觀眾的距離，一起分享金枝的每齣戲劇。



基（Grotowski）體系的嚴苛訓練，使得他的創作在東方及西方、現代和傳統的新舊符號轉換揉融之間，不矯造於形式，而是以平素底層關懷的身影，展現出遊走自然、意象濃烈的大氣魄。從土地出發，向土地學習，《金枝演社》即是一群堅持生活在這片土地上的表演實踐者。

三、創新展演風格之研究

1、《金枝演社》演出型態之改變

演出型態	代表劇目
戶外卡車野台演出型態	1996年12月－《胡撇仔戲－台灣女俠白小蘭》
現代劇場演出型態	2001年12月《可愛冤仇人》 2004年11月《玉梅與天來》 2006年《浮浪貢開花》 2007年8月《浮浪貢開花 Part 2》
古蹟環境劇場 演出型態	1997年12月《古國之神－祭特洛伊》 2002年9月《觀音山恩仇記》 2005年10月《祭特洛伊》 2008年4月《山海經》

a、戶外卡車野台演出型態：

我們可從《金枝演社》以往所演出的型態中發現，《金枝演社》明顯的定位，主要是探究屬於台灣本土的原創舞台表現的形式，並且融合傳統與現代的創作能量，來呈現台灣戲劇多元表演的極大可能性。並以最接近土地質感的質樸與熱情，將觀眾找回戲棚下，讓戲劇真正成爲生活的一部份。

1996年12月首演的金戲³－《胡撇仔戲－台灣女俠白小蘭》，主要演出的型態以戶外由小卡車改裝而成的舞台爲主。佈景簡單卻相當特別，演員對白亦非常生動有趣。動作與服飾的誇張則是他們的特色。劇情敘述女俠白小蘭仗義江湖，對抗黑社會的惡勢力，並因此解救一名戲班苦旦的故事。

《胡撇仔戲－台灣女俠白小蘭》剛開始是以到各地的夜市，以賣藥仔團的即興歌舞及小劇場的氛圍演出。或是參與廟口巡迴演出，形成草根性十足的特殊環境劇場。當時因受到民眾的歡迎與喜愛，並且還受邀參與酬神演出，當時也創下了現代劇場深入庶民生活的首例。

《胡撇仔戲－台灣女俠白小蘭》是一齣完全依歌仔戲變體型式「胡撇仔戲」⁴訂作的作

³ 「金戲」：金枝演社所稱之每一齣戲劇爲「金戲」。

⁴ 「胡撇仔戲」：是指一種結合傳統歌仔戲，但自由即興創作的特殊戲劇形式。它的演出活潑，草根性強，能充分反映庶民心聲和社會現實，因此與台下觀眾產生不錯的互動、共鳴，極適合全家老少一起觀賞。



品，劇中融合了日本劍客人物、男女愛情情節、傳統歌仔戲本戲的演出型式等，節奏明快、通俗熱鬧有趣，是齣笑淚交織的情義悲喜劇。

b、現代劇場演出型態：

《金枝演社》成立以來，除了將小劇場與胡撇仔戲結合轉化，並將演出場地回歸野台環境，希望為「本土劇場」實踐新的創造力之外，亦加入現代劇場的演出，以豐富劇團的表演型式。從《胡撇仔戲—台灣女俠白小蘭》開始；到 2001 年 12 月《可愛冤仇人》在幼獅藝文中心首演，及 2004 年 11 月《玉梅與天來》於國立臺灣藝術教育館首演；金枝演社成功的將台灣原生的胡撇仔戲搬上了現代劇場，創造出一種融合傳統與現代、俚俗與時尚的拼貼美學風格。而直到《浮浪貢開花》⁵，這又是一次金枝風格之大成的展現，這次劇場所演出的型式，從早期的戶外演出，轉變成室內環境劇場—台北紅樓劇場演出。隔年八月又推出《浮浪貢開花 Part 2》也是在台北紅樓劇場展演。⁶

在《浮浪貢開花》系列中，主要是以台灣近代生活人文為背景，量身打造能同時吸引青、壯年與長輩進劇場的當代戲劇作品。「浮浪貢」所指的就是閒閒沒事的人，每天混日子，自由不羈的性格，擁有滿腹理想與抱負，但做起事來往往事與願違，充滿無可救藥的浪漫情懷，一如波希米亞人，勇於擺脫世俗的價值觀，有自己賴以信仰的生活方式。「浮浪貢」在戲中，王榮裕先生想在戲裡傳遞這種價值，『生活不是只有一套基準，浮浪貢往往看得到靈魂深處的欲望，也勇於追求夢想的同時，也放棄了名利。「浮浪貢」是台灣的波希米亞人，不受約定俗成的社會規範，自在做自己。⁷』

金枝演社的《浮浪貢開花》散發出濃濃的台灣味，而王榮裕先生希望藉由台北西門町的紅樓劇場，營造出一種復古秀場感，平凡男女的喜怒哀樂，配上動聽的台語老歌，彷彿回到 50、60 年那個美好的年代一樣。

《浮浪貢開花》除了維持金枝演社一貫的胡撇仔戲（Opera）風格，並融入舞台劇、歌舞劇、餐廳秀和西樂...等不同戲劇的表演風格，更將國台語老歌貫穿在戲中，「俗擱有力」的風格叫好叫座！在《浮浪貢開花 Part 2》中，可以看到服裝更俗艷華麗，劇情更 Kuso⁸搞笑，但也更有古早味和人情味。

在《浮浪貢開花》系列的劇中，愛情與浮浪是兩大主軸，以三廳式⁹、餐廳秀式表演方法構成。以「台客美學」¹⁰著稱的金枝演社劇團，在古意盎然的紅樓古蹟演出，充滿了世代懷舊味。舞台的設計佈置了一座有輪子的卡拉 OK 高台，加上演員們化妝打扮、誇張炫麗的服飾、動作濃艷花俏，一首接著一首的台語老歌配合著劇情演唱，呈現了東西方混搭的趣味。表演元素也非常多元變化，有雜耍般的中國武術、變魔術、吞劍，也有如早期餐廳的歌舞表演，以視覺效果看來「台」味十足。

導演王榮裕先生說：台語，是我的母語，也是我的母文化。使用它，對我而言是件再自然不過的事情。尤其是，每次聽到「土台客」或是「你好台喔」這種說法，心裡都會感

⁵ 《浮浪貢開花》2006 年於台北市紅樓劇場首演，桃園、台中、嘉義、高雄四地巡迴演出。

⁶ 2007 年 8 月台北市紅樓劇場，發表了打開幸福古早味《浮浪貢開花 Part 2》之首演演出

⁷ 資料來源自 2006 年 9 月 5 日(二)聯合報、版面 C6，記者李玉玲/台北報導。

⁸ 「Kuso」：意指「搞笑」的意思。

⁹ 「三廳式」：在此所指的是在劇中演出時，因場景轉換的需要，而所擺設的三廳式場景。

¹⁰ 「台客美學」：所指的是那種既要模仿原創卻又處處失真的那種擺爛風格。資料來源自 2006 年 10 月 18 日(三)民生報、版面 A10，傅裕惠筆。



到些微悲傷。生活在這裡，「台灣味」彷彿是一種較下層的、比較上不了臺面的符號。但是這味道，卻是最感興趣的。所以，在我的作品裡，濃濃的「台灣味」，就成了金枝演社的特色。¹¹

c、古蹟環境劇場演出型態：

在《金枝演社》所有演出的金戲中，除了以「胡撇仔戲」為創作風格主軸的主要代表的作品—《胡撇仔戲—台灣女俠白小蘭》、《可愛冤仇人》、《玉梅與天來》、《浮浪貢開花》系列之外；《金枝演社》也大膽的嘗試做了創新的表演方式—「古蹟環境劇場」。

而「環境劇場」的理論建構者，為美國導演謝喜納（Richard Schechner，1934-），他所主導的「表演劇團」（Performance Group，1967-80），是 70 年代最激進的環境劇場實驗團體。它致力於打破傳統文本及舞台侷限的劇場，並結合社會議題與儀式行為，讓表演可以在任何場所發生。理查·謝喜納（Richard Schechner）於 1968 年所發表的《環境劇場六大方針》，鍾明德於《從寫實主義到後現代主義》¹²一書中翻譯如下：

1. 劇場活動是演員、觀眾和其他劇場元素之間的面對面交流。
2. 所有的空間都是表演區域，同時，所有的空間也可以作為觀賞的區域。
3. 劇場活動可以在現成的場地或特別設計的場地舉行。
4. 劇場活動的焦點多元且多變化。
5. 所有的劇場元素可以自說自話，不必為了突出演員的表演而壓抑其他劇場因素。
6. 腳本可有可無，文字寫成的劇本不必是一個劇場活動的出發點或終點目標。

由於環境劇場對劇場諸元素的包容性，打破各種劇場形式及時代特徵的區隔，相當容易為人接受，因此這股風潮在前衛劇運中延燒甚久。台灣較明顯的環境劇場徵兆，始於 1986 年第二代小劇場¹³興起時。1985 年以前的劇場活動，已經為後來的劇場運動奠定了良好的基礎。再加上當時台灣社會瀰漫著一股自由開放的氛圍，不再被動地接受既定的規範及教條，積極主動地爭取屬於自己的空間，嘗試改變現況。劇場反動的理念，不僅落實於主題上的訴求，如政治議題、社會議題、道德議題等，更在劇場的形式有了不同以往的表現方法，實驗性格十分強烈。

「第二代小劇場」引用了西方「後現代主義」¹⁴的概念，展現反敘述、拼貼、剪接、多元焦點等新穎的劇場方法。一時之間，小劇場不斷的興起，目不暇給的演出打破了既有的劇場框架；但也由於議題的禁忌性及表現手法的多元性，許多觀眾大喊「看不懂」或「受不了」。此時劇場並非著重在美學的形式，而是訴求政治性及社會性的目的，不再把觀眾視為觀賞者，而是整個劇場活動的參與者；甚至發生觀眾與表演者互毆的情況，或是劇團

¹¹ 資料來源自 2005 年 1 月 7 日(五)新聲日報，版面 4 (活動)，記者楊川欽筆。

¹² 鍾明德，1995 年 10 月 30 日，《從寫實主義到後現代主義》，書林出版有限公司。

¹³ 「第二代小劇場」：所指的是 1985～1990 年；而第一代小劇場，所指的是 1980～1985 年；第三代小劇場，是指 1990～到現今。

¹⁴ 「後現代主義」：後現代主義 (Postmodernism) 是一個從理論上難以精準下定論的一種概念，因為後現代主要理論家，均反對以各種約定成俗的形式，來界定或者規範其主義。



把觀眾鎖在劇場，直至觀眾報警處理等。日後的街頭政治劇行動，在意識訴求和實踐方法上，都直接受環境劇場影響。

《金枝演社》以「古蹟環境劇場」特性而創作之代表作品，包含了1997年《古國之神—祭特洛伊》¹⁵化酒廠廢墟為劇場，喚醒了被遺忘的都市廢墟；並且當時還入選為中國時報的「年度十大表演藝術」¹⁶。『以荷馬史詩「伊利亞特」為素材，大量吸取民間戲曲祭儀，呈現超寫實魔幻的台灣寓言史詩架構，許多專家學者在觀戲後興奮的直稱「太棒了」「太成功了」¹⁷。』

『評論寫道：「這不是在觀看一場戰爭的夢魘，而是聆聽文明的輓歌—不是特洛伊文明的輓歌，而是台灣文明的輓歌」。』¹⁸

2002年《觀音山恩仇記》¹⁹化淡水河邊古蹟園區為戶外森林劇場，「我們在夢中相遇，不過是昨天的事。」²⁰三個流浪修道人，即將出發前往彼岸，臨行前，他們向河水請求給予祝福。河水聽見了，也開口了，許多故事於是源源不絕...。從古至今講述人類起源、爭戰、慾望、愛情、求道的諸多過程，六世輪迴，也是六場夢境。勾勒生命的全貌，顯現生與死的幻覺和真象。²¹

2005年《祭特洛伊》²²於淡水滬尾古砲台，以全本河洛話演出千年史詩。古蹟環境劇場的恢弘史詩格局，創造屬於台灣的獨特劇場意象，「很久很久以前，在大海與太陽懷抱的土地上，神的孩子建造了一座偉大的城市。其富庶和強盛舉世無匹，甚至今日，也沒有一個城市比它更出名。該城名叫特洛伊。」²³

《祭特洛伊》改編自世界最偉大的詩篇之一：荷馬史詩鉅作『伊利亞特』，描繪故鄉、戰爭、自由、意志等命題。跨越三千年今昔，吟唱家園與故鄉的動人生命篇章。結合西方神話於東方祭儀，並以當代劇場視覺景觀將二者融為一體，展現東西跨文化劇場風貌。運用福佬詩歌、台灣祭儀和傳統戲曲，將史詩精髓融入台灣本地文化當中，創造出屬於台灣的劇場意象。²⁴

2008年《山海經》²⁵是金枝古蹟環境劇場系列的最新力作，由導演王榮裕先生及紅遍兩岸三地舞台設計的曾文通先生聯手打造，於淡水二級古蹟「滬尾砲台」首演演出。

以最新的作品《山海經》為例，除了藉由古蹟作為演出的場地，更將古蹟透過不同舞台的設計，呈現出不一樣的時空背景跟特殊效果。舞台設計曾文通先生和王榮裕導演，將滬尾砲台的原有砲台台壁和遺址廣場及樹蔭的原貌，融入了山海經的創作概念；以三面式

¹⁵ 《古國之神—祭特洛伊》1997年12月，台北舊酒廠（今之華山文化創意園區）首演。

¹⁶ 資料來源：中國時報1998.1.3

¹⁷ 資料來源：民生報1997.12.05

¹⁸ 呂健忠，表演藝術雜誌，1998.2月

¹⁹ 《觀音山恩仇記》2002年9月，淡水穀牌倉庫史蹟園區首演。在夙有「淡水秘密花園」美稱的百年史蹟場域—穀牌倉庫演出，以古老園區的自然景致為表演舞台，品味森林劇場的無限魅力。

²⁰ 源自：《先知》，紀伯崙。

²¹ 資料源自於《金枝演社》網站提供。

²² 《祭特洛伊》2005年10月，淡水滬尾砲台（二級古蹟）首演。

²³ 同註釋20。

²⁴ 同註釋20。

²⁵ 《山海經》2008年4月17日於淡水滬尾砲台（二級古蹟）首演。



觀眾席階梯，環繞著舞台區，舞台中間區域的圓型舞台象徵太極、左側是八卦、右側是五行，延伸至砲台則是“天門”，作為連結不同時空的通道。²⁶



圖 1 為《山海經》演出場景。

(資料來源：金枝演社網站提供)

因此，以古蹟環境劇場與野台戲的表現方式來看，除了場地的設計上、燈光效果各方面，都有著有很大的差異。古蹟環境劇場的呈現方式，是以現有的古蹟場地，加上特殊舞台的設計，利用古蹟的即有環境，來營造出劇情的需要。並透過演員的特殊服裝、聲音效果，營造出不一樣的場景，彷彿時光倒流，讓觀眾身歷其境。

而一般的野台戲則是直接選擇一個地點搭建舞台，並在搭建好的舞台上呈現戲劇的演出。但野台戲的演出形式，與觀眾彷彿有點距離感，屬於台上演出和台下看表演的方式，較無互動。而金枝演社的胡撇仔戲，改良此種有距離感的演出模式，演員們與觀眾的互動非常良好，較有親近感。

金枝演社的演出形態，有戶外卡車野台演出形態、現代劇場演出形態，以及古蹟環境劇場演出的型態；而這些都是屬於金枝演社的特殊演出模式，有著金枝特有的感覺，不同於其他表演團體，這也是金枝演社非常大的特色之一。

我們從金枝演社的演出形態與創作內容中可以發現；金枝的風格、肢體動作比較奔放、粗曠，他們希望可以讓所有的觀眾們，無論是大人或是小孩都可以看的懂戲劇的演出內容。劇情有的時候很無厘頭，但有的時候卻是感人肺腑，笑中帶淚；但大多還是以喜劇的方式來呈現。劇場的佈置則是華麗俗艷，用色大膽。金枝演社可說是台灣第一個以胡撇仔戲為創作元素、展演的團隊。近年來也有許多學生社團的演出形態，如「臺灣春風歌劇團」²⁷，向《金枝演社》學習與效仿。

²⁶ 同註釋 20。

²⁷ 「臺灣春風歌劇團」：2003 年初夏，臺灣第一個由大學歌仔戲社畢業校友，自發組成的專業歌仔戲劇團——「臺灣春風歌劇團」成立了。從學生社團到專業劇團，這群畢業於台灣大學、師範大學歌仔戲社的年輕人，投入了極大的熱情與努力，致力於歌仔戲的傳承與創新所組成的劇團。



2、《金枝演社》舞台演出特色

「胡撇仔戲」本是歌仔戲在日據時期為因應皇民化運動²⁸，台灣的傳統戲曲被迫模仿日本劍俠劇、時裝劇，講日文、唱日文歌，必須以和服的造型演出歌仔戲的型式。其後在電子娛樂興起後，又演變成在歌仔戲裡穿插當代流行歌曲。形成因應時代轉變，且在「有什麼吸收什麼」的情況下，「胡撇仔戲」的包容力相對非常廣泛。而早期的「胡撇仔戲」多半沒有劇本，也不像現在的精緻歌仔戲設有導演一職。

「胡撇仔」除意指無厘頭的即興表演，擁有自由揮灑的空間外，也是從日本人稱歌仔戲是台灣的 Opera（歌劇）此一英文單字的發音演變而來。王榮裕先生強調「此劇著重通俗而不媚俗，劇場的質地和實驗的精神乃是最重要的質素。」這也勾起了大眾對於「落地掃」²⁹演出形式的懷念。

王導演他個人的主要戲劇文化啟蒙是來自於她的母親；亦主要為母親從事的歌仔戲曲演出的文化與背景，而這也是他成立《金枝演社》劇團的主要動力。在王導演小的時候，親身經歷母親演出歌仔戲的盛況；一年演出 365 天的全盛時期，欣賞歌仔戲就像是全民運動一樣，比現在的海角七號還要有更大的盛況。這也導致王導演產生歷史的使命感，希望為歌仔戲重新找回觀眾、回到戲棚，一起來觀戲。因此，在現代的環境，如何結合台灣本土的演員，為《金枝演社》設計演出何種形式的戲劇藝術，可以使都市與鄉村的人們，皆能產生明確的對話與共鳴，這是金枝歷來盡力追尋的目標。

在這樣的期待下，《金枝演社》慢慢推衍蘊釀出外貌有點與眾不同的演出形態。「金枝演社」的表現方式，即是採用胡撇仔戲的元素及形式，運用現代劇場的多元技巧加以融合，並針對庶民生活裡面的生活經驗，作相對呼應。此外，金枝的風格與肢體動作皆比較奔放、粗曠。

3、《金枝演社》劇場音樂風格之創新

a、傳統台灣歌舞劇場的音樂表現

早期的劇場音樂風格，主要以歌仔戲曲調的表演形式為主；直到 1932 年，唱片《桃花泣血記》正式推出後，從此揭開了台灣流行歌曲的序幕，而這也可說是台灣本土音樂的興起時期。衍生至今，台灣音樂本土意識的高漲，也形成了一股流行的台客意識和台客文化，這一切也說明了，時代的轉變，也影響了現代人對於不同時期的文化，有著不一樣的觀感及概念。台灣的歌仔戲，從早期的落地掃的演出方式，因時代的變遷，如今也走向精緻歌仔戲的形式；從以前的戶外演出，至今則是進入了國家戲劇院的藝術殿堂。

不僅是時代在改變，連劇場演出的形式和表演風格也有很大的差異，而且在劇場的音樂配樂和表演形式，也有很大的改變。早期歌舞劇團的形式較少，並且所使用的音樂及配樂都較為簡單。但自從梁志民先生³⁰於 1988 年七月創辦成立《果陀劇場》³¹，在 1993 年獲

²⁸ 「皇民化運動」：一九三六年九月起用海軍上將小林躋造為台灣總督，推展所謂「皇民化運動」，以加速台灣人日本化的程度。「皇民化運動」的主要內容包含有宗教舊俗改革運動、國語運動、改姓名運動、志願兵制度等四項內容。

²⁹ 「落地掃」：指隨處找一個空地，將那個地方打掃打掃，就可演出野台戲的型式。

³⁰ 梁志民先生，於 1988 年創辦果陀劇場，擔任果陀劇場的團長及藝術總監等職務。

³¹ 《果陀劇場》1988 到 2007 年，果陀劇場 19 年來，已推出了 47 部作品。台灣首度將西方的百老匯的風格及專業劇團經營模式帶進台灣劇場界，可堪稱為台灣歌舞劇的開山祖師。



得文建基金會及美國亞洲文化協會獎學金赴紐約研習導演之後；梁志民先生堅持朝著「精緻舞台劇」及「中文音樂劇」的創作路程邁進，並且將西方的百老匯專業劇團經營模式帶進台灣劇場界。隨即掀起一股力量龐大驚人的風潮，《果陀劇場》更可堪稱為台灣歌舞劇的開山祖師。

而在歌舞劇領域中，1995年台灣第一齣完整規模的自製大型中文音樂劇《大鼻子情聖西哈諾》正式演出。突破台灣劇場技術與演出人才的極限，驚豔全場觀眾、媒體及劇評家。而1997年台灣首齣現場Live Band搖滾歌舞劇《吻我吧娜娜》³²，亦完全顛覆台灣觀眾對戲劇的形式概念，造成熱烈迴響，兩年內應觀眾要求連續加演三次，創單一戲劇演出場次最多之紀錄。1998年拉丁歌舞劇《天使-不夜城》³³更一舉創下單場觀眾數最多紀錄，並獲得98年中國時報十大表演藝術首獎、晶球獎最佳製作、最佳導演、最佳男主角等大獎。

果陀至今持續創作結合東西方音樂的歌舞劇作品，如《東方搖滾仲夏夜》、第一部原創音樂劇本的《看見太陽》³⁴及經典老歌歌舞劇《情盡夜上海》³⁵等多齣膾炙人口的中文歌舞劇，使得「果陀劇場」成為台灣歌舞劇的絕佳代名詞，梁志民先生亦成為台灣歌舞劇蓬勃發展的幕後推手。

因此，《果陀劇場》為台灣劇團所帶來的影響，不僅可說是為台灣的現代劇團創新方向，更為現代劇團帶來了另一種劇團表演的呈現和方式。

b、《金枝演社》音樂風格之創新

筆者以《金枝演社》2007年《浮浪貢開花2》之劇場音樂配樂為例；在這部劇中，除了有不同的視覺、燈光效果外，還有每位演員們獨特的演出技巧，與個人獨特的魅力。最重要的就是在劇中所使用的音樂配樂。由於在這齣劇中，運用許多傳統台語老歌，讓觀眾彷彿回到以前的年代一樣。而音樂配樂除了台語老歌、還包括國語老歌、新創本土歌謠等歌曲。透過不同形式混合的搭配，將這三種不同歌謠的型態，融合起來在舞台上的呈現，在歌舞劇上可說是另一種新思維的開展和啟發。《金枝演社》的舞台呈現，可說是融合了東、西方的歌舞表演形式，並且還加入的道地的台灣本土音樂配樂。除了視覺上有別於其他劇團外，在聽覺上更是有不同的感受；運用這樣的表演風格及形式，讓觀眾更能夠融入劇情中，感受一次又一次的驚喜。

早期的劇團，在歌舞形式方面上，大多只有少部份點綴而已，並且所使用的音樂及音樂配樂的風格，也都較為簡單。而至今我們可以發現，大部分的劇團，幾乎都會加入歌唱的方式來輔助劇情的呈現，並且也將西方的元素融入台灣劇場中。這也說明了時代背景的差異，對於劇場音樂風格發展的影響，有著密不可分的關係。在《浮浪貢開花2》這齣劇中，像是歌舞秀、餐廳秀、新劇、胡撇仔戲，還有許多國台語的老歌，運用台語老歌串場時，產生獨特的聽覺感受。

³² 《吻我吧娜娜》是果陀劇場演出版本次多的作品：《吻我吧娜娜》3版。

³³ 《天使-不夜城》是果陀劇場演出場次多的作品：《天使-不夜城》56場。也是各版合計觀眾人次最高的歌舞劇：《天使-不夜城》123, 210人次

³⁴ 《看見太陽》應文建會邀請於2002年4/5~4/7遠征紐約中華新聞文化中心演出，將台灣創作之中文歌舞劇呈現於世界舞台之上。

³⁵ 《情盡夜上海》發表於2002年12月的作品，改編自法國文學家小仲馬之知名小說《茶花女》，場景搬到民初上海，描述交際花白玉薇生命轉折的一年。這一年，她享樂、墜入情網；生活從奢華轉為平實；她為愛犧牲終至抑鬱病亡。首版演出場次多的歌舞劇：《情盡夜上海》30場。



(1)、傳統台語歌：

a.回鄉的我³⁶

回鄉的我

走遍了天涯海角 也是故鄉的月卡圓
吃遍了山珍海味 也是阿娘煮的卡有滋味
秋風一年一年吹 日子一工一工過
我已經是一個受盡風霜 吃過苦楚的人
故鄉的父母 久年無看的好朋友
早日使恁頭殼疼 乎你煩惱的我
已經倒返來 已經成功倒返來

在蕭瑟的秋風中，流浪的阿才（飾演男主角：李允中）想起了故鄉，決心要回家一趟，去探望妹妹玉蘭（飾演阿才的妹妹：曾鐸萱）和親人。《回鄉的我》這首曲子是在開場時，阿才進場所運用的第一首音樂配樂，也因此拉啓了「浮浪貢開花 2」的序幕。

b.牽阮的手³⁷

牽阮的手

牽阮的手 淋著小雨
牽阮的手 跟你腳步
牽你的手 走咱的路
牽你的手 不驚艱苦

牽阮的手 淋著小雨
牽阮的手 跟你腳步
牽你的手 走咱的路
牽你的手 不驚艱苦
雖然路途 有風有雨 我也甘願 受盡苦楚
希望甲你 白頭偕老 牽阮的手 走咱的路

這首曲子用在第四幕，玉蘭知道清水（飾演玉蘭的先生：高銘謙）是被誤解時，她用溫柔堅毅撫慰了清水受傷的自尊心。這對年輕小夫妻經過此次的波折，卻更能體會到「牽手」的意涵，因此玉蘭藉由《牽阮的手》的這首歌曲，來說明了他們夫妻倆，對於未來共度此生的信念也更加堅定。

c.青春嶺³⁸

青春嶺

雙人行到青春嶺，鳥隻唸歌送人行，

³⁶ 《回鄉的我》創作於1990年，詞·曲：黃秀清。

³⁷ 《牽阮的手》創作於2004年，最早是由于台煙演唱，詞·曲：徐錦凱。

³⁸ 《青春嶺》創作於1936年，詞：陳達儒；曲：蘇桐。



溪水清清照人影，天然合奏音樂聲；
啊 青春嶺，青春嶺頂自由行。
嶺頂春花紅白蕊，歡喜春天放心開，
蝴蝶賞花成雙對，花蜂自由亂亂飛；
啊 青春嶺，青春嶺頂自由行。
春風微微吹嶺頂，四邊無雲天清清，
青春歡喜青春景，春色加添咱愛情；
啊 青春嶺，青春嶺頂自由行。

《青春嶺》在劇中的第三幕開始時，由阿才演唱。渾然不知周遭親人正發生巨大變動的阿才，正陶醉在愛情事業兩得意的美夢編織裡，配合意境奔放的歌詞，呈現的是自由戀愛不受拘束的歡樂氣氛，「青春嶺」不但替他說出了心內的話，更為時代及劇情的轉變埋下了伏筆，因此阿才唱了「青春嶺」這首愉快開心的歌曲。

d. 阮若打開心內的門窗³⁹

阮若打開心內的門窗

阮若打開心內的門，就會看見五彩的春光，雖然春天無久長，
總會暫時消阮滿腹辛酸。春光春光你何在，望你永遠在阮心內。
阮若打開心內的門，就會看見五彩的春光。
阮若打開心內的窗，就會看見心愛彼的人，雖然人去樓也空，
總會暫時給阮心頭輕鬆。所愛的人今何在，望你永遠在阮心內，
阮若打開心內的窗，就會看見心愛彼的人。
阮若打開心內的門，就會看見故鄉的田園，雖然路途千里遠，
總會暫時給阮思念想要返，故鄉故鄉今何在，望你永遠在阮心內。
阮若打開心內的門，就會看見故鄉的田園。
阮若打開心內的窗，就會看見青春的美夢。雖然前途無希望，
時消阮滿腹怨嘆，青春美夢今何在，望你永遠在阮心內。
阮若打開心內的窗，就會看見青春的美夢。

《阮若打開心內的門窗》是在最後一幕所播放的音樂配樂。重新傳出笑聲與歌聲的酒館，一切回到原來的樣子。但只有阿才，因為阿志（飾演阿才的好兄弟：顏琨錕）不見蹤影，而成天悶悶不樂。而徘徊在親情與愛情之間的菲菲（飾演英雄的女兒：林芸丞）無法決定是否應該跟隨父親。但終究阿才還是強忍住自己內心的不捨與感傷，開懷的鼓舞菲菲和父親展開新生活，笑著祝福菲菲的離開。因此藉由《阮若打開心內的門窗》來表達出阿才內心的聲音。

e. 雲中月⁴⁰

雲中月

(男) 甜蜜的爱情永遠使人欣羨
(女) 日思夜夢心心相牽連

³⁹ 《阮若打開心內的門窗》創作於1958年，詞：王昶雄；曲：呂泉生。

⁴⁰ 《雲中月》創作於1994年，詞·曲：沈文程。



(男)爲愛來受酷刑
(女)感覺自己也可憐
(合)真是啊心酸的人生
(女)你可比雲中月掛在黑黑暗暗的天頂
(男)我有滿腹的熱情可是你呀猶原冷冰冰
(女)啊...(男)..啊..
(合)是你害阮心內抹平靜
(女)唔攞阮亦真有耐性
(男)愛你意志堅定
(合)總有一日雲開見光明

這首歌曲是在第四幕時，由 TACO（飾演阿才的叔叔：施冬麟）和愛將（飾演阿才的阿姨：劉淑娟）一起合唱的。愛將發現英雄（飾演菲菲的父親：陳萬號）的虛情假意，毅然決然斬斷混亂情絲。而找到 TACO 叔叔的阿才，用死纏爛打的功夫，喚醒固執的愛將阿姨放棄矜持，面對自己的真心，勇敢向 TACO 坦承所愛，一起唱了這首《雲中月》，最後兩人相約到老。

(2)、國語老歌：

a.我只有在乎你⁴¹

我只有在乎你

如果沒有遇見你 我將會是在哪裡
日子過的怎麼樣 人生是否要珍惜
也許認識某個人 過著平凡的日子
不知道會不會 也有愛情甜如蜜

*任時光匆匆流去 我只有在乎你
心甘情願 感染你的氣息
人生幾可 能夠得到知己
失去生命的力量 也不可惜
所以我求求你 別讓我離開你
除了你 我不能感到一絲絲情意*

如果有那麼一天 你說即將要離去
我會迷失我自己 走入無邊的海裡
不要甚麼諾言 只要天天在一起
我不能只依靠 片片回憶活下去

Repeat*

這首歌曲在劇中第二幕出現，有一天來了一位騙徒英雄，由於他的面貌居然貌似愛將阿姨已經死去的舊情人，這時令愛將意亂情迷，身陷在痛苦矛盾當中，無法自拔。而有苦說不出的 TACO，藉著《我只有在乎你》這首歌曲的播放，說明了 TACO 心中的心聲，除了無比的難過、不捨與無奈，最後還是決定犧牲自己來成全兩人，選擇默默離開並祝福愛將。

⁴¹ 《我只有在乎你》創作於 80 年代，詞：慎芝；曲：三木尤賀志。



(3)、新創本土歌謠：

a.無錢的兄弟⁴²

無錢的兄弟

咱咱無錢無錢快樂的兄弟 明日的三頓飯不知在哪裡
今日哪會爽爽快快不管啥事情
咱咱無錢無錢散赤的兄弟 自從小漢就來離開父母的身邊
不過阮是互相照顧一對的兄弟
咱咱無錢無錢老實的兄弟 抹曉賭博抹曉飲酒不曾走酒家
有人講阮抹曉享受人生的滋味
咱咱無錢無錢獨身的兄弟 想欲找到一個女性甲阮做伴侶
不過恐驚嫌阮散赤抹直照原意
咱咱不是不是不棟的兄弟 惦在社會安分守己抹甲人賭氣
厝邊頭尾人人講阮古意的兄弟
咱咱不是不是豬哥的兄弟 對待小姐真正客氣不敢亂亂來
不是彼款不三不四風流的兄弟

《無錢的兄弟》歌曲在整部劇結束時播放，阿才最後選擇了離開，旅途中也找回了阿才的麻吉好兄弟阿志。這對難兄難弟決定繼續浮浪賁的人生，即使不順遂，也不放棄熱情和快樂的天賦權力，在流浪的當中，品嚐了生命中最甜美的滋味。《無錢的兄弟》也可稱是《浮浪賁開花 2》中最具代表性的音樂配樂，配合著「浮浪賁」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，但其實他也有自己賴以信仰的生活方式。「浮浪賁」往往就是飾演著一個看得到靈魂深處的慾望，勇於追求夢的同時，也勇於放棄名利的個性。

在《浮浪賁開花 2》整齣劇中的劇場配樂，我們可以發現金枝希望能夠透過這些經典老歌以及台語歌謠...等音樂配樂，讓觀眾可以馬上融入情景中；不僅每首歌曲都含有著不同的音樂內涵，無論是在描述主角內心真實的心情寫照，或是配合劇情高潮迭起的發展需要，而恰到好處的運用了這些歌曲。編劇 游蕙芬女士提到：「她非常感謝台灣音樂創作人，因為這些歌曲在他們創作的過程中，給予了豐沛的創作靈感，如果沒有以前的那些音樂創作人，或許也就無法如次直接而又美麗的呈現在《浮浪賁開花 2》的劇中了，因此他認為這些佔有重要份量一席之地音樂，才能讓他創造出想呈現的情感和生命的力道。」

《浮浪賁開花 2》歌曲表列：

歌名	詞、曲	創作年代
《回鄉的我》	黃秀清	1990 年
《牽阮的手》	徐錦凱	2004 年
《青春嶺》	詞：陳達儒、曲：蘇桐	1936 年
《阮若打開心內的門窗》	詞：王昶雄、曲：呂泉生	1958 年
《雲中月》	沈文程	1994 年
《我只在乎你》	詞：慎芝、曲：三木尤賀志	80 年代
《無錢的兄弟》	葉俊麟	約 1957 年

⁴² 《無錢的兄弟》詞：葉俊麟。



四、結論

《金枝演社》自成立以來，除了將小劇場與胡撇仔戲結合轉化，並將演出場地回歸野台環境，希望為「本土劇場」實踐新的創造力。此後，亦加入現代劇場的演出，以豐富劇團的表演型式。從《胡撇仔戲—台灣女俠白小蘭》開始，到 2001 年 12 月《可愛冤仇人》在幼獅藝文中心首演，及 2004 年 11 月《玉梅與天來》於國立臺灣藝術教育館首演；金枝演社成功的將台灣原生的胡撇仔戲搬上了現代劇場，創造出一種融合傳統與現代、俚俗與時尚的拼貼美學風格。而直到《浮浪貢開花》⁴³，這又是一次金枝風格之創新的展現。劇場所演出的型式，從早期的戶外演出，轉變成室內環境劇場—台北紅樓劇場演出；2007 年八月又推出《浮浪貢開花 Part 2》⁴⁴也是在台北紅樓劇場展演。

由於《浮浪貢開花 Part1、2》受到觀眾的熱烈迴響，金枝演社在 2009 年 5 月，於台中中興堂首演了《浮浪貢開花 Part3》⁴⁵。這次王導演和以往不同的創新風格，是試圖呈現台灣四〇、五〇年代的「內台戲」舞台風格，希望能夠強化王導演口中的台客新美學。

所謂的「內台戲」，王導演解釋說，以前表演藝術的資源不足，舞台技術也不夠專業，「演員要吊鋼絲，那就派人在兩邊幫忙拉；演員要開車、搭船，就剪塊布自己畫個車、船的圖案。」儘管克難又簡單，但為了演出，眾人齊心協力克服所有問題的團體精神與創意的迸發，就是王導演眼中「那努力生活、展現自我的台客新美學代表。以現代的眼光來看，內台戲其實是另外一種簡約、寫意的風格。」

《浮浪貢開花 3》展現的是俗氣又有生命力的台客新美學，但王導演卻找來長期替雲門舞集、及白先勇的崑曲演出做極簡舞台設計的王孟超來作舞台規畫，跌破外界眼鏡。對王孟超來說，《浮浪貢開花 3》的舞台設計是個全新挑戰。他方才結束白先勇《玉簪記》裡那極簡又極雅致的舞台設計，「看似天差地別，但雅與俗，沒有高下的，正所謂雅俗共賞」。

為了符合王導演所強調的「內台戲」風格，王孟超設計窗簾式的布景以及具象徵性、又便於搬移的道具：「小時候我住基隆，跟著大人看野台戲、內台戲，劇團為了方便移動到各地演出，布景、道具都以軟材質為主。」⁴⁶

「金枝演社」的第一部戲『胡撇仔戲—台灣女俠白小蘭』，在 1996 年首演，因受好評，所以受邀到各個鄉鎮與學校做巡迴演出。而「金枝演社」的創新展演風格，除了走出傳統劇場的空間，工廠廢墟或是大廈頂樓也是他們的演出地點。而[運用具有歷史意義的古蹟空間，進行演出，即稱之為「環境劇場」的演出型態，也是金枝的重要創新風格之一。王導演在創新的風格上，不斷的展現新的戲劇表演形式，在《浮浪貢開花 3》更是呈現出台灣四〇、五〇年代的「內台戲」舞台風格-台客新美學。在「金枝演社」劇團發展的過程中，這三種不同類型的作品，背後都有著相同的精神：不斷的實驗和找尋各種的可能性、不同的表現的形式和方式。

「金枝演社」認為戲劇跟生活的關係應是緊密不分的。看戲並不一定要走入戲院裡看戲，可在各個不同地方，如在某個路口或是在某個天橋上，這都可能是表演發生的場域或是場所。說不定這樣的展演模式會開創出不同類型的族群與觀眾，造就更多不同的可能性。

⁴³ 《浮浪貢開花》2006 年於台北市紅樓劇場首演，桃園、台中、嘉義、高雄四地巡迴演出。

⁴⁴ 2007 年 8 月台北市紅樓劇場，發表了打開幸福古早味《浮浪貢開花 Part 2》之首演演出。

⁴⁵ 《浮浪貢開花 Part 3》2009 年 5 月 22 日，於台中中興堂首演。

⁴⁶ 資料來源：2009 年 6 月 1 日，中國時報，汪宜儒／台北報導。



參考文獻

專書

- 文建會，2007，《搬演戲夢人生《台東劇團表演藝術館》》，台灣：日創社。
- 王凌莉、田國平、李立亨、林乃文、曾智寧，2006，《表演藝術達人秘笈》，台灣：國立中正出版社。
- 李秀美，2002，《聽到台灣歷史的聲音》，台北市：傳藝中心籌備處。
- 林克歡，2007，《消費時代的戲劇》，台北市：書林出版有限公司。
- 林茂賢，2006，《歌仔戲表演型態研究》，台灣：前衛出版社。
- 林乃文，2007，《跨界劇場·人(世紀映像叢書 17)》，台灣：秀威資訊出版。
- 周志偉，1998，《台灣民俗文化精粹》，台北市：比丹佛發行。
- 邱坤良，2007，《移動觀點：藝術·空間·生活戲劇》，台北市：九歌出版社。
- 邱坤良，1997，《台灣劇場與文化變遷》，台北：台原出版社。
- 邱坤良，1996，《臺灣戲劇現場》，台北：玉山出版社。
- 邱坤良，1992，《日治時期臺灣戲劇之研究》，台北：自立晚報出版社。
- 邱坤良，1987，《民俗藝術的維護》，文建會。
- 紀蔚然，2006，《現代戲劇敘事觀 Narrating Modern Drama》，台北市：書林出版有限公司。
- 孫惠柱，2006，《戲劇的結構與解構 The Construction of Theater》，台北市：書林出版有限公司。
- 孫惠柱，1994，《戲劇的結構：敘事性結構和劇場性結構》，台北市：書林出版有限公司。
- 鍾明德，1999，《台灣小劇場運動史》，台北：揚智。

期刊

- 2005，《表演藝術》，第 156 期，台北市：國家劇院及音樂廳營運管理籌備處。
- 2005，《音樂創作》，第 4 期，北京市：中國音樂家協會雜誌社。
- 2003，《音樂藝術學刊》，第 2 期，臺北市：臺北市立教育大學音樂藝術研究所。
- 2005，《樂覽》，第 74 期。台中縣：國立台灣交響樂團。
- 2005，《關渡音樂學刊》，第 3 期，台北市：國立台北藝術大學音樂學院。



網站：

<http://www.goldenbough.com.tw/index.htm> 金枝演社網站

<http://aprilrain.allmusic-mag.net/aprilrain.htm>

<http://tw.knowledge.yahoo.com/question/question?qid=1005022503940>

<http://www.pwshop.com/aboutus.php?PHPSESSID=b41b43b95f9e1a904fd6b80b1bcc83e8>

<http://p0067.cyberstage.com.tw/>

<http://www.fgu.edu.tw/~history/123/123.htm>

<http://vm.nthu.edu.tw/arts/shows/theater/littletheatertaiwan.htm>

<http://www.cloudgate.org.tw/cg2/cgnews/feature.php?id=416>

