

國立成功大學中國文學研究所碩士論文

台灣客家現代戲劇及其劇本研究

——以加里山劇團與歡喜扮戲團為對象



指導教授：陳益源 教授

研究生：胡紫雲

中華民國 九十四 年 六 月

國立成功大學
碩士論文

研究生：胡 紫 雲

本論文業經審查及口試合格特此證明
論文考試委員

何石松
陳益源

汪其楮

指導教授：陳益源

系(所)主管：江建俊

中華民國 94 年 6 月 14 日

本論文撰寫期間

獲行政院客家委員會獎助「碩士論文研究計劃」

謹此致謝

論文摘要

本論文主要簡述客家戲劇自台灣清末至今的發展，並溯源客家現代戲劇發展脈絡，再以歡喜扮戲團與加里山劇團作為研究對象，呈現兩個劇團如何開創客家現代戲劇新風貌，以及其展演內容與表現手法之特殊處。並且透過戲劇文本的分析，考察除表演以外，劇作家使用文字書寫的企圖與所欲傳達的概念。期望透過本論文的討論，開拓台灣客家戲劇表演的新視野；並且更深層的呈現在客家戲劇領域中，除了一般為人們津津樂道的傳統採茶戲之外，融合現代劇場表演手法所呈現的不同面象。

關鍵詞：客家・現代戲劇・加里山劇團・歡喜扮戲團

目 錄

第一章 序論

第一節 何謂「台灣客家現代戲劇」.....8

第二節 相關研究概況.....9

一、關於客家人在台移墾文獻

二、台灣客家採茶戲相關文獻探討

三、客家現代戲劇相關資料

第三節 研究範圍與方法.....12

第二章 客家人與客家劇團在台灣

第一節 客家人的移墾與客家戲的展.....14

第二節 日治時期的客家戲.....17

一、日治初期採茶戲仍為小戲形式

二、採茶戲被視為淫靡之戲

三、客家改良戲的出現

四、客語文化戲存在之推論

第三節 終戰後客家戲劇發展..... 24

第四節 與當代客家現代戲劇接軌.....28

第三章 加里山劇團客家題材的多元創作

第一節 首齣客家現代舞台劇—《我們來去番仔林喔》.....32

一、崛起於台北市戲劇季

二、荒土中開拓一片天——劇本評析

(一)劇情梗概

(二)演繹土地平凡中的不凡意象

三、演出回響與影響

第二節 覺醒吧！客家人——加里山劇團創作歷程.....39

一、從「社區劇團」出發——創團背景

二、日出東方加里山——劇團創團理念

三、在地方紮根——創作歷程

第三節 客家抗日史—《吳湯興的故事》內容評述.....46

一、製作概況

二、客家人的抗日戰歌——劇本評析

(一)展演客家人起義抗日過程

(二)吳湯興形象的型塑

(三)企圖展演客家女性型貌

(四)透過山歌關照人物情感

第四節 白色恐怖真實演現—《藤纏樹》內容評述.....58

一、製作概況

二、揭開台灣 1950 年代歷史—劇本評析	
(一)劇中演映事件真實性	
(二)劇中映照 1950 年代「反共」肅殺氛圍	
(三)翻騰於虛實相迭之間的林明華	
第五節 劇團演出的回響與評論.....	68
一、演出迴響	
二、相關評論	
第四章 歡喜扮戲團的客家口述歷史劇研究	
第一節 歡喜扮戲團的製作概況.....	73
一、從說故事開始——口述歷史與口述歷史劇之間	
二、以自我生命主體出發——劇團的創作理念	
三、平地一聲雷——歡喜扮戲團客家現代劇的出現	
第二節 《我們在這裡》創作內容評述.....	79
一、面對無中生有創作困境	
二、客家人的真實生命告白——劇本評析	
(一)種田的人	
(二)送養的人	
(三)婚姻的人	
(四)出走的人	
三、就那一聲清唱——《我們在這裡》音樂製作	
(一)演員集體創作歌詞	
(二)舞台配樂紀實	
第三節 《春天來的時候》創作內容評述.....	95
一、找尋失落的原鄉——創作背景概述	
二、春天的聲音——劇本評析	
(一)劇中映照出客庄生活	
(二)劇中反映客家人重視教育的觀念	
(三)再現客家語言傳承與對客家族群的新認同	
(四)開啟語言之外的認同——原鄉之旅	
三、客家音樂劇的嘗試	
第四節 劇團演出評論與迴響.....	106
一、演出概況	
二、觀眾回響	
三、相關評論	
第五章 殖民歷史的演現	
第一節 客家現代戲劇的兩種創作方向.....	117
第二節 客家現代戲劇的意義與價值.....	120
第六章 結論.....	129

附錄一〈李喬訪談記錄〉	131
附錄二〈羅思琦談記錄一〉	132
附錄三〈羅思琦談記錄二〉	134
附錄四〈傅郡英訪談記錄〉	140
附錄五〈彭雅玲訪談記錄〉	142
附錄六〈顏志文訪談記錄〉	147
參考書目	152
後記	

第一章 序論

第一節 何謂「台灣客家現代戲劇」

客家族群自清朝末年移民來台，於台灣土地上舉步維艱的開拓屬於自我族群之家園，一路由落地而終至深根，也參與著台灣政權的移轉過程。在台灣，客家族群為求生存而奮鬥，有客家人的地方，即有屬於客族自身的文化。戲劇自然是客族文化當中不可或缺的重要元素之一。

客家的戲劇表演最初是流行於中國東南丘陵地區的採茶戲，是客家人採茶時所唱的山歌，最早據說見於贛南，在清中葉已經流行於贛南、粵北，漸漸傳到閩、粵客家地區，並隨著移民來到台灣。¹採茶戲在清末到日治以前都屬於「三腳採茶戲」與「相褒戲」的小戲²形式，隨著客家小戲的發展，從民間「落地掃」³隨機演出的形式進入到內台大戲是完成於日治時期，並且成為當時民眾所喜聞樂見的戲劇樣式。⁴如此以身段與唱腔為主的傳統表演形式，隨著光復後轉變為採茶歌仔戲與客家改良戲；再進入賣藥時期的廣播劇與笑科劇，直至現今台灣對於客家採茶戲的身段與唱腔仍兢兢業業的重視保存與傳習。

在進入本論文前，首先必須釐清的是：究竟什麼是「台灣客家現代戲劇」？馬森於《台灣戲劇——從現代到後現代》一書中對於「台灣現代戲劇」所代表的意涵有初步說明：

台灣現代戲劇包含兩個關鍵詞：一是「台灣」，二是「現代戲劇」。……台灣一詞所代表的意義，基本上雖為漢文化，但並不純粹。其次，現代戲劇，指的是由西方移植而來的新劇種，不包括傳統以歌舞為主體的戲曲，如京戲及歌仔戲等。然而此處所言的「現代戲劇」乃專指「新劇」而言，包括西方寫實主義的「現代戲劇」(modern drama) 以及超越寫實主義或反寫實的「現代主義戲劇」(modernist drama)。⁵

若是延用馬森所提出「台灣現代戲劇」的概念，我們可以嘗試釐清「台灣客家現

¹林鶴宜《台灣戲劇史》(台北：空大，2003年1月)頁113

²曾永義〈中國地方戲曲形成與發展的逕路〉《詩歌與戲曲》：所謂「小戲」，就是演員少至三兩個，情節極為簡單，藝術形式尚未脫離鄉土歌舞的戲劇之總稱；反之則為大戲……大抵說來，「小戲」是戲劇的雛形，「大戲」是戲劇藝術完成的形式。(台北：聯經，1988年)頁116

³謝一如〈台灣客家戲曲之發展與演變〉《台灣客家三腳採茶戲與客家採茶大戲》：來自大陸的「三腳班」將三腳採茶戲傳入台灣，一開始因地制宜，形式簡陋，並沒有正式的舞台形式。也就是說不搭舞台：走到哪，演到哪兒，稱之為「落地掃」。(新竹：新竹縣文化局，2002年4月)頁168

⁴許亞湘《日治時期中國戲班在台灣》(台北：南天書局，2000年3月)頁35

⁵馬森《台灣戲劇——從現代到後現代》(宜蘭：佛光人文學院，2002年6月)頁3-4

代戲劇」的定義：即在台灣地區，使用「客語」作為主要舞台語言，運用西方「現代戲劇」概念的表演方式，演出與客家族群、文化、生活……等相關的戲劇表演。

然而，在傳統採茶戲的發展之外，經過八〇年代的小劇場運動，客家戲劇難道沒有因此而注入新的力量？此問題的浮現即是促使筆者進行本論文的最初動機。相信隨著現代劇場在台灣開展，客家戲劇必然也可能受到影響而擦出客家現代戲劇表演的火花。於是，我們不妨大膽假設：在傳統採茶戲之外，台灣客家戲可能隨著現代劇場發展的脈絡而產生新的表演方式。十分慶幸的是，筆者果然在汪其楣主編的《國民文選·戲劇卷二》中發現其中收錄了歡喜扮戲團以口述歷史方式呈現的客家現代劇本《我們在這裡》。此外，歡喜扮戲團亦於民國九十三年（2004）推出第二部客家現代口述歷史劇《春天來的時候》。

筆者決定由此出發，尋找以現代劇場表演方式為主的客家劇團，進而發現苗栗縣的加里山劇團也同樣選擇以現代劇場的表演方式為根基，透過客語演出與客家族群歷史相關的表演。加里山劇團首演的創團作品是由李喬長詩〈台灣·我的母親〉改編的劇本《我們來去番仔林》；頗具代表性的演出作品是於民國九十一年（2002）十二月所展演抗日英雄事蹟《吳湯興的故事》，與民國九十三年（2004）十二月演出以白色恐怖為歷史背景下，客籍犧牲者林明華的故事《藤纏樹》。

本論文選擇以歡喜扮戲團與加里山劇團作為研究對象，意圖呈現兩個劇團如何開創客家現代戲劇新風貌，以及其展演內容與表現手法之特殊處。同時，劇本創作向來容易為研究者所忽略，然而，就文本資料而論，劇本定是不可或缺的重要文本。因此，筆者期望能夠透過戲劇文本的分析，觀察除表演外，劇作家使用文字書寫的企圖與所欲傳達的概念，此即為本論文撰寫目的。期望最終能夠透過對於加里山劇團以及歡喜扮戲團的討論，開拓台灣客家戲劇表演的新視野；並且更深層的呈現在客家戲劇領域中，除了一般為人們津津樂道的傳統採茶戲之外，融合現代劇場表演手法所呈現的不同面象。

第二節 相關研究成果

本論文雖以客家現代劇團為主要觀察對象，然而客家戲劇發展之脈絡仍不應避而不論。論文期望以縱貫性之時序進行討論，而不將客家現代戲劇放置於橫切面作為切入面向。論文擬含括客家人的移墾歷程與客家採茶戲於台灣一地發展脈絡，由清末到日治，再進入終戰後客家採茶戲的轉變。客家現代戲劇部份則以台灣日治時期融入現代歌舞、時裝的胡撇仔戲為源頭，討論客家現代戲劇早期可見的面貌，再進一步以歡喜扮戲團與加里山劇團作為研究對象。因此，論文所涉及之相關資料以歷史文獻、報紙期刊、影音資料（演出錄影與訪談）、演出劇本為主。前人相關文獻探討，擬分為客家移墾歷程與客家採茶戲、客家現代戲劇三部

份。

一、關於客家人在台移墾文獻

就第一部份客家移墾歷程而論，與此相關書面資料龐雜，早期較具代表性的專書，以羅香林的《客家研究導論》⁶為主，晚近由江運貴所寫的《客家與台灣》⁷，書中對於客家族群分佈有全面性的觀照；民俗學者劉還月《台灣客家族群史【移墾篇】上下》⁸對於台灣客家族群的遷移與開墾有完整論述；此外，在曾逸昌《客家概論》、謝重光《客家源流新探》、邱彥貴、吳中杰合著《台灣客家地圖》、徐正光《徘徊於現實與族群之間——客家社會與文化》等書中，亦有部分述及有關客家人於台灣一地的開墾與遷移過程。關於客家人在台灣的細部開墾亦有專論針對此領域進行研究，而此部並非本論文之核心，故擬針對客家人在台灣一地大範圍的四次移墾進行說明，至於以縣市為單位的客家人分佈細節，則不納入論文中討論。

二、台灣客家採茶戲相關文獻探討

關於客家採茶戲的相關專書，此部份鄭榮興在《台灣客家三腳採茶戲研究》⁹一書中已採用分期方式自清末至日治時期，終戰後至現代進行論述說明，為本論文重要專書的參考資料。關於日治時期客家採茶戲相關研究則以徐亞湘所撰寫的《日治時期中國戲班在台灣》¹⁰與《台灣日日新報與台南新報戲曲資料彙編》¹¹二書所彙整報刊為主。蘇秀婷於碩士論文《台灣客家改良戲之研究——以桃、竹、苗三縣為例》¹²中，已經將日治時期與客家採茶戲相關書面資料格式化整理，頗為完整。

終戰後出版與客家採茶戲相關的書面資料，以 1961 年呂訴上《台灣電影戲劇史》¹³一書為主，將客家戲分為「採茶戲」、「菜地戲」、「客家歌仔戲」，本書為第一本討論戲劇史的專書，自有其代表性，然而，呂訴上並非以學術專業寫作此書，故內容爭議處多。關於戰後進入當代客家戲的發展，由小戲過渡到內台大戲（受到歌仔戲影響的採茶歌仔戲），更含括皇民化運動下的客家改良戲（即在表演形式上要求現代化），此部份相關書面資料有：黃心穎《台灣客家戲劇現況研究》，為 1997 年輔仁大學中文所研究碩士論文，此論文於 1998 年出版成專書

⁶ 羅香林《客家研究導論》（台北：南天書局，1992 年 7 月）

⁷ 江運貴《客家與台灣》（台北：常民文化，1996 年 9 月）

⁸ 劉還月《台灣客家族群史【移墾篇】上下》（南投：台灣省文獻會，2001 年 5 月）

⁹ 鄭榮興《台灣客家三腳採茶戲研究》（苗栗：慶美國文教基金會，2001 年 2 月）

¹⁰ 許亞湘《日治時期中國戲班在台灣》（台北：南天書局，2000 年 3 月）

¹¹ 徐亞湘選編《「台灣日日新報」與「台南新報」戲曲資料選編》（台北：宇宙，2001 年 4 月）

¹² 蘇秀婷《台灣客家改良戲之研究——以桃、竹、苗三縣為例》（成功大學藝術研究所碩士論文，1999 年 6 月）

¹³ 呂訴上《台灣電影戲劇史》（台北：銀華，1961 年）

《台灣的客家戲》¹⁴。鄭榮興於 2001 年出版的《台灣客家三腳採茶戲研究》一書，曾針對先前的學位論文與專書進行討論，研究對象則以三腳採茶戲為主；謝一如、徐進堯合著的《客家三腳採茶戲與客家採茶大戲》¹⁵是同時討論三腳採茶小戲與內台大戲的流變；邱慧齡著《茶山曲未央——台灣客家戲》¹⁶僅限於與客家採茶戲相關介紹性質的書寫。

其他相關論文有：陳雨璋〈台灣客家三腳採茶戲——賣茶郎之研究〉1985 年台灣師範大學音樂研究所碩士論文；謝一如〈台灣客家戲曲之流便與發展——從客家三腳採茶戲到客家大戲〉1997 年文化大學藝術所研究碩士論文；蘇秀婷〈台灣客家改良戲之研究——以桃、竹、苗三縣為例〉1999 年，成功大學藝術研究所碩論，此論文主要討論對象為客家改良戲，所謂改良戲是在傳統採茶戲中加入「現代」元素，蘇秀婷於論文中對於客家改良戲有清楚的說明：

「改良」是沿襲著經由日本及中國間接傳來的西方寫實主義風潮，在客家改良戲中呈現新舊交雜，中西合璧的景象，隨著不同時代又留下不同痕跡。¹⁷

此論文對於客家改良戲的研究，是本論文討論客家戲進入現代劇場演出時的重要參考。

三、客家現代戲劇相關資料

目前台灣並未出現以客家現代戲劇進行討論的專書，然而，馬森《台灣戲劇——從現代到後現代》是以台灣的現代戲劇為主要考察對象，因此可作為補足現代戲劇的相關資料。1980 年代以來，現代戲劇《內灣線的故事》、《大地之子》、《人間孤兒》等劇，融合客家元素創作中，可以視為客家現代戲劇創作歷程。此外，陳玉箴的碩士論文《劇場作為另類媒介對文化主體性之型塑——以「歡喜扮戲團」為例》¹⁸中已對歡喜扮戲團進行考察，並且初步述及客家族群的口述歷史劇《我們在這裡》，是本論文重要參考資料。與歡喜扮戲團相關研究期刊可見王婉容〈邁向少數劇場——後殖民主義中少數論述的劇場實踐：以台灣「歡喜扮戲團」與英國「歲月流轉中心」的老人劇場展演主題內容為例〉¹⁹，是透過後殖民

¹⁴黃心穎《台灣的客家戲》（台北：台灣書店，1998 年 11 月）

¹⁵謝一如、徐進堯《客家三腳採茶戲與客家採茶大戲》（新竹：新竹縣文化局，2002 年 4 月）

¹⁶邱慧齡《茶山曲未央——台灣客家戲》（台北：國立傳統藝術中心，2000 年 12 月）

¹⁷蘇秀婷《台灣客家改良戲之研究——以桃、竹、苗三縣為例》（成功大學藝術研究所碩士論文，1999 年 6 月）頁 24

¹⁸陳玉箴《劇場作為另類媒介對文化主體性之型塑——以「歡喜扮戲團」為例》（臺北：國立政治大學新聞研究所碩士論文，2002 年 7 月）

¹⁹王婉容〈邁向少數劇場——後殖民主義中少數論述的劇場實踐：以台灣「歡喜扮戲團」與英國「歲月流轉中心」的老人劇場展演主題內容為例〉《中外文學》第 33 卷 5 期（台北：2004 年 10 月）

角度立論。其他相關資料，則以筆者進行的訪談記錄與報紙新聞為主。

第三節 研究範圍與方法

一、研究範圍

本論文研究主要研究範疇，以二十世紀九〇年代以後演出客家現代戲劇的兩個劇團——歡喜扮戲團與加里山劇團及演出劇本為主。為觀照客家戲劇在台灣發展的歷史脈絡而不至於截斷客家戲劇發展歷程，因此，在論文中也討論客人在台的遷移與開墾與客家採茶戲的發展歷程；希望透過客家採茶戲的發展探究由客家傳統戲劇過渡到客家現代戲劇的根源。因此，本論文的研究範疇包含三部份：

- (一) 客家人的移墾：以客家人由清末渡台的遷移為主軸，以及與客家人相關的重要歷史事件。
- (二) 客家採茶戲：此部份將分述清領、日治時期前後、終戰後至當代客家採茶戲的發展脈絡，說明客家採茶戲不同時期的演出風貌。
- (三) 客家現代戲劇：現代戲劇部份主要以九〇年代後，演出客家現代戲劇的兩個劇團：歡喜扮戲團與加里山劇團為範疇；參考資料以劇團展演記錄、田野訪談、演出劇本、演出相關報導為主。

上述為本論文所涉及之研究範疇，至於電視媒體中的客語戲劇、客家偶戲、客語兒童劇……等，則不列入論文討論範圍。

二、研究方法

本論文以台灣的客家戲劇演出為主要研究對象，因此論述方式不僅止於文本的闡釋，本文研究主體是結合表演與劇場各元素的立體呈現，因此必須採用作品分析及劇場批評等方法。除藉由錄影資料重新面對劇場，並採取田野調查，直接訪談相關人物以獲得更深入的資訊。因此研究方法包括：

(一) 書面資料的研究

書面資料是本文研究的主要背景，以及劇場演出之外的補充，因此可將書面資料分為下列幾種：

1. 客家歷史文獻：包含客人在台灣的移墾文獻、與客人相關重要歷史事件相關書面資料等。

2. 台灣戲劇相關文獻：包含台灣戲劇綜合發展沿革之相關文獻書籍，藉前人書寫的歷史性研究配合劇場文獻進一步觀察其中發展狀態的異同。

3. 客家戲劇相關文獻：包含日治時期客家採茶戲書面與報刊資料、客家三腳採茶戲專書、台灣的客家戲、客家大戲與改良戲專書與論文資料等。

4. 劇本：包括歡喜扮戲團提供《我們在這裡》與《春天來的時候》二齣劇本，以及加里山劇團提供《我們來去番仔林》、《吳湯興的故事》、《藤纏樹》等劇本。透過戲劇文本，便於觀察劇中的角色性格演繹、主題取材、情節發展與變化，以及創作方向。

5. 演出評論：包含兩個劇團相關演出的評論資料，透過評論者對劇團演出的批評可觀察演出當時的意義與價值。

6. 客家歷史與社會文化相關專書：此部份資料可作為劇場演出之外的補充資料。

〈二〉非書面資料的研究

1. 影像記錄：針對劇團已演出的作品，藉由影像資料對客家現代戲劇進行分析討論。其中包括：歡喜扮戲團《我們在這裡》錄影帶、《春天來的時候》VCD，以及加里山劇團《吳湯興的故事》、《藤纏樹》VCD等。

2. 攝影：田野調查過程的相關影像記錄，包括演出照片、訪談照片。

3. 錄音：田野調查過程製作保存之錄音檔案。

本論文擬以上述相關書面與非書面資料，進行台灣地區客家人移墾與客家戲劇發展脈絡，再深入討論客家現代戲劇的出現的背景、展演方式與內容、相當評論與回響，期望以此開拓客家戲劇的新視野，肯定客家現代戲劇演出的意義與價值。

第二章 客家人與客家戲劇在台灣

觀眾在現代劇場中占有十分重要的地位，畢竟一齣戲的完成不能只倚賴一個人的力量。戲是演給群眾看的！有人的地方，才有戲的存在。客家人與客家戲是密不可分的一體兩面。因此，在進入台灣的客家戲劇研究之前，筆者認為「群眾」是一項重要的因素；客家人在台灣的開拓歷程與分佈位置對於客家戲劇發展必然有程度上的影響。

臺灣客家戲的起源與形成，是由地方小戲到大戲²⁰的一個發展過程。所謂小戲是角色和情節極簡單的戲，演員至少一或二、三個，以逗趣生活內容為主，對白是日常口語；大戲則是演員足以充任各門角色，扮飾各種人物，表演形式完整。客家採茶戲是由初始的三腳採茶戲蛻變為客家改良戲。

本節擬以時間作為主軸，討論客家戲劇於在台的萌發，延續到日治時期以後、終戰後國民政府來台至當代的發展過程。在本章的第一節，首要討論的是客家人在台灣的拓墾與客家三腳採茶戲的關聯；第二節擬將討論日治時期的客家戲與文化劇；第三節討論終戰後客家戲的變化；第四節期望透過相關資料的爬梳，追溯客家現代戲劇的源頭；進一步整合不同時期，客家戲劇在台灣的發展特色。

第一節 客家人的移墾與客家戲的發展

客家族群約在十七世紀由中國遷移至台灣，在台灣發展至今已跨越了四個世紀，從最初的小眾至目前逐漸走出隱性的族群，分散在台灣東西南北各地區。清朝以後，客家人多數已開始在台灣定居，並且與福佬族群、原住民族群共同經歷日治時期至戰後國民政府遷台等時期。清初治理台灣的諸多政策中，影響客家族群移民來台的重要政策即是於康熙二十三年（1684）頒佈的渡台禁令²¹，其中對客人渡台形造極深的影響為第三條禁止粵地民眾渡台：

鄭氏王朝投降後，滿清皇朝頒布了對客家移民台灣的禁令，尤其禁止中國潮州和惠州的客家人渡海到台灣。這項對於客家人的移民禁令，從西元一六八五年生效，一直到西元一七九一年，總共長達一百零六年，形成台灣

²⁰曾永義《詩歌與戲曲》〈中國地方戲曲形成與發展的逕路〉：所謂「小戲」，就是演員少至三兩個，情節極為簡單，藝術形式尚未脫離鄉土歌舞的戲劇之總稱；反之則為大戲……大抵說來，「小戲」是戲劇的雛形，「大戲」是戲劇藝術完成的形式。（台北：聯經，1988年）頁116

²¹吳密察《台灣史小事典》：清將台灣納入版圖後，恐台灣再度成為反清復民之地，因此康熙二十三年（1684）頒佈三條渡台禁令：第一，欲前往台灣者，必須先在原籍向官府申請，由地方官轉知分巡台廈兵備道稽查、台灣海防同知驗可，始許放行。第二，不準攜帶家眷，來到台灣以後也不準把家屬接來同居。第三，粵地向來為海盜淵藪，因此禁止粵民來台。（台北：遠流，2000年9月）頁34

客家人未能與福佬移民平等立足……。²²

此條禁令對於客家族群移墾影響甚為劇烈：一則，潮、惠州客家人無法經核准來台拓墾，只得偷渡來台，因此人數不多；二則，由於閩南族群已獲准先行來台，占據平地優勢，晚來的客家人只能進入山林另覓生路。三則、客家人獲准來台要遲至乾隆年間，此時登台港口也隨之北移：

在康熙時代，是以屏東的高屏溪東岸近山平原為中心；其他，高雄、台南、嘉義等地區，也有若干點狀的分佈。……到了雍正年間，他們入居的中心，漸次移到彰化、雲林、台中一帶地區。到了乾隆年代，就北移到臺北、桃園、新竹、苗栗等一帶狹長的丘陵地區。²³

引文中說明來台移墾的客家人最初以南部為據點，由南向北發展；乾隆時期能夠大量來台墾拓的客家族群是來自嘉應州，多數落腳於台灣北部桃、竹、苗地區，如此的移墾歷程深遠影響客家族群分佈迄今，也影響客家戲的萌發：

粵人大約於清乾隆年間移民到台灣桃竹苗一帶，而且大多來自嘉應州，台灣客家三腳採茶戲所用的四縣腔，也正是嘉應州一帶客家人所用。顯然「三腳戲」是由嘉應州傳到台灣的，只是時間上在道光之後。因為從乾隆到道光這段時間，也正是移民者生活逐漸安定之時，也才漸有閒暇追求娛樂。

²⁴

如此可推論採茶戲²⁵傳入台灣的時間與劇種，三腳採茶戲是客家採茶戲初期的表演型態。清中葉後，當客家人大量渡海入台後發現沿海平原已為閩族所有，因此只能進入山林墾拓，最後大量落腳於北部的桃園、新竹、苗栗一帶山區。客家人多於山林開拓而孕育出山歌與三腳採茶戲，原生背景環境與客家人的分布，對於採茶戲初期的面貌有著密不可分的關聯及影響。目前所知道較早對客家戲有所記載的是《安平縣雜記》中談到的「採茶唱」：

嘉慶、普渡唱官音班、四平班、福祿班、七子班、掌中班、老戲、影戲、

²²江運貴《客家與台灣》（台北：常民文化，1996年9月）頁246

²³陳運棟《客家人》（台北：東門，1988年）頁115

²⁴鄭榮興〈客家戲曲音樂的概述〉《徘徊於族群和現實之間：客家社會與文化》（台北：正中書局，1991年11月）頁72

²⁵謝一如、徐進堯《客家三腳採茶戲與客家採茶大戲》對於「採茶戲」有所說明：採茶戲可以說是客家戲的總稱，它之所以稱為「採茶戲」，原因在於三腳採茶戲在客家戲裡佔了很大的份量，它影響了日後大戲的形成，以及促成山歌的改良。另一方面，由於客族居住的地理環境多事茶葉，許多民謠是在茶園中產生的，因此客家戲習慣稱為採茶戲。採茶戲與客家大戲、採茶大戲，可以說是同樣的戲劇形式。一般所謂的採茶戲，就是指以山歌及採茶為主要唱腔的演出形式。（新竹：新竹縣文化局，2002年4月）頁144-145。

車鼓戲、採茶唱、藝旦唱等戲。²⁶

引文中的「採茶唱」紀錄早期採茶戲男、女唱酬的演出形式，內容應與茶有關，也可指的是客家山歌或採茶之曲調。²⁷連橫的《台灣通史》也有採茶戲的相關記載：

又有採茶戲者，出自台北，一男一女，互相唱酬，淫靡之風，侔於鄭魏，有司禁之。²⁸

由引文中可見在當時採茶戲的表演已經被視為鄭魏之聲，靡靡之音，因而被禁演；值得注意的是當中指出客家採茶戲的表演型態是「一男一女，相互唱酬」。三腳採茶戲的演出當是以「三人」為組合，而引文卻是「兩人」的表演形式，以此推論，當時的演出有可能是「相褒戲」：

各戲班乃以民謠為基礎，倣效「三腳戲」，自編新劇目。有的以山歌自編歌詞，對白演簡單小故事；有的以小調對唱加上對白、表演，這兩種形式都以丑、旦戲謔、調情對唱為主，所以被稱「相褒戲」。²⁹

以一男一女、相互唱答的即興演出的相褒戲，是由三腳採茶戲變化而來，然而如此的表演方式也可能是「三腳採茶戲」的一部份，根據謝一如對三腳採茶戲的說明：

三腳採茶戲是一種歌舞戲，屬於小戲。是結合客家民謠、說唱與相聲的演出，在台灣客家地區流行的戲碼是以張三郎賣茶的故事為主所衍生出的一些簡單逗趣的小戲，由一丑二旦構成主要人物，貫穿全劇。³⁰

「一男二女」演出是三腳採茶戲之所以稱為「三腳」的原因，演出張三郎賣茶故事，也被民間客家劇界慣稱為「十大齣」：

……以「張三郎賣茶（賣茶郎）」為故事核心，漸次發展出與生活息息相關的各種小戲，如《上山採茶》、《勸郎賣茶》、《送郎？傘尾》、《糶酒》、《勸郎怪姐》、《茶郎回家》、《盤茶、盤堵》等七齣劇目，後來，又有《問卜》、《桃花過渡》、《十送金釵》等三齣劇目……形成一系列「張三郎賣茶」的

²⁶ 《安平縣雜記》五十二種《台灣文獻史料叢刊》（台北：大通，1987年）頁15

²⁷ 黃心穎《台灣的客家戲》（台北：台灣書店，1998年11月）頁26

²⁸ 連橫《台灣通史》卷二三《台灣文獻史料叢刊》（台北：大通，1987年）頁613

²⁹ 鄭榮興〈客家戲曲音樂的概述〉《徘徊於族群和現實之間：客家社會與文化》（台北：正中書局，1991年11月）頁73

³⁰ 謝一如、徐進堯《客家三腳採茶戲與客家採茶大戲》（新竹：新竹縣文化局，2002年4月）頁144

故事，這十齣劇目被臺灣民間劇界慣稱為「十大齣」。³¹

劇中人物以張三郎與其妻、妹三人為主，演述三郎採茶回家無所事事，其妻、妹便勸他外出賣茶。三腳採茶戲雖是以三人組合的演出，卻也會因戲齣需要而產生「一丑一旦」的表演形式：

雖稱「三腳」，有些戲碼只要兩人就能演出：如《問卜》、《十送金釵》、《送郎》、《？傘尾》、《勸郎怪姐》、《桃花過渡》等；有些戲碼的人數可多可少，如《上山採茶》，戲班編製若允許，可多安排幾個人唱老式山歌對答相褒……。³²

清末民初的採茶戲是以三腳採茶戲為主發展變化，演出形式自由並無嚴格規範，可以兩人對唱、三人唱答或一人獨唱。三腳採茶戲以簡單的規模，將演員、劇本、舞台三者合一，演員時常兼具導演、編劇的職責，是方便走到哪演到哪的「落地掃」³³演出，依附於廟會活動固定一地或隨陣頭邊走邊演的兩種型態。

第二節 日治時期的客家戲

採茶戲自清末到日治初期都屬於「三腳採茶戲」與「相褒戲」的小戲形式，隨著客家小戲的發展，從民間落地掃隨機演出的形式而過渡到內台大戲是完成於日治時期，並且成為當時民眾所喜聞樂見的戲劇樣式。³⁴此時期的主要參考資料以《台灣日日新報》與《台南新報》漢文欄部分進行整理檢視。與客家採茶戲相關的報導分別刊於1905 標題為：〈採茶淫戲〉³⁵、1906 標題為：〈禁採茶戲〉³⁶、1908 標題為：〈落葉繽紛〉³⁷、1909 標題為：〈淫戲宜禁〉³⁸、1910 標題為：〈鶯啼燕語〉³⁹、1926 標題為：〈劇場為淫窟〉⁴⁰……等。以下便將《台灣日日新報》與《台南新報》中與採茶戲相關的報導以圖表⁴¹整理如下：

³¹ 鄭榮興《台灣客家三腳採茶戲研究》（苗栗：慶美園文教基金會，2001年2月）頁4-5

³² 黃心穎《台灣的客家戲》（台北：台灣書店，1998年11月）頁33

³³ 鄭榮興《台灣客家三腳採茶戲研究》對於「三腳採茶戲」演出形式說明：演員有時不僅要負起演出的工作，音樂的部份還得自拉自唱自打，兼任樂師，以非常原始而簡單的模式演出，這樣的演出形式因為沒有正式的舞台，也不特別穿著某一種戲服，是以一般稱呼為「落地掃」的形式演出。（苗栗：慶美園文教基金會，2001年2月）頁58

³⁴ 許亞湘《日治時期中國戲班在台灣》（台北：南天書局，2000年3月）頁35

³⁵ 《台灣日日新報》漢文欄1905年9月28日，第63號

³⁶ 《台灣日日新報》漢文欄1906年9月29日，第2526號

³⁷ 《台灣日日新報》漢文欄1908年1月25日，第2919號

³⁸ 《台灣日日新報》漢文欄1909年9月5日，第3047號

³⁹ 《台灣日日新報》漢文欄1910年4月1日，第3576號

⁴⁰ 《台灣日日新報》漢文欄1926年5月23日，第9357號

⁴¹ 本圖是表根據徐亞湘《日治時期中國戲班在台灣》與《台灣日日新報與台南新報戲曲資料選編》所整理的。

標題	期號	時間	備註
演採茶戲	《台灣日日新報》漢文欄第 56 號	1898.7.10	
禁採茶戲	《台灣日日新報》漢文欄第 63 號	1898.7.19	一丑一旦
採茶淫戲	《台灣日日新報》漢文欄第 2224 號	1905.9.28	
禁採茶戲	《台灣日日新報》漢文欄第 2526 號	1906.9.29	扮演者兩人
落葉繽紛	《台灣日日新報》漢文欄第 2919 號	1908.1.25	指採茶歌
淫戲宜禁	《台灣日日新報》漢文欄第 3407 號	1909.9.5	指車鼓戲、採茶戲
鶯啼燕語	《台灣日日新報》漢文欄第 3596 號	1910.4.1	指採茶戲
萬本一殊(潮州)	《台南新報》第 8037 號	1924.7.6	指採茶戲
劇界狀況(嘉義)	《台南新報》第 8041 號	1924.7.10	指採茶戲
速演採茶戲(新竹)	《台南新報》第 8413 號	1925.7.17	指採茶戲
萬本一殊	《台南新報》第 8480 號	1925.9.22	指採茶戲、歌仔戲
劇場為淫窟(台中)	《台灣日日新報》漢文欄第 9357 號	1926.5.23	指採茶戲、歌仔戲
淫戲須禁(豐原)	《台灣日日新報》漢文欄第 9402 號	1926.7.7	指採茶戲、歌仔戲
取締淫戲	《台南新報》第 8980 號	1927.2.4	指採茶戲

針對當時《台灣日日新報》與《台南新報》對於採茶戲的報導，我們可以將日治時期採茶戲特殊性歸以下幾點論述：

一、日治初期採茶戲仍為小戲形式

清末客家採茶戲主要是以「三腳採茶戲」表演型態為主，以落地掃的方式依附於廟會的外台演出。採茶戲由落地掃進入內台搭棚表演，要到 1898 年：

近台中有採茶戲前來台北，一昨夜在稻津教堂後搭枰演出，惹得遠近人民爭先來觀者絡繹不絕。⁴²

透過報導足見日治初期客家採茶戲受到民眾歡迎的程度，演出場地也由外台轉為內台表演。在《台灣日日新報》前期 1898 年標題為：〈禁採茶戲〉的報導中針對演出形式有所說明：

今有一班無賴子，係出粵人扮成一丑一旦模樣，在棚歌舞名曰打採茶。⁴³

與 1908 年的〈落葉繽紛〉中也提及：

臺北採茶歌，最壞風俗。始則茶園及鄉村，男婦老少相唱和，以為快樂。

⁴² 《台灣日日新報》漢文欄 1898 年 7 月 10 日，第 56 號

⁴³ 《台灣日日新報》漢文欄 1898 年 7 月 19 日，第 63 號

透過此二則可說明，在日治初期採茶戲可能是以二人的「三腳採茶戲」或從中變化而生的「相褒戲」形式演出，逐漸發展另一條進入內台演出的形式：

三腳採茶戲從這個階段分化為兩條路，一條是保持原貌，但演出活動較為少見，有些表演者轉入鄉間，將演出與賣藥之類的商業行為結合，以牟取生計，儘管當時市場主流偏向於改良採茶戲，但三腳採茶戲並未完全就此絕跡；另一條路則是轉化為客家改良採茶大戲內涵，成為其演出的一部份要素。⁴⁵

由此推論，日治時期的客家採茶戲包含三腳採茶戲與改良採茶戲，是由小戲過渡到大戲的階段；同時也從外台的落地掃演出進入內台商業機制。

二、採茶戲被視為淫靡之戲

《台灣日日新報》中與採茶戲相關的報導，足以說明當時於台灣演出盛況。在 1908 的〈落葉繽紛〉一欄中提到：「現已流各市上，日夜歌唱不絕」。同樣於 1924 年的《台南新報》〈劇界狀況〉一則中，也刊登採茶戲當時在嘉義演出情況是「觀者無分等級，每日滿座，可見其盛況。」⁴⁶當時採茶戲在台灣演出地由台北的枋橋、稻舡，到中壢、台中、豐原、嘉義、台南，以至潮州，可說是遍及台灣南北，可見採茶戲在當時台灣的流行，的確印證「採茶入庄，田地放荒」⁴⁷的風靡全台之程度。

值得注意的是，當時採茶戲的演出活動不僅只在客家庄中，也影響了閩籍地區，1910 年《台灣日日新報》即報導當時大稻埕、舡舡亦有採茶戲演出：

粵籍有採茶之戲，最為淫穢。然愚夫婦以其醒心娛目，多喜觀之。遂至閩籍僻壤，亦被其風。近日稻舡各處，已有為此弦歌者，特未扮演耳。⁴⁸

此則雖報導以貶抑方式視採茶戲為淫戲，仍可推論喜歡觀賞的民眾多數是普羅大眾，也因而招致知識份子的非議。與當時台灣劇種相較之下，採茶戲及歌仔戲本身以家庭小戲、表演俚俗、唱白易懂的優勢，更容易迎合當時一般民眾的審美趣

⁴⁴ 《台灣日日新報》漢文欄 1908 年 1 月 25 日，第 2919 號

⁴⁵ 鄭榮興《台灣客家三腳採茶戲研究》（苗栗：慶美國文教基金會，2001 年 2 月）頁 63

⁴⁶ 《台南新報》漢文欄 1924 年 7 月 10 日，第 8041 號

⁴⁷ 楊國鑫〈客家三腳採茶戲〉中說明：筆者聽七、八十歲的老人回憶，三腳採茶戲來到了庄上，是非常大的消息，因為當時沒有什麼娛樂，看三腳採茶又不花分文，為了要看戲而把工作暫停，甚至有遠從山裡出來的觀眾，當時有一句話，即「採茶入莊，田地放荒」。可見三腳採茶受歡迎的程度。《新個客家人》（台北：臺原，1993 年 2 月二版）頁 209-210

⁴⁸ 《台灣日日新報》漢文欄 1910 年 4 月 1 日，第 3596 號

味，而在民間的演出受到普遍的歡迎。⁴⁹

報刊上有關採茶戲的報導多是當時「有識分子」的不滿與非議，且與歌仔戲、車鼓戲皆被當時「衛道之士」譏斥為「傷風敗俗」的表演：

其一種婦女輩則又聯袂而來，以致狂蜂亂蝶者，假作看採茶名，色如蟻聚一般。但演採茶戲亦有傷敗俗，見阿旦工於邪說故來觀者，或與銀圓，或送物件，無非被其邪說惑之耳。語云：看燈看戲看迎神，每有存心看婦人。

50

《台灣日日新報》的報導則多偏向視採茶戲為「淫戲」應禁止演出的相關記載。1924 年以後的《台南新報》也同樣出現頗多禁演採茶戲的相關報導，採茶戲因而被視為是「客庄民之不良風俗」、「所演多淫劇」、「傷風敗俗、莫此為甚」，應該盡快禁止。在強烈的禁演採茶戲的負面輿論下，也不難發現如此言論實不盡客觀，多數的批評皆指向採茶戲演出的不符「道德標準」：

無如營利之徒，但知穿鑽錢孔，而于社會風俗，毫不視在眼內。每暗中揣摩無智男女之心理狀態，投其嗜好，以密吮其脂膏，以為非曲描邪淫奸險之情狀，必無以引男女之驚奇快睹。於是劣劇頻出，風俗為頹，至有良家子女，因一夜視劇，而墜落終身，為沒齒之憾者不少，是即演劇者之罪也。近來吾臺劇界如歌仔戲、採茶等，傷風敗俗最多，而白話戲其他次之……。

51

文中呈現日治時期知識份子對於採茶戲的不滿，無論是演出內容、男女同台表演方式皆是不合於道德規範，妨礙民風。因故激烈的透過文字加以譴伐，並強調戲劇之教化人心功能，應演出「戲無邪」的劇目，反映出知識份子與民眾兩極化的審美觀，卻未提出真正改革舞台表演藝術的實質言論，且漠視觀眾的審美需求。

三、客家改良戲的出現

由於受到知識份子強烈筆誅的禁演聲浪，客家採茶戲種逐漸有所轉變，開始吸收其他戲班之長處，逐漸產生頗具規模的內台大戲，並以改良戲的型態出現：

為了躲避可能的道德非議，採茶戲和歌仔戲遂變換名目以「白字戲」、「改良戲」、「男女班」等名稱包裝行藝，漸漸從鄉村進入城市，在各地大小戲

⁴⁹ 許亞湘《日治時期中國戲班在台灣》（台北：南天書局，2000年3月）頁37

⁵⁰ 《台灣日日新報》漢文欄 1898年7月10日，第56號

⁵¹ 《台灣日日新報》漢文欄 1925年12月3日，第9186號

園演出了。⁵²

有關客家改良戲演出，可透過《台南新報》的相關報導進一步瞭解，在 1924 年的〈劇界狀況〉中寫道：

嘉義街南座目下所演之白字戲，稱為改良劇，實乃採茶戲也。觀者無分等級，每日滿座，可見其盛況。然座中全無規律，甚至演戲臺上男女擁塞。究其盛況原因，蓋所演多淫劇。⁵³

由此可知，即使採茶戲已吸收中國戲班與其他戲劇優點，卻仍然為知識份子所痛惡。進入內台的採茶戲相當賣座，已轉為內台大戲的表演型態。在 1925 年《台南新報》的〈新竹特信·速演採茶戲〉一則中，對於當時客家戲班的規模有所說明：

專聘新埔人蔡榮執創設之沙樂園男女班採茶戲，在同處開演況。此團之優伶，有三十餘名，中有坤角十二名，俱有豔姿嬌音，內有三名校書，亦在此團。⁵⁴

此一時期的客家採茶戲班已略具規模，演員人數也增多為數十人的體制，進入內台演出大戲。此外，在 1925 年《台南新報》的〈萬本一殊〉當中也有採茶歌仔戲的相關報導：

採茶歌仔戲，美其名曰白字戲、曰改良班，實則以淫穢言語，編為歌仔。傷風敗俗，莫此為甚。⁵⁵

報導雖然偏向負面，透過此則仍可看出當時採茶戲受到歌仔戲之影響，所演出的形式、內容為歌仔戲所改編，其中的淫穢言語應是指台灣話為主。根據蘇秀婷對於客家改良戲的研究，最遲至大正七年（1918）已出現客家改良戲，具備大戲規模，且使用客語。戲曲音樂方面，則由三腳採茶戲的「老腔平板」發展出「平板」做為大戲主要唱腔，也稱為「改良調」。⁵⁶

透過上述的討論可以得知，日治時期的客家採茶戲多被有識之士視為男女調情的淫穢之戲，也因此有許多相關報導偏向負面的禁演之說。再者，日治前期的採茶戲屬於一旦一丑的小戲形式，逐漸發展到日治後期過渡為內台演出的大戲。日治後期因為受到新劇與歌仔戲的影響，加上衛道之士的禁戲輿論，採茶戲也開

⁵² 許亞湘《日治時期中國戲班在台灣》（台北：南天書局，2000 年 3 月）頁 37

⁵³ 《台南新報》漢文欄 1924 年 7 月 10 日，第 8041 號

⁵⁴ 《台南新報》漢文欄 1925 年 7 月 17 日，第 8413 號

⁵⁵ 《台南新報》漢文欄 1925 年 9 月 22 日，第 8480 號

⁵⁶ 蘇秀婷《台灣客家改良戲之研究——以桃、竹、苗三縣為例》（功大學藝術研究所碩士論文：1999 年 7 月）頁 11-30

始出現改良戲，受民眾歡迎的程度已勝過三腳採茶小戲。

1937 年日本與中國爆發七七事變，日本對台的治理方針改為「皇民化運動」；並成立皇民奉公會負責推展皇民化運動。1942 年，在皇民奉公會之下設立台灣演劇協會，目的在於「昂揚日本精神，推動皇民奉公會運動……以求戲劇之改善」⁵⁷實質上卻是箝制台灣人的戲劇活動，許多劇團因此被禁止演出。當時被禁演的劇團便以「皇民化劇」、「新劇」、「改良劇」等名稱出現，穿和服、攜日本刀，仍使用台灣話。此時期的採茶戲，也以「改良戲」為名。

蘇秀婷對客家改良戲的研究，已將改良戲的源頭與不同時期的演出形式進行分期說明：

「客家改良戲」的改良源頭，可以追溯到民初日本新派劇影響下的「改良戲」；但真正開始改良，則是經由中國文明戲及改良京劇在台灣對地方戲曲產生的衝擊，紛紛以京劇為改良標的，以「現代化」「通俗語言」為號召，如新竹共樂園由南管七子班改演白字戲；皇民化時期演出的「改良戲」是在民初日本新劇派的基礎下，增添了歌劇、新劇的元素，演出時穿日服、打劍術、唱流行歌；光復後反共抗俄時期倡導「改良地方戲」，強調反共愛國。⁵⁸

客家改良戲歷經了不同時期而有不同的改良過程，也加入階段性的新元素，如有：最初的京劇、現代化元素，皇民化運動下的歌劇、新劇元素等。此種改良是接受日本與中國間接傳來的西方寫實主義風潮，諸如：穿「棚下衫」（時裝）、唱流行歌、用西樂……等等。客家改良戲加入的「現代化」元素，可以將之視為客家現代戲劇的源頭。

四、客語文化戲存在之推論

日治時期台灣出現的新型戲劇名稱繁複，與傳統戲曲不同，邱坤良對此時期的劇種有所說明：

從名詞來看，它先後有改良戲（劇）、文化戲（劇）、新劇及皇民劇、青年劇等不同名稱。改良戲起源於日本新派劇（新演劇）及中國文明戲，出現在一九二〇年代初期，其演出以商業為目的，後來傳統戲曲也延用這個名詞，而有「改良白字戲」、「改良歌仔戲」之類劇團出現。文化劇和皇民劇、青年劇則因特定的演出目的和意識型態而得名，並非在劇場藝術有何獨到之處，文化劇配合「台灣文化協會」活動，提倡「文化向上」，……在台

⁵⁷ 竹內治《台灣演劇的現狀》〈台灣演劇協會規約〉第三條，頁 103

⁵⁸ 蘇秀婷《台灣客家改良戲之研究——以桃、竹、苗三縣為例》（功大學藝術研究所碩士論文：1999 年 7 月）頁 24

灣，新劇幾乎可以涵蓋所有非傳統戲曲型式的戲劇。⁵⁹

受到日本在十九世紀末引進歐洲的寫實戲劇形成的新派劇與中國文明戲交互影響，此時台灣戲劇出現的「新劇」，是相對於當時傳統戲曲之外出現新的戲劇表演方式：

台灣、中國、日本的現代戲劇，都是西方現代戲劇的移植，但是在時間上有先後之別。……台灣的新戲劇為時更晚，應始自 1912 年台北主持「朝日座」的日人高松豐次郎組織「台語改良劇團」排演《可憐之壯丁》、《廖添丁》、《周成過台灣》等劇目始。⁶⁰

此時期的新劇以台語、日語為主，演員穿著時裝，採取寫實的話劇表演方式，演出內容與台灣相關人物故事為主。許多知識份子參與演出，在 1920 到 1930 年代盛極一時。

值得注意的是，1921 年成立的台灣文化協會，與台籍留日學生與知識份子有極大關聯，以演劇作為改革社會之利器，以啟民智，謀圖反抗日本之殖民文化的目的。⁶¹由於是台灣文化協會主辦，演出又稱為「文化劇」。1942 年，台灣出現二個新劇演出團體，即彰化「鼎新社」和台北「星光演劇研究會」，受到中國學生運動影響結合台灣民族運動，強調社會改革與戲劇改革，與文協密切配合，在各地演講、演出「社會階級」、「良心的戀愛」這類充滿改革意識的劇本，被稱為「文化劇」。⁶²文化協會也於新竹演講，成立「新光社」推演出文化劇：

新竹新光社文化劇，于數日前在新竹郡新埔公會堂，演其第二日所演齣目，即父權之下、是誰錯兩齣。有關予社會教化之補助，頗博各界好評。

⁶³

可以肯定的是，新竹新光社曾經演出文化劇，劇目充滿社會改革意涵。文協的演講對象是以農民、勞工為主，所使用的語言應是各地方言，由此推測「新光社」的演出可能是使用客語。若是以客語演出的文化劇，與皇民化運動下的客家改良戲相較，則更為接近現代戲劇源頭。

⁵⁹ 邱坤良《日治時期台灣戲劇之研究》（台北：自立晚報，1992 年）頁 301

⁶⁰ 馬森《台灣戲劇—從現代到後現代》；宜蘭縣，佛光人文社會學院，2002 年 6 月，頁 5。此處馬森所謂的改良劇源自於 1912 年時間仍有待商榷，根據徐雅湘選編《「台灣日日新報」與「台南新報」戲曲資料選編》中，刊登於《台灣日日新報》1909 年 10 月 28 日〈桂香月影〉中已出現「改良戲」的相關報導：「支那改良戲之風。故自上海□□□倡之…」（台北：宇宙，2001 年 4 月）頁 34。

⁶¹ 楊渡《日劇時期台灣新劇運動》（台北：時報文化，1994 年 8 月）頁 51

⁶² 邱坤良《日治時期台灣戲劇之研究》（台北：自立晚報，1992 年）頁 308

⁶³ 《台南新報》漢文欄 1927 年 1 月 26 日，第 8971 號

第三節 終戰後客家戲劇發展

二次世界大戰後，日本戰敗將台灣歸還中國，台灣的民俗戲曲活動一度達到高峰。地方職業劇團多重振旗鼓，因戰爭停止的廟會活動也紛紛恢復，隨著國民政府遷台所帶來的政治壓制，以及民國三十六年（1947）暴發的二二八事件與伴隨而來的白色恐怖，使得客家戲劇發展停頓。根據鄭榮興對此時期的描述為：

國民政府遷台後，一方面刻意栽培從大陸帶來的劇種，排斥根植台灣的閩、客劇種，一方面又有「文化列車」之干預民間戲曲內容，推展「政令宣傳」戲劇……對往後戲劇的發展，造成無法彌補的傷害。⁶⁴

客家戲劇在白色恐怖的影響下，又受到政策的箝制，戲班紛紛結束營業，桃、竹、苗三縣散班的劇團達十九個劇團之多⁶⁵。戲班演員離開內台後的出路之一是進入廣播電台唱戲：

當時曾製播客家戲劇的電臺有：桃園先聲、新竹臺聲、新竹天聲、新埔大中華、苗栗中廣、竹南中廣及苗栗臺聲等。……客家廣播戲的演出沒有劇本，由戲先生說戲，演出大戲，時也演小戲。⁶⁶

此時期的客家戲不是進入電台錄音，就是回到野台表演，由於為了能夠到各地演出，客家戲和歌仔戲的野台演出形式幾乎相同：

客家野台和歌仔戲的野台，在外觀與演出內容中，很難看出其不同之處；因為長期演化的結果，順應時代所作的扭曲與變革，讓它們在對外的表現上，有著異曲同工之妙。⁶⁷

一直要到民國四十一年（1952），政府成立「台灣省地方戲劇協進會」以充實傳統戲劇的表演，開始注重地方戲劇的演藝活動而舉辦地方戲劇比賽。「台灣省地方戲劇協進會」初期較重視歌仔戲，比賽團體中沒有「客家班組」，因此客家戲班只能參加歌仔戲組比賽：

第四屆有「勝美」、「紫星」兩客家班參加歌仔戲組，「紫星」以《節女王寶釧》一劇取得殿軍，及最佳舞台美術獎。第五屆有「勝美」、「紫星」、「明興社」、「新樂社」、「小美園」等客家戲班參加歌仔戲組，由「勝美」以《光

⁶⁴鄭榮興〈台灣客家戲劇的現況與展望〉《客家文化研討會論文集》（台北：行政院文建會，1994年）頁113

⁶⁵蘇秀婷《台灣客家改良戲之研究——以桃、竹、苗三縣為例》（成功大學藝術研究所碩士論文：1999年7月）頁2

⁶⁶黃心穎《台灣的客家戲》（台北：台灣書店，1998年11月）頁56

⁶⁷黃心穎《台灣的客家戲》（台北：台灣書店，1998年11月）頁59

武中興》一劇，取得歌仔戲組冠軍，及最佳劇本獎。⁶⁸

一直到民國四十六年(1957)第六屆才出現「客家班組」，客家戲也因此從比賽項目中獨立出來。⁶⁹然而，「台灣省地方戲劇協進會」成立宗旨卻是以貫徹台灣「反共抗俄」思想為標的：

「台灣省地方戲劇協進會」成立，旨在貫徹反共抗俄政策於地方戲曲表演中，同時，並於每年定期舉辦「地方戲劇比賽」。該時期的地方戲劇團體在這種政治氛圍下，戲劇比賽的演出戲齣，幾乎都挑選具有愛國意識的戲齣，或者在劇中穿插反共抗俄的內容。⁷⁰

此時期的客家改良戲受到政策推動下的中國京劇影響，吸收京劇身段、唱腔等特色，卻由於初期的不重視只得參加歌仔戲組比賽，使得兩者容易被混為一談。根據蘇秀婷的研究，目前桃、竹、苗三縣仍有活動的戲班共計十四團。分別為：桃園縣市的德泰、勝拱樂、金興社、新月娥、新興、淑裕、正新興等劇團；新竹縣市的新永光、金輝社、龍鳳園、黃秀滿等劇團；苗栗的新永安、新美蓮、榮興客家採茶劇團等⁷¹。

相對於傳統戲曲，戰後本地新劇重要演出首推 1946 年 6 月 9 日起五天，「聖烽演劇研究會」在台北市中山堂演出獨幕劇《壁》和三幕喜劇《羅漢赴會》，對於戰後國民政府接管台灣後因政治、經濟政策的失當所產生的嚴重社會問題有所反映。同年 12 月 27 日起三天，同樣於台北市中山堂演出莫里哀的「守財奴」，每天分日夜兩場，日場台語，夜場國語。1947 年 11 月 1 日，「實驗小劇場」推出關於二二八事變的劇作《香蕉香》也是用國語、台語、日語配合演出。⁷²

西方現代劇場表現方式影響日本、中國、台灣出現相似演出模式的戲劇，「新劇」即可視為台灣現代戲劇的源頭。然而，無論是日治或終戰後的新劇演出皆是以日語、台語；或者國語、台語作為主要使用的舞台語言，在這當中，完全看不見「客語」的位置，而「語言」對於客家現代戲劇的出現的確有其程度上的影響：

日治時期台灣的新劇運動大致以日語或台語為主要語言，戰後的台灣藝文界人士雖然努力學習國語，但由於現實環境的影響，新劇團體的演出仍以台語（福佬話）為主，而在當時的大環境中，推展戲劇的目的不論是為了

⁶⁸蘇秀婷《台灣客家改良戲之研究——以桃、竹、苗三縣為例》（成功大學藝術研究所碩士論文：1999 年 7 月）頁 20

⁶⁹黃心穎《臺灣的客家戲》（台北：行政院新聞局，1998 年 11 月）頁 60

⁷⁰鄭榮興〈台灣客家戲劇的現況與展望〉《客家文化研討會論文集》（台北：行政院文建會，1994 年）頁 186

⁷¹蘇秀婷《台灣客家改良戲之研究——以桃、竹、苗三縣為例》（成功大學藝術研究所碩士論文：1999 年 7 月）頁 2

⁷²邱坤良《台灣劇場與文化變遷》（台北：台原，1997 年 10 月）頁 13

宣傳或推行國語，或者學習中國戲劇藝術，都應該使用「國語」，觀眾要能欣賞「國語」話劇的演出，戲劇表演者更應該使用「國語」演戲。⁷³

引文中清楚說明以新劇主導的現代劇場、或是國民政府來台後的話劇演出多是強調以官方語言作為主要舞台語言的使用，從日語到國語的推行，除了官方語言之外，就是閩南語，在新劇、話劇中則難見「客語」的位置。在強烈的國語政策主導下，國語話劇及五〇年代以來的反共抗俄劇蔚為台灣話劇的主流，政府卻仍未忽視台語話劇：

原來受限制的台語話劇也被收編，一九五一年，台灣省改造委員會組織「台語劇團」，由呂訴上任團長，公開招募團員，排演反共抗俄劇本《還我自由》，在台灣各地演出；影響所及，一些民間的新劇團體，如「大台灣劇團」、「藝友劇團」、「新藝？劇團」紛紛演出反共抗俄劇。⁷⁴

台語話劇即便是被視為低俗卻仍然有演出機會，相對的嘗試以客語演出話劇在五〇年代根本連邊都沾不上，可見當時「客語」在現代戲劇舞台語言使用上，是淪為官方國語、人數眾多的閩南語比較之下顯現的「雙重弱勢」地位。

此外，受到清康熙渡台禁令禁止粵人渡台的影響，最初移民來台的客家人本身便佔全台灣人口的少數，日治時期 1926 年對全島展開的國勢調中顯示，客家人是在全台灣將近四百多萬人中，占了 15%，也就是總人數的八分之一。國民政府遷台以後的客家人口有多少呢？根據研究指出：

1996 年以後，官方人口普查中，漢人的祖籍區分被取消，使客家人、福佬人的在國家人口統治的類屬性區分，消失在「本省人」的省籍類屬之中。國家人口統計中，本省與外省的區分，一直要到 1992 年「戶籍法」修正之後才消失。⁷⁵

此時期的客家人在台灣有多少難以確切得知，到 2002 年客家委員會函請各縣市政府提供資料顯示：

客家委員會所提供的客家人口數目，分別佔了總人口的 10.85% 以及 13.16%，與我們一般人的期待（15%），落差稍微較少。⁷⁶

在台灣屬於小眾的客家族群，1950 年代強勢的國語政策主導下，客語本身更出現母語傳承的危機：

⁷³ 邱坤良《台灣劇場與文化變遷》（台北：台原，1997 年 10 月）頁 184

⁷⁴ 邱坤良《台灣劇場與文化變遷》；台北市，台原，1997 年 10 月，頁 187

⁷⁵ 王甫昌《當代台灣社會的族群想像》台北市，群學，2003 年 12 月，頁 130

⁷⁶ 施正峰《台灣客家族群政治與政策》新新台灣文化教育基金會；台中市，2004 年 7 月，頁 49

台灣在 1960 年代以後經歷的都市化與工業化變遷，造成大量的客家人離去原先集中的客家村（客庄），進入都市就學與就業。……這些進入都市地區的客家人，由於人口比例較低，基於經濟競爭的原因，多半選擇隱藏自己的客家身分，而學習使用其他優勢族群的語言，包括文化上優勢的國語、人數上優勢的福佬話。對於子女也強調國語教育的重要性，而較少刻意保存客家的語言與文化。……導致很多在都市出生成長的第二代，漸漸失去使用客家話的能力與習慣。⁷⁷

當許多客家人不會說客語時，又如何以客語演出現代戲劇呢？這便是台灣客家族群必須面對語言斷層的重要危機。族群的少數以及為生存而學習優勢語言，對客語傳承有著劇烈的影響，也致使客家現代戲劇會延宕至九〇年代才出現。

在族群、語言的雙重弱勢之下，傳統的客家採茶戲不敵歌仔戲的流行：

像歌仔戲搭上電視那樣的流行媒體，或者像一九五〇年代由「拱樂社」、「美都」、「新南光」等劇團共同開創的電影歌仔戲局面，採茶戲卻不會有過。這當然是由於客家消費人口不敵閩南籍之故。⁷⁸

所謂「消費人口」影響的背後，政策與大眾族群主導的「語言」是在程度上決定了主流文化與價值；客家採茶戲並未搭上台語片風行的列車，1973 年劉師坊拍攝一部客語片《茶山情歌》，並未造成迴響。⁷⁹客家採茶戲就默默的被邊緣化，一直要到民國七十八年（1989）才出現於台視的「鄉親鄉情」⁸⁰節目中，觀賞客家戲的人口在語言斷層中大量流失：

觀賞人口流失的最大原因，還是出在語言上；現今的客家年輕人已有很多不會說客語，更遑論去看客家戲；客家野台演出沒有劇本、字幕，年輕人有些已看不懂。⁸¹

傳統的客家採茶戲無法吸引年輕人的加入，在傳習與研究一直要到八〇年代後期才出現論文研究及計劃進行保存。⁸²在客家傳統戲劇已大量失去年輕客家觀眾的投入情況下，多數不諳客語的年輕一代更難涉足以客語演出的現代戲劇，也因此

⁷⁷王甫昌《當代台灣社會的族群想像》台北市，群學，2003 年 12 月，頁 131

⁷⁸林鶴宜《台灣戲劇史》台北，空大，2003 年 1 月，頁 246

⁷⁹蘇秀婷《台灣客家改良戲之研究——以桃、竹、苗三縣為例》（成功大學藝術研究所碩士論文：1999 年 7 月）頁 108

⁸⁰黃心穎《台灣的客家戲》；台北市，台灣書店，1998 年 11 月，頁 169

⁸¹黃心穎《台灣的客家戲》（台北市，台灣書店，1998 年 11 月），頁 318

⁸²近期客家戲劇最早可見的專論是 1985 年師大音樂所陳雨章碩士論文〈台灣三腳採茶戲—賣茶郎之研究〉；與客家採茶戲相關的保存計劃，根據黃心穎《台灣的客家戲》中論及：「今唯有文建會委託苗栗『榮興客家採茶劇團』之企劃案中有三腳採茶戲之保存傳習計畫。」擬定於 1995 年 7 月至 1998 年 6 月規劃實施。（台北市，台灣書店，1998 年 11 月），頁 323

客家現代戲劇要到九〇年代末期才出現。

第四節 與當代客家現代戲劇接軌

1965 年前後的台灣社會，善用美援發展經濟，迅速工業化，走向技術精密的國家。文化上必須確立承繼民族傳統文化發揚光大的姿勢，積極推展鄉土色彩的文化。在這樣的時代風潮下，台灣文學也掀起了評估過去文學路線的一場風暴，以便尋找一條嶄新的途徑。⁸³1970 年代「鄉土文學」的名號正式登上台灣文壇，卻不僅限於文學上，更全面涉及政治、社會、文化、藝術等層面，重新面對社會現實生活。

在如此的時空氛圍下，1978 年 12 月 16 日雲門舞集於嘉義體育館，正式演出第一齣面對台灣歷史的舞台作品——《薪傳》。在民間彈唱藝人陳達的「思想起」歌聲中，舞出台灣先民渡海來台的歷程：

從「唐山」到「渡海」，從「拓荒」、「播種」，到「豐收」、「節慶」，上台台下同悲同喜，同咬牙，同握拳，同歡喜，同落淚。⁸⁴

這是一齣蘊涵台灣各族群的移民史，也隱含著客家族群的堅毅精神：「『很多雲門舞者是客家人，像何惠楨、王連枝、吳素君、劉紹爐』，所以這支舞變得如此『拼命』，完全是客家人堅韌強悍的硬頸表現。」⁸⁵《薪傳》不僅是先民由唐山渡海來台的舞劇，當中已融合客家族群精神，更可視為現代劇場中初試啼聲的客家現代藝術嘗試。參與表演的客籍舞者何惠楨亦是從生命根源溯源起舞：

「我就是跳我外婆，每次我跳不下去時，想起我外婆那張臉，我就跳得下去。」她外婆是在苗栗山區耕作，一位堅毅地走過台灣艱苦歲月的客家婦女。⁸⁶

雖然《薪傳》舞劇並未明白揭櫫是以客家族群為主體的創作，其中詮釋作品的舞者卻包含五位客家人⁸⁷，且將客家族群精神融入舞劇中，是值得被肯定的。此外，雲門舞集於 1986 年 12 月首演《我的鄉愁，我的歌》，收入客家歌謠於其中，是再度肯定客家文化而將客家歌謠融入現代劇場演出。

⁸³ 葉石濤《台灣文學史綱》（高雄：春暉，1999 年 10 月二版）頁 141

⁸⁴ 楊孟瑜《飆舞——林懷民與雲門傳奇》（台北：天下遠見，1998 年 10 月）頁 129

⁸⁵ 楊孟瑜《飆舞——林懷民與雲門傳奇》（台北：天下遠見，1998 年 10 月）頁 139

⁸⁶ 楊孟瑜《飆舞——林懷民與雲門傳奇》（台北：天下遠見，1998 年 10 月）頁 213

⁸⁷ 古碧玲《台灣後來好所在》對同樣參與《薪傳》演出的客籍舞者劉紹爐，透過演出瞭解客族移墾史說明：劉紹爐從中瞭解到祖先三百年前落腳在竹東的瓊林，因為交通不發達，又遷往竹東；憶起祖母「她穿的就是《薪傳》女舞者的衣服，一直穿到老。」（台北：商務，1999 年 2 月）頁 45-46

1987 年，由汪其楣帶領國立藝術學院戲劇系（今台北藝術大學）學生首演《人間孤兒》，劇中刻畫台灣數百年來的歷史，如同長篇敘事詩般演出觀察寶島台灣所發生的歷史與社會問題，諷刺台灣環境嚴重汙染與表示關懷：「大量使用台灣民謠、地方戲曲、客家及原住民歌謠，整齣戲就像一篇歌詠體的敘事詩，而且是一部親切的台灣庶民史詩，述說台灣島嶼的昨日、今日與明日……。」⁸⁸劇中安排在滿是垃圾的舞台上高聲演唱客家山歌：

翊綱：阿哥—呀——有意（兮）妹有心（哪）—呀——
（個）鐵尺（來）—磨成（呀）—（就）？花針哪——呀——
光慧：阿哥—呀——係針（兮）妹係線（哪）—呀——
（個）針行（來）—三步——呀——（兮）線來尋哪——呀——⁸⁹

透過空無人的舞台，堆滿垃圾映照著客家山歌，除了冷眼呈現社會問題，更突顯山歌的悠揚。美好的音樂與不堪入目的景象同時穿透舞台，直逼觀眾面對與醒覺，將山歌的寫實感發揮的相當撼動人心。1989 年 5 月 13—16 日，汪其楣執導的《大地之子》於國立藝術學院演出四場，其後前往台灣各地巡演十天。劇中透過肥土鎮演述台灣之子的成長歷程，反映不同族群的家庭生活，也呈現社會環境、教育問題與大地之子的樂觀、積極。值得說明的是，劇中也嘗試刻劃客家家庭的生活面貌：

偉毅：媽——明天要去遠足，只要交四十五元。
張媽媽：哎哦——恁貴喏——我們不要去啦，在家玩玩好了。
偉毅：可是，老師說每個人都要去……
張媽媽：太危險了，我不放心啦，不要去了，聽到沒有？危險哪，你去，媽不放心……
偉毅：（在媽媽講話時他就已經氣得嘟著嘴）每次都這樣。（坐下）⁹⁰

客語「恁貴喏」即是「很貴」的意思，劇中客家母親是說客語，可是客家小孩卻是說國語，無形中反映出客家語言傳承的斷層。《大地之子》一劇雖未能完整描繪客家族群的生活與文化，卻努力嘗試以現代戲劇的方式表演客家題材，呈現生活在台灣的客家族群。1980 年代，現代劇場中雖尚未出現完全以客家族群為主題的創作作品，卻仍能發現戲劇工作者嘗試展演客家人與客家精神的企圖，認同台灣的族群文化，出於審美的珍惜，在通往客家現代戲劇的路上增添動人色彩。

1990 年代，是客家族群開始自覺的面對自身語言文化傳承斷層，而大聲疾呼的年代，客家學子開始意識到族群語言文化流失的問題，有意識的努力保存與傳習。在新竹創立「玉米田實驗劇團」⁹¹的團長邱娟娟，也是一位客家人。玉米

⁸⁸陳幼君〈自己的故事 特別有魅力〉《民生報》第十四版（1992 年 11 月 9 日）

⁸⁹汪其楣《人間孤兒》（台北：遠流，1992 年 2 月二版）頁 71

⁹⁰汪其楣《大地之子》（台北：東華書局，1990 年 5 月）頁 100

⁹¹1991 年 1 月，玉米田劇團成立於新竹市，辦理戲劇營，並於公寓車庫演出《身分獨奏》、《火車

田劇團於 1992 年 11 月演出的《一根新竹的素描》正是攸關新竹客家人輾轉遷台，落腳新竹的移民歷史故事：

全劇分為兩大段落，前面以現代市民的生活姿態做為序幕，後面以渡台、番害、械鬥、外族統治、傳統婚姻、光復等內容來描寫過去新竹人的生活面貌。⁹²

此齣戲可說是現代劇場中，客家人有意識創作客家族群歷史與生活題材的代表作品，也是導演邱娟娟與客家人共同溯源自身族群歷史的尋根歷程。透過對於客家人移墾史料的蒐集改編為戲劇演出。1994 年 3 月，玉米田實驗劇團協助執行文建會「社會劇團活動推展計畫」，演出《內灣線的故事》，劇中透過客家族群，回溯五 0 年代新竹內灣工業開發的過程：

我想講一群礦工在內灣山城開墾生活的故事，背景是客家人聚居的村落，語言是由攙合客語、台語、國語的方式呈現。信仰以客家人的信仰為主，藉由祭典來做為故事時間的經緯，以萬名礦工在內灣的生活的樣貌來對比當年內灣線的礦藏之豐富與現在的枯竭沒落。⁹³

此齣戲可以說是取材於客家族群文化特色，緊扣客家人的歷史、信仰與生活。劇中除了以客語演述，也藉由歌隊的敘述內灣線鐵路興築串聯內灣的發達與沒落，穿插演唱客家山歌與民謠，對於客家現代戲劇發展脈絡，充滿不可漠視的重要指標性意義。《內灣線的故事》演出獲得許多客家觀眾的回應：

這齣戲在客家鄉鎮巡演的時候，引起了很大的共鳴與迴響。因為，鮮有現代劇場以客家人的生活為主題，對白裡經常出現了客家語言。老一輩的彷彿回到過去辛苦的年代，他們感動，有人落淚。而新竹市裡不諳客語的觀眾，語言雖成了深層了解的障礙，但仍不難從劇情的架構裡理解到當時山城生活的浪漫歡樂與苦難。⁹⁴

透過引文可推知，戲劇演出的確能夠肯定客家族群的文化價值，以客家族群所熟悉的生活入戲，深深感動過往擁有相同經驗的觀眾。玉米田實驗劇團是新竹地區真正以客家題材融入現代戲劇的劇團，憑藉著戲劇的力量傳遞客家歷史文化。

1994 年 3 月 14 日由鍾喬執導，在台灣藝術教育館演出陳映真創作劇本《春

火出走哪裡去》、《身分獨奏 2》；1992 年演出《河穿看誰最美麗》、《一根新竹的素描》，同年獲得文建會「社會劇團活動推展計畫」優良團隊，協助地方田野史料考察，執行演出《與東門城的對話》、《內灣線的故事》等劇，於 1995 年以後停止運作。林偉瑜《當代台灣社區劇場》（台北：揚智，2000 年 5 月）頁 225

⁹² 邱娟娟《與東門城的對話 內灣線的故事》（台北：文建會，1995 年 4 月）頁 34

⁹³ 邱娟娟《與東門城的對話 內灣線的故事》（台北：文建會，1995 年 4 月）頁 45

⁹⁴ 邱娟娟《與東門城的對話 內灣線的故事》（台北：文建會，1995 年 4 月）頁 45

祭》，以獨白、對白的報告方式挖掘屈死於白色恐怖的犧牲者，藉由受難者照片幻燈投影映照真實歷史，劇中可推知含括兩位客籍犧牲者：

徐慶蘭：我是徐慶蘭。苗栗縣銅鑼鄉人氏。1952 年 8 月 8 日，和黃逢開哥命斷馬場町。……

黃逢開：我是黃逢開。苗栗縣三灣鄉人。1952 年 8 月，和徐慶蘭同一天在馬場町上絕了命。⁹⁵

透過徐慶蘭與黃逢開的出生地，可以推論此二人應該確實是客籍人士，劇中藉由被銃殺的亡靈報告其被調查而至死的過程。雖然《春祭》全劇並未使用客語，演出內容卻與客籍青年於白色恐怖時期被迫害的史實有關，映照出 1950 年代客家歷史真實現況。

自 1970 年代以來，台灣雖然尚未有客家現代劇團正式問世，在眾多現代劇場工作者的努力耕耘與創作中，不難發現劇界對於台灣社會文化的關懷，在諸多創作作品中，匠心獨具加入客家題材與歌謠傳唱，孕育客家現代戲劇的創發。直到 2001 年公視製作開播李喬《寒夜三部曲》，台灣整體社會對客家語言文化的珍視與藝術價值的肯定，也更臻至成熟。因此也蘊釀出作為本文研究主體的當代客家現代劇團：加里山劇團與歡喜扮戲團，有系統的製作及演出客家現代戲劇。

⁹⁵陳映真《春祭》（台北：文建會，1995 年 8 月）頁 15-18

第三章 加里山劇團客家題材的多元創作

本章主要討論對象為苗栗縣的加里山劇團，民國八十七年（1998）由苗栗縣文化局扶植而成立的業餘劇團，團員多是對客家戲劇有興趣的客家人，主要以客語演出現代舞台劇。本章將討論加里山劇團之編製、創團過程、創作理念與相關演出作品。

加里山劇團的創團演出作品是《我們來去番仔林喔》，此劇改編自客籍作家李喬的長詩〈台灣·我的母親〉；《我們來去番仔林喔》的正式演出是於 1997 年 5 月 29、30 台北市社教館，由薪薪實驗劇團擔綱負責。因此，本章第一節擬先說明台灣第一部客家現代舞台劇《我們來去番仔林喔》的演出因由、創作過程以及展演內容。也因為《我們來去番仔林喔》展演後，於 1998 年在苗栗舉辦社區戲劇研習活動作為成果演出，而促成加里山劇團的成立。

第二節將對於劇團成立因緣與創作概況進行背景論述，並且將劇團創作作品列表整理。並透過加里山劇團已完成的作品，檢視客家劇團如何將現代劇場的表演手法與概念融入創作作品中。第三、四節則針對劇團代表性作品《吳湯興的故事》以及《藤纏樹》進行討論，研究劇團選擇以與客家相關重要歷史事件作為創作元素的成因，以及作品對於地方文史建構之影響；第五節透過觀眾與評論者觀察作品的創作意義。

第一節 首齣客家現代劇——《我們來去番仔林喔》

民國八十六年（1997），由李喬的長詩〈台灣·我的母親〉，亦正是由《寒夜三部曲》第一部「寒夜」加以改編而成的客家舞台劇《我們來去番仔林喔》，是台灣首度問世的客家現代戲劇代表作品。此齣作品促成民國八十七年（1998）苗栗加里山劇團的成立。因此本節擬先討論《我們來去番仔林喔》的製作概況、展演內容以及演出影響。《我們來去番仔林喔》一劇由於演出已歷時八年，所能取得的相關資料只能見報紙新聞與《客家》雜誌所刊登的〈採訪「我們來去番仔林喔」〉。⁹⁶礙於演出相關資料的限制，筆者透過和當時參與《我們來去番仔林喔》演出的羅思琦先生訪談，期望可以呈現此齣戲劇較為完整的製作與演出過程。

一、崛起於台北市戲劇季

《我們來去番仔林喔》一劇是角逐民國八十六年（1997）由台北社教館主辦的「台北市戲劇季」參選作品，當時戲劇季主要策劃人為王志強先生。《我們來

⁹⁶劉楨〈採訪「我們來去番仔林喔」〉《客家》第 85 期（台北：1997 年 7 月）

去番仔林喔》一劇首度正式演出是 1997 年 5 月 29、30 兩日，此劇由眾多參選戲劇中崛起，臻至正式於台北市社教館演出，王志強先生是促成此齣戲順利演出的幕後推手：

王先生是負責今年台北市戲劇季整個策劃工作的創意實踐公司的企劃總監。在得知今年戲劇季的表演節目中原先列為備取的客家舞台劇擠上正取名額，但當初一群提案的年輕工作者已經各分東西難於短期內再聚合後，王先生當機立斷決定由公司「薪薪實驗劇團」接手來辦，以免一齣很有特色的戲劇就此失去舞台表現的機會。⁹⁷

擔任薪薪實驗劇團⁹⁸的藝術指導王志強先生，曾經於 1992 年將薪薪實驗劇團更名為「聚點新劇團」重新出發時，強調新劇團將收集、整理台灣早期戲劇發展史，藉以長期培養閩南語劇場專業表演和編導人才，演出和推廣閩南語舞台劇作為「聚點新劇團」演出宗旨。⁹⁹由此足見王志強對於地方語言文化的重視，也因此可推知王志強在得知客語舞台劇可能無法演出時，為何願意以薪薪實驗劇團負責推動。以下便進行《我們來去番仔林喔》一劇製作概況的說明。

《我們來去番仔林喔》的整體製作過程是由王志強先生籌劃推動，薪薪實驗劇團僅為掛名。在《我們來去番仔林喔》一劇籌備過程中，劇本的改編曾因製作程序上的誤解而引發些許風波：

由於製作單位薪薪實驗劇團在未取得李喬授權以前，逕自對外宣布演出計劃，一度引起軒然大波。經過製作單位和台北市社教館的緊急調解，李喬不但同意無償提供原著使用版權，同時在黃英雄改編劇本完成後，花了四天時間改稿，並且親自指導演員的客語發音。¹⁰⁰

改編劇本的黃英雄先生是在 4 月初才接手，於 1997 年 4 月 23 日脫稿。黃英雄編《我們來去番仔林喔》一劇的過程中，與李喬保持著聯繫合作：

為了得到原作者李喬的同意，黃先生先用一張簡單的稿紙將故事粗分為十場，然後帶著分場表到苗栗找李喬。……在得到李喬書面同意及大力支援

⁹⁷劉楨〈採訪「我們來去番仔林喔」〉《客家》第 85 期（台北：1997 年 7 月）頁 46

⁹⁸薪薪實驗劇團曾經於民國 73 年(1984)改編演出《歸情》，民國 74 年改編演出王藍的《藍與黑》，由黃玉珊執導，以多媒體幻燈的實驗方式演出；於民國 78 年(1989)休息三年後，1992 年更名為「聚點新劇團」，演出閩南語舞台劇《草地貴族》；1993 年演出《台北上午零時》，企圖重現戰後台灣新劇風貌。參見〈薪薪實驗劇團今在台中商專使用多媒體演出「藍與黑」〉《民生報》第 9 版（1985 年 4 月 20 日）；〈草地貴族新步伐〉《民生報》第 14 版（1992 年 6 月 18 日）；〈戲裡春秋〉《聯合報》第 18 版（1993 年 4 月 28 日）

⁹⁹陳幼君〈草地貴族新步伐〉《民生報》第 14 版（1992 年 6 月 18 日）

¹⁰⁰周美惠〈我們來去番仔林喔 客語劇明新鮮登場〉《聯合報》第 18 版（1997 年 5 月 28 日）

後，黃先生只花了三、四天的時間就完成了劇本初稿。¹⁰¹

李喬十分率直的回應黃英雄先生，也與他討論劇本編寫；黃英雄並非客家人，因此黃先生的劇本初稿是以國語完成。將語言文字轉換為客語，則多賴於李喬先生的轉譯：

在與王志強先生與黃英雄先生一番懇談後，不但慨然提供原著供改編，而且還參與劇本的討論，在劇本完稿後花了四天時間將黃先生寫的北京話的劇本對白改為客家話，又花了兩天的時間和演員對詞。¹⁰²

《我們來去番仔林喔》劇本經過黃英雄編劇的初稿與李喬先生的改編，於 1997 年 4 月底完稿，再進行排練。李喬同時也修正演員的客語發音，替導演李泉溪解決舞台語言困難：

起初李導演因本身是閩南人，怕對客語不精通而影響整齣戲的品質不敢接下導演重擔，後因李喬老師拍胸脯保證會負責語言的部分（而李老師也果真花了許多精神在此方面），才正式接下導演工作。¹⁰³

正式演出劇本完成後，由王志強先生聯絡合適的演員，與導演共同排練演出。參與《我們來去番仔林喔》演出，飾演劇中劉阿漢一角的羅思琦先生，對於當初被聯絡擔任演出過程也有所說明：

因為這樣一路走來，我也知道客家的演員並不是那麼多，而且也覺得舞台劇基本上算是我的專長，也覺得有人願意這樣弄，又是客家的。OK，那我就過去了。那時劇本已經完成了，所以就這樣子……就排了。當然這裡面也碰到演員比較難找，那剛好遇到雷洪、梅芳。¹⁰⁴

經過王志強統籌與聯繫，十多位客籍演員抱持能夠首度參與現代舞台劇演出的盡一己之力，並由資深演員梅芳、雷洪帶領後輩同台演出。

客家現代舞台劇《我們來去番仔林喔》是由李泉溪擔任導演，初次執導客家現代舞台劇，對於首度展演台灣客家族群移墾史的演出內容，李導演精確掌握全劇主軸——土地與人之間密不可分的關係：

李導演在接下這齣戲後，將原著從頭到尾詳讀一遍，認為要以先民對土地的執著、對土地的熱愛這個角度來切入這齣戲最恰當，整齣戲李導演就是

¹⁰¹劉楨〈採訪「我們來去番仔林喔」〉《客家》第 85 期（台北：1997 年 7 月）頁 47

¹⁰²劉楨〈採訪「我們來去番仔林喔」〉《客家》第 85 期（台北：1997 年 7 月）頁 47

¹⁰³劉楨〈採訪「我們來去番仔林喔」〉《客家》第 85 期（台北：1997 年 7 月）頁 46

¹⁰⁴胡紫雲〈羅思琦訪談記錄二〉2005 年 4 月 7 日上午 10:00-11:30 分，於台北新店

在詮釋人和土地之間的關係。¹⁰⁵

李導演以土地與人深厚情感出發的創作與編劇理念是契合的；在排演過程中，李導演除了確立《我們來去番仔林喔》的詮釋方向，對於演員的情緒掌握也有引導與修正，然而由於導演個人對客語不熟悉，因而較難兼顧演員們舞台語言的情感色彩：

整個戲下來，我也覺得李導演的戲感覺也還不錯。至於中間過程，可能一個：時間太緊迫；再來，可能他對客家話不是那麼的熟悉，所以他想要修正演員的時候，只是抓一個大概。像是：這個人的粗線條、這時你應該是比較穩重的，不要那麼花俏……但是他沒有辦法修正每一句台詞的情緒。

¹⁰⁶

導演在 1997 年 4 月底才拿到完稿劇本，立刻必須與演員們快速進行排練，5 月 29 日正式演出。導演與演員們共排練的時間連一個月都不及，礙於緊湊的時間壓力之下，此齣戲是倉促完成：

我要這麼說：我覺得可能也是因為演員不好找、撞期、種種的問題，已經是演出前的很壓縮的時間，才去作這樣的事情。薪薪劇團點子不錯，又找到客家題材，很容易就過關，然後快速的推，就上去。包括工作人員，都到了後期舞台監督才進來，等於是用很商業的手法在組成這個劇。¹⁰⁷

關於首齣客家現代舞台劇《我們來去番仔林喔》的製作過程，透過相關資料說明，由王志強先生以自己名下的薪薪實業劇團擔任實質的行政作業，透過王先生的統籌，先請李喬同意以〈台灣·我的母親〉長詩改編，並邀請黃英雄編劇與李泉溪導演共同參與製作，更進一步安排會說客語的客籍演員同台演出。在短短不到兩個月的時間內，完成第一齣客家現代戲劇。製作過程雖是倉促成軍，然而齊心參與此戲成員們所凝聚堅強的力量與使命，卻是不容忽視的。

二、荒土中開拓一片天——劇本評析

《我們來去番仔林喔》全劇共分為十場¹⁰⁸，演出內容主要呈現客家先民移墾台灣的艱辛歷程，以及不畏艱難與土地共存亡的濃厚情感。全劇主要透過世代傳承「種子落土，生命就開始」的理念，刻劃客家先民對台灣土地的認同與熱愛。以下擬分述《我們來去番仔林喔》之劇情概要以及劇中呈現的大地之美。

¹⁰⁵劉楨〈採訪「我們來去番仔林喔」〉《客家》第 85 期（台北：1997 年 7 月）頁 46

¹⁰⁶胡紫雲〈羅思琦訪談記錄二〉2005 年 4 月 7 日上午 10:00-11:30 分，於台北新店

¹⁰⁷胡紫雲〈羅思琦訪談記錄二〉2005 年 4 月 7 日上午 10:00-11:30 分，於台北新店

¹⁰⁸黃英雄《我們來去番仔林喔》劇本（加里山劇團提供：1997 年 4 月 28 日完稿）

（一）劇情梗概

全劇共十場，劇情主要鋪陳彭阿強與妻子蘭妹共組的大家庭，在番仔林開墾與種植。序幕由帶領家人剛踏上番仔林的彭阿強，在夕陽餘暉中拾起一把泥土充滿希望的表情作為開端。

第二場，演出由彭家買入的「新舅」燈妹將嫁予彭阿強之四子彭人秀，人秀卻意外喪生，此處埋下伏筆。第三場，出現狡獪的葉阿添私自向官府申請為番仔林墾戶得到獲准，一夕間番仔林土地皆為葉阿添所有，彭阿強以及其他開墾番仔林農戶都被迫繳交田租給葉阿添。第四場，彭阿強將燈妹改嫁予招贅入彭家的劉阿漢，期望為彭家多增添人手開墾農地。

第六場演出突然襲擊台灣的颱風，造成番仔林一夕間為大水淹沒；彭阿強並未因此喪失耕耘土地的信念，颱風中燈妹為阿漢產下雙足畸形之女。第七場，是劉阿漢不甘種田，全心執意帶著妻子燈妹離家不成，決定獨自出走作隘勇；經過一番體悟重回彭家，劉阿漢終於理解彭阿強所謂人與土地的情感。當妻子燈妹為他洗去腳上的泥土時，有所感悟的道出自己在戰爭中領受到土地的穩定力量。第十場劉阿漢在伯公廟前殺了依附日本政權而脅迫彭阿強蓋印的葉阿添，阿強也為了替阿漢承擔殺人罪而被日本兵槍殺。尾場番仔林終於開闢出田地，彭家亦於此處落地生根。

全劇藉由核心人物彭阿強帶出客家先民拓荒為求生存奮鬥的精神，更展現即便一再遇挫，仍不輕易放棄土地的執著。如此對土地的認同情感終於傳承給劉阿漢與子孫，共同在番仔林一處深耕。

（二）演繹土地平凡中的不凡意象

《我們來去番仔林喔》一劇強烈的映照著人與土地之間的共生共榮，在全劇的〈序幕〉就清楚的揭示土地孕育生命的重要性：

人傑：阿爸，到了嗎？這兒就是番仔林？

阿強點點頭，緩緩蹲下……然後虔誠地捧上一把泥土。似乎那是他夢寐以求的東西。阿強滿足地握了半晌，然後泥土從紙縫中掉下。在旭日反射下，從指縫漏下的沙土閃耀著金光，像金沙，更像希望。¹⁰⁹

透過彭阿強儀式性的掬起泥土一動作，傳達著大地為萬物之母能夠孕育生命的可貴；看似平凡的泥土，在彭阿強眼中卻兀自閃耀著金光。儀式化的動作也強調土地與人之間緊密相連的重要意義。阿強對土地深厚的情感在劇中倍受考驗。首

¹⁰⁹黃英雄《我們來去番仔林喔》劇本（加里山劇團提供：1997年4月28日完稿）頁2

先，是葉阿添對他的一再壓榨，先是巧取獲得「墾戶」權而徵田租，即便是颱風過後有意讓出土地開墾權，卻要求四十兩白銀；再者，是自然風災對於阿強的考驗：

人傑：阿爸！全流光了，全完了。這個地方值不值得再開墾？

阿強：狗屁！人不是都好好的？什麼全完了？

人傑：我是說田園全流失，我們豈不是都會餓死？

阿強：只要有土地，人就不會餓死。

.....

阿強：你們全聽仔細了，土地雖然剩下地骨，地骨縫會有青苗長出，有青草就不會餓死。¹¹⁰

最後，是身為第二代人物劉阿漢招贅入彭家後，由於無法理解彭阿強對土地的深厚情感，颱風後極力要求帶著妻子燈妹離開彭家。從死了四子，二兒子離家，到劉阿漢的出走，皆是彭阿強必須面對的試煉。經過一波波的歷煉，阿強始終未改變他決不離開番仔林的堅定信念，對於劉阿漢的出走，他無奈而堅定的表明自己對土地的信念：

阿強：你根本不瞭解番仔林這個地方；因為你不瞭解土地。

阿漢：你了解嗎？那你說說看為什麼一場風雨，就讓番仔林變了樣？

阿強：（搖頭輕嘆）番仔林沒變，土地也依然在那兒，變的是人，只有人會離開土地，土地不會離開人。

阿漢：我還是要離開，求你讓我帶燈妹走。¹¹¹

身為上一代的彭阿強，即便一再面對質疑，也從未動搖他認定只要人願意開墾種植就能生存下去，有土地就能夠存活的信仰。引文中，彭阿強堅決對下一代子孫們傳達「只有人會離開土地」這樣的訊息。堅持離去的劉阿漢加入義勇軍，劇中沒有展演出他與日本人戰鬥的過程，卻安排阿漢再度回到彭家，追憶瀕臨死亡時貼近土地的經驗，使他終能親身感受到泥土的安定力量：

阿漢：日本兵一直追，我就一直跑，在樹林中滿身大汗，全身都是泥土，妳知道嗎？泥土有點澀澀，有些暈暈，可是我感覺到泥土和肌肉是合在一起，對！力氣就是這樣源源不斷地練了出來，那天晚上，我躺在山上的草地，第一次感覺到土地跟我是這麼密不可分。¹¹²

飾演劉阿漢的羅思琦道出詮釋有關阿漢一角的心理轉折：最初移墾台灣的客家先民，由於受到渡台禁令的影響只得移拓貧瘠的丘陵地，置身於如此困乏的環境

¹¹⁰黃英雄《我們來去番仔林喔》劇本（加里山劇團提供：1997年4月28日完稿）頁29

¹¹¹黃英雄《我們來去番仔林喔》劇本（加里山劇團提供：1997年4月28日完稿）頁39

¹¹²黃英雄《我們來去番仔林喔》劇本（加里山劇團提供：1997年4月28日完稿）頁51

中，確實是困頓不堪的。當阿漢面臨死亡時，痛苦迫使他不得不與土地貼近，才恍然大悟人與土地相互依存的關係。

在顛沛流離的絕處，阿漢認真的感受土地給予自己的重生力量。阿漢就這樣流離顛沛，就去當隘勇，去和日本人戰爭了。他在草叢裡被人追殺時，覺得自己應該會死掉，他剛好癱下來已經累垮了，手上就抓了一把泥土。他是第一次感受到泥土的味道。他抓到這把泥土，聞到泥土的味道有點澀澀苦苦，從這開始他的整個心境就作一個非常大的轉折。¹¹³

因此，劇中阿漢與燈妹的對話，道出阿漢那番豁然開朗的心境，坦然、開闊的面對土地以及與自己密不可分的家人。飾演此角的羅思琦注意角色的轉變，掌握劉阿漢離家前、後兩種心理轉折：

所以我角色的區別，大概就是分成兩個部份：一個部份就是那種前面沒有自信的，人家安排怎麼做就怎麼做；到後來他選擇離開，經過洗禮，然後回來。¹¹⁴

阿漢對土地抱持的兩種不同心理，反映出《我們來去番仔林喔》一劇所呈現的世代交替：老一輩的彭阿強透過儀式化的掬土，面對接連不斷自然與人為土地剝削所抱持堅強不屈服態度，最後為土地犧牲生命再所不惜，傳承了「種子落土，生命就開始」的意義結束此劇。〈尾場〉是由劉阿漢再度重覆與〈序幕〉彭阿強捧起泥土的相同動作：

阿漢跪在地上捧起了砂土，滿足地握著它，然後讓泥土從指縫中漏下。在夕陽照射下，從指縫中漏下的沙土依然閃耀著金光。像金砂，更像希望。

¹¹⁵

透過如此重覆而充滿儀式的動作，一則強化看似平凡大地，卻永遠能夠帶給願意開墾的人們豐碩收穫，一沙一土形同黃金般珍貴而不凡；再則〈序場〉與〈尾場〉捧起沙土的動作不變，卻由老一代的彭阿強轉變為後代劉阿漢，象徵著「人不離土」觀念的承傳，正是《我們來去番仔林喔》一劇演出的核心思想。

三、演出迴響與影響

以客語演出的客家現代舞台劇《我們來去番仔林喔》，此劇演出狀況可透過參與此戲的李喬先生，在演出後提供的意見進行初步瞭解：

¹¹³ 胡紫雲〈羅思琦訪談記錄二〉2005年4月7日上午10:00-11:30分，於台北新店

¹¹⁴ 胡紫雲〈羅思琦訪談記錄二〉2005年4月7日上午10:00-11:30分，於台北新店

¹¹⁵ 黃英雄《我們來去番仔林喔》劇本（加里山劇團提供：1997年4月28日完稿）頁59

首先，他認為本劇花了許多心血將對白打成字幕，就是希望客族以外的觀眾也能夠看得懂，可是他族的觀眾似乎不多，除了演員公會理事長姜厚任先生帶著一些公會的人來為演員加油打氣外，大概就是演出者的親朋。¹¹⁶

此段引文主要是說明了 1997 年 5 月 29、30 兩日的演出概況，即便舞台語言已搭配中文字幕同步呈現，觀眾們的參與度並不如預期熱烈。李喬先生針對《我們來去番仔林喔》一劇的評論可作為對此齣戲的重要回應：

其次，客家年輕子弟應反省，為何連自己的母語都說不好，大環境已在變化，老一輩的要承擔起教導的責任，年輕一輩的要覺醒，重視自己的根。第三，希望更多的客籍年輕投入媒體或戲劇工作。¹¹⁷

對於《我們來去番仔林喔》的演出內容，李喬並未深入評析，主要仍是就台灣客家戲劇缺乏年輕輩投身創作一現象加以針砭。撰寫〈採訪「我們來去番仔林喔」〉一文的作者，也在文中提出對此戲之肯定與質疑：

「我們來去番仔林」這台灣本土第一齣的現代客家舞台劇，將這段「厚重文學」歷史以四平八穩的表現方式，示範性的將舞台劇的精華盡量呈現，演出的成果相信是值得客家子弟又驕傲又慚愧的。驕傲的是客家文化傳承終於走出另一條新路線，慚愧的是發起的人多不是客家子弟，而演出時連客族的觀眾都出乎意料的少……。¹¹⁸

《我們來去番仔林喔》的確開發客家現代劇一路線，然而卻未能獲得客家觀眾的參與及迴響，真實反應出台灣客家戲劇面臨的重要危機：有多少客家人願意花錢買票進入劇場觀賞戲劇？又有多少客家人願意看客家戲？客家現代戲劇《我們來去番仔林喔》，雖然努力拓展年輕客家觀眾群的戲劇路線，卻難以獲得預期效果。

此外，筆者在檢視資料過程中，不見與《我們來去番仔林喔》相關的劇評與演出成果報導，似乎也反映出台灣現代劇場界對於客家現代戲劇的忽略。《我們來去番仔林喔》一劇演出雖未獲得台灣客家群眾的注意，卻產生了極為重要的影響：苗栗縣加里山劇團的成立。

第二節 覺醒吧！客家人——加里山劇團創作歷程

一、從「社區劇團」出發——創團背景

¹¹⁶劉楨〈採訪「我們來去番仔林喔」〉《客家》第 85 期（台北：1997 年 7 月）頁 48

¹¹⁷劉楨〈採訪「我們來去番仔林喔」〉《客家》第 85 期（台北：1997 年 7 月）頁 48-49

¹¹⁸劉楨〈採訪「我們來去番仔林喔」〉《客家》第 85 期（台北：1997 年 7 月）頁 49

所謂的「社區劇場」是直接從西方的 community theatre 一詞翻譯而來，先有「社區」¹¹⁹一概念才出現「社區劇場」¹²⁰。台灣於 1969 年起開始全力推動「社會發展」的計畫，只是當初社區發展的重點多是著力於地方硬體建設和經濟發展，真正讓「社區劇場」在台灣成為一個廣泛使用的詞，要到 1991 年 7 月由文建會所推動的「社區劇團活動推展計畫」正式定案通過，每年補助五個社區劇團團體，每團每年兩百萬經費，計畫實施期限為三年。¹²¹

此計畫第一年度，即 1992 年度(1991 年 7 月)共計評選出四個團體：台東「台東劇團」、台中「觀點劇坊」、台南「台南人劇團」與高雄「薪傳劇團」。1993 年度(1992 年 7 月)則評選出五個團體：台東「台東劇團」、新竹「玉米田劇團」、台南「台南人劇團」、高雄「薪傳劇團」、高雄「南風劇團」。1994 年度(1993 年 7 月)共評選四團：「台東劇團」、「玉米田劇團」、「台南人劇團」與「南風劇團」。此項計畫主要輔助各縣市成立劇團，並鼓勵蒐集、整理與編撰以地方風土民情為題材之劇本，促使民眾對鄉土、社區文化的了解。¹²²

加里山劇團也可視為透過政府政策推行而成立的社區劇團。劇團的創團機緣出自民國八十七年（1998）十一月，苗栗縣文化中心(今為苗栗縣文化局)有意在苗栗地方成立社區劇團，而邀請薪薪實驗劇團製作人王志強先生協助「社區劇團培訓班」一活動：

八十六年演完的時候，薪薪劇團製作人（王志強）本來想申請全省客家庄巡迴公演，可能是給的經費不高。社區劇團第一年的時候，是因為製作人到苗栗去辦這個活動，所以公演時他都在場，安排誰上課、服裝、導戲，都是由這位製作人在 handle。¹²³

苗栗縣社區劇團訓練班除了王志強先生的參與外，發起此項活動的主辦單位是苗栗縣文化局前身——苗栗縣文化中心：

民國八十七年十一月，一群業餘舞台劇愛好者，參加苗栗縣文化中心（文化局前身）社區訓練班，經過三個月的基礎舞台劇基本訓練後，十四人留

¹¹⁹邱坤良《社區劇場工作》將「社區」一詞釋義為：一個社會單元，不是由地理範圍所限制，是由一群人、一個工作組織、一個有特定目標的團體結合而成，並在成員的動態互動中，建立新的社會關係，生產新的文化與塑造適宜當地的環境空間。（台北：文建會，1998 年 6 月）頁 1

¹²⁰邱坤良《社區劇場工作》將「社區劇場」分為廣義與狹義來談。廣義的「社區劇場」是泛指蘊生於社區、與當地居民密切互動的劇場型式，歷史應當甚為悠久，只是沒有被記錄下來。狹義的「社區劇場」即是指目前在西方 community theatre 一詞的使用，主要源自美、英而來的概念。（台北：文建會，1998 年 6 月）頁 3

¹²¹林偉瑜《當代台灣社區劇場》（台北：揚智，2000 年 5 月）頁 57-61

¹²²林偉瑜《當代台灣社區劇場》（台北：揚智，2000 年 5 月）頁 62-63

¹²³胡紫雲〈羅思琦訪談記錄二〉2005 年 4 月 7 日上午 10:00-11:30 分，於台北新店

下來，成為苗栗縣社區劇團的創團成員。¹²⁴

加里山劇團最初是在苗栗縣文化局的扶植下，透過舉辦戲劇訓練班的活動，邀請在地民眾參與而成立的「苗栗縣社區劇團」。依據目前擔任劇團製作人的傅郡英女士表示，劇團團長也是透過文化局局長周錦宏先生，邀請縣內知名作家李喬先生來擔任：

最初由文化局局長周錦宏先生發起，由他找苗栗縣現籍作家擔任團長，李喬老師、藍博洲老師都是由他推薦的。他幫助我們很多，比如說：戲劇的採排、公演場地都是由文化局支援，義務提供我們場地。……創團之後扶持了我們一兩年就放手了，由我們自己來發揮。¹²⁵

加里山劇團的前身「苗栗縣社區劇團」在苗栗縣文化局的扶植下成立，文化局主要是給予演出經費補助：「文化局長周錦宏指出，該局歷年來投入的經費約二百五十萬元。」¹²⁶，並且提供排演場地。如此說明了加里山劇團草創時期受到官方政策推動協助成立的情形，這亦是台灣近年來社區劇場成立的主要力量：

政府掌握了資源（尤其是金錢）與媒體，因此當它在推動一項政策時，能站在一個極有力的地位，這種有利的地位不僅使它在推動台灣社區劇場上能達到一個「速度上」的效率……。¹²⁷

初成立的「苗栗縣社區劇團」確是受到文化局有效的推動，這也反映出政府藉著輔助台北以外的地方縣市成立劇團，以縮短城鄉文化差距的企圖。邱坤良先生對於台灣社區劇場的實踐形式也有所說明：

社區劇場必須由社區的民眾參與。它的成員包含演員、導演、編劇、舞台技術、行政，然而，參與的團員多半是業餘，必須有專業的劇場人士為他們做表演、編劇、導演等訓練。團員具備基礎的素養後，能以戲劇的創作，結合社區議題加以發揮。¹²⁸

參與此時期「苗栗縣社區劇團」的團員，多數的確是來自於社會各階層對戲劇感興趣的業餘民眾，以及苗栗高中的學生。由於社區劇團成立初期，劇團缺乏編劇人才，因此便邀請客籍作家李喬擔任團長，期望透過改編文學作品演出客家現代戲劇。

二、日出東方加里山——劇團創團理念

¹²⁴劉春榮〈呈現客家文化藝術 加里山劇團五年有成〉《民生報》第 CR2 版（2002 年 12 月 21 日）

¹²⁵胡紫雲〈傅郡英訪談記錄〉2005 年 4 月 6 日下午 5:00-6:00 分，於苗栗縣文化局

¹²⁶胡蓬生〈加里山劇團 五年有成〉《聯合報》第 918 版（2002 年 12 月 21 日）

¹²⁷林偉瑜《當代台灣社區劇場》（台北：揚智，2000 年 5 月）頁 56

¹²⁸邱坤良《社區劇場工作》（台北：文建會，1998 年 6 月）頁 41

基於加里山劇團的創團成員多是喜愛戲劇的業餘民眾及學生，「演出劇本」是劇團初成立時首要面對的課題，也因此對於團長的考量，自然傾向以苗栗縣籍作家為主要對象，並透過文化局長引介邀請客籍作家李喬擔任團長。由於創團團長李喬十分重視劇團創作目的，堅持強調地方性的演出方向：「以在地的語言，演在地的故事」。因此劇團成立第一年的演出正是《我們來去番仔林喔》：

我一直有一個想法，因為這個戲劇的東西，你說門檻很高，其實你如果是進去並未很高。第一個，地方劇團，我們也是一種娛樂，需要一個東西，我一開始定的標準，後來不曉得，我一直有一個原則：用當地的語言，演當地的故事。¹²⁹

加里山劇團成立之初所展演的作品《我們來去番仔林喔》，正是用客語演出與苗栗地區相關題材作品。由此觀察加里山劇團的創作理念，是較傾向於地方性色彩強烈的第一類社區劇團。¹³⁰這一類社區劇團的創作作品共同的特色為：

經常以當地風土文化作為演出的題材。……這些劇團通常背負著提倡地方劇場活動的重任，如政府常委這些劇團在當地舉辦研習營和劇場活動，他們也常以當地劇運之繁榮為己任。¹³¹

加里山劇團有意識的強調以客語演出與客家族群文化相關的故事或文學作品，確實是充滿濃厚的在地風味。1991 年，經由文建會推動的「社區劇團活動推展計畫」，主要期望能夠達到三項要點：1.平衡城鄉差距。2.培養地方戲劇人才，朝向專業化發展。3.發揚地方演藝風格。¹³²透過官方期許社區劇團能夠達到之成果，加里山劇團也因為接受苗栗縣文化局的經費補助，而有能力培養地方戲劇人才：

主要是培養新人，對客家文化有興趣的人，播放這樣的種子。所以我們每一次公演都是免費入場，希望大大小小的客家人共同參與。我們演的戲也不是曲高和寡，都是演一些優良的劇本。主要是以在地的文學作家的作品改編的，若沒有的話，我們再由外地去找來改編。¹³³

甫創團的苗栗縣社區劇團，透過演出展現地方文化特色，除了培養苗栗在地喜歡

¹²⁹ 胡紫雲〈李喬訪談記錄〉2005 年 4 月 14 日下午 4:00-4:10 分，於成功大學修齊講堂

¹³⁰ 林偉瑜《當代台灣社區劇場》中，將其觀察台灣的社區劇場類型共分為四類：第一類社區劇團——地方性色彩強烈的社區劇團，如：「玉米田」、「台南人」、「南風」、「台東」等劇團；第二類社區劇團——小型社區的社區劇團，如：台北市「民心劇團」（現已停止運作）、「鍋子媽媽劇團」、「民輝環保劇團」及台中「頑石劇團」等；第三類社區劇團——具濃烈社會改革色彩的社區劇團，如：「425 環境劇團」、「江之翠社區實驗劇團」、台南「烏路鶯社區教育劇場劇團」等；第四類社區劇團——傳統的社區劇場。（台北：揚智，2000 年 5 月）

¹³¹ 林偉瑜《當代台灣社區劇場》（台北：揚智，2000 年 5 月）頁 96

¹³² 林偉瑜《當代台灣社區劇場》（台北：揚智，2000 年 5 月）頁 122

¹³³ 胡紫雲〈傅郡英訪談記錄〉2005 年 4 月 6 日下午 5:00-6:00 分，於苗栗縣文化局

客家現代戲劇的民眾及演藝人才，更是自覺的傳遞當地客家文化藝術。2003 年春季，李喬老師正式將苗栗縣社區劇團更名為「加里山劇團」：

加里山劇團是目前國內唯一以客家話發音表演的現代客家劇團，為了更能傳達苗栗的精神，劇團以苗栗的聖山「加里山」為名，正式更名為加里山劇團。¹³⁴

苗栗縣的聖山加里山正位於苗栗東方，透過日出東方映照著閃耀金輝的加里山，象徵著劇團向陽而堅定，充滿活力的精神。更透過演出客家現代舞台劇，將如此的熱力播散四方。同年，李喬於 2003 年卸任團長職責，改由藍博洲先生接任。目前加里山劇團組織如下：

創團時間	1998 年
劇團領導人	團長：藍博洲（苗栗縣縣籍作家）
劇團模式	由苗栗縣文化局扶植成立，一、二年之後放手。
劇團導演	羅思琦（曾經擔任九歌兒童劇團團長與《我們來去番仔林喔》副導）
劇團行政	傅郡英
劇團成員	以苗栗縣當地社會各階層民眾，集結公務人員、教師、服務業、學生(國、高中、大學生)，約二十人左右。

三、在地方紮根—創作歷程

加里山創團以來，以一年一齣戲對外公演。演出內容包括客家人的奮鬥歷史、在地口傳故事、文學作品改編等，傳統客語文化為基礎，融合劇場元素。劇團主要的期望是帶動苗栗在地客家民眾觀賞客家舞台劇的氛圍，也藉戲劇表演的感染力，重現客家文化歷史足跡：

劇團在有限的資源下結合當地的文學家，將其創作理念運用舞台劇的形式呈現，使客家文化能夠結合社會脈動，呈現出客家人堅韌的生命力。¹³⁵

自 1997 年加里山劇團前身「苗栗縣社區劇團」成功演出《我們來去番仔林喔》，持續受到苗栗縣文化局的扶植，劇團以一年一齣作品穩定對外展演，包括：

¹³⁴劉詠中〈國內唯一客語發音現代客家劇團獻藝〉《民眾日報》第 21 版（2002 年 12 月 6 日）

¹³⁵劉詠中〈國內唯一客語發音現代客家劇團獻藝〉《民眾日報》第 21 版（2002 年 12 月 6 日）

年度	演出劇碼	編劇	場次	演出時間	演出地點
1999	《我們來去番仔林》	黃英雄	1	11 月	苗栗縣文化中心中正堂
2000	《敗滬尾》	王大華	2		苗栗縣文化中心中正堂 頭份鎮公所
2002	《客家抗日英雄—— 吳湯興的故事》	李舒婷	3	12.14 PM7:30 12.15 PM7:30 12.20 PM7:30	頭份鎮中正堂 卓蘭罩蘭藝文中心 苗栗縣文化中心中正堂
2003	《講起山城老頭擺》	李舒婷與 團員共同 創作	5	11.30 PM7:30 12.01 PM7:30 12.13/14 PM7:30 12.20 PM7:30	頭份鎮公所 苗栗縣文化中心中正堂 大湖 雪霸公園 台北
2004	《藤纏樹》 (改編自藍博洲報導 文學《藤纏樹》)	羅思琦	1	12.3 PM7:30	苗栗縣文化中心中正堂

創團六年的加里山劇團，共演出五齣客家現代舞台劇，所表演地區多是以客家民眾為多的苗栗一帶。創團作品《我們來去番仔林喔》雖是沿用民國八十六年（1997）黃英雄改編劇本，考慮當時社區劇團研習班的經費、演員人數，以及戲劇訓練時間限制，擔任此場導演的羅思琦先生將《我們來去番仔林喔》一劇稍作變更：

我想，當一個導演他應該要清楚的知道我手上有些什麼資源。簡單的說，薪薪劇團做的可能是上百萬的，那社區劇團什麼都沒有。……雖然是這樣子，我也很放鬆的讓團員享受戲劇，可是我覺得身為一個導演當然要給自己設定目標。我就想到番仔林是「敘述的」，演員就幾個人沒有辦法去演戲裡面的一些過程，因為場景也沒有、人員也沒那麼多，所以比較簡單的形式就是用敘述的、用說故事的方式。¹³⁶

羅思琦導演考量諸多因素後，將許多原來演出的龐大場面轉為由一人主述，他選擇了《我們來去番仔林喔》彭阿強的妻子——蘭妹：

所以我當時就抓到燈妹的媽媽——蘭妹，由她，做為一個主敘述的人。就是用一個女性的角度，去看整個事件……基本上，故事的場次，它的線條是有的。只是說，戰爭、打架的場面沒辦法呈現出來時，就用她的觀點來敘述。整個故事的架構還是有，只是她變作串聯的角色，從她的主要觀點

¹³⁶ 胡紫雲〈羅思琦訪談記錄二〉2005年4月7日上午10:00-11:30分，於台北新店

去思考一些事情。¹³⁷

導演選擇以客家母性角色作為主述者，除了作為取代劇中較為龐大的部份，亦有意強調過去客家女性為了維繫一家生命，總透露著堅穩如磐石般不可動搖的持家態度。即使生活再痛苦，客家母親總是緊抓著一絲絲生存力量維持家中生計。團長李喬對當時加里山劇團演出的《我們來去番仔林喔》也有所說明：

完整的劇是在台北市社教館演出的，他取了其中一部份在那裡演出而已。……那一天要演四集五段，每一段十分鐘。這個劇本和團員一起來完成。¹³⁸

《我們來去番仔林喔》1997 年演出為完整十場次的戲，到了 1999 年主要是抽取原劇本的部份來演出。

加里山第二齣客家現代戲劇作品改編自文建會優良劇本《敗漚尾》：

到了第二年，劇團找到我來擔任導演，當時劇團新成立，我想不需要有太大的壓力與負擔，又一時也找不到合適的劇本，因此在一番掙扎之下，決定改編文建會得獎作品「敗漚尾」，這個劇本雖然不是客家劇本，我們還是用客語演出，算是一個嘗試。¹³⁹

劇團進入第二年面臨的課題依舊是劇本創作的困難，因此嘗試改編文建會得獎台語劇本《敗漚尾》，一則考量劇團剛出發可作多方向之嘗試；再則語言仍是以客語鋪演現代舞台劇。

加里山劇團第三部演出作品為《吳湯興的故事》，此齣戲的編劇是李喬先生的女兒李舒婷，作品為其畢業創作；導演則是羅思琦先生。第四齣作品為《講起山城老頭擺》，羅導演表示：「李喬老師認為我們前幾次演出的作品都太悲了，尤其吳湯興更是悲劇人物，可以演些比較快樂的戲，接近客家人的生活。」¹⁴⁰因此由李舒婷與團員共同嘗試將三則苗栗縣銅鑼、公館流傳的客家故事改編做為小品演出《講起山城老頭擺》。第五齣作品為現任加里山團長藍博洲先生出版的報導文學《藤纏樹》所改編，演出二十世紀五〇年代白色恐怖時期，竹頭庄知識青年林明華因牽連匪諜案而犧牲之過往歷史。



圖為《講起山城老頭擺》演出宣傳 DM。（由加里山劇團提供）

¹³⁷ 胡紫雲〈羅思琦訪談記錄二〉2005 年 4 月 7 日上午 10:00-11:30 分，於台北新店

¹³⁸ 胡紫雲〈李喬訪談記錄〉2005 年 4 月 14 日下午 4:00-4:10 分，於成功大學修齊講堂

¹³⁹ 胡紫雲〈羅思琦訪談記錄一〉2004 年 8 月 29 日上午 10:00-11:30 分，於苗栗縣文化局圖書館 4F

¹⁴⁰ 胡紫雲〈李喬訪談記錄〉2005 年 4 月 14 日下午 4:00-4:10 分，於成功大學修齊講堂

加里山演出作品緊扣著劇團創作理念「用在地的語言，演在地的故事」，是朝向社區劇團「發掘地域特色」發展：

「社區劇場」要在社區生根，很重要的一點是：它必須融入當地的社區結構，並對其藝文傳統有所瞭解、繼承，才能真正自社區取材，建立劇團特色。……口述歷史和傳說故事是「社區劇場」的第一手戲劇材料，這些散佚民間的地方掌故，向來不為偏重劇場技術及人類普通性課題的現代劇場所注意，唯有在社區民眾一起工作的社區劇場，最有可能開發這塊處女地。¹⁴¹

加里山劇團自覺的扮著挖掘客家地方歷史文化的腳色，所演出的作品也多數是流傳於苗栗一帶傳說故事。尤其以 2002 年創作《吳湯興的故事》與 2004 年《藤纏樹》，選擇以戲劇展演發生於台灣過去重要歷史事件下的客家人，融合現代劇場作為主要表演形式，背後的創作動機、演出過程與內容、觀眾迴響值得深入討論。以下便就此二齣客家現代劇分節論述。

第三節 客家抗日史——《吳湯興的故事》內容評述

一、製作概況

加里山劇團成立第四年所演出的《吳湯興的故事》，敘述苗栗銅鑼人吳湯興帶領客籍義勇軍武裝抗日的過程。選擇此劇本演出，仍考量劇團創作理念「演在地的故事」一點，透過表演苗栗縣重要歷史人物事蹟，重新詮釋吳湯興領導客家義勇軍慨然赴義的深層心理，及起義前後內心轉折。另一項考量是撰寫此劇的編劇是苗栗縣籍創作者李舒婷：

《吳湯興的故事》一劇的編劇是李舒婷老師，她是李喬老師的女兒，目前在台中的大開劇團，《吳湯興的故事》是她在台灣藝術大學畢業作品，我們劇團因為請李老師來擔任劇團研習的老師，在討論演出作品時她丟出來的劇本，我看完之後，也覺得很不錯，就演了！¹⁴²

劇本邊寫或選取一向是社區劇團必定要面對的課題，李舒婷編寫《吳湯興的故事》劇本與加里山劇團創作理念「用在地的語言，演出在地故事」相符合，因此劇團順理成章的演出此劇。

執導《吳湯興的故事》一劇導演羅思琦先生，1998 年也受邀擔任「社區戲劇研習班」的指導老師，因緣際會下成為加里山劇團的導演：

¹⁴¹ 邱坤良《社區劇場工作》（台北：文建會，1998 年 6 月）頁 44

¹⁴² 胡紫雲〈羅思琦訪談記錄一〉2004 年 8 月 29 日上午 10:00-11:30 分，於苗栗縣文化局圖書館 4F

第一齣《我們來去蕃仔林喔》在台北演過，那時我們剛創團，局長想既然已經有演過，又是苗栗人的作品，那就拿來演。當時羅導也是《我們來去蕃仔林喔》裡面的男主角，有副導的經驗，所以就找他來指導。其實當時，我是第一期的學生，那時羅導是來指導我們肢體語言、畫妝……學很多很多，那羅導的時數佔比較多，就請他留下來繼續帶我們。¹⁴³

出自蘭陵劇坊的羅思琦先生，曾經受過吳靜吉有關現代劇場表演的指導，又因為個人較為喜歡兒童劇團，也曾擔任九歌兒童劇團團長，對於現代劇場的工作方式較為熟悉，自然與團員共同創作融合客語演出現代舞台劇的表演型態。

關於《吳湯興的故事》一劇的編導風格，著重於以「回溯法」的方式敘事。藉由吳湯興的魂魄再次回顧自己引領義勇軍抗日行動，除再現抗日過程外，能夠以「回顧」方式重演歷史：

《吳湯興的故事》是使用回溯法，第一場就是吳湯興最後被日本兵包圍，日本人對吳湯興開槍，由他死後的靈魂來回顧這一場戰爭，重新再看一次為什麼這場戰爭會失敗？¹⁴⁴

以倒敘的方式鋪演歷史，透過對歷史事件的重新檢視引導觀眾以省思的方式進入劇中，無形中說明了即便是一場歷史戰役，終究幻滅為空。同時，藉由回顧的過程中，觀眾能夠置身於吳湯興的處境，探索其堅決抗日，不惜葬送生命與家庭的抉擇背後清末文人對國家「忠誠」的信念。

暖場是以團體即興方式讓演員們自我介紹。請演員們就「我是誰？」一問一答與連帶感受作為演出開端；並且將演員兩人為一組相互介紹彼此，採用自己說出出生時間，另一人說出對方出生日的台灣相關歷史事件；如此的開場使氣氛頓時變得活潑生動。〈序幕〉演出日本兵追殺吳湯興於八卦山，導演只將舞台布幕升起到演員的膝部，觀眾可見許多日本兵來回奔跑卻不見人，呈現濃厚的肅殺氣氛，頗富於巧思。

此外，導演亦將劇本中的「日本番」客語更換為「東洋番」發音，語言更貼近當時，也足見導演對使用客語發音的審慎。「客語正音」是劇團成員必上的課程，年輕一代的客家子弟們由於習慣說國語，因而多數不諳客語，在演出前須由老師逐字指導正確的客語發音，才能夠上台演出。¹⁴⁵以下擬就《吳湯興的故事》文本進行評析。

二、客家人的抗日戰歌——劇本評析

¹⁴³胡紫雲〈傳郡英訪談記錄〉2005年4月6日下午5:00-6:00分，於苗栗縣文化局

¹⁴⁴胡紫雲〈羅思琦訪談記錄一〉2004年8月29日上午10:00-11:30分，於苗栗縣文化局圖書館4F

¹⁴⁵徐惠玲播報《客家新聞雜誌》電視新聞（2002年12月22日）

此部分主要說明《吳湯興的故事》劇本中所呈現的重要概念。劇作家如何透過劇本的演出，再現文學作品中少為人知的客家重要抗日歷史人物：吳湯興。再透過吳湯興重新思索「抗日起義」一戰爭的意義何在？

《吳湯興的故事》全劇共分為九場，〈序場〉演出吳湯興與日本軍最終相戰於八卦山，為日人槍殺戰死於八卦山，因其魂魄仍執念著戰友與家人，透過兩位使者引領他回顧過往。第二場開始鋪演吳湯興號召客庄男子組成義勇軍準備北上的起義過程，進而與日軍相征戰，最後因日軍鎮壓武力龐大而不敵；劇中也透過家庭生活呈現吳湯興身為父親、先生對家庭的不捨與護衛。終場舞台戰火四起，湯興獨自面對日軍，舞台另一半的賢妹在監獄中餓死。最後，台上兀自飄著日本國旗。以下便就劇本文本討論劇作家所呈現的重要意涵。

（一）展演客家人起義抗日過程

《吳湯興的故事》全劇分為兩線，一線是演出吳湯興如何召集客家義勇起兵抗日，以及與日本征戰的情況；另一線則透過吳湯興鋪演客家人的生活。

全劇將時間與舞台倒置敘述客家義勇舉兵抗日過程，與抗日相關演出分別為第一場八卦山終戰、三場獲悉台北抗日失利消息決心組軍、四場號召客籍義勇加入、六場離開苗栗、七場與日人相戰與終場，逐步勾勒出客家人武裝對外的起義過程、與日人相爭至死的血歌。劇本中有關客家人的抗日過程與史料相近，足見編劇在撰寫劇本時，對於吳湯興抗日歷史有一定程度上的考察。



圖為《吳湯興的故事》第六場劇照，演出日本兵佔領整個舞台並包圍眾村婦，詢問賢妹湯興下落。（由加里山劇團提供）

〈序場〉演出吳湯興最後於彰化八卦山獨自與日軍交戰，為日軍層層包圍而射殺場面，頗富戲劇張力：

……湯興自右舞台上即時將日本兵射殺。兩人正欲逃下，卻被日本兵重重包圍。日本兵佔滿整個舞台，眾人瞄準吳湯興。日本軍官入，欣喜自誇，勸降吳湯興不果，拔槍瞄準吳湯興，槍響後舞台燈光全暗。¹⁴⁶

戲劇開始便以強烈的死亡場景牽引觀眾的情緒，造成觀眾極欲瞭解吳湯興死亡背

¹⁴⁶ 李舒婷《吳湯興的故事》（加里山劇提供：2002年12月演出劇本）

景因素，吸引眾人一探究竟的目光。

第三場開始鋪演吳湯興獲悉林鴻貴傳來消息，說邱逢甲與劉永福正招兵買馬準備對抗日軍，於是兩人對於是否應組織義勇響應有初步對談：

鴻貴：佞致謝。湯興哥，現在丘逢甲在南坎練兵，和黑旗將軍劉永福正號召各地後生人，要組織義勇軍打日本番。

湯興：真的要打起來？哼！台灣人還算有志氣，丘先生一向反對做外來者統治的順民。¹⁴⁷

「佞致謝」是客語「謝謝」之意，劇本的創作嘗試以客語書寫，作為主要舞台語言。此場雖未演出邱逢甲授予吳湯興統領職務，卻透露湯興不願為日本外來政權所統攝，而浩然決心與之相抗。第四場演出吳湯興於客庄號召客家男子加入「義勇軍」的過程：

湯興：阿民伯各位鄉親大家好，我想在鄉里募集子弟，共同來為我們的國家來盡一份心力。希望大家可以支持我。

.....

湯興：阿民伯，我想現在不是鬥嘴的時候。事實證明現在日本兵已經打過來，再說這些大官員也把台灣丟給日本不管了。所以我們現在不自己救自己，那要等誰來救我們？¹⁴⁸

劇中呈現甲午戰爭後，台灣被迫割讓予日本，本島民眾的反應與情緒，在只得自力救濟情勢下，不得不團結組隊以自保。此場演出桃、竹、苗一帶客家義勇軍的組成狀況：

湯興：鴻貴講的不差，現在到處有人在招兵買馬，譬如新竹有個姜紹祖，頭份徐驥，都募得人馬。我和他們也有聯絡，相信有一番作為才對。

鴻貴：湯興哥已經給邱逢甲先生推薦，現在給人任命為義勇軍統領，所以我們應該全部支持他，配合他計劃才是上策。¹⁴⁹

引文中林鴻貴道出吳湯興為邱逢甲授統領軍一職，而對客家民眾精神號召期望他們投身以捍衛鄉梓。此場皆依循歷史脈絡推演。第六場展演吳湯興整飭義勇軍，領軍離鄉：

（燈漸亮「吳湯興令」令旗於舞台中央出現，鼓聲進，燈漸暗。）

（燈再亮，中央與左中舞台局部送行區燈亮。燈漸暗。）

¹⁴⁷ 李舒婷《吳湯興的故事》（加里山劇提供：2002年12月演出劇本）

¹⁴⁸ 李舒婷《吳湯興的故事》（加里山劇提供：2002年12月演出）

¹⁴⁹ 李舒婷《吳湯興的故事》（加里山劇提供：2002年12月演出）

(燈再亮，中央、左中、右中、左下舞台局部送行區燈亮。燈漸暗。)

(燈再亮，中央、左中、右中、左下、右下局部送行區燈亮，參加義勇軍的人數越來越多。)

.....

(湯興與鴻貴帶兵出征下，部隊剛走完，賢妹帶著阿榮來送別但不遇，賢妹難過。眾村婦齊齊向天祈福。)¹⁵⁰



圖為《吳湯興的故事》第六場劇照，演出眾人向天祈福抗日成功。(由加里山劇團提供)

然而，吳湯興的軍隊一在舞台上消失，日本兵立刻湧上舞台團團包圍客家民眾詢問吳的下落，結束此場：

(音樂變，日本軍歌與日本國旗入，片刻日本兵佔領整個舞台並包圍眾村婦，眾村婦驚駭。)

(日本軍官向賢妹訊問湯興下落，未果。軍官得意於皇軍的勝利。)(燈漸暗)¹⁵¹

編劇透過舞台空間人物變換，期望製造日軍龐大鎮壓的駭人，加強舞台戲劇效果。第七場是吳湯興的義勇隊已退至苗栗紮營生活，反映當時客籍軍隊物資缺乏與軍心惶惶的恐懼心態：

賈行：幹！我越想越覺得我值得來打這場戰嗎？本來想軍中管飯管穿又有錢可領，哪有想到吃得有一餐沒一餐？

阿炳：賈行哥，我們拿槍拿棍，要怎麼跟日本人的大砲拼。

賈行：幹！當初官方講會支援我們武器，根本就騙人的，哼，幾支槍可以做什麼啥用。¹⁵²

劇作家有意透過部屬的陣前憂懼，以烘托吳湯興仍舊抱持著堅定信念，穩定軍心以禦外侮之形象。第九場演出八卦山之役，日軍包圍全山，在無路可退的情勢下，吳湯興堅持挺身而出，獨自面對日軍：

湯興：阿炳，憨牯仔……鴻貴，你們先撤退一下，保留軍力，等援軍到再做打算。

鴻貴：遵命！（領眾人欲走，又停步回頭）統領，你跟我們一起走啊！

¹⁵⁰ 李舒婷《吳湯興的故事》(加里山劇提供：2002年12月演出)

¹⁵¹ 李舒婷《吳湯興的故事》(加里山劇提供：2002年12月演出)

¹⁵² 李舒婷《吳湯興的故事》(加里山劇提供：2002年12月演出)

湯興：你們先走啦！快快聯絡所有的弟兄先撤退。

鴻貴：不行，統領，要走一起走。

湯興：日本人要抓的是我，你們先撤退有聽到否？這是命令！命令不准反抗，知否！¹⁵³

湯興戰到最末仍舊以部屬為重，寧可犧牲自己亦要保護戰友，最後慷慨就義。全劇雖勾勒出湯興徵兵、組織義勇、與日軍相戰、慨然赴死的抗日過程，卻只演出歷史的大敘述，而未清楚表演吳湯興起義的完整脈絡。劇本並未清楚交待湯興先行領軍北上新竹對抗日軍於十八尖山，一路節節敗退至苗栗、彰化八卦山的過程。《吳湯興的故事》劇本中，對於戰爭地名皆未說明詳細，僅只是象徵性的於第八場演出日軍的砲火強盛：

場景：S 8

地點：野外

時間：凌晨

人物：眾村民、小童、日本兵、日本軍官

（黑暗中傳來槍砲聲。燈漸亮，台上屍橫遍野，一小童哭著死去的媽媽。）

（日本兵警戒前行，檢查村民生死。日本軍官領眾多日本兵入。軍官指示，二日本兵把小童拖下。）

小童：阿姆！阿姆！……

（軍官帶領兵眾高呼天皇萬歲，日本國旗滿場揮動飄揚。）（燈漸暗）

引文中，場景不明，觀眾只能夠約略瞭解日軍來勢洶湧，卻不見兩軍相峙過程。劇本省去兩軍相戰的過程，徒以日人佔領苗栗而略過，有交待不清之嫌。此外，劇中也企圖呈現日人與吳軍隊武力差異懸殊的對比，舞台上的日軍個個都是揹著長槍，而客家義勇卻只持長棍與日人相抗衡。

《吳湯興的故事》雖演出客籍義勇抗日一事，主要仍是關照粗疏的起義過程，而未能詳實展演湯興領兵縝密的心思脈絡，若能夠在劇中清楚交待與日人相戰的路線與動向，全劇將更具說服與撼動人心的力量。

（二）吳湯興形象的型塑

歷史資料中，對於吳湯興的人物形象描述頗為平淺，只是說明「有苗栗縣生員吳湯興領義勇到新竹，守縣城。」¹⁵⁴劇作家在《吳湯興的故事》中有意刻劃歷史人物吳湯興之形象，主要透過其家庭生活、閩客事件、帶領義勇軍的演出，豐厚與型塑吳湯興堅持效忠清朝的文人氣節。

¹⁵³ 李舒婷《吳湯興的故事》（加里山劇提供：2002年12月演出）

¹⁵⁴ 洪棄生〈瀛海僑亡記〉《台灣文獻史料叢刊》（台北：大通書局，1987年）頁5

在《吳湯興的故事》第二場中，編劇企圖透過湯興在家中對兒子的嚴格管教，以及與妻子的對話反映出其重視「端正品德」的一面：

賢妹：五六歲的小孩，跟著村裡年紀大的玩伴玩「打銅鑼」，罰他跪就算了，還不准吃飯，太過了！

湯興：講幾遍不可以玩「打銅鑼」，那是賭博，明知故犯就該罰。

賢妹：孩子還小，不識道理。

湯興：就因為還小可以教得來，否則長大變成敗家子，到時哭沒目汁哩。不認錯，不可以站起來。

賢妹：你喲，像孩子不是你生的，都不會心疼。

湯興：小孩要教才有出息，婦人之仁會害自家孩子，懂不懂？¹⁵⁵

此處演出文人出生的湯興對於教育孩子的正確觀念甚為重視，也強調賞罰分明，話語中雖是嚴厲卻仍充滿父親對孩子人格養成的擔憂。湯興雖是一番疾言厲色，手上卻不停的替兒子刻陀螺：

阿榮：阿爸。

湯興：快點去吃飯。（阿榮進退為難地望著父親。）

阿榮：阿爸，以後我一定不會再去玩打銅鑼了。（湯興把手上的陀螺給阿榮，阿榮欣喜。）阿爸，這是你做給我的啊？（湯興點頭微笑。）阿爸，謝謝！阿媽，你看這是阿爸做給我的。¹⁵⁶

劇中藉由湯興與兒子的互動，襯托出湯興鮮明的父親形象，雖嚴正教養兒子的人品卻不失父愛關懷，也因此使歷史人物吳湯興更為「人性化」。由此亦足見劇作家透過家庭生活經營湯興形象之處。

在《吳湯興的故事》中，劇作家除了側寫吳湯興的父親形象以增添角色的人性化與生活面，也企圖經由第三場所發生的閩、客事件來烘托吳湯興的正義感與公正無私。劇中湯興的阿姑春嫂不滿閩婦放牛吃她的農作物，一氣之下便將自家田疇的水源頭堵住，不讓水往下流，也因此造成閩婦不滿，到吳湯興家與春嫂爭吵：

阿姑：是他們先把牛放過來吃我田，我講他們也不聽。我不管這麼多了啦，反正土地是我的，我愛怎麼做就怎麼做！

閩婦：你的田是田，我的就不是？你要吃，我也是要活。

閩夫：我跟你們講喔，今天要是不把事情解決，大家都別想用這水。

湯興：抱歉，這位大哥。「(台語)你別生氣。」你們先聽我說，阿姑，當

¹⁵⁵ 李舒婷《吳湯興的故事》（加里山劇提供：2002年12月演出）

¹⁵⁶ 李舒婷《吳湯興的故事》（加里山劇提供：2002年12月演出）

初劃田界是誰規劃的？是誰做公證人？怎會沒想到這水源頭的問題？

阿姑：我怎會知道，我們這邊就是請阿民伯做主的。

湯興：我認為當初沒考慮到水源頭的問題，這是一個疏忽，再說水源頭應該要規劃作公共的財產，大家都可以用才對。¹⁵⁷

上述引文先是反映清末台灣閩、客雜處的情形造成彼此嫌隙；編劇也希望藉由吳湯興主持閩、客間的衝突，樹立其公正不阿的形象，以進一步強調其就事論事的公平態度。

此外，編劇在第七場安排湯興於軍營中仍心繫妻子，更是強調吳湯興在抗日英雄背後「人性化」的一面：

湯興：難道你沒想要討一個哺娘，生幾個小孩，享受天倫之樂？

鴻貴：誰不想娶個哺娘，生幾個小孩？唉，不知有這個命！湯興哥，那你呢？

湯興：我現在心只有我哺娘，我答應她要陪她生，她不知生了沒？

……

湯興：阿姑，不要生氣啦。對了，賢妹生了嗎？

阿姑：你心裡還有你哺娘？還有我們黃家嗎？

湯興：阿姑，湯興很感謝你長期幫忙照料我們，尤其是賢妹跟小孩，湯興在這裡跟你道謝。¹⁵⁸

引文中，吳湯興即使在軍營中帶隊，卻仍念念不忘即將生產的妻子與未出世的嬰孩，編劇以頗為人性的方式處理湯興領兵內心糾葛的情緒，嚴正中帶著慈愛，處理鄉務公正無私的態度，雖慨然為保衛鄉民而領兵北上，卻仍心繫家中；劇作家有意透過家庭、閩客衝突以及湯興的軍旅生活的書寫，型塑吳湯興極為「人性化」的形象。而這一切的人性，卻終究是他為了保鄉衛民而不得不拋諸身後的：

湯興：等一下，外面已經很亂了，裡面還要亂？這有像一支軍隊嗎？鴻貴……（走近兩人）我了解你們大家心情，我們這樣做也是為了保護我們的鄉里跟國家，雖然日子過得比較苦，但是為了我們後代的子孫，這也是值得的。¹⁵⁹

透過家與國的對比，烘托忠孝兩難的困境，對於這位帶領台灣義勇抗日英雄，其選擇為國家挺身而出背後內心的矛盾、掙扎，導演在劇中便忠實反映了客家人「硬頸」的一體兩面：

¹⁵⁷ 李舒婷《吳湯興的故事》（加里山劇提供：2002年12月演出）

¹⁵⁸ 李舒婷《吳湯興的故事》（加里山劇提供：2002年12月演出）

¹⁵⁹ 李舒婷《吳湯興的故事》（加里山劇提供：2002年12月演出）

我在導戲過程中，也對演吳湯興的演員說：「在當時臺灣條件那麼差，沒有金錢來源，也知道自己是不可為而為的情況下，做了這個決定？決定我要帶兵出戰！」因此，在導戲的時候，我常常思考這個問題：我們客家人總被說是「硬頸」，客家人的「硬頸」是正面還是負面的意義？這齣戲也想呈現如此的矛盾。¹⁶⁰

為家國明知不可為而為，湯興如此「硬頸」的犧牲自我成為正面的不願成為亡國奴、階下囚而慷慨捐軀；就另一面而論，也是如此的「硬頸」行徑，使他葬送生命。編導透過展演至此，除呈現吳湯興人性化的形象之外，更試圖關照湯興抉擇背後的兩難情境。

（三）企圖展演客家女性型貌

在《吳湯興的故事》劇本中，也可一窺編劇期望透過刻劃吳湯興的妻子黃賢妹，設法書寫客家「母親」的形象。除了賢妹之外，劇中也安排賢妹的姑姑阿春嫂演出客家女性剽悍的一面。劇中所鋪演賢妹的形象，嘗試跳脫客家文學中女性的「勞動」原型，演出客家女性的「賢良順從」：

賢妹：你這段時間，為了時局的事，東奔西跑，自己身體要顧，別讓胃病又再患了。

湯興：嗯！鄉里的事，我不去做，誰做？村裡沒有幾個人讀過書，你又不是不知道。

賢妹：我也沒有怪你，我曉得你有你的理想，要做的事……我並不想吵你……，外面這麼亂……你這麼忙……。

湯興：好啦！我自己的身體我會顧啦！哦，對了，鴻貴上次說要來我們家，好像就這兩天對不對？房間有沒有準備好？不能怠慢客人哪！

賢妹：嗯！房間我準備好了啦！¹⁶¹

透過引文中的對話，呈現出黃賢妹柔順、典型的女性形貌，展現較為溫良敦厚的賢妻樣貌，扮演著支持男性為鄉里奔走理想的順服角色，而未能突出賢妹堅強持家的一面。如此的客家女性型態頗接近客家文學作品中的「客家女性原型」：

在台灣客家文學作品中的女性，往往呈現了極度典型的對客家女性的想像。在取材田園生活與底層人物的作品中，客籍作家強調了客家女性的原型：生產勞動者、母親、任勞任怨的妻子，扮演著溫良恭儉讓的敦厚婦女角色。¹⁶²

¹⁶⁰胡紫雲〈羅思琦訪談記錄一〉2004年8月29日上午10:00-11:30分，於苗栗縣文化局圖書館4F

¹⁶¹李舒婷《吳湯興的故事》（加里山劇提供：2002年12月演出）

¹⁶²張典婉《台灣客家女性》（台北：玉山社，2004年4月）頁53

編劇也試圖跳脫客家文學作品中，客家母親作為「大地之母」¹⁶³的形象，嘗試展演賢妹面對丈夫將領軍爭戰的恐懼與不安：

賢妹：我最近一直在作夢！

湯興：作夢？怎樣的夢？

賢妹：我夢到我快生了，你被一條大河隔著，不能到我身邊，你大喊我的名字，可是我被推走，越推越猛……我覺得肚子很痛，我跟接生婆說孩子要出世，但是接生婆說這只是陣痛而已，不理我，跟別的人講笑。我好痛，痛得受不了，張開嘴想叫，卻叫不出聲。

湯興：你在擔心肚子裡小孩，才做這樣的夢吧。

賢妹：後來，我看到你跳進大河，要游過來，河水一下漲得老高……突然，河水又變成紅色的，你不見了，我跑回去，用手去撈……撈到一個嬰兒，我眼前一黑，就醒了。¹⁶⁴

夢的本質即是抽象、幻化無形，此處呈現賢妹對於夢中所見景象的描繪與恐懼，充滿虛幻色彩，不免使此段演出與戲劇基調不一致。如此的不一致可能是編劇期望透過夢境中的不安與分離意象，預埋兩人即將分離的伏筆。賢妹的不安是回歸於妻子對丈夫離家抗戰的不安，屬於女性的不安。觀察湯興的回應則以「別胡思亂想」隨意安慰收場，反使湯興略顯呆板且充滿「婦人之見」的男性視角，這與湯興接續招募義勇之領導形象有所差距。

《吳湯興的故事》中，賢妹面對湯興揮軍抗日的抉擇，默默接受並給予支持，也展現出傳統客家婦女「犧牲自我，成就男性」的典型，更在〈終場〉斷食而亡：

阿榮：（怯怯拿起飯碗）阿姆，阿姆吃飯了。

賢妹：阿姆不餓，你吃吧。（賢妹體力不支，倒地。阿榮抱住賢妹，賢妹把嬰孩交給阿榮抱著。）

阿榮：阿姆，阿姆，你怎麼了，阿姆！

賢妹：阿姆沒事。

阿榮：阿姆，我怕，我怕啦。

賢妹：阿榮，別怕，阿爸會保護我們的，知否。

阿榮：真的？阿爸什麼時候會回來保護我們？

賢妹：會啦，他很快就會回來了。（賢妹氣絕。）¹⁶⁵

¹⁶³¹⁶³張典婉〈客家女性原型中〉說明客家文學作品的女性形象：在客籍作家鍾理和《笠山農場》中大量出現在農村操作田事的農婦，《貧賤夫妻》中描述的平妹更是發揮天生農婦的潛力，在土地上勞動的身影；鍾肇政小說中的銀妹，也成為作家筆下的大地之女角色。李喬筆下擅長將母親與大地之母作連結，藉以象徵族群苦難的呼喚。也以此歸結出「女性為大地之母是客家評論者最青睞的話題」。《台灣客家女性》（台北：玉山社，2004年4月）

¹⁶⁴李舒婷《吳湯興的故事》（加里山劇提供：2002年12月演出）

¹⁶⁵李舒婷《吳湯興的故事》（加里山劇提供：2002年12月演出）

劇中的黃賢妹因過度擔憂而無法顧及襁褓之兒，反不同於文學作品中客家母性堅毅持家的刻苦形象，編劇期望透過賢妹的死昇華兩人的愛情，而在賢妹死後安排拘魂使者勾起賢妹與湯興魂魄相會。賢妹的死亡不僅只成就了湯興，更成就了兩人的愛情。這樣的犧牲與文血作品中客家女性「犧牲自我，成就男性」原型是相呼應的。

不同於賢妹，編劇在《吳湯興的故事》中創造了另一位迥異於文學作品中客家女性原型的「阿春嫂」。強調她不同於客家女性的勞動、溫順、大地之母的型態，而呈現客家女性潑辣、現實、不講理的性格；此劇第三場就是因她而引起與閩人之間的爭端：

阿民伯：阿春嫂，你是不是真的有打他的牛？又把她的牛趕走？

阿姑：沒錯，我有打他的牛，誰叫她的牛跑過來吃我的田？你有良心否？

閩婦：你講什麼瘋話？三八查某，別以為我怕你，別逼我抓狂，我已經忍你很久了。

阿姑：這麼凶幹啥？你想怎樣？

阿姑：是他們先把牛放過來吃我田，我講他們也不聽。我不管這麼多了啦。

反正土地是我的，我愛怎麼做就怎麼做！¹⁶⁶

引文中，阿春嫂無視於條約只按個人性情而行事，是少見的客家女性面貌；在阿春嫂蠻不講理的的形象外，也展現她對賢妹疼惜的一面，甚至冒險進入軍營求湯興放棄爭抗日一事。

劇作家在劇中創造了不同類型的兩位客家女性，企圖以賢妹與阿春嫂描繪出客家女性原型與原型之外的兩種風情。對於賢妹的性格刻劃則顯現其溫良賢慧與犧牲自我的特質，在以歷史事件為主軸鋪演的情節中，編劇的確很難跳脫傳統客家女性的原型；因此，反倒藉由阿春嫂創造了客家婦女的潑辣形象，與賢妹形成截然不同的對比。

（四）透過山歌關照人物情感

究竟吳湯興選擇離家領兵抗日的行動背後，其心中沉潛的情感轉折為何？劇作家巧妙的安排「說書人」透過山歌唱出吳湯興的心聲。《吳》劇中，總共有五首山歌，分別出現於序場、第一場、第五場、第七場與終場。

《吳湯興的故事》劇中的所安排的說書人一角，主要是說明故事的歷史背景，再串聯各場次所演出情節，最重要則是將劇中



《吳湯興的故事》演出海報。(由加里山劇團提供)

¹⁶⁶ 李舒婷《吳湯興的故事》(加里山劇提供：2002年12月演出)

人物內心情感透過山歌貫串全場。〈序場〉說書人便以山歌傳達時光荏苒，過去的英雄事蹟彷彿化作微塵般鮮為人知：

說書人：百年光陰不過就一眨眼，得失愛使按計較。
是非善惡轉頭空，人在世間就像作夢。（山歌吟唱）¹⁶⁷

透過山歌揭開歷史事件，如此的引介作用在第一場中進一步交代吳湯興死後魂魄游離的狀況：

說書人：形體聚集則存在，魂魄難故則終了。
湯興此時就魂渺渺，黃泉路上你就慢慢行啊。（山歌吟唱）¹⁶⁸

此二首山歌主要開展故事情節，以哀淒的聲音唱出吳湯興死後幽暗的虛幻世界，達到吸引觀眾一探史實的舞台效果。出現於第五場湯興將離開家鄉前一夜，他與賢妹兩人對話中的不捨，說書人唱出吳湯興心中的不捨與感慨：

說書人：妻啊，你的恩情，我怎地還得起。
這世不能共白頭老，來是再佬你結公婆。（山歌吟唱）
賢妹啊！你就自己多保重。¹⁶⁹

引文中，說書人與吳湯興角色重疊，完全以湯興的口吻唱出隱微深沉的憐惜與自責，巧妙的將台詞轉化為歌曲，更能演繹內斂卻豐沛的真摯情愛。第七場結束前說書人傳唱的山歌有意烘托湯興為護衛家國而不願回家陪伴妻子，其決定之後的心理轉折：

說書人：愛怎麼去理的清，這家國家。
造化弄人就無奈何，忠孝本但就難兩全。
古來征戰幾人回？¹⁷⁰

置各人死生於度外，在忠孝兩難的決定下，能願犧牲家人，無私的不顧個人生命。終場最後一首山歌則贊揚吳湯興之死正如英雄般充滿氣節：

說書人：人生自古誰無死，留取丹心照汗青。
莫以成敗論英雄，為國為民吳湯興。（山歌吟唱）
湯興啊，您就慢慢行啊……¹⁷¹

¹⁶⁷ 李舒婷《吳湯興的故事》（加里山劇提供：2002年12月演出）

¹⁶⁸ 李舒婷《吳湯興的故事》（加里山劇提供：2002年12月演出）

¹⁶⁹ 李舒婷《吳湯興的故事》（加里山劇提供：2002年12月演出）

¹⁷⁰ 李舒婷《吳湯興的故事》（加里山劇提供：2002年12月演出）

¹⁷¹ 李舒婷《吳湯興的故事》（加里山劇提供：2002年12月演出）

此首山歌再度映照出湯興慷慨就義的文人氣節，餘音迴轉於舞台空間，更有一番悠然不盡哀傷氛圍。將客家傳統的山歌音素與現代舞台結合，創新的表演方式，更自然的傳遞劇中吳湯興心境的變化。如此的表演亦得到觀眾們直接的回應：「就像在吳湯興的戲中，我也讓吳湯興唱山歌，透過山歌來呈現他的內心，結果反應真的很好。」¹⁷²劇中山歌不再只是傳統單一的表演，更純樸的演繹劇中人物的內心，使戲劇層次更為分明。

加里山劇團於 2002 年鋪演《吳湯興的故事》，算是社區劇團大製作的演出。團員經過累積的戲劇訓練與客語正音，首次嘗試展演苗栗縣銅鑼灣的客籍歷史人物吳湯興起義抗日一事。劇中完整的呈現客籍英雄吳湯興號召鄉里的起義過程，也開展其英雄形象以外極為「人性化」的家庭生活，以及與妻兒間的情感交流。並透過山歌的傳唱，緩緩道出歷史人物抉擇背後的複雜情緒。此齣戲的展演，對當地客家民眾有其不可抹滅的重要意義與價值。

第四節 白色恐怖真實演現——《藤纏樹》內容評述

加里山劇團 2004 年 12 月推出的年度客家現代戲劇《藤纏樹》，係改編自作家藍博洲先生的報導文學作品《藤纏樹》¹⁷³一書。藍博洲先生目前擔任加里山劇團團長，他所撰寫的《藤纏樹》一書主要是挖掘二十世紀五 0 年代白色恐怖下，被國民政府鎗殺苗栗縣竹頭庄客籍知識青年林明華事件背後的歷史真相。如此的歷史事實又為加里山劇團就地取材加以改編演出。以下便就《藤纏樹》一劇的製作概況、導演手法與劇本評析進行討論。

一、製作概況

加里山劇團由於是苗栗縣的社區劇團，參與的演園多數是業餘民眾，因此劇團整體運作，每年都會面臨到第一課題：這次找誰的劇本？劇團解決創作劇本的困難，就是邀請苗栗在地文學作家擔任團長。藉以改編客籍作家作品後演出，又能夠符合劇團創作理念「用在地語言，演出在地作家撰寫在地故事」。因此，加里山劇團 2004 年的演出，選擇改編劇團現任團長藍博洲的挖掘白色恐怖事件下的客籍犧牲者作品——《藤纏樹》。

加里山劇團所改編的《藤纏樹》一書，是藍博洲團長的個人創作小說，將原作改編為劇本，理當先徵求藍先生意願，由他著手進行第一版的劇本改編工作。此版的劇本是屬於文學性的，多是選取書中的唸白與對話。因此，在與藍博洲團長溝通場次後，羅思琦導演將第一版劇本進行修正，加入戲劇的舞台指示、動作

¹⁷²胡紫雲〈羅思琦訪談記錄一〉2004 年 8 月 29 日上午 10:00-11:30 分，於苗栗縣文化局圖書館 4F

¹⁷³藍博洲《藤纏樹》(台北：印刻，2002 年 6 月)

並構思呈現方式，完成《藤纏樹》演出劇本初稿。¹⁷⁴

有關《藤纏樹》劇本風格的選取與變化，由於《藤纏樹》一書中主要包括報導文學與小說故事兩部份：透過受訪者挖掘與林明華相關的歷史真相完成此書前半部份的訪談紀錄，再將訪談記錄重新編撰為報導性質的長篇小說。因此，小說本身已勾勒了許多人物於其中，而不純粹僅以林明華作為主軸。當導演嘗試以「客家現代戲劇」進行詮釋時，首要考量必須釐清的戲劇脈絡：

這整個大環境是一定要被交代的，被呈現的；第一個，我也想到你要談那麼大的東西在一個半小時裡，創作者、導演、編劇你不能那麼貪心，談到太多的主題，反而弱了。基本上，在我的處理就是把他愛情的部份有呈現出來，演出來。我要給觀眾的，還是在那個時代裡，有這麼樣的一段愛情。

¹⁷⁵

透過二十世紀五〇年代的時代氣氛來重現客籍青年林明華與妻子傅雙妹的愛情，是導演理出的主要脈絡，追溯林明華過去的阿里與阿靜現代夫妻，則與明華形成截然不同時代的對照。

《藤纏樹》是加里山劇團成立第七年的演出作品，導演對劇團運作方式已經有程度上的體認：加里山劇團屬於苗栗的地方社區劇團，投入參與的團員多是對戲劇抱持熱忱的民眾，因此演員人數限制頗大，劇團也必須面對一場戲演完後部分演員們離去的事實：

目前我們劇團最大的問題就是固定演員不多，我們《吳湯興的故事》一劇演員就有三十人，真的很多，當時有十來個是向苗栗高中戲劇社借演員，可是演完之後，有的上大學、有的升高三，因此演員的流動很大。但是幾部戲下來，我也都習慣了。¹⁷⁶

加里山劇團所遇到演員不足，主因是由於參與劇團以學生為主，往往為升學而無法穩定參與劇團演出。「人的離去」是多數劇團都必須面對的問題：

每個劇團都有團員流失的問題，社區劇場應由社區居民長期參與，才能收到良好的效果。目前的現代劇團以熱心劇場或社區文化的菁英為主，團員多數非本地居民，與社區較少互動，常在短期參與後另謀高就，劇團必須重新訓演出人才，使得運作格外不易。¹⁷⁷

¹⁷⁴ 胡紫雲〈羅思琦訪談記錄二〉2005年4月7日上午10:00-11:30分，於台北新店。

¹⁷⁵ 胡紫雲〈羅思琦訪談記錄二〉2005年4月7日上午10:00-11:30分，於台北新店。

¹⁷⁶ 胡紫雲〈羅思琦訪談記錄一〉2004年8月29日上午10:00-11:30分，於苗栗縣文化局圖書館4F

¹⁷⁷ 邱坤良《社區劇場工作》（台北：文建會，1998年6月）頁34

面對團員的流失，劇團唯一的因應之道就是重新公開徵選演員。《藤纏樹》劇本完成後，劇團在進行排練前，製作人必須先行聯絡基本團員確認參加演出的演員，再就不足的角色展開公開徵角：

劇本確立之後我就開始找人，誰適合擔任怎麼樣的角色，原則上這齣戲大概十個演員就夠了……我們先從舊團員裡面找，當然也有找一些新的團員進來。我們是公開在媒體、報章上甄選，他們也是在聽到廣播之後才進來的。進來之後，第一就是要會講客語。進來之後磨一磨，我們的團員幾乎都是大學生，學生比較多，也有文化大學戲劇系的，因為有些團員撞期，分不開身，所以就大膽啟用新人上台演出。¹⁷⁸

礙於演員人數的限制，很難完整詮釋《藤纏樹》一書中所有受訪者，以及與主要犧牲者林明華相關的所有人物。導演因而決定跳脫寫實的演出，而選擇將焦點放在呈現 1950 年代台灣的白色恐怖時代氛圍，再以各種硬體製造效果。導演所謂的表現主義是透過硬體、音樂或是一些特效，營造出舞台效果；

大概把時代背景交代出來，我要的只是那種氣氛，鍾成坤那種被盯、被壓榨、被恐嚇那種感覺，我覺得只要做足了就好。有時候戲劇太冗長，反而那樣的壓力沒有呈現出來。……敘事手法是完全走人的內心故事，表現主義可能就是說把那感覺、驚恐、驚悚的感覺做出來，用各種方式去呈現這樣的感覺給你。包括影子戲：特務變那麼大，雙妹就那麼小，妳跑得要命我只要一個眼神回過去，妳就被我盯死。¹⁷⁹

在《藤纏樹》劇中，除了舞台燈光、音樂以外，也使用到投影、幻燈片……等，期望透過現代的寫實與過去的不寫實之間，選擇性的以現今的社會型態對映五 0 年代白色恐怖下的時代氛圍。

二、揭開台灣 1950 年代歷史——劇本評析

加里山劇團雖然每年都有演出作品來源方面的苦惱，但他們卻能很清楚的掌握劇團創作理念演出屬於苗栗在地人物的戲劇，無論是改編，或者即興創作，都能將曾經發生於苗栗一地的真實人物搬上舞台。

《藤纏樹》全劇皆是改編自藍博洲的報導文學《藤纏樹》一書，書中的結構頗為複雜而冗長，結合作家親自訪問與林明華相關人的證言，不斷挖掘事件背後現今仍然活著的相關見證人，再進一步將蒐集的資料與證詞改寫為小說。作家企圖以小說充滿故事性的敘事手法增添報導文學的豐富內涵，也因此加里山劇團改

¹⁷⁸ 胡紫雲〈傅郡英訪談記錄〉2005 年 4 月 6 日下午 5:00-6:00 分，於苗栗縣文化局。

¹⁷⁹ 胡紫雲〈羅思琦訪談記錄二〉2005 年 4 月 7 日上午 10:00-11:30 分，於台北新店。

編此作品時，選擇以書中呈現的小說內容作為主要改編材料。

全劇總分為七場，透過期望收集苗栗地方文史資料工作者阿里，開展他挖掘五〇年代因白色恐怖被槍殺而死的客籍青年林明華事件的歷史真相。《藤纏樹》全劇交織著現實與過去，透過阿里的溯源，觀眾們隨著他回顧二十世紀五〇年代由國民政府主導的台灣，重新看見過去台灣人面臨白色恐怖籠罩下的生活，以及林明華如何與雙妹相戀並因其左翼思想而遭到銃殺。劇中？雜著現在與過去、虛與實的交迭，最終以阿里的新書發表會作為此段過往歷史的結束。加里山劇團的演出簡介亦概要說明演出內容：

50年代白色恐怖時期，竹頭庄一位知識青年林明華，因牽連「匪諜案」，在馬場町被銃殺。這部小說，穿梭於十幾個地方耆老之回憶，對歷史迷霧一閃即逝的破碎史料鏗而不捨，試圖由一個今昔歷史時空皆粗暴遺忘之殉難者的「故事」，拼綴還原被死亡遮蔽的，人心最深處的愛戀、恐懼與創痛。¹⁸⁰

〈序場〉由至今仍活著的傅雙妹帶出過去少女雙妹與林明華相交纏的舞蹈，呈現藤與樹相糾纏不清的意象。第一場是2004年的阿里在苗栗一地收集客家文史資料，聽到山歌「苦力娘」引出的林明華被鎗殺一案。二場阿里期望透過與林明華相識而仍活著的證人鍾成焜進一步瞭解林明華被鎗決的真實過程，便親自尋訪鍾成焜。三場演出阿里透過鍾成焜，尋訪其他與林明華相關證人，請他們談論記憶中的林明華。四場是阿里妻子阿靜的來訪，透過兩人的言談演出林明華與傅雙妹相識到決定結婚的故事。五場藉由幻燈呈現二十世紀五〇年代特務跟蹤百姓的壓迫。六場明華被銃殺，雙妹洗著他的血衣。終場以阿里《藤纏樹》的新書發表會，作為重新見證林明華事件的結束。以下擬就《藤纏樹》劇本中所呈現的重要意涵進行討論。



《藤纏樹》表演宣傳DM。
(由加里山劇團提供)

(一) 劇中演映事件真實性

《藤纏樹》劇本是由報導性質的小說所改編，在《藤纏樹》書中所進行的田野訪察，都一一記錄《林明華與傅雙妹傳奇》檔案名稱、受訪者、採訪時間、採訪地點、訪問主題。雖未紀錄年代，卻將採訪日期清楚標示，是一段自九月二十九日至十一月二十日所進行的真人真事採訪記錄。如此記錄的「真實性」是不可被忽略的。在客家現代舞台劇《藤纏樹》也呈現了報導文學的真實面相。

1950年代的白色恐怖時期，距離現在約五十多年，當初的青年們如今已是

¹⁸⁰ 苗栗縣政府主辦〈2004 苗栗客家藝術節——好客新夥伴系列活動介紹〉(苗栗：2004 年 12 月)

七、八十歲的地方耆老。《藤纏樹》劇中主要人物林明華是真實遭受白色恐怖而被鎗決的青年，劇中的受訪證人也是真實見證人，導演透過此劇亦期望傳遞如此的真實面：

所以我只是把當時的狀況做出來，千千萬萬人的愛情故事比明華雙妹的精彩多了，為什麼要報導明華與雙妹，就是他在五〇年代。我從所謂的戲劇創作，以每一個主角人物的性格、思緒；從他們為出發點，這是很人性、真實的一面。¹⁸¹

如此真人實事的歷史，直接透過第一場從事地方文史工作的客家人阿里，到苗栗蒐集在地資料而聽見林明華與傅雙妹事件開展此齣戲：

里：請問，你們剛才說的，阿明華與雙妹是誰？他姓什麼？

老C：他姓林叫做明華，雙妹她姓傅啦！

里：等一下，對不起，我可以錄音嗎？我想更瞭解他們倆人的事情！¹⁸²

透過搬演劇中現代人阿里追溯林明華事件的過程，使得戲劇中充滿相當濃厚的「真實性」，卻嘗試讓觀眾觀看阿里的訪查過程，而不由林明華直接演出自己的生命經驗，形成一種專屬於劇場空間的疏離感。《藤纏樹》劇第三場透過阿里的採訪，將與林明華相熟識的朋友、親人置於舞台上親身宣告自身經驗此事件的證言，更使戲中人物充滿寫實感：

余：我是竹頭？隔壁？土瀧灣人，1925年生。1950年12月底，我和林明華同時被捕，處刑12年。

春：我倆個的年齡差不到十歲，明華叔一直在外頭，讀書，做日本兵、食頭路。所以我對明華叔並不太瞭解，不過我顛倒對明華叔母的情況還比較瞭解一些。

雄：林明華是我舅，我母親是他大姊，有一次他來我家住一兩個月。那段期間，他白天都把自己關在房間裡看書，從不到外頭走動，一直要到天光暗下來的時候，才出來運動，我現在想他應該是來我們家躲起來。¹⁸³

相關證人的證言在舞台上放送著，二十世紀五〇年代發生於林明華身上的槍殺事件，被重新演出於觀眾眼前，歷歷在目，是再真實不過的。如同再現的口述歷史搬上舞台；真實的人物、真實的事件，此劇正是因著如此的真實而格外扣人心弦。

（二）劇中映照 1950 年代「反共」肅殺氛圍

¹⁸¹胡紫雲〈羅思琦訪談記錄二〉2005年4月7日上午10:00-11:30分，於台北新店。

¹⁸²羅思琦改編《藤纏樹》（加里山劇團提供：2004年12月，苗栗縣文化中心演出）

¹⁸³羅思琦改編《藤纏樹》（加里山劇團提供：2004年12月，苗栗縣文化中心演出）

《藤纏樹》全劇致力透過客籍青年林明華呈現出白色恐怖時期，國民政府因「反共·恐共」對於民眾嚴密的檢調、逼供、懲處過程，以及當時台灣人民因此恐怖氛圍而全面陷入恐慌之中：

《藤纏樹》……歷史上的纏，現代跟過去，那種五〇年代跟現在的纏；那種歷史之間的纏、文化之間的纏、愛情之間的纏……當初又這麼大的企圖心，但是很難做到。所以，在明華，我會覺得把焦點比較擺在愛情這個部份。其他的只能靠訪問的人，讓明華這個角色更厚一點點。戲裡的主角還是明華，只是導演把他切開來，會覺得說阿里這邊還滿完整的，鍾成焜這一塊，也滿完整的。……所以，鍾成焜是介紹整個大時代的悲劇性人物，明華就是在整個大環境裡特別介紹他。¹⁸⁴

引文中說明導演最初的企圖心，以及整齣戲劇的主要脈絡：1950年代白色恐怖下被銃殺的客家知識份子林明華事件，更將焦點凝聚於林明華與傅雙妹在白色陰霾中的愛情；而鍾成焜則是引領觀眾瞭解過去的重要觸媒：

妻：一個叫阿里的年輕人，他想要問你有關林明華的事情，唉！事情都過了那麼多十年……

焜：(自言)難道，歷史已經走到該要面對的時候了嗎？

……

焜：(自語)是我該誠實地面對歷史，面對自己的時候了嗎？是不是應該讓明華的歷史重新出土了嗎？(舞台上象徵歷史出土的人出現……。)

OS 加 eCHo 鍾成焜你只要承認你是匪諜就沒事了，別敬酒不吃吃罰酒。

185

劇中並未「演出」歷史，而是讓觀眾透過參與歷史的見證者瞭解歷史。第二場演出鍾成焜回憶被審問的場景，演出過去國民政府執政時期對於涉嫌「親共」人民的問訊過程：

甲：(打斷鍾成焜)別說了。還有，你很稱讚共產黨的制度；你說共產黨實施<<土地法大綱>>，使得窮苦的佃農得以翻身……。

焜：我承認我說過這種話：

甲：我沒想到你這麼老實。

甲：怎樣，你現在知道自白書該怎麼寫了吧！鍾成焜，你只要承認你是匪諜就沒事了，別敬酒不吃吃罰酒。(音效：關鐵門聲)¹⁸⁶

此場演出國民政府如何偵訊涉嫌「匪諜案」的民眾，以製造其叛亂嫌疑或刻意扭

¹⁸⁴胡紫雲〈羅思琦訪談記錄二〉2005年4月7日上午10:00-11:30分，於台北新店。

¹⁸⁵羅思琦改編《藤纏樹》(加里山劇團提供：2004年12月，苗栗縣文化中心演出)

¹⁸⁶羅思琦改編《藤纏樹》(加里山劇團提供：2004年12月，苗栗縣文化中心演出)

曲事實的話語逼迫民眾就範。在《藤纏樹》第五場，表演當時特務如何執行反共政策，監督百姓：

（特務跟蹤百姓）

特：你就是林明華！

百：我不是……我姓李……

特：帶走！

（所有人全部演特務，佔滿整個舞台。）

（音樂加音效槍聲）

透過特務與民眾人數比例營造出政府機關對民眾無孔不入的監控與管制，導演對於此部份的表演方式有所說明：

所以那些特務呀，從一個特務追四個，後來兩個特務追兩個，後來四個特務追一個，後來整個畫面擠滿了特務……這樣子，就是要讓觀眾知道，那時候的社會、那時候的狀況就是這樣的。你走到哪裡，旁邊可能都是特務。所以就比較不用敘事手法，是用表現主義把那場戲的感覺做足。¹⁸⁷

導演有意擷取表現主義的象徵手法，說明台灣 1950 年代的社會氣氛。無論是透過演員直接扮演特務，或者透過幻燈、投影製造壓迫空間，皆如實的反映出二二八事件後蔓延全台的白色恐怖情境。

（三）翻騰於虛實相迭之間的林明華

《藤纏樹》劇中，將核心人物——林明華，藉由穿梭於各方證人證言中的虛構記憶，拼貼出他的出生、受日本教育、旅日、進入松山第六機場工作、帶領工人抗爭、與雙妹相識相愛、試爆炸彈、被？補、槍決而死的真實人生經歷。整齣戲除第四場出現林明華與雙妹相識的演出過程，其他與林明華相關事實都是透過證人證詞開展，正如同布雷希特所謂「疏離（Verfremdung）劇場」理論：

布氏所謂的「疏離劇場」理論，是指跟隨史詩詩人的故事陳述方法，企圖令劇場觀眾以疏遠的距離在劇場見證史實或事件。……在史詩劇場中，人類的行為以科學性的精神呈現，布萊希特並不希望觀眾對真相產生任何幻覺，因為疏離強調的是事實形成的因素及客觀的主動，排除了直接的感情參與，他不要觀眾以為自己便是劇中人物，而是抽離了自己（觀眾）與劇中人的連繫，因此他提出了「戲劇即是戲劇」的說法。¹⁸⁸

布雷希特認為戲劇就是戲劇，戲劇不是人生。透過客觀展演達到戲劇疏離化與陌

¹⁸⁷胡紫雲〈羅思琦訪談記錄二〉2005年4月7日上午10:00-11:30分，於台北新店。

¹⁸⁸陳玉慧〈布雷希特，生日快樂！〉《聯合文學》（台北：1998年6月）頁105

生化的效果，有意識的阻隔觀眾投入主觀情感，強迫觀眾客觀評析與思考正是布雷希特「史詩劇場」的基本概念：

他認為史詩劇場是相對於亞里斯多德式給觀眾洗滌和淨化的幻覺劇場，是適合科學與理性時代的新戲劇，他提出「史詩劇場」是要運用觀眾的理性和批判能力，來觀賞戲劇，對戲劇內容產生客觀的批判態度，並進而興起改革社會的行動力。¹⁸⁹

至於如何運用史詩概念達到布雷希特所謂的「疏離效果」，在其作品《三便士歌劇》中主要運用手法：

既讓演員隨時意識到他們正在一群觀眾前表演，也隨時讓觀眾意識到他們正在理性地觀賞一齣戲，品評之、思考之、判斷之、批評之……因此，布雷希特的舞台上經常會出現標語布條、字幕，或解說員的說明，和歌隊的歌詠……刻意破壞「戲劇幻覺」，百般不讓觀眾「入戲」，迫使觀眾思考和行動。¹⁹⁰

疏離意味著阻隔情感投射，強調演員必須有意識的表演，觀眾們將看到演員在客觀環境中正是如此。《藤纏樹》一劇演出方式與創作文本正是印證「疏離劇場」的概念；觀眾／讀者清楚透過《藤纏樹》小說／劇本客觀歷史情境書寫或展演，隨著劇中人物阿里尋訪相關證人承載的歷史記憶，瞭解白色恐怖事件中客籍青年林明華被槍擊事件的歷史。在舞台看不見林明華演出自己，觀眾必須透過看見、重組、思索、評斷才能獲得「林明華」的銃殺原委與意義，正是《藤纏樹》劇演出之於觀眾的「疏離」效果。

在《藤纏樹》劇本中，林明華只出現於第四場與傅雙妹相識過程的表演，觀眾只能透過經歷 1950 年代的證人，藉由導演以拼貼的方式告知觀眾他們的證詞，自行理解林明華一切。觀眾被迫有意識的思考白色恐怖陰影下的林明華為什麼會被捕？為什麼被槍殺？是什麼經驗或事件造成他的死亡？他的死是有罪或無辜的？《藤纏樹》劇企圖不讓觀眾直接接受林明華的形象與思想，更不讓觀眾沉浸於白色恐怖的悲情；客觀的演出當時的環境：

余：我記得這天是十二月二十九日，我去他家會合過夜，第三天一大早就被兩個刑警抓起來，刑警大聲問：那一個是林明華。他不怕的說，我就是，另外一個刑警又問他我是誰？他說是我朋友，昨天來我家裡玩，我們就被槍押走了。

輝：有一天早上，吃過飯後，我正在洗臉的時候，剛好看到林明華和另外

¹⁸⁹王婉容〈用劇場革命——顛覆劇場世界和自己的革命家〉《聯合文學》（台北：1998 年 6 月）頁 110

¹⁹⁰陳映真〈左翼文學和文論的富權〉《聯合文學》（台北：1998 年 6 月）頁 108

三、四個人被帶出去，我想可能是調房……但是，從此以後，我就一直沒再見到他了。¹⁹¹

觀眾清楚的意識到他們是置身事外看待如此的歷史事件，並知覺到他們正在凝視著一齣歷史上真實發生的不合理政治審判，如果相同事件也發生在自己身上呢？透過虛幻的「回憶」強迫觀眾自行組織與建構「與林明華相關」的一切史實：

輝：我是在軍法處期間見到林明華的，我應該比他先關進軍法處的看守所。有一天在談話中聽到隔壁房關進一個竹頭？人，因為是同？的關係。我就找他講話，有人幫我們把風。

余：林明華始終對不公不義的事情，抱著打抱不平的生活態度，具有我們客家人傳統的正義感，有一次我倆人在松山第六機廠上班，因為他看不慣工人被嚴重的剝削，就站出來跟廠方反應，為了這件事情他還被包工的工頭狠狠的修理一頓，最後所有的工人全部站在明華這邊抗爭，才解決這種不合理的待遇。

輝：他講他開庭的時候，全部都承認，他把所有的責任都往自己身上攬，我還勸他講不要這樣做，因為你一承認，連你的組織的人全部就會被抓出來，他回應我，要組織的名單，你就把我槍斃算了。唉！¹⁹²

如此確是呼應了布雷希特所強調的「疏離」手法。此外，《藤纏樹》第五場也以硬體設備幻燈投影，打上白色恐怖時期可見到的「標語」，運用幻燈效果，破壞觀眾的「入戲」：

幻燈 1—> 檢舉大匪碟，有功又有錢，？金真正多，銀元有六千。你不檢舉他，他要把你害；匪碟最可恨，檢舉莫留情。

幻燈 2—> 對匪碟慈悲、仁愛、柔和、垂憐，那就無異給匪碟一枝毒箭來殘殺自己。

幻燈 3—> 台灣雖然破獲了許多匪碟案件，摧毀了許多匪碟組織，但是道高一尺魔高一丈，我們應當運用聰明靈活的頭腦、敏銳的眼光，無孔不入地去尋找匪碟，使得他們無法立足。

幻燈 4—> 省保安司令部，昨十日上午十時，槍決匪碟張奕明、鍾國元、羅卓才、談開誠等四人，其中張奕明、鍾國元為女匪碟。¹⁹³

透過幻燈片的投影，在產生驚悚的壓迫空間的同時，也藉由硬體設備的聲光效果，製造 1950 年代國共對峙政府推行的政令宣導標語，逼迫觀眾思考當時的台灣是什麼樣的時代？如果置身於如此的社會中，他們會怎麼做？林明華被槍殺的

¹⁹¹ 羅思琦改編《藤纏樹》（加里山劇團提供：2004 年 12 月，苗栗縣文化中心演出）

¹⁹² 羅思琦改編《藤纏樹》（加里山劇團提供：2004 年 12 月，苗栗縣文化中心演出）

¹⁹³ 羅思琦改編《藤纏樹》（加里山劇團提供：2004 年 12 月，苗栗縣文化中心演出）

真相為何？這便像是布雷希特於《三便士歌劇》中運用標語所產生的疏離效果：

舞台上幻燈片布幕可以投射幻燈和標語字牌，打斷戲劇的進行和觀眾移情投入劇情的幻覺；戲劇情境中不時插入說書人的敘述片段及多段的歌舞表演，由劇中人跳出劇情，載歌載舞，或評斷劇情或抒發感想，徹底摧毀觀眾想要完全忘懷自己和社會現實，投入劇場幻象的習慣……¹⁹⁴

強調科學性的精神作為戲劇表現手法，喚醒觀眾的自覺參與針對戲劇內容產生客觀評論的態度；在《藤纏樹》一劇的〈終場〉表演正是以歌唱與評斷，刻意打斷觀眾的投入劇情：

里：各位父老兄弟姊妹，歡迎大家來參加《藤纏樹》的新書發表會，請大家坐好。首先歡迎我們客家創作歌者——羅思容小姐來為這次的發表會特別創作的新歌。

（羅思容現場演唱〈新藤纏樹〉，在唱歌中演員陸續出場。）¹⁹⁵

劇本中雖未標示〈藤纏樹〉演唱歌曲內容，透過演出錄影確認女歌手所演唱的是新編曲的客家山歌，歌詞如下：

上山見到藤纏樹，下山見到樹纏藤。
藤生樹死纏到死，樹生藤死死也纏。¹⁹⁶

除了以演員歌唱強迫觀眾抽離戲劇中虛構的情境，並且隨即透過鍾成焜等證人對於劇中白色恐怖陰影下的「林明華事件」抒發感受與評斷，提出當事人親身經驗後的所思所感：

余：今天是林明華犧牲的日子，我可以在他出生的地方來跟大家一起紀念他，我感到非常的激動，也感到歡喜。我要強調，一直到今天，我都不認為當年林明華和我們這一代青年的所思、所想、所為是違背人民的利益的；因此，我始終不認為我們有任何見不得人的「罪行」。

曾：為了不讓同樣的歷史悲劇重演，我們就不能讓真實的歷史遭到湮滅，不能讓任何一種社會勢力出於自私的立場或策略的理由，而扭曲真實，假造歷史，愚弄民意。我們要以更寬闊的歷史視野來微視這樣的歷史傷痕！

焜：在黑暗的時代，當然有它光明的一面，林明華所代表的一代犧牲者，就是這種為追求社會光明而被黑暗淹沒的典型吧！同樣地，有坦然赴

¹⁹⁴王婉容〈用劇場革命——顛覆劇場世界和自己的革命家〉《聯合文學》，台北，1998年6月，頁110

¹⁹⁵羅思琦改編《藤纏樹》（加里山劇團提供：2004年12月，苗栗縣文化中心演出）

¹⁹⁶藍博洲《藤纏樹》（台北：印刻，2002年6月）扉頁。

義的烈士，就會有苟且偷生的懦夫；歷史不需要浪費筆墨去批判這樣的懦夫，懦夫的內心深處自然就會對自己批判的！歷史是會重演的，台灣人如果不吸取這樣的慘痛教訓，那麼，台灣人民出頭天的願望，等於空談。¹⁹⁷

如此的評論與呼籲引領觀眾清楚的感知他們正觀看著過去歷史上發生的一件血案中不公平因素，喚起觀眾思考事件中的不合理與矛盾。

無論是透過「虛設回憶」、幻燈投影、幻影、標語或歌曲，皆是使用疏離化與陌生化的方式，重新建構歷史的真實。觀眾被迫意識自我置身於劇場中的能動性、思考性與評斷性，在自覺性的距離中見證歷史，反思歷史的不公，他們也成為劇場的一部份。當觀眾踏出劇場之外，更能對社會產生新的能動力。

第五節 劇團演出的迴響與評論

一、演出迴響

加里山劇團雖屬於苗栗在地的地方劇團，劇團自 1998 年成立至今業已邁向第七年。持續六年下來，劇團於苗栗在地展現的成果，首要即是樹立客家現代舞台劇的表演型態：堅持以「現代劇場的表演模式，使用在地的語言／客語，演出在地的故事」。

正如同文建會推動「社區劇團活動推展計畫」輔導的劇團所共有的特質：非大劇場取向、非營利的、非都會的、使用方言及地方題材的。¹⁹⁸加里山劇團也致力融合苗栗地方文化於戲劇創作中。如此的創作作品，是努力挖掘地方特色，舞台語言選擇以苗栗地區的方言「客語」，演述苗栗一帶的相關歷史人物、作家作品、地方故事……等，重建台灣戲劇的主體：

整合社區的資源來作戲，將能有效搶救快速流失的區域文化，透過戲劇的轉化、創造，亦有助於民眾重新認識傳統，進而對所在地的人、事、物產生更踏實的認同感。就戲劇創作來講，這類作品日積月累下來，可望填補長期以來劇場中台灣歷史的空白。¹⁹⁹

加里山劇團透過現代劇場工作方式為客家戲劇尋覓新方向，以地方文學作品、故事改編入戲，演出充滿在地歷史文化的客家舞台劇，是劇團累積六年以來，不可漠視的成就。

¹⁹⁷羅思琦改編《藤纏樹》（加里山劇團提供：2004 年 12 月，苗栗縣文化中心演出）

¹⁹⁸邱坤良《社區劇場工作》（台北：文建會，1998 年 6 月）頁 39

¹⁹⁹胡紫雲〈羅思琦訪談記錄一〉2004 年 8 月 29 日上午 10:00-11:30 分，於苗栗縣文化局圖書館 4F

此外，令加里山劇團意想不到的，他們的演出的確真正做到以戲劇彌補「歷史的空白」。在《吳湯興的故事》演出後，吳湯興的後代子孫黃玉玲於戲劇結束後主動現身，並且與劇團連繫：

由加里山劇團推出的年度大戲——吳湯興的故事，最近在縣內陸續上演，意外找到吳湯興的後代，吳家三子為避難分成三姓以及鏡藏百年的過程，才始為人知。昨天與劇組連絡的吳湯興後人黃玉玲，是吳湯興三子黃海山的四子所生的女兒。……²⁰⁰

《吳湯興的故事》演出後不只是獲得民眾的熱情參與迴響，它更有機的影響現在仍生活於台灣的民眾，吳湯興的後代黃玉玲也親自道出她所知曉的歷史脈絡：

黃玉玲表示，吳湯興與羅福興是同一時代的抗日烈士，在日據時期，後代紛紛成為亡命之徒。但令人納悶的，不知何因她家百餘年來，十分忌諱談到自己是吳湯興的後代，即使國民政府來台後，還是一樣。吳湯興與黃賢妹死後，留下的三子為求生存，紛別姓吳、湯、黃等三個不同的姓氏，百餘年下來，各自拜著各自的祖先，明明知道吳湯興在銅鑼留下衣冠塚，也不敢一起祭拜，以致三兄弟的子孫幾成陌路，即使相見也不相識。²⁰¹

透過吳湯興後代的現身說明，我們的確看見戲劇的真實作用與動人力量。戲劇的展演不只是再現歷史，它是更有機的影響著歷史的行進與改寫。這也讓過去有關於吳湯興的抗日起義歷史敘述，往往只寫到其妻黃賢妹的絕食自盡而無下文，卻補足了吳家三子紛紛改性避難的完整史實，發揮建構地方新歷史的作用：

以戲劇方式呈現地方傳說、史料及俗語，不但可吸引民眾來看戲，更可寓教於樂，為民眾重新建構歷史感和歸屬感。²⁰²

加里山劇團選擇回顧苗栗在地歷史而推出《吳湯興的故事》一劇，透過戲劇演現台灣過去真人實事以外，更積極的影響現在民眾對自我族群文化的參與和認同，深刻的型塑觀眾們的集體記憶，進而觸發新思想，重新檢視過往歷史而刺激與形成「新歷史」。

加里山劇團另一項成果，即是讓戲劇成為苗栗地區的常態性活動，進而能夠與當地民眾文化產生交流。劇團固定一年一齣戲持續的表演，使得地方民眾無分年齡都能定期觀賞客家舞台劇，涵養欣賞戲劇的能力與習慣。這正是戲劇演出與民眾共同擦出的美好火花：

²⁰⁰ 林彩霞〈吳湯興的故事——意外引出吳湯興後代〉《聯合報》第 981 版（2002 年 12 月 19 日）

²⁰¹ 林彩霞〈吳湯興的故事——意外引出吳湯興後代〉《聯合報》第 981 版（2002 年 12 月 19 日）

²⁰² 邱坤良《社區劇場工作》（台北：文建會，1998 年 6 月）頁 45

民眾參與「社區劇場」，不論是參與製作，還是當一個台下的觀眾，都能有不同的收穫。它往往以樸拙的方式，展示「戲劇」平易近人的一面，讓觀眾不僅對演出內容有所共鳴，甚至生出「有為者亦若是」的自信心，這正是台灣民眾所亟需的文化自信。²⁰³

劇團因受惠於苗栗縣文化局經費的補助，因此演出並未售票，採開放當地民眾自由入場觀賞，期望以回饋地方的性質表演，進而帶動苗栗地區民眾多多觀賞客家戲劇：

「恩兜來去番仔林」演出後獲得熱烈迴響，客家鄉親們喜歡這熟悉且扣人心弦的劇情，也為團員們真切生動的演出所感動，情節歡樂時他們一同喝采，劇情悲淒時台下陪著掉淚。如今走過六個年頭，劇團已經擁有忠實的支持群眾，年年期待著他們推出的大戲。²⁰⁴

民眾的熱烈參與及鼓舞是支持劇團穩定創作的原動力，同樣在《吳湯興的故事》演出中場，由於戲劇十分貼進當地民眾生活的語言及故事，也使得觀眾紛紛感動落淚，當時也親身一同觀賞此戲的李喬說道：「《吳湯興的故事》演了一半，中場休息的時候，有很多人拿了花呀、在落淚呀，真是很高興。」²⁰⁵此劇獲得民眾熱情迴響，部份民眾也因為觀賞完加里山劇團演出後，積極的加入客家現代戲劇創作行列，成為加里山劇團成員，共同參與創作：

有些觀眾，看著看著也迷上了舞台劇，報名加入劇團，跟著上台當起戲子，演出一段段不同以往的人生劇碼。²⁰⁶

戲劇的展演影響民眾，民眾之持戲劇，成為民眾與社區雙向溝通的管道。此外，加里山劇團的成立與固定演出，也成為文化資源較少的中南部鄉鎮所需的「社區劇場」，使戲劇成為常態性活動，自我供給所需要的藝術養份，縮短城鄉文化差距。²⁰⁷

此外，加里山劇團亦努力培育喜愛戲劇表演的地方人才，參與劇團演出的演員選擇往戲劇專業領域深造，相對的民眾也因觀賞而與劇團產生互動：

更重要的呢，是讓很多的演員，都是婦女、有家庭的，她們走出來，這樣做我認為很好，這個值得推廣。²⁰⁸

²⁰³ 邱坤良《社區劇場工作》（台北：文建會，1998年6月）頁38

²⁰⁴ 陳宛婷〈加里山劇團演繹客家舞台劇〉《園區生活雜誌》第85期（2005年4月）頁90

²⁰⁵ 胡紫雲〈李喬訪談記錄〉2005年4月14日下午4:00-4:10分，於成功大學修齊講堂

²⁰⁶ 陳宛婷〈加里山劇團演繹客家舞台劇〉《園區生活雜誌》第85期（2005年4月）頁90

²⁰⁷ 邱坤良《社區劇場工作》（台北：文建會，1998年6月）頁38

²⁰⁸ 胡紫雲〈李喬訪談記錄〉2005年4月14日下午4:00-4:10分，於成功大學修齊講堂

目前劇團有不少團員是職業婦女，在工作之餘投入加里山劇團演出而喜愛演戲。加里山劇團的成立，不只是吸引女性走出家庭，勇於追尋自我理想，更涵養了許多戲劇人才，一同為客家現代舞台劇、電視劇的創作努力。

二、相關評論

筆者在蒐集與加里山劇團演出的相關資料時，並未看見針對戲劇表演的評論，不禁感到遺憾。因此，筆者擬就接續提出個人在研究過程中，覺察到加里山劇團運作上的問題。由於加里山劇團的創團是經由苗栗縣文化局的扶植成立，劇團核心人物——團長雖選擇李喬、藍博洲二位苗栗在地文學作家擔任，卻不是專業的戲劇創作者。團長只是作決策而無法在實質上領導劇團邁向專業：

因為我們的團長都是公眾人物，真的很忙，那就是說有些決策性的由他來決策，至於其他的大部份是授權給我。一開始我們會告訴他要演什麼戲，有雛形出來再請他來看，再修修改改，有參與一點戲的過程。²⁰⁹

真正帶領劇團，由肢體訓練、排演到演出的是導演——羅思琦。然而，羅導演亦非劇本原創者，致使劇團年年都會遭遇「劇本哪裡來？」重要課題。這同樣是社區劇團免不了必須面對的問題：誰能擔任劇團真正的領導人？是否要邁向「專業」劇團方式經營？是不是要和商業劇團一樣「精緻」的劇團表演與技術？面對這樣的問題，不妨參考劇場學者的建議：

在這裡必須強調的是，「社區劇場」絕不等同於「不專業」劇場，只要劇團的成員有強烈的興趣和企圖心，他們可以設法學習相關的劇場技術。²¹⁰

導演亦針對劇團的發展與走向有所說明：

社區劇團，有時候妳太設定一些框框也不是一件好事。不見得要那麼設定，說實在加里山劇團也不是真正有一個團長在幫我們把脈、掌舵，不能拿職業劇團的尺度來衡量，他們都是業餘、很有興趣。²¹¹

地方社區劇團雖然與台灣專業劇團由導演編創再演出的運作方式有所差異。劇團仍然可以自由朝向參與民眾的意願前進，嘗試多元創作方向，在戲劇作品中覓得屬於劇團原生的創作風格。

縱使加里山劇團總是必須面對劇本來源與演員人數不足的問題，導演與固定團員們卻因著對戲劇的喜愛與熱忱，抱著「歡喜作，甘願受」的心情推出一齣齣

²⁰⁹ 胡紫雲〈傅郡英訪談記錄〉2005年4月6日下午5:00-6:00分，於苗栗縣文化局

²¹⁰ 邱坤良《社區劇場工作》（台北：文建會，1998年6月）頁40

²¹¹ 胡紫雲〈羅思琦訪談記錄二〉2005年4月7日上午10:00-11:30分，於台北新店

的客家現代舞台劇：

「苗栗是自己成長的地方，對此地有深厚感情」……戲劇本來就是作給觀眾看的，那何不做苗栗鄉親愛看的戲，讓客家人重回戲院。²¹²

秉持著演戲給客家鄉親以及更多不是客家人的觀眾欣賞，與在地民眾產生交流與互動，透過戲劇影響民眾建立屬於地方文化以及歷史。期望未來加里山劇團能夠走出苗栗，走向國際，演出屬於台灣客家族群的現代舞台劇。

²¹² 陳宛婷〈加里山劇團演繹客家舞台劇〉《園區生活雜誌》第 85 期（2005 年 4 月）頁 93

第四章 歡喜扮戲團的客家口述歷史劇研究

進入現代劇場的一方天地中，如何使現代劇場的組織運作結合劇團創作理念，進而發展出屬於劇團自身的特殊性。歡喜扮戲團在導演彭雅玲的領導下，走向以「口述歷史」的方式挖掘演員自身的經歷與故事，來呈現「生命中的瑣碎與真實」²¹³更進一步將此放置於舞台，成為口述歷史劇場。

歡喜扮戲團以口述歷史的方式作為創作現代戲劇之元素，並針對台灣不同的族群為對象；由最初的福佬族群、外省族群，以至客家族群，創作了《台灣告白系列》作品。與歡喜扮戲團相關的文獻資料除新聞、報刊外，專業論文可見陳玉箴的碩士論文：〈劇場作為另類媒介對文化主體性之型塑——以「歡喜扮戲團」為例〉²¹⁴。論文中對於歡喜扮戲團的創團背景與創作作品有初步整理，主要是透過歡喜扮戲團的演出作品，檢視其如何形塑個體與群體的文化主體性，而非針對劇團創作作品進行與戲劇相關之研究。

因此，筆者在此章擬在歡喜扮戲團創作背景與歷程以外，將討論兩齣關於客家族群的口述歷史劇，分別為 2000 年演出的《我們在這裡》與 2003 年演出的《春天來的時候》，針對其中的創作背景、動機以及製作過程進行深入的研究。

第一節 歡喜扮戲團創作背景

在進入歡喜扮戲團所製作的兩齣客家戲劇之前，我們最先要問的是：什麼是口述歷史？口述歷史又如何成為創作戲劇作品的重要工具？口述歷史劇所演的內容為何？彭雅玲如何經驗了口述歷史劇場而在台灣開啟口述歷史劇場？以下便進行說明。

一、從說故事開始——口述歷史與口述歷史劇場之間

所謂的口述歷史即形同聲音檔案，其中記錄的內容多以「個人生活史」²¹⁵為主。今日口述歷史已成為多數國家大量搜集「故事」的聲音檔案。肯·霍爾斯（Ken Howarth）在其《口述歷史》一書中，將口述歷史歸納為幾個趨勢或方向：專業化、編輯、一般回憶錄作品等。肯·霍爾斯也將口述歷史定義為一門學科：

口述歷史本身是一門學科，訪談技術讓研究者可以針對某個主題探究集體

²¹³彭雅玲〈口述歷史劇場的一個起點〉《表演藝術》第四十八期（台北：1996 年 11 月）頁 31

²¹⁴陳玉箴〈劇場作為另類媒介對文化主體性之型塑——以「歡喜扮戲團」為例〉（臺北：國立政治大學新聞研究所碩士論文，2002 年 7 月）

²¹⁵肯·霍爾斯（Ken Howarth）/陳瑛譯《口述歷史》（台北：播種者文化，2003 年）頁 2

回憶，再以錄音、錄影與筆記傳諸後世。²¹⁶

口述歷史的最大功能便是「為默不作聲與沒沒無聞的人發聲」²¹⁷。美國哥倫比亞大學口術歷史的創辦人芮文斯（Allan Nevins）曾說過：「口述歷史，係透過慎重訪談，能抓住私人思想、個人願望以及因太忙致無法撰寫個人記錄之領導人生活。」²¹⁸藉由參與者的回憶與口述的方式，再現歷史中被抹滅、忽視的部份，能夠彌補官方文獻資料不足，甚至可以是下對上的民眾觀點。然而，透過個人的記錄，口述史也有其危機：容易流於個人視角，成為知識份子的主觀企圖、文化觀點的記錄。

關於口述歷史所能涉及之範疇，舉凡方言族群、社區文化、音樂、醫界……等，皆可作為口述歷史的討論對象，戲劇自然也包含於其中。口述歷史與戲劇結合所產生的動人效果與撼動人心的力量，也是被肯定。肯·霍爾斯便以英國莫西塞郡（Merseyside）進行的口述歷史計畫為例，說明口述訪談內容以戲劇方式呈現的動人結果：

其中一段是關於一次世界大戰的老兵，他在戰地失去不少好友。當演員重現衝鋒情景時，老人潸然淚下。當時的氣氛很有感染力，演出自然中斷，當場大家都熱淚盈眶。²¹⁹

透過此段敘述可以說明，以口述歷史的訪談內容創作戲劇，經由真實人物歷經後演出的真實事件，當其客觀呈現時，所蘊藏的情感是真切而飽滿的。

歡喜扮戲團的導演彭雅玲，正是在英國經驗了口述歷史劇場，對於英國口述歷史劇場的運作方式也有一番說明：

英國流轉歲月中心（Age Exchange Reminiscence Centre）從 1948 年起，導演潘·史懷蕊（Pen Schweitzer）招募一群專業的年輕演員到各族群拜訪年長者，將他們的生命故事記錄下來，回到劇場編輯成故事演出。²²⁰

將口述歷史的訪談內容再鋪演成一齣齣的戲劇，由於真人真事的搬演，自然能夠與觀眾之間相互通感。口述歷史劇場可以作為呈現經歷生命重要事件的人民記憶縮影，也就是對觀眾說故事！

二、以自我生命主體出發——劇團的創作理念

²¹⁶ 肯·霍爾斯（Ken Howarth）/陳瑛譯《口述歷史》（台北：播種者文化，2003年）頁16

²¹⁷ 肯·霍爾斯（Ken Howarth）/陳瑛譯《口述歷史》（台北：播種者文化，2003年）頁3

²¹⁸ 陳三井〈口述歷史的理論及史料價值〉《當代》一二五期（台北：揚銘，1998年1月）頁103

²¹⁹ 肯·霍爾斯（Ken Howarth）/陳瑛譯：《口述歷史》（台北市：播種者文化，2003年）頁256

²²⁰ 彭雅玲〈口述歷史劇場的一個起點〉《表演藝術》第四十八期（台北：1996年11月）頁31

歡喜扮戲團成立於 1995 年 3 月 15 日，是導演彭雅玲於 1993 年受台南市文化基金會之邀，參與「魅登峰」老人劇團創團合作的經驗延伸。劇團創團時便設定以六十五歲以上的年長者為主要團員，清楚定位為「老人口述歷史劇團」。創作方向透過田野調查尋訪台灣在地閩南、外省、客家族群的年長者，引導他們口述自身經歷、參與舞台肢體訓練後再演出。²²¹

彭雅玲認為：「我從來沒有想要做傳統的，可是從來都認為傳統的特色是進入現代劇場裡面最重要、最珍貴的元素。」²²²出於珍視台灣的傳統文化，彭雅玲透過與老人共同交換彼此經驗，在當中找尋「屬於自己而原先自己卻看不見」的特質：

我想那是一種知識份子的鄉愁，想找到心靈的歸鄉，要找到以後，才會認同：這個東西能讓我變成現在的台灣人、現在的彭雅玲，並散發這種美感的東西。而要找到這種東西，我自己可能被蒙蔽，因此需要老人透過他們的生命、節奏、他們所熟知的事件背景，才能讓我再找到那樣的東西。²²³

1995 年，彭雅玲從自己愛聽老人說故事開始出發，由民間藝人著手進行田調查，選擇以老人為對象進行口述歷史，再將當中最讓她深受感動的故事，加以剪裁作為戲劇呈現給觀眾，與觀眾們共同分享。對彭雅玲而言，口述歷史的方式只是一個步驟：

口述歷史只是步驟之一，它所要呈現的只是生活中的人，他們自己是主體，他們用自己的生命來做為表演內容，然後，他們自己用眼睛所看到的方式、經過我的編輯來作為戲劇所要表現的方式，它是一種很看到自己、從自己的生命出發的，以自己的生命為主體的，一個戲劇。²²⁴

期望在口述歷史的訪談過程中，找出屬於台灣人自己的生命真實，這樣的真實「它不必是偉大的歷史，它不必是創新的故事，它有的只是生活中的瑣碎，生命裡的真實。」²²⁵從述說自我生命故事開始出發，成為歡喜扮戲團堅持以口述歷史作為結合傳統與現代劇場的工作方式，對於口述歷史的進行過程，彭雅玲也有相關？明：

找人永遠都是一種機緣，就是如果你可能預定要十個人，可是最後只有三個人，它也可以是成立的。我沒有「預期目標」，也就是我在訪談的時候，

²²¹陳玉箴《劇場作為另類媒介對文化主體性之型塑——以「歡喜扮戲團」為例》（臺北：國立政治大學新聞研究所碩士論文，2002 年 7 月）頁 52

²²²胡紫雲〈彭雅玲訪談記錄〉2004 年 9 月 8 日下午 1:00-1:30 分；於台北歡喜扮戲團團址

²²³陳玉箴《劇場作為另類媒介對文化主體性之型塑——以「歡喜扮戲團」為例》（臺北：國立政治大學新聞研究所碩士論文，2002 年 7 月）頁 92

²²⁴胡紫雲〈彭雅玲訪談記錄〉2004 年 9 月 8 日下午 1:00-1:30 分；於台北歡喜扮戲團團址

²²⁵彭雅玲〈口述歷史劇場的一個起點〉《表演藝術》第四十八期（台北：1996 年 11 月）頁 33

就算最後他不能來，我都從來不把這當作預期目標。所以我的訪談過程，除非這個人完全長出了所有能量，我不會一定要他必須娛樂我，必須要自己覺得很怎麼樣感人的故事，我沒有預期一定要達到什麼樣的效果。因為那是我最後編輯的一個方式，而不是你必須給我的。對於選的這件事情，應該是說水到渠成。我永遠選生命最初的某種力量，而那個力量永遠都會感動我，如果感動我，相同的也會感動觀眾。²²⁶

能夠牽動自己內心情感的故事與生命經驗，是導演彭雅玲聆聽完團員們的口述歷史所作的揀選、編輯工作。從 1995 年開始，歡喜扮戲團展演屬於台灣年長者的生命經驗「台灣告白系列」，一次次的國際交流與國內演出下來，彭雅玲深刻的感受到口述歷史劇場蓄滿著憾動人心的力量：

對我來說，他們簡單的一句話，可能是他們生命史上五十年、七十年所累積的一句話，對我來說是珍貴而且打動人的。這樣子的一個劇場對我來說，它有很大的能量，它的能量在於每一個人對生命的投入、每一個人對生命很深層的看法，每一個人願意與別人交換。相同的，跟台下的觀眾，他們就是準備跟觀眾交換那生命裡面最寂寞的、最孤單的、最幽暗的、最溫柔的、最脆弱的那些部份，所以，他們永遠都是很感人的。²²⁷

對歡喜扮戲團而言，演出的重要理念不只是戲劇的「感人」與否，更重要的是老人們在劇場訓練過程中，逐漸走出記憶中的歷史，真實的選擇「作自己」，忠實的呈現自我主體。

如何讓老人們敞開心房將自己的生命、自己的真實過往，傳達給台下的觀眾，讓觀眾們亦能感同身受。最重要的就是「交換」，彭雅玲十分強調口述歷史劇的「交換」功能：

所以，我希望把他們那麼棒的技藝，同時可以跟現在的觀眾交換。做交換的事情，就是一個很大的工程，交換要保持他自己很大的特色，同時要讓別人能夠接受他這樣的特色，而可以用新的眼光、或是跟現在人一樣心境的交換。²²⁸

這樣的交換，不僅只於技藝的、演技的交換，更是演員們在歷經生活洗練過後，以自我生命情感、真實看見自己，以不亢不卑的態度面對過去的回憶。如此的交換是可以不受時空、種族、地緣、語言的限制，它的對象可以是福佬族群、外省族群，或者客家族群，它的交換更可以是台上演員與台下觀眾的交換：

²²⁶ 胡紫雲〈彭雅玲訪談記錄〉2004 年 9 月 8 日下午 1:00-1:30 分；於台北歡喜扮戲團團址

²²⁷ 胡紫雲〈彭雅玲訪談記錄〉2004 年 9 月 8 日下午 1:00-1:30 分；於台北歡喜扮戲團團址

²²⁸ 胡紫雲〈彭雅玲訪談記錄〉2004 年 9 月 8 日下午 1:00-1:30 分；於台北歡喜扮戲團團址

交換的過程不是只是客家族群、福佬族群、外省族群可以跟他們交換，每一個人看的每一個點，都是可以打到自己心裡的每一個部份。²²⁹

這便是口述歷史劇場最重要的意義，人的生命經驗往往比戲劇更富戲劇性，真實的故事往往比杜撰的更動人心弦。透過「田野調查」²³⁰與「歲月百寶箱」²³¹兩項工作方式，結合劇場表演訓練，歡喜扮戲團創作了一系列由老人口述自我生命，並加入小朋友與老人們同台，共同演出屬於台灣「世代交替，歲月流轉」的「台灣告白系列」。

三、平地一聲雷——歡喜扮戲團的客家現代劇的出現

歡喜扮戲團自 1995 年成立至今，所演出的「台灣告白系列」作品，主要是以在台灣生活的福佬族群、外省族群、客家族群……等老人，口述生命經歷作為內容，加以剪裁、拼貼呈現。其中包括：

時間	作品名稱	演述對象	表演內容
1995 年	臺灣告白(一):歲月流轉 50 年	福佬族群	透過台灣傳統藝人黑貓雲、吳天羅、李炳輝回顧台灣日據時代至今的歲月流變。
1996 年	臺灣告白(二):黑狗兄黑貓姊遊台灣	福佬族群	以台灣走唱藝人吳天羅的生命故事為主軸，藉由他的走唱生涯帶出台灣幾十的轉變。
1997 年	臺灣告白(三):台灣查埔人的故事	福佬族群	透過吳文城、電影放映師蔡益山兩位「老男人」演述自身記憶，呈現台灣男人的生命遭遇。
1998 年	臺灣告白(四):如果你叫我	外省族群	此劇訴說外省族群的共同記憶——分離。以王秀清與母親分離的故事為題，母親在秀清三歲那年將牠獨自留在廣東汕頭，兩人分離五十五年後再相見，母親說：當時「如果你叫我」，秀清的命運就會完全不同。

²²⁹ 胡紫雲〈彭雅玲訪談記錄〉2004 年 9 月 8 日下午 1:00-1:30 分；於台北歡喜扮戲團團址

²³⁰ 歡喜扮戲團的田野調查主要是透過導演彭雅玲對於老人們的訪談，透過聆聽故事、陪伴老人以及給予情緒支持，進一步鼓勵老人站上舞台陳述事實。訪談期間有兩項主要原則：1.不做任何價值判決。2.不追問：無論情緒激昂或不願意說，都不逼問。參見陳玉箴：《劇場作為另類媒介對文化主體性之型塑——以「歡喜扮戲團」為例》（臺北：國立政治大學新聞研究所碩士論文，2002 年 7 月）頁 53

²³¹ 彭雅玲於一九九六年五月自德國海德斯罕文化中心(Kultur Fabrik, Hildesheim)習得歲月百寶箱之製作，將阿公阿媽的生命故事、老照片等裝置在一個五十三立方公分，二次大戰的手榴箱內。除了展覽、出版，更要將故事編輯成演出素材。參見彭雅玲〈口述歷史劇場的一個起點〉《表演藝術》第四十八期（台北：1996 年 11 月）頁 33

1999 年	臺灣告白(五):一老一少(童年啟示錄)	福佬、外省族群	彭雅玲與台北藝術大學四位年輕導演各自從劇團中選一位老人演出其童年發生的一件事，各搭配一位小孩演出。
2000 年	臺灣告白(六):我們在這裡	客家族群	由移居台北的客家族群演述他們離開客家莊的無奈心情與隱藏客家身份的原由。
2001 年	臺灣告白(七):母親	福佬族群	此齣戲非以演員的生命故事為主，擷取「母親」形象中極具共通性的片段，以閩南語發音，是歡喜扮戲團作品中，唯一不是「演員演出自己故事」的創作。
2002 年	臺灣告白(八):千姿百態畫旦角	福佬族群	這齣作品是以歌仔戲界資深老藝人謝月霞在舞台上扮演小生五十五年後，尋找自己性別認同過程的故事。
2002 年	鹽巴與味素 II	福佬族群	由中老年人以真實生活經驗口述夫妻生活總是在吵鬧費力傷神中度過，但卻猶如菜裡的鹽巴與味素，讓生活更有滋味。
2002 年	臺灣告白(九):台北發的尾班車	福佬族群	以五十到八十歲的老人們，透過口述回憶他們自民國四十至六十年間的男女情事。在「舊情綿綿」、「可憐戀花再會吧」及「女性的復仇」歌聲中，回顧他們在意氣風發的年代所經歷的悲喜，也為台灣過去的人文變遷做歷史的見證與紀錄。
2003 年	臺灣告白(十):春天來的時候	客家族群	第二齣以客家族群為對象的口述歷史劇，劇中主要討論客家族群語言傳承與認同的困難。

從 1995 年開始，歡喜扮戲團可以說是一年一部作品，到 2003 年已達到十一齣之多，足見劇團創作力十分穩定，源源不絕。透過表格也進一步說明：歡喜扮戲團演出作品中，以福佬族群為對象的戲共有八齣；以外省族群與客家族群為對象者，則各有兩齣。如此顯示：劇團創作內容仍然是集中以福佬族群為主。這是與創團最初以台灣傳統老藝人的口述生命告白為主的創作方式有關：

作戲劇一開始就是找很多的老演員、傳統的演員，比方說：唱歌仔戲的「黑貓雲」、做陣頭的吳天羅、唱那卡西的李炳輝他們來作戲劇。他們自己本身都是那個天地裡面天王天后級的，在劇場他們的觀眾事實上是有限，所表現的技藝是都沒有問題，可是內容上面、跟觀眾的溝通上面，沒有辦法跟觀眾有那樣交換的、互動的狀況，所以，我希望把他們那麼棒的技藝，

同時可以跟現在的觀眾交換。²³²

彭雅玲轉變老藝人的演出方式，透過他／她們的口述自白，使得演出內容上能夠與觀眾達到情感交換，同時串連藝人的特殊傳統技藝，而又不流於形式化的表演，成功創作了「台灣告白系列」的前三齣作品。

接續著完成兩齣以外省族群為主的戲劇之後，彭雅玲終於在 2000 年創作了自 1980 年代小劇場風潮以來，未曾出現過以客家人口述客家族群歷史演出的現代舞台劇《我們在這裡》。由十五位來自台灣全省各地客家庄的客家人演出，以客語告白關於客家族群的生命歷程，客家人終於能夠站在現代戲劇的舞台上發聲。《我們在這裡》的首演是 2000 年 9 月，在德國巫婆塔（Wuppertal）及柏林演出。

第二節 《我們在這裡》創作內容評述

一、無中生有的創作困境

歡喜扮戲團自 1995 年開始籌備客家族群的口述歷史劇，製作過程長達六年之久，彭雅玲回憶《我們在這裡》的創作過程說道：「比方說作告白六《我們在這裡》是做了六年，從 1995 年開始學客家話、訪談，一直到 1999 年開始排練，2000 年演出，這個過程是非常長的。」²³³究竟是什麼觸動了彭雅玲而決定製作一齣關於客家族群的口述歷史劇？首先，主要是與其身為客家人的族群背景有關：

我的祖父母是客家人，住在客家庄，然而我們卻不知道他們為何搬到那個客家庄，我祖父去世二十年之後，我們才發現祖父的父親是清朝的秀才，日本人侵略台灣時，他們放棄自己的田莊四處逃命。祖父母雖然搬去偏遠東部的客家庄，然而當我出生時，他們已搬離客家庄而且全都不說客家話了。客家人變成都會中的隱形人，在我們這一代愈來愈普遍。²³⁴

彭雅玲面對自己雖是身為客家人，在台北都會中卻成為都市裡的隱形人而有深刻體認；也因此埋下她決心找尋居住於台北客家人的企圖，並開始籌劃一齣以客家族群口述歷史為主的客家現代戲劇。於是，她在報刊上登了一則標題召喚台北都會中的客家人：

一個曾經保留自己特色，並以此為榮的族群，如今散落全球各地。他們的

²³² 胡紫雲〈彭雅玲訪談記錄〉2004 年 9 月 8 日下午 1:00-1:30 分；於台北歡喜扮戲團團址

²³³ 胡紫雲〈彭雅玲訪談記錄〉2004 年 9 月 8 日下午 1:00-1:30 分；於台北歡喜扮戲團團址

²³⁴ 彭雅玲〈歡喜扮戲團：我們在這裡〉劇團提供劇本附錄資料

家族倫理、音樂傳統、產業文化、甚至語言都已逐漸有意無意地被掩埋了。
在大都會的客家族群，你們在哪裡？²³⁵

這則標題是歡喜扮戲團製作客家口述歷史劇的原點，它同時也出現於《我們在這裡》演出錄影帶的封面。這則新聞果然號召了十二位分別來自於新埔、竹東、關西、內埔、湖口、峨眉、苗栗、美濃等地的客籍團員，擔綱《我們在這裡》的演出。

《我們在這裡》一作品的出現與顏志文先生參與此劇的音樂製作也有緊密的關連，彭雅玲導演於 1995 年創作第一齣台灣告白《歲月流轉五十年》時，由於背景音樂部份，希望使用同年顏志文與侯孝賢導演合作電影《好男好女》原聲帶，因而注意到當中有關客家流行音樂的原創，透過此機緣與顏志文初步討論客家現代戲劇的創作困境，相互激盪起許多創作《我們在這裡》的能量。關於客家文化的特殊性，不外是客家山歌音樂、客家語言、客家衣著、飲食……等，當中能夠呈現給觀眾又戲劇緊密結合的，非客家音樂莫屬。有了顏志文的參與，給了彭雅玲勇於開創客家現代戲劇的動力。在展開田野訪談與帶領戲劇課程的過程中，她遇到了創作客家現代戲劇的困境：

你要跟觀眾交換、跟觀眾溝通的時候，你有什麼的東西？在這過程中，我相信不只是我，所有其他作客家的音樂；比方說從客家出發的那些人，他們都有那種從無中生有的狀況，想辦法跟什麼樣的東西結合，它才有它的新生命。²³⁶

引文呈現目前台灣客家現代戲劇的創作困境，然而，客家現代戲劇絕非「無」中生有，因為客家的山歌、採茶戲、美食、語言……等文化，從來都未曾消失在台灣過，它們一直都存在著。只是礙於語言的傳承、客家族群的少數與認同困境、表演宣傳不足，至使台灣觀眾對客家戲劇的需求不足，如今喜愛看客家戲的群眾不如從前，卻不足以說明它不曾存在過。

如何讓客家人重新喜歡、接受原本屬於客家族群的音樂、文化與戲劇，正是目前台灣客家文化工作者必須共同面對的課題。同樣的，這亦是彭雅玲創作最初必須要面對的課題。彭雅玲依舊維持歡喜扮戲團一貫的口述歷史創作風格，找尋「客家有什麼是可以與現在觀眾交換的」：



圖為《我們在這裡》演出宣傳照。（由歡喜扮戲團提供）

²³⁵ 彭雅玲〈歡喜扮戲團：我們在這裡〉劇團提供劇本附錄資料

²³⁶ 胡紫雲〈彭雅玲訪談記錄〉2004 年 9 月 8 日下午 1:00-1:30 分；於台北歡喜扮戲團團址

事實上，對於我們可能覺得很珍貴的東西，他們不再喜歡了！如果客家人都不喜歡的話，那不懂得客家話的客家人或者是不是客家人的人，他們要怎麼樣來欣賞客家人的特色。²³⁷

於是，想辦法與什麼結合，讓傳統與現代成為互補而不相抵觸，歡喜扮戲團嘗試保留客語，融合現代曲風的客家山歌、以及客家人生命自白的口述歷史，創作了第一齣客家族群的口述歷史劇《我們在這裡》。在這樣的努力中，我們可以看到劇場工作者對客家戲劇的珍視與傳承，出自審美上的珍惜與認同，這是對傳統藝術不放棄的態度，尤其在全球高度發展的同時，藝術工作者對於台灣過去的傳統藝術，更是格外的寶藏。

二、客家人的真實生命告白——劇本評析

《我們在這裡》一劇的結構主要分為序幕〈我來台北了〉、第一場〈種田的人〉、第二場〈送養的人〉、第三場〈婚姻的人〉、第四場〈出走的人〉以及尾聲〈打開記憶中的包袱〉。除了序幕與尾聲以外，主要四場分別呈現生活在台灣四〇年代以後的客家婦女必須面對的主題：種田、被送養、婚姻以及為了生存離開客家庄。透過此四項主題找尋「客家人為什麼離開客家庄到都市發展而逐漸隱身於都會中？」的原因。

由於歡喜扮戲團是以口述歷史的方式由演員面對觀眾演出自我生命故事，《我們在這裡》全劇仍是以客籍演員的故事作為主要發展脈絡。因此演員的年齡、性別以及成長環境，皆成為影響戲劇內容的重要因素，她們的經歷往往與戲劇緊密結合。在進入《我們在這裡》的創作梗概說明之前，首先需對此劇的客籍演員背景有初步的認知，此齣戲的演員主要包括：新竹新埔、竹東、關西、湖口、峨眉、苗栗公館、獅潭等八位北部客家人；以及高雄美濃、屏東內埔兩位由南部北上發展的客籍演員。團員年齡由 41 歲至 73 歲，最年長的劉蕉妹是於日治時期出生，成長過程跨越台灣的光復以及四、五〇年代至今。全團客籍演員當中，只有一位男性成員葉張曾。

《我們在這裡》一劇，所有參與演出的演員，加上小朋友團員共十八人。透過老人與小孩同台演出，呈現所謂「世代交替，歲月流轉」的傳承。彭雅玲自 1995 年開始，長達六年的籌備過程中，與團員們分享彼此的故事，逐漸發現團員們共同的經驗，在許多故事中，挑選出五個能夠代表客家婦女集體經驗的故事，編排成為《我們在這裡》一劇。全劇結構列於下表：

²³⁷ 胡紫雲〈彭雅玲訪談記錄〉2004 年 9 月 8 日下午 1:00-1:30 分；於台北歡喜扮戲團團址

幕次	主題	內容
序幕	〈我來台北了〉	
第一場	〈種田的人〉	1.惠美的故事
第二場	〈送養的人〉	1.璽嬾的故事 2.蕉妹的故事
第三場	〈婚姻的人〉	1.嫁給客家郎 2.春秋的故事 3.玉清的故事
第四場	〈出走的人〉	1.玉清出走 2.蕉妹出走 3.春秋出走 4.菊英出走
尾聲	〈打開記憶中的包袱〉	

全劇以逆敘方式開展，〈序幕〉由敘事者點出客家人已到台北發展的現狀，再將時間回溯至過去，進一步呈現客家族群的貧苦生活與所面臨的生存危機，其中也包含客家人的婚姻觀點，最後進入核心主題：到台北的客家人決定離開童年生長的客家庄，此決定背後的重要成因。〈尾聲〉藉由過去客家人常使用藍布巾包裹點出演員們各自打開心中背負著包袱的意象。全劇除了璽嬾是苗栗福佬人以外，其餘的故事都是客家演員們親身經驗的真情告白。以下擬將以分為〈種田的人〉、〈送養的人〉、〈婚姻的人〉、〈出走的人〉四部份進行討論。

（一）種田的人

透過本論文第二章對於客家族群遷徙台灣的移墾歷程，由於受到渡台禁令的影響，因此晚來的客家人只能在山區開墾，生活亦隨之更加艱困。場景首先回溯演員們過去在客家庄種田的情景，是以苗栗公館鄉邱惠美口述回憶作為此部份的核心故事。此場景呈現過去客家人為生存而辛苦種田，只能靠天求溫飽的生活：

春秋：一天做到晚，不知道早也不知道晚。

菊英：若遇到水蛭更可怕。稻子種下去有收成的話，還差不多，往往收成前稻子垂下來了，一陣颱風來或梅雨季，稻穗倒在地上，稻子不是空心就是長芽，那就沒白米飯吃了。得繼續吃蕃薯飯了。

春秋：蕃薯飯我可吃得很多了，真冤枉。²³⁸

目不識字只得耕稼的客籍長輩，多數希望自己的孩子能夠不再同他們一起種田吃苦，惠美的父親總對她的諄諄告誡：「種田曬腳板沒出息，以後一定要拿筆！」。

惠美：我爸媽就是一邊除草一邊告誡我們兄弟姊妹，拼一點，要好好讀書，拿筆桿賺錢生活比拿鋤頭耕田除草曬腳板要好得多。²³⁹

身為女性的惠美能夠在重男輕女的客家庄求學，是因為她父親的栽培與鼓勵，令她至今仍感念當初那筆學費的意義：「現在我在公家機關服務，每個月的薪水隨

²³⁸ 彭雅玲《我們在這裡》《國民文選·戲劇卷二》（台北：玉山社，2004年5月）頁245

²³⁹ 彭雅玲《我們在這裡》《國民文選·戲劇卷二》（台北：玉山社，2004年5月）頁246

便都比那筆錢多太多，但是怎麼也比不上那筆錢的重量。」²⁴⁰這是身為客家人的惠美，在成長過程中難以抹滅的記憶。此場以平板調的山歌作為收尾，再次唱出客家人即便辛苦耕種卻仍難求溫飽的生活：

頭擺啊（從前啊）
割秣 作緊工（趕作農田事）
大人佬小子呀（小孩） 共下做（共同做）
做田叻（種田叻）
不等秣成熟（等不及稻穀成熟）
為到啊三餐哪 做不停

過去台灣不僅只於客家人必須以耕作為生，多數的台灣人最初皆是如此，在〈種田的人〉一場中透過如此的告白，將客家婦女也必須共同擔負農事的心情寫照加以呈現。

（二）送養的人

此場所演出的是苗栗福佬人「璽嬾的故事」與新竹新埔人「蕉妹的故事」，透過演員演現台灣社會過去童養媳的風俗。所謂的童養媳是將自家剛出生的女兒送給他人作養女，再領養別人的女兒好方便分擔農事，等領養的養女長大以後便與家中兄弟成婚；一方面展開傳宗接代的任務，一方面也能免去婚嫁的聘禮：

《我們在這裡》的主題是童養媳的故事，童養媳在客語裡頭是「新舅仔」，至於賣出當養女的則是「花屯女」。歡喜扮戲團的故事，有「新舅仔」，也有「花屯女」。²⁴¹

無論是領養的新舅或是送養的花屯女，如此風俗不只存在於客家庄中，而是台灣農業時期普遍的現象。當歡喜扮戲團的演員們在接受劇場訓練過程中，透過經驗的交換意外分享了歷經自己親生姐妹被送養的過程：

這是相當有趣的過程，當蕉妹講到自己被收養的遭遇，大家就開始講起來，有些人不是自己的媽媽是養女，就是阿姨、姑姑、孀孀是養女，後來大家發現，原來每個人都有同樣的經驗。²⁴²

於是，養女的共同經驗無可置疑的成為此場主軸。第一景「璽嬾的故事」演出璽

²⁴⁰ 黎振君〈歡喜扮戲團尋根唱山歌 細數客家女性來時路〉《勁報》第七版（台北：2000年11月15日）

²⁴¹ 陳板〈以劇場書寫歷史的人——歡喜扮戲團《台灣告白【六】我們在這裡》的族群意涵〉《表演藝術》第九十七期（台北：2001年7月）頁70

²⁴² 黎振君〈歡喜扮戲團尋根唱山歌 細數客家女性來時路〉《勁報》第七版（台北：2000年11月15日）

嫻的童年記憶自己與母親的互動與被送養的過程，璽嫻在舞台上演出祖父曾經幾度帶著她上山想將她送人，由於她太瘦小而沒能送成的過程：

阿公：這位大嫂妳好。

婦人(二)：你好。

阿公：這小孩要送人，不知有人要嗎？

婦人(二)：她這麼瘦又這麼黑，沒辦法。我自己小孩有手上抱的，有兩歲、三歲、五歲。有這麼大的，也有這麼大的。你有很多小孩？（仔細看了一下小璽嫻的牙齒）你這個女孩看起來好小又好瘦。（搖一搖頭）²⁴³

璽嫻是福佬人，卻也經歷被送養的過程。此場景在璽嫻的吶喊聲「我不要送人」中結束，並藉由演員璽嫻抱住小璽嫻的身體給予自己新生的力量。

第二景「蕉妹的故事」展演的是同樣歷經被迫送養作為花屯女的蕉妹，她經驗的交換。舞台上的蕉妹站在眾人前敘述她的童年時期，眼看著姐姐們一個個被送人作新舅的過程：

蕉妹：我家裡有十個兄弟姊妹，我有五個哥哥四個姊姊。大姊在兩歲時送人作童養媳，她今年還在的話八十六歲。第二個阿姊小時候也是送人作媳婦，在的話是七十八歲。第三個阿姊一歲時送人作花墩女，她現在在的話七十六歲。我第四個阿姊小時候被人抱走，現在住在新竹過得很好。她七十四歲。我小時候本來也要送人的，剛好我父親出外回來，說不行，這個女孩要留下來，所以我就沒送人做童養媳，我是在家裡長大的。²⁴⁴

這樣的告白是經過六年時間的洗練，才有勇氣站在舞台上的坦然，七十三歲的劉蕉妹是客籍團員中最年長的一位，這一段演出曾經是她心中最深沉、隱晦，不願為人所知的秘密，也是導演彭雅玲不敢輕易碰觸的故事：

蕉妹家族中的同輩不多了，這樣的事她也沒對晚輩說過，近來她對同齡的親戚提起這件事，親戚說：「妳好大膽啊！這種事怎好說呢？」蕉妹說出心中的秘密，這一說還是對全世界說。²⁴⁵

如此真實的告白，對蕉妹而言並不後悔，她不只是為自己內心的沉痛而說，是為她多年以來心中不忍的養女姊姊發聲。蕉妹說：「這次是我自己的決定，我絕不後悔。」²⁴⁶在舞台燈暗前，女性演員們以儀式般傳遞白布巾給蕉妹，象徵疼惜她的心意，在老山歌調改編的〈養女歌〉中暗燈。

²⁴³ 彭雅玲《我們在這裡》《國民文選·戲劇卷二》（台北：玉山社，2004年5月）頁253

²⁴⁴ 彭雅玲《我們在這裡》《國民文選·戲劇卷二》（台北：玉山社，2004年5月）頁255-257

²⁴⁵ 彭雅玲〈蕉妹的秘密〉《中國時報》（台北：2000年11月10日）

²⁴⁶ 彭雅玲〈蕉妹的秘密〉《中國時報》（台北：2000年11月10日）

（三）婚姻的人

這是《我們在這裡》一劇的第三場戲，主要反映客家女人對於婚姻的觀點。

〈婚姻的人〉共分為三個部份呈現，第一景〈嫁給客家郎〉提出客家女人對於選擇結婚對象所考慮的條件與面臨的課題；第二場〈春秋的故事〉訴說客家女人嫁給客家男人的生活面貌；第三場〈玉清的故事〉演出客家婦女的婚姻困境。

〈嫁給客家郎〉探討的是客家女人面對選擇婚姻伴侶時，「作決定」的過程中，不免受限於母親的介入與影響。此場最開始，便由敘事者演述團員們的共同想法：她們不願意嫁給客家男人，然而，她們的母親最希望她們嫁給客家人：

菊英：母親說嫁給客家人語言較通。

玉清：兄弟那麼多不要啦。

春秋：母親說嫁給什麼人都沒有關係，只要自己喜歡就好。

淑郁：我媽媽說不可嫁給外省人或福佬人，就是要嫁給客家人。²⁴⁷

在母親灌輸的觀念外，團員們仍在舞台上大方說出自我婚姻觀：

（女人一個個走向客家男人面前，然而把頭轉向相反方向）

蕉妹：是客家人我不考慮。

春秋：客家人我自己不喜歡。

菊英：種菸草的人不考慮。

春秋：是客家人我自己不中意。

蕉妹：是客家人我就不考慮。

玉清：工作那麼多，飯碗端不起。²⁴⁸

不願嫁給客家郎的想法是害怕婚姻成為負擔，客家女人的婚姻生活，除了作不完的家事外，仍需面對三餐是否能夠溫飽以及養育子女的責任。〈春秋的故事〉追溯成長過程中，父母的對話永遠離不開「沒錢」與「借錢」的苦日子：

父：我去借？這兩日我要去和人家換工沒有空。你婦人家比較閒，我看你去借好了。

母：什麼婦人家較閒，我在家裏養一大群豬，又養雞又養鴨，一大堆做不完的事。每次要向人借錢借米就叫我去，你不去借一次看看。

父：講到借錢，小孩註冊又快到了。不知你有準備了嗎？²⁴⁹

婚姻伴隨而來的多數是生活現實問題，〈玉清的故事〉裡玉清與菊英的婚姻也是

²⁴⁷ 彭雅玲《我們在這裡》《國民文選·戲劇卷二》（台北：玉山社，2004年5月）頁261

²⁴⁸ 彭雅玲《我們在這裡》《國民文選·戲劇卷二》（台北：玉山社，2004年5月）頁261

²⁴⁹ 彭雅玲《我們在這裡》《國民文選·戲劇卷二》（台北：玉山社，2004年5月）頁265

如此，她們對丈夫無法肩負起養家的責任多所埋怨：

菊英：小孩註冊錢不夠，就叫小孩不用讀書，家裡費用都由我負責了，還說我沒幫忙。

玉清：我要做爹又要做娘，若這個家不是我來挑著，小孩怎會有飯可以吃？

250

在生活壓力的迫使下，客家婦女決定不再悲情，她們開始尋求自我獨立，於是離開客家庄，出走到台北。

（四）出走的人

導演透過前三場對於客家人種田生活的困苦、婚後面臨養家的困境，逐步鋪陳客家人出走到台北的因素。第四場分別演出玉清、蕉妹、春秋、菊英決心出走以及離開的原由，她們各自來到台北找尋新生活。

玉清為了還債而離家，蕉妹因為外省人結婚被迫離家，春秋不願在種田維生而出走，菊英為養育子女而出走：

為了償還大筆債務，玉清離家，她什麼工作都肯做，只要能賺錢，她不想過那種要五十元都要不到的日子。…蕉妹出走因為她選擇嫁給外省人而不是客家人。…春秋自小就知道她遲早會隨著兄姊的腳步離開家，因為在家種田吃不飽，工廠做工沒出息，上學，沒機會。…菊英從南部來台北，她需要一份工作既可以當家庭主婦又可以當好母親，她選擇做洋裁。

251

無論是為了理想抱負而或被迫維生而離開，都是她們自己的決定，這堅定的信念是不可動搖的。蕉妹選擇嫁給外省人卻無法跨越省籍衝突，無法得到娘家的認同與接納：

蕉妹面臨生命中的大抉擇。在她結婚那天，她家中的親友沒有一個人來參加。蕉妹現今七十三歲，尚未回到過娘家，依客家人的習俗，嫁出去的女兒必須有男性長輩來帶她才可以回家。蕉妹父母去逝時，沒有人帶她回去。蕉妹大哥臨老在她服務的醫院住院，瀕死前蕉妹懇求他要他的兒子帶她回去，她大哥至死也不肯。蕉妹的哥哥一個一個地走了。沒有人帶她回去。

252

²⁵⁰ 彭雅玲《我們在這裡》《國民文選·戲劇卷二》（台北：玉山社，2004年5月）頁267

²⁵¹ 彭雅玲《我們在這裡》《國民文選·戲劇卷二》（台北：玉山社，2004年5月）頁271-279

²⁵² 彭雅玲〈歡喜扮戲團：我們在這裡〉劇團提供劇本附錄資料

老家住在高雄美濃的菊英也是與外省老公在婚後一同北上發展，為了能夠維持家計，菊英每日揹著小的，一手牽著一個孩子，在社區附近的公園打轉，希望能找些裁縫工作，舞台上菊英訴說著她的過往：

菊英：剛來台北時很不習慣，台北常常下雨。小孩還小尿布不易乾，事事覺得很不方便，生活上什麼都沒有，全心全意只盼能趕快找到工作。到附近做衣服店一間一間的問，有的說：你的小孩這麼小要怎麼做呢？好不容易找到一位客家妹，讓我帶些衣服回家試試看，我自己一邊帶小孩一邊做事，感到很快樂。²⁵³

她們都市出走客庄的客家人，儘管她們曾經走過苦難的歲月，也都在台北找到安定生活，最重要的是她們不會後悔自己的決定，而勇敢站上舞台對著觀眾告白，屬於客家族群女性的聲音。

終場〈打開記憶中的包袱〉透過演員們開啟藍布巾包袱，錯置與融合現在與過去的時空，打開傳統藍布巾包裹，檢視自我生命的客家演員在包袱中找到新生的力量：



圖為《我們在這裡》終場演出，演員們一一打開記憶中的包袱，看見新生命與力量。（由歡喜扮戲團提供）

碧珠：打開我的包袱，裡面是養母滿滿的疼愛

秀春：這張照片是我小時候，和七個兄弟姐妹一起照的，我們姊妹都沒有送人，大家一起長大，這對我來說很有意義也很寶貴。

文瑞：我把過去所有煩惱拋開了

淑郁：打開包袱有一張相片，是我們兄弟姐妹和父母的合照，當時父親很疼我，祖母要賣我時，他把我藏起來的。

張增：這包袱中包的是我的舊衣服，這舊衣帶給我許多溫情與思念。

璽嫻：包袱內有我八歲時，父親揹我過吊橋的記憶，在他的肩膀上，我感覺無比的溫暖。

惠美：我離開家時，包袱裏有我爸爸賣稻穀，換來的註冊費生活費，那時我不會拿過這麼多錢，現在我賺的錢比這更多了，我不用再跪在田裏除草曬腳板了。²⁵⁴

演員們輪流表達在包袱中重新凝視過去的自己，包袱雖裝在心中，卻不再是沉重的負荷，演員們得到的是認同與感謝。藍布巾包袱成為象徵客家精神的符碼：

²⁵³ 彭雅玲《我們在這裡》《國民文選·戲劇卷二》（台北：玉山社，2004年5月）頁280

²⁵⁴ 彭雅玲《我們在這裡》《國民文選·戲劇卷二》（台北：玉山社，2004年5月）頁283-284

「我們在這裡」以客家人常用來包東西的藍布巾，象徵現代客家人一如祖先，仍不斷地面臨著遷徙的命運。當初她們由客家庄移居台北都會時，藍布巾裡包著的事物，或許正是他們出走的理由所在。²⁵⁵

引文中對於藍布巾象徵的詮釋，一則說明「歲月流轉，世代交替」譜出的意涵，也呼應演員出走客庄的原因。在此場中，更重要的是：「打開」一動作就是意願正面凝視與面對，而不再是逃避或隱藏自己，認真回顧過往的自己，重新找到未來的出口，也許是導演透過展演如此儀式性的動作背後，期望傳遞給觀眾新的意義與內涵。

三、就那一聲清唱——《我們在這裡》音樂創作

關於《我們在這裡》一劇的音樂呈現方式，主要是在每一場終或各自告白結束前，由演員們會唱出符合此場演出主題的客家山歌，作為此部份的收尾再進入下一段故事。彭雅玲自述最初思索《我們在這裡》音樂的創作方向：

當我們作客家的時候，事實上客家如果你要去找的話，它很大的特色就是三大調，或著是那些客家的山歌、客家的音樂、或是客家美食那樣子。那它可以跟觀眾交換的部份呢？應該說這個部份已經非常遙遠了，所以客家現代人如果要他去唱山歌，在我的團員裡面只有一個人有唱過山歌，其他的人會告訴妳他們根本不願意聽，也不願意學唱山歌，還有，就算我去到客家庄，帶客家庄的戲劇課程叫他們唱客家山歌，他們有的時候那種表情非常像是在說：妳幹麻這樣委屈我，甚至覺得說是屈辱了他們。……事實上它是無中生有的；因為客家三大調很不被接受，它必須一直改變，表演型式、服裝上都必須要重新創造、重新建構，所以呢……整個的過程我覺得滿挫敗的。²⁵⁶

引文中有兩點是值得討論的：第一、什麼是客家音樂中的「三大調」？第二、客家人真的不再願意聽、學唱山歌嗎？首先，客家三大調是將「老山歌」、「山歌子」與「平板調」合稱而來，如此的用法可能是誤用：

「三大調」這個說法顯然是在混亂的認知下創造出來的名詞。筆者如此認定，原因有三：第一、在傳統民間藝人中，從未聽過「三大調」一詞；第二、名為「大調」的意義不明。……第三、三種唱腔系統並非平行。由於「三大調」的稱法，容易使人誤以為「老山歌」、「山歌子」與「平板」是三種獨立而平行的唱腔，其實，後兩者從淵源關係來講，皆溯自「老山歌」

²⁵⁵ 賴廷恆〈歡喜扮戲團 搬演客族戲〉《中國時報》第11版（2000年10月14日）

²⁵⁶ 胡紫雲〈彭雅玲訪談記錄〉2004年9月8日下午1:00-1:30分；於台北歡喜扮戲團團址

而來。²⁵⁷

鄭榮興認為「三大調」一詞的使用，是採茶戲相關領域長久以來積累了許多謬誤的說法，需要從傳承與根本之處，一一釐清。台灣的客家人由於自大陸移民的時間不同，南部保留的客家民謠較為原始；北部客家人所唱的民謠，除了「老山歌」（四縣山歌）保有山歌風貌外，其餘是所謂「九腔十八調」²⁵⁸。再者，關於客家歡喜扮戲團致作過程所面對的客家人不再喜歡客家山歌一現象，並不足以說明台灣客家人面對山歌所表現出的共相：

客家人對待客家山歌的態度，到了六〇年代以後，產生了大逆轉，不但搖身一變成為客家文化的重要象徵之一，甚至，認為身為客家人不會唱客家山歌是件相當羞恥的事。……直至今日，類似山歌班集會唱山歌的組織並不限於客家地區，例如僅只台北市就不下三十幾個班。²⁵⁹

我們也許可以說，參與歡喜扮戲團的台北客家人不喜歡唱山歌，卻不能斷然的認為客家人不再喜歡客家山歌或者「客家三大調」不被接受。

由於客家山歌是以情歌為主，而情歌又是即興作詞，音樂旋律的抑揚變化是隨著歌詞的聲調而有所不同。²⁶⁰歡喜扮戲團製作《我們在這裡》的客家音樂主要是發揮了山歌「即興作詞」的特色，由團員共同創作歌詞；再由顏志文編曲，添加流行音素並融合傳統山歌與現代曲風；其中，最特殊之處是演員們在舞台上親自唱出自己填詞的客家山歌。以下便分為歌詞創作與音樂製作兩部份進行討論。

（一）演員集體創作歌詞

關於《我們在這裡》一劇中的歌詞創作，多數是導演彭雅玲透過戲劇訓練的過程中，請演員在各片段中寫下與自己心情相關的短句或短詩，再請顏志文配上合適的客家三大調：

音樂，除了三大調、〈我教你唱山歌〉以外，其他的詞都是演員他們在每

²⁵⁷鄭榮興《台灣客家三腳採茶戲研究》（苗栗：慶美國文教基金會，2001年2月）頁144

²⁵⁸鄭榮興〈台灣客家的音樂〉對「九腔十八調」有清楚的說明：三腳採茶戲中的九腔十八調的「腔」，即指「曲腔」，主要是為了配合戲曲演出，以採茶戲唱腔為基礎，結合山歌腔系統的眾多曲腔發展而來，故台灣採茶戲唱腔包括兩大系統，即「採茶腔系統」（如：〈十二月採茶〉、〈送郎腔〉、〈勸郎賣茶〉……等）與「山歌腔系統」（如：〈老腔山歌〉、〈上山採茶〉、〈山歌子〉……等），這些曲腔歌詞以七言為基本形式。九腔十八調的「調」，即指「民歌小調」，三腳採茶戲使用的小調多半吸收自外地，一些與其他族群共用的曲調，如：〈瓜子仁〉、〈十二古人〉、〈思戀歌〉、〈鬧五更〉……等。《台灣傳統音樂之美》（台中：辰星，2002年2月）頁158-159

²⁵⁹鄭榮興〈台灣客家的音樂〉《台灣傳統音樂之美》（台中：辰星，2002年2月）頁164-166

²⁶⁰謝俊達〈傳唱民族樂音——從老山歌與矮零祭歌的異質性來看山歌與客家人的關係〉《台灣客家人新論》（台北：台原，1993年12月）頁141

一個片段裡面寫出來的，而且，你會發現在這裡聽三大調真的就是很現在，妳會發現跟自己很貼切。²⁶¹

團員共同創作歌詞的過程裡，最為難能可貴的是平凡的婆婆媽媽們，在經過多種戲劇訓練後，也能夠藉著文字表達生命體驗與感觸。由於是團員們親自寫下與自身情感基調相近的詞句以及短詩，《我們在這裡》全劇共十首歌，每首歌詞與自身告白內容相互結合成為情感的寄託：

幕次	主題	歌曲
序幕	〈我來台北了〉	1 山歌合唱：「我唱山歌 給妳聽啊」
第一場	〈種田的人〉	2 平板調 春秋 3 平板調 菊英：「從小就怕耕田事」
第二場	〈送養的人〉	4 童謠〈月光光〉 5 老山歌調 養女歌(之一) 淑郁 6 老山歌調 養女歌(之二) 春秋
第三場	〈婚姻的人〉	7 思戀歌 眾人合唱 8 山歌子 春秋 9 平板調 菊英
第四場	〈出走的人〉	無
尾聲	〈打開記憶中的包袱〉	10 〈出發〉 顏志文音樂

依表格而論，顏志文所改編的客家民歌主要是以山歌腔系統的「老山歌」、「山歌子」與「平板調」為主；而〈思戀歌〉則是「小調」。〈序場〉在敘事者介紹完告白演員的身份與重要經歷後，先以一人獨唱方式將「我唱山歌，給妳聽呀」一句重覆吟唱，再加入眾人合唱：

嘿 阿妹啊
我唱山歌 分妳聽啊
我唱山歌 分妳聽啊
聽你山歌 知你情 聽你山歌 知你情
禾苗青青 三月三 杜鵑層層 滿山紅
來去歸啊 來去轉諾 來去歸啊 來去轉諾²⁶²

此處歌聲點出演員們被開啟心境，準備進入與觀眾分享自己的生命故事。第一場〈種田的人〉於演員告白後唱出兩首平板調的山歌，呼應耕稼的辛苦，以及從小面對農忙時期工作永無止盡的恐懼：

²⁶¹胡紫雲〈彭雅玲訪談記錄〉2004年9月8日下午1:00-1:30分；於台北歡喜扮戲團團址

²⁶²彭雅玲《我們在這裡》《國民文選·戲劇卷二》（台北：玉山社，2004年5月）頁241

菊英（獨唱）：從小就怕耕田事。（四個小孩緩步走上舞台到三農婦身邊，
眾人走上台階）（眾人合唱）：
從小就怕耕田事，
從小就怕耕田事。²⁶³

由一人獨唱再加入合唱，合聲效果反映過去的出客家人，面對只得倚賴土地為生的心情寫照。由於歌詞本是出自演員之手，唱起來情感格外真摯流暢。

進入第二場〈送養的人〉所鋪陳訴說著客家女性過去的養女經驗。此場尤其以演員獨唱的兩首〈養女歌〉傳達養女心內酸楚，透過歌詞更是呈現著客家女性被迫送養的哀傷情緒：

【養女歌】 老山歌調 郁淑
養女來唱養女歌，奉勸大家父母親。
自家子女要關心，不要送人做養女。
養女講來真心酸，沒好吃飽沒好穿。
講來命苦天註定，心中怨恨無奈何。

【養女歌〈之二〉】 老山歌調 春秋
養女來唱養女歌，奉勸大家父母親。
自家子女要關心，不要送人做養女。
養女講來真心酸，沒好吃來沒好穿。
命苦雖然天注定，心中帶恨不甘休。²⁶⁴

歌詞中所使用的文字平淺，情感卻很真實；「沒好吃沒好穿」更直接反映作為客家新舅的生活寫照。彭雅玲對演員所寫下的歌詞也有進一步說明：「因為配上了詞是很現代的，本來都是七個字，字稍微調整之後就不一樣，這是讓它變成很新的……還有字不再只是說故事，可能是個意象，所以它就會更不一樣。」²⁶⁵這兩首〈養女歌〉歌詞中的「無奈」與「不甘」是積累了許多生活壓力所能傾洩的唯一出口，在此場結束前演唱，更與戲劇內容緊密結合且餘音悠揚。

第三場〈婚姻的人〉共有三首歌曲，分別出現三個主題結束前；此場開始是討論過去客家女性無法自由選擇對象，只得嫁給客家男人，由演員合唱〈思戀歌〉譜出待嫁少女的情懷：

三月思戀 真思戀
打扮有三妹 打扮有三妹

²⁶³ 彭雅玲《我們在這裡》《國民文選·戲劇卷二》（台北：玉山社，2004年5月）頁247

²⁶⁴ 彭雅玲《我們在這裡》《國民文選·戲劇卷二》（台北：玉山社，2004年5月）頁259

²⁶⁵ 胡紫雲〈彭雅玲訪談記錄〉2004年9月8日下午1:00-1:30分；於台北歡喜扮戲團團址

打扮三妹 三妹做新娘
阿哥戀妹妹戀哥
兩人手牽手 兩人心連心
阿妹要嫁 要嫁客家郎²⁶⁶

以此首歌以平板調為主，由於字數不限於七字，歌詞充滿現代元素。至於本場主要演出春秋與菊英的生命告白，面對客家婚姻中，女性往往必須肩負家計的重擔，兩人也直接以歌曲表達內在沉潛的哀怨：

山歌子 春秋
鈍刀破竹 想不開
挑穀借米 沒奈何
屋前屋背 一直轉
一年到頭 沒了時²⁶⁷

平板 菊英
一想命運真怨嘆，
爺娘做主牽姻緣，
幾多心酸沒人講，
暗夜想到淚漣漣。²⁶⁸

歌詞中「挑穀」的農忙意象與為了養家只得到處「借米」的憂慮，詞中透露著客家婦女面對婚姻家庭的百般無奈與心酸。由團員們在戲劇訓練片段中寫下的短句，逐一串聯起團員們各別告白的片段，是《我們在這裡》一劇甚為難得的歌詞創作，也是最直接的訓練成果。

（二）舞台配樂紀實

《我們在這裡》的音樂製作主要包含歌詞、編曲，以及舞台配樂三部份。除了歌詞是團員們寫作外，編曲與配樂都是由顏志文負責。首次參與客家舞台劇音樂製作的顏志文，在投入整齣現代客家戲劇配樂製作中，除了保持與導演彭雅玲的溝通過程，也會跟團參與排戲並且指導團員練唱客家山歌。以下便進一步針對舞台背景音樂製作、編曲、練唱過程加以說明。

1. 舞台背景音樂製作

歡喜扮戲團製作首部客家口述歷史劇《我們在這裡》的音樂製作是顏志文先

²⁶⁶ 彭雅玲《我們在這裡》《國民文選·戲劇卷二》（台北：玉山社，2004年5月）頁262-263

²⁶⁷ 彭雅玲《我們在這裡》《國民文選·戲劇卷二》頁266

²⁶⁸ 彭雅玲《我們在這裡》《國民文選·戲劇卷二》頁268

生。生長於屏東新埤的顏志文，師範大學美術系畢業以後，進入徐匯中學教了幾年美術，更確認自己熱愛音樂的心意，1984 年離開徐匯中學赴美，進入百克里音樂學院（BERKLEE COLLEGE OF MUSIC）主修爵士樂，於 1987 年取得現代音樂的學位回國，投身流行音樂工作。²⁶⁹

顏志文於 1995 年參與侯孝賢拍攝的電影《好男好女》，擔任此電影的音樂製作，開啟了他創作經驗中未曾觸及的領域：客家流行音樂。在設計與製作《我們在這裡》音效時，他主要是準確呈現每一場景所具足的氛圍，使音樂能夠適用表達演員的情緒，他自述最初製作概念：

直接就對這個戲來講，以及它要呈現的整個背景，我必須要很瞭解。它的場景是在田野，還是在家中有關兩代之間不同觀念的對話，那些場景我都必須要抓得很準確。整個音樂就是朝這不同的場景或氣氛來設計。²⁷⁰

對顏志文而言，最困難的是戲劇的抽象概念與情感色彩，如何能夠準確拿捏不同場景之氣氛，就必須瞭解劇本結構以及導演的想法，在溝通的過程中找尋製作配背景音樂的方向。經過深入的聆聽與感受，雖然腦中已逐漸浮現合適的旋律，然而他卻不心急著進行配樂創作，而是先看演員們排練：

導演跟我講一些東西的時候，我就會有音樂的想像出來，但是不會馬上去作，然後會看她們排，排戲之後，甚至於我也會到現場去錄，因為她們排戲的時會有一些對白，有一些口述，所以我就會當場，一方面是錄時間 tempo 的進行，一方面也錄它實際上的聲音出來。這時候我就可以開始具體的作一點，我作了一部分，就拿回去，她們在排的時候就開始比對，比對之後，需要修改我回來再改，這樣反反覆覆的去工作。²⁷¹

透過直接觀看團員排戲過程，並採錄演員的對白，記錄時間節奏，完成初步的音效；在這過程中，導演也會給予適時的回應：「我音樂作出來之後呢，她（導演）也要聽了之後，再給我回饋一些意見，我再作修正。」²⁷²經過一次次比對、修正、再討論、再創作，逐一完全戲劇的音樂創作。

2. 編曲

如前所述，當團員在不同階段完成歌詞，顏志文便進入譜曲部份。他也頗能認同導演引導演員寫詞的步驟，他說道：「基本上，詞跟整個具體的故事有關，

²⁶⁹顏志文〈客語歌的創作歷程〉《客家》第 84 期（台北：1997 年 6 月）頁 71

²⁷⁰胡紫雲〈顏志文訪談記錄〉2005 年 3 月 7 日上午 10:20-11:10 分；於台北萬芳

²⁷¹胡紫雲〈顏志文訪談記錄〉2005 年 3 月 7 日上午 10:20-11:10 分；於台北萬芳

²⁷²胡紫雲〈顏志文訪談記錄〉2005 年 3 月 7 日上午 10:20-11:10 分；於台北萬芳

所以讓他們寫是對的。」²⁷³至於拿到演員寫的歌詞之後，顏志文又如何進行編曲呢？他十分強調自己的曲風一定要與戲劇基調一致：

任何的詞拿在我手上，我當然可以用各種不同的音樂來處理、來作曲。但是我們要的是：它必須要跟戲劇一致。譬如說山歌的部份，那老山歌、山歌子這些東西，它有一個很具體的格式，其實並不難；把歌詞放在我們的山歌調裡面並不難。²⁷⁴

音樂是戲劇呈現不可或缺的一環，卻不是演出的全部；音樂若能與演出內容融合，整齣戲的調性才能一致。因此，歡喜扮戲團本身是以現代劇場的表演形式為主，透過口述歷史重現人們的生命經驗以打動人心，雖重視台灣傳統元素，卻一向致力加入現代新元素，音樂風格營造亦不例外：

我們當然在現代這個時代，不會傾向於說，你就要呈現純然的傳統，希望能夠結合現代的東西，所以在樂器的使用上面，我們會用現代的樂器。通常不管作什麼配樂來講，現在最常使用就是電子合成樂器，因這個聲音妳一聽就知道它絕對不是傳統，絕對是現代。²⁷⁵

就音樂素材而論，最能夠使人一聽便感受到現代的樂器，就是電子合成樂器。顏志文除了樂器使用電子合成樂器之外，就聲音之間的關係與音樂結構的手法等，也加入他的音樂專業領域——爵士樂：

要讓它有現代感，不只是樂器、聲音的關係，還包括整個音樂結構的手法。這部份，也是我熟悉的部份。一般來講，就是說搖滾的音素、現代民歌的音素、甚至於有些爵士樂的概念，那這些東西我都會運用上去，同樣我在《好男好女》電影裡面也是這樣使用。²⁷⁶

由於 1995 年《好男好女》的配樂經驗，以及之後創作客家流行樂專輯，成為顏志文穩定踏實的創作理念，能夠順利的延續已開拓的風格並融入舞台劇中。他也將客家現代音樂與客家現代劇場結合。

3. 練唱

當譜曲工作完成後，就進入教唱步驟。由於團員來自台灣各處，從未有過演出經驗者甚多，就連在公開場合以客語交談都很少，更別說是在公開場合放聲唱客家山歌。歡喜扮戲團的戲劇訓練中，本身即重視發聲練習，由於團員屬於非專

²⁷³胡紫雲〈顏志文訪談記錄〉2005 年 3 月 7 日上午 10:20-11:10 分；於台北萬芳

²⁷⁴胡紫雲〈顏志文訪談記錄〉2005 年 3 月 7 日上午 10:20-11:10 分；於台北萬芳

²⁷⁵胡紫雲〈顏志文訪談記錄〉2005 年 3 月 7 日上午 10:20-11:10 分；於台北萬芳

²⁷⁶胡紫雲〈顏志文訪談記錄〉2005 年 3 月 7 日上午 10:20-11:10 分；於台北萬芳

業演員，對發聲與肢體動作訓練更為講究。客家山歌的「九腔十八調」本就不容易唱，因此團員們在細排以便前先各自練唱，熟悉歌詞與曲後，再請顏志文加以修正轉音部份：

傳統山歌很難唱，音高低的與高的反差很大，所以技巧其實一定都要很講究。倒不是使用特殊的方式，我必須要把轉音部份點出來；譬如轉音的時候，聲音要怎麼轉下來，哪一個地方需要轉，哪一個地方不需要轉，這我必需要很具體的點出來，那他們才知道有所遵循。²⁷⁷

顏志文在教唱期間也感受到演員們對於戲劇的衷心付出，由於是演出自己的故事，演員對於練唱十分投入，他有感而發的言及：「說這故事演的就是自己，所以每一個人當然就是要把自己演好，這也是他非常熟悉的部份、最深刻的部份，這一點有的時候比專業演員要來的動人。」²⁷⁸

經過層層過程，從導演與音效彼此理念的溝通，再參與團員排練、歌詞創作，進而編曲、修正、再討論，便是《我們在這裡》整齣戲音樂製作的步驟。《我們在這裡》是歡喜扮戲團的第一齣客家口述歷史劇，它的出現標誌著一個起點，雖說製作過程頗為困難，開始的發生，總又孕育著第二次的美好。團員受到台灣客家庄巡迴演出的直接鼓舞與迴響，加上第一齣客家戲的展演成果，終於再度創作第二部客家口述歷史劇《春天來的時候》。

第三節 《春天來的時候》演出內容評述

一、找尋失落的原鄉—創作背景概述

歡喜扮戲團推出第一齣客家口述歷史劇，主要焦點鎖定於客家人生活與生命經驗的呈現。激起彭雅玲再度創作第二齣客家現代舞台劇的主因，是由於《我們在這裡》全省客家庄演出過程中獲得觀眾熱烈的回應與鼓勵：

因為是這樣子，不管外面的環境怎麼樣，妳的回饋是每一個客家人在黑暗角落裡它們對自己的尊嚴時，妳就會覺得很值得。²⁷⁹

一齣舞台劇透過群眾的參與，能夠激發客家人的尊嚴感，這是讓彭雅玲感動不已的創作動力。她將觀眾的回饋力量放入第二齣戲中，更深入台灣的客家族群目前面臨的問題，試圖挖掘客家人沉潛已久的族群認同與傳承客家語言、文化的問題，嘗試為新一代客家人找到族群認同的出口。

²⁷⁷ 胡紫雲〈顏志文訪談記錄〉2005年3月7日上午10:20-11:10分；於台北萬芳

²⁷⁸ 胡紫雲〈顏志文訪談記錄〉2005年3月7日上午10:20-11:10分；於台北萬芳

²⁷⁹ 彭雅玲〈春天的聲音〉《中國時報》第60版（2003年12月1日）

進入製作第二齣《春天來得時候》一劇，導演彭雅玲試著回歸到客家人對於自我族群語言文化的認同與傳承一問題上。在音樂製作方面，更有心嘗試增加演員演唱部份，成為「客家音樂劇」：

我的舞台劇《我春天來的時候》，從客家族群的口述歷史中，尋找祖父母失落的原鄉。是現代人回歸自然，喚醒鄉愁，映照生命原貌的客家音樂劇。

280

想要尋找客家人失落的原鄉，正是身為客家人的彭雅玲自己的生命故事，祖父母是客家人的彭雅玲，在製作客家口述歷史劇之前完全不會說客語：「1999 年，我們排練客家舞台劇，當時我已聽了六年的客家新聞對照國語新聞，我會聽，可是完全不說。」²⁸¹於是她開始意識到台灣社會中，客家族群對於「客語傳承」的困境，在排戲的過程中，由於全戲是以客語作為主要語言，演員也同樣面臨在公共場合說客語的困難：

團員們一進來排練場，我要求他們用客語交談，他們卻不怎麼願意，「我不在外人面前說客語」，「他們不是外人他們都是客家人」，「我祖父規定在家一定說客語，不可以背祖，但一踏出門不准說客語，免得被別人瞧不起。」

282

引文中反映出客家人保存客語的方式：只在家中說客話，不在外人面前說。也因此部份的客語被傳承，反之有些則因而被犧牲流失了。值得注意的是：不會說客語就不是客家人？面對如此問題致使彭雅玲在第二齣《春天來的時候》中找尋答案，這樣的溯源過程，是第二齣客家戲的重要意義。

二、春天的聲音——劇本評析

第二齣的客家戲《春天來的時候》有一部份是《我們在這裡》演員生命故事的延續，因此，在第一齣戲中出現的故事，仍然再次被搬上舞台。這是演員們的堅持，她們認為那些生命經驗對她們而言太重要了！一定要再演一次！因此，在第二齣戲裡，婚姻與養女的故事又再次被搬上舞台：

春天來的時候想要繼續延續下去，不過，下一齣就不會了，因為我的演員他們一定要呈現自己，比方說：養女事實上在第一齣已經演過了，可是第



圖為《春天來的時候》演出宣傳照片。（由歡喜扮戲團提供）

²⁸⁰ 彭雅玲〈春天來的時候〉《自由時報》第 47 版（2003 年 12 月 11 日）

²⁸¹ 彭雅玲〈春天的聲音〉《中國時報》第 60 版（2003 年 12 月 1 日）

²⁸² 彭雅玲〈春天的聲音〉《中國時報》第 60 版（2003 年 12 月 1 日）

二齣的人就會說這對他們非常的重要，他們一定要再說，這對他們來說是一件很珍貴的事情，所以他們就還要再演養女。²⁸³

十二位來自屏東、花蓮、東勢、關西、南庄、新屋、峨眉、竹東、北埔等地的客籍演員，參與《春天來的時候》製作與演出。一部份舊成員在演完第一齣戲後離開了，新加入的成員在交換故事與排戲過程，對於自我生命裡客家庄生活、養女與婚姻的經驗非常重視，戲中也就再一次呈現此部份。《春天來的時候》共分為七場，整齣劇的結構如下：

幕次	主題	內容
序幕		
第一場	〈迎新娘〉	陳清美的故事
第二場	〈白米飯〉	彭菊英的故事
第三場	〈養女的故事〉	1.搖籃曲 2.沒有位置的人 3.養女的心聲
第四場	〈十項全能〉	陳惠智的故事
第五場	〈繳學費〉	1.一角兩角 2.借錢
第六場	〈我的小孩是客家人嗎？〉	1.一人一句 2.春天來時 3.我教你唱山歌
尾聲	〈回家的感覺〉	

以下便就本劇中所探索的四項主題：客家人生活原鄉的溯源、重視教育觀念、語言文化的傳承與族群認同危機，逐一呈現《春天來的時候》一劇演出內容。

（一）劇中映照出客庄生活

本劇的〈序場〉以演員們彼此詢問「你出生在哪裡？」做為開展，延伸出探索客庄原鄉的動機。劇中第四場〈十項全能〉是演員陳惠智的口述歷史故事，反映過去客庄女性一日的工作內容繁重：天未亮便要到井邊打水洗衣服、剝菜餵養豬、雞、鴨等，九點送點心，扛水準備作午飯，收衣服、照顧弟妹；男人從小便下田耕種，即使只是十來歲的小女孩也必須肩負家務，劇中也將客家女性勤儉的形象喻為楊傳廣般十項全能：

惠智：講著運動健將楊傳廣，在當時是十項全能的鐵人揚名全世界，我陳惠智日日做家事，身體很強壯，從來沒好好走過橋，用槓仔一撐，一躍就過，整個人像糖蜂仔一般飛阿過河，我的功夫該比楊傳廣厲害多了。²⁸⁴

過去的客家女姓不只被要求成為家庭中的勞動者，必須有著十項全能般過人的勞動力，於是「勤儉持家」成為對於客家女性既定的刻板印象：

²⁸³胡紫雲〈彭雅玲訪談記錄〉2004年9月8日下午1:00-1:30分；於台北歡喜扮戲團團址

²⁸⁴彭雅玲《春天來的時候》（台北：歡喜扮戲團提供，2003年12月）

現代社會對客家婦女存有勤勞刻儉的語言烙印，深植某種意識型態，卻忽略客家族群在男女性別結構中，反映了優勢族群藉著內部凝聚達成優勢社會共識，鞏固客家男性在家族、社群、家戶間擁有的優勢地位。²⁸⁵

並不只是女性承擔家中過多的勞動，這樣貧困的生活，在五、六 0 年代的台灣卻是非常真實的存在，如此辛勤的作工卻時常面臨全家三餐難得溫飽的窘境：

小健：我還沒吃飽！

清美：你真以為有那麼多菜啊？你在作夢！去夢中吃吧！

淑治：留一些地瓜粥和菜脯給爸媽吃。²⁸⁶

因此抱著「細妹人早慢都是別人的，不如早些將她賣掉。」²⁸⁷的想法，將女兒物化作為物品般與人換養，曾經是客庄普遍出現的情形。關於養女經驗在《我們在這裡》一劇中已演出過，因此導演在此劇中，將焦點轉換為養女無法求學的遺憾及其內心深沉莫可言喻的哀傷：

珮文：可以給我去唸書嗎？我一定會好好做家事……

季珍：媽！家裡的事都做好了，上課已經遲到了，我可以去學校了嗎？……

惠智：媽，我沒有去學校上學，晚間讓我唸夜校好嗎？我很想上學！……

秀春：媽，我好想要一、二本哥哥唸完的書，給我好嗎？……

玉春：阿母，過年不用做新衣給我，讓我跟阿哥去學校唸書。……²⁸⁸

一連串的提問都是無法上學的哀傷心情，反映過去客庄社會極為重男輕女的現象，希望能夠受教育卻不可得的養女，在傳統客庄社會中，與男性地位相較之下大不平等。針對客家庄如此重男輕女的現象，在〈迎新娘〉迎娶過程中的祝福詩也有所透露：

禾苗青青迎新娘，今日歡喜會新郎，來年一定添貴子，榮華富貴滿屋堂。

²⁸⁹

引文中的「添貴子」突顯出客庄中十分重視生男孩以傳遞家族血脈的觀念，成為鞏固男性地位的符碼。張典婉於《台灣客家女性》一書中也對此現象有所說明：

濃郁的家族力量，影響了客家人的家庭信仰、思想行為與生活、宗祠祭拜、財產分配。生男之後「新丁板」，生女則無此一常民習俗，是大部分客家

²⁸⁵張典婉《台灣客家女性》（台北：玉山社，2004 年 4 月）頁 121

²⁸⁶彭雅玲《春天來的時候》（台北：歡喜扮戲團提供，2003 年 12 月）

²⁸⁷彭雅玲《春天來的時候》（台北：歡喜扮戲團提供，2003 年 12 月）

²⁸⁸彭雅玲《春天來的時候》（台北：歡喜扮戲團提供，2003 年 12 月）

²⁸⁹彭雅玲《春天來的時候》（台北：歡喜扮戲團提供，2003 年 12 月）

婦女在家族、家庭的生活寫照。²⁹⁰

《春天來的時候》具體客觀呈現了台灣過去客家庄的生活、養女以及家族的婚嫁觀，然而，呈現的背後亦帶出客家女性往往出生即失去自由選擇的權利，得被迫換養作為童養媳，生活環境的困頓是一家人都必須共同承受的問題。女性也在如此環境中被磨練出異於常人的勞動能力，這些都是 1950 年代後台灣客庄生活的真實映照。

(二)劇中反映客家人重視教育的觀念

《春天來的時候》進一步呈現出即使環境如此貧乏，卻造就了客家人極重視子女教育的觀念，正如《我們在這裡》劇中惠美的父親總強調「拿筆賺錢」的好。《春天來的時候》中又再次演出客家父母努力讓孩子就學的辛酸：

母親堅持我們都要去上學，「以後我的子女要拿筆賺錢比拿鋤頭好」，張羅註冊費時鄰居笑她：「阿甘仔，你跌落子女坑囉！」。有個住在四寮山上的，種很多的茶園，要母親把我送給他做養女，母親說：「送給他一定是在山上採茶，不會讓小孩讀書，捨不得！」。²⁹¹

這是〈白米飯〉中菊英的故事，我們可以看到即便日子過得再困苦，客家父母就算是借錢也要讓孩子擁有讀書的機會，他們期望孩子離開物資貧瘠的客庄，開展新生活。《春天來的時候》第五場〈繳學費〉便是演員們最直接的告白：

春秋 (O.S)：記得那年要註冊，母親在家翻衣服口袋，找櫥櫃抽屜，好不容易湊來湊去，只湊到學費一百六十元，新生註冊另外要交制服費一百元，母親說走一步算一步，先去註冊再說，不料註冊組堅持要交兩百六十元，媽媽牽著我的手走出校門說：「大概你沒讀書的命！我們回家吧！」，當時我心裡想，不上學就去像姐姐一樣去作店員吧！至少賺了錢可以給弟弟去唸書。²⁹²

客家女性比客家男性求學的機會更少，無法求學是殘酷的現實，許多從小失去就學機會的客家父母會盡己所能供養子女上學就讀：

惠智：我啊！沒讀書！兩隻眼睛像瞎子一樣，坐車連車牌都看不懂，也不曉得在哪裡下車，你就努力讀，認真讀，我再怎麼辛苦也要給你讀書，每天從早做到晚，下田和泥巴切豬菜，一輩子沒出息。

²⁹⁰張典婉《台灣客家女性》(台北：玉山社，2004 年 4 月) 頁 120

²⁹¹彭雅玲《春天來的時候》(台北：歡喜扮戲團提供，2003 年 12 月)

²⁹²彭雅玲《春天來的時候》(台北：歡喜扮戲團提供，2003 年 12 月)

清美：我住在鄉下沒有什麼好學校，不過因為爸媽都注重教育，讓孩子去外地唸書，爸爸賺的錢給我們繳學費、生活費就差不多了！爸說他這輩子最大的財產就是讓我們五個子女都受到高等教育。²⁹³

劇中不僅呈現了客家父母期望子女擁有學識，無需以勞力換取溫飽，更進一步演出目不識丁的客家人因不識字面臨了生活上的困擾。導演彭雅玲很清楚的鋪陳客家人面對生存的危機中體悟出「教育」的重要性：

之前他們很知道客家的父母跟其他的父母不一樣，不管有沒有錢，你就是要好好的唸書，只有唸書你才是有希望的。所以，在這一點上面，我們有兩段就是繳學費，上學這一件事是很重要的。²⁹⁴

「重視教育」是客家父母為子女的生存鋪路，然而，當許多客籍父母堅持給子女們接受最完整的教育時，子女們往往因求學而離開客家庄到外地生活；他們可能擁有高學歷與高收入，卻失去「說客語」的能力而使客家族群面臨了第二危機，導演在此部份埋下伏筆。

（三）再現客家語言傳承與對客家族群的新認同

在本節的第一部份已針對導演彭雅玲製作《春天來的時候》的動機加以說明，除了延續《我們在這裡》裡客家人的生活與養女經驗，在《春天來的時候》中她更加著眼於客語傳承與客家人對自我族群認同的建立。她亦針對如此想法有所說明：「全劇表現客家族群從過去到現今社會中面臨的掙扎、認同問題……」²⁹⁵彭雅玲面對自身母語的斷裂，嘗試透過十二位來自台灣不同客庄的演員口述自己對於「講客話」的經驗，再現客家族群如何面對「傳遞客語」一課題，並使演員透過使用自己的母語演出找尋新認同，最後藉由原鄉溯源建立語言以外的族群認同。

1. 被閹割的母語

身為客家人的彭雅玲不會說自己的母語——客語，現在只能夠以國語表述、國語思考的她，自述幼時學習語言的過程：

我一歲就被送去幼稚園，原本在家裡爸媽對我說日語；幼稚園老師口試全部用閩南語或國語，我用日語回答，老師的問話愈來愈急切，我只能用

²⁹³ 彭雅玲《春天來的時候》（台北：歡喜扮戲團提供，2003年12月）

²⁹⁴ 胡紫雲〈彭雅玲訪談記錄〉2004年9月8日下午1:00-1:30分；於台北歡喜扮戲團團址

²⁹⁵ 王凌莉〈《春天來的時候》音樂劇唱出客家心聲〉《自由時報》第49版（2003年12月11日）

日語回答：「請給我衛生紙，我哭了」。²⁹⁶

這是彭雅玲童年語言學習的真實經驗，她形容自己的語言像是被閹割般：「我的語言是被閹割的，沒有一種語言是我的母語，可以讓我完完全全貼心貼肉的表達我自己最真切的情感。」²⁹⁷彭雅玲的祖父母是客家人，卻極少對子女說過客語，她的父母更不會說客話。身為客家人，卻無法以客語表達直接情感的她，更有著活生生的經驗談：

有一年彭氏親族通知我們去苗栗掃墓，那座山頭擁進了五百名姓彭的人，大家彼此用客語打招呼，而我們這一家彭氏子孫卻呆呆的，無法與他們交換家族的光與熱。²⁹⁸

就這樣，彭雅玲開始認真思索是什麼原因讓客家人不願意再說客家話，更不想傳承客語：「我一直疑惑當初祖父母為何離開客家庄，為何不再說客家話，為何不教他們的子女說客家話？是什麼心情讓他們覺得自己不夠好，必須隱藏自己？」²⁹⁹於是，投身第二齣客家口述歷史劇的她，努力與客籍團員們在排練與演出中，共同追溯「客家人是如何看待與傳承自己的語言？」的答案。

2. 客語的傳承與斷裂

在《春天來的時候》第六場〈我的小孩是客家人嗎？〉，透過流著客家演員放聲？出自我生命中「講客話」的經驗，客觀演出終戰後至今的客家人，在國民政府強力推行「國語政策」³⁰⁰下，形成他們傳承使用母語的斷層：

小健：我爸媽常用客家話，只可惜我自己只會聽不會說，因為身旁人用國語交談比較多，所以接觸客家話也比較少。

惠智：有一天回家，看著兄弟姊妹全用國語交談，無法度用客語和爺娘講話。³⁰¹

過去台灣的官方政策著實劃分語言階級，就是彭雅玲也親身經驗了這樣的被劃分：「如果有人說『你看起來像外省人』就是大大讚美你的話了！」如此讚美的背後，無形中揚升了終戰後外省統治階層的地位。參與第一齣客家戲的舊團員春

²⁹⁶彭雅玲〈春天的聲音〉《中國時報》第60版（2003年12月1日）

²⁹⁷彭雅玲〈春天的聲音〉《中國時報》第60版（2003年12月1日）

²⁹⁸彭雅玲〈春天來的時候〉《自由時報》第47版（2003年12月11日）

²⁹⁹彭雅玲〈春天來的時候〉《自由時報》第47版（2003年12月11日）

³⁰⁰許雪姬〈台灣光復初期的語文問題〉一文中將政府推行國語的措施規納為三點：（1）民國35年4月2日設立「台灣省國語推行委員會」（2）向中國增聘合格的國語教員（3）頒訂「取締違禁圖書必須辦法八條」，並且引用陳儀於民國35年2月16日《台灣新生報》倡導剛性推行國語的演說以說明政府強硬推行國語政策之手段：「對於國文，我希望我們要剛性的推行，不能稍有柔性。……」《思與言》第29卷第4期（1991年12月）頁163-164

³⁰¹彭雅玲《春天來的時候》（台北：歡喜扮戲團提供，2003年12月）

秋在此場中也有一段針對「說客語」的旁白：

春秋（O.S）：我的阿公阿婆是客家人，我的爸爸媽媽是客家人，我嫁給河洛人，我的小孩不會說客家話，她，還算不算是客家人？³⁰²

於客家原生家庭成長的春秋，卻在婚後移居台北工作中，遭遇身為客家族群背景的挫折，於是絕口不說客語：

從小在苗栗客家村長大的王春秋說，嫁到台北後，在工作中受到排擠，她對族群的認同產生懷疑，加上客家人原本就保守，對女性的約束更多，她不敢抱怨，只是不再和別人說母語，也不敢承認自己是客家人。³⁰³

長期被日本殖民的台灣，福佬、原住民、客家族群都曾經面臨如此語言問題，在教育過程中，官方的語言被劃定為較高的階級，反觀不同族群的母語則被貼上「較低一級」的標籤，不能夠認同母語就是不認同族群文化的開始。《春天來的時候》也展演成長於日治時期客家人的語言經驗：

文瑞：小時候在日本統治的環境下，必須講日語，只有在家和母親講幾句客家話，比如：吃飯、洗身等。³⁰⁴

雖然部份的客家人因為自卑族群的心結而不再說客話，《春天來的時候》中，演出部份客家人在長期被殖民與外來政權接管的台灣，仍然堅持在家中一定要說客語：

淑治：我從小住在河洛莊，阿公規定在家一定要講客話，如果不小心講河洛話，阿公會講妳從何處學來的，不可以忘祖。

秀春：小時候母親和我說，在家一定要講客語，不然你長大以都不會說客家話，所以我現在雖然講不好，還是會溝通哦！……

淑郁：我和老公都是客家人，在家裏講客話，我有一位朋友是客家人，她祖父說出去不可講客家話，不可以讓人家知道妳是客家人。³⁰⁵

語言在程度上標誌了族群的存在，劇中將生長於台灣屏東、花蓮、東勢、關西、南庄、新屋、峨嵋、竹東、北埔等處的客家人，對於自己說母話與被傳承母語的經驗加以剪裁，呈現了客家人對於母語傳遞的方式；或者是因自卑於客族身份而不開口也不再傳承母語；也或者是更堅定的傳遞下去，這是《春天來的時候》導演期望呈現母語的使用與傳承的著力處。

³⁰²彭雅玲《春天來的時候》（台北：歡喜扮戲團提供，2003年12月）

³⁰³林珍良〈打開心世界——歡喜扮戲 生命故事搬上舞台〉《聯合報》第42版（台北：2000年10月28日）

³⁰⁴彭雅玲《春天來的時候》（台北：歡喜扮戲團提供，2003年12月）

³⁰⁵彭雅玲《春天來的時候》（台北：歡喜扮戲團提供，2003年12月）

（四）開啟語言之外的認同——原鄉之旅

導演也在《春天來的時候》一劇裡，有意點出過去客家人由於生活環境困苦而必須面對「無法生存」的第一危機。客家父母千方百計讓其子女擁有受教機會以覓得理想工作，許多客家子女因外出求學離開客庄到不同的城市生活，他們可能獲得很好的受教與工作機會，卻不再會說客語了：

淑蘋：我的大兒子念高一，他不太會說客家話。

淑治：我的兒子在美國英語呱呱叫，客家話卻是一點都不會。

清美：我的女兒在美國唸書，客家話會聽不太會說。

惠智：我在學校教別人說客家話，自己的小孩卻不會說客家話，怎麼辦？

306

《春天來的時候》第六場〈我的小孩是客家人嗎？〉中，演員以一人一句的方式，交互呈現許多客籍子女失去說客話的能力。彭雅玲認為這是目前台灣客家人必須共同面對的第二個生存危機：失去說母語能力與族群認同。她對此有所說明：

上了學之後，這些變成是社會的菁英之類的，他們事實上自己的小孩也不一定會說客家話，這就是面臨到第二個生存的危機。第一個危機是你怕種田太苦，沒有夠生活；第二個危機是，你可以生存下去了，有錢吃飯了，可是你就失去了你的族群認同，你的小孩就不會說客家話，就不住在客家庄裡，這就是第二度的生存危機。³⁰⁷

這即是客家族群母語與文化的斷層，在《春天來的時候》的〈尾聲〉中，又再次呈現如此的斷裂面：

珮文：你會說客家話嗎？

小健：我不會說客家話

珮文：你有去過美濃吃粄條嗎？

小健：我也沒去過美濃

珮文：你有去過北埔廟前聽人唱山歌嗎？

小健：我沒有聽過人家唱山歌！³⁰⁸

劇中的小健雖身為客家人，卻失去在客庄生活的經驗與說客語的能力，正如同彭雅玲自身的寫照，更甚至是現今台灣許多客家後代們的寫真。

彭雅玲在編導第一齣客家口述歷史劇《我們在這裡》與第二齣《春天來的時

³⁰⁶ 彭雅玲《春天來的時候》（台北：歡喜扮戲團提供，2003年12月）

³⁰⁷ 胡紫雲〈彭雅玲訪談記錄〉2004年9月8日下午1:00-1:30分；於台北歡喜扮戲團團址

³⁰⁸ 彭雅玲《春天來的時候》（台北：歡喜扮戲團提供，2003年12月）

候》，兩齣戲的製作過程中，她便必須不斷正視與思索這樣的問題：不會說客家話還是客家人嗎？語言的傳承是否正映照著族群文化的傳遞呢？她嘗試在《春天來的時候》中找尋出口：

在我們過去都認為：客家人唯一的認同就是語言，如果沒有語言，他們就不算是客家人，就是唯一可以連結的。可是，對於我來說，我也不會說客家話，可是我非常確信不會說客家話也是客家人。所以我想要看到的是最後「春天來的時候」他們可能回到自己的家鄉裡面，他們看到了自己是什麼樣子，就如同他們打開了藍布巾的時候，他們看到了自己客家的承傳是什麼，不一定只是客家話而已，一定還有什麼是更多的。³⁰⁹

導演企圖在《春天來的時候》中找到新生代客家人在語言之外的認同，如此對客家族群的認同可能是文化上的認同，可能是情感的認同，更有可能是對原鄉記憶與探索後的認同。因此，在《春天來的時候》的尾聲〈回家的感覺〉一場，演員們有一段踏上原鄉之旅的演出：

秀春：讀中學放暑假時，回祖父母家，我會背著小竹籠拿把鐮刀，到後山找箭筍回來，祖母會加排骨或五花肉燉湯，真好吃！

小健：記得小學的時候，每當放學都會和同學一起一路玩回家，我們故意不走大馬路，總是往有田埂，有小河的路走，一路上嬉鬧、玩耍、抓螃蟹、撈小魚，打打鬧鬧直到太陽西下，每次在夢中，常會回想起這條回家的路。
.....

淑郁：春天到來，大菜滿園，阿母採一大堆回來，看到我和老弟老妹在禾埕玩碗片就喊：「你們來幫忙踏鹹菜好嗎？」，一下子阿公又喊：「阿郁啊！快下雨了！快快去河邊趕鵝群回來！」，我偷偷把漂亮的碗片藏到屋後雞寮裡去。

惠智：當我心情低落時，我便搭著車子從台北回新埔，春天來時走在田埂間和青青禾苗講話，講我來台北打拼的心事，講我的委屈，想當年在這田中央日日做到兩頭黑，那個努力工作的陳惠智，你在哪裡？³¹⁰

這就是劇中，演員們訴說自己原鄉記憶中極為真實的畫面，無論是踏上返鄉之途，有或單純的回顧過往，都滿溢著屬於客庄生活的情感與對自我、對家鄉的認同。

三、客家音樂劇的嘗試

進入《春天來的時候》，音樂製作仍是由顏志文先生擔任。製作過程與第一

³⁰⁹胡紫雲〈彭雅玲訪談記錄〉2004年9月8日下午1:00-1:30分；於台北歡喜扮戲團團址

³¹⁰彭雅玲《春天來的時候》（台北：歡喜扮戲團提供，2003年12月）

齣《我們在這裡》並無太大差異，依然由團員寫詞，顏志文編曲。值得說明的是，導演期望音樂演唱能夠更為活潑，最初構想《春天來的時候》音樂理念，是期望可以與顏志文合作嘗試進行「客家音樂劇」，這也是第二齣客家劇在音樂上與第一齣較為不同之處：

這之前，雅玲有跟我談到她想製作一齣歌劇，客家的音樂劇；音樂劇牽涉到比較複雜的部分在於妳要加重唱的部分，而且唱的人必須演員自己在唱。³¹¹

由於「音樂劇」必須是演員擔任歌唱部份，因此顏志文對於「演唱訓練」則相對的更為加強，期望增強演員們的唱功：

因為她一直想要呈現客家歌劇的概念，所以她在這齣戲裡就加重演員唱的部份。變成說我在教唱的部份，就要更加強她們唱的能力，跟第一齣是有些不一樣。所以她某種程度還是希望說能夠呈現多一點歌謠的部份在裡面。

然而執行上仍有無法突破的難度，即使加強訓練依然無法與專業演唱歌劇的聲樂家相比，因此導演採取折衷方式，在劇中增加較多演唱部份，使音樂富於變化性，呈現音樂劇的形式：

後來要執行起來可能真的有困難；第一個就是演員的來源，演員變成不只有會演，要唱得好，唱也必須要專業才能吸引人。後來我們發現應該是不太容易作這個部份，她就作了比較折衷的戲，就是《春天來的時候》。³¹²

由引文可見，《春天來的時候》期望以音樂劇形式以強調客家音樂的特殊性，整齣戲共有七首由客家三大調為主加以改編的演唱歌曲；分別為：山歌仔〈粒粒白米飯〉、老山歌〈養女歌〉、山歌仔〈角角難賺〉、老山歌〈春天來的時候〉、〈我教你唱山歌〉、老山歌〈年年有春花〉以及一首以平板為基調改編的客家歌謠。

除了〈養女歌〉是第一齣《我們在這裡》已演唱過，其餘的歌詞是由彭雅玲與演員一同完成，以客家山歌仔改編的〈角角難賺〉，歌詞中唱道：「一角、二角、三角；角角難賺，角角要賺。」³¹³是與劇中客籍父母重視子女教育相呼應。此外，以客家老山歌改編的〈春天來的時候〉歌詞是由彭雅玲自己所寫下的：

有一種聲音 在我心底
春天來時 反覆吟唱

³¹¹胡紫雲〈顏志文訪談記錄〉2005年3月7日上午10:20-11:10分；於台北萬芳

³¹²胡紫雲〈顏志文訪談記錄〉2005年3月7日上午10:20-11:10分；於台北萬芳

³¹³彭雅玲《春天來的時候》（台北：歡喜扮戲團提供，2003年12月）

美濃煙田 日頭紅
北埔廟前 月亮光

有一種聲音 在我心底
春天來時 反覆吟唱
交工除草 番鴨菜脯
阿母一聲 轉來諾³¹⁴

詞裡寄託著春天時節對於原鄉的記憶，詞中的意象是彭雅玲透過與祖母之間交織的情感串聯而成：

我這輩子很少聽祖母說客家話，就算客家親友用客家話和祖母交談她也不用客家話回答。……祖母一百零三歲住在加護病房，痊癒後卻不願意回家，她的鄰床有人對她說客語，淚水從她的眼角流下來，她說就像春天的蟲鳴鳥叫，她的家人帶著春天的聲音來接她回去了。2001 年初冬，我這客家家族最後一位能說客家話卻從未對我說客家話的祖母踏上她最後的歸途。³¹⁵

歌詞彷彿訴說著客家女性對於母言的情感，正象徵著春天的蟲鳴鳥語，輕聲呢嚶的原鄉之音，透過音樂拉近彼此的距離。

同樣身為客家人，顏志文對於劇中展演的內容十分瞭解，劇中種田經驗、讀書困難與交換學費，都是他成長過程難以抹滅的記憶。因此，編曲方面，以客家山歌為主的旋律是不可更動，顏志文嘗試透過伴奏傳達音樂劇的特色，進一步呈現音樂劇的形貌，他說道：「傳統的三大調就是胡琴、嗩吶這些東西，那我就純然不用這樣的東西了，就是用現代的節奏，甚至於 R&B 的節奏，用在〈粒粒白飯〉那一首，聽起來有點想跳動的感覺，這當然是引進現代的部分。因為現代的樣式有很多可運用的，所以在音樂的呈現上來說就比較豐富。」³¹⁶使音樂融合傳統歌謠與現代的多元創作，是《春天來的時候》整體音樂製作的特色。

第四節 劇團演出評論與迴響

歡喜扮戲團的兩齣客家現代口述歷史劇首演時間，《我們在這裡》於 2000 年 9 月，在德國 Wuppertal（巫婆塔）及柏林演出。10 月回到台北國家劇院演出；《春天來的時候》於 2003 年 12 月 11 日台北國家劇院實驗劇場首演，一連演出六場。兩齣舞台劇都引起熱烈的迴響，無論是觀眾而或戲劇研究學者。以下便就演出概

³¹⁴ 彭雅玲《春天來的時候》（台北：歡喜扮戲團提供，2003 年 12 月）

³¹⁵ 彭雅玲〈春天的聲音〉《中國時報》第 60 版（2003 年 12 月 1）

³¹⁶ 胡紫雲〈顏志文訪談記錄〉2005 年 3 月 7 日上午 10:20-11:10 分；於台北萬芳

況、觀眾迴響以及相關評論三部份進行對於兩齣客家口述歷史劇的整體關照。

一、演出概況

2000 年 9 月是《我們在這裡》的首演，第一次的演出團員們就遠赴德國巫婆塔與柏林展演。從報紙文宣足見《我們在這裡》在德國演出的成果：

【歡喜扮戲團從柏林紅回台灣】……最近參加了德國巫婆塔及柏林國際藝術節演出，獲得不錯評價，其中，特別是客家山歌得到最多老外青睞，許多觀眾在觀賞演出後，紛紛探詢如何購得客家音樂帶。³¹⁷

由此說明《我們在這裡》無論是演出或者音樂設計，皆令外國觀眾耳目一新，獲得導演、觀眾喜愛與回饋。在德州巡迴演出結束後，客家口述歷史劇《我們在這裡》回到台灣首演，於 2000 年 11 月 9 日台北國家劇院實驗劇場演出；即便是從德國載譽歸台，演出的前幾場，到場觀賞的民眾甚少：

十月在台北國家劇院演出，在台北演出時，預售票情況不好，第一天只有十張，第二天只有一張，其他場次空白。然而演出一場後，接下來每天爆滿，許多客家人生平第一次買票進國家劇院。³¹⁸

《我們在這裡》台北場的演出十分戲劇化，從第一場的十張票以至接續的場場爆滿，吸引許多客家民眾入場看戲，透過導演的說明呈現當時的演出概況。

自 2000 年至 2003 年持續在全台各個場地或客庄演出，總共演了 29 場，以下將各場演出時間與場地列表如下：

《我們在這裡》演出場次表³¹⁹

演出場次	演出時間	演出地點
一	2000/11/9~11/12	國家劇院實驗劇場
二	2001/5/4	苗栗縣頭份鎮中山堂
三	2001/5/5	新竹縣寶山鄉雙溪國小
四	2001/5/11	苗栗縣公館鄉公館國小
五	2001/5/12	苗栗縣三灣鄉三灣國小
六	2001/5/18	桃園縣龍潭鄉龍星國小
七	2001/5/20	台中縣立港區藝術中心

³¹⁷周美惠〈歡喜扮戲團從柏林紅回台灣〉《聯合報》第 14 版（台北：2003 年 11 月 9 日）

³¹⁸彭雅玲〈歡喜扮戲團：我們在這裡〉劇團提供劇本附錄資料

³¹⁹表格製作參見行政院文化建設委員會〈團隊大觀園〉現代戲劇——歡喜扮戲團演出年表網頁。
網址：http://www.cyberstage.com.tw/troupe/group_page.jsp?id=1203&ap=0&func=

八	2001/5/25	新竹縣關西鎮關西國小
九	2001/5/26	新竹縣竹東鎮農產品展售中心
十	2001/9/7	苗栗市中正堂
十一	2001/9/8	新竹縣北埔鄉北埔國小
十二	2001/9/9	台中縣大甲鎮中正紀念廳
十三	2001/9/14	台北市北投區復興高中
十四	2001/9/15	苗栗縣三義鄉建中國小
十五	2001/9/16	新竹縣文化局演藝廳
十六	2001/9/21	桃園縣平鎮市婦幼活動中心
十七	2001/9/23	台北縣淡水鎮立圖書館演藝廳
十八	2001/10/5	大葉高島屋百貨公司
十九	2002/8/17	國家劇院實驗劇場
二十	2002/8/31	花蓮縣鳳林鎮鳳林國小
二十一	2002/9/1	台東縣關山鎮關山國小
二十二	2002/9/7	高雄縣美濃鎮美濃國中
二十三	2002/9/8	屏東縣內埔鎮內埔國小
二十四	2002/9/13	新竹縣竹北市六家國小
二十五	2002/9/14	苗栗縣南庄鎮南庄國中
二十六	2003/10/26	桃園縣平鎮市社教文化中心
二十七	2003/11/7	台北縣雙溪鎮雙溪高中
二十八	2003/11/8	桃園縣八德市綜合大樓演藝廳
二十九	2003/11/12	南投縣國姓鄉北山國中

透過表格呈現《我們在這裡》一劇演出主要遍及桃、竹、苗三地的客家庄，此外，台北、台中、南投、屏東、花蓮等地也有相關演出。由於《我們在這裡》是歡喜扮戲團籌備長達六年的第一齣以客家族群口述歷史為主的現代戲劇，演員來自全台各處的客家庄，他們期望能夠返鄉演出，透過戲劇表演與客庄觀眾們分享和交換彼此內心深處的族群情感，因此《我們在這裡》在台灣的演出場次是歡喜扮戲團製作「台灣告白系列」當中最多的一齣。

然而，《我們在這裡》台灣巡迴公演的場地接洽過程，卻讓導演彭雅玲感到打從心中油然而生的挫敗感：

……回來台灣在國家戲劇院演出，到了真正我們稱為返鄉之旅，到了每一個客家鄉鎮去的時候，打電話到每一個民鎮的時候，他們都告訴我們：「不，我們不要看客家戲，有沒有現代的舞蹈呀，其他之類的。」甚至有的更絕的是說：「就算你是遊覽車來載我們去到表演的廳，或是你送小禮物，或是做菜包給我們吃，我們都不願意去看客家戲。」所以說，從一開

始，不管我們是什麼表演型式，他們就是認定：沒有人要再看客家戲。這是一個事實，想要來看的人真有限，可以看到什麼傳統、技藝之美的，那真是非常有限的。³²⁰

儘管透過聯絡人清楚的回應：我們不要看客家戲。客家人對於自身族群文化的漠視，如此事實著實讓歡喜扮戲團承受不小打擊。演員與導演卻依然堅持返鄉巡迴演出的理想，在台灣巡演了二十九場之多。透過全台各處客庄的巡演結束，場場皆呈現了歡喜扮戲團製作客家戲堅持的初衷。

有了第一齣《我們在這裡》的製作經驗，歡喜扮戲團製作第二齣的客家口述歷史劇《春天來的時候》是在 2003 年 12 月 11 日台北國家劇院實驗劇場首演。有關《春天來的時候》演出的時間與場次如下：

《春天來的時候》演出場次表³²¹

演出場次	演出時間	演出地點
一	2003/12/11-14	國家劇院實驗劇場
二	2004/3/13-14	宜蘭國立傳統藝術中心
三	2004/9/03	彰化縣和美鎮大嘉國小
四	2004/9/04	苗栗縣三義鄉建中國小
五	2004/9/10	桃園縣新屋鄉新屋國中
六	2004/9/11	桃園縣龍潭鄉龍潭農工

2004 年 9 月 3 日到 11 日的演出是由文建會主辦「93 年度表演藝術團隊巡迴基層演出活動」——「安可！台灣〔活力百分百〕現代戲劇類」。除了苗栗縣三義建中國小一場已演出過《我們在這裡》，彰化與桃園都是沒有與《我們在這裡》重出的場地，足見歡喜扮戲團期望能讓台灣更多處的民眾接觸與觀賞客家口述歷史劇的企圖心。

整合而論，歡喜扮戲團製作的兩齣客家口述歷史劇，率先走出台灣，讓歐洲國家看見屬於台灣客家族群的生命告白。回國後主要前往客家民眾居住的桃、竹、苗一帶巡迴演出，期望能夠進一步與客家民眾分享演員們敞開心靈，客觀回顧生命歷程的點點滴滴。劇團也進入許多北部客家庄以外的城市，諸如：台北、台中、南投、彰化、屏東、花蓮，期望與生活在台灣的其他族群分享屬於客家族群過往的經驗故事，打破語言的隔閡，演員們嘗試與台下觀眾交換生命歷程與自我認同後的包容與力量。

³²⁰ 胡紫雲〈彭雅玲訪談記錄〉2004 年 9 月 8 日下午 1:00-1:30 分；於台北歡喜扮戲團團址

³²¹ 表格製作參見行政院文化建設委員會〈團隊大觀園〉現代戲劇——歡喜扮戲團演出年表網頁；以及文建會主辦〈93 年度表演藝術團隊巡迴基層演出活動〉演出 DM

二、觀眾迴響

歡喜扮戲團分別於 2000 年及 2003 年演出兩齣以客家族群為口述對象的現代戲劇《我們在這裡》與《春天來的時候》。對歡喜扮戲團導演彭雅玲而言，選擇以口述歷史劇場的方式，主要是歸因於其中撼動內心深處生命最初的原點：

他給你的你不一定要有養女的經驗，可是當你坐在那裡，你生命裡所有的委屈、不被重視，或者是所有的孤單、被遺棄的焦慮……就會源源的出來，這就是選擇的一個原點。³²²

選擇能夠引起自我情緒反應的經驗，最能打動自我的生命力量作為主題，成為她製作客家口述歷史劇的重要觀點。

就劇場中對觀眾的理論進行檢視，湯普遜於其《戲劇的解剖》（The Anatomy of Drama, 1946）一書中強調：「劇場中最重要的乃是觀眾的被感動。他將戲劇之使觀眾感動，稱之為「戲劇的效果」（dramatic effect），所謂戲劇的效果，乃是使觀眾有興趣看下去的原因，也是使觀眾產生情緒反應的基本來源。」³²³果托夫斯基認為觀眾應該是「目擊者」，願意接受生命中隱藏的真實面，被揭露之後的震撼；而劇場就是觀眾和演員共同面對「生命中隱藏的真實面」的空間。³²⁴戲劇也許充滿感動觀眾、引發觀眾興趣與情緒，或者使觀眾面對生命中隱藏真實的力量；然而，歡喜扮戲團不只是演出戲劇，也是口述歷史劇場。因此更應就口述歷史的意義進行討論：

它把歷史引入共同體，又從共同體中引出了歷史。它幫助那些沒有特權的人，尤其使老人們逐漸獲得了尊嚴和自信。在它的幫助下，各階級之間、代系之間建立起了聯繫，繼而建立起了相互理解。……由於口述歷史具有意義共享的特點，所以它在地點和時間上為這些人提供了歸屬感。³²⁵

除了演員在參與口述歷史劇場的過程中獲得尊嚴與自信，更透過演員告白生命歷史的戲劇演出，建立與觀眾之間相互理解的連繫，而正是因為口述歷史最重要功能：「它蘊含在歷史和真實生活之間。」³²⁶真實的經驗也是演員最容易與觀眾交換的部份，在德國的演出雖然舞台語言方面無法與觀眾溝通，然而戲劇本身扣人心弦的真誠告白，依然感動了許多德國觀眾：

他們跨越語言隔閡，透過話語和音樂，真情述說個人的生活心情，感動了

³²² 胡紫雲〈彭雅玲訪談記錄〉2004 年 9 月 8 日下午 1:00-1:30 分；於台北歡喜扮戲團團址

³²³ 姚一葦《戲劇原理》（台北：書林，2004 年 2 月二版）頁 135

³²⁴ 李立亨〈演員／觀眾／空間／果托夫斯基〉《表演藝術》第四十九期（台北：1996 年 12 月）

³²⁵ Paul Richard（保羅·湯普遜）《過去的聲音——口述歷史》（台北：牛津，1999）頁 18

³²⁶ Paul Richard（保羅·湯普遜）《過去的聲音——口述歷史》（台北：牛津，1999）頁 222

現場所有不懂客家話的外國觀眾，德國柏林經驗劇場導演甚至激動到衝進洗手間裡放聲大哭。³²⁷

客籍演員的真實經驗雖然是在台灣發生，情感卻是無分國界的，語言並未構成演員與觀眾情感交流的障礙，演員們的真情告白及真實經歷依然感動了德國觀眾，甚至於德國的導演也對彭雅玲說：「這是 sad story，但不是 tragedy，其中有不滿，但她們不抱怨，有不平，但她們不卑不亢，她們沒有控訴只是呈現真實的生命。」³²⁸真實生命經驗的傳遞與分享，即使是德國導演也能夠感受到。

此齣口述歷史劇在台灣國家實驗劇場演出後，從事文化工作的陳板，率先在《表演藝術》第九十七期中給予劇團直接的回饋：

我邊看歡喜扮的故事，就邊想，這樣的故事真是那個時代的台灣人的故事，也是漸漸消失、遺忘中的故事。也想，小姑、阿姨和母親都要來看，也都會喜歡看吧。大概，母親那一代是末代新舅仔的時代，如今這樣的社會制度已成為歷史的一部分了，新一代的人也漸漸無法體會那種男女關係吧。³²⁹

以口述歷史劇場的展演方式書寫過去台灣客家族群的歷史更是牽引了同是客家族群，不同世代之間的通感與交流。觀眾不一定要有「新舊仔」的經驗，卻能夠透過戲劇演出瞭解生命中的困苦、委屈而被真實生命經歷所感動。返鄉巡迴演出中，許多客家族群的觀眾們在演員身上找回自尊與自信，而有積極的行動：

每一次在客家庄演出的時候就會讓這個客家庄的人對自己非常有信心，這就是一個很大的回饋。有一次我們去花蓮鳳林演，那個學校的工友禮拜一上班的時候發現學校的場地比禮拜六他下班前更乾淨，就問客家議員說：「怎麼會這樣子呢？」他就說：「因為看過這部戲我們在這裡，所以他們就有很多的自尊、尊嚴，那些客家的觀眾就自動把場地整理的乾乾淨淨的。」³³⁰

觀眾具體的行動作說明透過戲劇他們感染了演員的堅定與信念，這正是戲劇的力量、藝術的力量。歡喜扮戲團的兩齣客家口述歷史劇，不僅只是建立演員自身的認同感，更藉由演員自我認同後的演出重建客家觀眾的新認同：

一開始的十場都沒有很順利，可是越來越多的人，每一次看過之後就會恍

³²⁷ 林珍良〈打開心世界——歡喜扮戲 生命故事搬上舞台〉《聯合報》第 42 版（台北：2000 年 10 月 28 日）

³²⁸ 彭雅玲〈歡喜扮戲團：我們在這裡〉劇團提供劇本附錄資料

³²⁹ 陳板〈以劇場書寫歷史的人——歡喜扮戲團《台灣告白【六】我們在這裡》的族群意涵〉《表演藝術》第九十七期（台北：2001 年 7 月）頁 71

³³⁰ 胡紫雲〈彭雅玲訪談記錄〉2004 年 9 月 8 日下午 1:00-1:30 分；於台北歡喜扮戲團團址

然大悟，對演員說：「在這個戲裡面，我們找到客家人的尊嚴。」當演員們很有力量的呈現他們的生命時，反而變成很大的動力，原來有很多很多的聲音是需要被說出來的，它們就好像被關在一個黑暗的箱子裡面，它們必須要被打開的。所有的過程他們就是不亢不卑，沒有任何得控訴，也沒有把他們自己的故事變成悲情的、灑狗血的陳述，我想這不管是對於客家族群或其他人的生命經歷都是一樣。³³¹

導演企圖引導演員自然而不假雕飾的演出生命經歷，演員經過戲劇訓練後的演出更是以客觀而不流於悲情、灑狗血的方式獲得觀眾認同。透過報刊也足見民眾的回應：「在花蓮鳳林演出，劇情之感人更讓中年客家鄉親，感受至深，為之動容。」³³²當演員們以充滿正面力量演出時，往往使得看戲的民眾找到屬於自我族群的信念與尊嚴，這也是對歡喜扮戲團最直接的回饋與鼓舞。

三、相關評論

歡喜扮戲團自 1995 年開始演出「台灣告白系列」作品，便在台灣戲劇界引起不少劇場研究者的討論。《我們在這裡》與《春天來的時候》同是屬於「台灣告白系列」作品中的第六齣與第十齣。許多學者與劇場人士多針對「台灣告白系列」作品中創作戲劇的工作方式、舞台語言運用、演出型式，給予相關評析。此部份擬透過戲劇學者專家對於「台灣告白系列」作品的評述資料進行討論。

（一）就劇場美學進行檢視

以在現代劇場作為主要表演型態，並運用口述歷史的方式透過老人的回溯生命歷史，再重新展演過往生命，這是歡喜扮戲團製作「台灣告白系列」的一貫手法。這樣的演出內容與表演型態於 1996 年〈臺灣告白(二)：黑狗兄黑貓姊遊台灣〉表演結束後，受到同是戲劇創作與研究學者紀蔚然先生對於戲劇作品中的劇場美學產生質疑：

《台灣告白二》有令人無言以對之嘆，它是戲劇嗎？它意在打破一般對戲劇的概念？整齣戲宛如「素人劇場」，由一些沒有舞台經驗的演員，及一個沒有劇場概念的導演所搬演的民俗之夜：民俗教育是重點，劇場美學站一邊。³³³

就紀先生的觀點認為導演在處理或剪輯演員生命歷程作為演出內容時，往往將極富於戲劇張力的片段以說故事的方式呈現，至使戲劇結構鬆散，也因此對於演出內容不見劇場美學產生強烈的質疑。

³³¹ 胡紫雲〈彭雅玲訪談記錄〉2004 年 9 月 8 日下午 1:00-1:30 分；於台北歡喜扮戲團團址

³³² 〈「歡喜扮戲團」鳳林公演獲迴響〉《更生日報》(2002 年 9 月 2 日)

³³³ 紀蔚然〈民生劇評——兩種蒼白〉《民生報》第十九版(台北：1996 年 11 月 11 日)

歡喜扮戲團導演彭雅玲對於此篇劇評以四點作為回應：第一，是呈現出演員真實的感覺而不是一般所謂的「演技」，旨在呈現他們自己的表演方式。第二，唯有減少設計性，人的質感才會呈現，否則演員會被太多的規定「抹殺」其生命力。第三，只選最簡單的事，並強調口述歷史的初衷「認同與傳承」，讓觀眾重新認同台灣人的生活感情，承傳與分享才是演出重點。第四，藉演員的母語發揮語言之美。³³⁴透過口述台灣三大族群歷史的工作方式進入現代劇場，導演彭雅玲強調的並非符合劇場表演美學，而是企圖透過戲劇重新傳承與分享台灣人的文化與生活情感。

劇場研究者王婉容同樣對於歡喜扮戲團的演出，就戲劇美學觀點，給予頗高的評價，並且肯定其融合史詩劇場的敘事手法與傳統表演藝術，創造獨特的劇場藝術：

「歡喜」也在台灣傳統表演藝術及現代劇場藝術的融合上，提出表演內容與形式上的諸多創新，充分反映出臺灣的後殖民雜匯文化（hybridity culture），傳統民俗藝人富含主體性並隨時代不斷變化的創意，及台灣當代劇場如何在雜匯文化中致力保持高度的文化主體自覺，從而提煉出獨特劇場美學語言的創造力。……「歡喜」創造出讓國內外觀眾都感動的劇場藝術，有其美學政治上的深刻意涵。³³⁵

肯定透過戲劇表演展現台灣民眾對於原生族群高度自覺的文化主體性，進而感動觀眾的表演藝術。

（二）「無演技」與「去演技」之間

歡喜扮戲團自「台灣告白系列」演出開始，導演彭雅玲時常必須面對許多劇場工作者對老人演員演技「專業」度以及減少戲劇衝突與架構的質疑；或者認為演員只是在台上「說故事」而不是「演戲」：

演員們在增加「戲味」的廣度和深度上，其實也都還有可以繼續開發的地方。畢竟，很多時候，戲的「潛台詞」要比劇中角色所說出來的話更可以讓人玩味再三。³³⁶

引文中的所謂的「潛台詞」即所謂言外之意，也有劇場工作者提出質疑，認為編導並未透過口述歷史的特性，建立專業的戲劇架構：

³³⁴ 彭雅玲〈「回應與挑戰」——另一種質感〉《民生報》第19版（台北：1996年11月14日）

³³⁵ 王婉容〈邁向少數劇場——後殖民主義中少數論述的劇場實踐：以台灣「歡喜扮戲團」與英國「歲月流轉中心」的老人劇場展演主題內容為例〉《中外文學》第33卷5期（台北：2004年10月）頁80

³³⁶ 李立亨〈從邊緣到主流之（1）散發「真實」魅力的老人劇團〉《中央日報》第18版（2000年11月05日）

編導者或許當然可以讓這些演員娓娓訴說自己的故事，卻不能放棄建立戲劇架構的責任……編導在口述與扮演之間關係的處理上卻無邏輯或方法可言，故事本身所具有的衝突性，常常在過長而缺乏空間運用（除了偶爾走過的童年演員、或過於簡單的走位）的敘述中變得貧弱，演員在角色之間的變換也變得模糊不清。³³⁷

儘管編導彭雅玲強調不希望過多戲劇設計抹煞演員的自然真實，參與劇場的人士在觀賞《台灣告白系列》作品後，仍不免會給予歡喜扮戲團未來朝向更為專業劇場的建議：

這兩個老人劇團讓我們看到了「認真的演員最美麗」，雖然他們可能在台上無力去照顧到戲劇節奏的完整問題。同時，他們的演出與專業化水準相比還有一段距離。³³⁸

嘗試透過專業劇場的概念演繹富於「戲劇結構」的表演，期望編導透過自身戲劇專業背景，加強口述歷史劇場的戲劇節奏與變化，是多數劇場人士期望看到未來歡喜扮戲團的成長。導演彭雅玲對此亦有所回應：

或許有很多人會說：「你的演員不是專業的演員，可能就是家庭主婦。」可是每一次無論如何對我來說，看到他們站在舞台上，他們比所謂的演員更具有說服力。我不能明白，在台灣有那個演員是像我們花那麼長久的時間，對一個很簡單的事情重覆的訓練，沒有一個學院或是劇場可以花那麼長久的時間對演員下功夫，沒有一個其他劇場的演員像我的演員一樣有那麼大的生命力量作為他們演出的後盾。³³⁹

她準確的抓住老人演員歷經歲月洗禮而充滿戲劇性的特質，鋪演真實生命往往比戲劇來得更為戲劇化的演出。站在舞台上，演出真實自我的演員，從她們身上散發的動人之處並非純熟「演技」可以取而代之的。

（三）肯定舞台語言的運用

「台灣告白系列」作品本質即是企圖藉由年長演員演繹台灣族群文化語言之美，進而透過戲劇表演本身達到「傳承」的作用。彭雅玲也對於目前台灣劇場使用的語言提出個人觀點：「我很遺憾台灣劇場語言不是翻譯的，便是支離破碎的，

³³⁷ 陳正熙〈民生劇評——口述歷史劇場 不止樸素真實〉《民生報》第十九版（台北：1996年10月27日）

³³⁸ 李立亨〈從邊緣到主流之（1）散發「真實」魅力的老人劇團〉《中央日報》第18版（2000年11月05日）

³³⁹ 胡紫雲〈彭雅玲訪談記錄〉2004年9月8日下午1:00-1:30分；於台北歡喜扮戲團團址

我們這一代的人國語與母語都不夠溜的足以表達更深刻的感情。」³⁴⁰也因此，歡喜扮戲團所演出的客家戲《我們在這裡》與《春天來的時候》，演員們都是以自己的母語作為舞台語言。

兩齣客家口述歷史劇的舞台語言運用是受到觀眾與劇場人的肯定，關於客籍演員透過說母語重新檢視歷史與族群認同，進而透過演出傳遞如此的訊息給觀眾，這樣的認同力量是不容忽視的：

以自己的母語表演自己的切身故事，就能夠激發出客家語言文化的深層價值。……歡喜扮戲團以文字無法書寫（或譯寫）的口語演出，讓觀眾一下子就像回到自己童年的家鄉，重溫舊夢。³⁴¹

客家文化工作者對於《我們在這裡》以母語演出的方式，給予正面的肯定，同時也肯定《我們在這裡》開創客語現代劇場的表演形式，讓現代生活與歷史記憶能夠相互融合；此外，在〈劇場作為另類媒介對文化主體性之型塑——以「歡喜扮戲團」為例〉論文撰寫中，研究者透過與演員們的訪談，更強調「語言」對於族群認同的重要性：

「語言」對族群的意義在於，它不僅是思想的載體，更是族群精神的反映，具有重要的族群象徵性。在這樣的意義下，對語言的否定，便是對整個族群文化的否定。³⁴²

引文中肯定歡喜扮戲團藉由舞台語言發聲的意義與價值，相較於「台灣告白系列」其他族群的演員，客家演員在作品中展現最強的族群意識。

同樣的，以後殖民主義論述討論歡喜扮戲團的劇場實踐的劇場研究者，也給予《我們在這裡》所使用的舞台語言正面評價：

《台灣告白（六）我們在這裡》展現台灣客家族群在過去和當代「遷移」的歷史傳承，並藉 80%以上的客語演出和大量的客家山歌演唱，表現客家族群特殊的文化傳統……在此劇中以客家話和客家山歌表達出客家族群在台灣的歷史經驗，充分展現「歡喜扮戲團」重建並恢復客家傳統文化和歷史的企圖，也呈現出客家弱勢族群在國家主義盛行時，所導致的語言和文化嚴重流失的現象。³⁴³

³⁴⁰ 彭雅玲〈「回應與挑戰」——另一種質感〉《民生報》第 19 版（台北：1996 年 11 月 14 日）

³⁴¹ 陳板〈以劇場書寫歷史的人——歡喜扮戲團《台灣告白【六】我們在這裡》的族群意涵〉《表演藝術》第九十七期（台北：2001 年 7 月）頁 70

³⁴² 陳玉箴〈劇場作為另類媒介對文化主體性之型塑——以「歡喜扮戲團」為例〉（臺北：國立政治大學新聞研究所碩士論文，2002 年 7 月）頁 81

³⁴³ 王婉容〈邁向少數劇場——後殖民主義中少數論述的劇場實踐：以台灣「歡喜扮戲團」與英國

透過演出展現對於族群母言的重視，映照台灣歷史脈絡中客家語言文化流失的事實，重新檢回母語的演員，讓學者們驚佩之餘，更充分肯定劇場實踐多元族群認同與語言文化傳承的意義：

「歡喜」以客家演員用客語演出並大量演唱山歌，具體以劇場形式再現並制衡少數族群在國家主義盛行時所遭受的壓迫，並以積極的劇場再現手段，重新以身體、聲音和空間的語言重新銘刻被殖民的歷史，以扭轉殖民者的凝視下造成的弱勢族群在歷史中被詮釋、邊緣化、煙滅、消音的命運。

344

無論是觀劇民眾、客家文化工作者、戲劇研究者對於「歡喜」堅持以最貼近演員自身的母語告白生命經驗抱持肯定態度，伴隨著滿載的期許。兩齣客家戲劇的演出充滿時空錯置的力量，重現台灣過去客家族群難得被聽見的聲音，屬於客家人不亢不卑的聲音。

在眾多評論與迴響中，無論是感動、肯定或者質疑，都是促進台灣在地戲劇表演的成熟與豐富，或者邁向專業。透過劇場型式，不同劇團有各自的期望與目標，這些多元的聲音都應該被聽見與被尊重。

「歲月流轉中心」的老人劇場展演主題內容為例〉《中外文學》第33卷5期（台北：2004年10月）頁84

³⁴⁴王婉容〈邁向少數劇場——後殖民主義中少數論述的劇場實踐：以台灣「歡喜扮戲團」與英國「歲月流轉中心」的老人劇場展演主題內容為例〉（台北：2004年10月）頁84

第五章 歷史的演現

「演現」是指透過戲劇性的演出來強調自我理解與塑造主體認同的過程。「演現」往往是透過被規則化的形式或不斷出現的活動，來構建某種地方或認同的建構過程。如在異性戀中，經常強調男陽女陰的二元對立，而在同性戀論述中，則將其戲劇化演出，將同性戀中的婚姻和性愛的位置變換，都將演現的社會場景加以扭轉。³⁴⁵本論文所討論的客家現代戲劇，創作者皆是有意識的透過現代劇場的演出形式，重新翻演與客家族群相關的歷史或者口述史，演現過去客庄生活的場景。以「戲劇」作為媒介，形塑觀眾對客家族群的理解與主體認同。

透過本論第三、四章對於目前於台灣演出的客家戲劇與劇團相關討論之後，本章期望藉由兩個劇團與其表演作品，進一步探討客家現代戲劇在現代劇場中較為晚出的原因、再深入瞭解兩個劇團創作方向上殊途而同歸的特殊性，最後期望透過研究說明客家現代戲劇的意義與價值。

第一節 客家現代戲劇的兩種創作方向

自 1988 年 12 月 28 日，一萬多名客家人走上台北街頭示威抗議國民政府規定官方公共場合不得使用客家話的「還我客語運動」之後，客家人逐漸開始在台灣擁有發聲的機會。2001 年 5 月 4 日立法院三讀通過〈行政院客家委員會組織條例〉，終於在 2001 年 6 月 14 日正式成立「行政院客家委員會」，肩負起延續客家文化、振興客家傳統文化，以及開創客家文化新方向，促進台灣成為尊重多元族群文化的現代社會。九 0 年代的台灣，逐步走向尊重多元族群與文化的社會背景之下，與「客家」相關的文化資產漸漸成為眾所矚目的焦點。

戲劇相關工作者也自覺的意識到客家戲劇仍侷限於傳統採茶戲一領域的保存、傳習以及精緻化，而開始有劇場創作者願意投入此客家戲劇其他領域的拓展。加里山劇團與歡喜扮戲團所扮演的正是發掘客家現代劇場新天地的觸媒，兩個劇團演出的客家現代戲劇，雖同是以客語演述與客家族群文化、歷史、生命經驗相關連的作品，卻是兩種不同面向的創作方向。

加里山劇團的創作方向是一群「客家人」跨入現代戲劇領域的嘗試，亦即由「客家→現代」的發展過程。透過苗栗縣文化局的政府機構扶植培訓，雖然對於加里山劇團的創作內容上完全不介入，最初有意成立客語現代劇團目的仍是期望透過「戲劇」發揚或傳遞客家語言文化：

³⁴⁵廖炳惠《關鍵詞 200》台北市；麥田出版，2003 年 9 月，頁 193

劇團製作人傅郡英表示，加里山劇團以發揚客家文化為宗旨，期望將現代舞台表演形式融入傳統客文化，讓客家文化呈現出多樣的風貌。³⁴⁶

引文中說明加里山劇團的創團，是透過客家行政單位有意識的扶植客家劇團，期望透過客家人演出客家劇作以延續客家文化。如此的創作方向是以「客家人」為本位的創作，而選擇以「現代劇場」的工作方式呈現。這是客家人終於在九〇年代後期意識到台灣還有多人會看客家戲？因而自覺的選擇以「現代劇場」作為新方向再出發的表現。客籍文學作家李喬，於民國八十六年（1997）展演的客家現代戲劇《我們來去番仔林》演出時，對當時結合現代戲劇的創作方向亦給予肯定：

李喬認為客家文化也要跟著時代前進，不能老是拿河流深處、角落裡的東西給人看，這回有人願用現代舞台劇來演出客家的故事，而且還是非客家人來製作，以他一慣與人交往先論理想，後談情誼的個性而言……他也是絕對幫忙到底。³⁴⁷

決定以創新的方式表演客家戲劇，這種期望正如同客家流行音樂的創作一般，當充滿意境的詞曲包裝後，相信更能夠貼進現代人以及現代客家人。因此，加里山劇團的創作十分明確的導向已客家人嘗試結合現代戲劇的演出模式：

表演方式可以很多元，不一定要侷限於某種方式，只要是合於戲，都可以嘗試看看。我自己是從蘭陵劇坊出來的，曾經受過吳靜吉老師的指導，而我本身是比較喜歡兒童劇，現在是九歌兒童劇團的團長，因此瞭解比較新的方式，就使用這一套方法來導戲。……我想也可以把一些客家傳統的表演藝術加進來，再重新包裝以新面貌呈現。所以，基本上我們還是新劇團，可以多方面的嘗試，玩玩看。³⁴⁸

這也就是李喬肯定加里山劇團作出的「這種模式」，這是一群先以「客家」為本位出發，延用現代劇場概念，以「客語」取代 1950 年代後以「國語」為主的舞台語言，將屬於客家文化、歷史事件重現的創作路線。所以是先從客家出發，進而選擇現代戲劇的創作方向。

有別於加里山劇團，歡喜扮戲團則是以「現代戲劇」走向「客家族群」的創作方向。歡喜扮戲團以現代戲劇中「口述歷史」作為劇場訓練的主要工作方式。演員多數是歷經歲月洗練的老人，藉由老人對於台灣歷史的記憶與演出，演現過往「台灣社會」獨特與豐富的文化，也因此歡喜扮戲團作品多稱為「台灣告白系列」。如此以現代劇場結合傳統元素的創作方向，與導演彭雅玲本身有著不可分

³⁴⁶陳宛婷〈加里山劇團演繹客家舞台劇〉《園區生活雜誌》第 85 期；2005 年 4 月，頁 90

³⁴⁷劉楨〈採訪「我們來去番仔林喔」〉《客家》第 85 期 1997 年 7 月，頁 47

³⁴⁸胡紫雲〈羅思琦訪談記錄一〉2004 年 8 月 29 日上午 10:00-11:30 分，於苗栗縣文化局圖書館 4F

的關連：

彭雅玲在 1981 年至 1988 年間從事小劇場運動，但是在 1988 年，國家戲院實驗劇場第一次舉辦實驗劇展時，她覺得「整個人空掉了，沒有什麼東西足以放在台灣的國家劇院演出」。於是她到英國學戲劇……。³⁴⁹

與八〇年代小劇場運動一同經歷與見證的彭雅玲，此段時期是「方圓劇場」的成員。直到 1988 年到英國學習戲劇後，她才發現在英國「來自台灣」身份十分受到同學、老師的傾睞，進而企圖重新檢視自己到底擁有什麼樣「屬於台灣」的特質：

從一個外國人的眼光，看到了台灣很美好的東西的時候，而我自己在整個受教過程中，也好像一個外國人在看台灣的文化，可是沒有真正的進去過。但是這個東西一定是長在我的身體、血液裡的。到底是什麼東西，人家可以看到但我沒有得到，因此我想把它再找回來，而且是 transform 到讓現在的觀眾也可以找到。³⁵⁰

以台灣為主體的角度來找尋自我主體價值與特殊性，對於歡喜扮戲團導演彭雅玲而言，是她從八一年至九一年之間創作現代戲劇理念的轉變：

口述歷史是這個劇團主要工作的方式來作現在劇場，應該是說，在我作口述歷史劇場的前十年，我從八一年到九一年之間所作的劇場，都沒有從台灣文化的角度來看，所以我想要改變從台灣的文化的角度來看事情，它們可以變成自己是主體，而不是從西方對戲劇的結構裡、西方對戲劇的美感的認同、西方對戲劇的架構或者是形式那樣的情況來看待戲劇。³⁵¹

以台灣的視角作為進入現代劇場的創作初衷，著實與八〇年代以後至九〇年代之間，台灣文化政策有意識的重視屬於台灣地方文化與傳統技藝不謀而合。此外，歡喜扮戲團所展演的第一齣客家現代口述歷史劇《我們在這裡》是「台灣告白系列」之六，在此之前已展出福佬族群作品三齣以及外省族群作品兩齣。透過其創作歷程更說明歡喜扮戲團由現代劇場中「老人口述歷史戲劇」概念出發，演繹台灣在地不同族群的口述史作為主要創作方向；是一個從「現代劇場」跨入「客家族群」的表演歷程。

縱合而論，加里山劇團與歡喜扮戲團分別推出客家現代戲劇，以客語作為主

³⁴⁹ 陳玉箴《劇場作為另類媒介對文化主體性之型塑——以「歡喜扮戲團」為例》（臺北：國立政治大學新聞研究所碩士論文，2002 年 7 月），頁 92

³⁵⁰ 陳玉箴《劇場作為另類媒介對文化主體性之型塑——以「歡喜扮戲團」為例》（臺北：國立政治大學新聞研究所碩士論文，2002 年 7 月），頁 92

³⁵¹ 胡紫雲〈彭雅玲訪談記錄〉2004 年 9 月 8 日下午 1:00-1:30 分；於台北歡喜扮戲團團址

要舞台語言，搭配現代劇場的表演形態，兩個劇團是一致的。再進一步分析比對兩個劇團的創作方向：加里山劇團是以「客家人」延攬現代戲劇的元素，結合苗栗客家文學作品、地方歷史、故事等，是由「客家→現代戲劇」的創作面向；歡喜扮戲團則是由八〇年代實驗劇場出身的導演彭雅，自覺的選擇以台灣視角為主體，重新透過三大族群年長者的口述歷史結合傳統元素呈現「現代口述歷史劇」，而客家族群正是其中一部份。因此，歡喜扮戲團所演示的客家現代口述歷史劇，是從「現代戲劇→客家」的發脈絡。兩個劇團最終仍匯為「客家現代戲劇」的表演型態，同是期望在台灣能夠有更多人投入、參與這樣的表演：

羅思琦認為這些客家鄉親所熟悉的場景、生活，加上劇團以客語演出，足以建立觀眾對舞台劇的親切感，引領鄉親欣賞。³⁵²

兩個劇團雖然在創作初始皆必須面對「無中生有」的困境，與「沒有人想看客家戲」的挫敗，卻也透過演出後觀眾的回饋，讓劇團更願意堅定的持續表演：

已經很多次，是客家人就非常的團結，他們就知道這一齣戲劇觸發了他們對自己尊嚴感的產生。所以，因為是這樣子，不管外面的環境怎麼樣，妳的回饋是每一個客家人在黑暗角落裡它們對自己的尊嚴時，妳就會覺得很值得。³⁵³

無論是透過客家人口述告白，或是客家人演現自身歷史故事，都是客家人與現代戲劇互相擦出的光亮火花，期望無論是觀眾、劇場工作者都能夠親身參與及感受，這屬於台灣的客家現代戲劇。

第二節 客家現代戲劇的意義與價值

綜括對於客家現代戲劇與劇本的研究，最終是期望能夠借此進一步瞭解客家現代戲劇對於台灣社會文化、客家民族文化之代表性意涵與重要價值。以下擬分點說明。

一、重建客家歷史詮釋權

1980 年代以後，本土文化逐漸復甦，客家族群意識逐漸高漲，諸多客家文化工作者開始投身客家文化的重建與保存，企圖贏回屬於客家人對客家歷史的客觀詮釋權：

客家人自認在語言、歷史記憶（關於義民的定位）及政治經濟各方面上都

³⁵²陳宛婷〈加里山劇團演繹客家舞台劇〉《園區生活雜誌》第 85 期（2005 年 4 月），頁 93

³⁵³胡紫雲〈彭雅玲訪談記錄〉2004 年 9 月 8 日下午 1:00-1:30 分；於台北歡喜扮戲團團址

是弱勢族群。這一方面固然是由於客家人口比例較低，另一方面也是因為客家人過去和閩南人一樣，在文化上及政治上都受到「外省人政權」不公平的待遇。³⁵⁴

戲劇表演也是打破不公平對待，重建客家歷史詮釋的一種表現方式。在重新對台灣過去客家歷史進行演述的過程中，加里山劇團與歡喜扮戲團分別以屬於各自獨樹一幟的方式呈現。加里山劇團選擇改編與苗栗歷史相關的文學作品，是由於文學家往往已先知於所有人完成作品。劇團將地方文學作品改編為戲劇展演，無論作品內容與文字皆是經過作家的揀選與洗練，亦可強調「在地性」以拉近與觀眾的距離，也因為是當地民眾熟悉的人物，能夠以客家人的立場表述對客家歷史人物的觀感。

不同於加里山劇團改編文學作品再現客家歷史，歡喜扮戲團選擇以老一輩客家人的「口述歷史」經驗作為從自我主體生命開始演繹的呈現方式。如此創作過程中，「歷史」是源源不絕的：

我覺得……它的故事是源源不絕，所以它是永遠都是有趣的，真的生命永遠都是比編撰出來的戲劇更戲劇性的；它最有趣的大概是它的過程，因為回顧過往，回顧過往的足跡讓我們的生命可以延長，讓它更豐富，在這個延長的過程裡面，他們可能說了三千個故事，我只選五個故事，他們可能說一個故事說了三百次，這個對我來說都是非常神奇的，我非常有興趣一再再的聽他們說故事，他們可能不斷的過程一直修正，可能給我的是他們美化中的回憶，可能是他們理想中的回憶，可能是他們最願意保留的回憶，所有這樣生命中的軌跡等等的……對我來說都是無比珍貴；相同的，對觀眾來說，所有這些簡單的……他們如此的深刻的看待自己的過程，對觀眾就是相同的好像一面鏡子看到自己。³⁵⁵

以口述歷史映照人與人之間情感交流的方式，承載了生命相互的通感。也將個別生命主體在共同經驗的過往歷史中，挖掘歷史主要論述以外個體經驗的獨特性，「口述歷史涉及集體記憶塑造與傳承，藉由親身參與者的回憶、口述，可以呈現在歷史大論述中被忽略、遺忘，或扭曲的部分」³⁵⁶。

在客家現代戲劇創作中，無論是透過選擇歷史人物演述特定片段的歷史，或是以個體跨越時代的回顧過往，傳承個人生命對照主要歷史論述所展現的特殊性，都是由「客家人」主動的創發。是客家人透過現代戲劇為自我族歷史發生的開端。

³⁵⁴王甫昌《當代台灣社會的族群想像》（台北市，群學，2003年12月），頁140

³⁵⁵胡紫雲〈彭雅玲訪談記錄〉2004年9月8日下午1:00-1:30分；於台北歡喜扮戲團團址

³⁵⁶陳玉箴《劇場作為另類媒介對文化主體性之型塑——以「歡喜扮戲團」為例》（臺北：國立政治大學新聞研究所碩士論文，2002年7月）頁52

二、肯定客語／母語的象徵性力量

語言的使用與否象徵著族群的存亡，作為族群文化的重要象徵性力量。布爾迪厄在討論語言象徵性權力時，強調語言不只是單純作為人與人的溝通工具，語言承載個人、社會的權力競爭：

社會中的語言交換活動和過程，並不只是人與人之間的觀念溝通或信息交流，而是權力鬥爭脈絡的實施通道，也是人與人之間相互進行力量較量、競爭和協調的中間環節。在人們的語言交往中，人們所完成的，並不只是語言文字符號及其意義方面的交換，而是不同的個人、團體、階級和群體之間的社會地位和社會勢力的交流、調整、比較和競爭，也是他們所握有的權力、資源、能力及社會影響的權衡過程。³⁵⁷

客家現代戲劇的表演作品，藉由舞台語言的使用，具有語言運用的特殊意義，即將客語／母語透過表演的使用，取得正當化、合理化的象徵性權力，亦打破了在現代劇場中，一向被視為正當化語言的官方語言／國語的運用：

在社會語言交換中，最重要的，是被確認為「合法性語言」或「正當化語言」的地位的獲得過程。……在正當化語言中，最重要的，當然是官方語言。任何官方語言的出現和普遍化，是要靠一定的政治制度和政治單位（政黨、政權）的力量。³⁵⁸

演出客家現代戲劇的兩個劇團，都有自覺的訓練與強調演員必須具有「說客語」的能力，加里山劇團的製作人也說到劇團甄選演員的第一原則就是：「要會說客語³⁵⁹」強調用母語演出是很自然的表現。加里山劇團演員多數是在地學生，說客語的能力不及國語流暢，劇團因此以「客語正音」課程訓練新一代客家年輕說客話的能力。同樣也強調在舞台上說客語的歡喜扮戲團，選擇年老的客家人則避開演員不會說客語的正音問題，能夠自然流暢的使用母語。

歡喜扮戲團也透過以母語告白自我生命歷程建立客家族群新認同，在《春天來的時候》劇中，當演員們以自己身為「客家人的身份」面對「說客語」以參與此劇的排練與演出，團員在此過程中找到新的認同，《春天來的時候》可說是積累至飽和的最終成果。對於不會說客語而持續學習母語的導演彭雅玲，更清楚的表達自己對於團員能夠說母語的看法：

用自己的語言說自己的話這件事，我覺得簡直就是一個很大的福氣。所以我希望演員都用他們自己的語言說，而且我不會事先寫下來，而是他們先

³⁵⁷ 高宣揚《布爾迪厄》（台北市，生智，2002年6月）頁135

³⁵⁸ 高宣揚《布爾迪厄》（台北市，生智，2002年6月）頁136

³⁵⁹ 胡紫雲〈傅郡英訪談記錄〉2005年4月6日下午5:00-6:00分，於苗栗縣文化局

說完再 follow 他們的用字，因為那些是我永遠無法得到的語言美感。³⁶⁰

彭雅玲藉由排練中「說客語」的練習打開團員的心門：

他們果真彼此說客語了，但四縣腔、海陸腔、美濃腔、東勢腔、饒平腔卻各有呈見。原來自給自足的客家庄中，即便腳程只有一個小時到鄰庄，只因客家口音不同，也會彼此排斥的。就算遠嫁口音不同的家庭，也得趕快學習新口音，否則上街會被笑話的。³⁶¹

這樣的開啟，伴隨而來的新發現是：客語同時有許多不同腔調並存！如何讓演員在彼此不同口音的成見中找到出口？更讓演員們在排練過程中找到對於自己的族群認同？彭雅玲以包容與欣賞面對：

他們的每一個呈現都是被鼓勵的、被欣賞的，他們的每一個情緒、感覺都是被欣賞、被鼓勵的，他們就會建立自我認同……他們透過不斷說故事還有聽別人說故事的過程裡面，事實上，在很裡面還是以很多的 comments，對別人的批評、苛責；久了得到的不再是對別人的苛責以及自己的自責，得到的是一種包容與欣賞、互相尊重。³⁶²

於是我們在《春天來的時候》裡看見演員們對「說客語」這件事，願意以不亢不卑的態度面對，並且有意識的表演屬於真實自我洗滌後的新認同：

小健：……不過我很慶幸我會聽客家話。

清美：我小時候在家都講客家話，但到外地唸書後，同學很少是客家人，難得聽到客家話，但參與客家電台後，認識很多客家人，覺得客家話很好聽。

玉春：我是住在台北的客家人，但是在家裡老嫩大細都講客家話，是標準的客家人，大人常和小孩說客家話，我們好聽的客家話就不會遺失了。

珮文：我的爸媽是客家人，但是我學客家話是因為我的阿婆，阿婆很疼我，所以我喜歡跟阿婆學客家話。

葉曄：我太太是客家人，她不會說客家話，但是她認為自己是客家人。³⁶³

演員們不再只將自己對於母語與族群的認同擱置於心底，而是願意真誠的面對與思索，陳玉箴於論文〈劇場作為另類媒介對文化主體性之型塑——以「歡喜扮戲」

³⁶⁰ 陳玉箴〈劇場作為另類媒介對文化主體性之型塑——以「歡喜扮戲團」為例〉（臺北：國立政治大學新聞研究所碩士論文，2002年7月），頁78

³⁶¹ 彭雅玲〈春天的聲音〉《中國時報》第60版；2003年12月1

³⁶² 胡紫雲〈彭雅玲訪談記錄〉2004年9月8日下午1:00-1:30分；於台北歡喜扮戲團團址

³⁶³ 彭雅玲〈春天來的時候〉劇本；歡喜扮戲團提供 2003年12月，台北

團」為例〉中肯定了客籍團員於參與客家戲的過程，得到對自我族群的新認同：

客家團的成員在參與劇團演出後，均「自覺」出自己「客家人」的身份及其他族群的差異（而正是與其他族群得到的差別待遇或資源上的差異，彰顯出「客家族群」的身份，此即「客家族群」在隸屬面的主體性），即普遍能夠「認同」客家族群，此種認同並產生具體的實踐行為，包括從事藝文、教育活動……³⁶⁴

劇中的客家人不只是認同自我客家身份，更進一步以口述歷史演出方式再現客家人跨越日治、終戰迄今諸多生命經歷；王婉容以後殖民論述重新檢視歡喜扮戲團的演出，並肯定客籍演員的個人認同以及對觀眾的影響：

透過表演和再現台灣人具有歷史意識的共同身份認同，一方面可以透過認同的不斷展演和演員與觀眾之間透過劇場的交互認同作用而更加確立當下身份……透過劇場儀式展演殖民經歷中台灣群眾共有的創傷經歷，以達成抒發演員與觀眾被壓抑的情緒，並從認同彼此及劇場移情作用中得到洗滌與淨化的效果。³⁶⁵

《春天來的時候》演員們透過「說母語」和「交換故事」等排練中逐漸獲得自我認同的過程之後，他們更願意坦然面對自己客家族群的身份，也藉由演出展現自身的新認同。

無論是訓練演員客語／母語的表達能力，或是在公開場合用客語／母語表演，都是以劇場空間轉化了社會一向慣用官方語言／國語表達的習慣，強迫台下的觀眾必須接受與肯定另一種語言存在亦可以正當、合理被使用的事實。這也是客家現代戲劇透過表演肯定客語／母語被使用的合理化象徵意義，更藉由合理化的象徵性意義獲得對自身族群的認同。

三、建立客家族群想像與認同

客家現代戲劇藉由「戲劇」演出達到傳遞客家文化之目的，以獲得觀眾對於客家族群存在的認同。一般研究者對於族群的定義如下：

族群是指一群因為擁有共同的來源，或者是共同的祖先、共同的文化或語

³⁶⁴陳玉箴〈劇場作為另類媒介對文化主體性之型塑——以「歡喜扮戲團」為例〉（臺北：國立政治大學新聞研究所碩士論文，2002年7月），頁78

³⁶⁵王婉容〈邁向少數劇場——後殖民主義中少數論述的劇場實踐：以台灣「歡喜扮戲團」與英國「歲月流轉中心」的老人劇場展演主題內容為例〉《中外文學》第33卷5期（臺北：2004年10月）頁82

言，而自認為、或者是被其他人認為，構成一個獨特社群的一群人。³⁶⁶

因此，當人們以「族群」的概念進行對於人群分類時，強調的是「共同來源」與「共同祖先」：

跟我有共同來源（文化、祖先）的人同屬一個族群。在這種情況之下，族群運動者常常會訴諸歷史及文化來說明自己族群的起源。他們會說明，自己族群的祖先是在什麼歷史時期、在什麼地方，開始形成一個獨特的群體。其次，他們也會闡述自己族群的先人是在何時、如何遷移到目前所居住的地方、以及自己文族群的特質是什麼（使用什麼語言、有哪些風俗習慣、那些獨特的文化）。³⁶⁷

歡喜扮戲團製作的第一齣客家族群口述歷史劇《我們在這裡》，正是以客家共同來源？明作為戲劇的開端：

敘事者：二千年前客家人，因朝代變遷從中國北方逐漸南移。上一個世紀，他們從中國最東南的一省廣東再度遷徙，因而分佈到世界各地。客家人在自己的聚落有自己的語言、宗教、習俗。客家人常用藍布巾包東西，離家的人們，藍布巾一拿「包袱款款」就走了，現代的客家人也如他們的祖先一般再度遷徙，客家人遷徙的這件事，從前如此，現今，在台灣的客家村落也是如此。³⁶⁸

引文中已經說明了客家族群的共同來源、族群遷移時間、路線與特色。選取了客家人習慣用的「藍布巾」作為標幟客家族群的重要意象，強調屬於客家族群的特殊性。在客家現代戲劇中，創作者運用戲劇演出的方式作為族群想像的共同體：

安德森（Benedict Anderson）在其《想像社群》一書中提出「想像社群」這個觀念，用以說明民族國家如何透過印刷資本主義、小說、記憶、官方語言、人口普查、博物館等象徵資本……，以班雅明（Walter Benjamin）所說的水平式的空洞時間，讓所有在國土疆界之內的國民，都在閱讀想像、記憶的同時性與即時性過程中，設定大家同屬一個社群……。³⁶⁹

客家現代戲劇透過記憶與歷史的再現，重新建構觀眾對於客家族群的想像，而如此的族群想像並非為了鞏固民族國家既有的體制，而是有意打破日治、終戰後，台灣社會對於客家族群「不平等」的認知。

³⁶⁶ 王甫昌《當代台灣社會的族群想像》（台北市：群學，2003年12月），頁10

³⁶⁷ 王甫昌《當代台灣社會的族群想像》（台北市：群學，2003年12月），頁11

³⁶⁸ 彭雅玲《我們在這裡》《國民文選·戲劇卷二》（台北市：玉山社，2004年）頁

³⁶⁹ 廖炳惠《關鍵詞200》（台北市：麥田出版，2003年9月）頁140

至於客家現代戲劇如何運用安德森所謂的「記憶」建構觀眾對於客家族群的想像？我們可以嘗試透過歡喜扮戲團，以口述者對於自我生命「記憶」的演現來理解：

來自人類感知的每一種歷史資料來源都是主觀的，但是只有口頭資料來源容許我們向這一主觀提出挑戰：去拆開一層層記憶，向後挖掘到記憶深處，希望達到隱藏的真理。³⁷⁰

正如《我們在這裡》演出中，觀眾們透過分享年長者的生命記憶，瞭解台灣過去客庄生活、養女習俗、女性的出走……等，逐一浮現客家族群在台灣生活的圖像，建立對客家族群的共同想像。如此的演述記憶的方式也受到文化工作者陳板的肯定：

台灣客家的歷史命運，到底根基於抽象的客家概念，還是客家人在歷史現場的切身記憶呢？在我看來，歡喜扮的大多數演員已經用他們的身體、他們的語言和他們的記憶，替客家台灣史寫出一部活生生的歷史。³⁷¹

就是因為以「客家人置身在歷史現場的切身記憶」，這樣的記憶是真實動人的，透過對記憶的敘述，敲醒觀眾那些曾經被忽略的、被遺忘的、不被記得的族群歷史，正如同安德森說明傳記如何知覺到「遺忘」這個連續性的經驗而引發對「認同」的敘述之需要：

在特定的歷史情況下，敘述（narratives）就從這樣的遺忘中產生。在經驗過青春期造成的心理和生理的變化之後，就已經不可能再「記得」童年時期的意識了。從嬰兒期到成年初期，有幾千天的歲月就此消逝，不復直接記憶了！必須求助於他人，才會知道泛黃的照片中這個在地毯上或嬰兒床上快活地爬行的赤身露體的嬰兒就是你。……從這種疏隔之中產生了一種關於人格的概念，也就是因為不能被「記憶」，所以必須被敘述的認同的概念。³⁷²

當國民政府力行國語政策時，多少客家人能夠透過戲劇演出認同自己族群的概念？現代的客家人對於客家族群的記憶還有多少？歡喜扮戲團正是透過年長者的「切身記憶」，撿回那段曾經在歲月中被遺忘的過去，這也正是目前在台灣客家人必須透過被敘述的「客家」來建立認同感。

³⁷⁰保羅·湯普遜《過去的聲音——口述歷史》（台北市：牛津，1999）頁139

³⁷¹陳板〈以劇場書寫歷史的人——歡喜扮戲團《台灣告白【六】我們在這裡》的族群意涵〉《表演藝術》第九十七期（台北：2001年7月）頁71

³⁷²班納迪客·安德森《想像的共同體：民族主義的起源散布》（台北：時報文化，1999年4月）頁222

安德森所謂國家是透過「再現」的敘述體形成共識，如家庭小說或報章雜誌中，每一個時間、每一個地區將全國的新聞作報導，利用這個方式將空洞水平的時間，納入大家能夠想像的空間，將自己「再現」給每一個社會中的成員閱讀與想像，凝聚了共同的意識，形成民族國家的概念。³⁷³同樣是演出客家現代戲劇的加里山劇團，正是選擇以歷史事件，將過去的時間納入大家可以想像的空間／舞台，「再現」給台下的觀眾，凝聚大家對於客家族群的共同意識：

「再現」往往和意象與模式有關，不認為意義是透明的，而是模擬的再現（mimetic representation），一定要透過故事敘述或意象，以文字來表現世界發生了什麼事。³⁷⁴

加里山透過演述《吳湯興的故事》模擬過去歷史，客家人曾經在台灣參與抗日起義的反動過程；或者《藤纏樹》中以現代青年重返成長的客家庄，溯源白色恐怖時期，被國民政府銃殺的客家人當時的事件原委。以戲劇取代文字，真實再現當時客家族群的模樣，透過這種方式達到凝聚現代台灣民眾對於客家族群的共同想像。

客家現代戲劇的演出，並不是期望構築「國族想像」而是藉由「戲劇」的再現，破除現代戲劇習慣以西方劇場為主的創作概念。並且爭取處於台灣弱勢客家族群的發聲機會，說明多數族分類都可以是現代社會的分類：

文化與族群的關係可能是反過來的：是因為今天區分人群的需要，才使我們去追溯歷史，才去強調某些歷史細節與文化內容；而這些區分人群的做法，才是讓這些差異被凸顯出來的一個重要因素。³⁷⁵

身為加里山劇團的導演羅思琦，時常到外地演出時被問到：「客家人的硬頸是褒還是貶？」「硬頸」在程度上突出了客家人與其他族群的差異。歡喜扮戲團演出客家婦女兒時送養的經驗、十項全能的繁重家務、山歌的傳唱……等，在在都顯現屬於客家族群的特殊性，而這些歷史記憶與文化特質，正代表客家族群的本質。由此開始建立族群的共同想像，也反映目前新一代客家人所關注的焦點：透過客家現代戲劇銜接終戰以來，客家族群逐漸消音的命運，喚醒目前客家人與客家人之外的人，對於客家族群文化的認同。

對於族群的認同，有什麼重要意義，使文化工作者致力於此？王甫昌在《當代台灣社會的族群想像》一書中引用法國社會學者涂爾幹（Emile Durkheim）的看法來說明：

³⁷³ 廖炳惠《關鍵詞 200》（台北市：麥田出版，2003 年 9 月）頁 230

³⁷⁴ 廖炳惠《關鍵詞 200》（台北市：麥田出版，2003 年 9 月）頁 230

³⁷⁵ 王甫昌《當代台灣社會的族群想像》（台北市：群學，2003 年 12 月），頁 37

涂爾幹認為，讓個人歸屬到一個社會或一個團體，是解決個人生命有限所帶來的破壞性最好的方法。個人對於團體或社會的歸屬與認同，就足以讓個人在生命有限的狀況下，還願意為它努力，因為個人的努力都是為了一個比自己大的社會，而不是為了自己而已。³⁷⁶

客家現代戲劇正扮演凝聚客家人對自我族群的想像與認同的敘述體，只有當客家人先認真自己族群存在的意義與價值，才能以具體行動為客家文化努力，改變目前客家族群在台灣社會中弱勢的處境。

自九〇年代以來，隨著台灣社會對於在地文化的重視，客家文化工作者、學者多數投身客家文學藝術的傳習。戲劇領域方面，現代劇場工作者也出自珍惜而在創作作品中融入客家音樂與客家族群精神。歡喜扮戲團以口述史的方式建構客家新歷史，讓客家人在戲劇一方領域中得以擁有屬於自身的發言權；加里山劇團更是完全由苗栗地區客家人組成的在地劇團，有系統的定期展演地方文學作品，以提供客家民眾就地觀賞客家戲劇演出。這正是客家人具體的以戲劇作為實質的行動，認同與珍視客家文化的表現。

³⁷⁶王甫昌《當代台灣社會的族群想像》（台北市：群學，2003年12月），頁46

第六章 結語

客家族群於清末移墾台灣的歷程，受到禁渡來台的影響，遲來的客家人只能進入山林開墾，形成由南而北的墾拓路線，並集中定居在桃、竹、苗一帶。如此也影響台灣的客家戲劇多數是於桃、竹、苗地區演出，傳統的客家採茶戲也因地利制宜形成三腳採茶戲的表演，演出張三郎賣茶的故事，隨著時間逐步發展為日治時期內台大戲。透過對傳統客家採茶戲的瞭解，反映出當時客家人較為注重戲劇的娛樂性質。

隨著台灣社會對於自我主體定位的意識，客家族群努力從移墾的小眾中走出來，無論於政治立場、文化特性、語言文學，企圖肯定屬於客家的特色。透過戲劇，我們可以見證客家族群努力發聲的過程以及劇場工作者對於客家文化的欣賞與珍惜。

本論文的撰述主要期望不以學者一貫研究客家採茶戲的觀點討論客觀戲劇，而嘗試釐清自日治改良戲與文化劇的出現以來，帶給客家傳統戲劇「現代化」元素，追尋客家現代戲劇的發展脈絡。透過對於客語文化劇的推論，找尋更靠近客家現代戲劇的源頭，再藉由融合客家音樂、文化精神元素的創作作品，如：《薪傳》、《我的鄉愁我的歌》、《人間孤兒》、《大地之子》以及溯源新竹客家人墾拓歷程的《一根新竹的素描》、《內灣線的故事》拼貼出客家現代戲劇發展脈絡，是論文致力完成的課題。

論文主要關注的台灣客家現代戲劇，即是對於加里山劇團與歡喜扮戲團的討論，除了瞭解兩個劇團創作客家現代戲劇的動機皆是有意識的以台灣客家族群的角度出發，找尋屬於客家族群歷史與文化的意義。並就客家現代戲劇的創作方向而論，加里山劇團是以「客家人」為主體，再援用「現代戲劇」的表演模式，透過文學作品的改編重新詮釋客家歷史；歡喜扮戲團則從「現代戲劇」出發，以口述歷史工作方式為理念，重建客家族群的新歷史。兩個劇團雖各自開展不同的創作路線與方向，終究匯流為「客家現代戲劇」的一脈。

值得肯定的是客家現代戲劇是以客語／母語作為舞台語言。早期移墾的客家人數不過台灣總人口的十分之一，人數的限制相對也影響語言發展，從日治到終戰以來，「客語」是處於官方國語與多數福佬使用的閩南語之下「雙重弱勢」地位。語言的使用可作為族群文化的重要象徵性力量，客家現代戲劇以客語／母語演出，肯定以母語表述的力量，建立演出者與觀眾對自我族群語言的認同感。

在本論文中，透過客家現代戲劇的劇本內容析論：苗栗縣加里山劇團選擇以歷史事件的「再現」給觀眾們，演述《吳湯興的故事》、《藤纏樹》屬於苗栗現籍作家作品，演現過去歷史以達到凝聚現代台灣民眾對於客家族群的共同想象。歡

喜扮戲團則以口述者對於自我生命「記憶」，展演《我們在這裡》與《春天來的時候》，透過「戲劇」提醒觀眾那些曾經被忽略的、被遺忘的、不被記得的客家族群歷史，以達到認同客家族群的存在。客家現代戲劇的演出，並不是期望建構「國族想像」，而是藉由「戲劇」的再現，爭取處於台灣弱勢的客家族群能夠有發聲機會，以及屬於自己的詮釋歷史權，凝聚客家人對自我族群的想像與認同。加里山劇團與歡喜扮戲團所演出的客家現代戲劇，以具體行動為客家文化努力，扭轉目前客家族群在台灣社會中弱勢的處境，就是不容忽視的意義與價值。

論文雖然透過加里山劇團與歡喜扮戲團的討論，說明台灣現代劇場中鮮少論者述及的客家現代戲劇，並系統的討論客家現代戲劇的創作方向、創作內容與相關評論，挖掘客家現代劇團的存在。在客家傳統戲劇，如：採茶戲、偶戲中所放入創新的「現代元素」，卻是筆者自身能力有未逮的而尚未述及的，也期望未來對於現代劇場有興趣的同好，能夠深入此部份進行討論。



附錄一：【李喬訪談記錄】

訪談時間：民國九十四年四月十四日下午 4:00-4:10

訪談地點：成功大學修齊講堂

訪談對象：李喬（加里山劇團前團長）

訪談內容：

問：請問您擔任加里山團長的帶團理念為何？

答：我一直有一個想法，因為這個戲劇的東西，你說門檻很高，其實你如果是進去並未很高。第一個，地方劇團，我們也是一種娛樂，需要一個東西，我一開始定的標準，後來曉得，我一直有一個原則：用當地的語言，演當地的故事，而且不培養明星。幾年下來，有好幾個去讀戲劇的。

問：關於番仔林的劇本演出過程？

答：完整的劇是在台北市社教館演出的，他取了其中一部份在那裡演出而已。因為我女兒教戲劇的……最後我丟給我女兒（大開劇團李舒亭）那一天要演四集五段，每一段十分鐘。這個劇本和團員一起來完成，導演費和編輯費同時給一個人。我：「如果你們弄不來，現在開始一起編劇，我來呀！我們一起編呀！我編給你看呀！」

問：番仔林的劇本最後是誰完成的？答：最後應該是李舒亭她們弄的。

答：我完全涉入就是最後我要離開那一次，演了四齣當地的戲。在前面就是吳湯興，《吳湯興的故事》演了一半，中場休息的時候，有很多人拿了花呀、在落淚呀，真是很高興。當地的故事，用當地的配角；因為當地裡面確實有河洛人，所以也配有河洛人一角。因為當中不全部是客家人，所以有存心安排一個女的。

問：回顧帶團過程中對劇團的想法？

答：最先是文化局的人來涉入一些管金費其實是很順利。我想它（加里山劇團）不是一個很成功的，但是以地方性來講，是做出一個模式，這種模式，我認為所需要的經費並不多。更重要的呢，是讓很多的演員，都是婦女、有家庭的，她們走出來，這樣做我認為很好，這個值得推廣。

附錄二：【羅思琦訪談記錄一】

訪談時間：民國九十三年八月二十九日上午 10:00-11:30 分

訪談地點：苗栗縣文化局圖書館 4F

訪談對象：羅思琦（九歌兒童劇團團長·〈吳湯興的故事〉導演）

訪談內容：

問：首先想請問加里山劇團的創團源起與過程，是否有什麼機緣？

答：加里山劇團是由苗栗縣文化局扶植的，最初是民國八十七年文化局希望在苗栗這個地方成立劇團，推廣客家文化，因此文化局撥了一筆經費成立劇團。當時的團長是李喬先生擔任，成立第一年即演出李喬先生的作品「我們來去番仔林」與精靈傳奇。到了第二年，劇團找到我來擔任導演，當時劇團新成立，我想不需要有太大的壓力與負擔，又一時也找不到合適的劇本，因此在一番掙扎之下，決定改編文建會得獎作品「敗漚尾」，這個劇本雖然不是客家劇本，我們還是用客語演出，算是一個嘗試。第三年則是演出李淑婷老師的〈吳湯興的故事〉。

問：加里山劇團的作品一直是使用客語演出的，堅持使用客家話是否想傳達什麼概念？

答：其實，我認為演出語言並不一定要完全侷限於客語，而是視作品需要，以《吳湯興的故事》來說，時代為中日戰後，所以都是使用客家話；而《藤纏樹》是五零年代左右，所以有部份台詞是用中文，部份是客家話。像是當時要抓林明華的警察，就是用中文，先是三個、再五個、再更多包圍他，營造出一種恐怖的肅殺氣氛。我們排戲的時候，我也會請演員們先用客語演一次，再全部用中文演一次、再用台語演一次、再用其他你知道的語言演一次，這時候有的人就會用英文、日文……是很有趣的，所以語言上也並不是那麼堅持非使用客語不可。

問：關於你們的演出方式，使用較現代話劇的表演形式，而不同於榮興客家戲團是以傳統採茶戲的戲曲表演，這當中的意義為何？

答：我其實是認為我們劇團由第一年演出李喬老師的作品〈我們來去番仔林〉，到第二年到吳湯興再到現在，表演方式可以很多元，不一定要侷限於某種方式，只要是合於戲，都可以嘗試看看。我自己是從蘭陵劇坊出來的，曾經受過吳靜吉老師的指導，而我本身是比較喜歡兒童劇，現在是九歌兒童劇團的團長，因此瞭解比較新的方式，就使用這一套方法來導戲。就像在吳湯興的戲中，我也讓吳湯興唱山歌，透過山歌來呈現他的內心，結果反應真的很好。就像藤纏樹這齣戲中，我也想加入客家說書、蓬頭這些比較具有傳統客家文化內涵，我想也可以把一些客家傳統的表演藝術加進來，再重新包裝以新面貌呈現。所以，基本上我們還是

新劇團，可以多方面的嘗試，玩玩看。

問：李喬先生是加里山劇團的創團人物，他是否有帶給加里山一些影響與特殊得理念？

答：我們劇團第一年成立就是請李喬先生擔任團長，所以演出他的作品〈我們來去番仔林〉，第二年的〈敗滬尾〉、第三年的〈吳湯興〉……到去年，李喬老師認為我們前幾次演出的作品都太悲了，尤其吳湯興更是悲劇人物，可以演些比較快樂的戲，接近客家人的生活。所以，去年我不在，李舒亭老師就導了一部包含三個小短劇的戲，是以客家人的小故事為主的作品。

問：關於〈吳湯興〉一劇的劇本創作有何概念？為什麼選手此人？

答：《吳湯興的故事》一劇的編劇是李舒亭老師，她是李喬老師的女兒，目前在台中的大開劇團，《吳湯興的故事》是她在台灣藝術大學畢業作品，我們劇團因為請李老師來擔任劇團研習的老師，在討論演出作品時她丟出來的劇本，我看完之後，也覺得很不錯，就演了！

問：請問關於吳劇，在導戲的過程中，是將焦點放置於什麼部份？導演希望藉此傳達什麼概念給觀眾？

答：《吳湯興的故事》是使用回溯法，第一場就是吳湯興最後被日本兵包圍，日本人對吳湯興開槍，由他死後的靈魂來回顧這一場戰爭，重新再看一次為什麼這場戰爭會失敗。那我在導戲過程中，也對演吳湯興的演員說：「在當時臺灣條件那麼差，沒有金錢來源，也知道自己是不可為而為的情況下，做了這個決定？決定我要帶兵出戰！」因此，在導戲的時候，我常常思考這個問題：我們客家人總被說是「硬頸」，客家人的「硬頸」是正面還是負面的意義？這齣戲也想呈現如此的矛盾。

問：就我所見的資料顯示，吳湯興在二十歲時入泮，考取功名，後來成為老師，然而，抗日就是他由文而武的決定，這樣的覺定背後的心理層面是很關鍵的。除了戰爭這個部分之外，對於他的家庭是否也有在劇中呈現？

答：對，吳湯興這齣劇採用二條線在進行，一條線是對日抗戰的部份，一條是吳湯興與家人之間情感的部份。我們都知道他是一個很嚴肅、不苟言笑的人，但是當他在家中，又會幫他的小孩刻木雕。黃賢妹是傳統客家女人，當男人希望完成理想時，當他決定代兵抗日，女人是如何在背後支持，女人是在男人的心裡。

問：導演在導此劇時，是否曾經遭遇到難以處理的問題？

答：嗯……目前我們劇團最大的問題就是固定演員不多，我們《吳湯興的故事》

一劇演員就有三十人，真的很多，當時有十來個是向苗栗高中戲劇社借演員，可是演完之後，有的上大學、有的升高三，因此演員的流動很大。但是幾部戲下來，我也都習慣了。

問：最後一個問題，是想請問為什麼劇團是在苗栗卻要叫做加里山劇團？

答：呵……從苗栗市向東方看過去，就是加里山，所以我們叫加里山劇團。

附錄三：【羅思琦訪談記錄二】

訪談時間：民國九十四年四月七日上午 10:00-11:30 分

訪談地點：台北新店

訪談對象：羅思琦（加里山劇團導演）

訪談內容：

問：先談談您在八十六年參與番仔林演出過程？

答：剛開始自己在舞台劇、電影裡面走了一陣子，然後突然有一天就接到製作人打來的電話，他說：「我們要排一齣客家舞台劇！」第一個印象就好像被雷霹到！我說：「真的嗎？你說你要弄一齣客家舞台劇，真的假的？」因為這樣一路走來，我也知道客家的演員並不是那麼多，而且也覺得舞台劇基本上算是我的專長，也覺得有人願意這樣弄，又是客家的。OK，那我就過去了。那時劇本已經完成了，所以就這樣子……就排了。當然這裡面也碰到演員比較難找，那剛好遇到雷洪、梅芳。

過去我就說過我是個客家人，我只知道說我的語言跟別人不同，然後人家說客家人很「硬頸」，那到底「硬頸」這句話是什麼意思？也沒有去思考過，就像後期我去參加一些火燄蟲說演劇團的時候，出去到外縣市人家就會問：「硬頸到底是褒還是貶？」我才開始去思考所謂客家的問題。所以在接這個戲的時候，尤其進入到這個角色的時候，慢慢對一些客家的東西，只知道片段的東西，根本和客家連不再一起。那我覺得排了這番仔林之後，從過去而且又還不是滿遙遠的那個年代，那就覺得說客家人這樣子一路走來，就意識到說客家人整個這樣移民、遷徙這樣過來，那跟土地，那李喬老師從土地就代表是母親這樣子的象徵，在這裡我就覺得「硬頸」是講好的。

在戲裡劉阿漢因為生世淒涼，那時互相交換啦。我聽說過過去是自己生的小孩，自己的女兒，不甘心看她在自己家裡面，所以會送給別人，而又去抱別人的小孩來養。那種心態就是，寧可不要看到自己的小孩在自己的家裡受苦，然後抱來的小孩又比較可以使喚……又不是自己的小孩，那種心態。這是一開始的心理過

程，我也考慮到這一部份。在顛沛流離的絕處，阿漢認真的感受土地給予自己的重生力量。阿漢就這樣流離顛沛，就去當隘勇，去和日本人戰爭了。他在草叢裡被人追殺時，覺得自己應該會死掉，他剛好癱下來已經累垮了，手上就抓了一把泥土。他是第一次感受到泥土的味道。他抓到這把泥土，聞到泥土的味道有點澀澀苦苦，從這開始他的整個心境就作一個非常大的轉折。

從這裡開始慢慢接觸到一些老前輩寫得文章，對客家人一種非常深入的感覺，從這裡開始才有回到一個：我是客家人。

問：如何讓自己投入詮釋阿漢一角色？

答：過去我們那個年代還曾經聞過晒穀場……反而會比較去感受那種感覺。泥土的味道我那時候沒有什麼感覺，看到那一幕的時候就直接會聯想起來。就像你走在田埂裡，然後一不小心就滑進去，那泥土從腳縫裡鑽過去。所以也曾經有聞過那種味道。說實在，都還有印象……大熱天，那種汗流浹背，然後會發現挑著扁擔的弧度……可以感受到肉體上的一種歷鍊，一種苦。阿漢又經歷了生死之間，因為畢竟還是去戰爭，所以這在我戲劇的訓練裡，叫做貧窮劇場。就是你要把一個人丟到完全沒有任何的資源、沒有任何的補給的地方，窮苦到極點之後，整個人好像任、督二脈打通、灌頂、開竅。我覺得在這裡面，就可以想像到我過去的練習或者畫面，累積那種苦跟放鬆之間。他雖然談得那麼的苦，可是這段過程是他回來的時候，跟燈妹兩個人在房間，然後燈妹回來一看到，就幫我洗腳，然後洗腳的時候我就把這一番話說出來。這樣子的拿捏，雖然他講的過程是這麼的苦，可是他講出來是一種開闊，就算我這個時候死掉，也瞭然於胸，這樣的感覺。我想……大概是當初在表演這樣的角色我覺得比較大的轉折裡面，我覺得是這樣子的。當然啦，前面他因為還沒有經歷過這一段，就類似沒有那麼自信，因為他被人丟來丟去，沒有一個根、沒有一個家。從現在的兒童教育的觀點，應該就是沒有安全感、沒有自信的人。所以，我大概就是這樣子來抓。所以我角色的區別，大概就是分成兩個部份：一個部份就是那種前面沒有自信的，人家安排怎麼做就怎麼做；到後來他選擇離開，經過洗禮，然後回來。

問：與李泉溪導演合作此戲印象深刻的部份？

答：基本上，還 ok。我要這麼說：我覺得可能也是因為演員不好找、撞期、種種的問題，已經是演出前的很壓縮的時間，才去作這樣的事情。薪薪劇團點子不錯，又找到客家題材，很容易就過關，然後快速的推，就上去。包括工作人員，都到了後期舞台監督才進來，等於是用很商業的手法在組成這個劇。好比：我演著戲，第七場我抱著小孩，我要一站，這旁邊應該要有一棵大樹，等了半天怎麼樹不下來，我回頭一看，不對呀，怎麼是我的家呢？我就告訴他說這景不對一定換，我排戲排了這麼久，這裡沒有錯一定要換！換了之後，幕啟，開始演，下來

以後，舞台監督握著我的手道謝。所以，在我的感覺就是，倉促成軍。

整個戲下來，我也覺得李導演的戲感覺也還不錯。至於中間過程，可能一個：時間太緊迫；再來，可能他對客家話不是那麼的熟悉，所以他想要修正演員的時候，只是抓一個大概。像是：這個人的粗線條、這時你應該是比較穩重的，不要那麼花俏……但是他沒有辦法修正每一句台詞的情緒。

問：從八十六年演出到苗栗加里山第一次演出由演員轉為導演的出入為何？

答：我想，當一個導演他應該要清楚的知道我手上有些什麼資源。簡單的說，薪薪劇團做的可能是上百萬的，那社區劇團什麼都沒有。所以有的話，只是戲服是從台北租來的，那齣戲等於是薪薪劇團整個包下來，包括受訓到演出。所以，我非常清楚知道，你要好的演員、服裝、道具包括硬體、軟體，什麼都沒有！雖然是這樣子，我也很放鬆的讓團員享受戲劇，可是我覺得身為一個導演當然要給自己設定目標。我就想到番仔林「敘述的」，演員就幾個人沒有辦法去演戲裡面的一些過程，因為場景也沒有、人員也沒那麼多，所以比較簡單的形式就是用敘述的、用說故事的方式。很多妳沒辦法演的場面，就用說。我抓到客家女性。客家女性好像就是家裡的磐石，很不可被動搖，那種生存、活著…她可能只是抓住那麼一絲絲的，我就是不要讓我這個家倒下去，她可能就是「生存」這兩個字。所以我當時就抓到燈妹的媽媽——蘭妹，由她，做為一個主敘述的人。就是用一個女性的角度，去看整個事件……基本上，故事的場次，它的線條是有的。只是說，戰爭、打架的場面沒辦法呈現出來時，就用她的觀點來敘述。整個故事的架構還是有，只是她變作串聯的角色，從她的主要觀點去思考一些事情。

問：如何拿捏藍妹與阿漢之間的份量輕重？

答：基本上，故事的場次，它的線條是有的。只是說，戰爭、打架的場面沒辦法呈現出來的時候，就是用她的觀點來敘述。基本上整個故事的架構還是有，只是她變成作為串聯的角色。

八十六年演完的時後，薪薪劇團製作人（王志強）本來想申請全省客家庄巡迴公演，可能是給的經費不高。社區劇團第一年的時候，是因為製作人到苗栗去辦這個活動，所以公演時他都在場，安排誰上課、服裝、導戲，都是由這位製作人在handle。所以，他對於我導的那齣戲認為：味道也沒有跑掉。整個畫面到現在都還非常深刻，日本人來要槍斃阿漢的爸爸，那一幕，主述的藍妹也出來，演戲的藍妹也出來，兩個人的聲音、動作是同步，一起跪下感受戲劇中的進進出出、虛虛實實。

問：導吳湯興時與編劇間有否溝通？

答：沒有，就是她把劇本丟出來，我導。我記得我的分場好像也有與她稍微溝通過。那在這裡比較大的問題還是一樣——加里山的人員比較不足。這齣戲男生的角色比較多，團員又是女孩比較多，所以我就把好幾個角色集中在一個演員身上。

問：藤纏樹一劇的製作過程？

答：嚴格講，加里山劇團整個的運作，每一年都會面臨：這次找誰的劇本？劇本從哪裡來？剛好有一個轉折就是李老師離開團長，藍老師進來當團長。那很清楚的他又是一個文學作家，那我們本來又想找一個客家人的創作者，客家人的題材；就很自然的請藍老師提供。書，我們每個團員也拿回去看，我們找個時間大家集合看有沒有什麼想法，這算是我們比較正式的會議。基本上，藍老師自己寫得所以他比較清楚，我說：「這有一些東西已經是畫面了。」禮貌上一定要先尊敬原著，就請藍老師回去改編。第一版改編過來之後，比較是文學性的、把他的書用比較唸白的方式，根本沒有劇場元素。後來我就花了時間把我覺得要做的東西、場次弄出來，第二版，也跟藍老師大概分析了幾個點，他也覺得這樣的走向比較能抓得到戲劇的整個重點。這是我與另外一團員宗樺討論出來的，我一直很想栽培我們的團員有創作能力，我覺得你們來不要只是想要表演，演員本身就是要有創造能力的，往後要詮釋一個角色，絕對比人窄、比人薄。就交給他寫，當然啦他就開始抓頭，開始就聯絡不到。後來，我就又抓回來自己寫。

大概把時代背景交代出來，我要的只是那種氣氛，鍾成坤那種被盯、被壓榨、被恐嚇那種感覺，我覺得只要做足了就好。有時候戲劇太冗長，反而那樣的壓力沒有呈現出來。

問：改編藤纏樹同時就開始排練嗎？

答：因為我本身自己在那裡待了五、六年，我很清楚的知道我自己的資源，我手上到底有幾個人？吳湯興那時候因為太龐大了，演員陸陸續續的進來，已經不知道換了幾批人，訓練到兩、三次，咚，換人。每個角色都是這樣，換人換人，這是後來《藤纏樹》為什麼會走向所謂「表現主義」表演的方式。就會想到一些畫面，比較難去處理。後來，我再寫一寫，把我第二次的分場也整個否決掉。今天，林明華的戲，基本上只有一場戲，在第四場，就是阿里去採訪鍾成坤，他講了一些明華的事件，所以明華的部份我用一場就把他弄掉。嚴格講，我們要演那種線條多的、情緒多的，應該要走林明華的路線。他的故事那麼高潮起伏、他被抓，他看到自己的同伴被抓走，自己到底要不要出面……這是最主要會改變的第一點，資源的問題。

第二個、我們當初有一種企圖，就是阿里和阿靜這一對現代的夫妻，和明華雙妹這兩人，阿里在採訪明華的時候，他也會掉進去明華的心境。阿里想尋找雙妹明知明華所做的事為什麼要與他在一起，他們的真愛。阿里、阿文、阿靜的三角關

係，阿里的心境一下是明華、一下又跳脫出來變成第三者在看這事件，內心矛盾。明華跟雙妹的情感讓他跳脫到現實的時候，整理出他的情感，最後選擇繼續跟阿靜在一起，沒跟阿文在一起。本來是有這樣子的企圖。後來我們在這個部份發現其實原著也沒有寫得很清楚。只是說當初我在改編的時候有這樣的一個企圖。在我認為戲劇本身就會為了效果，有一些是絕對的……可是，我就在思考：到底客家的男人女人什麼時候才開始第一次有身體接觸？第一次牽手、擁抱？我覺得戲裡只要很恰當的表現一種關懷、關愛，我覺得基本上是 OK 的。當初在明華和雙妹我本來也想玩一些東西出來，可是……就像李喬老師講的：客家人以前哪裡說我愛妳？沒有人講那麼露骨。本身原著已經把你擋在這裡，沒什麼故事性，就是我想要發展明華與雙妹的情感，可是他只寫到這裡，可是又要怎麼藤纏樹纏到死？後來想一想，就先擺在一邊。後來，我序場的畫面就很自然的出來，現實的不能，我用抽象的、舞蹈的，兩個人身體接觸不會講話吧！我又想到山歌、行草這樣寫出來，這樣的畫面出來以後，我就很確定的知道，我要走向比較表現主義的方法。所以那些特務呀，從一個特務追四個，後來兩個特務追兩個，後來四個特務追一個，後來整個畫面擠滿了特務……這樣子，就是要讓觀眾知道，那時候的社會、那時候的狀況就是這樣的。你走到哪裡，旁邊可能都是特務。所以就比較不用敘事手法，是用表現主義把那場戲的感覺做足。

敘事手法是完全走人的內心故事，表現主義可能就是說把那感覺、驚恐、驚悚的感覺做出來，用各種方式去呈現這樣的感覺給你。包括影子戲：特務變那麼大，雙妹就那麼小，妳跑得要命我只要一個眼神回過去，妳就被我盯死。

問：吳的序場與藤的序場相仿有何關連？

答：剛好，吳是原著的東西，當初舒亭老師就是這樣設計，她想要讓吳湯興死掉之後，他的魂魄回來看到他整個事件：為什麼他會失敗的原因？當初舒亭老師是從這樣的觀點、角度去設計。這還是有些區格的，我覺得任何手法，只要在這齣戲裡面適合被拿出來用，用得恰當、效果很好，它都可以被用的。所以這還是有點差別，所謂的差別來說：因為雙妹是客家人，妳只要稍微擁抱人家就會罵，可能又會有人批評。但是我今天用虛實、不同、一個陽界一個陰界這樣子來纏的話，又是用舞蹈的方式來呈現，我覺得還滿恰當的。

問：藤戲中您最期望呈現給觀眾的是什麼？

答：這整個大環境是一定要被交代的，被呈現的；第一個，我也想到你要談那麼大的東西在一個半小時裡，創作者、導演、編劇你不能那麼貪心，談到太多的主題，反而弱了。基本上，在我的處理就是把他愛情的部份有呈現出來，演出來。我要給觀眾的，還是在那個時代裡，有這麼樣的一段愛情。他這段愛情延續到阿里這邊來，阿里與阿靜這邊我當初的企圖心沒有做到。

《藤纏樹》……歷史上的纏，現代跟過去，那種五〇年代跟現在的纏；那種歷史之間的纏、文化之間的纏、愛情之間的纏……當初又這麼大的企圖心，但是很難做到。所以，在明華，我會覺得把焦點比較擺在愛情這個部份。其他的只能靠訪問的人，讓明華這個角色更厚一點點。戲裡的主角還是明華，只是導演把他切開來，會覺得說阿里這邊還滿完整的，鍾成坤這一塊，也滿完整的。鍾成坤當然就介紹整個歷史的大環境，你說他是不是歷史上的罪人？我不這樣認為。我認為那時候的每一個人都跟鍾成坤一樣。因為……隨時打個小報告，你第二天就不見了。所以，鍾成坤是介紹整個大時代的悲劇性人物，明華就是在整個大環境裡特別介紹他。

我個人的感覺……這樣的作品，尤其又在這個時候推出來，我已經不想再去製造一些政治的、種族的分離，這是我一定要非常的清楚：就是政治與藝術之間的區隔。所以我當初創作的時候，這個東西我也滿清楚的，就是……這是事實，大家也都知道也不須要什麼隱瞞。所以我只是把當時的狀況做出來，千千萬萬人的愛情故事比明華雙妹的精彩多了，為什麼要報導明華與雙妹，就是他在五〇年代。我從所謂的戲劇創作，以每一個主角人物的性格、思緒；從他們為出發點，這是很人性、真實的一面。

問：音樂創作的過程？

答：我當初也與宗樺談，這齣戲比較不像吳湯興走比較敘事的，這個東西我要比較感覺的、表現的氣氛，所以音樂的比重也要滿大的。寫詞只有羅思容是唱一首，當初是把劇本給她看，她就完成，所以只有一首是有歌詞的。山歌部份要學這些腔調很困難，跟樂器相合進拍都要很有默契。後來不行，當尾期就交給我們，最主要那場戲的氣氛就是要從快樂轉到苦力娘的悲傷，悲傷再轉到恐懼。這場戲的線條很清楚。

剛好劇情有很符合，用現代的創作者。傳統也有，包括音樂的部份也有客家的，也有現代的。我相信每一個創作者都會想要加入新元素，包括交工、阿淘哥，一聽就知道他很有客家味，可是他又是創新，我相信這是每一個創作者都很想突破、創作的東西，當然還是一樣考慮到資源、經費的問題。

問：是否因文化局的補助而受限？

答：在藝術裡面文化局是完全的放手，我覺得非常好。這樣的一個政府單位給我們的自由度太高了，只是說今年希望能多演幾場。轉折點也剛好上面想演三場，第一個原因，表演場地沒有；第二個，加里山也會希望說去發展一些……以後可以去外面接 CASE，變成半職業劇團。考慮客家人有什麼戲種、展演形式，打嘴鼓呀、跳舞呀……。未來的發展很不一定，社區劇團，有時候妳太設定一些框框也不是一件好事。不見得要那麼設定，說實在加里山劇團也不是真正有一個團長在幫我們把脈、掌舵，不能拿職業劇團的尺度來衡量，他們都是業餘、很有興趣。

附錄四：【傅郡英訪談記錄】

訪談時間：民國九十四年四月六日

下午 5:00

訪談地點：苗栗縣文化局

訪談對象：傅郡英（加里山劇團製作人）

訪談內容：



問：請問加里山創團過程？

答：主要是培養新人，對客家文化有興趣的人，播放這樣的種子。所以我們每一次公演都是免費入場，希望大大小小的客家人共同參與。我們演的戲也不是曲高和寡，都是演一些優良的劇本。主要是以在地的文學作家的作品改編的，若沒有的話，我們再由外地去找來改編。

最初由文化局局長周錦宏先生發起，由他找苗栗縣現籍作家擔任團長，李喬老師、藍博洲老師都是由他推薦的。他幫助我們很多，比如說：戲劇的採排、公演場地都是由文化局支援，義務提供我們場地。……又因是客家劇團，我們也不限於只演客家戲曲，大部分還是以客語發音為主。

創團之後扶持了我們一兩年就放手了，由我們自己來發揮。我們主要比較難搞的是劇本來源，所以我們會邀請的團長，大部份是他會寫作、有著作，我們就用他現成的作品改編為劇本。

問：團長擔任的工作內容為何？

答：因為我們的團長都是公眾人物，真的很忙，那就是說有些決策性的由他來決策，至於其他的大部份是授權給我。一開始我們會告訴他要演什麼戲，有雛形出來再請他來看，再修修改改，有參與一點戲的過程。

問：邀請團長的考量因素為何？

答：因為我們沒有所謂的售票壓力，本身他一定要是作家，是苗栗人，懂客語的，要演客語戲要知道客語，客籍作家本身當然是有出版一些小說。

問：一齣戲從籌備到完成的過程？

答：藤纏樹剛開始是請藍老師提供劇本，它是屬於報導文學，所以要改成舞台劇會比較單薄。我們看了之後也作改編，因為時間上的限制，所以我們發現能夠補

足的地方可能就是我們的音樂，所以這次音樂是我們自己創作，完全沒有假借他人，由我們自己團員來製作，詞曲由我們自己發揮。

劇本確立之後我就開始找人，誰適合擔任怎麼樣的角色，原則上這齣戲大概十個演員就夠了，其實每個團員有他的張力在，所以導演就說：「你把他們擺對他就對了。」我們先從舊團員裡面找，當然也有找一些新的團員進來。我們是公開在媒體、報章上甄選，他們也是在聽到廣播之後才進來的。進來之後，第一就是要會講客語。進來之後磨一磨，我們的團員幾乎都是大學生，學生比較多，也有文化大學戲劇系的，因為有些團員撞期，分不開身，所以就大膽啟用新人上台演出。

問：劇團進入第六年，是否有達到培植新人的初衷？

答：有，我們固定班底有六、七個。

問：文化局如何扶植？

答：先要有計劃書先遞案子，遞案子通過之後它覺得可以，就先撥妳第一期款，演完之後成果，再第二期款。文化局還是會審，譬如說經費和走向，曾經有我們想演幾場，他覺得太少。……剛開始一直是文化局給我們經費，客委會也給我們兩年，連續兩年。

問：劇團未來走向為何？

答：我們歷年來都演大戲，大戲比較不方便帶著走，譬如說道社區。今年想說演兒童劇，比較方便帶著走，譬如說在校園、社區都比較能夠結合。我們歷年都演一些苦兮兮的戲，博得很多得觀眾淚，所以今年比較想要演一些開心的。

問：如何找到導演？

答：第一齣《我們來去蕃仔林喔》在台北演過，那時我們剛創團，局長想既然已經有演過，又是苗栗人的作品，那就拿來演。當時羅導也是《我們來去蕃仔林喔》裡面的男主角，有副導的經驗，所以就找他來指導。其實當時，我是第一期的學生，那時羅導是來指導我們肢體語言、畫妝……學很多很多，那羅導的時數佔比較多，就請他留下來繼續帶我們。

附錄五：【彭雅玲訪談紀錄】

訪談時間：民國九十三年九月八日下午

1:00-1:30 分

訪談地點：歡喜扮戲團團址

訪談對象：彭雅玲（歡喜扮戲團導演）

訪談內容：



問：想請問導演您一開始面對客家文化，嘗試重新建構這個部份時，您為什麼會想選擇不走傳統採茶戲的藝術路線，而選擇以現代戲劇的表演型式來呈現給觀眾？

答：歡喜扮戲團是一個口述歷史劇場，然後我們作戲劇一開始就是找很多的老演員、傳統的演員，比方說：唱歌仔戲的「黑貓」、做陣頭的吳天羅、唱那卡西的李炳輝他們來作戲劇，可是當我們跟他們相遇的時候，他們自己本身所謂的都是那個天地裡面天王天后級的，在劇場他們的觀眾事實上是很有有限，所表現的技藝是都沒有問題，可是內容上面、跟觀眾的溝通上面，沒有辦法跟觀眾有那樣交換的、互動的狀況，所以，我希望把他們那麼棒的技藝，同時可以跟現在的觀眾交換。做交換的事情，就是一個很大的工程，交換要保持他自己很大的特色，同時要讓別人能夠接受他這樣的特色，而可以用新的眼光、或是跟現在人一樣心境的交換。

交換的過程不是只是客家族群、福佬族群、外省族群可以跟他們交換，每一個人看的每一個點，都是可以打到自己心裡的每一個部份。所以呢，當我們作客家時候，事實上客家如果你要去找的話，它很大的特色就是三大調，或著是那些客家的山歌、客家的音樂、或是客家美食那樣子。那它可以跟觀眾交換的部份呢？應該說這個部份已經非常遙遠了，所以客家現代人如果要他去唱山歌，在我的團員裡面只有一個人有唱過山歌，其他的人會告訴妳他們根本不願意聽，也不願意學唱山歌，還有，就算我去到客家庄，帶客家庄的戲劇課程叫他們唱客家山歌，他們有的時候那種表情非常像是在說：妳幹麻這樣委屈我，甚至覺得說是屈辱了他們。

事實上，對於我們可能覺得很珍貴的東西，他們不再喜歡了！如果客家人都不喜歡的話，那不懂得客家話的客家人或者是不是客家人的人，他們要怎麼樣來欣賞客家人的特色。那就是一個很重要的一件事情，所以呢，你要跟觀眾交換、跟觀眾溝通的時候，你有什麼的東西。在這過程中，我相信不只是我，所有其他作客家的音樂，比方說從客家出發的那些人，他們都有那種從無中生有的狀況，想辦法跟什麼樣的東西結合，它才有它的新生命；否則，不要說我們已經變成現代的

戲劇，在當時我們作完戲劇第一個演出都是在德國巡迴，然後回來台灣在國家戲劇院演出，到了真正我們稱為返鄉之旅，到了每一個客家鄉鎮去的時候，打電話到每一個民鎮的時候，他們都告訴我們：「不，我們不要看客家戲，有沒有現代的舞蹈呀，其他之類的。」甚至有的更絕的是說：「就算你是遊覽車來載我們去到表演的廳，或是你送小禮物，或是做菜包給我們吃，我們都不願意去看客家戲。」所以說，從一開始，不管我們是什麼表演型式，他們就是認定：沒有人要再看客家戲。這是一個事實，想要來看的人真有限，可以看到什麼傳統、技藝之美的，那真是非常有限的。

所以，我從來沒有想要做傳統的，可是從來都認為傳統的特色是進入現代劇場裡面最重要、最珍貴的元素。傳統文化只是我演出的元素，我沒有要對傳統做任何的詮釋。

口述歷史是這個劇場主要工作的方式來作現在劇場，應該是說，在我作口述歷史劇場的前十年，我從八一年到九一年之間所作的劇場，都沒有從台灣文化的角度來看，所以我想要改變從台灣的文化的角度來看事情，它們可以變成自己是主體，而不是從西方對戲劇的結構裡、西方對戲劇的美感的認同、西方對戲劇的架構或者是形式那樣的情況來看待戲劇。所以，口述歷史只是步驟之一，它所呈現的只是生活中的人，他們自己是主體，他們用自己的生命來做為表演內容，然後，他們自己用眼睛所看到的方式、經過我的編輯來作為戲劇所要表現的方式，它是一種很看到自己、從自己的生命出發的，以自己的生命為主體的，一個戲劇。

問：這樣以口述歷史，以自己的生命為主體的方式來出發的運作方式，從排戲到演出，對於您來說有何侷限或開展？

答：我覺得它的故事是源源不絕，所以它是永遠都是有趣的，真的生命永遠都是比編撰出來的戲劇更戲劇性的，這是一個；它最有趣的大概是它的過程，因為回顧過往，回顧過往的足跡讓我們的生命可以延長，讓它更豐富，在這個延長的過程裡面，他們可能說了三千個故事，我只選五個故事，他們可能說一個故事說了三百次，這個對我來說都是非常神奇的，我非常有興趣一而再的聽他們說故事，他們可能不斷的過程一直修正，可能給我的是他們美化中的回憶，可能是他們理想中的回憶，可能是他們最願意保留的回憶，所有這樣生命中的軌跡等等的……對我來說都是無比珍貴；相同的，對觀眾來說，所有這些簡單的、他們如此的深刻的看待自己的過程，對觀眾就是相同的好像一面鏡子看到自己。

歡喜扮戲團作一個 production 從來都是花很長的時間，比方說作告白六—我們在這裡是做了六年，從 1995 年開始學客家話、訪談，一直到 1999 年開始排練，2000 年演出。這個過程是非常長的，所以讓團員有時間經歷過自己的很多很多彎彎曲曲的過程，這大概是最有趣的。或許有很多人會說：「你的演員不是專業的演員，

可能就是家庭主婦。」可是每一次無論如何對我來說，看到他們站在舞台上，他們比所謂的演員更具有說服力。我不能明白，在台灣有那個演員是像我們花那麼長久的時間，對一個很簡單的事情重覆的訓練，沒有一個學院或是劇場可以花那麼長久的時間對演員下功夫，沒有一個其他劇場的演員像我的演員一樣有那麼大的生命力量作為他們演出的後盾。對我來說，他們簡單的一句話，可能是他們生命史上五十年、七十年所累積的一句話，對我來說是珍貴而且打動人的。這樣子的一個劇場對我來說，它有很大的能量，它的能量在於每一個人對生命的投入、每一個人生命很深層的看法，每一個人願意與別人交換。相同的，跟台下的觀眾，他們就是準備跟觀眾交換那生命裡面最寂寞的、最孤單的、最幽暗的、最溫柔的、最脆弱的那些部份，所以，他們永遠都是很感人的。

問：像這樣需要這麼長時間的田野調查過程，您是否會在尋找「人」的部份遭遇困難，或在這麼多的故事當中，您要如何揀選出來編撰成完整的一齣戲？

答：找人永遠都是一種機緣，就是如果妳可能預定要十個人，可是最後只有三個人，它也可以是成立的。我沒有「預期目標」，也就是我在訪談的時候，就算最後他不能來，我都從來不把這當作預期目標。所以我的訪談過程，除非這個人完全長出了所有能量，我不會一定要他必須娛樂我，必須要自己覺得很怎麼樣感人的故事，我沒有預期一定要達到什麼樣的效果。因為那是我最後編輯的一個方式，而不是你必須給我的。

對於選的這件事情，應該是說水到渠成。我永遠選生命最初的某種力量，而那個力量永遠都會感動我，如果感動我，相同的也會感動觀眾。比方說：我們在新竹的一個眷村作訪問，他最愛說他剛剛來台灣時候，後來全家人只剩下五塊錢，他拿了五塊錢去買了兩本漫畫書，在兩電線桿中間掛了一條線，就夾了那兩本漫畫書，一本租三毛錢、兩本租五毛錢……第二天有錢了，他就再買一本掛在那裡，兩年之後他有四萬本的故事書，可是他是不喜歡說這個部份，他最喜歡說的是他後來就變成股票大亨、蓋了幾棟房子呀、他的五個小孩都是博士呀、科技新貴，對我來說那兩本漫畫書永遠都是最珍貴的。或者是很多團員講他們的故事，他們可能會選擇美化過的回憶，或是他們想要的，我會一直等待，等到他們已經場出來了，長出很多的力氣與能量，能夠發現說即使面對當時最真實的自己的時候，他也不需要感到愧疚自責，自然而然把他最真實的那一面跟我們交換。可是有或沒有，對我來說都不是最重要，因為我不想要給他任何的壓力。

所以，我覺得說故事是他們的那個部份；剪輯故事是我的部份，我沒有辦法分享，到底什麼樣才是，因為我想這是每一個人的特質，我只能說，我永遠就是選擇那個最原點的部份，那個部份每一個就好像一個小石頭，它不需要怎麼樣的偉大，可是這每一顆小石頭在你的心湖裡一丟下去就會有好多好多的漣漪。他給你的你不一定要有養女的經驗，可是當你坐在那裡，你生命裡所有的委屈、不被重視，

或者是所有的孤單、被遺棄的焦慮……就會源源的出來，這就是選擇的一個原點。

問：是什麼支持妳繼續作第二部客家戲「春天來的時候」？

答：第一齣戲裡，我覺得很重要的一句話：「一個曾經保留自己特色，並以此為榮的族群，如今散落全球各地。他們的倫理、音樂傳統、產業文化，甚至語言都已逐漸有意無意地被掩埋了。在都會的客家族群，你們在哪裡？」

一開始的十場都沒有很順利，可是越來越多的人，每一次看過之後就會恍然大悟，對演員說：「在這個戲裡面，我們找到客家人的尊嚴。」當演員們很有力量的呈現他們的生命時，反而變成很大的動力，原來有很多很多的聲音是需要被說出來的，它們就好像被關在一個黑暗的箱子裡面，它們必須要被打開的。所有的過程他們就是不亢不卑，沒有任何得控訴，也沒有把他們自己的故事變成悲情的、灑狗血的陳述，我想這不管是對於客家族群或其他人的生命經歷都是一樣。

可是，當我作客家戲，我自己有很多的挫敗，比如說：我去客家庄他們不喜歡看，這是一個。然後，事實上它是無中生有的；因為客家三大調很不被接受，它必須一直改變，表演型式、服裝上都必須要重新創造、重新建構，整個的過程我覺得滿挫敗的。有一次顏志文老師來這裡教音樂的時候說：「他也是沒有想說他一定要作客家音樂，在流行樂界，有他沒有他差不多，可是在客家音樂界裡，沒有他就會少了一大塊。戲劇如果沒有妳，就是完全沒有客家的戲劇。」後來我想也是對。

相同的，每一次在客家庄演出的時候就會讓這個客家庄的人對自己非常有信心這就是妳一個很大的回饋。有一次我們取花蓮鳳林演，那個學校的工友禮拜一上班的時候發現學校的場地比禮拜六他下班前更乾淨，就問客家議員說：怎麼會這樣子呢？他就說：因為看過這部戲我們在這裡，所以他們就有很多的自尊、尊嚴，那些客家的觀眾就自動把場地整理的乾乾淨淨的。已經很多次，是客家人就非常的團結，他們就知道這一齣戲劇觸發了他們對自己尊嚴感的產生。所以，因為是這樣子，不管外面的環境怎麼樣，妳的回饋是每一個客家人在黑暗角落裡它們對自己的尊嚴時，妳就會覺得很值得。

問：「春天來的時候」是想要繼續延續客家族群探索嗎？

答：對…春天來的時候想要繼續延續下去，不過，下一齣就不會了，因為我的演員他們一定要呈現自己，比方說：養女事實上在第一齣已經演過了，可是第二齣的人就會說這對他們非常的重要，他們一定要再說，這對他們來說是一件很珍貴的事情，所以他們就還要再演養女。事實上……第二個春天來的時候，很重要的就是在於教育跟承傳上。之前他們很知道客家的父母跟其他的父母不一樣，不管有沒有錢，你就是要好好的唸書，只有唸書你才是有希望的。所以，在這一點上

面，我們有兩段就是繳學費，上學這一件事是很重要的；可是上了學之後，這些變成是社會的菁英之類的，他們事實上自己的小孩也不一定會說客家話，這就是面臨到第二個生存的危機。第一個危機是你怕種田太苦，沒有夠生活；第二個危機是，你可以生存下去了，有錢吃飯了，可是你就失去了你的族群認同，你的小孩就不會說客家話，就不住在客家庄裡，這就是第二度的生存危機。

在我們過去都認為：客家人唯一的認同就是語言，如果沒有語言，他們就不算是客家人，就是唯一可以連結的。可是，對於我來說，我也不會說客家話，可是我非常確信不會說客家話也是客家人。所以我想要看到的是最後「春天來的時候」他們可能回到自己的家鄉裡面，他們看到了自己是什麼樣子，就如同他們打開了藍布巾的時候，他們看到了自己客家的承傳是什麼，不一定只是客家話而已，一定還有什麼是更多的。

問：關於戲中的服裝與音樂是如何製作與開發的？

答：服裝應該說全部都是新的，我只不過是取元素而已，本來我就不是真實的呈現，這只是一個意象而已，不是要重覆生活。音樂，除了三大調、〈我教你唱山歌〉以外，其他的詞都是演員他們在每一個片段裡面寫出來的，而且，你會發現在這裡聽三大調真的就是很現在，妳會發現跟自己很貼切。都是因為配上了詞是很現代的，本來都是七個字，字稍微調整之後就不一樣，這是讓它變成很新的；或是音樂裡面的襯底，有的是有節勢的襯底或是搖滾的襯底，所以讓它就有很現代的精神。……還有字不再只是說故事，可能是個意象，所以它就會更不一樣。

問：演員的自我認同是如何被建構的？

答：應該是說…他們的每一個呈現都是被鼓勵的、被欣賞的，他們的每一個情緒、感覺都是被欣賞、被鼓勵的，他們就會建立自我認同；我相信那不是因為他們是客家人。他們透過不斷說故事還有聽別人說故事的過程裡面，事實上，在很裡面還是以很多的 comments，對別人的批評、苛責；久了得到的不再是對別人的苛責以及自己得自責，得到的是一種包容與欣賞、互相尊重。這過程是他們自然的經驗交換，當然還包括我們有邀請成長團體的老師賴玉枝老師、做戲劇治療的老師卓明老師來帶領他們…這些過程都是正面的能量加上正面的能量的正面的循環。當然，要把這些回憶變成珍貴的過往，而不是以評論的態度去看待它，就會產生他們自己不亢不卑的呈現。

附錄六：【顏志文訪談記錄】

訪談時間：民國九十四年三月七日上午
10:20-11:10 分

訪談地點：萬芳捷運站肯德基

訪談對象：顏志文（歡喜扮戲團音樂製作）

訪問內容：



問：如何踏入客家音樂製作的音緣與過程？

答：彭雅玲導演最早是聽到我的第一個算是客家音樂的正式作品，就是《好男好女》的電影配樂，所以剛好可以追溯到我最早開始進入創作客家音樂這個領域的歷程。我記得《好男好女》拍的這部電影是 1995 年的時候，在那之前我從事音樂工作已經有大約七、八年的時間，這音樂工作主要幾乎都是非客家的。在那之前，對客家領域來講，幾乎是一片荒地，完全沒有人開墾的一個部份。這部電影是讓我正式進入，把音樂具體化的一個重要關鍵。但是這之前，事實上當然已經有一些想法，主要是自己在這領域工作已經有一段時間。後來因為整個台灣對本土的東西開始強調，所以透過一些報紙；或是電視，知道說本土的東西，那自然想到自己是客家人這個部份。注意到客家音樂……也或許是沒有看到、沒有聽到，也就沒有那刺激。

問：您小時後有聽過山歌嗎？

答：小時後聽到很多山歌，沒有很多娛樂，我的阿嬤常帶我去看「假（ちメて、）把戲」，一段時間就會來一次，山歌、採茶歌這部份，反而是我比較熟悉的。

至於說客家流行歌，幾乎到我有一段時間，一段非常長的時間，可以說從小開始到我進入社會工作幾乎都沒有聽過所謂得客家流行歌。當然這東西不是沒有，它就只局限在桃竹苗地區，南部幾乎沒有。客家流行樂對我來講之前幾乎是空白，到了差不多 1990 年之後，台灣本土文化的議題漸漸浮上檯面；另一方面，我在流行音樂領域工作，其實也發現是比較沒有創意、沒有變化的工作；雖然它是佔了台灣主要音樂的大部份。後來我就慢慢思考說：這不是我作音樂的終極目標。

（就一直作流行音樂下去）剛好在這個轉折點上面，在處理《好男好女》音樂部份，與侯孝賢導演有了合作機會，所以這張專輯出了原聲帶、CD，彭老師因為聽到這個部份時，覺得很特殊，它是台灣人的音樂，又是在一般台灣人的印象當中沒有過的音樂經驗，所以就找我說要用這音樂，所以有了初步的接觸。那個時候她其實不是拿在客家戲裡使用，而是在台灣告白二、三……台灣終戰五十年（台灣告白一，歲月流轉五十年），其實是以福佬戲為主，當作整齣戲結束的 ending 來用。因為有了接觸之後，她就會跟我談到客家音樂的可能性。其實這個時候，

我已經發行了演唱的專輯，因為《好男好女》配樂的影響，我覺得客家音樂好像有一條路已經被我開創出來了，如果順著這條路下去的話，可能能夠幫客家做一點什麼事情。在市場的部份來說，我認為它雖然不是十分成功，它是開拓了客家音樂所沒有的領域。這個部份，我覺得對後來新的客家音樂產生很大的影響。讓大家願意去投入，更重要的是它的象徵意味，客家音樂它終於可以走到檯面上去。對，整個流行音樂平臺，妳喜歡也好，不喜歡也好，我們有這樣的東西。而且，音樂評價非常高，剛好前幾天我碰到很有名的音樂學者林谷芳老師說道：「這幾年的客家音樂，在整個台灣非古典類音樂當中，成就最高的音樂領域。」

問：如何與歡喜扮戲團開始合作客家戲劇的音樂製作及過程？

答：後來我就跟她提到，其實妳應該嘗試作客家戲。為什麼客家戲可以作？第一個，客家戲劇就如同我們當初耕耘客家音樂，沒有人耕耘。妳作客家戲，妳就是第一個作，而且呢，它會是非常重要的起步。她是跟我聊過之後，我鼓勵她這樣作。作客家戲，她就說她不懂，我就說需要我幫助的部份妳就儘管講，我就儘量從旁協助，因為客家戲與客家音樂有很大的關係，所以她自然而然就找我作音樂，就這樣開始。當然，跟她合作的方式，她的客家戲，當然會用到一些她的演員要唱，這部分我就會去幫她帶這個唱得部份，幫她教唱。

問：訓練唱歌中，是否有特殊方式？

答：其實，這部分的訓練不只是我在強調而已，她們其他帶戲劇的，也有會談到這部份，因為妳不是只有唱歌，還要講台詞；所以那部份都要用到聲音，也有帶肢體的動作。因為發聲這動作跟肢體也有很大的關係，通常是這樣子，在他們細排一階段的時候，我會密集一個禮拜去幫他們上一次練唱的課。我當然主要還是引導的角色，因為練習的話，就是各自平常要去練，當然她的演員是非專業的演員，可是他們非常的投入；說這故事演的就是自己，所以每一個人當然就是要把自己演好，這也是他非常熟悉的部份、最深刻的部份，這一點有的時候比專業演員要來的動人。

客家歌曲其實本來就很難唱，傳統山歌很難唱，音高低的與高的反差很大，所以技巧其實一定都要很講究。倒不是使用特殊的方式，我必須要把轉音部份點出來；譬如轉音的時候，聲音要怎麼轉下來，哪一個地方需要轉，哪一個地方不需要轉，這我必需要很具體的點出來，那他們才知道有所遵循。

問：當初製作第一部客家戲的理念為何？

答：其實作第一部戲的時候也不知道會有第二部戲，所以並沒有想說作這個區分，直接就對這個戲來講，以及它要呈現的整個背景，我必須要把很瞭解。它的場景是在田野，還是在家中有關兩代之間不同觀念的對話，那些場景我都必須要抓

得很準確。整個音樂就是朝這不同的場景或氣氛來設計。

問：您與彭導演是如何討論音樂的部份？

答：因為戲是很抽象的，舉手投足之間就要表達一切，所以我必須要更深入的去聽她（導演）講說，她整個故事要描寫什麼部份。就是類似說……劇本我要很清楚，其實也還不夠，就是要由她（導演）來口述說，這東西現在到底想要導什麼，妳要呈現什麼樣的情緒出來，這個部份我是經常和她溝通。再來就是說，我音樂作出來之後呢，她也要聽了之後，再給我回饋一些意見，我再作修正。

問：詞與編曲之間如何銜接？

答：基本上，詞跟整個具體的故事有關，所以讓他們寫是對的，任何的詞拿在我手上，我當然可以用各種不同的音樂來處理、來作曲。但是我們要的是：它必須要跟戲劇一致。譬如說山歌的部份，那老山歌、山歌子這些東西，它有一個很具體的格式，其實並不難；把歌詞放在我們的山歌調裡面並不難。

問：這部份不知道您是否有採錄一些原始的山歌調？

答：其實我們現在在台灣講得山歌調大家都知道的，反正妳講到平板，大家就知道就是這樣唱，這個調子基本上是類似，可是為了歌詞的因素，我們會做一些比較精細的調整，因為音韻的關係。所以這部份需要對音樂處理能力比較強的，我們當然就能夠發揮到這方的效果。

一方面是，現代的部份也是我熟悉的部份，我們當然在現代這個時代，不會傾向於說，你就要呈現純然的傳統，希望能夠結合現代的東西，所以在樂器的使用上面，我們會用現代的樂器。通常不管作什麼配樂來講，現在最常使用就是電子合成樂器，因這個聲音妳一聽就知道它絕對不是傳統，絕對是現代。要讓它有現代感，不只是樂器、聲音的關係，還包括整個音樂結構的手法。這部份，也是我熟悉的部份。一般來講，就是說搖滾的音素、現代民歌的音素、甚至於有些爵士樂的概念，那這些東西我都會運用上去，同樣我在《好男好女》電影裡面也是這樣使用。它用更多聽起來是傳統的樂器，可是也純然是用現代的手法來處理這些東西。

問：您會先看排戲再編作歌曲嗎？

答：導演跟我講一些東西的時候，我就會有音樂的想像出來，但是不會馬上去作，然後會看她們排，排戲之後，甚至於我也會到現場去錄，因為她們排戲的時會有一些對白，有一些口述，所以我就會當場，一方面是錄時間 tempo 的進行，一方面也錄它實際上的聲音出來。這時候我就可以開始具體的作一點，我作了一部

分，就拿回去，她們在排的時候就開始比對，比對之後，需要修改我回來再改，這樣反反覆覆的去工作。

問：在第二部客家戲《春天來的時候》的音樂策劃上，是否有想走出另外一方向？

答：第二次的戲，其實比較重視山歌唱。第一次是比較沒有影響的，第二次的時候……譬如他們自己寫得〈粒狀白米〉，還有一個獨唱的老山歌〈春天來了〉，其實這之前，雅玲有跟我談到她想製作一齣歌劇，客家的音樂劇；音樂劇牽涉到比較複雜的部分在於妳要加重唱的部分。而且唱的人必須演員自己在唱，後來要執行起來可能真的有困難；第一個就是演員的來源，演員變成不只有會演，要唱得好，唱也必須要專業才能吸引人。後來我們發現應該是不太容易作這個部份，她就作了比較折衷的戲，就是《春天來的時候》。因為她一直想要呈現客家歌劇的概念，所以她在這齣戲裡就加重演員唱的部分。變成說我在教唱的部分，就要更加強她們唱的能力，跟第一齣是有些不一樣。所以她某種程度還是希望說能夠呈現多一點歌謠的部分在裡面。

問：在作曲上是否有改變傳統客家三大調的方式？

答：其實我在旋律、歌詞的部分並沒有，因為我不能脫離原來 melody，必須還是在框框裡面；但是就伴奏的部分，就是我們說編曲的部分，怎麼樣呈現歌劇。傳統的三大調就是胡琴、噴呐這些東西，那我就純然不用這樣的東西了，就是用現代的節奏，甚至於 R&B 的節奏，用在〈粒粒白飯〉那一首，聽起來有點想跳動的感覺，這當然是引進現代的部分。因為現代的樣式有很多可運用的，所以在音樂的呈現上來說就比較豐富。

問：參與兩齣客家戲的音樂製作過程中遭遇最困難的事？

答：我覺得有一個部分我沒有辦法掌握的，就是他們在現場唱的時候，因為我的音樂事先已經作好了，所以她們就像放伴唱的 CD 一樣，現場唱的人有時 Tempo 會太慢，有時又會太快，這我就無法掌握了。事先我已經料想到這點，所以我在作音樂的時候，不管你唱到哪裡、我音樂走到那裡，都不會離譜。當然，它還是有一個最適當的 tempo，聽起來最理想。讓這兩者的相容性能夠寬一點，這是我當初在設計音樂的時候就有構想到的。基本上，這問題雖然會出現，但不會影響到整個戲的進行、情緒上也不至於會影響到。

問：是否有採錄自然的聲音？

答：創作就不需要再到現場去了，事實上可以發揮想像力，最重要的是說，那些場景其實已經不存在，但是我有經歷過。我在老家的時候，他們現在演的東西，其實我都瞭解，譬如說他們講到很多養子養女的事情，我們家鄉其實都一樣，在

田裡工作、小時候大家唸書的困難、跟人家換學費……這些反而在我的記憶當中。戲裡所講的故事，幾乎是我上一代的故事，我應該算是在這過渡時期。

問：請問您的來歷？

屏東新埤人，約五十歲。從我懂事到現在，都一直認為自己是客家人，沒有懷疑，所以為什麼我一直沒有意識到客家的危機，是因為這原因。大家會問說：你怎麼會去弄客家音樂。我說：很簡單呀，我是客家人阿。我之前沒有想到，是因為我沒有注意到這現象，一旦我注意到的時候，我當然要做客家歌呀。對我來講這是最自然的事情、完全沒有刻意的。在我創作當中，我自己回顧我的創作作品，最好的部份，其實都是在客家這部分。我最熟悉、最自然表現的東西，任何藝術都是這樣子，你最自然表現的部分一定最好、沒有刻意的。那它在我心裡，就情感來講，是最深沉的部分，這東西能夠把它當成作品是很好的素材。我覺得一切都來的很自然，往後也是這樣，我會讓它自然的發生下去。既然自己是客家人，當然一輩子都是客家人，這情感是丟不掉的。

參考書目

一、專書（依姓氏筆劃順序）

- Benedick Anderson (班納迪克·安德森)《想像的共同體：民族主義的起源散布》(台北：時報文化，1999年4月)
- Ken Howarth (肯·霍爾斯) / 陳瑛譯《口述歷史》(台北：播種者文化，2003年)
- Paul Richard (保羅·湯普遜)《過去的聲音——口述歷史》(台北：牛津，1999)
- 王必昌《重修臺灣縣志》《台灣文獻史料叢刊》(台北：大通，1987年)
- 王甫昌《當代台灣社會的族群想像》(台北：群學，2003年12月)
- 古碧玲《台灣後來好所在》(台北：商務，1999年2月)
- 江運貴《客家與台灣》(台北：常民文化，1996年9月)
- 吳密察《台灣史小事典》(台北：遠流，2000年9月)
- 吳德功〈讓臺記〉《割臺三記》《台灣文獻史料叢刊》(台北：大通，1987年)
- 邱慧齡《茶山曲未央——台灣客家戲》(台北：國立傳統藝術中心，2000年12月)
- 邱坤良《日治時期台灣戲劇之研究》(台北：自立晚報，1992年)
- 邱坤良《台灣劇場與文化變遷》(台北：台原，1997年10月)
- 邱坤良《社區劇場工作》(台北：文建會，1998年6月)
- 林偉瑜《當代台灣社區劇場》(台北：揚智，2000年5月)
- 林鶴宜《台灣戲劇史》(台北：空大，2003年1月)
- 洪棄生《瀛海偕亡記》《台灣文獻史料叢刊》(台北：大通，1987年)
- 施正峰《台灣客家族群政治與政策》(台中：新新台灣文化教育基金會，2004年7月)
- 高宣揚《布爾迪厄》(台北：生智，2002年6月)
- 馬森《台灣戲劇——從現代到後現代》(宜蘭：佛光人文學院，2002年6月)
- 連橫《台灣通史》卷二三《台灣文獻史料叢刊》(台北：大通，1987年)
- 倪贊元〈雲林縣採訪冊〉《台灣文獻史料叢刊》(台北：大通，1987年)
- 許亞湘《日治時期中國戲班在台灣》(台北：南天書局，2000年3月)
- 許亞湘選編《「台灣日日新報」與「台南新報」戲曲資料選編》(台北：宇宙，2001年4月)
- 姚瑩《東槎紀略》《台灣文獻史料叢刊》(台北：大通，1987年)
- 姚一葦《戲劇原理》(台北：書林，2004年2月二版)
- 徐正光《徘徊於族群和現實之間：客家社會與文化》(台北：正中書局，1991年11月)
- 陳文緯，屠繼善《恒春縣志》《台灣文獻史料叢刊》(台北：大通，1987年)
- 陳培桂〈淡水廳志〉《台灣文獻史料叢刊》(台北：大通，1987年)
- 陳運棟《客家人》(台北：東門，1988年)

- 黃心穎《台灣的客家戲》(台北：台灣書店，1998年11月)
- 張典婉《台灣客家女性》(台北：玉山社，2004年4月)
- 葉石濤《台灣文學史綱》(高雄：春暉，1999年10月二版)
- 曾永義《詩歌與戲曲》(台北：聯經，1988年)
- 楊渡《日劇時期台灣新劇運動》(台北：時報文化，1994年8月)
- 楊孟瑜《飆舞——林懷民與雲門傳奇》(台北：天下遠見，1998年10月)
- 劉還月《台灣客家族群史【移墾篇】上下》(南投：台灣省文獻會，2001年5月)
- 劉還月《台灣客家風土誌》(台北：常民文化，1999年2月)
- 廖炳惠《關鍵詞 200》(台北：麥田，2003年9月)
- 鄭榮興《台灣客家三腳採茶戲研究》(苗栗：慶美園文教基金會，2001年2月)
- 謝一如、徐進堯《客家三腳採茶戲與客家採茶大戲》(新竹：新竹縣文化局，2002年4月)
- 藍博州《高雄縣二二八暨五〇年代白色恐怖民眾史》(高雄：高雄縣政府，1997年)
- 藍博洲《藤纏樹》(台北：印刻，2002年6月)
- 藍博州《紅色客家人》(台北：晨星，2003年12月)
- 藍博洲《白色恐怖》(台北：晨星，2003年12月)
- 藍鼎元《平臺紀略》《台灣文獻史料叢刊》(台北：大通，1987年)
- 羅香林《客家研究導論》(台北：南天書局，1992年7月)

二、學位論文

- 陳玉箴《劇場作為另類媒介對文化主體性之型塑——以「歡喜扮戲團」為例》(臺北：國立政治大學新聞研究所碩士論文，2002年7月)
- 蘇秀婷《台灣客家改良戲之研究——以桃、竹、苗三縣為例》(成功大學藝術研究所碩士論文，1999年6月)

三、單篇期刊

- 王婉容〈用劇場革命——顛覆劇場世界和自己的革命家〉《聯合文學》(台北：1998年6月)
- 王婉容〈邁向少數劇場——後殖民主義中少數論述的劇場實踐：以台灣「歡喜扮戲團」與英國「歲月流轉中心」的老人劇場展演主題內容為例〉《中外文學》第33卷5期(台北：2004年10月)
- 李立亨〈演員／觀眾／空間／果托夫斯基〉《表演藝術》第四十九期(台北：1996年12月)
- 許雪姬〈台灣光復初期的語文問題〉《思與言》第29卷第4期(1991年12月)
- 陳三井〈口述歷史的理論及史料價值〉《當代》一二五期(台北：揚銘，1998年1月)
- 陳玉慧〈布雷希特，生日快樂！〉《聯合文學》(台北：1998年6月)

陳宛婷〈加里山劇團演繹客家舞台劇〉《園區生活雜誌》第 85 期(2005 年 4 月)

陳板〈以劇場書寫歷史的人——歡喜扮戲團《台灣告白【六】我們在這裡》的族群意涵〉《表演藝術》第九十七期(台北：2001 年 7 月)

陳映真〈左翼文學和文論的富權〉《聯合文學》(台北：1998 年 6 月)

彭雅玲〈口述歷史劇場的一個起點〉《表演藝術》第四十八期(台北：1996 年 11 月)

楊國鑫〈客家三腳採茶戲〉《新個客家人》(台北：臺原，1993 年 2 月二版)

鄭榮興〈台灣客家戲劇的現況與展望〉《客家文化研討會論文集》(台北：行政院文建會，1994 年)

鄭榮興〈台灣客家的音樂〉《台灣傳統音樂之美》(台中：辰星，2002 年 2 月)

劉楨〈採訪「我們來去番仔林喔」〉《客家》第 85 期(台北：1997 年 7 月)

謝俊逢〈傳唱民族樂音——從老山歌與矮零祭歌的異質性來看山歌與客家人的關係〉《台灣客家人新論》(台北：台原，1993 年 12 月)

顏志文〈客語歌的創作歷程〉《客家》第 84 期(台北：1997 年 6 月)

四、 相關報紙

《台灣日日新報》漢文欄 1905 年 9 月 28 日，第 63 號

《台灣日日新報》漢文欄 1906 年 9 月 29 日，第 2526 號

《台灣日日新報》漢文欄 1908 年 1 月 25 日，第 2919 號

《台灣日日新報》漢文欄 1909 年 9 月 5 日，第 3047 號

《台灣日日新報》漢文欄 1910 年 4 月 1 日，第 3576 號

《台灣日日新報》漢文欄 1926 年 5 月 23 日，第 9357 號

《台灣日日新報》漢文欄 1898 年 7 月 10 日，第 56 號

《台南新報》漢文欄 1924 年 7 月 10 日，第 8041 號

《台南新報》漢文欄 1925 年 7 月 17 日，第 8413 號

《台南新報》漢文欄 1925 年 9 月 22 日，第 8480 號

王凌莉〈《春天來的時候》音樂劇唱出客家心聲〉《自由時報》第 49 版(2003 年 12 月 11 日)

李立亨〈從邊緣到主流之(1) 散發「真實」魅力的老人劇團〉《中央日報》第 18 版(2000 年 11 月 05 日)

林珍良〈打開心世界——歡喜扮戲 生命故事搬上舞台〉《聯合報》第 42 版(台北：2000 年 10 月 28 日)

林彩霞〈吳湯興的故事——意外引出吳湯興後代〉《聯合報》第 981 版(2002 年 12 月 19 日)

周美惠〈我們來去番仔林喔 客語劇明新鮮登場〉《聯合報》第 18 版(1997 年 5 月 28 日)

周美惠〈歡喜扮戲團從柏林紅回台灣〉《聯合報》第 14 版(台北：2003 年 11 月 9 日)

胡蓬生〈加里山劇團 五年有成〉《聯合報》第 918 版(2002 年 12 月 21 日)

紀蔚然〈民生劇評——兩種蒼白〉《民生報》第十九版（台北：1996年11月11日）

苗栗縣政府主辦〈2004 苗栗客家藝術節—好客新夥房系列活動介紹〉（苗栗：2004年12月）

陳正熙〈民生劇評——口述歷史劇場 不止樸素真實〉《民生報》第十九版（台北：1996年10月27日）

陳幼君〈自己的故事 特別有魅力〉《民生報》第十四版（1992年11月9日）

彭雅玲〈「回應與挑戰」——另一種質感〉《民生報》第19版（台北：1996年11月14日）

彭雅玲〈蕉妹的秘密〉《中國時報》（台北：2000年11月10日）

彭雅玲〈春天的聲音〉《中國時報》第60版（2003年12月1日）

彭雅玲〈春天來的時候〉《自由時報》第47版（2003年12月11日）

劉春榮〈呈現客家文化藝術 加里山劇團五年有成〉《民生報》第CR2版（2002年12月21日）

劉詠中〈國內唯一客語發音現代客家劇團獻藝〉《民眾日報》第21版；2002年12月6日

黎振君〈歡喜扮戲團尋根唱山歌 細數客家女性來時路〉《勁報》第七版（台北：2000年11月15日）

賴廷恆〈客家人站出來 扮戲大聲告白〉《中國時報》文化藝術版（台北：2000年4月24日）

賴廷恆〈歡喜扮戲團 搬演客族戲〉《中國時報》第11版（2000年10月14日）

〈「歡喜扮戲團」鳳林公演獲迴響〉《更生日報》（2002年9月2日）

五、 劇本

汪其楣《人間孤兒》（台北：遠流，1992年2月二版）

汪其楣《大地之子》（台北：東華書局，1990年5月）

李舒婷《吳湯興的故事》（加里山劇提供：2002年12月演出劇本）

邱娟娟《與東門城的對話 內灣線的故事》（台北：文建會，1995年4月）

陳映真《春祭》（台北：文建會，1995年8月）

黃英雄《我們來去番仔林喔》劇本（加里山劇團提供：1997年4月28日完稿）

彭雅玲《我們在這裡》《國民文選·戲劇卷二》（台北：玉山社，2004年5月）

彭雅玲《春天來的時候》（台北：歡喜扮戲團提供，2003年12月）

羅思琦改編《藤纏樹》（加里山劇團提供：2004年12月，苗栗縣文化中心演出）

後 記

去年此時，懷著忐忑不安的心情與益源老師討論碩論的題目，想著自己拼了全力考上研究所，所等待的不就是這一刻嗎？原是期望以中國思想史為論文研究領域的自己，在碩士班修課過程之餘意外執導了兩齣戲，也因此更加確認對戲劇的喜愛，決心踏入劇場研究的學術殿堂。

身為一位丟失了大半母語的客家人，與多年來一同生活在此時此刻台灣島的福佬小胖與排灣老孟，我們總在深夜談論著彼此的族群問題與未來想望。每每回想至此，又如何能夠忘懷那遠去的童年影像，自收音機傳出的陣陣山歌伴著奶奶與鄰近老公公呢嚨閒聊的客家話。過去對於母語的記憶曾是如此的美好，現在更應該為客家族群付出一己之心力，如是結合自己對於小劇場的莫名愛好，選定以「客家現代戲劇」作為研究主題。

論文的開展與書寫的過程總是苦不堪言，在苦難中卻也格外感受到身邊親友的關懷，感謝之情溢於言表。首要感謝的當是我的父母，沒有您們毫無保留的支持與愛護，陪同我開心，聆聽我的埋怨，紫雲無法順利在修習學程期間，完成本論文的撰寫。感謝恩師益源這一年來對我論文進度的信任與憂慮，並給予我絕對的自由與支持；在我欣喜完成李喬先生的錄音時，老師總在第一線上與我同樂；口考當日陪同我在滂沱大雨中接待口試委員，在口試會上維護我，著實令自己感動莫名。謝謝小胖與一才為了陪同我寫碩論，也將她們的碩士延宕之今年與我共同完成（總是我們都完成了）；謝謝益源家的阿三與學妹們，只要是在學校穿廊相遇必定熱情予我打氣加油，如今換作我給妳們鼓勵了。最感謝鳳母在論文寫作期間予我勇氣與堅定的信念，更在紫雲最挫敗時提供論文新方向，還計劃今年的西藏之旅，催化本論文的完成。

最後，特別的感謝行政院客家委員會，對於「台灣客家現代戲劇研究」一論文的肯定，而給予支持與獎助。也謝謝兩位口考老師汪其楣與何石松老師，對於我的論文詳細閱讀與提問，以及替論文找尋客家現代戲劇的發展脈絡。此外，更要感謝加里山劇團，在筆者田調期間熱情的提供相關資料與接受訪談；同樣的感謝歡喜扮戲團提供相關照片與劇本，願意接受訪問。期待未來兩個劇團能持續且順利展演一齣齣客家現代戲劇，豐厚現代劇場與客家戲劇領域。更期待未來研究者也能投身此領域進行研究，劇場是活生生的思想傳遞站，讓戲劇持續為普羅大眾發聲吧！