戲劇研究　第23期
Journal of Theater Studies
2019年1月　頁145-178
DOI: 10.6257/JOTS.201901_(23).145

析論新加坡「新麒麟閩劇團」《醉打金枝》戲曲電影*

蔡欣欣
國立政治大學中國文學系教授

前言

新加坡自一八一九年萊佛士（Stamford Raffles，1781-1826）開埠後，隨著商港貿易的頻繁活絡，經濟發達的勞動力需求，更有福建、廣東與海南等東南沿海的中國移民陸續遷播移入，依隨著原鄉的風土民情，因應著各種宗教祭儀、廟會神誕、歲時節慶與生命禮儀的需求，具有凝聚族群鄉土情誼，以及提供休閒娛樂功能的「華族戲曲」或稱「華語戲曲」，[1]如閩劇、莆仙戲、梨園戲、高甲戲、粵劇、潮劇與瓊劇等，也隨著族群移民在新加坡落地生根。

一九三二年被稱爲「臺灣戲」的「鳳凰男女班」歌仔戲班，受邀到荷蘭人管轄的印尼棉蘭公演，路過石叻坡（新加坡舊名）等待船期時，被新加坡的閩南籍

* 本文原發表於2018年11月16日中國文化大學中國戲劇學系主辦「2018影像・印象——戲曲傳播回顧與發展」國際學術研討會，感謝特約討論人劉慧芬主任以及《戲劇研究》兩位匿名審查委員提供的意見，已參酌修正。

1 新加坡文史工作者許永順長年持續剪報、蒐集節目單，以及對新加坡表演藝術進行報導與研究，其專書以《新加坡華族戲曲彙編》（新加坡：許永順工作廳，2009年）指稱華人族群戲曲；又余淑娟亦以華族戲曲指稱隨中國移民流播而來的戲曲，請參見余淑娟：〈十九世紀末新加坡的華族戲曲——兼論戲曲、族群性和品味〉，《南洋學報》第59卷（2005年8月），頁56-91；而康海玲指出「華語戲曲」主要是對海外版的中華戲曲的特殊稱謂，指的是用華語（包括普通話和中國的各種方言）創作、演出、觀賞、評論的戲曲活動。請參見康海玲：〈新加坡和馬來西亞華語戲曲的宗教背景〉，《戲劇藝術》2013年第1期，頁64-69。

臺灣大學學術期刊資料庫

僑商邀請，在臨時租借的牛車水「梨春園戲園」進行短暫演出。[2]爾後如「雙珠鳳」、「梅蘭社」、「丹鳳社」、「賽鳳凰」與「同意社」等閩臺歌仔戲班，絡繹不絕地受邀至星洲演出，[3]連帶也前往同屬於「馬來聯邦」（Federated Malay States），地理位置相鄰的馬來西亞獻藝，不僅培養了大批戲迷觀眾，也間接催化在地劇團的轉型與歌仔戲班的成立。

一九二〇、三〇年代新馬地區原本流行潮劇和高甲戲，然隨著使用熟悉通俗的閩台方言，自然親和的民謠旋律，豐富多樣的劇目故事，輕鬆活潑的戲劇節奏，精彩新奇的機關布景，以及華麗炫目戲服妝扮的歌仔戲「跨境」商演，讓新馬等地觀眾耳目爲之一新，「一時無論戲園的演出或酬神的社戲，均爲歌仔戲所奪，高甲戲班幾至無立足之地」，[4]導致許多戲班紛紛轉型，如一九一三年成立於大馬的高甲戲「福永興班」，於一九三六年由團長魏木發改名「新賽鳳魏記」[5]（後簡稱「新賽鳳」），在馬來聯邦等地演出歌仔戲。

新馬歌仔戲初期爲臺灣戲班所傳入，因此在地老輩華人多稱呼爲「臺灣戲」，然其後陸續也出現「福建戲」、「廈劇」或「閩劇」等稱謂，或因爲歌仔戲使用福建閩南方言演唱的緣故。故約從一九三〇年代起新馬成立的歌仔戲班，以及如一九六〇年代邀請臺灣歌仔戲班來新馬商演，均使用「閩劇團」稱之。因此新馬在地所通稱的「閩劇」，並非指稱使用福州話演唱念白的閩劇（「福州戲」），而是指臺灣歌仔戲以及含括大陸薌劇。[6]

---

2 「鳳凰男女班」或稱爲「鳳凰班」，請參見〈閩南鳳凰男女班今晚在牛車水梨春園開演《唐代秘史》〉，《叻報》1932年1月20日，06版〈半坡新聞〉。新加坡大學圖書館線上版，http://www.lib.nus.edu.sg/LEBAO/1932/LP0014722.PDF。讀取日期 2019年1月18日。

3 有關臺灣歌仔戲在新加坡的演出與傳播，可參見路冰摘編：〈歌仔戲在東南亞一帶衍變發展的概況〉，收入廈門市臺灣藝術研究所編：《歌仔戲資料匯編》（北京：光明日報出版社，1995年），頁74-104；賴素春：〈新加坡華語戲劇〉，周寧主編《東南亞華語戲劇史》（廈門：廈門大學出版社，2007年），下冊，頁468-723；許永順：《新加坡福建戲1963-2005》（新加坡：韮菜芭城隍廟聯誼會，2007年）。

4 引自王忠林、皮述民、賴炎元、謝雲飛合著：〈東南亞華人地方戲〉中對於臺灣地方戲概況的介紹，收入《四大傳奇及東南亞華人地方戲》（新加坡：南洋大學亞洲文化研究所，1972年），頁104。

5 有關「新賽鳳閩劇團」的歷史沿革，可參見林鶴宜：〈從演出劇目看新加坡在地職業劇團臺灣歌仔戲的接受和創發——以「新賽鳳」爲例〉，《民俗曲藝》191期（2016年3月），頁5-70。

6 本文行文若述及歌仔戲，均使用此稱謂。然若引用的文獻史料或劇團以「閩劇」名之，則遵照其用語。而文中所討論的新加坡閩劇電影《醉打金枝》，爲避免與現今的「閩劇」劇

臺灣大學學術期刊資訊庫

一九三七年新加坡華僑林美金，出資成立第一個在地歌仔戲班「玉麒麟閩劇團」，[7]成員有苦旦徐碧雲、小生曾金寶、花旦筱寶鳳、丑角沖宵鳳、味如珍與「錦上花」，文武樂師有猴乞、銀和、天來、炎金與臭才等人，演出《三伯英台》與《孟麗君》等劇目。一九四九年劇團易名爲「鳳鳴閩劇團」，[8]一九五〇年四月一日改名爲「新麒麟閩劇團」（後簡稱「新麒麟」），隔年於「大世界」鑽石酒家舉行週年紀念活動，宴請數百名嘉賓，並公演《三本鐵公雞》、《貂蟬與呂布》、《鍾無艷》及《崩雲娘大戰》等精彩戲齣。

一九五〇年代劇團迅速打響名聲，成爲當地極具規模和影響力的閩劇團，團員達五十餘人。鼎盛時期在「大世界」、「快樂世界」和「新世界」三大遊樂場駐演，接演廟會外台的酬神「街戲」，於一九五七年至一九六九年間四度受邀赴菲律賓演出，場場爆滿；同時也受到大衆傳播媒體青睞，一九五七年底受邀拍攝「閩劇舞台藝術紀錄片」《醉打金枝》，一九六五年起「新加坡電視台」錄製播映《迎春接福》、《雅賊鳴冤》、《母女淚》等多齣電視歌仔戲，一九七〇年代受東南亞唱片公司邀請灌錄《恩仇記》、《女駙馬》與《包公三勘蝴蝶夢》等唱片。[9]這使得「新麒麟」成爲新馬唯一與電影、電視及唱片等「媒體歌仔戲」跨界合作的劇團。

二〇一五年三月新加坡「國家博物館」主辦「雪鷺芳華廈語片」影展，讓《醉打金枝》此部戲曲電影「重見天日」，引發許多新加坡民衆的集體記憶；也讓筆者自新世紀以來，即屢屢從劇壇與文史工作者所提及的此部電影，由於此活

種造成混淆，除遵從史料所記載的稱謂外，筆者行文均以新加坡戲曲電影名之。

7 有關「玉麒麟閩劇團」到「新麒麟閩劇團」的劇團發展史，整理自路冰：〈歌仔戲在東南亞一帶演變發展的概況〉與顏梓和：〈臺灣仔戲班「寬生社」的採訪記錄〉，二文均收入廈門市臺灣藝術研究所編：《歌仔戲資料匯編》（北京：光明日報出版社，1995年），頁74-104、133-135；林鶴宜：〈混雜與交融的「傳統」想像：馬來西亞在地職業戲班「麒麟」閩劇團歌仔戲劇目及演出觀察〉，《民俗曲藝》198期（2017年12月），頁63-126；及劇團提供《新麒麟劇團》特刊與易琰主編：《梨園世紀——新加坡華族地方戲曲之路》（新加坡：新加坡戲曲學院，2015年）。以及筆者蒐羅的《南洋商報》與《星洲日報》等報導，政大社會資料中心紙本與新加坡國家圖書館網站。

8 路冰指出「玉麒麟」於1949年易名爲「藝聲」，再改名「鴻鳴」，上揭書頁96；與錦上花文、林鶴宜文所述不同。

9 整理自許永順：《新加坡福建戲1963-2005》（新加坡：韮菜芭城隍廟聯誼會，2007年），頁17-32。而許書中記載唱片1972年唱片灌錄出版，但報紙廣告日期是1970年，而《梨園世紀——新加坡華族地方戲曲之路》特刊則紀錄爲1960年。

臺灣大學學術期刊資料庫

動而得以掌握到更多相關訊息。[10]有鑑於其是「新加坡港聯有限公司在當地拍攝影史以來首部閩劇舞台藝術紀錄電影」[11]，也是新加坡僅有的戲曲電影，相當具有歷史意義與珍貴性。然爲何當時會「產出」此部戲曲電影，其拍攝背景、劇團選擇與劇目特色等，凡此攸關的研究成果極其有限。因此筆者擬結合史料的耙梳整理、影像的分析比對以及藝人口述訪談，[12]梳理當時新加坡電影產業的情況，檢視當時中國戲曲電影「跨國流播」在星洲上映所引發的劇壇效應，以推論《醉打金枝》戲曲電影的製播因由與選擇考量；進而鉤沈《醉打金枝》電影的參與成員、上映情況及文本取材等資料，論析《醉打金枝》的情節佈局、腳色設置與劇藝特色等，以爲新加坡電影史留存紀錄珍貴史料，補白新加坡歌仔戲的歷史縫隙，並由此管窺戲曲藝術和電影交錯迴旋的跨界結盟現象。

一、一九五〇年代新加坡電影概述及「港聯」徐蕉明

鄭燿霆指出新加坡電影的發展，可追溯到百餘年前，[13]一九〇二年印度人巴里（Bali）由外地帶來一批歐美風景片和運動紀錄片在新加坡放映。一九二〇年代陸續有王宣化的「南洋影片公司」、黃敬一的「南海影片公司」及邵氏兄弟的「海星影片公司」在當地成立，主要是播映歐美進口的影片。一九二七年「劉貝錦影片公司」在新加坡開拍首部本土華語電影《新客》，然「因其技術太差，不能叫座，終於收盤」；[14]但亦有主張一九三三年必．埃斯．拉詹斯（B．S．

10 請參見chiayy：〈半世紀前淡濱尼拍攝廈語片《醉打金枝》影展重現〉的相關報導，新加坡《聯合早報》2015年3月15日，http://news.news-com.cn/a/20150315/1176987.shtml。讀取日期2018年9月1日。

11 《南洋商報》1958年4月12日，頁16。

12 感謝新加坡新耀大學陳珀如博士及政大助理林詠翔、呂易慧與張尹文協助蒐集新加坡報刊資料與打字，劉虎臣與筱金枝賢伉儷惠贈資料與接受筆者訪談，以及周煌翔代爲增補訪談與採集資料。

13 有關新加坡電影發展史，整理自鄭燿霆：〈從新加坡電影的發展談當地電影的困境〉，《當代電影》2005年第4期，頁102-106；唐奇聲：《本邦華語電影戲劇散記》，《新加坡戲劇研究社成立紀念特刊》（新加坡：新加坡戲劇研究社，1961年）；鄭一明：〈新加坡拍攝華語片今昔談〉（上）、（下），分載《南洋商報》1976年10月12日，頁23；1976年10月15日，頁37。但因各文之間敘述或年代有所出入，故筆者又參照相關研究與《南洋商報》的報導進行釐清或補正。

14 請參見許維賢：〈從「華語語系」論新馬生產的首部電影〉，《清華中文學報》第9期（2013年6月），頁5-45。

臺灣大學學術期刊資料庫

Rajhaans）所執導的《瘋狂萊拉》（*Laila Majnun*），才是新加坡本土電影的先鋒，此爲在地出色歌藝人才擔綱主演的馬來語影片。此片雖未大賣，卻讓邵氏兄弟注意到馬來語片的市場商機，一九三七年起投入拍攝組織「邵氏電影公司」（後簡稱「邵氏」），並大力拓展戲院數量；而一九三九年以陸運濤爲首的「國泰戲院」開幕後，新加坡影業遂形成「邵氏」與「國泰」分庭抗禮的局面。

二次大戰爆發，新加坡電影業受到嚴重衝擊，戰後重啓新頁。一九四六年「中華電影製片廠」創立，開拍由尹海靈編導，描繪新馬華人苦難抗日的《華僑血淚》與《海外征魂》等電影；而在地富商黃奕歡亦組織拍攝隊，開拍抗日軍活動的紀錄片《馬來亞之光》，由徐蕉明與劉曼擔任攝影師和編導。一九五〇年代起新加坡電影業逐漸開展新機，不少電影公司看重南洋龐大的華裔市場，陸續開拍迎合南洋口味的電影，或直接到新馬一帶實地取景。其中又以「邵氏」兄弟成立的「馬來亞電影製片公司」，以及國泰機構後來改組的「國際電影懋業有限公司」最具聲勢；並陸續引進中國、香港與印度等地的導演與影片拍攝人才，開拍了不少馬來語片。

然隨著一九五〇年代前後香港廈語電影的製播，成功開展了新馬、菲律賓、印尼、越南、泰國、緬甸等東南亞國家的福建閩南族群及臺灣觀眾等海外市場，[15]一九五三年新加坡「馬來亞南方製片廠」也著手攝製本地首部廈語片《恩情深似海》，由當時馳名新馬的「鶯燕閩劇團」（後簡稱「鶯燕」）全體演員共同參與演出，主演爲台柱林鶯鶯、林燕燕、林志伊、林中中與舒雲等，標榜「全部馬來亞人才」。隔年又再召集原班人馬，在新加坡與檳城取景拍攝第二部廈語片《遙遠寄相思》，由徐蕉明和姚萍聯合編導。[16]

身兼多職，主持「南方製片場」的徐蕉明，爲中國鎮江人，一九四〇年代隨「中國救亡劇團」（後改名「新中國劇團」）至星洲擔任攝影師，並負責記錄劇

15 研究指出廈語電影的拍攝可上溯至1930年代如《陳靖姑》（1933）、《鄭元和》（1936）及《陳三五娘》（1936）等；而自菲律賓華僑伍鴻卜投資，畢虎導演的《相逢恨晚》（1947）後，掀起了香港攝製廈語片的風潮。在1940-1960年代間，約莫拍攝超過兩百多部的廈語電影。請參見吳君玉編：《香港廈語電影訪蹤》（香港：香港電影資料館，2012年）。

16 〈由參觀攝製恩情深似海的片段　看廈語片在新加坡抬頭〉，《南洋商報》1953年9月14日，頁5；〈全部在星加坡拍廈語片遙遠寄相思〉，《南洋商報》1955年11月13日，頁3；〈本坡拍攝廈語影片「遙遠寄相思」光華明晚映半夜場今早試映招待報界〉，《南洋商報》1955年11月18日，頁6。

臺灣大學學術期刊資料庫

團舞台演出，以及製作抗日籌款活動的新聞影片。一九四一年日軍入侵時，加入星洲文化界戰時工作團，負責組辦青年幹部訓練班。戰後徐焦明從印尼回到新加坡，擔任紀錄片與電影的攝影師或導演，曾任「新聯企業有限公司」電影發行部經理，以及「馬來群島製片公司」的經理兼導演，經驗豐富老道，拍攝製作了不少紀錄片、華語電影及馬來電影，在東南亞頗負盛名。[17]

一九五〇、六〇年代的新馬影業，除本地或跨國合作的電影公司投入拍片外，「邵氏」、「國泰」、「光藝」、「榮華」以及一九五〇年代初期創立的「港聯有限公司」（後簡稱「港聯」）等，也積極經營海外影片在新馬的發行上映。如根據一九五三年新加坡電影檢查局的記錄，當年送交審查的劇情片共有七百八十三部，大都來自於英國、美國、香港和印度等地。杜漢彬的研究指出「港聯」的主要業務是將香港電影公司製作的華語方言影片，重新配音並發行到所擁有的新馬電影院線。如一九五七年由林川執導的粵語版《王老虎搶親》，即由「港聯」改爲潮語配音在新馬上映。

此外，「港聯」也特約與資助部分香港的獨立電影公司，爲新加坡與區域的觀眾製作方言影片，如芳艷芬與任劍輝主演的粵語版《鴛鴦福祿》；且也與香港堅成影片公司以特約方式，合力推出《恩義難忘》及《麗娘尋夫記》兩部以新馬爲背景的故事片。[18]大抵「港聯」發行與製作的影片，絕大多數在「光華戲院」上映，如「港聯」與「光華戲院」聯合義演呂劇彩色影片《姊妹易嫁》，門票收入捐做新加坡福利協會常年基金。[19]由於「光華戲院」的經營者陳錦元是「港聯」的董事經理，其他成員還有《星洲日報》的創刊編輯胡浪漫，及虎標巨頭胡文虎的親戚及好友。[20]一九五七年「港聯」積極投入拍片，首先爲「星馬唯一全

17 徐蕉明報刊或寫做徐焦明、徐焦萌或徐蕉萌。關於徐蕉明的演藝生涯與拍片經歷闡述，以及新加坡「港聯」的拍攝歷史，請參見杜漢彬、王毓淑譯：〈從本地福建戲曲電影《醉打金枝》說起〉一文，由「筱麒麟」劇團提供，確實出處筆者不知，應是發表於2015年3月15日「雪鷺芳華廈語片」影展。另筆者也從報刊報導中找到相關徐蕉明與「港聯」的資料加以補充。

18 〈潮州僑胞大喜訊　王老虎搶親　光華今晚半夜場〉，《南洋商報》1957年2月14日，頁8；〈港聯賀年大喜劇　鴛鴦福祿〉，《南洋商報》1959年2月7日，頁17；〈港聯特約堅成外景隊　吳君麗左先抵星　將拍攝星馬題材兩巨片〉，《南洋商報》1964年8月18日，頁13。

19 〈港聯與光華戲院義演　千元充福利協會基金 由社會事務部長代收〉，《南洋商報》1964年12月27日，頁13。

20 陳錦元經營光華戲院自1950年代初期至1966年，〈港聯與光華戲院義演〉《南洋商報》

臺灣大學學術期刊資料庫

材（才）導演徐焦明君」執導「飲譽星馬福建名伶」主演的新加坡「首部閩劇舞台藝術電影」《打金枝》，[21]備受各界矚目與期待。



港聯公司積極拍片
「打金枝」已開鏡
由徐蕉明君導演

本坡港聯有限公司，近開始積極拍片，第一部影片，係邀請飲譽星馬福建名伶主演之首部閩劇舞台藝術電影「打金枝」，開目前經已開鏡。是片係由星馬惟一全材導演徐蕉明君担任。徐君早已飲譽東南亞影壇，者番爲港聯公司之閩語舞台藝術紀錄片「打金枝」執導演筒，以其豐富之經驗來負担此部片子拍攝，其成就當可袭過去之水平也。

圖：〈港聯公司積極拍片 打金枝〉，《南洋商報》，1957年11月10日

二、一九五〇年代中國戲曲電影與晉劇電影《打金枝》的拍攝

一九四九年「中華人民共和國」（後簡稱「中國」）成立，延續著抗日戰爭和解放戰爭時期，戲曲作爲「團結人民、教育人民，打擊敵人、消滅敵人」的革命利器，一九五一年毛澤東爲新成立的中國戲曲研究院題詞「百花齊放，推陳出新」，明確指示戲曲事業發展方針；而政務院也發佈《關於戲曲改革工作的指示》以「改制、改戲、改人」爲戲曲改革的主要任務，並規定在「可能的條件下，每年應舉行全國戲曲競賽公演一次，展覽各劇種改進成績，獎勵其優秀作品與演出，以指導其發展」。[22]

1964年12月27日，頁13；〈胡浪曼之詩與文章〉，www.hulangman.com。讀取日期2018年9月1日。

[21] 〈港聯公司積極拍片 打金枝〉，《南洋商報》1957年11月10日，頁8。

[22] 有關「戲曲改革」論點與主張，請參見趙聰：《中國大陸的戲曲改革：1942-1967》（香

臺灣大學學術期刊資料庫

一九五二年大陸文化部在北京舉行第一屆全國戲曲觀摩演出大會，嚴格挑選與審查通過京劇、豫劇、滬劇、淮劇與晉劇等二十三個劇種、三十七個劇團演出八十二台戲，以集中展示建國初期戲曲改革的成果；並陸續安排劇團到全國各地公演，或向國家領導人作彙報演出。如袁雪芬與范瑞娟在中南海懷仁堂演出越劇《梁山伯與祝英台》（後簡稱《梁祝》），毛澤東觀賞後大爲讚賞，指示「上海電影製片廠」拍攝越劇彩色電影《梁祝》在各地放映，不僅在海內外都造成轟動，且頻頻在國際影壇獲獎，成功地讓中國戲曲通過電影媒介向世界各地傳播。

因此大陸文化部決定將每年舞台戲曲匯演的劇目，有選擇性地分配給各電影製片廠拍攝成舞台藝術紀錄片，且調動電影導演和舞台編導一起合作參與。[23]一九九五年山西省文化部門和「長春電影製片廠」攜手合作，將獲選參加首屆全國戲曲觀摩會演的晉劇傳統經典劇目《打金枝》拍成電影，山西省文化局組織寒聲、張萬一、王易風與張煥等戲劇家對會演本進行重點加工，考量放映長度與避免重複唱段，修改情節與潤飾唱詞，集中型塑角色人物；且爲充分體現當時晉劇界丁（果仙）、牛（桂英）、郭（鳳英）、冀（美蓮）四大流派，將演員陣容略微調整，保留會演時獲得一等獎的丁果仙飾演唐代宗，二等獎的牛桂英飾演沈后，三等獎的郭鳳英飾演郭曖，又另加入冀美蓮之女冀萍飾演公主，以及「大同晉劇團」花臉演員王正魁飾演郭子儀，拍攝了首部「中路梆子」舞台藝術片《打金枝》，成功地擴大了晉劇的全國知名度。[24]

《打金枝》或名《醉打金枝》、《汾陽富貴》、《福壽山》、《百壽圖》與《滿床笏》，本是晉劇的傳統經典劇目。故事描述汾陽王郭子儀八旬壽辰，文武百官與八子七婿均前去熱鬧拜壽。唯有郭曖之妻升平公主恃尊未往，郭曖怒氣返宮質問，氣憤下打了公主。深感委屈的公主向父王母后哭訴，逼代宗治罪駙馬。此時郭子儀綁子上殿請罪，代宗深明事理，認爲不應以兒女私事傷君臣和氣，赦免駙馬且晉升三級以表器重。代宗攜郭曖至後宮，由皇后溫言勸婿責女，小倆口

港：香港中文大學，1967年）；鄧興器等：《當代中國戲曲》（北京：當代中國出版社，1994年）。

23 參閱許敦樂：《墾光拓影：南方影業半世紀的道路》（香港：嘉賓印刷有限公司，2005年），頁37-38

24 晉劇電影《打金枝》1955年長春電影製片廠攝製黑白片，由寒聲、張萬一、王易風、張煥根據全國會演本改編，導演劉國權，攝影韓仲良，美工董萍，作曲常蘇民，主演爲丁果仙（唐代宗）、牛桂英（沈后）、郭鳳英（郭曖）與冀萍（升平公主）。本文使用優秀傳統戲曲晉劇《打金枝》VCD（廣州俏佳人文化傳播有限公司出版）作影片分析素材。

臺灣大學學術期刊資訊網

終於前嫌盡棄、重歸舊好。

依據《舊唐書．郭子儀傳附子曖傳》所載，郭子儀有曜、旰、晞、晛、晤、曖、曙、映等八子與女婿七人，均爲朝廷重官。「曖，子儀第六子，年十餘歲，尙代宗第四女升平公主」；[25]《新唐書．諸帝公主列傳》亦載：「齊國昭懿公主，齊貴妃所生。始封升平，下嫁郭曖。」[26]若依《唐才子傳》中的描述，「賢明有才思，尤喜詩人」[27]的升平公主與郭曖志趣相投，常與文人雅士雅集宴會、賦詩吟詠，婚後生活應是美滿和諧的。是以戲曲《打金枝》的情節，或許是取材自唐趙璘《因話錄》、北宋司馬光《資治通鑑》與清褚人獲《隋唐演義》中敘述郭曖與升平公主琴瑟不合、爭言口角，公主泣告父王，郭子儀囚子朝堂待罪，天子以「諺云：不癡不聾，不作阿家阿翁。小兒小女，閨帷之言，大臣安用聽」來寬慰郭子儀的記載。[28]

至於《打金枝》中引發事件主體的「郭子儀八旬壽誕」，根據《曲海總目提要》中載《慶豐年》傳奇（又名《三多記》），描述郭子儀出鎮碩方，功績顯赫，兒女們也都得仙人指引，享盡榮華富貴。該劇最末「久之子儀八十，七子八婿，俱膺顯爵。諸孫進酒，皆展仙畫。快活仙赴雲端示現云」，[29]正是描述郭子儀八十大壽的場面。此外，或云清范西哲或「龔司寇門客」所作的《滿床笏》（或名《十醋記》）傳奇，[30]全劇除描繪朔方節度使龔敬懼內及納妾事外，也鋪寫了平定安祿山之亂，被封爲汾陽王的「郭子儀六旬壽誕」，王公卿相均來祝

25 〔後晉〕劉昫等撰：《舊唐書》（北京：中華書局，1975年），卷124，列傳七十〈郭子儀傳附子曖傳〉，頁3470-3471。

26 〔宋〕歐陽修等撰：《新唐書》（北京：中華書局，1975年），卷83，列傳第八〈諸帝公主列傳〉，頁3663。

27 〔元〕辛文房著，傅璿琮校箋：《唐才子傳校箋》（北京：中華書局，1989年），第2冊，卷4〈李端〉，頁72。

28 〔唐〕趙璘：《因話錄》（臺北：藝文印書館，1965年），卷第一〈宮部〉，頁4。〔宋〕司馬光：《資治通鑒》（北京：中華書局，1956年），卷224〈唐紀四十〉，頁7187。〔清〕褚人獲：《隋唐演義》（北京：中華書局，2002年），第九十九回，頁787-793。

29 〔清〕無名氏：《慶豐年》（存第三本十四出），收入《傳惜華藏古典戲曲珍本叢刊》135冊（北京：學苑出版社，2010年）。

30 參見莊一拂：《古典戲曲存目匯考》（上海：上海古籍出版社，1982年）。又〔清〕李漁《笠翁閱定傳奇八種》載《十醋記》，開篇亦註明「《十醋記》一名《滿床笏》。」收入《李漁全集》（臺北：成文出版社，1970年），第六卷。

臺灣大學學術期刊資料庫

壽，七子八婿滿門顯要，家中堆笏滿床的富貴盛況。[31]

雖說無能確知《打金枝》的本事出處，然上述典籍史料、小說演義與傳奇戲文或許都提供了不少素材。從前賢學者的研究成果中，可知清代戲曲舞台上已有「雅部」崑曲《滿床笏》與「花部」《打金枝》的演出印記。如《綴白裘》中收錄〈卸甲〉與〈笏圓〉崑曲折子戲，清乾隆三十九年春台班戲目、道光四年升平班戲目、山西神廟戲台的舞台題記，乃至於清宮的昇平署演戲檔案中都著錄有《打金枝》戲齣。[32]

而根據趙黛明的研究，晉劇劇本最早爲中路梆子老本《滿床笏》，含括「文戲」〈拜壽〉（帶拜祖）、〈打宮〉、〈訴宮〉、〈綁子〉與〈勸宮〉等「打金枝」諸折，以及「武戲」禦敵平亂四折。如民初先輩藝人「十二紅」、「三兒生」的舞台演出，以及一九三〇年代丁果仙等藝人錄製唱片，都是採用此版本。[33]一九四八年毛澤東在山西興縣北坡村觀賞晉劇《打金枝》後，表示「此劇講君臣團結，人民之福，教育子女，顧全大局，是教育幹部的好戲」，遂廣爲衆多劇種移植搬演。一九五二年晉劇參加首屆全國戲劇觀摩會演，將此老本修改爲會演本，刪去〈拜壽〉與武戲，以鮮活突出「打金枝」的衝突矛盾。[34]一九五五年晉劇電影《打金枝》以此爲底本進行加工點染，分成〈玩棋〉、〈打宮〉、〈鬧宮〉（倒舌）、〈綁子〉與〈勸宮〉等五個場次。[35]

時空場景架構在宮廷內苑與汾陽王府，涉事者爲代宗、皇后、公主、郭曖與郭子儀等皇族宗室與名門貴胄的《打金枝》戲文，含括了君臣、夫妻、父子與子媳等複雜多重的人際關係網絡，遂讓原只是向舅姑拜壽與夫妻絆嘴的「家事」糾紛事件，擴展成皇權戰功與江山永固的「國事」論爭層面。是以代表著皇權政

31 〔清〕范希哲：《十醋記》，收入《古本戲曲叢刊》第五輯（上海：上海古籍出版社，1986年據北京大學藏清康熙刊本影印），分上下兩本共三十六齣。又《不登大雅文庫珍本戲曲叢刊》14冊（北京：學苑出版社，2003年據北京大學圖書館藏馬氏不登大雅文庫清嘉慶十一年舊大班抄本影印），收錄〔清〕范希哲《滿床笏》的〈郊獵〉、〈起兵〉、〈醉劍〉、〈祭纛〉與〈笏圓〉六齣。

32 請參見張凌燕：〈關於戲曲《打金枝》的源流演變〉，《貴陽學院學報（社會科學版）》2013年第1期，頁88-91；張艷琴、李崗：〈花雅之爭視域下的《打金枝》與《滿床笏》〉，《戲劇文學》2013年第4期，頁78-82等文。

33 請參見趙黛明：〈晉劇《打金枝》的劇本流變〉，《中國戲劇》2012年6期，頁53-54。

34 中國戲劇家協會編：《第一屆全國戲曲觀摩演出大會戲曲劇本選集》（北京：人民文學出版社，1953年）。

35 中國戲劇家協會山西分會編：《山西地方戲曲選》（山西：山西人民出版社，1960年）。

臺灣大學學術期刊資料庫

治、君臣分際的「忠」，以及標舉家庭倫常、儒家禮制的「孝」，成爲劇情波瀾起伏的對峙衝突所在，觀眾可以由此品味眞實人性與體察應變謀略，既具戲劇張力卻又充滿溫馨機趣。

三、「跨國流播」的中國戲曲電影在星洲上映的劇壇效應

杜漢彬指稱「港聯」拍攝《醉打金枝》，乃是「華語方言電影的本地發行商做出了史無前例之舉」。[36]可惜無從得知其拍攝戲曲電影的起因，筆者揣想興許與當時中國戲曲電影在新馬放映廣受歡迎有關。一九五三年至一九六六年在國家計畫體制的推動下，中國共拍攝戲曲電影一百二十一部，含括如梅蘭芳、周信芳與蓋叫天等戲曲名家，其代表劇目或經典戲齣組合的「舞台藝術」電影；以及如評劇《小姑賢》、錫劇《雙推磨》與桂劇《拾玉鐲》等地方戲曲劇種的傳統優秀劇目，還有上述參與文化部組織的全國會演，如黃梅戲《天仙配》與崑曲《十五貫》等「新經典」創作劇目。[37]

有鑑於「電影藝術具有最廣大的群眾性與普遍的宣傳效果，必須加強這一事業，以利於在全國範圍內及在國際上更有力地進行我黨及新民主主義革命和建設事業的宣傳工作」[38]，可以向海內外宣傳中國的革命理念與社會主義建設成果。因此一九五〇年大陸國務院頒佈《國產影片輸出暫行辦法》，提供稅收和外匯結算等出口影片優惠政策，鼓勵新中國電影向國際傳播，以發揮統戰政治爲目的。[39]而部分戲曲電影如京劇電影《鍘美案》（《秦香蓮》）等，甚至未在內地播映，乃是著眼於海外電影市場的政治宣傳效益，以及外匯經濟營收。[40]

然由於一九五〇年代中國實行的社會主義路線，正與奉行資本主義的新馬政權背道而馳，因而在「冷戰」時期，中國戲曲電影無法進入新馬播映。而中國政

36 杜漢彬、王毓淑譯：〈從本地福建戲曲電影《醉打金枝》說起〉一文。

37 請參見高小健：《中國戲曲電影史》（北京：文化藝術出版社，2005年），頁290-302；陳少舟：〈中國戲曲電影的黃金時代〉，《電影藝術》2005年第6期，頁62-68。

38 引自1949年8月14日中共中央宣傳部發佈《關於加強電影事業的決定》，中共中央政策研究室：《一九四八年以來的政策彙編》（中共中央華中局印製，1949年），頁249。

39 請參見胡菊彬：《新中國電影意識形態史》（北京：中國廣播電視出版社，1995年），頁4-5。

40 詳見趙景勃、冉常建主編：《舞臺與銀幕之間——戲曲電影的回顧與講述》（北京：中國文聯出版社，2007年）。

臺灣大學學術期刊資料庫

府爲了向反共或非共政權所統治的華人地區，擴大文化輸出與政治影響，特意將接近一半內地生產的戲曲電影出口到香港，甚至讓香港與內地同時上映。[41]故如一九五六年四月獲准在新加坡放映的越劇彩色電影《梁祝》，正是從香港重金購得播映權，在星洲連續上映了七十七天，場場爆滿，締造了新加坡電影放映史空前紀錄，不僅報刊多次出現對於越劇劇種特色，以及《梁祝》影片內容的介紹宣傳，還刊登了不少專家劇評與觀眾觀感的文章；甚至於連馬來亞廣播電台也首度播放此「由新中國出品」的《梁祝》戲文唱段，民眾大肆模仿傳唱。[42]

王振春指出「《梁祝》轟動的主要原因之一，這是中國新政權成立後，第一部在本土上映的中國彩色影片」，[43]此說法正符合中國戲曲電影所訴求的「文化政治外交」目的，召喚起星馬華裔觀眾對於民族意識、傳統文化、思鄉情懷的身份認同感。然毋庸置疑，越劇《梁祝》電影動人的故事，優美的唱腔，出色的表演與成功的人物塑型，也都具有相當的藝術水平。而此被譽爲「空前轟動，國片之光」的越劇《梁祝》電影，引發廣大的後續效應，影業公司紛紛進口如黃梅戲電影《天仙配》、平劇電影《秦香蓮》、閩劇電影《眞假巡按》、木偶劇《神筆》和《中國雜技藝術表演》紀錄片等在星洲放映，部部大賣。

這些中國戲曲電影與表演藝術紀錄片的播映，對於當時新加坡戲曲劇壇，引發了不同的衝擊效應，如粵劇流失劇場看戲的戲曲觀眾，因不少粵劇電影都由舞台名伶如任劍輝與白雪仙等主演，較新加坡當地粵劇舞台的藝人更具號召力，加上電影票價便宜時間經濟；然潮劇電影的高超劇藝，卻改變在地觀眾對潮劇的觀感，激發了進劇場觀賞舞台演出的熱忱，而星洲藝人也由此自我提升技藝。[44]而這些戲曲電影的故事題材、音樂曲調、樂器配置、服飾妝扮與舞美景觀等，更成爲當地職業班社或業餘社團取經學習或移植改編的目標，如晉劇舞台藝術紀錄片《打金枝》即是例證。

41 參見許國惠：〈1950-1960年代香港左派對新中國戲曲電影的推廣〉，《南京大學學報（哲學．人文學科．社會科學版）》2016年第2期，頁137-149。

42 攸關越劇電影《梁祝》在新加坡的播映，請參見魯虎：《新馬華人的中國觀之研究1949-1965》（新加坡：新躍大學新躍中華學術中心、八方文化創作室，2014年），頁114-115。

43 王振春：〈越劇《梁祝》〉，《尋根集》（新加坡：新加坡文藝寫協會，2001年），頁203-204。

44 參見賴素春：〈新加坡華語戲劇〉，收入周寧主編：《東南亞華語戲劇史》（廈門：廈門大學出版社，2007年），下冊，頁531-533。

臺灣大學學術期刊資料庫

檢索新加坡報刊史料，一九五七年一月底二月初「晉劇古裝喜劇電影」《打金枝》在新加坡「奧迪安戲院」放映午夜場。[45]二月十四日則有「國泰試片室」試映晉劇電影《打金枝》，招待新聞界以廣爲宣傳的報導。[46]記者邵治明認爲南洋觀衆雖對「山西梆子」較爲陌生，但此片演出動人、唱腔精彩，故事富有人情味；且「中路梆子」演唱不似山西梆子激昂，相信定能受到星馬觀衆的歡迎。而由「國際影片發行公司」出版，主要報導國泰機構及星馬影壇消息，爲《國際電影》姊妹刊物的《國泰影訊》首期也對《打金枝》進行了介紹。[47]



晉劇古裝喜劇

打金枝

明後晚在奧迪安映半夜場

奧迪安戲院將在明後兩晚夜半場，推出的古裝喜劇「打金枝」，是一部具格別具的地方戲劇，它是晉劇的優秀傳統劇目，曾在全國會演獲得優秀獎，長泰電影製片廠特用藝術紀錄片的形式，把它攝成電影，該片故事係唐朝名將郭子儀之子被招爲駙馬，公主驕縱成性，自恃「金枝玉葉」，不向公公拜壽，駙馬在忍無可忍之下打了她，因此引起了一場風波，這個戲演來亦莊亦諧，唯肯唱妙。晉劇是一種唱腔清脆，表演細膩的梆子戲，可令觀衆一新耳目，全片唱詞與對白，均有片上字幕，保証觀衆「打金枝」之主要演員亦與「梁祝」相似，均爲女性所串演，伊等且曾獲獎之優秀演員，如郭鳳英，丁寒仙，牛桂英，實萍等會演晉劇第十年之久，奧迪安爲使觀衆便利起見，即日開始預售云。

圖：〈晉劇古裝喜劇打金枝明後晚在奧迪安映半夜場〉，《南洋商報》，1957年1月30日

中國戲曲電影囊括衆多地方劇種，因此當影片不在本地而在「外地」演出或上映時，爲了拉近與當地觀衆的距離，通常宣傳時會使用在地熟悉或流行的劇種來比擬介紹；且會反覆提示有搭配準確字幕，故無需憂慮「方言」的障礙。故邵治明在報導中即強調《打金枝》在京劇稱爲《滿床笏》，如名角言菊朋常貼演皇帝，名伶黃桂秋常飾演皇后，表演細緻，唱工出色，而晉劇的演出和京劇頗爲類似；[48]或如「此部地方戲，因山西口音近似國語，頗易爲此間華僑所接受，且

45 〈晉劇古裝喜劇打金枝明後晚在奧迪安映半夜場〉，《南洋商報》，1957年1月30日，頁6，不知爲何此比開放記者看試片的1957年2月1日早。而此放映時間和1957年3月6日〈打金枝換新拷貝，映出時更見完美〉報導中所述「已經放映十二天」也有出入，但因爲欠缺更多報刊或文獻可相互檢驗比對，故先就報紙所記載時間羅列。

46 邵治明：〈看「打金枝」試片〉，《南洋商報》，1957年2月15日，頁7。

47 〈國際電影姊妹刊國泰影訊今日出版〉，《南洋商報》，1957年2月17日，頁8。

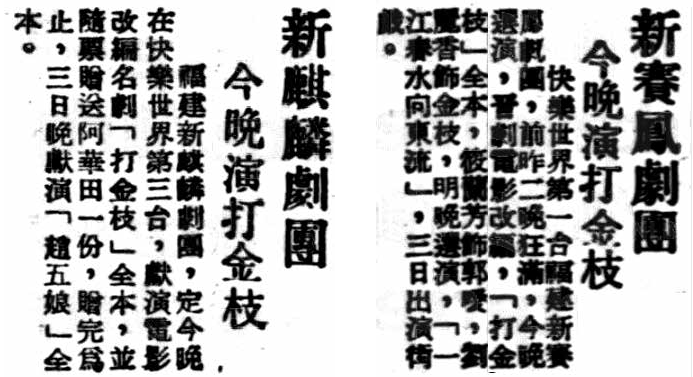
48 邵治明：〈看「打金枝」試片〉，《南洋商報》，1957年2月15日，頁7。

臺灣大學學術期刊資料庫

全片對白與唱詞均有字幕」；[49]「片中所唱之中路梆子，曲調幽雅動聽，詞句淺白，助以字幕，更是人易於看懂」等廣告或報導的造勢宣傳。

這些廣告宣傳及影評口碑果然奏效，晉劇電影《打金枝》三度放映都「絕早狂滿，賣座極盛」，[50]戲票甚或早一日即已售罄。然連日賣座的播放也導致電影在「奧迪安戲院」放映至第十二天時，竟出現片齒損害、跳動刺目等故障現象，片商只好緊急致電香港趕緊寄來新拷貝。[51]此電影後來改在「新娛樂戲院續映，每日五場，各場戲票均可預購」。[52]整體而言，晉劇電影《打金枝》雖不如越劇電影《梁祝》聯演數月的聲勢，然其賣座情況確實也反應出深受觀眾喜愛，這遂引發了在地歌仔戲團將其移植改編爲舞台演出劇目。

一九五七年五月十一日「新麒麟」率先於「快樂世界」第二台演出全本《打金枝》；[53]十月二日又在「快樂世界」第三台「獻演電影改編名劇《打金枝》全本」，還隨票贈送阿華田一份，以大力促銷。[54]而「新賽鳳」與「福建南藝劇團」（後簡稱「南藝」）也都曾貼演「晉劇電影改編《打金枝》全本」，前者一九五七年六月二十日在「快樂世界」第一台，一九五八年二月十八日在吉隆坡


新麒麟劇團
今晚演打金枝
福建新麒麟劇團，定今晚在快樂世界第三台，獻演電影改編名劇「打金枝」全本，並隨票贈送阿華田一份，贈完爲止，三日晚獻演「趙五娘」全本。
新賽鳳劇團
今晚演打金枝
快樂世界第一台福建新賽鳳劇團，前昨二晚狂滿，今晚還演，晉劇電影改編，「打金枝」全本，後關芳飾郭曖，劉麗香飾金枝，明晚還演，「一劍江春水向東流」，三日出演待一戲。

圖：〈新麒麟劇團今晚演打金枝〉，《南洋商報》，1957年10月2日
〈新賽鳳劇團今晚演打金枝〉，《南洋商報》，1957年7月1日

49　〈打金枝〉，《南洋商報》，1957年2月16日，頁8。
50　《南洋商報》，1957年2月21日，頁7。
51　〈打金枝換新拷貝，映出時更見完美〉，《南洋商報》，1957年3月6日，頁7。
52　〈打金枝今天在新娛樂上映〉，《南洋商報》，1957年2月28日，頁7。
53　《南洋商報》1957年5月11日廣告專欄。
54　〈新麒麟劇團今晚演打金枝〉，《南洋商報》，1957年10月2日，頁7。

臺灣大學學術期刊資料庫

「中華遊藝場」夜戲演出《郭子儀拜壽》（又名《打金枝》）；[55]後者一九五七年七月二十四日在「大世界」南京台公演「南朝宮幃香豔名劇《打金枝》」，又在一九五八年二月初一夜戲中演出《打金枝》。[56]

或許正基於晉劇電影與歌仔戲舞台演出《打金枝》，都廣獲新馬觀眾歡迎，遂催化「港聯」創舉開拍戲曲電影。筱金枝回憶當時各歌仔戲團雖都貼演《打金枝》，但編排與表演並不盡相同。那時「港聯」老闆與導演徐蕉明特地前往「快樂世界」觀賞「新麒麟」的《打金枝》，觀後徐蕉明提出二十歲的筱金枝飾演皇后過於年輕，故決定改由吳美玉擔綱，筱金枝改爲飾演郭家的第五媳婦。一九五七年十一月「飲譽星馬福建名伶主演的首部閩劇舞台藝術電影《打金枝》」開鏡，[57]以「新麒麟」全體演員爲演出班底，由台柱「正印花旦」筱麗珍與「文武小生」錦上花担任主角，約兩個月時間拍攝完成。[58]然不知何故，電影上映時改爲《醉打金枝》，一九五八年四月五日在「光華戲院」隆重獻映全世界首輪榮譽半夜場。[59]「一連在光華獻映半夜場，均受熱烈歡迎」。[60]而從廣告中



圖：《醉打金枝》（1958）戲橋正反面，黃漢民提供。轉引自杜漢彬〈從本地福建戲曲電影《醉打金枝》一文〉，筱金枝提供

55 〈新賽鳳劇團今晚演打金枝〉，《南洋商報》，1957年7月1日，頁6；〈新賽鳳由除夕起在隆遊藝場公演〉，《南洋商報》，1958年2月16日，頁10。

56 〈南藝閩劇團今晚演「打金枝」〉，《南洋商報》，1957年7月24日，頁8；〈南藝劇團除夕起獻演名劇〉，《南洋商報》，1958年2月16日，頁8。

57 〈港聯公司積極拍片「打金枝」已開鏡由徐蕉明君導演〉，《南洋商報》，1957年11月10日，頁8。

58 〈影片拍攝完竣新麒麟閩劇團下月飛菲表演〉，《南洋商報》，1957年11月30日，頁5。

59 〈閩劇藝術紀錄電影《醉打金枝》光華映世界首輪半夜場〉，《南洋商報》，1958年4月5日，頁8。

60 〈醉打金枝光華今日正式獻映〉，《南洋商報》，1958年4月19日，頁8。

臺灣大學學術期刊資料庫

得知放映時間爲下午一時半、三時半、六時正、八時正與十時正共五場；[61]然在吉隆坡「怡保律」播映時則是一時、三時分、七時正與九時十五分共四場。[62]

四、新加坡戲曲電影《醉打金枝》析覽

一九五七年新加坡「新麒麟」移植晉劇電影《打金枝》在舞台演出，後又改編拍攝首部「閩劇舞台藝術記錄電影」《醉打金枝》，從「戲橋」劇情廣告詞以及電影觀賞筆記，全劇由〈玩棋〉、〈賀壽〉、〈打宮〉、〈鬧宮〉、〈綁子〉與〈勸宮〉等六個場次組成。[63]根據劉虎臣與筱金枝賢伉儷回憶，當年沒有錄影機，所以會讓劇團演員執手電筒進電影院分工記錄「單片」，通常要反覆觀賞數次，才能將歌詞完整記錄。然後劉虎臣再整合唱詞與電影內容著手編導，並與團長「錦上花」討論「安歌」。以「舞台閩劇全部歌唱」爲廣告訴求的《醉打金枝》，[64]使用了大量的【七字調】、【都馬調】與【雜念調】，唱段比重遠比臺灣歌仔戲電影爲多。

新加坡戲曲電影《醉打金枝》在陸運濤與何亞祿合力創建的「國泰克里斯製片廠」[65]中拍攝，攝影棚內搭建有宮廷金殿、後宮花園、公主寢宮與汾陽王府等演出場景。由於電影開拍時「新麒麟」仍在遊藝場演出，因而只能利用如晚上演出散場後的空檔，進拍攝到兩三點乃至於通宵。筱金枝回憶拍攝期間經常又冷又餓又累，好些鏡頭更是反覆拍攝、再三調整的，因此相當辛苦。[66]大抵新加坡戲曲電影《醉打金枝》的演出型態，多仿效晉劇電影《打金枝》的場景設置與表演

61　〈醉打金枝〉，《星洲日報》，1958年4月19日，頁4。

62　《南洋商報》，1958年5月16日，頁10廣告專欄。《南洋商報》另有在吉隆坡「金城戲院」及在吧生港口的「麗生戲院」的上映宣傳廣告。

63　根據1958年新加坡戲曲電影《醉打金枝》戲橋的廣告文宣，「郭子儀賀壽　熱鬧，小夫妻爭吵　輕鬆，駙馬打公主痛快，兩邊責兒女　緊張，明君解糾紛　風趣，重敘天倫樂　香艷」與筆者在「香港電影圖書館」所觀看《醉打金枝》電影VHS影帶的內容相符，2018年8月27日。

64　《南洋商報》，1958年5月16日，頁10廣告專欄。而《南洋商報》中也刊登有吉隆坡「金城戲院」及在吧生港口的「麗生戲院」的上映宣傳廣告。

65　此片場位於淡賓尼路九英里，請參見易水：《馬來亞化華語電影問題》（新加坡：南洋印刷社，1959年），頁122-123；以及〈半世紀前淡濱尼拍攝廈語片《醉打金枝》影展重映〉，新加坡《聯合早報》2015年3月15日，http://news.news-com.cn/a/20150315/1176987.shtml。讀取日期2018年9月1日。

66　訪談筱金枝於家中，2018年9月20日。

臺灣大學學術期刊資料庫

樣式，[67]然也有部分情節調整與角色增添，演員陣容也都相當出色堅強：

（一）加入〈拜壽〉場次與「因人設戲」突出角色

晉劇電影依循會演本刪去老本的〈拜壽〉場次，然新加坡戲曲電影卻將其恢復，並置放於首場〈玩棋〉和原第二場的〈打宮〉中，此更能鮮活刻畫出郭璦困窘獨自拜壽，以及受譏嘲顏面盡失的形象，可與下場對公主的詰問怒斥予以先聲鋪排。電影中安排了汾陽王府「前廳」與「後堂」兩個場景，前廳中文武百官與七子八婿，歡欣熱鬧地爲郭子儀賀壽；後堂裡郭夫人與諸兒媳女眷們，和樂歡聚閒話家常。由此前後兩個場景，反襯對照郭曖瞻前顧後、前後張望，焦慮企盼公主到來的寂寞身影。

而在此〈賀壽〉場次中，還「因人設戲」突出挑唆是非的五嫂以及循循善誘的五哥戲份，轉化爲激化郭曖滿腔怒火的細節。電影的「後堂」場景出現兩次，先是女眷齊聚等待拜壽，此時鏡頭特寫五嫂與其他兒媳交頭接耳，唱出「不見公主來拜壽」的冷嘲熱諷。第二次「後堂」爲拜壽完畢，郭母將郭曖帶回後堂，以抒解他焦慮等待公主前來的情緒。然此時傳來東宮太子前來拜壽的通報，鏡頭特寫郭曖驚楞羞愧的表情，唱出「升平不來羞滿面，竟將言語忘乾淨。恨他不把公婆尊重，分明將我看太輕」；轉而又拍攝五嫂和女眷交談，嘲諷譏笑地演唱「可笑六叔堂堂駙馬爺，懼怕公主有原因。堂前哥嫂雙雙拜，獨你一人拜單身」，並以特寫鏡頭誇張放大五嫂輕蔑挑釁的神情作表。

飾演五嫂的正是舞台《打金枝》中擔任皇后的筱金枝，故特意安排唱段以及用特寫鏡頭誇大其神情作表。而正是在「東宮拜壽」與「五嫂譏諷」的雙重衝擊下，猛烈引爆了郭曖的滿腔怒火、憤而拂袖而去。就在郭曖怒氣沖沖離開汾陽王府之際，五哥現身在府外將其攔住，以唱段好言勸慰勿與公主計較，以免惹出是非牽連父母。五哥和善的言行舉止，恰好與五嫂的譏藐形成鮮明對比，只不過此好話儼然是另類的火上加油，越發讓郭曖倍感夫權的低落與窩囊。電影中的五哥由方木成飾演，與筱麗珍、錦上花、劉虎臣與吳美玉等演並列於報刊廣告中，應該也是頗具份量的演員。[68]

---

[67] 下文討論時爲求行文簡潔，僅寫晉劇電影與新加坡戲曲電影。

[68] 《南洋商報》廣告專欄，1958年5月16日，頁10及1958年5月17日，頁14。

臺灣大學學術期刊資料庫

（二）增添細節強化人物塑型與切割設計場面

晉劇電影開場爲唐代宗與皇后在宮廷後苑賞花，此時太監呈上賜給郭子儀的壽禮清單鏡頭特寫，代宗表明有意過府去拜壽，但皇后卻以「君拜臣來使不得」勸阻。皇后此言正和其後公主回應郭曖的質問相同，由此揭露出皇家至高無上的威權意識。然新加坡戲曲電影刪去皇后此話語，將自恃皇家身份嬌貴的焦點，集中於公主身上；而皇后雖也有以君王爲至尊，若去拜壽恐被議論的言語，但建議代宗可命東宮太子往前郭府送禮賀壽，不但爲其後情節作了鋪墊，也相對更襯托出公主的失禮與無理。

而晉劇電影第二場〈打宮〉先由公主上場曲唱，化妝打扮，後表明身份並道出公爹壽誕，但基於「君拜臣來使不得」而不出席，掛好紅燈準備宴席等駙馬回府。然後鏡頭由遠、中景銜接到郭曖怒氣沖沖進宮，再特寫打碎紅燈，直奔屋內與公主爭論的場面。但由於新坡戲曲電影加入〈賀壽〉場次，是故〈打宮〉場景分割爲二，將公主梳妝打扮場景挪移到〈賀壽〉前，並經由「今日公婆壽誕期、駙馬臨行有言語。本當過府去拜壽、細想恐怕失威儀」唱段，增添「思前想後悶煞人」的特寫鏡頭，顯示公主其實瞭解爲人兒媳的本分，只是無法放下皇家身份公主架子，故最終仍決定「宮娥備琴去花亭，彈琴奏樂磨時間」。此處細緻刻畫公主精心梳妝、誇耀自身服飾穿戴美麗的場面，以對應〈打宮〉後公主打碎插戴的美翠雙鳳釵，扯破穿著的八寶袞龍衣的場景，以便強烈渲染郭曖對自身的無情。

〈打宮〉是全劇戲核所在，郭曖回宮怒責公主相互爭論，從打碎紅燈維護夫綱、兒媳拜壽五倫之常到爭執保家衛國江山之主，彼此之間的衝突矛盾逐漸擴展加劇。新加坡戲曲電影將鏡頭完全聚焦於二人身上，以中、近與特寫鏡頭拉近推出，以約莫五分鐘的【黃梅調】唱段，鋪展如「你講我不將公婆敬，我笑駙馬不識禮」、「你反說我不成禮，不拜公婆理差池」……「不拜公婆，夫妻要行大禮」、「阮不比民間夫妻」……「若非我爹爹郭子儀，南征北討數十載。那有江山皇家主，你父怎能作皇帝」、「一派胡言施誹謗，臣辱君來是何禮。居功自大有反意，藐視君王把我欺」等你來我往、彼此質問的對手戲；且用大特寫鏡頭突出郭曖手握拳頭努力克制情緒，然公主倚權輕慢、步步逼近，郭曖終難忍氣憤出手教訓，公主被打氣得上前拼命，卻被一把推倒在地的情景；稍不同於晉劇電影中，公主遭郭曖怒打耳光，身子順勢後退被宮娥護住的場面。相較之下，新加坡

臺灣大學學術期刊資料庫

戲曲電影「怒打」的戲劇張力更爲強烈；且和其後郭夫人入室，知曉郭曖魯莽怒打公主的驚懼與憂傷表情相互映襯；此時又刻意發揮歌仔戲劇種的哭調特色，「曖兒被綁出宮去，又聽公主在嚎啼。無端惹禍事，叫我老人怎主意。姑不而衷向前來問，公主莫要悲淚啼，看在老身面上寬恕不孝兒」，以較多唱段抒發郭夫人爲子求情、挽留公主的慈母心緒。

公主被打後回宮哭訴父王母后，倒舌郭曖不是的〈鬧宮〉場次，由代宗與沈后對弈下棋的鏡頭開場，猶然銜接起首場的〈玩棋〉時空。而在公主幾番撒嬌指責郭曖時，場景突然從花園轉入內殿，在此代宗決定假意懲戒郭曖將之斬首，緊接著內侍來報汾陽王帶子請罪。晉劇電影與新加坡戲曲電影〈綁子〉與〈勸宮〉內容大致類同，然在〈綁子〉場次中，新加坡戲曲電影加入宮女在殿外偷聽代宗審問，回宮稟告公主駙馬被押至在午門候斬，特寫公主聽後的驚嚇表情等過場鏡頭。由此再銜接到其後〈勸宮〉場次中，當代宗攜郭曖返回後宮時，特意囑咐郭曖在殿外迴廊稍候，自己轉身入內，公主上前焦急詢問父王，駙馬爺是否被斬殺的鏡頭，皇帝故意不語，公主在傷心哭泣中，見到郭曖赫然出現，頓時破涕爲笑。這先悲後喜的情緒轉換，在各種鏡頭的轉換下，赫然點染出幾許懸疑氛圍，也更鮮活表露了公主的眞情實意。

（三）場場戲肉幕幕精彩，演員陣容堅強演技精湛

這齣標榜著「場場戲肉　幕幕精彩」的新加坡戲曲電影《醉打金枝》，報刊評價劉虎臣飾演唐代宗，威嚴中帶着一團和氣；吳美玉飾演唐后，賢淑明理。筱麗珍擔綱升平公主，將驕縱成性的貴族女子，刻畫得絲絲入扣，尤其在宮中哭訴父王的幾幕，令人印象深刻；而早已蜚聲東南亞的「錦上花」挑樑駙馬郭曖，一派英俊氣概，形象地表達出威武不屈的男子漢典型。特別是〈打碎紅燈〉、〈宮中責宮主〉等幾幕「義形於色」，在在都顯示出已達顛峯的藝術造詣。[69]大抵報紙評論均圍繞著唐代宗、皇后、公主與郭曖等主要角色，而這幾位正是劇團的著名演員[70]。

---

69 整理自〈閩劇藝術紀錄電影《醉打金枝》光華映世界首輪半夜場〉，《南洋商報》，1958年4月5日，頁8；與〈轟動東南亞閩劇紀錄片《醉打金枝》光華今晚再度半夜場〉，《南洋商報》，1958年4月12日，頁16。

70 下文中演員的演藝生涯，主要整理自《新麒麟劇團》特刊與筱金枝訪談。

臺灣大學學術期刊資料庫



圖：《醉打金枝》劇照，左一錦上花飾演郭曖，中間皇帝劉虎臣飾演，右二筱麗珍飾演升平公主。劉虎臣提供。

劇中飾演郭曖的「錦上花」是「新麒麟」的團主，[71]原名陳錦英，廈門鼓浪嶼人。一九三〇年代與臺灣藝人賽月金、味如珍及子都美，被廈門觀眾並稱爲「歌仔戲四大柱」，以丑、花臉著稱。一九三七年首次隨師傅沖宵鳳以及「霓生社」成員「味如珍」與陳金蓮，到新加坡「快樂世界」搭「新鳳凰」班演出。兩個月後轉至檳榔嶼「春滿園」演出，然當時因遭遇爆炸事件與禁唱臺灣歌仔調，劇團改唱高甲調卻不受觀眾青睞。一九四一年日本南進時與「味如珍」返回廈門搭班，一九四一年再度南來新加坡並定居，此後就待在「新麒麟」主事，並擔任領銜主演的文武小生。電影中錦上花飾演的郭曖，扮相英挺俊朗，儀態做派大方，嗓音溫潤厚實，隨著劇情的推展，情緒的轉折變化豐富飽滿且頗具層次感，堪稱爲全劇的靈魂人物。

擔綱升平公主的「首席文武美艷旦后」筱麗珍，原名陳金玉，檳城人，出身戲劇世家。母親洪寶桂爲「鳳凰班」知名青衣花旦，除母親教導外，又拜前輩小生錦蘭笑爲師，向京劇名師張鶴樓苦學武功，扮相美艷大方，唱腔甜美圓脆，功架扎實俐落，善於舞綢甩袖弄劍耍刀，舉凡青衣、花旦、武旦、風騷旦等樣樣到位。電影中的筱麗珍風姿綽約冶麗，歌聲婉轉悅耳，善用炯炯靈動的星眸傳情表意，將恃寵而驕的金枝玉葉演繹得鮮活入木。

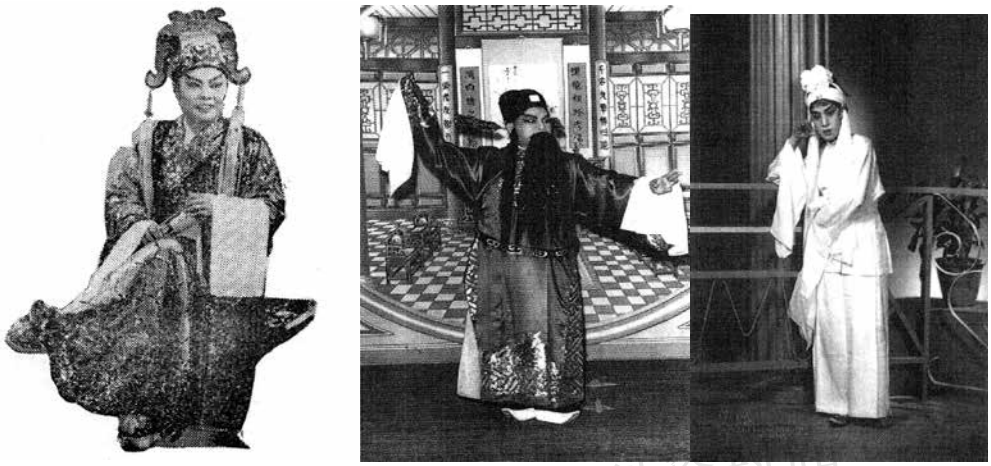
[71] 錦上花：〈新麒麟劇團滄桑記〉中自述1960年「新麒麟」重新改組擔任經理，見《新麒麟劇團》特刊，頁1；而易琰主編：《梨園世紀——新加坡華族地方戲曲之路》特刊，記載1950年「新麒麟」成立時，錦上花擔任團長，頁29。

臺灣大學學術期刊資料庫

至於原名林曼黛的筱金枝，馬來亞柔佛州人，後被從高甲戲轉爲歌仔戲的「新聯興閩劇團」團主林文俊抱養，因對演戲有興趣，十一歲時進「新麒麟」學戲，由上海京劇藝人韓英亭教基本功與武打，楊水吉教唱工，當時姐姐林金枝是劇團當家花旦。筱金枝扮相秀雅俏麗，唱腔圓潤優美，做表細緻生動，武功堅實身手輕捷，生旦全能。在電影中飾演五嫂雖戲份不多，但筱金枝以宛若「妖婦」的腳色行當與聲情作表塑造人物，也頗能呼應戲齣人物好撥弄是非的性格。

而集編導演於一身，被譽爲「萬能鬚生」的劉虎臣，原名劉福成，祖籍上海，父親劉春生與母親金紅仙都是京劇藝人，二戰前自組上海京班至新加坡演出，劉虎臣在此地出生。自幼在劇團學藝，隨張鶴樓與張金山學習武功，和劉福山學習文戲，技術扎實演藝精湛。二戰後劉虎臣加入「玉麒麟」，改演福建戲及擔任武行，一九五〇年初轉入「新麒麟」，一九九〇年承接劇團改名爲「筱麒麟閩劇團」。在電影中劉虎臣飾演唐代宗，氣度恢弘，唱作俱佳，將明君、賢夫、慈父、岳丈等不同身份的腳色型塑，掌握得恰到好處。而與其對手搭檔的皇后吳美玉，雍容端莊，慈愛可親，而後宮中勸誡小兩口「先勸郭曖和爲貴、恩恩愛愛作夫妻。再勸公主金枝女，若你父母過生日，駙馬不去你依不依。夫妻恰似雙連枝，搬弄是非不合宜」，持平中允，句句在理，正旦味十足。

戲曲電影《打金枝》的文武場樂隊與舞台布景師，也均由劇團原有的編制成員負責，如李亞才拉殼仔弦、王清波打鑼、黃媽寶打鼓等；而身爲福州人來星洲多年的布景師章水官，曾在福州班，歌劇團及福建班擔任繪景製景，腦筋靈活，手快心細，「雕樑刻棟，築樓造閣，描模宮殿，倣制庭院，描龍畫鳳，繪製山



圖：錦上花、劉虎臣、筱金枝劇照。劉虎臣提供。

臺灣大學學術期刊資料庫

水、花草、飛禽走獸」等，無所不能，無所不精。繪制搭建簡潔肖妙，還擅長機關妙景景的設計。

五、戲曲藝術與電影的跨界結盟與迴旋交錯

戲曲「朝生暮死」一次性的舞台演出特質（因每次演出的狀況都不會完全相同），使其勢必借助影視傳播媒體的力量，才能夠予以記錄保存或複製流傳。而戲曲原有的民間群眾基礎，也讓其具備市場經濟的競爭力，成爲影視傳媒所看重的結盟對象。清光緒年間（1905年）北京「豐泰照相館」拍攝了由京劇藝術家譚鑫培主演的京劇電影《定軍山》，雖仍僅是單鏡頭、全景式的戲曲演出「照相」紀錄，但已揭開了中國電影特有的「戲曲電影」類型，「專以中國戲曲表演爲拍攝對象，傾力於展示中國獨特的戲曲藝術魅力、記錄中國戲曲表演藝術大師的藝術成就和優秀的中國戲曲劇目」。[72]

然而由於戲曲的「寫意舞台藝術」和電影的「寫實鏡頭藝術」，畢竟有著藝術形式與美學思維的差異，因而戲曲與電影的跨界結盟，也會產生不同「複合」程度的戲曲電影。如藍凡認爲「以戲曲式的影像動作來敘事，具有規範化演唱民族風格的電影故事片」（或稱爲「戲曲片」），即分爲以戲曲爲本，在保持或不破壞戲曲敘事原則和手法基礎上電影化的「以影就戲型」／「戲曲——電影型」戲曲片，追求的是戲曲片的舞台美學；以及以電影爲本，在力爭不將電影鏡頭對戲曲作舞台記錄的前提下，以影像的敘事原則和手法來重新呈現戲曲樣態的「以戲就影型」／「電影——戲曲型」戲曲片，追求的是戲曲片的片場美學。[73]

正因爲本體與載體的主從差異，導致採用戲曲舞台或銀幕影像的敘事美學不同，遂讓戲曲電影在「記錄」或「再創造」之間拉鋸或有所偏重。如「舞台藝術紀錄片」或稱「舞台藝術片」、「戲曲紀錄片」，總體以舞台藝術記錄爲主，故多採用寫意的布景與程式化的表演；而「戲曲藝術片」試圖打破舞台藝術的慣性思維，融入電影技術與螢幕表演語彙，大抵程式動作減少，表演與布景會偏向寫實化；至於「故事片」則以電視思維爲主導，只存在部分戲曲因子，如故事文本

[72] 高小健：《中國戲曲電影史》，（北京：文化藝術出版社，2005.3），頁3。

[73] 藍凡認爲「戲曲片」可視爲請參見「戲曲電影片」、「戲曲故事片」、「戲曲舞臺紀錄片」及「戲曲文獻片」等統稱。其相關論述請參見〈氍毹影像：戲曲片論〉，《文化藝術》2011年第4卷第1期，頁169-199。

臺灣大學學術期刊資料庫

與唱腔唱段的組合等。[74]

檢視被新加坡報刊媒體稱爲「閩劇舞台藝術紀錄片」、「閩劇舞台藝術紀錄電影」、「閩劇舞台藝術電影」、「廈門話舞台藝術紀錄片」的新加坡戲曲電影《醉打金枝》，「閩劇」、「廈門話」分別是對其劇種與使用語言的指稱；然其不同於單純只是一桌二椅舞台樣式錄製的「舞台藝術片」，因爲「已然讓舞台布景道具『入鏡』」，[75]所以也結合部分電影自身的鏡頭語彙與視聽技術，搭配道具布景的設計，增添戲曲表演藝術的銀幕效果，如郭曖打碎大紅宮燈的大特寫鏡頭，不但強烈突出郭曖來勢洶洶的沖天怒氣，也從紅燈落地中意味著公主對夫權箝制的瓦解粉碎。

「新麒麟」編導演全才的劉虎臣，擅長整理傳統劇目、採借其他劇種戲齣，以及從戲曲電影取材移植改編，「一經電影放映，劉先生便能採其精華，搬上戲台，予觀衆一新觀覺」。如根據電影改編，運用機關變景結合吊鋼絲「空中飛人」特技的武俠片《燕飛金刀》與《毒龍潭》等戲齣；而「膾炙人口由銀幕搬上舞台武俠偉構」的《神刀》，通過影視與舞台演技與演員的比擬，「打鬥迫眞勝銀幕，筱金枝比美王羽」吸引觀衆；而從報刊廣告中亦可見知，從戲曲電影移植改編的《江山美人》、《告親夫》與《萬古流芳》（《搜孤救孤》）等戲齣在遊藝場舞台演出，票價約爲一點五元或兩元。[76]

如至今仍爲劉虎臣與筱金枝夫婦津津樂道的「特製大袍大甲古裝歷史猛劇」《楊門女將》，乃移植自在香港與新馬上映都大爲轟動，一九六一年在京劇傳統

---

74 如燕俊認爲可分爲以舞臺藝術紀錄爲主、鮮用電影特殊表現手法的「舞臺藝術紀錄片」、將舞臺藝術與電影手法比較融洽結合的「戲曲藝術片」，以及故事片加上唱段簡單組合的「故事片」。而高小健則指出「戲曲藝術片」應該是「用電影藝術形式對中國藝術進行創造性銀幕再現，既對戲曲藝術特有的表演型態進行記錄，又使電影與戲曲兩種美學型態達到某種有意義融合的中國獨特的電影類型」，請參見燕俊：〈從舞臺到銀幕：「十七年」戲曲藝術片對三大矛盾的處理〉，《北京電影學院學報》2002年第4期，頁11；高小健：《中國戲曲電影史》（北京：文化藝術出版社，2005.3），頁24。

75 王安祈認爲以電影紀錄舞台演出，功能近似於後來錄影錄像的「舞台藝術片」可分爲兩類，一是將部分影片採用一桌二椅的傳統舞台樣式，如「蓋叫天舞台藝術片」，完全是舞台表演的再現；另一是讓舞台道具「入鏡」，如「尚小雲舞台藝術片」中的《昭君出塞》，或「周信芳舞台藝術片」的《徐策跑城》。相關論述請參見王安祈：〈藝術．商業．政治．紀錄——論「戲曲電影」及其對黃梅調電影的影響〉，《民俗曲藝》190期（2015年12月），頁28-32。

76 此段整理自《新麒麟特刊》中對劉虎臣介紹，以及所載戲單的廣告文宣詞；並結合筱金枝的訪談以及報紙廣告所載戲齣宣傳詞。

臺灣大學學術期刊資料庫

戲齣《十二寡婦征西》基礎上重新編寫拍攝的京劇電影《楊門女將》。當時筱金枝飾演楊七娘角色，爲了拍片需要，特地專門拜師學習武打功夫與打鼓技藝四個月。一九六九年「新麒麟」去菲律賓第四度公演，由於菲國「反共」的政治立場，故特別改名爲《百歲掛帥》，「犯邊疆西夏略疆土，中埋伏宗保盡忠烈，天波府焦孟報凶信，老太君拜帥征番邦，耀金戈楊門有女將，平西域巾幗稱英雄」，由全團四十優秀男女藝員擔綱演出此文武兼具、場面浩大的好戲[77]。



圖：「新麒麟」菲律賓演出戲單。筱金枝提供。

77　整理自《楊門女將》戲橋廣告詞以及易琰主編：《梨園世紀——新加坡華族地方戲曲之路》中「人物專訪」〈筱麒麟闖劇團筱金枝〉，頁447-453。

臺灣大學學術期刊資料庫

此外，劉虎臣還改編過「全部採取越劇唱詞新調」，「由電影改編明代古裝歌唱名劇」全本好戲《碧玉簪》；「全部電影黃梅調唱出，唱詞有中文字幕」，「由電影改編有文有武悲喜哀樂猛劇」全部仿編電影的《花木蘭》；以及「全部仿編電影的黃梅調唱詞」的「新編全部古裝歌唱諧趣名劇《鳳還巢》」等戲齣。[78]從廣告文宣中可知《碧玉簪》、《花木蘭》與《鳳還巢》，分別改編自越劇電影與黃梅戲電影，且唱詞也多仿效自電影中唱詞，然是否全「拷貝」使用電影曲調來演唱，筱金枝無法全部確認。但其指出若是移植改編自黃梅調電影的戲齣，可以全劇使用【黃梅調】演唱如《江山美人》，曾一年演過一、兩百場；但也可只是加入部分【黃梅調】在歌仔調的演唱中，如《鳳還巢》與《天仙配》等演出，而此曲調的安排就由「錦上花」、劉虎臣與文武場樂師討論決定。



圖：《新麒麟特刊》載《鳳還巢》宣傳廣告，《花木蘭》宣傳廣告。筱金枝提供。

78 整理自《新麒麟特刊》中戲單廣告文詞。

臺灣大學學術期刊資料庫

一九五五年「上海電影製片廠」根據參加「華東區戲曲觀摩演出大會」獲獎的陸洪非改本，由桑弧改編，嚴鳳英與王少舫擔綱，拍攝了首部黃梅戲電影《天仙配》。一九五六年此片在香港上映，因方言趨近普通國語，曲調旋律通俗易唱，歌詞內容淺顯易懂，吸引了二十六萬觀眾欣賞，民間廣爲傳唱黃梅調，連夜總會節目也安排歌星演唱黃梅調作爲號召。《天仙配》的上映盛況撼動了導演李翰祥，說服「邵氏」出資拍攝《貂蟬》（1956）與《江山美人》（1959）及《梁山伯與祝英台》（1963）等黃梅調電影，在港臺與東南亞等地引爆民眾觀賞熱潮，空前賣座票房火紅；也讓此類以黃梅戲唱腔旋律爲基礎，兼融戲曲劇種聲腔、民間音樂腔調與流行音樂曲式的「改良式黃梅調」，越發雅俗共賞，朗朗上口、傳唱不歇。[79]

其實從一九五〇年代末以來，臺灣與新馬等地的歌仔戲團，即常在演出中加入【黃梅調】的演唱；有時演出相同劇目甚或是其它戲齣有類似情節時，也會「原汁原味」插入《梁祝》〈遠山含笑〉或〈十八相送〉，或《江山美人》〈戲鳳〉等黃梅調電影的經典段子演唱。如資深藝人洪明雪回憶當時《梁山伯與祝英台》黃梅調電影轟動全省，故曾在廣播歌仔戲中，以電影情節爲根基，演唱片中的黃梅調唱段及其他歌仔戲曲調；而小明明（巫明霞）隨「賽金寶歌劇團」前往菲律賓公演時，也曾先後五次以全部黃梅調演出《梁山伯與祝英台》，[80]很受當地觀眾喜愛。是以移植自晉劇電影的「歌仔戲」電影《醉打金枝》，在曖詰問怒斥公主的〈打宮〉，也採用深受觀眾喜愛的【黃梅調】，你來我往、針鋒相對彼此問答對唱。

試追溯新加坡傳統戲曲與電影的關連，早在一九二〇年代時即已相互碰撞。當時潮劇才子林如烈將《孝女復仇》與《紅粉骷髏》電影，以及戰後將《紅拂與

79 有關香港黃梅調電影與其音樂的探討，請參見陳煒智：《我愛黃梅調——港臺黃梅調電影初探》（臺北：牧村圖書有限公司，2005年）；許敦樂：《墾光拓影：南方影業半世紀的道路》（香港：簡亦樂，2005年）；廖金鳳、卓伯棠、傅葆石、容世誠編審：《文化中國的想像——邵氏影視帝國》（臺北：麥田出版社，2003年）；楊天嘉：《1960年代黃梅調音樂研究——以邵氏電影《梁山伯與祝英臺》爲例》（臺北：國立臺灣師範大學民族音樂研究所碩士論文，2007年）。

80 請參見蔡欣欣：《月明冰雪闌——有情阿嬤洪明雪的歌仔戲人生》（新北：新北市政府文化局，2008年），頁148；蔡欣欣：《璀璨明霞——歌仔戲影視三棲紅星小明明劇藝人生》（宜蘭：國立傳統藝術中心，2011年），頁79。

臺灣大學學術期刊資料庫

李靖》與《柳金花》電影，移植爲潮劇舞台劇目搬演。[81]尤其一九五〇年代中期後在星洲上映的中國戲曲電影，更成爲各劇團擴展演出劇目的重要來源。如「鶯燕」在砂嶗越古晉「安樂園戲院」首晚開演「仿編電影風流香豔濃情古裝大名劇」《蘇三豔史》，「一擲千金大嫖客，三司會審玉堂春」；[82]一九六三年「新賽鳳」在「快樂世界」第一台演出「仿電影改編名劇」《碧玉簪》；一九六五年「新賽鳳」在「繁華世界」第一台演出「仿電影改編名劇」《江湖奇俠》全本，有屋頂打鬥、空中飛人與幻景等等武打技藝與機關變景。[83]

爲因應商業劇場的市場需求，臺灣歌仔戲團經常需要「推陳出新」演出劇目，以招攬觀衆。因此劇團成員或基於興趣喜好，或爲尋求創作靈感，會特地去觀賞電影以移植精彩情節，[84]或全劇改編爲演出劇目，業界稱爲「撿戲」。如日治時期即有如《丹下左膳》、《鞍馬天狗》與《決戰嚴流島》等日本「時代劇」電影的改編；[85]內台著名編劇陳守敬爲高雄「寶銀社」特排「電影舞臺化純眞變體劇」的《怪鶯五彩燕》；「光華興歌劇團」特別在廣告文宣中打出「重金聘請聞名全省編導專家陳守敬先生，特別編排最新劇本」以「全部電影化」演出。[86]

二戰後不少臺灣歌仔戲班，都以「電影舞台化」爲演出特色，如一九五六年

81 請參見許振義：《布衣南渡 中國民間文藝在新加坡的傳播與變遷》（南京：南京大學出版社，2018年），頁85。

82 感謝容世誠教授提供「鶯燕閩劇團」戲單，此爲戲單上的廣告文詞。

83 〈新賽鳳劇團今在快樂世界演電影改編名劇〉，載於《南洋商報》，1963年11月15日；〈新賽鳳劇團今將在繁華世界獻演〉，載於《南洋商報》，1965年12月21日。

84 資深歌仔戲藝人洪明雪口述曾將日本《湯島白玫瑰》與美國《審判》等近十部電影情節與新劇融合，並仿照1955年「創下本省歷來西片最高賣座紀錄」的好萊塢電影《無情荒地有情天》，編創命名《有荒之地不了情》（副標題：愛到死）在舞台演出。請參見蔡欣欣：《月明冰雪闌——有情阿嬤洪明雪的歌仔戲人生》，頁85。

85 引自陳幼馨：《臺灣歌仔戲的異想世界——「胡撇仔」表演藝術進程》（臺北：稻香出版社，2000年），頁117-121。而筆者訪談歌仔戲資深藝人呂福祿，其指出綜合日本電影《丹下左膳》與國外小說《基督山恩仇記》與《金銀島》等情節，由隻眼、獨臂、日本武士形象的梅劍平貫穿全戲的《丹下佐善》內台歌仔戲，本名《桃花江恩仇記》，爲「魁仙」（江春金）所排，亦有稱爲《血戰梅花湖》劇名的。

86 引自《中華日報》，1952年3月23日，第五版。有關陳守敬生平事蹟與劇本創作，請參考林玉如：《跨場域舞臺的戲劇創作與轉化——陳守敬歌仔戲寫作技巧探析》（臺北：臺灣大學戲劇研究所碩士論文，2007年）。資深歌仔戲藝人呂福祿在口述訪談中指出《怪鶯五彩燕》又名《浪子回頭》，乃是名編導陳守敬創作完《補破網》的「半新劇」之後，又再改編電影創作的武俠作品類型。請參見〈內台歌仔戲資深藝人口述劇目初探〉，收入蔡欣欣：《臺灣歌仔戲史論與演出評述》（臺北：里仁書局，2005年），頁251。

臺灣大學學術期刊資料庫

十月「如意歌劇社」在岡山「岡鎮大戲院」演出「全部電影劇舞台化，榮獲全省戲劇演技競賽冠軍金牌獎」的《周成過臺灣》與《運河殉情記》，[87]此二劇其實原就是歌仔戲常見的「時事劇」，由藝人或劇作家將當代或近代的社會新聞時事，或是重大政治事件改編後在舞台演出。如被稱爲「清末臺灣四大奇案」的《周成過臺灣》或稱爲《臺北奇案》，早在日治時期的歌仔冊、唱片歌仔戲與內台演出劇目中均可得見。而一九五六年「南華」也以此題材拍攝廈語電影《周成嫂尋夫》，由王天林導演，凌雲編劇，江帆、白雲與小娟（凌波）等主演，在臺灣上映時稱爲《周成過臺灣》「有南管歌詞及都馬調【月裡尋夫】」，是當年臺北市第四賣座國產片；[88]在新加坡上映時改稱《周成嫂萬里尋夫》，內含〈紗窗外〉、〈煙花歌〉、〈送君歌〉、〈周成嫂哭靈〉與〈萬里尋夫〉等南音錦曲共六支。[89]

由上述所論，可見出戲曲藝術與電影之間存在著交錯迴旋的關係網絡，好些劇目並存於劇場舞台及影視螢幕，然究竟是根源於時事或取材自原典，或是不同藝術門類彼此之間相互採借、彼此吸融；並依隨著演出場域或載體的不同，而在藝術表現形式上有所異同取捨，此都值得通過資料的整合進行細密釐析。而新加坡戲曲電影《醉打金枝》，也正是歷經了「晉劇舞台／電影—閩劇舞台／電影」的搬演與移植過程，只可惜欠缺了「新麒麟」乃至於「新賽鳳」等劇團的閩劇舞台演出資料可以更全面進行比對。

結語

前身爲「玉麒麟閩劇團」的「新麒麟閩劇團」，爲一九三七年新加坡所成立的第一個歌仔戲團。一九五七年受星洲當地的「港聯電影公司」邀請，開拍「閩劇舞台藝術記錄電影」《醉打金枝》，杜漢彬指出「由本地影片商及藝術文化團體通過電影的模式來記錄本地方言傳統藝術確實是史無前例的一項計畫」，[90]確實深具歷史意義與代表性。根據容世誠的研究論點，在冷戰政治氣候的影響下，

87　《中華日報》南部版，1956年10月15日，第五版。

88　有關《周成過臺灣》的歌仔戲資料與電影資料採錄，請參見蔡欣欣：《臺灣歌仔戲史論與演出評述》，頁217-225。

89　整理自吳君玉編：《香港廈語電影訪蹤》，頁220〈香港廈語片片目〉。

90　引自杜漢彬、王毓淑譯〈從本地福建戲曲電影《醉打金枝》說起〉一文。

臺灣大學學術期刊資料庫

新馬以馬來語片爲官方主導的電影文化，然此卻衍生出新馬華裔族群的文化缺口。因此香港電影業所拍攝或代爲發行的粵語片、潮語片與廈語片，正好攫奪了新馬龐大的華人市場。[91]

這些由香港「跨國流播」到新馬上映的華語電影，如《梁祝》、《天仙配》與《打金枝》等中國戲曲電影在星馬等地大受歡迎，不僅召喚起星馬華裔觀衆對於民族意識、傳統文化、思鄉情懷的身份認同感，達到「文化政治外交」的目的性，也讓在地的「港聯」電影公司關注到戲曲電影的市場商機，以全部動用「當地」人力與物力完成，且打出「聲光凌駕港方出品」爲強力訴求，[92]以博取觀衆的認同感與新鮮感。

「港聯」選擇享譽新馬、菲律賓與印尼等東南亞諸國，演員陣容堅強整齊，劇藝表演精湛出色，擅長移植戲曲電影劇目的「新麒麟」爲合作拍片的對象，將充滿戲劇性與衝突感，饒富表演性與趣味性，在三晉當地深入民心廣爲流傳，「打不完的金枝算不盡的糧」的《打金枝》戲文，從晉劇到閩劇，從戲曲舞台到電影銀幕進行改編搬演與錄製播映。此劇滿足庶民觀衆窺視宮廷王府家事，以及與政治皇權碰撞結局的新奇與期待；而戲齣中唐代宗的豁然大度，皇后的賢淑明理，公主的嬌縱任性與郭曖勇於擔當等腳色人物形象，個個鮮活立體，也在在提供了「新麒麟」演員們唱念作表的劇藝發揮空間。

綜觀新加坡戲曲電影《醉打金枝》，紀錄保存了當時新加坡歌仔戲名家的演出身影與劇藝風華；且全部動用「當地」人力與物力完成，「聲光凌駕港方出品」[93]。檢視這些一再出現的廣告訴求，或許不僅只是爲了博取新馬觀衆的新鮮感，興許也存在著冷戰時期新馬「在地」的族群身份認同，以及與港台「戲曲電影」藝術成就的較量。本文通過大量報刊史料整理，劉虎臣與筱金枝資深藝人的口述訪談，以及晉劇電影《打金枝》與新加坡閩劇舞台藝術記錄電影《醉打金枝》的觀賞比對，爲此距今已有半世紀之遙，「唯一」的新加坡戲曲電影，存留珍貴史料與建構歷史印記。

---

91 請參見容世誠著，王洪珍譯：〈圈地拓展：邵氏在東南亞的娛樂產業〉，收入劉輝、傅葆石編：《香港的「中國」邵氏電影》（香港：牛津大學出版社，2011年），頁223-244。

92 〈轟動東南亞閩劇紀錄片《醉打金枝》光華今晚再度半夜場〉，《南洋商報》，1958年4月12日，頁16。

93 〈轟動東南亞閩劇紀錄片《醉打金枝》光華今晚再度半夜場〉，《南洋商報》，1958年4月12日，頁16。

臺灣大學學術期刊資料庫

析論新加坡「新麒麟閩劇團」《醉打金枝》戲曲電影

蔡欣欣

國立政治大學中國文學系教授

一九三〇年代臺灣歌仔戲班陸續受邀到新馬等地演出，培養了大批戲迷觀眾，也間接催化在地劇團的轉型與歌仔戲班的成立。一九三七年新加坡第一個歌仔戲團「玉麒麟閩劇團」成立，一九五〇年代易名爲「新麒麟閩劇團」由歌仔戲名伶「錦上花」執掌，在三大遊藝場駐演與演出街戲外，也參與電影、電視及唱片等「媒體歌仔戲」的演出。一九五七年受邀拍攝戲曲電影《醉打金枝》，此爲「新加坡港聯有限公司在當地拍攝影史以來首部閩劇舞台藝術紀錄電影」，也是新加坡僅有的戲曲電影，相當具有代表性與歷史意義。本文結合史料的耙梳整理、影像的分析比對以及藝人口述訪談，梳理當時新加坡電影產業的情況，檢視當時中國戲曲電影「跨國流播」在星洲上映所引發的劇壇效應，以推論《醉打金枝》戲曲電影的製播因由與選擇考量，鉤沈《醉打金枝》電影的參與成員、上映情況及文本取材等資料，論析《醉打金枝》的情節佈局、腳色設置與劇藝特色等，以爲新加坡電影史留存紀錄珍貴史料，補白新加坡歌仔戲的歷史縫隙，並由此管窺戲曲藝術和電影交錯迴旋的跨界結盟現象。

關鍵字：新加坡　新麒麟閩劇團　醉打金枝　戲曲電影　歌仔戲

臺灣大學學術期刊資料庫

The Analysis of Neo-Qilin Min Opera Troupe's Drama Cinema: "Breaking the Red Lantern"

Hsin-hsin TSAI
Professor, Department of Chinese Literature, National Chengchi University

In 1930, Taiwanese opera troupes were continually invited to give performances in Singapore and Malaysia and accumulated massive audiences of fans. This indirectly catalyzed transformation of local opera troupes and the establishment of Taiwanese opera troupes. In 1937, "Jade-Qilin," the first Min opera troupe in Singapore, was founded. In 1950, the troupe was renamed "Neo-Qilin Min Opera Troupe," run by a renowned Min Opera artist, "Jinshanghua." The troupe not only was stationed in three entertainment centers but also played street films. Moreover, it engaged in cinemas, TV programs, and records in the form of "Media-Min Opera." In 1957, the troupe was invited to shoot the drama cinema, "Breaking the Red Lantern," which was the first documentary film of Min Opera's stage art in the history of local film making. The movie was shot by Singapore and Hong Kong United CO., LTD. and was the exclusive drama cinema in Singapore, with quite representative and historic meaning. This study, on the one hand, adopts several methods, including sorting out historical data, contrast analysis of images and photos, and oral histories of the performers; while on the other hand, explores the development of cinematic industry in Singapore. By examining Singapore's dramatic effects caused by Chinese drama cinemas, which were played in Singapore at that time, we can infer the cost of shooting "Breaking the Red Lantern," sorting out the participants, box office and adapted contextual materials, and further analyze the film's plot, characters and artistic features, for the sake of preserving the valuable historical data of Singapore's cinematic history and filling the gaps in the history of Singapore's Min Opera. At last, we can catch a glance of the phenomenon of intertwined synthesis of drama and cinema.

Keywords: Singapore Neo-Qilin Min Opera Troupe Breaking the Red Lantern Drama cinemas Gezaixi

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

文獻資料

中共中央政策研究室：《一九四八年以來的政策彙編》，中共中央華中局印製，1949年。

中國戲劇家協會山西分會編：《山西地方戲曲選》，山西：山西人民出版社，1960年。

中國戲劇家協會編：《第一屆全國戲曲觀摩演出大會戲曲劇本選集》，北京：人民文學出版社，1953年。

王安祈：〈藝術．商業．政治．紀錄——論「戲曲電影」及其對黃梅調電影的影響〉，《民俗曲藝》190期，2015年12月，頁1-66。

王忠林等著：《四大傳奇及東南亞華人地方戲》，新加坡：南洋大學亞洲文化研究所，1972年。

王振春：〈越劇《梁祝》〉，《尋根集》，新加坡：新加坡文藝寫協會，2001年。

司馬光：《資治通鑒》，北京：中華書局，1956年。

余淑娟：〈十九世紀末新加坡的華族戲曲——兼論戲曲、族群性和品味〉，《南洋學報》第59卷，2005年8月，頁56-91。

吳君玉編：《香港廈語電影訪蹤》，香港：香港電影資料館，2012年。

李漁：《李漁全集》，臺北：成文出版社，1970年。

辛文房著，傅璿琮校箋：《唐才子傳校箋》，北京：中華書局，1989年。

杜漢彬、王毓淑譯：〈從本地福建戲曲電影《醉打金枝》說起〉，發表於2015年3月15日「新加坡國家博物館」舉辦「雪鷺芳華廈語片」影展。

邵治明：〈看「打金枝」試片〉，《南洋商報》，1957年2月15日。

林玉如：《跨場域舞臺的戲劇創作與轉化——陳守敬歌仔戲寫作技巧探析》，臺北：臺灣大學戲劇研究所碩士論文，2007年。

林鶴宜：〈從演出劇目看新加坡在地職業劇團臺灣歌仔戲的接受和創發——以「新賽鳳」爲例〉，《民俗曲藝》191期，2016年3月，頁5-70。

_____：〈混雜與交融的「傳統」想像：馬來西亞在地職業戲班「麒麟」閩劇團歌仔戲劇目及演出觀察〉，《民俗曲藝》198期，2017年12月，頁63-126。

易水：《馬來亞化華語電影問題》，新加坡：南洋印刷社，1959年。

易琰主編：《梨園世紀——新加坡華族地方戲曲之路》，新加坡：加坡戲曲學院，2015年。

范希哲：《十醋記》，《古本戲曲叢刊》第五輯，上海：上海古籍出版社，1986年。

_____：《十醋記》，《不登大雅文庫珍本戲曲叢刊》14冊，北京：學苑出版社，2003年。

胡菊彬：《新中國電影意識形態史》，北京：中國廣播電視出版社，1995年。

唐奇聲：《本邦華語電影戲劇散記》，《新加坡戲劇研究社成立紀念特刊》，新加坡：新加坡戲劇研究社，1961年。

容世誠著，王洪珍譯：〈圈地拓展：邵氏在東南亞的娛樂產業〉，收入劉輝、傅葆石編：《香港的「中國」邵氏電影》，香港：牛津大學出版社，2011年。

臺灣大學學術期刊資料庫

高小健：《中國戲曲電影史》，北京：文化藝術出版社，2005年。

康海玲：〈新加坡和馬來西亞華語戲曲的宗教背景〉，《戲劇藝術》2013年第1期，頁64-69。

張凌燕：〈關于戲曲《打金枝》的源流演變〉，《貴陽學院學報（社會科學版）》2013年第1期，頁88-91。

張艷琴、李崗：〈花雅之爭視域下的《打金枝》與《滿床笏》〉，《戲劇文學》2013年第4期，頁78-82。

莊一拂：《古典戲曲存目匯考》，上海：上海古籍出版社，1982年。

許永順：《新加坡福建戲1963-2005》，新加坡：韮菜芭城隍廟聯誼會，2007年。

_____：《新加坡華族戲曲彙編》，新加坡：許永順工作廳，2009年。

許振義：《布衣南渡 中國民間文藝在新加坡的傳播與變遷》，南京：南京大學出版社，2018年。

許國惠：〈1950-1960年代香港左派對新中國戲曲電影的推廣〉，《南京大學學報（哲學．人文學科．社會科學版）》2016年第2期，頁137-149。

許敦樂：《墾光拓影：南方影業半世紀的道路》，香港：嘉賓印刷有限公司，2005年。

_____：《墾光拓影：南方影業半世紀的道路》，香港：簡亦樂，2005年。

許維賢：〈從「華語語系」論新馬生產的首部電影〉，《清華中文學報》第9期，2013年6月，頁5-45。

陳少舟：〈中國戲曲電影的黃金時代〉，《電影藝術》2005年第6期，頁62-68。

陳幼馨：《臺灣歌仔戲的異想世界——「胡撇仔」表演藝術進程》，臺北：稻香出版社，2000年。

陳煒智：《我愛黃梅調——港臺黃梅調電影初探》，臺北：牧村圖書有限公司，2005年。

無名氏：《慶豐年》，收入《傳惜華藏古典戲曲珍本叢刊》135冊，北京：學苑出版社，2010年。

路冰：〈歌仔戲在東南亞一帶演變發展的概況〉，收入廈門市臺灣藝術研究所編：《歌仔戲資料匯編》，北京：光明日報出版社，1995年。

楊天嘉：《1960年代黃梅調音樂研究——以邵氏電影《梁山伯與祝英臺》爲例》，臺北：國立臺灣師範大學民族音樂研究所碩士論文，2007年。

褚人獲：《隋唐演義》，北京：中華書局，2002年。

廖金鳳、卓伯棠、傅葆石、容世誠編審：《文化中國的想像——邵氏影視帝國》，臺北：麥田出版社，2003年。

鄧興器等：《當代中國戲曲》，北京：當代中國出版社，1994年。

鄭一明：〈新加坡拍攝華語片今昔談〉（上），《南洋商報》，1976年10月12日，頁23。

_____：〈新加坡拍攝華語片今昔談〉（下），《南洋商報》，1976年10月15日，頁37。

鄭耀霆：〈從新加坡電影的發展談當地電影的困境〉，《當代電影》2005年第4期，頁102-106。

趙景勃、冉常建主編：《舞臺與銀幕之間——戲曲電影的回顧與講述》，北京：中國文聯出版社，2007年。

趙璘：《因話錄》，臺北：藝文印書館，1965年。

臺灣大學學術期刊資料庫

趙聰：《中國大陸的戲曲改革：1942-1967》，香港：香港中文大學，1967年。

趙黛明：〈晉劇《打金枝》的劇本流變〉，《中國戲劇》2012年6期，頁53-54。

劉昫等撰：《舊唐書》，北京：中華書局，1975年。

歐陽修等撰：《新唐書》，北京：中華書局，1975年。

蔡欣欣：《臺灣歌仔戲史論與演出評述》，臺北：里仁書局，2005年。

_____：《月明冰雪闌──有情阿嬤洪明雪的歌仔戲人生》，新北：新北市政府，2008年。

_____：《璀璨明霞──歌仔戲影視三棲紅星小明明劇藝人生》，宜蘭：國立傳統藝術中心，2011年。

魯虎：《新馬華人的中國觀之研究1949-1965》，新加坡：新躍大學新躍中華學術中心、八方文化創作室，2014年。

燕俊：〈從舞臺到銀幕：「十七年」戲曲藝術片對三大矛盾的處理〉，《北京電影學院學報》2002年第4期，頁11-25、103。

賴素春：〈新加坡華語戲劇〉，收入周寧主編：《東南亞華語戲劇史》，廈門：廈門大學出版社，2007年。

顏梓和：〈臺灣仔戲班「霓生社」的採訪記錄〉，收入廈門市臺灣藝術研究所編：《歌仔戲資料匯編》，北京：光明日報出版社，1995年。

藍凡：〈氍毹影像：戲曲片論〉，《文化藝術》2011年第4卷第1期，頁169-199。

報刊及影音資料

《叻報》

《南洋商報》

《星洲日報》

《聯合早報》

晉劇電影《打金枝》：長春電影製片廠攝製黑白片，優秀傳統戲曲晉劇《打金枝》VCD，廣州俏佳人文化傳播有限公司出版，1955年

新加坡閩劇電影《醉打金枝》VHS影帶：藏於「香港電影圖書館」

臺灣大學學術期刊資料庫