戲 劇 研 究　第4期
Journal of Theater Studies
2009年7月　頁45-74

懷舊的共同體與再合成的自我：
金枝演社與臺灣春風歌劇團的新胡撇仔戲[1]

司黛蕊 Teri J. SILVIO
中央研究院民族學研究所助理研究員

戲劇學者 Bert O. States 寫過：

> 戲劇就是吃掉眞實的媒介：人類和人類的語言、房間、都市、武器、工具、技術、美術，還有動物、火、水——最後，連戲劇本身也被戲劇吃掉了。戲劇永恆展現的，就是所有的物與過程，陸陸續續地從環境轉變成印象。[2]

就是說，某種戲劇已經變成文化環境內很固定、很熟悉的部份，就表示那個文化已經開始轉變。新的戲劇所展現的，就是正在發展的新文化生態。戲劇不只是反映文化環境，也是文化變遷的動力。從新戲劇吃掉舊戲劇的過程，我們看得出來表演者怎麼看待過去與未來的關係。

[1] 感謝：非常感謝金枝演社與臺灣春風歌劇團的團員接受採訪，很有耐心的分享他們的經驗，也讓我旁聽他們的討論和排練，並且告訴我他們對這篇文章的意見。本論文是從我在中央研究院民族學研究所主辦的「Narration and Genre敘說與文體」國際學術工作坊發表的英文論文而發展出來的。感謝對話人王瓊玲和其他參與會議討論人，還有Ann Gold、Ilana Gershon、Jane Goodman和本期刊匿名審查人的建議。感謝研究助理黃文儀幫我把原稿翻成中文，我以中文修改與補充後，陳素香和吳靜如再幫我潤飾。如果讀者看得順利，就是她們的貢獻；如果還有看得不清楚的部分，就是作者本人的錯誤。另外，感謝研究助理黃文儀、謝一誼、翁雅俐幫我蒐集資料、整理採訪等。本研究受惠於國科會主題研究計畫，代號爲：NSC95-2412-H-001-030。

[2] Bert. O. States, *Great Reckonings in Little Rooms: On the Phenomenology of Theater* (Berkeley: University of California Press, 1985), p.40. "Theater is the medium, par excellence, that consumes the real in its realest forms: man [sic], his language, his rooms and cities, his weapons and tools, his other arts, animals, fire, and water—even, finally, theater itself. Its permanent spectacle is the parade of objects and processes *in transit* from environment to imagery."

臺灣大學學術期刊資料庫

歌仔戲的歷史不是例外。許多學者提到，歌仔戲一直吸收新的因素，從南管、北管的音樂到京戲的武術等等。「胡撇仔戲」是一種吃掉歌仔戲的歌仔戲，也是把最多臺灣社會環境的東西納入臺上的映象。除了傳統歌仔戲的音樂、身段、行當等，胡撇仔戲也吸收了不同流行文化的因素，包括臺語、國語、日語的流行歌，日本禮服和武士刀，香港武俠片和好萊塢電影的劇情。

這十年來，「新胡撇仔戲」出現，就是一種吃掉胡撇仔的劇種。本文章的目的就是探討新胡撇仔戲怎麼用胡撇仔來創造新的審美，而胡撇仔戲從文化環境轉成舞臺印象的時候，什麼樣的過去、當代和未來的臺灣文化被展現了。

「胡撇仔戲」是一個多元意義的戲曲風格；因此，新胡撇仔戲也有多元的可能性。胡撇仔一方面可被視爲臺灣福佬人的民俗文化，因爲它是從「臺灣土生土長的」歌仔戲發展出來的；它用臺語（閩南語）演出，而且是沒有劇本的即興表演，同時也是廟會中的酬神活動。另一方面，胡撇仔也可被視爲商業化、全球化的大衆文化；爲了跟電影、電視等新娛樂競爭而吸收了日本、美國、香港流行文化的各種元素。從另一個角度來看，它也算是勞工階級的通俗文化，因爲外臺戲的演員與觀衆，大部分是在社會主流的邊緣生存的人。再者，胡撇仔也可以被視爲一種女性的次文化，因爲對大多數的外臺戲演員和胡撇仔最熱心的戲迷皆爲女性；對戲迷而言，坤生（女性演員扮演的小生）的魅力，是胡撇仔戲最迷人的地方[3]。

這十年來，胡撇仔的社會印象有很明顯的轉變，從負面的「亂、粗暴、俗氣」，到正面的「後現代拼貼、充滿活力、有正港臺灣味」[4]。在這個去汙名的過程中，胡撇仔戲與小劇場運動的互動，是一個重要的因素。在這篇文章中，我要分析兩個劇團——金枝演社和臺灣春風歌劇團——的「新胡撇仔」作品。透過胡撇仔與西方前衛戲劇的結合，這兩個劇團所追尋的是，將他們所認爲的胡撇仔精神帶給新的（比較年輕、學歷比較高的）觀衆。不過。金枝演社與春風歌劇團卻是從不同的角度去看待胡撇仔。金枝演社從小劇場運動出發，他們把胡撇仔當成一種在地的、通俗的、中下階級的文化；春風歌劇團則是從大學歌仔戲社團出發，從性別的觀點去看待胡撇仔。

---

3 司黛蕊：〈胡撇仔的多樣時空：從民族／國家之邊緣看歌仔戲〉，《民俗曲藝》第148期（2005年6月），頁14-18。

4 見司黛蕊：〈胡撇仔的多樣時空〉，頁7-42；謝筱玫：〈從精緻到胡撇：國族認同下的臺灣歌仔戲論述〉，《民俗曲藝》第155期（2007年3月），頁79-110。

臺灣大學學術期刊資料庫

「新胡撇仔」不是純粹的複製胡撇仔，而是引用並重新詮釋了胡撇仔。它將胡撇仔及其各式各樣的元素歸於一種嶄新的論述領域。在本文中，藉由檢視兩個劇團對外臺戲的取捨，我要比較的是，「胡撇仔精神」對金枝演社和春風歌劇團具有什麼樣的意義。因此，我要探討金枝與春風的演員如何投入角色、如何融合現代劇場的寫實美學與傳統戲曲的寫意美學等。此外，我也將探討這兩個劇團如何去想像臺上的虛擬世界、劇團本身的共同體和臺灣社會彼此間的關係。

本文的研究素材主要是根據過去幾年的田野調查，包括劇本、錄影的分析、宣傳廣告和演出評論、演員的採訪，以及我對劇團彩排和演出時的觀察。

金枝演社

金枝演社是由王榮裕建立。王榮裕的母親謝月霞（1944-2009），曾經是一個巡迴歌仔戲班的當家小生，擅長在胡撇仔戲中扮演瀟灑的俠客、黑道老大而出名[5]。王告訴我在他的成長時期，深深地爲他母親及其職業感到丟臉。長大後，原本他走的路離他母親很遠；30歲的時候，他已經擔任電腦軟體工程師，是某一家公司的部門主管。爲了娛樂，他那年參加優劇場的葛羅托斯基（Jerzy Grotowski）式工作坊，而接觸到現代劇場。後來他決定放棄原本的工作，全心投入小劇場運動，曾經是優劇場核心成員的他，在四年裡接受了葛羅托斯基式的肢體技巧訓練。他也跟隨優劇場的劉靜敏，開始學習太極、八家將等傳統肢體表演形式。在1990年，王榮裕曾看了陳明才導演的《七彩溪水落地掃》。他告訴我：

> 很重要的影響是1990年有一齣戲叫做《七彩溪水落地掃》，這齣戲很重要的影響了我。這齣戲的導演是陳明才，它是在地面上演出的。「落地掃」是一種早期歌仔戲的型式；可能在廣場演出，沒有舞臺，因此叫做「落地掃」。我就覺得，這不就是我媽媽的歌仔戲嗎？〔那時候我認爲〕現代藝術就是好偉大的藝術。那我媽媽的歌仔戲，我那時候不認爲是藝術。結果，他〔陳明才〕還是學我媽媽那種東西！那我看，你這個東西沒有比我

[5] 王榮裕與金枝演社的生命歷史來自本人對王榮裕、謝月霞和游惠芬的採訪，也參考了劉秀庭：〈胡撇仔戲與胡撇仔母子〉，《表演藝術》第52期（1997年3月），頁60-63；鄭如珊、許正平採訪王榮裕、吳朋奉：〈金枝演社：搏感情，才是眞臺客〉，《誠品好讀》第56期（2005年），頁56-57。

臺灣博碩士論文知識加值系統 期刊資料庫

> 媽媽的東西更好。沒有比歌仔戲更好更精緻，故事沒有更精彩。〔如果〕這個是藝術，難道那個就不是藝術嗎？不對，那個才是藝術，都是藝術！就開了我一道門。連結到我媽媽的背景，連結到我小時候看歌仔戲，連結到我小時候的生活環境。[6]

1993年，王榮裕帶著伴侶游惠芬離開了優劇團，決心發展出一個有獨特臺灣味的劇團。在劇團初期，演員總是來來去去。到了2004年，因爲獲得政府、財團比較穩定的補助，劇團除了王榮裕導演及游蕙芬編劇兩人之外，得以全職聘任六名演員（四男兩女）及兩名行政助理。大部分的演員跟行政人員，就像王榮裕與游蕙芬一樣，都是來自勞工或中下階級的家庭（他們父親的職業包括警察、工人、小型家庭企業等），並且是家庭中第一位擁有大學或碩士學位者；有些在進入金枝演社之前，曾經接受過現代劇場、傳統戲曲或舞蹈的訓練，有些則是先在金枝演社擔任志工，然後在劇團內接受訓練；有的兼職演員曾接受過歌仔戲的訓練，有的則是現代劇場出身。

葛羅托斯基的「貧窮劇場」特別強調兩件事情。第一，演員的身體是舞臺劇的重心，演員必須用他們的身體跟觀眾和具體環境互動。第二，葛羅托斯基的劇場會用神話類的人物來探討哲學問題，而要探討對當地人有意義的議題，必須透過當地人所熟悉的典型人物。金枝演社最早期的演出也用了中國傳統戲曲（如京劇和傳統歌仔戲）的因素。1997年的《古國之神——祭特洛依》是他們第一齣「環境劇場」作品。金枝的環境劇場系列，融合西方、東方的神話內容與表演方式。這種大型戲是爲了在一些古蹟空間（如淡水滬尾炮臺）的演出而特別設計的。中國的神話和京劇，那種「大傳統」的東西，其實很適合葛羅托斯基跟羅伯威爾森（Robert Wilson）所倡導的戲劇理論。不過，若要把胡撇仔戲既現代化又拼貼的「小傳統」納入現代劇場的話，應該怎麼協調呢？

1996年12月，金枝演社第一次演出首部「新胡撇仔」作品：《胡撇仔戲——臺灣女俠白小蘭》。這部作品的創作靈感來自於王榮裕重新認識母親謝月霞的過程。謝月霞負責訓練金枝演社劇團演員的歌仔戲動作、唱腔及詮釋角色。爲了籌備這場表演，王也要求劇團中的年輕演員進行田野調查；她／他們參加了野臺歌仔戲表演，去後臺跟前輩演員聊她們的生活與工作，還參與了宗教慶典與進香。

《白小蘭》這齣戲被設計成流動的演出形式，一部小卡車帶著所有的佈景、

[6] 王榮裕採訪紀錄，2007年4月19日。

臺灣大學學術期刊資料庫

道具等四處演出；首次表演是在臺北縣的一個夜市舉行。而在1996年至2007年間，白小蘭曾經在公園、都市／鄉間的廟口，及原住民村落演出。王榮裕希望這樣能讓劇團成員和實驗劇場的觀眾接觸到臺灣底層階級的生活環境。

在《白小蘭》之後，金枝演社繼續推動他們的「胡撇仔系列」，如《可愛冤仇人》（2001）、《羅密歐與茱麗葉》（2003）、《玉梅與天來》（2004）、《浮浪貢開花》（2006）和《浮浪貢開花Part 2》（2007）。在金枝最近的胡撇仔作品——《浮浪貢開花》與《浮浪貢開花Part 2》中，形式已經遠離了外臺胡撇仔，而且劇中沒有任何元素是直接來自歌仔戲。雖然歌仔戲界裡有人覺得金枝演社的戲不該叫做「胡撇仔戲」，但這些作品的編劇游蕙芬告訴我，她開始覺得被歌仔戲的結構所束縛，但她仍試圖透過這系列的作品保留「胡撇仔的精神」。

相較於外臺胡撇仔戲，從《白小蘭》和《浮浪貢》系列中，我們可以看到金枝風格發展的過程裡有一條很清楚的軌道。從胡撇仔留下來的元素越來越少，越來越抽象。爲了瞭解金枝演社對胡撇仔精神的詮釋，我們要詳細地分析該過程。下面要探討的是，在金枝的新、舊因素融合中，什麼樣的小世界、什麼樣的時空會出現在舞臺上？

拼貼與時空觀

胡撇仔最引人注目、最常被討論的特色之一，就是取材自大範圍時間、地點和文類元素的混合；然而，這些元素的使用並不是隨意的。如謝筱玫所指出，胡撇仔裡外國元素是否可以加入，端看傳統戲曲的美學法則。例如，當演員第一次出場時，流行歌曲已經取代了傳統「自報家門」，而且如同京劇中馬鞭代表馬、旗子代表軍隊一樣，胡撇仔戲中的頭巾、太陽眼鏡等物件也是象徵性的道具[7]。金枝演社在《白小蘭》裡摒棄了這些程式性的結構，不過他們對服裝和音樂的混合，仍舊創造了一種外臺胡撇仔般的分裂時空感。雖然時空的大致架構很像，但在《白小蘭》的舞臺上，所並置的世界與傳統胡撇仔仍有不同。

分析《白小蘭》的時空拼貼前，我們要先了解外臺胡撇仔戲怎麼引用，怎麼「吃掉」古路歌仔戲。在外臺歌仔戲的舞臺上，三種不同時空並置。劇情的基礎背景就是古路歌仔戲的時空——「古代中國」。一齣戲，無論是否有特定的朝代

[7] 謝筱玫：〈胡撇仔及其歷史源由〉，《中外文學》31卷1期（2002年6月），頁159、162。

臺灣大學學術期刊資料庫

背景，第一場的服裝都是「傳統中國」式的。而且有些特定的角色會完全身處於這個傳統世界——正派的老生、老旦，以及朝廷官員和時常出現於劇末以解決衝突的青天大老爺，一直穿京戲般的戲服，平常也只唱傳統曲調。可是，敘述的大部分通常發生在「江湖」的奇異空間裡，男女主角進入江湖以後，會遇到俠客和擁有神奇力量的仙人，會穿很有異國風格的戲服，唱流行歌，那是一個離正統歷史很遠的世界。小生、苦旦會穿梭在這兩個世界；可以說，年輕的男女主角混合前輩的傳統世界與幻想世界，而「忠孝節義」的價值觀與傳統的另類價值觀（武俠、愛情故事等通俗文類所注重的平衡愛情、友情）。外臺胡撇仔戲的第三個時空屬於男女丑角，三花跟三八存在於現代時空。穿著現代西式服裝的小丑們，常常會提到表演此刻的時間（如：談到搭飛機去紐約的旅行、股市、這禮拜的政治醜聞等等）。三個時空（古代、現今、江湖）的並列跟交錯，讓中國的傳統道德、通俗文化的慾望和臺灣人當下社會現實之間的衝突變得很明顯，並提供相互批評的機會。許多歌仔戲英雄角色的吸引力，就在於當家小生將這些時空觀及其價值觀融入同一個角色中[8]。

《白小蘭》的劇情交織了兩個故事，兩個世界。基礎的故事架構是關於一個歌仔戲班，是編劇王榮裕根據他母親謝月霞人生所虛構出來的人物和事件。另外，還包括一個更奇特的、關於蒙面女俠白小蘭及她師妹黑玫瑰的英勇事蹟敘述。

故事開始於白小蘭從一個幫派大哥黑大那邊偷了「國褲」。這條內褲上寫的是黑大跟一個貪污政客共謀的證據。在這個序曲之後，故事轉到歌仔戲班。黑大跟他滑稽的手下阿三去看戲，黑大深爲苦旦采英所著迷。采英是戲班老闆來不仔的養女。來不仔常常虐待采英，而且沉迷於賭博，所以阿三很輕易地就讓她欠下大筆賭債，然後再建議她可以把養女獻給黑大來抵債。黑玫瑰此時喬裝在戲班裡工作，知道這件事情後，便告訴白小蘭。白小蘭救了采英，幫她與男友（劇團小生，比采英更軟弱）團圓，還抓了黑大，逼他跟一支他賄賂官員的錄影帶對質。

《白小蘭》裡的音樂、服裝，跟外臺胡撇仔一樣多元。音樂部分，包括了傳統的歌仔調（采英和她男友戲中戲的演唱）、臺灣1940-70年代的流行歌曲（由全戲班的人演唱）、七〇年代起電視布袋戲系列的主題歌曲《苦海女神龍》（由

[8] 見司黛蕊：〈胡撇仔的多樣時空〉，頁20-28；Teri Silvio, “First as Farce, Then as Tragedy: Popular Allegory and National Analogy in Contemporary Taiwanese Opera,” *Taiwan Journal of Anthropology* 3.2 (December 2005): 45-77.

臺灣人文與學術期刊資料庫

白小蘭演唱），以及一種獨創的民謠曲調。至於服裝，則從歌仔戲的傳統戲服，到一種七〇年代西方風格的誇張形式（喇叭褲、閃亮的花襯衫、飛機頭），及日本和服、再到黑玫瑰的黑色皮褲SM裝扮等。佈景則畫成像是老電影海報，而舞臺燈光則採用七彩閃亮的迪斯可燈光，這種燈光效果通常普遍使用於廟會表演的各種形式，包括跳脫衣舞的電子花車、布袋戲表演，還有胡撇仔。

儘管傳統、幻想和現實世界是並置的，但《白小蘭》時空觀的基礎架構卻以1950到1970年代的臺灣取代了古代中國。在《白小蘭》裡，戲中劇團的成員們都待在同一時空之中，特別是苦旦采英。此處，幻想世界是透過白小蘭和一名神秘人物叫做「戲劇之神」來展現；當下世界則是藉由屢屢提及美國總統老布希的阿三來代表；而與謝月霞青年時期悲慘的「眞實人生」形成鮮明的對比。

在外臺歌仔戲中，所有舞臺上的角色和時空都是同樣「眞實」的。在《白小蘭》早期一些演出裡，終場會有一幕全體演員一起跳舞的畫面，然後除了采英外，每個人都停下來，接著離開舞臺，只剩下采英獨自悲傷地留在臺上，這顯示出所有幻想和滑稽的角色們都是出自采英心靈的投射。不過，在稍後的作品裡，王榮裕選擇了較不那麼悲觀的結尾，而且他決定讓觀眾自行決定《白小蘭》的幻想世界是否是眞實的[9]。

在金枝演社2006年作品《浮浪貢開花》中，其舞臺世界的時空觀變得更爲同質性。雖然宣傳裡還是稱《浮浪貢》爲「胡撇仔系列」之一，不過，直接從歌仔戲來的元素已經不多。這些表演基本上都是音樂劇，而形式是受到餐廳秀、歌舞秀及綜藝節目傳統的啓發，還有百老匯與好萊塢的音樂劇。不過，金枝的演員說，雖然《白小蘭》比較接近胡撇仔戲的形式，但《浮浪貢》比較接近胡撇仔的精神。

《浮浪貢》前，金枝胡撇仔系列都會納入來自幻想文類（譬如武俠）的劇情。《浮浪貢》系列劇情靈感來自於日本電影《男人眞命苦》，就是比較寫實鄉土喜劇。主要角色是出名的「浮浪貢」阿才、他的死黨阿志、他的妹妹玉蘭、中年酒吧老闆娘愛將姨、TACO叔，以及玉蘭的男友（後來成爲丈夫）清水。每一集都始於長期在外面流浪的阿才回到了故鄉，然後又是再一次的離開作爲結束。在這段期間，阿才愛上又失去了一名女孩，他跟阿志試著投資事業又失敗，還有愛將跟TACO、玉蘭跟清水，那兩對愛情故事的相遇與克服卑微的障礙（如：求

[9] 游蕙芬採訪紀錄，2008年5月30日。

臺灣大學學術期刊資料庫

婚者的害羞、情侶間的誤解等等）。

所有的角色都生活在一個充滿懷舊氛圍的時空裡，也就是1950到1970年代臺灣某一個港邊，阿才的故鄉。然而，戲中也有幾次會轉換到幻想的空間裡。比方說，愛將姨看到她的老情人TORO，出現在她的面前，並以一種好萊塢音樂劇裡的歌／舞般的表演方式，反映出玉蘭和清水的內心狀態。不同於在胡撇仔戲的情況，《浮浪貢》的幻想時空很清楚地只是角色的心理投射。音樂、布景和服裝在在標示出一個戰後、解嚴前的臺灣。戲裡沒有時空錯置，古代與現代都不會出現，懷舊的氣氛不會受到阻礙。這種比較統一的形式是爲了再造一個懷舊的時空，也就是編劇游蕙芬所謂的「心靈的故鄉」[10]。

在外臺胡撇仔戲裡，古路戲的古代中國、江湖與當下，三個時空的對立代表正統、通俗與現代價值觀的衝突。在《白小蘭》裡，江湖與戰後臺灣這兩個時空的對立代表一種理想與現實的衝突；而古代中國的時空及「忠孝節義」的價值觀，則僅是傳統戲曲的事物而已。到了《浮浪貢》，古代中國和它的傳統價值觀已經完全不見了，在「心靈的故鄉」上，想像的1950-1970年代臺灣的價值觀（可以說是一種現代家庭價值觀）是臺上世界的核心；它跟現今社會價值觀的對立是靠演員的自我意識來展現。傳統歌仔戲和葛羅托斯基的劇場一樣，都以演員爲中心，創造懷舊時空的關鍵在於演員如何詮釋角色。

創造懷舊的角色

外臺胡撇仔跟金枝演社胡撇仔系列的主要差異之一，在於角色、演員和觀眾之間的關係。許多同樣的人物典型，同時出現在外臺胡撇仔跟金枝演社的胡撇仔系列裡；比方說，黑道老大和他的跟班、酒家女、貪心的生意人。在外臺胡撇仔表演中，這些配角不僅襯托出較爲傳統的男女主角，也最會時空錯置地提到當下的時間。不過，在金枝演社的新胡撇仔作品內，這些小人物佔據了舞臺中心的位置，而且他們與較爲代表傳統道德的人物典型（如：天眞無邪的情侶）之間的對比就被淡化了。對大多數年長的外臺戲演員和觀眾來說，這種配角不但被視爲現代的，並且是很熟悉、很親切的刻板人物。他們離演員、觀眾的距離最近，只有虛擬的／刻板化的人物與眞人的距離。（我採訪過的外臺戲演員很少說他們會觀

[10] 游蕙芬，〈心靈的故鄉〉，《浮浪貢開花Part 2》節目單（2007年8月），頁20-21。

臺灣大學學術期刊資料庫

察認識的人來創造角色，而外臺觀眾也會看清楚臺上角色的寫實與不寫實的部份。）不過，從知識分子的角度來看，外臺戲的臺上與臺下的距離離自己一樣遠，臺上與臺下的相同點比他們的不同更明顯。林鶴宜去看《白小蘭》的首次演出的時候，特別提到臺上的人物與臺下觀眾的相似性：

> 突然有個人從前面坐著的群眾中站起，走向後臺。乾癟的緊身衣，過大的廉價皮外套，戲劇性地叼了一根煙——他，只是一個如假包換的好奇觀眾。原來，舞臺上演的，正是日常在舞臺周遭環境活動的主。[11]

金枝演社的演員大部分20-40歲之間。根據游蕙芬的說法，金枝演社的核心觀眾大多數人屬於30歲到40多歲之間的年齡層。金枝演社裡大學畢業的年輕演員跟觀眾，距離那種外臺戲人物很遠，他們之間不只有虛擬／眞人的不同，且有年齡、階級上的代溝；對他們來說，外臺胡撇仔戲的「現代」角色都屬於過去。

〈浮浪貢〉系列的標題也就是一個過時人物典型的稱呼。劇團不能再理所當然地以爲他們的觀眾會認得這個邊緣的社會角色，因此，劇團在網站上提供了下列的定義：

> 浮浪貢，福佬話念法是ㄆㄨ、ㄌㄨㄥˇ、ㄍㄨㄥˇ，三、四年級慣用的生活用語，泛指無所事事，閒著混日子、會亂說話的人，而關於這種人物描寫雖說感覺是負面用語，不過往往也用來形容身邊熟悉的朋友與親人，被形容爲浮浪貢的人，常也感到被罵得親切熨貼呢！
>
> 浮浪貢具有自由的性格、無法救藥的浪漫，有時在世俗的標準下，顯得很沒用，但其實有自己賴以信仰的生活方式，很酷的！生活不是只有一套基準，浮浪貢往往看得到靈魂深處的慾望，勇於追求夢想的同時，也勇於放棄名利。[12]

李允中，在《浮浪貢》中扮演主角阿才的演員，如此描述在創造一個有點過時的角色時的過程：

> 王榮裕告訴我們說：「我們就是要懷舊，我們想要造出一種感覺。」觀眾之所以會感到懷舊，絕對不是從演員故意表現懷舊而來。而是來自整體環境——從音樂、服裝等等。只要演出風格不要太現代，那麼表演就會很懷

[11] 林鶴宜：〈暗夜．金枝．胡撇仔——評金枝演社《臺灣女俠小蘭》〉，《表演藝術》第51期（1997年2月），頁55。

[12] 金枝演社：〈浮浪貢開花 本劇介紹〉，金枝演社網頁，（2006年），http://www.goldenbough.com.tw/flower/02_intro.html.

臺灣大學學術期刊資料庫

舊。[13]

但是，要怎麼創造出「不會太現代」的表演風格呢？有一位網上評論者提到：

> 由於劇本的重心不在創造獨特鮮明的角色，而是各類典型的人物（癡情男、戀家女、忠厚的丈夫、浪子、孤女等），因此演員的詮釋偏向融合「揣摩角色內心」與「誇張的格式化表演」。[14]

根據我採訪過的多位歌仔戲演員所說，這種感情上的眞實性與典型化動作的融合，正是胡撇仔的特點。然而，歌仔戲與金枝演員建構出眞情感和角色過去性的方法是完全不同的。透過「腳步手路」（身段）的傳統肢體系統，歌仔戲演員得以在自己與舞臺上的角色之間明確標示出距離來。傳統戲曲的程式化動作風格，使得舞臺世界似乎比觀眾居住的現實世界更有秩序，而這一點也正是舞臺世界看起來確實很古代的地方。在胡撇仔裡，爲了強調感情戲，培養舞臺上的角色與觀眾之間的親切感，這些姿勢都已經變得比較柔軟。雖然胡撇仔的表演形式比古路戲更「自然」，不過，舞臺上的世界還維持它的異國／異時代的感覺。

缺乏這種系統性的基礎，金枝演社透過兩種方法的結合，試著創造出更熟悉卻也疏遠的角色。一方面，他們在心理上企圖進入這些角色的懷舊世界，以及在一定的程度上，他們也在臺下生活裡再造那樣的世界；另一方面，他們引用並大肆誇張1950到1970年代間被認爲「現代」的舞臺與媒體文類的（於今看起來過時的）「老套」。

王榮裕常常指導演員，告訴他們說：「你們是在用一個現代人的思考方式去詮釋那時代的人（或者是，你們是用讀書人的思考方式去詮釋中下階級的人物）。」王與演員們常常以「單純」和「複雜」的對比來定義臺灣社會過去與現在的差異。爲了表達出懷舊角色的單純，演員需要放棄自己的複雜性。

演員和副導演施冬麟是這樣解釋：

> 我們常常會緬懷舊世代，就是說它可能有某種單純，某一種誠懇，它沒有心機的，簡單的，人與人的交往是很簡單跟認眞的。對我來說，我是去抓這樣的一個態度。以及角色在面對事情的時候他的反應方式，不會像現代人這麼快速，想這麼多，壓力這麼大……我覺得現代人他其實很多時候是沒有行動力，爲什麼？因爲想太多，考慮的東西太多，顧忌太多，所以我

[13] 李允中採訪紀錄，2008年2月28日。

[14] Jingmin：〈浮浪貢開花 Part 2〉，金枝演社網頁，（2007年8月17日）http://joinjingmin.blogspot.com/2007/08/part-2.html.

臺灣大學學術期刊資料庫

> 覺得我抓到的是那個時代的想法，他們怎麼去面對自己，怎麼去面對別人跟社會，這樣的一個觀念。[15]

一些演員告訴我，爲了接近過去的世界，他們會跟他們的父母、前輩親戚聊天，當作一項功課。不過，他們發現了，那種功課雖然能幫助他們了解當時人的說法、動作方式。只是，不一定會幫他們投入角色的內心世界。施冬麟說：「看我爸爸或是看我爺爺，又不盡然是那個樣子，所以摻雜了一些想像跟一些看到的，但是那個看到的也只是猜測而已。」

有時候，角色的單純會引起演員（尤其是女性演員）的疏離感。劉淑娟演愛將的時候，碰到了瓶頸：「像愛將這個角色……她可以演得很柔弱，其實，是一個Baby。但是我突破她，我想讓別人看到我這個演員覺得女生不是都是這樣子，女人有其他方法表現她的溫柔或堅強。」爲了克服那個瓶頸，劉沒有靠自己的經驗或田野觀察，而是靠來自通俗文化的「想像」。她用了比較外在的方式，納用戰後大眾媒體裡比較非寫實的表演方式，也就是參考武俠片：

> 後來因爲我滿喜歡武俠片的，也因爲小冬〔演TACO的施冬麟〕之前學過京劇，所以他在這個部份打啊翻啊都很厲害，所以我們就決定我們就這樣打武俠片……我們湊下來之後就發現……你多少也可以感覺到我們演員的特質嘛，我可能是比較強一點的……可是她溫柔的時候又很溫柔。[16]

劉淑娟在描述她自己如何詮釋《白小蘭》中的黑玫瑰時，更巧妙地捕捉到了內在化／外在化、過去／當下、角色／表演者之間的緊張平衡：

> 因爲《白小蘭》講的是一個過去的20、30年前的事情，〔王榮裕〕要把這個東西更深入。他也讓我們幾乎全部一起回到過去。我不是演現在這個年輕人，而是過去那個黑玫瑰。所以我的功課是找到最基本的那個人物背景。20年前的黑玫瑰跟20年後的黑玫瑰其實性格可能都一樣，可是她的背景會有差。她的思考邏輯會不一樣。……有時候我覺得黑玫瑰是那個時代的辣妹，可是她不壞——「我就是喜歡男人啊，我就是想表現！　我覺得有點像你這樣講瑪麗蓮夢露啦。我覺得她傻傻的，很Cute，笨笨的，其實有點Stupid，哈哈!可是她會有Sexy，自然而然的Sexy。可是如果換到現代版的，她的Sexy或表現是有目的的，她可能想要錢之類的，她不那麼純樸。其實那個年代的所有人都很純樸。現在的辣妹都讓我覺得過於想要引

15 施冬麟採訪紀錄，2008年5月5日。
16 劉淑娟採訪紀錄，2008年3月17日。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 起別人注意，或是她想要錢，或是想要什麼名利，或是她想要成名之類的，那我覺得這是很大的差別。比如我要開始進入的時候，我就會看金枝剛開始演這部戲的Video，因爲那個時候就是眞的那個時候，她們這群人在演這個角色就有這個感覺，因爲他們就是一個戲班子了。這個戲是一個戲班子演出的戲，這個戲班子有人去演黑玫瑰，就像歌仔戲有人去演皇帝，可是我們都知道她不是。我們都知道她在演，可是，我們可以在裡面看到很雙重的，這個演員跟這個角色在上面同時存在的，而不是只看到角色。[17]

金枝演社把過去與現代的差異看成是內在的，是「思考邏輯」的差異。不過，唯一投入上一代人純樸思想的方法，就是運用外在的、很刻板的表演方式。爲了進入一個異於自我的邏輯，劉淑娟援用了瑪麗蓮夢露「傻傻金髮女孩」的銀幕形象。就是說，她所表演出來的，就是五〇年代流行文化中的「單純、自然而健康的性感」的理想[18]。但是，她引用瑪麗蓮夢露的時候（透過金色假髮和慵懶聲音），她同時表達演員與角色的差異。而這種演員和角色的清楚雙重性便是形成懷舊效果的重要元素。

金枝演社的年輕演員要進入過去，可是過程中也感覺到自身世界與父母、阿公阿媽世界的代溝，而且他們想在表演中突顯出這樣的距離感。爲了達到這一點，他們會用的一個重要方式，就是加強他們所參考的刻板印象來源的可見性。比如在《可愛冤仇人》裡，當兩個戀人相遇，他們貼緊臉頰，然後轉身面對觀眾，而且當音樂流洩時，好幾秒都維持這個姿勢不動。看過瓊瑤的愛情電影、連續劇的人都會覺得那種鏡頭很熟悉，不過，當攝影的架構消失了，只有演員在現場表演的時候，那個姿勢的做作性就會突顯出來。這種疏離感就標記出舞臺上的懷舊世界與年輕演員、觀眾的現代世界的距離。這種表演方式試著再造出傳統歌仔戲程式化表演方式的效果，卻更增添了自覺性。

17　劉淑娟採訪紀錄，2008年3月17日。

18　Richard Dyer分析瑪麗蓮夢露的明星印象時，提出瑪麗蓮夢露如何變成美國1950-60年代性解放運動論述中「女性的自然性感」的具體象徵。Richard Dyer, “Monroe and Sexuality,” *Heavenly Bodies: Film Stars and Society* (London, MacMillan Press, 1986), pp. 19-66.

臺灣大學學術期刊資料庫

通過展演性（performativity）創造共同體

王榮裕在《浮浪貢Part 2》的節目冊中有這麼一段話：

> 這齣戲有個很好玩的東西就是一群單純的人，在演單純的戲。在一個複雜、混亂的時代裡面，有個很可貴的事情，在臺灣在金枝演社還有一群人這麼簡單的過生活。社會上每個人都爲了生活、生存地沒有閒，但是你看在金枝這群人，爲了他的興趣、他的理想在實踐、探索他的人生，這是非常珍貴的，而這也正是臺灣社會所需要、所提供的吧！[19]

在單純之外，金枝演社的懷舊理想之一就是共同體。集體合作的表演方式就是他們風格的重要因素。劇團鼓勵演員建立臺下彼此親切的關係，以培養在臺上的默契。因此，王榮裕要求時常在臺上扮演年輕天眞戀人的演員，曾鏵萱與高銘謙，一起去喝個咖啡或動手做菜來培養感情[20]。王榮裕從外臺歌仔戲中想要保留或再創造的事情之一，就是戲班共同體的感覺，無論是劇團內部（外臺歌仔戲團不只是一起工作，還有一起吃飯、休息和旅行）或演員觀眾之間共同體的感覺。

和諧的理想，同時在表演風格及劇團工作方式上實現。在舞臺上的歌舞表演，演員動作整齊劃一，看不出來任何衝突。還有一個喜劇效果是我不曾在外臺歌仔戲裡見到的，就是舞臺後面的一群角色整齊模仿舞臺前面主角們的動作。

不管是臺上或臺下，大家庭已經變成懷舊共同體的模範。《白小蘭》的劇情集中在采英企圖逃離一個剝削且商業化的家庭，而《浮浪貢》的故事卻是關於家庭的團結。雖然阿才總在每齣戲的結尾離開他家人（包括親生的妹妹和乾叔叔、乾阿姨），但我們還是期待他會回來，而且其他角色在最後也是重返或進入親屬的關係中。

當金枝演社的美學觀從《白小蘭》發展到《浮浪貢》，劇團本身越來越像一個很傳統的大家庭。跟臺灣傳統家庭企業一樣，全體合作和明顯的階序同時存在。劇團要開始創造一齣新戲的時候，便會展開全團的討論，而排練過程中，每個人會提出意見。可是，最後的決定權還是在王榮裕的手上。

跟傳統家庭企業的另一個共同點是，公事跟家事的界線很模糊。游蕙芬告訴我，劇團開始像個家庭而不只是工作團隊的時候，是在1999年她的兒子品果誕生

19 王榮裕著，葉子華採訪、整理：〈導演心內話〉，《浮浪貢開花Part 2》節目單，頁16。

20 高銘謙採訪紀錄，2008年5月5日。

臺灣大學學術期刊資料庫

之後。那段期間，當王和游都在忙工作時，所有的團員都會幫忙照顧這個小嬰兒。四歲開始，品果也在幾齣金枝的作品扮演小孩的角色。大部分劇團的全職員工都住在淡水，下午的彩排結束後，平常演員和工作人員也會一起圍坐在大餐桌邊，吃著後面菜園種的、自己煮的晚餐。劇團的成員都叫謝月霞「金枝的媽媽」也叫王榮裕「二哥」。

金枝演社試著拓展這個家庭共同體到他們的觀眾之中。他們的表演裡也包含了與觀眾間的互動。在《白小蘭》中，金枝嘗試重新打造一些外臺歌仔戲演員和觀眾間的輕鬆親密感。角色們不但會像外臺戲般對著觀眾直接說話，黑玫瑰也會走進觀眾的空間，調戲裡面的男人。在表演開始前，全體演員會遊行宣傳（這是一種1960到1970年代歌仔戲班常用的宣傳技巧），而且觀眾也會被邀請一起跳最後的舞蹈，還有演員會排成一列跟觀眾握手，並且在表演結束後發糖果。雖然他們近期都是在室內演出，不過演員還是會排成一列，在觀眾離開時跟他們打招呼、拍合照。

一些兼職演員跟志工告訴我，她們就是爲了這個群體的氛圍才加入金枝，因爲團員對他們的熱心歡迎，讓他們感受到「在家裡」的舒服。在一次我觀察過的彩排之後，全體演員和工作人員在幾十張母親節卡片上簽名，以送給他們的女性支持者。

大多數臺灣父母（包括我1990年代採訪過的外臺戲演員）會反對他們的孩子靠演戲過日子。王榮裕也跟我說，「在臺灣，只有兩種人敢做藝術家；一是你很有錢，或是你眞的是瘋子。」不過，有趣的是，金枝演社的年輕演員能夠參與那個懷舊家庭式的劇團的原因，就是因爲他們勞工階級父母對他們只有實際的要求，而不像中產階級的父母又要求「有社會價值」的工作。有一些（男性）演員跟我解釋，他們家人並不了解小劇場是什麼，可是只要他們大學畢業，能夠養自己，家人雖然不會很支持，也不會反對。

不過，這個家庭式共同體的和諧，有它的代價，就是性別角色的「理所當然」化。在外臺胡撇仔戲和金枝新胡撇仔戲系列之間，令人印象最深刻的差異之一，就是原本歌仔戲中跨性別的表演被極大地忽視了。暫且不論謝月霞在早期《白小蘭》的演出中演黑大以及在《羅密歐與茱麗葉》裡有女演員飾演羅密歐的例外，所有主要男性角色已經都由男人來擔綱演出，而女性角色也由女人來演。

可以說，金枝演社的風格，所追求的效果就是語言學家奧斯汀

臺灣大學學術期刊資料庫

（J.L.Austin）所講的展演性（performativity）[21]。奧斯汀提到，如「我允諾」這句話，不只是描述而已，話被說出來，就已經把事情實現了。也就是說，無論是在臺上或臺下，金枝演社企圖透過表演的實踐而再造一個懷舊的（更簡單，更和諧）世界。不過，這個重建的企圖卻抵消了外臺胡撇仔戲的另一個效果，就是傳統道德觀、單純自我、還有和諧共同體的解構。

臺灣春風歌劇團

臺灣春風歌劇團創建於2003年，成員是一群在1990年代後期相遇於臺大、師大等歌仔戲社團的年輕朋友們。畢業後，她們決定一起建立一個半專業劇團。春風演員的年齡在20多歲到30多歲。劇團裡雖然有少數的男性，但核心成員，包括行政人員、編劇、導演、音樂編曲與指導，以及主要演員，都是女性。她們大部分的出身於中上階級，父母的職業包括公務員、律師與公司管理階層等等，而她們自身不是大學畢業，就是擁有碩士學歷。現在，她們若不是擁有一份全職工作（多半是在政府藝術行政單位），就是還在研究所唸書。

年輕的時候，大部分的春風成員都是看著電視歌仔戲長大的戲迷。上了大學之後，她們才開始看外臺歌仔戲，而接觸到胡撇仔。建立春風之前，大多數的成員只透過大學社團和不同工作坊，接受過傳統歌仔戲方面的訓練。不過，有些人也擁有其他劇種或音樂表演的經驗。成立此劇團的主要目標之一，是繼續並拓展她們的訓練。因此，爲了每一齣新戲，她們會聘請不同的老師——通常是來自外臺戲班或精緻歌仔戲團經驗老到的演員——來指導她們身段、唱腔，而且爲了每一齣作品所需要的新技巧，她們也會去上課，比方說爵士舞。

一方面，春風追求傳統風格上唱腔和身段技巧的完美；另一方面，她們也希望可以打破那種風格所帶來的限制，以吸引其他教育水準較高的都會年輕族群來欣賞胡撇仔活潑的形式，並創作出結合兩種風格，且更貼近她們自身生活的獨特作品。這也許可以看作是一種「粉絲／戲迷性」（fannish）任務。就如同春風當家小生李佩穎所說的：「我覺得支持我演這個的力量，就是以前看過〔王桂冠的胡撇仔演出〕，自己受過這個感動，就會想看可不可再把那個感動再做出來。如

[21] J.L. Austin, *How To Do Things With Words* (Oxford: Oxford University Press, 1975).

臺灣大學學術期刊資料庫

果就是老觀眾來看也好，如果能吸引新的觀眾好像更有價值。」[22]

春風歌劇團時常輪流演出較爲傳統的以及「新胡撇仔」的歌仔戲。她們擁有自己獨創的劇本。其早期作品是從女性的角度去修改取自傳統戲曲（包括歌仔戲、京劇和其他地方戲劇）的情節。以下是春風團長葉玫汝對於她們創作過程的描述：

> 2005年入選臺北市傳統藝術季節目的《天下無雙》脫胎自老戲《遊龍戲鳳》，而不僅於音樂上重新設計，並於故事梗幹上加入女扮男裝的性別扮演議題，爲老戲帶來新的氣象；2006年入選華人歌仔戲創作藝術節的〈飛蛾洞〉，亦由傳統古路劇出發，卻轉了個方向來探討靈魂與生理性別的矛盾衝突，音樂上融合現代流行樂曲風的風格；服裝視覺上大膽採用同人誌的動漫視覺效果，堪稱實驗性濃厚的歌仔戲。[23]

2007年，春風又做了「經典胡撇仔戲」《玫瑰賊》、原創劇本胡撇仔戲《Seven Days》，還有實驗性的「新胡撇仔戲」《威尼斯雙胞案》等三齣戲。

春風劇團取自外臺胡撇仔戲來創造她們新胡撇仔作品的元素，正是金枝演社所摒棄的部份——過去／現在的共同呈現、幻想的時空觀、以及坤生（女性演員扮演小生）的魅力。他們的表演方式也比金枝演社的更強調演員／角色雙重性的複雜展演。

下面我將分析《威尼斯雙胞案》。這齣戲不僅結合了她們早期作品的主題和胡撇仔元素，還透過胡撇仔與搖滾樂、義大利喜劇（Commedia del'Arte）、爵士舞、荒謬戲劇的融合來創造出一個嶄新的風格。

時空觀和角色：古老的後現代性**vs.**懷舊的現代性

〈威尼斯雙胞案〉是由蘇芷雲編導。在加入劇團之前，蘇芷雲已經擁有在現代劇場、實驗劇場劇本寫作、導演以及擔任演員的經驗。這齣戲的情節基本上是來自於十八世紀高多尼（Carlo Goldoni, 1707-1793）的義大利喜劇作品。如同蘇芷雲指出的，這齣古典喜劇的情節和胡撇仔中巧合傾向與認同錯置的喜劇部分強烈地相似。而且〈威尼斯雙胞案〉與高多尼當時的戲有類似的目標，就是透過已

[22] 李佩穎採訪紀錄，2007年3月15日。

[23] 見《威尼斯雙胞案》節目單（2007年12月），頁4。

臺灣大學學術期刊資料庫

經書寫好的劇本，讓情節具邏輯性和關聯性，並讓角色更有深度，讓一個已經開始沒落的即興式庶民表演藝術東山再起，吸引新觀眾[24]。

在《威尼斯雙胞案》中，小生李佩穎同時扮演兩個角色——強尼頭和東尼諾。雖然這兩個角色長得一模一樣，不過服裝和行爲大不相同。害羞的強尼頭即將迎娶富有化學家巴拉松博士的女兒——羅莎拉；東尼諾是一個飛車黨，而他的女朋友比翠絲是有錢人家的女兒，卻逃家加入幫派。錯縱複雜的劇情起於強尼頭和東尼諾兩人常常被搞混，因此不自覺地又吸引又困惑了對方的伴侶。戲中的配角包括壞蛋潘卡秋醫生，他是巴拉松的朋友，卻想娶羅莎拉以奪取她父親的財產；另一個是羅莎拉的表哥，滑稽又傲慢的勒李歐伯爵；還有福林都，他是東尼諾在幫派裡的小弟；還有羅莎拉的侍女柯比娜和強尼頭的僕人阿基諾。

在高多尼的作品裡，強尼頭和東尼諾是從嬰兒時期就被分開的同卵雙胞胎的兄弟。但在蘇芷雲的劇本中，強尼頭跟東尼諾卻變成同一個人的兩面。巴拉松博士發明了一種「靈魂清潔藥」，可以從一個人的身體裡除掉「多餘的靈魂」。潘卡秋騙強尼頭喝下這個藥，希望能藉此殺了他，沒想到只殺了他的「另一個靈魂」——東尼諾。在最後一幕，強尼頭面對著全體角色們，向羅莎拉和比翠絲告別。他唱著最後一首歌，歌詞最後幾句是這樣的：

因爲有你，我才明白自己，
讓我找到自在的勇氣。
已經謝幕的人生，由我來爲你寫下意義。

同時，在舞臺後面的螢幕上投射的影片，是東尼諾走在一條朦朧不清的路上。他對強尼頭唱著：

因爲有你，我才明白自己，
讓我找到自在的勇氣。
已經謝幕的人生，由你來爲我寫下意義。

然後揮手道別離去。

在劇中，我們發現強尼頭和東尼諾的分裂是現代化的「症狀」，而東尼諾最後的告別，算是一種治療。巴拉松博士對潘卡秋解釋說：

這藥不只要對付多重人格，我想欲治療的是全天下人類都有的病症。我問

[24] 見Ranjit Bolt, “Introduction” to *The Venetian Twins and Mirandolina*, by Carlo Goldoni, translated by Ranjit Bolt (London: Oberon Books, 2003), p. 7.

臺灣大學學術期刊資料庫

> 你，你敢知影爲什麼這個世界會這呢複雜？有的人會在你面頭前講一套、背後又擱做一套，爲什麼有人會像戴面具在生活，見人講人話、見鬼說鬼話，這其中的原因你敢明白？……以早的世界眞單純，人類只需要一個靈魂就會當應付。亦不過世界越來越發展、越來越複雜，咱人也只好分出其他的靈魂來應付這款情形。

因此，就像金枝演社一般，春風歌劇團藉由單純／複雜來突顯過去／現在的對比。但是，對於春風來說，面對現代人的複雜之道不是返回過去，清除自己的物質主義、「想太多」習慣等等，而是要把分出來的不同自我整合——把自己弄得更複雜才是辦法。

《威尼斯》的角色分成兩派是很多觀眾的深刻印象。而這兩派角色似乎代表了不同的想像空間：一個懷舊的，一個又古老又二十一世紀的世界。兩對情侶是由服裝、音樂和個性來區分。在一張爲了宣傳的網路海報上，東尼諾和比翠絲被畫在海報的同一邊且被貼上「浪子與太妹」的標籤。「浪子」意指著反叛的年輕人，一個無賴；「太妹」或許可以翻譯成幫派中的女人。強尼頭和羅莎拉則是被安排在海報的另一邊且被貼上「宅男與腐女」的標籤。「宅男」是日文專有名詞「otaku」的中文翻譯[25]。這個術語是過去五年左右在臺灣年輕人間開始廣泛使用。在此地，「宅男」不但缺乏在日本時原有的（且現在還偶爾會有的）負面意涵，而且還成爲一種表示親切感的稱呼。這個名稱通常是指一種在社會上格格不入的年輕人，他們過度沉迷於線上遊戲次文化或是較爲廣義的「電腦書呆子」。至於「腐女」也是日本名詞「fujoshi」的中文發音，過去幾年內同時流行於日本和臺灣。「腐女」意指活躍參與BL同人誌次文化活動的年輕女性。所謂「同人誌」是自費出版的小說或漫畫，多半是用日本漫畫或動畫裡面的角色而發展出原創故事。BL (Boys Love) 的同人誌是創作出關於男性角色間的同性愛情或色情小說或漫畫。

東尼諾和比翠絲的服裝與道具是融合美國1950-1990年代流行文化中「叛逆青少年」的象徵：皮夾克、迷你裙、漁網襪、香煙、摩托車（當東尼諾進場時，就騎著一臺古董摩托車）。至於強尼頭和羅莎拉的服裝，就如同一名評論者所說的「有偏向日系動漫的Coser（角色扮演者）裝扮」[26]。

---

[25] 「宅男」不是直接的翻譯。「Otaku」的漢字爲「御宅」（一個非常正式，表示有距離感的稱呼）。臺灣的翻譯特別強調性別（「宅女」的說法也有，可是比較少用）。

[26] 匿名：〈觀眾迴響4—這一撇很帶勁～威尼斯雙胞案〉，臺灣春風歌劇團部落格，（2007

臺灣大學學術期刊資料庫

同樣地，音樂也清楚地區分開角色的不同。當東尼諾、比翠絲第一次上場時，兩人都先唱了一首搖滾歌曲，有搖滾樂團伴奏（東尼諾唱的是伍佰的《無聲的所在》；比翠絲唱的是Jeff原創的流行歌）。強尼頭和羅莎拉出場時，唱的是最代表傳統歌仔戲的曲調，都馬調和七字調，有傳統文武場伴奏。當表演進行時，音樂的分配越來越模糊，東尼諾唱傳統曲調，強尼頭唱搖滾。音樂的類別本身也變得不清楚——歌仔戲調開始有搖滾樂團伴奏。

強尼頭和羅莎拉用了歌仔戲風格化的姿勢，也就是傳統的腳步手路（身段），再結合較「自然」的動作風格；換言之，就是外臺胡撇仔戲裡象徵古代中國世界的男女主角所表演的動作風格。相反地，東尼諾和比翠絲完全不用這些身段，而且他們較爲放鬆的動作風格，比較接近胡撇仔中流浪在江湖的角色；流氓、強盜、浪遊天涯的男女劍客（東尼諾和比翠絲都表演了奇特的西洋劍法）。

對春風演員來說，創造這兩種人物對她們造成不同的挑戰。東尼諾、比翠絲、和福林都，那三個流浪在江湖的角色，其實滿像金枝演社胡撇仔系列中的懷舊角色（比翠絲與愛將的溫柔／一身好功夫雙面特別像）。他們的世界卻與演員本人的現代世界有時代、階級的距離。李佩穎跟我說：「眞正的流氓，我們都沒見過。」李發現了詮釋東尼諾最有用的辦法是來自於她在2007年經典胡撇仔戲〈玫瑰賊〉中擔綱主角的經驗。爲了這齣戲，春風聘請了名小生蔡美珠幫她們寫劇本和訓練她們。就像金枝演社的演員，春風的演員們最後就模仿她們的老師以及電影或電視上的影像，以找尋一種懷舊人物的感覺。扮演比翠絲的邱妤萱說，在扮演這個角色時幫助她最多的是，看香港古惑仔電影。裡面的女主角就像比翠絲一樣，是出身知識份子家庭的年輕女性，因爲愛上了一個流氓，最後被捲入幫派世界中。

強尼頭和羅莎拉是比東尼諾與比翠絲更古代又更當代的角色。強尼頭在某一個方面很像傳統歌仔戲裡的文生。另外，他也像存在於當代時空的三花（胡撇仔丑角），因此，春風團員開玩笑地叫那種角色「花生」。在〈威尼斯〉中，古代／當代這兩個時空並不像在胡撇仔戲中一樣地彼此並置，而是結合爲一個奇幻的世界。強尼頭和羅莎拉的對話很像胡撇仔戲中三花與苦旦或小生與三八的對話。不過，他們的互相不了解並非起於兩個人存在於不同時代，而是來自他們融入了不同次文化。蘿莎拉對「Google大神」的不熟悉，令強尼頭很失望；強尼頭

年12月26日）http://www.wretch.cc/blog/ZephyrOpera/4647295.

臺灣大學學術期刊資料庫

因爲讀了蘿莎拉寫的BL小說而嚇跑。爲了詮釋強尼頭與羅莎拉這兩個人物，演員會依靠傳統歌仔戲的訓練，也可能依賴她們自身的生活經驗。李佩穎宣稱害羞的強尼頭比較接近她在舞臺下的個性。飾演羅莎拉的林佳閱也曾跟她從事同人誌創作的朋友們聊天。

這些在臺灣戲劇中完全是嶄新的角色，反映了春風團員本身矛盾的定位，就是一群沉浸於當代電腦科技文化的高教育水平的年輕人，同時也是傳統藝術形式的粉絲和表演者。

寫實並不自然；寫意並無疏離感

在金枝演員準備演出新胡撇仔系列的時候，需要把他們習慣的表演方式弄得更「不現代」、更誇張、更刻板化。春風的演員們要演〈威尼斯雙胞案〉的時候，卻有著截然相反的問題——就是學習如何表演得更現代，更「自然」。爲了籌備〈威尼斯〉，春風女演員們特地去上幾堂關於現代劇場表演技巧的課程。她們發現這種很內在的表演取徑格外陌生。老師要求她們不要仰賴代代相傳的傳統形式，而要「自然地發揮」。她們對此感到特別尷尬。扮演比翠絲的邱妤萱告訴我下面的例證：

> 〔話劇跟歌仔戲〕情緒的表達我覺得有落差，我是比較沒有接觸話劇。戲曲會利用鑼鼓點、一些亮相點，去加強情緒的表現，可是話劇並不會。……就像我們想像一個男女生約會的畫面，傳統跟話劇的表現方式就會落差很大，因爲話劇是比較偏向於自然，可是在我們想像裡面，古代的男女生就會用這樣的方式去玩遊戲約會（這時，邱用兩手從後面把身邊的許美惠的眼睛遮起來），就會被取笑，（老師說）現代人不玩這種東西，不要再玩這種繞大樹的遊戲！我們會用古代人的方法去表現。[27]

演卡比娜的許美惠補充：「上話劇課的時候，我們就會給自己一個功課，就是不管在坐捷運或在街上的時候，就會去注意一下現在的人都在做些什麼，看現代人怎麼表現出他現代的感覺。」從這裡我們看得出來，那些深入歌仔戲界的年輕人對寫實主義的「自然」和「現代」有疏離感。

如果這種現代表演形式，假想中的自然，對春風的小旦演員們如此困難，那

[27] 邱妤萱採訪紀錄，2008年3月2日。

臺灣大學學術期刊資料庫

麼，對小生來說，現代劇場把生理性別與表達男女情緒的姿勢混合，成爲一個更苦惱的問題。在她們的話劇課程裡，老師安排這些小生演員們飾演女性角色。除了有現代劇場背景的蘇芷雲以外，她們都覺得那次試驗是大失敗，於是很快就放棄了。

反正她們要求的是胡撇仔小生的魅力，所以她們就回到胡撇仔式的「自然化」。不過，對年輕演員，那種魅力並不容易追求。李佩穎排練《玫瑰賊》的時候，在網上是如此描寫她跟蔡美珠學習的過程：

> 胡撇仔有一個「謎」：爲什麼胡撇仔小生有辦法迷死人不償命？也許這個謎的解答，就藏在這段流行歌的表演之中。美珠姐示範《郊道》時，只設計了幾個非常簡單的動作，譬如在「風蕭蕭，影飄搖」時吸了一口氣、在「貪財害人使人惱」時緊握了一下武士刀，就這麼簡單幾個動作，「帥感」就從她身上源源不絕地泉湧而出（在場的人都被淹沒了）！而詭異就詭異在於，這幾個簡單的動作對有學戲經驗的我應該不成問題，但無奈在下不才，做起來就是異常的刻意、不自然，竟然練得滿頭大汗。於是乎我們兩個都陷入了五里迷霧之中：我不懂爲什麼美珠姐可以那麼帥？而美珠姐呢，則不懂爲什麼我不懂……（嗚呼）。經過不厭其煩的幫我調腳步、調腰、調肩膀、調身體角度之後，美珠姐終於把我身上的問題具體化了：身體像是「鐵板一塊」，而且在動作過程中常常被一些斧鑿痕很深的「點」卡住。[28]

在她2008年的碩士論文，李更深入的分析到，她「鐵板一塊」的身體障礙跟她在臺灣現代教育系統所受到的訓練有很密切的關係[29]。

在《威尼斯》裡面，生理性別與性別角色扮演之間的複雜關係，也變成演出的一個焦點。既然《威尼斯雙胞案》將兩種「性別概念不正常」的女性次文化美學——歌仔戲和BL同人誌——結合在一起，因此，觀眾最爲興奮的時刻（至少就我看戲的那天晚上而言），就是「自然而然」的性別假設被強力顛覆之際，即小生演出羅莎拉BL幻想時所跳的兩支舞。在這些場景中，女性扮演爲了取悅異

---

28 李佩穎：〈「撇」得輕鬆「撇」得帥？好難！——玫瑰賊排戲日記（順便側記神奇的美珠姐〉，臺灣春風歌劇團部落格，（2006年10月26日）http://www.wretch.cc/blog/ZephyrOpera/2716823.

29 李佩穎：《我們賴以生存的「戲」：試論歌仔戲圈的國家經驗》(新竹：國立清華大學社會學研究所碩士論文，2008年)，頁83-91。

臺灣大學學術期刊資料庫

性戀女人的同性戀男性角色，因而上演了一場諷刺通俗文化中老掉牙的羅曼史景象。

除了多層面跨性別表演的魅力之外，同時，《威尼斯雙胞案》讓觀眾看得到扮演性別角色的失敗。編劇蘇芷雲如此描述《威尼斯》的「喜劇的悲劇性」：「基本上我的幽默是從人物的性格出發，在這齣戲中會用人物個性的雙重性來開玩笑。或是像周星馳的喜劇，大家都很認眞的做事，最後發現自己很『衰』。」[30]在《威尼斯》中，「認眞／衰」的場面，就是小生在女性觀眾（小旦）的面前，耍不了帥氣。譬如，強尼頭第一次出場的時候，作了傳統騎馬的身段，不過騎的幾次差點摔倒了，因此被卡比娜冷靜的罵：「馬，不是這樣騎」。或者是勒李歐驕傲的對比翠絲說：「在下，勒李歐伯爵，蒙第幅列斯科的統治者，楓丹嘉拉伯爵，西爾瓦翁布羅撒的地方文書官。目前是臺灣春風歌劇團的一線小生！」這樣直接提起演員本人的身分，是外臺胡撇仔戲裡面常常看到的。在這裡，小生的魅力與「花生」的滑稽的差異，以及勒李歐在情場上的失敗被混在一起。同時，也讓演員／角色的雙重存在被看見了。

在宅男／腐女世代中的個人和共同體

當我問蘇芷雲關於強尼頭和羅莎拉這兩個角色時，她說：「腐女和宅男眞的和我的主題很合。當你不能在這個世界得到滿足時，你就會幻想另一個世界。接著你就會投射自己的幻想到對方的身上。」[31]這個認爲宅男和腐女投射了自身幻想的看法，至少部份觀眾也有同感。有些評論者則是猜測東尼諾是強尼頭的線上虛擬化身，或是他所創造的虛擬世界的一部份[32]。

對於春風劇團來說，胡撇仔的懷舊角色不是再現一個更單純、更自由年代的眞實世界，而是人們面對當下現實狀況時所投射的一種幻想。只有在這些懷舊的幻想跟破碎的自我重新組合時，一個完整的個體才會出現。我們也許可以把東尼

30 蘇芷雲採訪紀錄，2007年10月14日。

31 同前註。

32 匿名：〈觀眾迴響3—臺灣歌劇混搭風，臺灣春風歌劇團《威尼斯雙胞案》〉，臺灣春風歌劇團部落格，（2007年12月25日）http://www.wretch.cc/blog/ZephyrOpera/4642428；匿名：〈觀眾迴響5—觀戲記事——詭幻迷離，難以二分之《威尼斯雙胞案》〉，臺灣春風歌劇團部落格，（2007年12月27日）http://www.wretch.cc/blog/ZephyrOpera/4651927.

國家圖書館 臺灣博碩士論文 期刊資料庫

諾視爲春風劇團「胡撇仔精神」的一個隱喻。從一個受過傳統歌仔戲嚴格訓練的身體，以及在現代戲劇裡被生理性別化的身體而言，「古路」歌仔戲的傳統主義及現代戲劇的自然主義，在束縛女演員身體之處是如此相似。相反地，由於具有返身性的幽默（reflexive humor）和強調坤生的個人魅力，胡撇仔允許身體跟自我之間擁有較爲開放的關係。爲了實現一個完整的自我，強尼頭必須認得東尼諾的幻想性，才能把東尼諾的瀟灑帥氣跟自己的「宅男」知識和善良整合。同樣，春風的年輕團員需要先了解她們與外臺胡撇仔的距離，才能把胡撇仔的魅力納入她們又古典又二十一世紀的舞臺風格。

如同金枝演社，春風劇團的共同體跟他們所創造出來的臺上世界，是互相塑造的。不過，春風跟金枝不一樣，無論臺上或臺下，她們對共同體的概念與家庭的模式無所連接。金枝演社《浮浪貢》系列的結尾像大部分外臺胡撇仔戲所演的一樣，角色總是重新融爲家庭的一份子。反而，《威尼斯雙胞案》卻結束於主要角色間所有關係的崩解：前輩（包括家長巴拉松博士）都死了、強尼頭與羅莎拉的訂婚取消了、東尼諾與比翠絲分手了。爲了作一個完整的人，強尼頭不但需要跟他的另一個靈魂東尼諾融合，也必須脫離所有的親屬關係。

當然，爲了追求自己的夢想，春風的團員不必這樣。不過，她們常常碰到家庭的責任與演戲的衝突；團長葉玫汝說，她們必須把家庭、職業放在演戲前面，這個就是她們選擇維持半職業性劇團的一個重要原因。跟大部分金枝演社的團員不同，有的春風團員花了不少時間跟心力才得到她們中上階級父母的支持，也需要強調歌仔戲的藝術、社會價值來說服。

不過，這並未意味著春風劇團只相信個體，而對社群沒有希望。畢竟，《威尼斯雙胞案》的結尾應該是另一個新的開始。假如金枝演社要重新再建立一個懷舊、家庭式的團體，那麼，春風劇團的工作方式與團體組織則比較適合網路時代的年輕人。核心團員輪流寫劇本、導演、演出，而且跟金枝演社相比，這些角色間比較沒有階序關係。蘇芷雲告訴我：「在臺灣的舞臺劇，演員就像棋子一樣，而導演就像國王。演歌仔戲好玩多了。」[33]

春風的團長葉玫汝曾經獨自擔任指派各個角色的工作，但過了幾年，她們選擇更複雜但更民主的系統，以確保每個人都能滿意自己得到了夠重要、夠具挑戰性的角色。葉玫汝解釋：

[33] 蘇芷雲採訪紀錄，2008年2月26日。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 我們就組成一個小組，就是包括團長或者行政總監，行政人員也是一部份，導演，音樂設計，還有老師的意見，她們對我們肢體動作的能力或演唱的能力就會比較了解。另外爲了要平衡，就要讓演員填一個意願表，就是把所有角色列出來，就每個人先寫我認爲我比較適合演（哪個角色，也要寫理由），你填完後也會自己考量，再寫一個我的時間可以配合的程度是怎麼樣。最後一個很重要的是，我的夢幻組合。[34]

行政的工作也是大家一起負責。許美惠告訴我：

> 我們要成爲團員之前，有先取得共識。每個人要幫忙負責劇團一部分的行政。因爲我們知道劇團行政還滿瑣碎的，不可能是單獨一兩個人做完，所以就會把團員分成幾個常設的行政部門，可能包括公關組宣傳組總務組跟課程組還有企畫，就分成這五個組。……每一次演出的時候就會籌組一些爲了這次演出的需要再分配一些工作。[35]

這樣的組織模式重視團員的情緒、討論過程、團員間的平等、相互尊重及集體共識（consensus）。雖然春風的團員不太願意說自己是「女性主義者」，或覺得她們有「反抗父權的意識」，不過，她們這樣的工作方式跟美國1970-90年代的女性主義草根組織有很多共同點。

結　論

《浮浪貢開花》與《威尼斯雙胞案》的開場，展現了金枝演社與臺灣春風歌劇團的不同價值觀，還有他們對舞臺作用的概念。《浮浪貢開花》是從一個歌舞場面開始；在臺上左邊所設置的小型舞臺，一個打扮得很華麗的女歌手唱著《寶島曼波》：「大家出來唸歌…大家相招來七桃〔玩〕…無分男女老幼緊出來。」在舞臺中心，有一群典型的懷舊人物——一個工人、一個擺攤子的老人、一個賣香花的鄉下姑娘、一個檳榔西施等。這些「小人物」們跳著舞，他們的誇張動作很和諧、一致、順利。一個魔術師出現，作了一些雜耍，讓一條手帕變成一朵玫瑰花，讓一對白色鴿子從空中出現。歌曲結束的時候，這些角色一個一個下臺，只有浮浪貢阿才留在臺上。

34 葉玫汝採訪紀錄，2008年6月1日。
35 許美惠採訪紀錄，2008年6月1日。

臺灣大學學術期刊資料庫

這場跳舞，象徵著金枝演社對懷舊共同體的理想。但同時，演員的誇張動作和魔術師、歌手的出現，提醒觀眾這個懷舊世界是表演出來的，是一個有奧斯汀所講的展現性的幻象。雖然那種和諧的共同體原來是幻想，但如果觀眾願意一起投入，一個共同體就會在戲院裡實現。

《威尼斯雙胞案》的開場比《浮浪貢開花》更加黑暗。劇本是這樣寫的：

（觀眾進場）

（巴結羅與福林都看著多媒體發呆）

（多媒體：魚在游來游去）

【江湖調】

巴結羅：你看那些魚阿囉，在水中游阿哩，

福林都：游來游去是樂悠悠阿乀。

巴結羅：你阿不是魚阿，哪乀知影魚阿是無煩憂？

福林都：你阿不是我阿，哪乀知影我不知影魚阿是無煩憂阿哩，

兩人：伊伊伊伊伊伊伊阿。

（兩人繼續發呆）

福林都：兄臺，咱還要等多久？

（多媒體開始變化）

巴結羅：免著急，你來看。（用手一指）

（多媒體：畫面變霧。然後聚焦，有隻魚的頭被砍下來。）

兩人：（驚嚇）呃…

（場上燈暗）

這場引用莊子和貝克特（Samuel Beckett，1906-1989）的黑色喜劇，再現了存在主義的孤單個體的悲劇。在歌仔戲裡面，江湖調都是庶民角色唱的，也是「賣藥仔」團最常用來吸引客人的曲調。用這麼通俗的媒介來表達那麼抽象的內容，也可能會讓我們感覺到，知識份子哲學裡面的獨立個體，總是遠離一般脈絡下在社會中的人。兩個甫出場的小人物正在認眞地批評對方只是在投射幻想（就是說，他們的對話指涉的是蘇芷雲劇本的議題），卻突然碰到人生最「衰」的結局。

在本文中，我花了相當大的篇幅強調金枝演社與春風劇團在胡撇仔詮釋、引用上的差異。所以，我想概述一些他們的相同點來進行總結。Richard Dyer 提

臺灣大學學術期刊資料庫

過，娛樂所展現的，不是一個理想社會的組織，而是存在於一個理想世界的感覺[36]。兩個劇團的主要觀眾都是高學歷，都市的年輕人。雖然新胡撇仔的舞臺世界是一個幻想的過去，它還是展現那群年輕人對當代的經驗和對未來的希望。從外臺胡撇仔戲與新胡撇仔戲的比較，我們能看出臺灣文化的轉變。

一個很清楚的不同是，在新胡撇仔戲中，傳統的／外來的那個二分法已經不見了。在外臺胡撇仔戲裡，小生、苦旦／三花、三八兩種角色的對立很清楚。而小生和苦旦的傳統性與他們的中國性是不可分的；三花和三八的現代性與他們的西方性也有密切關係。在新胡撇仔戲中，中國跟傳統的關係、西方跟現代的關係已經模糊了。新胡撇仔戲的舞臺世界比較像Frederic Jameson所定義的拼貼（pastiche）。每個因素脫離它的來源，而它們之間的關係比較平衡。就是說，無論是《浮浪貢開花》的「心靈的故鄉」或是《威尼斯雙胞案》的幻想義大利，裏面的每個人物於當代臺灣觀眾的距離一樣遠，也一樣近。

新胡撇仔戲也反映臺灣社會中「中／西混合」價值的轉變。在外臺胡撇仔戲裡，小生、苦旦的文言式臺詞表示他們的貴族地位，而三花、三八的日常臺語、臺式英文、日文混起來的話就表示他們「普通人」的位置。在新胡撇仔戲中，文言式臺語不見了，外語變成貴族的語言，而貴族變成被反諷的人群。政府文化政策已經從提倡大中國文明轉到提倡國際多元文化；新胡撇仔戲中，中／西混合已經替代純粹傳統中國象徵優越性的功能。

新胡撇仔戲可視爲一種懷念懷舊的戲劇。在外臺胡撇仔戲中，古路歌仔戲的印象所代表的就是一個又熟悉又遙遠的傳統秩序。外臺胡撇仔戲納用古路歌仔戲來展現臺灣1950-1970年代的年輕人對古代「忠孝節義」的認同／不認同。在新胡撇仔戲裡，胡撇仔本身已經代表當代人對1950-1970年代臺灣社會的印象。無論是金枝演社所懷念的簡單與和諧，或臺灣春風歌劇團所尋找的完成自我，這些理想都是來自於二十世紀的現代主義。新胡撇仔戲中的「胡撇仔精神」所展現的，就是一種脫離秩序的自由。兩個劇團都希望能突破大臺灣中產階級縮小的世界，讓年輕觀眾看得到重新創造自我、共同體的可能性。而且雙方都從建立橋樑，跨越世代與階級的距離，來觸及一個幾乎消逝的世界，以達到這個目的。

[36] Richard Dyer, *Only Entertainment* (London: Routledge, 1981), p. 18. “Entertainment…presents, head-on as it were, what utopia would feel like rather than how it would be organized.”

臺灣大學學術期刊資料庫

懷舊的共同體與再合成的自我：
金枝演社與臺灣春風歌劇團的新胡撇仔戲

司黛蕊 Teri J. SILVIO

本文章係比較兩個劇團——金枝演社與臺灣春風歌劇團——的「新胡撇仔」作品。「新胡撇仔戲」不是純粹的複製外臺歌仔戲的胡撇仔風格，而是將胡撇仔及其各式各樣的元素歸於一種嶄新的論述領域。在本文中，藉由檢視兩個劇團對外臺戲的取捨，分析與比較「胡撇仔精神」對金枝演社和春風歌劇團具有什麼樣的意義。因此，我要探討金枝與春風的演員如何投入角色、如何融合現代劇場的寫實美學與傳統戲曲的寫意美學等。此外，我也將探討這兩個劇團如何去想像臺上的虛擬世界、劇團本身的共同體和臺灣社會彼此間的關係。

金枝演社與春風歌劇團是從不同的角度去看待胡撇仔。金枝演社從小劇場運動出發,他們把胡撇仔當成一種在地的、通俗的、中下階級的文化；春風歌劇團則是從大學歌仔戲社團出發，從性別的觀點去看待胡撇仔。兩個劇團都透過胡撇仔戲來尋找一種現代主義的理想。金枝演社所展現的是一個簡單的、和諧的懷舊世界，而春風歌劇團展現的是一個又古代，又後現代的完成自我。雖然他們所取捨的胡撇仔元素不同，對兩個劇團而言，「胡撇仔的精神」代表的，就是一種離當代臺灣中產階級生活越來越遠的自由。

關鍵詞：歌仔戲　胡撇仔戲　金枝演社　台灣春風歌劇團　懷舊　性別

臺灣大學學術期刊資料庫

The Nostalgic Community and the Reintegrated Individual: The "New Opeila" Performances of the Golden Bough Theater and the Formosa Zephyr Opera Troupe

Teri J. SILVIO

This article compares the "new opeila" performances of the Golden Bough Theater and the Formosa Zephyr Opera Troupe. "New opeila" does not merely recreate the style of temple festival opera, but cites particular elements of opeila's bricolage and places them within a new discursive context. This article compares how these two troupes blend temple festival opera and avant-garde theater in different ways, paying particular attention to how the actors create characters and to the relationships among the imaginary world on stage, the organization of the acting troupe, and contemporary Taiwanese society.

The Golden Bough Theater is an avant-garde theater which draws on temple festival opera, while the Zephyr Troupe is a Taiwanese opera troupe which draws on avant-garde theater. Golden Bough sees opeila as a local and working class theater; the Zephyr Troupe sees opeila as a subcultural women's theater. While Golden Bough seeks to create a nostalgic world emphasizing the values of simplicity and harmony, the Zephyr Troupe seeks to integrate the ancient and post-modern and reconstruct a more holistic sense of self. For both troupes, the "spirit of opeila" represents a kind of freedom that is receding from the lives of contemporary middle-class Taiwanese.

Key words: *gezaixi*　opeila　Golden Bough Theater　Formosa Zephyr Opera Troupe　nostalgia　gender

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

司黛蕊：〈胡撇仔的多樣時空：從民族／國家之邊緣看歌仔戲〉，《民俗曲藝》第148期，2005年6月，頁7-45。

李佩穎：〈「撇」得輕鬆「撇」得帥？好難！——玫瑰賊排戲日記（順便側記神奇的美珠姐）〉，臺灣春風歌劇團部落格，2006年10月26日，http://www.wretch.cc/blog/ZephyrOpera/2716823.

_____：《我們賴以生存的「戲」：試論歌仔戲圈的國家經驗》，新竹：國立清華大學社會學研究所碩士論文，2008年。

林鶴宜：〈暗夜．金枝．胡撇仔——評金枝演社《臺灣女俠小蘭》〉，《表演藝術》第51期，1997年2月，頁54-55。

金枝演社：《浮浪貢開花》節目單，2006年9月。

_____：《浮浪貢開花Part 2》節目單，2007年8月。

匿名：〈觀眾迴響3—臺灣歌劇混搭風，臺灣春風歌劇團《威尼斯雙胞案》〉，臺灣春風歌劇團部落格，2007年12月25日，http://www.wretch.cc/blog/ZephyrOpera/4642428.

____：〈觀眾迴響4—這一撇很帶勁～威尼斯雙胞案〉，臺灣春風歌劇團部落格，2007年12月26日，http://www.wretch.cc/blog/ZephyrOpera/4647295.

____：〈觀眾迴響5—觀戲記事——詭幻迷離，難以二分之《威尼斯雙胞案》〉，臺灣春風歌劇團部落格， 2007年12月27日，http://www.wretch.cc/blog/ZephyrOpera/4651927.

臺灣春風歌劇團：《威尼斯雙胞案》節目單，2007年12月。

鄭如珊、許正平採訪王榮裕、吳朋奉：〈金枝演社：搏感情，才是眞臺客〉，《誠品好讀》第56期，2005年，頁56-57。

謝筱玫：〈胡撇仔及其歷史源由〉，《中外文學》31第1期，2002年6月，頁151-174。

____：〈從精緻到胡撇：國族認同下的臺灣歌仔戲論述〉，《民俗曲藝》第155期，2007年3月，頁79-110。

劉秀庭：〈胡撇仔戲與胡撇仔母子〉，《表演藝術》第52期，1997年3月，頁60-63。

Jingmin：〈浮浪貢開花 Part 2〉，金枝演社網頁，2007年8月17日，http://joinjingmin.blogspot.com/2007/08/part-2.html.

Austin, J.L.. *How To Do Things With Words.* Oxford: Oxford University Press, 1975.

Bolt, Ranjit translated. *The Venetian Twins and Mirandolina*. by Carlo Goldoni. London: Oberon Books, 2003.

Dyer, Richard. *Only Entertainment.* London: Routledge, 1981.

_____. *Heavenly Bodies: Film Stars and Society.* London, MacMillan Press, 1986.

Silvio, Teri. “First as Farce, Then as Tragedy: Popular Allegory and National Analogy in Contemporary Taiwanese Opera.” *Taiwan Journal of Anthropology* 3.2 (December 2005): 45-77

States, Bert. O. *Great Reckonings in Little Rooms: On the Phenomenology of Theater.* Berkeley: University of California Press, 1985.

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術
期刊資料庫