戲 劇 研 究　創刊號
2008年1月　頁221～252

「做活戲」的幕後推手：臺灣歌仔戲知名講戲人及其專長

林鶴宜
臺灣大學戲劇學系教授

前　言

戲劇做爲表演藝術，須透過舞臺來實踐。至於如何執行，以確保開演後能夠呈現所預期的內容，則有不同的步驟和方法。我們太習於依賴文字，把一個用文字寫定的舞臺行動，稱爲「劇本」，配合各種設計圖，以不斷排練的方式熟悉這個預期的舞臺行動，時間到了便「照本宣科」。

事實上，「劇本」原不必由一人決定，更不一定需要字字書寫下來。過去的民間劇場由於各方面條件不足，並不一定採用文字寫定的方法創作。許多劇種運用了文字之外「具象」的直接思維和創作力，無論是鄉野草台或商業劇場，更多的仰賴演員即興表演的能耐。

十六世紀的義大利喜劇在這方面表現備受矚目[1]；華人的民間戲劇，特別是傳統戲曲，也有一套不依靠文字創作戲劇的方法。這套方法凝聚了民間藝人的智慧、機巧和才藝，他們依人物上下場次結構戲劇，編成「幕表」[2]。有些「幕

[1] 西方有關即興戲劇最早、最完整的記錄，是文藝復興時期十六世紀下半葉的義大利喜劇Commedia dell' Arte。劇本是一張張Scenario（幕表），有許多操作方式與華人民間戲曲即興戲劇類似。參見Marvin T. Herrick, *Italian Comedy in the Renaissance*, Chapter Ⅵ "the Commedia dell' Arte and Learned Comedy," Freeport, New York: Books for Libraries Press, 1970. pp.210-227.Oscar G. Brockett, *History of the Theatre*, seventh edition, Chapter5 "Italian Theatre and Drama, 1400-1700," Boston : Allyn and Bacon, 1995. pp.143-149.

[2] 「幕表」這個名稱只是借用十六世紀義大利喜劇Commedia dell' Arte所使用的場次表

臺灣大學學術期刊資料庫

表」以簡單的文字記錄，有些則直接靠記憶保存。演出之前由特定人員對全體演員交代「幕表」，演員記下故事和場次後，馬上就得上台即興表演。這無疑是道地的「演員劇場」，演員的即興功力決定了戲劇的成敗。當然，也絕對性的形成了「演員中心」的表演實質。

眾演員各展其才，即席表現，如何能夠銜接無誤的完成同一個戲劇行動呢？背後的重要推手，就是演出前負責交代故事和場次的那位幕後英雄。

筆者以歌仔戲爲例，研究民間即興戲劇的技術和藝術。歌仔戲藝人稱演出即興戲劇爲「做活戲」[3]。之前筆者曾就「創作機制」和「劇目」等面向對此議題進行探討[4]。本文選擇以「人」爲重點，對歌仔戲「做活戲」的幕後推手「講戲人」展開研究。除了運用長年累積的田野採輯、採訪成果，更配合多年治戲劇史的認知。首先探討歌仔戲「做活戲」講戲人才的養成過程，試圖瞭解民間的演劇環境如何提供條件，完成這一特殊人才的訓練。接著依「講戲」的內涵及作用，分「傳遞型」、「導演型」和「編劇型」三類，介紹當今歌仔戲知名[5]講戲人及其專長。最後，從講戲的執行面著眼，就態度、技巧和權力三方面探討講戲人如何影響戲劇的演出成效。

歌仔戲「做活戲」的機制、技術、藝術和人才，雖然只是單一劇種的創作內涵，卻可以提供一個相對於「古代的」和「西方的」即興戲劇活生生的應證。

Scenario的既有翻譯用詞，並不完全吻合傳統戲曲出演出情況，過去傳統戲曲舞臺大部分是沒有「幕」的，因而更正確的稱名應該是「場次表」。歌仔戲藝人稱這種即興演出所使用的「場次表」爲「台數」。

[3] 歌仔戲藝人稱「演出沒有寫定劇本的即興戲劇」爲「做活戲」，因而稱「即興戲劇」爲「活戲」；相對的，稱「演出寫定劇本的戲劇」爲「做死戲」，「寫定劇本的戲劇」就叫「死戲」。「活」指「即興」；「死」指「固定」，並無褒貶之意。

[4] 參見林鶴宜：〈歌仔戲「幕表」編劇的創作機制和法則〉，《成大中文學報》第16期（2007年4月），頁171-200。林鶴宜：〈歌仔戲「活戲」劇目研究：以田野隨機取樣爲分析對象〉，傳統藝術中心「紀念俞大綱先生百歲誕辰戲曲學術研討會」（會議時間：2007年5月25-27日。會議地點：宜蘭市傳統藝術中心曲藝館）。

[5] 每一個職業歌仔戲戲班都有至少一位講戲人，有些甚至多達數人。本文以當今在世被同業公認擅長講戲的講戲人爲採訪對象，並以呈現「傳遞型」、「導演型」和「編劇型」的不同作用爲目的，各取其例，並不表示目前知名講戲人僅文中提到的十數人。又，講戲人所搭戲班常因個人因素變動，本文以講戲人爲主體，不以戲班爲主體，限於篇幅，對於講戲人所屬戲班，僅標出地名，不一一介紹。

臺灣博碩士論文知識加值系統
期刊資料庫

一、歌仔戲「做活戲」講戲人才的養成

在過去藝人普遍識字不多的情況下，許多民間戲曲係採取「口傳心授」的方式流傳。大都延聘教師，一句一唱，一步一科的教給學生，並不採取即興表演的方式。換言之，即興表演的技藝並不是民間戲劇普遍擁有的。

從宜蘭本地歌仔的研究中可知，在草台戲以前的階段，是和其他戲曲如南管、北管一樣，由師父按部就班將唱唸和身段教給學生，尚無「做活戲」的機制，因此劇目發展有限[6]。

歌仔戲所以發展出「做活戲」的創演方式，筆者以爲，主要因爲它在一九二〇年代的發展之初，就進入商業劇場，劇目需求量大的關係。最早的一批歌仔戲劇目即移植自其他劇種，特別是京劇、北管戲、南管戲和高甲戲。歌仔戲透過「講戲」的方法，以「台」（場次）爲單元，快速吸收了這些劇目的情節骨幹，和若干表演程式（包括較簡單的身段和較複雜的喬段、音樂伴奏等），再由歌仔戲藝人以即興的唱腔和說白貫串，揣摩觀眾喜好，不斷調整演法，終於發展出一套獨有的表演藝術；同時也建立了它轉化吸收編創劇目的管道。

經歷了不斷聽戲的成長過程，有些歌仔戲演員能夠「順理成章」的轉化爲講戲人，有些卻不能，箇中原因頗值得探究。技術如何掌握和擴展是一個問題，此外，更牽涉到劇團的運作機制和演員的條件。以下分前輩講戲人的啓發和家族傳承兩個方面，略述歌仔戲講戲人的養成途徑。

（一）前輩講戲人的啓發

歌仔戲有句行話「熟地不做熟戲」。在新鮮劇目的迫切需求下，以當時的劇場條件和演員特質，「講戲」是唯一能夠符合便捷快速需求，有效傳遞和編創劇目的方法。可想而知，建立第一批劇目的人——即第一代講戲人，可能包括其他劇種轉演歌仔戲的藝人、駐團教戲的戲師父，以及流動於不同劇團的歌仔戲演員。

決定票房好壞的第一個因素是演員，第二便是戲齣[7]。由於是「做活戲」，

[6] 參見林素春：《宜蘭本地歌子研究》（臺北：中國文化大學藝術研究所碩士論文，1993年），第六章〈本地歌子的劇目及表演〉第一節「劇目演出情形」，頁114-116。宜蘭本地歌仔被認爲是歌仔戲早期的型態之一。

[7] 訪問廖瓊枝，時間：2007年10月14日中午，地點：新店市京采餐廳。

臺灣大學學術期刊資料庫

演員的因素中，實已包含劇情的推展和詮釋。臺灣歌仔戲黃金歲月的一九五〇年代，臺北市兩個票房最好的戲班「華台園」和「勝蓮社」，便是以演員魅力加上戲齣精采的雙重優勢，締造票房長紅佳績[8]。此外，如「玉輝堂」、「春玉」等劇團，演員雖無出衆的外貌，但戲齣好，演技佳，同樣廣受觀衆歡迎[9]。

聘用他團的演員駐班演出並講戲，或臨時調用他團演員演出並講戲，成了各劇團流通劇目最便捷的管道。更有本團演員到他團看戲，將情節和演法記下，自行編排者。較有規模的戲班，甚至聘請專人駐團講戲。講戲人必須熟諳「做活戲」的表演機制，因而通常由演員或者曾經是演員者擔任。

民族藝師廖瓊枝（1935年生）女士提及早期曾經見過聘請外行人擔任講戲的例子。她在「金鶴」劇團搭班時，戲班曾聘請一位先生閱讀「古冊」，將情節濃縮爲梗概，先寫下來，再到戲班講給演員聽，演員再分別根據自己分到的角色，化爲場次呈現[10]。

又，著名小生演員洪明雪（1936年生）也提到她個人所見，由布景人員講戲的情形。過去戲班組織龐大，光是「布景團」就有十幾人，由一個「布景頭子」帶領。講戲時，布景團要在旁邊聽戲並做紀錄，再把這些指示寫在紙上，貼在各處的布景，以利調度。如此，布景團跟戲班跟久了，雖然不會演戲，卻能知道許多戲齣。布景團會講戲給她聽，再由她編排，決定如何演[11]。

以上兩個例子說明了內台商業劇場時代劇目需求的情形，並證實了非演員出身的人，講戲只能講故事，不具備「場次」的概念，也不知道如何安排演出，因此無論單純的劇目傳遞或編創新戲，都需要實際上台演戲的背景。

臺北苦旦演員兼講戲人林秀鳳（1957年生）出身「拱樂社」，就認爲自己所以會講戲，乃因爲演過的角色種類多，對每種角色都有所體會，也就能掌握角色的特色和屬性。把劇目全記在腦子裡的她，堅持「經驗第一」。她甚至說：「有演過、有經驗才能講戲」，要指導別人，先要了解角色的心態，自己都不明白的

8 參見林鶴宜：〈戰後臺灣歌仔戲商業劇場風雲——以一九五〇年代臺北市的戲院演出爲觀察範圍〉，《從田野出發：歷史視角下的臺灣戲曲》（臺北：稻香出版社，2007年），頁55-99。

9 訪問陳美雲，時間：2007年1月6日，地點：三重護山宮戲台。

10 同上訪問廖瓊枝。

11 參見林鶴宜主持：《「歌仔戲幕表戲劇目及說戲人才調查」成果報告》，〈洪明雪講戲史〉（執筆：趙雪君）（宜蘭：國立傳統藝術中心，2004/04/01-11/30）。

臺灣大學學術期刊資料庫

戲，怎麼要求人家演呢[12]？

演員每天聽戲，聽久了，演多了，有些就自然能夠講戲，這是戲班給予的環境滋養。講戲人最根本的講戲基礎，即是他所聽過的所有劇目。環境給予的調教是無可取代的，有些幸運的講戲人，更曾經蒙受前輩的指導和啓發。

臺北著名的歌仔編導兼老生、花臉演員陳清海（1929年生），二十歲時進「金山樂社」學戲，五年後出班，到「宜春園」搭班。那裡有位排戲的先生「阿久伯」告訴陳清海一個觀念：「要會排戲，才會演戲。」由於陳清海讀過六年的公學校，對於閱讀古冊書沒有問題。阿久伯就開始教導陳清海如何將古冊文本，改編成舞臺演出的型式。所以沒幾年，陳清海就開始在內台劇團擔任講戲先生，當時內台講戲的費用是每本二元（演員演出費一天十元）。

民國四十七年，陳清海和「宜春園」到菲律賓馬尼拉的「亞洲戲院」演出。由於當地僑界熱烈歡迎，戲約由原定的三個月，延長到一年二個月。從臺灣帶去的戲齣都演完了，擔任劇團導演的陳清海就開始以當地流行的電影故事本（將電影情節寫下來出版的冊子）排戲，因應演出。因而編演了一系列劇目[13]。「要會排戲，才會演戲。」的信念是從編導的格局出發的，這果然造就陳清海日後在民間歌仔戲編劇和導演的盛名。

出身「拱樂社」的著名小生演員陳美雲（1951年生）也擅長講戲。十八歲那年，與「拱樂社」老師輩演員鄭金鳳駐進同一個外台班，學到很多的戲齣。鄭金鳳以唱工見長，陳美雲原本唱工就強，她認爲自己得自於鄭金鳳的，主要是戲齣。自那以後，她常常負責戲班的講戲工作。

林秀鳳也有受啓發的經驗。她二十多歲在台南搭班就開始講戲，起初只是傳遞劇目，不管角色和演員合不合，講完了事。後來到了「陳美雲歌劇團」，全團約有十三、四個演員，都很會演，也幾乎都會講戲。尤其是一位人稱「阿九老師」的陳玉平先生，不但會演，也會寫唱詞，還要求大家要套招。他的態度很嚴謹，「十四個角色的戲如果只缺一個演員，他也寧可不演」。這種對戲劇演出的堅持，讓林秀鳳深深的佩服，也讓她在講戲時開始會去注意演員的適任問題，要求演員做全面的配合。

12 參見林鶴宜主持：《「歌仔戲幕表戲劇目及說戲人才調查」成果報告》，〈林秀鳳講戲史〉（執筆：許芳慈）。

13 參見林鶴宜主持：《「歌仔戲幕表戲劇目及說戲人才調查」成果報告》，〈陳清海講戲史〉（執筆：王雲玉）。

臺灣大學學術期刊資料庫

陳清海得到阿久伯指導，知道講戲的重要，以及如何將古冊故事編爲舞臺型式；陳美雲從鄭金鳳學到很多戲齣；林秀鳳則從陳玉平學到講戲的態度和應該注意的要點。劇團「做活戲」提供給講戲人一個立體的養成環境，大部分講戲人從聽戲中揣摸、變通，就知道怎麼講戲。經過前輩指導傳授的，眞算是少數的幸運兒了。當時劇團爲數甚衆，不爲人知的名師傳授可能常常在進行。歌仔戲的編導人才，就這麼「一枝草一點露」的培育著。

（二）家族傳承

出身戲劇家族的成員，對於講戲體會到的可能是另一種感受。

除了現實的考量——省下請人講戲的經費，可能還肩負「傳承」的大任。歌仔戲歷經內台時代的榮景，在一九六〇年代大幅走向外台。內台的戲多以五天或十天爲檔期，無論「古路戲」或「胡撇仔戲」[14]都是連台本。但是到了外台，因爲時代不同，節奏加快；連台太多天，觀衆少看一天可能就看不懂劇情。因而多以一天演完一齣爲宜，至多三本一齣。內台劇目轉移陣地到外台劇場，首先面臨的重要工作，就是編修內容以適應外台演出。

著名編導陳勝國（1953年生）曾提到，「明華園」出外台太晚，在外台跟別團演對台常常輪陣，因爲人家已經演得「搶搶滾」，「明華園」卻還在「鋪墊劇情」。爲了戲班的生存，陳勝國從十九歲就扛下了編刪內台劇本的重責大任。主要任務是濃縮內台劇目，其次是續編前輩殘本。靠著這樣的訓練，他漸漸愛上編劇工作，駕輕就熟[15]。

衆所熟悉以孫翠鳳爲台柱的「明華園」是「公演團」。「明華圓」的大本營在屏東潮州，老團長陳明吉過世後，分爲「天、地、玄、黃、日、月、星、辰」八個子團，其下還有不少分團。除了「地團」（陳勝福）和「日團」（陳勝在）無常態性演出外，其他都是主打廟會戲路的民間戲班，「明華園」的講戲傳統因

14 「古路戲」、「胡撇仔戲」都是歌仔戲藝人的用詞。「古路戲」一詞，著重其傳承自其他大戲劇種，特別是京劇表演方式的特質，它包含的題材類型甚多，有歷史、傳說、民間故事等。另有「古冊戲」之詞，專指故事來自歷史——通常是演義小說的劇目，乃「古路戲」的一類。廣義的「胡撇仔戲」指所有「不按規矩」演出的「變體戲」，通常有天馬行空的劇情、花俏炫麗的服裝，並插唱流行歌。狹義的「胡撇仔戲」則專指受日據「皇民化」影響，打鬥場面穿和服，拿武士刀的演出。本文取其廣義。

15 參見林鶴宜執筆：〈陳勝國小傳〉，收入林鶴宜、蔡欣欣輯著：《光影、歷史、人物——歌仔戲老照片》（宜蘭：國立傳統藝術中心，2004年），頁276-277。

臺灣大學學術期刊資料庫

而在民戲的演出中被保留下來。各子團演的都同樣是「明華園」劇目，演員常常相互調動，靠這樣的方式維持大家族的實質關係。

在子團正式分支出去以前，「明華園」本團（也就是後來的「天團」），向由陳勝國講戲，衆多子姪輩多在他的調教提攜中成長。「天團」當家小生陳昭香（1962年生）說，她是陳勝國的第一任徒弟，「從小聽二叔勝國講戲聽到大，他講戲很特別，像在講古（故事）。」昭香覺得，自己是被陳勝國「一句一句教會的」[16]。

在「明華園」晉身全臺灣第一大歌仔戲劇團之後，一方面工作量大；另一方面覺得子姪輩已有獨力運作的能力，陳勝國已經愈來愈少講戲了。然而，彌足珍貴的是，至今還保留一項慣例，即每年農曆八月一至三日及二十一至二十二日，「黃團」在嘉義地藏庵的演出，必定推出新劇目，由陳勝國親自講戲，此時常調集各子團年輕輩演員前去支援。各子團都會派人前往參與演出，但主要是去聽陳勝國講戲，並將新劇目帶回自己的子團[17]。以家族的戲劇訓練而言，「明華園」堪稱當今最具組織規模，也最具成效的劇團。

出身台中「國光」劇團的呂瓊琄（1969年生）小時候並不喜歡演戲。他說自己所以踏入歌仔戲這一行，純粹是小孩子想黏著父母的心性，眞是一語道破了許多出身戲劇家族者的心聲。父親呂鴻禧（1941年生）本就擅長編排新戲齣，曾以《師生恩仇》（即《鶴驚崑崙》，與電影《臥虎藏龍》原小說都屬王度廬「鐵鶴五部」的作品）打響了「國光」的名號。呂瓊琄一開始並不投入戲劇，十八歲（民國七十六年，1987）那年父親過世，使他叛逆加劇，甚至離開戲班。直到二十歲，傷痛沈澱下來，才回到戲班接下講戲的工作。呂瓊琄坦言雖然小時候不用心，但畢竟在這個環境長大，耳濡目染。「爸爸在身邊時，會交待要怎麼做，只是那時不放在心上；現在要用心去做時，這些罵人的、教訓的話就浮了出來。」

因爲感到年紀的壓力，呂瓊琄在三十歲左右，終於想通，全心全力投入歌仔戲的創作及表演[18]。發奮圖強，在原本講戲的經驗基礎上，創作了許多優秀的作

16 訪問陳昭香，時間：2007年1月1日下午，地點：三重護山宮戲台。

17 電話訪問「黃團」團長，陳勝國長子陳子揚，時間：2007年10月15日。各子團參與地藏庵演戲的演員，回到自己團中，即以講戲的方式將新劇目傳遞給團裡的演員。

18 參見林鶴宜主持：《「歌仔戲幕表戲劇目及說戲人才調查」成果報告》，〈呂瓊琄小傳〉、〈呂瓊琄講戲史〉（執筆：許芳慈）。

臺灣大學學術期刊資料庫

品，廣受矚目。他所代表的是一個本來不喜歡戲劇，因出身戲劇家族，責任加上能力，終於磨練成材的例子，也是許多歌仔戲從業人員成長歷程的寫照。

以上二例都是當今較著名團隊的講戲人，其實民間戲班的技藝傳承是存在於生活日常，很自然的事情。筆者曾因慕高雄「鈴藝」歌劇團講戲人周陳秀錦之名，南下拜訪，不巧陳女士當天早上騎車出了小車禍，改由該團三花演員林明芬講戲。日戲演的是「古路戲」《隋唐演義──收尉遲寶林》，因爲有一定的歷史梗概，不能太過隨意發揮，林明芬以熟練口吻將日戲一台台講完，花了約二十五分鐘。演員們一邊化妝，一邊和她確認姓名、時間、地名等；晚上演的是「胡撇仔戲」《兄弟情深》，由於演員對此戲很熟，又容許自由發揮，林明芬只用了十分鐘即交代完畢。筆者問她是否將「台數」（幕表）[19]記在腦中，有沒有寫下來？她即出示整理完善，字跡整齊的厚厚三大本「台數」。原來林明芬的母親陳秀枝（已逝）過去是「台春」歌劇團的小生演員，擅長講戲，這三大筆記本，只是林明芬整理母親的部分戲齣而已。像林明芬這樣的演員或「鈴藝」這樣的劇團，或許沒有顯耀的名氣，卻默默的進行著扎實的保存傳承工作。家族的力量不僅培養演員，也培養了講戲人，保存民間劇目的累積成果。

二、歌仔戲「做活戲」知名講戲人及其專長

筆者在〈歌仔戲「幕表」編劇的創作機制和法則〉一文中[20]，將歌仔戲完整講戲程序分爲：

1.選擇題材或材料。

2.構想劇情骨幹。

3.擬訂「台數」：安排場次及上場人物。

4.分派角色。

5.講戲。

6.局部套戲和排戲。

7.演出時「含戲齣」（一說「監戲場」）[21]。

---

19 參註2，歌仔戲藝人稱「幕表」爲「台數」，也有直接稱「劇本」者。

20 參註4。

21 演出時，講戲人會在戲台口「顧場」。這時他的工作包括提醒演員上下場，提醒忘詞、下台後糾正演員所犯的錯誤，並觀察現場觀眾的反應，下戲後進行必要修改等，這是幕表編

臺灣大學學術期刊資料庫

等七個步驟。嚴格來說，只有第五個步驟「講戲」爲絕對必要。其餘皆屬「講戲」向「導演」或「編劇」的延伸。以下依完成步驟的多寡，將當今著名講戲人分「傳遞型」、「導演型」和「編劇型」來介紹。

（一）「傳遞型」的講戲人

講戲最基本的意義在於交代場次和故事，讓沒演過這個劇目的演員能以「場」（「台」）爲單位，瞭解內容梗概；演過這齣戲的演員能夠因爲聽戲而得到提醒，使演出更順暢。僅僅交代劇目，不過多涉及「導演」或「編劇」的講戲人，即是「傳遞型」講戲人。歌仔戲「活戲」劇目所以能夠普遍流傳，成爲一批所謂「常演劇目」，主要靠這類講戲人將劇目有效傳遞。

許多講戲人都說：「戲演久了，自然會講。」這句話並沒有想像中複雜。事實上，很多講戲人只是把他身體力行，熟得不能再熟的演出場次，根據記憶一場一場講出來而已。這類講戲人在民間歌仔戲劇場中占最大多數，幾乎有戲上演就有他們的存在。

問題在於，「講」的技巧有高低不同，效率好壞差異很大。而且除了交代場次和故事，大部分講戲人多少會對角色分配和內容分量進行安排。換言之，講戲人打下了良好的架構基礎，演員上台發揮才能事半功倍，順理成章。

臺北「鴻明」歌劇團團長吳進旺（1935年生）指出，內台時期的歌仔戲劇團常會請講戲先生講戲，但要價不低。爲了節省開銷，盡量由團內的演員講戲，或者自己培養講戲人。他在內台時期的「復興社」就開始講戲，經過「登興社」，到外台班「新義樂」，至接手改名「鴻明」劇團，都有講戲的經驗。一個劇團要培養講戲人，大都往演員身上著手；尤其是功力深厚或是經驗較爲資深的演員。因爲這些演員長年演出，大都有足夠的腹內，更記得許多劇目。他自己也是演員出身，主攻三花。他會講的戲，大都是自己演過的戲。在他的印象中，他從來不是唯一的講戲人。以「登興社」爲例，當時能講戲的人就有五、六個左右。吳進旺本身並沒有刻意的學講戲，他所會的戲，都是四處去看戲，以及學戲時背下來的。因而也沒有自編新戲齣的經驗[22]。

劇的完成階段，通常稱爲「含戲齣」。又有將這最後階段的工作稱爲「監戲場」者。兩個用詞的重點不同，「監戲場」強調講戲人對整個戲劇進行的掌控，連布景更換都要管，很類似現代劇場中的「舞臺監督」。

22 參見林鶴宜主持：《「歌仔戲幕表戲劇目及說戲人才調查」成果報告》，〈吳進旺小

臺灣大學學術期刊資料庫

台南「麗明」歌劇團團長吳錦桂（1939年生），以「小貓」的藝名聞名。在十幾歲學戲的時候就開始學講戲。她跟隨父母待過著名的「寶銀社」，後轉搭「明玉」歌劇團。二十一歲就自組「小貓」歌劇團，擔任當家小生。約二、三十個人的劇團規模雖然不是太大，但很重視排戲，一般由吳錦桂負責講戲。該班常以同一齣戲走遍好幾個地方，對於新編戲的需求量並不大。碰到覺得需要新戲齣時，才會考慮聘顧講戲人。印象中，只請過兩個講戲先生，陳雲川是其中的一位，兩人有較長期的合作關係。直到電視興起，內台榮景不再，「小貓」歌劇團也跟著散班了。約二十八歲時，吳錦桂在臺北外台班「新琴聲」搭班，後自組外台班「麗明」，亦擔任講戲。

吳錦桂的拿手戲以「古路戲」爲主，都是以前曾經演過或看過的戲齣。出了外台以後，她將一些內台較轟動的劇目濃縮演出，觀眾反應好的劇目就保留下來，反應不佳則捨棄淘汰。長久演戲的經驗，培養了她掌握觀眾口味的能力。知道哪裡需要多點戲肉，哪裡可以幾句話帶過去。吳錦桂自謙因爲不識字，所以沒有自編新戲[23]，在歌仔戲界，她講戲的名聲倒是被認可的。

曾經紅遍內台、電影、電視的洪明雪（1936年生）是自家戲班「大振豐歌劇團」的當家小生，內台時期常常從旁協助講戲先生選角或改編情節段落，到出外台後，才開始自己擔任講戲的工作，劇目都是刪節內台時期的戲齣而來。拿手的劇目如《林成功》、《流星》、《洪秀全》等，不在少數[24]。

臺北「鴻明」劇團的苦旦演員林秀鳳（1957年生）二十幾歲在台南搭班時，因爲戲班沒有新戲齣可演，尤其缺乏她所主演的武戲劇目，她只好擔任講戲，帶領戲班演出。她講的戲多是早期在外台習得，自言堅持戲要照「戲理」走，絕不敢爲了熱鬧而亂湊劇情。除非劇情眞的不順暢，才會去做修正，否則絕對堅持照步來。她偏好講恩怨情仇的武戲和公堂戲，如《包公案之斬千金》、《包公案之斬義女》等[25]。

而最特別的，要算是高雄「錦鳳少女」歌劇團團長董錦鳳（1931年生）。她是內台著名戲班「日光」劇團的當家苦旦，也是老板羅木生的三太太。該團主

傳〉、〈吳進旺講戲史〉（執筆：邱佳玲）。

23 參見林鶴宜主持：《「歌仔戲幕表戲劇目及說戲人才調查」成果報告》，〈吳錦桂講戲史〉（執筆：邱佳玲）。

24 參見前引文〈洪明雪講戲史〉。

25 參見前引文〈林秀鳳講戲史〉。

臺灣大學學術期刊資料庫

要演出劇目多聘請陳守敬[26]編寫，過程中會跟演員「順戲」，寫定以後就照劇本演，並不「做活戲」。董錦鳳後來和羅木生拆夥，陸續成立內台班「日光少女」一、二團及外台班「錦鳳少女歌劇團」，仍沿用「日光」定本戲，也不演「活戲」。此時董錦鳳擔任講戲人，主要是在演出前順戲，並調整演員們的口音或演出方式。到了民國六十七、八年左右，董錦鳳將旗下劇團改爲錄音班，仍然按照原來劇本，以一天一本的方式演出，並無更動。此時講戲，只是略訴劇情大要，讓大家能夠很快進入狀況而已。她表示，如果內台時期的劇本佚失，外台就會看不到這個劇目，比如陳守敬編寫的《補破網》即是一例。出外台的「日光」並沒有嘗試去濃縮改編內台時期的戲碼，而是保留了定本戲的原有樣貌[27]。

筆者採訪過的講戲人，屬於傳遞型的還包括臺北「飛鳳儀」歌劇團簡麗玲、「民權」歌劇團林嬋娟、「一心」歌劇團何秀裡、「協興」歌劇團黃麗玲、「新櫻鳳」歌劇團外聘陳清美；台南「秀琴」歌劇團朱蔚嘉、落腳、陳安妮；高雄「春美」歌劇團柯麗萍、「玲藝」歌劇團林明芬等人。他們講戲的個人風格和技巧各有不同；共同的是，都必需在有限時間內，將劇目內涵傳遞給全體演出人員。

（二）「導演型」的講戲人

傳統戲曲並沒有「導演」這樣的職務。過去商業劇場演出歌仔戲，係先由講戲先生交代場次和故事做基礎，通常講戲先生、戲師父以及重要演員都可以介入決定一齣戲該如何演出。出了外台以後，漸漸沒有專職的戲師父，講戲多由演員擔任，因而除了講戲之外，總攬角色分配和演法的講戲人，即可歸類爲「導演型」講戲人。

這類講戲人除了具備被信服的能力和權力，對戲劇呈現通常有一套看法。「明華園天團」小生演員陳昭香是一個典型的例子。

天團的「學戲囝仔」很多，陳昭香很強調「聽戲」的重要。她指出，戲班訓練演員，照例是先安排演出小角色，一邊跟著聽戲。聽多了，偶有機會接大一點的角色，自然就能上手。她回憶自己小時候聽完前輩講戲，在上台前總會先揣摩

26 一九五〇至六〇年代著名歌仔戲編劇，曾爲「拱樂社」編寫《金銀天狗》、《宮樓殘夢》等劇本。

27 參見林鶴宜主持：《「歌仔戲幕表戲劇目及說戲人才調查」成果報告》，〈董錦鳳講戲史〉（執筆：邱佳玲）。

臺灣大學學術期刊資料庫

如何演出自己的角色，同時，更要瞭解對手演員的戲，常常主動向對手演員要求套戲，一切有個底，才放心上台。因此，陳昭香講戲時總不惜花時間講自己所擔任的小生，以及弟弟陳進興所擔任的三花的劇情和重要對話給所有演員聽，這些往往是全劇分量最重的部分。儘管昭香和進興對內容已經爛熟，她還是不厭其煩的細說，因爲她深信：

> 學演戲，要先學聽戲；會聽戲，才會演戲！也就是說，要把一齣戲演好，先要「認識這齣戲」。

這完全是爲戲班的年輕成員設想。陳昭香講戲好像在給演員們「上課」，她不止講情節，還提醒演員重要對話和表演重點，隨時見她講一講就站起來比劃、示範。講完戲以後，一定帶戲班成員套動作，並和妹妹麗巧或弟弟進興討論上次演出時武打套式或動作隊形的得失。即使是全團都很熟的戲，偶而省略了講戲的部分，也一定會套動作。

「戲講得好不好，影響很大。」昭香說，以一齣戲有十分來比方，演員的功力若只有五分，講戲的又只講出三分，上台後就慘了。陳昭香把講戲當作是訓練演員的機會，堅持每次演出前一定要套戲！和一般講戲者只是「傳遞」一齣戲的作法大不相同，是名符其實的「導演」，甚至還帶有「戲師父」的味道。[28]陳昭香自言受陳勝國影響極大，「天團」團長陳進興講戲亦十分詳盡，承襲了陳勝國的手法和風格。

臺北「陳美雲」歌劇團團長兼小生演員陳美雲記性好，頭腦靈活，對她來說，講戲是「自己變竅」，不用人教。問她如何可以把一齣戲講好？陳美雲說：「戲文本底就好，自己變竅。」意思是戲劇情節本身有一定的品質，加上自己發揮、變化。陳美雲最擅長的劇目是《新州天馬俠》，乃是根據電影《亡命之徒》改編。還有將內台長篇幅劇本改成一天演完的《玫瑰賊》、《霸王奪姬》等。

陳美雲講戲時一派輕鬆。先派定角色，接著就照情節順下來講。該團都是老經驗的演員，個個劇藝佳，「腹內」足，她還是會特別提醒上下台、動作、對話大意、重要台詞如四句聯、上下場詩等。偶而還會停下來和演員討論某個段落怎麼演，或想一下某個地方的特定曲調。講到趣味的段落，陳美雲興致來了會邊講邊玩起來，整個後台呈現的是將演戲完全融入生活的狀態。上台後，果然個個盡展其才，張力十足。像這樣的講戲，實際發揮了導演的作用，卻又留給演員極大

[28] 訪問陳昭香，時間：2007年1月1日下午，地點：三重市護山宮戲台。

臺灣大學學術期刊資料庫

的表現空間[29]。

「明華園」編導陳勝國，編創劇目極爲豐富，卻不能單純被歸類爲「編劇型」。他講戲極爲詳細，在交代故事的同時，也傳達表演的概念，包括人物情緒、身段和隊形。陳勝國表現的正是民間通俗編劇的思維特質，對他而言，故事情節和演出從來都是一起構思的。做爲講戲人，也採「全方位」的方式。

台中「國光」劇團的老生演員呂瓊斌同樣既能編劇，又很注重表演效果。他認爲包容性大是歌仔戲的特色，但在表演上還是要多學習，將吸收的東西好好運用。以夜戲中常常出現的各種非傳統刀槍的手槍、武士刀等爲例，呂瓊斌還是以「把子」的概念對待，在這方面下了不少功夫。他認爲「要玩槍就該學學克林伊斯威特，耍武士刀就要看三船敏郎怎麼耍，如果只是胡來一氣是不行的」。關於戲台上該如何演的一切想法，都化爲呂瓊斌的創作理念，在構想編寫劇本時，就已經加入了導演的考慮[30]。

（三）編劇型的講戲人

早一輩的講戲人都有將內台劇目濃縮爲適合外台演出的經驗，大部分講戲人以改造和傳遞爲目標，有些卻能夠利用改編所習得的經驗和技巧開發新劇目，可歸類爲「編劇型」講戲人。

上文提到臺北「飛鳳儀」劇團演員陳清海，在「宜春園」經過阿久伯啓發調教後開始講戲。民國四十七年陳清海和「宜春園」到菲律賓馬尼拉的「亞洲戲院」做售票性演出。因應新編劇目的需求，開始以當地流行的電影劇本故事（將電影情節寫下來出版的冊子）排戲，大量的編創了新劇目。

後來他進入「正聲廣播電台」及「台視」擔任歌仔戲編導演及演員。（民國五十四至五十五年）當時，無論廣播電台或電視台的歌仔戲團，都採現場直播。陳清海也編了大量劇目，有不少來自內台戲。

陳清海還編了很多外台戲，他表示，平時很少看電影及電視，也很少去看別的劇團演出，編劇靈感主要來自看古冊書。根據他的經驗，每齣戲從構思到講戲，至少要修改過三次：先寫草稿，檢查劇情是否合理再修改，經過三次反覆思考，才能定稿排戲。日戲（二個小時）約十五台；夜戲（約二個小時半）約

29 訪問陳美雲，時間：2007年1月6日，地點：三重市護山宮戲台。
30 參見前引〈呂瓊斌講戲史〉。

臺灣大學學術期刊資料庫

二十八至三十台。陳清海拿手劇目甚多，有些特別老的劇目，今天在戲台已不容易看到，如《韓信出世》（十本，內台時期的戲齣）、《馮仙珠脫靴》（明代的戲齣，很老的戲齣，古冊戲）等[31]。講究細節鋪陳是陳清海編劇的一大特色，在劇界頗受肯定，看來一切都要歸功於態度的嚴謹。

臺北「新櫻鳳」歌劇團團長陳文億（1933年生）有豐富的通俗劇本寫作經驗。他曾任電視歌仔戲助理導演，編寫過《光武中興》、《鄭元和與李亞仙》等電視歌仔戲。離開電視台之後，到「藝霞」歌舞團擔任古裝歌舞劇寫作和流行歌安詞的工作。爲了生計，更經常幫各劇團寫戲。陳文億的靈感來自古冊書，也包括一些通俗讀物，例如《玉簫娘》，就是根據連載式漫畫書改編。

陳文億的拿手戲劇目相當多，四十歲左右，陸續以書面方式將唱詞及重要的唸白謄寫出來，整理成冊，做爲講戲時的參考[32]。

臺北著名外台素人編劇顏木耳（1936年生）原係嘉義「新南星」及「春玉」劇團苦旦及三花演員，三十歲北上加入外台班「福聲」歌劇團後，開始講戲。由於大受歡迎，先後講了許多內台時期的劇目，如《孝子判親母》、《賢妻殺夫》、《國王找母》、《水萍怪影》、《關東大俠》等，有幾十本之多，許多劇目因此而得以重生。

而顏木耳最爲人稱道的，是她編創新戲的能耐。民國六、七十年代看外台戲的人還很多，爲維持觀眾的新鮮感，木耳開始構思新編。她自認當時是「走運」了，很能編戲。包括《男子漢》（改編自華視連續劇「大捕快」）、《生死戀》（改編自美國電影）、《天長地久》（改編自港劇的「神雕俠侶」）、《神州天馬》（改編自日片的「黃金孔雀城」）、《伍華山莊》（改編自漫畫）、《孟麗君脫靴》（改編自古冊）、《金玉奴》（改編自「藝霞」歌舞劇《棒打薄情郎》）、《搖錢樹》（來源不詳）等，也有幾十本之多，都相當叫好，許多還被「撿」去廣爲流傳，成爲現在歌仔戲有名的「老戲」。

木耳回想自己的編戲歷程，認爲「巔峯」要算是在「新菊聲」歌劇團時期（民國六十五至八十二年）。因爲彼時演員陣容堅強，台柱演員先後有：陳美雲、阿藍仔、蔡美珠、蕭彩鳳、謝麗玉等人。木耳編戲時，會根據演員的性情、專長等發揮；演員們也很有上進心，每每聽完講戲，就跟她討論如何演出，讓原

31　參見前引〈陳清海講戲史〉。

32　參見林鶴宜主持：《「歌仔戲幕表戲劇目及說戲人才調查」成果報告》，〈陳文億講戲史〉（執筆：王雲玉）。

臺灣大學學術期刊資料庫

創人物更出色，也讓整個戲齣更精彩好看[33]。戲齣新鮮好看，「新菊聲」自然戲路不斷，也成就了木耳在外台歌仔戲編劇奇才的名聲。

臺北「民權」歌劇團資深演員王束花（1935年生）是內台著名小生。民國五十九年其夫林竹岸成立「民權」歌劇團，廣受歡迎，有些戲迷開始跟著劇團巡迴看戲，爲了避免劇目重複，加上節省經費的考量，她開始講戲。最主要的工作在於將內台劇目濃縮，改編爲適合外台演出的篇幅。本身演過無數劇目，擔任要角的她，「古路戲」、「胡撇仔」戲都很熟悉，但改編起來卻也頗費一番心思。她很注意掌握輕重，不重要的情節，常以幕後說明帶過。剛整理完的戲齣，會安排先在市外郊區演出，對整齣戲做調整後，再帶入觀眾較多的市區。她整編的劇目甚多，頗具特色，如《六角美人》、《年羹堯》、《流星》、《四星伴月》等。另有《冰點》，乃是觀賞日本連續劇（三浦綾子原著小說改編）後編創的新劇目。這些都成爲「民權」的獨家戲齣[34]。

「明華園」靈魂人物之一的陳勝國，比起老一輩講戲人，年紀不算大，但可能是影響力最大，創作也最穩定的明星級講戲人。他所編導的劇目讓「明華園」在臺灣，乃至國際的舞臺發光。在民戲「做活戲」的講戲也極具特色，「明華園」有一批專屬劇目，是其他劇團不太容易「撿」過去的。這些劇目大多是「粗角戲」[35]，場面大，人數多，而且節奏快。陳勝國對觀眾品味有敏銳的嗅覺。他提出編劇的三個要點：一，節奏要快；二，要把歡樂帶給觀眾——即使是灰色的劇情，也選擇以幽默手法表現；三，主題嚴肅，才能吸引觀眾，感動觀眾[36]。這些原則在明華園的公演戲和民戲中都可以看到。

陳勝國編劇的過程和方式相當特別。他的靈感不一定從哪裡出現，有時候是從一個畫面開始的；也有可能從演員的特質構思。他強調，不一定會先有一個完整的故事，但頭場戲和最後一場戲一定盡力構想清楚。這兩場戲完成後，接著再填滿中間的部分。初步「台數」約只有五、六張紙，但他講戲卻十分詳細，包括所有的對話、唱詞和表演。「明華園」的演員們，早已習慣人手一支錄音筆，錄下所有內容，回去再慢慢消化。

---

33 參見林鶴宜主持：《「歌仔戲幕表戲劇目及說戲人才調查」成果報告》，〈顏木耳講戲史〉（執筆：王雲玉）。

34 參見林鶴宜主持：《「歌仔戲幕表戲劇目及說戲人才調查」成果報告》，〈王束花講戲史〉（執筆：趙雪君）。

35 「粗腳戲」指以三花、老生、花面等腳色爲主的劇目，不包括小生戲。

36 參見前引〈陳勝國小傳〉。

臺灣大學學術期刊資料庫

陳勝國提出「沒有劇本的死戲」的概念。他表示，在內台時期的活戲劇本，雖然只有「台數」，但一齣戲演久了，一切都會固定下來，於是便可能發生缺一個演員就無法演出，甚至「沒有上句，就出不來下句」的情形。等於是一種「沒有劇本的劇本戲」。陳勝國以這樣的概念「逆向操作」——雖然沒有劇本，卻把一切內容都固定下來，才開始講戲。「以前兩天就可以想出一本戲，現在要差不多七天才能想出一本戲。」「想」好後，先在外台演出，不斷修正，有些可以發展爲子團的公演場劇目，其中佼佼者，更進一步精緻化，發展爲「明華園」公演團的年度大戲。他所有的劇目都是這樣創作出來的。可以說是以「台數」構思、定型，過度到文字劇本，最極致的例子。

陳勝國個人私底下偏好武生戲，但衡量演員專長與觀眾喜好，他創作的武生戲並不多，改編自歷史演義的劇目也不多，絕大多數都是新創的戲碼。在諸類型題材作品中，他認爲「古冊戲」最「便宜」（容易，製作成本相對低）；神仙戲最具張力；「胡撇仔戲」最費心思[37]。「明華園」過去在內台演「胡撇仔戲」一向不穿和服、拿武士刀，這幾年「胡撇仔戲」開始受注意，陳勝國認爲，「明華園」多年來所做的正是精緻化操作，呈現「胡撇仔戲」的精髓和趣味[38]。

台中「國光」劇團的呂瓊琄從整理內台劇目的經驗中，學到了編劇的訣竅，從而運用這樣的能力發展出一套編新戲的本事。「國光歌劇團」的特點是擁有男性生角及擅長武戲，因此呂瓊琄從《三國志》、《封神榜》等故事，開發了許多老生和小生對手戲的新劇目，如《赤壁論文》、《二氣周瑜》等。新作《石門八陣圖》，甚至完全顛覆歌仔戲以生、旦對戲的常態，劇中全不見旦角蹤影。

呂瓊琄取材的觸角很活潑，除了演義小說，更多創意來自新聞及生活。他強調生活中蘊藏靈感，五花八門的社會新聞更是俯拾可得的寶庫。這些題材既親切又具戲劇性，觀賞起來沒有包袱，更容易產生共鳴。廣受喜愛的《金雞母》即取材社會新聞；《快樂的植物人》也借用了「小鄭與莉莉」的熱門話題。

對於編劇程序，呂瓊琄自有主見：「通常先確定劇情大綱，然後再安歌詞。寫的時候都會直接安歌，至於曲調的使用，我覺得我蠻執著的。」如果是文化場劇目，呂瓊琄會先在外台試演「看看觀眾的反應，演員演得爽不爽，再慢慢修

37 照陳勝國口頭談論記述。這裡的「胡撇仔戲」應該是指俠義愛情類的劇目，神仙戲應該也是以「胡撇仔戲」的方式演出。

38 訪問陳勝國，時間：2007年11月3日晚，地點：臺北市寧夏街蓬萊國小「明華園黃團」公演戲台。

臺灣大學學術期刊資料庫

改。」呂瓊琄對戲劇節奏感要求非常高，而且要求百分百傳達創作理念[39]。他的創作已經從「台數」編劇走向執筆寫劇本，但外台的即興表演，永遠是他創作的重要基礎。

台南「秀琴」歌劇團台柱小旦莊金梅（1970年生）也是近幾年備受矚目，出身民間戲班的編劇。她以《一世恨》、《罪》等劇參加全國歌仔戲匯演，作品展現通俗戲劇平易近人的魅力，引起熱烈回應。

莊金梅從小就在劇團中成長，記性強，學戲快，加上扮過的角色種類多，奠定了她講戲的基礎。約在二十歲出頭時，原本是爲了指導同團的「學戲囝仔」而整理出一些劇本（「台數」），後來才正式爲劇團講戲。劇團以前曾請過講戲先生，說的戲多是從內台時期留下來的劇目。若演出效果不錯，她就會「撿戲」。看到其它劇團精彩演出，她也會「撿」回來，刪除不合邏輯的部份，添加新的情節，且按照自己團內人數重新修改編排。因爲「秀琴」劇團的戲路太多了，所以一定要「撿戲」才有辦法應付需求。而朋友轉述的故事，也是她編修劇本的題材來源。

莊金梅編劇，主要是沿用舊情節，再添加新的枝葉。小說或電視劇等有劇情的故事都可以被放入歌仔戲中。她不認爲歌仔戲一定要教忠教孝，她偏好情感濃烈，恩怨情仇的故事。這些故事往往表現角色之間難以化解的心結，再搭配適時出現的動人音樂，總能夠緊緊牽繫著觀眾的情緒[40]。

搭過無數內外台班的著名苦旦演員鄭金鳳（1937年生），十六、七歲即協助劇團排戲說戲。鄭金鳳所講的戲，都是戲台上演過的，並沒有新編原創的題材。雖是改編整理舊有的劇目，鄭金鳳卻常將個人觀念放進她改編的內容中。例如她總認爲神怪情節不合理，常常動手刪除，修改爲人物心理的變化和心境的抒發，她尤其重視挖掘苦旦內心深度的戲。而她整理劇目最大的特色，在於對「四句聯」的重視，她爲許多劇目編想了大段大段的四句聯，這在今天可以說十分特別的專長。拿手劇目有《林桂香告狀》、《三娘教子》、《洛神》、《山伯英台》、《孟麗君脫靴》、《陳杏元和番》等[41]。

39 參見前引〈呂瓊琄講戲史〉。

40 參見林鶴宜主持：《「歌仔戲幕表戲劇目及說戲人才調查」成果報告》，〈莊金梅講戲史〉（執筆：許芳慈）。

41 參見林鶴宜主持：《「歌仔戲幕表戲劇目及說戲人才調查」成果報告》，〈鄭金鳳講戲史〉（執筆：趙雪君）。

臺灣大學學術期刊資料庫

依個人的特質和專長，當今歌仔戲講戲人可謂各顯神通。一般所見皆屬「傳遞型」講戲人，少數較重視演出安排與調度，屬「導演型」。至於「編劇型」，實爲鳳毛麟角，不可多得。

三、從執行面看講戲人對戲劇演出的影響

講戲人的專長不同，對戲劇演出影響的層面亦不同。類型和專長之外，執行也是重要考量，以下從態度、技巧和權力三方面談講戲人對戲劇演出的影響。

（一）態度決定高度

衡量一個劇團的好壞，主要看其人才條件。應該考慮的因素包括：整體演出水準（即興能力）如何？角色是否齊全？是否有明星演員？後場樂師水準及配合默契等。很值得注意的是，以「做活戲」爲表演方式的民間歌仔戲劇團，人才並不是決定演出品質的唯一條件，演出流程的操作設計，有時候也可以成爲決定高下的關鍵。

劇團全體成員面對講戲的態度，往往是習慣性的，更確切的說，它是劇團的「傳統」。劇團習慣如何對待講戲，決定了「講戲」能夠發揮的助力有多大。舉筆者在田野中所見的兩個例子來說明。

台南「秀琴」歌劇團這幾年急速竄紅，從一個台南的地方職業戲班，一躍而爲全台知名劇團，甚至成爲文建會的「演藝扶植團隊」。它最吸引人的演出，個人以爲，到目前爲止都仍然是它在外台廟會劇場的「活戲」，而不是藝文殿堂裡結合現代編劇導演的那些製作。

臺北廟會劇場演出歌仔戲，很多地方還保留「椅子出租」的傳統[42]。椅子出租業者會根據廟會規模、地方看戲習慣，以及劇團的吸引力來決定要不要排椅子。但只要「秀琴」劇團北上演出，無論廟會規模大小，地方有無看戲習慣，都必然前往排椅子。在下午就可以看到戲迷們用繩子將預訂的位子綁起來，到了晚上更是座無虛席，椅子後面還黑壓壓站了好幾圈人。而爲了搶一把椅子發生爭吵，更是「秀琴」戲台下常有的事。

42　參見林鶴宜：〈酬神的與戲劇的——新世紀初臺北地區廟會劇場的戲台和椅子出租〉，《從田野出發：歷史視角下的臺灣戲曲》，頁159-196。

臺灣大學學術期刊資料庫

演員扮相漂亮，表演精采，節奏緊湊，默契十足，「秀琴」的民戲可以說具備了所有通俗劇場吸引人的因素。它是怎麼做到的呢？它角色齊全，演員雖年輕，功底都不錯。它擁有張秀琴（小生）、莊金梅（小旦）和張秀鳳（三花）三張明星牌，而且後場樂師反應靈活，與前場充分配合，這些都是大家有目共睹的優點。而大部分人看不到的，是它在演出前的準備，其實才是保證演出品質的關鍵。

在筆者諸多聽戲的拜訪經驗中，「秀琴」歌劇團演出前約一個小時的後台是最特別的。只見所有演員一律穿著「套衫」[43]，坐在自己的戲籠前，對著鏡子梳妝[44]。這時候，擔任講戲的人會站到後台中央，對著全體演員講戲。演員一邊化妝，一邊十分專注的聽著，有時候會提出問題，確定細節，詢問某個環節該如何配合？落什麼歌（用什曲調）？什麼「情節點」換什麼顏色的戲服？換戲服時間如何安排等等。資深演員對內容已經熟悉，會幫助提醒大家；有些演員更會對一旁的年輕成員耳提面命，指導該如何表演。整體氣氛雖不致「肅殺」，卻絕對是緊張的。而這種緊張是紀律和認眞張致出來的，「嚴陣以待」是最好的形容詞。其實它的民戲只是一般規模（戲台二丈四尺，全團約十五人左右。）戲金也只比他團高出數千元[45]。好的人才條件，加上專注和認眞，使它擁有所向無敵的競爭力。

「明華園天團」是另一個例子。「天團」所接演的民戲，規模通常較一般劇團大，舞臺加寬（三丈六尺到四丈八尺），人數較衆（十五至二十人），戲金也較高（五至十數萬）。至於它的人才條件，除了幾張明星牌如陳昭香、陳進興、陳麗巧和孫詩文，餘爲一般演員，「學戲囝仔」占了相當數量。

廟會歌仔戲表現「活戲」自由、輕鬆的一面，但往往因爲演出內容有很大的不確定性，演戲時間過長，會有前言不搭後語、上錯場，或表演潦草等情形。這些在「天團」卻絕不可能發生。「天團」演出最吸人之處，在於情節緊湊，節奏精準，默契絕佳，表演十分趣味化，和廟會熱鬧氣氛完全融合。由於演出極爲流暢，有時候還眞令人不敢相信竟然是在「做活戲」。特別是某些「群衆場面」，

43 戲班稱穿在戲服底下的白長袖上衣和長褲爲「套衫」，袖口和褲管口都有鬆緊帶束口。「秀琴」歌劇團團長很重視後台的整齊，要求演員一律要穿上這種「套衫」。

44 演員都有專屬的「私籠」，依照後台台框排成「冂」字型，成爲各個演員化妝所在，位置分配視劇團習慣。

45 「秀琴」劇團演出得到的賞金常常高出戲金好幾倍，絕大部分都是賞給主角張秀琴的。

臺灣大學學術期刊資料庫

表現征戰、勞動等段落，「天團」的隊形總是整齊又講究。劇情中的某些搞笑或緊張場面，絕對搭配得天衣無縫，讓衝突點或笑點在最該出來的地方出來。

這一切都要歸功於演出前的講戲。「天團」主要由陳昭香和陳進興講戲，因應劇團「學戲囝仔」不少的特質，「天團」總將講戲時間提前到約演戲前一個半小時，由於後台較大，須使用麥克風講戲。資深演員有的一邊化妝或吃飯，新進演員則都放下手上的事，許多還拿著筆記本記下重點。講完戲，陳昭香、陳麗巧和陳進興會帶領「學戲囝仔」排征戰、勞動等場面的隊形，並套練武打身段。「天團」的戲台必定裝置大幕，無演出時放下，和背幕之間的空間就是排練場地。經過一番快速而有效的準備，大幕一拉開，總是令人眼睛爲之一亮。

「秀琴」和「天團」演出規模雖然不同，同樣都是條件好又重視講戲的例子。然而現今民間劇團卻普遍越來越不重視講戲了。尤其是演員年紀較大的劇團，對於演過的戲常常連套一下都省略，上了台，前言不搭後語就難免了。有些劇團演員條件不錯，即興功力都很好，但少了講戲順戲的程序，仍然使出現破綻的機會增加。這是態度問題，態度的輕忽，阻止了她們精益求精的機會。前文介紹的講戲人林秀鳳和陳文憶都曾經表示，演員沒有學習心，講太多被嫌嚕嗦，是他們越來越不喜歡講戲的原因。

（二）技巧與效率

講戲雖有一定的程序和內涵，但光就「講」這件事而言，就有技巧高下的不同。一般而言，能在三十到四十分鐘將一齣戲清楚交代，便可算是稱職的講戲人。若是新編劇目則需要較長的時間，而且演出前幾次都還要不斷修正。俐落的講戲人都會注意時間的掌握，情節交代清楚之外，還會提示場和場之間的關聯。全體演員都應該知道整齣戲的來攏去脈，演起來才順暢，所以講戲人通常會站在後台中央，那是演員一邊化妝一邊都能聽到他說話的位置。除了少數特別具有權威的講戲人，一般而言，講戲人的態度是：「向同樣內行的一群人傳遞一齣他所熟悉的演出」，常常需要和大家協商，並非單向的指導關係。

筆者在田野經驗中，見過很糟的講戲人。她並不站在後台中央對所有演員講戲，而是講到誰的戲，就走到那個演員身旁，對著那演員說話——聲音很小，內容極爲細瑣。結果一齣戲講下來，用掉足足八十分鐘，害得大家化妝差點來不及。只因爲她知道不少劇目，別的團爲了撿戲，還是會調請該講戲人前往講戲。

對於這樣的情形，「日光」歌劇團資深苦旦兼講戲人董錦鳳說，站在後台中

臺灣人文學術期刊資料庫

央講給眾人聽才是正常的講戲方式。而正確的方法，應該是先把情節大要依「台數」講完，需要個別加強的演員，再分別指導。她回憶年輕時在「日光」劇團搭班，三年學成後就擔任戲師父。通常講戲先生會先把故事大概交代一番，再由她針對個別需要指導的演員，帶到旁邊去一一加強。也就是說，交代場次情節和個別加強是可以分開的，甚至可以由講戲人和戲師父分別擔任，這樣才是有效率的講戲方法[46]。

有些資深講戲人除了交代劇情等基本要求，對於如何講，有其主張。例如顏木耳講戲就很簡潔，一齣戲大概四十分鐘就講完了。日戲演完的五點到晚上開演的七點之間，算是演員的休息時間，演員常常一邊聽戲一邊做別的事。木耳說，她會提示演員演戲的重點，所以即使演員一邊賭博，她都有辦法讓演員清楚戲分，上台可以將戲連上。木耳很重視情節的鋪陳，她強調，應該多花點時間在劇情開頭的描述，若時間不足時，再從尾戲去砍，「緩起緊尾」是木耳講戲的原則。這樣在實際演出時較好控制時間[47]。

過去內台戲的劇目是配合檔期編排的，短則五天，長則十天。因此一齣戲多有五本或十本，動員的角色數目眾多，情節也很複雜。當時空轉移，來到外台，必須將十天的演出內容緊縮成兩天，需要刪減的情節與角色很多。許多講戲人在進行改編時，都會希望能夠維持「戲理」[48]，除非把次要情節線整條拿掉，否則不願隨意刪減劇情。因而今天我們看外台戲的演出，常有情節很匆忙，卻缺少戲肉的觀感。王束花的方法是利用OS (off stage)，將比較不重要的情節以「幕後敘述」的方式帶過。她特別注重小生與小旦的對手戲，要求情味要足夠[49]。

講戲人的技巧高低決定講戲效率的好壞。若涉及手法問題，則還可能決定演出風格，影響不可謂不大。

（三）權力的微妙驗證

講戲也與「權力」有關，這是田野中的一項有趣的觀察。

著名小生洪明雪回憶年輕時在父親的「大振豐」劇團（原「登樂社」）擔任

46 訪問董錦鳳，時間：2007年7月11日，地點：高雄董錦鳳家。
47 參見前引〈顏木耳講戲史〉。
48 林秀鳳就有此說法，見前引〈林秀鳳講戲史〉。
49 參見前引〈王束花講戲史〉。

臺灣大學學術期刊資料庫

台柱小生，並不講戲，但哪一個演員演哪一個角色卻是由她來指定的[50]。雖說是因爲她對於演員的才質特性比較熟悉，其中的權力意味其實很清楚。

臺北知名外台苦旦王秀文知道很多戲齣，但從不擔任講戲。她曾在閒談中表示：「講戲要分派角色，會得罪人。」[51]在內台或外台興盛的那些歲月，演員搶角色搶得很厲害，可以想像分派角色如何成爲戲班中重要的權力。

又，許多家族戲班中的長輩，雖然將主演的棒子交給年輕後輩，但影響力仍然很大，掌控演出全局。例如「民權」歌劇團的王束花和「一心」歌劇團的何秀裡，她們都曾經是劇團的小生演員，如今只演老生或搭配的雜角，主要工作是透過講戲帶領後輩成長。一般講完場次情節，年輕人上台演出後，她們會在後台「監戲場」，控制全局。一方面觀察演員表現，一方面看觀眾反應，做爲改善的依據。

筆者曾拜訪觀察「一心」劇團《楚漢相爭之鴻門宴》的講戲工作[52]，扮演韓信的小生孫詩詠在演出中和老生演員對話，老生問他：「你要公休要私休？」詩詠回答：「『公休』不就放假不用班了。」老生演員一時接不下去，場面有些尷尬。下了台以後，講戲的何秀裡糾正詩詠：「正派小生不可以『練痞話』（案：「講瘋話」之意），而且明明知道對手演員會接不上來，更不應該講。」詩詠只有賠笑認錯。

若是權力不足以服眾，則會減低講戲效率。有一次筆者到「新櫻鳳」劇團觀察講戲，碰巧那天小生演員許素容從南部找來一位朋友陳清美講新戲齣《空愛情難斷》。該班都是老資格演員，唱腔好，即興能力強，但個人主見也很強。平時由許素容講戲還能夠鎮住場面，換了新手，大家七嘴八舌，意見甚多，幾乎讓講戲無法進行。配角演員連如何打扮都不能確定，光梳頭就改了兩次。上台後，果然一片混亂，陳清美爲了挽救大局，到幕後「OS」，講情節給觀眾聽，但演員並不理會，所演的還是與陳清美所講不同。這個例證凸顯了權力在講戲中的重要性。而一個人在戲班中有沒有地位，往往也可以從講戲時團員的反應得到微妙的驗證。

即興表演空間的大小，也是一種權力的分配關係。通常主要演員發揮的空間很大，自主權也很高；次要演員則不一定。例如著名小生陳美雲講戲，就儘量把

50　參見前引〈洪明雪講戲史〉。

51　訪問王秀文，時間：2007年1月6日，地點：三重市護山宮戲台。

52　訪問「一心」劇團，時間：2007年7月3日，地點：臺北市迪化街城隍廟戲台。

臺灣大學學術期刊資料庫

詮釋空間留給團員。儘管筆者將之歸類爲「導演型」，她卻只決定方向和調性。因爲「陳美雲」劇團演員個個劇藝傑出，即興功力高強，尤其這兩年呂雪鳳、凌碧霞、陳月雲等人都在此團搭班，她們過去都是獨當一面的小生。講戲沒必要也不適合講得太死。相反的，像上述「明華園」陳勝國講戲，把絕大部分的詮釋權保留給講戲人。「學戲囝仔」純粹是龍套，隊形如何走？如何對打？早在上台前就套好了，連主要角色的自主即興空間也有限。兩個劇團特質不同，權力架構方式也不同，目的都在使演出有效進行。

結　語

「做活戲」是民間歌仔戲的表演傳統，充分彰顯這個劇種劇目編創以及表演技藝的靈活性，由於它相當親近生活，不依託文字，因而也可以充分表徵這個劇種的通俗性格。

一齣戲能夠以「活戲」的方式呈現，需要有兼具編劇、導演、舞臺監督作用的講戲人、具備「腹內」（即興能力）的演員，以及能夠配合即興的後場樂師，三種人才匯集，才能夠執行。它必須仰賴整個機制的運作，光有會即興的演員或講戲人，都無法成立。也只有在整個機制完整保留的情況下，才能夠繼續培養講戲人、即興演員和即興樂師。

小生演員陳美雲回憶幼年被「綁」在著名的「拱樂社」擔任「囝仔生」，備受照顧，「拱樂社」給的「綁戲」金不少，但十二歲那年，母親還是執意要將她帶回。「阮阿母煩惱我『拱樂社』住太久，很多戲不會演。」在後台講戲的採訪中，陳美雲不經意的說了這樣的話[53]。「拱樂社」是職業歌仔戲劇團中，第一個放棄「做活戲」的即興表演方法，開創依照固定劇本表演的戲班。老板陳澄三以重金禮聘陳守敬等人寫劇本，在當時被視爲創舉。整齊的演出讓該班大受肯定，也讓「拱樂社」站穩了腳步，確立了日後事業擴張的基礎。但演員都是自小「綁戲」，只會照劇本「做死戲」。該班童伶演員都是在出班後進入其他戲班，才學會怎麼「做活戲」的。

固定劇本的表演方式僅限於「拱樂社」和「日光」等少數劇團，民間職業歌仔戲班還是以「做活戲」爲絕對主流。同樣是「做活戲」的機制，過去和今天還

[53] 訪問陳美雲，時間：2007年7月2日，地點：臺北市迪化街城隍廟。

臺灣大學學術期刊資料庫

是有所不同。過去演員多半未受正規學校教育，識字不多；演員擔任講戲人，雖能夠以「台數」爲單元編劇，主要仰賴的是記憶。而在學校教育普及的今天，中生代演員都擁有至少國小的學歷，識字不成問題；更年輕一輩的演員則多爲國中或以上學歷。在劇團「做活戲」的運作中，筆者觀察到的現象是，中生代以下的講戲人幾乎都將「台數」整理成冊，演員聽戲更時常用筆記本記下重點。

筆者所見最簡單的「台數」是「國光」劇團前團長呂鴻禧（1941年生）的《亡秦之劍——宇宙鋒》，只有人名和一些線條。隨著文字普遍被運用，「台數」有越來越詳細，篇幅越來越長的趨向。「文字記錄」越多，對於「台數」編劇而言，表示被「定型」的內容越來越多了。

當今年輕一輩講戲人，以整理成冊的「台數」反映了他們所認爲最方便有效的劇目傳遞和編劇方式。文字的存在，適度的幫助他們更輕鬆的紀錄下劇目的骨幹。雖然「台數」有越趨文字化的傾向，但「台數」創作的精神仍被保留。另一方面，更多的文字運用也開啓了這些通俗編劇邁向另一種創作方式的可能性。中生代的「明華園」陳勝國已成大家，年輕一輩如「國光」的呂瓊琄或「秀琴」莊金梅，都有將「台數」整個定型，以文字重編的創作成果。反觀今天主流劇場的知識分子編劇，固然有其優勢和表現，卻難能領略、參照民間「台數」（幕表）編劇的妙處。

臺灣大學學術期刊資料庫

附錄一：民間知名講戲人擅長劇目一覽[54]

姓　　名	目前所在劇團	擅長劇目
王束花（1935年生）	臺北「民權」	《六角美人》、《年羹堯》、《流星》、《四星伴月》、《孫臏》、《狄青》、《薛仁貴征東》、《薛丁山征西》、《國寶玉孔雀》、《趙匡胤走關西》。
吳進旺（1935年生）	臺北「鴻明」	《三娘教子》、《薛平貴征東、征西》（含《薛平貴與王寶釧》）、《薛丁山與樊梨花》、《吳漢殺妻》、《五代正大團圓》（又稱《高家萬壽無疆》、《天下第一家》）、《包公會國母》、《路遙知馬力》。
吳錦桂（1939年生）	臺南「麗明」	《封神榜》、《薛仁貴征西》、《秦始皇出世》、《錯配姻緣》、《太平天國》、《洛神》、《秋決》、《母之罪》、《南宮慘案》、《沉魚落雁》、《紅顏淚史》。
呂瓊琄（1969年生）	臺中「國光」	《金雞母》、《金龜記》、《宇宙鋒》、《今生緣》、《多情神仙》、《銅網陣》（《白玉堂歸天》）、《牧虎關》、《赤壁論文》、《酒國英雄》、《二氣周瑜》、《金魁星》、《烏龍院繞桌》、《包公趕驢》、《石門八陣圖》。
林秀鳳（1957年生）	臺北「鴻明」	恩怨情仇的武戲和公堂戲，如《包公案之斬千金》、《包公案之斬義女》。
洪明雪（1936年生）	臺北「一心」	《林成功》、《流星》、《洪秀全》、《鐘聲怪影》、《狸貓換太子》、《孫臏》、《李廣大鬧三門街》、《五鼠》、《林則徐》、《道光》。
莊金梅（1970年生）	臺南「秀琴」	《洛神》、《一世恨》、《暗光鳥》、《霸王奪姬》、《林投姐》。
陳文億（1933年生）	臺北「新櫻鳳」	《道光斬太子》、《陳三五娘Ⅰ》、《陳三五娘II》、《機房訓》、《山伯英台》、《光武中興》、《鄭元和》、《朱洪武》、《二度梅》、《西施》。
陳昭香（1962年生）	屏東「明華園天團」	《南宮大血案》、《韓信》、《女賊風雲雙怪貓》、《流星怪影》、《朱洪武與陳友諒》。
陳美雲（1951年生）	臺北「陳美雲」	《新州天馬俠》、《玫瑰賊》、《霸王奪姬》、《金收樓拆》。
陳清海（1929年生）	臺北「飛鳳儀」	《薛仁貴》、《孝義傳家》、《許夢蛟拜塔》、《孟麗君（五本）》、《兄弟無情》、《韓信出世》、《馮仙珠脫靴》、《宋宮秘史》、《珍珠塔》。

54 本表根據林鶴宜主持：《「歌仔戲幕表戲劇目及說戲人才調查」成果報告》及後續田野採訪成果整理。

臺灣大學學術期刊資料庫

陳勝國（1953年生）	屏東「明華園黃團」	《劉唐賣江山》、《陸文龍》、《父子情深》、《濟公活佛》、《馬車伕與大捕快》、《周公法鬥桃花女》、《搏虎》、《劉全進瓜》、《八仙傳奇》、《蓬萊大仙》、《紅塵菩提》、《財神下凡》、《眞命天子》、《逐鹿天下》、《李靖斬龍》、《界牌關傳說》、《薛丁山傳奇》、《鴛鴦槍》、《斬判官》、《燕雲十六州》、《溪寮校長》、《獅子王》、《白蛇傳》、《乘願再來》、《鴨母王朱一貴》、《劍神呂洞賓》、《韓湘子》、《王子復仇記》、《何仙姑》等公演團年度大戲，及《南國清秋》、《十八羅漢》、《八仙傳奇-藍采和與張果老》、《小丑的心聲》、《斬判官》、《三戰呂布》、《護國將軍》、《鴛鴦槍》《西遊記之盤絲洞》、《蹺家的紅孩兒》、《父子情深》、《薛丁山與樊梨花》、《明末血淚》、《十八瓦崗寨》、《四進士》、《眞假皇后》、《八哥與千歲》、《大盜紅玫瑰》、《野狼》、《朱門輕風》等。
董錦鳳（1931年生）	高雄「錦鳳少女」	《太平天國洪秀全》、《鑽石夜叉》、《三代干戈》、《萬里找父》、《媽媽私密》、《慈母別後》、《毛骨情仇》、《姐弟鬥法包青天》、《天涯未了情》。
鄭金鳳（1937年生）	新竹「鳳欣」	《林桂香告狀》、《三娘教子》、《洛神》、《山伯英台》、《孟麗君脫靴》、《陳杏元和番》。
顏木耳（1936年生）	目前無搭班	內台劇目：《玫瑰賊》、《關東大俠》、《一世恨》、《七月牡丹》、《水萍怪影》、《霸王別姬》（曾改成《龍鳳奇緣》）、《苦雨戀春風》、《國王尋母》、《義女風雲》（外台戲改爲《黑人大俠》，後更名爲《黑衣大俠》）、《貍貓換太子》、《戰太平》、《白鶴樓》、《孫龐演義》、《孟麗君》、《雍正出世》、《方世玉出世》、《打擂台》、《楊仇殺嫂》、《張文祥試馬》。 新編劇目：《男子漢》、《生死戀》、《搖錢樹》、《天長地久》、《神州天馬》、《伍華山莊》等。

臺灣大學學術期刊資料庫

附錄二：民間即興戲劇研究田野目錄

序次	訪問時間	受訪人	訪問人	訪問地點及備註
1	04/8/18下午	王束花	趙雪君	板橋市受訪者家
2	04/8/26下午	陳文億	王雲玉	三重市受訪者家
3	04/9/4晚夜戲結束約十點	莊金梅	許芳慈	臺北市大同區報安堂戲台
4	04/9/8晚夜戲結束約十一點	莊金梅	許芳慈	臺北市大同區報安堂附近
5	04/9/20上午	吳錦桂	邱佳玲	臺南市受訪者家
6	04/9/30下午	鄭金鳳	趙雪君	新竹市受訪者茶店
7	04/10/6下午五點左右	呂瓊珹	許芳慈	臺中市受訪者家
8	04/10/21下午	鄭金鳳	趙雪君	新竹市受訪者茶店
9	04/11/10下午	吳進旺	邱佳玲	三重市受訪者家
10	04/11/16下午	吳進旺	邱佳玲	三重市受訪者家
11	04/11/30下午	顏木耳	林鶴宜 王雲玉	三重市受訪者家
12	04/12/28下午	顏木耳	王雲玉	三重市受訪者家
13	04/12/31下午	陳清海	王雲玉	三重市護山宮戲台
14	05/1/10下午	林秀鳳	許芳慈	板橋市受訪者家
15	05/1/10下午	陳清海	林鶴宜 王雲玉	中和市中和路「中和大廟」廣濟宮對面巷子空地「飛鳳儀」戲台
16	05/1/12下午	洪明雪	趙雪君	新莊市受訪者家
17	05/1/15下午	吳錦桂	邱佳玲	臺南市受訪者家
18	05/1/16下午	董錦鳳	邱佳玲	高雄市受訪者家
19	05/1/17上午	董錦鳳	邱佳玲	高雄市受訪者家
20	05/1/17下午	顏木耳	王雲玉	三重市受訪者家
21	05/1/24晚	林秀鳳	許芳慈	板橋市受訪者家
22	05/2/17晚	陳清海	林鶴宜 王雲玉	礁溪鎮中山路協天廟「飛鳳儀」戲台
23	05/03/12晚	落腳	林鶴宜	新店市董公廟「秀琴」戲台
24	05/03/13晚	朱蔚嘉	林鶴宜	新店市寶慶路福安宮「秀琴」戲台
25	06/04/23晚	陳文億	林鶴宜	臺北市大稻埕媽祖廟「新櫻鳳」戲台
26	06/07/02晚	郭春美	林鶴宜	臺北市豬屠口「春美」戲台
27	06/07/26晚	郭春美	林鶴宜	臺北市紅樓廣場「春美」類民戲戲台
28	06/11/11午至晚	莊金梅 陳安妮	林鶴宜	臺南縣下茄定忠孝街民間祭壇「秀琴」戲台
29	06/12/31晚	陳進興	林鶴宜	三重市護山宮「明華園天團」戲台
30	07/01/1下午	陳昭香	林鶴宜	三重市護山宮「明華園天團」戲台
31	07/01/3晚	陳清美	林鶴宜	三重市護山宮「新櫻鳳」戲台
32	07/01/6晚	陳美雲 王秀文	林鶴宜	三重市護山宮「陳美雲」戲台
33	07/01/10晚	黃麗玲	林鶴宜	三重市護山宮「協興」戲台

臺灣大學學術期刊資料庫

34	07/01/14晚	林嬋娟	林鶴宜	三重市護山宮「民權」戲台
35	07/01/20下午	陳美雲	陳幼馨	臺北市迪化街社教館表演廳
36	07/01/30晚	陳昭香	林鶴宜	蘆洲市中正路保和宮「明華園天團」戲台。
37	07/06/25晚	郭春美	林鶴宜	臺北市迪化街城隍廟「春美」戲台
38	07/07/02晚	陳美雲	林鶴宜	臺北市迪化街城隍廟「陳美雲」戲台
39	07/07/03下午	何秀裡、孫詩佩、孫詩詠	林鶴宜	臺北市迪化街城隍廟「一心」戲台
40	07/07/04下午	何秀裡、孫詩佩、孫詩詠	林鶴宜	臺北市迪化街城隍廟「一心」戲台
41	07/07/04晚	何麗玲	林鶴宜	臺北市迪化街城隍廟「一心」戲台
42	07/07/10午至晚	周陳秀錦	林鶴宜	高雄市左營區店仔頂路舊城城隍廟「玲藝」戲台
43	07/07/11上午	董錦鳳	林鶴宜	高雄市受訪者家
44	07/07/11下午	郭春美	林鶴宜	高雄市鼎中街正安宮「春美」戲台
45	07/10/14中午	廖瓊枝	林鶴宜	新店市京采餐廳
46	07/11/03晚	陳勝國	林鶴宜	臺北市蓬萊國小「明華園黃團」公演戲台

臺灣大學學術期刊資料庫

「做活戲」的幕後推手：臺灣歌仔戲知名講戲人及其專長

林鶴宜

臺灣民間廟會酬神演出的外台歌仔戲，保留了歌仔戲「做活戲」的傳統，採用「台數」（即「幕表」，場次表）創作劇目。它沒有劇本，有的可能只是一個表格，上面寫著每一場戲上場的角色，以及簡單的劇情，或甚至可能只是一個情節的提綱而已；其他主要部分，都靠演員即興表演和樂師的臨場配合來完成。

歌仔戲「做活戲」的主導人物，是擬定「台數」，並帶領順戲的「講戲人」。「講戲人」多由演員充任，最基本的功能是劇目的傳播。長久以來，歌仔戲劇場培養了不少優秀的「講戲人」，他們不僅傳播舊劇目，更編創新劇目，甚至發揮導演掌控戲劇演出的功能。

本文以「人」爲重心，對臺灣歌仔戲「講戲人」展開研究。首先探討講戲人才的養成，分別從前輩「講戲人」的啓發、家族傳承等不同方面，勾勒人才培育的過程。接著根據田野所得，以「傳播型」、「編劇型」和「導演型」三個類型，介紹臺灣當今歌仔戲知名的講戲人及其專長。最後，從講戲的執行面著眼，就態度、技巧和權力三方面探討講戲人如何影響戲劇的演出成效。

關鍵字：歌仔戲　做活戲　即興戲劇　講戲人　幕表

臺灣大學學術期刊資料庫

Movers behind "Living Plays": Taiwanese Opera's Prominent Scenario Tellers and Their Expertise

LIN Ho-yi

Outdoor Taiwanese Opera, often performed on religious occasions, preserves the tradition of doing "living plays," namely plays that are impromptu in nature as opposed to those with a fixed text. With no written scripts, the basis of a "living play" could instead consist of a list of scene titles and characters, or even a simple storyline. For the most part, it is completed by improvisational collaboration of the cast and the musicians.

The key figures behind these plays are the so-called "scenario tellers" who are in charge of duties such as devising the scene chart and serving as a leader during rehearsals. The primary function of a scenario teller, usually an actor himself, is to ensure the dissemination of the repertoires. For long, the Taiwanese Opera has nurtured many prominent scenario tellers who have helped keep the old plays alive and create new ones. On certain occasions their leadership is not unlike that of a director.

The present study, analyzing the scenario tellers of Taiwanese Opera, focuses on people. It first explores the process of nurturing a scenario teller, which often entails the guidance of predecessors, and stems from a family tradition. Then, based on field research, the study categorizes scenario tellers into three types: "the disseminator," "the playwright" and "the director." Prominent figures of each type, and their expertise, will be the focal point of this part. Lastly, by investigating the methods of certain scenario tellers, the study illustrates how, by ways of attitude, artistry and authority, a scenario teller profoundly influences the overall production. The ultimate goal is to reconstruct the essence of the "living plays" in Taiwanese Opera, especially the aspects of narrative techniques and concepts.

Keywords: Taiwanese Opera　"living plays"　improvisational theatre　scenario teller　scenario charts

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目：

林素春：《宜蘭本地歌子研究》，臺北：中國文化大學藝術研究所碩士論文，1993年。

林鶴宜主持：《「歌仔戲幕表戲劇目及說戲人才調查」成果報告》，宜蘭：國立傳統藝術中心，2004/04/01-11/30。

_____、蔡欣欣輯著：《光影、歷史、人物——歌仔戲老照片》，宜蘭：國立傳統藝術中心，2004年。

_____：〈歌仔戲「幕表」編劇的創作機制和法則〉《成大中文學報》第十六期（2007年4月），頁171-200。

_____：〈歌仔戲「活戲」劇目研究：以田野隨機取樣爲分析對象〉，傳統藝術中心「紀念俞大綱先生百歲誕辰戲曲學術研討會」，2007年5月25-27日。

_____：〈酬神的與戲劇的——新世紀初臺北地區廟會劇場的戲台和椅子出租〉，《從田野出發：歷史視角下的臺灣戲曲》，臺北：稻香出版社，2007年。

_____：〈戰後臺灣歌仔戲商年業劇場風雲——以一九五〇年代臺北市的戲院演出爲觀察範圍〉，《從田野出發：歷史視角下的臺灣戲曲》。

Brockett, Oscar G. *History of the Theatre*, seventh edition. Boston : Allyn and Bacon, 1995.

Herrick, Marvin T. *Italian Comedy in the Renaissance*. Freeport, New York: Books for Libraries Press, 1970.

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術期刊資料庫