

## 二十載春華秋實，為戲曲再許一個未來

蔡欣欣

國立政治大學臺灣文學研究所教授

### 前言

多傳承自彼岸，少數孕生於本土的臺灣傳統戲曲，除了京劇與豫劇因戰後特殊的歷史境遇，而得以在軍政資源的挹注下扎根生存。然也隨著「戲曲現代化」的聲浪，致力於轉型或蛻變；而其餘的戲曲劇種，或基於「原鄉」的鄉親情誼，或由於「宗教」的祭祀儀典，或依附「商業」的市場營運，或源於「劇藝」的同好聚合等社會文化網絡，自力奮發地在民間尋求自我的生存之道，遂也形成了各自的劇種生態、組織樣式、經營策略、創作美學與劇藝風姿。

雖說維繫傳統戲曲生存的主體命脈在民間，但近年來隨著各層級文化主管機構的建置，各種文教政策法規的制訂，各項獎勵補助機制的啟動，各地域演出場館的開發與興建，各型態藝術節慶活動的策劃，以及各類型調查、研究、紀錄、保存與薪傳等計畫的開展，也讓傳統戲曲增加了「新請主」，打開了「新戲路」，得以拓展劇團營運的生存空間，刺激劇藝創作的多元提升，催化演出製作的成長提昇，連帶地反饋了劇壇生態與觀眾開發。

成立於 1996 年的「財團法人國家文化藝術基金會」(後簡稱「國藝會」)，以文化主管機關與民間基金會「雙軌」並行的文化行政制度，整合政府與民間的資源，二十年來始終堅守著「手臂距離原則」(The Arm's Length Principle) 的公共政策理念，通過「常態補助」與各種不同類型的「專案補助」，營造有利於文化藝術工作的展演環境，維護與促進各族群特有文化藝術的傳承、發展與提升。作為臺灣藝文創作補助的重要平台，「國藝會」對傳統戲曲的生態環境與展演創作也相當關注與大力扶植，下面就其作為加以分述：

## 一、常態藝文補助

1997 年起「國藝會」開放藝文常態補助申請，最初為一年四期，含括文學、美術、音樂、舞蹈、戲劇（曲）、民俗技藝工藝環境藝術、文化資產、電影廣播電視與其他（含跨領域及藝文發展）等類別；自 2002 年起調整為一年二期至今，且逐年依據藝文生態的變動，陸續修訂補助申請的類別與基準。據統計自 1997 年至 2015 年，常態藝文補助的總金額為 25 億 1,146 萬，戲劇（曲）類的總補助額為 5 億 2,490 萬元，其中戲劇（曲）的總補助件數為 2,397 件，平均占常態整體補助資源的 20.7%；而戲曲類大約有 610 件，佔戲劇（曲）類的 39.2%。

### （一）補助項目反映劇種生態

目前「國藝會」的常態補助項目，含括創作、委託創作、駐團藝術工作者、演出、策展（策劃展演、展覽（含劇場藝術之展示））、調查與研究、研討會、研習進修（國內研修、出國進修、國外師資延聘）、出版與特殊計畫等十類。綜合歷年統計，以「演出」補助所佔比例最高，其次為「排演場所租金」補助與「研習進修」；至於如「展覽」、「駐團藝術工作者」與「特殊計畫」等項目，則是申請及獲得補助較少或未有通過的。其中佔有相當補助比例的「排演場所租金」，津貼劇團可行政辦公或研習排練的場所，對於劇團的營運裨益甚大，然此階段性任務現已告一段落。

綜觀戲曲類的申請案，包括了目前在臺灣劇壇活動的戲曲劇種，如崑曲、京劇、南管戲、高甲戲、北管戲、歌仔戲與客家戲等「大戲」，皮影戲、布袋戲與傀儡戲等「偶戲」，以及南管、北管、臺灣唸歌、相聲、說唱等「傳統音樂/曲藝」，另有少數民俗雜技如「新象創作劇團」獲得補助。大抵而言，具有寬廣堅韌的生命力，孜孜營生於民間，且「與時俱變」出各種演出型態的歌仔戲與布袋戲，是現今臺灣劇壇最具活力的劇種，因此申請「演出」的劇團與案件數量相對最多，但也涉及其它各種補助項目。至於部分劇團隸屬「文化部」與「教育部」等公家單位，或是劇團為民間基金會所支持的京劇；以及如中央及各縣市政府「客家委員會」等專屬資源與補助管道的客家戲，則申請案的數量相對較少。

臺灣傳統戲曲團隊，除京崑豫劇種外，多是活躍於廟會民戲的外臺戲班，也有少數為主攻劇場或文化場的職業團隊；甚或是採「雙軌」運作策略，同時縱橫於廟會劇場與文化公演場域中，既意圖堅守外臺廟會的營生機制，又企盼獲得劇藝品質的文化認證。如「秀琴歌劇團」積極整理外台民戲，以「淬煉」或「風華再現」為名，傳承或精製看家劇目；「春美歌劇團」結合社會思潮，開發多元劇藝題材，多通過校巡培養年輕觀眾；「明華園天字團」雜揉草根本色與現代風情，科譚諧趣節奏明快，劇目多樣洋溢庶民情味；「明珠女子歌劇團」以旦角演員領銜，整理改編傳統劇目，並與現代導演跨界合作；「一心歌劇團」承傳家族武戲精華，年青世代活力接棒，在題材、表演與劇藝形式等多所突破創新；「臺灣歌仔戲班」結合資深藝人，傳承活戲，整理內台劇目與開發聖經題材等。這些劇團憑藉演員陣容與演出實力，建立各自的演藝風格與經營策略，積極爭取「國藝會」等多公部門資源與開展戲路。

有些曾在臺灣劇壇引領風騷，然現今已然較為「式微」沒落的傀儡戲、高甲戲、南管戲與北管戲等劇種，從生態現象與藝術特色而言，符合「具保存急迫性劇種團隊」等補助基準，多申請「研習進修」與「展演」補助。如隨福建移民播遷來台，樂種與劇種都在民間甚為盛行的南北管，雖因時代轉型有部分館閣已老成凋零，然仍有如「鹿港龍山寺南樂聚英社南管樂團」、「台南市南聲社」、「榮樂軒北管劇團」、「新竹市北管戲曲促進會」、「新竹市振樂軒北管協進會」等子弟，以及如「南北交加」的「員林生新樂歌劇團」與「南管新錦珠劇團」等高甲戲劇團，都在傳統資深藝師的帶領下，薪傳扎根，推廣演出。

又如含括大專院校畢業曲友，以及由「崑曲傳習計畫」所培育的京劇演員及票友等組成的「水磨曲集崑劇團」、「臺灣崑劇團」、「臺北崑劇團」與「蘭庭崑劇團」等崑團，也常申請「研習進修」與「演出」補助。然除本地資深曲友執教外，也會延聘大陸崑壇專業演員或教師來台傳授。另曾獲赴「泉州傀儡戲表演藝術強元固本進修計畫」學藝三個月補助，以精進傀儡戲技藝的主演薛熒源，是極少數申請前往「海外」研習進修的案件，可惜後來並未成行；而「亦宛然」的「揭開南管布袋戲的神祕面紗—泉州習藝計劃」，卻是以「國際交流」項目申請補貼，除了研習

傀儡戲技藝外，也從田野訪查與座談交流中，釐析「南管布袋戲」與泉州傀儡調的關係，並查悉了早期閩南布袋戲班的來臺印記。

## (二) 演出補助的場域屬性及劇目現象

綜觀申請展演的場域，多以現代劇場與文化場公演為主；然劇團也常申請到臺北以外的地區巡演，或前往偏鄉離島或進入校園等場域推廣，如目前本島僅存的阿蓮「錦飛鳳傀儡劇團」與家族傳承的「復興閣皮影戲劇團」等，都曾多次申請離島與校園巡演推廣。基於平衡城鄉發展與拓展藝文效益的考量，這類申請案確實容易獲得青睞。原本「國藝會」的演出補助，傾向於鼓勵表演團體，以售票方式積極開拓觀眾群；因此屬於常民文化，具有宗教祭儀功能的廟口民戲，並不在補助的範疇中。然而有不少廟口民戲的申請案，刻意規劃為文化場公演性質，甚或用「文化場」兼「民戲」來包裝，這也常導致在審查時難以區隔分辨。

向來即是各劇團申請要項的「演出」，正是檢視劇種活力的指標，不但體現著劇壇生態與創作思維，也反映著觀眾品味與市場消費。整體而言，積極提升自我演藝品質的「新製作」，所獲得的補助機率最高。如藉由「向西方取經」的創作理念與製作手法，以挖掘探索傳統「重組再生」的可能性，從而拓展京劇的國際格局，進而邁向世界舞台的「當代傳奇劇場」，歷年來即以《慾望城國》、《等待果陀》、《李爾在此》、《金烏藏嬌》、《夢蝶》、《歡樂時光—契訶夫 1914》與「傳奇風雅-定目劇」等新製作，並結合創作、重製、巡演、海外交流、出版 DVD 等不同項目獲得補助。

當然「新製作」並非全屬於「新編戲」，也包括了傳統劇目的經典再現。傳統戲曲依存所孕生發展的歷史境遇、地域風土、生活民情、人文禮俗與情感思維等外在與內在環境，尋找屬於自己方言的詩歌性和音樂性，由此組構聲腔特色，由此決定擅長題材，由此確立劇種風格。是故各劇種的傳統老戲，往往最能體現地方文化的生命厚度，最能闡揚民間生活與詩性智慧。而這些傳統老戲，往往經過眾多前輩藝術家不斷的技藝打磨，無數的舞臺錘煉，才逐漸積淀出規範嚴整的表演藝術精粹，成為世代承傳研習的經典劇目。



故如具有精湛細膩的掌中技藝，五音分明的口白，結合南管、北管、潮調與皮黃等唱腔，演述故事型塑人物的古典布袋戲演師，都有不少膾炙人口的拿手看家好戲。是以如許王領導的「小西園」、李天祿組織的「亦宛然」、黃海岱創立的「五洲園」、鍾任壁家傳的「新興閣」、陳深池主持的「瑞興閣」等，曾以《南遊記之華光反日宮》、《萬仙大劫哭喪陣千愁陣》、《審葉阡》、《寶蓮燈》、《盧俊義》、《精忠報國岳飛傳-九龍山收服楊再興》、《鞍馬天狗》、《清宮三百年》、《荒江女俠》、《五爪金鷹一生傳》、《七寶樓》、《西方白蓮劍之蕭保堂》與《七劍十三俠》等傳統經典劇目的巡演或薪傳獲得補助。

所謂「唐三千，宋八百，說不盡的數列國」，戲文故事題材原極是豐富多元的，或從歷史演義與小說筆記中擷取，或由民間傳說或神仙鬼話裡選材，或自社會時事與流行文藝中採借，同時也依隨著劇壇生態、演出場域、表演載體與觀眾對象等時代社會的發展演化不斷地拓展開發。近年來臺灣「母土意識」漸趨被重視，陸續有以在地風土人文為題材的劇目編創，如「陳美雲歌劇團」的《刺桐花開》，「河洛歌子戲團」的《東寧王國》，「秀琴歌劇團」的《安平追想曲》，「春美歌劇團」的《青春美夢》，「明華園天字團」的《愛河戀夢》，「明珠女子歌劇團」的《萬丹山傳奇之十八盒籃》以及「尚和歌仔戲劇團」的《港都戲院》等，或譜寫人物際遇，或勾勒鄉野傳說，或再現歷史軌痕，或彰顯地域風土，或展現在地人文等戲齣獲得補助。

而被票選為「臺灣意象」的布袋戲，更是致力於臺灣本土題材的開發。如「二水明世界掌中戲團」的《二八水風雲》、《林則徐掃毒》、《二七台灣魂》、《寧靖王傳奇》、《汪師爺與貓獼猴》、《彰化媽祖與阿罩霧》與《臺灣風雲施九緞與彰化城》；「昇平五洲園」的《沙鹿風雲——平海大將軍王勳傳奇》與《戴潮春事件》；「吳萬響掌中劇團」的《王得祿傳奇》、《反毒英雄林則徐》、《台灣抗日英雄羅福星》、《九頭十八手傳奇》、《戲說嘉義由來》與《牽水（車藏）傳奇》；「嘉義諸羅山木偶劇團」的《楊本縣與台灣》，「隆義閣掌中劇團」的《東寧末事：施琅與台灣》，「蕭添鎮民俗布袋戲團」的《大庄事件》，「真雲林閣掌中劇團」的《汪洋中的一條船》與《嘉南大圳——八田與一傳》等創作獲得補助。只是如何從單純「說

故事」中，剪裁敘事、聚焦人物、突出主題，這興許是劇團可再多加著力的。

### (三) 青年世代薪傳與創藝跨界展演

培養演員與開發觀眾，都是傳統戲曲現今亟需面臨的生存現況。向來臺灣民間戲曲班社的傳藝，以親緣組織的「家族制」與拜師習藝的「師徒制」為主體，前者環繞著姻親與血緣的人際網絡，多肇因於耳濡目染的生活環境；後者或因家庭貧困「綁戲」入班，以及由於個人喜好而參與劇團的。而近年來通過官方傳習計畫，或由學校科班教育或社團研習，或通過民間社區、藝人或劇團所開設的補習班等途徑，陸續培養出不少民眾或青年學子，投身於戲曲的演出行列。年青世代的接棒或加入，一方面積極磨練技藝，在傳統中累積養分；一方面大膽創意構思，在實驗中開發活力。因此也成功開啟補助獎助的資源通路，打造各種創藝展演。

如資深藝師廖瓊枝子弟兵所組成「薪傳歌仔戲劇團」與「南方薪傳歌仔戲劇團」，為強化自身的演出能量，紛紛提出研習進修或教材錄製等計畫；又如「文薪劇團」與「明霞歌劇團」等業餘社團，也會通過《天子告狀》與《新唐伯虎點秋香》等「以戲代訓」培訓票友。而「許亞芬歌仔戲劇坊」則整理出版《戲弄歌仔話詩詞 II 歌聲藝曲咱的情》與《劇聲雅韻 II 鑼聲若響台灣第一部本土經典文化歌仔戲曲教學卡拉 OK》等歌仔戲曲調或詩詞作為推廣教材；至於荷蘭學者羅斌主持的「臺原偶劇團」，和李天祿長子陳錫煌攜手製作演出如《馬可波羅》、新兒童偶劇《Fagiolino 遊台灣》、《秋夜梧桐雨》等偶戲，憑藉外語優勢及表演型態的新穎性，或受邀或主動出擊前往法國、義大利、土耳其等國際藝術節交流演出。

又如資深南管戲藝師吳素霞帶領的「清雅樂府」，南管藝術工作者施瑞樓創立的「東寧樂府」，學者蔡振家主持，由專業京劇演員組成的「逍遙劇場」，年輕子弟傳承的「竹塹北管藝術團」等，也都通過研習薪傳來演出推廣經典劇目。其中致力發揚南管音樂，推廣梨園戲與創新梨園樂舞，由周逸昌所帶領的「江之翠劇場」，以及北管子弟林永志結合年

輕新世代打拼的「延樂軒北管劇團」，獲得多次補助。從團員的培訓，經典劇目的傳承，結合古蹟劇場演出的「後花園物語水榭舞影、樓台戲夢」，或是人偶跨界演出的《秦瓊倒銅旗》等，都為南北管戲曲綻放當代劇藝光影，並常受邀前往國際交流演出。

年青世代的加盟，確實在劇目與演出型態上，挹注更多創意與實驗。如李天祿弟子黃武山創立的「山宛然劇團」，將展示古典操偶技巧的《巧遇姻緣》為基底，結合客家「三腳採茶小戲」與真人戲劇，搬演客家布袋戲《女兒嫁》；而由台大學者等知識份子籌組的「西田社傳統劇場」，取材臺灣鄭清文的童話，結合「挖娃娃機」等舞台裝置，演繹充滿現代感的兒童布袋戲《鬼姑娘的傳說》；而從學校社團朝向專業劇團轉型的「臺灣春風歌劇團」，向傳統取經或跨界創藝，打造了《玫瑰賊》、《威尼斯雙胞案》與《雪夜客棧殺人事件》等「新胡撇子戲」的舞台光影；「海山戲館」邀請小咪駐團教學，再現藝霞歌舞團表演風姿的《綿綿舊情阿隆的苦戀歌》；而由「國立復興劇藝實驗學校」歌仔戲科畢業的李洛晴所創團的「元和劇子」，以跨劇種的演員組合與跨界的音樂設計，演出脫胎於《楊乃武與小白菜》的《楊老五與小泡菜》。這些戲齣不乏跨界、跨領域與跨文化的混搭創藝，有令人驚喜的巧思，也有前衛中的捍隔對立，值得再深入探索辨析。

#### (四) 國際兩岸交流與其它補助

在「國際交流」的補助項目中，以「財團法人國際新象文教基金會」（後以「環境有限公司」之名）與「雅韻藝術傳播有限公司」等具藝文推廣及營利特質的經紀公司，申請「輸入」優秀劇團或劇作來台為多。其中又以「大陸崑團」來台演出的比例最高，此激化崑曲在臺灣的演出能量，也發揮觀摩促進與推廣薪傳的意義。而「財團法人建輝社會文教基金會」以公益與人文生活美學，作為雙軌並行的「企業社會責任」，出資兩岸合製崑曲《長生殿》與《南柯記》，提攜「上崑」與「省崑」等年青演員來臺展演，也在國際交流補助下發揮更多社會效益。另「雅韻」也引進了如泉州梨園戲、泉州提線木偶與蘇州評彈等高藝術水平的劇種與樂種，對臺灣演員藝術的涵養與觀眾欣賞視野的開展，都有所裨益。

相形之下，申請海外交流的「輸出」補助，則多以劇團為單位，其中以偶戲為大宗，如「復興閣皮影戲劇團」參加「飯田人偶劇節2003年亞洲國際人偶劇嘉年華」與瑞士巡演，「永興樂皮影劇團」參加「傳統與現代皮影戲的對話匈牙利國際偶戲藝術節」，「真快樂掌中劇團」參加「保加利亞金海豚偶戲藝術節」、「美國The Green Mountains國際偶戲藝術節」與「以色列Holon國際偶戲藝術節」，「嘉義諸羅山木偶劇團」參加「比利時國際街頭偶戲藝術節」等，多半是以臺灣傳統操偶技藝，或是工作坊教學示範，在國際舞台發聲。近年來布袋戲、歌仔戲與京劇，也常受邀到大陸藝術節中展演交流。如「興洲園掌中劇團」同時展示臺灣傳統與金光布袋戲的雙重風姿，後者對大陸偶戲界與民眾而言罕見而新鮮，因此也搭配交流講座。而除官方的邀約與交流外，部分台商也出資邀請偶戲團，進行商演或走入校園推廣。

劇本為一劇之本，雖說歌仔戲與布袋戲不乏「活戲」演出型態，然走入現代劇場或作為文化場搬演，多半需使用「定本劇」進行排練。是以「戲曲創作」補助如傳統藝師許王、陳勝國與陳勝在，以及劉南芳、張靖媛、吳秀鶯、施如芳、林建華、邢本寧、游源鏗等戲曲編劇或新秀等都曾獲得劇本補助，其中以「歌仔戲」劇本創作最多。雖說以「專職創作者」為補助考量，但以現今戲曲創作生態頗有難處，故此補助資源的挹注，確實裨益於編劇專心投入寫作。而後來「國藝會」又開設「委託創作」補助，讓劇團與編劇更能「供需合一」。

至於收錄個人創作的劇本集，傳統手抄本整理，報刊史料或訪談紀錄等彙整，保存藝人技藝與書寫劇藝傳記等，都成為獲得「出版」補助的項類；另如報刊資料蒐集、戲曲年表撰寫、特定地域或特定時間的戲曲研究、劇作研究與表演藝術資料蒐集等「調查研究」補助，基本上符合「計畫主題對國內戲劇環境有實際助益者」及「以戲劇史料的蒐集、紀錄與研究為考量」的補助基準。不過獲得補助者有不少為「學者」身份，申請課題偏重於「歷史研究」，與當代的藝文生態稍有距離。雖說「以史為鑑」可以古今對照參酌，瞭解戲曲劇壇與生態演化，但其是否更符合「國科會」學術研究的補助項目，這確實也值得細緻考量。



## 二、專案補助

「國藝會」作為扶植臺灣藝文創作的重要推手，除二十年來每年度以定期的常態藝文補助，讓劇團或個人「自主開放」地提出計畫創藝發展外，也根據時代社會的脈動與藝文生態的觀察，啟動「專案補助」機制，「前瞻策略」地媒合企業界與藝文團隊，主動企劃與行銷推廣不同類型的專案，積極引導藝文團隊計畫性地發揮專案的精神與效能。

### (一) 為傳統民戲量身訂做的「歌仔戲／布袋戲製作及發表專案」

有鑑於廟會劇場生態的惡質化，劇團創作演出品質的參差，以及戲棚下觀眾的日趨流失，因此「歌仔戲／布袋戲製作及發表專案」，提供相對優於廟會劇場「市場行情價」的製作經費，鼓勵劇團聘請編劇、導演、編曲編腔或音樂設計、舞台美術設計或統籌等專業創作人才，挹注現代思維，創作可展示劇團特色與藝術能量，適合於民間傳統生態，能在戶外廟埕廣場長期經營演出的優質「廟口」歌仔戲與布袋戲，每屆甄選出三個優勝團隊，連續三週週末，以輪番打頭陣的方式，返回各劇團的發跡地或所在地公演。

此兩個專案都遴聘學者專家組成評選小組，採取「書面審查」與「會談會審」等評選程序，既審核演出的整體規劃，也參酌劇團的演員陣容、製作團隊、劇目內容與藝術成就。據統計從 2003 年起到 2012 年結束的「歌仔戲製作與發表專案」，共舉辦七屆，通過 46 個補助案件，其中 21 件為劇團新戲發表，16 件為劇團的劇本創作，以及 9 件為觀摩加上推廣演出，總補助金額為 2,290 萬；而自 2012 年起執行的「布袋戲製作與發表專案」，至今共舉辦三屆，通過 20 個補助案件，其中 9 件為劇團新戲發表，總補助金額為 674 萬。

整體而言，能從專案評選脫穎而出的優勝團隊，多為臺灣全省各地卓有聲名、演出認真、技藝出色的劇團。然為了更落實專案拔擢具藝術特色的創作，以及擴大扶植具潛力的民間戲班，因此也陸續對甄選辦法進行討論與調整。如「歌仔戲製作與發表專案」曾修正入選過三屆專案的表演團隊，需相隔一年方能再度申請；或者是專案評選中，需有一個首次



入選的歌仔戲團；或者是從歷屆入圍的優勝團隊中，選拔作為「觀摩」的演出團隊，特邀在專案演出期間公演等。至於「布袋戲製作與發表專案」，則加入現場「試演」機制，以更清晰窺知劇團的創作理念與演出型態。

有別於其它公部門府會單位，或民間機構的相關補助或評獎策略，在近達一年的專案執行過程中，「國藝會」始終以主動積極的態度，訂定劇藝製作與宣傳行銷等管控流程，以協助優選劇團在行政企畫與劇藝製作上學習成長。如製作發表時，在地劇團需扮演「東道主」的角色，負責三團在當地與廟方的聯繫溝通、廣告文宣的設計以及場地接待與布置等事宜，因而磨練了劇團在「策劃執行」與「宣傳行銷」等行政能力，也為其開啟了「在地結盟」的通路，搭建起與當地府會、廟方、文教單位以及大眾傳媒的關係網絡與人脈資源，裨益於日後戲路通道與行銷平台的開發。

尤其連續三天的匯演，儼然是劇團「拼臺競技」藝術交流的戰場，因此各劇團無不力求以嚴謹製作與精彩劇藝，來招攬觀眾打拼人氣指數。大抵專案製作含括了舊戲整編、古戲新詮或原創新編等創作劇目，有講究唱念作表的歌仔戲古冊戲，也有演繹江湖恩怨情仇的歌仔戲胡撇子戲，還有混搭時代新美學的歌仔戲時裝新劇等。往昔胡撇子戲常被視為「變體」，傳統古冊戲才是「正統」，但隨著學界論述角度的轉換，胡撇子戲的草根創意與時尚混拼被正視，反倒更能自由鮮活地探索深沈人性，反映現實生活，瑄結社會脈動等時代主題，故專案中胡撇子戲演出比重反倒高過古冊戲；至於布袋戲或為古典掌中戲偶作場，或為大型金光電視戲偶操偶，甚或混合兩種表演類型，甚或搭配皮影、說書與台語唸歌等其它演藝形式。

雖說臺灣的傳統戲曲，曾隨著市場經濟與消費文化的發達，陸續開發了「戲院內臺／大眾傳媒／現代劇場」等展演場域與演出載體；但根植於歲時節慶與生命禮俗的廟會外台民戲，向來是戲曲維生的重要戲路所在，歌仔戲演員或布袋戲主演，以慣用的情節模式、上下場次、白口套語、落歌時機、安歌曲調、身段作表或操偶動作等演出套路，在舞台上即興

組合發揮。然而這種「做活戲」的民間表演傳統，需仰賴藝人飽滿扎實的「腹內」功夫，以及舞台錘鍊實踐的臨場應對能力；然時下不少外台戲班的演員技藝內涵不足，加上外在演出條件惡劣，遂讓演出品質也為之大打折扣。

是以「歌仔戲／布袋戲製作及發表專案」，都有意強化劇團的製作體質，取法在「現代劇場」演出的專業編制與製作流程，從文本的編撰，表導演的風格，音樂的設計與舞台美術的統籌等，借重各領域的專業人才細密分工，提供現代化的藝術創作理念，通過反覆排練而展現「定本劇」的精緻規範。然對於民間外台戲班而言，此非屬於「常設」的體制結構，因此劇團或就既有成員賦予重任，或尋求業界專業人才參與，或由跨領域中尋求新血而「臨時編組」等。雖也為劇壇開發了不少編創的生力軍，但往往也需花費不少「撞擊／磨合」的時間，彼此才能在行事思考、審美思維以及合作默契上相互統整。

1970年代回歸鄉土的本土化思潮湧現，「國家戲劇院」與各地方文化中心等演藝場所與現代劇場的興建，「加強文化及育樂活動方案」、「文化資產保存法」等藝文政策的頒佈，為歌仔戲拓展了「文化場／公演場」外台歌仔戲與「現代劇場歌仔戲」的演出型態，這也使得外台歌仔戲班有較多機會，可接觸與熟悉適應劇場專業分工的製作模式。相對地，外台布袋戲班多為「主演制」，由一人負責口白、操偶、編導甚至配樂等演出事務，除少數劇團因「電視化作業」而採用專業技術分工外。是以布袋戲專案特意鼓勵跨團或跨領域的合作，並積極建立現代化的編制團隊與製作流程，果真也激化了布袋戲的創藝活力，提升了演出品質與擴展了表演樣式。

然由於在臺灣的學院教育體制中，並未對傳統戲曲編導人才進行養成教育，因此普遍存在著「供需失調」的窘況。大抵具有專業素養、知名度高以及作場經驗豐富的老手等成員，通常是炙手可熱的「暢銷品牌」；不過有些學界、現代劇場或影視媒體出身的編導，也能夠以不同的學養背景與藝術修為，為劇作挹注創藝思維。大抵製作群「反覆洗牌」的劇壇現象時有所見，有些劇團因而逐漸穩固製作班底，在長期合作下型塑

藝術風格；有些劇團則面臨「水土不服」的狀況，或延誤製作行程或迷失市場機制。更有部分編導所訴求的藝術思維，與外台觀眾族群的欣賞慣習相互抵觸，產生了「藝術本位/觀眾品味」的角力抗衡。

就民間戲班的演出生態而言，廟會民戲乃是經濟主脈，尤其從專案脫穎而出的優勝團隊，多是「戲路」飽滿，遇到「大月」或「正日」還要拆班演出。但這也經常讓劇團無暇依據製作進度，排練到位；而「作活戲」的表演傳統，與劇場定型規範化的表演要求不同，也使得導演需耗費更多心力，反覆排練；至於外台演出場域與設備條件的侷限，也讓製作團隊需在舞台設計與劇場技術等環節，特別注意「因地制宜」。尤其對於演出成本的管控，在三團拼台「輸人不輸陣」的情勢下，劇團常「入不敷出」頻頻加碼，忽略了專案定位製作「中小型廟口戲」，及企盼日後能後續演出的精神宗旨。所幸專案所打造的這批定型新製作，不但受邀在廟會外台或文化場中搬演，也成為劇團進軍「現代劇場」的劇目首選，甚而成為劇團的保留劇目，轉戰在各種演出場域，為劇團積累了「文化資本」與「經濟資本」。

檢視歌仔戲專案，可以窺見如「春美歌劇團」、「秀琴歌劇團」、「明華園天字戲劇團」、「一心戲劇團」與「明珠女子歌劇團」等，都曾多次入選為專案的優勝團隊。雖說「國藝會」也曾調整甄選辦法，對「尚和歌仔戲劇團」與「藝人歌劇團」等新興入選團隊，發揮潛力加值的正能量；但上述劇團仍憑藉劇目企劃與演出實力成為常勝軍，屢屢在專案中被扶植淬煉。期許這些經由多次專案所挹注的資源與累積的經驗，能確實「內化」為劇團調整製作體質，提升演出「專業」精神的助力。

至於布袋戲專案，由劇壇成員組織的「台灣青年木偶聯合發展交流協會」內部決議，為讓更多劇團有參與機會，入選過的戲團不再送件參加。故三屆都由不同的布袋戲團勝出，而曾入選過的劇團成員，則紛紛「化整為零」變身成為跨團合作的製作群。此作法固然有相互提攜、彼此幫襯的正面意義，但僅有一次的專案歷練，是否足夠讓劇團與成員真正「著腹」，深入發揮其影響效應，興許也是可再進一步思考評估的。

## (二) 戲曲有待開展的其它補助專案

檢視由「國藝會」所企劃的各種不同類型的「專案補助」，雖有部分專案有戲曲團隊入選或參與，但相較其它表演藝術門類而言，其比例是較低的，甚至是缺席的。若盤整曾出現過戲曲團隊身影的「專案補助」，如提供較高額度的補助經費，給予較充裕製作期程，鼓勵劇團提出突破侷限、挑戰自我的優質製作，執行至今共舉辦四屆，甄選出 32 件表演藝術製作的「表演藝術追求卓越專案」，戲曲團隊共有 3 件入選，此已是除戲曲外的其它門類補助專案中，入選比例最高的。

其中「唐美雲歌劇團」的《人間盜》(2003)，以「黑色喜劇」的演出基調，對歌仔戲的編導演進行實驗創新；「亦宛然掌中劇團」的《驚見虹霓關》(2003)，則結合布袋戲、現代舞與「後傳統音樂」進行跨界合作，人偶同台、傳統與現代對話；至於「秀琴歌劇團」的《歌仔新調—安平追想曲》(2009)，以臺語歌謠《安平追想曲》為靈感發想，點染臺灣島嶼的海洋意象，串連歌仔戲的歷史風華，在敘事結構、音樂風格與舞台技術等面向創新突破。大抵這三部入選作品都以「創藝」獲得青睞，但演出成績的良莠勝敗，卻也正在此實驗創新的拿捏碰撞。不過兩齣歌仔戲，都為劇團攻下「國家戲劇院」的山頭，成為劇團首度榮登劇院舞台之作，或就此成為劇院合製的常客。

至於促進學校與藝文團體合作交流，鼓勵藝文團隊或創作者進駐校園，設計激發藝術創造力教案，歷經了「藝術與人文」(2003-2005)、「透過藝術學習」(2006-2008)及「激發創造力」(2009-2014)等階段的「藝教於樂專案」，在執行的十二年期程中，也有部分傳統戲曲團隊與學校合作打造創意教學平台。如臺北縣土城市安和國小與「真快樂掌中劇團」及「無獨有偶劇團」合作，結合布袋戲與現代偶戲，在校園中進行表演藝術教學的「當偶們在一起」(2004)；而「海山戲館」與台北市弘道國民中學及台北市芳和國民中學合作，以歌仔戲結合語文及藝術人文教學課程的「望文生藝—藝術與人文 VS 語文」(2009)；另「鐵支路邊創作體」與臺南市東區德高國民小學及臺南市東區崇學國民小學合作，連結講戲文化與創造力教學，帶領學生對家人進行「口述歷史」訪談，並透過歌仔戲教學體驗在地文化的「憶遊戲曲童樂會」(2012)三案，多發揮劇團的專長，應用在表演藝術或人文課程中。



而隨著全球化的科技發展，藝文創作也常與電子數位科技跨域合作。如提供高額補助款項，分為「紀錄類」、「動畫類」及「實驗類」，遴選優秀數位影像創作的「視聽媒體藝術類專案補助計畫」，即有吳耀東以三年時間，拍攝宜蘭「壯三新涼樂團」、南投「明珠女子歌劇團」與台北「唐美雲歌仔戲團」不同的舞台表演風格，紀錄舞台下獨立又交疊的人生光影。其《舞台》（2009）紀錄影像沈穩洗鍊，細膩抒情。

另通過經費補助與專業整合，提供創作資源、技術與人脈協助，積極培育科技藝術創作人才，鼓勵科技藝術的創作與發表的「科技藝術創作發表專案」，則有呂凱慈《虛擬舞台之互動式藝術表演—掌中戲》（2004），以可操縱虛擬人偶的輸入裝置，依據傳統操縱人偶（布袋戲）的手勢動作控制虛擬人物，藉由網路數位虛擬舞台，通過動態聲音、影像或即時的動作來進行多人的表演，打破實體空間物理性及空間需求的限制。

而為鼓勵優質表演節目，能成為「全民共享」的創意資產，「國藝會」整合企業與相關文化單位，策劃「表演藝術精華再現專案」，從 62 個製作中優選出 6 個作品，重新檢視製作績效，積極部署行銷通路，開發跨縣市觀眾資源。其中入選再製與巡演的「表演工作坊」的「當表演工作坊遇到明華園的《暗戀桃花源》」（2008），結合歌仔戲與舞台劇同台飆戲，悲喜交集呼應古今，極具表演創意與藝術深度，是跨界合作中優異出色的創作。

而基於「製作／演出／評論」為戲曲搬演的完整程序，藉由或感性或理性，或聚焦演出作品的分析，或挖掘劇作寓含的社會思潮等「眾聲喧嘩」的戲曲評論以反饋演出。故由「國藝會」所創設的「表演藝術評論台」網站（2011），以及所啟動的「表演藝術評論人」專案（2014），不僅培育持續書寫與關注劇壇的評論人才，帶動表演藝術生態的整體發展，從中透視當代藝文的評賞美學，更為臺灣留下「此時此地」的演出史料。在「表演藝術評論台」中有不少戲曲演出的特約評論與讀者投書，而 2014 與 2015 均獲得「表演藝術評論人」專案的吳岳霖，也發表過不少戲曲藝評。



## 小結

二十年來有效整合政府與民間資源，致力提升臺灣藝文環境的「國藝會」，確實對劇壇產生成長蛻變的催化效應。如主動媒合企業界，為民間外臺戲班量身訂做「十年有成」的七屆「歌仔戲製作與發表專案」及三屆的「布袋戲製作與發表專案」，成功地讓「民間傳統」的廟口好戲「文化轉型」，在保有宗教祭儀功能外，又發揮「推廣傳統藝術」與「重建廟會戲路」的效能，為臺灣外台戲挹注新活力，也找回不少戲棚下流失的觀眾；而劇團也通過此專案所建構的「對話平台」，在藝術行政與劇藝製作上有所磨練精進。綜觀獲得此專案甄選的優勝團隊，不但獲致「藝術認證」的肯定與聲望，也提升了劇團的「文化位階」，開拓了後續的演出戲路，甚至更因此進階躋身成為「文化部」的傑出演藝團隊。

至於宛如「藝文風向球」般的「常態藝文補助」，相當程度反映了當代戲曲劇壇的創作生態，團隊或創作者享有「藝術自主權」，在創作上自我構思規劃；而劇團也從審查機制的結果，獲致評估與檢視自我創作的機會，而這些審查補助結果，也往往又對劇壇影響發酵。如「常態藝文補助」中佔最大宗的「演出」，本是劇團根據演出場域及觀眾對象而構思創發的，彼此瑣結又相互制約。因此或是演出修編整理的優質民戲，或拿出劇團的看家經典好戲戲碼，或推出參賽獲得的優秀劇目，乃至於取材在地人文、影視傳媒或社會時事等新創戲齣等，劇團最先考量的重點，應是「自身」的成員實力與演藝風格，切忌一窩蜂地追逐、盲目仿效各府會機關「獲補助通過案件」的劇目潮流，徒然遭致畫虎不成反類犬的尷尬。

基於觀眾是戲曲生存的命脈所在，因此維繫老觀眾，開發新族群，本是刻不容緩的要務，故劇團也著力「走進校園」舉辦示範講座或巡演，在劇場製作親子節目等，來號召或吸引年青觀眾。如「海山戲館」的《除三害》，「西田社傳統劇場」的《白蛇傳說》與《水鬼做城隍》；「昇平五洲園」的《老夫子之周處除三害》與《打虎英雄傳》；「台北木偶劇團」的《童言童語童歡樂》、《孫悟空大戰火焰山》與《通天河》；「戲偶子劇團」的《夢想罐頭》與《桃子的節氣大冒險》等，都可見到劇團推廣薪

傳的企圖心。但如何通過為學童「量身訂做」的加工程序，發揮劇場感染力，在「寓教於樂」中激發創意思考與認知戲曲藝術，這確實需要用心設計的。因為活潑逗趣並不同膚淺搞笑，啟發觀念也不意味枯燥說教。

近年來有不少劇團以「創藝實驗」獲得展演補助，的確為戲曲開掘繽紛多姿的表演藝術景觀。不過在「創作媒材」、「表演載體」、「演出空間」到「跨領域製作成員」等，或單一或多元的拆解、撕裂、拼貼、轉借與重構，究竟是「有機結合」還是「意念先行」？這些作品又如何深入主題內蘊的勾掘，如何拿捏演出樣式的型塑？而其是對「戲曲本體藝術」有所激盪提升，抑或是「移步換形」蛻變為「當代新表演藝術」？而來自「傳統／現代」不同領域的表演藝術，擁有各自的肢體語彙及鍛鍊技法，在碰撞磨合中如何避免尷尬齟齬？又如何在「理念／實踐」中，組構自我美學的完整自圓性呢？這些問題都值得再深入辨析。

向來傳統戲曲團隊的「研習進修」，多是申請「師資」補助在「國內」薪傳培訓，以提升團員的專業技藝。這或許是基於外臺戲班多以民戲維生，在時間上很難有自主性；票友子弟劇團成員，多有其它謀生正職；而傳統藝師多為圈內藝術純熟的資深前輩等生態現象所框限。這遂導致與其它門類藝術相較，戲曲申請「出國進修」或延聘「國外師資」相對困難與稀少。然而隨著全球化浪潮的衝擊，戲曲人何妨擴大視野，從亞洲戲劇與西方現代劇場藝術中，觸類旁通汲取養分，從海外師資與研習進修的通路，為戲曲尋覓更多豐沛能量。

再者如「外聘」客席的「駐團藝術工作者」補助項目，二十年來似乎僅有「一心歌劇團」的「歌仔精武門客席導演駐團」（2007），及勉強可歸屬此的「海山戲館」的「藝霞舞蹈再現—小咪駐團教學」（2009）申請。基於民間戲班並無「編劇、導演、編舞、作曲、劇場設計（含舞台、燈光、服裝、多媒體）」等「常設/常態」的成員編制，所以多半在進軍現代劇場或文化場時，才「臨時組合」製作團隊，因此也常面臨「歌仔戲／布袋戲製作及發表專案」中的諸多製作問題。倘若民間戲班能規劃較

長期的發展計畫，提早擬定創作劇目與製作行程，當可藉由此補助資源，邀請專業藝術工作者駐團合作，溝通觀念撞擊藝術火花，甚或逐步調整劇團藝術體質。

也因此劇團若能尋覓到深知劇團成員特質，熟悉劇場實務專業，擁有寬廣藝術視野，甚至具有管控或協商人事、行政與財務能力者來擔任「藝術總監」，當能穩健帶領劇團在時代脈動中成長發展。綜覽目前傳統戲曲界，有不少團隊都設置有藝術總監職務，然有些或因關係情誼，或考量名氣身份，或基於生態位階等緣由，因此虛掛頭銜、徒具門面，並未能發揮實質的功能效益。當然，要找到適任的藝術總監，也絕非易事，經常有「眾裡尋他千百度」的焦慮無奈。只是若真能遇見「真命天子」來掌舵，進行整體性的製作規劃與全面性的藝術把關，當更能確立劇團的演藝風格，穩固劇團的文化品牌。

此外，「國藝會」還有許多專案補助資源，也是傳統戲曲可爭取善用的。如提供年青創作者經費、場地、行政團隊與專業顧問等資源，已然培養不少亮麗新秀的「表演藝術新人新視野專案」，似乎未見戲曲人的身影；而為協助藝術家或劇團開拓國際網絡，提升台灣藝術在國際發展能量的「國際藝術網絡發展平台專案」，雖在「表演藝術華文地區推廣平台」中有戲曲團隊參與，然主要針對大陸市場。是否能再向新馬日韓等亞洲場域擴展，甚或打破華人族群觀眾的設限，向國際舞台進軍。至於「戲曲策展人」也是戲曲劇壇所迫切需要的，既能掌握傳統戲曲的神韻，又能具有當代審美思維，還要具有全球化的視野。從國際網絡的鍊結與跨界創藝的整合中，為戲曲開啟更多展演平台，甚或能深掘建構傳統戲曲的「臺灣主體性」。

整體而言，當今的傳統戲曲劇壇已浮現「世代交替」的趨勢，部分外臺戲班的新生代打磨技藝，穩健成長；而由劇校體制所培育的生力軍，經過多年舞台錘鍊，部分已淬礪成熟具大將之風；有些剛踏出校門或仍在學者，也已嶄露頭角；至於參與學校社團與民間研習班的新子弟，有些也努力從「業餘」邁向「專業」，甚或組班營運；而各部會或縣市政府所推動的官方傳藝計畫，也讓青年演員扎穩根基，強化劇藝。此外，還

有不少來自現代劇場或不同藝術門類的跨域伙伴，以新思維結盟參與創作。深情寄語這些「新世代」的戲曲人，從傳統中累積養分，在創藝中開發活力，在「深耕細耘」中「返本開新」，尋覓建構自身的核心價值，為戲曲挹注嶄新能量。

回眸長年以來，文化經費在政府預算中都屬於「邊緣性格」，所以補助款的額度極其有限，這固然有「杯水車薪」入不敷出的困窘感，卻也迴避了強勢主導與箝制干預的權限。然而如何讓這些珍貴的補助資源，能夠「適得其所」被充分運用，也許「分級制」的補助機制，可以讓各府會機構更明確區隔補助對象，更落實補助與扶植效應。具有著半官方民間機構屬性的「國藝會」，二十年來「一步一腳印」嚴謹評選與前瞻帶領臺灣藝文團隊提升發展，各類型專案補助的源泉活水，激勵創作、追求卓越、扶植新秀、藝教於樂、策展行銷、跨域整合，春華秋實卓然有成。在表達祝福與感恩之際，也殷切期盼「國藝會」持續創建更多「出人出戲」的平台，為臺灣傳統戲曲再許一個未來。