

研究論文

政策下之客家電視台戲曲徵選

與現代形式演出

——以「新永光戲劇團」為例*

段馨君

國立交通大學人文社會學系

摘 要

本文檢視行政院客委會於九十二年度所提出「戲劇五年計劃」所提出的規劃重點如「戲界的輔導」、「傳播與交流」，探討政策與客家電視台戲曲徵選。以客家戲曲界成立最久，設籍於新竹縣的「新永光戲劇團」做為研究對象。行政院客委會的成立之後對於客家文化推

* 本文為 98 年度客委會補助客家戲劇媒體研究群總計劃下之子計劃「客家電視台戲曲徵選與現代形式演出--以「新永光戲劇團」為例」的部分研究成果。本文初稿曾發表於臺灣客家研究學會研討會，May 22, 2010，主辦單位：國立交通大學客家文化學院暨國際客家研究中心。感謝評論人徐亞湘教授的指正及與會者的意見。對兩位匿名審稿者同意刊登的寶貴建議，對本文修改提供實質助益，深表致謝。

動不遺餘力，「戲劇五年計劃」規畫了客家戲劇未來發展的大方向，對於民間戲劇團體有莫大的幫助。「新永光戲劇團」成團將近五十年，在客委會的協助之下，參加客家電視戲曲節目的演出，客家戲曲徵選、匯演，並配合政策推廣地方客家戲曲，曾多次舉辦戲曲研習營，或是以在學校成立社團的模式，招募有興趣的劇團成員，響應客委會對於客家戲曲的維護與傳承。據米爾若夫 (Nicholas Mirzoeff) 而言：「視覺文化是一種策略手法 (tactic)，從消費者，而較不是從生產者的觀點，來探討後現代日常生活的系譜、定義與運作」(2004：3)。本文以「新永光戲劇團」通過徵選，觀賞在三峽的彩排與錄製，在客家電視台播出的《楊九妹智取金刀》探討現代電視客戲，劇團在電視演出的不同表演形式所「再現」出的視覺文化。探討在公共政策的執行面上，「新永光戲劇團」參與客家電視台戲曲徵選，演員招募，與表演研究。

關鍵字：客家電視台、戲曲徵選、新永光戲劇團、《楊九妹智取金刀》

Hakka Drama on Hakka TV Station: A Case Study of Sin-Yong-Guang Troupe

Iris Hsin-Chun Tuan

*Department of Humanities and Social Sciences
National Chiao Tung University*

Abstract

This study explores the policy toward and the selection of Hakka drama played by Taiwan's Hakka TV Station. According to Nicholas Mirzoeff, "visual culture is a tactic with which to study the genealogy, definition and functions of postmodern everyday life from the point of view of the consumer, rather than the producer" (2004 : 3). This study attempts to investigate the rehearsal and TV performances based on Sin-Yong-Guang Troupe's *Wisdom of the Yang's Ninth Daughter* aired by Taiwan's Hakka TV station and the visual culture represented by the different performance styles on television. It further explores the issues of Sin-Yong-Guang Troupe's participation in the Hakka TV Station's Selection of Hakka Drama, its problem of actor recruitment and performance studies from the perspective of the implement of public policy. Based on the policy of the "Five-Year Drama Project," the Council for Hakka Affairs scheduled several projects, such as "the guidance for troupes" and "communication

and exchange between troupes.” The Council for Hakka Affairs spares no effort to promote Hakka culture. The “Five-Year Drama Project” works out the future direction for Hakka drama and this project helps local drama groups in several ways. Sin-Yong-Guang Troupe, located in Hsinchu country, with a near 50 year history, has been the most long-standing in the area of Hakka drama, and is thus the subject of this study. With the sponsorship of Council for Hakka Affairs, the members of this troupe participate in Hakka TV programs, the selection of Hakka drama, and in joint performances. Following the policy’s goal to popularize local Hakka drama, they have held drama camps several times and established clubs to recruit members interested in performance. Through these actions, they hope to preserve and pass down Hakka drama to the next generation.

Keywords: Hakka TV station, Hakka drama selection, Sin-Yong-Guang Troupe, Wisdom of the Yang’s Ninth Daughter

一、前言

臺灣客家表演藝術長期以來都是由民間的表演團體自立救濟。「本土文化」的覺醒，顧然，讓學者振筆疾書，呼籲為政者應該重視民俗技藝的傳承及維護，但是在整體表演生態仍是以京劇、歌仔戲或是西方大型知名的表演藝術輔助資源較多元，而臺灣客家戲曲屬於客家的文化資產，雖然為臺灣的第二族群，但是在政治文化卻屬於弱勢團體。在臺灣客家表演藝術來說，目前僅有「榮興客家採茶劇團」能夠爭取政府補助，獨立完成戲曲製作與演出。其它分布在桃、竹、苗的客家戲班，仍是以民戲為主要的經營。

2003年行政院客委會成立對於客家文化的推廣不遺餘力。在表演藝術上，規劃客家音樂、客家戲劇各五年的計劃。在客家戲劇計劃裡，對於臺灣客家戲劇的資料的保存、田野調查、表演團體的輔導、學術研究、戲曲傳播與行銷都納入討論範圍之內。實行時間始於2004至2008年。從計劃的撰寫動機為考量的出發點，不免嗅出一股戲曲發展的危機感意識。自計劃實行以來結合傳統宗教節氣活動「平安戲」的演出，迎合客家電視的開播，委外製作客家電視戲曲，以媒體傳播客家大戲。徵選戲曲表演團體於「桐花季」、「花鼓節」、「觀光季」演出，這些都是一般觀眾可以欣賞到的成果。戲班或劇團在行政院客委會的鼓勵之下，也紛紛成立小戲、大戲或是文武場的研習營，讓有興趣的市民可以親身體驗表演藝術的演出。

為何政策決定以客家電視台徵選委外承製播放客家戲曲？因為在當代社會「視覺」成了日常生活的核心。我們也常以「視覺媒介」表達我們的觀點或是再現所要表達的意圖。在全球化的時代影像成為日常生活中傳遞信息、觀點、意識型態最普遍的手法。如：廣告單、

電視、電影、電腦網路等等。我們也常以透過影像的播放，去了解我們所處的世界。但「眼見不能為憑」，因而Nicholas Mirzoeff認為「視覺經驗的豐富性」以及「對所觀察到的事物之洞察力」之間的差距，為視覺文化研究打開一扇門（2004：3）。透過視覺影像的傳遞訊息、象徵，與實際現實生活，觀察之間差異之處，即是我們所涉及的視覺文化領域。

視覺文化是在文化研究裡，透過視覺事件的分析，尋求新的論述觀點。Nicholas Mirzoeff也提醒我們視覺文化是研究的一種策略：

視覺文化是一種策略手法（tactic）、而非一門學科；它具有一種變動性的詮釋結構，焦點集中在有關「個人和團體對於媒介的反應」，定義來自於「它所提問的問題」以及「它所試圖提出的議題」（2004：5）

因而在本研究裡，援引Nicholas Mirzoeff的視覺文化研究的思考途徑，探討的議題是藉由客家戲曲徵選，參與客家電視台電視客家戲曲演出，並以另一種現代傳播媒介播放，經由電纜或是電線，分送到每個家庭，藉由營造一種新的戲曲觀賞方式，來推廣客家戲曲文化。

電視此媒體雖可播出人生百態如新聞報導與一些電視實境秀節目，但不似戲劇史中的現代寫實主義(Modern Realism)的角度，來檢視現實(reality)與幻象(illusion)之差異，以二十一世紀前十年來看，電視做為一個選擇、重組、再建構的影像呈現，較近似以後現代主義(Postmodernism)的角度來觀之，則仿如布希亞所說的「模擬」(simulation)，而「影像的過程狀態也與所謂的真實無關，它是他自己的單純「虛擬假象」(simulacrum)」(Schechner, 2002：117)。¹ 另一

¹ 布希亞的後現代「擬像」理論也成為近年來表演研究的一個研究真實與虛擬的取向，較淺顯的例子是現實生活與迪士尼玩樂世界不同語言的區分 Jean Baudrillard. "Simulation." Ed. Richard Schechner. *Performance Studies Reader*. London and New York: Routledge, 2002.

方面，如 John Fiske 所申論，電視是一個「本質上寫實的媒體」。但它是「因為使人信服的能力而成為真實，而不是因為它能忠實於經驗上的真實」(Howell, 2003: 205)。筆者同意此看法，電視影像雖非經驗上如大自然太陽，象徵哲學上真理(logos)的真實，但在電視上人造出使我們信服的影像，對觀眾的思想行為有直接催化與刺激的影響，所以贊同客委會此文化政策，藉由舉辦客家戲曲徵選，使民間較好的客家戲團，得以參與客家電視台電視客家戲曲演出。據彭文正而言，

對於客家族群而言，客家電視是文化橫遭打壓半個世紀後的遲來正義，是「千呼萬喚始出來」的產物。由客家意識為中心的客家元素，可以有效建立族群觀眾對客家電視的「超越歸屬變遷」的依賴性；這應該是客家電視忠實觀眾願捨棄其他商業頻道，成為客家電視重度使用者的重要因素（2005：63）。

藉由善用客家電視台的族群意識凝聚，客家戲曲以這種現代傳播媒介播放，經由電纜或是電線，分送到每個家庭，營造一種新的戲曲觀賞方式，並可刺激客家戲劇的現代形式發展。

二、政策「戲劇五年計劃」——電視現代化客戲

「行政院客家委員會客家戲劇五年發展計畫」由黃心穎執筆撰寫，經由國內專家參與會談而成。在內容的結構上可分為臺灣客家戲發展現況及戲班普遍調查、學術研究、客家戲劇發展問題的提出及因應之道。由於撰寫方式是以「客家戲劇」為主題，所以與劇團有關的事項可見於「成長與傳承計劃」裡，在「演藝人員的交流與培育」有關文武場和演員的培育；「社區總體營造」有「各類研習、教育班之成立」；「結合客家文化設施」則結合當地各級學校，舉辦教師與學生之寒暑假客家戲研習營。在「傳播與交流」中，運用電視、網路或文

化公演「增加演出機會」、「公演與補助演出」及「以匯演、比賽與交流活動，將戲劇推向國際舞臺」等項目。²

在「成長與傳承計劃」裡，端賴劇團主動的申請。有關電視戲曲的製作、公演或匯演，在客委會的組織下，將以徵選方式、匯演、電視節目、公演包裝成策略性的計劃。2005年起每年舉辦一次徵選活動。近年舉辦時間多為五月下旬左右，地點於三峽「臺北縣客家文化學園」。由客委會邀請專家、學者審定。每個劇團表演四十分鐘。劇團必須全程參加二天的行程。最後錄取前八團分數最高者。錄取的劇團不僅可以參加一年二次的電視客家戲曲節目，同時也可以參與「平安戲」的巡演。

在這個組織策略裡，徵選標準的奠定，是推展客家戲劇、客家音樂為主體，同時也要求演員的技藝展現。匯演不僅讓劇團有交流的機會，同時也能相互學習。電視節目的錄製，不僅讓戲曲演出以媒體呈現，同時集結不同導演的要求提升劇團的表現力，也讓演員有機會在演技、身段中有進步的空間。公演是將電視彩排的效益，結合民戲的演出，通俗中帶有精緻性。

在「成長與傳承計劃」與「傳播與交流」的實踐過程裡，其所衍生而出的問題，第一是劇團藉由舉辦戲曲學習營，或在學校社團傳授戲曲的表演手法，一來可以招募有興趣的學員投入客家大戲的演出，二來推廣、教育一般民眾對於客家大戲的表演認識。這樣的方式可惜卻未能保有主辦者所期望的成果。第二在「傳播與交流」裡，其最主要的部份是在電視製作的流程，及對電視戲曲要求的嚴謹度。即衍生出劇團演出風格的表現，及人才斷層的困境。這兩者牽涉演出人員的

² 「行政院客家委員會客家戲劇五年發展計畫」

行政院客家委員會

<http://www.hakka.gov.tw/public/Attachment/612114141071.pdf>/2010/05/04

素質。本文以「新永光戲劇團」為案例研究，透過「新永光戲劇團」在電視節目的製作，探討客家戲劇計劃在實踐過程中所碰到的問題。

(一) 從徵選到演出—客家戲曲「視覺化」的再現

對所謂的「視覺化」(visualizing)，Nicholas Mirzoeff的解釋是：「將那些本身並非視覺性的事物予以「視覺化」(2004：5)。我們並非單純的探討視覺形式的構成，而是要更深入探索視覺構成背後，常人所無法看到的動機、手法或是其它的操作。對於本研究而言，戲曲徵選的標準、過程及導播運作的過程，是我們討論的焦點。客家電視戲曲的徵選始於2005年左右，在此前二年主要是以委託製作的方式，由「龍鳳園戲劇團」李永乾所製作。行政院客委會以徵選的方式，提供經費資源，請客家電視台辦理，徵選民間優秀的團體，來委製其演出客家傳統戲曲的節目。在面臨新型態的電視播出與「僧多粥少」的情形下，對於演出的團體必有要求及規則的訂定。

依據九十六年的戲曲審查標準(請參考附錄)，可分為四個部份，演員、劇本、文武場、舞臺設計，其中前二者關係一齣戲風格的基本形成。對於演員的要求，著重於對於客家音樂曲調的運用及客語的流利性，這是一個劇種的基本屬性的要求。劇種的辨別，來自音樂與語言。在客家戲曲發展的過程裡，曾經被視為「客家歌仔戲」。若按照字面上的解釋，「客家歌仔戲」則是以客語演唱歌仔戲，原則上戲中曲調的安排是以「歌仔」為主。在一般的客家戲劇演出，常常運用閩南民謠或是客、閩語言摻雜。客家戲劇引以為傲的特色「九腔十八調」，反而讓人無法定位客家戲劇的定位。再者客家大戲與歌仔戲在發展的過程裡雷同，但是歌仔戲在當代的社會已成為臺灣戲劇的代表。在此情形下，客家大戲的演出，容易讓人誤以為其為歌仔戲，而忽略它原有的存在。透過徵選的手段從曲調(強調客家曲調)與語言的流利，至少可以為客家大戲的存在感定位。語言要求的另一個考

量，是對於年輕演員的客語的訓練。筆者認為目前所接觸到民間劇團的年輕演員，基本上都能以客語流暢的對話，反倒是較為「文言」的語句，則是考驗著演員及編劇的運用，這牽涉到文字運用「文雅」與「通俗」的問題。而所謂的表演藝術，內文並沒有明確的說明，筆者推測應該是以「唱腔」為主要表現，現今能夠登臺演出（非科班）的年輕演員，只要能夠合音律譜詞，即能夠上臺演出，至於身段與演技，反倒並不是十分的講究。

至於劇本強調「豐富性、創新性、現代性、藝術性」，這樣的標準對於民間劇團是一項非常艱難的任務，畢竟民間劇團排戲的方式是以「講戲」為主，一般所演出的外臺戲，並不需要強調上述所言的特點，再者民間劇團的說戲老師對於當代劇場演出的趨勢接觸較少，這四個要點也太過於抽象。尚且臺灣戲曲界普遍的缺少編劇人才，大部份的知名的劇團的演出，大部份是移植大陸編劇的劇本，例如國光劇團、河洛歌仔戲團等。雖然客委會每年都會有優良客家戲曲劇本徵選活動，獲得優勝的劇本並不如預期能夠直接演出，這裡牽涉到由文字的編寫再現於舞臺執行。但從徵選標準到舞臺實際上的演出，讓劇團演員再省思舞臺演出的細緻化，與將客家文化的元素融入。例如：客家音樂的大量編入，或是客家三腳採茶戲片段劇情的嵌入，例如本研究案例「新永光戲劇團」的演出《楊門女將》中，楊排風調侃焦贊的橋段，即是運用客家三腳採茶戲中的【糶酒】。

然而，從戲曲徵選，到影像錄製，是一連串的意義製造及權力角力。因而電視，如Richard Howells 書*Visual Culture*《視覺文化》中，引John Fiske所同意的，是「一個本質上寫實的媒介」（Howells, 2004: 205）。相對於民間傳統戲曲的演出，似乎將會有以電視客家戲曲這樣新的表現方式來取代傳統戲曲的印象。然而我們將對這個假設進行論述前，必須掌握在日常生活的，人們對於戲曲的接觸經驗。對於觀眾而言，以往欣賞戲劇的演出，不是在廟宇廣場即是在文化中心。在

廟埕看戲是不同於在家裡或是坐在電腦桌前欣賞戲劇。前者是參與社會活動，如戲劇學者邱坤良說：

戲劇文化隨著寺廟的信仰活動與農耕禮儀而展開，不僅作為祭祀的儀式，祈求身家平安、順遂，並為民眾主要娛樂。藉著熱烘烘娛神娛人的祭祀與表演活動，民眾放下工作，熱烈參與，並邀請外地的親友來團聚、同樂。(1997：33)

相對於戲劇的社會功能，後者僅是個人、家庭的喜好或是娛樂活動。現今透過電視的傳播，觀看戲劇節目成為日常生活調劑娛樂的一部份，只要到一定的時間，打開電視即可立即收看，或是稍晚一天，透過電腦的網路傳輸也可收看，新媒體電視與網路觀看戲劇，可以不受限於時間、地點的限制。

(二) 傳統風華的「虛擬」

因此，對於客家電視戲曲的分析，我們應該掌握視覺媒介的特性。因為視覺影像並非根深柢固，而是隨著當下的特定時刻與外在真實的關係而不斷變動。「世界-圖像的觀念，不再足夠分析這個已改變與正在改變的情況」(Mirzoeff, 2004：9)。雖然電視客家戲曲具有取代民間戲劇演出的傾向，民間戲劇的功能性仍存在著，因此我們對於電視客家戲曲產生的原因，應該鎖定電視「再現現實」的特性。電視媒介的對於視覺再現的特色是虛擬(virtuality)。所謂的虛擬可以視為一種空間的轉移，從外在的空間到內心；或是對於真實環境的模仿。透過電視媒介的「虛擬」特性，可以將戲曲藉由電視的運用，營造客家戲曲廣泛流傳，以及傳達一種「懷舊」情懷與傳播戲曲教化。前者是電視媒體的基本功能，而後者則是戲曲製作本身所傳達的涵義，當我們在看電視客家戲曲時，在客廳、房間或電腦桌前，瞬時我們彷彿已進入兒時記憶，廟埕前，抬頭望著戲棚上，演員使出全力地

搬演故事演義，似乎「虛擬」在外臺看戲的情境。影像的呈現，如何引領穿過時光隧道，走入昔日風景，有賴電視客家戲曲的製作或是虛擬攝影棚的再現現實。

（三）傳統戲曲的「視覺風格」

客家電視戲曲的錄製，肇端於「為振興客家文化，提倡客家傳統戲曲，運用客家電視資源，提供表演舞臺，重現客家表演藝術之美」³，其初衷的目的在於對傳統客家大戲表演藝術的維護與保存。蔡欣欣對於歌仔戲電視化的感受，也回應客家電視戲曲的目的。蔡欣欣描述：

通常電視歌仔戲的演員，最能凸顯出「明星效應」的燦爛光環，因此電視歌仔戲明星的傳記是最受矚目的。...這些著作不僅是個人的藝術生命史，也是電視歌仔戲最真實的紀錄史料(2003: 660-661)。

相對於已有電視歌仔戲的紀錄史料，電視客家戲的紀錄甚少，付之闕如，期待此文能在此領域有些許貢獻。對於客家戲曲電視化的推動，不能僅存於「傳統文化」的維持與保存。在當代京劇與歌仔戲的電視化發展，可以作為發展客家戲曲電視化的參考。可從已有的相關描述，對於電視客家戲曲的風格建立，與培養客家戲未來之星，提出參考建言。

京劇以發揚「中華民族文化復興運動」，透過媒介的運用，推廣京劇藝術及保存京劇藝術。但是有關京劇跨界電視界，有關戲曲的製作，在彼時有專人專職負責，對於電視的製作亦有專業人提出看法。如：有關電視京劇的製作，前臺視副總經理兼節目部經理何貽謀認為，戲曲搬上舞臺，首先面臨的是「時間」、「鏡頭的運用」、「再創造

³ 參考「行政院客家委員會 96 年度客家傳統戲曲徵選要點」。

的問題」(王之富, 1982: 5)。所謂的「時間」, 即是戲曲內容的長度。「鏡頭的運用」有關導播的專業素養及對於戲曲表演藝術的認識。「再創造的問題」是期望對於電視京劇能開創新的表演形式。尤其是關於寫實舞臺的設計, 冀能透過科技的運作, 解決現實世界無法達成的目標。這是對於京劇表演藝術的期望。國劇導播惠群認為, 電視國劇的劇目要通俗、在劇本內容上, 故事要完整, 節奏緊湊, 有情節高潮; 演員遴選要嚴格, 節目排練要精確(王之富, 1982: 8-9)。劇情內容通俗、情節緊湊有高潮, 容易吸引現代觀眾的觀賞, 演出人員的遴選及專業的排練, 亦容易達到「適得其所」的目標。

電視國劇的製作有兩種形態, 「舞臺式」與「電視式」兩種, 前者是將舞臺上的一切表演搬上螢幕; 後者則是藉由燈光效果、佈景, 增加畫面效果(王之富, 1982: 10)。從演出場域裡, 劃分出兩種不同的風格及欣賞焦點。「舞臺式」與一般劇場或外臺演出在表現手法上較為接近, 著重在演員藝術的表達。「電視式」則是在攝影棚裡, 營造劇中發生的時地, 寫實的呈現劇中世界。京劇電視化的探討, 是針對京劇的表演藝術跨領域的作法, 在表演藝術上提出箴言, 但是京劇是一種表演體系非常完整的藝術表演, 是以「演員為中心」的表演, 若是透過以「鏡頭」為中心, 在表演層次上會有所衝突, 例如: 京劇研究者王之富認為劇藝精湛的演員, 往往年紀較大, 透過電視的呈現, 皺紋及身形不佳; 年輕的演員則是經驗不足, 造詣較淺(王之富, 1982: 45)。因而電視京劇推廣的成效遠勝於表演藝術上的改革。相對於歌仔戲的電視化, 卻創造了歌仔戲商業電視的勝景。

1962年臺灣電視公司成立後即有電視歌仔戲的演出。在國家政策、社會教育的功能驅使, 及市場的競爭, 電視台成立專門的工作人員如: 音樂、導演、劇務、編劇等, 籌畫跨劇種、跨劇團的歌仔戲電視演出, 劇本的改良、精湛藝人的網羅、電影特技的運用等, 為將歌仔戲推上巔峰。雖然經過政府干預, 台視、中視與華視, 三台的歌仔

戲演出銳減，但是隨著電視產業的發展，也確立了「電視化」歌仔戲的錄製。電視對於歌仔戲表演藝術的影響，在於「寫意虛擬」轉化成「寫實具像」，充份發揮電視媒體的特性。歌仔戲與電視媒介結合的例子，是少數戲曲結合影視發展成功的例子，不僅開創戲曲電視產業化，也培訓許多歌仔戲演員，以及精緻化歌仔戲表演形式，在音樂及劇目上都有新的構想開發。

縱觀京劇與歌仔戲這二個劇種與電視的結合的歷程，電視專業人才的參與，促使這兩劇種積極的重視及思考跨領域的表演方式的異同，並從中習得如何運用新興科技的優勢，為戲曲的表演藝術增添許多「幻術」的現代科技效果。

比較完電視京劇與電視歌仔戲較成功的例子，回過頭來看客家電視台的客家傳統戲曲，然而客家傳統戲曲在客家電視戲曲的表現，很難從表演藝術或是商業利益的角度出發。一來是客家戲曲的表演體系尚未完備，二來是客家電視戲曲的初衷是在提倡客家戲曲的基礎之上，三因問題的癥結在於製作團隊的不穩定性。筆者曾經參觀「松興戲劇團」、「新永光戲劇團」的電視錄影。對於「客家戲曲」的理想想像，是希冀透過現代傳播科技影像的處理，藉由電視或網路傳播，試圖讓客家族群或是一般的閱聽人，對於客家戲曲有個新的印象，或是認識到客家戲曲的存在。因此在整個製作流程上，不同於民間外臺戲講戲、即興寫意的現場演出。從劇團的徵選、劇本的撰寫、演員的排練、導演的指導、導播的設計，除了能夠更寫實的呈現戲劇進行的環境外，對於現實世界所謂的「幻術」也能夠透過剪接技術或是鏡頭的運用，帶給觀眾不同的想像。在實際參觀他們的彩排與錄製過程，發現製作上傾向「舞臺式」演出，但在場景的設計上，力求真實。

以「新永光戲劇團」為例，2003年至今作品有《海公奇案》、《姜安送米》、《鑽石夜釵》、《黃妹子下山》、《試妻》、《劉秀復國吳漢殺妻》、《楊門女將》、《冤家變親家》等等，這些作品大都是

以演員的演出經驗所編寫的劇本，在演出內容上傾向忠孝節義之事。在拍攝的場地是以三峽客家文化園區的現代劇場舞臺為主，故其演出，如同外臺戲演出一般。其所不同之處，演員的一舉一動，必須遵照劇本及導演的指示所進行。在劇情內容方面，人物角色集中，以男女愛情故事為輔，成線性發展，不會旁枝末節。若以時間作為分配，前四集多為鋪陳，最後一集才是故事之高潮之處。結局大部分是以喜劇收場。舞臺的背景設計，多半是以軟、硬景相互搭配，而景物設計，如：室內的裝飾，舞臺上多半是畫著蘭花或是牡丹的屏風；花園裡有假山、池塘、涼亭的造景，野外有群山等等，大都脫離不了這些固定的擺設。演員的服飾都是自己搭配，在色系的搭配上非常鮮豔。

在這些職權上，劇團包辦了劇本的撰寫、導演⁴的尋求、文武場，攝影、導播及舞臺的設計、後製是由另一個工作團隊所統籌，通常是委任民間傳媒公司製作，客家電視台不涉及。例如：「新永光戲劇團」的作品《試妻》是由「榮興客家採茶劇團」拍攝，導演由「榮興客家採茶劇團」的團員黃俊琅擔任，鍾勝金擔任導播；這次《楊九妹智取金刀》則是由「龍鳳園戲劇團」李永乾統籌，由漢林興傳播有限公司擔任。由上而下，客委會支付節目製作的費用，客家電視台負責播放，一切節目製作委任外包，如此一來，對於節目的演出品質難以掌控，更難談有再造客家電視戲曲的文化產業開創之遠景？

（四）客家電視戲曲的「昇華」

或許從戲曲發展欲求藝術昇華，但客家戲曲面臨衰微的危機意識，可以解釋。Nicholas Mirzoeff認為視覺元素核心「昇華」(sublime)。「昇華」的任務是「將那些沒呈現(unpresentable)的事物呈現出來」，這正是後現代時代中，不斷出現之「視覺化」扮演的適當角色」

⁴ 這裡的導演其最主要的工作，相等於身段排練與走位指導，不涉及鏡頭取鏡的安排。選鏡頭是由與搭配的傳媒公司所派的導播來負責。

(Mirzoeff 2004 : 20)。故以電視所展演客家戲曲，一、只僅守對傳統戲曲黃金歲月的美好緬懷，二、對於在當代社會傳統戲曲式微處境的危機感，提供表演舞臺及紀錄，三、對於客家電視結合電視的作法是否能夠引領電視客家戲曲成為新的產業，並無一貫的對策。以下即是筆者透過「新永光戲劇團」的調查，探討在客委會的主導之下，劇團如何利用電視，重現客家戲曲的藝術。

三、研究方法及文獻回顧

(一) 研究方法

1. 研究動機

德國戲劇家費雪·莉希特(Erika Fischer-Lichte)〈在交叉路口的劇場研究〉(*Quo Vadis? Theatre Studies at the Crossroads*)指出「劇場研究可有三個面向—文化研究、媒體研究與藝術研究」(2003 : 48)。因此觸發筆者的研究動機，將劇場研究，以電視媒體研究的角度來作切入。⁵

2. 分析途徑與研究範圍

研究方法之分析途徑為本文將從媒體電視視覺文化的理論架構，連結文獻分析、參與訪談、劇作分析探討客家電視戲曲及現代表

⁵ 有關 Erika Fischer-Lichte 的此篇見解可參考段馨君，2009年7月，《跨文化劇場：改編與再現》，頁126-127。新竹市：交大出版社。或是 Tuan, Hsin-chun Iris. April 2010, *Intercultural Theatre: Adaptation and Representation*. pp. 159-160. Germany: Lambert Academic Publishing. 此外，Erika Fischer-Lichte 在最近一期的 *Theatre Research International* 期刊也發表了短文，指出未來21世紀可考慮劇場研究的新走向，除了跨文化(Intercultural)的「文化編織」(Interweaving cultures)之外，國際戲劇節等匯集來自全球各地的觀光客觀眾，與不同場域的大製作也是有趣值得關注的面向。

演形式的產生及風格的建構，繼而探討民間戲曲人才的培養的途徑及社區與劇團的互動。在研究範圍與研究對象上，以新竹地區的劇團為主。客家劇團主要是以桃、竹、苗三地為多，近年來在臺北地區也有客家劇團的成立，如：「榮英戲劇團」。本文的研究區域，主要是以新竹地區為範圍，在時間上，是以「新永光戲劇團」成立至今的發展過程為主。為了能夠貫穿客家戲曲史上發生的事件，以及能夠完整陳述內臺、外臺戲演出及電視傳統戲曲演出風格的差異，筆者選擇客家戲曲界，成立最久，並設籍於新竹縣市的「新永光戲劇團」。

3. 分析對象

「新永光戲劇團」見證了內臺、外臺、「臺灣省地方戲劇比賽」、「客家戲劇比賽」的演出，也曾演出由「龍閣」傳播公司所錄影的客家戲曲節目。近年來，「新永光戲劇團」更活躍於由客家電視台所製播的「客家傳統戲曲」，及每年年底「收冬戲」的巡演，這劇團的經歷豐富，其他的客家劇團(除「榮興」劇團外)望塵莫及。本文的研究對象是以徐蘭妹領導的「新永光戲劇團」為主，與此劇團甄選上客家電視台的傳統戲曲《楊九妹智取金刀》為剖析實例。徐團長已屆高齡，目前團務是由其兒子翁義富先生主持。⁶「新永光戲劇團」早年人才濟濟，戲曲界的名丑角張有財先生、名旦葉香蘭、王慶芳等曾是「新永光戲劇團」主力演員，雖然目前大部分的演員另尋發展，「新永光」在戲曲演出不景氣時期，仍然在外臺、客家電視台、藝術季活躍。

4. 受訪者資料與訪談時間

筆者 2008-2009 年曾做田野調查訪談三次。曾採訪「龍鳳園戲劇團」團長李永乾先生，了解整個新竹縣市幾個較具規模與歷史的傳統客家戲班的生態，與演出概況。並曾兩度訪談「新永光戲劇團」的團

⁶ 聽文化大學戲劇系徐亞湘老師說，徐蘭妹女士剛於 2011 年初去世。謹以此文為其一生未婚無子，致力於客家戲曲發揚與協助客家戲曲人士謀生之事蹟，作為紀念。

長徐蘭妹女士，與副團長翁義富先生。且在第二次觀賞彩排與錄製電視節目時，訪談《楊九妹智取金刀》的編劇「德泰戲劇團」團主李正光先生。並於演員休息空閒時，訪談與拍攝幾位主要演員。受訪者資料包含存有 VCR 錄影、錄音、2 份訪談逐字稿紀錄、「新永光戲團」所提供的歷史照片、報紙報導、電臺錄音、演出 DVD、彩排數景片段簡短錄影、舞臺照片、幕後花絮照片，與客家電視台所提供的錄影 DVD 數片。第一次訪談時間為 2008 年於新竹市明湖里明湖路里長辦公室，採訪「龍鳳園戲劇團」團長李永乾先生。第二次訪談是於 2009 年七月在新竹縣竹北市，訪問「新永光戲團」團長徐蘭妹女士，與副團長蘇義富先生。第三次訪談是於 2009 年八月二十五日在臺北縣三峽客家學園演藝廳，觀賞彩排與錄製電視台節目，並訪問「新永光戲團」團長徐蘭妹女士、副團長蘇義富先生，幾位主要演員、舞臺上負責拍攝三機畫面的電視台導播，與轉播車中的後製選取錄影畫面的導播等，前後場工作人員。

(二) 電視視覺文化與客家戲劇研究文獻回顧

Richard Howells 在 *Visual Culture* (《視覺文化》) 一書中分成兩部分，第一部分談六種理論，第二部分談五種媒體。在第二部分的媒體中包含〈電視〉這章研討在電視上的寫實主義 (Realism) 的問題，以英美的肥皂劇 (soap opera) (如 *The Cosby Show*) 為焦點，進而分析視覺文化與「電視視覺文化」(televsual culture) 與我們的關係 (2004: 197)。

對於視覺文化的探討，Nicholas Mirzoeff 提供幾個探討的核心問題。如「視覺化」(visualizing)、「再現現實」(representing reality)、「雄渾昇華」(sublime)、「視覺風格」(visual style)；筆者援用這些觀念探討客家電視戲曲的意義。

以「視覺化」(visualizing) 探討徵選的問題如何實踐於舞臺上，從「再現現實」的方法「虛擬」探討客家電視戲曲的意義，而「視覺

風格」的建立，則涉及電視製作的手法。客家電視戲曲的「雄渾昇華」則是對於傳統戲曲的發展未能臻至藝術上乘境界逐漸凋零的危機感受。

在延伸了解電視視覺文化的部分，John Fiske 與John Hartley所著 *Reading Television* (《閱讀電視》) 將電視視為「視覺文本」(visual text)，將電視上的影像作為視覺文本來解讀。另外，將電視以科技及文化面向來探討，Raymond Williams 在 *Television: Technology and Cultural Form* (《電視：科技與文化形式》) 將電視放在英國文化的脈絡中來研究；亦可援引此研究方法，來談在台灣文化脈絡下，用電視科技在客家電視台所播放的客家戲曲，所呈現的文化解讀。此外，電視與現實的關係，可參考Richard Dyer 所著的書 *Light Entertainment* (《輕鬆的娛樂》) 與Roger Silverstone的 *The Message of Television* (《電視的訊息》)；前者提供電視傾向提供逃避與遐想，而後者則考慮電視給予神話的能力。(Howells, 2004: 218-219)。前者提供客家戲曲於電視台播出的懷舊與保存客家戲曲文化，後者指出電視可將傳統客家戲曲以電視媒體技術再創新與大眾傳播功能。

對於本研究的相關客家戲範圍的文獻探討，有關客家戲劇團的研究，專論有范光宏(2005)《臺灣客家採茶戲之研究—以新竹市龍鳳園歌劇團為例》，可視為對於「龍鳳園戲劇團」的田野調查，團長創作《秋江明月》的音樂分析，對於劇團的表演風格隻字未提。徐進堯(2005)《龍鳳園戲劇團研究—兼論臺灣客家採茶戲的發展與衍變》，主要是針對「龍鳳園戲劇團」成立發展、劇團的經營管理、劇本與演出，也從對「龍鳳園戲劇團」的觀察，探討客家大戲與歌仔戲的關係。江彥璫(2007)《臺灣客家戲劇團之經營管理研究—以榮興客家採茶劇團為例》，內容敘述「榮興客家採茶劇團」的營運與管理、客家三腳採茶戲與客家大戲演出的特色、人才培育的因應之道。此外，從客家戲劇外臺表演生態，對於客家戲劇團的調查，則有黃心穎(1998)

《臺灣的客家戲》⁸，以新竹為範圍區域性的客家傳統音樂與戲曲的田野調查，由中央大學洪維助、孫致文等編撰《新竹縣傳統音樂與戲曲探訪錄》（2003），以上這兩本研究著作，是以田野調查、訪談，資料描寫的方式為主。

在劇團的經營上，大陸對於客家戲班的調查，是針對當地的客家戲班所做的調查，其用意是對於「非物質文化遺產」的保護，如：徐贛麗、孫寶、莫喬雅〈廣西博白客家采茶班戲班調查〉⁷。雖然對於本研究對象並無直接的關係，但是研究者對於傳統戲班的關注態度值得借鏡。然而有關客家劇團的研究，目前尚無可得。因此對於臺灣客家劇團「新永光戲劇團」的研究，是個尚未開墾的領域，在研究過程中，採取尋求類似的研究補充說明。國內對於傳統戲曲團體的研究，大都主要是歌仔戲的劇團為多，在探討的主題上，主要是在劇團的經營，如：黃秀錦（1987）《歌仔戲劇團結構與經營之研究》、孫惠梅（1997）《臺灣歌仔戲團劇團經營管理之研究—以宜蘭縣歌仔戲劇團為例》、鄭曜昌（2003）《國光劇團豫劇對之發展與經營》。楊永喬（2001）《明華園歌仔戲團演藝實踐及經營管理》。以上主要是以劇團的經營為研究焦點，對於劇團的表演藝術，除了楊永喬《明華園歌仔戲團演藝實踐及經營管理》有提到一些，其餘尚未提出。

有關客家大戲的表演藝術的論述，蘇秀婷（2005）《臺灣客家改良戲之研究》以「改良」的角度探討客家戲劇的流變，並探討戲班戲路的改變、戲班組織、藝人學戲動機及內臺戲的表演特色。對於劇團演出特色及風格，

其認為榮興客家採茶劇團使用平劇武打場面，及特重三腳採茶戲元素；新月娥多演出全本京劇；金輝社、德泰歌劇團在夜戲唱流行歌，演オペラ（胡撇戲仔）戲；黃秀滿歌劇團著重唱腔

⁷ 徐贛麗、孫寶、莫喬雅（2008）：〈廣西博白客家采茶班戲班調查〉。《贛南師範學院學報》29卷5期，頁20-24。

經營；新永光歌劇團長於苦戲、丑角戲等。「榮興客家採茶劇團」的風格是建立在其表演手法的運用，「新月娥」是以其演員多半具有京劇表演的訓練，故有能力演出全本京劇，「金輝社」及「德泰」在夜戲的演出內容上，摻入現代流行的表演元素，「黃秀滿歌劇團」以唱腔為主要的特色（2005：176）。

以上的風格建立與演員戲劇養成有關，「新永光歌劇團」主要演出以青衣、丑當為主要劇目，雖然與演員的演出特色有關，但是其風格是流變的。研究者所提出的內臺戲的表演特色及將客家劇團的外臺演出的風格提出，對於本研究檢視「新永光戲劇團」的內臺演出及外臺戲的表演風格具有參考的價值。

有關客家大戲外臺表演生態與劇團，黃心穎《臺灣的客家戲》（1998）以田野調查，記錄內臺戲、野臺戲、戲劇比賽、現存客家劇團。對於外臺戲的演出特色，黃心穎提出了「靈活性」、「宗教性」、「多元性」（1998：82-105）。「靈活性」所指的是演員表演「活戲」，說詞、唱詞、音樂及舞蹈的即興，「宗教性」是指外臺戲演出的目的，「多元性」是指音樂、演出內容。這對於本研究在探討「新永光戲劇團」的外臺戲的舞臺演出，有參考的價值。但是有關「新永光戲劇團」的研究，只注意劇團成團過程、演出經歷、戲金、團員現況、演出劇目、團長現況、劇團參與戲劇比賽的成績（1998：214-215）。並未針對劇團的演出風格提出論述。而《新竹縣傳統音樂與戲曲探訪錄》15主要是針對新竹地區有關北管與八音、客家民謠、客家三腳採茶戲與客家大戲，對於「新永光戲劇團」的成團的動機、曾經演出的區域、劇團衰微之因、代表劇目、劇團結構這些摘要的記錄（2003：209-216）。

而計劃的規劃在劇團的參與之下，其執行成效如何？所面臨的問題又是如何？截至目前尚未有相關的報導或研究載入。筆者以目前所收集的田野筆記與參與訪查，以「新永光戲劇團」為討論對象，檢視

行政院客委會所規劃的計劃書與劇團執行過成中的磨合與成果，探討客家戲曲在電視所傳遞的視覺文化。援引 Nicholas Mirzoeff、David Román 與 Richard Howells 對視覺文化與電視做為視覺文化傳播的媒介。據 Mirzoeff 指出：

現有去詮釋視覺作為日常生活的後現代全球化之需求。各學科的評論家，廣泛地從藝術史、電影媒體研究到社會學等，都開始將描述為一新興領域為視覺文化。視覺文化所關心的是，藉由視覺科技介面，消費者尋求資訊、意義和愉悅的各類視覺事件。所謂的視覺科技，我指的是被設計成作為被觀賞或是加強人類自然視覺的任何形式的裝置，包括油畫、電視以及網際網路。（Mirzoeff，2000：3）

除了 Mirzoeff 提出視覺文化研究的重要性與範圍，其他學者如 David Román 也認為應跨大視覺文化的範疇至包括電視等領域：「而當視覺文化研究持續地在藝術史的範疇裡被爭辯時，其實應以更廣泛的跨領域架構來看，包含了電影、電視和媒體傳播等其他領域的研究。」（2001：iv-viii）。藉由了解視覺文化經由電視媒體所呈現的客家戲曲，詮釋其在客委會政策下，支持民間劇團戲曲甄選上客家電視台，客家戲曲/劇由電視播出的意義。

四、「新永光戲劇團」從徵選到電視演出

（一）「新永光戲劇團」簡介

現今已存的客家戲劇團中，「新永光戲劇團」在新竹地區算是老字號，團長徐蘭妹因為興趣，頂下戲班經營，其演出區域曾經遍及臺

灣全島及外島。在時代的變遷下，橫跨內臺時期、外臺時期，現今也曾參與電視傳統客家戲曲的演出、「收冬戲」等文化場域的演出，其經歷並非一般客家戲團所能望其項背。在其當家旦角葉香蘭的主持下，劇團曾經多次舉辦戲曲研習營，對於人才及戲曲的傳承有著深刻的感受。

「新永光戲劇團」成立於民國五十一年（1962）。創團者徐蘭妹與黃長妹。爾後，因為業務增加，形成二團。徐蘭妹與黃長妹各執一團。近年，因為第二團的團務為陳玉珍接收，遷至楊梅（黃心穎，2003：219），故以劇團所在之地，形成竹北「新永光戲劇團」第一團，楊梅「新永光戲劇團」第二團。本文以竹北「新永光戲劇團」做為研究對象。⁸

臺灣地方戲曲團體的成立，與團長的背景有關。普遍而言，團長大都是演員或是出身戲劇世家。然而，也有像類似現代所謂的經紀人或是製作人的角色，出來整團。其最主要因素，在於這些人的雄厚的經濟能力。學者王嵩山認為：

歌仔戲班的領導者，約可分為兩大類：第一種是原本即是從事歌仔戲業者，經個人努力建立社會交際網絡而聚資整團。....。另外一類是本身並無此項藝能而有經濟能力整團者。（王嵩山，1988：70）

這樣的認知模式也可適用檢視客家戲曲成團的背景理解。對於「新永光戲劇團」的徐蘭妹而言，她即是製作人。⁹隨著年齡的增長及對於客家戲曲的熱愛，徐蘭妹希望將自己所屬的戲團，寄望子孫，能夠繼

⁸ 故有關楊梅「新永光戲劇團」不在討論的範圍。

⁹ 訪談時，徐表示整團的初衷是因為興趣，後來是因為希望能夠「賺錢」，參考《IC97.5 尋找繆思》電臺訪談內容。

續傳承客家戲曲的發展。¹⁰

客委會的成立，讓「新永光戲劇團」再度能夠「全省走透透」。政府的支持對於民間戲團有了新的希望。除了酬神戲及「收冬戲」的巡演之外，「傳統客家戲曲」節目也是民間戲班最極力爭取演出的機會。客家電視台成立之初，委由民間團體製作客家戲曲節目，彼時即由「龍鳳園戲劇團」李永乾團長邀集下¹¹，參加客家電視台的戲曲節目演出，蔚為歡迎。隨著節目的歡迎，也以徵選的方式，選出演出較佳的團隊，每年除了兩次電視錄影之外，還可參加由客委會所主辦的戲曲活動，例如：「收冬戲」系列。¹²對於客家戲曲的經營，蘇義富認為最大困難之處在於缺乏觀眾的鼓勵，現今電腦、電視的普及，讓年輕的一代不看戲，若有年輕的觀眾參與，或許能夠帶動客家戲曲的復興。「年輕化」同樣也是劇團招募的最大問題。

（二）戲曲徵選

政策下有戲曲徵選，對於本研究而言，戲曲徵選的標準、過程及導播運作的過程也是我們討論的焦點。依據九十六年的戲曲審查標準，可分為四個部份，演員、劇本、文武場、舞臺設計，其中前二者關係一齣戲風格的基本形成。對於演員的要求，著重於對於客家音樂曲調的運用及客語的流利性，這是一個劇種的基本屬性的要求。劇種的辨別，來自音樂與語言。在客家戲曲發展的過程裡，曾經被視為「客家歌仔戲」。若按照字面上的解釋，「客家歌仔戲」則是以客語演唱

¹⁰ 徐蘭妹女士畢生貢獻客家戲團全省巡演等表演活動，一生未婚，現年事已高，目前由徐蘭妹女士所領養的兒子蘇義富先生協助其團務。

¹¹ 2008年筆者採訪期間，李永乾先生亦擔任新竹市明湖里里長。

¹² 「新永光戲劇團」自參加演出，每年都成為演出團隊之一，但今年卻落榜，另人百思不得其解，行政翁義富卻非常謙虛的認為「技藝不佳，要檢討。」。由此引發筆者的另一個疑問，劇團演出的表演技藝，與為政者所要求的標準，之間的認知有何差異之處？是個值得探討之處，但是目前尚未有時間及計劃處理，留待日後有機會探討。段馨君訪問新永光戲團，2009年10月。

歌仔戲，原則上戲中曲調的安排是以「歌仔」為主。在一般的客家戲劇演出，常常運用閩南民謠或是客、閩語言摻雜。客家戲劇引以為傲的特色「九腔十八調」，反而讓人無法定位客家戲劇的定位。再者客家大戲與歌仔戲在發展的過程裡雷同，但是歌仔戲在當代的社會已成為臺灣戲劇的代表。在此情形下，客家大戲的演出，容易讓人誤以為其為歌仔戲，而忽略它原有的存在。

透過徵選的方法，從曲調（強調客家曲調）與語言的流利，至少可以為客家大戲的存在感定位。語言要求的另一個考量，是對於年輕演員的客語的訓練。筆者認為目前所接觸到民間劇團的年輕演員，基本上都能以客語流暢的對話，反倒是較為「文言」的語句，則是考驗著演員及編劇的運用，這牽涉到文字運用「文雅」與「通俗」的問題。

至於劇本強調「豐富性、創新性、現代性、藝術性」，這樣的標準對於民間劇團是一項非常艱難的任務，畢竟民間劇團排戲的方式是以「講戲」為主，一般所演出的外臺戲，並不需要強調上述所言的特點，再者民間劇團的戲曲老師對於當代劇場演出的趨勢接觸較少，這四個要點也太過於抽象，尚且臺灣客家戲曲界普遍缺少編劇人才，大部份客家劇團的演出，大多數是移植大陸編劇的劇本。雖然客委會每年都會有優良客家戲曲劇本徵選活動，獲得優勝的劇本並不如預期能夠直接演出。¹³

（三）電視錄影及演出

在對於電視客家戲曲的風格建立之前，筆者想針對近代京劇及歌仔戲的電視風格陳述，從已有的相關描述，對於電視客家戲曲的風格建立提出「他山之石，可以攻錯」的建議。京劇在以發揚「中華民族文化復興運動」，透過媒介的運用，推廣京劇藝術及保存京劇藝術。但是有關京劇跨界電視界，有關戲曲的製作，在彼時有專人專職負

¹³ 有些牽涉到改編權，或其他問題。

責，對於電視的製作亦有專業人提出看法。如：有關電視京劇的製作，前臺視副總經理兼節目部經理何貽謀認為，戲曲搬上舞臺首先面臨的是「時間」、「鏡頭的運用」、「再創造的問題」（王之富，1982：5）。所謂的「時間」，即是戲曲內容的長度。「鏡頭的運用」有關導播的專業素養，及對於戲曲表演藝術的認識。「再創造的問題」是期許對於電視京劇能開創新的表演形式。尤其是關於寫實舞臺的設計，冀能透過科技的運作，解決現實世界無法達成的目標。

對於京劇表演藝術的期望。國劇導播惠群認為，電視國劇的劇目要通俗、在劇本內容上，故事要完整，節奏緊湊，有情節高潮；演員遴選要嚴格，節目排練要精確（王之富，1982：8-9）。劇情內容通俗、情節緊湊有高潮，容易吸引現代觀眾的觀賞，演出人員的遴選及專業的排練，亦容易達到「適得其所」的目標。電視國劇的製作有兩種形態，「舞臺式」與「電視式」兩種，前者是將舞臺上的一切表演搬上螢幕；後者則是藉由燈光效果、佈景，增加畫面效果（王之富，1982：10）。從演出場域裡，劃分出兩種不同的風格及欣賞焦點。「舞臺式」與一般劇場或外臺演出，在表現手法上較為接近，著重在演員藝術的表達。「電視式」則是在攝影棚裡，營造劇中發生的時、地，寫實的呈現劇中世界。電視客家戲曲的表現，則是傾向第一種。其所不同的是，在場景的設計上，力求真實。或許藉由學習已行之多年的電視歌仔戲與電視布袋戲等製作演出方式，客家電視台所播出的客家電視戲曲能有所改進與精進。

客家電視戲曲以「新永光戲劇團」為例，2003年至今「新永光戲劇團」的作品有《海公奇案》、《姜安送米》、《鑽石夜釵》、《黃妹子下山》、《試妻》、《劉秀復國》、《吳漢殺妻》、《楊門女將》、《冤家變親家》等，在演出劇目上多半為忠孝節義之事。在拍攝的場地是以室內劇場為主，故其演出，如同外臺戲演出一般。其所不同之處，演員的一舉一動，必須遵照著劇本及導演的指示所進行。在劇情內容

方面，人物角色集中，若以時間作為分配，前四集多為鋪陳，最後一集才是故事之高潮之處。結局大部分是以喜劇收場。舞臺的背景設計，多半是以軟、硬景相互搭配，而景物設計，如：室內的裝飾，上中舞臺(up middle stage)多半是畫著蘭花或是牡丹的屏風；花園裡有假山、池塘、涼亭的造景，野外有群山等等，大都脫離不了這些常態性的擺設。劇團有些幫演員租借服裝，配飾為演員自己所搭配，色系搭配鮮艷。雖然演出單位是來自各區域的劇團，但在這些固定的佈景與租借服裝之中，反而看不出每個劇團的特色之處。再加上每齣戲演出都是熟面孔互相支援，更無法去發掘各劇團的特色為何。

五、《楊九妹智取金刀》

(一) 彩排與錄製

《楊九妹智取金刀》為「新永光戲劇團」九十八年度下半年的電視演出作品，2009年八月二十五日在三峽客家學園演藝廳拍攝，於十一月二日至六日於第十七頻道客家電視台6：30--7：00 p. m. 播出。筆者同時參觀了錄影，及欣賞電視演出。今客家電視戲曲節目的作品形成的概況，大致上可分為劇本的撰寫、選角、排練、錄影演出、導演取鏡、後製等幾個步驟。以下筆者就劇本的撰寫、選角、演員不足、電視呈現之四方面來探討。

Linda Hutcheon 在 *A Theory of Adaptation* (《改編的理論》) 一書六章中提出改編理論要考慮的六項因素—What? Who? Why? How? Where? When(2006：1)。由此來檢視，一般在客家戲團所表演的劇本編寫上，大部份都是由民間藝人憑藉其戲曲經驗來傳承口授、或是以客語移植改編其它劇種的劇目、或是搬演民間外臺戲曲演出的戲齣。雖然腳本將戲劇情節化為文字，但往往流於敘述故事，而故事的主要

意旨不是昭然若揭（其演出的劇情大都為人所知），不然就是不知其意圖為何。

「新永光戲劇團」九十八年度第二部電視客家戲曲是由「德泰戲劇團」團主李正光所編寫。根據李正光的說法，這齣戲是他與「龍鳳園戲劇團」李永乾前去福州訪問，觀賞閩劇的演出。回臺後憑據個人的印象改編而成。「楊家將」的故事是民間廣為流傳的故事，在戲曲的演出最具代表性莫過於「四郎探母」或是「穆桂英掛帥」等。與金刀有關的戲大都與楊八妹有關，而以楊九妹為主要的故事，這是頭一回，但是卻沒有將楊九妹的如何智取金刀的事蹟設計一番，僅是平鋪直敘將故事搬演而已。劇情的肇始，白沙灘一戰，楊令公與七子（除了五郎避隱五臺山之外），全數陣亡，遼國奪取了楊令公的神器金刀，並做為攻打宋國的利器，在寇準的面奏下，延請佘太君出馬。楊九妹為了解決母親的困境，為了國家的利益及家傳的寶物，決定女扮男裝單槍匹馬進入敵區。卻被遼國青蓮公主相中，成為遼國公主的準駙馬。後利用青蓮公主的感情，楊九妹奪回金刀。可惜此劇既無「四郎探母」的悲愴，也無木蘭代父從軍的雄壯。劇本改編重點失焦。劇本¹⁴在重點處細節可再明確。若從「智取金刀」的邏輯上，看待這一齣戲，筆者認為編劇仍有很大的進步空間。除了九妹想要以「女扮男裝」的方式潛入北國策略，以及與楊宗保約定會合時間的安排，接下來「作戰」的步驟，都是在「誤打誤撞」的情況下完成。在改編劇本過程中，應當注意其邏輯合理性，與舞臺如何「再戲劇化」(retheatricalization) 劇本的文字。¹⁵

筆者於 2009 年曾經參觀「新永光戲劇團」於三峽的錄影。在觀察過程中，筆者認為選角在這齣戲裡面曝露出許多的問題。現代戲劇

¹⁴ 感謝翁義富先生提供《楊九妹智取金刀》電視錄影劇本。

¹⁵ 有興趣者，此點可參考 Erika Fischer-Lichte 在 “In Search of a New Theatre: Rethatricalization as Productive Reception of Far Eastern Theatre.” *The Show and the Gaze of Theatre: A European Perspective*. Iowa: U. of Iowa Press, 1997, pp. 115-132. 的觀點。

對於劇中選角，多半會選擇外形、年齡及演員的專長適宜者擔任，尤其在電視所播放的戲劇節目。但在傳統戲曲裡，演員專攻的行當及技藝的展現或許才是考量的主要因素。但是面對新興的攝影技術，任何臉部的表情、身體動作的順暢性一覽無疑，鏡頭如同照妖鏡，任何精細的化妝都掩飾不了年齡所造成的刻痕。年輕的青蓮公主配上由高齡身材發福的女演員所扮演的角色「楊十方」，一旦在鏡頭下呈現，與臺詞所設定的英俊年輕男子角色形象完全不符，難以說服觀眾。不僅如此，擔任兵卒的龍套也是由老演員所擔任，這樣如此彰顯兵力打勝仗的強盛呢？在電視鏡頭如照妖鏡的特寫近照(close-shot)下，影像會說話。如黃葳葳、李佳玲說：

我們製作節目都希望再精緻化，不管是在劇情內容還是道具服裝的配置，精緻化就是一定要配合攝影的技術，攝影器材愈好，像那偶像劇，只要我們知道這個對戲劇的畫面有改善，有好的效果（2005：19）。

觀察臺、韓、日的電視偶像劇，現在都是找俊男美女來演出，那為何在電視客家戲，會有老演員演少女角色這樣的問題出現？筆者推論，原因有三。一、民間戲劇演員的人才斷層，及高齡化的問題仍然沒有尋找出解決的方案，仍舊是客家戲曲在推廣與吸引觀眾時，遇到的最大問題。二、演出「權利」的問題及「名實」的問題。這次雖然是「新永光戲劇團」的演出機會，但是演員三分之二是由「德泰戲劇團」演員所支援，客團或許尊重主團的權利，將部份重要角色分配給予主團的演員，顯示出「新永光戲劇團」的確參與實際的演出。¹⁶三、或許

¹⁶ 筆者參考劇本所列之演員表，「新永光戲劇團」這次只要兩位演員參與，其中之一是葉香蘭飾演楊九妹，另一位是擔任余太君的張劉雪子。之前與「新永光」合作的團員銳減，而且演員的流動性非常大，這次演出還透露出演員人力的不足，除了主要角色，大部份的演員幾乎都要負責至少二個角色，鏡頭上或許會造成觀眾的困惑，為何飾演余太君的演員變成了番兵呢？應再徵選適合演員。

「德泰戲劇團」團裡已經沒有相對等的演技的女演員，因此在角色分配上，才會出現如此反差的對比，此現象歸於上述所言人才的問題。

整體上，演員因為是家族成員，彼此在技藝的展現上會相互支援，若碰到不順之處，還會在正式錄影前，再走排一次，確定每個人之間互動的连接點。讓觀賞者不會對其表演有擔心之處。但是從服裝及人員的配置上來看，整齣戲仍是借用外臺戲的演出模式，主要演員的服裝及裝扮，多仿倣京戲的臉譜及服飾，在整體看來似乎無異，但是，兵卒的服裝僅只是藉由背心來顯示，確顯得草率。在服裝和其他細節部分，也許可以參考電視劇的製作方式。如曾超在受訪時所言：

這裡面就包括我們祖先來這裡，所用的工具、採茶的工具、連衣服都有考慮進去，客家人有客家人穿著的感覺特色，像嫁娶過年過節一些規矩，我們都在戲裡面突顯它，像上次拍那個客家媳婦我們婚禮就照客家習俗在進行。(黃葳葳、李佳玲，2005：18)

期許客家電視台的戲曲節目，不論是客家傳統戲曲，或是客家精緻戲曲，皆可如電視劇般，重視服裝與客家習俗等細節的整體呈現。然而觀賞彩排這次導演所運用的演員「場面調度」(*mise en scène*)，似乎僅將演員之間的互動更集中焦點，尤其是動作。演員整體移動的空間，大概只集中於舞臺的中心及上舞臺中間區域，因此斗大的布景是否無用武之處，僅是擔任空間轉移的功用。舞臺燈光除了舞臺上的九盞之外，臺前燈、臺下左右舞臺二排燈高照，光源十分充足。導播除了檢視畫面的角度，另一個任務即是監督舞臺演員的化妝、唱詞及動作的順暢性，在參觀的現場，即發生女演員臉上的妝，與頭套之間產生明顯的瑕疵，透過鏡頭的攝取錄影發現，馬上請演員補妝重拍的情形。現場舞臺上演員動作的編排與場面調度走位等，則是屬於戲曲導演的職務。

(二) 表演研究

1. 演員的表現

實際演出中，演員保有創作空間。劇本的說白的安排對於演員而言僅是參考的藍圖。對照劇本與演員的唱詞，在實際的錄影裡，有些演員保有修改的權力及安排適合自己擅長的曲腔。尤其是對於演員葉香蘭（劇中飾演楊九妹），劇本的說白提供表演的基礎，在其之上，她豐富了唱段的安排及潤飾說白的詞句。例如：在第二集中，九妹向太君獻計，要女扮男裝進入北地。改劇本後的實際電視演出：

楊九妹：用...智...取...（雙手內翻左手蝶指太陽穴，眼睛一轉）用智取金刀，娘親，九妹我有一法，...（中間穿插太君的對答）母親，聽我說【雪梅思君】細聽女兒說端詳，男有決心女剛強（白）九妹打扮男人裝，單槍匹馬向前往。

佘太君：亂來，你一個小女子女扮男裝若是被人識破，豈不是羊入虎口。

楊九妹：【雪梅思君】我說母親心放寬，九妹心裡有盤算，不怕千軍與萬馬，借枝靠葉順風推倒牆（向太君行禮）【十二月古人】多少為國來犧牲，九妹不怕性命丟，（哎呦）性命丟，性命丟。女兒全身好功夫，（鏡頭帶到宗保崇拜的眼神）取回金刀傳千秋，傳千秋，傳千秋¹⁷。

以上舉此例來說明，劇本文本與最後實際電視上播出的演出之不同。

¹⁸表演需加上客家唱腔、如京劇的身段動作、語氣停頓或拉長、潛臺

¹⁷ 以上對白及動作是筆者根據電視實際演出而編寫。

¹⁸ 原劇本的安排如下：

楊九妹：既然要智取，娘親，九妹我有一法。

佘太君：你有何辦法？

詞(sub-text)的表示，加上電視三機不同鏡頭他人旁邊作戲表情，使戲劇劇本不只是案頭文學，還充滿可看的「表演性」(performativity)，與豐富其「戲劇性」(theatricality)。¹⁹

2. 導演編排

保留大部部分的身段、武戲打鬥。例如：楊宗保在花園習武、楊九妹與宗保在花園比武，表現槍的招式。青蓮公主與隨從狩獵的出場場面，即安排三段個人的趟馬。青蓮公主與九妹的初次相遇，四眼對峙，以逆時針圓場一圈，表現「諜對諜」的緊張氣氛。九妹躲進寺院，將表現將門栓住、與五郎一抵一推門的狀況以及兄妹兩在寺院中的對打，都是運用表演程式完成。最大形的場面安排，應屬劇末，青蓮公主與楊宗保的戰鬥，五人分屬兩國，分別以對槍、或是槍對刀，表現演員的技藝。除了運用傳統的表演程式，導演也安排較為現代的表演動作。²⁰

3. 舞臺設計

身段的設計與安排，固然豐富戲劇的進行但是這些身段的安排，有時與舞臺的場景設定有所衝突。例如在後花園裡，姑姪二人要前去大廳向太君請安。此時舞臺前後被佈置成綠意盎然，兩人的動作是要

楊九妹：不如九妹我…女扮男裝混進北國找機會取回金刀。

余太君：亂來，你一個小女子女扮男裝若是被人識破，豈不是羊入虎口。

楊九妹：娘親啊！

犧牲小我成大局，九妹不驚性命丟，

我有全身好武藝，奪回金刀免擔憂。

¹⁹ Performativity 在此文脈絡中，不是指巴特勒(Judith Butler)在《性別麻煩》(*Gender Trouble*)(1999)所言的性別「操演性」，而是指戲劇發展從亞里斯多德在《詩論》中所提出的「模仿」(mimesis)，到後現代的「後設劇場」(metatheatre)，乃至充滿戲味兒戲劇化的舞臺「表演性」。延伸閱讀可參考 Tracy C. Davis and Thomas Postlewait 所著 *Theatricality* 一書。

²⁰ 例如在聚寶樓時，九妹自封為主帥，青蓮公主為前峰，當九妹發號司令時，青蓮公主不加思索的往門外走去，其所運用的動作，類似機器人走路的方式，若從兩人的關係發展思考，這是青蓮公主服膺九妹的略帶小女人的表現方式。這是以現代逗趣的動作表現於傳統戲劇的新語彙。

離開後花園，但是楊九妹仍有一段唱詞，該如何將這段唱詞安排與這場景有關，導演並沒詳細的考慮清楚。

楊九妹：【平板】叫聲宗保帶路往，要與母親請金安（兩位演員在舞臺上走園場）

楊宗保：【平板】阿婆日夜來悲傷，願神保庇體安康。

若按照「寫實」風格的安排，人走動，場景也會跟著有所變化，但是場景並未改變，演員以身段表示離開，對於觀眾而言演員並未離開原地。另外一個問題是，對於戰場校兵的安排，太過單薄。例如青蓮在校場點兵。舞臺的場景是被設定在群山峻嶺之下，一高臺，左右站著蕭天佐及丫環，二個士兵。即使是傳統劇場的龍套，在人數上的配置上也不會如此的少，尤其這是一個「大場面」。再者青蓮公主的服飾太輕便，不像是要出兵征戰的戰領，反像是平日習武的練習服。

此外還有些小問題，是關於舞臺設計、唱詞之間的對應關係。在青蓮公主狩獵的場景，舞臺的後方左邊有一棵大紅樹（近景），樹下方是一片綠地，遠景是連綿的蒼綠高山，兩山之間有一瀑布。背景裡的紅樹，在現實生活中，所代表的是秋天的來臨，可是綠色的草原及山頭及瀑布豐沛的水量，卻是春夏的勝景，這樣的錯置讓人難已理解。同樣的情形也發生在青蓮公主的唱詞之中：

青蓮：【山歌子】**春光明媚**好風景，**蟬鳴**鳥叫好心情
緊身束服來打獵，獵得野食敬娘親。

....

青蓮：【思戀歌】**秋高氣爽**來踏青，滿山紅花香又靚
母后疼惜掌中寶，誰能比的我好命

編劇在編詞時可注意小細節，同一個景之時間、地點，透過演員的唱詞，卻快速經過了春、夏、秋三個季節，且舞臺場景設計沒配合。

4. 鏡頭的運用

基本上在這部電視戲曲中，導演大致運用了全景、遠景、特寫等鏡頭。從畫面上有較大的變化，是在第一集皇殿景。²¹筆者認為電視劇須連戲，錯誤勘正。²²以及第五集，影像與聲音不同步，這樣的錯誤應在電視播出前，於後製剪輯時檢查修正。

分析以上四面向所得結果，在一、劇本的撰寫，應可採用 Linda Hutcheon(2006: xiv) 的改編理論，在媒體時代，考慮 5W 與 1H，注意劇本的邏輯編排與故事改編。二、選角應根據劇本角色形塑，選取適當外型演員較具說服力，與收事半功倍之效。²³三、客家戲演員不足，造成幾個傳統客家戲班共同合作出演員，一起作戲。四、電視呈現，鏡頭常採取特寫近照，演員老齡化鏡頭視覺美學問題須解決；錄製背景與演員妝髮服裝須連戲，影像與聲音須同步，後製剪輯須細心修正。

六、結論

筆者建議對於客家電視戲曲的未來發展，應該多培養劇本、作曲、劇場工作者，並且能夠持續為客家戲曲的創作盡心盡力。對於所執行的單位如客委會、客家電臺、劇團三者之間，共同商討如何從企

²¹ 皇殿景，眾臣在二旁，皇帝「高高在上」，有一段的唱段，為了讓觀眾了解戲劇的背景，鏡頭從遠鏡往前推進，到只剩皇帝的特寫。然後，又拉到全鏡頭，再反覆一次。

²² 在第二集時，五郎與九妹在寺院中爭鬥，五郎將九妹打倒地上，兩人相看，五哥認出九妹，九妹陷入記憶。鏡頭溶入昔日九妹央求哥哥教導武術的鏡頭。漣漪式的波紋伴隨著泛黃的鏡頭，只有九妹一人的作表與說白（撒嬌狀）：「二哥，你現在吃飽嗎？又說要教我練武，叫我等你，到現在還沒吃飽。」但是這段記憶是有錯誤的，如上述所言，九妹回憶的對象是五哥，在回憶畫面裡，卻稱作「二哥」。

²³ 如 2010-2011 的電視劇《犀利人妻》創下全臺高收視率，除了劇本主題探討社會關心的老公外遇「小三」問題，對白切中時事人心，主要演員的外型選角符合劇中角色塑造，演出極具說服力，也是成功之因。

劃、劇目的選擇、劇本的編寫、導演、導播的職權、演員演技、舞臺設計、服裝、化妝等整體呈現；這樣不僅能夠對於客家戲曲表演藝術有所提昇，更能吸引專業人才的進入（不管是電視或是戲曲表演從業人員），進而帶動客家電視戲曲產業化的發展。關尚仁建議：「或由政府集資捐助，比照財團法人公共電視文化基金，設立全國性客語節目製作中心，俾利集中人力、物力、財力資源，以中央廚房方式兼顧質量的產製各類型客語或客家文化節目，供應相關廣播或電視電臺之用」（2002：15）。亦為一可行之方式。總而言之，要從上到下一以貫之，需仰賴專人的統籌。

對於戲曲文化的探討，筆者參考 Nicholas Mirzoeff 建議，對於文化的研究上可採用「在全球性的後現代世界中，跨文化途徑（transcultural approaches）將是一項重要的工具」（Mirzoeff，2004：30）。這裡的「跨文化」並不單指兩種或多種文化的混合，也指新舊文化的聯合。Nicholas Mirzoeff 採取古巴批評家歐帝斯（Fernandi Ortiz）所延申的論點：

跨文化的發展過程有三種，牽涉到某種文化特定層面的汲取、舊文化的流失、以及第三個階段：將新舊文化組合成一個連貫體，這種連貫體或多或少於一個整體（2004：157）。

對於本研究而言，電視客家戲曲意謂著在傳統戲曲的表演模式的基礎下，透過西方傳播媒介、新的戲劇觀、文化界對於客家戲曲的理型想像，形構出新的表演形式。本研究將從戲曲發展的變遷過程，透過「新永光戲劇團」所演出的「楊門女將」系列，論述電視客家戲曲在客家戲曲文化脈絡的位階，其所傳遞的意涵。

客家電視的製作者，應有效的掌握忠實閱聽眾的意見。但對於客家戲曲電視化，卻無電視專業人才提供專業的意見，全賴民間團體的摸索，實為一需要解決的情況。實際上，不只是客家戲曲部分，客家

電視自開播以來，遭逢經費不足、人才窘迫、營運無法永續、接收無法普及的困境，加上不符政府退出媒體經營之規定，未來勢必將作出調整（陳彥龍、劉幼琍，2006：109）。「其實自 1980 年代開始，電視研究、媒體研究和文化研究，已經採用了許多方法和方針在電視劇研究上，如文本分析、意識型態分析、民族誌研究、種類研究和性別分析等」（Lu，2000：25），可作為客家電視戲曲的參考。

在政策下推動客家電視戲曲，是立於對於族群文化的推展，立意良善。藉由徵選標準選出適於演出的民間團體，對於劇本的內容如何能夠展現「新意」，並不干涉。透過徵選，的確讓劇團能夠將客家文化，如：語言、小戲、音樂活用於劇情中。經由電視節目的錄製播放，讓傳統客家戲曲表演能夠透過電視的流通，傳送到每個家庭，無論是曾經經歷客家戲曲盛況的年長者，或是已經遠離傳統文化太久的年輕一輩，能夠接觸到民俗表演藝術。但是這僅是一種單向的傳送，目前尚無對此節目的評價提出相關的報告，因而對於觀眾的反應如何？並無知曉。²⁴ 此面相或許可待未來研究命題的工作。

總而言之，「新永光戲劇團」的電視戲劇作品回應了客委會在政策宣導下，對於演出劇團的要求，並將小戲的【糶酒】橋段融入於劇情。²⁵ 在劇目的選擇上，移植京劇劇目或是歷史演義的故事，以敘述為主調，情節的高潮是在劇情結構點上。以京劇的表演程式支援身段及武戲的內容，但是會與舞臺設計的場景有些衝突。演員大部份都已高齡，濃妝豔抹難以拭去歲月的痕跡，這也成為劇團經營的困處之

²⁴ 不論是客家戲曲的收視率或是觀眾的反應，在本研究中的意見，這裡牽涉到量化研究及特定對象。換言之，即是對於收視力的普查及如何鎖定具有代表性人物，而這些人物能夠具體表明對於客家戲曲的觀點。實際上，族群節目的內容與品質的標準可依據受播閱聽大眾共識，因此閱聽眾之研究與掌握可為節目製播之根本。此觀眾意見不在本文探討範圍。

²⁵ 「打焦贊」是這齣戲的重點之一，楊排風端茶來到前廳，看到坐在椅子上的焦贊，心中不悅。此表演以臺灣客家三腳採茶戲中【糶酒】的新再現，朝向徵選標準中將客家文化視覺化。

一。²⁶在「新永光戲劇團」三屆的研習營中，固然以戲曲表演手段結合客語、客家戲曲、音樂、童謠的教學，但是「經費」來源主宰著活動進行的關鍵點。對於戲曲人才的培育，「以戲養藝」不失一個好方法，但是外臺戲的表演生態若不改善，仍然難以吸引年輕人從事客家戲曲表演工作。因此以政策扶植客家戲團透過徵選辦法，在客家電視台上播出客家戲曲的方法，是扶植傳統戲團，並協助客家戲曲再生，朝向現代化戲劇形式演出之演進途徑。

在具體政策下，建議政府文建會、客委會、國藝會、電視台、國家劇院等相關文化與媒體藝術部門，一、可研擬制度，提撥經費，規劃「藝承訓練班」，作資深演員的行當、身段與唱腔之傳承，與培育優秀年輕演員的技藝學習。二、可與「文化創意產業」中的劇場、電視兩項連結。參考英國「環球劇場」(Globe Theatre)，與「RSC 皇家莎士比亞劇團」，如何傳承十七世紀莎士比亞的文化遺產，在現今二十一世紀仍能讓莎學與該劇團古典演出巡迴受觀光客歡迎。觀察時下流行的歌唱、舞蹈、才藝、model、素人明星選秀節目、韓國包裝歌唱舞蹈團體，如「少女時代」，及歐美流行歌手樂團風靡全球的文化研究現象。臺灣可提供年輕人有意願學習客家戲，有舞臺有出路的管道。三、找各行各業中的翹楚，如編劇、演員、導演、導播與行銷，創造具東方味臺灣品牌的獨特客家現代戲。

²⁶ 從「新永光戲劇團」的演出作品中，無論從外臺戲、文化演出及電視台的演出中，其表演主要如京劇與歌仔戲，是傾向以「演員為中心」的表演特色，演員的藝術表現除了能唱能編詞之外，對於身段要求也是必要，在戲劇的進行過程中，身段、武戲的運用常是銜接劇情的手法。但是演員高齡及不足也是劇團經營所面對的問題。

附 錄

行 政 院 客 家 委 員 會

96 年度客家傳統戲曲徵選評分標準

一、 評分項目及百分比：

- (一) 演員唱腔 (客家曲調之使用率)、表演藝術、客語流利程度。(40%)
- (二) 劇本內容之豐富性、創新性、現代性、藝術性。(25%)
- (三) 文武場之配合性。(20%)
- (四) 舞臺技術 (含燈光、布景、機關及道具服裝)。(15%)

二、 評分方式：

- (一) 評分範圍：70 分至 90 分為原則，若有未達 70 分或超過 90 分者應予說明。
- (二) 採序位法：評分滿分為 100 分，評選合格分數為平均 80 分 (含) 以上，未達合格分數，不得為入選團隊。
 - 1. 每位評審委員就各評選項目分別評分後給予序位數。
 - 2. 以序位加總數排列入選名次順序：序位總數最低者為第一名，以此類推。

三、 演出時間：實際演出時間未滿 39 分鐘及超過 41 分鐘者酌予扣分。

四、 各劇團自備之軟景，列入評分參考。

參考書目

- 王之富，1982，《電視國劇論述》。臺北：黎明文化事業股份有限公司。
- 段馨君，2009，《跨文化劇場：改編與再現》。新竹：交大出版社。
- 洪維助、孫致文等編撰，2003，《新竹縣傳統音樂與戲曲探訪錄》。桃園：國立中央大學中文系戲曲研究室編輯出版。
- 陳彥龍、劉幼琍，2006，〈邁向公廣集團：數位時代我國特定族群專屬電視頻道之法制研議〉。《中華傳播學刊》10：109-153。
- 彭文正，2005，〈客家元素與收視行為結構模式探究〉。《廣播與電視》24：63-91。
- 黃心穎，1998，《臺灣的客家戲》。臺北：臺灣書店。
- 黃葳葳、李佳玲，2005，〈客家電視頻道文化行銷模式探討〉。中華傳播學會2005年年會——多元文化的想向與再現。臺北：中華傳播學會。
- 蔡欣欣，2003，〈當代臺灣地區歌仔戲研究概述〉。《百年歌仔：2001年海峽兩岸歌仔戲發展交流研討會論文集》，宜蘭：國立傳統藝術中心。
- 關尚仁，2002，《多元文化環境下的客家廣電傳播政策》。客家公共政策研討會。
- Beaudrillard, Jean. 2002. "Simulation." Ed. Richard Schechner. *Performance Studies Reader*. London and New York: Routledge.
- Davis, Tracy & Postlewait, Thomas. 2003. Ed. *Theatricality*. UK: Cambridge.
- Dyer, Richard. 1973. *Light Entertainment*. BFI Television Monographs. London: British Film Institute.
- Fiske, John. 1987. *Television Culture*. London and New York: Routledge.
- Fiske, John and Hartley, John. 1978. *Reading Television*. London and

- New York: Routledge.
- Howells, Richard. 2004. *Visual Culture*. Reprinted. UK: Cambridge, Polity.
- Hutcheon, Linda. 2006. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge.
- Fischer-Lichte, Erika. 1997. "In Search of a New Theatre: Retheatricalization as Productive Reception of Far Eastern Theatre." *The Show and the Gaze of Theatre: A European Perspective*. Iowa: U. of Iowa Press, pp. 115-132.
- _____. 2003. "Quo Vadis? Theatre Studies at the Crossroads." *Theatre Journal*. pp. 48-66.
- _____. 2010. "Interweaving cultures in performance: theatre in a globalizing world." *Theatre Research International*. 35: 293-294.
- Lu, Sheldon H.. 2000. "Soap Opera in China: The Transnational Politics of Visuality, Sexuality, and Masculinity." *Cinema Journal*. 40 (1): 25-47.
- Mirzoeff, Nicholas. 2004. *An Introduction to Visual Culture*. Reprinted. London and New York: Routledge.
- Román, David. 2001. "Editor's Comment: Theatre and Visual Culture." *Theatre Journal*. 53 (1): iv-viii.
- Silverstone, Roger. 1981. *The Message of Television*. London: Heinemann Educational.
- Stanworth, Karen. 2002. "In sight of Visual Culture." *Symploke*. 10:106-117.
- Tuan, Hsin-chun Iris. 2010. *Intercultural Theatre: Adaptation and Representation*. Germany: Lambert Academic Publishing.
- Williams, Raymond. 1990. *Television: Technology and Cultural Form*. ed. Ederyn Williams. 2nd ed. London and New York: Routledge.

影音資料

行政院客家委員會「客家傳統戲曲」《試妻》。演出團體：「新永光戲劇團」。

行政院客家委員會「客家傳統戲曲」《黃妹子下山》。演出團體：「新永光戲劇團」。

行政院客家委員會「客家傳統戲曲」《冤家結親家》。演出團體：「新永光戲劇團」。

行政院客家委員會「客家傳統戲曲」《楊門女將》。演出團體：「新永光戲劇團」。

《IC97.5《尋找繆思 12.11.07》訪問徐蘭妹及翁義富 2007.12.11》。

《中廣新聞網《發現新竹》2008.11.15》。

《中廣新聞網《新聞話題》1008.11.19》。

研習營問卷調查分析。

「行政院客家委員會客家戲劇五年發展計畫」。

行政院客家委員會

<http://www.hakka.gov.tw/public/Attachment/612114141071.pdf/2010/05/04> (搜尋日期2010年11月9日。)

訪談逐字稿紀錄

段馨君採訪「龍鳳園戲劇團」團長李永乾先生。2008年。

段馨君訪問新永光戲劇團團長徐蘭妹女士與副團長蘇義富先生，2009年10月。

段馨君

國立交通大學人文社會學系

30272 新竹縣竹北市六家五路一段一號

iristuan@mail.nctu.edu.tw