

客家戲《駝背漢與花姑娘》的導演手法

蘇秀婷(戲曲學院客家戲學系助理教授)

(本文非定稿，請勿引用)

前言

客家戲曲自形成大戲，在商業劇場演出內台採茶戲，便有「導演」之職稱，也稱為講戲先生，負責說戲、排戲、套戲等工作，內台採茶戲的說戲方式為幕表制，安排台數、腳色、出場次序，說明劇情大綱，提示重要台詞口白，具體唱詞則通常由演員編創。早期有名的客家導演包括蔡梅發、黃天敏、包公妹、陳盛本等。據新永光歌劇團全盛時期，班內負責講戲的先生有二至三人，輪流講戲，形成競爭效應，票房不佳則輪別人講戲。¹1960年代末期內台戲已至尾聲之時，「新永光」歌劇團為挽回頹勢，便延聘黃天敏排演新戲，以《太平天國》一劇創造曇花一現的好票房。²當時導演一職有另外的薪水，並由戲頭家支給交通費、旅館費，供導演到戲院去看戲、檢戲，回到戲班每次排戲、說戲亦有專屬於導演的薪水。外台戲班由於上演戲齣多為流傳在各戲班已熟悉的通俗劇目，由較資深的演員負責說戲，不一定支給額外費用，但亦有戲班頭家會特別支給講戲費用。³

1970年代末期逐漸興起由公部門經費支持的文化場演出，客家戲曲導演一職愈形重要，文化公演場的採「定本戲」，演員即興成分減少，表演均經過事先一再排練，導演一職的主導性功能更為明確。時至今日，客家戲曲的演員可說已全面換血，習於幕表制與活戲演出的藝人大多已退休或老成凋零，現今青年演員來自劇校培養為主，僅少數隨著家族戲班學戲。演員對於現代劇場的表演型態相當熟悉，也習於「定本戲」的排練、演出型態。新編作品仰賴做為藝術總舵的導演基於劇本的理解，對表演的整體風格定調，為演員的表現進行指引或教導，再協調不同藝術部門提供表演整體所需的專業支撐，導演已是現代客家戲班不可或缺的靈魂人物。

儘管各戲班對於導演的需求有不同考量，有的取向演而優則導，選擇資深演員來導演；有的認為遠來的和尚會唸經，以外聘導演磨鍊演員的演技。針對具指標性的重要製作，在既有演員班底的基礎上，組織組織專業團隊，延聘不同的編導及設計群來打造戲曲作品，是目前客家戲曲舞台作品的製作方式。不論背景的導演，對於客家戲熟悉程度不同，碰觸基於族群語言及聲腔系統形成

¹ 據黃天敏所述，搭新永光內台班時期，班內另一位閩籍導演「阿萬」說夜戲戲齣，由於票房不佳，相當不好意思，便改由黃天敏講戲。

² 筆者曾在本人博士論文以黃天敏《太平天國》一劇為對象，考察內台客家採茶戲的導演說戲與幕表戲文本形態。參見蘇秀婷：《臺灣客家採茶戲的發展及其文本形成研究》(國立政治大學中國文學研究所博士論文，2010)。

³ 例如，張有財所搭「新永光」外台戲班老闆娘黃長妹，便支給他講戲一次一百元的費用。

的客家戲曲，均會面臨兩個層次的考量：其一、傳統戲曲的現代題材如何處理的問題，即「戲好不好看？」的問題。此外，尚有另一層考量：「屬於什麼戲曲？」即客家劇種特性的營造。也就是說，除了關照內容與形式的問題之外，也得面對現代戲曲的劇種特性已趨近面目雷同，缺乏特性的問題。

是故，《駝背漢與花姑娘》導演陳樂是第二次和榮興客家採茶劇團合作，又是以日據時期小人物為背景的題材，導演如何形塑為客家人的故事？又如何以戲曲來表現現代題材？是本文感興趣之所在。⁴

一、戲曲導演的職務

戲曲導演的的主要工作在於「排戲」，以文學劇本為基礎，統合演員、音樂、舞台藝術等各種表演部門，發揮各種藝術專業，創造出完整的戲曲舞台作品。

戲曲學者王安葵說道「現代的戲曲創作更強調綜合性。除了『角兒』要突出以外，還要有所有演員的密切配合，才能構成完整的舞台面貌。要有各種表演手段恰如其分的組合，以完成人物形象的塑造和構成劇情的完整性。導演對演出整體負責，演員對自己的角色負責。除演員的表演外，現代的戲曲演出，還必需有各種輔助手段，如服裝、道具、化妝、聲、光、電等。這些都必須有導演的整體設計。」⁵因此，現代的戲曲導演其工作不僅止於「排戲」，尚且要統整為烘托演員表演為主的其他藝術部門，可以說負責整齣戲的藝術指導工作。

(一)、關於《駝背漢與花姑娘》

榮興客家採茶劇團 2017 年 11 月 4-5 日在國家戲劇院 上演的客家大戲《駝背漢與花姑娘》，是該團第十度在國家戲劇院製作、演出的劇目。也是該團繼《金孫緣》後，再度呈現於國家戲劇院的現代戲題材作品。由王瓊玲教授的小說《汗路傳奇-駝背漢與花姑娘》改編而成，故事描述日本治理時期，於 1932-1945 期間，約莫日治中期至太平洋戰爭結束，臺灣人的生活樣貌。取材是作者透過田野採集臺灣嘉義梅山一帶的老人家口述歷史，依其原型來構思人物及故事。

這齣戲首演過後，復於 2018 年 7 月 14 日至 10 月 13 日在苗栗、新竹、花蓮、屏東、新北、桃園、臺中及嘉義八縣市巡演。製作團隊在製作人鄭榮興的規劃下，主要製作群為編劇王瓊玲，導演陳樂、副導演胡宸宇、音樂設計鄭榮

⁴ 本文的撰寫係基於 2017 年本人參與國立臺灣戲曲學院教師至合作機構或產業實地研究案，本校與榮興客家採茶劇團締結「教師進行實地服務或研究、深度實務研習合作協議」，本人以《駝背漢與花姑娘》一劇作為深度考察對象。期間採訪陳樂導演、王瓊玲編劇以及主要演員陳芝后、陳思朋等人，並近距離觀察該劇導演的排練至演出的過程。本文撰寫承蒙榮興客家採茶劇團提供劇本供參考，特此誌謝。

⁵ 王安葵：〈中國戲曲導演的作用〉，《藝術百家》，第 3 期(2013 年)，頁 54-60。

興、舞台設計高明龍、燈光設計吳沛穎。編劇王瓊玲將原著小說改編為六幕的客家戲曲劇作。導演陳樂來自江蘇話劇團，其父陳霖蒼為中國京劇一級演員，現為北京中國戲曲學院教授。陳樂雖出自話劇背景，耳濡目染下對戲曲相當熟悉，和榮興客家採茶劇團合作始於 2014 年，為該團執導過《背叛》，為跨文化改編美國話劇卡丹紐(Cardenio)為東方戲曲題材。該劇獲第 26 屆傳藝金曲獎最佳年度演出獎。

(二)、立意：導演理解劇本

黃在敏認為，導演的創作活動是一種「再創造藝術」，要能先挖掘劇作者真意，又不拘泥受限於劇作者本意，而能依據自己對生活的體驗和認識，對劇本中文學形象進行一番新創造，使其成為具有新的審美價值的舞臺上藝術形象。

小說《駝背漢與花姑娘》著重在呈現，殖民地統治的戰時背景下，小鎮殘缺而畸形的人物百態，作者藉此描摹戰亂時代下，小鎮人民為求生存而展現的強韌生命力，外表醜陋與內在良善間的巨大反差，映照人性的光輝面。田哥自小駝背殘疾，阿公去世後孤苦無依，趙員外迫於眾議，收留他提供豬寮做棲身之處，實則將他當做長工來壓榨。花妹困頓無家，輾轉依附不同男人謀求衣食飽暖。田哥與花妹的結合，是基於生理上、物質上的互取所需，花妹所懷胎兒也被眾人懷疑不是田哥的種，田哥不以為意。戰時物質缺乏，眾人皆無糧可食，只有田哥發揮捉禽補獸求生本能，將妻與子照顧得氣色紅潤。趙家金孫阿強無奶可食，趙員外脅迫花妹當奶娘，花妹雙乳哺育雙孩，卻因為營養不良而體力不支，自己的孩兒也因奶水不足而日漸瘦弱。次郎到南洋從軍返家後，罹患戰爭創傷症候群，屢次窺看花妹哺乳，並將女人溫熱的乳房當做戰爭中的手榴彈，啃咬之以為拉開保險插銷，終導致花妹在憤慨和飢餓下昏死過去。⁶

作者王瓊玲藉由小說傳達台灣人民面對殖民地統治的戰爭時代，卑微而孤獨的個體為求生存，忍耐命運和戰爭的打擊摧殘，仍擁抱生命，不放棄希望。花妹和田哥的組合，有如地缺與天殘，一個痴傻，一個殘疾，卻能夠擁抱彼此，互相取暖，尋到生存與互補之道。作者透過戲劇、小說來傳達對於人類處境的同情、關愛、了解與悲憫。⁷

導演對於這個故事所捻出的重點在於「情」字。客族的互相幫扶的鄉親鄉情、鄰里情誼，是戰爭時期最美的人性風景。外表醜陋與內在良善往往是一體兩面。田哥就宛如《悲慘世界》中的鐘樓怪人，外表醜怪、形體殘缺，卻有顆溫暖的心。花妹率真、輕信，只要對她好，就當成自己家人，不計前嫌幫助趙員外哺育孫子，展現人性大愛。老保正與諸位鄰居是小田哥堅強的支持，

從導演角度，舞台上的美感與人物形象的舞台行動相當重要，導演說道：「本劇沒有壞人，即便是趙員外，也並非惡人…這齣戲的設計並非典型的客家

⁶ 王瓊玲：《駝背漢與花姑娘：汗路傳奇》（臺北市：三民書局，2011）。

⁷ 蘇秀婷訪談王瓊玲，2017 年 7 月 16 日。於榮興劇團排練場。

喜劇，不走丑旦調笑的基調，而從悲喜劇來呈現，突破以往輕快的採茶勞作的舞蹈式風格，以國家戲劇院的大劇場來規畫，劇情中有國仇家恨的時代背景，嚐試用厚重的勞動號子來呈現勞作場面，傳達出不止割稻、勞作，還有重建家園的意涵。劇情的時代背景雖是戰爭時期，並不真的呈現刀槍把子，而是以幻覺呈現戰爭場面，手裡握鋤頭，當做刺刀和長槍。」⁸

(三)、二度創作的思考點

導演對戲曲作品的組織排練，即對於該劇本的「二度創作」，即在對於劇本的理解先決要件下，再進行整體戲劇組織布置。如果從小說原著到戲曲作品的縱跡來觀察，主要人物包括花妹、次郎的人物的定位，從小說原著到劇本，有相當大的調整，似可觀察到編劇和導演確然經過一番協商，對於人物形象有了相當大的調整。

編劇王瓊玲從小說改寫為劇本，和導演陳樂幾經討論，經過五版的修改。將劇情由田哥與花妹的情感主軸，加重次郎的戲分，小說原著對於女主角卑微、委瑣的形象與悲慘的經歷，經過導演和編劇討論過後，大多加以修改，尤其在於「去性欲化」這一點，刪去花妹做為色欲的投射對象，以及為求生存流連在不同男人懷抱的經歷，也避去她被次郎摸乳情節。命運的悲劇性從花妹轉向田哥、次郎。次郎從僅一場戲增加許多戲份，成為生、旦、丑三個腳色貫串全劇。導演提到：「次郎的戲份增加，便於紐結劇情，少年遊戲話語，長大了卻當真，但各人有個人的選擇，也有家國、父母的因素。」感情線由生、旦，轉向為丑、旦。花妹成為率真而純情直性子的客家女孩，感情受挫於次郎，卻在田哥處獲得補償。

在說戲之時，導演提到「大戲的女主角花妹，人物構造原本被設定為傻子，被這個睡完被那人睡。為了一口飯糰，和田哥在一起，不是情不是愛，我覺得發展不下去，沒有情感可編排。」又提到：「為何(次郎)老看花妹餵奶？想要摸奶？我覺得舞台上不好表現，不夠唯美。他可能看到母性的餵奶，心靈上獲得撫慰，是安靜、祥和的，有別於血腥場面，所以是能治癒戰爭後遺症的。」

導演對人物定位的主要考量在於戲曲舞台的形象表現性及旦行腳色的美感；同時，也兼顧及劇團編制的勞逸分配以及客家戲曲的人物本色：客家三腳採茶戲張三郎故事的丑旦原型，通常是喜感與趣味的，淡化生活的苦難面，以樂觀詼諧的態度面對人生。對於現實面的反映通常由丑腳對於反面人物來反諷、調侃。⁹但花妹的形象由卑微轉向「高、大、全」，對於指摘現實的力道也會減弱，主人翁的遭遇有時難免較難引起觀眾悲憫之心。誠如編劇所言「更卑微的女性，能突顯出駝背漢的心胸寬大，包含花姑娘生的小孩不是他的，是白

⁸ 蘇秀婷訪談陳樂，2017年7月10日。於榮興劇團排練場。

⁹ 蘇秀婷：〈客家丑戲《萬事由天(蛤蟆記)》研究〉，《客家研究》第7卷第1期(2014年6月)，頁1-35。

賊七的…我的劇本第三版和現在大不相同，但是大概戲劇的女主角不能太醜化。」編劇點出不同文類之在反映現實的差異性，小說文類能讓讀者盡情馳騁想像，在腦海中塑造人物形象；戲曲舞台的形象呈現通常是較為含蓄蘊藉，點到為止的寫意筆法。這中間的差距，要靠編劇和導演協力找出平衡點。

緣於此，導演二度創作著眼點在於先決定人物形象塑造，花妹的性格美化提昇，由次郎與田哥分別承擔時代造成的悲劇與個人命運苦難。花妹天真純情的性格，到為人妻、為人母的身份，為趙家承擔起雙乳餵雙孩，為次郎療癒戰爭創傷症候群，是一個犧牲奉獻的大地之母的形象設定。導演為該劇大時代底下小人物的「情感」傳達，著重於戲曲舞台的審美感受，與客家劇種的特色的形塑。在「腳色人物」的調度，「戲劇氛圍」的掌握、「劇種特色」的呈現，雖然故事集中在田哥、花妹、次郎三人身上，在不同場次的次要人物亦有亮點突顯，包括童年的田哥、花妹、次郎，王慶芳飾演的阿公，勢利的趙員外夫婦，以及眾多村民之群戲演員，在主角之外，以群眾演員的舞蹈、隊列打造大戲的規格。統合厚重的主題音樂、演員表演、舞台美術來打造時代感。用語言、音樂、風俗展現來表現客家族群風貌；勞作、飲食、歌樂、生命禮俗來呈現客族生活面。童謠俚語的反覆迴響來推動劇情，同時也加強客家意象。

二、導演與戲曲演員的合作

演員的表演是呈現戲曲舞台藝術的核心，戲曲演員在舞台上以唱唸做打等表演手段來完成戲劇行動，塑造腳色人物的性格、傳情達意，演繹出導演的意志。但演員也並僅止於執行導演的口令，任由導演擺布。戲曲演員運用腳色行當藝術，來扮飾戲中人物，本身亦是創作者。因此，導演和演員均為成就該戲的舞台藝術之共同創作者。

成熟的戲曲演員能夠藉由行當藝術進行創造，但也需要導演根據劇本思想與人物形象的認識，可以更清楚幫助演員選擇和確定人物形象、性格特徵；在舞台調度上，導演協助演員建立人物與人物之間的相互配搭與影響，並且透過運用舞台佈景、燈光、音樂等藝術手段，來襯托和渲染人物形象，導演和演員是相輔相成的。

(一)、主要演員對於角色的構思呈現

導演的構思除了來自導演對於劇情構思的整體規劃，亦包含演員本身具備的戲曲功底的轉化運用。群戲的編排有時亦藉重於副導演或編舞等專業人員的分擔與協助。陳樂出自京劇家庭，本身學思歷程以話劇為基礎，對於戲曲表演耳濡目染，亦有多齣戲曲導演作品，對於戲曲導演手法並不陌生，她經常說，「戲曲本身就有的藝術手段，即便是現代題材的表現方式，也應從戲曲本身來挖掘。」¹⁰

¹⁰ 陳樂於榮興劇團排練場，106年7月至8月。

因此，她通常與一位戲曲背景的副導演搭配，來進行戲曲導演工作。在演員的互動方面，在說完戲之後，她要求主要演員針對自己的腳色做功課。飾演花姑娘一角的陳芝后說，「導演會要求演員把準備的表演呈現給她看，如果她認為不佳，則演員要一直想新的表現方式，通常要準備很多套表演來因應導演要求。」¹¹

現代戲題材的戲曲雖然仍不脫離「先歸家門」的行當歸屬，因而花妹以本攻旦行的陳芝后擔任，田哥以本攻丑行的陳思朋擔任，次郎以本攻生行的蘇國慶擔任。但以戲曲來演譯現代戲的題材，許多行當程式、戲曲套路的思維與設計，必需依據劇情發展、特定情境、人物內心來規劃；無法像傳統戲曲有一套相沿成襲的戲曲套式可依循。

觀察《駝背漢與花姑娘》的表演，是經過導演、演員、副導與編舞等多人投入工作，眾人精心設計的成果。整齣戲以戲曲為基底，融入舞蹈、話劇、歌舞劇的成份。就演員肢體身段而言，戲曲套路較為輕減，演員舉手投足較為生活化，而非整套戲曲程式化身段。例如，做為該劇主要視覺意象的駝背漢背著花妹的情節，是在花妹流浪十年後，返鄉首次看到已經成人的田哥，仍像孩提時代一樣，熱烈大膽地爬到他的駝背上興奮地戲耍，接近於現代戲劇的生活化表現，有別於傳統戲曲在男女情感的含蓄處理。

傳統戲曲針對特定行當所規範的整套程式化動作，在花妹、田哥、次郎三位主角身上有不同的呈現，他們並非完全揚棄戲曲身段，反而在他們身上經常看到經過轉化，而非全盤套用的戲曲程式。這些戲曲身段被精心設計過，在特定情境加以運用，亦可能超越原本行當的規定，或者融入不同行當元素，因而有不同於傳統戲曲之處。

以田哥為例，戲曲中駝背通常是老人的象徵，舉手投足也因應老人身份而需蹲步、放緩速度，但這齣戲中，駝背的田哥卻設定為青年人，且人雖駝背、個頭小，卻行動迅捷，抓魚捕獸樣樣在行。與戲曲原本對於駝背的設定有所不同，據田哥的演員陳思朋說明：「在演譯這個角色時，必需在心態上做轉換，將原本戲曲老丑的駝背身段融入後加以轉化。」¹²

長大成人的田哥一出場，在丑腳出台慣用的鑼鈔聲中出台，雖然駝背，卻行動迅捷，肩挑扁擔、竹籃，象徵梯田的階梯式舞台縱躍下行。蹲著走矮子步，詮釋挑扁擔走過窄巷。挑著扁擔再往下方旋兩個翻，表示在高低不平的山路上，往下縱跳。到平路後，頭頂著扁擔，以「踢屁股步伐」前行，平衡兩側竹籃。然後再肩挑扁擔，掃堂跨腿轉登（單腳旋轉），將竹籃轉動翻飛，展現多變化的戲曲腳步，讓觀眾感受田哥身手矯健，愉悅歡快的情緒。放下扁擔竹籃後，唸「棚頭」、「唸白」來自述履歷，翻滾，一句「人雖醜，膽盡在」，表現出雖駝著背，卻健步如飛的形象，運用「側翻」、「蠻子」、「矮子步」等丑行步法表現田哥有著矯健身手，得以抓禽捕獸。

¹¹ 蘇秀婷訪問陳芝后，109年9月3日。

¹² 蘇秀婷訪陳思朋，109年9月2日。

花妹的表演融入花旦、青衣、武旦的腳步、水袖、八角巾等。尤其在於利用嫁衣附帶的水袖來表現旦行水袖功，既不違背時代衣著，也能適當運用戲曲身段。例如，花妹被次郎拒絕後，穿著嫁衣舞動水袖的袖花來表達內心的氣憤、悲傷等情緒，以蹉步行走及顛扑步伐前行，讓觀眾能夠想像是在悲傷情緒下，跌跌撞撞地行走在崎嶇不平的顛簸路面，到枯樹下，水袖又成為上吊用的長巾。

在第三幕「天公做媒」，花妹向次郎求婚被拒絕，羞憤離去，田哥在後追趕，兩人有精采的對手戲，運用旦行水袖功、丑行矮子步，經過設計的戲曲身段，搭配鑼鼓點，能充分展現兩人在不同空間的追趕的緊迫性。導演對該場進行場面調度包含舞台、燈光、音樂的運用，使演員以戲曲身段表現出內心的激憤與焦急。

圓形舞台上，花妹穿著嫁衣由下方往上方行進，時而疾行，耍動長長水袖往前拋，再收束抓握；時而蹣跚步履，轉身拋出水袖，撲跌在地，起身後水袖無力地拖在地上，唱出孤女無依的難過心情。水袖的多樣變化，搭配鑼鼓音樂及演員的表演，展現內心激動與傷心，步伐不穩則表示山路不平。田哥從舞台下方右側出台，穿著斗笠蓑衣往左行，在山路上以各式戲曲腳步疾行，貌似憂心尋找狀，表示在風雨中追趕花妹。導演利用階梯式舞台區隔上下兩個空間，下方為田哥以「矮子步」中的「分水」打橫縱跳左移，穿插左右觀望的焦急神情。花妹則在上方微往右側走「蹉步」，將水袖耍出「平轉花」、「外片花」等各式水袖花，搭配節奏急迫的音樂鑼鼓，演繹失戀打擊後的心碎貌。導演以不同舞台高度區隔出兩人處在不同的空間，在崎嶇山路上各自冒雨疾行：一者悲傷、一者焦急，一為紅色水袖甩動，一為棕色蓑衣翻騰，各自以戲曲身段展現飽滿的情緒，在視覺與聽覺上做足戲劇效果。

另一位主角為次郎，此一角色在全劇設定為小生行當，亦由劇團當家小生蘇國慶擔當，其中第六場戲次郎在戰爭中受傷而跛足，戰後患創傷症候群，受戰爭幻想所擾，看到鄉民持鋤頭耕種，產生幻視幻聽，以為仍置身戰場上，被敵軍拿長槍刺刀攻擊。此時，次郎為演繹出情緒瘋狂下受到攻擊，所採取的戲曲身段已不僅止於小生的身段，而需加入其他行當身段。

戲曲鑼鼓點中，鄉民高舉鋤頭鋤地動作，下一刻轉化為搭配軍國進行曲之錄音，群戲演員以鋤頭木柄做持槍狀，搭配進行曲做操練軍隊、行軍、跪地突刺等動作。群戲演員齊聲喊「殺」聲中，次郎為戰爭幻境所苦，被川流而過的敵軍追逐，挾長棍跛行而逃，以「跪步」、「持棍翻身」、「倒吃虎」、「前空翻」、「搶背」等摔打跌扑身段，做逃難貌。為表現內心瘋狂而動作跌撞的情境，以臉部扭曲猙獰表情融入架子花臉身段元素。

(二)、群戲與客家生活感營造

群戲的表演，在傳統戲曲自成一「龍套學」，而有不同的隊列形態與動態流動方式。但龍套和主要演員間的關係，在傳統戲曲並不被強調，視覺焦點通

常在主角身上。《駝背漢與花姑娘》的導演在排戲時則不斷強調「群眾也要有戲」，注重群戲演員與主角之間，以及群戲演員彼此間的角色照應。分工方面先由導演給予主要戲劇方向，再由副導演或舞蹈設計編排舞蹈及身段。視覺上希望達到配角也個個有戲的感受，因此，群戲不採傳統戲曲的龍套走法，而以合於劇情的群眾場面、舞蹈來營造「時代感」、「地方感」、「族群感」。

《駝背漢》一劇的群戲重要場景主要在以下四場：

第一場、群眾的耕種、採茶場面

第二場、田哥的阿公過世之時，客家的喪葬儀式及弄鐃表演

第三場、眾人捉雞，苦中作樂的生活樣貌

第六場、次郎陷入戰爭創傷症候群，將耕種的村民誤為戰場執槍的軍人

群戲以十數位男女演員組成，主要目的以群戲襯出大戲格局，群戲的時空通常是梯田、戶外，將勞動、飲食穿插在劇情中，來展現客家族群的生活風貌，鄰里樣貌。族群中有地主與佃農的階級位序，也有保正、庄民的鄰里組織，組構出一幅客家人的生活樣貌。第一場戲一開頭，以八女十三男扮村民務農，頭戴斗笠，唱出「群山蒼蒼，綠水泱泱，天災人禍志堅強、娶妻生子，安居無恙，客家子弟勇擔當」的勞動歌舞。以歌舞來呈現客族產業特徵是新編客家戲曲常用的手法，但本劇較為不同的是，有別於以往慣用《上山採茶》式歌舞輕快活潑的男女相褒風情，也不採取以三腳採茶戲穿插的既定模式，導演在這齣戲以「勞動號子」取代輕快的山歌、採茶，用「嘿吼嘿吼」的人聲么喝，搭配厚重的鼓聲，群眾演員用力踏踩著厚重步伐，奮力延展勞動者的手臂，將播種、插秧等勞動者的勞動肢體動作誇張化，轉化為男女齊唱搭配著開膝踏地、下蹲、或舉臂的群舞動作，以厚重的音樂及肢體，所要傳達的客族開疆闢土的奮鬥過程與百折不撓的堅忍精神。

第二場，田哥阿公去世後，保正及眾鄉民代為向趙地主爭取出錢來安葬，並撫養駝背孫兒。從而務農男女又搖身變為打鐃鉞花、舞招魂幡的執事者。將客家喪葬儀式中已不常見到的「弄鐃」（客語：打鐃鉞花）之雜技搬上舞台，加以意象化、藝術化處理。共十二男八女的隊伍組成客家喪事儀式的執事者。男性手執白色招魂幡的與八位持白色八角巾的女性，演唱招魂傷曲，伴隨披麻戴孝的小田哥唱出思念阿公之心「弄鉞花開采采，田哥我不要，只要阿公返生來，返生來陪駝背。」八名女子以意象式肢體動作，舞者手持長棍，頂上結著白色花團與白長綢，象徵以棍撐起鐃鉞旋轉之「弄鐃」特技。十二名演員排出隊形，手持鐃鉞擊打出金屬聲響，又名「打鐃鉞花」。由六人在手舉長形白幡，在其下舞動，隨鐃鉞的擊打動作，上下縱躍，象徵舞獅動作。在喪事中請來白色舞獅隊，是近數十年來客家地區對年老者去世的喪事場，以辦喜事的心態請來舞獅隊歡送。

趙員外夫妻是劇中地主階級，被塑造是劇中的反派人物，然而卻又不然。透過佃農口中，知道他們是「做人可比漬鹹菜，酸溜溜又嘟嘟，褲袋就像萬丈坑，深深深，拿錢發月給，就像要他命，連叫人擔來的點心，也不是香噴噴的鹹粥，噴噴香的湯圓，更加不是夭壽好吃的芋頭糕、菜頭糕、糯米粽。」他們是有錢而自私，為阿公辦喪事並提供一個棲身處給小田哥，並不是他們主動甘願的，而是礙於庄民的鄰里議論的壓力和保正主持公道，並衡量到未來由小田哥頂替阿公，提供一份勞力的功利考量。但是趙員外在戰時也落難了，先前為了巴結殖民政府而改漢姓，兩個兒子送去從軍，卻落得長子戰死，次子發瘋的下場。戰時物質缺乏，趙家跟村民一樣無米可食，趙員外夫妻穿著貴氣，和一群村民一起為捉野雞而在田間追逐，搭配鑼鼓點與雞叫聲，眾人雙手伸起，腳抬高，捉雞，雞竄逃，眾人以各式倒翻滾，趙氏夫妻也跌個四腳朝天，呈現出落魄與喜感的一面。

此外，趙員外的大媳婦飢餓導致無奶水，遺腹子阿強餓到像「著猴」，地主強迫田哥的媳婦花妹給自家孫子餵奶，花妹擔心自己的兒子無奶可食，婉拒趙員外金錢利誘，最後趙員外向田哥夫妻下跪，花妹不忍便答應冒著自身營養不良的風險，以雙乳哺育雙兒。田哥、花妹的無私表現了「里仁為美」、「敦厚純樸」、「互助互愛」的鄉親鄉情。

第六場次郎從南洋返鄉後，身殘腳跛，罹患創傷症候群，產生幻視幻聽，將鄉民持鋤頭勞動的景象，看做戰爭中軍人持槍掃射。同樣一首「群山蒼蒼，綠水泱泱」的勞動號子，在此成為戰場上催動戰爭的音樂，加上暗紅色燈光籠罩，營造出血腥意象。勞動人們化為持槍軍人，原本勞動的身體，化為戰爭中侵略者的身影。紅色燈光流動及加上圓形舞台轉動，營造出士兵人影幢幢，持槍以軍事化動作逼向次郎方向，播放預錄的軍事進行曲，群眾在進行曲下走行軍動作。次郎害怕閃躲，面部表情猙獰扭曲，步履不穩跌跌撞撞，最後以「搶背」動作向後直挺挺地攤倒，意指他的精神已瀕臨崩潰。以幻境中的戰場殺戮意象與次郎受戰爭迫害遭遇來呈現對戰爭無情的控訴。

三、主題性唱腔音樂與戲劇情境呼應

中國戲曲導演黃在敏在「內抓思想，外抓音樂」一文中提到，「音樂是組織舞台行動的重要手段」、「戲曲的感動是有音樂托底帶出來的，戲曲導演對作品舞台有整體構思，音樂是使之形成嚴密整體的手段，由人物、舞台呈現、排光、音符、布景移動等等靠音樂去『勾連』成一個嚴密的整體。」¹³

榮興客家採茶劇團近年來，因應現當代觀眾的審美需求，以及新培育的年輕演員逐步成熟，在公演劇目上多方嚐試文武大戲，對於以往慣常演出的家庭小劇多所突破。唱腔音樂不再限於傳統的客家「九腔十八調」，而主要採取

¹³ 黃在敏：〈內抓思想，外抓音樂：我在戲曲導演工作中的點滴體會〉《福建藝術》(2013.05)，頁8。

「採茶」、「亂彈」兩下鍋，或者「採茶」、「京劇」、「歌仔」三下鍋，¹⁴以展現當代客家大戲在不同製作組合上的嚐試，並為了因應不同劇種演員加入製作的唱腔配置，同時也藉以彌補採茶唱腔表現力之局限性。《駝背漢與花姑娘》沿續以往的風格，以「採茶」、「亂彈」兩下鍋為其唱腔設計的主要基調，並因應現代題材加入時代歌曲、雞叫、轟炸等特效錄音。除此之外，導演因應劇本主題，規劃了「勞動號子」的主題曲，以及貫串全劇六幕戲的童曲〈月光光〉來烘托劇情。

為特定劇目打造「主題曲」為近年來戲曲新編戲的編腔手法，在重要情節段落以「主題曲」演唱，形成重疊反覆與印象強化的效果。主題音樂運用。以一首兒歌為基調，過各種奏手法及不同伴奏形式，在戲的進程中，根據劇情需要介入到各個戲劇情境去反覆詠嘆。使全劇的音樂形象成為有統一風格的整體，也使觀眾在逐漸不斷反覆詠嘆中，逐漸感受到對人生情味的某種體驗和一定哲理的體悟。¹⁵

王瓊玲的劇本運用〈月光光〉客家童謠來貫串全劇，帶動情節。在花妹、田哥、次郎三位主角的重要戲劇行動，以「月光光」這首客家童謠來抒情，並藉由童謠之唸詞加以「插敘」、「補敘」，安上劇情相關唱詞，搭配不同的唱腔，強化腳色間的戲劇情緒，以推動劇情的進展。包括「花妹的求婚」、「次郎陷入戰爭創傷的瘋狂」、「花妹死而復生」等重要戲劇行動，每段戲的核心事件與核心人物，都有「月光光」這首童謠來推進。使得這齣戲的「戲劇節奏」的起承轉合相當整齊俐落，多劇種唱腔的輪唱也獲得統整。

〈月光光〉這首客家童謠，是臺灣客家族群具代表性的童謠，據黃彥菁(2009)研究，目前可見流行於廣東、福建、江西、台灣等地，是相當耳熟能詳的客家童謠，依胡萬川、馮輝岳等人的民謠採集，與本劇雷同的「月光光」童謠亦可見於台灣的石岡、東勢一帶流布。實則已為台灣客家孩童琅琅上口的童謠，而據黃氏針對文本考察，以〈月光光，秀才郎，騎白馬，過蓮塘〉起興及其變形的童謠，即有十三首。¹⁶

作者所列第三首「月光光，秀才郎，騎白馬，過蓮塘，種韭菜，結親家，親家門前兩粒塘，大粒拿來嚐，細粒拿來討輔娘，討介輔娘矮嘟嘟，煮介飯，香撲撲，討介輔娘高天天，煮介飯，臭火煙。」乃引自胡萬川《石岡鄉客語歌謠》，¹⁷與《駝背漢與花姑娘》所運用者最為接近，其原始的意涵在於娶妻不應重外表，但求賢慧，如果娶到身材高挑的女子不必過於欣喜，也許出得廳堂，卻不一定入得廚房，恐怕所煮的飯燒焦，若娶到矮小之妻，說不定廚藝了得。¹⁸

¹⁴ 蔡振家：〈亂彈、採茶兩下鍋的傳統料理—榮興劇團《喜脈風雲》的音樂設計〉《戲劇學刊》第2期(2005年7月)，頁309-311。林曉英：〈客家採茶戲《霸王虞刊》音樂結構探析〉《全球客家研究》(2019年5月)，頁223-275。

¹⁵ 黃在敏：《戲曲導演藝術論》(台北：文津出版社，1999年)，頁84。

¹⁶ 黃彥菁：《臺灣客家童謠以月光光起興作品研究》(國立中央大學客家語文研究所碩士論文，2009)，頁41。

¹⁷ 胡萬川《石岡鄉客語歌謠》(臺中：臺中縣立文化中心，1992)，頁50。

¹⁸ 黃彥菁：同註16，頁102。

〈月光光〉這首客家童謠以其內容來看，主要的功能包括女性吟詠、教化功能、抒情與懷鄉、反映族群風貌等(p82-107)。也就是說，這首〈月光光〉以女性吟詠為主，在女性對於孩子的唸誦，無形中，一代一代的傳達「娶妻娶賢」的概念，馴化客家女性的自我認知。這首在臺灣客家聚落廣泛流傳的童謠，被王瓊玲運用在劇本中，具有呼喚客家記憶與打造客家風貌的企圖。不同的是，本劇〈月光光〉童謠中呈現的是新嫁娘煮飯、挑擔、晒穀等生活中有苦有樂的滋味，做為與劇情內容更為契合。在不同場次為田哥、花妹、次郎三個角色，搭配劇情走向，將這首童謠改編、續寫。或為齊唸、輪流唸誦或搭配唱腔而成為時唱時唸等不同形態呈現，導演亦在道具、燈光、舞蹈方面有不同的設計。

本劇以客家童謠「月光光」吟唱貫串全劇，分別在一、三、六、七等四場反覆吟唱，每次唸誦在不同劇情架構下，唸誦內容有不同的意義衍伸。搭配演員相應的戲曲表演，而有不同作用與寓意：時而化身為遊戲歌，時而展現新嫁娘的企盼，時而做為父母育兒的搖籃曲，有時為具療癒作用的母性聲音，以童謠「月光光」在劇情、唱念、表演上勾串全劇。

「第一幕」童年的花妹、田哥、次郎三人邊舞邊唸「月光光」，兩位男孩爭著說未來長大要娶花妹為妻。三人以遊戲唸謠合唱「月光光」，象徵無憂無慮的童年。

【合唱】

月光光秀才郎騎白馬過蓮塘，請媒婆辦嫁妝答答滴滴討新娘。
討個新娘矮嘟嘟，煮的飯噴噴香，討個新娘高南南，挑擔曬穀有米糧，
討個新娘笑洋洋，三餐沒食空肚腸，討個新娘嘴嘟嘟，歡喜吃甜又吃苦，
吃得苦不怕苦，不怕苦脫得苦，脫得苦有福享，有福享受回想。

第三幕，長大成人的花妹、田哥、次郎再度重逢，三人回顧童年並追求愛情。花妹自備嫁衣向次郎求婚，編劇王瓊玲將「月光光」童謠改編成丑旦唸詞，在原本唸謠之外，增加旦角的唸詞，透過童謠的「補敘」將原本的意義延伸，做為花妹追求愛情的自我表露。暗示要次郎「討個新娘」，花妹願為次郎「做飯」、「挑穀」的待嫁女兒心。

以童音唸誦「月光光秀才郎騎白馬過蓮塘，請媒婆辦嫁妝答答滴滴討新娘。」之後，由丑腳繼續唸誦該童謠的「討個新娘」，意在督促提醒次郎娶花妹為妻，旦腳則另以頂真格承接丑腳唸的「討個新娘」，道出「香飯噴噴我為次郎做」、「穀重甸甸我為次郎挑」、「看我笑洋洋，你還會空肚腸。」最後道出「花妹我願與次郎同甘苦。」旦腳所承接的念謠是在原來「月光光」的童謠之外，另外衍生出新的語義，帶有待嫁女兒心的期盼。

【合唱】月光光秀才郎騎白馬過蓮塘，請媒婆辦嫁妝答答滴滴討新娘。

丑：討個新娘矮嘟嘟，煮的飯子噴噴香，旦：香飯噴噴我為次郎做。

丑：討個新娘高南南，挑擔曬穀有米糧，旦：穀重甸甸我為次郎挑。

丑：討個新娘笑洋洋，三餐沒食空肚腸，旦：看我笑洋洋，你還會空肚腸。

丑：討個新娘嘴嘟嘟，歡喜吃甜又吃苦，旦：花妹我願與次郎同甘苦。

(灰色網底字代表編劇在〈月光光〉童謠之外，為旦角新增的唱詞)

在表演上，導演設計了長水袖的大紅嫁衣，以嫁衣水袖在三人之間傳遞拋接，寓意花妹希望與次郎共結連理。原本由花妹居中拿著嫁衣，生、丑各立一端牽起水袖的三角關係。在花妹央求下，田哥壓抑自己對花妹的愛意，為花妹次郎牽起紅線，念起【月光光】唸謠「討個新娘矮墩墩，煮的飯噴噴香。」花妹滿懷期待地接著前句語義，念出「香飯噴噴我為次郎做。」田哥順勢將水袖拋給次郎，次郎卻拒接並拋開水袖。三番兩次之後，田哥乾脆將兩人手牽起，花妹念到「願與次郎同甘苦」，水袖交給次郎，嬌羞地投入次郎懷中，田哥見狀佝僂著立於一旁垂頭喪氣。

「月光光」童謠及嫁衣水袖的拋接，襯出三位主角的性格：花妹主動求愛，次郎懦弱，田哥的自卑。次郎明知父母拆散兩人而要他去台北陪讀，不敢違抗父母，而順從親意。田哥明明愛慕花妹，卻不敢爭取，反而幫助花妹向次郎表白。

第四幕，次郎為戰爭創傷症候群所苦，搶走花妹哺育的嬰兒阿強，花妹擔心阿強受傷害，唸出兒時玩遊戲時的童謠「月光光」。花妹用緊張卻強自鎮定的口吻唸出「月光光」童謠，欲安撫哭泣的阿強及瘋狂的次郎。童謠中到「娶新娘」、「飯子噴噴香」、「有米糧」等娶新妻的歡喜景象，卻反而刺激了次郎，次郎以【福路反緊中慢】唱出戰爭過後，滿目瘡痍的荒涼心境，來反駁花妹的慰撫言說。例如：

花妹唸：討的新娘矮墩墩，煮的飯子噴噴香。

次郎唱：桑田荒、瓦無存，哪能聞到米飯香。

花妹唸：討的新娘高南南，扛擔曬穀有米糧，

次郎唱：動起干戈民受難 哪能娶妻把福享。

花妹唸：討的新娘笑洋洋，三餐沒食空肚腸，

次郎唱：逃的逃死的死，戰事緊急，沒吃也要上戰場。

(灰色網底字代表編劇在〈月光光〉童謠之外，為生行新增的唱詞)

次郎搶走嬰兒，思緒混亂，口中唱詞充滿戰爭無情、血腥殺戮意味。「民受難，哪能娶妻把福享」、「戰事緊急，沒吃也要上戰場」等。劇本及音樂設計以花妹和次郎一唸一唱的輪動中，「月光光」一方面是撫慰人心的母性聲

音，另一方面又起了對於無情戰爭的反諷作用。次郎心情激憤，唱出「為姪兒妖魔惡鬼盡蕩除，讓你永不再受苦。」並高高舉起嬰孩，似要重重摔落，花妹以帶有度化意涵的童曲唸詞勸化次郎，唸出「吃得苦，不怕苦，不怕苦，脫得苦。脫得苦，有福享，有福享，要回想。」讓次郎警醒過來，從戰爭創傷中回復而放下嬰孩，從而在花妹溫柔的慰撫下得到治癒。

第六幕，經過和次郎一番纏鬥，飢餓與力氣耗盡的花妹昏厥過去，卻被眾人誤為亡故。田哥在家中設簡陋靈堂祭拜，次郎拿了一碗腳尾飯來祭奠花妹。適雙孩啼哭，田哥和次郎一人抱一個，田哥不捨孩子失去母親，唸「月光光」安撫飢餓號哭的幼子，不料平躺內室草席上的花妹卻走出來接唱，讓田哥和次郎大吃一驚。

田哥唸：月光光，秀才郎，騎白馬，過蓮塘，請媒婆辦嫁妝。 花妹唸：答答滴滴娶新娘。 次郎、田哥唸：討個新娘矮墩墩， 花妹唸：煮的飯子噴噴香。 次郎唸：討個新娘高南南。 花妹唸：挑擔曬穀有米糧。
--

在田哥、次郎唸誦「月光光」童謠聲中，花妹母性本能被喚醒，不但隨著接唸童謠，也抱起搖籃中的阿強。田哥則以為自己做夢，花妹「暫時還陽」餵奶。花妹見到次郎拿來的腳尾飯，久未見到的白米飯，也顧不得孩子而大吃起來。其餘二才知原來花妹並未死去。

這首〈月光光〉安在不同的情節段落，有其不同的功能。第一場為兒童的遊戲歌、第三幕為求婚曲、第五幕為療癒曲、第六幕為還魂曲。經過文學的歌詞補敘與音樂唱腔的穿插，加上道具砌末的安排、燈光烘托，為不同情節提供了不同的作用。也由於客家族群對這首童謠的熟悉感與全劇不斷反覆詠嘆，使觀眾一次次感受到花妹、田哥、次郎三位主角的命運，是從小到大勾連在一起的，而能深入角色的生命歷程去感受其人生況味。

四、舞台樣式與道具砌末

傳統戲曲的舞台多採空台，頂多一桌二椅的實用性道具，強調「景從身上來」，以演員的唱唸做打來呈現場景的變換。現代戲曲吸收其他不同表演類型，除了強調豐富的表演性、戲劇性之外，也強調視覺性。舞台樣式與道具砌末的運用被賦與更多功能，不僅止於原本物件的實用性，包括外觀的藝術性，和戲劇結合後產生的空間氛圍等，也成為戲曲審美的一部分。因此，舞台樣式與道具砌末的運用也成為導演打造好作品的重要憑藉。

(一)、實景為主，虛景為輔

本劇共分六幕，主要場景在客家村落的戶外景，包括田野、茶園、水潭。室內景則為豬寮的室外與室內。利用國家劇院的圓形轉台，設計為階梯式旋轉舞台的主視覺，搭配懸吊式硬景，及局部移動式小景物。高處有一棵枯木，高臺背後立面則製作成豬寮，為田哥與花妹的住處。整體舞台造型偏向以寫實布景為主，虛擬布景為輔的設計，可說是「實中帶虛」的布景設計。¹⁹

圓形轉台所佔面積為舞台約四分之三，以地平面的面積較寬廣，越往高處則越窄，平面有相當大的空間能容納群戲演員的表演。可說是「實中帶虛」的布景，經過舞台旋轉，所帶來的轉場效果，是基於樹木的位置、階梯高低差距、既可以產生不同的空間感，亦可組合幾個不同的小型實景，即產生不同場景的變化。而能劇本供做劇本設定的群眾耕作，弄鐮送葬之隊形變化。

枯木、豬寮等特定景物來形塑主人翁的生活空間，一方面提供具體的生活環境，一方面也給襯托人物性格。例如，豬寮做為田哥與花妹的家，有濃郁的生活氣息，豬寮上方的枯樹不但表現自然風貌，也以枯樹烘托田哥、花妹做為「天殘」和「地缺」的人物性格。導演在空間設計上藉著小道具擺設，而呈現的空間內外之分。例如同樣是豬寮景，在第四幕和第六幕即有內外之分。第四幕的豬寮景，田哥與花妹從豬寮內走出來，眾人在豬寮外向兩人道賀，即為室外景。第六幕的豬寮景，加上靈堂白布，一桌二椅與搖籃，即成為室內景。

階梯式圓形轉臺由高處往舞台平面階梯式傾斜，象徵田野、梯田、茶園等一般性戶外環境，搭配燈光、懸吊式景片來象徵不同的戶外景緻。產生不同場景的變化，導演、副導演即設計搭配劇情的群戲演員表演及動線走位。例如，第一幕「天命子然」，開場是鏤空式梯田硬布景。前景為幼年的田哥、花妹、次郎三人遊戲。鏤空式硬景升起後，一、二十位群眾演員分布在象徵梯田的階梯式轉台，不論表演勞動舞蹈，或者休息吃點心時，三三兩兩或蹲或坐，視覺上時而具整齊劃一，時而具高低錯落的層次性美感。第二幕「湛湛青天」，空中一白布垂下，代表去世阿公的招魂幡。白布落下成為意象性的舞獅，村民在戶外打鐮鋤花，舞獅送葬。第三幕「天公做媒」，十年後長大的田哥、花妹與次郎再度相逢，花妹求婚未果，風雨中奔至枯樹下，欲以嫁衣長袖上吊。此時，花妹在緩慢轉動中的轉台上奔走，原本在後方的枯樹轉至台前面向觀眾，花妹與田哥在枯樹邊勸慰、告白，乃至定情。第四幕「天災人禍」，轉台上加一懸吊式「皮影戲」的剪影景，兩人在光影幕後捉雞。剪影幕升上，方知趙地主夫妻也趕來捉雞。捉雞不成，一干人決定到田哥家討食。轉台轉動，豬寮正對舞台中央，枯樹在豬寮之上，位於舞台偏右側。演員在豬寮之外活動。第五幕「次郎發瘋」，豬寮在偏右方，原本次郎在豬寮外窺探，花妹心生恐懼轉而尋找田哥，轉台轉動至平台向外，次郎產生幻視幻聽，群戲演員被視為日本軍人，花妹與次郎在外景糾纏。第六幕「重見天日」。豬寮位於正中央，左方設

¹⁹ 黃在敏觀察現代戲曲舞台的空間造型有三種類型：一、傳統型。以天幕和一桌二椅為主要構成。二、寫實型。三、虛實結合型。參見黃在敏前揭書，頁 105。

有簡陋靈堂，是一塊白色布簾，正前方一桌二椅，右方一搖籃。擺上幾個家具實物，代表演員在豬寮的室內。

整個演出中，以圓形平台依據不同場景的要求，僅加入兩個不同的鏤空式硬景，上下移動改變畫面，並加上不同燈光投射，結合演員表演，產生不同的場景變化，與戲劇氛圍渲染。例如，第一幕階梯式轉台加上鏤空綠色梯田景，即為戶外田野景致。幕升起後，群戲演員勞動歌舞，又是另一場景。第四幕階梯式茶園景加上皮影戲的剪影，打燈後，配上雞叫聲，演員在影幕後做捉雞動作，幕升起後，群眾做捉雞伏倒身段，營造想像中捉雞與實際上捉雞的視覺上對比變化。

導演構思轉台式寫實布景裝置，透過燈光，搭配懸吊景及小型實景，營造實景的多功能性，拓展舞台樣式，增加視覺效果，取代頻繁換景，豐富戲曲表演樣式。雖然無法完全取代戲曲演員以身段動作來轉場的虛擬寫意美感，但圓形轉台緩慢旋轉，可以達到轉場於無形中的效果，改善換景而中斷觀劇情緒的缺點。其次，階梯式舞台有利於群眾戲的視覺效果，群眾分布在高低錯落的舞台上，視覺上有利於營造各個腳色位置。即使主戲在中間上演，群眾或站、或坐、或聊天、或飲食，各有各的戲，有別於傳統戲曲的龍套演員在主要演員開始說話，即靜止不再表演。

轉台也增加演員表演上的挑戰性，不利於部分戲曲動作的施展。例如，花妹被次郎拒絕後，夜奔至寒水潭自盡的趕路過程，階梯式舞台的對於演員趕路動作而言顯然不夠寬敞，有相當難度。傳統戲台以平坦地面跑圓場展現演員的腳步功以及內心情緒，具有傾斜度且緩慢轉動中的舞台，則讓演員不易施展其戲曲身段。

(二)、戲曲服飾、舞台道具砌末的運用

本劇導演善於運用戲曲服飾、小型道具、活動砌末做為舞台來安排和組織舞台調度，包括嫁衣與水袖功的展現，招魂幡、弄鐮與客家民俗的展現。

1、舞台主色調紅、白、綠

每場的視覺色調有明顯的象徵性。戶外場的梯田為綠色主調，展現客家田園風光。阿公去世一場為白色主調，白色招魂幡、白色孝服、白色鐮鉞花等，象徵哀戚氣氛。花妹求婚場以紅色嫁衣為視覺焦點，象徵愛情主線的待嫁女兒心。幻境中的戰場亦以紅色燈光效果來呈現血腥殺戮意象。

2、嫁衣與水袖功

戲中的「紅色嫁衣」在田哥、花妹、次郎三人的愛情關係，由試探、拒絕乃至確認，有了重要的媒介作用，也是導演藉著「嫁衣」做為具體的「戲劇支點」，來組織舞臺動作，豐富舞臺畫面，並揭示戲劇人物的心理。

依劇本設定，嫁衣為花妹多年來存錢自行購置，造型上為短版紅色繡花帶長長的水袖。搭配花妹的穿著，時而將嫁衣穿上，耍動水袖，展現旦角水袖技巧；時而手持嫁衣，長長的水袖在田哥和次郎兩人手中傳遞，象徵花妹的情感

歸屬。相較於花妹的主動性，田哥隱藏自己的真心，幫助花妹追求次郎，一次次將水袖遞給次郎；妹有情，郎無意之下，次郎則擲卻水袖，拒絕花妹。

花妹被次郎拒絕之後，風雨中奔跑至枯樹下，一路上山路顛簸，身穿嫁衣的花妹，以水袖走旦行腳步，耍水袖套路，時而甩動長長的水袖，時而將水袖耍出片花，抒發旦行此時激動的心情，水袖的抒情功能強化、外化演員的內心情緒。及至花妹走到枯樹下，將水袖拋至樹枝上欲上吊輕生，此時，長長的水袖反而成為尋死的白綾，嫁衣成為花妹愛情的反諷。田哥追上來，向花妹表露真心，提供飯糰做為溫飽的保證，花妹感受到家的溫暖，於是嫁衣終於找到真正的歸屬，花妹與田哥是為有情人各執水袖一端。

《花姑娘》一劇所著衣裳多為民初時裝造型，而非古裝造型，水袖雖為古代服飾，卻由嫁衣延伸而來的，在戲中耍弄水袖與現代戲題材並不違和，可說導演在運用「嫁衣」此一戲曲服飾達到多樣化功能：其一，導演可以藉此豐富舞臺動作，用以調度田哥、花妹、次郎的舞台走位，並展現三人的心理活動，推動戲劇情節，揭示花妹的待嫁女兒心及其情感歸屬的轉移；其二，藉由旦行展現水袖功，達到抒情功能，來揭示花妹的種種內心情緒：歡欣、期待、羞憤、傷懷等。

3、舞獅、弄鐮與客家風俗

次郎的阿公去世之時，保正及庄民的爭取下，趙地主迫於眾議，拿出錢來為阿公置辦葬禮，庄民也以「弄鐮」來送阿公一程。十數位男女組成的送葬隊伍，由十二位男持招魂幡，八女持白色八角巾組成，舞台上方垂下巨大的長條形白幡，原應為孫子田哥所持的招魂幡，放大為長形巨幅白幡，從舞臺上方垂掛至地面，做為喪禮的象徵，以白色點染悲傷情境氛圍。

待打鐮鉞花進行至尾聲，招魂幡從上方飄下，落地前為四位男性接著，由靜而動，持在頭頂進行一場意象性的舞獅，意指對於高壽長者往生，將喪事做為喜事來操辦之意。白幡掛在舞臺上方，做為統攝眾多群戲男女的支點，提供諸多舞蹈化雜技的視覺焦點。而後白幡化為舞獅，則是和「打鐮鉞花」等客家釋教喪禮中的雜技表演，做相同的抽象化、舞蹈化的設計，而非將這些雜技、藝陣如同民間所見直接搬上舞台。

「弄鐮」客語稱「打鐮鉞花」，是客家喪葬拔度法事出現的雜技演出，內容包括騎獨輪車、轉鐮鉞樂器、口咬桌子凳子等特技，來提供觀眾娛樂，以沖淡喪事現場哀痛氣氛。²⁰邱坤良等提到這些儀式戲劇的荒誕情節和雜技「看似粗鄙、低俗，實乃『師公』藉著精練的技藝、笑談，幫助喪家在親人亡故的情境中，紓解喪家壓抑的心情，並且重新思考生命的本源和本質，有其內在的文化意涵。」²¹

²⁰ 鄭榮興：《客家音樂》（台中：晨星出版社，2004年）

²¹ 邱坤良、施如芳、張秀玲、藍素、郝譽翔：《宜蘭縣口傳文學》上冊（宜蘭：宜蘭縣政府，2002年初版），頁49。



本劇導演在處理客家風俗的呈現，並不將喪事場中的詼諧、逗趣或鄙俚的儀式戲劇直接搬上舞台，而是將民俗物件或民俗表演做了變形、藝術化、象徵性的處理，以戲曲舞臺美感及劇情整體性氛圍做為主要考量，運用這些客家民俗元素的手法，去除了粗俗、逗趣、娛樂的庶民文化特性，在音樂與舞蹈設計上加重悲傷意象，塑造阿公過世的哀傷與葬禮的隆重氣氛，以點染小田哥身世的淒涼。在整體舞台效果上呈現出喜是喜，悲是悲的乾淨俐落，易於讓觀眾明悉劇情重心所在，但也較不能反映民俗的深層文化，以及人性面臨生死存亡時悲喜交織的複雜情感。

研討會發表用

結論

《駝背漢與花姑娘》導演陳樂關於這齣戲的導演手法從以下四點總結：

一、導演為該劇大時代底下小人物的「情感」傳達，著重於戲曲舞台的審美感受，與客家劇種的特色的形塑。二度創作著眼點在於先決定人物形象塑造，原著小說裡田哥與花妹的「天殘」與「地缺」的形象均有所轉化，田哥雖孤苦零丁，但生性樂觀、身手矯健；花妹的形象由卑微提昇為大地之母的形象，以雙乳餵雙孩，並以母愛療癒次郎的病症；次郎的戲份大為增加，從小時候遊戲玩伴，到拒花妹求婚乃至戰場歸來受創傷症候群所苦。田哥、花妹、次郎戲份相當，人物關係也緊密紐結，形成客家採茶戲的生、旦、丑的腳色配置，便於導演調度與劇情走向。

二、為強化三位主要人物的戲劇關聯，將客家童謠【月光光】從唱詞改編與音樂設計上做變化，搭配導演場面調度，在不同場次反覆吟詠，來強化三人關係的轉變：從幼年的兩小無猜，到青年的三角關係，乃至花妹與田哥共組家庭，次郎戰後歸來卻呈顛狂狀，欲將姪兒阿強摔死，害得花妹昏死過去。〈月光光〉從遊戲歌、求婚曲、療癒曲，到還魂曲，最後在桐花樹下再回歸到童真的遊戲歌，扮演不同的功能以推動戲劇情節。

三、導演對客家戲演員的指導，著重在「戲味」與「美感」的呈現，包括主要演員的行動之動線、肢體美感、群戲排場的視覺性與邏輯性等。強調以戲曲身段來表達人物情感，在三位主角身上都有精采的表演。群戲表演透過導演與副導演及舞蹈設計的合作，統合厚重的「山歌號子」主題音樂、演員表演、舞台美術來打造時代感。用語言、音樂、風俗展現來表現客家族群風貌；勞作、飲食、歌樂、生命禮俗來呈現客族生活面。童謠俚語的反覆迴響來推動劇情，同時也加強客家意象。

四、運用國家戲劇院的圓形轉台設計為階梯式轉台，整體採取「實景為主，虛景為輔」，以轉台結合升降式景片，局部小型道具，透過轉台的緩慢轉動，發揮換景於無形的功能。以巧思利用小型道具來打造豬寮的內外之分。均可觀察到導演及舞台美術設計上的細膩構思，提昇戲的可看性，又不搶走演員的表演焦點。此外，善於運用戲曲服飾、舞台道具砌末，來呈現舞台美感及表演功能。包括以嫁衣來展現旦行水袖功，以大幅白幡轉變為舞獅，打鑊鉞花的意象化呈現等。

整體而言，導演為將這個日治時期的題材處理客家戲曲表演，在「人物形象」做了較大幅修改，統合調度「腳色表演」、「音樂」、「燈光」、「布景道具」等專業部門，費盡巧思，整齣戲看起來有客家風味又不落入陳套。導演將花妹、次郎於小說原著「性本能」的情節刪去，形象轉為「高、大、全」的正面人物面貌，固然較符合觀眾對於採茶戲男女主角的既定印象，但也較不能反襯出駝背漢的寬大胸懷，並且對於命運、戰爭的控訴力道較為薄弱。但由於



演員的表現可圈可點，情緒飽滿，唱做俱佳，觀眾轉而從演員精采的表演中獲得審美感動。

本劇為現代題材的運用，整體而言為生活化，主角的表演仍著力於運用傳統戲曲腳色表演及程式藝術，透過水袖、挑擔、拐杖等道具，將戲曲四功五法打散、重組、再應用，讓觀眾能在現代題材看到戲曲的適度運用。群戲編排不採戲曲龍套隊形，偏向話劇角色間相互照應與群眾亦有戲的編排手法。導演運用群戲及厚重音樂來打造時代氛圍、戰場氣氛、與客家風情等，對於客家戲曲而言，有別以往歌舞小戲風情，呈現日治時代炮火戰爭下客庄小人物的悲歡故事。

研討會發表用

參考書目

- 王安葵：〈中國戲曲導演的作用〉，《藝術百家》第3期，2013年，頁54-60。
- 王瓊玲：《駝背漢與花姑娘：汧路傳奇》，臺北：三民書局，2011。
- 林曉英：〈客家採茶戲《霸王虞刊》音樂結構探析〉《全球客家研究》(2019年5月)，頁223-275。
- 黃在敏：〈內抓思想，外抓音樂：我在戲曲導演工作中的點滴體會〉，《福建藝術》，2013年5月：頁4-8。
- 黃在敏：《戲曲導演藝術論》，台北：文津出版社，1999。
- 黃彥菁，《臺灣客家童謠以月光光起興作品研究》，國立中央大學客語文研究所碩士論文，(2009)。
- 蔡振家：〈亂彈、採茶兩下鍋的傳統料理—榮興劇團《喜脈風雲》的音樂設計〉《戲劇學刊》第2期(2005年7月)，頁309-311。
- 蘇秀婷：〈客家丑戲《萬事由天(蛤蟆記)》研究〉，《客家研究》第7卷第1期，2014年6月，頁1-35。
- 蘇秀婷：《臺灣客家採茶戲的發展及其文本形成研究》，國立政治大學中國文學研究所博士論文，2010。
- 鄭榮興：《臺灣客家音樂》。台中：晨星出版社，2004。
- 邱坤良、施如芳、張秀玲、藍素、郝譽翔：《宜蘭縣口傳文學》上冊，宜蘭：宜蘭縣政府，2002。
- 胡萬川：《石岡鄉客語歌謠(二)》，臺中：臺中縣立文化中心，1993。
- 胡萬川：《石岡鄉客語歌謠》，臺中：臺中縣立文化中心，1992。

影片

- 客家大戲駝背漢與花姑娘 DVD，榮興工作坊，2017。
- 客家大戲駝背漢與花姑娘劇本，榮興客家採茶劇團提供。2017年7月。

訪談

- 陳樂導演說戲，2017年6月18日。
- 蘇秀婷訪談陳樂，2017年7月10日。於榮興劇團排練場。
- 蘇秀婷訪談王瓊玲，2017年7月16日。於榮興劇團排練場。
- 蘇秀婷訪談陳芝后、陳思朋，2020年9月2日，於台北內湖。