

政治與戲曲： 論軍中台語劇隊的興起及其發展 Politics and drama: Taiwanese play team's starting and develops by the armed forces

吳佩芳

Wu Pei Fang

國防大學政治作戰學院藝術系

摘 要

本文冀能透過軍中歌仔戲存在的意義與目的，探討歌仔劇隊執行勞軍任務、海外巡演之功效與影響，進而省思軍中康樂團隊式微之因。因此，本文嘗試建構代表軍中歌仔劇隊演劇特徵與意涵並還原其樣貌，同時也讓吾人正視五〇年代，軍中歌仔劇隊在台灣演出記錄，以及獨樹一幟的政治戲曲形式和內容所產生的影響，甚而是本土戲曲與中國戲曲之間的交流互動的關係，相信上述各觀點將有助於吾人重新思考台灣戲曲史的發展脈絡及思索「政治戲曲」的實質意涵。

關鍵字：歌仔戲、政治戲曲、軍中康樂隊

Abstract

This article hopes the significance which and the goal the traditional folk opera exists by the armed forces, discusses in the armed forces the song young play team to carry out distributes rewards to the troops the duty, the overseas performance influence, then in the ponder armed forces peace and happiness team finished reason. Therefore, this article hopes to return to original state in the armed forces traditional folk opera's performance original condition, simultaneously penetrates in the armed forces the song young play team to perform the record in Taiwan, the influence which the deepened politics drama form and the content produce. Believed that the above various viewpoints will be helpful ponders Taiwan drama history in us the development vein and the thinking "the political drama" the material meaning.

Keywords : the traditional folk opera, political drama, In armed forces peace and happiness team

壹、前言

解嚴前的台灣，是一個十足「軍事化」的社會，軍中文藝幾乎與台灣反共文藝站在同一陣線。軍中藝文的推展與其帶來的無形力量猶如柔性武器，具有濃厚的政黨屬性，故國民黨實為軍藝推展的幕後推手，並運用此「軍藝政策」達到政治宣傳目的。而國軍為配合「反共復國」之基本國策，發動「戰鬥文藝運動」、「國軍新文藝運動」，提倡「國劇」、「話劇」¹，設立國劇隊、話劇隊，遂成為改造台灣人的文化認同與族群認同的精神武器。

於此同時，國防部康樂總隊卻於 1958 年增設「歌仔劇隊」一隊，1960 年「康總歌仔劇隊」改稱為「康总台語劇隊」創下台灣本土劇種在國軍發展的歷史，此後 1964 年，陸光康樂大隊亦成立「陸光台語劇隊」，執行部隊勞軍宣教任務。軍方為何選擇以「歌仔戲」作為政治宣教工具？由於軍中成立歌仔劇隊之相關史料文獻甚少，加之軍中歌仔戲發展與臺灣歌仔戲史之間關聯性無從串聯，在坊間所有論述臺灣歌仔戲發展歷史的文獻中，提到與國軍有關的歌仔戲發展文獻實屬鳳毛麟角，且有訛誤之處，使國軍在臺灣歌仔戲發展應該獲得之歷史定位被淡化隱沒，此為本文所欲探討之議題。

因此，本文嘗試建構代表軍中台語劇隊演劇特徵與意涵。其次，曇花一現的軍中台語劇隊，從「成軍」到「裁撤」的點滴歷史，「改良式」的藝術風格所形成台灣特有的演劇文化，究竟帶給台灣演劇生態多少影響？筆者希望此項研究成果留給後人的不再是「軍中也有歌仔戲」？而是提供更多理解台灣劇壇走過的歷史與文化進程。

貳、組織、演出性質與人才培訓

軍中納編歌仔戲，始於 1958 年春天，當時入營服役的台籍士兵增加，軍方瞭解歌仔劇的娛樂功能，為求寓教於樂，乃由國防部試辦成立歌仔劇隊，成軍後因應本島、外島勞軍公演，並兩度應菲律賓華僑之邀，作為時數月出國訪問，當時演出頗受華僑喜愛，執行成效甚佳²。陸軍總部有感於歌仔戲在軍中的實際需要，繼而於 1964 年成立陸光台語劇隊，國軍歌仔戲的發展也可以將之區分為二個階段，第一個階段為 1958 年至 1965 年的康樂總隊歌仔戲隊時期，第二個階段為 1964 年至 1970 年的陸光台語劇隊時期，兩隊發展時間各計七年左右。

此外，空軍總部也曾進行成立藍天歌仔劇隊之評估，據「空軍總司令部藍天歌劇隊樂隊訓練、成立空軍歌仔戲隊、成立空軍國樂隊專案研究簡報」³指出，原空軍總部政二處擬以「包班式」組隊，曾洽詢四個歌仔戲班，後因軍方無法支應一個劇隊每月十二萬六千餘元的薪資而作罷。其次，劇隊演員多為女性藝人，儘管簽訂合約，但流動率偏高，究其原因乃因當時外台戲演出風靡一時，戲路多收入豐，藝人

¹ 本文所指「話劇」（舞台劇），非指二〇年代興起的台灣「新劇」傳統。

² 岳耀遠，《由本省戲談：台語劇在軍中趨向》，《精忠日報》，1966 年 4 月 9 日，第 2 版。

³ 國防部部長辦公室文書檔案處永久檔案作業室檔案，《大鵬劇校組織案》。

們趨之若鶩紛紛轉戰外台，造成人事不穩定。故空軍歌仔戲隊成立組隊僅止於構想階段，或也因整體考量未臻成熟而作罷。

因此，本章探討面向首要著重於梳理「康總歌仔劇隊」、「陸光台語劇隊」時期之「組織結構」、「演出性質」、「人才培訓」，藉此析論當時歌仔劇隊經營管理方式。此外，本研究除參考相關文獻書籍，亦結合國防部史政檔案資料、參與者的口述訪談，全面觀照軍隊(官方)/歌仔戲(民間)發展之關係，藉此勾勒軍中歌仔戲發展之原貌，追尋被人遺忘之國軍歌仔戲歷史軌跡。

一、組織結構

(一)康樂總隊歌仔劇隊

國民政府遷台後，隨著政治、經濟、社會、軍中環境的不變，台籍戰士需求員額增加，為調劑貧乏的部隊生活，加強新兵的娛樂活動，提高戰力與士氣，國軍康樂工作與宣傳活動，遂成為輔助思想教育之幕後推手。1949年5月1日國防部聯勤總部「特勤署」成立台灣區「特勤總隊」，之後改隸國防部政治部，重新整編為「康樂總隊」。「康樂總隊」奉命於1958年4月1日以訂約包班的方式收編「寶島少女歌劇團」，增設一支「歌仔劇隊」，創下台灣本土劇種在國軍發展的歷史。1960年康樂總隊嗣應節省經費，便於人員管理，於同年四月奉國防部核准組班，原「歌仔劇隊」改稱為「台語劇隊」，大量網羅社會各界台語劇團優秀人員，加強演出陣容與充實演出劇目。1965年6月，總政治作戰部重新檢討康樂團隊編裝，決定實施精簡計畫，並於同年將「台語劇隊」臨時編組為「歌劇隊」，後因人員與資源匱乏，逐漸喪失功能性宣教任務，乃於1985年裁撤。

康總歌仔劇隊人員結構區分為「歌仔劇隊」與「台語劇隊」兩階段。歌仔劇隊時期主要演員為「寶島少女歌劇團」班底與招募民間歌仔戲藝人為主，「新麗園劇團」團員為輔；台語劇隊時期，則聘請電影導演李松福，影劇雙棲小生陳靜芬，台灣第一青衣苦旦曾寶雲，台語明星「紅指甲」吳笑等人充實演出陣容。

(二)陸光藝工大隊臺語劇隊

1964年7月，陸光康樂大隊籌組成立台語劇隊，新任隊長為張世華上尉，第二任隊長陳仲洲，第三任隊長戴克明，男女名伶四十餘人。該隊隊長、副隊長、康樂士為正式編制外，其餘隊員皆為約聘。台語劇隊最初是以民間歌劇團為基礎，漸納入陸光建制，1965年6月，康樂總隊改稱為藝術工作總隊，臨時編組歌劇隊(原台語劇隊改組)一隊後，陸光台語劇隊，成為軍中唯一的台語劇隊。1970年因藝工團隊精簡而裁撤，結束歌仔戲在軍中發展的歷程。

此時期主要演員為青衣廖秋、小生蔣香、花旦林素琴、武生吳秀鑾、武旦吳麗珠、老生謝阿番、林清木、林登乾，其他演員有胡延琳、賴宜和(「三義園」、「小美園」、「勝春園」等客家班劇團的班主兼名角)、朱亞軒(三義園、小美園、勝春園等客家班劇團)、賴秋香(拱樂社)、徐仁光(宜人京班)、蔡林月、陳玉蘭、關天喜、鄭玉秀(台中寶銀社)、傅伍妹(勝歌劇團)、許菊霜、溫多惠、溫淑惠、溫淑桂、溫文灶、李美禮、廖水萍、歐梅蘭、劉淑芬(民安劇團)、張松藏(新南光劇團)、溫美華與溫美銀(勝歌劇團)、林金紅(三光劇團)等人。

二、演出性質

軍中台語劇隊演出行程依軍方任務而定，上級單位核定演出性質區分為「部隊勞軍」、「海外巡演」、「聯合匯演」等三項，其中「部隊勞軍」是針對部隊官兵、榮眷於營區或榮家演出，亦不對外開放；「海外巡演」面對的觀眾層面較廣，主要宣慰對象為當地僑胞，在社會與文化界影響層面較大；「聯合匯演」則是應邀國家慶典、配合國家政策演出，主要觀眾為一般社會大眾，採對外開放性質。茲將其列述如后：

(一) 部隊勞軍

以軍中台語劇隊 1958~1970 年演出紀錄觀之，國防部、陸軍總部每年策定外島勞軍演出計畫，嚴格管制三軍藝工團隊須輪流支援外島巡演，另安排本島巡迴與交流演出，規定每隊不得少於十二場次。部隊勞軍是軍中劇隊的主要任務，並經年累月前往金馬外島、澎湖離島、台灣北部、中部、南部、東部等基層部隊演出。

(二) 海外巡演

以「康總歌仔劇隊」為例，1959 年赴海外巡演，出於「宣慰僑胞」的需要，官方對傳統戲曲出國巡演的的基本立場是支持的，伴隨歌仔戲劇曲藝術水平漸趨圓熟，其演出劇目也為菲律賓華僑們所喜愛，誠如赴菲演出的隊員游粉表示：

在當地戲院演出時常與其他搭班的劇團團員見面交流，每次公演的時候相當受到歡迎，那邊的觀眾都會大喊「來看台灣戲呀」(台語)，並報以熱烈掌聲⁴。

(三) 支援聯合匯演

1963 年至 1964 年期間，康總歌仔劇隊奉命支援話劇《郭子儀》、《田單復國》聯合匯演，其中蔣中正與蔣經國父子分別於金門擎天廳欣賞《郭子儀》與《田單復國》演出。據當時參與舞蹈表演的廖文雪表示，聯合匯演最大的收穫是可以和國家元首近距離的接觸，這是在演出外台戲所沒有的經驗與機會：

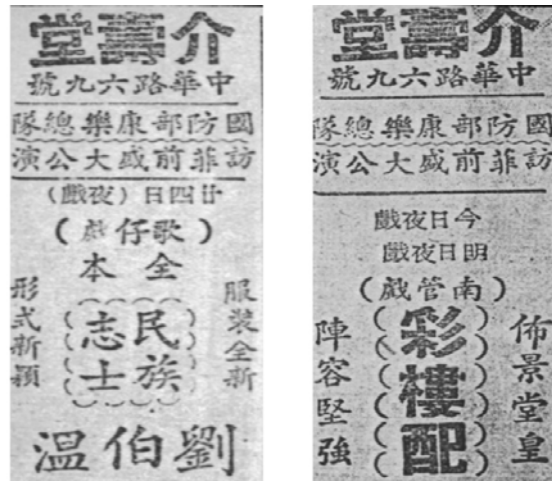
金門擎天廳勞軍當天，老總統穿軍服親自觀賞，他坐在最前排中間的位置，威風凜凜，演員百餘人，演出四幕戲，演完兩幕戲後，中場休息時間，老總統就離開會場，幕起，演員就發現老總統換了一件長袍馬褂拄著一支拐杖，走進會場看戲...巡迴演出後幾天，蔣經國(演員稱為太子殿下)也來看戲，人很好，會主動到後台和演職員握手感謝⁵。

《郭子儀》公演結束後不久，蔣經國調任國防部副部長，推動「毋忘在莒」運動，康樂總隊乃藉蔣中正「七秩晉八華誕」之際獻演《田單復國》歷史中興劇，此劇以康總話劇隊為主幹，仍是動員所屬劇隊成員百餘人，而當時歌仔劇隊成員除支援聯合匯演，平日仍須肩負南區三軍所屬基地巡迴勞軍任務。

⁴ 游粉訪談紀錄，2009 年 7 月 5 日。游粉女士係 1945 年 1 月 5 日生，目前仍在民權歌劇團、民安劇團客串演出，呈現半退休狀態。

⁵ 廖文雪訪談記錄，2009 年 9 月 4 日。資深歌仔戲藝人，「小文雪歌劇團」團長，曾搭班「拱樂社」、「民安」、「南台」歌劇團，目前仍活躍於藝界。

附圖一：康總歌仔劇隊演出廣告單與劇照



康總歌仔劇隊演出廣告單



《郭子儀》演出劇照



國軍文藝活動中心



《田單復國》節目單

資料來源：孫景璿提供

三、人才培訓

歌仔劇隊與其他軍中劇隊的組成背景相似，軍方高層決策者，似因個人的「喜好」而投射於「支持」軍中成立劇隊，相較於軍中在扶植京劇、話劇藝術所投注的人力、物力、財力，各軍種紛紛成立國劇隊、話劇隊，陸續成立訓練班，培育種子人才...由諸般決策與行徑觀之，本土歌仔戲置於軍中似乎相形見绌，尤顯突兀。然而，隨著台籍新兵逐年增加，卻也突顯本土戲曲在當時的社會環境中有其存在於軍中的必要性。

(一)人才招募

茲將軍中人才招募方式，分為「同行藝人引薦」與「延聘民間戲班藝人」兩種類型，列述如后：

1. 同行藝人引薦

主要為親友介紹與演員毛遂自薦。由親友介紹者多半具備家學淵源或自身即為資深演員，因此無須透過甄選過程即可任用。例如曾在「拱樂社」、「民安劇團」搭班，自組「小文雪歌劇團」的廖文雪、廖文琴姊妹，從小受到父親廖木火與母親⁶教授技藝，廖文雪五歲就會做戲，十三歲便透過在軍中劇隊任職文武場老師(姓不詳)引薦進入康樂總隊，半年之後因故離開劇隊，在「拱樂社」搭班近三年後，決定重回康總歌仔劇隊，並且引薦妹妹廖文琴加入，直到1965年劇隊解散才離開。

2. 軍中延聘民間藝人：

軍中台語劇隊透過民間戲班承繼源自歌仔戲班、南管戲班、京劇班、新劇的特殊技藝，並連結廣播、電視、電影等傳播媒介，網羅優秀的民間藝人進入軍中劇隊，進而賦予歌仔戲的政治教育功能，內化為軍方「正統」的歌仔戲。這些學戲背景相似與民間戲班交流密切的優秀演員，例如知名度甚高的歌仔戲藝人—曾寶雲、王笑(紅指甲)、陳血，知名導演蔣武童、潘明燦，台語劇團導演李松福等人，既形成軍中劇隊成員的主要來源，卻也埋下一旦人才出走，軍中劇隊即將面臨改組或裁撤的命運。

(二) 訓練模式

康總、陸光台語劇隊的成立，並非以培養戲劇人才為考量，因此沒有規範一套完整的課程訓練，來自民間戲班的藝人們早已具備基本的舞台素養，練就一身唱唸做打的表演功力。然而進入劇隊後，導演會縝密設計不同行當的唱腔、唸白、打把子、走位、鑼鼓點，然後將劇本分給每個人，首先講解劇情概要、說明分場大綱，針對不識字的隊員逐字逐句念台詞給隊員們聽，反覆唸誦到熟悉為止。迨隊員們將台詞記熟後再加以分場排戲，並加入音樂、鑼鼓伴奏，演出時間長達兩小時，一齣新戲的排練時間往往超過一個月，待排練成熟後始前往各部隊展開勞軍任務。

(三) 生活管理

由於康樂團隊採開放式的管理模式，隊員生活作息仍隨任務需求而彈性調整。若遇國家慶典活動、出國演出、外島勞軍等特殊任務，需排練新戲，隊員就必須「按表操課」演練基本功，導演便開始排戲，隊長分配角色，彼此有對手戲的演員則開始「套戲」、「對戲」，時間緊湊而忙碌。在隊上沒有勞軍演出或放年假時，隊員可以請假回家，少部分隊員則會利用空檔時間私下接戲，惟「營外兼差」在隊上是不被允許的，因此，隊職官會實施夜間察舖，然而隊員脫離連隊掌握私下接戲的情形仍時有所聞，尤其全隊在台北圓山駐隊時，內外台戲班演出機會較多：

部分搭外台戲班的隊員下戲後常錯過門禁時間回來，於是就爬窗進來隊上。隊員「被抓包」時會辯稱去看電影所以晚歸，或辯稱在路邊吃宵夜，所以凌晨天亮才歸隊等理由搪塞⁷。

⁶ 與廖木火(武生)、齊○妹(小生)同時期出道的藝人有青番狗(蔣武童)、秀來伯(蕭守梨)、愛哭咪、犀斗寶貴、紅指甲等人。

⁷ 游粉訪談記錄。

儘管如此，康樂團隊採取開放式的管理，各隊往來之間尚無肇生軍紀案件，此現象顯示軍中劇隊所採取的責任制乃是配合劇隊表演生態，有別於一般基層部隊的軍事管理。

本文藉由爬梳軍中台語劇隊發展的歷程，組織結構、演出性質、人才培訓等面向，試圖勾勒軍方於四○年代後期至五○年代利用「意識型態國家機器」主導權，全面介入傳統戲曲文化生態之過程。在組織結構方面，演職員也因康總、陸總編制之特色，同時具備軍職雙重身分，提供穩定的生活環境與固定的演出場域。

演出性質方面，台語劇隊演出行程依軍方任務而定，故每年策辦本島、外島勞軍巡演，藉此宣慰部隊官兵與榮眷；其中康總歌仔劇隊曾兩度遠赴菲律賓、馬來西亞等華僑聚居地演出百餘場，巡演期間頗受好評；此外，歌仔劇隊也曾支援康總大型古裝話劇的演出任務。

人才培訓方面，康總、陸光台語劇隊的成立，受到當時大環境的牽引與階段性任務賦予，劇團成員透過「同行藝人引薦」與「軍中延聘民間藝人」的方式進入軍中劇隊，至於團員技藝、課程訓練與軍中生活管理，康總則採自律、開放的管理模式因應之。值得一提的是，軍中台語劇隊具備完整的編制與經營管理，但它是執行上級任務為導向的工作團隊，不同於民間劇團擁有高度的自主權，同時因其演出性質與觀眾對象不同，似也發展出不同於民間劇團的演劇特色。

參、軍中歌仔戲演劇特色之分析

本文擬以軍中康樂團隊—康總、陸光台語劇隊相關文獻資料，嘗試建構代表軍中台語劇隊演劇特徵與意涵。文中即以軍中歌仔劇隊演出劇目、表演形式、舞台美術等面向重構演劇風格之特色，並透過觀眾的觀劇喜好，建構當時更加完整的演出面向與觀察歌仔劇隊所賦予的時代意義。

一、演出劇目

(一)忠孝節義古冊戲

以康總歌仔劇隊為例，草創初期，該劇隊仍是以「寶島少女歌劇團」既有之演員、佈景、音樂、劇目為主，適度發展劇團專屬特色。二次大戰結束後，東南亞政局漸趨穩定，康總歌仔劇隊兩次出國巡演，劇本題材內容不脫「忠孝節義」古冊戲，當年歌仔劇演出劇目計有《鄭成功》、《劉伯溫》、《勾踐復國》、《孟姜女》、《琵琶記》、《詹典嫂告御狀》、《王昭君》、《木蘭從軍》、《二度梅》、《活捉王魁》、《漢宮春秋》、《焚香記》等，南管戲劇目有《彩樓配》、《韓國華》、《白兔記》、《興漢圖》、《鳳還朝》、《西廂記》、《呂蒙正》、《機房訓》、《焚香記》等⁸。由上述演出劇目觀之，早期勞軍巡演多以整理傳統老戲、參酌行政長官公署頒布准演劇目⁹、臺灣省政府頒發本省地方戲劇准演劇目¹⁰為主，較少

⁸ 〈康總歌仔劇團月底赴菲公演，全團六十人節目已定〉，《青年戰士報》，1958年12月8日，第3版；〈康樂總隊訪問團，將赴菲宣慰僑胞，並將在各地舉行照片展〉，《青年戰士報》，1958年12月16日，第3版。

⁹ 1947年臺灣省行政長官公署頒布准演劇目為《彩樓配》、《木蘭從軍》、《二度梅》、《狸貓換太子》、《呂蒙正征蕃》、《三伯英台後集》等。

創作新編戲碼。

(二)公演新編戲

本文所論述之「新編戲」泛指「舊劇新編」與「創作新戲」兩類，所謂舊劇即指京劇及各地方戲劇，舊劇編寫容易演出不易，箇中緣由在於劇本的產生，須克服唱腔、場次、走位、服裝等問題，否則劇本完成後卻不能上演，或勉為演出，又須顧慮觀眾是否接受，不免成為劇作家困擾與阻礙之處。1960~1967年可謂軍中歌仔戲新編劇目之黃金時期，隸屬國防部的「康總編導委員會」與陸軍司令部的「陸光大隊研展組」曾聘請專人編寫闡述主題思想性之新編劇目，諸如岳耀遠¹¹曾創作《鳳還巢》、《秦香蓮》、《興唐傳》、《新花木蘭》、《宋宮祕史》、《釵頭鳳》等多齣平劇、歌仔戲、豫劇新編劇本；陳為潮¹²編導新型歌仔戲《花木蘭》、《鄭成功》；徐仁光¹³編導《忠貞兒女》、《殊痕記》等劇，皆是此一時期推出之重要新編作品。

此類作品在國策指導下，圍繞特定主題思想，諸如以「我們都是中國人，要愛國家愛同胞」為主題的《中華兒女》、《忠貞兒女》；以「國軍六大思想教育」、「志願役留營」為主題的《新花木蘭》、《秋瑾》；以反共復國為主題的《毋忘在莒》、《光武中興》、以國防部新文藝運動政策為主題的《鋤奸扶漢》、《田單復國》等劇皆為國策主導之新編戲。而另外也有與政治無關之新編劇作，諸如改編《梁山伯與祝英台》黃梅調；搬演《櫻花恨》、《慈母恨》連本大戲共十集。

¹⁰ 1954年臺灣省政府頒發本省地方戲劇准演劇目《二度梅》與1958年臺灣省政府增加歌仔戲准演劇目《鄭成功》、《新木蘭從軍》、《光武中興》、《田單救齊(上、下集)》、《三娘教子》。

¹¹ 1961年擔任康樂總隊台語劇隊隊長、陸光台語劇隊中校課長。

¹² 1958年4月由原康樂總隊中校康樂科長兼代隊長。1959~1960回任隊長一職。《興唐傳》以安祿山叛亂、中興大唐為主線，曾獲省教育廳五十五年度徵求歌仔戲劇本故事第一名；首屆陸軍劇展之「宋宮祕史」即是岳耀遠所作。劇本內容力求富有教育意義，對一般基層官兵啟發甚大；《孟姜女》為年度陸光劇展中為陸光豫劇隊編撰，並適用於陸光台語劇隊的演出劇本。

¹³ 徐仁光，陸光台語劇隊劇務組長、編導，光復前曾在桃園龍潭宜人京班粉墨登場，抗日勝利不久，主持宜人京班並全力從事改良「歌仔戲」工作，倡導「七字調」京劇身段的改良歌仔戲。

附圖 3-1：軍中歌仔劇隊勞軍演出劇目



台語劇隊演出《宋宮秘史》劇照



台語劇隊演出《白蛇傳》劇照



《勾踐復國》西施浣紗劇照



《郭子儀》演出劇照

資料來源：《青年戰士報》、《精忠日報》、孫景璚提供

二、表演形式

早期軍中歌仔戲既沿用京劇特定身段與精彩的武打場面，豐富整體舞臺表演效果，又從傳統小戲及南管戲曲藝術汲取元素，納入歌仔戲的表演體系中。而後採用新劇寫實表演，在舊劇程式化的表演體系滲入新劇寫實風格。以下章節將透過傳統表演元素的汲取、新劇寫實表演手法，檢視軍中歌仔戲如何將京劇、南管戲等中國地方戲曲元素滲入其表演體系，並探討歌仔戲融合新劇演出方式之交融與互動過程。

(一)傳統表演元素的汲取

1.京劇特定身段

受到保守軍風環境的限制與軍方推崇京劇藝術的影響，軍中歌仔戲的表演藝術則多了些許「思想教育」的啟迪，在排練要求、演出內容上更是處處以京劇的演出形式為主軸。其具體成效也體現在康總歌仔劇隊兩次遠赴菲律賓巡迴演出。當時《華僑商報》即以京劇的標準評判歌仔戲演出的形式：

該團演出歌仔戲「孟姜女」，由曾寶雲飾孟江女，林瓊霞飾演萬喜良曾寶雲的孟江女探監，縫寒衣，尋夫的幾場，唱念的韻味淒愴，如泣如訴。台步台風的老練優美，使人感到今天歌仔戲的進步驚人了。¹⁴

《華僑商報》的評劇標準，一致將京劇譽為高層次的藝術位階，故歌仔戲演員能夠學習京劇的唱腔與身段，揉合京劇的方正步調與合宜的裝扮，僑界不吝給予康總歌仔劇隊「高距在時代尖端的地方戲劇寵兒」的評價。

2.南管戲曲餘韻

南管的故鄉泉州，自古以來是人文薈萃與中原人士南移避難的地

¹⁴ 〈看康總歌仔戲訪菲前的演出〉，《聯合報》，1959年10月18日，第6版。

方，也因此泉州一帶保存了中原文化傳統，並逐漸向海外擴展，南管音樂也由此傳播至閩南地區一帶與東南亞等地。當時康總歌仔劇隊訪菲團即聘請「新麗園」團長紀錫智、導演王文率領新麗園劇團成員成立南管組，赴菲律賓演出南管戲，然此以京劇型態表演台步做工，唱腔唸白純用南音語，沒有太多奇懸怪誕的表演，也沒有新鮮刺激的情節內容迎合觀眾口味，卻成功擄獲偏愛節奏舒緩—南管音樂的閩南籍華僑的喜愛。

(二)新劇寫實表演手法

1.新劇表演風貌

1960年四月，康总台語劇隊時期曾大量啟用台語劇團(新劇)藝人，其中李松福具備導演、編劇、表演的功力，堪稱新劇舞台代表性人物。他對歌仔劇隊的影響，可以從全隊原以歌仔戲為主，改組後改排演台語話劇顯現端倪。當時擔任導演的李松福與身兼劇隊隊長、編劇的岳耀遠，在考量軍中劇團的屬性、兼顧本省/外省籍戰士的觀劇喜好，共同合作將歌仔戲作品改編成古裝話劇，首次以台語話劇形式¹⁵呈現演劇風格。諸如該隊曾在慶祝總統就職典禮，於中壢陸軍第一軍團司令部演出《勾踐復國》，亦或是之後陸續演出《光武中興》、《秋瑾》等劇，演出特色在於刪減了歌仔戲的唱腔，採取平劇的身段和台語話劇的道白，當時演出陣容不乏新劇背景之藝人，故舞臺動作出現許多寫實的成分，例如劇本中呈現的舞臺實景與擬真道具的運用，更使演員在表演時趨近自然寫實，更加貼近庶民生活，此種現象可視為歌仔戲藝人與新劇藝人的自然交流與相互影響。

2.熔南腔北調於一爐

1964年凌波與樂蒂主演的《梁山伯與祝英臺》，在台灣形成一股黃梅調潮流，相當受到台灣民眾的喜愛，此旋風也同時吹向國軍基層部隊。康總歌仔劇隊的李松福與岳耀遠首度將新編作品《梁山伯與祝英臺》、《秦香蓮》等劇保留部分歌仔戲唱腔，另依據劇本與錄音帶改編黃梅調以演繹故事，形成歌仔戲演員一邊唱國語版的黃梅調，一邊參雜歌仔戲調、七字調，此種經過改良後的新歌劇¹⁶，據稱當時部隊戰士因通曉俚俗台詞反應熱烈，覺得十分有趣。

又如1967年陸光台語劇隊與豫劇隊合演歷史劇《孟姜女》一劇，由於台語是講閩南話，豫劇是音起中原¹⁷，南腔北調，長達兩個半小時的演出時間，為使兩隊均有表現機會，兼顧觀眾觀劇之興味，乃以不分上下部，前者由台語劇隊演出，後者由豫劇隊壓齣，有關龍套下手，祇要不開口，均統一調配，真可謂熔南腔北調於一爐。

三、舞台美術

軍中歌仔劇隊平日肩負勞軍巡演任務，演出場域多為露天司令台、駐軍附近的村莊廣場、駐軍據點、內台戲院、地下坑道等地，因地制宜的辦法即是捨棄攜帶大型布景，尤其在搬演傳統劇目時，舞臺

¹⁵ 〈慶祝總統就職，三軍各康樂團隊將分別舉行公演〉，《青年戰士報》，1960年5月13日，第3版。

¹⁶ 〈康總台語話劇隊簡介〉，《正氣中華日報》，1961年10月14日，第2版。

¹⁷ 〈容南腔北調於一爐陸光兩個劇隊今聯演孟姜女歌仔戲梆子調同時登台〉，《青年戰士報》，1967年10月16日，第6版。

陳設則沿襲舊式舞臺簡約風尚，放置一桌二椅，活動布景則簡單區隔房間、廳堂等表演區塊。惟有遇到國軍「競賽戲」¹⁸或「祝壽戲」¹⁹時，無論是新編劇本、舞臺陳設、表演藝術、燈光幻術則趨向寫實化或局部抽象化，講究京劇規格之形式美。以下章節將透過新編劇作在競賽戲、祝壽戲、勞軍戲過程中，檢視其機關布景、燈光幻術、砌末道具之運用情形。

(一)競賽戲

政府遷台初期，國軍曾藉由各項文康競賽之舉辦，凝聚官兵向心，實踐兵演兵、兵唱兵、兵寫兵、兵畫兵運動，落實軍中文藝工作。1960年代後期，新編劇大量產生後，陸光台語劇隊推出「改良歌仔戲」²⁰曾先後五次參與文康大競賽與陸光劇展。細究陸光台語劇隊舞台美術之安排與運用，不難發現參與陸光劇展競賽戲《宋宮秘史》與《白蛇傳》兩部作品，共同特徵即採用新型布景與豪華服裝²¹；精簡場次與減少重覆動作；使用國語幻燈字幕，便於劇情欣賞²²。其中《白蛇傳》一劇，創下不同性質劇隊聯演記錄，在軍中劇隊可謂別開生面之創舉²³。

當時參與聯演《白蛇傳》演出團體，包括陸光台語劇隊、歌劇隊、豫劇隊、國劇隊、國劇幼年班，此劇演出歷時三個半小時，可謂洋洋大觀，據稱該劇採取新穎布景，魔術燈光，並特製奇形道具，諸如巨蛇現形、水漫金山寺之奇觀，平添劇情之氛圍，為求逼真之舞臺效果，恣意舞動白蛇道具，塑造出動感之舞臺畫面。此外，利用燈光區隔不同的時空背景，砌末道具搭配城、廟、古塔、山、水、廳堂、房間等活動布景之組合，均有新穎之表現。

(二)祝壽戲

1950年10月26日康樂總隊演劇二隊曾於台北市中山堂，參與蔣中正「六十晉四華誕」《正義在人間》話劇聯合公演，此為軍方最早演出「祝壽劇」記錄²⁴。之後軍中歌仔劇隊亦多次參與祝壽劇演出，諸如陸光台語劇隊曾與藝工大隊下轄的豫劇隊，在國軍文藝活動中心合作演出岳耀遠編導之《孟姜女》一劇，作為參加國軍第三屆文藝金像獎獻壽聯演。

而康總歌仔劇隊亦曾藉由總統蔣中正「七秩晉八華誕」之際於金門擎天廳演出由丁衣編劇、王生善導演《田單復國》一劇。此劇以康總話劇隊為主幹，動員所屬劇隊成員百餘人，不但調回歌仔劇隊，更動員所屬話劇、海豐、音樂、特藝等四支康樂團隊參加演出。簡言之，

¹⁸ 「競賽戲」亦指國防部依據國軍新文藝運動精神發起的軍中文藝競賽。

¹⁹ 1950年康樂總隊演劇二隊曾參與蔣中正六十四歲誕辰《正義在人間》話劇聯合公演，此後「祝壽戲」被視為國軍展演主要任務。

²⁰ 陸光台語劇隊徐仁光所創作的歌仔戲劇本，多以京劇的形式編寫，例如將京劇對白改寫成閩南語，提倡七字調，謂之「改良歌仔戲」。

²¹ 〈忠奸善惡淋漓盡致—陸光台語劇隊演出「宋宮秘史」〉，《精忠日報》，1966年7月18日，第4版。

²² 〈一次擴大新文藝運動效果的演出一評陸軍劇展的重大意義及其成果〉，《精忠日報》，1966年8月10日，第4版。

²³ 劍飛，〈別開生面的演出一記陸光聯演白蛇傳〉，《精忠日報》，1967年4月29日，第4版。

²⁴ 呂訴上，《台灣電影戲劇史》，台北：銀華出版社，1991，頁388。

當祝壽劇具備了「評比」的性質，劇隊成員為了爭取榮譽與獎勵，無不視之為主要任務，也因演出經費多所挹注的情況下，參演劇隊無不製作大型景片，設計精巧的舞臺道具，搭配燈光、音效、演員演出，增添舞臺的可看性。

(三)勞軍戲

軍中成立歌仔劇隊，其目的即為部隊勞軍，以康總歌仔劇隊為例，由於駐軍據點遍及山巔海濱，演出場域多為露天司令台、村莊廣場、地下坑道等地，大型布景攜帶不易，加上劇隊每月支領總政治部的補助金 2000~5000 元，沒有雄厚的資金支持，機關布景、精美道具、華麗戲服、燈光幻術等舞臺美術技巧拙劣，平日勞軍活動猶如上演「克難戲」，完全沿襲舊式舞臺簡約風，舞臺布景可以重覆使用，隨時改變，但變來變去的木頭就是那麼幾根²⁵。換言之，軍中康樂團隊受限於身處的地域環境，任務性質、經費能力而產生不同程度的調整，舞臺效果時而堂皇講究，時而質樸簡約，卻也適度展現軍中歌仔戲舞台美術的多樣風貌。

附圖 3-3-1：軍中歌仔劇隊巡迴勞軍演出



陸光台語劇隊勞軍演出一隅



康總歌仔劇隊遠赴菲律賓巡迴演出



陸光台語劇隊競賽戲演出



陸光台語劇隊外島勞軍演出

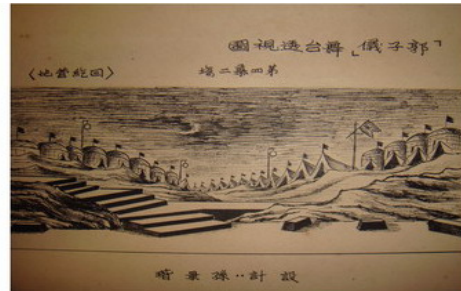
資料來源：徐仁光提供

²⁵ 〈『台語劇團』是男人的禁地清一色女隊員〉，《青年戰士報》，1960 年 6 月 2 日，第 3 版。

附圖 3-3-2：《郭子儀》與《勾踐復國》舞臺透視圖



《郭子儀》一、二幕舞臺透視圖



《郭子儀》四幕二場舞臺透視圖



《勾踐復國》一、三幕舞臺透視圖



《勾踐復國》二、四幕舞臺透視圖

資料來源：孫景堦提供

四、觀眾反應

四〇年代至五〇年代間，軍中歌仔戲將其自身的藝術呈現在部隊官兵、一般民眾、海外華僑面前，為了貫策執行康樂宣教任務，國防部曾訂頒「國軍康樂團隊向基層演出督導考核辦法要點」²⁶，期在「政治宣傳戲曲」的框架下調整自身的表演藝術與劇本創作。因此，本節試圖透過觀眾的觀劇反應，進而分析觀眾的觀劇喜好，諸如演出形式、劇本內容、觀眾與演員的互動等層面，嘗試勾勒昔日完整之演出樣貌。

(一)服役官兵

早期京劇勞軍戲相當受到歡迎，觀眾多為外省籍，喜歡聽戲也懂戲，然而受限於語言上的隔閡，對於京劇以外的地方戲曲則因陌生而無法體會其中之美感。例如張拓蕪²⁷年輕時曾跟隨軍隊駐紮高雄，隊部經常安排週日時段到鳳山戲院看勞軍歌仔戲，因為語言的嚴重隔閡與不同的審美標準，張氏寫下當時觀劇的心情：

或因歌仔戲半句也聽不懂，或因軍服既破又厚，台灣南部的三四月，已是盛夏，我們都還穿著厚厚的棉軍服，棉軍褲，下腿還打綁腿，是以每逢周日，個個愁眉苦臉，裝病、拖死狗在在都有。因為那根本不是娛樂，而是一種極其殘忍、痛苦的刑罰！²⁸

張氏所言突顯了語言上的隔閡，往往影響觀眾的觀劇品味，也因此多年後本省籍服役戰士人數持續攀升，國軍宣布成立台語劇隊，在某種程度上提供了本省籍戰士以外的客群，接觸台灣本土地方戲曲的

²⁶ 國防部部長辦公室文書檔案處永久檔案作業室檔案，《國軍康樂團隊向基層演出督導考核辦法要點》。

²⁷ 張拓蕪，安徽涇縣人，1928年生。曾榮獲國軍文康大競賽士兵組詩獎、國軍文藝金像獎第一屆詩獎、廣播金鐘獎、中山文藝散文獎、國家文藝散文獎等殊榮。

²⁸ 張拓蕪，〈張拓蕪的代馬再記〉《作家部落格》，2007年5月31日。〈<http://blog.chinatimes.com/changtowu/archive/2007/05/31/170439.html>〉。

機會，同時也試探著外省籍老兵的觀劇喜好，嘗試在原有的觀劇基礎上接受不同藝術文化的刺激與洗禮，尋找藝術創作的共通性與交流後的審美觀，試圖化解服役官兵省籍情結，消弭彼此之間對於「中國傳統文化」、「台灣在地文化」的陌生與隔閡，於是軍中歌仔劇隊聘請專人編撰符合眾人審美趣味的新編劇碼，研發創新「改良歌仔戲」。

例如徐仁光編導的《硃痕記》一劇，外省籍官兵對該劇評價甚佳：「劇情合情合理，發展的不勉強；不像社會上的台語劇，在中間插些不三不四的東西」、「唱的口語很慢，吐詞也很清晰，稍為懂幾句台語的，都可以領會出來」²⁹。因此，改良式歌仔戲在本質上借鑒中國戲曲文化藝術價值，藉此豐富自身的藝術特色，並大幅度地拓展了原以本省籍為主的客群。

(二)一般民眾/軍眷

四○、五○年代繁興的「勞軍熱潮」，沒有譁眾取寵的場面包裝、沒有明星號召的商業演出，有的只是巡迴各據點與村莊，實施「克難」性質的勞軍表演，卻也適度地營造軍民同樂的機會。然而純粹勞軍與對外演出的觀眾群觀劇好尚明顯不同，台語劇隊幾次的對外公演，觀眾多以本省籍人士居多，喜歡熱鬧的武戲與連本台戲。台語劇隊每到駐地巡演，開演前一兩個小時，廣場上已佈滿扶老攜幼的人群，觀眾席上隨處可見鶴髮斑斑的耆老、幼童、青年人魚貫進場，即便演出時間超過深夜十一點，依舊車水馬龍人聲鼎沸，「卡好」之聲，不絕於耳³⁰。即使當天演出天公不作美，陰雨綿綿，軍民仍是披雨衣，撐雨傘，甚至冒雨共襄盛舉，足見編排與導演功力。

(三)海外僑胞

四○年代至五○年代之間，是歌仔戲與南管戲所組的聯合劇團赴菲演出的興盛時期，以康總歌仔劇隊兩度赴菲律賓演出記錄觀之，歌仔劇隊巡演期間似乎頗受觀眾歡迎，尤其在馬尼拉亞洲大戲院演出時，「車水馬龍，將一條丈餘寬的玉彬街擠得水洩不通」，「人山人海潮湧而至，這種熱烈而壯觀的場面，真是歷年來所罕見的現象」³¹。軍中劇團以宣傳「反共抗俄國策」為主，透過虛擬的故事情節，或以夾敘夾議，或以國家政策的意識形態一股腦兒地宣洩在戲劇表演裡，偌大的舞臺表演場域，政治意識形態正以寓教於樂的方式點滴灌注其中，台上藝人絲毫未覺政治口號的肆意騷動，依舊賣力演出，台下觀眾正為精彩技藝所折服，也暫時卸下「中興復國在今朝」的心防，對「台灣戲呀」(台語)報以熱烈掌聲。

綜上所述，在岳耀遠、徐仁光、陳為潮等人所創作的長篇大戲中，多數為忠孝節義主題，少見武俠、公案、綠林、神怪等題材，甚而觀眾喜愛的愛情劇也屬點綴性地輕描淡寫。由於現存劇本皆已佚失，僅能從現有報刊隻字片語、相關訪談記錄覓其線索，究竟有多少劇目曾經參考其他劇種的流行劇目編修而成？目前僅知軍中版《梁山伯與祝英台》曾改編黃梅調版之原創劇本；再如陸光台語劇隊新編《宋宮祕史》

²⁹ 勞克，〈我看台劇「硃痕記」〉，《精忠日報》，1966年6月4日，第2版。

³⁰ 〈康總演「鄭成功」城區軍民冒雨觀賞〉，《正氣中華日報》，1958年6月18日，第2版。

³¹ 丹心，〈康總訪菲紀行(一)〉，《青年戰士報》，1959年7月14日，第2版。

曾汲取當時流行的電影、通俗小說之內容與素材，加以仿效吸收，轉化成新新作品問世。其次，軍中歌仔劇隊整體的舞台美術風格，往往受限於身處的地域環境，任務性質、經費能力而產生不同程度的調整，舞臺效果時而堂皇講究，時而質樸簡約，卻也適度展現軍中歌仔戲舞台美術的多樣風貌。

肆、軍中歌仔戲在台灣劇壇的意義與影響

早期中國傳統戲曲依附於軍隊演出頗受外省籍老兵歡迎，然而隨著百分之四十以上台籍新兵被調派至前線參與戰役，軍方曾經動員基層部隊「學習台語」運動³²，試圖消弭方言隔閡，並成立一支「台語劇隊」，無論在排練要求、演出內容、演出形式，軍中台語劇隊首重政治思想的鎔鑄，在不拘泥的藝術形式中執行勞軍任務，達成康樂需求，猶如總統蔣經國所謂：

沒有感情的軍隊是冷酷的，沒有思想的軍隊是不行的。軍隊沒有思想等於一座房子沒有牆基，沒有感情，等於一個人沒有生命。今天我們對軍隊的看法，是有感情和有思想的，我們不能離開思想和感情。所以我們必須重視康樂³³。

軍中台語劇隊的成立，文藝活動泰半是為政治、軍事服務，同時負有「教育」與「宣傳」的重責大任。在軍方扶植一支獨秀的國劇政策下，歌仔戲在軍中是否具備競爭優勢？可以確定的是，一些在劇團搭班的民間藝人，在軍方釋放組隊訊息，搭上部隊學習台語熱潮，自然樂意在這個新市場大顯身手。當然其中原因諸多，或許因國家文藝政策的影響、國家機器意識形態的掌控、迎合觀眾審美趣味、內台戲的沒落與野台戲的興起、民間藝人的生活壓力...無論政治、經濟、軍事、社會、文化層面的考量，多少影響歌仔戲在軍中的演劇生態與生存模式。

因此，本文將探討軍中劇隊如何網羅師資培育人才、劇隊成員源於民間戲班之交流情形等面向，逐一形塑歌仔戲在軍中之發展樣貌，全面檢視軍中歌仔戲在台灣劇壇的意義與影響。

一、與台灣劇壇的交流與影響

(一)網羅師資培育人才

1949年國軍隨中央政府轉進臺灣，隨軍來臺的國軍部隊，來自大陸不同省份，亦將饒富地方特色的戲曲帶來臺灣，為這些傳統戲曲延續薪傳的香火。隨著劇禁解除，大陸來台的京班代表，當屬「陸軍第九五師振軍劇團」，當年在中山堂的首演，可視為台灣觀眾在戰後，首次欣賞的大陸京劇團演出。此後接踵而至的豫劇、評劇、越劇、粵劇絡繹不絕地登台獻演，總能掀起一波波的演出熱潮。

³² 軍方於1958年擬定「國軍基層幹部學習台語實施辦法」，選定台籍教師與採用國防部頒發之「註音台語會話」³²教材，透過「大陸來台官兵應學習台語，以加強團結」，試圖延緩「台灣本土文化傳統」與「中國文化傳統」之間的對立與消長，一時間基層部隊紛紛掀起「學習台語」高潮，試圖以語言溝通情感，消除人我之隔閡。

³³ 〈「康總」成立八週年〉，《青年戰士報》，1958年4月1日，第3版。

早期軍中歌仔劇隊就曾聘請藝人張雨霖、潘文渙、張慶樓、蔣武童、張義清、賴宜和等人傳授技藝。然而不同於軍方長期培訓京劇人才，傳承京劇藝術，軍方對歌仔劇隊演員的訓練，尚存在不須長期培育卻能獲得短期收益的預期心理，所聘任的民間藝人或團體，大致不離「拜師學藝」、「科班養成」、「帶藝投師」三種方式。其中「拜師學藝」與「科班養成」方面，軍中雇用的民間藝人或「寶島少女歌劇團」成員，多半具備家學淵源或科班出身，例如康總歌仔劇隊藝人游粉、廖文雪，陸光台語劇隊藝人劉淑芬、賴秋香等人自小師承父母教導，擅於做活戲、擁有深厚基本功。

儘管如此，軍方所聘請的京劇藝師，讓學員受益最多的仍是紮實的唱腔與武藝技能，例如劉淑芬、賴秋香雖已是科班藝人，卻深感所學不足，紛紛帶藝投師。以藝人劉淑芬為例，十七歲進入軍中劇隊，曾向外省籍潘文渙、張慶樓老師習得京劇表演藝術，故對於京劇之唱腔，耳熟能詳，舉手投足的身段與唱唸相當講究，曾在《田單復國》一劇擔任田單要角，耍大刀，初試聲啼觀眾反應極佳，之後在《臥薪嘗膽》飾演勾踐，《劉秀復國》、《木蘭從軍》等飾演重要小生與老生；又如現搭班於臺北「葉麗珠三姐妹歌劇團」知名文武小生賴秋香，十六歲在父親賴宜和引薦下，進入軍中劇隊演出歌仔戲，當時歌仔戲的唱腔與身段皆承襲自賴宜和的指導，之後拜京劇演員張義清為師，學唱京劇曲目，當年張義清為劇團武二花，曾多次指導賴秋香等年輕隊員耍刀槍、打武、身段，教學十分嚴謹。

軍中劇隊網羅民間優秀師資，自是透過加盟軍中劇隊的藝人彼此推薦而來，例如戰前曾在桃園龍潭「宜人京班」粉墨登場，抗日勝利不久，主持宜人京班全力從事改良「歌仔戲」的藝師徐仁光，就是透過藝人朱亞軒³⁴引薦而來；又如藝師賴宜和曾是「三義園」、「小美園」、「勝春園」等客家班劇團的班主兼名角，平日傳藝授徒，也因循藝人之間的人脈關係，與軍中劇隊展開長期的合作關係。質言之，無論是康總歌仔劇隊或陸光台語劇隊，在整隊初期，皆曾聘請大陸來台藝人、本省籍藝人擔任戲師，傳授扎實的肢體訓練與武打基礎，提昇歌仔戲的演出水平，可以發現，這些源自上海京班、福州戲班、本地京班、客家戲班等藝師，除了教授武打、身段，教唱京劇腔調，亦將自身習得的歌仔戲、客家戲、亂彈戲等技藝內化於表演中傳承技藝。

（二）劇隊成員源自民間戲班

國防部為有效支援民間社團康樂演出，藉以輔導社會劇藝，確實掌握國軍康樂人員、團體活動，多次訂頒與康樂團隊支援黨政機關演出及個人活動管制規定³⁵，規定中明白指示軍中康樂團隊或個人(含聘雇人員)均不得擅自營外兼差，亦不得出入酒店、舞廳等地參加公開表演。

事實上，早期康總歌仔劇隊為了維持劇隊營運，也曾先後在新竹、

³⁴ 在陸光台語劇隊飾演丑角的朱亞軒與原「勝歌劇團」台柱，擅長青衣、苦旦的傅伍妹是該隊的「夫妻檔」。女兒朱瑞雲曾是陸光豫劇隊當紅演員，兒子朱陸豪曾是「小陸光」國劇訓練班實力雄厚的武生。

³⁵ 〈國軍康樂團隊支援民間演出，國防部頒管制規定〉，《精忠日報》，1966年1月17日，第1版。

台中、台南的內台戲院巡迴演出，至於黨政機關或民間戲院邀請軍中康樂團隊登台獻藝，是否曾以正式公文轉呈國防部、總政戰部，經核准後使得參與？目前尚無資料顯示，唯一可以確定的是，無論國防部是否訂頒管制規定，部分軍中劇隊成員仍會利用空檔時間搭班演出賺取外快，早期康總歌仔劇隊採開放管理，只要不耽誤隊上的勞軍行程，不肇生軍紀案件，多半給予隊員適度方便。換言之，民間藝人來到軍中劇隊服務，除了保有一份正職的工作外，與民間戲班的交流熱絡非凡，藝人游粉憶及當年台語片—《流浪三兄妹》、《劉秀復國》、《三伯英台》等劇風靡一時，曾經支援過台語片的龍套演出。

五○年代各家戲院開始播映各式類型的電影，電視的普及率也逐年提高，迫使民間歌仔戲劇團體紛紛走出內台被迫轉型，約莫在五○年代後期，不少歌仔劇團在外台覓得落腳處，於是延續亂彈戲在廟會的戲路，開啟了外台歌仔戲的時代。當時外台戲演出機會多，酬勞優渥³⁶，是故，許多在歌仔劇隊男女隊員，離開軍中劇隊後多半選擇接演野台戲。當然幸運者如知名度甚高的歌仔戲藝人—曾寶雲、紅指甲、陳血、蔣武童、潘明燦，李松福等人，因個人內外條件俱佳，不僅在台語片擔任要角、加盟電視歌仔戲、轉戰廣播歌仔戲、自行籌組戲班經營等...成為箇中翹楚，在劇壇占有一席之地。泰半成員則流播全台，紛紛在大大小小劇團搭班演出，力爭上游的優秀藝人甚多。

以藝人廖文雪為例，離開軍中劇隊後，曾在中央電台、農民電台，拱樂社(錄音團)搭班三年，也曾在「民安劇團」、「南台歌劇團」搭班演出，與她同期加入的還包括劇隊出身的妹妹廖文琴與許菊霜。由於廖文雪早年練就一身武藝，擅長文武戲、胡撇戲，後來自組「小文雪」歌劇團，擔任團長，另邀廖文琴擔任武旦，負責劇團大小事務，目前仍活躍於「台灣歌仔戲班」教戲與演出；又如藝人劉淑芬離開劇隊後，曾搭班於全台最大外台「東亞」歌仔戲班，並自組「長興歌劇團」，之後下嫁「民安歌劇團」現任團長莊萬福，協助劇團營運，參與各項演出，之後經營「劉淑芬歌劇團」擔任團長一職，是目前女性演員中專擅演出老生之要角。

綜上所述，當年投身軍中歌仔劇隊的男女藝人，多為十多歲的在學藝人，或因家境清貧，或在大環境的趨使下過著衝州撞府的游藝生活，然而進入軍中劇隊後受到政治思想、傳統藝術的洗禮，多能為其所服務的團隊貢獻一己之力。他們不僅見證了歌仔戲在軍中的發展歷程，即使參與者本身，沒有過多顯赫的學戲背景，也非叱咤風雲的當紅藝人，然而在無數次的勞軍巡演中，皆能恰如其份地扮演好自己的角色，在傳統戲曲舞臺上綻放光芒。

二、獨樹一幟的政治宣傳戲曲

回顧軍中文藝的播種與植根時期，總統蔣中正認為文藝是宣教工

³⁶ 劉淑芬訪談記錄，2009年7月9日。十三歲進入「寶銀社」為綁戲囡仔，十七歲學成出班，曾加入陸軍總部之「陸光台語劇隊」，近年來經營「劉淑芬歌仔劇團」，仍活躍於藝界。據劉淑芬表示，養母在她十六歲時送她去陸光台語劇隊作戲，十九歲因外台戲戲路廣，薪水優渥，養母勸她去做野台戲，每天至少可領一百元，為了貼補家用，劉淑芬離開軍中到民間戲班發展。

作的利器，也是攻心戰鬥的號角³⁷，在當年兩岸鋼砲對峙的年代，文藝是我方的精神食糧，也是對付中共的精神武器。中央政府遷台後，蔣中正除了正視文化建設的重要，於1953年在其「民生主義育樂兩篇補述」中，總結民生主義社會文藝政策的重點與方向，並要求全國文藝工作者，共同致力於純真優美和表揚民族文化的新文藝創作，以蔚為戰鬥文藝的主流³⁸。

事實上，一般人對於政治力介入文藝的發展，多持負面的評價，軍中歌仔戲的產生有其特殊的歷史背景，可謂政治凌駕傳統戲曲，傳統戲曲服膺於政治的產物。軍方帶著「不能與平劇相提並論」的視角，將歌仔戲視為粗俗的象徵，卻又不能否認它所帶有自由、不拘泥形式的美學特質，如果要讓歌仔戲在軍中發展，勢必在音樂、唱腔、程式動作、劇本內容、舞臺美術方面予以「改良」，然後一點一滴貫注反共抗俄議題，達到政治宣教的效果。本文將分別作如下探討：

(一)劇目

台灣劇壇進入「反共抗俄」文藝政策時期，傳統戲曲劇種受到官方主導的影響，無論在民間或軍中，一致冠上配合國策與改良戲曲等框架。軍中歌仔劇隊早期勞軍巡演多以整理傳統老戲、參酌行政長官公署頒布准演劇目³⁹、政府頒發本省地方戲劇准演劇目—忠孝節義古冊戲為主，較少創作新編戲碼。此後隸屬國防部的「康總編導委員會」與陸軍司令部的「陸光大隊研展組」曾聘請專人編寫新編劇目，多以教忠教孝之歷史劇、甚而具備國家民族觀念、收復國土與反共抗俄的時代新劇為主軸。

(二)表演形式

早期軍中歌仔戲曾聘請京劇藝人擔任教席，傳授技藝、編導排戲，採用京劇特定身段與精彩的武打場面，豐富整體舞臺表演效果，歌仔劇隊的表演特色可謂承襲自「京朝派」平劇風格，同時又從傳統小戲及南管戲曲藝術汲取元素，納入歌仔戲的表演體系中。之後大量聘請新劇演員，逐漸改採新劇寫實表演，在舊劇程式化的表演體系滲入新劇寫實動作。換言之，就外表形式而言，軍中歌仔戲保留了正統京劇的表演程式，然骨子裡卻貫入反共抗俄的宣傳，承繼反共抗俄時代的戲曲特質。

(三)舞臺美術

軍中歌仔戲長期被要求按京劇規範改良，承襲京朝派的演劇風格，尤其舞台美術設計，受限於身處的地域環境，任務性質、經費能力而產生不同程度的調整，唯一不變的是移植、複製京劇特色。王昇將軍⁴⁰認為，不必計較所謂傳統化與現代化，只求符合真、善、美的

³⁷ 參酌自蔣中正，〈對文藝節紀念大會頒詞〉，《蔣總統最近言論選集》，台北：國防研究院印行，1970，頁452。

³⁸ 參酌自蔣中正，〈民生主義育樂兩篇補述〉，《蔣總統集》第一冊，台北：國防研究院印行，1953，頁73。

³⁹ 1947年臺灣省行政長官公署頒布准演劇目為《彩樓配》、《木蘭從軍》、《二度梅》、《狸貓換太子》、《呂蒙正征蕃》、《三伯英台後集》等。

⁴⁰ 原名王化行，江西龍南人，陸軍軍官學校十六期畢業。遷臺後任政工幹部學校校長。

標準，如能符合，老的也是新的；如不符合，新的也是舊的⁴¹。

台語劇隊編導岳耀遠也認為，傳統戲曲演出應該使用佈景與道具，他列舉空軍大鵬劇隊在國軍文藝中心演出《紅梅閣》一劇，突破了傳統界限，不僅利用了象徵式的簡單佈景，配合燈光設施，把故事集中在幾場重點，以暗轉代替中間距離，無形中省略許多不必要的場次⁴²，是故，岳耀遠認為傳統戲曲的佈景問題，不應該爭論應不應該有，而是把現有的加強它，使之合理化、風格化、具體化。直言之，王昇、岳耀遠的主張亦同時影響軍中歌仔劇隊的舞臺佈景風格，若仔細觀察五〇年代軍中歌仔劇隊的舞臺佈景，吾人可以發現受限於勞軍演出場地的不盡理想，歌仔劇隊舞臺陳設多沿襲舊式舞臺，放置一桌二椅，實踐軍方策動的克難精神。

隨著軍中「京朝派」歌仔戲，過渡自「新劇」路線(台語話劇)後，劇本中提到的舞臺實景如宮廷、花園、廳堂，以及大小砌末的運用，如床、桌椅、茶杯等，逐漸趨近於寫實的風格，也影響歌仔戲程式化的表演中同步夾雜新劇的寫實作風，於是乎，演出場域一旦改在中山堂、國軍文藝活動中心、戲院、大禮堂，舞台兩側開始出現幻燈國語字幕，並置入廳堂、花園、野地等平面彩繪的軟景與城樓、拱橋、山石等硬景，加上以現代燈光製造場景的更替等效果，似也營造一種虛實交融的舞台美術風格。

因此，軍中歌仔戲在台灣劇壇的意義與影響，不在於外界如何界定反共抗俄戲曲的存在價值，而是軍中歌仔戲在看似受制於政治宣傳戲曲的操作下，尚能正視觀眾審美趣味的多變與需求，調整自身藝術形式與內容，藉此機會與本省籍以外的客群展開交流對話，尋求彼此的文化認同與康樂需要。

伍、結語

藝術工作部隊是國軍政戰部門管制、督導的政戰專業部隊，該部隊肩負戲劇、音樂、舞蹈研究發展、編導表演及藝工人員訓練、藝工示範輔導、執行有關政教、心戰、文宣活動。1958年春天，國防部試行成立歌仔劇隊，以因應戰後大量台籍充員戰士的文娛需求。事實上，歌仔戲在軍藝政策的倡導下，獲得了官方的認同，參與了勞軍活動、海外巡演、官方策劃的活動等，可視為五〇年代本土藝術與京劇、話劇相抗衡之代表作。這一方面是大環境與潮流所趨，另一方面則歸功於歌仔戲、南北管、客家戲、新劇等藝人的投入與奉獻。

整體而言，軍中歌仔劇隊的發展歷程鮮少為人知悉，或是被忽略，諸如坊間所有論述臺灣歌仔戲發展歷史的文獻中，甚少提到歌仔戲在軍中的發展，究竟是軍事資料取得不易，外人不得其門而入難虧全貌，或是它存在於反共抗俄黨政軍不分的特殊時代，容易烙下為政治、為執政黨服務的刻板印象，因而忽略了軍中劇隊的發展樣貌與藝術特質，更遑論是否對台灣造成多少意義與影響。其次，在當年如此半封閉性的演出團隊，外界能夠欣賞軍中劇隊的演出機會微乎其微，軍中

⁴¹ 參酌自總政治部編印「政戰通訊」六十六年二月號，頁42-44。

⁴² 岳耀遠，〈平劇應該有佈景〉，《精忠日報》，1965年9月18日，第2版。

劇隊服務的對象僅限於本島、前線的部隊官兵、征屬、海外僑胞，是故演出場域、觀眾需求程度不同，若非局內人，往往也不會在乎這樣的演出團隊能為台灣劇壇帶來甚麼影響。

事實上，歌仔戲在軍中發展的意義與價值，在於它是透過方言演出的劇種，亦即在那個特殊的年代，它為一般常備戰士帶來親切的鄉音，也為老戰士和官士們攜來革命性的溫暖⁴³。尤其當時身處風雨飄搖的台灣孤島，台海局勢詭譎多變的政治氛圍下，諸如共匪要血洗臺灣，臺灣要被聯合國托管等不實傳聞甚囂塵上，軍中收編民間戲班，有其政治考量，然軍中康樂團隊成立的意義，在於推動康樂工作，康樂工作的目的就是從康樂中強化教育，提振士氣，自然也形成穩定軍心、穩定台灣政局的中堅力量。

筆者以為，軍中歌仔戲曾經存在過的歷史必定有其意義與價值，而非以偏概全地直斷軍中劇隊所扮演的角色、對於台灣戲劇、劇場界的貢獻僅是「特殊時代背景下的產物」。質言之，國家利用國家機器的典章制度，使其權力完全滲透於文藝政策、文創產業之中，無論是極權統治或民主政治體制的國家，亦尚存在國家機器介入文化產業的形態，此種現象非僅止台灣獨有。如果當時台灣當局處理政治與文藝之間的操作空間能更加細膩，能夠導引這些劇種在表演層次上的提升，顧及戲曲在民間的生存方式，提昇藝人本身的專業技能，而非展現政治力全面介入傳統戲曲的統治權，或許時人在評論那一段反共抗俄歷程的文藝政策，就不致全盤否定，或成為批判的箭靶。

走過這段歌仔戲在軍中發展的歷史軌跡，這篇論文呈現的只是一個歷史的橫斷面——戰後初期至反共抗俄時期、民間歌仔戲班納編軍中劇隊的發展歷程。歌仔戲從地方戲曲過渡到政治戲曲，是台灣戲劇史上被人忽略的斷層現象，本文嘗試建構代表軍中歌仔劇隊演劇特徵與意涵已漸次浮現其原本樣貌，同時也讓吾人正視反共抗俄時期，軍中歌仔劇隊在台灣演出記錄，以及獨樹一幟的政治戲曲形式和內容所產生的影響，相信上述各觀點將有助於吾人重新思考台灣戲曲史的發展脈絡及思索「政治戲曲」的實質意涵。

⁴³ 岳耀遠，〈由本省談戲：台語劇在軍中趨向〉，《精忠日報》，1966年4月9日，第2版。