

戲相合一：論相聲瓦舍相聲劇中的戲曲沿用與戲曲化用

吳志揚*

摘要

相聲瓦舍相聲劇中的戲曲成分有目共睹，但前論多僅看出該團對京劇相關老段子的改編，卻並未察覺戲曲之表演及其他元素已滲入其眾多劇作，即已從「沿用」昇華成「化用」。故本文自戲曲於相聲瓦舍相聲劇中的「沿用」與「化用」出發，藉這兩個概念分析其作品，並發現相聲瓦舍之戲曲沿用以《張飛要出來了，別害怕！》與《哈戲族》為代表。經由比較二戲之組成段子及其原型，可以察覺瓦舍將老段子裡專屬中國之元素改為臺灣觀眾較易理解之人事時地物，於推廣京劇之同時讓相聲藝術進一步「本土化」。此外，對照馮翊綱、宋少卿與前輩相聲演員之表演，不難看出最顯著的差異乃戲劇張力之增強，這是他們受京劇、西方話劇與表演工作坊相聲劇影響的結果。

至於其戲曲化用則以《狀元模擬考》與《戰國廁》系列最為經典。前者不僅化用了戲曲穿戴與表演程式，還在結尾處奏起《牡丹亭·遊園》之【皂羅袍】，不但反襯了九娘哀婉的心思，也將全劇收束於古典之氤氳。而後者則於〈北七烙賽〉裡化用了京劇《鎖麟囊》之劇情與人物來說一個發生於 1949 年渡海前後的動人故事；另外〈臺灣原人〉則活用戲曲桌椅的象徵手法，讓桌子成為山神腳下的重巒峻嶺，並將原住民與戲曲文化互相結合，而相聲瓦舍之相聲劇也在戲曲之沿用與化用中達到「戲相合一」的境界。

關鍵詞：戲曲、相聲劇、相聲瓦舍、沿用、化用

* 國立臺灣大學中國文學系碩士班研究生

The Unification of Chinese Operas and Comic Dialogue Plays: On the Inheritance and Internalization of Chinese Operas in the Works of Comedians Workshop

Wu, Chih-Yang*

Abstract

The components of Chinese Operas in the works of Comedians Workshop are widely acknowledged. Nonetheless, previous essays merely discovered the workshop's adaptations of the intrinsic jokes which are related to Chinese Operas, and they failed to detect that the performing formulas and the other elements of Chinese Operas had already infiltrated into its works. In other words, its "inheritance" has been sublimated into "internalization." Therefore, this essay analyzes the works of Comedians Workshop from the two abovementioned concepts, and unveils that the workshop's inheritance of Chinese Operas is mainly demonstrated in *Don't be Afraid, Chang Fei (張飛) is Coming* and *Operaholics*. By comparing and contrasting their components and prototypes, it finds that the workshop alters the elements which are exclusive to China in the intrinsic jokes to the more comprehensible ones for Taiwanese audience, and thus contributes to the "localization" of Comic Dialogue while the workshop endeavors to promote Chinese Opera. Furthermore, the major difference between the performances of Feng, Yi-Kang (馮翊綱), Sung, Shao-Ching (宋少卿), and their seniors is the increase in dramatic tension, and it is the consequence of the influence of Chinese Opera, Western Plays, and the Comic Dialogue Plays of Performance Workshop.

For the internalization of Chinese Operas in the works of Comedians Workshop, the most prominent instances are *The Mock Exam for the Primus* and the series of *The*

Historic Toilet. The Mock Exam for the Primus not only interiorizes the dressing and performing formulas of Chinese Operas, but also plays the melody of “The Black Silk Robe” of “The Stroll in the Garden” in *The Peony Pavilion* at the end, which contrasts the melancholy of Chiu Niang (九娘) and terminates the play in a classical atmosphere. While the series of *The Historic Toilet* applies the plot and characters of *The Embroidered Pouch* to tell a touching story around 1949 in “The Pancake Competition of the Seven Villages.” In addition, it ingeniously takes advantage of the symbolic skills of the tables and chairs in Chinese Operas, and transforms the table into the mountain ranges and summits where the Mountain God stands on in “The Indigenous People of Taiwan” that combines the cultures of indigenous people and Chinese Operas. And the works of Comedians Workshop achieve the unification of Chinese Operas and Comic Dialogue Plays amid the inheritance and internalization of Chinese Operas.

Keyword : Chinese Operas, Comic Dialogue Play, Comedians Workshop, Inheritance, Internalization

* M.A. student, Graduate Institute of Chinese Literature, National Taiwan University

一、前言

相聲與戲曲這兩種中國傳統表演藝術，自古以來便有著密不可分的關係：從春秋時期的俳優、唐代參軍戲、元代雜劇、明清傳奇至清代京劇與隔壁戲中皆可見到相聲的雛型與蹤影。¹ 目前公認之相聲創始者張三祿（生卒年不詳）生活於清咸豐年間，原本是位八角鼓藝人，後來離班獨立，並將自己的表演稱為相聲。當時京劇盛行，相聲藝人經常於表演中納入時下最受歡迎的劇種以獲得觀眾之共鳴，如馮翊綱的觀察：

傳統段目大量存留關於戲曲的內容，1996 年版的《中國傳統相聲大全》共收錄對口相聲二百一十三段，其中五分之一以上的段子直接與戲曲主題相關，題材選用率排名第一。這並不奇怪，尤其京劇，是與相聲同一時代的主流劇種，也可視為當時的「流行音樂」；相聲取而為用，非常自然。就說相聲是京劇的「寄生蟲」，也不算太過分。²

另外，他在〈相聲題材與結構特徵〉一文中歸納出相聲以京劇為題材之原因：

- 一、時間因素：京劇在前，相聲稍後，是同一時代的表演藝術類型。
- 二、地緣因素：它們的發源或昌盛地區，都是北京。
- 三、主從關係：說相聲以唱京劇為題材的第一大類型，適足以反映出京劇是那一時代的主流劇種、流行音樂。
- 四、人的觀點：相聲創作者的興趣及偏好。³

總合而言，相聲因為時間、地緣、主從以及創作者之興趣與偏好等因素而以京劇為其主要題材，進而造成它普遍存在於傳統段子中的獨特現象。

1. 有關相聲與戲劇之關係，可參考王友梅：〈相聲的前世今生——以「相聲與戲劇」的關聯為主〉，《戲曲學報》第 5 期（2009 年 6 月），頁 183-225。

2. 馮翊綱：〈相聲藝術表演體系〉，《藝術學報》第 65 期（1999 年 12 月），頁 142。

3. 馮翊綱：〈相聲題材與結構特徵〉，收錄於馮翊綱、宋少卿、相聲瓦舍著：《第二本，瓦舍說相聲》（臺北：揚智文化事業股份有限公司，2004 年），頁 12-13。

1949 年國民政府播遷臺灣，相聲也隨之渡海而來。吳兆南（1926-2018）、魏龍豪（1927-1999）等人雖非專業出身，卻在一片荒蕪中「憑著早年時在大陸故鄉的所見、所聞、所記，著手傳統相聲的整理、編寫與表演，為之後臺灣的相聲奠定了發展基礎」。⁴而在他們所出版的《相聲集錦》裡仍保存著〈黃鶴樓〉、〈汾河灣〉、〈捉放曹〉等與戲曲相關的段子。⁵雖然當時京劇已不若晚清時盛行，但由於官方之喜愛與推動，加上臺灣具一定數量之票友與觀眾，故而在相聲中融入京劇元素，或將相關老段子重新改編，依舊能獲得不少關注與掌聲。且吳、魏二人「本來都是唱京戲的專家，具有十分紮實的傳統戲曲底子」，⁶因而能將「柳活」發揮得恰到好處。⁷

至 1985 年，表演工作坊的首部作品《那一夜，我們說相聲》於南海劇場上演並造成轟動，同時開創了相聲劇這一全新劇種。⁸其中段子四〈記性與忘性〉有王地寶談及看戲往事並唱京劇《黃鶴樓》中張飛的「背轉身來自參詳」一段；⁹

4. 樊光耀：《魏龍豪、吳兆南相聲研究》（臺北：私立中國文化大學藝術研究所戲劇組碩士論文，2001 年），頁 253。

5. 吳兆南、魏龍豪：《相聲集錦》（新北：同心圓股份有限公司，2001 年）。

6. 蘇暄方：《相聲劇與本土化：以相聲瓦舍相聲劇為研究對象》（花蓮：國立東華大學臺灣文化學系碩士論文，2018 年），頁 1。

7. 馬季：「相聲演員的術語稱雜學唱為雜柳，學唱戲曲、曲藝等為柳活。」見馬季：《相聲藝術漫談》（廣州：廣東人民出版社，1980 年），頁 35。

8. 賴聲川曾申明《那一夜，我們說相聲》是一齣戲而非相聲，亦無相聲劇之概念，見賴聲川：《賴聲川：劇場》（臺北：元尊文化，1999 年），冊 1，頁 407。然而，《那一夜，我們說相聲》已成為公認之臺灣相聲劇鼻祖。又有關相聲劇的定義眾說紛紜，本文無意加以探討，僅附上幾種說法以供參考。如馮翊綱表示：「相聲劇是相聲與戲劇在形式上，交集元素的大集合。核心動力是『戲劇動作』，Action。主要特徵是：一、喜劇。二、相聲形式。三、演故事。四、演員扮演腳色及保留高度自覺。五、明確的時空觀。六、核心議題。」見馮翊綱：〈相聲藝術表演體系〉，頁 147。又如劉增鍇之闡釋：「相聲劇就是以相聲為主要表現方式的戲劇，它必須符合戲劇的一般要求，並且利用相聲的語言呈現。」見劉增鍇：《大陸曲藝近五十年在臺灣之發展》（花蓮：國立花蓮師範學院民間文學研究所碩士論文，2001 年），頁 206。再如巫永鴻所言：「無論結構鬆散與否，只要段子與段子之間用『戲劇』來貫串就是『相聲劇』：因為『相聲』本身也是劇場的一種表現方式，但它的功能只有一個——就是讓觀眾哈哈大笑；若在表演時，除了表演相聲外，還做了一些目的不是逗樂觀眾的行為，那麼就等於出了『相聲』這類藝術的表演範疇，這樣的話，就已經不是單純的相聲表演，而是屬於相聲劇了。」見巫永鴻：《臺灣相聲劇研究——以表演工作坊與相聲瓦舍為例》（花蓮：國立東華大學中國語文學系研究所碩士論文，2008 年），頁 176。

9. 賴聲川：《兩夜情 2 Night Stand》（臺北：群聲出版有限公司，2005 年），頁 113-114。另參考表演工作坊：《全民相聲運動會：《那一夜我們說相聲 85' 年版》》（臺北：華納國際音樂股份有限公司，2002 年）。

而段子五〈終點站〉中，順天嘯也提著鳥籠跑了一段圓場。¹⁰當然，1989 年《這一夜，誰來說相聲》的〈四郎探親〉便使用了京劇《四郎探母》以呼應兩岸探親之時事。¹¹從傳統相聲的盛行、漸衰到相聲劇的興起，京劇和其他戲曲逐漸式微，表演工作坊採用京劇元素其實帶點向相聲傳統致意甚至哀悼的懷舊意味，¹²卻意外引起復興相聲及其他傳統藝術之風潮。

1988 年，兩位國立藝術學院（今國立臺北藝術大學）戲劇系學生在學校中庭搭檔說相聲。1996 年，相聲瓦舍正式成立，創辦人正是那兩位大學生：馮翊綱與宋少卿。就馮氏而言，他十四歲起接觸吳兆南與魏龍豪的相聲錄音，為他日後的相聲生涯揭開序幕。考入國立藝術學院之後，他成為賴聲川的學生，不但幫忙整理《那一夜，我們說相聲》的劇本，還參加了表演工作坊《那一夜》於 1993 年的復刻演出與《又一夜，他們說相聲》、《那一夜，在旅途中說相聲》等製作。2002 年，馮翊綱與宋少卿赴北京拜常寶華（1930-2018）為師，¹³精進傳統相聲藝術。他豐富的經歷與師承涵蓋了相聲的三條發展脈絡，其一為北京的正統相聲，其二為國府渡海後臺灣的傳統相聲，其三為賴聲川開創之相聲劇形式，真可謂兼容並蓄、博古通今，因此能為相聲瓦舍撰寫出許多精彩的劇本。

此外，京劇也是馮翊綱自幼的薰陶：他出身高雄左營眷村，經常欣賞海光國劇隊與海光劇校學生的演出，還是魏海敏的戲迷；¹⁴除了聽錄音帶自學，亦曾向朱錦榮請教唱腔。¹⁵上了大學之後，他仍然「會在下課時間在學校的迴廊

10. 賴聲川：《兩夜情 2 Night Stand》，頁 131。

11. 同上註，頁 232-257。

12. 《那一夜，我們說相聲》之〈序曲：華都西餐廳〉便提及沒人給相聲寫祭文和訃文，見陳礫華總編輯：《那一夜，我們說相聲》（臺北：皇冠出版社，1986 年），頁 46。又陶慶梅亦言：「現實有時就那麼無常：一邊是賴聲川與他的演員們費勁心力為相聲寫了一篇洋洋灑灑的祭文，另一邊則是相聲這樣一種表演形式，卻奇蹟般地因為《那一夜》的意外成功而重獲生機」，見陶慶梅、侯淑儀編著：《剎那中：賴聲川的劇場藝術》（臺北：時報文化出版企業股份有限公司，2003 年），頁 205。

13. 常寶華為相聲「寶」字輩第六代傳人，師從馬三立，並收侯耀華、牛群、趙福玉、包長春、馮翊綱、宋少卿等人為徒。

14. 參見相聲瓦舍《張飛要出來了，別害怕！》之段子一〈戲劇雜談〉。馮翊綱、宋少卿、張華芝即與創作：《張飛要出來了，別害怕！馮翊綱宋少卿相聲新詮釋》（臺北：上越百靈製作公司，2000 年）。

15. 馮翊綱：「我在左營眷村出生，看過魏海敏學生時代在海光劇校的演出，一個個小海光在我眼前跑

中吊嗓子，唱京劇」。¹⁶而開始進行相聲的創作與演出時，加入京劇元素不僅是素養的展現，也符合相聲的傳統。且馮翊綱與宋少卿對京劇、戲曲的掌握及活用，明顯比吳兆南、魏龍豪與表演工作坊更加出色而豐富；除繼承傳統，他們也開拓了相聲劇融合戲曲的更多可能，值得仔細探究。

關於此點，目前學界已出現以相聲瓦舍相聲劇為研究對象之學位與期刊論文，對其中之戲曲元素也有不同的詮釋，如王友梅將相聲瓦舍改編的〈黃鶴樓〉作為相聲中「戲曲表演技藝」之例；¹⁷魏家禎雖提及〈黃鶴樓〉與〈奴家正是王寶釧〉等戲曲相關段子的改編，但並未深入剖析；¹⁸陳信全以改編戲曲老段子組合而成之《張飛要出來了，別害怕！》與《哈戲族》探討相聲作品結構之改變、演出的「劇化」與承載知識層面；¹⁹劉佳霓除了將相聲瓦舍劇作中的京劇元素作為集體記憶之論據，還比較了吳兆南、魏龍豪與馮翊綱、宋少卿兩個版本的〈黃鶴樓〉；²⁰蘇暄方則把《張飛要出來了，別害怕！》與《哈戲族》之〈黃鶴樓〉、〈空城計〉、〈關公戰秦瓊〉等戲曲相關段子視為相聲瓦舍作品裡中國元素特色的「傳統段目改編」一類。²¹總結而言，他們多僅看出相聲瓦舍對京劇相關老段子的改編，卻並未察覺戲曲之表演及其他元素已滲入該團許多作品之中，即已從「沿用」昇華成「化用」，而這正是馮翊綱與宋少卿的功夫所在。因此，

啊唱的，那是人生中特別幸福的一段時光。小時候我自己聽錄音帶學戲，有一天，終於找到機會有人教唱兩句，我跑到大鵬劇校的走廊底下，朱錦榮老師說，『張嘴……『兩國交鋒』，嘴要合上……『交（喔）鋒』……『交（喔）鋒』』關鍵就在這，哪裡合口、哪裡要張口，吐氣、提氣、收氣……，要有人壓你一下，拍你一下，身體就記住了，人教出來的跟聽錄音機學的完全不一樣。」見駱亭伶：〈【馮翊綱×范瑞君】相聲是荒謬喜劇召喚最想被聽見的故事〉，《小日子》，網址：<https://reurl.cc/6vx5WO>，2024年6月12日瀏覽。

16. 馮翊綱、宋少卿、相聲瓦舍作：《這一本，瓦舍說相聲》（臺北：揚智文化事業股份有限公司，2000年），頁ix。
17. 王友梅：〈相聲的前世今生——以「相聲與戲劇」的關聯為主〉，頁211-213。
18. 魏家禎：《相聲瓦舍作品中的後設元素與分析》（新北：國立臺灣藝術大學戲劇學系碩士學位論文，2012年），頁41。
19. 陳信全：《臺灣相聲劇的創作類型與內在意涵——以相聲瓦舍作品為觀察對象（1997-2007）》（臺北：國立臺灣大學文學院臺灣文學研究所碩士論文，2013年），頁29-42。
20. 劉佳霓：《臺灣相聲劇表現「集體記憶」研究——以表演工作坊、相聲瓦舍為例》（臺中：國立中興大學中國文學系碩士學位論文，2015年），頁39。
21. 蘇暄方：《相聲劇與本土化：以相聲瓦舍相聲劇為研究對象》，頁76。

本文將自戲曲在相聲瓦舍相聲劇中的「沿用」與「化用」出發，藉這兩個概念分析其代表作品，並兼顧文本與舞臺表演，期盼能以此視角對相聲瓦舍之研究提出新的論述。舉例比對時則以京劇及崑劇為主，因為前者是與相聲關係最密切的劇種；而後者則為百戲之母，京劇亦深受其影響。

二、戲曲沿用：《張飛要出來了，別害怕！》與《哈戲族》

所謂「戲曲沿用」，指的是相聲瓦舍將過去與戲曲有關的段子加以改編，「舊瓶裝新酒」，並以嶄新的樣貌呈現給觀眾。此類作品在相聲瓦舍早期十分常見，如蘇暄方所言：

「傳統相聲段目改編」的手法比較常出現在早期相聲瓦舍的作品中，大多出現在 1997 年至 2001 年相聲瓦舍的相聲劇作品中，在近五、六年來相聲瓦舍的相聲劇作品只有 2012 年的《宋百百的演藝人生》下半場將傳統段目〈黃鶴樓〉重新演繹，不過劇情上與 1997 年的《張飛要出來了，別害怕！》沒有太大的出入。²²

在 1997 年至 2001 年的「傳統相聲段目改編」裡，與戲曲直接相關的便是 1997 年的《張飛要出來了，別害怕！》與 1999 年的《哈戲族》。而於蘇氏論文完成後才上演的《十五萬大軍直取西城而來》（2019）亦屬此類，可視為《張飛要出來了，別害怕！》中〈空城計〉的延伸。

22. 同上註，頁 77。

（一）拯救京劇與本土化：《張飛要出來了，別害怕！》與《哈戲族》的戲曲老段子改編

1997 年於臺北新舞臺首演之《張飛要出來了，別害怕！》是相聲瓦舍最早的戲曲沿用作品，²³ 也是最常見於各家論述的實例。值得注意的是，它其實有相當強烈的「推廣京劇」之意——在其 DVD 影片的開頭便滑過這樣幾行字：

京劇是我國近代藝術史上，
最為光輝燦爛的劇種，
但近年來因受到
西方文化的衝擊，
因此對傳統藝術感到陌生，
為讓年輕一代，
重新認識京劇之美，
給京劇延續下去的動力，
特將與京劇息息相關的
老段子〈戲劇雜談〉
〈空城計〉〈黃鶴樓〉
改編串聯為一整齣的相聲表演。²⁴

晚清之時，相聲是京劇的「寄生蟲」，因為後者風靡了社會，必須寄生才能收穫更多掌聲；到了吳兆南與魏龍豪的時代，京劇大致與相聲齊平；到了《那一夜，我們說相聲》之時，京劇、相聲皆轉衰微，卻因《那一夜》的成功而使相聲中興；至馮翊綱創作並演出《張飛要出來了，別害怕！》之時，京劇已經成為一種「陌生」的傳統藝術，且需要被「重新認識」才能「延續下去」，二者的消長著實令人不勝唏噓。另外，這份決心與馮翊綱的生命經歷也有關係：在他年幼之時，

23. 本文以相聲瓦舍 1996 年正式立案登記為戲劇表演藝術團體之後的作品為討論對象。

24. 馮翊綱、宋少卿、張華芝即興創作：《張飛要出來了，別害怕！馮翊綱宋少卿相聲新詮釋》。

京劇為官方獎掖之主流劇種，但當他從事相聲編演之後，京劇的聲勢卻大不如前，因此他才改編《中國傳統相聲大全》裡的〈戲劇雜談〉、〈空城計〉與〈黃鶴樓〉並組合成《張飛要出來了，別害怕！》來「拯救京劇」。

雖然三個段子都脫胎於傳統段子，且中國的侯寶林（1917-1993）、郭啟儒（1900-1969）與吳兆南、魏龍豪都有演出紀錄，但馮翊綱與宋少卿卻能別開生面，且將自己的經驗融入劇情，讓觀眾聽起來格外親切。如在《中國傳統相聲大全》的〈戲劇雜談〉裡，〈戲劇與水利的關係〉是甲在國外發表的論文，²⁵ 馮翊綱卻改成自己考國立藝術學院的筆試題目；²⁶ 又如〈空城計〉的甲曾在「解放前一年」於長安大戲院跑《失空斬》裡侯喜瑞（1892-1983）、張春彥（1894-1955）、馬富祿（1900-1969）等名角兒的龍套，²⁷ 但馮氏改成了在國軍文藝中心為演司馬懿的朋友跑龍套；²⁸ 再如〈黃鶴樓〉裡的甲提及裘盛戎（1915-1971）、譚富英（1906-1977）、袁世海（1916-2002）等名角來顯示自己的京劇造詣，²⁹ 但宋少卿則搬出曾就讀復興劇校（今國立臺灣戲曲學院）且為「倫」字輩、主修武生的經驗以壯聲威，³⁰ 但他們還是把《黃鶴樓》演砸了。這種手法讓傳統不再遙遠，也讓相聲這種生於北京、屬於北京的藝術融入臺灣。

與《張飛要出來了，別害怕！》編劇方式極為類似的《哈戲族》於 1999 年首演，段子一〈大改行〉是傳統相聲〈改行〉與〈賣包子〉的組合，³¹ 講述戲曲演員失業後從事各種生意都用戲曲來叫賣，結果把顧客全嚇跑了。其時空維持在老北京，並未轉移至臺灣；³² 段子二〈關公戰秦瓊〉改編自同名老段子，³³

25. 劉英男主編：《中國傳統相聲大全》（北京：文化藝術出版社，2011 年），冊 2，頁 376-387。

26. 馮翊綱、宋少卿、張華芝即興創作：《張飛要出來了，別害怕！馮翊綱宋少卿相聲新詮釋》。

27. 劉英男主編：《中國傳統相聲大全》，冊 2，頁 491-499。

28. 馮翊綱：《狂言三國》（臺北：聯合文學出版社有限公司，2009 年），頁 182-216。

29. 劉英男主編：《中國傳統相聲大全》，冊 1，頁 585-604。

30. 馮翊綱、宋少卿、張華芝即興創作：《張飛要出來了，別害怕！馮翊綱宋少卿相聲新詮釋》，。

31. 劉英男主編：《中國傳統相聲大全》，冊 2，頁 407-414、415-425。

32. 馮翊綱、宋少卿、張華芝編劇：《哈戲族》（臺北：上越百靈製作公司，2001 年）。

33. 劉英男主編：《中國傳統相聲大全》，冊 2，頁 426-431。

還把場景搬到馮翊綱最熟悉的高雄眷村，讓漢唐相爭之荒謬情節在山東百歲老壽星的生日堂會中上演；³⁴ 段子三〈奴家不是王寶釧〉採納〈戲劇與方言〉、³⁵ 〈關公戰秦瓊〉的前半段、〈黃鶴樓〉之柳活與演戲一直被打斷而重複之元素，最後在臺上演起荒腔走板且京劇、歌仔戲合璧的《紅鬃烈馬》，³⁶ 再一次完成了相聲的「本土化」。

經過以上析論，可以發覺《張飛要出來了，別害怕！》與《哈戲族》之編劇有兩大中心思維：其一為拯救京劇，其二則為本土化。若要推廣京劇，相聲瓦舍當然能簡單挑選幾個戲曲老段子，原汁原味、一字不差地搬上舞臺，為何還要加以改編使之趨於本土化？首先肯定是為了拉近與觀眾的距離：京劇對當代某些觀眾而言已相對陌生，若再佐以他們不那麼熟悉的中國風土民情，只會擴大隔閡並降低其了解京劇之意願。相反地，如果利用其習慣之臺灣元素加以包裝，儘管京劇仍然有些遙遠，但若在國立藝術學院、國軍文藝中心、復興劇校、高雄眷村等地點中發生，還有馮宋二人的「親身經驗」與歌仔戲的點綴，配上相聲最擅長的插科打諢，便似乎親切了不少。再者，本土化為相聲脫離北京而在臺灣落地生根的必經過程，因為相聲本質上是一門與時代、環境緊密連結的民間藝術，緊扣當下方能使受眾有所共鳴；縱使它在京師確定了基本體式，然世殊事異，某些段子的內容與笑點可能風靡一時，但過了幾年、到了其他地點上演時卻反成不彈之古調，因此維持傳統精神，並隨時隨地打磨更新方可立於不敗之地，到了臺灣也不例外。總之，本土化是相聲定居寶島後的自然演變，而相聲瓦舍則在拯救京劇、教育大眾之初心引導下順勢而為，最終創造了《張飛要出來了，別害怕！》與《哈戲族》這兩齣寓意深遠的相聲劇。

34. 馮翊綱、宋少卿、張華芝編劇：《哈戲族》。

35. 劉英男主編：《中國傳統相聲大全》，冊2，頁388-397。

36. 馮翊綱、宋少卿、張華芝編劇：《哈戲族》。

（二）戲劇張力的傳承與提升：《張飛要出來了，別害怕！》與《哈戲族》的舞臺表演

至於《張飛要出來了，別害怕！》與《哈戲族》之舞臺表演與前人最大的不同，即為戲劇張力的增加，如劉佳霓便注意到馮翊綱與宋少卿肢體動作的加大。她比較了吳兆南、魏龍豪版與馮、宋版的〈黃鶴樓〉後表示：

吳魏版雖不至於站在直立麥克風前講話，有移動位子，但是沒有像馮宋版，在唸「生旦淨末丑，神仙老虎狗，龍套上下手，什麼我都有」時加了京劇的十三響動作。³⁷在抖「張飛要出來了，別害怕」的包袱時，吳魏版只在一桌二椅間演出。而馮宋版用了幕前幕後的進退場，這是受新劇場表演的影響。³⁸

劉氏所言大致合理，馮、宋二人的「身段」確實比較大，舞臺調度也比傳統相聲僅圍繞著一桌二椅更加靈活且範圍更大。而將二人的〈關公戰秦瓊〉與侯寶林、郭全寶（1921-2004）的版本互相比較，亦可以發現以上之差別。且侯、郭二人謹守捧哏與逗哏的位置：逗哏的侯寶林演關羽和秦瓊時，捧哏的郭全寶依舊站在桌後，而且侯始終在臺上；³⁹但馮翊綱演關羽和秦瓊時，宋少卿會離開桌後解說或幫演，將中心讓給馮氏。而馮要演一個腳色時必定先下場，再從翼幕上場。⁴⁰然而，這並非新劇場表演之影響，而應為戲曲程式之援引：於戲曲表演之中，各行當乃至各家門之腳色皆有一套上下場的體式與規範。傳統相聲隸屬曲藝系統，演出者並非戲劇人物，因此毋須上下場；但相聲瓦舍受戲曲影響，方而在其相聲劇裡恢復了上下場。

37. 十三響之全名為「飛天十三響」，是一種戲曲程式動作，常用於武戲之中，指以雙手連續拍擊胸、手肘、手背等部位發出響聲，最後以飛腳結束。

38. 劉佳霓：《臺灣相聲劇表現「集體記憶」研究——以表演工作坊、相聲瓦舍為例》，頁 39。

39. 侯寶林、劉全寶：〈關公戰秦瓊〉，YouTube，DrXcheng 上傳，2012 年 9 月 20 日，網址：<https://www.youtube.com/watch?v=ShXAGV7cyzw>，2024 年 6 月 13 日瀏覽。

40. 馮翊綱、宋少卿、張華芝編劇：《哈戲族》。

DOI:10.7020/JTCT.202506_(32).0004

另外，馮、宋不管唱唸、身段還是表演的力度皆比侯、郭等中國相聲演員及吳、魏還要大，且除善用停頓的空白增加戲劇效果，唱起戲來也更入戲。我認為這與他們曾受京劇與國立藝術學院戲劇系的西方話劇訓練，以及表演工作坊相聲劇之影響有關。首先，從「千金話白四兩唱」一語即可略窺京劇等傳統戲曲對念白的重視：一個演員若無法充分駕馭念白並以之傳達情緒，即使唱得再好也是枉然，因為念白不像唱曲有文武場伴奏、襯托，乃是自身功力毫無潤飾的直接展現；且念白比唱更加基礎，因為有許多唱段較少的劇目，如崑劇之《白羅衫·看狀》即為一例，卻未見從頭唱到尾而毫無念白者。而曾受京劇鍛鍊的馮宋二人憑藉個人之努力而獲得極佳之念白能力，不論是扮演某一角色唸京劇韻白，或是說相聲的對話及各種方言皆游刃有餘。至於其身段與表演之力度當然也跟京劇素養脫不了干係。接著，源於西方而後傳入中國之話劇以對白及獨白為主要表現形式，而「如何說話」便是所有話劇演員無法忽略的必修課，且從音高、音色、音量、音長到語調、語速、重音、停頓等所有細節都至關重要，因為它們都將左右演員情緒與臺詞涵義的表達。⁴¹ 例如在西方莎劇界，《哈姆雷特》（*Hamlet*）中最著名的一句獨白 “To be, or not to be — that is the question” 到底該以重音強調哪一個字便使各演員爭論不休，⁴² 2016 年此事甚至被英國皇家莎士比亞劇團（Royal Shakespeare Company, RSC）的前藝術總監格雷戈里·道蘭（Sir Gregory Doran）提煉成一齣短小而有趣的喜劇表演，⁴³ 可見話劇對「如何說話」以及如何以之表演的無比重視。而馮翊綱、宋少卿二人接受了國立藝術學院戲劇系的西方話劇洗禮並學以致用，將話劇經營言語之精華注入由京片子、方言與口技等元素所組成的傳統相聲之中，方而形成這種既有戲劇魅力又保有相聲特色的獨特風格。最後，表演工作坊相聲劇的影響更是不容小覷：如果沒有賴聲川、李國修（1955-2013）和李立群等人的實驗與開創，以及匯合相聲、戲曲與戲劇的先例，相聲瓦舍不可能擁有今日的輝煌。換言之，馮翊綱和

41. 參考洪友和編著：《話劇表演訓練百例》（新加坡：文化出版社，1995 年），頁 21-24。

42. William Shakespeare, *Hamlet* (Oxford: Oxford University Press, 2008), p. 239。

43. BBC, “When King Charles Performed the Best Hamlet.” *YouTube*, uploaded by BBC, 8 November 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=23hZQiMoB7A&t=34s>. Accessed 14 April 2025.

宋少卿其實是繼承了表演工作坊相聲劇的成就再加以提升並發揚光大。又相聲與蘇州評彈、京韻大鼓等皆屬曲藝，與京劇、崑劇、歌仔戲等戲曲有所區別，與西方戲劇差距更遠。但相聲劇使其中的相聲偏離曲藝而往戲曲、戲劇靠近，原本只需說、學、逗、唱，如今多了唱、唸、做、打以及各種表演理論之實踐，自然得增加力度與戲劇效果。這種加強戲劇張力的表演方式，最終成了相聲劇的特色之一，也自《那一夜，我們說相聲》推出後自成一格。如今聽馮翊綱唱〈黃鶴樓〉裡的張飛，⁴⁴還能依稀聽見李立群飾演的王地寶聲情並茂地唱著：「背轉身來自參詳，咱大哥若在那東吳喪，周——郎——啊！難逃俺老張——這丈——八——槍！」⁴⁵

從《張飛要出來了，別害怕！》與《哈戲族》之戲曲老段子改編不僅能看出為了當代臺灣觀眾而調整舊本中人物、地名與笑點等細節而使其更加本土化以利京劇推廣的努力，也展現了編劇者源源不絕的創意。而兩劇的舞臺呈現則吸收了戲曲與西方話劇之表演方式，因此戲劇張力更加強大，頗得表演工作坊相聲劇之真傳且青出於藍。雖然本章著重於觀察相聲瓦舍相聲劇裡的戲曲沿用，但闡發那繼承傳統時所嶄露之新意與創見，方為筆者研究之目的與意義。

三、戲曲化用：《狀元模擬考》與《戰國廁》系列

相聲瓦舍相聲劇的戲曲化用比沿用更難察覺，因為並無傳統段子可供比對，必須透過對傳統戲曲的瞭解方能指出箇中關聯；又它們並無一定分期，而是散布於各年度之劇作中，且自相聲瓦舍第一部作品：1997 年《相聲說垮鬼子們》的〈押寶〉裡便出現了京劇武生楊小樓（1878-1938），宋少卿還打了個飛腳以顯示其功夫；而在最後一個段子〈小放牛〉中，馮翊綱所飾演之梁小秋與

44. 馮翊綱、宋少卿、張華芝編劇：《哈戲族》。

45. 表演工作坊：《全民相聲運動臺：《那一夜我們說相聲 85' 年版》》。另參考賴聲川：《兩夜情 2 Night Stand》，頁 113-114。

宋少卿所飾演之舒大春在蔣中正（1887-1975）面前唱了一段京劇《小放牛》，⁴⁶可見戲曲化用自相聲瓦舍創團以來便已存在。以下將以最具代表性的《狀元模擬考》與《戰國廁》系列為例，分析其中戲曲化用的痕跡、效果與涵義。

（一）《狀元模擬考》的戲曲化用

《狀元模擬考》於1998年首演，是相聲瓦舍繼《相聲說垮鬼子們》與《張飛要出來了，別害怕！》之後的第三部作品。根據馮翊綱的自述，《狀元模擬考》「假托於明神宗萬曆年間，進京趕考的舉人投宿於京城客店中，在殿試前一晚，遭店主東百般奚落、戲弄、魯莽考問。不想次日，竟從皇帝口中問出同樣話來，模擬對答如前夜，龍心大悅，欽點狀元。核心議題是『中國的教育及官場文化』」，⁴⁷並以「都說小人壞心腸，皆道女子費思量。冷眼看盡世間人，虛偽君子最難防」一詩貫串全劇。而當舉人伍實久蟾宮折桂之後，竟背叛了店主東戚百嗣，還將其小妾九娘與客棧據為己有；又不認糟糠、拋家棄子，欲攀龍附鳳、迎娶張首輔之女，同時金屋藏嬌、繼續維持與九娘的私情，⁴⁸成了詩中令人髮指的虛偽君子。

為了呈現明代的歷史氛圍，馮翊綱、宋少卿卸去相聲演員的長袍馬褂改穿戲服，這其中便隱含了戲曲化用之跡象：在〈路遙知鳥力〉、〈四位大官人〉、〈雙簧狀元郎〉等三個段子裡，宋少卿飾演的店主東戚百嗣頭戴鴨尾巾，這是戲曲中商人專用的巾帽，如京、崑劇《白蛇傳》、《雷峰塔》裡的許仙與崑劇《占花魁》的秦鐘。然而這個腳色並無功名，應穿夫子履而非厚底；馮翊綱飾演的舉人伍實久戴高方巾，符合他趕考文人的身分，但舉人已有穿厚底的資格，此處卻著夫子履，可能是為了後續之身分轉換。到了最後的〈衣錦不還鄉〉，

46. 馮翊綱、宋少卿、張華芝即興創作：《相聲說垮鬼子們》（臺北：上越百靈製作公司，2003年）。又梁小秋與舒大春之原型為梁實秋（1903-1987）與舒慶春（即老舍，1899-1966）。

47. 馮翊綱：〈相聲劇：臺灣劇場中的新品種〉，《戲曲研究》第55期（2000年），頁78。

48. 宋少卿等即興編劇：《狀元模擬考》（臺北：上越百靈製作公司，2001年）。

戚百嗣改戴素黑羅帽，說明他已從店主東成了店小二。他還戴了文丑專用的八字吊搭髯口，⁴⁹用以顯示人物年歲之增長，但足下還是踩著厚底；而考中狀元、官至二品的伍實久則戴烏紗帽、掛三髯、著紅官衣（外罩黑帔）、穿厚底，吻合戲曲中文官的打扮。⁵⁰雖然《狀元模擬考》裡的行頭穿戴不如戲曲般講究，但還是化用了其中規矩讓人物的塑造更加細膩。

當然，此劇也借用了戲曲的表演：伍實久於〈路遙知鳥力〉上場前先於翼幕內嗽了一聲，接著手持書本、口唸鑼鼓經「小鑼打上」、腳踏臺步至九龍口亮相，再唸定場詩：「朝為田舍郎，暮登天子堂。將相本無種，男兒當自強」，⁵¹這完全遵循戲曲程式。到了〈衣錦不還鄉〉，他再次以戲曲方式上場，並唸出同樣的詩句，只是身分已從書生轉為重臣，因此改以「大鑼打上」，變得更加穩重而霸氣。⁵²另外在〈四位大官人〉裡，戚百嗣說故事時提到了小橋，於是他就帶著伍實久走過一桌二椅當作橋。⁵³將桌椅化作橋梁、山峰與樓房等是戲曲常見的寫意手法，馮翊綱與宋少卿還曾於《張飛要出來了，別害怕！》的〈戲劇雜談〉藉京劇《長坂坡》之張飛喝斷長坂橋一段來示範桌椅化成橋梁的作法。⁵⁴其實一般相聲表演的空間多限於平面，演員不太會爬上桌椅。然而馮翊綱與宋少卿不但經常登上桌椅，還賦予它們不同的意義，這明顯化用了戲曲。

更值得一提的，便是〈衣錦不還鄉〉的結尾：戚百嗣和伍實久都下場了，留下九娘一人在臺上。此刻劇本的舞臺指示為：「九娘走到下舞臺正中。燈光變化，只有九娘周遭是亮著的。崑笛聲漸入」。⁵⁵當她唸出王昌齡的〈閨怨〉時，背景音樂正是崑劇《牡丹亭·遊園》中最著名的曲牌【皂羅袍】。⁵⁶隨著裊裊

49. 京劇《群英會》裡的蔣幹即戴八字吊搭髯口。

50. 宋少卿等即興編劇：《狀元模擬考》。

51. 馮翊綱、宋少卿、相聲瓦舍作：《這一本，瓦舍說相聲》，頁 193。

52. 宋少卿等即興編劇：《狀元模擬考》。

53. 同上註。

54. 馮翊綱、宋少卿、張華芝即興創作：《張飛要出來了，別害怕！馮翊綱宋少卿相聲新詮釋》。

55. 馮翊綱、宋少卿、相聲瓦舍作：《這一本，瓦舍說相聲》，頁 248-249。

56. 《牡丹亭·遊園》之【皂羅袍】：「原來姝紫嫣紅開遍，似這般都付與斷井頽垣。良辰美景奈何天，

笛韻和「閨中少婦不知愁，春日凝妝上翠樓。忽見陌頭楊柳色，悔教夫婿覓封侯」之詩句相互交融，⁵⁷ 九娘遇人不淑與青春消逝之悲嘆即於古典而幽微的意境裡迴盪，並與杜麗娘初次遊園之喜悅形成鮮明的對比，同時將《狀元模擬考》休止於發人深省的氛圍中。⁵⁸ 又此劇以反思中國教育與官場之沉痾為主題，劇情大部分以男性為主，卻在結尾處由女性腳色發出最無奈而沉痛的批判，堪為神來之筆；而戲曲的化用則注入了深遠之文化底蘊，使餘音繞樑三日而未絕。

《狀元模擬考》為相聲瓦舍首部著戲服而非長袍馬褂演出的作品，也擴大了對戲曲之穿戴、表演、音樂、境界、文化意涵等元素之化用，卻絲毫不見生疏與怪異，反而格外成熟而老練，更下啟 1999 年之《大唐馬屁精》、2001 年之《東廠僅一位》與 2008 年之《公公徹夜未眠》等以「歷史古裝」與「借古諷今」為特色之劇作，⁵⁹ 其開創性不言而喻，亦為探討相聲瓦舍作品化用戲曲之最佳論據。

（二）《戰國廁》系列的戲曲化用

《戰國廁》系列意指 1999 年之《誰唬嚨我？》與 2008 年之《戰國廁·前傳》，而後者實為前者之延伸作品。《誰唬嚨我？》由〈戰國廁〉與〈臺灣原人〉兩個段子組成，分別以眷村和原住民為題材；《戰國廁·前傳》由〈想樂〉、〈飛魚王〉、〈北七烙賽〉組成，分別以同志、原住民、眷村為題材。編撰此二劇

便賞心樂事誰家院？朝飛暮卷，雲霞翠軒，雨絲風片，煙波畫船。錦屏人忒看得這韶光賤！」見上海崑劇團編：《振飛曲譜》（上海：上海音樂出版社，2002 年），上冊，頁 118-119。

57. [唐]王昌齡著，李雲逸注：《王昌齡詩注》（上海：上海古籍出版社，1984 年），頁 148。

58. 宋少卿等即興編劇：《狀元模擬考》。

59. 《大唐馬屁精》、《東廠僅一位》與《公公徹夜未眠》對戲曲砌末的運用更加廣泛，如《大唐馬屁精》與《公公徹夜未眠》裡出現了馬鞭；《東廠僅一位》與《公公徹夜未眠》裡出現了刀，值得留意。又此三劇的服裝逐漸由戲曲轉向復古，如《大唐馬屁精》之演員戴幘頭、穿上領（當然形制不甚嚴謹），並穿厚底；《東廠僅一位》與《公公徹夜未眠》之演員戴烏紗帽、穿厚底。參考馮翊綱、宋少卿、張華芝即興創作：《大唐馬屁精》（臺北：上越百靈製作公司，2000 年）；馮翊綱、宋少卿、黃士偉編劇：《東廠僅一位》（臺北：上越百靈製作公司，2002 年）；馮翊綱編導：《公公徹夜未眠》（新北：天行國際文化事業有限公司，2009 年）。

的馮翊綱於劇本自序〈無厘頭背後的道理〉中表示：〈戰國廟〉與〈北七烙賽〉等與眷村有關的段子是他的「自傳」；〈臺灣原人〉與〈飛魚王〉等與原住民有關的段子是他為有阿美族血統之宋少卿所立的傳；至於〈想樂〉則是他替身為同志的黃士偉所立的傳。⁶⁰簡而言之，二劇乃相聲瓦舍三位主要演員身分、成長與生活經歷的匯合。

《戰國廟》系列表面上和戲曲風馬牛不相及，卻有兩個段子出現戲曲化用。其一為《戰國廟·前傳》的〈北七烙賽〉：馮翊綱套用了京劇《鎖麟囊》的故事架構，將時代背景替換為國府渡海前後的大陸與臺灣，闡述富家千金周小姐自四川出嫁至江蘇揚州途中，因一場大雨而在江上遇見一位同樣待嫁卻一貧如洗的少女。她慷慨解囊，大方將珠寶首飾贈與少女作為嫁妝。1949 年風雲變色之際，周小姐輾轉來臺並住進位於高雄左營軍區的北站七村。⁶¹當地有位本省籍的林醫生熱心公益，不但經常為村民義診，還會舉辦各種出人意表的比賽讓他們同樂。某次村裡舉行烙餅大賽，周小姐親自為先生娘林太太烙餅，卻發現她就是當年船上的少女。⁶²《鎖麟囊》原為翁偶虹（1908-1994）於 1940 年為四大名旦之一的程硯秋（1904-1958）所編撰之劇目，故事與表演皆扣人心弦，馮翊綱以之改寫為大時代中兩位女性的惺惺相惜與命運翻轉，的確匠心獨具。有趣的是，他還在劇中安排了一個腳色：原是周小姐的陪嫁廚師、後與她在高雄相依為命且擅長釣魚的姜太公。⁶³他不僅讓鎖麟囊成了姜太公做的魚肉袋餅，⁶⁴還由他唱出《鎖麟囊》中最經典的唱段，即「春秋亭外風雨暴，何處悲聲破寂寥」以及「此時卻又明白了，世上何嘗盡富豪」等。⁶⁵總之，此處之戲曲化用不僅

60. 馮翊綱：《戰國廟：相聲瓦舍二十週年經典創作》（臺北：聯合文學出版社有限公司，2008 年），頁 7-9。

61. 此為虛構之眷村，指高雄左營軍區公車北站周邊的七個眷村，「俗稱北站七村，簡稱北七」。見馮翊綱：《戰國廟：相聲瓦舍二十週年經典創作》，頁 91。

62. 周小姐與林太太之原型為《鎖麟囊》中的薛湘靈與趙守貞。

63. 影射西周的姜太公，原型為《鎖麟囊》中的薛良。

64. 馮翊綱：《戰國廟：相聲瓦舍二十週年經典創作》，頁 88-89。

65. 馮翊綱：《戰國廟：相聲瓦舍二十週年經典創作》，頁 89、106。又見翁偶虹編劇，王吟秋整理，顧永湘記譜：《鎖麟囊京劇曲譜》（上海：上海文藝出版社，1984 年），頁 21-23。此段完整唱詞如下：「春秋亭外風雨暴，何處悲聲破寂寥？隔簾只見一花轎，想必是新婚渡鵲橋。吉日良辰當歡

涉及《鎖麟囊》的改寫，還用柳活兒復刻了其中唱段，⁶⁶ 不僅使表演更加生動，也模糊了《鎖麟囊》、〈北七烙賽〉與渡海歷史的界線。在這虛實交錯間，什麼是戲、什麼是歷史，似乎再也不重要了。

《戰國廟》系列的第二處戲曲化用，就出現在以原住民為主題的〈臺灣原人〉裡。在這個段子的結尾，宋少卿換上阿美族服裝化身為山神，⁶⁷ 並爬上桌子開始唱起歌來：

宋少卿：（唱）親愛的父老兄弟先生姊妹們，請你們可憐可憐我……

馮翊綱：怎麼了？

宋少卿：（續唱）人家的香菸是真正的香菸，我們香菸是人家的丟掉的，我們把它撿起來……

馮翊綱：好可憐。

宋少卿：HO-HI-YA-HO-YI-YAN……

馮翊綱：嘿！

宋少卿：親愛的父老兄弟先生姊妹們，請你們可憐可憐我……

馮翊綱：還有事兒呀？

宋少卿：人家的檳榔是真正的檳榔，我們的檳榔是人家的丟掉的，我們把它撿起來……

馮翊綱：髒不髒呀？

宋少卿：HO-HI-YA-HO-YI-YAN……

馮翊綱：好嘛！

宋少卿：親愛的父老兄弟先生姊妹們，請你們可憐可憐我……

馮翊綱：又怎麼啦？

笑，為什麼鮫珠化淚拋？此時卻又明白了：世上何嘗盡富豪？也有飢寒悲懷抱，也有失意痛哭嚎啕。轎內的人兒彈別調，必有隱情在心潮。」

66. 馮翊綱編導：《戰國廟·前傳》（新北：天行國際文化事業有限公司，2009年）。

67. 馮翊綱、宋少卿集體創作：《誰唬唬我？相聲瓦舍1999年新編相聲》（臺北：上越百靈製作公司，1999年）。

宋少卿：人家的老婆是真正的老婆，我們的老婆是人家的丟掉的，我們把他娶回來……

馮翊綱：像話嗎？

宋少卿：HO-HI-YA-HO-YI-YAN……

馮翊綱：噓！

宋少卿：親愛的父老兄弟先生姊妹們，請你們可憐可憐我……

馮翊綱：說吧！……

宋少卿：人家的國家是真正的國家……

馮翊綱：什麼？

宋少卿：我們的國家是……（突然停住）

馮翊綱：嗯？嗯……嗯！（要宋接唱）

（宋考慮）

宋少卿：HO-HI-YA-HO-YI-YAN……

馮翊綱：別挨罵了！⁶⁸

歌詞中提到：不管是香菸、檳榔、老婆還是國家，全是「人家的丟掉的我們把它／他撿起來」，諷刺之意溢於言表。⁶⁹但最重要的是，宋少卿腳下所踩已不再是戲臺上的桌子而是山，而他正是山中的山神。這不但是戲曲的化用，也是戲曲與原住民文化的絕妙融合。雖然這麼說有點政治不正確，不過京、崑劇中都已存在關於「外族」的演繹，例如：《四郎探母》中的遼國以及《八大錘》、《牡丹亭》中的金國等，然而以戲曲的寫意桌椅來配合臺灣原住民的歌舞與信仰依然是件創舉。當然，若沒有馮翊綱以相聲瓦舍成員之多元背景出發，試圖創作出呈現並融合臺灣各群體劇本之苦心孤詣，必然無法促成這般神奇的組合。

68. 馮翊綱、宋少卿、相聲瓦舍作：《這一本，瓦舍說相聲》，頁 130-131。又劇本中之臺詞與影片者稍有出入。

69. 劉佳霓認為：「從香菸、檳榔到老婆，最後是重點『國家』，是別人不要的我們撿起來。他用欲言又止帶過，大家心知肚明他想說什麼！民國六十四年中美斷交後，臺灣國際孤兒的感受，深藏在每個人心中，這首歌戲謔地唱出大家內心深處的感受。」見劉佳霓：《臺灣相聲劇表現「集體記憶」研究——以表演工作坊、相聲瓦舍為例》，頁 83。

《狀元模擬考》成熟地化用了戲曲的穿戴、表演、音樂等元素，並為後來的「歷史古裝」與「借古諷今」劇作奠定了基礎；而《戰國廁》系列不但化用了戲曲，更在秉持著融合各種族群、身分的開放胸襟之中，讓原住民與戲曲在舞臺上合為一體。雖然相聲瓦舍相聲劇中之戲曲化用繁若辰星，難以一次網羅，但提取其中最具意義者加以研討，猶能以小見大，進而發掘幽默語言之下那熠熠生輝的氂毼瑰寶。

四、結論

相聲瓦舍的戲曲沿用以 1997 年之《張飛要出來了，別害怕！》與 1999 年之《哈戲族》為代表，且前者改編老段子以匯集成一齣戲之目的即在於推廣京劇。藉由比較二戲之〈戲劇雜談〉、〈空城計〉、〈黃鶴樓〉、〈大改行〉、〈關公戰秦瓊〉等段子及其原型，可以察覺馮翊綱與宋少卿大量摻入一己之經驗，並將老段子裡專屬中國之元素改為臺灣觀眾較易理解之人事時地物，讓源於北京之相聲藝術進一步「本土化」。此外，對照馮、宋兩人與中國相聲演員及吳兆南、魏龍豪之表演，不難看出其間最顯著的差異乃戲劇張力之增強，這是他們受京劇、西方話劇與相聲劇影響的結果。當然，若缺乏豐沛之創意與深厚之素養，而僅一味遵循傳統文本與表演，必然無法生產出膾炙人口的劇作，而相聲瓦舍也永遠不會成為當今臺灣相聲的同義詞。

至於相聲瓦舍的戲曲化用則以 1998 年之《狀元模擬考》與 1999、2008 年之《戰國廁》系列最為經典。《狀元模擬考》不僅化用了戲曲穿戴以呈現時代感並使人物塑造更加細緻、移植了戲曲程式使表演更加規範而生動，還在結尾處奏起崑劇《牡丹亭·遊園》之【皂羅袍】，這不但反襯了九娘哀婉的心思，也將全劇收束於古典之氂氂。而《戰國廁》系列則於〈北七烙賽〉中化用了京劇《鎖麟囊》之劇情與人物來說一個發生於 1949 年渡海前後的動人故事，並由老廚師之口唱出薛湘靈最知名的唱段；另外〈臺灣原人〉則活用戲曲桌椅的象徵手法，讓桌子成為山神腳下的重巒峻嶺，並將原住民與戲曲文化互相結合，

而相聲瓦舍之相聲劇也在戲曲之沿用與化用中達到「戲相合一」的境界。

必須說明的是，本文之主標題「戲相合一」意指戲曲與相聲劇的進一步融合，並非就戲曲與相聲而言，只因後二者業已如膠似漆。又所言之戲曲沿用與化用亦非絕對之概念，尤其後者範圍較廣，也可能出現於沿用之中，如宋少卿於〈黃鶴樓〉的既有臺詞上添加京劇之「飛天十三響」即為一例。而且戲曲化用又非相聲瓦舍之相聲劇所獨有，早在相聲形成之時便化用了許多京劇元素，如一桌二椅、扇子、醒木、手帕等砌末以及京劇劇目之唱腔、身段與劇情，但經過數十年的內化，已然沉積為相聲的傳統之一；且表演工作坊之《那一夜，我們說相聲》與《這一夜，誰來說相聲》等作品也已有所嘗試。而馮翊綱、宋少卿等人所肇建之相聲瓦舍除了沿用前輩們的成果，也在新編劇作中持續化用戲曲，創造出令人耳目一新的表演與涵義。或許終有一天，他們的心血也將結晶為新的傳統，引領相聲劇未來的發展與潮流。

徵引文獻

一、古籍

- 1.〔唐〕王昌齡著，李雲逸注：《王昌齡詩注》，上海：上海古籍出版社，1984年。

二、近人論著

（一）專書

- 1.上海崑劇團：《振飛曲譜》，上海：上海音樂出版社，2002年。
- 2.洪友和：《話劇表演訓練百例》，新加坡：文化出版社，1995年。
- 3.馬季：《相聲藝術漫談》，廣州：廣東人民出版社，1980年。
- 4.翁偶虹編劇，王吟秋整理，顧永湘記譜：《鎖麟囊京劇曲譜》，上海：上海文藝出版社，1984年。
- 5.陶慶梅、侯淑儀：《剎那中：賴聲川的劇場藝術》，臺北：時報文化出版企業股份有限公司，2003年。
- 6.陳礫華總編輯：《那一夜，我們說相聲》，臺北：皇冠出版社，1986年。
- 7.馮翊綱、宋少卿、相聲瓦舍：《這一本，瓦舍說相聲》，臺北：揚智文化事業股份有限公司，2000年。
- 8.馮翊綱、宋少卿、相聲瓦舍：《第二本，瓦舍說相聲》，臺北：揚智文化事業股份有限公司，2004年。
- 9.馮翊綱：《戰國廁：相聲瓦舍二十週年經典創作》，臺北：聯合文學出版社有限公司，2008年。
- 10.馮翊綱：《狂言三國》，臺北：聯合文學出版社有限公司，2009年。
- 11.劉英男主編：《中國傳統相聲大全》，北京：文化藝術出版社，2011年。

12. 賴聲川：《賴聲川：劇場》，臺北：元尊文化，1999 年。
13. 賴聲川：《兩夜情 2 Night Stand》，臺北：群聲出版有限公司，2005 年。
14. Shakespeare, William. 2008. *Hamlet*. Oxford: Oxford University Press.

（二）單篇論文

1. 王友梅：〈相聲的前世今生——以「相聲與戲劇」的關聯為主〉，《戲曲學報》第 5 期，2009 年 6 月，頁 183-225。
2. 馮翊綱：〈相聲藝術表演體系〉，《藝術學報》第 65 期，1999 年 12 月，頁 139-149。
3. 馮翊綱：〈相聲劇：臺灣劇場中的新品種〉，《戲曲研究》第 55 期，2000 年，頁 75-94。

（三）學位論文

1. 巫永鴻：《臺灣相聲劇研究——以表演工作坊與相聲瓦舍為例》，花蓮：國立東華大學中國語文學系研究所碩士論文，2008 年。
2. 陳信全：《臺灣相聲劇的創作類型與內在意涵——以相聲瓦舍作品為觀察對象（1997-2007）》，臺北：國立臺灣大學文學院臺灣文學研究所碩士論文，2013 年。
3. 樊光耀：《魏龍豪、吳兆南相聲研究》，臺北：私立中國文化大學藝術研究所戲劇組碩士論文，2001 年。
4. 劉佳霓：《臺灣相聲劇表現「集體記憶」研究——以表演工作坊、相聲瓦舍為例》，臺中：國立中興大學中國文學系碩士學位論文，2015 年。
5. 劉增鍇：《大陸曲藝近五十年在臺灣之發展》，花蓮：國立花蓮師範學院民間文學研究所碩士論文，2001 年。

6. 魏家禎：《相聲瓦舍作品中的後設元素與分析》，新北：國立臺灣藝術大學戲劇學系碩士學位論文，2012 年。
7. 蘇暄方：《相聲劇與本土化：以相聲瓦舍相聲劇為研究對象》，花蓮：國立東華大學臺灣文化學系碩士論文，2018 年。

三、影音及網路資料

1. 宋少卿等：《狀元模擬考》，臺北：上越百靈製作公司，2001 年。
2. 吳兆南、魏龍豪：《相聲集錦》，新北：同心圓股份有限公司，2001 年。
3. 表演工作坊：《全民相聲運動壹：《那一夜我們說相聲 85' 年版》》，臺北：華納國際音樂股份有限公司，2002 年。
4. 侯寶林、劉全寶：〈關公戰秦瓊〉，YouTube，DrXcheng 上傳，2012 年 9 月 20 日，網址：<https://www.youtube.com/watch?v=ShXAGV7cyzw>，2024 年 6 月 13 日瀏覽。
5. 馮翊綱、宋少卿：《誰唬嚨我？相聲瓦舍 1999 年新編相聲》，臺北：上越百靈製作公司，1999 年。
6. 馮翊綱、宋少卿、張華芝：《大唐馬屁精》，臺北：上越百靈製作公司，2000 年。
7. 馮翊綱、宋少卿、張華芝：《張飛要出來了，別害怕！馮翊綱宋少卿相聲新詮釋》，臺北：上越百靈製作公司，2000 年。
8. 馮翊綱、宋少卿、張華芝：《哈戲族》，臺北：上越百靈製作公司，2001 年。
9. 馮翊綱、宋少卿、黃士偉：《東廠僅一位》，臺北：上越百靈製作公司，2002 年。
10. 馮翊綱、宋少卿、張華芝：《相聲說垮鬼子們》，臺北：上越百靈製作公司，2003 年。
11. 馮翊綱：《公公徹夜未眠》，新北：天行國際文化事業有限公司，2009 年。

12. 馮翊綱：《戰國廁·前傳》，新北：天行國際文化事業有限公司，2009 年。
13. 駱亭伶：〈【馮翊綱 × 范瑞君】相聲是荒謬喜劇召喚最想被聽見的故事〉，《小日子》，網址：<https://reurl.cc/6vx5WO>，2024 年 6 月 12 日瀏覽。
14. BBC, “When King Charles Performed the Best Hamlet.” *YouTube*, uploaded by BBC, 8 November 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=23hZQiMoB7A&t=34s>. Accessed 14 April 2025.