

戲曲學報

Journal of Traditional Chinese Theater

第三十二期 NO.32

2025年6月

目 錄 Contents

論 文

- Siteswap 對於雜耍技能發展的影響
陳俊安、陳儒文、葉時廷、楊益全、林惟庸、許值銓 1
The Impact of Siteswap on Juggling Technique Development.
Chen, Chun-An、Chen, Ju-Wen、Yeh, Shih-Ting、
Yang, Yi-Chuan、Lin, Wei-Yung、Hsu, Chih-Chuan
- 科舉的戲仿・自我指涉・輿評生成 尤麗雯 33
——以〈老門生〉與《三報恩》論「讀者」於編撰之影響 Yu, Li -Wen
Parody of the Imperial Examination, Self-reference, and
Public opinion generation: Discussing the Influence of the 'Reader' on
Compilation through "Lao men sheng" and *Sanbaoen*
- 《荔鏡記》明代同類底本從古墓中出土 鄭國權 73
——倖存殘頁有助於考辨「潮泉二部」的不同聲腔與傳承 Jheng, Guo-Cyuan
Finding the hidden original Ming manuscript of Li Jing Ji 荔鏡記
from the Ming tomb: solving the entanglement of two
different Chinese traditional Operas (Chao and Quan plays)
Caused by the Co-edition of Ming Bookbinder
- 戲相合一：論相聲瓦舍相聲劇中的戲曲 吳志揚 93
沿用與戲曲化用 Wu, Chih-Yang
The Unification of Chinese Operas and Comic Dialogue
Plays: On the Inheritance and Internalization of Chinese
Operas in the Works of Comedians Workshop

附錄

一、《戲曲學報》撰稿格式	119
二、《戲曲學報》投稿者基本資料表	125

《戲曲學報》第一期 目錄索引	126
“Journal of Traditional Chinese Theater” NO.1 CONTENTS	
《戲曲學報》第二期 目錄索引	127
“Journal of Traditional Chinese Theater” NO.2 CONTENTS	
《戲曲學報》第三期 目錄索引	128
“Journal of Traditional Chinese Theater” NO.3 CONTENTS	
《戲曲學報》第四期 目錄索引	129
“Journal of Traditional Chinese Theater” NO.4 CONTENTS	
《戲曲學報》第五期 目錄索引	130
“Journal of Traditional Chinese Theater” NO.5 CONTENTS	
《戲曲學報》第六期 目錄索引	131
“Journal of Traditional Chinese Theater” NO.6 CONTENTS	
《戲曲學報》第七期 目錄索引	132
“Journal of Traditional Chinese Theater” NO.7 CONTENTS	
《戲曲學報》第八期 目錄索引	133
“Journal of Traditional Chinese Theater” NO.8 CONTENTS	
《戲曲學報》第九期 目錄索引	134
“Journal of Traditional Chinese Theater” NO.9 CONTENTS	
《戲曲學報》第十期 目錄索引	135
“Journal of Traditional Chinese Theater” NO.10 CONTENTS	
《戲曲學報》第十一期 目錄索引	136
“Journal of Traditional Chinese Theater” NO.11 CONTENTS	
《戲曲學報》第十二期 目錄索引	137
“Journal of Traditional Chinese Theater” NO.12 CONTENTS	
《戲曲學報》第十三期 目錄索引	138
“Journal of Traditional Chinese Theater” NO.13 CONTENTS	

《戲曲學報》第十四期 目錄索引	139
“Journal of Traditional Chinese Theater ” NO.14 CONTENTS	
《戲曲學報》第十五期 目錄索引	140
“Journal of Traditional Chinese Theater ” NO.15 CONTENTS	
《戲曲學報》第十六期 目錄索引	141
“Journal of Traditional Chinese Theater ” NO.16 CONTENTS	
《戲曲學報》第十七期 目錄索引	142
“Journal of Traditional Chinese Theater ” NO.17 CONTENTS	
《戲曲學報》第十八期 目錄索引	143
“Journal of Traditional Chinese Theater ” NO.18 CONTENTS	
《戲曲學報》第十九期 目錄索引	144
“Journal of Traditional Chinese Theater ” NO.19 CONTENTS	
《戲曲學報》第二十期 目錄索引	145
“Journal of Traditional Chinese Theater ” NO.20 CONTENTS	
《戲曲學報》第二十一期 目錄索引	146
“Journal of Traditional Chinese Theater ” NO.21 CONTENTS	
《戲曲學報》第二十二期 目錄索引	147
“Journal of Traditional Chinese Theater ” NO.22 CONTENTS	
《戲曲學報》第二十三期 目錄索引	148
“Journal of Traditional Chinese Theater ” NO.23 CONTENTS	
《戲曲學報》第二十四期 目錄索引	149
“Journal of Traditional Chinese Theater ” NO.24 CONTENTS	
《戲曲學報》第二十五期 目錄索引	150
“Journal of Traditional Chinese Theater ” NO.25 CONTENTS	
《戲曲學報》第二十六期 目錄索引	151
“Journal of Traditional Chinese Theater ” NO.26 CONTENTS	
《戲曲學報》第二十七期 目錄索引	152
“Journal of Traditional Chinese Theater ” NO.27 CONTENTS	
《戲曲學報》第二十八期 目錄索引	153
“Journal of Traditional Chinese Theater ” NO.28 CONTENTS	
《戲曲學報》第二十九期 目錄索引	154
“Journal of Traditional Chinese Theater ” NO.29 CONTENTS	

《戲曲學報》第三十期 目錄索引	155
“Journal of Traditional Chinese Theater” NO.30 CONTENTS	
《戲曲學報》第三十一期 目錄索引	156
“Journal of Traditional Chinese Theater” NO.31 CONTENTS	

Siteswap 對於雜耍技能發展的影響

陳俊安*、陳儒文、葉時廷、楊益全、林惟庸、許值銓

摘要

雜耍已成為當代表演藝術的重要元素，不僅展現出極具視覺震撼力的效果，也推動技術的持續創新。然而，儘管雜耍在表演藝術領域佔有一席之地，相關的學術研究仍相對有限，尤其針對專業術科課程的培訓方法與學習成效，仍缺乏系統性的探討。本研究旨在探索教學團隊如何在課程設計與實施過程中，與學生共同建構學習活動，並透過 Siteswap（位換記號）應用於雜耍訓練，提升學生的學習成效與表現。

本研究採用行動研究法，研究者結合自身長期教學經驗與相關文獻，設計「Siteswap 應用於特技專長訓練雜耍課程」。在課程實施前後，透過問卷量表測驗，分析學生接受 Siteswap 教學後，在雜耍拋接能力、學習策略及學習興趣等方面的改變情形。研究過程涵蓋計畫、實施、反思、修正等行動歷程，並透過多元資料進行分析，包括教師反思札記、學生回饋單、影像紀錄、師生訪談、軼事紀錄表及誼友意見等。

研究結果顯示，經過一學期的 Siteswap 數學概念導入，學生的學習表現與習慣有顯著變化：

1. 50% 的學生能夠掌握 Siteswap 拋接的「數字」與「順序」概念，並將其應用於實際訓練中。
2. 60% 的學生願意主動閱讀雜耍專業書籍、完成指定作業，並能專注於練習，不受情緒或場地影響。
3. 70% 的學生在觀看雜耍表演時，能夠分析表演者的技術特點，進行優劣評估，並透過練習國外雜耍 40 招式，提升自身技術的多樣性。
4. 40% 的學生運用 iJuggle 手機應用程式，透過動畫模擬清楚理解拋接物件的運動路徑。

5. 50% 的學生開始在日常訓練後書寫筆記與練習日誌，培養自我反思與學習紀錄的習慣。

本研究結果顯示，Siteswap 的導入不僅有助於提升學生對雜耍技術的理解，也能促進自主學習能力與培養良好的學習習慣。本研究成果可作為未來雜耍教學課程規劃與專業技能培育的參考，進一步推動臺灣雜耍教育的學術發展與實務應用。

關鍵詞：雜耍課程、Siteswap、行動研究

* 國立臺灣戲曲學院民俗技藝學系講師

The Impact of Siteswap on Juggling Technique Development

Chen, Chun-An^{*}、Chen, Ju-Wen、Yeh, Shih-Ting、Yang, Yi-Chuan、Lin, Wei-Yung、Hsu, Chih-Chuan

Abstract

Juggling has become an important element of contemporary performing arts, not only for its visually stunning effects, but also for its continuous technical innovation. However, despite juggling's place in the field of performing arts, there is still limited academic research on the subject, and there is a lack of systematic research on the training methods and learning outcomes of specialized disciplines. The purpose of this study is to explore how the teaching team can co-construct learning activities with students during the course design and implementation process, and how Siteswap can be applied to juggling training to enhance students' learning effectiveness and performance.

In this study, an action research method was used. The researcher designed the "Siteswap for Juggling Course for Stunt Specialty Training" by combining her own long-term teaching experience and related literature. Before and after the implementation of the course, the changes in students' juggling ability, learning strategies, and learning enjoyment were analyzed through questionnaires. The research process included planning, implementation, reflection, and revision, and was analyzed through multiple data sources, including teachers' reflective notes, students' feedback sheets, video records, teacher-student interviews, anecdotes, and critics' opinions.

The results of the study showed that after one semester of the introduction of Siteswap math concepts, there were significant changes in students' learning performance and habits:

1. 50% of the students were able to grasp the concepts of "number" and "sequential"

thrown by Siteswap and apply them in practical training.

2. 60% of the students were willing to read professional books on juggling, complete the assigned homework, and focus on the practice without being influenced by emotions or the venue.
3. 70% of the students were able to analyze the technical characteristics of the performers and evaluate their strengths and weaknesses when watching juggling performances, as well as to improve the diversity of their own skills by practicing the 40 moves of foreign jugglers.
4. 40% of the students used the iJuggle mobile application to understand the movement path of the thrown objects through animation simulation.
5. 50% of the students started to write down notes and practice logs after daily training to cultivate the habit of self-reflection and learning records.

The results of this study show that the introduction of Siteswap not only helps to improve students' understanding of juggling techniques, but also promotes independent learning and the development of good learning habits. The results of this study can be used as a reference for future juggling curriculum planning and professional skills training, and further promote the academic development and practical application of juggling education in Taiwan.

Keywords : Juggling Program, Siteswap, Action Research

* Lecturer, Department of Acrobatics, National Taiwan College of Performing Arts

一、緒論

(一) 研究背景與動機

目前臺灣的雜技學術研究相對有限，根據對臺灣博碩士論文的調查，發現雜技相關研究論文僅 16 篇，其研究範疇涵蓋雜技表演發展、生理訓練現象、學習動機、學習經驗、雜技演員身體民族誌、臺灣地區家班特技發展史以及雜技課程規劃等議題。然而，在現有研究中，尚無專門探討 Siteswap 應用於雜耍學習的相關論文，顯示此領域仍有待深入研究與發展。

Siteswap 是一種用於描述雜耍模式的數學表示法，由 Bruce “Boppo” Tiemann、Paul Klimek 和 Mike Day 於 1985 年獨立發明，並在 Charlie Dancey（2003）的《The Encyclopaedia of Ball Juggling》中廣為介紹。Siteswap 以數字表示拋擲模式，數值的大小對應拋擲的高度或時間間隔，進而形成不同的雜耍序列。此概念不僅能夠幫助雜耍學習者理解物件拋接的數理邏輯，還能作為創新招式與動作檢測的工具，提升訓練的系統性與科學性。

本研究者長期教授「特技專長訓練雜耍課程」，即一般所稱的 Juggling（雜耍）。雜耍不僅是雜技演員的基礎技能之一，也對其身體協調性、節奏感與專注力培養具有重要作用。扎實的雜耍訓練能增強演員的手感與控制力，使其手、眼、身、步、法身體動作更加協調，進而奠定掌握複雜技巧的基礎。因此，雜耍已成為許多特技訓練課程的重要組成部分（楊益全，2010）。

然而，在傳統雜耍教學中，多數仍依賴口傳心授的學習方式，缺乏標準化的教學系統與量化分析工具，學生學習進度難以有效追蹤與評估。因此，如何透過更具結構化的課程內容與創新教學方法，提升學生的學習動機與成就感，一直是研究者關注的核心議題。

本研究採用行動研究法，透過在教學現場的實踐與觀察，於實施教學活

動前後，對研究對象施以問卷量表測驗，藉由分析量表前 - 後測結果；探討 Siteswap 在雜耍學習中的應用與成效。行動研究強調將實務與研究結合，使教育者能夠在自身的教學環境中發現問題、測試改進方案，並即時反思與修正（蔡清田，2021）。此方法已廣泛應用於教育、醫學、社會改革等領域，並被證實能有效促進專業成長與創新（潘慧玲，2003）。本研究期望透過行動研究，探索 Siteswap 在雜耍課程中的應用價值，並為臺灣藝術教育的「雜耍教學藍圖」提供實證基礎，進一步推動該領域的學術發展與課程優化。

（二）研究目的與問題

希望藉由研究系統，改善學生學習問題，提升教師教學能力，完善整個雜耍教學單元，運用輔助系統，研發能提高學生雜耍拋接能力的教學方法，培養學生選擇適合自己的補救教學，運用人際互動的方式，提高學生對於初階雜耍拋接的練習興趣。

1. 運用輔助系統，研發能提高學生初階雜耍拋接能力的教學方法。
2. 培養學生選擇適合自己的補救教學。
3. 運用人際互動的方式，提高學生對於初階雜耍拋接的練習興趣。

根據本研究之研究目的，擬回答的研究問題為：

1. 怎樣改變教學內容以提升學院部特技專長訓練雜耍組學生的初階雜耍拋接能力？
2. 如何培養學生判斷符合自己的學習策略？
3. 怎樣刺激學生與同儕間的互動討論，增加初階雜耍拋接學習樂趣？

(三) 範圍與限制

1. 研究範圍

本研究僅以臺北市立馬戲學院（化名）特技專長訓練雜耍組學生來探討，研究參與者之年齡層介於 19-21 歲。

2. 研究限制

無法掌握學生的思想，並瞭解其心理感受，以及課程規畫（上課時數及連續性）。

(四) 名詞界定

1. 雜耍課程

雜耍課程亦即一般所說的 Juggling。雜耍是雜技演員一項十分重要的專項技巧，它能培養雜技演員拋接物件的協調性與律動性。良好的雜耍基本功，不僅能使雜技演員的手感能力增強，而且可以使手、眼、身、步、法身體動作更加協調，能夠為雜技演員順利地掌握各種複雜的雜技技巧打下厚實的基礎（楊益全，2010）。

2. 行動研究

潘慧玲（2003）指出，傳統學術研究結果無法解決實務工作問題之困境，「行動研究」致力於將實務工作與研究兩者加以結合，鼓勵教育實務工作者藉由「研究—行動」的方式，改善在實際教育場境中所實際面臨的種種問題，展現出教育實務工作者之積極的行動力。研究者現為一名傳統藝術教育工作者，在實務的教育現場發現許多需改善的教育問題，但若運用傳統的教育研究方法一如量化檢測或現況問卷調查，可能研究結束後教學現場的問題仍舊無法改善，理論與實務工作之間似乎隔著一道高牆而難以跨越（潘慧玲，2003）。

3.Siteswap

好比說五線譜，在每個線條上都有音符小豆苗，他所在的每個位置都有其稱呼，Siteswap 的概念就是類似音樂的五線譜與小豆苗的關係，將繁雜的動作「數字化」，數字是丟擲的順序與節拍，利用高低位差讓每一顆球在相對應的高度都賦予他相對應的稱呼。

二、研究方法

本研究採取行動研究做為研究方法，建立本研究架構，設計與實施 Siteswap 應用於特技專長訓練雜耍課程。自 2023 年 2 月 22 日開始進行每週一次，一次 90 分鐘，共計十八週的教學行動與觀察，在實施教學活動前後，對研究對象施以問卷量表的測驗，藉由分析量表的前一後測結果，探討研究對象接受中介活動後對雜耍拋接能力、學習策略與學習樂趣改變情形；在實施過程中蒐集教師反思札記、學生學習回饋單、影像紀錄、教學日誌、師生訪談、課堂中之教師觀察稿（軼事紀錄表）、課程專家檢核表、誼友意見等多元資料，進行分析編碼分類，歸納分析出與本研究相關之議題，加以詮釋說明。

（一）課程設計理念

雖然雜技傳統教學有著豐富且扎實之基礎教育根基，但為符應現階段教育趨勢，使教育有翻轉空間，以學生為學習的主體，強調學生的「學習遷移」（教育部，2014），故透過雜耍模式記號一位換記號 Siteswap 之導入，刺激學生初階雜耍的轉換、應用及適應之學習遷移。本課程設計理念為翻轉傳統雜耍課程，營造開放的學習環境，鼓勵雜技科班生能與教師、同儕一起共構教學活動，成為能夠主動思考，並能與同儕良性互動、共同追求卓越的學習者。

(二) 學習目標

本研究之學習目標分為認知、情意、技能三個領域，在認知部分希望學生們認識雜耍初階的基本動作內容，並瞭解雜耍技巧的基本精神：拋接概念養成、拋接技巧分析與練習、替代道具 DIY 與如何自我分析訓練，透過課程的操作理解雜耍模式記號一位換記號 Siteswap 的概念。於技能方面讓學生們熟練雜耍基本技巧的操演及其動作要領，同時學會 Siteswap 的雜耍動作技巧形式，確實執行師生共構決議策略，再將其累積成果編創為雜耍小品展現。最後情意方面引導學生們透過循環活動的方式，增進學生練習雜耍的樂趣，再經由實際的雜耍演練及同儕互助，增進學生的同儕關係，最後透過師生對話討論方式，增進師生集思廣益的思維刺激。

(三) 課程結構

以「Siteswap 應用於特技專長訓練雜耍課程」為主題，設計十八週教學活動課程，每週一次，一次 90 分鐘，透過觀察、示範、實際操作、自主訓練、分組演練、講述、師生對話等教學方法，達成教學目標之認知層面：認識雜耍初階的基本動作內容，理解雜耍模式記號一位換記號 Siteswap 的概念；技能層面：學會 Siteswap 的雜耍動作技巧形式，執行師生共構決議策略；情意層面：經由實際的雜耍演練及同儕互助，增進學生的同儕關係，透過師生對話討論方式，增進師生集思廣益的思維刺激。教學歷程中，以動作分析、觀察評量及學習單等評量方式，觀察「Siteswap 應用於特技專長訓練雜耍課程」。

每週教學進度依序由基本雜耍模式開始導入，以 Cascade¹、Fountain²、Shower³ 等雜耍模式，導入節奏、數字、符號及高度等拋接能力，並於教學活動

1. 雙手連續拋接 3 顆球在空中交叉，並維持在相同高度。

2. 雙手連續拋接 4 顆球在空中垂直，並維持在相同高度。

3. 雙手連續拋接 3 顆球在空中畫圓，並維持在相同高度。

中，逐漸引導學生探索 Siteswap 概念，透過執行→討論→反思等歷程，與學生共同發展如何將雜耍模式記號一位換記號導入特技專長訓練雜耍課程中。與學生共同發展出新的雜耍模式組合並鼓勵學生完成訓練後，即開始進行雜耍小品編排訓練，進而完成節目呈現。

每堂課教學內容包括：

1. 準備活動（暖身課程）：雜耍遊戲，符應 SDGs⁴ 永續發展目標。
2. 主學習活動（核心課程）：
 - （1）雜耍模式記號一位換記號 Siteswap，節奏、數字、符號及高度等拋接練習；探索發展新的雜耍模式組合。
 - （2）iJuggle APP⁵ 隨機組合練習，打破固化練習模式。
 - （3）雜耍小品編排訓練。
3. 綜合活動（輔助課程）：伸展收操動作，重點歸納及整理，書寫軼事紀錄表與學習單。

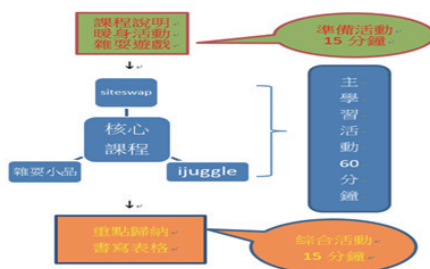


圖 1 雜耍課程教學概念與流程圖

資料來源：陳俊安繪製

4. SDG 17 多元夥伴關係：建立多元夥伴關係，協力促進永續願景。

5. Iphone App Store iJuggle 雜耍模式演示動畫開源軟件由 Juggling Lab 生成，接續用 ImageMagick 調整顏色和線條粗細，可以生成各種雜耍模式 GIF 演示動畫，方便人們的雜耍交流。

(四) 教學策略

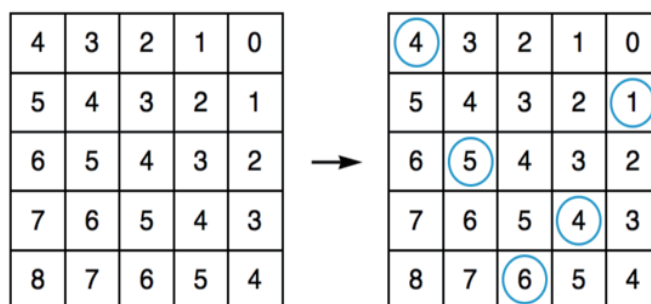
1. 雜耍模式記號一位換記號 Siteswap

最基本的雜耍模式：若左右兩手丟擲動作一致。這意味著，每個小球每次都被拋到了相同的高度，都會在空中停留相同的拍數。

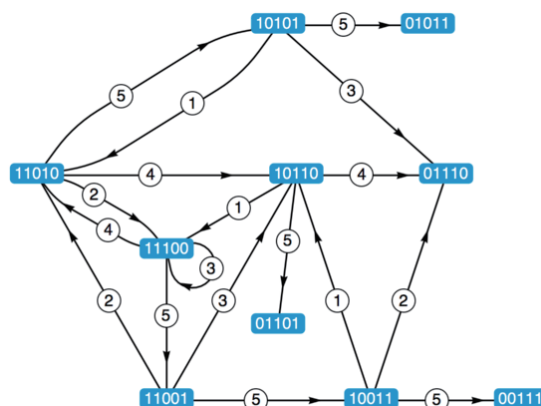
檢驗法：平均數定理（The Average Theorem），排列測試（Permutation Test）。

➤ 生成新的雜耍模式：

(1) 傻瓜方法



(2) 雜耍模式分析工具——狀態圖（State Graph）



(3) 垂直移位 (Vertical Shift)：給一個位換記號中的每個數字都增加或者減小相同的量，就會得出新的雜耍模式。

(4) 素位換記號 (Prime Siteswap)：如果一個位換記號在狀態圖中不會經過重復的狀態。

2. iJuggle APP 之應用

(1) 動作分析講解：透過 iJuggle APP 的動畫演示可以讓學習者清楚瞭解物件拋接路徑。

(2) 課堂講義：將傳統紙本講義轉換為數位線上授課資料，方便學生即時學習、解惑與應用。

(3) 練習依據：學生在家自主練習時，可以藉由 iJuggle APP 提供練習動作組合。

(五) 實施成效及影響

本段落主要內容，將針對雜耍系統 Siteswap 融入專業藝術學校學院部特技專長訓練（雜耍）學習活動研究中所發現的議題，透過蒐集的研究資料進行分析與探討。以下分成三個部分進行說明：（1）量化描述採 Campbell & Stanly (1963) 所提出之單組前後測實驗研究 (One-Group Pretest-Posttest Design)，讓學生透過教學活動，學習雜耍拋接中的 Siteswap 概念。對研究對象施以問卷量表測驗，藉由分析量表前一後測結果，探討研究對象接受中介活動後對初階雜耍拋接改變情形；（2）質化描述，質性研究中的資料蒐集與分析是同時進行的歷程，這也是質性研究有別於傳統實證研究之處。透過資料分析工作以回答研究問題，同時瞭解資料分析如何促成質性研究（高麗娟，2018）；（3）課程

品質改善，逐步建立具備科學理論基礎的特技專長訓練雜耍課程系統，撰寫學術研究計畫參加學術論文發表，透過學術研究平臺增加專業學術交流意見，進而優化特技專長訓練雜耍課程品質。

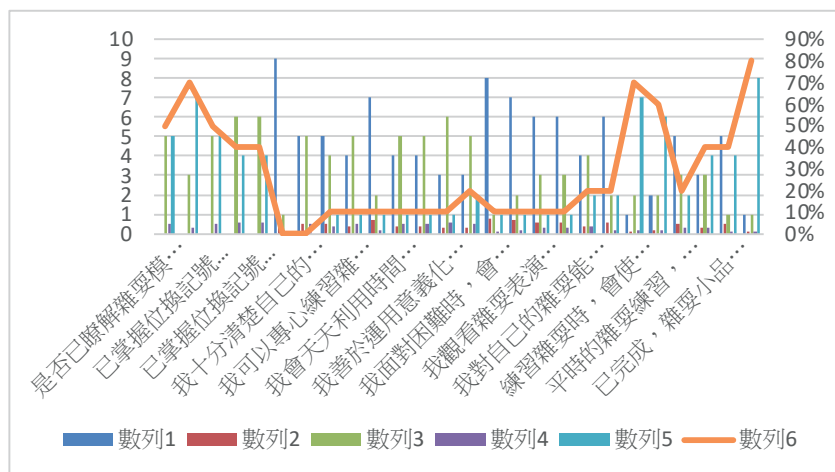
1. 量化描述：

前測方式與結果描述，前測方式採用調查研究法中的問卷調查形式蒐集研究資料（王文科、王智弘，2024）。從問卷資料分析中可看出，大部分修課同學對於雜耍模式記號一位換記號 Siteswap 的概念是模糊的，50%的學生對於 Siteswap 只有普通認知，而 50%是完全沒有概念。90%的學生會主動、認真參與學校的雜耍課程活動；80%在面對困難時，會尋求解決問題的資源；70%會根據不同目的或考試方式來調整雜耍練習方法，並與同儕一起練習雜耍，常會相互討論。多達 65%學生沒有使用 iJuggle 手機 APP 軟體練習雜耍經驗；80%在平時雜耍練習後，沒有書寫練習筆記與日誌習慣。

透過問卷資料統整分析後，發現本校學院部學生對於 Siteswap 雜耍系統很陌生，但自主練習雜耍卻有很好的表現，比較可惜的是缺乏後設認知反思練習。

同學們對於研究的期許：*讓我變強*。【20230308M11052006—問】；*瞭解關於雜耍的運行公式*。【20230308M11152006—問】；*穩定技術*。【20230308M11152003—問】；*希望能發展出自己的風格與特色*。【20230308M10852006—問】。

表 1 前測提升情形描述表

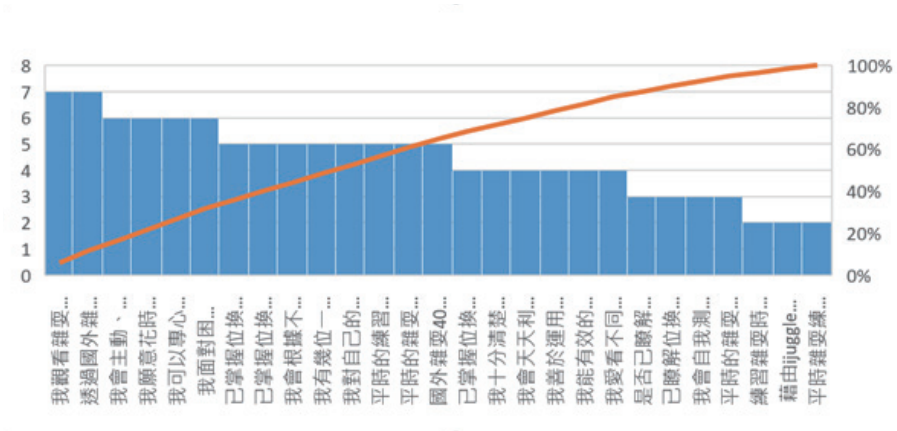


資料來源：陳俊安整理

後測方式與結果描述，依據本研究課程導入後，已有 50% 的學生掌握位換記號 Siteswap 的雜耍物件拋接「數字」及「順序」練習概念；60% 願意花時間閱讀雜耍教科用書及完成指定作業，也可以專心練習雜耍，不會受到情緒或場地的干擾；70% 同學們在觀看雜耍表演時，會歸納作者觀點並評論其中優劣，透過國外雜耍 40 招式練習，增加自己的雜耍可能性及多元性；有部分學生 40% 會藉由 iJuggle 手機 APP 動畫演示讓自己清楚瞭解物件拋接路徑；本研究重大改變為一半學生願意開始在平時雜耍練習後，有書寫筆記與日誌習慣。

從以上資料顯示，學生對於 Siteswap 雜耍系統已有初步的認識與理解，也會利用 iJuggle 手機 APP 動畫演示釐清物件拋接路徑，並藉由國外雜耍 40 招式建立清楚的雜耍練習目標。

表 2 後測提升情形描述表



資料來源：陳俊安整理

2. 質化描述

本研究課程的導入，使學生逐步認識學科知識與專業術科練習之間的關聯性，並提升對其重要性的理解。透過 Siteswap 雜耍系統的學習，學生建立了基礎的雜耍拋接訓練架構，不僅運用科學理論來解析傳統技藝學習，減少對個人經驗的主觀依賴，更能夠以清晰的學習目標來引導自身的進步。同時，學生也開始認識並比較東西方雜耍術語的異同，為未來雜耍動作的探索與開發奠定基礎。

在教學實踐中，位換記號（Siteswap）的導入，促進了學生對雜耍模式的理解與應用，使其能夠靈活進行技術轉換與學習遷移。初學者已掌握 10 至 15 種基本雜耍動作，並透過不斷的練習與觀察，嘗試將這些技巧融入更具個人風格的創作之中。課程設計採取翻轉教學模式，營造開放的學習環境，鼓勵學生與教師、同儕共同參與學習歷程，從被動接受知識轉變為主動探索、協作學習與批判思考，並透過互相切磋提升技能與表現力。

在學習過程中，教師透過執行→討論→反思的教學架構，引導學生深入探索 Siteswap 概念，並思考如何將其應用於特技專長訓練課程中。部分學生透過問卷回饋表達對 Siteswap 的基本理解，如瑄瑄於問卷中提到，自己對於 Siteswap 有稍微瞭解。【20230524W11052027—問】，並在教師引導下嘗試發展新的雜耍模式組合。當學生完成基本技術訓練後，課程進一步引導其進行雜耍小品的編排與創作，最終呈現完整的演出作品，使學習成果得以實踐並深化。

此外，透過 Siteswap 建立的訓練架構，不僅提升了教學者在課程導入時的精確度，也讓學生在學習過程中能夠設定明確目標，進行更有系統的學習。後續課程進一步建構東西方雜耍動作名稱對照表，幫助學生理解不同文化背景下的雜耍術語，強化其國際視野，並為未來的技術發展與創新提供理論基礎。

綜合而言，本課程透過科學化、系統化的學習方法，突破傳統雜耍教學模式，讓學生在開放且協作的學習環境中成長，最終培養獨立思考、團隊合作與創意表現的能力，使雜耍教育不僅是技術的訓練，更是一種結合理論、實踐與創新的學習歷程。

3. 課程品質改善

教學現場是如此的真實與實際，但卻不如影片的整體感。進行影片分析教學歷程，可觀察到整體性的教學畫面，及教學當下全完沒看見的部分，例如：自身授課儀態、老師對學生說話的口語表達方式、每個教學盲點、細節、情緒（氛圍）、同儕互動、學習問題、能力展現及應用能力等學習問題都可透過影片一一檢視，對於教師教學即時性修正有相當大的助益，可避免同一問題不斷地反覆發生。

透過行動研究設計中的省思札記紀錄表、軼事紀錄表、影片分析、學習單、問卷調查表、訪談大綱及誼友討論等，增進教師自覺意識，例如：瓶頸與困擾、小動作、教學環境品質、師生視角距離、同在與同理心、教師備課、突破個人想像限制等覺察，都是身為師者必須積極面對及改善的實際教學實務問題，以

上研究發現有助於專業術科教師突破傳統術科教學困境，增進教師自覺意識，同時提升教師專業成長，進而優化特技專長訓練雜耍課程品質。

三、結論與建議

本研究旨在探討教學團隊在實施本課程過程中如何與學生共同建構學習活動，並活用雜耍模式記號一位換記號 Siteswap 提高學生雜耍能力。此段落將針對上述的課程設計理念、學習目標、課程結構及教學策略進行歸納統整後提出結論，並據此提出建議與反思，做為未來教學或研究之參考。

(一) 結論

1. 改變教學內容以提升學生的初階雜耍拋接能力，於課程中導入 Siteswap 位換記號，透過數字與高度的概念，幫助學生們建立拋接節奏與模式，已有 50% 的學生能掌握基本概念。搭配數位工具輔助學習，40% 的學生使用 iJuggle APP 進行動畫模擬，有助於理解拋接軌跡與動態變化。課程期間引入國外 40 種雜耍招式，70% 的學生透過學習不同拋接變化，提升雜耍技法多樣性與適應能力。結合理論與實作訓練，強調數學概念與動作執行的對應關係，使學生在學術與技術層面同步提升。
2. 培養學生判斷符合自己的學習策略，建立學習紀錄習慣 50% 的學生開始撰寫練習筆記與日誌，能夠回顧與調整自己的學習方法。鼓勵學生們自主閱讀與學習，60% 的學生願意閱讀教學書籍並完成作業，透過理論輔助實踐，找到適合自己的學習步驟。培養其批判性觀察能力 70% 的學生能在觀看雜耍表演時，分析技巧優劣，進一步調整自身練習策略。
3. 刺激學生與同儕間的互動討論，增加學習樂趣並鼓勵合作學習，學習國外 40 招式的過程中，學生可相互交流動作變化與應用方式。強化個人表演與團體

評析機制，70% 學生習慣對表演進行歸納與評論，透過小組討論提升學習成效。善用數位工具促進互動 40% 的學生使用 iJuggle APP 搭配小組學習與技術分享，增強雜耍的學習趣味與參與度。

藉由教學調整能有效提升學生的拋接能力、學習自主性與互動交流，讓雜耍訓練更具系統性與樂趣！學生對於 Siteswap 雜耍系統已有初步的認識與理解，也會利用 iJuggle 手機 APP 動畫演示釐清物件拋接路徑，並藉由國外雜耍 40 招式建立清楚的雜耍練習目標。

（二）建議

1. 給雜耍教師之建議

由於教師在整個教學歷程中扮演著極重要的角色與功能，故教師如能更主動、積極並持續地增進自身的教學知能，不只可以提升教學品質，更能使學生們獲得最佳的學習成果。因此，建議雜耍教師可透過在職進修、學術研討會、教師增能工作坊、教學觀摩及公開觀課等方式，提升教師專業知能。此外，教師們也可以嘗試組成行動研究團隊，互相擔任彼此的研究諍友，協助彼此進行教學行動研究，使教師增加分析及自覺的能力，並提供彼此新的教學方法，教師之間可共同成長，不失為一種不錯的進修方法。

2. 對學校及系所之建議

在硬體設施方面，由於教室空間不足，故本課程研究的實施空間必須與其他課程共用，雖然不同班級之間以挑高大型中隔幕隔開可以改善視覺上的干擾，但是教學當中的音樂播放、師生音量、道具敲擊聲響等干擾噪音仍舊會影響學生學習品質，如何讓學生能專注、不分心、投入課程當下，是學校與系所的教育基礎條件。而軟體方面，系所可以協助組織教師增能社群，定期舉辦教學工作坊，透過交流互動形式，提升教師專業成長。

(三) 反思

研究初期的擔憂，對於此次研究我沒有什麼把握，因為自己小時候的雜耍學習與練習模式較為傳統，我個人認為屬於比較單純的模式，但此系統讓我的雜耍能力被固化了，我觀察現今學生雜耍練習較為多元且複雜，就算我已有一定程度的物件拋接能力，也無法馬上做出學生的動作招式，這算是我進行此研究最大動機與初衷。【20230315—思 1】

歷經三場雜耍專題講座及工作坊，這是我第二次聆聽林惟庸講師論述關於 Siteswap 概念與理論，這次的演講內容因學院部同學們互動討論讓我對於歐美雜耍系統 Siteswap 有更清晰地認知，【20230322—思 2】今日透過葉時廷講師逐步地說明介紹 iJuggle 功能特性，讓我更清楚地掌握如何運用 iJuggle 搭配雜耍拋接練習，並藉由 iJuggle APP 動畫拋接示範了解物件在空中運行路徑（APP 可調整快慢速度），此 APP 提供學習者外在意象練習模式，可縮短雜耍拋接錯誤練習時間，讓學習者更清晰快速掌握動作招式。【20230419—思 5】Jester 講師參考歐美雜耍網站「雜耍實驗室⁶」及自己多年研究結晶，透過講師的中英對照及示範，我發現有滿多動作技巧與傳統相似，歐美雜耍動作技巧比較多元：面向、動作複雜、難協調、接觸停留、時間點、變化性豐富、物件拋接路線畫面佳。

沉澱、書寫、反思，是一種很好的教學反省及檢視，也是一種很好的自我對話，內在深處的挖掘，同時也是內在意象的回憶，與阿湛同學對話過程中，也分享到書寫練習日誌（筆記）的習慣，阿湛在準備比賽前的練習都會書寫日誌，為何？因為透過日誌書寫可以有系統地練習，可避免相同錯誤反覆發生，可以大大提升練習效率。

藉由省思札記的書寫，對我最大的幫助是不斷地回憶及檢視自己的教學歷

6. <http://libraryofjuggling.com/Home.html?fbclid=IwAR1a3By-oOcu8K02DHrtRTlnn8z44kQivACxulROvUjHxcL0kBJKyiv3A0g>

程，透過腦海影像的回顧有更多、更大的教學視角，同時可以把這些心理、生理的抽象概念清楚地記錄下來，可提供未來的檢索。【20230329—思 3】

徵引文獻

一、近人論著

(一) 中文部分

1. 王文科：《教育研究法》，臺北：五南圖書出版股份有限公司，1999 年。
2. 高麗娟 (譯)：《質性資料分析。載於邱炳坤等 (譯)，質性研究：設計與施作指南 (原作者：S. B. Merriam & E. J. Tisdell)》，臺北：五南圖書出版股份有限公司，2018 年。
3. 教育部：《十二年國民基本教育課程綱要總綱》，臺北：教育部，2014 年。
4. 楊益全：《初階雜耍拋接基本教材》，臺北：國立臺灣戲曲學院，2010 年。
5. 潘慧玲：《教育研究的取徑：概念與應用》，臺北：高等教育，2003 年。
6. 蔡清田：《十二年國教新課綱與教育行動研究》，臺北：五南圖書出版股份有限公司，2021 年。

(二) 英文部分

1. Charlie Dancey, *The Encyclopaedia of Ball Juggling* (UK : Butterfingers Books,2003),pp.155-161.
2. DONALD T. CAMPBELL and JULIAN C. STANLEY, *Experimental and quasi-experimental designs for research* (Chicago: Rand McNally & Company,1963), p.7.

二、引用網址

1. <http://libraryofjuggling.com/Home.html?fbclid=IwAR1a3By-oOcu8K02DHrtRTlnn8z44kQivACxulROvUjHxcL0kBJKyiv3A0g>、瀏覽日期 2023 年 4 月 19 日。

附錄一 軼事紀錄表

時間地點	我的發現 (課程中)	評述與省思
2023.3.8 臺灣北部某 專業 藝術學校	師生雜耍上課 練習情形	平時雜耍組的練習，主要分為個人的自主練習及探索，而團體組則以集體對丟棒組合套路練習彼此之間的默契，大學部學生們對於自己的練習都有一定地練習目標與興趣，而且多數的學生都具備基礎雜耍拋接能力，此現象與高職部學生們的雜耍能力有明顯差異。
	Siteswap	SDG 17 多元夥伴關係：建立多元夥伴關係，協力促進永續願景。
	雜耍遊戲	同儕間雜耍遊戲，同學們以手機縮時錄影方式紀錄，一首音樂時間拋接三球，掉球最多的人，下課前練會一個自己喜歡的技巧動作。 同學們之間自行設計雜耍遊戲促進彼此間的趣味競賽，是一種不錯的良性競爭，這是教學外的優質收穫，同學們善加使用現代手機科技以縮時錄影方式記錄下專屬於彼此間的寶貴雜耍練習紀錄及回憶。

附錄二 訪談大綱

Siteswap 對於雜耍技能發展的影響

問題一：請問同學，您目前雜耍學習狀況如何？

目前的雜耍拋接（球）還沒有很穩定，認為自己花了一學年練習雜耍，對於自己現階段學習進度不滿意。

問題二：請問同學，透過雜耍專題講座，是否可幫助您釐清 Siteswap 概念？

有稍微的認識，但還沒到釐清。

問題三：請問同學，從開學到期中考週，針對數學概念 Siteswap 應用於雜耍教學活動分享您的個人看法？

講座當下比較有辦法應用於雜耍練習，平常的練習比較無法，需要搭配筆記輔助練習。

問題四：請問同學，數學概念 Siteswap，是否可提升您雜耍技巧能力？

可以，練習 441 時同時也再強化自己雜耍的應變能力，在節奏上相較傳統更有變化。

問題五：請問同學，您嘗試過符合自己的學習方式？ Siteswap 有幫您找到適合自己的學習方式？

主要以反覆練習（壓招為主），*Siteswap* 對於初學者而言，可以拆解框架。

問題六：此教學活動有幫您增加與同學間的互動討論？

Siteswap 是一種共同語言，與同學共同開發雜耍遊戲。

問題七：有增加您雜耍學習樂趣？

挑戰多過於樂趣，樂趣比較像是自己發現了什麼新招式，而不是 *Siteswap*。

問題八：請問同學，透過此次數學概念 Siteswap 之行動研究的引導您是否有想到其他的雜耍教學方式、學習策略或練習方法？

現在如果要練習一個新招式，會先以拆解方式去理解整個動作脈絡，受早期（高職）學習養成影響。

問題九：有什麼建議給研究者？

建議以有基礎者為主，但可以先給一些 *Siteswap* 概念。

附錄三 問卷調查表

Siteswap 對於雜耍技能發展的影響 - 前測提升情形描述表

題目	☐ 是	百分比	☐ 普通	百分比	☐ 否	百分比
是否已瞭解雜耍模式記號一位換記號 Siteswap	0	0%	5	50%	5	50%
已瞭解位換記號 Siteswap 的雜耍物件拋接「符號」練習	0	0%	3	30%	7	70%
已掌握位換記號 Siteswap 的雜耍物件拋接「節奏」練習	0	0%	5	50%	5	50%
已掌握位換記號 Siteswap 的雜耍物件拋接「數字」練習	0	0%	6	60%	4	40%
已掌握位換記號 Siteswap 的雜耍物件拋接「高度」練習	0	0%	6	60%	4	40%
我會主動、認真參與學校的雜耍課程	9	90%	1	10%	0	0%
我十分清楚自己的雜耍練習目的與目標	5	50%	5	50%	0	0%
我願意花時間閱讀雜耍教科用書及完成指定作業	5	50%	4	40%	1	10%
我可以專心練習雜耍，不會受到情緒或場地的干擾	4	40%	5	50%	1	10%
我會根據不同目的或考試方式來調整雜耍練習方法	7	70%	2	20%	1	10%
我會天天利用時間抽空練習雜耍	4	40%	5	50%	1	10%
我會自我測試已瞭解、統整重要雜耍知識的吸收	4	40%	5	50%	1	10%
我善於運用意義化與組織的策略，以促進雜耍練習	3	30%	6	60%	1	10%
我能有效的連結先前的知識與經驗，促進學習	3	30%	5	50%	2	20%
我面對困難時，會尋求解決問題的資源	8	80%	1	10%	1	10%
我有幾位一起練習雜耍的朋友，常會相互討論	7	70%	2	20%	1	10%
我觀看雜耍表演時，會歸納作者觀點並評論其中優劣	6	60%	3	30%	1	10%
我愛看不同種類的雜耍表演，沒有雜耍偏食症	6	60%	3	30%	1	10%
我對自己的雜耍能力及未來成功的可能性有把握	4	40%	4	40%	2	20%
平時的練習雜耍，會玩一些雜耍遊戲	6	60%	2	20%	2	20%

練習雜耍時，會使用 iJuggle APP 提供練習動作組合	1	10%	2	20%	7	70%
藉由 iJuggle APP 動畫演示讓自己清楚瞭解物件拋接路徑	2	20%	2	20%	6	60%
平時的雜耍練習，會探索發展新的雜耍模式組合	5	50%	3	30%	2	20%
平時的雜耍練習，會做雜耍小品編排訓練	3	30%	3	30%	4	40%
已完成，雜耍小品組合	5	50%	1	10%	4	40%
平時雜耍練習後，有書寫筆記與日誌習慣	1	10%	1	10%	8	80%

➤ 對此雜耍研究計畫，您有什麼建議或想法？

瞭解關於雜耍的運行公式，讓我變強，穩定技術，希望能發展出自己的風格與特色。

Siteswap 對於雜耍技能發展的影響 - 後測提升情形描述表

題目	☐ 是	百分比	☐ 普通	百分比	☐ 否	百分比
是否已瞭解雜耍模式記號一位換記號 Siteswap	3	30%	5	50%	0	0%
已瞭解位換記號 Siteswap 的雜耍物件拋接「符號」練習	3	30%	3	30%	2	20%
已掌握位換記號 Siteswap 的雜耍物件拋接「節奏」練習	4	40%	3	30%	1	10%
已掌握位換記號 Siteswap 的雜耍物件拋接「數字」練習	5	50%	2	20%	1	10%
已掌握位換記號 Siteswap 的雜耍物件拋接「高度」練習	5	50%	2	20%	1	10%
我會主動、認真參與學校的雜耍課程	6	60%	2	20%	0	0%
我十分清楚自己的雜耍練習目的與目標	4	40%	4	40%	0	0%
我願意花時間閱讀雜耍教科用書及完成指定作業	6	60%	2	20%	0	0%
我可以專心練習雜耍，不會受到情緒或場地的干擾	6	60%	2	20%	0	0%
我會根據不同目的或考試方式來調整雜耍練習方法	5	50%	3	30%	0	0%
我會天天利用時間抽空練習雜耍	4	40%	4	40%	0	0%

我會自我測試已瞭解、統整重要雜耍知識的吸收	3	30%	4	40%	1	10%
我善於運用意義化與組織的策略，以促進雜耍練習	4	40%	4	40%	0	0%
我能有效的連結先前的知識與經驗，促進學習	4	40%	4	40%	0	0%
我面對困難時，會尋求解決問題的資源	6	60%	2	20%	0	0%
我有幾位一起練習雜耍的朋友，常會相互討論	5	50%	3	30%	0	0%
我觀看雜耍表演時，會歸納作者觀點並評論其中優劣	7	70%	0	0%	1	10%
我愛看不同種類的雜耍表演，沒有雜耍偏食症	4	40%	4	40%	0	0%
我對自己的雜耍能力及未來成功的可能性有把握	5	50%	2	20%	1	10%
平時的練習雜耍，會玩一些雜耍遊戲	5	50%	3	30%	0	0%
練習雜耍時，會使用 iJuggle APP 提供練習動作組合	2	20%	1	10%	5	50%
藉由 iJuggle APP 動畫演示讓自己清楚瞭解物件拋接路徑	2	20%	4	40%	2	20%
平時的雜耍練習，會探索發展新的雜耍模式組合	5	50%	2	20%	1	10%
平時的雜耍練習，會做雜耍小品編排訓練	3	30%	3	30%	2	20%
國外雜耍 40 招式，提供清楚的練習目標	5	50%	3	30%	0	0%
透過國外雜耍 40 招式練習，增加自己的雜耍可能性及多元性	7	70%	1	10%	0	0%
平時雜耍練習後，有書寫筆記與日誌習慣	2	20%	2	20%	4	40%

➤ 對此雜耍研究計畫，您有什麼建議或想法？

我覺得實作內容可以多一點，讓瞭解的同學可以趁著腦袋清楚的時候，多去和手上的東西培養感情，再讓老師多給些動作上的指導。

可以列出講座的日程，並提前告知同學。對 Siteswap 有稍微了解，但還是挺陌生的。

我更希望可以利用課餘時間來參與講座。

附錄四 省思札記紀錄表

日期	事件地點	重要事件
2023.3.15	臺灣北部某專業藝術學校	專題講座 行動一：Siteswap 工作坊
我的省思		
研究初期的擔憂，對於此次研究我沒有什麼把握，因為自己小時候的雜耍學習與練習模式較為傳統，我個人認為屬於比較單純的模式，但此系統讓我的雜耍能力被固化了，我觀察現今學生雜耍練習較為多元且複雜，就算我已有一定程度的物件拋接能力，也無法馬上做出學生的動作招式，這算是我進行此研究最大動機與初衷。 歷經三場雜耍專題講座及工作坊，這是我第二次聆聽林惟庸講師論述關於 Siteswap 概念與理論，這次的演講內容因學院部同學們互動討論讓我對於歐美雜耍系統 Siteswap 有更清晰地認知，今日透過葉時廷講師逐步地說明介紹 iJuggle 功能特性，讓我更清楚地掌握如何運用 iJuggle 搭配雜耍拋接練習，並藉由 iJuggle APP 動畫拋接示範了解物件在空中運行路徑（APP 可調整快慢速度），此 APP 提供學習者外在意象練習模式，可縮短雜耍拋接錯誤練習時間，讓學習者更清晰快速掌握動作招式。Jester 講師參考歐美雜耍網站「雜耍實驗室」及自己多年研究結晶，透過講師的中英對照及示範，我發現有滿多動作技巧與傳統相似，歐美雜耍動作技巧比較多元：面向、動作複雜、難協調、接觸停留、時間點、變化性豐富、物件拋接路線畫面佳。		

附錄五 誼友檢核表

- 研究主題：Siteswap 對於雜耍技能發展的影響
- 研究者：陳俊安
- 觀察項目：

一、學生們目前雜耍學習狀況？

有初學者兩位專練習三球拋接動作組合，中階學習者兩位分別為 5 球拋接及 5 圈拋接，高階學習者數位，主要為大三的學生，已具備個人或團體表演能力，屬雜耍能力自由度較高的組別，可創造出個人及團體雜耍風格。

二、數學概念 Siteswap 的應用情形？

現在的學生都有應用 Siteswap 練習雜耍的拋接，初階學習者以 441 練習為主，進階學生大多練習 97531。

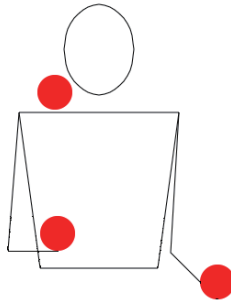
➤ 誼友建議：

我個人的建議是，我覺得太單一了。再來是他們對於學習 Siteswap 這個概念，在他們練習上，有沒有在學習上無法突破的盲點或無力點，那當然，針對他們在練的動作，這個東西是你還沒有導入 Siteswap 的時候，他們就已經看影像在學習的東西，雖然是同一個系統，但是有沒有確實需要練習其他數字碼技巧動作，作為一個前導或者是轉化，這樣子的概念對於初階的人來練 441 其實那只是說他，其他的動作做不到但他只能做 441，但他可不可以藉由 Siteswap 的其他動作導入或學習而產生更好的學習能力表現，所以我覺得這個部分可能時間太短，看不出他們學習的效能，以及他們有沒有什麼樣更貼切的問題跟問題的反應，這是我大概看了那個表，看完之後的回饋跟想法，你再看看，或者我們再討論喔！

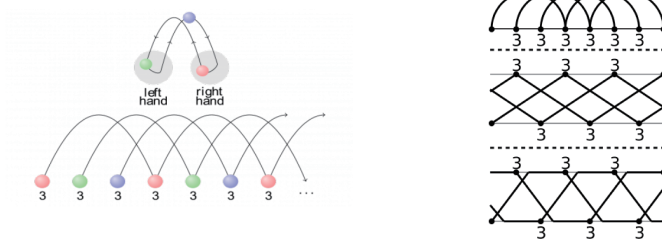
誼友檢核簽名： 楊哥老師 日期： 2023.05.31

附錄六 基本雜耍模式— Cascade 教學內容

透過 Iphone 手機播放 iJuggle App 軟體，以動態畫面讓學生瞭解 Cascade 丟球路徑。



藉由平面靜態圖示解釋說明 3 球交叉位置及高度。



學生實作練習 Cascade 照片

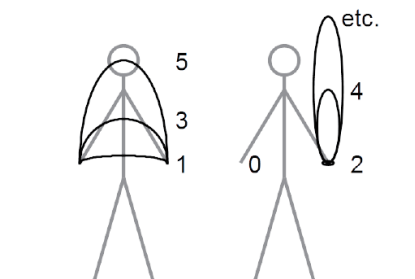


基本雜耍模式—Fountain 教學內容

透過 Iphone 手機播放 iJuggle App 軟體，以動態畫面讓學生瞭解 Fountain 丟球路徑。



藉由平面靜態圖示解釋說明 4 球垂直位置及高度。



學生實作練習 Fountain 照片



科舉的戲仿·自我指涉·輿評生成 ——以〈老門生〉與《三報恩》論「讀者」 於編撰之影響

尤麗雯*

摘要

《三報恩》雖然署為畢魏所作且經由馮夢龍改定，但是《三報恩》何處出自畢魏之手，何處經過馮夢龍改定，滑稽館自刻本未有具體說明；且馮夢龍在序中更明白點出《三報恩》乃依據其作〈老門生三世報恩〉敷演而來，故馮夢龍雖署為《三報恩》的改定者，其實對文本的影響已形同作者；且馮夢龍對戲曲的改編，與他取材改編前有所本的話本小說之編撰相仿，因此本文將馮夢龍視為畢魏《三報恩》的合作者，以探討其改編。

從書籍史延伸而出的閱讀史研究，指出文本的編撰者同時也是讀者，文本是作者的閱讀經驗（文化修養）與書寫之轉換的展現。本文考量同屬於士紳的目標受眾（讀者）與編撰者，因為權力資本的差異，造成在政治場域中的不同位置，還有馮夢龍對藝文場域聲名能有助於得到政治場域的權力競爭資本之認識，對照敘事體的短篇小說〈老門生〉與代言體的戲曲《三報恩》，從兩者內容的異同，以期能更具體呈現馮夢龍如何靈活運用他的文化修養，藉由文本的編撰，試圖達到參與、甚至可能影響公眾領域之目的。

關鍵詞：馮夢龍、三報恩、三言、出版文化、目標受眾

* 屏東大學中國語文學系助理教授

Parody of the Imperial Examination, Self-reference, and Public opinion generation: Discussing the Influence of the 'Reader' on Compilation through “Lao men sheng” and *Sanbaoen*

Yu, Li -Wen *

Abstract

Although *Sanbaoen* is attributed to Bi Wei and self-published, and was revised by Feng Menglong, the specific sections of *Sanbaoen* originally written by Bi Wei and those revised by Feng Menglong are not clearly explained in the Guji guan edition. Moreover, Feng Menglong explicitly states in the preface that *Sanbaoen* was adapted from his own work “Lao men sheng san shi bao en”. Therefore, although Feng Menglong is credited as the reviser of *Sanbaoen*, his influence on the text is akin to that of the author. Additionally, Feng Menglong’s adaptation of the play is similar to his approach in revising the earlier novels he based his adaptations on. Therefore, this article regards Feng Menglong as Bi Wei’s collaborator in *Sanbaoen* to explore its adaptation.

Research into the history of reading, extending from the history of books, points out that the compiler of the text is also the reader, and the text is a manifestation of the transformation between the author’s reading experience (cultural accomplishment) and writing. This article considers the target audience (readers) and editors who are both gentry, due to differences in power capital, they have different positions in the political field; and Feng Menglong’s understanding that reputation in the arts and literature field can help gain capital for power competition in the political field, by comparing the short story “Lao men sheng” with the dramatized work *Sanbaoen*,

this paper aims to more concretely present how Feng Menglong adeptly utilized his cultural cultivation through text compilation to participate in and perhaps even influencing the public domain.

Keyword : Feng Menglong、*Sanbaoen*、San yan、Publishing culture、Target audience

* Professor of Chinese Language and Literature, Pingtung University

一、前言

明末清初有許多文人取材白話小說改編為戲曲，¹ 本文所探討的畢魏（約 1623-？）《三報恩》也是；而其中更有改編自作為戲曲者，如李漁（1611-1680）《比目魚》。《三報恩》雖然為畢魏所作且自刻（滑稽館刻本），² 經馮夢龍（1574-1646）改定，但是不同於墨憨齋改定本如《人獸關》、《永團圓》等諸劇皆以總評、眉批等方式具體說明增刪之處，《三報恩》何處出自畢魏之手，何處經過馮夢龍改定，滑稽館刻本未有具體說明，且馮夢龍在序中更明白點出《三報恩》乃依據其作〈老門生三世報恩〉（以下簡稱〈老門生〉）敷演而來，而畢魏的改動主要在增添陳名易負恩此條副線，以對照鮮于同，突顯原作「少不足矜，而老未可慢」的主旨，³ 故馮夢龍雖署為《三報恩》的改定者，其實對文本的影響已形同作者，如許暉林即稱《三報恩》為馮夢龍改編自作。⁴ 即使將馮夢龍視為《三報恩》的改編者，滑稽館刻本《三報恩》對〈老門生〉的詮釋，也是馮夢龍所認可，而畢魏原作經過馮夢龍的改定，與馮夢龍對「三言」中許多取材他人之作的文本之編撰工作相似，故本文以〈老門生〉對照《三報恩》，探討馮夢龍基於對兩個文本的「讀者」之理解，而對〈老門生〉的改編。

本文所關注的讀者，是隸屬於書籍史及其衍生而出的閱讀史研究所關注的真實讀者，⁵ 但是並非所有能接觸到〈老門生〉、《三報恩》的歷史上真實讀者，而是作者在編撰文本時，特意為之寫作、與之對話的讀者群體，這個群體不是

-
1. 林鶴宜：〈晚明清初小說新品類對文人傳奇戲曲敘事開創的影響〉，《戲劇研究》第 25 期（2020 年 1 月），頁 1-42。
 2. 中國國家圖書館所藏的明刻本《滑稽館新編三報恩傳奇》，扉頁註明此本為滑稽館刻本，滑稽館是畢魏的室名，故知此為畢魏的自刻本。〔明〕畢魏著，〔明〕馮夢龍改定：《滑稽館新編三報恩傳奇》第 1 冊，明滑稽館刻本，中國國家圖書館藏，扉頁。畢魏的生平資料，據徐澤之：〈蘇州明清傳奇作家考述〉，《劇作家》第 4 期（2018 年），頁 100。
 3. 〔明〕馮夢龍：〈序〉，〔明〕畢魏著，〔明〕馮夢龍改定：《滑稽館新編三報恩傳奇》，魏同賢主編：《馮夢龍全集》第 12 冊（南京：鳳凰出版社，2007 年），頁 1565。本文徵引之《三報恩》，皆據此本，為避免繁瑣，以下徵引只標註頁數。
 4. 許暉林：〈《比目魚》的政治意涵：李漁改編實踐的一個案例研究〉，《政大中文學報》第 23 期（2015 年 6 月），頁 210。
 5. 指會接觸到書籍，有血有肉的真實讀者。

理想讀者，而是近似於行銷學的「目標客群」（target audience）概念所劃定的，商品⁶銷售目標的消費族群，姜士彬即指出這種對書籍的文本內容與物質特徵有重要影響的群體，雖然在中國文學研究時常以讀者稱之，但更精確的稱呼當為「目標受眾」；而廓清目標受眾之意義在於瞭解「作者對這個群體心態的設想」：「讀者同作者是否屬於同一個社會群體，作者是否希望自己的著作被一個同自己截然不同的群體所接受。」⁷馮夢龍對讀者的閱讀實踐之認識，在他對文本進行選擇、刪改、剪貼重組、創作等編輯工作都有重要影響，許暉林、劉柏正已有相當深入的探討，⁸然而，馮夢龍一生編撰多種不同性質的著作，今日可見的傳世著作仍多達四十多種，且他不僅編撰書籍，更自行刊印白話小說、戲曲，也與多位書坊主有所合作；馮夢龍對出版涉及的商業活動瞭解甚深，可以說，馮夢龍是同時具有儒者、商人兩種文化修養的作者，⁹考量馮夢龍在羅伯特·達恩頓（Robert Darnton）所提出的書籍的「傳播網絡」（communication circuit）上具有的多重角色，¹⁰馮夢龍對書籍的目標受眾必然有深入的理解，並且影響了他的編撰策略。

學者從「三言」的物質型態與文本內容，推定「三言」的目標受眾是士紳為主的菁英階層，且以對文本價值更具有話語權的縉紳為主；¹¹馮夢龍改定傳奇

6. 在本文指〈老門生〉、《三報恩》。

7. [美]姜士彬：〈中華帝國晚期的傳播、階級和意識〉，收入[美]羅友枝、[美]黎安友、[美]姜士彬主編，[加]趙世玲譯：《中華帝國晚期的大眾文化》（北京：北京師範大學出版社，2022年），頁62-63。

8. Hui-Lin Hsu, "Revision as redemption: A study in Feng Menglong's editing of vernacular stories" (Ph.D. diss., Columbia University, 2010), pp.50-55. 劉柏正：《讀史與述事——馮夢龍作品之歷史意識與政治關懷》（臺北：新文豐，2020年），頁121-143。

9. 關於馮夢龍的出版事業，見尤麗雯：《爭鳴出版業——晚明文人馮夢龍的個案研究》（桃園：國立中央大學中國文學系博士論文，2017年）。

10. 達恩頓將書籍從作者的創作到抵達讀者之手的過程，所包含的編輯、印刷商、出版商、通路商等多種角色，一一羅列成一個網絡，指出在網絡上的每個角色，對書籍的創作過程都發揮了影響，影響了書籍的文本內容與物質特徵。[美]羅伯特·達恩頓著，蕭知緯譯：《拉莫萊特之吻》（上海：華東師範大學出版社，2010年），頁85-91。

11. 大木康考慮了明清的識字率，在磯部彰對《西遊記》讀者的研究基礎上，加以修正，從馮夢龍主要合作的葉氏書坊，其刊刻著作多為日用類書、舉業用書、小說，針對的當是同一階層的讀者，故而推定「三言」的讀者是以準備科舉考試的生員為主。筆者則參考書籍史研究在白話小說讀者的相關研究成果，並考量「三言」精美的印刷品質及馮夢龍編撰出版白話小說，想要提升白話小說地位，

的編撰、出版，則同時面向士紳為代表的菁英階層，以及基於廣傳的目的，而希望兼容的庶民觀眾。¹² 馮夢龍與「三言」及其改定本傳奇的主要目標受眾（士紳），共同具有士人身分，在文化修養上有共通之處，馮夢龍對士紳的瞭解及其心態，亦將反映於他的編撰策略。

馮夢龍在《三報恩》序中交代改編經過與評論情節：

余向作老門生小說，政謂少不足衿，而老未可慢。為目前短算者開一眼孔。滑稽館萬後氏取而演之為《三報恩》傳奇，加以陳名易負恩事，與鮮于老少相形。……至傳中科場假借，或言稍觸時諱。夫假借之得失，即命為之。¹³

這段陳述，不僅是馮夢龍的閱讀分享，更有意地指引讀者的閱讀取徑：馮夢龍明白直揭文中的鮮于同、陳名易故事雖為小說家、劇作家的虛構，然而，其中的科場事件卻是有所假借（取材真實）。秦曼儀指出以閱讀史研究的視角而言，作者、編者所書寫的文本是閱讀踐履性行動之展現，而將深具閱讀經驗的作者視為讀者以審視文本，可以對他的編撰有更深入的了解：

作為讀者的作者，他（她）如何在選擇的書寫類別中，在表達情感和闡述意念的論述實踐中，將社會形塑和傳承的寫作成規、論述形式、知識傳統、常識、價值觀念等據為己用。¹⁴

馮夢龍對白話小說、戲曲，及晚明商業出版、士人文化的瞭解，都是構成他作為編撰者的文化修養，且馮夢龍更與〈老門生〉、《三報恩》的目標受眾（士紳）

則對文本價值具有話語權的士紳階層（特別是因其社會地位而握有更多資本的士大夫），當為「三言」的目標受眾。〔日〕大木康著，吳悅摘譯：〈關於明末白話小說的作者和讀者〉，《明清小說研究》第2期（1988年），頁199-207。尤麗雯：《爭鳴出版業——晚明文人馮夢龍的個案研究》，頁219-229。

12. 涂育珍：《〈墨憨齋定本傳奇〉研究》（濟南：齊魯書社，2011年），頁69。

13. 頁1565。

14. 秦曼儀：〈書籍史方法論的反省與實踐——馬爾坦和夏提埃對於書籍、閱讀及書寫文化史的研究〉，《臺大歷史學報》第41期（2008年6月），頁301。

皆為士人，如秦曼儀所言，將馮夢龍同時視為其作的編撰者與讀者，以審視馮夢龍編撰的文本，可有助於考察他如何運用小說、戲曲的知識傳統、寫作成規、敘述手法等，以達成他試圖向目標受眾宣揚理念之編撰目的。

馮夢龍創作〈老門生〉的時間，在天啟四年（1624）至天啟七年（1627）間，¹⁵ 當時馮夢龍為士紳階層之中，社會地位較低的青衿；《三報恩》的序作成時間在崇禎十五年（1642），成書亦約當此時，馮夢龍此時已是退休居家的鄉宦，對官場有更多的理解；共同作者畢魏年甫弱冠，仍是士紳階層中社會地位較低的青衿。雖然署名為作者的畢魏，或是文本的改定者馮夢龍，在政治場域（field）所擁有的權力資本都少於考官，¹⁶ 然而，周啟榮研究晚明的商業出版，發現坊刻時文的大量出版，數量遠超過官刻時文，遂使得民間的時文選家與評論者，得以利用其在藝文場域的權威地位，挑戰官方權威，與官刻競爭解釋儒家經典和品評文學的標準，而由於舉業用書的文化生產場域與考試場域之交疊，遂使得考官不得不改變選文的標準，故而當日許多考生都積極競爭在舉業用書的藝文場域之聲名；¹⁷ 馮夢龍在致仕鄉居前，已出版多種所編撰的舉業用書，致仕後仍編撰、出版舉業用書《綱鑑統一》，並改定、出版了《墨憨齋訂定人獸關傳奇》、《墨憨齋重定永團圓傳奇》、《三教偶拈》等著作，¹⁸ 持續透過書籍以拓展文化社交網絡，¹⁹ 在維持藝文場域聲名的同時，也是透過藝文場域的聲名以期廣傳著作，藉以實踐公眾領域之參與。²⁰

15. 此為根據《警世通言》的無礙居士敘與《醒世恆言》的可一居士敘所推定的可能成書時間，尤麗雯：《爭鳴出版業——晚明文入馮夢龍的個案研究》，頁94。

16. 布赫迪厄（Pierre Bourdieu）指出場域「是由在資本的類型與數量的基礎上形成的統治地位與被統治地位所組成的結構性空間」，故而在場域中的位置，是由其資本的多寡所決定的。〔美〕戴維·斯沃茨（Swartz, D.）著，陶東風譯：《文化與權力：布爾迪厄的社會學》（上海：上海譯文出版社，2006年），頁143。

17. 〔美〕周啟榮著，張志強等譯：《中國前現代的出版、文化與權力：16-17世紀》（北京：商務印書館，2023年），頁216-頁312。

18. 尤麗雯：《爭鳴出版業——晚明文入馮夢龍的個案研究》，頁100-101。

19. 馮夢龍以書籍之閱讀、編撰與出版所拓展的文化社交網絡，見劉柏正：《讀史與述事——馮夢龍作品之歷史意識與政治關懷》，頁96-102。

20. 王鴻泰以明中葉以後，透過小說、戲曲議論政治而揚名的士人，指出小說、戲曲對公眾領域的參與及影響力，已為創作者所注意。劉柏正指出：「將編創與出版視為一種行動，實際上就是將其視為

綜上所述，本文考量同屬於士紳的目標受眾與編撰者，因為權力資本的差異，造成在政治場域中的不同位置，與馮夢龍對藝文場域聲名能有助於得到政治場域權力競爭之資本的認識，²¹ 對照敘事體的短篇小說〈老門生〉與代言體的戲曲《三報恩》，從兩者內容的異同，具體呈現馮夢龍如何靈活運用他對白話小說、戲曲兩種文類的認識，及他多年從事編撰、出版，兼具的士、商文化修養，以期能達到他向目標受眾宣揚理念之編撰目的。

二、從鮮于同的承繼與改寫談起

〈老門生〉創作於馮夢龍尚未出貢為官時，鮮于同身上投射了許多馮夢龍自身的影子：²² 鮮于同早歲有才名，馮夢龍亦是早歲即有才名，文從簡（1574-1648）〈馮猶龍〉：「早歲才華眾所驚，名場若個不稱兄。」²³ 所述正是馮夢龍少時已於士群體間有一定的文名；鮮于同蹭蹬科場，馮夢龍也多年困於場屋，寫作〈老門生〉時，雖已年過五十，一再落榜，但是仍然未放棄透過進士及第以出仕的期盼。〈老門生〉的入話，馮夢龍先以一首詩描述當日許多人「老去文章不值錢」的成見，而後提出對老、少之論的見解：

大抵功名遲速，莫逃乎命，也有早成，也有晚達。早成者未必有成，晚達者未必不達。不可以年少而自恃，不可以年老而自棄。這老少二字，也在年數上，論不得的。假如甘羅十二歲為丞相，十三歲上就死了，這

一種介入社會系統的互動影響」。王鴻泰：〈明清的資訊傳播、社會想像與公眾社會〉，《明代研究》第12期（2009年6月），頁59-82。劉柏正：《讀史與述事——馮夢龍作品之歷史意識與政治關懷》，頁64。

21. 從馮夢龍的戲曲出版，可以見到馮夢龍對藝文場域聲名與政治資本轉換之認識，見尤麗雯：《爭鳴出版業——晚明文壇馮夢龍的個案研究》，頁215-219。
22. 王清青認為小說中的鮮于同，是馮夢龍在寫自己；許新路則指出鮮于同遭遇的科舉不順遂與心中的苦悶，都是馮夢龍的投射，也是當日科舉的寫照。王清青：〈「三言」中的書生形象分析〉，《九江學院學報（社會科學版）》第1期（2019年），頁40。許新路：〈淺析《老門生三世報恩》中的人物與情節設置〉，《北方文學》第6期（2020年），頁34。
23. 〔明〕文從簡：〈馮猶龍〉，〔清〕陳濟生編：《啟禎遺詩》第6冊，清順治刻本，中國國家圖書館藏，卷8，頁2。

十二歲之年，就是他髮白齒落、背曲腰彎的時候了，後頭日子已短，叫不得少年。……做人只知眼前貴賤，那知去後的日長日短？見個少年富貴的奉承不暇，多了幾年年紀，蹉跎不過，就怠慢他，這是短見薄識之輩。²⁴

這段論述，闡釋的不僅是〈老門生〉的故事主旨，也是當時已年過五十，仍未能金榜題名的馮夢龍，藉小說以回應當日許多人對老秀才之鄙薄的辯駁；「才高而數奇，志大而命薄。年年科舉，歲歲觀場，不能得朱衣點額，黃榜標名。到三十歲上，循資該出貢了。他是個有才有志的人，貢途的前程是不屑就的。」²⁵這段由說書人向看官闡述的鮮于同才高氣傲，不屑出貢屈就之心理，說的是鮮于同，也是馮夢龍的表白，鮮于同不僅是主角，更是寄寓作者的許多心聲與經歷，用以突出文本主旨的核心人物，對照〈老門生〉、《三報恩》之鮮于同形象與經歷，可以對馮夢龍如何運用白話小說、戲曲的特質以帶領目標受眾觀看鮮于同，以傳達理念，有更細微的認識。

白話小說與戲曲，雖然都有虛構情境、使讀者融入其中的能力，然而，兩者的讀者觀看角度不同。小說中鮮于同蹭蹬科場的經歷與抱負，是由說書人以全知視角向讀者敘述，讀者是鮮于同人生的旁觀者；戲曲為代言體，讀者不需要透過全知視角的說書人瞭解鮮于同的人生，而是跟著主角鮮于同，一起目睹他與不同角色的互動，並由鮮于同直接向讀者訴說。《三報恩》中，鮮于同初登場時先以【瑞鶴仙】及一大段說白，傾訴他的經歷、心聲，而後再藉由鮮于同與妻子顏氏、上門請求讓貢的高得意的先後對話，以重現鮮于同置身的情境，使讀者更能代入鮮于同的感受。

雖然《三報恩》的鮮于同形象多承繼〈老門生〉，兩者仍有些不同。〈老門生〉中，鮮于同一再讓貢，不僅只是不願屈就：

24. 〔明〕馮夢龍：《警世通言》，魏同賢主編：《馮夢龍全集》第2冊（南京：鳳凰出版社，2007年），卷18，頁242-243。

25. 〔明〕馮夢龍：《警世通言》，卷18，頁243。

思量窮秀才家，全虧學中年規這幾兩廩銀，做個讀書本錢。若出了學門，少了這項來路，又去坐監，反費盤纏。況且本省比監裡又好中，算計不通。偶然在朋友前露了此意，那下首該貢的秀才，就來打話，要他讓貢，情願將幾十金酬謝。鮮于同又得了這個利息，自以為得計。第一遍是個情，第二遍是個例，人人要貢，個個爭先。²⁶

雖然鮮于同讓貢最大原因在於官途的長遠考量，出貢為官不及科甲出身，不僅往往官職不高，且動輒得咎，甚至無端遭罪：「科貢的官一分不是，就當做十分；晦氣遇著別人有勢有力，沒處下手，隨你清廉賢宰，少不得借重他替進士頂缸。」²⁷然而，由於讓貢意外得到豐厚的酬金，就此，讓貢更成了鮮于同的「便宜」生計來源。馮夢龍這段描述，使得鮮于同的人物形象更為複雜，這個一再讓貢的老秀才，有他不願和光同塵的才子傲氣，也有他長期處於窮困，混跡市井而與之同化的市儈氣息；鮮于同出於生計的盤算，既可憐也滑稽，形象真實而鮮活。在鮮于同的形象塑造上，不僅可以見出馮夢龍對人性深刻而細微的觀察與描摹能力，讀者也同時可以明顯感受到說書人敘述鮮于同市井化作為的諧謔；鮮于同錄取案首時，出現在眾人眼前的形象，說書人之敘述也帶著同樣的戲謔：

矮又矮，胖又胖，鬚鬢黑白各一半，破儒巾，欠時樣，藍衫補孔重重綻。你也瞧，我也看，著還冠帶像胡判。不枉誇，不枉讚，「先輩」今朝說嘴慣。休羨他，莫自嘆，少不得大家做老漢。不須營，不須幹，序齒輪流做領案。那案首不是別人，正是那五十七歲的怪物、笑具，名叫鮮于同。²⁸

說書人對鮮于同的戲謔，與小說中蒯遇時的態度相仿：

26. [明]馮夢龍：《警世通言》，卷18，頁243。

27. [明]馮夢龍：《警世通言》，卷18，頁244。

28. [明]馮夢龍：《警世通言》，卷18，頁245。

只是有件毛病，愛少賤老，不肯一視同仁。見了後生英俊，加意獎借；若是年長老成的，視為朽物，口呼「先輩」，甚有戲侮之怠。²⁹

從說書人對鮮于同帶著戲謔口吻的敘述，正可見出說書人對鮮于同的觀看，不是代入同理鮮于同，而是相似於功名之路順遂，少年登第，遂看不起老秀才的蒯遇時，都是由上而下俯瞰的審視；由此也可以見出，馮夢龍藉由說書人之帶領以觀看鮮于同的目標受眾，不是與鮮于同有相似遭遇的老秀才們，而是對老秀才帶有成見的士紳。馮夢龍讓說書人的感知視角，相似於目標受眾的視角，不僅可以拉近雙方距離，更有助於透過說書人對鮮于同前後評價的逐步變化，以達到如王德威所言，說書人用看似客觀真實的名義，以展示其所知所想，增加對讀者的感染能力。³⁰

改編為戲曲時，鮮于同市儈化的一面消失無蹤：

（淨）目下本庠考貢，輪該小弟奉陪。因老兄屢次讓與他人，故此小弟不揣也作這個癡想。……小弟不敢忘報，作興銀子到手，自當相酬。（生）唉，哪裡話！我若貪這作興銀子，何不自去貢了？言之可羞，是願情相讓，豈望相酬？³¹

高得意（淨所扮）主動提出願意給鮮于同酬金以換取讓貢，鮮于同雖貧困卻一口拒絕，以行動展現他的自我表述：「學顏子，一簞食」。³² 改編後的鮮于同簞食瓢飲，品行高潔，更符合儒家士人的理想人格，以增加士紳讀者對鮮于同的好感，更能同理他的感受。

29. 〔明〕馮夢龍：《警世通言》，卷18，頁245。

30. 王德威指出白話小說的作者藉由模擬說書情境，而使讀者產生「臨場感和意義不假外求的豐滿感（sense of immediacy and plentitude），由是建立起真實客觀的幻影。好似在說書時，敘述者的信息（words）與他的思考（thoughts）直接溝通，成了透明的意符。」，使得說話人的聲音得以用看似客觀的名義直接展示所知所想。王德威：〈「說話」與中國白話小說敘事模式的關係〉，《想像中國的方法：歷史·小說·敘事》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，1998年），頁83。

31. 頁1572。

32. 頁1587。

鮮于同形象的變化，與馮夢龍對取材前人之作改編的白話小說、墨憨齋定本傳奇中士人形象的雅化相同，都使之更符合士紳的道德標準與審美趣味；³³劇中作為鮮于同的對照，佔有許多篇幅的陳名易，編撰者不僅安排擅長表演滑稽打諢的丑角演出，更且在劇中加入許多符合市井喜好的元素以兼顧庶民階層觀眾的喜好，如陳名易入贅權臣劉吉家為婿，等候送親隊伍抵達時，與官媒婆帶有情色意味的調笑；³⁴此外，《三報恩》也加入了呂祖信仰的扶乩活動描寫。呂祖信仰自宋代以後深入民間，廣泛流傳於各階層；³⁵明中葉以後，道教的乩壇成為呂洞賓信仰者主要的儀式活動，且由於科舉緣故，士紳熱衷於從事扶乩活動，或作為文人遊戲，或是以之為信仰，呂洞賓也受到士紳階層的喜愛。³⁶從劇本中加入的呂洞賓扶乩活動的描寫，也可以見出劇本在兼顧士、庶階層受眾（包含讀者與觀眾）喜好的努力；而劇本中加入當日士庶階層皆熟悉、日常可見的扶乩活動，也能令虛構的鮮于同故事，更有真實感，使讀者即使明知主角為虛構人物，卻仍不斷在閱讀過程聯想社會生活，並融入其中的生活情境。³⁷

此外，由於〈老門生〉、《三報恩》的讀者觀看方式不同，鮮于同的經歷與讀者的心理距離遂有所不同，馮夢龍也採用不同的敘事手法以試圖讓讀者接受文本主旨。鮮于同因為年老，卻仍一再參加科舉，遭到許多年輕士子的厭棄。〈老門生〉中，馮夢龍藉由說書人的視角，帶領讀者一起旁觀鮮于同遭受的嘲弄侮辱：

每到科舉年分，第一個攔場告考的就是他，討了多少人的厭賤。到天順

33. 許多學者對馮夢龍對取材前人之作的白話小說中儒家士人人物形象的雅化，都有相關研究，筆者曾梳理相關研究成果，並在馮夢龍改定的劇作，見到相同的情形，見尤麗雯：《爭鳴出版業——晚明文人馮夢龍的個案研究》，頁 226-229。

34. 頁 1628。

35. 黎志添：〈識見、修煉與降乩——從南宋到清中葉呂洞賓顯化度人的事蹟分析呂祖信仰的變化〉，《清華學報》新 46 卷第 1 期（2016 年 3 月），頁 46。

36. 林翠鳳：〈談扶鸞的起源與沿革〉，《東海大學圖書館館刊》第 13 期（2017 年 1 月），頁 22。陳宏：〈呂洞賓信仰與小說《封神演義》作者關係考〉，《社會科學戰線》第 7 期（2018 年），頁 194-195。

37. 王鴻泰指出小說戲曲中「虛構或是取材自真實事件，這些經過詳細描繪的生活情節，經過讀者、觀眾的閱讀觀看，都可能成為他們『辨識』社會生活的管道。」並由此而融入其中的生活情境。王鴻泰：〈明清的資訊傳播、社會想像與公眾社會〉，頁 71。

六年，鮮于同五十七歲，鬢髮都蒼然了，兀自擠在後生家隊裡，談文講藝，娓娓不倦。那些後生見了他，或以為怪物，望而避之；或以為笑具，就而戲之。這都不在話下。³⁸

從「討了多少人的厭賤」、「望而避之」等敘述，可知在鮮于同因年老仍參與科舉而遭受侮辱的事件中，說書人的敘述都不是帶著讀者透視鮮于同的心理，而是從厭棄鮮于同的旁觀者視角，觀看鮮于同的遭遇；《三報恩》則讓讀者跟著鮮于同親歷他人的輕慢。第四齣〈乩賭〉，鮮于同與表弟梁潤甫請道姑王靜真扶乩請神，請來呂洞賓賜詩一首，預言鮮于同的功名。梁潤甫認為詩中預言鮮于同即使自負窮經，最終仍將因為科舉不第而只得屈就貢途，鮮于同不贊同這個解法，兩人遂起爭執：

（生）我胸中豪氣，紙上文情。料想今秋事，十分有成。（外）老表兄，不該是這等衝撞你，說你若會中時，不待今日了。（生）唉，功名遲速，各有時候。一刻也遲不得，一刻也早不得。依你說姜子牙不過老於渭濱，公孫弘只合終於海上了。（外）老表兄要學姜子牙、公孫弘，這也不敢奉承。（生怒介）呀，表弟，你忒煞欺負人也！常言道海水難量，人貌怎憑？（外）恐怕老表兄今日也是可憑的了。³⁹

不僅表弟因其年老而輕視他，鮮于同到城隍廟參與士子集會，也遭到眾人的侮辱：

（眾）既高才黃榜何難？（生）那黃榜少不得是囊中之物。（眾）縱登雲白髮堪嘲。（生怒介）這些少年輕薄不過，記得幾篇爛舊時文，騙個秀才，在我面前弄嘴。（眾）秀才這樣好騙，你如何不騙個舉人進士到手？（生）你看麼，今科定然到手。（眾）羞也不羞，若還序齒中年高，

38. [明]馮夢龍：《警世通言》，卷18，頁245。

39. 頁1576-1577。

穩穩頭名是你標。⁴⁰

馮夢龍在〈乩賭〉、〈群侮〉一再建構鮮于同遭到侮辱的情境，令讀者跟著鮮于同一起置身其中，加強渲染鮮于同由於年老而在科舉遭到的不公對待，使讀者更能共情鮮于同的抑鬱，更能為鮮于同的遭遇鳴不平，等到鮮于同終於因為文章而迎來人生第一次上榜，讀者也更能與之同喜，故而雖然小說中鮮于同考中案首後，馮夢龍僅以「今日出其不意，考個案首，也自覺有些興頭」交代鮮于同考上的心情；《三報恩》則以一齣〈欣酌〉仔細交代鮮于同考中案首後的經歷，藉以展現鮮于同終於迎來人生曙光的心情。

鮮于同先感嘆時乖命蹇，多年落榜，眼看「寫出來笑殺人，狗鼠狐貓，亂嘈嘈到博得盲試官，紛紛圈點」，不僅腹中沒有文章的人多紛紛高中，甚至是「生成相，難入眼」的都已披官服，自己卻始終懷才不遇，更在蹉跎中耗盡韶華，「擔閣俺相貌堂堂」，變成無數人嘲笑的老怪物，雖然如此，「俺年雖老，心逾壯。倘青雲有路，使白髮何妨！」⁴¹在漫長的科舉之路上，終於得遇伯樂，取得科考⁴²案首，有資格可以參加鄉試，鮮于同不僅對考官蒯遇時滿懷感激，更因此大受鼓舞：

【油葫蘆】幸際著好士憐才蒯古狂，他論文最審詳。識奇平，知深淺，辨雌黃，把俺宿儒取冠做群英樣。十年磨劍風胡賞，千尋斷棟遇了公輸匠。便教俺氣概雄，神思爽。待向懷安鏖戰無謙讓，俺可也手段不尋常。⁴³

鮮于同這段雖然年老，但是壯心未已，期待能有機會在官場施展抱負的表白，對照馮夢龍的生平經歷，不僅可見到馮夢龍晚年鄉居的心境投影，⁴⁴更可見出

40. 頁 1582。

41. 頁 1587。

42. 此指鄉試預選。

43. 頁 1588。

44. 馮夢龍鄉居期間仍心懷天下，從他編撰的《網鑑統一·自序》自言希望此書能：「一準于廟堂之牘翼，儒生之帖括」，可知他雖已不在官場，卻仍關心政治。〔明〕馮夢龍：〈網鑑統一自序〉，《網鑑統一》，魏同賢主編：《馮夢龍全集》第 8 冊（上海：上海古籍出版社，1993 年），頁 8。

編撰者藉由鮮于同對知遇的期盼，以召喚更多的士紳讀者與之共感——喚起許多當日仕途不遇、期待知遇的讀者之共鳴。士不遇是不分青衿、縉紳共有的情感，即使與鮮于同的經歷不甚相仿，然而，透過鮮于同的知遇期待，能引發更多讀者的共感，從而擴大代入鮮于同的讀者群。

此外，編撰者對鮮于同得遇伯樂的感激與欣喜加強鋪敘，不僅是為了充分運用戲曲的抒情特質以感染讀者與之同情，更藉由〈談文〉、〈嗔髻〉、〈欣酌〉幾齣的前後對照，以突顯箇中隱含的諷刺。鮮于同不能知道蒯遇時錄取他為案首前後心中所思所感，讀者卻能夠透過小說的全知敘事、戲曲的敘事空間並置得知。〈老門生〉中蒯遇時發現錄取老秀才為案首後，馮夢龍僅以說書人帶領讀者旁觀蒯遇時「悶悶不悅，不在話下」；⁴⁵ 雖然讀者仍能從後文鮮于同參加鄉試前，在街上偶然見到蒯遇時經過時所想：

鮮于同自想：「我與蒯公同經，他考過我案首，必然愛我的文字，今番遇合，十有八九。」

讀出蒯遇時的懊惱和鮮于同的欣喜感激對照下的諷刺。小說在蒯遇時錯取鮮于同為案首的情節，未以太多筆墨描述鮮于同、蒯遇時的心境，其中的諷刺是由鮮于同將輕視老秀才的蒯遇時視為伯樂之荒謬而突顯；《三報恩》則運用戲曲可以藉由人物上下場與場面的調換，將不同時間、不同空間發生的事件並呈於讀者眼前的多重空間並置特質，⁴⁶ 對照鮮于同與蒯遇時的言行、心境，以突顯箇中隱含的批判。〈談文〉中，蒯遇時於科考前，對儒學教官暢談自己不取老秀才的「高見」：「朽腐難逢世，文章貴新鮮」、「少年心細如抽繭，老儒文鈍似枯禪」；⁴⁷ 等到〈嗔髻〉中榜發時，蒯遇時發現自己看走眼，所取的案首竟是老秀才，心中又愧又惱：

45. 〔明〕馮夢龍：《警世通言》，卷18，頁246。

46. 傳統戲曲具有的多重空間並置特質，見郭英德：〈多重空間的形構、並置與演繹——李玉《萬里圓》傳奇的空間解讀〉，《文學評論》第4期，2013年，頁143-144。

47. 頁1579。

我恃著閱文章有幾分，見了那老形容連我也難親近。若取個少年案首，便是得意門生，何等有趣！只指望少年隊裡遴英俊，又誰知紅日先迷五色雲？我前日與教官談文，何等誇口！悔談文枉認真，士子們定笑我是收古董貨的了，惹得士林中開笑叻。罷，罷，罷，拚得個把他陌路相看也，桃李休思在狄門。好悶人也！⁴⁸

蒯遇時錯取鮮于同，對照他在〈談文〉夸夸其談的貴少賤老之文論，顯得更為滑稽可笑；而蒯遇時在〈嗔髭〉發現錯取老秀才，恨不得與之形同陌路的惱恨，對照〈欣酌〉中，鮮于同偶然發現鄉試的考官是蒯遇時所想：「他與俺筆硯因緣似蜜與糖」，⁴⁹鮮于同將蒯遇時視為伯樂的感激，既諷刺又令人為鮮于同感到不平；〈嗔髭〉中，眾人發現蒯遇時取老秀才為案首時，恭維他「憐貧愛老，至公至明」，⁵⁰對照〈談文〉中蒯遇時告訴儒學教官「取個少年門生，後來還有受用他之處，那老儒前路已短，取之何益？」⁵¹的私心算計，對考官「無私」的諷刺，不言而喻。〈老門生〉透過蒯遇時錯取鮮于同為案首，在嘲弄「以貌取士」的荒唐；而《三報恩》的蒯遇時錯取鮮于同情節，不只在諷刺時人貴少賤老的成見，更及於蒯遇時所影射的考官，以及取士全仰仗考官判斷的科舉制度，也是馮夢龍在序中所言的「假借」，《三報恩》也由於在現實影射的著墨較多，故而雖敷演〈老門生〉，兩者的主旨卻有所不同，本文的下一章將對此進行探討，在此暫不多做討論。

〈老門生〉中蒯遇時錯取鮮于同，在科考時，是出於對鮮于同文章的肯定，不知其人而錯取；鄉試時，蒯遇時為了避免再次錯取年長的考生而淪為笑柄，刻意挑選寫得不夠好的文章：「我今閱卷，但是三場做得齊整的，多應是夙學之士，年紀長了，不要取他。只揀嫩嫩的口氣，亂亂的文法，歪歪的四六，怯

48. 頁 1585。

49. 頁 1588。

50. 頁 1584。

51. 頁 1579。

怯的策論，憤憤的判語，那定是少年初學。」⁵² 未料鮮于同因為鄉試前偶然發現蒯遇時又是考官而心中歡喜，多喝幾杯，傷了脾胃，邊瀉邊考，無法發揮實力，文章正合了蒯遇時的標準，遂考取舉人。鮮于同參加會試時，蒯遇時知其參與會試，怕又錄取鮮于同，刻意避開鮮于同擅長的《禮記》，改而擔任《詩經》的考官，如此還不夠，蒯遇時為了避免可能錄取其他年長的考生，刻意不取精熟經義的考生。蒯遇時自以為萬無一失，豈料鮮于同在參加會試前偶得一夢，夢見自己因選考《詩經》而上榜，遂改以《詩經》應考，因此錄取。蒯遇時費盡心思「避老」，鮮于同反受其惠，說書人以詼諧戲謔的口吻，再加上情節曲折而戲劇化，令整個過程增添許多趣味；蒯遇時在鮮于同錄取進士後來謁時，聽說鮮于同會試前的夢，得知鮮于同中進士乃是天意早定，雖然心中盤算落空，不得不服，遂欣然接受出乎意料的結果。馮夢龍將蒯遇時的「避老」失敗歸於天意弄人，用詼諧的方式展現避老取士的荒唐，令透過說書人的視角俯瞰全程的讀者，即使其中有與蒯遇時相同想法的讀者，不至於因蒯遇時「避老」失敗感到氣悶，且能啟發讀者思考箇中問題；等到讀者再跟著說書人，一起旁觀鮮于同對蒯遇時的三次報恩，逐步加深對鮮于同的好感後，讀者更能接受作者欲透過〈老門生〉所傳達的主旨。

《三報恩》的讀者先跟著鮮于同經歷他未第時一再遭受的侮辱，以及終於得遇伯樂的欣喜與感激；鮮于同考中舉人後，正在興頭上，編撰者旋即讓讀者目睹他遭遇蒯遇時對兩個舉人門生差別待遇的侮辱：蒯遇時不僅在鮮于同前往拜謁時冷落他，更單獨約見陳名易以私相授受。讀者眼看鮮于同滿懷感激前往拜謁卻遭此冷待輕視，將更為同情鮮于同；而鮮于同雖然也為遭到差別待遇而不平：

唉，蒯老師，蒯老師，我感你兩番知遇，你卻嫌我年老。方纔把陳年兄何等殷勤，待我何等冷落！咦，哪見得我老門生就沒用處了？⁵³

52. [明]馮夢龍：《警世通言》，卷18，頁246。

53. 頁1599。

但是蒯遇時及其子落難時，鮮于同卻仍因為感激蒯遇時知遇之恩，一再為之奔走，讀者將對鮮于同的為人更感到敬佩，也更會為他所遭遇的科舉制度種種不公待遇而抱不平，進而對編撰者藉由虛構的鮮于同之經歷，隱喻的晚明科舉種種問題，有更多的省思。

三、科舉批判的增強

〈老門生〉中蒯遇時不願意錄取老秀才，是年少登第故而不喜，正如蒯敬共向鮮于同轉述的遺言：

先父遺言，自己不幸少年登第，因而愛少賤老，偶爾暗中摸索，得了老公祖大人。後來許多年少的門生，賢愚不等，升沉不一，俱不得其氣力，全虧了老公祖大人一人，始終看覷。我子孫世世不可怠慢老成之士！⁵⁴

《三報恩》中的蒯遇時不願意錄取老秀才，則是因為出於門生對自己的官場助益考量，且「國家設科之意，原擇取英才儲用，怎容得老邁龍鍾？」⁵⁵蒯遇時所言的國家認為英才應該年少，並非編撰者的虛構，而是當日的真實寫照。陳長文指出明代翰林院庶吉士的遴選，只有四十歲以下的進士能參與；六科給事中和監察御史의考選，則是三十八歲以下才有資格參加：

明天順（1457-1646）以後，「非進士不入翰林，非翰林不入內閣」，宰輔多由翰林院庶吉士起家。時人又言「中舉中進士，當官當御史」，六科給事中和各道監察御史口銜天憲，掌握彈劾之權。在「學而優則仕」的時代，這些都是士子們夢寐以求的美差。⁵⁶

54. [明]馮夢龍：《警世通言》，卷18，頁251。

55. 頁1593。

56. 陳長文：〈明代科舉中的官年現象〉，《史學月刊》第11期（2006年），頁45。

《三報恩》中，編撰者在蒯遇時高陞禮科給事中時，藉由陳名易、鮮于同之口，向庶民讀者說明當日士人夢想的給事中之職的特殊性。⁵⁷ 士人理想官職之年齡限制，甚至造成嘉靖後期到明末，有許多進士向官方虛報自己的年齡，且虛報年歲的人數越來越多。⁵⁸ 依據陳長文的研究，可以說，貴少賤老是晚明科舉制度造成的歧視。馮夢龍在〈老門生〉雖然對年歲於官途的影響未多加描述，但是從故事開始的時間點在天順六年（1462），故事的背景設定已與之相關；《三報恩》則明白直陳。此外，雖然〈老門生〉中，說書人敘述口吻詼諧，蒯遇時千方百計迴避，卻總是陰錯陽差錄取鮮于同的情節也曲折有趣，但是從蒯遇時為了錄取年少考生，而一再刻意捨棄文采、識見更佳的考生，仍可見出其中對科舉制度以考官主觀評定，作為賢才標準的質疑；《三報恩》承繼〈老門生〉的質疑，更加入取材晚明科舉存在的多種狀況，使得劇本更具現實色彩。

明代科舉考官與考生的師生關係，空前發達，考生對二位主考官與直接錄取他的同考官多感恩戴德，尊為座主，自稱為「門生」；在嘉靖以後，考生更多尊稱考官為「老師」。科考放榜後，門生就會拜謁座主，以確認座主、門生的關係，⁵⁹ 〈老門生〉、《三報恩》中皆有描寫。由於座主與門生不僅是施恩與報恩的關係，在政治上更往往是利益共同體，所以座主往往對門生盡力指導、扶助、提攜，甚至在官場上直接予以提拔；門生也往往會向座主拜壽、為之出版文集並作序、替致仕或出行的座主送行、為座主撰寫墓誌銘或紀念詩文等，乃至替座主治喪，甚至更有冒著政治風險，為遭到罷逐、逮捕的座主送行者，亦有資助貧困的致仕座主、照顧其遺屬的門生；⁶⁰ 萬曆以後，座主與門生在政治上的關係變得更為牢固，往往相倚以把持朝政，互相提拔、包庇。⁶¹ 《三報恩》中蒯遇時考量考生能否在自己仕途提供助益，故而不願意錄取老秀才，以及想

57. 頁 1598。

58. 陳長文：〈明代科舉中的官年現象〉，頁 47。

59. 引述自郭培貴：〈明代科舉中的座主、門生關係及其政治影響〉，《中國史研究》第 4 期（2012 年），頁 176。

60. 郭培貴：〈明代科舉中的座主、門生關係及其政治影響〉，頁 179-184。

61. 郭培貴：〈明代科舉中的座主、門生關係及其政治影響〉，頁 188-189。

盡辦法協助陳名易錄取進士，都折射了當日座主門生的關係。

《三報恩》的〈私謁〉一齣，蒯遇時決定改閱《詩經》時，心中盤算的不只是如何避免於會試再次錯取鮮于同，還有設法讓得意門生陳名易上榜的安排：

只是少年門生陳名易，我十分得意，定要扶持他聯捷。他一到京師，必來謁我，暗暗的把個關節與他，場中便好尋取。近來房考彼此通融，下官雖閱《詩經》，那《禮記》房中少不得也是相識，轉囑他高薦，有何不可？正是天上嫦娥憐少俊，人間座主愛門生。⁶²

蒯遇時不僅打算請託別的考官錄取陳名易，更在會試前與陳名易約見，以紙條吩咐陳名易將「後生可畏」寫入文中作為辨識。蒯遇時與陳名義的私相授受，在《三報恩》中並非個案，而是通例，〈囑托〉中，《禮記》房的考官錢為上對此歪風有詳細的描述：

試卷山堆，好歹慢些提起。翻來覆去，誰是那人首尾？從來科場一事，原是為國求賢，關防甚密。但邇年私通關節，習成常套，人人如此，怪我不得。那關節買賣，但科場以此為通例。我若還獨自沽清，乾落得自折便宜。⁶³

考官向考生收取酬金助其上榜，私通關節已是當日的科場通例，故而錢為上擔任考官，想的是「若不乘此機會，趁些銀子，豈不錯過？」⁶⁴而非為國家選賢才。只要有錢能夠收買考官，即使文理不通，考官也能設法為考生遮掩：

文理全欠，怎麼處？啐！若是他文理不欠，要關節怎麼？昧著良心，圈點起來。（圈點介）文雖理欠，要密加圈點依稀。場中看文，如走馬看花，一半是文章，一半是圈點。待我加個上好批語與他。批評嘆賞，似看花

62. 頁 1604。

63. 頁 1610。

64. 頁 1609。

馬上多華麗。且休誇進士掄才，權當做舉人納稅。⁶⁵

考官之所以能透過圈點、批語以遮掩缺點，是因為科舉試卷太多，閱卷正如走馬看花，只是粗略閱覽，遂能以此蒙混過關。錢為上對考官閱卷的描述並非只是劇作的虛構，而是晚明的真實情況：

考官場中閱文，常常是時間緊、試卷多，面對千篇一題的卷子，昏昏欲睡。因此，場中看文猶如走馬看花，欲得考官青睞，必使文章尖新、奇異，讓他眼前一亮，精神為之一振，遂出現「逐科文字一日新一日，試官看文絕不棄新而收舊」的局面。⁶⁶

由於試卷多且內容都是針對同題而發，故而考生欲脫穎而出，不管是文章布局謀篇的寫作技巧，或是文章風格，都必須趨新炫奇，這是明中葉以降的士人崇尚時文的原因。⁶⁷時文是科舉應試的文章，閱讀前人所作的時文原本是為了提升寫作技巧，以出類拔萃，然而，因為鑽研時文相較於刻苦熟讀經史更容易上榜，故而士子只專誦坊刻時文，不讀經史的風氣相當盛行，造成學風敗壞。⁶⁸楊慎（1488-1559）在〈舉業之陋〉中批評當日士子所作時文：

本朝以經學取人，士子自一經之外，罕所通貫。近日稍知務博，以譁名苟進，而不究本原，徒事末節。五經、諸子，則割取其碎語而誦之，謂之「蠡測」；歷代諸史，則抄節其碎事而綴之，謂之「策套」。其割取抄節之人已不通經涉史，而章句血脉皆失其真。有以漢人為唐人，唐事為宋事者；有以一人析為二人，二事合為一事者。⁶⁹

65. 頁 1610。

66. 趙克生：〈時文熟 榜頭立——明代士子的時文閱讀實踐〉，《史學月刊》第 11 期（2017 年），頁 54。

67. 引述自趙克生：〈時文熟 榜頭立——明代士子的時文閱讀實踐〉，頁 47-48。

68. 引述自沈俊平：〈明中晚期坊刻制舉用書的出版及朝野士人的反應〉，《漢學研究》第 27 卷第 1 期（2009 年 3 月），頁 162-167。

69. 〔明〕楊慎撰：〈舉業之陋〉，《丹鉛總錄》，明嘉靖三十三年（1554）梁佐福建刊本，國家圖書館藏，卷 10，頁 8-9。

楊慎所見許多時文文理不通、錯誤百出的情況，到了晚明變得更為嚴重，更有不少通過鑽研舉業用書而躋身科第、名列前茅者，卻不知經史，導致朝代先後、史冊名目皆不知，文章也錯字連篇；⁷⁰ 這種時文錯漏百出的狀況，在《三報恩》中亦有批評。蒯遇時趁夜拜訪錢為上，請託他錄取門生陳名易，錢為上遂也請蒯遇時錄取與他私通關節的門生：

（小淨）小弟也有個敝門生，字眼也在第七篇結中，年兄留意。（末）年兄甚麼字眼？（小淨）是財旺生官四字。（末）財旺生官四字，怎好入時文？（小淨）如今的時文，總是亂話，何在這四字？況且近來專用經語，有何不可？（末）五經上沒有這四字。（小淨）這是百中經上來的。⁷¹

錢為上所言之「如今的時文，總是亂話」，甚至五經上沒有的文字，都能寫進時文，正是在諷刺晚明許多士子所作時文；而蒯遇時為了使門生陳名易上榜，身為《詩經》房考官，卻要求《禮記》房的考官錢為上錄取陳名易，兩人更各自以圈點、評語助考生上榜，令人聯想到萬曆三十八年（1610）的著名科場案，文秉（1609-1669）《定陵注略·庚戌科場》有詳細的記述：

湯賓尹當民變時，遁跡西湖，莫有過而問者。韓敬以太學生具五十金為贄，執業請正，兩人交好最密也。己酉，敬中順天鄉榜。庚戌會試，敬卷在徐鑾房中，已塗抹矣。賓尹遍往各房搜閱諸卷，識敬卷於落卷中，移歸本房。潛行洗刷，重加圈點，遂取中本房第一。復以敬故，於各房恣意搜閱，彼此互換，以亂其跡。吳公道南在場中與賓尹動色相爭……榜出，都下大嘩。⁷²

70. 沈俊平：〈明中晚期坊刻制舉用書的出版及朝野士人的反應〉，頁 165-166。

71. 頁 1611。

72. [明]文秉撰，[清]周星詒校注並跋：〈庚戌科場〉，《定陵注略》，清抄本，中國國家圖書館藏，卷 9，頁 69-70。

湯賓尹（1568-1628）為了錄取韓敬（1580-？），不僅越房搜卷，重加圈點，更為了掩蓋行跡而與各房互換闡卷，與蒯、錢二人的作為非常相似。會試、廷試的考官多有東林黨，或與東林黨友善之人，湯賓尹在會試時越房搜卷，已引發吳道南（1550-1624）、王圖（1557-1627）等幾位與東林黨友善的考官之不滿；廷試時，閣臣選了東林黨領袖顧憲成（1550-1612）的弟子錢謙益（1582-1664）為狀元，神宗皇帝卻選了韓敬，韓敬得到狀元更是引發東林黨人的氣憤，激化東林黨與湯賓尹為首的宣黨之爭，使得萬曆時期的黨爭變得更劇烈，也波及文壇，當時的著名文人湯顯祖（1550-1616）、鍾惺（1574-1625）等人紛紛表明立場，⁷³可以說是晚明轟動朝野的科場案；《三報恩》以相似的情節促使讀者聯想現實中的科場案，且蒯遇時、錢為上兩人交換提拔考生的情節，不僅因為兩人行徑荒唐而引人發笑，從錢為上的行當，也可見出作者對此人物具有的詼諧、滑稽特質之設計。錢為上由小淨扮演，李艷輝研究淨行的分化，指出淨行與丑行隨著明傳奇的興盛而有更精細的分工，王驥德《曲律》中的小丑，也就是小淨，是專門負責打諢的角色，表演詼諧幽默。⁷⁴編撰者藉由詼諧、滑稽的情節與劇中人物的對話，及小淨行當的表演特色，將晚明科舉的種種弊病展現在讀者眼前，在諷刺、批評科舉問題的同時，又能兼顧戲曲所面向的士、庶不同階層觀眾，不同的審美趣味。

綜上所述，馮夢龍將科舉考試的過程寫進白話小說，讓說書人以戲謔的口吻向讀者講述貴少賤老的蒯遇時如何千方百計「避老」，雖已有藉以影射科舉選才以考官主觀好惡為標準的問題，然而，小說中蒯遇時的選才看法並非通例，如鄉試主考官就直接否定蒯遇時不錄取老秀才的想法：

主司見蒯公有不樂之色，問其緣故。蒯公道：「那鮮于同年紀已老，恐置之魁列，無以壓服後生，情願把一卷換他。」主司指堂上匾額道：「此堂既名為『至公堂』，豈可以老少而私愛憎乎？自古龍頭屬於老成，也

73. 引述自丁功誼：〈庚戌科場案及對晚明文壇影響〉，《求索》第12期（2004年），頁202-204。

74. 李艷輝：〈淨角來源及流變考證〉，《文教資料》第36期（2011年12月），頁166。

好把天下讀書人的志氣鼓舞一番。」遂不肯更換，判定了第五名正魁。
蒯公無可奈何。⁷⁵

小說中貴少賤老者雖多，然而從鄉試主考官對蒯遇時的這番訓誡，可知此一成見在科舉選才並非通例，小說雖有影射晚明科舉，但是科舉選才在文本中是表現貴少賤老成見的事件，並非小說諷刺的核心；《三報恩》雖然承繼〈老門生〉演繹而來，但是故事的焦點已不在批評時人貴少賤老的成見，而是以受到輕視的老秀才鮮于同參加科舉考試的過程，帶出科舉制度存在的考官主觀評定文章優劣、制度上的年齡歧視問題，以及考官與考生的私相授受、越房搜卷、藉圈點以瞞人耳目等種種科場舞弊事件。〈老門生〉與《三報恩》在科舉制度的問題，都透過詼諧戲謔的敘述手法以突顯隱喻的諷刺和批評，馮夢龍何以採用此種敘述策略以向目標受眾傳達主張，是本文下一章欲進一步探討的問題。

四、兩種文類知識傳統、表演特質的運用

科舉原本是為國家選取賢才的制度，地位崇高，正如陳怡安對「神聖」的定義：「指在文化承襲與社會風俗中，原具有崇高地位與價值的人事。」⁷⁶然而，馮夢龍不僅將科舉以同樣被許多士紳視為小道末技的白話小說、戲曲加以演繹，更透過白話小說的說書人，以戲謔的口吻，帶著讀者俯瞰對國家而言至關重大的科舉制度，藉由一個年少登第的考官，千方百計、任意更改選文標準以「避老」，卻人算不如天算而一再失敗的滑稽過程，諧謔將考官主觀評定作為標準的科舉考試制度；在《三報恩》中，編撰者運用詼諧戲謔的情節與賓白呈現當日科舉制度加重的貴少賤老、科場舞弊、座主與門生的政治利益關係等種種問題，更運用丑行、淨行的表演特質，展演考官對科舉的操弄，荒謬如同兒戲的

75. [明]馮夢龍：《警世通言》，卷18，頁247。

76. 陳怡安：〈神聖的戲仿——試論《豆棚閒話》中的喜劇人物〉，《興大人文學報》第48期（2012年3月），頁63。

情況以加強諷刺，可以說，馮夢龍是以詼諧滑稽的敘述方式，對本來地位崇高的科舉去其神聖化的「戲仿」（parody）。

「戲仿」一詞，源自於古希臘語 *parodia*，也翻譯作諷訪、戲擬、仿擬等，從古希臘時期，戲仿的定義就具有不確定性，但是「在所有用來描述滑稽的引用、拙劣的模仿或變形的術語裡，唯獨戲仿一詞會經常在古希臘的文學和詩學中出現，並經常被用來命名和討論」，⁷⁷ 亞里斯多德、巴赫金等人都曾對戲仿加以闡釋，於是戲仿也有了闡釋者的個人特色，以及在不同時期歷史語境下衍生的涵義。二十世紀以後，詩歌、散文、小說創作皆有使用戲仿的手法，對戲仿詞義的討論也越來越多，建構了許多相關戲仿的理論，⁷⁸「從理論建構上看，戲仿既有遊戲效果和美學價值，也兼具文學模仿功能和社會批判意義。」⁷⁹ 如詹明信（Fredric Jameson）特別區分戲仿和與其相似的仿作（*pastiche*），強調前者對偏離常規狀態的諷刺，「模仿的目的在於嘲弄原版」。⁸⁰ 陳怡安在討論《豆棚閒話》的喜劇人物時，對「戲仿」一詞的定義，闡釋為：「對所有崇高事物，以庸俗凡人的語言加以詮釋，改造原本崇高含義的作品，進而獲得樂趣與顛覆性。」⁸¹ 馮夢龍以白話小說、戲曲兩種文類的特質，將晚明科舉制度作為前文本，用滑稽戲謔的敘述手法，再現於文本之中，顛覆原本具有崇高形象的考官，乃至於科舉制度本身，展現種種脫離常軌之情況，他使用這種修辭策略的目的是為了促進讀者接受文本的教化：

因為戲仿是一種有差異的重複，仿文本與前文本之間既有相似性，又有差異性、對立性，而寓於相似性中的差異性、對立性更容易引起讀者強

77. 以上引述自丁禮明：〈流變與演繹：戲仿的理論建構與文學闡釋〉，《廣東外語外貿大學學報》第34卷第2期（2023年3月），頁138-139。

78. 引述自萬姪丹：〈戲仿的概念及其理論發展流變〉，《北方文學》第14期（2019年），頁96-97。

79. 丁禮明：〈流變與演繹：戲仿的理論建構與文學闡釋〉，頁139。

80. 〔美〕彼得·布魯克（*Peter Brook*）作，王志弘、李根芳譯：《文化理論詞彙》（臺北：巨流，2003年），頁283。

81. 陳怡安：〈神聖的戲仿——試論《豆棚閒話》中的喜劇人物〉，頁63。

烈的情感和深刻的思考。⁸²

使用戲仿修辭策略以影射、批判科舉，不僅有促使讀者思考文本主旨的效果，〈老門生〉中對科舉的戲仿是出自虛構的說書人之口，《三報恩》對科舉的戲仿則以劇中考官蒞遇時、錢為上對科舉取士的兒戲作為呈現，作者或是藉由說書人，或是由劇中角色展演以諷刺，都是借他人之口言說，⁸³同時也運用了民間說書藝人、戲曲演員同屬於古之倡優，將文本置於滑稽表演以諷刺的傳統脈絡之下，不僅避免言責，也突出兩個文類所共同具有，代表來自民間聲音的特質；而白話小說中的說書人聲音於說書情境具有的特殊作用，以及戲曲因其能於場上演出，而能同時面向士、庶兩種階層的受眾，都是馮夢龍以這兩個文類向士紳⁸⁴宣揚理念的重要原因，從《三報恩》劇本後段的〈說報〉一齣，正可見出編撰者對兩種文類特質的合併使用。

〈說報〉中，由淨扮演的說書人登場，向已致仕返鄉的鮮于同與其夫人等人，說京師流傳而來的《三報恩》話本，編撰者安排鮮于同等眾人聽說書的情節，其敘述手法正如王德威所言的「說話人的虛擬修辭策略」（*simulated rhetoric of the storyteller*），是作者藉由文本的「敘述者」（*narrator*）與「接聽者」（*narratee*），以模擬市集中說書人與聽眾間的唱和之溝通情境；而作者之所以模擬再現這個溝通情境，是因為說書人的聲音，「以真實客觀的名義直接展示其感知及觀念的一面」，再透過在說書情境中預設之人物化的讀者，對說書人聲音表現出的心悅誠服姿態，得以讓說書人先提出一個未使人完全信服的論點，而後藉由故事中的情節以聯結歷史經驗的普及合理化（*generalization*），或是道德判斷，而使聽眾（讀者）最終接受了說書人所闡述的道理。⁸⁵

82. 倪愛珍：〈符號學視域下的戲仿〉，《河南師範大學學報（哲學社會科學版）》第44卷第5期（2017年9月），頁121。

83. 倪愛珍指出這種戴著面具說話是戲仿修辭的特點，也是權力較為弱勢的群體常採用的發聲方式。倪愛珍：〈符號學視域下的戲仿〉，頁121。

84. 特別是在政治場域擁有更多權力資本的士大夫。

85. 引述自王德威：〈「說話」與中國白話小說敘事模式的關係〉，頁80-87。

劇中說書人所說的話本，情節與《三報恩》全劇相同，雖然劇中的說書聽眾是鮮于同等人，然而，由於戲曲表演所具有的對現實模擬、演示情境的特質，劇本的受眾也同時與鮮于同等人一起置身於再現的說書情境中；而鮮于同等劇中人物，就扮演了王德威所言的「人物化的讀者」，編撰者透過鮮于同等人在聽說書過程，一再以立基於鮮于同的人生經驗，討論說書人所言的事件與道理，證成說書人所述，使說書人所宣揚的道理（劇本的主旨）對劇本的受眾更具說服力。此外，馮夢龍安排說書人在戲中講述關涉全劇情節的《三報恩》話本，這種戲中戲手法符合陳芳所定義的具有「後設」意味的戲中戲；⁸⁶ 陳芳指出古典戲曲的後設策略，是「自我指涉」（self-reference）（或稱自我談論）式修辭的作用：

是戲劇直接引人注意到它自己是一齣戲。不論採用序曲、尾聲、歌隊、說書人、獨白或旁白等方式均可，只要它們的確如實指出戲就是戲，而又不真的是所指之戲的一部分。提供一種介乎外圍、真實世界和戲劇幻象之內在世界間的溫和過渡，而非以一種忽然提醒其為虛構來打斷戲劇世界。⁸⁷

藉由將劇中情節編成話本，以在劇中演出，讓戲中的世界往返於真假之間，這種自我指涉手法，陳芳認為有「啟動迴向指涉的功能」，能點醒戲曲的受眾人生如戲，有助於啟發省思。⁸⁸《三報恩》的戲中說書表演，不僅在啟發讀者人生如戲，更是藉由劇中對說書表演的討論，以提醒受眾思考說書表演，乃至於整部傳奇所具有的警世作用。

《三報恩》中，鮮于同及其妻子在說書人離開後，對說書表演有一番討論：

86. 陳芳：〈「後設」戲中戲：明清古典戲曲的自覺建構〉，《中國學術年刊》第42期秋季號（2020年9月），頁155-156。

87. 陳芳：〈表演自覺·自我指涉·感知接受：宋元戲曲的「後設」展現〉，《戲劇學刊》第28期（2018年7月），頁11。

88. 陳芳：〈「後設」戲中戲：明清古典戲曲的自覺建構〉，頁158。

（生）夫人，我一生事情，竟有人編成鼓詞，可見里巷輿評是公道的。（老旦）相公言之有理，但是兒子孫兒不日回家，須把此事留為家訓，需勉他忠厚待人，知恩報恩纔好。（生）夫人言之有理。⁸⁹

馮夢龍所編撰的白話小說、戲曲，雖然是以文字寫就，然而，白話小說能藉由說書人的表演，戲曲能藉由舞臺演出，得以觸及不識字或無法購買書籍閱讀的聽眾／觀眾，這個群體較之書籍的目標受眾要更為龐大，透過文字、表演的傳播，甚至能直接促成里巷輿評的產生。晚明印刷技術趨於成熟與商業發展繁榮，都促成了訊息傳播迅速，造成當日輿論空前盛行；⁹⁰ 民間輿論的來源群體，與白話小說、劇本的讀者，及說書、戲曲表演的觀眾有所重疊，如吳琦、馮俊所探討的鄉評：

「鄉評」屬於明代民間輿論的形式之一，泛指鄉里社會中小民之議論，如孫緒《沙溪集》即稱「士有清議，里有鄉評」。它是鄉里人對地方社會中特定的人物、事物之品評意見的集合，其評論主體是「鄉黨」、「鄉里」、「鄉閭」等，即地方社會中的普通民眾。⁹¹

雖然鄉評是民間輿論，然而，鄉評受到官方的重視：

鄉評不僅是朝廷評價在職地方官員依據的來源，也是民間輿論的一種反饋方式，同時還是鄉人對地方社會中特定人、事之間品評意見的集合。……雖然鄉評出自民間，但由於其具有凝聚群體共識的作用，所以受到官方的認可。⁹²

由於鄉評對官員的升遷、罷黜都有重要影響，甚至是居鄉的鄉宦也能藉由鄉評

89. 頁 1654。

90. 許多學者都對晚明的訊息傳播有相關研究成果，如王鴻泰：〈明清的資訊傳播、社會想像與公眾社會〉，頁 41-92。陳寶良：〈明代民間輿論探析〉，《江漢論壇》第 2 期（1992 年），頁 50-57。

91. 吳琦、馮俊：〈晚明鄉宦與鄉評之互動及其對地方秩序的影響〉，《華中師範大學學報（人文社會科學版）》第 53 卷第 5 期（2014 年 9 月），頁 119。

92. 郭海東：〈鄉評與明代基層輿論監督〉，《長江叢刊》第 24 期（2019 年），頁 82。

維持在地方的勢力，故而鄉宦、生員都試圖透過故事、歌謠、戲曲、匿名文書、四書文等介入、主導鄉評；⁹³ 民間輿論對晚明科舉制度也發揮了一定的監督作用，如弘治時的金逵（1462-1519）、龍霓（1462-？）科場作弊事件，雖然作弊的兩人沒有因此直接受到朝廷的懲處，然而由於民間輿論的評價，兩人的仕途發展仍受到重大影響。⁹⁴ 〈說報〉對話本的表演、流傳如何促成輿論，有所展現：

（末）【西江月】轉過縣前街道，人烟簇簇圍牆。一人高坐鼓聲揚，話說中間帶唱。（生）這是說唱故事的。（末）引得眾人攢聽，盡誇忠厚無雙。原來是《三報恩》話本播詞場，正是讚揚公相。（生）這話本那裡來的？（末）他說京師傳來的，小人引他到此。⁹⁵

說書人告訴鮮于同的僕人，話本是從京師流傳到鮮于同的家鄉廣西；編撰者以戲中戲展現話本小說借助表演，迅速廣泛流通，不受地域限制，得以促成輿評的能力，這也是具有表演特質之戲曲的能力；在〈說報〉的最後，眾人合唱的「月旦在鼓兒詞，公評在野史篇」，以及鮮于同妻子唱的「輿評褒貶付公論」，⁹⁶ 所言正是白話小說、戲曲等具有雅俗共賞特質的文類，對官方具有的評論、監督能力。

晚明許多士商都對出版的繁榮，得以使民間有機會挑釁官方權威，甚至迫使統治菁英不得不妥協於輿論而改變，有所認識；⁹⁷ 《三報恩》成書的時候在馮夢龍晚年，在此之前，馮夢龍已累積了相當豐富的出版經驗，⁹⁸ 對出版於民

93. 吳琦、馮俊：〈晚明鄉宦與鄉評之互動及其對地方秩序的影響〉，頁 120-124。

94. 張學亮：〈明代科舉公正性與社會輿論探析〉，《文化學刊》第 1 期（2008 年），頁 28-30。

95. 頁 1650-1651。

96. 頁 1654。

97. 可參見周啟榮對明末文人結社，出版選集，以左右考官選文標準的討論；吳琦、馮俊對鄉評的研究，也指出了當日生員、官宦對民間輿論不僅可以協助社會秩序的建構，也可能由下而上衝擊社會原有秩序之認識。〔美〕周啟榮著，張志強等譯：《中國前現代的出版、文化與權力：16-17 世紀》，頁 270-339。吳琦、馮俊：〈晚明鄉宦與鄉評之互動及其對地方秩序的影響〉，頁 119-126。

98. 此處所言的出版，包含編撰到流通文本的過程。

間與官方在藝文、政治多種場域的權力競爭之作用，⁹⁹ 以及不同文類的特質，都深有瞭解。¹⁰⁰ 從《三報恩》以戲曲表演展示的話本創作與輿論之形成的聯結、劇中鮮于同及其妻子對輿論之作用的討論，可知馮夢龍清楚認知當日深受士庶階層喜愛的白話小說、戲曲，具有能促成輿論，以監督、甚至迫使統治菁英妥協的能力，故而馮夢龍在改編〈老門生〉為《三報恩》時，將青衿／縉紳身分轉換後，有更多體悟的晚明科舉制度問題，透過能從編撰時，即介入表演方式的戲曲，¹⁰¹ 將原本白話小說中僅藉由蒯遇時略有影射的科舉制度問題，擴大改寫，使科舉制度的種種問題成為《三報恩》所諷刺、批判的重點，又安排《太和正音譜》、《南詞敘錄》等明人著作多推論為古之「參軍」演變而來的淨，¹⁰² 扮演說書人、操弄科舉如同兒戲的考官，以將文本的批判置於古優詼諧戲謔以諷刺的傳統脈絡，免除言責；在說書人向劇中聽眾說書的同時，也向劇本的讀者、觀眾說書，不僅利用模擬說書情境增加劇本對讀者的說服力，同時也在劇中模擬、展示晚明白話小說、戲曲的流傳與公眾輿論的生成之關係，及輿論對人、事的品評褒貶作用，借助戲中戲的自我指涉，以達到警惕統治菁英的效果。

五、結語

〈老門生〉創作時，馮夢龍與小說裡最初的鮮于同一般，都是蹭蹬科場多年，不願出貢為官的老秀才，當時馮夢龍雖然有《山歌》、《掛枝兒》、《麟經指月》等多種著作出版，逐漸在出版市場累積一定的聲名，然而，從《古今小說》、《警世通言》仍使用不同的化名，而非晚年具有出版市場商業價值的筆名「墨憨齋主人龍子猶」，可知此時馮夢龍尚未在出版市場成為足以促銷著

99. 如周啟榮研究科舉用書發現「書籍生產的擴張讓藝文場域擁有了前所未有的自主權，從而能夠在文化生產場域挑戰和對抗皇權政府權威的力量」。〔美〕周啟榮著，張志強等譯：《中國前現代的出版、文化與權力：16-17 世紀》，頁 342。

100. 馮夢龍的多種文類出版經營，見尤麗雯：《爭鳴出版業——晚明文人馮夢龍的個案研究》。

101. 馮夢龍的戲曲導演理論，可參考魏城璧：《馮夢龍戲曲改編理論初探》（南京：南京大學出版社，2012 年）。

102. 李艷輝：〈淨角來源及流變考證〉，頁 165。

作的名公。¹⁰³ 由於藝文場域的聲名，尚未足以成為馮夢龍在文化生產場域中不受他律原則支配的資本，¹⁰⁴ 更不足以轉化為政治場域的競爭資本，故而〈老門生〉雖然也涉及對考官選文標準的諷刺，但是晚明科舉問題的批判並非故事重心，故事的主旨在扭轉貴少賤老成見，且馮夢龍讓說書人以相近於蒯遇時為代表，看不起老秀才的縉紳群體的觀感，以帶領讀者俯瞰鮮于同，不僅是為了拉近目標讀者與說書人的距離，說書人帶領讀者以由上而下的視角觀看鮮于同，說書人帶領的讀者／鮮于同所處的位置差異，也符合小說的目標受眾（主要是士大夫群體）／作者當時的社會地位差別，可藉以窺見當時仍蹭蹬科場的馮夢龍面對縉紳群體的心態；而說書人帶著目標受眾，從最初對鮮于同帶有諧謔意味的旁觀者俯瞰（蒯遇時的看法亦同），隨著情節而一起逐步改變對鮮于同的觀感，到結局的徹底翻轉，則可以見出馮夢龍運用「說話人的虛擬修辭策略」，透過說書人以客觀而真實的名義示現觀感的聲音，與話本小說中人物化的讀者逐步被說服的過程，¹⁰⁵ 藉以讓目標受眾更能接受文本欲宣揚的道理。

馮夢龍改編《三報恩》，是在晚年致仕鄉居時，經歷青衿／縉紳的身分轉換以後，此時他對晚明官場、科舉制度都有更深入的瞭解；且馮夢龍在改編《三報恩》時，已編撰、出版多種著作，是出版市場具有商業價值的名公，對晚明發達的出版如何成為挑釁官方權威之助力，有更深入的認識，此時的馮夢龍也已出版多種《墨憨齋定本傳奇》，對白話小說、戲曲的文類特質、兩者與當日輿評生成之關係，也都有相當的瞭解。馮夢龍以「墨憨齋主人龍子猶」的署名改編《三報恩》，又在序中直言盛傳當世的《警世通言》之〈老門生〉是其所作，都可見出馮夢龍嫻熟地運用他在出版經營的經驗，促使《三報恩》廣泛流傳的

103. 馮夢龍創作〈老門生〉之前的著作及其署名情況，見尤麗雯：《爭鳴出版業——晚明文壇馮夢龍的個案研究》，頁 92-94。

104. 布赫迪厄認為文化生產也是具有不同位置關係網絡的場域，而作者、讀者都置身其中，且此一場域在社會的各種權力場域交互作用中，是處於受支配的位置，故而「文化生產場域便隨時都是兩種等級化原則彼此鬥爭的場所」。布赫迪厄所謂的兩種原則，一種是來自外部規則支配的他律，一種是類似「為藝術而藝術」的自律，而暢銷作家更貼近於他律原則。〔法〕皮耶·布赫迪厄著，石武耕、李沅沅、陳玲芝譯：《藝術的法則：文學場域的生成與結構》（臺北：典藏藝術家庭，2016 年），P338-339。

105. 王德威：〈「說話」與中國白話小說敘事模式的關係〉，頁 80-87。

意圖。此外，馮夢龍改編《三報恩》時已是退休的鄉宦，但是署名的作者畢魏不僅仍是青衿，且是年方弱冠的年輕士子，而《三報恩》批判當日科舉制度，可能因言得罪縉紳，故而《三報恩》的序及諷刺手法，都可以見到相應的防範策略。¹⁰⁶ 馮夢龍在序中明言畢魏是改編其作，將更多的言責攬於自身，又言「至傳中科場假借，或言稍觸時諱。夫假借之得失，即命為之。況禮義不愆，何恤人言？」¹⁰⁷ 引用逸《詩》為文本的批判正名，¹⁰⁸ 借重《詩》的諷諭傳統，為編撰者可能承擔的言責辯護；《三報恩》藉由戲曲的丑、淨行表演特質，以及劇中人物誇張而顯得滑稽荒唐的行徑展現考官的循私舞弊，用與〈老門生〉相同的詼諧諷刺之戲仿手法，顛覆科舉的崇高地位，並突顯隱含的諷刺，以及藉由戲曲所具有的表演特質，以將文本置於古優詼諧戲謔以諷刺的傳統脈絡，都有避免言責的作用。

從《三報恩》的編撰，可以見到馮夢龍更為豐富的閱讀經驗（文化修養），以及對縉紳群體心態之轉變。〈老門生〉中尚有與貴少賤老的崩潰時意見相左，心存公正的鄉試主考官；《三報恩》登場的考官都是操弄科舉宛如兒戲之輩，編撰者對統治菁英的諷刺更為強烈。《三報恩》的重心是對晚明科舉問題的批判，編撰者盡力在劇本中建構、展現鮮于同置身的生活情境，促使讀者聯想真實生活；去除鮮于同形象原本有的市井化色彩，拉近目標受眾與鮮于同的心理距離，更充分運用戲曲的抒情特質，透過鮮于同得遇伯樂的感激與欣喜之情的渲染，連結士紳群體的不遇共感，以召喚更多讀者代入鮮于同，貼近鮮于同的感受而為之鳴不平；《三報恩》更運用戲曲迴旋於虛實之間的反設特質以自我指涉，透過戲中戲的說書表演，在劇本中建構、模擬說書情境，藉以增加對讀者說理感染力，同時展演白話小說、戲曲如何廣泛流傳，形成能批判社會不

106. 馮夢龍未仕之時，曾經因為《古今笑》對古今人物的褒貶而遭到攻訐，對著作流通後可能招致的禍事，有所認識。吳例雯：〈《古今譚概》書名及版本考辨〉，《耕莘學報》第10期（2012年10月），頁30。

107. 頁1565。

108. 馮夢龍引用《荀子》所引的逸《詩》：「禮義之不愆兮，何恤人之言兮！」以為諷刺正名。〔戰國〕荀況著，〔唐〕楊倞注：《荀子》第4冊，中國國家圖書館藏明末刻本，卷16，頁7。

公、品評人物的輿評以警惕目標受眾，並點醒讀者人生如戲，啟發思考。

綜上所述，《三報恩》的改編不僅是將白話小說因應文類形式的不同而改造，更可以見出馮夢龍如何將其豐富的閱讀經驗應用於改編，以嘗試增強文本對目標受眾的說服力，同時透過劇本中的戲中戲，模擬展示在晚明出版市場都相當暢銷，且同樣具有表演，¹⁰⁹ 故而能夠雅俗共賞、流傳廣泛的白話小說、戲曲，與輿評生成的關係，突顯兩種文類對統治菁英具有的評價、監督作用，試圖改變欠缺權力資本的編撰者，相對於目標受眾中的統治菁英，在政治場域中受到權力支配的位置，以期藉由劇本的編撰與流傳，¹¹⁰ 能達到參與、甚至影響公眾領域之目的。

109. 白話小說可借助說書表演，增加紙本以外的流傳方式，與戲曲有案頭閱讀與場上演，都有可以不受識字與否限制的流傳方式，更能雅俗共賞。

110. 包含演出與出版、傳抄等不同流通方式。

徵引文獻

一、古籍

1. 〔戰國〕荀況著，〔唐〕楊倞注：《荀子》第4冊，中國國家圖書館藏明末刻本。
2. 〔明〕文秉撰，〔清〕周星詒校注並跋：〈庚戌科場〉，《定陵注略》，清抄本，中國國家圖書館藏。
3. 〔明〕畢魏著，〔明〕馮夢龍改定：《滑稽館新編三報恩傳奇》，明滑稽館刻本，中國國家圖書館藏。
4. 〔明〕畢魏著，〔明〕馮夢龍改定：《滑稽館新編三報恩傳奇》，魏同賢主編：《馮夢龍全集》第12冊，南京：鳳凰出版社，2007年。
5. 〔明〕馮夢龍：《綱鑑統一》，魏同賢主編：《馮夢龍全集》第8冊，上海：上海古籍出版社，1993年。
6. 〔明〕馮夢龍：《警世通言》，魏同賢主編：《馮夢龍全集》第2冊，南京：鳳凰出版社，2007年。
7. 〔明〕楊慎撰：〈舉業之陋〉，《丹鉛總錄》，明嘉靖三十三年（1554）梁佐福建刊本，國家圖書館藏。
8. 〔清〕陳濟生編：《啟禎遺詩》第6冊，清順治刻本，中國國家圖書館藏。

二、近人論著

(一) 專書

1. 〔法〕皮耶·布赫迪厄著，石武耕、李沅洳、陳羚芝譯：《藝術的法則：文學場域的生成與結構》，臺北：典藏藝術家庭，2016 年。
2. 〔美〕彼得·布魯克（Peter Brooker）作，王志弘、李根芳譯：《文化理論詞彙》，臺北：巨流，2003 年。
3. 〔美〕戴維·斯沃茨（Swartz, D.）著，陶東風譯：《文化與權力：布爾迪厄的社會學》，上海：上海譯文出版社，2006 年。
4. 〔美〕羅伯特·達恩頓著，蕭知緯譯：《拉莫萊特之吻》，上海：華東師範大學出版社，2010 年。
5. 〔美〕姜士彬：〈中華帝國晚期的傳播、階級和意識〉，收入〔美〕羅友枝、〔美〕黎安友、〔美〕姜士彬主編，〔加〕趙世玲譯：《中華帝國晚期的大眾文化》，北京：北京師範大學出版社，2022 年。
6. 〔美〕周啟榮著，張志強等譯：《中國前現代的出版、文化與權力：16-17 世紀》，北京：商務印書館，2023 年。
7. 王德威：《想像中國的方法：歷史·小說·敘事》，北京：生活·讀書·新知三聯書店，1998 年。
8. 涂育珍：《〈墨憨齋定本傳奇〉研究》，濟南：齊魯書社，2011 年。
9. 劉柏正：《讀史與述事——馮夢龍作品之歷史意識與政治關懷》，臺北：新文豐，2020 年。
10. 魏城璧：《馮夢龍戲曲改編理論初探》，南京：南京大學出版社，2012 年。

11. Hui-Lin Hsu, "Revision as redemption: A study in Feng Menglong's editing of vernacular stories" Ph. D. diss., Columbia University, 2010.

（二）單篇論文

1. 〔日〕大木康著，吳悅摘譯：〈關於明末白話小說的作者和讀者〉，《明清小說研究》第 2 期，1988 年，頁 199-211。
2. 丁功誼：〈庚戌科場案及對晚明文壇影響〉，《求索》第 12 期，2004 年，頁 202-204。
3. 丁禮明：〈流變與演繹：戲仿的理論建構與文學闡釋〉，《廣東外語外貿大學學報》第 34 卷第 2 期，2023 年 3 月，頁 138-148。
4. 王青青：〈「三言」中的書生形象分析〉，《九江學院學報（社會科學版）》第 1 期，2019 年，頁 38-44。
5. 王鴻泰：〈明清的資訊傳播、社會想像與公眾社會〉，《明代研究》第 12 期，2009 年 6 月，頁 41-92。
6. 吳俐雯：〈《古今譚概》書名及版本考辨〉，《耕莘學報》第 10 期，2012 年 10 月，頁 25-46。
7. 吳琦、馮俊：〈晚明鄉宦與鄉評之互動及其對地方秩序的影響〉，《華中師範大學學報（人文社會科學版）》第 53 卷第 5 期，2014 年 9 月，頁 119-129。
8. 李艷輝：〈淨角來源及流變考證〉，《文教資料》第 36 期，2011 年 12 月，頁 165-166。
9. 沈俊平：〈明中晚期坊刻制舉用書的出版及朝野士人的反應〉，《漢學研究》

第 27 卷第 1 期，2009 年 3 月，頁 141-176。

10. 林翠鳳：〈談扶鸞的起源與沿革〉，《東海大學圖書館館刊》第 13 期，2017 年 1 月，頁 16-25。
11. 林鶴宜：〈晚明清初小說新品類對文人傳奇戲曲敘事開創的影響〉，《戲劇研究》第 25 期，2020 年 1 月，頁 1-42。
12. 倪愛珍：〈符號學視域下的戲仿〉，《河南師範大學學報（哲學社會科學版）》第 44 卷第 5 期，2017 年 9 月，頁 118-123。
13. 徐澤之：〈蘇州明清傳奇作家考述〉，《劇作家》第 4 期，2018 年，頁 86-105。
14. 秦曼儀：〈書籍史方法論的反省與實踐——馬爾坦和夏提埃對於書籍、閱讀及書寫文化史的研究〉，《臺大歷史學報》第 41 期，2008 年 6 月，頁 257-314。
15. 張學亮：〈明代科舉公正性與社會輿論探析〉，《文化學刊》第 1 期，2008 年，頁 24-30。
16. 許新路：〈淺析《老門生三世報恩》中的人物與情節設置〉，《北方文學》第 6 期（2020 年），頁 34-35、47。
17. 許暉林：〈《比目魚》的政治意涵：李漁改編實踐的一個案例研究〉，《政大中文學報》第 23 期，2015 年 6 月，頁 207-240。
18. 郭英德：〈多重空間的形構、並置與演繹——李玉《萬里圓》傳奇的空間解讀〉，《文學評論》第 4 期，2013 年，頁 143-152。
19. 郭海東：〈鄉評與明代基層輿論監督〉，《長江叢刊》第 24 期，2019 年，頁 82-93。

20. 郭培貴：〈明代科舉中的座主、門生關係及其政治影響〉，《中國史研究》第 4 期，2012 年，頁 175-190。
21. 陳 宏：〈呂洞賓信仰與小說《封神演義》作者關係考〉，《社會科學戰線》第 7 期，2018 年，頁 188-202。
22. 陳怡安：〈神聖的戲仿——試論《豆棚閒話》中的喜劇人物〉，《興大人文學報》第 48 期，2012 年 3 月，頁 61-85。
23. 陳 芳：〈「後設」戲中戲：明清古典戲曲的自覺建構〉，《中國學術年刊》第 42 期秋季號，2020 年 9 月，頁 147-172。
24. 陳 芳：〈表演自覺·自我指涉·感知接受：宋元戲曲的「後設」展現〉，《戲劇學刊》第 28 期，2018 年 7 月，頁 7-28。
25. 陳長文：〈明代科舉中的官年現象〉，《史學月刊》第 11 期，2006 年，頁 44-48。
26. 陳寶良：〈明代民間輿論探析〉，《江漢論壇》第 2 期，1992 年，頁 50-57。
27. 萬婭丹：〈戲仿的概念及其理論發展流變〉，《北方文學》第 14 期，2019 年，頁 96-97。
28. 趙克生：〈時文熟 榜頭立——明代士子的時文閱讀實踐〉，《史學月刊》第 11 期，2017 年，頁 46-57。
29. 黎志添：〈識見、修煉與降乩——從南宋到清中葉呂洞賓顯化度人的事蹟分析呂祖信仰的變化〉，《清華學報》新 46 卷第 1 期，2016 年 3 月，頁 41-76。

（三）學位論文

1. 尤麗雯：《爭鳴出版業——晚明文人馮夢龍的個案研究》，桃園：國立中央大學中國文學系博士論文，2017年。

《荔鏡記》明代同類底本從古墓中出土 ——倖存殘頁有助於考辨「潮泉二部」 的不同聲腔與傳承

鄭國權*

摘 要

四百五十多年前，閩北刻書商新安堂余氏，用一本廣東潮州和一本福建泉州的同名寫本《荔枝記》重刊為《荔鏡記》。其刊本國內無存，只為日本、英國大學圖書館各收藏一本，上世紀五十年代才先後被發現拷貝出來。學者一開始研究便為其歸屬於「潮」還是屬於「泉」產生糾結和分歧。臺灣大學吳守禮教授、香港饒宗頤教授和英國牛津大學龍彼得教授，都發表各自的意見。筆者則在《戲曲學報》2009年第六期發表《一脈相承五百年》一文，闡述《荔鏡記》在泉州一脈傳承於清順治、道光、光緒三本《荔枝記》。2013年筆者意外地從韓山師院吳榕青教授的介紹中得知，潮州於1958年，從古墓中出土一批明代手寫的劇本，其中有《荔枝記》，但只存兩片殘頁，經比照研究，它們是潮州《荔枝記》寫本，只傳承於潮州明萬曆《荔枝記》。據此終於解開重刊中造成的糾結，回歸「潮歸潮」「泉歸泉」的原貌，各守本份，各美其美。本文在於考辨《荔鏡記》世代傳承的曲折歷程，以利於對非物質文化遺產的搶救與保護。

關鍵詞：荔鏡記 荔枝記 潮泉二部 出土殘頁 地域聲腔 力求涇渭分明

* 泉州地方戲曲研究會名譽會長

Finding the hidden original Ming manuscript of Li Jing Ji 荔鏡記 from the Ming tomb: solving the entanglement of two different Chinese traditional Operas (Chao and Quan plays) Caused by the Co-edition of Ming Bookbinder

Jheng, Guo-Cyuan *

Abstract

Around 450 years ago, a bookbinder/bookseller Xinantang Yu (新安堂余氏) in the north of Fujian Province, bound two versions of Li Zhi Ji, one from Guangdong Chaozhou and the other from Fujian Quanzhou, into a new version named Li Jing Ji. This new edition did not exist in China, however, two copies were discovered in libraries in the UK and Japan in the 1950s.

Scholars have diverged on the issue of which original versions from Guangdong Chaozhou and Fujian Quanzhou were used. Three professors, Wu Shouli of National Taiwan University, Nao Chungyi of Hong Kong and Peter Loong of Oxford University, have their own perspectives. I wrote an article named 「in a same line of five hundred years」 published in the sixth issue of 「Journal of Traditional Chinese Theater」 in 2009, elaborating on the three versions of Li Zhi Ji which were published from Quanzhou from the Qing dynasty of Shunzhi, Daoguang and Guangxu periods.

In 2013, I was surprised to learn from Professor Wu Yongqing of Hanshan Normal University about a batch of handwritten manuscripts of the Ming Dynasty that were unearthed from an early tomb in Chaozhou in 1958. There were only two residual pages of Li Zhi Ji found. They were the Chaozhou Province Li Zhi Ji manuscript from the Ming Wanli period (around 1573 to 1620).

According to these versions, the tangle caused by the version bound by Xinantang Yu has finally been solved. The evidence shows they are not only different versions of the play but also the opera. This article is to review the generational inheritance of the Li Jing Ji manuscript, in order to retrieve and preserve this intangible cultural heritage.

Keyword : Li Jing Ji, Li Zhi Ji manuscript, the Guangdong Chaozhou and Fujian Quanzhou versions, residual pages from early tomb, tune-patten (local characteristic of tune patters)

* Honorary President of Quanzhou Local Opera Research Association

《荔鏡記》戲文刊刻問世，至今已有四百五十多年。它不是某位先人的大作，而是福建北部建陽刻書商新安堂余氏，在明代嘉靖丙寅（1566）年間，找來一本廣東潮州和一本福建泉州的手寫的同名的《荔枝記》重刊的。當年編書人余氏也許一見兩種寫本都同名是《荔枝記》，而且主要人物也同是陳三、五娘、益春、林大等，便以為是同一回事。只是兩本「字多差訛，曲文減少」，還不夠完滿，所以便加入《彥臣》《勾欄》等四項並無直接相關的品種，「合編」為《重刊五色潮泉插科增入詩詞北曲勾欄荔鏡記戲文全集》，以致書名長達 23 個字，有點疊床架屋、拖泥帶水之態。但更大的問題是：廣東潮州與福建泉州相距七八百公里，各有各的方言、各有各的聲腔、各有各的劇種，自古以來是涇渭分明，「潮歸潮」，「泉歸泉」，各唱各的調，刻書商卻為了生產新產品，硬把兩本不同腔調的寫本「合編」為一部戲文，開創了戲劇史上一個「不同聲腔」勉強湊合的先例。尤其是沒有交代「潮泉」雙方各自的份額，只在書後特地加個《告白》云：「重刊荔鏡記戲文，計有一百五頁。因前本荔枝記字多差訛，曲文減少。今將潮泉二部，增入顏臣、勾欄、詩詞、北曲，校正重刊，以便騷人墨客閑中一覽，名曰荔鏡記。」為後人帶來許多誤解與糾結，因而期待加以考辨，正本清源，以利於傳承。

一、重編的《荔鏡記》國內無存卻流落在海外

奇怪的是，《荔鏡記》當年一出版，便不知去向，連產地福建以至廣東都蕩然無存，更沒見有任何上演的紀錄（泉州民間戲班上演的只是小梨園戲的《陳三》，全靠師傅口傳）。反而有兩本《荔鏡記》分別流落在日本和英國的大學圖書館，更是無人所知。直至上世紀三十年代，北京大學的向達先生，曾在英國牛津大學圖書館工作時見過它，並在北平圖書館館刊發布《荔鏡記》的倖存消息，但其時正進入抗日時期，關注的人可能不多，泉州人更不可能獲知這一消息。進入 1950 年代，《荔鏡記》才先後為人們所發現。臺灣大學吳守禮教授先後獲得日本天理大學和英國牛津大學同一版本各自一珍藏本《荔鏡記》的副

本，開始對戲文尤其是對戲文中的閩南方言的研究。在北京方面，則是戲劇家歐陽予倩和梅蘭芳先生，於 1956 年訪問日本時，獲得天理大學贈送珍藏本《荔鏡記》的副本，回國後曾複製多套，廣東、福建先後各購得一套。其後「帝王將相、才子佳人」全部下臺，傳統戲劇也告絕跡，更無人去過問它們。

《荔鏡記》是依據純粹虛構的美麗民間故事編成的。其內容主要是描寫福建泉州的陳三（伯卿）與廣東潮州的黃五娘（碧琚）的愛情故事。緣於泉州自宋元南戲興起之時，就有傳說《陳三五娘》的民間故事、傳唱《陳三五娘》的民歌和絃管曲，以及小梨園七子班搬演《陳三》的戲劇，而且遍及城鄉各地，同時隨著泉州人外出的足跡，先後被傳到閩南各地和臺灣地區以至東南亞各個僑區。其後又有一本不知何人何時寫成並印行的文言小說《荔鏡傳》（又名《荔枝奇逢集》），在知識界流傳。但明刊本戲文《荔鏡記》，卻少有人見到或提及，反而有人把它與小說《荔鏡傳》等同起來，造成了眾說紛紜，莫衷一是。

這種景象熱鬧了一段很長的時期，後來也沉寂了，幸得到了 1976 年秋冬，才逐漸復甦，學術界對《陳三五娘》的文學作品、戲曲、絃管的研究隨之興起，多種史料也慢慢浮現出來。首先是 1985 年成立的泉州地方戲曲研究社，有幸先後獲得英國牛津大學龍彼得教授和臺灣吳守禮教授以及他的學生成功大學的施炳華教授，贈送了明清《荔鏡記》、《荔枝記》等一系列的副本及其研究的論著，再加上本地倖存的戲曲資料，先後編校出版了 16 卷本（含荔鏡記荔枝記及口述本得獎本）的《泉州傳統戲曲叢書》以及《荔鏡記荔枝記四種》、《明萬曆荔枝記校讀》等書，同時在這基礎上進行了初步的研究。

在研究中，尤其是在編校《荔鏡記荔枝記四種》之時，筆者寫了一篇從明刊《荔鏡記》到清光緒《荔枝記》以至當今的傳承，是《一脈相承五百年》的《前言》。隨後，該文由臺灣大學曾永義教授的推薦，於 2009 年 12 月，全文發表於臺灣戲曲學院的《戲曲學報》第六冊。

再是在這期間，承蒙香港一位好友許先生，送我一部廣東人民出版社 1985

年 10 月出版的《明本潮州戲文五種》，其中第三種便是這本《荔鏡記》。這部精裝的大書中，還有一篇饒宗頤先生為該書寫的《說略》，其中一段文字指出：「臺灣大學退休教授吳守禮先生即竭一生精力從事這方面工作……他編印的《明清閩南戲曲四種》……可是他收集的《荔枝記》戲文，以牛津藏的嘉靖本而論，分明標題曰「重刊五色泉潮」是合泉州、潮州二本加以會刊（按：《荔枝記》應是《荔鏡記》、「泉潮」原刊為「潮泉」）。……把它單純列入「閩南」的範圍，似乎不甚公允。……。」

吳守禮教授則於 2001 年 9 月 29 日，為其所校注的《明萬曆刊荔枝記戲文校理》一書作序時，對此作出回應。他寫道：「饒宗頤教授在《明本潮州戲文五種》說略中，對於筆者在前述《明清閩南戲曲四種》中把「潮州」戲文，單純列入「閩南」範圍，認為「似乎不甚公允」，至今筆者不但猶無法分辨，且能瞭解饒教授愛護鄉土心切。……。」

這也許是《荔鏡記》的「歸屬權」，即它是歸「潮」還是歸「泉」問題「筆墨之爭」的開始。

兩位教授的不同「意見」，自然引起筆者的關注，但不敢置評，只想強調一點的是，歸根結底是新安堂不該把兩個不同省區不同聲腔的戲文寫本「重刊（合編）」在一起，給後人帶來「剪不斷、理還亂」的糾結，進而導致《荔鏡記》歸屬權的爭論。好在英國牛津大學的龍彼得教授較早發現並研究《荔鏡記》，首先關注了這個問題，並仔細地從《荔鏡記》中找出 77 支曲牌，然後在其所輯錄的《明刊閩南戲曲弦管選本三種》¹的長篇論文《古代閩南戲曲與弦管——明刊選本三種之研究》一文中說：「此劇具有潮州和泉州的色彩，但本子裡特別刊明為潮州腔的只有九支曲牌，這就意味著所有其他的曲牌都出自泉州。」其後，筆者進一步檢索，發現「刊明為潮州腔的只有九支曲牌」之外，還在第

1. 臺灣南天書局 1998 年 5 月龍彼得自費出版。泉州地方戲曲研究社 2003 年校訂為《明刊閩南戲曲弦管選集》，由中國戲劇出版社同年出版。

十七齣，有陳三、馬夫、安童三人合唱的一個唱段，雖然沒標示曲牌，但也加注「潮腔」兩字。這樣，《荔鏡記》共有十處唱「潮腔」，其中五娘、益春、林大是潮州人，六處唱「潮腔」，理所當然。但陳三、安童等是泉州人，初來乍到潮州，離鄉不離腔，怎能也唱起「潮腔」來？真的令人匪夷所思。再說《荔鏡記》中所有地域性的方言俗字，都再在隨後刊行的泉州《明刊閩南戲曲弦管選本三種》中出現，而在《荔鏡記》出版15年後刊行的純潮本的萬曆《荔枝記》，則都不見如「屁股」兩字，《荔鏡記》作「加川」，潮本《荔枝記》則作「膠資」又如對林大的惡稱，泉本作「燈古」，潮本作「丁鈞」。由此可見，潮泉兩地自古以來的方言聲腔以至方言俗字都是不同的、各有各的特色的。

也許事出此因，或者新安堂有點「版權意識」，所以在書的底頁《告白》中做出特別的「交代」，聲明《荔鏡記》是用「潮泉二部」「合編」的，凡是取自「潮本」《荔枝記》的，便加注「潮腔」兩字，此外便是取自「泉本」《荔枝記》的。它的這個交代，正好印證了龍彼得教授指出泉州與潮州的曲牌比例為「77:9」，以證明他認為《荔鏡記》的主要成份「出自泉州」。從而證明吳守禮教授認為《荔鏡記》是閩南戲曲並非「不甚公允」。

二、潮州從古墓中出土《荔鏡記》底本《荔枝記》寫本倖存的「殘頁」可供溯本追源

即使到此時，社會上對《荔鏡記》的歸屬，似乎都還不太清楚。尤其是對上文提到的三位教授的不同「意見」，關注的更少。經徵詢出版界人士的看法，他們認為，凡遇到這類問題，通常的做法，是把該刊本的底稿找出來查驗一下，不就一目了然各自的份額了嗎？但新安堂及其檔案，是四五百年前的事物，早已無影無蹤，除非奇跡出現，不然怎能找回底稿？

然而，奇蹟還是出現：《荔鏡記》的部分底稿之一的潮州同類寫本，不留在刻書商的檔案裏，而是收藏在潮州古墓中。2013年，筆者應韓山師院吳榕

青教授的邀請，去該院對學生作一次《荔鏡記》講座。會後，吳榕青教授鄭重告訴筆者，潮州在 1958 年，曾從古墓中出土一批明代手寫的《蔡伯喈》等劇本，其中還有《荔枝記》，只是當年沒能保管好，以致只剩一些殘頁，並誤編混插在《明本潮州戲文五種》中的《蔡伯喈》之後。

這是個聞所未聞的爆炸性消息，標誌著潮州古人珍愛戲曲達到生死不離的程度。筆者一回家，便查閱上文提到的《明本潮州戲文五種》，從中果然找出其殘頁的一段書影，編於 361 頁。去年 5 月初，吳榕青教授與一位學生來訪，重提這件事，回去後，又把編入《明本潮州戲文五種》的出土殘頁書影，不是一頁而是兩頁傳送給筆者，後一頁編插於上引《五種》的 357 頁。之前，筆者曾將 361 頁的「〔生唱〕忙筆拜說未盡，夜日思量無半點眠好共怯那為恁你，莫疑我再去重娶親誰人肯學王魁負幸感你送只寒衣盤纏，封書值千萬金。又逢著安童半路報信，說叫我兄來到海豐地面，只去見兄終須會來見恁、々々々」（紅字為殘頁倖存的文字）。這段文字與上世紀龍彼得教授發現並相贈的《新刻增補全像荔枝記》副本、由筆者於 2011 年點校出版的《明萬曆荔枝記校讀》四十四出相關段落比照，竟然近乎一字不差。而 357 頁的內容，亦與《明萬曆荔枝記校讀》二十一出劇情有一段相同：「〔生唱〕怨恨僥倖薄情娘相思割吊病無藥為伊屈志如虎落平洋伊真不識寶玉掠院體做危石（春白）三兄危石藏珠俗目惡認（生曰）小妹你識古人咀不（春曰）古人做年咀（生唱）裴航若不貪著雲英因乜去到藍橋斷約縱然阮割吊先死冤魂顧恁牽叫」。由此可證明它是《荔鏡記》潮州底本的同類寫本」²。

從此可知，新安堂關於《荔鏡記》的書名有「潮泉」兩字和《告白》說的「潮泉二部《荔枝記》」作為底本是完全可信的。但四百五十多年前的閩北刻書商新安堂及其所有底稿，恐怕早已蕩然無存了。1958 年潮州出土的《荔枝記》寫

2. 所謂同類寫本，乃緣於當年刻書印書很難，抄書則是常事，一本同類的書有許多大同小異的抄本。潮州東月李氏於 1581 年，找來同類的另一寫本《荔枝記》加以編集，由書林南陽臺葉文橋增補繡梓為萬曆刊本《新刻增補全像荔枝記》，而民間仍有同類有同有異的寫本，所以它們不可能與現代同版書各本書一字不差，以致兩頁殘頁亦有這類的小差異。

本殘頁，當然不可能是當年直接「重編」為《荔鏡記》的底本之一的「潮本」，而是當年同類的寫本（如上頁註腳所說的緣於當年印刷業不發達，抄書是常事，以致一本作品有多種抄本，所以互聯網上說《紅樓夢》有十多部抄本）。因此，有人問，上述「潮泉二部」既然有同類「潮本」從古墓中出土發現，那麼泉州《荔枝記》同類底本的寫本，有沒有被人發現？它又在哪裡？

可惜泉州至今未見有此類出土之物，也未聞有同類珍藏寫本的倖存。如此說來，所謂的泉州底本豈不是只有推想而無憑據！但話說回來，新安堂余氏所說的「潮泉二部」已證實不假，有其一必有其二，恰如人間，有其父必有其母，言之有理，但泉州的寫本有遺跡嗎？經過琢磨多時，才悟出它早在清初順治年間，已成為清刻本《荔枝記》的底本或其中之一種。這種看法，也許有違常理，因為明嘉靖已有《荔鏡記》在前，其後清順治編的《荔枝記》，無疑要繼承其衣鉢，不必去另找底本！2010年筆者寫的《一脈相承五百年》，就是基於這種認識的。當今再把明嘉靖《荔鏡記》與清順治《荔枝記》一比照，便有個重要的發現：即順治本與嘉靖本彼此不曾有直接的傳承的關係。所以「一脈相承」的「一脈」，不是《荔鏡記》的全部，而只是《荔鏡記》的底本之一，即泉州明代的寫本《荔枝記》。理由是：

一是清順治本《荔枝記》，其名並不延襲明刊稱《荔鏡記》，而是回到寫本年代之原稱《荔枝記》以至其後傳承的道光本、光緒本都叫《荔枝記》。

二是更重要的是上述《荔鏡記》中的十處〔潮腔〕，在順治本中全然不見了。從而證明《荔鏡記》確實是「潮、泉」二腔的合編本，而順治《荔枝記》，則是純粹的泉腔本。

三是清順治《荔枝記》不再用《荔鏡記》明傳奇的編法，以〔末唱【西江月】〕開場，而是保存了南戲「頭出生二出旦」的傳統，頭一個出場的是陳三〈與哥錢行〉，第二個出場的是〈五娘賞花〉。由此顯示清順治《荔枝記》底本，可能是宋元南戲的遺響，其來源或有更悠久的歷史，並一直傳承於道光本、

光緒本以至蔡尤本等梨園戲藝師的記憶中。

更令人驚喜的是，1952 年老藝師蔡尤本的口述記錄的《陳三》戲文，竟然與順治本《荔枝記》一脈相承，而與明嘉靖的《荔鏡記》則截然不同。老藝師口述記錄本《陳三》及據此加工提高的於 1954 年華東得獎本《陳三五娘》的精彩戲段，幾乎都來自順治本，其源頭無疑是梨園戲歷代藝師口傳下來的。為此，筆者去年曾撰了一文³，也簡略介紹這些背景。

三、新安堂當年把「潮泉」兩腔合一，仍然給當今對聲腔的認知帶來偏差

常言道，一方水土養一方人，一方水土也養育一方聲腔。《中國戲曲通史》早就指出：「各個劇種聲腔的形成，是在當地適應群眾的需要，與當地語言、民間藝術相結合，進而逐步變化而來的。每種聲腔以它形成的地方命名……。」這話是千真萬確的，全國各種以當地方言形成的聲腔劇種，無不是一種聲腔形成一個劇種，不允許也不存在一個劇種有兩種聲腔。所謂的「南腔北調」，指的就是聲腔不同、令人費解的貶義詞語。當年新安堂在重編《荔鏡記》時「重刊五色潮泉……」造成的混雜，儘管在書後《告白》該書只是供人「閑中一覽」，不作為演出本。但至今可能還有人誤認為「潮泉」是同一區域、劇種聲腔是無差別似的。

因而，不久前「百度」中出現一篇短文，題目是「《〈潮陽春〉（花園外）》，值得關注。其括弧中的「花園外」，即泉州的《弦管指譜大全》中第 50 套的《花園外邊》，說的是《荔枝記》中陳三帶五娘、益春「私奔」出門在花園外邊，五娘離開父母百感交集的感歎吟唱。

3. 〈《荔鏡記》的前世今生再考辨〉，發表於《中國音樂學》2024 年第二期。

上述網文（百度，2012.12.15）開頭稱：

「潮陽春」不見於詞牌曲牌，就是南戲雜劇，也沒有「潮陽春」。很明顯，「潮陽春」明代稱「潮調」、「潮腔」。「潮調」、「潮腔」，則與「潮劇」有關；……

如其所言，「潮陽春」作為曲牌是不存在的。不然，泉州的弦管戲曲中有「潮調」、「潮陽春」，便與「潮劇」有關。

請注意，這種「與潮劇有關」，以前幾百年間的戲曲活動中並不存在。只是在近百年來，卻在絃管戲曲中偏偏有不少的「潮調」與「潮陽春」的標示。人們也似乎習以為常。也許因此，網文認為泉腔戲曲與「潮劇有關」。同時，潮州還有位研究者據此著文稱：「推斷梨園戲、潮劇「潮調」唱腔是明代潮調的嫡系遺傳，潮調旋律源自粵東「燈籠歌」」。⁴

乍看上引網文尤其是這個「推斷」，無不令人大感詫異，隨即產生兩個問題：

一是「潮陽春」如果不是或不應作為曲牌，那麼泉州絃管和傳統戲曲中大量的【潮陽春】從何而來？

二是由此而引出的泉州絃管和傳統戲曲，是不是與「潮調」、「潮腔」有關，以至於「明代潮調的嫡系遺傳」？

為此，本文擬從史料和實際出發，來考辨這個問題。

（一）先考查【潮陽春】究竟是不是曲牌？

鑒於曲牌是由宋元的詞牌發展而來的，因而便從手邊現有的資料，由古至今查找一下是否有【潮陽春】。

4. 鄭守治：《明代潮調曲體研究·摘要》，江西：江西師範大學碩士學位論文。

首先找出了「薈萃了元明清三代重要的散曲選集」的《歷代散曲匯纂》（浙江古籍出版社，1998）；又有華僑大學朱媞媞副教授拷給我在電腦中的《中國古代曲譜大全》（遼海出版社，2009），共五冊，包括《新編南詞定律》《太古傳宗》等七種，同樣是元明清三代的作品，於清初彙編成書，曲譜曲牌真的是「詞山曲海」不計其數。其曲譜用工尺，不見工乂。其曲牌，弦管曲譜所用的曲牌，如【玉交枝】【山坡羊】【紅衲襖】【柳搖金】【綿答絮】【繡停針】【新水令】【駐雲飛】等等，都應有盡有。但就是獨缺【潮陽春】。

話說回來，泉州的絃管與傳統戲曲的曲牌，或許有所不同，因為它的曲詞一般都沒有嚴格的格律，句式、字數都比較自由，而且絕大多數是以第一人稱「阮」或「我」來宣敘，絃友們常以曲詞開頭幾個字來記住曲名和不同的情緒傾向，似乎不太留心所屬曲牌。基於此，要探討【潮陽春】是不是曲牌，還得從本地區的古今戲曲資料來查找。好在自 1985 年以來，泉州地方戲曲研究社已先後編校出版的〔絃管類〕書籍有《明刊閩南戲曲弦管選本三種》《袖珍寫本道光指譜》《清刻本文煥堂指譜》《泉州弦管名曲選編》及《續編》、《泉州弦管曲詞總匯》和協助晉江市編排的《弦管古曲選集》等有 20 多部。〔傳統戲曲類〕的有十六卷本《泉州傳統戲曲叢書》，又有直接描寫《陳三五娘》愛情故事的有明代嘉靖（1566）年的《荔鏡記》及清代有順治、道光、光緒三本略有不同的《荔枝記》。另外又有明萬曆（1581）的潮本《荔枝記》等等。經過粗略搜索，共找出【潮陽春】以及為區別節拍不同的長潮、中潮、短潮、潮疊的，起碼有一百一十多首，其中唱《陳三五娘》故事的佔七成以上，餘者則為唱孟姜女、王昭君、貂蟬、王月英、陳妙常等傳奇人物及無特定人物的曲目。它們無疑流傳了數百年，歷歷在目，怎能說【潮陽春】不是曲牌呢？

後來再查【潮陽春】在泉州出現的年代，從上述古刊本細細復查一遍，竟然有個重大發現：即上列的絃管戲曲作品，都有個問世的不同時期。大體上可分為前期與後期：前期即自明嘉靖至清光緒年間；後期則由清末民初以來到當今。一經查找，前期刊行的戲文曲譜，如上述的明嘉靖刊本《荔鏡記》，最應該有【潮陽春】曲牌，但它卻一個都沒有。有的多是【望吾鄉】。即使寫三人

私奔途中第三十四出唱的《走到花園》，用的曲牌是【四邊靜】，也不是【潮陽春】。

再就絃管曲而言，僅以世代傳承的兩首陳三五娘唱的曲目《園內花開》和《暗靜開門》，所標的曲牌都是【望吾鄉】。明萬曆的《明刊三種》、清道光的指譜《花園外邊》，只見【倍思】不見【潮陽春】。即使到了清咸豐年間的《文煥堂指譜·花園外邊》，也只見「潮調」落「緊潮」，同樣也找不到【潮陽春】。再從泉州市區罕見的早期絃管名師丁益武傳授的《范志指譜》（黃東漢複製）抄件的《花園外邊》，也只有【蜜陽關】【醉蓬萊】。又查抗日勝利後曾省先生帶去臺灣的《昇平奏指譜》，也是【蜜陽關】【醉蓬萊】。只是第二三曲有「右調落緊潮」，總之都不見【潮陽春】，只是「潮」字已經有幾處介入。

（二）後期的出版物中，卻冒出不少【潮陽春】

上段概述，前期作品不存在【潮陽春】，後期卻冒出了許多，它們又是從何而來？

這裏再找出另兩首具有代表性的古曲來探個究竟，一是指譜套曲即本文討論的《花園外邊》，二是散曲《精神盹》（按：盹原作是頓），分別來討論一下。

先說本文討論的絃管指譜套曲《花園外邊》。這套指譜最早出現是抄於1846年的《琵琶指南》（2005年本社編校以《袖珍寫本道光指譜》為名出版）。《花園外邊》中的兩段曲，都是《陳三五娘》故事中五娘唱的曲，但它只標「倍思」兩字，沒有【潮陽春】。

再說《精神盹》，它是絃管界和梨園戲都經常唱的曲目。其內容是陳三挈五娘私奔，途中被捉，發配充軍，五娘獨守深閨傾訴悲怨的心聲。但年代最早刊行這部戲文的明代嘉靖（1566）年的《荔鏡記》，在五娘〔憶情自歎〕中，卻只有【越護引】《紗窗外》又唱《三更鼓》，唯獨沒有《精神盹》。過了38

年的萬曆（1604）年刊行的《明刊閩南戲曲弦管選本三種》，反而在絃管曲集〔鈺妍麗錦〕中有了這首《精神盹》的曲詞。令人奇怪的是，作為牌名它只標一個「北」字，這似乎不能稱為曲牌。進入清代，《荔鏡記》的後裔先後有順治、道光、光緒年間三本《荔枝記》刊行，它們在〔五娘思君〕中不但有《紗窗外》《三更鼓》，而且還有《精神盹》，三首曲詞一起同時出現，但它們卻都沒有曲牌。

1952 年，梨園戲藝師蔡尤本口述經記錄整理的《陳三·大悶》中，依序出現了上述三首曲，並一一標示曲牌，有【越護引】《紗窗外》、【長滾】《三更鼓》、【鷓鴣天】《精神盹》。請注意，這裏的《精神盹》的曲牌既不是單一的「北」，更不是【潮陽春】，而是宋詞牌【鷓鴣天】。

由此看來，要問《精神盹》的原配曲牌是什麼，還得先研究《明刊三種》中的這個「北」字。就戲曲中的字義來理解，「北」字常指福建以北的曲目或戲劇。但《精神盹》是五娘思君的曲，是地地道道南方的故事南方人的唱腔，不可能是「北」。筆者當年在編校《明刊三種》時，曾為這個「北」字糾結多時，後來受到該書中多種怪異的省筆字的啟發，終於悟出來：「北」是「背」字的省筆。而「背」與「倍」同音。「倍」即「倍思」。由此推測：《精神盹》的「北」無疑是它的管門歸屬正是「背思」即「倍思管」。

從以上兩例可以證明：由明中葉到清末，《陳三五娘》中的許多曲目，都還不見有什麼【潮陽春】曲牌。

到了民初，終於有了點端倪。首先是泉州市區清源齋，在 1912 年刊行了 12 本小 32 開的散曲選集《御前清曲》，一共刊印了 100 多首不附工乂譜只標撩拍符號的曲詞。其中《聽門樓》標【潮陽春】；《三哥暫寬》標「又潮調」；《花園外邊》（指譜曲作散曲唱）標「三角潮」；《小妹聽》標「三撩倍思」（按：「三撩倍思」在 2015 年出版的《弦管古曲選集》中作【長潮陽春】。）據此，以現有這些資料而論，【潮陽春】最先出現是在民初清源齋刊行的不太規範的

散曲集《御前清曲》。這個民間刻書坊早已消失，無從查詢其底稿及其所用曲牌的來源（可能翻刻廈門會文堂的《御前清曲》，有待查證）。

也是在這期間，廈門林霽秋先生重編的《泉南指譜重編》問世，書中的《花園外邊》，卻不用【潮陽春】，只標「倍思」加上「潮調」兩字，成為「倍思潮調」。這也許是把「指譜」《花園外邊》唱《陳三五娘》的曲目與「潮」字掛起鉤來的開端；又幾乎與此同時，旅居臺灣的林祥玉先生於 1914 年編印《南音指譜全集》中的《花園外邊》，則乾脆只標「潮調」，不用「倍思」。但林霽秋、林祥玉兩位先賢的《指譜》，都無視《御前清曲》的【潮陽春】。

時至 1953 年，泉州旅菲的絃管先生劉鴻溝，在馬尼拉編印的《閩南音樂指譜全集》，才對這套《花園外邊》首次在題下加了《荔鏡傳》三字。《荔鏡傳》是文言小說，不是戲曲，更不必用曲牌。但卻標上曲牌【潮陽春】又名【蜜陽春關】，又有詞牌【醉蓬萊】。今查證劉鴻溝先生的「又名【蜜陽春關】【醉蓬萊】」可能引自上引的同一城區的「范志指譜」和「昇平奏指譜」。由此可見，一首不長的指譜曲《花園外邊》的曲牌，已由單純的「倍思」，再到「倍思潮調」，最後又加上【潮陽春】，以及詞牌【醉蓬萊】和查無出處的【蜜陽春關】，這首曲的主旋和基調究竟是什麼？隨即變得複雜起來，好似一個人有多個姓氏，不知怎麼稱呼為好，令人困惑。

但這個無源的【潮陽春】作為曲牌，從此登堂入室在《指譜》中，以至遍布許多散曲曲目。

可惜上列三位絃管先生都先後成為古人，當然無從諮詢選標不同牌名的依據。但從上述有限的資料來看，泉州弦管「指譜」中的【潮陽春】牌名，可能是劉鴻溝先生首次用上去的（是否參照《御前清曲》已無從稽考）。

而後，梨園戲劇團據老藝師蔡尤本等口述的《陳三》，在 1954 年之間經整理的新抄本，竟然也出現了十多個【潮陽春】。那麼，這裏的【潮陽春】又是從何而來，出處何在？好在梨園戲的《陳三》有其系列祖本可供溯本追源。明

嘉靖《荔鏡記》有 77 支曲牌，隨後有清代的順治、道光、光緒各有一本《荔枝記》，曲牌相對少了，但繼往開來，所有刊本，都沒有【潮陽春】！

因此說，梨園戲《陳三五娘》系列的明清古刊本，都沒有【潮陽春】，反而在近代以來，冒出許多【潮陽春】。所以不能不說，它們是背離祖先傳統的無源之水。

（三）正宗的明萬曆潮本《荔枝記》，也不見有【潮陽春】

如果以上引「網文」所說的：『很明顯，「潮陽春」明代稱「潮調」、「潮腔」。「潮調」、「潮腔」，則與「潮劇」有關』。那麼，查一查正宗「潮劇」的明刊本是否有【潮陽春】，不就顯而易見。前文說過，「潮泉」合編的《荔鏡記》，確實沒有【潮陽春】，現在幸有一本正宗的潮本《荔枝記》，長年流存在國外，無人所知，是上文提到的為英國牛津大學漢學家龍彼得教授，於 1991 年來泉州出席學術研討會時，特地手持一本他拷自奧地利國家圖書館的明萬曆潮本《荔枝記》副本贈給本社，由筆者接下。筆者於 2011 年做成點校本《明萬曆荔枝記校讀》，由中國戲劇出版社出版。毫無疑問，這本難得的四百多年前的明萬曆潮本《荔枝記》書中，最應該有【潮陽春】才對，可惜只有【粉蝶兒】、【錦纏道】、【地錦當】、【金錢花】、【出隊子】、【大逐鼓】、【四朝元】等等幾十個曲牌，唯獨不見【潮陽春】。

再說，如果說【潮陽春】是緣於「潮泉」兩地的「陳三」與「五娘」的愛情故事而產生的戲與曲而誕生的。但在廣東潮州市以至以「潮陽」為名的潮陽區，當地以及久負盛名的「潮劇」，都沒有【潮陽春】。以至於潮州音樂家鄭志偉先生曾接到泉州同行寄去多首標【潮陽春】曲牌的曲譜，諮詢潮調音樂是否有【潮陽春】問題時，他的答復是「否」。他於 2010 年著作由中國戲劇出版社於 2010 年出版的《潮樂文論集》，提到潮調音樂的古老性與獨特性，其明顯的譜字是以「二三四五六」，表示「12356」即「宮商角徵羽」五音，所以稱為「二四譜」，與泉州古老的「乂工六思一」的絃管「工乂譜」亦截然不同。他

書中也沒有一處提到所謂的【潮陽春】曲牌。

由此可見，四百多年前的潮劇、潮調，以及最早用陳三五娘故事編成單純的潮州戲曲刊本《荔枝記》，都不存在什麼【潮陽春】。因此說，網文所稱的「很明顯，「潮陽春」明代稱「潮調」、「潮腔」。「潮調」、「潮腔」，則與「潮劇」有關」。是肯定不能成立的。

進而言之，「潮腔」「潮調」與「泉腔」「泉調」自古以來分別是潮州、泉州的優秀傳統文化，世代傳承，至為寶貴。但沒有也不可能融為「潮泉腔」或「潮泉調」。早於清乾隆十三年（1748）漳浦人蔡爽的《官音匯解析義》「戲耍音樂」條載：「做正音唱官腔，做白字唱泉腔，做九角唱四平，做潮劇唱潮腔。」漳浦即現在漳州的一個縣。漳州的北面是泉州，南邊是廣東潮州。早在250多年前，這位漳浦學者蔡爽便對鄰近左右因地域不同便造成當地戲曲聲腔不同，即官腔、泉腔、潮腔等分得清清楚楚。時至今日，怎可能讓地分兩省的潮腔與泉腔融為一體變成「潮泉腔」或「潮泉調」！

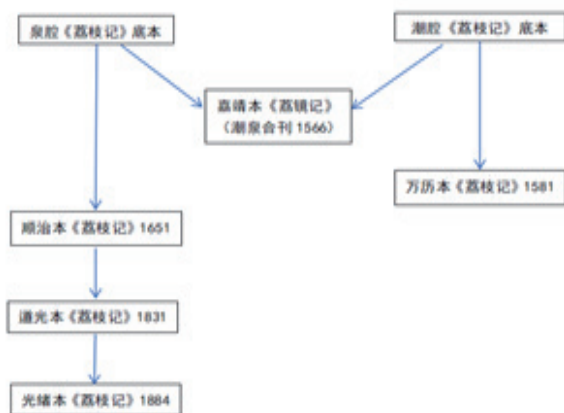
新中國成立以後，潮州保存下來的有一個折戲《大難陳三》，以純「潮腔」演出，也很受歡迎，至今網上還可以看到。泉州保存下來的卻是連臺本戲文《陳三》，1952年由蔡尤本口述、許書紀記錄，整理分上下集，可供兩個專場演出，之後再經林任生等多位名家反復加工提高，在1954年參加華東戲曲會演，泉州梨園戲《陳三五娘》一鳴驚人，轟動了劇壇，榮獲多項大獎。潮州潮劇團派姚璿秋等去觀摩，並當場學習這出戲。會演後又派一位領隊和姚璿秋等三位名演員來泉州梨園戲劇團，對戲中三個主要人物一對一地學習其表演，回去時還帶去梨園戲劇團贈與的《陳三五娘》演出本，隨即加以移植，配上潮調音樂上演，亦獲得很大成功。珠影還把它拍攝搬上銀幕，改名《荔鏡記》。其實它只是取自潮劇移植梨園戲華東得獎本《陳三五娘》，不是直接取自《荔鏡記》。因為當時少有人知道有《荔鏡記》（梨園戲劇團及至1958年才從北京購回復製本），而且得獎本《陳三五娘》只是蔡尤本口述《陳三》的上半部更不是《荔鏡記》。

1987 年，泉州的梨園戲劇團為擴大業務演出劇目，還組隊去潮州學習觀摩潮劇創作的古裝戲《張春郎削髮》。回來以後，梨園戲領導把刊於《劇本》月刊的《張春郎削髮》劇本，交由老編劇施培植移植為泉腔方言，由作曲家王愛群配上梨園音樂，然後由導演莊長江加以提高排練上演，亦取得很好的效果。

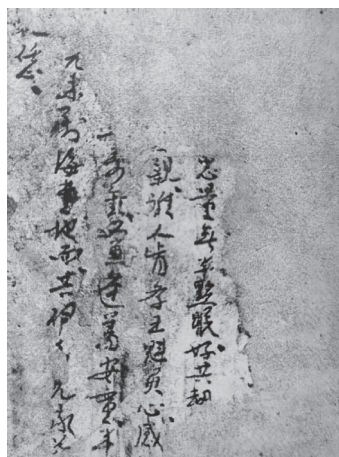
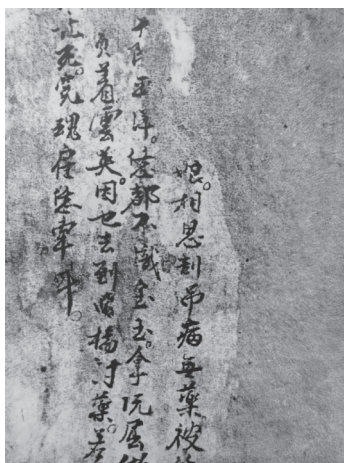
從以上兩項事例，可進一步證明，潮、泉的戲曲聲腔，各有各的特質與優點，只能移植，不能通用，更不可能融為一體。

總的說，《荔鏡記》的戲文，只是刻書商新安堂一時把「潮泉」不同地域聲腔人為的「合二為一」，而且僅僅止於在《荔鏡記》紙本上，而後的明代潮州萬曆的一本《荔枝記》、泉州清順治、道光、老緒的三本《荔枝記》則分道揚鑣（請參閱文後示意圖）以至於日常的戲曲活動，都是「潮歸潮」「泉歸泉」，各守本腔，各自發揮，各得其所，各美其美。因此，開頭引述的所謂的「推斷梨園戲、潮劇「潮調」唱腔是明代潮調的嫡系遺傳，……」是脫離實際、不存在也不可能成立的個人的一時之見。鑒於當今全球開展保護人類非物質文化遺產、國家更加重視保護知識產權的重要時刻，人們期待對古刊本《荔鏡記》的身世，要有個更準確的認識與解讀，以利於更好地保護與傳承。

下圖為華僑大學朱媞媞副教授特地為《荔鏡記》、《荔枝記》的傳承畫一傳承示意圖，以供讀者參考。



以下《明本潮州戲文五種》及 357、361 頁殘頁書影，為廣東韓山師範學院
吳榕青教授提供。



徵引文獻

一、近人論著

1. 泉州地方戲曲研究社：《明刊閩南戲曲弦管選集》，北京：中國戲劇出版社，2003 年。
2. 鄭守治：《明代潮調曲體研究》，江西：江西師範大學碩士學位論文。
3. 鄭國權：〈《荔鏡記》的前世今生再考辨〉，《中國音樂學》2024 年第二期。
4. 龍彼得：《明刊閩南戲曲弦管選本三種》，臺北：南天書局，1998 年 5 月。

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.

附錄一

《戲曲學報》撰稿格式

95年12月27日第11次行政會議通過
103年2月12日第183次行政會議修正通過
105年3月2日第231次行政會議通過
107年4月18日279次行政會議修正通過

本刊採用電腦排版，為便利編輯作業，謹訂下列撰稿格式（為期全書體例統一，編者得視需要略作調整）：

- 一、請以中文橫式書寫，字體正文新細明體、引文標楷體；字型大小為內文十二級，註腳十級。
- 二、各章節使用符號，依一、（一）1.（1）……等順序表示；文中舉例的數字標號統一用（1）（2）（3）……。
- 三、請用新式標號，惟書名號改用《》，篇名號改用〈〉。在行文中，書名和篇名連用時，省略篇名號，如《莊子·天下篇》。若為英文，書名請用斜體，篇名請用“ ”。日文翻譯成中文，行文時亦請一併改用中文新式標號。
- 四、獨立引文，每行低三格；若需特別引用之外文，也依中文方式處理。
- 五、註腳採隨頁註，標識號碼請用阿拉伯數字，如1、2、3……。
- 六、文後請列徵引文獻。
- 七、注釋之體例，請依下列格式撰寫：

（一）引用專書：

- 1.王夢鷗：《禮記校證》（臺北：藝文印書館，1976年），頁102。
- 2.孫康宜著，李爽學譯：《陳子龍柳如是詩詞情緣》，增訂本（西安：陝西師範大學出版社，1998年），頁21-30。
- 3.Mark Edward Lewis, *Writing and Authority in Early China* (Albany: State University of New York Press, 1999), pp. 5-10.

4. René Wellek and Austin Warren, *Theory of Literature*, 3rd ed. (New York: Harcourt, 1962), p. 289.
5. 西村天四：〈宋學傳來者〉，《日本宋學史》（東京：梁江堂書店，1909年），上編（三），頁22。
6. 荒木見悟：〈明清思想史の諸相〉，《中國思想史の諸相》（福岡：中國書店，1989年），第二篇，頁205。

(二)引用論文：

1. 期刊論文：

- (1) 王叔岷：〈論校詩之難〉，《臺大中文學報》第3期（1979年12月），頁1-5。
- (2) 林慶彰：〈民國初年的反詩序運動〉，《貴州文史叢刊》1997年第5期，頁1-12。
- (3) Joshua A. Fogel, “‘Shanghai-Japan’: The Japanese Residents’ Association of Shanghai,” *Journal of Asian Studies* 59/4 (Nov. 2000): 927-950.
- (4) 子安宣邦：〈朱子「神鬼論」の言說的構成——儒家的言說的比較研究序論〉，《思想》792號（東京：岩波書店，1990年），頁133。

2. 論文集論文：

- (1) 余英時：〈清代思想史的一個新解釋〉，《歷史與思想》（臺北：聯經出版公司，1976年），頁121-156。
- (2) John C. Y. Wang, “Early Chinese Narrative: The *Tso-chuan* as Example,” in Andrew H. Plaks, ed., *Chinese Narrative: Critical and Theoretical Essays* (Princeton: Princeton University Press, 1977), pp. 3-20.
- (3) 伊藤漱平：〈日本における『紅樓夢』の流行——幕末から現代までの書誌的素描〉，收入古田敬一編：《中國文學の比較文學的研究》（東京：汲古書院，1986年），頁474-475。

3. 學位論文：

- (1)吳宏一：《清代詩學研究》（臺北：臺灣大學中文研究所博士論文，○○○先生指導，1973年），頁20。
- (2)Hwang Ming-chorng, “Ming-tang: Cosmology, Political Order and Monument in Early China,” Ph. D. dissertation (Harvard University, 1996), p. 20.
- (3)藤井省三：《魯迅文學の形成と日中露三國の近代化》（東京：東京大學中國文學研究所博士論文，1991年），頁62。

(三)引用古籍：

1.原書只有卷數，無篇章名，註明全書之版本項，例如：

- (1)〔宋〕司馬光：《資治通鑑》（〔南宋〕鄂州覆〔北宋〕刊龍爪本），卷2，頁2上。
- (2)〔明〕郝敬：《尚書辨解》（臺北：藝文印書館，1969年《百部叢書集成》影印《湖北叢書》本第1593冊），卷3，頁2上。
- (3)〔清〕曹雪芹：《紅樓夢》第一回，見俞平伯校訂，王惜時參校：《紅樓夢八十回校本》（北京：人民文學出版社，1958年），頁1-5。
- (4)那波魯堂：《學問源流》（大阪：崇高堂，寬政十一年〔1733〕刊本），頁22上。

2.原書有篇章名者，應註明篇章名及全書之版本項，例如：

- (1)〔宋〕蘇軾：〈祭張子野文〉，《蘇軾文集》（北京：中華書局，1986年），卷63，頁1943。
- (2)〔梁〕劉勰：〈神思〉，見周振甫著：《文心雕龍今譯》（北京：中華書局，1998年），頁248。
- (3)王業浩：〈鴛鴦塚序〉，見孟稱舜撰，陳洪綬評點：《節義鴛鴦塚嬌紅記》（臺北：天一出版社，《全明傳奇》本第139冊），王序頁3a。

3.原書有後人作注者，例如：

- (1)〔魏〕王弼著，樓宇烈校釋：《老子周易王弼注校釋》（臺北：華正書局，1983年），上編，頁45。
- (2)〔唐〕李白著，瞿蛻園、朱金城校注：〈贈孟浩然〉，《李白集校注》（上）（上海：上海古籍出版社，1998年），卷9，頁593。

4.西方古籍請依西方慣例。

（四）引用報紙：

- 1.余國藩著，李爽學譯：〈先知・君父・纏足——狄百瑞著《儒家的問題》商榷〉，《中國時報》第39版(人間副刊)，1993年5月20-21日。
2. Michael A. Lev, “Nativity Signals Deep Roots for Christianity in China,” *Chicago Tribune* [Chicago] 18 March 2001, Sec. 1, p. 4.
3. 藤井省三：〈ノ-ベル文學賞中國系の高行健氏：言語盗んで逃亡する極北の作家〉，《朝日新聞》第3版，2000年10月13日。

（五）再次徵引：

- 1.再次徵引時可隨文註或用下列簡便方式處理，如：
 - 註1 王叔岷：〈論校詩之難〉，《臺大中文學報》第3期（1979年12月），頁1。
 - 註2 同前註。
 - 註3 同前註，頁3。
- 2.如果再次徵引的註不接續，可用下列方式表示：
 - 註9 王叔岷：〈論校詩之難〉，頁5。
- 3.若為外文，如：
 - 註1 Patrick Hanan, “The Nature of Ling Meng-Ch’u’s Fiction,” in Andrew H. Plaks, ed., *Chinese Narrative : Critical and Theoretical Essays* (Princeton: Princeton University Press, 1977), p. 89.

註2 Hanan, pp. 90-110.

註3 Patrick Hanan, "The Missionary Novels of Nineteenth-Century China," *Harvard Journal of Asiatic Studies* 60.2 (Dec. 2000): 413-443.

註4 Hanan, "The Nature of Ling Meng-ch'ü's Fiction," pp.91-92.

註5 那波魯堂：《學問源流》（大阪：崇高堂，寬政十一年〔1733〕刊本），頁22上。

註6 同前註，頁28上。

（六）注釋中有引文時，請註明所引註文之出版項。

（七）注解名詞，則標注於該名詞之後；注解整句，則標註於句末標點符號之前；惟獨立引文時放在標點後。

七、其他體例：

（一）年代標示：文章中若有年代，儘量使用國字，其後以括號附注西元年代，西元年則用阿拉伯數字。

1.司馬遷（145-86 B.C.）

2.馬援（14B.C.-49A.D.）

3.道光辛丑年（1841）

4.黃宗羲（梨洲，1610-1695）

5.徐渭（明武宗正德十六年〔1521〕-明神宗萬曆十一年〔1593〕）

（二）關鍵詞以不超過6個為原則。

（三）若文章中多次徵引同一本書之材料，為清耳目，可不必要作註，而於引文下改用括號注明卷數、篇章名、章節或頁碼等。

八、徵引資料來自網頁者，需加註網址。

九、文末請附「徵引文獻」，分「古籍」和「近人論著」兩部分，皆以

作者姓氏筆劃或英文字母排序，其格式例示如下：

（一）古籍：

- 1.〔漢〕司馬遷：《史記》，北京：中華書局，1969年。
- 2.〔三國·吳〕韋昭注，上海師範學院古籍整理組校點：《國語》，上海：上海古籍出版社，1978年。
- 3.〔宋〕楊傑：《無為集》，臺北：臺灣商務印書館，1983年，
《景印文淵閣四庫全書》第1099冊。

（二）近人論著：

- 1.王力：《漢語詩律學》，香港：中華書局，1976年。
- 2.陳捷、陳清泉譯，〈元朝怯薛考〉，載箭內互著，陳捷、陳清泉譯，《元朝怯薛及斡耳朵考》，臺北：臺灣商務印書館，1963年。
- 3.湯廷池：〈關於漢語的詞序類型〉，「第二屆國際漢學會議」論文，臺北：中央研究院，1986年。收錄於湯廷池（1988）《漢語詞法句法論集》，臺北：臺灣學生書局，1988年。
- 4.鄭毓瑜：〈流亡的風景——〈遊後樂園賦〉與朱舜水的遺民書寫〉，《漢學研究》第20卷第2期，2002年12月。
- 5.Hanan, Patrick. 2000. "The Missionary Novels of Nineteenth-Century China." *Harvard Journal of Asiatic Studies* 60.2: 413-443.
- 6.Hymes, Robert P., and Conrad Shirokauer. 1993. *Ordering the World: Approaches to State and Society in Sung Dynasty China*. Berkeley: University of California Press.
- 7.Jia, Jinhua. 1999. "The Hongzhou School of Chan Buddhism and the Tang Literati." Ph.D. diss., University of Colorado at Boulder.
- 8.Wang, John C.Y. 1977. "Early Chinese Narrative: The *Tso-chuan* as Example." In Andrew H. Plaks, ed., *Chinese Narrative: Critical and Theoretical Essays*. Princeton: Princeton University Press.

附錄二

《戲曲學報》投稿者基本資料表

投稿日期	年	月	日	投稿序號（免填）	
作者姓名	中文： 英文：				
共同撰稿者	請依作者之排行順序列出共同作者（如為單一作者免填） 1. 2. 3. 4.				
現職單位與職稱	中文	（單位）			（職稱）
	英文	（單位）			（職稱）
聯絡方式	通訊地址：				
	電話：（0）（H）				
	行動電話： 傳真：				
	電子郵件：				
投稿題目	中文： 英文：				
論文字數/頁數			語文類別	☐ 中文 ☐ 英文	
送交投稿 相關資料	☐ 投稿文章電子檔（光碟） ☐ 投稿者基本資料表 ☐ 著作出版權授權同意書				
以下資料由圖書資訊中心出版組填寫					
先生大鑒： 您所投稿之大作，本校於 年 月 日收訖，本校將依照本刊審查辦法送請審查委員審查，審查結果將另行通知。 國立臺灣戲曲學院					

稿件送交：114 臺北市內湖區內湖路二段 177 號

國立臺灣戲曲學院圖書資訊中心出版組

電話：(02) 2796-2666 轉 1619

電子郵件：tcpajournal@gmail.com

《戲曲學報》第一期 目錄索引

June 2007

NO.1 CONTENTS

海鹽腔新探 A New Look at the Haiyen Qiang	曾永義 Tseng, Yong-Yih	3
南戲《劉錫沉香太子》在福建遺傳的新發現 —試論閩西傀儡戲《寶帶記》的形態特徵和定型年代 A New Discovery of the Nanxi (Southern Drama) Liu Xi Chenxiang Taizi in Fujian – On the Formal Characteristics and Dating of the Puppet Show Baodai Ji	馬建華 Ma, Jianhua	29
小青故事及其相關劇作初探 A Preliminary Inquiry into the Story of Xiaoqiang and Its Related Plays	謝俐瑩 Hsieh, Li-Ying	67
清初傳奇賓白的寫實化趨向 The Realistic Tendency of the Dialogue in Chuanqi of Early Qing Dynasty	林鶴宜 Lin, Ho-yi	99
關於《長生殿》全本工尺譜的印行本 Editions of the Full Score for Changsheng Dian	吳新雷 Wu, Xinlei	123
從張大復《寒山堂曲譜》觀察清初蘇州地區崑腔曲律 之發展與變化 The Development and Changes of the Kunqu Music of Suzhou Area in Early Qing as Evidenced in Hanshantang Qupu by Zhang Dafu	李佳蓮 Lee, Chia-lian	137
試論崑劇表演的「乾、嘉傳統」 The Qian-Jia Tradition of Kunqu Opera	陳芳 Chen, Fang	181
「家家『收拾起』，戶戶『不提防』」考辨 A Research on "Every Family 'Packs up' and None 'Takes Precaution' "	劉致中 Liu, Zhizhung	215

《戲曲學報》第二期 目錄索引

December 2007

NO.2 CONTENTS

「暮色」婉約秀美，「還魂」相形見拙－關於《牡丹亭》的反思 Graceful "Yearning for Love" Outshines "Return from Grave" --Concerning the Introspection of Peony Pavilio	蔣星煜 Jiang, Xing-Yu	3
臧懋循改編評點《還魂記》呈現之曲學批評及其意義 The Drama Criticism of Tsang Mao-Hsun' s Revision of "Hwan Hwen Ji" and Its Significance	陳慧珍 Chen, Huey-Jen	19
馬湘蘭與明代後期的曲壇 Ma Xianglan in the Music Drama World of the Late Ming	華 瑋 Hua, Wei	55
王光魯《想當然》傳奇和徐士俊《春波影》雜刻的作年 On Writing Year of Xiangdangran and Chunboying	汪超宏 Wang, Chao-Hong	83
論明清時期的船臺演出 On the Shipboard Opera Performance during the Ming and Qing Dynasties	康保成 Kang, Bao-Cheng	93
集曲體式初探 The Beginning Confers of Chi-Chu Forms	施德玉 Shih, Te-Yu	125
關於崑曲「五毒」與家門藝術的傳承 The Inheritance about the Kunqu Opera' s "WuDü" and the Art of Jiamen	李 曉 Li, Xiao	151
二十一世紀前崑曲在臺灣的發展史貌 The Development of Kun Opera in Taiwan before the 21st Century	蔡欣欣 Tsai, Hsin-Hsin	169
京劇老生藝術體系在十九世紀末的發展： 以《天水關》的老生表演為例 The Lao Sheng Performing Arts Development of Peking Opera in Late 19th Century : The Lao Sheng Performance of "Tian-Shui Guan"	李元皓 Lee, Yuan-How	197

《戲曲學報》第三期 目錄索引

June 2008

NO.3 CONTENTS

南戲《孟姜女》遺存考 Researching Remnants of Nanxi Meng-Jiangnu	徐宏圖 Xu, Hongtu	3
南戲《孟姜女》遺存續考 Researching Secondary Remnants of Nanxi Meng-Jiangnu	徐宏圖 Xu, Hongtu	19
宋元南曲戲文之體製、規律與唱法 Systems, Patterns, and Voices of Southern Qu's Opera Writings in Sung and Yuan Dynasties	曾永義 Tseng, Yong-Yih	35
戲曲腳色行當形成的規律 The Pattern of Formation of Role Types in Chinese Opera	周華斌 Zhou, Huabin	73
從平民到英雄—元代水滸戲與明代小說《水滸傳》比較論析 From Civilian to Hero—A Comparison of Shuihu Opera of the Yuan Dynasty and <i>The Legend of Shuihu</i> of the Ming Dynasty	張燕瑾 Zhang, Yanjin	89
《鳴鳳記》作者考辨 Textual Research on the Author of the Tale of the <i>Crying Phoenix</i>	劉致中 Liu, Zhizhung	105
明代《牡丹亭》評點中情節結構與人物塑造之探討 Research on the Plot and the Creation of the Characters in the Commentaries on <i>Peony Pavilion</i> in the Ming Dynasty	陳慧珍 Chen, Huey-Jen	133
稀見樂譜中的早期京劇唱腔—清抄本西皮腔工尺譜研究 The Rare Early Scoren of Peking Opera: The Gongche Score of Xipi Tunes Handwritten in the 19th Century	海 震 Hai, Zhen	173
高行健禪劇《八月雪》之劇場藝術 The Theatrical Art of the Chan Play, <i>Snow in August</i> , by Gao Xing Jian	朱芳慧 Chu, Fang-Huei	189
新編京劇《金鎖記》與原著小說之較析 A Comparison between and Analysis of the New Chinese Opera <i>Golden Lock</i> and Its Original Novel	蔣興立 Chiang, Hsin-Li	225

《戲曲學報》第四期 目錄索引
NO.4 CONTENTS

December 2008

貴州儺戲宗教性、神秘性、戲劇性簡論 On Religiousness, Mystique, and Theatricality in Guizhou's Nuo Play	庾修明 Tuo, Xiuming	1
論古代波斯諸樂舞雜戲對中國文化的影響 On the Effects of Various Musical Dances and Sundry Plays of Ancient Persia on Chinese Culture	李 強 Li, Qiang	21
南戲《祝英台》遺存考 The Textual Reseach of <i>Zhu Yingtai</i>	徐宏圖 Xu, Hongtu	57
南戲《董秀才遇仙記》遺存考 The Textual Research of <i>The Story of Scholar Dong Meeting a Fairy</i>	徐宏圖 Xu, Hongtu	77
南管《蔣世隆》與南戲《拜月亭》本文之比較研究 The Comparison of Nankuan <i>Jiang Shilong</i> and Playscripts of Nanxi <i>Moonlight Pavilion</i>	楊淑娟 Yang, Shu-Chuan	93
南、北曲交化下曲牌變遷之考察 A Research of the Tunes Transition under the Influences between <i>Nanqu</i> and <i>Beiqu</i>	林佳儀 Lin, Chia-Yi	153
「裊晴絲吹來閑庭院」考釋－與夏寫時教授商榷 A Study on Floating Silk Wafting into the Leisure Courtyard – A Discussion with Prof. Xia Xieshi	蔣星煜 Jiang, Xing-Yu	193
京劇檢場人素寫 A Description of the Jian Chang (the Stage Hand) of Chinese Opera	廖燦輝 Liao, Tsan-Hui	207
由上崑四本《長生殿》論崑劇外聘導演執導之現象 A Study on the Kunju Opera Directed by Outsiders, Based on "The Palace of Eternal Youth" of Shanghai Kunju Opera Troupe	劉心慧 Liu, Hsin-Hui	233
新編京劇《金鎖記》的舞臺空間處理 Theatrical Stage Space Analysis of the New Jingju Opera "The Golden Cangue"	林淑薰 Lin, Shu-Hsun	273

《戲曲學報》第五期 目錄索引

June 2009

NO.5 CONTENTS

海鹽腔的伴奏與曲譜 The Accompaniment and the Music Score of the Haiyan Tune	馬 驢 Ma, Su	1
戲曲三論：黃幡綽與崑曲、《玉簪記》中茶事、茶藝考釋 徐文琴的明刊本《西廂記》插圖研究 Three Topics on Chinese Opera: Huang Fan-chuo and Kunqu, The Tea Culture and Textual Interpretation of Tea Art in <i>Jade Hairpin</i> , Hsu Wen-chyn's Study on the Illustrations of the Ming Dynasty Edition <i>Romance of the West Chamber</i>	蔣星煜 Jiang, Xing-Yu	17
明雜劇宗教人物犯戒題材析論 The Subject Matter of Religious Characters Violating Prohibition in the Ming Zaju	鐘文伶 Chung, Wen-Ling	51
明清杭嘉湖崑曲演出史料匯考 Researching Historical Documents on Kunqu Performance in Hang Jia Hu During Ming and Qing Dynasties	徐宏圖 Xu, Hongtu	75
從文姬歸漢看五部戲曲的情感與形式 Emotions and Form in Five Chinese Opera Works on Cai Yen's Captivity and Return	蔡明玲 Tsai, Ming-Ling	105
從敘事角度看田漢的《白蛇傳》京劇 A Reading of Tian Han's Peking Opera <i>The White Snake</i> as Narrative	王靖宇 John C.Y. Wang	131
綜述臺灣歌仔戲演出宣傳的多元變遷 Exploration of the Transformation of the Advertisements of Taiwanese Ge-tz Opera	蔡欣欣 Tsai, Hsin-Hisn	143
相聲的前世今生－以「相聲與戲劇」的關聯為主 The Previous and Present Lives of Xiangsheng (the Chinese Comic Dialogue): A Discussion of the Relationship between Xiangsheng and Drama	王友梅 Wang, You-Mei	183

《戲曲學報》第六期 目錄索引

December 2009

NO.6 CONTENTS

古本《琵琶記》在瓦當上有新發現 A New Discovery of the Ancient Version <i>Pipa ji</i> (The Story of the Pipa) on Eaves Tiles	林成行 Lin, Chenxing	1
一脈相承五百年——《荔鏡記荔枝記四種》 明清刊本彙編出版概述 The Same Strain for Five Hundred Years: <i>Lijing ji Lizhi ji sizhong</i> , an Overview of the Compilation and Publication of Its Ming and Qing Editions	鄭國權 Zheng, Guoquan	17
明代選本型曲譜考述 A Research on the Selective Type Formularies of Arias of the Ming Dynasty	俞為民 Yu, Weimin	35
論沈璟《增定南九宮曲譜》的集曲收錄及其集曲觀 On Shen Jing's <i>Zengding nanjiugong qupu</i> (Revised Southern <i>jiugong</i> Formularies of Arias): His Collection and Views of <i>jiqu</i>	黃思超 Huang, Szuchao	63
近代杭嘉湖崑曲演出史料匯考 Researching Historical Documents on Kunqu Performance in Hang Jia Hu Area in Modern China	徐宏圖 Xu, Hongtu	101
臺灣客家採茶戲唱腔初探——以採茶腔「平板」為例 A Case Study of Singing Tunes of Hakka Tea-picking Opera in Taiwan—with Tea-picking Tune “Pingban” as an Example	鄭榮興 Cheng, Rom-Shing	141
《擲酒》與《扛茶》、《拋茶》——一段客家三腳採茶戲變遷歷程考察 <i>Tiaojiu, Kangcha and Paocha</i> —An Exploration of the Transition of a Three-Role Tea-Picking Hakka Opera	蘇秀婷 Su, Hsiu-Ting	173
從外臺歌子戲之現象說到其近十年音樂特色與可行之道 Outdoor Gezi Opera in the Past Decade: From Its Phenomenon to Its Musical Characteristics and Potential	游素凰 Yu, Su-Huang	203
形變質不變——戲曲音樂在當代因應之道 Changing the Form but not the Substance: Strategies of the Contemporary Dramatic Arias	施德玉 Shih, Te-Yu	245

《戲曲學報》第七期 目錄索引

June 2010

NO.7 CONTENTS

中國歷代偶戲考述（上） An Examination of the Puppet Play through Ages in China (Part 1)	曾永義 Tseng, Yong-Yih	1
繼承與創新：二者的抉擇與熔合一談中國大陸當前的戲曲創作 Continuity and Innovation: The Writing of Traditional Chinese Drama in Contemporary Mainland China	王安奎（安葵） Wang, Ankui	55
七子戲在臺灣的傳承與變貌 The Continuity and Changes of the Qizi Opera in Taiwan	劉美芳 Liu, Mei-Fang	69
南北曲牌宮調與管色關係考 Investigation of the Relationship between Gongdiao and Guanse in Southern and Northern Music Tunes	馬 驩 Ma, Su	101
崑曲流派與姑蘇風範 Schools of Kunqu Opera and the Gusu Style	王 馗 Wang, Kui	139
試論明傳奇《千鍾祿》的離散書寫 The Diaspora Narrative of the Ming Dynasty Opera <i>Qianzhong lu</i>	沈惠如 Shen, Hui-Ju	159
《新選南北樂府時調青崑》版本淺說 A Study of Editions in <i>Xinxuan nanbei yuefu shidiao qingkun</i>	根ヶ山 徹 Tohru NEGAYAMA	185
曲牌箏樂化之歷程與流變—以潮州箏曲【粉紅蓮】為例 The Process and Development of the Adaptation of a Zheng Music Tune: The Case of <i>Fenhong lian</i> from Chaozhou	黃慧玲 Huang, Hui-Ling	207

《戲曲學報》第八期 目錄索引
NO.8 CONTENTS

December 2010

《單刀會》之【雙調·新水令】異文研究 A Research on the Different Characters in the Section of “Shuangdiao, Xinshuiling” in Dandao hui	蔣星煜 Jiang, Xingyu	1
中國歷代偶戲考述（下） An Examination of the Puppet Play through Ages in China(Part 2)	曾永義 Tseng, Yong-Yih	21
浙江「崑劇支派」補說 Complementary to “Branch Schools of the Kunju Opera” in Zhejiang Province	徐宏圖 Xu, Hongtu	63
崑劇在臺灣之概況及其當前之表演類型 The Performance Type and Current Condition of the Kunju Opera in Taiwan	施德玉 Shih, Te-Yu	77
從鹿港玉琴軒《打花鼓》抄本看北管戲之本土化 The Localization of the Beiguan Theater: the Case of the Handwritten Copy of the Yuqin Studio Da hua gu in Lugang	徐福全 Xu, Fu-Quan	99
論說川劇劇種特色—以其特技表演藝術為探討核心 The Characteristics of Sichuan Opera as an Opera Type: Centering on Performing Art of the Stunts	侯淑娟 Hou, Shu-Chuan	127
論戲曲劇種的變異—從歌仔戲說起 The Changes in Genres of Traditional Chinese Drama: the Case of Gezi Opera	陳世雄 Chen, Shixiong	153
「杜蘭朵」跨文化劇場改編之研究 On the Adaptation of a Cross Cultural Theater: Turandot	朱芳慧 Chu, Fang-Huei	171

《戲曲學報》第九期 目錄索引
NO.9 CONTENTS

June 2011

論牌曲 On the Tune Names of Qu	莊永平 Zhuang, Yongping	1
從吳歌到崑山腔—崑山腔源流新考 A New Survey on Source of Kunshan Tune	徐宏圖 Xu, Hongtu	21
清初李玉傳奇作品之北曲聯套運用 The Use of North Qu Model Tunes in lee Yu's Legends Written in the Early Qing Dynasty	李佳蓮 Lee, Chin-lian	57
讀者召喚、閱讀差異與文本對話—三婦評點《牡丹亭》 The Reader-inviting Structure, Reading Variety and Contextual Dialogue in Wu Wushan's Three Wives Collaborative Commentary Version of The Peony Pavilion	高禎臨 Kao, Chin-lin	85
京劇劇碼創作中幾個不可忽視的問題 Important Problems in Writing New Peking Opera	劉侗 Liu, Tong	123
來自民間的聲音—浙江地區頭路戲現狀調研 The Folk Voice - Research on the Status Quo of Lutou Opera in Zhejiang Area	沈勇 Shen, Yong	131
論傅芸子〈釋滾調〉對青陽腔的推論 On Fu Yunzi's Inference about Qingyang Tune in His "Interpreting Gundiao"	余蕙靜 Yu, Hui-ching	159
說舞旋 On the Spinning Dance	許美玲 Hsu, Mei-ling	187
戲曲文獻—周貽白所藏清宮戲畫 Philological Documents on Teaditional - Qing Palace Opera Paintings in the Zhou Yi-Bai Collection	周華斌 Zhou, Huabin	223

《戲曲學報》第十期 目錄索引
NO.10 CONTENTS

December 2012

戲曲批評概念與實踐 Concepts and Practices in Dramatic Criticism	李惠綿 Huei-mian Li	1
宋元戲曲“演述時空”論 The Space and Time in Performance of Song -Yuan Drama	陳建森 Jian-Sen Chen	59
顧堅創立昆山腔考述 A Study of Gu Jian's Establishment of the Kunshanqiang Musical System	俞為民 Wei-Ming Yu	81
從「江湖十二腳色」到當代崑劇腳色的分合 ——以小生、末為主的探討 A Study of the Evolution of Two Character Categories in Kunqu Opera, Mo and Xiao Sheng, from the Publication of Profile of Yang-Zhou Life (1795) to the Present Day	林佳儀 Lin, Chia-yi	95
論析崑劇青春版《牡丹亭》音樂之傳統與創新 Analysis on Tradition and Innovation of Music of the Youth Version Kungu Opera 「The Peony Pavilion」	黃慧玲 Hui-Ling Huang	135
科舉情節在明雜劇的運用及其思想特色 The Application and Beliefs of Examination plots in Ming Tzarjiuh	陳貞吟 Chen-Yin Chen	177
「四喜的曲子」——論嘉道年間四喜班的崑劇演出 A Study of The Kun Opera performance of Sixi Troupe in Jiaqing and Daogung Period (1796-1850) of the Qing Dynasty	林芷瑩 Chin-Ying Lin	203
古裝新戲的“古”與“新”——略論梅蘭芳《天女散花》及其他 Old and New Elements of Ancient Costume Drama: A Study of Mei Lanfang's 'Tiannü sanhua' and Others	平林宣和 Hirabayashi Norikazu	221
近三十年來戲曲劇本創作的基本分析 On Script Writing of Chinese Traditional Opera in Last Thirty Years	朱恒夫 Zhu Heng-fu	259
性別變裝與表演——評《少年金釵男孟母》 Gender Cross-dressing and Performance-- Comment on He Is My Wife, He Is My Mother	段馨君 Hsin-chun Tuan	285

《戲曲學報》第十一期 目錄索引

January 2014

NO.11 CONTENTS

試說拙著崑劇《梁祝》之文本創作與劇場演出	曾永義	1
從「詮釋」看夏綸「戲曲教化」觀與表忠傳奇《無瑕璧》的編寫和點評	Zeng, Yong-Yi	43
Understanding of Xia Lun's viewpoint about "Chinese Opera Moralization" and writing and comments of loyalty legend "Flawless Jade" from "interpretation"	司徒秀英	
當「地方」遇到「國家」——論地方戲劇協進會的劇本的「生產」與「再生產」	Situ, Xiu-Ying	
When "Local" Faced "State"—Discussion "Production" and "Reproduction" to the Scripts that Published by Taiwan Local Theater Association	郭澤寬	73
戲劇藝人雙重角色再探：儀式專家與社會地位	Guo, Ze-Kuan	
Reconsiderations on the Dual-Role Played by Drama Artists : Ritual Specialist and Status	謝健	107
京劇〈捧印〉的情緒表現與結構研究：表演分析與觀眾生理訊號測量的結合	Xie, Jian	
The Emotional Expressions and Structure in Beijing Opera Pong-Yin: Combining Performance Analysis with Audience's Physiological Measures	蔡振家	125
跨文化戲曲原型現象之研究——以創作《瑣事》、《女僕》兩劇探析	Tsai, Chen-Gia	
Study on prototype of cross-cultural operas—Analysis of "Trifles" and "Housemaid"	張旭南	163
臺灣新編京劇的「戲中戲」敘事方法——以《荒誕潘金蓮》、《閻羅夢》、《孟小冬》、《百年戲樓》為探討對象	Zhang, Xu-Nan	
The Narrative Structure of "Play Within a Play" in Taiwan' New Peking Opera : Based on 《Pang Jin lian》《Journey through Hell》《Meng Xiao dong》《One Hundred Years on Stage》	林淑薰	191
當代兩岸歌仔戲交流史話	Lin, Shu-Hsun	
Story of communication of Taiwanese opera across the Taiwan Strait (1949-2012)	蔡欣欣	225
崑曲身段譜提要目錄	Tsai, Hsin-Hsin	
Summary and Catalogue on Shenduan Record of Kunqu Opera	王馥	279
心態史之于雜劇史「重寫」的意義——杜桂萍《清代雜劇作家創作論考》評述	Wang, Kui	
	張小芳	355
	Zhang, Xiao-Fang	

《戲曲學報》第十二期 目錄索引

March 2015

NO.12 CONTENTS

臺灣「水磨曲集崑劇團」的崑曲教學與劇目傳習 Taiwan's "Shuimo Kun Opera Troupe" Kun Opera Teaching and Inherited Learning of Plays	蔡欣欣 Tsai, Hsin-hsin	1
時裝京劇的形成與劇目發展之研究 The Study of Modern Jingju's Reformation and Evolution	張旭南 Chang, Hsu-Nan	53
客家戲丑行之學藝歷程與口語藝術—以「憨丑」張有財為考察對象 The Learning Process and Oral Language of the Clown in Hakka Drama - Using The Character, Chang you - choi, in the "Foolish Clown" As an Example	蘇秀婷 Su, Hsiu-Ting	75
論當代中國江蘇省常熟市尚湖鎮「講經宣卷」中出現的 「新編文本」現象：以余鼎君「講經」為例 New Texts in the 「Scripture Telling」 of Shanghu, Changshu City, Jiangsu province : with the texts composed by Yu Dingjun as an example	白若思 Rostislav Berezkin	101
由「贈金」瓦當及版圖論《金印記》演化 A New Understanding of the Transforming of Gold Mark by the study of the Su Qin Eaves Tiles and the Set of Gold Given Engravings	林成行 Lin, Chen-xing	141
隋唐正樂與禁戲資料編年輯釋 On Chronological Interpretation of Correct Music and Ban Drama Data of Sui and Tang Dynasties	丁淑梅 Ding, Shu-mei	161
近百年中國神廟劇場研究熱點述評 Over the past century Chinese temple theater hotspot Review	王潞偉 Wang, Lu-wei	213

《戲曲學報》第十三期 目錄索引
NO.13 CONTENTS

December 2015

歌子戲載體【七字調】(歌謠)之探討 Discussion about Qi Zi Diao(folk ballad) of Taiwanese Opera	游素凰 Yu, Su-Huang	1
京劇鑼鼓〔鳳點頭〕的變化與衍生 Beijing Opera Percussion,Phoenix Nod's evolvements and derivatives	劉大鵬 Liu, Da-Peng	45
重要傳統藝術保存團體傳習個案試析— 以苗栗陳家班北管八音團為考察對象 Case Study of Important Traditional Art Preservation Groups Inheritance: Miao-Li Chen Family Pei-Kuan Pa-Yin Group as a Surveying Object	蘇秀婷 Su, Hsiu-Ting	57
由談國劇傳習所：介乎科班與票房之京劇教學組織 Beijing Opera Education Center— the Beijing Opera education association between training school and amateur society	吳怡穎 Wu, Yi-Ying	99
表演者之培育：建教實習課程對民俗技藝學生專業養成的重要性 Performer Education: The Importance of Internship Program to Cultivate Students' Professionalism in Department of Acrobatics	程育君 Cheng, Yu-Chun	133
雜技柔術道具製作與實證分析— 以國立臺灣戲曲學院民俗技藝學系為例 The Making , Material Using and Empirical Analysis — An Example of Department of Acrobat of NTCPA	彭書相 Peng, Shu-Hsiang	151

《戲曲學報》第十四期 目錄索引
NO.14 CONTENTS

June 2016

南北戲曲語言之特色 The Characteristics of the Northern and Southern Tunes	曾永義 Tseng, Yong-Yih	1
儀式、戲劇與意識形態 Rituals, Theatre and Ideology	陳世雄 Chen, Shi-Xiong	49
沈璟的《南詞韻選》及其對南曲曲韻的規範 Selected Rhymes for the Southern Melody and Its Standardization of Southern Melodies	俞為民 Yu, Wei-Min	81
真實是構建《長生殿》舞臺藝術生命力的基礎—— 以高力士形象為例 Authenticity is the Foundation of Constructing the Palace of Eternal Youth Stage Artistic Vitality—Taking an Example of Gaolishi's Image	朱恒夫 Zhu, Heng-fu	103
樊粹庭與近現代豫劇的變革和發展 Fan Cuiting and the reformation and development of Modern Henan Opera	張大新 Zhang, Da-Xin	119
論客家戲《霸王虞姬》之「三下鍋」腔調 Hakka Opera "King Concubine" of the Three-Pot Intonation	施德玉 Shih, Te-Yu	147
國立臺灣戲曲學院軟功運動傷害之研究 The Sports Injuries Cause By Contortion Practice In National Taiwan College of Performing Arts	陳俊安 李一聖 陳儒文 Chen, Chun-an Lee, I-sheng Chen, Ju-wen	179

《戲曲學報》第十五期 目錄索引
NO.15 CONTENTS

December 2016

戲曲「腔」論——從音樂結構學的視野 On Qiang in Chinese Opera	王耀華 Wang, Yao-Hua	1
讀曲與「二度創作」 Rewding Qu of Traditional Chinese operas and the Re-Creation of the Text	葉長海 Ye, Chang-Hai	29
從上下句到板腔體 From Shangxiaoju System to Banqiang system	路應昆 Lu, Ying-Kum	49
探詢揚州徽商與皖南地方戲之關係 Exploring How the Anhui Salt Traders in Yangzhou Influenced Their Native Actors and Xiqu From	孫玫 Sun, Mei	73
維吾爾民俗小戲考 On Uygur folk custom mini-theatre	韓芸霞 Han, Yun-Xia	93
《打砂鍋》、《打刀》、《打灶王》與《打櫻桃》四齣京劇 丑角開蒙戲的藝術特色與教學實踐 “The broken casserole”, “Make a sword” and “Hit the cherry” the artistic characteristics and the teaching experience of the basic four dream for the traditional Chinese opera clown characters.	丁一保 Ding, Yi-Bao	117
【祝英台近】詞（曲）牌考正 Textual Research on Tune of 【Zhu Yingtai jin】	王寧邦 Wang, Ning-Bang	155
元代初年演唱形式考析 A Textual Research and Analysis on the Singing Styles in Early Yuan Dynasty	白寧 Bai, Ning	175

《戲曲學報》第十六期 目錄索引

June 2017

NO.16 CONTENTS

曾王二氏「腔調論」之異同 The Study of The Differences Between Professor Wang's "Tune Theory" and Professor Zeng's	施德玉 Shih,Te-Yu	1
李漁的戲曲評點 Li Yu's Literary Appraisal on Xiqu	高美華 Kao,Mei-Hua	39
李漁家班與園林聲伎之涉趣 The Relationship between Li Yu Family Troupe and Theatergoers in Garden should be in Good Tast	詹皓宇 Chan,Hao-Yu	79
北獅技藝的傳習與實踐—— 以國立臺灣戲曲學院民俗技藝學系為例 The pass down and practice of the Northern Lion—— An Example of Department of Acrobat of NTCPA	彭書相 Peng,Shu-Hsiang	111
國立臺灣戲曲學院穿圈運動傷害之研究 The Sports Injuries Research of The Hoops Leaping Acrobatics Sport in National Taiwan College of Performing Arts	陳俊安、陳儒文、吳承恩 李曉蕾、田國華 Chen,Chun-An、Chen,Ju-Wen Wu,Cheng-En、Lee,Hsiao-Lei Tien,Kuo-Hua	145
《義民禮讚》客家歌舞劇創作意涵及內容探析 The analysis of music and performance in Hakka musical "Ode to Hakka Yimin"	姜雲玉 Chiang,Yun-Yu	177
音樂劇《真善美》兩版本中 The Lonely Goatherd 歌曲呈現之接受美學觀點比較研究 A comparative study of two versions of 'The Lonely Goatherd' applies to the musical drama "The Sound of Music" referred to the Reception Aesthetics Perspective	鄭國揚 Cheng,Kuo-Yan	197

《戲曲學報》第十七期 目錄索引

December 2017

NO.17 CONTENTS

崑曲進校園：在香港中文大學推廣崑曲之經驗與反思 Kunqu in Schools: The Experiences and Reflections of Promoting Kunqu at The Chinese University of Hong Kong	華瑋 Hua Wei	1
當代歌仔戲音樂轉變現象之探討 Research the Change of the Music of Modern Taiwanese Opera	陳孟亮 Chen, Meng-Liang	33
改良採茶的古典取徑：以「大小牌之部」 〈和番〉的再舞臺化歷程為例 Learn from the History of Tea-Picking Opera: Take the Re-stage Process of “the Big and Small Section” (Marry the Foreign) as an Example	林曉英 Lin, Xiao Ying	57
論客家大戲《六國封相—蘇秦》文本與演出的改編 On the Adaptation of the Text and Performance of the Hakka Opera “Six States Prime Minister—Su Qin”	楊閔威 Yang, Min-Wei	87
瀕絕蹻鞋製作與蹻功之數位保存 The Digital Preservation of Endangered “Ciao” Shoes Production and ‘Ciao’ Skill	萬裕民 Wan, Yu-Min	119
劇場即教室之延伸論說歌仔戲《大湧來拍岸——臺灣子婿・馬偕》 之製作、教學與演出 A Case Study on the Experimental Gezixi “The Sounds of Surfs Crashing on the Shores: MacKay, Taiwan's Son-in-Law”-Reflections on its Creation and the Traditional Performing Art Education	王麗嘉 Wang, Li-Jia	139
臺灣雜技扛竿之訓練與演變—— 以國立臺灣戲曲學院民俗技藝學系為例 Training and Evolution of Taiwan Acrobatic Craft—— Take NTCPA (National Taiwan College of Performing Arts) as An Example	彭書相 Peng, Shu-Hsiang	177

《戲曲學報》第十八期 目錄索引

June 2018

NO.18 CONTENTS

- | | | |
|--|-----------------------|-----|
| 臺北故宮博物院藏朱絲欄鈔本《昇平寶筏》的價值
The Value of “ShengpingBaofa” in the Handwritten Edition on
Red-lined Paper Collected by Taipei National Palace Museum | 廖藤葉
Liao, Teng-Yeh | 1 |
| 經典再現，風采萬千——
以京劇《香妃》為例，鏈結當代劇場視覺藝術
The Reproduction of “Shan-Fai” brings the Elegance and
Essence of Classical Beijing Opera | 林宜毓
Lin, Yi-Yu | 35 |
| 歌謠小調命義之探討
The Research About How to Name Traditional Chinese Tunes
and Ballads and their Meaning | 游素凰
Yu, Su-Huang | 49 |
| 從歌仔戲到歌仔戲電影（1955-1981）之探討——
從認同、混雜性與演變三方面論述
From Taiwanese Opera to Taiwanese Opera Film: A discussion on
its CultureIdentity, Hybridity and Evolution | 王亞維
Wang, Yae-Wei | 85 |
| 戲曲曲牌鑼鼓名稱探析
The Discussion and Analysis of Luogu’s Title in Qupai System | 蔡晏榕
Tsai, Yen-Jung | 127 |
| 論上海崑劇團《血手記》的移植與新變
Shanghai Kunqu Troupe: The Transplanting and the Inheritance
of “Blood Notes” | 洪逸柔
Hung, Yi-Zo | 151 |
| 期待視野、多重異讀、身體欲望——
論明清時期《牡丹亭》女性閱讀
Expectant Horizon, Variant Perusal and Bodily Desire: The Female
Reading of “The Peony Pavilion” in the Ming and Qing Dynasties | 詹皓宇
Chan, Hao-Yu | 191 |

《戲曲學報》第十九期 目錄索引

December 2018

NO.19 CONTENTS

論析近代「說唱」與「戲曲」唱腔音樂之互動現象 Discuss the interaction between modern “Shuo-Chang” and “Chinese opera” singing music	王友蘭 Wang, You-Lan	1
河北省雄安新區非物質文化考察—— 大馬莊村評劇團鏈結當代劇場視覺藝術 An Investigation on the Intangible Cultural Heritage in Xiongan New Area, Hebei Province: Da Ma Zhuang Cun Pingju Opera Troupe	施德玉 Shih, Te-Yu	39
從〈寫風情〉到〈席上題春〉—— 兼論《萬壑清音》選收明代短劇的舞臺化特徵 From Xiefengqing to Xishang Tichun: A Discussion of the Features of Becoming Staged in Selected Ming Short Plays from Wanhua Qingyin	侯淑娟 Hou, Shu-Chuan	65
清中後葉戲曲舞台名角現象之觀察 Observation on the Phenomenon of the Onstage Opera Star in the Middle and Late period of Qing Dynasty	白寧 Bai, Ning	93
論李漁《鳳求凰》之改編自作及其梨園改本《三鳳緣》 Analysis of Adaptation of Li Yu’s “A Leap Year Proposal” and “The Marriage with Three”	李佳蓮 Lee, Chia-lian	133
詩人／劇人：馬致遠雜劇藝術重探 Poet/Playwright: Revisiting the Art of Ma Zhiyuan’s Zaju Works	游宗蓉 Yu, Tsung-Jung	167
京劇與歌劇在「劇唱」表現中差異性之探討 The Differences in Singing Performances Between Peking Opera and Western Opera	白玉光 Pai, Yu-Kuang	209
一心歌仔戲《狂魂》改編浮士德之書寫策略探討 The Screenwriting Strategies of “The Unrestrained Soul”, an Adaptation of “Faust” by Yi-Xin Taiwanese Opera Theater Troupe	楊馥菱 Yang, Fu-Ling	225
臺灣四平戲腔調初探：以末代四平藝人古禮達、莊玉英為對象 The Differences in Singing Performances Between Peking Opera and Western Opera	劉美枝 Liu, Mei-Chi	257
從《繡襦記·剔目》談崑劇折子戲在當代的整編取向 From “Embroidered bedding and Eye piercing” to the contemporary orientation of the of Kunqi Opera	謝俐瑩 Hsieh, Li-Ying	315

《戲曲學報》第二十期 目錄索引

June 2019

NO.20 CONTENTS

- | | | |
|--|--|-----|
| 早期南曲譜的建構與戲曲宗元
The Construction of Early Southern Qu and Compliance
of Yuan Drama | 魏洪洲
Wei, Hong-Zhou | 1 |
| 從「曲牌八律」觀察歌仔戲載體「歌謠小調」之質性
Observing the Qualification of Folk Songs of Taiwanese Opera from
the Eight Elements of Qupai | 游素凰
Yu, Su-Huang | 25 |
| 琵琶記》評點本新考——
以臺灣藏「魏仲雪」刊本為中心
A New Investigation on the Commentary Edition of the Story of
Pipaji: Focusing on the “Wei Zhongxue” Edition in Taiwan | 張洋
Zhang, Yang | 101 |
| 傳承地圈技巧與創新課程實踐——
以國立臺灣戲曲學院民俗技藝學系高職部為例
The Innovation and Succession of Jumping Through Hoops
Curriculum- In Case of the Department of Acrobatics and Dance
of National Taiwan College of Performing Arts | 彭書相 張惟翔
Peng, Shu-Hsiang
Chang, Wei-Hsiang | 131 |
| 戲曲藝術教育創新行動平台——
以國立臺灣戲曲學院產學合作為例
An innovative Action Platform of Traditional Chinese Opera Art
Education : Industry-University Cooperation of The National Taiwan
College of Performing Arts and Its Successful Stories | 馬薇茜
Ma, Wei-Chien | 159 |

《戲曲學報》第二十一期 目錄索引

December 2019

NO.21 CONTENTS

- | | | |
|---|-------------------------|-----|
| 歷史與田野：臺南藝陣小戲音樂風格之探討
History and Field Investigation: On the Music Styles
of Yizhen Xiaoxi in Tainan | 施德玉
Shih, Te-Yu | 1 |
| 從《西廂記·寄柬、長亭、猜寄》看當代崑劇折子戲之捏創
On Innovation of Contemporary Drama Fragments of
Kunju: Mail Delivery, Long Pavilion, and Guessing
the Meaning from the Story of the Western Wing | 洪逸柔
Hung, Yi-Jo | 43 |
| 傳統揚琴伴奏歌仔戲之遞變
The Evolution of Traditional Yangqin Accompaniment in
Hokkien Opera | 詹金娘
Zhan, Jin-Niang | 75 |
| 從「欲望」的角度論《西遊記》子弟書對
小說的改編與轉化
Through 'Desire' to See the Bannerman Songs of
"Journey to the West" Adapted from the Novel | 蘇恆毅
Su, Heng-I | 109 |
| 新舊程派的兩樣《歸漢》情：
李世濟《文姬歸漢》的繼承、創新與接受
Difference between Cheng Yan-Qiu's and Li Shi-Ji's
Cheng Style:
Study on Li Shi Ji's Adaption of Peking Opera "Wen
Ji Gui Han" | 施政昕
Shih, Cheng-Xing | 145 |

《戲曲學報》第二十二期 目錄索引

June 2020

NO.22 CONTENTS

- | | | |
|--|------------------------|-----|
| 論臺灣「牽亡歌陣」的起源與形成—從傳統喪禮與宗教儀式論起
The Origin and Conformation of Qian-wang-ge-zhen in Taiwan:
A Study from the Traditional Funerals and Religious Rituals | 施德玉
Shih, Te-Yu | 1 |
| 《水雲村稿》與《玉壺野史》「生旦」及相關字詞考
A Textual Research on the Homographs “生旦” in Shui Yun Cun Gao
(水雲村稿) and Yu Hu Ye Shi (玉壺野史) and Several Related Archaisms | 池灝
Chi, Hao | 45 |
| 【犯衰】與【急三鎗】曲牌演變考
The test of Qu Pai曲牌【Fan Gun】犯衰 and
【Ji San Qiang】急三鎗's Evolution | 黃金龍
Huang, Jin-Long | 89 |
| 雲手：一個最小身段的探討
Yunshou (Cloud Hands) : A Discussion of the Smallest Posture Skill | 黃琦
Huang, Chi | 113 |
| 戲改運動激進化的邏輯：「推陳出新」論爭試析
The Radical Logic of Reform Movement of Xiqu:
A Research on the Controversy over "Innovation" | 王俊彬
Wang, Jun-Bin | 139 |

《戲曲學報》第二十三期 目錄索引
NO.23 CONTENTS

December 2020

臺南歌舞藝陣故事類型之探討 The study of the Story Types of Singing and Dancing Yizhen in Tainan	施德玉 Shih, Te-Yu	1
旱災與民間祭祀演劇研究 Research on Drought Disaster and Folk Sacrifice Drama	段金龍 Duan, Jin-Long	49
臺灣地區傳唱陸游、唐琬〈釵頭鳳〉曲詞符情探析 Research the match of music melody and lyrics on “Phoenix Hairpin (Chaitoufeng)” by You LU and Wan TANG in the Taiwan Area	邱文惠 Chiu, Wen-Hui	71
雜技鋼絲教學傳承之研究—— 以國立臺灣戲曲學院民俗技藝學系高職部為例 Research on the Inheritance of Acrobatic Wire Teaching —In Case of the Department of Acrobatics and Dance of National Taiwan College of Performing Arts	彭書相 Peng, Shu-Hsiang	107

《戲曲學報》第二十四期 目錄索引
NO.24 CONTENTS

June 2021

明清崑腔音韻度曲的發展脈絡 The Development of Kunshan Accents of Duqu Phonology in the Ming and Qing Dynasties	李惠綿 Li, Huei-Mian	1
《新戲曲》與《戲曲報》初探 A Preliminary Study of <i>The New Xiqu</i> and <i>The Xiqu Bulletin</i>	孫玫 Sun, Mei	63
湖南儺壇文本的形態特徵 The Morphological Characteristics of Hunan Nuo Altar Text	李躍忠、劉丹 Li, Yue-Zhong & Liu, Dan, Wen-Hui	83
京劇傳統音樂程式之運用與突破— 以《四郎探母》為例 The Application and Breakthrough of Beijing Opera Traditional Music Coding-Using Silang Visits his Mother as Example	林世連 Lin, Shih-Lien	103
中國京劇選本之編選作者與編輯出版探論 (1880—1949) On the Editors and Publishers of Selected Beijing Opera (1880-1949)	李東東 Li, Dong-Dong	121

《戲曲學報》第二十五期 目錄索引
NO.25 CONTENTS

December 2021

作者入戲 尋找崑曲 A Study About How Did Modern Playwrights Retrieve the Artistic Conception of Traditional Kun Opera.	王安祈 Wang, An-Chi	1
牛女、孟姜、梁祝與青白蛇—— 曾永義院士劇作對中國民間四大傳說的承衍與創發 Niu Nu, Meng Jiangnu, Liang Zhu and Green & White Snake —— The inheritance and creation of " Four Great Chinese Folk Legends" of four plays by Academician Tseng Yong-yi	洪淑苓 Horng, Shu-Ling	27
曾永義先生民族故事劇之意趣神色 The implication and Verve of Zeng Yongyi's national drama	徐雪輝 Xu, Xue-Hui	61
超常的技藝：倒立做為特技的身體行動方法初探 Outstanding Skills: A Preliminary Study on the Method of Physical Action of Handstand as an Acrobatics	程育君 Cheng, Yu-Chun	83
《長生殿·密誓》集曲曲式探析 The Investigation of Chi-Chu: Secret Vow of Palace of Eternal Youth	陳茗芳 Chen, Ming-Fang	119
國內主流報紙的扯鈴相關報導初探 Reporting of The Diabolo News in Taiwan's Mainstream Newspapers – A Pilot Study	蔡光庭 Tsai, Kuang-Ting (Mark)	159

《戲曲學報》第二十六期 目錄索引
NO.26 CONTENTS

June 2022

戲曲史「戲考」條補正 Correct the Mistakes about "Xi Kao" in the History books of Beijing Opera	簡貴燈 Jian, Gui-Deng	1
試探劇曲創作納入多元教學與實務，對在地永續發展之影響—— 以曾永義教授《鄭成功與臺灣》為例 The Analysis of the Repertoire Creation of Professor Zeng Yongyi's "Zheng Chenggong and Taiwan" The Influence View on the Sustainable Development of Teaching and Practice	馬薇茜 Ma, Wei-Qian	19
《牡丹亭·遊園》套曲探析 The analysis of Tao-qu "The Surprising Dream of the peony Pavilion"	陳茗芳 Chen, Ming-Fang	35
沈鵬飛的「雙重身份」京劇音樂創作—— 以新編歷史劇《將軍道》為例 Shen Pengfei's "dual identity" Peking Opera Music Creation— Take the new historical Peking Opera Jiangjun Dao as an example	周蓉蓉 Zhou, Rong-Rong	61

《戲曲學報》第二十七期 目錄索引
NO.27 CONTENTS

December 2022

《紅梅記》折子選輯及其對當代新編戲的影響 A Selection of Zhezi Plays from Hong Mei Ji and its Influence on Contemporary New Plays	侯淑娟 Zhou, Rong-Rong	1
梅蘭芳慈善義演及其影響 Mei Lanfang's charity performance and its impact	段金龍 Duan, Jin-Long	35
探索戰後閩南語戲曲與電影結合的機遇與興衰 Contingency and the Life Cycle of the Xiqu Movies Beyond China—A Study on Three” Hokkien Xiqu Movies” from 1950s-1965s	王亞維 Wang, Yae-Wei	67
臺灣京劇劇團對於傳統戲曲劇目的現代劇場新詮釋 New Interpretation of Traditional Opera Repertoire in Modern Theater by Taiwan Peking Opera Troupes	陳佳彬 Chen, Chia-Pin	95
晚明清初絃索北套音樂組織之研究 Music Structure of Cyclic Forms of Xiansuo-Style Beiqu Popular in the Late Ming and Early Ching Dynasties	林佳儀 Lin, Chiayi-Yi	129
雜技蹬球教學與道具製作之研究 Research on the teaching of acrobatic kick ball and the making of props	張惟翔 彭書相 Wei-Hsiang Chang Shu-Hsiang Peng	175

《戲曲學報》第二十八期 目錄索引

NO.28 CONTENTS

June 2023

〈天理・國法・人情：崑劇《白羅衫》的律法意識與當代改編〉 Principles of Heaven, National Law and Human Feelings: Legal Awareness and Contemporary Adaptation of the Kunqu, <i>The White Silk Gown</i>	洪逸柔 Hung Yi-Jo	1
戲劇中的民眾記憶與歷史再現—— 以高雄春天藝術節《見城》劇本創作為例 "Public Memory and Historical Representation in Drama: A Case Study on the Script Creation of 'Old Fongshan City History' in the Kaohsiung Spring Arts Festival"	劉建勳 Chien-Kuo, Liu	33
「南曲北漸」與「北曲南漸」—— 曲牌個案視閥下的『曲』之變異性討論 Discussion on the history of the variation of Beiqu 北曲 and Nanqu 南曲 cases on Qupai 曲牌	黃金龍 Huang Jinlong	65
車鼓音樂【元宵十四五】之探源 The source of the Che Gu music "Yuan Siao Shih Sih Wu"	章玉人	101
特技團在夜總會演出之初探：以木蘭花特技團為例 Acrobatic Troupes in Nightclubs: Taking MulanHua Acrobatic Troupe as an example	程育君 Cheng, Yu-Chun	135
於程式化劇場展演莎劇複雜性之嘗試：《天問》與跨文化戲曲改編 Presenting Shakespearean Complexity in Formalist Performances: <i>Questioning Heaven</i> and Transcultural <i>Xiqu</i> Adaptations	蔡斯昀 Tsai, Ssu-Yun (Alice Tsai)	167
情義無價——寫在新編崑京大戲《虎符風雲》之前 新編崑京大戲——《虎符風雲》	曾永義 Tseng, Yong-Yi	205

《戲曲學報》第二十九期 目錄索引

December 2023

NO.29 CONTENTS

- 南詞定律》工尺譜探析
——關於例曲與崑腔曲譜的幾點考察
Analysis of Gongchi music score in “*Nán cí dìng lǜ*”
——Some observations on sample music and Kunqiang music
- 黃思超 1
Huang, Szu-chao
- 集曲【三十腔】音樂結構探析—以《九宮大成南北詞宮譜》
〔正宮〕【三十腔】「集曲」為研究範圍
An Exploration of the Musical Structure of Ji Qv [San
Shi Qiang]— “*Jiukong Dacheng Nanbei Ci Gong Score*”
[Zheng Gong] [San Shi Qiang] “Ji Qv” as the scope of
study
- 仝鑫 53
Tong, Xin
- 臺灣豫劇團音樂之特色
The Features of Taiwan BangZi Opera Company Music
- 施德玉 87
Shih, Te-Yu
- 潮汕方言在潮劇腔調中的音色與音高影響
——以見、溪、群、疑母字為例解析
The influence of timbre and pitch of Chaoshan dialect on
the tune of Chaozhou Opera
- 吳夢雅 111
Wu, Meng-ya
- 論京劇之星宿文化呈現
——以「雲台二十八將」為中心
Discuss on Constellation Culture in Peking Opera
——Centere on “Yuntai 28 General”
- 方嘉好 137
Fang, Chia-Yu

《戲曲學報》第三十期 目錄索引

June 2024

NO.30 CONTENTS

- | | | |
|--|---------------------------|-----|
| 京崑互補：從 1959 年的一份檔案說起
The Complementary Role of Jingju to Kunqu:
The Historical Exploration Based on An Archive in 1959 | 劉曉真
Liu ,Xiao-zhen | 1 |
| 崑曲《草廬記 花蕩》、京劇《蘆花蕩》及
臺灣亂彈戲《蘆花》之音樂比較
A Comparative Music Study of Kunqu <i>Hua-Dang</i> from <i>The
Story of the Cottage (Cao-lu-ji)</i> , <i>Peking Opera Lu-Hua-Dang</i>
and Taiwanese Luan-tan-xi Lu-Hua | 黃筱雲
Huang,Siao-Wun | 19 |
| 1970 年後大臺北地區外臺胡撇仔戲服飾研究
——以布料與材料為對象
Research on Outer-stage Hu-pieh Taiwanese Opera Costumes
in the Greater Taipei Area after 1970: Focus on Fabrics and Materials | 徐祥峯
Hsu , Hsiang- Feng | 57 |
| 影像敘事：越劇《紅樓夢》的銀幕重構
Image Narrative: the Arrangement of Yueju, <i>Dream of the
Red Chamber</i> , on the Silver Screen | 洪逸柔
Hung , Yi-Jo | 103 |

《戲曲學報》第三十一期 目錄索引

December 2024

NO.31 CONTENTS

- 曹復永小生表演特色之探析
——以《雅觀樓》李存孝腳色為例
The Analysis on the Features of Fu-Yung Tsao's Jing-Ju Performances: "Ya-Guang Hall" from his master Jing Dayuan and the way he interprets the main character Lee Cunxiao. 王璽傑 1
Hsi-Chieh Wang
- 京劇鑼鼓【急急風】與【急急風】【長調】運用之探討
The usage of "Ji ji feng" and "Ji ji feng" "Zhang-Diao" in Chinese opera. 梁瓊文 37
Liang, Chiung-Wen
- 「禁語」下的翻騰：黃春明編導《杜子春》歌仔戲的入世思維
The Tumbling Under the "Forbidden Speech": the Thought of Joining the World in Taiwanese Opera "Du Zichun" by Huang Chunming 洪瓊芳 61
Hsu, Hsiang-Feng
- 巧遇亂離、女中丈夫：清初孤本傳奇《玉梅亭》
——兼論許之衡改訂本
Encountering Chaos, Heroines: The Legendary 'Jade Plum Pavilion' from the Early Qing Dynasty - A Discussion on Xu Ziheng's Revised Edition 魏伯全 91
Wei, Po-Chuan
- 二戰前臺灣「鳳凰班」在馬來亞發表《福建鳳凰男女班全體藝員宣言》考 沈國明 125
- 回憶中的新竹京劇：再探新竹市戰後京劇票房活動（1949-1991）
The Bejing Opera of the Hsinchu City in memory: Study Liu, Yun-Chi Again about the Bejing Opera Group Activity in 1949 to 1990 in The Hsinchu City. 劉雲奇 171
Liu, Yun-Chi

國立臺灣戲曲學院
戲曲學報編輯委員會

編輯委員召集人：黃一峰(國立臺灣戲曲學院圖書資訊中心主任)

編輯委員：王瓊玲(國立中正大學中國文學系教授)(退休)

李元皓(國立中央大學中文系副教授)

李國俊(國立中央大學中文系資深副教授)(退休)

林曉英(國立臺灣戲曲學院客家戲學系助理教授)

林顯源(國立臺灣戲曲學院歌仔戲學系副教授)

容世誠(新加坡國立大學中文系教授)

徐亞湘(國立臺北藝術大學戲劇學系教授)

馬薇茜(國立成功大學藝術研究所暨戲劇碩士學位學程副教授)

陳芳(國立臺灣師範大學國文學系暨研究所特聘教授)

陳貞吟(國立高雄師範大學國文學系教授)(退休)

(依照姓氏筆畫順序排列)

Convener : Huang, I- Feng

Editorial Committee : Wang, Qiong-Ling Li, Yuan-Hao Li, Guo-Jun Lin, Xiao-Ying
Lin, Xian-Yuan Rong, Shi-Cheng Xu, Ya-Xiang Ma, Wei-Qian
Chen, Fang Chen, Zhen-Yin

發行人：李揚

主編：李元皓

執行編輯：葉嘉中、林世連、楊晏甄

刊名題字：董陽孜

Publisher : Li, Yang

Editor : Li, Yuan-Hao

Executive Editor : Yeh, Chia-Chung、Lin, Shi-Lian、Yang, Yan-Zhen

Title Inscription : Tong, Yang-Tz

出版者：國立臺灣戲曲學院

編輯者：國立臺灣戲曲學院圖書資訊中心出版組

地 址：內湖校區/114臺北市內湖區內湖路二段177號

木柵校區/116臺北市文山區木柵路三段66巷8-1號

電 話：(02)27962666轉1619

網 址：www.tcpa.edu.tw

排版印刷：上承文化有限公司

定價：新臺幣200元

中華民國114年6月出版 ISSN2070-1136 GPN2009601674 版權所有翻印必究