

# 第一章 緒論

## 第一節 研究動機

中國戲曲史上所謂的花部<sup>1</sup>戲曲聲腔，在清代傳入台灣的文獻，可以說反映在台灣亂彈(北管)班社的演劇活動上。台灣民間有一句俗諺：「吃肉吃三層，看戲看亂彈」<sup>2</sup>，正說明亂彈在台灣不但流傳且已搖身成為正統戲劇的事實。

台灣的亂彈班在日據時期(1895-1936)曾有一段輝煌的歲月，自太平洋戰爭爆發(1937)，進入藝人所謂的「非常時」<sup>3</sup>，職業劇班及伶人即偃旗息鼓。然經歷這一段禁錮的歲月，藝人更蘊釀光復後重新出發的意志，他們在民國卅四年台灣光復之後，有的按原班名恢復演出，有的另立班名成團表演，職業的亂彈活動再度復甦，儼然出現一個亂彈復興的黃金時期。但是，這段榮景只持續了十多年，便因社會型態轉變、電視電影等新興媒體衝擊而沒落，加以後繼無人，藝人斷層，導致職業亂彈活動迅速萎縮。

從光復到亂彈式微前的這段期間，也就是民國卅四年到民國四十九年(1945-1960)，可以說是台灣亂彈發展的關鍵時間，然而由於國民政府光復台灣之始，一直以反攻大陸為志業，連帶在以反共文藝為主導的文藝政策下，台灣本土藝術文化發展受到相當忽視，以致於亂彈班僅能在民間信仰祭祀圈中求生存，也可說是任其自生自滅。

關於光復初期台灣亂彈班的活動記錄及相關文獻，猶如一卷曝了光的膠卷，相較於日人據台所留下的文獻史料而言，所留下之北管亂彈文獻可謂稀少得可憐，對於著手光復後亂彈班之研究，可謂難度相對提高。再加上台灣公私單位現

---

<sup>1</sup> 花部是清代中葉對當時興起的各種地方戲曲的泛稱，又名亂彈，或稱花部亂彈。清朝統治者及某些文人推崇崑曲，尊為「雅部」，歧視與排斥崑曲以外的各種地方戲曲，稱為「花部」，寓有貶意。

<sup>2</sup> 「三層」為台語「五花肉」之意。五花肉不僅是祭祀中「三牲」中的主要祭品，懂得吃肉的也都要吃五花肉，以此口味之選擇來對照亂彈，意味著亂彈在戲迷心中的重要地位。

<sup>3</sup> 七七事變發生，日本政府全面「禁鼓樂」，有八年時間外台演劇活動一律停止，內台只能上演日本政府許可的皇民化戲劇，因此稱「非常時」。

有的研究工作趕不及藝人凋零的速度，目前僅存的職業亂彈藝人實屈指可數，再不盡速搶救記錄他們身上的藝術及口述歷史，以便重新建構出光復初期的台灣亂彈班輪廓，將來要銜接日據以來台灣亂彈班在台的發展，恐怕會有很大的缺憾。此正是筆者急於著手台灣亂彈班之研究的主要原因。

再者，筆者出身於台灣北管亂彈世家，與北管亂彈有很深厚的淵源：外曾祖潘榮順<sup>4</sup>為日據著名東社班「東勝園」<sup>5</sup>的班主兼「班長」<sup>6</sup>；外祖父潘永山<sup>7</sup>為亂彈演員兼「班長」；舅公鍾阿知<sup>8</sup>(1905-1996)自日據以來即身兼亂彈及「跳鍾馗」<sup>9</sup>儀式演出；舅舅潘細木<sup>10</sup>(1918-)曾擔任職業亂彈班之班長；母親潘玉嬌<sup>11</sup>(1936-)為光復以來著名的亂彈演員，以小生戲享譽劇壇。以上為筆者母系的親族；父系親族方面，祖父林朝成<sup>12</sup>(1908-1970)是日據時期重要的職業北管樂師；祖母邱海妹<sup>13</sup>(1912-1993)為日據時期著名的亂彈坤生；父親邱火榮<sup>14</sup>(1934-)青出於藍，精通北管戲曲唱腔及音樂，不僅活躍於亂彈、歌仔、布袋戲等各類演出，其教學

---

<sup>4</sup> 戲班也稱潘發，日據時期亂彈班的班主兼班長。

<sup>5</sup> 民間都以其所在地或班主姓名稱呼戲班名，在東社的戲班通稱「東社班」，其實際班名「東勝園」反被遺忘。

<sup>6</sup> 「班長」是指專門為戲班爭取演出機會的人，以現代觀點觀之即戲班的經紀人。

<sup>7</sup> 潘永山為亂彈藝人潘玉嬌之父，平埔族，擅長二花、公末。

<sup>8</sup> 鍾阿知出身日據「豐吉祥」童伶班，專攻亂彈二花，因身材高大，手長腳長，戲班人都稱「蜘蛛知仔」。

<sup>9</sup> 扮鍾馗者除戲曲身段演出外，過程中還須精通符籙及儀式所有內涵，非一般戲曲演員得以兼之。「跳鍾馗」儀式一般用於新廟落成、建醮或所謂不潔之處經常引起意外之場合。驅除邪煞的儀式過程中，扮鍾馗者必須先備好符令給旁觀者護身，因此多半帶有修道背景。

<sup>10</sup> 潘細木小學階段時常到祖父潘榮順的戲班，長大後曾擔任亂彈班的班長，活躍於桃竹苗地區。

<sup>11</sup> 光復後最末一批進入亂彈班學戲的藝人，享譽劇壇，由於技藝精湛，民國七十九年教育部民族藝術薪傳獎得主。

<sup>12</sup> 日據時期著名的北管樂師，與彰化賴木松師兄弟，指導北管子弟軒社無數，人稱「樹成仙」。

<sup>13</sup> 邱海妹為日據時期著名的「女老生」，以唱工聞名，中年時以其唱工為基礎，無師自通，拉得一手好琴，在指導北管子弟軒社時，因能教唱又能伴奏，傳為美談，為子弟口中僅見的女子弟先生。

<sup>14</sup> 出生北管亂彈世家，自小即追隨父母到戲班、子弟軒社生活，耳濡目染，吹打彈打樣樣精通，並接受京劇伴奏及西樂訓練，是國內少見全方位的藝人。

也從早期子弟軒社逐步跨入學院領域；姑姑劉玉鶯<sup>15</sup>(1936-)為光復以來傑出的戲曲演員，活躍於亂彈、歌仔、採茶戲曲舞台；姑父陳玉平<sup>16</sup>(1935-1995)為台灣著名四平班演員，後擔任歌仔戲班導演；值此家庭環境，筆者自小即耳濡目染，並在隨劇班輾轉演出十數年的歲月中，認識且體驗職業劇班的生活及其運作模式，因此在家族基礎上提供筆者撰寫此論文之有利條件。

筆者從童年時期享受戲班流浪漂泊的生活，陶醉在猶如嘉年華會般的廟會舞台，直到覺悟知識的力量，毅然放棄選擇自己熱愛的演藝生活而進入大學受教育，這期間確曾受「民間劇場」<sup>17</sup>所帶動的一股傳統藝術研究熱潮所感召。從記錄戲曲上台下的點點滴滴，誤打誤撞讓我贏得了中央日報與明道文藝合辦之全國學生文學獎項，此一獎勵也開啟了我的文藝創作之路。

一九八七年，筆者自輔仁大學畢業後，隨即進入媒體工作，歷任自立晚報副刊編輯、首都早報藝文記者、民生報記者。其中，在民生報擔任藝文記者十年間，大量接觸認識國內外藝術表演活動，潛移默化，使筆者有較寬闊的視野，有助於提升個人對台灣藝文生態的了解，也對亂彈班之存亡有更深刻的體認，促使我於一九九九年十月毅然離開媒體工作，企圖轉化昔日經驗，重新進入戲曲音樂工作環境。

由於八〇年代「民間劇場」熱潮開啟了對民間藝術之重視，但令人感到無力的是：傳統藝術逐漸抬頭的背後，竟然是造就了一批批的明星學者，且衍生許多令學者爭搶保存與復興之政府補助案之外，實無助於挽救傳統亂彈式微的頹勢，甚至連搶救保存現有老藝人的藝術及其生命經驗，都顯得如此無力。這些現象，

---

<sup>15</sup> 出生北管亂彈世家，父親劉明旺為日據迄光復著名的大花，為邱火榮同母異父妹妹。光復後隨父親入班而走上職業演劇生涯，早年演亂彈，亂彈沒落後改搭歌子班、客家採茶戲班，戲路寬廣，享譽劇壇。

<sup>16</sup> 出身四平世家，父親陳再順是著名四平班「小榮鳳」班主。年輕時兼演四平與亂彈，中年改搭「陳美雲歌劇團」，擔任導演兼大花角色。

<sup>17</sup> 一九八二年起由行政院文化建設委員會舉辦文藝季，其中重要活動之一即「民間劇場」，由學者邱坤良、曾永義等學者參與規畫，在青年公園設置一「廣場奏技、百藝競陳」的大活動區，歷年來，邀請過各類大小戲、雜技、工藝等代表性團隊及藝人，引起許多文化界人士的矚目與關心。

再再趨使我積極進行現有亂彈班及藝人的調查記錄及研究工作。

為了充實研究能力與學術涵養，在我投入藝文工作十多年後，進入南華大學美學與藝術管理研究所就讀，在這個名氣不大、地處偏遠的南部鄉下學校裡，有各種藝術領域同學與師長相互切磋，更值得一提的是，長期以來國內的戲曲教育與研究缺乏全面的訓練與視野，無論集中於戲劇、音樂或中文系所，都不免有些缺憾，戲劇、音樂系所偏重微觀研究，但人文的素養與學術的工夫往往不足，中文系所的學術訓練特別是文獻考古的能力，是各領域都望塵莫及的，但經常只能做演劇門外漢而被譏為紙上談兵的理論派，如此分軌的戲曲研究環境，一直令我感到遺憾。沒想到美學所恰恰提供我一特殊的學術訓練環境，在這裡一方面給予我更專業的戲曲研究訓練，另一方面為我開啟哲學美學的大門，兩種領域的撞擊，給我前所未有的收穫及喜悅，像是意外的獎賞，也讓我深刻體驗「山不在高，有仙則靈」的哲理。

## 第二節 研究範圍及目的

現代人所認知的北管，狹義的說法是指子弟軒社所演奏的吹打「牌子」<sup>18</sup>。這種伴隨民間迎神賽會活動的演出型態，使得北管得以不斷流傳下去。然而，縱使是北管吹打樂，大都是戲曲舞台的一環，若是劇班沒落，曲牌便逐漸散佚失傳，連帶子弟軒社的曲目數量也相對萎縮。也難怪有學者抱持悲觀的看法，認為在大眾語彙中，「北管樂」被等同於「吹打音樂」，「演出北管的團體」被等同於「子弟團」，不會是太遲的事。而當最後一個亂彈班「新美園」消失之後，恐怕人們會完全遺忘其戲劇面的部分(蔡振家，1997：20)。

北管戲曲最主要的亂彈部分，作為一個傳自大陸的聲腔系統，它保留了花部亂彈初興時的演出特色；在戲曲文化及聲腔傳播的過程中，各種聲腔先後從當時的文化「中心」傳入台灣之後，原中心聲腔往往以流行之故迅速改變，而相對的「邊緣」卻始終保持某種傳統，經長時間的推疊甚至混血，成了「邊緣殘存」(marginal survivals)的多聲腔劇種，稱得上是戲曲的活化石。而大陸的戲曲發展，除「兩下鍋」、「三下鍋」<sup>19</sup>多至五、六種聲腔造成聲腔彼此滲透交融之外，文革大量毀去劇目、曲譜資料，及樣板戲全國推行的強勢影響，十數年間大陸亂彈藝人完全不能搬演傳統老戲，造成無法彌補的缺憾，再再突顯台灣亂彈對花部戲曲研究的珍貴及重要性。

沿用清代花部戲曲舊稱的台灣亂彈，實則是一個兼蓄花雅兩部多聲腔的劇種，它包含了西路(西皮二黃)、福路兩大系統，另有扮仙戲大多為崑腔遺留，以及吹腔小戲等。這種活生生的戲曲藝術，日據時期曾風光一時，光復後，職業亂彈班雖仍有活動，但已不如日據時期的盛況，隨著廿世紀的宣告結束，台灣最後

---

<sup>18</sup> 指的是北管「噴吶曲牌」。

<sup>19</sup> 戲曲術語。劇班因應觀眾口味，或因人事凋零和其它原因，逐漸形成兩種以上的腔調雜演，而劇目、表演均各自保持原狀，此兩種聲腔雜演的班子叫「兩下鍋」，三種則稱「三下鍋」。

一個職業亂彈班「新美園」<sup>20</sup>，終因老藝人凋零殆盡湊不成團，在一九九九年已無法接戲持續常態性職業演出，終致退出職業舞台<sup>21</sup>。

作為戲曲藝術最重要的承載體，老藝人無疑是歷史的見證者。一個藝人從進入戲班學戲到成為角兒，乃至開展其演劇生涯，以及一個劇班的組織型態、經營管理、美學表現等，都將提供台灣亂彈發展研究重要的資料，也提供花部戲曲傳入台灣一珍貴的模型與經驗。因此，筆者選擇運用田野訪視現存台灣的亂彈班老藝人，記錄其回憶以整理出這段台灣亂彈發展的空白部分。

選定光復初期的台灣亂彈班作為研究對象，具有相當難度。由於戰後的亂彈資料稀少，只能以田野資料為主體，藉著二十世紀興起的文化人類學、結構主義、民族音樂學、符號學等理論作為審視亂彈的理論參考。在論文撰寫期間，我時常回憶昔日一起生活的藝人，他們的一顰一笑，像是我的家人般，闊嘴伯公王炎<sup>22</sup>的笑容及操弄木偶的有趣體態、嬌小的阿銀姨婆<sup>23</sup>；舅公鍾阿知化身鍾馗的身影、在「黃鶴樓」中飾黃蓋的金水叔公<sup>24</sup>瀟灑的「跳台」<sup>25</sup>身段、外號風流小生的蘇登旺<sup>26</sup>的風趣健談。這些已故藝人的言行及戲台形象，歷歷在目，更加令我感受到訪問調查現存的職業亂彈藝人，猶如與時間競逐般迫切。

在許多藝人都已逾古稀，最年輕也六十有五的條件下，這項調查研究訴求於搶救資料，對筆者或可減輕一些心理壓力，對關心台灣亂彈發展的人士而言，或許不會有那麼大的感傷。

---

<sup>20</sup>藝人王金鳳於民國五十年成立，組班之初名氣不大，直至民國六十年代末，其它戲班相繼解散，所有亂彈藝人都集中在「新美園」成為碩果僅存的亂彈班之後，情況有所改觀，加上學者的研究帶動，成為北管戲曲研究的唯一焦點。

<sup>21</sup>偶有演出如民國八十九年在藝術教育館、彰化南北管戲曲館的演出，都是官方策畫邀演，已非常態。

<sup>22</sup>為日據著名的「哈哈笑」布袋戲團班主兼主演，以北管布袋戲見長。晚年經常在各子弟軒社活動，並擔任文場伴奏。

<sup>23</sup>本名林黃石妹，亂彈童伶出身，攻老生，晚年搭「新美園」亂彈班直至去世。

<sup>24</sup>本名吳丁財，亂彈童伶出身，以小生戲見長，曾搭「新美園」亂彈班。

<sup>25</sup>亂彈一套身段表演程式。

<sup>26</sup>亂彈童伶出身，攻大花，晚年搭「新美園」亂彈班直至去世。

### 第三節 文獻回顧及名詞定義界說

#### (一)文獻回顧

亂彈一詞，是職業亂彈班普遍流傳的說法，而北管，則是業餘子弟的說法，兩者雖可用來區分職業與非職業之別<sup>27</sup>，但在社會長期西化，人們普遍缺乏傳統人文教育及對傳統藝術的認知下，以及既有文獻不斷混用誤用，造成社會大眾對北管的認識不清，甚至以為北管就是迎神賽會吹打遊藝表演的音樂。這種認知現象，隨著傳統藝術研究漸受重視卻無明顯改善，或可從以下當代北管研究成果分析著手，可以得知其中奧秘。

現有的北管研究及著述，因研究者大多音樂系所出身，其研究亦偏向音樂方面，其中以唱腔音樂的比較研究居多，先後有李文政 臺灣北管暨福路唱腔之研究 (1988)、王一德 北管與京劇音樂結構比較研究 (1991)、林維儀 臺灣北管崑腔(細曲)之研究 (1992)、范揚坤 亂彈福路系統之平板曲腔研究 (1997)。其中李文政的 臺灣北管暨福路唱腔之研究，套用西方音樂觀點，以音組織、音程等分析著手，已是師大音樂研究所碩士論文的一項特色，然此公式套用於傳統戲曲研究之例證，也可任意自同一板腔在不同劇情中之不同運用中找到反證，可謂分析沒有必然性與絕對必要性；林維儀的 臺灣北管崑腔(細曲)之研究，廣泛蒐集並加以採譜且分析其曲牌宮調、套用、使用及咬字等情形，相當下功夫，惜因其對中國戲曲發展史上居重要地位的崑腔認知尚不足，未能在此論題上著力，甚至認為北管崑腔與興起於明代的「崑曲」無關。(林維儀，1992：1)

專論北管鑼鼓方面，蔡振家 臺灣亂彈戲西路鑼鼓戲劇運用 (1997)，從論題選擇到內容反映出：非音樂科班出身較之音樂科班生竟有更寬廣的北管視野；這位物理資優生半途投入，卻以科學精神專注於子弟的學習及學術的鑽研上，文

<sup>27</sup> 一般職業亂彈班被稱之為「內行班」，而業餘北管愛好者為「子弟」，「內行」與「子弟」正是職業與非職業之別。(范揚坤《彰化縣音樂發展史論述稿》1997：85)。

中以京劇鑼鼓對照亂彈西路鑼鼓的戲劇運用，提供皮黃聲腔初期型態及再發展的參考模式。吳慧甄的〈台灣北管藝師邱火榮先生福路派鑼鼓樂之收集整理〉(1999)，內容包括北管概述及邱火榮福路鑼鼓整理及打法介紹，因未能進一步分析描述邱火榮先生與其他北管藝人在音樂藝術表現上之不同，從其寫作形式到內容，都很難視為周延之論文。

台灣的北管，在承傳大陸多聲腔戲曲與音樂的背景下，其聲腔系統繁雜，演出形式多元，要釐清其脈絡相當不易，一個研究者若非投注相當長久的時間，熟稔其唱腔及音樂，往往只得皮毛印象，談不上學術認知。加上既有文獻中有關北管、亂彈諸名詞使用相當混亂，造成符號意義的混淆不清。

另一方面，則是一派學者忽略北管在戲曲舞台上的意義，僅將北管主流視為一種業餘音樂活動、館閣文化所形成的子弟團形式。蔡振家曾指出此一問題：

追根究底，北管名詞的範疇，原本既具有「樂種」的意義，又具有「劇種」的意義，但近年研究北管的學者多半為音樂學者，乃將北管視為一個樂種，或是音樂系統、音樂風格，偏好於將北管放在曲館(業餘音樂團體)的範疇底下討論，對於北管的戲劇面與職業劇團的活動宛若視而不見，。(蔡振家，1997：12)

他們從此種輕內行(職業藝人)而重子弟(世俗業餘)的觀念，進而感染至學生，造成近十年來的北管研究表面看來較熱鬧，實際上是誤導了學術及社會大眾的認知，不可不謂嚴重。

北管界所謂的「子弟」，與徐珂《清稗類鈔》所述「凡非優伶而演戲者，即以串客稱之，亦謂之曰清客串、曰頑兒票、曰票班、曰票友。」相符，在中國戲曲史上，形成相互對立的兩股力量。歷史文獻中一些有關「子弟」的記載可以看出，這些非藝人的民間玩家，在不斷鑽研過程中確曾有過專業的表現，明戲曲家



李開先在《詞謔》一書中所記載的票友顏容，可謂最佳寫照。

顏容，字可觀，鎮江丹徒，(周)全之同時也，乃良家子，性好為戲，每登場，務備極情態；喉音響亮，又足以助。嘗與眾扮趙氏孤兒戲文，容為公孫杵臼，見聽者無戚，歸即左手捋鬚，右手打其兩頰盡赤，取一穿衣鏡，一木雕孤兒，說一番、唱一番，其孤苦感愴，真有可憐之色、難已之情。異日復為此戲，千百人哭皆失聲。歸，又至鏡前，含笑深揖曰：「顏容，真可觀矣。」(李開先《詞謔》收入《中國古典戲曲論著集成》冊三，1959)

中國文人擅琴棋書畫之傳統，在明代崑曲盛行之時，不乏身兼劇作家及曲家的才人，他們的「清唱」與職業伶人「劇唱」之間，不僅只在非商業、商業之區隔，兩者在明清社會裡還具有不同的社會地位。

在清代著名的詩人龔自珍(1792-1841)指出乾隆、嘉慶年間，江、浙地區特別是蘇州和揚州，把清曲叫「雅宴」，劇曲叫「狎遊」。兩者的界線非常清楚，也非常嚴格，一點都不互相侵犯。清曲家叫「清客」，劇曲家則稱「伶工」。清曲家的眼中，劇曲乃是嘈雜嘻鬧的劇場玩意，是伶工的藝術，劇曲的對象是廣大的老百姓，所以地位是不高的。(周純一，1997：21)

顯然，在賣與不賣之間，清客與伶工的地位永遠懸殊，另一方面，若票友技藝不在伶人之下，更加傳為美談。像京劇張二奎、孫菊仙、言菊朋、奚嘯伯等，便是業餘票友下海成為名伶的實例。(王安祈，1999：153)

從崑曲、京劇等發展歷史來看，子弟對戲曲發展的影響，確是不容忽視。但反觀台灣的北管子弟，無論以「軒」或「園」或「社」或「堂」<sup>28</sup>為名號，雖有

<sup>28</sup> 台灣的北管子弟社團名稱不外以「軒」或「園」、「社」、「堂」為名號，軒如「德樂軒」、「共樂軒」、「同樂軒」等，北部、中部普遍採用之；「園」如「新春園」、「梨春園」等，以中部最

地方仕紳參與甚至出面集資演戲，從早期多半為農民出身，到後來逐漸普及各行各業，論及知識、才學、修養，都難以與昔日書會才人相比。

台灣的北管子弟除了普遍缺少公平的社會地位之外，在藝術上，隨著職業劇班的沒落式微，缺乏觀摩刺激，加以經費不足無法長期延攬專業先生駐團指導，年輕一代不再接續參與，及子弟班囿於頑固的儀式性演出等種種原因，都造成北管子弟的藝術水平得不到提升。雖然曲館傳承曲譜數量豐富，能嫻熟曲唱者現今已所剩無幾，一般來說，子弟團多在迎神賽會中從事陣頭吹打表演而已，在藝術上，縱使有少數子弟講究唱工卻難以影響內行，更不會出現如曲史上「清唱」影響「劇唱」的情形。

以學術的客觀角度看，研究北管當然要集中在內行的研究，邱火榮、蔡振家都指出現階段子弟技藝水準每況愈下的問題：

子弟出身的演奏者，能吹準音階已相當不易，很難要求其藝術水平。而不少軒社的先生，本身亦為子弟出身，連嗩吶管門都說不清楚，縱使熟背曲牌，亦缺乏現身說法的能力。(邱火榮，2000：3)

現今北管子弟團多以出陣、排場為主，能演出子弟戲的社團不到十團，且演出劇碼有限、水準普遍低落。(蔡振家，1997：7)

以子弟團在廟會中經常性演出的牌子已是如此的水準，驗之以他們戲曲音樂的能力更是令人懷疑。此現象若就社會學或人類學角度來研究館閣文化，可以找出相對的意義，但若從北管音樂分析卻不從內行取樣，僅以子弟的說法或成見以訛傳訛的去解釋北管音樂的真相，則危險性相當高。

---

為密集；「社」如「潮和社」、「南義社」、「聚樂社」、「總蘭社」等，北部、基隆、宜蘭一帶普遍以此命名；「堂」如「得意堂」，是基隆著名的北管社團。正因此一傳統，北管界以「子弟軒社」來統稱北管子弟社團。

台灣當代的北管研究，出自文史、人類學等專業手筆部分，較之音樂部分數量顯少，但成果卻不遜之，頗具參考價值。其中較早投入北管戲曲研究的邱坤良先生，曾先後出版《民間戲曲散記》(1979)、《野臺高歌》(1980)、《現代社會的民俗曲藝》(1983)三本專著，內容都是邱坤良先生任教於文大期間實際調查或親炙民間戲曲活動的心得及經驗，捨學術而採報導文學形式呈現，在「回歸鄉土」潮流下，毋寧說更吸收對傳統文化有心人士的關切；《野台高歌》記錄的是作者帶領文化大學地方戲曲社大學生投入北管子弟戲<sup>29</sup>演出，藉此進一步了解民間戲曲表演體系與社會價值的過程，加上他善於運用媒體及邀請名流為文助勢，確有引領知識青年重新認識鄉土之功。《民間戲曲散記》、《現代社會的民俗曲藝》二書，則是他以觀察者貼近民間各類戲曲活動及劇團、藝人的報導文集，字裡行間可見其年輕時少有的熱誠。

陳正之的《民間瑰寶 臺灣的北管與南管》(1990)、邱婷的《戲臺明滅》(1996)，同樣以專業記者背景深入民間戲曲活動，以報導文學或散文形式呈現田野資料，深入淺出，可讀性高，作為一般戲曲愛好者的入門書，相當受用，對於學術研究亦不失其參考價值。

邱坤良的《舊劇與新劇：日治時期的台灣戲劇》(1992)，以學術形式探討日據時期台灣傳統戲曲與話劇發展現況，其珍貴在於日人據台時期文獻及資料的公開，雖是統治者觀點，所留下的蛛絲馬跡卻是當前戲劇研究不可輕忽的一環。這本不再以報導文學之姿出現的學術論著，美中不足在於作者未能在日人資料的優勢上，持續深入調查，就現存老藝人口中挖掘更多一手資料，以建構此一台灣戲曲史上相當重要時期的輪廓。畢竟，「日本時代」不遠，不若元明古典戲曲僅能在文獻上下功夫，輕易放棄耆老的珍貴記憶是相當可惜的。

王嵩山的《扮仙與作戲》(1988)，是國內少見以人類學角度探討台灣民間戲曲社會文化意義的研究，當中對傳統戲曲表演體系、民間戲曲的信仰與儀式等分

---

<sup>29</sup> 專指業餘北管子弟所搬演的戲曲活動。其所演出的戲齣與內容仍屬亂彈戲或北管戲的範圍，其說法僅作為職業與非職業演出之區隔。

析，提出相當具有啟發性的思考架構，其可惜後無來者持續此一研究方向。

有關北管研究以音樂學者參與居多，特別是近十年來明顯的成長，這與呂錘寬先生指導國立藝術學院傳統藝術研究所、傳統音樂系的研究有關，然而也因呂錘寬先生個人對北管的成見，連帶引導甚至影響學生劉美枝 北管絃譜 大八板之比較研究 (1997)、潘汝端 北管嗩吶的音樂及其技藝研究 (1998)、蔡瑋琳的 北管「醉花陰」研究 (1998)、廖秀紘的 藝師蘇登旺的北管戲曲研究 (2000) 的研究方向與成果。

以廖秀紘的 藝師蘇登旺的北管戲曲研究 (2000)為例，是近廿年來首本針對藝人為主要研究對象的論文，其可貴在於詳實記錄蘇登旺一生所歷經的戲曲活動及劇目，具有提供未來比對分析參考的價值。唯作者研究蘇登旺劇曲未再參考其他職業藝人，僅以業餘子弟葉美景為比對對象，所下結論有諸多疑點：

蘇登旺在团子班學四個月就要上棚演出，除了演唱還有身段，此外為了因應演出的需求，必須要能演多齣戲齣，而在學戲的過程中，先生不可能把每一首曲子都教過，所似他們都是邊學邊演，邊演邊學來累積他們的戲齣，容易產生技藝不精的情形，，相對於職業藝人，子弟參加曲館學習戲曲，主要的目的是娛樂性質，所以他們沒有演出上的壓力，可以跟著先生慢慢學，仔細地把每一腔韻唱熟，比較注重音樂的藝術性。」(廖秀紘，2000：279)

以職業藝人在職業演劇環境中成長，天分、指導先生與環境環環相扣，何以從蘇登旺的例子見出職業藝人「容易產生技藝不精」現象？而子弟學曲因娛樂出發，沒有壓力便能學得仔細，較具藝術性，其根據何在？台灣所見的北管子弟，有專業師資定期蒞館教授三、五齣戲已相當不易，更何況師兄弟彼此切磋傳授，有板有撩已不容易，如何優於職業藝人？再者，論文以職業藝人為研究對象，卻

僅以一台灣子弟作為比對的採樣，加以葉美景先生的習曲歷程屬台灣子弟中罕有的特例，據此驟下結論相當危險。

廖秀紘的職業藝人較業餘子弟技藝不精甚至藝術性較不高的說法，不要說是亂彈戲曲，放諸所有戲曲劇種，都不具說服力。再者，廖秀紘在研究藝人劇曲能力選樣時做了不恰當的選擇，捨唱工獨具特色的藝人，而取向來不以唱工見長且唱腔混雜亂彈、歌仔的蘇登旺，自然無法獲致客觀的結論，而有以偏概全的問題產生：

職業戲班的演出通常較注重做工及戲劇性，唱曲有時反而淪為配角，這從他們所演出的劇目就可見其端倪。例如蘇登旺過去常演出《倒銅旗》《長板坡》《斬經堂》《羅通掃北》等以武戲為主的戲齣。對於較講究唱腔藝術的細戲則較少演出。」(蘇秀紘 2000：280)。

事實上亂彈與所有地方戲曲一樣首重唱腔，作者會有如此的結論，一方面因蘇登旺嗓音條件較差，而以功架見長，另方面作者投入田野已是「新美園」班底零落湊不成戲的階段，加以沒有好的文場伴奏，才會讓作者誤解職業戲班輕文重武，實則為非不為也，而是不得已之下才一再重複戲齣。

呂錘寬先生是研究北管較專注的一位，近兩三年間陸續出版多本北管音樂專書，其中《北管牌子集成》、《北管絃譜集成》、《北管細曲集成》(2000)是應文建會傳統藝術中心籌備處委託執行的保存成果，這一大套三本書蒐羅整理以葉美景、林水金、王宋來三位子弟先生為主所提供的曲本，數量雖豐，但所錄無論是牌子工尺譜或細曲曲詞既無法提供教學之用，更不能作為學術研究的有效資料，其影響力相當有限。有鑑於此，北管藝人邱火榮為傳藝中心編著一本植基於教學的《北管牌子音樂曲集》(2000)有聲書，除了古今中外的樂譜對照之外，實際演奏及示範教學的影音資料，提供具體演奏學習及研究的參考資料。

呂錘寬先生另一本由彰化縣文化局出版的《北管音樂概論》(2000)，是他集多年北管研究心得之作，他個人也可說是將北管作為專題研究的學者，只是他將焦點集中在「音樂」層面上，而未及音樂整體的事實，背後所反映其對內行與子弟的認知偏頗，導致他的研究有所侷限。

整個北管研究領域，還有一些重要的文獻資料，如台灣省文獻委員會出版的陳秀芳編著的《台灣所見的北管手抄本》，這是編者以其年輕大學生的熱情整理曾輪落在舊書攤大批北管雅樂軒子弟館手抄本的結集，以北管子弟流傳手抄本不乏文字訛誤、劇目零碎重複、清唱劇唱不分。非內行人要接下這項浩繁的整理工作，既吃力又不討好，實難能可貴。在過去北管據本多散印在一些刊物上，如《野台高歌》收錄 斬經堂、燒窯、蟠桃會、斬影、雙貴圖、千里送京娘、富貴長春、晉陽宮、南天門等齣，「民俗曲藝」期刊中亦配合民間劇場演出刊出一些戲齣外，國內目前尚無更完整的文獻資料出版。

另外，彰化縣文化局(文化中心)以其南北管重鎮地緣關係，不僅成立「南北管音樂戲曲館」，幾年間出版了一批北管論述及文獻資料《彰化縣音樂發展史》、《內行與子弟·林阿春與賴木松》、《彰化縣口述歷史》(1999)，其中針對轄區內各鄉鎮文化活動的普查，及耆老、藝人等生平及相關活動訪談的結集出版，提供了學術研究的一手資料。

## (二)名詞定義界說

歷史上「亂彈」一詞比「北管」出現得早，它與許多劇種像是秦腔、梆子腔、京劇、漢劇、西秦戲等都有很深的淵源。從清以來的文獻可以看出，亂彈一詞的範圍之大，因時、因地而有不同的指涉及定義。

### 1、傳統「亂彈」的定義：

(1)秦優新聲，有名亂彈者，其聲甚散而哀。(清劉獻廷<sup>30</sup>《廣陽雜記》)

從以上著述得知，劉獻廷描述他所聽到聲情散而哀的秦優新聲，在當時被稱為亂彈。據此說法，有學者認為亂彈一詞最早被用來形容秦腔，因為乾隆以前，秦腔又稱秦聲或西秦腔，另外，山西人也稱梆子腔為秦聲。(孟繁樹，1991：25)

(2)亂彈曾博翠華看，不到歌筵信亦難。最愛葵娃行小步，氍毹一片是邯鄲。

秦聲秦態最迷離，屈九風騷供奉知。莫惜春燈連夜照，相逢怕到落花時。(孔尚任《平陽竹枝詞》，1708)

從以上孔尚任的詠亂彈中可以得知，亂彈一詞用來形容「秦聲秦態」，實際上指的還是山西梆子腔，此演出及音樂相當受到肯定，絕非無名小戲，否則不會在康熙皇帝巡幸平陽時被安排演給皇帝欣賞。

(3)且變弋陽腔為四平腔、京腔、衛腔，甚至等而下，為梆子腔、亂彈腔、巫娘腔、羅羅腔矣。(劉廷璣《在園雜誌》，1717)

從上文得知，亂彈腔是一種較之弋陽腔等而下之的聲腔，為梆子腔、巫娘腔、羅羅腔之外的一種聲腔。

(4)兩淮鹽務例蓄花雅兩部以備大戲。雅部即崑山腔；花部為京腔、秦腔、弋揚腔、梆子腔、羅羅腔、二黃調，統謂之亂彈。」(清李斗《揚州畫舫錄》，1793)

(5)花部者，其曲文俚質，共稱為亂彈者也，乃余獨好。蓋吳音（指崑

---

<sup>30</sup> 劉獻廷，字繼莊，大興人，生於清順治五年(1648)，卒於康熙三十四年(1695)，其先本吳人，官太醫因家順天，繼莊精音韻之學，喜遊歷，足跡遍西南，《廣陽雜記》為其學生代為刊行之語錄式的雜記，內涵甚為廣泛。

曲)繁褥，其曲雖極諧于律，而聽者使未睹本文，無不茫然不知所謂。」，並形容花部「其詞直質，雖婦孺亦能解；其音慷慨，血氣為之動蕩」。(焦循《花部農譚》)

從(4)(5)文獻得知，亂彈的定義已不再專指一、兩種聲腔，而成為崑腔之外所有地方聲腔的泛稱，亦統稱為花部。它涵蓋的聲腔甚繁，凡京腔、秦腔、弋揚腔、梆子腔、羅羅腔、二黃調，都在亂彈之範圍內。清焦循將之與雅部崑曲相較認為，亂彈詞文通俗連婦孺都能理解，且音樂風格慷慨激昂，連焦循自己都很欣賞偏好。

(6) 這裡的「亂彈」當能不能理解為胡亂彈奏，而只能解釋為一種火爆急促的彈撥方法。在梆子腔演出，這種火爆的伴奏是不時出現的，而這種伴奏的指法又看似繁亂，所以梆子腔使得「亂彈」這一俗名。待到它成了氣候，進入城市，與傳統的戲曲聲腔展開競爭的時候，維護正統的士大夫文人們便在「亂彈」二字上做起文章來，他們先是把戲曲聲腔劃分為雅部和花部，然後把花部與亂彈聯繫在一起，於是亂彈便成為花部的統稱。在這些雅人們的眼裡，梆子腔是名符其實的「亂彈」。(孟繁樹，《中國板式變化體戲曲研究》「板式變化體戲曲的繁榮」，1991)

(7)「亂彈」是一個可大可小，具有伸縮意義的概念。而其伸縮是依不同對象與背景而言的。就全國範圍「南昆、北弋、東柳、西梆」四大聲腔來說，它指是西梆。就一個省份來說，它指的是那些水平低下的地方土戲。戲劇以「亂彈」名者，有揚州戲、江淮戲、紹興戲、潮州戲，皆就其本省之「亂彈」而作其土音之演唱。相對雅部崑曲而言，所有地方戲又都成了亂彈。(郭精銳，《車王府曲本與京劇的形成》，1999)



從上述兩位近代學者的研究可以清楚知道，亂彈一詞從開始被用來指一種特殊的音樂伴奏效果，甚或直指梆子腔或秦腔，到後來士大夫文人大做文章之後，有被用來形容地方土戲，甚至成為各種地方聲腔的泛稱，被歸為花部而與雅部崑腔區隔。

這種出現於清代花部戲曲聲腔興起時期的亂彈，其用法向無嚴格規範，其內涵互異，若不據具體情況加以分辨，很難準確理解它的涵義，一般來說，它可泛指崑腔以外的各種戲曲聲腔，如京腔、秦腔、弋揚腔、梆子腔、羅羅腔、二簧調等；它也是個別的戲曲聲腔的稱法，如梆子腔、皮黃腔等，皆曾直稱亂彈，另外，浙江習稱戲曲腔調「二凡」、「三五七」為亂彈，並將其在各地衍變的地方戲曲叫做「紹興亂彈」、「黃岩亂彈」、「溫州亂彈」、「浦江亂彈」等，構成一個亂彈聲腔系統，簡稱亂彈腔系；它也可用來指劇種，冀南、魯西北相鄰地區流行一種戲曲腔調，與梆子腔、皮黃腔及浙江省之亂彈均不同，當地俗稱「亂彈」，並定名為亂彈劇種。無論泛指或專稱，亂彈都含有與崑曲相區別的意思。（中國大百科全書《戲曲曲藝》編輯委員會，1983：233）

## 2、台灣亂彈的定義：

據台灣職業亂彈藝人的說法，在劇班跑埠的生涯中，從戲劇型式、內容到戲班名稱，都以亂彈為名，從未以北管稱名的。然在日據時代的文獻中，開始出現了「北管」、「南管」的說法，加以職業亂彈班沒落、消亡，「北管」幾乎已取代了亂彈一詞，成為台灣人生活中一個普遍熟悉的符號。

北管一詞簡單琅琅，但它所涵蓋的聲腔種類繁雜，演出形態多元，音樂風格互異，加上不同地區、不同學者、不同族群等對北管見解及用法不一，造成定義北管的困難。從台灣文獻最早提及戲曲活動的台灣外誌後傳《平海氛記》中所載：

荷駐臺長官但撥一，若有事務，必問通事何斌，這何斌每年亦有數萬兩銀入手，。家中造下二座戲臺，又使人入內地，買二班官音戲童及戲箱

戲服，若遇朋友到家，即備酒席看戲或小唱觀玩。」(呂訴上，1961：164)

學者呂訴上據此認為，遠在一六二四年至一六六一年荷蘭佔領台灣的時代，台灣就已經有引自大陸戲曲活動的記錄了。若以文獻所載的時間推算，當時大陸是崑腔稱霸的局面，引自大陸的官音戲童所指的聲腔系統，以崑腔的可能性較大。文獻上有關亂彈的蛛絲馬跡，一直到清末、日據時期才大量出現，且它與北管、四平、正音、福路、老戲等名詞界線十分模糊，糾葛不清。

(1)、日據時期的文獻：

(1-1)酬神唱傀儡班。喜慶、普度唱官音班、四平班、福路班、七子班、掌中班、老戲、影戲、車鼓戲、採茶唱、藝妲唱等戲。(《安平縣雜記》，1895前後)

上述文獻雖屬安平縣 風俗現況，但所述及的項目也可能出現在台灣各地，可以說相當能反映台灣流行的現況。據學者邱坤良的說法，文中所指的「官音班係清末流入的西皮新路，福路班即老亂彈，亦即北管裡的舊路，老戲應指大梨園或白字戲。」(邱坤良，1992：132)。

福路班，以傳唱亂彈當中的福路聲腔為其說法，當無爭議。官音班則除亂彈的皮黃聲腔之外，以當時大陸戲曲發展的現況比對，有可能是京戲或正字戲；與亂彈有關的四平班，在當時雖難以避免吸收亂彈的戲齣、音樂，但兩者仍有區隔；相對於京戲、亂彈、四平的「老戲」，極可能指的是崑腔。

(1-2)演劇之種類，大人劇有亂鳴與四評二種，均屬於北管曲之流派。亂鳴戲唱曲之調子愁長，四評戲緊快，而福建人喜歡亂鳴戲，廣東人最愛四評戲，足見兩者性情之差別。傀儡戲亦有兩種，演北管者稱布袋戲，演南管，

稱為車鼓戲。

唱曲之種類及音樂鬥爭：依土人之言，演劇始於李世民時。當時有唱曲師二人，各立流派，遂分為以南北之。北管之祖師乃西秦莊府王爺，一名老王爺，南管之祖師為相公爺。屬於北管之曲名有西皮、二黃、刀子、慢板、緊板、哭板等，稱為西路，主用廣仔絃。屬於南管之曲名有流水、二凡、平板、緊中慢、慢中緊等，稱之為福路，主用提絃。」(《臺灣慣習記事》「演員與演劇」，1901-1907)

從上文可知，日據時期「亂彈」與「四評」在台灣普遍流傳，且統被歸為北管曲流派。其中亂彈為福建人所喜，四評為廣東人最愛。西路屬於北管，福路屬南管曲，由此可見，若非作者記錄錯誤，當時南管、北管之區別，是用以分別亂彈的福路、西路兩個系統。

在一九一〇年代，也有幾本文獻載及台灣劇種如下：「白字戲、九家戲、四坪戲、難葦戲」，其中難葦所指正是亂彈，它與白字戲、四坪戲、九家戲(高甲戲)等都是當時台灣流行的劇種<sup>31</sup>。

(1-3)臺灣之劇，一曰亂彈，傳自江南，故曰正音。其所唱者大都二簧西皮，間有崑腔。今者日少，非獨演者無人，知音亦不易也。二曰四平，來自潮州，語多粵調，降於亂彈一等。三曰七子班，則古梨園之制，唱詞道白，皆用泉州音。(連橫《臺灣通史》卷二十三風俗志「演劇」，1918)

從連橫的分類說法，台灣流行的戲曲亂彈，因傳自江南，也稱正音，演唱屬西皮二黃，間有崑腔；另一種四平戲從語言可知，來自廣東潮州，但地位較亂彈低一等。

<sup>31</sup> 參見柯丁丑《台灣劇就》，1913：57-62；武內貞義《台灣》，1915。

(1-4)臺灣之人，來自閩粵，風俗既殊，歌謠亦異。閩曰南詞，泉人尚之；粵曰粵謳，以其近山，亦曰山歌。南詞之曲，文情相生，和以絲竹，其聲悠揚，如泣如訴，聽之使人意消。而粵謳則較悲越。坊市之中，競為北管，與亂彈同。亦有集而演劇，登臺奏技者。勾欄所唱，始尚南詞，間有小調。建省以來，京曲傳入。臺北校書，多習徽調，南詞漸少。。(連橫《台灣通史》下冊「風俗誌」歌謠，1918)

以連橫《台灣通史》的章節安排來看，儘管亂彈、北管音樂內涵相同，但顯然已被概分成戲劇、音樂兩大類，且在坊市之間競相流行。

(1-5)臺灣之劇凡數種：曰「亂彈」，即正音也；曰「四平」，則崑曲之支流也；曰「老戲」，即樂律似崑而曲為南詞；曰「戲仔」，即七子班，猶古之小梨園也。(連橫，《臺灣語典》雅言 六七條，1957 版)

(1-6)「亂彈」之戲，傳自江西，故曰「江西班」。其所唱者，有「京調」、有「徽調」、亦有「崑曲」；如「費宮人刺虎」、「百花亭贈劍」，尤其著也。崑曲文辭美麗、音韻悠揚，非村夫市儈所能領會；三十年來絕少唱者，今已為廣陵散矣。庚子聯軍之役，西太后幸陝；秦中固有「梆子班」，聞而悅之，召入供奉。及回鑾時，從入京；流傳津、滬。上海班之來臺者遂唱此調，一時頗盛。然「梆子」聲悲而厲，識者以為亡國之音；不及十稔而清社覆矣(連橫，《臺灣語典》雅言 六八條，1957 版)。

從(1-5)、(1-6)連橫的《臺灣語典》所述，亂彈一直是台灣流行的劇種，且被稱之為「正音」，所唱有京調、徽調、崑曲，傳自江西；其中有一種「梆子」，是

因慈禧太后到陝西的機緣因而傳入北京、天津、上海，而由上海班來台演出而傳入，其聲悲涼而悽厲。由連橫的說法，可以了解作為板腔體最早型態的「梆子」，與京調、徽調、崑曲同被台灣亂彈所吸收，成為一涵蓋花雅兩部的多聲腔劇種。而四平，則屬崑曲蛻變後的一類，此說法對照台南黃茂生 迎神竹枝詞 云：「神輿繞境鬧紛紛，鑼鼓鞞鞞徹夜喧；第一惱人清夢處，大吹大擂四平崑。」頗為吻合，只不過，台灣是採用噴吶伴唱曲牌的形式。

(1-7) 臺灣音樂有「南管」、「北管」之分。「北管」樂器、曲調與「正音」同，亦能登臺扮演；所謂「子弟班」也。「北管」之聲宏而肆、「南管」之聲緩而悲，則民俗之異也。(連橫《台灣語典》 雅言 七六條，1959 版)

所謂的北管，一直都與業餘子弟的活動有密切關係，從上述說法證明，子弟無論是演奏或粉墨登場演出，都離不開北管此一說法。

(1-8)所謂北管，就是流行於華北一帶的音樂，為了別於南管而稱為北管。北管的歌詞都是使用官話，然而其音樂並不比南管高尚，多半在戲臺、餐廳、娼家演唱，所有藝妓演奏的都是北管 曲有大曲和小曲兩種：「大曲」是演奏長篇歷史古談，多半是戲劇中的一節；「小曲」是指小說、趣談、情歌等的簡短故事而言。此外，調也分西皮、福路、梆子等調。(片崗嚴《臺灣風俗志》「北管樂」，1921)

到了片崗嚴的說法，台灣的南管、北管意義有了改變，而是一種地域的分類概念。即華北一帶流行的為北管，且從其音樂大量在戲臺、餐廳、藝妓界流傳可以了解，其比南管音樂更受到大眾的歡迎。音樂分西皮、福路、梆子等。

(1-9)臺灣漢人的音樂，分為北管與南管二種，北管是中國北方的音樂，南管是福建廈門附近的音樂。北管是明朝以後的音樂，南管大概是宋朝音樂的遺音。(田邊尚雄《臺灣音樂考》「臺灣漢人的音樂」，1922 1923)

北管與南管的分類益形複雜，田邊尚雄所謂北管是中國北方音樂，南管是福建廈門附近的音樂，有望文生義之嫌。另外，在地域的概念下加入時代的分類，而以明朝、宋朝作為北管、南管音樂的時代分界，相當危險。

(1-10)正音戲：上海、福州傳來的，用北京語演出。

四 棚： 屬於西皮聲腔系統，用吊規作樂器。

亂 彈： 屬於福祿聲腔系統，用殼仔絃作樂器。(《臺灣的中國戲劇及臺灣戲劇》臺灣總督府文教局社會課出版，1928)

從一九二〇年代末期的文獻得知，由上海、福州來的京班已相當普遍，且被稱之為正音。四平戲明顯西皮化，甚至有的以亂彈西皮系統為四平戲，而將福祿聲腔系統視為亂彈。

(1-11)北管音樂發生於長江以北 歌調本用北京音語，多在演戲時伴奏 北管音樂可分為：北管音樂與後場樂兩種。北管樂又分為兩系，一為正音，二為亂彈，正音指以北京音唱的北管樂，又稱京調 所謂亂彈者，即指北京音的土音化者。在臺灣，亂彈多發達於鄉間，正音則多於城市

四 平：又稱西評、四棚，均係同音異字。因傳自潮州，又稱潮州戲，語多粵調，配器用北管的西皮派。

亂 談：又稱亂談，歌詞道白均因不太純粹的變音京語，因有此名，一般稱大戲或老戲即指此戲，傳自漳州。配器依照戲目因北管西皮調或福祿調，或用崑曲等不一。

子弟戲：子弟係指良家闊戶的子女。所謂子弟戲，係由農村子弟排演的票友戲，非營利性質，多自費或應邀上演。戲裝比一般華麗，所演的戲目與大戲相同。(鈴木清一郎《臺灣舊慣婚葬祭與年中行事》，1934)

鈴木清一郎提出北管與亂彈的關鍵：北管涵蓋器樂及後場樂兩部分，分為正音、亂彈兩種，其分野在於北京音、土音化的北京音。有關四平與亂彈的說法，傳自潮州的四平，雖語多粵調，但配器仍是亂彈西皮化；亂彈則傳自漳州，有唱西皮、福祿、崑曲。不可忽略的是，業餘北管子弟下海演戲已非新鮮事，子弟不但自費籌辦，且戲裝華麗，被作者引以與亂彈、四平相提並論。

## (2)臺灣光復後之亂彈說法

(2-1)正 音：是唱正板北京音的音樂，日治時代臺南市內有很多這種樂團。

北 管：不是唱得很正板，將亂彈調的樂團俗稱為北管。亂彈是京音轉化的音。正音在都市較多，北管多在鄉下，不過到了日治時代，鄉下也漸漸有正音了。臺南市內當時也有北管的樂團 (陳保宗，《臺南的音樂》，1942)

根據陳保宗的說法，北管與正音實則是亂彈與京劇的另組說法，且亂彈在相對於京劇而言，是唱得不是很正板北京音的一種，多盛行於鄉下。從以上說法得知，亂彈在光復後已普遍被稱之為北管了。

(2-2)「北管」與「南管」是在本省特有的相對名稱。廣義地說，前者指大陸北方語系的戲劇，後者指大陸南方語系的戲劇在本省保存的部分。

亂彈為泛稱，相傳清朝乾隆皇帝六十歲壽辰，各地名戲班名優伶晉京會演，對崑曲以外戲，統稱「亂彈」含有褒貶之意，卻從此流傳大江南北，

尤其揚州最盛，有專演文戲之「文亂彈」，也有專演武戲之「武亂彈」。(臺灣省文獻委員會《重修臺灣省通志》·卷十藝文志，1997)

上述引文分別來自音樂、戲劇兩個不同的章節，其中北管與南管之區別在於北方語系與南方語系戲劇之別，其指涉相當籠統模糊，語焉不詳。有關亂彈的部分，僅重複說明傳統亂彈作為崑曲以外聲腔泛稱，卻迴避台灣亂彈的部分；另一方面專演文戲、武戲，在劇班的發展過程中往往是名角挑班的結果，而非戲班或聲腔主觀因素造成，以上述重修官方文獻資料如此不嚴謹，不難理解何以光復後台灣社會對北管、亂彈的概念何以籠統模糊。

(2-3) 廣義的北管所包括的劇種即有：子弟戲、亂彈戲、外江戲、福路戲、西皮戲、正音戲、大戲、老戲、四平戲，同謂之北管戲。(《南北管音樂資料中心研究規畫報告書》，1986-1987)

從上述《南北管音樂資料中心研究規畫報告書》引文，反映撰者對台灣的北管認識不深，以致於錯誤引用一些日據時期文獻中出現的劇種名稱，使得原本已不易釐清的北管更加龐雜難解了。

(2-4)北管或北館，廣義指音樂風格，狹義則指特定的樂種，它的樂曲種類包括牌子、絃譜、細曲、戲曲。(呂鍾寬 論台灣的古典音樂「北管」從社會及藝術層面之分析，1997)

(2-5)北管音樂多半都有在戲臺上運用的功能，也就是北管音樂以配合亂彈戲的演出，為其本義的演出場合，北管音樂以亂彈戲的「唱腔音樂」及「文武場音樂」為主，但北管音樂常常有延伸出戲臺的演出場合，例如：排場、出陣等，且有些北管音樂並不出現於亂彈戲之中，因此，北管音樂的範圍不



但涵蓋了亂彈戲的音樂，更是一個比亂彈戲曲音樂範圍更大的音樂體系。(蔡振家《臺灣亂彈戲西路鑼鼓的戲劇運用》，1997)

(2-4)、(2-5)的說法反映近幾年台灣學者的研究結果，即將北管視為一廣義的音樂風格與系統，而亂彈則是當中戲曲演出的一部分。

綜觀日據以來有關亂彈、北管的文獻，當中有疑義的部分在於北管、南管以及四平、正音的部分。其中，《臺灣慣習記事》書中對北管、南管分類的說法出現的最早，雖然指涉的範圍與今日的認知有很大出入，但當中所述西皮、福路之內容著墨甚詳，仍具參考性。而此文獻中提及亂彈與四平均屬於北管曲流派的說法，以早期四平只用嗩吶、鑼鼓而不用絃樂器的情形，大陸學者林慶熙認為，臺灣的四平戲可能是從潮州或漳州西部的詔安、平和一帶傳入，在閩南四平戲又俗稱「大班」，有高腔聲腔系統的特點(林慶熙，1991：236)。惜這種大鑼鼓戲的老四平，在一九二八年的《臺灣的中國戲劇及臺灣戲劇》記載反映其已亂彈西皮化的趨勢，也難怪一些文獻及說法將亂彈與福路、四平與西路都打上等號。

正音則因時而各有所指，在《安平縣雜誌》中所述及的官音班，有學者認為所指為亂彈的西路，以正音反映「正統官話戲曲」的意涵看來，連橫《臺灣通史》中所述，仍可知道亂彈被稱之為正音的說法。但隨著一九一〇年代前後，福州、上海等地的京劇傳入台灣，和「不是唱得很正板」的亂彈相較又成了正音戲的代表，足證當時京劇對亂彈的衝擊，使得原本被稱為官音、正音的亂彈落為土音戲。

有關南北管之說，台灣學者一直咸認是台灣流傳的說法，但大陸學者林慶熙指出，其實南北管之名源自閩南：

其實，南北管之名亦是傳自閩南的。因流行閩南的南音，是用閩南方言演唱南曲，主奏樂器用管樂洞簫，俗稱尺八，故稱南管。梨園戲是以南音

為主要唱腔，故亦稱南管戲。同時，閩南民間對流行閩南的亂彈(亦名楚南戲)；因是“正音”演唱南路(二簧)、北路(西皮)的，為有別本地的南管，故相對名之，稱為北管。在漳浦、華安、南靖、東山一帶，過去有不少亂彈班(楚南戲)流傳，當地的竹馬戲、白字戲及傀儡戲、掌中戲，曾吸收其曲調，有稱漢調的，也有稱北管的。(林慶熙，1991：236)

除了林慶熙的說法之外，台灣北管子弟先生林水金也曾提到，他曾與一位福建移民吳卓雄先生交流，兩人各司椰胡、揚琴合奏，奏了五首樂曲《百家春》《將軍令》、《千重皮》、《朝天子》、《水底魚》，曲譜一模一樣，經吳卓雄透露，大陸福建省內漳州七縣、泉州九縣都有北管，且如台灣分有「軒」、「園」兩派一碰頭分外眼紅死拚不休，而亂彈戲的傳統可溯自明代，迎神賽會演野台戲都是以亂彈戲為主(林水金，1991：18)。上述和林慶熙的說法都說明，台灣的亂彈甚或北管都是經由大陸閩南傳入的，且北管非台灣獨有的說法。

## 第四節 研究方法

本論文大多數的資料來自田野調查，而以文化人類學方法審視、重現，希望能填補台灣戲曲史上一段空白。

台灣的戲曲史研究，在個別聲腔劇種的部分除歌子戲已有相當的研究成果之外，有關亂彈戲曲特別是職業戲班的部分，過去則付之闕如，加上亂彈藝人逐漸凋零殆盡，隨著藝人的流逝，一部職業戲班歷史便隨之而煙消雲散，誠如學者李殿魁所說：

內行班以營利為目的，衝府撞州，興廢變革最快，藝人流動性亦大，戲班一散便煙消雲散一無所有，雪泥鴻爪，哪能有任何紀錄？甚至搭班藝人，也不一定知曉組班歷史、活動經過、班主確實名姓，多半只知偏名綽號。(李殿魁，1999：42)

筆者生於民國五十年代初期，曾有幸親炙一批日據時期亂彈藝人，他們像是我的長輩，也像是朋友，談戲班，談演劇生活，天南地北，充實了我的成長歲月。但遺憾的是，筆者生不逢時，這批日據藝人當中最傑出的，早已停止職業演劇生涯，這使得筆者未能親睹日據藝人的舞台形像及演藝盛況，另一遺憾，則是未能及時把握與老藝人許許多多相處的機會，及時記錄他們活生生的經歷，因此，筆者只得運用台灣最後一批亂彈藝人的口述田野資料，以及現有前人的研究為基礎，企圖整理勾勒出光復初期台灣亂彈戲班的活動輪廓，一方面彌補台灣戲曲史之空缺，另一方面作為未來重建北管研究工程之基礎。以下幾項是筆者撰寫這篇論文相當重要的基礎：

### (一) 調查訪談

主要以現存藝人為主，包括日據藝人葉美景、王金鳳、林阿春、林錦盛 及

光復後藝人潘玉嬌、邱火榮、梁來妹、劉玉鶯、甘玉川、劉己妹、王慶芳等，另外還有戲班「班長」潘細木等，進行深入訪談了解其學戲經過、演劇生涯、審美觀點等。

## (二) 戲班生活

筆者自小就追隨母親到戲班，經常有機會跟隨戲班輾轉不同演出地，親身經歷藝人的生活、演出，並欣賞戲班在各類神廟祭祀活動的演出，另外，從老藝人的言談之間更深入他們的演劇及生命價值觀。

## (三) 戲曲學習

生於北管亂彈世家，筆者自小耳濡目染，無論是扮仙、西路、福路等劇曲或是淪為清曲的崑腔，或多或少都有所涉獵，加上曾陸續受教於祖母邱海妹、父親邱火榮有關後場伴奏技巧，種種學習有助於筆者掌握亂彈戲曲的內涵。

## (四) 劇場製作

鑑於民國七十八年亂彈戲首度進入國家劇院的尷尬處境（參見第二章第四節），筆者於民國七十九年成立「亂彈嬌北管劇團」，希望有機會將亂彈戲帶入現代劇場，並藉助劇場的專業及設備呈現較精緻的亂彈風貌，處女作文藝季「黃鶴樓」受到各界的肯定與迴響，之後，筆者也以音樂會型態策畫製作「台北市傳統季」北管演出，及民國八十六年國家劇院的亂彈戲演出。

這期間還有兩次海外的製作演出，一次是民國八十二年赴香港參與「中國音樂節」兩場演出，另一次是民國八十九年赴巴黎參與「意象音樂節」三場演出，在兩地舉行專業性的公開售票演出。其中，巴黎的演出是台灣北管亂彈首度介紹給歐洲觀眾，是一項難得的歷史性演出，也是筆者參與、見證當代亂彈發展的寶貴經驗。

## (五) 文獻資料蒐集

本論文涉及不僅僅只是戲曲專業領域，它還涉及台灣史、宗教信仰、美學等層面。

## 第二章 亂彈班的發展生態

### 第一節 光復前後的台灣社會

中日甲午戰爭簽約了馬關條約，台灣因此被日人統治了五十年(1895-1945)之久。這段殖民統治期，林衡道主編的《臺灣史》將其劃分成三個階段，第一個階段(1895-1918)，日本當局一方面以武力鎮壓風起雲湧的義民反抗，竭盡全力建立「殖民地體制」，部署統治機構外，另一方面還得設法安撫居民，因此對於台胞原有風俗習慣無暇干涉，除有礙治政及辮髮纏足等有礙觀瞻例外，可以說對舊俗採取寬容態度。

第二個階段(1918-1936)，值第一次世界大戰後民主思想的抬頭，日本國力亦在此階段急速膨脹，列入世界五大強國之一。台灣隨此時勢之變遷，教育普及、社會進步，人民民族覺醒逐漸顯著，一些組織相繼在這個階段成立，如成為二〇年代台灣民族運動大本營的「台灣文化協會」、為台灣人喉舌的「台灣民報」、台灣最大規模的農民運動團體「台灣農民組合」、台灣民眾黨、台灣工友總聯盟、台灣共產黨，另一方面，台灣首次地方選舉也在此階段舉行，因此日人轉取「同化政策」，以「內地延長主義」籠絡台灣民眾。

第三個階段(1937-1945)，從蘆溝橋戰爭之後，日本逐漸進入戰時體制，繼而發動太平洋戰爭，國力消耗至鉅，為動用台灣人力物力，由同化政策更進一步推行「皇民化運動」，對台灣人民進行全面的洗腦，積極除掉台灣民眾的中國民族意識，從宗教與社會風俗的改革、國語運動、改日本名、強迫台灣人日本化。這段「皇民化時期」持續到一九四五年台灣光復。

由於治台政策的改變，台灣的戲曲活動也有不同程度的影響。在亂彈藝人的認知當中，則以一九三七年七七事變爆發前後為分界，即藝人所謂的「非常時」，在「非常時」之前的四十餘年間，作為民眾生活信仰中心的寺廟未受壓制，其相

關的祭典活動得以延續，戲曲活動維持不衰，像正月初六清水祖師誕辰、三月廿三日媽祖生、五月十三日城隍祭等，各廟皆能依慣例結綵點燈，備豐盛牲禮，設戲台演戲，熱鬧異常。<sup>32</sup>此外，《新竹縣志初稿》(約 1893~1897 年)載：「凡誕子酬神，生辰賽願，各演雜劇；賓朋慶賀，酒席連宵，花費無既。」<sup>33</sup>可見「有會必有戲」，民間演劇活動，從酬神乃至民間婚喪喜慶娛人，都是台灣人民重要的生命禮俗表徵。

日據時期的演劇活動相當盛行，日據時代亂彈藝人林錦盛表示，全台共有一百六十多個職業劇團，包括亂彈、高甲、四平、七腳仔、潮調、傀儡、布袋戲、皮影等；而依一九二八年台灣總督府的調查各州廳劇團數顯示，戲班數最多的劇種依序是布袋戲((28 團)、亂彈(26 團)、歌仔戲(14 團)<sup>34</sup>，雖然真實的劇團數可能不止於此，卻可看出亂彈在當時的普遍性，若再加上布袋戲團當中以唱演亂彈聲腔為主的，亂彈可說是日據時期台灣流傳最普遍的戲曲音樂系統。

一九三七年太平洋戰爭爆發之後，戰事吃緊，進入藝人口中「禁鼓樂」、「音響禁止」的階段，民間外台演戲活動一律被管制，並有奉派執行「皇民化運動」最高單位「皇民奉公會」要求全面改演「皇民劇」。日人赤星南風所發表的「即刻斷然禁止臺灣戲劇」一文可以說明日本統治當局在皇民化運動下改變了台灣傳統戲曲命運，而將傳統中國戲曲抒情風格轉成日本風格。(曾永義，1988：63，或註載於民國廿八年八月台灣藝術新報社 台灣藝術新報 第五卷第八號)呂訴上在「北部新文學、新劇運動座談會」發言時說道：

皇民奉公會成立「台灣演劇協會」，強迫將台灣所有的劇團納入編制，為了剷除漢民族文化，台灣的歌仔戲、傳統戲曲和音樂等具有中國色彩的民間藝術都遭禁止，本來一百多團的歌仔戲團，迅速被汰滅、收編成三十八團，

<sup>32</sup> 《台灣慣習記事》一卷一~五號，1901。

<sup>33</sup> 鄭鵬雲《新竹縣志初稿》〈風俗考〉，頁 187。

<sup>34</sup> 同註 1，頁 138。

演員們也都必須穿起和服演戲。連布袋戲、傀儡戲也不能倖免，全都動員起來演皇民化的戲。」(呂訴上，1954：12)。從以上說法可以得知在政治主導的戲劇政策下，亂彈亦無法倖免。

圖 2-1 藝人陳玉平(1935-1995)出身戲曲世家，父親陳冉順為四平班「小榮鳳」班主兼演員，隨著四平亂彈化，也投入亂彈演出。皇民化時期，參與皇民劇演出，光復後與亂彈藝人劉玉鶯結褵，夫唱婦隨，亂彈沒落，夫婦改搭歌子班，在「陳美雲歌劇團」任導演兼大花，直至去世。

圖 2-2 皇民劇演出與傳統漢人演劇風格迥異，陳玉珠(右二)、陳玉平(右一)兩位出身四平世家的藝人都曾與演出。

在「非常時」之前，內行班不論大人或囡仔，演亂彈不僅是他們賴以維生的唯一方式，另一方面，在精神上從八歲到十二、三歲的孩童日日接受亂彈嚴格的唱、做訓練，到學成展開職業演出，亂彈的戲文、音樂、聲腔表演模式，在日復一日的表演中早已融入其生活中，成為其生命中不可或缺的一環。因此，當這種表演「常態」，在「非常時」階段被迫成為「非常態」，且出現一種既新且陌生的「常態」表演形式時，對亂彈藝人的確是一項重大的打擊。

很多亂彈藝人不能適應「皇民劇」的演出，還有一項重要的因素，亂彈本

戲無論關目排場、唱腔音樂或整體的搭配，都十分嚴謹固定，戲班要日本化，縱使可以扮日本人，但在音樂方面卻有很大的難處，藝人林錦盛就說道，後場搭配是一大問題，沒有適切的鼓介可以配合日本劇的演出。亂彈不若布袋戲，有不同的音樂系統來烘托戲偶的演出，因而在當時有改自日本電影的《里見八犬傳》《水戶黃門》。這種將偶換上日本服、講日本話、配樂用唱片放西樂的戲也叫「時代布袋戲」。(李天祿，1991：96)

亂彈也不若歌子戲，原本就沒有固定的演出模式，從劇本、關目排場、身段、音樂、唱腔 都很有彈性，可以自由運用，是最易改裝「皇民劇」的。

因此，在全面禁唱支那戲的時期，很多亂彈班反面臨暫時封箱的命運。為了維持生活，不願參與皇民劇演出而改行他業的，像鍾阿知待在內山燒火炭；大花出身的劉明旺、劉連喜堂兄弟在台北圓山推輕便車維生；另一位亂彈藝人王金鳳及他的太太也是職業亂彈藝人杜生妹，則改行當雜工；林錦誠改做醬油、醬菜出售；女性藝人職業婦女做不成，正好死心返家當家庭主婦，像林阿春就輟演返家帶孩子。由於職業藝人的教育水平普遍不高，中輟亂彈演藝生涯的藝人，大半從事粗活以糊口維生。

亂彈藝人也有部分參與皇民劇演出的，筆者母親藝人潘玉嬌年輕時曾在苗栗東社友人家中看到日據時期前輩演員「馬蘭仔旦」馬玉花的照片，「馬蘭仔姑梳「海結仔」頭，穿西裝，騎一匹馬，很派頭。」，迄今記憶猶新。另一位藝人林黃石妹(阿銀仔)、彭學順與陳盡夫婦也演過皇民劇。





## 第二節 中輟後的再出發

一九四五年(昭和 20 年)八月十五日，日本向聯合國盟軍宣布投降，聯合國最高統帥指派中國戰區最高統帥蔣介石接受日軍在中國戰區的投降，台灣因而歸還中國的懷抱。從五十一年年的桎梏中解放的台灣人，為這項消息振奮的將家中可以裝飾的都拿出來，並燃放鞭炮慶祝。就在日本投降、中國尚未派人來接收的這段政治真空期間，全島陶醉在光復的夢中，不僅市場已恢復交易，從都市到城鄉都有人建造歡迎的牌樓彩門，並有人製作國旗發放市民，指導民眾練唱國歌。而亂彈藝人感受到這股沸騰的氣息，也不約而同地興起「降服了，我們大家再來整班做戲」念頭。

當年的十月十日也就是台灣光復的第一個雙十節，全省各地都舉行盛大慶典，尤其是台北公會堂的慶典，各種藝陣、樂隊及廟裡的神將等都請出來遊行，比戰前的大稻埕霞海城隍大拜拜的場面還盛大；十月十七日首批國軍抵達，更是聲撼山河，所有的藝陣、南管、北管以及旗行隊伍，傾巢而出，此一排場與熱情，曾讓初來乍到的外省人感動得落淚。這種充滿熱情與期待的社會氣息，刺激了各行各業東山再起的信心，包括已封箱的亂彈班藝人，都燃起復出演戲的希望。

台灣的亂彈戲曲在戰爭的禁錮之下，將近八年偃旗息鼓，抗戰戰爭勝利，台灣重回祖國懷抱，藝人無不萌生復出念頭，捲土再起，有以原名復班，也有重新取名而起班，職業文武場樂師及各行當演員不虞匱乏，據藝人潘玉嬌的說法，光復之初的藝人約有兩百人，且依戰前亂彈興盛時期的規模與一個職業亂彈班的角色需求來看，光復後約有十餘個亂彈班迅速回復職業演劇活動，且曾興盛一時。也難怪一些學者做出遠遠超出實情的估計：

光復初台灣各地亂彈戲仍然流行，職業亂彈戲班總數在五十團以上，」（邱坤良，1986：10）

光復初期是民間戲團最風光的年代，那時候娛樂項目很貧乏，人們

空間的時間又多，看戲成了人們最普遍的休閒活動，這時職業亂彈戲班一度高達六十幾團。」(陳正之，1990：126)

日據投入團仔班的人才很多，且在光復之初正值青壯時期，因此光復後亂彈班紛紛重回職業舞台，在這段期間陸續復班或重組的如下：

#### (一)再復興

光復以來享負盛名，其班底為日據時期苗栗東社的「東勝園」(人稱東社班)，為慶祝台灣光復以「再復興」之名重新出發，相當受矚目。「再復興」的人才濟濟，老生「九歲」陳萬勝、劉有傳、林慶雲、林黃石妹、「大花旺」劉明旺、小生陳玉山、劉文章、林定、正旦馬玉花、小旦劉戌妹、鍾阿知、劉連喜，在客家庄相當受歡鄉迎。

圖 2-3 日據藝人劉文章的 50 年代劇照。

#### (二)慶桂春

日據時代由卓金貴夫婿組班，其夫婿去世後，再嫁著名的「金龍丑」許吉，光復後由許吉與卓金貴復班。其班址位於新竹，著名班底如小生吳丁財等，屬於班底齊全的戲班。

#### (三)福興陞

位於鹿港的福興陞，日據時代由林金岱組班，光復後由林金岱及媳林阿春協助復班，因林金岱的兒子從事木工並非亂彈出身，去世後班務重擔落在林阿春身上。

#### (四)老新興

光復後才起班的「老新興」，由出資老闆延聘名旦「大肥蘭」劉玉蘭執掌班務，曾於民國四十年代活躍於外台及內台。

圖 2-4 劉玉蘭劇照

#### (五)樂天社

班齡相當長的草屯「樂天社」，光復後由原班主李木己復出，在民間一直享負盛名，其班除班底齊全、排場盛大著名之外，另外，班內伙食也是藝人口中最好的戲班之一，其班主太太掌管伙食每天出門挑選菜色都出手大方，因而得到藝人的激賞。

#### (六)新全陞

著名的亂彈名師呂慶全在新竹組「新全陞」(另稱「新全興」)，班底包括其女呂葉、知名小生吳水木、曾枝、林妹、朱阿順、荔枝旦、林阿明等。

此外，一些在日據時期即以職業戲班姿態出現的「烏水橋班」、「永吉祥」、「長樂天」，光復後亦一度復班活動，但為期不久就解散了；著名「田幢旦」何秋同也曾購置戲籠組「何陞堂」，但因班底不足維持不到幾年就沒有職業活動，反而有機會將戲籠租借給別人使用，像民國五十年組班的王金鳳，初期就因沒有戲籠向何秋同租借。

戰後之初，大多數亂彈藝人回到舞台的崗位，此外，那些隨父母或親人在戲班生活的下一代，也趕在亂彈重新風光的年代走上演劇的命運，成為亂彈的新血，其在光復後進入亂彈班的機緣，都是在上一代的引領之下：

劉玉鶯 因父親「大花旺」劉明旺為「再復興」班底而入班學戲。

圖 2-5 劉玉鶯

圖 2-6 劉玉鶯劇照

圖 2-7 潘玉嬌

潘玉嬌 因舅父鍾阿知在  
「再復興」當二花而入班學戲。

圖 2-8 劉己妹旦角劇照

劉己妹 因父劉賓添、母傅貴香  
為「再復興」藝人而追隨入班學  
戲。

吳英香 因母親劉戌妹在「再復興」當小旦而入班學戲。

圖 2-9 吳英香劇照

王慶芳 因養父王進在「慶桂春」當老生而入班學戲。

圖 2-10 王慶芳三花劇照

梁來妹 因母親彭玉妹在化「烏水橋班」煮飯而跟著入班學戲。

林味香 因父親擔任後場而跟隨入班學戲。

王秋鑾 因父親王金鳳而入班學戲。

呂 葉 因父親為亂彈著名先生呂慶全而跟隨入班學戲。

曾德欽 因父親曾阿枝而入班學戲。

鍾夢冬 因父親鍾寶元而進入「再復興」學戲。

#### 圖 2-11 戰後入「再復興」學戲的鍾夢冬

從劉己妹、潘玉嬌進入「再復興」的時機可以看出，光復那年亂彈班相當快就恢復職業活動。

光復第三天，和我媽媽同輩的客人仔蘭、九歲、馬蘭、大花旺、玉仔 借田幢旦的戲籠去公館演一棚，接著來又向阿賢伯租籠去大湖演，，後來乾脆買籠以「再復興」之名復班。我跟著爸媽隨戲班四處去演戲，當時人很多，一班二十多人，我們這批孩子頭一、兩年笨手笨腳，只是跟著亂跑。(劉己妹，2001)

民國卅四年，庄內帝爺廟在演收冬戲，母親說要帶我去看戲。當時是「再復興」亂彈班演出，戲齣是《紫台山》，阿知舅仔也在劇團中擔任演出，還有玉仔兄、阿銀仔姨，另外，我還看到我的小學同學阿梅在當旗軍。我一連看了兩天的戲，看著昔日的同伴穿著紅背心在舞台上走來走去，很羨慕。隔年，我十一歲，跟隨在母親身邊幫忙編大甲帽子，阿知舅仔來家中說，「再復興」向阿賢伯仔租戲籠，正月初九天公生要出庄去演戲，我聽到就趕緊跟阿舅說：「我和你去看戲好嗎？」當時，母親不太贊成，說正月天氣冷，我一直吵著，母親後來終於答應。就這樣，我帶著幾件破衫跟著阿舅坐卡車離開。

劇團從竹南經頭份到獅頭山一帶演出，第一天日戲演《大拜壽》，

夜戲演《鬧西河》，阿舅要我也穿上紅背心跟著做旗軍，趣味是趣味，但是到了晚上，我發現，阿梅和她爸爸一舖，臭主仔也和媽媽一起，玉仔兄和他爸爸，還有萬仔叔、阿己妹和她爸媽。我跟著阿舅和表兄董修、董永四個人，一個大人和三個小孩擠一條被子，我睡腳尾，剛好縮在另一位阿舅的腳尾，他很凶，又不太疼我，直到一位演苦旦的馬蘭仔姑半夜起來上廁所，很同情，罵阿舅殘忍，就拿她的大衣讓我遮寒，後來戲班「過位」，我都跟著馬蘭仔姑。

戲班又演了兩天，第三天演《紫台山》，後來換《黃鶴樓》，我看到林定飾演後段的周瑜小生，那段周瑜被張飛打傷後吐血的情節，印象深刻。劇團後來到紅毛館，這是戲班休息的所在；有一間像講習所的房子，就在田埂，內有供奉神明，戲棚就搭在它的後面，屋頂是用白色布篷做的，透早起來，阿舅先教龍套走位、對打招式，隔天再教「跑馬」。起初在學，不是馬上學得會，要一些時間。

戲班後來到竹東，當時大肚仔姨和舅媽、紅面春仔的母親都來，就說要帶我回家，當時我不願回家。他們只好拿了一條像布袋的毯子給我，就這樣，我開始戲班的生活。（潘玉嬌，1996）

光復之初，長官公署尚未制定任何有關戲劇的法令，所有被日本政府禁演的舊劇已自然解禁，光復後的亂彈班一方面因人才適值盛年不虞匱乏，另一方面因自由的空氣而散發著希望的活力。但隨著國民黨在大陸逐漸失利、長官公署在台灣的失去民心，陳儀的長官公署於一九四六年八月廿二日制定「台灣省劇團管理規則」<sup>35</sup>，其中除有關劇本審查規定主要在對於新劇的控制外，和劇團有關的相關規定如下：

凡欲在本省組織劇團者，須由主持人向宣傳委員會申請登記，經核准發給登記證後，方准在本省境內演出，其在本規則施行前已成立之劇團，應於

<sup>35</sup> 見呂訴上《台灣電影戲劇史》，1961：338。

本規則公佈施行後二十日內補行登記。(第三條)

劇團登記，分成立登記及上演登記。(第四條)

按上述規定，組織劇團須向夏濤聲主管的台灣省行政長官公署宣傳委員會登記外，上演時還得經過申請，詳明劇本名稱、著作者及上演地點與時間，其規定主要在劇本審查，所反映的是言論的控制(焦桐，1990：30)。此一登記制度顯然欲箝制新劇創作，對舊劇特別是亂彈演出歷史忠孝節義的傳統劇本而言，倒無多大影響。

光復之初的演出條件及環境受到戰爭影響甚鉅，光復前太平洋上的戰火延燒台灣島，自一九四三年十一月廿五日起為期半年時間美軍的飛機曾展開十五次的空襲，無論軍事基地、飛機場、鐵路設施、電力設備等都遭受大規模的轟炸、破壞，台灣民眾為了躲避戰火，紛紛「疏開」到鄉間，糧食匱乏，生活艱苦。因而各行各業在交通運輸及電力使用等方面，都不是很便利，戰爭中受到毀壞的電力設備，自民國三十四年起直到三十九年仍在修復當中，因此，夜間的演劇活動仍得靠「電土火」照明。而藝人易地演戲的交通，大半靠徒步，間或坐巴士。但這還談不上苦，一九四七年的二二八事件，才是一場台灣民眾的鉅大惡夢。光復後的台灣劇運，據呂訴上的說法，自台灣省行政長官公署成立到二二八事變平靜為止的這段期間，是台灣劇人最活躍的時期。

一九四五年底，台灣人才歡欣鼓舞迎接自由到來，一九四六年卻在真實與夢想的矛盾中煎熬、交戰，台灣民眾在這一年中嚐到出乎意料的苦果：大陸人壟斷權位，官場上貪污腐敗，經濟剝削、生產大降，物價暴漲，軍紀敗壞、擾民欺民，治安惡化，社會動盪不安。這種令民眾瀕臨絕望的生活與心情，以及省籍的矛盾就在官場腐敗、社會的混亂中惡化，終釀成一九四七年二月廿八日因專賣局緝煙事件引發全島人民與國府軍隊對立的二二八事件，警備總司令部因而宣布戒嚴。



二二八事件給台灣政治、社會、文化帶來難以言喻的傷害，但對於戲劇工作者尤其是亂彈藝人而言，他們因自小被綁入戲班學戲，生活無涉政治，也未受民主思想的薰陶，和新劇工作者及台灣作家相較，倒像化外之民，因此反能度過此一政治劫難，不像參與新劇運動的台灣作家那樣受到迫害、箝制。但亂彈班的演出申請，倒像是政治的風向球，據光復後擔任亂彈班班長潘細木說法，二二八戒嚴之後，進入「音響管制」期，戲班每到一寺廟演出時，請戲爐主都要去申請「戲考」，這段期間的「戲考」變成由軍方核發。(潘細木，2001)

### 第三節 一九四九年以來的亂彈發展

二次大戰結束後，中國國民黨陷入與共產黨之間的軍事衝突，從民國三十七年末戰局節節敗退之下，蔣介石於民國三十八年六月即選定陽明山設立「總裁辦公室」，並於十二月七日正式播遷台灣。蔣政權流亡進入台灣，隨著大批軍民陸續逃入台灣，一時人口驟增，使台灣承受更大的經濟壓力不說，國民黨痛恨共產黨，不但在外交、軍事上全力投入反攻大陸，連文藝也跟著動員全力反共。另一方面，大批藝人隨國軍撤退湧入台灣，使台灣戲劇面臨另一個演劇新局面。

在反共文藝的號角下，文藝創作進入意識型態掛帥的時代。張道藩奉蔣介石之令創設「中華文藝獎金委員會」鼓勵反共抗俄創作外，三十九年五月四日還發起成立「中國文藝協會」全面推動反共文藝運動。到了民國四十年進入反共抗俄劇的時期，中國國民黨中央改造委員會第四組還召集黨、政、軍、民、文、教等十個機關聯合商討「如何改進臺灣地方劇」，俾使地方戲具有反共抗俄的內容和意識，無巧不巧，所針對實驗的正是最能適應皇民劇演出的歌仔戲、布袋戲，而亂彈依附於廟會祭祀活動雖不受此一直接影響，但從演出舞台上掛有「轟轟烈烈反共必勝」、「切切實實抗俄必成」標語仍可看出其時代性。

圖 2-12 民國四十年代亂彈班演

出須配合反共抗俄宣傳

從國民黨退守台灣以來，幾乎著力於新劇的推動，特別是反共抗俄劇的創作、演出。此外，國民黨也一直重視歌仔戲的存廢或改良問題，在舉行過多次改進會議之後，民國四十年並由省教育廳籌設成立「台灣歌仔戲協進會」，並於民國四十一年擴延至所有地方戲改為「台灣省地方戲劇協進會」，對於亂彈，往往以歌仔戲或地方戲的概念涵蓋，像民國四十一年度台灣省北部地方戲劇比賽參加

的劇團就有歌仔戲、掌中戲、話劇、亂彈、皮影戲等，其中亂彈的兩團為「永吉祥」、「新興陞」，以當年民間亂彈班的數量，參賽情況並不熱絡<sup>36</sup>。在民國四十二年以後到四十九年的比賽都不見亂彈班參加的記錄，只有「慶桂春」參與民國四十六年新竹縣政府唯一舉辦的一次戲劇比賽，所反映的除亂彈班對戲劇比賽並不熱衷之外，當時政府舉辦的用心，恐怕不是戲班及藝人可以理解的。

圖 2-13 民國四十六年「慶桂春」劇團參加縣府主辦的一項戲劇比賽，縣府並核發每位團員一張獎狀。

政府對亂彈不加以注意及重視，提供亂彈在民間自由生滅的活動空間，即使是民國四十年台灣省政府以民間拜拜浪費為由，擬定「改善民俗綱要」，限制寺廟祭祀的演戲活動，對亂彈班也未造成太大的影響；像農曆七月的中元祭典，省政府規定七月的普度活動只能集中於七月十五日一天舉行，包括演劇活動也不例外，因此亂彈班有所謂「七月有大日，無大月」的說法，即七月的戲路不很多，但十五日當天各寺廟爭相請戲，戲班經常一分為二甚至一分為三，俗稱「拆棚」。可見政府的節約理由並未對民間的戲曲活動造成太大的影響。

從民國三十八年到民國四十幾年間，亂彈還維持相當活躍的局面。到了民國五十年代，亂彈班的活動力迅即降低，據成書於民國五十年的呂訴上《台灣電影戲劇史》記載：「在北市尚存留的營業劇團只有萬華一團「永吉祥」班及大稻埕二團「新興陞」班，「光復興」班而已。」真正對亂彈生態造成較大影響的是社會型態的改變，電影、電視等新興娛樂媒體出現，另一方面，在內台戲院有了電影這項新鮮的玩意兒之後，歌子戲只好退而求其次，竄出外台爭食亂彈在民間寺廟

<sup>36</sup> 參見呂訴上《台灣電影戲劇史》，1961：523。

的大餅，對亂彈的生機造成很大的衝擊。從以下的記載可以印證這種說法：

歌仔戲流行後，亂彈戲便走了下坡。歌仔是臺灣土生土長的戲曲，日本人據臺時期，人們心情苦悶，歌仔戲以哭調仔為主，頗能發洩愁苦的情緒，唱詞淺白易懂，拉去了亂彈戲的觀眾。(陳正之，1990：126)

到了民國五十年左右，觀眾對歌子戲的喜好，使得這個發源自台灣本土的戲曲風靡全國，也由於歌仔戲的語言為台語，大家易懂，且相較於北管戲班，歌子戲的演出費用比北管戲便宜，於是歌子戲逐漸取代北管戲；。(廖秀紘，2000：3)

北管亂彈的活動情形，在民國四十年代還算不錯，到民國五十年代還有點樣，電視出現後就沒落了。除了五花八門的媒體刺激之外，農村社會日趨機械化，大家忙著工作，誰來學戲、看戲。(林水金，2001)

亂彈藝人王金鳳原搭草屯「樂天社」班，因細故與班主鬧翻後，於民國五十年組「新美園」，但當時的亂彈戲路已大不如前：

王金鳳當初獨立組成新美園班時，台灣亂彈戲在民間的光輝時代已過，當時台灣僅剩台北新全興、永吉祥、草屯樂天社、苗栗老新興、宜蘭東福陞、宜蘭英等少數幾團而已，但營業狀況多不好，而亂彈班一方面所需演員多，再方面表演人才卻又逐漸稀少，而僅有的演員又分散各地，徵調不易。(邱坤良，1980：10)

民國五十年代，不少職業藝人就此退隱，「再復興」出身的藝人吳英香，婚後選擇相夫教子，不再參與演劇活動；也有不少是眼見亂彈活動銳減，改搭歌仔班持續演藝生涯，如潘玉嬌、邱火榮、劉玉鶯、蘇登旺、王慶芳等，都曾在歌仔

班待過一段時日。由於亂彈演員的功底扎實，加上歌仔班朝外台因應酬神需要，必須吸收亂彈的「扮仙戲」，正好借重亂彈藝人長才因而受到重用。當時，不少歌仔班採「兩下鍋」，即日演亂彈、夜演歌子，或是日演京劇、夜演歌子。亂彈藝人在當時都受到歌仔班團主的禮遇，像潘玉嬌待「新大春」歌劇團、「民安歌劇團」期間，領一日酬勞，卻只要負責日戲亂彈的演出；邱火榮則是擔任頭手弦兼唱腔指導；劉玉鶯擔任身段指導；蘇登旺還名列台灣內台歌子的五虎將之一。

亂彈藝人流入歌仔戲班，為歌仔戲注入了一些養分，一些亂彈唱腔如扮仙戲當中的「梆子腔」、福路的「反緊中慢」（歌仔戲稱「陰調」），都在「兩下鍋」階段被歌仔班吸收。

一些亂彈班相繼在民國五十年代之前解散，如「福興陞」、「慶桂春」、「新全陞」、「烏水橋班」、「永吉祥」，而「宜蘭英」則兼演亂彈、歌仔，而這段期間除「老新興」之外，草屯「樂天社」可以說一支獨秀、口碑極佳，藝人林阿春、王金鳳與王秋鑾父女、林錦盛、蔡和妹、甘連妹與甘玉川母子、潘玉嬌、吳丁財與林阿治夫婦、蘇登旺、李秋菊、王慶芳、彭繡靜等都曾搭過「樂天社」戲班。但自民國六十五年團主李木己去世後，江阿鍊代理管理劇班，在民國六十六年春台中南屯萬和宮「字姓戲」<sup>37</sup>演出結束後，即宣告解散。

「樂天社」解散之後，台灣的職業亂彈戲班僅剩「新美園」。「新美園」由藝人王金鳳於民國五十年成立，實際上，他是因和樂天社班主李木己的翻臉，被李木己趕出，不得已才出班另謀生路：

我本來待木己的班，後來有一次，我介紹「宜人園京班」與「樂天社」對台，「宜人園京班」人才俱能在台上翻滾，氣勢壓人，木己一生氣，房子就不讓我住，我就出班整「新美園」。(王金鳳，2001)

<sup>37</sup> 參考第三章第二節「演劇活動」。

開始時，王金鳳沒有自己的戲籠，還向「田幢旦」何秋同借籠，再慢慢依戲齣需求，一點一點購置服飾、戲籠，可以說辛苦撐持。

在民國五十五年至六十五年之間，平均每月演出不足十天，使得王金鳳一度有意散班，但草屯樂天社解散，新美園成為全省唯一職業亂彈班後，情況又開始好轉。」(邱坤良，1980：11)

雖然亂彈戲沒落，但一些傳統農村依然維持昔日請戲傳統，加上「新美園」接收「樂天社」既有的班底，這使得新美園仍有活動機會與本錢。

## 第四節 當代亂彈的發展現況

民國七十年代，文建會的文藝季「民間劇場」活動成為「新美園」一大轉折，這個全台唯一的亂彈班不僅堂皇受邀至「民間劇場」演出，配合這項盛會，「民俗曲藝」雜誌更以專刊方式介紹此活動及參與演出的藝人、團隊，由於為文受邀撰稿者皆學界名人，加以文化大學戲劇系國劇組學生支援龍套，傳統戲曲的學術與文化價值被加以突顯提升，也掀起一股傳統藝術熱潮。

在「台灣碩果僅存」的光環下，「新美園」及團主王金鳳都受到學界的矚目，不僅先後獲得教育部「民族藝術薪傳獎」團體及個人獎殊榮，一些有關的報導也在這段期間大量刊出，更甚者，國家戲劇院甚至首開先例，邀請「新美園」連演兩場，可惜的是，劇院本身不諳民間劇班的演出生態及習性，戲班亦不了解劇院的運作，導致演出狀況頻頻，觀眾反應不佳，讓人感慨，亂彈戲及其戲班面臨「時不我與」的尷尬處境。

民國七十八年五月「新美園」受邀在國家戲劇院的演出，貼出戲碼《黃金臺》《南天門》，由王金鳳、蘇登旺、潘玉嬌、彭繡靜等擔綱挑梁，後場則徵召林水金、邱火榮、黃炳煌等助陣，然當時藝人平均年齡已達六十以上。

亂彈戲 賣座慘兮兮 新美園明天即將演出．賣座率不到兩成．國家劇院缺乏整體規畫．專家認為不如不推出（1989.5.22 首都早報藝文版）

七十年代對傳統藝術確實是個不尋常的年代，薪傳獎之外，教育部民族藝師的頒定，更是政府對傳統藝術表達重視的重要宣示，但是，但藝人而言，頒獎無助於挽救亂彈的消亡。

鑑於「新美園」在專業劇場的適應不良，筆者於民國七十九年五月結合母親潘玉嬌、父親邱火榮正式成立「亂彈嬌北管劇團」，以劇場演出製作為主，創團

作七十九年文藝季《黃鶴樓》於十一月廿一、廿二日在國軍文藝中心舉行，其演出已成絕響，當中包括已去世的藝人吳丁財(黃蓋)、陳玉平(張飛)，以及現存老藝人林阿春(孔明)、潘玉嬌(周瑜)、劉玉鶯(趙雲)、王慶芳(甘寧)，後場則動員邱火榮(頭手鼓)、鄭榮興(頭手弦吹)、劉亦萬，並延請專業劇場舞台、音響、燈光設計參與，嚴謹要求演員能按劇本進行以配合幻燈字幕，是一場精緻的非野台演出，也是台灣亂彈史上繼光復初期的內台演出以來的再次售票演出，當中演員、樂師的令人印象深刻，甚至被研究者加以探討分析：

從現存臺灣亂彈戲的資料來看，「亂彈嬌北管劇團」於民國七十九年文藝季演出的《黃鶴樓》，其演員、樂師、舞美人員的陣容最為整齊，也許，這次演出可以當作探討臺灣亂彈戲司鼓藝術的一個典範。該次演出的司鼓邱火榮先生，曾被北管研究者李炳慧提及，為「從他身上第一次領略到北管的司鼓藝術」之藝人。(蔡振家，1997：139)

圖 2-14 為劇場企畫演出而成立的「亂彈嬌北管劇團」創團作《黃鶴樓》，於民國七十九年十一月廿一、廿二日在國軍文藝中心演出兩場，頗受好評。(林國彰／攝影)

圖 2-15 日據藝人吳丁財，在《黃鶴樓》飾演黃蓋，功架俐落瀟灑。

《黃鶴樓》演出時，最年長的林阿春還嗓音嘹亮，吳丁財功架瀟灑俐落，而潘玉嬌、劉玉鶯不過五十出頭，尚處演藝高峰階段，而父親邱火榮年齡亦不到六十，音樂藝術亦值成熟期，如政府能把握時機，以當時尚有不少藝人可以投入保存及傳習工作，仍能做有效傳習及保存，然而就在遲遲等不到政府具體保存措施，以及一些學者汲汲於捧角以利計畫推行而不免彼此角力時，此一亂彈存亡的



關鍵期已悄悄消逝；民國八十六年當筆者應國家戲劇院企畫組之邀製作亂彈時，不要說《黃鶴樓》已難再現，許多亂彈本戲都因角色不足的缺憾而無法排出，幾經考慮排定《困河東·出京》一折，而由王金鳳(歐陽訪，大花)、劉玉鶯(趙匡胤)、潘玉嬌(胡士廷，老生)、彭繡靜(胡士廷妻，正旦)共同演出，可以說扣除衰老到不能演出之外，能在舞台上藝術表現的俱已盡出，其人才斷層的問題相當嚴重。

民國八十年代，一些日據時期的藝人如朱阿順夫婦、林黃石妹、吳丁財與林阿治夫婦、劉玉蘭、林秀妹、鍾阿知、蘇登旺等，相繼凋零，如今現存演員年紀老邁，沒有新血加入，原本後場人才又嚴重斷層，不要說「新美園」已失去職業活動的能力，在民國八十八年不再接戲，畫下台灣職業亂彈歷史的句點，縱使光復後養成的藝人潘玉嬌、劉玉鶯能演出，也依然無法不與「孤掌難鳴」之嘆。

## 第三章 亂彈班的演劇生活

### 第一節 學戲經過

#### (一) 綁戲與跟戲

亂彈與台灣其它傳統藝術一樣，都要培養後繼人才以接續其事業。所不同的是，戲曲不若木雕及手工藝，可以一人終其一生投入或帶一兩位助手從業即可，往往動輒十幾廿人才能湊成一班不說，彼此所學的角色還得配搭得宜，默契良好，如此才能發揮劇種的特性，受到觀眾的肯定。也因戲班屬性及其生態的獨特性，連帶其人才的培養方式亦相當特別。

傳統戲曲伶人的培養不外乎手把徒弟、科班、私塾學藝等幾種方式。在台灣，亂彈班的人才培養因政治、社會背景的不同，而於光復前後有截然不同的人才培養方式，其中，日據時期亂彈人才主要來自戲班「綁」<sup>38</sup>孩童入班學戲，這種透過買賣方式達成培養人才的方式，是大規模培養藝人最直接有效的方式。然而，光復之後，民智已開，生活改變，很多家庭不再願意將自己的子女賣到戲班學戲，另一方面，日據時期被綁入戲班的童伶正值盛年，人才不虞匱乏，已不再有人整「囡仔班」<sup>39</sup>買孩童入班學戲，以致於這類囡仔班在光復後銷聲匿跡。而光復後學戲的亂彈人才，主因上一代從事職業演劇活動，從小跟隨家人在戲班生活，耳濡目染之下從而走上演劇之路。

本節在探討光復前後這兩種不同的學戲方式，其中日據時期藝人學戲方式稱為「綁戲」，光復後則屬「跟戲」性質。因著這兩種不同的學戲條件，其訓練、限制、權利義務 都有所不同，價值交換系統亦有所改變。

台灣社會有一關於「綁」人做戲的諺語：「父母無聲勢，生(送)子去學戲」，這

<sup>38</sup> 「綁」，台語有束縛之意。在有條件的交換價值之下，戲班主與家長簽定合約，以若干金錢買下孩子的年限，令其學戲並履行演戲義務直到約滿，此一有年限的買賣行為稱為「綁」。

<sup>39</sup> 囡仔班是指以童伶為主要班底的戲班，從新進學戲到參與職業演出的全是孩童，與成人班底的「大人班」有別。

充分說明將自己孩子「綁」給他人是種不得已之對策。日據時期，貧窮家庭無力撫養子女的父母，將年幼子女「綁」入戲班，其家長與班主須簽定關書，即所謂「賣身契」，載明學戲年限、戲金等權力義務，當中因訓練過程中免不了打罵，惟恐雙方糾紛，契約中還得言明在先，若有任何閃失，與班主無關，且口說無憑立字為據，充分反映河洛語：「綁」有束縛、約束之意。

茲舉兩分本省早期童伶賣身學戲的契約為例：

立 戲字人，彰化縣二林保秀水莊翁古，有一親生小兒，年登拾歲，名喚方麟。因今家貧，日食難度，面限捌年為滿。四月日過，每月身金錢四佰文；捌年過限，照陞戲文盤了交付。翁古依 同，三面言定佛銀陸大員，平四兩壹錢，即日交收足訖，即將小兒交銀主掌管，任他請師教習戲文。恐有風水不虞，憑天造化，與銀主無干。恐有交加來歷不明等情，與房親伯叔兄弟侄無干，翁古自應出首一力抵擋，不干銀主之事。合立戲字一紙，付執為炤。

大清光緒庚寅年七月 日

為中人 許 條

立 戲字人 翁 古

翁葛觀

代筆人 沈 林

(邱坤良，1981：34)

一八九六年的「幼兒出 為戲子」的關書(《臨時台灣舊慣調查會》·《台灣私法》第一卷上 附錄參考書 ，1910：137)：

立字人鹿港北頭施塗螺，有長子名耳，年登九歲，因家中清淡，日食難度，即托中引就本港牛墟瑤香班許木耳為作戲童，面限拾年為滿，身價銀拾捌大圓，即日同中交收完足，即將其子交與銀主，請師教習戲文，不論初幼，恐有風水不虞，與銀主無干，恐有房親三言二語，施塗螺出首抵當，不干銀主之事，恐口無憑，三面議定，合立貳紙，付執為炤。

大清光緒貳拾壹年四月念貳日

為中人 張頂司

立字人 施塗螺

代筆人 黃登科

從以上合約雖無法確知其所載為何種戲班，但從內容可以清楚看出，銀主出錢若干，交給孩童家長之後，在合約年限內任憑請師教習戲文，恐有風水不虞，憑天造化，都與銀主無關。上述兩紙合約年限不一，有八年，有十年。而日據時期被綁入亂彈班的藝人年限亦不等，一般為六年，也有五年、七年。

以藝人林阿春(1916-)為例，她是在艱苦環境下進入戲班學戲：林阿春從小與祖母相依為命，喜歡哼哼唱唱，追隨祖母到碾米廠工作期間，有機會看到戲班演出，因鄰人知道她的歌聲嘹亮，後來亂彈班介紹人到龍潭尋覓人才，鄰居口耳相傳便介紹林阿春給引介人，在她十一歲那年(1926)以每年五十圓分六年共三百圓「綁」給台北大龍峒的亂彈班「瑞興陞」學戲(劉美枝，1999：228)。

所有日據進入亂彈班學戲的藝人，無一不是被綁入戲班的。他們的出身各有不同，但都來自貧苦家庭，像藝人鍾阿知是西社平埔族人，其祖無田可耕、無地可種，靠打雜工維生；邱海妹為妾所生之女，父喪後，與母同被大房趕出家門，無力扶養，其母不得不將她「綁」給亂彈班學戲；日據時期有田可耕者，就等於

有飯吃，仍不致將子女賣到戲班學戲，但對於那些貧苦難以度日，靠打雜役仍不足以糊口，還得撿田螺、撿蕃薯、撿稻穗 的家庭而言，將孩子綁給戲班，一來可以改善家計，二來也讓孩子將來有謀生能力。

表 3-1 日據藝人綁入囡仔班概況表

童伶出身藝人	囡仔班
鍾 阿 知 (1905-1996)	豐原「豐吉祥」囡仔班
邱 海 妹 (1911-1993)	十二歲(1922)入豐原「慶陽春」囡仔班
林阿春(1916-)	十一歲(1926) 入台北大龍峒「瑞興陞」囡仔班
蘇 登 旺 (1917-2000)	九歲(1926)入「鹿港班」
蔡和妹(1920-)	十一歲(1930)入「慶桂春」囡仔班
王金鳳(1917-)	八歲 (1924)入嘉義「新錦文」囡仔班學戲
林錦盛(1919-)	九歲(1927)入「高力社」囡仔班

日據時期被「綁」入囡仔班的大都出身家庭寒微，但也有特例，亂彈藝人林錦盛(1919-)家境不差，因伯父林輝東整亂彈班，為經營戲班而培養姪兒學戲，在九歲(1927)那年將他「綁」入南投「高力社」學戲六年。林錦盛入班時，班內約有十七、八位孩童，能記得的包括林慶雲、劉文章、阿花仔、燈貴仔、溝仔裂、彩雲仔、梨仔，其中以他九歲年齡最小。(林錦盛訪談，2001)

### 圖 3-1 日據藝人林錦盛

這類招收童伶的戲班民間俗稱「囡仔班」，戲曲史上亦稱「小班」，也有說「娃娃班」(張發穎，1991：317)。其人才培養與價值交換內容在於契約的訂定，契約年限內，孩童沒有自由，除了不能擅自離班，須接受嚴格學戲訓練外，平日生活起居都由一位俗稱「內班長」負責管理，據藝人王金鳳的說法，囡仔班孩童連上廁所都要報備過才能行動。另外，日據藝人邱海妹的例子也可說明童伶嚴格的學戲生活：

說到早前學戲，你們都會替我流眼淚。我在慶陽春學戲，每天大清早就起來練功，然後就背曲書(劇本)，到八點才吃飯，吃完飯接著又排戲。上個廁所，師傅都會抽根演戲用的令箭給你，限你在幾分鐘之內趕回來。每天就是不停地學，不停地唱，連跟親人見個面都不容易。動作、唱腔稍一不好，師傅的鞭子就來了。(邱坤良，1983：292)

在合約年限之內，童伶沒有支領薪酬的資格，但食、衣、住、行都由戲班負責，除供吃供住外，以林錦盛在「高力社」(1927-1933)的生活配給如下：

零用錢：一日兩角錢。

衣物：夏季兩套、冬季兩套，一年共四套。

其它：一年一雙木屐。

進入囡仔班之後，必須跟隨「戲先生」學戲，前四個月屬初階學戲階段，還無法投入職業演出，必須先學會舞台上的基本功，並定時唸曲；據藝人的說法，囡仔班童伶清晨五點鐘就得起來讀冊唸曲，直到中午休息，這是童伶學戲最重要的時刻；配合戲班的坐息與生活，飯後所有孩子則跟著戲班「過位」<sup>40</sup>，抵達新的演出地點之後，待各自鋪好自己的鋪位之後，稍事休息，就得繼續學曲。在日戲接束，夜戲開演前的時間，又是一天內另一段學習的時間。如此周而復始，四個月的學習期間一過，童伶就得正式參與職業演出。

每個童伶除得接受班主與戲先生嚴厲的訓練及要求之外，還要學習尊師重道，如倒水之類的雜事，弟子應主動服其勞。戲班學戲，為典型的打罵教育，童伶儘量不讓自己出錯，雖得免於挨打之打，但有的先生採連坐<sup>41</sup>處分方式，可以說無一人能逃挨打噩運，因此，戲界也以「打屁股出來」來形容囡仔班出身的伶人，也稱作「科班」。科班出身的功底扎實，學會的戲齣也多，是戲界咸認較大規模培養伶人的方法。

台灣亂彈囡仔班的記錄，根據藝人口述其具體演藝記錄，大規模集中在日據時期，尤其是一九二〇年代，囡仔班數量創下最高記錄，綜合日據官方統計及田野資料，粗估約有四、五十班(林錦盛，2001)。相較於日據時期的社會環境，時機不佳，又無工業提供大量就業機會，除了耕作農事之外，謀生不易，也因而有一些家庭不得不將幼童「綁」給戲班，造成在當時的環境下有人看好整班的市場潛力，才有所謂「山下結仔縫都有班」的說法。

藝人林阿春綁入囡仔班(1926)時，當時一圓可買兩斗米，數百圓可買一間房子，以她綁入「瑞興陞」六年三百圓的代價，確實能紓解家庭經濟之困，改善生計(劉美枝，1999：228)。王金鳳也說，他被綁入戲班(1924)時，一碗麵約兩角錢，一斤豬肉三角多，他綁入「新錦文」戲班一年代價三十六圓，六年共二百一十六

---

<sup>40</sup> 戲班更換演出地叫「過位」。

<sup>41</sup> 據藝人說法，有的囡仔班先生非常嚴厲，採一人出錯，全班挨打的連坐方式，一些無端被罰的人，常氣得要找害群之馬算帳。

圓，對困苦的家庭的確有很大的幫助。

相較於日據時期綁戲憑藉的是契約，戰後一方面因日人據台時的童伶俱已成年，正值大展身手的階段，戲班沒有人才短缺的問題，另一方面也因台灣社會環境的轉變，沒有家庭願意將自己的子女賣到戲班學戲，造成光復後囡仔班的消失，以及另一種人才培養模式的產生。

以台灣亂彈藝人而言，日據進入囡仔班學戲的，其出生約在一九二〇年之前，他們在「非常時」(1937-1945)禁鼓樂前即投入戲班學戲，始得順利演畢合約年限；而光復之後第一批投入亂彈班學戲如劉己妹、潘玉嬌、劉玉鶯、王慶芳、吳英香、林味香、曾德欽 均出生於一九三〇年代，戰後那年年約十歲，跟著上一代親人搭班生活，四處漂泊，耳濡目染，自然而然走上演劇之路。(參見本文 40 頁劉己妹、潘玉嬌訪談)

光復那年，日據藝人或復班或重新起班，再度掀起一股亂彈的熱潮，也讓當時隨父母或親人到戲班生活的孩子十分嚮往，展開另一種與囡仔班截然不同的學戲模式。

不同於囡仔班有合約約束，四個月密集訓練後須履行契約年限的演出義務，隨父母入班生活的孩子，帶著好玩及趣味的心情，在頭一、兩年間幾乎遊戲舞台，談不上學戲：

頭一、兩年很笨，大人若喊「殿前武士」，阮這陣囡仔亂亂闖，經常挨罵。(劉己妹，2001)

每天飯後大人去睡覺，我們七、八個孩子就在戲台上耍刀弄槍，非常熱鬧。等到大人開始化妝時，我們就問：「做什麼齣？」，大人就說：「和你們有什麼關係？反正你們都是打「紅甲」、「黑甲」<sup>42</sup>，；當我們

---

<sup>42</sup> 打，在亂彈有穿著、裝扮之意，「紅甲」、「黑甲」為「兵」、「卒」所穿的戲服，通常由「旗軍」扮演，也就是龍套。



聽到喊旗軍，趕忙跑出去，忘了帶刀，就被罵：「要用手捶嗎？」，後來大家緊緊拿著刀不敢放手，再聽到喊「左右啊」，拿著刀跑出去，還是挨罵：「拿刀要割喉嗎？」 就這樣一年過去。（潘玉嬌，2001）

這群孩子隨親人入戲班，吃食都由班主提供，也算是班主對班員的另一項照顧，住的方面，藝人都以一張草蓆為鋪，鋪位與鋪位之間以蚊帳相隔，小孩則隨親人擠同個鋪位。大人生活的艱辛，看在孩童的眼裡一點也不覺得苦。

這群沒有受契約束縛的孩子，在戲班的生活相當自在，不知不覺中玩了一、兩年。一些意識到再不教自己孩子學戲恐怕將來沒有一口飯吃的藝人，開始主動教導孩子唸曲，但這些學習都屬私人傳授，一旦父母親學的不出色，孩子學戲的過程也備極艱辛，不若团仔班由班主主動延攬師資教導，且嚴格調教進度，較有系統地進行訓練。藝人潘玉嬌回憶幼年跟著舅父入「再復興」戲班學唸曲的情形：

飯後，每個童伴都由父母帶著他們在蚊帳內教曲，像阿己妹、紅面春、阿梅都由爸爸教，臭主仔有媽媽在教，至於夢冬，她爸爸自己口白都說不正，跟本不會教。我母親在戲班煮飯，加上舅舅又要照料自己的兩個兒子，就沒人教我。幸好有位唱正旦的馬蘭姑，她沒有孩子，偶爾會教我唱曲。（潘玉嬌，2001）

這種追隨戲班邊玩邊學的生活方式，除了需要親人悉心教導外，另一方面還得向識字的演員討「曲冊」<sup>43</sup>，且談不上「總綱」<sup>44</sup>，大半要的只是「曲邊」<sup>45</sup>，作為平日唸曲之用：

---

<sup>43</sup> 曲冊指的是亂彈手抄本，種類有總綱、曲邊、牌子譜、絃仔譜等多種，這裡演員所需的是分角劇本也就是「曲邊」。

<sup>7</sup> 總綱是戲齣的全部，記錄所有情節安排及演員出場、唱詞、音樂等。

<sup>45</sup> 「曲邊」指的是分角劇本，通常初學者都先從背誦當行的部分開始。

阿舅看我沒人教，對玉仔兄說：「阿嬌出來一年多，沒學半齣，你會寫曲書，何不寫一齣給阿嬌學」，就這樣，玉仔兄開《回家》<sup>46</sup>的小生給我學。(潘玉嬌，2001)

## (二)學戲情形

日據時期的亂彈囡仔班，據耆老的說法，最初階段只「綁」男童入班學戲，此傳統和前清以來中國傳統職業戲班的演員皆為男性有關。

早期的亂彈演員清一色為男性，包括旦角亦不例外，民間俗稱「查埔旦」，著名的有小海旦(李北海)、玉寶旦、田幢旦(何秋同)、溪河旦、荔枝旦、進來旦、紅花米旦、玉坤旦、金樹旦、米苔金旦，他們反串旦角特別是小旦的風騷媚態，經常是後輩藝人及子弟觀眾所津津樂道的。從開始只「綁」男童到逐漸有女童入班學戲，可以大正年代(1912-1925)作為分界。(葉美景訪談，2001)

台灣首批被綁入亂彈班的女伶，目前已知有阿圓仔旦，其學戲與出道時間約與鍾阿知(1905-1996)接近，之後入班學戲的女伶邱海妹都稱其為「阿圓仔姐」，可以確知阿圓仔旦早生於邱海妹(大正元年生)，而和另一位阿茶旦同為最早的亂彈女伶<sup>47</sup>。若以童伶入班最小約八、九歲推算，出生於明治末期的阿圓仔旦、阿茶旦，被綁入戲班學戲的年代正是大正之初，和北管耆老葉美景說法相當吻合。

繼阿圓仔旦、阿茶旦之後，老生貴卿仔、黃阿秀、邱海妹、劉四妹、傅貴香、蜘蛛仔(吳玉珠)、劉戍妹、林阿春、甘連妹、卓金貴、李秋菊、林妹、林黃石妹、杜生妹、吳桂英、招弟仔(陳盡)、林阿治、客人蘭(張蘭妹)、呂仁愛、阿粉仔、大肥蘭(劉玉蘭)、阿綿仔旦、蔡和妹等女伶相繼在大正以迄昭和年間入班學戲，從一九一〇年代到一九三〇年代初，大約二十多年的光景，台灣亂彈班造就一批職業科班女伶，她們是首開台灣亂彈史上女性投入演劇活動的一群，也是坐科學戲的末代童伶藝人。她們從家庭走上戲台，可以說是台灣早期職業婦女的典型，也

<sup>46</sup> 《回家》敘述薛仁貴回家的故事，為全本《紫花宮》中的一齣。

<sup>47</sup> 亂彈藝人彼此都會以年齡論輩，年齡小的都會尊稱對方「xx姐」或「師姐」、「師兄」。

因她們的加入，使得傳統「查埔旦」的戲班文化消失，進而形成所謂的梨園世家。

圖 3-2 日據女伶邱海妹(右)為台灣亂彈史上享譽戲壇的坤生，另一位女伶為小旦出身的劉戍妹，兩人攝於民國四十年代末期。

圖 3-3 日據亂彈女伶劉四妹

圖 3-4 日據亂彈女伶陳盡(招弟)

圖 3-5 日據亂彈女伶劉玉蘭

圖 3-6 日據亂彈女伶蔡和妹

囡仔班的孩童年齡從八、九歲到十五、十六歲，有的班主同時經營非童伶班底的「大人班」，常聘請「大人班」的名伶到「囡仔班」教戲，如饒丰、呂慶全、小海旦、金龍丑(許吉)、「大社番丑」等都曾擔任囡仔班先生。童伶被「綁」六、七年的年限中，前四個月須接受密集的基本訓練，除了每天必要的唱曲功課之外，這期間必須學會基本身段如下：

相 殺：兩人衝突或對陣以刀或槍對打的一套程式。

捉拳套：又稱「空手套」，兩人衝突或對陣時以徒手對打的一套動作程式。

跳 台：表現古代將士出征上陣前整盔束甲的情境，由提甲出場式亮相、雲手、踢腿、弓箭步、騎馬蹲襠式、跨腿、整袖、正冠、繫甲等基本動作連貫組成。

表 功：一套結合唱與做的表演程式，主要在刻畫久未征戰的武將重披戰袍的心情與情境。其基本動作和「跳台」類似，所不同的是，「跳台」由一連串的鑼鼓樂襯托，而「表功」則是一面唱「慢中緊」<sup>48</sup>一面做動作，不愠不火，以氣韻見長。

跑 馬：表現策馬疾行的表演程式。主要由圓場、轉身、勒馬、揮鞭、高低亮相和三打馬等動作組合而成。

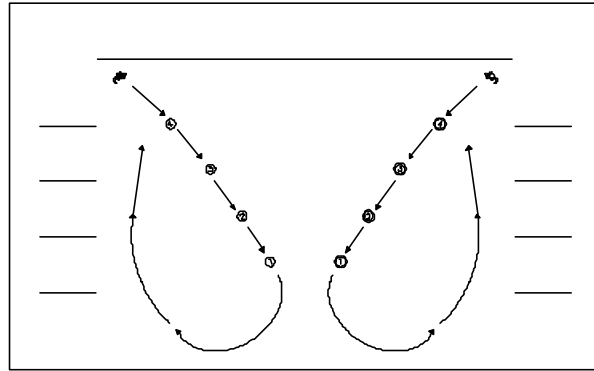
除了以上經常運用於各戲齣角色的演出程式之外，旗軍的基本陣式更是每個初學者必經的學習之路。它的陣式變化包括基本的雙出水、雙入水、辮子穿、薙螺子等，廣泛應用於不同的戲齣當中。

表 3-2 旗軍基本陣式圖例

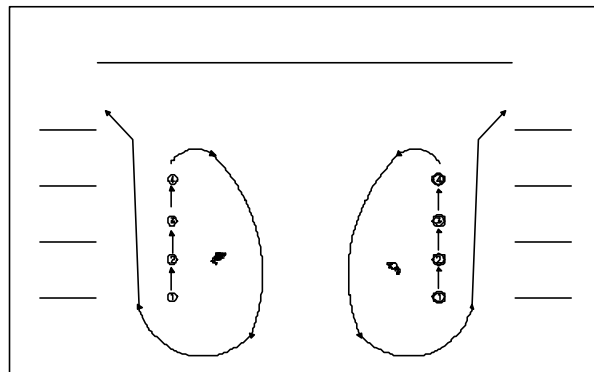
---

<sup>48</sup> 「緊中慢」是亂彈福路聲腔系統中的一種板腔。

雙出水



雙入水



每一位前場藝人都必須從旗軍、太監、家院、幫間、小二等什角開始，四個月內必須學會所有基本功，最遲半年，緊接著就得展開職業演劇生涯，直至約滿，始可改搭別的戲班，或選擇留在原班支正式角色的薪酬。

囡仔班的作息規律，每天清晨五點起床就開始學曲，中午用餐後略為休息，即出發到下一個演出地點，抵達後鋪好鋪位，休憩片刻，得持續唸曲，直至今日戲開演。

戰後進入戲班跟戲的藝人，邊玩邊學，沒有打罵壓力，學戲的心情較之囡仔班的童伶來得鬆散，時間也無固定，在唱唸的學習方面，除了靠自己的親人「牽曲」<sup>49</sup>外，身段等基本功的訓練得視客觀條件而定；職業藝人平日以演出為要務，扣除白天「過位」及演出、吃飯、休息等時間，學徒要爭取藝人教導，能利用的大約只有晚飯後夜戲開演前的時段，而對於那些嗜好玩玩小牌的藝人而言，則連

<sup>49</sup>「牽曲」指有專人帶領學習者學唱的方式。早期沒有錄音設備時，學戲都是先生唱一句，學生唱一句，如此學唱正是「牽曲」的寫實，也是傳統教學法之一。

機會都不可能給了。

中國一句俗諺：「師父領進門，修行在個人」，對於戰後跟著親人到戲班生活的一代言，更是如此。對於初學者，班內所有角色可以說人人都是師父，但學的好壞，能不能吃這行飯，卻是誰都沒有這個責任與義務。較之戰前，戰後學戲沒有那紙有形契約，也等於沒有無形的約束以及訓練的保障，演變成「人人是師父，等於沒師父」。

戰後入班學戲的藝人，鮮少拜師的原因，和其一直有父母陪在身邊有關；跟戲過程中，出了錯被糾正時，學戲童有時會有「你多行，有比我爸(媽)行嗎？」的心理，反之，職業藝人也會以「你們自己父母會教，拜我幹嘛？」迴避收徒<sup>50</sup>。戰後隨親入班學戲的例子很多，但除了認真拜師好好學藝的，幾乎很難跳脫自己父母的圈子。

戰後正式拜師學藝的藝人，已知的有潘玉嬌、呂葉(錦秀)，但兩人拜師學藝的動機不同；潘玉嬌父親雖為亂彈演員出身，但因早亡，自小與寡母相依為命，加以母親不懂演戲，她認為想學好戲、做一名出色演員，唯有拜在名師門下，因而在十五歲那年正式拜名小生吳水木為師，並隨他加入同一戲班，就近學習、磨練；呂葉雖為名藝人「新全陞」班主呂慶全之女，但因父親呂慶全專長大花，對學習小旦的呂葉而言較無直接的幫助，因此在父親的引介下，拜知名的蜘蛛旦(吳玉珠)為師。

潘玉嬌為求技藝精進，離開「慶桂春」轉入「新全陞」，當時拜師的條件：

母親向吳水木請求，希望能看在她的情分，教導女兒，並徵詢其條件；先生吳水木不要報酬，只求有人為他洗衣<sup>51</sup>，偶爾為他加菜<sup>52</sup>即可，

---

<sup>50</sup> 藝人潘玉嬌說，一些前輩藝人經常掛在嘴邊一句話，「東西放在肚子裡，不臭不壞」，對於收徒傳授這件事，一點也不樂衷。

<sup>51</sup> 據潘玉嬌說法，吳水木與妻子劉戍妹因個性不合，經常鬥嘴，因此約定不搭同一戲班，其女吳英香都追隨其母劉戍妹，因此吳水木得自行打理生活起居。

<sup>52</sup> 戲班的伙食是標準的大鍋飯，也是藝人茶餘飯後的話題，伙食好被稱讚的只有「樂天社」木己班，而經常被調侃的小氣班，據說餐餐有豆腐乳，藝人吃膩，當晚惡作劇故意用筷子將它搗碎，

母親聽了欣然同意。

藝人潘玉嬌正月年初拜師，同年六月就獨當一面演小生。據潘玉嬌口述，因同班之便，先生只要稍微留意她的表演，便能知其缺點加以指點、糾正，雖然先生不打不罵，但說兩句，徒弟自己就已有所警惕，對於先生的教導，都專注聆聽學習，不敢稍有分心。

圖 3-7 光復藝人潘玉嬌十六歲小生扮相

在「新全陞」期間，一方面有吳水木名師指導，另一方面因班內擔任小旦的呂葉，年齡與她相仿，先生認為自己長輩身分和後輩演起小生小旦對手戲相當不恰當，因而給潘玉嬌許多獨當一面的機會。而這點，是她在人才濟濟的「再復興」、「慶桂春」所沒有的優勢。

潘玉嬌跟隨吳水木在「新全陞」一、兩年間，學成小生戲齣《沙陀國》、《黃金臺》、《黃鶴樓》、《破洪洲》、《奪武魁》、《鬧西河》、《打金枝》、《長板坡》、《戲

---

沒想到隔天班主將它裝進火柴盒內，加以填壓定型之後，又把豆腐乳端上菜，令藝人啼笑皆非。也有像「新全陞」，戲班只提供大鍋飯，菜得由班員自行打理，因而班員不時得準備「私菜」。



叔》、《關王廟》(三司)、《延寧關》、《斬龍》、《斬華雲》、《探五陽》、《斬經堂》等之後，先生曾透露，該教給她的小生戲都教得差不多了，接下去就看學生還想學些什麼戲齣。

潘玉嬌待「新全陞」直到十八歲，後因「老新興」班主劉玉蘭爭取吳水木入班，連帶促使一心追隨先生學習的潘玉嬌加入，可以說一箭雙鵰。不過，在「老新興」階段的潘玉嬌，在戲壇已頗具知名度，其師吳水木偶而指點，已不再如往常般。

一般而言，戲齣的學習沒有一定，因班而異，既要考量學習者的條件，也要配合戲班職業演出的需求，因此每個人學習戲齣的順序不同，藝人蘇登旺在「鹿港班」依序所學為《黑四門》、《渭水河》、《大拜壽》；林阿春在台北大龍峒「瑞興陞」學的第一齣戲是《黑四門》；據林錦盛說，囡仔班一定要學《黑四門》、《渭水河》這兩齣，不會就不是囡仔班出身。

《黑四門》、《渭水河》的故事內容符合新正吉祥之兆，既無死傷，也無動刀動槍，經常作為戲班開正的「戲頭」。

## 第二節 演劇活動

台灣民間演劇活動的型態，可以說是漢人社會文化的一環，符合日本學者田仲一成所述，中國的地方戲是構成地域社會的各個集團內部祭祀禮儀的一個組成部分，以宗族角度出發，可以將這些集團分成地緣集團的祭祀和戲劇、血緣集團的祭祀和戲劇兩大類(田仲一成，1992：1-2)。台灣地方戲曲也不脫如此的模式，從以下引文即可知其活動背後的意義與內涵：

台灣地方戲曲在活動的結構上，存在著以地緣或血緣為基礎，借戲曲活動的演出活動，而達到情感表達與社會認同的目的，且這些活動往往與民間節令以及人生中重要關口如滿月、生日、結婚 等的信仰相結合。此外，另一層重要的意義是社區中的某些份子，藉此種活動的參與，在個人社會地位與成就動機上得到某種程度上的滿足。(王嵩山，1984：27)

台灣職業亂彈班的演劇活動，一方面與傳統祭祀節令配合，另一方面配合著整個農業休閒的行事結構，而使儀式活動、娛樂活動、社會互動連結一起。從清代留下的一些文獻資料得知，這種演劇傳統已深入台灣社會，可以說每遇神佛誕辰或建醮祀典，從北到南，不分閩、粵，各鄉鎮村莊無不鳩資演劇，從正月玉皇上帝聖誕、二月土地公誕辰、三月媽祖生、六月火神誕、七月中元祭、八月中秋節、十月三界公壽誕 演劇活動熱鬧展開甚至不止一兩天，「 以上神聖誕辰，社會排日釀金慶祝演戲，或至數十臺。」(雲林縣採訪冊 斗六堡，約 1895)。

也因戲曲活動與宗教體系兩者之間的密切關係，職業亂彈班的演劇生活自然也依民間節令習俗而定，亂彈班所謂大小月，正是藝人依一年十二個月演劇活動多寡所約定成俗的分類：

表 3-3 亂彈班配合寺廟節令活動概況表

月份	神誕與祭祀	節令	戲班分類
一月	天公生、清水祖師誕	新年、上元節	大月
二月	觀音佛祖誕辰、開漳聖王誕、三山國王誕		大月
三月	媽祖生、大道公誕辰、玄天上帝誕辰	清明節	最大月
四月	五府千歲誕辰		小月
五月	城隍祭		小月
六月	西秦王爺生、關聖帝君誕、觀音佛祖誕		大月
七月	地藏王菩薩誕辰	中元節普度	大月
八月	土地公生	中秋節	最大月
九月	中壇元帥聖誕		小月
十月	水仙尊王聖誕		大月
十一月	阿彌陀佛誕	冬至	大月
十二月		尾牙送神	小月

月			
---	--	--	--

大月主要與民間信仰活動有關，演出性質主要屬神明戲，如正月天公戲、二月土地公戲、三月媽祖戲、六月王爺戲、七月普度戲、八月土地公戲 十一月收冬戲，從節令、神誕與戲曲演出活動的關係也可看出，伶人的演劇生活與周期。

通常職業藝人依民間請戲的習俗已有一套生活規律，從正月與家人度過新正之後，正月初二離家，一出家門就有長達兩、三個月時間無法回家，酬神演出包括天公生、土地公生、玄天上帝生 直到三月廿三媽祖生「媽祖戲」演完，才能回家休息。

媽祖戲是一年當中第一個演劇旺季，也是行之有年的一項傳統，從文獻可以看出，媽祖生演戲祀神已成傳統，且演戲不只兩三天而已，一演十幾天、半個月毫不為奇：

三月二十三日為天后誕節 各處按日演戲，接續幾累月。(苑裡志，1897)

二十三，天上聖母誕，上而嘉義，下而鳳、恆以及內山屯番 自二月初旬起，絡繹到廟叩祝。鑼鼓笙絃，不絕於道。(雲林縣採訪冊，約1895)

每年一些媽祖出巡活動，一庄接續一庄的動員，不僅是地方上的盛事，在角頭政治勢力的參與之下，更成為全國矚目的焦點。實際上，這些進香活動的過程中都少不了獻戲。王嵩山在《扮仙與作戲》中提到大甲鎮瀾宮宗教活動與戲曲的關係：

在權利義務上， ，最重要的是等媽祖回駕之後，頭香、貳香、參香，陸續於鎮瀾宮的廟埕前「獻戲」。以民國七十二年為例，參香由農

曆三月十五日起祝壽並演戲三天，貳香從三月十八日起接著祝壽並演戲四天，頭香則由農曆二十一日起祝壽並演戲五天。(王嵩山，1988：140)

回駕時所獻的戲又稱「落馬戲」，媽祖起駕前在自己媽祖廟前演的戲，自然稱之為「起馬戲」。此外，媽祖鑾駕抵達其它村莊媽祖廟住駕時，當地迎駕的寺廟也會請戲迎接表示歡迎，通稱「過爐戲」；由於媽祖出巡時陪駕的進香隊伍浩浩蕩蕩，加上行程中走走歇歇，沒有下榻旅館休息，因此，戲台上就得通宵達旦，陪伴進香隊伍直到天明。每接演這類「過爐戲」，戲班總得連演三齣，才能讓沒有入睡的香客等到晨曦來臨，因此戲班有所謂「三齣光」的說法。為了因應「過爐戲」演出，進入午夜之後的「暝尾戲」，戲班會安排一些動員演員較少的戲齣，通常只有兩、三個角色對戲，又叫「對子戲」。「對子戲」有屬「三大」(老生、正旦、大花)的戲齣，也有「三小」(小生、小旦、小花)的戲，戲班為保持演員的體力，之前若貼出「三大」戲，暝尾的「對仔戲」便推「三小」戲，以求勞逸平均。另一方面，深夜不宜動用大鑼大介，偏重小鑼小介的「對仔戲」在音響上較為妥切適宜，因此也稱「碗鑼戲」。

「過爐戲」對戲班伶人而言，是最辛苦的演出，後場樂師得待東方魚肚白才得休息，而演員最快也是半夜才得入睡，而隔日又得接續演出，備極艱辛。

有的媽祖廟因與駐在地移民來台的信仰生活密切，還形成所謂「字姓戲」傳統，在胡台麗 [台中南屯的字姓戲與字姓組織](#) 一文中可以看出戲曲與民間信仰活動的關係：

南屯萬和宮媽南屯字姓戲的由來有一則家喻戶曉的傳說：道光四年(1823年)媽祖(老二媽)參加旱溪(台中市東區)樂成宮媽祖的出巡，農曆三月二十日繞境完畢回宮，當信徒要把神輿抬進廟時，神輿竟然變得很重，無法入廟，眾信徒不知所措，商議結果，應允每年農曆三月二十一日(二十三日媽祖生)起四府(漳、泉、汀、溫)，二十六日起附近十一個

字姓依序舉行之獻禮祭典，並演梨園請媽祖觀賞，如此才獲得媽祖首肯，神輿得以順利進廟。次年起萬和宮媽祖不再參與旱溪媽祖十八庄的出巡，每年字姓戲與祭典相繼不斷。」(胡台麗，1981：33)

台中南屯萬和宮的字姓戲相當著名，也是戲班爭取媽祖戲的重要驛站，據藝人林阿春的說法，她搭草屯「樂天社」(1950末至1973年間)時曾在萬和宮連演一百天，長達三個月餘，媽祖戲的盛況可見一斑。藝人王慶芳也提到「樂天社」班主李木己去世，由亂彈藝人江阿鍊代理掌班時，曾與「新美園」商議以輪演方式於民國六十六年接演南屯萬和宮「字姓戲」一個月餘的演出。此說法，與胡台麗民國六十六年赴萬和宮田野訪問，得知當年字姓戲由草屯「樂天社」與台中旱溪「新美園」(原文誤植為「新復興」)共同得標各演廿二天相符。(胡台麗，1981：36)

除了媽祖戲之外，亂彈班另一密集演出的季節為七月普度戲。有關中元祭的盛況，文獻記載甚多：

七月十四日北埔慈天宮慶讚中元，各莊輪流四調以及散調，演劇殆無虛夕。(竹東志，1899年)

七月十五日，各家皆祀祖先普度之明日，雇優人演戲一台以謝醮，名曰「壓醮尾」。(雲林縣採訪冊，約1895)

藝人林錦盛回憶日據時期學戲時，其所綁的「高力社」囡仔班曾在農曆七月時在台南市創下一天接十三檯戲的記錄：

這類戲一棚以兩個鐘頭計，價格不定，有七圓、六圓，也有五圓，

通常角色都會先分配好，第一批人先扮仙，扮完立刻用米籬擔著自己的物品跑到隔壁村莊繼續扮仙，此時第二批扮好妝的接著演戲齣，之後再跑到下一站接演第一批人扮仙後的戲齣。如此循環，一天竟演了十三棚。當時的舞台不見得是搭好的戲台，有的將兩塊拆下的門板擺在地上當做舞台，演員就在門板上演了起來。(林錦盛，2001)

這類中元戲可以讓戲班及演員賺取倍數的酬勞，但相對辛苦，伶人不見得都願意接演，藝人林阿春就曾被自己同門吳玉珠(蛛蜘蛛旦)詢問過是否有接演台南中元戲的意願，但林阿春婉拒這類演出。

中元祭典的演劇習俗，不分閩、客。根據亂彈班班長潘細木的說法，桃竹苗地區為日據時期新竹州轄地，傳統稱之為「三條水」，為客家人密集的生活區，通常都是亂彈班的勢力範圍。亂彈班一旦爭取到此一地區的中元戲，整個月都有戲演：

義民爺規定，第一棚沒有戲金，但接續戲班可以賺廿九棚，從七月初一在枋寮演起，順著演到新埔、內壢、竹東、芎林、六寮坑、大肚、九層頭、內灣 (潘細木，2001)

藝人林錦盛提到鹿港中元祭的演劇盛況：

七月初一進鹿港，要到月底才會出來。在鹿港有一次戲演完，每位頭家各捧三碗上來，戲棚當桌子，戲台上共擺一百廿碗點心，我吃得很過癮。(林錦盛，2001)

戲班在媽祖戲、中元戲等以宗教出發的演出旺季之外，第三季收冬戲更反映出農業社會的生活型態與信仰習習相關；若以農曆與宗教曆表相對照，可以印證

兩者的關係，如正月天公誕及上元、三月媽祖誕、七月中元節、八月土地公誕等寺廟慶典密集的月令，大多為農閒月分(葛伯納，1979：282)，而農曆九月到十月上旬這段期間忙完收割，十一月、十二月間也正是民間以戲慶饗收成的時節。

十一月，莊社農家收冬明白，殺雞為黍，演戲酬神，曰「作冬尾戲」，又曰「謝平安」。凶年無演戲，僅辦牲醴而已。(義義縣管內採訪冊 打貓南堡，約 1898)

請亂彈謝神已成傳統的還包括南投松柏嶺玄天上帝廟(上帝公)，約從農曆二月廿七、八到三月三日連演一星期，因信眾謝仙眾多，一天高達一千多個仙，戲班不但沒有演出本戲機會，連藝人喘息的時間也沒有。

城隍祭也是亂彈班經常演出的場合，其舉行的時間各地不一，農曆五月為台北的霞海城隍祭，六月台中城隍祭，十二月則是新竹城隍祭。

以上無論是天公戲、土地公戲、媽祖戲、城隍戲等，都是藝人所謂的神明戲範疇，但除此之外，也有一些不具神格的信仰如百姓公，卻因其靈異事蹟而得到民眾的信仰，像員林東門百姓公廟就經常延請亂彈班，但時間不固定，只要謝戲的人鳩集好資金，便可訂定演戲時間。

除此之外，民間一些特殊場合也會請亂彈班演出，例如同一個村莊內的役男被徵召入伍，家長若到寺廟求神庇佑平安退伍，待這批役男退伍返鄉時，信主也會請亂彈班演出以還願謝神，這類戲班通稱之為「兵仔戲」。「兵仔戲」的演出沒有時辰的限定或特別的要求，一般戲班都循例演出，對藝人而言，較之「過爐戲」輕鬆多了。

台灣神明戲的活動背後，幾乎都具有地緣基礎，以南屯字姓戲的字姓組織來看，似兼具地緣、血緣宗教性質，另外，以血緣為基礎的宗親祭祖團體，也會戲班參與祭祀演劇活動；已有一百五十年以上歷史的草屯洪氏家廟，其祭祖活動就曾請亂彈班到場演出，除了例行的扮仙及演出之外，最重要的是戲班必須有人扮



成魁星，且將一套狀元服、壯元帽放置在請主提供的木盤上，由魁星進入家廟獻上，並在空中書寫「魁」字，以寓來年能出讀書人才(古時期望高中進士甚至狀元)，此為「進魁甲」儀式(韓國璜，1988：122)。

另外，一些地方遇有新戲台、新寺廟落成的「開廟門」或安爐大典、普度的「送孤」儀式，也會考量亂彈班能配合「跳鍾馗」儀式而邀請演出。這類演出其儀式劇的性質相當被凸顯；「跳鍾馗」是一種帶著濃厚道教色彩的戲劇性儀式，民間深信藉著鍾馗除煞降魔的本領可以為地方上帶來安寧，因此，新戲台或新廟落成定要請鍾馗先行除煞之後，才能請神入座，如此一來，神明才能坐得安穩，地方上才能安居樂業。

至於小月，亂彈班流傳一句俗諺：「四、九、五月，菅嬰仔割無血」，意即農曆四月、五月、九月戲少，大家都沒什麼油水，以致於連拿初長的菅芒來割自己的肉也割不出血來。至於十二月，那更是回家吃自己，也是忙碌了一年給自己休息的時候。

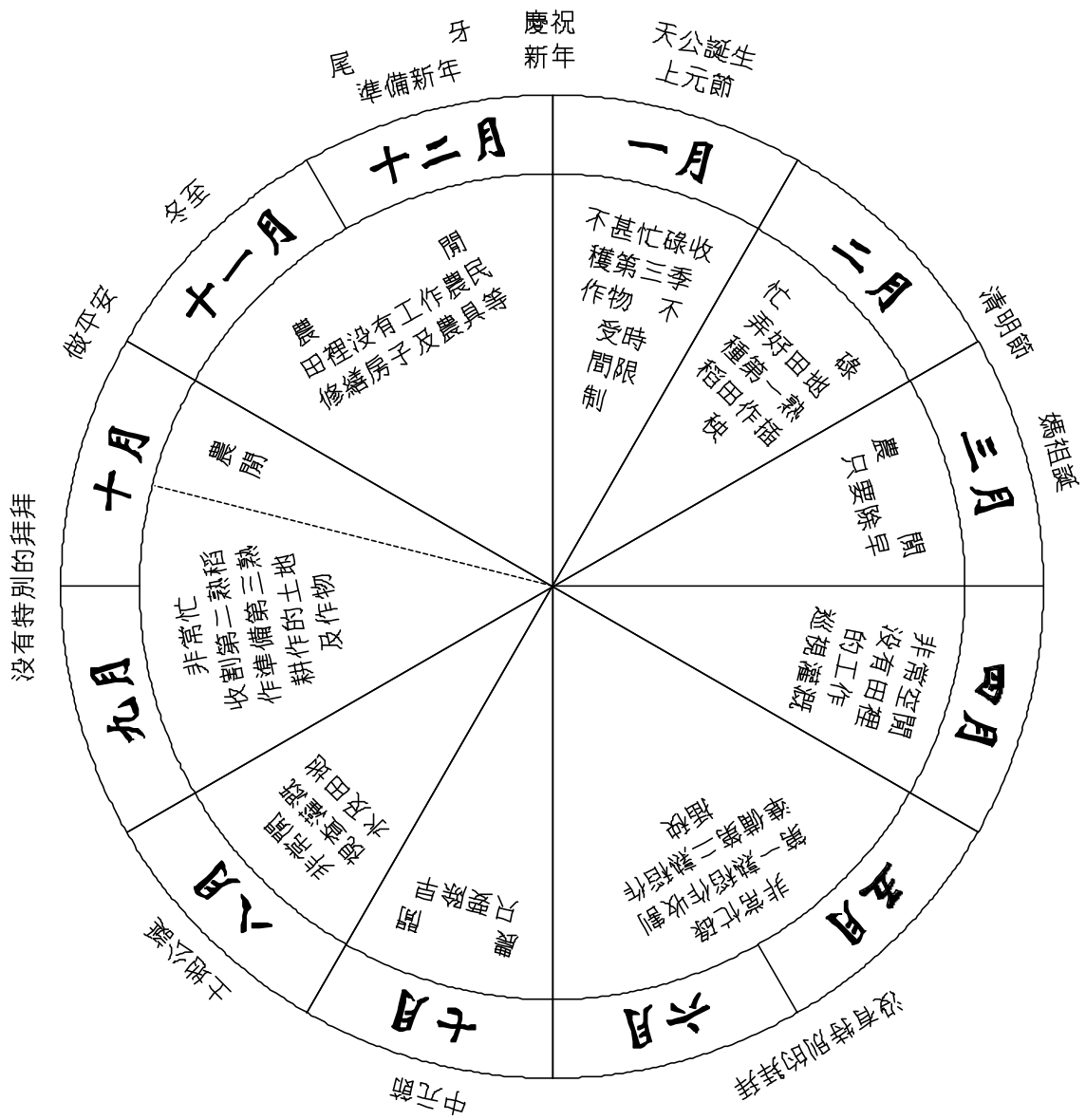


表 3-4 農曆與宗教曆表之比較(資料採自葛伯納 1979, 頁 282)

### 第三節 信仰與禁忌

亂彈戲一直與民間信仰習習相關，同樣的，戲班作為一傳統古老的行業，亦有其行神信仰來作為其祈求與規範的依歸。王嵩山認為：神靈世界的系統與層次不只是一種形式的組織而已，在奉祀者的心目中，各種神明有其特殊的、分化的職司，用來解釋某類人事務的起源和某種能力的神聖關聯性，更因這套神靈系統所衍生於親屬模式的既定層級順序，相應出種種規範性的對應關係，也蘊含了「求」與「報」的必然因果、道德需求。（王嵩山，1988：146）

亂彈班的西秦王爺信仰就是典型的例子，西秦王爺不僅是戲班出外討生活最佳庇佑，藝人本身更深信自己一生有口飯吃都是西秦王爺的賞賜。有關西秦王爺的傳說記載很多，相傳西秦王爺就是唐玄宗（唐明皇），其在位期間偏愛音樂、戲劇和歌舞，在後宮築戲臺，延聘樂師，訓練藝人。相傳初次登臺者，只要喝了供奉西秦王爺的敬茶，就能鎮定不出錯。

圖 3-8 筆者家中神案上主神為西秦王爺(中)，自祖母一代即供奉迄今。

頭戴帝帽的西秦王爺，傳統內行班稱之為「王爺公」。王爺公在亂彈屬「雙教」

<sup>53</sup>祖師爺，兼管西皮、福路兩大系統。所有亂彈藝人無論出身，一旦進入戲班學戲，就拜在西秦王爺門下，終身成為其門徒；從日據以迄光復的亂彈藝人中，無論來自原住民、客家、閩南族群，一旦進入亂彈班學戲，都會自然而然接受西秦王爺信仰，既使彼此原有的信仰不同。據藝人潘玉嬌說法，職業戲班輾轉於各大鄉鎮村莊的生活中，西秦王爺都會被請到戲班供奉，有戲班就有王爺公，大家都會虔敬地向王爺公焚香敬拜，因為藝人深信，可以吃這碗鑼鼓飯，是得自王爺公賞賜。

也因王爺信仰在亂彈此一行業的重要性，戲班及藝人的許多禁忌也多半圍繞著王爺公而來，其中以「蛇」、「狗」的禁忌最為獨特，像是不能直呼「蛇」，而要說「溜」、「溜公」或「草繩仔」，而「狗」則以「幼毛」稱之；狗是西秦王爺的守護（腳力）<sup>54</sup>，被尊稱為「將軍爺」，有的直接以狗的塑像加以奉拜，有的還被擬人化雕為人形，也有只以黑旗代表「將軍令」。有關西秦王爺與蛇、狗的淵源，據老藝人林水金學戲回憶其學戲時先生徐火爐的說法，西秦王爺是一介書生，學識好又通樂理及醫術，一次往京城赴考途中偶然發現一隻蜈蚣與一條蛇隔水相鬥，一個時辰後未見勝負，書生不耐煩，看到蛇敗走時，撿起一支竹竿給蜈蚣爬到對岸與蛇再鬥，後來蛇就被蜈蚣咬死了。這位書生見狀繼續趕路，但蛇的陰魂不散化為一條小白狗，跟隨著他，在途中一座寺廟歇腳時，老和尚見他印堂發黑是否做虧心事，否則小狗何以要他償命，書生直覺不可能，細想後猛然憶及，坦白一切，經他誠心認錯相求，老和尚答應為他和解，並叮嚀他要善待這隻小狗，書生後來就帶著小狗上京考試，結果高中狀元，官拜禮部尚書，並在宮廷傳授音樂，名振天下，甚為皇帝重用。有一次皇太后重病，禮部尚書還醫癒皇太后的病，皇帝龍心大悅封其為西秦王爺。

對於王爺公的腳力，戲班藝人都相當尊敬，據藝人劉己妹的說法，在她初學捧茶旦時，突然有一隻狗鑽進後台，就有人打趣的說：「小旦捧茶哦」。另外，王

<sup>53</sup> 職業亂彈班唱西皮、福路兩大聲腔系統，但只信奉西秦王爺，因而稱西秦王爺為雙教的祖師爺。

<sup>54</sup> 亂彈藝人深信狗是西秦王爺的守護大將，有的還在西秦王爺的供桌下設一香位，寫著「將軍爺」，甚至以狗具體形象加以奉拜，以享香火。

爺公的將軍爺還帶著吉兆色彩，演出當天若有「細毛」不意鑽進戲台，賞金往往緊跟著來，屢試不爽。若不慎直呼狗名，常會被前輩斥責，並須焚香懺悔。

亂彈班長期流動演出，王爺公神像也會被請到戲班供奉。一般戲班抵達演出地時，當戲籠安置就緒時，就會將王爺公安置在後台頭盔籠旁邊，並備一分金紙、香膜拜，表示戲班所到之處都有王爺陪伴護佑。亂彈班的王爺公，毋寧是一個人格化神明或神格化聖賢，很清楚、很實在的現實世界的藝人共同生活在一起。（王嵩山，1988：146）

亂彈班及藝人還有一項習俗，即每年農曆九月初一到初九，齋戒吃素，據說這是因為西秦王爺的八位好友南斗星君、北斗星君、水德星君、關聖帝君、九天玄女、王母娘娘、觀世音菩薩、玄天上帝在這幾天內與王爺相偕到戲班內巡視、遊玩，同時也為戲班「解罪」。所謂「解罪」是因演出時，演員常因劇情的需要怨天尤人，甚至責罵天地神明，必須要由西秦王爺及其他諸神來為他們解罪，方能卸除災禍。在齋戒前後，須備清茶、水果祭拜西秦王爺，有些虔誠的戲班更提早三日齋戒以表示誠心，因此前後就有十二天。（邱昭文，1986：78）

因著西秦王爺的戲神崇拜，亂彈班的信仰與禁忌也圍繞著此一信仰，包括：

- (1) 手拿加冠面具時不能說話，說話則演出時會失聲。
- (2) 拿人頭道具時可以說話，但不能觸摸其脖子，否則會失聲。
- (3) 不能用手指或它物刺加冠面具及道具嬰兒的雙眼。
- (4) 不能摔破碗，若有人摔破碗，戲班會因而混亂發生口角或演員失和之類的事，若不慎則必須立刻燃燒紙錢，從頭手鼓位置輕輕揚過，一直到頭盔籠，然後祭拜王爺祈求逢凶化吉。
- (5) 演戲前忌諱有人亂打鼓，以免亂場戲演不好。
- (6) 不能用腳踢或用手敲戲籠，否則戲班會亂。
- (7) 女人象徵不潔，不能坐頭盔籠。
- (8) 在為「吊規」點松香時，不得站在頭盔籠前，因吊規鑲著蛇皮。這也是文場與服色籠置於同側的原因。

這些禁忌可以說是戲班藉由一種規範與組織化的方式達到整合戲班的最佳方式。其中(1)、(2)、(3)禁忌犯失聲，藝人無法達到應有的演出效果，影響藝人個人生存；(4)、(6)導致戲班失和、混亂，影響戲班的秩序；(5)導致戲演不好，則是影響戲班生存；無論影響藝人或戲班，也無論關乎其生存或秩序，所有的禁忌關鍵都在於「生存」問題。順神心意者，即為信仰，反之則成了禁忌。

戲班除日常生活的禁忌及規範外，演出時也有一些禁忌，如搬演關老爺戲時，飾演關老爺的人一旦「打臉」完成，就要保持靜默不能說話，其戲袍還得用燃燒的金紙「淨」過，過去飾演者還要淨身吃素，以防關老爺附身在演出者時誤傷對手演員。過去戲班在演出時若發生關老爺附身的現象，會趕緊用金紙往扮演者臉上一抹，如此關老爺就會退駕離去，扮演者便會恢復往常。

另外「醮戲」的演出也有其禁忌，民間寺廟為祈求地方安泰的建醮儀式，無論例行舉行或數十年一次，建醮前都不准殺牲，所有參與工作者包括道士等都要齋戒之外，連帶包括請來演戲的戲班也有限制，除醮壇不准女性進入外，醮戲亦不准女性參與演出，原本由女性擔綱的小旦、正旦，須調集能夠搬演的男性來遞補出缺角色，像著名的乾旦「阿坤仔旦」莊坤田，醮戲定會邀請他出任旦角，而原來戲班內的女演員則在台下負責化妝，照樣領一日薪酬。人手不足時，戲班則商請地方上的子弟助演，有時難免打鴨子上陣。

圖 3- 9 戰後台灣僅存的亂彈乾旦莊坤田。

在戲班儀式性演出當中，最具神祕性的當屬搭配「跳鍾馗」的場合，而這類演出禁忌也多。無論因地方不安寧而請來鍾馗「壓煞」（或稱壓屍），或新廟落、建醮「開廟門」，抑或普度時「送孤」，所舉行的「跳鍾馗」儀式，戲班的演出都得配合此一儀式進行；「跳鍾馗」均擇時辰舉行，多半選在半夜如子時、卯時，夜戲散去觀眾都已返家休息後進行。一開始，扮演鍾馗者在化妝時不能讓人看見，因此戲班藝人知道時機都會迴避，另外在鍾馗正式開廟門之前，廟正門是關閉的，兩邊門則除道士、頭人之外，不得進出，特別是女人。待廟內「內鼓」響起後，鍾馗自對面戲台上一角走到台下，一腳踢開廟門後旋即進入廟內淨廟，這時，兩邊門各有一人捧著紙糊龍、虎快速奔出莊外，此為「送龍虎」。無論「跳鍾馗」或「送龍虎」所有人都須迴避，不能對衝，甚至禁語，此時藝人通常都會「咬青」，即口含一片榕葉以辟邪。待神明入座後，戲班才開始扮仙。

圖 3-10 日據藝人鍾阿知「跳鍾

馗」之

前的準備。

圖 3 - 11 鍾阿知在戲棚上舉行「跳鍾馗」儀式。



## 第四節 演戲規則

### (一) 點戲

台灣的亂彈班在日據、光復後始終帶著濃厚儀式劇的色彩，儘管戲班有一因應觀眾審美的態度，然卻不改變亂彈班的生存仍依附於信仰體系的事實。即戲班演戲的內容，與請戲的場合、時間 有必然關係。

實際上，選戲所反映的是價值交換，即請主(買方)與戲班(賣方)彼此如何達成利益交換的協議。這種交換行為主要繫於戲齣的提供與其演出是否能滿足需求，無論人或神看戲，都反映請戲主討好神明的心態，即請戲主該如何選擇才能達到人神共娛的效果。

要了解兩者之間的交換關係，得先了解戲班對戲齣的分類：

- (1) 扮仙戲：專指帶有吉慶及為人間祈福的戲齣，一般有「三齣頭」，前段為神仙降臨為人間祈福的「神仙劇」，如《三仙會》、《醉八仙》等；中段為皇帝封贈有功人士之戲齣，如《封相》、《封王》等；末段為象徵小登科的《金榜》。完整的扮仙戲有其嚴謹的套式，不得任意更換，實際上也可視為一種本戲。
  
- (2) 正本戲：為亂彈主要的戲齣，所謂「本戲」即全戲得按總綱進行，從一個角色上場、伴奏音樂、唱腔及唱詞 即戲劇結構、戲曲音樂等都得按規定演出，不得任意更動刪節，此為「本戲」。亂彈的本戲數量豐富，當中還有所謂「連本大戲」、「連台本戲」，即一個故事可連演數日，也可選折演出，分「西路」、「福路」兩大聲腔系統。「正本戲」的系統中，其動員角色僅二、三人，且多唱重工，在音響上較不吵嘈，經常被安排在「暝尾戲」場合演出，又稱「對仔戲」。依台灣現存手抄的本戲來看，約有三百多齣。

(3)傳子戲：非亂彈的本戲，是戲班為拓增戲齣，在發展過程中延請有學問的人士或具排戲能力的先生逐漸累積的戲齣，內容多為歷史演義如薛仁貴征、薛仁貴征西、西遊記等，「西路」或「福路」音樂系統不限，有的劇種稱這類戲為「提綱戲」。

從亂彈的扮仙及正本戲戲齣的數量來看，可以看出亂彈此一聲腔經長期的涵化、推疊的結果，已是一發展成熟的聲腔劇種。也因其在戲齣、表演形式、音樂等各方面均保留完整的系統，相較於台灣其他民間劇種而言，從清代以迄日據、光復初期，自然成為民間演劇活動的主流。亂彈在如此的戲齣基礎上，作為賣方的戲班自然較有條件來滿足請主的需求。

一般而言，請主選戲的考慮不外乎神明的需求，像女性神祇誕辰的場合通常會挑「醉八仙」，因其內容有王母娘娘出面邀集八仙共同慶賀的情節，先滿足了神明之後，日戲、夜戲戲齣的選擇則可兼及人的需求，有決定權的爐主、里長若不懂戲，則會參考當地子弟軒社懂戲的人的意見，若戲班到了盛行北管的區域即所謂「子弟窟」，則往往會被子弟考上一考。若沒有特殊的需求，則全權交由戲班自行安排。

一般而言，亂彈班正月為地方上舉行「開正」演出或戲班一年之始的頭棚戲，都會貼出祈求吉祥兆頭的戲，這類戲齣的情節不能有死傷，且都帶有喜慶意味，如象徵長生不老的《長生祿》；有七子八婿大拜壽場面的《大拜壽》；敘述文王推車的《渭水河》；描寫門神尉遲恭認妻、認子一家團圓故事的《黑四門》(雌雄鞭)；象徵求壽的《百壽圖》等；戲班稱這類戲齣為「戲頭」，亦即開箱戲。日據時期經常作為戲頭的《長生祿》，在光復後較少演出，在民國六十年代之後就不見於亂彈舞台上，而逐漸被《黑四門》、《紅四門》取代。

有開箱的「戲頭」，自然也有謝館的戲齣。農曆十二月為亂彈班的小月，在收冬戲及醮戲之後，戲班就準備封箱讓藝人各自返家過年，因此在十二月都會安排

特定的戲齣象徵謝館之意，所貼演的都是《別徐》，具有暫時辭別之意。

很多請主在請戲時早有打算，特別是當戲金來自於地方時，選戲自然得考慮地方上的利益，像是針對特定行業而點戲的，如有醫生開業會點華陀《點龍眼》戲齣，藉以象徵華陀再世；漁村演戲，請主會要求演出劇情中死傷愈多的戲齣，象徵漁家捕魚滿載的預兆，一般戲班會演出《長板坡》，劇情中趙子龍單槍匹馬殺出重圍救出阿斗，殺敗曹兵無數，故適合象徵捕獲無數；《奪武魁》敘述十八瓦崗英雄好漢的故事，也適合漁村的需求。

另外在「字姓戲」的演出場合也有其選戲的考量，像輪到李姓出資請戲，戲班就要配合演出揚名李姓的戲齣，如敘述李淵醉酒當皇帝的《晉陽宮》；若輪張姓出資請戲，戲班日戲常貼《黃鶴樓》，因劇情中張飛打傷周瑜，顯示張姓人之勇武，而夜戲則貼演敘述張文達父子一門三人及第的《三進士》。

無論為討好神仙而選戲，或為彰顯某姓功績，或為地方上帶來吉兆而選戲，其悅神、酬神、利人等出發都反映請主選戲的考量在於為人牟利。這也充分看出請主與戲班之間彼此的價值交換，才形成演劇活動的商業機制，使戲班得以在民間賴以生存。

除了以利益出發的選戲之外，尚有完全以審美態度出發的選戲，最普遍的就是子弟選戲。子弟與內行藝人的差別，據去世老子弟賴木松的說法：子弟就是較屬「好人家」的子弟學戲，和「做戲」的不同，子弟出門表演都穿的漂漂亮亮，且是拿錢出去花的，不像亂彈班藝人出門去賺錢，還要睡戲台、草蓆。因此，子弟儘管再投入卻很少有人願意待戲班。但這並不意味子弟與藝人沒有交流。

通常戲班首度到一地演出，習慣上會到當地子弟館拜碼頭，即所謂「拜館」，建立彼此友誼，以過去點戲不成文會為戲班加錢的做法，子弟館往往是為戲班「貼賞」，包紅包以示支持捧場。（李子聯，1999：127）

子弟點戲主要基於對亂彈的熱愛與投入，也因其與內行班的表演型態需求不同而有不同的考量，如唱腔迂迴難唱的戲齣，子弟正在學習中的戲齣，有獨特情節或唱做的戲齣，戲班中某大角的代表戲，所參酌的不外乎兩個目的，一為

考考戲班（甚至考倒戲班），觀摩或欣賞戲班演出。

日據時期的子弟活動興盛，很多子弟班還自行購置戲籠演子弟戲，因此一旦有內行班到村內演戲，一定不會放棄點戲的機會，而為了展現子弟的實力，有的子弟班會專撿戲班少演的戲齣，像彰化集樂軒曾向亂彈班點《李奇哭監》（又稱《奇雙配》），據說亂彈班趕緊拜託求情；亂彈班因職業需求，唱做均不能偏廢，而一些較無舞台表現的戲齣，往往會因戲迷的喜好程度而漸少有演出機會，但這不表示戲班沒有能力演出這類戲齣，以日據時的職業戲班有兩、三百的戲齣，到光復初期還有二百多，若不是子弟專挑艱澀少演戲齣，亂彈班很少應付不來的。另一方面，內行班藝人一生要學會上百的戲齣，但無論再飽學，還是無法穹盡亂彈的所有戲齣，而不同子弟班的子弟往往各學幾齣，若子弟各以其獨學來點內行班戲齣，要考倒是很容易的。從此也可看出，戲班作為賣方的處境自然是任憑挑剔。

亂彈班演戲最怕的還不是子弟點戲，而是神明點戲。「新美園」在南部布袋嘴海濱的王爺廟演出時，經常碰到神明點戲；據藝人說法，王爺廟演出時會請好幾棚戲，扮完仙之後，愛看戲的神明會坐著神轎，由乩童扛著到各戲台前看戲，當神轎不斷搖動時，戲班班主須將戲單攤開在戲台前緣，讓神明挑選，當神轎在戲單上不斷移動最後落在某一戲齣上時，戲班就得立刻搬演這齣戲。有時一齣戲只演了二、三十分鐘，神轎就又來指示換戲齣。

當神明換戲齣時，戲班就會停演，並立刻到後台改妝、準備，重新演出新的戲齣。若是太子爺來點，就會聽到乩童發出孩童的聲音：「這齣不好看，換一齣。」，曾經，太子爺一天換了兩、三齣。

神明點戲對職業亂彈班本不是問題，但對於民國七十年代之後人才嚴重斷層的「新美園」而言，卻是沈重的壓力與負擔，因為幾位亂彈出身的功底演員根本湊不齊「六大柱」<sup>55</sup>，加上東拼西湊的一些半路出家或來自歌仔班的雜角或旗軍仔，根本無以應付。有一回神明點了戲，因角色不足，缺了正旦一角，開演前同

---

<sup>55</sup> 參見本文 96 頁。

事趕緊為她惡補，雖然講了很久的戲，但因臨事抱佛腳的壓力太大，演員上戲緊張得哭了出來，下了戲還淚流不停。

## (二) 兼演

亂彈班的角色再全，人數再多(日據時期及光復初期每一戲班都有廿多位班員)，也不能包括所有劇目所涉及的萬事萬物。何況有的戲中人物只是偶而出現，戲班勢不必為此聘請專人扮演，因而就有一套兼演規則。這套兼演規則行之有年，各角色在不同戲齣裡該兼演哪一角色，都有公定，不會推諉。

也因亂彈班畫分角色的分工明確，其各自所包容著一批人物形象也各具特色，因此亂彈稱扮演演員本人所屬角色為「當角」，亦即戲曲界所稱「本工」<sup>56</sup>，而不屬「當角」範圍的就屬兼演，即所謂的「應工」<sup>57</sup>。

亂彈不分大小角，都有兼演的範圍，大花兼丑是最普遍的，戲齣中若有公子、家童兩位丑角，小花扮演一人時，另一人就由大花兼演；老生則兼演將軍、小將等角色；小旦帶有副生的色彩，除兼演太監之外還兼小生，如在《黃鶴樓》戲中得飾演趙子龍一角，在《天水關》戲中兼演阿斗劉禪；正旦則兼下手小生；小生有所謂「半旦」的說法，在《鐵板記》戲中兼演女婢，另外在《寶珠記》劇中，除本行小生一角之外，還兼演其他三個角色；小花要兼老婆(彩旦)，以及跳「大報」的報馬仔。每一位藝人進入戲班學戲起就逐步熟悉不同戲齣的兼演模式，且依循不悖，代代相傳。

除了六大柱與下四柱<sup>58</sup>各有其兼演規則外，四個旗軍也各有所兼，所謂「一報二虎三猴四鬼」，頭位旗軍要兼「小報」的報馬仔；第二位旗軍兼扮老虎；第三位旗軍則兼扮猴子，在打獵情節中出現；第四個旗軍要兼演陰魂。

除了不同角色的兼演之外，也有不同功能的兼演，如班主兼演員，或兼報幕，

<sup>56</sup> 亂彈有嚴格的分行，表演上各具特色，某一戲齣由哪個角色的演員扮演，皆有規定。通常把扮演本人所屬角色中的戲劇人物叫「本工」。

<sup>57</sup> 不屬本工範圍的，而必須兼扮的叫「應工」。

<sup>58</sup> 參見本文 96 頁。

或兼買菜；一般而言，班主都是演員出身，某個角色出缺，班主就會上陣替代原角色的演出，若人手齊備，班主不需上陣演出，則擔任司儀在開演前宣布重要事項，或扮仙前宣告出資扮仙人士姓名、地址、祝福語等。另外，戲班初抵演出地，班主若兼買菜，會先就近到市場買好菜，交回戲班總鋪處理。

另有一種突發性或臨時性的兼演，即後場鑼抄需要暫時離場而台上鑼鼓仍在進行時，鑼抄手就會央請能「跟打」的藝人幫忙應急，有時是跑台的，也有上了妝暫未上場的前場演員，都可能在此時做短暫的替代性兼演。

以上兼演的情形無論是角色或功能上的需求，除了具有濃厚均勞逸色彩外，也看出戲班團隊合作的精神。但這些兼演性質都無關戲路多寡，唯有能兼演「跳鍾馗」的角色，能直接為戲班帶來戲路，為戲班爭取到更多的演出機會，因許多場合如醮戲、新廟落成、壓屍、中元送孤等，請戲主優先考慮請專人舉行「跳鍾馗」儀式，一旦戲班有能力兼演「跳鍾馗」才會爭取到演出機會。

知名的亂彈演員鍾阿知，是「新美園」戲班中唯一負責兼演「跳鍾馗」的，他在戲班正式的演出場合中擔任二花，戲齣演完之後，他就扮演鍾馗，除事先備妥符咒以供班內及相關人士防身之外，還得進行一套充滿神祕色彩的儀式：

「跳鍾馗」分「開口」及「閉口」兩種，「開口」鍾馗要說口白，配合北管牌子「千秋歲」做亂彈戲曲身段，充滿戲劇性；「閉口」則鍾馗口含金針，不發一語，適用於煞氣較重的場合；一開始，戲棚板上先擺好所需包括一副生牲、一副熟牲、白雞、白鴨、兩邊紮好金紙的草蓆、鹽米、五色布等(由請主提供)，鍾馗在台上要灑鹽米，以兩頭點燃金紙的草蓆摔打棚板，並以白雞、白鴨空中畫符咒。

之後，身著甲裙馬褂、足蹬草鞋的鍾馗，左手撐黑傘象徵布下天羅地網，右手持劍及紅硃筆，從戲台上縱身而下，一腳踢開廟內步入廟內或到出事地點赫阻邪魔，維持地方上的安寧。

「跳鍾馗」帶有濃厚的宗教色彩，扮演者的演出並非單純的戲劇行為，除了必須精通儀式中所需符籙之外，「跳鍾馗」經常面對凶神惡煞，帶有很高的危險性，扮演者若無相當的法力不但無以勝任，甚至可能為自己招致麻煩。「跳鍾馗」人才

培養不易，因此非一般人能夠兼演，加上這是演出之外的特別演出，擔任鍾馗者都會有一分額外薪酬。

另外，戲班還有一種兼演，屬跨班兼演，如亂彈班的後場兼布袋戲後場；以光復之初亂彈、布袋戲的戲路相當，尚可稱兼布袋戲後場，到民國五、六十年代之後，則是布袋戲後場兼亂彈後場了。近一、二十年亂彈戲路大幅減少，甚至無法維持職業生計，留不住優秀的後場人才，導致有能力的樂師都朝多元發展，如朝歌仔戲、布袋戲、國樂團 等發展，一旦戲路穩定，就不太有機會回頭參與亂彈的職業演出，因此，像「新美園」在民國七十、八十、九十年代的職業演出，後場樂師已全由業餘出身的子弟擔任。只有重要的文化性演出如民國七十一年度的文建會文藝季「民間劇場」亂彈藝人聯演時，才調集職業樂師共襄盛舉。

不祇布袋戲經常上演亂彈戲齣，台灣道士戲的後場音樂也多半來自於北管亂彈音樂，因此，亂彈出身的後場樂師在外兼演的情況甚多，藝人所謂兼「做事」，就是指兼黑頭司公的演出。

## 第五節 婚姻與生活

亂彈藝人的婚姻幾乎都是行內通婚的典型。亂彈藝人的感情世界除不脫近水樓台、日久生情的模式，也有其社會的風氣使然；有史以來，倡優伶人向來被視為賤民、弄臣，被封建士大夫所不齒，其在「樂戶」制度之下每每殃及子孫，世代皆為賤民不得翻身，可以知道伶人根本沒有社會地位(張發穎，1991：294)。這種根深柢固的觀念延續到台灣有所謂「剃頭(理髮)、吹鼓吹(樂人)、優伶 下九流」的說法，連其下一代都同被視為賤民看待，這使得他們的社交只限於自身階級之間，難以和上九流的人通婚或交際。(片岡巖，1921：146)

亂彈藝人彼此通婚除了生活上相濡以沫之外，一起搭班演戲，或整班班主因而擴張其班底勢力，成為家族戲班，都有其正面助益。因而從日據以迄光復後進入亂彈班學戲的藝人，大多不脫行內通婚的模式，要不也是與其它劇種的藝人通婚。

日據時期亂彈夫婦檔很多，有的是夫婦皆是前場演員，也有前場演員與後場樂師結褵，像許吉與卓金貴、林定與林黃石妹、王金鳳與杜生妹、陳盡(招弟)與彭學順、陳炳煌與羅運妹、劉賓添與傅貴香、馬玉花與劉有傳、吳水木與劉戌妹、洪生與甘連妹、吳丁財與林阿治、朱阿順與林金鳳、蔡和妹與劉天生。

光復後亂彈藝人夫婦檔也不少，如邱火榮與潘玉嬌、劉玉鶯與陳玉平、王慶芳與李春蘭、甘玉川與梁來妹、王秋鑾與林朝德 廖春田與林連紹、廖春山與鄭月彩。

(左)圖 3-12 戰後亂彈藝人劉玉鶯與出身四平世家的陳玉平結褵。

(左)圖 3-13 戰後亂彈藝人潘玉嬌與同為世家出生的邱火榮結褵。



他們在戲班相識相戀，情投意合結為夫婦，有的則是上一代主動為自己的孩子物色另一半，以便能共組演藝世家，如邱火榮與潘玉嬌，就是其母邱海妹所促成的一樁婚姻。

藝人的婚姻雖具自由戀愛精神，但經年累月的團體生活，加以草台演出難有隱私，藝人彼此間情感發展有時不免錯綜複雜，一夫多妻、三角關係在戲班屢見不鮮，像藝人蘇登旺，一生娶了四個太太，第一個太太是卓蘭班班主莊萬春之女徐金娘，因女方父親反對，沒有正式登記，後來告吹；第二個法定妻子鮑美女，為歌子戲花旦；第三個太太是歌子戲藝人鄭金珠；第四個太太是蘇登旺搭「樂天社」相識的亂彈名旦李秋菊(阿羊旦)；蘇登旺結識四個太太的機緣正好與他一生輾轉於亂彈、歌子戲班有關，也足證其豐富的感情世界全繫於演劇生涯中。也難怪戲班人稱他「風流小生」，連他個人都常自嘲道：

在戲班中，大家是一人一張鋪，我卻是一人三、四張鋪。別人有錢都拿去賭錢去了，而我卻是忙著交女朋友。」(廖秀紘，2000：19)

中國男人三妻四妾的傳統，多少影響著戲班的男性藝人，但一夫多妻能不惹風波卻非易事，許多妻能接受妾，多半從「外遇」打擊到不得不認了的無奈走來，也有因一時情愫而出軌，但隨著轉班或種種因素而轉向。藝人的豐富情感世界或與其獨特的生活方式有關，畢竟在喧鬧多彩的演出背後，仍得面對長期離家的空虛落寞的現實。

## 第四章 亂彈班的經營管理

### 第一節 整班條件

台灣的職業亂彈班，在北管行內，相對於子弟軒社的業餘性質，被稱之為「內行班」。一般稱經營戲班為「整班」或「整籠」或「起班」，除了得投下資金購買戲籠之外，最重要的是班底的吸收。班底的良窳影響劇團的口碑，直接影響戲路，而戲路往往又是人才考慮去留的關鍵，可以說互為因果。

台灣亂彈班的組班模式，依光復前後不同的社會型態有所差異，以日據時期而言，職業亂彈班數量是台灣戲曲史上最多的一個階段，其戲班遍布全省各角落，當時許多親上無田地留下者，因時機不佳，除了替人幫佣、農事等粗活外，幾乎很難有謀生機會，另一方面，舞台生活光鮮明亮，戲路又應接不暇，只要不賭、不吃鴉片，其演戲收入比起一般行業來得高，算是個不錯的行業，因此當時從北到南，從後山到西部平原，各地都有亂彈班的足跡，而有「山下結仔縫都有班」的說法<sup>59</sup>。

日據時期戲班雖多，但卻不是內行人的財力出得起的，林錦盛回憶童年加入的「高力社」，由六人合資，「六個股東成員有保正、團長、米商、開藥材行、做山」，都有相當的經濟條件。不同於日據時期，戰後已不再出現囡仔班的經營，以及買賣童伶入班學戲的情形。戰後重新起班或復班的，幾乎都是獨資班，且多半由伶人自行籌款整班，從光復迄今，有十班左右的亂彈班都由伶人自行整班經營。

下表為本人田野訪問潘細木、王金鳳、林阿春、潘玉嬌等人所歸納出來之光復初期台灣亂彈班組班情形：

表 4-1 台灣戰後初期組班概況表

班名	班主	組班概況
慶桂春	許吉(金龍)	由著名的金龍丑整班，其妻卓金貴擔任正旦，民國五十年代解散。
烏水橋	黃溪松	人稱烏水橋仔伯為老生出身，光復後活動幾年就解散。

<sup>59</sup> 藝人林錦盛訪談，2001。

永吉祥	張金雀	亂彈藝人張金雀整班，後因生病而於民國五十年代初解散。
鹿港番仔田	林金代 林阿春	由林阿春公公林金代整班，林金代去世後，光復之初由林阿春接棒掌班，但因身兼演戲、引戲、掌班等職務繁重，幾年後就解散。
老新興	劉玉蘭	著名的小旦「大肥蘭仔」劉玉蘭掌班，資金來自一些北管子弟，其夫劉文章擔任老生，風光一時。
新全陞	呂慶全	由日據時期出身的藝人呂慶全整班，其女呂錦秀擔任小旦。
再復興	股東制	由十餘位藝人共同股東，劉賓添掌管大簿，後因財務糾紛，由劉賓添及其女劉己妹陸續買下所有股分，改為獨資經營，並易名「新復興」。
樂天社	李木己	藝人出身，能兼武場，其妻擔任總舖，風光一時，民國六十六年解散。
何陞堂	何秋同	民國卅七年左右由著名的查埔旦「田幢旦」整班，但曇花一現。後來「田幢旦」偶將戲籠租給別人，像是草創的「新美園」不及購置，就是向他租借的。
新美園	王金鳳	民國五十年由藝人王金鳳組班，其妻杜生妹、女兒王秋鑾、女婿林朝德等都參與戲班演出。
太豐園	廖龍溪	非內行出身，民國五十年代得熱心的北管子弟賴德河協助買戲籠組班，並有三個兒子、三個媳婦擔任前後場，民國六十年代解散。

根據上表，可以看出以下幾點：一、除了「太豐園」之外，光復後所有亂彈班都由藝人籌措組班；二、除「再復興」由藝人共同持股，盈虧按比例分配之外，餘皆為獨資班；三、掌班藝人也可以自謀資金，像「老新興」之劉玉蘭是向業餘

北管子弟吸收；四、戲班班底大多數具有親屬關係。

藝人整班所需的資金，主要是用來購置必要的戲籠以及招收班底，因為前場角色、後場樂師、行頭、砌末道具等，是戲班的基本配備，少了一樣，戲班便無法維持正常運作。茲分述如下：

### (一)角色

亂彈班稱行當為「角色」，其主要分六大柱、下四柱等十大柱。六大柱又稱頂六柱，其中老生、大花、正旦，統稱「三大」，小生、小旦、小花則稱「三小」；下四柱則包括公末、二花、老旦、捧茶旦，為配角，此十柱為亂彈前場演員基本編制。

亂彈班的演員人數沒有什麼硬性規定，角色不全則挑選「三大」或「三小」的戲齣，依然可以從事職業演出。亂彈班以《五台山》這齣戲為指標，因為這齣戲動用角色多，前場演員約需十三、十四人，排得出，就表示戲班前場角色齊備，陣容堅強。(林阿春，2001)

日據時期的人才不虞匱乏，像著名的東社班「東勝園」，六大柱都是雙柱，即每一行當都有兩人，可以應付所有戲齣。既使光復後，亂彈班的陣容依然龐大，以「東勝園」既有班底復班的東社班「再復興」，光前場就有廿多人。以下筆者根據田野訪談記錄列出卅年代以來亂彈班的班底角色名單，從此可以清楚看到亂彈班隨著人才不斷流失而漸漸減少，甚至消亡的過程。

民國卅年代(一九四六年)「再復興」班底總表

老生：「九歲」陳萬勝(黑鬚)、林慶雲(之前劉有傳、邱海妹擔任過

老生)

大花：劉明旺

正旦：「馬蘭」馬玉花、「客人仔蘭」張蘭妹

小生：陳玉山(玉仔)、林定、林黃石妹

小旦：劉戍妹、羅運妹

小花：劉賓添、鍾胡生、鍾棟

二花：鍾阿知(兼大花、兼管什籠)、劉連喜(兼管服飾籠)、彭學順

公末：傅貴香(兼老生)

貼旦：阿潤仔

什花：鍾寶元(兼管頭盔籠，總鋪)

旗軍：劉己妹、劉玉鶯、潘玉嬌、鍾董修、鍾董永、吳英香、鍾夢冬、  
陳進德、陳菊英

後場：古連順(頭手弦吹)、子龍(二手弦吹)

陳炳煌(頭手鼓)、阿財(通鼓)、泰喜(鑼抄)

根據上表顯示，日據時代享負盛名的東社班，在禁錮八年之後再度出發，人才仍不虞匱乏，光復前後場演員就有二十多人，加上旗軍多達三十多，可以說是光復以來所知最大的編制。從上表也可了解光復之初亂彈班的規模。

民國四十年代(一九五七年)「慶桂春」班底總表

小花：許吉、林阿春

正旦：卓金貴

老生：添財

大花：張添富、柯天祥(軟武松)

小旦：吳英香、劉戌妹

小生：吳丁財、曾德欽

老旦：荔枝仔

副旦：林阿治(彩琴)、阿檢仔

什角：國 華

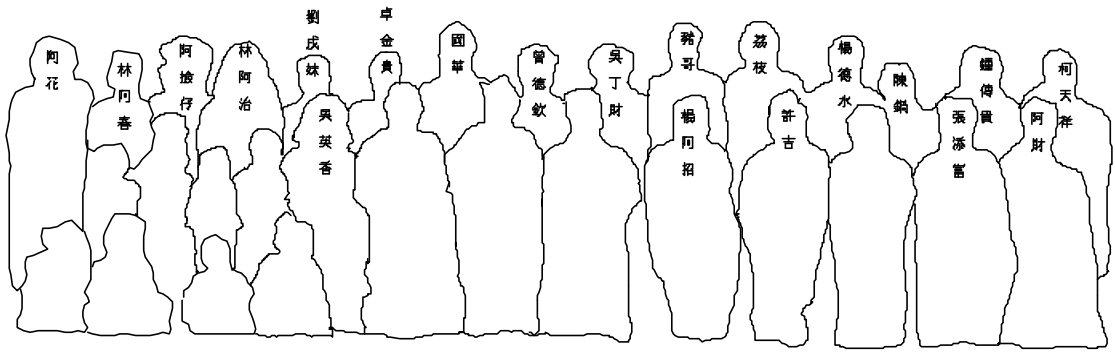
旗軍：阿花仔

後場：鍾傳貴(頭手弦吹)、陳 鍋(二手弦吹)

豬哥(頭手鼓)、阿財(鑼抄)、楊德水(鑼抄)

從民國四十六年「慶桂春」應邀為新竹中正台落成而演，全體人員在演出當天合影留念的照片可以看出，民國四十年代的「慶桂春」雖無光復之初「再復興」的陣容，但主要角色十餘人已足以貼演所有戲齣，而整個班底總人數多達廿多人，尚具規模。

圖 4-1 民國四十六年「慶桂春」為新竹市中正台落成開台演出後攝影留念。



### 民國五十年代的「永吉祥」班底總表

小旦：莊坤田

正旦：大秀

小生：黃三福(定備福)、潘玉嬌

大花：落躡(好朋友)

公末：曾德欽、阿轉

副旦：阿茶旦

小花：林錦盛、萬水

什花：陳金水、屎桶寶

後場：暴牙仔榮(頭手鼓)、

蕭坤炎(頭手弦吹)、蕭慶順(二手弦吹)

民國五十年代的「永吉祥」，班底人數已不如三、四十年代「再復興」、「慶桂春」的規模，後來活動幾年，「永吉祥」即散班。

### 民國六十年代的「樂天社」班底總表

大花：張添富、蘇登旺

小生：吳丁財、潘玉嬌

公末：林阿春

小旦：李秋菊(阿羊旦)、阿雲仔(外國夫人)

阿添仔

林秀妹

阿粉仔

小花：江阿鍊、王慶芳

二手旦：溫滿妹

總鋪：李木己夫婦

後場：林天賜(頭手弦吹)、阿海(二手)，武場不詳

民國六十年代，雖是台灣亂彈逐漸沒落的年代，但因幾個亂彈班相繼散班的關係，「樂天社」集中當時現有亂彈藝人，成為引領風騷的一班。

民國六十年代的「太豐園」班底總表

大花：廖春田

老生：豆 皮

小生：廖春山

小旦：鄭月彩

正旦：林連紹

小花：不 詳

民國五十年代末期才由業餘轉職業的「太豐園」，一向維持其家族基本班底，再視戲齣徵召出缺角色，如隱居台中太平的邱海妹(老生)、劉賓添(小花)、賴清水(老生)、張添富(大花)、劉玉蘭(正旦)、吳丁財(小生)、吳桂英(正旦)等，都曾不定期到太豐園「打破鑼」<sup>60</sup>。

民國七十年代的「新美園」班底如下：

班主：王金鳳

---

<sup>60</sup> 亂彈術語，指的是非正式班底偶爾到戲班協演的意思。



老旦：杜生妹

老生：林黃石妹、吳丁財

大花：朱阿順

二花：鍾阿知

小生：林秀妹

正旦：潘玉嬌(兼小生，老生)

小旦：彭繡靜

小花：林阿春

什角：林土金、林秀慧

後場：簡田辦(頭手鼓)、林天賜(頭手弦)、張海柱(二手弦)、謝乃

宗(大鑼)、賴洲銘(鑼抄)

民國七十年代的「新美園」，因接收其它亂彈班散班後的所有班底，因而班底尚可維持，但這種表相的背後，卻隱藏很大的隱憂，即班底嚴重的老化所面臨人才逐漸凋零的問題。

## (二)後場

職業亂彈班的後場大約五人，比較節流的戲班有時精簡到四人，如後期的「新美園」。有關後場的分工如下：

### (1)文場

頭手弦吹：

從名稱可以知道傳統亂彈的文場必須職司「弦仔」及「吹」兩類樂器。其中「弦仔」部分，包括西路戲的主奏樂器「吊規仔」(京胡)、福路戲的主奏樂器「殼仔弦」(榔胡)，都是作為唱腔的主要伴奏；嗩吶的吹奏則用於「牌子」過場<sup>61</sup>。

---

<sup>61</sup> 烘托戲劇情節所演奏的音樂。

二手弦吹：

二手弦吹同樣得操作「弦仔」、「吹」兩類樂器，只是它的角色在於輔助頭手弦吹，因此在和聲及功能上都必須充分配合頭手弦吹的演奏。以「弦仔」來說，二手通常會操作較低聲部的胡琴，或演奏彈撥類樂器如月琴、三弦等。

## (2) 武場

頭手鼓：

為後場的總指揮，控制所有節奏及戲齣的進行，因此，必須嫻熟戲齣的總綱，甚至是前場演員的身段及表演程式，以利演員的演出。

頭手鼓的主奏樂器為北鼓，又稱班鼓、單皮鼓，藉著兩根鼓棒的打擊及手勢變化，下達各種鑼鼓指令，以推動戲劇進行；另外，也有拍板，在演員演唱時，頭手鼓以左手操作提示板眼節奏之用。民國七十年代以來的「新美園」，一方面因專業後場人才難求，另一方面也是節省開支之便，武場的頭手鼓都沒有專設，而由通鼓手兼之，在音響上效果自然大打折扣。

通鼓手：

通鼓手是頭手鼓的得力助手，也是加強頭手鼓指令的重要搭配，因此，通常能夠熟練掌握通鼓的樂師，都可充當頭手鼓。

鑼鈔：

職業戲班的精簡編制，都是一人兼打鑼與鈔，其做法是將鑼懸吊空中，將一面鈔凸面朝下平置於棉布墊上固定，用左手持另一鈔打在另一面上，右手則以木錘打鑼，雙手分工合作。

### (三)戲籠

職業亂彈班的戲籠，涵括三只「服飾籠」、兩只「頭盔籠」、一只「後場籠」、一只「什籠」、一捆刀把等，其所需及數量如下：

#### (1)服飾籠

大衣籠：

主要涵蓋文用之服飾，其中以五蟒最重要，因而稱之大衣籠。

項目	蟒	女蟒	太監衣	老生褶子	八卦衣	摺子(小生小旦)
數量	5	1	2	1 對	1	1 對

二衣籠：

主要涵蓋武戲所用的服飾，包括五甲、女甲、小繡、甲裙馬卦等。

項目	小繡(箭衣)	甲裙馬卦	甲(靠)	女甲
數量	1	4	5	1

播草籠：

內裝以龍套的背心及一些配飾等。

項目	黑褲衣	領圍	旗軍背心(紅兵)	旗軍背心(黑卒)
數量	1 對	若干	4	4

#### (2)頭盔籠

項目	帝帽	鳳冠	王帽	金貂	過橋	帥盔
數量	1	1	1	1	2	1

項目	大眉	黑紗	紅紗	魚尾盔	白頭包	紅頭包
數量	2	1-2	1	1	1	1

項目	太監帽
數量	2

(3)什 籠：

帳簾、墨盤筆、籤筒、令旗(2)、黑令、燈籠、馬鞭。

(4)刀 把：

大刀(2)、槍(4)、斬手刀(6)、蟠龍棍(1)、金瓜錘(1對)、鞭(1對)  
、 (1對)。

#### (四)戲齣與曲冊

台灣流傳的亂彈戲齣數量很多，依現存民間手抄本來計多達三、四百齣。戲班一般都有戲齣總目，以備請主點戲參考之用。而藝人則各自擁有自己的曲冊，有傳自教戲的先生，也有專人代為抄書，因藝人學戲均有專攻，所流傳的曲冊大半是單一角色的「曲邊」，完整記錄整齣戲進行的為「總綱」。「總綱」會記錄戲中口白、唱腔及應吹奏的牌子，但有關其唱腔旋律及伴奏、牌子等音樂內容，則不見於總綱，而由文武場樂師自行流傳收藏。

戲班流通的曲冊不若子弟軒社經由代代相傳且有專人保管那般豐富，在職業跑埠生涯中，經年累月不斷反復演出的結果，藝人早將戲齣放在腹內，即熟背腦

海，不再需要透過曲冊來轉化為演出。也因此，一個藝人學戲多寡，都會以「戲腹」來形容，好戲腹就是指戲懂得很多。

#### 圖 4-2 傳統的亂彈曲冊

曲冊反映藝人逐步累積戲齣的成果，在記錄上甚少全本戲依序抄寫，甚至也沒有聲腔的分類，往往同一本曲冊當中扮仙戲、西皮戲、福祿戲甚至吹腔小戲並存，不是內行者很難看懂。

以聲腔來區分，有崑曲、福路、西路三大類。其中崑曲部分，扮仙戲居多，另有一些存於折子戲當中，其中扮仙戲是亂彈班在外台接演神明戲必備的戲齣；福路戲、西路戲則為正戲主要演出的內容，也是亂彈當中數量最豐富的部分。

亂彈作為普受民間肯定且信仰活動中重要的一環，除了與它繼承豐富的扮仙戲之外，其戲齣的豐富及完備，更是亂彈劇種體系完整的指標，特別是擁有為數甚豐的「正本戲」(簡稱「本戲」)。正本戲指的是一切有所本的戲齣，不論情節、唱腔、口白、鑼鼓、曲牌等，皆依總綱記載而進行，不容悖離或更動，因此民間也稱之為「簿子戲」。亂彈的正本戲有取自歷史故事，也有來自民間傳奇，其戲齣數量佔最大的部分，有單齣也有連台本戲。

亂彈流傳六十本之說，一說福路廿四本、西路三十六本，也有說福路廿五本、

新路三十五本兩種說法，卻少有人能清楚指出六十本的所有內容，以及它所代表的意義，因所指的六十本戲齣中，有的大本，有的小本，說法不一。以福路戲來說，敷演宋代的《困河東》本戲，由《出京》、《別府》、《小河東》、《屈斬》、《抄府》、《訴廟》、《大門》(又稱《龍虎鬥》)七齣合為一大本；敷演朱買臣與其妻崔氏的《欄柯山》、《前迫》、《後迫》、《癡夢》、《覆水》五齣合為一大本；東漢劉陽走國故事《討貢》、《敲金鐘》、《新下山》、《探妹》、《擊山》、《小登基》合為一本；薛平貴與王寶釧的故事則合《彩樓配》、《擊掌》、《紅鬃烈馬》、《別窯》、《小登基》、《放雁》、《走三關》、《回窯》、《王允拜壽》、《回龍閣》為一大本；亂彈的連台本戲可說是其戲曲發展的成熟指標，因為它需要一群專精不同角色的演員及專業後場樂師通力演出，且個個都得精通相當的戲齣及曲目，所須下的功夫相當多，歷任過布袋戲、亂彈、歌仔等後場的知名樂師劉亦萬對亂彈後場的經驗之談即反映如此的現實：

歌仔戲的曲目是比較活可以變化，可以根據流行而加以改變，而亂彈的曲目定得很死。它所安排的劇目、口白、唸唱的部分都寫的非常清楚。就是要按照劇本裡面定好的來唱，唱錯一個字都不行，所以亂彈班必須要完全熟練才能夠上陣，雖然亂彈班的戲變化比較少但是劇目多，經過這些歷練，每個人都可以堪為人師可以當先生了。(劉亦萬，1998：295)

清昭槎《嘯亭雜錄》嘯亭續錄 卷一「大戲節戲」條提出一個相當重要的見解，即完備的劇本可視為一劇種體系完成的指標。這種說法與亂彈藝人經常以其擁有正本戲來說明亂彈之與歌仔不同甚至較其優越實相呼應。

從我學樂到現在以來，我覺得我在亂彈班等後場學到的比較曲館豐

富。曲館學的有時候只是要求會拉會吹而已。而在劇場學的臨場經驗比較充足，像在亂彈班的演奏，所有的劇目和音樂定得死死的。在亂彈班有必備的約一百一十首的曲目讓人家隨時點隨時演奏，這都是事先要練得滾瓜濫熟，以備前場的演出。它的曲牌和劇目都安排得死死的，該演出哪裡就該用哪些配樂。經過亂彈班演奏的這一番訓練，我覺得的肚子之中比較有材料，也比較像是在學樂器。(劉亦萬，1998：294)

亂彈的正本戲並不只於六十本，很多雖非在六十本之列，但仍受到戲班及藝人的喜愛，甚至觀眾的歡迎，像是《黃鶴樓》《長板坡》《天水關》《黑四門》等，都是戲班經常演出、內行觀眾熱中點選的戲齣。

連台本戲雖是亂彈發展完備的指標，但同時亂彈也保存不少二至三位角色的對手戲，其內容不長，有的偏重唱唸，有的講究做工，戲班都稱之為「對子戲」。

暝尾戲：在媽祖出莊或神明遶境出巡的場合，迎神隊伍及香客在廟前席地而歌，戲台上的演出往往陪伴這些香客及迎神隊伍度過漫長黑夜，所謂「三齣光」，意即演完三齣曙光即現。午夜之後「暝尾」避免大鑼喧鬧，通稱挑選以響盞為主的戲齣，因此「對仔戲」也有稱「碗鑼戲」。

戲頭：指的是一般戲班正月時開籠演戲，為求吉祥兆頭，劇情中有死傷的一定要排除，因此所貼出的都是帶有喜慶意味的戲齣，如象徵長生不老的「長生祿」；有七子八婿大拜壽場面的「大拜壽」；描寫門神尉遲恭認妻、認子一家團圓故事的「黑四門」；象徵求壽的「百壽圖」。

亂彈在發展的過程中，除了大量搬演正本戲之外，也開發一些新的戲齣及題材，這些戲齣取自稗官野史及歷史傳奇，如西遊記、薛仁貴征東、包公傳奇，由藝人自行定腔加以敷演而成，有的排成「西路」，也有排「福路」，有的甚至「西路」、「福路」兩用，此類戲也稱傳子戲。

一個職業劇班要能生存，必得建立在良好的口碑之上。而戲齣，自然是劇班是否具有競爭力的一環，在農業社會尚未轉型工商業之際，無論班長、請戲廟方、有地緣關係的子弟軒社，都會提出有關戲齣的意見，甚至直接點戲，因此，沒有相當的戲齣(劇目)，很難有好的口碑。

光復之初，亂彈班還能維持一百齣左右的戲齣，這主要靠著日據時代養成的人才尚存的緣故，據藝人林阿春的說法，在她搭「樂天社」(1950 末期-1973)時經常在南屯演出，有一回連演一百天，戲齣不重複。但重新整班訓練人才就沒有如此簡單，民國五十年代末期從業餘轉入職業的「太豐園」，以十餘齣戲立足於劇壇，包括《鬧西河》《敲金鐘》《三進士》《彩樓配》《放關》《斬蛟龍》《斬華雲》《忠義節》《黃鶴樓》《斬紅袍》《金水橋》《臨潼關》等(賴洲銘，2001)。民國五、六十年代，亂彈逐漸沒落，有的整班甚至沒有完整的戲籠，只是因應戲齣拼湊角色及戲服，也難怪藝人林錦盛說：「十齣戲就可以騙吃騙喝」。



## 第二節 戲班的財務

亂彈班的財務與整班模式有關，日據時期的社會條件，整班的資金大都來自有錢人士的投資，其盈虧自負的結果，有賺有賠。光復後，由於人才濟濟，不少藝人有意願整班，但主要以自資為主，而藝人受聘於班主按約定的條件領取個人的酬勞，此為「薪勞班」；另一種經營型態由藝人合股經營，即每個藝人都是老闆，每人按彼此約定的股分比例拆帳，此為「開分班」。光復後的開分班如苗栗東社「再復興」。

無論是「薪勞班」還是「開分班」，其酬勞的分配反映不同角色在亂彈班的地位：

戲班的角色中，第一艱苦的就是六大柱當中的老生，可以說每齣戲都有老生，且戲分吃重；第二艱苦是小旦，小旦的戲路有苦戲、有瘋戲、有囡仔戲；第三是小生，小生有文有武；其次為正旦、大花、小花。不論是「薪勞」或「開分」，戲班的老生、頭手鼓、頭手弦吹都屬一級，而旦行因其有較多的胭脂水粉開銷，也都歸於一級，另外，戲籠不但占了一分，還是以一級計；六大柱中的角色多屬一級；下四柱二花、老旦、公末、捧茶旦等屬三級；另有打鑼抄及管什籠的均屬四級。(劉己妹，2001)

演出是戲班的主要收入，另外還有「公賞」及額外的扮仙「私仙」等，都是收入之一。仙戲的部分若不予分配，則班主歲末須「做牙」，即尾牙時犒賞全體工作人員打牙祭。餘所有收入皆按大家認可擬定的級數分配，

「薪勞班」的藝人領固定的薪資，並且可以享受公賞及仙禮等分配，不必過問戲班的盈虧及班主的收支，伙食又由班主負擔，大小月戲路該有多少薪酬，心裡有數，收入固定。「開分班」則不同，所有收入扣除所有支出如班長的佣金、

菜錢、王爺金紙錢、交通及耗損等，再就彼此公定的比例分配。

一般而言，戲班都有「帳簿」，即有專人記錄戲金、仙禮、賞金等收入，以及前後場藝人酬勞與各項支出，特別是「開分班」一定要推派專人管帳簿。由於「開分班」人人是頭家，較能凝聚向心力，但「開分班」忌諱帳目不公，據「再復興」班長潘細木說法，「再復興」管帳簿的劉賓添有吃帳的情形，因團員幾乎不懂帳目，多不知情，經他發現指出，所有人員才知情(潘細木，2001)。也因吃帳的疑慮，團員紛紛決定退股，才由劉賓添、傅貴香、劉己妹一家陸續買下所有人的股分，改為獨資班，名為「新復興」，但民國五十年代起就少有職業活動。

圖 4-3 日據藝人劉賓添(後立者)掌「再復興」大簿，其妻傅貴香(前排左)擔任老生或公末角色，另一位為劉四妹。

### 第三節 戲班經紀人：班長

戲班要維持生存，必得仰賴演出機會，戲班稱之為「戲路」。一個戲班戲路好壞，固然與戲班班底的好壞有關，另一方面戲班的人際關係亦不無影響，其中除了班主與團員的人脈之外，也仰賴戲班經紀人即「班長」的引介。班長以其地緣的關係及對戲班的了解，居間連繫接洽，一般而言，班長多掌握其所住地附近的三、四個村落的廟宇或私人演戲需求，並能在事前連絡當事人如爐主、主任委員、村長、信眾等，再連絡安排劇團演出。一旦引戲成功，佣金為戲金的一成。

班長要能為戲班開拓戲路，即所謂的「打戲路」，如此才能為戲班帶來穩定的收入。從日據以來，班長的經紀人角色一直舉足輕重，有的戲班班長由班內團員自兼；一家三代都擔任過戲班班長的潘細木，其祖父潘榮順、父親潘永山都是亂彈演員兼班長，而他個人沒有學戲，但十二歲就跟隨祖父到戲班，耳濡目染之下，也擔任過著名東社班「再復興」、「慶桂春」、「老新興」的班長。

圖 4-4 台灣戰後初期的戲班班長潘細木。

班長這個行業從日據迄光復一直存在，這種「沒出力光出嘴」的行業，自然也面臨競爭，但關鍵在於戲班是否願意將打戲路的工作交付。一般而言，每個班

長都有其勢力範圍，以潘細木為例，光復初期戲班及民眾仍有所謂「三條水」的地緣觀念，為沿續日據轄區新竹州的說法，由北至南算起共有三條水，一為流入新埔、關西的鳳山溪與流往竹東的頭前溪合流；二為流經竹南至南庄一帶的中港溪；三為流經苗栗至大湖的後龍溪；三條水所指正是現今桃竹苗地區(參見圖 4-6 台灣日據時代地圖書)，幾乎是客家人生活密集的地區，多半都由他引介，關鍵之一在於他精通客語，溝通無礙，另方面有地緣之便，以及客家地區熱衷看亂彈，其身兼著名亂彈班班長等優勢，使得他一向掌握客家地區的戲路。(潘細木，2001)

班長要得到戲班的信賴及委託，本身對戲班的演出、班底等均能充分掌握，所引介的戲班班底如「三大」、「三小」陣容如何，所擅戲齣如何，常是班長與請戲爐主接洽的重點，另外，班長的帳目清楚與否也是戲班考量的重點，民間有一些班長被稱之為「戲班虎」，均是被戲班發現帳目不清，吃戲班錢的。其中，戲金的部分較不易差誤，扮仙的「仙禮」，若班長以多報少，吃了部分的數目，一般班主不易發現。

班長引戲都要與爐主接洽，爐主一年換一次，引戲時得靠昔日的口碑為基礎，畢竟角色不好，班長也吹不出牛皮來。請戲的爐主一般會提出以下意見：

會有人向爐主提供意見，而由爐主向班長提出要求，內容不外戲要好，觀眾愛看，角色嗓子要好，不要「拖棚」。有的還會直接問哪些藝人挑「三大」、「三小」，甚至直接點戲齣。(潘細木，2001)

雙方議定演出之後，必須簽約定戲合約，其內容反映戲班外台演出生活之所須，除詳定戲班的演出日期、時間、場次及戲金，並載明請主須備妥戲班抵達時升火煮飯及泡茶之用的米、豬肉、火炭、柴、鹽、醬油、茶葉等用品數量，以及演員卸妝用的火油、粗紙等，當中還要言明若遇不可抗拒之天災地變風雨大水不能上演，請主同意全日戲金交給團主收回。

定戲合約內容中都會載明一日兩場的演出時間，日戲大約在下午三點至五、六點之間，夜戲由八點演至十一點。至於扮仙的部分，雖未在合約中註明，但約定成俗在日戲開演前先扮仙，不可缺少，如此才算一棚戲，因此戲班都稱此一配套的扮仙為「公仙」，而一些信眾在神明誕辰或重要慶典時謝戲還願，往往會自行出資請戲班扮仙謝神，此為「私仙」。

圖 4-5 新美園的定戲合約

圖 4-5 劇團演出合約

除了戲金的佣金外，請主也會給戲班貼賞金，此賞金屬「公賞」。「公賞」反映戲班是否受到當地的歡迎及肯定，一般來說，只要戲班演出不錯，請主或多或少會給賞，若無，則隱約透露了請主對戲班不甚滿意，及可能不再續請的意味。而公賞，有人有分，除班主及所有成員之外，班長也占一分。(潘細木，2001)

圖 4-6 光復初期戲班及民眾仍有所謂「三條水」的地緣觀念，為沿續日據轄區新竹州的說法，由北至南算起共有三條水，一為流入新埔、關西的鳳山溪與流往竹東的頭前溪合流；二為流經竹南至南庄一帶的中港溪；三為流經苗栗至大湖的後龍溪；三條水所指正是現今桃竹苗地區。

## 第四節 戲班的演出

### (一) 演出形式

台灣亂彈在日據及光復初期發展興盛，其活動範圍不僅只在信仰祭祀圈內的謝神請戲演出，隨著社會經濟的發展，都市化的影響，亂彈班亦與大陸京班、歌子、梨園等同樣曾走入商業劇場，展開戲界所謂「內台」商業性演出。只是，研究台灣內台時期的學者都不會偏廢大陸京班、梨園、九甲、歌子部分，惟獨台灣亂彈班的內台史不見於學術研究，直到《內行與子弟》一書出版後，隨著老藝人林阿春手中一張光復初期「老新興」內台演出廣告單出版，說明台灣亂彈班在內台演出的事實。

亂彈班曾進入內台，但是卻沒有改變外台戲是亂彈班主要賴以生存的現象，這與台灣亂彈一直予人酬神謝戲的儀式意義有關；台灣亂彈承傳大量的扮仙戲，加上它在民間戲迷心目中較之四平、歌子有較高的美學地位，以致日據以迄光復初期，始終成為民間請戲的主要選擇，連帶造成亂彈班一直以外台演出為主要重心，而使內台演出的面貌顯得模糊。

亂彈班一般以「做外台」、「做戲園」區分神明戲與商業劇場，神明戲帶著請戲還願的性質，民眾不必付費即可欣賞戲曲演出，和商業劇場觀眾須買票看戲，其演出形式及內容安排，都有不同因應。

#### (1) 外台

亂彈班在外台的演出主要與宗教活動結合，而其開演的「扮仙戲」一直是民間請戲最重要的部分。「扮仙」既酬神又能為民間帶來吉慶，也有「吉慶劇」、「神功戲」之說。亂彈的扮仙戲是台灣現存劇種中保存最多且最豐富的，其戲齣之區別除在敷演的故事內容之外，有的則區別在音樂，像《三仙白》、《三仙會》，敘

述的都是福仙、祿仙、壽仙三仙下凡為某神仙千秋華誕祝壽，另有喜神、麻姑、白猿獻瑞等，雖是同樣的故事在音樂表現上卻有不同，《三仙白》扮演者只講口白，不必演唱，屬於最簡單的扮仙，也是運用最普遍的一種；《三仙會》演出者則要唱曲牌，且絲毫不能簡省，略高一級。另有《南詞仙會》，和《三仙會》內容相同，但卻是另一獨立的音樂版本，另外三仙分獻加官、麻姑、魁星等亦不同。

另一廣受歡迎的扮仙戲為《醉八仙》，敷演的是瑤池金母為長庚星壽誕，邀約漢鍾離、張果老、李鐵拐、曹國舅、呂洞賓、韓湘子、藍采和、何仙姑等八仙前往華堂慶賀的故事，演出當中八仙一一吟誦吉祥之語，加上金母懷獻蟠桃、玉液瓊漿，在華堂盛宴酣暢同飲之後，藉著呂洞賓與何仙姑嬉鬧相偎之際，八仙將糖果、餅乾、銅幣丟向觀眾，並以米酒潑灑台下觀眾，藉由此模擬性的儀式性行為，將祥瑞之氣分散到觀眾及謝戲者身上。也因此，戲班也稱《醉八仙》為《酒仙》，在民間通常適用於王母娘娘誕辰請戲的場合。

除了仙會、酒仙之外，亂彈班經常演出《天官賜福》，內容敘述賜福天官奉玉旨，偕老人星、天祿星、月德張仙、天喜星、牛郎星、織女星一同下凡賜福給人間福主之家，全劇唱詞、口白富含吉祥之氣外，扮演各仙的演員手持贊語排成圖形，盈滿祝福。《天官》系列還有《南詞天官》、《五福天官》。

亂彈班還有《長春》敘述賜福天官率福、祿、壽、財、喜等五福星君下凡，賜福積善之家，之後接演《卸甲》，描寫郭子儀因平定安史之亂得勝回朝，唐肅宗以酒慰勞並欲親自為他卸甲的典故。

頭齣神仙戲之後，緊接著搬演封賞的齣頭，如搬演韓擒虎平番有功，凱旋回京受封平虜王及其它封賜的《封王》；敘述蘇秦說降六國合縱以抗秦有功而受封六國丞相的《封相》。尾齣接演象徵家庭圓滿的小登科《金榜》。

亂彈的扮仙戲的有其嚴謹的套法，且都是三齣頭，其配套如下：

- 1、三仙白、加 官、小金榜
- 2、三仙會、封 王、大金榜



- 3、大壽仙、加官、小金榜
- 4、醉八仙、小封王、小金榜
- 5、天官賜福、封相、大金榜
- 6、南詞天官、河北封王、河北金榜
- 7、長春、卸甲、金榜
- 8、掛金牌、河北封王、河北金榜
- 9、太極圖
- 10、四福會(舊仙會)、封王、金榜

表 4-2 扮仙戲演出套式及劇情概況表

演出套式	說明
三仙白 加官 小金榜	劇情描述某寺廟神明千秋華誕，福、祿、壽三仙下凡前往慶賀，另外還有麻姑、魁星、白猿。戲中沒有唱昆腔，也沒有念詞全部都是口白；之後是加官；然後接小金榜，口白較簡單，小生 - 鍾景期、小旦 - 葛明霞，一人兩句口白，之後就吹場結束。
三仙會 封王 大金榜	劇情描述某寺廟神明千秋華誕，福、祿、壽三仙下凡前往慶賀，另外還有麻姑、魁星、白猿，唱梆仔腔，並要唸詞；之後是封王，搬演韓擒虎平定番邦，凱旋回京，上京受封賞的過程；最後接大金榜，搬演小生鍾景期金榜題名，封官後回家與妻子 - 小旦葛明霞團圓，雙雙拜謝天地。
大壽仙 加官 小金榜	劇情描述某神千秋華誕，瑤池金母邀八仙前往祝賀瑤池金母拿出萬年瓊漿宴請眾仙，結果八仙喝的酩酊大醉的情形；之後是加官；然後接小金榜，口白較簡單，小生 - 鍾景期、小旦 - 葛明霞，一人兩句口白，之後就吹場結束。

太極圖	劇情描述賜福天官邀請東方老仙、八仙等眾仙前往慶賀蟠桃大會。到了華堂，天官獻上牛郎、織女星，東方老仙獻上南北斗星，八仙則獻上白猿，並各自口讚一詞，表示賀喜。
天官賜福 封相 大金榜	劇情描述賜福天官奉玉帝敕旨，偕祿、壽二星及五財神同往福地降福，八仙繼至獻瑞，之後同返天宮；之後是封相，搬演蘇秦說降六國合縱以對抗秦國，並受封為六國丞相的經過。最後接大金榜，搬演小生鍾景期金榜題名，封官後回家與妻子 - 小旦葛明霞團圓，雙雙拜謝天地。
南詞天官 河北封王 河北金榜	劇情描述賜福天官奉玉帝敕旨，偕祿、壽二星及五財神同往福地降福，八仙繼至獻瑞，之後同返天宮之後是封王，搬演韓擒虎平定番邦，凱旋回京，上京受封賞的過程；最後接大金榜，搬演小生鍾景期金榜題名，封官後回家與妻子 - 小旦葛明霞團圓，雙雙拜謝天地。
醉八仙 小封王 小金榜	劇情描述某神千秋華誕，瑤池金母邀八仙前往祝賀瑤池金母拿出萬年瓊漿宴請眾仙，結果八仙喝的酩酊大醉的情形；之後是封王，搬演韓擒虎平定番邦，凱旋回京，上京受封賞的過程；然後接小金榜，口白較簡單，小生 - 鍾景期、小旦 - 葛明霞，一人兩句口白，之後就吹場結束。
長春 卸甲 金榜	劇情描述賜福天官率福、祿、壽、財、喜等五福星君，下凡賜福積善之家；之後接卸甲，搬演唐將郭子儀平定安史之亂，得勝回朝，唐肅宗大喜，在望春樓置酒慰勞，病癒親自為他卸甲的情節。
掛金牌 河北封王 河北金榜	劇情描述玉皇大帝命註生娘娘送文曲星下凡投胎到人間積善人家。張仙奉助生娘娘之命，親送文曲星下凡，路上遇到了送福祿壽金牌的太白金星，與送麟兒下凡投胎的太上老君，於是三人同往賜福與拜壽。

台灣亂彈與其它現存地方戲相較，扮仙戲的種類最多，像歌子戲就是吸收亂彈的《三仙白》、《南詞仙會》、《醉八仙》，但無論前場後場走樣甚多。

扮仙戲是亂彈班在外台演出的第一部分，有的請主為配合慶典時辰，會指定扮仙的時辰，但逢大月，戲班戲路好，廟方請不到戲班，面臨戲班一分為二或三「拆棚」的情形時，扮仙時間可以由雙方協商而定。若無特別指定，一般戲班都在下午二點開始扮仙，以便日戲能在三點左右上演。

外台一日有兩場演出，日戲與夜戲各一場，因著不同時間的演出，亂彈班有其戲齣安排的規律，即日戲的挑選偏向喧鬧的戲齣，如《大拜壽》《長板坡》《黃鶴樓》《金水橋》《天水橋》已被定型為日戲，幾很少被安排為夜戲。

夜戲則有《困河東》、《三進士》、《金龜記》、《藥茶計》、《寶珠記》、《鬧西河》、《黃金臺》、《金龜記》等。

## (2)內台

亂彈班在光復後進入內台的時間很短，活動時間大約在民國四十年代，其原因主要因亂彈在內台的演出考量主要為彌補外台空檔，特別是為「小月」增加收入，加上內台演出或多或少得在服色、布景、廣告等方面投資，一旦票房不利，戲園經營者及戲班本身都會賠錢，相對的班底酬勞也不高，因此，亂彈班演員都不熱衷「做戲園」。

內台沒好價，如果阮做外台一天有廿元，內台大概只有十五元或十七元酬勞。因為只要遇到播田與收割、梅雨、颱風就沒什麼人看戲。一沒人看，戲班不到原訂的演出日就會提早結束檔期回家，所以是標準的看天吃飯。(王慶芳，2001)

內台演出前須遵守唱國歌的規定，布幕會先降下一面中華民國國旗，這時頭

手弦吹以嗩吶吹奏國歌，演員則站在布幕後面齊唱國歌，但中年以上的藝人都會要十幾、二十歲的後輩代表應付一番。

圖 4-7 老新興民國四十年代的內台演出宣傳單，上有劉玉蘭(2)、王慶芳(3)、陳盡(12)、林阿春(14)等藝人。

內台演出午場時間約下午二點到五點，夜場約八點到十一點，其中八點到八點卅分短短的卅分鐘，戲園會安排一段京劇加演，不外乎關公戲如《三戰呂布》、《斬顏良》等折子，馬僮馴馬的精采身段、關公的功架等，安插在亂彈之前用以刺激票房。

也因為內台的演出要能吸引觀眾買票入場，戲班在演出形式及內容方面都要有不同因應，其差別在戲齣部分為捨「正本戲」而取「傳子戲」，只要有故事情節為體，演員可根據個人專業能力加以發揮，包括選擇以何種唱腔、音樂來敷演，都不加限制，因此，戲班會請專人「講戲」，分配角色之後，演員即各自發揮。

在內台演的戲齣五花八門，如武則天、薛仁貴征東、薛仁貴征西、三藏取經、八美圖，配合這些新演的歷史故事與民間奇，內台演員的頭飾、服飾也推陳出新，與外台的傳統戲曲造型形成強烈的對比。

圖 4-8 內台演出的服飾變化，連涼鞋都派上用場。  
(左圖為藝人潘玉嬌民國四十年代的內台扮相)

圖 4-9 亂彈藝人的內台扮相也受歌子戲的影響。(右圖為藝人林秀妹)

日據時期亂彈班的服飾，有購自南洋，也有購自大陸福州，但光復後隨著兩岸的阻隔，台灣亂彈班不能再向大陸訂購戲服，許多演員自行縫製，加上內台的戲齣推陳出新，服飾也跟著調整，有的嘗試以尼龍布繡亮片做成的戲服，可以說傳統戲中所未見。因著服飾的改變，連帶頭飾、戲靴也都不一樣。有的扮相無去搭配傳統戲靴，甚至改以涼鞋登場。

台灣的內台戲院遍布全省，戲班亦有地域活動的範圍，像苗栗「老新興」在民國四十年代的演出多集中客家庄，如苗栗新興戲院，新竹縣部分有關西戲院、東秦戲院、內灣戲院、九讚頭戲院、南慶戲院、三灣戲院、山湖戲院、北埔中興戲院、竹東第一戲院、文化戲院、關東戲院、竹忠戲院、芎林戲院、新埔戲院，

其中以關西東秦戲院、北埔中興戲院的規模較大，約有六、七百人。當時，入場票價約分三等，前區約六元，中區約五元，後區約二元半，戲開演後再買票入場的有減價優待。(王慶芳，2001)

## (二) 舞台裝置

台灣亂彈班的演出舞台都由請主提供，請主必須在戲班抵達之前派專人搭好戲棚。光復之初，各寺廟尚未興建水泥戲台，所有舞台都是臨時搭設，材料則就地取材，舞台支架都採竹管、杉塊，面板則用木板，並以白色厚重棉布縫製而成的布篷、稻草圍覆。平日廟方都會蒐集材料，並加以裁切收藏，據藝人潘玉嬌說法，北埔附近一寺廟搭設一戲台只用七塊板就拼成面板，以每塊兩呎寬，七塊就有十一呎寬，拼出舞台面板的寬度，至於舞台的深度，以木板的長度拼接而成。一般而言，好的木板都拼在前台，較差的材料都拼在後台供演員化妝休息用。所有搭設戲棚用的竹管、木板、布篷，廟方都會回收以便繼續使用。

戲台靠布篷遮避風雨，雨勢若大就無法抵擋，得移師廟內進行，這時廟方會拆掉戲棚板改鋪在廟內廣場上，因為戲班是「瞞天騙地」，即演員演戲屬虛擬，上面必須有頂蓋，且演員的腳不踩在地上，即不能頂天立地。(潘玉嬌，2001)

另外，廟方搭設戲棚還有一規矩，當一檔戲最後一場夜戲演完時，請戲主會抽掉一塊戲棚板，如此一來，就表示戲不再連下去，而有專人連夜拆除戲棚，若某一戲班檔期結束，但同一地點隔日還有別班來持續演出，請戲主就不會抽掉戲棚板<sup>62</sup>。

有了戲台之後，戲班會綁上布景，光復之初的舞台布景沿用日據時期形式，「這些內行亂彈班，據說一直以來直到戰後之前，並無今天野台劇團所常見彩繪佈景，只有一大塊上書「天官賜福」俗稱「天官屏」的布幕，分別出前後台。」(范揚坤，1997：90)，光復之初，則以三塊長布條分割出前後台的區位，中間部分，上方橫書戲班班名及所在區域如「東社再復興」，中間則直書「天官賜福」四個大字，簡潔素樸，一點不花俏。(潘玉嬌，2001)

後場則分列舞台兩側，武場所在右舞台為「出將」，主要擺鑼鼓樂器，也叫「武平」，為演員出場的方位，而文場所在左舞台則為「入相」，主要司管弦樂器，

---

<sup>62</sup> 根據藝人潘玉嬌的說法。

又「文平」，也是演員入場之處，兩側統稱「文武平」。

圖 4-10 亂彈演出前後台空間配置圖



## 第五章 亂彈班的美學表現

中國戲曲具有多層面的審美功能，決定予戲曲觀眾如何去欣賞、接受它，而戲曲觀眾的欣賞模式，則又反過來影響戲曲的結構與功能。在中國戲曲發展史上，從勾欄瓦舍、教坊、堂會、草台 以迄近代專業劇場的戲曲演出，不同的表演形式，其欣賞者的注意力及焦點不同，對戲曲內部自然產生不同的影響。

台灣的演劇活動約從十七世紀後半葉漢人在台灣移墾開始，隨著漢人的農事經驗與信仰文化而普遍流傳，成為節令慶典祀神、婚喪喜慶、許願還願甚或規範懲處的主要訴求方式。在以農業型態為主的台灣社會，戲曲活動主要具有祀神的宗教功能，另一方面則成為農村人民唯一的娛樂。台灣流傳的亂彈，就在如此帶有高度儀式背景的功能性需求下，發展出一套適於民間草台演出的表演模式，連帶也影響其審美要素。

亂彈在台灣民眾心目中的地位，一直居於正戲、大戲的地位，主因它所繼承的扮仙戲劇目，是民間祭祀慶典中的儀式一環，在戲班與藝人甚至請主、觀眾的認知當中，扮仙所具有的神聖性恰與日戲、夜戲兩場演出的世俗性形成一對比，然而這兩者的比重在光復後隨著新式媒體的運用、各式藝文活動的發展，而受到影響，戲曲娛人的特質一再被壓抑，相對的，只有依附於宗教與信仰的儀式活動的戲曲活動，才能得到生存的條件。這種生存與發展的環境，導致亂彈在民間一直維持相當傳統的演劇風格，而這也正是亂彈演出的審美實質。

由於扮仙戲依附於民間宗教信仰儀式當中，無論戲班、觀眾、請主形成一套傳統的審美共識，即扮仙在酬神，是給神明看而非給人看，因此得堅持戲齣傳統，一旦選定扮仙戲齣，就必須照本宣科，從唱腔與音樂乃至表演形式都循其所謂的傳統進行，以維持其神聖性。

## 第一節 亂彈的唱與聲腔

亂彈的唱腔與音樂，無疑是它最具特色的一環。在台灣所有地方劇種當中，它是唯一沒有單一主聲腔的複合性劇種，所涵括崑腔、皮黃、福路、吹腔等多種聲腔，符合戲曲史上所謂「三合班」<sup>63</sup>的型態。這種諸腔並存的特色，傳自南戲、崑腔、弋腔、秦腔、梆子 等不同時代之主流聲腔，經不斷堆疊、混融及地方化的結果，自成一格。也因其為中原文化的縮影，以及其中州音官話系統演出的特色，使得亂彈的演出一直帶有正統的色彩，連帶也影響藝人及觀眾對其聲腔的審美態度。

諸腔並存之美，在於極盡聲色之娛。因此，在聲腔的審美上，戲班及藝人擅長的聲腔愈多愈好，以西皮、福路兩大聲腔系統而言，過去子弟軒社有所謂西皮、福路之爭<sup>64</sup>，導致長期以來各自為習，縱使不產生成見，也難免造成審美上的偏狹，影響其點戲、看戲的態度。戲班面對全省業餘子弟遍布的現實，所面臨最挑剔的觀眾正是這些子弟，為了生存，兼擅西皮、福路兩大聲腔系統的戲齣是必然之趨勢。以基隆為例，早期「聚樂社」與「得意堂」各立福路、西路派系，形同水火，職業戲班每到其不同勢力範圍如基隆媽祖廟演出，一定要貼演福路戲齣，若到夜市一帶的開漳聖王廟演出，就得遵守子弟軒社之默契，演出西皮系統的戲齣<sup>65</sup>，因此，職業亂彈班與藝人的審美意識裡，聲腔多是種美。

唱腔的重要不僅是所有戲曲普遍的共性，在台灣還有客觀環境使然；在沒有電子擴音設備輔助的時代，肉聲演出是最原始的表現，也是對專業演員唱功的考驗。藝人林阿春相當自豪天生有副好嗓子，據她說法，囡仔班時期「我在中崙唱，圓山聽得見」，這種近似傳奇的說法，或許只能解釋當時農業社會沒有車水馬龍

<sup>63</sup> 戲曲史上以能同時唱演三種聲腔的戲班為「三合班」。

<sup>64</sup> 西皮、福路之爭為台灣近代史上最大規模的戲曲對抗，從清末以迄日據時期，兩派各擁其聲腔系統，形同水火，甚至大規模械鬥，其範圍遍及東北部及西部平原，見臺灣省文獻委員會譯編臺灣慣習研會《台灣慣習記事》第參卷上，頁 5-8。

<sup>65</sup> 這種西、福之分，爾今雖不再對立、衝突，但演變到後來，形成彼此學習上的偏狹，導致對其它聲腔系統的不熟悉，影響欣賞職業戲班演出的視野，民國八十年代「新美園」到基隆演出，子弟選戲依然有此傳統。

的喧囂，也沒有鋼筋大樓的屏障，藝人的演唱就隨著大自然的神奇力量傳送這一說法被林阿春視為她一項傲人的傳奇，不究其真實性，但可以證明嗓音的本錢，絕對是一個藝人相當珍貴的部分。

亂彈戲界流傳一些俗諺，「師公和尚戲，無聲打到死」、「一聲蔭九才，無聲不免來」充分說明好的嗓音是表現唱腔的基本要件，所謂的無聲，自然不是完全沒有聲音，對於一直在草台從未進入電視或電影等媒體演出的亂彈班而言，音量大是絕對客觀之必然需求。

除了從演員表現可以看出唱與聲腔的重要性之外，從戲齣的分類也可看出其聲腔難易的分別，亂彈藝人在學戲的過程中，如何由簡入繁，一直有種約定俗成的標準，即所謂「粗弓馬」、「細弓馬」的分別，實際的說法則有所謂「怒打金水橋．胭脂雙別窯」的說法，「怒打金水橋」指的是《打金枝》《金水橋》兩齣，「胭脂雙別窯」指的是《買胭脂》《雙別窯》兩齣。前者雖是「粗弓馬」，也有深淺之別，即《打金枝》較《金水橋》淺些，而後者指的「細弓馬」當中，《買胭脂》到《雙別窯》是由淺入深。

「粗弓馬」、「細弓馬」的分別，充分反映出北管子弟對曲唱崇高的意識型態，以「怒打．金水橋」為例，這是職業戲班常演出的正本戲齣，「胭脂．雙別窯」則是三小的對子戲，演出機會較少，甚至像「雙別窯」數十年未見於舞台，瀕臨失傳，但老子弟對「細弓馬」依然熱衷，甚至極盡鑽研能事，像九十七高齡的北管子弟先生葉美景，經常標舉細弓馬戲齣「奇逢．奪棍．醉酒．訪友」的重要性，其獨特之處在於「曲韻較壞」，即曲韻峰迴路轉較難駕馭掌握的，也就是偏重唱工的戲齣。

這些戲齣幾不見於戰後的亂彈舞台，但依然是藝人壓箱底的絕活，作為標舉一藝人是否戲腹深厚，或更上層樓的關鍵。像六大柱中的小旦，在一個戲班的地位、身價往往取決於她的戲腹，據說，早期要到戲班當小旦，都會被問到：「你有幾「思」？」「你帶幾思出來？」，乍聽以為是問到旦角得自備多少套戲服，實際上指的是《思凡》《思夫》《思潘》《思秋》「四思」，當小旦「四思」齊備，

人家才看得起。(賴木松，1999：213)

這「四思」屬崑腔，子弟都稱為「大小牌」，雖然這「四思」非屬西路、福路本戲中的唱腔，但對從小就在這個學之不盡識之不完的亂彈環境中的藝人來說，依然是不斷追求學習的目標，像家母潘玉嬌，自小工小生，在戲台上沒有機會學習「四思」曲牌，直到褪下戲衫年高六十才向北管子弟先生林水金學習，可見曲多是美，也是藝人一生中自我滿足的極致追求。而從內行與子弟對「大小牌」這類已不活躍於戲曲舞台的重視，仍可見崑腔在亂彈戲界有其崇高神聖的地位，儘管它已流於曲唱的形式。

亂彈作為中國戲曲的一支，同樣具有戲曲的共性，其中以歌舞演故事的說法充分反映，高度音樂化的表現是戲曲作品在形式上的共同特徵，特別是工業文明尚未高度發達的階段，照明設備的進步與否，影響戲曲活動的視覺效果；直到光復初期，電燈仍未普及到所有農村，所有夜間的戲曲活動以「電土火」作為照明，自然在視覺上的效果未盡理想，相對之下，唱腔音樂給觀眾的聽覺期待相當高。

長久以來，戲班一直有「文戲金，武戲土」的觀念，文戲重唱唸，演文戲的藝人身價高，這是必然的道理。而早期北管子弟看戲，重點亦在於聽唱唸，且心中有其審美判斷，久而久之就形成一大眾的口碑，像亂彈戲界經常流傳著「某某老生或某某阿旦好喉韻」的說法，像筆者的祖母邱海妹，在幾位坤生當中唯一博得「女老生」封號，主因她的唱工聞名，她演戲不翻不打，在台上不費太大的勁，所謂「一聲蔭九才」，其嗓音高亢，再加上演唱技巧純熟，在子弟圈中享有盛名。

對於日據藝人的唱腔表現，葉美景先生推崇「羅漢仔」、「阿圍」、「紅花米仔旦」、「痾春」、「歪嘴蕊仔」等，其中除「痾春」林阿春在近代還參與演出，還留下具體的演出形像之外，其餘藝人都早已去世；對於唱腔的審美，可以從葉美景先生評析藝人彭繡靜的唱腔「板撩不穩，喜怒哀樂不分」看出，其對藝人的唱腔既重節奏也重聲情。但另一方面，像葉美景如此曾歷經亂彈最高峰時代的北管人而言，對於唱腔的審美要求相當嚴格，典型在夙昔，戰後學戲藝人似乎不易達到他的標準。

綜上所述可知，藝人與觀眾對亂彈的唱與聲腔的審美判準，傾向腔多、曲多、表情多及音量大，而這種唱腔之美不僅是台灣民眾最期待的美感要素，也是職業藝人用以交換生活所需的必要條件。

## 第二節 身段與表演

台灣的亂彈作為中國戲曲的一個支脈，不僅保有花部戲曲曲種的特性，同時更具有中國戲曲藝術的共同特性。這種共性主要反映在它的表現手法，即如何在有限的舞台上發揮無限的想像空間；戲曲是一種綜合藝術，包含時間藝術(音樂)、空間藝術(舞蹈、美術)，兩者能夠有機結合一起靠的是表演。在沒有實景以喻示舞台情境的前提下，舞台上的時空完全憑演員的表演來指示，即以虛擬的動作來暗示一虛擬的時空，可以說相當靈活。

戲曲藝術的虛擬性主要反映在對舞台時間和空間處理上，以《黃鶴樓》為例，同樣作為軍中大營，因著周瑜、孔明人物而指示著不同的陣營；劉備、趙雲為赴周瑜渡江邀宴，以船翁划槳喻示著兩人坐船行進；抵達周營之後，周瑜、劉備、趙雲做登樓狀，即又指示著舞台已轉為黃鶴樓上；透過演員的舞蹈表演來摹擬實境，所得到的是一種想像的空間，即梅蘭芳所謂「真處得手，虛處得神」的境界(曹其敏，1993：173)。

台灣亂彈以虛擬手法創造舞台的真實性，可以說完全承襲中國戲曲的特性。然而戲曲的虛擬性並不是隨心所欲的，它是透過具有規範與約定性的程式來表達。

亂彈的程式主要在表現人物性格及圍繞人物所處的情境，以角色而言，除了容妝、服色等造型給予極大的暗示之外，透過演員的身段呼應，更確立其角色人物的個性及心境。一個演員在舞台上要有成功的藝術表現，除了唱工之外，好的身段也是必備的；除了觀眾的眼光之外，藝人圈內自己的審美也相當重要，通常藝人最常觀摩的是同班藝人，因為經常合作，對彼此的表演十分熟悉，好則可以欣賞學習，不好則藉機反省自己身段的缺失，以求更上層樓。

亂彈藝人對身段表現的審美判準，都指向「關目、尪仔架好」<sup>66</sup>，所謂的「關

---

<sup>66</sup> 亂彈的「關目」意義，非一般戲曲術語泛指情節的安排和構思，而是用來形容演員的身段。

目」，指的是身段，「尪仔架」指的則是亮相，從演員上台開始肢體的演出起始，當中無論是連續的動態表演，抑或包含不間斷的靜態亮相，在合乎情理的前提下，純熟穩健的表演是藝人共同追求的目標。台灣的亂彈在早期是漢人演劇活動的主流，在上海、福州京班引進台灣之前，亂彈班幾乎沒有什麼足供觀摩切磋的對象，因此，除了教戲先生的傳授之外，欲更上層樓的藝人往往得靠自己的天分與智慧，像日據迄戰後初期享有盛名的亂彈名小生吳水木，他所觀摩的對象經常是廟中的彩繪、立體雕塑，因為傳統寺廟中的壁畫或雕刻出自匠師巧心巧手，題材又不外乎歷史演義中的情節，其所描摩的歷史人物形象與戲曲舞台上所敷演的完全吻合，因而成為吳水木具體學習對象。此外，從藝人讚賞他人做工好，每每以「比出來和廟內的尪仔很像」形容看出，這是藝人眼中一具備的審美判準<sup>67</sup>。

在大陸上海、福州京班陸續傳入台灣後，欲一探京班演出奧妙的亂彈藝人，就會想辦法去觀摩，光復前後著名的大花劉明旺，就曾為換取買戲票的錢，到當舖典當他的西裝，以一睹京班演出究竟。結果，劉明旺在觀賞過京班的演出後，從中得到一些表演的心得，有利於他在演技上的琢磨與突破，相當有斬獲<sup>68</sup>。

藝人除了純熟掌握身段的表演之外，更不可缺少眉目的傳情。在架子、做工之外，眼神扮演著畫龍點睛的功效。在亂彈藝人的眼中，沒有演員可以忽略眼神這部分，很多戲甚至主要靠眼神來傳遞訊息；光復前後知名的小旦吳玉珠(蛛蜘蛛旦)，就被推崇為「好眉目」的小旦，她擅演《戲叔》中的潘金蓮一角，其特長在於能夠眉目傳神<sup>69</sup>。

從觀摩寺廟中的歷史人物形象到京劇表演，可以理解亂彈因其嚴謹的表演程式體系，而使藝人自然而然在流傳台灣各項劇種當中選擇京劇作為觀摩對象，而同樣的嚴守程式，比較兩者，京劇因曾入宮廷，歷經各藝術家的精心鑽研及提煉，

---

而 尪仔泛指戲偶，尪仔架是戲偶的支架，用以形容演員的「亮相」。

<sup>67</sup> 吳水木所傳之徒潘玉嬌經常聽到這種說法。

<sup>68</sup> 劉玉鶯訪談，2001。

<sup>69</sup> 潘玉嬌訪談，2001。

使得它在表演方面較早趨於精煉、細緻化，以京劇「起霸」<sup>70</sup>與亂彈「跳台」<sup>71</sup>相較，京劇「起霸」從舞蹈動作的變換、連貫性到鑼鼓的配合、緊湊性，發展的十分嚴密，而亂彈的「跳台」，從部分動作出現對稱性的重複，以及鑼鼓配合有較大的彈性空間，不難理解亂彈長期發展於草台，為因應流動性且不囿於一方的觀眾群，其欣賞視點自影響其程式特性。

綜觀亂彈藝人對身段及表演的審美觀點，仍不脫「手、眼、身、法、步」<sup>72</sup>五訣，而較之京劇，亂彈因居於儀式劇之主流地位，藝人代代因襲的結果，使得亂彈的表演與身段程式反而保留了較原始的花部戲曲的典型。

---

<sup>70</sup> 京劇表演的一套程式動作，以連續的舞蹈動作表現古代武將整盔束甲，準備上陣的情景，用以烘托舞台上的戰鬥氣氛。(上海藝術研究所，1981：99)

<sup>71</sup> 參見第三章第一節「學戲內容」64頁。

<sup>72</sup> 戲曲表演藝術的五種技術方法，習稱五法，倡自京劇名旦程硯秋。手指手勢，眼指眼神，身指身段，步指台步，法一指以上幾種技術的規格和方法，另一說為髮之訛誤，指甩髮的技術。優秀的演員在表演上必須充分掌握這幾種方法。(中國戲曲曲藝詞典，1985：93)



### 第三節 即興與協調

台灣亂彈班的演出雖然強調傳統，特別是正本戲的傳承，絕不容任意更改劇情及內容，但是舞台上的演出不是一成不變，完全沒有彈性的。亂彈的即興，多用於因應演出時間的調整及臨時應變。

戲班在廟會野台演出，都儘量維持戲齣演出的完整性，但經常演出時間不見得落在恰當的段落，因而在演出進行中須做調整。加快、拖慢是最常見的情形，一般而言，若有班員察覺時間問題，會在演出中透露訊息給後場，例如在台上演出的藝人突然放慢唱腔，或武打套式多展開一回，武場樂師便立刻接收到慢演的訊息；若台上藝人將原本唱段縮短，且有緊唱的趨勢，後場樂師就會了解，並配合緊鑼緊鼓，以達到加快收戲的效果。

亂彈班的演出，經常可見演出時間的彈性運用，最明顯的情形反映在寺廟神明誕辰信徒紛紛出資謝仙的情形，以民國七十年代的「新美園」在台中城隍廟演出為例，由於請戲的廟方收到相當龐大的扮仙錢，因而要求戲班不必演戲齣，而儘可能扮仙，但因數量過多，戲班縱使全面停演戲齣，按正常進度也無法在常態演出時間內完成所有的辦仙戲，因而有一套因應的速戰演出法。

民國七十年代筆者曾協助班主王金鳳擔任「唱仙」司儀工作，發覺許多信徒還願謝仙都集中於城隍爺生日當天及前後一日共三天，且數量多達數百。(邱婷，)司儀手持廟方送來的「仙單」，須按其提供的信徒基本資料，對外廣播「信士(女)xxx，家住 xxxxxx，恭祝台中城隍爺萬壽，謝仙一台，祈求闔家平安(或金榜題名，生意興隆)」一唸完，開始扮「小八仙」，在文場吹奏「慢吹場」曲牌伴奏下，八仙兩兩出場並口說讚語，但為了求快，「慢吹場」變成「緊吹場」，且所有演員走台步、說口白速度加快，彷彿影帶快轉一般，緊接著「加冠」、「金榜」也一樣，粗估半個鐘頭約可扮完三、四十個仙。

不演戲光扮仙，從日戲到夜戲，一天約扮四、五百個仙，藝人叫苦連天。因

為，演戲齣不同場次各角都有輪番休息的空間，扮仙卻是全班動員，當藝人辛苦難忍時才會暫時休息幾分鐘，讓大家上廁所、抽煙、喝水，因此藝人都很怕接演這類的戲路。然而，對班主來說，辛苦三天，總是有戲路，聊勝於無，更何況再加演上午場次，戲班還會額外得到半棚的戲金收入，總是不無小補。對於一些文獻以「加冠禮多過戲金銀」而認為戲班在扮仙的額外收入遠多過戲金的說法，值得商榷。據藝人林錦盛說法，台中大甲媽祖廟光扮仙收入一年就有幾十萬，但都歸廟方所有；台中城隍廟請「新美園」也是雙方協議，廟方所收到信徒繳交的仙禮歸廟方，但酌情多付一些戲金給戲班即可。

除了時間的彈性調整之外，戲班大致在以下情況中會有即興的演出，(一)語言的即興：一向說慣官話的亂彈班，為了讓觀眾充分了解其演出內容，到了客家庄演戲時，演員會當場將口白改為客語，反之，若到閩南語區域演出，則儘量以河洛話來說白，戲班認為，如此一來，可以拉進觀眾與舞台演出的距離；(二)以演出地為即興對象：像是打探軍情的探馬回報敵軍進攻情形時，有時會臨時起意說到「已經攻到新竹城囉」；(三)以班內藝人為發揮對象：此類玩笑性的即興，通常是小花角色的專利，例如在演出《寶珠記》時，正旦楊氏告官一節，為了不使公堂上場面冷清，在楊氏之前會有一些老百姓申訴的情節插入，經常演員就開同班藝人的玩笑，說某某藝人偷牽牛之類的話，以插科打諢，增添氣氛；(四)因應請戲主的要求而即興：在戲齣已點好的情況下，一旦請戲廟方要求因新廟落成不可有死傷情節，戲班會臨時應變，像是將原本要斬殺的改成打入大牢或發備充軍。

亂彈班除了經常在演出中彈性運用時間外，還發展一套前後場藝人可以互通訊息的溝通方式，以便在一系列複雜的演出活動中得以順利進行。通常，戲開演前，前後場藝人還可以透過曲書或語言來溝通，一旦演出已展開，前後場藝人如何在觀眾的視線內做不影響演出的溝通，就必須發展出一套獨特的溝通方式。

這套不用語言的前台溝通方式，亂彈班沒有一通用的說法，本文借用香港學

者陳守仁研究粵劇的說法，以「影頭」<sup>73</sup>來涵蓋各種用手影、動作、唱唸等作為溝通的方式<sup>74</sup>。歸納亂彈班的影頭，包括幾種不同的方式：(一)由演員出場時使用，以「手影」透露欲演唱的唱腔、鑼鼓點給頭手鼓；(二)由演員以身體動作來傳達訊息給頭手鼓；(三)由演員以唱唸方式透露訊息給頭手鼓；(四)由頭手鼓以「手影」透露應吹奏的嗩吶曲牌給頭手弦吹。

按理，正本戲以總綱的記錄為演出依歸，前後場藝人只要熟悉總綱的都知道戲齣的進行，似乎在「傳仔戲」(提綱戲)這類由演員自行發揮唱腔、身段程式的才需運用「影頭」，但事實上，一方面因為亂彈多聲腔的特色，正本戲戲齣數量豐富，後場樂師要能全部熟背所有戲齣的場次、內容、音樂，相當困難，因而需要借助資深演員的提示。另一方面，光復後亂彈人才銳減，後場樂師的供需失衡，到民國六十年代已不得不逐漸轉往業餘子弟去求，而這些子弟出身的後場樂師，雖然有擔任後場及學曲的經驗，但多集中於吹打排場及清唱，不見得熟悉戲台表演，往往欠缺臨場經驗，如不借重職業藝人的提示，演出很難進行。

民國六十年代以後的「樂天社」、「新美園」、「太豐園」，後場成員都是北管子弟出身，演出時經常得靠演員以「手影」透露有關唱腔或鼓介訊息，否則根本無法順利進行。手影只涉及手部動作，特別只在五指當中變化，演員藉著在台上演出時出示，既不妨礙演出又可達到溝通的效果。

表 5-1 演員提示打鼓佬的手影表

動作	名稱	鑼鼓點	板腔名稱
五指蜷曲握拳	起點	起點	
食指伸出， 其餘四指蜷曲	慢曲	慢曲	西皮、二黃 平板、流水

<sup>73</sup> 藝人在戲曲舞台上彼此溝通的暗號。

<sup>74</sup> 參見陳守仁《香港粵劇研究·上卷》，1990：71。

食指、中指伸出 其餘三指蜷曲 作剪刀狀	雙板	雙板	垛子 (刀子)
中指、無名指、 小指伸出 拇指、食指屈曲	緊板	緊板	
食指向下伸出	倒踏靴		
食指伸出向下畫圈	滿台		

表 5-2 演員給打鼓佬的聲音提示表

動作	名稱	鑼鼓點	板腔名稱
走啊~(尾音拖長)			緊中慢
走(挫頓音)	空排	空排	

表 5-3 演員給打鼓佬的提示(其他)表

動作	名稱	鑼鼓點	板腔名稱
踩單腳 (無法踩腳,如坐在地 上時則口喊:走吧)		節節高	
雙腳交互連續踩腳		緊戰	

表 5-4 打鼓佬提示文場「牌子」的手影表

動作	曲牌名稱
大拇指豎起	大瓶爵
食指豎起	一江風
食指、中指伸出 其餘三指蜷曲 作剪刀狀	二 凡
中指、無名指、小指伸出 拇指、食指彎曲成圓圈 比成“3”之意	三芙蓉
五指全部伸出張開 比成“5”之意	五 馬
拇指、小指伸出 其餘三指蜷曲 比成“6”之意	六母令

## 第四節 造型之美

亂彈戲曲的造型，應概分為人物造型、景物造型兩大類。若以西方寫實布景的舞台美術觀念來看台灣亂彈，似乎是到了民國七十九年文藝季「亂彈嬌北管劇團」在台北國軍文藝中心的公演才引進，但撇開西方劇場的觀點，景物造型僅僅只是中國戲曲舞台美術的一環，另一部分人物造型不但具有悠久的傳統，且是演員塑造舞台形象最直接的手段。

台灣亂彈的景物造型，從日據以來一直以簡潔素樸為主，主要由三塊黑色絨布布廉作為分隔前後台的主要布幕；中間一塊上方橫書戲班班名三個字，如「再復興」、「慶桂春」，左右則繡上所在地理名稱，如「東社」、「新竹」等字樣，布廉中央由上而下直書「天官賜福」四個大字；舞台左右兩塊，則各書「出將」、「入相」，此台灣亂彈班的基本舞台布幕形式一直沒有改變，僅僅在布幕圖案上大做文章而已。

這種三塊式的素樸舞台，到民國四十年代已有改變，布景上的圖案不僅愈來愈花俏，且有逐步走上寫實化的趨勢，如「天官賜福」兩側畫上龍柱的圖形，兩側翼幕上繪有花窗、階梯，儼然皇宮、金鑾殿的雛形<sup>75</sup>；民國四十六年五月廿八日「慶桂春」為新竹市中正台落成誌慶首演，其舞台布景更極盡寫實、豪華，如兩側翼幕以平面立體手法呈現龍柱造形，毗鄰還有性感的人形蝴蝶，及傳統窗飾、畫軸等，背幕則以花窗為主要造形。雖然這是一場特別為新舞台落成而布置的排場，但卻可看出那個年代，台灣亂彈班已受到其它外來文化的刺激影響，甚至逐步接受這種新的潮流與風氣。

民國六十年代之後，台灣的歌仔戲在野台盛行，亂彈班的舞台布景日漸被同化，像「新美園」的背景幕和歌仔戲如出一轍，所繪的圖案都是擬立體化的金鑾寶殿，色彩艷麗搶眼。對於這種歌仔化的布景，亂彈藝人自己的評價不高，認為

---

<sup>75</sup> 參見民國四十六年「慶桂春」在新竹中正堂演出的歷史照片。

「很土很俗」，藝人潘玉嬌認為從早到晚，不論演什麼情節都是金鑾寶殿的情景，相當不合時宜，另一方面，若遇情節中有演員坐在高台不動，從台下遠望，人與景合而為一，根本無從分辨孰景孰人，不若傳統的素樸布景，既可突出人物及傳統服飾的色彩、紋飾，且符合中國戲曲虛擬化的舞台特質，而達到境隨戲轉的境界。

除了景物造型之外，戲曲人物在舞台上的空間配置也有其造型之美。以扮仙戲為例，神仙下凡賜福積善人家，透過音樂的鋪陳，人物在虛擬的舞台上雖沒有較富變化的表演，但其排場確仍可見其巧思，以《天官賜福》為例，從平面圖可以看出，演員在最後定格在舞台上的「天」字造型，一方面象徵天官「上元一品賜福天官紫微大帝」的崇高地位，另一方面舞台上除四大功曹之外，七位神仙雙手各持祝福如天官「天官賜福」、南極星君「壽比南山」、天祿星「富貴萬年」、月德張仙「特送麟兒」、天喜星「滿門喜慶」、牛郎星「五谷豐登」、織女星「稻谷雙穗」，可以說賜盡人間福分。

在野台有限的空間裡，扮仙時一桌兩椅也發揮到極致，通常為了增加空間的立體感，桌子直放舞台中央，後半部再放上一張椅子，如此一來，天官仙坐在其中仍是最高點，次為坐在桌緣的月德張仙，南極星君、天祿星分立桌子兩側椅子上，天喜星、牛郎星、織女星則並排坐在椅條上，如此呈現出一立體的造型，既充分發揮舞台空間，又象徵仙界的身分與地位。

圖 5-1 亂彈扮仙戲《天官賜福》的舞台造型。

圖 5-2 《天官賜福》人物配置平面圖

另外，《大壽仙》同樣也是發揮有限舞台空間，利用桌椅，使南極星君、金母、漢鍾離、張果老，由高往低巧妙連成一線，而更巧妙的安排是，最接近台口<sup>76</sup>的韓湘子、李鐵拐，他們的關目其來有自，其中左舞台的韓湘子手持笛子，排出「口」字，而右舞台的李鐵拐則須斜臥，加上橫放肩上的拐杖，以及單腳內勾，法寶葫蘆置於腰前前方，正寫著「寸」字，加上其它的人物，整個舞台模擬的是「壽」字。

圖 5-3 《大壽仙》平面圖

---

<sup>76</sup> 演出舞台的最前緣，也是最靠近觀眾的位置。



另外，又名《萬花獻瑞》的《長春》及《醉八仙》，其舞台上的造型都可看出其在有限空間所發揮的巧思，既講穿對稱之美，也強調其象徵意義。

圖 5-4 《長春》平面配置圖

圖 5-5 《小八仙》人物造型平面圖

除了人物與人物之間的配置造型之外，單就人物本身從化妝到服飾直接確定角色的形貌，更是表現人物社會地位、精神氣質的主要因素。台灣亂彈的演出體系，也的確是以人物造型為主的。



亂彈的人物造型，無論角色，都是採用圖案化的手法。生、旦角色屬俊扮一類，包括老生、小生、正旦、小旦，都是略施水粉、胭脂以達到美化效果，其中以老生畫的最淡，小生次之，小旦、正旦最紅最濃艷，基本上四個角色的化妝大同小異，除了濃淡之別外，老生的眉心到腦門間要畫出淡紅色的「」，即京劇所謂的「沖天炮」、「槍尖」；小生則分文武，武生如《長板坡》中的趙雲，要畫「槍尖」，但文生如《黃鶴樓》中的周瑜，則畫一圓弧形的紅暈 ，京劇稱之為「過橋」。

圖 5-6 老生的妝較淡，且眉心到腦門間要畫一「沖天炮」，旦角的胭脂則化得最濃艷。

亂彈的小旦、正旦都貼片子，片子有大有小，泡上所謂的「粘柴」之後可以粘貼在額頭及兩頰，既能烘襯臉部輪廓，同時還能修飾臉形，臉太小者則緊靠鬢邊貼，臉大者向內貼，以彌補演員先天的缺陷。早期藝人都以人髮自製片子，彈性較佳。

相較於生、旦角色的美化妝扮，亂彈的大花、二花、三花則屬圖案化的性格化妝，統稱花臉。其中三花的臉譜相當簡單，重點主要在鼻子上抹上白彩，其餘畫法則視角色而定，一般亂彈的三花很少極盡講究。大花、二花的臉譜較為繁複，主要在象徵人物某些本質，像《探五陽》中的 王英下山 中的王英，在戲中為象神投胎轉世的人物，日據時代著名的大花劉明旺都在眉心至腦門處畫上一隻小象，這種畫法光復後卻很少見，而改畫上一把小剪刀替代<sup>77</sup>。

另外，像《天水關》中的姜維，額頭上要畫上一小八卦(太極圖)；《五台山》中的楊七郎因其為烏神轉世，臉譜圖案主要為烏形，但並非畫在眉心至腦門的位置，而是滿臉，其烏嘴位於人中，雙翅則畫在兩個臉頰；亂彈戲最複雜的臉譜屬《奪武魁》中的宇文成都，還動到亂彈花臉甚少使用的青色。

日據以迄光復的東社班「再復興」，班內兩位花臉劉連喜(添治)、彭學順(阿妹頭)的「打臉」藝術相當出名，兩人都是日據時代東社班《東勝園》囡仔班出身，師事戲先生饒丰，學戲期間都由先生提供紙繪臉譜作為學習依據，惜這些臉譜隨著藝人熟記畫法後不再使用就逐漸散佚<sup>78</sup>。台灣亂彈的臉譜藝術也隨著這批日據時代花臉的凋零而告失傳。

綜觀亂彈各大角色的化妝，在生、旦角的方面早期因水粉來源欠缺，加上少有外來劇種可供觀摩，因此在妝扮上不若近幾十年進步；花臉的臉譜藝術則相反，隨著日據藝人的凋零殆盡，花臉打面不是逐漸粗陋化，就是吸收京劇的畫法，欲一窺傳統亂彈的臉譜藝術，已相當困難。

除了化妝之外，服飾則是表現人物造型的另一重點。亂彈以演出扮仙戲、

<sup>77</sup> 藝人潘玉嬌的口述，2001。

<sup>78</sup> 綜合潘細木、潘玉嬌的訪談，2001。

正本戲為主，服飾仍以蟒、靠、帔、褶、甲裙馬卦為主，蟒主要有黃、紅、青、綠、白五色，象徵不同的身分、地位，使用相當普遍，從扮仙戲中的神仙，到本戲中的官人，若再加上化妝及其它配戴，觀眾極易產生有關出場人物的年齡、性別、社會地位、生活境遇以及人品等簡單概念。這種帶有程式化的服飾風格，是一種觀眾所熟悉的藝術語匯，符合西方美學家黑格爾形容藝術作品不是為它自己而是為我們而存在，為觀照和欣賞它的聽眾而存在，且每件藝術作品也都是和觀眾中每一個人所進行的對話。（《美學》卷一）

亂彈班的蟒袍以紅、白蟒的使用頻率最高，耗損也最大，通常戲班穿破兩件紅蟒時，往往黃蟒還保存完好。礙於經濟的因素，戲班經常能補則補，破到內裡時，有人會去買塊同色的布塞補縫上，因為穿破，總比穿錯好。

除了蟒袍之外，亂彈班服飾籠中最重要的還包括「甲」，也就是靠。甲在亂彈戲中扮演相當重要的地位，反映其戲齣中英雄人物的比重。亂彈藝人在其學戲及演劇生涯中都要面臨「打甲<sup>79</sup>」演戲的訓練，因為這套服飾雖具很高的裝飾性，然極工藝之美的精美紋飾，穿在身上是一沉重負擔，加上為求武將戎裝的整體美，演員還須戴上頭盔，足蹬厚底靴，沒有相當的基本功訓練，難以發揮其裝飾性與可舞性，創造出獨到的舞台表現。

亂彈班最重要的戲服就是五蟒、五甲，除了穿戴頻繁不可缺少外，這十套戲服用傳統繡工，很難偷工減料，因而所費不貲。其它傳統服飾還包括帔、褶子、甲裙馬卦、箭衣、八卦衣（孔明衣）等，都有其傳統型制。戲班中略精裁縫的藝人，比較可以自行裁製的是捧茶旦所穿的「緊身仔」，其餘都得委請專人訂做。

值得一提的是，日據時期亂彈班的服飾籠中尚有一件「開台」，乍看之下與蟒袍頗為相似，但實際上卻有其不同之處，大袖、寬腰、左右脅下各撐一襖，衣上並有金彩的線繡，雖難以辨認其兩者的不同，但從它長領，且穿著時不掛玉帶，仍可以區分其不同。「開台」是給武將、寨主等角色文穿之用，光復後，「新全陞」

---

<sup>79</sup> 穿甲的過程頗為繁複，包括服飾之外，還要綁上背上的旗套、插上旗子，因此需專人協助，此一穿戴過程亂彈班稱「打甲」，京劇稱「紮靠」。

尚遺下日據時代製作的「開台」，但這件戲服在戲班重製戲服時已不再流傳了。

從亂彈班的化妝、服飾、造型看來，台灣的亂彈已具有完整、嚴謹的美學系統，且高度的程式化。加上亂彈始終未脫儀式劇的發展生態，縱使進入專業劇場演出，依然堅守傳統保守的演出形式與風格。

圖 5-7 八卦衣(孔明衣)

圖 5-8 蟒(左)與甲(右)

圖 5-9 女帔

圖 5-10 女蟒

## 第五節 雅俗神聖之意識美

一個藝人從童年進入亂彈班學戲到成為職業角色展開漫長的演劇生涯，其所薰染的不僅是亂彈的唱腔、音樂、表演程式等，連帶其特有的意識觀念也日積月累地形成，其中，戲班與藝人最鮮明的意識型態——正統戲班的雅意識。

台灣亂彈班一直存在所謂自己是台灣唯一「正戲」的驕傲觀念，這種「正戲」觀念和其聲腔系統傳自中原文化、台灣唯一以中州音官話<sup>80</sup>演唱的戲曲、演出皆有所本等因素有關，另方面從其演出的幾個現象也可看出，(一)亂彈是民間寺廟酬神演劇活動的優先選擇：寺廟不論神佛慶典、節令祀神活動，酬神、謝神都是最重要的一環，而亂彈的扮仙戲演出正滿足這項需求，因此，當請戲廟方同時請來幾個劇種同時競演的場面時，面對寺廟的演出舞台即所謂的「正棚」，一定是亂彈班的活動，而兩側的「偏棚」，則是歌子、布袋戲等其它劇種的演出；(二)民間俗諺：「吃肉吃三層，看戲看亂彈」的流傳，印證亂彈的流行、主流地位。

正因這種正統的意識，使得亂彈班在發展過程中為不斷取得正統聲腔，不斷引進新的正統聲腔，而造成台灣亂彈的聲腔內容不斷增加，卻也不斷稀釋既有的聲腔，以崑腔為例，當花部諸腔遞相流行、崑腔漸褪流行之際，這種大文化主流的發展趨勢加深台灣亂彈班更趨亂彈化，因而一些崑腔、吹腔小戲及民間歌調逐漸被稀釋，甚至淘汰，這種現象可以從戲班藝人及北管子弟流傳的手抄本中，許多崑腔及吹腔小戲已從劇唱變成曲唱，甚至絕唱看出。

台灣的亂彈班，按歷史上花部能夠勝出雅部的關鍵，在於花部戲曲的靈活性與時代性，尤其是能夠不斷吸收流行的聲腔與表演，使其立於不敗之地，不褪流行，但事實不然，台灣亂彈在兩岸阻隔，大文化主流聲腔不再傳入台灣之後，亦未能吸收台灣本地主流聲腔，而使得台灣亂彈從一九四九年之後神聖定格了半個

<sup>80</sup> 中國許多戲曲劇種在唱曲和念白時使用的一種字音標準。它反映元代北方語音的規律和特點，是當時漢語中傳播地區最廣的語音。最早使用中州韻的是元代北，元明以來許多劇種都繼承了這個字音傳統，但又都參酌本地語音加以變化發展。(中國戲曲曲藝詞典，1985：114)

世紀，這種不變傳統的堅持，再加以人才逐漸凋零老去，使得舞台上的戲齣日益萎縮，終至走上衰亡之路。

回顧光復後台灣亂彈發展歷史，有不少亂彈藝人確曾於亂彈沒落時流入歌子班，且受到重用，但值得注意的是，這種「兩下鍋」的演出形式，並非亂彈班吸收歌子的聲腔與演出，而是歌子班吸收了亂彈的唱腔與音樂，意即亂彈藝人因現實而妥協於地方主流聲腔的劇班，但礙於表演技術的差異、文本的神聖、劇團的文化等種種因素，使得亂彈藝人心中依然有正統與非正統的觀念，正是這種堅持導致亂彈藝人排斥接受地方主流的聲腔，而使其脫離原本可變 善變的通俗行列。



## 第六章 結論

台灣的亂彈，延續日治時期的興盛，雖然經過八年「非常時」禁錮歲月，但戰後再度活躍，曾經再造一次高峰，復班的復班，新起的職業文武場樂師及各行當不虞匱乏，其職業藝人總數約二百人左右。但隨著內台引進電影，歌子戲受電影衝擊不得不向外台發展，及電視新興媒體的刺激種種因素，台灣的亂彈迅速走下坡，從民國五十年代以來，亂彈戲路大幅縮減，到民國六十年代，草屯「樂天社」、台北「老新興」等相繼解散，全台僅剩台中旱溪「新美園」碩果僅存的一班。

回顧光復初期這段歲月，表面看來像是台灣亂彈的另一波高峰期，實則卻是台灣亂彈在面臨死亡前的迴光返照。因為這段期間的蓬勃，除適值社會型態尚未完全轉型之外，所有的班底來源都是日據時期囝仔班培養出的人才，這批人才一方面撐起光復初期台灣亂彈演劇盛況，另一方面如此大規模系統訓練童伶的人才養成模式，在光復後失去發展的條件，夙昔典型漸行漸遠，而新人投入卻又十分有限，最後終形成人才斷層的問題，直接影響台灣亂彈班的生存。

### 正統戲曲的消失

台灣亂彈隨著漢人移民來台開墾，此一戲劇活動就成為民眾生活中的一部分。它不僅是民眾農閒時的娛樂，也是神廟祭祀、節令佛誕生與民眾婚喪喜慶不可缺少的一環。曾幾何時，「吃肉吃三層，看戲看亂彈」的時代遠去，台灣亂彈消失在民間祭祀演劇活動舞台，也意味著其歷史任務已然完成。

演劇活動向為祭祀活動中不可缺少的一項儀式，而當中又以保存最完整扮仙戲戲齣的亂彈最具代表性，無論寺廟、戲界或社會大眾都公認亂彈最具正統性，也是酬神最主要的演出活動之一。然隨著社會型態的轉變，這種正統的觀念逐漸產生變化，所謂的正統從整個亂彈演出逐漸縮小到扮仙戲的範圍，因而，快速向亂彈吸收扮仙戲齣的歌仔戲逐漸替代亂彈的地位，到後來，更發展出一套更經濟的酬神方式，以播放電影取代演劇活動，並在電影片頭加播錄製好的扮仙戲，以因應扮仙酬神的需求。

另一方面，台灣民間演劇活動向來由民間各寺廟統籌辦理，尤其是寺廟神佛誕辰或建醮、平安戲，演戲的活動與經費往往被視為整個祭典的一部分。其請戲費用就由同一祭祀圈的信徒自由捐獻，或由鄰里長按各戶有多少男丁女口收其「丁口錢」而來，其經費亦來自民間信徒的捐款，可以說寺廟不分規模大小，每逢慶典，總是傾力辦理。

寺廟取之於社會，用之於社會的善良風俗仍在，但隨其生態不同而做法亦有所變。早期民眾以地緣為基礎，因民俗及演劇活動而結社，像是「潮和社」北管子弟團就是以板橋江子翠地緣為基礎，其它還有台北大稻埕的「靈安社」台中大里的「福興軒」等，無不與當地的寺廟與信仰活動密切配合。

然而，隨著寺廟的消長，許多北管子弟軒社漸失去活動力，甚至已名存實亡，代之而起的是集團式的宗教結社。這種因宗教而結社的生態圈不僅打破階級地位，更打破國內的疆界而將勢力伸及海外，其所吸納的社會資源相當驚人，可以興學、蓋醫院及投入社會救助，其影響力遠非一般寺廟可以比擬。這種宗教生態的轉變，無形之中亦影響了民間演劇活動的生機。

以民間演劇風貌之日新月異，當歌子戲大膽求新求變，各式流行噱頭都搬上舞台之際，堅守傳統的台灣亂彈，無論演出形式、內容、音樂反顯得複雜難解，自然在市場上飽受歌子戲的生存威脅。像亂彈無論唱腔、音樂、造型、身段、程式都較歌子戲完備的劇種，還曾反被歌子戲藝人譏為「老亂彈，沒人愛看」。

台灣亂彈一直以扮仙為其重要功能，其儀式化的本質更甚於一切，誠如大陸戲曲學者傅謹所說：「也許說戲曲表演是將生活「儀式化」了，比起說戲曲表演具有「舞蹈化」傾向來更準確，也更能觸及到它的本質特徵。」(傅謹，1995：213)。當亂彈這種娛神的正統地位被撼動時，其戲班賴以生存的空間也將被剝奪。畢竟，在這樣日新月異的科技時代，亂彈還有多少知音？現年九十七歲的老子弟葉美景認為，那些曾受北管子弟軒社薰染的「老層」(日據時代)一走，知音就愈來愈難尋了。

### 戰後藝人的幸與不幸

台灣亂彈作為一個邊緣倖存的劇種，歷經光復前後不同時期的發展，為台灣提

供一具體的戲曲傳播經驗與發展模型。然而，這種珍貴的傳播與發展典型，在其劇種發展仍未步向下坡命運時，卻始終被忽略，直至民國六十年代末期雖已有學者注意到這個劇種，但卻是亂彈大勢已去的階段，許多珍貴的經驗，以及舞台上的活腔與音樂，都逐漸隨藝人凋零而消逝。

筆者生於民國五十年代，在成長歷程中還曾親炙過不少傑出的亂彈前輩，一睹日據時期藝人的演出丰采，遺憾的是自己生不逢時，未能有前瞻的眼光與足夠的學養詳實記錄其囡仔班生活與經驗，僅能從有限藝人的記憶中，以及光復後學戲藝人的見證，交互拼接出那段獨特的時代。因為當政府與民間都意識到亂彈存亡危急之際，僅存的日據藝人俱已是耆耄老翁，不僅無法從事傳習、演出等工作，連口述訪談都相當有限。而現存最年輕的一批藝人，實際上是光復後才投入學戲的一群，其與日據藝人有著截然不同的養成訓練。

戰後投入亂彈班學戲的，都是隨藝人外出討生活的子女或親人，在習慣於戲班的生活方式之後，自然地走上演劇之路。然而，這種跟班學戲的模式，沒有系統地教學及嚴格的訓練，除了觀摩之外，若不再積極請益、勤於演練，極易囫圇吞棗，學藝不精。從藝人眼中，好的演員、樂師的典範都直指日據時代出身的藝人，像是老生謝長坤(客人憨)與陳萬勝(九歲)、正旦馬玉花與劉玉蘭、大花劉明旺、小生吳水木、小花許吉等，都是藝人、子弟經常提起的好演員。至於後場樂師部分更是今非昔比，人才難求。

光復後學戲的亂彈藝人，在戲界闖出名號的鳳毛麟角，以家母潘玉嬌為例，分析其所以能享譽劇壇，在於她個人主動創造學戲條件與環境，加上她後天的努力而成；和其他有父母教導的孩子相較，因外祖母負責戲班總舖工作，無法教戲，家母為求技藝精進，遂決定拜名師為師，接受嚴格訓練。畢竟，日據時代囡仔班出身的藝人，在光復後適值盛年，舞台上正是他們的天下，新手除了太監、旗軍之外，旦角最多只能演個捧茶旦，生角擔任個小將而已，就算熟背戲齣，也無用武之地。

從藝人的學戲經驗得知，光復後的亂彈班除了從事商業性演出之外，已不再像日據時代囡仔班招收童伶坐科學戲，可以大規模培養伶人專才，就客觀環境言，不利於亂彈的傳承。從光復後十幾位藝人投入亂彈演出，到後來或因家庭因素或因生計改搭歌子班而僅剩寥寥苦守亂彈崗位，或許政府的薪傳獎都比不上生得逢時而能

與一批實力相當的同行共同揮灑舞台，還來得痛快。

### 亂彈之死的省思

台灣的亂彈戲，隨著碩果僅存的「新美園」班主王金鳳八十八年一次意外車禍摔傷腿靠輪椅代步之後，已不易再見。這一摔，摔在老班主身上，卻象徵著台灣亂彈戲的龍鍾老態，一蹶不振。班主無力接演，只是一個近因，真正導致「新美園」無以為繼的潛在危機，則是班底的失血，以及隨時等待死亡宣判的無力，就彷彿看著風中殘燭隨時熄滅一般。

「新美園」成了台灣亂彈最後一個符號，而隨著它的消亡，台灣亂彈也走入了歷史。回顧中國戲曲史的發展，新舊戲曲聲腔的消長似乎經過如此的生命周期，即發生、傳播、蛻變、消融到消亡，雖說如此，當一個聲腔死亡卻往往藉屍還魂在其它聲腔劇種中出現時，這種必然性似乎就像人的生命一般。然而，面對這一現實，我們不得不反思，我們對此一戲曲文化有多少認識？

亂彈，從其異軍突起取代雅部崑腔的流行地位，其在中國戲曲史上的定位，向來就是勇於走入主流的戲曲聲腔；而在大文化的發展趨勢下，台灣的亂彈亦不斷接收、吸納大陸傳入的各種聲腔，但在不斷引進新的正統聲腔之時，造成台灣亂彈聲腔內容不斷增加，也不斷在稀釋，逐步形成一諸腔並存的面貌。然這種原本帶有靈活性、時代性的多聲腔劇種，在兩岸隔絕之後，隨著大文化中心不再傳入其它聲腔，竟因而定格了半個世紀。亂彈一方面在藝人的中原正統的意識下，拒絕了本地主流的聲腔，而神聖定格於儀式劇，另一方面隨著人才逐漸衰老，許多戲齣逐漸失傳，主客觀因素造成亂彈走入衰亡命運。

已不再從事草台演出的「新美園」，在民國八十九年勉力湊人接演了兩場文化性演出，一場是一月受邀至彰化縣南北戲曲音樂館演出《金水橋》，這場演出，唱不成聲、吹不成調，連藝人自己都感到無奈；接著是四月應文建會國立傳統藝術中心籌備處策畫安排在台北國立藝術教育館的演出，除後場外調父親邱火榮與其徒鄭榮

興、復興劇校樂團支援，前場則徵召姑母劉玉鶯、王慶芳等人，貼出只能充充場面卻無戲可觀的《敲金鐘》，亦是難掩頹態。

近幾年各文化單位策畫邀請亂彈班演出，都帶著懷舊、傳統之必然考量，而前往欣賞的觀眾，不是相關研究的學者，大學及民間業餘子弟，就是文化界熱心人士，他們來看亂彈戲，總帶著「不再看，以後就看不到」的心態來見證此一戲曲活化石。民國八十六年，筆者應國家劇院邀請策畫一場在國家劇院的亂彈演出，身為製作人，當時筆者面臨排不出戲齣的難題，只能從現有仍具舞台表現力的人才做規畫安排，結果排出《困河東》中一折 出京，邀請家母潘玉嬌、姑母劉玉鶯、彭繡靜主演，並特邀王金鳳先生出任大花，如此安排卻引來一兩位子弟的批評，認為王金鳳是全劇的敗筆，因為買票看戲的觀眾無法也不必為劇種存亡設想，更不必抱著懷舊心情，他們要看好看的戲，甚至認為王金鳳先生「打甲」卻以薄底替代厚底靴是不協調的。

的確，藝術消費的市場是現實的，也唯有面對觀眾的考驗，藝術才能長存。然而，對於這樣一個始終活在頑固儀式傳統中的劇種而言，置身商業劇場的結果是慘不忍睹的。我們無力改變此一現實，但遺憾的是，政府與大多數學者對亂彈缺乏專業認知，以致於當國立復興劇校(現改為國立戲曲專科學校)在京劇專業之外增設本土劇種時，未能做出專業而具前瞻性的抉擇；台灣的北管不僅是漢族音樂傳入台灣的最大宗，其內涵豐富，更是布袋戲、傀儡戲、歌子戲大量吸收的戲曲音樂，具有完備的表演體系，復興捨北管而優先設置歌子戲科，甚至還計畫設置客家戲科，可以說捨戲曲藝術而就閩、客勢力的政治考量，相當缺乏客觀、專業的眼光。

而民國八十四年成立的國立藝術學院傳統音樂系，獨具慧眼開闢南管、北管樂種主修，可惜的是，當亂彈戲還一絲尚存時，整個社會早已被導向狹隘的北管，包括學術界都忽略其整個音樂文化的面相，創系迄今，一種對北管的成見主導其教學與研究方向，而使傳統音樂系幾成大學校園中的子弟軒社，無論技藝傳授或學術研究，都十足子弟化。

對於亂彈，政府與民間的當務之急，在於儘速搶救其戲曲文化資產，其主要工作分成三部分：一部分在於曲牌、弦譜及唱腔與伴奏等音樂記錄與整理；另一部分

在於手抄劇本的整理與研究；以及身段與表演程式之記錄與研究；唯有如此才能重建此一戲曲活化石的面貌，了解花部戲曲傳入台灣的經驗模型。

畢竟，再多的傳習計畫都無補於事，也撐不起此一劇種消亡的頹勢，對筆者而言，這種想法與其說是悲觀，不如說是看清時代、歷史之豁然。身為亂彈人的後代，除了為那群畢生(包括我的先祖)奉獻給舞台的前輩感到悲苦之外，能為親炙過的已故藝人鍾阿知、呂慶全與呂葉父女、吳丁財、林阿治、賴清水、劉玉蘭、林黃石妹、林秀妹、朱阿順、蘇登旺、莊坤田、陳玉平 留下點滴記錄，恐是我唯一能做的了。

## 附錄一 北管亂彈術語

### 一、術語

#### (一)劇本

曲 冊：記錄戲齣或音樂曲譜的手抄本。

曲 邊：分角的劇本。這是初學者最常使用的一種劇本。

總 綱：完整的劇本，記錄所有場次演員的唱詞、口白、曲牌 等  
所有劇情敷演過程與內容。

#### (二)戲齣

斬 頭：指演出段落。

扮仙戲：敘述神仙降臨為人間帶來福祿的吉慶劇目，內容不一，但  
一般都有三齣頭，即神仙戲之後再加演受封官

正本戲：有所本的戲，即場次、唱唸、音樂等都依總綱進行的戲齣。

簿子戲：即正本戲，因照曲簿內容而演也叫簿子戲。

傳子戲：由飽學之士講述故事大綱，由演員自行發揮鋪排的戲，此  
類戲為戲班為拓展戲路所因應編排的戲齣，戲曲界有人稱  
之為「提綱戲」。

對仔戲：由二、三人演出的對手戲，劇情簡單，但或著重唱唸，或  
著重做表，相當能表現演員的功底。

粗弓馬：藝人以戲齣曲韻難易程度分成粗弓馬、細弓馬兩類，較易  
掌握的為粗弓馬，較難的為細弓馬。

細弓馬：藝人以戲齣曲韻難易程度分成粗弓馬、細弓馬兩類，較易  
掌握的為粗弓馬，較難的為細弓馬。

### (三)演員

戲狀元：演員當中屬一屬二的頂尖人物。

戲賊仔：專指很能偷學功夫的人。

戲 鬼：絕頂聰明、學戲效率驚人的人。

戲 腹：形容一個人學戲的深淺厚度，好戲腹就是形容肚子裡會的戲多。

戲斗籠：用來形容那些嫻熟很多戲齣總綱的藝人。即其所知範圍不僅僅只是自己當行的部分，而是整齣戲都瞭如指掌，彷彿「戲斗籠」般蘊藏豐富。在亂彈戲界，曾被譽為「戲斗籠」的有邱海妹、林阿春、甘連妹(洛克仔)、阿雲仔(外國夫人)。

出 角：形容一個演員在舞台上的能力很受肯定，擁有好的口碑。

### (四)演劇

做大籠：一般職業後場樂師會兼搭不同性質的戲班，因由人搬演的戲班戲籠較大於偶戲戲班，因此就以做大籠、小籠來區分到亂彈班及布袋戲班演出。

做小籠：一般職業後場樂師會兼搭不同性質的戲班，因由人搬演的戲班戲籠較大於偶戲戲班，因此就以做大籠、小籠來區分到亂彈班及布袋戲班演出。

雙棚絞：同一個演出場地，有兩個不同戲班的場子同時演出叫雙棚絞。

三棚絞：同一個演出場地，有三個不同戲班的場子同時演出叫三棚絞。

打破鑼：到別的戲班(非本班)助陣或協助演出。



拚 台：個以上的戲班在同一地同時演出，自然形成競演的局面，因而稱拚台。

大 月：演劇活動需求較頻繁的月分。主要集中在神明誕辰及相關祭祀活動的時間，如農曆正月、二月、三月、六月、七月、八月、十一月等。

小 月：演劇活動最少的月分，如農曆四月、五月、九月。

### (五)性質

戲 頭：一年之始的第一棚戲，或是新正的演出場合，為求吉利，戲班會貼演一些帶有吉慶意味的戲齣，稱為戲頭。

暝尾戲：早期戲班夜戲都演到午夜，之後接續演出的叫做暝尾戲。

三齣光：戲班接演「過爐戲」時，夜戲連演三齣，往往天就亮，因而稱。

起馬戲：神明起駕當天，自己廟宇酬謝的戲就叫起馬戲。

過爐戲：神明抵達其他村莊休息時，伴駕隊伍及香客只能就地休息，此時請來的戲班就必須持續演出直到天明，好讓隊伍繼續上路，此類戲就叫過爐戲。

落馬戲：為迎接神明返抵宮廟時所請的戲。

斯文戲：小花戲一種，描寫丑角中公子。

乞丐戲：小花戲一種，描寫乞丐的命運。

破衫戲：小花戲一種，描寫窮苦破落出身的人物。

兵仔戲：為祈求役男服完役平安返家而還願所請的戲。

### (六)表演程式

相 殺：兩人衝突或對陣以刀或槍對打的一套程式。

跑 馬：表現策馬疾行的表演程式。

跳 台：表現古代將士出征上陣前整盔束甲的一套表演程式

表 功：一套結合唱與做的表演程式，主要在刻畫久未征戰的武將  
重披戰袍的心情與情境。

### (七)化妝

打 面：專指大花、二花、三花等角色的上妝，相當於京劇的「勾  
臉」。

扮 身：妝扮。其涵意包括容妝、穿戴頭飾及戲服等完整的準備。

打 甲：指穿戴甲(靠)及綁上旗靠、插上旗子等全部的過程，京劇稱為「紮  
靠」。

### (八)行當

三 大：老生、大花、正旦三個角色的統稱。

三 小：小生、小旦、小花三個角色的統稱。

六大柱：亂彈最重要的角色(行當)，包括老生、大花、正旦、小生、  
小旦、小花等六個角色。

下四柱：亂彈次重要的角色(行當)，包括二花、捧茶旦、公末、副  
生(下手小生)。

旗 軍：龍套。

走 台：演出時不時上台遞送或調整舞台裝置及道具的人，即撿場。

總 舖：戲班專職煮飯的人。有些戲班會設專人，也有由旗軍或其  
他較不重要的的人員兼職。

頭 家：戲班老闆。

### (九)後場

文 坪：文場，涵蓋絲竹管等樂器編制，負責演出時唱腔旋律的伴  
奏。

武 坪：武場，涵蓋鑼鼓等打擊樂編制。掌控全場演出的進行。

頭手鼓：打鼓佬，指揮掌控全戲的進行，猶如三軍統帥。

頭手弦吹：文場首席，負責主胡及嗩吶樂器的演奏。

#### (十)經營管理

班 長：為戲班及廟方請主接洽演出事宜的仲介，即經紀人。

班長虎：戲班用以形容那些會居中吃錢的班長。

內班長：囡仔班專門管理內部人員生活起居的人物。

引 戲：接洽演出。

戲 路：演出機會。

打戲路：為戲班拓展演出機會。

整 班：組織設立戲班叫整班，又稱起班。

囡仔班：以招收童伶加以訓練使其得以做職業演出的戲班。

大人班：以成人為班底的戲班。

內行班：亂彈班因做職業性商業演出，與業餘子弟有所不同，因而  
被稱次之為內行班。

開分班：由戲班藝人共同出資合股的戲班。

薪勞班：藝人純粹支薪不負盈虧的戲班。

#### (十一)表演

套 戲：排戲。

踏腳步：指學習身段、做工。

關 目：指身段、動作。

尅仔架：指演員的亮相。

出 台：演員出場。

打 引：唸定場詩。

吃唱唸：通常用來形容人或戲齣偏重唱唸。

吃腳步：通常用來形容人或戲齣偏重做工身段。

腳步手路：指身段、做表。

## (十二) 其它

子弟：業餘的北管愛好者。

子弟窟：北管活動盛行的村落或區域，通常有不少子弟軒社活躍。

半邊師兄弟：入不同戲班，但卻是同一位先生教戲，總是師出同門，彼此以半邊師兄弟稱呼。

## 二、 諺語

(一)司公和尚戲，沒聲打到死：

道士、和尚誦經都得靠嗓音，沒有嗓子，就得比畫到累死為止，此用來形容聲喉的重要性。

(二)一聲蔭九才，沒聲不免來：

演員擁有好的聲喉，縱使其他條件如扮相、身段差了點，還都能被接受，但沒有了嗓音，就沒戲唱了。

(三)七月有大日無大月：

農曆七月進入民間所謂的中元祭，原本整個月都有戲路，但後來政府提倡節約，要求民間演劇活動統一在十五日當天舉行，使得原本民間所謂的大月變成了大日。

(四)四九五月，菅嬰仔割無血：

農曆四月、五月、九月是民間演劇活動較少的月分，藝人收入少，

沒有油水到連菅嬰仔割肉都不見血。

(五)下露水不能吃頂露水：

藝人睡戲台，屬頂露水，乞丐則睡戲棚下，則屬下露水，按規矩，乞丐不能向戲班搶食，即便是催促戲台上演出都不行，因為藝人認為乞丐要討到吃，往往是在廟口有戲時的場合，因而兩者有此微妙關係在。

(六)王爺桌仔下鑽出來的：

指的是那些沒有拜師學藝的人。另外，戲班也用來形容那些不照規矩做事的人。

## 附錄二 日治時期台灣亂彈班概況

本表參考《台灣 於 支 那 演 劇 及 (台灣總督府文教局, 1928 : 16)、 藝師蘇登旺的北管戲曲研究 (2000 : 8~11)及筆者的田野訪談整理而出：

年代	班名	地區	班主	活動情形
日據	金英陞	台北市 大橋頭	施 復	日治時代台北地區最早成立的亂彈班，民間多稱大橋頭班，但只有幾年就散班。藝人瘡妹、大胖清出身該班。
日據	瑞興陞	台北市	陳瑞鐘	班址在大龍峒，藝人林阿春、朱阿順出自該班。
不詳	長興陞	台北市	黃瓊來	班址在綠町。
不詳	文奐陞	台北市	簡阿賜	班址在宜蘭街。
不詳	天姓鳳班	台北市	康石定	班址在宜蘭街。
日據	福興陞	台北	沈金地	班址在鶯歌庄。
日據	長樂天	台北	施金鳳	藝人林秀妹出身此一囡仔班。
日據之前	東勝園 (東社班)	苗栗東社	潘榮順	據其孫潘細木(1918-)說法，東社班由其祖父潘榮順所組，其父潘永山也承其衣鉢，推算起來，這恐怕是現知台灣歷史最悠久的一個亂彈班。藝人彭學順、劉連喜等都出身此一囡仔班，戲先生為饒丰。
日據	霄裡班	苗栗	鍾海明	藝人潘玉嬌之父潘永山出身此一囡仔班。
不詳	聯合班	新竹	呂能別	班址在新竹街。
不詳	永合團	新竹	陳老	班址在新竹街。
日據	福聯陞	台南	不詳	許丙丁(台南地方戲劇變遷)引述台南人郭為山(約生於1883年)的說法。班址位於台南關帝廟邊。
日據	新聯和	台南	廖名劇	班址在二崙庄。
不詳	聯福班	台南	台南縣 衙內郭班頭	班址位於台南市范進士宅(現今民族路)，較著名的伶人有小旦金香、金玉，小生臨、小生行等人。

不詳	壽山班	台南	不詳	設於台南市廣慈庵。後來班址再移到太爺崎，改名「老松班」(老榕班)，因當時行頭破爛不堪，被民眾稱為破布班。至七七事變數年前日人提倡皇民化，遂被解散。
不詳	福海班	台南	不詳	設於台南廣慈庵。許丙丁曾經歷過壽山班及福海班。
不詳	漚汪班	台南	丁其章	亦稱將軍班，也有人稱丁班。頗多名角，當時演出狀況甚佳。
不詳	永樂班	台南鹽水	黃宇	又稱鹽水港班。
不詳	同樂軒	台南	葉其麟	班址在台南市東門町。
不詳	協義班	台南市	朱芳	班址在清水町。
不詳	丹桂興班	台南	孫列	班址在仁德庄。
不詳	鳴頭金振興班	台南	鄭萬斷	班址在大內庄。
不詳	興祥團	高雄	曾牛母	班址在湖內庄。
不詳	新振興	雲林大埤	黃記	原先是永樂班，後改名為新振興，一直持續到中日戰爭前夕，當時最常與虎尾的墾地班對台拼戲。
1902	詠霓裳 (王爺班)	彰化	柯仔發	彰化地區最早的亂彈班，班址在彰化街。有稱蚵仔發班。
1905	朱吉祥	台中豐原	楊登賓	戲先生為王來生。
1910	紅龍班	台中	江清江	1930年前後將戲班交給養子江金鳳經營，自己則到彰化集樂軒教子弟。
1910	榮陞班	台北	楊神改	戲班常被稱為楊仔改班。全家街習亂彈，並組班招募童伶，學成後演出。
1910s	阿飄班	彰化	不詳	班址在彰化街，據蘇登旺云：當時這是一個很有名的戲班，戲班在彰化大館旁。
1910s	鹿港班	鹿港	不詳	1932年解散。
1920	豐吉祥	台中豐原	楊登賓	楊登賓將朱吉祥班改組為豐吉祥，戲先生仍為王來生，後來王來生離去，改由潘秀興來教戲。 藝人鍾阿知、王進、曾枝、馬玉花、劉賓添、傅貴香 共十八位師兄弟，還號稱「十八海洋」，其戲先生為饒丰。

不詳	慶陽春班	台中	陳啟芳	班址在豐原街，藝人邱海妹出身此囡仔班。
不詳	全和興班	台中	黃全	班址在溪洲庄。
1920s	高力社	南投	不詳	此班由多人股東，後曾賣到高雄換人經營。藝人林錦盛、劉文章、林慶雲等出身此班，戲先生為「大社番丑」。
1920	永吉祥	嘉義水上	柳子林	這是囡子班，老藝人張添富出身該班。
1920s	新錦文	嘉義大林	江清山	新美園班主王金鳳於 1942 年進入此班，教戲先生是江金旺。
1923	共樂陞	宜蘭隘丁	陳火順	民間皆稱隘丁班陳火順及其他五、六個股東共同組成。綽號“痾如”的藝人擔任戲先生。
1925	壽陞班	宜蘭	顏金寶	又稱金寶班，戲先生為陳阿添，綽號“紅目添”。
1925	章穎陞	宜蘭	陳火順	陳火順買下共樂陞，將原班遷往大洲，並改名章穎陞。
1925	陳大老班	彰化	陳大老	三爺班於 1925 年解散後，由彰化陳大老頂下，但沒幾年便因為七七事變而解散。
1926	新榮陞	宜蘭	楊乞食	又稱阿食班。因陽神改的榮陞班在八里與壽陞班拼台遭挫，班內楊神改與楊乞食不合，另組一班。
1926	改良陞	台北	楊神改	在楊乞食另組新榮陞後不久，楊神改也將江榮陞班改名為改良陞。此班據說有「鱸鰻班」外號。
1926	福興陞 (番仔田)	彰化鹿港	林金代	又稱福興陞，班址設於同安寮，後遷至下菜園。
不詳	慶桂春	新竹	許吉	直至戰後還相當活躍，藝人蔡和妹出身此囡仔班。
1927	墾地班	雲林虎尾	黃朝深	成立囡子班，鼓吹佃農子女學戲。班名是同樂軒，平常是子弟性質的演出，對外做營業演出時，班名則叫雙慶順，民間慣以墾地班稱之。
1930~ 1977	樂天社	草屯	李木己	台中西屯的廖天章、廖富鳳等人成立樂天社囡子班，由李福海擔任戲先生，一直維持到中日戰爭前夕。光復後再由李木己組班，民國六十一年左右解散。



1931	小榮陞	宜蘭	楊乞食	楊乞食另外招收一批童伶組圞子班。游丙丁、林松輝等人都出自該班。
1931	錦興陞	花蓮	林火源	被民間稱為青番班，童伶大多是原住民。後來班址遷至宜蘭，因七七事變而解散。
1932	新樂陞	宜蘭冬山	周風能	又稱冬瓜山班。
1933	黑水橋班	彰化	黃溪松	班址設於大道公廟旁。到中日戰爭時禁鼓樂時就散班了。
1934	集福陞	台北	楊塗生	班址在現今的西昌街。主要招收瑞興陞第一期童伶組成。
1910	長興陞	台北	黃瓊來	班址在現今萬華料館媽祖宮對面。這是大人班，後因戲服破舊，被稱為奧長興。曾經交過蘇登旺的圞子班先生 - 呂慶泉，也是該班的演員。

### 附錄三 亂彈戲劇目表

#### 一、 福路劇目表

全本或單齣	分齣	說明
十八寡		
九卿堂		藝人潘玉嬌認為其為廿四本之一
抄 寶		
下中原		
下水滸		
困河東	出京	公認為廿四本之一
	別府	
	小河東	
	屈斬	
	抄府	
	訴廟	
	大門	
三 怕		
天界山		
太行山		
太平橋		藝人潘玉嬌認為其為廿四本之一
五龍會		
清官冊	六婿告狀	公認為廿四本之一
	清官冊	
	玉門關	
	七郎歸天	
	李陵碑	
玉麒麟		公認為廿四本之一
打登州		
奇 逢		
	雙救駕	王葬篡
	放 關	又稱「吳漢殺妻」,「斬經堂」

雙救駕	燒 窯	公認為廿四本之一
	打 更	
	布袋缸	
	小登基	
對金錢		
探五陽	討貢	公認為廿四本之一
	敲金鐘	
	下 山	
	探 妹	
	擊 山	
	小登基	
打春桃 合銀牌		公認為廿四本之一
百壽圖		
破五關		
奇雙配		公認為廿四本之一
和 番		
金龜記		公認為廿四本之一
金銀山		
忠義節		
夜 奔		
牧 羊		
破慶陽		公認為廿四本之一
淤泥河		
斬 瓜		
英烈記	戲 叔	
	殺 嫂	
問 卜		韓信問卜
訪 友		
紫台山		公認為廿四本之一
紫金標		
紫花宮		
換 包		
欄柯山	欄柯山 前 迫 後 迫 癡 夢	公認為廿四本之一

	覆 水	
過秦嶺		
黑四門		又稱雌雄鞭
雷神洞		
奪 棍		
奪武魁		
鬧西河	鬧西河	公認為廿四本之一
	扯 甲	
	鬥 寶	
賣 酒		
磨 斧		
雙花樹		
雙印記		藝人潘玉嬌認為其為廿四本之一
羅成寫書		
羅通掃北		
寶蓮燈	斬 影	公認為廿四本之一
	得 子	
	訓 子	
	拜 師	
	打 洞	
	救 母	
藍田帶		藝人潘玉嬌認為其為廿四本之一
藍芳草		公認為廿四本之一
寶珠記		公認為廿四本之一
麒麟國		
麒麟關		
藥茶計		公認為廿四本之一
萬里侯		北管先生美景認為其為廿四本之一
陽河堂		北管先生美景認為其為廿四本之一
吉星台		北管先生美景認為其為廿四本之一
黑風山		北管先生美景認為其為廿四本之一

### 吹腔戲(嗒仔戲)

劇目		
大補缸		
水淹七軍		

打桃園		
長生祿		
櫻桃會		

## 二、 新路劇目表

全本或單齣	分齣	說明
十八寡		
九卿堂		北管先生葉美景認為其為三十六本之一
大保國	大保國	公認為三十六本之一
	二進宮	
	封宮門	
	哭 靈	
	三進宮	
	小登基	
征南蠻	征南蠻 上天台	公認為三十六本之一
三進士		公認為三十六本之一
三娘教子		
大拜壽		公認為三十六本之一
天蕩山 碇坤山		
天水關		
五台山		
反西涼		
反慶陽		
未央宮		
取木棍 白虎堂		
玉堂春	關王廟	公認為三十六本之一
	三 司	
困南唐		
彩樓配	彩樓配	公認為三十六本之一大登殿
	擊 掌	
	紅鬃烈馬	
	別 窯	
	小登基	
	放 雁	
	走三關	

	回 窯	
	王允拜壽	
	斬魏虎	
別 徐		
沙陀國		
延陵關		
取木棍		
金水橋		公認為三十六本之一
忠孝全		
忠義傳		
空城計		
珍珠衣		
長板坡		
金桃記		
天啟圖		公認為三十六本之一
春秋配		
高平關		
烏龍院	借 茶	公認為三十六本之一
	殺 惜	
	活 捉	
問 卜		趙匡胤問卜
紅西門		
破洪洲		
晉陽宮		
斬華雲		
斬黃袍		
飛虎山		
雷神洞		
魚腸劍		
望兒樓		
紫金帶		
渭水河		
黃金台		公認為三十六本之一
黃鶴樓		
黑風帕		
買胭脂		
鳳花山		

葫蘆國		
機房訓子		
戰洛陽		
磨斧		
戲妻		
雙卜卦		
雙玉環		潘玉嬌認為三十六本之一
雙花會		
雙別窰		
臨潼關		潘玉嬌認為三十六本之一
麒麟山		
鐵弓緣		公認為三十六本之一
高峰山		
鐵板記		公認為三十六本之一
金殿配		
蘆花		
蘆花河		
大紅袍		北管先生葉美景認為其為三十六本之一
玉盃記		北管先生葉美景認為其為三十六本之一
扈家莊		潘玉嬌認為三十六本之一



## 附錄四 台灣亂彈藝人名錄

大花：福枝(清)、榮豐(清)、劉明旺(大花旺)、劉天生、呂慶全、柯天祥(軟武松)、  
朱阿順、蘇登旺、游丙丁(大箍丙)、王鬃、張添富

老生：劉有傳、陳萬勝(九歲)、謝長坤(客人憨)、林慶雲、邱海妹(坤生)、  
林黃石妹(阿銀仔)、王進(海丰仔)、老生決仔、賴清水(屎肚清)、壞鐵仔、  
炳煌、呂仁愛、猴丁、羅漢仔

正旦：溪河旦(乾)、荔枝旦(乾)、進來旦(乾)、紅花米(乾)、馬玉花(馬蘭)、何秋  
同(田幢旦，乾旦)、  
甘連妹(洛克仔)、張蘭妹(客人蘭)、杜生妹、卓金貴、黃阿秀(黃溪松女兒)、  
阿里仔(李秋菊姐姐)  
林金鳳\*、劉玉鶯\*、王秋鑾\*

小旦：小海旦(乾)、金樹旦(乾)、陳玉坤(乾)、米苔金旦(乾)、阿圓仔旦、劉戌  
妹(阿戌仔)、吳玉珠(蜘蛛仔)、陳盡(招弟)、蔡和妹、劉玉蘭(大肥蘭)、李  
秋菊(阿羊仔)、阿綿仔旦、阿招仔旦、吳桂英(闊嘴英)、莊坤田(乾旦)、阿  
粉仔、阿雲仔(外國夫人)、  
呂葉(錦秀，大肚仔)\*、劉己妹\*、吳英香(臭子仔)\*、彭繡靜\*

小生：吳水木、黃三福(定脾福)、林阿定(貓仔定)、陳玉山(玉仔)、兩全、劉文章  
王金鳳、吳丁財、林永城、無煩惱(坤城)、潘玉嬌(亂彈嬌)\*、林味香\*、  
曾德欽\*

小花：大社番、龜聰、劉賓添(洪添)、簡木(打貓仔)、許吉(金龍丑)、鍾棟、  
林錦盛(無牙仔盛)、水柳仔、楊金水(目仔水)、草蓆坤仔、水蛙添仔、  
小順、林松輝(矮仔輝)、甘玉川\*、陳玉麟\*、王慶芳\*

二花：鍾阿知、劉連喜、彭學順(阿妹頭)、鍾寶元

公末：傅貴香、洪慶、馮添財、曾阿枝

什旦：林阿治(彩琴)、羅運妹(阿潤仔)、林妹、張阿花、鍾夢冬\*、陳菊英\*  
梁來妹(阿檢仔)\*

其他：林阿春(六大柱做透透，難以歸類)  
鍾傳貴(囡仔班學小旦，大人班轉老生，後來擔任弦吹)

文場：古連順(頭手)、陳進(阿壞仔，頭手)、蕭坤炎(頭手)、博神(頭手)  
周錦煌(頭手)、劉明溪(二手)、劉榮錦(二手)、鄭本國(二手)、陳鍋(阿  
鍋)、陳阿清(咖吶清)

武場：陳炳煌(頭手鼓)、豬哥仔(頭手鼓)、張文田(頭手鼓)、王阿俊(頭手鼓)、  
明春仔(頭手鼓)、林阿明(頭手鼓)  
通鼓才、南山(通鼓)、阿貴仔(頭手鼓)  
林清輝(屎肚輝，鑼鈔)、蕭慶順(鑼抄)

加註此「\*」記號者，為光復後才加入戲班學戲的藝人

## 參考資料

### 一、中文書目

丁秉燧

1989《孟小冬與言高譚馬》，台北：大地出版社。

1989《國劇名伶軼事》，台北：大地出版社。

上海藝術研究所、中國戲劇家協會上海分會

1981《中國戲曲曲藝詞典》，上海：上海辭書出版社。

上海人民廣播電台文藝台戲曲科編

1990《京劇小戲考》，上海：上海文藝出版社。

王國維

1925（1980年版）《宋元戲曲史》，台北：臺灣商務印書館。

王振義

1980《台灣的北管》，台北：百科文化事業有限公司。

王嵩山

1988《扮仙與作戲》，台北：稻鄉出版社。

王耀華

1988《民族音樂論集》，福建：福建教育出版社。

王濟昌

1994《美學論文集》，台南：世一書局。

王 俊、方光誠

1996《湖北戲曲聲腔劇種研究》，北京：中國戲劇出版社。

王克芬、蘇祖謙

1996《中國舞蹈史》，台北：文津出版社。

中國大百科全書總編輯委員會

1983《中國大百科全書·戲曲曲藝》，上海：新華書店發行。

中國時報編著

1995《台灣：戰後 50 年》，台北：時報文化出版。

文建會策畫

1997《藝術管理 25 講》，台北：文建會出版。

片岡巖，陳金田譯

1921《臺灣風俗誌》，台北：眾文圖書公司(1987 版)。

台中縣文化中心編

1992《中縣口述歷史》第二輯，台中：台中縣立文化中心印行。

丘慧瑩

2000《乾隆時期戲曲活動研究》，台北：文津出版社。

朱 狄

1984《當代西方美學》，北京：人民出版社(1996 版)。

李 斗

1793《揚州畫舫錄》，北京：中華書局（1997 湖北版）。

李亦園

1980《文化人類學選讀》，台北：食貨出版社。

1992《文化的圖像》上下冊，台北：允晨文化出版。

李漢飛編

1987《中國戲曲劇種手冊》，北京：中國戲劇出版社(1991 二刷)。

李 曉

1989《比較研究：古劇結構原理》，北京：中國戲劇出版社。

李天祿口述，曾郁雯整理

1991《戲夢人生：李天祿回憶錄》，台北：遠流出版社。

李戎主編

1992《美學概論》，山東：齊魯書社出版發行。

李醒塵

1999《西方美學史教程》，台北：淑馨出版社。

李筱峰

1999《台灣史 100 件大事》上下冊，台北：玉山社出版。

呂訴上

1961《臺灣電影戲劇史》，台北：銀華出版社。

呂錘寬

1996《台灣傳統音樂》，台北：東華書局。

1999-a《牌子集成》，台北：國立傳統藝術中心籌備處。

1999-b《絃譜集成》，台北：國立傳統藝術中心籌備處。

1999-c《細曲集成》，台北：國立傳統藝術中心籌備處。

2000《北管音樂概論》，彰化：彰化縣文化局。

杜書瀛

1998《李漁美學思想研究》，北京：中國社會科學出版社。

青木正兒著，王吉廬譯

1936《中國近世戲曲史》，台北：台灣商務印書館。

孟元老，鄧之誠注

1174《東京夢華錄注》，台北：漢京文化事業(1984 版)。

孟 瑤

1979《中國戲曲史》，台北：傳記文學出版社。

阿 甲

1990《戲曲表演規律再探》，北京：中國戲劇出版社。

周貽白

1980《中國戲劇發展史》，台北：學藝出版社。

1986《中國戲劇史講座》，台北：木鐸出版社。

周婉窈

1991《台灣歷史圖說》，台北：聯經出版社。

周傳家

1993《中國古代戲曲》，台北：台灣商務印書館。

周維培

1997《曲譜研究》，南京：江蘇古籍出版社。

吳瀛濤

1977《臺灣民俗》，台北：眾文圖書公司(1987 版)。

吳 釗、劉東升合編

1983《中國音樂史集》，北京：人民音樂出版社。

吳國欽

1983《中國戲曲史漫話》，台北：木鐸出版社。

邱坤良

1979《民間戲曲散記》，台北：時報文化出版公司。

1980《野臺高歌》，台北：皇冠出版社。

1980《台灣地區北管戲曲資料蒐集整理計畫》期末報告。

1983《現代社會的民俗曲藝》，台北：遠流出版。

1992《日治時期台灣戲劇之研究》，台北：自立晚報文化出版部。

1996《台灣戲劇現場》，台北：玉山出版社。

1997《台灣劇場與文化變遷》，台北：臺原出版。

邱 婷 (昭文)

1995《明華園：臺灣戲劇世家》，台北：獨家出版社

1996《戲臺明滅》，台北：幼獅文化出版社

1997《媽媽上戲去》，台北：雄獅美術出版

邱火榮、邱昭文(邱婷)

2000《北管牌子音樂曲集》，台北：國立傳統藝術中心籌備處。

林明義

1987《台灣冠婚葬祭家禮全書》，台北：武陵出版社(1989 版)。

林美容

1989《人類學與台灣》，台北：稻鄉出版社。

1993《台灣人的社會與信仰》，台北：自立晚報文化出版。

林勃仲、劉還月

1990《變遷中的台閩戲曲與文化》，台北：臺原出版。

林水金

1991《台灣的北管滄桑史》，自印，未刊。

河 清

1994《現代與后現代》，浙江：中國美術學院出版社。

孟繁樹

1991《中國板式變化體戲曲研究》，台北：文津出版。

武俊達

1999《戲曲音樂概論》，北京：文化藝術出版社。

范揚坤主編

1999《林阿春與賴木松的北管亂彈藝術世界》，彰化：彰化縣立文化中心。

昭 榿

清《嘯亭雜錄》，台北：中華書局(1997 二刷)。

俞大綱

1979《戲劇縱橫談》，台北：傳記文學出版。

施叔青

1985《台上台下》，台北：時報文化出版。

胡忌、劉致中

1989《昆劇發展史》，北京：中國戲劇出版社。

姚一葦

1969(1981 版)《戲劇論集》，台北：臺灣開明書店。

袁靜芳

1987《民族器樂》，北京：人民音樂出版社。

高琦華

1996《中國戲台》，杭州：浙江人民出版社。

容世誠

1997《戲曲人類學初探》，台北：麥田出版。

徐扶明

1996《元曲聚珍》，上海：古籍出版社。

徐雁來

1998《戲曲源流 中國歷代戲曲》，瀋陽：遼寧出版社。

徐亞湘

2000《日治時期中國戲班在台灣》，台北：南天書局。

孫崇濤、徐宏圖

1995《戲曲優伶史》北京：文化藝術出版社。

馬莉珠

1986《戲劇肢體語言訓練》，台北：開俐實業有限公司出版部。

連 橫

1959《台灣通史》，台北：中華叢書委員會。

1987《台灣語典》，台北：金楓出版。

梅蘭芳述

1979《舞臺生涯》，台北：里仁書局。

許常惠

1986-1987 彰化縣立文化中心《南北管音樂資料中心研究規畫總報告》，  
台北：行政院文化建設委員會。

1991《台灣音樂史初稿》，台北：全音樂譜出版社。

許金榜

1994《中國戲曲文學史》，北京：中國文學出版社。

戚嘉林

1985《臺灣史》，台北：自立晚報。



陳國鈞

1977(1992 版)《文化人類學》，台北：三民書局。

陳秀芳

1980《台灣所見的北管手抄本》，台中：臺灣省文獻委員會。

陳其南

1987(1993 版)《台灣的中國傳統社會》，台北：允晨文化出版。

陳守仁

1988《香港粵劇研究(上卷)》，香港：廣角鏡出版社

1990《香港粵劇研究(下卷)》，香港：中國戲曲研究計畫

1996《神功粵劇在香港》，香港：香港中文大學粵劇研究計畫。

陳健銘

1989《野臺鑼鼓》，台北：稻香出版社。

陳正之

1990《民樂瑰寶 臺灣的北管與南管》，台中：臺灣省政府新聞處。

1993《草台高歌》，台中：台灣省政府新聞處。

郭雲龍

1983《中國歷代戲曲選》，台北：宏業書局。

郭精銳

1999《車王府曲牌與京劇的形成》廣東：汕頭大學出版社。

曹其敏

1993《戲劇美學》，台北：五南出版社。

常靜之

2000《中國近代戲曲音樂研究》，北京：人民音樂出版社。

國立傳統藝術中心籌備處

2000《兩岸戲曲回顧與展望研討會論文集》，台北：國立傳統藝術中心籌備處。

傅 謹

1995《戲曲美學》台北：文津出版社。

曾永義

1979《明雜劇概論》，台北：學海出版社。

1985《中國古典戲劇選注》，台北：國家出版社。

1988《台灣歌仔戲的變遷與發展》，台北：聯經出版事業公司。

1997《臺灣傳統戲》，台北：東華書局。

1998《我國的傳統戲曲》，台北：國立傳統藝術中心策畫，漢光出版發行。

2000《戲曲源流新論》，台北：立緒文化事業出版。

張 庚、蓋叫天

1986《戲曲美學論文集》，台北：丹青出版社。

張 庚、郭漢城

1789《中國戲曲通論》，上海：上海文藝出版社。

1985《中國戲曲通史》，台北：丹青出版社。

張 庚

1987《戲曲藝術論》，台北：丹青出版社。

張發穎

1991《中國戲班史》，瀋陽：瀋陽出版社。

張 真

1992《張真戲曲評論集》，北京：中國戲劇出版社。

張 法

1998《中西美學與文化精神》，台北：淑馨出版社。

焦 桐

1990《台灣戰後初期的戲劇》，台北：臺原出版社。

福建省戲曲研究所、泉州地方戲曲研究社、莆仙戲研究所編

1988《南戲論集》，北京：中國戲劇出版社。

隗 芾主編

1998《中國喜劇史》，廣東：汕頭大學出版社。

楊蔭瀏

1985《中國古代音樂史稿》，台北：丹青出版社。

楊恩寰

1993《審美心理學》，台北：五南圖書出版。

黃美英

1988《臺灣文化滄桑》，台北：自立晚報出版。

黃克保

1992《戲曲表演研究》，北京：中國戲劇出版社。

黃集偉

1993《審美社會學》，台北：五南圖書出版。

黃敏禎

1984《我的公公麒麟童》，台北：大地出版社。

臺灣省文獻委員會編

1975《臺灣史》，台北：眾文圖書公司(1988再版)。

彰化縣立文化中心編印

1997《彰化縣音樂發展史》，許常惠總編纂、總校訂李殿魁，彰化：彰化縣立文化中心。

1999《彰化縣口述歷史》 第四、五集戲曲專題，彰化：彰化縣立文化中心

齊如山

1962(1980版)《五十年來國劇》，台北：正中書局。

廖 奔

1991《中國戲曲聲腔源流史》，台北：貫雅文化。

莊永明編撰

1996《台灣鳥瞰圖 一九三〇年代台灣地志繪集》，台北：遠流。

潘光旦

1941《中國伶人血緣之研究》，商務印書館。

劉 嗣

1972(1984 版)《國劇角色和人物》，台北：黎明文化事業公司。

劉還月

1991《瘖啞鶴鳴》，台北：時報文化。

葉石濤、蕭新煌等著

1986《台灣．在轉捩點上》，台北：大呂出版社、洛城出版社。

葉長海

1983《王驥德《曲律》研究》，北京：中國戲劇出版社。

1999《曲學與戲劇學》，上海：學林出版社。

盧 前

1971《明清戲曲史》，台北：1994 版

鄭 騫

1973《北曲套式彙錄詳解》，台北：藝文印書館。

鄭榮興

1992《潘玉嬌的亂彈戲曲唱腔》，台北：文建會出版。

1997《邱火榮的北管後場音樂》，台北：文建會出版。

鄭傳寅

1993《中國戲曲文化概論》，湖北：武漢大學出版社(1998 版)

錢南揚

1935《元明清曲選》，台北：正中書局。

1980《永樂大典戲文三種校注》，台北：華正書局。

謝柏梁

1994《中國分類戲曲學史綱》，台北：臺灣商務印書館。

1995《中國當代戲曲文學史》，北京：中國社會科學出版社。

蔣一民

1983《音樂美學》，台北：五南圖書出版。

蔣孔陽主編

1987《二十世紀西方美學名著選》，上海：復旦大學出版社。

譚達先

1988《中國民間戲劇研究》，台北：臺灣商務印書館。

蘇國榮

1999《戲曲美學》，北京：文化藝術出版社。

## 二、中文譯書

臺灣慣習研究會，臺灣省文獻委員會譯編

1988《臺灣慣習記事》，南投：台灣省文獻委員會(1997再版)。

田仲一成(日)，錢杭、任余白譯

1992《中國的宗族與戲劇》，上海：上海古籍出版社。

米·杜夫海納

1996《審美經驗現象學》上下，北京：文化藝術出版社

HAL Foster 主編，呂健忠譯

1998《反美學：後現代文化論集》，台北：立緒出版社

### 三、論文期刊

王一德

- 1991 北管與京劇音樂結構比較研究，國立臺灣師範大學音樂研究所碩士論文。

王士儀

- 1987 中國傳統劇學的研究與發展，《文訊》31期，頁23-31頁。

王振義

- 1981 北管音樂的總綱與記譜，《民俗曲藝》第6期。

王安祈

- 1999 戲曲票友 休閒自娛與專業精研之間《民俗曲藝》第121期，頁151-166。

李文政

- 1988 台灣北管暨福路唱腔之研究，國立台灣師範大學音樂研究所碩士論文。

李殿魁

- 2000 台灣亂彈中幼(細)曲初探 收於《兩岸戲曲回顧與展望研討會論文集》卷1，台北：國立傳統藝術中心籌備處。

呂錘寬

- 1997 論台灣的古典音樂「北管」 從社會及藝術層面之分析，《86年傳統藝術研討會論文集》，台北：傳統藝術中心。  
1999 當代北管歌唱類音樂的藝術性評析，《藝術評論》第十期，台北：國立藝術學院。

林鋒雄

- 1987 臺灣地方戲曲與語言傳播，《文訊》月刊32期，頁7-14。

周純一

- 1997 崑曲音樂的神聖性與世俗性研究，香港中文大學音樂學部碩士論文

邱坤良

- 1970 台灣碩果僅存的亂彈班 新美園 《民俗曲藝》第 1 期，頁 9-19。
- 1981 談民間的戲曲活動 《民俗曲藝》第 9 期，頁 29-36。
- 1983 中國劇場「天官賜福」之研究 台北：中央研究院第二屆國際漢學會議論文。
- 1991 台灣近代亂彈班初探 《民俗曲藝》第 71 期。
- 1993 台灣近代戲劇研究及史料概說 《台灣史料研究》第二號，31-46 頁，財團法人吳三連台灣史料基金會。

邱昭文(邱 婷)

- 1986 中國傳統劇場之規矩與禁忌．北管戲 《民俗曲藝》第 40 期，頁 78。

林維儀

- 1992 台灣北管崑(細曲)之研究，國立藝術學院音樂研究所碩士論文。

林美容

- 1994 彰化媽祖信仰圈內的曲館與武館 《臺灣文獻》第四十五卷第 2 期。

吳慧甄

- 1999 台灣北管藝師邱火榮先生福路派鑼鼓之收集整理，國立藝術學院音樂研究所碩士論文。

胡台麗

- 1981 台中南屯的字姓戲與字姓組織 《民俗曲藝》第 6 期，頁 32-51。

徐亞湘

- 1993 台灣地區戲神 田都元帥與西秦王爺之研究，私立中國文化大學藝術研究所碩士論文。

許丙丁

- 1954 台南地方戲劇變遷 (一)《台南文化》四卷一期。



范揚坤

- 1997 亂彈福路系統之平板曲腔研究，國立台灣師範大學音樂研究所碩士論文。

陳玲玲

- 1978 台灣扮仙戲中的八仙，《中華文化復興月刊》第 14 卷第六期，頁 19-61。

陳傳進主持

- 1997 宜蘭縣傳統藝術資源調查計畫期中報告，宜蘭縣立文化中心承辦。

陳孝慈

- 2000 北管館閣梨春園研究，國立台灣師範大學音樂研究所碩士論文。

陳瓊琪

- 1998 北管扮仙戲的形構邏輯暨其轉化演變的機制探討，國立藝術學院傳統藝術研究所碩士論文。

焦 桐

- 1987 光復後臺灣戲劇書目，《文訊》32 期，頁 32-47。

廖秀紘

- 2000 藝師蘇登旺的北管戲曲研究，國立台灣師範大學音樂研究所碩士論文。

潘汝端

- 1998 北管嗩吶的音樂及其技藝研究，國立臺灣師範大學音樂研究所碩士論文。

鄭榮興

- 1991 台灣光復後北管戲曲活動初探—由「潘玉嬌」女士的北管曲藝談起 收於《中國民族音樂學會第一屆學術研討會論文集》頁 79-104。

劉美枝

- 1996 北管絃譜《大八板》之比較研究，國立台灣師範大學音樂研究所碩士論文。

2000 話日治時期北管音樂風華 ，台北：國立傳統藝術中心籌備處。

蔡振家

1997 台灣亂彈戲西路鑼鼓的戲劇應用 ，國立藝術學院傳統藝術研究所碩士論文。

蔡瑋琳

1998 北管【醉花陰】聯套研究 ，國立台灣師範大學音樂研究所碩士論文。

韓國金黃

1988 台灣一場冢祭的北管演出報導 《民俗曲藝》第 52 期，頁 122-127。

#### 四、有聲資料

序號	時間	音樂內容	名稱	狀況	整理時間/備註
1		林水金傳授 潘玉嬌永存	1 南詞三仙會 2 河北封王 3 河北金榜		2001/3/11
2		林水金傳授	1 五福天官(新天官 ) 2 河北封王 4 河北金榜 5 告雁		2001/3/11
3		林水金傳授	五福天官		2001/3/11
4		林水金傳授	舊三仙白		2001/3/11
5		邱海妹 林朝成唱	三仙白		
6		林水金傳授	昭君和番		2001/3/11
7		林水金傳授	1 鬥鶴鶉 2 大報 3 十牌 . 倒旗		2001/3/11
8			奪棍全本		2001/3/11
9		林水金傳授	其逢 殺惜		2001/3/11
10		林水金傳授	思夫全套 小思凡 桃花燦		2001/3/11
11		林水金傳授	蝴蝶雙飛 鬥草四節		2001/3/11
12		林水金傳授	蝴蝶雙飛全套 空牌 青山渺		
13		潘玉嬌唱	崑曲追韓		2001/3/11
14		台大演出 大安公園	晉陽宮 烏盆		2001/3/11 95/3/19
15			崑曲追韓 烏盆		2001/3/11
16			活捉三郎		2001/3/11
17			三進宮		2001/3/11
18			幻曲店會		2001/3/11
19		林水金傳授	富貴長春		2001/3/11

序號	時間	音樂內容	卸甲 河北金榜 名稱	狀況	整理時間/備註
20			賣酒原版		2001/3/11
21			蝴蝶雙飛全套 新空排		2001/3/11
22			機房 三娘教子		2001/3/11
		光復 50 演出/東社	鬧西河演出錄音上		2001/3/11
23		光復 50 演出/東社	鬧西河演出錄音下		2001/3/11
24			痴夢全本		2001/3/11
25			望兒樓 哭靈 觀將		2001/3/11
26			望兒樓		2001/3/11
27			金橋問卜 西皮		2001/3/11
28			弔詞		2001/3/11
29			雷神洞( 舊 ) 新下山		2001/3/11
30		林水金傳授	奪棍		2001/3/11
31			其逢全本		2001/3/11
32			新下山		2001/3/11
33		林水金傳授	蘆花		2001/3/11
34		邱火榮教唱	新下山 1		2001/3/13
35			新下山 2		2001/3/13
36		邱火榮 空拉	新王英下山 二黃		2001/3/13
37		邱火榮 潘玉嬌	別窯		2001/3/13
38	86/11/ 25	邱火榮 空拉	青山渺		2001/3/13
39			蘆花 (全)		2001/3/13
40		邱火榮教學	三進宮		2001/3/13
41			迫休 七條灣		2001/3/13
42			思秋 清水有義 老生唱		2001/3/13
43		潘麗君唱 林阿春	王英下山		2001/3/13
44			新三仙會		2001/3/13

			封王 金榜 金榜尾聲		
45			舊天官 封相 金榜		2001/3/13
46			泗水關唱腔		2001/3/13
47			三進宮		2001/3/13
48			舊雷神洞		2001/3/13

## 五、錄影帶資料

序號	時間長	音樂內容	名稱	格式	演出時間/備註
1	2 H	亂彈嬌北管劇團	黃鶴樓	VHS	1990/12/21
		亂彈嬌北管劇團	出京	VHS	1997
2		共樂軒	黃鶴樓	V8	
3		新美園	倒銅旗	V8	1996/5/23
4		新美園	欄柯山	V8	1996/5/25
5		新美園	斬經堂	V8	1991/4

## 六、訪談影音資料

序號	時間地點	受訪問者	訪問者	訪問內容摘要
1	2001/2/5	林阿春	邱昭文與潘玉嬌	
2	2001/2/5	林阿春	邱昭文與潘玉嬌	
3	2001/2/14	吳英香與劉金枝	邱昭文與潘玉嬌	
4	2001/2/14	王慶芳	邱昭文與潘玉嬌	
5	2001/2/14	王慶芳	邱昭文與潘玉嬌	
6	2001/2/15	潘細木	邱昭文與潘玉嬌	
7	2001/2/19	劉己妹	邱昭文與潘玉嬌	
8	2001/2/20	林錦盛	邱昭文與潘玉嬌	
9	2001/2/20	林錦盛	邱昭文與潘玉嬌	
10	2001/2/21	甘玉川	邱昭文與潘玉嬌	
11	2001/2/21	梁來妹	邱昭文與潘玉嬌	
12	2001/2/21	林水金	邱昭文與潘玉嬌	
13	2001/2/22	賴洲銘	邱昭文與潘玉嬌	
14	2001/2/22	潘玉嬌	邱昭文	
15	2001/3/3	葉美景	邱昭文與邱火榮	
16	2001/3/3	葉美景	邱昭文與邱火榮	
17	2001/3/25	王金鳳	邱昭文	