

南 華 大 學
文學研究所碩士論文

河 洛 歌 仔 戲 表 演 藝 術 之 研 究

以《闖堂救婿》、《殺豬狀元》、《鳳凰蛋》、《新鳳凰蛋》、《鳳冠夢》為例

指導教授：陳章錫博士

研究生：張 艾 斐

中華民國九十二年 六月十七日

南 華 大 學

碩 士 學 位 論 文

文 學 系 碩 士 班

河洛歌仔戲表演藝術之研究

—以《閩堂教婿》、《殺豬狀元》、《鳳凰蛋》、《新鳳凰蛋》、《鳳冠夢》為例

研究生：張艾雯

經考試合格特此證明

口試委員：簡天佑

司徒一

陳章錫

指導教授：陳章錫

所 長：陳章錫

口試日期：中華民國九十二年六月十七日

誌 謝

自從考上南華大學在職班文學研究所以來，在我的求學過程中，貴人不斷地出現，我特別感受到「人間處處有溫情」，「在家靠老公，出外靠同學」這句話的真諦。先從最重要的人說起，首先要感謝的是我的父母，他們不斷地鼓勵我進修，也從未計較我已經有多久沒回娘家，有多少次的家庭聚會我總是缺席，在此刻我要鄭重的說：「爸媽，從今以後我再也不缺席了！」還有南華大學的老師們 - 李明濱老師、李正治老師、周純一老師、鄭幸雅老師，謝謝您們的熱心教導，讓我獲益良多。尤其要感謝的是陳章錫老師，對於我這個資質駑鈍的學生，他總是不厭其煩的細心指導，在我無法下筆且惶恐不安時，他常會以仁慈的口氣告訴我：「認真的寫，只要多改幾遍，它就會是曠世鉅作！」現在我也常以這種心態去面對我的學生，只要我認真的教導，不斷的叮嚀，我一定可以教出很優秀的學生。而彰化師範大學的顏天佑教授更是抱病前來主持口考，使我的論文能修改得更加順暢，謹在此表達我無限的謝意！

我之所以能毫無後顧之憂的再次享受當學生的樂趣，全都歸功於我有一個偉大的老公，不論是家事或是照顧兩個兒子，他全都一手包辦，讓我能全心全意的念書、寫論文，為了不辜負他的辛苦付出，我一定要特別再一次的說：「偉大的老公，真是太感謝您了！」因為我不會開車，在這兩年內，還好有可愛的明珠、吳榮鐘幫忙接送，我才能快樂的上學，在此謝謝你們！當然，最最需要感謝的是本班最漂亮的謝明芳「美眉」，她是我們班永遠的副班長，不論通知全班大小事務，都由她全權負責，兩年來為全班同學處理各種瑣事，真該頒座獎牌給她！

最後要感激的是我的歌仔戲好伙伴們：俶伶、彩蔭、美蕙、維琦、淑美，尤其是嘉義市北興國中的張靜文老師，因為有你們這些好朋友，我才能對歌仔戲有如此濃厚之情感。千言萬語也道不盡我內心的無限感激，只有對歌仔戲更加用心研究，才能回報所有愛護關心我的人。

摘 要

歌仔戲是台灣土生土長最珍貴的民間藝術文化結晶，它的演變與發展，反映了時代變遷下台灣民間社會的種種現象。而河洛歌仔戲則是目前較具代表性的歌仔戲劇團，它不走明華園歌仔戲團講究聲光科技效果的野台歌仔戲路線，也不走楊麗花歌仔戲團缺乏身段表演的電視歌仔戲路線，只是默默的堅持製作精緻的內台歌仔戲，以提升國內歌仔戲演出品質為要務。

目前研究歌仔戲之專家學者與日俱增，在歌仔戲之歷史探索、發展與演變方面，著作及貢獻最多。但在歌仔戲演員之表演身段、唱腔及個人表演特色、成就等表演藝術方面之研究卻最少，因此，筆者藉由河洛歌仔戲團五齣戲 - 《闖堂救婿》、《殺豬狀元》、《鳳凰蛋》、《新鳳凰蛋》、《鳳冠夢》等，表演藝術作一深入探討，內容除了分析、歸納、比較此五齣戲之劇情、文學修辭美、人物性格之塑造外，並以演員之表演藝術為主，對這些歌仔戲演員之表演特色作詳盡之介紹。並對歌仔戲舞台道具之演變，河洛歌仔戲成員及常用曲調，作一分類介紹，希望能有系統的保存河洛歌仔戲劇團演員之表演藝術美，及其劇本之文學修辭美。更希望能加以推廣，並往下紮根，不斷地提升觀眾的欣賞水準。

河洛歌仔戲表演藝術之研究

——以《闖堂救婿》、《殺豬狀元》、《鳳凰蛋》、
《新鳳凰蛋》、《鳳冠夢》為例

目 錄

第一章 緒論	1
第一節 研究動機、方法與目的	1
一、研究動機	1
二、研究方法及範圍	3
三、研究目的及預期成果	3
第二節 歌仔戲已有研究文獻探討	4
第二章 河洛歌仔戲初探	10
第一節 河洛歌仔戲如何分類	10
第二節 歌仔戲舞台道具之演變	13
第三節 河洛歌仔戲成員簡介	17
第四節 河洛歌仔戲常用曲調簡介	27
第三章 《闖堂救婿》之欣賞與批評	41
第一節 《闖堂救婿》的劇情簡介	41
第二節 《闖堂救婿》之表演藝術美	41
第三節 《闖堂救婿》的文學修辭美	50

第四節	《闖堂救婿》人物性格分析	53
第四章	《殺豬狀元》之欣賞與批評	62
第一節	《殺豬狀元》劇情大意	63
第二節	《殺豬狀元》之表演藝術美	64
第三節	《殺豬狀元》的文學修辭美	72
第四節	《殺豬狀元》人物性格分析	78
第五章	《鳳凰蛋》與《新鳳凰蛋》之比較	82
第一節	《鳳凰蛋》、《新鳳凰蛋》劇情大意	84
第二節	《鳳凰蛋》、《新鳳凰蛋》表演藝術之比較	85
第三節	《鳳凰蛋》、《新鳳凰蛋》之文學修辭美	94
第四節	《鳳凰蛋》、《新鳳凰蛋》之人物性格比較	103
第六章	《鳳冠夢》之欣賞與批評	111
第一節	《鳳冠夢》劇情大意	111
第二節	《鳳冠夢》之表演藝術美	111
第三節	《鳳冠夢》的文學修辭美	118
第四節	《鳳冠夢》人物性格分析	121

第七章	河洛歌仔戲表演藝術之分析比較	127
第一節	主題結構人物之異同	127
第二節	表演藝術之美感呈現	130
第三節	文學修辭美之得失分析	143
第四節	人物性格之成功案例	149
第八章	結語	156
第一節	本論文研究成果之總結	156
第二節	歌仔戲的傳承與突破	157
參考書目		160

第一章 緒 論

第一節 研究動機、方法與目的

一、研究動機：

歌仔戲是台灣民間戲曲的瑰寶，因為它是來自民間許多不同藝術表現形式的融匯，更具體地說，它是揉合了「採茶戲」、「車鼓戲」、「錦歌」、「亂彈」、「南管」、「四平戲」、「九甲戲」等戲曲的妝扮、身段、對白及音樂的一種地方戲曲。（註1）而且它也是最能反映現實生活且深具台灣地方特色的劇種，再加上語音的認同因素，它更深為台灣一般老百姓所接受及喜愛，總之，它是台灣土生土長最珍貴的民間藝術文化結晶。筆者認為它的演變與發展，反映了時代變遷下台灣民間社會的種種現象，非常值得加以研究探討。

從歷史淵源來看，台灣歌仔戲約在清代末年形成於蘭陽平原（註2），由於它源自民間，在農業社會扮演相當重要的角色，除了寓教於樂外，同時也可紓解民眾苦難的情緒，發揮了心理的淨化作用（註3），所以它和鄉村的素樸情懷與宗教酬神祭祀等活動，有著密不可分的關係。

從表演型態來看，歌仔戲有落地掃、野台歌仔戲、內台歌仔戲、廣播歌仔戲、電影歌仔戲、電視歌仔戲等各種型態。茲分別介紹於下：

落地掃是歌仔戲原始的演出型態，屬於陣頭類的歌舞小戲；演出時沒有裝扮、不著戲服、不搭舞台，演員純為男性，只有二、三人，主要是生、旦、丑。

野台歌仔戲多為廟會酬神等宗教性活動，演出前有「扮仙」儀式為信徒祈福謝恩。為節省經費，一人分飾多角，演員以人少為主，文武場也是。

內台歌仔戲是在戲院內作營利演出，公演前會廣作宣傳，並運用聲光特技、機關布景招徠觀眾。內台歌仔戲角色分配較為繁複細膩，有文生、武生、苦旦、花旦、三花、老生、老旦等。

廣播歌仔戲在民國四十三、四年間開始，因是在電台播放，故無身段作表，故特重唱腔、念白。

電影歌仔戲始創於麥寮拱樂社，陳澄三所拍攝的「薛平貴與王寶釧」曾經轟動一時，民國五十一年台視開播歌仔戲也曾隨之登上銀幕。

電視歌仔戲豔麗的服飾、俊美的演員、華麗的布景，均提升了歌仔戲的視覺美感；但因受到鏡頭、時間、表現方式的限制，演員的身段、唱功均無法完全發揮，且電視歌仔戲動作、道具的寫實化，使得它失去傳統戲劇重意境的基本特質。

。（註4）

誠如上述，歌仔戲是台灣民間音樂及表演技藝的大熔爐，它擁有極大的自由性、包容性和通俗性，它能結合民眾的參與、情感及信仰、宗教儀式與娛樂、社教等多種功能於一身，所以歌仔戲是台灣最具發展潛力的傳統戲曲。

衡諸目前台灣歌仔戲的發展狀況，河洛歌仔戲的表演型態及其理念，最具特色，因為河洛歌仔戲是目前歌仔戲界中最具代表性的歌仔戲團。民國七十三年（1984年）劉鐘元先生成立「河洛有限公司」，並於民國七十七年（1988年）開始為中國電視公司製作電視歌仔戲，民國七十九年（1990年）「河洛有限公司」以「中視河洛劇團」的名義，向國立中正文化中心提出演出歌仔戲《曲判記》的申請，肇始了河洛劇團的成立。直到民國八十二年（1993年）四月二十日才被台北市教育局核准登記為「河洛歌仔戲團」。由其演出之戲劇例如：《天鵝宴》、《殺豬狀元》及《彼岸花》等均曾榮獲金鐘獎，可見河洛歌仔戲團確實有其值得探討之處。河洛歌仔戲團在學者（曾永義教授）的指導下，有著明確的製作方向，它講究現代化的劇場設計，例如：《台灣我的母親》中之旋轉舞台，以刻意營造氣氛、構設情境為主。它不同於明華園歌仔戲團的熱鬧奇幻、燈光、音響等科技變化的瑰麗路線，而是紮實的走著講究演員唱腔、身段，改編移植自大陸的優良劇本，重視情節意義、結構、內涵的傳統的表演藝術，在傳統中求精緻化，是一具有獨特風格的歌仔戲。

河洛歌仔戲團的劇本是俗文學之一，它自由生長於民間，所以本色自然、樸實無華，最能代表民眾心聲，可說是台灣俗文學的代表。在河洛的十八齣舞台歌仔戲中，筆者僅研究其中的五齣戲，因為此五齣戲除了可表達民間文化的本質外，亦可由表演藝術中顯露出各種不同的人物性格典型，而我們也可藉此獲得省思。河洛歌仔戲團正致力於彰顯歌仔戲的傳統鄉土美質，使其融入當前藝術的思想理念和技法，並進而適合於現代化劇場，以期屹立於世界劇壇而毫無愧色。因此筆者希望藉著對河洛歌仔戲的研究，來賞析並發揚此一精緻歌仔戲之表演藝術美，且對歌仔戲的文學修辭美作一探討，更進而對我中華文化做深一層的認識，而且期盼能延續傳統戲曲的藝術生命，為使歌仔戲能流傳不輟，並希望能將此根源自本土民間傳統的表演藝術推廣向各國中、國小，以提升民族幼苗之人文素養，增進教育品質，深化藝術的體驗，除了增進其愛國家愛鄉土的情操外，更

能進而以美感的追尋作為人生的目標。

二、研究方法及範圍：

歌仔戲是一門綜合性的藝術，舉凡音樂曲調、鑼鼓，演員的唱腔、身段、唸白、表情及服裝、化妝、舞台道具等，都是它所表現的特點。因此本論文將採用分析法、歸納法與比較法，對河洛歌仔戲團之五部戲

- - 《闖堂救婿》、《殺豬狀元》、《鳳凰蛋》、《新鳳凰蛋》、《鳳冠夢》等戲加以深入探討。並擬在劇本文學藝術方面，針對此五部戲詳細加以分析、比較，舉凡文字修辭、人物性格、典型等，以及演員之身段、唱腔、唸白、音樂曲調、舞台道具、演員個人特色等，都是本文的研究重點。本論文研究範圍著重表演藝術的分析，是因

文化大學藝術研究所鄭宜峰先生之碩士論文《河洛劇團歌仔戲舞台演出本之研究》，已將河洛歌仔戲團的成立經過與其發展做過研究，從民國七十九年（1990年）「河洛有限公司」以「中視河洛劇團」的名義，向國立中正文化中心提出演出歌仔戲《曲判記》的申請，肇始了河洛劇團的成立。直到民國八十七年，河洛歌仔戲團在全省各地的演出都有詳細的記錄，故關於此一部份，筆者即不再贅言。謹針對河洛歌仔戲團之表演藝術作一賞析，企盼能對現今推廣歌仔戲向下紮根之同好能有所助益。

三、研究目的及預期成果：

戲劇如果失去了觀眾就失去了一切，而大部分的群眾都想要欣賞一種更具有本土性、及親切感的戲劇，歌仔戲因其本身的草根性能切合廣大民眾的需要，且擁有成長的空間。雖然歌仔戲常被誤解而一向被定位為較為卑微俚俗的戲劇，但其劇本中的文學技巧、語言藝術仍有極迷人之處。當我們深入探討歌仔戲的坎坷命運時，其實我們的確發現有不少戲班曾為歌仔戲不斷地努力過，更有許多歌仔戲藝人用盡他們一生的悲歡血淚，為歌仔戲而艱苦奮鬥，因此筆者一方面也希望藉著對河洛歌仔戲團的劇本文學修辭美及表演藝術的研究，來彰顯這些默默為歌仔戲犧牲奉獻的藝人的辛苦成果，一方面也表達對他們為藝術所執著奉獻的敬意。

作為扮演戲劇人物，取悅觀眾的演員，「才藝」和「姿色」是最重要的兩項因素。戲曲演員們，也各自以不同的優越資賦和精彩技藝來獲得觀眾的掌聲，同樣是演員，他們每個人所創造出來的舞台形象卻都能夠各樹一格。就如同花園中百花怒放，花團錦簇，雖各具異彩且也能夠相輔相成，使人目不暇給、歎為觀止！河洛歌仔戲團並不是一個純商業性的劇團，他講究藝術的創作風格，堅持主題的表達形式完整，他追求唯美的意境，對史料的蒐集、曲調的編腔，乃至服裝、布景的搭配均力求

優雅且耐人尋味。在現今這個歌仔戲正逐漸走向沒落的大環境中，河洛歌仔戲團保有最多傳

統歌仔戲的精神風貌，並擁有自己獨特的風格，基於此故，筆者希望能有系統的保存河洛歌仔戲團的史料，使河洛歌仔戲的精華能完全呈現於社會大眾的眼中。故筆者擬以戲曲演員為主，深入探討他們每個人在這五齣戲中的唱腔、身段、唸白及表情之特色。畢竟劇本是死的，只有透過演員生動的演技才能靈活地表現出劇本的生命力，呈顯出戲劇的張力。使整齣戲能鮮明地活在每個觀眾心中，且強烈地撼動觀眾的心靈，繼而引發他們內心的共鳴，然後才能在精神及藝術上提升他們的水準。因此，筆者衷心地希望藉由本文的探討，能使未來的歌仔戲觀眾具有更高層次的藝術鑑賞功力，如此方可真正提升歌仔戲之表演藝術層次。因為，觀眾及演員其實是相互提攜，共同成長的，彼此具有辯證互動的關係。

第二節 歌仔戲已有研究文獻之探討

一、目前已有之歌仔戲研究成果：

最令人欣慰的是目前研究歌仔戲的專家學者與日俱增，令人大有吾道不孤之感。以下謹將其較具代表性之文獻分類作一簡介。例如：

有關歌仔戲之歷史探索、發展與演變之研究，有：

1. 呂訴上《台灣電影戲劇史》(台北：銀華出版社，1961年)，此書是最早研究歌仔戲之書籍，且作者呂訴上先生本身亦為演員，故本書除敘述歌仔戲之發展與演變外，對於歌仔戲之曲調亦有詳盡介紹，且對台灣戲劇作一分類。
2. 曾永義《台灣歌仔戲的發展與變遷》(台北：聯經出版事業公司、1988年)，此書作者曾永義教授為目前研究歌仔戲之泰斗，本書詳細介紹台灣的各種戲劇、歌仔戲的形成、發展、種類及現況，故此書為研究歌仔戲之源流者所不可不讀之佳作也。
3. 陳秀娟《台灣歌仔戲的演變過程》(台北：臺灣大學人類學研究所碩士論文、1988年)由於這個題目的範圍龐大，作者一再聲明其個人無法做到完整的階段。基本上每個部分均涵蓋，但多著重於討論劇團的組織與經營，並討論歌仔戲變遷的原因。作者認為歌仔戲不斷在變，是因其本身有商業性格。
4. 劉南芳《由拱樂社看臺灣歌仔戲之發展與轉型》(台北：東吳大學中文研究所碩士論文、1988年)此文藉一個職業歌仔戲劇團 - 「拱樂社」的歷史敘述，去探討光復後台灣歌仔戲發展概況，及所遭遇的危機。作者認為拱樂社經營的期間

(民國 35 - 66 年)正是歌仔戲經歷了顛峰期、中衰期至轉型期的發展過程。而拱樂社所代表的大型內台歌仔戲，在盡力於劇本、人才培訓與開啟新媒體運用的嘗試後，仍走向歌舞團而結束，連鎖反映出整個歌仔戲大環境的問題。作者透過這樣的討論，除了希望可以了解歌仔戲在內台沒落的原因，也期能有助於尋求歌仔戲發展時的正確途徑。

5. 陳健銘《野台鑼鼓》(台北：稻鄉出版社、1989年)此書對歌仔戲的源流、曲調、腳本、諺語及宜蘭壯三涼樂團、台北新舞社歌劇團、歌仔戲的源流都多所說明。

6. 蘇碩斌《戰後臺灣歌仔戲流變的社會學分析》(台北：臺灣大學社會研究所碩士論文、1992年)此文討論的歌仔戲流變，時間著重在 1950 年與 1970 年前後兩個時期。作者認為因為政治權力與知識菁英形成的系統性文化象徵，使得歌仔戲的發展受限而衰敗。這是在歌仔戲研究中，少數以政治、社會的觀點來討論的文章。

7. 林素春《宜蘭本地歌仔之研究》(台北：文化大學藝術研究所碩士論文、1994年)此文對宜蘭地區「本地歌仔」做一全面詳盡的論述；包含宜蘭地區歷史與文化背景，本地歌仔的形成與流傳、子弟組織、藝人、劇目及表演型態。其中藝人生命史及田野資料豐富。

8. 陳耕、曾學文《百年坎坷歌仔戲》(台北：幼獅文化事業股份有限公司、1995年)本書對歌仔戲的源流(如車鼓、落地掃、梨園戲、高甲戲、竹馬戲)曲調、發展、轉型及未來方向均有獨到見解。

9. 莫光華《臺灣歌仔戲》(台北：臺灣省地方戲劇協進會、1996年)本書介紹臺灣歌仔戲之沿革、曲調(如七字調、哭調、都馬調、大調、走路調、送別調、遊賞調、吟詩調、雜唸仔調等)演員(有歌仔戲耆老之訪問紀錄如：葉讚生、廖和春、陳明吉、庠斗寶貴、江清柳)及特色。並提出歌仔戲的改進之道。

10. 曾永義《論說戲曲》(台北：聯經出版事業公司、1997年)本書探討中國古典戲劇的各項問題，作歷史的溯源與剖析，並探討兩岸地方戲曲近況，以及台灣歌仔戲之近況及其因應之道。

11. 曾永義《我國的傳統戲曲》(台北：漢光文化事業股份有限公司、1998年)本書簡要說明戲曲的形成與發展歷史、舞台藝術、表演特質、鑑賞方式，代表劇種，台灣其他地方戲曲如：南管戲、北管戲、採茶戲、車鼓戲、京劇、豫劇、四平戲、福州戲等都作一番介紹，並希望透過對傳統戲曲的基本認識，提供進階看門道的途徑。

12. 楊馥菱《台灣歌仔戲》(台北：漢光文化事業股份有限公司、1999年) 本書介紹台灣歌仔戲之形成、發展、藝術特質及現況與展望。

13. 曾永義《戲曲源流新論》(台北：立緒文化事業有限公司、2000年) 本書探討中國戲曲名稱、淵源、形成與發展(如南戲、北劇、梨園戲)，並探討臺閩歌仔戲之淵源、形成、流播、變遷、發展現況、交流與展望。

14. 楊馥菱《臺閩歌仔戲之比較研究》(台北：輔仁大學中文研究所博士論文、2001年) 本文以台閩歌仔戲為主題，目的在於期望透過學術的研究能夠全面性的關照此一劇種。經過資料整理、研究分析與對照比較等方法，將台閩歌仔戲之間同根並源，卻因發展環境的不同，而有著不同的發展與相異的表演藝術，做出詳盡的分析與整合。本文對歌仔戲的劇本題材、曲調之變化，導演之風格及舞台美術之表現均有詳細介紹。

音樂唱腔之研究方面：

1. 劉安琪《歌仔戲唱腔曲調的研究》(台北：師範大學音樂研究所碩士論文、1983年) 此文前面八分之一部分簡單敘述歌仔戲源流、形成與功能，戲班的組織與演出。後面八分之七的篇幅為108首歌仔調的採譜與分析，統計出唱腔曲調之唱法、歌詞結構，終止法；音階、音域、速度、旋律進行方向、拍子、襯字出現的各種情況與百分比。

2. 徐麗紗《臺灣歌仔戲唱曲來源的分類研究》(台北：師範大學音樂研究所碩士論文、1987年) 本文先敘述歌仔戲的演進及其唱曲的形成，以作為唱曲來源與分類之根據。接下來的五個章節，作者將唱曲來源分為五類，分別是：與錦歌有關，哭調類，來自民歌的，吸收其他戲曲而來的，傳統曲調外的新調。以這五類為基礎，來討論其形成、背景、種類、傳入途徑等。

3. 莊桂櫻《論歌仔戲唱腔即興方式之應用》(台北：文化大學藝術研究所碩士論文、1993年) 依作者之言，此文以歌仔戲傳統唱腔中的七字調、都馬調、雜唸仔與哭調四種唱腔，就其源流及各腔即興應用方式和曲調分析做探討。不過此文最大的問題，是僅把這四種唱腔的各類型態，均採譜舉出一例，分析其音程、樂句結構、終止音等，並未真正談到「即興」的關鍵，例如字音對唱腔即興的重要，但在此均未提及。簡單說來，本文只是各種譜例的整理。

4. 張炫文《歌仔調之美》(台北：漢光文化事業股份有限公司、1998年)

本書介紹歌仔戲的淵源、流傳、發展與特點。並詳細介紹七字調、江湖調、雜唸調、都馬調及哭調。

5. 黃慧琮《民權歌劇團外台歌仔戲的音樂運用》(台北：臺灣大學音樂研究所碩士論文、2000年) 本文針對台北「民權歌劇團」其劇團歷史、演員與樂師、演出戲齣、營運狀況做一整理記錄，並透過長期在「民權歌劇團」的觀察與討論訪談，提出不同於以往研究者對歌仔戲音樂的分類方式。透過三齣古路戲與一齣胡撇仔戲兩場次的演出，分別從唱腔曲調的選用與文場伴奏的組合兩個部分，來說明該劇團在音樂運用上的情形與所形成的規範。

結構經營之研究方面：

1. 黃秀錦《歌仔戲劇團結構與經營之研究》(台北：文化大學藝術研究所碩士論文、1988年) 本文先針對歌仔戲職業劇班的發展作簡史論述；以建龍、新琴聲、明華園三個歌仔戲歌劇團為研究對象，分述其劇團結構與經營方式，並比較分析之。然後再和歷史上記載的傳統劇團做比較，最後提出應增加新手、多運用舞台效果、走入內台等建議，以強化劇團生存的條件。

2. 劉美菁《由劇團看高雄市歌仔戲之過去現在與未來》(台北：高師大國文研究所碩士論文、1996年) 此文對歌仔戲的起源及高雄市日據時代、光復後、改制前後的歌仔戲的組織成員、文武場、舞台設備、經營情形與未來的展望都有詳細說明。

演出風格之研究方面：

1. 黃雅蓉《野台歌仔戲演出風格之研究》(台北：文化大學藝術研究所碩士論文、1995年) 此文為討論野台歌仔戲的專文，先介紹野台歌仔戲表演的場合，分時間、空間、觀眾三個角度來討論；再來說明劇團的組織運作和藝人從業態度，指出野台戲「做活戲」的演出風格：以講戲為起始，程式為基礎，演員為中心。

2. 劉信成《臺灣「歌仔戲導演」之探討》(台北：文化大學藝術研究所碩士論文、1996年) 此文先對「導演」一詞作說明，認為台灣歌仔戲的「導演」，其發展過程是以「戲先生」、「說戲先生」到「排戲先生」的過程來說，與西方「導演」對應，只具有一部分的功能。作者再從蘭陽、明華園、河洛三個劇團為研究對象，去觀察其「導演」的情形，並企圖了解是否影響劇團的演出風格。同時一部分也討論中國大陸歌仔戲導演的情形，對復興歌仔戲科及台灣歌仔戲的未來，提出注重「導演制」的建言。

3. 林顯源《傳統戲曲在臺灣現代化之過程探討》(台北：文化大學藝術研究所碩士論文、1997年) 本文不以歌仔戲為主，文中提到有關歌仔戲現代化的部分，以對「河洛」編演過程及對「明華園」的製作特色為主。文中對於傳統戲曲在臺灣發展、演變的過程有詳細的描述。

4. 邱秋惠《野台歌仔戲演員與觀眾的交流》(台北：文化大學藝術研究所碩士論文、1998年) 本文是以劇場藝術學理論概念研究野台歌仔戲演員與觀眾的交流，並開闢歌仔戲有關觀眾層面的研究，且對歌仔戲的專門術語加以釋義、說明。

5. 郭澤寬《從劇場演出看歌仔戲的現代化》(嘉義：南華大學美學與藝術管理研究所碩士論文、2000年) 本文從四方面來探討歌仔戲：歌仔戲現代化的社會背景、歌仔戲演出場域的改變與演進、劇場演出內容的現代化、劇場管理及製作現代化。對歌仔戲作一新視野的探討。

劇目內涵之研究方面：

1. 李珮君《現今舞台歌仔戲劇本之探究舉隅》(台北：高師大國文研究所碩士論文、1997年) 本文以古典戲曲之批評理論與編劇理論進行分析，對現今兩岸歌仔戲劇本作一分析。

2. 鄭宜峰《河洛劇團歌仔戲舞台演出本之研究》(台北：文化大學藝術研究所碩士論文、1998年) 鄭先生將河洛劇團的成立與發展敘述得極為詳細。

個人表演藝術之研究方面：

1. 楊馥菱《楊麗花及其歌仔戲藝術之研究》(台中：東海大學中文研究所碩士論文、1997年) 本文經由對台灣歌仔戲著名藝人楊麗花之藝術史的整理與表演藝術的分析，來探討她在台灣歌仔戲發展史上的地位與意義。並論述電視歌仔戲之特殊戲劇型態，與當前歌仔戲所面臨的困境，及未來需要努力的方向。

2. 陳俊生《廖瓊枝歌仔戲舞台演出本之研究》(台北：文化大學藝術研究所碩士論文、1998年) 本文以廖瓊枝歌仔戲舞台演出本，探討藝人如何在「傳統」與「創新」間，發展出自身的演藝特質，以找出台灣歌仔戲創作的歷史軌則。

二、既有研究成果之評估及未來之研究方向：

綜合以上六類的介紹，研究第一類的先進最多，對於歌仔戲的源流、發展與演變探討極為透徹，成果也最豐碩。第二類音樂與唱腔部分則研究者較少，尤其是研究文武場之伴奏更少，倒是傳統曲調如：七字調、江湖調、雜念調、都馬調及哭調的探討頗有成果，其餘曲調則尚待後人多加研究。第三類結構經營方面則偏重於野台歌仔戲之經營方式，尤其是明華園之經營結構研究者較多，蘭陽歌仔戲團亦有人研究，其餘則乏人問津。第四類演出風格也偏重於野台歌仔戲之研究，電視歌仔戲也有人研究，其餘則仍有研究空間。第五類劇目內涵方面及第六類個人表演藝術方面研究者

更少，希望未來能有更多人投入這方面的研究行列。其中以第五類「劇目內涵之研究」中鄭宜峰先生之《河洛劇團歌仔戲舞台演出本之研究》與筆者之研究最為息息相關。鄭先生將河洛劇團的成立與發展敘述得極為詳細，並按照演出時間之先後順序，

1. 將民國八十年到八十一年舞台演出本稱為「前河洛歌仔戲團」時期，此時期演出的劇目有：《曲判記》、《天鵝宴》、《殺豬狀元》。
2. 從民國八十二年八十四年演出的則稱為「河洛歌仔戲團」時期，演出的劇目為：《皇帝秀才乞食》、《鳳凰蛋》、《浮沉紗帽》、《御匾》。
3. 從民國八十五年八十六年演出的叫「河洛歌子戲」時期，其演出劇目為：《欽差大臣》、《命運不是天註定》。

以上舉凡劇本來源與編導過程，情節與曲調安排，人物塑造、戲劇嘲弄等，均分析得頗為詳贍而有條理，由此可見鄭先生對河洛歌仔戲團的了解與所費功夫之深厚。尤其是將河洛歌仔戲團從民國八十年到八十七年的歷次演出紀錄表整理得極為詳細，這都是鄭先生細心周到之研究所得，此研究所下功夫之深，及用心鑽研之精神，實令吾人甚為欽佩。且其於主題思想方面引據姚一葦先生「悲劇嘲弄」的理論，再衍生出「戲劇嘲弄」的基準對劇本內容作一評述，亦為一戲劇欣賞的新指標。

（註5）但美中不足的是鄭先生對於音樂曲調只說明何種調適用於某一場合，並未詳加說明此調之特色及其在不同演員、不同情節、不同情緒時，有何不同之演唱方法，且亦未說明不同演員有何獨特唱法，例如哭調，廖瓊枝老師、王金櫻老師及石惠君老師各有其獨特且優美之表達韻腔，均應加以區別敘述，不可籠統含糊地帶過不提。另外對於人物方面，鄭先生也只評析劇情中之人物個性，並未針對演員精湛的唱腔、身段、技藝詳加說明，綜合此二點正是鄭先生所忽略，而筆者拙作中所欲深入探討之部分。自

民國八十七年以後，河洛歌仔戲又陸續推出《秋風辭》、《賣身作父》、《鳳冠夢

》、《梅玉配》、《闖堂救婿》、《中山狼》、《白賊七》、《菜刀柴刀剃頭刀》、《臺灣我的母親》、《彼岸花》等十部精緻戲劇，由於篇幅所限，筆者將僅對《闖堂救婿》、《殺豬狀元》、《鳳凰蛋》、《新鳳凰蛋》、《鳳冠夢》等五部戲做一詳細賞析，以便提供日後欣賞河洛歌仔戲之同好，能有另一角度之欣賞視野，使歌仔戲之美能完全呈現於廣大觀眾的心目中。畢竟生命是有限的，但民族文化生命的延續卻是無窮的，我們極需有志於歌仔戲的同好，能幫我們把這一份優美的地方戲劇廣為傳承，也希望大家都能藉由拙作而對歌仔戲有更深入的理解及了解。



第二章 河洛歌仔戲初探

第一節 河洛歌仔戲如何分類

戲劇可以從不同的角度來劃分它的種類，明瞭這些種類及其特點有利於戲劇欣賞。

亞里斯多德(A ristotle)把戲劇分為「悲劇」(trageddy)和喜劇(comedy)。

亞氏的悲劇定義可譯為：悲劇是一種對某一事件演變的模仿，而這一事件演變是嚴肅的、完整的（有始有終的邏輯性發展）並具有某種重要意義（或道德宏觀）。一個完美的悲劇應該模仿能激發憐憫與恐懼的事件演變。（註1）

簡單的說：悲劇是呈現一個意志堅強的英雄人物的不幸遭遇（或命運）

（註2）別林斯基也曾說：「戲劇詩歌是詩歌發

展的最高階段，藝術的皇冠，而悲劇則是戲劇詩歌的最高階段和皇冠。」（註3）

由此可見悲劇在戲劇中所享有的顯赫地位。從西方戲劇史來看，首先也是從古希臘悲劇開始，以後又出現了像莎士比亞這樣一些悲劇大師。在我國古代劇壇，雖然沒有使用悲劇這個概念，但事實上悲劇也是我國古典戲劇中最能扣人心弦、動人肺腑的劇目，諸如《竇娥冤》、《趙氏孤兒》、《長生殿》、《桃花扇》等，這些都為廣大觀眾所熟悉。（註4）而喜劇的特

點正好與悲劇是相對應的，表現了對生活和人生的另一種態度。簡單地說：

悲劇是「命運」捉弄「人」的話，那麼喜劇就該輪到「人」捉弄「命運」了。

「人」在悲劇中藉由否定的「贖罪」而肯定自己，在喜劇中則直接地肯定自己的「無罪」、「無辜」，「百無禁忌」地「捉弄」（嘲笑、揶揄）「命運」。悲劇以

「死」的重壓來抗議「命運」，喜劇則以「生」的歡樂來調笑「命運」

（註5）魯迅先生則說：「喜劇將那無價值的撕

破給人看」（註6）喜劇是一種用誇張

的手法、詼諧的台詞和出乎意料的情節來表現人物性格或譏諷醜惡落後現象的戲劇。（註7）例如：莫里哀的《偽君子》、果戈理的《欽差大臣》等便是喜劇題材的主要內容。但是中國的戲曲卻無法完全適用於

西方理論，只能借用西方理論來探討劇中的某一部分而已。故今分析河洛歌仔戲僅能就其題材部分加以分類。欲將歌仔戲的題材加以分類，首先需釐清「題材」的涵義。「題材」不等於「取材」，戲曲故事大抵皆有所本，或取諸史籍傳說，或源於口耳相傳，取材相同，卻可能創造出不同題材的作品。然而「題材」亦不等於「主題」，「主題」是作家透過故事內容所寄寓的思想意旨，相同的題材可能蘊含不同的主題，而同一主題亦可藉由不同題材來表達。「題材」所指的乃是劇作中呈現了何種故事，欲劃分題材的類型，必須以作品的情節內容為依據，分析歸納劇中事件的性質。因此，依據河洛歌仔戲劇本的情節內容而言，可將其分為：

一、演義題材：

所謂以演義為題材應非僅止於其人其事見於正史、野史或傳說，有本有據，更重要的是呈現一種觀照歷史特定時代的寬闊視野。不是歷史上某一個別人物、單一事件的描摹，而是一段跨越相當時間長度的歷史軌跡的再現，包括構成這段歷史軌跡的人、事、環境，並勾勒其變化過程。因此演義題材以亂世爭雄或抵禦內亂外患為內容，在此一背景下多以描寫戰爭為重點，也包括忠奸對立、外交鬥智、個人的英雄事蹟等內容。例如：《秋風辭》。

二、愛情題材：

敷演男女戀愛故事，依據劇中人物身分的不同，可再細分為官家之情、夫妻之情、仙凡之情、良家男女之情四種。若著力於描寫對愛情的企慕、愛戀過程中細膩婉轉的心理，以及愛情的悲喜、衝突、挫折等內容均屬之。例如：《彼岸花》、《梅玉配》、《皇帝秀才乞食》。

三、家庭題材：

以環繞家庭為核心的種種人、事、為描寫對象。如表現嚴母訓誨、望子成龍的殷切期盼，或反映利益衝突所導致的家庭糾紛，或描寫家人悲歡離合的際遇。大凡親族之間的道德規範、現實利益的衝突糾葛、人倫情感的好惡親疏，以及家庭因外力所導致的困厄災難等內容，都屬於家庭題材的範疇。例如：《賣身作父》、《菜刀柴刀剃頭刀》、《台灣我的母親》、《命運不是天註定》。

四、公案題材：

專指官府審案決斷之事，包括案件成因、調查證據、公堂審判、判決結果等相關內容。例如：《曲判記》、《浮沉紗帽》、《御匾》。

五、社會題材：

以世態人情為內容，表現對世俗瑣事的關注。事態人情包羅萬象，舉凡社會的各種現象，社會事件、人情利益衝突、人情冷暖、生活慾望的追求，各行各業的悲苦歡欣等等皆在作品中如實的反映。社會題材類大多是直接取材於當代的社會生活，並把題材的中心放在各種社會矛盾及其發展過程方面，並以提出某些重大的社會問題為顯著特色的一種戲劇。（註8）例如

：《殺豬狀元》中黨金龍（朱文進）因追逐名利好高騖遠，而認仇人為義父，甚而

摒棄家人親情。所幸其母與妹妹遇上善良正直的屠夫胡山，胡山視二人如親人，在朱氏幫助下，胡山當上狀元，當面斥責金龍行徑，使金龍自覺羞愧而跳水自殺。此劇以人情利益衝突為主，並探討母子親情。《新鳳凰蛋》中張老好發現一顆鳳凰蛋呈獻給皇帝，馬欽差大臣、羊在山等人，面對一顆稀世珍蛋，每個人內心所興起的貪婪、癡妄與欺騙，造就了一場人性大審判。《鳳冠夢》裡五品郎中之女李月娥一心一意想嫁狀元郎，想戴鳳冠穿霞帔，因而對家遭巨變後又考上狀元之沈少卿之婚約反覆不定；而漁家女李月娥卻堅守愛情與沈少卿同甘共苦，後對簿公堂，經三堂會審，判漁家女得與狀元成婚。此劇諷刺人性之攀附權貴、嫌貧愛富。《闖堂救婿》以勇敢之婢女春草闖公堂謊稱姑爺，救出英雄薛玫庭，而引來相府千金與薛之一段姻緣。此劇重點在顯現春草之勇敢機智，亦突顯官場之官官相護。誠如美國劇作家密勒之創作觀念：「戲劇是一項嚴肅的事業，戲劇要致力於推動人類與社會的進步，而不是單純的娛樂。」

(註 9)，戲劇有其神聖的使命，也是別種娛樂所無法取代的，它可提升人民的文化素養，故研究之。

六、仕隱題材：

敷演有關仕途功名之事，依其內容可分為三類：第一類為發跡變泰：敘述劇中人物素懷大志，致力追求功名而屢遭挫敗，最終否極泰來，青雲得志的故事。第二類為仕宦經歷：描寫官場生涯，敷演官場中的人情冷暖與權勢爭逐，例如：《天鵝宴》。第三類為抑鬱激憤：以懷才不遇之士，憤世嫉俗的激憤行徑為內容，例如：《欽差大臣》。(註 10)

七、童話題材：

童話題材類歌仔戲又稱兒童歌仔戲，專為兒童所設計演出之歌仔戲，演員仍為成人，但觀眾定位為兒童，故劇本內容、表演方式、使用語言、音樂曲調設計、演員身段唱腔、服裝道具、舞台布景等，均以兒童所能接受者為主。例如：《中山狼》、《白賊七》。

第二節 舞台道具之演變

一、原始型態的歌仔戲：

歌仔戲發展初期的落地掃是沒有舞台的，演出者也不是職業演員，曾永義教授提到：黃阿和老先生回憶說：首次觀賞到陣頭中，有冬山埤頭班的當家乾旦「愛嘍仔」(飾益春)、在羅東街經營雜貨舖的「萬興仔」(飾陳三)、「赤獅仔」(飾林大)和開輕便車的「鱸鰻歲」(飾李公)等人組成的「落地掃歌仔陣」沿街表演

，他們醜扮各種腳色，腰繫腳帛（裹腳布），丑腳和花旦手搖烘爐扇子，邊走邊扭邊唱，後頭有四管樂手助陣，隊伍兩側幾個舉著火把（打馬火）的和兩個負責拿竹竿的人隨行。「歌仔陣」走到圍觀人群聚集的廣場，就把四根竹竿架開，臨時圍成一個四方形的場子，腳色就在場地中間表演起來，後場樂師則站在竹竿的外緣彈奏。（註 11）

可見最早期的歌仔陣是沒有固定的舞台的，只要架開四根竹竿即可馬上成為一臨時舞台，這就是最早期的歌仔陣舞台。

二、形成階段的歌仔戲：

而歌仔戲的形成和車鼓戲有著密切的關係，他的身段大量採用車鼓的身段，但演出場域尚無嚴格界定，演出時大都沒有演出完整的故事，主要也是在鄉間做為娛樂及廟會時做為陣頭之用。曾永義教授又云：

車鼓戲最先是由一種為迎神而扮演的「社火」。陳淳在「上傳丞論民俗書」文中有這樣的記載：「每裝土偶如將校衣冠，名曰舍人，或曰太保；時騎馬街道，號曰出巡。隊群不逞十數輩。擁旌旗，鳴鈺鼓，隨之肇疏。」

（註 12）

這種在街上化妝遊行的習俗，在閩南地方很盛行。後來因為路上看熱鬧的人太多，扮演的人行走不便，就想起把他們安放在牛車上；同時又在車上四邊結以花草和各種彩飾，配以鑼鼓樂隊，讓演員在車上演唱民歌小調，也做些簡單的動作，這就是「車鼓陣」的初期形式。

三、街頭表演之定型期的歌仔戲：

盛行後的「車鼓陣」受到觀眾的熱烈歡迎，逐漸發展為演唱民間傳說和故事內容為主的小戲，如「陳三五娘」、「山伯英台」、「呂蒙正」、「孟姜女」的某些片段，這種邊走邊演的活動舞台，大大的得到群眾的喜愛，就逐漸成熟發展起來，無論在劇目、音樂、表演方式及演出場面等都有極大的變化。

表演方式：

由於演員的台步受到牛車上四邊的限制，只好以小步的進退來適應需要；而把更多的表情動作，從面部、眼神、兩臂和雙手來加以發揮。

動作特徵：

這就形成「車鼓弄」的主要特徵：眼神靈活，動作輕快，上身扭動，下身進退。這種「車鼓弄」的形式，也就是老白字戲、竹馬戲的舞蹈動作的特點。

曲調特色：

至於音樂方面，則幾乎全是閩南民歌；尤其是以錦歌說唱為主要曲調。人們又把「車鼓弄」從牛車上解放下來，讓它在地下臺演出，這就成為「落地掃」形式的「車鼓戲」。每場戲開始都表演「走圓圈」和「踏四角頭」動作，這就和老白字戲的表演一樣了。此時歌仔戲的舞台就包含了「地下臺」及「牛車上」二種。

四、固定舞台表演階段之歌仔戲：

粗具歌仔戲雛型的「歌仔陣」，當它由平地廣場而登上高築舞台時，則又有了進一步的發展。據說它登臺表演是一次偶然機會：節逢酬神，搭臺唱四平戲，四平戲剛唱完，舞台空著，歌仔陣的演員趁機跑上舞台就演，結果很受觀眾歡迎。從此「歌仔陣」漸漸由平地轉移到舞台，演出劇情也由滑稽散齣而為全本戲，但音樂舞蹈則大抵保持原來的樣子，這就是宜蘭人現在所稱的「老歌仔戲」。「老歌仔戲」雖尚屬醜扮踏謠，但鄉土的歌仔戲至此可以宣告成立。簡四勻所領導的戲班唱「陳三五娘」和歐來助所領導的戲班唱「山伯英台」，兩班人馬曾在補天宮的廟會裏鬥得難分難

解看來，它們的演出已屬元雜劇的所謂「對棚」，也就是當地所謂的「拼臺」，應當已由「落地掃」走上了「野台」表演。（註 13）

從地下台到牛車上再到舞台上，戲劇的表演空間已逐步進展，也使得從落地掃演出的小戲型態，演變成大戲的型態，這時歌仔戲的演出已經有一完整的型式了，於是戲劇家的舞台藝術結構，便一一設想出來。

五、閩台歌仔戲交流互動階段之歌仔戲：

又據呂訴上《台灣歌仔戲史》謂：

民國十二年前後，大陸來臺公演的劇團有福州班舊賽樂和京班新賽樂、三賽樂等，這些戲班都有平面畫的軟布景，所演劇目也有三國誌、陳靖姑、狸貓換太子、濟公傳等連本戲。歌仔戲班於是就向他們學習而增設諸如金鑾殿、公堂、監獄、廳堂、茅舍等等的布景，總有數十景之多；劇本也從短篇改為如孟麗君、八美圖、九美奪夫、慈雲走國、五子哭墓等四天至七天才能演完的長篇連本戲。

因此，到了民國二十年以後，完全成熟的歌仔戲自然取代了京劇等「外江戲」的地

位，在台灣的大城小鄉風靡起來，於是為數甚豐的歌仔戲唱片（註 14）也應時之需而流行，更由此而助長歌仔戲的聲勢，幾乎到了無戶不歌無戶不唱的程度。而民國三十八年以後，福建省廈門地區所流行的「薊劇」，其實就是由臺灣之歌仔戲發展而成的，同時歌仔戲的舞台道具在此時也已到了日臻完善的地步了。

六、電台廣播及電視表演階段之歌仔戲：

民國五十八年臺灣電視台首先播出彩色電視節目，民國六十年初期，歌仔戲的歌唱部分已採事先錄音，現場對嘴的方式製作，同時也大量拍攝外景，這是歌仔戲進入現代劇場演出之風潮，也是演出方式質變的開始。

服裝方面，由於歷史劇關係，也經由專家考證，講求時代背景的吻合，打破了以往戲曲服裝的傳統，走向寫實路線。

布景道具方面亦然，大至床榻擺設，小至窗櫺竹卷皆力求真實。（註 15）

很明顯的，歌仔戲日益走上一般電視連續劇的道路，歌仔戲的傳統自然逐漸消失。電視歌仔戲演進的結果，不只使歌仔戲發生明顯的轉型，而事實上已蛻變成為另一個新的劇種，所謂歌仔戲云者，在電視上只是空具的軀殼而已。可見歌仔戲的舞台已逐漸走上專業化，電視歌仔戲的講究布景、道具及舞台設計，使得歌仔戲越來越注重舞台的建構及表演藝術的完整性。

七、現代精緻階段之歌仔戲：

由於科技的日新月異，許多現代劇院，大多採用鏡框式舞台(proscenium stage)，這是在舞台前開一個鏡框式的大口，觀眾只能從這個大開口看到舞台上的布景和人物的行動和動作。國內的國家戲劇院和各文化中心、中山堂、學校的禮堂都是這種建構。國外的大劇院中也仍以這類舞台最普遍。這類舞台的好處是後方、左右及上方的空間大，可以有台車式(wagon)和懸掛式(flying)的換景裝置，布景的深度及高度也較易做到，燈光的裝置不容易被觀眾看到，易於製造亂真幻覺式的場景。

（註 16）

這種劇場根本建立在視覺藝術上，將透視繪畫方法帶進劇場的範疇，使得表演區域產生有如真實和立體的感覺，透過舞台上的布景、幕的效果和變化，產生一個如真似幻的場景。而河洛歌仔戲則由專人負責舞台藝術監督，以期運用各種現代劇場的設備與技術，俾使得河洛歌仔戲在演出時，讓觀眾無論在視覺及聽覺方面都能擁

有更高格調的享受。

第三節 河洛歌仔戲成員簡介

歌仔戲之所以能吸引人，雖然劇本的功勞很大，但是演員精彩的演技更是功不可沒，誠如日本河竹登志夫在他的《戲劇概論》中說，戲劇即是「由演員扮演成劇本中的登場人物出現在觀眾面前，並在舞台上憑藉其形體動作和語言所創造出來的一種藝術」(註 17) 當觀眾一再欣賞同一齣

戲劇時，對劇本內容雖已瞭如指掌，但是演員的精彩演技卻依然讓觀眾融入劇中，感動不已。因此我覺得河洛歌仔戲團這些勞苦功高的演員若被埋沒，將是最大的遺憾，於是在本文中，筆者將詳盡介紹河洛歌仔戲團的諸多演員及幕後工作者，由於他們的辛苦努力，河洛歌仔戲團才能有今日之成就。河洛歌仔戲團的經營方面較為特殊，他既非明華園歌仔戲團家族式的經營方式，亦非純商業式的經營；而是較具有使命感，講究精緻品質的歌仔戲團，他不做野台歌仔戲的演出，大部分的演出都在各縣市文

化中心表演，偶爾也到學校演出。因此，他的成員不論是幕前幕後工作者，平常都各自有自己的工作，例如：王金櫻小姐是國立臺灣戲曲專科學校歌仔戲科教師。一有演出時，則由劉鐘元先生各別通知，於演出前二、三個月集訓。這種經營方式最大的危機在於，如果劉鐘元先生無法再製作新戲，或由於經費不足等問題時，則河洛歌仔戲團隨時面臨瓦解，這些歌仔戲界的菁英將再也無法同台為觀眾演出如此動人之戲劇！基於上述因素，筆者擬對河洛歌仔戲團之成員作一簡介。

一、製作編導人員：

劉鐘元先生：

河洛歌仔戲團團長兼製作人，像明華園、民權歌劇團都是家族式的歌仔戲團，但河洛歌仔戲團的團長和團員間並無任何親戚關係，且團員們平時都是各有職業，或各自自由參加其他歌仔戲團之演出，等要演出某劇時再通知團員練習及集訓、彩排等。劉先生本名劉寧猛，臺灣省嘉義縣竹崎鄉人。早期從事「民本廣播電台」的廣告業務，為招攬廠商購買廣告時段，便須使廣播收聽率提升，於是根植民間的歌仔戲就成為劉鐘元先生藉以提升收聽率，增加廣告收益的方法之一。該時期廣播電台紛紛成立，並播出「廣播歌仔戲」，其中

「民本廣播電台」的「九龍歌劇團」、「民生廣播電台」的「金龍歌劇團」、「正聲廣播電台」的「天馬歌劇團」等都是劉先生曾經負責管理的廣播歌仔戲團。民國六十一年（1972年）夏天，臺灣電視公司成立「台視聯合歌劇團」，劉先生即是劇團幕後的股東之一，負責策畫製作及一般事務的聯繫

。民國七十三年（1984年）劉鐘元先生成立「河洛有限公司」，並於民國七十七年（1988年）開始為中國電視公司製作電視歌仔戲節目。「河洛有限公司」以及民國八十一年（1992年）十月二十二日核准設立的「河洛文化事業股份有限公司」都是屬經濟部公司執照，由台北市建設局核准設立，為營利事業團體，並非演藝團體。直到民國八十二年（1993年）四月二十日，才有台北市教育局核准的「台北市職業演藝團體登記證」，登記名稱為「河洛歌仔戲團」；民國八十五年（1996年）十二月換發登記證更名為「河洛歌子戲團」。劉先生經驗豐富、頗具理想抱負，且有知人之明，一生為歌仔戲犧牲奉獻，不遺餘力，不論是歌仔戲之經營管理、劇本編寫或後輩人才之提攜均有卓越之貢獻，河洛歌仔戲能有今日高品味之成就，劉先生實功不可沒！

陳德利先生：

河洛歌仔戲團藝術總監，擔任幕後之總策劃。早年主持過中廣「百寶箱」、「聽眾晚會」、台視「寶島之歌」節目，也製作過中視「上上下下」、「鳳凰爭輝」、「國際摔角」、台視「分秒世界」、公視「掌中乾坤」等很多節目。屢獲最佳電視社教節目獎，並獲頒教育部社教有功獎章。陳德利先生是劉鐘元先生的好朋友，及事業上的好伙伴。一生熱愛戲劇，不計酬勞、堅持品味，經常出國觀賞演出，對世界的各種劇種有宏觀的認識，也常到大陸，對兩岸戲曲有諸多研究，他豐富的學識與人生閱歷，正是河洛歌仔戲劇本在改編過程中所最需倚重之處，也是所有晚輩所該學習的榜樣。

石文戶先生：

河洛歌仔戲團導演兼編劇。由於對戲劇之愛好，先習得京劇之老生，至十六、七歲時，始進入「新錦珠劇團」，後為當時在電臺製作「廣播歌仔戲」的製作人劉鐘元先生網羅至電臺製播「講古」的廣播節目。臺視開播後，即擔任「聯通傳播公司」的編導，以一齣《精忠報國》將當時的「天馬劇團」與名小生楊麗花引進臺視。曾任臺視「歌仔戲研究發展小組」組長之職，曾獲「薪傳獎」，現任國立戲曲專科學校教師。為歌仔戲默默耕耘了五十幾年，石先生學養好、表演經驗豐富，是一溫文儒雅之長者，也是河洛歌仔戲當家小旦石惠君小姐之父。他在曲牌、韻腳及俗諺之運用上已達爐火純青之地步，常處理劇本中之有關語言問題，能準確的將語言改為台灣漢語。（註18）所導演的河洛歌仔戲有：《天鵝宴》、《曲判記》、《御匾》、《皇帝秀才乞食》、《浮沉紗帽》、《殺豬狀元》。所編劇的河洛歌仔戲有：《梅玉配》、《殺豬狀元》。所改編的河洛歌仔戲有：《闖堂救婿》。

閻循璋先生：

河洛歌仔戲團導演，國立臺灣戲曲專科學校教師，文化大學戲劇系畢業。曾服務於空軍大鵬國劇隊，民國七十八年隨雅音小集赴美巡迴公演，八十年隨聯友國劇團赴加拿大宣慰僑胞演出。曾任明華園武術教師及第十一屆北京亞運藝術節「濟公活佛」之副導演，平劇科班出身，是歌仔戲界「學院派」的代表人物。河洛歌仔戲名小生許亞芬小姐之夫。2003年曾參與演出諾貝爾文學獎得主高行健先生所編導之舞台劇《八月雪》，其所導演的河洛歌仔戲有：《天鵝宴》曾獲金鐘獎、《皇帝秀才乞食》、《殺豬狀元》曾獲金鐘獎。民國九十一年、九十二年曾擔任嘉義仁友醫院公益文教基金會仁紅歌仔戲研習營指導教師，閻導演教學認真且極有耐心，是學員口中的好好先生，在嘉義的兩場成果展之所以能有如此佳績，全都歸功於閻導演及亞芬老師的辛苦教導呢！

張健先生：

河洛歌仔戲團專任導演。北京舞蹈學院導演系畢業，法國雷恩戲劇學院研習，曾獲美國華盛頓「國際青年舞蹈家邀請賽」男子獨舞金獎。曾任北京舞蹈學院教授，北京歌舞藝術總監，並獲國家一級演員稱號。應台北民族舞團蘭陽舞團邀請擔任中國舞蹈教學。應法國雷恩國家戲劇院邀請擔任舞劇《東方夢》導演。應台灣電視製作公司邀請擔任中國民族舞蹈顧問。應義大利米蘭歌劇院舞劇團邀請擔任舞劇導演，目前定居台灣。所導演的河洛歌仔戲有：《台灣我的母親》、《中山狼》、《白賊七》、《新鳳凰蛋》、《彼岸花》曾獲金鐘獎、《賣身作父》、《秋風辭》、《鳳冠夢》、《菜刀柴刀剃頭刀》。

林春發先生：

河洛歌仔戲團副導演，陸光戲劇實驗學校專科畢業，先後為陸光劇團及大鵬劇團當家武丑，拿手戲碼為《三叉口》、《昭君出塞》、《連環套》、《擋馬》。曾獲國軍文藝金像獎提名，並參與李寶春國劇演出及當代傳奇劇場演出，1987年由觀光局委派至美國巡迴演出。為新和興歌劇團戲曲身段及編排老師，且隨團赴美演出多次。所參與的河洛歌仔戲有：《賣身作父》、《台灣我的母親》、《新鳳凰蛋》、《彼岸花》、《秋風辭》、《鳳冠夢》、《菜刀柴刀剃頭刀》。

陳永明先生：

陳先生文筆頗佳，具有多年編劇經驗，為河洛歌仔戲團編劇，常至大陸尋找優良劇本。所編過的河洛歌仔戲有：《皇帝秀才乞食》、《御匾》。所改編的河洛歌仔戲有：《新鳳凰蛋》、《台灣我的母親》。

二、主力資深演員（生旦為主）：

王金櫻小姐：

資深歌仔戲演員，專攻旦角，擅長青衣，花旦亦表現頗佳。從小就跟著姊姊金蓮過起十天一檔的戲螞蟻生活。王金蓮小姐是當時子弟戲班的名旦，以嗓音圓潤寬亮聞名；王金櫻小姐的青衣腔能極盡抑揚頓挫、綿渺委婉之妙，都歸功於姊姊的傾囊相授。十七歲時，姊姊把她帶進嘉義公益電台和台中民天電台唱歌仔戲。廣播歌仔戲格外講求唱唸的功夫，王金櫻小姐平整大方的傳統歌仔調，便是在這時期紮下深厚的根基。民國五十二年，她參加台視聯通歌劇團，拜陳聰明為師，開始學身段。曾在中國電視公司和柳青小姐合演歌仔戲，並轟動一時。為台北文化獎章，全球中華文化藝術薪傳獎得主。曾任師大歌仔戲社團指導教師，現任國立戲曲專科學校教師。曾演過的河洛歌仔戲有：《台灣我的母親》、《御匾》、《新鳳凰蛋》、《闖堂救婿》、《曲判記》、《秋風辭》、《欽差大臣》、《天鵝宴》、《浮沉紗帽》、《梅玉配》、《命運不是天註定》、《皇帝秀才乞食》。

許亞芬小姐：

本名許淑芬，資深歌仔戲演員，專攻生角，是一全方位演員，享有「千面演員」之美譽，因此不論旦角、丑角演來均得心應手。在《浮沉紗帽》中飾演行為不端的浪蕩公子屬「褶子丑」亦名「丑公子」，許老師演來生動自然、充滿花花公子之風流韻味。出生於歌仔戲世家，父親為文武場樂師，乃四十年代廣播劇名角許麗燕（外號烏貓雲）之女，十七歲時，母親帶她去拜師，從刀槍、跑馬、跳臺，正式學起歌仔戲。她以先天的資質，堅厚自如的唱腔功力及擅長揣摩角色的思想情感，二十二歲即快速竄紅於精緻的大舞台上，並塑造出饒富藝術感染力的角色形象。許亞芬小姐有乃母之風，深得歌仔調的訣竅，尤其是七字調、都馬調、江湖調及什唸調等最不易掌握的活調，她唱來格外饒有韻味。曾多次赴新加坡、夏威夷演出，民國 81 年加入河洛歌仔戲團，曾任台南鄉城文教基金會歌仔戲社唱腔指導老師、臺灣大學歌仔戲社唱腔指導老師、蘭陽戲劇團唱腔指導老師、板橋社區大學歌仔戲社唱腔指導老師、台北市力行國小歌仔戲社唱腔指導老師、台灣戲曲專科學校歌仔戲科（二專部）唱腔指導老師、清華大學歌仔戲社唱腔指導老師、嘉義仁友醫院公益文教基金會仁紅歌仔戲研習營指導教師，許老師教唱腔時特重節拍、發音技巧、咬字及轉韻，上她的唱腔課收穫特別多。筆者有幸跟從許老師學習過，真是獲益良多！曾演過的河洛歌仔戲有：《台灣我的母親》、《御匾》、《新鳳凰蛋》、《闖堂救婿》、《曲判記》、

《秋風辭》、《欽差大臣》、《天鵝宴》、《浮沉紗帽》、《梅玉配》、《命運不是天註定》、《皇帝秀才乞食》、《中山狼》、《殺豬狀元》、《賣身作父》、《彼岸花》。河洛歌仔戲導演閻循璋之妻。並常於電視台演出歌仔戲及單元劇，且於 2003 年在嘉義市文化局音樂廳演出新劇《祈願》，並擔任男主角。在 2003 年出版歌仔戲折子戲 DVD「劇聲雅韻」，內容為《斷橋》、《益春留傘》、《遊上林》三齣折子戲。

郭春美小姐：

資深歌仔戲演員，專攻生角。出生於歌仔戲世家，十幾年前曾以郭鳳翎的名字參加河洛歌仔戲在中視的演出，其小生扮相十分俊逸，最擅長表演愛情類歌仔戲，尤其是在劇中含情脈脈的與女主角談情說愛，更是演得頗為傳神。曾演過公視之歌仔戲「秦淮煙雨」，也擔任過高雄女中歌仔戲社指導老師。曾演過的河洛歌仔戲有：《台灣我的母親》、《新鳳凰蛋》、《秋風辭》、《賣身作父》、《菜刀柴刀剃頭刀》、《彼岸花》、《鳳冠夢》。現為高雄「春美歌劇團」團長。

石惠君小姐：

資深歌仔戲演員，專攻旦角，外形亮麗，音色優美。生長在戲劇世家，乃河洛歌仔戲導演兼編劇石文戶先生之女，其父並不鼓勵其參加歌仔戲演出，因此，所有的身段、唱腔，幾乎全靠她自己的聰明才智，不斷的看錄影帶，隨時學習前輩的表演而學成的。十六歲出道，1982 年參加華視「葉青歌仔戲團」，演出約 25 齣電視歌仔戲，表現得可圈可點。1997 年三立電視台之「廟口歌仔戲」擔任女主角，演出近 120 齣戲。1999 年公共電視台推出第一檔歌仔戲「洛神」之甄宓，2001 年公共電視台「秦淮煙雨」（改編自桃花扇）之韋紅梅。曾演過的河洛歌仔戲有：《台灣我的母親》、《御匾》、《新鳳凰蛋》、《闖堂救婿》、《曲判記》、《秋風辭》、《命運不是天註定》、《彼岸花》、《鳳冠夢》、《千古長恨》。曾任蘭陽戲劇團指導老師、台灣大學歌仔戲社指導老師、淡江大學歌仔戲社指導老師。

唐美雲小姐：

資深歌仔戲演員，專攻生角。民國八十年地方戲劇比賽獲最佳小生獎，民國八十一年應邀到美國紐約演出《曲判記》，幕落時，掌聲如雷，全場觀眾都站起來鼓掌，連續謝幕三、四次。隔天，紐約時報的藝評特別對小生唐美雲讚嘆有加。民國八十二年唐美雲成為地方戲劇比賽史第一個破例蟬聯的小生。她從十五歲開始扮仙，前後追隨過海光張慧川、陸光劉光桐兩位名家學武功。曾演過的河洛歌仔戲有：《御匾》、《闖堂救婿》、《曲判記》、《欽差大臣》、《天鵝宴》、《浮沉紗帽》、《梅玉配》、《命運不是天註定》、《皇帝秀

才乞食》、《殺豬狀元》。乃「戲狀元」蔣武童之女，十五歲時開始向父親學戲。唐小姐的母親也是有名的旦角，藝名「豔秋」。有戲劇天分的唐小姐從父母那兒奠立自己的唱腔和身段基礎，現為唐美雲歌仔戲團團長，及國立台灣戲曲專科學校教師，曾參加並指導三立電視台「廟口歌仔戲」之演出。

小咪小姐：

資深歌仔戲演員，本名陳鳳桂，是個全方位的演員，能歌善舞，生角、旦角均擅長，但在河洛歌仔戲團則多演生角，老生扮相亦頗佳，尤其擅長詼諧逗趣之淨或丑角。十四歲參加「藝霞歌劇團」演出，十八歲就榮登首席台柱，隨團四處旅行公演，曾在香港演出三個月，因而聲名大噪。民國七十六年轉入電視歌仔戲演出，經陳聰明導演的傾囊相授，及其深厚的歌舞基礎經驗，故無論唱腔或身段表演均極佳，詮釋生、旦、丑等各種角色均頗得神髓，在歌仔戲演出方面，表現獨樹一幟。曾演過之河洛歌仔戲有：《天鵝宴》、《浮沉紗帽》、《新鳳凰蛋》、《命運不是天註定》、《御匾》、《曲判記》、《欽差大臣》、《白賊七》。曾參加公視歌仔戲《秦淮煙雨》之演出，並常參加唐美雲歌仔戲團及其他歌仔戲劇團之演出。

陳昇琳先生：

資深歌仔戲演員，專攻老生，唱腔頗佳，演技自然精湛，演丑角亦頗在行。十三歲入新竹「明興社」京班，師事陳拯文、上官樓學習平劇，學成後投身金山樂社、華台園等著名劇團擔任老生。民國七十年擔任華視神仙歌劇團導演並參加演出。歌仔戲、客家戲、京劇陳昇琳均無一不能。曾演過的河洛歌仔戲有：《御匾》、《梅玉配》、《皇帝秀才乞食》、《天鵝宴》、《浮沉紗帽》、《命運不是天註定》、《秋風辭》、《曲判記》、《欽差大臣》、《鳳冠夢》、《殺豬狀元》。現任台灣戲曲專科學校歌仔戲科教師，並擔任陳美雲歌仔戲團團員兼導演。

呂福祿先生：

本名呂幼亭，京劇演員呂建亭先生之子，出生於鹿港。十四歲入台北復興社跑龍套，十七歲拜大陸京劇演員楊寶明先生為師，學武戲之筋斗、刀槍等功夫，一躍成為當家武生。二十六歲華美歌劇團禮聘為武生、老生。台語電影片興起時獲聘為武行兼武術指導。資深歌仔戲演員，專攻老生，大多演反派角色，曾參加電視歌仔戲——「楊麗花歌仔戲團」之演出，演出劇目繁多，演出經驗豐富，不論電視歌仔戲或舞台歌仔戲均擅長。曾演過的河洛歌仔戲有：《天鵝宴》、《闖堂救婿》、《曲判記》、《台灣我的母親》、《御匾》、《秋風辭》、《浮沉紗帽》、《梅玉配》、《皇帝秀才乞食》。

張文彬先生：

資深歌仔戲演員，專攻老生，唱腔頗佳，念白、表情、演技均可圈可點，為「楊麗花歌仔戲團」之主要老生，大多演正派角色，可能是因為其長相忠厚老實之故，但偶爾也演反派。曾演過的河洛歌仔戲有：《天鵝宴》、《浮沉紗帽》、《欽差大臣》、《曲判記》、《秋風辭》、《命運不是天註定》、《台灣我的母親》、《御匾》。

林躍慶先生：

資深歌仔戲演員，本名林久登，專攻生角，丑角亦為其所擅長，唱、念、作、表均極佳，有少見於男性演員的高亢唱腔，大多演反派角色。在兒童歌仔戲《中山狼》劇中，演技突出、逗趣，將野狼的狡猾、蠻橫，表現得淋漓盡致，因其身材不高，其靈巧之身段及造型之可愛深獲小朋友之喜愛。曾演過的河洛歌仔戲有：《中山狼》、《台灣我的母親》、《菜刀柴刀剃頭刀》、《秋風辭》、《彼岸花》、《賣身作父》、《鳳冠夢》、《團圓之後》、《千古長恨》。曾參加公視歌仔戲《秦淮煙雨》之演出，也常參加其他歌仔戲團及電視劇之演出。

黃暘驊小姐：

本名黃明惠，擅長演彩旦，是歌仔戲舞台表演及電視演出雙棲明星演員。在《台灣我的母親》中演小生，可見其亦為全方位之演員，並擅長為演員化妝。曾任宏聲歌劇團小生。曾演過的河洛歌仔戲有：《天鵝宴》、《浮沉紗帽》、《台灣我的母親》、《新鳳凰蛋》、《闖堂救婿》、《命運不是天註定》、《御匾》、《彼岸花》、《曲判記》、《欽差大臣》、《菜刀柴刀剃頭刀》、《賣身作父》、《鳳冠夢》、《梅玉配》、《皇帝秀才乞食》、《殺豬狀元》。曾演過電視劇及拍電視廣告，頗為逗趣，在《菜刀柴刀剃頭刀》中，首次挑大樑演女主角。

吳由美小姐：

資深歌仔戲演員，本名吳梅芳，擅長演老旦，唱腔及身段均頗佳，大多演反派角色，精準傳神的演技爐火純青。曾演過的河洛歌仔戲有：《菜刀柴刀剃頭刀》、《彼岸花》、《賣身作父》、《欽差大臣》、《命運不是天註定》。為電視台「楊麗花歌仔戲」團之主要反派演員，演出經驗豐富。

參、年輕一代演員：

吳孟霏小姐：

本名吳安琪，後又改名吳芝羽，專攻生角。啟蒙於蘭陽歌仔戲團，從事歌仔戲表演近十年，蘭陽歌仔戲團當家小生，戲路寬廣，唱腔及身段表演均極優美，小生扮相瀟灑俊美，除了擁有廣大的戲迷之外，更是一名專業的歌仔戲老師，多年來對傳統戲曲的付出可說是不遺餘力。演出作品有：蘭陽戲劇團 - 《錯配姻緣》、電視歌仔戲：中視 - - 《臭頭洪武君》。台視 - - 《三進士》。曾演過的河洛歌仔戲有：《台灣我的母親》、《彼岸花》、《欽差大臣》、《千古長恨》。是漢陽北管劇團藝術總監林明德先生之妻，夫妻二人同為蘭陽歌仔戲團第一期團員。

張孟逸小姐：

專攻旦角，蘭陽戲劇團當家小旦，習藝以來重視唱唸基本功，演出風格類似石惠君小姐。保有一副好嗓音，小旦扮相極佳，溫文儒雅，婉約動人，是歌仔戲界優秀新尖兵，經常參加各大劇團演出，舞台經驗相當豐富。曾演過《前世今生蝴蝶夢》、電視劇《秦淮煙雨》。曾演過的河洛歌仔戲有：《中山狼》、《台灣我的母親》。

瑄廷小姐：

專攻旦角，唱腔及身段均佳，常演婢女，或小家碧玉之角色。曾演過的河洛歌仔戲有：《白賊七》、《賣身作父》、《菜刀柴刀剃頭刀》、《新鳳凰蛋》。也曾參加電視劇之演出。

林明德先生：

宜蘭縣員山鄉人，民國五十五年生。就讀五結鄉中興國小，興中國中及頭城高中。高中時在校內創辦歌仔戲研習營，且榮獲全校才藝比賽第一名，學校為他們聘請京劇教師至校教導。擅長分析編排等工作，故目前轉往幕後製作。因借調參與實習演出，故成為河洛之固定班底。於民國八十九年加入漢陽北管劇團擔任行政經理，並朝專業北管劇團發展。

專攻生角，擅演老生，唱腔及身段均佳。早期投入民間劇場，是蘭陽戲劇團創團團員，亦長期參與河洛多齣戲劇演出，擅長「公公」角色，揣摩入木三分。深愛鄉土藝術文化，從事幕後企劃及北管戲曲研究。曾演過的河洛歌仔戲有：《天鵝宴》、《新鳳凰蛋》、《秋風辭》。現為漢陽北管劇團藝術總監，曾擔任嘉義市大業國中九年一貫歌仔戲研習營之指導教師，教戲時極富耐心，深得學員之喜愛。並曾任嘉義仁友醫院公益文教基金會仁紅歌仔戲研習營之指導教師。是蘭陽歌仔戲團當家小生吳安琪小姐之夫。

羅育忠先生：

台南人，全家都是台南鶯藝三姐妹歌仔戲團演員，是個演老生的年輕演員，雖然年僅二十餘，但對於老生的詮釋，是年輕一輩中之佼佼者。曾演過的河洛歌仔戲有：《賣身作父》、《秋風辭》、《鳳冠夢》、《白賊七》、《漢宮怨》。

白燕萍小姐：

專攻旦角，唱腔頗佳，常演村姑、婢女，因其身材較嬌小，曾演小孩、小皇帝。曾演過的河洛歌仔戲有：《中山狼》、《命運不是天註定》、《新鳳凰蛋》、《鳳冠夢》、《殺豬狀元》。

簡蕙如小姐：

專攻生角，師承廖瓊枝老師，數年的外台經驗。表現不俗，河洛重點栽培的新秀。曾演過的河洛歌仔戲有：《中山狼》、《秋風辭》、《賣身作父》、《台灣我的母親》、《新鳳凰蛋》、《鳳冠夢》、《白賊七》、《團圓之後》、《千

古長恨》、《三進士》、《漢宮怨》。

張素卿小姐：

專攻丑角，曾為藝霞歌舞團演員，唱腔頗佳，基本的身段及舞蹈動作都有專業的水準。24歲時加入電視歌仔戲演出，並嘗試各種不同個性的角色，尤其擅長三花角色，是每一齣戲均不可或缺的甘草人物，其角色的詮釋空間極大，除了擔任演員外，目前並嘗試為小型本土戲劇寫劇本，但因外形不夠亮麗，故雖演技佳，仍難擔任重要角色。曾演出之電視歌仔戲為：《草鞋狀元郎》、《寶貝王爺貴千金》。曾演過的河洛歌仔戲有：《台灣我的母親》、《彼岸花》、《新鳳凰蛋》、《欽差大臣》、《天鵝宴》、《賣身作父》、《白賊七》、《秋風辭》、《鳳冠夢》、《浮沉紗帽》。

四、其他配角及客串演員：

林紀子小姐：

專攻老旦，音色高亢清亮，不論唱腔及身段均頗佳，擅長演端莊之老夫人。曾演過的河洛歌仔戲有：《曲判記》、《殺豬狀元》。

李曉明先生：

專攻丑角，身段頗佳，常演乞丐，演技生動自然。曾演過的河洛歌仔戲有：《闖堂救婿》、《天鵝宴》、《皇帝秀才乞食》、《殺豬狀元》、《欽差大臣》、《浮沉紗帽》。

周晉忠先生：

河洛歌仔戲團副導演，武功、身段頗佳。曾參與的河洛歌仔戲有：《秋風辭》、《中山狼》、《鳳冠夢》、《白賊七》。

黃雅蓉小姐：

專攻生角，文化大學藝術研究所碩士，唱腔、身段均頗佳，外形亮麗。曾演過的河洛歌仔戲有：《台灣我的母親》。現為薪傳歌仔戲團小生。

陳振旺先生：

專攻丑角，武功、身段均佳，蘭陽戲劇團團員，亦負責容粧工作。曾演過的河洛歌仔戲有：《中山狼》、《秋風辭》。

尤崑先生：

尤崑是碩果僅存的九甲戲三花。十二歲入光復園跑龍套並學戲，十五歲進入名小生盧春蓮主持之光興社，並隨盧父及阿貴師學九甲。九甲丑戲在劇界評價最高，尤崑不但學到家且自成一格。他的扮相滑稽，唱腔、身段均佳，不僅口齒伶俐，身手靈敏，臨場抓詞，科諷逗趣，令人捧腹。十八歲富山社創社時受姜財寶師延為助教兼台柱。至內台沒落，尤崑先後在春滿園、琴聲、勝珠團等外台劇團獻藝。民國七十五年加入河洛歌仔戲團。參加演出的戲劇有：《琴劍恨》、《曲判記》、《殺豬狀元》、《闖堂救婿》、《天鵝宴》。

呂雪鳳小姐：

陳美雲歌劇團演員，專攻生角，擅長演出老生，音色佳，身段美，現任台灣戲曲專科學校歌仔戲科教師。演出的作品有：陳美雲歌劇團 - 《荊桐花開》。河洛歌仔戲團 - 《彼岸花》、《鳳冠夢》、《團圓之後》、電視歌仔戲 - 《漢宮怨》。

孫鳳娥小姐：

十六歲學戲，在祖父的「登興社」擔任武生，功夫紮實；亦常扮演花臉，張飛、顏良，甚至包公，都是她著名的角色。目前在胞弟孫榮吉的一心歌劇團，除演出外也擔任行政工作，並常外借明華園巡迴演出。參與演出之河洛歌仔戲有：《天鵝宴》、《皇帝秀才乞食》。

寶華小姐：

寶華十八歲入俗稱「囡仔班」的新麗園少女歌劇團，從南管小生王秀蒼學戲三年餘，並隨團赴菲律賓公演。民國六十四年進福聲歌劇團，七十四年入勝珠歌劇團，因戲齣更換頻繁，老旦、花旦、三花、小生等皆能勝任，最擅老旦。演出之河洛歌仔戲有：《琴劍恨》、《曲判記》、《殺豬狀元》、《闖堂救婿》、《天鵝宴》。

伍、文場人員：

周以謙先生：

河洛歌仔戲音樂設計。國立藝專國樂科畢業，主修二胡，師事楊秉宗、蔡培煌。曾先後加入台北民族樂團及陸光國劇團擔任樂師，於蘭陽戲劇團擔任音樂設計。於蘭陽期間，向薪傳獎得主莊進才先生學習北管戲及歌仔戲音樂，並嘗試利用傳統音樂素材編寫器樂作品，亦擔任《錯配姻緣》、《連昇三級》、《打城隍》、《樊江關》等多部舞台歌仔戲音樂設計。國立台灣戲曲專科學校音樂教師。曾音樂設計的河洛歌仔戲有：《台灣我的母親》、《白賊七》、《中山狼》、《彼岸花》、《秋風辭》、《鳳冠夢》。

柯銘峰先生：

河洛歌仔戲音樂設計兼文場首席。國立台灣戲曲專科學校音樂教師。其歌仔戲音樂設計作品有：薪傳歌仔戲團《寒月》、陳美雲歌劇團《荊桐花開》、復興劇校《什細記》、《八仙屠龍記》、一心歌劇團《紅塵有愛神仙苦》。曾音樂設計的河洛歌仔戲有：《皇帝秀才乞食》、《殺豬狀元》、《浮沉紗帽》、《新鳳凰蛋》。擔任文場首席的有：《御匾》。

第四節 歌仔戲曲調簡介

歌仔戲的表演重點之一為唱腔，唱腔是歌仔戲最大的特色，也是它與其他劇種最不同的地方，而歌仔調是最能表現台灣鄉土感情的曲調，因此在此介紹河洛歌仔戲中最常用的五十七種曲調，以下並按照其曲調來源加以類別分類介紹：

一、七字調類

七字調：

「七字調」為歌仔戲中最重要也是使用最頻繁的曲調，想要唱好它卻也是最困難的。尤其它的可變性極大，不僅可因演唱者的嗓門音域，選擇高、中、低腔來演唱，通常每個人演唱時的行腔轉韻也不相同，而不同的戲劇情節，也可選擇快、中、慢板或其他板式的七字調來演唱。歌仔戲發源於蘭陽平原，宜蘭人稱呼這種發源於當地的新劇種為「本地歌仔」。「本地歌仔」的劇情幾乎都是由「七字調」所組成。

「七字調」以每句七字的結構而得其名，不僅保有閩南歌謠的特色，且比一般的歌謠更為白話，「七字調」具有多種板式變化，如慢七字、七字調中板、七字白、七字哭等形式。一般的敘述用中板，哀傷失意則用慢板。偶爾於字句間加上虛字、襯詞，使之前後呼應；也常在末句加上疊句，使有延長情緒之感。「七字調快板」多用於激動、憤怒或喜悅之情境，但也適用於各種情緒。「七字調」是以錦歌為基礎，吸收老白字戲、車鼓戲的俚俗歌謠。（註 19）

河洛歌仔戲的每一齣戲均大量使用此曲調，尤其是《天鵝宴》使用最頻繁，此調是歌仔戲的基本曲調。

慢七字：

七字調板式可千變萬化，喜悅、激動時使用快板；一般敘述用中板；生離死別哀傷欲絕使用七字哭，質言之，同一曲調可按照情境變換速度配合情節。「慢七字」多用於感傷或思念之時，重在抒發情感。

二、源自車鼓戲者

留傘調：

「留傘調」源於民間歌舞小戲 - 車鼓戲 大補甕 的曲調，車鼓是一種

載歌載舞的民間小戲，其表演自由，逗趣而詼諧，以小丑、小旦兩人為基本角色。通常在迎神賽會慶典中，「出陣」遊行。而車鼓所演唱的曲調通稱為「車鼓調」，主要曲調為演唱流行於閩南地區的民歌小調及南管小曲。「留傘調」後來被歌仔戲引用於戲曲之中。由於最初應用於歌仔戲《陳三五娘》劇中「益春留傘」的情節，因而被稱為「留傘調」並曾被改編為民謠「農村酒歌」。

送哥調：

「送哥調」源自車鼓小戲，稱為「牛犁歌」或「駛犁歌」。最先使用於本地歌仔中「英台送哥」的劇情，因而後來就稱為「送哥調」，多用於情人分離送別之時，常以對唱的方式演唱，表現兩人分離時的不忍與無奈。

五空小調：

「五空小調」原是車鼓小戲中的撐渡調，因其結構為五個句落而得此名。戲曲中多以這個曲調表現丑角的俏皮詼諧。其前奏與北管戲中的「十二丈調」或稱「十二墜仔」前奏相同，故又稱「十二丈調」。

點燈籠：

「點燈籠」又稱「點燈人」、「點燈紅」。亦屬於車鼓中的曲調，被用於歌仔戲之中，由於曲風輕快、逗趣，多為丑角所演唱。《殺豬狀元》中胡山演唱之。

三、源自民間說唱及民謠者

江湖調：

台灣民間的說唱藝人，有的行走江湖賣要維生，有的沿街賣藝，多以「說唱」為主，或一人獨唱，或男女對唱，一般以大廣絃或月琴為主要伴奏樂器，不限曲調，娓娓地道出社會見聞、民間故事或勸世良言，以此招徠觀眾。就像說唱藝人楊秀卿女士常以「江湖調」為獻唱結束前，藉以感謝聽眾支持捧場的「惜別歌」，祝福各行各業的人都能順心如意，非常有趣，「江湖調」原來的蒼涼無奈，似乎也全都消失了。

「江湖調」是台灣說唱藝術「唸歌」的基本曲調。又稱「賣藥仔哭」，是融合哭調結構及雜唸式吟誦唱腔所構成的曲調，也稱為「勸世調」，因其唱詞之內容都以勸善抑惡為旨，在過去國民教育不普及的傳統社會裡，曾發

揮巨大的社會教化功能。「江湖調」透過各種變化，可唱出不同的情感，有敘述性的，也有抒情的。《殺豬狀元》、《鳳凰蛋》、《新鳳凰蛋》中均演唱之。

丟丟銅：

「丟丟銅」原係流傳於宜蘭地區一帶的民謠，一般稱為「宜蘭調」，結構簡短活潑，常被引用來自由填詞哼唱。有人認為「丟丟銅」記載宜蘭地區火車經過山洞的故事；有人說是往昔玩丟擲銅錢的賭博遊戲，但最普遍的說法是：因宜蘭三面環山，一面臨海，對外交通不便，1924年宜蘭到台北的鐵路開通，據說在火車試車當天，人人扶老攜幼，興奮地跳上火車，火車的節奏伴隨著隧道裡的滴水：「滴！滴！答！答！」於是「丟丟銅」這首歌就此傳唱開來。「丟丟銅」的曲調是口語化且加上許多襯字的七字仔。

五工工：

「五工工」是宜蘭傳統民謠。曲名來自民族音樂所採用的「工尺譜」（以漢字記譜：上乂工凡六五乙記寫音樂的音階），五工工相當於西樂譜的「La Mi Mi」。在歌仔戲中「五工工」通常由乞丐或丑角所演唱。曲調採用較少見的五聲音階「角」調式，而樂句構造也是少見的三句式。

藏調：

「藏調仔」是引自客家歌謠的「病子歌」。民間又稱此曲調為「串調仔」、「蔥調」或「唱調仔」，在歌仔戲中，多用於責罵盛怒的情節，演唱時，大多兩人對唱，一個質問、責罵，一個解釋、辯駁。有時亦用於表示節慶之熱鬧氣氛，也可用於恩愛夫妻之間的對唱。《殺豬狀元》、《鳳冠夢》中演唱之。

花宮怨：

「花宮怨」是終戰之後，改編自客家歌謠的曲調，用於劇中插曲或熱鬧的情節，或用於神仙下凡所唱。

桃花過渡：

「桃花過渡」也是一種歌舞小戲，內容在描述桃花姑娘搭渡船過江，在渡船上與船夫打情罵俏的過程，為對唱相褒小戲。除車鼓小戲之外，台灣的

本地歌仔、九甲戲、客家、福佬歌謠都有「桃花過渡」的曲調。現在頒獎典禮也常用此調。

狀元調：

「狀元調」亦屬地方民歌，其調性熱鬧，因多半應用於歌仔戲中乞丐行乞的場面或丑角的演唱，所以又稱「乞食調」。而乞丐與狀元之所以相提並論，乃因傳統戲曲中的乞丐（如《李娃傳》中的鄭元和）如能奮發向上，往往能高中狀元，所以又將「狀元調」稱為「乞食調」。

卜卦調：

「卜卦調」屬於自然歌謠，應用於乞丐行乞或相命仙算命卜卦之曲調。以前的乞丐在街上賣藝行乞，月琴上就掛著乞食籤，替人卜卦、算命，因此在歌仔戲的劇情中，乞丐或相命仙出現時，常會演唱此一曲調。

乞食調：

以前的乞丐賣藝求乞藉取悅他人以獲取金錢。「乞食調」所唱的都是討好主人的吉祥話，使對方樂於施捨。在吟唱時，乞丐總會以即興演唱的方式，非常有技巧地拉高或降低聲調，加強曲調之變化。吟唱曲調之長短，也隨施捨者給賞的多寡而伸縮自如。在歌仔戲中，乞丐出現時，或劇中人落魄街頭三餐無以為繼時，就以此曲調自表身分或處境。

四、源自流行歌曲類

秋夜曲：

「秋夜曲」為作曲家姚讚福的作品。歌仔戲引用流行歌曲的例子非常普遍，如「人道」、「茶花女」、「三步珠淚」等曲調，「秋夜曲」因曲調緩慢悠揚，且優雅動人，主要用於女子抒發心事、暗表衷情，也可用於思念某人時所演唱。

茶花女：

台灣自一九四〇年前後，開始發行流行歌曲的唱片，歌仔戲的唱腔在此時起了極大的變化。「茶花女」原為流行歌曲，因劇情需要，被引用在歌仔戲的演出中，因其節奏明快，多用於歡愉的劇情中。《闖堂救婿》及《鳳凰

蛋》都用於第一幕開場時演唱之。

五、源自大陸福建

都馬調：

中日戰爭爆發後，因為歌仔戲傳自台灣，所以國民政府在大陸禁演歌仔戲，當時福建藝人邵江海根據傳統「七字調」的格式，融合「雜唸仔」的特點，創造出「雜碎仔調」。(一般人只知道這個曲調來自都馬班，因而稱之為都馬調。)曲調更加活潑自由。

1948年中國內戰蔓延到東南沿海，戲班生意清淡，「廈門都馬抗戰劇團」決定來台灣演出，不料數月後戰火延至福建，「都馬劇團」無法返鄉，從此便在台灣發展。「都馬班」在台灣受到熱烈歡迎，台灣的歌仔戲班紛紛學習此曲調，由於是「都馬班」所傳入因此就稱為「都馬調」，自此「都馬調」與「七字調」成為台灣歌仔戲中最重要的兩個曲調。「都馬調」唱詞的句式，有一般歌仔調所慣用的七言四句形式，稱為「四句聯」又叫做「四句正」；也有類似「雜念調」唱詞的「長短句」。「四句正」結構規律方整，但可加襯字或虛字，使節奏生動靈活。中板「都馬調」是「都馬調」的基本板式，運用最為普遍，適用於抒情、寫景、對答等情緒表現。慢板「都馬調」，將中板的速度放慢，節奏拉寬，通常用以表現較為深沉的哀傷。快板「都馬調」，速度比中板更快，常用十字句、十一字句，多用於情緒較激動的情況。「都馬調」通常用於風花雪月的場面、纏綿的劇情、或懷念、感嘆，有時也用作長篇敘述。《天鵝宴》中也用了許多都馬調。《闖堂救婿》、《殺豬狀元》、《鳳凰蛋》、《新鳳凰蛋》、《鳳冠夢》中均大量演唱之。

新都馬調：

在「都馬調」初傳至台灣之時，學西樂的樂師根據「都馬調」的曲調改編而成「新都馬調」，頗具流行歌曲的風格，或有稱「西樂都馬調」。

五更鼓：

「五更鼓」原是福建地區的民謠，與中國流傳之「孟姜女」曲調相同。先為歌舞小戲吸收之後，再改編為「五更鼓」，其節奏緩慢曲風哀淒，故常用以抒發男女之情或少婦閨怨、相思。

大調：

「大調」據說是由福建錦歌「五空仔」變化而成的，其音高亢，通常用於歌仔戲開場的第一首曲調，或劇中人物或翻山越嶺、情緒激昂之情節。由於音調高、氣息長、拖腔多，造詣好的演員才有辦法演唱。

雪梅思君：

「雪梅思君」原稱「國慶調」，源自民間歌謠。約在二 年代由福建廈門傳入，又稱「廈門調」。曾於一九二九年由飛鷹唱片公司出版，為當年度最暢銷之唱片。應用於歌仔戲中，則多出現在悲苦、閨怨的場景。

雜唸仔：

也可叫做「雜唸調」、「什唸仔」。「雜唸仔」的句數不定，每句長短互異，是一種朗誦體的唱腔，近於說白式的唸唱，或誦唸的方式，因而稱為「雜唸仔」。曲調隨唱詞的語言聲調之抑揚而變化。可適用於喜劇場面，也可用於戲劇中長篇敘述的場合，起初旋律不快，愈到最後速度愈快，有漸入高潮的緊迫感，結尾以虛字拖腔結束。敘述結束時，常用「七字調」或「大調尾」做結尾。《闖堂救婿》、《殺豬狀元》、《鳳凰蛋》、《新鳳凰蛋》及《鳳冠夢》均演唱之。

背詞仔（倍思仔）：

歌仔戲需要表現悲鬱或失意的情懷，出門之時便常唱「背詞仔」或「大調」。這兩個唱調的結構近似：可分為兩個部分，前段是具有序唱性質的「背詞仔頭」，演員未出台亮相前，在後台先唱這一段；出台之後再接唱「背詞仔」或「大調」。「背詞仔頭」常可單獨演唱，以做為助場音樂，亦常在後面接唱「七字調」。

「背詞仔」或「大調」都是由錦歌的「五空仔」改編發展而成的，兩者的結構、調式相同；「背詞仔頭」之後的唱腔旋律及間奏則略有出入。一般說來「背詞仔」較消極感傷；「大調」的音調則較高亢激昂，表現較為悲壯，有時也用以表現喜氣。兩者都是歌仔戲唱腔曲調中少見的大曲子，造詣好的演員才有辦法唱。像許亞芬小姐在《殺豬狀元》一開場就演唱「背詞仔」，可見其唱腔功力之深厚。《殺豬狀元》、《新鳳凰蛋》及《鳳冠夢》中使用之。

六、後人創作及改編類：

送蓮花：

「送蓮花」為曾仲影先生編作之曲調。因其節奏輕快、氣氛愉悅，多用於喜慶或愉快的場面，也適用於高興的情緒，或於幕後合唱，交代劇情發展；或作為演員謝幕時的背景音樂。

遇佳人接求婚接說媒：

此三首皆為曾仲影先生所創作，原為電視歌仔戲插曲，通常三首聯綴使用，也能只用 求婚、說媒，常應用於男女調情或遊山玩水的場景。

南風謠：

「南風謠」的前身為台灣歌謠「菅芒花」。「菅芒花」由許丙丁先生作詞，鄧雨賢作曲，這一首歌因為七言四句的形式，在五十年代為歌仔戲引用，改編為「南風謠」。這個曲調略帶諧趣，大部分為丑行所演唱。

文和調：

「文和調」是「文和歌劇團」所創編的曲調，因旋律優雅廣為各劇團流唱，而且也曾被改編為流行歌曲「夜夜為你來失眠」。「文和調」曲調舒緩柔美，主要用以抒情、思念、憂傷之時。

寶島一調：

「寶島一調」為「寶島歌劇團」所創作的曲調，由許森焰作曲。終戰後劇團之間競爭激烈，民間劇團也在音樂曲調上力求創新，因此產生許多「新調」、「變調」。同類型的有「寶島調」、「寶島二調」，可用於敘述、暗自思忖及抒情的場景。

南光調：

「南光調」為四十年代「南光歌劇團」所創編的曲調。當時正逢戰爭結

束，歌仔戲又再度興盛，劇團之間競爭激烈，為招徠觀眾，許多戲班開始自創曲調。同樣以劇團為名而創編的曲調，如：「文和歌劇團」的文和調、「寶島歌劇團」的「寶島一調」、「寶島二調」，「豐原歌劇團」的「豐原調」等。因速度緩慢，也適用於哀怨的情緒。

陳三五娘：

「陳三五娘」為曾仲影先生所創作的調，曲調清新優美，通常用於才子佳人、花前月下的愛情戲中。也可用於歡樂的情緒表現。

狀元樓：

「狀元樓」又稱為「慶高中」。是由曾仲影先生所創作的調，間奏則由許再添先生編作，是電視歌仔戲「狀元樓」主題曲，常被應用於熱鬧、愉悅、高興的場面。現在還有電視綜藝節目用此曲作主題曲。

清風調：

一九三一年之後為灌錄唱片，因而編寫許多新調，「清風調」也是當時為發行唱片所新編之曲調。「清風調」又名「瓊花反」。其節奏緩慢，抒情成分居多。

更鼓反：

「更鼓反」是終戰之後，由歌仔戲後場樂師蘇桐編作，仿「五更鼓」的風格，前四個句落之落音與「五更鼓」相同，但「更鼓反」附加了一個尾句。此首節奏輕快，具有抒情的成分。

留書調：

「留書調」據傳為藝人曾人錐所作，又稱「寫批調」、「人生調」，主要用於繕寫書信之時，曲調之長短則依書信內容多寡而定。稍微悲傷用「留書調」，非常悲傷則用「哭調」。

六角美人：

「六角美人」為歌仔戲苦旦廖瓊枝女士二十多歲在龍霄鳳歌劇團時，所上演的一齣戲碼，劇名與主題曲相同，裡面的小旦有六個人，頭上各有一枝角，此為「六角美人」得名之因。但當年與廖女士共同演出者多已過世。此曲調適用於輕快歡樂的場合。

運河二調：

「運河二調」係陳秋霖先生作曲原名「終身恨」，後經葉麟後填詞改名為「運河悲喜曲」，內容根據當年台南運河情侶殉情事件所改編；內台歌仔戲、電影歌仔戲、新劇都有《運河奇案》、《運河殉情記》、《金跳快運河》等戲碼。「運河二調」多用來作為背景音樂，其演唱之速度由輕快而尾句漸慢來收束。《賣身作父》即以「運河二調」為其開場音樂。

中廣調：

一九五 至七 年代之間，「只聞其聲，不見其影」的廣播歌仔戲盛行，像民本、中興、正聲、中廣等電台，都有廣播歌仔戲的節目，而「中廣調」正是當時中國廣播公司為製播廣播歌仔戲，由樂師集體創作編寫的曲調。曲調優美，適用於抒情、或男女對唱時用。

巫山風雲：

「巫山風雲」為許再添先生所創作的曲調，乃電視歌仔戲《巫山風雲》之主題曲。同類型的曲調還有「宋宮祕史」、「天倫夢斷」等曲調。曲線優美，速度緩慢，適用於抒情或哀怨時之情緒。

仙鄉歲月：

「仙鄉歲月」是電視歌仔戲蓬勃發展時期，由曾仲影先生所創作的曲調，又名「西工調」。常用來作為幕後的背景音樂或交代劇情時幕後齊唱之曲調，也可用在神仙出現時演唱之。

鐵三郎：

一九七九年，台視聯合歌劇團推出由狄珊編劇、陳聰明導演的電視歌仔戲《蓮花鐵三郎》，此曲調即為同名主題曲，由曾仲影編曲，通常用於較為抒情悲傷的場面，但也可用來敘述心情或事物。

三盆水仙：

「三盆水仙」又稱為「遊園調」。產生於日據時代灌錄唱片時期，由藝人杜蚶所編作，其旋律輕快，所以多應用於喜悅或遊賞的情境，也可用於迎賓的場合，適用於歡愉情境。《鳳冠夢》中演唱之。

七、來自電影主題曲：

初一十五：

歌仔戲電影插曲，節奏可快可慢，快板用於俏皮、淘氣角色，慢板則用於相思、哀嘆情節。在詩詞吟唱時，用此調吟唱李白之「清平調」頗為恰當，「初一十五」與流行歌謠「宜蘭人」曲調相同。

三步珠淚：

「三步珠淚」原本曲材自電影插曲，後來也成為台語流行歌曲，歌仔戲曲調引用流行歌曲的情況，在戰後非常普遍，「三步珠淚」多用於悲苦、哀怨之情境。

安安趕雞：

「安安趕雞」為電影「安安趕雞」的主題曲，因速度緩慢，多用於悲苦、抒情、哀怨、閨怨的場面。

茫茫鳥：

「茫茫鳥」原為電影「茫茫鳥」主題曲，後來成為歌仔戲之曲調，用途廣泛，賞花、遊園、抒發情感皆可使用。因速度緩慢，適用於哀怨情緒。

八、來自其他劇種：

陰調：

「陰調」是來自北管亂彈戲「反二黃」的曲調，按北管系統分為西皮、福路兩種，通常聯綴使用，亦有單獨使用者，主要的差異在於一、二句的音不同。應用於陰間或鬼魂出現之情節。

廣東二簧：

為許再添先生根據皮黃中的二黃曲調改編而成，具有廣東大戲之風格，常用於行路及熱鬧的場面曲調輕快俏皮。

九、源自九甲戲者：

緊疊仔：

「緊疊仔」是取自九甲戲「北二疊」的曲調。節奏緊湊快速，用於匆忙趕路，追趕或逃命的情況，情況越緊急，唱的速度越快。這是傳統歌仔戲使用最多、最令人印象深刻的一首「走路調」，其開頭第一句大多是「緊來啊伊」或「趕緊行啊伊」，然後再唱出趕路的原因或目的。

慢頭：

「慢頭」取材自九甲戲，屬於散板的板式，節奏慢而自由，用於劇中人物昏厥甦醒或生離死別之時。和「背詞仔頭」一樣，都是做為助場之用的唱調，不過慢頭的速度更慢，也比「背詞仔頭」更為悲鬱哀傷。其用於表現悲痛、絕望的心情，其效果不在「哭調」之下。《殺豬狀元》、《鳳凰蛋》、《新鳳凰蛋》及《鳳冠夢》中均演唱之。

吟詩調：

「吟詩調」取材自九甲戲。為劇中書生讀書、吟誦詩詞、或劇中人物有感而發，吟詠心思所用。速度常因詩句內容不同而有差別。吟時平聲字拉長音，仄聲字以短促音結束。「吟詩調」的旋律，基本上都依據唱詞聲調的起伏做變化，以即興而具彈性的節拍演唱。較悲的詩句吟得慢，且多用洞簫伴奏，一般的詩句，則比前者稍快些，大多是無伴奏的清唱。《鳳凰蛋》、《新鳳凰蛋》中均演唱之。

十、接調演唱類：

愛姑調接文明調：

「愛姑調」又稱「告狀調」，源自 詹典嫂告御狀 一劇，詹典嫂名為愛姑故名「愛姑調」，因其為夫告狀申冤故稱「告狀調」，「愛姑調」曲調哀怨，常與「文明調」聯接用於悲苦之劇情。

江西調接瓊花調：

歌仔戲中性質相同的曲調，經常連續演唱，以呈現唱腔的多變化。如：

「愛姑調」接「文明調」、「江西調」接「瓊花調」、「求婚」接「說媒」等。「江西調」與「瓊花調」都來自民謠，兩者常聯綴使用，用以訴說感嘆

、悲傷、哀怨或送別的情緒。

大哭接艸舦哭：

哭調盛行於內台歌仔戲時期，是一九五 至七 年代歌仔戲的代表性曲調，曲風哀怨、旋律悲愴，反應當時人民悲苦的心情。哭調種類繁雜有大哭、小哭、新哭（反哭）、七字哭、賣藥仔哭、運河哭（安溪哭）、都馬哭、台南哭、彰化哭等多種型式。大哭又稱正哭、宜蘭哭是哭調中的典曲調；艸舦哭又稱小哭；兩者場以聯綴方式演唱。哭調演唱時聲音哽咽、悲涼淒切，再加上以大廣弦、洞簫等絲竹樂器主奏，更是如泣如訴，令人聞之鼻酸。

十一、背景音樂類：

傳統串樂演奏：

所謂串樂即指串場音樂或背景音樂，純粹只是樂器演奏沒有唱腔，用以襯托演員的身段作表或烘托劇情氣氛。串樂曲調數量甚多，通常使用在喜慶、俏皮、獨思、過場或謝幕場合，做為襯底音樂，民間俗稱演奏串場音樂為「落串」。曲調有：

寄生草：

串場曲牌大都來自民間音樂、車鼓小戲、北管戲曲或廣東音樂即（廣東串）；也能空奏歌仔戲曲調做為串樂。寄生草原為北管曲牌，歌仔戲、布袋戲及其他戲種均有引用。通常使用於婚禮、賞花、遊街等愉悅場合。

水底魚：

民間器樂、北管戲曲都有引用，節奏輕快、愉悅，常使用在歡樂、喜慶場合，是民間戲曲和民樂演奏所用之曲牌。

一枝花：

民間音樂曲調，北管戲、歌仔戲均有引用，曲調輕鬆活潑，常用於渡船、酒宴、喜樂之劇情，也常用在演員謝幕之背景音樂。

梳粧串：

民間廣泛運用的曲調，北管戲稱為雞母調；車鼓戲稱為上叉譜；本地歌仔稱為老婆仔梳粧，在歌仔戲中則俗稱為梳粧串。

賞宮花：

源自潮州白字戲音樂，通常使用在官員、富貴人家情節之襯底音樂。觀此十一類歌仔戲曲調之來源，可知歌仔戲的包容性與自由性，它正努力地向外界學習更多優美且適合劇情的曲調，我們應該將這些珍貴的文化遺產，好好保存並加以發揚光大，俾使歌仔戲之曲調能更為廣泛之觀眾所接受。



第三章 《闖堂救婿》之賞析與批評

《春草闖堂》是由福建莆仙戲傳統劇目《鄒雷霆》改編而成。一九五七年冬，福建省仙游縣舉行戲曲會演，柯如寬先生將《鄒雷霆》一劇加以整理，改名《閣老認婿》參加演出。一九六一年春，魏子雲先生和柯如寬先生改編此劇，參加晉江專區青年演員會演，此後劇本集廣為流傳。後由河洛歌仔戲導演石文戶先生加以改編，並改名為《闖堂救婿》，朱克榮先生導演，唐美雲小姐、王金櫻小姐、許亞芬小姐、石惠君小姐、寶華小姐、尤崑先生、陳昇琳先生等人主演。

第一節 《闖堂救婿》的劇情簡介

相府千金李伴月及丫環春草在華山遊玩，不幸遇上吏部尚書的浪蕩公子吳獨的糾纏，吳獨仗著率領的家丁眾多，且有強搶之勢，巧遇尚俠好武、無意功名的薛玫庭打此經過，上前驅散了吳獨等人，經李伴月主婢要求護送一程。薛玫庭送走李小姐後，不想在路上又遇見吳獨率眾追搶民女。薛玫庭上前干預，發生爭執，吳獨率領家丁蠻橫對抗，薛遂失手打死了吳獨。薛玫庭認為好漢做事好漢當，遂向西安府自首。

薛玫庭身帶刑具，由一守備官押解欲到公堂受審，正巧碰上春草，春草為救薛玫庭，只好擅闖公堂，並謊稱薛乃相府千金的未婚夫婿。胡知府決定帶春草到相府當面與小姐對證，小姐為救薛，不得已只好暫認此親再作打算。吏部尚書吳侗告知宰相李仲欽，言明李門女婿薛玫庭將他的獨生子打死，要來討取公道。宰相大感詫異，此時小姐與春草及時進京向宰相說明緣由。李丞相於是修書交王守備帶回，欲殺害薛。春草用計騙王守備，並竄改書信，於是胡知府與王守備鑼鼓喧天的護送相府姑爺薛玫庭進京。

其後京城內外文武百官，全送來賀儀，李相爺騎虎難下，正不知所措時，胡知府已將薛玫庭送到京城，連皇上都知此事並欽賜「佳偶天成」之賀匾，事已至此，李相爺只有以假當真，讓兩人完婚。

第二節 《闖堂救婿》之表演藝術美

戲劇的永恆主題即是人類自身，它是人創造的，是表現人的，是演給人看的，戲劇的全部過程都離不開人。戲劇做為當眾表演、訴諸觀眾聽覺與視覺的直觀藝術，係直接以本身的行動扮演角色，在舞台上表演生活，以活生生的人直接地展示人的主觀世界。而戲劇藝術的發展規律是：特定的劇本文學創作決定了舞台表演的內容，而舞台表演方式（導演、演員與觀眾參與的方式）的變化，也影響了劇本文學創作的形式。因此，戲劇的興趣應當集中在主要人物身上，戲劇的基本思想就是由這個

主要人物的命運中展現出來的。人物是劇作家與

觀眾之間思想溝通的媒介，在人物身上，抽象的思想成為具體的形象，並且具有說服力。正因為情節是人物性格發展的歷史，不能離開人物而獨立存在，故只有把人物性格拿捏準確，情節才會真正產生動人的藝術效果。

中國戲曲都是以演員表演人物故事為主幹，所以中國戲曲是伴隨著戲劇人物地位的不斷提升、人物形象的日趨完整而逐步成熟的。戲曲舞台的空間、時間處理，也是一種程式。它的表現也是誇張的、鮮明的、規範化的，戲曲舞台的空間、時間處理，必須和唱、做、唸、打結合起來才能實現。所以戲曲是靠演員的唱、做、唸、打表演而表現出來的，劇本是死的，演員的表演是活的，只有藉著演員生動的表演才能展現出戲曲的藝術美。

今以《闖堂救婿》之主要演員：唐美雲小姐、石惠君小姐、王金櫻小姐、許亞芬小姐、寶華小姐、尤崑先生及陳昇琳先生等人之表演，來探討此劇之表演藝術美。

一、唐美雲小姐：

唐小姐飾演胡進（胡知府），雖是丑角，但戲分頗重，堪稱可與聰明慧黠、機智善辯的春草相對立，兩人可說是「棋逢對手」。胡知府雖然貴為知府大人，但卻糊塗昏庸、欲攀附權貴、狗仗人勢、自私自利、不辨是非善惡，唯利是圖，且一味逢迎拍馬，是個十足的貪官污吏，小人嘴臉。

就唱腔而言：

曲調、唱腔是歌仔戲最大的特色，藉著各種不同的曲調，表達出人物內心的各種思緒、情感。而唐美雲小姐的唱腔則頗具特色，她的音域寬廣渾厚，由於常演皇帝、縣官，故其唱腔中帶有濃厚之威儀架勢，將知府大人的官腔架勢由唱腔中表露無遺。尤其尾音控制極佳，她在公堂上聽到春草說薛玫庭是姑爺時，所唱之「都馬調」：

尚書府、宰相家，兩方都難違抗。

句中「府、家」兩字收音短促，充分表現出心中害怕畏懼，「違抗」兩字音調加長加重，表現了十足欲兩面討好，卻心有餘而力不足反而弄巧成拙，裏外不是人，進退兩難之無奈。胡知府和春草到相府求證薛玫庭是否確實為相府姑爺，一路上和春草對唱「都馬調」，雖是同一人所唱同一腔調，但因表達之情緒不同，故唱法亦截然不同。之前在公堂上表現左右為難之心情，唱腔為短促有力，尾句兩字拉長。第二次之「都馬調」，為表達出趕路時內心之不耐煩，且春草一再藉故拖延

，胡知府須委曲求全，低聲下氣的勸一地位卑微的小丫環，對這位勢利的官僚來說，真是滿心無奈、

懊惱，而且還得壓抑情緒，委婉拜託春草之情表現在唱腔上，則節拍較舒緩，尾音須壓低，不可有高亢音，方符合其心情。見相府千金時所唱之「十二丈調」，為了表現胡知府丑角之特色及其高攀之心態，演唱時音調要稍微提高，才符合其小縣官得進宰相府攀附權貴之喜悅心情。護送姑爺進京時所唱之「都馬調」又不同於前兩次之唱法，因為內心愉快，充滿小人得志之快感，故音調輕快、高亢，尾音稍高且速度稍快。此三種不同情緒表達之「都馬調」，充分顯現唐美雲小姐唱腔之特色。

就身段而言：

胡知府剛上場即顯現出一副睡眼惺忪之貌，但一聽說吏部尚書之子被殺，誥命夫人馬上就到，就立刻以手扶帽、整頓衣冠，其庸俗可笑之態，將胡知府趨炎附勢、逢迎拍馬之小人心態表現得唯妙唯肖。胡知府為求證薛玫庭是否為相府姑爺，和春草同行欲前往相府，其中「趕路」一段，身段頗佳，尤其是「上坡」及「下坡」之身段，全靠腿力及腰力，若非有紮實之基本功實難做到。當胡知府坐在轎中，身子微微晃動，臉上帶著神秘的微笑，又是對春草半信半疑，又是暗自欣喜，如果薛玫庭真是相府姑爺，那他可真是攀上了尊貴的宰相府，升官有望，前途一片光明呢！此時心中暗自盤算、揚揚得意，完全表現於其搖頭晃腦中，更見其小人嘴臉！

二、石惠君小姐：

石惠君小姐飾演婢女春草，是全劇的靈魂人物。因為此劇為旦角戲，真正的女主角是婢女春草，而不是相府千金李伴月小姐。正如《陳三五娘》一樣，真正的女主角是可愛活潑的婢女益春，而不是千金小姐黃五娘。春草姑娘雖然只是相府中的小婢女，但是她聰明慧黠、膽識過人、能臨危不亂，並設法化解危機，實為一才貌雙全的女中豪傑！

就唱腔而言：

石惠君小姐的嗓音清麗、甜美，尤其是她的高音表達得非常圓潤、悅耳。對於小旦的嬌柔音色掌控得恰到好處，在此劇中，她所扮演的是一年輕可愛的花旦，她一出場所演唱的「茶花女」，節奏輕快，音質亮麗，且載歌載舞，敏捷靈巧，充分地表現了妙齡女子輕盈活潑、可愛動人的一面。在她外出幫小姐買繡線時所演唱之「七字調」，唱得字正腔圓，讓人感到旋律既有音樂性，又能表現出唱詞的聲韻和無限柔情，聽來真是委婉動人。春草闖入公

堂後所唱之「都馬調」，節奏快速、急迫，充分表現其救人心切，內心焦急。其先後三次之「都馬調」各有特色，第一次是為阻止胡知府對薛玫庭動刑，雖只有簡短兩句，速度為中板，但頗為簡潔有力，讓胡知府不得不受她影響。第二次則是其功力之展現，先表明薛玫庭姑爺之身分，再以宰相之權勢威嚇胡知府，提醒胡知府，得罪權貴就會丟官，枉費往昔之寒窗苦讀。因為內容較長，所以必須用快板，才有一氣呵成之感，也才能在氣勢上震懾住昏聩之胡知府。石惠君小姐在換氣上，換得天衣無縫，絲毫感覺不出氣韻轉換之處，此為使用腹式發音者，方能表現得如此順暢！第三次則是內心諸種情緒之表現，又喜又恨又擔憂，除了以生動之表情詮釋外，還要以速度比中板稍慢的唱腔，音調需略帶哀怨又充滿無奈。《闖堂救婿》的唸白很多，相對的唱腔就較少，而且它唱腔的種類也不多，整齣戲兩個半小時，只用了「茶花女」、「七字調」、「都馬調」、「日出東山」、「什念調」、「十二丈調」等六種調而已。其中「七字調」及「都馬調」使用最頻繁，大部分用在春草敘述事情，或說明原因時，此為「七字調」及「都馬調」伸縮性大、變化大，最適用於敘述事理及辯論、說明時用之。

就身段而言：

李伴月和春草一出場即展現了一大段的身段，由兩人小心翼翼的過橋，表現出女性婀娜多姿的嬌態；再接著遊玩華山捕捉蝴蝶，石惠君小姐的眼神、表情、手勢及腳步，都將妙齡女子捕捉蝴蝶的神韻表露無遺，真令人拍案叫絕！出門買繡線的春草碰巧遇見薛玫庭被綁往公堂，心裡急著回報小姐共商營救之策，又擔心時間拖延來不及營救薛玫庭，一邊來回走動，一邊用手扭轉手絹，將春草焦慮苦思之情表現得極為傳神。緊急中闖進公堂，不畏權勢，與誥命夫人針鋒相對，言詞咄咄逼人，且說理分明，石惠君走步雖緩，但指法有力，形成一強而有力久氣勢，此為相府丫環所特有之氣質。

胡知府想當面向相府千金求證春草所言是否屬實，因此要求春草帶他前往相府，春草百般無奈，苦無對策，一路上，想盡辦法盡量拖延，一下子慢條斯理的走，一下子又拼命快跑，再猛然搖晃跌倒路旁，以及坐在轎中的身段，此處之身段極為優美，將戲劇中虛構之想像情況表現得清楚分明，歌仔戲之表演藝術已漸臻完美之境地矣！一回府，面見小姐，小心翼翼的見機行事，仗勢著小姐的仁慈胸襟，以言詞巧妙地引誘小姐同意幫她撒謊，先以蘭花指、貶意指敘述事情發生的經過，再以拱手式說明原因，這些都是春草聰敏機智的象徵方式。

三、王金櫻小姐：

王金櫻小姐飾演端莊嫻淑、知書達禮的宰相千金，此角色屬青衣，無論在唱腔或身

段上，都需比花旦穩重，不可太過活潑花俏，要有大家閨秀的風範。青衣是王金櫻小姐最擅長的角色，她在此劇使用的蘭花指及倒影指都是用來表達內心的無奈的。

就唱腔而言：

王金櫻小姐雖然已將近六十歲，但嗓音之甜美比起一般年輕女演員更是有過之而無不及，其唱腔功力已達爐火純青，令人讚嘆不已！其一出場之「茶花女」，唱來輕快雅麗，頗得遊玩時心情愉悅之韻味。暗自欣賞薛玫庭時所演唱之「七字調」，尾音均使用轉音，充分表現出少女情懷。在閨房思念薛玫庭時所演唱之「日出東山」，曲調悠揚，稍帶哀怨，節拍緩慢，情思無限，由王金櫻小姐唱來，彷彿「杜麗娘」再生，真是情韻綿邈啊！後來了解原來春草謊稱薛玫庭是姑爺時，大發雷霆，以「什念調」唱出不願暫時承認之因，曲調速度加快，演唱時聲調略為降低，並加重惱怒之口氣，使得小姐左右為難之情表露無遺。在責罵春草於公堂胡亂認親，有損其名節時演唱「什念調」，此乃極富變化之曲調。王金櫻小姐演唱時速度稍快，語調中帶有埋怨之氣，並且又以極堅定之口吻表達不認此親之意，此皆「什念調」之特點，它可適用於各種情緒之表達。當李伴月小姐受父親責罵，無計可施之時，演唱「都馬調」哀怨地向父親解釋她的所作所為，此曲調唱來略帶哭腔，速度為慢板，用以表示她心中之無限委曲，使得「都馬調」在此取代了「哭調」的地位。

就身段而言：

王金櫻小姐一出場，即與石惠君小姐飾演之春草，邊唱輕快之「茶花女調」邊耍水袖，二人之舞蹈配合得天衣無縫。在空蕩無物的舞台中，二人既要表現「過橋」之身段，又要愉悅地捕捉蝴蝶，眼神跟著手勢轉，在撲蝶時，注意力要集中於同一點，手勢及腰部要柔軟。千金小姐端莊嫻雅，丫環春草則天真俏皮，兩人翩翩起舞，同時展現大家閨秀與伶俐活潑的丫環，兩種截然不同角色的丰姿韻致，藉著青衣、花旦傳神的做表，將妙齡女子捕捉蝴蝶時，可愛之嬌態完全呈現在觀眾面前。危急之時受薛玫庭搭救，上前致謝時，二人目光相接，彼此互相吸引，李伴月含情脈脈，臨別之際又緩緩回眸一笑，其舉手投足間，均充滿相府千金小姐高雅之氣質與知書達禮之韻味，故其動作須緩慢、走步、回眸，半轉身均得做得既緩慢且標準。

四、許亞芬小姐：

許亞芬小姐嗓音極為獨特，頗有乃母之風，在小生或老生的唱腔中表現最佳。音域寬廣渾厚，發音技巧極佳，尤其在高音轉折處，婉轉流利，更見其功力，實為「間

關鶯語花底滑」之最佳詮釋。

就唱腔而言：

許亞芬小姐在這齣戲的角色演出戲分較少，因為此戲為旦角戲，所以小生的部分就比較不強調。而且唸白及做表又多於唱腔，但對於許亞芬小姐的特殊唱腔卻毫無影響。與相府千金初見面時所演唱的「七字調」，須用腹式發音、起音稍低，充滿磁性，頗有英雄豪傑之氣概，男子漢大丈夫之架勢。在公堂上，因不滿誥命夫人仗勢欺人、循私枉法，故憤而指責誥命夫人時，義正辭嚴，正氣凜然，將「都馬調」唱得頗有乃母（烏貓雲）之風。許亞芬小姐的音調稍低，所以在表現渾厚之小生唱腔時，恰到好處，聲音宏亮，震撼人心。當胡知府為巴結宰相，竟然鑼

鼓喧天地護送他進京，且得意揚揚地展現小人得志之快意時，他內心笑看人間的想法，以「都馬調」唱出，前六句每句都唱十個字，速度稍快，但咬字清楚，充分顯現出英雄豪傑之氣魄，這就是「都馬調」最富於變化的一種唱法。在這段或歌或舞、舒緩悠揚的段落裡，許亞芬小姐為表現內心的坦蕩，及淡泊名利，在尾音處都不拉長，且稍帶轉音，如此方能顯現場蕩之胸襟。

就身段而言：

許亞芬小姐所飾演的薛玫庭是一位武功高強的江湖俠客（武生），他一出場即為了救相府千金與丫環春草，和花花公子吳獨及其家丁展開一場打鬥。他身手矯健，乾淨俐落地打敗吳獨，真有豪邁瀟灑之俠客風範。其後為救民女與老翁，又和吳獨有一打鬥，兩次打鬥，身段不同，前者薛玫庭赤手空拳，一人打四人；後者因吳獨手拿寶劍，薛玫庭須先脫去外衣，再勇奪寶劍，轉身之際，吳獨趁機往前撲來，竟不慎誤觸劍尖而亡。此處身段打得極自然順暢，套句中國戲曲圈內的行話來說，正是「不像不是戲，真像不是藝。」在跟著胡知府風風光光進京時，騎馬的英姿，演唱「都馬調」時所表演的身段，都使我們彷彿親眼見他正騎在馬背上，風流倜儻地前進似的。正如法國十九世紀劇評家薩賽指出：

「戲劇藝術是普遍或局部的、永恆或暫時的約定俗成的東西的整體，人靠這些東西的幫助，在舞台上表現人類生活，給觀眾一種關於真實的幻覺」。戲劇總是在情真的前提下，並通過種種約定俗成的假定性和觀眾達到高度的默契，從而使觀眾對舞台之假信以為真。（註1）

五、尤崑先生：

尤崑先生飾演詼諧逗趣的三花 - 王守備。尤先生真不愧為九甲戲出身的三花，他不但為腹式發音，且唱腔有力，將閩南語的語音在收尾時，加重尾音，更顯出其鄉土味。

就唱腔而言：

尤崑先生的唱腔非常傳統，他的音高及唱法完全保有傳統戲曲的韻味 - 嗓音高亢，充滿鄉土氣息。他的咬字清楚，口齒伶俐，腔調準確逗趣，聽來即頗具喜感！可惜在本劇中，尤先生只有數板及唸白，並未演唱，若想聆聽尤先生之唱腔，則須欣賞《天鵝宴》，劇中危都督即為尤先生所飾演，尤先生的唱腔能完全表達閩南語的語音韻，此為其最大特色。

就身段而言：

尤先生身段真是一流，無論在街上與春草相遇時，兩人不小心中碰撞；或是在宰相府之御筆樓轉身欲走時，不慎撞及桌腳，舉手投足間都表現得極其自然、絲絲入扣。在御筆樓，春草奉小姐之命送他一大堆財物，他又拿又掛又夾又抱的「數板」，實乃科譚逗趣，令人捧腹。他的唸白及數板更是達到爐火純青，且聽他道來：

我雙手拿，腋下夾，胸前還又叮嚀掛，我今日大福氣，滿載回家，為什麼小姐賢慧，相爺叫人會害怕。

替胡知府送信到相府，剛進宰相府時，卑微地探頭探腦那副小人模樣，真是演活了逢迎拍馬、貪小便宜的卑微小吏 - 王守備。他的縮頭、揚眉、抿嘴等身段、表情，充分地表現出卑微官吏的神態。

六、陳昇琳先生：

陳昇琳先生一人分飾三角，他飾演老翁、轎夫及宰相，陳先生是著名老生，無論老翁、轎夫或宰相各個不同階層人物，演來均得心應手。

就唱腔而言：

陳先生唱腔蒼勁圓潤，他飾演的宰相一出場演唱八句「都馬調」：

朝房人人在議論，無中生有傳奇聞，講什麼老夫有女婿薛玫庭人才英俊，我女兒何曾訂過婚，吳尚書當面來詢問，老夫是有口也難分，但願女兒伊沒來違背閨訓，免得老夫威望化煙雲。

其中第三句長達 15 個字，一般的「都馬調」每句只有 7 個字，此句竟是一般句子的 2 倍長，所以這句須唱快板，這種參差不齊的唱法，是用來表現他既懷疑，又擔心的心情。

看完胡知府的信後所唱之「七字調」，氣勢十足，充滿怒氣，頗有宰相之威風氣概。責罵女兒時所唱之「都馬調」：

你心中若有老爹親，就不該得罪楊夫人，嬌慣無知少孝順，為父怎會不痛心！氣憤之情溢於言表，完全表現出其家教之嚴格。見女兒跪地啼哭時所唱之「都馬調」如下：

不忍弱女哭母淚紛紛，薛玫庭算來是禍根，到此時是與非何必多問，用快刀斬亂麻不能因循。

此時怒氣減弱，充滿憐惜，心疼愛女無端受此委屈，心中暗下決定，欲除去薛玫庭這個罪魁禍首，方能消其心頭之恨。當女兒之婚事傳遍京城時，其內心又氣又急，與春草所對唱之「都馬調」如下：

宰相：滿城風雨傳喜訊，
春草：一紙回書定姻親，
宰相：你怎知薛玫庭？
春草：莫非伊是人生病？有道是吉人天相，
宰相：分明是枉費心！
春草：怕的是姑爺若來，相爺會變面，
宰相：怕的是首級送來京城時
管家（白）：相爺，眾位大人到！
宰相、春草：火上澆油急煞人！

此二人對唱，唱作俱佳，既有起有落，又富變化，兩人之音調，一蒼勁，一嬌俏，互相映襯，正好將此二人內心之焦慮完全表露無遺！獲知聖上賜婚時悔恨交織，所唱之「七字調」為：

冷汗津津透重衣，今朝方信後悔遲，天公若能照人意，降個女婿來解圍！

語調中充滿不安與後悔無奈，再加上擦汗、攤手等身段，表現出宰相一方面懊悔，一方面又無計可施之尷尬處境。

就身段而言：

陳昇琳先生扮相魁梧莊嚴，不論正、邪、文、武，甚至三花，他皆擅長。他教訓女兒時，義正辭嚴，威風凜凜；訓斥春草時，嚴厲無比，無論身段或表情都恰到好處。當他騎虎難下，不知所措時，忽聞「聖旨到」，又聽得皇上賜婚時，猛然跌坐在地，驚慌失措之態，其演技可謂出神入化，無人能出其右，那皺眉苦思的樣子，將宰相李仲欽的左右為難，表露無遺，真不愧為歌仔戲的名演員兼導演。

七、寶華小姐：

寶華小姐飾演誥命夫人，其嗓音高亢，在公堂上與石惠君所飾演的春草針鋒相對，其所演唱之「都馬調」，鏗鏘有力，將誥命夫人之仗勢欺人、蠻橫無理，表露無遺。在胡知府欲護送薛玫庭進京時，於半路攔阻，言詞咄咄逼人，充滿粗俗之霸氣，不幸被胡知府所拒絕後，因過於憤怒終至昏厥，語音、表情時而粗鄙，時而凌厲，表現出誥命夫人官家之威風。

八、黃陽驊小姐：

黃小姐本名黃明惠，擅演彩旦，尤其是反派角色，如《浮沉紗帽》中通姦害夫之彩旦。在此劇中飾演憨婢女秋花，因為是個微不足道的小角色，戲分少，所以沒有演唱，只有唸白及表情。但黃小姐演技精湛，雖僅短短幾句台詞，就將婢女秋花的憨傻表現得唯妙唯肖。

九、李曉明先生：

李先生飾演花花公子吳獨，此戲一開場，就是吳獨帶領家丁騎馬出遊。他的騎馬遊玩的身段，與薛玫庭打鬥時的身段都很靈敏。遇到李伴月小姐及春草時，那一副色眯眯的花花公子的樣子，及調戲小姐時輕浮的言行舉止，都頗令人拍案叫絕啊！他在此劇雖無唱腔表演，但在《天鵝宴》中卻表現出色呢。由此可見，河洛歌仔戲團的每位演員都是實力派演員，不論是唱腔或身段，每個人都是功力十足，連小角色都如此出色，怪不得河洛歌仔戲團製作的每一齣戲都如此吸引人！

十、主要演員總結分析比較：

第三節 《闖堂救婿》的文學修辭美

中國戲曲對於老百姓的啟發教育和思想影響，是超越時社會的，而台灣戲曲的發展歷程以至歷年來各戲種的興盛更迭，顯示了傳統戲曲無論在什麼樣的時代裏，都忠實地反映了當時的社會步調、人們的生活品味以及一個時代的藝術觀。

而戲劇是一種綜合性的藝術，它包含了文學、音樂、舞蹈、繪畫、雕塑、建築等藝術。既然戲劇包含文學，那麼它當然有著自身的文學韻味，主要是通過各種修辭手法，諸如：夸飾、譬喻、對比、白描、擬人、烘托、雙關、映襯、排比、借代等方法，從而喚起審美主體鑑賞想像的一種文學興趣或興味。尤其是我國的戲曲，文學的韻味更濃，甚至有人認為「戲曲是詩歌的一種形式」

(註2)，因而劇本就更需要我們反覆品味了！今以上述九種方法賞析《闖堂救婿》之劇本文學修辭美。

一、夸飾：

指文中誇張鋪飾，超過了客觀事實的叫做「夸飾」。「夸飾」的主觀因素是作者要「出語驚人」；「夸飾」的客觀客素是讀者的「好奇心理」。

(註3)

本劇文詞屬「夸飾」的有：

春草(茶花女調)：百花吐豔香撲面，妖紫嫣紅色萬千。

吳獨(白)：這真是有緣千里來相會，無緣對面不相逢。

春草(白)：有理走遍天下，無理寸步難行。

春草(白)：老相爺千挑萬選才將伊選中。

知府(白)：害我全身骨頭都摔散了，得一塊一塊地去撿。

春草(白)：快要一天，慢到半暝。

(誇張的形容春草要休息很久之意)

春草(白)：沒得一時三刻怎裝扮得好。

(誇張的形容小姐換衣服要換很久之意)

小姐(日出東山調)：閨門久候望眼穿。

春草(什念調)：姑爺二字無半兩，公子生死懸一線。

春草(什念調)：好話說了千萬千，難敵一部女兒篇。

春草(白)：人不離袋，袋不離身，焉爾就萬無一失。

春草(白)：我不叫你，就別出來，一出來就沒命了。

知府（都馬調）：鑼鼓聲響沖霄漢，相國納婿動山川。

知府（白）：就憑這條手令，不要說薛公子打死一條人命，就算是一百條一千條也不要抵償。

夸飾在歌仔戲中可增加戲劇效果，也可使劇情顯得更合乎小老百姓的生活模式。

二、譬喻：

譬喻是一種「借彼喻此」的修辭法，凡二件或二件以上的物中有類似之點，說話作文時運用「那」有類似點的事物來比方說明「這」件事物的，就叫譬喻。

本劇文詞屬於譬喻的有：

吳獨（白）：你是什麼人？敢來狗咬老鼠？

春草（白）：既然遠水難救近火，如此就看我春草闖公堂。

知府（白）：分明是兩座大山壓在前，若被壓到就像客家人食龍眼「死硬硬」。

知府（白）：小姑娘，這如何使得，真是「急驚風遇上慢郎中」！

知府（白）：你們轎是怎麼扛的？像倒垃圾般把我倒出來。

春草（白）：真是吃肉的，不知道養豬的辛苦；坐轎的人，怎知行路人面會黑。

春草（都馬調）：要快就用飛，可惜我不是仙。

春草（都馬調）：遇著你，我才得打斷嘴齒含血吞。

春草（白）：若是一支竹蒿都打不著的親戚，那楊夫人那會放在眼裏。

小姐（七字調）：此事若是來傳遍，閨女名望化雲煙。

春草（什念調）：英雄一命重如山。

小姐（什念調）：相爺威望似天高。

知府（十二丈調）：相府竟似金鑾殿，規矩禮數要齊全。

春草（白）：小姐，俗語說醜新婦難免見公婆。

春草（白）：如今是騎虎難下。

知府（白）：夫人，你暫息雷霆之怒。

相爺（都馬調）：免得老夫威望化煙雲。

相爺唸胡進之書信：胡進稽首拜相尊，春風送喜表寸心，薛生誤傷尚書子，軒然大波動西京。

春草（七字調）：小姐儘管心安定，諸葛亮庇護你穩贏。

宰相（都馬調）：到此時是與非何必多問，用快刀斬亂麻，不能因循。

宰相（白）：小心，打斷你的狗腿。

薛玫庭（都馬調）：怪的是相國垂青眼，最可笑趨炎附勢糊塗官。

知府（白）：我這聖旨牌收你的尚方寶劍。

夫人（白）：胡狗官，你！

春草（白）：紙包不住火，事要揭了！

宰相（都馬調）：滿城風雨傳喜訊。

宰相、春草（都馬調）：火上澆油急煞人。

譬喻可使歌仔戲顯得更生動活潑，再加上俚語、俗語的運用，更可使觀眾發出會心的微笑。

三、借代：

指在談話或行文中，放棄通常使用的本名或語句不用，而另找其他名稱或語句來代替。

本劇文詞屬於借代的有：

小姐（七字調）：光明磊落具肝膽。「肝膽」代替有血性之人。

春草（七字調）：鎖鍊加身太可疑。以「鎖鍊加身」代替犯罪。

夫人（白）：小心你這頂官戴。以「官戴」代替官職。

春草（白）：你到底還要不要你這頂烏紗帽。以「烏紗帽」代替官職。

春草（都馬調）：薛公子伊本是相府東床。以「東床」代替「女婿」。

春草（都馬調）：你準會丟掉烏紗、脫去紅袍，交出金印。「丟掉烏紗」、「脫去紅袍」、「交出金印」都指丟官。

知府（十二丈調）：黃堂太守謁紅顏。以「紅顏」代替小姐。

胡進給宰相之書信：卑職仰慕乘龍客。以「乘龍客」代替女婿。

春草（都馬調）：吳獨才一命去見閻君。以「見閻君」代替死亡。

小姐（都馬調）：巾幗行徑堪自信。以「巾幗」代替女英雄。

借代不但可使劇本文詞顯得較高雅，還可使劇本更富變化，更具文學價值。

四、轉化：

描述一事物時，轉變其原來性質，化成另一種本質截然不同的事物，而加以形容敘述的，叫作轉化。轉化或稱為比擬。

本劇文詞屬「轉化」（擬人）的有：

春草（茶花女調）：柳絲飛絮舞翩翩，黃鶯啼鳥聲婉轉，鳥語花香承人

歡，身處畫中不知倦，人隨蝶舞天地寬。

轉化可增加劇本之文學價值，也更合乎劇中人之身分地位。

五、映襯：

在語文中，把兩種不同的，特別是相反的觀念或事實，對列起來，兩相比較，從而使語氣增強，使意義明顯的修辭方法叫作「映襯」。例如：

本劇文詞屬映襯的有：

春草（白）：是不是只許伊打死人，不許百姓伸張正義？

春草（白）：薛公子仗義應該嘉獎，吳獨作惡死也應當。

映襯可突顯主題及人物個性，亦可增加觀眾之印象。

第四節 人物性格分析

人是社會關係的總和，是精神文明的載體，文學藝術實際上便是人的生活、欲望、思想、感情、意志的描摹與反映，做為「社會關係總和」的人的生存方式，始終是文學藝術主要的描寫內容與表現的對象。只有通過人的思想、性格、行動以及他們之間的矛盾與衝突的描寫，才能藝術地再現生活。而戲劇則是文學藝術的一個門類，它是人類認識自身命運的形式，是人類表現存在的一種方式，是人生真實的投影。

正如黑格爾所說：「戲劇的主要因素不是實際行動，而是人物內心情欲的展現。」

（註4）所以情節是人物性格發展的歷史

，不能離開人物而獨立存在，故只有把人物性格拿捏準確，情節才會真正產生動人的藝術效果。戲曲人物是戲曲藝術表現主體，而人物的性格又是構成戲曲人物的具體內涵。以下試分析劇中幾位主要人物之性格：

一、主要人物介紹

春草：

春草為《闖堂救婿》中最主要的人物，有些戲劇還直接命名為《春草闖堂》，可見這整齣戲都以春草為中心，所以春草才是真正的女主角，而相府千金反倒是第一女配角。春草雖是相府千金身旁的一名婢女，但她卻才貌雙全，機智過人。從一出場，在華山遇到花花公子吳獨的糾纏，小姐的畏懼軟弱正好襯托出春草的勇敢堅強、

臨危不亂與處變不驚，她敢大聲的斥責吳獨：

青天白日，你竟敢調戲我相府千金，哼，小心你的狗命。

充分顯現出她膽識過人之處。受英雄薛玫庭搭救後，她除了殷殷致謝外，還自動請求薛玫庭護送她們下山，可見她心思細密，考慮周到，真是反應靈敏、善解人意的小姑娘啊！春草出門幫小姐買繡線，半路遇到薛玫庭被押往府衙，因情況危急，刻不容緩，且人命關天，故決定獨自擅闖公堂救人，她能當機立斷，判斷正確，豪不猶豫，儼然一副女強人姿態，若將她置於現代，她定能當選為傑出女青年！在公堂上，面對蠻橫無理、咄咄逼人的誥命夫人及曲意逢迎、昏庸無能的胡知府，小春草猶能侃侃而談，言詞犀利，真是「初生之犢不畏虎」，她的臨危不亂、聰明伶俐

實為古代溫柔纖弱之女子所望塵莫及呀！胡知府要她帶路，一同回相府當面向小姐求證，她心急如焚，一路上絞盡腦汁，極盡拖延之能事，到最後因為胡知府的一句話：

「轎簾一放，你坐得穩穩的，外面的人看不見裡面，你這小丫環就變成一個大老爺，到時候閒人百姓也就被你瞞過去。」她馬上聯想到如法炮製，這些事都一再顯示出她的過人之處，最後連與她朝夕相處的相府千金也不得不聽憑她的安排，更絕的是連精明嚴厲的宰相竟然也對她無可奈何，被她整得半死呢！這正是「長江後浪推前浪，前浪死在沙灘上」啊！

春草代表著冰雪聰明年輕的新女性，她和《陳三五娘》中的益春，及《西廂記》中的紅娘，都屬同一類型之女性，而且她比益春、紅娘更具膽識、謀略，她的沈穩應對頗為不凡，實乃一女中豪傑、女諸葛啊！

胡知府：

胡知府在此劇中既非小生亦非老生，而是一「袍帶丑」。是扮演文官的丑行角色。以其常穿蟒袍、官衣、腰掛玉帶而得名。行走時邁丑行方步，動作規範，體現其具有一定的教養和風度。看他臉上故意畫上兩撇可笑的八字鬚，就知道此人絕非廉明清官。他一出場即言「午覺未醒，有案件明天再審。」真是一「昏庸之官吏」啊！一見到誥命夫人立刻就裝出一副卑躬屈膝的小人模樣，絲毫不敢違逆誥命夫人之無理要求，難怪小春草要一語道破地譏諷他「胡知府，我問你，你作的是朝廷的官，還是伊吳府的官？」他還懂得四兩撥千斤的回答：「我做的是，是父母官。」可見他還有一絲良知未泯。當春草與誥命夫人當場吵得不可開交之際，他惟恐得罪二大強權，急忙勸架，誰知兩人竟僵持不下。無計可施時，他只好求助於冷眼旁觀的王守備，王守備提醒他「有相爺撐腰，你還怕伊幹什麼？」他才恍然大悟的敷衍

誥命夫人：「夫人，人命關天，卑職我不能不謹慎從事。」

其實他的心中根本毫無法律，只有勢利；沒有公正、廉明，只有攀附權貴、升官發財，這種無恥貪官，世上還真是不少呢！

胡知府要陪春草回相府，在他心中，為辦案而求證只是順便，巴結宰相府，有助大好前程才是最重要的，也難怪春草會一眼看穿他的心思，而隨意的欺哄他、嚇唬他啊！進入尊貴的宰相府，雖有些許惶恐不安，但仍能分辨小姐之真假，並能親自寫信給宰相以便邀功，這些言行舉止，都足以明他確實是個草菅人命，逢迎拍馬為要的糊塗官！當他護送「相府姑爺」薛玫庭進京途中，遇到已不被他放在眼中的誥命夫人攔阻，他竟然大言不慚地說出「此乃老相爺的手令，就憑這條手令，不要說薛公子打死一條人命，就算是一百條一千條，也不要抵償！」如此狂妄口氣，這種目無王法、仗勢欺人的勢利「狗官」，最後還得到宰相及王公大臣的諸多讚美，真是一大諷刺啊！

李伴月小姐：

李小姐貴為相府千金，所以此一角色為端莊典雅之青衣。她雖然不是女主角，但卻是一飽讀詩書之大家閨秀，她的賢淑雅靜、知書達禮令人無限仰慕！她受薛玫庭的救命之恩，上前致謝時，雖心儀於薛之英雄氣概，但仍謹守禮節，不敢多作表示，只留下一句「前途珍重不盡言」，並回眸一笑，含蓄委婉地表達無限情意而已，實乃大家閨秀之風範也。思念薛玫庭時，謹以刺繡來寄託情懷，且萬般含蓄，不敢輕易吐露心聲，此為古代賢淑女子之典型也。聽說薛玫庭誤殺吳獨而被抓，心中萬般無慮，但仍壓抑情緒，憂慮之情尚未顯露。一聽到胡知府要將薛玫庭活活打死，緊張得用力抓住春草之手，急切問道：「春草，難道你就眼看薛公子死在公堂嗎？」此時，關切之情溢於言表，可見她極為欣賞薛玫庭。但當她知道春草竟在公堂上冒認姑爺時，禮教的觀念仍束縛著她，使她頓覺閨女名聲比救人還重要，因而勃然大怒，欲以家法懲處春草。幸好，春草十分了解她的為人，趁機點醒她，若要保有清白名望，則薛玫庭當立即被活活死，她才覺悟並改變心意，仍以救人為要。

接見胡知府時，心中雖倍感無奈，但仍勉強撒謊，以求救人一命。一旦進京，見到管教她甚嚴格的父親時，雖極力為自己辯解，卻仍得不到嚴父的諒解，最後只好假借思念亡母、哀訴委屈而哭泣，逼得相爺不得不原讓她。由此可見，古代女子對於婚姻是多麼的不自由，她們總是壓抑著自我的喜怒哀樂，完全任憑父母作主、擺布，縱使內心有千百個不願意，也不敢絲毫違逆父母之命。李伴月雖未為愛情而明顯違抗父命，但卻也是一位深明大義的奇女子。雖然她沒有春草的勇敢膽識，但她頗具古道熱腸，更是飽讀詩書，方能想出不著痕跡、兩全其美的竄改之法，將「老夫不許伊乘龍，首付京都來領賞。」改成「老夫本許伊乘龍，首府京都來領賞

。」於此更可見李伴月之才華洋溢。此一角色代表了古代眾多的賢淑才女，她們明禮尚義，一切以父母為重，事事皆依循禮法，不敢稍有逾越，這真是古代女子最大的悲哀啊！

薛玫庭：

薛玫庭是一位見義勇為的英雄俠客，他淡泊名利，不慕功名，一生浪跡江湖，行俠仗義，濟弱扶貧。他雖搭救相國千金，卻不求報答，施恩而不求回報之坦蕩胸懷正是英雄豪傑之典範。雖然他對端莊嫺雅的相國千金頗為欣賞，但仍瀟灑地唱出「一聲珍重人不見，聚散無常順自然。」這就是他男子漢行事光明磊落的最佳表現！他雖不慎殺人（其實是吳獨自己誤觸劍尖而亡），大丈夫敢做敢當，他絕不逃走，也不願連累別人，寧願自動前往衙門說明此事，這都是他英雄氣概的展現。在公堂上，胡知府受蠻橫的誥命夫人的影響，要將他當場活活打死，他臨危不亂，不但絲毫不畏懼強權之欺壓，還正氣凜然的指責誥命夫人「你教子無方應汗顏」，正是所謂「泰山崩於前而面不改色」啊！昏庸的胡知府一下子不分青紅皂白的要立刻置他於死地，一下子卻又鑼鼓喧天的護送他進京當相府姑爺，淡泊名利的薛玫庭並未被這突如其來的「姑爺」頭銜給沖昏了頭。他冷眼笑看人間，絲毫不為名利所動，但內心亦暗自為春草的英勇膽識，為相府千金的越禮從權、救人為要所折服，故最後答應婚事，成就一段美滿姻緣。這正是一個典型的才子佳人的故事啊！

王喜（王守備）：

此劇有二個重要的文丑——胡知府與王守備。胡知府是文官的袍帶丑，具有一定的規範與風度，王守備則介於方巾丑與老丑之間。王守備雖未戴方巾，但其身段動作舞蹈性強，節奏明快，韻白清晰伶俐，矮子功、貓腰都擅長，但因稍有年紀、心地善良、性格詼諧風趣，所以他自然隨和的特點又近似老生。在本劇中代表執法者，代表政府、權柄，操控劇中百姓生死大權的二人，竟然都是「丑」行而非「生」行，這是編劇特地安排，對政府的一大諷刺。只是此二人仍有層次上的差異，胡知府是「官場」的昏庸可笑，他並非真的糊塗，只是為了一己之私，想保住十年寒窗好不容易得來的「官位」、利祿而「糊塗」、勢利、無能、可笑。但王喜則不同，他身上擁有的權柄太小，他只是聽命於知府大人的一個小小守備官，根本沒什麼威風可言。他只能嚇嚇那些無知的小老百姓罷了，因此，他就是一般趨炎附勢、貪生怕死又貪小便宜的卑微小差役而已。他抓住薛玫庭後，第一個動作就是先到尚書府向誥命夫人逢迎拍馬、打小報告，他毫無實權的事實由此可見，這就是官老爺們使喚的小差役的最佳寫照。他每次遇到春草都極為客氣，而且一副諂媚阿諛的模樣，可見小官差的地位遠不如宰相府的俏丫環囉！不過，他也並不是是非不分之人，當春草問他「薛公子身犯何罪，為何被綁往公堂」時，他先四處張望，確定四下無人時，回答道：「因為吳獨亂捉民女，薛公子路見不平，一時失手

殺死吳獨。」他還知道真相是吳獨「亂捉」民女，而薛玫庭則是「路見不平，一時失手」，可見此人心中仍有正義及公理，只是沒有機會伸張而已。在公堂之上，誥命夫人避重就輕，絕口不提她的兒子殺死民女的醜事，而王守備也隻字未提，等到春草提及此事，胡知府驚訝地向他求證，他才回答「大人，真有此事。」這都是官僚們多一事不如少一事的心態啊！胡知府派他進京送信給宰相，他在宰相面前畏縮害怕的樣子，更顯出他的身分之卑微，果真連春草這樣的丫環都不如呢！

當春草千方百計想看那封宰相寫給胡知府的信時，遭王喜一口拒絕，並直說「不行、不行，相爺交代的信若給旁人看，他要打斷我的狗腿的！」連他都稱自己的腿叫「狗腿」，這還真是「名副其實」呢！相府千金送給他紋銀一百兩、貂袍、綾羅綢緞、兩瓶陳年紹興酒、京城名產和一面蓮花鏡，他高興得眉開眼笑，那副喜形於色、樂不可支的模樣，真是膚淺可笑！細看胡知府會讓人慨嘆「天下烏鴉一般黑」，官場中真沒幾個清廉官吏！古今中外皆然！而看王守備則不覺其可鄙，只是略有同感的承認「這就是卑微的市井小民生存之道」啊！

誥命夫人：

誥命夫人即尚書夫人、吳獨之母。典型之勢利小人、潑辣婦、蠻橫無理的官夫人。自以為身分高貴，即可目中無人，到公堂質問胡知府，就堂而皇之地坐在知府審案之座位，連知府欲審案，都得先低聲下氣地請她下來，才敢升堂，可見她是如何地囂張跋扈、目無法紀，根本不把胡知府放在眼裏！當她質問胡知府「兇犯罪孽昭彰，你還審伊作甚？」時，她可曾想過自己的兒子不也四處為非作歹、殺害良民、罪孽昭彰嗎？這種「只許州官放火，不許百姓點燈」的心態，真是囂張到了極點！薛玫庭指責她教子無方時，她不但不思反省，竟然還回答「我夫吏部為天官，掌握百官任免權，我誥命夫人懲兇犯，誰敢說我行不端？」好一個狂妄自大的口氣啊！若不是她的丈夫也如此霸道且不明事理，豈容得她這等敗壞朝綱！

當春草提出吳獨殺害民女之事，誥命夫人還大言不慚地說：「我兒乃是尚書之子，豈可與民女相提並論，再說這是我尚書府的代誌，你這小小丫環，有什麼資格能管這事嗎？」她這種驕傲自大的口氣，在在顯示出她的蠻橫無理，以及狗眼看人低的「官架子」！她氣勢凌人地當街阻攔胡知府進京之隊伍，欲以吏部公文嚇唬胡知府，誰知胡知府竟以更大的宰相的手令來反駁她，而且以其人之道還治其人之身，鄭重地告訴她：「不要說薛公子打死一條人命，就算是一百條、一千條也不要抵償！」這正是所謂的「人外有人，天外有天」，「一山還比一山高。」啊！最後知道大勢已去，被胡知府氣得當場昏倒，也可證明「神氣沒有落魄得久」！

宰相：

李仲欽是一人之下，萬人之上的大官員，舉手投足間在在顯出威風凜凜的宰相架勢！可惜的是人算不如天算，他擁有再大的能耐也敵不過老天爺的安排，這件事從頭到尾，完全出乎他意料之外，並不是握有掌控全天下實權的他（宰相）所能掌控的，且他還是完全處於被動的劣勢中呢！他一出場就怒氣沖沖，還迂腐頑固地唱道：「但願女兒沒有違背閨訓，免得老夫威望化煙雲。」在他眼中，似乎宰相的名聲威望比女兒的終身幸福還重要！等見了王喜，看了胡知府的信後，更是勃然大怒，因為胡知府信中云：「薛生誤傷尚書子，軒然大波動西京，卑職仰慕乘龍客，寧願得罪楊夫人，佳期何日聽示下，親送貴婿赴都城。」一切的是與非，一樁人命關天的命案，竟因與他（宰相）沾親帶故，即可一筆勾銷，想到這點，李相爺真是氣急敗壞，沒想到這位昏聩的糊塗官竟捕風捉影、弄假成真，影響他女兒的終身，並嚴重損害他的清高聲譽。因此，他先大發脾氣，將春草臭罵一頓，但於事無補，只好趕緊寫一封信交代胡知府務必把薛玫庭殺掉，再進京領賞，這是他自以為萬無一失的補救方法。但萬萬沒想到，他那乖巧聽話的柔弱女兒竟敢用計謀竄改書信，使得罪魁禍首薛玫庭不但毫髮未傷，反倒風風光光的來到京城，接受所有的讚美與祝福。最可怕的是，不但滿朝文武百官前來備禮道賀，連皇帝都御賜黃金及匾額，祝福一對新人「佳偶天成」，聖命難違，他在騎虎難下之際，又恐薛玫庭早已命喪胡知府之手，屆時首級送來，那他可真的違抗聖命了！所以最後他悔恨交織地唱道「冷汗津津透重衣，今朝方信後悔遲，天公若能照人意，降個女婿來解圍。」結果，老天竟然垂憐他，薛玫庭果真完好無缺、玉樹臨風似的出現在他面前，幫他化解一切的危機，他理所當然的裝出燦爛的笑容，暗自鬆了一口氣，欣然接受了這個天下掉下來的「女婿」了！宰相這個角色，真是個擺脫不了命運捉弄的人物，雖然表面上享有莫大的權柄名望，但對於自己唯一的女兒的婚事，卻完全受老天爺的操控和愚弄，他絲毫沒有抵抗的能力，除了完全接受以外，真是毫無辦法，唉，真是對「宰相」這一位高勢大權的職位的一大諷刺啊！

吳獨：

吳獨這一角色屬「文丑」中的「褶子丑」，亦名「丑公子」。因常穿褶子而得名。表演上，因其本性邪僻，故動作滑稽可笑。臉部表情豐富，常插科打諢、調笑取樂，具有較強的喜劇色彩。此劇一開場就是吳獨帶領家丁和隨從騎馬遊華山，半路遇見相府千金，驚為天人，竟大膽加以調戲。吳獨雖貴為尚書府之獨生子，但卻不求上進，整日游手好閒，到處為非作歹，且又貪好女色，正是行為不端的官家浪蕩子弟之典型。他是用來襯托薛玫庭的正直俠義的，薛玫庭氣宇軒昂，吳獨則猥瑣浪蕩，薛玫庭行俠仗義，吳獨作惡多端；因此吳獨十足的小人嘴臉，而薛玫庭則滿身的英雄氣概，此乃編劇作為對比及映襯之用的一個小人物而已！

秋花：

秋花這一角色是「搖旦」即「彩旦」。專工扮演中、青年的醜陋女子形象，即「丑丫環」，由「丑」行兼工。秋花是一個憨傻的丫環，她是用來襯托靈巧的春草的。春草聰明伶俐，秋花則癡憨笨拙；春草機智過人，秋花總是成事不足敗事有餘。當春草向小姐敘述闖公堂救人之事時，她只會像鸚鵡似的，重覆著春草說過的話「春草說白賊了（說謊）」。她連小姐是生氣還是答應都看不出來，也難怪小姐和春草都叫她「憨嫻婢」。春草叫她假冒小姐，想瞞騙胡知府，一再叮嚀她不要亂笑，但她卻一下子就被識破，這也正顯示出秋花的呆笨及愚蠢，她的性格缺點及造型特徵，都是為了襯托春草的慧黠聰穎而特別設計的，所以此人物典型，與吳獨之襯托薛玫庭有異曲同工之妙！

二、人物性格之總評價：

中國戲劇是以虛擬的、非寫實的手法表現戲劇內涵的，但任何一個戲劇人物，必定具有從歷史到現實、從外形到內心等多方面的規定性。簡單地說，中國戲劇中表現的所有人物形象，都必須符合他們作為一個人所應該具有的特點和人的歷史與現實規定性。茲對《闖堂救婿》中之主要人物分析之：

人物塑造是否恰當、成功：

春草：

春草是相府丫環，她的膽識過人、辯才無礙，反應靈敏，在在表現出俏丫環的聰慧典型，全劇劇情之發展皆由她而起，她是此劇之靈魂人物。她這一「闖」，「闖」出了所有的故事情節，也「闖」出了其他人物的典型個性，無論對白、唱腔及身段之運用均極為恰當！

胡知府：

胡知府是一袍帶丑，他只想攀附權貴，卻不思清廉愛民。他雖稍具知識，但一切均以升官發財為主。他與春草的互動，貫穿全劇，使得劇情充滿高低起伏，他的勢利嘴臉充分顯露，此一人物之對白將昏庸之官吏表現得頗為成功。

薛玫庭

薛玫庭是一俠客，淡泊名利，行俠仗義，雖是武生，但亦頗斯文俊秀，在俠客方面塑造成功。但在他與相府千金的愛情方面，則缺乏明顯著墨，故缺乏說服力，此為須改進之處。

王守備

王守備介於方巾丑與老丑之間，是一極卑微之小官，專門逢迎拍馬、貪小便宜之小差役，與胡知府是不同階級之人。胡知府是擁有權柄的糊塗官，王守備則是卑微的小差役，二人各代表不同層級的昏庸官吏。

其對白是否合乎身分：

春草

遇到吳獨前來調戲時，她說道：

青天白日你竟敢調戲我相府千金，哼，小心你的狗命。

此處表示她為了保護小姐，而勇敢地指責吳獨。

在公堂與誥命夫人針鋒相對時，她又說道：

俗語說：「有理走遍天下，無理寸步難行。」我雖是小丫環，可是也懂道理。你兒終日在西安府幹的是什麼事，量必你做父母的人心眼明亮。胡知府，你說一句公道話，是不是只許伊打死人，不許百姓伸張正義？若真如此，難道這天下一點公道是非都沒有了嗎？

這是她有修不紊地面對知府及誥命夫人，義正詞嚴的說出她的看法，非但不畏懼強權，且能挑戰蠻橫無理的誥命夫人。這些都能表現出她的聰慧靈敏。

胡知府

當王守備請他升堂時，他竟然說：

好啦，管伊什麼命案，大人我，午覺未醒，有案件明天再審，退堂。

身為地方父母官，他竟可為了午睡而不審命案，真是目無王法，只要懂得逢迎拍馬即可，何必為百姓申冤。

當誥命夫人要他立刻將薛玫庭活活打死，他說：

這，是，是，既然夫人如此決定，稍時將那兇犯帶上公堂來，將伊隨隨便便打死，了結此案，對否？

#本文中齊 1 如此言語，如此斷案，這種官吏真是草菅人命的昏官！但是卻將某些貪官污吏的心態完全展現，故此對白確實安排得極為貼切呢！

薛玫庭

在公堂上誥命夫人硬要胡知府馬上將薛玫庭處死，薛玫庭反駁道：

吳獨惡名滿西安，你教子無方應汗顏，我為民除害來投案，你強要插手真是太惡蠻！

薛玫庭是個英雄俠客，他敢作敢當，不畏強權，富正義感，又知書達禮，故能如此鎮靜地質問誥命夫人，此對白之運用極為恰當！

王守備：

當誥命夫人與春草在公堂上爭執不休時，胡知府問王守備怎麼辦時，王守備的回答是：

有相爺撐腰，你還怕伊幹什麼？

王守備就是這麼一個狗仗人勢的卑微小差役，只要搭上了相爺，仗勢著相爺的權柄，他就可為所欲為了。這是所有勢利小官的心態，所以這對白也是安排得頗貼切？

第四章 《殺豬狀元》欣賞與批評

根據文化大學藝術研究所鄭宜峰先生之碩士論文《河洛劇團歌仔戲舞台演出本之研究》中所言：

《殺豬狀元》是間接移植自陝西省的「商洛花鼓戲」或「眉戶戲」。據《中國戲曲劇種大辭典》中「眉戶」條提到：「流行於陝西各地。原作『郿鄠』，一九六四年改今稱。也稱『曲子戲』、『迷胡戲』。」其傳統劇目，據陝西省劇目工作室統計共有五百餘個，小戲劇目以表現民間生活題材居多。其中，《屠夫狀元》是中華人民共和國成立後，整理、改編的傳統劇目，於一九八一年由西安電影製片場攝製成彩色影片。至於「商洛花鼓」則是：「主要流行於丹鳳、商南、山陽、鎮安、柞水、商縣、洛南等地。原稱『花鼓子』、『打花鼓』，也稱『鑼鼓戲』、『二棚子』。為陝南花鼓戲的一種，常與大筒子戲、八岔戲同台演出。」其中，《屠夫狀元》屬於該劇種移植改編的劇目。「廈門歌仔戲劇團」便由林鵬翔、陳雯青根據「陝西商洛花鼓戲劇團演出本」，移植改編為「廈門歌仔戲」(薈劇)《殺豬狀元》。

河洛劇團《殺豬狀元》的編演過程。根據河洛文化事業股份有限公司出版的錄影帶紀錄，「編導」為石文戶。實際上，早期是陳永明在廈門獲得林鵬翔、陳雯青的「廈門歌仔戲」(薈劇)《殺豬狀元》劇本，先改編成電視歌仔戲《殺豬狀元》，由河洛劇團在中國電視公司演出；導演為朱克榮，導播為林獻彰。之後，陳永明再應河洛劇團要求，改編成舞台演出本，中間透過石文戶、陳德利等人的台灣漢語處理，才由「導演」閻循瑋來執行排演，其間或有參考「廈門歌仔戲劇團」的《殺豬狀元》演出錄影帶；至於整體編曲則為陳建誠負責。《殺豬狀元》在民國八十一年（一九九二年）六月十八日至廿日首演於台北市立社會教育館。

《殺豬狀元》從民國八十一年到民國八十四年，整本戲的演出總計有十三場之多，因為此劇劇情內容吸引人，演出效果極佳，故民國九十一年由行政院文化建設委員會指導，河洛歌仔戲團舉行全國巡迴演出共計九場：

九月七日（星期六）台中縣立文化中心

九月廿日（星期五）高雄縣鳳山國父紀念館

十月五日（星期六）新竹縣立文化局演藝廳

十月十九日（星期六）彰化縣員林演藝廳

十一月八日（星期五）台北市中山堂中正廳

十一月九日（星期六）台北市中山堂中正廳

十一月十日（星期日）台北市中山堂中正廳

十一月三十日（星期六）苗栗縣文化局中正廳

十二月六日（星期五）嘉義市文化局音樂廳

後又加演一場：

九十二年（二〇〇三年）二月十四日（星期五）高雄市文化中心

此十場，演員全部換新，由國立台灣戲曲專科學校首屆畢業生擔綱演出。

陳雅妮飾演胡山，陳雅真飾演黨金龍，而李牧芹、謝和琳、莊佳穎則分別在不同場次飾演黨鳳英，邱芳璇、邱于玲也在不同場次飾演朱氏，羅育忠飾演楊獵，曾憲壽擔任執行導演。而張健、周晉忠、王金櫻、許亞芬、石惠君等，十年前的導演、演員則擔任戲劇指導。這群年輕演員坐科八年，是我們國家栽培的第一批歌仔戲新秀，雖然演技稍嫌稚嫩，韻味、架勢均比前輩遜色，但他們才剛畢業，年紀僅二十歲左右，能有此表現已屬難能可貴。他們是我們歌仔戲界未來的新希望，企盼他們能在此領域堅持到底，在有限的空間做無限的努力，將歌仔戲發揚光大，以便影響更多的年輕人加入欣賞歌仔戲的行列！

第一節 《殺豬狀元》劇情大意

皇帝派人到國外購得一價值連城之夜明珠，且下旨曰：「他日太子欲繼承帝位須佩戴此寶珠。」因西宮楊娘娘（奸相楊獵之女）欲奪寶珠，皇上惟恐寶珠被楊娘娘所奪，故將寶珠暫時寄託於忠君愛國之大臣黨秉忠之處，不料事機不密，被楊丞相知悉。楊丞相竟誣告黨秉忠叛國通番，將寶珠獻給番王，故親自帶兵至黨家掃蕩，殺死黨秉忠，並抄封其全部財產，黨夫人朱氏偕其子黨金龍、女兒黨鳳英逃亡。途中黨金龍與其母、其妹失散，凍昏於雪地中，幸遇善良之屠夫胡山搭救，胡山並贈其棉裘、銀兩，二人因而義結金蘭。黨金龍改名朱文進，赴京應考且高中狀元。當他過府拜謁宰相時，楊獵見其才貌出眾，欲網羅為義子，並與他合謀篡政，金龍無法推辭，事出無奈，且楊獵以美色誘之，並保證將提攜他加官晉爵、步步高陞。金龍遂利欲薰心、忘恩負義、認賊作父，不但看不起卑微的屠夫胡山，命人亂鞭將其趕走；又因貪圖富貴不認老母，於爭執拉扯中，不慎將母親推落橋下。朱氏為胡山所救，鳳英亦為胡山所救，胡山不嫌朱氏貧病，奉為義母，不但孝順朱氏，且對母女二人有情有義，朱氏欲將鳳英許配胡山，鳳英欣喜允之。

時逢皇帝生病，太子急需寶珠以備登基之用，故為尋回國寶夜明珠，派衛士貼皇榜以求賢才獻明珠。胡山誤揭皇榜，衛士上門欲捉拿胡山治罪，朱氏將夜明珠交給胡山，並交代胡山若受封，須趁機狀告楊獵與朱文進（即黨金龍）。胡山受封為西台御史，他天性善良，禮遇百姓，與傲慢無理之東台御史朱文進因搶奪寶珠而正面衝突，二人各執己見僵持不下，特請閣老評理，然閣老因不敢得罪權大勢大之楊丞相，故不敢接下黨夫人所呈之訴狀。胡山眼見官官相護，決心秉持正義、替天行道，以御賜尚方寶劍殺死奸相楊獵，但卻不忍殺死黨金龍，金龍良心發現，自覺不孝不義、罪孽深重，無顏苟活，故跳灑水自盡。

第二節 《殺豬狀元》之表演藝術美

一、唐美雲小姐：

唐美雲小姐飾演憨厚善良、見義勇為、樂天知命的屠夫 胡山。此角色屬小生，但在打鬥時，偶有武生之動作。

就唱腔而言：

因為胡山才二十二歲，正值年輕氣盛，演唱時聲音需粗獷豪邁，渾厚且略帶高亢。一出場時之「補襖調」是用來表明天氣之寒冷，及他忙著去做生意，所以演唱時速度稍快，聲音寬廣渾厚，中氣十足，表現出年輕屠夫的精力旺盛，不畏風雪。救醒朱文進後演唱之「什念調」，係二人輪唱，朱文進先唱前四句，胡山唱五至七句，朱文進唱第八句，胡山唱第九、十句，朱文進唱第十一、十二句，胡山唱第十三、十四句，朱文進唱第十五至十八句，胡山唱第十九句，朱文進唱第二十句，胡山唱第二十一句，朱文進唱第二十二句，胡山唱第二十三、二十四句，二人合唱二十五、二十六句，朱文進唱第二十七句，胡山唱第二十八句，二人共演唱二十八句「什念調」，每句七字，這一大段是二人各自表明身世、姓名，並義結金蘭。此「什念調」句法參差不齊，毫無規則可循，此乃「什念調」自由、靈活之處，不限句法，不限演唱方式，可任意做許多彈性之調度。許多歌仔調都可做如此變化，例如：七字調、都馬調、江湖調等都可任意變化，這就是歌仔調最大的特色——極度的自由、靈活。胡山表明無意功名，且樂觀的告訴文進，若考不中，沒關係，就回來和他學殺豬，所演唱之「七字調」，速度中板，演唱句法為「四、三句」即「榮華富貴、我無意；只望兄弟、會透機；若考不中、免嘆氣；回來跟我、學殺豬。」唐小姐唱來充滿鄉土氣息，將殺豬之粗俗樂觀表露無遺，七字調是表現市井小民之卑微，但又不失可愛之最佳曲調。胡山外出做生意所演唱之「點燈籠調」最富鄉土味，且極詼諧有趣，此乃民間小調之典型曲調。雖然演唱時速度要加快，但語言清脆、吐字清晰，充滿快樂開朗之韻味！

當朱文進高中狀元後，不但不肯認他，且派部下將他亂鞭打走，他氣得大罵時演唱「串調」(即藏調)罵人時用之。速度屬快板，且每句十個字，均為表示其內心之憤忿不平。唐美雲小姐唱得聲音宏亮、咬牙切齒、尾音轉折極富變化且貼切，這種演唱功力，非唐小姐這種資深演員無法表達其內心之氣憤於萬分之一，唐小姐唱腔之韻味實乃劇中人之真實呈現也。胡山救起朱氏後，演唱「江湖調」來介紹自己，除了表明自己的出身卑微、身分低賤外，還真心誠意的希望朱氏能當他的義母。他和朱氏素不相識，他根本不知道眼前這位貧病的老婦人的真正身分，他只是古道熱腸的想幫助這位孤苦的老婦人，這樣的心意藉著「江湖調」來表達是再貼切也不過的了！胡山遇到黨鳳英時演唱「更鼓反」，說明為何要認鳳英為義妹，且帶她回家，原來是為了怕鳳英想不開。「更鼓反」是一較輕快活潑的曲調，唐小姐唱來頗有詼諧逗趣的效果，由此可見胡山善良可愛的本性。胡山做完生意要回家時，所演唱的「四空調」，音調可愛輕快，故演唱時速度稍快，且尾音不需拉長以顯現其簡單明快之心情。「數板」完接唱的「七字調」屬快板，內容為敘述胡山為鳳英買鏡子、胭脂等化粧品，因內心愉悅，故用快板表達其情緒。

胡山返家後，和鳳英對唱「都馬調」，共對唱三十二句，這一長段的「都馬調」是鳳英藉機暗示胡山，希望能與胡山長相廝守，永不分離，但胡山卻太憨厚單純，不解風情。所以在唱腔上，要表現俐落、天真、單純之感，速度稍快，尾音不可拖長。胡山和朱氏也是對唱「都馬調」，因「都馬調」最適合敘事或抒情，故使用次數最多。胡山要幫鳳英介紹對象，為避免單調沈悶，所以每一句都可唱到九個字，速度比方才和鳳英對唱時更快，尾音簡潔，比和鳳英對唱時更短，而且要略帶詼諧逗趣，稍有「花臉」之韻味，藉此顯出胡山這種小人物的單純可愛且毫無心機。朱氏交代胡山獻寶珠後，若遇上楊獵及朱文進，則需特別小心。胡山則告訴朱氏，自己曾救助文進，但文進高中後卻不認他，兩人對唱「七字調」，為表現兩人內心之激動及氣憤，使用「快板七字調」。胡山受封為西台御史，欲遊街時演唱之「十二丈調」非常輕快活潑，且每句之後三字均重覆演唱一次，此乃表達其地方小調之特性。例如：

胡山(十二丈調): 胡山本是窮出身來為黎民，為啊為黎民，為黎民啊，黎民希望官清正，清正好官人歡迎，人啊人歡迎，人啊歡迎啊。

當胡山與朱文進為搶奪寶珠而對罵時，胡山先用四句「串調」(藏調)罵朱文進是畜牲，接著兩人用「都馬調」彼此對罵，這是「都馬調」最富變化及彈性之處，而且每句唱九個字(都馬調原本每句七個字)，和「串調」搭配使用，使得這個對罵更傳神，更具震撼力！胡山在這齣戲裏總共用了三次「數板」，第一次是在揭皇榜前，用來說明他自從認了義母、義妹後，三人生活和樂融融的情形。第

二次是在被封為西台御史，穿上官服不太自在的心情。第三次則是在最後殺死楊獵，問朱氏該如何處理朱文進，朱氏要他「秉公而辦」，他舉起寶刀欲將朱文進嚴懲之情形，用「數板」表達之。

就身段而言：

因為胡山的身分是屠夫，所以他的動作必須低俗中帶有憨厚善良，他是

一個具有正義感且熱心的小人物。他一出場，為了表示天寒地凍、風雪很大，他以手遮住鼻、口，縮頭、背微駝，一邊發抖，一邊往後退。走路步伐要慢，每跨出一步後稍停一下，站穩再走下一步。在唸白中自報家門時，還要做出抓豬、綁豬、殺豬等動作，真是自然又逗趣，讓人感覺他真的是個屠夫似的。踢到躺在路旁的朱文進時，要做出栽步，但及時控制住，尚未跌倒。救醒文進時，為了要襯托朱文進的斯文，胡山的動作較大，講話的語氣較低俗，講話的速度要快，但仍保持口齒清晰，這些都是唐小姐功力的最佳表現。朱文進要赴京應考，臨別時，硬幫朱文進穿上他的棉裘，動作極自然順暢，且懇切叮嚀，充分表露他的熱心熱情！因為棉裘已送人，所以感覺很冷，打了一個噴嚏，且快步下場，這些身段演來十分傳神！挑著擔子外出做出意，挑擔身段像舞蹈般，極流暢生動。與朱文進的衛士起衝突，衛士欲將他趕走，他做了一個「砍式翻身」（亦名砍身或側翻身）的動作，以表示與對方格鬥，他寡不敵眾，雖打敗但仍奮力掙扎，拚死反抗的神情。胡山被衛兵打走後，趁眾人都離開後，再爬出來撿回他的東西，這時他指著豬頭大罵朱文進，真可見屠夫本色！救起了朱色，即誠懇地詢問其身世，欲護送此可憐老婦人回家，他邊聽朱氏哭訴，邊擰衣服，表示剛從河裏爬上岸，這些小細節唐小姐全都注意到了，真是難能可貴！

胡山認朱氏為義母，高興之餘，連叫了六句「阿母」，又表現出向母親撒嬌的姿態，十足小兒依戀母親之情。認了義母後，背起義母回家，此一背母身段極其平穩，可見唐小姐基本功之紮實！為阻止鳳英跳河自殺，兩人拉扯一番，差點跌落河裏，身體搖晃幾下，動作俐落自然。鳳英誤會胡山欲娶她為妻，不分青紅皂白打了胡山一巴掌、等胡山解釋清楚後，二人結拜為兄妹，又合唱一句「七字調」

「一同回家去安居」，兩人在舞台上的身段就像美妙的舞蹈，由鳳英的水袖搭配胡山的身段，猶如雙人舞一般煞是好看！胡山誤揭皇榜前，外出做生意，挑擔甩擔的動作不同於遇到朱文進（中狀元後）時之挑擔動作，前者動作較小，表示已賣完貨物，並為朱氏、鳳英購買補品、胭脂、布料，因內裝物品輕，所以動作小；後者內裝物品重，所以挑擔甩擔時動作大，舞蹈似的動作多。

朱氏欲將鳳英許配給胡山，要胡山親自徵詢鳳英意見，胡山因為害羞不好意思，所以不停的拉衣襟、搓手、同手同腳走路，將胡山之羞赧純真表現得極為

自然。胡山獻寶珠後，被封為西台御史外出遊街，遇到朱文進（東台御史），兩人一番爭執後，胡山以尚方寶劍殺了楊獵，但不忍殺朱文進，此段胡山表演「倒提劍」及「提劍式」，神態勇猛嚴肅，真有「西台御史」之架勢。

二、許亞芬小姐：

許亞芬小姐飾演反派小生，為了功名利祿不惜犧牲母子親情，結拜兄弟之義，忘恩負義的狀元朱文進（即黨金龍）。

就唱腔而言：

此劇第一幕一開場就是許亞芬小姐演唱「背詞調」（又叫倍思調），此調非常難唱，因為它音調極高，且高低音相差很大。而且每句唱法都是「四、三」，例如：「大雪紛飛、北風寒，霜雪交加、步履難，如今我是、一病漢，如何得過、此荒山，皇天啊！」飛、寒、加、難、是、漢、過、山、啊，這九個字都需拖長，音調又極高，每個字都唱二拍，而且還得加上甩頭、翻筋斗等高難度的動作，所以更難聚氣、運氣、提氣，如果不是許小姐這種功力極強之資深演員，是無法演唱這種難度的「背詞調」的。被胡山救醒後所唱的「慢頭調」尾音唱得極佳，韻味十足，頗有蒼涼之感。胡山問他的身世，他以「什念調」敘述身世，和胡山對唱廿八句「什念調」，兩人義結金蘭，兄弟之情，男子漢相知相惜，以「什念調」來敘述正好合乎二人心境及氣概。二人分手前演唱「七字調」互相道別，且互訴個人之志，朱文進希望高中並享榮華富貴，胡山卻只珍惜二人友誼但不慕名利，第一幕結束前演唱「七字調」，充分顯現「七字調」在歌仔戲中所佔之重要地位。朱文進高中狀元，過府拜謁奸相楊獵，與楊丞相對唱八句「都馬調」，前四句朱文進先唱，每句七字，後四句則由楊丞相唱一、三句，朱文進唱二、四句

，前三句每句九個字，第四句為十個字，速度為快板，展現出二人各懷鬼胎，老奸對小奸，真是絕配啊！朱文進隨楊獵奉旨往驪山，途中二人對唱之「都馬調」屬快板，雖只有八句，但前四句每句十個字，第五、六句每句九個字，第七句十個字，但第八句竟然高達十六個字，這八句極難唱，因需保有「都馬調」之旋律、曲調，但又因字數太多接近唸白，故其音調、旋律均難控制，也由此可見許亞芬小姐及陳昇琳先生唱腔功力之深厚。朱文進往驪山進香途中遇見朱氏，母子二人對唱八句「都馬調」之前，先由朱文進演唱四句「七字調」，此四句用來表明，他乍見老母既驚又喜的心情，唱的速度是慢板，緩慢的曲調用來表明他心情的起伏不定。接著的「都馬調」，朱氏唱一、三句，文進唱二、四句，每句十個字，第五至八句「都馬調」則由文進獨唱，第五、七句每句七個字，第六、八句則每句十一個字，「都馬調」像孫悟空一樣厲害，千變萬化，適用於任何情緒，在《殺豬狀元》中表現得淋漓盡致！當朱文進委婉的向母親解釋其認奸相為義父之原由及心

境，但不為母親接受，反被母親嚴厲斥責，二人對唱二十句「都馬調」，第四句十四個字，第十五、十六句每句十一個字，第十七句十二字，這種參差不齊的句法是刻意安排的，為表現矛盾衝突的情緒。「都馬調」和「七字調」是最具代表性的歌仔戲曲調，一齣歌仔戲裡若未演唱「七字調」及「都馬調」就不叫歌仔戲了！而《殺豬狀元》充分運用此二調來表達各種不同情緒，更增加此劇之鄉土味了！

朱文進奉楊獵之命，欲搶奪胡山之寶珠前，唱了一段「七字調」強調「這場戰爭不可輸」，此句唱得氣勢凌人，頗有蠻橫無理之架勢，這四句「七字調」將朱文進狗仗人勢，傲慢無禮、目中無人的驕態詮釋得淋漓盡致！胡山和朱文進以「都馬調」對罵，二人各唱四句，胡山是第一、二句各九個字，第三、四句十個字，罵得義正辭嚴；朱文進則是第一、三、四句各九個字，第二句八個字，罵得是伶牙俐齒。吵架時唱的速度都是快板，所以字數較多，如此才能表現二人激動憤怒的情緒，這正是「仇人」見面分外眼紅！朱文進若想保住眼前的榮華富貴，勢必要盡速除掉這個曾經救他一命的「眼中釘」——胡山，因此演唱時要加重尾音，字字均須咬牙切齒的唱。許小姐不但唱得韻味十足，且眼神由下往上斜視，臉上表情盡是鄙夷不屑之態，將朱文進的傲慢嘴臉，活脫脫的呈現於觀眾面前，使人不禁想衝上台去狠狠的教訓這個不孝子一頓！文進在懇求母親替他說話，以哀兵姿態，又是哀求又是撒嬌，每句至少轉音二次，方能表現孩兒懇求之誠意，兒子對母親動之以情，用「都馬調」來表示，真是恰到好處，讓人藉由音樂完全融入母子親情之中，更能體會母親對「狀元」兒子的失望之情，與兒子利用慈母之愛誘騙母親之情。

就身段而言

許亞芬小姐一出場，即一邊演唱「背詞調」一邊前空翻（翻筋斗）一次，後空翻一次，甩圓圈髮二十次，用以表示因天氣太冷，衣衫太單薄，無法承受饑寒交迫，故於昏厥前做此動作，隨即昏倒，其昏倒的動作叫「軟殭屍」，屬戲曲毯子功軟筋斗表演程式，即人體僵硬著慢慢地倒地的動作，此動作因須憋氣、全身板平著倒地，有下腰的姿勢，故屬難度較高的動作。被胡山救醒後，胡山給他蕃薯，他因吃太快而差點噎住，這動作也做得極自然。穿上胡山棉裘後，即偷偷做出嫌衣服太臭的動作，也是表現得恰到好處。欲告別胡山，卻又被胡山拉回，所做的無奈而返的動作，真是令人拍案叫絕！

與楊獵一同前往驪山途中，兩人一起做「舉鞭式」，配合得極佳，像二人一同舞蹈般，姿態高雅，頗有宰相及狀元架勢。遇見母親時，兩人因理念不同，許小姐做了許多無奈而又堅持己見的表情及身段，對人物感情的詮釋真是貼切無比！於灞橋上和母親一陣拉扯，不慎將母推倒掉入灞河，這一段動作二人配合得天衣

無縫，令人讚嘆不已！與胡山搶奪寶珠時，兩人有多次拉扯爭執之動作，許小姐演來絲絲入扣，宛如朱文進再世一般。朱文進與胡山搶奪寶珠之時，朱文進忽而驕傲蠻橫，忽而鄙夷不屑，待母親出現後，他又愧又憂，最後決定採低姿態，向慈母哀求，朱文進在這一幕中，表情變化繁多，心中感受百味雜陳，這麼複雜的內心戲藉著拉扯、拂袖、搓手、跪地求饒等身段，許小姐揮灑自如，朱文進再世也不過如此而已！最後，終於覺悟，因深感愧疚故投灞河自殺，跳河之動作亦靈敏矯健，真不愧是河洛的當家小生啊！

三、林紀子小姐：

林小姐飾演黨金龍（朱文進）之母朱氏。林小姐擅演老旦，在《曲判記》中的老旦亦與此劇中的老旦身分相似。林小姐所演的老旦充滿慈祥的感覺，而且氣質頗佳，很適合劇中人的身分，忠臣之賢妻一派高雅祥和之尊貴氣質。

就唱腔而言：

朱氏一出場就先和女兒鳳英合唱「愛姑調」，林小姐嗓音高亢清亮，甜美柔婉，且中氣十足，極適合唱老旦。在路旁巧遇失散的兒子，又聽聞兒子高中狀元，先唱四句「七字調」以表達心中之萬分驚喜。既又與兒子對唱「都馬調」，心中懷疑兒子為何狠心不認親娘，等瞭解兒子竟然認賊作父後，又極憤怒的斥責不孝子寡廉鮮恥，無異畜牲，口中越是兇狠的罵，內心越是萬般的痛。共演唱十句「都馬調」，最長的一句高達十二個字，林小姐唱得氣勢十足，將母親的苦口婆心表露無遺。且林小姐演技自然生動，這幾句「都馬調」即可見其唱腔之功力深厚。

朱氏受胡山搭救後唱了五句「七字調」敘述身世，略帶哭腔，可見其內心之哀戚傷痛！受胡山收留，母女二人均極欣賞胡山，和胡山商量鳳英的婚事時，演唱八句「都馬調」，音色高亢蒼勁，林小姐的「都馬調」真是功力到家！將寶珠交給胡山時，演唱八句「七字調」交代胡山注意事項，這「七字調」唱得自然質樸、乾淨俐落。與朱文進對唱「都馬調」並教訓文進時，許亞芬小姐的音調稍低，搭配林紀子小姐清亮的嗓音，自然形成慈母殷殷訓示兒子的唱腔，此二人音色之搭配真是渾然天成！林小姐的哭腔、悲調均唱作俱佳，實為一極佳之青衣老旦！

就身段而言：

林小姐的老旦走步，走得架勢十足。在路旁巧遇失散的兒子，急急忙忙想與兒子相認，那焦急的步伐及淒厲的叫聲，令人鼻酸。知道兒子認賊作父後，勃然大怒，大聲責罵兒子不忠不孝時，真是唱作俱佳！與兒子一陣拉扯後，不

慎被推落灞水，動作極自然生動。朱氏對胡山敘述身世，老淚縱橫、老態龍鍾，正是老旦的最佳典型。要將鳳英許配給胡山，所表現的身段極高雅慈祥，真不愧為忠臣之妻。最後強忍悲慟，要胡山「秉公而辦」，大義滅親，但畢竟胡山不忍下手，最後金龍因萬般愧疚，跳灞水自殺，朱氏因傷心過度，而至昏厥，實令人倍感惋惜！

四、潘麗麗小姐：

潘麗麗小姐本是歌仔戲天王 楊麗花小姐一手栽培的當家花旦，她的嗓音水嫩圓潤，是天生唱戲的好人才，尤其她的高音唱得極委婉清麗，煞是好聽！潘小姐在河洛歌仔戲團的演出僅此一劇，她飾演朱氏的女兒黨鳳英，因出身官宦之家，故端莊嫵淑，知書達禮。

就唱腔而言：

此角色為青衣，故她與母親朱氏合唱之「愛姑調」極為端莊沈穩，一出場即有青衣架勢，音色極為甜美。在尋找母親時，唱了八句「七字調」，語帶哭腔，速度為快板，用來表現其內心之驚慌失措。因誤以為母親已死，欲投河輕生時為胡山所救，演唱十一句「七字調」，前十句獨唱，第十一句與胡山合唱。此調前四句因誤會胡山欲占她便宜，胡嚴厲責備胡山，所以演唱快板「七字調」，而且口氣嚴肅，音調較清厲急切，顯示其憤怒之情。第五至八句發現自己冤枉好人，自知理虧，故演唱速度為中板「七字調」，且語氣緩和略帶愧疚，末三句更是充分顯現少女之嬌羞與心情之暫時開朗。此「七字調」分成三種不同的情緒轉換之表達，潘小姐的柔美唱腔的確火候十足啊！胡山出門未歸，鳳英在家久候，心中懸念不已，所演唱之「日出東山調」曲調柔美婉轉，而且尾音多轉折變化，此調最適用於思念某人，或表達心中無限柔情之用。待胡山歸來，鳳英與胡山對唱「都馬調」，鳳英更是柔情似水，句句含情，字字語帶羞怯與少女之嬌媚，但又不失大家閨秀之風範，真是韻味無窮啊！

就身段而言：

鳳英和母親（朱氏）一出場，青衣的端莊由走步中表現無遺。發現母親不見了，驚慌失措，做出「圓場步」（亦名跑圓場），表示其心急如焚、四處尋母的樣子。並做「旦行栽步」、「旦行滑步」，顯現鳳英之焦慮與驚恐，潘小姐的身段做得極靈巧細膩。被胡山搭救時一味哭泣，不發一語，真是急煞人也。後來認胡山為義兄時，隨著音樂旋律，耍水袖與胡山配合得似一雙人舞蹈，畫面處理得頗唯美！在家中等胡山外出未歸時，因心中掛念胡山，所做身段大部分都是水袖功，這是青衣所最擅長的表演程式！與胡山對唱時，做了不少「女單提抖袖」、「

女雙提抖袖」、「女單翻袖」及「女雙翻袖」等身段，真是美不勝收！

五、陳昇琳先生：

陳昇琳先生飾演奸詐陰險之宰相楊獵，他仗恃著女兒是皇上的愛妃，瞞上欺下，一手遮天，專門欺負忠臣，所以黨秉忠才被他害得家破人亡，命喪黃泉，而黨金龍也才因而流落異鄉，以朱文進之名進京赴考。

就唱腔而言：

楊獵這個角色是「唱功老生」，在舞台表演上，以唱功為主，身段較少。表演上以安詳穩重為特點，故俗稱「安工老生。」因其是一大反派角色，所以唱腔蒼勁有力。他是一人之下，萬人之上的宰相，擁有能呼風喚雨、指鹿為馬的通天手腕及莫大的權柄，所以在唱腔中須顯現出霸氣十足的韻味。而陳昇琳先生之音色高亢渾厚，他飾演奸相楊獵真是恰到好處，簡直就是楊獵再世一般，再也沒有人能比他更適合演此角色了！楊獵一出場的「七字調」，吐字發音真切有力，這全歸功於陳先生曾師陳拯文、官上樓學習平劇，他的老生唱腔真可謂今歌仔戲界無人能出其右！與朱文進對唱之「都馬調」聽得讓人直呼過癮，陳先生音色之蒼勁，與許亞芬小姐之略低沈且中氣十足之唱法，形成一種二部輪唱之感覺，使得「都馬調」之「萬能唱腔」的特質，能在此處表現出無窮的魅力！與朱文進欲往驪山進香時，所演唱之「都馬調」雖然只有二句，但每句十個字，屬快板「都馬調」，真是唱出了奸相楊獵的威風！在這齣戲裡，因楊獵的戲分不多，所以唱腔表現亦較少，反而唸白較多，陳先生的唸白韻味無窮，也難怪他後來能擔任華視神仙歌劇團之導演！也是河洛最重要、演出最多齣歌仔戲的當家老生呢！

就身段而言：

楊獵因飾演奸相，所以一出場演唱「七字調」：

獨霸朝綱權勢尊，指鹿為馬涇渭分，吾意誰敢不從順，仿效魏公掌乾坤。
隨即做出「瞪眼」的表演程式，更顯出楊獵之奸詐無比。收朱文進為義子後大笑四聲，表現出得意囂張之神態！帶朱文進前往驪山，兩人所做出騎馬的「舉鞭式」，架勢十足，陳先生身材魁梧，演奸相真是唯妙唯肖啊！最後與胡山對打，然後死在胡山劍下之身段做得極敏捷自然，陳先生之武功基礎於此可見一二。因戲分太少，故其身段則有「英雄無用武之地」之感慨啊！

像陳昇琳先生、呂福祿先生，都是實力派的「硬裡子」演員，但在河洛歌仔戲中很少擔任重要的配角，這是現今歌仔戲界的生態之一，總是以年輕俊美的

中生代及新生代演員為主，企圖以外貌來吸引現代 e 世代的年輕人。因此，像陳、呂兩先生因年紀較大，在外形上較不討喜，就只好讓賢，盡量將表現機會讓給中生代演員，甚至年輕演員（像羅育忠才廿六歲，就演楊獵。）真是空有滿才華、一身的武功絕學啊！我想這是目前歌仔戲界所最須改進之處！須知「薑是老的辣！」資深演員的一舉手、一投足，絕非年輕一代所能望其項背的，棒子不用接的太快，年輕演員須多加磨練，否則演來只能空有外表而缺乏其最主要的神髓啊！

六、黃明惠小姐：

黃明惠小姐飾演的是歌妓香君，雖然只唱了二首曲調，但表現得毫不遜色。第一首唱「河洛三調」共八句，這是一首熱鬧歡欣的曲調，表現出歌舞昇平的氣氛，且勸人及時行樂，黃明惠小姐明亮的音色，很適合唱這種表現既歌且舞的柔美曲調。第二首「都馬調」只唱二句，目的在勸朱文進投靠楊獵，才能有美好前程，嗓音充滿撒嬌、甜美之韻味，這都是黃明惠小姐所最擅長演唱的。黃小姐的戲分太少，只在第一幕出現一次而已，故較無機會表現其身段，僅在楊獵與朱文進宴飲時，表演了一段歌舞，舞蹈身段不錯，惜缺少表現機會，但在《菜刀、柴刀、剃頭刀》裡挑大樑，演女主角倒是表現得可圈可點呢！

第三節 《殺豬狀元》的文學修辭美

《殺豬狀元》雖採取詼諧逗趣的路線，但仍有不少優美文辭，今試分析之：

一、夸飾：

本劇文詞屬夸飾的有：

香君（河洛三調）：轉眼兩鬢即如霜。

衛士（白）：種瓠仔生菜瓜。

衛士（白）：我走過菜園，就讓蔥仔尾把我刺死。走過樹下，讓樹葉仔把我砸死。

衛士（白）：換返來一粒夜明珠，是價值連城，日時頭它會發射五彩金

光照風景，到暗時，它會豪光燦爛，厝內都免點燈。

胡山（白）：小妹實在真賢煮，逐頓較贏過年暝。

朱文進（七字調）：義父怒氣沖斗牛。

胡山（都馬調）：你面皮比城壁厚三重。

此處夸飾兼具俚語功能，使觀眾更能了解人物之個性。

二、譬喻：

本劇文詞屬譬喻的有：

胡山（白）：一隻未輸（好像）冷凍豬。

朱文進（七字調）：小弟若逞凌雲志。

楊獵（七字調）：仿效魏公掌乾坤。

朱文進（都馬調）：誰不羨我成鳳凰。

香君（河洛三調）：一生一世恍如夢。 且學蜂蝶戲花狂。

朱文進（都馬調）：為了這前程似錦。

朱氏（都馬調）：你無廉恥，枉穿衣冠，你無異於畜牲。

朱文進（都馬調）：母親你暫息雷霆氣， 是爹自不量力、螳臂擋車
， 飛蛾撲火是自取滅亡。

胡山（江湖調）：分明刺鞋合著腳，餓人食剩飯，抵好飽。

黨鳳英（七字調）：心慌意亂火攻心。

衛士（白）：這是鹹菜有一個，菜頭有一鬚。（指當然有一個原因）

衛士（白）：還是別用頭毛（頭髮）去試火。

衛士（白）：我的嘴是絕對密過於米篩。

黨鳳英（都馬調）：我偏偏要做鎮桐豬。

朱氏（白）：俗語說「用拗的無好菜，用招的無好女婿」。

胡山（白）：顛倒笑我憨蟾蜍。

胡山（白）：你簡直「與和尚借蝨篋」。

楊獵（七字調）：指鹿為馬涇渭分。

衛士（白）：太子必會明槍容易閃，暗箭最難防。

衛士（白）：七月半鴨子不知死。

胡山（數板）：一身穿到紅杞杞，頭插二支破煎匙。

胡山（白）：狗愛吃屎性難改。

胡山（白）：狗咬老鼠管什代（什麼事）？

此處譬喻是歌仔戲的最大特色，幾乎全用俚語、俗語，其運用巧妙，使此劇顯得相當幽默有趣。

三、借代：

本劇文詞屬借代的有：

朱文進（慢頭調）：莫非陰司會無常。（陰司借代為「死亡」）。

朱文進（什念調）：希望與你結金蘭。（金蘭借代為「結義兄弟」）。

朱文進（都馬調）：強要收我做螟蛉。（螟蛉借代為「養子女」）。

黨鳳英（七字調）：不如隨母赴幽冥。（赴幽冥借代為「死亡」）。

黨鳳英（日出東山調）：金烏西墜玉兔升。（金烏借代為「太陽」，「玉兔」借代為「月亮」）。

此返借代突顯主人翁之高雅出身。

四、類疊：

這齣戲的類疊用最多，那是因為此劇寫一屠夫，他的身分較低俗，所以「類疊」用得較多，既可加強語氣，又可表現其憨厚之態。

同一個字詞語句，接二連三反復地使用著，叫做「類疊」。例如：

「少年不識愁滋味，愛上層樓，愛上層樓，為賦新詞強說愁。」（辛棄疾：醜奴兒），「遠遠的大唐，遠遠的始皇，」（管管：太陽）

本刻文詞屬類疊的有：

胡山（補甕調）：北風吹來冷顫顫。

胡山（白）：人講殺豬上污漬，我靠殺豬來賺錢，若講殺豬真趣味。
賣肉與人稱起起，拏豬與人量平平 踢到豬嘛會吱，踢到狗嘛會吠。

朱文進（慢頭調）：茫茫，渺渺魂飄蕩。

胡山（白）：真實險險就凍死。

胡山（什念調）：可憐，可憐，真可憐！

胡山（白）：無要緊，無要緊。

朱文進（七字調）：上京赴考情依依。

黨鳳英（愛姑調）：千里迢迢找胞兄。

楊獵（都馬調）：我父子出府來威風凜凜，老百姓，眾百姓，誰不驚心。

胡山（白）：壞了，壞了，一粒豬頭掄一邊，豬心摔到扁扁扁，大腸染沙復糾糾纏。

朱文進（白）：原來是母親，竟然是母親。

朱文進（七字調）：忽然看見老娘親，又驚又喜又傷神。

朱文進（白）：如何是好，叫我如何是好？

朱文進（白）：伊乃是、伊乃是

胡山（白）：朱啊文進、朱啊文進

黨鳳英（白）：母親、母親

胡山（白）：失禮、失禮。

衛士（白）：呢呢喃喃使奶講（撒嬌地講話）。

衛士（白）：搖搖擺擺行路大力搖。

胡山（七字調）：續買新鏡金燦燦。

胡山（白）：不會、不會，阿母，山兒與阿母叩頭。

朱氏（白）：不免、不免，家無常禮。

朱氏（白）：對、對。加會曉一種言語就加和一種人做生理。

胡山（都馬調）：可惜他的嘴涎垂垂津。

胡山（白）：願意是願意。

胡山（白）：請、請，坐啦、坐啦。

胡山（白）：哦，我知，我知。

衛士（白）：對、對、對，這是皇上出的旨意啊！

百姓（白）：行、行、行，大家湊陣行。

胡山（白）：阿母、阿母，我返來了。

胡山（數板）：一身穿到紅杷杷。

胡山（白）：你交代的話，我記到清清楚楚，不敢忘記。

胡山（十二丈調）：

胡山本是窮出身，窮出身來為黎民，為啊為黎民，為黎民啊，黎民希望官清正，清正好官人歡迎，人啊人歡迎，人啊歡迎啊，殺豬的今日做御史，御史鐵面無自私，無啊無自私，無啊自私啊，尚方寶劍皇上賜，要殺歹官像殺豬、像啊像殺豬，像啊殺豬啊！

此句是類疊兼頂真。

閻老（白）：好了，好了，一個東台，一個西台，有話要講一個一個來。

胡山（白）：冤枉、冤枉。

胡山（白）：哼，笑談啊，家己（自己）辦就家己辦嘛。

五、頂真：

前一句的結尾，來作下一句的起頭，叫作「頂真」。例如：

「青青河畔草，綿綿思遠道；遠道不可思，宿昔夢見之。夢見在我旁，忽覺在他鄉；他鄉各異縣，展轉不相見。（古詩十九首：飲馬長城窟行）」

本劇文詞屬頂真的有：

朱文進（白）：你姓胡，胡大哥。

楊獵（白）：風流便才子，才子即風流。

朱文進（七字調）：理當下馬相認，相認豈不惹禍上身。

胡山（江湖調）：你照顧我，我奉侍你。

百姓（白）：相招來去找殺豬兄，殺豬兄做人古意又好子。 鬧甲給
伊殺豬山大出名，名聲傳遍長安城。

閻老（白）：原來你的義母是你的生母，你的生母是你的義母。

閻老（白）：你的親生子要告你的義子，你的義子要告你的親生子。

第四節 《殺豬狀元》人物性格分析

戲劇是完全通過舞台形式講述要講的故事。人物的語言則是戲劇本文結構的最基本的構成，戲劇語言具有高度的動作性，動作性語言可召喚觀眾穿過語言表象深入到人物內心深處，來把握人物性格。因此以下藉著戲劇的語言及動作來分析人物之性格：

一、胡山

胡山是個卑微的屠夫，他的出身貧賤，身分低下，因此不用說太高雅的言語，因此用字大多平易淺顯，語多疊句，以表示其程度及善良謙卑之個性。胡山一出場，對自己的職業及身世，用「押韻白」做了一大段唸白，不但簡介自己，更顯現出他的忠厚老實。救醒朱文進後，又幫朱文進扶起，拍背、整理衣服，這些小動作都可見胡山之善良及熱心之本性。與朱文進之對話，益發顯露其真誠，再加上朱文進聽說他是屠夫後表現出的鄙夷神情，更襯托出他的樸實自然。他鼓勵朱文進，考不上，回來跟他學殺豬，可見他很認命，不怨天尤人，對自己的職業很肯定，顯現出不卑不亢之態度。胡山外出做生意，遇到傲慢官僚氣息的衛士，他不但不畏懼，且據理力爭，一副「初生之犢不畏虎」之氣概，這正是他不畏強權之最佳表現。認出狀元公原來就是朱文進時，很興奮的叫文進之名，於此可見，他是個重情重義之人，而不是攀附權貴的小人。

被衛士打走後，再趁四下無人，溜回來撿回自己的擔子時，氣得指著掉在地上的豬頭大罵朱文進，這些都是胡山沒有心機、純真的一面。救起朱氏後，親切的詢問朱氏，心想送這可憐的老婆婆回家，這又一再的強調胡山為人之熱心腸。認朱氏為母後，高興的連叫六聲「阿母」，這都是善良百姓，坦率真誠的最佳表現！搭救黨鳳英時，被鳳英誤解，又被打耳光，他不但不生氣，反而承認是自己沒讀書，所以不會講話，才會被打，這也是他不遷怒他人，坦白認錯的最好證明！揭皇榜前，他高興的唱到，自從認了義母及義妹後，才像一個家，還有他幫朱氏、鳳英買了脂粉、布料，這些都表示他是一個孝順及顧家的人，也是個貼心的好兒子。

鳳英暗示他，對他的感情時，他很自然的關心鳳英，但卻不敢稍有妄想，這也代表他很重感情，但並非一好色之徒。朱氏要將鳳英許配給他，他卻以「憨蟾蜍」比喻自己，即表示他有自知之明，不敢做「癩蛤蟆想吃天鵝肉」之舉。誤揭皇榜後，朱

氏拿寶珠給他，他竟然回答「什麼官職也不要，只要小兒我免死，奉侍阿母到百年。」可見他毫無野心，而且淡泊名利，只重母子親情。胡山被皇帝賜為西台御史後，並未被權力沖昏頭，他毫無官架子，對待往日老友一樣熱情，可見他忠厚本性絲毫不被世俗所污染。在和朱文進爭執不下時，他滿腔正氣，理直氣壯，毫不畏縮，這證明了他是個很有正義感之人。雖然毫不猶豫的殺了楊獵，但卻不忍心殺朱文進，可見他是個極仁慈又重感情之人。

二、朱文進：(黨金龍)

朱文進是個壞胚子，他和胡山剛好是一強烈對比。他出身高貴，胡山出身卑微。他飽讀詩書，高中狀元；胡山則曾為小偷，目不識丁。但他倆最後的發展卻完全相反，朱文進中狀元後即數典忘祖，指責母親執迷不悟，完全為名利所控制；胡山受封為西台御史後仍孝順母親，重視友誼，體諒百姓，和善待人，此二人互相烘托，為突顯兩人之性格特質。朱文進被胡山救醒後，雖然因感激胡山救助而與胡山義結金蘭，但一聽說胡山是個屠夫，馬上顯現出鄙夷且不屑與胡山為伍、急於離開之態，

胡山怕他受寒，將自己身上之棉裘脫下給他穿，他卻顯出嫌惡之狀，真是個嫌貧愛富的勢利小人。

拜見奸相楊獵時，竟被名利所惑，而為奸相義子，可見在他心中實在缺乏是非善惡之觀念，他所重視的只有功名利祿，只有榮華富貴，完全不顧此人是他的殺父仇人，竟責備父親自不量力，母親執迷不悟，他真是個見利忘義的偽君子啊！在與胡山搶奪寶珠，先是趾高氣昂地表示搶奪寶珠的決心，發現獻寶珠者竟是胡山，先稍帶客氣地請胡山拿寶珠借他看，再誣陷胡山搶他家的寶珠；與胡山一陣強烈爭執後，竟然發現母親未死，於是臨機應變，轉而以低姿態懇求母親顧念母子親情，將寶珠給他。經過一番苦苦哀求後，查覺母親不為所動，因此罔顧親情，說出從今以後他姓楊的狠話，因楊獵為胡山所殺，他頓失所依，在胡山不忍殺他之際，他才猛然醒悟，最後以跳河自殺，了結一生，也結束了這齣戲。此戲朱文進的內心戲最多，他因環境的轉變：從書香世家到家破人亡，亡命天涯，考上狀元，慈母逼他反抗奸相，不認母親，義兄，到最後良心發現自我了斷，這整個的心路歷程要以身段、唱腔及表情，表達出朱文進內心的轉折確屬不易。可見朱文進是個受命運捉弄的悲劇人物，他對上天的安排毫無反抗能力，也毫無選擇餘地，似乎一再受楊獵外在名利的誘惑而深陷其中，無法自拔，這一切都是老天的捉弄吧！

為何我不稱他為黨金龍，而卻叫他朱文進呢？因為他從一出場，就以朱文進的名字告訴胡山，整齣戲裡，他也很少以黨金龍的名字自居的，因此不以黨金龍三個字來稱呼這個角色。他在戲中，情緒轉折頗大，但似乎是編劇的問題，劇中某些心緒的轉變太大，令觀眾無法融入其中。例如：與胡山搶奪寶珠時，本是氣勢凌人，傲慢

無禮，看到母親未死，為得寶珠故向母親哀求，這時應是哀傷的表示為人子之親情，結果，母親因在氣頭上，所以不領情，閣老走後他竟然說他姓楊，而不認老母，此段較不合理，情緒變化太大，莫非朱文進是一「牆頭草」，他認定

「有奶便是娘」？果真如此，那朱文進的人格就有問題，而朱氏的教育似乎也遭懷疑。見楊獵前來，就投靠楊獵，楊獵死後，又求胡山，最後才良心發現投河自盡，這段表現也較無法使人接受，朱文進的心緒為何總是瞬間變化？之前沒有徵兆，之後未做交代，我想這大概是因為受限於舞台表演時間不宜過長，所以無法對朱文進的情緒轉變作一完整的交代吧！

三、朱氏（黨母）：

朱氏身上有高貴之氣質，因她本是忠臣之妻。但她遭家破人亡之禍後即與女兒流亡在外，第一場她長途跋涉身心俱疲的在路旁休息，忽然聽到狀元的名字是她的兒子，她又驚又喜，結果被衛士趕走。再次出來認子，被衛士拉扯跌坐在地，雖急著與兒子相認，但因聽見楊獵叫朱文進為「吾兒」，故劈頭第一句話就問朱文進「方才橋頭到底是何人？」這是朱氏欲教訓兒子的起源，她嚴斥愛子不忠不孝、無廉恥、枉穿衣冠無異禽獸，這都是要愛子趕緊回頭，不可再與奸相為伍，但她卻無法了解在兒子的眼中功名利祿、榮華富貴重於一切，親情反倒是其次，因此她才會在一陣拉扯之後被兒子不慎推落河中，唉！「愛之深、責之切」，朱氏的嚴厲訓勉竟惹來兒子的不滿與反駁，真是情何以堪啊！

朱氏在心力交瘁之餘受胡山搭救，又受胡山之孝養，因此她將全部母愛都轉移到胡山身上，以致後來對金龍的苦苦哀求，她也只好咬著牙，要胡山「秉公而辦」，這一點似乎有點牽強，她可以泣不成聲，可以昏厥，但在愛兒悔恨交集，苦苦哀求之際，還說「秉公而辦」似乎不太合乎人之常情，這點編劇似乎可再斟酌，（因我亦為母親，且育有二子，我不太接受一個母親可大義滅親的不救親生愛子的這種說法）大致來講，朱氏這個角色是一慈祥高雅又明理的母親，這是一端莊慈母的典型。

四、黨鳳英：

黨鳳英為名門之後，端莊賢淑，在遍尋不著母親之際，傷心欲絕，本欲投河自盡，幸遇胡山搭救。但鳳英卻誤會胡山欲娶她為妻，故打胡山一巴掌，這是鳳英勇敢堅強保護名節之表現。後來誤會冰釋，又感覺胡山善良溫和，因此跟隨胡山回家，這也可見她孤苦無依之下的變通方法。和母親受胡山的照顧，漸漸對胡山產生好感，在徵得母親同意後，向胡山暗示自己的感情，這是她勇於表現感情，突破以往大家閨秀內斂含蓄之形象，這也是女性逐漸覺醒的最佳表現。鳳英明理嫻淑，又不似其兄之勢利，她真是個知書達禮的好女孩。

五、楊獵：

楊獵是一陰險狡詐的奸相，已握有「一人之下，萬人之上」的權柄還不知足，仗恃著女兒為皇上愛妃，肆無忌憚的為非作歹、瞞上欺下，還為奪寶珠而誅殺忠臣，真是膽大妄為、目無法紀。他還想網羅新科狀元與他合謀篡政，真令人不齒。利誘朱文進的手法令朱文進無法抗拒，真所謂「薑是老的辣」！楊獵和朱文進欲往驪山進香，顯出威風凜凜之氣概，但一聽到「豬」，就認為胡山是「指桑罵槐」，命人將胡山押出去斬，可見其為人心狠手辣，毫不心軟，只有利益而毫無人性！最後一幕楊獵為奪寶珠，但被胡山所殺，一出場說不到幾句話即被殺，顯得有點草率，這大概是戲劇結束時，重點都在主角身上，對配角就稍微疏忽了！

第五章 《鳳凰蛋》與《新鳳凰蛋》之賞析與比較

《鳳凰蛋》直接移植自福建省「閩劇」。據《中國戲曲志 福建卷》所述：

「閩劇俗稱福州戲，係由儒林班、評講班、江湖班混合而成的多聲腔劇種。流行於福州方言區與寧德、建陽、三明等地、縣以及台灣省和東南亞華僑旅居地。」(註1)

閩劇《鳳凰蛋》由陳道貴編劇，屬於「福建省實驗閩劇團」一九九二年八月的創作劇本，然並未演出。河洛劇團改編成歌仔戲劇本，先於民國八十三年（一九九四年）演出之後，「福建省平潭縣閩劇團」才於一九九六年參加中華人民共和國「福建省第二十屆戲劇會演」中演出。河洛劇團《鳳凰蛋》的編演過程，

根據首演節目冊記載：編劇為陳道貴，編導為石文戶，「副導演」為蔣建元，「新曲新作」為柯銘峰。而石文戶實際上所處理也只是台灣漢語或曲調安置的問題；蔣建元則執行實際的排演工作，據蔣建元的說法，由於其本身非歌仔戲背景出身，因此，在排戲過程中受到石文戶相當的啟發。《鳳凰蛋》在民國八十三年（一九九四年）五月十日至十四日首演於台北市立社會教育館。

而《新鳳凰蛋》之內容即與《鳳凰蛋》完全不同，演員除石惠君（鳳兒）與牛夫人（黃明惠）仍飾演原來角色外，其餘則完全不同。

一、內容方面：

《鳳凰蛋》整本戲共分為「得蛋」、「獻蛋」、「毀蛋」、「混蛋」、「調蛋」、「哭蛋」、「追蛋」、「拜蛋」、「哭蛋」、「審蛋」等七個場次，其中序幕以張果老及太監之對話，引出相國病危須鳳凰蛋方能起死回生之事。其他場次雖名稱一樣，但內容、對話及演唱曲調均完全不同。

二、演員方面：

張老好：唐美雲飾演（鳳凰蛋）；小咪飾演（新鳳凰蛋）。

牛知縣：小咪飾演（鳳凰蛋）；許亞芬飾演（新鳳凰蛋）。

鳳兒：石惠君飾演（鳳凰蛋）；石惠君飾演（新鳳凰蛋）。

馬太守：李曉明飾演（鳳凰蛋）；馬騰雲（欽差大臣）郭春美飾演（新鳳凰蛋）。

牛夫人：黃明惠飾演（鳳凰蛋）；黃明惠飾演（新鳳凰蛋）。

皇帝：許亞芬演（鳳凰蛋）；小皇帝：白燕萍飾演（新鳳凰蛋）。

內侍：翁麗玲飾演（鳳凰蛋）；太監：林明德飾演（新鳳凰蛋）。

娘娘：洪照美飾演（鳳凰蛋）；太后：王金櫻演（新鳳凰蛋）。

師爺：呂福祿飾演（鳳凰蛋）；秋月：瑄廷飾演（新鳳凰蛋）。

、張公子：沈東生飾演（鳳凰蛋）；羊在山簡飾演演（新鳳凰蛋）。

小皇帝白燕萍飾演（鳳凰蛋）；張果老：張素卿飾演（新鳳凰蛋）。

幕後人員：

一、導演：張健（新鳳凰蛋）；編導石文戶（鳳凰蛋），副導演蔣建元（鳳凰蛋）。

二、藝術總監：陳德利（新鳳凰蛋）；曾永義（鳳凰蛋）。

三、音樂設計：柯銘峰（新鳳凰蛋）；新曲作曲：柯銘峰（鳳凰蛋）。

四、舞台監督：方美蓓（新鳳凰蛋）；黃忠琳（鳳凰蛋）。

五、舞台設計：羅志摩（新鳳凰蛋）；房國彥（鳳凰蛋）。

六、梳妝：黃明惠（新鳳凰蛋）；造型：張秀如（新鳳凰蛋）；梳妝：川菱假髮，化粧：張秀如。

七、錄影導播：林獻彰（新鳳凰蛋）；林獻彰（鳳凰蛋）。

八、舞台佈景製作：景翔舞台佈景設計公司（新鳳凰蛋）；景翔舞台佈景設計公司（鳳凰蛋）。

九、燈光設計：程健雄（新鳳凰蛋）；李俊餘（鳳凰蛋）。

《鳳凰蛋》與《新鳳凰蛋》所使用之曲調亦完全不同，《新鳳凰蛋》強調的是「新」，另創新意，另譜新曲，服裝也較新，連舞台設計都是新，故《新鳳凰蛋》的舞台布景比《鳳凰蛋》來得新穎且吸引人呢！

第一節 劇情大意

一、《鳳凰蛋》劇情大意

山陽縣民張老好於砍柴之際，拾得一粒鳳凰蛋，因家境清寒，故至市集欲將此鳳凰蛋賣一好價錢。富家公子張三出價七百兩，想購買鳳凰蛋獻給皇帝以換取官位；賭博榮出價一千兩，欲買鳳凰蛋自己享用，以求長生不老，四處開賭場，添妻納妾，既賺錢又享受人生。張老好堅持不賣，以免為禍人間。村民告訴張老好，因梁相國病危，欲尋求鳳凰蛋以救相國一命，張老好聞言決定無條件奉上鳳凰蛋為相國治病。山陽縣令牛本仁被張老好之善行所感動，為張老好上表請功討賞。

牛知縣之子為非作歹，被人打成重傷，生命垂危，連醫生都束手無策，孫師爺提及鳳凰蛋可消除百病、長生不老。嚴氏救子心切不聽知縣之勸，於激烈搶奪之際，鳳凰蛋竟遭摔碎，結果是子死蛋摔破，禍不單行。後聽孫師爺之建議，以烏鴉蛋冒充鳳凰蛋進獻朝廷。牛知縣將假鳳凰蛋送至馬太守處，而馬太守恰為一貪財好色之貪官污吏，竟為一己之私不畏王法，暗中獨吞假鳳凰蛋，以烏龜蛋代替之。馬太守向皇帝獻上鳳凰蛋，皇帝御賜張老好國寶金斧頭，並賜玉帶予馬太守。不料娘娘竟也想享用鳳凰蛋，皇帝不允並命娘娘將蛋送往相府，娘娘卻私吞之且以鸚哥蛋代替，導致相國一命嗚呼。龍顏大怒，嚴責娘娘，然內侍道出馬太守所獻非鳳凰蛋，乃烏龜蛋，皇帝怒極並下令斬殺張老好。

牛知縣奉旨將張老好斬首示眾，在張老好與女兒生死訣別中，牛知縣良心發現說出實情，而張老好以牛知縣是一治水有功的好官為由，決意犧牲生命以保牛知縣之性命。當張老好被押往刑場待斬之時，皇帝及時趕到訪查民情，竟發現御賜金斧在層層官府運送中，被調換成銅斧、鐵斧；並以此類推，鳳凰蛋亦以同樣手法遭調包，在英明皇上的查問中，得知事實真相，故下令立斬馬太守。牛知縣因治縣有功，且係其妻之過，皇帝賜其「降虎鞭」以御其妻。皇帝因此對政治及官吏有一番省思。

二、《新鳳凰蛋》劇情大意

相國病危，皇帝下詔尋求靈丹，張果老指點太監只要尋得鳳凰蛋，相國即可起死回生。河洛縣民張老好於砍柴時，拾得一粒鳳凰蛋，本想至市集賣得好價錢，為女兒

辦嫁妝。但因牛知縣告知梁相國病危，須鳳凰蛋方能治癒；張老好為感念相國對百姓有救命恩情，故免費奉送鳳凰蛋，牛知縣為其上奏章報功請賞。牛知縣交代其妻將鳳凰蛋安置好，千萬不可出差錯，牛妻千思萬想欲將鳳凰蛋置於最安全之處，結果不慎將蛋打破，婢女秋月忽聽烏鴉叫，想到以烏鴉蛋假冒鳳凰蛋。馬欽差將烏鴉蛋帶回後，唯恐梁相國長生不老將影響其前途，其一生將無法擔任相國，故私吞假鳳凰蛋，而以烏龜蛋代之。牛庚田發現其妻闖禍後，趕至馬欽差處欲告知真相，但因馬太守恐東窗事發，故謊稱牛知縣發瘋，牛知縣因而未告訴馬太守事情真相。

馬欽差（馬騰雲）獻蛋，太后誇他青出於藍，不愧是梁相國之得意門生。因文武百官爭睹鳳凰蛋，太后命眾臣拜蛋，不料祭祀方畢，小烏龜竟破殼而出，讓太后顏面盡失。馬騰雲獻蛋時，太后即御賜金斧頭予張老好，如今當眾出醜，太后怒斥馬騰雲，馬卻嫁禍於張老好，因此皇上降旨立斬張老好。待馬騰雲領旨離去後，太后再詳讀牛知縣之奏章，發現有異，亦隨後趕往河洛縣欲查個水落石出。牛知縣奉旨押張老好往刑場處決，牛知縣不忍執行，於宣讀聖旨後，聽張老好父女訣別之言，與鳳兒淒厲之喊冤聲，牛知縣決意說出實情。

牛知縣晉見皇上及太后，與張老好在皇上、太后面前，爭相認罪。鳳兒持御賜斧頭前來換回父親，太后猛然發現金斧頭竟變成鍍金之斧頭，後查出為馬欽差之部下羊在山所為，欲斬羊在山時，羊供稱馬騰雲私吞鳳凰蛋再以烏龜蛋代之。太后言：論罪先論其心，牛知縣係無心之過，而馬騰雲卻是包藏禍心，且嫁禍他人，故判馬騰雲、羊在山處斬，牛知縣知錯認錯，不失品行。太后並警惕皇上須注重民意，並須弊絕風清，國祚自興。

第二節 《鳳凰蛋》與《新鳳凰蛋》表演藝術之比較

一、張老好：唐美雲（鳳凰蛋）；小咪（新鳳凰蛋）

張老好應為本劇之男主角，他是個與世無爭、熱心助人，善良仁慈的老樵夫，雖然家境清寒，但卻安貧樂道，毫不怨天尤人。茲比較兩齣戲之表演技巧：

就唱腔而言：

《鳳凰蛋》裏以「說媒」來敘述張老好所看到的鳳凰，「說媒」是一抒情委婉之曲調，唱來令人頗有親切之感。《新鳳凰蛋》則以「朱公祖」表達之，「朱公祖」曲調較輕快，令人感到較為可愛逗趣，全劇一開場就有小人物之溫馨可愛的氣氛。張老好和女兒商量如何處理鳳凰蛋時，雖然兩劇都使用「都馬調」，但因內容大異其趣，故唱法完全不同。《鳳凰蛋》是張老好先敘述家境清寒之狀，再敘

述若賣了鳳凰蛋，可購買些嫁妝。他的唱法是先慢板演唱，以哀傷的口吻描述其可憐悲慘之家境，再轉而以中板演唱，敘述對未來的想像與期盼。

《新鳳凰蛋》則避開此一悲傷情緒，改以「認命」、「樂觀」來表示。他以中板但略帶喜感的腔調演唱，想像要如何打扮鳳兒、要買何種嫁妝，如何揚眉吐氣、風風光光的替鳳兒辦婚事，這也是他與《鳳凰蛋》最大的區別，在幽默風趣中，表達小人物的心聲。

張老好告訴牛知縣「獻蛋」的原因時，《鳳凰蛋》演唱「十二丈調」十二句，「都馬調」十七句，「十二丈調」因有村民「幫腔」，故顯得熱鬧活潑，表示乃百姓之心聲；「都馬調」則用於感念相國之恩情，唱來令人頗為感動。《新鳳凰蛋》則改以口白敘述取代，僅演唱十四句「都馬調」，使劇情顯得較為緊湊，增加此劇本之密度，因此戲劇效果不輸《鳳凰蛋》。張老好在家拜斧頭時演唱「七字調」，一副感恩滿足之狀（鳳凰蛋）；《新鳳凰蛋》則以「狀元樓」表達之，顯現出高興歡欣之心情。

全劇最悲壯之處即為第六場之「哭蛋」，當張老好聽到牛知縣宣讀聖旨：斬首示眾時，他演唱了二句「慢頭調」，用以顯現頃刻間天地變色，這滔天大罪令他感到地動天搖（鳳凰蛋）；《新鳳凰蛋》則以七句「都馬調」表現，張老好雖然感到錯愕、震撼，但他更以「都馬調」表現出內心無限的哀傷，《鳳凰蛋》的情緒變化較大，較重視心情之表達；《新鳳凰蛋》則注重此人物（張老好）的典型塑造，不強調其內心之震盪，只強調其遭遇殺身之禍時之悲傷哀淒。《鳳凰蛋》裏張老好與女兒生死訣別時，張老好演唱了十六句的「都馬調」，屬慢板，且大部分每句都在十個字以上，這是偏重敘述內心哀思的表達方法。再加以十六句的「江湖調」，四句「七字白」這些曲調都是增強效果，加重描述主人翁內心的悲哀！《新鳳凰蛋》在曲調方面善於利用小咪高亢淒厲的嗓音及石惠君清新高厲之高音，他用了九句「江湖調」，十一句「都馬調」，使人感到一股莫名的冤屈及無盡的哀戚，在盪氣迴腸的「江湖調」及「都馬調」中，眾人竟能強烈的感覺到比「哭調」更震撼人心的無奈及悲慟，這是「都馬調」及「江湖調」取代「哭調」最成功的例子了！《鳳凰蛋》最後一幕，由張老好演唱八句「七字調」替牛知縣求情，唐小姐唱得理直氣壯，由此可見牛知縣之品德高潔。《新鳳凰蛋》的第七幕重點在太后身上，故張老好只和鳳兒合唱一句「十二丈調」而已。可見《鳳凰蛋》中張老好的戲分較重，而《新鳳凰蛋》中張老好的戲分則減去不少！

就身段而言：

因為張老好是一老生，且非武老生，故身段較少。在《鳳凰蛋》裏，張

老好表現最多的是唱腔及唸白，表情也極自然生動，唯獨身段較少。一出場時，要表現出老態龍鍾之狀，提到愛喝酒時，要做出陶醉之狀。獻蛋時要露出慈悲善良之氣質。聽到牛知縣宣讀聖旨，判他：斬首示眾。他驚惶地跌坐在地，這個表演程式為「屁股坐」，左腿要繃直往上抬，勾腳，右腿曲膝在身後盤起，落地時，曲膝的右腿先著地，臀部坐在右腿上，此劇中之張老好就這一身段較難而已，其餘沒什麼身段可展現。而《新鳳凰蛋》中之張老好則以老生兼文丑之造型出現，張老好除了表現忠厚善良，亦表現出幽默逗趣之態。所以在唱「都馬調」以想像要如何幫女兒準備嫁妝時，張老好則以誇張的肢體語言，十指用力伸直晃動，肩膀聳動，由這些小動作顯現出張老好的風趣。張老好將被衛士押走時，以「蹉步」來表現其與女兒之難分難捨及焦灼不安之心情。張老好先站成「馬步」，上身保持直立平穩，右腿橫向地往左側蹉，身體隨兩腳蹉動向前移，充分顯現出張老好內心之緊張、恐慌及焦慮。

二、牛知縣：小咪《鳳凰蛋》；許亞芬《新鳳凰蛋》

牛知縣在《鳳凰蛋》裏是第一男配角，但在《新鳳凰蛋》裏，他的戲分卻不亞於張老好，且幾乎有凌駕於張老好之上之感。他是個親切隨和的好官，在《鳳凰蛋》中他嚴重懼內，以至闖下滔天大禍；在《新鳳凰蛋》中則是無心犯錯，但並未及時表明。因二者有極大的個性上的差異，故在戲劇表現中更是迥然不同。

就唱腔而言：

《鳳凰蛋》中牛知縣接受張老好獻蛋時，演唱八句的「都馬調」，用以表示心中的感激並稱讚張老好之善行令人尊敬。而《新鳳凰蛋》則是演唱一句「都馬調」及四句「運河二調」，《鳳凰蛋》之「都馬調」充滿感激之情，《新鳳凰蛋》則較輕快，因「運河二調」之旋律頗為輕快優美，較能吸引年輕之觀眾。《鳳凰蛋》之第三幕毀蛋，所欲表現的是父子親情及忠於國家之職責，在公私不能兼顧之下，牛知縣是以「忠心、清廉」為要，或是以「愛子之性命為重」，在此矛盾、掙扎及與其妻奪蛋中，其演唱之「七字調」、「什念調」都充滿了無奈及矛盾之感情，牛知縣的心情是複雜的，他的唱腔中也就多了無奈感慨之音。且一邊勸其兇悍之妻，一邊還得與其妻搶奪鳳凰蛋，故此段唱腔難度頗高，又要加重尾音，又要有喘息、急促之感，若非功力之深厚如小咪者，演來定當倍感吃力。《新鳳凰蛋》第四幕追蛋中，牛知縣趕至馬欽差大人處想說又說不明白，以至「諜對諜」，和馬欽差兩人互相猜疑，又相互奪蛋，其中牛知縣演唱一句「都馬調」，四句「七字調」，唱的都是快板，為表示內心焦急，急欲奉勸馬欽差「此蛋有詐」，但卻又不知該如何說明是其夫人所闖之大禍，此五句許亞芬小姐唱得力道十足，將牛知縣之尷尬處境表露無遺。

《鳳凰蛋》中第六場哭蛋，牛知縣奉命前往張老好家，押解張老好前往刑場問斬，牛知縣見張老好父女虔誠膜拜御賜斧頭時，演唱六句「都馬調」，以表示自己內心無限愧疚。《新鳳凰蛋》中則演唱四句「狀元樓」，「狀元樓」之旋律較輕快，比較不適合表達牛知縣之心情，故此處較不宜演唱「狀元樓」，這是《新鳳凰蛋》的小瑕疵。《鳳凰蛋》中張老好父女在接旨哀傷之時，問牛知縣難道不知張老好之清白時，牛知縣演唱四句「七字調」，後來內心悔恨掙扎又唱四句「七字調」均為慢板，且緩慢敘述其心中之無奈及懊悔！而《新鳳凰蛋》則是牛知縣演唱十句「七字調」，用來表達其內心之無奈。《新鳳凰蛋》裏第七幕審蛋中，牛知縣以「背詞接七字調」來表現內心之心慌及畏懼，但為解救張老好，牛知縣也只好孤注一擲了，此調充分表現出其心緒之轉變與無奈。這些都是此二劇中之牛知縣不同典型的表現！

就身段而言：

《鳳凰蛋》中牛知縣一出場即與四轎夫表現坐轎之身段，牛知縣須表現出愉快歡欣之狀，且須有知縣之威儀，五個人的腳步須一致，彷彿一排練整齊之樂儀隊似的。而《新鳳凰蛋》中則無此身段，改以牛知縣出場亮相完即以「踏步蹉步」（亦名別腿蹉步）前進，此步用以表示牛知縣內心焦急、迫不及待的想見張老好的心情。《鳳凰蛋》中第三場的毀蛋，牛知縣、牛夫人及師爺三人有一大段的身段表演頗為精彩。當師爺告訴夫人，有鳳凰蛋可救其子之命，夫人急忙搶蛋，牛知縣轉身一閃，夫人再往前撲，牛知縣就躲到師爺身後，這搶蛋的身段極精彩，是《鳳凰蛋》中表演最佳的身段。最後皇帝賜他一條「降虎鞭」，希望藉此打掉嚴氏的雌威，沒想到由於他太過懼內，不敢打老婆，以致於自己跌了一跤，這一身段叫「生行滑步」亦名「後跌步」，即滑行後往後跌倒的台步。後跌時，要做到跌下雖快，但落地很輕。

《新鳳凰蛋》在第四幕追蛋時，牛知縣有趕路之身段，趕至馬騰雲處，又與馬展開一場奪蛋，二人互相拉扯，並一起轉身再次拉扯，此身段做得極自然優美。後來，馬騰雲謊稱牛知縣發瘋，要侍衛將牛知縣押走，牛知縣先做出掙扎後被捉之狀，再跳起由二名侍衛將其提於半空中，此亦《新鳳凰蛋》中之精彩身段之一。第七幕審蛋一開場，牛知縣急忙求見太后及皇上聖駕時，即以「跪步」前進，此「跪步」用以表現劇中人在氣急、焦灼等心情之情態。牛知縣急於解救張老好之心情於此「跪步」中表露無遺。牛知縣與張老好在太后及皇上面前，兩人爭相認錯，急於替對方承擔過錯，兩人跪在地上一番爭執亦頗為傳神。這些身段都是《鳳凰蛋》中所未表達者。

三、鳳兒：石惠君（鳳凰蛋）；石惠君（新鳳凰蛋）

雖然兩齣戲的鳳兒均為石惠君所飾演，但因個性略有不同，故表達技巧亦自不同。

就唱腔而言：

《鳳凰蛋》一開場就是鳳兒獨唱「茶花女調」，說出棲霞嶺的美景及父女二人相依為命但少煩惱。與父親回憶往事時，演唱「都馬調」以示父女情深，繼而又以「都馬調」唱出賣出鳳凰蛋後的計畫，第一幕僅張老好及鳳兒二人表演，顯得有點單調，且布景稍嫌簡陋。《新鳳凰蛋》則以鳳兒與四位村姑合唱「春光、遊潭、七字調」來表現棲霞嶺的美景及悠閒生活，不但舞台布景美，五個人的舞蹈更優美，而且這三調重新編腔，極富變化，唱來柔婉動人，這一幕的表達在各方面都比《鳳凰蛋》來得生動優美，不但不枯燥單調，更顯出歌仔戲在曲調、布景方面的極大進步。張老好回家後，父女的一大段對話，以「朱公祖」及「都馬調」演唱，但演唱時以抒情為主，避免太多哀傷（重提往事）的情緒。

《鳳凰蛋》裏第六場哭蛋中，表現出鳳兒的率直：她毫不避諱的埋怨道：

「說什麼浩蕩皇恩，價值連城的鳳凰蛋可換黃金好幾斤，他怎知咱常常都在柴空米糧盡，伊只賜一把無利斧頭，不賜咱們金銀，若將它來當做壞鐵仔賣也賣不上五厘。」

鳳兒以「都馬調」表達之，不但坦率且言之有理，不是一味的愚忠呢！接到牛知縣宣讀的聖旨，得知其父被判冒獻鳳凰蛋而須斬首示眾時，鳳兒先演唱「慢頭」以示心情大亂，無法接受此事實，再以「都馬搖板」、「都馬調」來為父親喊冤，且顯示人世間之污濁、兇殘。《新鳳凰蛋》則以張老好及鳳兒父女之對唱來表達面臨生離死別之悲慟，「江湖調」及「都馬調」都以慢板演唱，聲腔中帶有濃厚的哭腔，以極高音、極慢速來表達其內心之哀痛及無奈。《鳳凰蛋》的三個曲調，充滿埋怨與疑問；《新鳳凰蛋》的二個曲調則是強調哀傷，企圖以「江湖調」及「都馬調」取代「哭調」，因此唱腔中充滿無盡的哀戚，故兩者表達之情緒略有不同。

為了感念牛知縣的政績，張老好回憶往昔百姓深受河害之苦，叫鳳兒演唱「治河謠」，石惠君小姐雖然唱得很好，但我認為這首「治河謠」是畫蛇添足，且模糊焦點，這一幕戲是要強調張老好父女，生離死別的悲慟，就不要再加這一首「治河謠」，如此方能凝聚觀眾的感情於父女之訣別中，更何況前三首已夠哀傷，再多加一首哀淒之調，悲上加悲，使人不免頓覺情緒深陷於一片哀調中，反而失去其密度，使人稍有煩悶之感。《新鳳凰蛋》則刪去此「治河謠」，簡明扼要地將

重點放於父女倆之冤屈、傷痛中，使觀眾深受震撼而不禁熱淚盈眶，人人有感於父女情深遭此橫禍，幾乎全場觀眾都為之動容呢！石惠君小姐的唱腔在此發揮得淋漓盡致，二齣戲中都因石惠君小姐的「都馬調」哭訴中，增色不少，贏得在場觀眾的共鳴及熱淚呢！這可是石惠君小姐所最擅長的曲調哦！

就身段而言：

《鳳凰蛋》一開場，石惠君小姐個人有許多身段表演，此一角色屬花旦，她先走「花旦步」又稱「旦行快步」。又走「花梆子步」亦名「花旦碎步」，這種台步均用來表現小姑娘靈敏、輕快、歡愉的情態。《新鳳凰蛋》則強調五人群舞，五人動作一致，服裝顏色柔和，搭配得宜，再加上布景清新亮麗，顯現出一番新氣象，將棲霞嶺布置得猶如世外桃源一般。在張老好與鳳兒訣別中，鳳兒須表「演跪蹉」，即雙膝跪著向前往進的動作，此表演程式用以表現人物心情沉痛、悲苦萬分的情緒，更可用來抒發內心的憤懣和冤屈。《新鳳凰蛋》中「跪蹉」的距離更遠，再搭配唱腔，給人一種無限悲慟之感。最後一幕鳳兒帶著「御賜金斧」趕赴刑場時，鳳兒做一「圓場步」亦名「跑圓場」，即快速邁步前進的動作，主要用以表現人物心急如焚的神態。此「圓場步」在《鳳凰蛋》中則無，可見《新鳳凰蛋》較重身段，且重視群體一起舞蹈，較不講究個人獨秀。因此劇的重點不在鳳兒身上，且此劇重的是劇情轉折及唱腔，故鳳兒的身段相對的即著墨不多。

四、馬太守：李曉明（鳳凰蛋）；郭春美（新鳳凰蛋）

馬太守在《鳳凰蛋》裏是個貪財好色、尸位素餐、瞞上欺下的老賊。而在《新鳳凰蛋》裏則是個少年得志、急功好利、自私自大的年輕人。此二人相差極大，故表現手法大異其趣。

就唱腔而言：

《鳳凰蛋》中馬太守是一反面人物，因李曉明先生是男生，其音色較低沉沙啞，李先生的唱腔雖也不錯，但卻不如郭春美小姐的音色來得清亮高亢，故其所唱之曲調較不突顯其音色之美。且馬太守這一角色屬「文丑」，但《新鳳凰蛋》中之馬欽差大臣是一年輕英俊的「紗帽生」，其身段瀟灑、穩健，格外注重俊秀的儀表，故雖為反面人物，仍是一儒雅俊秀之文官。馬太守是個老風流，一上場就聲色犬馬、色眯眯的看歌妓唱歌，他所唱的「耍金扇」也是稍帶詼諧戲謔，彷彿遊戲人間一般。他的唸白多、唱腔較少。第五場調蛋中，一上場就唱「運河二調」以表示進京獻蛋的熱鬧歡欣及洋洋得意之心態，他的「撲燈蛾」也是唸白，因唱腔非他所擅長，故盡量不讓他演

唱太多。雖然唱得不太多，但除了以上所唱之曲調外，他還唱一大段的「都馬篤板」以敘述張老好獻蛋之事。馬太守的「丑行」與馬欽差大臣的「生行」是截然不同的表現手法，馬太守雖醜化了為官者，但也確實的反應了某些貪官污吏的心態及嘴臉；而馬欽差大臣則是指那些偽君子，外表俊美，頗受器重，官位頗高，可是實際上內心卻是野心勃勃、忘恩負義，為了一己之私不惜犧牲別人的性命，與《殺豬狀元》中之朱文進為同一類型之人物。

因為郭春美小姐之音色頗佳，所以在第四幕追蛋中，郭小姐就演唱了四句「代七字調」、十二句「都馬調」，又和牛知縣在搶蛋中對唱了二句「都馬調」、六句「七字調」及二句「慢頭」，用來表示馬騰雲內心思緒的起伏變化，郭小姐擅長唱腔，故安排各種唱腔曲調，讓她盡情發揮她的優點。

就身段而言：

《鳳凰蛋》中第四幕「混蛋」一開場，就是馬太守逍遙自在的欣賞美女的輕歌曼舞，並飲酒作樂，且與歌妓嬉戲，這嬉鬧遊樂的身段中，充分顯露出馬太守的腐敗、貪婪，聽他的言詞及看他的動作程式表，演都可了解他的為人。他的「文丑」與《闖堂救婿》中的胡知府不太一樣，馬太守較老，胡知府較年輕，同樣是「袍帶丑」，馬太守又好色又貪婪，所以言行舉止中常有聳肩、身體搖晃，或有曲膝之「蹲馬步」出現；胡知府則較安分守己，動作較有規範。馬太守進京獻蛋時，帶著一群隨從、扛蛋手，他自己則走著「快台步」，表現其洋洋得意之狀。皇上發現馬太守瞞上欺下之惡行時，踢了馬太守一腳，馬太守做了做前滾翻的身段，馬太守重要的身段僅此而已。

第四幕追蛋中，牛知縣匆忙趕至馬欽差大臣處欲告以實情，並取回烏鴉蛋，二人一起奪蛋，此一拉扯身段做得好像二人舞蹈，配合得天衣舞縫。二人此段之對立之勢，與爭執之狀，與《殺豬狀元》中朱文進與胡山搶奪寶珠時所做之身段有異曲同工之妙。馬欽差大臣是一文官，故其身段較少，但郭小姐亦表現得頗為稱職。

五、牛夫人：黃明惠（鳳凰蛋）；黃明惠（新鳳凰蛋）

兩齣戲的牛夫人雖由同一人飾，演但因角色性格不同，故表現手法截然不同。

就唱腔而言：

《鳳凰蛋》中的牛夫人叫嚴氏，她是一位潑辣悍婦，罔顧丈夫顏面，身

為知縣夫人竟然不明事理，縱容兒子為非作歹、強暴民女，將其夫之清高聲望毀於一旦，故其唱腔中充滿暴戾之氣。她於第三場毀蛋中，先演唱十二句的「都馬調」敘述其子被打受傷的情形，再與婢女有一大段的對白，黃明惠小姐很擅長此種語帶兇悍、低俗的唱腔。但我認為此段太沈悶且無法突顯或表露知縣夫人之家教及氣質，感覺上很像個鄉下地方土財主的兇悍老婆似的；而且嚴氏與婢女之對話缺乏著力點，不知其欲表達者為何，故此段其實可刪除，則此刻之節奏將更為緊湊有力！但是嚴氏與牛知縣為搶奪鳳凰蛋而起爭執這段，倒是表達得極貼切！嚴氏演唱十二句「什念調」，語調咄咄逼人、兇悍無比，將「潑辣旦」之精髓演得絲絲入扣，其雖不像武旦般須打出手，但卻具備一定的「武打功」。

而《新鳳凰蛋》中之牛夫人則可愛多了，她是一可愛逗趣的花旦，沒有《鳳凰蛋》中嚴氏之潑辣兇悍，卻多了份沒有心機、率直、「成事不足敗事有餘」的官家少奶奶的意態。所以她在第三場混蛋中一出場，即演唱輕快之「工廠褒歌」表明其夫出外尋蛋未歸，她在家等待之情形。又演唱四句「看花燈」，向牛知縣保證，鳳凰蛋交給她絕對不會出差錯。接著演唱四句「七字白」，二句「七字調」，用來表示她對鳳凰蛋的千金價值之重視。後來不小心打破價值連城的鳳凰蛋，又害怕將惹來滿門抄斬之大禍，於是演唱「運河哭」二句，「江湖調」五句，語帶哭腔，極為哀怨之餘又婉轉表達出其內心之無奈愧疚。這種唱法在《浮沈紗帽》中黃明惠小姐亦唱過，她在這段的唱腔表演中，算是一種花旦逗趣的唱法，頗有可觀。

就身段而言：

在《鳳凰蛋》中，嚴氏是一位「潑辣旦」，對丈夫總是頤指氣使，其夫雖為知縣，但卻十分懼內。所以嚴氏在劇中總要不斷顯現出她的強悍，除了硬要牛知縣替兒報仇外，竟敢動手搶鳳凰蛋，在搶蛋的過程中，嚴氏、牛知縣及師爺，三人的身段搭配得極自然貼切，嚴氏不斷向前抓、向前搶，左撲右攻、苦苦相逼；牛知縣則是左躲右閃，避之唯恐不及，但卻不敢傷害或攻擊其妻；師爺夾在中間，時而被推擠，時而被用來當擋箭牌，此三人之拉扯、搶奪身段頗有可觀。最後是嚴氏好不容易搶到鳳凰蛋，但卻不慎跌倒導致蛋碎之下場。嚴氏的跌倒，黃明惠小姐用「硬殭屍」表現之，黃小姐先往前晃二下，表示突然控制不了，再以「硬殭屍」的身段迅速倒地，用以表示因搶奪太激烈，一時無法控制身體的衝力，故而不慎跌倒。

而《新鳳凰蛋》則是以喜劇方式詮釋之，這位沒有心機又太過天真的牛夫人，她左思右想，竟然想將鳳凰蛋掛在高處，真是太不可思議了，在襯底音樂聲中，她爬上桌子，左掛右掛都掛不到，只好叫婢女拿椅子來疊在桌上，她再爬到椅子上，要往前掛籃子時，由於重心不穩，身體一陣搖晃，這時只聽見牛夫人慘叫一聲，燈光忽然轉暗，等燈光亮時，牛夫人早已趴在地上，籃子掉落，鳳凰蛋也已摔

破了。這種身段用了一個偷功減料的手段，如果不將燈光轉暗，黃小姐勢必要在椅子上表演前空翻，因為高度太高，所以難度亦增強，若非特技演員無法做出此身段，因此只好借助於燈光之巧妙轉暗來表達此情境！《鳳凰蛋》中的嚴氏戲分較多，身段表現也較多；《新鳳凰蛋》中牛夫人戲分較少，但卻顯得較適合其身分，而且也可愛討喜多了！

六、皇帝：許亞芬（鳳凰蛋）；白燕萍（新鳳凰蛋）的小皇帝

就唱腔而言：

《鳳凰蛋》中皇帝是一重要人物，所以由許亞芬小姐飾演，許小姐在第四幕「混蛋」中演唱五句「七字調」，表示民心之重要。還演唱二句「花嬌豔」告訴娘娘政通人和方能國祚綿延。又和娘娘對唱「吟詩調」，二人又合唱「南山桂樹」，都用以比喻兩人非常恩愛。聽娘娘勸他服用鳳凰蛋，以求延年益壽，皇帝即演唱四句「七字調」，用以表明心跡。聽到相國歸天，皇帝悲慟得演唱二句「慢頭」，二句「七字調」用以表示內心之哀傷，許亞芬小姐擅長演皇帝，以其音色渾厚低沈，唱來中氣十足，最能詮釋皇帝之威嚴架勢。最後一幕皇帝聽了鳳兒提醒，心中有所感觸，所以演唱「都馬調」表明治國須先懲污吏，皇帝的決心在「都馬調」的靈活運用下，被許小姐的唱腔表露無遺，聽來令人頗覺盪氣迴腸啊！

《新鳳凰蛋》中的小皇帝戲分不多，故唱腔也不多，僅在第五幕「拜蛋」中演唱一句「萬古流芳」，在第七幕「審蛋」中演唱三句「十二丈調」。白燕萍小姐的音色不錯，但與資深演員許亞芬小姐相較之下，畢竟功力稚嫩不少，故不須有太多的唱腔，更何況《新鳳凰蛋》中太后戲分較重，小皇帝僅係陪襯而已，唱腔方面的表現自然不必強調。

就身段而言：

因皇帝是權力威勢之表現，故皇帝的身段當然不多。在《鳳凰蛋》中，皇帝與娘娘對唱時，皇帝僅做些水袖表演，例如：雙翻由、單抓袖、斜揚袖等，而皇帝做的最多的水袖則是：端袖、單提抖袖、雙背折袖等，因這些動作最適合皇帝的身分所做的表演程式。最後一幕皇帝揭穿馬太守之詭計後，憤怒地踢了馬太守一腳，這一「踢」也是一表演程式，這都是皇帝僅能表現的身段啊！而《新鳳凰蛋》中的小皇帝，就更沒有身段表演的機會了。

七、其他：太后（新鳳凰蛋）；娘娘（鳳凰蛋）；秋月（新鳳凰蛋）；師爺（鳳凰蛋）；太監（新鳳凰蛋）；內侍（鳳凰蛋）

《新鳳凰蛋》中之太后是王金櫻所飾演，所以演唱了「萬古流芳」、「抓鳳凰」、「七字調」、「慢頭」、「都馬調」、「十二丈調」，這是因為王金櫻小姐音色優美，擅長唱腔，所以就讓她盡情發揮，但太后也沒有身段表演的機會，也只是耍耍水袖而已，這是因為受太后這身分所約束的關係啊！《鳳凰蛋》中則無太后，而有娘娘。娘娘是由洪照美小姐所飾演，她演唱了「寶島調」、「花嬌豔」、「吟詩調」、「南山桂樹」等四個調，除了勸皇帝服用鳳凰蛋以外，更以撒嬌的方式顯現帝妃間的恩愛情分。在身段表演上跳了一段舞，其身段柔美，由此可見皇帝為何如此寵愛她。太后的角色較具權威與正義，她所代表的是在上位者之智慧與覺醒；娘娘的角色是突顯人性，刻劃出人性的弱點，此二者所代表之典型人物不同，故所演唱之曲調，太后的曲調較端莊、嚴肅，每一曲調均須中氣十足尾音拉長；而娘娘的曲調則重抒情、柔美，只要轉音及滑音控制恰當，即可顯出曲調之韻味，故太后所演唱之曲調難度較高，須有高深技巧者方可勝任之。

《新鳳凰蛋》中之秋月是一彩旦，臉上還故意點上幾顆雀斑，這是丑丫環的典型造型。她的言行舉止都帶有濃厚的喜劇色彩，動作自然滑稽，與牛夫人的搭配使人不禁發出會心的微笑。在《鳳凰蛋》中則無丫環這一角色，改以師爺代替，師爺是一方巾丑，即頭戴方巾的衙門書吏，他的身段動作舞蹈性強，節奏明快，口齒伶俐，呂福祿演來特具神髓，因呂先生亦為一硬裡子的資深演員。故此二者之比較，秋月代表滑稽可笑之丑丫環，她增加了《新鳳凰蛋》的喜劇效果。師爺則代表詼諧之丑角，但亦代表一有心機且較具官僚氣息的方巾丑。

《新鳳凰蛋》中之老太監（林明德先生飾演），雖不具什麼重要性，但序幕即是由他引出全劇主題，他沒有唱腔、更沒有身段的表現，但他的唸白卻頗有太監的特質，高音且兼具娘娘腔，動作要缺乏陽剛之氣，林明德先生的老太監演得真是恰到好處。而《鳳凰蛋》裏的內侍則是年輕太監，由翁麗玲小姐飾演，翁小姐的唸白也不錯，但卻缺乏林明德先生所演之神韻，畢竟翁小姐太年輕、扮相太美，較不像宮中之內侍的樣子。

第三節 《鳳凰蛋》與《新鳳凰蛋》之文學修辭美

此二齣戲雖然表達的內容及手法有所不同，但其文學技巧亦運用不少，茲分析如下：

一、夸飾

《鳳凰蛋》中屬夸飾的有：

娘 娘（花嬌豔）：君王洪福本齊天，卻難長命上千年。

鳳兒（茶花女調）：喜聞百鳥啾未煞（叫個不停之意）。

張老好（白）：保證你笑到落下頰（下巴）。

張老好（說媒）：長鳴一聲山谷響，引來百鳥朝禽王。

張老好（白）：人吃了鳳凰卵能百病消除，長生不老哩。

張三（白）：鄉親見到我，個個都得行大禮，每天我都可以出來臭屁滿街旋。

百姓（白）：百藥難治，命在旦夕。

牛知縣（白）：踏破鐵鞋無覓處，得來全不費工夫。

嚴氏（白）：千刀萬刮、萬刮千刀替兒報仇。

馬太守（豔歌妙舞）：人生若有千年壽，我將風流九百年。

娘娘皇上（南山桂樹）：宿有雙鴛鴦，千年常交頸，歡愛樂融融。

娘娘（白）：把他碎屍萬段，方消我心頭之恨！

牛知縣（都馬調）：懷中聖旨是比劍還要利，刺得我肝腸寸斷珠淚滴。

張老好（慢頭）：聽讀聖旨魂魄散，頃刻之間天地翻。

《新鳳凰蛋》中屬夸飾的有：

張果老（白）：精誠所至，金石為開。

村姑（春光調）：鳳凰山前好景緻，林深水遠百鳥啼。

張老好（朱公祖）：牠長叫一聲山谷動，四方百鳥齊朝宗。

牛夫人（七字調）：阮老牛翻身變麒麟，我老蛤起水變奇珍。

馬騰雲（白）：寶卵五百年才生一粒啊！

馬騰雲（抓鳳凰）：翻山越嶺千百里。

眾官（南風謠）：此寶唯有仙山得，人間千載也難尋。

眾官（白）：真是千古笑話，一定青史傳名。

鳳兒（都馬調）：叫一聲爹天愁地慘，哭一聲爹山悲水寒。

馬騰雲（白）：臣萬死不敢。

牛知縣（狀元樓）：心碎斷腸口難開。

牛知縣（白）：天黑一平（黑一邊）了。

鳳兒（江湖調）：你對人講好，至今對鬼也講好。

張老好（都馬調）：就會當照顧全國百姓萬萬年。

牛知縣（七字調）：萬千罪、萬千罪，牛庚田一人來擔承。

牛知縣（白）：有十萬分火急之奏章求見皇上太后。

牛知縣（白）：我千辛萬苦為你平冤。

二、譬喻：

《鳳凰蛋》中文詞屬譬喻的有：

張老好（白）：天送寶，霜雪天，拾了件大棉襖。

鳳兒（都馬調）：父女情深是比糖也較甜。

張老好（都馬調）：鳳兒你扮成為公主一般才來選女婿。

鳳兒（都馬調）：補得爹像那神仙張果老精神煥發福壽長。

張老好（白）：烏鴉想騎鳳凰背。

賭博榮（白）：豬八戒想吃人參果。

賭博榮（都馬調）：我身體又是像大象。

張老好（十二丈調）：有道是民心猶如一杆秤。

張老好（都馬調）：老相爺伊慈悲像彌陀。

嚴氏（都馬調）：到底是多少人輪流將你當作陀螺釘。早上出門你
像
生龍活虎那麼猛，這時你竟變成了瓶內無油的臭油燈。

嚴氏（白）：你不要貓哭老鼠假慈悲。

嚴氏（白）：三寸烏鴉七尺嘴，多話女人多是非。

牛知縣（什念調）：咱兒的存亡是像鴻毛那麼輕。

牛知縣（什念調）：你何苦要將橫柴賭強拿入灶。

嚴氏（白）：你姓孫頭腦靈通，本領不輸孫悟空。

歌妓（白）：祝大人春秋鼎盛，福如東海、壽比南山。

娘娘（花嬌豔）：堪嘆人生如春夢，富貴榮華過眼煙。

張老好（白）：千里送鵝毛，禮輕意重。

張老好（白）：我只是一個草民，生命如同螞蟻一樣。

鳳兒（都馬搖板）：淚如湧泉哭得嘴頰雙邊濕！

牛知縣（七字調）：伊父女一席話句句像利刀，一刀一刀都插中我心槽。

喜旺（白）：這四方八里誰不知道你老好是菩薩的心腸。

牛知縣（七字調）：我如萬箭穿心胸。

皇帝（白）：常言道「民心如鏡」。

嚴氏（白）：狗咬肉包，破皮兼落餡啦。

《新鳳凰蛋》中屬譬喻的有：

村姑（春光調）：村姑說笑聲如詩。

村姑（游潭調）：羞羞鳳兒春心動，惜春蜜蜂採花釐。

幕唱（洗衣調）：五彩繽紛紋似錦。

鳳兒（都馬調）：咱父女相依為命像蜜糖。

秋月（七字調）：我也狗傍主人的勢。

秋月（運河哭）：人講怕鬼偏偏遇著鬼，平地忽然一聲雷。

馬騰雲（白）：恩師待我如天高地厚之恩。

馬騰雲（都馬調）：恩師啊！你日暮西山復何求？我驕陽中天志未酬。

皇帝（白）：望你廉潔奉公清白如玉。

馬騰雲（白）：你我連襟之親，唇齒相依、唇亡齒寒。

馬騰雲（七字調）：我老馬識途敢前行。

牛知縣（七字調）：我怕你馬陷污泥大禍臨。

馬騰雲（白）：且將憨牛關入欄，看我天馬任逍遙。

太后（七字調）：一片丹心如錦繡。

張老好（白）：我只會曉砍柴賣柴、吃飯飲酒，算是酒桶飯袋。

太 后（慢 頭）：一言猶如警鐘鳴。

太 后（七字調）：如今蛇鼠為患傷社稷。

太 后（都馬調）：民大如水不可不慎。

三、借代：

《鳳凰蛋》的文詞屬借代的有：

張老好（白）：好到九泉之下去見你老母。（九泉借代成陰間、死亡。）

張 三（數 板）：我將卵提去送與皇帝，換回一頂七品的烏紗。（烏紗借代為官位。）

賭博榮（都馬調）：那時美人樓、飄香閣，那些阿婆廟，我就每家都可以去燒香。（「美人樓」、「飄香閣」、「阿婆廟」借代成妓女院。）

嚴 氏（都馬調）：你若真的三長兩短，咱們牛家就絕牛種。（「三長兩短」借代為死亡。）

嚴 氏（白）：我兒子都快到蘇州賣鴨蛋了。（「到蘇州賣鴨蛋」借代為「死亡」。）

皇 帝（白）：難道真的斷我股肱，摧我棟樑。（「股肱」借代為最得力助手。「棟樑」借代為重要人才。）

歌 妓（白）：祝大人春秋鼎盛。（「春秋」借代為年齡。）

馬太守（白）：我慶我的千秋慶。（「千秋」借代為千年。）

《新鳳凰蛋》的文詞屬借代的有：

張果老（梆子腔）：海外散仙出蓬萊。（「蓬萊」借代為神仙居住之處。）

牛知縣（看花燈）：休看此物分量輕，事關社稷重千鈞。（「社稷」借代為國家。）

皇后（萬古流芳）：為尋寶卵降旨九州。（「九州」借代為天下。）

張果老（白）：為做皇帝動干戈。（「干戈」借代為戰爭。）

四、轉化（擬人法）：

《鳳凰蛋》中文詞屬轉化的有：

鳳兒（茶花女調）：紫李紅桃香欲醉。

賭博榮（都馬調）：食了鳳凰卵，泉水充足不怕舀。（此為擬物法。）

賭博榮（白）：你真是不識抬舉的老猴。（此亦為擬物法。）

歌妓（暖烘）：暖烘溫輝映醉容，雛鶯輕唱簾籠中，喚醒花前旖旎夢，柔情相思曲未終。（此為擬人法。）

皇帝（白）：若果如你言，寡人封你為萬鳥之王。（此為擬人法。）

鳳兒（治河謠）：官吏發橫財，雷聲大雨點小。（此為擬物法。）

張老好（治河謠）：來了牛知縣，天晴雲霧開。（此為擬物法。）

《新鳳凰蛋》中屬轉化的有：

村姑甲（春光調）：我繡鴛鴦行相隨。村姑乙：我繡牡丹朝富貴。（此為擬人法。）

鳳兒（游潭調）：我繡鳥語花香。（此為擬人法。）

鳳兒（七字調）：我繡日麗天撩弄，蜂蝶認真勤做工。（此為擬人法。）

秋月（白）：人講閹雞趁鳳飛，烏鴉是會變鳳凰。（此為擬人法。）

牛夫人（白）：人講死虎做活虎打，我就死牛當做活中醫了。（此為擬物法。）

馬騰雲（白）：憨牛就是憨牛。

五、類疊：

《鳳凰蛋》屬類疊的有：

鳳 兒（茶花女調）：巍巍峻嶺接雲霞。

張老好（白）：生在棲鳳嶺，長在棲鳳嶺。

張 三（白）：急急忙忙什麼呀？

張老好（都馬調）：有一年本地飢荒百姓都餓得糾糾輪。

張老好（都馬調）：一條小命險險無。

牛夫人（白）：先生啊，先生啊！

春 香（白）：夫人，莫哭，莫哭。

牛夫人（白）：咱兒被人打得「死硬硬」。

牛夫人（白）：我不管什麼老相國、新相國。

牛知縣（白）：快還我、快還我。

牛夫人（白）：放手、放手。

馬太守（白）：讓下面的人去鬧熱滾滾。

馬太守（白）：枉我堂堂為太守。可多風流樂悠悠。

馬太守（白）：精神百倍，飄飄欲仙。

皇 帝（唸奏章）：拳拳此心，實令許多達官貴人汗顏矣！

娘 娘（寶島調）：急急忙忙進花苑。

皇帝（白）：朕是為相國求卵，為相國治病。

皇帝（白）：朕耿耿丹心，唯天可表。

皇帝（七字調）：天理昭昭不可欺。

皇帝（白）：為何吞吞吐吐。

張老好（都馬調）：臨別依依，今後得各人行。

馬太守（白）：微臣送到縣衙的，明明是金斧頭。

張老好（白）：說得花糾糾，連聽都聽無。

馬太守（白）：這真是害人害己害到尾，依然家已死。

皇帝（白）：堂堂鬚眉受制于婦人。

鳳兒（白）：好端端的鳳凰蛋，光炫炫的金斧頭。

《新鳳凰蛋》屬類疊的有：

幕後唱：假假真真真假假。

張果老（梆子腔）：放眼塵世笑諧諧，芸芸眾生圖利害。

張果老（白）：朝朝拜拜，幾個真心。

張果老（白）：似死非死，似生非生，生生死死，死死生生，雖生猶死，
雖死猶生。

張果老（白）：可尋難尋，難尋可尋；雖近亦遠，雖遠亦近。

張老好（白）：做人稱稱彩彩就好。

張老好（都馬調）：那個伴練手指腳環手環攏打千足的熠熠光。

張老好（都馬調）：給阮鳳兒揚揚氣氣、大紅花轎扛出門口埕。

秋 月（白）：鳳凰卵是黑是白是圓是扁，也沒人曾看見過。

牛知縣（白）：不知馬大人駕到有失遠迎，多多恕罪。

太 后（七字調）：當殿獻寶成獻醜，引來百官陣陣羞。

第四節 《鳳凰蛋》與《新鳳凰蛋》之人物個性分析

一、張老好：

《鳳凰蛋》中張老好的戲分最重，所以他表達的此人物之個性特色最為完整。張老好憨厚善良、凡事為他人著想，從不曾為自己而爭取，也不知人心的險惡，更不知該如何保護自己，對突如其來的災禍不知該如何躲避，只好逆來順受，連伸冤都不會，甚至還將別人的生命看得比自己的生命還重要，這種個性是一種典型的老好人，只會認命而不會反抗的老百姓。雖然他的脾氣好，人緣好，但他並未因此而驕傲或自負，也不會奢求妄想，這就是他毫無心機的最佳表現。聽到要被斬首的消息，他只會問「太爺，皇上不知小老之心，難道你也不知道嗎？」

他只問自己的心意是否被了解，卻不懂得該如何懷疑別人，或該如何為自己脫罪，由此可知，他是一樂天知命之人，他不怨天尤人，也不會計較，或許這正是長期居住深山，少見人心險惡的黑暗面，以致善良成性接近宗教家的完美人格吧！他與女兒相依為命，賣了鳳凰蛋是為了幫女兒辦嫁妝；但卻因為相國的命，而分文不取的將鳳凰蛋奉獻給朝廷，可見他真是毫無私心啊！

想買鳳凰蛋的人雖出高價，但卻淨是些不三不四的紈褲子弟及賭鬼，他執意不賣，可見他能擇善固執、明辨是非，並非見錢眼開之人，一個清寒的老人能有此胸襟，他定是位安貧樂道的清高之士。他的欲望少，所以淡泊名利，能做出一般人做不到的獻蛋的行為。對皇帝所御賜的「鐵斧頭」奉若神明，每日朝拜，他的眼中只有對皇帝的忠心耿耿，卻不懂得判斷賞賜之物的價值，這更是他「重情重義不重利」的最佳表現。不管是誰害他將被斬首，而他只是不捨女兒，只會幫別人找理由，這也是他人格完美的一種表現。發現事實後，又立刻為保護清官而願意犧牲自己，除了愛喝酒以外，幾乎找不到他的第二個缺點了！他喝醉後既不吵人，又不闖禍，只是愛講「張果老」的故事，這也是他酒品極好的表現呢！

剛從刑場被釋放，他也毫不貪生怕死，還挺身而出，為牛知縣求情，真是一古道熱腸的老好人啊！他住在山上，所接觸的盡是單純的人及大自然的美景，他無法想像官場的污濁複雜，但他也不是一憤世嫉俗之人，所以他不會痛不欲生，他只是迷惘困惑而已，他真是一自然無

為的道家學派之代表人物啊！

《新鳳凰蛋》中的張老好，雖然個性上不脫《鳳凰蛋》裡角色的個性，但同中有異，《新鳳凰蛋》的張老好更完美、更慈祥；他不輕易哀傷，雖然愛妻早死，但他卻更加珍愛女兒。他不教女兒悲傷，只教女兒期待美好的未來，真是樂天知命啊！他與鄰居的互動很好，他得到所有人的讚美，這一切都只因他的隨和善良及凡事以他人為重的個性啊！對牛知縣的尊重、感激和肯定，促使他願意為牛知縣而犧牲，絲毫不顯現他的個人私情，這種人格太完美了！這種人在現在是太少了，且太理想化了！當牛知縣無奈的帶著差役來抓他時，他時而哀傷時而不捨，但卻完全不反擊別人，他總是在意人的善良本性，卻不在意別人自私的行為。甚至在別人陷害他而東窗事發後，他不但不幸災樂禍，反而熱心為別人求情，這種人真是古今少有啊！這種太過完美的個性，讓人有些不可思議呢！總之，這二個人都是清高完美者，值得大家效法呢！縱觀張老好之典型為一山野村民的最佳典範，他的本性善良，他居住的環境單純樸實，造就了他與世無爭、不慕名利的完美性格，這正是小人物的可愛之處啊！

二、牛知縣：

《鳳凰蛋》中的牛知縣應屬袍帶丑，他雖然貴為高級知識分子的代表，但卻本性幽默逗趣，臉部表情豐富，具有較強的喜劇效果。他的個性隨和，待人親切，處處以國家、百姓為重，品格清高，政績卓著；但卻嚴重懼內，所用之師爺又為一性情鄙吝之人，故陷他於不義，使他闖下滔天大禍。他一出場，坐在轎中就顯現出袍帶丑的特色，動作伶俐輕快，臉部表情愉悅興奮，充分表露出內心所有的歡欣心情。遇到老好伯時，他的和善及親切，深得張老好及百姓的愛戴與信任，與孫師爺的高傲形成一強烈對比。牛知縣身上毫無官僚氣息，他不是一投機取巧之人，所以他不會推諉責任，反而勇於認錯。他雖埋怨夫人罔顧國法，但並未大義滅親的舉發夫人，可見他在奉公守法中亦不失人性，還是得設法保護家中的母老虎，他也不忍心拆穿牛夫人的自私惡行，這都是牛知縣這位清廉好官性格上的弱點。牛知縣是一光明磊落的清官，他很認真的尋找鳳凰蛋，總算由張老好手中接下寶蛋，但快樂的時光總是短暫的，他馬上由高峰跌至深谷，他的兒子被人打成重傷，在親情與國法的矛盾掙扎中，他雖猶豫不決，但仍奮力保護鳳凰蛋，這就是他忠於國家的表現。雖然孫師爺出了個「李代桃僵」的計謀，損害了他的節操，但當皇上問他時，他仍回答「師爺無罪，罪在微臣」，這也是他敢做敢當的正直個性使然啊！

《新鳳凰蛋》中的牛知縣卻是個「生」，他既不是老生，也不是年輕的「紗帽生」，而是一中年的文官。他的表演程式較為安詳穩重，做事沉穩，對國家皇上忠心耿耿，表現於性格上則有端莊、剛毅的氣度。他的老婆雖不是母老虎，但卻是一略帶

詼諧風趣的「彩旦」，由於牛夫人的心思不夠細密，雖然動機是為保護鳳凰蛋，但下場卻是其慘無比的欺君之罪——打破無價之寶鳳凰蛋。這雖是人算不如天算，但也是上天用來考驗他的節操的一次試煉。牛夫人闖禍後，他雖試圖彌補，但卻礙於

人性的弱點——無法勇敢面對，明白的說清楚自己所犯的過錯，以致於引起馬欽差大臣的誤會與猜忌，結果是弄巧成拙，反而埋下馬欽差大臣事後嫁禍於他之禍根。牛知縣在個性上是善良正直的，但因事出無奈，無心之過已鑄成，掙扎之後終於向良善之本性低頭，上奏太后、皇上稟明實情，此為牛知縣心存仁義、明辨是非之表現。在第六幕哭蛋中，明知張老好無辜，但為上司（馬欽差大臣）所逼，只好執行聖旨押走張老好，這是他徘徊於認錯邊緣的一個矛盾心態，因此押走張老好後隨即痛下決心，勇於認錯，自動稟明太后、皇上事實真相，這正是他人性化的一面，有痛苦掙扎，有毅然決然的醒悟啊！

此二齣戲中，牛知縣最大的不同在於一為「丑」，一為「生」，故個性截然不同。且二人之夫人亦迥然不同，一為「潑辣旦」，一為「彩旦」，導致二人之行事風格完全相反。《鳳凰蛋》之牛知縣為悍婦所害，《新鳳凰蛋》之牛知縣卻被一粗心之妻所連累，故心境不同，面對問題的處理方式亦不同。前者須忍吞聲，委婉哀怨的求一補救方法；後者則維持正面形象的勇於認錯，雖有因畏懼而解說不清之苦，但並未突顯像《鳳凰蛋》中之牛知縣那般的懦弱無奈之個性。此二人之個性雖不同，但卻是此「換蛋」事件中之關鍵人物，故其人物性格之塑造極具特色，且頗為成功！

三、鳳兒：

《鳳凰蛋》中的鳳兒雖然非常孝順，是一乖巧懂事的年輕少女，但她較有主見。對於皇帝送的「鐵斧頭」，她就頗有微詞，且聽她如何埋怨：

「什麼浩蕩皇恩，價值連城的鳳凰卵可換黃金好幾斤，他怎知咱常常都在柴空米糧盡，伊只賜一把無利斧頭，不賜咱們金銀，若將它來當做壞鐵仔賣，也賣不上五厘，爹竟將斧頭奉上紅格桌，早晚燒香將它當做神，我看著是又氣又恨，我氣恨得頭殼黑暗暈，阿爹你若拜未煞，早慢我會斷腦筋！」
(註2)

她不是個貪心之徒，但她卻是個聰明伶俐，勇於直言的少女。她不甘心盲目的愚忠，她反對父親的言論，也不屑拜那毫無價值的鐵斧頭，但在發過牢騷後，還是勉為其難的跪拜，她真是一位孝順的好女兒啊！

當牛知縣帶著聖旨前來，鳳兒還想著：

「一定是皇帝過意不去，又要賞什麼寶目。」

可見她真是一位可愛又敢於表達的新女性啊！一聽到聖旨竟然是要將她爹斬首示眾時，她除了傷心、喊冤以外，還質問牛知縣：「莫非這鳳凰卵被你太爺吃了，反向我爹問罪。」多麼犀利的言詞啊！鳳兒靈敏的反應真是過人啊！她在悲傷中並未喪失理智，她反問父親：

「你只知為人要良善，你怎知人心有多奸？你只知為人須積德，你怎知世間有多凶殘？你只知為人求清白，你怎知污濁滿人間？」

她強而有力的反問，點出了張老好的弱點，所謂的「軟土深掘」、「柿子挑軟的吃」就是這個道理，老好人竟落得如此下場，鳳兒真是心有未甘。當牛知縣說出事實真相後，她很高興的喊著「我爹無罪，爹你無罪。」但是張老好卻決定犧牲自己換回牛知縣一命，鳳兒很堅決的連說二次「這件事我絕不答應！」她剛毅的個性真令人折服，這真是時代新女性啊！

皇帝親自到刑場探查實情，鳳兒挺身而出，為父親喊冤之外，還勇敢的述說「做官無天理，百姓多冤死」的話語，可見鳳兒除了勇氣可嘉外，她真是辯才無礙，言之有理啊！最後她還提醒皇上：

「陛下，好端端的鳳凰蛋送到朝廷上面變成烏龜蛋，光炫炫的金斧頭，到了百姓手中變成鐵斧頭，都這樣瞞上騙下，害苦了平民百姓啊！」

她的智慧過人，勇氣可嘉，且口齒伶俐，真不愧為新女性啊！

《新鳳凰蛋》中鳳兒的個性雖有不同，但大同小異。鳳兒和父親相依為命，且鳳兒是一乖巧懂事的少女。《新鳳凰蛋》中金斧頭被換成噴金粉的斧頭，而不是鐵斧頭，所以也就不會引起鳳兒的埋怨了。牛知縣宣讀聖旨要將張老好斬首示眾，鳳兒並未質問牛知縣，只是連說了四次為什麼，當張老好不斷的為皇上找藉口時，鳳兒除了哭泣外，她還埋怨道：「天地無公道，有功打無勞。」在父親要被強行押走時，她呼天搶地的哭道：

「叫一聲爹爹天愁地慘！哭一聲爹爹山悲水寒！天啊！天！我爹無辜被屈斬！地啊！地！阮爹冤情高如山！」

她只是淒厲的哭喊，她並未如《鳳凰蛋》中的鳳兒那麼犀利，那麼口齒伶俐。在此的鳳兒較為傳統，她不是新女性，她只是位溫柔善良的好女孩。當父親被押往刑場後，她急中生智，決心不計一切後果，只求能救父親一命，她唱道：

「捨生忘死來鳴冤，那怕山高皇帝高。此斧原是朝廷賜，將它持來換爹還！」

這是孝女緹縈的翻版，這裡強調的是鳳兒的孝行。雖然最後也有提醒太后、皇上朝政是如此的腐敗，但其鋒芒較弱，不像《鳳凰蛋》中，一再強調其勇氣及口才，所以《新鳳凰蛋》中的鳳兒較合乎傳統女性的個性，畢竟一位山野村姑，所見所聞均不多，更何況她個性良善乖巧，要她伶牙俐齒的說出長篇大論，恐怕較不合實際。所以《新鳳凰蛋》中對鳳兒的個性塑造，我認為較合乎事實，也較合理。而《鳳凰蛋》中的鳳兒就太超越她的身分，所言所行也未免稍嫌誇大了些，畢竟要在代表權勢的知縣、皇帝面前侃侃而談者，除非女中豪傑外，一般人是較難做到的。更何況在傳統的父亲系社會中，女孩兒都是柔順認命的，敢反抗權威者真是少之又少啊！

四、馬太守：

馬太守是一反面人物，只是在《鳳凰蛋》中，他是一位色眯眯的「文丑」，也可說是一位「袍帶丑」。他的個性奸詐、內心險惡，其貌不揚且詭計多端，他專門瞞上欺下，將皇帝玩弄於股掌之間，且聽聽他所說的話：

「老夫接到皇上聖旨，要各州府縣尋求鳳凰蛋獻上朝廷，為相國醫治，哼，天下哪有鳳凰蛋？就是有，誰不想自己吃了長生不老，還會送去給相國治病？老夫根本不當它一回事，讓下面的人去鬧熱滾滾，你尋你的鳳凰卵，我慶我的千秋壽！」

他真是個「高級公務人員」，遇事只會推諉、居功、矇混、欺詐，從不真心奉公守法，只會摸魚、牟利，真是位尸位素餐的老賊！而且他竟敢告訴他的孫子：

「你懂什麼！皇帝最好騙，阿公這頂烏紗帽就是靠「騙」得來的。」「小寶，別大聲嚷，阿公吃卵，你喝湯，阿公活一千歲，你活五百歲。」

這是什麼觀念？這是什麼教育？一個堂堂的太守竟是個大騙子，騙術高明無比，他雖然沒什麼學問，但卻滿肚子餓主意，他的行騙技巧無人能比，應該可得諾貝爾詐騙獎才對。他常會微屈下肢，投袖時雙臂前伸，表現他名利心重，不但貪財好色，且常不擇手段呢！在進京獻蛋時，他得意洋洋，連行騙都如此冠冕堂皇，而毫無愧疚之心，真是個無恥之徒！且看他的無恥言語：

「瞞天過海計策妙，偷梁換柱誰明瞭。老夫所吃的鳳凰卵果然比仙丹還靈，吃了後精神百倍，飄飄欲仙。」

做了虧心事卻還如此囂張，在他的觀念別人都是笨蛋，沒有人能拆穿他的西洋鏡，他才敢如此大膽地胡作非為，真是厚顏無恥到極點！他在皇帝面前誇大其詞的炫耀自己尋找鳳凰蛋的辛苦，所用的誇張言詞，真是無人能出其右，這也證明他確實是個行騙專家呢！到最後東窗事發，他不但毫無悔意，還敢對天發誓，企圖嫁禍於倒楣的牛夫人，他這套行騙技倆真是高明啊！

《新鳳凰蛋》中的馬欽差大臣則收斂多了！他是個「生行」而非「丑」，所以性格也略有不同；少了那份小人嘴臉，可鄙可惡之惡行減少了，但言詞及內心的虛偽造假、自私自利，瞞上欺下之心態未嘗稍減。且看他如何掙扎於私心中：

「一粒寶卵二種想，三番五次費思量，六神無主七反覆，九分十足難主張。」

他只是在尋找藉口而已，如果他真是一懂得感恩之人，根本不會想到要吃鳳凰蛋啊！所以他假裝反覆思考後，很快的就幫自己找到了最好的藉口，那就是「天予不取，反受其禍。」而且你聽他那美好的藉口：

「封侯拜相男兒事，從來無毒不丈夫，貪心原本是天賦，誰人背後不循私？恩師啊，你日暮西山復何求？我驕陽中天地未，借你直上青雲路，助我從此展鴻圖！」

多完美的藉口，推給上天，推給人性，推給任何他想得到的各種理由，就是不反省自己，就是不要求自己知恩圖報，真是「寧可我負天下人，也不願天下人負我」啊！他與牛知縣之奪蛋源自於他的作賊心虛，他唯恐東窗事發，所以先下手為強，真是一派小人行徑啊！馬騰雲獻蛋後獲太后讚賞，他高興之餘回答道：

「臣職司禮部，當克己復禮，以身作則，表率臣民，立千秋萬世之楷模。」

好一個以身作則，表率、楷模，說了個天大的謊言還能如此氣定神閒，真是「青出於藍」，他的恩師永遠比不上他啊！當太后發現事實真相，下令斬他時，他的回答是：

「相國病危，臣又是宰相之材，又吃了鳳凰卵能得長生不老，將我斬掉豈不是痛失英才，可惜之至！」

言下之意，只要有才華，品德就無足輕重，沒有品德節操之人也可當宰相啊！他的個性和牛知縣剛好完全相反，兩人可形成強烈的對比！

五、皇帝、牛夫人及其他人

《鳳凰蛋》中的皇帝也是一重要人物，他為醫治相國之病，派人四處尋訪，等找到後，他最疼愛的娘娘竟然要求他以一國之尊為重，要他永遠當皇帝，他受此嚴格考驗，雖然內心可能稍有掙扎矛盾，但表面上仍須義正辭嚴的斥責皇后「天理昭昭不可欺，弄奸行詐不相宜。」皇帝是個明辨是非之人，他有明君的風範，但卻無法阻止娘娘的貪心，自己心中可能也稍有所感，只是礙於身分，一定要樹立榜樣，所以他才會說：

「天下事總難求兩全其美啊！朕貴為天子也難求福壽兩全。」

相國歸天後，他悲傷哭泣，因為傷心而致下令將張老好斬首示眾。後來怕冤枉好人，才決定親至山陽縣察一究竟。皇帝亦為一英明睿智之人，馬太守只能一時矇騙皇帝，最後還是以皇帝之英明識破馬太守之詭計，可見皇帝仍為一有智慧、有仁心的明君啊！但《新鳳凰蛋》中的小皇帝卻為一不重要的配角，因為多了太后這個角色，所以小皇帝的個性較不明顯，馬騰雲獻上寶蛋，小皇帝竟天真的說「母后多一粒給我吃就好了。」毫不隱瞞其渴望吃鳳凰蛋的心態。鳳凰蛋中跑出小烏龜，他不但不生氣，還高興的叫著「烏龜仔子真古錐、真古錐，母后緊來看烏龜仔子！」

真是個不懂世事的小孩子。當馬騰雲嫁禍於張老好時，小皇帝立即下令立斬張老好，這也可見小皇帝的急躁欠思慮。這就是《新鳳凰蛋》中對小皇帝之幼小天真所做的著墨。

《鳳凰蛋》中的牛夫人是個「潑辣旦」，她潑辣兇悍，不明事理，動作粗魯，不但罔顧丈夫顏面，還迫使丈夫犯下滔天大禍——毀蛋、欺君，這個角色個性極明顯，袒護、溺愛兒子，且蠻橫無理，視丈夫如佣人，對丈夫毫不尊重，自私貪婪，是個典型的反面人物。而《新鳳凰蛋》中的牛夫人卻是個無心機，可愛隨和，但缺乏智慧之「彩旦」，她是無心闖禍，越幫越忙，弄巧成拙，只好以詐騙來彌補過失。她不是反面人物，卻是一逗趣的小婦人而已，她雖犯錯，但卻值得同情，且會原諒她的愚昧，只因她本性善良之故。

《鳳凰蛋》中的娘娘是一自私之人，她不顧相國之生死，只圖個人私利，似乎《鳳凰蛋》中強調人性的弱點，從悲觀的態度看人生，才会有許多負面人物或是顯示私心之人；而《新鳳凰蛋》則是以樂觀態度面對人生，故其人物多為正面人物，因此以正直明理的太后取代自私自利的娘娘。

《鳳凰蛋》中師爺的形象亦如此，他是一位具官僚氣息的書吏，獻出「李代桃僵」之計，讓人感受到他的城府深，懂得保護自己。而《新鳳凰蛋》中的秋月則是一彩旦，她忠於主人，但不具壞心眼，她獻計只為保護全家，免

致滿門抄斬，不像師爺那樣鄙吝而討人厭！

第六章 《鳳冠夢》欣賞與批評

我國的傳統戲曲演員，集歌唱、舞蹈、摹擬動作，乃至特技於一身。他們的本事很多，例如戲劇規格化的摹擬動作及舞台花招等技藝，還可以賦予劇本以生命力。因此演員之表演藝術是最重要的，本劇亦以演員之表演藝術為研究之重點。

第一節 《鳳冠夢》之劇情簡介

御史沈鍊之子沈少卿，與五品郎中李元順之女李月娥訂有婚約。中秋夜少卿到李府拜訪，詎料朝中生變，沈鍊彈劾嚴嵩失敗，反被嚴嵩誣陷，嚴嵩下令捉拿沈父治罪，並捕捉沈家所有親友；李元順唯恐連誅，與夫人、月娥謀得一計，逼迫沈少卿解除婚約，並立退婚書為憑，以保身家性命。且向前來捉拿之刑部主事張一同重利賄賂，謀攀嚴嵩之孫聯姻，以便加冠晉爵。少卿於倉促之際忿然逃亡，逃至春江畔，官兵追至，幸逢漁家女李春娘搭救，教少卿更服易名，且春娘冰雪聰明，應對得當，少卿始倖免於難，遂為李老伯、春娘收容暫住。少卿感念李家父女救命收容之恩，又與溫柔美麗之春娘相處日久生情，經李老伯一番媒妁後，二人訂定婚約。是時，少卿始將身分及家道厄運全盤托出，春娘亦表明本名「李月娥」，少卿對春娘之本名竟與李元順之女同名同姓感到驚愕不已。

未幾，因證據確鑿，嚴嵩入罪，沈父冤情大白，並升任丞相。沈少卿科舉高中狀元，蒙聖上御賜與漁女李月娥成婚，並賜封月娥為誥命夫人，少卿遂率儀仗隊前往漁村迎娶。消息逕傳李府，李元順擋道要求迎娶女兒李月娥，並對兩家已解除婚約之事矢口否認。兩造爭執不下，面聖稟明實情後，責由三堂會審。由於李元順狡詐無比，訛稱未持解除婚約之退婚書，一審之判官吳知府官卑職小難持公理，將御賜鳳冠霞帔判予李元順之女；將沈少卿判予漁家女。李元順不服，二審由趙都堂負責，趙都堂只知諂媚阿諛，逢迎上司，竟判沈少卿娶二人為妻，李元順之女為正室，漁家女為小妾，雙方亦不服而去。最後三審則由刑部鄒應龍大人審理，鄒應龍巧施妙計，先判沈少卿既有婚約又與漁女有私情，敗壞善良風俗，革去狀元功名永不錄用；再要求李元順之女須嫁沈少卿為妻，否則李元順即犯欺君之罪。李元順之女貪圖鳳冠霞帔、榮華富貴，不願與少卿一起吃苦，故取出其父藏於烏紗帽中之退婚書表明不嫁少卿之決心。鄒應龍見時機成熟，叫出證人張一同，連同證物——退婚書，宣判沈少卿無罪，恢復狀元功名，與漁女李月娥完婚，御賜鳳冠霞帔仍歸漁女所得，而一心冀望「戴鳳冠，穿霞帔」的李元順之女終以失望昏厥收場。

第二節 《鳳冠夢》之表演藝術美

《鳳冠夢》於民國八十九年（二〇〇〇年）一月於民視首播，八十九年（二〇〇〇年）二月出版錄影帶，九十年（二〇〇一年）四月五日在台南億載金城演出。演出效果很好，茲以演員之表演藝術探討之：

一、郭春美小姐：

郭春美小姐飾演沈御史之子沈少卿，他飽讀詩書，係出名門，故儒雅俊秀，但因家遭巨變，故略顯多愁善感之氣質。郭春美小姐最擅長演此談情說愛之「文生」，他在河洛的許多戲劇中都得深情款款的演愛情戲，故演來韻味十足，例如：《彼岸花》、《台灣我的母親》、《秋風辭》和本劇，他都是個癡情漢呢！

唱腔方面：

郭小姐很擅長將字音轉化成內心的思緒，然後隨著思緒的起伏將此音唱出，如此就極富感情了。他在第一幕本來愉快的中秋佳節，卻乍聞遭巨變，他所演唱的「慢頭」就充滿了哀淒驚慌之音。第二幕一開始的逃亡中，他演唱「倍思」及「七字調」，在唱腔中慌張、無奈、求助無門等複雜情緒均在曲調中表露無遺！向李老伯、春娘敘述身世（為避禍而捏造之假身世）時，演唱「王文英」、「霜雪調」，速度為中板，一字一句唱得極恰當貼切，對文弱書生的詮釋真是得其神髓。第四幕少卿和春娘互訴衷情，少卿演唱了「歡喜冤家」、「都馬調」、「七字調」，每一曲調都是在哀傷中（因自傷身世，並為家人憂心）充滿感情，直到春娘表明不在乎其逃犯身分，願與他同甘共苦時，他感動之餘唱了一首「山伯探」，語音中充滿了感動、興奮之情。

在第一次會審時，沈少卿演唱「七字調」及「都馬調」，先敘述李元順夫妻為求自保，逼他倉促間寫退婚書；再娓娓道來漁村李老伯及春娘如何救助他，給他溫情；兩相比較，「七字調」唱得淒美，而「都馬調」則唱得感情豐富細膩，頗為感人。第三審時，以「七字白」與李元順辯駁，因李元順反告他栽贓，他重翻舊帳，敘述自己如何被李元順逼迫，唱得義憤填膺，頗為激動！

身段方面：

第二幕沈少卿逃亡時做了許多耍水袖、翻身的身段，用來表現逃亡時，慌張、急迫、被追趕的情形。因此戲的重點在於表現沈少卿與李春娘之愛情，以及三堂會審所反諷的官場人情樣態，所以身段的表現非常少，連男主角都沒什麼身段的表現。只有在逃亡時表演「栽步」（亦名前跌步），表現出慌亂不安之心境。在出場時做「男雙翻袖」，以示其瀟灑之翩翩風度。對五品郎中之女李月娥表示憤怒時，做「男斜揚袖」，表現其不滿之情緒。其餘全以唱腔、唸白及表情來詮釋。

二、石惠君小姐：

石惠君小姐飾演漁家女李月娥（小名李春娘），是一溫柔嫵淑之小家碧玉，但她極為聰明機警，臨危不亂，在搭救沈少卿時竟能想出妙計，應對得體，使得沈少卿化險為夷，實為一聰穎過人之女子。

唱腔方面：

春娘一出場即演唱「思君」用來表示其一邊補魚網，一邊盼望父親回家之心情，語調柔婉，充分表現其孝順之情。第四幕與沈少卿談情說愛時，演唱「四季調」、「慢板七字調」、「都馬調」及「十二丈尾調」，用來表現其滿懷柔情，少女情懷總是詩，這四個曲調皆極抒情，用來表現其綿綿情意，真是再恰當也不過了。質問少卿為何不答應婚事時，演唱「串調」，用來表示其內心之疑問，並要求少卿一定要說出個理由，否則，她一定要追根究柢，問清楚少卿為何出爾反爾，明明剛才情意綿綿，為何忽然吞吞吐吐，說不出個所以然。在第六幕一審時，吳大人問春娘愛沈少卿的原因，春娘演唱「七字調」，說明喜愛少卿的有情有義，演唱速度為中板，語帶堅定口氣，表明自己同甘共苦的決心。這齣戲中李春娘雖是小家碧玉，但卻嫵淑雅靜，故演唱曲調時頗有青衣架勢。

身段方面：

春娘一出場所做的修補魚網的動作是一虛擬動作，舞台上只掛了一張魚網，春娘坐在椅子上做出修補魚網的動作，此動作極細膩真實，充分表現出春娘之溫婉個性。春娘要到江邊叫她的父親回來，先走步再轉身，動作極自然輕盈，將少女輕盈嬌媚之態表露無遺。在質問少卿為何出爾反爾時，連續撥袖、甩袖，帶有指責之意，但因表現心急之狀，似乎太兇了！因為只是質問，並非嚴辭責備，故不須太兇。春娘在與少卿談情說笑時，時常表演出「含羞眼」，以表現其文靜典雅且又脈脈含情的神態。和少卿互訴衷情時，作出「媚眼」以顯示其內心的嫵媚和甜蜜。

三、黃明惠小姐：

黃明惠小姐飾演愛慕虛榮，貪圖榮華富貴，只重名利，不管親情，也不管道義的五品郎中之女李月娥。李月娥自私自利，又嫌貧愛富，且狗眼看人低，是一反派角色。

唱腔方面：

李月娥第一幕演唱「南光調」，用此輕快之曲調展現其內心愉悅之情。又演唱「看花燈」以表示對這樁婚事極為滿意，並且快樂的謝謝父母親，為她挑了個可「戴鳳冠、穿霞帔」的好丈夫。「看花燈」是黃明惠小姐最拿手的曲調，因其不但輕快且帶喜感，唱來頗有彩旦之感，而彩旦正是黃明惠小姐所最擅演者。李月娥演唱「七字調」表示其欲與沈少卿永不分離、永相依，這句是日後反悔時所作的伏筆，也是與她日後翻臉不認人之狀態作一對照及映襯。在第三幕中，月娥與婢女阿菊對唱「留傘調」，阿菊說她看到沈少卿，阿菊以「留傘調」稱讚少卿之英俊又有氣質

，月娥卻譏諷少卿是個窮酸的逃犯。李元順夫婦與女兒月娥三人演唱「七字調轉雜念調」，表明三人「騎牆派」之心態，他們打算做個「牆頭草，風吹兩邊倒。」不管是沈鍊羸，或是嚴嵩羸，他們都有理由表明自己曾跟對方有婚約。因此，演唱時是愉悅的語調，且帶有小人得志的快感，三人滿心歡喜的互相呼應，並誇獎李元順想出的厲害招數。在一審中，月娥演唱「寶島調」說明她為何喜愛少卿，「寶島調」是一較通俗輕快之曲調，可表達月娥短親近利之心態與勢利之情，而且可與春娘「七字調」作一對照比較。第三審時月娥演唱「都馬轉搖板」，她表明態度：只要鳳冠霞帔，不願做乞食。這個曲調是用來表示心境的轉折震撼。黃明惠小姐將李月娥的勢利、驕縱藉著唱腔表達得霸氣十足，所以顯得不太符合官家小姐的身分，反倒像個潑辣的鄉下人似的。以官家小姐的身分在唱腔中應是嚴肅中帶有命令式的架勢，所以不可以潑辣蠻橫，但可以強硬中帶有輕視之意才對，黃明惠小姐在此處的唱腔稍嫌庸俗且過分兇悍了些。

身段方面：

此戲之女主角雖為石惠君小姐，但因其個性溫和，故表情、唸白多於身段。反倒是黃明惠小姐所飾演的反派人物 李月娥較多發揮的空間，為了要襯托春娘的聰慧嫵淑，故五品郎中之女月娥就特別強調其任性驕縱，因此其身段表現反而比春娘多。第一幕月娥出場就先耍水袖，與婢女阿菊討論沈少卿之相貌時，月娥作出揚揚得意之狀，又是搖頭晃腦，又耍水袖，感覺上，黃明惠小姐放得太多，不夠內斂，這些動作使她不像個官家小姐，倒像個官府婢女似的。第三幕月娥上場，因內心興奮，退了沈府婚約，另訂嚴丞相之孫，未來之榮華富貴如在眼前一般，故表演

「女平揚袖」、「女雙翻揚袖」及「女抱肩袖」等表現其內心無限舒暢，興致勃勃之歡樂心情。李元順夫妻及女兒三人準備「雙腳踏雙船」、「西瓜倚大邊」，三人邊唱邊跳，不停地作出耍水袖、跑步等動作，以顯示全家小人得志之狀。第五場月娥驚聞沈鍊升任丞相，沈少卿高中狀元，嚴家有罪，在氣急敗壞之餘，月娥作了一個「上桌屁股坐」的身段，此身段用來表現其內心之震撼以及她的任性驕縱。但筆者認為以官家小姐的家教來講，李月娥實在不該做此舉動，因為不但有失身分，且更突顯其蠻橫無理之個性，此人物之塑造可謂太過粗野。在一

審時，李月

娥告訴吳大人，她愛沈少卿是為了能戴鳳冠穿霞帔，黃明惠小姐在提及戴鳳冠時均以雙手上舉做出扶鳳冠狀，再搖頭晃腦表示得意狀。可是，此動作稍嫌誇張，有教養之名門閨秀實不該如此輕浮，令人不禁懷疑，古時官宦之家對女兒之教養，是否果真如月娥之膚淺、不穩重。更何況李月娥號稱「京城第一大美女」，美女的氣質是如何定義？似乎不應用如此身段來詮釋之。

在第二審時，趙基兩邊討好，判李月娥為元配，春娘為偏房，並將鳳冠霞帔賜給月娥，月娥迫不及待的穿戴好，口裡喊著「狀元夫人來了」，並且作著耍水袖的身段，這部分筆者認為太過誇大，黃明惠小姐的動作太大，顯得月娥非常輕浮可笑，且有損大家閨秀之風範，真像個丑婆子。

四、林躍慶先生：

林先生飾演勢利狡詐之五品郎中李元順，拿自己女兒的終身幸福作籌碼，他趨炎附勢、攀附權貴，只重功利，不講情義，是一典型的鄙吝小人。

唱腔方面：

第三幕李元順決定當個「牆頭草」時，他唱著「七字調轉雜念調」，表示將作一賭注，不管雙方如何爭鬥，他只管「西瓜倚大邊」，永遠支持執政者，這一曲調正好用來表現他自私貪婪及勢利，真令人不屑！第六幕一審時，李元順演唱「七字白」誣告沈少卿與其女有婚約，卻又與漁女有私情，「七字白」有演唱又有唸白，最適合用在公堂上敘述案情，節奏也較為緊湊！第八幕三審時，李元順演唱「都馬調」求女兒嫁沈少卿以保其性命，但女兒不答應。待東窗事發，退婚書被女兒趁其不注意，拿下其烏紗帽而取出時，他猶做困獸之鬥，反告少卿栽贓時演唱「七字白」，林躍慶先生對老生的聲腔詮釋得極為恰當！

身段方面：

第一幕李元順驚慌進門，連續做出二次栽步（亦名前跌步），以表示急促中內心慌亂不定，第三次則跌坐於椅子上，林躍慶先生的表情及身段均做得恰到好處。刑部主事張一同帶兵前來抓他時，除去他的烏紗帽；後來張一同見風轉舵願為他的女兒做媒，兩人成為一丘之貉，李元順用手指著張手上的烏紗帽，張含笑將烏紗帽拋向李元順，李則得意地接穩官帽，真是好一幅官場浮沈錄啊！第三幕張一同前往李元順府中，轉告嚴丞相命其前來通知即日前來訂親事宜，張一同與李元順各自作一「雙翻揚袖」（亦名男分水袖），及「點步翻身」之身段，表示兩人友誼非比尋常

，並且內心歡樂無限之狀。此劇之特點為主角的表現方式，主要為唱腔及唸白，反而配角之身段比主角多。因為配角為反派，此身段即用來表現其內心翻騰變化，或是行虛偽詐騙後得意之狀。李元順命僕人至江邊請回沈少卿時，亦作一跑圓場之身段，此處用來表現小人諂媚之嘴臉。第五幕一開場，張一同成了囚犯被李元順押解，二人一起做一「蹉步」，表示囚犯心情緊張恐慌，李元順因押住囚犯故與囚犯做同一身段，此身段搭配極佳，確實令人感慨於官場之起伏多變。月娥昏倒，阿菊急欲延請大夫，不小心撞倒李元順，李元順又做一次「栽步」，李元順身段之多，頗有丑行之詼諧效果。第三審證據確鑿之時，李元順在驚嚇之餘跌坐地上，做了一「屁股坐」之身段以表現大勢已去之心情。

五、杜玉琴小姐：

杜玉琴小姐飾演李元順之妻 李夫人，是一位見利忘義，狡猾奸詐且尖酸刻薄之官夫人。她自私無情，擅長撒謊且面不改色，只想攀附權貴，謀一己之私利，不願與落難之沈家同甘共苦，是一典型之勢利小人。

唱腔方面：

第一幕還不知沈家遭巨變時，李夫人唱「七字調」表明李沈兩家有情有義，這句話是為其日後翻臉無情之表現所作之反諷映襯之用。強逼沈少卿退婚時，李夫人亦演唱「七字調」，可見「七字調」之妙用無窮，不論在任何時間、任何心情均可使用之。第八幕第三審時，李夫人演唱「都馬調」苦勸月娥嫁給少卿。杜玉琴小姐真不愧為資深演員，不論「七字調」或「都馬調」這二種最高難度的曲調，杜小姐緩緩唱來真是游刃有餘、韻味十足呢！

身段方面：

由於李夫人是個老旦，身分是官夫人，且非主角故不太多身段。只有在第三幕一家三口商量好，要做個快樂的「牆頭草」，全家永遠無災禍時，高興之餘三個人各自搖搖擺擺，又耍水袖，又快走又跳躍地作出無限歡樂的身段，好像跳三人舞蹈似的。在第八幕三審時，月娥急欲悔婚，忍不住說出「有退婚書」時，李夫人趕緊上前制止，二人做出一番拉扯的身段。總之，杜玉琴小姐雖有紮實之基本功基礎，但在此劇中卻有「英雄無用武之地」之感慨啊！

六、其他（呂雪鳳、林佩儀、曾憲壽、張素卿、簡蕙如、羅育忠、林春發）：

呂雪鳳小姐：

呂小姐飾演李春娘（李月娥）之父李老伯，是一老漁翁，為人慈祥和藹，且富正義感樂於助人。呂小姐最擅長演老生，尤其在唸白方面，更是深得老生之韻味，真是演李老伯的不二人選呢！她在唱腔方面音色高而亮，故能完全表達出老人家悲涼滄桑之感，她的老生走步自然平實，將老人家步履蹣跚之衰老樣貌表現得十分貼切呢！

林佩儀小姐：

林小姐飾演五品郎中李元順府中之婢女阿菊，阿菊雖是個婢女，但較聰明伶俐，所以隨侍在小姐、夫人身邊，小姐要偷看沈少卿也叫她去看，要處理較重要的事都叫她，可見她是婢女中較得寵者。林小姐音色清麗圓潤，故唱腔表現頗佳，與小姐對唱「南光調」、「七字調」及「留傘調」，算是配角中演唱最多的呢！第三幕一開場忙著準備小姐的婚事，與李福一邊唸「咯子板」一邊作身段，兩人忙碌的身影就表現出李府上上下下為準備婚事而喜悅的心情。林佩儀小姐外表清秀，動作、表情均極自然，是年輕一輩的演員中表現頗為突出的一位。

曾憲壽先生：

曾先生飾演李元順府中之僕人李福，曾先生多次參與河洛歌仔戲的演出，其武功強，表現突出。在第三幕李府準備婚事時，曾先生則一邊唸「咯子板」一邊作身段。第五幕李府誤以為沈少卿欲前來迎娶，全家上下忙成一團，李福拿著兩個燈籠，邊耍身段邊「數板」，並且跳到桌上翻筋斗，且拿著燈籠連續表演「鷓子翻身」。這也是此戲之特色，高難度的身段留給小配角來做，可見全體演員個個都是身懷絕技的啊！

張素卿小姐：

張素卿小姐在配角上表現得相當稱職，她的音色高亮，音域寬廣，能唱能演，尤其是卑微之小官吏演來尤其入木三分。張小姐飾演順天知府吳乙九，他的官職不大，雖也頗有官場應對經驗，卻不願得罪上司與相府，因此在兩難中雖做出正確判斷，鳳冠給郎中之女，少卿給漁家女，但卻因李元順全家不服，而假裝肚子痛不再審案。張小姐將此小官之為難心境詮釋得淋漓盡致！但張小姐因外形不夠亮麗，故始終未能擔任較重要之角色。

簡蕙如小姐：

簡小姐飾演趙都察，趙都察比吳乙九官職大，較瞭解官場生態，故欲兩面

討好，竟判沈少卿娶二人，李月娥為元配，李春娘為偏房，結果引起雙方之不滿，真是「豬八戒照鏡子」裡外不是人！簡蕙如小姐唱腔表現不錯，但演技動作稍嫌誇張刻意，並未完全融入劇中人之情境中，故可看出其表情及動作較不自然之處！

羅育忠先生：

羅育忠先生雖然只有二十幾歲，但演技還不錯，他飾演刑部尚書鄒應龍，略施小計即使李元順父女自投羅網，自動交出退婚書。鄒大人一出場即與士兵作一出場身段，羅先生頗有架勢，是年輕一輩中老生的最佳接班人！但仍需磨鍊，因羅先生的扮相不夠幹練老道，畢竟「薑還是老的辣」！年輕人的韻味總是不夠蒼老啊！

林春發先生：

林先生飾演刑部主事張一同，張一同是嚴嵩之爪牙，在捉拿李元順時趾高氣昂，與李元順同流合污時則滿身官官相護之味，他將烏紗帽拋給李元順之時，做出諂媚討好之笑容，真是一可鄙之貪官啊！前往李元順府中說媒，與李元順各作一耍水袖身段，表現二人沆瀣一氣之態。嚴嵩罪證確鑿，張一同被連累，由李元順押解，張一同做了二次「後墜髮」與「前墜髮」之身段，於此可見其功力之深厚，真不愧為副導演啊！

第三節 《鳳冠夢》之文學修辭美

民間文學遺產是中國優秀文學遺產的重要組成部分，它在中國古代的優秀文化中扮演著極其重要的角色。而什麼是民間文學呢？徐蔚南曾說：

民間文學是民族全體所合作的，屬於無產階級的，從民間來的，口述的，經萬人的修正而為最大多數人民所傳誦愛護的文學。（注1）

民間文學的表現手法是多樣化的，而較重要的是修辭，以下為《鳳冠夢》之文學美：

一、夸飾：

此劇本屬夸飾的有：

少卿（山伯探）：枉費讀破萬卷書。

李元順（白）：我會得意萬萬年。

月娥（白）：我一百個不願意，一千個不願意。

二、譬喻：

此劇本屬譬喻的有：

幕後唱（怒 罵）：晴空忽然傳霹靂，霎時地裂與山崩，青藤原想攀大樹，誰知樹倒反壓藤。

夫 人（ 白 ）：現在咱是過河搭錯渡了。

少 卿（慢 頭）：聞言猶如雷擊頂，霎時大禍來降臨。

夫 人（ 白 ）：烏龜掀掉大石板，全身攏輕鬆。

李元順（ 白 ）：若是嚴相國答應，我就釣著一尾大魚，我何不見風轉舵來答應伊。

月 娥（ 白 ）：春天若來柳成蔭，好運一來銅變金。

夫 人（ 白 ）：這叫做「老鼠入牛角」穩篤篤。

月 娥（ 白 ）：我的終身大事不就菜籃挑水雙頭空。

李元順（七字轉雜念調）：這陣勝負未決定，咱不可一注押孤邊。

李元順（七字調轉雜念調）：任伊官場風浪似大海，咱同款穩坐釣魚台。

李老伯（都馬調）：天要下雨女要嫁。

少 卿（ 白 ）：如沐春風，如浴朝陽。

吳乙九（ 白 ）：那會用得搶槽食過界。

趙 基（ 白 ）：承蒙見愛，當效犬馬之勞。

鄒應龍（白）：不驚誰人銅牙槽鐵嘴齒。

李元順（都馬調）：阿爹這一身擔，今就要全靠你。

李元順（都馬調）：人講大樹若倒，鳥也無處避。

三、摹寫：

對事物的各種感受加以形容描述叫作「摹寫」。（注2）也叫「白描」（注3）

此劇本屬摹寫的有：

阿菊（三盆水仙）：中秋佳節好天時，月上柳梢掛天邊，李府上下忙準備，等待佳婿賞月圓。

春娘（思君）：中秋明月照西窗，遠山近水白茫茫，春娘借光補破網，爹爹夜釣未回航。

少卿（歡喜冤家）：晚風輕拂垂楊柳，夕陽西照黃沙洲，眼望歸雁飛入巢，更添滿腹思親愁。

春娘（慢板七字調）：伊做人忠厚識禮儀，每日勤讀聖賢書，有話要講羞無比，待阮三彎六幹來試探伊。

李福、阿菊（咯子板）：老爺生一個金查某子，三月與沈府做親情，升官發財攏免驚，連跳兩級入京城，八月退婚換配嚴府，侍郎升官做尚書，若照焉爾繼續舞，到尾敢會做國舅。

四、借代：

此劇本屬借代的有：

月娥（白）：我要做狀元夫人，我要戴鳳冠穿霞帔。

（鳳冠霞帔借代為榮華富貴。）

春娘（白）：阿嫂必定是美釵裙。（釵裙借代為女子。）

春娘（串調）：你嫌阮貧赤低門楣。（低門楣借代為貧窮。）

李老伯（白）：阮做稽人的銚角。（銚角借代為處世態度。）

李元順（白）：聖上龍心大悅要招為東床駙馬。（東床借代為女婿。）

月 娥（白）：你會生會死是你家己的八字。（八字借代為命運。）

五、類疊：

此劇本屬類疊的有：

阿菊（南光）：天庭闊闊目眉彎，耳仔大大下顎滿。

春娘（思君）：遠山近水白茫茫。

李老伯（白）：鄉下人大大小小攏叫我阿伯。

夫 人（白）：你爹受你來致蔭，節節高升木成林。

李元順（白）：拏到沈少卿，官職步步升。

夫 人（白）：這叫做老鼠入牛角穩篤篤。

李元順（七字調轉雜念調）：這時還是亂紛紛。

春 娘（四季調）：爹爹每日笑眯眯。

李 福（數 板）：紅紅喜燈兩邊排，鼓吹八音加鼓介，狀元騎馬踉踉來
，頭插金花燐燐熠，身穿官服紅炬炬，搖搖擺擺過街市。

趙 基（白）：相國高高在上，豈能直言。

第四節 《鳳冠夢》人物性格分析

亞里斯多德在《詩學》的第六章說：

一部戲劇中之性格在於顯露人物之倫理意圖，亦即他們所選取的或避免的事物之種類；只有當倫理之意圖不明顯時可用言詞來表現，故言詞所涉及者如為純然與此無關之事均非表現性格。

也就是說一個人的性格與他的行為相關，必要通過什麼樣的行為，才能表現出他是什麼樣的性格。

所以戲劇人物應該是自我生命力與生命意志的展現者，必須有一個清晰的絕對自我，也就是有一個人物的性格典型。以下即為《鳳冠夢》幾個主要人物的性格分析：

一、沈少卿：

沈少卿在此劇中雖為名門之，但仕途未顯即家遭巨變，故其個性不是風流倜儻，而是多愁善感。在家人被捕時，岳父岳母非但不施與援手，竟為求自保而逼他退婚，這種落井下石的舉動，使他對人性失去信心。導致日後雖對春娘傾心，但唯恐春娘嫌棄他，直到春娘表明心跡，他才恍然大悟地唱道：

枉費讀破萬卷書，只見官家重名利，不識蓬門有珠璣。

由此可見沈少卿個性之轉折，在家變之前，是一只知飽讀詩書卻不知人心險惡的斯文儒生；家變後，遭勢利之岳父母嫌棄並置其生死於不顧，乍見人性之自私竟至如此地步，頓感自卑、絕望，故封閉自我之情欲，並於其個性之軟弱處出現強化作用。他不敢表露自己的感情，也不敢敞開心胸接受春娘的一片愛慕之情，甚至於連自己的真實姓名及身世都不敢坦白的告訴李家父女；直到春娘一再質問為何拒絕她的感情，他才娓娓道出事實真相。所以沈少卿就氣質類型上觀之，並非積極

熱情、血氣方剛之青年男子；反倒類似「雪梅教子」中，秦雪梅之未婚夫商琳，他們都是溫文儒雅、深情款款，但卻缺乏積極開朗之個性。像河洛歌仔戲的另一齣戲（台灣我的母親）中的劉金漢也是屬於這一典型之人，而且也同樣是由郭春美小姐飾演。

二、李春娘（李月娥）：

漁家女李春娘，本名李月娥，小名李春娘。她是一位聰明嫻淑，秀麗深情的少女。她很勇敢，少卿逃入她家後，她用魚叉指著少卿，不但毫不畏懼，且懂得保護自己。知道少卿是被奸賊嚴嵩所陷害的好人時，馬上當機立斷想了一個好方法救人，於此可見其機智過人。試探少卿是否已娶妻時，亦可見其聰慧多情。等父親問她是否

願嫁少卿時，她顯得無限嬌羞，可見她是一位頗為矜持的少女。但是當她聽到少卿說「還要三思」時，她卻突然大發雷霆，堅持打破沙鍋問到底。這一段筆者認為表達得不太恰當，本來是一位多情聰慧的少女，為何突然變得如此大膽質問，且強人所難的非得給一答案不可，這裡的人物性格稍有瑕疵，春娘表現得太過強勢，且聽她如何逼問少卿：

春娘（串 調）：你是嫌阮非美女？

少卿（白）：不是。

春娘（串 調）：你嫌阮村姑無讀書？

少卿（白）：不是。

春娘（串 調）：你是嫌阮無舒適？

少卿（白）：不是。

春娘（串 調）：你嫌阮貧赤低門楣？

少卿（白）：不是。

春娘（白）：這也不是，彼也不是，你講、你講、你到底為什麼？

第四幕一開場，兩人還情意綿綿的互訴衷曲，為何等她的父親表明要將她嫁少卿後，她卻忽然變得如此咄咄逼人，縱使她沒唸多少書，想要表達她的坦白率直，或是內心太過激動，都不該有如此犀利之言辭，故此處是春娘這一人物的小瑕疵！在一審時，表明自己願與少卿同甘共苦永相依，此處與前面所顯現之個性較為吻合，充分顯現出小村姑對愛情的執著。對愛情來說，春娘比月娥高雅許多，她追求愛情，願意同甘共苦，不計少卿逃犯之身分，她擁有崇高的情操，真令人佩服。春娘這一角色，與河洛歌仔戲《曲判記》中之漁家女江若琴的角色屬同一類型，且均為石惠君小姐所飾演，可見河洛歌仔戲之演員均有其各自擅長之角色典型，演員與劇中人相得益彰，這也是河洛製作人劉先生用心選角之處。

三、李月娥：

五品郎中之女李月娥是一反面人物，她是用來與李春娘做一強烈之對比，因此，兩

人雖然姓名完全相同，但卻一貧一富，一自私勢利一重情重義。李月娥出身官宦之家，且為獨生女，又是京城第一美女，故驕縱任性，目中無人，且嫌貧愛富，唯利是圖。她只在乎沈少卿的身世、外表及是否可讓她享受榮華貴，其餘她一概不在意。且看她如何追求名利，當她聽說沈家有可能無罪獲釋時，她唱道：「您豎在牆上看予準，我暫時雙腳踏雙船。」

她只想嫁入豪門，根本不考慮對方品行如何，也不想與對方同甘共苦，只想坐享其成，享受榮華富貴，真是「超級拜金女」！且她也是一自私不孝之人，當三審鄒應龍以其父「犯了欺君大罪」之由，強迫她嫁給失去官職、永不錄用的沈少卿時，她不肯答應，其父苦苦求她，要救父親一命，她竟然狠心地說：

「爹，我不要你的頭殼，我要鳳冠霞帔！」

這是多麼冷酷無情之人啊！但是這一角色在一審時有一大敗筆，當吳大人問她為何愛沈少卿時，她回答道：

「我愛伊少年中狀元，予我穿霞帔戴鳳冠，我愛伊爹親做丞相，致蔭我富貴雙齊全。」

筆者認為沒有人會笨到在對簿公堂時，說出如此真心話，她出身名門，想必曾習詩書，只要稍有學識的人都會知道，在公堂上一定要用冠冕堂皇的理由來求得勝算，那有人會毫不掩飾地，在大庭廣眾面前暴露自己貪圖對方權勢的私心，想必這段答話需要修正，方符合此人物之身分及個性。

四、李元順：

李元順是此劇之關鍵人物，此劇劇情之發展，全在他一念之間。此婚姻之變化全由他而起，他操縱著女兒、少卿與漁家女之命運。李元順是一勢利官僚，更是一老奸巨滑之老賊，他身上擁有所有官員可能會犯的毛病，他是所有貪官污吏中之「集大成」者，故最後落得一場空之下場。但角色之言詞過於粗俗。誠如李漁在《閒情偶寄 詞曲部》的 詞采 裡所言：

極粗極俗之語，未嘗不入填詞，但宜從腳色起見。如在花面口中，則惟恐不粗不俗，一涉生、旦之曲，便宜斟酌其詞。無論生為衣冠仕宦，旦為小姐夫人，出言吐詞當有雋雅春容之度；即使生為僕從，旦作梅香，亦須擇言而發，不與淨丑同聲。以生旦有生旦之體，淨丑有淨丑之腔故也。（注4）

筆者認為不可為了突顯李元順勢利小人之嘴臉，就用粗鄙之言詞，因為他畢竟還是朝廷命官啊！且看他的言詞如何粗俗：

李元順（白）：人攏死去佗位去，攏加我出來，攏出來！

李元順（白）：死丫頭，你欲去報喪是否？

此種粗野言詞，不合乎現實生活中一身居高位者所應有之言談，此處應修改之，否則有損人物之性格刻劃！

五、其他（李夫人、李老伯、吳乙九、趙基、鄒應龍）

李夫人：李夫人為一勢利之官夫人，此劇中李元順一家三口均極粗俗，且聽李夫人如何罵李元順：

李夫人（白）：攏是你這隻死老猴，無緣無故將伊配嚴家。

聽到皇上想招沈少卿為駙馬時，她又說：

李夫人（白）：伊附豬附牛附馬，與咱甚關係！

一審時聽吳乙九的宣判，心裏不服，她又罵道：

吳乙九（白）：這叫做各取所需，兩全其美。

李夫人（白）：美，美你去死！

李夫人口出穢言，絲毫不把吳大人放在眼中，這種言行實不符郎中夫人之身分，此人物之性格塑造亦為敗筆。

李老伯：李老伯為一慈祥和藹之老漁翁，不但熱心助人，且善解人意，對沈少卿無限關懷，絲毫不嫌棄其逃犯之身分。他還是個有正義感，明辨是非之人，且聽他的言詞：

李老伯（白）：阮不是彼款看人得勢就去捧，看人落災就走避，那種人。

他是用來與李元順作一映襯的，一個仁慈一個狡詐，一個熱心一個勢利，一正一反，兩相比較，人物的個性即更見顯明！

吳乙九：

吳乙九、趙基、鄒應龍三位大人配合著三審，剛好形成一種層遞法。從小知府開始，一個官卑職小的小官吏，他雖稍有良知，但卻不敢得罪任一方，所以將鳳冠判給官家女李月娥，將沈少卿判給漁家女李月娥，這真是他所謂的「各取所需，兩全其美」啊！可惜李元順等三人兇悍無比，硬要他重判，他只好假借肚子痛，逃避現實之兩難，這就是人微言輕的小官吏的難處啊！

趙基：

趙基是個都察，他的官職比吳乙九大，但還不夠大，所以他只好去猜測上司的心意，以便於逢迎拍馬，可是很倒楣，他猜錯了，以致於判了個「合情合理，皆大歡喜」，沈少卿娶二個老婆，李月娥為元配，李春娘為偏房，理所當然，三方都不同意。由此可見官場文化，官官相護，人人都想當濫好人，誰也不想得罪上司及達官顯貴。趙基更是個典型的例子，還沒審案前先和李元順把酒言歡，更自以為是的誤以為只要討好雙方，準能升官發財，這真是「官場生態面面觀」呀！

鄒應龍：

鄒應龍是刑部尚書，他負責第三審，他代表政治中的一股清流。使我們對社會仍抱有一絲希望，因為人間總算尚有正義與公理，在最後把關的「高級官員」果然不負眾望，藉由聰明才智，懲處了搖擺不定的狡詐奸佞，為小老百姓伸張正義，結束了這場各執己見的荒謬官司。鄒應龍是正義的化身，他一開始就立場客觀的力求證據，非但無視於雙方的高官顯爵，更是以嚴謹的態度審判此案，且聽他先如何聲東擊西的略施小技：

鄒應龍（白）：沈少卿既聘李尚書月娥之婚約，又與漁女私訂終身，莫此為甚，敗壞善良風俗，革去狀元功名，永不錄用，押下去！

他真是何等的熟悉法令，善用法規，方能置雙方於其掌握之中，真不愧為刑部尚書啊！

第七章 河洛歌仔戲表演藝術之分析比較

針對此五齣戲之表演藝術，筆者綜合歸納出四項重點，即題材劇情類別之異同、表演藝術之美感呈現、劇本修辭之成就及人物性格之是否成功，謹對此作一綜論。在題材劇情探索方面，誠如李漁所言：

古人作文一篇，定有一篇之主腦。主腦非他，即作者立言之本意也。傳奇亦然。一本戲中，有無數人名，究竟俱屬陪賓；原其初心，止為一人而設，即此一人之身，自始至終，離、合、悲、歡，中具無限情由，無窮關目，究竟俱屬衍文；原其初心，又止為一事而設。此一人一事，即作傳奇之主腦也。（見李漁《閑情偶寄 結構第一 立主腦》）故先探討其最主要之題材劇情類別。

第一節 主題結構人物之異同

李漁認為必須以「一人一事」貫串全劇，雖然情節之複雜、人物之繁多，但終究是為了此一「主腦」而進行，唯有如此，戲曲所欲表達的意念才得以完整，意圖才足以明確。故在此節亦分三部分討論之。

一、主題不同，所欲闡揚之論點有何相同之處：

主題不同之處：

《闖堂救婿》之主題為一英勇之小丫環為救一好男人，用其智慧為相府千金救出意中人，顯現聰慧勇敢之小婢女春草勇「闖」公堂之事。全劇均在表彰婢女春草靈敏機智，以此顯現不同於古代女性柔弱而任人擺布之女中豪傑，亦以此將官場之逢迎拍馬作一諷刺，以突顯卑微女性之聰慧、有膽識。

《殺豬狀元》之主題在於「殺豬」（屠夫）與「狀元」之比較，以此二人身分地位不同，一卑微一高貴，乃至最後卑微者因善良之本性而獲官位，高貴者因忘恩負義而一無所有終至自殺，以此表現卑微之小人物其內心之良善本性，比見利忘義之偽君子高尚許多。

《鳳凰蛋》之主題在於顯現忠厚善良之老百姓與貪官污吏之自私自利相比較，以一顆稀世珍寶「鳳凰蛋」來考驗人性，以此劇表現出人性之弱點與善良。當官者反而為個人私利而不惜矇騙世人，小老百姓則以其善良本性展現人性之光輝。

《鳳冠夢》之主題在於代表榮華富貴之「鳳冠」，以官家千金追求「鳳

冠」，而漁家女追求真情，兩相對比，顯示出小老百姓可貴之真情比官家千金之勢利無情更令人珍惜。

闡揚論點相同之處：

四齣戲均以卑微之小人物與高貴之官家相互比較，且小人物都是正義善良者，而官宦之人則虛偽勢利、面目可憎者。例如：

《闖堂救婿》中之小婢女春草與誥命夫人之對比。

《殺豬狀元》中之屠夫胡山與狀元朱文進（黨金龍）之對比。

《鳳凰蛋》中之樵夫張老好與馬太守之對比。

《鳳冠夢》中之漁女李月娥與官家千金李月娥之對比。

二、各取材自社會中那些階層及人物

相同階層人物之不同表現之處：

四劇中小人物之不同表現之處：

《闖堂救婿》中之小婢女春草除了聰明，最主要之表現為不畏強權之勇敢行為，並且條理清楚的與誥命夫人辯駁。《殺豬狀元》中之屠夫胡山善良有正義感，他有情有義更是一位表裡如一的孝子，他淡泊名利，只在乎母子、兄妹及朋友之情。

《鳳凰蛋》中之張老好為一仁慈之老好人，他全無私心，一切只為國家、宰相著想，全不顧及自己，完美的人格毫無缺點可言。

《鳳冠夢》中之漁家女李月娥是一聰明多情的少女，她不愛慕虛榮，只求與有情人同甘共苦。雖出身卑微，卻不貪慕榮華富貴。

四劇中官宦之人不同表現之處：

《闖堂救婿》中之胡知府是一逢迎拍馬但不失理智之官員，他雖然現實勢利卻懂得用技巧掩飾。誥命夫人則雖表面出身高尚之官宦之家，實際上卻是一蠻橫不可理喻之人。《殺豬狀元》中之狀元朱文進（黨金龍）因被奸相追殺，而四處

逃亡流浪，因而產生過分重視名利而罔顧親情之心態，但最後良心發現自殺身亡。

《鳳凰蛋》中之馬太守則是一貪官污吏，既好女色，又膽大包天敢欺騙皇上，還欺負善良百姓，真是集所有官吏之錯誤於一身。

《鳳冠夢》中之官家千金李月娥是一自私勢利之人，她愛慕虛榮，為了追逐榮華富貴不惜犧牲父親的性命，更不用說會為沈少卿而吃苦。李元順本是五品郎中，後升為尚書，他是一個牆頭草，左右搖擺，真是「西瓜偎大邊」的卑鄙勢利之人，為了保住自己的榮華官位不惜誣陷別人。

相同階層人物之相同表現之處：

四劇中小人物之相同表現：

《闖堂救婿》中之官家婢女春草，她所代表的是低下階層的僕役，雖是小人物卻很聰明有正義感。

《殺豬狀元》中之屠夫胡山，他是卑微的屠夫，但也是聰明又有正義感，又懂得為他人著想！

《鳳凰蛋》中之張老好是一樵夫，他善良又明辨是非，又能設身處地為他人著想。

《鳳冠夢》中之漁家女李月娥，雖家境貧窮，但聰慧有正義感，又懂事又重情義。

四劇中官宦之人相同表現之處：

如《闖堂救婿》中之胡知府、誥命夫人都是勢利現實，懂得逢迎拍馬，欺善怕惡，擅於欺瞞，虛偽狡詐。《殺豬狀元》中之狀元朱文進，奸相楊獵；《鳳凰蛋》中之馬太守；《鳳冠夢》之官家千金李月娥等，都是同一類型之人。

三、結構之異同：

人物、情節、立意，是構成結構的三大要素。清朝人劉熙載《藝概 詞曲概》中亦言：

「篇法不出始、中、終三停。始要含蓄有度，中要縱橫盡變，終要游不竭。」

所以戲曲的「開場」是要為後面劇情做好準備，推進「主戲」的發生與進行，並對形成衝突的原因背景予以說明。「中段」包括衝突的進展、轉化等，為全戲的主體。「結局」是衝突解決，完成全劇，結束全劇。

結構之異：

《闖堂救婿》是先以一命案 吳獨被薛玫庭所殺，再以薛被押至公堂，然後引出主題 春草闖公堂，引起衝突後，再以春草之聰明化解危機，促使小姐與薛有情人終成眷屬。

《殺豬狀元》是以朱文進（黨金龍）落難被胡山所救，得以進京應考，高中狀元後忘恩負義，與胡山形成強烈對比，這二人之衝突即為主題，終於邪不勝正。

《鳳凰蛋》是以張老好得蛋，引起眾人爭奪（此為主題），藉此點出人性之可鄙可笑之處，再做一警語作結。

《鳳冠夢》以李元順全家攀附權貴，與沈家聯姻，因沈鍊被捕即逼少卿退婚，又與嚴丞相聯姻，後沈家平反，則又後悔強要少卿娶其女。以鳳冠作為名利之象徵，李家追逐名利之可鄙嘴臉，最後終於敗訴。

結構之同：

「開場」均直接破題，點出主題，進戲迅速，交代清楚，情節連貫。「中段」起伏轉折，製造衝突，再凝聚高潮；「結局」則解決問題，造成震撼，發人深省，完成戲曲教化人心的作用。四齣戲均按此原則推進，頗能達到戲曲的藝術境界。

第二節 表演藝術之美感呈現

表演藝術的特性，全在於以形象來描寫形象。舞台上，演員以自身創造性的舞台行動對人物進行直接描寫，從而到達角色的彼岸，藝術地再現人物與生活，讓人們得以通過舞台行動，對人物進行審美評價。戲是要靠人來演的，而要完成對人物的塑造，就須得通過人物的台詞和動作去實現。亞里斯多德也說：

戲中人既通過富於表情的台詞，又通過身體各部分的繪畫式的姿態和反映內心的姿態和運動，把他們的意志和情感變成客觀的可以目睹的。（注1）

所以說，演員的唱腔及身段，能傳達出觀眾所欲欣賞的戲曲美，因此值得深入探討之。

一、唱腔方面：

曲調運用之異：

不同曲調之運用：

《闖堂救婿》因為「七字調」用了十七次，「都馬調」用了十九次，所以此劇演唱的曲調只有六種，全都和其他四劇重複，因此，此劇沒有與其他四劇不同之曲調。

《殺豬狀元》用了十五種曲調，其中河洛三調、愛姑調、更鼓反及四空調是其他四劇所未運用的。

「河洛三調」適用於歌舞表演，因其曲調柔和優美，故用於楊丞相色誘朱文進時之歌女舞蹈。

「愛姑調」是一較哀怨舒緩的曲調，用在黨家母女千里尋找兒子的艱辛。

「更鼓反」曲調歡愉，用在胡山暗自思考要接黨鳳英回家去陪伴他的義母，兩人各蒙其利。

「四空調」曲調輕快活潑，用在胡山很高興的述說，黨家母女分別被他迎回家團聚之事。

《鳳凰蛋》用了二十三種曲調，其中說媒、哪嘎嘎調、暖烘、豔歌妙舞、耍金扇、撲燈蛾、都馬篤板、花嬌豔、南山桂樹等九個曲調，是其餘四齣所未運用的。

「說媒」曲調輕柔委婉，又略帶喜感，是用來表現張老好看到鳳凰的情形。

「哪嘎嘎調」曲調輕快，充滿鄉土氣息，適合較低俗之小人物，用來敘述張三舍聽聞消息，四處尋找鳳凰蛋之心情。

「暖烘」是一柔和委婉的曲調，適合於歌舞歡樂氣氛，在馬太守紙醉

金迷的糜爛生活中，歌女歡樂場面表現出馬太守的貪污昏聩。

「豔歌妙舞」曲調柔媚低迴，適用於歌舞場面，與「暖烘」連用，二者相輔相成，更富變化。

「耍金扇」也是一輕快自然的曲調，適用於快樂心情，此劇用於馬太守欲獨吞鳳凰蛋之興奮之情。

「撲燈蛾」與「耍金扇」為同一性質之曲調，也都同為馬太守所演唱，表現類似的瞞天過海的小人心態，馬太守可鄙可嘴臉，於此二曲調中表露無遺。

「都馬篤板」此一曲調擁有「都馬調」的敘事功能，一個曲調演唱十二句，敘述馬太守在皇上面前，誇張地強調自己如何辛苦的尋找鳳凰蛋。

「花嬌豔」是一絢麗多彩的曲調，是由娘娘演唱，提醒皇上若無法長命百歲則富貴如雲煙，以嬌媚的聲腔勸皇上與她一起享用鳳凰蛋。

「南山桂樹」也是一溫婉柔情之曲調，是由皇上與娘娘合唱，表現兩人鶼鶼情深。且與「吟詩調」連用。

《新鳳凰蛋》中用了二十二種曲調。其中春光、游潭、南補甕、朱公祖、洗衣調、工廠褒歌、運河哭、代七字調、萬古流芳等九個曲調，是其餘四齣戲所未運用的。

「春光」是一輕快柔婉之曲調，春光、游潭、七字調這一連唱之曲調擁有流行歌曲的曲風，廣受大眾喜愛，為四位村姑與鳳兒輪唱之曲調，用來表現村野情趣及良辰美景。

「游潭」的曲調風格近似「春光」，有「華爾滋」的味道，乃村姑與鳳兒嬉戲玩樂之表現。

「南補甕」是一逗趣活潑之曲調，也適合敘事，是張老好因為撿到鳳凰蛋，內心愉悅所演唱之曲調。

「朱公祖」也是表達快樂情緒的曲調，是由張老好與鳳兒對唱，張老

好敘述他所看到的鳳凰向女兒炫耀。

「洗衣調」承接「朱公祖」的歡樂曲調，屬俏麗可愛的情緒表現，用來表示鳳凰是難得一見的珍禽。

「工廠褒歌」是輕快中帶有調皮意味的曲調，它屬於彩旦演唱之曲調，牛夫人為一彩旦，演唱此調頗有俏皮意趣，用來敘述牛知縣的辛勞。

「運河哭」是一哀傷酸楚的曲調，是歌仔戲所有曲調中最具獨特藝術的曲調，用來表現牛夫人不小心打破比她的生命還珍貴的鳳凰蛋，內心無比惶恐與哀慟的情緒。

「代七字調」是一敘事性的曲調，用來表示馬騰雲內心的轉折。

「萬古流芳」是一抒情的曲調，由皇太后與小皇帝對唱，用來敘述為老相國尋寶蛋，但遍尋不著之焦慮心態。

《鳳冠夢》中用了二十五種曲調。其中三盆水仙、南光調、怒罵、思君、王文英、霜雪調、湖南調、咯子板、留傘調、歡喜冤家、四季調、山伯探、新風瀟瀟等十三種曲調為其餘四齣戲所未運用的。

「三盆水仙」是一熱鬧迎賓之曲調，用來敘述李府忙著準備陪佳婿賞月的情形。

「南光調」是一亦莊亦諧的曲調，在此處偏向諧趣風格，由阿菊與月娥對唱，二人敘述沈少卿的相貌，並雀躍不已。

「怒罵」是一快板，節奏性強，用來表現罵人或遭遇不測，內心無限驚恐之狀。

「思君」是一悠揚柔美的曲調，唱來頗令人著迷。在浪漫的氣氛下，漁家女李月娥（李春娘）在月下修補魚網，充滿了無限柔情，此調最適合青衣演唱。

「王文英」是一抒情且略帶傷感的曲調，表現了沈少卿幽幽地訴說他悲涼的身世之情，最適多愁善感者演唱之。

「霜雪調」專門用來敘述劇中人淒慘遭遇之曲調，尤其是落魄書生，飢寒交迫將要因凍餓而昏倒前所演唱之曲調。

「湖南調」是一抒情的曲調，也可用在喜樂的場面。用來表現別人蕭索，但李府卻輝煌。

「咯子板」是一類似「數板」的唸白，但「數板」沒有音樂，而「咯子板」卻有背景音樂。

「留傘調」是一極為流行的喜慶音樂，但其他四齣戲卻都未用此調，此處用來表現阿菊與小姐對唱，阿菊讚美少卿，小姐卻嫌少卿窮酸。

「歡喜冤家」是一抒情曲調，適宜男女戀人對唱，此處則是少卿於暮色中，眼望歸雁而思念親人所演唱。

「四季調」也是抒情柔婉的曲調，充滿愛慕之情或含情脈脈者最適用此調。此處是用來表示漁家女春娘對沈少卿的一片深情。

「山伯探」是一較高亢激動之曲調，此處是沈少卿原本誤以為，眾人都是為保護自己而避免被逃犯連累的，不料春娘竟以深情相待，感動之餘演唱此調以抒發內心之激動情緒。

「新風瀟瀟」是一淒厲哀傷的曲調，此處為嚴嵩獲罪，張一同受連累，被李元順押解時所演唱，有突遭巨變，內心驚懼慌亂之感。

曲調運用之同：

五齣戲均使用者：

「七字調」是歌仔戲中最重要的曲調，它是台灣民間的「俗謠之王」(注2)，一齣戲若不唱「七字調」，必然會失去歌仔戲所應有的獨特色彩，所以說「七字調」是歌仔戲的「國歌」。「七字調」是萬能唱腔，可適用於各種情境，《闖堂救婿》使用十七次「七字調」；《殺豬狀元》使用二十一次；《鳳凰蛋》使用十一次；《新鳳凰蛋》使用十三次；《鳳冠夢》使用最少只用了九次。可見「七字調」真是歌仔戲中的「招牌曲調」。

「都馬調」是除了「七字調」外，表現力最強的曲調，它的旋律比「七字調」更富變化，不論抒情或敘述均無所不宜，故為極流行之歌仔調。《闖堂救婿》使用十九次的「都馬調」，《殺豬狀元》使用三十二次；《鳳凰蛋》使用十五次；《新鳳凰蛋》使用十七次；《鳳冠夢》使用最少，用了十二次。對「七字調」而言，「都

馬調」大有後來居上之勢。

四齣戲使用者：

四齣戲均使用之曲調有：

「什念調」又稱「雜念仔」，因為它的演唱近於念白或誦念的方式，且多用於長篇敘述，內容紛雜，故稱為「雜念調」。

《闖堂救婿》使用三次，用於春草和小姐互相爭辯，到底是小姐名節較重要，還是薛玫庭的生命較重要。

《殺豬狀元》使用九次，用於胡山和朱文進兩人互報姓名、家世並義結金蘭。

《鳳凰蛋》使用八次，用於牛知縣與其妻為爭奪鳳凰蛋，彼此指責所演唱之曲調。

《鳳冠夢》使用二次，用於李元順一家三口打算「雙腳踏雙船」，三人興高采烈的商量後，得意之狀。

「十二丈調」，此調極通俗輕快，亦較俏皮活潑。

《闖堂救婿》使用二次，用於胡知府欲晉見相府千金，春草交代一些禮節時，胡知府所演唱之曲調。

《殺豬狀元》使用一次，用在胡山當了西台御史後，奉旨遊街時所演唱之曲調。

《鳳凰蛋》使用一次，用於張老好和百姓敘述梁老相國對百姓有多好，百姓如何感念他。

《新鳳凰蛋》使用一次，用於太后及皇上對唱百姓之重要，最後一句則由鳳兒和張老好合唱「大家一起迎向黎明」。

「數板」類似唸白，只是加上節奏，且要求押韻。

《闖堂救婿》中使用一次，用於王守備被春草騙到御筆樓，為了偷換書信，小姐送王守備一大堆東西，王守備拿到東西後高興的樣子。

《殺豬狀元》使用四次。第一次為二位衛士敘述夜明珠的由來及其重要性。第二次為胡山外出做生意，順便幫義母及義妹買些補品及布料。第三次為胡山受封西台御史，換好官服後敘自己內心感想。第四次為胡山拿尚方寶劍要殺朱文進時所使用。

《鳳凰蛋》使用一次，用於張三舍向張老好解釋為何要購買鳳凰蛋時所使用的。

《鳳冠夢》中使用二次，第一次為李福奉命布置大廳，以便迎接狀元公前來迎娶，李福拿著二個大紅燈籠，一邊耍身段一邊「數板」，極為精彩。第二次為趙基在二審前，向書吏誇耀他如何懂得官場文化時所用。

「慢頭」比「背詞仔（倍思仔）」速度更慢，也比「背詞仔」更悲鬱哀傷，為劇中人受重大刺激而昏倒，其甦醒時所演唱。

《殺豬狀元》使用一次，用於朱文進昏倒被胡山救醒後所唱。

《鳳凰蛋》使用二次。第一次為皇上聽說相國歸天，傷心欲絕地演唱此調。第二為張老好與鳳兒，聽牛知縣宣讀聖旨要將張老好斬首，父女倆對唱此調，以示其心中之無限驚慌與哀傷。

《新鳳凰蛋》中使用二次，第一次為馬騰雲聽牛知縣說鳳凰蛋有詐時，因作賊心虛，嚇了一大跳，所以演唱此調表示內心之驚懼。第二次是太后聽到鳳兒提醒朝政腐敗，是萬民的悲哀，不由心頭一震所演唱。

《鳳冠夢》使用一次，用於沈少卿聽李元順夫妻告訴他家遭巨變，內心震驚惶恐所演唱。

三齣戲使用者：

「背詞」又叫「背詞仔」、「倍思」、「倍思仔」，是一消極感傷、悲鬱失意之曲調。也可在演員未出場前演唱，以做為助場音樂。

《殺豬狀元》使用一次，在第一幕一開場時朱文進演唱之，以表示霜雪交加，他受不了快要昏倒了。

《新鳳凰蛋》中使用一次，用在第七幕一開場時，牛知縣匆匆忙忙，步履踉蹌地欲參見皇上及太后。《殺豬狀元》和《新鳳凰蛋》中之「背詞」都是由許亞芬小姐演唱，兩劇之「背詞」都有高難度之身段，使得此「背詞」更難演唱，但許小姐卻表現得頗為稱職！

《鳳冠夢》中使用一次，在第二幕一開場時，沈少卿倉惶逃走，後有追兵，沈少卿則演唱此調，此劇是由郭春美小姐演唱之。

「江湖調」又稱「賣藥仔調」或「勸世調」，它的曲調變化多端，可用來敘述或抒情。

《殺豬狀元》使用二次，第一次為胡山搭救朱氏後，向朱氏自我介紹時用之；第二次為朱氏答應收他為義子，他高興之餘，又演唱此調以表示內心之喜悅。

《鳳凰蛋》使用一次，用在張老好將被押走前，自己以神仙的故事來安慰自己，強顏歡笑中所唱。

《新鳳凰蛋》中使用二次，第一次是牛夫人打破鳳凰蛋後，先唱「運河哭」後，就接著唱「江湖調」以表明自己犯了滔天大禍了。第二次是張老好聽到牛知縣宣讀聖旨，知道自己將被斬首，先唱「都馬調」再接「江湖調」，敘述他內心的哀淒心情。

「七字白」是將部分唱詞改唱為念的一種「七字調」，多應用於長篇說唱或對話式的歌唱。

《鳳凰蛋》使用一次，用於張老好對著鳳兒，痛哭自己一片熱忱竟換來如此下場。

《新鳳凰蛋》中使用一次，用於牛夫人想到因為這顆鳳凰蛋可使牛知縣連升三級，感到無比欣喜的心情。

《鳳冠夢》中使用三次，第一次用於第一審中，李元順告訴吳乙九，沈少卿與其女訂有婚約，竟又與漁女有私情時用之。第二次在第三審時，當退婚書被其女取出時，李元順竟狡辯乃沈少卿栽贓時用之。第三次用在三審時，沈少卿道退婚書乃被逼迫所寫成的。

二齣戲使用者：

「茶花女」為輕快開朗之曲調，適用於遊玩或熱鬧之場合。

《闖堂救婿》中使用二次，第一次為第一幕宰相千金與婢女春草一出場，小姐演唱此調，以說明自己為何前往華山之因。第二次為春草敘述華山景色怡人而演唱之。

《鳳凰蛋》中使用一次，用於第一幕一開場，鳳兒敘述棲鳳嶺的山水風光，及父女相依為命之情。

「日出東山」此調為委婉深情之調，適用於思念某人之心情。

《闖堂救婿》中使用一次，用於相府千金自華山回府後，對薛玫庭念念不忘之深情。

《殺豬狀元》中使用一次，用於胡山外出作生意未歸，朱氏及鳳英倚門企盼，兩人對唱，掛念胡山。

「串調」又稱「蔥調」或「藏調仔」，寫法不同，語音近似。每當盛怒而責罵時用之。

《殺豬狀元》中使用二次，第一次為胡山在朱文進高中後欲認此拜弟，不料朱文進派衛士將他打走，胡山氣憤之餘，指著地上的豬頭演唱「串調」以罵之。第二次為胡山當西台御史後，朱文進欲奪其夜明珠，兩人爭吵時，胡山大罵朱文進時演唱之。

《鳳冠夢》中使用一次，為漁家女李春娘一聽到父親提及婚事，沈少卿竟然回答「尚須三思」，故一氣之下，以「串調」逼問少卿，是為嫌棄何事才須三思此婚事！

「寶島調」此調為一輕快活潑之曲調。

《鳳凰蛋》中使用一次，乃娘娘聽說有鳳凰蛋可使人長生不老，因此想與皇上共同享用之。

《鳳冠夢》中使用一次。用於官千金李月娥，向吳乙九敘述她為何喜

愛沈少卿之因。

「吟詩調」此調為抒情之曲調。適用於抒發心情或敘述事情。

《鳳凰蛋》中使用一次，為娘娘與皇上對唱，表現兩人恩愛深情，故曲調柔婉抒情。

《新鳳凰蛋》中使用一次，為張果老告訴太監，只要尋得鳳凰蛋即可為相國治病而演唱之。

「運河二調」為一輕快活潑，類以流行歌曲之曲調，適用於抒發心情或歡樂情緒。

《鳳凰蛋》使用一次，用於第五幕一開場，馬太守帶著衛士護蛋進京，馬太守為其計謀暗自得意所演唱。

《新鳳凰蛋》使用一次，用於張老好獻上鳳凰蛋，牛知縣感動之餘所演之曲調。

「看花燈」是一輕快活潑，又帶有詼諧逗趣之曲調，通常由彩旦或丑角演唱之。

《新鳳凰蛋》使用一次，為牛知縣和牛夫人對唱，牛知縣告訴夫人此物之貴重，牛夫人請知縣放心，她絕對會將鳳凰蛋照顧好。

《鳳冠夢》中使用一次，為官家千金李月娥感謝其爹娘替她許配好婚姻，令她十分滿意。

可見一齣二個半小時（一百五十分鐘）的戲劇，至少須演唱十五種以上的曲調才會顯得較富變化，像《闖堂救婿》只演唱七種曲調，就顯得較枯燥單調。

二、身段方面：

魏怡說：「看戲要分行，觀看戲曲如果不能清楚地區分演員的行當，那就好比一個學習唱歌的人還不懂得音階一樣，是無論如何難以登堂入室去鑑賞戲曲的。」

（注3）因此在身段方面，則以演員之行當為區分之準則，試分析之：

唐美雲小姐：

唐小姐在此五齣戲中，演出《闖堂救婿》、《殺豬狀元》及《鳳凰蛋》等三齣戲中之男主角，但其行當卻均不同。

《闖堂救婿》中為「袍帶丑」，故動作較大且誇張，表情也特別誇大，常有詼諧可笑之身段；但其趕路之上、下坡動作雖略有逗趣之喜感，也是屬於較難表現之程式。

《殺豬狀元》中之屠夫，在未當官前，屬「丑行」，可與朱文進之小生作一對比。但在受封為西台御史後，則屬「生行」，此亦生亦丑之行當，須兼具二者之身段，故前半段之身段與後半段之身段重點不同，唐小姐區分得頗為恰當。

《鳳凰蛋》中飾演老生，張老好是一樵夫。且將被斬首時，與其女鳳兒生離死別之際，雖無高難度身段，但其表情及肢體語言均較難，唐小姐則表達得不夠老態龍鍾。

許亞芬小姐：

許小姐在此五齣戲中，演出《闖堂救婿》、《殺豬狀元》、《鳳凰蛋》、《新鳳凰蛋》等四齣戲，其行當亦各自不同。

《闖堂救婿》中演武生，因為只有一場打鬥戲，故未能完全發揮武生的身段，以致使得薛玫庭俠客典型不夠鮮明。

《殺豬狀元》中演反派小生，雖是年輕俊美之小生，身段不少，第一幕一出場之前空翻、後空翻、甩圓圈髮及軟殭屍等身段都表現頗佳。

《鳳凰蛋》中飾演皇帝，瀟灑穩健，雖無身段表現，但對此角色詮釋頗為得體。

《新鳳凰蛋》中飾演牛知縣，在追蛋時有趕路的身段；與馬騰雲奪蛋時，有拉扯轉身的身段；被侍衛以發瘋為由，強行押走時，有掙扎及跳躍之身段；求見太后及皇上時有「跪步」的身段，許小姐在《新鳳凰蛋》中是身段表演最多的主角。

石惠君小姐：

石小姐在此五齣戲中，演出《闖堂救婿》、《鳳凰蛋》、《新鳳凰蛋》、《鳳冠夢》等四齣戲。石小姐戲路較固定，雖每齣戲身分不同，但均屬小旦。

《闖堂救婿》中演相府丫環春草，一出場就有過橋、捕捉蝴蝶等優美身段，帶胡知府回相府途中，走路、坐轎、跌坐等身段均為石小姐所最擅長者。

《鳳凰蛋》中飾演樵夫之女鳳兒，一開場有許多身段表演，例如：「旦行快步」、「花旦碎步」；在與其父訣別時表演「跪蹉」，這些都是花旦的專長。

《新鳳凰蛋》中也飾演樵夫之女鳳兒，但卻將《鳳凰蛋》第一幕中石小姐之個人身段表演，改成石小姐與四位村姑之舞蹈表演。此改變非常成功，使得整齣戲顯得生動精彩，而且所演唱之曲調非常優美動聽，使人在視覺及聽覺上都有耳目一新之感。

《鳳冠夢》中因為劇情的關係，石小姐所飾演的漁家女只有和沈少卿談情說愛而已，其他則無身段之表演。

黃明惠小姐：

黃小姐在此五齣戲中均有演出，只是均為配角，有些戲中沒什麼唱腔及身段之表現。

《闖堂救婿》中她演一憨女婢，屬丑丫環，即彩旦或搖旦，戲分很少，所以沒有身段表演。

《殺豬狀元》中她飾演歌妓香君，只出現一幕，但卻跳了一段舞，而有舞蹈的身段。

《鳳凰蛋》中演牛知縣夫人，是一潑辣旦，在與牛知縣搶奪鳳凰蛋時，做了許多翻身、轉身、拉扯等身段，還做一因奮力拉扯而不小心跌倒的「軟殭屍」身段。

《新鳳凰蛋》中也演牛知縣夫人，但因劇本完全不同，故為一彩旦，她欲將鳳凰蛋掛起來時，做了不少身段，最後的摔倒（從桌上摔下來），不是她從桌上掉下來，而是利用燈光的轉暗，她再跳下來。這點是舞台的技巧運用，而非黃小姐的身段表演。

《鳳冠夢》中她飾演李郎中之女，是全劇主角中身段最多者，有因為高興而耍水袖，邊搖邊走快、跳走下場之身段，在第五幕時，還有因為胡鬧而跳上桌的身段，在第二審，有戴鳳冠穿霞帔高興地作身段。但她的身段動作都太誇張，有失身分，表現得頗不得體。

王金櫻小姐：

王小姐在此五齣戲中，只演出《闖堂救婿》及《新鳳凰蛋》二齣戲，但角色行當頗為類似。

《闖堂救婿》中演相府千金，為一青衣，端莊嫵淑，在第一幕一開場時，與春草一起表演過橋及撲蝶等身段，此段二人舞蹈配合得天衣無縫。

《新鳳凰蛋》中飾演皇太后，亦為青衣，但只有唱腔並沒有身段表演。

郭春美小姐：

郭小姐在此五齣戲中，只演出《新鳳凰蛋》及《鳳冠夢》二齣戲。

《新鳳凰蛋》中她飾演馬欽差大臣，是一小生，年輕英俊。因她的戲分較少，所以身段較少，只有與牛知縣搶奪鳳凰蛋時有拉扯的身段，其餘則無。

《鳳冠夢》中她飾演男主角沈少卿，但身分亦不多，此為《鳳冠夢》中之一項缺點，男主角的身段發揮不夠。沈少卿在逃亡時可作許多身段，但都只有點到為止，並未完全發揮。與漁女李春娘談情說愛時，也可作身段，但未見身段。當上狀元欲前往漁村迎親時，亦可有身段表現，但同樣未見。

小咪小姐：

小咪在此五齣戲中，只演出《鳳凰蛋》及《新鳳凰蛋》二齣戲，但角色行當不同。

《鳳凰蛋》中小咪小姐飾演牛知縣，第二幕中，她有一場坐轎出場之身段，但此身段作得不夠精緻。與其妻搶奪鳳凰蛋時，有拉扯、轉身、翻身與跌倒之身段，此處則較佳。

《新鳳凰蛋》中演張老好，只有在將被強行押走時有身段，此身段作得極佳！

陳昇琳先生：

陳昇琳先生在此五齣戲中，只演出《闖堂救婿》及《殺豬狀元》這兩齣戲。

《闖堂救婿》中他演宰相李仲欽，因戲分少，沒什麼身段，但又兼演知府轎夫，在知府欲往相府求見小姐時，四位轎夫做了不少身段，例如抬轎趕路、上坡、下坡

、跌倒等動作，四個人身段整齊，但卻不如豫劇王海所主演之《抬花轎》中之四位轎夫來得精緻而有力。

《殺豬狀元》中之奸相楊獵，二齣戲都演宰相，但《闖堂救婿》之李仲欽只是嚴肅而保守，並非邪惡之人；而《殺豬狀元》中之楊獵卻是個老奸巨滑，城府極深之人。楊獵與朱文進出遊，二人一起騎馬之身段；最後與胡山有一場小小的打鬥。二次身段都只點到為止，並未強調此二身段。

此身段表演，以唐美雲小姐來講，則丑行表現稱職，但老生卻顯得不夠衰老，且眼神太過凌厲，缺乏張老好該有的那份慈祥之情。許亞芬小姐的武生（俠客）表現不夠貼切，《殺豬狀元》中之反派小生則表現最佳，《新鳳凰蛋》中之牛知縣，身段表現亦極佳。石惠君小姐在《闖堂救婿》中挑大樑，但身段表現欠純熟，稍嫌稚嫩。《鳳凰蛋》及《新鳳凰蛋》表現最佳，但《鳳冠夢》中則過於兇悍。黃明惠小姐在《鳳凰蛋》及《新鳳凰蛋》之表現最佳，但《鳳冠夢》中動作誇張，表現得不合乎劇中人之身分。王金櫻小姐之戲分均偏於唱腔，身段表現太少，無從發揮。郭春美小姐也一樣，缺乏身段表現，真是「英雄無用武之地」啊！小咪小姐出身「藝霞歌舞團」，所以身段表現頗稱職。

第三節 文學修辭美之得失分析

張紫晨說：

整個民間文學分為三個部分，即群眾口頭創作、民間說唱、民間戲曲。

（注4）而我們的歌仔戲就是民間文學的一部分，它具有獨特的藝術價值與社會作用。它往往真實地反映廣大人民的思想、感情、抗爭與願望，更表現了人民熱愛勞動、熱愛和平生活，憎惡權貴的反壓迫精神及關心弱者的人道主義精神。民間文學最主要的表現手法即修辭法，綜觀此五齣戲所運用之表現方法有：

一、夸飾：

夸飾是抓住事物的本質與主流，加以擴大或縮小的描寫，以便把要表現的形象或道理，說得更為尖銳、突出、鮮明，使之更好打動人、教育人。

《闖堂救婿》中，春草勸相府千金認了這門親，小姐不答應，春草就告訴小姐：

春草（什念調）：好話說了千萬千，難敵一部女兒篇。

這種誇張的對比手法，提醒小姐莫再找藉口，救人要緊，就運用得極為恰當！

《殺豬狀元》中，朱文進為搶奪寶珠唱道：

朱文進（七字調）：義父怒氣斗牛。

以誇張的口氣指出他的怒氣可直沖星斗，也是極恰當的。

《鳳凰蛋》中，張老好告訴鳳兒，撿到鳳凰蛋的好消息。

張老好（白）：保證你笑到落下頰（下巴）。

這裡的用法就太過陳腔濫調，了無新意。

《新鳳凰蛋》中，牛知縣要張老好不要和他搶著認罪。

牛知縣（白）：我千辛萬苦為你平冤。

這種用法太過平淡無奇，要盡量少用。

《鳳冠夢》中，李元順之女李月娥回答三審鄒尚書之語：

月娥（白）：我一百個不願意，一千個不願意。

這些用法都都乏善可陳，毫無創意。

二、譬喻：

譬喻就是用易於理解的具體事物來比喻難於理解的複雜事物或道理。這在民間文學作品中，採用的極為廣泛。

《闖堂救婿》中，春草帶胡知府回相府向小姐求證，沿路春草邊絞盡腦汁找藉口，邊趕路，她說：

春草（白）：真是吃肉的，不知道養豬的辛苦；坐轎的人，怎知行路人面會黑。

這種俚語兼譬喻的用法，頗為傳神。

《殺豬狀元》中，朱文進勸朱氏不要生氣時，所說的話：

朱文進（都馬週）：母親你暫息雷霆氣，是爹自不量力，螳臂擋車，飛蛾撲火自取滅亡。

這裡用成語來譬喻，運用頗為得當。

《鳳凰蛋》中，牛夫人罵丫環的話語：

牛夫人（白）：你不要貓哭老鼠假慈悲。

這是一句司空見慣的成語，如此運用則缺乏創意！

《新鳳凰蛋》中，馬欽差大臣告訴牛知縣，

馬騰雲（白）：你我連襟之親，唇齒相依，唇亡齒寒。

比喻恰當，善意提醒，此處運用貼切！

《鳳冠夢》中，李元順聽說沈家獲罪，將連累李府，則

幕後唱（怒罵）：晴空忽然傳霹靂，霎時地裂與山崩，青藤原想攀大樹，誰知樹倒反壓藤。

此處形容李府人之心態極為恰當。

三、借代：

放棄通常使用的語句不用，而另找其他名稱或語句來代替：

《闖堂救婿》中春草質問胡知府時言：

春草（白）：你到底還要不要你這頂烏紗帽。

以「烏紗帽」代替「官位」也是陳腔濫調，了無新意。

《殺豬狀元》中，朱文進感激胡山救命之恩，遂言：

朱文進（什念調）：希望與你結金蘭。

以「結金蘭」代替「結義兄弟」都是常用字詞，太過平淡無奇。

《鳳凰蛋》中，牛夫人說：

牛夫人（白）：我兒子都快到蘇州賣鴨蛋了。

「到蘇州賣鴨蛋」借代為「死亡」，這是用俚語來做借代，頗為傳神，此處運用合宜。

《新鳳凰蛋》中，牛知縣提醒夫人要看好鳳凰蛋時所言：

牛知縣（看花燈）：休看此物分量輕，事關社稷重千鈞。

「社稷」借代為國家，也太通俗，毫無創意。

《鳳冠夢》中，李老伯告訴少卿：

李老伯（白）：你不知阮做稽人的鉞角。

這裡「鉞角」借代為處世態度，既是俗語，又有借代之功能，此處則運用頗佳。

四、轉化：

轉化又叫擬人法或擬物法。運用這個方法就具有借物寄情的特點。

《闖堂救婿》中，春草陪小姐遊華山所唱：

春草（茶花女）：柳絲飛絮舞翩翩，黃鶯啼鳥聲婉轉，鳥語花香承人歡，身處畫中不知倦，人隨蝶舞天地寬。

此處擬人法運用得當，且極富詩意，誠屬佳句。

《殺豬狀元》中，並未使用擬人法之修辭手法。

《鳳凰蛋》中馬太守家中歌妓曲中唱道：

歌妓（暖烘）：暖烘溫輝映醉容，雛鶯輕唱簾籠中，喚醒花前旖旎夢，柔情相思曲未終。

此處與《闖堂救婿》中之擬人法有異曲同工之妙，同富詩意。

《新鳳凰蛋》中，牛夫人打破鳳凰蛋後所言：

牛夫人（白）：人講死虎做活虎打，我就死牛當做活牛醫了。

此處將牛知縣比喻成真的牛，此為擬物法，運用尚可。

《鳳冠夢》中亦無擬人法之修辭方法。

五、映襯：

也可說是對比。把兩種互相對立、互相矛盾的事物給以對照地敘述出來，這兩方面的特點就更為鮮明。在民間文學中，它極其廣泛而出色地運用著。

《闖堂救婿》中春草在公堂所言：

春草（白）：薛公子仗義應該嘉獎，吳獨作惡死也應當。

此處將兩人作為加以比較，更強調吳獨死有餘辜，此種用法差強人意。

《殺豬狀元》則未用映襯之修辭手法。

《鳳凰蛋》及《新鳳凰蛋》、《鳳冠夢》亦不曾使用之。

六、類疊：

類疊也可說是反覆，反覆是讓該出現的同一的說法再一次出現，反覆的目的是為了有助於突出其思想意義或某種特殊的韻味，或者使之更便於記憶。

《闖堂救婿》中春草謝謝薛玫庭的搭救，薛回答道：

薛玫庭（白）：區區小事何足掛齒。

「區區」即為類疊，此處平淡無奇，毫無創意。

《殺豬狀元》中，楊獵與朱文進出遊，楊獵唱道：

楊獵（都馬調）：我父子出府來威風凜凜，老百姓、眾百姓，誰不驚心。

「凜凜」、「百姓」都是類疊，此處用法尚可。

《鳳凰蛋》中，鳳兒描述棲鳳嶺的風景，有言：

鳳兒（茶花女）：巍巍峻嶺接雲霞。

「巍巍」為類疊，此處較富詩意，運用較佳！

《新鳳凰蛋》中，張果老的開場詩中唱道：

張果老（梆子腔）：放眼塵世笑諧諧，芸芸眾生圖利害。

「諧諧」、「芸芸」都是類疊，此處運用頗佳。

《鳳冠夢》中，阿菊描述沈少卿的長相，

阿菊（南光調）：天庭闊闊目眉彎，耳仔大大下顎滿。

「闊闊」、「大大」都是類疊，此處運用尚可。

七、頂真：

前一句的結尾作為下一句的起頭叫作頂真。

《闖堂救婿》中王守備告訴胡知府：

王守備（白）：我已稟過楊夫人，夫人伊馬上就到。

此處用法乏善可陳，了無新意。

《殺豬狀元》中奸相楊獵欲籠絡朱文進，便道：

楊獵（白）：風流便才子，才子即風流。

此處用法頗具創意，運用極佳。

《鳳凰蛋》中鳳兒說張老好：

鳳兒（白）：喝了就醉，醉了就講酒話。

此處用法較平淡無奇，毫無創意。

《新鳳凰蛋》中序幕之幕後唱：

幕後唱：鳳凰卵是真古祕，虛中有實，實中虛；假假真真，真假，假人間傳這又傳彼。

此處用法尚能表達主題，故差強人意。

《鳳冠夢》中春娘欲救少卿，故言：

春娘（白）：公子，你來這坐，坐置這飲茶。

這也是極平常之對話，實乃平淡無奇。

民間文學的語言都較樸素、平易，這是一種極具通俗，又善於表達人民的思想、生活的語言，故毫無雕飾又較淺顯易懂，故其文學美也就顯得較單純，而不似某些古典書面作品的經過苦心雕琢，追求藝術上的形式美，所以我們對歌仔戲的劇本文學美也就無法太過苛求了！

第四節 人物性格之成功案例

譚達先先生在《中國民間戲劇研究》中所言：

不管小戲中的主角是什麼樣的性格，都共同具有單純、明快，但卻又細緻、深刻、動人的特點。（註5）

所以說，歌仔戲劇本在人物的塑造方面，便是「單純化」。人物塑造不是大善，便是大惡，屬於非常鮮明的「典型人物」，人物性格善惡分明，並且超乎常理的完美，缺乏人性化的表現。（注6）

以下分別探索此五齣戲中，主要人物之人物性格之典型塑造是否成功。

一、《闖堂救婿》：

春草：

春草為相府婢女，是一花旦。她是一位才貌雙全的婢女，可媲美《唐伯虎點秋香》中的秋香，及《陳三五娘》中的益春。她膽識過人，並且反應靈敏、辯才無礙，才能在公堂上有條不紊的反駁誥命夫人，以保住薛玫庭的性命。春草的機智、忠心、聰慧、靈巧且心思細密，都是慧黠的俏丫環的典型，這個人物塑造成功。只是在公堂辯駁時，石惠君小姐表演得太兇了，春草應是「得理不饒人」而非「潑婦罵街」，表演時須再內斂些。

胡知府：

胡知府是一「袍帶丑」，是扮演文官的丑行角色。他雖非清廉官吏，但仍有一定的知識及智慧。他雖想攀附權貴，仍得在權限內逢迎拍馬，亦無法擅作主張，一手遮天地胡作非為。他一味的想結識宰相，以求升官發財，但仍分辨得出真假相府千金，可見其仍有良知，亦非絕對昏聩之貪官！此人物典型塑造成功，當今許多官吏都為此一典型人物！

李伴月小姐：

李小姐為青衣，乃高貴之相府千金。她飽讀詩書，知書達禮，是古代端莊賢淑女子之典型。她雖然深明大義，但卻不敢違抗父命，若非春草大膽認親，她也會遵從父命壓抑自己的喜怒哀樂，嫁給一毫無感情的豪門之後，任人擺布的過其一生的。此人物之個性不夠鮮明，對愛情之追求不夠明顯，事事處於被動，稍嫌軟弱而沒有主見，似乎有損其知書達禮之形象。

薛玫庭：

薛玫庭是一位風流倜儻之英雄俠客，他淡泊名利，行俠仗義，施恩而不求回報。在公堂上，不畏強權，正氣凜然，在英雄豪傑的典型上是成功的。但對愛情卻太模糊，他只是欣賞相府千金，兩人之間並無愛情之表達互動，他最後卻莫名

其妙的成為宰相的乘龍快婿，這一段處理的並不好，大有交代不清之感，所以應再加強兩人之情感表現。可見我國古時候禮教嚴謹，對男女情愛總是一筆帶過，不須太過強調愛情，這是《闖堂救婿》最大的疏忽之處。

王守備：

王守備介於方巾丑與老丑之間，兼有二者之特點。他心地善良，但因官位太小，為保官職只好趨炎附勢，連春草他都得巴結呢！王守備為卑微小吏之典型，這個人物塑造極為成功，他對誥命夫人、春草都是一副逢迎拍馬之諂媚樣，稱自己的腿叫「狗腿」，真是卑微到極點！實為一下層階級人物之極佳典型。

誥命夫人：

誥命夫人即尚書夫人，雖出身高貴之官宦之家，但卻勢利可鄙，蠻橫無理，且目中無人，在胡知府面前囂張跋扈，還干涉胡知府審案，真是狂妄放肆！這一人物塑造略有瑕疵，因太強調她的霸道，反而使她像個低俗之潑婦，毫無官夫人之架勢及陰沈，故此人物之塑造可謂失敗。

二、《殺豬狀元》：

胡山：

胡山是個卑微的屠夫，他是市井小民中最卑下之人，但卻心地善良，熱心助人，且知足常樂，不卑不亢，此人物典型之塑造太過完美。胡山只是講話口氣不甚高雅，但卻毫無缺點，這點不夠人性化，但卻合乎李珣君小姐所言，乃歌仔戲在人物塑造方面的特點。

朱文進（黨金龍）：

朱文進和胡山是一強烈對比，朱文進出身官宦之家，乃年輕有為之狀元。但因追逐名利而數典忘祖，忘恩負義，是一勢利小人的典型。但此一人物內心轉折變化太大，他初見楊獵時，內心還知楊獵是其殺父仇人，為追求名利而認定楊獵為其義父，是其個性轉折之一；成功後乍見老母，先喜後憂，因母親強烈指責，而向母親頂嘴，更因拉扯之際而不慎將母親推入河中，此為轉折二；在與胡山搶奪寶珠時，先假意客氣，再誣陷胡山，等母親出現後，以低姿態向母親求情，等察覺母親不為所動後，竟罔顧親情不認老母，待楊獵死後，他又求胡山救他，最後猛然醒悟而跳河自殺，此心情、態度變化太大，使此人物典型無法鮮明表現，這是此人物塑造失敗之處。

朱氏（黨母）：

朱氏是青衣老旦，忠臣之妻，氣質高貴。因家遭巨變，流落異鄉，乍聞愛子高中狀元，又驚又喜，豈料愛子非但不肯相認，竟又認仇人為義父，故憤而斥責愛子枉穿衣冠無異禽獸，但卻無法了解愛子追求名利之心，故不慎被愛子推落河中。後為胡山搭救，且全心全意孝養她，因此她將胡山視如己出，來金苦苦哀求，她勉強要胡山「秉公而辦」，這點不近人情，愛兒已知悔改，又苦苦哀求，她竟然說「秉公而辦」，似乎不合人之常情，此為這一人物典型塑造失敗之處。

黨鳳英：

黨鳳英為青衣，係名門之後，端莊賢淑。家遭巨變後為胡山所救，和母親同受胡山照顧，後對胡山漸生好感，其母將她許配胡山。她勇於追求愛情，突破以往大家閨秀內斂含蓄之形象，是女性自覺的最佳表現。這一角色塑造極合理，故可謂成功之典型。

楊獵：

楊獵是老生，他是陰狠狡詐的奸相，專作瞞上欺下之事，他為奪寶珠而誅殺忠臣，還想網羅新秀合謀篡政，真是目無法紀！是一心狠手辣的大反派，此一人物塑造差強人意，但最後一幕，竟以出場說不上幾句話就被胡山所殺，草草結束。以他的宰相身分，身旁豈能沒有侍衛，又豈是那麼容易就被殺害，這也是此劇疏忽之處！

三、《鳳凰蛋》：

張老好：

張老好介於老生與老丑之間，他的個性憨厚善良，凡事為他人著想，是個知足常樂，認命的老好人。他雖是個鄉野樵夫，但卻樂於助人且明辨是非，故能為盡忠朝廷、挽救相國之命而獻出價值不菲之鳳凰蛋，如此胸襟氣度非常人所有，但此人物塑造太過完美。除了愛喝酒的小毛病外，別無缺點，他縱使喝醉酒，也只是講故事而已，並非鬧事。得知自己將被斬首之後，只會哀傷地哭泣，與女兒訣別，並無半句怨言，這實在太合乎人之常情，此人物個性太完美，反而顯得不夠真實，這是人物典型的一個小瑕疵，應使人發出小人物之不平才對。

牛知縣：

牛知縣屬袍帶丑，待人和藹可親，品格清高，但卻嚴重懼內，又所用非人（師爺為一鄙吝之人），故犯下滔天大罪——打破鳳凰蛋，展開一連串的欺瞞行為。此人物塑造亦有瑕疵，他既為知識分子，又為一清廉好官，最後皇帝還賜他「降虎鞭」，他竟還如此懼內，真還有違常情！

鳳兒：

鳳兒是一花旦，雖是山野村姑，但卻孝順懂事。她較有主見，對御賜鐵斧頭頗有微詞，是個不甘心盲目愚忠的年輕少女，這是一反古代柔順纖弱女子的典型。這一角色亦有缺點，她在皇上面前毫無畏懼神色，最後還提醒皇上朝政腐敗至此，這都是鄉野村姑所不敢為者，為何鳳兒竟說得如此慷慨激昂？此處尚待改進！

馬太守：

馬太守是一「袍帶丑」，他內心奸詐，詭計多端專門瞞上欺下，還敢大言不慚的在皇帝面前邀功，這是個成功的人物典型塑造。因為現今有諸多貪贓枉法的官吏即屬此型之人。

皇帝及牛夫人：

皇帝在此劇是先被矇蔽，再明辨忠奸，在皇后娘娘邀他共享鳳凰蛋時，也曾小有掙扎，此處皇帝這一人物較具人性化，也可說是成功的塑造典型。

牛夫人卻有待商榷，她為自己的兒子不惜與其夫拉扯、撒野。身為官夫人應稍有知識及懂得儀節，但她卻一味自私，目無法紀，真令人懷疑，為何堂堂一位官夫人，竟像粗鄙村婦般潑辣蠻橫，此人物典型塑造太過兇悍自私，令人不禁懷疑她的身分。

四、《新鳳凰蛋》：

張老好：

類似於《鳳凰蛋》中之張老好，但他的個性又更慈祥、更完美。他不輕易哀傷，只是樂天知命，這種太過完美的個性，超乎常情，所以是此人物典型之小瑕疵。

牛知縣：

《鳳凰蛋》中之牛知縣是「袍帶丑」，但《新鳳凰蛋》中之牛知縣卻是中年的「生」。他做事沈穩且不懼內，雖為官清廉，卻無法勇敢認錯，但幾經掙扎，終於良心發現向太后及皇上認錯，所以此一人物塑造是成功的。

鳳兒：

個性類似《鳳凰蛋》中之鳳兒，但此劇只強調其孝順，並未強調有主見之個性，只是一坦率天真之村姑，所以此一人物塑造比《鳳凰蛋》中之鳳兒成功。

馬欽差大臣：

此處馬騰雲為一俊逸小生，以此高位竟如此年輕，似乎有些值得商榷。他為了個人前程而不顧恩師安危，也有些缺點，他若救活宰相，則宰相當更器重他，他雖當不了宰相，卻是宰相最重視之人，但他卻以自私小人之典型展現之，不過也可解讀為少年得志之心態，故此人物之塑造也可算是差強人意了。

皇太后及牛夫人：

此劇皇上較不重要，而改以太后為主，太后知書達禮、明辨是非，先被矇蔽再懲奸除惡，此人物算是塑造成功。

牛夫人在此劇是一彩旦，毫無心機，弄巧成拙，此人物反而比《鳳凰蛋》中之牛夫人成功，因其較具人性，較合常理！

五、《鳳冠夢》：

沈少卿：

沈少卿是一紗帽生，飽讀詩書，但因曾家遭巨變，故較多愁善感。他對愛情屬於被動式，他並未主動追求愛情，所以在人物典型塑造上，他缺乏鮮明的個性，在三審過程中，他也未有明顯個性表現，故此人物塑造可謂不成功。

李春娘（李月娥）：

漁家女李春娘，是聰慧深情的少女，本為嫻淑孝順之少女，但在少卿對婚事猶豫不決時，她卻態度強硬，大發雷霆，這一轉變實令人費解，為何她突然變

得如此大膽，這是此人物塑造上之缺失。

李月娥：

官府千金李月娥，是一彩旦，與春娘成一強烈對比，她嫌貧愛富，驕縱任性，貪慕榮華富貴，人物塑造極為失敗。首先，她的言行舉止不似官家金千，倒像穿著豔麗的暴發戶之女，相當低俗粗鄙之言語，令人錯愕！她只顧自己享樂，卻不顧父母死活，這點未免太缺乏人性，故此人物個性極不合理，應作大幅修改才對。

李元順：

是一勢利官僚，官場之逢迎、騎牆全在他身上一覽無遺。他介於老生與丑行之間，但其言語太過粗鄙，反覆無常的個性顯得太粗糙，他不像官員，倒像暴發戶，所以此人物塑造失敗。

李夫人：

李夫人為勢利官夫人，只知追求榮華富貴，見沈家遭巨變，竟馬上逼沈少卿退婚，乃典型之勢利小人。但其言語太粗鄙不似官夫人，倒似暴發戶之妻，李家一家三口之個性都太低俗，為此劇中最大敗筆。

第八章 結 語

第一節 本論文研究成果之總結

河洛歌仔戲團標榜的是「精緻歌仔戲」，它所演出的戲劇如《天鵝宴》、《殺豬狀元》、《彼岸花》等都曾榮獲金鐘獎，可見河洛歌仔戲團確實是當今歌仔戲團之代表。但近年來歌仔戲有逐漸沒落之趨勢，筆者惟恐此優秀之歌仔戲團被埋沒，因此希望本論文能為河洛留下更多的記錄及寶貴的資料。

本論文採用分析法、歸納法與比較法，對河洛歌仔戲社會題材類之五部戲：《闖堂救婿》、《殺豬狀元》、《鳳凰蛋》、《新鳳凰蛋》、《鳳冠夢》等，在表演藝術美、文學修辭美及人物個性分析方面，加以深入探討。

目前研究歌仔戲的專家學者與日俱增，尤其在有關歌仔戲之歷史探索、發展與變遷方面研究者最多，但在演員之唱腔、身段等表演藝術美，以及歌仔戲之文學修辭美方面，則研究者較少，故筆者為彌補其不足，特在此二方面，加以詳細說明，俾使日後研究歌仔戲之專家學者，在演員的表演藝術方面能有更多的參考資料。

藉著演員精湛的演技才能賦予劇本生命力，所以筆者認為演員是戲劇的靈魂，可惜的是除了楊麗花小姐、葉青小姐、孫翠鳳小姐、廖瓊枝老師及呂福祿先生等人，已有專書對他們加以介紹並出版以外，其餘一輩子為歌仔戲默默耕耘的演員們，竟然都沒有人為他們留下片語隻字，因此，本文第二章第三節，特地為這些勞苦功高的歌仔戲前輩們作一介紹，希望幫他們留下珍貴的資料。

歌仔戲演出中唱腔是最能影響觀眾情緒之關鍵，河洛歌仔戲之曲調運用是最富變化的，它不但演唱歌仔戲傳統之曲調，且有專人另編新腔（即周以謙先生與柯銘峰先生），又善用各種流行歌曲，使得河洛歌仔戲在唱腔方面，成為目前歌仔戲界表現最佳者。本文因此將河洛歌仔戲常用之曲調作一分類介紹，希望能使大眾對歌仔戲之曲調更加了解。

歌仔戲演員有不少精彩的身段及唱腔表演，這是他們多年來辛苦努力的成果，但卻極少有人為他們作一欣賞及批評，因此，本文對河洛歌仔戲社會題材類之五齣戲劇中，各個主要演員的身段及唱腔作一詳細之賞析，例如：唐美雲小姐之唸白特色，許亞芬小姐之渾厚唱腔，王金櫻小姐之柔美唱腔，石惠君小姐之唱腔特色、郭春美小姐之精湛演技及小咪小姐之唱腔、身段特色，這些都是河洛歌仔戲吸引人之處。

筆者均詳細記載，使得他們每個人的優點都能完全呈現在讀者面前。

筆者於第三章至第六章，各章之第三節均探討每齣戲之文學修辭美，因為歌仔戲的語言富有通俗性，所以其語言生動平易，寓意深入淺出，深具修辭美，這也是值得研究之處。

此五齣戲中，有二齣戲之人物性格分析：《殺豬狀元》及《鳳凰蛋》，是文化大學藝術研究所鄭宜峰先生分析過，筆者亦探討之。但另外三齣戲：《闖堂救婿》、《新鳳凰蛋》及《鳳冠夢》卻沒有人作過，因此這也是本論文較可貴之研究成果。總而言之，河洛歌仔戲團除了演員優秀以外，劇本及幕後工作人員均為一時之選，筆者願藉此論文將河洛歌仔戲團之優點介紹給社會大眾，俾使此優良劇團能傳之不輟。

第二節 河洛歌仔戲的傳承及突破

台灣的傳統戲曲在現代西方高科技的入侵後，成為第一個受害者，許多人（包括青、少年及壯年人）都轉而接受多變化的電影、電視、電腦等，連電視劇都得加上動畫輔助，以增加其視覺及聽覺上的效果，所以傳統戲曲的緩慢節奏，就再也難以打動年輕人的心了！

要想再將觀眾的心帶回到傳統戲曲上，就得改進傳統戲曲的表現，才能再次吸引他們的注意。因此筆者注意到目前傳統戲曲中，以歌仔戲較為通俗，較易吸引廣大的群眾，而其中，又以河洛歌仔戲團最具發展的潛力。此因河洛歌仔戲團的經營方式較為特殊，它既非家族式的經營，亦非純商業性的經營。而是由製作人劉鐘元先生及藝術總監陳德利先生，兩人共同策畫製作一齣戲，然後再找其固定班底：編劇、導演、幕後工作人員、文武場，及適合演出此劇之演員，雖然這些演員平時都各自有自己的工作，或是各大學歌仔戲社團之指導教師，但每當劉先生各別通知他們，再集訓二、三個月，之後即可演出一齣戲。而且劉先生製作一齣戲，通常先考慮製作此劇之品質，故其製作之戲劇品質較高。他所尋找的演員，確實都是當今歌仔戲界的個中翹楚，而且文武場及舞台道具等也都有專人特別精心設計過，所以河洛歌仔戲之所以能吸引人，正因此等因素所致。

故筆者將此優良劇團作一有系統之研究，一方面能為他們保存更多可貴的資料，另一方面也希望能藉由此研究，來推廣我們的國粹——歌仔戲。河洛歌仔戲團的成員，大部分都是一生為歌仔戲默默貢獻者，他們的努力，我們若不加以紀錄，則這些資深演員將永遠被埋沒，而這將是歌仔戲界的一大遺憾。歌仔戲之所以能有今日之成就，完全靠這些演員的辛苦經營，才能擁有這些觀眾，我們必須幫助他們在這條布滿荊棘的道路上，勇敢的邁出堅定的步伐，永不洩氣，永不放棄，不管歌仔戲未來須面對何種轉型或改變，我們將充滿熱情地不斷付出

，相信我們的努力絕不會白費的。河洛歌仔戲常用的曲調都是些較為琅琅上口的曲調，它的來源不同，各有不同的適用場合及情緒，藉由本論文之整理，可便利後人查閱使用。歌仔戲的舞台道具，因為吸收舞台藝術之精華，故漸趨精緻，這也是歌仔戲進步之處，不但值得紀錄，且須加以鼓勵讚揚！

人是群體動物，我們不能離群索居，社會上的事，就是我們所最關心的事。因此，筆者認為社會題材類之歌仔戲與我們關係最密切，容易表達眾人之心聲，故最值得加以深入探討，藉以了解社會上一般人的價值觀，方能藉著戲劇提升其人文素養，增加我們民族文化的深度，故選擇社會題材類之河洛歌仔戲，作一深入賞析，其意義至為重大。

河洛歌仔戲由於所有成員的努力，在目前歌仔戲界來說，是較精緻且有深度者，若能秉持這種精益求精之態度，繼續堅持製作優良之歌仔戲，相信能培養更多的觀眾，也可使此文化不斷傳承，並能進而進軍國際舞台。但在此求精的過程當中須如何做，才能既保持傳統精神又能吸收新知識、新技巧，筆者提供以下三點建議，希望對其今後之發展能有所助益。

一、在保持傳統精神方面：

歌仔戲在演出過程中，曲調的演唱至少須占一半的表演時間，因為歌仔戲就是以演唱歌仔調為主。筆者曾有一次在嘉義城隍廟欣賞某歌仔戲團之演出，演出時間長達二個半小時，竟然只唱四首歌仔調，其餘全部以唸白帶過，且充滿了聲光科技效果，例如：放乾冰、燈光不斷變化，不停轉動的布景，打了許多鐳射光芒，害我誤以為回到日據時代看到當時的「胡撇仔戲」一般。因此，筆者認為應以演唱傳統歌仔調為主。但「哭調」因曲調太長，節奏太緩慢，可改以「慢頭」或「都馬調」取代之；像河洛歌仔戲中的《台灣我的母親》就以「反管七字調」代替

「哭調」，不但曲調新穎優美，效果比哭調還好，那哀淒的旋律賺盡所有觀眾的熱淚，可見悲哀的情緒不見得非用「哭調」來表達不可。演唱傳統歌仔調時，雖然旋律固定，但可重新編曲、編腔，如此方可彌補傳統曲調之枯燥單調。且演唱方式切忌使用野台歌仔戲之演唱方式，野台歌仔戲為求吸引大批觀眾之注意力，故較不重視演唱技巧，只是一味講求大聲及高音，越大聲越引人注意，越高音越能傳至遠處，直至驚動所有市民為止。須知以演唱之技巧取勝，如此方能使音色更加優美。例如：《新鳳凰蛋》中之「春光、游潭、七字調」旋律優美，演唱技巧高妙，故此曲調極為悅耳。《新鳳凰蛋》中張老好與鳳兒訣別時所演唱之「江湖調、都馬調」，亦以演唱技巧取勝，使此二調比「哭調」更具震撼力。

二、在吸收新知識、新技巧方面：

可在舞台道具、布景及服裝上多作修正，例如：《台灣我的母親》中即用一旋轉舞台。《新鳳凰蛋》中村姑與鳳兒演唱「春光、游潭、七字調」時，布景及服裝都搭配得極為柔美，使人彷彿置身於世外桃源一般。在文、武場方面加上國樂伴奏，使得旋律生色不少！

歌仔戲應有的突破是，劇本缺少創新，除了演出傳統劇碼外，許多戲團喜歡沿用別人的（不管是台灣的或是大陸的），我們應加強編劇人才，方能有新穎且有深度之戲劇。要打破名角的心態，使得更多優秀的演員能有同台演出的機會，如此才能吸引更多的觀眾前來欣賞。

三、培養精緻觀眾

有什麼樣的觀眾，就有什麼樣的戲劇。因此，觀眾品味的提升是很重要的，這也是本論文的重點之一。不管從國小的鄉土教材課及社團中，或是國中的表演藝術、社團，以及各高中、大專之社團，都應先奠下基礎。國小學生以教其唱腔及身段（尤其是刀槍及拳法）提升其欣賞程度並吸引之。國中則除了唱腔、身段外，還須教其如何賞析，從表演藝術方面及文學美方面教導之；高中及大專則須再加上人物個性分析及塑造典型之探討。年輕人是我們的接棒者，如果歌仔戲無法吸引他們，那歌仔戲勢必走上斷層之路，故如何推廣歌仔戲是我們所該努力的目標之一。培養種子教師更重要，有種子教師幫助推動、宣導，則效果當更大。各科教師中，以國文老師、音樂老師、美術老師及舞蹈老師的參與最適合，因為占有先天的優勢，可分別從劇本賞析、唱腔、舞台藝術、文武場及身段各方面參與之，則歌仔戲更可快速進步，更早達到國際化之地步。

除了年輕人及老師外，老年人則更加重要，老年人不須上班，已無家累，當可專心學習並賞析，必要時可作編劇之訓練，一舉數得，故提倡老年人學歌仔戲亦為重要課題之一。

河洛的這五齣戲有許多值得探討之處，若能先閱讀本文，再欣賞此五齣戲，相信不但能體會此戲劇之精華，更可隨之引吭高歌或表演身段，使人生充滿樂趣，讓百姓都能過著更高水準、更有興味之人生，這不也是功德無量嗎？觀眾之水準提高，歌仔戲的演出水準一定相對提高，如此方能在既保有傳統精神，又能吸收新知識、新技巧之下，不斷進步啊！

參考書目

一、書籍

丁秉燧，《青衣花臉小丑》，台北，大地出版社，1989年9月。

王士儀，《戲劇論文集 - 議題與爭議》，台北，和信文化事業股份有限公司，1999年9月。

王安祈，《明代傳奇之劇場及其藝術》，台北，學生書局，1986年6月。

王安祈，《傳統戲曲的現代表現》，台北，里仁書局，1996年10月。

王國維，《王國維戲曲論文集》，台北，里仁書局，2000年7月。

王嵩山，《扮仙與作戲》，台北，稻鄉出版社，1997年5月。

王秋桂，《表演藝術與工藝》，台北，稻鄉出版社，1996年7月。

王毅，《中國民間藝術論》，太原，山西教育出版社，2000年10月。

王瓊玲，《明清傳奇名作人物刻劃之藝術性》，台北，臺灣書店，1998年3月。

呂訴上，《臺灣電影戲劇史》，台北，銀華出版社，1961年9月。

李惠綿，《戲曲批評概念史考論》，台北，里仁書局，2002年2月。

李立亨，《我的看戲隨身書》，台北，天下遠見出版股份有限公司，2000年10月。

李仲明、譚秀英，《百年家族梅蘭芳》，台北，立緒文化事業有限公司，2001年5月。

李來香，《快樂看故事學京劇》，台北，國立臺灣藝術教育館，1997年3月。

李殿魁，《傳統戲劇中的丑角》，台北，國立傳統藝術中心籌備處，2002年1月。

徐朔方，《說戲曲》，上海，上海古籍出版社，2000年12月。

徐城北，《京劇春秋》，台北，臺灣商務印書館，2001年12月。

- 徐亞湘，《日治時期中國戲班在臺灣》，台北，南天書局，2000年3月。
- 徐亞湘，《長嘯舞台福祿》，台北，臺灣閱覽室，2001年5月。
- 吳在野，《河洛閩南語縱橫談》，台北，東大圖書股份有限公司，1999年2月。
- 汪又鈞，《舞台美術幻覺與非幻覺的誘惑》，北京，北京大學出版社，1995年6月。
- 汪志勇，《談俗說戲》，台北，文史哲出版社，1991年1月。
- 汪志勇，《歌仔戲劇本集》，台北，學海出版社，2000年3月。
- 林勃仲、劉還月，《變遷中的臺閩戲曲與文化》，台北，臺原出版社，1993年10月。
- 林岷，《歷史與戲劇的碰撞》，台北，歷史智庫出版社，1996年4月。
- 林茂賢，《臺灣傳統戲曲》，台北，國立臺灣藝術教育館，2001年6月。
- 林茂賢，《臺灣傳統戲劇風華》，台北，行政院文化建設委員會，2001年12月。
- 邱婷，《戲台明滅》，台北，幼獅文化事業公司，1996年3月。
- 邱坤良，《台灣劇場與文化變遷》，台北，臺原出版社，1997年10月。
- 周瑤，《苦澀門與歡喜路葉青的戲曲人生》，台北，昌藝文化事業有限公司，1994年10月。
- 周傳家，《中國古代戲曲》，台北，台灣商務印書館，1999年12月。
- 高楠，《藝術心理學》，台北，復漢出版社，1993年6月。
- 高厚永，《民族器樂概論》，台北，丹青圖書公司，1988年。
- 馬森，《戲劇造夢的藝術》，台北，麥田出版社，2000年11月。
- 馬森，《西潮下的中國現代戲劇》，台北，書林出版有限公司，1994年10月。
- 馬森，《馬森戲劇論集》，台北，爾雅出版社，1985年9月。

- 施炳華，《荔鏡記音樂與語言之研究》，台北，文史哲出版社，2000年1月。
- 施叔青，《台上台下》，台北，時報文化出版事業有限公司，1985年9月。
- 容淑華，《奇妙世界劇場》，台北，國立臺灣藝術教育館，1998年4月。
- 姚一葦，《戲劇原理》，台北，書林出版有限公司，2000年10月。
- 焦桐，《台灣戰後初期的戲劇》，台北，臺原出版社，1994年3月。
- 莫光華，《臺灣歌仔戲論文輯錄》，台北，台灣省地方戲曲協進會，1996年1月。
- 曾永義，《台灣歌仔戲的發展與變遷》，台北，聯經出版事業公司，1997年10月。
- 曾永義，《論說戲曲》，台北，聯經出版事業公司，1997年3月。
- 曾永義，《戲曲源流新論》，台北，立緒文化事業有限公司，2000年4月。
- 曾永義，《中國古典戲劇的認識與欣賞》，台北，正中書局，1994年8月。
- 曾永義，《我國的傳統戲曲》，台北，國立傳統藝術中心籌備處，1998年7月。
- 曾永義，《台灣傳統戲曲》，台北，東華書局，1998年2月。
- 曾永義，《說俗文學》，台北，聯經出版事業公司，1984年12月。
- 曾永義，《說民藝》，台北，幼獅文化事業公司，1987年6月。
- 曾永義，《台灣傳統戲曲之美》，台北，晨星出版有限公司，2003年1月。
- 章詒和，《中國戲曲》，北京，北京文化藝術出版社，1999年1月。
- 曹其敏，《戲劇美學》，台北，五南圖書出版有限公司，1998年12月。
- 張炫文，《歌仔調之美》，台北，國立傳統藝術中心籌備處，1998年7月。
- 張春榮，《修辭散步》，台北，東大圖書公司，1991年9月。

- 張庚、蓋叫天，《戲曲美學論文集》，台北，丹青圖書有限公司，1987年4月。
- 童道明，《戲劇美學》，台北，洪葉文化事業有限公司，1998年3月。
- 孫惠柱，《戲劇的結構》，台北，書林出版有限公司，1999年8月。
- 陳健銘，《野台鑼鼓》，台北，稻鄉出版社，1995年1月。
- 陳龍，《中國近代通俗戲劇》，台北，東大圖書股份有限公司，2002年2月。
- 陳耕、曾學文，《百年坎坷歌仔戲》，台北，幼獅文化事業股份有限公司，1998年10月。
- 陳正之，《草台高歌》，台中，台灣省政府新聞處，1993年6月。
- 陳芳，《戲曲概說》，台北，時報出版公司，2002年12月。
- 陳正熙，《想像的空間如何賞析一齣戲》，台北，國立臺灣藝術教育館 1999年6月。
- 葉啟政，《臺灣社會的人文迷思》，台北，東大圖書公司，1991年11月。
- 葉長海，《曲學與戲劇學》，上海，上海學林出版社，1999年11月。
- 黃美序，《戲劇欣賞》，台北，三民書局，1999年8月。
- 黃美英，《臺灣文化斷層現象評析》，台北，稻鄉出版社，1996年9月。
- 黃在敏，《戲曲導演藝術論》，台北，文津出版社，1999年10月。
- 黃慶萱，《修辭學》，台北，三民書局，1978年7月。
- 彭吉象，《藝術學概論》，台北，淑馨出版社，1999年1月。
- 廖奔，《中國戲曲聲腔源流史》，台北，貫雅文化事業有限公司，1992年7月。
- 偶樹瓊，《快樂看角色學行當》，台北，國立臺灣藝術教育館，1999年6月。
- 錢南揚，《戲文概論》，台北，里仁書局，2000年1月。

楊馥菱，《台閩歌仔戲之比較》，台北，學海出版社，2001年12月。

楊馥菱，《台灣歌仔戲》，台北，國立傳統藝術中心籌備處，1999年6月。

楊馥菱，《台灣歌仔戲史》，台北，晨星出版有限公司，2002年12月。

譚達先，《中國民間戲劇研究》，台北，台灣商務印書館，1992年12月。

譚學純、朱玲，《廣義修辭學》，合肥，安徽教育出版社，2001年12月。

劉美菁，《歌仔戲概論》，台北，學海出版社，1999年6月。

魏子雲，《國劇的舞台》，台北，學生書局，1990年5月。

魏子雲，《中國戲劇史》，台北，學生書局，2000年6月。

魏子雲，《看戲與聽戲》，台北，貫雅文化事業有限公司，1993年4月。

魏怡，《戲劇鑑賞入門》，台北，萬卷樓圖書有限公司，1999年6月。

韓幼德，《戲曲表演美學探索》，台北，丹青圖書有限公司，1987年2月。

蘇桂枝，《繽紛青春躍舞台》，台北，國立台灣藝術教育館，1998年4月。

蔡孟珍，《琵琶記的表演藝術》，台北，台灣學生書局，2001年11月。

許常惠、呂錘寬、鄭榮興，《台灣傳統音樂之美》，台北，晨星出版有限公司，2002年2月。

二、碩士論文：

李珮君，1997，《現今舞台歌仔戲劇本之研究舉隅》，高雄師範大學國文研究所86年度碩士論文。

施如芳，《電影歌仔戲研究》，台北，國立藝術學院傳統藝術研究所碩士論文，1998年。

孫麗娟，《歌仔戲「陳三五娘」音樂版本比較》，台北，文化大學藝術研究所碩士論文，1999年。

孫惠梅，《台灣歌仔戲劇團經營管理之研究——以宜蘭縣職業歌仔戲劇團為例》，台北，文化大學藝術研究所碩士論文，1998年。

邱秋惠，1998，《野台歌仔戲演員與觀眾的交流》，中國文化大學藝術研究所87年度碩士論文。

莊桂櫻，1993，《論歌仔戲唱腔即興方式之應用》>，中國文化大學藝術研究所82年度碩士論文。

郭澤寬，2000，《從劇場演出看歌仔戲的現代化》，嘉義南華大學美學與藝術研究所89年度碩士論文。

黃慧琥，2000，《民權歌劇團外台歌仔戲的音樂運用》，台灣大學音樂研究所89年度碩士論文。

廖秀霞，2000，《戲曲虛實論 - 以王安祈劇作為例》，台北師範大學國文研究所89年度碩士論文。

劉秀庭，《「賣藥團」——一個另類歌仔戲班的研究》，台北，國立藝術學院傳統藝術研究所碩士論文。

劉信成，1996，《台灣「歌仔戲導演」之探討》，中國文化大學藝術研究所85年度碩士論文。

劉淑華，1997，《明雜劇題材相同之劇本研究》，高雄師範大學國文研究所86年度碩士論文。

劉美菁，1996，《由劇團看高雄歌仔戲之過去現在與未來》，高雄師範大學國文研究所85年度碩士論文。

楊永喬，《明華園歌仔戲團演藝實踐及經營研究》，台北，台灣大學戲劇研究所碩士論文，2001年。

鄭宜峰，1998，《河洛劇團歌仔戲舞台演講本之研究》，中國文化大學藝術研究所87年度碩士論文。

三、錄影帶

《闖堂救婿》，台北：河洛文化事業股份有限公司，(未註明出版日期)

《殺豬狀元》，台北：河洛文化事業股份有限公司，(未註明出版日期)

《鳳凰蛋》，台北：河洛文化事業股份有限公司，(未註明出版日期)

《新鳳凰蛋》，台北：河洛文化事業股份有限公司，(未註明出版日期)

《鳳冠夢》，台北：河洛文化事業股份有限公司，(未註明出版日期)

《御匾》，台北：河洛文化事業股份有限公司，(未註冊出版日期)

《天鵝宴》，台北：河洛文化事業股份有限公司，(未註明出版日期)

《曲判記》，台北：河洛文化事業股份有限公司，(未註明出版日期)

《秋風辭》，台北：河洛文化事業股份有限公司，(未註明出版日期)

《中山狼》，台北：河洛文化事業股份有限公司，(未註明出版日期)

《白賊七》，台北：河洛文化事業股份有限公司，(未註明出版日期)

《梅玉配》，台北：河洛文化事業股份有限公司，(未註明出版日期)

《彼岸花》，台北：河洛文化事業股份有限公司，(未註明出版日期)

《欽猜大臣》，台北：河洛文化事業股份有限公司，(未註明出版日期)

《賣身作父》，台北：河洛文化事業股份有限公司，(未註明出版日期)

《浮沉紗帽》，台北：河洛文化事業股份有限公司，(未註明出版日期)

《皇帝秀才乞食》，台北：河洛文化事業股份有限公司，(未註明出版日期)

《台灣我的母親》，台北：河洛文化事業股份有限公司，(未註明出版日期)

《命運不是天註定》，台北：河洛文化事業股份有限公司，(未註明出版日期)

《菜刀柴刀剃頭刀》，台北：河洛文化事業股份有限公司，(未註明出版日期)