

南華大學
民族音樂學系
碩士班學位論文

台中市后里區九甲戲的傳承與發展之研究
Research on Inheritance and Development of ko-kah Theatre in
Houli , Taichung City

學生姓名：翁鈺鈞

指導教授：明立國

中華民國 104 年 6 月 24 日

南 華 大 學

民族音樂學系

碩 士 學 位 論 文

台中市后里區九甲戲的傳承與發展之研究

Research on Inheritance and Development of ko-kah Theatre in Houli,
Taichung City

研究生：翁鈺劍

經考試合格特此證明

口試委員：

林文雄

馮智強

孫俊彥

指導教授：林文雄

系主任(所長)：馮智強

口試日期：中華民國 105 年 6 月 24 日

謝誌

在研究所的學習或生活的道路上，有許多貴人相助，不論是老師、朋友或是家人。在學習中，首先要感謝明立國教授的悉心指導，不但在學習上給予我許多寶貴的研究經驗，並且在寫作上給予指引和導正，也開啟我對學術研究的另外一扇窗，原來學習可以是在很按部就班中又很多元且愉悅的；李國俊教授與江武昌教授給與十分珍貴的歷史影音資料與照片；在田野調查當中，張忠雄其夫婦與「廣福劇團」、林萬洲樂師、黃美悅女士、王建斌校長、陳廷全樂師及「南管新錦珠劇團」、林素鑾女士與詹德東先生，因為有他們的幫忙與無私的分享，讓我能為這歷史記下可貴的紀錄；另外要感謝論文中所閱讀和引用的文獻，每本文獻都給予我不同的思維、觀察角度及研究方法。

當然在生活中，要感謝我身邊的朋友們，大家彼此勉勵，通過層層的考驗，終於完成了研究；還有感謝我的家人，給我各方面的支持與付出，這是我寫作時最大的精神力量。

序言

筆者經由大學時期的《雲林縣褒忠鄉花鼓陣研究》，深深感受到傳統藝術在台灣和地方性的地位已逐漸凋零，在地的傳統藝術指導者與參與者也感受到危機重重，對於傳統是否能繼續傳承，以及在現代社會中觀眾的接受度，以現有的專業及能力不斷改革、創新，將此藝術保有傳統又能注入新的視角和生命。

在尋找研究對象的過程中，在此非常感謝后里之音薩克斯風團長林秀卿的協助及介紹，認識廣福社區理事長張忠雄，進而談到過去「九甲戲」（本論文以「九甲戲」稱呼，詳細說明可見本論文第二章第一節）在后里曾風靡一時，筆者從小學習古典音樂，目前在音樂教學領域的過程也已累積五年之多，學習過程中不曾走出家鄉后里，因此和后里有著緊密的地緣關係，高中就讀后綜高中，當時的校長王建斌，其父親王萬福恰巧就是「泉郡錦上花」九甲戲劇團團主王包的弟弟，王校長提到后里地區過去有許多學習九甲戲的前輩，這些人是九甲戲此藝術非常重要的一群人，這些人的生命裡承載著這個藝術的價值，筆者經由請教以上教育界的前輩及音樂推廣者，決定以九甲戲做為研究主題，希望能為家鄉及傳統藝術做記錄及保存。

九甲戲從民國八、九年間，班主王包成立「泉郡錦上花」，此劇團正是光復時期最富盛名的九甲戲團，再一次和王建斌校長談論九甲戲，從過去家族九甲戲的歷史、名稱定義、南管音樂…等，目前由於九甲戲沒落，因此所剩資料已大多不齊全，筆者透過林萬洲樂師了解過去學習九甲戲的過程以及時代背景，自己將所學的樂曲盡可能的記錄下來，從談話中感受到其對於傳統戲劇的傳承熱情中也帶有無奈；張忠雄理事帶領著廣福社區一群對傳統九甲戲有興趣的人，年紀分布於四十至七十歲之間，最小僅有六歲，經由林萬洲樂師的樂曲教唱及基本台步姿勢的指導，一點一滴的組成與呈現；另外，由於筆者家中做生意的因緣，認識了過去曾是高甲戲一員的林素鸞女士，自幼學習唱戲至今已有 60 多載，以及其丈

夫詹德東先生，過去兩夫婦分別於九甲戲團擔任前場與後場演奏；在指導教授的推薦及介紹，也訪問了江武昌教授及李國俊教授，江武昌教授提供了九甲戲相關的演出影音與舊照片，對於過去較難有實際紀錄的年代裡，這些資料特別珍貴；在初訪李國俊教授之後，透過他的學生林麗紅老師認識了過去於台中南管新錦珠劇團的黃美悅女士，她分享了過去戲班的故事，李國俊教授提供了過去南管新錦珠劇團於民國九十一年所錄製的「高甲戲曲牌大全」音樂資料，這部分有助於筆者了解九甲戲音樂在過去是如何呈現，筆者於 2015 年 10 月 13 日初次拜訪南管新錦珠劇團團長陳廷全，以及負責後場的梁陳錦珠女士和前場唱曲與動作姿勢指導的陳錦姬女士，筆者透過實地田野訪談的內容，進一步了解南管新錦珠劇團於現代對於九甲戲傳承的過程，看見了一群真正在為台灣傳統戲曲努力的人，一方面為了生計，另一方面也希望能繼承過去從小到大所學之傳統技藝，讓這傳統之美能繼續在地方不斷發展與傳承。

在過去九甲戲中大大小小的前台唱戲者，多半已凋零、隱退或改唱歌仔戲，但筆者在訪問過程中，深深感受到過去九甲戲在台灣的發展、影響與魅力，更是在許多人心中留下無法抹去的記憶，對他們而言，傳統戲劇就是生命。

摘要

本論文以台中市后里區九甲戲為研究內容，藉由田野調查、深度訪談、歷史研究與文獻分析、展演記錄，進一步了解后里廣福社區是如何接觸九甲戲，並且試圖復振和保存，「南管新錦珠」劇團是如何保存並且如何能讓現代人接觸與學習。藉由音樂分析，對於九甲戲「南北交加」一詞能有更實際且明確的記錄，從不同的角度了解南管與北管之間是如何融合。

本論文各章節的內容概要如下：第一章為緒論，包含研究動機與目的、文獻探討、研究方法與步驟、研究範疇與限制。第二章談論九甲戲的名稱及其釋義，並且從台灣九甲戲的歷史發展，進而記錄后里地區王包與王萬福家族過去對於九甲戲發展的重要性。第三章是對於研究對象的記錄，廣福社區對於九甲戲的復振和保存嘗試新的整合方式，希望能透過不同的演出型態來重現九甲戲；南管新錦珠劇團藉由教學、演出，以及筆者對於展演的紀錄，將此一現象作為一個文化與社會事實來記錄與描述，在傳統與現在的磨合與變異之間，探討理念與方法上銜接與整合的軌跡與可行策略，讓傳統與現在接軌。第四章是音樂分析，其中包含林萬洲樂師的手抄譜及演奏、南管新錦珠劇團過去的九甲戲音樂錄製，以及實際的展演紀錄做有效的分析，了解「南北交加」的呈現過程與方式。從分析當中，也探討樂譜重新改寫以及實際操作與呈現的問題。第五章為結論，從研究與記錄的過程中，試圖提出未來可能發展或研究的方向及內容。

關鍵字：后里區、廣福社區、九甲戲、九甲戲音樂、南管新錦珠、傳統戲劇

Abscract

This thesis focus on the development of Ko-kah-hì in Houli Area in Taichung. By doing the field investigations, interviews, history researches, literature analysis, and studying the historical records to understand how people in Kuang-Fu community first encounter with Ko-kah-hì and how they reconstructed and preserved it. Furthermore, by doing this research, we may understand how “Nanguan Sinjinjhu” Troupe worked on the preservation of Ko-kah-hì and how they let the public people contact with it and learn it. Through the music analysis, we may gain the clear and actual understanding about the term “North-South Cross”. We may understand how Nanguan and Beiguan integrated in different aspects.

This thesis contains: Chapter One-The introduction of the motivation and the purpose of this study, bibliography review, methodology, research area and limitation. Chapter Two is the difinition of Ko-kah-hì terms. The author records Wang-Bao and Wang-Wan-Hu Famliy’s devotion on Ko-kah-hi from the development of Ko-kah-hì in Taiwan point of veiw. Chapter Three is the record of Kuang-Fu community reconstruction and preservation, and attempt to integrate with new innovations. The author records the teaching and performance by“Nanguan Sinjinjhu” Troupe as a social study and research the possibility of integrated the traditional concepts and modern ideas. Chapter Four is the music analysis. It contains the music analysis of the performance reorder and hand script of maestro Lin Wan Chou, Ko-kah-hì music recorder and the actual performance recorder of “Nanguan Sinjinjhu” Troupe, as well as the methodology of “North-South Cross”that had been performed in the past. The

analysis also present the problems occurred during the re-write of the music and the play. Chapter Five is the conclusion. It concludes the research and the recording of this thesis and proposes the possible direction of the further research in the future.



Keywords : Houli Area 、 Kuang-Fu community 、 Ko-kah-hì 、 Ko-kah-hì music 、
Nanguan-Sinjinjhu 、 traditional grama

目錄

謝誌	I
序言	II
摘要	IV
Abstract	V
目錄	VII
表目錄	IX
圖目錄	X
譜目錄	XI
第一章 緒論	1
第一節 研究動機與目的	1
第二節 文獻探討	2
第三節 研究方法與步驟	8
第四節 研究範疇與限制	10
第二章 「九甲戲」的起源與發展	12
第一節 「九甲戲」的名稱及其釋義	14
第二節 「九甲戲」的歷史文化脈絡	18
第三節 后里「九甲戲」的歷史背景	19
第三章 后里地區「九甲戲」及其社會網絡	25
第一節 「廣福社區」與「九甲戲」	25
第二節 南管新錦珠劇團	32
第三節 展演民族誌	40
第四章 「九甲戲」音樂分析	41
第一節 過去相關音樂資料的研究與分析	41

第二節 歷史音樂資料的分析.....	46
第三節 田野音樂資料的分析.....	47
第五章 結論.....	79
參考文獻	82
附錄一：照片	86
附錄二：林素鑾訪談紀錄	91



表 目 錄

表 1	《兩岸高甲戲研討會論文集》辛晚教論文發表基本介紹	6
表 2	《兩岸高甲戲研討會論文集》林麗紅論文發表基本介紹	6
表 3	田野時間及期程表。筆者製表	14
表 4	「南管新錦珠劇團」於民國 73 年至民國 100 年活動及演出記錄。筆者製表。	36
表 5	「南管新錦珠劇團」從民國 100 年至民國 104 年於彰化縣的教學記錄。筆者製表。	37
表 6	「南管新錦珠劇團」於民國 104 年 11 月及 12 月的演出記錄。筆者製表。	39
表 7	九甲戲文獻的音樂相關內容及分析記錄。筆者製表。	42
表 8	南管、北管使用樂器記錄。筆者製表。	45
表 9	九甲戲使用樂器記錄。筆者製表。	45
表 10	《台灣高甲戲曲牌大全》的資料紀錄。筆者製表。	46
表 11	《台灣高甲戲曲牌大全》的樂器編制紀錄。筆者製表。	47
表 12	《秦香蓮（上）》劇中人物以及文、武場樂師和工作人員整理。筆者製表。	63
表 13	《秦香蓮（上）》流程表。	77
表 14	《秦香蓮（上）》文、武場次數統計表。筆者製表。	78

圖 目 錄

- 圖 1 彰化縣泉州村泉安宮「九甲戲歷史發展」。筆者拍攝。……………18
- 圖 2 王包家族。筆者製圖。……………21
- 圖 3 王萬福先生的兒子王建斌校長。筆者於 2015.5.19 拍攝。……………23
- 圖 4 王萬福先生的女兒王淑姿，王建斌校長的姐姐。筆者截圖於《戲遊后里-造新樂園二-遊牛稠坑》。……………23
- 圖 5 林萬洲樂師提供王萬福先生演出照片 ……………24
- 圖 6 筆者與廣福社區理事長張忠雄及夫人蔡寶玉合影…………… 25
- 圖 7 林萬洲樂師提供夜戲「金色鯉魚」演出照片。……………28
- 圖 8 后里舞霓裳館員第三期團員名單筆者拍攝。……………28
- 圖 9 廣福社區平時團練的地方「七星活動中心」。筆者拍攝。……………30
- 圖 10 林萬洲樂師教導廣福社區團員基本腳步及動作。2014.3.19 筆者拍攝 ……31
- 圖 11 林萬洲樂師教導廣福社區團員基本腳步及動作。2014.3.19 筆者拍攝 ……31
- 圖 12 林萬洲樂師帶著廣福社區一同唱曲。2014.3.19 筆者拍攝。……………31
- 圖 13 林萬洲樂師提供「八仙」演出照片。……………32
- 圖 14 林萬洲樂師提供「三生結義」演出照片。……………32
- 圖 15 民國 105 年於台北板橋演出《昭君和番》。筆者拍攝。……………38
- 圖 16 「南管新錦珠劇團」受邀演出南北交加戲劇《昭君和番》。陳廷全樂師提供。……………38
- 圖 17 「泉郡錦上花」與「南管新錦珠劇團」的發展脈絡。筆者製圖。……………40

譜 目 錄

譜 1	林萬洲老師提供「珍愛后里」樂譜。……………	30
譜 2	「珍愛牛稠坑」樂譜。筆者於 2014.8.27 墩東村文化中心拍攝。……………	30
譜 3	林萬洲樂師提供的手抄譜「福馬」。……………	48
譜 4	林萬洲樂師提供「福馬」(請他人譯譜)。……………	48
譜 5	南管新錦珠劇團於民國 91 年的九甲戲錄音資料，筆者將陳秀鳳女士所唱的「福馬」重新翻譜記錄。……………	49
譜 6	筆者於 2015.1.1 透過林萬洲樂師的「福馬」演奏重新記譜。……………	50
譜 7	筆者將 2015.1.1 林萬洲樂師的「福馬」演奏重新記譜並記成五線譜形式。……………	50
譜 8	筆者於 2015.3.11 透過林萬洲樂師的「福馬」演奏重新記譜。……………	51
譜 9	筆者將 2015.3.11 林萬洲樂師的「福馬」演奏重新記譜並記成五線譜形式。……………	51
譜 10	筆者於 2015.4.22 透過林萬洲樂師的「福馬」演奏重新記譜。……………	52
譜 11	筆者將 2015.4.22 林萬洲樂師的「福馬」演奏重新記譜並記成五線譜形式。……………	52
譜 12	筆者於 2015.1.1 透過林萬洲樂師的「慢頭」演奏重新記譜。……………	53
譜 13	筆者將 2015.1.1 林萬洲樂師的「慢頭」演奏重新記譜並記成五線譜形式。……………	53
譜 14	筆者於 2015.1.1 透過林萬洲樂師的「慢頭」演奏重新記譜。……………	54
譜 15	筆者將 2015.1.1 林萬洲樂師的「慢頭」演奏重新記譜並記成五線譜形式。……………	54
譜 16	筆者將 2015.4.22 林萬洲樂師的「慢頭」演奏重新記譜並記成五線譜形式。……………	55

譜 17	林萬洲樂師提供手抄譜「慢頭」。筆者拍攝。	55
譜 18	林萬洲樂師提供手抄譜「慢頭」。筆者拍攝。	55
譜 19	林萬洲樂師提供手抄譜「倍思」。筆者拍攝。	56
譜 20	筆者於 2015.3.11 透過林萬洲樂師的「倍思」演奏重新記譜。	56
譜 21	筆者將 2015.3.11 林萬洲樂師的「倍思」演奏重新記譜並記成五線譜形式。	57
譜 22	筆者於 2015.4.22 透過林萬洲樂師的「倍思」演奏重新記譜。	58
譜 23	筆者將 2015.4.22 林萬洲樂師的「倍思」演奏重新記譜並記成五線譜形式。	58
譜 24	筆者將 2015.10.25 南管新錦珠劇團團練時所唱的「倍思」，重新記譜並記成五線譜形式。	59
譜 25	筆者將 2002.12.15 陳秀鳳女士所唱的「倍思」，重新記譜並記成五線譜形式。	59
譜 26	筆者將 2015.7.11 林萬洲樂師的「將水」演奏重新記譜並記成五線譜形式。	60
譜 27	筆者將 2015.4.22 林萬洲樂師的「將水」演奏重新記譜並記成五線譜形式。	61
譜 28	筆者將 2015.11.29 陳錦姬女士於『昭君和番』所唱「將水」，重新記譜並記成五線譜形式。	62
譜 29	筆者將 2015.11.29 『昭君和番』君王所唱的「將水」，重新記譜並記成五線譜形式。	62

第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

本論文透過廣福社區對於九甲戲的復興、創新及保存接觸更多相關的人事物，也透過王建斌校長的訪談，記錄更多關於王包家族九甲戲的歷史，其中音樂是本論文的核心內容，筆者將透過張忠雄理事長其夫婦、林萬洲樂師、黃美悅女士、陳廷全樂師……等人的合作，從傳統和現代之間搭出新的橋梁，盡可能為歷史與內容做紀錄、保存，也將現代所呈現的九甲戲增添一筆新的歷史。

在社會快速演變之下，「傳統藝術」已瀕臨解散，甚至僅存的資料也不受重視，對於目前還活躍於這個時代的傳統藝術，例如歌仔戲、布袋戲…等，還有需多對此相關的研究與記錄，但對於已「消失」的九甲戲劇種研究卻是越來越少，也許這方面的研究有許多的困難與阻礙因素，但透過真正的接觸之後，其實還是有許多寶藏等著我們去挖掘保存。

本論文研究目的：

1. 廣福社區對於九甲戲的復振和保存嘗試新的整合方式，也希望能透過不同的演出型態來重現九甲戲，但要用什麼樣的演出型態，一方面要保存傳統，但又能透過現代人所能接受的觀看方式呈現，讓傳統與現在接軌，本論文希望對此一正在發展中的現象進行研究與探討。
2. 關於九甲戲的復振與再現，該團體雖然深刻的了解傳統保存的不易，但他們仍然有著守護傳統的強烈心意與使命，這個過程，透過他們的行動和付出，筆者希望能將此一現象作為一個文化與社會事實來記錄與描述，在傳統與現在的磨合與變異之間，探討理念與方法上銜接與整合的軌跡與可行策略。
3. 音樂的部分，本論文將透過樂師的演奏以及手抄譜的紀錄，和南管新錦珠實際演出的紀錄，更進一步的來檢視樂譜在使用與呈現之間的關係與變異，除了透過不同類型的演奏內容來檢驗之外，也試圖進一步比較南管與九甲

戲曲調與表現中的異同，並了解文化系統內在的觀點與解釋。

4. 除了音樂本身的深入研究之外，曲調與樂譜的紀錄與呈現也是另一項值得研究的主题。張忠雄理事長希望能讓更多人傳唱九甲戲優美的曲調，因此試著將之改寫為五線譜或數字譜（簡譜），但為了避免在改寫的過程，失去傳統所要傳達的精神與意義，因此也搭配著工尺譜的旁註，這是傳統音樂傳習上的一種困境與因應之道，值得進一步去了解其中所實際操作及呈現的問題。
5. 透過歷史田野資料及南管新錦珠正在呈現的九甲戲演出，了解過去與現代對於曲調處理的方式及呈現有何異同，也藉由實際的演出記錄，了解九甲戲「南北交加」的呈現方式與過程。

第二節 文獻探討

在文獻找尋與研讀過程中，從找不到文獻的慌張，到接觸了第一本認識九甲的《台灣高甲戲的發展》後，漸漸了解九甲戲其呈現的內容與樣貌，因此關鍵字「高甲戲」或「九甲戲」的搜尋，進一步出現了「傳統戲劇」、「台灣戲劇」、「南管戲」…等相關詞，有了這些線索，我更進一步的接觸了九甲戲相關的書籍資料，這過程中，對於「高甲戲」一詞也從百科全書中得到許多記錄，以下內容關於「九甲戲」此名稱的不同，都是根據文獻的說法做紀錄。

在《日治時期台灣戲劇之研究-舊劇與新劇(1895~1945)》這本書第四章談到：台灣戲劇的變遷，日治時期對於台灣劇種有許多文獻的記載，總督府也提供了關於劇種相關的調查統計，第二節關於台灣戲劇的發展有以下幾的談論方向

1. 以經營者王包的「泉郡錦上花」做為例子，從七子戲班的小錦雲，王包透過各方面的求新與改革，讓原先經營不佳的狀況有所改善，甚至影響往後的歌仔戲班，一九二一年後的數年，正是「泉郡錦上花」的全盛時期，其中代表作品為「火燒百花台」，王包無論在舞台、成員、戲劇、戲文、樂

器以及聲腔曲調都有進一步的改革。

2. 另外梨園戲、南管戲、白字戲、九甲戲的稱呼各有意義，但由於呈現方式有許多相似之處，因此又糾葛在一起。
3. 九甲戲的稱呼。
4. 台灣九甲戲與閩南高甲戲的異同。

本書記載了許多相關的文獻，甚至從某些數據當中，能了解更多劇種的其他面向，包括劇團數量、演出營業額，另外關於王包的相關記載，有了更多的描述，對於筆者在重新書寫歷史的部分有很大的幫助，對於高甲戲在台灣或閩南的發展，或高甲戲和其他劇種的關係也有詳細的紀錄。(邱坤良，1992：137-139)

在《台灣傳統戲曲之美》這本書中談到：高甲戲從閩南的宋江戲發展至合興戲，清中葉後更吸收許多劇目、樂器…等表演形式，最後逐漸形成高甲戲，高甲戲的稱呼上因為發音、演出形式的不同，形成了許多不同的稱呼，高甲戲於合興戲時代傳入台灣有以下可能，第一，因為移民的關係，或是閩南高甲戲搬來台演出，第三，可能是由七子班改革而成。在音樂方面，對於音樂本身、方言、吸收地方民間小戲，以及日治時期受到京班影響，最終形成多元的高甲戲，在腳色及身段還有唱腔也有所記錄。從日治到「生新樂」團長周水松過逝後，台灣高甲戲發展令人擔憂。

關於高甲透過什麼途徑傳入台灣，以及高甲戲的音樂、使用方言、角色、身段、唱工、曲調，還有與梨園戲的不同之處，以上會是我對歷史與音樂內容有更深入的了解。(曾永義、游宗蓉、林明德，2002：38-51)

《台灣戲劇史》書中記載：從大陸高甲戲發展到清代「合興戲」時期，高甲戲發展出「南北交加」的內涵，這過程中，從宋江陣到宋江戲，吸收了梨園戲、竹馬戲、車鼓弄、京班、，文中也記錄 1927 年台灣的高甲戲職業戲班，台灣職業戲班是由七子班轉變而成，受到上海京班影響，進而轉變為較通俗熱鬧的高甲戲，其中王包的「泉郡錦上花」即是例子，從七子班「小錦雲」，王包吸收北管

戲樂器，增加布景、新劇目，並招收女童學習，又將歌仔戲的四句聯加入對白唱詞中，因此在台灣影響很大。

本書記錄王包對高甲戲的改革，這部分是許多書籍沒有提及的部分，對於我所研究的對象是一個重要的紀錄。另外兩岸高甲戲的不同，在本書中也有所記錄，對於台灣高甲戲的發展有更清楚的脈絡。(林鶴宜，2003：117-139)

《台灣高甲戲的發展》本書是目前對於台灣高甲戲發展的所有面向，包含名稱初探、歷史、高甲戲藝術特色(包含口白、音樂、劇目、舞台演出、唱腔、化妝、角色、禁忌、布景)，還有高甲戲與其他藝術的關係，另外以周水松為主要研究對象，關於生新樂劇團的歷史與現況，在光復後，高甲戲團的在地方上所擁有的舞台，以及演員的結構變化，台灣與菲律賓的交流以及影響，最後高甲戲在台發展的危機，以及兩岸高甲戲的比較。

本書是筆者第一次接觸有關高甲戲的書籍，筆者對於內容所記載的廣度與深度有很大的震撼，對於王包與王萬福的記錄，從學習到推廣，以及王萬福在台中所指導的子弟戲班，影響深遠。書中另一個重點是音樂曲調的記載，讓筆者能清楚了解台灣常見的曲調，在文武場部分，也能了解「南北交加」、「南腔北調」的關係，此書對於筆者是最直接且清楚的文獻。(林麗紅、李國俊，2000)

《閩南非物質文化遺產系列-高甲戲》本書以閩南的高甲戲做為研究，從歷史的發展到音樂等等的紀錄，都是與宋江戲有關聯，其中第五章節有提到台灣高甲戲的發展與現況，以及兩岸的交流與影響，最後關於大陸對高甲戲的保護、傳承與發展，是如何做起又如何延續。

書中記錄了高甲戲在台灣最早的文獻，對於筆者在記錄歷史上有重要的依據；另外可以從文字的描述裡，看到兩岸對於彼此的高甲戲有不同的描述、觀點與看法；最後關於保存與傳承的議題，正是筆者對於廣福社區所要記錄的議題，因此可以讓筆者有更不同的觀察和看法。(吳慧穎，2013)

《民俗曲藝》這本書首先對於高甲戲的多種名稱做個描述，接著從清初閩南

的宋江戲，到乾隆時代的合興戲，最後於民國十年左右高甲戲形成。高甲戲由於吸收許多其他劇種的內容，因此在劇目上特別多；角色也有固定的類別；在身段上，有文有武；唱工與梨園戲有不同的方式呈現；曲調由少變多，甚至又分成喜怒哀樂，將曲調一一分類；樂器的使用，也會因為不同的角色有不同的樂器，。

書中談到高甲戲的身段、唱工、曲調和樂器，都是以比較的方式描述，無論是對讀者或筆者都有較直接的認識，也可以了解高甲戲可以從這幾個面向做調查與紀錄，與現在的高甲戲有何不同，再做進一步的比較。(邱坤良，?：54-55)

《福建民間音樂簡論》在第三章戲曲音樂裡第六節談論高甲戲，以閩南做為研究地區，歷史紀錄不同於吳慧穎《閩南非物質文化遺產系列-高甲戲》的地方，高甲戲是從民間妝人到宋江戲的過程，在清代道光年間（1821~1850）進入合興戲時期，最後到解放後的發展。另一部分是南曲和民歌在高甲戲中如何的運用，如何將南曲高甲化，以及地方民歌和外來曲牌的吸收與改良。

在南曲高甲化的部分，對於不同的曲調有不同的呈現和描述，在腳色上的搭配也有一定的規矩，因此特過本書可進一步了解各曲調的意義和演出的精神。(劉春曙、王耀華，1986：496-520)

《地方戲曲概論》本著作在十一單元「台灣戲曲概述」中關於高甲戲的紀錄，從明末清初的宋江戲，在清中葉時發展為合興戲，到了清末後稱為高甲戲。高甲戲傳入台灣的時間已無從考究，高甲戲的記載最早見於日人山風堂〈俳優與演劇〉一文，(曾永義、施德玉，2011：887-907)。

呂訴上《台灣電影戲劇史·台灣南管戲略史》紀錄王包於民國十三年六月六日在台北永樂座演出，之後子弟班陸續出現，最後只剩「生新樂」一團。關於七子班、高甲戲與白字戲他們主要以南管音樂演出，因此常被統稱為南管戲，王包後人也自稱「南管戲」。關於高甲戲的保存或傳習計畫，高甲戲周水松技藝保存案，以生新樂為主，另外還有以彰化及北部地區高甲戲演員的演出為研究對象。

《兩岸高甲戲研討會論文集》所記載的研討會時間是在 2001 年 11 月 20 日

和 21 日，地點在高雄市立中正文化中心第二會議室舉辦，兩天裡共發表了八篇關於兩岸高甲戲研究的論文，其中以下兩篇是對於筆者在剛接觸高甲戲時，或是在思考如何呈現高甲戲的內容時，有很大的啟發。

1.	主持人	論文發表者	論文題目	評論人
	洪惟助	辛晚教	台灣高甲戲《百花臺》劇曲調探討	李國俊

表 1：《兩岸高甲戲研討會論文集》辛晚教論文發表基本介紹

《火燒百花台》為研究對象，除了故事大要以外，辛教授將〈百花臺〉每一幕的唱詞及曲調一一分析，包括串樂或場景樂，不同的角色，在什麼樣的場景，有什麼情緒而唱什麼曲調，有些曲調又經過王包改編，不同於大陸的版本。

筆者在研究王包家族歷史，對於王包與王萬福當時所改編的劇目以及曲調，什麼樣的想法與改編手法，讓他們能為高甲戲寫下不同於大陸的台灣高甲戲曲調，在樂曲分析上會是個重要的依據。

2.	主持人	論文發表者	論文題目	評論人
	李殿魁	林麗紅	台中南管新錦珠劇團的經營、演出及其 影響	辛晚教

表 2：《兩岸高甲戲研討會論文集》林麗紅論文發表基本介紹

此篇論文談到台中南管新錦珠劇團的歷史、經營、演出、劇團編制，甚至還有演出宣傳、酬勞及待遇，實際的演出狀況、演員的生活，還有如何培訓演員的方式，民國四十一年開始有地方性的比賽，成績又是如何，最後此劇團開始分支甚至解散，對台灣有極大的影響。

以上談論的內容，從歷史、到團體，從團體到細節再到演員的紀錄，讓劇團的研究更加全面的紀錄。筆者現前所研究的對象中，林素鑾、黃美悅以及樂師詹德東，皆在此篇論文有提到，因此對於訪問上更能勾起他們對過去的記憶。（行政院文化建設委員會，2001）

《台灣傳統戲曲》本書第三節談論高甲戲，台灣「九甲戲」融合文戲、武戲、

南管、北管，因此又稱「交加戲」；台灣彰化曾經出現三十多個九甲戲劇團，其中「新錦珠劇團」被認為是最古老的九甲戲劇團，初期的九甲戲音樂與身段多來自梨園戲，相較於七子戲較為熱鬧，因此取代了早期盛行於台灣的七子戲。台灣曾經以「南管」泛指小梨園和九甲戲，但兩者還是不盡相同，因此台灣九甲戲可說是由梨園戲的改良和大陸高甲戲的結合。歌仔戲的許多曲調也源自九甲戲，但由於歌仔戲的興起，加上「生新樂劇團」團長周水松於 1999 年過世後，九甲戲已瀕臨解散與改組的命運。

本書從大陸的高甲戲發展，進而談到台灣九甲戲的發展，讓讀者有一條關於高甲戲發展的清楚脈絡，其中討論到九甲戲的演藝特色，九甲戲與宋江戲、布袋戲、京劇、南管、魁儡戲…等之間的影響；九甲戲最初的曲調以及曲調的風格分類；九甲戲文、武場的所有樂器與整個後場的主要樂器。筆者透過以上的紀錄，可從九甲戲最初的曲調進行研究，哪些是純屬九甲戲的曲調音樂，到現在的發展中，曲調是否有所變化；樂器的紀錄，讓筆者和受訪者在重建九甲戲音樂時，能更有概念與依據；由於本著作是林茂賢老師於民國 90 年出版，因此距今也有 15 年之久，本書在最後提到「生新樂劇團」因團長過世後是否已解散或改組，以目前的筆者了解的狀況，台灣已經沒有職業九甲戲戲班，多已改演歌仔戲或淡出幕後。(林茂賢，?:?)

《福建南音初探》本書以中國福建南音為主要研究，第九章記錄了南音在地方戲曲中的運用，而高甲戲是其中之一，高甲戲唱腔主要是南音，但也同時吸收了木偶戲、梨園戲、民歌、錦歌…等，高甲戲於合興戲時期大量採用南音，文中記載：

據統計，在南音一百三十多個曲牌中，高甲戲便吸收了三、四十個，他們多是簡短活潑、通俗易懂的曲調。比較流行的有「慢頭」、「將水」、「雙閨」、「福馬」…等。這些散曲都須根據劇情、人物而「高甲戲化」。

在此的高甲戲化有幾個手法：

1. 加前奏、留特韻、減繁音、多重複
2. 保留框架、完整吸收
3. 捻節、加介、幫腔

作者透過以上的手法看同一首音樂，在南音和高甲戲的呈現各有什麼不同，筆者可透過這樣的比較方式，了解高甲戲音樂的音樂呈現特色。(王耀華、劉春曙，1989：157-167)

筆者透過訪談，受訪者談到過去家族對於「九甲戲」的稱呼：

大陸有一個定義叫高甲，我們稱「九甲」(台語)，沒有人稱高甲，為什麼，以前七子戲是七個演員嗎，都是文戲的角色，因為大家看膩了，後來我的二伯父兄弟兩人厲害在這裡，他們創了南唱北打…曾永義曾經來問我到底我們叫九甲還是南管戲，你可以說九角，九個角色，交加就是南北交加，有文戲有武戲，我三伯是南管戲迷，當時都是說要去看南管…但我印象中，以前大家都在我家後院練習唱戲，錦上花解散之後，我爸爸民國38年就創了「舞霓裳」，所以我所知道的都是聽南管、南管戲、九甲戲、九甲…

關於此稱呼，「南管新錦珠」團長陳廷全也曾說過：

大陸叫做「高甲戲」，台灣以前就叫「交加」，也就是南唱北打，唸久了就變成「九甲戲」。

筆者根據以上兩位重要的受訪人描述，可以確定的是：「高甲戲」是大陸的稱呼，本論文將以「九甲戲」稱呼，一方面能夠呈現他們對於此戲劇的局內觀點，也是對受訪者的基本尊重。

第三節 研究方法與步驟

本研究所採用之研究方法有田野調查、深度訪談法、歷史研究與文獻分析、音樂分析，筆者期盼透過以上所述之方法，盡可能記錄、了解及參與研究對象之

所有高甲戲相關的呈現。相關研究方法茲分述如下：

1. 田野工作：參與觀察，實地的、脈絡性的影音紀錄。在盧克·拉斯特《歡迎光臨人類學》中談到「參與觀察」的定義：

在特定社會、社區或群體中做田野工作的一種方法，包括長期參與、有系統的紀錄（例如做田野筆記與進行訪談）。通常包含四個階段：進入、文化衝擊、建立和諧密切關係，以及「理解文化」。(盧克·拉斯特，2010《歡迎光臨人類學》，p. 236。)

2. 深度訪談：從初訪到深度訪談，從個人到團體，台灣早期九甲戲如何從出現、發展到沒落，進而廣福社區嘗試復興與結合，經由訪談記錄現在還在做戲（過去曾是九甲戲班一員）的人（包括前場做戲、後場樂師），做深入的個人生命史，此外拜訪曾做過此相關研究的前輩，給予筆者在研究觀點和想法與做法上的建議。

3. 歷史研究與文獻分析：筆者透過一般資料來源和特定資料來源蒐集，關於台灣九甲戲研究的專書並不多，但由於九甲戲是綜合藝術，因此在搜尋方式將從以上其他劇種、或演出性質延伸，另外這些劇種已有悠久的歷史，因此可延伸至傳統和現代的傳承議題，以及傳統和創新，改良和保存的問題，讓內容更能與過去和現代做結合與溝通。

4. 音樂分析：此論文音樂記錄採用大量的錄音及錄影方式，以及透過樂師的演奏，重新做採譜記錄。本論文從以下幾個方向進行採譜與分析：

- (1) 記錄廣福社區對於九甲戲的演出內容，包含創新與結合的過程，由於他們在演出當中需要舞步、身段和音樂互相配合，組成的團員年紀大多在 40~65 歲，對於熟記曲調和視譜是十分有難度與挑戰性，因此目前筆者與林萬洲樂師、張忠雄理事長試圖將音樂在保有傳統記譜下，能再以不同的記譜法呈現，有助於更多人能夠學習及接觸。

- (2) 透過林萬洲樂師所提供的《三嬌美人圖》劇本，以及「南管新錦珠」於 2015

年所演出的《秦香蓮》與《昭君和番》所唱之曲調做記錄與分析，從中選取共同的曲調，進一步了解過去和現在所呈現的方式，也能了解樂曲在戲劇中是如何變化，將曲調做完整的採譜工作，如此可從同一首樂曲經過多次不同的演奏，分析其變異的範圍與變化之處背後的概念，以及樂師第一手樂譜的紀錄，能透過與其他九甲戲後場演奏做檢驗確定其可性度。

- (3) 李國俊老師提供了南管新錦珠劇團過去曾錄製的九甲戲音樂，樂曲部分可以透過對於目前南管新錦珠劇團團長陳廷全訪談做更進一步的了解，包含作曲者、時代背景、樂器的使用…等，因此對於筆者在接觸九甲音樂研究和分析樂譜過程中，一方面對於過去的錄音能夠更清楚當時的時空背景及錄製細節，另一方面也能對於現在重現的曲調和過去做分析，了解之間的變與不變之因素，這些資料將會是十分重要的紀錄和依據。
 - (4) 透過過去及現代的九甲曲調呈現的分析結果，再與南管同一曲牌做比較，了解九甲曲調與南管曲調之間的變異，如此能夠進一步了解九甲曲調內部的變異彈性，也能知道九甲曲調來自南管為何能獨樹一格，是如何的呈現使的九甲戲於台灣能風靡一時。
 - (5) 筆者將「南管新錦珠」所發表的《秦香蓮》與《昭君和番》詳細記錄內容，從中了解南管與北管之間的結合方式，以及彼此在九甲戲中所佔的比例又是如何，透過實際的演出記錄分析有更具體的說明。
5. 社群網絡：透過 Line 群組及個人訪問，可解決現實上時間無法配合的不方便，所傳送的所有資料，包括文字、圖片及影音都能夠儲存下來，也能過做為彼此分享資訊的平台，更能從這一層網絡關係看到彼此的親近度與信任感。

第四節 研究範疇與限制

(1) 研究範疇：

1. 台中市后里區王包家族歷史：由於年代久遠，以及當時的拍照、攝影並不方

便也不普遍，因此在過去文獻資料中，不容易找到很多的相關資料，包含當時「泉郡錦上花」劇團的演出記錄、平時訓練狀況、或人物相關的資訊都不多，因此筆者想藉由訪談，為王包與王萬福所經營的泉郡錦上花劇團有多一些的紀錄。

2. 在人物的部分，透過對林萬洲、王建斌與陳廷全的訪談，了解過去的歷史發展與音樂相關的問題。
3. 在團體方面，從社區非職業的呈現，努力的學習和嘗試，到職業的九甲戲團紀錄，透過演出、教學與講座，將九甲戲繼續傳承下去。
4. 在音樂上，能透過以上這些訪談人物及團體的描述與呈現，將過去與現代的呈現做記錄。

(2)研究限制

筆者對於傳統戲劇從未接觸，因此在接觸九甲戲時，對於南管與北管的學習需要從零開始，這兩大系統無法在短短兩年中即可了解透徹，因此在研究上會是很大的限制。另外，筆者於 2015 年 10 月 13 日開始接觸「南管新錦珠」劇團，很幸運也很可惜的是：我參與了他們兩場年末的演出，但卻沒能完整參與到他們的練習過程，再加上研究時間的限制，在寫作上無法完整的紀錄他們與作品之間的連結與練習過程。

第二章 「九甲戲」的起源與發展

馬林諾斯基 (Bronislaw Malinowski) (1884-1942) 在《南海舡人》一書中提及田野調查及民族誌的重要性，而民族誌研究必須把重心放在下列幾個面向上：首先，紮實地紀錄文化與文化結構；其次，運用田野筆記，記錄能明確傳達文化經驗的行動 (actions) 與行為 (behaviors)；第三，藉由正式與非正式訪談，從當地人的觀點紀錄當地人的文化知識。(拉斯特，2010：81)

以下是筆者從最早開始進行田野調查至今的紀錄，除了實際的訪談紀錄外，還不包含透過通訊網路，例如 Line、Facebook…等聯繫，這過程中，就如同盧克·拉斯特在《歡迎光臨人類學》談到參與觀察的過程，從進入到接收到許多不同文化的資訊，產生彼此間的文化衝擊，也許不認同甚至排斥，緊接著是自我開始試著建立一個和諧並且能密切與他人聯繫的關係，也讓他人與筆者之間見見搭起信任的橋梁，在訪談過程中，必須放下所有偏見去理解所看到的所有一切，以上這些過程，筆者必須透過不斷的經驗累積、採訪記錄 (包含筆者與受訪者之間的互動關係)，讓整個研究過程建立起有效的意義脈絡。

次數	時間	地點	受訪者	內容
1.	2014.3.13	林素鑾住家	林素鑾	過去學習狀況
2.	2014.3.17	張忠雄住家	張忠雄	九甲戲資料初探
3.	2014.3.19	七星活動中心	廣福社區	廣福社區戲劇排練
4.	2014.3.21	張忠雄住家	張忠雄	2014年3月21日要前往大陸泉州和當地的高甲戲團作觀摩及交流，因此現在正忙著做九甲戲的彩排演練，這次他們選的劇本是三嬌美人圖裡頭的其中一個片段做演出。
5.	2014.4.17	林萬洲住家	林萬洲(樂師)	學唱九甲戲曲調。
6.	2014.4.23	王建斌住家	王建斌(校長)	九甲戲在后里及家族發展歷史初探。
7.	2014.6.24	林素鑾和詹德東的住處	詹德東(樂師)	關於詹德東學習九甲戲的過程。
8.	2014.8.24	七星活動中心	廣福社區劇團	「戲遊牛稠坑-關懷福利心樂園」暑

				期兒童戲劇體驗營。
9.	2014.8.27	七星活動中心	廣福社區劇團 團練	林萬洲樂師帶著大家唱「廣福好」，以及舞步教學。
10.	2014.9.11	林萬洲住家	林萬洲(樂師)	高甲戲音樂及王萬福家族高甲戲發展歷史初探。
11.	2014.10.12	張忠雄住家	張忠雄	分享我所找到有關九甲戲的資料。
12.	2014.12.18	江武昌教授住家 黃美悅女士住家	江武昌 黃美悅	早上到台北淡水請教江武昌教授，他提供了許多過去相關的舊照片及影像；下午到高雄訪問黃美悅女士，她談到過去九甲戲團在台灣的狀況。
13.	2015.1.1	林萬洲住家	林萬洲(樂師)	筆者透過田野訪談找尋對於九甲戲所要研究的內容及範圍，林萬洲樂師分享了劇本「三嬌美人圖」，彈唱裡頭的樂曲，也描述這齣戲的故事情節。
14.	2015.3.5	張忠雄住家	張忠雄、蔡寶玉	關於廣福社區劇團的源起及發展經過。
15.	2015.3.6	王建斌住家	王建斌(校長)	有關九甲戲的歷史、劇團、音樂…等相關內容訪問。
16.	2015.3.11	七星活動中心	廣福社區劇團 團練	複習九甲戲歌曲，和團員聊聊學習過程。
17.	2015.4.6	詹德東住家	詹德東(樂師)	筆者請教詹德東樂師幾首九甲戲樂曲。
18.	2015.4.22	林萬洲住家	林萬洲(樂師)	關於「三嬌美人圖」劇本中的曲調訪問。
19.	2015.5.12	王建斌住家	王建斌(校長)	南管琵琶教學。
20.	2015.5.13	林萬洲	林萬洲(樂師)	林萬洲生命史訪問。
21.	2015.5.16	張忠雄住家	張忠雄、蔡寶玉	關於廣福社區劇團的歷史與未來發展訪談。
22.	2015.5.17	林萬洲住家	林萬洲(樂師)	關於林萬洲樂師所提供的舊照片進行訪問。
23.	2015.5.19	王建斌住家	王建斌(校長)	關於王包家族成員的認識及瞭解。
24.	2015.5.20	南華大學	無	開題報告：關於研究對象、方法及內容…等做初步的報告。
25.	2015.6.3	七星活動中心	廣福社區劇團 團練	花卉節演出排練。

26.	2015.7.11	林萬洲住家	林萬洲(樂師)	針對幾首九甲戲樂曲進行錄音。
27.	2015.10.13	陳廷全住家	陳廷全(樂師)	南管新錦珠劇團歷史發展初訪。
28.	2015.10.25	彰化縣泉州村泉安宮旁的活動中心	陳廷全(樂師)	筆者拍攝「秦香蓮」上半場團練的狀況，也在活動中心裡拍攝到許多九甲戲相關資訊。
29.	2015.11.8	鹿港小鎮藝術節	南管新錦珠	九甲戲教學講座。
30.	2015.11.12	通訊軟體：Line	朱永勝	朱永勝提供「傳統戲劇研習營高甲戲講義」…等相關資料。
31.	2105.11.15	彰化縣泉州村泉安宮旁的活動中心	陳廷全(樂師)	「秦香蓮」上半場團練的狀況，陳廷全等人負責後場，陳錦姬教導前場演戲的腳步、動作及唱曲。
32.	2015.11.22	彰化縣泉州村泉安宮旁的活動中心	陳廷全(樂師)	「秦香蓮」下半場團練的狀況。
33.	2015.11.29	板橋林家花園	南管新錦珠劇團	得到新北市傳統藝術保存團體獎，演出南北交加戲劇「昭君和番」。
34.	2015.12.6	彰化縣南北戲曲館	南管新錦珠劇團	2015 彰化傳統文化節，演出「秦香蓮」。
35.	2016.2.25	林萬洲住家	林萬洲(樂師)	北管鑼鼓經訪問。
36.	2016.5.22	王建斌住家	王建斌(校長)	關於九甲戲音樂與南管音樂的相關問題訪談。

表 3：田野時間及期程表。筆者製表。

第一節「九甲戲」的名稱及其釋義

「九甲戲」此劇種稱呼歷來就眾說紛紜，這些稱呼有些是音譯上的差別，有些是表演形式上的區別。以下是筆者綜合九甲戲相關書集關於稱呼的說法，以及訪問中對於稱呼的想法做一整理。

1.九角戲、九腳戲

從梨園戲的生、旦、淨、末、丑、貼、外七個基礎角色，在加上武生和武旦，因此稱為「九角戲」或「九腳戲」。

2.九甲戲、交加戲、九家戲、狗咬戲、狗梗戲

「九甲戲」的稱呼有不同的說法，由於「高」與「交」、「狗」、「九」的發音，

還有「甲」與「加」、「咬」、「角」、「家」的閩南發音相近，因此又稱「交加戲」、「狗咬戲」、「九甲戲」、「九家戲」。「狗咬戲」與「狗梗戲」在《中華百科全書》高甲戲的條文記載：

使用的音樂聲響，為南管系音樂，但演唱方式，卻不似南管文靜，而是吵雜、熱鬧非凡，類似今日一般送葬行列中的牽亡魂歌仔的演唱方式。因此，很多其他劇種的戲劇演出，往往在同時演出當中，均受其影響而無法演下去，足見其音量之高，及其吵雜的情況，故亦稱狗梗戲。

《閩南非物質文化遺產系列-高甲戲》此文獻中有記錄：

台灣日據時代殖民政府的調查報告，用「九甲戲」稱呼。

筆者根據田野調查訪問，王建斌校長認為「高甲戲」是大陸的稱呼，台灣是從七子戲的基礎，再增加兩個角色形成「九甲戲」。陳廷全樂師則認為「交加戲」可以表現出此劇種的特色，因此「南管新錦珠」劇團於民國 104 年 10 月 21 日登錄為新北市「九甲戲」（交加戲）傳統藝術保存團體。

3. 戈甲戲

曾永義、游宗蓉、林明德的《台灣傳統戲曲之美》談到：

……因為在「宋江戲」時期，演武戲執戈披甲，或許因此而得名。

當中又提到「戈」與「高」在閩南方言的發音相同，「角」、「加」、「咬」的閩南發音與「甲」也很相近，因此，出現此稱呼。從音譯相似的角度做記錄還有林麗紅、李國俊合著的《台灣高甲戲的發展》：

其稱九角戲據說是因它是梨園七子班的基礎上，加上兩個武角而得名稱九角戲…在經音轉而成為九甲戲、高甲班、戈甲班或交加班及在台北所稱的「白字戲」等名稱。

「戈甲戲」的稱呼，邱坤良所著《舊劇與新劇：日治時期台灣戲劇之研究（1895～1945）》中提到：

……在梨園戲基礎上，加上其他角色，特別是武腳…

另外吳慧穎所著《閩南非物質文化遺產系列-高甲戲》第一章「高甲戲的歷史與傳說」談到：

該劇種早期多演武打戲，演員手裡持戈揮矛，身上穿甲帶盔，就稱之為「戈甲戲」。

高甲戲是一種綜合藝術的劇種，此稱呼除了與「高甲戲」的閩南發音相近之外，從音樂的角度也可以了解，以溫柔婉轉的南管音樂為主要表現，場面上也吸收一部分鏗鏘有力的北管鑼鼓樂，因此「交」可說是南北管音樂的交融；《台灣高甲戲的發展-周水松先生紀念專輯》也提到：

南管曲調中有一類稱為「南北交」，這類樂曲皆出自戲劇中，通常是兩個角色以上對唱，一人唱閩南方言，一人唱北方官話。

因此又有南唱北打、南腔北調、南北交加之意。

4.合興戲

此稱呼源於大陸高甲戲的發展，早期福建省的高甲戲是從「宋江陣」發展而來，結合梨園戲與竹馬戲的劇目和身段而形成「合興戲」。《福爾摩沙之美-台灣傳統戲劇風華》記載：

高甲戲孕育於明末清初，早期稱為「宋江戲」，至清朝中葉，發展為合興班，清末以後始稱高甲戲。

5.南管戲

由福建泉州隨著移民而傳入的南管，深深影響許多台灣傳統戲劇，其中高甲戲因為主要以南管音樂伴奏，因此又稱「南管戲」。《台灣戲劇史》提到兩岸南管戲興衰轉變：

共產黨統治大陸之後，大梨園改演高甲；小梨園改演歌仔戲，梨園戲一度轉型隱沒在別的劇種中。這和台灣七子班為高甲戲取代的情形也很相類。

「台灣高甲戲及其基本唱腔之研究」此篇論文對於南管戲有兩種說法的紀

載：

狹義的南管戲：一般而言，業餘性質的南管戲團，除了演員多是成人之外，其演出之劇場結構，無論劇目、身段或場面組織，俱為小梨園。廣義的南管戲：至於職業劇團有關梨園戲的演出，值得注意的是，其「南管戲」一名詞，並不專指小梨園，而是「凡有南管曲調之劇種皆謂之南管戲」，因此交加戲亦稱之「南管戲」。

由文獻上可知，「南管戲」所包含的劇種很廣，台灣的「九甲戲」是其中之一，因此將「九甲戲」廣義的稱之為「南管戲」。

6.高甲戲、高台戲

早期因為演出的方式而有「高甲戲」、「高台戲」之稱。吳慧穎所著《閩南非物質文化遺產系列-高甲戲》，文中第一章「高甲戲的歷史與傳說」談論到：梨園戲多在官宦府地的廳堂或戲臺演出，而高甲戲則在廣場鄉間高台上演出，所以稱之為「高台戲」。

高甲戲名稱除了以上與其他稱呼音譯相似之外，真正確立是沿用大陸的說法「kau ka」：

高甲戲在 1951 年，中共省戲改會在泉州舉行學習班才定名的。自此大陸的學術界，就以「高甲戲」來稱呼「kau ka」這一劇種。一九五五年顧曼莊、劉嘯高在《華東戲曲劇種介紹第五集》合寫的〈福建的高甲戲〉一文流傳到台灣以後，台灣的也沿用這種講法，成為「kau ka」最普遍的用法。

另外，《閩南非物質文化遺產系列-高甲戲》中記載：

「高甲戲」這個名稱大約要到 20 世紀 50 年代“改戲”之後才相對統一下來。

《中國戲曲志·福建卷》〈求實〉第十一期筆兵所撰的〈高甲戲劇種名稱七辨〉中提到：

高甲之命名，當是 1951 年省“戲改”會在泉州舉行學習班時，幾位新文藝工作者共同商定的。當時，有人提出若以“九甲”為名，似嫌俚俗，不夠文雅。

“九”易為“高”，似乎高雅一些。理由是：以往九甲班為大班。“大”者，指在高高的台子上演出。高甲者，高台演出的袍甲戲也。

第二節 「九甲戲」的歷史文化脈絡

台灣最早關於九甲戲的記錄是清光緒 27 年，在這之前九甲戲可能早已在台灣演出。台灣九甲戲起源有以下的可能：從大陸閩南高甲戲戲班來台而傳入、閩南高甲戲演員來台教授，在民間開始發展，例如：彰化伸港新錦珠九甲子弟團的形成，最後梨園戲吸收台灣九甲戲曲調形成九甲戲班。1796~1820（清·乾隆、道光年間）因為大量移民進入台灣，可能因為如此傳入許多曲藝。

光復前，1927 台灣總督府公布的「各州廳演劇一覽表」得到一些初步的資訊。以台北 2 個、台南 5 個居多，另外還有新竹、台中，但地方其實還有許多團體未記錄在內（約 11 團）。后里王包於民國六、七年間成立『泉郡錦上花』，從七子戲班轉為九甲戲班。

「高甲戲最後的堡壘」周水松雖然於民國 88 年（西元 1999 年）過世，但是台灣其實還有九甲戲的傳習人物，「南管新錦珠劇團」第三代傳習人陳廷全、梁陳錦珠、陳錦姬、目前還活躍於彰化及台灣北部…等許多地區。

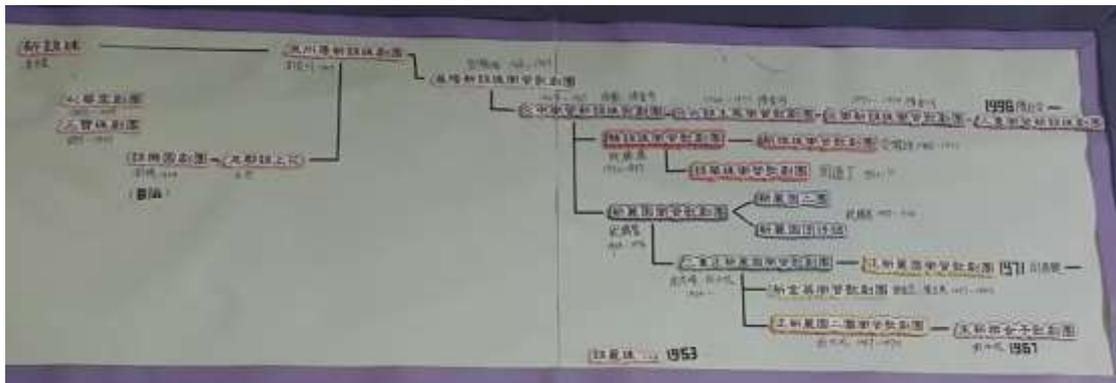


圖 1：彰化縣泉州村泉安宮「九甲戲歷史發展」。筆者拍攝。

此圖表關於「泉郡錦上花」的來源是有錯誤的，根據王建斌校長、林萬洲樂師以及陳廷全老師皆提及泉郡錦上花前身是七子戲班，因此並非來自任何團體或

地區，此部分會於下一節介紹。

第三節 后里「九甲戲」的歷史背景

王包與王萬福於民國六、七年間成立「泉郡錦上花劇團」，但在這之前，他們是從七子戲發展而成。

王包與王萬福擅長扮演老生，當時在戲劇界的藝人中被稱為「老生先生」與「少年先生」，兩人相距十七歲，從小便喜愛戲劇，十四歲即跟隨哥哥王包開始學戲，之後加入泉郡錦上花劇團，成為王包的得力助手，並且擔任劇團中重要的角色。

根據邱坤良《日治時期台灣戲劇之研究》此文獻記載，較為人所知的是新竹的七子戲班「小錦雲」，其成立年代不詳，只知道後來的經營者是七子戲班童伶出生的王包，相傳他買下新竹香山即將解散的唐山七子班，成立的「小錦雲」一度改名為「彩花雲」，由於他精通梨園戲的前後場，因此在七子班的基礎上做了以下的改革：

1. 招收女童學習新戲，增加排練。
2. 除了七子戲班的傳統樂器，例如笛子、三絃、小鑼、南鼓，還加上北管與京劇的樂器，像是大鑼、北鼓，因此有「南北交加」之意。
3. 受到京班影響，使用變壯麗的舞台布景。
4. 改編歷史小說與傳奇故事，重新編寫新劇，如《珍珠半衣》、《三女奪一夫》、《三嬌美人圖》、《梅花巾》、《金殿玉鎖》、《四幅錦裙》…等，還有九甲戲中最为著名的戲劇之一《火燒百花台》。（林麗紅、李國俊合著《台灣高甲戲的發展》，頁 14-15。）

關於改編新劇，首次採訪王建斌校長時，有以下這麼一段話…

講到我二伯父他本身就做一些改革，有一些劇本是他們兄弟一起擬的，但是我看啦…我後來也有一些涉略發現到以前有一些小說，小本的小說是他們的元素，就是變成他們的改編，就像說金庸、天龍八部、葵花寶典…等，這些原來都是寫小說的，後來演成現在的電影，所以我想我二

伯父和我爸爸當時也有一些依據，有一些當然是像杜撰那一類，有一些也是他們自己想的，當然也有他的生活經驗…

5. 將歌仔戲的「四句聯」融入所創作的劇本對白中。(引用自林鶴宜《台灣戲劇史》，頁 138。)

關於從民國 37 年「基隆新錦珠劇團」之後的所有九甲戲劇團，在曾永義、游宗蓉、林明德和著的《台灣傳統戲曲之美》一書中提到…

六 0 年代，高甲戲已相當沒落，目前只剩下「生新樂」一團，其淵源仍是「基隆新錦珠」。

以上這段文字，對筆者而言，不單單只是淵源於「基隆新錦珠」，那只是在人員上多來自彰化「新錦珠」組織。根據林麗紅、李國俊合著《台灣高甲戲的發展》的記錄，王包的師兄弟有巫仙、九修仔仙、金俊仙、高華仙、空安仙，以及王包之弟王萬福(萬福仙)。自從第二次世界大戰爆發(民國三十年至三十五年)，泉郡錦上花劇團即宣布解散，王萬福開始教學，民國四十一年王包逝世後，王萬福更是不斷的推廣高甲戲，從錦上花解散，到民國七十六年由於王萬福年紀漸長、記憶衰退，因此完全解散，這段時間長達四十多年。王包多於南部發展，王萬福除了在后里本庄教授同鄉子弟，也出庄頭教學，林麗紅、李國俊合著的「台灣高甲戲的歷史」有記載，台中大甲「雅頌齋」、「霓聲齋」、「紹英社」、后里「舞霓裳」、神岡「神錦齋」、北屯「錦樂天」(據林萬洲樂師所述，有些師兄弟都已七、八十歲，目前還在出陣頭，包括鑼鼓陣，進香、喪事…等)、苗栗頭份「錦頌齋」、彰化芳苑「聚雅社」。除了文獻記載外，還有后里舊社(團名不知)，大甲有頂店、六塊厝、甲南，王萬福在光復後的高甲戲班中，甚至是整個高甲戲文化傳承上，灑下了極富生命力的種子，這些種子也在各地發芽成長。

1. 巫仙是生新樂劇團團主周水松的啟蒙老師。
2. 基隆新錦珠劇團、台中新錦珠、新麗園劇團的綁戲囡仔、正新麗園、生新樂劇團，以上劇團皆曾拜王文為師並且學習唱曲，其本身曾擔任文場工作，擔任樂器有嗩吶、琴、簫。

3. 蔡庚灶退出「錦上花劇團」之後也曾到新義園教戲。
4. 陳福全退出「錦上花劇團」之後成立台春歌劇團，演出九甲戲。
5. 陳泗川在光復後成立「錦上花劇團」演出九甲戲。

以上的紀錄，筆者將其內容分為兩部分：組成成員及九甲戲演出的傳承。光復後，許多九甲戲劇團成員來自彰化泉州地區，而這些成員又隨著戲班的形成和沒落繼續在不同戲班生存，因此才會有淵源於「基隆新錦珠」的說法；在演出內容及方式的部分，可說是傳承於「泉郡錦上花」，從以上的紀錄，錦上花的確在歷史上有承先啟後的地位，因為有了王包的改革，才有了往後九甲戲班的成立與成就，也許不全然是傳承於錦上花，但巫仙、王文…等人（可能有未被記錄的人物）確實曾在許多九甲戲團教授傳承，其往後的演出形式必受影響。

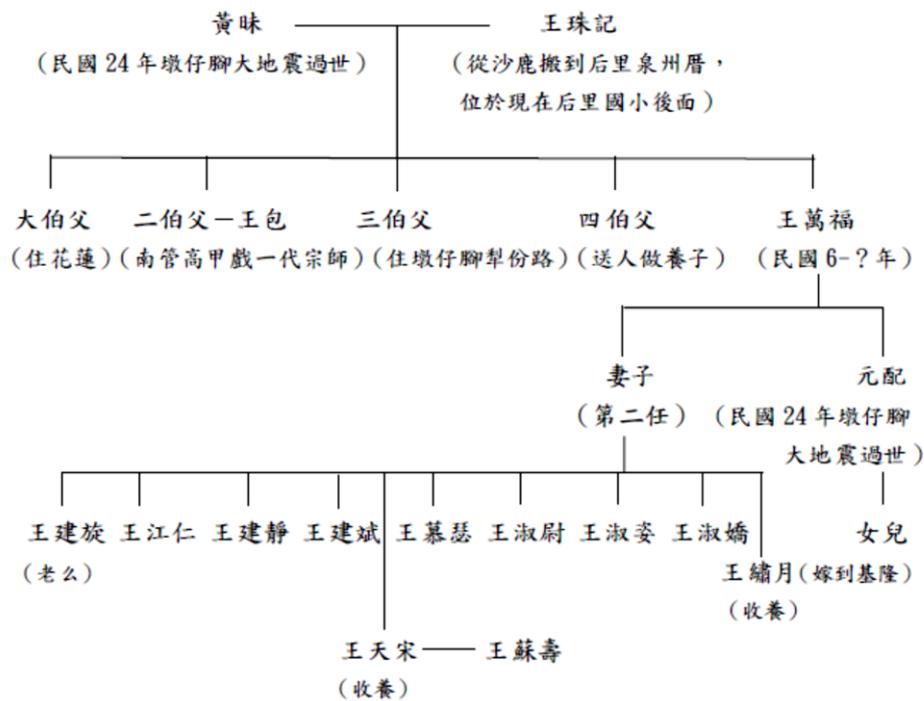


圖 2：王包家族。筆者製圖。

現任后里「舞霓裳」團主，也是王萬福之子王建斌，生於民國 31 年，曾擔任石岡國中校長、后綜高中校長（筆者當時正就讀高中）、台中縣政府教育局課長與督學，現任后里「舞霓裳」團主，擅長演奏的樂器有：琵琶、洞簫、二弦、

三弦。因為有了這特別的緣分，因此訪問了家族發展的經過，從家族成員介紹到過去九甲戲班裡人物的描述，但由於時間太過久遠，加上團員各自到處生活，因此資料的描述還尚未完整及完成。

王天宋，一般都稱呼天宋，當時算是訂契約（又稱綁字），之後王萬福將他收養為兒子，受訪者的嫂嫂王蘇壽，兩位都是當時泉郡錦上花劇團的演員。受訪者王建斌於民國 31 年出生，當時錦上花劇團已經快要結束，他提到：

民國 10 年以前他們就有這個團了，民國 10 幾年、20 幾年到地震那個時候，都在台灣地區非常活躍的。

王校長也聊了他的兄弟姊妹…

家族男生的部分王建斌最大，女生因為當時老大收來招弟妹妹，看看是不是能夠趕快生，最大的則是王繡月，當時還沒有男孩子所以是從別人家分過來的，接下來是王淑嬌，另外住在月湖路的就是王淑姿，還有一個妹妹叫王淑尉，受訪者說：原來我爸爸取名時有個心旁，不曉得戶政事務所登記時就沒有心了！王建靜，曾經在華南銀行服務過，後來也輾轉從政，選了三屆的議員，之後又轉任變成黃仲生縣長時代的機要秘書當了九年，現在是台灣省紅十字會分會的會長…（目前也教授南管）。

因為以前是台中縣，你可能知道以前紅十字會在收錢的時候，王建靜就是他，他是理事長，現在就變成省會的會長！

王建靜再下去有一個王江仁…

因為我媽媽叫江昧，所以他也傳我媽媽那邊姓江的，之所以他叫王江仁，就是王江兩家的人。目前他從事園藝的工作蠻有心得的，種蘭花、種松樹、種茶花，頗有心得。老么叫做王建旋，他本身剛退休不久，過去在王田永豐餘造紙公司副廠長退休。還有這個也算是我的姊姊王慕瑟，可能以前我爸爸那兩個兄弟他們都很喜歡音樂，不是琴就是瑟，所以我

有一個堂姐叫王愛琴，還有一個叫王愛箏！

王家是戲劇的家庭，兄弟姐妹從小多少都對於南管音樂耳濡目染，目前住在后里區月湖路的姐姐王淑姿也曾扮演小生粉墨登場，目前閒暇之餘也會出陣，一個劇團裡，生旦淨末丑這幾個主角台詞都需要背得滾瓜爛熟，唱詞也要精準，王淑姿十八歲開始學習九甲戲，由於記憶力強理解力也強，因此給了她小生的腳色，還沒出嫁之前都是唱戲，由於年紀漸長（現年 78 歲，比王建斌大三歲），所以唱曲的部分也較不容易控制，現在就改以彈奏三弦、琵琶為主。

	
<p>圖 3：王萬福先生的兒子王建斌校長。筆者於 2015.5.19 拍攝。</p>	<p>圖 4：王萬福先生的女兒王淑姿，王建斌校長的姐姐。筆者截圖於《戲遊后里-造新樂園二-遊牛稠坑》。</p>



圖 5：圖中的紀錄中，王萬福先生正為後場伴奏。林萬洲樂師提供。

關於以上家族人物的介紹之外，筆者也透過田野訪談的方式了解過去王萬福先生是如何帶領大家在戲團中學習和生活，林萬洲談到…

在這裡學習的學生沒有一個休息時會賭博的，休息他都帶著，不是賭博，大家加減拿個樂器合奏娛樂。

林萬洲又說到戲團中還有其他演出上的規定：

我們這班有男女，他分配學戲的夫妻絕對沒有男生配女生當夫妻，不可能，他說這樣台下會被亂叫他是你老婆，所以他一定是一對男生當夫妻，女生一對當夫妻，他不會去給你配男女來當一對，台下不給別人多講話，因為我們都還沒嫁娶，我們都小孩就去學了，但他不要，無論怎樣都沒有，我們這些也很受規矩，有男女就算青春期也很守規矩不會亂七八糟，我們先生可以這樣是他的先見之明啦！

由以上描述可知：在當時王萬福先生是如何的管理戲團，雖然一切在嚴謹的規範下教學，但這也是為何能夠於歷史中留下重要的記載，對於林萬洲樂師而言，內心永遠對於王萬福先生（老師）更是滿滿的欽佩與感謝。

第三章 后里地區「九甲戲」及其社會網絡

第一節 「廣福社區」與「九甲戲」

一對熱愛挑戰的夫妻張忠雄先生、蔡寶玉女士，當他們發現過去曾經有九甲戲風靡於后里時，決定將此傳統戲曲元素帶入廣福社區，透過這樣的點子，吸引了廣福社區的一群人，林萬洲樂師正好也是社區裡的一位重要的傳承者，透過一系列探索、採訪、收集書籍、討論，林萬洲樂師開始帶著大家傳唱九甲曲調，甚至將曲調結合戲劇，表現出過去與現代不同的呈現，這些呈現的背後，乘載著個人到團體的結合過程，以及文化的變遷。

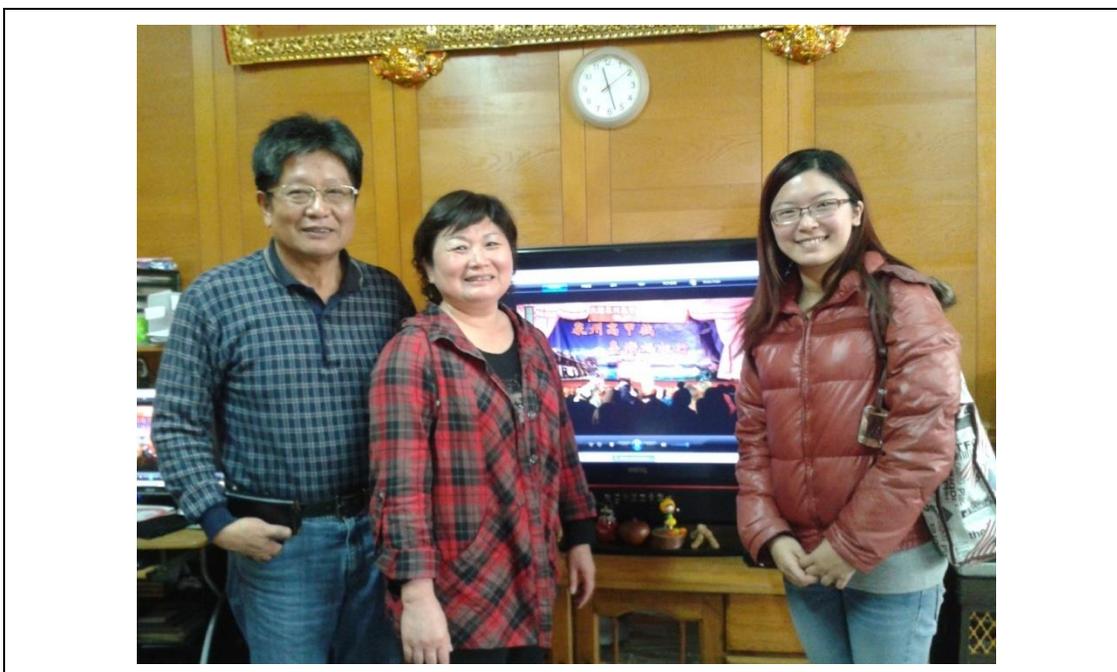


圖 6：筆者與廣福社區理事長張忠雄及夫人蔡寶玉合影。2014.3.17 初次訪談。

后里廣福的起源與成長過程

張忠雄先生與太太蔡寶玉女士於民國 92 年進入廣福社區，一開始是加入社區活動，到了 94 年，他們參加文化局的社區改造計畫，與社區夥伴一同上課，有社區調查或資源調查、導覽解說的訓練，團員從志工導覽隊，轉變到劇團演員，後來大家靈機一動，決定透過社區改造把地方的一些人、文、地、產、景用演的方式讓眾人有更進一步的認識，從隨興到成果，94 年重陽節受邀至長壽俱樂部

表演，因此大受好評，喜慶、校慶、節日、文化局成果展…等等都邀約不斷，因此 95 年開始正式成立「后里廣福劇團」，也完成「戲說廣福」此劇，用演的方式述說廣福的人文地理；張忠雄理事長當時為了鼓勵地方居民能夠將自己過去的故事說出來一同分享，進而做為戲劇的題材與內容，讓戲劇更貼近人們的心，因此申請了計畫「話后里」，將地方故事分享出去，因此 96 年完成「廣福傳奇」，其內容描述一位其貌不揚、家境窮困的年輕人，如何行善協助改建土地公廟，最後順利迎娶美嬌娘，激勵社區人人為善。接著每年都有參與文化局的社造計畫，民國 97 年在「探索記憶的深處，尋找廣福的珍寶」的社區營造計畫中，發現了即將瀕臨失傳的高甲戲，決定踏入這個區塊，張忠雄也請到林茂賢老師來為社區介紹傳統戲劇，也因此「憶高甲戲」產生了。這 10 年當中還有許多大大小小的計畫，像是「憶廣福」就是將廣福社區的傳統文藝，或是各方面的藝術，都可以透過劇組來呈現；「兩馬情」就是能將后里的人、事、地、景、物盡可能的表現出來，希望社區能打造出以人為本的社區亮點。從 95 年的「戲說廣福」、96 年「廣福傳奇」、97 年「憶高甲戲」、98 年「珍愛牛稠坑」到環境劇場「墩仔腳大地震」、「墩仔腳思想起」…等，雖然在重現高甲戲文化時少了粉墨登場的身段，但卻多了一份社區的特色，讓社區從一般的地方行銷產業，漸漸的加入地方的傳統文化及故事。

從大陸傳入台灣的高甲戲，也曾經在后里風靡一時，後來因為新的劇種以及娛樂越來越多元，因此傳唱高甲戲的人紛紛改唱歌仔戲或解散，社區的林萬洲樂師為了再次能拾起這瑰寶，十分用心的與廣福社區合作，希望能將九甲戲繼續傳承甚至創新，「戲遊牛稠坑」就是形容民國早期后里地區盛行高甲戲的情況，人們為了學習漢字，或是為了一口飯生活，人人都來學唱戲，林萬洲談到過去的學習，家裡還沒有電視以及其他娛樂，長輩推薦去學九甲戲，不管颶風下雨…

我大哥多我五歲，我十四歲他十九歲，那時候學工作的過程這樣…學工作回來，晚上因為還沒有電視，我們學好幾年後才有電視出來，黑白的啦，這個當中就是…小孩工作回來，晚上跟村莊裡的小孩出去玩怕

學壞，有的會冤家相打、無所不至，就想如果要利用回來這個時間，不如叫我們再去學習，學一些漢文，我們做戲這個叫漢文，因為我們讀國小畢業，是只有講國語而已，不會講台語阿！

宋瑾《西方音樂從現代到現代》有這麼一段文字：「音樂不是自然物，而是人根據自己的需要創造的。因此，在探討音樂所有的問題時，都不能把他與人分開。」(p.79)。從一個人的生命史，可以看到過去九甲戲在台灣的發展與個人學習過程，林萬洲老師是當年錦上花劇團團長王萬福晚期(第三期)的嫡傳弟子，生於民國三十八年，現年六十八歲，十四歲(民國五十二年)國小畢業就到台中豐原工作，劇林萬洲所述…

那個年代，一般我們的師兄弟大部分都是吃頭路(台)，在后里那個當時，大甲溪橋還沒做好，那時候都還沒做，還在走溪底的啦，溪底就是像人家的圳溝，圳仔路稍微鋪高一點這樣過，如果大水來就不行了危險，有人也這樣被流走，以前大甲溪是這樣，我們后里人都是騎鐵馬過豐原去做工作，包括學功夫的時候，都是騎鐵馬過去，那時候后里沒什麼工作，只有月眉糖廠…

第一份工作是學習瓦斯、電銲，其父親是一名土木工工程師，工作不算穩定，因此家庭生計狀況不是十分優渥，開始學習南管是父母親的推薦而開始接觸，在他就讀國小三、四年級時，正好政府提倡「不可以說台語」，因此其父母希望家中的孩子們透過學唱南管可以有多方面的學習，第一，可以在當中學到漢文，進而學習一些台語發音，第二，為了防止與村中小孩在外頭有爭執、衝突或打架，這也是當時一個重要的學習因素。這段學習的過程也吸引了大哥林正義和姊姊林玉葉，以及其他親戚的小孩，王建斌校長回憶：

張菊算是他們自己的姑姑，他的姐姐叫林玉葉，他的哥哥林正義(肉粽義)，好幾位都是他們的兄弟姊妹，有一個叫美鳳，是他姑姑的兒子，還有一位是文里，他叔叔的兒子、叔伯的女兒林文女…

鄰居男男女女都一起去學習。十四歲正式入館跟隨王萬福學習南管，之後為了生活，白天工作完便趕緊回家洗澡、吃飯，接著趕緊去老師家學習…

我們走了十幾年耶，很用心很認真，有伴會熱心(台)，風雨沒放假的，停電也沒放假、颱風沒放假、下大雨也沒放假，我們雨衣穿著、手電筒拿著照樣去，十幾年耶！



圖 7：夜戲「金色鯉魚」：愛哥-林萬洲，員外-林玉葉，夫人-林文女。林萬洲樂師提供。

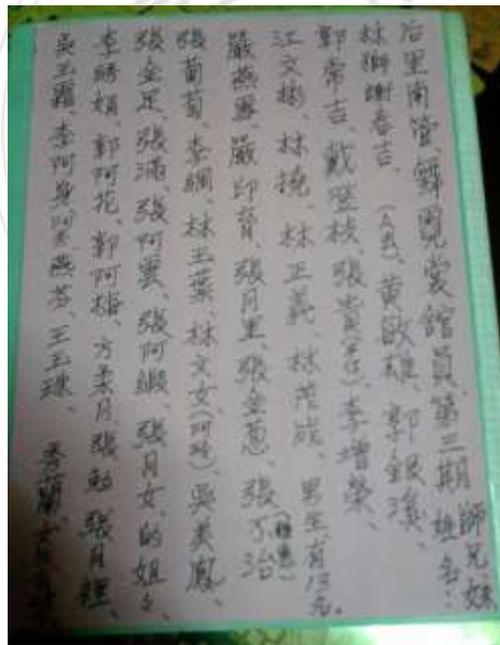


圖 8：后里舞霓裳館員第三期團員名單筆者拍攝。

由此可知，「泉郡錦上花」劇團在后里地區風靡一時，不但是另一個學習的地方，也和人們的生活緊密連結，甚至所學的成為他一輩子的職業。

開始學習並且粉墨登場參加迎神、遊庄車鼓陣，他與林堯男扮女裝，當時所

演的戲都是答謝神明給予保佑，讓地方人人平安賺大錢，但因為九甲戲的沒落，他才慢慢的加入了南管舞霓裳。

后里在地的一群人在蒐集地方史料時，無意間發現了九甲戲，進而找到王萬福的弟子林萬洲老師，張忠雄對九甲戲的失傳感到遺憾，目前只剩王氏家族王建斌和王建靜還有繼續在南管界傳承，因此決定鏗而不捨的請教、研究，與林萬洲老師嘗試一同保存九甲戲，社區的學習從教唱旋律開始，但剛開始社區來學唱戲的人們，對於九甲戲的音樂一時無法接受，但真正開始學習後，大家開始對於詞和曲調感到越來越優美，因此越唱越投入，甚至有媽媽為了學唱戲而加入社團，社區將昔日舞台上的武場變成舞蹈，加入劇情融入情感，重現傳統與現代的對話。廣福社區在民國一百年入選行政院文建會-社區營造亮點計畫，將九甲戲「交加」的特色，做一個傳統與現代的結合，也透過傳習與交流的推動，將這無形的文化遺產找到舞台並保存及傳承。

九甲戲曲調與廣福社區的改編

廣福社區運用九甲戲曲調一曲多用的特色，將九甲曲調重新填詞，把地方特色融入歌曲中，形成大家朗朗上口的樂曲，一方面不忘九甲戲優美的九甲曲調，還可以透過不同的演出型態，讓現代人能夠在無形中與傳統接軌，又可透過傳唱將后里的特色推廣出去。

林萬洲樂師透過廣福社區的教學過程整理了許多樂曲，這些樂曲的紀錄都是其對於過去學習九甲戲時還保有的印象中所記錄下來。民國 103 年 8 月 27 日廣福社區透過「台中市政府社會局社區發展工作專案民國 103 年度關懷福利社區培力補助計畫」，夫妻張忠雄先生、蔡寶玉女士將林萬洲樂師所教的九甲戲曲調重新填詞，填詞內容以后里地區的特產、特色…等為主，樂曲再與戲劇「戲遊牛稠坑」做結合，〈珍愛牛稠坑〉以〈八對南蓉〉的曲調，重新填上社區改編後的歌詞。〈珍愛后里〉原曲「錦上添花」，筆者根據陳廷全樂師訪問關於「錦上添花」的出處稱為串仔，也就是劇情中的配樂，「南管新錦珠劇團」所演出的《秦香蓮》

第三台（台：閩南語，意指第三幕）中，就是以「錦上添花」此曲演奏開始，陳廷全稱之為串仔。廣福社區將此曲重新翻譜、填詞整理。



圖 9：廣福社區平時團練的地方「七星活動中心」。筆者拍攝。

<p style="text-align: center;">【珍愛后里】</p> <p style="text-align: right;">原曲：錦上添花 廣福社區話劇團翻譜、填詞整理</p> <p>(合×聲)C調</p> <p>前奏： 6 6 5 6 i̇ 6 i̇ 2 4 5 6 4 - </p> <p>工 工 ×工六 工六 士 上 ×工 上</p> <p> 4 2 i̇ 6 5 - i̇ i̇ 2 4 5 6 3 2 1 - 4 4 4 1 </p> <p>上士 六工 × 六六士上 ×工乙士 合 上上上合</p> <p>后里 的花 海 四季百花 經常 開 還還 還有</p> <p>社區 的珍 寶 樣樣都要 珍 惜 好 春天 來有</p> <p> 2 1 7 6 3 2 - 2 4 2 4 5 6 3 2 1 - 1 4 2 1 </p> <p>士合 工乙 士 士上士上 ×工乙士 合 合上士合</p> <p>百年 景點 在 廣福 兩馬 人 人 愛 手創 藝品</p> <p>梨花 滿山 開 夏暑 香甜 水果 採 秋涼 柿果</p> <p> 6 5 6 1 4 2 1 6 5 6 6 6 5 6 i̇ 6 i̇ 2 </p> <p>工× 工 合上士合 工×工 工 工 ×工六 工六 士</p> <p>巧可 愛 葡萄 美酒 端上 來 春 夏 秋 冬 水果 豐</p> <p>來入 菜 冬 栢 滿園 心開 懷 后 里 廣 福 歡迎 大</p> <p> 4 5 6 4 - </p> <p>上 ×工 上</p> <p>收 又一 載</p> <p>家 一起 來</p> 	<p style="text-align: center;">【珍愛牛稠坑】</p> <p style="text-align: right;">原曲：八對兩管 廣福社區話劇團翻譜、填詞整理</p> <p>(合×聲)C調</p> <p>前奏： 5 1 6 1 6 5 4 2 1 2 4 - </p> <p>× 六 工六 工× 上 上 合 士 上</p> <p> 5 5 5 6 1 - 4 4 1 2 4 - </p> <p>× 上 × 工 合 上 上 合 士 上</p> <p>② 懷念 牛稠 坑， 溪水 潺潺 流，</p> <p>① 這個 小莊 頭， 是咱 的故 鄉，</p> <p> 4 4 6 4 5 5 5 6 1 - </p> <p>上 上 工 上 × 上 × 工 六</p> <p>② 馬 場 青 翠 百年 世老 樹，</p> <p>① 青 山 綠 水 可愛 世厝 邊，</p> <p> 2 2 6 1 5 5 5 6 1 - </p> <p>工 五 五 工 六 × 上 × 工 六</p> <p>② 陣陣 春 風， 吹著 阮的 心，</p> <p>① 年年 豐 收， 大家 笑咪 咪，</p> <p> 5 1 6 1 6 5 4 2 1 2 4 - </p> <p>× 六 工六 工× 上 上 合 士 上</p> <p>風 調 雨 順 故鄉 的景 色。</p> <p>想 起 早 前 安 居 又 樂 業。</p> 
<p>譜 1：林萬洲老師提供。</p>	<p>譜 2：筆者於 2014.8.27 墩東村文化中心 拍攝。</p>



圖 10(左)、圖 11(右)：林萬州樂師教導廣福社區團員基本腳步及動作。2014.3.19 筆者拍攝。



圖 12：林萬州樂師帶著廣福社區一同唱曲。2014.3.19 筆者拍攝。

林萬洲樂師自十四歲就粉墨登場參加迎神、遊庄車鼓陣，他與林堯（同期學員）男扮女裝，當時所演的戲都是答謝神明給予保佑，讓地方人人平安賺大錢，但因為九甲戲的沒落，他才慢慢的加入了南管舞霓裳，對於廣福社區有心想傳承九甲戲他十分樂意，但他清楚這需要時間的累積，團員來自不同的家庭，也各自

有不同的工作，傳承與復興的工作並沒有想像中容易，雖然如此，九甲戲的傳承依然是他心中無法放下的牽掛。在廣福社區中，對於九甲戲的教導，他希望讓過去有學過的人，有機會透過社區的呈現勾起回憶，也讓未曾接觸過的人，能感受到九甲戲的優美。

演出回憶

1. 扮仙：李鐵拐，表現天下太平。
2. 日戲「三生結義」：五不全，五不全就是駝背、跛腳、歪嘴、斜眼、手殘。
3. 日戲「取木棍」：穆桂英，林玉葉演楊忠保。
4. 夜戲「金色鯉魚」：愛哥，員外-林玉葉，夫人-林文女

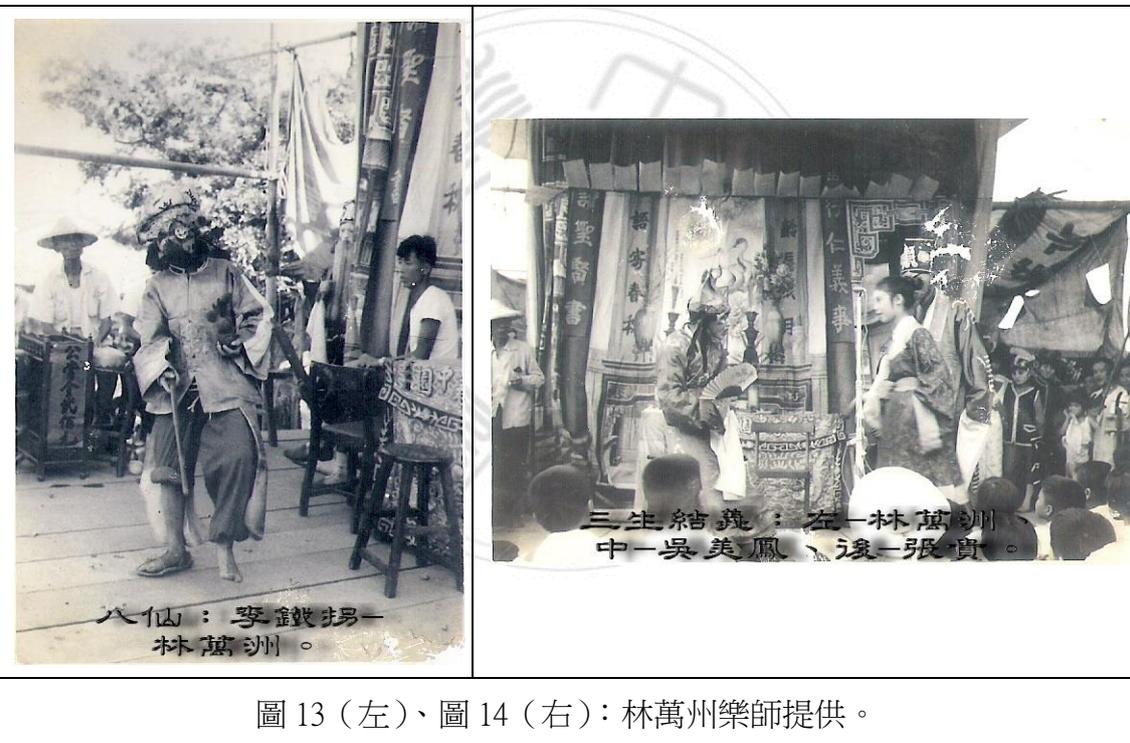


圖 13 (左)、圖 14 (右)：林萬州樂師提供。

第二節 南管新錦珠劇團

在介紹「南管新錦珠劇團」之前，首先要先對於「新錦珠」的發展有所了解，筆者從文獻中以及實地訪查的資料做更進一步的探討，以下文字是筆者於彰化縣泉州社區看到有一段關於九甲戲在當地發展的紀錄：

台灣高甲戲源自泉州社區

由中國泉州來台發展的高甲戲，自清朝中葉即在彰化泉州地區以新錦珠子弟團訓練高甲戲人才，而周良川先生於 1945 年在泉州厝地區成立泉州厝新錦珠劇團則開啟了高甲戲在台灣的發展，隨後產生的基隆高甲戲時代（基隆新錦珠）、台中高甲戲時代（台中新錦珠），到現今的三重新錦珠（陳廷全）、正新麗園（周春麗）、生新樂（周水松）等劇團皆為從泉州地區發展而成之劇團，目前社區內雖為發源地亦有高甲戲戲曲老師，但是已無純高甲戲職業劇團存在；社區居民以高甲戲文化發源為傲，並成立社區戲班與青年傳承計畫，致力於保存高甲戲文化。

林麗紅、李國俊所著「台灣高甲戲的歷史」記載了生新樂劇團團長周水松的一段關於泉州厝新錦珠子弟團的說法：

起初「新錦珠」是個南管館閣的組織，在清朝中葉之時，大陸泉州一名為保良(姓氏不詳)演員到泉州厝以後，泉州厝才開始有了高甲戲。
(p. 18)

關於「新錦珠」的組織在此著作裡也有這樣一段紀載：

根據藝人周火旺、蔡昆秀的回憶，泉州厝的新錦珠是個培訓高甲戲演員的中心。新錦珠訓練演員的工作並不是常設性的，它的組成源自某人預籌組一個劇團，利用新錦珠的組織訓練劇團的演員。……所謂的「新錦珠」並無固定的館社，組團的股東們或者在自家中，或者找空屋子租賃訓練團員。… (p. 18-19)

關於彰化泉州厝地區九甲戲的形成過程，有以下不同的說法，所成立的泉州厝新錦珠劇團是由周良川先生所成立，文獻上也有周良川先生的相關記載，周良川先生於台灣光復（西元 1945 年，亦是民國 34 年）成立泉州厝新錦珠劇團，但是從周水松的說法中，並無法確定這名「保良」是否就是周良川，因為從上述文字中可得知，當時除了有一名團主之外，還有其他股東們也分別各自在不同地方有組織訓練，但自從基隆新錦珠劇團於民國 37 年初調走了大批泉州厝的演員，剩下來的所謂「泉州厝新錦珠」子弟團的演員，也在當地從事營利的演出活動，例如於「台灣高甲戲的歷史」此書中提到三寶珠劇團及彩華雲劇團都曾以新錦珠為名義演出，但由於當時無向日本政府申請演出證，規模小、身段和唱腔及演出

形式過於粗糙，因此演出範圍僅限於彰化一帶。《台灣高甲戲的歷史》此書中關於過去高甲戲團名單記載裡紀錄可得知：周良川曾經是「基隆南管新錦珠歌劇團」、「台中南管新錦珠歌劇團」、「勝錦珠南管歌劇團」、「新麗園南管歌劇團」、「正新麗園南管歌劇團」的團員之一，從民國 37 年到民國 55 年之間皆有記錄，泉州厝新錦珠組織的變化和發展又是在當中扮演什麼樣的角色，是否就如同上面所述，他是彰化泉州厝首位帶入高甲戲的先驅，這部分有待進一步研究。（林麗紅、李國俊，頁 21—24）

就從上述的記載中可以了解，當時所謂的「新錦珠」可能並非是我們現在所理解的，它並不是個劇團，只是一個訓練的組織，這些所謂的新錦珠訓練出來的團員，也各自跟隨自己的股東到地方廟宇演出，人員在不同的劇團裡來來去去。根據陳廷全所述，目前的「南管新錦珠劇團」是由陳金河先生成立（陳廷全的父親），「錦」字是為了傳承「泉郡錦上花」而來，因此與文獻中提到的「新錦珠」無直接關聯。筆者對於「新錦珠」一詞解釋有以下兩種可能：其一，可能只是名稱上的延續，但無延續當中的文化；其二，如陳廷全所述，只是為了紀念「南管新錦珠」傳承於「泉郡錦上花」。

以下是「南管新錦珠劇團」於民國 105 年在台北板橋演出《昭君和番》，以及『台灣高甲戲曲牌大全』冊子中所記錄歷史：南管新錦珠劇團團址位於新北市三重區，目前登記立案於新北市的表演團體，南管新錦珠劇團的成立源由於民國 38 年，由當時台中縣后里人陳圈及其子陳金和買下「基隆新錦珠劇團之後」更名而來，新錦珠劇團成立之後，禮聘交加戲演師王包、王萬福昆仲教導身段及科步，以及南管演師（七子戲）徐祥指導身段。為提升技藝禮聘南管名師駐團教唱南曲及創作新曲，計有屏東陳清雲、雲林劉西湖、北港蔡水浪、曾吉等，並且由北港詩人王傳森填詞、改良劇本。因應劇情需要，除演唱「九甲」曲牌外，也會演唱南管正曲。

新錦珠劇團當家旦角陳秀鳳女士（歿），原名王秀鳳，台中市后里人，知名

的交加戲劇團「泉郡錦上花」王包為她的父親之兄弟，故年少及耳濡目染於交加戲與南管戲，身段為南管演師徐祥指導，交加戲劇目來自叔父王萬福（王包的弟弟）。

新錦珠劇團因技藝精湛，深受市場歡迎，各大戲院爭相聘請全台巡迴演出內台戲，檔期滿滿，在全國地方戲劇比賽中，民國 44 年入圍決賽、45 年南管組冠軍、47 年亞軍，陳秀鳳也曾獲戲劇導演獎。亦曾應邀至菲律賓東南亞演出，宣慰僑胞，新錦珠劇團在民國 40、50 年代被戲劇界公認為最活躍之正宗南管劇團。

民國 70 年代左右電視劇盛行，傳統戲劇沒落，高甲戲也逐漸失去內台戲之舞台，僅剩外場戲的演出機會；陳金河北上另組「錦玉鳳南管劇團」專演外台戲。80 年代文建會推動傳統戲劇振興，陳金河及陳秀鳳之子陳廷全，在許常惠、辛晚教二位教授鼓勵下，於 87 年在新北市創立台「台北南管新錦珠劇團」，傳承九甲戲曲並且演出。

新錦珠劇團目前主要團員，前場演員為陳秀鳳的兩位女兒梁陳錦珠及陳錦姬，後場樂師為陳廷全兼任團長，主要活動為應聘於政府機關或學校的交加戲（九甲戲）、南管戲傳習教學，曾傳授及演出的劇目：「昭君和番」、「百花台」、「呂蒙正」、「高文舉」、「雪梅教子」。

近年來演出活動及計畫紀錄

年代（民國）	內容	地點	備註
73	《陳杏元合番》		參加文建會舉辦民間劇場演出
80	《火燒百花台》	台北社教館	
86	《王昭君》、《剪羅衣》、《蝴蝶夢》、《斬經堂》		國立傳統藝術中心籌備處路至高甲戲保存計畫
89	《百花台》	台北孔廟	「高甲戲傳習計畫」演出
90		台北兩廳院	中華民俗藝術基金會舉辦「兩廳院中秋曲會」南管曲藝演出
	《百花台》		「兩岸高甲戲研討會」，台北記者會示範唱腔。
		竹北演藝廳、彰化	「傳統戲劇饗宴」

		南北戲曲館	
		澎湖	「南管之夜」南管、曲藝、高甲戲演出
	《百花台》、《昭君和番》		「第四屆台北藝術節」
	《高文舉》	台北藝術大學	指導台北藝術大學學生演出
91	《百花台》		「2002 年兩岸戲曲大展」
			「2002 兩岸戲曲大展」
			「孔廟周末南管繞樑飄音演奏活動」演出
			「2002 年至聖先師孔子聖誕南管演奏會」節目製作
			「南管曲藝傳習計畫」
			「台灣高甲戲曲牌大全」錄音保存計畫
92	《高文舉》		「2003 保生文化祭」
93	《百花台》、《昭君和番》		「2004 保生文化季」
94		台北藝術大學	台北藝術大學傳統音樂系傳習南管戲曲
95	《高文舉》	台北藝術大學	台北藝術大學傳統音樂系指導演出
96			入選新北市傑出演藝團隊。
97	《高文舉》	新竹國立交通大學	應邀新竹國立交通大學演出
100	《打冷房》		彰化「曲藝傳習百年南管整絃大會」演出

表 4:「南管新錦珠劇團」於民國 73 年至民國 100 年活動及演出記錄。筆者製表。

民國 100 年開始，南管新錦珠劇團受邀彰化縣文化局教授交加戲。劇目傳承自后里「錦上花劇團」，是臺灣「九甲戲」代表的經典劇目。

筆者藉由通訊網路（Line）的訪問，陳廷全談到其兄妹在八十七年開始傳承「九甲戲」，九十四年九十五年曾往北藝大傳習，目前為新北市的演藝團隊，民國一百零一年至今受聘於彰化文化局南北戲曲館及伸港泉州社區教習「九甲戲」。其

中團員組成由當地愛好的民眾參加，大多是家庭主婦，陳錦姬老師會依照人數以及每個人的專長或氣質給予適合的角色分配，伸港國中也有學生加入，陳錦姬老師則是教授學生武戲刀槍對打、車鼓陣…等，於 103 年《昭君和番》即可看出武戲身段有體力的限制，陳廷全說：「那是武功底子！如我妹今年六十，脚可抬上頭，因為從小有練武。有武功底子走台步非常穩，老師是拿鞭子打起來的。」，現在所教授的對像職業劇團，僅僅只是一般愛好戲劇的社區媽媽，身段不能過分要求，能願意參與訓練及演出已相當不容易。

時間(民國)	開班名稱及地點	對象	劇目
100 年 (第一年)	「南北管音樂戲曲館班」	一般民眾	《百花台》劇目之〈花園〉
	「伸港泉州社區班」	一般民眾	《高文舉》劇目之〈冷房會〉 (或稱〈打冷房〉)
101 年 (第二年)	「南北管音樂戲曲館班」	一般民眾	《興漢圖》之另一折戲〈吳漢殺妻〉(又稱〈斬經堂〉)
	「伸港泉州社區班」	一般民眾及伸港國中學生	《興漢圖》劇目之〈戰中山〉
102 年 (第三年)	「南北管音樂戲曲館班」、「伸港泉州社區班」	一般民眾及伸港國中學生	《白兔記》劇目，共四折戲：〈磨房產子〉、〈井邊會親〉、〈迫父歸家〉、〈月下團圓〉
103 年 (第四年)	「南北管音樂戲曲館班」	一般民眾及學生	《昭君和番》全劇目
104 年 (第五年)	「伸港泉州社區班」	一般民眾及學生	《秦香蓮》

表 5：「南管新錦珠劇團」從民國 100 年至民國 104 年於彰化縣的教學記錄。筆者製表。



圖 15：民國 105 年於台北板橋演出《昭君和番》。筆者拍攝。

「南管新錦珠劇團」於民國 104 年 10 月 21 日登錄為新北市「九甲戲」（交加戲）傳統藝術保存團體，並於民國 104 年 11 月 29 日受邀演出南北交加戲劇《昭君和番》。

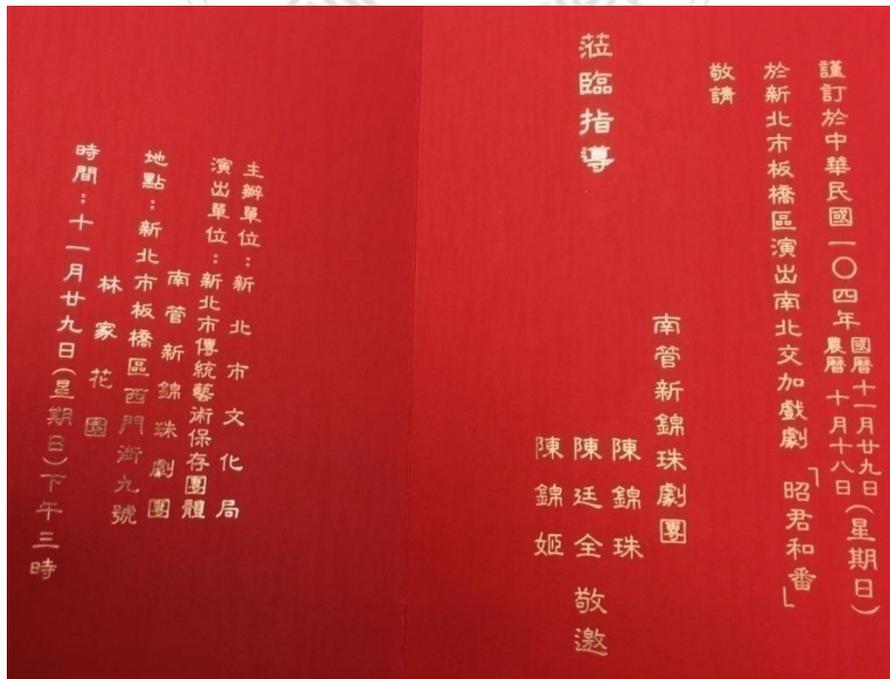


圖 16：陳廷全樂師提供。

年代(民國)	內容	地點	備註
104.11.8	九甲戲教學講座	彰化鹿港	彰化鹿港小鎮藝術節九甲戲教學講座。
104.11.26	新北市政府頒發無形文化資產的傳統藝術「新北市傳統藝術保存團體」。		
104.11.29	《昭君和番》	板橋林家花園	受邀於板橋林家花園演出
104.12.6	《秦香蓮》	南北戲曲館	彰化傳統藝術節-傳統音樂戲曲匯演

表 6：「南管新錦珠劇團」於民國 104 年 11 月及 12 月的演出記錄。筆者製表。。

「南管新錦珠劇團」不但積極傳承九甲戲，也參與彰化當地鹿港小鎮藝術節九甲戲教學講座，一方面希望讓更多人能透過講座的方式對於「九甲戲」有所認識，從認識進而支持，另一方面，也讓有興趣的民眾能有更多的表現機會，從每次的演出及發表，幫助往後的傳承準備方向。

從以下圖表及上述歷史可知，「九甲戲」(交加戲、高甲戲)並非文獻中所述已無傳承之人，「泉郡錦上花」與「南管新錦珠劇團」也可以說有著親戚與師生的關係，筆者所研究的團體及人物，全都是台中市后里區當地過去及現在的重要傳承者。

「泉郡錦上花」—— 王包、王萬福（開山鼻祖，民6、7年）
 （團名原自「小錦雲」、「彩花雲」，有錦上添花之意。）



圖 17：呈現「泉郡錦上花」與「南管新錦珠劇團」的發展脈絡。筆者製圖。

「泉郡錦上花」由於第二次世界大戰（民國三十年至三十五年間）的爆發而宣布解散，解散後便轉為子弟班教學。以上圖中所發展出來的九甲戲團，筆者認為師承關係都是來自於王包與王萬福的「泉郡錦上花」。

第三節 展演民族誌

筆者透過實際的田野訪談，記錄受訪者或受訪團體與筆者之間是如何從聯繫、接觸、訪問，偶爾須化解尷尬或不舒服的狀態，也不斷從不同文化的衝擊中漸漸找到彼此認同的平衡點，經由這些過程，筆者從中漸漸找到研究的問題點與方向，因此這些過程都是必要且珍貴的。以下的展演民族誌是關於下一章所要談論與分析的內容過程，將其過程的脈絡紀錄下來，紀錄的內容基本上包括以下幾點：(1) 筆者在採訪前的準備。(2) 練習與訪問過程，當中還包含受訪者的狀態與筆者的狀態。(3) 訪問後所提出的疑問與收穫。

第四章 「九甲戲」音樂分析

此章節將談論音樂在「九甲戲」中，隨著時代的演進，音樂內部的操作是否也有變化，「九甲戲」音樂雖然沒有南管的嚴謹，但又是怎樣的「通俗」，這之間的變異性在何處？和南管同一曲牌中，是否能找到「九甲戲」和南管之間的不同差異？筆者透過過去的音樂相關分析能有初步的認識，接下來透過時間田野調查得到過去寶貴的歷史音樂材料，再做更進一步的訪問及錄音、錄影，把所記錄的音樂在與歷史做比較與分析，記錄過去和現在「九甲戲」音樂的呈現有何異同之處，以上是此章節研究的過程和做法。

第一節 過去相關音樂資料的研究與分析

關於「九甲戲」音樂相關的研究與分析，各個學者著重的角度及方法不同，這有助於筆者在文獻整理中，能夠從不同的角度來了解音樂分析的可能途徑，讓筆者進一步思考所要著重的方向。以下試將相關的著作依年代排序整理如下：

1. 劉春曙、王耀華
1986 《福建民間音樂簡論》頁 496-520，上海文藝出版社。
2. 辛晚教
1998 《南管戲》，台北縣汐止鎮：漢光文化。
3. 林麗紅、李國俊
2000 《台灣高甲戲的發展》，彰化：彰化縣文化局。
4. 行政院文化建設委員會
2001 《兩岸高甲戲研討會論文集》，國立傳統藝術中心。
5. 許常惠、呂鍾寬、鄭榮興
2002 《台灣傳統音樂之美》頁 88-133，台中市，晨星。
6. 曾永義、游宗蓉、林明德
2002 《台灣傳統戲曲之美》頁 38-51，台中市：晨星。
7. 曾永義、施德玉

2011 《地方戲曲概論（下）》頁 887-907，台北市：三民書局。

8. 吳慧穎

2013 《閩南非物質文化遺產系列-高甲戲》，海峽出版發行集團：鷺江。

9. 楊堯鈞（學位論文）

1992 「台灣高甲戲及其基本唱腔之研究」

10. 林茂賢

2000 《福爾摩沙之美：台灣傳統戲劇風華》

根據以上文獻中不同的角度紀錄與研究，有關「九甲戲」音樂的分析及內容有以下幾個面向：

音樂相關內容 作者及著作	曲牌	唱腔	歌詞	樂器 型制	劇目	記譜	其他
辛晚教-《南北管》	●			●	●	●	南北管音樂
林茂賢《台灣傳統戲曲》	●			●	●		
吳慧穎《高甲戲》					●		
曾永義、游宗蓉、林明德 《台灣傳統戲曲之美》		●					
林麗紅、李國俊 《台灣高甲戲的發展》	●				●		
林茂賢《福爾摩沙之美：台 灣傳統戲劇風華》	●			●	●		
楊堯鈞《台灣高甲戲及其基 本唱腔之研究》	●	●	●	●	●	●	
《兩岸高甲戲研討會論文 集》	●				●	●	

表 7：九甲戲文獻的音樂相關內容及分析記錄。筆者製表。

曲調依據不同場合的需求，文獻大多以喜、怒、哀、樂作為屬性和使用的區

隔，李國俊、林麗紅所著《台灣高甲戲的發展》關於音樂曲調相關的紀錄，他們將曲調分為「常見的曲調」和「常見的曲牌」，這些曲調約有七十種左右，全都曾在台灣使用過，由於不同曲調能夠表現不同情感，書中述及顧曼莊、劉嘯高二位先生又將這些曲調分為喜樂、悲哀、幽怨、憤怒

「九甲戲」中關於「南北交加」的說法，相關文獻中並無太多紀錄，大多記錄如下：

- 台灣高甲戲以南管音樂為本，吸收部分北管音樂。(曾永義、游宗蓉、林明德《台灣傳統戲曲之美》，2002：頁49)
- 「南北交加」意謂高甲戲南唱北打，是多種藝術的綜合。從南管樂曲中可以了解：南管曲調有一類稱為「南北交」，這類樂曲皆出自戲劇中，通常是兩個角色以上對唱，一人唱閩南方言，一人唱北方官話。在高甲戲形成之初，音樂上除了有南管的曲調又兼有北方的鑼鼓，表演上有北方雄邁的武戲，又有南方溫婉的唱腔。…因此，交加戲劇的「交」可能取自南北交融的意思。(林麗紅、李國俊《周水松先生紀念專輯—台灣高甲戲的發展》，2000：頁2-3)。
- 台灣藝人認為九甲戲是以其「文戲武戲」交加、「南管北管」交加而得名，因此「九甲戲」又稱為「交加戲」。(林茂賢《福爾摩沙之美：台灣傳統戲劇風華》，2000，頁59)。

唱腔的紀錄並不多，由於「九甲戲」是改良自梨園戲，因此比起梨園戲的唱腔，「九甲戲」以本嗓為主，高音處則會使用假嗓，咬字不講究，唱腔的細膩度就有限，大陸高甲戲的唱腔是以假聲呈現，因此在聽覺上較不易聽清楚唱詞的內容，台灣九甲戲為了讓觀眾清楚聽到唱詞的內容，則是以真聲（音）為主。

速度的快慢也自由許多，依據戲劇的需求而產生節奏有快有慢的形式，呂鍾寬所著《台灣傳統音樂概論·歌樂篇》有這麼一段文字：「不論如何改編，南管戲中的唱腔與南管曲的差異，僅為文本的連續性或速度方面，曲調大體上皆相

同。」，筆者根據南管新錦珠

對於交加戲一詞的解釋：「交加戲為一種結合南管戲與北管戲於一台的戲曲，演員所演唱的曲調來自南管曲，過場音樂來自北管牌子或譜…」，筆者記錄「南管新錦珠劇團」所演出的《秦香蓮》過程中，完全可以呈現以上這段文字的說明，在戲劇演出過程中，人物的出場、過門，以及武打場面皆由北管演奏，唱曲的部分則是南管樂曲，彼此的比重及功能性都是十分重要的。

在記譜方面，筆者發現文獻多以西方的調式紀錄，但透過訪談的過程裡，受訪者對於西方調式和筆者所學的九甲戲音樂處理方式不同，筆者認為，不同的文化背景會成就不同的音樂風格，當然音樂本身的組成、背景、風格、處理方式…也會十分不同，因此不應該將另一種音樂系統套用至九甲戲音樂中，這將會失去對「九甲戲」本身最基本的尊重，筆者在記譜的過程中，先以相對音高紀錄，再記錄起音為何音，如此即可避免調性問題。

楊堯鈞《台灣高甲戲及其基本唱腔之研究》此論文中，從幾個面向記錄及討論「九甲戲」音樂，首先關於曲牌種類及使用，還有唱腔結構及歌詞的分析，以及南管曲調與北管鑼鼓經。

辛晚教《南管戲》關於曲調有十分詳細的紀錄，期將曲調分成三個部分，每個部分再以曲調和唱詞做細分：

- 曲調命名方式
 1. 以曲牌名為名的曲調（第一類）
 2. 以頭分句唱詞為名的曲調（第二類）
- 依字及腔調之相對關係不同之分類
 1. 依腔調填唱詞之曲調
 2. 依唱詞定腔韻之曲調
 3. 以曲牌韻為主，以唱詞定相對音高，亦即字與腔相當互應。
- 依曲調來源不同分類：

1. 直接採用南管正曲
2. 採用閩南高甲曲調
3. 台灣高甲戲藝人編曲
4. 應用其他劇種曲調，例如北管戲

樂器方面，由於受到南管與北管的影響，因此可從九甲戲音樂的使用樂器看到「南北交加」的情況。以下表格先記錄南管（分為上四管與下四管）與北管所使用的樂器，九甲戲的部分其型制又分為文場與武場，使用樂器的內容及類型分別如下：

南管使用樂器			北管使用樂器
上四管	下四管	十音	單皮鼓（北鼓）、拍板（兩片）、 通鼓、大鑼、小鑼、鈸、椰胡、 二胡、三弦、噴吶
洞簫、二弦、 三弦、琵琶、 拍板（五片）	響盞、雙鐘、四 塊、叫鑼	上四管+下四管+玉噯 +笛子	

表 8：南管、北管使用樂器記錄。筆者製表。

九甲戲使用樂器		
	文場	武場
管樂	品簫（笛子）、洞簫、噯仔（玉噯）	噴吶
弦樂	殼仔弦（提弦、椰胡）、二弦、三弦、琵琶	
打擊樂	拍板（使用北管的拍板）	鈸、響盞、鼓、北鼓、通鼓、 木魚、大鑼、小鑼、大鈸、小 鈸

表 9：九甲戲使用樂器記錄。筆者製表。

由以上兩個表格發現，九甲戲中將南管的「十音」納為文場，其中文場弦樂的殼仔弦（提弦、椰胡）是取自於北管，由於聲音高亢、短促，因此成為九甲戲中十分重要的樂器之一，又稱為「頭手」（領奏），北管的二弦與三弦也置於文場；

武場以單皮鼓為主，由於樂器組合更多樣，因此能達到九甲戲演出的效果。

根據筆者的調查訪問資料顯示，內台戲演出時，文武場皆齊全，但野台戲演出時，因人手不足，因此文場則簡化成嗶仔、琵琶、三絃、大廣絃，武場則是一人兼兩種以上的樂器，包括大鑼、小鑼、鈸、鼓。

第二節 歷史音樂資料的分析

筆者收集關於台灣九甲戲的影音資料記錄並不多，民國 103 年 12 月 15 日首次拜訪江武昌老師和李國俊老師時，老師們給於我許多非常珍貴的照片及影音資料，其中《台灣高甲戲曲牌大全》正好是目前「南管新錦珠劇團」於過去民國 91 年 12 月 15 日所錄製，完整資料包括五片 CD 以及一本冊子，冊子的內容記錄包括「高甲戲」概述、與南管之間的相關性、曲牌介紹，以及南管新錦珠劇團的簡介，以下是《台灣高甲戲曲牌大全》的資料紀錄：

專輯一	專輯二	專輯三	專輯四	專輯五
一封書	五開花	一群姿娘（陳錦姬演唱）	一個賭博漢（陳錦姬演唱）	北調
三角將水	水車	四空北	一路行	玉交枝
北調	長滾玉交	地獄	咱娘罔	金龍調
玉交	青綠襖	倍思	春有百花（陳錦姬演唱）	深閨女子
相思引	哭科降水	欽差大人	望吾鄉	媒婆歌（陳錦姬演唱）
痛恨當初	牽君手衣	補甕	提督府門	短相思
福馬	慢頭	燒酒醉（陳錦姬演唱）	腔仔	裁衣
襖	蘇白扇	瀟湘夜雨	疊仔	緊潮

表 10：《台灣高甲戲曲牌大全》的資料紀錄。筆者製表。

以上曲調中，陳錦姬演唱了五首,分別是「春有百花」、「一個賭博漢」、「燒酒醉」、「一群姿娘」、「媒婆歌」，剩下的曲調皆由陳秀鳳女士演唱。

在冊子中，並非每首曲調都有樂譜記錄，實際有記譜的曲調是：相思引、玉交、三角將水、福馬、長滾玉交、水車。

在樂器演奏及演唱的部分如下：

姓名	陳錦珠	陳廷全	陳秀鳳	陳錦姬	蘇萬庫	陳金鳳	林森	楊雅雄
樂器及 唱曲	琵琶	蕭、噯仔 (錄製 策劃)	唱曲	唱曲	殼仔弦	三弦	司鼓	鑼、鈸

表 11：《台灣高甲戲曲牌大全》的樂器編制紀錄。筆者製表。

第三節 田野音樂資料的分析

關於九甲戲音樂，筆者非常幸運的認識了以下幾位重要的人物。林萬洲樂師是王包與王萬福的嫡傳弟子，他將過去所學還僅有的記憶，一一的記譜和整理，並且十分願意的一次又一次的彈唱，讓筆者能一步一步的從音樂認識九甲戲，進而了解這些過程的發生與故事；在明立國教授的引薦下認識了李國俊教授，它提供了南管新錦珠劇團於民國 91 年的九甲戲錄音資料，當時由陳廷全的母親陳秀鳳，以及妹妹陳錦姬演唱，這部分是筆者在田野過程中，得到最重要的歷史資料；在林素鸞女士的輾轉介紹下，我連繫到目前南管新錦珠劇團的團長陳廷全先生，之後開始跟隨他的劇團進行採訪和錄影，在短短的時間內，十分榮幸能親自看到他們的社區成果發表以及政府邀約的演出，這兩齣戲分別是「秦香蓮」和「昭君和番」。

從陳廷全先生的口述中了解，王包和王萬福都曾到南管新錦珠教授，因此可以說彼此有著師承的關係，也許南管新錦珠劇團在之後的發展有所改變或創新，但這份關係不會因此而切斷，更是能夠從九甲戲的發展看到在不同時代的呈現，

筆者將透過以上三個田野的資料進行分析。

筆者透過表格的方式，記錄林萬洲樂師所教授給筆者的所有樂曲，以及南管新錦珠劇團演出的「秦香蓮」這齣戲劇中所使用到的曲調，再根據以上所收集到的資料選取共同的部分，做為音樂分析的依據，一方面能夠從林萬洲樂師身上了解過去這些曲調的呈現，也能從南管新錦珠劇團看到這些曲調在現代是如何表現。

<p>右里南管 曲：福馬 (工管)</p> <p>前奏、合×凡上×上乙合 乙×乙 上</p> <p>合乙上×乙合凡×合乙上× 乙合乙合</p> <p>心中 - - - - - 愁伊 - - 懷 - - -</p> <p>凡凡×上合乙合凡六×凡×凡×上合上</p> <p>- 無 - - 別 - - - - 事 - 伊 - 伊 - - 伊 -</p> <p>××凡凡上×凡×上合乙士上×凡×凡</p> <p>皆 - 為 - - 膝 - - - - 下 - - 不 - 尔 皆 -</p> <p>×凡×上×上乙 合上合×上乙上合</p> <p>為 - 膝下 - - - - 無男伊男 - - 兒 -</p> <p>乙合乙合凡×合乙上×乙合凡×合乙</p> <p>伊 - 伊 - 伊 - - - 有 - - 財 - - - 無 -</p> <p>上×乙合乙合凡×上× 合乙合×凡</p> <p>於 - 子 - - - - 那 - - - - 為 - - - -</p> <p>合×凡×凡×上合上×凡凡上×凡×上</p> <p>貴 - 伊 - 伊 - 伊 - - 有 - 子 - 無 - -</p> <p>合乙上上×凡×凡×上×凡×上×上乙</p> <p>財 - - 不 - 尔 有子 - 無 - - 財 - - -</p> <p>合上合×上乙上合乙合乙合凡×合</p> <p>未 免 伊 傷 - - 悲 - 伊 - 伊 - 伊 - - 。</p>	<p>福馬 (工管)</p> <p>(全曲 Mi 和 Si 音都需降半音演奏)</p> <p>1 - 3 4 5 3 1 7 5 1 - 3 4 5 3 1 3 1 7 </p> <p>5 7 5 3 4 5 5 1 3 1 5 7 1 5 - 7 5 7 5 4 1 </p> <p>4 - - - 5 . 2 7 3 4 4 5 7 5 4 1 1 3 4 4 5 </p> <p>4 - - - * 4 7 5 5 7 5 4 5 7 5 - 5 - 4 . 5 </p> <p>4 3 1 - 4 - 1 5 4 3 4 1 1 3 1 3 1 </p> <p>7 5 1 - 3 4 5 3 1 7 5 1 - 3 4 5 3 1 3 </p> <p>1 7 5 2 5 3 4 5 - 1 3 5 7 1 5 - 7 5 5 2 3 </p> <p>1 4 - - 5 . 2 7 3 4 4 5 7 5 4 1 1 3 4 - </p> <p>(從*開始，到 Fine 結束)</p>
<p>譜 3 (右)：林萬洲樂師提供的手抄譜。譜 4 (左)：林萬洲樂師提供 (請他人譯譜)。</p>	

關於林萬洲樂師的彈唱，筆者整理出三個版本，這當中有些部分在詮釋上會有些許改變。

福馬

原音=11G
4=52

陳秀鳳 演唱
2012.12.15
鹿耳門文運

The image displays a musical score for the piece '福馬' (Fú Mǎ). It consists of 18 staves of music, each beginning with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The score is written in a traditional notation style, featuring various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests. The music is organized into measures, with bar lines clearly visible. The notation includes stems, beams, and flags to indicate the precise timing and pitch of the notes. The overall structure of the score is consistent with a single melodic line, typical of a vocal or instrumental piece in a traditional Chinese style.

譜 5：南管新錦珠劇團於民國 91 年的九甲戲錄音資料，筆者將陳秀鳳女士所唱的「福馬」重新翻譜記錄。

福 馬

3|: 2 6 3 3 5 2 3 2 1 6 6 3 1 2 2 —

| 6 6 1 2 3 1 6 5 3 | 6 6 1 2 3 1 6 5 | 3 5 3 2 3 3 6 1 6 3 5 | 6 3 4 3 5 3 3 5 2 6 |

| 2 — 3 5 3 5 2 | 2 3 5 3 2 6 1 2 — | 2 5 3 3 2 5 3 — | 2 3 3 2 1 6 2 |

| 6 3 2 3 6 1 2 6 4 6 1 | 6 6 1 5 3 6 | 6 6 1 2 3 1 6 5 3 | 6 1 2 3 1 6 1 6 5 |

^{13'} | 3 5 3 2 3 3 6 1 6 3 5 | 6 3 3 3 5 3 3 5 2 6 | 2 — 3 5 5 2 | 2 3 5 3 2 6 1 2 —

^{132'} | 2 5 3 5 3 2 5 3 — | ^{137'} 2 3 2 1 6 2 | 6 3 2 3 6 1 2 6 4 6 1 | 6 6 1 5 3 6 — ||

五線譜記譜: >015, 1, 1. (30=18~31=59)

譜 6：筆者透過林萬洲樂師的演奏重新記譜。

福馬

起音:D
♩ = 70

林萬洲 演唱
2015.1.1
翁鈺鈞 記譜

譜 7：筆者透過林萬洲樂師的演奏重新記譜並記成五線譜形式。

福馬

3|: 6 1 6 3 3 5 6 3 2 6 1 6 - 6 1 3 1 2 2 - 6

| 6 6 1 2 3 1 6 5 3 | 6 6 1 2 3 1 6 1 6 5 | 3 5 3 2 3 3 6 1 6 3 5 6 3 3 3 5

| 3 5 3 2 6 2 - | 3 . 5 5 1 2 6 3 5 3 2 6 . 1 2 - | 2 2 5 3 5 3 2 3 5 3 - |

| 2 3 2 6 1 6 2 | 6 3 2 6 1 2 6 6 1 | 6 1 6 5 3 6 6 1 2 3 |

| 1 2 6 5 3 6 6 1 2 3 1 6 1 6 5 | 3 5 3 2 3 4 6 1 6 3 5 6 3 3 3 5 | 3 5 3 2 6 2 - |

| 3 . 5 5 2 2 3 5 3 2 6 . 1 2 - | 2 2 5 3 5 3 2 3 5 3 - | 2 3 2 6 1 6 2 |

| 6 3 2 6 1 2 6 4 6 1 | 6 6 1 5 3 6 - ||

記錄時間: 2015.3.11 (2:55~5:00)
記譜: 2015.7.20

譜 8：筆者透過林萬洲樂師的演奏重新記譜。

福馬

起音:A
♩ = 52

林萬洲 演唱
2015.3.11
翁鈺鈞 記錄

譜 9：筆者透過林萬洲樂師的演奏重新記譜並記成五線譜形式。

福 馬

6 6̣ 1̣ 2̣ 3̣	1̣ 2̣ 6̣ 5̣ 3̣	6̣ 6̣ 1̣ 2̣ 3̣	1̣ 6̣ 1̣ 6̣ 5̣	
3̣ 5̣ 3̣ 2̣ 3̣ 4̣	6̣ 1̣ 6̣ 3̣ 5̣	6̣ 3̣ 4̣ 3̣ 5̣ 3̣ 3̣ 5̣	2̣ 6̣	
2̣ —	3̣ . 5̣ 5̣ 2̣ 6̣ 3̣ 5̣	3̣ 1̣ 2̣	6̣ . 1̣	2̣ —
2̣ 2̣ 5̣ 3̣ 5̣ 3̣ 2̣ 3̣ 5̣ 3̣	2̣ . 3̣ 2̣ 1̣ 6̣ 2̣ . 3̣			
6̣ 3̣ 2̣ 3̣ 6̣ 1̣	2̣ 6̣ . 6̣ 1̣	6̣ 6̣ 1̣ 5̣ 3̣ 6̣	1̣ 2̣ 3̣	
1̣ 6̣ 5̣ 3̣ 6̣	1̣ 2̣ 3̣	5̣ 2̣ 6̣ 1̣ 6̣ 5̣ 3̣ 5̣ 3̣ 2̣ 3̣		
4̣ 6̣ 1̣ 6̣ 3̣ 5̣	6̣ 3̣ 4̣ 3̣ 5̣	3̣ 3̣ 5̣ 2̣ 6̣ 2̣ —		
3̣ . 5̣ 5̣ 2̣ 4̣ 3̣ 5̣ 3̣ 2̣ 3̣ 2̣	6̣ . 1̣	2̣ —	2̣ 2̣ 5̣ 3̣ 5̣ 3̣	
2̣ 3̣ 5̣ 3̣ —	2̣ . 3̣	2̣ 1̣ 6̣ 2̣ . 3̣ 6̣ 3̣		
2̣ 3̣ 6̣ 1̣ 2̣ 6̣ 4̣ 6̣ 1̣	6̣ 6̣ 1̣ 5̣ 3̣ 6̣ —			

記錄時間：2015. 4. 22, 13:00~14:50
 翻譯：① 2015. 6. 27

譜 10：筆者透過林萬洲樂師的演奏重新記譜。

福 馬

起音:A
♩ = 48

林萬洲 演唱
2015.4.22
翁鈺鈞 記譜

譜 11：筆者透過林萬洲樂師的演奏重新記譜並記成五線譜形式。

慢 頭

5 5 3 5 3 — | 3 5 1 2 5 3 5 3 — |

自 曾 到 此 歲 月 深

3 5 3 2 1 6 1 2 5 3 5 3 — |

歲 月 深

6 3 2 — | 2 6 — | 1 6 5 3 5 1 6 1 6 — |

家 中 父 母 不 知 音

6 3 2 1 6 5 3 5 1 6 1 6 — ||

不 知 音

記錄時間: 2015. 1. 1 (13:56 ~ 14:24)

翻 譜: 2015. 7. 17

譜 12: 筆者透過林萬洲樂師的演奏重新記譜。

慢 頭

起音: 升F

演唱者: 林萬洲
2015.1.1
翁鈺鈞 記譜

自 曾 到 此 歲 月 深

歲 月 深 家 中 父 母

不 知 音 不 知 音

譜 13: 筆者透過林萬洲樂師的演奏重新記譜並記成五線譜形式。

慢頭

起音:F

演唱者:林萬洲
2015.1.1
翁鈺鈞 記譜

3"
3 7"
12"
5 17"
23"
25"
29"

譜 14：筆者透過林萬洲樂師的演奏重新記譜。

慢頭

起音:F

演唱者:林萬洲
2015.1.1
翁鈺鈞 記譜

3"
自 曾 前 日 離 家 鄉
3 7"
12"
5 17"
23"
25"
29"
愁 悶 長 愁 悶 長

譜 15：筆者透過林萬洲樂師的演奏重新記譜並記成五線譜形式。

慢頭

起音:F

♩=72

演唱者:林萬洲

2015.4.22

翁鈺鈞 記譜

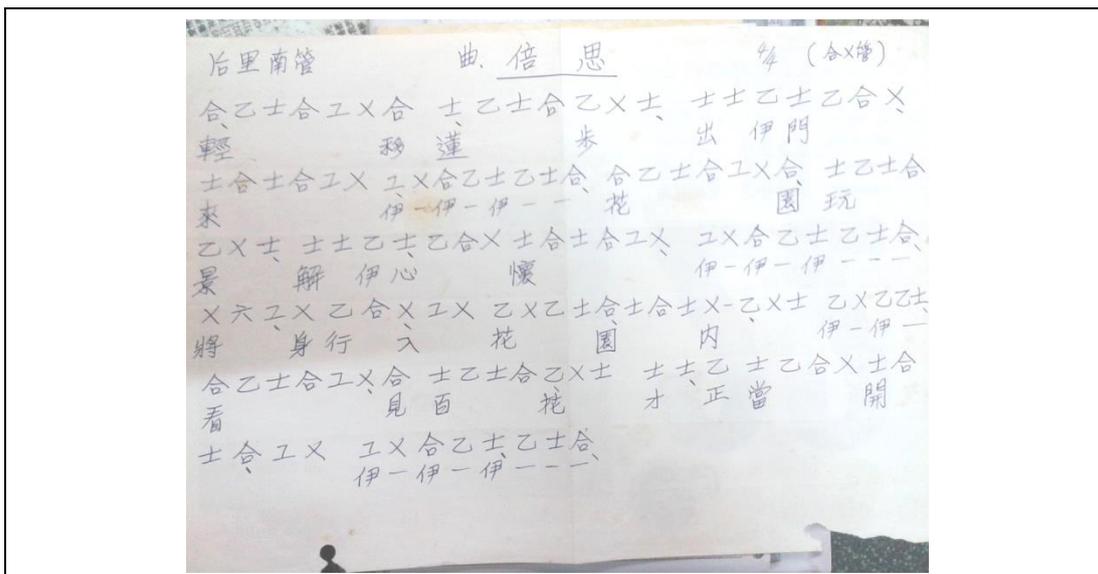
每日 繡房讀兵書
 讀兵書 心中 此想
 勝男兒 勝男兒
 關心 出氣 為家國 為家國
 四處無人敢相欺

Time markers: 4", 7", 8", 17", 22", 24", 33", 36", 42", 45", 47", 53", 59", 65", 71"

譜 16：筆者透過林萬洲樂師的演奏重新記譜並記成五線譜形式。

<p>南管短曲：慢頭 (七管)</p> <p>六-工-士工六上×六工-士工-六- 每日 繡房讀兵書 讀 工×上士上×六工-士工上×-上乙士 兵 書 心中 自 想 -上-士六工六上乙士士工上×-乙士六 勝 男 兒 勝男 啊-- 工六上士-×-士上-×士-工- 男 兒 關 心 出氣 為 六-六上×-士工-六-六上×-士工六 家 國 為家國 四處 工×工六-士工六-士上-工×上士 無 人 敢 相 欺伊-- 上×- --</p>	<p>台里南管 曲慢頭 (七管)</p> <p>六-工-士工六上×六工-士 自 曾 前日離家鄉 工-六-工×上士上×六工- 離 家 鄉 士工上×-上乙士-上-士六 日 夜 想 思 愁 悶 工六上士-士工上×-乙×乙士 長 愁 悶 啊-- 工六上士-</p>
---	--

譜 17 (右)、譜 18 (右)：林萬洲樂師提供手抄譜。筆者拍攝。



譜 19：林萬洲樂師提供。筆者拍攝。

倍 思

引： 4 7 2 6 7 6 3 5 3 5 6 1 4 —

1. 3 2 1 6 5 1 | 2. 3 2 1 3 5 2 — | 2. 5 2. 3 1 5 | 2 1 2 1 6 5 6 5 |

1. 3 2 3 2 1 — | 1. 3 2 1 6 5 1 | 2. 3 2 1 3 5 1 2 2 | 2. 5 2. 3 1 5 |

2 1 2 1 6 5 6 5 | 1. 3 2 3 2 1 — | 5 1 6 5 6 5 3 — | 5 5 6 5 3 5 3 2 |

1 2 1 2 5 — 3 5 2 — | 3 5 3 . 2 1. 3 2 1 6 5 1 | 2. 3 2 1 3 5 1 2 2 |

2. 5 2. 3 1 5 | 2 1 2 1 6 5 6 5 | 1. 3 2 3 2 1 — ||

過譜：

5 3 3 3 2 1 2 3 1 1 | 6 5 3 5 6 6 1 5 6 | 1 1 2 3 1 2 3 1 6 | 5 5 1 6 5 1 6 5 |

3 5 2 3 5 5 3 2 | 1 2 3 1 — ||

記錄時間：2015. 3. 11 (5:05 ~)

翻譜：2015. 7. 20

譜 20：筆者透過林萬洲樂師的演奏重新記譜。

倍思

起音:A

演唱者:林萬洲
錄音:2015.3.11
記譜:翁鈺鈞

前奏

4
8
11
14
17
20
23
26

譜 21：筆者透過林萬洲樂師的演奏重新記譜並記成五線譜形式。

倍 思

1. 3 21 65 1	2. 3 21 35 12 —
2. 3 2. 3 15	212 16 5 65
1. 3 232 1 —	1. 3 21 65 1
2. 3 21 35 2 —	2. 3 2. 3 15
212 16 5 65	1. 3 232 1 —
5 1 6 565 3 —	5. 6 54 3. 5 32
1 212 5. 35 2 —	36 3232
1. 3 21 65 1	2. 3 21 35 2 —
2. 3 2. 3 15	212 16 5 65
1. 3 232 1 —	

記錄時間: 2015. 4. 22 (15-35s)
 翻譯: 2015. 6. 27

譜 22：筆者透過林萬洲樂師的演奏重新記譜。

倍 思

起音:C 錄音:2015.4.22
 ♩=46 演唱者:林萬洲
記譜:翁鈺鈞

譜 23：筆者透過林萬洲樂師的演奏重新記譜並記成五線譜形式。

倍思

板音:升D
♩ = 64

錄音:2015.10.25
演唱者:
記譜:林萬洲

1 4 7 10 13 16 17

尾奏

譜 24：筆者將南管新錦珠劇團團練時所唱的「倍思」，重新記譜並記成五線譜形式。

倍思

板音:升D
♩ = 76

陳秀鳳
2002.12.15
林萬洲記譜

1 4 7 11 14 18 21 24 27 31

譜 25：筆者透過林萬洲樂師的演奏重新記譜並記成五線譜形式。

將水

起音: 降B
♩ = 90

林萬洲 演唱
2015.7.11
翁鈺鈞 記譜

The musical score is written on ten staves of five-line notation. The first staff is marked with '前奏' (Prelude) and '唱曲' (Song). The score begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a tempo of quarter note = 90. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some rests. Measure numbers 4, 7, 10, 13, 16, 19, 22, and 25 are indicated at the start of their respective staves. The final staff includes the instruction 'rit...' (ritardando).

譜 26：筆者透過林萬洲樂師的演奏重新記譜並記成五線譜形式。

將水

起音:D

林萬洲 演唱
2015.4.22
翁鈺鈞 記譜

The image shows a musical score for the piece '將水' (Jiang Shui). It consists of eight staves of music written in a single treble clef with a 4/4 time signature. The key signature is one sharp (F#), indicating the key of D major. The score begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The first staff contains the first four measures. The second staff starts at measure 4. The third staff starts at measure 8. The fourth staff starts at measure 12. The fifth staff starts at measure 15. The sixth staff starts at measure 18. The seventh staff starts at measure 22. The eighth staff starts at measure 25 and ends with a double bar line. The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some rests and ties.

譜 27：筆者透過林萬洲樂師的演奏重新記譜並記成五線譜形式。

將水

起音:C
♩=52

演唱者 陳敏嫻
2015.11.29
翁鈺鈞記譜

13 間奏

25

譜 28：筆者透過林萬洲樂師的演奏重新記譜並記成五線譜形式。

將水(君王)

起音=D
♩=60

前奏

2015.11.29
"昭君和番"
翁鈺鈞記譜

3

6

8

12

15

譜 29：筆者透過林萬洲樂師的演奏重新記譜並記成五線譜形式。

南管新錦珠劇團於民國一百零五年十一月、十二月分別於板橋林家花園和彰化南北戲曲館演出，這兩齣戲是「昭君和番」與「秦香蓮」，筆者先將有完整紀錄的「秦香蓮」此劇做詳細的紀錄。

劇目：秦香蓮（上）

演出人員	
秦香蓮：許宜倩。陳世美：林恆春。陳母：蘇杏宜。寇頓：李開陽。 宋仁宗：曾惠英。內侍：曾明禎、林佳宜。宮娥：施瑞樓、康馨人。 郡主：周鳳美。冬哥、春妹：周辰恩、周鈺庭柳旺：林華月。 王延齡：江侑育。旗軍：林宗慶、柯富祥、黃以丞、吳國清。	
文場	武場
琵琶：梁陳錦珠 板胡、大吹：楊雅雄 二絃、小吹：陳廷全 揚琴、三絃：許淑慧 蕭、笛：陳炎輝	司鼓：劉明煌 鑼鈔：黃湘瑋
工作人員	
舞台總監：陳錦姬。檢場：黃呈聰	

表 12：《秦香蓮（上）》劇中人物以及文、武場樂師和工作人員整理。筆者製表。

以下表格內容整理，筆者根據陳廷全樂師所提供的 2015 年 12 月 6 日於南北戲曲館演出的《秦香蓮》，本次演出又分為上下兩場，上半場又分「十一台」（台：閩南語，意指十一幕），筆者將此表格分為時間、武場、文場以及內容說明，時間的紀錄方式是根據戲劇的演出順序，將演奏（文場或武場或皆有）的出現與結束時間一一記錄，從時間的紀錄裡，可以清楚知道演奏的時間長度，再透過影像及聽的過程知道音樂呈現的方式，這方式包括單純的武場或文場，或是文、武場

同時，亦或是文場加上唱曲，也有可能是文、武場以及唱曲同時進行，而以上的這些可能性，皆會在內容說明之處做紀錄，在內容說明的部分，另外也記錄整齣戲劇演出的過程，包括舞台道具的調整、各個人物所說的內容、或是紀錄一個大的內容摘要，還包含人物上、下台。希望能從實際演出內容來呈現一些九甲戲的演出規則。

第一台			
時間	武場	文場	內容說明
58"			開場，椅子定位。
1'35"–2'09"	34"		陳世美出場，整冠。
2'12"–2'16"	4"		在陳世美說完：「三尺鯉魚欲成龍」之後開始武場演奏。
2'21"–2'56"	35"		在陳世美說完：「宿在淤泥內淺水中」之後開始武場演奏。
3'03"–3'12"	9"		在陳世美說完：「朝夜勞苦狂用功」之後開始武場演奏。
3'15"–3'17"	2"		陳世美分別在說以下這段話：「在下…陳世美」時，「在下」完開始武場演奏又停下來，接著說「陳世美」完開始武場演奏。
3'20"–3'24"	4"		
3'25"–3'44"–	2"		陳世美：「娶妻秦氏香蓮，生下一男一女，三年一科…，真是令人（武場 3:45–3:47）…怨嘆阿！（武場 3:50–3:53）」
3'45"–3'47"	3"		
3'50"–3'53"			
3'53"–5'30"	1'37"		陳世美唱曲，文武場同時演奏。
5'31"–7'04"	1'33"		琵琶輪指演奏，陳母和秦香蓮與兩位兒子出場，文武場同時演奏。
7'05"–7'20"	15"		陳世美與秦香蓮出場整冠。

7'26"–7'32"	6"		陳世美拜見母親，陳母說：「我子免禮」後武場演奏。
7'33"–8'11"	無		陳母問兒子為何唉聲嘆氣，陳世美沒有分文無法進京赴考，秦香蓮將一隻金鳳釵典當做為路費。
8'11"–8'28"	17"		陳世美離開赴京城考試。
8'29"–8'50"	無		陳母感謝媳婦秦香蓮的賢慧
8'51"–9'10"	19"		8'55 陳世美出場
9'11"–10'00"	無		陳世美要將典當來的一一半的錢留在家中，母親要他全部帶在身上，並且叫秦香蓮去收拾行李。
10'01"–10'16"	15"		秦香蓮幫陳世美收拾行李。
10'19"–10'24"	4"		秦香蓮說完：「行李收拾完畢。」武場演奏。
10'25"–10'31"	無		陳母：「香蓮合該送君起程」。
10'31"–10'40"	9"		陳母帶二孫離開。
10'41"–11'15"	無		秦香蓮祝陳世美金榜題名，陳世美也拜託秦香蓮照顧這個家。
11'23"–12'59" –13'18"	19"	1'36"	秦香蓮送陳世美一程，11'23"文場開始，兩人各自唱曲後，12'59"唱完曲子剩武場演奏，13'18" 陳世美離開舞台。
	共計： 3'17"	共計： 1'36"	文場與武場各自所佔的時間總長。
第二台 科場 開堂			
13'19"–13'39" –14'04"– 14'20"–15'47"	1'39"		秦香蓮下台，換場（武場演奏）。13'39"武場加上大吹演奏。14'04"內侍出場。14'20"寇頓出場（沒有大吹演奏，只剩武場）。
15'48"–15'58" –16'01"–	48"		寇頓：「挑選…狀元才…老夫…寇頓」，說完「挑選」15'58"–16'01"武場演奏，說完「狀元才」16'04"–16'07"

16'04" – 16'07" – 16'09" – 16'11" – 16'13" – 16'18"			武場演奏，說完「老夫」16'09" – 16'11"武場演奏，說完「寇頓」16'13" – 16'18"場演奏。
16'25" – 16'26" 16'30" – 16'52"	1" 22"		寇頓：「奉旨…待三軍…傳令下去…舉子請」，當說完「待三軍」時 16'25" – 16'26"武場演奏，說完「舉子請」，陳世美出場 16'30" – 16'52"武場加上大吹演奏。
16'57" – 17'02"	5"		陳世美：「謝大人！」
17'12" – 17'16"	4"		陳世美呈上文章，請寇頓大人觀示。
17'18" – 17'30"	12"		寇頓說完：「本官看來」後武場開始演奏。
17'30" – 18'57"	1'27"		寇頓當面與陳世美對口詞。
18'58" – 19'05"	7"		寇頓：「孝子，感動天。」
19'11" – 19'14"	3"		寇頓：「哈哈！應答如流。」，當說完「哈哈」之後武戲演奏。
19'30" – 19'32"	2"		寇頓說完「來啊！」武場演奏
19'34" – 19'37" – 19'50"	3" – 13"		寇頓說完「打轎入朝」武場演奏
	共計： 5'06"	共計： 0	文場與武場各自所佔的時間總長。
第三台 金鑾殿 串仔			
19'50" – 20'00"	10"		舞台椅子調整。
20'00" – 21'12"		1'12"	20'00"文場開始演奏「錦上添花」，趙徽出場整冠，坐定位。
21'17" – 21'19"	2"		趙徽：「太平朝鳳鳥，萬年祝樂高」，當說完「萬年」

21'22" – 21'26"	4"		21'17" – 21'19"武場演奏，再說完「祝樂高」時 21'22" – 21'26"武場演奏。
21'37" – 21'40"	3"		趙徵說完：「寡人大宋仁宗趙徵」後武場演奏。
21'57" – 22'00"	3"		趙徵說完：「槍刀歸庫，馬放南山」後武場演奏。
22'00" – 22'32"	無		趙徵選人才
22'33" – 23'01"	34"		寇頓上場
23'01" – 23'04"	3"		寇頓：「領旨，心中有事情，入殿奏分明。」，當說
23'07" – 23'19"	12"		完「心中有事情」23'01" – 23'04"武場演奏，再說完「入殿奏分明」 23'07" – 23'19"武場開始演奏。
23'28" – 23'40"	12"		趙徵給寇頓賜坐。寇頓走到位置上坐下。
23'40" – 24'10"	5"		趙徵與寇頓對話，最後寇頓說完：「文章在此請皇上
24'11" – 24'16"			觀示」，武場開始演奏。
24'18" – 24'21"	11"		趙徵：「待我觀來」之後武戲開始（24'21"加上大吹）
– 24'29"			
24'29" – 24'42"	13"		寇頓和趙徵的對話
24'43" – 24'52"	41"		寇頓：「領旨」說完，武場開始演奏（大吹加入），
– 25'24"			接著 24'52"後陳世美出場。
25'29" – 25'31"	2"		陳世美說完：「日落西山一點紅」，25'29" – 25'31"武場
25'35" – 26'04"	29"		演奏；又接著說：「罕有百姓見君王」完後 25'35" – 26'04"武場演奏。
26'10" – 26'13"	3"		陳世美說完：「見駕吾主萬歲萬萬歲」，武場演奏
26'25" – 26'30"	5"		害怕冒犯趙徵而不敢抬頭，寇頓賜陳舉頭陳世美，
			陳說完：「謝皇上」，武場演奏。
26'33" – 26'36"	3"		在趙徵：「啊哈哈！」時，武場演奏。
26'37" – 26'55"	無		趙徵想招陳世美為郡馬。

26'56"–27'07"	11"		當陳世美說：「這嗎…」，26'56"–27'07"武場演奏；再
27'16"–27'17"	1"		說：「啟奏皇上，為臣家中並無娶妻」，27'16"–27'17"武場演奏。
27'31"–27'55"	24"		趙徵：「內中官戴侍候」，陳世美說完：「謝主隆恩…哈哈」，武場演奏，直到陳世美下台。
27'57"–28'13"	無		寇頓恭喜趙徵招新科狀元陳世美為郡馬。
28'14"–28'16"	2"		當趙徵：「啊哈哈！」時，武場演奏。
28'38"–29'20"	42"		趙徵傳旨完婚拜堂。內侍說完：「內侍傳旨」後，武場演奏（加上大吹）。
29'21"–29'30"	無		趙徵傳旨宴客。
29'31"–29'33"	無		寇頓：「謝主隆恩」。
29'34"–29'49"	15"		趙徵說完：「退班」後，武場演奏開始，進入第四台，舞台桌子重新定位。
	共計： 4'50"	共計： 1'12"	文場與武場各自所佔的時間總長。
第四台			
29'50"–30'25" –31'16"		1'26"	29'50"文場演奏「慢頭」，30'25"秦香蓮與陳母和兩位孩子出場，直到31'16"結束唱曲。
31'17"–31'38" –31'40"	2"		陳母說完：「…並無消息老身身染重病」，31'38"–31'40"武場演奏。
32'04"–32'06"	2"		秦香蓮說完：「媳婦真是大不孝」，武場演奏。
32'18"–32'19"	1"		陳母說完：「哪裡來金錢醫病」，武場演奏。
32'38"–35'48"		3'10"	文場演奏及演唱，演唱順序分別是陳母–陳母過世–秦香蓮唱曲「慢尾」。
35'49"–35'52"	3"		秦香蓮哭：「婆婆…唉呀婆婆」，當說完「婆婆」後，

35'54" – 35'57"	3"		35'49" – 35'52"武場演奏。
35:58" – 36:08"	無		陳母過世，秦香蓮哀痛在地。
36'08" – 36'11"	3"		秦香蓮說完：「叫阮母子如何是好…婆婆」，36'08" – 36'11"武場演奏，再說：「罷了」，36'14" – 36'17"武場演奏。
36'14" – 36'17"	3"		
36'18" – 36'35"	無		秦香蓮決定向人借錢埋了婆婆後，進京找陳世美。
36'36" – 36'48"	12"		秦香蓮說完：「啊婆婆…」武場演奏，最後下台。
	共計：29"	共計： 4'36"	文場與武場各自所佔的時間總長。
第五台			
36'48" – 37'11"	33"		陳世美妻子趙飛鳳出場。
37'12" – 38'22"		1'10"	趙飛鳳唱曲。
38'25" – 38'33"	8"		趙飛鳳自我介紹完武場演奏。
38'34" – 39'06" – 39'07" – 39'45"	38"		趙飛鳳迎郡馬回府後，39'07"後場演奏，陳世美緊接著出場，直到坐下來。
39'46" – 40'16"	無		陳世美和趙飛鳳準備去太祖廟行香。
40'17" – 40'33"	16"		兩人起身準備前往太祖廟。
	共計： 1'35"	共計： 1'10"	文場與武場各自所佔的時間總長。
第六台			
40'38" – 40'49"	11"		秦香蓮帶兩子出場。
40'50" – 41'43"		53"	秦香蓮唱曲「福馬」。
41'45" – 41'56" – 42'10"	14"		秦香蓮和兩個孩子發現前面有間草茅（41'45" – 41'56"）。41'56" – 42'10"他們走向草茅，武場演奏。

42'16"–42'22" –43'08"– 44'45"–44'56"	6" 11"	46"	他們走到草茅前，秦香蓮說完：「待我觀來」後，42'16"–42'22"武場演奏；接著秦香蓮唱曲「一間草厝」直到43'08"，再來只剩文場演奏，秦香蓮坐下休息時44'45"–44'56"武場演奏。
44'57"–48'50" –49'03"		3'53"	秦香蓮休息之後繼續演唱，直到再次坐下休息，49'03"武場演奏
49'03"–51'33"		1'30"	秦香蓮繼續唱曲。
51'34"–51'40" –51'49"	9"		51'34"–51'40"秦香蓮叫兩個孩子起床了，51'40"–51'49"武場演出
51'56"–52'10"	14"		秦香蓮帶兩個孩子進京
	共計： 1'05"	共計： 7'02"	文場與武場各自所佔的時間總長。
第七台			
52'11"–52'23"	12"		柳旺出場
52'24"–52'28" –52'37"	9"		柳旺說完：「燒酒我地賣，吃酒我尚會」，52'28"–52'37"武場演奏
52'38"–52'57" –53'12"	15"		柳旺說完：「…早間起來掛一個店牌」，52'57"–53'12"武場演奏。
53'13"–53'18" –53'31"	13"		柳旺說完：「店牌掛向東，人馬鬧匆匆」，53'18"–53'31"武場演奏，柳旺坐下後，秦香蓮與兩孩子出場。
53'32"–53'35" –53'41"	6"		秦兩子：「有人在嗎？」，柳旺說完：「來了！來囉！」，53'35"–53'41"武場演奏
53'41"–53'55" –54'08"	13"		秦香蓮：「阮要休店」，柳旺說完：「請請請！」，53'55"–54'08"武場演奏。
54'08"–54'29"	2"		秦香蓮：「請問店主伯伯，前年科舉可知何人得

—54'31"			中？」，柳旺說完：「…新科狀元陳世美高中…招為郡馬」，54'29"—54'31"武場演奏。
54'32"—55'24"	52"		秦香蓮唱曲「慢頭」
55'24"—57'05"	無		秦香蓮提到陳世美是她的夫君，柳旺感到不可思議，決定幫助秦香蓮。
57'05"—57'14"	9"		柳旺帶秦香蓮及兩個孩子進去吃飯（下台）。
	共計： 1'03"	共計： 0	文場與武場各自所佔的時間總長。
第八台			
57'15"—57'34"	19"		王延齡出場。
57'36"—57'38"	2"		王延齡：「本官…王延齡」，當說完「本官」57'36"—
57'40"—57'44"	4"		57'38"武場演奏，再說：「王延齡」後57'40"—57'44"武場演奏。
57'51"—57'53"	2"		啟程太祖廟。
57'55"—58'14"	19"		出發（下台）。
	共計： 46"	共計： 0	文場與武場各自所佔的時間總長。
第九台			
58'14"—58'48"		34"	柳旺和秦香蓮與兩個孩子出場，秦香蓮唱曲「緊潮」。
58'58"—59'04"	6"		秦香蓮在雙叉路口等陳世美，柳旺帶兩個孩子離場。
59'07"—59'13"	6"		鑼響聲。
59'21"—59'30"	9"		秦香蓮跪在路中。
59'31"—59'50"	19"		陳世美出場。
59'53"—1:00:11"	18"		陳世美下馬。

1:00'15" – 1:00'27"	無		陳世美：「擋路之人帶上來」，秦香蓮被帶到陳世美面前。
1:00'41" – 1:00'44" – 1:00'47"	3"		秦香蓮說完：「大人啊！大人！」 1:00'44"–1:00'47" 武場演奏。
1:00'58" – 1:01'01"	3"		陳世美說完：「喔呼」，武場演奏，接著說「原來進京找夫」。
1:01'20" – 1:01'53"	33"		陳世美說完：「原來香蓮，我…」
1:01'54" – 1:01'57"	3"		陳世美說完：「唉呀！」武場演奏，接著又說。
1:01'58" – 1:02'11" – 1:02'45"	34"		陳世美：「原來香蓮進京到來」，又說秦香蓮瞞君騙臣，1:02'11"–1:02'45"武場演奏。
1:02'46" – 1:02'50" 1:02'55" – 1:03'06"	4" 11"		陳世美說完：「有了！」 1:02'46"–1:02'50"武場演奏，再說：「我自有打算！」後，1:02'55–1:03'06 武場演奏。
1:03'07" – 1:03'15" – 1:03'16" 1:03'20" – 1:03'26"	1" 6"		陳世美聽到秦香蓮說進京找夫：「來阿！」，1:03'15"–1:03'16"武場演奏，再說：「取五十兩銀過來」，1:03'20"–1:03'26"武場演奏。
1:03'33" – 1:03'42"	9"		秦香蓮說完：「感謝大人！」武場演奏。

1:03'48" – 1:03'55"	7"		秦香蓮問是否能偷看陳世美一下，之後武場演奏。
1:03'57" – 1:04'03" – 1:04'10"	7"		秦香蓮說完：「…提這銀兩有什路用」，1:04'03" – 1:04'10"武場演奏開始，同時陳世美派人將銀兩撿起。
1:04'11" – 1:04'25" – 1:04'30"	5"		秦香蓮罵陳世美：「於心何安嗎？」，1:04'25" – 1:04'30" 武場演奏。
1:04'30" – 1:04'45" – 1:05'20"	35"		陳世美說完：「來阿！帶馬」，1:04'45" – 1:05'20"武場 演奏，這時陳世美騎馬離開，當中與秦香蓮拉扯， 秦香蓮因此倒地，柳旺帶著兩個孩子出現看見秦倒 地。
	共計： 3'30"	共計： 34"	文場與武場各自所佔的時間總長。
第十台			
1:05'23" – 1:05'45"	22"		延齡出場。(加上大吹)
1:05'47" – 1:06'04"	17"		延齡說完：「落轎」，1:05'47" – 1:06'04"武場演奏。
1:06'08" – 1:06'18"	10"		延齡說完：「擋路之人帶進來」，武場演奏，這時柳 旺和秦香蓮兩孩子被帶到延齡面前。
1:06'35" – 1:06'39"	4"		延齡說完：「三軍向前觀示」，武場演奏。
1:06'43" – 1:06'57"	14"		延齡說完：「取水叫醒」，1:06'43" – 1:06'57"武場演奏， 侍衛將水倒在秦香蓮身上，1:06'59" – 1:07'08"武場演

1:06'59" – 1:07'08"	9"		奏，秦香蓮醒來了。
1:07'25" – 1:07'34"	9"		柳旺帶秦香蓮去講給延齡聽。
1:07'50" – 1:08'01"	11"		秦香蓮開始說給延齡聽（用手比動作）。
1:08'34" – 1:08'36"	2"		秦香蓮回答延齡問陳世美的生辰日月：「這嗎？」，武場演奏，再說「八月十六日」。
1:08'41" – 1:08'44" 1:09'40" – 1:09'50"	3" 10"		延齡說完：「唉呀！」1:08'41"–1:08'44"武場演奏，又說：「…引見夫妻相會」1:09'40"–1:09'50"武場演奏
1:09'54" – 1:09'58"	4"		秦香蓮說完：「謝大人！」，武場演奏。
1:10'17" – 1:10'22"	5"		延齡說完：「三軍進五兩銀來…」，武場演奏。（請秦香蓮扮唱女）。
1:10'42" – 1:10'52"	10"		秦香蓮說完：「感謝大人，受阮母子四拜」，武場演奏，秦香蓮也走下台。
1:10'54" – 1:10'55" 1:10'57" – 1:11'13"	1" 16"		延齡：「來阿！」，1:10'54"–1:10'55"武場演奏，又說：「打轎回府」後，1:10'57"–1:11'13"武場演奏。
	共計： 2'27"	共計： 0	文場與武場各自所佔的時間總長。
第十一台			

1:11'14" – 1:11'28"	14"		陳世美和趙飛鳳出場。
1:11'29" – 1:12'59"		1'30"	陳世美與趙飛鳳合唱，後來坐下來。
1:13'00" –	無		趙飛鳳已經幫陳世美將東西都準備好為他祝壽，這時王相爺到。
1:13'20" – 1:13'31"	11"		陳世美請趙飛鳳入內，趙下台。
1:13'32" – 1:14'20"	48"		陳世美說完：「有請！」，武場演奏，最後各自坐下來。
1:14'37" – 1:14'41"	4"		延齡說完：「獻上壽禮」，武場演奏。
1:14'43" – 1:14'45" 1:14'51" – 1:15'27"	2" 36"		陳世美：「哈哈！」，1:14'43"–1:14'45"武場演奏，接著又說：「感謝，來啊！擺開酒宴。」，1:14'51"–1:15'27"武場加上大吹演奏。
1:15'30" – 1:15'41"	11"(加上 大吹)		陳世美說完：「王相爺請了！」，兩人互相敬酒，武場演奏。
1:15'42" – 1:15'55"	無		延齡問是否有歌舞助興，陳世美：「待，歌舞伺候」
1:15'56" – 1:18'35" – 1:18'44"	8"	2'39"	歌舞助興，1:15'56"–1:18'35"唱曲，1:18'35"–1:18'44"歌舞退下，武場演奏。
1:18'45" – 1:19'14"	無		延齡請來一位歌藝甚好的賣唱女，要向郡馬爺祝壽。

1:19'15" – 1:19'33"	18"		秦香蓮出場。
1:19'47" – 1:19'48"	1"		陳世美：「來啊！趕出去！」1:19'47"–1:19'48"武場演奏，直到延齡說完：「且慢」才停止。
1:19'49" – 1:20'29"	無		陳世美想辦法要將秦香蓮趕出去，延齡不斷的問陳世美為何如此，難道郡馬爺天生富貴，就無貧窮親友嗎？
1:20'30" – 1:20'33"	3"		陳世美說完：「這……」，武場演奏。
1:20'34" – 1:20'58"	無		陳世美承認自己失察，請老爺延齡包涵，延齡請秦香蓮開始作曲。
1:20'59" – 1:21'40"		41"	秦香蓮唱〈一條手巾〉。
1:21'41" – 1:22'35"	無		延齡：「慢且，郡馬爺方才所唱孟姜女千里尋夫，此女子真是多情多意」，陳世美卻說孟女亦可再嫁，何必如此辛苦，延齡欽佩秦香蓮，請他繼續唱下去。
1:22'36" – 1:23'19"		43"	秦香蓮唱〈一條手巾〉。
1:23'20" – 1:23'36"	無		延齡：「暫停，方才唱出董永賣身葬夫…唱的好，再唱！」
1:23'37" – 1:24'20"		43"	秦香蓮唱〈一條手巾〉。
1:24'21" – 1:24'58"	無		延齡：「暫停！是有巧合，聞說郡馬爺也是君州人氏…」，陳世美：「家嚴慈早年別世」，延齡：「喔！這就福氣嚕！…再唱來」

1:25'03" – 1:25'06"	3"		秦香蓮說完：「相爺作主啊！」，武場演奏。
1:25'55" – 1:25'57"	2"		秦香蓮說完：「誰疑我夫不肯相見」，武場演奏。
1:26'05" – 1:26'06"	1"		秦香蓮說完：「我夫姓陳明世美」，武場演奏。
1:26'58" – 1:27'07"	無		陳世美說他認不得秦香蓮，與延齡吵架。
1:28'28" – 1:34'30"		6'2"	秦香蓮唱曲「恨冤家」。
1:34'42" – 1:34'56"	14"		陳世美說完：「趕出去」，秦香蓮下台，武場演奏。
1:35'15" – 1:35'26"	11"		陳世美說完：「趕出去」（趕延齡），武場演奏。
1:35'38" – 1:35'40"	2"		延齡說完：「唉呀陳世美！」，武場演奏。
1:35'41" –	說話		延齡：「…你犯了不忠不孝不義三大罪…」
1:36'03" – 1:36'25"	25"(加上 大吹)		全部下台。
	共計： 3'18"	共計： 12'32"	文場與武場各自所佔的時間總長。
武場總長度：27'28" 文場總長度：28'42" 文武場同時總長度：4'02"			

表 13：《秦香蓮（上）》流程表

由以上表格可以觀察到以下現象：

1. 表中關於文場及武場之間的比重關係，筆者發現：雖然從過去的文獻以及訪談過程中都將「九甲戲」歸類為「南管戲」，但是文場與武場演奏的比例卻十分相近，武場演奏出現於每一幕之間的過門，或是人物上、下場的伴奏，還有戲中官位較高者出場，以及熱鬧場面皆以武場演奏來增加熱鬧氣氛；南管演奏指出現於唱曲時，雖然出現比例少，但一有文場演奏，時間長度都比武場的時間長（武場出現的時間長度大都只有短短幾秒鐘），因此從實際的演出記錄，能夠看出文場與武場之間出現的分配與彼此的比重。

文場	武場
出現次數少：18次	出現次數多：138次
單次出現演奏時間長	單次出現演奏時間短

表 14：《秦香蓮（上）》文、武場次數統計表。筆者製表。

2. 唱曲的部分，可以發現一首曲調在戲劇中是如何被運用與詮釋，由於劇情不斷的發展進行，有時不會單純的唱完一首歌曲後才進行下一段劇情，也許在某個情節中，同一首曲子分段演唱。

第五章 結論

對於傳統藝術的研究，並非一兩年即能「清楚」，光是從第一步踏入認識就需要好長一段時間，更何況是一個研究，都得花上不少時間、精神、體力…等等，筆者雖然早已知道這過程的難度，但因為有了過去在大學所累積的經驗，以及在研究過程所體驗到的種種，筆者還是再次的選擇了與自身較為缺少接觸的傳統音樂領域做為碩士班論文研究。

在兩年左右的研究中，再次深深的感受到任何藝術於台灣發展與傳承的諷刺、艱辛與無奈。首先不談論九甲戲此傳統藝術從何而來，九甲戲的確在台灣留下許多紀錄，而且真真切切的影響了台灣將近一百多年，這一百多年，包括從清光緒 27 年首次有了九甲戲的紀錄，到了民國 6、7 年間非常著名的台中后里「泉郡錦上花」，王包與王萬福當時走遍全台各地做戲，甚至受到許多戲班的要請教授戲曲，直到民國 24 年台中后里墩仔腳大地震，許多戲班就此解散，直到民國三十八年才有了「基隆新錦珠劇團」，但短短的在兩年內因經營不善，於民國三十八年底被陳廷全先生的祖父陳圈買下，並且改名為「台中新錦珠南管歌劇團」，之後許多九甲戲團皆從台中新錦珠分出，包括姚錦源成立的「勝錦珠南管歌劇團」、紀錫智「新麗園南管歌劇團」、周添順「正新麗園南管歌劇團」、吳燦珠「新燦珠南管歌劇團」、陳金河「錦玉鳳劇團」、張玉英和周金蕊「新金英南管歌劇團」、陳金河「台南新錦珠南管歌劇團」，從民國三十八年「台中新錦珠南管歌劇團」到民國五十三年「台南新錦珠南管歌劇團」結束，可說皆是「台中新錦珠劇團」的天下，直到現在民國一百零五年，陳廷全所帶領的「南管新錦珠劇團」活躍於台灣，以上這些曾在台灣這塊土地上活動的人們，是如何的經營，又如何得想盡辦法生存，現在的社會又是如何的改變，以致於讓這些為了傳承傳統藝術之人如此辛苦，大家雖是了解傳統的重要性，但又有哪些實際的保障與做法，因此不免有些諷刺。

筆者在這研究當中，從個人到團體來來回回的接觸與研究，張忠雄理事長夫

婦雖然不懂九甲戲此傳統技藝，但因為有了林萬洲樂師的熱心指導，彼此攜手帶領社區將九甲戲與戲劇結合，並且安排與大陸九甲戲班做交流，筆者也與他們一同學唱曲，跟隨林萬洲樂師了解他的學習過程，張忠雄理事長夫婦也分享了許多接觸九甲戲的過程，但我們都知道，傳統技藝的學習並非這麼容易，太多因素無法讓社區廣福劇團持續不斷的學習九甲戲，也因為如此，林萬洲樂師更是從希望、興奮、期待，最後成為泡影，滿腹無奈。從「南管新錦珠劇團」實際的演出中，給予筆者許多寫作上的看法及靈感，如何對於九甲戲能有更真實的紀錄呈現，樂器的使用即可看出「九甲戲」很強的吸收能力，甚至可將民間樂器也包容其中，提升戲劇的效果；根據演出時間詳細的紀錄內容之後，更能從演出中知道文場與武場彼此的結合方式以及其功能性。

社會的變遷、人的審美觀改變、傳統技藝者逐漸消失、生技的問題、國家是否重視…等等因素，使得想傳承的這些人無從發揮，但就算是外在有如此多讓人失望的因素，「九甲戲」在這些傳承者心中，依然是如此珍貴、驕傲和感動，從每位受訪者談吐中，聽到的是一種藝術在自己生命裡的重要性，每個人的重要性也許不同，但他們學到的是對藝術的堅持、熱情、不忘本。

筆者希望能為台灣九甲戲的歷史紀錄盡微薄之力，雖然無法記下所有相關的人、事、物，音樂研究也礙於時間因素無法真正深入的學習南北管，了解之間的配合過程以及過去與現在的改變，紀錄的深度與層面還十分粗淺，但希望能記下這時代受訪者們對於九甲戲傳承與努力生存的過程。有幾個研究方向是很值得大家繼續專研：(1) 關於南管曲調與九甲戲曲調之間的變異關係，是否能透過實際的演出重新採譜，包含各個樂器在演奏上的差別。(2) 將「南管新錦珠劇團」歷年來所演出過的劇目，做更詳細的分析，例如當中角色與演奏上的配合、樂器之間的配合。(3) 經由更深入的訪談，了解九甲戲音樂創作的想法，和南管音樂有何不同(4) 關於兩岸九甲戲的研究，目前各自發展的現況，未來可能繼續的方向，讓兩岸的九甲戲能展現出更鮮明的風格，以及彼此交流的過程及內容，都是

十分重要且具有意義的研究。身為藝術家的本身，也因為此研究過程拓展了許多眼界，不再局限於自身所學之事，相信這一切的人事物所給筆者的啟示與影響，能轉化為內心最美喜悅、最有力的能量。



參考文獻（以年代為序排列）

1. 書目

劉春曙、王耀華

1986 《福建民間音樂簡論》頁 496-520，上海文藝出版社。

馬林諾斯基

1991 《南海舡人》，台北，遠流。

陳正之

1992 《草台高歌-台灣的傳統戲劇》頁 234-238，南投：台灣省政府新聞處。

邱坤良

1992 《日治時期台灣戲劇之研究-舊劇與新劇（1895~1945）》，台北市：自立晚報。

邱坤良

1998 《台灣戲劇發展概說》頁 1-12，行政院文化建設委員會。

辛晚教

1998 《南管戲》，台北縣汐止鎮：漢光文化。

林麗紅、李國俊

2000 《周水松先生紀念專輯—台灣高甲戲的發展》，彰化：彰化縣文化局。

徐亞湘

2000 《日治時期中國戲班在台灣》，台北市：南天。

林茂賢

2000 《福爾摩沙之美：台灣傳統戲劇風華》，台中市：文建會中辦室。

行政院文化建設委員會

2001 《兩岸高甲戲研討會論文集》，國立傳統藝術中心。

曾永義、游宗蓉、林明德

2002 《台灣傳統戲曲之美》頁 38-51，台中市：晨星。

林鶴宜

2003 《台灣戲劇史》，台北縣蘆洲市：空大。

宋瑾

2004 《西方音樂 從現代到後現代》，上海：上海音樂出版社。

謝國雄

2007 《以身為度、如是我做-田野工作的教與學》，台北市：群學出版有限公司。

盧克·拉斯特

2010 《歡迎光臨人類學》，台北市：群學出版有限公司。

曾永義、施德玉

2011 《地方戲曲概論（下）》頁 887-907，台北市：三民書局。

行政院文化建設委員會

2011 《這一站·請按讚》頁 54-63，台北市：文建會。

吳慧穎

2013 《閩南非物質文化遺產系列-高甲戲》，海峽出版發行集團：鷺江。

邱坤良

《民俗曲藝》頁 54-55，行政院文化建設委員會。

2. 學位論文

楊堯鈞

1992 「台灣高甲戲及其基本唱腔之研究」

林麗紅

1993 「台灣高甲戲的發展—以員林生新樂劇團為研究對象」

3. 網路資料

「農村風情網」

<http://rural.swcb.gov.tw/frontsite/news/newsAction.do?method=doDetailNews&menuId=1>

0501&contentId=1139 (瀏覽日期：103 年 10 月 10 日)

「百度百科」<http://baike.baidu.com/view/17265.htm> (瀏覽日期：103 年 10 月 10 日)

「維基百科」<http://zh.wikipedia.org/zh-tw/%E9%AB%98%E7%94%B2%E6%88%8F>

(瀏覽日期：103 年 10 月 10 日)

「民俗思想起-高甲戲」

http://163.23.253.211/93-94/93%E5%B9%B4/21/drama/high_qii.html (瀏覽日期：103

年 10 月 10 日)

「台灣大百科」<http://www.moc.gov.tw/images/epaper/20081031/p03.html> (瀏覽日期：

103 年 10 月 11 日)

「九甲戲介紹」

<http://library.taiwanschoolnet.org/cyberfair2003/C0328500188/intro.html> (瀏覽日期：

103 年 10 月 11 日)

「戲說高甲戲」http://www.skjh.chc.edu.tw/s43378/kao_ga/index.htm (瀏覽日期：103

年 10 月 11 日)

「台灣民俗文化研究所」http://web.pu.edu.tw/~folktw/theater/theater_a06.htm (瀏覽

日期：104 年 2 月 22 日)

4. 報章、期刊雜誌文章

張偉東

2014 年 第一期鹿港媽祖「泉州市高甲戲劇團來台演出」。

5. 影音資料

台中市后里區廣福社區發展協會

《戲遊后里-造新樂園二-遊牛稠坑》。

6. 其他

「后里南管舞霓裳戲曲專用教材」-后里南管舞霓裳王萬福（少慧）傳授，王建斌重新整理，林萬洲老師提供。

2002.12.15 「台灣高甲戲曲牌大全」。

2014.12.15 李國俊老師提供。



附錄一 照片



民國 52 年於后里演出的劇照。林萬洲樂師提供。



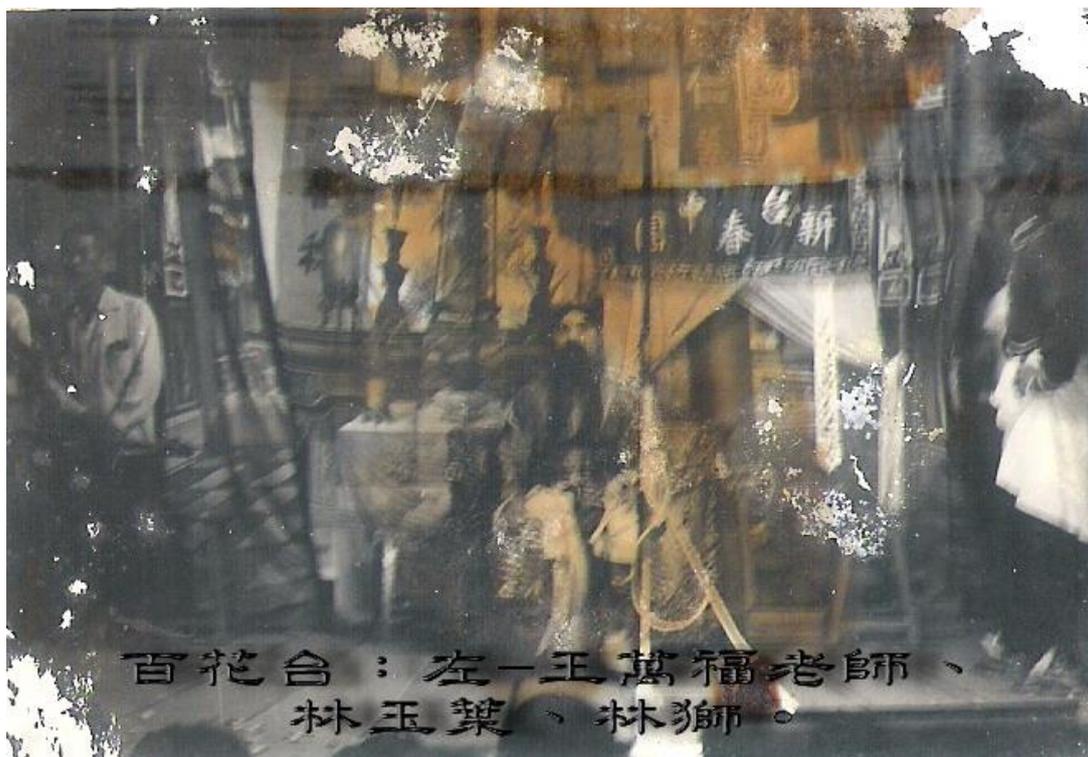
民國 52 年於后里演出的劇照。林萬洲樂師提供。



民國 52 年於后里演出的劇照。林萬洲樂師提供。



民國 52 年於后里演出的劇照。林萬洲樂師提供。



民國 52 年於后里演出的劇照。林萬洲樂師提供。



民國 52 年於后里演出的劇照。林萬洲樂師提供。



民國 52 年於后里演出的劇照。林萬洲樂師提供。



民國 52 年於后里演出的劇照。林萬洲樂師提供。



民國 52 年於后里演出的劇照。林萬洲樂師提供。



民國 52 年演出的劇照。林萬洲樂師提供。

附錄二：林素鑾訪談紀錄

時間：2014 年 3 月 13 日（四）下午 2：30～4：00

地點：林素鑾住家

訪問內容：林素鑾女士首次訪問

內容

Q1 翁鈺鈞（以下簡稱翁）：請問您現年幾歲？

A1 林：74 歲。

Q2 翁：請問您唱戲唱多久了？

A2 林：我 15 歲去做戲，我從小孩就去學做到現在，我可以說是國寶了，我都沒有停的，別人出嫁後就收起來了，我沒有，我們倆（先生詹德東）都做一樣的。

Q3 翁：請問你們有哪些角色？你本身主要是什麼角色？

A3 林：我現在應該是什麼都要會做，因為有在教學生，以前跟現在有分，以前年輕做小生，有時候就做三花、彩旦、小旦…都做過，因為做到現在教什麼就馬上出去了，到現在這個年紀就是做老生、老旦。

Q4 翁：您可以說說以前是如何開始去學做戲的？

A4 林：我們以前有內台（就是戲園），我就是在看戲，結果頭家（閩南語，老闆）出來招看有沒有人要學戲，我就跟他去了，這可以說 60 多年前的事了，我加入的團叫南管的「新錦珠」，最早就是在那裏學的，以後戲園就比較沒有改做電影，改新劇，後來就是改做古裝的，現在就是有在教學生，以前在新錦珠，現在在「新藝芳」，兩團都是 20 多年。

Q5 翁：目前你們的團有多少人？

A5 林：如果是公演就要調三、四十個人，平常如果出去做，文武場和做戲差不多 15~16 人，但是也要看別人花多少錢請我們，所以這很難說，你如果要說這個團，已經有三代了…

Q6 翁：您說您們的腳色總共有哪些？

A6 林：小生、小旦、苦旦、武生、武旦、彩旦、三花、老生，這些是比較重要的角色，你要看是演哪齣戲再來寫角色……我現在做的是歌仔戲，你如果要南管的要找我先生，我去拿給你看…

Q7 翁：您們這個團的年紀大概是幾歲？

A7 林：我最老，最年輕有十幾歲的，他們有三代，頭家是第一代，兒子和媳婦是第二代，三個孫子都在台北讀復興，團長叫吳光弘，現在是他兒子吳孝琪在帶，我們有兩三團耶，女兒也有一團，第三代還在讀書，但是星期六、日都會回來做。

Q8 翁：你們團有沒有在拜什麼神？

A8 林：我們老爺田都元帥。

Q9 翁：你們有說什麼時候要拜嗎？或是出團的時候？

A9 林：我們只要做戲都會請出去，如果做戲一定跟團出去…。