

當京劇演員碰到北管戲— 記「逍遙劇場」北管表演藝術傳習 計畫*

蔡振家**

摘要

臺灣北管（亂彈）戲與京劇的交流，從日治時代以來即不絕如縷，然而大部份的情形都是北管藝人學習京劇的身段、音樂、劇目，京劇演員學習北管的例子十分稀少。2005 年，由專業青年京劇演員所組成的「逍遙劇場」執行了一項「北管表演藝術傳習計畫」，此計畫中主要學習了：(1)出身於日治時期亂彈童伶的一些「私房戲齣」、(2)為演員量身訂作的改編戲《虹霓關》，這樣的學習內容，一方面試圖追尋北管戲在全盛時期的演出特色，一方面也期望以劇本、身段的改革，為北管戲的新生創造契機。在京劇演員學習北管戲的過程中，許多有關劇種風格的問題一一浮現，成為值得探討的議題。古老的北管戲與青年京劇演員的這次碰撞，所激發出的光芒照亮了自身，讓人重新體悟傳統民間戲曲的魅力，也為日後北管戲的傳承與改良提供了寶貴的經驗。

關鍵詞：北管、京劇、傳習計畫、演化

* 收稿日期：2006.8.23；通過日期：2006.9.30。

** 國立臺灣大學音樂學研究所助理教授。

一、前言

在 2004 年的寒冬之中，「新美園北管劇團」的演員林阿春、林錦盛以八十幾歲的高齡相繼逝世，這些老藝人經歷了北管（亂彈）戲在日治時期的黃金歲月，他們的逝去，正意味著一個時代的結束。就在這個歷史的轉折點，一群專業的青年京劇演員學習了林阿春、林錦盛的拿手戲齣，將瀕臨滅絕的表演藝術重現於舞臺之上。本文所要探討的，即是這個由國家文化藝術基金會贊助、「逍遙劇場」執行的「北管表演藝術傳習計畫」。

一般而言，傳習計畫並不一定能夠成為學術論述的主題，然而，逍遙劇場的北管表演藝術傳習計畫卻有許多值得探討的議題，因為，這是北管戲傳入臺灣兩百年以來，第一次由專業京劇演員來學習、演出北管戲。在排練的過程中，以及演出之後的觀眾迴響裡，許多有關北管表演特質、時代意義與展望等問題，皆一一浮現而出。本文中，筆者便以計畫主持人的立場，對此傳習計畫作一個回顧與探討，期望為日後北管戲的傳承與改良，提出一些可供參考的經驗與看法。

二、計畫緣起：北管與京劇的交流

由京劇演員來傳承北管戲，這樣的作法本身就具有爭議性，畢竟這兩個劇種的表演與音樂風格差距甚大，曾有不少學者質疑京劇演員是否能掌握北管戲的韻味。其實，北管戲與京劇的交流已有近百年的歷史，日治之初，來自福州、上海等地的京班到臺灣演出，有些位於都市的亂彈童伶班便聘請京班演員來教導基本功，例如出身於大龍峒童伶班「福興陞」的亂彈演員林阿春便提到，童伶班中曾經聘請上海京班演員陳萬春教導毯子功、把子功、武戲龍套陣式（劉美枝，2000：32）。¹亂彈童伶出身的蘇登旺則是在歌仔戲班「紫雲歌劇團」（位於臺南）中向京劇演員李永雄學習身段，這個學習經驗對於他的表演風格產生

¹ 林阿春指出，並非每個亂彈童伶班都會聘請京班演員教武戲身段，而且，北管戲在演出時雖可以運用京劇的武打程式，但假如戲臺下大部份的觀眾已經看過這樣的表演，就不太適合再把京劇的武戲拿出來演。蔡振家於 1996 年 4 月 1 日訪問林阿春。

了深遠的影響。²除了職業北管藝人學習京劇身段之外，北管子弟許嘉鼎致力於京劇的學習與推廣（范揚坤，2000），對於中部一帶的北管唱腔可能造成了深遠的影響，特別是北管戲裡面與京劇具有淵源關係的西路唱腔（蔡振家，2005b）。電視京劇對民間戲曲也造成了一定的衝擊，例如北管演員莊坤田曾經表示，他從電視中學習了某些京劇旦角的身段。³此外，北管職業藝人莊進才回憶，排練北管福路戲《蘆花蕩》時曾大量移植京劇身段，⁴而亂彈班中移植京劇劇目當作「傳仔戲」的情形亦有所聞。⁵

由以上簡短的回顧可以發現，北管戲與京劇的交流從日治時代以來即不絕如縷，大部份的情形都是北管藝人學習京劇的身段、音樂、劇目，相反的，京劇演員學習北管的例子十分稀少，唯一的例子可能是 1970 年代文化大學地方戲曲研究社的學生參與北管子弟團靈安社的活動，學習並演出北管戲，這些學生在進入大學之前多半就讀於劇校的京劇科（邱坤良，1980）。此次逍遙劇場的專業京劇演員學習北管戲，堪稱是京劇與北管交流近百年來的一次創舉。

逍遙劇場成立於 2004 年 11 月，主要成員為三十多歲的專業戲曲演員與樂師，團長張作楷為臺灣戲曲學院附屬京劇團的老生演員。此一傳習計畫的指導老師為新美園北管劇團演員彭繡靜、臺灣戲曲學院校長鄭榮興，由筆者擔任武場領導、周以謙擔任文場領導（亦為此計畫的協同主持人）。此傳習計畫的成果展演訂名為「懷念新美園」，點出了該演出「繼往開來」的意義。被認為是臺灣最後一個傳統亂彈班的新美園北管劇團，由王金鳳於 1961 年成立，當時歌仔戲、電影等娛樂已十分盛行，北管戲則呈現出日薄西山的景況，而新美園團員的平均年齡，也忠實反映出這個劇種的衰微。雖然這些高齡演員的扮相、嗓音、體力已經大不如前，但卻都是身懷絕藝的「戲包袱」。有感於新美園資深亂彈藝人的飽學與弱勢，「西田社戲曲工作室」曾在 1996 年向林阿春、林錦盛學習了《李大打更》、《王英下山》等亂彈戲（文建會補助案）。由於筆者曾經擔任西田

² 蔡振家於 1995-1996 年訪問蘇登旺，詳見「蘇登旺生命史初稿」
<http://home.pchome.com.tw/art/chineseopera/gia/master/ong.htm>

³ 莊坤田曾經細數電視上著名的京劇旦角演員，說：「我覺得徐露最好，他演紅梅閣中的女鬼慧娘，走路『咻！咻！』地都看不到她的腳，我學了好久才學會。」（邱坤良 1979：69）

⁴ 周以謙於 2005 年 5 月訪問莊進才。

⁵ 例如彭繡靜老師曾經指出，有的亂彈班把福路小戲《潘金蓮戲叔》擴充為全本戲以便演出，主要就是參考京劇的演法。蔡振家於 2005 年 9 月訪問彭繡靜。

社戲曲工作室的文場領導，因此，在本次的傳習案中擔任傳遞薪火的角色，將已故老藝人的唱腔轉授給專業京劇演員。這樣的轉授之所以能夠順利進行，教唱與編腔經驗豐富的文場領奏周以謙，居中扮演了關鍵性的角色。

「北管表演藝術傳習計畫」的成果展演，在 2005 年 12 月 15 日（周四）晚上於台北縣藝文中心演藝廳舉行。演出的節目安排，上半場為傳統北管戲唱段的彩演，所呈現的是較為特殊、有趣的唱腔。下半場所呈現是一齣重新改編的《虹霓關》，此戲劇本是由楊杏枝在 1995 年所編創，混用了北管與歌仔戲的唱腔。為了這次的演出，劇本再度大幅修編，不僅捨棄了歌仔戲的唱唸、大量引用京劇的表演程式，唸白方面也捨棄了北管的「官話」，改用京劇的唸法。這些嘗試雖然並非首創，卻也引起了褒貶不一的迴響。由於此傳習計畫的參與者皆熟諳京劇，京劇的影響在該次的展演中可以說無所不在，京劇化的咬字只是其中較表面的部份，除此之外，在排練過程中更產生了一些對於北管表演藝術本質的討論與思考，以下分為音樂、身段與劇本等方面試作探討。

三、唱腔的傳習與編創

由於此傳習計畫的學員皆為京劇演員，在唱腔的學習上，一開始便刻意避免學習與京劇類似的板式。這次的展演中的西皮戲《李大打更》、二黃戲《王英下山》，皆為京劇所無的戲碼，唱腔也屬於北管西路皮黃腔中較特殊的變化，如【慢刀子】、【二黃垛板】等，都是老藝人林阿春的私房絕藝，這些極富地方戲氣息的皮黃唱腔，引起了京劇演員的濃厚興趣。

《李大打更》為北管的暝尾仔戲，意即夜戲在深夜十二點多結束後，應觀眾要求所加演的小戲。（蔡振家，1997）《李大打更》在京劇中可能當作開鑼戲，但未見演出紀錄，陶君起在《京劇劇目初探》（1963）中提到一齣冷門戲《遇龍鎮》，本事與《李大打更》基本雷同。《李大打更》的劇情大意如下：王莽篡漢，劉秀逃難至遇龍鎮，化名為金福，投宿於李大所開的酒店之中。當李大外出打更之時，劉秀於房中自哀自嘆，被李大之妹李雲識破身份，乃入房向劉秀討封，被封為昭陽正宮。李大之妻當時身懷六甲，撞見李雲與劉秀共處一室，大怒之下出去尋找李大，回店「掠猴」。漢代幼主逃難、與民女相遇結緣的情節，亦見於北管福路戲《金蓮觀星》、《搶飯燒窯》、崑劇《漁家樂》等。極富民間生活氣

息的小戲《李大打更》，可能與祁劇有些淵源關係。范鈞宏（1984）曾引用祁劇《打草鞋》中的數板來說明民間戲曲在唸白上的獨特魅力，筆者發現，這段唸白與《李大打更》的主要西皮唱段的內容十分接近，如表一所示。

表一：北管小戲《李大打更》唱段與祁劇《打草鞋》唸白的比較

北管小戲《李大打更》	祁劇《打草鞋》
（數板）小子生來哩哩囉囉哩哩囉囉，一生就娶個好老婆啊好老婆，（白）有錢豆腐連盤送，一盤銀子買三盤，人參客來人參客，花彩銀啊花彩銀。 在下李大，妹子李雲，不幸爹娘早亡，兄妹在這個梅龍鎮的所在，開了一所的飯店，今日天色尚早，不免將招牌掛起者呵—— 【西皮導板】昨晚三更得一夢， （白）哈咻！哈咻！嘿嘿，冒著了風啊—— 【原板】夢見青龍落店中，這幾年來運未通，好比淺水困蛟龍。 【慢刀子】 挑一挑，挑一擔的冬瓜街上賣，人人道我大糧商， 挑一挑，挑一擔的草蝦街上賣，人人道我大蝦公， 挑一挑，挑一擔的麵粉街上賣，遇著一陣對頭風， 把我兩頭吹空空，吹到半空中， 只恨我來運未通，好比淺水困蛟龍， 昨日打在街坊過，遇著一位算命先生， 把我八字來推算，算我壽命不過二十三， 到今朝已有三十二。 作一個鬼（點），作一個怪（點）， 作鬼作怪還有十年窮！ [...]	（數板） 我老漢自幼家貧窮， 時不行，運不通， 手拿黃金變成銅。 挑擔黃瓜長街賣， 人人說是吹火筒。 挑擔草鞋去發賣， 個個說是水爬蟲。 挑擔豆芽街上賣， 又說他是木門冬。 挑擔豬糠過河賣， 偏遇一陣大狂風。 請一個算命先生來算命， 哪年才得運亨通！ 他算我，九十四歲行大運， 七十四歲命歸終。 仔細低頭想一想， 變鬼還有二十年窮！（重句）

《李大打更》的主要西皮唱段包括了【原板】與【慢刀子】。北管戲的【慢刀子】與京劇的【二六】板式有著類似的形式，但在北管戲中，胡琴可以插入「落弄」來配合身段的表演。此外，北管戲的西皮唱腔還有一種「學舌」的變化，這是一種以胡琴模擬唱腔的音樂處理：唱者唱一句，胡琴學一句，爲了模仿人聲的口吻，胡琴必須用到較多的滑音。（蔡振家，1997）京劇中這類的處理十分少見，較著名者爲《牧虎關》的【流水】與京劇樣板戲《海港》中的【排板】。《李大打更》這段西皮唱腔還有一個特色，就是保留了地方戲【西皮原板】在板上開口的唱法。在臺灣中部，北管【西皮原板】的唱法多半在眼上開口，與京劇相同。林阿春所授的《李大打更》乃是屬於北部的唱法，與京劇大異其趣。逍遙劇場團長張作楷在學習林阿春的西皮唱段時，曾經有感而發地表示：這段唱腔的音域很寬，【西皮原板】常翻高腔，但到了【慢刀子】又喜走低腔，這對於演唱者構成了相當程度的挑戰。張作楷以他鑽研京劇老生唱腔的經驗推測，北管戲中可能保留了皮黃腔的原始風貌，因爲京劇前三傑（程長庚、余三勝、張二奎）的音域似乎也比較寬，後來京劇唱腔的發展注重轉韻的細節、情感的表達，音域反而有縮小的趨勢。雖然《李大打更》這段唱腔旋律古樸，但張作楷在演出時以較現代的手法來詮釋，腔尾微帶俏勁，彷彿有馬派（馬連良）的三分神韻。

「北管表演藝術傳習計畫」中所學習的另一齣西路戲是《王英下山》。此劇的故事背景是漢光武帝酒醉後斬殺大臣，開國功臣王霸、姚期皆被斬（見《上天臺》），王霸之子王英造反，在二龍山自立爲王。皇叔劉唐酒醉賣江山，巨州國燕王出兵圍困洛陽城，幼主劉陽與天仙公主出城逃難（見《敲金鐘》）。王英下山遊玩之時，恰巧見到天仙公主被番邦公主追趕，乃挺身相救，後得知天仙公主爲殺父仇人之女，本欲殺之，但在天仙公主求情之下答應歸順漢室，共同尋找幼主劉陽。

北管戲《王英下山》有福路與西路兩種，職業劇團常演出福路的版本，西路的《王英下山》有些較特殊的二黃唱腔，一般只有子弟團會將此戲拿來清唱，舞臺上很少演出，此戲的【二黃原板】中有高唱墊鑼鼓的唱法，也有轉入垛板的處理，唸誦的語氣很有特色。本傳習計畫由前中國京劇院演員呂玉堃演出王英，精彩的表現引起了在場觀眾對這齣北管戲的濃厚興趣。呂玉堃本工架子花臉與銅錘花臉，筆者在與他一同研究林阿春的唱腔時，曾建議多使用炸音，因

爲王英是性情率直的少年，情緒的表現可以誇張一些。爲了輔助教學，筆者也讓呂玉堃欣賞鄭榮興老師在九歲時所灌錄的《王英下山》錄音，裡面有許多運用炸音的例子。但在成果展演中，筆者仍然覺得王英的表演少了一股粗曠之氣，人物的個性似乎比原劇來得“有教養”，這種角色詮釋上的變化，或許反映出京劇與民間戲曲在風格上的根本差異。

林阿春的【二黃垛板】十分動聽，但要掌握它的天然風致卻非易事。筆者原本建議，把【二黃垛板】中大量的無義聲詞都抽掉不唱，例如把「勸啊皇姑，哎你莫跪，哎莫跪莫跪你請呢起」改爲「勸皇姑，你莫跪，莫跪莫跪你請起」，但試唱之後卻驚訝地發現，垛板若缺少了這些聲詞，音樂會變得平板無味。呂玉堃指出，京劇中的垛板有時候也需要襯字來調劑節奏，例如周信芳在《徐策跑城》中所唱的【高撥子垛板】：

老徐策，我站城樓，我的耳又聾，我的眼又花，我的耳聾眼花看不見

這段唱詞若去掉了「我」與「我的」，文理雖然更通順，但音樂會變得乾澀呆板。呂玉堃所舉的這個例子讓筆者茅塞頓開，從而也對林阿春的唱腔藝術有了更進一步的認識。呂玉堃表示，林阿春能把聲詞、襯字唱得如此不著痕跡，令人十分欽佩。

「垛」是中國唱腔的一個重要處理手法，武俊達認爲【垛板】唱腔具有環環銜接、步步推進的特點，「它像草垛堆疊層層堆置，因以得名。」（武俊達，1995：133）從西方音樂的角度來看，「垛」的手法接近於模進（sequence）的處理：

垛句亦是變化旋律或擴充旋律的一種手法，將旋律的片段作有規律的重複或片段重複，在一連串的短句中保持相同或相間使用的結音和大體上統一的節奏。垛句手法在傳統聲樂曲中亦廣泛地應用，戲曲音樂、說唱音樂稱其為垛子；湖北民歌稱其為趕句；陝北民歌稱搶句等等。（袁靜芳，1999：85）

在《王英下山》中，彭繡靜老師所傳授的【二凡】也用到了【垛板】，⁶在平鋪直敘的唱腔中插入對比的節奏，是福路戲中罕見的美妙手法。原本北管西路戲《王英下山》的正旦有一段【二黃原板】，這段唱腔儘管悠揚動聽，但與京劇過於相似，筆者認為不適合讓京劇演員學習、演唱，因此我們作了一個大膽的嘗試，讓這段唱腔轉為福路戲《王英下山》的【二凡】。這段【二凡】共十六句，本次展演時雖然減到十四句，但觀眾的普遍反應是：唱段太長、胡琴過門也太長。筆者認為，未來在處理這類唱段時，有以下幾種方式可以加快戲劇節奏。第一，刪減唱詞，這也牽涉到重寫唱詞，因為原本的唱詞有連貫性，有時候不能隨意刪減。第二，改變板式，例如將【原板】改為【流水】、【垛板】、【搖板】等節奏較快的板式，這樣的修改在京劇史上屢見不鮮，但筆者的經驗是：若更改北管戲中的板式，北管老藝人與子弟都很難接受。第三，縮短胡琴過門，這比上述兩者更需要音樂才華與膽識，筆者僅見的一個成功例子是客家戲《大宰門》，戲中的【反二凡】由音樂設計者鄭榮興縮減胡琴過門（蔡振家，2005c）。

京劇演員在學習北管時所遭遇到的障礙，以咬字問題最為嚴重。筆者認為，北管唱腔有兩大咬字問題：(1)混雜閩南語咬字，(2)無義聲詞「ㄟ」、「啊」的使用較頻繁。關於第一個問題，由於這些京劇演員大半不諳閩南語，因此常用注音符號或羅馬拼音來學習閩南語咬字，閩南語咬字對於來自中國京劇院的呂玉堃特別困難。至於第二個問題，聲詞在京劇唱腔中僅為點綴性質，但在北管唱腔中幾乎無所不在，民間藝人對此有各種處理的方式，例如熟悉許多劇種的亂彈演員劉玉鶯大幅減少了唱腔中的聲詞，使聽眾更容易聽懂唱詞，但在另一個極端，也有些亂彈演員幾乎唱任何字都像「ㄟ」，或是把曲詞集中在每句旋律的前段唱完，之後的旋律都唱「ㄟ」，以讓小嗓容易發聲。筆者認為，北管戲在臺灣作為一個帶有神聖性的外來劇種，其唱唸語言原本就不是要讓觀眾入耳即懂的，於是，這樣的劇場便成了「無義聲詞的繁衍溫床」，嗓子不佳者可以藏拙。北管唱腔中大量使用聲詞，雖然降低了唱詞的清晰度，但也成為它的一大特色，在這次展演中，有些唱段保留了無義聲詞的使用，如鄭榮興老師傳授的《虹霓關》旦角唱段，但是，在彭繡靜老師傳授的《斬經堂》旦角唱段中，筆者便嘗

⁶ 該句垛板的唱詞是「殺得他花喇喇、滴溜溜、人頭落地如瓜滾」，其中「花喇喇、滴溜溜」為附加的模進樂句。

試讓京劇演員將「ㄟ」音刪去，按照每個字的尾音來收韻。演出結果證明，將「ㄟ」音刪去的作法似乎扭曲了北管的風味——雖然唱詞變清楚了，但卻有觀眾反應，旦角唱腔「ㄟ」音不夠多，使得京劇味太過濃厚。

正因為北管戲的唱唸並非以讓觀眾聽懂為目的，因此唱腔中的倒字問題也比其他板腔體劇種嚴重得多。⁷為了解決《王英下山》【二凡】的倒字問題，筆者、郭勝芳、周以謙共同推敲唱腔，在彭繡靜老師的唱腔基礎上力求依字行腔，此外，在轉韻的細節上也參考了劉玉鶯的唱法。對於這樣的「再創造」，思想開明的彭繡靜老師給我們莫大的肯定與支持。唱腔被修改之後，雖然避免了倒字的現象，但筆者也因此體認到：正是由於北管唱腔不太受到字音旋律的束縛，反而可以發展出一些色彩固定、個性鮮明的旋律，這是在改動老戲唱腔時所不能忽略的一個特點。舉例而言，在北管唱腔中，兩個陰平字相連，有時候會唱成六度至八度的大跳，這樣的音程雖然違反了字音旋律，但卻能讓唱腔具有強烈的個性。

由於漢語是一種音調語言（tone language），音樂旋律與字音旋律的契合也就成為漢族聲樂藝術的一個核心問題。除了一些字多腔少、唸誦意味濃厚的唱腔之外，完全「依字行腔」似乎並非良策，為了讓音樂旋律更有個性，犧牲語言的清晰度是可以容許的。對於「音樂旋律與語音旋律孰輕孰重」的問題，不同的戲曲演員有著不同的處理，以京劇老生而言，言菊朋在字音旋律上的嚴謹度勝於余叔岩，幾乎到了嚴絲合縫的程度，但其影響力卻遠不如余派，其中一個原因可能是依字行腔的演唱效果略有不足。王安祈曾舉出《戰太平》的唱腔為例，認為余叔岩唱的「為大將臨陣時哪顧得殘生」此句雖未完全依字行腔，但情感飽滿、蒼勁悲壯，相對的，講究音韻的言菊朋在此句中強調沉痛，卻顯得過於無奈、猶豫了（王安祈，2006：263）。

在學習北管唱腔的過程中，為了解決倒字問題，筆者除了與演員一起修改唱腔之外，另一個作法是「倚聲填詞」。例如新編北管戲《虹霓關》「地牢」中的小生唱腔【疊板】，筆者根據了【疊板】的音樂格律來填詞，以兼顧曲調的特

⁷ 在京劇史上，票友常常比職業演員更在意倒字問題（王安祈，2006）。而在臺灣北管圈裡面，留意倒字問題的子弟十分少見，臺大北管社在 1998 年參與民間子弟戲演出時，曾經碰到一個來自萬華的北管子弟，他在唱腔的琢磨上有如京劇票友般講究字音，堪稱異數。

性與唱詞的語音旋律。在這段【疊板】的最後，筆者參考京劇的迴龍腔，安排了一小段拖腔來表現主角的情緒起伏，此腔化用了《王英下山》中的二黃旋律，但演員趙延強又參考京劇的拖腔略加潤飾，使唱腔更為動聽，令筆者十分佩服（參見附錄）。

傳統北管戲《虹霓關》中並沒有「地牢」這場戲，此處的小生唱段來自筆者的構想，最初的想法是想要發揮【咽板】的美妙效果，因此在 1995 年請編劇楊杏枝安排了「彩板→平板→咽板→平板」的唱段，至於【彩板】之後插入【疊板】的設計，則是本傳習計畫中為因應京劇演員所衍生出的新處理。⁸【咽板】的句格為三字句，每字之間插入落弄。在頑固反覆的伴奏聲中，劇中人的思緒縈繞徘徊，時間也彷彿停滯不前。傳統上，此板式常用在呼喚、喟嘆或恍惚狀態，筆者希望在「地牢」這場戲的情境中，以【咽板】傳達出低迴不已的愁思。在 1995 年的《虹霓關》版本中，編腔者邱火榮老師讓【咽板】之後的【平板】以「工」（mi）音收尾，然而，【平板】結束在「工」音之後應接【卓串】才合律，邱老師這樣違背程式的編腔，是為遷就曲詞所作的不得已選擇。針對這項缺失，筆者在修改曲詞之後重新編腔，【平板】便能以「上」（dol）音收尾，合乎傳統程式。由這個例子也可以看到，戲曲的創作需要編腔者與編劇者密切互動，以達到既分工又合作的效果。在不斷的討論與修改之後，音樂格律與語言格律應可逐漸趨於契合。⁹

四、表演程式與劇本的處理

除了唱腔的修改與編創之外，為了增進與觀眾之間的溝通效果，本次傳習計畫中亦在表演程式與劇本上作大膽的創新，其中改動幅度最大的就是《虹霓關》，在排戲的過程中，演員張作楷、趙延強、唐瑞蘭，後場樂師周以謙及筆者，都參與了此戲的編創。《虹霓關》最後的演出版本，正如簡秀珍（2006）所形容的：與其說是「北管表演藝術傳習計畫」成果展，不如說是京劇與亂彈戲的綜合實驗。

⁸ 《虹霓關》的小生在幕後唱完【彩板】之後出臺，以鑼鼓「紗帽頭」接唱【疊板】，這樣的音樂程式沿襲自傳統北管福路戲《斬瓜》，同時也類似於京劇中的音樂程式：【二黃導板】→鑼鼓「帽子頭」→【碰頭垛板】→迴龍腔。

⁹ 關於倒字問題的處理、編腔與修改唱詞的作法，另可參考楊振淇（1991：246-251）的分析。

《虹霓關》的改編參考了京劇的唱詞、身段，以及北管戲的「活捉」結局，這樣的版本融合，一方面可以在生旦「槍架子」的段落展現出優美的文采與舞容，一方面又保留了北管戲俗美、聳動的特色。這段「槍架子」的身段基本上承襲了梅蘭芳的演出版本，唱腔則為北管福路板式中最適合載歌載舞的【十二丈】。¹⁰為了讓唱詞與身段緊密配合，我們捨棄了北管抄本中《虹霓關》的唱詞，改為京劇唱詞，並由楊杏枝添加了小生的唱詞（參見表二）。這段唱腔由鄭榮興老師編腔，轉韻細膩，大約是此次傳習計畫中難度最高的唱腔。在表演方面，團長張作楷要求「唸白、胡琴、鑼鼓、身段」四者要嚴絲合縫，經過了不斷的研究與練習，終於達成了這個目標。彭繡靜老師在觀賞完《虹霓關》之後，特別表示前後場的配合極為精準，其實，這一直是排戲時最花費心思的地方。

表二：北管戲《虹霓關》唱詞修改對照表

北管抄本《虹霓關》 (羅東福蘭社，莊進才提供)	修編後的《虹霓關》
旦：【半彩板】在陣前觀看了王小將、王小將， 【十二丈】不由奴家喜上心，(介) 頭上戴著金盔帽，(介) 身穿凱甲扣連環，(介) 胯下一匹能行馬，(介) 手執一支白銀鎗，(介) 若得此人成雙配，(殺科) 【緊中慢】一支清香答上蒼。(下臺，生追下) 旦：(又上)休趕一休趕！(介)我看王將軍玉貌堂堂，不免將終身大事托付與他	旦：【半彩板】在陣前閃出了一員小將、一員小將， 【十二丈】好一似當年潘安容妝，(介) 賽韋陀卻少了降魔杖，(介) 似呂布卻少了畫戟銀鎗，(介) 我愛他將軍有口難講、心中思想， 【緊中慢】 有一句衷腸話與你商量， 你若是棄瓦崗將奴歸降， 我與你做夫妻地久天長。 生：惱哇！

¹⁰ 呂鍾寬認為【十二丈】為大花特有的唱腔（2004：102-103），實際上，此唱腔在《羅成寫書》中由小生演唱、在《蟠桃會》中由三花演唱、在《虹霓關》中由旦演唱，演唱的行當並非此一板式的特徵，相反的，唱一句舞一句的表演程式才是【十二丈】的精神所在（蔡振家，2000）。

便了。 生：（又上）看鎗！（殺科）呸，賤人爲何不戰？ 旦：我看王將軍玉貌堂堂，奴的終身大事托付與將軍，不知將軍意下如何？ 生：呸，想我大大男子，豈肯配你下賤之輩，看鎗！（殺科）	【緊板】 罵聲丫頭不害羞， 小將面前賣風流， 手執銀槍將妳刺！（介） 不殺丫頭不罷休。 （殺科）
--	--

由於《虹霓關》的表演風格近似京劇，因而招致不少觀眾的批評。筆者認為，此戲的京劇味除了來自於咬字方式之外，最根本的問題其實是「嚴絲合縫」的京劇思維。北管戲中身段與鑼鼓的結合較為鬆散，很少有脆、硬的亮相，這樣的表演風格十分大氣，但卻需要有極深的功力才能顯出韻味。北管戲從容的節奏、疏淡的表演風格，與京劇有許多根本的不同，這也是京劇演員不易學習的地方之一。

京劇與北管戲表演風格的鴻溝，有些是無法泯滅的，其中最明顯的就是三花的表演藝術。學習《李大打更》三花角色的張作楷曾表示，老伶工林錦盛的演法已達到「由實返虛」的高深境界，難以模仿，在臺灣京劇界可能只有已故的于金驊老師才辦得到。¹¹古老的北管戲與青年京劇演員的這次碰撞，所激發出的光芒照亮了自身，讓筆者重新體悟北管戲的身段韻味，以及資深民間戲曲演員的藝術功力。經過與京劇演員共同觀賞北管戲錄影資料之後，筆者認為，諸如王金鳳、林松輝、蔡和妹、林錦盛等出身於日治時期童伶班的演員，表演方式極其老辣，只可欣賞、難以重現。

京劇演員雖然難以模仿北管戲的表演風格，但他們對於北管鑼鼓的掌握卻十分迅速，甚至激發出一些令人驚喜的創意。例如《虹霓關》的旦角演員唐瑞蘭在「槍下場」時，爲了跟小生的槍下場有所區別，向筆者要求打「鯉魚擺尾」的小介，輕盈的鑼鼓聲巧妙襯托出少婦的喜悅與春情。又如《王英下山》【緊中

¹¹ 楊杏枝指出，疏淡的三花表演在老一輩的演員身上經常可以看到，除了北管戲與京劇之外，歌仔戲的資深演員暨編劇木耳（本名顏珠紅），同樣有此功力。

慢】的開唱鑼鼓中，旦角演員郭勝芳的行禮身段為平凡的鑼鼓注入豐沛的感情，這些都是活用戲曲程式的例子。

五、從戲曲演化看北管戲的保育

綜上所述，本次傳習計畫由於有專業戲曲工作者的參與，故並未採取維持原貌的繼承方式，而是將北管戲的各個環節拆卸之後，以藝術的眼光重新揀選，配合演員的特長、運用巧思予以組合，並在充分討論的風氣下反覆錘煉。筆者認為，照單全收的繼承與展演，或許具有學術上的意義，但卻可能無法符合現代觀眾的欣賞興趣。北管戲在臺灣的興起，與其「官話」所代表的神聖性與政治權力有關，而心態保守的北管子弟，也讓北管戲不易朝向「加強與觀眾溝通」的方向演變。¹²北管戲在臺灣社會中的功能性既是如此特殊、強烈，它在社會轉型之後喪失功能、急速衰亡，或許也是它的宿命—正所謂「成也蕭何，敗也蕭何」。

筆者認為，各劇種所處的環境既然與時俱變，它本身也應該視為一個流動不息、持續演化的物種（species）。在生物學上，物種內代代相傳之際所衍生的變化稱為微演化（microevolution），它的發生速度比超越物種界限的巨演化（macroevolution）來得快，但仍然比文化的演化緩慢許多。探討戲曲劇種的傳播與演化，或許也可以參考演化生物學的觀念，其中微演化已經被充分探討，成為保育生物學家必須深入研究的領域，此領域中牽涉到的觀念與方法，值得文化資產工作者借鏡。

如果說生物演化的複製單位是基因，則戲曲演化的複製單位就是程式。¹³戲曲的編創，都是取用既有的程式予以組合，並由演出者在程式中注入情感、予以表現。個體終將殞滅，基因則可代代相傳，並產生各種變形以及組合的方式。在戲曲的發展過程中，個別的戲齣可能會因為劇本不合乎時代潮流而被淘汰，

¹² 北管戲的演出與觀眾溝通欠佳的現象，亦可見於噴吶曲牌的曲詞。北管戲在使用噴吶曲牌時，曲詞常常與劇情無關，雖然如此，北管子弟對於噴吶曲牌的「牌子詞」卻極為珍視。似乎越是晦澀難懂的詞，北管子弟覺得學起來越是顯得氣派、飽學。（蔡振家，1998）

¹³ 生物學家 Dawkins(1989)把基因的觀念延伸到文化的領域，將文化複製與傳播的單位稱為「瀾」（meme）。瀾會像基因一樣彼此競爭、被挑選、演化出新的變種，不同的瀾也可以在一定的規則之下結合，成為「瀾綜體」（meme-complex），瀾綜體中的元件也可以被拆卸下來，再與其它的瀾重新組合。這個觀念在本世紀始被用到音樂學的領域（Jan 2002）。

但戲中的程式卻可以在「移步不換形」的情況下被轉化、吸收。¹⁴跟生物體一樣，戲曲的微演化原不是以創新為尚（絕大多數的基因突變對個體的生存與繁殖都沒有好處），而是各程式嘗試以不同的方式組合（有性生殖所帶來的基因重組）。本傳習計畫中京劇與北管戲的碰撞，混合兩者的元素，雖還不能說是產生了一個新的劇種，但卻在保守的北管圈中造成了罕見的基因重組。¹⁵筆者曾經指出，北管戲的沒落是「音樂被劇本及語言拖累」的結果（蔡振家，2005a），換言之，當別的劇種在活用程式、編創新戲的時候，北管戲卻故步自封，連修改一個板式、一個身段、一個鑼鼓，都會遇到來自北管子弟的強大阻力。本次《虹霓關》的編創，嘗試使用北管戲傳統的唱腔與鑼鼓，搭配京劇的身段與咬字，將北管戲與京劇的劇本予以整合，這樣的組合方式似乎達到了發揚北管音樂、增添可看性的初衷，不過，也凸顯出「北管戲的觀眾在哪裡」的問題。

戲曲與觀眾的共演化（coevolution）是一場雙人之舞：觀眾的審美興趣可以導致劇種的發展，頂尖的戲曲演出卻也能引領時尚，扭轉觀眾的品味。不幸的是，在 21 世紀製作北管戲，卻令人深深感受到「為誰而戰」的挫折。對於北管子弟而言，青年京劇演員雖然色藝雙全，但咬字與身段卻缺乏北管味；另一方面，《李大打更》的演出雖然以傳統的官話來唱唸，但似乎只有極少數的學者能欣賞這樣毫無戲劇張力、步調緩慢的「老玩意兒」，大部份的觀眾並無法領略其中所蘊含的疏淡之美。¹⁶展望未來，北管戲的演出如何在傳統與創新之間達到適當的平衡，以獲得現代觀眾的青睞，似乎仍有一段艱難的路要走，因為共演化通常應該要以緩慢的步調改變，比較有可能成功。青年京劇演員雖然在「懷念新美園」中嘗試呈現出具職業水準的北管戲，但此展演中對於北管戲所作的實驗，卻面臨著以下的根本問題：由於北管戲傳統觀眾的保守性格，劇本與音樂在兩百年間幾乎停止演化，當青年戲曲工作者為了吸引新觀眾而改動表演、

¹⁴ 梅蘭芳在 1949 年指出：「俗話說『移步換形』，今天的戲劇改革工作卻要做到『移步』而不『換形』。」本文此處借用梅先生的「移步不換形」來指涉戲曲程式在複製時的轉化，是為了揭櫫戲曲程式中常見的同源性（homology）。在生物學上，同源結構雖然外表不同，但都是從一個共同型態演化而來的。

¹⁵ 《虹霓關》經過修編之後，可看性雖然大幅提高，但京劇味較為濃厚，因此在演出前先由字幕打出「福路京劇《虹霓關》」的標題，以讓觀眾有心理準備。

¹⁶ 當晚的觀眾之一汪其楣老師認為《李大打更》的俚俗唱詞很珍貴，而京劇已經失去了這樣的傳統，她的觀點似乎與范鈞宏（1984）十分接近。但根據筆者觀察，許多觀眾難以欣賞這段唱詞，而林錦盛在 1995 年演出此戲時，許多觀眾似乎也難以欣賞他的表演風格。

修編劇本時，卻因演化速度過快，讓許多觀眾無法接受。這樣的困窘情況，在生物界中也不乏類似的例子。在共演化的過程中，若其中一方已經滅絕，而牠的夥伴仍獨自掙扎求活，這種情形稱為「共演化的寡婦」(Zimmer, 2001)或是 *coextinction*。當臺灣的亂彈班沒落之後，一般人對於北管戲的印象只剩下了子弟戲與扮仙戲，這兩種演出型態仍有其原本的功能，反之，青年京劇演員所演出的北管戲，卻遭致傳統觀眾與現代觀眾的雙重質疑。在當代臺灣劇場，北管戲的職業劇團是否真的會成為共演化的寡婦呢？

除了微演化、有性生殖、共演化等觀念之外，在北管戲的保育工作中，另一個重要的觀念乃是「師資多樣化」。Fisher (1930) 以數學所推導出的「天擇基礎定律」(fundamental theorem of natural selection)，明確揭示了多樣性的重要性：基因的多樣性越高，物種的演化速率越快、越容易適應環境的變遷。不幸的是，瀕臨絕種的北管戲僅存極少數的職業藝人能夠傳藝，因此容易讓瓶頸效應 (bottleneck effect) 發酵：師資缺乏多樣性的結果是演化動力過低，成為一灘死水。這次的傳習計畫刻意追尋「新美園」老演員的藝術，正是想要以多樣化的師資，為北管戲重新注入源頭活水，這樣的傳習方向，事後證明是個正確的選擇，因為京劇演員在王金鳳、蔡和妹、林錦盛等人身上見識到了北管表演藝術的深刻特質，在林阿春的學舌與垛板唱腔中發現了皮黃腔的草根魅力。文場領奏周以謙原本在北管藝師莊進才門下習藝，團長張作楷曾向北管藝師邱火榮學習唱腔，他們這次學習到其他藝人的音樂與劇目，為之大開眼界。筆者曾向邱火榮、潘玉嬌、劉玉鶯、林阿春等人習藝，在本次傳習計畫中首度仔細研究鄭榮興與彭繡靜的唱腔，亦獲益匪淺。

六、結論

逍遙劇場所執行的「北管表演藝術傳習計畫」，是歷史上第一次由專業青年演員學習北管戲，以規模而言，這只是一個微不足道的小型傳習計畫，¹⁷然而此計畫卻跨出了重要的一步。由於與京劇的用嗓、表演、劇目，各方面都有類似

¹⁷ 國家文化藝術基金會對此計畫的補助金額為九萬元，另一個來自官方的補助為臺北縣文化局(提供演出場地)。

之處，因此，專業京劇演員在學習北管戲時，進度遠比一般的傳習計畫快。¹⁸在「懷念新美園」的成果展演中，演員們以實際的行動來提醒大眾對於弱勢藝人的重視，然而，一些對於老戲唱腔與身段的改動，卻不免凸顯出固有風格與實驗創新之間的扞格（簡秀珍，2006）。

本文中強調戲曲的演化觀念，將戲曲傳習的定義修改為：將既有的程式拆卸之後，以藝術的眼光予以揀選、重組、錘煉。在師資多樣化的理念之下，重新發現出身於日治時期亂彈童伶的表演藝術，可望成為北管戲進一步發展的源頭活水，而為了拉攏新觀眾，身段與劇本的修改也是必須要走的一條路。然而，北管戲畢竟是個古老且極端保守的劇種，它在百花競放的當代劇壇中如何站穩一席之地，這個問題在本計畫結束之後仍然沒有解答。

除了修編亂彈老戲之外，另一個可能的傳承方向是：將北管戲的程式保留在其它劇種裡面。¹⁹傳統上，歌仔戲、客家戲、布袋戲皆已吸收了不少北管戲的音樂與表演程式，²⁰值得注意的是，近年來歌仔戲與客家戲在北管唱腔的運用上更為細膩，可謂別開生面。舉例而言，榮興客家劇團在《喜脈風雲》第一場戲中聯用【四空門】、【疊板】、【洞房點】，與劇情巧妙搭配。（蔡振家，2005a）另外，河洛歌子戲團的《良弓吟》中以【緊中慢】來讓主角抒發悲壯之情，觀眾的反應極為熱烈，再度證明北管唱腔歷久彌新的魅力（蔡振家，2006a）。要讓古老的亂彈曲調在現代舞臺上獲得新的生命，除了發揚它的美感特色之外，還必須要有優秀的劇本與演員搭配，才能引起觀眾的興趣。本文中僅就音樂、編劇、表演等方面探討北管戲的特質以及改革的可能性，期望能拋磚引玉，為北管戲的未來喚起更多的關注與討論。

¹⁸ 本計畫的前置作業占去了相當多的時間，從五月至八月，核心製作群看了將近一百小時的北管戲錄影資料，並討論表演風格與劇本的問題。等到達成共識、方向抵定之後，再進行實際的傳習。

¹⁹ 針對瀕危的文化有不同的保育方式，這可以用生態學中的三種多樣性來予以區分：ecosystem level、species level、genetic level。以戲曲保育而言，最理想的狀況是能做到第一個層次的多樣性，也就是保存完整的戲曲生態。退而求其次，則是保留該劇種的演出。但若連劇種本身也難以保存，則只能保存該劇種的某些元素。將北管戲的某些唱腔保存在歌仔戲、客家戲中，即屬於第三個層次的文化保育，可稱為 memetic level。

²⁰ 參見「《臺灣戲曲·亂彈戲》北管亂彈 FAQ」之「北管與其它臺灣戲曲、音樂的關係為何？」
<http://home.pchome.com.tw/art/chineseopera/gia/faq/f1.htm>

附錄：《虹霓關》「地牢」小生唱段簡譜

【半彩板】地牢裡悶壞了王伯黨，王伯黨

(滿臺介，生上嘆介、甩髮，紗帽頭介)

【疊板】

$$\left| \begin{array}{ccc|ccc|ccc|ccc|ccc} 2 & 3 & 5 & 3 & 5 & 0 & 5 & 3 & 5 & 1 & 2 & 5 & 0 & 1 \end{array} \right|$$

聚義瓦崗，征戰四方，百步

| 3 2 1 | 6. 1 6. 1 | 2 5 | 0 3 | 5 (4 3 5) | 1 5̣ | 0 5̣ |
 穿 楊 誰 能 當， 辛 文 禮 中 箭 命

穿 楊 誰 能 當， 辛 文 禮 中 箭 命

亡，料不想今朝

亡，料不想今朝

| (35 23 5 6.1 | 5 - 2 5 | 23 5 21 6.5) | 1 · 6 5 2 |

虎 落

虎落

[illegible]

平 陽 啊

參考資料

一、中文書籍

王安祈

2006 「肆、京劇票友」，《為京劇表演體系發聲》，頁 251-273。臺北：國家出版社。

呂鍾寬

2004 《北管古路戲的音樂》。宜蘭：國立傳統藝術中心。

邱坤良

1979 《民間戲曲散記》。臺北：時報出版社。

1980 《野臺高歌：臺灣戲曲活動的參與》。臺北：皇冠出版社。

武俊達

1995 《京劇唱腔研究》。北京：人民音樂出版社。

范鈞宏

1984 《戲曲編劇技巧淺論》。北京：中國戲劇出版社。

范揚坤

2000 〈穿梭北管亂彈與京劇－玉如意許嘉鼎先生早年的追尋〉，《彰化藝文》8：25-31。

袁靜芳

1999 《樂種學》。北京：華樂出版社。

楊振淇

1991 《京劇音韻知識》。北京：中國戲劇出版社。

陶君起

1963 《京劇劇目初探》。北京：中國戲劇出版社。

劉美枝

2000 〈話日治時期北管音樂風華〉，《聽到臺灣歷史的聲音：1914-1945 臺灣戲曲唱片原音重現》。宜蘭：國立傳統藝術中心。

簡秀珍

- 2005 〈亂彈聲腔戲曲文本的變化—以《清蒙古車王府曲本》、《戲考》、北管劇本為比較對象〉，《戲劇學刊》2：85-115。臺北：國立臺北藝術大學戲劇學院。
- 2006 〈當亂彈戲變成「福路京劇」—固有風格與實驗創新間的扞格〉，《戲劇學刊》4：139-143。臺北：國立臺北藝術大學戲劇學院。

蔡振家

- 1997 〈臺灣亂彈小戲音樂初探〉，《民俗曲藝》106：1-29。
- 1998 〈庶民文化中的崑曲—臺灣亂彈戲《秦瓊倒銅旗》〉，紀念徐炎之先生百歲冥誕學術研討會（論文集由水磨曲集出版）。
- 2000 〈論臺灣亂彈戲「福路」聲腔屬於「亂彈腔系」—唱腔與劇目的探討〉，《民俗曲藝》123：43-88。
- 2001 〈追尋歲月軌跡—聽見北管歷史的聲音〉，《傳統藝術雙月刊》14：11-14。
- 2002a 〈飛入雲霄一蛟龍—臺灣亂彈戲演員程阿春的唱腔風格〉，《傳統藝術雙月刊》25：21-24。
- 2002b 〈揮灑通俗近人心，臺灣亂彈有看頭—以《打春桃》、《鬧西河》為例談亂彈戲的未來〉，《表演藝術》114：63-65。
- 2002c 〈回返人間的新「扮仙」—從榮興客家採茶劇團《八仙慶賀》談起〉，《表演藝術》115：60-61。
- 2005a 〈亂彈、採茶兩下鍋的傳統料理—榮興劇團《喜脈風雲》的音樂設計〉，《戲劇學刊》2：309-311。
- 2005b 〈正音或土音？臺灣亂彈戲「西路」系統的聲腔與價值〉，《彰化藝文》28：6-9。
- 2005c 〈青春版客家戲：榮興客家採茶劇團的《大宰門》〉，《中華戲劇學會文藝會訊》2。
- 2005d 〈內向與外現的美典—京劇與臺灣亂彈戲《斬經堂》的比較〉，《傳統藝術雙月刊》61：4-6。
- 2006a 〈嗜殺的眼神〉，《民生報》新藝見 2006.5.31

二、英文書籍

Dawkins, Richard

- 1989 *The Selfish Gene*, 2nd edition, Oxford: Oxford University Press. (趙淑妙譯,《自私的基因：我們都是基因的俘虜？》,臺北：天下文化出版社,1995)

Fisher, Ronald Aylmer

- 1930 *The Genetical Theory of Natural Selection*, Oxford: Clarendon Press.

Jan, Steven

- 2002 The selfish meme: Particularity, replication and evolution in musical style. *International Journal of Musicology*, 8:9-76.

Zimmer, Carl

- 2001 *Evolution: the Triumph of an Idea*, New York: HarperCollins. (唐嘉慧譯,《演化：一個觀念的勝利》,臺北：時報出版社,2005)

三、影音資料

臺灣亂彈戲《王英下山》LP 唱片，鄭榮興主唱，陳家八音團伴奏，1963 年錄音，苗栗美樂唱片公司出版。

《內行與子弟：林阿春與賴木松的北管亂彈藝術世界》，彰化縣立文化中心，1999。

When Beijing opera actors meet Beiguan opera: An impartation project for Beiguan opera by Xiao-Yiao Theater

Tsai, Chen-Gia*

Abstract

The communication and interaction between Taiwanese Beiguan opera and Beijing opera date back to the period of Japanese colonization. Many performers of Beiguan opera have learned acting techniques, music, and repertoire of Beijing opera, whereas very few performers of Beijing opera have learned Beiguan opera. In 2005, an impartation project for Beiguan opera was carried out by Xiao-Yiao theater, which comprises professional young actors of Beijing opera. These actors learned (1) special repertoire conserved by elder actors trained in the period of Japanese colonization, and (2) an extensively revised version of a Beiguan opera “Hong-Ni-Guan”. The aims were to capture the performing arts of Beiguan opera at its zenith, and to create an opportunity for its rebirth through a reform of acting techniques and librettos. In the process of learning, however, many problems of performing styles emerged, which are discussed in the present study. The collision of Beiguan opera and Beijing opera actors shed new light on the beauty of the traditional folk opera. This impartation project provided valuable experience on the transmission and reform of Beiguan opera.

Keywords : Beiguan, Beijing opera, impartation project, evolution

* Assistant Professor, Graduate Institute of Musicology, National Taiwan University.