

三下鍋《阿搭嫂》戲曲演化之探索

李蕓峻

一、前言

臺灣所稱的「三下鍋」一詞，廣泛之意，亦指多元劇種，同台呈現的形態，有的是人與偶、人與人，有的則是劇種與劇種之間的相互合作，形式相當多元化，而以三個劇種同台演出，便稱之為「三下鍋」；此研究則是以 2019 年所演出的《阿搭嫂》兩岸三劇種的三下鍋為例。以台灣來說，《阿搭嫂》並非是最早以三下鍋的形式作表演，早期曾有京、崑、豫、偶四個劇種同台演出白蛇傳。2006 年結合亂彈（俗稱北管）劇曲的聲腔，以及掌中戲精緻的操偶技巧，亂彈嬌北管劇團和亦宛然掌中劇團在北市中山堂聯合演出《秦瓊倒銅旗》；2015 年中國大陸推出戲曲《梁祝》三下鍋，由越劇《相送》陳飛、吳鳳花，黃梅戲《相會》韓再芬、馬自俊，與京歌《蝶戀》于魁智、李勝素年聯同合演；2013 年「榮興客家採茶劇團」所推出的新編戲《霸王虞姬》，安排客家戲、歌仔戲和京劇同台演出，使用京劇的皮黃腔和客家戲、歌仔戲腔調的三下鍋音樂設計，曾永義在談到《霸王虞姬》就認為：「腔調各有屬性，同臺並奏，如西皮、二黃之自然侔合者，為數不多；則其艱難可想。對於《霸王虞姬》之三下鍋，除了別出心裁，亦有實驗之意。」¹ 情況的確如此，諸腔並用不是一件簡單的事²，除了聲腔語言之外，三下鍋的演出型態著實還有其它的考量地方。

此劇《阿搭嫂》與前作不同之處，除了在一個劇本發展以外，在音樂及身段的處理上，有許多值得探索的地方；首先是由高甲戲，客家戲以及歌仔戲腔調所

¹ 2014，曾永義，〈成敗有英雄、誰是真英雄——我編撰《霸王虞姬》「三上鍋」〉：《戲劇學刊》第二十期，頁 121-150

² 關於《霸王虞姬》的討論，可參見施德玉〈論客家戲《霸王虞姬》之「三下鍋」腔調〉（收錄於《戲曲學報》第十四期，2016：147-177）。

組成的三下鍋，三者的語言聲腔相近，聲腔上的風格與銜接相對來說會比較容易；其次是分別讓三個劇種的演員擔任，以各自方式來演出阿搭嫂，這其中便產生了不同面貌的戲劇效果。

整個過程看來，這是一個頗有趣的現象，以歌仔戲來說；歌仔戲的發展本身就是吸收不同劇種而成，如台灣的南北管戲曲，民間小調，漢調等等，再看看客家戲或是高甲戲，本身也是經過吸收融合，如此說來，《阿搭嫂》所呈現的三下鍋，無疑的就是傳統戲曲再一次的交融過程，所以本文所要探討的是，在新編戲曲《阿搭嫂》一齣中，三下鍋的演出形態所帶來的演化，希望藉由本文能為傳統戲曲發展出另一種可能性，另一方面也探討多聲腔融合所遭遇到的問題。

二、 戲曲的吸收變化過程—兩下鍋或三下鍋

中國的戲曲史上，兩下鍋或是三下鍋的表演形式已經有很長一段時間了，透過不同劇種之間互相影響，往往發展出另一種面貌，這種兩下鍋的方式，是劇曲融合的重要方式之一，中國戲曲史上還不只有兩下鍋而已，還有三下鍋甚至到四下鍋的情況。

（一）南北曲的合套

戲曲發展到元代時出現了南曲與北曲，一般都認為，南曲婉約，北曲風格激昂，最初南北曲之間並不混用，換句話說即是南曲的曲牌聯套中不能出現北曲，王驥德在《曲律》就曾指出：「北氣易粗，南氣易弱，此其大較…然陰陽、平仄之用，南、北故絕不同。」顯然，早期戲曲對於南北曲的融合，並不那麼容易讓人接受，最主要原因就是腔調格律上的問題；在實際的演唱中，有些時候某些曲調可以很輕易的連貫，感覺並不突兀，但有些曲調在連貫上就會顯得格格不入，這都是因為曲子上的調性或調式使然，一方面也是因為語言上所造成。

元中葉後，戲曲作家認知到這個問題，所以發展出南北曲的規律模式，即是

在同一宮調中可選用和諧的南北曲，考慮到調性與調式，演變成南北合腔，後期南北合腔成為戲曲的主要趨勢，不少戲曲作家開始不斷的嘗試，期間也出現不少優秀的作品，《永樂大典》或是《錄鬼簿》中就記載了南北合套的作品，而台灣北管所搬演的《倒銅旗》，同樣也是在這種情況下所留存下來的³，由此可見，不同的聲腔融合之下，往往會形成另一種不同的面貌，這對傳統戲曲的發展起到莫大的作用。

（二）清代不同劇種間的融合

清代諸腔興起，只演唱南北曲的崑山腔不再專美於前，崑劇的舞台逐漸縮小，此時又逢徽班進京，皮簧腔受到人們的喜愛，在這樣的時空背景之下，崑劇開始和京劇合流，形成京崑二下鍋的情況；簡單來看，京崑二下鍋有二種情式，一種是純崑劇的劇目，其中有吉慶戲或武戲，如《天官賜福》、《八仙慶壽》等，使用崑曲曲牌的劇目，屬於劇目上的交流；另一種就是皮簧腔中含有幾支崑曲的形式，例如《戰宛城》或《群英會》，如此一來便將崑腔和皮簧腔二者的觀眾，籠絡在一起，使京崑二下鍋發展更快速。

中國戲曲發展到成熟階段，從徽班進京之後，各種聲腔也紛紛興起，觀眾的喜好多元，不只有京崑兩下鍋，之後還有榔子和皮簧合流等情況，湘劇還有高、低、崑、亂四大聲腔之說，可想而知，這樣的聲腔融合必定造成一番改革，首先是語言的問題，從前的南曲與北曲本身就存在二種不同系統，如今再加上湖廣韻或是京腔等不同聲腔，這都為演員增添不少難度，長期之下，勢必要化繁為簡，但要遷就哪一個劇種，這就取決於演員本身所，一方面也受當時主流戲曲影響，舉目前所見的例子來說，台灣早期北管戲興盛，到了後期盛況不再，逐漸被歌仔戲所取代，雖然歌仔戲也吸收了北管的聲腔，但也只保留了曲調，歌仔戲將北管官話改為閩南語，同時將小嗓演唱改為本嗓，這一改變就失去了北管本身該有的

³ 詳見 1998，蔡振家，〈庶民文化中的崑曲——台灣亂彈戲《秦瓊倒銅旗》〉收錄於《紀念徐炎之先生百歲冥誕文集》

風味了，所以相形之下，歌仔戲所演唱的北管曲調，就不如傳統北管般的高亢激昂，這就是聲腔融合所帶來的現象。

類似這種二下鍋或是三下鍋的聲腔融合，對觀來說，往往製造出一種新奇的感覺，理論上應該會讓觀眾更容易接受，一方面也可以讓不同愛好的觀眾聚在一起，但是不是就表示聲腔融合是傳統戲曲的必經之路；亦或者是戲曲工作者應該堅持傳統聲腔的保存，堅守這傳統藝術的堡壘，這是一個很兩難的問題，一個是站在市場需求的角度，另一個則是對傳統的堅持。

（三）《阿搭嫂》的戲曲嘗試—歌仔、客家以及高甲戲三下鍋

2019 年製作的《阿搭嫂》就是以多元的角度出發，設計讓三個不一樣的劇種，共同在舞台上敘述一個文本，主要還是希望能夠讓戲曲有另一種面貌；在編排上讓每個劇種都能發揮所長，例如監獄哀嘆的橋段，就很適合讓歌仔戲來詮釋，歌仔戲在內心孤苦上，訴說情感的表現，著實有一番獨特見解；廟會、鄉里的部份就很適合客家戲，因為會很直接聯想到客家八音的熱鬧情境；而高甲戲風格活潑、節奏性強烈，舞蹈性豐富，表現在阿搭嫂上尤其逗趣。

以地域來說，台灣歌仔戲、客家戲和高甲戲都在福建地區發展，有著同樣的地緣關係，所以在實際演出中，三個劇種無論是歌樂或是口白，都不致於有太大的差別；然而，在傳統戲曲的演出上，隨著兩岸的發展，使三者傳統戲曲各自生長茁壯，在製作期間，廈門藝術研究院院長曾學文就曾表示，台灣敢做一些大膽的創新實驗，相較之下，大陸就傾向於基本功的訓練，所以《阿搭嫂》的製作無疑是為傳統戲曲再開啟另一種舞台表演的可能性，也對劇種之間發展出一種演繹上的交流。

三、 廈門金蓮陞高甲劇團經典劇目—《阿搭嫂》

《阿搭嫂》一劇最早是廈門藝術研究院院長曾學文為金陞高甲戲量身打造的

劇本，2006 年首演，在中國大陸已經演了十多年，約有 200 多場的演出，可以說經典之作。

（一）劇本的緣起

1. 劇本內容

在福建地區「阿搭嫂」本身的意思就是愛管閒事，好打抱不平之人，在台灣則稱為「雞婆」，劇中對阿搭嫂的人物有著一語雙關的含義，人物上的刻劃是過度熱心助人，但時常不被理解的人；劇中阿搭嫂好心送被撞的代書先生去醫院治療，卻反被先生與其賭徒侄子天成誤認為肇事者；另外，關心迷路的小孩，又反被官府當作人口販子捉走，入監後長官嚴刑拷打，阿搭嫂的兒子和兒媳都勸著她自首，阿搭嫂回憶當初，想到丈夫染病之時無人相助，因此早早死去，本來阿搭嫂也有意思做個自掃門前雪的普通人，但骨子裡的古道熱腸仍是放不下，還好結局是美好的，最後還給阿搭嫂一個清白。

整齣最想表達是人情冷暖的感慨以及道德反思，阿搭嫂就如同隱藏在人心中那尚存一絲絲的正義，在阿搭嫂遭遇誣衊時，實在令人感到不平，但有誰能像開場阿搭嫂在看北管《王英下山》時，那種挺身而出批評叫囂的勇氣，劇中時代設定在民國初年，當時城鄉差距，多少冤假錯案的悲劇，無奈世人冷漠，還到不平之事大多忍氣吞聲，都深怕那無名火燒著自己，遭受無辜之殃，而《阿搭嫂》以民間題材作為出發點，傳遞正面能量，阿搭嫂只是一位鄉村婦女，最平凡的鄉村婦女尚且如此，反觀知識份子亦或是鄉紳又該當如何，這是本劇想留給觀眾的反思。⁴

2. 劇本取材

⁴ 關於《阿搭嫂》的創作理念，曾學文在《高甲戲阿搭嫂》一書中有過評論，詳見梁宏彥編《高甲戲阿搭嫂》廈門；廈門市台灣藝術研究院出版

《阿搭嫂》的創作是汲取於鄉里巷弄之間，以民間的事蹟為主軸，再經過文人創作而成，這種取材方式在傳統戲曲中很是常見，早在唐代的「踏搖娘」就已經利用這種方式來創作，一直到三言二拍中的「杜十娘怒沉百寶箱」都屬於這一類的作品，這種民間取代的作品，往往也反映著當代的民間生活，明代話本杜十娘固然有相當高的藝術價值，但是不同時空背景之下，民眾的生活習慣略有不同，所以這樣的劇本距離民眾仍有些遙遠，所以選擇新的創作文本也是一種新的嘗試，讓民眾更能感同身受。

編劇曾學文在談到題材來源時曾說到，《阿搭嫂》不是取自於一個特定事件，是生活周遭日以積存的風氣，就像是以前長輩常叮囑的「陌生人不要隨便開門」這類善意卻又存在猜忌提防的想法，這不禁讓曾學文思索著，人們是什麼時候在心裡築起了一道防護牆了，基於這種的想法創作出高甲戲劇本《阿搭嫂》，以戲曲來訴說自己的想法。

只不過《阿搭嫂》一齣存在地域性限制，福建當地的人都知道「阿搭嫂」本身的意思是好管閒事之人，但放在台灣的話，台灣民眾不見得明白其中緣故，所以就很難讓人感受到一語兩關的旨趣。

（二）劇本的再創造

1. 三下鍋劇本的編排

綜觀中國戲曲史，無論是從南北合套或是京崑等，這類多種聲腔融合的表演型態之所以會得到發展，筆者認為有部份是因為淬取了各劇種的精華，就以《阿搭嫂》來說，觀眾可以看到高甲戲丑旦、歌仔戲的情感詮釋以及客家的質樸，是一種多面向的藝術呈現，不像傳統戲曲是單一面向的藝術表現。

在劇本上也為作了部份修改，在福建當地「阿搭嫂」指的就是愛管閒事的人，這在福建居民眾所皆知，但筆者認為，在台灣民眾不見得明白其中緣故，再者，

我所思考的是，阿搭嫂這個人物，為何愛管閒事？每個人的心靈運轉與起心動念都有它的起因，於是，經過多次與原著曾學文院長討論後，筆者在劇本中多加了一場人物的往事回懷的場景，重點是用來解釋阿搭嫂的丈夫的會死去，就是因為左鄰右舍的漠不關心，認為事不關己，這才釀成悲劇，所以她為了避免遺憾再次發生，內心不自覺的決定要盡自己所能，關心身邊一切鄉里的大小事情，所以這造成他愛管閒事的個性，簡單來說，在原本高甲戲的劇本裡並沒有這一場戲，這場戲是為了讓人物完整且達到三劇合一的考量而加入的。

以實際情況來說，除了多加了一場戲，以及頭場逛廟會與末場的大結局外，整個劇本改動並不大，但也因為這場戲，才可以說是真正地把三下鍋無違和感的融合在一起，六場戲的分配比較像是各司其職，但加入這場戲，便可將三劇牽成一線，此場可說是三個劇種之間交集之處。

三下鍋劇本創作，首先，我先思考這三個劇種，分別為高甲戲、客家戲、歌仔戲的表演特質，與劇本中內容及人物之關係，將其分配場次內容；為充份使三個劇種能完整呈現其特質，劇本共六場，我選擇了三個劇種各兩場戲，但為了實踐交流與結合性，我在劇中插入了三個橋段，由三個劇種的三個阿搭嫂，在六場戲中穿插共同完成，分別如下。

| 場次 | 演出綱要 | 劇種 | 搭配內容 |
|-----|----------------------------|-----|-------------|
| 第一場 | 看廟會，遇見秀才被轎子撞倒 | 客家戲 | 高甲戲、歌仔戲的阿搭嫂 |
| 第二場 | 阿搭嫂遇天成與秀才向他索賠。天成輸錢，拐騙小少爺販賣 | 高甲戲 | |
| 第三場 | 阿搭嫂協尋小少爺卻被長官誤 | 高甲戲 | |

| | | | |
|-----|--|-----|-------------|
| | 捉入獄 | | |
| 第四場 | 阿搭嫂與秀才雙雙入獄，阿搭嫂帶秀才成功逃獄 | 歌仔戲 | |
| 第五場 | 逃獄後阿搭嫂帶秀才返家見兒媳，遭人誤會，阿搭嫂開始懷疑，自己是否真的是太多管閒事 | 客家戲 | 高甲戲、歌仔戲的阿搭嫂 |
| 第六場 | 阿搭嫂不變真誠之心，救贖了賭徒天成，也平安救回被綁架的少爺，案情翻轉，由綁架嫌疑犯變成了人民模範 | 歌仔戲 | 高甲戲、客家戲的阿搭嫂 |

高甲戲的阿搭嫂由金蓮陞高甲劇團團長吳晶晶飾演。高甲戲行當的劃分與其他劇種大體相同，尤其擅長丑角表演。僅醜行分類就有幾十種之多。其表演特點活潑、輕快，舞蹈性強，節奏明朗，誇張性大，具有濃厚的生活氣息和浪漫主義色彩。原著《阿搭嫂》起初編排即原是以「滿臺丑」模仿提線木偶的表演特色呈現，哼唱著【潮陽春】、【北疊】、【四季歌】、【聖葫蘆】等唱腔，負責上演第二、三場，小少爺被賭徒天成所綁架，阿搭嫂被誤以為是人口販子，以為自己是被請到公廳吃桌（吃飯的意思），沒想到是被長官受審鞭打一番，高甲戲身段的舞台表現有著極大戲劇張力，能將看似簡單的情節，化為衝突分明的表演能量。

客家戲的阿搭嫂由青年團編、導演李文勳飾演。最初原型乃是過去客家族群開山闢野、種茶及耕作勞動時，常在山野唱歌傳達情感交流，之後漸漸融入客家

人生活中發展的戲劇型態。客家三腳採茶戲始自一丑二旦飾演張三郎賣茶的故事，其表演型態係由演員在廟口、民宅之禾埕或茶工廠等廣場表演，以說白、唱腔鋪陳劇情，並加入簡單的歌舞，以山歌、小調、採板三個腔調為主。能唱出客家曠野茶山之風情的客家戲，負責上演第一場阿搭嫂過廟會，好管路人的閒事，愛路見不平的鄉村婦人，遇見了被轎子撞倒的窮秀才，他幫助秀才就醫，以及第四場，阿搭嫂與秀才逃獄後，躲回家中，卻兒媳懷疑他與秀才有奸情，兒媳苦勸他別再管人閒事，回鄉下避風頭，阿搭嫂這才體悟世道上的種種是非，人心險惡，自己與我的心靈對話，是否就此改變自己，讓自己也變成那街道上，冷漠的路人，自掃門前雪。

歌仔戲的阿搭嫂，由臺灣戲曲學院歌仔戲學系教師邱秋惠飾演。歌仔戲主要以板腔體為其音樂構造，與崑曲、莆仙戲一類的曲牌體不同，歌仔戲的音樂形式與來源非常多元，最初以宜蘭當地的歌仔為主，如四空仔（即七字調）、五空仔（即大調）、雜念，並且吸收其他小戲的留傘調、送歌調等等。戰後，福建都馬班來臺表演，除了影響歌仔戲的表演形式，更引進都馬調。七字調、都馬調、雜念調可以說是歌仔戲最基本的核心曲調。由於此劇種的聲腔特色，擅長演唱悲調，能豐富許多悲劇人物的內在活動，本劇具有悲情的故事情節的分別是第四場與第六場，上演阿搭嫂被關入獄，求助無門，巧得機會，逃出牢獄，他為保有一個熱心助人的心，不再讓悲劇發生的他，四處找尋小少爺，在七娘廟中，勸化了賭徒天成。此兩場戲，由歌仔戲上演，舞台上演唱著【都馬調】、【七字調】、【江湖調】、【什唸調】、【大調】、【錦什仔】、【緊疊仔】等具有代表性的曲調，充份表達出劇情的張力與劇中人物的內在活動。

劇本中三個新創造之橋段，第一段是逛廟會管盡街道大小閒事的阿搭嫂，第二段是當是非麻煩官司上身的阿搭嫂，面對兒子媳婦的抱怨，開始問起自己內心的他，為何想要去管人閒事，則原因是他的丈夫，當年病重，他揹著丈夫滿街敲門求助，但卻無人願意伸出援手，丈夫便去世，他當了寡婦，辛苦將兒子扶養成人，他反觀自我，人性本善，是什麼樣的世間，讓人人都學習關起大門，變得自

私且無情，阿搭嫂思考著，是否該聽兒媳的話，也關起內心那扇大門，不再聽他人所苦，不再看他人所難，不再為他人著想，不再為他人伸出援手，但是，這一切的內心對話，最終給了一個決定，他丈夫的死，提點了他人生意義，世間的人若是少那份愛心，將會有多少悲劇發生，人的本性，善良的初衷，不該被社會的框架所困，因走出這個框架，走出善良正義的一步。第三段則是案情翻轉後，阿搭嫂變成人人心中的明燈，少爺感激他，天成感謝他，自己的兒媳也得到了某種認可與敬愛，所謂四書人人讀透透，不如一個阿搭嫂。

2. 創作理念

《阿搭嫂》帶給戲曲工作者很多的想法，在面對戲曲逐漸失去舞台的情況之下，戲曲工作者該如何去面對，到底在傳統和創新上如何取得平衡，或者是如何妥善運用傳統素材讓表演耳目一新；《阿搭嫂》三下鍋的表演方式，是可以讓三個劇種的觀眾都靠近，但是更希望的是能夠讓不曾看過傳統戲曲的群眾，都能輕鬆欣賞，利用生活化的題材，讓傳統戲曲和生活更貼近，運用各劇種的「唱、唸、作、表」和民眾產生共鳴，而不是將傳統戲曲視為一門古老的藝術。

當傳統戲曲走進舞台後，要考慮的方面變多了，其中包含燈光、音樂設計、舞台佈景等方面，甚至是劇本的選擇性改編，都需要重新思考和編排，這並非是對傳統戲曲的重新塑造改革，畢竟在根本上還是傳統戲曲的素材，《阿搭嫂》所傳達的是用新時代角度來舊瓶新裝。重新的角度來探討新時代視角，在此劇中，生於鄉村的阿搭嫂，都「但行好事，有難相幫」，當他走入現代都來後，才發現人人面前都帶著一個木框，在舞台上有著許多大大小小的框架，或許是窗，或許是門，但所要表達的是這個社會的約束，因我們在意世人的眼光，將純樸善良美德慢慢隱藏，為了生存的我們，架起了心靈之框，故在每場戲中，出現各種大小框架，時而關起，時而打開，木框的動線在不干擾演員表演的情況下，做出種種

場景的變化，也配合演員的內心轉折，這木框即象徵人們心中的「防護牆」，在第四場戲中，是由阿搭嫂跨出了門框，這一個跨越動作，也是本劇創作最重要的理念。

四、不同劇種對「阿搭嫂」的詮釋與表現

一般來說，丑角在傳統戲曲中份量並不多，份量雖少，但又不可缺少，俗話說無丑不成戲，在王驥德《曲律》中就提到：「插科打諢，需作的極巧，又下的恰巧……不鬧場處，得淨、丑間插一科，可博人哄堂，亦是戲劇眼目。」丑角在劇中屬於點睛的作用，有趣的是，《阿搭嫂》和以往的傳統戲曲文本不同，全劇人物以丑角作為主軸，以戲謔的方式貫穿全劇，可以說是很少見的劇本。

該劇既然是以三下鍋的表演形態呈現，丑角部份自然會出現三種不同的演繹方式，事實上這也是一種巧妙安排，從最開始三位阿搭嫂同台出現，到最後劇情又回到三位阿搭嫂聚首的畫面，雖然是三種丑角表演方式不同，也可以看作是阿搭嫂的內心層次變化的表現，尤其是多加的三位阿搭嫂共同自白的那一場戲，三位阿搭嫂分別像是她腦中的千頭萬緒，異口同聲講同一件事情，哪一個是代表阿搭嫂真正的內心，這任誰也說不清。

（一）高甲戲

高甲戲的丑角形態很多，有在布袋丑、傀儡丑、皮影丑等等，高甲戲的丑角可以說是獨樹一格；《阿搭嫂》中最常表現的是傀儡丑，這種模仿傀儡的表演方式極富趣味性，吳慧穎在〈高甲戲傀儡丑的型態歷史與發展〉一文中⁵，分析傀儡丑的表演特徵有：機械的僵硬動作動、誇大的瞬間、詩意的零碎動作三個種特性，另外，陳大聯〈高甲丑的當代劇場性〉中更直接具體指出高甲戲所演的《阿

⁵ 2010，吳慧穎，〈高甲戲傀儡丑的型態歷史與發展〉，收錄於曾學文主編，《兩岸民間藝術的傳承—金橋·2010 海峽兩岸民間藝術節論文集》廈門；廈門大學，第 103—135 頁

搭嫂》表演詮釋方式，其中描述：

在《阿搭嫂》中，飾演主角阿搭嫂的吳晶晶有機地汲取了高甲傀儡丑行中布袋丑特有的表演程式技巧：臂僵直、腰微彎、掌張開、步如鼓點、頭若擺鐘、身段變化大，台位流動快……將這些手法用在角色的表演中，使場景的呈現，充滿了機趣和幽默。在阿搭嫂與巡房長官的對手戲中，以高甲戲的“嘉禮”鑼鼓點為背景音樂，吳高效有機地融合了高甲丑行媒婆丑和拐杖丑的程式技……全劇將提線木偶之被操控性作為表現基調，反映社會不良習氣染著人們的思想和行為⁶

三下鍋《阿搭嫂》中，高甲戲所演繹的丑角大多也出現這些特徵；劇中很多時候演員會模仿傀儡偶一樣倒在舞台上，或是關節的停頓感，這都是高甲戲傀儡丑的獨特表演方式。

另一種丑角的表現，就是詮釋蕭秀才的布袋丑，高甲戲布袋丑的特點有僵臂、斜視、硬脖、雙臂夾腹，雙腳快速點地，轉身快節奏，重身傾斜這幾方面，《阿搭嫂》中，蕭秀才的表現方式就是以布袋丑作為演繹要點。

（二） 客家戲以及歌仔戲的丑角詮釋

三下鍋《阿搭嫂》對於丑角的表演除了高甲戲之外，另一部份就是客家戲和歌仔戲的丑角演繹，也許是因為《阿搭嫂》最早是高甲戲的作品，在高甲影響之下，三下鍋版本的《阿搭嫂》裡，客家戲和歌仔戲的表演，受到高甲戲影響頗深，演員演出時，也會出現傀儡般的倒地動作，不過客家戲的丑角肢體表現雖然有些改變，客家戲在丑角表演上，另一個重點俚俗語言仍有所表現，蘇秀婷的〈客家丑戲《萬事由天（蛤蟆記）》研究〉中，對於客家丑戲有一番見解，其中說到：「採茶戲《萬事由天》加入了「憨女婿」的情節，將劇中窮人李不直轉化為傻子，因而以「憨丑」來詮釋。添入大量丑行插科打諢講的「諢話」、「傻話」，而成為

⁶ 2010，陳大聯〈高甲丑的當代劇場性〉，收錄於曾學文主編，《兩岸民間藝術的傳承—金橋.2010海峽兩岸民間藝術節論文集》廈門；廈門大學，第170-171頁

觀眾看戲的重心。⁷」事實上客家戲在丑角演繹上還有一部份是「說諢話」，利用俚俗的對話制造笑點。

反觀《阿搭嫂》，在客家戲演繹阿搭嫂時，就出現不少俚語，例如第一折蕭秀才向天成說：「你…真是「斷掌招手」無指望了」這種一語雙關的俚語，理解之後往往會心一笑，頗有客家語言趣味，這種類似「歇後語」在客家戲所演繹的丑角中很常見到；另一種俚俗的表現就是在逗趣的客家曲調上，例如在第五折中阿搭嫂在唱給兒媳的一段【平板什唸仔】

好歹甜板看糖味，好歹媳婦看子兒。

未娶兒子是母生，娶了妻子變、變、變妻子生了你。

想當年…娘親渡子苦難當，艱難辛苦你的娘。

受盡多少寒更夜，淒淒瀝瀝到天光。

阿姆的肚子大，行路踉蹌又踉蹌。

坐得高來怕翻轉，坐得矮來又怕得內傷。

燒的不敢食，冷的也不敢嚐。

十月懷胎娘辛苦，子兒就來下世，

阿姆肚子痛，好比利刀割肚腸。

天上無門想要上，地下無門想要鑽。

嘴上的鐵釘咬得斷，腳穿的繡鞋都蹬得穿。

有福之人來生子，得人的雞酒香。

無福之人來生子，得人的四塊板。

阿姆來生子，可比螞蟻游熱湯。

⁷ 2014，蘇秀婷，〈客家丑戲《萬事由天（蛤蟆記）》研究〉，收錄於《客家研究》第七卷，第一期，第 1-36 頁。

游得過我的貨，游不過，阿姆的性命會見閻王。

生到有孝子還可以，生到不孝子，枉費為娘辛苦一場。

此段唱腔源自於客語勸世文「娘親渡子」歌，它是一千多年前唐五代講唱文學流播至今的活化石，唱述母親懷胎到臨產各種苦難，這種長篇文辭擅長運用輕快的曲調演唱，此講唱文學放進了阿搭嫂與兒子、媳婦之間的插科打諢、一來一往，製造出豐富的喜劇效果。相對來說，《阿搭嫂》裡關於歌仔戲丑角部份少了很多，反而歌仔戲丑角在訴苦的部份，得到很大的表演空間，在監牢的陳訴，都完美詮釋角色的冤屈與感嘆，加上未場天成這個丑角，也有別於喜劇風格，以歌仔調演唱出人物的內心情境變化，可說是丑角的另一層面貌的方式呈現。¹²年來演過無數場以及演過五個版本《阿搭嫂》的吳晶晶團長表示，這個臺灣版的阿搭嫂，才真正把這個鄉村婦人，帶回到一個真正女人的心境，雖然仍是丑角行當表演風格的阿搭嫂，但卻能透過不同的形態，讓三劇合一的阿搭嫂，有個完整的婦女的內化性格。

（三） 三下鍋的音樂現象

三下鍋的《阿搭嫂》以三種不同劇種穿插表演，劇本一共分六折，每一折都由不同劇種擔綱演出，大致上可以分為第一、五折客家戲，第二、三折高甲戲，第四、六折歌仔戲，這樣的安排形成折折都是新奇，對觀眾來說，無論在視覺或是聽覺上，一直保持在耳目一新的狀態。

基本上《阿搭嫂》一劇，是以折為單位，所以整劇在音樂上並不相互衝突，音樂風格的轉變上也不會顯得太突然，每一折呈現的就是一種音樂風格，比較值得討論的有兩個部份，都是第五折多加的那一場戲，其中阿搭嫂在回憶過去時，三位阿搭嫂接連演唱三種不同曲子：

高甲嫂：（唱）【聖葫蘆】

倒在眠床如思夢，夢見我君在阮房，

雙手抱來不甘放，目睷爬金看無人。

歌仔嫂：(唱)【台南哭】

抱子傷心流目屎，三聲無奈哭悲哀，

最是歹命是我尪婿，求助無門誰人知。

客家嫂：(唱)【老時採茶】

火燒樟樹一陣香，禍到臨頭一陣幫，

就等大門開一扇，就等好心人幫忙。

三段演唱不同曲調，所使用的語言和領奏樂器也不同，在演出中很明顯可以感覺到是三首曲子組合，不過巧妙的地方在於三首曲子分別由三個人演唱，三個主體相互交織著，如此一來，似乎能減少這種衝突感；另一段的音樂設計就很完美，在第五折最後三位阿搭嫂內心的感嘆，其中的共同演唱：

高甲嫂：對，就是他害的

(唱)【慢頭】

當時我夫染重病，就是遇到歹厝邊，

歌仔嫂：(唱)【運河搖板哭】

如果有人送他去病院，我也不會守寡這麼多年

客家嫂：(唱)【客家山歌搖板】

也不會孤兒寡母受人欺，含辛如苦育子兒，

相信人人心中有好意，只是瞞騙咱自己。

高甲嫂：對，本性不壞，只是我們自己把本性藏起來而已

歌仔嫂：是啊，幹嘛要把好的心意藏起來呢

歌仔嫂：(唱)【錦什調】

心肝穩定就沒問題，救人要緊莫再亂。

高甲嫂：(唱)【潮陽春】

人講大難臨頭各自飛，阿搭嫂偏偏要雞婆做到底。

從【慢頭】到【潮陽春】的五首曲子，都是緊打慢唱的形式，調式也相近，連接起來渾然天成，沒有違和感，這種連接效果，是此劇的戲曲交流最大特點，但要如果找出其方法與論點，仍然需要深入探討的。

若從這兩個例子看來，劇種間的唱腔融合，可能有幾點可以思考，首先是唱腔上調式或唱腔風格是否要有一致性；如果像上述的【聖葫蘆】、【台南哭】、【老時採茶】這樣的連續唱腔，因為唱腔、語言和領奏樂器不同，在實際演唱上，雖明顯的是三首曲子組合，但是利用三個演員來分擔，以《阿搭嫂》的例子來說，【聖葫蘆】、【台南哭】、【老時採茶】是由三位阿搭嫂來演唱，在演唱時的突衝感自然顯得合理許多；如果要思考的問題是，如何無痕跡的唱腔連接，三下鍋的意義與目的為何，筆者認為三下鍋的形式，是希望能夠有多元的表現，如果過度要求唱腔風格相近，最後失去該有的意義，而值得探討的是，此劇讓三種劇種唱腔，能各自保有演唱特質之外，且能在符合劇情的段落中，密針線的縫合在一起，使得三下鍋的成效，遠超過各自表述的形式。

(四) 三下鍋的演出現象與效應

1.多組角色人員

《阿搭嫂》每一折都由不同的劇種來搬演，以觀眾角度來說，這種形態有一種新鮮奇特的感受，不同劇種所呈現的表演風格，將會是不同的體驗，這的確會

是很有趣的呈現方式，雖然新意十足，但是在劇情上不免要思考，是不是會因為角色相同，演員不同而出現落差的感覺，以《阿搭嫂》第一折和第二折來說，二折都出現阿搭嫂、天成和秀才，但二者之間演員不同，所以當第二折的演員出現時，觀眾可能要告訴自己他演的是天成，他的角色是秀才；因為是三下鍋的緣故，整齣由三組人馬共同組成一台戲，還是希望體現出劇種之間的特殊性，免不了顧此失彼，每一折阿搭嫂、天成、少爺或是秀才都不斷更換，即便服裝統一了，但面孔還是不一樣，而且不像傳統戲曲會自報家門，這對觀眾來說，可能會需要一次次的重新理解人物所扮演的角色屬性，《阿搭嫂》的人物角色並不算多，這種情況對理解劇情還不至於產生太大的問題，但是往後若是遇到更多角色，或是劇情結構更複雜的劇本，這樣的方式可能會需要重新思考。

2. 劇種教學合作

近年來，臺灣有許多傳統戲曲劇種跨界合作的案例，兩岸合作的高甲戲結合客家戲與歌仔戲是頭一遭，由金蓮陞高甲戲劇團團長吳晶晶所帶領的資深演員來參與演出外，更是來臺授課，將高甲戲的表演藝術傳承給青年團的師生們，青年團也越廈門金蓮陞高甲戲劇團上課學習丑行各種特殊身段，讓兩岸三劇文化教學的交流達到完整性。在此交流平台的《阿搭嫂》一劇，於舞台演出呈現當下，三劇同時展現各自舞台魅力及劇種特質，在劇種的地方腔調及口白，以及身段特色，兩岸三劇合作，同台演譯，碰撞出璀璨的一幕，不但能欣賞各劇種的表演特色，也充份傳達出此劇的包容性與戲曲表演能量。

3. 未來創作方向

在此次的合作成果下，筆者得以整理出幾個觀點，第一，則是在多元劇種的互相結合的前提下，首先必須要能掌握各劇種的表演特質，包括它的聲腔、口白

以及身段之表現。第二，以同一劇本上發展時，需要依照該劇種的特質，並理解劇種核心能力與戲曲音樂發展脈動，將其分配在合適且擅長的情節當中，使其特長得以完整發揮。第三，在此多元劇種戲曲文化的結合下，需考量三劇或多劇合一的合理性，劇種的融合有它實驗性，過程中需要仔細思索，在表現上，能全到劇種特質表現的同時，也能夠將多條線拉成一線並駕齊驅，且無違和感的進行戲劇行動，達到劇種的本我與他的共同存在之舞台效應。

研討會發表用

結語

劇作家曾學文所編的《阿搭嫂》無庸置疑本身就是一個很優秀的作品，其中以市井風情為題材，藉此來諷刺人間冷漠，全劇以丑角貫穿全劇，用詼諧的方式講述故事，通俗又富有文學性；2019 年《阿搭嫂》以三下鍋方式再度演出，重點在於戲曲上的新嘗試，畢竟目前三下鍋還是一種較獨特的演出方式，其中安排不同劇種共同演出，在一齣戲中可以同時見到高甲戲、客家戲以及歌仔戲，對觀眾來講是很新奇的體驗，雖然這個三下鍋的手法，尚未達到最完整，也不見得是成熟的成果，但或許這多元的結合方式，能夠刺激傳統戲曲的市場。

而這樣的演出型態，無論是在角色的表演或是戲曲的音樂上，還是有諸多需要考量的地方，比較可惜的是這類的演出，無法當作常態表演，因為需要的製作群太龐大，每次演出都需要三個團隊，臺灣近年來，這種三下鍋形式常見於各劇種的團隊與演員互相交流合作，也正因為如此，若要談到戲曲的融合或是交流，基本上大多處於實驗的或交流的性質，早期的戲曲幾下鍋演出形態，大部份都是由一位演員完成，像是皮簧腔的演員兼唱梆子腔，形成板簧和梆子二下鍋的情況，又或者是京崑兩下鍋，於是，才有了形容一位戲曲演員「文武崑亂不擋」的說法；但每一個劇種都有獨特性質，要學習到精髓往往需要很長時間，一個演員能演出二下鍋實屬不易，更別說是三下鍋了，即便一個演員能作到三下鍋，受到本身所學以及語言的影響，也不免失去該有的韻味，同樣問題也會出現在後場樂師身上，筆者所要思考的是，每個劇種都有獨特的本我特質，當然這其中也有它的優缺點，筆者在三下鍋所定的目標，是希望各劇種保持本我特質，將優點盡情展現，在某特定段落，劇種也得以盡情的相互對話，這樣的戲曲交流，便能脫離實驗性質，或只是顧全觀眾的喜好而設定，三下鍋的《阿搭嫂》，雖然仍是三個劇種、三位演員來完成舞台表演任務，看似三種不相同、且各具有表演特質的劇種，但似乎有著相同的共通以及相融之處，六場戲、三劇種，以聲腔、身段巧妙的形成一種

三下鍋炒成一盤菜的情況，饕客們細細品味後，想要留下的是戲曲那一瞬間的火
花，還是永恆綻放的，這仍然可被後延續探索的議題。

研討會發表用

參考書目

梁宏彥編《高甲戲阿搭嫂》廈門；廈門市台灣藝術研究院出版

廖奔，1992，《中國戲曲聲腔源流》，臺北；貫雅文化

王安祈，2002，《當代戲曲》，台北；三民

李惠錦，2006，《戲曲表演之理論與鑑賞》，台北；國家

曾永義，2014，〈成敗有英雄、誰是真英雄－我編撰《霸王虞姬》「三上鍋」〉：《戲劇學刊》第二十期，頁 121-150

蘇秀婷，2014，〈客家丑戲《萬事由天（蛤蟆記）》研究〉：《客家研究》第七卷，第一期，頁 1-36。

施德玉，2016，〈論客家戲《霸王虞姬》之「三下鍋」腔調〉：《戲曲學報》第十四期，頁 147-177。

吳金寶口述，吳慧穎等記錄整理，2018，《鼓樂喧天－吳金寶口述廈門市金蓮陞高甲劇團歷史》，福州：福建人民

吳慧穎，2010，《高甲薪傳－紀亞福》，廈門；廈門市台灣藝術研究所

吳慧穎，2010，〈高甲戲傀儡丑的型態歷史與發展〉：《兩岸民間藝術的傳承－金橋.2010 海峽兩岸民間藝術節論文集》，頁 103-135

陳大聯，2010，〈高甲丑的當代劇場性〉：《兩岸民間藝術的傳承－金橋.2010 海峽兩岸民間藝術節論文集》，頁 170-171。

影音資料

2018 年初版，新編高甲客家歌仔戲《阿搭嫂》D V D，國立臺灣戲曲學院出版