

最為寂寞是霸王：

從腔調設計再談客家戲《霸王虞姬》

A Discussion focus on the Music Arrangement for Hakka Opera”Ba Wang, Yu Ji”

林曉英*

摘要

院士曾永義教授編撰的《霸王虞姬》劇本，歷經歌劇、清唱劇、京劇等不同版本，在 2013 年以「多腔調劇本」、「有實驗之意」的客家大戲姿態，由榮興客家採茶劇團於國家戲劇院演出。此劇以四縣腔客家話為主要唱唸語言，劇中只有特定的兩位主角分別使用北京話（項羽）與福佬話（烏江亭長）穿插其中，音樂方面則是諸腔並用，包括採茶戲（山歌、採茶、小調）、歌仔戲、京劇與亂彈戲等至少四種不同聲腔體系的曲調（腔）。

儘管此劇標榜為「客家大戲」，榮興劇團版《霸王虞姬》的劇種屬性與其定位評價仍眾說紛紜。本文藉「腔調設計」的角度分析此劇，探討安腔、編腔設計與角色人物之間的關係，認為榮興劇團《霸王虞姬》的腔調設計不單單反映聲腔系統交錯的「跨劇種」或「跨聲腔」實驗意圖，也不只限於展現音樂設計者於不同聲腔之間的銜接技法和設計巧思的層次意義而已，鄭榮興對採茶戲曲音樂的繼承和變革，已透過作品實踐具體表現出「板腔化（板式變化）」特徵，繼而在《霸王虞姬》更進一步以多聲腔曲調的交錯、交織，讓劇中最为「寂寞」的霸王項羽有了更深層的文化意涵。本文即是藉由此劇腔調設計的分析和解讀，見知戲曲編腔是如何體現《霸王虞姬》的文學想像。

關鍵詞：榮興劇團、亂彈、採茶戲、皮黃、歌仔、客家

* 國立臺灣戲曲學院客家戲學系專任助理教授。

一、前言

院士曾永義教授編撰的《霸王虞姬》劇本，歷經歌劇、清唱劇、京劇等不同版本，在 2013 年以「多腔調劇本」、「有實驗之意」的客家大戲姿態，由榮興客家採茶劇團於國家戲劇院演出。此劇以四縣腔客家話為主要唱唸語言，全劇之中只有特定的兩個角色分別使用了北京話（項羽，陳霖蒼飾演）與福佬話（烏江亭長，陳鳳桂飾演）唱念，音樂方面則是諸腔並用，包括採茶戲（山歌、採茶、小調）、歌仔戲、京劇與亂彈戲等四個劇種，屬數個聲腔體系的曲調（腔）。

因「多聲腔」交互雜用，此劇雖標榜為「客家大戲」，但榮興版《霸王虞姬》的劇種（聲腔）屬性連同作品定位、評價仍然眾說紛紜。試問，呈現「多聲腔」特色而又實驗性濃厚的《霸王虞姬》，因何算是客家大戲，而非其他劇種（或類型）？如若可視為客家大戲，又是從哪些指標判分、定義？而此劇音樂設計所涵括的腔調與其安排，又有什麼特出之處？種種諸如此類的問題，都指向此劇涵融「多聲腔」曲調配置這項特徵，而此特徵正是此一製作最引人關注之處。

近年亦有學者針對此作「多聲腔」的運用加以論述探討，如施德玉〈論客家戲《霸王虞姬》之「三下鍋」腔調〉¹一文，即就該劇音樂設計與具體手法多所補充討論，前揭文提出了兼含「腔調」與「語言」雙重概念的名詞稱謂——「客家戲語」、「歌仔戲語」、「京劇語」等，用以指涉劇中多種語言與曲腔間彼此互涉的劇種（聲腔）特徵狀態，試圖探究、並釐清此劇多聲腔曲調設計的藝術效果，再次印證「多聲腔」的外部特徵確是榮興版《霸王虞姬》顯著的標誌之一。

不過，筆者以為《霸王虞姬》「多聲腔」並非只涉及「音樂」與「語言」等外在形式的擇選與運用，劇中安置的曲調（腔）之於此一文本整體的結構配置，尤其是角色人物與其之間的階級關係，存在著互為文本的對話關係與符號意義，因此尚有再予分析研究的論述空間。因此，本文再藉「腔調設計」角度，試從安腔與角色間的對應關係，以戲曲聲腔體系，配搭「曲調（音樂）」與「語言（文學）」兩個概念，併同人物與其身份（階級）的連結、轉變一起檢視，發現其音樂設計（安腔）具有體現劇種聲腔的符號意義，並隱含特殊的文化意涵與文學想像，由此可藉以驗證此劇安腔具有內在邏輯規則。

換言之，《霸王虞姬》的腔調設計，不僅有「跨劇種」或「跨聲腔」之實驗意圖，而且從中可探知音樂設計於不同聲腔間的銜接技法和設計巧思。擔任音樂設計統籌的鄭榮興，因擁有長年民間採茶戲曲音樂的繼承與實踐經驗，其為客家

¹ 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）。

採茶戲音樂的變革，早在 2003 年國家戲劇院演出之《喜脈風雲》²的音樂設計即見端倪，透過大型製作在現代劇場空間裡展示採茶戲曲長期舞臺實踐、累積的利基，在藝術總監鄭榮興的實踐下，採茶戲曲的音樂變革頗重要的發展之一，即是「板腔化（板式變化）」的發展趨向，並循著歷史發展既有基礎，持續運用亂彈戲曲腔為養料，厚實、探索採茶戲曲於宮廷劇、歷史劇題材的可能。

透過分析研究，榮興版《霸王虞姬》以跨劇種、多聲腔曲調的交錯並置，實非歷史的偶合機遇，此劇潛藏著一則隱喻——劇中演唱京劇曲調、最為「寂寞」的霸王項羽具有特殊的文化意涵。以下，本文將依此劇各幕之腔調設計（安腔）的分析與解讀，以其過程和結果之補充說明，提出筆者對客家大戲《霸王虞姬》裡的權力關係和文學想像的分析觀點。

二、從「新編京劇」到「客家大戲」

榮興版《霸王虞姬》的前身，是以「新編京劇」之貌存在的，因此搬上舞臺前歷經一段修整與專業整合的過程。

榮興客家採茶劇團 2013 年年度製作《霸王虞姬》，首演於國家戲劇院，劇本乃中央研究院院士曾永義教授，劇團特邀中國國家一級演員陳霖蒼擔任該劇導演，並主演霸王項羽，並在編劇要求之下，邀請有歌仔戲「百變精靈」之稱的陳鳳桂（藝名「小咪」）擔任貫穿全劇的說故事人——烏江亭長，女主角虞姬則由入圍過傳藝金曲獎「年度最佳演員獎」的採茶戲名角江彥璫飾演。至於「多聲腔」的處理，因涉及至少四個劇種（京劇、歌仔戲、採茶戲、亂彈戲）的曲調，依照專業分別交付朱紹玉、劉文亮、鄭榮興擔負京劇皮黃、歌仔、客家採茶與亂彈戲的編腔工作，再由鄭榮興統籌整體，完成最終的音樂設計。

從〈成敗有英雄、誰是真英雄——我編撰《霸王虞姬》「三上鍋」〉一文，可知客家大戲《霸王虞姬》有數個「前身」，包括歌劇（劇本形式）、清唱劇（正式演出）、京劇（劇本形式）等階段，從肇因文建會 1986 年委託製作的四幕歌劇，歌劇版劇本刊載於 1988 年 6 月的聯合報副刊；爾後該版本經作曲家馬水龍取其部分內容，另在 1997 年 5 月於基隆文化中心「亞洲藝術節」，以清唱劇型式演出。³榮興劇團《霸王虞姬》從「新編京劇」版本修編而來，整個製作集結了多

² 學者蔡振家曾就榮興劇團《喜脈風雲》、《大宰門》等劇，以「二下鍋」、「三下鍋」或認知心理學等角度，撰述數篇論文探討作品的音樂設計和客家大戲的音樂發展。

³ 參見曾永義〈成敗有英雄、誰是真英雄——我編撰《霸王虞姬》「三上鍋」〉（收錄於國立臺北藝術大學戲劇學院《戲劇學刊》第二十期，本文所引資訊出自該期刊收錄之京劇版劇本之前，第 122-125 頁）所述。

個領域、多個劇種、聲腔的專業整合，尤其是音樂方面。除了幾位特邀樂師，是以某一樂器（如殼仔弦、京胡等）來鞏固所屬劇種聲腔段落的聲響韻味之外，該劇從頭到尾幾乎可說是由同一組後場樂隊完成《霸王虞姬》全劇的伴奏工作，⁴光是跨劇種曲調韻味的藝術統合與把握，難度不可謂之不高。

榮興版《霸王虞姬》全劇幕次包括〈序幕〉、〈壹·鴻門宴〉、〈貳·分我一杯羹〉、〈參·十方埋伏〉、〈肆·四面楚歌〉與〈伍·烏江同殉〉等六幕。由於此一版本改編自「新編京劇」版⁵，兩相對照，兩者段落結構與對應關係幾乎完全相同。再仔細比對，將可知文字調整處主要在所屬戲曲劇種語言的轉化處理（由京劇的北京話改為歌仔戲所用的閩南語、客家戲所用的四縣腔客語）、唱段數量的增減（增加的唱段多為陳建星處理的歌仔調）與安置次序的微調，以及既有唱詞的剪裁或簡化等。可謂承繼了「新編京劇」版的場次、結構之次序，以及唱段唱詞內容的沿用。

【表 1】

新編京劇版	客家大戲版
幕前曲	序幕·幕前曲
序曲、彼可取而代之	
壹、鴻門宴	壹·鴻門宴
貳、分我一杯羹	貳·分我一杯羹
參、十方埋伏	參·十方埋伏
肆、四面楚歌	肆·四面楚歌
伍、烏江同殉	伍·烏江同殉
尾聲	

從各幕次安排觀之，在劇本舞臺化的過程中，優先需要從語言和音樂著手

⁴ 除了特邀劉文亮（歌仔調部分，殼仔弦）、胡連祝（京劇部分，京胡）、章麗萍（月琴）之外，樂師群，文場方面有：吳岳庭（主胡）、古雨玄（二胡）、鍾繼儀（中胡）、劉育誠（嗩吶）、黃博裕（嗩吶）、王明蕙（笙）、陳慧芬（笛子）、陳亭羽（笛子）、吳詩敏（揚琴）、陳茗芳（琵琶）、蘇盈恩（三弦）、李家萱（中阮）、吳幸融（大阮）、鄧倍珂（大阮），另加洪瑛鎂（大提琴）、賴逸嵐（低音大提琴）；武場則有：蔡晏榕（主鼓）、陳胤儒（大羅）、黃心騏（小拔）、莊雅然（小鑼），另加張育婷（定音鼓）等。

⁵ 曾永義教授「新編京劇」版《霸王虞姬》完整劇本，收錄於《戲劇學刊》第二十期，2014：121-150。此一版本分為：「幕前曲」、「序曲、彼可取而代之」、「壹、鴻門宴」、「貳、分我一杯羹」、「參、十方埋伏」、「肆、四面楚歌」、「伍、烏江同殉」與「尾聲」等八段。

處理，也因聲腔劇種而有三位音樂編腔，最終由鄭榮興統合音樂的整體，也因大抵幾乎遵循既有劇本結構而來，因此從劇本各幕次的音樂設計佈置切入，將發現音樂設計在劇本結構的架構之下，如何開展出與文學相對話的曲腔佈置，並顯露出戲曲音樂本身的結構性與邏輯規則。

以下，就依〈序幕〉、〈壹·鴻門宴〉、〈貳·分我一杯羹〉、〈參·十方埋伏〉、〈肆·四面楚歌〉與〈伍·烏江同殉〉之次第，將各幕曲調及其相關屬性列出，再補充分析論述。

三、榮興版《霸王虞姬》結構分析

（一）第一層結構分析——幕次與曲調

此劇整體結構可分「序幕、幕前曲」、「壹、鴻門宴」、「貳、分我一杯羹」、「參、十方埋伏」、「肆、四面楚歌」、「伍、烏江同殉」等六個段落。而依據曲腔（調）段落認知的不同，筆者以為曲腔設計之分析，必須先將賦予「說唱」任務的歌仔戲類曲調先予以排除，最後再置入其中一起檢視，比較能夠析清整體結構的屬性特徵，繼而探究音樂與文學共同織就的文化紋理。上列六幕（序幕以至第五幕）之中所用樂曲段落的數量，分別是：八段、十一段、九段、十二段、十二段、十四段。筆者分段與初步解讀如下：

（1）序 幕：八段，音樂以客家採茶戲曲調（「山歌腔」系統）為主要基底。整幕包含歌仔調在內的八個曲段計有：「朗讀」、「【山歌】」、「【老山歌】轉【山歌什唸仔】」、「【破窯調】」、「【老腔山歌】」、「【山歌搖板】」、「【山歌什唸仔】」、「【風雲會】」（參見【表2】）。

整個序幕可謂以採茶「山歌」為基調，並以四縣客語為舞臺的主要語言（全劇亦然）。人物的對話關係表現出「六國百姓 / 反秦勢力關鍵人物之陳勝、劉邦、項羽」兩層。而這兩個層次有利於共同營造出言詮歷史時的「眾說紛紜」，而且是不分男女老少「眾口鑠金」，讓劇中人在劇本描述的時代裡，身處於「反秦」氛圍中。因而，筆者認為客語「採茶」與福佬語「歌仔」，因此便同樣化為「第三人稱」的敘述者與歷史相關事件的參與者（無論登臺的小咪，或是幕後演唱的張有財、張雪英與眾演員們所扮飾的「角色」）。

眾人以隱身的第三人稱敷唱著，加上現身於舞臺上的、承續劇本原有設定

的揭竿而起的「亡秦第一人」陳勝，後來成立「西楚」的項羽，以及投楚而後又「立漢」的劉邦，三人為「反秦」的標的人物，整個序幕因而表現出與當時「秦王朝」具有反差對比的六國「庶民」以及屬秦而反秦色彩的「芸芸眾生」。而最後一首【風雲會】交由眾人以客語敷唱以為呼應。

整個序幕呈現「3+1+3+1」的四段結構。分別是「曲 0-1、0-2、0-3」未現身舞臺上的眾百姓幕後所唱，「曲 0-4」敘述者（烏江亭長）所唱，「曲 0-5、0-6、0-7」則由未真正發跡轉秦的陳勝、項羽、劉各自所唱，最終回到「曲 0-8」由眾人齊口同唱。曲「0-1、0-2、0-3」從青澀的孩童聲，以至滄桑男聲、清亮悠遠女聲，音色有其層次，而「曲 0-5、0-6、0-7」則表現不同標的人物「有志一同」與「眾志成誠」的調性，因而這六曲皆統攝於採茶「山歌腔」中。

【表 2】

幕次	幕、曲序/曲段曲名（首四字）	聲腔	語言	演唱者（角色）
序幕、 幕前曲	0-1 朗讀（滾滾煙塵）	採茶	客語	眾孩童聲（幕後）
	0-2 【山歌】（那青山依）	採茶	客語	男聲（幕後）
	0-3 【老山歌】（多少佳人）	採茶	客語	女聲（幕後）
	轉【山歌什唸仔】（龍蛇起陸）			女聲+眾（幕後）
	0-4 【破窯調】（帝王功成）	歌仔	福佬語	烏江亭長（老）
	0-5 【老腔山歌】（秦皇一統）	採茶	客語	陳勝
	0-6 【山歌搖板】（楚雖三戶）	採茶	客語	項羽
	0-7 【山歌什唸仔】（為人龍準）	採茶	客語	劉邦
	0-8 【風雲會】（龍蛇起陸）	新編 ⁶	客語	眾

⁶ 筆者訪問此劇音樂總統籌的鄭榮興教授，鄭教授表示此曲原有一版本來自朱紹玉先生（筆者於 20181022 電訪報導人蔡晏榕，也得到同樣資訊），但因劇本曲詞改為客語，必須處理曲詞與音樂旋律間的融合問題，是以用「依字寫腔」的方式新編寫曲，筆者據此將其歸為「新編」（20181025，木柵，報導人：鄭榮興）。

(2) 第壹幕：十一段，除卻第三人稱的歌仔用調，本幕次音樂以客家採茶戲（「採茶腔」系統與「山歌」系統）以及京劇兩種為基底。整幕包含歌仔調在內的十一個曲段計有：【雜念調】、【雜念調】、【七字調】、【下南山歌】、【平板什唸仔】、【西皮搖板】轉【流水】收【散板】、【平板】、【汕頭山歌】、【項莊舞劍一】、【項莊舞劍二】、【屠咸陽】等（參見【表 3】）。

第壹幕可化約為「六國百姓 / 劉邦（漢） / 項羽（楚）」的對話關係，尤其是以「採茶」和「京劇」分別代表劉邦與項羽，顯示領先崛起的項羽（京劇）具有帝王之尊的位階。第一幕最後則又回到以「客語」發音的亂彈曲或新編曲，由眾人數唱。

而此劇顯性的敘述者是經常置身事外的烏江亭長，但潛在的、隱性的「說故事者」則是六國百姓或反秦勢力，甚至包含後來的反楚（霸王）勢力的眾百姓。是以，從第壹幕首三首與末三首，各自撐持起這一幕相當的唱段份量，並不是偶然的結果，若另從全幕結構搭配「語言」、「劇種」與「角色」這三個層次來看，筆者認為第壹幕唱腔「3+2+1+2+3」的五段區劃⁷，呈現出某種相對平整的結構關係（狀態），雖必然本於劇本內容而來，但更精準地說，應是從音樂設計者的「設計」為依歸。

是以，【表 3】之中的「曲 1-6」成為第壹幕處於核心位置的中心曲目，受眾人（其他曲目）兩層的包覆。抽去擔任敘事者的烏江亭長所唱「曲 1-1、1-2、1-3」，霸王項羽是被敷唱採茶和亂彈諸曲的「客語」包覆著，也凸顯其在聽覺聲響上，確實是「唯一的」、「孤獨的」存在。

【表 3】

幕次	幕、曲序/曲段曲名（首四字）	聲腔	語言	演唱者（角色）
壹、 鴻門宴	1-1 【雜念調】（陳勝和吳）	歌仔	福佬語	烏江亭長（中）
	1-2 【雜念調】（劉邦直攻）	歌仔	福佬語	烏江亭長（中）
	1-3 【七字調】（劉邦入關）	歌仔	福佬語	烏江亭長（中）
	1-4 【下南山歌】（想當初我）	採茶	客語	劉邦

⁷ 本文這裏所謂「五段區劃」是指第壹幕唱段是由「曲 1-1、1-2、1-3」、「曲 1-4、1-5」、「曲 1-6」、「曲 1-7、1-8」、「曲 1-9、1-10、1-11」五段組成。

1-5 【平板什唸仔】（好得我先）	採茶	客語	劉邦
1-6 【西皮搖板】（子弟兵八） 轉【流水】（克強敵拉） 收【散板】（且看我雷）	京劇	北京話	霸王項羽
1-7 【平板】（大王虎威）	採茶	客語	虞姬
1-8 【汕頭山歌】（兄弟相盟）	採茶	客語	劉邦
1-9 【項莊舞劍一】（若不席前）	亂彈 ⁸	客語	眾
1-10 【項莊舞劍二】（婚姻有約）	亂彈 ⁹	客語	眾
1-11 【屠咸陽】（秦皇殘暴）	新編 ¹⁰	客語	眾

（3）第貳幕：九段。音樂以客家採茶戲（「採茶腔」與「山歌腔」兩種）與亂彈戲（「西路」系統）兩者為主。整幕包含歌仔調在內的九個曲段計有：【都馬調】、【彰化背】、【老腔平板】轉【平板什唸仔】收【老腔平板】、【緊西皮】、【緊下南山歌】、【山歌搖板】轉【山歌什念】、【緊十二月採茶】、【緊十二月採茶】、【護虹霓】等（參見【表 4】）。

第貳幕唱腔呈現「2+1+3+3」的四段區劃，分別是【表 4】中的「曲 2-1、2-2」、「曲 2-3」、「曲 2-4、2-5、2-6」、「曲 2-7、2-8、2-9」。亦即，除卻烏江亭長，筆者將第貳幕化約為「劉邦 / （虞姬）、（呂雉、太公） / 六國百姓」的對話關係。因為音樂方面也表現出不同人物的陣營身份，並且連動幾位主角日後的身份階級之別。而隱然有凸顯出稱王創建朝代之時序先後，尤其對比項羽稱霸的時間點與其身份位階，形成本幕次裡劉邦與項羽之間的對話關係與層次。

劉邦日後乃帝王之尊，音樂用亂彈曲腔，以區別其與太公、呂雉的差別。

⁸ 此曲改編自北管亂彈曲牌【收江南】，（20181022，電訪，報導人：蔡晏榕），謹此特致謝忱。

⁹ 此曲改編自北管亂彈曲牌【僥僥令】，（20181022，電訪，報導人：蔡晏榕）。

¹⁰ 筆者訪問此劇音樂總統籌的鄭榮興教授，鄭教授表示此曲原有一版本來自朱紹玉先生（筆者於 20181022 電訪報導人蔡晏榕，也得到同樣資訊），但因劇本曲詞改為客語，必須處理曲詞與音樂旋律間的融合問題，是以用「依字寫腔」的方式新編寫曲，筆者據此將其歸為「新編」（20181025，木柵，報導人：鄭榮興）。

此外使用採茶曲腔者，再依陣營而分為「山歌」與「採茶」兩系，由此區別太公、呂雉之於虞姬的差別。

【表 4】

幕次	幕、曲序/曲段曲名（首四字）	聲腔	語言	演唱者（角色）
貳、 分我一 杯羹	2-1【都馬調】（楚漢相爭）	歌仔	福佬語	烏江亭長（中）
	2-2【彰化背】（楚漢相爭）	歌仔	福佬語	烏江亭長（中）
	2-3【老腔平板】（英雄要搏） 轉【平板什唸仔】（白骨蔽原） 收【老腔平板】（使庶民百）	採茶	客語	虞姬
	2-4【緊西皮】（有德無親）	亂彈	客語	劉邦
	2-5【緊下南山歌】（兒為王氣）	採茶	客語	太公
	2-6【山歌搖板】（莫受威脅） 轉【山歌什唸】（講倫理說）	採茶	客語	呂雉
	2-7【緊十二月採茶】（在滎陽你）	採茶	客語	眾
	2-8【緊十二月採茶】（我主入關）	採茶	客語	眾
	2-9【護虹霓】（項王暗噫）	新編 ¹¹	客語	眾

（4）第參幕：十二段。音樂以京劇、亂彈戲（「西路」系統與「福路」系統）以及客家採茶戲（「採茶腔」系統）三者為基調。整幕包含歌仔調在內的十二個曲段計有：【將水〔漿水（令）〕】、【西皮導板】轉【西皮搖板】、【西路緊板】、【散平板】、【西皮散板】、【福路半彩】轉【福路緊板】、【福路緊板】、【撲燈蛾】、

¹¹ 筆者訪問此劇音樂總統籌的鄭榮興教授，鄭教授表示此曲原有一版本來自朱紹玉先生（筆者於 20181022 電訪報導人蔡晏榕，也得到同樣資訊），但因劇本曲詞改為客語，必須處理曲詞與音樂旋律間的融合問題，是以用「依字寫腔」的方式新編寫曲，筆者據此將其歸為「新編」（20181025，木柵，報導人：鄭榮興）。

【撲燈蛾】、【福路半彩】轉【緊十二丈】轉【平板疊】、【緊中慢】、【垓下悲歌】等（參見【表 5】）。

第參幕的曲唱結構，表現出複合結構的關係狀態。筆者將其暫分為「1+〔1+（2）+1〕+（〔4+（1）〕+1）+1」四大區段。其中的第二段與整體結構形成複合結構關係，此段以霸王為主，以之分別對比演唱「亂彈」的眾人（曲 3-3），以及對比演唱「採茶」的虞姬（曲 3-4）。第三段也是複合結構，區分韓信等人和劉邦（含呂雉）之別，並以之對比於數唱「亂彈」的虞姬。

因此，虞姬之於霸王是「採茶」的代表，而與眾人對應之時又具有相對平等的位階，皆數唱「亂彈」曲腔。是以，第參幕的複合結構，顯見虞姬唱腔的「游移」現象，應有不同「位階（身份）」的思考，而且終將導出第參幕的對話——「京劇」之於「採茶（含亂彈）」的對話關係。

【表 5】

幕次	幕、曲序/曲段曲名（首四字）	聲腔	語言	演唱者（角色）
參、 十方埋 伏	3-1 【將水】（九里山前）	歌仔	福佬語	烏江亭長（中）
	3-2 【西皮導板】（烏騾乘勝） 轉【西皮搖板】（虞美人緊）	京劇	北京話	霸王項羽
	3-3 【西路緊板】（昔年鴻門）	亂彈	客語	眾
	3-4 【散平板】（九里山龍）	採茶	客語	虞姬
	3-5 【西皮散板】（可恨劉季）	京劇	北京話	霸王項羽
	3-6 【福路半彩】（領雄兵數） 轉【福路緊板】（佈下這天）	亂彈	客語	韓信
	3-7 【福路緊板】（你曾憑暴）	亂彈	客語	英布
	3-8 【撲燈蛾】（前軍無路）	亂彈	客語	樊噲
	3-9 【撲燈蛾】（斷你兵糧）	亂彈	客語	彭越

	3-10 【福祿半彩】（奪我關中） 轉【緊十二丈】（矯殺卿子） 轉【平板疊（板）】（分封諸侯）	亂彈	客語	劉邦 劉邦、呂雉輪唱 劉邦、呂雉輪唱
	3-11 【緊中慢】（且平息胸）			虞姬
	3-12 【垓下悲歌】（一說垓下）			女（幕後）

（5）第肆幕：十二段。音樂以客家採茶戲（「小調」、「採茶腔」與「山歌腔」）與京劇兩者為主。整幕包含歌仔調在內的十三個曲段計有：【五更歌】、【五更歌】、【虞姬嘆】轉【散平板】轉【平板】轉【平板什唸】收【平板】、【二黃散板】接【二黃原板】、【平板】、【山歌】、【山歌什唸仔】、【想郎君】、【四季春】、【四季春】、【繡扶欄杆】、【奮力衝】等（參見【表 6】）。

第肆幕亦是複合結構，暫分為「(2+1) + (1+1) + 2 + (2+1+1) + 1」五區段。第肆幕是全劇唯一沒有歌仔調的場次，也是採茶「山歌」、「採茶」、「小調」兼具的場次，對比於京劇（二黃）。而複合結構的區段則可略分為「虞姬之於眾」（曲 4-3 之於 4-1、4-2）、「虞姬之於項羽」（曲 4-5 之於 4-4）、「（虞姬+眾）之於項羽」（比如：〔曲 4-3 + (4-1、4-2)〕之於（曲 4-4）等）三種層次。虞姬無疑是本幕次最為重要的角色，擔負與女兵（女聲）、霸王項羽、幕後男眾的樞紐人物，並且肩負此劇（除卻「劉邦」）與霸王對話的女主角。

【表 6】

幕次	幕、曲序/曲段曲名（首四字）	聲腔	語言	演唱者（角色）
肆、 四面楚 歌	4-1 【五更歌】（夜已深沉）	採茶	客語	女眾（幕後）
	4-2 【五更歌】（萬里哀鴻）	採茶	客語	女眾
	4-3 【虞姬嘆】（大王他渡）	採茶	客語	虞姬

¹² 筆者訪問此劇音樂總統籌的鄭榮興教授，鄭教授表示此曲乃是多年之前新寫曲子，曾在國家戲劇院等級的製作演出中使用過（筆者於 20181022 電訪報導人蔡晏榕，也得到同樣資訊），故筆者據此將其歸為「新編」（20181025，木柵，報導人：鄭榮興）。

轉【散平板】(可恨那劉)			
轉【平板】(讒言易聽)			
轉【平板什唸】(朝朝暮暮)			
收【平板】(要我那君)			
4-4-1【二黃散板】(往常裡逞)	京劇	北京話	霸王項羽
4-5-1【平板】(滿斟香醪) 2 句	採茶	客語	虞姬
4-4-2【二黃原板】(漢兵十重) 2 句	京劇	北京話	霸王項羽
4-5-2【平板】(早日河清) 2 句	採茶	客語	虞姬
4-4-3【二黃原板】(蛟龍失水) 2 句	京劇	北京話	霸王項羽
4-6【山歌】(千里從軍)	採茶	客語	男眾(幕後)
4-7【山歌什唸仔】(霸王霸業)	採茶	客語	男眾(幕後)
4-8【想郎君】(秋氣蕭蕭)	其他	客語	虞姬
4-9【四季春】(但奮長戟)	其他	客語	虞姬
4-10【四季春】(但奮長戟)	其他	客語	眾女兵
收【四季春】(大王與妾) 2 句			虞姬
4-11【繡扶欄杆】(舞出無尚)	採茶	客語	眾女兵
4-12【奮力衝】(奮力衝奮)	亂彈 ¹³	客語	男眾(幕後)

(6) 第伍幕：十四段。音樂以京劇(包括【高撥子】、【批】)、亂彈戲(「西路」)與客家採茶戲(「山歌腔」、「採茶腔」)三者為主。整幕包含歌仔調在內的十四個曲段計有：【風蕭蕭】接【霜雪調】、【留書調】、【高撥子導板】轉【高撥子】、【反二黃緊板】、【曲池】、【批】、【山歌搖板】、【悲歌】、【何聊生】轉【散平

¹³ 此曲改編自北管亂彈曲牌【水仙子】，(20181022，電訪，報導人：蔡晏榕)。

板】收【平板】、【山歌】收【老山歌】、【山歌什唸】、【山歌】、【都馬調】、「朗讀」等（參見【表7】）。

第伍幕的結構表現出，此幕是此劇曲調結構最為複雜的一幕，其中涉及到複合結構的「質變」轉換。筆者暫將其分別為「 $2 + (1+1+1) + [(1+1) + (1+1)] + (1+1+1) + 1+1$ 」六個區段。

看似始終如一的項羽，從西皮（第壹幕、第參幕）、二黃（第肆幕），走到高撥子等（第伍幕），進展之中有其變化。虞姬則有更為複雜的變化，初始起於採茶（第貳幕），歷經採茶、亂彈兼具（第參幕），以至採茶「改良調（【平板】）」以及民歌、小調的延伸（第肆幕），最終以亂彈【反二黃】以示對於「過去」霸王的追隨與追隨未遂（因為亂彈【（反）二黃】雖與京劇【二黃】同聲腔，但是此一幕次，霸王已經換唱【高撥子】等其他曲腔系統），顯然霸王項羽心中已有定數，虞姬無能勸解，因此虞姬再度回歸採茶。

【表7】

幕次	幕、曲序/曲段曲名（首四字）	聲腔	語言	演唱者（角色）
伍、 烏江同 殉	5-1 【風蕭蕭】（四面楚歌）1 句 接【霜雪調】（虞姬舞劍）	歌仔	福佬語	烏江亭長（青）
	5-2 【留書調】（英雄從來）	歌仔	福佬語	烏江亭長（青）
京 亂彈西 京 山歌 採茶	5-3-1 【高撥子導板】（烏騅衝突） 轉【高撥子】（迷亂誤入）	京劇	北京話	霸王項羽
	5-4-1 【反二黃緊板】（鴻鵠四海）	亂彈	客語	虞姬
	5-3-2 【高撥子】（回望江東）	京劇	北京話	霸王項羽
	5-4-2 【反二黃緊板】（望眼江東）	亂彈	客語	虞姬
	5-5 【曲池】（烏江亭上）	歌仔	閩南語	烏江亭長
	5-6 【批】（八千子弟）	京劇	北京話	霸王項羽

5-7 【山歌搖板】（昔日英雄）	採茶	客語	虞姬
5-8 【悲歌】 ¹⁴ （力拔山兮）	京劇	北京話	霸王項羽
5-9 【何聊生】（聞言頓悟） 轉【散平板】（白雲變幻） 收【平板】（水碧天澄）	採茶	客語	虞姬
5-10 【山歌】（虞美人兮） 收【老山歌】（永無愁恨）1句	採茶	客語	女（幕後） 女+眾（幕後）
5-11 【山歌什唸】（想我泗水）	採茶	客語	劉邦
5-12 【山歌】（大風起兮）	採茶	客語	眾士兵
5-13 【都馬調】（一台戲天）	歌仔	福佬語	烏江亭長（老）
5-14 朗讀（看穿那是）	採茶	客語	眾囡仔（幕後）

綜上而論，從句義段落以及曲調間的銜接轉換來考量，唱腔段落的分野，或許將有不同的統計結果。依據筆者計算，各幕次之唱念曲段數量，分別為：「8、11、9、12、12、14」（參見【表2】以至【表7】所列）。而這項統計將有利於推衍此劇音樂設計的結構特徵與符號意義。

（二）第二層結構解讀---曲調、人物與其間的對應關係

曲腔、曲調有其性格，置入劇中和劇情氣氛、人物情感兩相呼應，並且也和人物的身份、性格、情緒相互牽動，如何配置適宜的曲腔，其中的思酌便具有特殊意義的連結關係。尤其在混用亂彈曲腔和九腔十八調的採茶戲裡，曲腔具有相當的符號意涵。由此回顧《霸王虞姬》各幕安腔設計，將可整理出如【表8】的類屬情況。

【表8】

¹⁴ 此曲即【垓下歌】，（20181022，電訪，報導人：蔡晏榕）。

序幕	第一幕	第二幕	第三幕	第四幕	第五幕	語 言
歌仔	歌仔	歌仔	歌仔		歌仔	福佬語
採茶(山)	採茶(山) 採茶(採)	採茶(山) 採茶(採) 亂彈(西)	採茶(採) 亂彈(西) 亂彈(福) 亂彈(牌)	採茶(山) 採茶(採) 採茶(小)	採茶(山) 採茶(採) 亂彈(西)	客家語
新編曲	亂彈(牌) 新編曲	新編曲	新編曲	民歌 亂彈(牌)		
	京劇(西)		京劇(西)	京劇(黃)	京劇(高)	

乍看之下，每一個幕次運用了至少兩到四個劇種（聲腔）不等，若將作為穿針引線、具敘事功能的歌仔不計，大抵可歸納出「（採茶（vs.亂彈））vs.（京劇）」的對應關係。

聽覺上或許確實是諸腔並陳，然熟悉客家採茶大戲的觀眾卻可能因為已經「接受」融合於客家戲中的亂彈曲腔，因而相對於其他觀眾族群，更易意識到此劇藉「亂彈」為養料，將亂彈內化為採茶的一部分，而使「採茶」更易於與「京劇」產生對話的鏈結與操作。換言之，聽覺分野的界線將依觀眾背景與認知而有不同的「界線」。因此，熟知劇種舞臺語言與曲唱（聲腔）運用，確實有助於看見（聽見）判分劇種「界線」所在的指標依據。從對比關係觀察分析，各幕次呈現的狀態，不妨化約為如下的描述：

序 幕：以採茶（「山歌系」）為主。

第一幕：以採茶（含「山歌」、「採茶」）為主，和京劇（西皮）對話。

第二幕：以採茶（含「山歌」、「採茶」）為主，既涵融亂彈（「西路」），也和亂彈有區別，甚至以陣營區別「山歌」、「採茶」。

第三幕：以採茶為主，展現涵融之亂彈的多樣類型，與京劇對話。虞姬遊走於「採茶」和「亂彈」之間，並分別以「採茶」和「亂彈」和霸王項羽「京劇」對話。

第四幕：以採茶為主，回歸採茶九腔十八調，展現「採茶、山歌與小調」甚至包含民歌的吸收，形成與京劇（「二黃」）的對話。

第五幕：以採茶為主，涵融亂彈（「西路」），與京劇（「高撥子」等）對話。

因此，每一場次皆可謂是採茶的主場次，但展示的形式各有不同（參見【表8】）。儘管小咪的表演實力深刻吸引觀眾注意，然而歌仔明確是徹頭徹尾的「敘事他者」，主體則以採茶（包含亂彈）為本，虞姬與其背後的其他角色，形成和霸王項羽對話的「群眾」，霸王是被簇擁的「王」，卻也是最為孤寂的、與「眾」對立的、唯一的存在。亂彈雖也用於前後銜接時，處理聽覺上的聲響調性，但因已內化為採茶的慣常所用曲腔，因而具有和採茶一起抗衡（對比）京劇的手段工具。¹⁵就各幕次音樂設計的安腔情況與人物對應，有另一層解讀的意義。因此，曲腔（調）的系統所屬與角色人物的身份屬性，形成了帶有複合意涵的符號，而且同一角色人物也有了「歷程」的轉變，以及不同角色「關係」對應之間的對話關係與權力關係。從此可推演出如下的幾項看法：

1、烏江亭長：演唱歌仔諸調的烏江亭長，既是全劇敘述故事的「他者」，某個程度正代表「六國百姓」，讓眾說紛紜化為為觀眾講述「歷史」的說話者，並且是編劇在表演舞臺上的代言人，呈現其認知與詮釋。然而，全劇呈現兩條時間軸，其中一條是點狀出現，是抽離劇情之外、負責敘事的烏江亭長的時間空間，另一條則是整齣戲劇情推演的時間空間。因此，在時間排序上，若以「老年—青年—中年」安置烏江亭長的裝扮造型，而非「老年—中年—青年」之次第，應會更符合全劇時間軸的進展。

2、虞姬：演唱採茶與亂彈諸腔調的虞姬，既是全劇演述故事的核心主角，與眾人對話，也與霸王項羽對話，更在音樂聲腔方面，成為「採茶」的代言人。表層的虞姬是相隨項羽，和劉邦陣營、六國百姓對立的角色，裡層的虞姬，除了代表「採茶」，尚且是一個「中介」的角色。從文學角度觀之，虞姬選擇自身所

¹⁵ 儘管採茶戲曾吸收外江京劇、亂彈戲、四平戲的劇目和曲調，然此劇的音樂設計再安置曲腔時，已構成多層次對比關係。

相信的價值，既不是正朔的追求，也不是百姓之福的憂慮，既然已盡人事，便無愧天地。從音樂的表現看來，透過諸腔的敷唱展示虞姬（採茶）的各種向度、姿態。

3、霸王項羽：亡秦必楚，然亡楚繫於項羽一念之間。項羽的寂寞，是項羽的選擇。項羽本身蘊含著「正統」、「正朔」的質性，但來至烏江把正朔交出去的也是項羽。從劇情來講，項羽將正朔拱手讓與劉邦，而從音樂來看，導演陳霖蒼先生在既有音樂架構之下，舞臺留給了客家採茶，使客家大戲成為此劇真正的主角。因此，《霸王虞姬》不會變成京劇，也不會是歌仔戲，從語言、音樂腔調（含手法運用）在在顯示此劇中，存在不同的對話關係，霸王項羽成為某種「正統」的代表，但是「採茶」也藉由「亂彈」的支撐，成為另一個「正朔」的代言人。

【表 9】

幕次	唱腔系屬與唱念角色	備註
序 幕	其他：朗讀（眾：孩童） 採茶：山歌系（眾） 歌仔：（烏江亭長，老年） 其他：【風雲會】（眾）	曲腔：主要是「採茶」山歌系 層次：六國百姓 / 反秦勢力關鍵人物之陳勝、劉邦、項羽 解讀：表現六國百姓以及秦之反秦勢力
第一幕	歌仔：（烏江亭長，中年） 採茶：採茶系、山歌系（劉邦） 京劇：西皮（項羽）	曲腔：主要是「採茶」採茶系與山歌系，對話京劇「西皮」 層次：六國百姓 / 劉邦（漢） / 項羽（楚） 解讀：凸顯項羽稱霸的身份、位階，形成劉邦與項羽的對話關係與層次
第二幕	歌仔：（烏江亭長，中年） 採茶：採茶（虞姬） 採茶：山歌（呂雉、太公） 亂彈：西皮（劉邦）	曲腔：主要是採茶（含「採茶」系與「山歌」系），而與亂彈「西路」對比 層次：劉邦 / （虞姬）、（呂雉、太公） / 六國百姓 解讀：劉邦命格乃帝王之尊，用亂彈。使用採茶者，再依據陣營區分為「山歌」與「採茶」兩系
第三幕	歌仔：（烏江亭長，中年） 採茶：採茶（虞姬）	曲腔：主要是「採茶」採茶系，亂彈（西路、福路、曲牌等），京劇（西皮）

	亂彈：虞姬、眾 京劇：西皮（項羽）	對比：項羽 / 虞姬 / 眾
第四幕	採茶：山歌 採茶：採茶 採茶：小調 京劇：二黃（項羽）	曲腔：主要是「採茶」的採茶系、山歌系 與小調，對話京劇（二黃） 對比：項羽 / 虞姬 / 眾
第五幕	歌仔：（烏江亭長，青年） 採茶：山歌（眾） 採茶：採茶（虞姬） 亂彈：二黃、反調（虞姬） 京劇：高撥子、批（項羽）	曲腔：主要是「採茶」山歌系、採茶系， 包含亂彈曲腔（反調、西路），以 及京劇（高撥子等） 對比：項羽 / 虞姬

四、結語

《霸王虞姬》整體音樂聲響結構特徵，至少包含：「以童音朗讀為首尾」，而且在屬性方面「以採茶『山歌』為首尾」，並可「將歌仔敷唱視為是外加結構、獨立結構」等。此劇依循歷史發展，從劇本到音樂設計，將「六國」與「秦」的對峙，轉換為「眾（含劉邦）」與「霸王項羽」的對峙，並將正朔是會移轉的歷史現象，隱喻為採茶戲曲在劇種發展上的自我期許。

《霸王虞姬》不會變成京劇，也不會是歌仔戲，而絕對是客家採茶大戲。從語言、音樂腔調（含手法運用）在在顯示此劇中，存在不同的對話關係，霸王項羽成為某種「正統」的代表，但是「採茶」也在汲取「京劇」（包含日治時期的「外江京劇」以及後來的「京朝派京劇」）內涵之餘，藉由另一脈正統——「亂彈」的支撐，擴充自身藝術內涵，成為另一個「正朔」的代言人。成為說明這項意圖霸業既存事實的，或者說以實際作品驗證、講述這個發展結果的其中一員，正是榮興版《霸王虞姬》，音樂設計最終完成了這個文本。

（本文為研討會初稿，請勿引用）