戲劇研究　第37期
Journal of Theater Studies
2026年1月　頁1-54
DOI: 10.6257/JOTS.202601_(37).001

語言與儀式：從「泰語潮劇」論潮劇在泰國的轉化與展演*

林佳儀
國立清華大學華文文學研究所副教授

前言

源自中國廣東潮汕地區的潮劇，隨著移民飄洋過海，當其落腳暹羅（Siam。1939年改稱泰國，Thailand），[1]隨著移民的歲時祭儀，流播已逾百年。[2]然而，

* 本文初稿〈潮劇跨文化傳播的變異——以泰國「泰語潮劇」爲例〉，發表於「戲劇、媒介與傳播：2022臺大劇場國際學術研討會」（國立臺灣大學戲劇系主辦，2022年10月22日），感謝評論人容世誠教授的建議；投稿《戲劇研究》，承蒙匿名審查委員意見，深化理論框架與比較視野。科技部專題計畫「泰國本地潮劇之再次商業化研究（1970～1980年代）」（MOST 109-2410-H-007-008-MY2）部分成果。感謝泰國莊美隆先生（Am.PanjaRenSoogLab）、劉麗芳教授（Pornpan Juntaronanont）、丁建華先生、何桂生先生、劉振慶先生（泰文：พีระ นุชกลาง）、陳雪雲女士、吳桂德先生（Thirapatnon Anankawin）、聖居大師等，接受訪談、說明經歷的泰國潮劇、宗教現況；泰國國家圖書館、泰國華僑崇聖大學圖書館、臺灣國立政治大學達賢圖書館提供典藏之報紙；計畫助理楊欣鎔、魏郁庭、竇奕博、賴佳嫆、許世霖、陳思璇、蔡漢斌等協助整理文獻或陪同田野調查；美國加州大學洛杉磯分校（UCLA）民族音樂學博士生苑曉蓉，在筆者2022年8月赴泰國田野調查期間的協助；國立清華大學中國文學系泰籍博士生江曉強（Atichat Khamphuang）協助將泰語譯爲華語；國立臺灣師範大學音樂系博士高嘉穗女士讀畢初稿的建議及2025年7月陪同在泰國田野調查；國立政治大學蔡欣欣教授在2023年間共同在馬來西亞田野調查；印尼彼得拉基督教大學（Petra Christian University）中文系蕭翡斐（Olivia）老師，在筆者2024年7月赴印尼田野調查期間的協助及後續討論；夏威夷大學馬諾阿分校（University of Hawai'i at Mānoa）民族音樂學博士董遠欣（Yuan-Hsin Tung）小姐分享印尼布袋戲田野見聞；謹此敬申謝忱。

1 泰國更改國名後，1945年一度改回暹羅，至1949年又改稱泰國，直至如今。

2 相關文獻中暹羅的中國戲曲演出，是否果爲今日意義的潮劇，難以盡知，此處不糾纏潮劇

臺灣大學學術期刊資料庫

潮劇依憑的潮州話，隨著暹羅政策、移民減少及時序推移，漸漸不再是潮州移民的親切鄉音：當1932年暹羅立憲革命之後，強調國家以教育形塑國民的權利，以「國民小學法」限制華校的華語課程時數，乃至以「私立學校法」要求華校教師必須通過泰語考試；[3]因1938年日軍佔領汕頭、1939年泰國政府修改「移民條例」，以高稅率使華人難以負擔，潮汕移民中斷；加之鑾披汶（泰文：แปลก พิบูลสงคราม，英文轉寫：Luang Phibun Songkhram）擔任總理（1938-1944，1948-1957）、沙立（泰文：สฤษดิ์ ธนะรัชต์，英文轉寫：Sarit Thanarat）繼任（1958-1963），強烈的泰化／去華化政策；[4]當能夠操潮語的人口日漸逝去，潮州話不再是泰國華人的強勢漢語方言[5]或通用語言，雖然酬神潮劇仍在歲時節令、神誕慶典上演，但商業潮劇在1980年代已難以維繫。[6]

1982年，以通行泰語作爲舞臺語言的新興劇藝「泰語潮劇」（據華語稱呼）在御前首演，迄今已逾四十年，雖然創始人莊美隆先生近年來倡議正名爲「優泰劇」（據泰語稱呼，詳後），但本文考量歷史源流，以及不僅討論莊美隆的作品，尚涵蓋酬神戲的「番人戲」（據潮語稱呼）及其他創作者的作品，故題目仍襲用多數華文報紙使用、簡明易懂，更能涵蓋此新興劇藝範圍的「泰語潮劇」一詞；而內文則根據當時的報導或稱呼習慣，並用泰語潮劇及優泰劇，涉及歷史的以「泰語潮劇」稱之，莊美隆近年演出則稱「優泰劇」。

筆者的問題意識，除了泰語潮劇的興起與發展，還在於：既然潮語已非泰國華人的通行用語，泰語潮劇除了在國家慶典、大學推廣演出，是否亦見於酬神演劇？酬神潮劇以潮語或泰語演出，是否存在某種區別意義？

目前關於泰語潮劇的研究成果，集中在2010年代，主要是張長虹《移民族群藝術及其身份：泰國潮劇研究》，對於泰國潮劇的研究有開創之功，且論述頗

傳入暹羅的具體時間。

3 Wasana Wongsurawat, *The Crown and the Capitalists: The Ethnic Chinese and the Founding of the Thai Nation* (Seattle: University of Washington Press, 2019), pp. 39-40. 按，此處華語的概念包括方言，華校的教學語言包括潮州話。

4 潮汕移民進入泰國及泰化政策，據李恩涵：《東南亞華人史》（臺北：五南圖書出版公司，2003年），頁415-416。

5 強勢漢語方言，據陳曉錦、蕭自輝：《泰國華人社區的漢語方言》（廣州：世界圖書出版廣東有限公司，2019年），頁3-4。

6 泰國1970年代商業潮劇研究，詳見林佳儀：〈一九七〇年代泰國曼谷商業潮劇之劇團更迭與劇目發展〉，《戲劇研究》第31期（2023年1月），頁81-130。

臺灣大學學術期刊資料庫

具系統，提及泰語潮劇的最終目標，「是要成爲泰國人的需要，而不僅僅是華人的需要。」認爲泰語的運用，雖使移民族群藝術上升爲國家藝術，但也涉及背後文化身份的焦慮，泰語潮劇以考量國家意旨爲目標之一，使得「劇本選擇過於重視教化和服務功能。此外，語言的變化最終將使泰語潮劇背離潮劇。」[7]而張長虹的單篇論文〈潮州方言．潮調．泰語——關於泰語潮劇的本體研究〉，直指泰語潮劇，實質還是「莊〔美隆〕氏潮劇」，難以爲繼的發展困境。[8]康海玲《海上絲綢之路上的戲曲傳播》在第八章〈戲曲在東南亞的演變〉，有專節「劇種語言的本土化——以泰國潮劇爲例」，先討論戲曲的多語並用、語言更替，再討論泰語潮劇，強調兩點：較準確地譯成押韻的泰語詩化語言、泰語需契合潮樂以追求搭配和諧，且嘗試推動潮劇審美品味的精雅化，比較東南亞華人戲曲的語言使用，以見泰語潮劇的獨特性。[9]而吳慧娟〈音樂文化詩學視角下的泰語潮劇與文化認同〉，則著重文化傳播中文化認同的焦慮，[10]上述著作所論的泰語潮劇，皆僅涉及莊美隆創作，且未談泰語潮劇在特定劇場之外的展演情形。

筆者的研究進路，除了拜訪泰語潮劇創始人莊美隆並關注其作品，再翻查報紙，補充此前罕受關注，卻對泰語潮劇流行有推波助瀾之功的，協成昌贊助播出泰語潮劇包公案系列電視劇，且關注日常酬神戲的泰語潮劇演出。並以筆者2019年1月、2022年8月、2023年1至2月間、2025年7月間，赴曼谷及外府考察泰國潮劇演出的田野經驗，加上深度訪談、持續關注，幸得潮劇樂師丁建華先生，協助釐清酬神潮劇的節目安排，以及曼谷與外府演出的差異，重新思考泰語潮劇在泰華社會流傳較具層次的面貌，以及使用泰語的儀式及世俗意義；文末取資映照的印尼布袋戲（Wayang Potehi），則據筆者2024年7至8月間至爪哇島泗水、三寶壟田野調查；馬來西亞華人戲曲，則據筆者在2023年8月至檳城，及10月至吉隆坡

7 張長虹：《移民族群藝術及其身份：泰國潮劇研究》（廈門：廈門大學出版社，2011年），引文見頁189-190。

8 張長虹：〈潮州方言．潮調．泰語——關於泰語潮劇的本體研究〉，《藝苑》2011年第2期，頁42-46。

9 康海玲：《海上絲綢之路上的戲曲傳播》（北京：文化藝術出版社，2017年），第八章第一節「劇種語言的本土化——以泰國潮劇爲例」，頁346-360，其中討論泰語潮劇者爲頁356-360。按，所舉「多語並用」之戲曲，如印尼華人馬來由語戲曲，及多語國家馬來西亞、新加坡幕表戲用語，乃由演員隨機發揮；所舉「語言更替」戲曲，如新加坡的英語粵劇、馬來語粵劇，印尼的印尼語布袋戲。

10 吳慧娟：〈音樂文化詩學視角下的泰語潮劇與文化認同〉，《音樂藝術》2019年第3期，頁79-87。

臺灣大學學術期刊資料庫

田野調查，期使本文對潮劇跨文化傳播，因語言選擇而產生的變異及意義，有超越前賢的研究成果。

一、泰語潮劇首度登場及電視熱潮

本節著重1980年代泰語潮劇登場前的相關醞釀、首度登場的策略及轟動效應、搭配包公牌洗衣粉製播的電視泰語潮劇熱潮，可見泰語潮劇並非僅是演出噱頭，而是確實累積相關劇目。

（一）莊美隆以泰語入戲的嘗試

莊美隆（泰文：อำาพัน เจริญสุขลาภ，英文轉寫：Am.PanjaRenSoogLab），藝名明波巴（泰文：เม้ง.ป.ปลา，英文轉寫：mang.bobla），1942年生於泰國曼谷，先輩來自廣東普寧，16歲被父親送到中國求學，趁機學習潮劇，23歲回到泰國，並沒有遵從父親的期望做生意，而是進入潮劇團工作，成爲最年輕的教戲先生。[11]作爲一位兼擅編劇、導演、音樂的創作者，早在1965年左右，從中國回到曼谷不久，任老玉樓春班的編導，就開始思考用泰語唱潮劇的可能，避免潮劇在泰國社會被邊緣化。不過，莊美隆認爲當時尚未因緣具足：一來演員以潮語演出及生活，泰語並不流利；二來觀眾多是潮州人，沒有改唱泰語的必要；三來神廟頭人及戲班老闆，無法接受以泰語演出酬神戲曲；四來改唱泰語後，該如何安排曲調及旋律，尚無想法。至1970年代，先後任賽榮豐潮劇團、新藝潮劇團任作曲暨編劇、導演，於耀華力路的新杭州、西河兩戲院常駐演出，在編創時裝戲之際，嘗試在《壓批案》、《三代冤仇》、《府城嫂》、《媳婦淚》（一名《冤孽債》）等劇中，加入部分泰語對白，並譜寫數段唱腔，猶如插曲性質，甚至帶點逗笑意味，以寫實的情境，測試潮籍觀眾對泰語演出的接受度，沒想到深受觀眾歡迎並引起共鳴，遂累積經驗及信心。[12]

先就上述四部實驗性質的作品，稍做說明：《壓批案》（賽榮豐，1975年）、《三代冤仇》（賽榮豐，1975年）、《府城嫂》（新藝，1978年）、《媳

[11] 莊美隆在創作泰語潮劇之前的簡歷，可參考林佳儀：〈一九七〇年代泰國曼谷商業潮劇之劇團更迭與劇目發展〉，《戲劇研究》第31期（2023年1月），頁83-84。

[12] 據莊美隆口述，2021年7月30日、2022年10月4日、2023年2月5日。

臺灣大學學術期刊資料庫

婦淚》（新藝，1980年），[13]雖然諸劇運用泰語的程度，如今難以詳查，但可知泰語入戲的嘗試，在日復一日上演的商業劇場，僅是偶一爲之的點綴，除了《壓批案》、《三代冤仇》是聯袂出現，後續的《府城嫂》、《媳婦淚》，其實間隔長達兩三年之久；再者，隨著時代變遷、潮語人口減少，直至1980年，因有泰華雙聲歌后蘇章純客串演出《媳婦淚》，泰語入戲，才有機會成爲媒體關注的演出噱頭，雖然廣告版仍以劇情爲主，但另有報導特別刊登蘇章純的照片，並介紹「既有話劇風格，又有歌劇的優美旋律，京調，漢曲，潮汕民謠，時代曲於一爐」，其中時代曲應該是泰語演唱，並且蘇章純將與老生馬鐵城「鬥唱鬥打，潮腔泰調」，明顯點出將以泰語歌唱，[14]翻轉此前泰語入戲大抵默默出臺，只要觀眾不因爲泰語而噓聲四起，對劇情有所反應即可的低調做法，並且，因爲融會多種音樂，泰語歌唱只是其中之一，既是歌星加盟，觀眾樂得新鮮熱鬧，但就潮劇本身而言，演員馬鐵城能夠以泰語演戲，方是值得注意的。

截至1980年，莊美隆的實驗策略明確，泰語只出現在生活化的時裝戲，首次運用的《壓批案》與僑批相關，反映僑居泰國生活的情境，部分人物以泰語唱唸局部段落，確也符合實情，由此嘗試泰語入唱的音樂如何設計，並與潮劇音樂銜接。當商業潮劇不易維繫，紛紛收鑼之際，1982年初，莊美隆倡議成立泰中戲劇藝術學會，[15]下設泰中潮劇團，匯聚商業演出消歇之後的優秀演員，成爲當時唯一常駐戲院演出的劇團，也是日後演出泰語潮劇的代表劇團。

（二）泰語潮劇首次登場

泰語潮劇最重要的時刻，乃其首次正式登場的時機：慶祝節基王朝建都曼谷二百週年，泰中潮劇團暨泰中戲劇藝術學會，在「皇恩寵蔭」慶典工作委員會主席丘細見號召下，於1982年3月23日假國家劇院御前獻演，[16]拍貼公主（施琳

[13] 按，劇團及年份，據林佳儀：〈一九七〇年代泰國曼谷商業潮劇之劇團更迭與劇目發展〉標示，該文雖提及上述四部作品，但僅《媳婦淚》引述報紙報導，稍事討論泰語應用，其餘並未涉及，見《戲劇研究》第31期（2023年1月），頁104-105、116-117、127。

[14] 新藝潮劇團廣告：《媳婦淚》，〔泰〕《世界日報》，1980年4月2日，第15版；佚名：〈新藝潮劇團 今天推出媳婦淚 蘇章純小姐加盟〉，〔泰〕《世界日報》，1980年4月2日，第8版。

[15] 按，該學會至今仍在莊美隆等的努力下持續著，並於2021年成功在泰國內政部註冊立案，完整名稱爲「泰王國泰中戲劇藝術學會」，提高民間團體的社會地位。

[16] 雖然一般將1982年3月23日當作泰語潮劇首次登臺，但實際上，該檔義演，3月22日即已開

臺灣大學學術期刊資料庫

通殿下）駕臨觀賞並接見演員，當晚共有五個節目：（1）祭拜神聖。（2）演員叩見公主殿下，表演仙女祝福舞、八仙祝福舞（八屬僑領客串主演）。（3）包公鍘侄（曲詞對白，全部泰語演出）。（4）王昭君（泰國著名女高音那帕女士主唱）。（5）楊門女將（潮語演出）。[17]二個小時的節目之中，除了歌舞，主要是兩段潮劇演出，泰語潮劇《包公鍘侄》及潮劇（潮語）《楊門女將》。演出前報紙刊登的劇照，著重在介紹八屬僑領客串扮演的八仙扮像，[18]而演出節目單也以八仙合照作爲封面，既具有吉慶意涵，也彰顯僑領出錢出力的參贊內涵。演出後的報導，除了強調御前呈獻善款逾兩百萬泰銖，並有諸僑領獻款的照片，有一則特別著重「泰中藝術交流譜寫新的篇章」，認爲泰語對白及插曲的「包公鍘侄」與「泰中仙女祝福舞」最精彩成功，評爲泰中藝術交流的創舉；[19]另一則稱賞〈包公鍘侄〉、〈楊門女將〉兩錦齣，無論演技與聲光，都表演得很出色，尤其〈包公鍘侄〉，新崛起的泰中潮劇團大膽創新，曲詞和對白全爲泰語，溶化中泰藝術於一爐，成功演出。[20]泰中潮劇團的表演實力，及泰語演出的時新潮劇，遂廣爲人知。

《包公鍘侄》是爲了公主駕臨，特別創排的劇目，原本委員會只是邀請泰中演出潮劇，莊美隆趁機提出編創泰語潮劇的構想，考量公主不諳潮州話，欣賞整晚潮劇爲主的節目較爲吃力，遂徵得公主同意，其中一齣改以泰語演出。在一

始，3月23日關鍵是在拍貼公主御前獻演；且泰中潮劇團早於3月10日起就在新杭州戲院演出錦齣戲：《包公鍘侄》（泰語）、《奇雙會》、《楊門女將》（潮語），形同在進國家劇院前，先預演數日，唯實際天數不詳，據報導觀之，泰中潮劇團可能停演七日，以便排練及御前獻演，故有鉅額營業損失。相關報導如：佚名：〈泰中潮劇團　今夜場起　推出新戲〉，〔泰〕《世界日報》，1982年3月10日，第3版；泰中潮劇團廣告，〔泰〕《中華日報》，1982年3月13日，第20版；佚名：〈泰中潮劇團御前獻演　演出節目排定〉，〔泰〕《世界日報》，1982年3月17日，第3版。

17 演出節目乃綜合莊美隆珍藏之演出節目單及報紙報導而成。佚名：〈泰中潮劇團御前獻演　演出節目排定〉，〔泰〕《世界日報》，1982年3月17日，第3版。《曼谷建都200年演出節目單》，1982年3月23日於國家戲劇院，莊美隆藏。

18 連益民攝影：〈御前獻藝籌善款，僑領粉墨扮八仙，昨晚進行綵排〉，〔泰〕《世界日報》，1982年3月23日，第4版。按，所謂八屬，並非潮州八邑，而是潮州、廣肇、江浙、客屬、海南、福建、臺灣、雲南八個會館的主席或理事長。

19 佚名：〈拍貼公主駕幸國家劇院　泰中潮劇團作御前演出〉，〔泰〕《中原日報》，1982年3月24日，第7版。

20 佚名：〈泰中潮劇團昨晚義演　節基公主特幸臨賜觀〉，〔泰〕《中華日報》，1982年3月24日，第6版。

臺灣大學學術期刊資料庫

個月的時間內，根據1978年新藝潮劇團演出《包公出世》的經驗，[21]先寫作華語劇本，再邀請中文系教授劉麗芳（Pornpan Juntaronanont）譯爲泰文，並請泰語學家頌攀．黎卡攀（Somphan Lakaphan）修訂唱詞，將音節過長或過短，與潮劇唱腔不易對應的泰語字詞，改寫爲優美動人的詩詞。[22]莊美隆挑選《包公鍘侄》作爲首齣泰語潮劇的原因眾多：其一，包公戲是泰國觀眾熟悉且喜愛的題材；其二，《包公鍘侄》具有教育意義，劇中包勉爲官貪污而被制裁，對當時政府官員的貪污有警世意義；其三，有出色的烏淨演員馬鐵城飾演包拯，另有旦角馬素貞飾演嫂娘，兩人泰語發音準確，確立主要角色；其四，劇幅不長，將近一小時的錦齣，適合排入慶典節目，也能快速完成排練。當時華文報導認爲《包公鍘侄》著重在「效忠皇室」，藉包文拯鐵面無私，維護王法、效忠皇室，將貪贓枉法、僅有的一位親侄兒（包勉）正法，大義滅親，特別以泰語在公主御前演出，中國歷史人物效忠皇室，旅泰華僑華裔亦然。[23]華人除了捐獻善款代表對皇室的尊崇，演出《包公鍘侄》，更見忠誠；同場演出的《楊門女將》，藉宋代楊門女將在楊宗保爲國捐軀之際，仍奮勇上場殺敵，將帥齊心，爲國平亂，亦可見效忠意涵。

相較於莊美隆在1980年以前，僅是局部以泰語插入潮劇的時裝戲表演，《包公鍘侄》全齣皆以泰語唱唸，大膽嘗試穿著古裝的歷史題材，確爲創舉，劇中說泰語的不再是泰國人，而是中國宋代的包公等人，新編多段曲調抒發人物激動的情感、以潮劇鑼鼓鋪墊氣氛，相較於先前的實驗，此次創作乃是大幅飛越。演員精湛的演繹，獲得拍貼公主讚賞並接見，來自皇家的榮耀，是泰語潮劇的重要後盾。莊美隆表示，雖然使用潮劇音階、潮劇鑼鼓介頭，但新編曲調其實不像潮劇。[24]筆者觀看錄影，[25]除了舞臺語言改爲泰語，因爲仍是音色鮮明的潮劇文

21 莊美隆口述，2022年10月5日。

22 劉麗芳口述，2022年8月3日。又，張長虹曾舉例部分泰語潮劇的韻文、譜例，見張長虹：《移民族群及其藝術身份：泰國潮劇研究》，頁64-72。

23 佚名：〈拍貼公主昨晚駕幸 國家劇院賜觀潮劇〉，〔泰〕《新中原報》，1982年3月24日，第10版。

24 據莊美隆口述，2023年2月5日。

25 馬鐵城等演出：《包公鍘侄》，見https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=wmDrEC6bX5c，該錄影標示爲1982年在新杭州戲院演出，並非國家劇院場次，泰文簡介爲《包公鍘侄》劇情，但中文誤植劇碼爲《包公會李后》，影片最後附上公主接見飾演包公的演員馬鐵城的照片。

臺灣大學學術期刊資料庫

武場樂器，包括頭弦、鑼鼓，即使音樂創新，其舞臺調度、演員裝扮、唱唸聲線、做表程式，與傳統潮劇相仿，可以新編潮劇視之。這一新型態演出的命名，據莊美隆表示，當時公主直接以泰文稱爲「จิ๋วไทย」（Ngio Thai，意爲用泰語表演的中國戲曲），[26]而他面對華文報紙記者，脫口而出的華語譯名是「泰語潮劇」。[27]

莊美隆自1965年起心動念以泰語演出潮劇，積累十餘年來在商業潮劇創作的經驗與實力，適逢國家慶典，創作一齣完整的泰語古裝潮劇，藉著拍貼公主的威望正式登臺，不僅提高能見度，並有公主一槌定音，泰語潮劇於是一夕成名，佳評如潮，還在沖九電視臺播放，[28]受衆不再是平常曼谷新杭州戲院的潮劇戲迷，而是全泰國的收視觀衆。泰語潮劇一戰成功，但並非曇花一現，下文將討論其他劇目的產製。

（三）泰語潮劇與電視製播

泰語潮劇《包公鍘侄》在曼谷建都200年慶典成功演出之後，色彩鮮明的中國戲曲，改以通行泰語演唱，透過電視播送，一新耳目，也引起協成昌有限公司的注意，開啓贊助泰語潮劇演出的合作佳話。

協成昌有限公司的代表商品，首推包公洗衣粉，其包裝紙盒上爲臺灣電視劇《包青天》（1974年版），儀銘飾演包公的劇照。《包青天》電視劇在泰國上映泰語版，協成昌公司既然主打包公洗衣粉，亦贊助《包青天》劇集在沖三電視臺的播映，如1977年6月18日，播出《移屍嫁禍》，同年8月13日播映《失手殺人案》，皆是連播四集，長達兩小時，報紙報導除了介紹劇情，搭配的圖像，並非劇照，而是包公頭像，即包公洗衣粉包裝的主視覺。[29]當1982年泰中潮劇團《包

[26] 按，泰語「จิ๋ว」（Ngio）泛稱中國戲曲，譯爲「優」，兼具音譯及意譯，俳優是中國對表演者的稱呼，泰語「จิ๋ว」後面接其他地名，則表示來自不同地方的戲曲，如「จิ๋วแต้จิ๋ว」（ Ngio Tae Chio），直譯爲「優潮州」，即潮劇；以泰語唱唸的戲曲，則稱「จิ๋วไทย」（Ngio Thai），直譯爲「優泰」，即此處所言泰語潮劇，後據直譯改稱優泰劇。

[27] 莊美隆口述，2022年8月10日。

[28] 莊美隆口述，2022年8月10日。佚名：〈泰中潮劇團御前獻映 電視台當場錄音 定今晚沖九播映〉，〔泰〕《世界日報》，1982年3月29日，第8版。

[29] 佚名：〈協成昌假沖三電台　十八晚獻映包青天移屍嫁禍〉，〔泰〕《世界日報》，1977年6月15日，第3版。佚名：〈協成昌十三晚在沖三映包青天片集　失手殺人案〉，〔泰〕《世界日報》，1977年8月11日，第3版。

臺灣大學學術期刊資料庫

公鍘侄》成功演出，協成昌遂與劇團接洽編創泰語潮劇包公戲，固定每週在沖九電視臺播出，據莊美隆回憶，通常每月至電視臺錄影一次，每部戲的劇幅約三至四小時，剪成每集45分鐘，再插入廣告，可播映三或五次，大抵一個月有一部新的包公戲，協成昌公司贊助每部戲25萬銖，對商業演出虧本的泰中潮劇團而言，是很大的挹注，這些泰語劇目，一般不在新杭州戲院演出，因爲觀衆是來看潮劇的，除非排練電視台劇目的時間不足，有時也會在戲院彩排，作爲演出的一部份。[30]當時「泰語潮劇」的名稱尚不普遍，協成昌贊助包公戲在沖九電視台播出，報端亦稱爲「潮式泰語劇」。[31]

自1982年8月至1984年8月，整整兩年，約有二十部包公戲，先將目前報端所見的十餘部泰語潮劇包公戲劇目，依上演／播映時間，臚列如下：首部在電視台拍攝之《秦香蓮》（包公斬駙馬、秦香蓮告親夫）、《包公會李后》、《包公審郭槐》、《包公巧破血掌印》、《包公斬皇親》、《包公三勘蝴蝶夢》、《包公巧破鐵釘案》、《包公巧破空印案》、《包公審判合珠案》（掃窗會、王金眞掃紗窗）、《包公坐監》、《奪帥印》、[32]《包公斬張彪》、《包公巧破珊瑚案》、《包公審烏盆》等。再就莊美隆記憶所及，尚有以下劇碼：《包公出世》上下集、《靈猴報恩》、《打蠻駕》、《斬龐昱》、《包公斬曹國舅》、《包公審烏驢》等，[33]多數劇目都以包公審案爲主，題材集中。

這些劇目，除了《包公出世》，都是一場即可演完的全連戲，與泰中潮劇團當時在新杭州戲院經常推出的長連戲不同，是因應電視台的拍攝需求，逐步累積的泰語潮劇劇目。協成昌的贊助合作，於泰語潮劇的重要性，在於透過電視傳播，乘著包公的名氣，進入收看電視節目的家家戶戶，爲時兩年，快速累積知名度及觀衆，同時提振包公洗衣粉的銷售量及泰語潮劇的能演劇目，雖然限於包公相關劇碼，但因爲馬鐵城優異的演技，各種案件的曲折驚險，觀衆看來津津有

30 莊美隆口述，2022年8月10日。1982年的25萬銖，相當於現在的一二百萬，而泰銖與台幣的匯率相近。

31 如佚名：〈包公洗衣粉贊助及推薦 「包公斬駙馬」 四日晚沖九最後節目映〉，〔泰〕《世界日報》，1982年9月1日，第8版。系列節目多以「潮式泰語劇」稱呼。

32 按，因西夏犯境，宋仁宗擺開校場，奪帥印者爲楊文廣，此劇與包公有關，主要在包公奏報軍情，並勸穆桂英接掌印信、掛帥出征。佚名：〈協成昌代理包公洗衣粉 贊助推薦泰語劇 電視片集奪帥印 五日起九點半在沖九放映〉，〔泰〕《世界日報》，1984年6月2日，第8版。

33 莊美隆口述，2022年10月7日。

臺灣大學學術期刊資料庫

味。華文報紙對於泰語潮劇的關注，也不僅止於御前演出那一次，偶爾可見談論，諸如：1983年《新中原報》，認爲用泰語演唱的潮州戲，因爲沒有語言隔閡，老少咸宜，道地泰人與華裔觀眾都被吸引，成功爲日漸式微的潮州戲注入新血並發揚光大，並希望未來多介紹中國古典小說等有意義的故事；[34]又如1984年《星暹日報》，雖然重點在推崇協成昌公司及董事長李興添的卓越見識，將泰語潮劇推上螢幕，但從佳譽如潮，可見泰語潮劇是順應潮流發展，有其實際需要，且成功透過泰語，將潮劇介紹給泰國人民。[35]

在莊美隆費心編創、馬鐵城生動演繹下，連續兩年在電視播出泰語潮劇包公戲，不僅成爲泰中潮劇團的重要招牌，也奠定泰語潮劇多是包公戲的重要印象，而兩年累積的約二十種劇目，則使泰語潮劇能夠眞正成立，順勢成爲融會潮州地方戲曲、日常泰語溝通、商業品牌行銷、電視節目播映的綜合體，追捧風行之際，這股風潮不僅在文藝界，也滲入傳統的酬神戲曲演出。根據莊美隆的說法，一度酬神戲曲也風行泰語潮劇，甚至有比較高的戲金，這些電視播映的包公戲，電視台擁有約10年的版權，不能在戲院上演，但爲了推廣，即使其他劇團上演，也不提告侵權。[36]不過，酬神戲曲風行泰語潮劇，可能只是泰中潮劇團一時風潮，近年狀況又有不同，留待下文討論。

1984年8月之後，協成昌不再贊助播出包公戲，莊美隆經營旅行社、赴馬來西亞籌辦美華歌舞團，暫時離開泰國潮劇圈，泰語潮劇沉寂十多年。

二、泰語潮劇的發展及其內涵

泰語潮劇消歇十多年後，直至約1996年，莊美隆以藝名「明波巴（泰文：เม้ง.ป.ปลา）」拍攝一則珍惜食魚的廣告，[37]1999年漸漸成爲觀眾熟悉的明星，在2000年又重新組織籌劃泰中戲劇藝術學會的活動，並於2001年成立「明波巴藝術團」，希望以明星名氣推動泰語潮劇等相關藝術表演。

34 佚名：〈談泰語演唱的潮劇〉，〔泰〕《中原日報》，1983年3月15日，第20版。

35 佚名：〈泰語潮劇產生和成功演出 以及搬上螢幕 是潮劇藝術創舉〉，《星暹日報》，1984年3月9日，第3版。

36 莊美隆口述，2022年8月10日。

37 明波巴（เม้ง.ป.ปลา）等演出：珍惜食魚廣告，https://www.youtube.com/watch?v=DjS-A60q_rs。

臺灣大學學術期刊資料庫

以下先討論泰語潮劇的新受眾，次討論泰語潮劇創作的題材與音樂概況，再討論「優泰劇」的名稱。這些演出，雖然仍以莊美隆及其參與的泰中潮劇團、明波巴藝術團最受矚目，但近年青囊玉樓春（泰文：**แช ลัง เง็ก เล่า ชุน**，團長吳桂德）、賽榮豐（泰文：**ไซ่ย่งฮง**，團長江佩君），這兩個泰國當前數一數二的潮劇團，不僅演員陣容龐大，臺下亦是觀眾成群，他們也在酬神、官方或大學活動演出泰語潮劇。

（一）泰語潮劇的新受眾與新場域

相較於此前泰語潮劇（後稱優泰劇）以電視觀眾爲主，偶然有些神廟劇場；本節所謂新受眾，主要指參與皇室、官方、大學的活動，以及與此相應的演出場域，甚至包括創意或推廣活動，可見其當代適應及創新。

1、皇家儀式或官方活動

在泰國數十個潮劇團中，泰中潮劇團能夠蒙公主賜觀，並獲邀參與官方盛典，除了泰語潮劇以官方語言泰語演出，受眾較廣，華族色彩強烈的戲曲形式，允爲中泰一家親的具體表現；更與泰中潮劇團有限公司獨特的身份有關，除了是1980年代唯一常駐曼谷耀華力路戲院演出的潮劇團之外，又有新型組織董事局，號召籌劃者，均爲僑社碩彥，[38]交遊廣闊，具有較高的社會地位，且泰中戲劇藝術學會，又爲教育部正式批准註冊的合法社團，有正式的理事會組織。[39]此皆與往來城市與山巴[40]演出酬神戲，與神廟理事會交陪的傳統潮劇團不同，僑領與商界、僑社的良好關係，乃至擁有話語權，皆有助於提高泰語潮劇的能見度。

本節討論與皇室或官方活動關係密切的泰語潮劇演出，早在1982年，泰中潮劇團3月23日首演《包公鍘侄》後，8月17日，在新杭州戲院義演泰語潮劇《包公斬陳世美》，爲拍貼公主贊助之玫瑰宮學校擴建籌措經費，廣邀泰國長官、僑團首領、社會名流前往欣賞；[41]12月4至5日，獲最高統帥部邀請，參與皇上萬壽節

38 佚名：〈泰中潮劇團有限公司 定期本月廿三日 新杭州公開演出〉，〔泰〕《世界日報》，1982年1月9日，第8版。

39 佚名：〈泰中戲劇藝術學會 獲當局批准註冊〉，〔泰〕《世界日報》，1982年4月30日，第8版。

40 山巴，源自潮州方言，意指鄉間，至今泰國潮州人口語中仍經常使用。

41 佚名：〈杭州戲院泰中潮劇團 明晚舉行義演 包公斬陳世美 全用泰語對白演出〉，〔泰〕

臺灣大學學術期刊資料庫

慶典，在五世皇紀念御像廣場舉行盛大義演，推出泰語潮劇《包公》及《八仙賀壽》。[42]1987年，泰中潮劇團在國家劇院慈善獻演泰語潮劇《忠烈楊家將》，[43]蒙御代表皇儲殿下賜觀。[44]可見泰語潮劇贏得皇室／官方的喜愛，演出場域也從劇場拓展到廣場，即使不如電視製播泰語潮劇密集，但只要登場，皆是盛事。

近年演出泰語潮劇較具開創者，則是莊美隆領導之明波巴藝術團、吳桂德（Thirapatnon Anankawin）領導之青囊玉樓春潮劇團，以下分類舉例：

（1）編創新戲頌揚皇室

莊美隆1980年代的泰語潮劇，如包公、楊家將，還是潮劇曾經演繹的題材，至2000年之後，爲了應景，選擇華人傳說與歷史題材，藉著編創新戲，與大學合作，頌揚皇室，暨提高泰語潮劇的能見度，也與潮劇的酬神演出場域明顯區隔，將泰語潮劇塑造爲新型態戲劇。

與皇室相關的重要演出，如：（a）2000年，慶祝泰皇七十二聖壽暨慶祝泰中建交廿五週年，在法政大學禮堂演出《大禹治水》，[45]歌頌泰皇蒲美蓬治理曼谷水患之德政，施琳通公主賜觀揭幕演出。[46]（b）約2004年，祝賀詩麗吉皇后壽辰，在華僑崇聖大學教學並演出《長孫皇后》，借唐太宗長孫皇后之賢德，頌揚詩麗吉皇后。[47]（c）2015年，慶祝施琳通公主六十懿壽，在朱拉隆功大學劇院演出《八仙賀壽》，[48]蒙公主賜觀。此版《八仙賀壽》編創甚多，劇幅拉長、援引公主詩作、融入泰國風情，詳下文討論。（d）2024年，崇慶泰皇七十二

《世界日報》，1982年8月16日，第8版。

42 佚名：〈泰中潮劇團榮獲邀請　以泰語對白潮劇包公及八仙賀壽慶萬壽節〉，〔泰〕《新中原周報》，1982年12月5日，第6版。

43 按，《忠烈楊家將》由泰中潮劇團四位主創人員共同完成，並非莊美隆編導，因當時莊已經離開劇團，據莊美隆口述，2022年10月8日。

44 陳一平總編，泰國潮劇代表團演出委員會編：《泰國潮劇代表團赴中國廣州參加潮劇國際文化節演出特刊》（泰國：泰國潮劇代表團演出委員會，2006 年），頁97。轉引自張長虹：〈潮州方言．潮調．泰語——關於泰語潮劇的本體研究〉，《藝苑》2011年第2期，頁42、46。

45 《大禹治水》演出選段，https://www.youtube.com/watch?v=t029YgyIblo。

46 《大禹治水》與泰國法政大學藝術系、泰中戲劇藝術促進會合作，2000年6月30日至7月2日演出。佚名：〈蒙寵拍貼公主殿下駕臨賜觀賞　泰語潮劇《大禹治水》譽滿京華〉，〔泰〕《新中原報》，2000年7月6日，版次不詳。

47 莊美隆口述，2023年2月5日。該劇目前尚未提供其他劇團演出。

48 按，據莊美隆致贈的華語劇本，該場賀壽演出由泰國漢語教師學會、朱拉隆功大學文學院、泰國開泰銀行、泰國中央中文電視台（TCCTV）聯合主辦。

臺灣大學學術期刊資料庫

聖壽晚宴，由機構首長、企業家擔任名譽演員，共同演出《八仙賀壽》，另有《二十四孝—漢文帝嚐藥》、《花木蘭替父從軍》，重要性在於泰語潮劇42年來首度蒙皇上與皇后駕臨欣賞，是泰國華人難得的機緣。[49]

（2）官方邀約特別製作

泰語潮劇（優泰劇）作爲中／泰跨文化的新型戲劇及當代創作，同時獲得泰國官方及中國官方的重視，劇目可長可短，在編創上更具彈性：

2017年12月17日，泰國潮劇公會[50]應泰國總理辦事處邀請，在暹羅博物館第七屆「博物館之夜」，演出泰語潮劇《花木蘭》，以青囊玉樓春潮劇團[51]爲班底，由副總理頌奇博士的夫人阿努叻差妮助理教授，扮演女主角木蘭。[52]泰國名流主演整場泰語潮劇，較諸華人領袖合作演出《八仙賀壽》，更具話題性，也見改唱泰語之後，泰族人易於親近華族表演藝術。

2019年1月12日，明波巴藝術團獲泰國文化部文化促進廳邀請，參與「愛的溫馨，驅除寒冷」大型傳統文化演出盛會，在曼谷皇宮野虎坪大舞臺演出泰語潮劇《包公鍘侄》、潮劇《桃花過渡》及中泰歌曲數首。[53]這場演出勝會，並未獨厚泰語，但戶外演出聚集的觀眾，遠超越室內劇場的人數。

2023年1月30日（農曆正月初九），明波巴藝術團應曼谷中國文化中心之邀，在「2023歡樂春節：京劇《龍鳳呈祥》展演暨中泰戲曲對話」，上演最新編

---

49 詳細報導見〈泰女企聯合會隆重舉辦《崇慶皇上72聖壽晚宴》〉，〔泰〕《世界日報》2024年8月29日，http://www.udnbkk.com/article-367210-1.html；與皇上、皇后大合照見〈皇上陛下偕皇后殿下駕莅主持崇慶聖壽晚宴〉，〔泰〕《亞洲日報》，2024年8月27日，第A1版，雖見演員裝扮，但圖說著重企業家；優泰劇首度御前展演，爲筆者向莊美隆求證，莊美隆口述，2024年8月29日。

50 潮州會館轄下的「泰國潮劇公會」，是在文化部長威拉．洛樸乍納叻的協助下註冊成立，每年提供100萬銖的經費，目的是弘揚潮州文化。詳見潮州會館：〈潮州會館轄下潮劇公會正式揭牌〉，〔泰〕《世界日報》，2019年9月16日，http://www.udnbkk.com/article-285789-1.html。目前主要運籌者爲青囊玉樓春潮劇團團長吳桂德。

51 《花木蘭》是青囊玉樓春常演劇目之一，由塔旺西卡科索爾（泰文：ถาวร สิกขโกศ）編劇，團長吳桂德編曲，女主角慣例是由團長夫人陳雪雲飾演。陳雪雲口述，2023年8月10日。按，陳雪雲爲青囊玉樓春團長吳桂德之夫人，福建雲霄人，雖在中國出生與習藝，2003年首度赴泰演出，2017年起在青囊玉樓春演出。

52 佚名：〈泰國潮劇公會成功演出泰語潮劇『花木蘭』〉，泰國潮州會館圖片新聞，http://www.tiochewth.org/index.php?langtype=cn&pageid=cn_14&add=view&id=492。

53 佚名：〈明波巴藝術團泰語潮劇12日獻演〉，〔泰〕《世界日報》，2019年1月9日，http://www.udnbkk.com/article-271361-1.html。

臺灣大學學術期刊資料庫

創的優泰劇《桃花過渡》，精簡後的劇幅約10分鐘，僅桃花與渡伯兩位人物，可靈活在各式活動演出。現場安排體驗活動，吸引許多年輕人輪番上場學習戲曲身段。[54]

2、大學推廣活動

舉近年數例，以見大學不僅作爲泰語潮劇受衆，甚至有學生參與演出，乃至以（泰語）潮劇作爲創意發想：

（1）戲劇演出

2022年10月31日格樂大學（泰文：มหาวิทยาลัยเกริก，英文：Krirk University）舉辦「中華優秀文化海外傳播與影響力文化與文明論壇」，除了劉麗芳教授在報告「中華傳統文化在泰國的演變與融合」，提及泰語演唱潮州戲是本土化的鮮明例證之外，還邀請明波巴藝術團演出泰語潮劇《趙子龍救阿斗》及《包公會李后》選段。[55]

2022年泰國商會大學（泰文：มหาวิทยาลัยหอการค้าไทย，英文：University of the Thai Chamber of Commerce）舉辦第二屆「中國智能與交流高企管理項目」，在8月16日，先舉辦「戲劇文化：中華輝煌文明史的縮影」演講，由劉麗芳、莊美隆主講，並安排體驗活動；[56]最終在11月29日的結業典禮上，由學員著裝演出優泰劇《狀元夫人京城會》，飾演狀元的是商業部次長汶耶立．加拉耶納立。[57]至2024年11月5日，該班在第四屆結業典禮演出優泰劇《八仙》。[58]

54 按，莊美隆先生邀請筆者赴現場欣賞，這個活動連線北京與曼谷視訊舉行，但曼谷端的僅有現場。

55 論壇報導及照片可見佚名：〈泰國格樂大學「文化與文明論壇」舉辦—中華文化海外傳播與影響力主題研討會〉，https://news.tom.com/202211/4508765229.html，演出劇目則是筆者根據照片向莊美隆先生求證，莊美隆口述，2023年8月11日。

56 8月份的活動筆者到場聽講；由演員著裝示範孔子、孫武、孔明、包青天、岳飛等人物登場，學員分組演習。

57 演出報導及照片則見佚名：〈泰國商會大學——北語曼谷學院（BLCU）第二屆中國智能與交流高企管理班（TEPCIAN-2）隆重舉行結業典禮〉，〔泰〕《亞洲日報》，2022年12月16日，第1版。

58 〈八仙〉以泰語說白，並未唱曲，據莊美隆口述，2025年5月4日。劇照可見佚名：〈พิธีมอบวุฒิบัตรแก่ผู้สำเร็จการศึกษาหลักสูตรผู้บริหารระดับสูงด้านองค์ความรู้และความร่วมมือทางธุรกิจจีน รุ่นที่ 4（第四屆中國智能與交流高企管理項目結業典禮）〉，UTCC（泰國商會大學），https://www.utcc.ac.th/tepcain/。

臺灣大學學術期刊資料庫

2023年2月1日，瑪希敦大學（泰文：มหาวิทยาลัยมหิดล，英文：Mahidol University）藝術中心在華人新年期間，邀請莊美隆短講介紹潮劇及優泰劇，並由賽榮豐潮劇團演出扮仙戲《八仙》（潮語）、《包公鏟陳世美》（優泰劇），其中何仙姑由瑪希敦大學的老師扮演、開封府衙役則有學生參與，共同演出。[59]

2024年5月26日，泰語潮劇誕生42週年的慶典，於商會大學大禮堂隆重登場，長期支持優泰劇的洪百川擔任慶典主席，丘陳淑卿擔任慶典榮譽主席，優泰劇演出創始劇目《包公鏟侄》，另有《大禹治水》。慶典包括與中國戲曲學院簽訂合作備忘錄（MOU），並舉辦座談會，共謀優泰劇的後續發展。[60]

（2）活動創意

2022年1月23日朱拉隆功大學（泰文：จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย，英文：Chulalongkorn University）商場藝術公園開幕，莊美隆指導藝術學院的學生演出，以眾仙遊賞花園，帶來祥瑞之氣喜慶開場，參與演出的學生皆非華裔，以泰語唱唸，穿著中國戲曲服飾，演者、觀者亦興味盎然。[61]

2023年2月4至6日，青囊玉樓春潮劇團參與詩納卡寧威洛大學（泰文：มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ，英文：Srinakharinwirot University）的「2023曼谷設計週」的「Z世代的華人戲曲服裝」展覽，於唐人街一帶的萬金福壽壇舉行，此前劇團提供戲服作爲學生設計服裝的靈感，[62]現場展出近二十套學生設計的作品，並陳列華人戲曲簡易展板。饒富興味的是，這場展覽選在華人新年期間，其中三個晚上還有演出：每晚先扮仙（潮語），再演一齣泰語潮劇，分別是：《包公鏟侄》、《包公鏟陳世美》、《包公會李后》，雖然劇幅較一般酬神戲短，且以泰語潮劇作爲正戲，但臺下確實有些年輕觀眾，流連於眞實的戲曲演出，臺上傳統戲曲服裝與臺下融入戲服元素的時尚服裝相互輝映，傳統神廟空間與時尚設計展示，異質結合，主辦者期待成就戲曲的某種復興。

華人色彩及音響鮮明的潮劇表演，畢竟是泰國的部分文化內涵，相較於神

59 筆者現場觀看。

60 〈《泰國優泰劇》誕生42週年慶典 26日登場〉，〔泰〕《星暹日報》，2024年5月20日，第A8版；並據莊美隆提供之節目單。在長達六小時的慶典活動中，共有12個節目，包括優泰劇、潮劇、京劇、中泰語朗誦施琳通公主詩作等，猶如一場戲曲盛會。

61 可見泰國公共電視台（Thai PBS）一段3分鐘的報導，https://www.youtube.com/watch?v=j6Frm-u7meE。

62 陳雪雲口述，2023年2月3日。筆者觀賞其中2月4日的演出，並參考展板說明，劇目規劃則蒙陳雪雲告知。

臺灣大學學術期刊資料庫

廟、商業劇場主要爲華人受衆，泰語潮劇以國家語言作爲舞臺語言，在皇室及官方活動登場，乃至進入大學傳播，除了劇團登臺，更指導學生參與演出，且在演出之外，嘗試戲曲元素的創意呈現，不僅開發新的表演場域，更能夠觸及非華裔的新觀衆，並具有向皇室致敬的儀式新猷。

（二）泰語潮劇的題材與音樂概況

1、題材

上一節例舉泰語潮劇在皇室／官方活動及大學推廣演出，可見泰語潮劇的受衆層面較寬，較諸酬神戲以信衆、戲迷爲主來得多樣。而本節將縱覽所知各團能夠演出的泰語潮劇劇目題材，無論是在官方、大學、酬神等場合演出，以見題材偏重。

莊美隆自1982年以來創作的泰語潮劇作品，劇本爲共同創作（先寫中文，再譯爲泰語），音樂則多蒙獨創，因包公洗衣粉贊助製播電視劇集，遂以包公系列最多，其中《包公鋤佞》、《（包公鋤）陳世美》、《包公會李后》的音樂，尤爲得意之作，[63]其他尚有爲法政大學編寫《大禹治水》，爲華僑崇聖大學編寫《趙子龍救阿斗》、《長孫皇后》，爲朱拉隆功大學編寫《八仙賀壽》，爲明波巴藝術團編寫《花木蘭》、《濟公》、《廿四孝》及現代戲《許興祥》、《上海灘》等，爲各院校及商場演出，[64]最新的作品，則是《桃花過渡》。這些作品，除了電視劇每部合計三至四小時，劇場演出近兩小時，有些較短，如《包公鋤佞》、《包公會李后》皆不到一小時，《桃花過渡》則不到二十分鐘，莊美隆認爲戲做長了，觀衆未必喜歡，劇幅短，減少唱段的數量及長度，則容易因應學校、商場等活動的演出需求，年輕人也能夠接受。[65]

而其他能夠演出泰語潮劇的劇團，演出場合以酬神戲爲主，諸如賽榮豐的泰語潮劇，全是包公戲：《包公鋤佞》、《包公鋤陳世美》、《包公賠情》、《包公會李后》、《包公審烏盆》。[66]而青囊玉樓春的泰語潮劇劇目，除了上述

63 莊美隆口述，2023年2月5日。

64 莊美隆口述，2022年10月8日，《八仙賀壽》爲筆者補入。

65 莊美隆口述，2023年2月5日。

66 何桂生口述，2023年2月9日。按，何桂生來自福建東山，在中國成長及習藝，但長年在泰國賽榮豐潮劇團演出。

臺灣大學學術期刊資料庫

五種包公戲之外，尚有：《花木蘭出征》、《孫悟空大鬧東海》、《孫悟空大鬧天宮》，最新的孫悟空系列，由團長吳桂德編劇編曲，[67]都是熱鬧且帶武打的劇碼，不僅故事出自中國小說《西遊記》，也是中國戲曲的流行劇目，且泰國傳統文化盛行改編自印度史詩《羅摩衍那》（英文：Ramayana）的《拉瑪堅》（泰文：**รามเกียรติ์**，英文：Ramakian），其中有神猴哈努曼（英文：Hanuman）的各種決鬥，泰語潮劇搬演潑猴孫悟空的劇碼，頗能引起觀眾興致，在酬神潮劇的加插段落或是政府部門主辦的活動，經常登場。

又有新怡梨興的樂師劉振慶，他受到莊美隆創作啓發，也嘗試將潮劇劇目移植爲泰語，已經上演的泰語潮劇作品如《柴房會》、《狄光耀》、《封神榜》等，已有多年，如老青囊玉樓春經常演出，又從泰語的相關節目，如三國電視連續劇，獲致故事框架，完成《霸王別姬》、《華容道》、《呂布戲貂蟬》的編劇、譜曲，但尚未演出，[68]個人創作泰語潮劇的數量、題材，亦頗豐富。

是以目前泰語潮劇的題材，主要取自華人傳說故事、歷史演繹，包公系列，因電視劇而在泰國家喻戶曉，且包文正黑臉的舞臺形象鮮明，很能引起觀眾共感，酬神戲的包公系列，多是根據莊美隆創作的本子調整，各團有飾演包公的烏淨演員，但亦可能特邀泰國最出色的包公飾演者馬陳榮，他是1982至1984年間，泰中潮劇團飾演包公的馬鐵城之哲嗣。雖然莊美隆曾想編創泰國著名女鬼娜娜（泰文：**แม่นากพระโขนง**，直譯爲娜娜帕卡農，簡稱Mae Nak或Nang Nak，直譯爲娜娜）的故事，讓泰語潮劇做更爲在地化的演出，但尚未實現。

2、音樂

泰語潮劇除了從潮語轉換爲泰語之外，更關鍵的，乃是戲曲音樂的創作，而新編曲調與潮劇音樂的關聯，涉及泰語潮劇的發展，將以莊美隆、劉振慶的創作思考，說明差異。

張長虹曾舉《包公鏟侄》唱詞，討論泰語聲調，並引述泰國法政大學梅蒂·克榮凱（Medhi Krongkaew）的說法，認爲將潮劇譯爲泰語潮劇，有兩大難點，

---

[67] 陳雪雲口述，2023年8月14日、2026年1月14日。另在2019年疫情期間，因防疫宣導需求，有相應的泰語作品。

[68] 劉振慶（泰文：**พีระ นุชกลาง**，1961年生），泰國東北佬族人，幼時因興趣而進入戲班學習。能以潮語對談，是目前新怡梨興除了經營者吳桂枝之外，唯一能寫漢字者，劇團水牌的演出劇目，通常由他書寫。據劉振慶口述，2022年8月8日。

臺灣大學學術期刊資料庫

一是如何準確譯爲押韻的泰國詩化語言、二是如何契合潮調；並以《大禹治水》爲例，舉劇中第五幕，運用潮劇輕六調、重六調、活五調調式的三段唱腔局部，說明情感眞摯、旋律動人，且獲得施琳通公主讚賞。[69]張長虹討論的是莊美隆1982、2000年的創作，以下筆者將以2015年的《八仙賀壽》及近年訪談，討論莊美隆近期對泰語潮劇音樂創作的思考。

在朱拉隆功大學劇院演出的泰語潮劇（優泰戲曲）[70]《八仙賀壽》，主要編劇作曲，仍爲莊美隆，但其劇幅，並非僅有八仙登場向王母娘娘賀壽，以扮仙戲祝賀公主壽辰，就熱鬧場面而言，除了八仙，還有七仙女、牛郎、孫悟空及二郎神、天將，另有來自香港說粵語的黃大仙、來自潮汕說潮語的媽祖，又有金獅隊、舞蹈團等，以及泰語潮劇才有的東北伯公，眾仙在往西天向王母娘娘拜壽前，先至東北參加豐收慶典，呈現中泰交融的一面。這部戲的音樂還融入了黃梅戲《天仙配》「樹上的鳥兒成雙對，綠水青山帶笑顏」等的部分唱腔，待泰國東北伯公登場，還唱東北的民間曲調磨喃（泰文：หมอลำ，英文轉寫：Molam）、公主詠頌丹（泰文：ส้มตำ，英文轉寫：Somtum）的詩歌、廟會慶典中則呈現潮劇等戲曲選段，[71]乃至劇末呂洞賓舞劍祝壽，配以黃飛鴻電影所用〈將軍令〉的國樂主旋律等，[72]一派慶典活動的熱鬧繽紛，音樂多元，蘊含中泰一家親、東北地區和樂豐饒的景象，最後王母娘娘賜仙桃，令眾仙向公主拜壽，最後則演奏頌揚泰國皇室的〈頌聖歌〉（泰文：เพลงสรรเสริญพระบารมี，英文轉寫：Sansoen Phra Barami）。

莊美隆創作音樂，早期仍可見從潮劇轉化而出，主要是1982至1984年間，頻繁拍攝包公系列電視劇集，偶或套用潮劇音樂，有其方便之處。[73]即使2000年的

69 張長虹：《移民族群藝術及其身份：泰國潮劇研究》，頁63-70。按，張長虹：〈潮州方言．潮調．泰語——關於泰語潮劇的本體研究〉，頁42-44，亦有部分內容，但專書的部分譜例較豐富。

70 「優泰戲曲」據劇本封面標示，莊美隆：《八仙賀壽》（華語劇本），莊美隆藏。

71 據《八仙賀壽》（華語劇本），黃梅戲唱段，見頁19、東北伯公唱段，見頁30、公主懿作，見頁31。「頌丹」爲涼拌青木瓜，見莊美隆：《八仙賀壽》（華語劇本），莊美隆藏。

72 該段未在劇本呈現，據《八仙賀壽》演出，https://www.youtube.com/watch?v=eh52j3k2STc、https://www.youtube.com/watch?v=EBHtw-XbFtI。按，黃飛鴻電影所用〈將軍令〉主旋律，雖以國樂演奏，但與國樂團演奏彭修文或顧冠仁編曲之器樂曲不同，以齊奏爲主。

73 莊美隆口述，2023年2月5日。

臺灣大學學術期刊資料庫

《大禹治水》，雖加入泰國傳統樂器木琴爲伴奏樂器，但莊美隆當年受訪時仍表示「堅持使用傳統戲劇服裝和潮樂，結合泰語音律譜曲，創作出全新的舞臺戲劇形式」，[74]尚強調「潮樂」的淵源；但至2015年的《八仙賀壽》，創作劇本時，並未特別標示曲調，又依需求援引中泰其他音樂曲調進入，希望豐富音樂內涵。

筆者綜合近三年訪問莊美隆先生的經驗，認爲他對泰語潮劇（優泰劇）[75]的音樂設想，與早年不同，創作比例較高，既不限於潮劇，其他劇種諸如黃梅戲的音樂，好聽動人不妨加入，其餘唱腔，就根據腦中的音樂素材來構思。雖然多數使用潮劇的樂器，但也不是照搬，文場未必用音色特殊，但比較尖銳的頭弦主奏，椰胡的音色溫潤柔和，更是好聽，武場即使有潮州鑼鼓樂器，如深波（又稱高邊大鑼），目的是以打擊樂器烘托氣氛，未必用其鑼鼓點子，還可視需要選用外江戲較爲高音的蘇鑼，甚至京鑼、京鼓，音樂及唱腔，更不可能全部根據潮劇而來；潮州音樂非平均律的特色調式，也無須保留，潮腔潮韻不再是重點，只有「活五」調式，因與泰語協調，故保留，但也不用傳統活五旋律了，潮劇運腔的滑音，雖然常有悲戚之意，但極爲美聽，則可適度運用，類此，亦可借用潮劇行腔轉韻及拖腔的技巧。簡而言之，泰語潮劇的音樂廣泛取材，唱腔旋律更多的是創作，潮劇只是部分元素，各劇目運用多寡，則視需求而定。

新作不僅潮劇唱腔減少，演出的歌唱性亦見縮減，以2024年崇慶泰皇72聖壽晚宴演出的三段節目爲例，[76]雖然50分鐘左右的表演，考量時間，難免有些刪節，唱段不僅少，且難以算是演出重點：〈八仙賀壽〉將近5分鐘，主要是八仙逐一登場賀壽，僅有說白。改編自〈二十四孝．漢文帝親嚐湯藥〉的節目，長約25分鐘，只有三段唱，分別是大臣登場的四句唱（共50秒）、皇帝登場的四句唱（共40秒）、太后登場的六句唱接皇后登場的四句唱（兩者共100秒），用途在敘事，人物之間並未以唱段表現情緒糾葛或表白心事；〈花木蘭代父從軍〉亦是如此，花家女眷登場、花父返家、木蘭男裝登場時，都有唱段，主要套用黃梅調電影的熟悉樂句，合計將近180秒，莊美隆累積四十餘年創作泰語唱腔的經驗，這些唱段雖是用泰語演唱，但樂句相當清晰，多數選用音節數較短的泰語詞彙，

74 洪林：〈潮州文化融入泰國社會初探〉，〔泰〕《泰中學刊》，2004年。轉引自吳慧娟：〈音樂文化詩學視角下的泰語潮劇與文化認同〉，《音樂藝術》2019年3期，頁85。

75 莊美隆言談之間，泰語潮劇、優泰劇都會使用，關於優泰劇的名稱，詳見下文討論。

76 莊美隆等：「崇慶泰皇72聖壽」晚宴演出錄影，https://www.youtube.com/watch?v=Yp1j7Yjqom0。

臺灣大學學術期刊資料庫

與原本華語唱腔的字、音搭配形式較爲接近；雖然少了戲曲載歌載舞的特色，但鋪墊人物登場及烘托情緒的配樂，全劇幾未停歇，鑼鼓進入、銜接唱段，不用潮劇頭弦、少用大鑼大鼓，淡化潮劇色彩，整體推進流暢自然，和諧而不嘈雜。

相較於創作意識強烈的莊美隆，希望泰語潮劇不只是潮劇音樂，甚至不需要潮州風味；另一位泰語潮劇創作者劉振慶，主要是將語言改爲泰語，強調要維持潮州音樂的押韻及曲調風格，不能「出潮」，如《華容道》開頭的散板音樂「56 1 65 3 56 1 65 3」，是出自短的潮州絃詩，[77]偶然取用其他音樂元素，目的在調劑。劉振慶除了在潮劇的基礎上改易爲泰語，因其作品主要在酬神戲演出，觀眾喜歡看武戲，圖個熱鬧，唱腔部分也多是節奏明快，字少腔簡，不是特別講究，直接取用現成潮劇音樂套改，實屬簡便易行。

（三）「優泰劇」名稱的思考與辨析

雖然1982年《包公鏟侄》首度登場，莊美隆接受華文報紙訪問時，稱其爲「泰語潮劇」，此後成爲華文報導常見的稱呼，且至今不輟，但近年[78]莊美隆主張應將泰語演出的中國戲曲，根據拍貼公主當年的泰語稱呼「จิวไทย」（英文轉寫：Ngio Thai），直譯爲「優泰」，並加上「劇」字，定名「優泰劇」，取代泰語潮劇的舊稱。雖然優泰劇的創作，於莊美隆而言，亦屬某種策略，他對潮語的熟悉更勝泰語，但既然是在泰國，純做潮劇，不容易超越中國潮州原鄉，遂另出機杼，創作優泰劇，避免與潮劇做比較，遂能開創新局，贏得關注。

以下分從「泰語」及「潮劇」，闡釋莊美隆的創作思考：就「泰語」而言，不僅將舞臺語言由潮語改爲泰語，也由此拓展了戲劇的受眾乃至定位，使用泰語的，除了潮州及其他華裔，更包括泰國主要的泰族，因使用國家語言，觀眾得以大幅擴展，甚至上達皇室，有望成爲泰國皇家孔劇（泰文：โขน，英文：Khon）、民間戲劇梨伽（泰文：ลิเก，英文：Lige(Likay)）之外的泰國新型態戲

77 劉振慶：《華容道》（三國志泰語），劉振慶藏。劉振慶口述，2022年8月10日。

78 「優泰劇」之名出現的具體時間，難以考察，上舉2015年《八仙賀壽》中文劇本封面，標示「泰語潮劇（優泰戲曲）」，至遲筆者2019年首次訪問莊美隆先生，即已聽聞此名。莊先生在2021年以前，泰語潮劇、優泰劇的名稱，言談中都會出現，可並行或互相補充，但至2022年初，則明確希望稱呼優泰劇，不再稱泰語潮劇，以免與潮劇混淆。2023年2月5日，筆者訪談時，提及1980年代的作品，若仍按舊稱泰語潮劇，2000年之後的作品，因音樂創作幅度更大，再稱優泰劇，也可見遞進發展的過程，但莊先生認爲最多只能以「優泰劇（前稱泰語潮劇）」補述，優泰劇或可稱「泰國優泰戲曲」，以利認識。

臺灣大學學術期刊資料庫

劇。再就莊美隆對「潮劇」的思考而言，「優泰劇」雖然源自潮劇，但近來莊美隆並不在意與潮劇的關聯，而「尋求豐富這個劇種的表演形式和旋律特色及劇目內容，包括將從全音程音階改爲十二平均律。」[79]亦即希望優泰劇成爲自具特色的獨立劇種，雖然使用潮州音樂的樂器，但潮樂鮮明的調式，如輕三六調、重三六調、輕三重六調等，也無需沿用。是以，在命名意識上，雖然問世之際初名「泰語潮劇」，但新名「優泰劇」，不僅名稱上不再與潮劇牽連，實質內涵亦可吸收其他劇種元素，在創作上更具發揮空間，成爲「以中國戲曲表演形式，用泰語唱唸的新型態劇種。」[80]此處的劇種，只能是寬泛的概念，強調相對於潮劇的獨立意味，難以用戲曲理論的劇種概念衡量，[81]畢竟，其劇本體製、音樂聲腔已然自由化，如《八仙賀壽》使用黃梅戲、泰國磨喃，不僅是插曲，而是希望融入整體音樂，創作極富彈性，並不強調聲腔需具備共同的音樂素材。爲清眉目，將「泰語潮劇」及「優泰劇」製表示意如下：

名稱	華語：泰語潮劇 泰語：จ๋วไทย（Ngio Thai）	華語：優泰劇 泰語：จ๋วไทย（Ngio Thai）
舞臺語言	唱、唸皆爲泰語	唱、唸皆爲泰語
音樂特色	多使用潮劇音樂、鑼鼓	融會中、泰多種音樂 形塑新的泰國劇種
名稱出現的時間	始於1982年	可上溯至2000年以後的作品
名稱適用對象	泛稱在潮劇基礎上，改以泰語唱唸的作品；除莊美隆外，尚有其他創作者	莊美隆自稱其創作，視爲專稱

雖然就泰語而言，無論泰語潮劇、優泰劇，都稱爲「จ๋วไทย（Ngio Thai）」，以「จ๋ว（Ngio）」指稱華人戲曲的意涵明確；但就華語而言，「優泰劇」明顯強調作爲泰國戲劇的獨立性，不再依附潮劇。

泰語潮劇並不是以非華族語言作爲戲曲舞臺語言及歌唱的首例。早在1948年，香港華仁書院華仁戲劇社，演出英語粵劇《花木蘭》，已然是說白、曲詞皆

79 莊美隆口述，2022年2月8日。

80 莊美隆口述，2022年2月8日。

81 戲曲劇種的觀念，可參考曾永義：〈論說戲曲〉，收入曾永義：《論說戲曲》（臺北：聯經出版事業公司，1997年），頁239-285。

臺灣大學學術期刊資料庫

用英語，除了唱梆子、皮黃，也穿插小曲、滾花，演出獲得好評。[82]泰語潮劇正式成立的1980年代，也出現英語京劇、印尼語布袋戲（Wayang Potehi）。據孫玫的研究，英語京劇最具代表性者爲魏莉莎（Elizabeth Wichmann-Walcza），能將京劇唱詞譯爲如詩歌一般的英文韻文，又切合原本京劇唱腔，曾執導《鳳還巢》、《玉堂春》等，由美國夏威夷大學戲劇與舞蹈學系學生演出。[83]印尼布袋戲，原本用福建話演出，隨著華人演師的凋零，印尼演師的出現，至遲在1980年代，多數轉以印尼語演出，僅保留福建話的地名、人名等稱呼，以及布袋戲講述的緩慢語氣；[84]實際上的唱曲，就筆者2024年在爪哇島泗水（Surabaya）及三寶壟（Semarang）一帶所見，非常有限，甚至有整場只有說白的，筆者難得聽到一段長達四分鐘的唱曲，所唱當屬京劇【二黃】，沒有改爲印尼語，還是延續湖廣音中州韻，推測是用印尼語標音學下來的，咬字不甚清晰，但樂句很明確。[85]

上述戲曲舞臺語言的變遷，說白全數轉譯爲外語，唱曲則有不同程度的變化：（a）完全維持原本唱段：如福和安的印尼布袋戲，挪用京劇【二黃】湖廣音中州韻唱段，猶如插曲，唱、唸使用不同語言。（b）音樂照舊，改用外語歌唱：如華仁戲劇社的英語粵劇、魏莉莎翻譯的英語京劇、劉振慶創作的泰語潮劇，雖然改用外語，但音樂或者套用原本唱段，或者編寫新唱段，仍屬劇種音樂。（c）創作音樂，改用外語歌唱：如莊美隆創作的優泰劇，雖然發想來自潮劇，但後續創作，不按潮劇音樂作曲，自由創作或融會其他中、泰音樂，即使類似潮劇的段落，亦不用傳統頭弦及鑼鼓點，削弱色彩。

是以莊美隆的眞正企圖，不只是將潮劇的舞臺語言改爲泰語，使更多觀眾能

82 華人戲劇社的演出《花木蘭》的報導及短評，可見佚名：〈別開生面的英語粵劇花木蘭 今晚起一連六晚在華仁書院公演〉，〔港〕《華僑日報》，1948年11月2日，第9頁。另可參考李婉霞：〈英語粵劇—從在佛山祖廟萬福臺的演出說起〉，《佛山科學技術學院學報（社會科學版）》35卷4期（2017年7月），頁5-10，華仁戲劇社演出見頁6。

83 據孫玫：〈回望中國戲曲的跨文化演出〉，見孫玫：《探尋戲曲古今之變》（臺北：文津出版社，2021年），頁175。

84 據蕭翡斐：《印尼「瓦揚」布袋戲（Wayang Potehi）「鳳德軒」廟宇的布袋戲劇團研究》（臺北：國立政治大學中國文學系碩士論文，2010年），「聲音與說話方式」，見頁82-83。此外，蕭翡斐也分享他童年看布袋戲的經驗，1985年在爪哇島岩望（Kota Pasuruan），他還看過說福建話的布袋戲，蕭翡斐口述，2024年10月17日。

85 筆者所見福和安布袋戲演出，爲2024年7月29日在印尼爪哇島圖班（Tuban）關聖廟，該唱段聽起來是【二黃】，用湖廣音中州韻唱，後台所見伴奏樂器，確有京胡、京二胡。感謝華明俊同學共同討論。

臺灣大學學術期刊資料庫

夠聽懂，延續潮劇在泰國的藝術生命，他希望有一個在泰國誕生的戲曲劇種，基底雖出自潮劇，但唱腔及配樂，不再是很少人能聽懂的潮劇，且在燈光設計、舞臺設計及表演調度，更爲講究，期望能帶給觀眾美好的觀劇經驗。這當與莊美隆自年輕時即長期參與1970年代商業潮劇的編創有關，演出新意迭出，方能招徠觀眾買票入場。故優泰劇的發展關鍵，除了上文所談的舞臺語言、音樂創意及演出呈現，另有演出場合，當商業潮劇常駐戲院的榮景不在，無論是爲皇室祝壽、參與官方活動、進入校園推廣、嘗試在商場演出，乃在突破潮劇在泰國最重要且最頻繁的演出場域：神廟劇場，藉由空間及受眾的區隔，以及優泰劇的正式名稱，與源自中國的潮劇明確切割，不是潮劇的泰國化，而是屬於泰國的戲劇。

誠如張長虹從移民族群的身份入手，揭示：「語言藝術是文化認同與國家認同的核心，……作爲泰國公民，他們完成文化身份與政治身份的雙重統一。」且是泰國潮劇本土化的重要表徵，於是：「具有多元化藝術特質的泰國潮劇上升爲國家藝術。」泰語潮劇雖來自移民族群，因使用國家語言，得以上升爲國家藝術，成爲移民族群本土化的融合表現。[86]筆者認爲，以泰國國家語言演出的優泰劇，確實成爲泰國當代藝術的一朵奇葩，但能否成爲代表泰國文化的國家藝術，則尚待觀察。東南亞華人戲曲語言使用涉及的認同問題，石峻山（Josh Stenberg）在討論印尼布袋戲時，也強調其具有華人傳統及印尼傳統的雙重意義，如今在推廣時，更關鍵的是融入當地歷史文化意義，而非華人民族認同。[87]是以，優泰劇及印尼布袋戲因爲舞臺語言變遷而產生的在地混融、國家認同，即使兩者的戲曲的內涵、音樂表現及創作程度並不相同，但因應所在區域的表演實踐及文化意義，俱是戲曲傳播的重要案例。

三、泰國酬神潮劇的泰語應用

雖然優泰劇有其崇高命意，然而，若聚焦其他以泰語作爲舞臺語言的潮劇演出，本節將以與華人民俗密切結合的酬神潮劇，討論所見的泰語應用，展現文化適應與對傳統的堅持。

---

86 引自張長虹：《移民族群藝術及其身份：泰國潮劇研究》，頁198-199。按，該書稱「泰語潮劇」，故引述時沿用。

87 Josh Stenberg, “Wayang poteh: Glove puppets in the expression of Sino-Indonesian identity,” *Journal of Southeast Asian Studies*, vol. 46, no. 3, Oct. 2015, pp. 414-415.

臺灣大學學術期刊資料庫

本節主要依據筆者近年兩度赴泰國考察潮劇的經驗：[88]其一爲2022年8月（農曆七月），爲中元普渡施孤，主要在曼谷市區，另有2天赴泰國中部的素攀武里府（泰文：จังหวัดสุพรรณบุรี，英文：Changwat Suphan Buri），共有12場；其二爲2023年1至2月（農曆正月），以曼谷市區爲主，另有2天赴鄰近曼谷的外府，龍仔厝府（沙沒沙空府，泰文：จังหวัดสมุทรสาคร，英文：Changwat Samut Sakhon）、北欖府（沙沒巴干府，泰文：จังหวัดสมุทรปราการ，英文：Changwat Samut Prakan），共有15場。文章初稿修訂後，2025年7月又有機會赴曼谷，農曆六月雖是演出淡季，還能到外府欣賞賽榮豐潮劇團在龍仔厝府保宮天寶堂的3場演出，青囊玉樓春潮劇團在班武里府（Pran Buri）關帝廟的1場演出，對於本文再做思考與檢證。此外，訪談劇團人員補充筆者不及親見的相關酬神潮劇概況，尤其感謝丁建華先生（1964-2025），出身潮州戲校（文革後第一屆），習三絃，任職潮州市潮劇團期間，尚擔任作曲、配器、和聲，亦曾任廣東潮劇院提胡樂師，擅長多種樂器，還能作曲，1998年起長居曼谷，經年參與泰國的潮劇活動，曾在新怡梨興、新中正順香、賽榮豐等劇團任樂師，還能教戲導戲，後經營暹潮樂社（原名老樂茶話）等，不再固定搭班，但過往長年搭班的經驗，熟悉諸多劇團，酬神演出場合多蒙其指引，並在筆者的追問下，暢談相關經驗。

以下先討論泰國佛教儀式的語言運用，再關注酬神潮劇現場的泰語使用，包括扮仙儀式加插泰語，以及扮仙後加插的泰語潮劇，以見泰語在泰國酬神戲的應用，以及潮語在儀式場合，仍具有儀式語言的神聖意義。

（一）扮仙儀式加插泰語

目前泰國中壯輩以下的華人，因爲國家的泰化政策，多數已經不諳潮語及華語，潮語從泰國華人（含潮州人與非潮州人）的通行口語，逐漸淡出，改以泰語取代，宗教儀式以潮語誦經，說明與交談，則使用泰語，即使是經文保留潮州方音的，也必須藉助泰語標音，方能唸出潮語音讀。

以下舉筆者在曼谷市區三間歷史悠久的華人寺廟所見爲例，如大峰祖師廟

[88] 按，筆者曾在新冠疫情之前，於2019年1月（農曆十二月）赴曼谷考察，欣賞歲末答謝神恩的三場酬神戲，唯該次只看到正戲，未趕上扮仙，以及明波巴藝術團在泰國粵西商會主辦的春節聯歡晚會表演的泰語潮劇《包公會李后》，作爲理解泰國潮劇現況的基礎。

臺灣大學學術期刊資料庫

所見善書《觀世音菩薩家門經》等，[89]是在由左至右直排的漢字旁，逐字加註泰語拼寫的潮語讀音；天華慈善醫院觀音寺內所見頌讚觀世音菩薩的小卡，全是泰文，提及聖號時，是如此書寫的：「นำโมไต่ซือ ไต่ปุย ก๊วโค่ว กิวหลัง กวงไต่เหล่งก้า กวนสีอิมผ่อสัก（กราบ）」，實際上是將「南無大慈大悲救苦救難廣大靈感觀世音菩薩」的潮語音讀，以泰語拼寫出來，括號內的「กราบ」方是眞正的泰語，表示「拜」的意思；[90]筆者又就泰國佛教誦經使用的音讀，請教曼谷龍蓮寺[91]聖居大師，他表示誦經可用五音中文，在泰國，最多的是潮州話，其次密宗字音，至於廣東話、客家話、普通話，則比較少見，甚至將五種語音混合，但大部分用潮州話，在泰國信仰大乘佛教的，包括華人、華裔及泰國人，因經書上有泰文注音，能夠跟著唸，但未必懂經文的意思，後來連經文的漢字也不印出，只以泰文標記讀音，龍蓮寺使用《泰譯註解朝暮課誦 供佛儀規、二時臨齋儀》，[92]是將各式儀規內涵，以泰文註解說明，但經文、眞言、咒語之名稱，則夾註漢字，類似這樣的書籍，並不多見，但有助於理解佛法及儀軌。[93]劉麗芳的研究也提到，泰國華宗大乘佛寺，僧侶或沙彌包括華人及本土人，因爲不懂中文，在教導大乘佛法時，必須用泰語教導、經典書本則需用泰文注音。[94]

泰國酬神潮劇演扮仙戲的慣例，與中國潮汕地區常見的「五福連」：演《十仙慶壽》、《跳加冠》、《仙姬送子》、《〔唐明皇〕淨棚》、《京城會》，[95]不盡相同；泰國扮仙，慣例正日演《雙封相》（或稱《大封相》），偶見《鯉魚跳龍門》，[96]上述兩種是爲「大仙」，其他日子則演《八仙》，後接《跳加

89 感謝泰國格樂大學格樂大學中國國際語言文化學院劉麗芳副院長解說及示範潮語讀音，2022年8月3日。

90 感謝江曉強（Atichat Khamphuang）同學協助本文的泰文翻譯及說明。

91 按，龍蓮寺約成立於1872年，是曼谷最早成立的華人佛寺，至今香火鼎盛。

92 塞塔蓬帕塞（นายเศรษฐพงษ์ จงสงวน）泰語翻譯註解：《泰譯註解朝暮課誦 供佛儀規、二時臨齋儀》（曼谷：上游出版社（สำนักพิมพ์ต้นน้ำ），2006年）。

93 聖居大師口述，2022年8月15日。

94 劉麗芳、曾安安：〈大乘佛教在泰國曼谷的發展趨勢〉，收入林佳儀主編：《新竹在地文化與跨域流轉——第五屆竹塹學國際學術研討會論文集》（臺北：萬卷樓圖書股份有限公司，2023年），頁572。

95 潮劇音樂工作組、廣東潮劇院：《潮劇音樂資料匯編六．套曲鑼鼓總譜》（廣州：中國音樂家協會廣東分會等編印，1964年；汕頭：汕頭市文化館翻印，1979年），頁1-67。

96 筆者曾於2022年8月5日在曼谷順興宮欣賞賽榮豐演出《雙封相》；於2023年2月3日在北欖府老本頭媽廟欣賞青囊玉樓春演出《鯉魚跳龍門》，該劇在潮汕或泰國，較常在漁村演出，丁建華口述，2022年8月2日。此外，容世誠曾討論新加坡所見《六國封相》、《鯉魚

臺灣大學學術期刊資料庫

冠》、《仙姬送子》、《京城會》，通常不演《淨棚》，若神誕正日加點《七仙女》，[97]則會在神棚前演出。扮仙演《六國封相》、《鯉魚跳龍門》，近年罕見於潮汕原鄉，[98]《七仙女》祝壽應是泰國創發的，亦見於新加坡、馬來西亞的潮劇酬神。各團扮仙有其演出路數，乃至穿插泰語，先就筆者所見賽榮豐、新怡梨興兩個泰國的潮劇大班所演扮仙戲，說明概況：

賽榮豐以《雙封相》著稱，限於酬神戲臺狹小的舞臺空間，無法完整地以雙棚窗形式，兩組人馬同時演出，六國使臣僅有一組，但蘇秦、黃門官、馬女，則有兩組，另有四匹布馬，平常不參與扮仙的主要演員也都登場，場面盛大。非正日的扮仙，若演《封相》，蘇秦、黃門官、馬女則只有一人，也無布馬。而《雙封相》最末祈求天下太平的合唱，固然是潮語，但亦有泰語版本，若在外府演出，則第一遍唱潮語，第二遍唱泰語。[99]

新怡梨興《大封相》則串入各種歌曲，在馬女登場時，以中國歌謠搭配長綢扇舞，馬女催鞭時，則配泰國音樂，待《大封相》、《跳加冠》結束，則播皇室〈頌聖歌〉，全體肅立，禮畢方才下場《仙姬送子》，非主要人物出場的配樂，得以自由發揮。新怡梨興《八仙》亦饒富特色，特別錄製一段音樂（綜合潮州、廣府、海南音樂元素）、[100]搭配泰語解說，八仙逐一登場，持法寶亮相，觀眾經由解說，明白八仙的得道源由，最末以潮語唸四句詩：「眾仙下山來，鮮花滿地開。一聲鐘鼓響，引動眾仙來。眾仙請！」念畢下場。將潮劇《十仙慶壽》瑤池金母的定場詩，[101]作爲八仙的下場詩，是該劇中唯一的潮語，由眾仙唸出，無論先前泰語旁白介紹八仙云云，潮語的四句詩，即能彰顯扮仙的本質。泰國的潮劇

跳龍門》，收入容世誠：《戲曲人類學初探：儀式、劇場與社群》（臺北：麥田出版股份有限公司，2003年），頁133-192。

97 《七仙女》非傳統扮仙的組成內容，主要有兩個段落：七仙女獻壽桃、仙女散花，有的中間加上花旦布綢舞，各班所唱，不盡相同，賽榮豐演出《七仙女》，詞、曲，皆由長居泰國的潮劇樂師丁建華於2014年創作，丁建華口述，2022年10月14日。

98 按，中國福建的業餘潮劇團因較早至海外演出，也把演出《封相》的習俗帶回福建，據丁建華口述，2022年10月14日。筆者後於2023年8月至9月中元施孤期間，至馬來西亞檳城、新加坡田野調查，欣賞兩地潮劇扮仙演出《六國封相》。

99 按，因曼谷酬神，較少《封相》第二遍唱泰語者，筆者未及親見，此據丁建華口述，2022年8月10日。

100 又，新怡梨興所用《八仙》音樂及皇室〈頌聖歌〉，只有少數幾個劇團使用，據新怡梨興樂師劉振慶口述，2022年8月13日。

101 潮劇音樂工作組、廣東潮劇院：《潮劇音樂資料匯編六．套曲鑼鼓總譜》，頁13。

臺灣大學學術期刊資料庫

一般演出《八仙》，與潮汕《十仙慶壽》不同，瑤池金母、東方朔並未登場，最末也未排出「壽」字，著重在八仙的吉祥意義，而非祝壽。

扮仙儀式附帶泰語，主要在《仙姬送子》所說的吉祥話，該齣先在舞臺上演出仙姬下凡，將兒子交付董永撫養，繼而仙姬懷抱太子爺、董永則手捧官帽，率領眾仙[102]從舞臺走向神棚，將太子爺及官帽遞給信眾，在神前祭拜祈福，信眾喃喃祝禱之後，眾仙再同聲祝福，這些吉祥話，各團泰語化的程度不一。如新怡梨興《仙姬送子》，唸的是：

> **ขอให้** A Yi Lung Mor **คิดหวังสิ่งใดสมความตั้งใจอธิษฐาน**（中譯：祝A Yi Lung Mor萬事如意）
>
> **คิดเงินขอให้ได้เงิน คิดทองขอให้ได้ทอง**（中譯：想到錢就得到錢，想到金就得到金）
>
> 輕健！輕健！發財大賺平安！（潮語）
>
> 興興（潮語）、**รวยรวย**（中譯：有錢的），好、好、好！（潮語）
>
> 發啦、財啦、興啊（潮語）、**รวย**（中譯：富有）啊！
>
> 好、好、好！（潮語）[103]

而在外府做《仙姬送子》，因潮語更不通行，全說泰語，如素攀武里府在盂蘭盆會的正日，當廟裡頭人或信眾上香時，老萬年興及老三正順香扮仙，仿潮語四字吉祥話，改以泰語的四個音節，唸《仙姬送子》的吉祥話：

> **มัง/มี/ศรี/สุข**　（中譯：幸福美滿）
>
> **รำ/รวย/เงิน/ทอง**　（中譯：錢財滿堂）
>
> **สร้าง/บา/ร/ม**　（中譯：功德無量）
>
> **การ/งาน/ก้าว/หน้า**　（中譯：步步高升）
>
> **โชค/ดี/มี/ชัย**　（中譯：諸事順利）
>
> **อายุ/มั่น/ขวัญ/ยืน**　（中譯：長命百歲）
>
> **เฮง/เฮง/รวย/รวย**　（中譯：興旺富有）[104]

各團吉祥話從內容到音節形式、語言選擇，各具巧思，文末附錄賽榮豐、老萬年興吉祥話。饒富興味的是每團必有「**เฮง/เฮง/รวย/รวย**（中譯：興旺富有）」

---

102 除了《仙姬送子》的仙姬、董永等，還包括首齣扮仙戲的所有人員。

103 新怡梨興潮劇團演出，2022年8月12日於曼谷四丕耶老本頭公廟長興社。

104 老萬年興、老三正順香演出，2022年8月17日於素攀武里府石本頭公廟。因兩團鬥戲，故正日上午扮仙時，兩團演員同時做《仙姬送子》。

臺灣大學學術期刊資料庫

或者「興興（潮語）、รวยรวย（中譯：有錢的）」，其實就音讀而言，泰語轉寫爲「Heng Heng Ruai Ruai」，「Heng」源自潮語「興」，故若在潮語吉祥話中，則寫「興」，若在泰語吉祥話中，則寫「เฮง」，已成爲泰語的外來語（借詞），因爲「รวย（轉寫爲Ruai）」的音節結構猶如聲母、介音、主要元音、韻尾，與潮語一字一音節相仿，接在「興（Heng）」後面連著喊下去，音節並無扞格。結合潮語及泰語的「Heng Heng Ruai Ruai」，即使不在潮劇吉祥話，依舊是泰語美好的祝福。而從潮語來看，當念到「發啊、財啊、興啊、Ruai啊」之際，前面幾個字都是潮語，最後則從泰語借詞進入潮語，完成這一句財富興旺的祝福，這也是泰國的潮劇所獨有。

雖然，扮仙戲中，《六國封相》最末的大合唱，也可見第一遍唱潮語，第二遍唱泰語者，[105]新怡梨興的《八仙》則附帶泰語旁白，但使用最多泰語者，實爲《仙姬送子》在神棚前的祝福，且就目前田野經驗，未見全部說潮語者。筆者認爲，在整個扮仙過程，最能與信衆產生密切關聯者，即爲《仙姬送子》，當祈求者從仙姬及董永手中接過太子爺與官帽，喃喃祝禱之際，衆仙除了拜神，所說吉祥話，乃是賜福信衆的，故爲讓信衆當下感受吉慶降臨，除了儀式必須使用的潮語之外，附帶再講意思相近的泰語，照顧聽不懂潮語的信衆，甚至全部泰語，畢竟這是祭拜儀式之外，額外講給眼前的特定對象，不像扮仙及正戲，主要是敬神，這些祝福，無論潮語、泰語，皆屬泰國潮劇演出的創舉，在中國潮汕及香港，乃至海外的新加坡、馬來西亞本地劇團，《仙姬送子》的衆仙，雖然在神棚前祭拜，並未口誦祝詞，[106]但在泰國則因爲衆仙的祝詞，更顯熱鬧吉慶與福氣滿盈，且多了一重神／人之間的互動。

（二）扮仙後加插泰語潮劇

酬神潮劇作爲泰國華人民俗節慶的重要組成部分，當能操潮語的信衆日益減

105　據丁建華口述，2022年8月10日。

106　各地《仙姬送子》是否在神棚前說吉祥話，依據以下口述及筆者田野所見：中國潮汕部分，丁建華口述，2022年10月14日；香港部分，筆者2018年在香港孟蘭勝會所見；新、馬部分，筆者2023年中元施孤期間所見，暨李美貞口述（曾爲新加坡新榮和興潮劇團、金鷹潮劇團小生演員，現爲馬來新亞柔佛潁川陳氏公會儒樂團導師）、吳慧玲口述（馬來西亞檳城金玉樓春潮劇團創辦人、潮藝館館主），2024年2月19日。唯馬來西亞檳城大山腳玄天廟，2023年8月30日由泰國中正順香演出，董永以潮語祝福「興啊、福啊、發啊」，當是延續泰國《仙姬送子》說吉祥話的習慣，只是大幅簡化。

臺灣大學學術期刊資料庫

少，酬神潮劇除了在扮仙之際加插泰語，扮仙後的演出，亦可能出現泰語，主要不在曼谷，而在觀眾不懂潮語的的外府，大致有兩種作法：一是正戲演潮劇，爲了協助聽不懂潮語的觀眾入戲，劇團派人在後臺持麥克風用泰語講解劇情，適度穿插在演出中間；二是在正戲演出潮劇之前，「加插」熱鬧的演出段落，搬演泰語潮劇（劇目請見第二節），或者其他能夠吸引觀眾的變臉、變魔術技藝，之後接演正戲潮劇（一定得潮語唱唸）。若晚間七點或七點半開演，從扮仙到加插，通常最多熱鬧到九點，[107]不能過度壓縮演出正戲的時間，近年曼谷酬神潮劇需演到十點半過後，外府則視各地情形，有的得超過十二點，[108]鬥戲甚至得有一棚演至凌晨一兩點。[109]

上述兩種做法，以第一種較爲常見，雖然演出當下，舞臺唱唸與幕後解說的雙重聲響交織，影響演出的整體感，但劇目的選擇較多，只要在場與場間穿插得宜，或在劇情關鍵處即時說明，倒也便捷可行，以筆者2022年8月16日在素攀武里府看戲的經驗，老三正順香演《貍貓換太子》的講戲者，未必單純介紹劇情，有時聲音演繹還能與演出氣氛銜接，亦能留住觀眾。雖然現場泰文字幕有助觀眾理解潮劇劇情，實則不易實踐，即使正戲是依照劇本演出，部分劇團也備有字幕機，實際演出罕見搭配泰文字幕者，如賽榮豐潮劇團備有中文、泰文字幕機，未必有人力可以操作，且泰文較長，字幕僅有一短行，不是很容易完整表達。[110]第二種加插泰語潮劇，明顯可見因爲扮仙的人潮還沒散去，時間也較早，確有較多觀眾駐足觀賞，甚至因爲聽懂泰語唱唸，而隨著劇情起伏。在2000年前後，外府幾乎每處都會加演，三個晚上的戲，會有一晚加插泰語潮劇，但這幾年，演的少了，[111]即使演出，如賽榮豐2023年及2024年元宵期間，皆到東北部的烏汶府（泰文：**อุบลราชธานี**；英文轉寫：Ubon Ratchatani）演出十天，只有一天加插泰語潮

107 按，泰國酬神戲，若有日戲，通常只扮仙，但如今多數不演日戲，而是晚上先扮仙再演戲。丁建華口述，2022年8月2、15日。

108 丁建華口述，2022年10月16日。

109 筆者2022年8月16至17日，農曆七月施孤之際，至素攀武里府石本頭公廟，欣賞老萬年興、老三正順香鬥戲。

110 賽榮豐的字幕是由演員何桂生操作，當他上場時，字幕即停頓。筆者曾於2019年1月23至24日看過賽榮豐的中文直式、泰文橫式字幕並陳，但2022年8月5日再看賽榮豐，僅有中文字幕，詢問何桂生，方知泰文字幕亦有其不便之處，何桂生口述，2022年8月5日。

111 丁建華口述，2022年8月2、10日。

臺灣大學學術期刊資料庫

劇。[112]於外府的觀眾而言，泰語潮劇其實無關國家認同，而是能夠聽懂、看得過癮。

實際上，「泰語潮劇」或「優泰劇」是書面語，神廟理事會或劇團，在合同上不會註記這類演出要求，而是以潮州話「番人戲」（潮州話拼音：[113] huêng[1] nang[5] hi[3]）來稱呼，口頭約定，這個名稱是否涉及貶抑，無人在意，[114]主要是以語言使用的族群，來與正戲的潮劇做區隔。

目前泰國潮劇正戲，未見唱段爲潮語，說白改爲泰語的混合做法，[115]即使莊美隆創作泰語潮劇／優泰劇的歷程，也不曾想過這類混合做法，而是一步到位，唱唸皆爲泰語。[116]這種混合做法乍看稍做修改，可使演出更爲親民，但在泰國之所以不可行，筆者認爲主要在演員未必同時嫻熟潮語及泰語，演員無論是華族或泰族，如今酬神戲照著劇本演出及伴奏，故舞臺上的潮語，有些是硬背下來的，不是靠著「腹內」所學的戲文靈活變化演戲，筆者曾親見嫻熟潮語的演員，向泰族演員逐句示範解說，新學的演員則以泰語拼音記下，故知道大概意思，但無法逐句理解，即使泰語流暢，亦無法自行轉譯，設若改爲泰語對白，則需重新背誦，故就演出實務而言，泰語旁白解說劇情，是最能在演員與觀眾之間取得平衡的。

第二節論及編創泰語潮劇者，尚有新怡梨興的劉振慶，筆者未及親見其作品演出，但丁建華的評述很中肯，劉振慶的作品，雖沒有莊美隆的講究，但熟知酬神演出的觀眾喜好，在外府很受歡迎，泰國觀眾不喜歡看文戲，總是要有些武打的、熱鬧的，才看得下去，較具代表性的例子，是1990年代，演潮劇《狄青破□關》，至於破幾關，就是依據演出時間長短；劉振慶編戲，能夠編得情節完整，

112 何桂生口述，2023年3月10日、2024年3月1日（按，2024年演出《包公鉧侄》，劇幅約一小時）。另，泰國外府的潮劇，少見研究論述，梁怡考察烏汶潮劇藝術節，雖以描述爲主，亦可參考：梁怡：《戲劇與信仰：泰國烏汶潮劇藝術研究》（桂林：廣西民族大學中國少數民族藝術專業碩士論文，2020年）。廖明君、梁怡：〈泰國烏汶潮劇扮仙戲研究〉，《戲曲藝術》第41卷第3期（2020年8月），頁107-112。

113 潮州話拼音據「潮州音字典」，http://www.czyzd.com/。

114 丁建華口述，2022年10月6日。

115 筆者的靈感來源，爲臺灣亂彈戲原以官話唱唸，但1930年代以降，爲了適應觀眾需求、能有請主請戲而生存，職業戲班在客家庄，曾將口白改爲客語，在閩南庄，口白則講閩南語，相關研究可參考梁眞瑜：《臺灣亂彈戲曲白字化之研究》（臺北：國立臺北大學民俗藝術研究所碩士論文，2009年）。

116 莊美隆口述，2023年2月5日。

臺灣大學學術期刊資料庫

武場多，唱的少，如《狄光耀》（有潮劇及泰語潮劇版，曲子不同），情節仿《武松殺嫂》，道具豐富，將砍下的人頭、四肢摔出舞臺，觀眾覺得新奇生動，全劇唱腔不多，只有兩段比較長，一是老人家哀求媳婦，一是媳婦跪求丈夫不要殺己，除了潮劇音樂，也穿插外江音樂，很多劇團演出。其實，編寫適合酬神演出的泰語潮劇，未必需要像潮劇那麼講究，重點是要有劇情，能夠吸引觀眾。[117] 第二節所言吳桂德新編的泰語潮劇孫悟空系列，也是此類熱鬧而生動易懂的武戲。

四、潮劇在泰國的轉化與展演

上文討論了泰語潮劇的興起與發展、酬神潮劇的泰語應用，涉及接受者及不同的演出場合，以下即從語言及儀式兩個面向，因著泰語潮劇的演出，討論潮劇在泰國因應在地的相關轉化，並思考泰語潮劇與承續傳統的關係。

（一）潮語及泰語在酬神儀式的區別意義

潮語在泰國，漸漸從日常語言淡出，但作爲儀式或演出語言的地位依舊。從上舉用泰語標註佛經潮語音讀之作法可知，即使不懂漢字，不懂潮語，仍努力以潮語誦經，僧／眾皆是如此。而潮語作爲儀式語言，幾乎是跨越不同華人方言幫群的，以位於曼谷小市場（泰文：**ตลาดน้อย**，英文轉寫：Talat Noi）的福建會館轄下清水祖師廟順興宮爲例，該廟就在昭披耶河（湄南河）河畔，曾是福建會館所在地，但泰國如今已無福建戲演出，2022年盂蘭盆會的施孤演戲，請賽榮豐潮劇團演出潮州戲，其他節慶則邀約不同的潮劇團，即使看戲的人少了，聽不懂潮語的人多了，但酬神的誠敬依舊。[118]

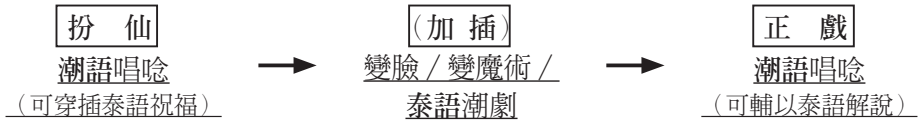
潮語及潮劇在儀式的重要意義，可從酬神戲的基本結構看出：**扮仙→加插→**

117 丁華建口述，2022年8月2日。

118 戴良成口述，2022年8月5日。按，戴良成爲泰國福建會館副主席、曼谷清水祖師廟順興宮理事，當日也提及盂蘭勝會就近請隔著巷子的「越南廟」（按，越南大乘佛寺）慶雲寺（泰文：**วัดอุภัยราชบำรุง**，英文轉寫：Wat Uphairatbamrung）的和尚來誦經，即使聽不懂誦經的內容（按，可能混雜梵語及越語），但重點在誦經以及施孤。這是因地緣關係，未必全以潮語作爲儀式語言的例子，而施孤，不僅孤魂野鬼，而是儀式結束後，將米、油、日用品、錢等，賑濟在廟埕等候，來自四方，人數近千的貧困之人。

臺灣大學學術期刊資料庫

正戲，加插是額外增添的熱鬧娛樂，非必要內容，不必講潮語，甚至不必演戲，但扮仙，作爲酬神戲的主體，必以潮語唱唸，只是部分段落，潮語之外，附帶泰語唱唸，意思相仿，重疊複沓，既滿足儀式，亦照顧信衆的語言使用習慣。圖示如下：



例如新怡梨興《八仙》改以泰語旁白，但最終需以潮語下場詩收結；或《雙封相》，有的在下場前唱【吉祥曲】（一年一度慶昇平），就是一遍潮語，一遍泰語；[119]《仙姬送子》在敬神之外附帶吉祥話，使用大量泰語，潮語再少，最終一定有「興興」。故可將潮語視爲酬神儀式的神聖語言，與日常所用的泰語區別，但實際的酬神過程，可見**聖、俗語言並置**的複合現象。[120]

加插的大段表演，在外府特別鮮明，甚至有綜藝化的傾向，劇團根據神廟理事會所點，加插各種內容，諸如變臉、變魔術、番人戲，吸引觀衆在扮仙之後仍在戲臺前駐足、提振酬神戲的熱鬧人氣。於是演員扮仙之後，頂著戲曲妝容，表演加插的段落，熱鬧一陣，方才上演儀式必需的正戲（或稱大戲，指潮語演出的潮劇），整晚的演出約四五小時，加插內容視各團而定，若加插段落極長，時間配置大抵爲：扮仙約一小時、加插表演約二小時，潮劇約一小時。[121]因爲這類熱鬧場面的需求，大名鼎鼎的青囊玉樓春潮劇團，培訓團員學習變臉、變魔術等技藝，[122]且技術純熟，具有綜藝團的本事，[123]很受山巴（鄉村）神廟理事會青睞，

119　丁建華口述，2022年10月14日。

120　以「聖」、「俗」區別潮語及泰語，靈感來自伊利亞德（Mircea Eliade）著，楊素娥譯：《聖與俗：宗教的本質》（臺北：桂冠圖書股份有限公司，2006年）。而「複合」的靈感，則來自李豐楙討論馬來西亞檳州中元普度的「節俗複合」，唯該文所談，主要是不同方言幫群的民系複合，及馬、華兩族的民俗複合，見李豐楙：《從聖教到道教：馬華社會的節俗、信仰與文化》（臺北：臺大出版中心，2018年初版），頁428-443。

121　根據丁建華口述，2022年10月16日；及筆者在外府參與酬神戲的經驗。

122　陳雪雲口述，2023年2月3日。

123　筆者2025年7月18日，在泰國班武里府（Pran Buri）關帝廟關聖帝君聖誕，欣賞青囊玉樓春潮劇團的演出，加插部份的「變臉」，起初在舞臺上演，後來下臺到廟埕來演，觀眾早已圍成一圈等待多時，演員就在觀眾面前表演變臉，甚至拉起小孩的手，摸摸自己的臉，還會假意變臉逗觀眾，再出奇不意變臉，應邀與觀眾合照，廟方理事會大方打賞，現場氣氛熱烈，更有劇團外請的噴火演員，大家驚奇不已，大人小孩都開心。這段溢出舞臺的加

臺灣大學學術期刊資料庫

長年在外府演出。但加插部分不能喧賓奪主，只能插在扮仙、正戲之間作爲調劑，神廟邀請劇團，看重的是扮仙，無法以全場綜藝節目來酬神。酬神戲原本兼具敬神及娛人的內涵，但在泰國，因爲潮語不再普及，戲迷銳減，混用潮語及泰語，一言以蔽之：「**潮語敬神、泰語娛人**」，或曰「**潮劇敬神，泰劇娛人**」。[124]

泰國酬神戲加插段落，在曼谷與外府，作法不同，曼谷的酬神戲較爲傳統，或曰嚴肅對待酬神一事，因爲能懂潮語的觀眾尚多，基本上不加插，扮仙後即演潮州大戲。但外府酬神，固有觀眾冷清，純屬演給神看的儀式，亦有熱鬧喧騰的廟會，若經費充裕，將不單是一場演出，如筆者2022年8月在素攀武里府所見，施孤戲作爲「素攀武里傳統藝術節」的部分內容，地點在石本頭公廟前的大型廣場，廟會現場，夜裡燈火燦爛，連綿的攤販匯聚人氣，老萬年興、老三正順香分別在通道底端搭臺鬥戲，遠處則有泰國中部的民間戲劇梨伽（泰文：ลิเก，英文：Lige(Likay)）整晚演唱，攤販另一頭還穿插穿著泰國傳統服飾的歌舞表演，熱鬧喧囂直至午夜。潮劇的儀式地位無可取代，藉著各式活動拉抬酬神人氣，熱鬧風光，方是神廟理事會的關懷，到最後潮劇方才上演，完成其正戲的儀式意義，而每晚戲結束的時間點，未必是劇情全部結束，可能是依照神廟鞭炮聲，一旦表示結束，正戲立即停演，毋須顧慮劇情是否告一段落。[125]

酬神潮劇的儀式意義，還在於現場演唱及演奏的氣氛，雖然拜神信眾並未大增，戲金不易提高，且因疫情影響，戲路減少，但劇團即使精簡人力，也不會播放錄音，因爲泰國的神廟理事會認爲既然請戲，就是要唱現場，即使頭人及信眾不看戲，也要讓拜神的信眾感覺氣氛與平日不同，如果不是現場伴奏、現場唱唸，而是搭配錄音走位，理事會自行播放即可，何必請戲？[126]是以，即使樂隊人數縮減，極簡的文場樂器僅有音色柔和、音域寬廣的揚琴，[127]連主奏的頭弦都經

插表演，約有20分鐘。

124 「潮語敬神、泰語娛人」，爲筆者的心得，後於2023年2月3日與青囊玉樓春團長吳桂德分享，他也同意，吳桂德口述，2023年2月3日。「泰劇」的稱呼罕見，但筆者2023年2月3日訪談青囊與樓春團長夫人陳雪雲，他確實直稱「泰劇」，陳雪雲口述，2023年2月3日。

125 筆者據丁建華歷次口述內容梳理脈絡。

126 丁建華口述，2022年8月10日。按，少數音樂段落，如泰國音樂、《仙姬送子》時演員下棚的配樂，因爲現場樂器或演員難以完成，則可播放錄音。

127 雖然頭弦才是潮劇的主奏樂器，但因其音色較尖銳、容易跑音，需要好的演奏技術方能勝任，琴絃也容易斷。若只用一件旋律樂器，泰國潮劇選擇的是揚琴，其寬廣的音域，方便演員尋找音準，兩手同時打，即使只有一件樂器，還能有部分和聲效果，不像一把頭弦，聲音頗爲單調，泰國樂師打揚琴，爲讓演員聽得清楚，力道較重，但仍有明顯的力道變

臺灣大學學術期刊資料庫

常省略，武場主要有兩位樂師，再一位樂師可由雜角演員充任，但畢竟是現場伴奏，演員當場演唱，也未使用電子琴、電子鼓來製造音效或替代樂器聲響。現場演奏的潮劇大鑼大鼓與唱唸表演，是酬神儀式的重要聲音景觀，這是泰語唱唸的番人戲無法取代的儀式地位。

（二）優泰劇創造的儀式地位及商業傾向

泰國商業潮劇1970年代在曼谷耀華力路打對台的熱潮，於1981年終結之後，1982至1988年，僅有泰中潮劇團常駐新杭州戲院演出，但也漸漸爲了穩定的戲金收入，而暫停戲院售票演出，出院演出酬神戲。[128]隨著商業潮劇消歇的，還有泰國本地的潮劇創作，不再每週推演新戲之後，商業潮劇的創作頓減，酬神潮劇的新編劇目亦非主流，爲了節省成本，近年甚至從潮汕買劇本或錄影，自行排練登臺。在這個背景下，莊美隆的優泰劇創作，鮮明的創作意識，深具代表性且普受關注，有機會作爲相對獨立的藝術節目演出，包括整體藝術構思（主要在音樂變化、歌舞化、舞臺聲光）及創作成果，因爲使用國家語言泰語，遂能在華人社群之外，開拓受眾，並發展爲相對於酬神潮劇的「精雅藝術」，[129]登上國家劇院等現代化的表演殿堂。然在表演藝術之外，尚可關注其因爲使用國家語言而創造的儀式地位，及配合商業或推廣活動，縮減劇幅的傾向。

潮劇及泰語潮劇，雖然都有其在表演藝術之外的儀式意義，但儀式的性質不同：在酬神儀式，潮語及潮劇具有儀式地位，泰語只能作爲附帶，番人戲則屬加插段落；然而，泰語潮劇（後稱優泰劇）因使用國家語言，在發展過程中，創造出潮劇傳統所無的皇家或官方儀式地位，對應的受眾有別，酬神潮劇作爲華人民俗，主要是信眾，流傳於民間；泰語潮劇雖有一批包公戲藉由電視螢幕進入常民生活，但藉著中國故事題材、泰國官方語言，以民間自發的儀式，鮮明演繹華人認同泰國、效忠皇室，如泰語潮劇的首演，始自1982年曼谷建都200年的國家慶典活動，莊美隆暨泰中潮劇團成功推出泰語潮劇（後稱優泰劇），並獲拍貼（施琳通）公主稱譽，開啓優泰劇與皇家特殊儀式的機緣，雖然不是皇家儀式的組成

化，演奏時又可騰出一隻手翻譜，使音樂不中斷，明顯具有優勢。丁建華口述，2022年8月17日。

128 據筆者逐年翻查〔泰〕《世界日報》關於泰中潮劇團演出報導或廣告所得。

129 「精雅藝術」爲康海玲的用語，見康海玲：《海上絲綢之路上的戲曲傳播》，第八章第一節〈劇種語言的本土化——以泰國潮劇爲例〉，頁356-360。

臺灣大學學術期刊資料庫

內容，但此後多次國家慶典，乃至大學合作演出，皆可見優泰劇登場，諸如頌揚泰皇拉瑪九世浦美蓬治水德政的《大禹治水》、頌揚詩麗吉皇后賢德仁慈的《長孫皇后》、祝福施琳通公主六十懿壽的《八仙賀壽》，皇室成員，主要是施琳通公主代表，2025年則蒙泰皇拉瑪十世親臨賜觀，無論於優泰劇、華人，皆是極高的榮寵。對莊美隆而言，由於泰國崇敬皇室，民眾不可能非議皇室欣賞的作品，正好藉此施展創作，故皇室對優泰劇的成立，確有功勞。[130]

莊美隆1970年代長期參與商業潮劇創作的經驗，可見其潮劇活動的重心，並不在酬神戲，當潮劇不再常駐戲院，將優泰劇發展爲娛樂，能夠商業演出，培養明星，提升社會地位，方是其關懷。是以，除了上述民間創作優泰劇參加皇室或官方儀式的大型製作之外，還可關注當商業條件尚不成熟，優泰劇精簡演出規模，發展劇幅較短、演員較少的節目，乃至預錄伴奏，不在劇場演出，都是增加優泰劇亮相機會，有其充滿彈性，具有商業傾向的一面，如《包公會李后》、《包公鍘侄》、《趙子龍救阿斗》，都是一小時左右的劇目，無法單獨構成一個晚上二至三小時的演出；再如2022年新編創的兩種劇目，在不同場合分別上演，一是《桃花過渡》，取材於潮劇《蘇六娘》，只需兩位演員（渡伯與桃花），二是《狀元夫人京城會》，是潮劇扮仙戲的最末一段，原名《京城會》，主角爲狀元及夫人，兩齣戲人物簡單，情節簡明易懂、自成段落，劇幅大約十多分鐘，還可視需要略做刪節，易於演出，適合在活動中表演，著重的是具有特色的表演節目，而非完整的劇場演出。這類符合活動需求的小型節目，考量活動主辦方的意願，表現的重點不在完整的戲劇情節，而是增加優泰劇的受眾及提升知名度，雖具商業傾向，但策略巧妙。

相較於長年在神廟流轉的諸多規模不一的潮劇團，優泰劇獨樹一格的演出，雖然與皇家儀式或官方活動的結合，不若潮劇與酬神之間那麼緊密，但莊美隆冀望以優泰劇提升華人戲曲的社會地位，[131]顯然已具成效。莊美隆及優泰劇，除了獲得泰國官方關注，亦在中國官方或潮劇界深具影響力，莊美隆倡議復振1982年成立的泰中戲劇藝術學會，在2021年通過一般社團難以達到的官方立案，正式名稱爲「泰王國泰中戲劇藝術學會」，猶如國家級的團體，莊美隆任副主席，該會也獲得中國注意，隔年成爲廣東潮劇院邀約合作的四個海外潮劇傳承中心之

130 莊美隆口述，2023年2月5日。
131 莊美隆口述，2023年2月5日。

臺灣大學學術期刊資料庫

一。[132]

泰語潮劇作爲一種創作手法，吳桂德也是晚近重要的實踐者，他在泰國國務院資助的潮劇公會任副主席，所經營的青囊玉樓春潮劇團，在外府酬神演出極受歡迎，兼擅創作，曾在官方節目邀請副總理夫人演出《花木蘭》主角，未來是否繼續創作或邀約創作泰語潮劇，且藉著國家慶典或與官方合辦活動增加影響力，使得泰語潮劇的作品、受衆續爲擴散，終至成爲無論華族、泰族都熟悉的泰國戲劇形式，乃至其作品特色，是強調熱鬧綜藝，或者善於歌舞敘事，甚至關注藝術表現，則尚待觀察。

結語

（一）本文總結

泰語潮劇自1982年在曼谷建都200年慶典上，首度演出《包公鍘侄》，獲得拍貼（施琳通）公主讚譽，一舉轟動。本文以「語言」及「儀式」作爲切入點，闡發四十餘年來泰語潮劇的發展，及不同場域的展演差異。

泰語潮劇將舞臺語言由潮語改爲國家語言泰語，創始人爲莊美隆，演出的主要團體由當年的泰中潮劇團，到2001年成立的明波巴藝術團，近年又有青囊玉樓春潮劇團團長吳桂德、新怡梨興潮劇團樂師劉振慶投入創作，但彼此的創作理念不盡相同。「泰語潮劇」固然是四十年來慣用的稱呼，意義顯豁，涵蓋較廣，但當莊美隆希望以「優泰劇」正名之後，筆者認爲：不妨以「優泰劇」指涉莊美隆的創作，「泰語潮劇」則是其他以泰語作爲舞臺語言的作品，更能廓清潮劇在泰國轉化與展演的完整面貌。「泰語潮劇」以及「優泰劇」的共通之處，嚴格來說，僅在以當代泰國華裔及非華裔熟悉的泰語，吸引觀衆進入劇場。差異的關鍵在與潮劇的關聯，「泰語潮劇」在本質上仍是潮劇，除了泰語發音，其唱腔、調

132　按，中國廣東潮劇院在新馬泰的四個海外傳承中心爲：新加坡南華潮劇社、馬來西亞檳城潮藝館、馬來西亞柔佛潁川陳氏公會儒樂團、泰王國泰中戲劇藝術學會。相關新聞如：佚名：〈廣東潮劇院泰王國潮劇傳承中心曼谷設立〉，《世界日報》，2022年5月9日，http://www.udnbkk.com/article-333264-1.html；蟻璐雅、蔡聞燕：〈汕頭：四個海外潮劇傳承中心正式「雲」揭牌〉，〔中〕《羊城晚報》，2022年5月1日，https://gd.chinadaily.com.cn/a/202205/01/WS626de21da3101c3ee7ad3687.html。筆者曾於2023年拜訪四個海外潮劇傳承中心。

臺灣大學學術期刊資料庫

式、鑼鼓仍具有鮮明的潮劇音樂色彩；「優泰劇」則不同，莊美隆強調正名，目標是在創發新的戲曲劇種，借鑑戲曲歌舞並重、唱唸兼備、程式化的功法，較泰國傳統孔劇（Khon）以面具舞搭配敘述體唱唸，優泰劇的人物形象更爲生動，而潮劇只是取材元素之一，且盡量淡化，努力在音樂上尋求突破，除了創作音樂，嘗試援引泰國樂器及民間音樂，將中泰元素混融交織，雜綴諸曲的音樂佈局充滿彈性。

除了舞臺語言及音樂，還可以從儀式及演出場合，洞見泰語潮劇、優泰劇的展演差異。首部優泰劇（當時尚稱泰語潮劇）《包公鍘侄》，在華人領袖的協助下，開啓當代泰國潮劇御前獻演的難得機緣，並在此後爲包公牌洗衣粉製播電視節目，以新戲爲皇室祝壽，應官方邀約演出、與大學合作，率先開啓泰國潮劇團體在神廟演出、商業劇場、生命禮儀之外，與泰國主流社會更有互動的新活動型態與新演出場域。雖然，華人傳統的酬神演出，也可見泰語潮劇，但只能作爲扮仙與正戲之間，選擇性展演的加插段落，以當代觀衆熟悉的泰語，吸引觀衆駐足戲台，至今說泰語的「番人戲」，未有泰語扮仙，也無法作爲正戲酬神，且原則上不在曼谷演出，是以，**潮劇的儀式地位，無可取代，扮仙及正戲，潮語作爲儀式語言的正統地位，未被撼動，番人戲與其他加插表演的地位相仿，即使演得熱鬧，叫好叫座，最後一定得演潮劇作爲正戲，儀式才能圓滿。而優泰劇雖然不再主動於酬神儀式演出，看似獨立的表演藝術，參與皇室壽誕的慶典，卻也形塑另一種儀式意義，將崇敬的對象，由天上的神明轉爲人間的皇室。**

綜觀泰國潮劇相關的演出，**酬神戲曲仍是泰國潮劇的主要演出場域，以此彰顯華人文化身份，卻也不乏穿插泰語演出，潮語**（劇）**敬神、泰語**（劇）**娛人，以見文化融合並拓展觀衆。**雖然，泰國潮劇與印尼布袋戲，皆改用國家語言作爲舞臺語言，也以非華裔的表演者占多數，然而，印尼布袋戲無論答謝神恩或商場演出，普遍的表演型態，乃是以印尼語演出，且基本上是「說」故事，唱腔難得一見；而泰國華人歲時祭儀上演的，仍是潮語潮腔的潮劇，大鑼大鼓熾烈，泰語潮劇僅是加插點綴，腳色齊備的大型劇團，如泰國數一數二的賽榮豐，能夠演出的潮劇劇目，還有將近四十部。[133]

[133] 據何桂生口述，2025年4月16日，乃根據賽榮豐兩度赴新加坡韭菜芭城隍廟演出劇目計算而得，2023年4月16日至5月5日及2025年4月5至22日，合計38晚的演出，僅有《包公會李后》等少數劇碼重複。

臺灣大學學術期刊資料庫

本文的貢獻，在將泰語潮劇置入泰國潮劇在二戰之後的歷史脈絡與演出現狀考察，而非僅關注莊美隆的作品，遂能釐析優泰劇背後苦心孤詣的創發與突破，以及泰國潮劇相關活動，依舊以潮劇爲大宗，泰語潮劇雖是泰國獨有，也更具能見度，但並非常態。無論優泰劇還是泰語潮劇，除了泰語唱唸之外，題材、裝扮、音樂，仍具有鮮明的華人色彩，優泰劇開創者莊美隆年事已高，其明波巴藝術團展演活動不多；正當盛年的劇團經營者兼創作者吳桂德，還是潮劇公會副主席，帶領一年演出四、五百場的青囊玉樓春潮劇團，[134]能夠演出潮劇大戲、泰語潮劇、變臉變魔術，活躍於酬神、推廣及政府活動，雖然並未主打泰語潮劇，但卻是最有實力及機會將泰語潮劇帶到更多表演場域者，後續效應有待觀察。

（二）延伸討論

本文重點雖在泰國潮劇，無暇展開其他離散潮州社群演出潮劇的討論；[135]不過，藉著泰國泰語潮劇的案例，不妨與筆者近年所見馬來西亞、印尼兩國，與民俗儀式密切相關、結構性穩固的華人酬神戲曲，稍事勾稽其語言使用，以見戲曲傳播海外，在地化之後，「地方性產製」（the production of locality）[136]除了努力延續傳統，亦可能形成新的脈絡，乃至「發明傳統」（invented tradition），[137]以見泰國潮劇在儀式演劇、語言使用發展出的多樣性，及在離散華人戲曲的特殊

134 青囊玉樓春在必要時會將劇團分班到不同地點演出，才有可能在幾乎全年無休的情況下，演出超過400場。陳雪雲口述，2025年7月18日。

135 投稿過程中，審查委員建議結語增加泰語潮劇與印尼布袋戲、馬來西亞華人戲曲的比較，以突出泰國案例的特殊性，筆者又拜讀甫出版的呂心純：《節慶景觀：緬華樂舞的多點域流變與文化新生》（臺北：國立臺灣大學出版中心，2025年），聚焦緬甸仰光、臺灣中和、澳門緬甸華人社群，不同離散背景的聲景實踐，頗受啓發，故雖不開展，仍稍事勾勒，以見泰國潮劇、泰語潮劇並行發展的特殊性。

136 「地方性產製」爲阿君．阿帕度萊（Arjun Appadurai）提出，認爲地方主體介入文化活動，就可能創造新脈絡：「地方主體在進行鄰坊再生產這一永不間斷的任務時，歷史、環境和想像的偶然將包含著生產新脈絡（物質的、社會的或想像的）的潛能。……這是創造歷史的主體（subjects of history），成爲歷史性主體（historicalsubjects）過程。」詳見阿君．阿帕度萊著，鄭義愷譯：《消失的現代性：全球化的文化向度》（臺北：群學出版有限公司，2009年），第九章〈生產地方性〉，頁253-284，引文見頁264-265。

137 「發明傳統」出於霍布斯邦（Eric Hobsbawm）等考察案例及討論，對於習以爲常的傳統文化，提出部份乃於近代，因爲現實考量而建立，並非歷史悠久，以見過去與現在之間，複雜的文化動態。詳見霍布斯邦（Eric Hobsbawm）等著，陳思仁等譯：《被發明的傳統》（臺北：貓頭鷹書房，2002年）。

臺灣大學學術期刊資料庫

性。

選擇馬來西亞作爲比較對象，著眼點爲華人在多元種族的國家，堅持華語文教育，乃至日常生活頻繁使用方言。馬來西亞的國家政策，雖然保障馬來族群的獨特性，但並未主張將非馬來人同化爲馬來民族，而是「鞏固其原有族群的邊界，使族群間的身份難以流通」，[138]是以，馬來西亞華人持續「完整的華文教育系統」，[139]酬神演戲，則維持方言演劇的傳統，潮劇講潮語（即使從泰國請潮劇團演出，依舊使用潮語），福建戲講福建話，[140]努力延續他們心目中的傳統。

選擇印尼作爲比較對象，著眼於長時期排華之後，印尼華人文化的變貌。根據雲昌耀（Chang-Yau Hoon）的研究，蘇哈托執政32年（1967至1998年）的「新秩序時期」實施同化計畫，關閉華校、華社、華文出版業，印尼華裔在此期間被「印尼化」；當1998年雅加達排華暴動，蘇哈托下臺之後，印尼華人「再華化」，重新建構華人認同、華人性，乃至印尼性。[141]由於華文被禁絕30多年，如今的印尼布袋戲（Wayang Potehi）演出，無論演師是否爲華裔，交談語言、舞臺語言，幾乎都是印尼語，僅存的華語，或者是四句聯、唱腔、人名、地名、稱呼之類，因外來語音讀而保留的福建方言，或者形同插曲，1930年代才進入印尼布袋戲的京劇【西皮】、【二黃】唱腔，[142]無法轉譯之際，模仿其聲口及語氣，以聲音保存中州韻。簡而言之，舞臺上的華語，不是作爲人物情感交流，而是作爲一種音節、旋律不同的聲音形象，即使演出華人傳統題材，必需憑藉印尼語演述故事。

而泰國在二戰之後的華人政策，根據施堅雅（G. William Skinner）的研究，

138 參考陳中和（Chin Chong Foh）：《多元族群社會的族群政治：馬來民族主義和馬來西亞的建國》（北京：中國社會科學出版社，2021年），第七章〈馬來亞立國的憲政規劃〉，引文見頁178。

139 白瑨（Jean DeBernardi）著，徐雨村譯：《歸屬之儀：馬來西亞檳城華人社群的記憶、現代性與身分認同》（臺北：左岸文化，2023年），第五章〈歸屬之權〉，「建構國家認同」討論華教291-297，引文見頁293。

140 馬來西亞華人籍貫眾多，除了福建、潮州之外，人數較多者還有廣東，可惜筆者近年田野觀察，主要爲潮劇，尚未在馬來西亞目睹粵劇酬神戲，故此處暫不列入。

141 雲昌耀（Chang-Yau Hoon）著，邱炫元、何景榮、陳琮淵、林育建譯：《當代印尼華人的認同：文化、政略與媒體》（臺北：群學出版有限公司，2012年），主要參考〈導論〉、〈結論〉，見頁1-16、253-259。

142 京劇曾在1930-40年代至印尼演出，爲中國的抗日戰爭募款，由此成爲布袋戲音樂的來源之一，據蔡宗德：〈印度尼西亞華人布袋戲的歷史、演出形態與音樂〉，《中央音樂學院學報》2015年第2期，頁72、85-86。

臺灣大學學術期刊資料庫

總體是溫和而堅定的同化主義，壓抑華文教育、控制從中國來的移民配額，使得在泰國出生的華人，自動成爲泰國公民，缺乏華文教育的機會，鼓勵加快同化泰國的進程。[143]由於溫和的泰化政策，華語及方言雖不像馬來西亞堅持華教而在華人社群高度普及，卻也不像印尼在新秩序時期被長期禁絕，是以，不同於馬來西亞華人戲曲多以方言演出、印尼布袋戲多以印尼語演出，泰國則是是華人性鮮明的「潮劇」（維持潮語），與泰化之後的優泰劇（改爲泰語）並存，各有其適用場合：華人傳統的酬神演劇，潮語固然是主體，但在扮仙時補充泰語吉祥話、扮仙後加插泰語潮劇、正戲時在幕後以泰語解說潮劇，可見傳統的鬆動與適應；而受到皇室支持的優泰劇，雖然操著官方語言，在皇室慶典儀式上演，但其泰文稱呼「Ngio Thai」的「Ngio」，仍明確標記這是一種華人戲曲。[144]

本文「前言」引述康海玲討論泰語潮劇時，先舉其他東南亞國家華人戲曲「多語並用」、「語言更替」爲例，其中多語並用是指舞臺語言在主要語言之外，隨著生活用語習慣，一句話可能混入其他常用語言；[145]而筆者所舉泰國潮劇酬神戲加插泰語，著重的是補充作用，基本上並未混入舞臺語言，即使《六國封相》最末大合唱，一遍潮語、一遍泰語，兩者乃是分開進行，因爲泰國潮劇演出爲固定劇本，而非能夠即興演出的幕表戲，故潮州人言談之中混入泰語的現象，較少見於舞臺；而「泰語潮劇／優泰劇」則爲語言更替，只是這個更替沒有印尼布袋戲徹底，如今泰國還有潮語的潮劇，印尼則已無福建話的布袋戲。

上文關於泰、馬、印酬神戲舞臺語言的討論，可製表如下，將泰國置於中間，可見其兩種形態，「潮劇」使用潮語者，可與左邊馬來西亞方言戲曲呼應；「優泰劇」使用國家語言，可與右邊印尼布袋戲映照：

143　施堅雅（G. William Skinner）著，Kenny C.H.譯：《泰地華人》（臺北：一八四一出版有限公司，2025年），第九章第五節「Sino-Thai關係的變化」，頁612-632。按，Skinner原著題名爲*Chinese Society in Thailand: An Analytical History*。

144　目前泰國數一數二的青囊玉樓春潮劇團，能演出潮劇、泰語潮劇、變臉變魔術，據吳桂德團長的夫人陳雪雲女士所言，即使劇團演出頻繁，一年難得休息幾天，但因爲演出講究，還會投資大型LED背板等，不太能收支平衡，得靠其他生意來養團，團長留著劇團，除了熱愛潮劇，也希望有代表華人的演藝，與政府部門互動。陳雪雲口述，2025年7月18日。

145　康海玲：《海上絲綢之路上的戲曲傳播》，頁347-356。

臺灣大學學術期刊資料庫

國家	馬來西亞	泰國		印尼
戲劇種類	潮劇 福建戲等	潮劇	泰語潮劇／ 優泰劇	布袋戲 （Wayang Potehi）
演出場合	酬神	酬神	皇家儀式 酬神加插段落	酬神
使用語言	潮語 粵語 福建話等	1、扮仙：潮語，可補充泰語吉祥話。 2、正戲：潮語，可幕後以泰語解說。	泰語	1、印尼語。 2、部份源自京劇【西皮】、【二黃】的唱段，仍舊模仿湖廣音中州韻。

相較於馬來西亞以華語方言演出華人戲曲，印尼以國家語言演出布袋戲，泰國潮劇發展出運用兩種不同語言，在不同場合展演的潮劇／優泰劇演出，彰顯華人性、泰國性兩種路徑，而非單一型態，這正是泰國潮劇案例在離散華人戲曲的獨特面貌。只要華人認爲酬神必需要用潮語，潮劇團內的演員無論是否爲華裔、能否講潮語，模仿潮語讀音演出潮劇謝神，依舊不可或缺；優泰劇要成爲泰國華人酬神演劇的主流，即使短期內難以成就，但只要演出精彩，在不同場合大可發揮交融著泰國性（說泰語）、華人性（華人傳統裝扮）的新型演藝，成爲泰國華人「發明的傳統」。

臺灣大學學術期刊資料庫

附錄　泰國潮劇《仙姬送子》吉祥話

（一）賽榮豐潮劇團

賽榮豐在曼谷市區清水祖師廟順興宮，仙姬送子至神案前，唸的是：

มังมีศรีสุข（中譯：幸福美滿）

อายุมั่นขวัญยืน（中譯：長命百歲）

คิดเงินขอให้ได้เงิน（中譯：想到錢就得到錢）

คิดทองขอให้ได้ทอง（中譯：想到金就得到金）

輕健！輕健！發財大賺平安！（潮語）

興興（潮語）、**รวยรวย**（中譯：富有）[146]

（二）老萬年興潮劇團

老萬年興在正日扮仙的《雙仙姬送子》，仙姬及董永相見之後， 並未立即送太子爺下台，而是兩位神仙一組，舉著吉祥話的字卡輪番登場，包括：「答謝神恩、合境平安、一本萬利、生意興隆、馬到成功、步步高升」，最後則是一位演員，手持紅絨錦旗，上寫「**มัง มี ศรี สุข**（中譯：幸福美滿）」居中，排字堆滿舞臺後，合唸一段吉祥話：



146　賽榮豐潮劇團演出，2022年8月4日於曼谷清水祖師廟順興宮。

臺灣大學學術期刊資料庫

答謝神恩（潮語）
合境平安（潮語）
一本萬利（潮語）
生意興隆（潮語）
馬到成功（潮語）
步步高升（潮語）
มัง มี ศรี สุข（中譯：幸福美滿）
สุขภาพแข็งแรง（中譯：身體健康）
โชคดีทุกเวลา（中譯：不管什麼時候都幸運）
รวยล้นฟ้าทุกนาที（中譯：每一分鐘都發財）
興興，**รวย รวย**（中譯：有錢的），好、好、好！（潮語）
發啦【鑼】、財啦【鑼】、
興啊【鑼】（潮語）、**รวย**啊（中譯：富有）【鑼】
好【鑼】、好【鑼】、好【鑼】！（潮語）[147]

147 老萬年春潮劇團演出，2022年8月14日於曼谷天上聖母廟新興宮。【鑼】表示該處有一記鑼鼓。

臺灣大學學術期刊資料庫

語言與儀式：從「泰語潮劇」論潮劇在泰國的轉化與展演

林佳儀

國立清華大學華文文學研究所副教授

1982年曼谷建都200年慶典，莊美隆創作泰語唱唸的《包公鍘侄》在拍貼（施琳通）公主御前首演，「泰語潮劇」一夕成名，此後持續嘗試唱腔創作、拓展演出場域，使新型態的戲曲，登上電視螢幕，進入皇室慶典、大學校園、大型廣場，轉化泰國商業潮劇的創作傳統，近年正名爲「優泰劇」（泰文：จ๋วไทย，英文轉寫：Ngio Thai）。

本文以語言與儀式作爲切入點，考察泰語潮劇形成之後的發展，及對酬神潮劇的影響。語言的部份涵蓋音樂，「泰語潮劇」與「優泰劇」的分野，乃在前者只是舞臺語言的變遷，唱腔、鑼鼓依舊是潮劇的，後者則著重新創意涵，融會中、泰音樂，不再依託潮劇，企圖形塑新的戲曲劇種。儀式的部份涉及演出場域，泰語潮劇在酬神場合，以潮語「番人戲」（潮州話拼音：huêng1 nang5 hi3）稱之，外府演出酬神戲，流程爲「扮仙→加插→正戲」，泰語潮劇與變臉、變魔術等綜藝節目，同樣被置於加插段落，可知潮語及潮劇在酬神演出仍具不可取代的儀式地位，是以「潮語敬神、泰語娛人」。

本文最末，將泰國潮劇、泰語潮劇／優泰劇與馬來西亞華人戲曲、印尼布袋戲並觀，以見不同國家語言及同化政策之下形塑的華人酬神戲曲演出，相較於馬、印兩國在華語／國家語言之間擇一展演戲曲，泰國兩種語言、兩種型態並存，儀式意義不同的潮劇相關演出，可見其在海外華人戲曲活動的獨特性。

關鍵字：潮劇　莊美隆　泰語潮劇　優泰劇　在地化

臺灣大學學術期刊資料庫

Language and Ritual: The Transformation and Performance of Teochew Opera in Thailand via "Thai-language Teochew Opera"

Chia-yi LIN

Associate Professor, Institute of Sinophone Studies, National Tsing Hua University

During the 1982 Bangkok Bicentennial celebration, the Thai-language adaptation of *Bao Gong Executes His Nephew*, created by Zhuang Mei-long, premiered before HRH Princess Maha Chakri Sirindhorn. This "Thai-language Teochew opera" gained instant acclaim, catalyzing ongoing innovations in vocal composition and the expansion of performance venues. This new theatrical form eventually reached television screens, royal ceremonies, university campuses, and public squares, fundamentally transforming the commercial Teochew opera tradition in Thailand. Recently, this genre has been formalized as "Ngio Thai" (Thai: จิ๋วไทย).

Using language and ritual as primary analytical frameworks, this study examines the post-emergence development of Thai-language Teochew opera and its impact on ritualistic (deity-propitiating) Teochew opera performances. Regarding language—which encompasses musicality—a distinction is drawn between "Thai-language Teochew opera" and "Ngio Thai." The former represents a transition in stage language while maintaining traditional Teochew melodies and percussion; in contrast, the latter emphasizes original creative content by integrating Chinese and Thai musical elements, thereby decoupling itself from Teochew opera to establish a distinct theatrical genre.

In terms of ritual, the study addresses the spatial dynamics of performance. In deity-propitiating contexts, Thai-language Teochew opera is colloquially referred to in the Teochew dialect as "huêng^{1} nang^{5} hi^{3}" ("foreigners' play"). In provincial ritual sequences—typically structured as "Invoking the Immortals → Interpolated Segments → Main Play"—Thai-language opera is categorized as an interpolated segment alongside variety acts such as face-changing and magic shows. This demonstrates that the Teochew language and its traditional opera format retain an irreplaceable status in ritual functions, manifesting the principle of "Teochew-dialect for the divine, Thai-language for the human."

Finally, this study compares Thai Teochew opera and Ngio Thai with Chinese

臺灣大學學術期刊資料庫

opera in Malaysia and Wayang Potehi (glove puppetry) in Indonesia to illustrate how varying national language and assimilation policies have shaped overseas Chinese ritual theater. Unlike the binary choice between Chinese and national languages observed in Malaysia and Indonesia, the coexistence of two languages and two performance modes in Thailand, characterized by their differing ritual significance, underscores its unique trajectory within the broader landscape of overseas Chinese performing arts.

Keywords: Teochew Opera　Zhuang Mei-long　Thai-language Teochew opera　Ngio Thai　localization

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目 Reference

（一）文獻資料

白瑨（Jean DeBernardi）著，徐雨村譯：《歸屬之儀：馬來西亞檳城華人社群的記憶、現代性與身分認同》，臺北：左岸文化，2023年。DeBernardi, Jean. *Gui shu zhi yi: Ma lai xi ya bin cheng hua ren she qun de ji yi, xian dai xing yu shen fen ren tong* [Rites of Belonging: Memory, Modernity, and Identity among the Penang Chinese Community in Malaysia]. Translated by Hsu, Yu-tsun. Taipei: Zuoan Wenhua, 2023. (in Chinese).

伊利亞德（Mircea Eliade）著，楊素娥譯：《聖與俗：宗教的本質》，臺北：桂冠圖書股份有限公司，2006年。Eliade, Mircea. *Sheng yu su: zong jiao de ben zhi* [The sacred and the profane: The nature of religion]. Translated by Yang, Su-o. Taipei: Guiguan Books, 2006. (in Chinese).

吳慧娟：〈音樂文化詩學視角下的泰語潮劇與文化認同〉，《音樂藝術》2019年第3期，頁79-87。Wu, Huijuan. “Yin yue wen hua shi xue shi jiao xia de tai yu chao ju yu wen hua ren tong” [Chao Opera in Tai Language and its Cultural Identification in the Perspective of Poetics of Musical Culture]. *Art of Music* [Journal of the Shanghai Conservatory of Music], 2019, no. 3, pp. 79-87. (in Chinese).

李恩涵：《東南亞華人史》，臺北：五南圖書出版公司，2003年。Li, Enhan. *Dong nan ya hua ren shi* [A history of the Chinese in Southeast Asia]. Taipei: Wunan Book, 2003. (in Chinese).

李婉霞：〈英語粵劇——從在佛山祖廟萬福臺的演出說起〉，《佛山科學技術學院學報（社會科學版）》35卷4期，2017年7月，頁5-10。Li, Wanxia. “Ying yu yue ju—cong zai fo shan zu miao wan fu tai de yan chu shuo qi” [English Cantonese Opera——on the Play from Foshan Zumiao Wanfu Stage]. *Journal of Foshan University* [Social Science Edition], vol. 35, no. 4, pp. 5-10. (in Chinese).

李豐楙：《從聖教到道教：馬華社會的節俗、信仰與文化》，臺北：臺大出版中心，2018年初版。Lee, Fong-mao. *Cong sheng jiao dao dao jiao: Ma hua she hui de jie su, xin yang yu wen hua* [Transforming “Sacred Religion” into Daoism: Festival, Belief, and Culture in the Chinese Society of Malaysia]. Taipei: National Taiwan University Press, 2018. (in Chinese).

呂心純：《節慶景觀：緬華樂舞的多點域流變與文化新生》，臺北：國立臺灣大學出版中心，2025年。Lu, Tasaw Hsin-chun. *Jie qing jing guan: mian hua yue wu de duo dian yu liu bian yu wen hua xin sheng* [Festival landscapes: The Evolution and Cultural Renewal of Sino-Burmese Multi-sited Music and Dance]. Taipei: National Taiwan University Press, 2025. (in Chinese).

林佳儀：〈一九七〇年代泰國曼谷商業潮劇之劇團更迭與劇目發展〉，《戲劇研究》第31期，2023年1月，頁81-130。Lin, Chia-yi. “Yi jiu qi ling nian dai tai guo man gu shang ye chao ju zhi ju tuan geng die yu ju mu fa zhan” [Commercial Teochew opera in Bangkok: Troupes and repertoire development in the 1970s]. *Journal of Theater Studies*, no. 31, Jan.

臺灣大學學術期刊資料庫

2023, pp. 81-130. (in Chinese).

阿君・阿帕度萊（Arjun Appadurai）著，鄭義愷譯：《消失的現代性：全球化的文化向度》，臺北：群學出版有限公司，2009年。Appadurai, Arjun. *Xiao shi de xian dai xing: quan qiu hua de wen hua xiang du* [Modernity at large: Cultural dimensions of globalization]. Translated by Cheng, Yi-kai. Taipei: Qunxue Publishing, 2009. (in Chinese).

施堅雅（G. William Skinner）著，Kenny C.H.譯：《泰地華人》，臺北：一八四一出版有限公司，2025年。Skinner, G. William. *Tai di hua ren* [Chinese Society in Thailand: An Analytical History]. Translated by Kenny C.H. Taipei: 1841 Publishing, 2025. (in Chinese).

孫玫：《探尋戲曲古今之變》，臺北：文津出版社，2021年。Sun, Mei. *Tan xun xi qu gu jin zhi bian* [Exploring transformations of xiqu from past to present]. Taipei: Wenjin Press, 2021. (in Chinese).

容世誠：《戲曲人類學初探：儀式、劇場與社群》，臺北：麥田出版股份有限公司，1997年。Yung, Sai-shing. *Xi qu ren lei xue chu tan: yi shi, ju chang yu she qun* [The Anthropology of Chinese Drama: Ritual, theatre, and community]. Taipei: Maitian Chubanshe (Rye Field Publishing), 1997. (in Chinese).

陳一平總編，泰國潮劇代表團演出委員會編：《泰國潮劇代表團赴中國廣州參加潮劇國際文化節演出特刊》，泰國：泰國潮劇代表團演出委員會，2006 年。Chen, Yiping, gen. ed., & Performance Committee of the Thai Teochew Opera Delegation, eds. *Tai guo chao ju dai biao tuan fu zhong guo guang zhou can jia chao ju guo ji wen hua jie yan chu te kan* [Special publication on the Thai Teochew Opera Delegation's performances at the International Teochew Opera Cultural Festival in Guangzhou, China]. Thailand: Performance Committee of the Thai Teochew Opera Delegation, 2006. (in Chinese).

陳中和（Chin Chong Foh）：《多元族群社會的族群政治：馬來民族主義和馬來西亞的建國》，北京：中國社會科學出版社，2021年。Chin, Chong Foh. *Duo yuan zu qun she hui de zu qun zheng zhi: ma lai min zu zhu yi he ma lai xi ya de jian guo* [Racial Politics in Multiracial Society:Malay Nationalism and the Nation Building of Malaysia]. Beijing: China Social Sciences Press, 2021. (in Chinese).

陳曉錦、蕭自輝：《泰國華人社區的漢語方言》，廣州：世界圖書出版廣東有限公司，2019年。Chen, Xiaojin, & Xiao, Zihui. *Tai guo hua ren she qu de han yu fang yan* [Chinese dialects in Thai Chinese communities]. Guangzhou: World Book (Guangdong), 2019. (in Chinese).

莊美隆：《八仙賀壽》（華語劇本），莊美隆藏。Zhuang, Meilong. *Ba xian he shou* [The Eight Immortals congratulate longevity] (Chinese-language script). Private collection of Zhuang Meilong. (in Chinese).

康海玲：《海上絲綢之路上的戲曲傳播》，北京：文化藝術出版社，2017年。Kang, Hailing. *Hai shang si chou zhi lu shang de xi qu chuan bo* [Xiqu transmission along the Maritime Silk Road]. Beijing: Culture and Arts Publishing House, 2017. (in Chinese).

張長虹：〈潮州方言・潮調・泰語——關於泰語潮劇的本體研究〉，《藝苑》2011年第2期，頁42-46。Zhang, Changhong. "Chao zhou fang yan・chao diao・tai yu—guan yu tai yu chao ju de ben ti yan jiu" [Teochew dialect, Teochew tunes, and Thai language—An ontological study of Thai-language Teochew opera]. *Yiyuan*, 2011, no. 2, pp. 42-46. (in

臺灣大學學術期刊資料庫

Chinese).

張長虹：《移民族群藝術及其身份：泰國潮劇研究》，廈門：廈門大學出版社，2011年。Zhang, Changhong. *Yi min zu qun yi shu ji qi shen fen: tai guo chao ju yan jiu* [Immigrants'Art and Its Identity: Studies on Teochew Opera in Thailand]. Xiamen: Xiamen University Press, 2011. (in Chinese).

梁怡：《戲劇與信仰：泰國烏汶潮劇藝術研究》，桂林：廣西民族大學中國少數民族藝術專業碩士論文，2020年。Liang, Yi. *Xi ju yu xin yang: tai guo wu wen chao ju yi shu yan jiu* [Drama and Belief: Research on Chao Opera in Overseas Chinese Society in Ubon Ratchathani Thailand] (Master's thesis, Art of Chinese Ethnic Minorities Program). Guilin: Guangxi Minzu University, 2020. (in Chinese).

梁眞瑜：《臺灣亂彈戲曲白字化之研究》，臺北：國立臺北大學民俗藝術研究所碩士論文，2009年。Liang, Chen-yu. *Tai wan luan tan xi qu bai zi hua zhi yan jiu* [A Study of Taiwaness Luan-tan Opera Vernacularization] (Master's thesis, Graduate Institute of Folk Arts). Taipei: National Taipei University, 2009. (in Chinese).

《曼谷建都200年演出節目單》，1982年3月23日於國家戲劇院，莊美隆藏。Anonymous. *Man gu jian du 200 nian yan chu jie mu dan* [Program leaflet for "Bangkok Bicentennial" performance], 23 Mar. 1982, National Theatre. Private collection of Zhuang Meilong. [in Thai and Chinese].

曾永義：《論說戲曲》，臺北：聯經出版事業公司，1997年。Tseng, Yong-Yih. *Lun shuo xi qu* [Essays on xiqu]. Taipei: Linking Publishing, 1997. (in Chinese).

雲昌耀著，邱炫元、何景榮、陳琮淵、林育建譯：《當代印尼華人的認同：文化、政略與媒體》，臺北：群學出版有限公司，2012年。Hoon, Chang-Yau. *Dang dai yin ni hua ren de ren tong* [Chinese Identity in Post-Suharto Indonesia: Culture, Politics and Media]. Translated by Chiu, Hsuan-yuan; Ho, Ching-jung; Chen, Tsung-yuan; & Lin, Yu-chien. Taipei: Qunxue Publishing, 2012. (in Chinese).

塞塔蓬帕塞（นายเศรษฐพงษ์ จงสงวน）泰語翻譯註解：《泰譯註解朝暮課誦 供佛儀規、二時臨齋儀》，曼谷：上游出版社（สำนักพิมพ์ต้นน้ำ），2006年。Setthaphong Chongsanguan (นายเศรษฐพงษ์ จงสงวน), trans. and annot. *Tai yi zhu jie chao mu ke song gong fo yi gui, er shi lin zhai yi* [Thai translation with annotations of morning/evening chants, Buddhist offering rituals, and the "two-time" mealtime liturgy]. Bangkok: Tonnam Publishing (สำนักพิมพ์ต้นน้ำ), 2006. (in Thai).

廖明君、梁怡：〈泰國烏汶潮劇扮仙戲研究〉，《戲曲藝術》第41卷第3期，2020年8月，頁107-112。Liao, Ming-jun, & Liang, Yi. "Tai guo wu wen chao ju ban xian xi yan jiu" [A study of "banxian" performances in Teochew opera in Ubon, Thailand]. *Xiqu Yishu* [Journal of National Academy of Chinese Theatre Arts], vol. 41, no. 3, Aug. 2020, pp. 107-112. (in Chinese).

劉振慶：《華容道》（泰語劇本含樂譜），劉振慶藏。Liu, Zhenqing. *Hua rong dao* [Huarong Pass] (Thai-language script with musical score). Private collection of Liu Zhenqing. (in Thai).

劉麗芳、曾安安：〈大乘佛教在泰國曼谷的發展趨勢〉，收入林佳儀主編：《新竹在地文化與跨域流轉——第五屆竹塹學國際學術研討會論文集》，臺北：萬卷樓圖書股份有

臺灣大學學術期刊資料庫

限公司，2023年。Liu, Li-fang [Pornpan Juntaronanont], & Tseng, An-an [Patcharinruja Juntaronanont]. “Da cheng fo jiao zai tai guo man gu de fa zhan qu shi” [Development trends of Mahāyāna Buddhism in Bangkok, Thailand]. In *Xin zhu zai di wen hua yu kua yu liu zhuan—di wu jie zhu qian xue guo ji xue shu yan tao hui lun wen ji* [Local Culture and Cross-regional Circulation of Hsinchu: Proceedings of the 5th International Conference on Taiwan Zhuqian Studies]. Edited by Lin, Chia-yi. Taipei: Wanjuanlou, 2023. (in Chinese).

潮劇音樂工作組、廣東潮劇院：《潮劇音樂資料匯編六．套曲鑼鼓總譜》，廣州：中國音樂家協會廣東分會等編印，1964年；汕頭：汕頭市文化館翻印，1979年。Chaoju Music Working Group, & Guangdong Teochew Opera Theatre. *Chao ju yin yue zi liao hui bian liu: tao qu luo gu zong pu* [Collected materials on Teochew opera music, vol. 6: Complete percussion score for suite pieces]. Guangzhou: Guangdong Branch of the Chinese Musicians’ Association et al. (mimeographed), 1964; reprinted in Shantou: Shantou Cultural Center, 1979. (in Chinese).

蔡宗德：〈印度尼西亞華人布袋戲的歷史、演出形態與音樂〉，《中央音樂學院學報》2015年第2期，頁69-88、108。Tsai, Tzeng-Te. “Yin du ni xi ya hua ren bu dai xi de li shi, yan chu xing tai yu yin yue” [Transculture and Identity: Historical and Social Environment of Chinese Indonesian Wayang Potehi]. *Journal of the Central Conservatory of Music*, 2015, no. 2, pp. 69-88, 108. (in Chinese).

蕭翡斐：《印尼「瓦揚」布袋戲（Wayang Potehi）「鳳德軒」廟宇的布袋戲劇團研究》，臺北：國立政治大學中國文學系碩士論文，2010年。Xiao, Feifei [Olivia]. *Yin ni “wa yang” bu dai xi (Wayang Potehi) “Feng de xuan” miao yu de bu dai xi ju tuan yan jiu* [Indonesian Feng De Xian Temple of Potehi Research] (Master’s thesis, Department of Chinese Literature). Taipei: National Chengchi University, 2010. (in Chinese).

霍布斯邦（Eric Hobsbawm）等著，陳思仁等譯：《被發明的傳統》，臺北：貓頭鷹書房，2002年。Hobsbawm, Eric, et al. *Bei fa ming de chuan tong* [The invention of tradition]. Translated by Chen, Szu-jen, et al. Taipei: Maotouying Shufang, 2002. (in Chinese).

蟻璐雅、蔡聞燕：〈汕頭：四個海外潮劇傳承中心正式「雲」揭牌〉，《羊城晚報》，2022年5月1日，https://gd.chinadaily.com.cn/a/202205/01/WS626de21da3101c3ee7ad3687.html。Yi, Luya, & Cai, Wenyan. “Shan tou: si ge hai wai chao ju chuan cheng zhong xin zheng shi “yun” jie pai” [Shantou: Four overseas Teochew opera heritage centers officially unveiled “in the cloud”]. *Yangcheng Evening News*, 1 May 2022. (in Chinese).

Stenberg, Josh. “Wayang poteh: Glove puppets in the expression of Sino-lndonesian identity.” *Journal of Southeast Asian Studies*, vol. 46, no. 3, Oct. 2015, pp. 414-415.

Wongsurawat, Wasana. *The Crown and the Capitalists: The Ethnic Chinese and the Founding of the Thai Nation.* Seattle: University of Washington Press, 2019.

（二）報紙

〔泰〕《中原日報》。Zhongyuan Ribao [Chinese Daily News] (Thailand). (in Chinese).

〔泰〕《中華日報》。Zhonghua Ribao [Tong Hua Daily News] (Thailand). (in Chinese).

〔泰〕《世界日報》。Shijie Ribao [The Universal Daily News] (Thailand). (in Chinese).

臺灣大學學術期刊資料庫

〔泰〕《亞洲日報》。Yazhou Ribao [Asia News Time] (Thailand). (in Chinese).

〔泰〕《星暹日報》。Xingxian Ribao [The Sing Sian Yer Pao Daily News] (Thailand). (in Chinese).

〔泰〕《新中原周報》。Xin Zhongyuan Zhoubao [New Chinese Weekly News] (Thailand). (in Chinese).

〔泰〕《新中原報》。Xin Zhongyuan Bao [New Chinese Daily News] (Thailand). (in Chinese).

〔港〕《華僑日報》。Huaqiao Ribao [Wah Kiu Yat Po / Overseas Chinese Daily News] (Hong Kong). (in Chinese).

（三）訪談

〔泰〕丁建華口述，2022年8月2、10、15、17日，10月6、14、16日。Ding, Jianhua (Thailand). Oral interview(s), Aug. 2/10/15/17, 2022; Oct. 6/14/16, 2022. (in Chinese).

〔泰〕何桂生口述，2022年8月5日，2023年2月9日、3月10日，2024年3月1日，2025年4月16日。He, Guisheng (Thailand). Oral interview(s), Aug. 5, 2022; Feb. 9 & Mar. 10, 2023; Mar. 1, 2024; Apr. 16, 2025. (in Chinese).

〔泰〕吳桂德口述，2023年2月3日。Wu, Guide (Thailand). Oral interview, Feb. 3, 2023. (in Teochew dialect).

〔泰〕莊美隆口述，2021年7月30日，2022年2月8日、8月10日、10月4、5、7、8日，2023年2月5日，2023年8月11日，2024年8月29日，2025年5月4日。Zhuang, Meilong [Am. PanjaRenSoogLab] (Thailand). Oral interview(s), Jul. 30, 2021; Feb. 8, 2022; Aug. 10, 2022; Oct. 4/5/7/8, 2022; Feb. 5, 2023; Aug. 11, 2023; Aug. 29, 2024; May 4, 2025. (in Chinese).

〔泰〕陳雪雲口述，2023年2月3日、8月10、14日，2025年7月18日，2026年1月14日。Chen, Xueyun (Thailand). Oral interview(s), Feb. 3, 2023; Aug. 10 & 14, 2023; Jul. 18, 2025, Jan. 14, 2026. (in Chinese).

〔泰〕聖居大師口述，2022年8月15日。Master Shengju (Thailand). Oral interview, Aug. 15, 2022. (in Chinese).

〔泰〕劉振慶口述，2022年8月8、10、13日。Liu, Zhenqing (Thailand). Oral interview(s), Aug. 8/10/13, 2022. (in Teochew dialect).

〔泰〕劉麗芳口述，2022年8月3日。Liu, Lifang [Pornpan Juntaronanont], (Thailand). Oral interview, Aug. 3, 2022. (in Chinese).

〔泰〕戴良成口述，2022年8月5日。Dai, Liangcheng (Thailand). Oral interview, Aug. 5, 2022. (in Chinese).

〔馬〕吳慧玲口述，2024年2月19日。Wu, Huiling (Malaysia). Oral interview, Feb. 19, 2024. (in Chinese).

〔馬〕李美貞口述，2024年2月19日。Li, Meizhen (Malaysia). Oral interview, Feb. 19, 2024. (in Chinese).

〔印尼〕蕭翡斐口述，2024年10月17日。Xiao, Feifei [Olivia] (Indonesia). Oral interview, Oct. 17, 2024. (in Chinese).

臺灣大學學術期刊資料庫

（四）數位資料

《八仙賀壽》演出，https://www.youtube.com/watch?v=eh52j3k2STc、https://www.youtube.com/watch?v=EBHtw-XbFtI。*Ba xian he shou* [Performance of The Eight Immortals congratulate longevity]. YouTube video(s). (in Thai).

《大禹治水》演出選段，https://www.youtube.com/watch?v=t029YgyIblo。*Da yu zhi shui* [Excerpts from performance of Yu the Great controls the floods]. YouTube video. (in Thai).

〈明波巴藝術團泰語潮劇12日獻演〉，〔泰〕《世界日報》，2019年1月9日，http://www.udnbkk.com/article-271361-1.html。Anonymous. “Ming bo ba yi shu tuan tai yu chao ju 12 ri xian yan” [Mingboba Art Troupe to present Thai-language Teochew opera on the 12th]. *Shijie Ribao* (The Universal Daily News) (Thailand), 9 Jan. 2019. (in Chinese).

明波巴（เม้ง.ป.ปลา）等演出：珍惜食魚廣告，https://www.youtube.com/watch?v=DjS-A60q_rs。Meng. P. Pla (เม้ง.ป.ปลา), et al. [Performance]: “Cherish edible fish” public service advertisement. YouTube video. (in Thai).

〈泰國格樂大學「文化與文明論壇」舉辦—中華文化海外傳播與影響力主題研討會〉，https://news.tom.com/202211/4508765229.html。Anonymous. (2022). “Tai guo ge le da xue ‘wen hua yu wen ming lun tan’ ju ban—zhong hua wen hua hai wai chuan bo yu ying xiang li zhu ti yan tao hui” [Krirk University “Culture and Civilization Forum” held a symposium on overseas dissemination and influence of Chinese culture]. Online news. (in Chinese).

泰國公共電視台（Thai PBS）報導：https://www.youtube.com/watch?v=j6Frm-u7meE。Thai PBS. *News report (video). YouTube video.* (in Thai).

泰國潮州會館圖片新聞：〈泰國潮劇公會成功演出泰語潮劇『花木蘭』〉，http://www.tiochewth.org/index.php?langtype=cn&pageid=cn_14&add=view&id=492。Teochew Association of Thailand. “Tai guo chao ju gong hui cheng gong yan chu tai yu chao ju ‘Hua mu lan’” [Thai Teochew Opera Association successfully performed the Thai-language Teochew opera “Hua Mulan”]. *Photo news* (webpage). (in Chinese).

馬鐵城等演出《包公鍘侄》影片：https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=wmDrEC6bX5c。Ma, Tiecheng, et al. (n.d.). *Bao gong zha zhi* [Video of performance of Judge Bao executes his nephew]. YouTube video. [(in Thai).

莊美隆等：「崇慶泰皇72聖壽」晚宴演出錄影，https://www.youtube.com/watch?v=Yp1j7Yjqom0。Zhuang, Meilong, et al. “Chong qing tai huang 72 sheng shou wan yan yan chu lu ying” [Banquet performance recording celebrating the Thai King’s 72nd birthday]. YouTube video. (in Thai).

〈廣東潮劇院泰王國潮劇傳承中心曼谷設立〉，《世界日報》，2022年5月9日，http://www.udnbkk.com/article-333264-1.html。Anonymous. “Guang dong chao ju yuan tai wang guo chao ju chuan cheng zhong xin man gu she li” [Guangdong Teochew Opera Theatre established a Teochew opera heritage center in Bangkok, Thailand]. *Shijie Ribao* (The Universal Daily News) (Thailand), 9 May 2022. (in Chinese).

潮州音字典：http://www.czyzd.com/。Chaozhou yin zi dian [Teochew pronunciation dictionary]. Website. (in Chinese).

臺灣大學學術期刊資料庫

潮州會館：〈潮州會館轄下潮劇公會正式揭牌〉，〔泰〕《世界日報》，2019年9月16日，http://www.udnbkk.com/article-285789-1.html。Teochew Association. “Chao zhou hui guan xia xia chao ju gong hui zheng shi jie pai” [The Teochew Opera Association under the Teochew Association was officially inaugurated]. *Shijie Ribao* (The Universal Daily News) (Thailand), 16 Sept. 2019. (in Chinese).

〈พิธีมอบวุฒิบัตรแก่ผู้สำเร็จการศึกษาหลักสูตรผู้บริหารระดับสูงด้านองค์ความรู้และความร่วมมือทางธุรกิจจีน รุ่นที่ 4（第四屆中國智能與交流高企管理項目結業典禮）〉，UTCC（泰國商會大學），https://www.utcc.ac.th/tepcain/。UTCC (University of the Thai Chamber of Commerce). (n.d.). “พิธีมอบวุฒิบัตร…” [Certificate-awarding ceremony for the 4th cohort of the Executive Program on Chinese knowledge and business cooperation]. Webpage. (in Thai).

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術期刊資料庫