戲劇研究　第7期
Journal of Theater Studies
2011年1月　頁65-106

北管婚變戲《三官（關）堂》抄本的口語傳統套式運用與敘事結構*

簡秀珍
國立臺北藝術大學傳統音樂系副教授

一、問題的產生

北管戲（臺灣亂彈戲）主要以「口耳相傳」的方式傳承，即便將戲先生口述的戲文寫爲總綱（劇本），仍是以手抄本的方式紀錄。目前將抄本重謄、打字、印刷出版者，除陳秀芳所編的《臺灣所見的北管手抄本（一~三）》[1]，及少數計畫出版品外，並不普及。

抄本透過累代的表演者口述傳承，可視作口傳文化的書寫紀錄（oral-derived text）。相較於內容寫定（「安死」）的戲曲演出，和以幕表方式說戲後演出的「活戲」，總綱保留許多「白話不盡」、「小花便白」，與簡略舞台指示的北管戲，或可視爲中間類型的「半活戲」（或「半死戲」）。除了有抄本的「半活戲」外，北管戲裡有種沒有筆記的「段仔戲」[2]。羅東福蘭社的子弟游振池提

* 本文初稿在2010年10月31日發表於臺灣大學主辦的「東西對照與交軌：2010NTU劇場國際學術研討會」，感謝王秋桂、李國俊老師的提點，林鶴宜老師的鼓勵，《戲劇研究》三位審稿人的寶貴意見提供另類的思辨可能，也讓我改進論述上的不周，在此深致謝忱。

1 陳秀芳編：《臺灣所見的北管手抄本（一~三）》（臺中：臺灣省文獻委會，1980-1981年），將臺中雅樂軒的手抄本比較、重謄，打字印刷後出版。

2 「段子戲」在內行班（職業班）的演出最爲靈活，甚至可以根據某個小說情節，不用總綱（劇本），即可由演員一邊演出，一邊自行創造其關目，套以板腔，自由發揮，但此類創作的劇目，多屬即興式，而沒有固定的抄本可以保存。參見李文政：《臺灣北管暨福路唱腔研究》（臺北：師大音樂研究所碩士論文，1988年），頁48。而「新美園」團主王金鳳提到「段仔戲」：「所謂的『段仔戲』，比如說較聰明、有經驗的演員，跟他講一下就會

臺灣博碩士論文學術期刊資料庫

及戰後初期簡江丁[3]老師教「段仔戲」《麒麟山》[4]時，並沒有抄好的總綱，但老師只要跟他們講：「這一段的口白與某齣戲中某一段相同」，他們就能演出。[5]「段仔戲」採取原有總綱中固定化的語言、情節加以適當的組合，再加上演員的臨場變化，比「正本戲」更加自由，證明看似嚴謹的亂彈戲，依舊留存「活戲」的表演方式。這種類似「零件組合」的戲劇結構方式深深吸引筆者。

在一九九一至一九九三年研究北管總綱時，[6]我發現抄本的說白與曲詞有許多主要描述文字固定，僅在人名或地名略作更動的「套語」。「套語」運用在各類人物登台、角色的應對、描述用語與滑稽語言，非常廣泛。此外，若以劇中不同的場合劃分，還可分析出不同的主題（theme）。

在北管戲曲景況日漸蕭索之際，罕聞北管戲有劇本新編，[7]筆者始終憧憬將北管總綱的套語與主題建立資料庫，期盼有助日後編劇。此種觀點自劇本文本（dramatic text）發想，或許忽略了演出需要加上音樂、表演等其他元素才能構成整體的特性，但文本內容型態的剖析，不僅有助於建立北管戲曲形式學（Morphology of Beiguan Theatre），也將提供歌仔戲、布袋戲等以活戲方式演出爲主的口傳劇種豐富的素材。事實上歌仔戲演員入戲班學習，先得學會一些打底的「教育劇目」（早期常用《山伯英台》等），熟記其中的唱詞、四句聯和程式化的說白（如上下場詩），便可將類似場景的唱詞、說白、表演稍加改變，套用到其他戲齣。[8]此等實踐成爲戲班間流傳的「秘本」已行之有年，卻未見學界將

演了，像蘇登旺這種待過歌仔班的，只要講誰出台、什麼故事等等，就可以演了，不用學。」引自蔡振家：1996年1月29日訪問王金鳳的紀錄，參見《蔡振家臺灣亂彈戲田野日誌》，http://xiqu.tripod.com/fw.htm，網路上載日期1996年1月29日，讀取日期2010年9月15日。

3 游振池在二次大戰後加入羅東福蘭社新組的「囝仔班」，綽號「猴丁」的簡江丁是當時的戲先生。簡江丁1920年代在宜蘭的「新榮陞」亂彈班學戲並成爲演員。

4 在邱坤良1980年對亂彈班新美園常演戲碼的紀錄中可以看到《麒麟山》，但卻是歸在「西皮類」的劇目，參見邱坤良：〈臺灣碩果僅存的北管亂彈班〉，《現代社會的民俗曲藝》（臺北：遠流出版社，1983年），頁86。簡江丁老師是否借用西皮《麒麟山》的關目配上福路的音樂，則不得而知。

5 游振池：羅東福蘭社前場子弟，1992年9月28日訪於宜蘭文化中心。

6 參見簡秀珍：《臺灣民間社區劇場——羅東福蘭社研究》（臺北：中國文化大學藝術研究所碩士論文，1993年），第四章。

7 除臺中的林水金曾自編《黃河陣》等外。參見呂錘寬：《北管藝師葉美景、王宋來、林水金生命史》（宜蘭：國立傳統藝術中心，2005年），頁191。

8 林鶴宜：〈歌仔戲「幕表」編劇的創作機制和法則〉，《成大中文學報》第16期（2007年

臺灣大學學術期刊資料庫

其系統化。儘管活戲的演出單靠套語與主題並不夠，演員得根據上下文劇情增添血肉，但掌握這些關鍵必能事半功倍。

現有大部分的劇本研究，多從劇目、劇情、人物等進行闡釋與解析，亦有對戲劇文本進行溯源、典故探討者，如黃麗貞的《南劇六十種曲研究》[9]進行《六十種曲》中戲曲文本的溯源，故事、諺語的典故，方言俗語的解釋等，由於六十種曲多屬文人之作，品類各異，無法在結構上對口語傳統（oral tradition）文本建立有所幫助。林鶴宜近年用心建立歌仔戲的敘事學、曲學與劇學體系，以創作機制、劇目分析等發表研究成果，[10]但因爲歌仔戲「活戲」的即興成分遠高於北管戲，可變因素太多，目前尚未看到可以參考的敘事法則。現今華語研究圈中亦有關注戲曲母題研究者，王政的《中國戲曲母題學與母題數據庫的建設》[11]如同計畫書，從其預計將參考的劇本看來，作者並未考慮到文人之作與口語作品間的差異，分類綱目洋洋灑灑，但恐怕難避治絲益棼。既然現今戲劇學方面的研究方法均對拆解（découpage）戲劇文本不太適用，另尋他途是必然的。

二、研究取徑的思考

在尋找北管戲劇文本可能的型態分析方法時，筆者最早留意的是常用於民間故事分類，由斯蒂．湯普森（Stith Thompson，1885-1976）所編著的《民間文學的母題索引》（*Motif-Index of Folk-Literature*，原出版年1955-1958），[12]這套索引源於安提．阿爾奈（Antti Aarne，1867-1925）的《故事類型索引》。

格林兄弟在一八一二至一八一四年採集紀錄德國民間故事，帶動世界各地採

4月），頁191。

9 黃麗貞：《南劇六十種曲研究》（臺北：臺灣商務印書館，1995年）。

10 例如林鶴宜：〈歌仔戲「幕表」編劇的創作機制和法則〉，《成大中文學報》第16 期（2007年4月），頁171-200；林鶴宜：〈「做活戲」的幕後推手：臺灣歌仔戲知名講戲人及其專長〉，《戲劇研究》第1期（2008 年1月），頁221-252等。

11 參見《中國戲劇》第8期，2006年，頁61-62。

12 湯普森的索引分類包括：神話學母題、動物、禁忌、魔法、死亡、奇蹟、愚蠢的吃人魔鬼、考驗、智者與愚人、詭計、命運的反轉、命定的未來、機會與命運、社會、獎賞與懲罰、俘虜與逃脫、殘忍的虐待、生命的本質、宗教、性格的特色、幽默、多樣組別母題（套式、象徵主義、英雄、獨特的例外、歷史、溯源或傳記的母題、恐怖故事）。參見Stith Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature* (Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1989), pp. 29-35.

臺灣博碩士論文知識加值系統 期刊資料庫

集民間故事的風潮。二十世紀初，北歐的民間文學理論家努力鑽研，形成芬蘭學派，其中的阿爾奈破天荒爲民間故事建立主題目錄（list of themes），在動物故事、一般民間故事、笑話三個基本類別下再分類。俄國的普羅普（V. Propp，1895-1970）認爲阿爾奈將民間故事劃分出屬（genus）、種（species）與變體（varieties）是一大貢獻，但普羅普也提到民間故事實際上無法明確劃定類型（types），運用該分類常有不知將文本歸入哪類，類型與選定文本間通常只是大略相符等的問題。[13]

美國的湯普森將《故事類型索引》譯爲英文版，並增編內容，將民間文學以母題（motif）分類，逐漸形成了「阿爾奈——湯普森體系」，簡稱「AT分類法」，或寫成AaTh。儘管湯普森努力擴充各國的資料，卻很難跳脫阿爾奈原有索引的窠臼。[14]

湯普森在分類編纂民間故事時，認爲應該將其從故事情節進一步切割爲更小的單位——母題，母題變換或重組將構成新作品，甚至改變體裁性質。[15]切割情節爲母題的觀念，對筆者昔日進行北管總綱的套語分析有所啓發，[16]但臺灣戲曲的內容具有強烈的地方特色，與湯普森所編的民間故事差異頗大，難以削足適履。

普羅普致力研究神奇故事（法文：conte merveilleux，英文：fairy tale）[17]，一九二八年出版《民間故事形態學》（*Morphology of the Folktale*）制訂出固定的敘事次序法則，對西方當代的敘事學，尤其是敘事的結構分析影響極大。[18]他在

---

13 V. Propp, *Morphology of the Folktale* (Austin: University of Texas Press, 1968), pp. 10-11. 沒有將歐洲地區之外民族的故事納入，是該書最大的問題。另參見胡萬川編著：《臺灣民間故事類型》（臺北：里仁書局，2008），頁V。（臺北：里仁書局，2008年）

14 目前世界各國民間故事類型索引的編纂皆是援用「AT分類法」，華文文化圈中有華裔學者丁乃通在1978年以英文出版的《中國民間故事類型索引》（*A Type Index of Chinese in the Oral Tradition and Major Works of Non-Religious Classical Literature*），附錄有池田弘子所編的《日本民間文學類型及母題索引》的編碼對照，對中日跨國比較甚有助益。1980年代以後，金榮華以《中國民間故事集成》爲基礎，編寫《中國民間故事集成類型索引》，請參見胡萬川編著：《臺灣民間故事類型》，頁VI-IX。臺灣在胡萬川等人的努力下，也在2008年編纂出《臺灣民間故事類型（含母題索引）》。

15 胡萬川編著：《臺灣民間故事類型》，頁VII。

16 請參考簡秀珍：《臺灣民間社區劇場——羅東福蘭社研究》，第四章。

17 「神奇故事」是阿爾奈分類系統中編號300~749的故事。請參見V. Propp, *Morphology of the Folktale*, p. 18.

18 Gisèle Valency, “La critique textuelle,” *Introduction aux Méthodes Critiques Pour L'analyse*

臺灣大學學術期刊資料庫

該書前言解釋了「形態學」（Morphology）：

> 「形態學」一詞意指形式（form）的研究。在植物學裡，術語「形式學」意謂著植物組成部分的相互關係，與對整體關係的研究——換言之，即植物結構的研究。[19]

在普羅普之前無人想過「民間故事形態學」觀念的可能性，然而他認爲檢驗故事形態，也能如同驗證有機物的形態學一樣正確。假如無法將故事（tale）以全體爲範圍確認，也能以所謂的神奇故事——故事字義最嚴謹的用詞來檢視。[20]普羅普不隨前人以角色的類別、故事主題、內容的性質來分類，他以角色的功能（functions of dramatis personae）來研究故事。[21]他採用法納西耶夫（Afanás'ev）故事集裡第五十號到一百五十一號屬於神奇故事者進行分析，共歸納出三十一種功能。[22]「功能」是「從行動過程意義的角度來定義的角色行爲」，可歸結爲四點：

（一）角色功能擔任故事中穩定、堅固的元素，和必然得如何、該由誰才能達成無關；是建構故事基礎的組成成分。

（二）神奇故事所知的功能項是有限的。

（三）功能的順序經常相同。

（四）所有的神奇故事以結構來看都屬一種類型。[23]

李維史陀（Claude Lévi- Strauss, 1908-2009）在〈結構與形式——反思佛拉底米爾．普羅普的著作〉（*La Structure et La Forme-Réflexions sur un Ouvrage de Vladimir Propp*）介紹《民間故事形態學》的內容，並提出一些思考。

他認爲普羅普將口傳文學一分爲二：形式（forme）建構重要的觀點，因其適合作爲形態學研究，由此任何內容（contenu）對普羅普來說僅是無足輕重。[24]

> 形式主義者的二分法將內容與形式對立，以相反的特徵定義它們，不採用事物的本質，卻藉由偶然性的選擇來形成一個僅供形式存在的領域，致使

Littéraire (Paris : Bordas , 1990), p. 161.

19 V. Propp, *Morphology of the Folktale*, p. XXV.

20 同前註。

21 V. Propp, *Morphology of the Folktale*, p. 20.

22 書中爲每個功能列出：1、關於功能本質的摘要；2、用一個詞彙簡要定義；3、該功能的代碼。V. Propp, *Morphology of the Folktale*, pp. 23-25, 63.

23 同前註，頁21。

24 Claude Lévi- Strauss, *Anthropologie Structurale Deux* (Paris : Plon, 1997), pp. 157-158.

臺灣大學學術期刊資料庫

內容被摒棄。[25]

不過從普羅普對角色特性（attributes，人物所有外在特質的整體：年齡、性別、社會地位、外貌、外型特徵等）及其意義的討論（第八章），可發現他已然留意內容差異，主張應當結合歷史研究來探討，但他當時力有未逮。[26]他提出：角色名稱、特性是可以替換的可變因素，與穩定的「功能」相對，其變動的原因複雜，從這些重複率極高的可變因素中，普羅普留意到典範模式（canonical pattern）可區分出國家型態、區域型態、社會階層等。[27]但可能因爲普羅普無法深入分析角色特質與意義，李維史陀才說：「普羅普……並不是如他所相信，在歷時與共時的要求間拉鋸，他缺少的不是過去，而是文脈（contexte）。」[28]

這些研究與研究批評，對同屬民間文學的亂彈戲曲的戲劇文本[29]研究有如下的啓發：

劇本取樣應區分知名的文人之作與不知作者的口傳作品。多以抄本流傳的北管總綱，在藝人口傳心授的過程裡，必然因口語傳播的誤差，形成不同的變貌。總綱數量龐大，若想要探究「戲曲形態學」的可能，勢必得先挑選某一類型，這是本文選擇「婚變戲」爲討論對象的原因。

其次是神奇故事與戲曲劇本表現形式的差異。以「登場」爲目標的戲曲文本與以「講述」爲表現的故事，呈現方式不同。但有趣的是普羅普的「功能」是從角色行動過程的意義來看角色行爲，如「二、對主角下禁令」（定義：禁止）或「六、壞蛋企圖欺騙受害者以便掌握他或他的財物（定義：行騙）」，[30]與亞里斯多德在《詩學》裡所講「摹仿者表現的是行動中的人」、「（戲劇）摹仿行動中的和正在做著某件事情的人們」[31]的觀念非常相近。戲劇的「行動」（action）意指角色的行爲，可視作普羅普對功能的本質描述，而括號內的簡要定義則是行爲的結果。神奇故事中那些鬼怪、動物角色，與內容描述人類關係的戲曲劇本相

25　同前註，頁157。

26　V. Propp, *Morphology of the Folktale*, p. 90.

27　同前註，頁87-88。

28　Claude Lévi- Strauss, *Anthropologie Structurale Deux*, p. 157.

29　此處的戲劇文本表示可以透過口頭流傳、書寫或刻印紀錄成冊流傳者，不侷限在物質可見的層面，也包含非物質文化（intangible culture），與透過實際演出在劇場空間完成的表演文本（performance text）不同。

30　V. Propp, *Morphology of the Folktale*, p. 26, 29.

31　亞里斯多德著，陳中梅譯註：《詩學》（臺北：臺灣商務印書館，2001年），頁38、42。

臺灣大學學術期刊資料庫

差甚多，但借鑑其角色功能的觀點來分析戲曲文本的敘事結構是可行的。

史詩、民間故事與戲劇敘事方法最大的差異，在於戲劇透過角色以第一人稱唱曲、說白，不像前兩者會加上第三人稱的描述。沿用普羅普取法植物學研究植物形態的方式，我們亦可用相同概念研究特色鮮明的「婚變戲」：戲劇人物的「行動」構成了骨幹，可視爲普羅普理論中的人物「功能」，而角色的曲詞與說白則構成枝枒、葉片、花朵等。在民間故事中因可變因素太多難以分析的角色特性，卻因「婚變戲」裡角色年齡性別、社會地位、外型特徵等變因有限，可兼顧形式與內容的分析。

北管戲總綱是從口語衍生的文本（oral-derived text）[32]，屬於口語傳統的一環。西方對「口語傳統」的劃時代研究，奠基於佩利（Milman Parry，1902-1935）和他的學生洛德（Albert Lord，1912-1991），他們爲研究口傳文學的創作機制，一九三三年在南斯拉夫訪問眾多guslars（斯拉夫的典型史詩）藝人，紀錄他們演唱荷馬（Homer）的《伊里亞德》（*Iliad*）和《奧迪賽》（*Odyssey*）的內容。經過一年多的分析，他們發現藝人是透過「組合」（composition）與「背誦」（récitation），結合成聯想與敘述同時進行的口語組合（composition orale）。藝人表演前有兩項預先存在的事物：一個是敘述的提綱，讓整體的組合穩定運作；另一個是格律與韻律的限制。佩利與洛德提出套語（formule）在全世界口語詩的重要性。[33]

佩利對「套語」的原始定義爲：「在相同的用韻狀況下，被規律運用來表達某個基本概念的語組」，[34]而洛德對「主題」（theme）的定義則是：「在以傳統歌謠的套語方式說故事時，被規律使用的概念組」。[35]表達概念的語組（套語）擴大以後，概念語組的累積便成爲「主題」。

「主題」與「典型場景」（type-scene）兩個相近的詞彙，在古英語詩歌研究者弗來（Donald Fry）定義後顯現明確差異。「主題」指的是：「連續反覆的

32 「口語衍生的文本」一詞爲 John Miles Foley使用的名詞，指的是最終無法確定來源的手稿或刻本，但仍舊可以表現口頭傳統特性者。參見John Miles Foley, *Traditional Oral Epic* (Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press, 1990), p. 5.

33 參見John Miles Foley, *Traditional Oral Epic*, p.5. 另見Pascal Boyer, “Orale Tradition,” 28 Sep. 2010. http://www.worldlingo.com/ ma/enwiki/fr/Oral_tradition

34 見John Miles Foley, *Traditional Oral Epic*, p. 65.

35 見John Miles Foley, *Traditional Oral Epic*, p. 279.

臺灣大學學術期刊資料庫

細節與概念，形成某個動作或描述的基本結構；不受限於特殊事件、字面重複或固定套語。」而「典型場景」則是：「用反覆刻板表現的程式化細節來形容某個固定的敘述事件（narrative event），既不需要字面重複，也不需要特殊的套語內容」。兩者最大的差別在於有無敘述前後關係，如果以反覆累積的細節結合某個行動模式（action-pattern），那就是「典型場景」，倘若缺少這樣的敘事母體，那就是「主題」。[36]戲曲藉由演員「演出」呈現在觀眾眼前，並非像吟唱詩人藉由聲音敘述情境，以期在聽者腦海成影現形，因而選用「主題」一詞比較合適。

以下將先介紹《三官（關）堂》及其與中國婚變戲的關係，再參考筆者對福蘭社總綱的分析成果，排比出《三官（關）堂》中可歸納分類的套語與主題，繼而以「形態學」的概念分台整理敘事結構的脈絡，並從角色行動找出功能、分析差異。在完整的北管劇目索引尚未建立的此際，我們無法妄言歸納出一套「婚變戲」類型固定的敘事次序，僅能先找出《三官堂》與《三關堂》共同的敘事結構。

三、《三官（關）堂》及其與中國婚變戲的傳承

筆者目前蒐集到的《三官堂》與《三關堂》版本，前者見於基隆市慈雲寺管理委員會一九九六年編印的《北管曲譜》第七冊，由基隆聚樂社游西津提供；後者則是葉美景（1905-2002）在臺中餘樂軒學習自王錦坤的《古本三關堂》[37]。雖然劇名有異，但追溯起來，都與清朝焦循在《花部農譚》中所提的《賽琵琶》有關：

> 花部中有劇名《賽琵琶》，余最喜之。爲陳世美棄妻事。陳有父、母、兒、女。入京赴試，登第，贅爲郡馬，遂棄其故妻，并不顧其父母。於是父母死。妻生事、死葬，一如《琵琶記》之趙氏；已而挈其兒女入都，陳不以爲妻，并不以爲兒女。皆一時艷羨郡馬之貴所致。蓋既爲郡馬，則斷

[36] John Miles Foley, *Traditional Oral Epic*, p. 334.

[37] 王錦坤爲葉美景啓蒙之「開筆先生」，葉氏十二歲時即從其學習，無論曲目與詮釋的建立，皆在與王氏學習時養成，參見呂錘寬：《北管藝師葉美景、王宋來、林水金生命史》，頁44、71。臺中餘樂軒《三關堂》的葉編版，到包公審陳世美爲止，結局部份空白，現存臺北藝術大學傳統音樂系，能參考此份資料，要感謝葉美景老師生前爲北管戲曲奉獻心力，也謝謝王玉玲小姐協助尋找。

臺灣人文學術期刊資料庫

不容有妻，有兒女也。

妻在都，彈琵琶乞食，即唱其爲夫棄之事。爲王丞相所知。適陳生日，王往祝，曰：「有女子善彈琵琶，當呼來爲君壽。」至，則故妻也。陳彷徨，強斥去之，乃與王相詬。王盡退其禮物，令從人送旅店與夫人、公子，陰謂其故妻曰：「爾夫不便於廣眾中認爾，余當於昏夜送爾去，當納也。」果以王相命，其闍人不敢拒。陳亦念故，乃終以郡主故，仍強不納。妻跪曰：「妾當他去，死生唯命；兒女則君所生，乞收養之耳。」陳意亦愴然動。再三思之，竟大詈，使門者撾之出。念妻在非便，即夜遣客往旅店刺殺妻及兒女。幸先知之，店主人縱之去，匿於三官堂神廟中。妻乃解衣裙覆其兒女，自縊求死。三官神救之，且授兵法焉。時西夏用兵，以軍功，妻及兒女皆得顯秩。王丞相廉知陳遣客殺妻事，甚不平，竟以陳有前妻欺君事劾之，下諸獄。適妻帥兒女以功歸，上以獄事若干件令決之，陳世美在焉。妻乃據皋比高坐堂上。陳囚服縲紲至，匍匐堂下，見是其故妻，慚怍無所容。妻乃數其罪，責讓之，洋洋千餘言。[38]

《賽琵琶》與游、葉兩版較大的不同處在：

（一）劇中人名：在《賽琵琶》與葉版《三關堂》中，男女主角的名字爲陳世美、秦香蓮，唯有游版《三官堂》爲秦世美、陳香蓮，不過「秦世美」應是臺灣戲曲較常使用的名字，如歌仔戲、高甲戲都有《秦世美反奸》劇目。

（二）登場人物：游版《三官堂》角色最多，除《賽琵琶》提到的王丞相外，還增加趙丞相、包公，以及幫助香蓮的大伯、弟弟、客店主人張三郎。葉版《三關堂》中提及世美母親往生，但其人並未登場，香蓮也無親人相助，其他則與游版同。

（三）懲罰「負心」的戲劇動作：《三官堂》中張三郎轉告香蓮，其夫不認妻兒，香蓮便去告官；《三關堂》裡香蓮認親不成後，攔轎喊冤，才被安排到世美壽宴演唱。兩劇中香蓮受封後就提調世美予以審判，「復仇」的動機甚爲明顯，而《賽琵琶》由王丞相向皇帝彈劾世美下獄，香蓮因上司命令才審判世美。

（四）戲劇情節：

1.游版與葉版均安排對抗宋朝的反賊興起，不殺香蓮母子的趙白（伯）

38 〔清〕焦循：《花部農譚》，收入《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲曲研究院，1982年），第8冊，頁230-231。

臺灣大學學術期刊資料庫

春投靠反宋勢力，卻在戰場上幫助香蓮子女英哥東妹建功。《賽琵琶》僅說明西夏進犯。

2.游、葉兩版的包公均有觀相之術，也早預測香蓮百日之內將來認親，劇末並協助審判世美。《賽琵琶》中與包公相關者均付之闕如。

（五）結局的安排：焦循講述《賽琵琶》本事時，並未提及包拯，也不知結局如何。游版《三官堂》中，由於兒女求情，聖旨趕到，仍舊回歸傳統的團圓結局，葉版的《三關堂》在包公要處斬世美，香蓮因兒女求情後缺頁。

游、葉兩版裡神明夢中傳授武功、香蓮死後百日復生的情節，在日後的《鍘美案》已盡數刪去。《三官堂》（《賽琵琶》、《三關堂》）作爲承接文人傑作《琵琶記》與口傳經典《鍘美案》的過渡作品，自有其歷時性（diachronie）的意義。

《琵琶記》與《賽琵琶》都是屬於婚變戲，此類戲曲可遠溯宋代南戲「趙貞女蔡二郎」主題：透過天打雷劈的自然力量向男子索命，藉由上蒼之力懲兇；或「王魁負桂英」主題：女子憑一縷冤魂向負心漢討命，雖由生人轉爲怨鬼，仍屬親自復仇。高明的《琵琶記》與「趙貞女蔡二郎」故事相關，而《賽琵琶》上可溯《琵琶記》，下可接《鍘美案》。上述諸劇，唯有《琵琶記》是高明一人所做，其他如南戲是由書會才人集體編劇，《賽琵琶》、《鍘美案》都無明確作者，各地藝人可以當地的音樂、語言各自編腔。

《三官堂》、《三關官》屬於北管福路系統，據羅東漢陽北管劇團的莊進才老師說這齣戲很少演出。[39]查諸日治時期片岡巖所著的《臺灣風俗誌》，[40]或邱坤良一九八〇年紀錄的新美園常演劇目，均無此戲。[41]這是否反應劇中的團圓結局已難爲臺灣觀眾接受，婚變戲的主流內容遂以《鍘美案》或歌仔戲的《周成過臺灣》[42]等爲尚？仍需更多的材料方能勾勒「婚變戲」主題在臺灣的流變，以下先比對兩本總綱中的行當與角色對照。

39 根據2010年某日與漢陽北管劇團莊進才老師閒聊談及。

40 片岡巖：《臺灣風俗誌》（臺北：臺灣日日新報社，1921年），頁207。

41 邱坤良：〈臺灣碩果僅存的北管亂彈班〉，《現代社會的民俗曲藝》，頁77-88。

42 日治時期臺灣出現了根據時事改編，符合清代以來兩岸移民背景的《林投姊》、《周成過臺灣》等婚變戲。參見東方孝義：〈臺灣習俗——臺灣の演劇〉，《臺灣時報》（1937年4月號），頁19-21。

臺灣大學學術期刊資料庫

表1：《三官堂》與《三關堂》行當與角色對照表

行當	基隆游西津版《三官堂》	臺中葉美景版《三關堂》
老生	秦世美	陳世美
付〔按：副〕老生	花公、王凱枝、秦世美的伯父	宋仁宗
正旦	陳香蓮	秦香蓮
公末	秦父、趙相爺、三官大帝	王丞相、太白金星
老旦	秦母	
小生	英哥、宋仁宗、馬漢（或王朝）	嬰歌
小旦	東妹	裳妹
付〔按：副〕小旦	唱戲的演員	
貼旦	花婆、宋仁宗	
付〔按：副〕旦	皇姑	
小花	張三郎、香蓮弟、落榜的考生、和尚、太監	三陽、落榜的考生
大花	包公、跳加官	包公
二花	羅威	趙宰相、羅威
什花	黃虎（羅威屬下）、門官	趙伯春
貼生	王朝（或馬漢）	
付〔按：副〕小生、副生	馬漢（或王朝）、趙白春、小賊	宋仁宗（副生）
什	家院、門官、內臣、中軍	中軍
其他	太監、百姓、文神將、武神將、小和尚、其〔按：旗〕軍	百姓

一般北管戲中的行當分爲「上六柱」與「下四柱」，或將「下四柱」以「下六柱」代替。「上六柱」指的是老生、小生、大花、三花（小花）、正旦、小旦；「下四柱」指的是老旦、二花、公末、雜花，[43]或是在老旦、二花外，變成「捧茶旦、公末」或「捧茶旦、副生（下手小生）」；[44]「下六柱」則是指老旦、二花、公末、貼旦、副生與副丑。但表1的行當分類已超過「上六柱」與「下四柱」或「下六柱」的範疇。一般來說，亂彈班若能動用前場十三、十四

43 游丙丁：亂彈戲藝人，1991年12月1日訪於宜蘭游宅。

44 參見邱昭文：《臺灣戰後初期的亂彈戲班研究》（嘉義：南華大學美學與藝術管理研究所碩士論文，2001年），頁96、158有兩種不同的說法。

臺灣大學學術期刊資料庫

人，已稱得上陣容堅強，[45]一九八〇年代亂彈班「新美園」的前場也不過十二人。[46]《三官堂》中，即使不將「什」、「其他」納入計算，行當分類仍舊超過十二種，因此必然有演員兼演不同行當。

《三官堂》中，宋仁宗在十一台[47]原由小生串演，三十四台卻改由貼旦負責，這是由於三十四台擔綱小生的演員已扮演英哥，需要面聖，皇帝自然無法再由小生來演。三十三、三十四台由趙白春與英哥進殿朝覲，同建軍功的東妹（小旦）卻缺席，直到三十五台才出現。劇中小旦與屬於貼旦、副旦、副小旦的五個角色全無同台機會，倘若三十四台扮宋仁宗的貼旦能夠及時換裝成三十五台的東妹，原本擔綱小旦的演員可同時負責其他三種行當，如果來不及，則小旦當由另一名演員負責。此外貼生（王朝或馬漢）與二花或什花並無同台，若由後者擇一兼代，便可控制在十二種行當之內。

四、套語的使用

北管戲在說白與唱詞都有重複出現的套語，總綱紀錄表演者時都以行當表示，爲閱讀方便起見，以下均直接寫明劇中人名，其歸屬行當與角色對照請參考表1。另爲校正手抄本中可能的錯誤，與確認是否常用，將同時參考羅東福蘭社的北管總綱，下述引文中〔按：□〕內的方框文字，乃筆者認爲的正確寫法，以〔按：□？〕表現則是尚難確認，推測較可能者。

（一）說白

說白部份最普遍運用的狀況，是角色上場時的上台引與四聯白，另外還有送往迎來，個人表露心情、說明時間等。

1.上台引與四聯白

在北管戲裡不同類型的角色，如皇帝、首相、高官、富家人士、讀書人、仙人或道姑、少年英雄，都有各自的套語，登場通常先念「上台引」，再念「四聯

[45] 同前註，頁96，作者訪問亂彈戲藝人林阿春。
[46] 同前註，頁101-102。
[47] 北管分場以「台」數計算，全部人物下場，舞臺淨空爲一「台」。

臺灣大學學術期刊資料庫

白」，最後自報姓名。上台引成兩句對句型態，字數有四、五、七個字，四聯白以五或七字四句的形式表現，有時角色只單說上台引或四聯白後便直接說出姓名。茲以主角、官僚體制的階序、仙人與強盜依序說明。

(1)秦世美／陳世美

初次登場，先表明身分，《三官堂》的秦世美：

（上台引）清〔按：青〕山綠綠，百花齊開。

（四聯白）小〔按：少〕小須勤讀，文章可立身，滿朝朱紫貴，正是讀書人。在下秦世美……（頁1）

五言絕句形式的四聯白引自北宋汪洙的《神童詩》[48]。

《三關堂》陳世美則是：

（上台引）手執月中桂，釣上海底鰲。

（四聯白）每日寒窗讀詩書，只望朝廷開科期，若得一字〔按：日〕金榜中，不枉少年獨自強。卑人陳世美（頁3）。

婚變戲重要的行動之一爲上京赴考。即使在非婚變戲的劇本中，讀書人的心聲表露也常與爭取功名有關，如在羅東福蘭社的《奇雙配》中，文人趙闖的上台引與四聯白是：「（上台引）正在寒窗讀聖賢，功名一字由在天。（四聯白）少小須勤讀，文章可立身，滿朝朱紫貴，正是讀書人。（頁19）」《文武陞》的公孫克己是個書生，他的四聯白則是：「昨夜東風入樓台，閉戶功〔按：攻〕書窗懶開，獨對孤燈相伴讀，廣寒吹送桂花香。（頁2）」均透露尋求仕進之心。《三官堂》中秦世美：「（上台引）一見清〔按：青〕天一點紅，想起科場掛心煩。（白）在下秦世美……（頁3）」自報家門後便喚出妻子，告知要進京赴考。

(2)皇帝

《三官堂》中宋仁宗初登場：

（上台引）雙扇龍門單扇開，後宮閃出帝王來。

（四聯白）日月光天德，山河壯帝基〔按：居〕，太平天子福，百姓賀容易。寡人仁宗……（頁13）

[48] 關於神童詩可參考《詩詞金庸》：http://jinyong.ylib.com.tw/works/v1.0/works/poem-151.htm，讀取日期2010年9月28日。

臺灣大學學術期刊資料庫

該四聯白前兩句見於《神童詩》[49]。

《三關堂》仁宗出場等待大臣報告科考時：

（上台引）龍樓鳳閣，萬載千秋。

（四聯白）太陽一出照四方，大紅袍上繡國花，藍田玉帶朝北斗，寡〔按：孤？〕是當今第一家。寡人，仁宗在位，自寡〔按：孤？〕登基以來，風調雨順，國泰民安，此話休提。……（頁7）

宋仁宗：

（四聯白），寡人，仁宗在位，自寡〔按：孤？〕登基以來，風調雨順，國泰民安，此話休提。今日乃是大朝之期。內臣，宣放龍門（《三關堂》，頁27）

比較羅東福蘭社《麒麟國》中的李世民：

（上台引）寡人坐金殿，金殿掛金牌，金牌四大字，外國進寶來，寡人李世民。

（四聯白）自寡人登基以來，風調雨順，國泰民安，鎗刀歸庫，馬放南山。（頁4）

連《出京都》中國家昇平的趙匡胤也說過上述話語，只是將「李世民」改爲「趙匡胤」。[50]

除了上台引與四聯白外，皇帝在自報身分後常會強調的「自寡人登基以來，風調雨順，國泰民安」已成專屬套語。比照基隆游版的《三官堂》與羅東福蘭社的版本，臺中葉版《三關堂》中的「自『寡』登基以來」，「寡」似乎應加字爲「寡人」，或是改稱「孤」才合詞意。

(3)首相（宰相、丞相）

《三官堂》的王凱枝：

（上台引）執掌朝剛〔按：綱。應再加入「事」〕，威名四海揚。（坐定。四聯白），老夫王凱枝，……（頁8、32）

此處標註的「四聯白」，並沒有完整寫出，應該是要表演者自行加入套語，可參考《三關堂》以下二例：

[49] 後兩句在《神童詩》則是「太平無以報，願上萬年書」。請參見《詩詞金庸》：http://jinyong.ylib.com.tw/works/v1.0/works/poem-151.htm，讀取日期2010年9月28日。

[50] 簡秀珍：《臺灣民間社區劇場——羅東福蘭社研究》，頁130。

臺灣大學學術期刊資料庫

王丞相例一：

（上台引）執掌朝剛〔按：綱。應再加入「事」〕，威名四海揚。（坐定。四聯白）頭戴烏紗色色新，身穿蟒袍奉當今，寸土皆是皇王管，財〔按：才〕高北〔按：八〕斗奉當今。老夫王丞相，官居一品……（頁6）

王丞相例二：

（四聯白）身居太宰壓朝廊，兩班文武誰不尊，寸土皆是皇王管，一點忠心保宋朝。老夫王丞相……（頁26）

參照羅東福蘭社版本中如《麒麟國》中的徐金龍、《三義節》中的徐彊、《出京都》的歐陽防、《泗水關》的宇門化吉（宇文化及）出場均運用下列的上台引與四聯白：

（上台引）執掌朝綱事，威名四海揚。

（四聯白）身居首相壓朝綱，兩班文武誰敢當，眉頭一轉三般〔按：分〕計，個個聞風心膽寒，老夫……[51]

羅東福蘭社總綱中使用這段套語的多半是權傾當朝的大臣，甚至有謀反之意，但《三官（關）堂》劇中的王丞相不是奸臣，四聯白均表現對皇上的敬重。此外爲符合句格，《三關堂》上台引的第一句應變成「執掌朝綱事」較恰當。

(4)包公

包公因其「日判陽來夜判陰」的特異能力，而有專屬的上台引與四聯白。

包公例一：

（上台引）執掌朝綱〔按：加入「事」〕，威名四海揚。

（四聯白）立坐南衙鬼神驚，日來斷陽夜斷陰，聖上道掩〔按：俺〕包鐵面，個個道我活閻君。老夫，包三字文振……（《三官堂》，頁24）

包公例二：

（上台引）身居龍圖坐朝綱，日判陽來夜判陰。

（四聯白）身坐□□保朝廷，個個道我包鐵面，若有官員作惡者，本府銅鍘不容情。（《三關堂》，頁28-29）

文中加「□」者爲依句格判斷應有缺字，或許可補上「南衙」。

(5)強盜／造反者

[51] 同前註，頁130。

臺灣大學學術期刊資料庫

羅威（上高台）例一：

（四聯白）某家坐教場，嘍囉立兩傍〔按：旁〕，點動人和馬，要奪宋江山。某家羅威……（《三官堂》，頁6）

羅威例二：

（按：四聯白）自幼生來性剛強，在家做事累爹娘，官兵要拿問罪刑，逃在此山做強人（按：梁）。（《三關堂》，頁24）

(6)仙人

《三官堂》在世美離家前與妻子飲宴時出現了花公、花婆，上台引中說明他們下凡的目的：

花公：我奉玉旨下凡塵。

花婆：查看善惡罪分明。（頁2）

《三官堂》中解救香蓮母子危難的三官大帝：

（四聯白）學道深山，修練熬煎，鎮守在此，保佑良民（三咚），吾乃三官大帝……（頁58）

在《三關堂》改爲太白金星：

（四聯白）仙〔按：善〕哉，仙〔按：善〕哉，苦楚難挨，我今不救，等待誰來。（頁20）

此與羅東福蘭社《雙救駕》中的太白金星登場的四聯白相同：

（四聯白）仙〔按：善〕哉，仙〔按：善〕哉，故此〔按：苦楚〕難挨，我今不救，等待誰來。[52]

當劇中得出現神仙相助，劇中人通常都已陷入絕境。《三官堂》中出現三官大帝，顯見其版本與焦循所述者較爲相近，而《三關堂》改動劇名，並改以太白金星出場，已然改變原先劇中神祇與劇名的關係。

2.說明場景、任務的上台引

說話者描述目前所處的環境或任務，《三官（關）堂》劇中包括壽宴、考官登場、奉旨招兵。

(1)壽宴

《三官堂》中世美準備好壽宴，請父母出場。

世美父：（上台引）珠簾一對曾高掛。

[52] 同前註，頁132。

臺灣大學學術期刊資料庫

世美母：今早滿斗焚清香。（頁2）

此處上台引的作用在描述環境，與自報家門不同。比較羅東福蘭社的總綱，兒女賀壽的場景多半出現在富家或將帥之門，如《奇雙配》裡子女請出李奇與其續弦三春上場時：

李奇：八仙圖堂前高掛。

三春：金爐內滿斗焚香[53]。

與上述情形近似。

(2)考官登場

《三官堂》的王凱枝：

（上台引）奉旨考舉才，舉子紛紛來（三咚、入帳科）。

（四聯白）三月吉〔按：桔〕花香，九月菊花紅，七品（？）問公子，全等舉子來。（頁10-11）

《三關堂》的王丞相：

（升帳）（四聯白）三月桃花紅，九月菊花開，拾著文章柵（？），舉子紛紛來。（頁6）

兩者的四聯白皆論及月令時卉，說明舉子應考之事。

(3)奉旨招兵

《三官堂》王凱枝：

（上台引）奉旨出朝，如同山搖（三咚，入桌內）。（四聯白），老夫王凱枝，奉了聖上旨意，在此六部橋頭，招軍買馬。（頁66）

此處「四聯白」沒有形諸文字，應是已成固定套語，整理者覺得毋需寫下。或可參用《三關堂》前例「身居太宰壓朝廊，兩班文武誰不尊，寸土皆是皇王管，一點忠心保宋朝（頁26）」。

3.表述個人心情

劇中以世美最多，包括病後、面聖前、思鄉與心生歹念；此外亦有表現等待某人回返者。

(1)病後

秦世美：

（上台引）昔纔中途得下病，多蒙店家好看〔按：牽〕成。（白）在下秦

[53] 同前註，頁131。

臺灣大學學術期刊資料庫

世美，……（《三官堂》，頁9-10）

(2)面聖前

秦世美：

（上台引）日落西山人常見，世〔按：庶〕民難得見當今。（科）臣秦世美見駕我主萬歲。（《三官堂》，頁14）

(3)心有愁緒

《三官堂》中秦世美：

（上台引）有事在心頭，何日改愁眉。（白）本宮秦世美……。（頁35）

《三關堂》的陳世美：

（上台引）思想家鄉事，日夜掛心懷。

（四聯白）頭戴烏紗帽，身穿紫羅袍，若要其〔按：求〕富貴，除非帝王家。本官陳世美……。（頁11）

從上台引與四聯白的對照中，可以發現世美雖然思鄉，仍舊自得能攀附皇家。

(4)心生歹念

陳世美：

（上台引）橫行在心頭，何日蓋〔按：改〕眉愁？

（四聯白）可恨三陽太不良，走落〔按：漏〕風聲心太偏，今日若見妻和兒，定不與他重相會。（《三關堂》，頁13）

(5)等待某人回來

秦香蓮：

（上台引）奴夫上京未回轉，好叫奴家掛心煩。

（四聯白）自從奴夫上京去，丟下母子受悽涼，婆婆又再來別世，好叫奴家掛心懷。（《三關堂》，頁9-10）

上述的上台引在表達心情，四聯白則在說明事由。又另如：

秦香蓮：

（上台引）三陽過府未回轉，好叫奴家掛心懷。（《三關堂》，頁12）

秦父：（上台引）我兒上京未回轉。秦母：好叫老身掛心煩 。（《三官堂》，頁15）

王凱枝：

（上台引）英哥出征未回轉，好叫老夫掛心煩。（《三官堂》，頁70）

都是用：「某人＋某事＋『未回轉』，好叫XX（說話者）＋『掛心煩

臺灣大學學術期刊資料庫

（懷）』」的方式。

4.被叫上場與送往迎來

(1)被叫上場

陳香蓮：

（上台引）忽聽夫君喚，忙步到眼前。（白）官人在上，妻子有禮。（《三官堂》，頁1）

趙伯春：

來了！（上台）忽聽駙馬叫一聲，向前問分明。（白）駙馬在上，趙伯春拜揖。（《三關堂》，頁18）

劇中被叫上場者，身分通常都比對方低，上台引都會用「忽聽XX……」開始，後說「XX在上，『自己』……」。

(2)不告到訪

北管戲中角色的互訪，經常沒有事先告知，但主人都有預感，會先行準備：

包公：今日坐帳心驚眼跳，不知有何吉兆。（《三官堂》，頁24）

王凱枝：（上台引）一點忠心，與主保朝廷。

（四聯白）老夫，王凱枝，今日坐在府中，心驚眼跳，不知有何吉兆。（《三官堂》，頁65）

包公：（上台引）有事在心頭，何日改眉消〔？愁〕。（白）老夫包三，字文振，前日奉旨前到湖廣荊州，賑濟饑民，且喜饑民安寧，今日回來心驚眼跳，不知有何吉兆（《三官堂》，頁77）

陳世美：今日坐在府內心驚眼跳，不知有何吉兆。人來伺候……（《三關堂》，頁12）

總合上述引文，有人到訪前的結構是：「（上台引）＋（四聯白）＋說明所在地＋『心驚眼跳，不知有何吉兆』。」括號內爲非必要部分，但若說到「心驚眼跳，不知有何吉兆」，就一定會有人到訪，接續的結果凶吉不定。但如果像羅東福蘭社總綱在相同情況出現套語：「烏鴉頭上叫，未知吉和凶」，接下來便一定是大禍臨頭，或是接到親人的死訊。[54]

5.三花使用的套語

[54] 同前註，頁133。

臺灣大學學術期刊資料庫

在六大柱中，三花使用的語言非常自由，沒有字數、句格的限制，便利其插科打諢。摘錄《三官堂》中丑角張三郎（在《三關堂》名爲三陽）的幽默台詞：

《三官堂》張三郎（白話）：

店門一下開，主顧來到一大堆.....（科白話）（頁8）

《三關堂》的三陽例一：

【課〔按：喀〕仔】開了門，出了家，不開門來無米食，無米食。在下不是別〔按：缺「人」字〕，三陽正是，在此處開客店，今日天氣清和，不免將招牌掛起了。招牌掛得起，等待四方人。（頁5）

三陽例二：

來了來了，（上台）門一下開，主故〔按：顧〕來大堆，呼請了，你要來問路，還是宿店？（頁11）

三陽例三：

來了，（白話）一步走，二步走，到此就是駙馬爺府，待我叫來。門上誰在？（頁9）

此處的「白話」意指由演員即興發揮，「科白話」則是除了語言外，還特別強調得加上動作表演。從其紀錄的字句裡，筆者發現其中的部份用語，與陳旺欉老師指導的老歌仔〈入王婆店〉（見《山伯英台》）相當類似：前三例張三郎或三陽所言與客店老闆王婆所說者相似，最後一例三陽到駙馬爺府前所言，與四九抵達王婆店前要人開門的台詞相近。[55]老歌仔與北管戲的丑角均使用閩南語，使其相互借用更加便利，這可能也透露劇種間彼此學習，或是丑角在特定場合的適用台詞已形成跨劇種套語的訊息。

（二）套語式的唱詞

演唱時的情感表露通常比說白強烈，《三官（關）堂》中有發怒、思鄉、送別、跪地求告四種較爲常見。

1.發怒

張三郎被世美責打後趕出來，回家告訴香蓮丈夫不相認之事。香蓮：「哎！不好了，（唱詞）聽他言來怒生嗔，罵聲強盜無義人，千里迢迢來到此，爲何不

[55] 陳進傳等：〈山伯英台・入王婆店 〉，《宜蘭本地歌仔陳旺欉生命紀實》（臺北：國立傳統藝術中心籌備處，2000年），頁156、157。

臺灣大學學術期刊資料庫

認夫妻情……」（《三官堂》，頁31）或包公最後要審世美時，世美：「哎！先生啊，（唱詞）相爺不必怒生嗔，學生言來你細聽……」（《三官堂》，頁79）

演員說「哎！不好了」之後，通常會有些身段動作，這時文場音樂開始，演員再接唱。表示憤怒的唱段開頭，通常都用「聽他言來怒生嗔」，如果要對方不要動怒，會用「XX不必怒生嗔」的套語。

2.思鄉

陳世美：「（唱詞）一日在家一日深，好似孤鳥宿山林，雖然出外風光好，思想家鄉一片心，揚〔陽〕關大道用目看，日落西山小桃紅。」（《三關堂》，頁5）除了表現心情外，「日落西山小桃紅」也有指明時間（黃昏）的作用，亦可見秦香蓮：「（唱詞）……，行來走去天將晚，日落西山小桃紅。」（《三關堂》，頁10）

3.送別

香蓮：「（唱詞）一見相公出了家門去，怎不叫人痛傷情，若要奴家心中放，除非相公轉家鄉。」（《三關堂》，頁5）三陽回到客店，建議香蓮自己去找世美。三陽：「（唱詞）唉！一見三娘出店去，不由我三陽喜上心，轉身進了店內裡，三娘回來才放心。」（《三關堂》，頁12）

陳世美遣人去殺香蓮：「（唱詞）打發趙伯春洋洋去，本宮這裡喜上心，此去若得成功轉，香蓮母子送在枉死城，將身進了府門裡，等待伯春回來才放心。」（《三關堂》，頁19）

這是以七字一句爲主（超過七字者是加入襯字），上下句的方式表現，演唱的時機通常都在一台的最末處，第一句都提及離去者，第二句說到唱者自己的心情，最後都說要等離去者回來才放心。等再次出場，通常都會用上述「等待某人回來」的套語。

4.跪地求告

香蓮：「（唱詞）只見我兒廟中睡，好叫老身雙眼淚，雙膝跪在塵埃地，祝告三官大帝聽我言，……。」（《三官堂》，頁59-60）或是香蓮在三官堂自盡前，要遙拜父母恩：「（唱詞）雙膝跪在塵埃地，拜謝爹娘養育恩，……。」（《三官堂》，頁61）或是攔轎喊冤：「（唱詞）雙膝跪在塵埃地，尊聲大人聽端詳。」（《三關堂》，頁15）「雙膝跪在塵埃地」是跪地時必會運用的套語。

戲曲中角色以第一人稱的方式演出，是其與民間故事或史詩吟唱極大的差異，角色演出自己的故事，而非透過他人描述，表明身分、說明環境、表達心情

臺灣大學學術期刊資料庫

都有不同的套語可資運用，也方便學習，套語屬於個人，與主題透過兩個以上的角色共構不同。

五、主題的運用

單人使用的語組構成套語，套語形成的概念群組，可以組合成爲主題，因此主題常呈現多重語組結合的形式。《三官（關）堂》中可整理出壽宴、考試、迎賓、確認消息、朝見地位較高者、發兵前的準備說明六種主題。

（一）壽宴主題

在《三官堂》中，壽宴主題可以分解爲：

1. 秦世美（甲）的上台引＋四聯白（套語）。要問妻子酒宴準備如何（事由），叫出妻子。

2. 陳香蓮（乙）上台，使用被叫出場的套語。

3. 乙問甲叫她出來有何事。

4 .甲回答「事由」。

5. 乙回答「事情已處理妥當」。

6. 甲乙請出父母。

7. 父母說出壽宴的上台引（套語）。甲乙拜揖後，大家坐下。

8. 父母問甲乙叫他們出來有何事。

9. 甲乙回答「事由」。拜壽，開酒宴。

10. 父母：「我兒不用。」

11. 甲乙：「該然。」（《三官堂》，第一台）

明朝萬曆年在南京刊行的《樂府紅珊》中，將一百種折子戲分爲十六類主題，其中慶壽類擺在第一類。[56]不管是《琵琶記》或是《三官堂》，開場都有「父母壽宴」此一典型主題。壽宴定是由男主角吩咐妻子準備，透過詢問準備的過程，逐步請壽星父母上台，而兩劇父母的共同表現，就是完全遺忘自己生日，流露欣悅。在上述《三官堂》的例子中，「請出——問明事由——回答」的程序

56 田仲一成著，云貴彬、王文勛譯：《明清的戲曲——江南宗族社會的表象》（北京：北京廣播學院，2004年），頁229-230。

臺灣大學學術期刊資料庫

循環了兩次。

（二）考試主題

考試主題中有考官，不知名姓、即將落第的三花，與將考上狀元的男主角，其結構是：考官先上台說四聯白，再叫考生報名。會有一個天字號（男主角），一個地字號（三花），天字號非常順利，地字號則失利，並與考官製造了滑稽效果。

王丞相：天字號舉子上〔按：漏「來」字〕，看你文章做得好，不知你口才如何？

世美：請大人出題學生就對。

王丞相：兄進士，弟進士，盡盡〔按：濟濟〕天下士。

世美：父狀元，子狀元，父子狀元。[57]

王凱枝：果然好舉才，下去觀龍虎榜。接著考地字號。

（與考官對話前，三花會插科打諢，並加上發噱的身體動作）

王丞相：地字號舉子上來，看你文章做不好，不知你口才如何？

三花：請大人出題。

王丞相：雄雞趕雌雞，趕到雌雞頂，人人說道好。

三花：好什麼？

王丞相：好夫妻。

三花：什麼夫妻？

王丞相：恩愛夫妻。

三花：我對來：黑狗趕白狗，趕到街門口，人人說得〔道？〕好。

王丞相：好什麼？

三花：好朋友。

王丞相：什麼朋友？

三花：姦腳川〔按：骹穿。屁股〕朋友。

王丞相：呸！野秀才！

[57] 此句與上句字數不同，應該有誤，對照《三官堂》則是：
王凱枝：兄進士，弟進士，兄弟進士，人中豪傑，傑中豪。
世美：父狀元，子狀元，父子狀元，錦上添花，花上錦。（《三官堂》，頁11）

臺灣大學學術期刊資料庫

三花：紗帽一頂來。

王丞相：今科不中你。

三花：後科擱再來。

王丞相：趕出去！（《三關堂》，頁6-7）

考官先出個可與「性」聯想的句子，三花回對的也與「性」有關，卻即刻被趕出去。上述這些韻、白夾雜的對話，在科舉考試時常會出現，表面上彰顯了男主角與三花資質上的差異，卻也藉著與「性」相關的插科打諢，博得觀眾一笑。

（三）迎接賓客

此種場景，訪客通常未先知會，但主人會先說出預感某事將發生的套語，並命下人準備，接著不速之客馬上來到。例如《三官堂》：

包公：今日坐帳心驚眼跳，不知有何吉兆？

（吩咐府門準備。某人到。動樂伺候〔吹場〕）

包公：郡馬公在哪裡？郡馬公在哪裡？

世美：包相爺在哪裡？包相爺在哪裡？

包公、世美：（同笑科）郡馬公／包相爺呀。

包公：郡馬公駕到，請進。

世美：請。

包公：請坐。

世美：同坐（獻茶科）。

包公：不知郡馬公駕到，老夫失了迎接，郡馬公休要見怪。

世美：好說了，東宮闖進府門，相爺休得見怪。

包公：好說了，郡馬公今日到來，老夫排有酒宴與你同飲。

世美：怎好打擾。（頁24-25）

客人到達時後場演奏大段嗩吶曲牌，烘托熱鬧氣氛，主人與客人互相尋找，歡笑相見。入座後主人得跟客人道歉沒有先去迎接（雖然已未卜先知），客人也要跟主人致歉。而後主人會邀請客人同入備妥的酒宴。

（四）確認消息

《三官堂》中有兩例，一是：

香蓮：哎！伯父，我一雙公婆活活餓死了。

臺灣大學學術期刊資料庫

伯父：此事當眞？

香蓮：當眞。

伯父：果然？

香蓮：果然。

伯父：哎不好了！【彩板】聽一言嚇得我魂不在，魂不在，哎啊，好似鋼刀刺我身，哎皇天啊……（頁19）

另一例是：

趙白春：呸！你好好把實話對我講，若是不肯，看刀？

張三郎：（白話）。〔按：敘述香蓮母子已離去〕

趙白春：此事當眞？

張三郎：當眞。

趙白春：果然？

張三郎：果然。

趙白春：待我趕上去！（下台）（頁56）

聽到消息的人都要問：「此事當眞？」說的人都要回答：「當眞」，聽話者必然再問：「果然？」，說話者必定要再次肯定「果然」，以重複肯定的方式答覆。「聽一言嚇得我魂不在，好似鋼刀刺我身」是聽到壞消息時，常用的唱詞。

（五）覲見天子或地位較高者

《三關堂》中有兩例，分別是陳世美拜見宋仁宗與香蓮。

陳世美：忽聽吾主宣，忙步上金殿。（科）陳世美見駕，願吾主萬歲。

宋仁宗：陳世美見寡人爲何不掌面？

陳世美：有罪不敢。

宋仁宗：賜你無罪。

陳世美：謝萬歲。（頁7-8）

或香蓮到狀元府叫陳世美上來時，他並不知道上坐者是其舊妻。

陳世美：（科）參見都督尉。

秦香蓮：見本府爲何不掌面？

陳世美：有罪不敢。

秦香蓮：賜你無罪，抬起頭來。

陳世美：謝都督尉。（科）你豈不是我妻香蓮嗎？（《三關堂》，頁29）

臺灣大學學術期刊資料庫

通常移步面見者，地位較低，與中坐在高位者已有身體位置的高低之別，下位者通常不敢直視上位者，甚至不知台上是誰，這時上位者就會問明原因，「有罪不敢」、「賜你無罪」成爲開啓兩人目光交織的套語。

另如《三官堂》中世美已經知道對方是香蓮，堅持不跪，還說：「我乃膛膛〔按：堂堂〕男子，豈敢跪妳下賤之輩？」則是直接抗衡的類型。（頁75）

（六）發兵前的召集過程

根據羅東福蘭社的總綱整理，軍事行動中的應對用語可歸納成：1. 準備出發，2. 探馬回報，3. 討保。[58]在《三官（關）堂》中只見第一類。例如羅威陣營攻打宋朝前的召集過程：

趙白春（跳台）：（四聯白），俺，趙白春，大王點動人馬，前去征剿宋朝，一旁伺候。

黃虎（跳台）：（四聯白），俺，黃虎，大王點動人馬，前去征剿宋朝，一旁伺候。

趙白春：請了。

黃虎：請了。

趙白春：大王點動人馬，征剿宋朝，人馬齊備，你我兩旁伺候。

黃虎：言之有理。

（接著起鼓，旗軍排隊形，大王羅威上高台）

羅威：孤，羅威，點動人馬，前去征剿宋朝，趙將軍過來。

趙白春：在。

羅威：命你點動人馬可曾齊備麼？

趙白春：早亦齊備。

羅威：命你前去功〔按：攻〕打頭陣

趙白春：得令。馬來。（下台）

（接下來則命令黃虎發炮起兵）（《三官堂》，頁64）

其結構形式爲部將先出，說明出兵的目的，主帥出場時再說一次，此處部將有兩名，故「點動人馬，前去征剿宋朝」的命令得重複三次。最後都是主帥問「人馬可曾齊備」，部將答：「早亦齊備」，便下令發兵。此處趙白春與黃虎上

[58] 簡秀珍：《臺灣民間社區劇場——羅東福蘭社研究》，頁134。

臺灣大學學術期刊資料庫

台的四聯白並未寫明，可使用套語。

從前面的主題內容舉例，可發現角色在對話中重複對方關鍵語句的作法相當常見，幸而戲曲是場上藝術，透過不同的「說法」，一字不差的重複台詞依舊可以層次分明。

六、敘事結構與角色功能

依據敘事的次序，將兩個版本中角色的行動（功能）分列如下（請見附錄），細明體加粗，如「**告知**」，爲兩者皆出現者，次序一樣者；標楷體爲兩者皆出現，次序不同者，如「揭祕」；細明體爲不同者，如「慶壽」。

游版《三官堂》：慶壽、巡查、**告知**、判罪、**離妻別家**、反賊出現、**遇恩人**、開科考、赴考、**中狀元**、**另娶**、遭難、離家尋夫、請求幫助、幫助者遭難、**感謝恩人**、裁判者揭密、賭誓、裁判者離去、**恩人通知消息**、**恩人受懲**、**轉告不認**、**告狀**、**揭密**、說謊、**不認**、**命令殺人**、逃亡、追殺、假意追擊、**殺手放生**、**殺手投靠反賊**、**祈求**、**神仙幫助**、**假死**、**反賊造反**、招兵、從軍、**原殺手幫助**、**建功**、男性受封、**超度**、**復活**、女性受封、**審判**、**求情**、不認、**裁判者審判**、赦罪、團圓、成婚。

葉版《三關堂》：回家、**告知**、**離妻別家**、**遇恩人**、**中狀元**、**另娶**、裁判者揭密、賭誓、裁判者離去、**感謝恩人**、離家尋夫、**恩人通知消息**、**恩人受懲**、**轉告不認**、不認、**告狀**、**揭密**、**不認**、遭人取笑、**命令殺人**、追殺、逃亡、**殺手放生**、**殺手投靠反賊**、**祈求**、**神仙幫助**、**假死**、**反賊造反**、**原殺手幫助**、**建功**、**超度**、**復活**、受封、裁判者回、**審判**、**求情**、**裁判者審判**、求情……

兩劇結構上的差別與游版人物、歧出情節較多，以及編修上有些不合理之處有關：

《三官堂》中香蓮在公婆死後曾求大伯資助（十三台），並請弟弟陪同赴京（十四台），此番處理似爲彌補李漁批評《琵琶記》中趙五娘一人上京的不合理，[59]但弟弟旋即被殺（十五台），陪伴上京的功能仍未完成，弟弟的死亡是讓香蓮藉由對娘家香火斷絕的愧疚（香蓮唱：「斬斷了我家親後代根」，頁22），襯映之後她對世美不認兒女，斬斷血緣的難以接受。她在世美壽宴時說：

[59] 參見〔清〕李漁：《閒情偶寄》，收入《中國古典戲曲論著集成》，第7冊，頁80。

臺灣大學學術期刊資料庫

秦郡馬，秦千歲我的夫，哎夫呀，英哥東妹乃是你親生的，你帶進宮內，食不食之飯拿一碗與他食，穿不穿之衣拿一領與他穿。妻子出宮如〔按：而〕去，見刀刀死，見水水亡，你若有念著夫妻之情，買一口棺木，將奴收埋葬在田頭田尾。英哥東妹乃是我親生的兒女，叫他在我靈前拜我幾拜，跪我幾跪就好了。秦郡馬，秦千歲我的夫，咿哎夫呀夫呀，你不肯相認，妻子跪你一跪，妻子要跪你要跪你。哎強盜呀（唱曲）……（二十二台）

《三關堂》裡香蓮首次攜子去找丈夫，被趕出去後，說：

唉呀！這冤家不將奴相認這也罷，還敢將我母子躂出！躂死老身倒也罷了，躂死這一雙兒女，日後陳家後代所靠何人？……（十三台）

攔轎喊冤時又重複訴說：「躂死老身又則可，躂死嬌兒所靠何人。」（十四台）向神明訴苦：「不認我母子又則可，還敢差人中途刺我命，若還刺奴又則可，刺死一雙子女斷香煙。」（十九台）「香煙斷絕」是香蓮屢屢提及之事，可見她心中的介懷。

香蓮在親審世美，痛斥其「不忠不孝不仁不義」，卻沒有親自處決世美，在《三官堂》是因爲兒女說：「哎！母親妳將我爹爹殺卻，孩兒做了無父之子」（三十六台），《三關堂》則是：「哎！母親，哪有妻斬夫之理」（二十八台）從庶民觀點來看，香蓮殺夫雖然痛快，卻會成爲人倫慘劇，觀衆原先對香蓮的同情可能就此嘎然而止，因而將這個燙手問題轉交包公可能是最佳良策。

在葉版《三關堂》最後缺頁的部份，游版《三官堂》以趙白春作媒，英哥迎娶恩人張三郎的女兒終結，除了沿襲北管戲中常藉聯姻報恩的主題外，[60]亦回到中國戲劇常有的「團圓宴樂」的結局。劇終因婚禮而舉行的謝天儀式，遮掩充滿問號的闔家團圓，末了獨留世美收台的畫面更留下無盡的懸疑（suspense）。

比起《張協狀元》、《王魁負桂英》、《琵琶記》等其他「婚變戲」，《三官堂》（《三關堂》）在家庭結構方面已經從以往的青年夫妻、兩代糾葛，進展到三代同堂的故事。《三官堂》在開場時三代同堂的圓滿畫面，在世美另娶後即遭變故。香蓮取飯要給公婆充飢時，兒女竟然上前搶奪，香蓮亦無阻擋，只與公婆哭成一團，公婆隨即悽慘而死，兩個小孩方與母親一同哭喊（十三台）。這幅殘忍的飢饉圖，描繪的方式全然不同於兩代的《琵琶記．吃糠遺囑》，香蓮或許

[60] 請參見簡秀珍：《臺灣民間社區劇場——羅東福蘭社研究》，頁122-125。

臺灣大學學術期刊資料庫

想學習趙五娘堅守孝道，但站在「母親」的立場，卻無法驅趕飢腸轆轆的兒女，人倫秩序在生死存亡之際已成高調。

從世美知道父母死訊的啼哭，到命人殺妻後，猛然想起若殺了兒女「豈不絕了我秦家後代」，但要叫趙白春回來爲時已晚，也只好「哎！去了就罷。」（二十二台）可見世美並非是個刻板型（stereotyped）的負心漢，莫怪焦循說：

> 然觀此劇，須於其極可惡處，看他原有悔心。名優演此，不難摹其薄情，全在摹其追悔。當面詬王相，昏夜謀殺子女，未嘗不自恨失足。計無可出，一時之錯，遂爲終身之咎，眞是古寺晨鐘，發人深省。高氏《琵琶》，未能及也。[61]

但這樣細緻的描繪，在葉版的《三關堂》便未曾見到。在《三官堂》中：

> 宋仁宗：.....卿家你家中可有娶妻沒有？
>
> 世美：那麼.....（科）
>
> 宋仁宗：敢是未曾娶妻？寡人御妹招為東床郡馬。
>
> 世美：謝主龍〔按：隆〕恩。（十一台，而後立即宣皇姑上場拜堂。）

在《三關堂》則是：

> 宋仁宗：你在家可有娶妻麼？
>
> 世美：為臣麼.....（世美奸臣眉）沒有娶妻。
>
> 宋仁宗：已然，寡人將你招為東床駙馬。（六台，劇中的公主從未出現。）

游版《三官堂》的世美似乎是在遲疑時，被皇帝誤認爲未婚，招爲郡馬，但在葉版《三關堂》中，世美稍有停頓，馬上做出「奸臣眉」，說自己未成親，而後命人殺妻兒也毫無疑慮。

人類親屬關係的組成可分爲血緣關係與契約關係，前者如父母與子女，後者如夫妻、結拜。血緣關係是自然生成，無法斷絕，較易改變的婚姻關係、姻親以

[61] 焦循：《花部農譚》，《中國古典戲曲論著集成》，第8冊，頁230-231。

臺灣大學學術期刊資料庫

外的契約親屬關係（如結拜）是北管劇本中常討論的主題。[62]香蓮一家報恩的方式，是在榮顯後由兒子娶恩人張三郎的女兒爲妻，透過婚姻與張家結親，將其納入親屬關係同享富貴。陳其南在討論傳統的漢人家族關係時，明確指出以男系爲繼承系統的社會，女性必須出嫁，死後才能歸入夫家享有後代祭祀，[63]「女有所歸」除了指兩人締婚外，更延伸出家族繁衍的意涵，世美不認從己所出的兒女，是不合人情世理的。香蓮斥責世美「不忠不孝不仁不義」，卻沒有提及對方辜負自己，《三官（關）堂》裡三代同堂的架構，將舊時夫妻的恩義建立在孝順公婆、撫養子女，而與愛情無涉，「婚變戲」的「負心」已不只是虧負元配，還包括拒絕承擔家庭責任，危及家族香火延續更是重大罪愆。

游版《三官堂》中世美與包公的相遇，是前者心想依附權貴，葉版《三關堂》則是在皇上賜婚後，包公自動出面說出觀相結果。頭尾完整的《三官堂》裡，世美家有前妻之事不斷被揭露，他卻堅持「死不承認」[64]，甚至在包公即將動刑亦不改口。原因應在他再娶的是皇室血親，與其他娶丞相之女的婚變戲並不相同，被妻子懲罰容有回生的餘地，但欺君死罪，如同焦循指出的：「蓋既爲郡馬，則斷不容有妻，有兒女也。」[65]而最後僅在成婚時出現於舞台的皇姑（《三官堂》，頁82），竟成爲世美死裡逃生的關鍵，其作用不像《琵琶記》藉由前後任妻子的生活對照，凸顯元配的悲慘情境，反而是藉由再婚讓世美成就負心之名，終結追求功名權貴的幻夢。

游版《三官堂》第二、四台，花公、花婆的出現，爲世美、香蓮故事增添神力參與的奇異感，是二十八台三官大帝現身的前兆。

世美：哎！娘子隨丈夫來去這個那個。

香蓮：哎！天呀！清〔按：青〕天白日不可。

世美：來去好，來去好（拖正旦科）。（下台）

花公（下椅）：唔呀，秦世美在後花園做了不清之事，你我奏與玉帝知道。

花婆：請。（下台）

62　請參見簡秀珍：《臺灣民間社區劇場——羅東福蘭社研究》，頁122-129。

63　陳其南：〈「房」與傳統中國家族制度〉，《家族與社會》（臺北：聯經出版社，1991年），頁131、170。

64　《三關堂》則是包公審案才承認。

65　焦循：《花部農譚》，《中國古典戲曲論著集成》，第8冊，頁230。

臺灣大學學術期刊資料庫

世美又上：（攏褲科）嗨呀，日頭過午了，不免就此起〔按：啓〕程。娘子快來……

「拖正旦科」與「攏褲科」兩個暴力粗俗的舞臺動作，赤裸裸地呈現庶民性格中直率、不矯飾的特質，但也可能違背禮法，此時世美尚未負心，卻已褻瀆神明，將「不清之事」稟告玉皇大帝的宣言，預告了世美不平順的人生。

除前述的「不清之事」外，世美派人殺妻與一連串的「不認前妻」，使香蓮隨著「不認」的刺激展開反抗。她比其他婚變戲的女主角得到更多人的幫助，除有親緣關係的大伯、弟弟（這兩者《三關堂》沒有），到憐憫她遭遇的客店主人、丞相、殺手，還有鐵面無私的包公，甚至由於劫掠他們母子的侵宋反對勢力作亂，而讓她的子女趁機建功，所有世俗與神聖的力量都集結起來協助香蓮對抗世美的負心作爲。

《三官堂》中，香蓮母子走投無路，投宿三官堂，香蓮決定自殺後，得到三官大帝的幫助，雖有百日之劫，但最終死而復生。法國民俗學家Arnold Van Gennep（1873-1957）將「過渡儀式」（Rites of Passage）再次分爲：脫離儀式（rites of separation）、過渡儀式（transition rites）和重整儀式（rites of incorporation），[66]劇中香蓮昏死百日，暫離陽間棘手問題，英哥、東妹在夢中學得武藝，離開母親才能受趙白春的幫助建立戰功。藉由脫離原有狀態，兒女通過他們的成年禮，救回母親，三人相會後成爲更有力量的團體，回來面對脫離家庭的父親。

世美僥倖活命，不僅是人間的皇命如天，難以違抗，或許也與劇中協助香蓮母子的「三官大帝」有關。「三官大帝」包括「上元一品賜福天官」，「中元二品赦罪地官」，「下元三品解厄水官」，在爲香蓮母子解厄、賜福外，也透過「聖旨」間接地赦免了世美的罪過，完成「三官堂」劇名隱藏的意義。而《三關堂》出現的太白金星，是北管戲劇裡常見的神祇，[67]在口耳相傳的過程中，「三官堂」原先代表外在符號的符徵（signifiant）與內在意涵的符旨（signifié）已經在流傳中模糊，但神祇的功能仍由太白金星完成。

倘若摘錄兩劇角色功能相同部分，可發現在「裁判者審判」以前全部相同，

---

66 Arnold Van Gennep, *The Rites of Passage*, trans. Monika B. Vizedom and Gabrielle L. Caffee (Chicago: The University Of Chicago Press, 1960), pp. 10-11.

67 北管劇本常出現的神明包括玉皇大帝、太白金星、黑煞神、土地公等。請參見簡秀珍：《臺灣民間社區劇場——羅東福蘭社研究》，頁127。

臺灣大學學術期刊資料庫

但功能排列次序稍有差別，其原因可能在於葉美景老師演過《三關堂》，編修劇本時較爲注意時間順序，《三官堂》可能僅從口語轉錄，致使劇中的敘事時間有些不合理，例如：

（一）從世美考上狀元（十台）到香蓮進京（十八台），應該已有一段時間，但在香蓮進京前世美才請恩人張三郎到府感謝（十六台），時間相隔太長。《三關堂》中先演世美贈禮三陽（八台），香蓮再進京（九台）比較合理。

（二）張三郎突然要香蓮母子逃走（二十三台），趙白春隨即抵達（二十四台），如此演來張三郎似能未卜先知。《三關堂》的處理則是三陽要香蓮母子入內吃飯，當趙伯春到時先予瞞騙，趁趙離開，再叫他們逃走（十六台）。

另外《三官堂》中，東妹英哥凱旋而歸，上殿受封的是英哥與協助他們的趙白春（三十四台），東妹卻是回到三官堂爲母親超度，被封爲「皇姑」（三十五台）。「皇姑」是皇上的乾妹妹，屬於契約親屬關係型態，她同時也變成與生父（皇帝的妹婿）同輩，此一安排隱然提升東妹在親屬關係的位階，頗有絃外之音。

上述的分析與普羅普在研究神奇故事後得到的四點結論各有異同：

原先神奇故事中由誰來完成功能並不重要，但是在人物爲主角的「婚變戲」中，由哪個角色完成戲劇的動作非常重要，若男女性別倒置或關係改變，將成爲截然不同的新編戲。

另外「婚變戲」與神奇故事功能項有限，功能次序相同的特點一致。《三官堂》中的歧出人物（如花公、花婆、大伯、弟弟）都現身不久便消失，未對戲劇行動產生明確影響。從這兩齣戲的功能一致的部份來看，敘事結構的相同度頗高，若撇除《三官堂》的不合理之處則更加雷同。由這些功能構成的敘事結構中，可看出《三官堂》的劇情主要還是隨著男主角的行動而推展：

（一）離別：男主角離家。

（二）遇恩人：男主角先遇上恩人甲。

（三）中狀元：男主角考上狀元。

（四）另娶：男主角另娶皇家女子爲妻。

（五）預言：裁判者預測男主角秘密被揭發的危機。

（六）遭變：家鄉遭遇變故。

（七）尋夫：女主角進京尋夫。

（八）殺妻：男主角命人殺害前妻未果，女主角與兒女陷入危機。

臺灣大學學術期刊資料庫

（九）神助：神明相助。殺手成爲妻兒的相助者。

（十）建功：小孩建功、母子受封、取得官位。

（十一）女審：女主角審判男主角後定罪。

（十二）求情：兒女爲父親求情。

（十三）另審：女主角請裁判者審判。

（十四）求情：女主角與兒女向裁判者求情。

（十五）團圓：兒子娶恩人之女，全家團圓。

上述顯示的是婚變戲的充分條件，若再跟更多的婚變戲比較，應該可以找出此一類型戲劇更精鍊的充要功能[68]。《三官堂》以「團圓」作結，其他「婚變戲」則可能男主角受懲，《鍘美案》的普遍流行顯示現今大眾較認同世美不得不死，除了他違反人倫，亦可能與其在和皇室結親時惡意矇騙，冒犯天威有關。

七、初步所得與後續方向

清朝劇作家唐英藉由《梁上眼．堂證》裡的劇中人說出亂彈腔劇目的特色：「……重重絮絮，翻翻覆覆，好像那亂談（彈）梆子腔的戲文一樣，哱叨個不了……」[69]。這種重複反覆的特質，正是「套語」給人的初步印象。我們從民間故事的分類、普羅普的神奇故事形態學分析、李維史陀對內容的重視，到佩利——洛德的理論取得靈感，在辨別戲曲與民間故事、史詩吟唱的基本差異後，分析北管戲《三官（關）堂》的手抄本，試圖從套語、主題的整理，到婚變戲的內容、敘事結構與角色功能探討，實驗可資運用的戲曲形態學方法，嘗試與理論學說對話。

普羅普分析出神奇故事的角色「功能」，在戲曲中可以視爲角色的「行動」，與神奇故事不同的是，以人際關係爲主軸的劇情裡，行動由誰完成非常重要，這對觀眾判斷角色的性格、善惡有絕對的影響，也是普羅普與筆者研究的最大差異。

藉由《三官（關）堂》套語、主題的分析，可以找出戲曲戲文程式化

68 婚變戲的充要功能應該不脫男子離家、中狀元、另娶、家鄉遭變、女子尋夫、男子不認或殺妻，而後女子得到神力或人力的幫助得以平反。

69 唐英撰，周育德校點：〈梁上眼〉，《古柏堂戲曲集》（上海：上海古籍出版社，1987年），頁596。

臺灣大學學術期刊資料庫

（conventional）的元素。從套語和主題的比較中，可以看出套語用於個人，主題則是在特定情境下，由兩人以上互動構成，對話中常有重複的關鍵語句出現。自報家門的套語可讓觀眾迅速了解角色的身分與意圖，但《三官（關）堂》中卻沒有女性角色的上台引與四聯白，[70]這不知與生、旦表演程式有關，或另有其他因素，還需進一步研究。

「婚變戲」的類型特色極爲明顯，似乎毋需分析，也可隨口說出其敘事結構，然而經由內容的探討，或許更可解釋爲何上承《琵琶記》，下接《鍘美案》的《三官（關）堂》不如他者普及的原因，《鍘美案》將仲裁負心漢罪咎的任務全盤託付包公，香蓮維持柔弱的形象，毋需面對「殺夫」的倫理問題，可能是當代觀眾認爲較合理的。《三官（關）堂》雖爲戲曲文學史上的邊陲之聲，然而神靈顯聖，護佑弱者的普世思維，仍透過「三官大帝」在民間宗教「賜福、赦罪、解厄」的意義流傳。

北管戲文的重複特質，早期可能是爲了方便學習與記憶，口耳相傳衍生出的手抄本，仍舊可以看到套語與主題反覆循環的情況。這樣的套式風格（formulaic style）不僅呈現在說白、曲詞與主題，甚至音樂也能歸納出何種場景該搭配何種曲牌等規律，[71]但因爲總綱上音樂的相關記載並不詳細，必須請教嫻熟該戲的老師，才有可能進一步分析。

此次解析《三官（關）堂》是口傳戲曲文本形態學的初步嘗試，目前在國家文化資料庫、地方圖書館、學校等單位，手抄本總和的數量龐大，只不過筆跡有時並不容易辨認，一般計畫多以掃描便宜行事。未來若能進一步做出分類目錄，繼而就每類進行更多的個案比較，相信不僅可以建立套語與主題的資料庫，也可以透過系統化的整理中，建立北管戲曲的體系。工作如此浩瀚，而我們只走到啓程的路口。

[70] 花婆雖算女性，但她的出場是與花公結合在一起的。

[71] 有興趣者可參考邱火榮老師的著作。

臺灣大學學術期刊資料庫

北管婚變戲《三官（關）堂》抄本的口語傳統套式運用與敘事結構

簡秀珍

國立臺北藝術大學傳統音樂系副教授

北管戲曲屬於口語傳統的一環，即便是已用文字紀錄的總綱，仍舊保留許多「白話不盡」、「小花便白」的即興空間，可視爲依定本演出和以幕表戲方式表演的中間型態。

本文研究方法受普羅普（V. Propp）的神奇故事形態學分析，與佩利（Milman Parry）、洛德（Albert Lord）研究口傳文學創作機制提出的「套語」、「主題」概念影響，在北管戲曲中選擇特色鮮明的婚變戲爲對象，研究基隆游西津的《三官堂》與台中葉美景的《三關堂》抄本，兩劇名異實同，上承《琵琶記》，下接《鉏美案》。

在辨別戲曲與民間故事、史詩吟唱的基本差異後，先整理出套語、主題，再談婚變戲的敘事結構與角色功能分析。研究中發現，普羅普理論中的「功能」，在戲曲裡可視爲「行動」，神奇故事中功能由誰完成並不重要，但在以人際關係爲主軸的戲曲裡卻顯得舉足輕重，而神奇故事功能項有限與次序相同的特點則與婚變戲一致。從套語與主題的比較中，可看出套語用於個人，主題則是在特定情境下，由兩人以上互動構成，廣泛運用套語與主題是亂彈戲曲予人「重重絮絮」印象的原因。

關鍵詞：三官堂　北管　套語　形態學　婚變戲

臺灣大學學術期刊資料庫

Formulaic Style of Oral Tradition and Narrative Structure in Beiguan Theatre Manuscripts of *Sanguan Tan*

Hsiu-jen JIAN

Associate Professor, Department of Traditional Music, Taipei National University of the Arts

Taiwanese Beiguan Theatre follows the principles of oral tradition. Even though we transcribe the dialogues and the music into texts, these manuscripts conserve some parts noted as "sentences not finished" or "improvisations by clown." It is a dramatic genre between those with totally settled scripts and those acted out only from a basic framework.

The methodology of this essay is inspired by two domains. One is the morphological analysis of fairy tales by Vladimir Propp. The other is from oral tradition studies: the concepts such as "formula" and "theme" which are propounded by Parry-Lord in their studies on the mechanisms of the creation of oral literature.

The *Hunbianxi* "Play about a Man Betraying his Family" is our first choice because it is one of the most characteristic types of Chinese dramatic texts. From the two different versions of *Sanguan Tan* belonging to *Hunbianxi* in Beiguan Theatre, we collect the formulae and themes, and then analyze the narrative structure and functions of dramatis personae.

From the study, the researcher finds that the "function" defined by Propp is close to the "action" in drama. In fairy tales, who completes the function is not important. However, it becomes the major issue in drama: focus on human relations. Fairy tales and *Hunbianxi* both have the same features: limited numbers of functions (actions) and identically arranged functions (actions). In Beiguan theatre, "formulaic" components are for individuals, but "themes" are employed in specific scenes and carried out by plural roles. They are widely used in the theatre, so the public is impressed by its repetitive style.

Key words: Beiguan　formula　theme　morphology　oral tradition

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引資料

片岡巖：《臺灣風俗誌》，臺北：臺灣日日新報社，1921年。

王政：〈中國戲曲母題學與母題數據庫的建設〉，《中國戲劇》第8期，2006年，頁61-62。

呂錘寬：《北管藝師葉美景、王宋來、林水金生命史》，宜蘭：國立傳統藝術中心，2005年。

李文政：《臺灣北管暨福路唱腔研究》，臺北：師大音樂研究所碩士論文，1988年。

李漁：《閒情偶寄》，收入《中國古典戲曲論著集成》第7冊，北京：中國戲曲研究院，1982年。

亞里斯多德著，陳中梅譯註：《詩學》，臺北：臺灣商務印書館，2001年。

林鶴宜：〈「做活戲」的幕後推手：臺灣歌仔戲知名講戲人及其專長〉，《戲劇研究》第1期，2008年1月，頁221-252。

_____：〈歌仔戲「幕表」編劇的創作機制和法則〉，《成大中文學報》第16期，2007年4月，頁171 -200。

邱坤良：〈臺灣碩果僅存的北管亂彈班〉，《現代社會的民俗曲藝》，臺北：遠流出版社，頁77-88。

邱昭文：《臺灣戰後初期的亂彈戲班研究》，嘉義：南華大學美學與藝術管理研究所碩士論文，2001年。

東方孝義：〈臺灣習俗——臺灣の演劇〉，《臺灣時報》1937年4月號，頁19-21。

胡萬川編著：《臺灣民間故事類型》，臺北：里仁書局，2008年。

唐英撰，周育德校點：〈梁上眼〉，《古柏堂戲曲集》，上海：上海古籍出版社，1987年。

陳秀芳編：《臺灣所見的北管手抄本（一~三）》，臺中：臺灣省文獻委會，1980-1981年。

陳其南：〈「房」與傳統中國家族制度〉，《家族與社會》，臺北：聯經出版社，1991年。

陳進傳等：《宜蘭本地歌仔陳旺欉生命紀實》，臺北：國立傳統藝術中心籌備處，2000年。

游丙丁：訪於宜蘭游宅，1991年12月1日。

游西津提供：《三官堂》，《北管曲譜》第7冊，基隆市慈雲寺管理委員會，1996年編印。

游振池：訪於宜蘭文化中心，1992年9月28日。

焦循：《花部農譚》，收入《中國古典戲曲論著集成》第8冊，北京：中國戲曲研究院，1982年。

黃麗貞：《南劇六十種曲研究》，臺北：臺灣商務印書館，1995年。

葉美景編：《古本三關堂》，餘樂軒音樂部，謄寫日期不詳。

簡秀珍：《臺灣民間社區劇場——羅東福蘭社研究》，臺北：中國文化大學藝術研究所碩士論文，1993年。

《詩詞金庸》：http://jinyong.ylib.com.tw/works/v1.0/works/poem-151.htm。讀取日期2010年9月28日。

《蔡振家臺灣亂彈戲田野日誌》：http://xiqu.tripod.com/fw.htm。讀取日期2010年9月15日。

Boyer, Pascal. “Orale Tradition”, 28 Sep. 2010. http://www.worldlingo.com/ma/enwiki/fr/Oral_tradition

臺灣大學學術期刊資料庫

Foley, John Miles. *Traditional Oral Epic*. Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press, 1990.

Gennep, Arnold Van. *The Rites of Passage*. Chicago: The University of Chicago Press, 1960.

Lévi- Strauss, Claude. *Anthropologie Structurale Deux*. Paris: Plon, 1997.

Propp, V. *Morphology of the Folktale*. Austin: University of Texas Press, 1968.

Thompson, Stith. *Motif-Index of Folk-Literature*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1989.å

Valency, Gisèle. “La critique textuelle.” *Introduction aux Méthodes Critiques Pour L‘analyse Littéraire*. Paris: Bordas, 1990.

臺灣大學學術期刊資料庫

附錄：《三官堂》與《三關堂》的功能簡要定義及其內容描述

基隆游西津版《三官堂》			臺中葉美景版《三關堂》		
編號	**定義**	**功能的內容描述**	**編號**	**定義**	**功能的內容描述**
1	慶壽	秦世美等爲父親祝壽	1	回家	陳世美述家境，離開學堂回家
2	巡查	花公花婆奉旨查看			
3	**告知**	秦世美告知妻子要去科考	2	**告知**	喚出妻子秦香蓮，告知將赴科考
4	判罪	花公花婆認爲世美與妻犯了「不清之罪」			
5	**離妻別家**	秦家夫妻離別	3	**離妻別家**	陳家夫妻離別
6	反賊出現	羅威點兵要奪宋室江山			
7	**遇恩人**	世美宿張三郎客店	4	**遇恩人**	陳世美投宿三陽客店
8	開科考	王凱枝見皇帝，皇帝下旨開科考	5	**中狀元**	王丞相口試考生
9	赴考	世美離開張三郎店赴考			
10	**中狀元**	世美中狀元			
11	**另娶**	許配皇姑給世美	6	**另娶**	陳世美被招爲東床駙馬
12	遭難	百姓逃難	7-1	裁判者揭密	包公上前觀相，說百日內有人將來相認
13	離家尋夫	香蓮公婆亡故，決定離家尋夫	7-2	賭誓	陳世美以銅鍘賭誓
14	請求幫助	伯父贈路費、請弟弟隨同	7-3	裁判者離去	仁宗命包公陳州散糧
15	幫助者遭難	香蓮弟弟死亡			
16	**感謝恩人**	秦世美贈金與闖宮牌給張三郎	8	**感謝恩人**	陳世美贈三陽門牌
17-1	裁判者揭密	包公觀相，知其有妻兒	9	離家尋夫	秦香蓮帶子去京都尋夫
17-2	賭誓	世美與包公賭誓			
17-3	裁判者離去	包公往荊州賑災			
18	**恩人通知消息**	張三郎告知世美妻兒已到	10	**恩人通知消息**	三陽告知世美妻兒已到

臺灣大學學術期刊資料庫

19	**恩人受懲**	張三郎被打	11	**恩人受懲**	三陽被打
20	**轉告不認**	張三郎告知秦世美不相認	12	**轉告不認**	三陽告知世美不認
			13	不認	香蓮帶子找世美，世美不認
21	**告狀**	香蓮向丞相告狀	14	**告狀**	香蓮向王、趙丞相告狀
22-1	**揭密**	香蓮來世美壽宴訴說身世	15-1	**揭密**	香蓮在世美壽宴唱曲
22-2	說謊	世美贈銀一兩，卻要寫賞十兩	15-2	**不認**	世美仍不承認香蓮
22-3	**不認**	世美仍不承認香蓮	15-3	遭人取笑	陳世美賞二兩，遭趙丞相取笑
22-4	**命令殺人**	秦世美命趙白春殺香蓮母子	15-4	**命令殺人**	陳世美命趙伯春殺香蓮母子
23-1	逃亡	張三郎要香蓮母子逃走	16-1	追殺	趙伯春抵三陽店追殺香蓮母子
23-2	追殺	趙白春追殺	16-2	逃亡	三陽要香蓮逃走
23-3	假意追擊	趙白春往相反方向追去			
23-4	**殺手放生**	放香蓮等逃生	16-3	**殺手放生**	放香蓮等逃生
24	**殺手投靠反賊**	趙投到羅威門下	17	**殺手投靠反賊**	趙決定投到羅威門下
25-1	**祈求**	香蓮向三官大帝哭訴	18-1	**祈求**	香蓮向三關爺說明前情，望其保佑
25-2	**神仙幫助**	香蓮自殺。武神將教姊弟武功，文神將送神丹	18-2	**神仙幫助**	香蓮自殺。太白金星送仙丹、贈寶劍
25-3	**假死**	香蓮自盡	18-3	**假死**	兩人發現母親自盡
26	**反賊造反**	羅威點兵，要征剿宋朝	19	**反賊造反**	羅威點兵，要征剿宋朝
27	招兵	王凱枝奉命招兵			
28	從軍	東妹英哥從軍			
29	**原殺手幫助**	趙白春答應幫助兩人	21	**原殺手幫助**	趙伯春答應幫助兩人
30	**建功**	班師回朝	22	**建功**	班師回朝

臺灣大學學術期刊資料庫

31	男性受封	英哥、趙白春受封	23	**超度**	三人遇三關堂和尚，同返廟內爲香蓮超度
32	**超度**	和尚做功德			
33	**復活**	香蓮還魂	24	**復活**	香蓮回陽
34	女性受封	聖旨封香蓮愛國夫人，東妹皇姑，並送尚方寶劍	25	受封	稟告前情。仁宗封香蓮香蓮母子
			26	裁判者回	包公陳州散糧回朝
35-1	**審判**	秦世美受審判	27-1	**審判**	陳世美受審判
35-2	**求情**	兒女求情	27-2	**求情**	兒女求情
35-3	不認	世美堅持不相認			
35-4	**裁判者審判**	香蓮請包公審判	27-3	**裁判者審判**	香蓮請包公審判
36	赦罪	待斬時，聖旨到赦罪			
37	團圓	一家回府	27-4	求情	兒女求情（總綱以下空白）
38	成婚	英哥與張三郎的女兒拜堂； 世美收台			

註：細明體加粗（如**告知**）爲兩者皆出現者，次序一樣者；標楷體爲兩者皆出現，次序不同者（如揭祕）；細明體爲不同者（如慶壽）。

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術
期刊資料庫