戲劇研究　第6期
Journal of Theater Studies
2010年7月　頁149-168

兩個版本的《邵江海》：戲劇史的書寫政治*

謝筱玫
臺灣大學戲劇學系助理教授

臺灣的戲劇多是隨著早期的移民渡海而來的，只有歌仔戲是唯一土生土長於島上的劇種，並在1918年代左右被臺灣移民帶到廈門，正式與大陸閩南居民接觸，又逐漸因語言相近而廣受喜愛。然而，中日戰事使得台閩間的文化交流暫緩。戰爭結束不久，國共分裂，臺灣海峽往來的交通旋告中斷，這顆在閩南播下的戲劇種子從此兀自在彼岸成長。

廈門市歌仔戲劇團創作的《邵江海》，自2002年在福建省第二十二屆戲劇會演嶄露頭角以來，至今經歷過大大小小多次修改。此劇描述歌仔戲發展史上的重要人物邵江海（1914-1980）的前半生，敘述生長於閩南的邵江海對歌仔戲的熱情，以及他如何在中日戰爭期間創造出影響兩岸歌仔戲音樂的【雜碎調】（傳到臺灣之後稱爲【都馬調】）。《邵江海》曾先後獲福建省第二十二屆戲劇會演優秀劇目獎、第九屆中國戲劇節優秀劇目獎、第十二屆中國文化部文華獎「文華大獎」等獎項。編劇曾學文先生並以此劇在2006年榮獲「首屆中國戲劇獎曹禺文學獎」，以及2007年「文華劇作獎」。筆者設法取得不同階段《邵江海》的劇本與演出影帶，並將這些資料反覆觀看數次，其中最吸引我的，就是2002/3年版到2005年版這齣戲在敘事上的改變。有趣的是，兩個版本的故事傳遞出截然不同的訊息，值得深究。

本文將從這兩個故事出發，探討歷史人物改編再現於舞臺上所涉及的問題。同時，透過兩個版本敘事的呈現與轉變，思考兩岸在今日統獨意識形態的拉扯

* 本論文爲國科會專書寫作計畫獎助之部分成果，計畫代號：NSC 98-2410-H-160-015。

臺灣大學學術期刊資料庫

中，歌仔戲史在大陸的書寫政治。以下將先針對兩個版本的故事加以分場簡述：

一、兩個敘事

（一）第一版本（2002/3年）

《邵江海》有多次正式公開的演出。每次演出在場景切換調度方面都有一些程度不等的修改。爲了方便討論，本文所指的第一版本乃以2002年6月編劇曾學文發表於《福建藝術》的劇本爲主[1]，並對照2002年劇團參加第二十二屆戲劇會演的演出錄像，以及2003年7月劇團的演出錄像。茲分場敘述如下：

第一場，字幕打出「時間：二十世紀三十年代。地點：福建閩南鄉村。邵江海離開廈門到漳州泉州一帶去教唱歌仔戲。」這場敷演邵江海入贅於亞枝的婚事。

第二場，邵江海的徒弟春花遭族長七爺騷擾，王少爺撞見制止。少爺乃一滿懷救國熱忱的知識青年，並對春花十分愛慕。然而少爺的父親王縣長對戲子充滿輕蔑。

第三場，臺灣歌仔戲演員雲中青告知當地戲班衆人日本人占領廈門之事，引起群情激憤高歌「滾，滾，滾，死日本！大家起來打日本……」。雲中青與邵江海並憶起兩人初識經過，原來雲中青是邵江海的歌仔戲啓蒙師。此時，王縣長出現，以歌仔戲乃「亡國調」爲由，宣布全面禁演。

第四場，邵江海無法接受禁戲之實，並在村民慫恿下，與徒弟春花拉弦唱和，卻被七爺撞見，七爺將大廣弦沒收毀壞。

第五場，邵江海與妻亞枝田間務農，春花給邵江海帶來一把廣弦，說是輾轉由內山買來的。但不久縣長出現，表示各地偷演歌仔戲的情況氾濫，並以扣押雲中青爲要脅，逼迫邵江海配合政令宣導，因爲「戲師禁戲最有效，廟會敲鑼給大家知。」

第六場，邵江海無奈地持鑼宣告禁戲。其後，得知縣長欲強作媒，將春花配給七爺爲妾。憤怒之際，拉弦高歌抗議，縣長以漢奸罪名將他逮捕入獄。

[1] 此劇本稍後又見於2003年9月的《劇本》期刊。除了小場次的移動調整之外，整體敘事並沒有很大出入。故在此仍以2002年的劇本順序爲主，歌詞增刪部分並參看2003年的劇本與錄像。

臺灣大學學術期刊資料庫

第七場，邵江海在獄中獲得靈感，創作新曲【雜碎調】。妻與春花分別來探獄。他對徒弟春花表示，「他們說臺灣歌仔戲亡國調，咱就來改造……我要用新調【雜碎調】教妳唱《六月飛霜》。」春花與縣長談條件，表示願意嫁給七爺，但得放邵江海出獄，並讓戲班演戲三日，她強調將用新創曲調而不會使用亡國調。

第八場，春花白衣扮竇娥上場，在控訴蒼天無眼的唱詞間，抽出剪刀自盡。死前並對邵江海傾訴暗戀之情。雲中青此時緩緩唱出「台前故事衆人知，台後命運誰人憫……」並請邵江海傳授雜碎調。邵江海慨然允諾。在結尾音樂間幕落。字幕打出：「邵江海1914年生於廈門，卒於1980年，是海峽兩岸共同敬仰的民間藝術家。他在閩南民歌歌仔的基礎上創作的『雜碎調』，成爲歌仔戲音樂的主調之一。1948年，雜碎調被閩南歌仔戲『都馬班』帶到臺灣，臺灣觀衆稱之爲『都馬調』。從此，雜碎調在海峽兩岸及東南亞廣爲流傳。」

（二）第二版本（2005年）

第二版本，在本文指的是2005年底劇團赴寧波參加第九屆中國戲劇節的版本，劇團並以此劇獲得優秀劇目獎。編劇曾學文也於2006年以這個版本得到「中國戲劇獎．曹禺文學獎」[2]。

第一場「憶弦」，舞台中央是一把大廣弦，字幕打出「1938年，日本佔領廈門，歌仔戲藝人流離失所，紛紛逃往廈門周邊的閩南鄉村，守住了岌岌可危的最後一塊土地。」春花在這一版本中是邵江海的師妹。只見二人感傷地對著戲《山伯英台》，並憶起三年前師父臨去臺灣教戲時，把大廣弦交給他們，交代「把歌仔戲好好傳唱」，並要邵江海照顧他的女兒春花。《山伯英台》的離情也是兩人現實當下的寫照，因爲這一天邵江海要跟另一名女子成婚了。邵江海與亞枝拜堂。接著，落寞的春花表示想去臺灣尋找父親。邵江海於是將大廣弦交給春花，要她用弦聲去尋找師父。愛慕春花的少爺不顧父親（鄉長七爺）的反對，決定追尋春花。

[2] 此處筆者所根據的文本，乃這段時間劇團排練時所使用的本子（文末標示「2005年4月修改本」），以及後來劇團以此版本所錄製的DVD。2005年10月筆者初次至廈門做田調，曾多次參與觀摩劇團的彩排，當時廈門市歌劇團所排演的邵劇，也就是目前討論的版本。2006年夏天，劇團爲了赴臺灣演出所排的邵劇，又在情節上有所更動，但不在本文討論範圍之內。

臺灣大學學術期刊資料庫

第二場「護弦」，半年之後。春花自臺灣返回，向戲班眾人道出在台見聞：臺灣人民水深火熱，日本人更實行皇民化政策、禁止鼓樂演出，她的父親爲了維護傳統與日人對抗，不幸槍下身亡。眾人聞言憤慨，高歌抗日宣言。這時，鄉長七爺率眾而上，禁止大家唱歌仔戲，並要戲班上繳樂器。

第三場「踩弦」，少爺跟春花示愛，春花表示兩人身分地位懸殊而婉拒。接著，邵江海在村民慫恿下高唱歌仔戲助興。七爺卻不知何時出現其身後，沒收並踩壞邵江海的大廣弦。

第四場「送弦」，邵江海失去大廣弦，失魂落魄。此時，春花帶著修好的大廣弦來田間尋邵江海。此時，七爺出現，交給邵江海一面鑼，以扣押春花爲要脅，要他親自宣導禁戲。邵江海痛心自己淪爲禁戲幫兇，宣布明天將在廟會演出最後一場戲。此時兩名隨從上場言道：「日本兵來了，說歌仔戲鼓動造反。」「日本兵要七爺收弦上繳。」從邵江海身上取走大廣弦。

第五場「哭弦」，春花摸黑探日本軍營，欲盜出大廣弦，少爺緊隨其後，這一景在少爺高呼「日本兵，住手！」中燈暗。接著，邵江海祭拜戲神，自恨無法保護大廣弦，決心「今天這最後一場戲，無弦也要高歌一曲貫長虹。」並見春花狼狽上場，交給邵江海一把大廣弦，要他即刻開台。春花扮竇娥，在水袖狂舞中自盡，臨終前在師兄懷中低吟訴情。七爺手捧著血衣蹣跚而出，痛心表示「日本兵，你侮辱了我們的女人，打死了我兒子，我跟你拼了！」。這時，群眾如洪流匯集，高歌「拉響弦音來呼喊啊，昂起頭來是山川！」邵江海佇立高歌：「此生爲弦，腥風血雨罹凌寒，一心將歌傳千里。」

燈暗，聚光燈打在舞台中前方的大廣弦上，後方的硬景片此時成了字幕版，緩緩打出「抗日戰爭期間邵江海創作的雜碎調傳到臺灣後，被稱之爲都馬調。邵江海成爲海峽兩岸共同敬仰的民間藝術家。」

二、第一版本分析

（一）大廣弦的意象

在這齣戲中，大廣弦的意象十分鮮明，它是歌仔戲這個劇種特有的樂器，簡單粗糙，用龍舌蘭的根製成共鳴箱，它所發出來的聲音低沈嗚咽。大廣弦在劇中象徵著邵江海對歌仔戲的熱愛：從邵江海十四歲看到臺灣歌仔戲班的演出開始，就註定了他這輩子對歌仔戲的執著。邵江海第一次出場亮相，就是手持一把大廣

臺灣大學學術期刊資料庫

弦邊拉邊唱而出的，因此觀眾很快地就把卻江海與大廣弦的形象結合在一起。即使在洞房花燭夜，他仍小心翼翼地安放著大廣弦。然而，兩人對幸福有著不同的想望：卻江海心繫衝州撞府的演藝生涯，亞枝則希望他能好好種田過日子。橫在兩人中間的大廣弦，也是他們夫妻倆日後爭執、試圖想理解對方的核心。

編劇在許多地方，也讓大廣弦成爲歌仔戲這個劇種的代表。因此，關於日後的禁戲，編劇安排了一個很戲劇化的場景：劇中好色的「壞人」七爺把琴用力踩壞、琴毀弦斷。而卻江海爲了拯救大廣弦，甘願忍受胯下之辱，最後仍然無力挽回大局。然而，上有政策、下有對策，說要禁戲，民間仍然偷偷地演唱歌仔調。舊琴雖然被毀，仍有別的方式可以再取得。歌仔戲仍在民間發揮其強韌的生命力。

在視覺上，導演也刻意強化大廣弦的存在，他不止一次地使用聚光燈將大廣弦獨立出來。最後一景，更是以多條紅紗垂下大廣弦。紅色，呼應著編劇想要傳遞的熱情。更重要的，大廣弦在舞台上由一變多，由卻江海孤身拉琴，唱「我一心將歌傳千里」，到許多無名的演員同時舞出，盤腿拉弦，合唱「一心將歌傳千里。」再配合著字幕：「從此，雜碎調在海峽兩岸及東南亞廣爲流傳。」在這樣的場面中，大廣弦已經不單只是「歌仔戲」的代表了，它代表的是「中華文化」、以及中華文化在海外的開枝散葉、延續傳承。

同時，大廣弦也代表了兩岸的淵源與情誼。一把大廣弦，串起了卻江海與雲中青兩人十幾年前的回憶，交代了卻江海透過臺灣戲班接觸歌仔戲的淵源。邵江海在十四歲那年，在廈門初見臺灣歌仔戲的演出，驚艷感動之餘，懇請雲中青相授。「風雨橋頭常想起，難忘渡海來演戲。戲痴有緣琴相送，絲弦相連留情誼。」琴與情的諧音，在中國文學中素有雙關的暗示。兩人回憶起當初學戲演戲的過往，也忍不住唱出《山伯英台》裡的唱段，「……想當初，楊柳樹下同結拜，到如今，柳絲牽惹離情長。」《山伯英台》乃早期歌仔戲常演劇目之一，兩人除了是在唱《山伯英台》，也是藉他人文章澆自己塊壘、抒發離情。而劇末、就在多個繫著紅絲帶的大廣弦降下之前，雲中青跪下懇求卻江海傳授她雜碎調，卻江海應允之後，她唱出「岩石壓草草不彎，海浪吞石石更堅。一首雜碎傳兩岸，兩絲琴弦情相連。」臺灣與大陸的關係，就這樣因歌仔戲而更加緊密地結合牽連在一起。

雲中青在戲裡代表著到大陸演出傳授歌仔戲的臺灣演員。身爲歌仔戲明星，她穿著時髦，有時是一身帥氣的褲裝，有時則是一襲旗袍。不論如何裝扮，她在

臺灣人文學術期刊資料庫

劇中都提著一只皮箱出現。皮箱，暗示了臺灣演員行蹤漂流不定、流浪異鄉的遊子身分。她在第三場提著皮箱首次亮相，除了傳遞日本佔領廈門的消息之外，也提到自己當初來大陸是爲了躲避日人統治，卻怎料日本也侵略了廈門，「才離臺灣尋活路，又陷狼窩逼山涯」，因此她心生返台的念頭。她在劇末出現時，也是拎著一只皮箱，向邵江海討教雜碎調，接著兩人揮別，雲中青動身前往臺灣。這樣的安排，也巧妙地讓人聯想到另一段戲劇歷史：戰後大陸戲班都馬班來台演出並因政局在台滯留發展，雜碎調因而在臺灣流傳開來，人稱都馬調，影響臺灣的歌仔戲音樂[3]。

（二）禁戲的理由：歌仔戲引發的社會觀感

另外，這版本中歌仔戲在閩南遭禁的主要理由是因其引發了「亡國調」的聯想。日本自1931年九一八事變後，對中國的野心愈益膨脹，中日的關係緊張，一觸即發。在日本統治下多年的臺灣，處在母國與殖民宗主國之間的身分也異常尷尬。因此我們在劇中看到敲鑼人出現，宣布「大家聽著，縣上有令，歌仔戲吵吵鬧鬧哭哭啼啼，傷風敗俗，聚衆鬧事。從現在起，各村各鎮不准再演歌仔戲，若敢違抗，從重處理！」縣長也接著強調：「歌仔戲不但傷風敗俗，引來社會不安，而且他是日本人統治下的亡國之音。」全劇並且由這裡開始出現危機，而有接下來七爺踩弦、邵江海被迫出面禁戲、以及他之後創作雜碎調等情節配置。

縣長在劇中代表的是一般社會上層階級對地方戲的觀感。如果我們翻閱1920至30年代初的兩岸報紙資料可以發現，歌仔戲當時無論在臺灣或大陸都是聲名狼籍、遭到仕紳階級口誅筆伐的[4]。他們主要是憂慮歌仔戲對於社會風氣有不良的示範，以及認爲其表演過於簡單猥褻。劇中，少爺與他的父親「縣長」同屬於反

3　關於大陸雜碎調在臺灣的流傳與影響，劉南芳女士的〈都馬班來台始末〉一文有詳盡的介紹。〈都馬班來台始末〉，《漢學研究》第8卷第1期（1990年），頁587-607。

4　例如邱坤良先生曾以1927年《臺灣民報》的文章〈歌仔戲爲什麼要禁？〉爲例，分析在當時知識階層心目中，歌仔戲是毒水猛獸需要防堵的原因是：演員的人格卑劣、曲文淫蕩、演出表情猥褻、演員引誘觀眾製造家庭問題等。詳見邱坤良：《舊劇與新劇：日治時期臺灣戲劇之研究（1895~1945）》（臺北：自立晚報文化出版社，1992年），頁208-209。大陸出版的《歌仔戲史》，也引用了1931年數則《廈門日報》呼籲當局禁止歌仔戲的報導，反映了類似的觀感，文章中所使用的文字諸如：「歌仔戲是一種誨淫誨盜的戲劇，其直接間接，貽害社會影響道德很大。」「臺灣女班……騷氣太重……〔劇情〕專重男女引誘方面……。」詳見陳耕、曾學文、顏梓和著：《歌仔戲史》（北京：光明日報出版社，1997年），頁118-120。

臺灣大學學術期刊資料庫

對歌仔戲的一派。但是他們反對的理由其實又不太一樣。縣長是劇中權威的化身，代表不通人情的當權者，負責傳達與執行高層指派的命令。同時，他也代表著傳統的上層階級對於下九流「戲子」地位低下的輕視，他對歌仔戲的反感，除了「亡國調」這類因素，也有著社會階級意識的作祟。不難想像他對於自己的兒子愛上一名戲子的震撼與無法接受。

少爺則代表著當時社會的知識青年，一心想要救國強國。他想用戲劇來改革社會、教育廣大群眾，所以他拉起春花的手，邀她「一起上街演戲，宣傳抗日救國。」但是在他心目中能達到教育與救國理想的工具是「新劇」，而非「麻痺百姓、貽害社會」、「淺薄無知」的歌仔戲[5]。徐亞湘先生指出日治時期知識份子對於本土文化的批判，主要是因爲他們深恐落後的本土文化變成社會提升的阻礙[6]。大陸的知識份子在適應現代性的過程中，所走的道路亦若合符節。自五四新文學運動以降，知識份子質疑傳統。當時的論述多是將「傳統/落後」置於跟「現代/進步」對立的二元位置進行思考的。對當時亟欲推動中國邁向現代化的知識份子而言，歌仔戲所象徵的，正是阻礙國家進步的舊社會渣滓。

從編劇選擇卻江海這個近代歷史上的人物爲題材來進行創作這一點，即可窺見編劇對於歷史的關注。而在第一版的故事中，雲中青、山伯英台、亡國調……，輕輕幾筆，編劇就把卻江海所處的時代背景與創作環境給勾勒交代出來，也可以感受到編劇對於歌仔戲及其歷史的浸潤。的確，此劇的編劇曾學文先生早年自福建省藝術學校廈門藝劇班畢業，有歌仔戲演藝基礎。之後轉入劇目創作室（1986年改爲臺灣藝術研究室，1992年改爲臺灣藝術研究所），以閩南戲曲研究者聞名。他與陳耕先生合撰的《百年坎坷歌仔戲》、《歌仔戲史》，都是研究大陸歌仔戲發展的重要著作。以編劇這樣的訓練背景，也不難理解他可以四兩撥千金地、透過人物與對話，展現卻江海所處的時代困境。**在第一個版本中，歷史，或者說，歷史眞實的趨近，仍是編劇在構思全劇的重點之一**。值得玩味的

5 以臺灣的情況來理解，日治時期歌仔戲的廣受歡迎，一度使知識份子在推行新劇過程中大感挫折；知識份子亟欲以新劇來喚醒社會大眾，但收效有限。反觀歌仔戲的發展如火如荼、隔江猶唱後庭花，也難怪急壞了新劇家張維賢等人，認爲這是日本政府的陰謀，故意提倡歌仔戲來麻痺社會，以此打壓文化劇的氣勢。臺灣民眾黨於昭和二年(1927)成立時，甚至把「反對歌仔戲」列爲綱領。見邱坤良前引文，頁209。

6 徐亞湘引用陳芳明《殖民地摩登》，分析新知識份子對於本土文化的強烈批判。徐亞湘：〈知識份子眼中的歌仔戲圖像〉，《日治時期臺灣戲劇史論》（臺北：南天出版社，2006年），頁29。

臺灣大學學術期刊資料庫

是，這樣的一個重點，到接下來的版本，就出現了轉變。

三、改版之後

在第二個版本，首先可以見到編劇試圖精簡情節，場次由八場濃縮爲五場。人物也簡化了，原先的反派角色七爺與縣長合併爲一，成爲身分是鄉長的「七爺」。至於雲中青這條線，更是完全被拿掉。邵江海與春花的關係，也由原先的師徒轉爲師兄妹。導演曾在筆者的詢問下表示，他較喜歡第二版的劇本，因爲人物與情節簡化了，在場面調度上可以更乾淨俐落。但是，暫且撇開藝術表現的層次，深究劇本更動之間的文章。經過更動濃縮後的劇本，內容表面雖看似大同小異，實際上卻呈現出頗不同的主題意識，值得商榷。

（一）消失的角色：文化根源問題

首先，是雲中青這個角色的消失。第一版中，編劇藉著雲中青這位流浪閩台兩地的臺灣藝人，表現歌仔戲如何從臺灣渡海而來、並在閩南生根，以及之後又將大陸對歌仔戲的「再創造」帶回臺灣。雲中青戲份雖不算多，卻簡要有力地表現出兩岸歌仔戲的相互授受、彼此滋養的歷史淵源，也表現出藝術如何跨越邊界、如潮汐般來去地不斷重構型塑著自身的樣貌。

但是，在第二版中，這個角色不見了，取而代之的，是一個隱形的、始終沒有在劇中露面的「師父」。此人是邵江海的師父、春花的父親（因此觀眾會馬上認爲師父的身分是個閩南人）。在第一場春花與邵江海的對話中，我們知道，師父在三年前離開此地，前往臺灣去「教戲」。臨行前師父並留下了一把大廣弦，並囑咐他們將歌仔戲好好傳唱。

這樣的安排透過兩人的口白交代，看似輕描淡寫，卻顛倒了歌仔戲在臺灣海峽之間流傳的始末。第二版刪去了邵江海跪下要求雲中青收他爲徒，取而代之的，是這個閩南師父將歌仔戲帶到臺灣，並叮嚀留在大陸的邵江海好好延續這項傳統。

這樣的敘事下，歌仔戲似乎順理成章地成了閩南土生土長的劇種。大廣弦的意象在這裡也因此有了新的含意。它仍然象徵著邵江海對歌仔戲的熱情。但同時，因爲這把弦是師父留下來的，所以這個熱情又有了另一層含義：因爲這是師父留下來的，所以必須好好捍衛。而在春花表示要去臺灣尋找父親時，邵江海讓

臺灣博碩學術期刊資料庫

春花帶著那把大廣弦，因爲「這是師父親手做的大廣弦，在很遠的地方，他就能聽出自己的弦聲。」在這樣的敘事安排下，這位隱形的閩南師父儼然成了歌仔戲之父了。

大廣弦於是乎也有著文化傳承的意味。春花在第二場衣裳襤褸地出現，顫抖激動地唱著她在臺灣的經過：「日本皇民化，將我弦來收，不許我唱歌，不容我說話，改我祖宗廟，逼我成日囚。爲存香火怕弦丟，父親奮力將弦揪。誰知道，他他他，日寇槍下性命丟。」爲了保存「香火」，師父不惜一死也要護衛著大廣弦。而這把師父鮮血換來的琴，又這麼傳到了邵江海手中。大廣弦在這前兩場的敘事中，已不只是歌仔戲的特色樂器、已不單單只代表「歌仔戲」了。放在「日本皇民化」的框架下，它的意象已經擴大爲「中華文化」、成爲需要用生命去捍衛的國族文化了。

這層含意在接下來更爲鮮明。實際上，第二版故事衝突也可說是環繞著這把大廣弦而衍發的[7]。第四場末，在日本人的命令下，大廣弦被搶走。戲劇的衝突因此轉爲中華文化受到日本帝國主義侵略威脅。在第五場開始前有一段過場，春花與少爺透過唱作，演出兩人爲了大廣弦，冒險深入日本敵營。第五場春花自盡，亞枝解釋，「爲了搶回大廣弦，日本兵將少爺打死，將春花糟蹋了！」

到此，我們可以說此劇的衝突已經變成民族與民族的對抗了。第一版中的反派角色是腐敗的地主階級「七爺」與不近人情的權力份子「縣長」，但是到了第二版，七爺與縣長合併爲一，成爲權力者的傳聲筒。不過，第二版的「七爺」究竟爲誰服務，編劇處理得頗模糊曖昧。七爺一開始禁止戲班唱歌仔戲的理由是：「日本兵不讓你們在廈門唱歌仔戲，你們就跑來這裡大喊大叫，怕日本兵聽不見是嗎？……你們是想把這裡也唱淪陷嗎？」看起來這時候，此鄉鎮應該尚未受到日本佔領，仍在國民黨的統治下。但是，到了第四場末，日本兵似乎就攻陷了這鄉鎮，「日本兵傳話，要七爺收弦上繳，不准群衆唱戲鼓動造反！」在大廣弦成爲「中華文化」象徵的安排下，搶走大廣弦的也順理成章地應該是民族大敵——日本人。七爺也在此時正式被日本人收編。也因爲如此，編劇讓他在劇末受到報應懲罰——他心愛的兒子被日本人打死。於是，七爺學到教訓、認清了眞正的敵人，並在劇中加入邵江海等人的陣營中，所有的演員匯集在一起，高唱著「昂起頭來是山川！」代表著一股不容小覷的、覺醒的民族勢力。

[7] 編劇也將五個場次名稱分別定爲「憶弦」、「護弦」、「踩弦」、「送弦」、「哭弦」。

臺灣大學學術期刊資料庫

（二）禁戲的理由：民族意識與國族想像

「亡國調」之說，在這一版本中被沖淡許多。七爺一開始禁戲的理由「你們是想把這裡也唱淪陷嗎？」似乎可以感受到一絲亡國調的論點。但是具體指控歌仔戲是亡國調這類的用詞則完全刪去。所以，「禁戲」的幕後黑手，在第二版的敘事中就模糊難辨，甚至在後來是朝著指向日本人發展的。

值得注意的是，第四場末日本兵派人沒收樂器一事，呼應著第二場春花倉皇從臺灣回到大陸時所描述的臺灣皇民化情形。關於日本在臺灣的「禁鼓樂」之舉，徐亞湘先生在〈試解「禁鼓樂」〉一文中曾有詳細分析。他將「禁」的執行程度分爲三個階段討論，即，蘆溝橋事變之前，事變之後，以及臺灣演劇協會成立（1942年）之後。而1942年臺灣演劇協會的成立，則徹底在戲劇上落實「皇民化」政策，該協會全面掌控了演劇的內容與形式，皇民劇與新劇成了全島唯一的娛樂[8]。

至於大陸的歌仔戲史資料，對於中日戰爭期間閩南地區歌仔戲所受的災難，主要都集中在「亡國調」與「國民黨禁戲」上討論。而淪陷區廈門是否受到跟臺灣一樣出於皇民化的考量而「禁鼓樂」的命運，大陸史料並無著墨。廈門歌仔戲在戰爭期間所受的影響，主要是因爲藝人短缺（逃往閩南或臺灣等其他地方），以及1941年後日軍在城市進行燈火管制，使夜間演出難以順利進行。但是在燈火管制措施出現之前，留在廈門的賽月金與子都美等藝人還曾組織「同意社」演出[9]。

因此，大陸歌仔戲在戰爭期間所受到的挫折，主要是來自「亡國調」的標籤。這也是第一版劇本的戲劇衝突根源。但有趣的是，第二版故事的批判矛頭，

8　徐亞湘先生首先強調，雖然一般乃以蘆溝橋事變爲日本推動皇民化、「禁鼓樂」的起始點。但其實在事變前一年，日方已經出現積極「取締」臺灣演劇或「勸導」降低臺灣戲劇演出比例的聲浪。他進一步提出，事變之後外台戲的消失速度相當快，但這主要還是因爲皇民化運動初期倡議「民風振興」，民眾不得不配合「祭典改善」與「陋習、迷信破除」等政策，因此而衝擊了外台戲班的戲路，而非日本政府直接干預外台市場。至於內台劇場，日方確實有意識地介入「輔導」，希望能將臺灣戲班徹底改變爲日本式的新劇演出。其所受到的演出限制則又因城鄉差距而鬆緊不同。見徐亞湘：〈試解「禁鼓樂」〉，《日治時期臺灣戲劇史論》，頁249-65。

9　關於戰時的閩南歌仔戲活動情形，見《歌仔戲史》，頁129-130。另外，筆者訪問廈門藝人謝月池，她曾表示，中日戰爭期間廈門龍山戲院的觀眾仍「滿到流出來」，她印象中在日本投降當天，中華戲院還有演出。2006年4月7日訪問。

臺灣大學學術期刊資料庫

從「亡國調」與國民黨政府在閩南的禁戲改爲日本人在閩南對戲劇活動的壓迫。透過第二場春花對臺灣皇民化運動的敘述，連結到第四場末日本人來到閩南這個村落並沒收大廣弦一事，則讓人對閩南歌仔戲的遭遇有著與臺灣所發生「禁鼓樂」類似的想像。春花在臺灣的皇民化見聞，配合著其後日本人沒收樂器的一景，被連結置換到戲中這個閩南村落。第二版的批評於是由國民黨禁戲、轉成了對日本「皇民化」政策的批評，但弔詭的是，「皇民化」這段歷史其實並不曾眞正在閩南發生過。但是，不曾發生於閩南的歷史，透過這樣的連結，卻很容易造成彷彿存在過的假象。

劇中愛慕邵江海的春花，乃編劇爲了戲劇效果所虛構的角色。檢視邵江海的個人作品集，他確實曾經創作過名爲《六月雪》的劇本[10]，這齣戲並以雜碎調爲主調。劇中春花的存在，主要是爲了達到最後一場的戲劇效果，這一景戲中戲六月飛霜，也是全劇的高潮。春花在劇中對人生的無奈、呼應著她所扮演的角色竇娥的無奈，最後，她更假戲眞作，在舞台上自盡，鮮紅的血也呼應著竇娥死前對蒼天的控訴。

在第一版本中，春花用她年輕的身體所抗議的，除了對縣長與七爺這些地主階級欺壓下層階級的不滿之外，放大到全劇的脈絡來看（邵江海在禁令的壓力下創作雜碎調，並強調六月飛霜將以新調演唱），更可理解爲她所代表的弱勢小民對於「禁戲」、對於「亡國調」指控的不滿。春花的死、這美麗如水仙的生命的殞落，正強調了「禁戲」本身的悲劇性：藝術本身是美麗無罪的，然而時勢所造就的「亡國調」指責，其傷害力卻如此之大。

到了第二版本，因爲敘事的轉變，主要敵人成了日本人，縣長/七爺只是其傳聲筒而已。春花與少爺爲了把象徵民族文化的大廣弦從日本人手中取回，最後竟要以他們的身體爲代價：少爺被日本人打死，春花則在肉體上被侵犯。所以，春花最後用她的鮮血所抗議的，就是日本對中國的「入侵」。這裡的入侵有兩層含意，它既是身體上的，也是領土上的。

將女性身體與國族領土連結的想像，中外皆然。穆哈蘭（Radhika

10 邵江海所編的《六月雪》一劇結合了歌仔戲《什細記》與元雜劇《竇娥冤》的情節，以團圓收場。詳見邵江海：《六月雪》，收入廈門市臺灣藝術研究所編：《邵江海歌仔戲劇本精選（上）》（北京：中國戲劇出版社，2006），頁12-126。而邵當時所在的戲班「新金春」並起用三名年輕貌美的女演員來演出，於是這齣戲在海澄的首演立刻造成轟動。見《歌仔戲史》，頁141。

臺灣大學學術期刊資料庫

Mohanram）曾在她的〈女性—身體—國族—空間〉一文中綜合多家說法之後歸結，女性身體在某種程度上像是國族地圖一樣：她鎖定了界線，她繁衍同類，女性的外在服飾裝扮等往往也昭示了民族文化差異。作者以阿爾及利亞女性的面紗爲例，分析法國欲「解放」阿國女性的部分原因，她認爲此乃出於一種主控權的驅使。因爲女性戴著面紗，使得殖民主法國只能處在一種**被觀看**的立場，他無法**看到**。也因此，阿爾及利亞女性的揭開面紗，另一方面也代表著阿國男性的屈服與佔了下風。她援引夏普（Jenny Sharpe）關於帝國主義敘事中的所使用的隱喻：「『強姦』與其說是代表對女性殖民身體的侵入與控制；毋寧更是指向男性被殖民者的去勢。」於是乎，「揭開阿爾及利亞女性的面紗實乃關乎法國的雄風。唯有將阿爾及利亞男性閹割去勢，〔法〕帝國才能順利運作。很大的程度上，對於〔阿爾及利亞〕去除面紗的抗拒必須放在抗拒去勢的脈絡下理解。」[11] 穆哈蘭更援引法農（Frantz Fanon）舉例，將阿爾及利亞女性摘除面紗，也形同揭開顯露了阿爾及利亞長期不爲人知的肉體。在這種連結下，阿爾及利亞女性成了一種隱喻，她的身體象徵著被殖民國的土地；揭開女性面紗，也意味著國土層層暴露在侵入者眼中與掌控中。

中國大陸雖沒有經歷國土上的被殖民，但是，她在上個世紀也是殖民主義的受害者，飽受列強因殖民主義擴張所帶來的經濟掠奪，甚至在文化與民族自信上也因帝國殖民主義的侵略與強勢而遭受嚴重打擊。

女性身體與帝國所引發的聯想與爭議，在本世紀初的中國影視界中也可找到明證。例如，趙薇在2001年爲《時裝》雜誌拍照，身裹著日本軍旗。儘管使用旗幟等符號元素爲服裝設計概念在國際間乃十分普遍，而這旗子上的字眼還是「衛生、和平、幸福、健康」等漢字，但因爲是日本旗幟，而且還是裹在女星的身上，這張照片立刻在中國大陸引來強大反彈，趙薇在各媒體與網路上被嚴重撻伐抵制，南京大屠殺倖存者並聯名寫了一封信給她，整個風波在趙薇的數次公開道

[11] 作者從性別的角度解析在法國殖民之下的阿爾及利亞與法國之間的關係。戴著面紗的女性象徵著阿爾及利亞的傳統，而這個女體也一度成爲兩國男性的戰鬥角力場域。法國試圖將阿國女性從面紗底下「解放」，以「戴面紗/ 落後的傳統」、「不戴面紗/ 進步的現代化」這種二元思考作爲其「解放」阿國女性的論調，而阿國男性則認爲，允許自己的妻子不戴面紗上街無異於將她公然展示、將她娼妓化。（姑不論這場論戰中其實女性完全沒有發聲權與主導權，也沒有從女性的自由選擇意志出發。）Radhika Mohanram, "Woman-body-nation-space," *Black Body: Women, Colonialism, and Space* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999), p. 72-73.

臺灣大學學術期刊資料庫

歉中稍緩，湖北教育出版社還將此事件編入《公民道德建設讀本》中做爲「愛國守法」的反面例子[12]。在這裡，服裝並不單純是個人自由意志的選擇，主要乃因爲軍旗的陽剛意涵以及它所象徵的「侵略」，這東西包覆在中國女性的身體上，引發的是關於上個世紀日本在中國領土上踐踏侵略的傷痛回憶[13]。

因此，春花在劇終爲了盜弦而被日本人強暴，最後更以死明志，她的死匯集了眾人的決心。這最後一幕所傳遞的訊息正是：儘管中國的領土（春花）遭到侵犯，中國文化（大廣弦）仍然會透過這些人的決心與努力繼續傳承下去。在這樣的戲劇安排下，大廣弦成了正統中國文化的代表。也因爲它成了中華文化的象徵，所以它也「必須是」師父從閩南帶到臺灣的，而不可能是從以雲中青爲代表的臺灣戲班手中傳給閩南的卻江海的！這層敘事轉變背後的邏輯似乎是一種大中華主義：跟「所有」中華文化一樣，它必須以中國爲中心、爲原生地，散佈到海外華人居所。中華文化的流動，只能由中心流向邊陲，反方向的文化傳播乃不可思議。

2007年1月10日的《廈門日報》曾就《卻江海》的多番修改一事訪問過廈門市文化局葉之樺副局長。訪談中她十分肯定大改之後的《卻江海》。她認爲經過這麼大刀闊斧的修改後，「整部戲的立意從民間性上升到民族性，使該劇獲得很大的飛躍。[14]」民族性在第二版本掛帥。歷史的眞實與否，也就模糊在國族主義之歌當中了。

---

12 佚名：〈南京大屠殺倖存者聯名寫給趙薇的一封公開信〉，《成都日報》，2001年12月6日。關於趙薇「日本軍旗裝」事件的追蹤與各方意見，詳見人民網與新浪網的整理報導：http://ent.people.com.cn/BIG5/other7010/index.html；http://ent.sina.com.cn/zwjqz.html。

13 無獨有偶，中國女星章子怡在好萊塢主演《藝妓回憶錄》在大陸一片譁然。這種集體憤怒背後的原因也是很相似的。中國女子居然飾演日本女人，而且在劇中還跟日本影星（也飾演日本人）發生性關係，淪爲日本人的玩物！「三個中國女人（章子怡、鞏俐、楊紫瓊）去演被日本人玩的雞！」是許多網友唾罵主角章子怡的主因。在這種思考邏輯的背後隱藏的，也就是穆哈蘭文中提到的帝國「雄風」問題。《藝妓回憶錄》裡，日本男人大展雄風，而中國女星則是被動的接受者。是可忍，孰不可忍？《藝妓回憶錄》無法在中國上演，因爲它挫傷了許多中國人的民族尊嚴。中國對日本的心結之深、國族傷痛的難以癒合忘懷，恐怕也是西方投資片商始料未及的吧。

14 葉之樺女士也是廈門市歌仔戲劇團的文學指導。見海鷹：〈本土藝術家打造的藝術精品〉，《廈門日報》，2007年1月10日。

臺灣大學學術期刊資料庫

（三）歷史真實與藝術真實

話說回來，歷史上眞實的邵江海，他的一生又是如何呢？

邵江海於1914年出生於廈門市大王宮附近，排行老三，家裡有八個孩子，十分貧困，全家靠父親擺小吃攤維生。邵江海自小就要打零工以貼補家用。他閒暇時間喜歡泡在社區的「歌仔館」裡跟著臺灣師傅哼唱歌仔調，後來並結識了臺灣歌仔戲藝人溫紅塗、月中娥等人，並在他們的指點之下技藝精進。十七、八歲時，他就開始了衝州撞府的演藝生涯。首次在戲班「寶德春」教戲排戲，就獲得觀眾熱烈迴響。

一般認爲他對歌仔戲的貢獻既是在音樂上，也是在劇本上。他除了將雜碎調發揚光大之外，更開啓了歌仔戲從幕表戲到定型劇本的新頁。他整理重編了許多傳統劇目，並將之形諸文字。1939年他推出了他寫的第一個定型劇本《六月雪》，並開始在此劇大量使用雜碎調。他的一生大起大落：在中日戰爭陷入緊張期間，他一度被冠上「漢奸」的罪名。抗戰勝利後，他卻又被國民黨政府當作共產黨可疑份子對待。新中國成立後，他曾被請進漳州藝術學校教戲。1960年更出席全國藝術代表大會，受國家領導毛澤東、周恩來等人接見。然而，文化大革命期間，他卻被冠上「藐劇的祖師爺」頭銜而慘遭鬥爭，並被趕回妻子老家丹宅村，接受貧下中農的再教育。文革結束之後，他終於得以落實政策回返原單位，但不久就因病而逝，時爲1980年[15]。

編劇擷取邵江海生命中最飛揚跋扈的年輕時代加以處理。第一版的重點在描寫邵江海創作新調的淵源與背景，這包括了：歌仔戲在兩岸之間的流傳互動，戰爭的壓力，以及亡國調之說。到了第二版，創作雜碎調已經不是重點，（在這版本中幾乎沒有正面提到邵創作新調之事）。文化傳承與民族情感成了主題，焦點因而完全轉移到大廣弦身上。於是，我們也看到編劇接下來花了很大的篇幅在刻畫邵江海對於大廣弦的情感與執著。在第二版的故事中，眞正可以找到與邵江海現實人生相關的片段也就寥寥無幾了。

15 以上關於邵江海的生平簡介，乃參考《歌仔戲史》，頁137-143；曾學文：〈序〉及〈江海仙傳奇〉，《邵江海歌仔戲劇本精選》，頁2-12、1-10；以及邵江海：〈邵江海簡歷〉與〈邵江海解放前生活情況〉，收入廈門市臺灣藝術研究所編：《一代宗師邵江海》（北京：光明日報出版社，1997年），頁68-71、72-75；陳耕：〈一代宗師邵江海〉，《一代宗師邵江海》，頁1-28；曾學文整理：〈邵江海的藝術特點和成就——95元宵廈門藝術研討會紀要〉，《一代宗師邵江海》，頁38-42。

臺灣大學學術期刊資料庫

關於戲劇處理歷史，如何在「反映現實」與「創作自由」之間取捨，在中國一直是很受爭議的問題。大陸戲劇學者傅謹曾指出，今天大陸對於歷史劇寫作的要求乃是要以歷史主義爲前提，而這觀念則源於二十世紀五十年代初因爲楊紹萱的劇作所引發的爭議，（例如用階級鬥爭理論重新解釋歷史上的社會結構與人物關係。）但事實是，任何歷史題材都會或多或少背離史實，因此，關於歷史劇應做到「不違背歷史眞實」以及「應該忠實地反映史實」的「歷史主義原則」要求，在傅謹看來，對此後數十年的戲劇創作是一種限制[16]。或許也因爲如此，「歷史劇」在大陸遂被獨立出來另成一類型，與現代戲、古裝戲「三並舉」。

邵江海是近代戲劇史上的眞實人物。不過，這齣戲只取了跟邵江海有關的概念與精神，另行構設了一個故事。作爲現代戲文類，本劇自然不能當作歷史劇來討論，也不能要求其必須亦步亦趨地反映歷史眞實。但問題是，對於那些對歌仔戲歷史不熟悉的廣大觀衆而言，這齣戲卻是他們理解邵江海這號人物以及他所處的那個時代的資料來源。於是，第二版中所重新勾勒的閩南歌仔戲的處境、歌仔戲的起源與流布順序過程，也將成爲觀衆想像歷史的依據。嚴格來說，這齣戲並不能說與歷史無關，在第二版的改寫中，我們看到了歷史被挪用、重寫了一篇中國大陸現階段亟欲呈現的、散佈的、普及成爲「知識」的歌仔戲民族志。

四、後記

筆者爲了博士論文，在廈門與閩南待了半年以上的時間。第一次去廈門市歌仔戲劇團參觀時，他們正在排演《邵江海》，準備參加2005年11月在寧波舉行的中國戲劇節比賽。次年再訪劇團，仍在排演《邵江海》，準備9月份到臺灣演出。2007年春季又去了一趟廈門，再一次看到《邵江海》的排練。此時劇團正準備以此劇爭取中國共產黨中央宣傳部組織的第十屆全國精神文明建設「五個一工程獎」。另外，此劇還入圍了全國最高榮譽「國家舞台藝術精品工程」。筆者多次看到的《邵江海》雖說是同一齣戲，但是每一年看到的內容，都有些不同程度的調整。

2007年版本的故事，則試圖在上述兩個版本之間取得平衡：在體現民族情感

16 傅謹：〈影響當代中國戲曲編劇的理論與觀念〉，《二十世紀中國戲劇導論》（北京：中國社會科學出版社，2004年），頁91-93。

臺灣大學學術期刊資料庫

的同時，也尋求歷史的合理。七爺與縣長在此又拆開分爲兩個角色，七爺的好色、怕事、弄權，使日本人不是劇中唯一之惡，緩解了第二版中過於簡單平面的善惡關係。邵江海獄中創造雜碎調一景又回到了這個版本，日本人在閩南禁戲的相關敘事在此被刪去。春花與少爺是爲了遠走高飛追求幸福，卻不愼在林間撞見日本兵，因而慘遭毒手。整體敘事民族對立的政治味淡化許多，較第二版合理且圓融。

但話說回來，2002年到2005年之間，《邵江海》在內容上的一波三折，筆者認爲十分耐人尋味，值得作爲「事件」記錄下來。《邵江海》一劇的摸索過程，也透露了在我們這個時代政治與藝術之間的拉扯角力。

最後必須強調的是，筆者個人對於編劇曾學文先生在戲曲界的貢獻十分尊敬肯定。他所參與編寫的兩部歌仔戲史一直是我在研究大陸歌仔戲時案頭參考的主要資料。其《邵江海》一劇，將戲劇文學與戲劇史融合的功力，令筆者十分嘆服。筆者曾想就劇本數度更動一事詢問編劇的想法，但是他對此並沒有多作回應。然而，我相信編劇在大幅度更動第一版《邵江海》時必定面臨許多上層領導的關注與意見。身爲地方公營劇團，通過一關又一關的評獎，是提升劇團地位與爭取經費的主要方法。臺灣與大陸的文藝圈常存在這種外行指導內行的問題，相較於劇種與其歷史，這些官僚們恐怕更關心戲劇所反映的「政治正確」程度，以及一些形式與教條。偏偏很多時候製作的預算、演出的評選等，都還是這些官僚在主導與控制的。《邵江海》從第一版到第二版的更動，似乎反映了大陸戲劇界現階段的問題：當內容涉及諸如兩岸互動、以及文化根源先後、國族主義等意識形態的問題，編劇所可能面臨的壓力，以及之後免不了要跟現實妥協的無奈。

臺灣大學學術期刊資料庫

兩個版本的《邵江海》：戲劇史的書寫政治

謝筱玫

臺灣大學戲劇學系助理教授

邵江海（1914-1980）出生於廈門，爲歌仔戲發展史上的重要人物。廈門市歌仔戲劇團演出製作的《邵江海》，敘述年輕的邵江海對歌仔戲的熱情，以及他如何在中日戰爭期間創造出影響歌仔戲音樂的雜碎調（都馬調）。這齣戲在2002年首演之後，即經歷多次修改。本文主要檢視它在2002/3年以及2005年間的兩個文本（此分析文本合併劇本及演出本）在敘事上的轉變，探討歌仔戲史在這修改的過程中，如何巧妙地被挪用，而歌仔戲的起源流布在第二版的敘事中也產生了質變。歌仔戲身爲唯一「臺灣製造」的劇種，在兩岸統獨意識形態高漲之際，大陸的歌仔戲演出（representation）如何體現戲劇史在中國大陸的書寫政治，並反映了中國民族主義意識形態。

關鍵詞：歌仔戲　邵江海　戲劇史　再現

臺灣大學學術期刊資料庫

Two Versions of Shao Jiang-hai: Politics of Theatre Historiography

Hsiao-mei HSIEH
Assistant Professor, Department of Drama and Theatre, National Taiwan University

This paper discusses a contemporary play, *Shao Jiang-hai*, by the Xiamen Gezaixi Troupe. Shao Jiang-hai (1914-1980), born in Xiamen, is widely considered to be an important figure in the development of *gezaixi*'s music. The play tells the story of the young Shao Jiang-hai, his passion for *gezaixi*, and how he created the influential tune *dumadiao* during the Sino-Japanese war. The play has undergone several major modifications since its debut in 2003. This paper particularly focuses on the changes in its narrative from the 2002/3 version to the 2005 version. The two versions, with seemingly similar stories, convey drastically different messages. It explores what the process of the revisions reveals, namely, how the trajectory of *gezaixi*'s origin and its cross-strait dispersal was re-delineated, from a Taiwanese origin to a mainland origin. I examine the politics of *gezaixi* theatre historiography in the People's Republic of China at a time when the dispute over Taiwanese sovereignty dominated the cross-strait interactions.

Key words: Gezaixi Taiwanese opera Shao Jiang-hai representation theatre historiography

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

文字資料

中國戲曲志福建卷編輯委員會編：《中國戲曲志．福建卷》，北京：文化藝術出版社，1993年。

邵江海：〈邵江海簡歷〉，廈門市臺灣藝術研究所編：《一代宗師邵江海》，北京：光明日報出版社，1997年。

_____：〈邵江海解放前生活情況〉，廈門市臺灣藝術研究所編：《一代宗師邵江海》，北京：光明日報日報出版社，1997年。

_____：《六月雪》，廈門市臺灣藝術研究所編：《邵江海歌仔戲劇本精選（上）》，北京：中國戲劇出版社，2006年。

佚名：〈南京大屠殺倖存者聯名寫給趙薇的一封公開信〉，《成都日報》，2001年12月6日。

邱坤良：《舊劇與新劇：日治時期臺灣戲劇之研究（一八九五～一九四五）》，臺北：自立晚報文化出版社，1992年。

徐亞湘：〈知識份子眼中的歌仔戲圖像〉，《日治時期臺灣戲劇史論》，臺北：南天出版社，2006年。

_____：〈試解「禁鼓樂」〉，《日治時期臺灣戲劇史論》臺北：南天出版社，2006年。

海鷹：〈本土藝術家打造的藝術精品〉，《廈門日報》，2007年1月10日。

陳耕、曾學文：《百年坎坷歌仔戲》，臺北：幼獅文化出版社，1995年。

陳耕、曾學文、顏梓和：《歌仔戲史》，北京：光明日報出版社，1997年。

陳耕：〈一代宗師邵江海〉，廈門市臺灣藝術研究所編：《一代宗師邵江海》，北京：光明日報出版社，1997年。

曾學文：〈序〉，廈門市臺灣藝術研究所編：《邵江海歌仔戲劇本精選（上）》，北京：中國戲劇出版社，2006年。

_____：〈江海仙傳奇〉，廈門市臺灣藝術研究所編：《邵江海歌仔戲劇本精選（上）》，北京：中國戲劇出版社，2006年。

_____：〈邵江海〉，《福建藝術》，2002年6月號，頁57-65。

_____：〈邵江海〉，《劇本》，2003年9月號，頁34-50。

_____：〈邵江海劇團排練稿〉，2005年4月。

_____整理：〈邵江海的藝術特點和成就—95年元宵廈門「歌仔戲藝術研討會」紀要〉，廈門市臺灣藝術研究所編：《一代宗師邵江海》，北京：光明日報出版社，1997年。

傅謹　：〈影響當代中國戲曲編劇的理論與觀念〉，《二十世紀中國戲劇導論》，北京：中國社會科學出版社，2004年。

劉南芳：〈都馬班來臺始末〉，《漢學研究》第8卷第 1期，1990年，頁587-607。

Mohanram, Radhika. “Woman-body-nation-space.” *Black Body: Women, Colonialism, and Space*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

臺灣大學學術期刊資料庫

Spence, Jonathan D. *The Search for Modern China,* New York: Norton & Company, 1990.

影音資料

廈門市歌仔戲劇團：《卻江海》，福建省第二十二屆會演記錄，2002年。
_____：《卻江海》，2003年7月29日。
_____：《卻江海》，第九屆中國戲劇節寧波演出記錄，，2005年。

臺灣大學學術期刊資料庫