

客家採茶戲《霸王虞姬》音樂結構探析

林曉英*

國立臺灣戲曲學院客家戲學系助理教授

院士曾永義的《霸王虞姬》劇本，在 2013 年由榮興客家採茶劇團於國家戲劇院演出。此劇以四縣腔客家話為主要唱唸語言，音樂曲調則諸腔並用，包括採茶戲、歌仔戲、京劇與亂彈戲等聲腔劇種的曲調（腔）。標榜「客家大戲」的《霸王虞姬》可說是當代客家採茶戲音樂發展的縮影，「多聲腔（腔調）」的運用與其技法，印證採茶戲早已跳脫三腳採茶戲樸素樣態，展現更為複雜、更具藝術質性的建制化歷程，並朝體系（化）發展。藉著「音樂結構」角度分析，本文提出：《霸王虞姬》的音樂不僅有「跨劇種聲腔」實驗意義，其曲腔運用和人物、劇情所共構的音樂戲劇結構，劇中角色有更深層的文化意涵與象徵性。解讀各幕次之腔調結構組成，可見知音樂體現了《霸王虞姬》眾位主角的文學想像，而看似創新的「實驗」之舉，卻是當代採茶戲曲創作者堅守戲曲傳統，並從中翻生趨向體系化藝術新域的行動。

關鍵詞：榮興客家採茶劇團、亂彈、採茶戲、皮黃、歌仔

* Email : kate1202@ms43.hinet.net
投稿日期：2019 年 2 月 22 日
接受刊登日期：2019 年 3 月 25 日

Symbolic Dialog Among Operatic Forms: Musical Expressions in the Hakka Opera *Warlord and Lady Yu*

Hsiao-ying Lin**

Assistant Professor, Department of Hakka Opera,

National Taiwan College of Performing Arts

In recent productions of Hakka opera, music has played a more prominent role. Shaped by the creativity of writers and music designers, music in contemporary productions of Hakka opera is used not only for plot development but also to complement other expressive forms and create connotative meanings in the performance. This paper analyzes the design of music in Rom Shing Hakka Opera Troupe's rendition of Yung-Yi Tseng's script for *Warlord and Lady Yu*, which incorporates multiple styles and was intended to be experimental. It argues that music design advanced the artistry of this production by endowing the characters with more nuanced and profound cultural and symbolic meanings.

Keywords: *Rom Shing Hakka Opera Troupe, Luantan Opera, Caicha (Tea-Picking) Opera, Pihuang Qiang, Gezi Opera.*

** Date of Submission: February 22, 2019

Accepted Date: March 25, 2019

一、前言

院士曾永義編撰的《霸王虞姬》劇本，曾有歌劇、清唱劇、京劇等不同版本歷程，¹在2013年以「多腔調劇本」、「有實驗之意」、「多腔調的音樂設計」、「從腔調上尋找變化，達到創新、提升藝術」、「結合學術研究之實驗性劇作」、「跨越劇種的實驗性創作」²之姿，由榮興客家採茶劇團帶到國家戲劇院演出，曾獲第25屆（2014年）傳藝金曲獎「最佳年度演出獎」入圍肯定，以及「最佳傳統表演藝術影音出版獎」獎項。

此劇以四縣腔客家話為主要唱唸語言，全劇只有兩個角色是使用北方語（項羽，陳霖蒼飾演）與福佬話（烏江亭長，陳鳳桂飾演）唱念，其曲腔（調）則是諸腔並用，包括採茶戲（山歌、採茶、小調）、歌仔戲、京劇與亂彈戲等四個劇種所用（屬）曲腔（調）。

因為劇中交融多種腔調，雖標榜為「客家大戲」，但榮興版《霸王虞姬》的劇種屬性與其定位、評價仍眾說紛紜。試問，呈現「多劇種（聲腔）」音樂特色而實驗性濃厚的《霸王虞姬》因何是客家大戲，而非屬其他劇種？或歸為跨界？如可歸為客家大戲，又是依從哪些指標判分、定義？再者，此劇音樂（涵括腔調安排與編腔設計）是多元雜綴，抑或

1 客家大戲《霸王虞姬》有數個「前身」，包括歌劇（劇本形式）、清唱劇（正式演出）、京劇（劇本形式）等階段，從肇因文建會1986年委託製作的四幕歌劇，歌劇版劇本刊載於1988年6月的聯合報副刊；爾後該版本經作曲家馬水龍取其部分內容，另在1997年5月於基隆文化中心「亞洲藝術節」，以清唱劇型式演出。參見（曾永義2014：122-125）所述。

2 參見編劇曾永義（2014：125），以及學者施德玉（2016：147、153、175）、譚寶珠（2016：110）等在劇本相關補述或論文撰述中之用語。

具有邏輯？劇中虞姬、項羽和劉邦所唱曲腔（調），又反映何種安腔思考？種種諸如此類的問題，都指向此劇「多劇種（聲腔）」之曲調配置的外顯特徵，而此正是本文所欲探討的課題。

近年有學者針對此劇「多劇種（聲腔）」的曲調運用加以探討，直接以《霸王虞姬》為研究主體者，為施德玉（2016）〈論客家戲《霸王虞姬》之「三下鍋」腔調〉一文。該文就音樂設計與不同曲腔間的對應與前後銜接的過渡手法多所補充、討論，並提出了兼含「（劇種）腔調」與「語言」雙重概念的複合名詞——「客家戲語」、「歌仔戲語」、「京劇語」，用以指涉劇中不同語言與曲腔間彼此互涉的特殊狀態，試圖探究、釐清此劇「多曲調」運用的藝術效果，除印證「多劇種（聲腔）」曲調運用的外部特徵確是榮興版《霸王虞姬》顯著標誌之外，並隱然已意識到作品的「實驗」，具有「創新、提升藝術性」的價值（施德玉 2016：175）。

不過，全劇曲腔安置形成的音樂結構，隱然和劇中角色有連動性的關聯，引發筆者探析的開展。尤其榮興版《霸王虞姬》諸腔並用的狀態，有別於民間劇界所見「二下鍋」、「三下鍋」跨聲腔系統現象，二者差異主要在於《霸王虞姬》的「多腔調」與安腔配置相對具有邏輯，經初步分析其安排配置與運用手法，顯然是多重思考後的設計結果。³ 因此，

³ 除了特意標榜「幾下鍋」的戲曲演出製作之外，民間劇界所見「幾下鍋」聲腔曲調並用的現象，雖涉及各個劇種（戲班）面對各種變數的刺激與挑戰，有必要細辨其中衍化、變遷過程諸多變數的交互作用，但從演出技術面的層面切入檢視，則往往和戲班團員（包括樂師、演員、排戲者）所擁有、掌握的音樂藝術內涵（包含不同來源）的客觀件密切相關，是以，最終演出的呈現某個程度可謂反映出歷經「集體討論與對話」後的結果。相較於此，當代戲曲製作「音樂設計」的職司分工，反映音樂設計者的存在，標誌了此一產業裡「專業」分工的情形和專業的獨立。本文之分析、推論與立論，逕從演出作品分析，探討「多腔調」的《霸王虞姬》可能存在著某種經設計的內部邏輯，是以透過分析欲檢證邏輯所應具備的統一性與完整度情況若何。因此，在筆者分析、撰文的過程中，訪談藝術總監兼音樂設計的提問，僅就劇中部分曲調（主要針對本文表格中「新編」與「其他」之曲調）之「類屬」進行請教，刻意避開有關此劇安腔設計的理念解說與自我詮釋方面的提問，特此說明。

本文持論假定：《霸王虞姬》「多劇種（聲腔）」的曲調運用，並非只涉及音樂與舞臺語言的擇選，曲調（腔）的屬性之於此劇角色人物和各分場（幕）結構，尤其是主角及角色之間的關係，尚有互為文本的對話關係與符號意義；換言之，此劇曲腔與劇中人物屬性（如陣營、身份、性情等）互有關聯，本劇的音樂與文學之間確有緊密的連動關係。

是以，本文試從曲腔與劇中主角間的對應關係，將「曲調（音樂）」與「語言（文學）」兩個概念，併同人物與其身份（階級）一起檢視，從安腔與各幕曲腔（調）與人物之間所形成的「結構（關係）」切入分析、立論。但見曲腔所對應的人物之間具有符號的連動關係和意義，並隱含特殊的文化意涵與文學想像，由此假定：《霸王虞姬》的音樂設計除了編腔的銜接技法、手法之外，尚在安腔方面具有某種內在邏輯，是歷經藝術性思考的結果。亦即，《霸王虞姬》非但具有「跨劇種（聲腔）」對話之實驗意圖，也展示了不同劇種曲調間的銜接技法和設計巧思。⁴

身為音樂設計統籌的鄭榮興，為客家採茶戲曲音樂所做的變革，約莫在 1980 年代以至 1990 年代所做「板式化」嘗試和實踐，終於在 2003 年國家戲劇院《喜脈風雲》的製作演出正式浮上檯面，⁵ 透過大型製作在現代劇場空間裡展示採茶戲曲長期舞臺實踐、累積的成果，得力於長年民間採茶戲曲音樂的繼承與實踐經驗。而採茶戲曲在「板腔化（板式

4 有關曲調的對應與銜接手法，可參施德玉〈論客家戲《霸王虞姬》之「三下鍋」腔調〉所述。

5 鄭榮興（2018a：10）在談及採茶戲「板腔化」，曾如是說：「談及客家採茶戲的曲調發展，其實在 1990 年代以前，〈山歌子〉、〈平板〉這類曲調都還沒有『板腔化』，大約在 1980 年代、1990 年代，筆者試著在演出過程中開始用〈平板〉做一點變化，運用像『導板』和『什念』的板式變化手法來處理曲調，到了《喜脈風雲》又產生〈散平板〉的做法，山歌方面也用『散板』、『什念』來做。」此外，學者蔡振家（2005，2019）曾就榮興劇團《喜脈風雲》、《大宰門》等劇，以「二下鍋」、「三下鍋」或認知心理學等角度，撰述數篇論文探討作品的音樂設計和客家大戲的音樂發展。

變化)」的發展趨向之下，正循著歷史發展既有基礎，持續運用亂彈戲曲腔為養料，厚實、探索於宮廷劇、歷史劇題材的可能。有趣的是，透過分析研究將發現，榮興版《霸王虞姬》以跨劇種（多聲腔）曲調的交錯並置，其中潛藏著一則隱喻，而使得霸王項羽具有特殊的文化意涵。以下，本文將從音樂設計的分析與解讀，提出筆者對客家大戲《霸王虞姬》裡人物之間的權力關係和文學想像的分析觀點。

二、從「新編京劇」到「客家大戲」

榮興版《霸王虞姬》在搬上舞臺之前，原著劇本亦歷經多次修整，舞臺化過程更有賴相關專業整合，尤其是戲曲表演的靈魂——音樂。

《霸王虞姬》在 2013 年首演於臺北的國家戲劇院，參與其中的製作陣容乃一時之選。劇本出自中央研究院院士曾永義教授，劇團特邀中國國家一級演員陳霖蒼擔任導演，並主演霸王項羽，並邀請陳鳳桂（藝名「小咪」）⁶擔任貫穿全劇的敘事人與劇中角色——烏江亭長，虞姬則由江彥琛⁷飾演。曲腔因至少涉及了四個劇種（京劇、歌仔戲、採茶戲、亂彈戲），分別交付朱紹玉、劉文亮、鄭榮興三位，各擔負京劇皮黃、歌仔、客家採茶與亂彈戲的編腔工作，再由鄭榮興統籌整體，完成最終的音樂設計。

是以，《霸王虞姬》整合了多個領域、多個劇種、聲腔的專業整合，

6 小咪（陳鳳桂）曾獲第 27 屆（2016 年）傳藝金曲獎「年度最佳演員獎」（參演唐美雲歌仔戲團《春櫻小妹：回憶的迷宮》）（國立傳統藝術中心 2018b）。

7 江彥琛曾以《霸王虞姬》的虞姬一角入圍第 25 屆（2014 年）傳藝金曲獎「最佳表演新秀獎」，其後另以榮興客家採茶劇團《金孫緣》尹三娘入圍第 27 屆（2016 年）傳藝金曲獎「年度最佳演員獎」（國立傳統藝術中心 2018a, 2018b）。

音樂方面除了幾位特邀樂師是以職司某一樂器（如殼仔弦或京胡等）來鞏固所屬劇種曲腔段落的聲響韻味之外，該劇從頭到尾是由同一組後場樂隊完成全劇伴奏工作，⁸ 跨劇種曲調韻味的藝術統合與把握，難度不可謂之不高。

《霸王虞姬》全劇包括：〈序幕·幕前曲〉、〈壹·鴻門宴〉、〈貳·分我一杯羹〉、〈參·十方埋伏〉、〈肆·四面楚歌〉與〈伍·烏江同殉〉等六幕。與此劇本的前一版本——「新編京劇」版⁹ 兩相對照，除卻聽覺方面曲腔、曲調與語言的差別暫時不論，其情節鋪陳無論是段落、結構與對應關係，可說大致差別不多。究其異同之處，主要在於曲腔（調）和語言的轉化處理（除了項羽之外的角色，其唱念語言由京劇的北方話改為歌仔戲所用的閩南語，或是客家戲曲所用的四縣腔客語），包括唱段句數數量的增減（增加唱段處，多為陳建星處理的歌仔調曲詞），還有唱段安置的位置、次序的微調，並包含部分既有唱詞的剪裁（或簡化、或換韻、改修辭）。榮興演出版的劇本，可謂承繼了「新編京劇」版的《霸王虞姬》而來。

8 除了特邀劉文亮（歌仔調部分，殼仔弦）、胡連祝（京劇部分，京胡）、章麗萍（月琴）之外，樂師群的文場方面有：吳岳庭（主胡）、古雨玄（二胡）、鍾繼儀（中胡）、劉育誠（嗩吶）、黃博裕（嗩吶）、王明蕙（笙）、陳慧琴（笛子）、陳亭羽（笛子）、吳詩敏（揚琴）、陳茗芳（琵琶）、蘇盈恩（三弦）、李家萱（中阮）、吳幸融（大阮）、鄧惜珂（大阮），另加洪瑛鎮（大提琴）、賴逸嵐（低音大提琴）；武場則有：蔡晏榕（主鼓）、陳胤儒（大鑼）、黃心騏（小鼓）、莊雅然（小鑼），另加張育婷（定音鼓）等（榮興客家採茶劇團 2013a：光碟硬殼記錄）。

9 曾永義「新編京劇」版《霸王虞姬》完整劇本，請參考曾永義（2014：126-150）。此一版本分為：「幕前曲」、「序曲、彼可取而代之」、「壹·鴻門宴」、「貳·分我一杯羹」、「參·十方埋伏」、「肆·四面楚歌」、「伍·烏江同殉」與「尾聲」等八段。

表 1 《霸王虞姬》新編京劇版與榮興劇團版之場次結構比較表

新編京劇版劇本（2014 年）	榮興劇團版臺本（2013 年）
幕前曲	序幕·幕前曲
序曲、彼可取而代之	
壹、鴻門宴	壹·鴻門宴
貳、分我一杯羹	貳·分我一杯羹
參、十方埋伏	參·十方埋伏
肆、四面楚歌	肆·四面楚歌
伍、烏江同殉	伍·烏江同殉 尾聲
尾聲	

資料來源：表格「新編京劇版劇本」《霸王虞姬》，乃收錄於 2014 年《戲劇學刊》第二十期，頁 121-150 之劇本，而「榮興劇團版臺本」則依據榮興劇團 2013 年現場演出錄影所製 DVD 光碟。

從榮興版各幕次之安排觀之，大抵遵循「新編京劇版」的結構而來，因此音樂設計在此情節架構之下，開展出與文學相對話的曲腔佈置，並顯露戲曲音樂的結構性與邏輯規則。由於榮興版製作的演出涉及角色之間運用不同語言與曲調的對話關係，學者馮寶珠（2016：121）曾提出：「客家戲部分也運用亂彈使之與京劇皮黃和諧融合」等語，便是針對此劇音樂手法運用的觀察之一。

以下本文將先提出分析前提與假設，再依〈序幕·幕前曲〉、〈壹·鴻門宴〉、〈貳·分我一杯羹〉、〈參·十方埋伏〉、〈肆·四面楚歌〉、〈伍·烏江同殉〉與〈尾聲〉次第，將各幕曲調及其相關屬性列出，並補充分析論述。

三、分析前提與假設

戲曲劇種於聽覺上最明顯的辨識指標不外乎曲調與語言，但不同時期的發展過程，劇種所用曲調可能有不同階段、屬性，甚至是劇種內部的類型分野，而可細分為更複雜的層次或類別；因此，音樂設計所具的思考判斷，除了可能反映作品創作意識，其邏輯思考理應可見其思慮的細緻程度，並可檢驗之。在進行各幕次分析與說明前，本文主要針對《霸王虞姬》的音樂結構（含戲劇結構）進行論述探析，意圖從作品本身討論作品，尤其是探究曲調配置與角色人物、甚至劇情發展間的連動關係，因此，本文之分析立論，並不一定和創作者的主觀意圖吻合，而是就作品本身所展現的結構特徵，提出客觀的分析與論述。以下，先將本文後續論述的幾項前提與假設提出。

第一，本文以「曲段」計算唱段數量。筆者將各幕次曲段數量的統計，並將各幕次所用曲腔（調）所屬系統類型，以表 2 統整之。榮興版《霸王虞姬》計分六幕（包含序幕、第一幕以至第五幕）各幕次之樂曲段落數量，筆者從相對完整段落的角度予以劃分、統計，各幕次支曲段分別為：八段、十一段、九段、十二段、十二段、十四段。亦即，在統計此劇各幕次曲腔（調）段落分野，本文並非單純採計所用曲腔（調）數量的計算方式統計之，而是在兼顧完整語意與整組曲調轉折的情況下，從「段落完整」的概念，將唱段單位分別為一個個的「曲段」。¹⁰

10 本文的「曲段」計數方式，主要連結「演唱者（角色）」與「唱句文意」所形成的「結構」組織，甚至包括獨唱以外的「對唱」、「輪唱」與「合唱」等形式，因此計數方式和一般以「單一曲調計數為一（單位）」的方式不同，特此說明。

第二，曲調於所屬劇種內尚有「子系統」概念的類型分別，且在旋律（含定弦、前奏、來源系統等）多具有判分差異，用以對應劇中人的唱腔，或許還有其他連結意義存在。《霸王虞姬》的音樂涉及歌仔戲、採茶戲與京劇等劇種，實則還包含內部子系統區別。例如：歌仔戲（可相對分為：傳統曲調、外來曲調與新編曲調等¹¹）、客家採茶戲則有「九腔十八調」（可分：山歌類、採茶類與小調類等，¹²表2分別以「山」、「採」、「小」表示之）、亂彈戲（福路、西路、曲牌等，表2各以「福」、「西」、「牌」表示），京劇尚有：二黃、西皮、高撥子等之差異（表2以「黃」、「西」、「高」示之）。

11 鑑於烏江亭長是獨立的情節線（以敘事者身份而存在，幾乎可說與劇中其他角色並無交集），是以本文不針對歌仔唱調的子系統予以討論；且歌仔戲曲調之分類層次頗為複雜，亦非本文探討重點，相關論述可另參徐麗紗、蔡欣欣、林鶴宜、林茂賢、陳孟亮、陳新鳳、劉南芳等人專論，本文於此不再贅述，僅就大的分類區劃，略分為本文正文所述三種。本文所言歌仔戲「傳統曲調」，意指歌仔戲核心曲調（如劇中所用〈七字調〉、〈雜念調〉、〈都馬調〉等），至於「外來曲調」則指吸收、改編自不同劇種、樂種者，例如南管系統（梨園、高甲等）、車鼓系統，或借自亂彈戲、京劇等其他北管系統劇種的曲調（牌）等，並包含約莫日治時期以至二十世紀中葉前後因新劇目而創作，且普遍流傳、見聞於廣播、唱片的新編創的歌仔戲曲調（如劇中所用〈破窯調〉，或如著名的「二十四哭」等各式〈哭調〉），此類新編寫的曲調，一般又稱「新調」，包含電視歌仔戲興盛時期而誕生的新調，以及某些改編自流行歌的曲調；至於本文所謂「新編曲調」，則用以指稱繼承前一類型傳統，為新編劇作特意編寫的、專劇「專用」之新曲、新調（此與本文後續各表格中，以四縣客語演唱的「新編」曲調定義不同，特此說明）。另，《霸王虞姬》簡化為「歌仔」（包括前述「傳統曲調」與「新編曲調」的第一種）以及「南管」（前述「外來曲調」的其中一類，如劇中所用〈將水〉，即〈漿水令〉）。

12 山歌腔、採茶腔與城市小調的分野，乃依循鄭榮興（2001：第六章）的分類觀點而來。

表 2 各幕次唱段數量與曲調系統所屬總表

幕次	序幕	第一幕	第二幕	第三幕	第四幕	第五幕 尾聲
曲段數	8	11	9	12	12	14
歌仔曲 調類屬	歌仔調	歌仔調	歌仔調	南管		歌仔調
採茶曲 調類屬	採茶(山)	採茶(山) 採茶(採)	採茶(山) 採茶(採)	採茶(採)	採茶(山) 採茶(採) 採茶(小)	採茶(山) 採茶(採)
			亂彈(西)	亂彈(西) 亂彈(福) 亂彈(牌)		亂彈(西)
	新編曲	新編曲	新編曲	新編曲	民歌 ¹⁶ 新編曲	
京劇曲 調類屬		京劇(西)		京劇(西)	京劇(黃)	京劇(高)

資料來源：作者製表。

是以，從曲調類型與其屬性的概念延伸，依分類標的與切入角度的不同，將可能形成不同的分析路徑與議題向度，而得出多種解讀結果。本文以「福佬話」、「四縣客語」與「北方語」三個類別區分各角色所用舞臺語言，雖可與施德玉所謂「歌仔戲語」、「客家戲語」和「京劇語」有所呼應，然施之論述主要著力於戲曲「多腔調」音樂運用，在《霸王虞姬》安腔、編腔方面，前後銜接技法的補充與論說¹⁴；本文論述側重於完整的作品整體，試著從「結構」與「符號」雙重概念，切入審視《霸王虞姬》音樂設計所佈置的曲調與其屬性、並連動劇中人物，共構

的結構關係裡，之間的對話關係與權力關係所形成的、可能的安腔邏輯

13 此處所謂「民歌」一詞，乃筆者訪問《霸王虞姬》音樂設計鄭榮興所得，用以指稱第四幕〈想郎君〉、〈四季春〉等，非屬採茶戲「九腔十八調」之「小調」類曲目（鄭榮興 2018b）。另見蔡振家（2019：248）將榮興劇團《喜脈風雲》中所用〈想郎君〉歸類為「城市時調」。

14 當代跨劇種合演在音樂整合方面，勢必需要音樂設計專業，劇界尤其關心不同唱調間彼此對應與前後銜接的處理。無獨有偶的，陳孟亮（2017）以 2001 年文建會「表演藝術話端午——龍騰粽香戲白蛇」活動為例，策劃單位明華園戲劇總團「聯合京劇、豫劇、歌仔戲三大劇種合演《白蛇傳》」，提及跨劇種聯演時，面臨「唱腔部分由於劇種、語言、曲牌的差異」，據前揭文所言，該製作「所幸找到三劇種所共通的『羽調式概念』，解決了不同劇種的曲調銜接問題」（陳孟亮 2017：51-52），顯然，主奏樂器的「定弦」確實可以某程度的克服聽覺上的銜接與過渡。

之探討。

第三，鎖定全劇角色較有「對話」部分，以主角與其所唱曲調為主要探討對象。《霸王虞姬》的曲調雖涉及歌仔戲、採茶戲與京劇三個劇種所用，且至少包含歌仔戲、客家採茶戲「九腔十八調」、亂彈戲、京劇等四種戲曲音樂體系，鑑於使用歌仔戲曲調的戲份多作為獨立於劇中情節發展之外的、主要交付於「敘事者」立場，而較少與劇中其他人物有對話關係的角色（僅第伍幕有對話之外），因而在分析過程中，本文遂將「說故事」的烏江亭長所唱曲調存而不論，先集中於使用四縣客語和北方話的部分，一一檢視各幕次曲調之間的對話關係、結構特徵與變化狀態；最後才又將這個以「敘事者」身份為主而存在的角色再予置回，檢視其參與位置與其意義。

是以，安腔與劇中要角及其屬性息息相關，分析過程需留意：（1）角色人物、（2）人物關係、（3）人物屬性及其變化等層次。因而，本文試從（1）敘事者（烏江亭長）、（2）虞姬、（3）霸王項羽、（4）劉邦等主要角色，做為本文探討《霸王虞姬》音樂結構的分析破口，探討彼此間是否有更深層的對話關係與美學思考。

以下，本文將依《霸王虞姬》各幕次與其曲調，探討各幕次所用曲調構成的「幕次結構屬性」，以及劇中主角和配置曲調所共構的「符號對應屬性」這兩層，開展後續的分析與討論。為使《霸王虞姬》第壹幕以至第伍幕各幕次曲段直接對應幕次所屬，本文將第一幕〈壹·鴻門宴〉首段曲段編碼為 1-1，依次而為 1-2、1-3 不等（以下皆同）¹⁵，故而反

¹⁵ 即，第貳幕〈貳·分我一杯羹〉首段曲段編碼為 2-1，第參幕〈參·十方埋伏〉首段為 3-1，第肆幕〈肆·四面楚歌〉首段為 4-1，第伍幕〈伍·烏江同殉〉首段則為 5-1，各幕次之曲段曲序編碼，以此原則類推。

將起始〈序幕·幕前曲〉的第一段曲段編碼設定為 0-1，其後曲段依次編為 0-2、0-3 不等。

再者，為便對照閱讀檢視，本文將依〈序幕·幕前曲〉、〈壹·鴻門宴〉、〈貳·分我一杯羹〉、〈參·十方埋伏〉、〈肆·四面楚歌〉與〈伍·烏江同殉〉之次第，分列各幕次相關曲段資訊，並將解讀分析之論述隨表敘述。以下分析，即從「幕次結構屬性」與「曲調與角色之間的符號關係與象徵意涵」兩個層面，提出筆者對《霸王虞姬》音樂結構的解讀看法。

四、各幕次音樂結構分析

本文欲從「幕次結構屬性」與「曲調與角色之間的符號關係與象徵意涵」兩個層面剖析各幕次的曲調佈置，有其原因。鑑於借鑑亂彈戲、四平戲與京劇等大戲（或老戲）劇目，豐富採茶戲曲藝術內涵的歷史背景之餘，這些大戲的曲調進入採茶戲，取代「九腔十八調」的山歌、採茶與小調，成為劇中王侯將相之類角色的常用唱調，是採茶戲曲發展過程中既有的現象。而無論是外部劇目移植，或者改編、新編的歷史劇、宮廷戲，為使符合劇中人的身份、階級，所安唱調往往即從上述幾個大戲劇種而來。

《霸王虞姬》音樂設計鄭榮興在論客家採茶大戲《明妃（昭君和番）》音樂，曾言：「除了維持〈平板〉與〈山歌子〉這類曲調的板式變化之外，也著重在加入更多元的曲調予以融合，比方使用亂彈舊路的〈緊中慢〉、〈緊板〉等曲調來營造袍帶戲、宮廷戲的氣氛。又如在思

考單于王、毛延壽這一類角色時，則運用亂彈新路的曲調來對比漢朝君臣」（鄭榮興 2018：10）。

再者，蔡振家在探討榮興採茶劇團《喜脈風雲》（2003年首演）與《大宰門》（2005年首演）時，曾對劇中人物與曲調之間的連結關係提出：「《喜脈風雲》戲中的皇帝由著名亂彈演員劉玉鶯所飾演，出台前先在幕後唱亂彈福路曲〈緊中慢〉……然後在鑼鼓聲中出台亮相，續唱五句〈平板〉，亂彈唱腔充分展現出皇帝的分量」之語，且描述同一劇裡「公主的上場配以纏綿綺麗的城市時調〈想郎君〉、丑角胡華在泥土味十足的〈老腔山歌〉樂聲中上場」，更直言「榮興劇團的唱腔音樂，近年來皆採取『亂彈、採茶兩下鍋』的方式，在敷演宮廷戲等較為大氣的戲齣時，多樣的曲調運用起來可說是游刃有餘」的看法（蔡振家 2019：248）。顯然，劇中人物的身份、階級與性格，是榮興劇團安腔考量因素之一，初步檢視《霸王虞姬》也遵循若此思維，而且，從曲調安腔操作也可看出衡酌「劇中人物」與其屬性，是優先於「行當」的思維。

是以，本文意圖探討新編採茶歷史劇的《霸王虞姬》，在各色角色與情節推進間，是否依然承續如上的考量？再者，劇中各路人馬（包括平民、貴族，甚至包含發跡變泰的角色歷程）的曲調安置，除了具有袍帶戲、宮廷戲「類型」思慮，是否尚具其他象徵意涵？換言之，此劇在運用「多腔調」的外顯特徵之外，各幕次曲調之配置，是否具有更細緻的安腔考量？

顯然經由完整作品「結構」概念的實質分析，方能更具體審視《霸王虞姬》音樂設計可能的思酌邏輯，因此，本文輔以「化約」、「定弦」

甚至「板式（節奏）」等分析方式或角度（工具）參照，依幕次分別就「幕次結構屬性」與「曲調與角色之間的符號關係與象徵意涵」兩個向度展開探討。

（一）第一層結構分析：幕次結構屬性

《霸王虞姬》全劇計分為〈序幕·幕前曲〉、〈壹·鴻門宴〉、〈貳·分我一杯羹〉、〈參·十方埋伏〉、〈肆·四面楚歌〉與〈伍·烏江同殉〉等六幕次，若輔以角色所用舞臺語言之別，初步分析各幕次之曲調，在暫時先略去「敘事者」烏江亭長所唱的情況下，可將前述表 2 所列各幕次內容屬性，再予歸納、化約為如下屬性結構關係（參表 3）：

表 3 各幕次曲調主要屬性表

幕次	序幕	第壹幕	第貳幕	第參幕	第肆幕	第伍幕
屬性	採	採/京	(採+亂)	(採+亂)/ 京	採/京	(採+ 亂)/京

資料來源：作者製表。

本文以表 3 顯示初步分析情況：〈序幕·幕前曲〉是以採茶戲曲調為主體，整幕聽覺維持在採茶；〈壹·鴻門宴〉維持以採茶戲曲調為主（包含山歌與採茶兩個子系統），並與唱念北方語的京劇形成對話；〈貳·分我一杯羹〉則統攝在採茶戲所用曲調，形成以四縣客語唱念的採茶與亂彈的內部對話；〈參·十方埋伏〉更為複雜，可說是採茶加上亂彈（福路、西路與曲牌），形成與京劇的對話關係；至〈肆·四面楚歌〉，則回到採茶「九腔十八調」（含山歌、採茶與小調），與京劇曲調對話；至於最後的〈伍·烏江同殉〉一幕，也是採茶加上亂彈的「廣義採茶」，

與京劇形成對話關係。然而，若細究劇中唱念四縣客語的「廣義採茶」與其所用曲調，並參照與之對應、項羽所唱的京劇見用曲調，在在顯示這兩個劇種內部，其所屬聲腔的子系統與全劇情節的推進，以及人物處境變化若合符節，儘管曲調本身是中性的，仍有逐一探究各幕次所用曲調與其屬性變化的必要。

1. 〈序幕·幕前曲〉的初步解讀如下：

本文將序幕幕次起始編碼設定為「0」，各曲段依序編碼為 0-1、0-2、0-3……以至 0-8 八個曲段。此幕所用曲調之基調，屬鄭榮興（2001：135）歸納分類客家採茶戲「九腔十八調」的「山歌腔」一類。¹⁶ 序幕（含歌仔）中的八個曲段為：「朗讀」¹⁷、〈山歌〉、「〈老山歌〉轉〈山歌什唸仔〉」、〈破窠調〉、〈老腔山歌〉、〈山歌搖板〉、〈山歌什唸仔〉、〈風雲會〉等（參表 4）。

整個序幕可說呈現「3+1+3+1」的四段結構，其中的〈破窠調〉（「曲 0-4」）與〈山歌搖板〉（「曲 0-6」）相對突出，前者統攝一開場的六國百姓眾說紛紜，收煞前半幕，後者則在三位反秦勢力代表人物登場中，以「搖板」板式節奏使項羽相對突出，可謂是本幕曲調焦點。

本幕唱調的演唱者（角色），「曲 0-1、0-2、0-3」交由未現身舞臺上的「眾百姓」代表的幕後敷唱，「曲 0-4」由故事的「敘述者（老年烏江亭長）」所唱，至於「曲 0-5、0-6、0-7」則由年輕的陳勝、項羽、劉邦各自敷唱，此幕之末再回到「曲 0-8」由眾人齊口同唱。

¹⁶ 從鄭氏之說，「九腔十八調」的山歌、採茶，可以從曲調的前奏判別歸類。（鄭榮興 2001：135）

¹⁷ 除了劇本原本就設定為唱段之外，本文將「朗讀」納為曲段的原因有二，其一，該段文字的「句式（775577）」和「押韻」，仍具唱段特徵；其二，該段文字帶有採茶戲「棚頭」屬性，不僅句尾末字押韻，且置於「棚頭」慣常放置於戲之起始位置。

表 4 序幕曲腔（調）類屬表

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

說明：表格中之灰階多用以標示首尾呼應的結構關係，藍色灰階、紫色灰階、紅色灰階，分別用以代表項羽、劉邦、虞姬。用以凸顯該角色居於某幕次之中心位置，或表現各角色唱段分布的對話情況。

a. 筆者訪問音樂設計與總統籌的鄭榮興，得知〈風雲會〉此曲原有一版本來自朱紹玉（筆者電話訪問蔡晏榕，也得到同樣資訊，見蔡晏榕（2018）），但因劇本曲詞改為客語，必須處理曲詞與音樂旋律間的融合問題，是以用「依字寫腔」的方式新編寫曲，筆者據此將其歸為「新編」（鄭榮興 2018b）。

資料來源：作者製表。

從聲音和角色配置觀之，「曲 0-1、0-2、0-3」曲段，從青澀的孩童聲起始，再過渡到滄桑蒼涼的男聲，以及清亮悠遠的女聲，使得整體音色富有層次；後續，再以「曲 0-5、0-6、0-7」派分給史上留名的、不同標的的反秦暴政人物，用「有志一同」、「眾志成城」的情緒氣氛，形塑「反秦」的民怨氛圍，序幕統攝、定調於採茶戲「山歌（腔）」的聽覺中，最後收斂於新編曲的澎湃眾聲，再接到後面的第壹幕，過渡給下一幕的敘事者，鋪陳另一段楚漢相爭歷史。

簡言之，《霸王虞姬》序幕以採茶戲「山歌」類曲調為基調，除敘事者——老年的烏江亭長之外，其他角色（包含年輕的項羽）皆以四縣腔客語為舞臺語言，如此作法彰顯劇中人物有一共同標的主題——反秦暴政，而筆者解讀此幕人物之間的對話關係，認為具有如下的層次

與意義：

(1) 單從〈序幕〉可見起始「曲 0-1、0-2、0-3、0-4」與「曲 0-8」似乎形成首尾呼應關係，然而綜觀全劇則可發現，「曲 0-4」亦可視為是〈序幕〉首曲，而此幕「曲 0-1、0-2、0-3、0-4」的結構組成，恰可與本劇第五幕的「曲 5-13、5-14」（參見表 9）兩相呼應，表現《霸王虞姬》全劇在曲段結構方面首尾呼應的雙重結構關係。

(2) 共同反秦氣氛之下，尚可區分為「六國百姓 / 反秦勢力關鍵人物之陳勝、劉邦、項羽」兩個層次，確立此幕主要角色。

(3) 三位反秦代表人物，項羽相對被音樂節奏（板式）凸顯，具有暗示此人將是決定這段歷史發展的關鍵人物之意。

這本是依照劇本的情節安排，但音樂設計用聽覺效果強化且深化了此幕的文學結構，使之首尾呼應（眾人，包含孩童、男性、女性），並更細緻的形成不同人物的言說身份與立場（眾 / 烏江亭長 / 陳勝、項羽、劉邦），以及營造出聽覺上的層次，包括：數板單唸、散板、上板，甚至以「小結構」完成一組板式變化等的設計處理（如「曲 0-1、0-2、0-3」或「曲 0-5、0-6、0-7」等）。

是以，整個序幕的音樂設計以採茶戲「山歌（腔）」為全劇定調，營造出言詮歷史的「眾說紛紜」、「眾口鑠金」而「眾心成城」的反秦氛圍。劇中人不分老少男女、有無名姓，個個身處「反秦」氛圍之中，而劇中角色也不分大小，無論用四縣腔客語「採茶」抑或福佬語「歌仔」唱念，皆是這段歷史的「參與者」（第一人稱）與「敘事者」（第三人稱），箇中差別不過是其身在哪一陣營（國家）或者屬於何種社會階級。

因此，無論是為觀眾回顧歷史的烏江亭長（小咪飾演），或是幕後、

幕前述說深沈民怨的無名角色（如張有財、張雪英的幕後伴唱，以及臺上眾演員們所扮飾者），甚至是史載有名的陳勝、項羽或劉邦，〈序幕·幕前曲〉裡有名姓的角色都是遵照原劇本的設定而來，儘管劇本特別標舉了揭竿而起的「亡秦第一人」陳勝，以及後來成立「西楚」的項羽，還有先投楚、而後又「立漢」的劉邦等幾個著名的「反秦」標的人物，實際上，他們也都是當時「秦王朝」暴政的控訴者，和其他反秦的芸芸眾生一般，是站在同一陣線（立場）上的，因而，當本幕次最後一曲〈風雲會〉，被交付給眾人以四縣客語齊聲敷唱，遂成為〈序幕〉具體的總結。

此外，另從結構來看，〈序幕〉裡值得注意的是，除了「曲 0-1、0-2、0-3」與「曲 0-8」的首尾呼應之外，另一組可相呼應的結構乃「曲 0-1、0-2、0-3」和「曲 0-5、0-6、0-7」兩段。後面這一組的呼應關係，以「曲 0-4」〈破寨調〉為中介的段分界線，且以「曲 0-8」〈風雲會〉為收煞，但是，兩者皆收煞於〈山歌什唸仔〉（曲 0-3 以及曲 0-7）的一致性，在聽覺上反而凸顯出兩者「過程」的差別，也就是說〈序幕〉裡板式變化的焦點反而是被放置在年輕項羽所唱的「曲 0-6」〈山歌搖板〉上，是以，以採茶戲「山歌（腔）」為基調的〈序幕〉中，音樂設計隱然用相對緊湊的板式為此劇在首幕埋下伏筆、給出一則暗示——項羽才是要角。

2. 〈第壹幕·鴻門宴〉的初步解讀如下：

《霸王虞姬》第壹幕的標目為「鴻門宴」，直接點出劉邦鴻門赴宴，卻是宴無好宴，驚險過程中保住性命，是此幕情節重點。本文將此幕曲段的起始編碼設定為「1」，各曲段編碼依序為 1-1、1-2、1-3……以至

1-11，共計十一個曲段，包含曲調依序有：〈雜念調〉、〈雜念調〉、〈七字調〉、〈下南山歌〉、〈平板什唸仔〉、「〈西皮搖板〉轉〈流水〉收〈散板〉」、〈平板〉、〈汕頭山歌〉、〈項莊舞劍一〉、〈項莊舞劍二〉、〈屠咸陽〉等（參表 5）。

表 5 第壹幕曲腔（調）類屬表

幕次	幕、曲序 / 曲段曲名（首四字）	腔調	語言	演唱者（角色）
壹、 鴻門宴	1-1〈雜念調〉（陳勝和吳）	歌仔	福佬語	烏江亭長（中）
	1-2〈雜念調〉（劉邦直攻）	歌仔	福佬語	烏江亭長（中）
	1-3〈七字調〉（劉邦入關）	歌仔	福佬語	烏江亭長（中）
	1-4〈下南山歌〉（想當初我）	採茶	客語	劉邦
	1-5〈平板什唸仔〉（好得我先）	採茶	客語	劉邦
	1-6〈西皮搖板〉（子弟兵八） 轉〈流水〉（克強敵拉） 收〈散板〉（且看我雷）	京劇	北方話	霸王項羽
	1-7〈平板〉（大王虎威）	採茶	客語	虞姬
	1-8〈汕頭山歌〉（兄弟相盟）	採茶	客語	劉邦
	1-9〈項莊舞劍一〉（若不席前）	新編 ^a	客語	眾
	1-10〈項莊舞劍二〉（婚姻有約）	新編 ^b	客語	眾
	1-11〈屠咸陽〉（秦皇殘暴）	新編 ^c	客語	眾

說明：表格中之灰階多用以標示首尾呼應的結構關係，藍色灰階、紫色灰階、紅色灰階，分別用以代表項羽、劉邦、虞姬。用以凸顯該角色居於某幕次之中心位置，或表現各角色唱段分布的對話情況。

a. 此曲取材自北管亂彈曲牌〈收江南〉，鑑於歷經編腔改編處理，故標示為「新編」（蔡晏榕 2018）。

b. 此曲取材自北管亂彈曲牌〈僥僥令〉，鑑於歷經編腔改編處理，故標示為「新編」（蔡晏榕 2018）。

c. 筆者訪問此劇音樂總統籌的鄭榮興，得知〈屠咸陽〉此曲原有一版本來自朱紹玉（筆者電訪報導人蔡晏榕，也得到同樣資訊，見蔡晏榕（2018）），但因劇本曲詞改為客語，必須處理曲詞與音樂旋律間的融合問題，是以用「依字寫腔」的方式新編寫曲，筆者據此將其歸為「新編」（鄭榮興 2018b）。

資料來源：作者製表。

第壹幕整個曲段結構可以分拆為「3+（2+1+2）+3」五段，而且是

以中間較具有互動的(2+1+2)段落為主。換言之，此幕情節推演與角色對話段落主要是落在(2+1+2)所對應的「曲 1-4、1-5、1-6、1-7、1-8」五個曲段裡。解讀此幕結構特徵，以及主要人物之間的對話關係，其音樂結構具有如下的層次與意義：

(1) 起始的歌仔戲曲調「曲 1-1、1-2、1-3」三曲段，和幕末新編曲三首的「曲 1-9、1-10、1-11」形成第壹幕自身的結構平衡關係。這兩者皆以第三人稱「敘事者」角度，敷唱當時歷史氛圍或具體事件，加強渲染人物的情感、情緒，並形成首尾呼應的結構平衡。

(2) 項羽所唱「曲 1-6」〈西皮〉等曲，被劉邦和虞姬兩人所唱「山歌」與「採茶」曲調包覆，若從結構位置觀察，本幕次的中心人物是項羽。而包覆項羽〈西皮〉曲段「曲 1-6」的外圍第一層，正是「曲 1-5」〈平板什唸仔〉與「曲 1-7」〈平板〉，乃屬採茶戲的「採茶」類曲調（原則上定弦是「sol-re」，視情況可調為「la-mi」），外圍的第二層「曲 1-4」〈下南山歌〉與「曲 1-8」〈汕頭山歌〉，則屬採茶戲「山歌」類曲調（定弦「la-mi」）。¹⁸

是以，從定弦角度觀察，(2+1+2)兩兩緊鄰者，都呈現「相對(立)」的狀態，上列(2+1+2)的曲段結構遂表現出「A + B + A + B + A」的同心圓式的三層結構關係。¹⁹

(3) 儘管第壹幕可說是以霸王項羽所唱「曲 1-6」為核心，且其外圍第一層是劉邦或虞姬所唱，權屬「採茶腔」的曲調，外圍的第二層則交付劉邦敷唱權屬「山歌腔」的曲調。

18 本文僅就各曲調常規定弦言說，實際應用情況與其變化因應，以及進一步的採譜或曲譜分析，並非本文所欲探討議題。

19 本文此處以「A」代表定弦「la-mi」，以「B」代表定弦「sol-re」。

然而，從曲調屬性思考，不免面臨到解讀上的兩難：在鞏固項羽為核心的前提之下，要在第一層與第二層位置安排定弦彼此間所呈現的「相對（立）」的對比關係，因而在第一層選擇「採茶腔」²⁰分別交付給劉邦和虞姬敷唱，但如此一來要如何維持從整體觀察所見，音樂設計已然為劉邦定調在「以（山歌）為主」，以對應將虞姬定調為「以（採茶）為主」的對應關係²¹？而此連帶需要思考：榮興版《霸王虞姬》的虞姬和霸王項羽屬同一陣營，為何並未「追隨」項羽唱京調？音樂設計為虞姬配置的曲腔（調），是否具有邏輯統一性？

所以，第壹幕劉邦所唱「曲 1-5」形成了某種「猶疑」與「游移」的狀態，打破了此劇在曲調上對劉邦可能的既有設定；然而《霸王虞姬》編劇在這裡確實為劉邦寫了兩大段唱詞（參見曾永義 2014：130），倘若不採取捨去原劇本中劉邦既有的第二個唱段，增寫一個新唱段交付虞姬演唱，在為了顧全（或成就）此處音樂結構層次（包含前述定弦「對立」的對應關係）的考量下，讓劉邦敷唱屬於「採茶（腔）」的〈平板什唸仔〉，遂成了權宜之計下的選項或結果。

（4）虞姬敷唱曲調的設定，從所安曲調觀察，音樂設計應是著眼在和項羽形成「對比反差」的立場（關係），而非強調虞姬與項羽同一陣營的立場。

因此，無論是「虞姬之於項羽」、「劉邦之於項羽」，或者「虞姬之於劉邦」，三者形成三組反差的對應關係，這樣的選擇亦反映在聽覺上的對比設計，亦即：《霸王虞姬》裡「虞姬對比於霸王項羽」、「虞姬對比於劉邦」以及「劉邦對比於霸王項羽」三者，原則上隱約反映確

20 這裏是指包覆「曲 1-6」的「曲 1-5」和「曲 1-7」。

21 有關音樂設計把劉邦定調為以採茶戲「山歌」曲調為主，而把虞姬定調以「採茶」為主，並旁及亂彈曲調等的特徵，將於本文後半段表 11 前後段落討論之，此不另再述。

實具有某種「既有設定」，而可將其置換為「採茶之於京劇（西皮）」、「採茶之於山歌」與「山歌之於京劇（西皮）」的對話關係。

不過，有關虞姬所唱曲調，檢視全劇（扣除序幕未登場），從第壹幕以至第伍幕，虞姬分別敷唱如下幾類曲調：第壹幕：「採茶」、第貳幕：「採茶」、第參幕：「採茶＋亂彈福路」、第肆幕：「採茶＋民歌」、第伍幕：「亂彈西路反調（二黃）＋山歌＋採茶」等類的曲腔（調），簡言之，可謂包含「廣義採茶戲」曲調運用的範疇，因而使江彥琛在《霸王虞姬》中飾演的虞姬一角，儼然成為當代客家採茶大戲的代言人。因此，霸王項羽和虞姬不僅不在音樂所屬聲腔系統上「求同」，甚至「定弦」也呈現對比關係，其中似有深意。

（5）陳霖蒼扮飾的霸王項羽敷唱「曲 1-6」，從〈西皮搖板〉轉〈流水〉收〈散板〉，是第壹幕置於中心位置的核心曲目，不僅受到眾人（包括劉邦、虞姬，以及烏江亭長和眾人所唱曲目）層層包覆、包圍，可是無論是舞臺語言或曲調系統，聽覺聲響在在具體而明確的烘托出：項羽是唯一而孤獨的存在。

此一階段的項羽已和〈序幕〉裡敷唱採茶的項羽有所不同（亦換人扮飾），時值鴻門宴的當下，正當氣勢極盛、跋扈猖狂的項羽，用中州韻北方話敷唱京劇的〈西皮〉和〈流水〉，彰顯他處於顛峰的狂傲態勢。但見本幕次最後一首〈屠咸陽〉，劇本原本是交由項羽自唱「秦皇殘暴我猖狂」等唱句，但榮興版《霸王虞姬》改為眾人同聲齊唱，從「秦皇殘暴羽猖狂」以至「血腥一路屠咸陽」，再度營造出「眾說紛紜」耳語蔓延和輿論論斷的氣氛，至此遂後設的預言了霸王項羽的孤寂與其終將失敗之必然。

因此，第壹幕的曲腔（調）可說是以採茶戲（包括採茶與山歌）為主，而輔以京劇（西皮）為基底所形成的對話關係。有趣的是，「鴻門宴」的情節發展勢必凸顯項羽的狂妄、猶疑與殘忍，但用以對照劉邦的焦慮、謹慎，該段劇情推進或許可以將之化約為「項羽（楚）/ 劉邦（漢）」的對話關係；但隨著劇情發展檢視各幕次所用曲調，不免在虞姬對照項羽一次次的對比狀態中，見證虞姬與項羽之間的鴻溝與隔閡。

3. 〈第貳幕·分我一杯羹〉的初步解讀如下：

本文將此幕曲段的起始編碼設定為「2」，各曲段編碼依序為 2-1、2-2、2-3……以至 2-9，共計九個曲段，標目為「分我一杯羹」，取材自劉邦、項羽高手過招的著名事件。此一事件表現出氣勢正盛的項羽是個凶狠殘暴之人，為奪至高權力，不惜以劉邦的父、妻性命相威脅，對劉邦步步進逼，無奈敵不過劉邦與其妻呂雉的政治智慧、氣魄與話術。

此幕九個曲段，曲調以採茶戲（包含「採茶」與「山歌」）與亂彈戲（西路）為主。整幕（包含歌仔調在內）九個曲段依序為：〈都馬調〉、〈彰化背〉、「〈老腔平板〉轉〈平板什唸仔〉收〈老腔平板〉」、〈緊西皮〉、〈緊下南山歌〉、「〈山歌搖板〉轉〈山歌什念〉」、〈緊十二月採茶〉、〈緊十二月採茶〉、〈護虹霓〉等（參見表 6）。

表 6 第貳幕曲腔（調）類屬表

幕次	幕、曲序 / 曲段曲名（首四字）	腔調	語言	演唱者（角色）
貳、 分我 一杯羹	2-1〈都馬調〉（楚漢相爭）	歌仔	福佬語	烏江亭長（中）
	2-2〈彰化背〉（楚漢相爭）	歌仔	福佬語	烏江亭長（中）
	2-3〈老腔平板〉（英雄要搏） 轉〈平板什唸仔〉（白骨蔽原） 收〈老腔平板〉（使庶民百）	採茶	客語	虞姬
	2-4〈緊西皮〉（有德無親）	亂彈	客語	劉邦

2-5〈緊下南山歌〉（兒為王氣）	採茶	客語	太公
2-6〈山歌搖板〉（莫受威脅） 轉〈山歌什唸〉（講倫理說）	採茶	客語	呂雉
2-7〈緊十二月採茶〉（在綦陽你）	採茶	客語	眾
2-8〈緊十二月採茶〉（我主人關）	採茶	客語	眾
2-9〈護虹霓〉（項王啗嚙）	新編 ^a	客語	眾

說明：表格中之灰階多用以標示首尾呼應的結構關係，藍色灰階、紫色灰階、紅色灰階，分別用以代表項羽、劉邦、虞姬。用以凸顯該角色居於某幕次之中心位置，或表現各角色唱段分布的對話情況。

a. 筆者訪問此劇音樂總統籌的鄭榮興，得知〈護虹霓〉此曲原有一版本來自朱紹玉（筆者電話訪問蔡晏榕，也得到同樣資訊，見蔡晏榕（2018）），但因劇本曲詞改為客語，必須處理曲詞與音樂旋律間的融合問題，是以用「依字寫腔」的方式新編寫曲，筆者據此將其歸為「新編」（鄭榮興 2018b）。

資料來源：作者製表。

第貳幕唱腔可劃分為「2+（1+3）+3」四段，或者再細分為「2+（1+〔1+2〕）+3」五段，情節表現重點聚焦在「曲 2-3、2-4、2-5、2-6」，即本幕次劇中人較有交流、對話的部分。解讀此幕結構特徵，以及主要人物之間的對話關係，其音樂結構具有如下的層次與意義：

（1）起始的歌仔戲曲調「曲 2-1、2-2」兩曲段，和幕末的「曲 2-7、2-8、2-9」形成第貳幕自身的結構平衡。榮興版《霸王虞姬》第貳幕起始，陳健星為之增寫「曲 2-1、2-2」唱詞，而原劇本中分別由鍾離昧、張良、男女眾等所唱的「曲 2-7、2-8、2-9」原唱詞，演出版則改由英布、韓信與彭越等人，以「眾聲」齊唱方式演繹，再次強化了「敘事者+劇情演繹段+敘事者」的敘事結構，顯見此劇意欲守住各幕次結構「首尾呼應」之餘，用首尾的「敘議」為該幕次的歷史事件補充並推進的劇情，進而展示編劇對這段歷史和相關人物的史評。

（2）儘管虞姬儼然是採茶戲的代言人，第貳幕的核心人物實是於該幕之中敷唱亂彈「西路」曲調（「曲 2-4」）的劉邦。

除卻烏江亭長所唱有關歷史背景概說的「曲 2-1、2-2」，以及最後宛如評價項羽的評述「曲 2-9」段，第貳幕情節推進演繹場面，自是虞姬、項羽這方，和劉邦、呂雉、太公陣營的政治過招；所以，「曲 2-3、2-4、2-5、2-6」可化約為表現「虞姬（項羽）／劉邦、（呂雉、太公）」的對話關係。但這個對話關係又是從「虞姬（項羽）／劉邦」、「虞姬／呂雉、太公」以及「劉邦／呂雉、太公」三種對應關係化約而來。若從曲調對應關係來檢視音樂表現，則是：「採茶／亂彈（西路）」、「採茶／山歌」以及「亂彈（西路）／山歌」的對話。

綜觀全劇劉邦所唱曲調，以採茶「山歌」起迄，在本幕次中則是繼採茶「山歌」之後，轉而配置亂彈「西路」，其後的第參幕更安置了亂彈「福路」，顯見此一角色有其「歷程」，轉折點分別為「分我一杯羹」與「十方埋伏」。劉邦畢竟乃日後的帝王之尊，「分我一杯羹」既述說項羽之殘暴，因此第貳幕裡為其配用亂彈「西路」曲腔，不僅可以區別其與太公、呂雉的差別，並透過曲調所屬系統的屬性（老戲、大戲），將其位階拉到更高位置，用以區別虞姬。此外，第貳幕曲腔歸為「採茶戲」的部分，可再依陣營而區分為「山歌」與「採茶」兩系，從而區別「太公、呂雉」之於虞姬之別。

再者，板式速度也強化了第貳幕聽覺焦點鎖在劉邦身上的事實。尤其劉邦唱「曲 2-4」之後，後續的「曲 2-4、2-5、2-6、2-7」皆配置比較緊而快的板式，更利於營造出此幕後半段氣氛與情緒的戲劇張力。

（3）第貳幕〈分我一杯羹〉昭告項羽將由盛轉衰，舞臺上項羽唱段的「缺席」²²，無形中讓出劇情演繹的聚焦位置。

22 原劇本此幕中本有一段項羽唱段（首四字：俺渡河救），其後緊接劉邦唱段（首四字：天道無親），表現兩人之間的叫陣與挑釁，參見曾永義（2014：135）。不過，榮興

霸王項羽在此幕裡的唱段「缺席」（包含虞姬無法為其代言唱京劇曲腔，而守在「採茶」裡），以及劉邦被交付唱亂彈「西路」曲腔，隱然使音樂成為某種具「潛臺詞」意調的存在，音樂正向觀眾宣告：劉邦趁著「飛龍在天護虹霓」²³之勢，逐步成為未來帝王。

是以，安腔必然思考角色人物的身份階級與陣營所屬等條件，故從「鴻門宴」到「分我一杯羹」這兩幕，就可觀見項羽從盛而衰（從有唱段〈西皮〉、〈流水〉，到此幕的靜默無唱），以及劉邦趁勢而起（從唱「山歌」、「採茶」，到唱亂彈「西路」曲腔）的情勢翻轉。而此正是本文所謂：以音樂（曲調）建構（表現）項羽和劉邦之間的「對話關係」以及其關係的轉折和變化。

因此，無論音樂設計是否是有意識、有自覺的「設計」作品，成熟的音樂設計者在進行安腔、編腔之際，絕非只有單一，或固著無變動的思考指標，極可能是採取牽一髮而動全身的、多層次且彼此連動，既動態、又彼此環環相扣的思維邏輯。

4. 〈第參幕·十方埋伏〉的初步解讀如下：

第參幕標目為「十方埋伏」，演繹霸王項羽被敵營眾將層層包圍，即將全面潰敗之際。本文將此幕曲段的起始編碼設定為「3」，各曲段編碼依序為3-1、3-2、3-3……以至3-12，共計十二個曲段，使用了京劇、亂彈戲（含「西路」與「福路」）與採茶戲（採茶（腔））曲調，但實際上可說是一個京劇與亂彈戲兩相對話（對抗）的重點場次，這一幕使用大量亂彈戲「福路」唱腔，對照劇情裡主角劉邦和項羽之間的局勢幡然驟變，若非含藏劉邦陣營已然凌駕項羽陣營的寓意，至少曲調佈置恰

演出版刪去這兩段唱段，因而使得第貳幕完全沒有項羽所唱唱段，項羽一角雖在舞臺上，本文卻言其「缺席」。

23 引自曾永義（2014：137）《霸王虞姬》「新編京劇版」劇本。

可與此一劇情的翻轉有所呼應。

第參幕（包含歌仔調在內）曲段依序為：〈將水〔漿水（令）〕〉、「〈西皮導板〉轉〈西皮搖板〉」、〈西路緊板〉、〈散平板〉、〈西皮散板〉、「〈福路半彩〉轉〈福路緊板〉」、〈福路緊板〉、〈撲燈蛾〉、〈撲燈蛾〉、「〈福路半彩〉轉〈緊十二丈〉轉〈平板疊〉」、〈緊中慢〉、〈垓下悲歌〉等（參表7）。

表7 第參幕曲腔（調）類屬表

幕次	幕、曲序 / 曲段曲名（首四字）	腔調	語言	演唱者（角色）
參、 十方埋伏	3-1〈將水〉（九里山前）	歌仔	福佬語	烏江亭長（中）
	3-2〈西皮導板〉（烏騾乘勝） 轉〈西皮搖板〉（虞美人緊）	京劇	北方話	霸王項羽
	3-3〈西路緊板〉（昔年鴻門）	亂彈	客語	眾
	3-4〈散平板〉（九里山籠）	採茶	客語	虞姬
	3-5〈西皮散板〉（可恨劉季）	京劇	北方話	霸王項羽
	3-6〈福路半彩〉（領雄兵數） 轉〈福路緊板〉（佈下這天）	亂彈	客語	韓信
	3-7〈福路緊板〉（你曾憑暴）	亂彈	客語	英布
	3-8〈撲燈蛾〉（前軍無路）	亂彈	客語	樊噲
	3-9〈撲燈蛾〉（斷你兵糧）	亂彈	客語	彭越
	3-10〈福祿半彩〉（奪我關中） 轉〈緊十二丈〉（矯殺卿子） 轉〈平板疊（板）〉（分封諸侯）	亂彈	客語	劉邦 劉邦、呂雉輪唱 劉邦、呂雉輪唱
	3-11〈緊中慢〉（且平息胸）	亂彈	客語	虞姬
	3-12〈垓下悲歌〉（一說垓下）	新編 ^a	客語	女（幕後）

說明：

a. 筆者訪問此劇音樂總統籌的鄭榮興，得知此曲乃是多年之前新寫曲子，曾在國家戲劇院等級的製作演出中使用過（蔡晏榕 2018）故筆者據此將其歸為「新編」（鄭榮興 2018b）。

資料來源：作者製表。

第參幕曲唱對應結構較為複雜，呈現複合對應的結構狀態。不妨將

其暫分為「1+ (1+ [2] +1) + ([4 + (1) + 1]) + 1」四大區段。解讀此幕結構特徵，以及主要人物之間的對話關係，其音樂結構具有如下的層次與意義：

(1) 起始的歌仔戲曲調「曲 3-1」，和最後的「曲 3-12」形成本幕次的首尾呼應，使第參幕結構平衡。起迄曲段同樣採取「敘事者」的角度述說。不過榮興版一改原劇本「男聲合唱：撒下天羅與地網」唱段，改而在虞姬所唱「曲 3-11」之後，把新編寫的〈垓下悲歌〉交付幕後女聲敷唱，以歌感慨提問，史上訴不盡的英雄血淚，何時方休？

(2) 本幕次中較有對話交流與劇情推演的段落，乃四個區段中的第二段（即「曲 3-2、3-3、3-4、3-5」）與第三段（即「曲 3-6、3-7、3-8、3-9、3-10、3-11」）兩部分。第二個區段以項羽所唱起迄，這個區段中有三個曲段皆屬「西皮」（包括京劇與亂彈戲），只有虞姬所唱「曲 3-4」屬「採茶（腔）」，形成項羽陣營的唱段結構（「曲 3-2、3-3、3-4、3-5」），虞姬在此段結構中和項羽相對。至於本幕第三區段（「曲 3-6、3-7、3-8、3-9、3-10、3-11」），除了「曲 3-11」屬虞姬所唱，其他則代表劉邦陣營的唱段結構，可視為是和第二區段相對抗的段落結構。

是以，亂彈「福路」曲調被設定為劉邦陣營所唱，而京劇「西皮」則用以代表項羽陣營，雙方形成兩相對抗的關係。但進一步細繹，有兩處值得留意：首先，在前一幕（第貳幕）敷唱亂彈「西路」曲調的劉邦，在第參幕裡已「進化」為敷唱學界、民間所公認、相對比亂彈「西路」更「古老」的亂彈「福路」，²⁴ 如此一來，也可解讀為此時劉邦實力提

24 亂彈「福路」，又稱「福祿」、「古路」或「舊路」，亂彈「西路」，又稱「西皮」、「新路」。「福路」系統唱腔（與劇目）存在於亂彈戲中，被公認為早於「西路」系統，是以二者分別稱為「古路」、「新路」。

升，趁勢崛起、其勢難擋。其二，相對於項羽的〈西皮〉（「曲 3-2、3-5」），虞姬所唱曲調所屬系統的「轉變」（從「採茶」轉為亂彈「福路」），原來以唱「採茶（腔）」為主，相對於項羽的京調，可解讀為「陽剛對比陰柔」、「英雄對比美人」等的意涵，本幕「曲 3-4〈散平板〉」也承續這個設定，然而，在同一幕次的「曲 3-11」，虞姬卻明顯在曲調安置上「背叛」了項羽，不僅離開原本的「採茶」，竟然轉而加入代表劉邦陣營所唱的亂彈「福路」系統，若不是曲調系統選擇上的「誤失」或「瑕疵」，理應有其他考量方有邏輯。顯見虞姬所唱「曲 3-11」系統屬性所表現的「游移」現象，是有趣而值得玩味的。

從唱詞觀察，虞姬所唱〈散平板〉（「曲 3-4」）與〈緊中慢〉（「曲 3-11」），都在勸諫項羽切勿冒進、宜從長計議，唱詞裡相依相隨，但在曲腔的系統選擇卻逸出「叛逃」氣息。音樂設計在此為虞姬安置亂彈「福路」的〈緊中慢〉，反而在聽覺上「追隨」了劉邦和呂雉所唱的「〈福祿半彩〉轉〈緊十二丈〉轉〈平板疊（板）〉」（「曲 3-10」），彷彿已經告訴觀眾，虞姬勸諫必然徒勞，並且間接將其後的歷史發展（項羽的潰敗）在此點破，「十面埋伏」已見勝負徵兆。故而，從聽覺調性的前後銜接、或從虞姬無力力挽狂瀾而與項羽想法歧異，重點似乎已非虞姬是否「背叛」，而反倒是凸顯了思想選擇的「歧異」。

再者，綜觀全劇，虞姬之於霸王項羽，本是「採茶（腔）」的代表，但虞姬所唱曲調的「游移（反叛）」現象，更強化她所唱是採茶戲音樂廣義範疇，²⁵ 如此一來，已然將設計思維導引到「京劇」之於「採茶（含亂彈）」的對話關係，頗能呼應編劇命名《霸王虞姬》而非「霸王別姬」之旨趣。而此劇「多腔調」現象背後的设计邏輯與結構層次，遂與民間

²⁵ 意指採茶戲曲演出所用曲腔（調），除了唱用「九腔十八調」的「山歌（腔）」、「採茶（腔）」與「（城市）小調」，尚且包含亂彈福路、西路與曲牌等。

劇界「多下鍋」現象有迥異的分野。

5. 〈第肆幕·四面楚歌〉的初步解讀如下：

第肆幕演繹霸王項羽腹背受敵，四面楚歌局勢下，虞姬苦勸「從長計議」不成，美人之嘆猶如喪鐘響起。本文將此幕曲段起始編碼設定為「4」，各曲段編碼依序為4-1、4-2、4-3……以至4-12，共計十二個曲段。此幕以採茶戲（包含小調、採茶腔與山歌腔）與京劇（二黃）為主，集中於虞姬和項羽間的情感交流與對話，尤其舞劍一段，敷唱「曲4-8、4-9、4-10」，更充分表現虞姬最深沈的無奈，其他女眾與男眾的敷唱，儼然成為美人與英雄的佈景底幕。

第肆幕十二個曲段依序為：〈五更歌〉、〈五更歌〉、「〈虞姬嘆〉轉〈散平板〉轉〈平板〉轉〈平板什唸〉收〈平板〉」、〈二黃散板〉接〈二黃原板〉、〈平板〉、〈山歌〉、〈山歌什唸仔〉、〈想郎君〉、〈四季春〉、〈四季春〉、〈繡扶欄杆〉、〈奮力衝〉等（參表8）。

表8 第肆幕曲腔（調）類屬表

幕次	幕、曲序 / 曲段曲名（首四字）	腔調	語言	演唱者（角色）
肆、 四面楚 歌	4-1 〈五更歌〉（夜已深沉）	採茶	客語	女眾（幕後）
	4-2 〈五更歌〉（萬里哀鴻）	採茶	客語	女眾
	4-3 〈虞姬嘆〉（大王他渡） 轉〈散平板〉（可恨那劉） 轉〈平板〉（讒言易聽） 轉〈平板什唸〉（朝朝暮暮） 收〈平板〉（要我那君）	採茶	客語	虞姬
	4-4-1 〈二黃散板〉（往常裡逞）	京劇	北方話	霸王項羽
	4-5-1 〈平板〉（滿斟香醪）2句	採茶	客語	虞姬
	4-4-2 〈二黃原板〉（漢兵十重）2句	京劇	北方話	霸王項羽
	4-5-2 〈平板〉（早日河清）2句	採茶	客語	虞姬
	4-4-3 〈二黃原板〉（蛟龍失水）2句	京劇	北方話	霸王項羽

4-6〈山歌〉（千里從軍）	採茶	客語	男眾（幕後）
4-7〈山歌什唸仔〉（霸王霸業）	採茶	客語	男眾（幕後）
4-8〈想郎君〉（秋氣蕭蕭）	其他	客語	虞姬
4-9〈四季春〉（但奮長戟）	其他	客語	虞姬
4-10〈四季春〉（但奮長戟） 收〈四季春〉（大王與妾）2句	其他	客語	眾女兵 虞姬
4-11〈繡扶欄杆〉（舞出無尚）	採茶	客語	眾女兵
4-12〈奮力衝〉（奮力衝奮）	新編 ^a	客語	男眾（幕後）

說明：表格中之灰階多用以標示首尾呼應的結構關係，藍色灰階、紫色灰階、紅色灰階，分別用以代表項羽、劉邦、虞姬。用以凸顯該角色居於某幕次之中心位置，或表現各角色唱段分布的對話情況。

a. 此曲取材自北管亂彈曲牌〈水仙子〉，因為經過改編，本文遂以「新編」標誌之（蔡晏榕 2018）。

資料來源：作者製表。

第肆幕的曲段配置，也是相對繁複的複合結構，可略分為「2 + (1 + [1 + 1]) + 2 + (2 + 2) + 1」五個區段，此幕是全劇唯一沒有歌仔調（烏江亭長）的場次，也是採茶戲「山歌」、「採茶」、「小調」三種曲調類型兼具的場次，可謂是以「採茶」（包含虞姬和女眾、男眾所唱²⁶）對比於「京劇二黃」曲腔（項羽所唱）。解讀此幕結構特徵，以及主要人物之間的對話關係，其音樂結構具有如下的層次與意義：

(1) 此幕雖未見「敘事者」烏江亭長登場，但其「敘事者」的功能，以及首尾平衡的結構特徵表現，可說被移轉到「男眾」和「女眾（或眾女兵）」身上，因此，有四個曲段採取「幕後」方式敷唱（「曲4-1」、「曲4-6」、「曲4-7」和「曲4-12」），包含此幕首曲和末曲。劇情推演則相對集中在上述五個區段的第二區段（「曲4-3」、「曲4-4」、「曲4-5」）和第四區段（「曲4-8」、「曲4-9」、「曲4-10」），表現霸

26 曲調相關類屬如下：女眾：小調、民歌。虞姬：採茶、民歌。男眾：山歌、新編曲，可謂都統攝在採茶戲曲音樂類型裡。

王和虞姬面臨「四面楚歌」的心境與情緒。

(2) 第肆幕最關鍵的角色是虞姬，項羽退居副手位置，虞姬不僅肩負與霸王項羽情感交流和對話，同時代表採茶戲（統攝女眾與男眾）與代表京劇的霸王形構另一層次的對話關係。從劇本和表演來看，此幕無疑是虞姬至關要緊的一幕，為了「激揚大王壯志」（曾永義 2014：145），虞姬為項羽舞劍自是此劇名段，更是觀察全劇高潮與張力鋪墊成功與否的標的。值得注意的是，此幕所用曲調與其結構對應，恰好也反映出虞姬的關鍵意義。

以虞姬為核心角色，該幕曲調對應關係有三種對話狀態，分別為：第一組「虞姬對照於眾」，即「曲 4-3」之於「曲 4-1、4-2」，是採茶內部的對照，呈現「採茶」之於「小調」。第二組「虞姬之於項羽」，即「曲 4-5」對照於「曲 4-4」的對唱，是採茶戲「採茶」對照京劇「二黃」。第三組「（虞姬+眾）之於項羽」，這層關係可用「曲 4-3」+「曲 4-1、4-2」對照「曲 4-4」檢視其所形成的採茶戲「採茶+小調」對比於京劇「二黃」的關係，因此劇種與其內部「曲調系統分類」，也是形成符號象徵可運用的設計工具（指標）。然而，虞姬所唱曲調既「統攝」採茶戲內部數個子系統類型，同時隱含著採茶音樂板塊的邊界「游移」狀態的某種開放性。

(3) 項羽敷唱曲調的類型，從京劇「西皮」過渡到「二黃」，綜觀全劇，下一幕即將再變為「高撥子」，相對於虞姬以「採茶」為主要基調，劉邦以「山歌」為基調，項羽變換曲調屬性的做法，並未採取「回歸」態勢。

於聽覺上施以「變化」處理，²⁷本是戲曲音樂（表演）慣常的設計手法，然而參照前後幕次裡項羽唱段的一路「衍化」，從「西皮」到「二黃」，再從「二黃」到「高撥子」，不只「定弦」不同，整體風格也會有所不同，²⁸連項羽與其他幾位主角的對應關係亦將隨之變化。項羽在全劇劇情推進之中，他注定不可挽回的悲劇宿命，藉其歌聲宛若江水一去不復返的發出喟嘆，舞臺上的悲劇英雄顯然沒有回頭之路，而音樂也已經告知觀眾，給出暗示。

6.〈第五幕·烏江同殉〉與〈尾聲〉的初步解讀如下：

「烏江同殉」劇情演繹霸王項羽兵敗，自認無顏再見江東父老，虞姬力勸無效，兩人在烏江話別、同殉於烏江。第五幕之後緊接著的〈尾聲〉，交付給年老的烏江亭長（敘事者）登場收煞，段落區分雖明確，但音樂是前後連貫一氣，並與〈序幕·幕前曲〉首尾呼應，因此本文將其併同於一表。將第五幕曲段起始編碼設定為「5」，各曲段編碼依序為5-1、5-2、5-3……以至5-12，併為一表的〈尾聲〉有兩個曲段，續編為「曲5-13」、「曲5-14」。合計的十四個曲段以京劇（〈高撥子〉、〈批〉等）、亂彈戲（「西路」反調）以及採茶戲（「山歌腔」、「採茶腔」）為主。

包含歌仔調在內，十四個曲段依序為：「〈風蕭蕭〉接〈霜雪調〉」、〈留書調〉、「〈高撥子導板〉轉〈高撥子〉」、〈反二黃緊板〉、〈曲

27 曲調的「板式變化」即是產生「變化」的其中一種手法，但跨幕次綜觀《霸王虞姬》各主角的曲調與其類型（如劉邦：山歌、採茶、亂彈西路、亂彈福路等），項羽：西皮、二黃、高撥子等），即是從更高的格局和位階去處理音樂的多樣性與其符號意義，並試圖統攝在一個作品裡，形成統一的邏輯，這也是本文分析《霸王虞姬》所欲探究的。

28 有關「定弦」問題，將在本文下一段探討，此不贅述。至於曲調各有其所屬類別與其附帶之風格，以京劇的西皮、二黃為例，中國戲曲學者張民曾經表示：「凡是表現悲傷、感嘆、深沈的感情，多用二黃……凡是表現慷慨激昂、歡快活潑的感情，多用西皮」（轉引自曾永義 2006：225），這是一般公認的看法。

池)、〈批〉、〈山歌搖板〉、〈悲歌〉、「〈何聊生〉轉〈散平板〉收〈平板〉」、「〈山歌〉收〈老山歌〉」、「〈山歌什唸〉、〈山歌〉、〈都馬調〉、「朗讀」等(參表9)。

表9 第五幕暨〈尾聲〉段曲腔(調)類屬表

幕次	幕、曲序/曲段曲名(首四字)	腔調	語言	演唱者(角色)
伍、 烏江同 殉+ 尾聲	5-1〈風蕭蕭〉(四面楚歌)1句 接〈霜雪調〉(虞姬舞劍)	歌仔	福佬語	烏江亭長(青)
	5-2〈留書調〉(英雄從來)	歌仔	福佬語	烏江亭長(青)
	5-3-1〈高撥子導板〉(烏騾衝突) 轉〈高撥子〉(迷亂誤入)	京劇	北方話	霸王項羽
	5-4-1〈反二黃緊板〉(鴻鵠四海)	亂彈	客語	虞姬
	5-3-2〈高撥子〉(回望江東)	京劇	北方話	霸王項羽
	5-4-2〈反二黃緊板〉(望眼江東)	亂彈	客語	虞姬
	5-5〈曲池〉(烏江亭上)	歌仔	福佬語	烏江亭長(青)
	5-6〈批〉(八千子弟)	京劇	北方話	霸王項羽
	5-7〈山歌搖板〉(昔日英雄)	採茶	客語	虞姬
	5-8〈悲歌〉 ^a (力拔山兮)	京劇	北方話	霸王項羽
	5-9〈何聊生〉(聞言頓悟) 轉〈散平板〉(白雲變幻) 收〈平板〉(水碧天澄)	採茶	客語	虞姬
	5-10〈山歌〉(虞美人兮) 收〈老山歌〉(永無愁恨)1句	採茶	客語	女(幕後) 女+眾(幕後)
	5-11〈山歌什唸〉(想我泗水)	採茶	客語	劉邦
	5-12〈山歌〉(大風起兮)	採茶	客語	眾士兵
5-13〈都馬調〉(一臺戲天)	歌仔	福佬語	烏江亭長(老)	
5-14 朗讀(看穿那是)	採茶	客語	眾囚仔(幕後)	

說明：表格中之灰階多用以標示首尾呼應的結構關係，藍色灰階、紫色灰階、紅色灰階，分別用以代表項羽、劉邦、虞姬。用以凸顯該角色居於某幕次之中心位置，或表現各角色唱段分布的對話情況。

a. 此曲雖名〈悲歌〉，即項羽絕命詞〈垓下歌〉(一般又稱〈力拔山操〉)，可見於司馬遷《史記·項羽本紀》。

資料來源：作者製表。

第五幕與〈尾聲〉段可謂是《霸王虞姬》曲調配置結構最複雜的，因為涉及主角所唱曲調系統的「游移」現象，以及主角間唱調的「對話」關係。整個曲段配置大致可分為「 $2 + (0.5 + 0.5 + 0.5 + 0.5) + 1 + (1 + 1 + 1 + 1) + (1 + 1 + 1) + 1 + 1$ 」七個區段。解讀結構特徵，以及主要人物之間的對話關係，其音樂結構具有如下的層次與意義：

(1) 第五幕與〈尾聲〉，形成自身的、「敘事者」的首尾呼應（「曲 5-1、5-2」之於「曲 5-10、5-11、5-12（併同「曲 5-13、5-14」）」，並和〈序幕〉也彼此首尾呼應的平衡（「曲 0-1、0-2、0-3、0-4」對照「曲 5-10、5-11、5-12（併同「曲 5-13、5-14」）」，構成複合型的結構平衡關係。²⁹ 實則，《霸王虞姬》各幕次的「結構平衡」設計，包含「首尾平衡」與「中段推進劇情發展」兩個概念模式，而且普遍運用在每一幕裡，成為此劇整體結構特徵之一。

(2) 《霸王虞姬》以「山歌」起始，亦以「山歌」作終，也強化了作品聽覺上的「回歸」。《霸王虞姬》既以眾人「朗讀」加「山歌」展開，也用「山歌」加「朗讀」結束收煞全劇。眾童聲在劇末再次以朗讀方式道出後人對「楚漢相爭」歷史人物的評述（「曲 5-14」）而餘音繚繞。

因此劉邦的〈山歌什唸〉（「曲 5-11」）不僅讓這個角色再次「回歸」

29 此劇「首尾平衡」之形式，可從「敘事者」曲段切入審視，而可略分為三種：第一種，唱段場面「以烏江亭長起始，以眾人收尾」（如第壹幕、第貳幕、第參幕）。各幕分別推進了如標目所示的重點情節。第二種，唱段場面「以眾人起始，並以眾人收尾」（如序幕、第肆幕）。不過第肆幕稍有特出之處，因為首尾曲段由「眾人」起迄，使得女眾數唱的「曲 4-1」接連起同是女眾所唱的「曲 3-12」，而男眾所唱「曲 4-12」則又過渡到烏江亭長的「曲 5-1」，串起前後兩幕次；再者，「曲 4-6、4-7」恰好隔開該幕次的兩個情節演繹段落，形成另一個「敘事者」中繼點，加上此一幕次「烏江亭長的缺席」，有打破「過於規律」模式設計、增添變化的意味。第三種，是「以烏江亭長起始，並以烏江亭長收尾」（如第五幕），並且與〈序幕〉形成首尾平衡與呼應，因而構成雙重的、首尾呼應的結構平衡關係。

到「山歌」，強化劉邦在全劇裡既始於「山歌」，亦終於「山歌」的基調，使他儼然成為此劇另名「敘事者」，甚至是史上具有真實權力的「言詮者」位置；當老年的烏江亭長再次現身敷唱「曲 5-13」，重點不是曲調為何，而是要呼應〈序幕〉裡的同一角色——「敘事者」老年烏江亭長，將舞臺當下的時序拉回到最初講述故事的時空之中。

作為歷史劇的《霸王虞姬》，勢必需以特定歷史（事件）形塑舞臺上的時空條件，若非由劇中人物直接演繹，則勢必要倚賴陳述表達，敘事者（無論是原劇本中的「說唱人」，或是《霸王虞姬》裡的烏江亭長）的存在，某個程度既決定了劇本形式，也可能涵藏其侷限。無論是音樂設計或導演，在依循原劇本的既定條件與狀態，可謂是繼承、且強化了劇本的這項結構特徵，音樂設計從聽覺去完成、表達了此劇的言詮、史觀與美學觀，為本劇的文學想像做出詮釋。

（3）霸王項羽從先前幾幕唱〈西皮〉，繼之以〈二黃〉等曲調的不同板式之後，最後這一幕改唱〈高撥子〉、〈批〉等曲調，將悲劇英雄窮途末路的窘境表露無遺。是以，看似始終如一的項羽，從〈西皮〉類曲腔（第壹幕、第參幕），繼以〈二黃〉類曲腔（第肆幕），至此又走到高亢激越、又帶悲憤蒼涼之感的〈高撥子〉（第伍幕），隨著劇情推進，英雄末路的滄桑無奈，逐步被音樂渲染開來，悲劇角色邁向死亡的不得不然，聽覺也在劇情進展之中迭有變化，從飛揚馳騁的暢意西皮，到激越感慨的二黃，之後再轉為蒼涼、愁無可解的高撥子，音樂與文學兩相呼應，更為其妝點。

不過，第伍幕「項羽與虞姬」的兩個區段的曲調對話，其實較之前幾幕更為緊密。比方「曲 5-3」和「曲 5-4」的往覆對唱，採取「折段」

銜接³⁰，而非完整單曲的兩相對應，強化彼此對話間的緊湊感，更以唱段「韻字」的疊合相應，展示兩人命運的緊緊相繫、生死相隨。³¹

(4)「採茶」虞姬看似與「京劇」霸王相對立，但音樂在許多隱晦之處顯露兩者之間的親密與疏離。比如虞姬唱亂彈西路曲調〈反二黃〉（「曲 5-4」），以慣常用於特殊情境的「反調」，和項羽所唱〈高撥子〉（「曲 5-3」）往覆對應，因統攝於相同的「定弦」之下而便於前後銜接，卻也剛好可以既呼應前一幕霸王所唱的〈二黃〉，又能夠帶有「反調」的死亡暗示，並在這一幕與項羽〈高撥子〉相對應。³²

亦即，虞姬敷唱亂彈〈反二黃〉，是「遲到的」〈二黃〉類曲調，非但沒有能追上在前一幕裡唱〈二黃〉的霸王項羽，無力勸挽項羽回心轉意，而且採用「反調」處理，巧妙的以「定弦」佈置了兩人前後幕次的呼應關係，並強化了角色迫近「死亡」的窘境，虞姬敷唱「反調」的象徵意義，不言而喻。

(5)第五幕的「曲 5-6」以至「曲 5-9」，但見虞姬「逸出」原先的「採茶」基調，繼「亂彈福路」與「亂彈西路」之後，竟敷唱起代表劉邦的「山歌」類曲調（「曲 5-7」），並以「搖板」和長句子，表述心中無限的憾恨。

虞姬長句子的〈山歌搖板〉（「曲 5-7」）唱的突然，更貼近這個角色突發的「失控」與「逸出」，³³一如霸王在悲憤至極之時，慷慨激

30 本文依據作品處理狀態，將設定的「曲 5-3」拆分為「曲 5-3-1」與「曲 5-3-2」表示，同理，「曲 5-4」亦設定為「曲 5-4-1」與「曲 5-4-2」。

31 原劇本中兩個唱段押韻的韻字完全相同（第一組韻字：東、中、籠、蹤。第二組韻字：尋、深、音、心、吟），參見曾永義（2014：146-147）。演出版唱句文字雖稍有出入，但韻字大抵也是重疊的狀態。

32 戲曲「反調」常用於陰魂角色，或是劇中人處於非尋常的狀態時。虞姬所唱〈反二黃〉之所以能夠和項羽唱的〈高撥子〉對應，因為兩個曲調的定弦都是（do-sol）。

33 從音樂系統來看，虞姬在本劇中是「採茶（腔）」的代表，這裡安排唱「山歌（腔）」的曲調，相對顯得突兀，不過這一段是項羽和虞姬密集對唱、對話的段落，進一步檢視前、後曲段銜接的考量（如定弦相同或系統相對不同的思維等），尚有其他解釋的可能。

昂的唱出〈悲歌〉（「曲 5-8」），不過虞姬最終還是回歸「採茶（腔）」（「曲 5-9」），曲調板式變化的節奏速度，遂成為虞姬最後心語的潛臺詞表述。

（二）第二層結構解讀：曲調與角色之間的符號關係與象徵意涵

曲腔、曲調有其屬性，劇中角色亦各有其身份、性格，在適宜的劇情裡，情節氣氛、人物情感兩相呼應，如何配置恰當、且具有統一邏輯思維的適宜曲腔（調），其中理應有其思量，這也是本文探析《霸王虞姬》之所以從音樂戲劇結構切入的原因。換言之，本文持論：曲調與角色之間具有特定的符號關係與象徵意涵，而此形構本劇各幕次曲調配置背後的邏輯思維和結構關係（層次）。

標榜「客家大戲」的《霸王虞姬》，以採茶戲曲「九腔十八調」的山歌、採茶、小調為基底，運用亂彈戲、京劇和歌仔戲的曲調，延聘專業設計，顯然有別於未經設計、就劇團現有條件採「幾下鍋」式的演出（有時亦遷就於演員擅唱曲調或樂師能奏曲目，自行配置曲調）。因此，「多下鍋」即便整體聽覺表現出「多元並陳」的繽紛，但真正完整而成熟的作品，理應不會是混亂無章法的雜綴、拼貼的樣態。

以下，本文以表 10 把《霸王虞姬》各幕安腔與其場次屬性與該場次不同陣營之對應，以及該場次裡的核心人物標出，以示分析所見。

表 10 各幕次曲調系統屬性與陣營主要人物分析表

幕次	序 幕	第壹幕	第貳幕	第參幕	第肆幕	第伍幕 尾 聲
歌仔	歌仔調	歌仔調	歌仔調	南管		歌仔調
採茶	採茶 (山)	採茶(山) 採茶(採)	採茶(山) 採茶(採)	採茶(採)	採茶(山) 採茶(採) 採茶(小)	採茶(山) 採茶(採)
			亂彈(西)	亂彈(西) 亂彈(福) 亂彈(牌)		亂彈(西)
	新編曲	新編曲	新編曲	新編曲	民 歌 新編曲	
京劇		京劇(西)		京劇(西)	京劇(黃)	京劇(高)
代表 陣營 /重 點 人物	眾 (反 秦) /劉邦	劉邦 vs. 虞姬 /項羽	虞姬 vs. 劉邦 /劉邦	項羽和虞 姬 vs. 劉邦和呂 雉 /項羽 劉邦	眾和虞姬 vs. 項羽 /虞姬 項羽	項羽和虞 姬 vs. 劉邦 /項羽 虞姬 劉邦

資料來源：作者製表。

經過分析比較發現，榮興版《霸王虞姬》的安腔配置，除了如施德玉（2016：158-173）在前揭文所提到的手法與技巧之外，筆者認為，榮興版《霸王虞姬》所安腔調與角色人物之間，具有「結構」與「符號」概念，使得所用曲腔（調）和角色人物之間形成具有符號意涵的結構（連動）關係。再者，《霸王虞姬》雖運用至少四個劇種相關曲調，除卻「敘事者」與烏江亭長的「敘述」段落的穿針引線，且將「群眾」視為包含在內的、屬背景「場景」氛圍的一部分，此劇實則是「兩下鍋」的劇種對話關係，甚至可用「（虞姬+劉邦）vs. 項羽」表示之。

因此，本文從劇中主角之間的「對比關係」切入觀察分析，將表 10

所列各幕次的狀態化約為如下的描述：

序 幕：以採茶戲「山歌」曲調為主。該幕次的重點人物為劉邦（唱「山歌」）。

第壹幕：以採茶戲（「山歌」與「採茶」）曲調為主，對照於京劇「西皮」。但該幕次的重點人物是氣勢正盛的項羽（唱京劇「西皮」）。

第貳幕：以採茶戲（「山歌」與「採茶」）曲調為主，對照於亂彈戲「西路」，採茶戲的兩個系統「山歌（腔）」與「採茶（腔）」，用以表現「太公與呂雉」之於虞姬的對立。本幕次凸顯的重點人物是項羽殘暴威嚇之下，即將「否極泰來」的劉邦（唱亂彈「西皮」）。

第參幕：以廣義採茶戲運用調為範圍，使用大量亂彈戲（「福路」、「西路」與「曲牌」）曲調，展現涵融亂彈曲腔的採茶戲曲多樣性，並以此與京劇對話。本幕次凸顯的是劉邦與項羽之間的對話關係，然而間接使得虞姬遊走於「採茶」和「亂彈（福路）」之間的安腔狀態有數種解釋可能。³⁴ 第參幕形成亂彈和京劇的對話態勢。

第肆幕：以採茶戲傳統「九腔十八調」為主，形成採茶戲（「山歌」、「採茶」、「小調」）與京劇「二黃」的對話關係，本幕次凸顯的是虞姬與項羽之間的對話關係。

第伍幕：以採茶戲曲調（「山歌」與「採茶」）為依歸，並在過程中藉亂彈戲「西路」和京劇「高撥子」等形成對話。本幕次凸顯的人物

34 本文推論虞姬本唱採茶〈散平板〉（「曲 3-4」），但後來改又唱亂彈福路〈緊中慢〉（「曲 3-11」），若非考量銜接之前劉邦、呂雉所唱〈平板疊〉（「曲 3-10」末段），是不得已的選擇（未必是最佳選擇），便可能暗示虞姬對項羽的「背叛」或面對眼前局勢的不同「判斷」。但也可能是基於「定弦」考量，因為無論採茶或亂彈福路，其定弦都是「sol-re」，或許即是以此維持虞姬所唱曲調的一致性，但這也顯示虞姬與項羽的「不同」，即便「曲 3-3」〈西路緊板〉（亂彈）、「曲 3-4」〈散平板〉（採茶）、「曲 3-5」〈西皮散板〉（京劇），讓虞姬所唱「曲 3-4」〈散平板〉（採茶）的定弦從「sol-re」調整為「la-mi」，後面福路〈緊中慢〉（「曲 3-11」）依然讓虞姬跟項羽「分道揚鑣」。

是虞姬、項羽、劉邦，以不同曲腔系統表現。

儘管曲調是中性的，但其所屬質性與彼此間的關係，卻具有更繁複的意義與層次。承續上述各幕次曲調與其結構的初步解讀，再將項羽、虞姬與劉邦所唱曲調與其屬性配以「定弦」，可更具體的看見音樂設計於作品中，為各個主角安腔時所可能帶入的、屬於音樂的「符號」象徵，以及角色彼此之間所產生的對應、對話關係（參表 11）：

表 11 主要角色各幕曲調系統與其基本定弦彙整表

	序 幕 幕前曲	第壹幕 鴻門宴	第貳幕 分我一杯羹	第參幕 十面埋伏	第肆幕 四面楚歌	第伍幕 烏江同殉
項 羽	山歌 63 (客語) ^a	西皮 63		西皮 63	二黃 52	高撥子 15 批 悲歌
虞 姬		採茶 52	採茶 52	採茶 52 福路 52	採茶 52 民歌	反二黃 15 山歌 63 採茶 52
劉 邦	山歌 63	山歌 63 採茶 52	西路 63	福路 52		山歌 63

說明：

a. 除卻〈序幕〉以客語數唱「山歌」的青年項羽，本文將第壹幕之後以至第伍幕，以北方話數唱「京調」的霸王項羽（陳霖蒼飾演），作為和虞姬、劉邦一起分析、比較之對象，故表 11 所列數唱「山歌 63（客語）」的項羽（黃俊琅飾演）將略而不論（表 12、表 13 亦同）。

資料來源：作者製表。

為便於後續討論，本文將依表 11 以及後續用其拆分的數個分表，依照項羽（之於劉邦）、虞姬（之於項羽、劉邦），以及劉邦（與虞姬、項羽）的次第和關係層次探討之，並在最後再納入「敘事者」烏江亭長，用以觀照全劇可能的設計思維。

1. 霸王項羽之於劉邦

〈序幕〉登場的青年項羽以四縣腔客語敷唱「山歌」類曲調，同幕次的劉邦和陳勝也唱「山歌」類曲調，以庶民百姓或地方低階官僚的位階或身份，對照後續那位改說北方語，唱京調，逐漸展露霸王氣勢的項羽。

霸王項羽敷唱京劇〈西皮〉、〈二黃〉與〈高撥子〉等類曲調，各幕次主力曲調「定弦」隨之變動。第壹幕、第參幕為「la-mi」，第肆幕是「sol-re」，第伍幕再轉為「do-sol」，霸王項羽最終以〈悲歌〉作收。相對於劇中虞姬所唱曲調以「採茶」終始，劉邦用「山歌」起迄，悲劇英雄項羽註定沒有回頭之路，音樂聲響的悲壯氣息，也直指項羽無可迴避的潰敗宿命。

雖說「亡秦必楚」，楚霸王之覆滅卻也繫於項羽一念之間。楚漢相爭畢竟是歷史上一場「正統」、「正朔」之爭，「楚」之代表為項羽，「漢」則指劉邦，在《霸王虞姬》的曲調佈置上，也表現出兩者之間的較勁。儘管項羽、劉邦所唱曲調的系統、屬性，雙雙都處於動態變化的狀態，不過二者仍然維持在「對比反差」的對應關係。霸王項羽敷唱京劇曲調，劉邦則唱採茶戲曲調（包含以四縣客語唱亂彈曲腔），他們兩個主要是在「劇種」與「曲調系統」這兩層有所區別，可是，檢視兩者所唱曲調的「定弦」，卻表現出前、後兩種不同的對話關係（參表 12 所示）。

表 12 項羽和劉邦各幕曲調系統與其基本定弦比照表

	序 幕 幕前曲	第壹幕 鴻門宴	第貳幕 分我一杯羹	第參幕 十面埋伏	第肆幕 四面楚歌	第伍幕 烏江同殉
項 羽	山歌 63 (客語)	西皮 63		西皮 63	二黃 52	高撥子 15 批 悲歌
劉 邦	山歌 63	山歌 63 採茶 52	西路 63	福路 52		山歌 63
備 註	定弦呼應			定弦對比		定弦對比

資料來源：作者製表。

前半段〈序幕〉、〈第壹幕〉裡，項羽和劉邦所唱雖有劇種之別、曲調之異，卻都是以「la-mi」定弦為基調。後半段的〈第參幕〉、與〈第伍幕〉，則是劇種、曲調系統有別，「定弦」亦呈對比關係。

值得一提的是，項羽雖早於劉邦取得稱王先機（第壹幕唱京劇「西皮」），但是劉邦涵養實力、趁勢崛起（第貳幕唱亂彈「西路」），進而換以更「古老」的曲調系統（第參幕唱亂彈「福路」），象徵取得更具「正統」、「正朔」意涵的位階，與項羽形成兩相抗衡的態勢（第參幕的對比關係：京劇「西皮」對上亂彈「福路」），四面楚歌之下，項羽改換與亂彈「福路」有相同「定弦」的曲調（第肆幕唱京劇「二黃」），最終仍不免臨江〈悲歌〉，擁抱宿命。

相較於項羽，劉邦始於「山歌」，在「鴻門宴」後，以亂彈戲「西路」和「福路」曲腔，和霸王項羽形成「抗衡」之勢，甚至在後來「超越」項羽，而成為漢室王朝九五之尊。因此，劉邦最後「回歸」採茶的「山歌」本色，恰和項羽「奔向悲劇」的〈悲歌〉喟嘆形成強烈對比，也讓劉邦所代表的採茶戲（「山歌」腔）藉由亂彈戲曲調幫襯，而蛻變

為另一個「正朔」的代言人。

2. 虞姬之於項羽、劉邦

虞姬雖然以「採茶（腔）」定調（定弦為「sol-re」），但從安腔角度觀察，卻是一位頗為複雜的角色（參表 13）。因為虞姬所唱曲調類型，顯然涵蓋採茶戲所有曲調類型，卻也可說是一位以「採茶（腔）」為基調的採茶戲代言人。

表 13 虞姬與項羽、劉邦各幕曲調系統與其基本定弦比照表

	序 幕 幕前曲	第壹幕 鴻門宴	第貳幕 分我一杯羹	第參幕 十面埋伏	第肆幕 四面楚歌	第五幕 烏江同殉
虞姬與 項羽		對比		對比	對比 呼應	對比 呼應
項 羽	山歌 63 (客語)	西皮 63 ↕		西皮 63 ↕	二黃 52 ↕ ↘	高撥子 15 批 悲歌 ↕
虞 姬		採茶 52 ↕	採茶 52 ↕	採茶 52 福路 52 ↓	採茶 52 民歌	反二黃 15 山歌 63 採茶 52
劉 邦	山歌 63	山歌 63 採茶 52	西路 63	福路 52		山歌 63
虞姬與 劉邦		對比	對比	呼應		各自回歸 對比

資料來源：作者製表。

虞姬相對於劉邦，兩人分屬不同陣營，音樂設計卻同時讓虞姬和項羽也「不同調」。前者的關係用採茶戲「採茶腔」相對「山歌腔」，表現虞姬和劉邦的差別，後者則是在表現劇種的「差別」之外，從「定弦」角度順接對唱時的聽覺統一，並從中保留了某種「遲到的呼應」（如第

肆幕項羽「二黃」，第伍幕虞姬「反二黃」)。

從序幕以至第參幕，虞姬之於項羽，大抵是「採茶腔」之於「京西皮」的對比，音樂設計有意識將他們分別代表採茶戲與京劇。但第肆幕和第伍幕，虞姬之於項羽，看似是「採茶腔」之於「京二黃」，以及亂彈西路〈反二黃〉之於京劇〈高撥子〉，從劇種角度審度是凸顯兩者的「差別」，但若從「定弦」角度觀之，卻反而看到內在質性上，二者存在著呼應關係（第肆幕「二黃 52」呼應「採茶 52」，第伍幕「高撥子 15」呼應「反二黃 15」）。這使得「差異」與「同質」的概念並存，既能表現彼此有所不同，卻也能在聽覺上順利銜接、暗藏連結。亦即，虞姬和項羽在「四面楚歌」、「烏江同殉」的艱困境地裡，是往共赴死亡的結局走去，因此，兩人在第肆幕的定弦皆為「sol-re」，第伍幕同為「do-sol」。而虞姬在「曲 3-11」〈緊中慢〉、「曲 5-7」〈山歌搖板〉的逸出，似乎也可以解釋（表現）她和項羽想法不盡相同的猶疑，而此也無疑於虞姬最終回歸到「採茶腔」作終。

虞姬之於項羽，「定弦」表現出跨劇種、跨音樂系統的和項羽既回應、又對話，同時又有某種距離的「追隨」，但這遲到的追隨，終究也是徒勞的追隨；何況虞姬選擇擁抱的價值，從其唱詞、道白看來，確實也和劇中群雄王侯們最在意的「正朔」不同。³⁵

3. 劉邦

劉邦所唱曲調，包含山歌腔、採茶腔、亂彈西路、亂彈福路等四種類型，不過音樂設計將其設定以「山歌（腔）」為主，以為始終（定弦

³⁵ 劇中的虞姬數唱「曲 1-7」〈平板〉，可知她在楚漢相爭之間，在意的是：「一旦龍虎爭門上，無數生民定遭殃」。另從「曲 2-3」〈老腔平板〉虞姬所唱：「妾觀天下苦愁病，塗炭黔黎甚秦嬴。白骨蔽原看不盡，那有荒雞千里鳴」，亦見虞姬為百姓蒼生請命，苦勸劉邦、項羽各退一步。

「la-mi」），與虞姬以「採茶腔」為主的設定形成對比關係，而且可能暗藏著客家採茶戲是從「山歌」起基、發展的寓意。

但劉邦維持「山歌腔」為基調，卻可能因為前後銜接的對應，突然改變音樂系統，產生歧出。比如第壹幕在「山歌腔」〈下南山歌〉（「曲 1-4」，定弦「la-mi」）之後，劉邦卻突然改唱「採茶腔」〈平板什唸子〉（「曲 1-5」），像是走在穩定道路上的「逸出」。這或許因為後面要銜接項羽所唱〈西皮〉（定弦「la-mi」）之故，因而用定弦「sol-re」的「採茶腔」和項羽形成另一種對比反差關係。再者，曲調的象徵在劉邦與項羽的「正朔爭奪戰」中，也有獨特意義。比方第貳幕「分我一杯羹」，劉邦以亂彈「西路」襲奪前一幕裡項羽的京劇「西皮」位階，並趁勢在第參幕「十方埋伏」，進一步用亂彈「福路」和項羽的京劇「西皮」構成兩相對抗的態勢。

是以，循著「對比反差」的邏輯檢視第貳幕、第參幕、第伍幕，同步觀察劉邦之於虞姬、項羽的腔調定弦，確實保持某種角色立場的「雙重」對比狀態。因而，劉邦之於虞姬、項羽二者，至少可以化約為如下的幾種對應關係：

- (1) (劉邦:虞姬) ≡ (山歌腔(「la-mi」):採茶腔(「sol-re」))
- (2) (劉邦:項羽) ≡ (山歌腔(「la-mi」):京西皮(「la-mi」))
- (3) (劉邦:項羽) ≡ (亂福路(「sol-re」):京西皮(「la-mi」))
- (4) (劉邦:項羽) ≡ (山歌腔(「la-mi」):京高撥子(「do-sol」))
- (5) (劉邦:虞姬:項羽) ≡ (山歌腔(含亂彈西路、亂彈福路):採茶腔:京劇(含西皮、二黃與高撥子))

換言之，劉邦對比於虞姬，但當項羽成為主要對比者時，劉邦「定

弦」的優先對比對象將是項羽，其次方為虞姬；而且是用「劇種」、劇種內的「曲腔系統」以及「定弦」（甚至「板式」）這幾層指標概念來形構彼此間的對比反差狀態，故而在音樂曲調將形成「多重」的對比關係。

4. 烏江亭長和說故事者

除了前述三位主角，《霸王虞姬》還有一位具舉足輕重份量的角色——烏江亭長。榮興版《霸王虞姬》將原劇本中的「說唱人」和烏江亭長整合為一個角色，使其擔負穿針引線的「敘述者」，並以不同年紀造型穿梭於各幕之中。

只是劇中演唱歌仔諸調的烏江亭長，幾乎完全獨立於劇情節發之外的另一條情節線，多擔任故事背景的敘事者、或擔負前後串場功能，極少直接與劇中其他角色互動。這使得全劇具有兩條時間軸，其中一條跟著烏江亭長，呈現點狀的出現狀態，是抽離《霸王虞姬》主要情節線之外，可說是烏江亭長身處的時間空間，另一條緊跟著前述的劉邦、項羽、虞姬等幾位主角推移劇情，是整齣戲主要劇情推演當下的時空。

但其實「說故事」的人並非僅有烏江亭長，劇中大量運用了「男眾」、「女眾」與「孩童」的聲音，這包含身處「幕後」之「眾」，以及就在舞臺上、在情節推演時空之內的在場之「眾」，³⁶他們集體營造出「眾說紛紜」的輿論與耳語氣氛，像似在一旁述說，又像有距離的評論著人與事。可知編劇從楚漢相爭歷史中擇取著名事件為標的，讓劇本以「說、演故事」的形式為架構，已然決定了各幕次大致的時空座標，

36 除了第參幕之外，全劇以「眾」唱念的曲段數量，幾乎佔了所有曲段數的二分之一（依筆者統計，各幕比例大抵如下：5/8，6/11，5/9，3/12，6.5/12，6/14 不等），儘管眾聲同唱的述說可以彌補觀眾對歷史（事件）認識有限的缺憾，卻也反映出歷史劇的寫作策略與文字經營，有許多必然會面臨的共同課題。

同時也決定了《霸王虞姬》從劇本以至於音樂，在架構上的一致性，這間接使得敷演標的事件的重點角色，容易被控制在相對單純而明確的範圍內。

是以，《霸王虞姬》的劇本決定了形式架構，而音樂則完成了最終的作品。可惜烏江亭長一角的扮相年齡，若能以「老年—青年—中年（老年）」的次第來安置，較之2013年演出版的「老年—中年—青年—老年」安排，應會更符合《霸王虞姬》全劇時間軸設定的推進。

五、結語

綜上所論，本文探析《霸王虞姬》多腔調運用現象，其重點並非在於劇種或曲腔系統的「界線」判分，而是在於曲腔不同系統間的「融合」與「對話」，並且從中尋得角色人物與曲腔（調）之間的連動關係與變異關係，可能依據哪些指標來安腔？有無具有體系化邏輯的傾向？

榮興版《霸王虞姬》的安腔布調，在音樂設計專業整合之下，表現出承續不同劇種曲腔（調）之餘，也在各劇種（主要針對京劇、採茶戲與亂彈戲）的不同特性，從各自的音樂架構、音樂材料，找到了彼此交集、或可連結的方式（與技法），甚至形成相對有邏輯的彼此對話關係。從音樂設計策略可見《霸王虞姬》彰顯了戲曲音樂專業確存的特殊意義。

本文分析立論出自作品的分析解讀，或許未必能和創作者主觀意圖完全吻合，文中所有分析、推論與解讀，皆是就作品本身展現的結構特徵，提出筆者分析觀點。但經各幕次之曲調分析，筆者認為榮興版《霸

王虞姬》所用曲腔與其系統所屬，和劇中主要角色、劇情推演之主旨，具有彼此共構的連動關係，並且呈現出動態的「結構」架構關係。足見，符號的象徵意義如果運用得當，將能使音樂設計更具邏輯，作品的藝術性便能在其中逐步理論化。

因此，音樂設計在安腔布調時，須兼顧文學與音樂兩個向度的綜合判斷，故本文持論：在下列幾項指標多層次的思考運作之下，各幕次的曲腔（調）終於形成最後端上舞臺的樣態：

- 1、曲調（包含與所屬質性，如系統、板式、定弦等）
- 2、角色人物（包含其陣營、性格設定等）
- 3、曲調與角色人物間的連動關係（包含隨劇情推進而有的心境轉變）
- 4、角色人物之間的對話關係（包含對立關係、對比關係，並依對比強度分為「主要對比對象」與「次要對比對象」）

是以，除卻穿針引線、以敘述為主的歌仔調部分不論，《霸王虞姬》每一場次皆可謂是採茶戲（曲調）的主場次，但展示的形式各有不同。整體呈現「（採茶（vs. 亂彈））vs.（京劇）」的對應關係。亂彈戲的曲腔已逐漸內化為採茶戲慣常用曲腔來源之一，³⁷而在《霸王虞姬》一劇中更成為和採茶戲曲調一起抗衡（對比）京劇的手段工具。因此，曲調與其系統所屬非但具有聽覺上的差異，更在人物身份（陣營、階級等）的相互連結中，具有符號的象徵意義，因此，各幕次的安腔情況與主角人物間的對應，遂有了多層次解讀的空間，和獨特的、複合的結構意涵，甚至展示了彼此之間隨事件的演進所展示的權力消長，人物的劇

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

中「歷程」在音樂聲響的伴隨之下，也讓整個作品更具渲染力。

《霸王虞姬》是當代採茶戲曲藝術創作者端出的採茶大戲。若從採茶戲歷史發展觀之，似乎也是一個帶有自我隱喻與自我期許意圖的作品。採茶戲曲在吸納不同大戲劇種養分，正蛻變為另一種不同於以往的藝術樣態，有趣的是，《霸王虞姬》展示的是：此一作品並未採取以「新編曲」或者「交響樂團化」為路線的製作策略，也不是如過去「幾下鍋」的民間劇界生態活動模式（現象表層），反而是在看似「實驗」的外在形貌下，從戲曲音樂的傳統中借鏡、發展，試圖完成藝術內部的變革。

因此，《霸王虞姬》的劇本決定了表現形式，而最終則是由音樂完成了作品，並且朝著新的「體系化」方向前行。音樂設計的構想與實作，是否會引領戲曲劇種內涵與表現的再發展？未來的答案值得期待。

參考文獻

- 李佳蓮，2013，〈從明《千金記》到清《綴白裘》的項羽人物書寫〉。
《東吳中文學報》25：109-148。
- 施德玉，2016，〈論客家戲《霸王虞姬》之「三下鍋」腔調〉。《戲曲學報》14：147-177。
- _____，2018，〈鄭榮興《臺灣客家戲之研究》述評〉。《全球客家研究》11：187-212。
- 范揚坤，2004，〈改良採茶與採茶改良〉。《臺灣戲專學刊》9：263-284。
- _____，2005，〈山歌並採茶：採茶戲曲外來音樂元素的吸收、內化

- 動態過程)。《臺灣戲專學刊》11：435-461。
- _____ 編，2017，《流轉·發聲：鈴鈴、美樂與遠東唱片目錄彙編》。
宜蘭：國立傳統藝術中心。
- 徐亞湘，2010，〈從外江到國劇：論臺灣民間京劇傳統的形成與失落〉。
《民俗曲藝》170：143-176。
- 國立傳統藝術中心，2018a，〈第25屆傳藝金曲獎入圍與得獎者〉。
《國立傳統藝術中心》。<https://gmafta.ncfta.gov.tw/home/zh-tw/27Finalists/3678>。取用日期2018年11月18日。
- _____，2018b，〈第27屆傳藝金曲獎入圍與得獎者〉。《國立傳統藝術中心》。<https://gmafta.ncfta.gov.tw/home/zh-tw/27Finalists/3678>。取用日期2018年11月18日。
- 陳孟亮，2017，〈當代歌仔戲音樂轉變現象之探討〉。《戲曲學報》17：33-55。
- 曾永義，1990，〈從「項王祠記」的劉項論說起〉。《中外文學》19(1)：40-70。
- _____，2006，〈皮黃腔系考述〉。《臺大中文學報》25：199-238。
- _____，2014，《霸王虞姬》（新編京劇劇本，包含專文〈成敗有英雄、誰是真英雄：我編撰《霸王虞姬》「三上鍋」〉）。《戲劇學刊》20：121-150。
- 榮興客家採茶劇團演出，2013a，《楚漢相爭：《霸王虞姬》》[DVD]。
苗栗：榮興工作坊。
- _____ 演出，2013b，〈楚漢相爭：《霸王虞姬》〉[節目冊]。臺北：國家戲劇院，11月8-10日。

- 劉美枝，2012，《臺灣亂彈戲之腔調研究》。新竹：國家出版社。
- 蔡振家，2005，〈亂彈、採茶兩下鍋的傳統料理：榮興劇團《喜脈風雲》的音樂設計〉。《戲劇學刊》2：309-311。
- _____，2019，〈試論戲曲音樂與認知心理學：以客家戲《喜脈風雲》、《大宰門》為例〉。頁 239-52，收錄於鄭榮興編，《臺灣客家研究論文選輯 11：客家戲曲》。新竹：國立交通大學出版社。
- 蔡晏榕，2018，〈電話訪談〉。林曉英訪談。10月22日。
- 鄭榮興，2001，《臺灣客家三腳採茶戲研究》。苗栗：財團法人慶美園文教基金會。
- _____，2009，〈臺灣客家採茶戲唱腔初探：以採茶腔「平板」為例〉。《戲曲學報》6：141-172。
- _____，2011，《客家戲的榮興》。苗栗：財團法人慶美園文教基金會。
- _____等，2018a，《客家大戲選讀《明妃》》。臺北：國立臺灣戲曲學院。
- _____，2018b，〈當面訪談〉。林曉英訪談。臺北：國立臺灣戲曲學院木柵校區，10月25日。
- 諶寶珠，2016，《二十一世紀臺灣採茶大戲的新發展：以榮興客家採茶劇團(1995-2015年)劇目為例》。東吳大學中國文學系碩士論文。

