

研究論文

客家丑戲《萬事由天（蛤蟆記）》研究*

蘇秀婷**

國立臺灣戲曲學院客家戲學系

摘要

客家採茶戲的各式劇類之中，「老時採茶戲」是較為原始、早期的大戲型態，其表演編制、表演型態是最接近客家三腳採茶戲。這類戲齣皆以客家山歌演唱，較少摻入其他劇種唱腔，因而被稱為「山歌齣」。本文選擇老時採茶戲中的丑戲《萬事由天（蛤蟆記）》做為討論對象，以其在客家戲劇發展史上乃「老時採茶」劇類的代表，演出歷史久遠，故在客家地區流傳甚廣，有其重要性。此外，在「傻女婿」母題之置入，使劇中主角李不直在被塑造為「憨丑」，經過設計的客語口白形象生動，充滿機趣，是客家「憨丑」的典型。本文從「題材」、「結構」、「口白」等不同方面探討採茶戲《萬事由天（蛤蟆記）》，做為客家丑戲的風格特色。首先，探討這齣戲在題材方面，從客家民間故事「李田螺」到採茶戲《萬事由天（蛤蟆記）》的情節變異、敘事

* 本文於2013年6月7日發表於中國文化大學戲劇學系主辦「第二屆臺灣戲劇（曲）史青年學者學術研討會」，由簡秀珍教授評論，提供諸多建議相互激盪。又蒙本刊兩位匿名審查者提供寶貴之修改意見，特予誌謝。本文論述未盡完善之處，尚祈方家不吝指正。

**蘇秀婷，國立臺灣戲曲學院客家戲學系助理教授，通訊地址：11464 台北市內湖路二段177號，電子信箱：siutin@tcpa.edu.tw。

重心轉移。其次，由這齣戲討論老時採茶戲當代表演中，所呈現的風格特色。最後，考察客家丑角分類中，「憨丑」的口語藝術。

關鍵字：蛤蟆記、萬事由天、李不直釣蛤蟆、憨丑、客家採茶戲

The Study of Hakka Clown Drama: "Everything from the Gods (Toad Notes)"

Hsiu-Ting Su*

Department of Hakka Opera, National Taiwan College of Performing Arts

Abstract

Among all kinds of Hakka tea-picking drama, the "old style tea-picking opera" is a more primitive, early period dramatic pattern; its performance organization and pattern is the closest to Hakka tea-picking opera. The type of Hakka folksong called "folk out" began in the concert and was seldom mixed with other types of opera singing. This study chooses old time tea-picking opera, a clown drama, "Everything from the Gods (Toad Notes)" as the subject for discussion. In the Hakka drama development history, the representative "old style tea-picking" drama performances have a long history widespread in Hakka areas as well as importance. In addition, in the placement of the "stupid son-in-law" theme, Lee bu-zhi was portrayed as a typical Hakka "foolish clown" by the Hakka uttered words with a vivid image, full of interest. The study selected different aspects, such as "theme", "structure" and "uttered

* Hsiu-Ting Su, Assistant of Professor of Department of Hakka Opera, National Taiwan College of Performing Arts. Address: No.117, Sec. 2, Neihu Rd., Neihu Dist., Taipei City 11464, Taiwan ; E-mail: siutin@tcpa.edu.tw.

words” to discuss the tea-picking opera "Everything from the Gods (Toad Notes)", as the characteristics of Hakka clown drama style. Firstly, it explores the themes of the drama from the Hakka folktales, "Lee Tien Lo" to the variant of the plot, the narrative focus shift in the tea-picking opera, "Everything from the Gods (Toad Notes)". Secondly, it is presented in a unique style in contemporary performances. A discussion of the play in relation to old time tea-picking dramas follows. Finally, the uttered words of the "foolish clown" among the classifications of Hakka clowns are examined.

Keywords: Toad Notes, Everything from the Gods, Lee Bu-Zhi's
Catching Toad, Foolish Clown, Hakka Tea-picking Drama.

一、前言

客家戲曲的文本研究大多限於當代之舞台表演本的考察為主，其中又以表演藝術的析論為大宗，劇本文學的考察較少，對於外台酬神戲的即興演出之觀察與討論仍相當缺乏。這種現象除了學術研究的興趣取向與資料取得難易考量之外，也反映即便目前經由公部門挹注的經費補助，讓當代採茶戲之從業者有了另一個展現的舞台，而成為研究者的關注焦點；然而，觀察許多當代作品的舞台表現，對於採茶戲表演美學的掌握與言說表達，仍呈現相當游移而缺乏自信的狀況。尤其在於補助經費的過度依賴、製作人才跨越劇種延聘、交流的情形日益活絡、熱中競逐舞台美術大型製作等現況，許多劇場內的表演在華麗製作的外觀之下，反而看不到客家劇種的核心特色，或者失去了採茶戲的靈活與趣味。

緣於此，筆者將研究的觸角伸向未經刻意修飾的野台酬神戲，考察富含客家民間文學的養分的表演型態，試圖理解臺灣客族在戲劇中感知人生的方式，以及戲中所呈現的客族之審美意向。本文選擇《萬事由天（蛤蟆記）》做研究對象，從民間文學角度考察這齣戲的題材變異、戲劇結構及口語形態，觀察這個流傳於中國東半部沿海的通俗題材，如何成為客族的文化素材。

本文選擇《萬事由天（蛤蟆記）》做為考察對象，原因有三：其一、這齣戲被歸類為「老時採茶戲」，是一種改良初期階段的古老文戲型態，相當接近採茶戲原貌，唱腔音樂均為採茶調，此一考察當具有客家戲劇史上意義。二、《蛤蟆記》曾被收錄於採茶戲先輩卓青雲（約 1890-1977）之手抄本，在客族地區流傳的時間相當久遠，幾近百年，當代則以改稱《萬事由天》，在眾多老時採茶戲之劇目當中有

其代表性。三、《萬事由天》為憨丑代表劇目，廣泛流傳於民間各戲班，相當受客籍觀眾歡迎，歷年來曾多次為戲班做為比賽、公演之劇目，有其重要性。¹

本文從民間文學的研究向度探討這齣戲的題材、架構及口語表現，運用 A-T 分類法²探討「李不直釣蛤蟆」題材在客庄傳播過程裏，可見於民間故事、戲曲等不同文本之中，情節單元（母題）的延續與組接型式。以此考察此一通俗題材如何成為具有客族特徵的文化材料。其次，筆者甚有興趣的是，古老的「老時採茶戲」在當代的表現型態為何？在歷史進程之中，此種所謂最接近「採茶戲」的劇類，究竟承接了何種戲劇傳統？在個別劇目《萬事由天》的敘事方式、行當配置、音樂唱腔、時空佈置等各方面有何新舊並陳，或以舊代新的藝術表現？最後，筆者從「榮興客家採茶劇團」的野台酬神戲表演，³觀察這齣戲的憨丑口語表演，討論其口語表現的戲劇效果，丑行以何種方式成為客家戲曲的審美重心？

¹ 1994 年，竹北新永光歌劇團以《萬事由天》參加第三屆臺灣省客家戲劇比賽，張有財獲丑角獎。1997 年，該團應邀再以同齣戲參賽，張有財再獲丑角獎。2004 年，苗栗榮興客家採茶劇團改編《萬事由天》為客家電視台「傳統客家戲曲節目」八點檔精緻客家大戲，並獲得該年度金曲獎入圍。

² A-T 分類法，又稱「阿爾奈—湯普森體系」（Aarne-Thompson classification system）乃芬蘭學者 Julius Krohn 和 Kaarle Krohn 以「歷史—地理法」（historic-geographic method）研究民歌及民間故事，取得成果，後繼者 Antti Aarne 擴大其研究成果，將大量民間故事材料做類型分析及編制索引工作，出版《民間故事類型索引》（1910）。後由美國學者斯蒂·湯普森（Stith Thompson）補充修訂，於 1928 年出版，成為檢索世界民間故事的重要工具書，也確立歷史地理學派對民間故事進行比較研究的方法論。本文主要引用德國學者艾伯華（Wolfram Eberhard）於 1937 年用德語寫成，並於芬蘭發表的《中國民間故事類型索引》（本書於 1998 年譯為中文，由北京商務印書館出版），該書收有三百多個類型，其範圍雖然僅及於沿海省份，中國常見故事大致已包含在內。

³ 有關《萬事由天》的現場演出，筆者曾觀看 1997 年新永光劇團以《萬事由天》參加第六屆客家戲劇比賽，張有財飾丑角。論文撰述時期則觀察苗栗榮興客家戲班兩次酬神戲演出（2013 年 2 月 12 日苗栗南湖四份，2013 年 5 月 1 日苗栗市安瀾宮）。並多次訪問該團丑行張有財先生，以及同戲班的黃鳳珍、傅明乃、吳勉、黃瑞鈺、謝顯魁、戴淑枝、賴宜和等多位戲班前輩，特此致謝。

二、題材：從民間故事到戲曲

本章探討流傳在客家聚落的李不直釣蛤蟆故事的幾種不同版本，包括民間故事《李田螺一夜致富》、改良採茶戲《蛤蟆記》、採茶大戲《萬事由天》，⁴這幾個異文的類型係從外觀上一看即可知道流傳於客籍聚落，有的具有地域色彩，有的有族裔色彩，有的在表演藝術上具有客家文化內涵。進一步觀察這三個異文在故事內容的延續與衍化，包括母題的組接、客族特徵的佈置、戲劇內容的指涉範圍等。

（一）李不直釣蛤蟆故事的數個版本

「李不直釣蛤蟆」故事在臺灣客家聚落流傳甚廣，形諸於文字者有民間故事〈李田螺一夜致富〉、改良採茶戲《蛤蟆記》，另外，尚有目前仍流行於客家戲班的採茶大戲《萬事由天》等。內容均以窮困的釣蛙人意外娶得千金小姐，生子之後得到黃金而致富。這個故事的母題為「窮漢娶妻」或「千金小姐嫁乞丐」，據德國學者艾伯華（Wolfram Eberhard）蒐集，以此為母題的類似故事流傳於朝鮮及中國東部沿海省份河北、江蘇、浙江、廣東、廣西等（1999：285-286）。臺灣學者金榮華在臺灣澎湖的民間文學調查訪得〈李土〉，亦為釣田雞故事（2000：250-253）。近代前輩作家王詩琅（1908-1984）採錄南部民間故事《水蛙記》，收錄於《臺灣民間故事》（1999：143-147）。

⁴ 本文將採茶戲的大戲型態區分為「改良採茶戲」與「採茶大戲」。客家戲曲「改良」徑路有二，其一係來自三腳採茶戲發展為大戲的歷程，初期的早期文戲被稱為「改良採茶戲」。另一為外來大戲劇種（四平、亂彈、京劇）的影響之下形成的大戲型態，亦稱「改良採茶戲」。其表現方式前者多純唱採茶調，後者則插唱外來唱腔。1980年代自有文化公演場之後，「改良」一詞即不再見於公演之文宣，而多標榜為採茶大戲、客家採茶大戲。因此，本文將屬於早期文戲的《蛤蟆記》稱為「改良採茶戲」，1980年代之後的當代採茶戲《萬事由天》稱為「採茶大戲」。有關改良採茶戲的相關論述，可參閱蘇秀婷，2005，《臺灣客家改良戲之研究》。台北：文津出版社。

由故事提要的比對，客家的水蛙記故事，與流布於朝鮮、中國、台灣的「窮漢娶妻」或「千金小姐嫁乞丐」母題極為近似。這些以文字記錄的民間故事，大抵來自於二十世紀末以來中西學界針對民間文學（包括民間戲曲）的採錄、調查，記載型態或為提要型態記載，或者以報導口述第一人稱詳細著錄故事內容。經落為文字記錄之後，均以華語型態呈現，但部分重要語句，則可能採取報導人原本口語來記錄。例如，金榮華在澎湖採錄的「李土」故事，記錄了憨女婿拜見翁姑時，說出「流水通通，水色不相同」，「新籬雜舊籬，暫渡來過時」等詩句。以筆者目前所蒐集，這個題材的相關著錄並未有全以客語、閩語或其他地方語言所記錄者。

這個故事雖非專屬於客族，但臺灣客家聚落流傳甚廣，故事中「窮漢致富」的掘藏歷程引人入勝，「財各有主」的寓意與客族勤勞守份的族性頗為契合，因而受到民眾歡迎，而有民間故事與戲曲表演等不同表現形態存在。在傳布的過程中，也不同程度的添入客庄地域景觀、產業風貌、族群印記等素材，而有別於其他地區的「水蛙記」故事。以下列舉這個故事的三種版本，包括陳慶浩、王秋桂主編、採錄的客家民間故事「李田螺一夜致富」、臺灣音樂學者楊佈光著錄的改良採茶戲《蛤蟆記》提要、目前流布於客家戲班的客家戲曲劇本《萬事由天》。藉由民間故事、戲劇說明臺灣的客家族群如何編織、剪裁這個通俗而普及的故事，來發展自己的文化材料，並創造出「憨丑」之表演空間，發揮客家丑行的口語表現，形塑客家戲「老時採茶戲」劇類之表演風格。

1. 客家民間故事〈李田螺一夜致富〉

陳慶浩、王秋桂主編的《中國民間故事全集》第一集《臺灣民間故事集》輯有〈李田螺一夜致富〉之故事，相當具有客族色彩（1989：120-130）。敘述清咸豐年間臺灣府貓里莊的富戶張員外育有三個女兒，老大與老二先後嫁給城中有錢人家，張員外要把么女張玉姿嫁給門當戶對的有錢人家，但么女婉拒，而說「爸爸！我很感謝你為我著想、找一個好婆家的美意。可是，一個人的幸福，完全要靠自己腳踏實地，努力苦幹得來的。不然的話，可能是個有錢人家，明天便給敗得片瓦無存，甚至一文不名的人兒了。所以，我要嫁的不是眼前錦衣玉食，來日沿門伸手托鉢的富家子。」張員外一氣之下，將么女嫁給衣衫襤褸的李姓年輕人。李生是附近的福基人，靠撿拾田螺賣錢維生，人稱為李田螺。玉姿欣然做了李田螺的妻子，從此在低陋的草寮中，又燒飯、又洗衣服的幫助她丈夫，過著非常艱苦的日子。某日暴雨來襲，李田螺撿拾無著，卻在附近河川發現褐色閃綠光的東西，遇火即熊熊燃燒，李田螺將這些東西撿回家代替燈油，鄰居紛紛向他購買。後來一位專門販賣水火生意的廣東客商邀他開採並許以重金，兩人合作開發，於是在公館福基大湖溪的南岸一帶，開採出許多石油和水火，當地遂被稱為「出磺坑」。李田螺致富後仍和往日窮苦沒兩樣，兩天後岳父做六十大壽，他用籬筐裝了一千兩白銀，上面覆蓋一層撿來的田螺，另外帶了一萬兩銀票，穿著破舊衣衫，挑著田螺來參加岳父壽宴。大家對他不理睬，兩位襟兄故意說要以半價將土地賣掉給李田螺，李田螺將籬筐上的田螺撥開，取出白銀來買地，兩位襟兄懊惱不已。李田螺成了貓里街上數一數二的大富豪，他將買來的山坡地種植公館當地名產「牛心水柿」，製成柿子乾運銷全台、廣東、日本，成了大實業家。

這個民間故事顯然以「窮人得金」的故事母題為本，省略了土地伯公送金給窮人之子「李門環」的神性情節，而添入與客家族群相關的地域、產業內容，因而把《李田螺》從神話故事轉化為地方傳說。故事中地點「貓里」乃苗栗舊稱，地名源自比漢人更早居住本地之平埔族道卡斯族「Pali」而來，文獻多譯寫為貓裏社或麻里社，原意是指「平原」或「平坦地形」。李不直所居住的「福基」則是現今苗栗縣公館鄉的福基村。故事中發現可燃物之處「出磺坑」就是現在公館鄉開礦村，該地乃臺灣最早開採原油之處，據說尚未大規模開採之前，附近居民就近舀取該處流出三「碟磺油」用以照明。另外，「牛心水柿」亦為苗栗公館的名產，日治時期已大規模製造加工柿餅。這些客家聚落的地點、礦藏、柿子農產等，提供「窮人致富」故事母題一個相當現實性的背景圖象，原本故事中「掘藏」此一帶有神性成分的情節，代之以本地礦產地之能源開採史及特殊農產，使得故事產生「徵實」感受，成為帶有濃厚族群性、地域性的客家地方傳說故事。

2. 改良採茶戲《蛤蟆記》（水蛙記）

臺灣音樂學者楊佈光《客家民謠之研究》一書錄《蛤蟆記》劇情大綱，係轉錄自前輩採茶戲藝人卓青雲⁵之抄本。故事描述廣東人張百萬，與妻林氏生下三女，長女嫁于陳有亮，次女嫁吳天德，尚有三女未嫁。某日三女遇見以捉水蛙為業的呂不直，頓生好感，兩人共結連理。夫妻回家認親，但父親與二姐皆看不起他們，夫妻敗興而歸。後來生下一子，不直大喜，此日出門捕水蛙，見山岩藏有金磚，土地

⁵ 卓青雲（約 1890-1977），乃三腳採茶先輩藝人何阿文（1858-1921）的弟子，專攻丑。卓青雲曾經經營採茶戲班「霓雲社」。昭和二年（1927）年成書的《臺灣に於ける支那演劇及臺灣演劇調》在「各州廳別演劇一覽表」中曾列出各行政轄區內的戲班資料，列有新竹州卓青雲的「霓雲社」，演出劇目有《姑換嫂》、《思釵》、《捧茶》等。

伯公托夢，言明此乃「喜門環之金」。因張百萬之妻大壽之日，三女抱子回娘家，懷中孩子大哭，直至觸玩門環方止，張百萬為其取名「喜門環」，不直聞之大喜，夫妻倆抱子到山岩將金磚擔回，伯公山神亦運送金磚，遂使不直家大富（1983：207-208）。

據楊佈光所錄的《蛤蟆記》僅有故事大綱，而不載口白、歌謠與音樂唱腔，但所錄的故事大綱已大致可以觀察到此一較早的改良採茶戲之演出版本是較接近「窮漢得金」的故事母題。劇中特地標舉出張百萬係「廣東人」，以明示係演譯客家族群之故事。此一劇情大綱特地以簡要詞句描述張百萬與張女的行為個性：父親張百萬乃嫌貧愛富之人，相對的，第三個女兒則勤儉而不慕榮華，對於捉水蛙為業的呂不直產生好感。可見此一劇情乃張揚客家女德，貴為千金，卻甘於貧困，勤儉持家。值得注意的是，這齣戲包含了「伯公送金予喜門環」的神話情節，千金與窮漢本份守己，終於致富而有好報。故事充滿命定觀。但是，這齣戲似乎並未有傻子的因素在內，劇中呂不直只是窮人，並未被描述為傻子。

3. 客家採茶戲《萬事由天》

目前，李不直釣蛤蟆故事日前仍經常於夜戲上演，名為《萬事由天》，其中「憨丑」的表演及口語相當精彩，而成為觀眾念念不忘的戲齣。在客家戲演員之中，尤以苗栗知名丑角張有財⁶所演的李不直最具代表性，且因為這個角色獲得第六屆客家戲劇比賽最佳丑角獎肯

⁶ 張有財，1938年生，苗栗縣大湖鄉人，師從於四平戲藝人蔡梅發，擅長丑行。張有財相關事蹟將著錄、出版傳記，參見：蘇秀婷、鄭榮興合著，2015，《客家丑：張有財的客家戲曲人生》。苗栗：苗栗縣政府國際文化觀光局。以下對話均來自筆者針對張有財演出的田野觀察，係為102年5月1日，榮興客家採茶劇團於苗栗市安瀾宮演出《萬事由天》一劇演出之田野記錄。

定。⁷

張有財先生於 1997 年為新永光二團參加客家戲劇比賽，擔任導演，並整理出來《萬事由天》之劇本內容，演出共分為十五場。第一場至第四場，張萬福與么女爭論「萬事由天」或「萬事由人」。第五場至第九場，張萬福賭氣將張鳳嬌嫁給李不直，後來產下一子。第十場至第十一場，兔子引李不直去掘金，但黃金屬於李門環。第十二場至第十四場，張萬福將孫子命名為李門環，為黃金主人。第十五場，拜壽。

張有財版本的李不直釣蛤蟆故事，劇目改為《萬事由天》，劇情與前述客家傳說《李田螺一夜致富》及卓青雲抄本《蛤蟆記》大致相同，其中最大不同之處在於採茶戲《萬事由天》以天命觀的辨證做為敘事框架，劇中員外張萬福第一場一出台即說「人無艱苦過，難得世間財」，他以為目前的家業全是自己認真打拚而來，因此寫下「萬事由人」四字，掛在花園來勉勵家人。不料么女張鳳嬌將「人」字多加兩筆，改為「萬事由天」，並與父親爭辯，惹怒父親，賭氣將她嫁給釣蛤蟆為生的李不直，看是否有天來眷顧她。張鳳嬌出於無奈，只好與李不直辛苦度日。而客家傳說及卓青雲版本之中，小姐乃出於自願與貧苦的李田螺(或呂不直)結為夫妻，而父親張百萬則是嫌貧愛富之人。相較之下，近二十年來這齣戲的劇情及角色塑造更為複雜深度，且富含人性的挑戰衝突。

⁷ 1997 年新永光二團參賽劇本《萬事由天》，當時的團主為黃長妹，導演為張有財。演員共計十人，包含青衣張鳳嬌（陳玉珍飾）、三花李不直（張有財飾）、老生張萬福（鍾寶妹飾）、小生李金生（戴淑枝飾）、小旦張玉嬌（林美蓮飾）、老旦張母（官蘭英飾）、家人（張新興飾）、三花李天祿（王桂蘭飾）、公末福德正神（曾承圖飾）、花旦（劉雪子飾）。樂師共四人，為徐榮華、劉在平、黃登雙、范送興等。

（二）故事內容的延續與衍化

1. 故事母題從「窮漢得金」到「傻女婿」

研究民間故事的學者，通常將故事解析為最小情節單元，考察其異文，梳理母題的傳播與變異。所謂「母題」，乃民間故事、神話、傳說、敘事詩歌的重要成分，美國民俗學家斯蒂·湯普森（Stith Thompson）對於「母題」（motif）的定義是：「故事中最小的敘事成分，可能是故事中的一個角色、或涉及情節背景，亦可能是單一事件。動物故事、笑話、軼事大多只含一個母題的類型，亦有許多故事包含了數個母題」（1991：499）。臺灣學者金榮華（2007）以為：「『母題』乃故事中不能再加分析的最簡單情節。」

「李不直釣蛤蟆」故事從民間故事到客家戲曲的演出，大致可觀察到故事的母題從「窮漢得金」到「傻女婿」兩者的轉變與置換。其中，客家民間故事「李田螺一夜致富」、改良採茶戲《蛤蟆記》、採茶大戲《萬事由天》均以「窮漢得金」母題來開展劇情；然而，《萬事由天》的表演則多了「傻女婿」母題的置入。

「窮人得金」與「傻女婿」兩個母題在民俗故事類型之分類上，是兩個獨立的母題，未必是兩者結合，而民間流傳的傻女婿故事更有多種樣態，大多是笑話樣貌存在。此一「母題」的轉變與置換，與客家戲中的「憨丑」表演風格息息相關，「憨丑」在客家戲的角色行當之中相當特殊，並非僅演為傻子或低能，坊間有些藝人演來口齒不清、呆呆傻傻，以為即是憨丑，實是火候不足之故。精於此道的「憨丑」，既能演譯所講的傻話固然呈現痴傻的外部特徵，另一方面他的話語卻能歪打正著，一語中的，具有帶動劇情高潮、製作戲劇衝突的效果，才是憨丑表演藝術之核心。因此，李不直釣蛤蟆故事從「窮人

得金」到「傻女婿」的母題結合，實為舞台表演之需求，同時也開展了「憨丑」的表演舞台。

2. 客家地域、產業、族群特色的佈置

李不直蛤蟆記故事流傳的數個版本之中，頗為明顯地標誌了族群特徵。例如，改良採茶戲《蛤蟆記》直指張百萬係廣東人，可能此一故事本來即在廣東地區流傳甚廣，或者戲班有意以此爭取臺灣客族觀眾的認同。另外，陳慶浩、王秋桂編《臺灣民間故事集》「李田螺一夜致富」，將故事背景置於清代臺灣府貓里莊，「窮漢得金」故事附會公館福基一帶礦產掘藏的產業開發歷程。並剪去土地伯公送金的神話內容，加入苗栗公館地方的礦產、農產（柿乾），使這個故事成為地方開發史的傳說，而帶有徵實之外觀特徵。

現在仍在上演的採茶戲版本《萬事由天》，雖然不再於故事或劇情中添入標舉廣東人或客族聚落之地域特色元素。然而，1980年代之後的客家戲，在藝術表演層次融入客家的九腔十八調唱腔，其手法已逐漸純熟。例如，小姐懷孕生子場合演唱〈病子歌〉、李不直持釣竿出場唱〈蛤蟆歌〉等，與過去改良採茶戲僅為〈平板〉、〈山歌子〉等一兩個固定幾個唱腔來看，今日的客家戲曲已從藝術手法來展現其族群特色，也呈現劇種風格的成熟與定型化。

3. 戲劇所反映的生活內容

《萬事由天》戲劇內容呈現了許多對立的命題，包括「由人」/「由天」，「從父」/「從女」，「掘藏」/「定份有數」等，使這齣「窮漢得金」原型故事從講勸懲、天命因果的情節開展出更多層次性。老生所持「萬事由人」乃勸人腳踏實地、反求諸己的本份觀；小旦持「萬

事由天」則以為天命自有定數，並非人力所能改動。本份觀與天命觀的論爭，在這齣生活氣息濃厚的採茶戲是以女兒對於父權的挑戰來呈現，則形成「從父」/「從女」的對立性。此一故事運用「掘藏」此一通俗素材，做為解決兩相對立的方法，然而亦引起「投機」的疑慮。

古典小說學者劉勇強考察中國掘藏風俗暨古典小說的掘藏題材，他指出：「宋代掘藏已成風俗，明代掘藏則成為發財致富的代名詞，話本小說裏大量掘藏題材反映明代中以後追金逐利的社會心理。並述及小說的掘藏題材通常與人的道德品質相關，並帶有神秘色彩。...此種『神秘化』之特點係指金銀被掘之前，總有怪異現象，例如，金錢自己顯靈、埋金者鬼魂顯靈，或守護神或財神顯靈。同時，神秘化的另一特點係『定數觀念』，表現為掘金銀數量固定，得金者對象固定，乃『金有定數』或『定分有數』，以勸人安求本分之意。」（1997：76-85）

採茶戲《萬事由天》中李不直發現黃金因而致富，顯然對於老生所持有「本份觀」是一打擊，掘藏所招致的「投機」質疑，則以「定數有命」加以彌補。劇情設計為黃金並非李不直所得，而是歸屬於他的兒子李門環。此種「由天」/「由人」，「從父」/「從女」，「掘藏」/「定數有命」的對立，顯示了兩種相當不同的人生觀之分立。其一是由老生所持的本份觀，凡事反求諸己，人定勝天，對人力的充份信心，來自於農業社會「要怎麼收穫先怎麼栽」的信念。小旦所持有的信念雖然以天命觀包裝，實則其內容乃以「掘藏」為其本質，著重於機運、機會的獲取，致富的關鍵並非與付出的勞力成正比，反而決定於偶然的時機或時運。劇中守份觀念乃老人持有，而掘藏觀念乃年輕人持有；老人秉持財富的維持仍在於門第之間的金錢結合與互利，年輕人

敢於承擔風險、挑戰的企圖與能力較強，也反映社會結構由農業社會轉向工商業社會過程，各式活絡的經濟型態之中，亦包含了樂於冒險、敢於逐利的種種心態。

由改良採茶戲《蛤蟆記》到採茶大戲《萬事由天》，雖劇情主軸相同，然而從劇情內容的調整與辯證層理的加入，可以觀察到這齣戲原本充分體現與貼近農業社會價值觀，後來所做的調整與修飾，已朝向適度反映工商業社會的某些新興的價值觀，包括自主意識、投機、取巧、靈變等屬於商業社會的人性面，方能充分反映社會結構的變遷、大眾思想觀念的多元性。可以觀察到《萬事由天》延用舊的故事母題，再行添入新的母題，以反映社會的多元面貌，而在故事內容呈現新舊並陳，由舊脫胎出新的風格。

三、架構：《萬事由天》的戲劇結構

本段主要考察《萬事由天》（蛤蟆記）的戲劇結構，從敘事結構、行當安排、唱腔音樂、時空佈置等不同向度，觀察這齣「老時採茶戲」存在於當代的外觀表現特徵，並考察這齣戲在歷史的積澱過程中，所承襲的小戲內涵。

（一）敘事結構：天命與人力的辯證

「天命觀」做為古典小說或戲曲的敘事框架，是中國傳統文學的特徵之一，通常是用以推動劇情進展常用的手段。《蛤蟆記》的劇情也將「天命觀」做為窮人得金的因緣，採茶戲《萬事由天》較為不同之處在於加入「天命」與「人力」的辯證。「由天/由人」的辯證思維，為劇情帶來更多思考層理，也更為合理。

父親持「萬事由人」，女兒持「萬事由天」，爭執不下，父親一氣之下，乃將女兒嫁給窮人李不直，過貧苦日子。置入此一辯證框架之後，遂由籠罩在天命觀底下的窮人得金，傻人有傻福故事，轉向對「天命觀」進行辯證、質疑，而帶有對話性與自我反駁的意味。

戲中萬事由天或萬事由人的辯證，實則是父權與女權之間的角力，張百萬父親權威被女兒挑戰，而在整齣戲均以憤怒父親的形象出現。故而，子女對父母的挑戰在戲中被喻為人對天的挑戰。如此嚴肅的議題，卻以丑戲來演出，由丑來扮演「拆解」、「嘲笑」或「揭露」的角色。戲中沒有嚴肅的講理或道德教化的宣告，或八股勸懲的教誨，而是不斷以嬉笑嘲弄方式來拆解「父權」這塊神主牌。例如，將員外的做生日辦桌請客的善心，當作傻子做的傻事；員外的長鬚視為「畜不得死」（老而不死）的衰老象徵；員外大壽之日不斷以喪禮觸他霉頭等等，不一而足，以愚笨、衰老、瀕死等意象來嘲弄父權。

此一「天命觀」的角力，最後，李門環獲得黃金，天註定為小姐之子所有，證明了「財富乃天註定」，帶有濃厚的天命觀，表面上是「萬事由天」的結果。然而，此一「由天」或「由人」的辯證過程，實已藉著戲劇設計轉化為父女角力之劇情，而由丑角在其中不斷衝撞、嘲弄，父權的權威性終為之消融於無形。

（二）行當結構：丑旦原型的擴張

承上所述，客家採茶戲《萬事由天》的母題由「窮人得金」向「傻女婿」延伸，表現在行當安排，尤可見其特殊意涵。「窮人得金」中的窮人固然通常以丑來扮演，但亦可能由生行來應工。而「傻女婿」母題，則必然由「丑、旦」分別扮演其中的傻女婿與妻子，此種丑角在客家戲乃發展出「憨丑」來詮釋。所謂「憨丑」是客家戲特有行當，

相對於「精丑」而言。「憨丑」通常口語表達痴傻，性格老實，說話速度較慢，卻能一語中的，一面製造笑果，一面諷刺地揭露事情真相（蘇秀婷 2015）。《萬事由天》這齣採茶戲的主要劇情集中在老生、旦、丑三行當，相當接近於三腳採茶戲的行當配置，尤其千金小姐張鳳嬌與李不直的婚配，成了旦丑配，與三腳採茶戲二旦一丑，或一旦一丑的編制相對近似。在表演風格上亦有其脈絡可尋。三腳採茶戲中的主人翁張三郎是一位有喜感的小人物，對於家計不甚負責，出門賣茶卻流連忘返，可說是客家戲丑角的原型人物。

日治時期以來，自從改良採茶大戲形成後，三腳採茶戲表演幾乎絕跡於常民生活，雖然採茶戲老藝人仍保留部分唱段，但很少被表演亦不受重視。直到 1980 年代起，客家三腳採茶戲的齣目、唱詞、音樂逐漸由包括陳雨璋（1984）、徐進堯（1985）、鄭榮興（2001）等學者整理出來，並進一步由「榮興客家採茶劇團」藉由水晶唱片、宜蘭傳統藝術中心籌備處錄製有聲資料，於 1990 年代至 2000 年代陸續出版 CD、DVD。累積至今，目前劇界整理出來的客家三腳採茶戲約十數齣串戲，係由「張三郎賣茶」故事為主軸，組合了《十送金釵》、《桃花過渡》、《問卜》等數齣通俗小戲而成。故三腳採茶戲中的丑角除了賣茶郎之外，尚有賣貨郎（《十送金釵》）、撐船郎（《桃花過渡》）、算命仙（《問卜》）等不同行業的小人物。其表演型態與角色氣質固然依戲齣劇情而有不同，但由於所詮釋內容乃農業社會中不同職業的生活領域，相當單純而不含複雜人性的刻劃，且民間三腳採茶戲組織小，大抵為一丑二旦的編制，不同齣目均由同一位演員詮釋劇中丑角，其表演呈現的角色風格氣質相當一致，是以筆者以為張三郎乃客家戲丑角的原型人物。

隨著小戲的改良與改良採茶戲的形成，劇目大量增加，劇情容納的社會面向更為廣闊，對於人性的描繪刻劃更為複雜，表演藝術更多元化，以張三郎為原型的丑角亦有所分化。《萬事由天》這齣戲以丑主角李不直為主角，他釣蛙為生，無以養家，則是張三郎原型分化出的「憨丑」型態。這齣戲「憨丑」的口語表現接近於三腳採茶戲中的丑，但「憨」、「傻」的形象塑造則更具針對性。其次，三腳採茶戲的丑旦搭配，乃以花旦和丑來調笑、相褒，《萬事由天》的小旦乃千金小姐，不適合調笑。故以老生做為和丑「對答」的架構，乃有「相識」、「拜壽」等情節。此外，與小旦相關的情節，則另增一丑為叔叔角色，來和李不直「對答」，或由丈母娘（老旦）來對答，而有「洞房段」、「生子段」等。亦即，改良採茶戲的丑角，在保有三腳採茶戲「相褒」、「對答」的架構之下，調整其行當的配置。但這些調整顯然都是以三腳採茶戲張三郎做為原型，所進行的形象性擴張，或表演架構的調度。

（三）唱腔音樂架構：九腔十八調的運用

所謂「老時採茶戲」的最大特色即在於演唱之唱腔均為採茶調，而不摻雜其他大戲劇種之唱腔。鄭榮興（2009）指出，「1920年代初期發展的改良採茶戲，其唱腔多承自原本採茶戲的唱腔系統，並發展出詩贊系的新興唱腔——〈平板〉，而能以七言四句的齊言體來擔任長篇故事的敘事功能。」（頁12）鄭教授所謂〈平板〉唱腔的功能，是指客家三腳採茶戲改良為大戲的過程裏，使用〈平板〉做為鋪陳故事的主要敘事唱腔，〈山歌子〉、〈老山歌〉為輔。這類改良採茶戲在初期改良的採茶戲表演內容裏，表演型態呈現較為統一、素樸之風格特徵，近似於三腳採茶戲，因此經常被稱為「老時採茶戲」、「山歌齣」

等名稱，《萬事由天》這一類現當代客家戲曲作品，底本源自於早期的改良採茶戲《釣蛤蟆》或《蛤蟆記》，以文戲的戲劇架構之上，敷演市井小民由窮轉富的傳奇。

1960年代起，學界陸續發起「民歌採集運動」、「民間劇場」之推動，公部門開始注意民間戲劇表演，並挹注經費補助戲曲表演或人才培養。客家改良採茶戲亦從野台酬神戲被引介至都會文化公演場，音樂學者如楊兆禎、鄭榮興等的投入參與，開始整理客家系民間歌謠音樂文化，尤以客家九腔十八調的整理最為突出，其成果主要在於豐富化客家小戲與大戲的唱腔與音樂。

在此一背景之下，其後的李不直釣蛤蟆故事演出《萬事由天》，遂不僅限於改良初期的〈平板〉唱腔，尤以近二十年來，三腳採茶戲裏的「九腔十八調」唱腔，被普遍運用於大戲之中，於合適之處安置小調唱腔以點染劇情，使之更為豐富。採茶戲《萬事由天》運用客家小調〈蛤蟆歌〉做為丑角李不直出場的主題歌。唱詞如下：

蛤蟆出世在水中（哦）
 有時來水中游 有時藏石孔（哪嚟啲）
 蛤蟆怎般叫 哈哈 哈哈
 藏在石孔（哦） 來食禾蟲（哦） 哪嚟啲

李不直背著釣桿出場，演唱〈蛤蟆歌〉寓其釣蛤蟆維生，最能夠達情景交融效果。此外，近來這齣戲使用九腔十八調的唱腔，大多由演員依據其個人專長，以及劇情需求來選擇唱腔。例如，劇中小姐懷孕之時，即演唱〈病子歌〉。另某次筆者觀察的野台演出，員外與夫人由張有財、張雪英分飾，由於他們兩位經常合作三腳採茶戲《送金

釵》的演出，這齣戲一出場，兩人即演唱小調〈送金釵〉。總的來說，當代客家採茶大戲對於九腔十八調的運用已不限於文化場公演，而在於民間酬神戲也已運用地相當普遍，並已成為客家戲曲做為與其他劇種區別的重要標誌。

（四）時空結構：田園時空體的延展

《萬事由天》原本在演出行當編制屬於較小規模的文戲劇目，其演出內容所涉及的生活場景不外乎某個特定市集城鎮及附近的郊區。由於劇情內容與兩個家庭相關，大部分場景集中在家庭之內，在客家戲曲的劇類設定上原屬於「家庭戲」，所演繹之基本生活內容侷限於誕生、死亡、結婚、勞動、飲食、壽誕等相關生命歷程。蘇聯文學理論暨批評家巴赫金（M.M. Bakhtin 1895-1975），對於小說的考察與分類中，這類在特定生活空間局限而自足地活動的文學型態，屬於「田園時空體」的文本型態。其特徵在於所描述的生活及相關事件對於地點有一種固有的附著性、黏合性；同時，劇情內容之中，人的生活與自然相結合，節奏相統一（1998：404-424）。⁸

相較於客家三腳採茶戲而言，《萬事由天》所反映的社會生活內容而言已稍有擴張，對人性的描繪也更為深刻；然而，改良採茶戲之表演已脫離勞動場域，逐步進入商業戲園，故而與自然的結合也已不若三腳採茶戲如此緊密。

尤有甚者，《萬事由天》的表演型態並不僅止於文戲而已，在不

⁸ 巴赫金以為，所謂「時空體」是人們在認識世界過程中形成的一個認識論範疇。此一觀點來自卡西爾認為時間和空間是一切現實存在與之相關聯的結構。巴赫金進一步提出「田園時空體」概念，他認為歐洲現代小說興起之前的兩種基本時空類型為「田園時空體」與「道路時空體」。田園時空體是指強烈的時間感和對時間的區分感最初是以集體勞動的農業基礎之上。其所形成的時間感，是為了區分和表現社會日常的時間、與農事勞動週期、四季、一日中的時辰、動植物生長階段有關的節日禮儀等，打下基礎。這個時間得以體現在語言之中，體現在古老的故事和情節之中。

同表演需求之下，也經常在正戲（文戲）之前加上一段武戲，民間稱之為「攻關頭」，內容為中原與番邦交戰，計誘中原皇帝過江簽下賣國契，最後為忠臣營救。此種攻關頭係為了熱場而設，或為了增長演出時間而設。內容必有朝代、皇室、與外族，歷史題材以戰爭為主軸，通常包括了外邦覬覦國土企圖、朝代更迭、新朝建立、審判、戰場招親等元素。⁹對於改良採茶戲而言，此種攻關頭的加入，為前述家庭戲添入了歷史的側面，戲劇場景涵蓋了金殿、戰場、番邦等，開展了前述文戲的「田園時空體」之界限。將觀眾視野由民族、國家的遠景瞭望到家庭的聚焦細看。

殊為有趣之處，戲曲演員並不試圖將兩者混融，而是以易於「嫁接」、「拆解」的形態組合兩者：在前段攻關頭有花臉、老生、武生、武旦等行當，唱腔多選唱非採茶唱腔系統的亂彈、四平、京戲唱腔為主，以標示「曲唱」的大戲品位。後段的文戲則完全與前段武戲切割，以生、旦、丑等「三小」擔綱，多演唱採茶調。此種戲劇單元的有意區別，保存了原本《萬事由天》的「田園時空體」的小戲特質；也藉由攻關頭的置入，披上歷史外衣，以具備大戲的框架。故事情節具備大戲的朝代背景，但並不妨礙三小戲做為劇情的主軸，仍為客籍觀眾看戲的重心。

在客家戲曲發展為大戲的過程中，劇類的累積與上演係文戲先於武戲，文戲的發展多在於三腳採茶戲的技藝基礎之上，將行當擴張或學習多元化唱腔，來敷演社會百態。例如，「李不直釣蛤蟆」故事（《蛤

⁹《萬事由天》（蛤蟆記）一劇加入「攻關頭」的原因，主要在於這齣戲大約只能演一個多小時，以「檯」為單位的外台酬神戲一場歷時午戲二個半小時，夜戲三個小時。為了使演出長度足夠，符合請主要求，遂在正戲之前加入一場武戲。外台酬神戲經常演這齣戲的戲班有竹北「新永光」、苗栗「榮興」客家採茶劇團、苗栗「金滿圓」戲劇團等，均由丑行藝人張有財說戲。他擅長演這齣戲，也經常擔任這齣戲說戲先生，與他合作過這齣戲的藝人，轉入其他班之後，演出的版本也以此為基本架構。

蟆記》)即演為文戲型態的「老時採茶戲」。武戲的演出涉及聘請教席、童伶招收之技藝培養歷程，或者外調武行演員，為改良採茶戲發展之初尚無法一蹴可幾。然而大戲的體制、角色行當的完整編制，是戲班進入內台進行商業演出的重要條件，內台觀眾看戲的多元化欣賞品味，亦為戲班經營者所考量。因此，這類老時採茶戲加上攻關頭，形成文武戲兼具的外觀，遂成為小戲劇種演大戲的權宜做法。班內倘有合適的花臉、老生、武行，則能在攻關頭唱曲展藝大加發揮；倘無，則以簡單的刀槍套式帶過。此種文武戲嫁接的演法，至今仍保留在《萬事由天》於外台酬神戲的夜戲表演。

四、口白：不理解的理解—譚話的揭露

承上所述，李不直釣蛤蟆故事原本僅傳述「窮人得金」的內容，但採茶戲《萬事由天》加入了「憨女婿」的情節，將劇中窮人李不直轉化為傻子，因而以「憨丑」來詮釋。添入大量丑行插科打諢講的「譚話」、「傻話」，而成為觀眾看戲的重心。

巴赫金考察長篇小說中的傻子之形象及其作用，特別提到傻子的語言諷刺性地具有揭露謊言以及拆穿虛偽的力量：「傻子的『呆傻』通常呈現於對某些事物的『不理解』不理解他人習以為常的假話、不理解他人高亢激奮的謊言，因而時時與某些聰明的人處於爭論性對話」(1998：194-196)。在巴赫金的理論之中，傻子的「不理解」，實則提供了觀者另一種「理解之道」：傻子的出場經常伴隨著與各種人的爭論性對話，例如，傻子對學究、傻子對道學家、傻子對偽君子等。傻子對於眾人司空見慣的繁文褥節、人我份際或心照不宣的謊言之不理解，時時提出質疑，「揭露」了種種虛偽、謊話的真相。如或不然，

亦能透過丑角的嬉笑怒罵重新省思某些事相的另一層面。

客家戲曲賦與傻子特定的行當名稱「憨丑」，由憨丑扮演諷刺與揭露的功能。《萬事由天》這齣戲處處可見到憨丑的對話場景，包括李不直對張百萬（父權代言人）、李不直對張鳳嬌（女教客體與女權主體），憨丑對連襟（嫌貧愛富之人）等。他的「不理解」揭露了聰明人反被聰明誤的一面，例如，張百萬做生日大擺宴席請客，被李不直及鄉人解讀為愚笨，誇耀財富的虛榮心被揭穿。又如，連襟們看不起李不直窮酸，為誇耀自己田地多，故意說要將田地便宜賣給李不直，反而讓李不直撿到便宜。形象性地揭露了這些嫌貧愛富者的嘴臉。

《萬事由天》這齣戲的李不直即屬於「憨丑」，環繞著劇中父與女之間「萬事由人」或「萬事由天」爭論，衍化為女兒對父權的挑戰。相當有趣的是，劇中父與女的對立，在劇情設計上並未由老生與小旦解決其間矛盾對立，而由憨丑在劇中圍繞著父權角色，時而玩笑、嘲弄、時而挑釁、侮辱，採取游離、閃躲的話語攻擊策略，對父權進行「脫冕」，進而削弱與瓦解其威權地位。

以下舉出知名憨丑張有財飾演李不直的數段對話做為討論對象：

1. 相識段

此段情節描述張百萬為女兒言語抵觸之後，心中不快，與小廝外出散心，途遇釣蛙為生的李不直。李不直痴傻的言行讓張百萬立即決定要將小女兒嫁予此人，以驗證究竟「萬事由人」或「萬事由天」。

釣蛙時，員外來

丑趨前看員外的鬚鬚

丑：你的毛怎麼這麼長？

員外：唔係毛，是鬚。

丑：以前我阿爸也留鬚。
員外：當然，人老了就要留鬚。
丑：以前我爸鬚短短人就死（siau'）掉。
員外：那就不耐畜（養）。
丑：你的鬚那麼長怎麼還沒死？
員外：你爸短命，我長壽。
丑：那你就是畜不得死。
員外：怎麼這樣講，這樣講怎麼對？
丑問：你是什麼人？
員外：我是本地方的張百萬。
丑：喔，去年做大生日請客，辦一百多桌沒收禮。
員外：是啊，我請一百多張桌。
丑：我也有去，隔壁的邀我去食（sam）傻子傍焗肉。¹⁰
員外：我請客沒收禮，還被你們當傻子
丑：對呀，大家說相邀去吃衰佢。
員外：不是這麼說，我是大善人，請人吃飯不必包禮。

員外有意以大善人姿態，在做生日時大擺宴席請客，卻被李不直等一干人以為是傻事，鄰居均抱著看傻子的心態去赴宴，反倒形成聰明人被傻子嘲笑的荒謬情境。這一段對請客吃飯的對話，是對虛榮者的諷刺，對於眾人眼中的暴發戶之嘲弄。

另外，傻人對人的外貌之判斷，由於某種相似性，與過去自己接觸過的人雷同，因而產生不當聯結。鬚鬚在戲曲人物的角色形塑中，通常帶有老成、莊重之權威印象。但是張有財卻將戴鬚鬚者的「老成」詮釋為「距離死已不遠矣」，此種老與死的聯結，令劇中老生相當痛

¹⁰ 食，音 sam，吃的粗野話。sam 另一義有打人之義。食傻子傍焗肉，乃吃飯配焗肉之意，亦有譏笑請客者為傻子之意。

恨。實則，在田園時空體的文本體裁多述及生、老、病、死等人生必經過程，而對於老、死、凋零、破敗等即將逝去的事物的厭惡感，和對於新生命的歡迎與鼓舞，是其中最大的特色，也反映出人類原始思維的殘留。¹¹在這齣戲丑角對於老、死的指摘，是對於父權的權威之重大打擊，暗喻其日暮西山，行將就木。

2. 洞房

戲曲舞台上的洞房場景通常以隱晦方式處理，才子與佳人拜了天地與父母之後，即雙雙進入紅門簾。紅門簾後發生之事只能意會不能言傳。客家戲《萬事由天》的洞房段，李不直對於要娶張百萬之女原本相當排斥與畏懼，認為千金之女難伺候，擔心自己撿水蛙為生無法供養生活。不料張百萬執意將女兒嫁給他，遂由他的叔叔主婚。

依據 Eberhard 《中國民間故事》之蒐集，錄有「傻女婿 V 洞房花燭」的母題，在該母題之下的情節包括（1）傻子結婚。（2）不知道新婚之夜應該做些什麼。（3）他的妻子必須幫助他（1999：339）。張有財所詮釋的李不直運用「呆女婿洞房花燭」的母題，藉傻子對性事之不解，講出令人啼笑皆非的話，該段對白如下：

李不直與張家女拜堂

叔：你兩人帶入洞房。

丑：去做什麼？

叔：去「講長講短」。

丑：我是要進去跟她說「我的長短」嗎？

¹¹ 弗雷澤 (Frazer, J. G.) 在《金枝》一書提到古代社會一個普遍現象，包括巴比倫、古希臘、古羅馬、非洲叢林部落等，對於植物神的信仰相當普遍，神靈附著在植物身上，為了保持生命、避免衰老死亡，必須將樹王殺死，讓附著其上的神靈得以完整無缺地轉入其他後繼者身上。春天殺掉草木精靈的代表，被認為是提高和加速植物成長的手段。殺樹精與樹精在另一個年輕力壯的形式中甦醒連繫在一起。也就是說，樹木的衰敗死亡是為了它的復活（1991 中譯本上冊：429-452）。

叔：怎麼這樣講呢？進去就知道了。

兩人拜堂同房

太太：夜了，進去睡覺喔。

丑：我不曉得要樣般喔。

太太：我就曉得嗎？

丑：你沒去學過嗎？你要嫁老公，要學四個月再嫁啊？

太太：哪有人學嫁老公的？

丑：我隔壁的人就有去學。隔壁人嫁女兒，有跟對方講好，要四個月先學「嫁老公」。

旁人：那是學裁縫，不是學嫁老公。

洞房之夜李不直對性事不解，他的叔叔以「講長講短」來提示兩人進房「談心」，以成就好事。此處運用了雙重的「字義雙關」修辭法，客語「講長講短」原本指議論別人的好壞是非，亦寫作「說長道短」。叔叔將「講長講短」解為「談心」已是「字義雙關」，而後傻子以「講長講短」誤解為討論自己生殖部位的長短，則是另一重「字義雙關」，丑角諷刺性、一語雙關談論地生活中的性禁忌話題。

進入洞房之後，李不直不懂得閨房之事，想要「請教」妻子，然而妻子也不知曉。此時李不直調侃妻子「嫁老公要先學四個月再嫁」。

丑行在此故做無知與荒誕嬉笑，來調侃傳統「女教」（女人出嫁前該學習之事）的不切實際與不實用。「女紅」是傳統社會賢淑女子的「女才」，女子婚前要學習的技能。劇中藉丑角李不直之口來傳達：女子學裁縫，還不如學床第之事來得實際。表面上荒誕不經，實則是對於泥古不化，蒙蔽婚姻真實面的「女教」所進行的強力針砭，其批判力道不可謂不大。

3. 祝壽段

祝壽段演李不直得金之後，偕妻回岳家祝壽，連襟們見他衣著破爛，又帶了一桶蛤蟆當壽禮，不知底下乃黃金，故意諷刺地說半價將土地賣給他。憨丑在祝壽段有大段對白：

張百萬壽誕，三對女兒、女婿均回來拜壽。

丑入：怎麼這麼熱鬧？比我爸死的時候還要熱鬧。

丈母娘：不可這麼說。

丑：去年你做生日也很熱鬧。

員外：那當然。

丑：前頭做戲，後頭做齋（喪事）。

員外：怎麼有這種女婿。

丑：就是叩答叩答（仿鑼鼓點）

旁人：那是拜天公要打八音。

丑：我爸死的時候也是請那幾個（八音班樂師）。

員外：做生日要說好話。

丑：做生日要「喊禮」。

夫人：你有學過嗎？

丑：有，女婿兒子「成服」。¹²

員外：那是做喪事才有。

丑：頭戴帽子，身穿長衫。

夫人：那是「禮服」。

丑：要開始了，奏哀樂...

夫人：錯了，是奏大樂。

¹²「成服」，客家人喪禮儀式，於做功德之前進行「成服」儀式，由長男跪向廳外接取孝服，全體孝眷開始披麻帶孝。

丑：俯伏，再俯伏。
 員外：你不會說就不要說。
 丑：弄錯了，叩首，再叩首。
 夫人：這樣就對了。
 丑：拜完要講四句。
 妻子：我有教過你。
 丑：祝賀老丈人、丈母娘「死在南山，填入東海」
 員外：（打）跟你說不能講死的事。
 妻：夫啊，我是教你講「壽比南山，福如東海」，你怎麼忘了？
 丑：保佑丈人老，吃老老，病一擺不會好。
 妻：是有錢就不會生病，身體好好。
 丑：現在拜好了，「菜湯飯」¹³端出來喔。
 員外：是「壽酒菜」。

拜壽段是以「傻女婿祝壽」為母題，所運用的型態是傻女婿說錯話的類型。¹⁴比較特別的部分在於，採茶戲《萬事由天》的拜壽段運用了傻子不懂陳規戒律的套式，混淆「吉禮」與「凶禮」，故而觸犯了壽星的禁忌。祝壽常以「壽比南山，福如東海」之佳句，卻說成「死在南山，填入東海」。丑角在此也使用「字義相關」的修辭法，將漸長的年歲喻以東海和南山。然而，同樣的東海和南山，前者喻以多「福」、多「壽」的長生意象，後者則以「老死」、「埋葬」的衰敗意象。這一段與前述相識段類似，均係對於老成權威的諷刺與解構。

丑角在劇中看似不理解壽誕的禁忌，實則老練地玩弄客家三獻禮

¹³「菜湯飯」係客家喪禮「侷食」禮，又稱「進湯飯」或「進菜湯飯」，是侍候亡者在人間最後一餐，大多由四方托盤，盤內放雞肉、羹湯、飯和筷子。

¹⁴依艾伯華《中國民間故事類型》所歸納的幾種型態之中，傻女婿祝壽鬧出的笑話類型，主要是傻女婿說錯話、禮物出錯、妻子從旁協助卻笑話百出等等。

的典禮儀俗，展示吉禮與凶禮的儀式語言。例如，客家三獻禮的詞彙吉凶不同，祭禮詞彙用參神、叩首、興、平身等。喪禮則用參靈、俯伏、起、躬身。吉禮的跪拜使用「叩首」，喪禮才用「俯伏」，兩者絕不能弄錯。葉國杏指出（2004：139），「客族在宗族集會、祭祖、宮廟慶典祀神、做拜拜等，必循傳統行三獻禮以示莊重。客家喪葬儀式，行三獻之後，緊接著出殯，故三獻禮乃初喪儀式之完結，為喪禮末段的高潮。」

這類儀式性詞彙與日常用語有別，並不一體適用於各類語言情境，然而劇情藉由傻子不理解的儀式用語，將這類儀式語言的情境錯置，或慶賀祝語的故意誤植，除了製造「笑果」此一表面上的戲劇功能之外，實則讓人探索這些語言、詞彙的共同性與相對性。在這些語言背後「生」與「死」的指涉，在實際的俗民生活當中，習已為常，不加思索地認為生與死截然不同。然而，當憨丑在劇中混淆了祝壽與喪禮的儀式語言，卻弔詭地讓觀眾在發笑的過程中，揭示了兩者其實僅一線之隔，對於老者的祝壽，實則也預示其行將老矣的事實。

張有財在祝壽段展示客家禮俗的段子，相當不同於坊間流傳的《水蛙記》劇情，及其相關民間故事。陳慶浩、王秋桂主編，《臺灣民間故事集》所錄之「傻女婿」故事，主要發揮處在於弄丟壽禮、拜壽場合講錯詩對，卻誤打誤撞合於情境的內容。並以三句詩對做為發揮重心：「污蠅嚐屎痞，看我來就爬起」、「新籬接舊籬，暫渡來過時」、「流水相通，水色不相同」等（1989：309-311）。張有財詮釋的傻女婿李不直，則捨去這個帶有詩詞文學意蘊的傳統段落，而植入具有客族風俗的素材。據他所述，他以為憨丑的詮釋較少會帶入「詩詞」，必須以說傻話來塑造「憨丑」的角色特質。

《萬事由天》這類田園時空體的劇類之特色，劇情通常圍繞在人生的必經階段，以及重要的生命期日。劇中憨丑最常使用的橋段，是從日常生活的禁忌著手，在有關生、老、病、死的人生重要環節，以及洞房、祝壽等特定的生命期日的特殊禮儀與禁忌，是憨丑著力表現的重點。在這些特定情節，大量有關「性知識」的玩笑，對於「老與死」的嘲弄、輕輕反撥傳統「女教」、用力戲弄「吉禮」與「喪禮」等客族的儀式語言等。在「輕」與「重」之間，大家習以為常的儀式或語言，卻由於傻子不解其義，而將種種與情境不相容的言行並置在一起，反而挑戰與衝撞了人們習以為常的觀念，讓人重新思考這些語言的本質性和相對性。憨丑藉著嬉笑戲弄揭示這些生命儀式本質上的相似性，由於人為其儀式語言的差異所形成的對立性。

憨丑的口語藝術之運用，顯然與客家三腳採茶戲的「相褒」表演型態有密切關係，這種在口語或唱謠的相互褒刺來進行賽歌，通常由一丑一旦以一人一首歌輪流褒刺對方，以較量口才。此種針鋒相對的相褒的表演型態尤其在野台即興的場合，能獲得觀眾熱烈的迴響。《萬事由天》這齣戲的憨丑與老生之間的對白，仍可觀察到丑角以「不理解」來展現隱性褒刺的口語能力。

五、結論

本文的撰寫乃延續筆者博士論文對於客家採茶戲劇目發展的關懷，以及不同型態的劇類考察之企圖，嘗試以《萬事由天（蛤蟆記）》這齣戲做為考察「老時採茶戲」此一劇類的代表，考察其題材、戲劇架構、口語表現等方面，觀察客族如何剪裁、使用、形成自己的文化內容，如何在歷史的流變過程展示其文化內涵，又有何特色。

透過「李不直釣蛤蟆」相關的題材的爬梳，由民間故事「李田螺」、改良採茶戲《蛤蟆記》到客家大戲《萬事由天》，可以觀察到流入客庄地區之後，題材的挪用與演變亦多加入風俗、物產、地域特徵等客族文化色彩，足見此一題材已內化成為臺灣客家族群的文化素材。其中，後起的採茶大戲《萬事由天》這齣戲的主角李不直被設定為「憨丑」，此一有意味的行當設定，與「傻女婿」母題的置入相互呼應。經過比較考察上述三者之母題之延伸與組合，觀察到「傻女婿」母題乃歧出的情節，與憨丑的舞台表演密切相關，可見此一母題的增入，與客家丑角分行藝術的發展有密切關係。

其次，歸類於「老時採茶戲」的《蛤蟆記》，其表演特色在於帶有強烈的三小戲氣質，主要表現在其時空結構係以貼近生活的田園時空體為主；而行當配置與唱腔音樂使用，均可觀察到客家三腳採茶戲的影響痕跡。而在近二十年來流傳於客家戲班的《萬事由天》，其敘事架構已隨著時代的演進而有所調整與調動，嚐試反映變遷中的世相百態。為超越生活小戲的侷限性，某些型態的表演置入「攻關頭」的靈活組接，添入兩國交戰之戰爭題材，因而產生歷史的側面，增加表演的可觀性及功能性。此外，這齣戲在唱腔音樂的豐富化，則係近二十年來學界與文化界的參與，對於客家九腔十八調的整理成果與戲曲音樂設計的影響。足見，「老時採茶戲」由「改良」階段走到現當代的「文武大戲」階段，在敘事、音樂、時空、行當等各方面的均隨著時代演進、觀眾審美、文化風氣等因素，在表演美學上有所增益與調整，然而，老時採茶戲此種劇類最初是以客家三腳採茶戲的擴張做為表演基礎，當代的演出雖然以大戲的外貌呈現，其本質仍係以小戲風格做為審美之重心。

最後，這齣戲的主角—憨丑李不直的即興口語表現顯然是觀眾審美的重心，並非肢體身段，或其他程式化表演。此一口白雖為即興，卻事先經過精心設計，專以「不理解」外在約定俗成的規範、習俗，來挑戰人們習以為常的思想觀念。在荒誕不稽的嬉鬧中嘲弄威權，瓦解威權者的假相，讓觀眾在發笑中重新檢視與思索。丑角不以道學者臉孔諄諄教誨，而是以傻子的「不理解」來回應戲劇主題，讓觀眾藉著「重新理解」再一次檢視事相的真實面，這是憨丑嬉笑怒罵背後的嚴肅面。因此，雖然戲劇結局以「萬事由天」的天命觀之肯定做為終結，並不意味著對於人為努力的否定，實則在演出過程的辯證層次，已充分展現了對於威權的解構、對於年輕、多元化價值觀的包容，並反映社會結構變遷中人性思維的轉變。

參考書目

- 王詩琅，1999，《台灣民間故事》。台北：黃玉。
- 金榮華整理，2000，《澎湖縣民間故事》。台北：中國口傳文學學會。
- _____，2007，《六朝志怪情節單元分類索引》。台北：中國口傳文學學會。
- 張有財整理，1997，新永光歌劇團《萬事由天》劇本。未刊。
- 陳雨璋，1984，《台灣客家三腳採茶戲—賣茶郎之研究》。台北：國立臺灣師範大學音樂研究所碩士論文。
- 陳慶浩、王秋桂主編，1989，《臺灣民間故事集》。台北：遠流。
- 楊佈光，1983，《客家民謠之研究》。台北：樂韻。
- 葉國杏，2004，《客家喪祭三獻禮及其教育意涵之研究》。台北：國立臺灣師範大學教育研究所碩士論文。
- 劉勇強，1997，〈掘藏：從民俗到小說〉。《文學遺產》6：76-85。
- 鄭榮興，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。
- _____，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。
- 蘇秀婷，2005，《臺灣客家改良戲之研究》。台北：文津。
- _____，2009，〈糶酒、扛茶與拋茶—一段客家三腳採茶戲變遷歷程考察〉。《戲曲學報》6：173-202。
- _____，2010，《臺灣客家採茶戲之發展及其文本形成研究》。台北：國立政治大學中文研究所博士論文。

_____，2013，張有財訪談稿（未刊）。

_____，2015，〈客家戲丑行之學藝歷程與口語藝術—以「憨丑」有財為考察對象〉。《戲曲學報》12：75-100。

蘇秀婷、鄭榮興，2015，《客家丑：張有財的客家戲曲人生》。苗栗：苗栗縣政府國際文化觀光局。

臺灣總督府，昭和2年（1927），《臺灣に於ける支那演劇及臺灣演劇調》。台北：臺灣總督府。

James George Frazer 著，汪培基譯，1991，《金枝》。台北：桂冠。

M.M. Bakhtin 著，白春仁、曉河譯，1998，《巴赫金全集》第三卷。石家庄：河北教育。

Stith Thompson 著，鄭海譯，1991，《世界民間故事分類學》中譯本影印版。上海：上海文藝。

Wolfram Eberhard 著，王燕生、周祖生譯，1999，《中國民間故事類型》。北京：商務印書館。