

國立中興大學中國文學系

碩士學位論文

臺灣相聲劇表現「集體記憶」研究

—以表演工作坊、相聲瓦舍為例

The Research on "Collective Memory" of Crosstalk

Performances in Taiwan

—Using the Example of Performance Workshop and

Comedians Workshop

National Chung Hsing University

指導教授：林仁昱 Jen-Yu Lin

研究生：劉佳霓 Chia-Ni Liu

中華民國一〇四年六月

國立中興大學中國文學系  
第十五屆碩士在職專班學位論文

題目：臺灣相聲劇表現「集體記憶」研究—以表演工作坊、相聲瓦舍為例

姓名：劉佳霓 學號：5100011001

經口試通過特此證明

論文指導教授 林仁昱

論文考試委員 林仁昱

黃文車

王祥穎

中華民國一〇四年六月三十日

## 誌謝辭

每個人走到這兒，都會忍不住謝天、謝地、謝眾生吧！

我是一個想到什麼就立刻去做的人，但是三分鐘熱度，做了又會拖拖拉拉。當初看到身邊很多同事都在進修碩士，自己又在工作上遇到瓶頸：江郎才盡，學生相聲稿寫不出來。於是非科班出身的我，一鼓作氣報考了中興的中文系碩專班。哪知口試時就氣餒了一半，當我叨叨絮絮述說報考動機時，口試老師建議我去讀劇本寫作班！天哪！怎麼會這樣？開始修課時，才發現自己的空乏。很多古文沒讀過，骨子裡文學素養不足。但是每一節課，都像開了我的眼，讓我一窺中國文學的浩瀚之美，同學們習以為常的內容，我都讚嘆不已。修課的三年，真是快樂享受。

到了第四年要寫論文時，拖拖拉拉的本性又流露出來了。我想寫些與相聲有關的主題，卻找不到方向。「相聲」真的可以作為一篇論文的研究對象嗎？

我打心底感謝與崇拜的就是我的指導教授林仁昱老師。他首先肯定了我的動機，又在茫茫文學翰海中，幫我找到了「集體記憶」的方向。仁昱老師「歌謠與俗曲研究」的課程，對我啟發很大。論文寫作過程中，老師精準的指導，讓我很快就能修正偏差的角度。常常三更半夜寄 mail 給老師，老師再忙，必定兩天內解惑，讓我能順利繼續寫下去。原本我認為我寫得出六十多頁就是極致了，沒料到在老師的修正指導之下，內容不斷加深加廣，居然完成了一百多頁，連我自己都驚訝不已。我覺得仁昱老師真是神人，他讓我這塊朽木，也似模似樣的完成了論文，我崇拜他！

在四年的進修當中，雖然自己收穫豐富，但同時也佔去了不少家庭生活時間。真的感謝我的先生，他與我相同在學校任職忙碌的行政與教學工作，在我進修期間，一肩擔起照顧孩子的重任。幾次上完課十一點多回到家，孩子睡著了，他依然亮著燈火等我進門，還要聽我興奮地講述一個晚上上課，新奇又豐碩的收穫與感想。在這個仍免不了有男高女低的價值觀的社會，他毫無芥蒂地讓我去做我想做的事，並且一路走來，讓我感受不到一絲壓力。沒有他的分擔與包容，我肯定無法如期完成論文畢業！我是幸福的女人！

也要感謝我的大姊、媽媽和婆婆，在我和先生都忙不過來時，伸出援手即時幫忙，才能讓我兼顧事業與學業，衷心感謝她們。

當然學校同事在我寫論文期間的加油打氣、出借各種工具：掃描筆、各種電腦軟體等，都是我堅持下去不放棄的動力。

要謝的人太多了，所以謝天、謝地、謝眾生吧！

## 摘要

臺灣相聲劇起始於一九八五年「表演工作坊」的《那一夜，我們說相聲》。承繼傳統相聲形式，加添戲劇濃度的臺灣相聲劇，承載著群眾的「集體記憶」，將觀眾吸引進劇場，分享舊的並創造新的「集體記憶」。

吳兆南與魏龍豪將相聲帶進台灣，風靡了數十年後逐漸沒落至消聲匿跡。賴聲川想為流逝的中華文化發聲，於是與李立群、李國修共同創作了《那一夜，我們說相聲》，沒想到受到廣大的歡迎。馮翊綱和宋少卿藉由「相聲瓦舍」，接續「表演工作坊」將相聲劇發揚光大。他們以每年約一部作品的定期演出，持續相聲劇的生命能量與活力。

本論文欲探究相聲劇如何承載眾人的集體記憶。在內容上，相聲劇貼近群眾生活，以眾人的集體生活記憶為主要探討範疇；在場域方面，相聲劇藉由特殊的時空：抗戰、反共、校園共築臺灣近代「歷史記憶」。在文化上，相聲劇善用中國漫長的歷史文化，數說三國、明朝以及近代的歷史故事。當然相聲最基本的喜劇娛樂功能是不可或缺的。逗樂觀眾，是吸引忙碌、壓力大的現代人進劇場的重要因素。相聲劇用群眾的「集體記憶」製造「包袱」，觀眾在「集體記憶」這個後設元素存在下，同時同點哄堂大笑。

最末章節探討臺灣相聲劇所具備的功能和意義。臺灣相聲劇蘊含群眾的集體記憶，眾人在情感上能彼此理解與分享，讓社會情緒有抒發的管道，也在批判和嘲弄之餘，發人省思。臺灣相聲劇表現「集體記憶」，期望向歷史借鏡，讓社會環境更好。更重要的是期望能藉此，將中華文化以表演藝術方式留存下來，不至於隨時間而消逝。

相聲劇與傳統相聲相較，除了逗樂觀眾，相聲劇更蘊含了「公共論壇」的社會使命。從歷史事件到社會生活，無一不以眾人的共同記憶做為引發共鳴的要素。而此特徵讓相聲劇發揮了諷諭政治時局，及展現族群經驗交流的社會意義。讓相聲劇在文化上，發揮更大的影響力，提升了相聲在文化上的地位。

**關鍵詞：集體記憶、相聲劇、表演工作坊、相聲瓦舍**

## 目次

第一章 緒論.....	1
第一節 研究動機與目的.....	1
第二節 研究範圍.....	2
第三節 文獻回顧.....	7
第四節 研究方法與論文架構.....	15
第二章 從「傳統相聲」到「相聲劇」的表現特色.....	17
第一節 傳統相聲的起源與在臺灣的發展源流.....	17
第二節 傳統相聲的基本功夫與相聲劇.....	19
第三節 傳統相聲的特殊表現與相聲劇.....	26
第三章 臺灣相聲劇的發展與「集體記憶」的關聯.....	37
第一節 近七十年來的臺灣「集體記憶」.....	37
第二節 相聲劇的興起—「表演工作坊」.....	40
第三節 相聲劇的發展—「相聲瓦舍」.....	42
第四章 臺灣相聲劇表現歷史事件之「集體記憶」.....	48
第一節 歷史事件與情境組合.....	48
第二節 古代王朝的設想.....	53
第三節 戰亂與流離的慨歎.....	58
第四節 海峽兩岸分隔的人情故事.....	60
第五章 臺灣相聲劇表現社會生活之「集體記憶」.....	62
第一節 日常生活經歷事件.....	62
第二節 成長經歷與政治事件.....	71
第三節 語言與歌曲.....	74
第四節 特殊的場域—眷村與學校.....	84
第五節 性別關係.....	92
第六章 臺灣相聲劇表現「集體記憶」的意義與功能.....	95
第一節 諷刺政治與時局.....	95
第二節 展現族群經驗與交流.....	98
第三節 社會現象的省思.....	99
第四節 發揮排解壓力的喜劇元素.....	103

第七章 結語.....	105
參考書目.....	107

## 表次

表格一 「表演工作坊」與「相聲瓦舍」相聲劇作品整理表.....	5
表格二 「表演工作坊」相聲作品地點、主題.....	41
表格三 「表演工作坊」相聲作品一段子名.....	41
表格四 「相聲瓦舍」相聲作品地點、主題.....	43
表格五 「相聲瓦舍」相聲作品一段子名.....	43
表格六 眷村黑話意義對照表.....	89



# 第一章 緒論

## 第一節 研究動機與目的

台灣早期劇場並不興盛，對於像我五、六〇年代出生的這一輩來說，對戲曲、表演藝術接觸最多的來源，其實是電視。其時廣播已式微，電視取代廣播成為聽覺、視覺同時並存的熱門娛樂方式。當時以一個台灣閩南背景的青少年來說，會接觸到又有能力欣賞的曲藝表演種類並不多，大抵是歌仔戲、布袋戲，至於京劇即所謂平劇，是特定族群例如眷村才有欣賞的能力和習慣。而相聲在台灣雖曾風光一時，但隨著廣播的沒落，也就消聲匿跡了。

一九八五年「表演工作坊」的《那一夜，我們說相聲》，把已有經濟能力的五、六〇年代出生的我們帶進劇場，也讓相聲在台灣有了新的生命。相聲劇在此之後風起雲湧，不但「表演工作坊」接連推出了好幾齣相聲劇，「相聲瓦舍」更是後起之秀，推陳出新。對已是青壯年的我們來說，欣賞相聲是時尚新潮的活動。而不甘於僅僅是欣賞，我在國小教書，也半吊子似懂非懂的寫起簡易的兒童相聲劇本，教國小學生說相聲。

其實教了半天，只是形似的學了「〇〇〇、〇〇〇 上台一鞠躬」，並不曾真正接觸相聲的結構與理論。會教小朋友用流利的國語快速念一大串台詞，卻不知這個技巧叫「貫口活」；會製造幽默笑點，卻不知這叫「抖包袱」。

很快地創作就遇到了瓶頸，不懂相聲的基本功能：嘲諷，所以製造不出包袱；不知設立核心議題，所以內容空乏。沒有內涵，沒有包袱就創作不出相聲了。這時才回頭去探尋原本被我僅視為新潮時髦的相聲劇，其內涵與結構。

相聲劇是具有相聲元素的戲劇，所以它包含傳統相聲的形式和結構，卻又比傳統相聲多了「戲劇」的成分。

越從文本(劇本)探索，越是發現其中的奧妙。一個屬於台灣的文化奇蹟！台灣人原本不太買票進劇場的，一齣相聲劇將觀眾帶進劇場，從此劇場開始熱絡，甚而發光發熱，不遜於電影電視等熱門傳播媒體。相聲劇究竟具備了什麼魅力和特質，竟然可以擔綱起「台灣劇場文化的起點」？

「文化」是我首先隱約捕捉到點。相聲劇是演給觀眾看的，一定有什麼東西在這個藝術表演和觀眾之間交流。在指導教授的「歌謠與俗曲研究」的課堂上，教授從「集體記憶」的角度切入探討歌謠與俗曲，引發我對相聲劇中「集體記憶」與「歷史記憶」的關注。在欣賞相聲劇字字珠璣，幽默風趣之餘，還剩下什麼呢？教授提到了一個關鍵：「抽離了時間軸，空間軸，相聲劇就只剩嬉笑怒罵了。」而

加進了時間與空間，不就造就了歷史與文化的意義！

臺灣族群紛雜，歷經多個不同民族的統治者，形成不同的族群認同氛圍，甚至可說是分裂的族群認同。而至一九八七年解嚴後，又大有族群融合的新氣象，分裂的集體記憶—不同族群的文化記憶，開始互相吸引彼此的注視與好奇。

作為一個回家講閩南語的「本省」孩子而言，何以會這麼自然地接受相聲劇，乃至於相聲劇所反應的「集體記憶」，最主要的原因是，民國五、六〇年代出生的孩子，兒時是在反攻大陸、愛國教育的環境中長大的，自然接納那些透過廣播、電視，甚至是學校教育所廣傳的「外省」文藝，特別是如「相聲」這種簡便可行，又能夾雜國策宣導的表演。可能發生在生活環境不遠處的「集體記憶」——「外省」文化、眷村文化，顯現在相聲或相聲劇中，自然引起共鳴，畢竟每個人都或多或少會遇見外省老師，以及來自眷村的外省同學，與他們共同在學校生活，許多的記憶自然也就相同或相知。

於是相聲劇以承載「社會集體記憶」之姿，把群眾磁吸進劇場，分享並創造新的集體記憶，甚至重寫屬於臺灣人民共同的「歷史記憶」。

## 國立中興大學 第二節 研究範圍

什麼是相聲劇？以賴聲川的說法，就是「用相聲來編劇」。陶慶梅在《世紀之音》的序文中則認為「相聲劇是以相聲為載體」。馮翊綱則認為「相聲劇必須有明確的『戲劇動作』」。簡言之相聲劇就是以相聲為主體的戲劇表演。可以看成是結合劇場燈光、音效等舞台效果，演員服裝多樣化、肢體動作變化更多的相聲表演；也可以看成是以相聲演員為主角、相聲對話為劇情發展主線的舞台劇。

最早開始正式而清楚對相聲劇作下定義與範圍的是馮翊綱。馮翊綱認為：傳統相聲的形式與結構並不能稱之為結構！「普遍指稱相聲的段子是『墊話兒』、『瓢把兒』、『正活兒』、『攢底』依序組合出來的，這……這是前輩傳輸經驗的『表演筆記』！而且並不是所有的相聲段子都合用，只能算是通則。<sup>1</sup>」因此，他提出了新的想法，他說：

從結構觀念著手，相聲可以分為三種形式：

1. 主題雜談型。
2. 情節推演型。

---

<sup>1</sup> 馮翊綱《第二本，瓦舍說相聲》，(臺北：揚智文化事業股份有限公司，2004年)，頁13。

### 3.即興後設型。<sup>2</sup>

以這個內容性質上的區分為基礎，他進一步解說其特性：

第一類往往被認為是相聲的唯一形式，由於相聲不是非具備有「故事」不可，此一類型也被當作是區隔相聲與戲劇之所以不同的壁壘。然而正由於「故事」不是相聲的必要條件，容納故事卻也並不違反原則，《關公戰秦瓊》一類的段子，為數不少。

即興後設，是前人從未提及，卻早就存在的形式。以《黃鶴樓》為例，演員在台上突發奇想，要求立即合演一齣戲，一個熟巧，一個假溜，兩人以「現在進行式」的語法進行表演，將排演、失誤、爭執的全部過程，攤開於台面上，故稱「即興後設」。<sup>3</sup>

從上面我們可以知道，馮翊綱採取以相聲的內容為主的視角，但是傳統的相聲理論視角是以相聲外在組成的格式為主，因此二者間有極大差異。「相聲」表演是屬於劇場的一種表演形式，以戲劇結構來說，「相聲」應可視為東方「劇場」中的一種，其結構特色是有「墊話」也就是開場白、「瓢把」一墊話與正活中間的過渡期，以及「正活」一相聲的正文，從中再細分才可能有馮翊綱提出的「相聲」三結構的說法。他的相聲結構理論，能原封不動地繼續放進「相聲劇」的結構理論中。馮翊綱認為「相聲劇」結構有「情節推演型」與「即興後設型」二種；其中「情節推演型」是結合「相聲」結構中的「主題雜談型」。我們認為馮翊綱心目中的「相聲」與「相聲劇」二者其實並沒有太大的差別。馮翊綱自己也說：

相聲劇和說唱藝術範圍內的相聲在體質上的根本不同，就是相聲劇必須有明確的『戲劇動作』。<sup>4</sup>

而賴聲川在更早些也曾簡要談論「相聲劇」。他認為相聲劇若要被獨立成一個劇種，必須有足夠多的劇目，不能紅了一齣兩齣就算。但到了表演工作坊累積到五齣戲時，他認為可以獨立成一個劇種了。而賴聲川對「相聲劇」簡單的定義就是：「用相聲來編劇」，以相聲表演為表演的基本形式，相聲段子為主要表演內容的演出，稱為一「相聲劇」。

<sup>2</sup> 馮翊綱《這一本，瓦舍說相聲》，(臺北：揚智文化事業股份有限公司，2000年)，頁16。

<sup>3</sup> 馮翊綱《這一本，瓦舍說相聲》，(臺北：揚智文化事業股份有限公司，2000年)，頁16。

<sup>4</sup> 馮翊綱《這一本，瓦舍說相聲》，(臺北：揚智文化事業股份有限公司，2000年)，頁17。

相聲劇以傳統相聲撐起骨架，再以戲劇的主題性、故事性和後設演出添加血肉，而成完整具嘲諷及批判靈魂的新劇種，成為台灣獨特而符合社會發展的一個藝術表演，特別是能表現特定時代環境下，眾多民眾生活經驗與文化而屬於臺灣這個社會的「集體記憶」。然而，既然注意到這個現象，就必須明白「集體記憶」與「歷史記憶」的理論，莫瑞斯·哈布瓦赫(Maurice Halbwachs)指出，一向被我們認為是相當「個人的」記憶，事實上是一種集體的社會行為，一個社會組織或群體，如家庭、家族、國家、民族等，都有其對應的集體記憶以凝聚此人群。<sup>5</sup>王明珂區分了兩種不同的「記憶」類型，集體記憶(或社會記憶)、歷史記憶。這兩種具有不同社會意義的「記憶」是有差別的：

集體記憶研究者的主要論點為：(1)記憶是一種集體社會行為，人們從社會中得到記憶，也在社會中拾回、重組這些記憶；(2)每一種社會群體皆有其對應的集體記憶，藉此該群體得以凝聚及延續。(3)對於過去發生的事來說，記憶常常是選擇性的、扭曲的或是錯誤的，因為每個社會群體都有一些時別的心理傾向，或是心靈的社會歷史結構；回憶是基於此心理傾向上，使當前的經驗印象合理化的一種對過去的建構。(4)集體記憶依賴某種媒介，如實質文物(artifact)及圖象(iconography)，文獻或各種集體活動來保存、強化或重溫。譬如：以家庭作為一種社會群體而言，祭祀死者的儀式(一種集體記憶媒介及活動)，使家庭成員得以定期拉近對逐漸淡忘的親屬的記憶，來強固家庭的凝聚與連續意識。<sup>6</sup>

涵蓋範圍較小的「歷史記憶」，則是從集體記憶中，篩選有利民族或國家當前發展或生存利益的。

歷史學家在無數的社會記憶中選擇「有歷史意義」的材料，是考古學家與民族學家重新定義「典型器物」或「文化特徵」，來篩選有價值的材料(同時忽略其它資料)。如此重構一個民族的起源與遷徙分佈，以解釋或合理化當前的，或理想中的，族群分類及族群關係。<sup>7</sup>

「集體記憶」指經常在此社會中被集體回憶，而成為社會成員間或某次群體成員間分享之共同記憶；而「歷史記憶」則為「集體記憶」中有一部分以該社會所

<sup>5</sup> 阿斯特莉特·埃爾主編《文化記憶理論讀本》，(北京，北京大學出版社，2012年)，頁47-48。

<sup>6</sup> 王明珂《華夏邊緣—歷史記憶與族群認同》(台北，允晨文化實業股份有限公司，民86年)，頁50。

<sup>7</sup> 王明珂《華夏邊緣—歷史記憶與族群認同》(台北，允晨文化實業股份有限公司，民86年)，頁58。

認定的「歷史」形態呈現與流傳，人們藉此追溯社會群體的共同起源及其歷史流變，以詮釋當前該社會人群各層次的認同與區分。

臺灣相聲劇因為從表演工作坊到相聲瓦舍，賴聲川、李立群、馮翊綱、宋少卿等人，都是在眷村長大，所以所指涉的「集體記憶」，通常偏向於外省族群的共同生活文化記憶。然而本省族群因為與外省族群，透過學校、社會制度、日常生活，不可避免的會有所接觸與交流，於是原本屬於外省族群的集體記憶，也在本省族群中生根，產生了臺灣社會的交際記憶。本文探討的「集體記憶」，以前述「交際記憶」為研究範圍。

此外，相聲劇是一種表演藝術，因此在呈現上是聲音與畫面，可以包括話語、歌曲、配樂、服裝、肢體動作、布景等方面的集體記憶呈現。於是，「表演工作坊」與「相聲瓦舍」從一九八五年開始演出相聲劇，為了讓相聲能以更具體的方式流傳，不只以 DVD、CD 等影音方式，更出版了文本。使研究工作可以有更具體、明確的探討依據。下表為從一九八五年到二〇一五年中「表演工作坊」與「相聲瓦舍」的相聲劇作品整理表：

表格一：「表演工作坊」與「相聲瓦舍」相聲劇作品整理表

劇團	劇作	首演年份	留存形式	收錄文本
表演工作坊	那一夜，我們說相聲	1985	文字、影音	《賴聲川：劇場(一)》 <sup>8</sup>
表演工作坊	這一夜，誰來說相聲？	1989	文字、影音	《賴聲川劇作—兩夜情》 <sup>9</sup>
表演工作坊	臺灣怪譚	1991	文字、影音	《賴聲川：劇場(三)》 <sup>10</sup>
相聲瓦舍	相聲說垮鬼子們	1997	文字、影音	《這一本，瓦舍說相聲》 <sup>11</sup>
表演工作坊	又一夜，他們說相聲	1997	文字、影音	網路逐字稿 <sup>12</sup>
相聲瓦舍	狀元模擬考	1998	文字、影音	《這一本，瓦舍說相聲》
相聲瓦舍	大唐馬屁精	1999	文字、影音	《這一本，瓦舍說相聲》

<sup>8</sup> 賴聲川《賴聲川：劇場 1》，(臺北，元尊文化企業股份有限公司，1999 年)。

<sup>9</sup> 賴聲川《賴聲川劇作—兩夜情》，(臺北，群聲出版有限公司，2005 年)。

<sup>10</sup> 賴聲川《賴聲川：劇場 3》，(臺北，元尊文化企業股份有限公司，1999 年)。

<sup>11</sup> 馮翊綱《這一本，瓦舍說相聲》，(臺北：揚智文化事業股份有限公司，2000 年)。

<sup>12</sup> <https://www.ptt.cc/man/XiangSheng/D969/index.html>

相聲瓦舍	誰呼嚨我	1999	文字、影音	《這一本，瓦舍說相聲》
表演工作坊	千禧夜，我們說相聲	2000	文字、影音	《賴聲川劇作一世紀之音》 <sup>13</sup>
相聲瓦舍	東廠僅一位	2001	文字、影音	《第二本，瓦舍說相聲》 <sup>14</sup>
相聲瓦舍	蠢嘎啾疼	2002	文字、影音	《第二本，瓦舍說相聲》
相聲瓦舍	笑神來了誰知道？	2002	文字	《笑神來了》 <sup>15</sup>
相聲瓦舍	大寡婦豆棚	2003	文字	《第二本，瓦舍說相聲》
相聲瓦舍	小華小明在偷看	2004	文字	《第二本，瓦舍說相聲》
相聲瓦舍	記得當時那個小	2004	影音	
表演工作坊	這一夜，Women說相聲	2005	文字、影音	《賴聲川劇作一世紀之音》
相聲瓦舍	蔣先生，你幹什麼？	2005	文字、影音	《狂言三國》 <sup>16</sup>
相聲瓦舍	上次，這次，下次	2006	影音	
相聲瓦舍	第十九屆新春賀歲聯歡晚會	2007	影音	
相聲瓦舍	借問艾教授——誰殺了羅伯特	2007	影音	
相聲瓦舍	鄧力軍	2007	文字、影音	《鄧力軍》 <sup>17</sup>
相聲瓦舍	戰國廁前傳	2008	文字、影音	《戰國廁》 <sup>18</sup>
相聲瓦舍	公公徹夜未眠	2008	影音	
相聲瓦舍	兩光康樂隊	2009	影音	
相聲瓦舍	又一村	2010	影音	
相聲瓦舍	惡鄰依依	2011	文字	《惡鄰依依》 <sup>19</sup>
相聲瓦舍	宋百百的演藝人生	2012	相聲瓦舍經典節目重新編劇	公共電視播映

<sup>13</sup> 賴聲川《賴聲川劇作一世紀之音》，(臺北，群聲出版有限公司，2005年)。

<sup>14</sup> 馮翊綱《第二本，瓦舍說相聲》，(臺北：揚智文化事業股份有限公司，2004年)。

<sup>15</sup> 馮翊綱《笑神來了》，(臺北：聯合文學出版社有限公司，2008年)。

<sup>16</sup> 馮翊綱《狂言三國》，(臺北：聯合文學出版社有限公司，2009年)。

<sup>17</sup> 馮翊綱《鄧力軍》，(臺北：聯合文學出版社有限公司，2007年)。

<sup>18</sup> 馮翊綱《戰國廁》，(臺北：聯合文學出版社有限公司，2008年)。

<sup>19</sup> 馮翊綱《惡鄰依依》，(臺北，聯合文學出版社股份有限公司，2010年)。

相聲瓦舍	飛魚王	2012	相聲瓦舍經典段 目重新編劇	《戰國廁》
相聲瓦舍	迷香	2013	文字	《迷香》 <sup>20</sup>
相聲瓦舍	情聖阿弱	2013	無	
相聲瓦舍	瓦舍說金庸	2014	文字、DVD	《演武弄樂下藥 調情說金庸 》 <sup>21</sup>
相聲瓦舍	緋蝶	2015	文字、巡演	《緋蝶》 <sup>22</sup>

上列表格中所收錄的劇本，為本論文討論的主要範疇。其中賴聲川劇場系列，有些是收錄舞台劇非相聲劇，是故不列入討論文本。《這一本，瓦舍說相聲》和《第二本，瓦舍說相聲》收錄的是最開始首演時完整的一套有主題的表演，以每一個演出為單位。而《鄧力軍》、《戰國廁》、《笑神來了》、《狂言三國》，則包含新段子、之前演出過的舊段子以及傳統舊段子，重新排列組合，有一些段子因演出者不同，有局部變動。

而臺灣的相聲劇經過近三十年的發展，進行此劇種演出的團體也越來越多，然而本文為什麼會選擇以「表演工作坊」與「相聲瓦舍」二劇團做為「相聲劇」的研究範疇？原因有二：

第一、「表演工作坊」和「相聲瓦舍」一脈相傳；「表演工作坊」是台灣「相聲劇」的發源者，「相聲瓦舍」的創辦人馮翊綱在創辦「相聲瓦舍」之前，也曾參與「表演工作坊」的相聲劇創作；我們從中可以看到「表演工作坊」與「相聲瓦舍」之間的淵源，甚至在「相聲瓦舍」的作品中，也可以感受到其受「表演工作坊」之影響。因此，這兩個劇團在「相聲劇」的發展史上必定佔有重要地位。

第二、「表演工作坊」與「相聲瓦舍」所製作的「相聲劇」，在數量遠超過其他劇團所製作的「相聲劇」，並且大部份皆有文字或者是影音的出版物廣為流傳。其他曾製作「相聲劇」的劇團或曲藝團，無一能夠比得上此二劇團在「相聲劇」上的影響以及貢獻。

由以上兩點，本文確立「表演工作坊」與「相聲瓦舍」為主要研究對象。

### 第三節 文獻回顧

<sup>20</sup> 馮翊綱《迷香》，(臺北，聯合文學出版社股份有限公司，2013年)。

<sup>21</sup> 馮翊綱《演武弄樂下藥調情說金庸》，(臺北，遠流出版社股份有限公司，2014年)。

<sup>22</sup> 馮翊綱《緋蝶》，(臺北，聯合文學出版社股份有限公司，2014年)。

綜觀海峽兩岸對於相聲的研究成果，相較於其他曲藝而言並不算多，特別是在臺灣，有其環境條件的限制，嚴格說來是從魏龍豪、吳兆南才開始奠下基礎，卻在二、三十年的時間中，就因社會變遷等因素而曾經沉寂，以至於能充分表現相聲各種技巧的人更屈指可數，實在難以構成足夠論述的議題。所以目前大部分的研究，仍是中國大陸的較多。

### 一、相聲研究文獻

二〇一〇年中國藝術研究院陳璐的〈相聲人物塑造的研究〉，探討相聲作品中的人物，認為相聲創作與表演皆離不開人物塑造。

人物存在於喜劇性的情境設置與矛盾反差中，人物的行動推動情節的發展，製造出產生“包袱”的條件，“包袱”又可以突出人物的個性，展現出人物的喜劇性效果。<sup>23</sup>

相聲是「相」與「聲」的藝術，這兩種特性都是透過人物而具體。

相聲人物的基本特點(1)性格單一，僅擷取人物性格的某一部分加以誇張(2)具喜劇性格。相聲人物形象的喜劇性能夠引發笑聲，但並不是所有可笑的人都具有喜劇性！也就是說，只有當人物體現了一定的社會意義，反映了一定的社會現實，凸顯了美好事物和醜惡事物、先進事物和落後事物的矛盾，在衝突中表現人的本質的時候，才具有真正的喜劇性！而人物的喜劇性，即相聲喜劇本質的核心。所以相聲劇在人物塑造上，也利用人物的特性，來呈現劇中所想表達核心主題。

二〇〇七年中國藝術研究院于嘉的〈相聲故事性特徵〉，則探討相聲劇本中，所蘊含的故事本質。故事型相聲著重演述帶有喜劇色彩普通人的生活。相聲注重喜劇情境的設置與矛盾反差的最大化，並且綜合性處理巧合、驚奇與荒誕、情節的關聯性與敘事方式等因素之間的關係。在講述方式上，以舞台的進行講述(演述)過去的故事 尤其是以空間的轉移表現時間的流動，結構上具有可分可合的靈活性。他認為相聲或多或少具有故事性，因為相聲本質上敘事大於抒情，說故事或演故事，就變成相聲的主要內涵。但又不同於一般戲劇表演，「說、演」故事是主，「故事」反而為輔。所以「熱鬧而不完整的結尾」是其特點，故事的結果是什麼，完全不重要了。這是相聲與眾不同之處。<sup>24</sup>由此篇論文對相聲故事性特徵的論點來看，相聲劇中戲劇元素比例更重，更能區別相聲與相聲劇之間的差別。

二〇〇八年曲阜師範大學耿昕的〈相聲語言中的文化預設研究〉，探討文化預

<sup>23</sup> 陳璐〈相聲人物塑造的研究〉，(中國藝術研究院碩士論文，2010年)，頁 i。

<sup>24</sup> 于嘉〈相聲故事性特徵〉，(中國藝術研究院碩士論文，2007年)。

設問題。所謂「文化預設」是指一群人已共同經歷或知曉的文化前提，這與本論文所欲探討的集體記憶，及文化記憶有一定程度的相關。

耿昕認為相聲語言不僅風趣幽默，而且含有大量的文化預設信息，折射出了中華民族特有的文化現象。語言與文化的密切關係是文化預設理論提出的一個重要依據。目前學界主要探討了文化預設在外語閱讀、翻譯過程中的作用，而完全研究漢語語料文化預設的很少。

對於同一文化領域的人來說，語言中的文化預設對我們的影響是潛移默化、不易覺察的，但它的確是存在的。我們對相聲中的文化預設進行研究，對相聲的解讀和創作都具有積極意義。<sup>25</sup>

從語詞、語句、語篇中的話段三個角度分析相聲中文化預設的具體存在形式，並對其語用特徵和語用功能作出了初步分析。文化預設是語用預設的一種，同樣具有合適性和共知性的語用特徵。在相聲語言中，文化預設又體現出了通俗性和時代性的特徵。文化預設是相聲語言中不可缺少的部分，其語用功能主要有幽默功能、諷刺功能以及對民俗、民族心理特徵的再現功能。耿昕論文結合語用學、修辭學、認知語言學等多學科知識，以相聲語言這一具體語料中的文化預設為研究對象，在一定程度上可以使研究更具有針對性，並且具有更強的現實意義。相聲作品中廣泛運用各種形式的文化預設，既有利於體現相聲的民族特色，又有利於民族文化的傳承。其次，應當利用文化預設繼承相聲的現實主義傳統，寓莊於諧！在幽默中含蓄、委婉地實現相聲的諷刺效果。相聲語言中的文化預設緊密結合時代特徵，與時俱進。

二〇一一年曲阜師範大學孫琪的〈相聲語言中的預設研究〉，認為相聲作品多取材於生活中的眾多場景，實際上是將這一個個的生活情景搬上舞台表演給觀眾看，因此必然離不開語境。從言語功能看，預設是交際雙方共有的背景知識，這實際上是把預設看作「語境」的重要組成部分。何兆熊先生對於語境的分類理論認為語境大致可以分為兩類，即言內語境和言外語境。根據預設在相聲中大量應用的實例，總結了相聲語言中的預設策略，主要有言內預設策略和言外預設策略。言內策略主要包括指稱預設策略、關係預設策略等；言外預設策略主要包括文化預設策略、情景預設策略、心理預設策略等。預設策略對於相聲幽默起着至關重要的作用。相聲的創作、包袱的構擬、相聲的理解都需要對其中的預設及預設策略有充分的瞭解。

孫琪試圖對預設和相聲幽默形成的模式做一個初步的解讀。因為預設具有動態

---

<sup>25</sup> 耿昕〈相聲語言中的文化預設研究〉，(曲阜師範大學碩士論文，2008年)，頁2。

性，同時在有些情況下也是語境的一部分，因此相聲中預設和語境是可以相互轉化的。預設和語境的轉化是一個對語言不斷進行選擇的過程，包括對語言策略和語言形式的選擇，最終造成聽話人對於預設真正意圖的不同理解，形成衝突，既而產生幽默。我們從相聲語言中的預設策略、幽默形成的模式得出結論：相聲語言中的預設具有隱蔽性、衝突性、反常規性等特點。而相聲幽默的最大得力因素便是乖訛、不和諧因素，對於相聲中各種預設的有效利用，最終使相聲的包袱抖的響亮，引發幽默。<sup>26</sup>

何自然在《語用學概論》中這樣給預設下的定義，他沒有採用「預設」這個概念，而是使用「前提」這一概念。他說：「前提」是言語交際雙方都早已知道的常識，或至少聽到話語之後總能夠根據語境推斷出來的信息。因此，它往往是包含在語句的意思之中，一般無須表現在語句的字面上的。另外在何自然與冉永平合著的《語用學概論》一書中也說到「前提」就是交際雙方沒有必要明確說出來的那部分信息，這充分體現了語言使用的經濟原則。<sup>27</sup>

## 二、相聲劇研究文獻

相聲表演者和觀眾之間共同的文化前提，是構成相聲喜劇性共鳴的最大因子。近十年來，海峽兩岸已有幾篇對於「相聲劇」研究的論文，而研究的對象就在臺灣的表演工作坊與相聲瓦舍。如二〇一〇年福建師範大學陶也〈賴聲川相聲劇研究〉，發現一九八五年，表演工作坊的《那一夜，我們說相聲》在臺灣掀起一陣狂潮，這股潮流讓臺灣的小劇場出現了一個新的品種——相聲劇。它的成功既是偶然的，也是必然的。將它放在它出現的時代裡，就能找到它獲得成功的特質。首先，觀眾到劇場裡來，要求的是耳目的愉悅，相聲劇採用相聲作為戲劇的材料，先天地帶有相聲的「喜劇性」，使觀眾忘卻工作、生活上的憂慮煩惱，當然容易得到觀眾的青睞。其次，相聲這種古老的藝術形式有針貶時弊的傳統，它的題材取自民間、形式源於民間、思維方式也來自民間，所以極易引起觀眾的共鳴，使戲劇走向大眾成為「公共論壇」。最後，它誕生在台灣解嚴前夕，民眾心理有一種「尋根」的期待，《那》劇對中華文化的回溯恰好引發了觀眾的集體回憶。在這股「相聲」，一九八六年以後，各種藝術團體相繼推出自己的原創相聲劇。這也讓許多人開始思考「相聲劇」究竟是什麼東西。陶也認為，用相聲作材料的戲劇就是「相聲劇」，或者說在段子與段子之間用戲劇來連接就是「相聲劇」。因為相聲本身就是一種古老的劇場藝術，它的功能是讓觀眾哈哈大笑；如果在大笑之餘，還存在一些不以逗樂觀眾為目的的戲劇動作，那就是相聲以外的範疇，便發展成為相聲劇了。

傳統相聲有其嬉笑怒罵、針貶時弊的一面，因此成為中國人精神狂歡的出口，

<sup>26</sup> 孫琪〈相聲語言中的預設研究〉，(曲阜師範大學碩士論文，2011年)，頁6。

<sup>27</sup> 何自然《當代與用學》(上海，外語教學與研究出版社，2004年)，頁204。

相聲劇亦很好地繼承了這一功能，使賴氏一直倡導的讓戲劇成為「公共論壇」的理念得到貫徹。<sup>28</sup>

二〇〇八年臺灣東華大學中文系巫永鴻〈台灣相聲劇研究—以「表演工作坊」與「相聲瓦舍」為例〉，探討相聲劇的形式與結構，試圖以「劇場相聲劇」及「系列相聲劇」二種結構將「相聲劇」之類型籠括之，再分析「表演工作坊」的相聲劇，將「表演工作坊」的「相聲劇」做全面的分析；其次論及「相聲劇」的創作模式；最後找出「相聲劇」創作上的困難之處。接著討論「相聲瓦舍」的相聲劇，了解「相聲瓦舍」與賴聲川「表演工作坊」的淵源，將「相聲瓦舍」「相聲劇」的主題分為「諷刺型」與「非諷刺型」二類；認為其中「諷刺類」乃源自於「表演工作坊」的影響，直到「相聲瓦舍」開始製作「非諷刺型」相聲劇，才走出自己的特色，使「相聲劇」的類型愈趨多元。

巫永鴻將相聲劇分為「劇場相聲劇」及「系列相聲劇」，他以「劇情因果」為核心，區分「劇場相聲劇」是擁有「劇中時空」的變化，同時也存在著「劇情因果」的「相聲劇」類型。「系列相聲劇」則是不存在「劇情因果」，甚至有時也未設定時空；段子與段子間是以擁有共同的主題貫串而成；「表演工作坊」的《那一夜，我們說相聲》、《台灣怪譚》、《千禧夜，我們說相聲》以及「相聲瓦舍」的《相聲說垮鬼子們》、《狀元模擬考》、《記得當時那個小》、《第十九屆新春賀歲聯歡晚會》、《借問艾教授——誰殺了羅伯特》共八齣是屬於「劇場相聲劇」。「表演工作坊」的《這一夜，誰來說相聲？》、《又一夜，他們說相聲》、《這一夜，Women說相聲》；「相聲瓦舍」則有《大唐馬屁精》、《東廠僅一位》、《蠢嘎揪疼》、《大寡婦豆棚》、《小華小明在偷看》、《蔣先生，你幹什麼？》、《上次、這次、下次》、《鄧力軍》一共十一齣是屬於「系列相聲劇」。<sup>29</sup>

筆者認為此類分法合理鮮明，但從巫永鴻所舉的例子來看，卻又讓這類分法混淆。「表演工作坊」的《這一夜，誰來說相聲？》、《又一夜，他們說相聲》、《這一夜，Women說相聲》被巫永鴻分類在「系列相聲劇」，事實上這幾部相聲劇主角從頭貫穿到尾，而且所討論的事有因果關係。與定義略有衝突，似乎該放在「劇場相聲劇」。所以若以筆者的認知，相聲劇分成「劇場相聲劇」及「系列相聲劇」是有此分野，但明顯到了「相聲瓦舍」時期，才慢慢出現「系列相聲劇」。也就是說相聲劇的發展從「劇場相聲劇」開始，具較多的劇情因果。後來才慢慢出現段子與段子間劇情因果不明顯，但主題緊扣的「系列相聲劇」。「表演工作坊」的幾部作品時期皆較早，幾乎都該歸類於「劇場相聲劇」；「相聲瓦舍」的作品早期也都是「劇場相聲劇」，到中期以後，才慢慢出現「系列相聲劇」。

<sup>28</sup> 陶也〈賴聲川相聲劇研究〉，(福建師範大學碩士論文，2010年)。

<sup>29</sup> 巫永鴻〈台灣相聲劇研究—以「表演工作坊」與「相聲瓦舍」為例〉，(臺灣東華大學碩士論文，2008年)。

另外在相聲瓦舍興起後，臺北藝術大學戲劇系副教授馮翊綱曾發表多篇研究論述，是台灣少數對相聲做學術性探討的藝術工作者兼學者。

馮翊綱在〈台灣劇場的新品種〉一文中，想對「相聲劇」一詞正本清源。他認為傳統將相聲當作「語言的藝術」是有所偏頗的。

其一，相聲最早非得要在現場「既看且聽」，那時錄音技術尚未發明。其二，所謂「聽」相聲，指的是從收音機裡「聽」，根本缺乏欣賞相聲的完整性。其三，要求一門原本就是「表演藝術」的事物加上「演」字，豈非畫蛇添足？<sup>30</sup>

意即「相聲」本身就包含了表演，似乎並不需要再加上「劇」字。但是此在台灣的新興劇種，又比傳統相聲多了些東西。依照馮翊綱的解釋，除了原有的主題雜談、情節推演，多了即興後設。這一個特別的即興創作讓相聲瓦舍相聲劇，比傳統相聲，多了一股流動的活力。

相聲與戲劇的交集產物「相聲劇」，具有如下幾項特徵：

1. 喜劇
2. 相聲形式
3. 演故事
4. 演員扮演角色及保留高度自覺
5. 明確的時空觀
6. 核心議題<sup>31</sup>

所以當具有「以多個相聲段子、主題環扣、完整時間演出」<sup>32</sup>的特徵時，這個台灣新品種相聲，是可以名為「相聲劇」。

另外馮翊綱也發表了：〈相聲表演體系〉，分別就內容、形式、風格，從延續觀、詮釋觀、創造觀去探討從傳統到現代，不同的表演體系。「相聲題材與結構特徵」則先介紹傳統相聲題材，以及表演形式；接著探討相聲裡的「後設結構」。所謂「後

<sup>30</sup> 馮翊綱《這一本，瓦舍說相聲》，（臺北：揚智文化事業股份有限公司，2000年），研究論述〈台灣劇場的品種〉，頁14。

<sup>31</sup> 馮翊綱《這一本，瓦舍說相聲》，（臺北：揚智文化事業股份有限公司，2000年），研究論述〈台灣劇場的品種〉，頁19。

<sup>32</sup> 馮翊綱《這一本，瓦舍說相聲》，（臺北：揚智文化事業股份有限公司，2000年），研究論述〈台灣劇場的品種〉，頁20。

設結構」，意為「擺明著的虛構」，是指戲劇文本或展演涉及呈現「排戲」或「戲中戲」等情節。<sup>33</sup>

張華芝曾任「相聲瓦舍」行政總監與編劇近十年，在「相聲劇」理論方面，張華芝在論文中用一小節的篇幅討論，他認為：「相聲劇」是一種新發明，它也使用傳統相聲的表演方式，但跟以往的傳統相聲相較，兩者間的差異在於：傳統相聲在同一場表演之中每段是獨立的，段與段之間各自討論不同的主題；「相聲劇」以戲劇的結構來呈現某一主題，它用一段或數段相聲來展現劇作者的完整概念，這一點是比較傾向於西方傳進的舞台劇的，但是，它的段落分隔又比舞台劇來的清楚。張華芝將「相聲劇」從「內容」、「結構」、「表演模式」以及「表演時間」四個部分來討論。在「結構」上，他認為「相聲劇」中的一段或數段相聲皆緊扣劇作者所欲傳達之主題，而「傳統相聲」即使在同一舞台上演出各個段子亦各自表現其不同的主題；在「表演模式」與「內容」上，「相聲劇」則與「傳統相聲」沒有太大的差異；在「表演時間」上，「相聲劇」由數個相聲段子組成，表演的長度較接近舞台劇。相較於「傳統相聲」，「相聲劇」的時間長的多。<sup>34</sup>

### 三、歷史、集體記憶研究文獻

本文探究相聲劇主題、形式與內容所呈現的「集體記憶」。必然要注意相關理論的應用情形，以為具體論述之參考。但是，這「集體記憶」的概念，因為牽涉到「歷史」與「記憶」這兩個在學術界往往被嚴格區別，甚至在運用上有些衝突的人事記錄方式，使其展現的成果受到限縮。然而，「歷史」指過去發生的事以及相關的文字記載，「記憶」多指個人心理對過去的人事物與經驗的回想。二十世紀的記憶研究跨越諸多領域、不同專業的研究擴充了「記憶」的內涵、重新評價「歷史」的地位，逐漸釐清史學嚴格區分歷史與記憶所造成的盲點。近年來，在海峽兩岸也有不少運用論著運用「集體記憶」的概念，值得本文參考，僅將選擇其要略述於下：

2011 年中央民族大學張超的碩士學位論文〈歷史記憶與族群邊界視野下的宗教與民族認同〉中，認為歷史記憶從回族的群體內部支撐着回族的民族意識，而從歷史記憶角度來論述伊斯蘭教在維持回族民族認同中的作用。從兩個較新的理論角度「歷史—記憶」與「邊界」對宗教與民族認同的關係給予新的探討。

2011 年廣西師範大學彭燕霞的碩論〈祖先傳說與歷史記憶的建構—以桂北賓公傳說為個案〉中，探討在當代生活中民間傳說是如何建構地方民眾的歷史記憶的，以及如何利用歷史記憶來獲得身份認同和文化自信！以桂北賓公傳說為研究

<sup>33</sup> 馮翊綱《第二本，瓦舍說相聲》，(臺北：揚智文化事業股份有限公司，2006年)，研究論述〈相聲題材與結構特徵〉，頁20註釋。

<sup>34</sup> 張華芝：〈相聲藝術與台灣四大家初探〉(國立藝術學院傳統藝術研究所碩士論文，1999年)，頁78。

對象，一方面呈現民間文獻和口頭敘事中賓公傳說——文本；另一方面分析文本如何形成，以及探析傳說與歷史記憶二者之間的相互作用，解讀人們是在什麼心理需求下創造傳說以及如何建構其歷史記憶的。同時，探究歷史記憶如何反過來影響人們的生活！

台灣學者王明珂其系列著作就是基於「歷史記憶」的研究來探討族群認同，並同時深化了集體記憶理論，他在著作《華夏邊緣—歷史記憶與族群認同》一書中把集體記憶概括為四個方面：1、記憶是一種集體社會行為，人們從社會中得到記憶，也在社會中拾回、重組這些——記憶。2、每一種社會群體皆有其對應的集體記憶，藉此，該群體得以凝聚及延續；3、對於過去發生的事情來說，「記憶」常常是選擇性的、扭曲的或是錯誤的，因為每個社會都有一些特別的心理傾向，或心靈的社會歷史結構；4、集體記憶依賴媒介、圖象或各種集體活動來保存、強化或重溫，如家庭中祭祀死者的儀式等活動。因此可見，王明珂的「歷史記憶」可詮釋或合理化為當前的族群認同。王明珂認為，歷史常強調一民族群或社會群體的根基性情感聯繫，因此，他把其稱為「根基歷史」，這是一個民族根基性情感產生的基礎，認同的建構在很大程度上由「歷史記憶」創造。<sup>35</sup>

王明珂的這一「集體記憶」的概括，為筆者的論文提供了一些思考，特別是第四個方面，「集體記憶」依託的「載體」。本文以相聲劇做為「載體」的視角，來探討相聲劇所蘊含的文化意義。

廖宜方的《唐代的歷史記憶》一書，則以唐代為對象，從名勝古蹟來考察地域社會的歷史記憶，並比較兩個不同地方的歷史記憶：一為華夏文明核心區中原的梁宋，二為核心區之外，比較邊緣的襄陽。探討中原士人如何建立對異邦歷史文化的認識，以及地方官員、地方人士和文人三者如何共同參與地方的文化活動、推動歷史記憶的形成。

晚近歷史記憶的概念受到人類學和社會學很深的影響，因此很重視社會文化的因素與背景。因此，寬泛地說，歷史記憶亦可謂從社會史和文化史的視野來考察歷史意識的取徑。……相較於思想史、觀念史多取idea of history，晚近有關歷史記憶的著作則注重文化的感知。<sup>36</sup>

文化的感知，常是感性多於理性，歷史記憶是否也能以感性的文化活動，例如相聲劇來保存及表達？這是本論文想探討的重點。

中興大學教授林仁昱在〈歌曲與風俗——臺灣「日本語世代」的端午與男童節

<sup>35</sup> 參考王明珂《華夏邊緣—歷史記憶與族群認同》(臺北，允晨文化實業股份有限公司，民86年)。

<sup>36</sup> 參考廖宜方《唐代的歷史記憶》，(臺北，國立臺灣大學出版中心，2011年)。

記憶探究》一文中，從端午與男童節的節日習俗中，探討臺灣「日本語世代」的種族與文化認同過程。更重要的是臺灣「日本語世代」的「歷史記憶」，已經轉變為重要的文化資產。特別是在觀察文化衝突、交融的議題上，他們的「故事」變成非常珍貴，可以供作分析、探究的文本。

要探討「集體記憶」的面貌，一定要有喚起記憶的媒介，例如圖像、歌曲或儀式。於是，經過筆者過去與「日本語世代」人士的接觸經驗，認為可以選擇「歌曲」與「風俗」作為喚起他們「集體歷史記憶」的媒介。<sup>37</sup>

圖像、歌曲或儀式可以當作喚起記憶的媒介，那麼相聲劇是否也具有此特質呢？當二十年來相聲劇形成流行風潮，並且在表演內容中加入了時事的元素，它應就具備了記錄一部分社會生活記憶的功能。

綜合以上前人所研究，多以相聲的形式、技巧、內容結構為主要探討方向。本論文期望在這些前人的架構上，更深入探討相聲劇在文化歷史記憶上，所具有的意義。

#### 第四節 研究方法與論文架構

本論文所採用的方法，包括「文獻收集與整體」、「文本分析」等方法，並以「集體記憶理論」作為輔助論述。研究步驟簡述如下：

- (1) 文獻的收集與整理(劇本或 DVD 影音資料的收集)。
- (2) 內容分析：解析出其中與「集體記憶」相關的元素，包括主題、段落、語詞、歌曲……等。
- (3) 「集體記憶」理論輔助法：借助「集體記憶」理論，對各種現象提出探討與解釋。

會採用「集體記憶」理論，乃是由於指導教授所授的課程中，對歌曲語俗曲的研究，運用了「集體記憶」的角度。於是閱讀了相關理論書籍，發現藝術表演之所以能引起共鳴，除了藝術本身的美學特質外，更重要的是具有人與人之間共同、相通的經驗，所以會因此而笑而哭。人與人之間共同、相通的經驗即是「社會溝

<sup>37</sup> 林仁昱〈歌曲與風俗——臺灣「日本語世代」的端午與男童節記憶探究〉，《東アジア伝統文化の継承と交流国際学術フォーラム》論文抽印本，(山口：山口大學東アジア研究科，2014年)，頁3。

通記憶」。進而思考「集體記憶」運用於面對台灣「相聲劇」的可行性。

相聲劇藉由這種藝術表演方式，保留相聲原始的幽默與嘲諷特質，期待賦予時代新意義，「公共論壇」的新功能。這些在文本分析中可以找到脈絡，也是本論文分析的方向。

本論文架構第一章為緒論，主要描述研究「臺灣相聲劇表現『集體記憶』」的動機與目的並且藉由文獻探討，討論相聲劇的特色與流變。

第二章簡介從傳統相聲到相聲劇的表現特色。相聲的結構與技巧，也是相聲劇的主要結構，探討相聲基本功夫與特殊表現，在相聲劇中的呈現。

第三章探討臺灣相聲劇的發展與集體記憶的關連。臺灣近七十年來歷史發展背景，是形成臺灣社會集體記憶的元素。相聲劇在此一特殊的歷史背景中發芽茁壯，將「集體記憶」運用、發揮到淋漓盡致。

第四章探討臺灣相聲劇表現歷史事件之「集體記憶」。從歷史事件、古代王朝的設想、戰亂與流離、海峽兩岸分離的人情故事來觀察。看看相聲劇如何藉由歷史事件來承載「集體記憶」。

第五章探討臺灣相聲劇所表現的社會生活之「集體記憶」。從衣食住行育樂方面，到政治事件的諷諭，語言與歌曲的交流，特殊場域：眷村、校園，以及探討性別關係，深入社會群眾生活。當相聲劇能貼近觀眾身邊的事物，就能連結起「集體記憶」，產生共鳴。

第六章探討臺灣「相聲劇」誘發與展現「集體記憶」的意義與功能。從諷刺政治與時局、展現族群經驗與交流、發揮排解壓力的喜劇元素，三方面來挖掘相聲劇在社會上這麼風行，能帶給社會什麼樣正向的意義與能量。

最後結論，期望能找出臺灣相聲劇展現「集體記憶」的意義。為臺灣相聲劇定位時代的價值。

## 第二章 從「傳統相聲」到「相聲劇」的表現特色

傳統相聲從中國大陸傳進臺灣，經過一番風光與沉寂的歷程，以相聲劇的形態在舞台上展現新的生命力。傳統相聲有不同的表演人數而區分為：單口相聲、對口相聲、群口相聲；其基本形式則有：說、學、逗、唱；還有一些特殊技法：貫口活、倒口活、柳活等，都依然保存在相聲劇中。只是呈現的形式更加活潑靈活，肢體的表現幅度更大，戲劇性提高，而相聲的精髓未失。所以，探討相聲劇就必須要注意傳統相聲的表現特色，以了解其新創與轉變的關聯性，並且由此觀察其承載「集體記憶」的可行性。

### 第一節 傳統相聲的起源與在臺發展源流

傳統相聲一如其他傳統技藝，有所謂「師承八代」的說法。「相聲」可追源自道光年間的一種民間天橋上的雜藝。侯寶林在《相聲溯源》一書中，認為「相聲的可證之史較短，可溯之源卻很長」。

在以往的研究和探討中，不少人注目於唐代的「參軍戲」，認為相聲藝術是由「參軍戲」發展而來，「參軍戲」就是古代的「相聲」。當然，由於史料的貧乏，以往的相聲歷史研究也曾出現過這樣的現象：避免是相聲源流的探索，而側重於對相聲藝人情況的實地調查，得出相聲藝術產生於清末的結論。特別是同治和光緒之間因「國服」而改行說相聲的朱紹文(藝名「窮不怕」)被視為相聲藝術的「開山鼻祖」。<sup>1</sup>

侯寶林等四人認為相聲藝術不可能在古代找到前後如一、一模一樣的胚胎原型。在一種藝術的萌芽階段，不可能只受單一因素的影響，特別是萌芽期的幼稚和不穩定性，可能既帶有相聲藝術的某些特點，又帶有其他藝術形式的某些特點。他歸納和相聲起源相關的藝術形式，包括：

- (1)說的藝術源頭：說話、說笑話。
- (2)學的藝術源頭：口技、像生。
- (3)逗的藝術源頭：俳優、參軍戲、宋滑稽戲。
- (4)唱的藝術源頭：優歌、太平歌詞。

<sup>1</sup> 侯寶林、薛寶琨、汪景壽、李萬鵬《相聲溯源》(北京：中華書局，2012年)，頁5。

馮翊綱曾列出相聲的「師承八代」：

- 〔一代〕……………張三祿
- 〔二代〕……………朱紹文(窮不怕)
- 〔三代〕……………徐有祿
- 〔四代〕……………焦德海 李德錫(萬人迷)
- 〔五代〕……………張壽臣 常連安 郭啟儒 馬三立
- 〔六代〕……………劉寶瑞 趙佩如 侯寶林 常寶堃(小蘑菇)
- 〔七代〕……………馬季 牛群 唐杰忠 侯躍文
- 〔八代〕……………姜堃 趙炎 劉偉 馮龔 笑林<sup>2</sup>

每一代距離期時都不遠，若把台灣的相聲劇也算上，臺灣相聲的開山祖師吳兆南和魏龍豪、「表演工作坊」的賴聲川、李國修、李立群，那麼馮翊綱和宋少卿可算是第十一代了。

臺灣原本就有屬於閩南文化的喜劇性藝術表演：「答嘴鼓」。答嘴鼓是二人對口爭辯的形式，它的對白是嚴格押韻的韻語，語言節奏很強，並長於運用豐富多彩、生動活潑、詼諧風趣的閩南方言詞語和俚俗語，運用閩南方言複雜而富有節奏與音樂美的音韻結構組織韻語，注重情節的展示與人物的刻畫。近似北方的對口相聲，但又不盡相同。

一九四九年的時局變遷，把台灣原本沒有的傳統相聲，以「國語」亦即北京話的形式，跟著軍隊帶進了台灣。幾位年輕人，幾乎都是軍人，未受過正式技藝訓練，僅靠著興趣和記憶及先天的才華，為相聲在台灣創造了生存奇蹟。這其中最重要的人物當屬吳兆南和魏龍豪。

吳兆南和魏龍豪說相聲的時期，也正是台灣的戒嚴時期，相聲裡幽默依舊，但是諷刺就相對少了。當時說相聲的形式以廣播及錄音帶方式為主，所以「聲音」的表演，重於肢體、表情的表演。

相聲如同大多數中國的傳統藝術表演一樣，有一些固定的演出腳本。在相聲來說就是老段子。老段子依據當時的時空背景而被創作出來，必然帶著當時當地的色彩。台灣在地理位置上與中國大陸有著相當的阻隔，語言、文化及生活方式，都有很大的差異。相聲中的說學逗唱，皆扣緊「外省人」的「集體記憶」。例如段子中常融入三國、楚漢相爭、等歷史故事；而在「學」與「唱」中，則常出現京

<sup>2</sup> 馮翊綱《這一本，瓦舍說相聲》，(臺北：揚智文化事業股份有限公司，2000年)，頁31。

劇身段或說書曲藝。相聲的幽默和情感是建立在觀眾的集體記憶中，有相似的經驗和記憶，才能引起共鳴。所以相聲在一九四九年後來到台灣的所謂外省族群也就是眷村當中活躍，但在這個圈子以外就不容易發展。到了一九八〇年代這一批外省族群老了，連吳兆南和魏龍豪都七十幾歲了，能表演和欣賞相聲的人逐漸凋零，相聲藝術也就跟著式微，甚至銷聲匿跡了。

## 第二節 傳統相聲的基本功夫與相聲劇

「單口相聲」由一位相聲演員演出，可以視為戲劇中的「獨白」。「對口相聲」則是戲劇中常見的兩人對話模式，「群口相聲」則是多人的對話、討論的情形。而在戲劇中常常安排背景音樂、舞台設計來呈現時空情境，透過傳統相聲學、唱當時的聲響與歌曲，也可以具有相同的效果。說、學、逗、唱則是相聲的骨幹，相聲劇填充的骨肉富含現代感與戲劇性，包袱也常常與時事結合，使的相聲劇具時代感，也具備了當作「集體記憶」載體的條件。

### 一、相聲演員組成與演之成「劇」的條件

#### (一) 單口相聲

單口相聲也稱為「單春」，顧名思義是由一位相聲演員所表演。如同講笑話的形式，觀眾所有的注意力只放在一人身上，加上沒有捧哏的答腔、互動，因此它所選的題材，多是有較強的敘事性且情節生動曲折，跌宕起伏，又能引人發笑的故事，故單口相聲的表演難度較對口高。中國著名的相聲大師馬季對單口相聲的描述是：

演員時而作為第三者敘述，交代情節，介紹人物，描繪景物；時而形象地摹擬人物的聲調語氣、音容笑貌、舉止動作、氣質神態；時而普希（應為「剖析」之誤）每個人物的思想活動、內心獨白，有時說、表結合，對話夾插敘；有時手眼交替，講述加評論；有時提出問題；有時特加註解。<sup>3</sup>

由上文可知，「單口」相聲演員往往是經驗豐富的全能演員，既會「逗」又會捧，既能說又能唱。單口相聲可言其類似說書，既以敘事為主，則敘述過往之事，勾起與聽眾間的「集體記憶」自是一種拉近距離的方式。「單口相聲」這樣的表演方式，則可以做為戲劇中的「獨白」。在相聲瓦舍的〈小華小明在偷看〉中，「紅

<sup>3</sup> 馬季：《相聲藝術漫談》，頁 29。轉引自葉怡均：〈笑亦有道：論相聲之藝術表現〉，頁 59。

頭髮」、「藍色冰棒」、「空難」、「科羅拉多」都是由黃小貓以單口相聲獨白方式表演，這幾個段子是整出相聲劇故事的核心，其他由馮翊綱和宋少卿對口相聲的段子，則是由黃小貓的獨白所衍生、演化而來的。

## (二) 對口相聲

對口相聲也稱為「雙春」，是由「逗」與「捧」二人合作的相聲表演；「逗」是傳統相聲的靈魂，相聲演員有句藝諺說「以說為主，以『逗』當先」，可以說明「逗」的重要性。負責「捧」的相聲演員其實負責的是相聲表演的節奏，同時也是讓相聲表演產生對比製造衝突，從而產生笑料的重要關節；所謂「三分逗，七分捧」，即說明了「捧哏」的重要性。「哏」音「ㄍㄨㄥˊ」，代表相聲表演中的笑料。在舞台上，一般來說「逗哏的」站在舞台的右邊，而「捧哏的」站在舞台的左邊。

「對口相聲」是戲劇中常見的兩人對話模式，臨場談話自然，出語靈活，形式上是生活化，實質上是戲劇化，能夠充分發揮喜劇效果。目前相聲劇多以對口相聲的形式居多，「逗」與「捧」二人一搭一唱，將劇情及包袱經由對話表達出來。大部分相聲劇的段子，都是對口相聲：李立群和李國修，馮翊綱和宋少卿，皆以對口相聲形式表現居多。

## (三) 群口相聲

群口相聲是由超過兩位以上的演員共同演出的相聲形式，又稱「多口相聲」。多數情況是三人合演，是由「逗哏」與「捧哏」中多一個相聲演員稱為「泥縫兒」，有時也叫做「膩縫兒」。「泥縫」的作用簡單說來，就是填補甲乙兩人之間的縫隙。群口相聲雖是三人演出，但仍是以捧逗兩人的對話為主，「泥縫」多半旁聽，在不妨礙主對話進行下適時加入，有時是幫忙澆熄戰火，有時是煽風點火，或是作為調解緩衝的角色，伺機逗樂觀眾。捧逗之間的爭辯愈是激烈，愈能提供「泥縫」活動空間，其台詞份量雖不及捧逗二人，但因有此角色的協助鋪墊，更能襯托出捧逗對話中的可笑之處。例如：《記得當時那個小》、《第十九屆新春賀歲聯歡晚會》，一群學生和教官共同演出一個段子，但角色上還是以逗、捧哏分，教官固定是逗哏，學生輪流當捧哏，總合人數上超過三人。

綜合上述，可以見到單口相聲的表現方式，類似於獨腳戲，透過想像的陳述與模擬的聲情與動作，一個人可以有冥想、獨白、模擬對話等戲劇表演的效果。而對口或群口相聲常見一種似乎是朋友「聊天」的模式，在這樣的模式之下，演員可能會有相互應和(意見相同)、相互抬槓(意見不同)、彼此接續聯想，然後藉著「聊天」來鋪述情節。至於「聊天」聊什麼呢？自然容易是從彼此都熟悉的「集體記憶」說起了！因為是聊天，當然不可能聊學術理論，而是近點：身邊的柴米油鹽，遠點：政治時時事的批判，更遠點：歷史的懷溯，都是表演者與觀眾間共同的「集

體記憶」。所以「集體記憶」既是鋪述事情的核心，更將成為「相聲劇」在相聲「聊天」的基礎上，更有豐富的聲情、肢體動作、道具與布景表現的依據。換句話說，在傳統相聲的表現上，除了「捧」、「逗」腳色差異外，具體的身分其實是不明顯的。但是，相聲劇卻是有明顯不同的腳色身分(例如小孩、學生、教官)，這當然是成其為「劇」的重要因素，卻也代表在這齣相聲劇所對應的「記憶場」裡該有的人物，而透過這些人物的表現(行為與心理活動)，乃至於面對事情的「視角」(立場、觀點)來豐富特定時空「集體記憶」下的不同面向，讓「集體記憶」的表現更全面。

不過，臺灣的相聲劇發展，由於眾多演出條件的差異，在早期「表演工作坊」的時代，相聲劇雖然也扮演了人物，但是都是主持人和大師為主要模式。它設定的是在西餐廳或晚會的場域中說相聲，所以人物的本身依舊是一個「相聲表演者」，較不具有戲劇腳色的氣息。但他仍是在演，演一個「說相聲者」。如同賴聲川所述，他創作《那一夜，我們說相聲》，是要演一個說相聲者在台上告訴大家：「相聲已死」的矛盾情結。這個「說相聲者」非常強烈的、逆向操作的勾起了我們對「相聲」的集體記憶。到了後來的「相聲瓦舍」，畢竟整體的演藝環境有更豐富的資源，因此人物則變化較多，同一劇也可能時空交錯，古代、現代人物交互出現。當然，從另外的角度來看，也就與傳統相聲的形貌有了更明顯的差異，所幸演員多能保有相聲的基本功夫，能表現各種來自相聲的技巧與特殊表現，使傳統相聲藝術能透過相聲劇，有了更新的發展。

## 二、相聲基本功夫與演之成「劇」的條件

相聲劇與傳統相聲很大的相異處，即在於傳統相聲多以單個「段子」形態存在，而相聲劇則是以圍繞一個核心主題多個段子，至少也有兩個段子所組成。所以，若從段落的主題結構來看，就可以看出相聲劇依主題結合段子的用意，甚至從段子的組成關係，掌握到其鋪述「集體記憶」的事項次第。而「表演工作坊」的《那一夜，我們說相聲》，建立了相聲劇：序幕→段子一→段子二→過場→段子三→段子四……→謝幕的基本樣版。接下來的幾部〈XX夜，XX說相聲〉系列，都採取這樣的模式。「相聲瓦舍」剛開始的幾部，也是採用「表演工作坊」的基本模式。可是越到後面變化越多。過場變多、過場貫穿整齣戲的主軸、過場從獨立變成有相關性等等，豐富了相聲劇的樣貌。然而，不論段子組成的結構如何變化，其說、學、逗、唱等基本功夫，還是相聲劇最重要的表演方式，進而以此為基礎結合更多樣的表演技巧與舞台效果，演之成劇。

### (一) 說

「說」是相聲的表演基礎，指的是敘述表白能力，包含說故事、笑話、顛倒話、

俏皮話、歇後語、貫口、繞口令、猜謎語、吟詩，也就是「說」的表現可分成兩部分，第一部分是指內容上，也就是陳述故事、刻畫人物、交代情節、描繪場景等能力；另一部分是指技巧方面，即以專業能力展現「嘴上功夫」，表現出語言遊戲的趣味性。說人、說物、說情、說理，無時無地，無是無處不靠說。因此相聲演員必須練習語言節奏，抑揚頓挫，談吐有力，矯正發音方法，咬字清晰，如此敘事及表白人物才能更深刻動人，語言遊戲也才能更顯活潑逗趣。而相聲劇雖有各種配樂、布景搭配於後，能讓「說」的表現有更多襯托，但是「說」這樣的基本功夫要求，還是最重要的。特別是本文所著力觀察的「集體記憶」，更是必須藉著有條有理的敘「說」而能表現清楚，而關於具體的敘「說」表現技巧、內容與效果，也將是本文後續論述的重點。只是，在此特別值得一提的，是「相聲劇」既然名之為「劇」，於是「說」的功夫，也就可能不再只是「敘說」(聊天)，甚至可以是抒發慨歎、詮釋情感的方式。例如「相聲瓦舍」的《蠢嘎啾疼》就在「說」故事的軸線之中，安排以「說」抒懷的效果。

這齣相聲劇是用四個以節氣來命名的段子，串起人一生的經歷。段子一〈驚蟄〉→段子二〈芒種〉→段子三〈白露〉→段子四〈大雪〉。談一位名叫「棒槌」之人的故事。〈驚蟄〉這個段子從剛出生的棒槌的談起，伴隨著家中各種動物的出生，形成生命誕生喜悅；〈芒種〉這個段子在描述某年的酷暑，乾旱高溫以致於粒米無收，人世間大鬧飢荒，藉此呈現生命的苦難；〈白露〉這個段落沒有棒槌的故事，描述著人們追求名利，確失卻道德與憐憫；〈大雪〉這個段落，棒槌在隆冬大雪裡因沒有錢買食物，只能聽憑兒子在其懷抱裡逐漸地失去生命，談生命哀傷的結束。總的來說，這齣戲主旨在呈現「生命」的種種況味，在這齣戲的最後，透過感慨的「對口」點出了主題：

宋少卿：生命是多麼地奇妙，死亡又是怎麼一回事？

(中略)

馮翊綱：故事的結束是另一個故事的開始。出生是真實的，死亡是必然的，  
在生與死之間，歷經春、夏、秋、冬。日復一日，年復一年……日  
復一日，年復一年……日復一日，年復一年……<sup>4</sup>

我們從中可以看到這部相聲劇用春、夏、秋、冬四個季節象徵人的一生，傳達出對生命生與死的思索，這是人生命必經的過程。在看完這部相聲劇，每一個人都不會覺得陌生，可是這不是棒槌的人生嗎？為什麼所有觀眾都覺得似曾相識？因為那是烙印在人類遺傳基因當中的記憶。如同阿萊達·阿斯曼在〈記憶的三個維度〉中談到：

<sup>4</sup> 馮翊綱《第二本，瓦舍說相聲》，(臺北：揚智文化事業股份有限公司，2004年)，頁151。

作為文化記憶載體的符號首先是外部化和客觀化的。它代表一種“不可言說”的經驗，這種經驗可以被感知和掌握，卻不能自己製造出來。其次，這意味著它在時間上的跨度並不局限於人類的壽命長度，而能在潛意識中被無限延伸。<sup>5</sup>

這齣《蠢嘎啾疼》就是一個文化載體，它記憶的是人類生命的過程，卻記載了人類文明發展的縮影。這個記憶是超越人類壽命長度的，跨代際藉由這種文化載體而被記憶在遺傳基因當中，世世代代傳遞下去。當然，也使得相聲劇裡「說」的表現效果更加深刻。

## (二) 學

「學」是相聲的表演技巧，模擬聲情的能力，略帶表演口技的痕跡，包括學男女老幼說話的聲音、語氣、動作、表情，以及模仿各地方言、獸啼、蟲鳴、鳥語，無論天上飛的，地上走的，水中游的，都能模擬得唯妙唯肖。「學」不僅要學得像，還要學得滑稽逗趣，符合相聲「逗」的風格。因此，「相聲劇」自然少不了要透過「學」來增強聲情表現的效果。例如模仿動物的叫聲，在很多段子中都會出現。除了模仿本身就是一個賣點，而且不像許多電視模仿秀節目為模仿而模仿，其作用常是為引出下一段內容的引子。就像在「相聲瓦舍」改編自傳統相聲〈論捧逗〉段子而成的〈我要收徒弟〉段子中，就透過模仿動物聲音，進而帶出探討外國話的內容：

宋少卿：你得意什麼啊？我說的「學」，是模仿。  
馮翊綱：我很會模仿啊！  
宋少卿：是嗎？  
馮翊綱：我學什麼像什麼，您出題吧！師父。  
宋少卿：雞怎麼叫？  
馮翊綱：咕咕噥……咕咕噥……咕咕噥……  
宋少卿：狗怎麼叫？  
馮翊綱：汪汪！汪汪！  
宋少卿：牛怎麼叫？  
馮翊綱：哞……哞……  
宋少卿：看來體積大的動物比較適合你……豬怎麼叫？  
馮翊綱：夯……夯……夯……噠！噠！

<sup>5</sup> 阿斯特莉特·埃爾主編《文化記憶理論讀本》(北京，北京大學出版社，2012年)，頁44。

宋少卿：喔！好像豬喔……  
馮翊綱：嘿嘿……  
宋少卿：那你的外文能力怎麼樣？  
馮翊綱：我的什麼？  
宋少卿：外，文，能，力。  
馮翊綱：外，文，能，力……是什麼動物？  
宋少卿：欸！它不是動物！是跟外國人溝通的能力。  
馮翊綱：嘿嘿嘿，一句也不會。<sup>6</sup>

於是，宋少卿接著胡亂謔朝鮮話(韓語)、馬來話、暹羅話(泰語)。除了抖包袱的作用外，其實也藉著模仿這三國的語言來對應時事，如模仿韓語的概念是對應著時興的「韓流」；馬來西亞和泰國語則是對應著這幾年來已成臺灣生活一部分的外勞。然而這些生活中「追星」的流行，大量外籍勞工進駐臺灣社會所造成的文化現象，也都是現代臺灣人熟悉的集體記憶。

### (三) 逗

「逗」是相聲表演特有的藝術風格，目的在於掌握笑料，製造笑料，運用笑料，通過笑料這一手段，給聽眾以歡笑，達到娛樂效果。其透過插科打諢，抓哏逗趣，彼此你來我往，脣槍舌劍，甚至用一些似是而非的錯誤邏輯、諧音的幽默、滑稽的口吻，互相捧逗，或講述故事、針對社會現況，加以評論、褒貶、諷刺、嘲諷，以引起觀眾共鳴，逗樂觀眾。在相聲劇中，最常出現的，當然是對時事的嘲諷與諷刺。因為臺灣社會民主，民眾對政治熱衷參與度高，對時事了解熟悉，所以每當相聲演員嘲諷現代時政，不論事以古諷，今，或是直接直白諷刺，皆能博得觀眾滿堂笑聲，抖了一個成功的包袱。此外，有些展現歷史、評述事件的段落，也會運用「逗」的技巧。例如「相聲瓦舍」的《相聲說垮鬼子們》中的段子一之二〈如果我是委員長〉，就非常高明的用了「曲解事件」的方式來形成「逗」的效果：

小秋：您看委員長領導全國同胞對日本浴血抗戰，在廬山號召全國青年：  
一寸山河一寸血，十萬青年十萬軍。以空間換取時間，把日本軍閥牽制在我們中華民國大好河山裏，讓戰火不要漫延到中國以外。你看五卅慘案，九一八事變，七七事變，乃至於南京大屠殺，死了多少人？日本人要是殺到中國以外，外國人都不夠死的。唯有在委員長的英明

<sup>6</sup> 馮翊綱《笑神來了》，(臺北：聯合文學出版社有限公司，2008年)，頁21。

領導之下，大家才這麼甘心情願的拋頭顱灑熱血。

大春：嗯。

小秋：夯不哪嚙不過才死了一百多萬中國人嘛，這要死的是越南人，那就是提早亡國啦。

大春：哎喲，那倒是。

小秋：所以，委員長是我們的領袖，他就是中國的、當代的、拔尖兒的……

大春：什麼？

小秋：委員長。

大春：啊？

小秋：他是唯一的，獨一無二的，前無古人，後無來者的。

大春：最懂得犧牲小我，完成大我的。

小秋：對於全中國、全亞洲、乃至於全世界而言，都是有偉大貢獻的歷史巨人。

大春：只有他「以世界興亡為己任，置中國死生於度外」。<sup>7</sup>

所謂曲解事件是指，和原來大家認知的不同。但是在曲解的同時，又彷彿有那麼一點道理。所以當大家一開始因為認知落差得訝異而哈哈大笑，笑完卻又覺得心有戚戚焉，不由得深自省思。所以，這一段把教科書所教的蔣委員長的功績完全顛覆。他們並沒有改變歷史，歷史事件如數家珍覆誦而出，掀起觀眾國高中時期背教科書歷史的記憶。但是他們做了新詮釋。特別是「牽制」一詞用的非常巧妙，好像是「故意」將日本戰力留在中國。中國死了那麼多人，是一件人神共憤的事，卻被從另一角度解釋成：若是越南早就提早亡國了！哈哈大笑之餘，卻發現這真是事實，忍不住重新審視這些慘案的意義。當然，最是一絕的事引文的最後一句：「以世界興亡為己任，置中國死生於度外」，竄改了名句，卻又配合上文將蔣委員長的抗日功績，表面上看起來更提升到世界貢獻層級，其實是曲解成：不顧中國生死。

#### (四) 唱

「唱」是相聲的表演功夫，聲樂的表現能力，通常是唱民間小調，太平歌詞，及仿學京劇和其他曲藝、戲劇等，現在也有演唱流行歌曲的。通常相聲劇本中會用到「唱」，多是模仿他人，或是要做效果，那就得唱得像或唱得逗趣。所以相聲演員對唱法上要力求精、巧、短、美。精是選其精華，巧是用其巧妙，短是取材宜短，美是唱要優美。

從傳統段子改編的段子，多有唱京劇的段落，例如：〈黃鶴樓〉中，劉備對諸

<sup>7</sup> 馮翊綱《這一本，瓦舍說相聲》，(臺北：揚智文化事業股份有限公司，2000年)，頁143。

葛亮唱：「心中惱恨諸葛亮！力逼孤王過長江。龍潭虎穴孤去闖！」就是京劇的唱段。〈空城記〉原本就是描述在一個京劇演出的過程中發生的故事笑話，其中不僅介紹了京劇的腳色和演出特色，當然也少不了要鑼鼓經並票唱一段。〈關公戰秦瓊〉則在整個段子的最後，昏亂的老太爺指定要看要聽山東英雄的戲，於是來一段混亂時代的唱段：三國戰唐朝，關公戰秦瓊。這些京劇唱段，是很多從大陸撤退來台的人們，生活中的嗜好興趣，也是帶著鄉愁的回憶。

綜合上述，可見相聲劇可以充分運用「說」、「學」、「逗」、「唱」等來自相聲的基本功夫，來充分展現「集體記憶」。其實，「說」是一種敘述口白，在聊天的過程中不僅會談論集體共同的往事，還會運用特定世代的話語(用詞)，這使傳統相聲的表現，更容易與「集體記憶」連結。而喚起「集體記憶」的媒介，還包括歌曲、聲響(如叫賣聲、器具聲)、動作(如影歌星招牌動作、向國旗或銅像致敬動作)，這些也可以透過「學」、「逗」、「唱」的功夫充分表現。此外，相聲劇還可以透過內容的擴大鋪寫(甚至加進對於歷史、生命慨歎的意涵)、適應特定時代的服裝道具、布景舞台效果等戲劇的綜合表現效果，襯托這相聲基本功夫更能於合適的「時空氛圍」中，表現「集體記憶」。

### 第三節 傳統相聲特殊表現與相聲劇

傳統相聲的特殊表現包含角色比重的特殊安排、角色的特殊特性(逗哏、捧哏)，以及特殊技法：抖包袱、貫口活、倒口活、柳活等，是最能凸顯相聲藝術與眾不同之處。相聲劇在結構上不拘泥墊話、瓢把兒、正活、攢底的基本架構，變得更戲劇性，但是特殊技法原則上還是保留在相聲劇中。

#### (一) 演員比重與角色的特殊安排

##### 1、以演員比重分

##### (1) 一頭沉

「一頭沉」是指在一段對口相聲中，其中一人的台詞較多，負責逗哏的甲以敘述、介紹、評論、講解、模擬為主，而擔任捧哏的乙則是或根據「逗哏」的言論發表看法、或提出問題讓「逗哏」的解釋，最多的一種是替「逗哏」的論點作補充。甲的論點透過乙適當的襯托，有揭示主題，加深矛盾，點出問題的作用，而達到抖響「包袱」的目的。因此，由「集體記憶」所產生的事件印象、立場觀點，就成了這種表演關係，藉談、論使情節推前的關鍵。

##### (2) 子母哏

「子母哏」的結構，是指甲乙兩位表演者在一段對口相聲中，所占的分量相當，

基本上無故事情節，兩人是以敘述爭辯為主。在這裡「逗哏」與「捧哏」通常代表意見相反的兩造，藉由彼此的辯論帶出笑料。雖然「逗哏」與「捧哏」的份量相當，但仍然可以看得出主從之別。也就是甲、乙雙方對事物看法各執一詞，意見相左、立場相對，雙方你來我往，透過言語交鋒、緊湊辯論，呈現熱鬧的對話氣氛，使主題層層深入，讓觀眾印象深刻。而「子母哏」中的「爭辯」，《相聲藝術論》一書將其歸納為四種情況：一是「抬槓式爭辯」，二是「對話式爭辯」，三是「敘述性爭辯」，四是「評點式爭辯」。<sup>8</sup>然此四類間的區隔並未非常嚴密，實際運用上是可混合相容的。

相聲劇運用「子母哏」中的爭辯，可以展現「集體記憶」中對於相同事物、事件的不同看法。例如《這一夜，誰來說相聲》段子五·〈大同之家〉中，代表兩岸的兩個表演者，探討兩岸是否能合作的段子：

白壇：讓我們還記得禮貌。

嚴歸：讓我們還懂得關懷。

白壇：【彷彿看到美好的遠景】我們住最純樸的四合院。

嚴歸：【共同看到那美麗的畫面】有蒼翠的山丘為伴，

白壇：有四時的花朵常開。

嚴歸：門前的小溪訴說著祖先的故事，

白壇：簷下的燕子歌頌美好的未來。

（中略）

白壇：好！你來瞭望，我站崗；

嚴歸：好！你挖坑道，我築牆；

白壇：你披掛上陣，我全副武裝；

嚴歸：你匍匐前進，我剪斷鐵網；

白壇：你衝鋒陷陣，我縱橫沙場；

嚴歸：你挨餓受凍，我供應軍糧；

白壇：你體力不支，我扶你靠牆；

嚴歸：你昏迷不醒，我幫你領餉！

白壇：【驚訝】你幫我領餉？！

嚴歸：【無辜狀】我不會亂花！<sup>9</sup>

這裡的「子母哏」幾乎都用長度相等的對句來構成，由二人勾勒出兩岸統一的前景，最後抖了兩岸無法順利合作的包袱。兩岸問題用對等的態度和比例來表現，

<sup>8</sup> 汪景壽、藤田香：《相聲藝術論》（北京：北京大學出版社，1992年），頁52-54。

<sup>9</sup> 賴聲川《賴聲川：劇場3》，（臺北，元尊文化企業股份有限公司，1999年），頁291-301。

既符合政治現狀，也符合觀眾的集體潛意識之所向。

## 2、以角色分

### (1)逗哏

一般我們稱負責「逗」的相聲演員為「逗哏的」，又叫「使活兒」。在這裡「逗」是動詞，意思是行使笑料。

### (2)捧哏

負責「捧」的相聲演員，稱為「捧哏的」也叫做「量活兒」的，在相聲表演中是負責幫腔的。

關於逗、捧角色互動的常見話語，馮翊綱在其論文〈相聲表演體系〉中，曾提出「捧哏六字真言」這樣的說法，呈現常用的捧哏回應方式與意義，例如：「嗯」表示「聽到了」、「是」、「好」；「哦」表示「小小的懷疑」、「是嗎」、「行嗎」；「唔」表示「大反對」、「太怪了」、「別挨罵了」；「哎」表示「深表贊成」、「沒錯」、「是吧」；「啊」表示「大懷疑」、「不會吧」、「別別別」；「嘿」表示「新奇」、「多新鮮哪」、「你聽聽好嘛」等意思。

而相聲劇自然也會吸納這樣的表現方式，例如在《誰呼嚨我》中有一段：

宋少卿：別看他們老人家比，小孩兒也比！

馮翊綱：哦？

宋少卿：前幾天，在我家巷口，有幾個小孩兒，大概是同學吧，聽他們在那兒比，可把我給笑死了！

馮翊綱：他們比什麼！

宋少卿：第一個小孩說：（客家腔）「我們那個新竹外海，有那個鑽油平台，我一個下午的時間，就可以游過去又游回來。」

馮翊綱：厲害！厲害！

宋少卿：第二個小孩說「你在海面上游算什麼！我爸是海軍爆破大隊的水鬼，軍艦停在基隆港，螺旋槳被流刺網纏住了，我爸二話不說，把衣服一脫，就跳下去，用他的水手刀，清得乾乾淨淨，不用氧氣筒，不用換氣，二十分鐘，就回來了！」

馮翊綱：可真是英雄啊！

宋少卿：第三個小孩兒，臉色不太好看，說了一句：

馮翊綱：什麼？

宋少卿：(台語)「幹你祖媽！」  
馮翊綱：說什麼呀？  
宋少卿：(台語)「阮阿公，在日本時代，什麼都沒帶，就跑去南洋，到現在還未轉來！」  
馮翊綱：噓！  
宋少卿：(原住民腔)「那有什麼了不起！」  
馮翊綱：第四個小孩說話了。  
宋少卿：(原住民腔)「我祖先在阿里山是頭目，拿出番刀，叫那個勇士們跳海，沒有命令，全都不敢回來！」  
馮翊綱：威風威風！(頓)在阿里山跳海，有沒有搞錯？  
宋少卿：(原住民腔)「雲海啊！」<sup>10</sup>

在這個段子裡，宋少卿是逗哏，主述故事及抖包袱，馮翊綱則是標準的捧哏，負責幫腔推衍劇情。所以馮翊綱會出現很多「哦？」、「什麼？」、「噓！」等標準捧哏用語。

但發展到近期，慢慢有一些變化，例如在「相聲瓦舍」較近的作品，特別有新生代演出的劇碼中，就有一些較新的形式出現。《記得當時那個小》的第三場·〈志向〉為例：

梅小穎：那建中的更機歪。  
黃小貓：等一下，你自己之前說他不錯哦。  
梅小穎：對呀，要不是因為他可以幫我寫寫功課啊，我怎麼會讓他載我上學。  
黃小貓：很優耶！  
梅小穎：優個頭咧！每天早上他都會塞一個親手做的便當給你。  
黃小貓：很好耶！  
梅小穎：隨便打個噴嚏，哈啾！感冒糖漿就幫你準備好。  
黃小貓：很正耶！  
梅小穎：今天學校不是有軍歌比賽嗎？他就開始拿給你喉糖、枇杷膏、澎大海、熱水、胃藥、維他命……  
黃小貓：很煩耶！  
梅小穎：就是因為很煩呀，所以我就送給他四句真言。  
黃小貓：君自故鄉來，應知故鄉事。  
梅小穎：你不要以為你從建中來就了不起哦，應該要知道你負責幫我寫

<sup>10</sup> 馮翊綱《這一本，瓦舍說相聲》，(臺北：揚智文化事業股份有限公司，2000年)，頁103。

寫功課就好，管那麼多。

黃小貓：來日綺窗前，寒梅著花未？

梅小穎：改天讓我在窗戶外見到你呀，我打得你屁股開花。

黃小貓：哈哈，既然他是建中的，這樣講他應該就瞭了吧？

梅小穎：他最好是瞭了，反正我已經受夠那些男生了。

黃小貓：哦，然後呢？

梅小穎：我決定要閉關，以後連四句真言我都不給。<sup>11</sup>

以上這個段落梅小穎屬「逗哏」、黃小貓屬「捧哏」，但在這裡的「逗」與「捧」與「傳統相聲」有所不同。在以上的《記得當時那個小》引文中，黃小貓的「捧哏」卻完全沒有使用馮翊綱所指出的「捧哏六字真言」，反而用「很優耶」、「很好耶」、「很正耶」或者是「然後呢」這樣的詞來捧哏，其目的自然是為了讓梅小穎將劇情繼續說明下去。算是「捧哏用語」朝現代語進化的現象，也許更貼近觀眾的日常生活。

## (二)、表演技術的特殊安排：

### 1、抖包袱

「包袱」就是相聲裡引人發笑的地方，有點類似俗稱的「笑點」。其之所以稱為「包袱」，是一種比喻的說法，它就像是一個裝滿笑料的包袱，演出過程中，演員在觀眾沒察覺的情況下，將包袱打開，把笑料一一裝入包袱中，等待時機成熟，突然解開包袱，將笑料瞬間抖落！此時觀眾則因未預料到而發笑。觀眾笑了，稱作包袱「響」了，而使觀眾笑的那句話，則是包袱的「底」。<sup>12</sup>也就是說「『包袱』不是一個定點，而是一組行動它包括幾個動作：『裝包袱』、『繫包袱』和『抖包袱』……，通過這些動作最後，達到目的地——『包袱響了』，這整個是一段經過精密設計的行程。」<sup>13</sup>然而相聲的笑與一般的耍貧嘴不同，相聲的笑是以現實生活為材料，找出當中不協調的矛盾，透過藝術的技巧及誇張的手法，形成一種雅而不俗、寄諷刺於幽默中的笑料。

要組織一個好的包袱，必須避免以下幾點：露、厚、重、俗。所謂的「露」，在相聲術語中叫「刨」，也就是在抖包袱前就先露底了，若在過程中已將好笑的部分暗示出來，觀眾就能預先聯想到，等包袱抖開時，就不覺得好笑了。而「厚」在相聲的術語叫「皮兒厚」，是指包袱抖開之後，觀眾必須思考一番後才明白，

<sup>11</sup> 引錄自筆者〈記得當時那個小〉逐字稿。

<sup>12</sup> 陳舒佩：〈相聲表演藝術中的語言幽默研究〉（國立高雄師範大學碩士論文，2007年），頁119。

<sup>13</sup> 葉怡均：〈笑亦有道：論相聲之藝術表現〉（佛光人文社會學院碩士論文，2004年），頁67。

等想明白時，錯過了時間點，這時想笑也笑不出來了。「重」在相聲術語中稱「咬住不撒嘴」，也就是一再重複、拉長，包袱的安排應該恰到好處，達到效果就要放手，不必再故意拉長或重複，免得觀眾覺得膩了。最後則是忌「俗」，也就是要避免語言粗野、內容庸俗，過去傳統相聲有些內容上會對婦女或中下階層尖酸嘲弄，或是說一些下流的話來逗笑，這些都應該被淘汰在時代的洪流當中，現在新的相聲創作當中，應極力避免這些弊病，創造出內容清新健康、語言幽默風趣的作品來。

## 2、貫口活

又名「背趟子」，是相聲表演的基本功。「貫口」是相聲演員展現其高超的「嘴上功夫」，演員為了闡明觀點，說明問題，把敘事、辯理或羅列眾多事物名稱的大段台詞，一氣呵成，不間斷地、有節奏地背誦出來，強調口齒清晰快而不亂，抑揚頓挫，語言速度應快於正常的語速，首尾相連，甚至找不出標點停頓之處。演員因其卓越的「快嘴」技巧而易獲得掌聲。是相聲表演的技術中，最具特殊性的一門絕活，深受觀眾的歡迎。

相聲劇也能透過「貫口活」將「集體記憶」中的事物作完整的鋪排，並在鋪排之中形成一種趣味。例如《狀元模擬考》段子一〈路遙之鳥力〉中，九娘要在隔天的殿試考場外擺攤賺錢並服務考生：

戚百嗣：好！九娘啊，妳倒說說，準備了什麼？

九娘：蔘、茸、燕、桂、丸、散、膏、丹，幫大夥兒消災解難。

戚百嗣：嗯。

九娘：紫微斗數、鐵板神算、四柱推命、靈籤卜卦，幫大夥兒指點迷津。

戚百嗣：喔！

九娘：籤上寫的都是「前程似錦」、「金榜題名」、「步步高昇」、「狀元及第」這些吉祥話，包你下次還想再抽！

戚百嗣：「下次」啊！哈……

九娘：烤餅、煎餅、炕餅、烙餅、餡餅、燒餅、蔥餅、抓餅、胡椒餅、紅豆餅、荷葉餅、蔥油餅、老婆餅、太陽餅、大餅包小餅，給大夥兒果腹充飢。

戚百嗣：嗯。

九娘：冬瓜茶、洛神茶、百草茶、仙草茶、八寶茶、靈芝茶、苦茶、奶茶、茉莉花兒茶，清湯、麵湯、熱湯、甜湯、楊桃湯、酸梅湯、花生湯、薏仁湯、紅豆湯、綠豆湯、黃豆湯、扁豆湯、冬瓜湯、南瓜湯、黃瓜湯、絲瓜湯、豬血湯、豬腦湯、豬肚湯、豬肝湯、牛舌湯、牛尾湯、牛肉湯、牛雜湯、中將湯、四物湯、湯湯湯湯湯湯湯、黃泉路

上孟婆湯，喝了下去你全忘光！  
戚百嗣：全忘光，他們還考什麼呀！<sup>14</sup>

這個段子模擬了老段子〈報菜名〉，在〈報菜名〉中利用「貫口活」報了一百道的菜名，包含了大陸各省分各地的名菜。《狀元模擬考》則將其改成更貼近現代臺灣生活的面貌。補品、算命、食物，都是大家耳熟能詳的事物。巧妙地與大考結合，讓每一個經歷過「聯考」的考生，心有戚戚焉！

### 3、倒口活

又稱「怯口活」。《梨園話》一書中指出：「唸白不脫土音，謂之『怯口』。」<sup>15</sup>因此「怯口」主要是學方言方音。大多在相聲演員摹擬人物時使用，能更傳神地表達出相聲演員所欲摹擬的對象。馬季說：「語言本身具有鄉土氣息，也能產生風趣。……但仿學要恰到好處，否則會產生用方言、方音取笑的反效果。」<sup>16</sup>因此相聲以方言方音摹擬人物時，應避免帶有貶損之意。早期相聲中的「怯口活」多以河北、山東腔等為多，而今日的在創作時，常會「因地制宜」，採用當地所熟知的方言做材料來敘述或模擬人物。語言本身具有濃厚的鄉土氣息與地方特色，也能產生風趣。例如：「表演工作坊」〈這一夜，誰來說相聲〉中，段子二〈難民之旅〉其一「國與家」李立群學了一段很傳神的「山東腔」，另外在「相聲瓦舍」《臺灣原人》中，宋少卿則學了一段頗具趣味的「原住民腔國語」。而隨著社會環境變遷，國際交流與外國勞工融入生活，使這「土語」的展現，有了更豐富的面貌，例如《戰國廁前傳》裡，黃士偉分別模仿菲勞、泰勞問：「太太要不要買醬油」的口音。

### 4、柳活

「柳兒」就是唱的意思，又稱「腿子活」，相聲演員的術語稱學唱戲曲、曲藝等為柳活。傳統相聲中的「柳活」最初是仿學戲曲、雜曲演唱、模擬表演，以單純學唱稍加介紹的雜學，接著出現有故事、情節、人物的完整段子以及仿學與評論相結合的完整段子。有些有人物、故事情節的完整段子，已經做到寓諷刺於仿學之中<sup>17</sup>。因為相聲表演常會引進時事，以相聲誕生的年代與地點來說，當時最流行的就是京戲，因此相聲演員常會將京戲的科白用進相聲表演中；至於現代相聲當中，學唱的範圍相當廣泛，現代的歌舞表演，舉凡流行歌、方言歌曲、甚至包括世界各國的民謠舞蹈，皆可是模擬仿唱的對象。

<sup>14</sup> 馮翊綱《這一本，瓦舍說相聲》，（臺北：揚智文化事業股份有限公司，2000年），頁194。

<sup>15</sup> 方問溪：《梨園話》（北京：中華印書局，1931年），頁85。

<sup>16</sup> 馬季：《相聲藝術漫談》，頁35。轉引自葉怡均：〈笑亦有道：論相聲之藝術表現〉，頁62。

<sup>17</sup> 馬季：《相聲藝術漫談》（廣東：人民出版社，1980年），頁35。

所以，相聲劇也可以透過「柳活」仿唱戲曲、各地方民謠、流行歌曲的特性，結合曾經熟悉的歌曲喚起生命階段中的記憶。最生動的例子是，《記得當時那個小》中，那位老校工和校長陸續唱了「無敵鐵金剛」、「科學小飛俠」等卡通名曲。對五、六〇年代出生的人來說，當年因戒嚴，廣播電視法規嚴格，童年時期的電視娛樂卡通時間，就是那珍貴的六點到六點半，僅僅半小時。所以每一部卡通都紅透半邊天，沒有哪個小孩不會唱這些卡通主題曲。而因為孩子天生的英雄崇拜，當「無敵鐵金剛」的「柯國隆」、「科學小飛俠」的「鐵雄、大明、珍珍、阿丁、阿隆」，從老校工的嘴裡念誦而出時，不僅記憶鮮活起來，更有一股熟悉的豪氣似乎也自胸中溢出。

### (三)、內容的特殊安排

#### 1、墊話

「墊話」就是相聲的引言、開場白，是製造氣氛、轉入正題的鋪墊。<sup>18</sup>由於相聲早期的表演型態是「撻地作藝」，意即隨便找一塊空地就可以就地演出，因此可以想見表演時之人聲嘈雜；相聲演員想要在嘈雜的環境中引起觀眾的注意，這時就會說幾段「墊話」引起觀眾聆賞相聲的興趣。墊話的形式除了演員臨場即興對話外，也可以唱一段太平詞，唸幾句定場詩，或是說幾句小笑話，除了有收攏觀眾注意力的功能外，還有探觀眾脾胃的功能，以利相聲演員因時因地適當地表演出觀眾喜歡的段子。在相聲發展的前期，「墊話」和「正活」是可以分開來看的，意即此二者是不同的各自獨立的單位。而「墊話」和「正活」的笑料不同之處是「墊話」多為演員的創作，如葉怡均說：「有的寫成文字、有的只有口頭上的腹稿或大綱、還有即興發揮的。」<sup>19</sup>因此「墊話」的好壞，主要還是視相聲演員各自的才華；若是創作出成功的「墊話」甚至可以加工發展成「正活」。然而到了現代，傳統相聲已非過去的「撻地作藝」；表演場所移到了書館、茶館或者是舞台上，因此「墊話」便慢慢地失去了收攏觀眾注意力以及探觀眾脾胃的功能，於是開始講究與「正活」的一體性。馬季就此歸納出三個特點：

僅僅圍繞相聲要表達的中心內容，起到突出主題、概括全局的作用。用別致（應為「緻」字之誤）的對比，風趣的語言，自然而然的轉到相聲主題。

用精簡扼要的概括，簡單明了（應為「瞭」字之誤）的介紹，移花揭幕（應為「接木」之誤）的敘述，環環緊扣進入主題。<sup>20</sup>

<sup>18</sup> 馬季：《相聲藝術漫談》（廣東：人民出版社，1980年），頁43。

<sup>19</sup> 葉怡均：〈笑亦有道：論相聲之藝術表現〉，頁63。

<sup>20</sup> 馬季：《相聲藝術漫談》，頁48-52。轉引自葉怡均：〈笑亦有道：論相聲之藝術表現〉，頁64。

可以看到「墊話」到此時與「正活」之間，具有相當大的關聯性，而不似在「撻地」時期以引起觀眾注意為主要功能。這時的「墊話」雖仍具有開場白的性質，但在表演「墊話」的性質上，則與早期相聲中的「墊話」有極大的不同之處。以目前收錄相聲段子最為齊全的《中國傳統相聲大全》，其中凡有「墊話」的段子，皆如馬季所述；但也因為試圖將「墊話」與「正活」產生相當程度的關聯性，因此有一部份的相聲段子，我們無法明顯地找出其「墊話」的存在，可以說已經與「正活」融為一體了。

## 2、瓢把兒

如前所述，「墊話」與「正活」在早期的相聲表演中是兩個不同的獨立單位，因此在表演時，要從「墊話」過渡到「正活」時，中間必須要有一個過渡性質的結構，才能將話題帶到「正活」；這個過渡單位，就叫「瓢把」，具有承先啟後的功能。

當相聲表演的場地移到了書場、茶館以及舞台上時，「墊話」與「正活」幾乎一氣呵成，與主題無關的話幾乎都省略不說，開始出現了一體性，因此「瓢把」的承先啟後的特性並不那麼明顯，甚至已經融入了「墊話」之中；因此「瓢把」的獨立性也就越來越小，並不將「瓢把」視為一個獨立單位。

一般來說，若是相聲段子仍有「墊話」存在者，便可以看到「瓢把」的痕跡。從「墊話」到「正活」的轉折幾乎不留痕跡，需要相當具有功力的相聲演員才能讓觀眾順其自然地期待接下來的「正活」表演；因此，這便是早期相聲研究者會將「瓢把」獨立視為一個結構單位最主要的原因。

## 3、正活

「活」是相聲演員常用的術語，「一塊活」指的就是一段相聲。「正活」是相聲的正文，在「正活」中需要安排主要故事情節，刻畫人物的性格，表現主題。「通常由數個段落組織而成；段落與段落間彼此環環相扣，由上個段落的發展層層推移到下個段落；當每個段落結束時，至少要組好一個包袱，引觀眾發笑，否則就失去相聲的特點了。且這些小段落都需圍繞著一個中心主題，沿著一條線索展開，前呼後應，緊密相連，如此整個情節才不致於太鬆散而讓觀眾無法聚焦。「包袱」指的就是笑料，其主要目的是讓聆賞者哄堂大笑，若未能讓聆賞者笑出聲來，都是失敗的。如劉增鐸所說：

現抖現響的包袱通常是滑稽的，回家反覆玩味才覺得好笑的包袱是幽默的——幽默是迂迴的，滑稽是直接的。一場相聲演出觀眾如果只是會心一笑，它就失敗了——它必須讓觀眾直接報予熱烈的回應，所以如果出現了「冷」

就是失敗的。<sup>21</sup>

因此我們可以知道「正活」的特色，就是設法讓觀眾不斷地哄堂大笑，這也是觀眾聆賞相聲最主要的目的。

#### 4、攢底

「攢底」是相聲的結尾，它是一段相聲留給觀眾最後的印象。一段相聲表演需有頭有尾，情節安排緊湊集中，乾淨俐落，且要層次分明、表演起來不拖泥帶水，能將觀眾情緒推向最高潮，且聽完之後印象深刻，回味無窮，如此便算起了一段相聲的作用。要達到這樣的效果，就與底的安排有關了，安排若好，觀眾印象深刻，安排若不好，平淡無味。所謂好與不好之別，在於底的笑料安排是否恰當，有沒有效果。恰當有效果就響了，反之就「涼」了，當然也不能一味追求效果而忽略主題。「底」是內容發展的必然產物，且必須在恰到好處的時候結束，一段相聲適合「攢底」的時機，最好是安排在情節高潮之中，或矛盾激烈之處，從而產生強烈的喜劇效果，抖響最後一個大包袱。

「攢底」最常見是順著「正活兒」的內容，以抖個「大包袱」做結。但是相聲劇也出現一種不以喜劇元素為內涵的「攢底」，卻更引人深思。《這一夜，誰來說相聲？》的段子四·〈四郎探母〉結尾就是以思考型攢底做為結束的典範：

嚴歸：看到爸爸回來了，大夥兒都大吃一驚。  
白壇：【算一算】前後才三天而已。  
嚴歸：整個人瘦了一圈，臉上的表情好像好輕鬆，又好像好沉重。  
白壇：怎麼說？  
嚴歸：他這一輩子最重要的事辦完了。  
白壇：那就好了。  
嚴歸：可是這麼一來，他就沒重要的事可辦了。  
白壇：真是難得！  
嚴歸：當時我一直想找話說，想用一句話問出他的心情。  
白壇：是。  
嚴歸：後來我想到了。  
白壇：你怎麼問？  
嚴歸：我說：「爸……美不美？」

---

<sup>21</sup> 劉增錯：《大陸曲藝近五十年在臺灣之發展》，(國立花蓮師範學院民間文學研究所碩士論文，2001年)，頁134。

白壇：他怎麼說？

嚴歸：老先生想了想，點了一個頭，進了房間。<sup>22</sup>

這個段子在談民國八十六年台灣開放中國探親後，從中國移居到台灣的老兵們回鄉探親，見到親人的種種複雜感受。段子中以老兵兒子的口吻敘述這件事，最後兒子問「爸……美不美？」老兵僅僅點了一個頭，就進了房間。這樣的結尾讓觀眾注意到：明明是匆匆來去一天的旅程，為什麼父親會覺得美？進而試圖去領略在臺灣的老兵，也許不再具體，只能屬於鄉愁的夢。這樣的「攢底」雖然沒有將觀眾情緒帶往熱烈高潮的功能，但是成功地將觀眾的思緒帶往劇作者意欲傳達的意涵。這種方式的「攢底」，馮翊綱說：「我個人品味中，認為這個段子，是在臺灣出現的有限的相聲創作作品中，最動人的一段！」<sup>23</sup>它引導了經歷與未經歷過這種生離死別的兩種族群，一起體驗那份刻骨銘心的痛。

利用相聲基本形式與表現特色，可以有助於呈現「集體記憶」。或喚起曾共有的，或建立新的共同記憶，讓大家在喜劇的歡笑中，沉澱思考更深層的生命意義。

臺灣相聲劇從定題目、設定段子鋪展，都經過設計，想表達特定核心議題。透過腳色的表演，透過表演技巧的呈現，將中心主題傳達給觀眾。這些都讓相聲劇成了「集體記憶」的載體。表演者利用相喚起觀眾的集體記憶，表演者也與觀眾現在進行式地寫下新的「集體記憶」！

National Chung Hsing University

---

<sup>22</sup> 賴聲川《賴聲川：劇場3》，(臺北，元尊文化企業股份有限公司，1999年)，頁284。

<sup>23</sup> 馮翊綱《這一本，瓦舍說相聲》，(臺北：揚智文化事業股份有限公司，2000年)，頁43。

### 第三章 臺灣相聲劇的發展與「集體記憶」的關聯

#### 第一節 近七十年來的臺灣「集體記憶」

近七十年來，臺灣在政治實體上經歷了多番重大變革，從日本統治、到國軍撤退來台，進入戒嚴反共時期，人民或是主動或是被動接受因政治需要而宣揚的文化，日本的皇民化以及大中國化皆是。這是「相聲劇」集體記憶的背景。

相聲劇產生於一九八五年後的臺灣，若讓我們將時間停格於一九八五年，此時居住在臺灣的所有人，所擁有的集體記憶是什麼？

##### 一、不同族群「集體記憶」的差異

臺灣在近七十年來，匯集了接受日本文化的一代、大陸撤退來的外省人、原本住在這片土地上，接受中國文化的本省人、客家人及原住民等。各族群「歷史經驗」、「文化條件」（語言與生活習慣）與「族群認同」都有很大的的差異，所以造成「集體記憶」差異的現象。

首先是日據時代受日本教育的一代，約三〇年代以前出生的臺灣人，特別是二〇年代到三〇年代出生，連啟蒙教育接受的都是日本教育，這一批人在此時大約五、六十歲。他們的集體記憶中，日本文化的童年，兩次世界大戰，而且是以「日本」為本位思考的記憶。「相聲瓦舍」在《上次，這次，下次》的上半場〈上次和這次〉中，第二次世界大戰日本失敗投降，從臺灣總督這個人以日本為第一人稱，在欲切腹未切腹時，和虛幻的日本天皇(照片)的一段對話。日本最特別「切腹」文化、大戰後期臺灣百姓被徵召從軍，以及當時日本引以為豪的「神風特攻隊」，都是這一輩人的又甜又酸又痛的集體記憶。

接著三〇年代以後到五〇年代之間出生的一輩，臺灣有三個文化差異性較大的文化族群：閩南人(含客家人)即所謂「本省人」、從大陸撤退來臺的所謂「外省人」，以及臺灣原住民。這三類人各自有各自的原生文化背景、母語、生活習慣，彼此初次交鋒，對其他二者的文化不了解，更不可能相融。抗戰以及撤退逃難是大陸撤退來臺老兵們的殘酷卻又鮮活的記憶「表演工作坊」在《那一夜，我們說相聲》中，談重慶的防空演習、「相聲瓦舍」的《相聲說垮鬼子們》則談空襲時的演講比賽、逃離家鄉時母親的煎餅果子。而關於本省人的則偏向生活記憶，例如「表演工作坊」在《那一夜，我們說相聲》中，談臺北剛新興有電視的年代的〈電視與我〉。

五、六〇年代以後出生的一輩，生活經驗的集體記憶，在外省族群則為眷村生

活，「相聲瓦舍」的《誰呼嚨我》中的〈戰國廁〉是最標準以眷村生活為框架的段子。同樣是「相聲瓦舍」的《誰呼嚨我》中的另一個段子〈臺灣原人〉則談臺灣原住民的生活文化。而這一輩共同的校園生活經驗，則在「相聲瓦舍」的《記得當時那個小》可以看到。

## 二、不同族群「集體記憶」的併合

雖然族群不同，但是1949之後畢竟生活在同一個島上，共同面對來自海峽對岸的威脅，也共同創造經濟的發展，甚至一起守著電視看棒球隊贏得世界冠軍，許多共同的「集體記憶」必然形成，再加上政治局勢、學校教育、媒體傳播等因素，原本有相當大差異的不同族群「集體記憶」，逐漸產生許多併合的現象，不只是眾多的「本省人」接納大中華的意識，乃至於各種來自中國各省的生活文化，包括「相聲」這種演出(與台語的「鬥嘴鼓」類比)；也有眾多的「外省人」吸收了「本省人」的文化，特別是在「相聲劇」興起的1980年代後期，隨著解嚴等政治開放措施，再加上本土意識抬頭，許多相聲的演出，也會加進台語，以圖拉近與觀、聽眾的距離。

所以從表現「集體記憶」的觀點來看，可以見到原本應與外省族群較為密切「相聲劇」，卻可以成為跨族群欣賞的表演方式，甚至具有溝通族群文化的內涵與效果，而在這樣的認知之下，來看臺灣「相聲劇」的興起(表演工作坊)與發展(相聲瓦舍)意義，也就更明確了。而且這個現象隨著時代持續增強，特別是在一九八五年之後，三類不同文化背景的人相遇相融也已經三十幾年了，彼此之間或多或少都接觸過彼此的文化。京劇、歌仔戲可以互相交流學習，本省人會欣賞京劇身段，外省人也會唱閩南語歌。加上當時政府採用統一教材的教育，讓五、六〇年代的學生產生強烈「大中國文化」的觀念，所以中國歷史、地理、哲學、文學作品，大家皆耳熟能詳。「表演工作坊」在《又一夜，他們說相聲》中，談中國哲學思想：儒家、道家、法家、陰陽家。「相聲瓦舍」則從老段子出發，改編、新創了許多有關三國的段子：老段子〈歪批三國〉、〈關公戰秦瓊〉、新段子〈張飛要出來了別害怕〉，(改編自三國老段子〈戲劇雜談〉、〈空城計〉、〈黃鶴樓〉)。孔子、老子，三國演義，京劇段子(如：四郎探母)，這些是所有一九八五年臺灣住民共同的「歷史文本」記憶。

## 三、「集體記憶」的世代差異

「相聲劇」難免會接收傳統相聲老段子來改編，這老段子及重編老段子之間的差異，也可以見到不同世代集體記憶的改變。例如「黃鶴樓」這個老段子，吳兆南和魏龍豪都曾經說過，可是到了相聲瓦舍的馮翊綱和宋少卿就勢必要有改編。這個段子的重點包袱是：

1. 誤聽京劇劇名：「黃鶴樓，三氣周瑜，帶水戰」，聽成黃窩頭、三條鯽魚以及

帶水飯。

2.不斷重複誇大自己的句子：「生旦淨末丑，神仙老虎狗，龍套上下手，什麼我都有。」

3.重複掩飾自己缺失，請求另一人提詞：「人有失神，馬有亂蹄，吃飯哪有不掉飯米粒，吃燒餅哪有不掉芝麻的？提我一句，小不了你，也大不了我。」

4.用不同情緒一再重演：提醒：「張飛要出來了，別害怕！」

吳魏版和馮宋版的差異，可以略分為以下幾點：

#### (一)主題名稱：

吳魏版的段子名就叫〈黃鶴樓〉，而馮宋版的整齣相聲劇名稱叫：〈張飛要出來了，別害怕！〉而以〈黃鶴樓〉為段子標題。〈張飛要出來了，別害怕！〉是大標題，所以在該段子中，馮宋版誇大〈張飛要出來了，別害怕！〉這個包袱。利用不同的情緒，來表現同樣這句話，呈現不同的包袱效果。

#### (二)肢體動作

吳魏版雖不至於站在直立麥克風前講話，有移動位子，但是沒有像馮宋版，在念「生旦淨末丑，神仙老虎狗，龍套上下手，什麼我都有。」時加了京劇的十三響的身段動作。在抖「張飛要出來了，別害怕！」的包袱時，吳魏版只在一桌二椅間演出。而馮宋版用了幕前幕後的進退場，這是受新劇場表演的影響。

#### (三)時代差異，人際間稱呼習慣改變

在諸葛亮和劉備互稱對方「先生」後，抖的一個包袱，在吳魏版諸葛亮改稱劉備「學生」，而馮宋版則改稱「太太」。從笑點上來說，現代人稱老師不再稱為「先生」，「先生」的意思專指「丈夫」居多。所以「先生」對「學生」，及「先生」對「太太」，後者才能引起共鳴，製造笑點。這是觀眾集體記憶經驗的改變。

從以上的比較，可以看出隨著時間流逝，傳統段子若要繼續存留在舞台上，就必須跟隨群眾的集體記憶做調整，否則包袱不成其包袱，典故不明其典故，傳統段子恐怕就得從舞台上退場了。

#### 四、社會現況與不斷產生的新記憶

當前社會上發生的新聞事件、政治事件，都巧妙的在各段子、各包袱中出現。臺灣人民政治參與度高，喜歡評論時事，所以特別是政治事件及現況，是相聲劇最愛嘲諷的對象。社會現況除了在隨處可見的包袱中出現外，「相聲瓦舍」特別常利用「明朝東廠」、「錦衣衛」，原因乃在於他們認為明朝的黨爭最適合對比

嘲諷臺灣現在的藍綠黨爭。所以《東廠僅一位》、《公公徹夜未眠》雖然是古裝，卻也惹得觀眾會心一笑。立法院現況、各總統語錄是相聲劇抖包袱的大來源，因為這正是這一輩臺灣人民，正在共同建立的集體記憶。而隨著全球新聞資訊的普及，臺灣的政治事件也可以跟國際情勢結合，隨時增益結合跨國新聞的「包袱」，例如《戰國廁前傳》黃士偉對宋少卿說：「如果你當年被阿扁收養，那你就已經搭過『空軍一號』了，如果當年你被小馬哥收養，那你就繼續搭『空軍一號』，如果你被賓拉登收養，那你可以擁有好幾架『空軍一號』…因為你是恐怖份子，可以劫持它們…」即是展現將國內外新聞結合的想像效果。

## 第二節 相聲劇的興起—「表演工作坊」

相聲劇會興起並大受歡迎，甚而居於承先啟後的一個關鍵地位，連開山祖師：《那一夜，我們說相聲》導演賴聲川都始料未及。

《那一夜，我們說相聲》是一個蠻特殊的創作，以相聲為工具以及主要表達形式。它試圖傳遞一些訊息，關於這個混亂時代中，傳承不可能建立的問題。相聲死了，而且死得之安靜，讓一整個社會都沒有發現它悄悄的走了。……創作《那一夜，我們說相聲》的目的，不是要挽回相聲的生命，而是要藉相聲為例，說明更大的一種流逝正在進行中。<sup>1</sup>

賴聲川曾說，選擇「相聲」做為「那一夜」的主要表達形式，是一個偶然，原本也可能是山東古樂，那就便成「那一夜，我們演奏山東古樂」。所以要探究相聲劇之所以興旺的因素，應不僅僅是相聲劇的形式，而值得更深入探討的是它所隱含的集體共同記憶，在一群陌生人之間建立的鍵結。

表演工作坊的相聲劇從一九八五年的第一齣《那一夜，我們說相聲》，到第二齣一九八九年《這一夜，誰來說相聲》，中間間隔四年，卻是兩岸發展有重大改變的關鍵。我們看看當時的時空背景：一九八七年台灣解嚴，改變兩岸政策，開放民眾赴中國探親，這是兩岸交流的開始。一九八九年的五月，中國學生為追求民主化，發動學運；當時，台灣學生也群聚當時的中正紀念堂與中國學生彼此信心喊話；同年六月四日發生天安門事件；這個時候，海峽兩岸的民間關係至此可以說是前所未有的緊密。《這一夜，誰來說相聲》已經可以把兩岸的文化、生活面差異公然搬到台上。主角「白壇」是用「大陸人士」的身分站上舞台的。這在

<sup>1</sup> 賴聲川〈在一個混亂年代中，出現了一個傳承〉馮翊綱：《這一本瓦舍說相聲》中的序，（臺北：揚智文化事業股份有限公司，2000年），頁vii。

解嚴前不就是「通匪」了嗎？

這樣的時空背景，分裂、分離了四十年，卻血脈相連的兩岸人民，莫不相互引頸窺望對岸的情形，以一種好奇、關懷，又帶著一絲淡淡的鄉愁的情懷。這種情懷不單單是從大陸來的、家鄉在大陸的外省族群懷有，因為四十年來政府的教育，讓四、五十年代出生的這一輩本省小孩，從地理、歷史課本學來，也對大陸懷有淡淡的鄉愁，至少不能否認中國人的根在那裡。

就是這樣的氛圍，若從主題來看，可列表如下：

表格二 「表演工作坊」相聲作品地點、主題

劇名	地點	主題
那一夜，我們說相聲	華都西餐廳	中國現代史(抗日、五四、庚子拳變)
臺灣怪談	無	解嚴後的社會亂象
這一夜，誰來說相聲	華都西餐廳	海峽兩岸(逃難、文革、眷村文化)
又一夜，他們說相聲	華都西餐廳	中華傳統思想在現代社會的質變。
千禧夜，我們說相聲	華都西餐廳	世紀末的省思—政治與生活的混亂
這一夜，Women說相聲	Total Women 晚會	現代社會中，女性想要「隨心所欲做自己」的期盼。

前面五部賴聲川的相聲劇所關注的焦點是中華傳統文化、政治以及社會；直至他目前的最後一部「相聲劇」《這一夜，Women說相聲》才開始將所關注的焦點轉移到其他方面。

表格三 「表演工作坊」相聲作品一段子名

劇名	段名
那一夜，我們說相聲	台北之戀
	電視與我
	防空記
	記性與忘性
	終點站
這一夜，誰來說相聲？	離航
	難民之旅
	語言的藝術
	四郎探親
	大同之家
	盜墓記

又一夜，他們說相聲	孔子第七十三賢人
	我的老子
	董仲叔叔
	陰陽家統一中國
千禧夜，我們說相聲	把笑
	聽花
	老佛爺與小豔紅
	語言無用
	雞毛黨
	結尾學
這一夜，Women 說相聲	罵街
	我姨媽
	練口才
	立可肥
	戀愛病
	瓶中信

「表演工作坊」對臺灣劇場最大的影響，在於它開創了一個新的創作方式：集體即興創作，讓後繼的相聲劇有了新的創作方式選擇。所有演員也參與創作，每個人都能融合進劇本中。排演過程還能隨自己的感覺與情緒，機動即興修改劇本。與傳統「演編劇的戲」，差異很大，卻更能貼近演出者。

「表演工作坊」的五部相聲劇主要的演員與創作者，包括：賴聲川、李國修、李立群、金士傑、方芳等。這些人出生年份大約從一九五一年到一九五五年左右，也就是所謂的四年級生，完整經歷戒嚴、解嚴時期，對中國傳統藝術有薰陶有孺慕的一代，也幾乎都具備了職業演員背景，從戲劇界進入相聲的表演。所以從吳兆南和魏龍豪的一桌二椅的傳統相聲出發，加入了一些佈景，例如華都西餐廳的俗麗布置。肢體動作走位的變化增多，角色扮演貫穿全場。段子與段子之間有關連性，不再只是獨立的小段子。演出場地更是大躍進了國立藝術館、國家戲劇院等正式的表演場地。讓相聲進入大雅之堂，臺灣相聲劇由此興起。

### 第三節 相聲劇的發展—「相聲瓦舍」

「相聲瓦舍」顧名思義是以創作相聲為主的劇團。它的創始人之一馮翊綱，也參與「表演工作坊」的演出，自然追隨「表演工作坊」的相聲劇創作路線。「相聲瓦舍」的主要相聲劇主題，整理如下表：

表格四 「相聲瓦舍」相聲作品地點、主題

劇名	地點	主題
相聲說垮鬼子們	重慶	中國人的毛病
張飛要出來了，別害怕	無	改編傳統相聲
狀元模擬考	棲食衣客棧	中國的教育及官場文化
大唐馬屁精	長安城門	中國的馬屁文化。
誰呼嚨我	無	一.中國封建史 二.臺灣原住民文化
東廠僅一位	無	一、愚昧的群眾； 二、人群的疏離。
蠢嘎啾疼	無	人一生的過程：生老病死。
笑神來了誰知道？		重編老段子
大寡婦豆棚	豆棚	迷路、逃亡、回家.....等。
小華小明在偷看	無	台灣政治的妄想。
記得當時那個小	校園	(1) 七十年代青少年次文化 (2) 反共救國國策
蔣先生，你幹什麼？	無	人生有很多事情容易因些愚笨的小事造成無法收拾的結果。
上次、這次、下次	無	人追趕著名利，卻容易忽略真正的價值。
第十九屆新春賀歲聯歡晚會	校園	校園學生生活
借問艾教授——誰殺了羅伯特	無	1. 諷諭現代人人格分裂 2. 少見的懸疑戲劇
鄧力軍	無	回顧了【相聲瓦舍】二十年來之作品。
戰國廁前傳		回顧了【相聲瓦舍】二十年來之作品。
公公徹夜未眠		回顧了【相聲瓦舍】二十年來之作品。
兩光康樂隊		忘光、丟光舊包袱，重啟幸福感
迷香	花蓮、台北、台中、恆春	珍惜現在，改變不完美的人生，追求幸福

從以上列表可以看出「相聲瓦舍」從跟隨「表演工作坊」的腳步，探討中華文化及政治問題，慢慢擴大觸角，開始多元面向發展。人生的、校園的、愛情的、懸疑的都包含進來了。「相聲瓦舍」的觀眾慢慢進入六、七十年代出生的一代，他們對思鄉、兩岸差異的好奇減弱了，對政治亂象習以為常，將注意力轉回自身生命與生活意義的追求。

表格五 「相聲瓦舍」相聲作品一段子名

劇名	段名
相聲說垮鬼子們	吐痰論
	如果我是委員長
	煎餅果子
	押寶
	演講比賽
	小放牛
狀元模擬考	路遙知鳥力
	四位大官人
	雙簧狀元郎
	衣錦不還鄉
大唐馬屁精	太史公貓
	沒有列傳
	高公公世家
	李先生本紀
誰呼嚨我	戰國廁
	臺灣原人
東廠僅一位	十八層公寓
	我的舅舅王承恩
	阿里山論賤
蠢嘎揪疼	驚蟄
	芒種
	白露
	大雪
大寡婦豆棚	別提我老婆
	問我問我
	吾係謝霆鋒
	蒙古烤肉
	S和M
	英雄與狗熊
小華小明在偷看	妄想論（戲前戲）
	蝴蝶（續場）
	紅頭髮
	二次論賤
	藍色冰棒
	綠帽子

	空難
	畢業典禮
	休息過後
	科羅拉多
	喪鐘
	煙火
	荒島（戲外戲）
記得當時那個小	A片
	志向
	聯誼
	約會
	駝鳥
	身世
	車站
蔣先生，你幹什麼？	舌燦蓮花蔣先生
	搨風點火幹什麼
上次，這次，下次	上次和這次
	下次
第十九屆新春賀歲聯歡晚會	我有真功夫
	校長說典故
	誰是烏鴉嘴
	不能不打架
	一張假發票
鄧力軍	還我三八
	什麼畫面
	舒服涼快
笑神來了誰知道？	我要收徒弟
	我不在乎錢
	我也要騎車
	我心裡的她
戰國廁—前傳	想樂
	飛魚王
	北七烙賽
戰國廁—本傳	戰國廁
	八街市場
	十八層公寓

「相聲瓦舍」不僅僅在內容主題上突破，也從表演方式上突破。「表演工作坊」是以「相聲表演場」為框架，所以一定是兩人在對口相聲。而「相聲瓦舍」除了兩人規規矩矩對口相聲之外，在《笑神來了誰知道？》的〈我心裡的她〉段子，以及「大寡婦豆棚」的「英雄與狗熊」段子中，嘗試雙焦點舞台，兩人各據一端沒有交流，仍是一人一句，既沒有「捧哏」也沒有「逗哏」。兩人雖沒有交流，卻又由所講的內容高度相關且常相反發展，將兩人互成為對方的「捧哏」。

宋少卿：我這個上班族，怎麼承受得了這高消費。

常寶華：我這撿破爛，她楞給我攬了不少錢呢。

宋少卿：我在經濟上發生了危機。

常寶華：我們小日子，還越過越富裕。

宋少卿：為了她，我丟掉了工作。

常寶華：她為了我，悄悄的去打工。

宋少卿：我後悔對她過於寵愛了。

常寶華：她不怨我，當初沒拿她當回事。

宋少卿：我們分居，總見不到她人。

常寶華：她總是在門口，等著我回來。

宋少卿：有一次，她給我個迎頭痛擊。

常寶華：有一天，她讓我喜出望外。

宋少卿：她寄來一封絕情信。

常寶華：她買了一件花襯衫。

宋少卿：我一看內容，簡直是條毒蛇！

常寶華：我一瞧商標，還是鱷魚牌呢！

宋少卿：原來她早就男結新歡了。

常寶華：後來她哥哥，又給她找了工作。

宋少卿：還是個黑人，叫James。

常寶華：她在清潔隊當了一個小組長。

宋少卿：她對我恩斷義絕。

常寶華：她對我無比關心。<sup>2</sup>

既不是傳統的單口相聲，你一句我一句，卻也不是對口相聲，因為雙方不交談。但所說出來的話語，都緊緊扣著相同主題，一來一往，一方隨勢往上，另一方則順勢往下；在〈英雄與狗熊〉段子中，巴圖魯汗從將軍飛揚轉而低落成失敗的殘

<sup>2</sup> 馮翊綱《笑神來了》，（臺北：聯合文學出版社有限公司，2008年），頁83。

兵，馮翊綱則從受拘謹的婚姻束縛者變成自由的解放者。情緒一個由高而低，一個由低而高。兩兩成組卻又相反而行，運用對比來強化主題。

《小華小明在偷看》更是在諷刺臺灣的政治妄想的主段子之外，加入了黃小貓的獨白段子，而整齣戲馮翊綱與宋少卿除了用對口相聲聊臺灣的政治妄想，也扮演了偷窺黃小貓生命的角色。到最後黃小貓的「獨白段子」貫穿序曲與最終段。這是非常創新的手法。這裡所謂「獨白段子」之所以名為「獨白」，而非「單口相聲」，是因為戲劇成分高，相聲成分少的原故。

相聲劇發展至此，已是臻至成熟，與傳統相聲儼然有別，卻又不失相聲本質。如同陶慶梅對相聲劇的描述：

它就像一個萬花筒，折射出臺灣社會色彩斑斕的碎景。同時，它又像一個真實的社會論壇，釋放著整個社會的集體情緒。再深一層，它又在挖掘整個民族的集體潛意識。關照現狀、關注社會是它的基礎，但它的立場顯然要比現實與社會高出了一層。它把現實與社會往人的內心縱深處引導，它要追述當代社會中形式與情感的歷史，提煉潛伏在現狀背後的心靈的魅影與傳統的神情。<sup>3</sup>

陶慶梅非常貼切得描述了現代相聲劇的功能與定位，讓相聲劇成為集體記憶載體的地位，更加明確。

從「表演工作坊」到「相聲瓦舍」，中間的橋梁人物是馮翊綱，他參與了兩個劇團兩個世代的創作和演出。「相聲瓦舍」主要的人物：馮翊綱、宋少卿、黃士偉都是五年級生（一九六四年到一九六八年），生活的社會環境較為民主開放，對於相聲劇抱持長遠發展的態度，所以定期創作，定期演出。因為設定為常態，所以演出地點不一定是國家戲劇院這麼輝煌的場所，反而以：皇冠藝文中心、臺北福華國際文教會館卓越堂、台北新舞臺等場地首演，已經「培養」的觀眾會追隨劇團到這些表演場地欣賞。

「相聲瓦舍」注意到傳承，所以加入了新血輪：梅若穎、黃小貓(黃馨萱)、御天十兵衛等六年級生。演出特色除了本節上文所論述之外，這些年輕的新血輪讓相聲劇的流行元素增加：舞蹈動作、饒舌RAP都融了進來，相聲劇發展越來越多元，不論是聲光、畫面，利用現代科技呈現特殊效果與場景，讓臺灣相聲劇越來越多彩多姿。

<sup>3</sup> 陶慶梅〈跨越世紀相聲之音〉是一篇序文，寫於《賴聲川劇作—世紀之音》，（臺北，群聲出版有限公司，2005年），序P9。

## 第四章 臺灣相聲劇表現歷史事件之「集體記憶」

因為學校教育普及及聯考升學制度，中國歷史是四、五〇年代學生熟悉的領域。電視節目以歷史為主要內容或背景屢見不鮮。所以相聲劇的內容中含有歷史事件，觀眾大都熟悉、看得懂並能引起共鳴。鑑古知今，也讓相聲劇提升了文化層面的意義。

相聲劇選擇歷史時空自有其目的與作用。「表演工作坊」的歷史時空定位較為單純，就是說相聲的現在。相聲演員談的內容也許現在，也許一、二十年前，抗戰、撤退來臺前後的時間。比較特別的只有《千禧夜，我們說相聲》，時空橫跨一百年，談一九九九年社會對世紀末年的恐慌與期許，對照一百年前一九〇〇年，那時的恐慌不是針對「世紀末」，而是「朝代末」國家將亡未亡的混亂。

「相聲瓦舍」除了類似「表演工作坊」的近現代時空外，多了兩種時空設定：明朝和三國。

### 第一節 跨越時空的事件與情境組合

「表演工作坊」有幾部相聲劇是利用幾個接續的不同時代，或是穿越不同時代的方式來串連幾個「段子」，透過這樣的聯繫或穿越的方式，當然也會展現其特有的意義表達。

(一)回溯的連接----「表演工作坊」《那一夜，我們說相聲》

本劇使用時空倒敘法，段子一〈台北之戀〉從華都西餐廳當下的時空一九八〇年、臺北，到段子二〈電視與我〉一九六二年、臺北；段子三〈防空記〉一九四三年、重慶；段子四〈記性與忘性〉一九二五年、北京；段子五〈終點站〉一九〇〇年、北京。

就馮翊綱的說法，本劇的核心議題是「中國現代史」，這部經典相聲劇具備了抗日、五四運動、庚子拳變等事件，廣義來說這些事件屬於大中國的歷史記憶。賴聲川在談「臺北之戀」這個段子時曾說：

我們三個人同時感覺這一類笑料背後中的嚴肅，也正是我們所尋找的，而這個女人在這個時候所代表的也不僅是一個女人，也可以代表許許多多、一些美好的事情、一些傳統、一些過去的事……。<sup>1</sup>

<sup>1</sup> 賴聲川《賴聲川：劇場1》(臺北元尊文化企業股份有限公司，1999年)，後記，頁411。

「我們三個人」是指本劇的集體創作者：賴聲川、李國修、李立群。

好笑是好笑,但我們心裡總感到有什麼不對。我那天就覺得,笑料是笑料,但我們這樣做等於是為笑料而製作笑料,可以說是佔笑料的便宜,抓不到什麼更深的東西。<sup>2</sup>

他們用美好的女人代表美好的傳統,想要表達一些更深層的東西。所以到了段子五「終點站」,就有這樣的呈現:

剩下的第五段就等著我們去套我原先的構想——在最後,也就是時間順序上的最前,是一場大地震摧毀了一切,像是民族集體意識中的浩劫,使我們忘記一切。<sup>3</sup>

五個段子加在一起,就是要呈現中華文化的消亡,時間不斷往前回溯,兩位主持人想要找回自己的根源,卻在終點站發現中華傳統文化已逐漸消失,逐漸被遺忘。

賴聲川想告訴觀眾:中華文化「被遺忘」。但「遺忘」一件事的前提是先曾經「記憶」過這件事,才有所謂的「遺忘」。也就是說「中華文化」是逐漸被遺忘的集體記憶。觀眾必須帶有這樣的後設元素,才能欣賞相聲劇。《那一夜,我們說相聲》承載了「中華文化」這個中國人的集體記憶。

## (二)跨越時空的對照---表演工作坊《千禧夜,我們說相聲》

「表演工作坊」較特別的「一夜」是《千禧夜,我們說相聲》。他沒有另外幾「夜」以大師缺席做結構,而是以兩個相隔百年的時空,相同的情景作為結構,其中相似的三個腳色:兩個以表演傳統相聲為職業的曲藝家,一個代表當代權貴的闖入者。第一個時空是在一九〇〇年的十二月三十一日,時當清朝末年,闖入者是一個權勢富貴不在卻仍虛張聲勢的貝勒爺。第二個時空是二〇〇〇年十二月三十一日,闖入者是立委參選人曾立偉。

貝勒爺不知人間疾苦,雖富貴生活大不如前,卻仍追求精神層面的美感,以顯示他和平民百姓(如和他說這段相聲的曲藝家樂翻天)的不同。

<sup>2</sup> 賴聲川《賴聲川:劇場1》(臺北元尊文化企業股份有限公司,1999年),後記,頁414。

<sup>3</sup> 賴聲川《賴聲川:劇場1》(臺北元尊文化企業股份有限公司,1999年),後記,頁422。

貝勒爺：奇怪，現在人都不懂美了。我說所有人都不懂美的一個時代，這時代快完了！

樂翻天：【自語】沒有豐衣足食怎麼欣賞「美」呢？

貝勒爺：有了「美」還在乎豐衣足食嗎？

樂翻天：您聽到了？

貝勒爺：你在我旁邊講我會聽不到？

樂翻天：這……

貝勒爺：你那碗白飯在你面前還不就吃下去，吃了就飽，飽了就撐，撐了就拉，拉完又餓，這麼就算「美」？

樂翻天：可是我看那飯挺開心。

貝勒爺：看？我發現問題了。

樂翻天：啊？

貝勒爺：「美」是用「看」的嗎？

樂翻天：美不用看那難道是用……聞的？

貝勒爺：呸！你得張開耳朵。

樂翻天：用耳朵吃飯？

貝勒爺：用耳朵聽！<sup>4</sup>

貝勒爺代表了一個朝代會滅亡，掌權者基本的問題所在：不關心民間疾苦。一旦掌權者不知民意所向，他就注定要失去民心失去統治權。但是已個人角度來看，貝勒爺在物質享受日漸匱乏之時，卻依舊能注意聆聽心的聲音：

（貝勒爺掀開鳥籠的布。鳥籠裡面不是鳥，是一盆花）

……

樂翻天：鳥籠裡一盆花。

貝勒爺：你剛剛不是說它是鳥？

樂翻天：它是花。

貝勒爺：之去年頭人們一向以貌取人。

樂翻天：對對對，我以貌取人，我以貌取花……

貝勒爺：您非說它是花那就姑且稱它為花吧。

樂翻天：【糊塗了】它本來就是花。

貝勒爺：重要的是它在對你說什麼？

樂翻天：它……？

貝勒爺：聽！

<sup>4</sup> 賴聲川《賴聲川劇作—世紀之音》，（臺北，群聲出版有限公司，2005年），頁52。

樂翻天：聽花？

貝勒爺：聽！

.....

貝勒爺：聽！【命令】仔細聽。它在說什麼？聽……

樂翻天：我怎麼會知道……

（樂翻天變不出花樣，乾脆亂講。）

「堂堂一朵花為什麼會被關在小小的鳥籠裡？」

（停頓。）

貝勒爺：你真聽到了？

樂翻天：我……

貝勒爺：你了解它的心情？

樂翻天：這……【發現得救了】還熟。<sup>5</sup>

貝勒爺要樂翻天用心去傾聽身邊事物的聲音，而不僅僅是用眼睛去看表面的意義。段子三〈老佛爺與小豔紅〉中，八國聯軍攻進紫禁城時，貝勒爺急著去搶救古董國寶，姑且不論他是為了私欲，至少他懂得其價值，就像他會去「千年茶園」聽相聲一樣，他懂得也珍惜中國這些傳統文化；即使不是真的有什麼深刻的哲學修養，卻也努力展現追求哲學修養的心。

貝勒爺用來對照百年後的曾立偉，後者更加浮誇，頂著民主的外衣，確是私欲橫流，更加不用說文化氣息。

曾立偉：說相聲？【對總幹事】不是清涼秀嗎？

（總幹事對曾立偉耳語。）

喔……沒關係，【又高亢起來】你們這個好！文化！好！歡迎你們用我的戲台說相聲！

沈京炳：你的戲台？

（勞正當、沈京炳驚訝。）

曾立偉：來，你們繼續。就讓你們用到今天晚上午夜零時零分，之後呢，「曾立偉競選總部」就要成立了，到時候這個漂亮的戲臺就要拆下來了！

沈京炳：拆下來？那我們的演出……？

曾立偉：沒關係，我們會小心的拆，架在漂亮的電子花車上，全省去走透透！【呼口號式的】百年戲台，科技舞台，全省服務！<sup>6</sup>

<sup>5</sup> 賴聲川《賴聲川劇作—世紀之音》，（臺北，群聲出版有限公司，2005年），頁60、61。

<sup>6</sup> 賴聲川《賴聲川劇作—世紀之音》，（臺北，群聲出版有限公司，2005年），頁117。

曾立偉是立委候選人，有錢贊助了一個表演團體，卻完全不知自己贊助了什麼樣的團體。貝勒爺贊助「千年茶園」並且去聽相聲，還能說一段相聲；曾立偉到了自己贊助的表演團體，卻盡是搗亂，把相聲舞臺當成選舉場子，熱鬧浮華，又狠狠諷刺了臺灣的政治亂象。

曾立偉：這個問題太好！我是哪個黨？現在告訴你，我是……「雞毛黨」。

.....

曾立偉：【舉雞毛擇】「擇」，象徵著族群的融合，沒有省籍情結，所有政黨的顏色通通融合在裡面了！

（曾立偉展示雞毛擇上的所有顏色。）

【毫不謙虛】太厲害了！第二，【舉雞毛擇】我們講求實用，我們掃除所有的灰塵，所有的特權，所有的黑金.....<sup>7</sup>

.....

曾立偉：【喊口號】我們土石流繼續流，讓高山流成平原，台灣的面積大一倍！

（總幹事按瓦斯槍，發出巨大的聲音。）

太厲害了！太棒了！

勞正當：這什麼畫面？

曾立偉：你有沒有看過瘦子變成胖子？

勞正當：我經歷過。

曾立偉：就是這個畫面！

勞正當：啥！

曾立偉：【喊口號】垃圾繼續倒，台灣比人高！

勞正當：這是什煙畫面啊？

曾立偉：你有沒有看小孩子發育長大？

勞正當：我也經歷過。

曾立偉：就是這個畫面！

勞正當：啥！

曾立偉：讓臺灣繼續長胖長高，自然跟大陸連在一起，我們三通通到底！三十通、三百通、三千通，萬萬通，永遠都不分開啦！

勞正當：這什麼畫面？

曾立偉：你有沒有吃過大餅包小餅？

勞正當：我吃過！

<sup>7</sup> 賴聲川《賴聲川劇作—世紀之音》，（臺北，群聲出版有限公司，2005年），頁126。

曾立偉：就是這個滋味！<sup>8</sup>

兩個權貴闖入者，類似的情境，不一樣的文化水平，相隔一百年，中華文化流失了哪些文化記憶，在貝勒爺和曾立偉的身上清楚的被對比出來。

## 第二節 古代王朝的設想

「相聲瓦舍」有幾部相聲劇是關於古代王朝的設想，這些部相聲劇為何以要呈現古代王朝？馮翊綱在序文中曾談到，因為一位家長的鼓勵，覺得他的創作幫助了孩子背誦記憶歷史，於是他想做一套連作，含中國封建史、中國近代史及臺灣當代史。所以有了〈戰國廁〉和〈八街市場〉、〈十八層公寓〉的創作。而三國也是相聲常見的歷史年代，是因為三國本身就是一個精采而戲劇性濃厚的時代。所以不僅是中國、臺灣，連日本、韓國也都有以三國為本的動畫、遊戲。明朝也是相聲瓦舍喜歡演出的年代，那是因為相聲瓦舍覺得明朝的黨爭，與現今臺灣社會最為接近，常能巧妙地諷諭時政，或是做到以古為鑑。所以相聲瓦舍有多部作品以古代王朝為本。

### 一、跨朝通史

#### (1) 《戰國廁本傳》

〈戰國廁〉這個段子原本收錄在《誰呼嚨我》，因為影劇六村太受歡迎，所以馮翊綱就把相關段子收錄在一起，包含〈戰國廁〉、《東廠僅一位》中的〈十八層公寓〉，以及〈八街市場〉。馮翊綱在《戰國廁》這本書的序中表示：

〈戰國廁〉(中國封建史)後來衍生成一套連作：〈八街市場〉(中國近代史)和〈十八層公寓〉(台灣當代史)，還曾經印成一本合輯，《影劇六村惡傳》，我將它視為自己的精神自傳，本書也將這三段收錄進來，稱為「本傳」。

從馮翊綱《戰國廁本傳》的結構中，可以看出他想呈現的是「中國歷史」，他曾表示這套《影劇六村惡傳》還少了：「中國上古史與神話」。可知這齣相聲劇負載的是中國歷史記憶。這些記憶透過學校教育，深植在五、六〇年代的學生腦海中。

#### (2) 《狀元模擬考》

<sup>8</sup> 賴聲川《賴聲川劇作—世紀之音》，(臺北，群聲出版有限公司，2005年)，頁129。

在《狀元模擬考》中，馮翊綱指出這部戲的主題是「中國教育及官場文化」；首先，我們就先從劇中的中國教育談起。主人翁伍實久是中國教育下考生的象徵，其腦袋空洞並且不知變通，且對日常生活常識一無所知。可以從下面的對話看出來：

戚百嗣：在我回來之前，出個算數應用題，你動動腦。

伍實久：明天又不考算數……

戚百嗣：【不理，自顧出題】一封信，七張紙，「小文鳥傳書」一鳥力三文錢，「飛鴿傳書」一鳥力十文錢，「鴻雁捎書」一鳥力一百有錢，「大鵬漫遊」一鳥力一兩銀子。把這封信從京城送去福爾摩莎……

伍實久：哪裡？

戚百嗣：福州外海有個小島，叫福爾摩莎。把信送到福爾摩莎，規定四種鳥都要用到，七張紙，小文鳥要七鳥力、飛鴿三鳥力、鴻雁一鳥力、大鵬一鳥力，注意！請問！一共要花多少錢？

伍宮久：啊？

戚百嗣：等一會兒告訴我答案。【把算盤塞給伍實久】

【戚百嗣下】

伍實久：【陷入迷惑】……什麼跟什麼？……什麼鳥力？送信到福爾摩莎幹嘛？福爾摩莎只有紅毛番，沒有中國人哪！嚴格說起來，番不算人。泱泱大明朝，天子腳下，送信去福爾摩莎？那些番看得懂嗎！嗟！<sup>9</sup>

從前文我們可以看到戚百嗣隨機出一道算數習題給伍實久解答，然伍實久卻因為考試不考，而不願作答；除上例外，在劇中出現了許多計算題讓伍實久作答，但是伍實久也都沒有能力解答這些問題<sup>14</sup>；劇作者藉此諷刺了「中國教育」下的考生，只關心考試範圍，對於考科之外的問題則毫無能力解答；此為「中國教育」上的問題。這種現象卻被戚百嗣這個客棧老闆腳色強烈對比出來。戚百嗣會算術，和九娘要去考場擺攤賺考生的錢，賣餅、茶湯之外，還兼算命：

九娘：紫微斗數、鐵板神算、四柱推命、靈籤卜卦，幫大夥兒指點迷津。

戚百嗣：喔！

九娘：籤上寫的都是：「前程似錦」、「金榜題名」、「步步高昇」、「狀元及第」這些吉祥話，包你下次還想再抽！

<sup>9</sup> 馮翊綱《這一本，瓦舍說相聲》，(臺北：揚智文化事業股份有限公司，2000年)，頁198。

戚百嗣：「下次」啊！哈……<sup>10</sup>

戚百嗣和九娘根本將這些考生讀書人戲耍在手中，但是偏偏這些讀書人食古不化不知變通，完全不知被戲弄，只願意相信他想相信的。戚百嗣是個商人，不懂四書五經，但是他可以生活下去。而伍實久除了考試什麼都不會，他已經欠戚百嗣住宿伙食費了，若再落榜，恐怕生活將無以為繼。

這樣的兩個人物，對比出中國千百年來教育制度的僵化，唯有讀書高的觀念，影響了中國社會階層的發展。

從戚百嗣的視野看到的是「中國僵化的教育制度」。而從伍實久的視野，則看到了「中國的官場文化」。

「中國的官場文化」這方面，則在〈衣錦不還鄉〉這個段子中有所呈現；劇中藉著伍實久的口，說了官場的明爭暗鬥：

伍實久：……表面上是花花轎子人抬人，大家互相合作，互相幫忙。可是暗地裡啊……你絆我一腳，我捅你一槓，你吃我一張？我胡你一把！這樣的遊戲，也只有我們這種二品以上的大人，才玩兒得轉、槓得開！……<sup>11</sup>

National Chung Hsing University

這裡表現了高級官員表面上的合作，但實際上在私底下不斷地彼此較勁；另外也表現了官員對於發生問題之時的推諉責任、支吾其詞，如伍實久模擬官員在出事時所給的回應，如下：

伍實久：「呃……關於這個問題……大家要戒急用忍。這個問題，我會帶回去跟那些唸過書的，那些會摸會槓的，還有那些不知道要為誰而戰的共同研究，共同協商，相信在不久的將來，一定會給大家一個滿意的答覆。好不好……好不好……」<sup>12</sup>

我們從上面兩個例子可以看到「中國官場」的黑暗與虛偽。而且這段官場話語，與現代臺灣官員的說法不謀而合，令人忍不住會心一笑。伍實久雖談論了很多官場文化，卻都不如他自己的作為來的明顯而諷刺。他在考中狀元後，不但未感恩

<sup>10</sup> 馮翊綱《這一本，瓦舍說相聲》，（臺北：揚智文化事業股份有限公司，2000年），頁195。

<sup>11</sup> 馮翊綱《這一本，瓦舍說相聲》，（臺北：揚智文化事業股份有限公司，2000年），頁243。

<sup>12</sup> 馮翊綱《這一本，瓦舍說相聲》，（臺北：揚智文化事業股份有限公司，2000年），頁243。

戚百嗣在考前幫他模擬考，猜中了考題，才讓他高中狀元，反而侵占了戚百嗣的客棧和妻子，恩將仇報，還不許戚百嗣提起有恩於己這件事。過河拆橋、拋棄糟糠妻，也許也是「中國官場文化」的一部分吧！

## 二、三國

三國是中國歷史上非常多彩多姿的時代，拜「三國演義」之賜，我們留存了多少英雄軼事。流傳到外國，日本、韓國的卡通、戲劇、電玩更是把三國發揮到淋漓盡致。

回頭看看歷來我們自己的表演藝術素材，和三國相關的也很多。以京劇來說，《古城會》、《灞橋挑袍》、《三氣周瑜帶水戰》、《失街亭》、《空城計》、《斬馬謖》、《群英會》、《借東風》、《華容道》等。幾乎整部《三國演義》都能演出。傳統相聲也有不少段子與三國主題相關，例如〈關公戰秦瓊〉、〈黃鶴樓〉、〈空城計〉等。「相聲瓦舍」新編劇碼《歪批三國》、《蔣先生，你幹什麼？》以及極短篇《大可大，非常大》，都是取材自三國。

為何三國這個歷史時空，會這麼受戲劇的歡迎？「唐美雲歌仔戲團」的《燕歌行》編劇施如芳，對三國之所以吸引人，做了很好的詮釋。

放眼中國歷史，無論治世或亂世，沒少過腥風血雨，三國之所以有戲劇性，三國人物之所以叫人神往，乃在於，皇權衰微的分裂之世，激揚了被禮教所掩蓋住的自覺。這是個以豪語盟誓，揮霍生命死知己的時代，也是惺惺相惜之人，在相奪相侵的懸崖邊作別的時代。三國之人，不只敢宣洩「既生瑜，何生亮」的憤慨，也有「曹操哭袁紹，孔明悼公瑾」的生命格調，如此「自我」的奮發姿態，像極了今日的「媒體寵兒」，所有的裝腔作勢，長歌微吟，都只為了讓知己（看官）看個明白。<sup>13</sup>

大家愛看三國，因為看得到「豪語盟誓，揮霍生命死知己」，那是「俠」；也看得到「計謀逞巧」，那是「智」；更看得到「人性」，那是「善」與「惡」交互的光輝。

京劇有三國、歌仔戲有三國；小說有三國、漫畫有三國、電玩也有三國。不論是哪個世代，本省外省，大家的集體記憶中都有三國這個歷史時空，並且對其中的故事人物耳熟能詳。特別是幾個特殊橋段，收錄在學校教育教科書中，例如：「空

<sup>13</sup> 施如芳〈聽啊，曹丕戰慄的心弦—唐美雲歌仔戲團《燕歌行》〉<http://twoproject.ncafroc.org.tw>

城計」、「草船借箭」、「火燒連環船」，大家在義務教育階段一定讀過。這個歷史時空佔了天時地利之便，成為相聲劇常用的歷史記憶載體。

### 三、明朝

「相聲瓦舍」因為諧音的《東廠僅一位》受歡迎，確立了其作品其中一條明朝錦衣衛的線。《東廠僅一位》、《公公徹夜未眠》皆是。

宋少卿針對《東廠僅一位》寫了一篇「作者有話說」，他寫道：

《東廠僅一位》著墨的年代在大明朝，明朝是中國歷史中，黨爭最劇烈、最兇殘的一個朝代，那是君主專政的時期，也是因著意識形態而大興文字獄的時候。我們現在生活在二十一世紀的民主政治社會中，卻仍充斥著意識形態的敵我觀念，各黨派之間的互鬥與杯葛，甚至是同黨同志之間的派系之爭。我想，若是有能人志士把這些寫成教科書，大家不難發現其精采程度絕不輸給大明朝的！<sup>14</sup>

這就是「相聲瓦舍」會採用明朝歷史時空的主因：明朝與現代政黨，兩黨黨爭的政治型態。「相聲瓦舍」很多作品當中都會嘲諷藍綠黨爭，例如在《大唐馬屁精》中，以服裝綠袍、藍袍來暗喻。《東廠僅一位》中廠公黃士偉有一段對話，代表了對兩黨黨爭的不滿。

黃士偉：（對觀眾）兒童劇表演法。【演小紅帽和大野狼】我的舅舅王承恩，大明朝唯一的忠臣！先皇煤山自縊，滿朝文武，逃跑的逃跑、投降的投降！只有我的舅舅王承恩，追隨先皇於九泉之下，他是個太監……太監又怎麼樣？肯為大明朝殉國的忠臣，僅僅只有他一位！啊！僅一位！我東廠也僅僅剩下我一位了！我這個錦衣衛，雖然只是東廠剩下的僅僅一位小小錦衣衛，但是……哈哈……我大明朝復興的希望，就在我這東廠剩下的僅一位小小錦衣衛的身上了！

宋少卿：別鬧了，黃士偉先生！

黃士偉：【跳出角色】我哪有在鬧！我今天就要坦白的說出來：大明朝要亡，都是那些政黨……不是，那些閹黨在鬧！可是你們那些在野黨為什麼要扯後腿……不是！你們那些東林黨為什麼要扯後腿

<sup>14</sup> 馮翊綱《第二本，瓦舍說相聲》，（臺北：揚智文化事業股份有限公司，2004年），頁83。

呢？<sup>15</sup>

明朝是與現代政治現況最相似的朝代，以古諷今，在觀眾的政治集體記憶外面，包裝一層「明朝」的糖衣，既增加了趣味，也讓諷刺不那麼露骨。間接諷刺可以成為幽默，直接諷刺就變成刻薄了！

### 第三節 戰亂與流離的慨歎

對於以外省族群為主體的相聲演員來說，戰亂與流離是他們的父兄輩親身經歷過的重要生命經驗，當然也是他們自幼經常聽聞，甚至會影響心理與眾多事物認知、認同的「集體記憶」，因此在相聲劇的表現中，這當然是不能忽略的部分，特別是有兩個重要的部分，一個是抗戰，一個是撤退來臺。戰爭永遠是人們心裡的痛，而它造成的生離死別，必是戲劇中最深刻的情感。

#### 一、抗戰

從「表演工作坊」開山祖師的《那一夜，我們說相聲》開始，段子三「防空記」講的就是抗戰時期躲防空洞的經驗。「相聲瓦舍」《相聲說垮鬼子們》的段子三〈演講比賽〉，講的則是抗戰時期在大後方，為激勵人心舉辦的演講比賽。

「抗戰」為什麼會是相聲劇想要的歷史時空呢？對四、五年級生來說，他們的成長過程很乖，如同馮翊綱在《東廠僅一位》的序場中，諷諭一般人容易接受媒體大眾傳播系統不合理的「灌輸」，四、五年級生也很乖的全盤接受教育「灌輸」他們：蔣總統很偉大。而蔣總統最偉大的豐功偉業，就是領導軍民對日抗戰，獲得最後勝利。如果是國共戰爭，蔣總統是輸的，所以課本不會多談。當然不能否認，患難見真情，抗戰期間確實把中國人民的心凝聚在一起。中國歷史中因爭奪利益，常是一盤散沙，少有團結一心的時代。抗戰時期的氛圍讓中國人覺得驕傲：不屈不撓、團結合作不分彼此的相融，尤其最後是光榮的勝利，更讓「抗戰」在中國近代史佔有極崇高的地位。

這個歷史時空離現代近，很多人也許還親身經歷過，有的人聽長輩談過無數次，發生的故事彷彿歷歷在目，在舞台上一談起，容易引發共鳴。帶一點點悲情，骨子裡是更多民族的驕傲！

〈防空記〉的內容是講幾個好朋友躲在防空洞內躲空襲，在洞裡準備了「梅花三弄」的小菜：芋頭、豆芽和筍子。把老崔藏了有四百年歷史的傳家之寶的一罈酒喝光了，因為不想留到明天讓日本鬼子喝掉，寧可自己喝掉。喝啊喝，有人

<sup>15</sup> 馮翊綱《第二本，瓦舍說相聲》，(臺北：揚智文化事業股份有限公司，2004年)，頁51。

要把「唐詩三百首」從頭到尾唸一遍，晃晃悠悠的念了「唐一詩一三一一百一首」五個字就沒了。另一個人要吟「五言絕句」，卻是無聲的「無言絕句」沒有半個字。賴聲川在此要表達的是「中華文化消亡」，所以酒喝光了，唐詩、五言絕句也都沒了。中華文化在「抗戰」的時空中，一點一滴消失。

〈演講比賽〉則描述一個拍蔣委員長馬屁的比賽。在空襲頻繁的戰爭中，還要辦激勵人心的演講比賽，遊戲規則竟然是看誰提到的「蔣委員長」的次數多！這當然是極盡誇張的諷刺，最後巧妙的耍了一個懸疑：前面一位父親代表自己的孩子五號來參賽，因為他說他兒子被炸死了。卻在比賽將結束之時，慌慌張張跑來一個年輕人表是要補賽，因為他是參賽者五號，他父親被炸死了今天出殯所以遲到！這個懸疑表達的是：「連死人都急著拍馬屁！」相聲瓦舍在「蔣總統崇拜」已消退的現代，運用極度誇張的手法，喚起眾人對「蔣總統崇拜」的記憶！

## 二、撤退來臺

抗戰結束，很快就進入內部動亂時期，國民黨撤退來台。這個時期是造成兩岸分裂的起點。《這一夜，誰來說相聲》裡的〈離航〉和〈難民之旅〉就是明顯的例子。這兩個段子做了一個巧妙的安排，解嚴後，利用生活在兩岸不同生活社會環境的兩個代表：白壇、嚴歸，從一個成功上船到臺灣、一個失敗又重返大陸的不同角度，描繪了當時將兩岸一分為二的時空。

〈離航〉描述的是撤退當下，大家在社會混亂，貨幣失去正常價值時，仍不惜任何代價要上船逃難到臺灣。

白壇：漢玉寶塔。

嚴歸：[讚嘆]漢玉寶塔！——[迷惑]是什麼東西？

白壇：漢玉寶塔你不知道？就是一九二八年從東陵墓裡盜出來的，聽說追到青島就失蹤了，以為到外國人手裡。我爺爺一看……哇！以為失傳了，想不到在這兒出現了。就問那客人：「要放多久？」那位先生說：「準備死當。」

嚴歸：不打算拿回去了。[扮白爺]「要多少？」

白壇：[扮當客]「三千萬。」

嚴歸：「幹嘛？」

白壇：「買船票。」<sup>16</sup>

臺灣是當時眾人認定的避風港，耗盡家產賣掉至寶也要拿到船票，以期能到一個安全的處所。但是逃難過程中的混亂、生離死別的心酸，雖以插科打諢的相

<sup>16</sup> 賴聲川《賴聲川：劇場3》(臺北元尊文化企業股份有限公司，1999年)，頁206。

聲來表現，卻仍透出絲絲的哀愁。

〈難民之旅〉則描述撤退到臺灣以後的生活。第一段〈國與家〉表面上是論述眷村的環境，和住在其中的來自大陸各省分的人的特色；內裡卻藉由眷村內住家的位置安排，和各省分在大陸的相關位置相似，來表達對故鄉的思念。裡面人物的特性，也巧妙地與各省分的人的特質相仿。

從臺灣的角度來說，「撤退來臺」，是一個族群磨合的起點。在這之後，臺灣因為文化差異，引發了不少衝突。也在戒嚴的四十年中，讓社會分裂成兩大類族群：外來的外省人、原住的本省人。「相聲瓦舍」在多部作品中，例如：《戰國廁》《北七烙賽》，就是專門描繪眷村生活。對本省人來說，那是另一個文化世界，似遠又近在身邊。在解嚴後，眷村慢慢因老舊而被拆除，年輕人也多離開出外工作，兩大族群才漸漸結束磨合，逐漸融合在一起。

#### 第四節 臺海兩岸分隔的人情故事

臺海兩岸分隔的人情故事最明顯的應該就是《這一夜，誰來說相聲》裡〈難民之旅〉中的〈國與家〉和〈增羊大隊〉，形成兩岸分隔後「初見面」，對比兩方「集體經驗」的段子；〈國與家〉描述臺灣的眷村生活型態，〈增羊大隊〉則描述大陸文革時期的下放：插隊落戶的生活方式。而同劇〈四郎探親〉則反應在臺老兵急欲返鄉的心情，甚至是具體作為。

嚴歸：他要求跟我大娘在黎明之前獨處→陣子。

白壇：這什麼樣的畫面？

嚴歸：[詩意的]兩老人，在暗暗的小燈泡光以及祖先牌位小燭光前彼此相望。我父親在那黑暗中試圖在我大娘臉上尋找到一點過去時光的影子，一些年輕時的歡樂……

白壇：[想一想]已經很美了。

嚴歸：彷彿掉進了時光滯留中，一時不知過了多少時間，多少往事從我大娘臉上走過，陽光……麥田……笑聲……

白壇：[陶醉]更美了。

嚴歸：可是當雞鳴聲~起，全部畫面突然消失！

白壇：天光乍現。

嚴歸：我爸一驚醒，一看，[驚恐狀]「哇！——」

白壇：怎麼了？

嚴歸：「真老啊！」

白壇：唉！

嚴歸：他心想「我也這麼老嗎？」<sup>17</sup>

配合當時開放大陸探親，藉由京劇「四郎探親」當腳本，描述一個老兵在一天之內回老家探親的過程，以及在這短短一天之中的心路歷程，那種匆匆一瞥心願已了，卻又發現未來沒了生活目標的茫然，在在表現了兩岸分隔造成的悲哀。此外，某些演述眷村生活的段子，則顯現眾多隨軍而來的外省族群，在台灣逐漸穩定下來的「集體記憶」。

以單口相聲為表演核心的《台灣怪譚》，有很大的部分在談台灣的眷村記憶，特別是段子〈少年阿達〉：

那是一個「臨時」的時代，一切臨時，一切將就。阿達出生的那個破廟就是臨時在那兒，隨時準備著被拆來蓋臨時軍營。阿達自己的家就是臨時搭的，他爸爸臨時跟兩個朋友各借一面牆，在中間搭了一個屋頂，開了一個大門，行了；臨時把一個軍箱變成餐桌，把外面一個破掉的門臨時變成床，行了，這小屋成為阿達溫暖的家。唯一的缺點是，屋子中間有一個大電線桿，就那麼矗立在客廳中間。這也還好，滿方便的，臨時往上接一根電線，家裡也就臨時通電了。<sup>18</sup>

描述的正是眷村「臨時」的心態，寫實的描繪出眷村房屋的概況，也鮮活的點出眷村生活清苦，偷電情形時有所聞。

戰亂造成的顛沛流離，以及不合人情的天倫相隔，是這個時代中國人共同的悲哀，在相聲劇中，運用幽默手法，描述這種淡淡的哀愁，最是讓這些時代的犧牲者心有戚戚焉，搔到心底深處的酸痛。

---

<sup>17</sup> 賴聲川《賴聲川：劇場3》(臺北元尊文化企業股份有限公司，1999年)，頁283。

<sup>18</sup> 賴聲川《賴聲川：劇場3》(臺北元尊文化企業股份有限公司，1999年)，頁340。

## 第五章 臺灣相聲劇表現社會生活之「集體記憶」

一般老百姓的生活，政治是茶餘飯後的話題，食衣住行才是生活的重點。所以相聲劇最貼近眾人「集體記憶」的表現，自然就是食衣住行的社會生活。語言與歌曲是記錄文化記憶最佳的載體。所以相聲劇善用了地方語言、流行歌曲，來表現當時的風俗、文化，及眾人的生活記憶。

### 第一節 日常生活經歷、事件

臺灣社會從貧困到現在富餘豐饒，因為生活有改變，記憶才讓人更深刻。許多四、五〇年代的人和現在的孩子談起過去貧困的生活，帶著點心酸，也帶著點驕傲。若是和同輩的人談起，話匣子一開，滔滔不絕開啟了記憶的鎖鑰。而相聲劇正利用這把鑰匙，打開觀眾共同的兒時記憶。

#### (一) 衣食住行樂育

##### 1、衣

傳統相聲表演者，幾乎千篇一律長袍馬褂。在各齣相聲劇中，似乎較少提及衣著的記憶，但是既然是為「相聲劇」，那麼登台的演員就有必要在穿著上，去展現呼應特定記憶的形象。

例如《這一夜，誰來說相聲》在〈難民之旅〉穿類公務員制服的嚴歸(代表來台灣)，穿「毛裝」的白譚(代表滯留大陸)；《那一夜，我們說相聲》每一個段子所代表的時代不同，演員就換了不同的服裝。因為時空是從九六二臺北到一九四三重慶，再到一九二五北京，最後一段則在一九〇〇北京，所以服裝就從「身著俗不可耐的西裝，甲穿鮮紅色的西裝夾克、白色褲子及皮鞋；乙穿鮮藍色的西裝夾克、白色褲子及皮鞋。」凸顯當時臺北西餐廳的風味，到抗戰時期「王地寶換了一套傳統式的短衫和長褲。舜天嘯換了一套米色的中山裝。」接著到民國初年五四時代「兩位演員著傳統單長衫，舜天嘯著深藍色的，王地寶者淺灰色的。舜同時戴著民國初年式的圓框眼鏡及黑呢帽，一副標準五四時代知識份子的樣子。」最後時空退到清朝末年「他們穿的是清朝末年的傳統長袍馬褂，戴瓜皮帽。王加背心，舜著馬褂戴圓黑墨鏡。」<sup>1</sup>利用不同的衣著，喚起觀眾對相對應時空的印象，增強戲劇的氛圍。

《記得當時那個小》裡面的教官服，男生的卡基制服，女生的白衣黑裙……，對照現代不強調制服，而由便服來凸顯個人特色的校園風氣，這些服裝在相聲劇中，都是一種「集體記憶」的展現。

<sup>1</sup> 賴聲川《賴聲川：劇場3》(臺北元尊文化企業股份有限公司，1999年)，頁293。

## 2、食

食物是最能勾起記憶的東西，味覺連結著時間與空間的感受。很多人長大離家後，「想家」最具體的代表，就是想念「媽媽的味道」。而在「相聲瓦舍」《戰國廁前傳》的段子二〈北七烙賽〉中，提到了很多五、六〇年代的兒童的零食，都是當時大牌有名氣的。

馮翊綱：林醫生每個月的最後一個禮拜六，專門針對眷村低收入戶義診。

宋少卿：好醫生！

馮翊綱：每個月的最後一個禮拜天，在家裡的大院子舉辦各種活動，像什麼吹泡泡糖比賽，由牛博士公司贊助；吃冰比賽，由凍凍果公司贊助。

宋少卿：(唱)好吃呀……好吃呀……凍凍果……

馮翊綱：是吧。點日光燈比賽，由旭光牌電子公司贊助。

宋少卿：這怎麼比？

馮翊綱：計時三分鐘……開始！選手拿一支燈管，跑到對面，裝好，點亮，再跑回來！再拿一支，跑到對面，裝好，點亮……時間……到！點亮最多支燈管的獲勝。

宋少卿：這要憑技術呀。

.....

宋少卿：愛湊熱鬧嘛。還有什麼比賽？

馮翊綱：射牛奶糖比賽，由森永公司贊助。

宋少卿：怎麼射？

馮翊綱：用彈弓射呀！

宋少卿：太危險了！

馮翊綱：吞油條比賽，由表飛鳴公司贊助。

宋少卿：吞油條為什麼是表飛鳴贊助？

馮翊綱：油條吞多了，必須要吃幾顆表飛鳴。

宋少卿：噫。

馮翊綱：扔乖乖比賽，由乖乖公司贊助。

宋少卿：怎麼扔？

馮翊綱：我站這頭，你站那頭，旁邊一個大電風扇，吹！每位選手發十顆乖乖，奶油乖乖、花生乖乖、五香乖乖，口味任選。

宋少卿：我喜歡五香乖乖。

馮翊綱：我扔！你用嘴接！電風扇吹！時間……到！掉在地上最少的獲

勝！<sup>2</sup>

五、六〇年代，社會經濟不佳，小朋友的零嘴就那幾樣：牛博士泡泡糖、凍凍果冰、森永牛奶糖、乖乖，卻也因為樣數少，所以每樣零食的市場佔有率高，在每個小孩記憶佔有率更高。它們不像現在的零食五花八門，出現時間曇花一現，馬上被後起更花俏流行的取代了。那時代的零食霸佔了整整一、二十年的時光，幾乎是和五、六〇年代孩子的童年時光並存。表飛鳴是一種胃腸藥，小朋友零食吃多了鬧肚疼，就得吃表飛鳴，它在這裡和舊時零食一起出現，享樂和代價，讓人會心一笑的包袱。

相聲「說」的技巧當中，有一個「貫口活」，是展現相聲演員功力的地方。「相聲瓦舍」在《大唐馬屁精》段子一〈太史公貓〉，就利用「貫口活」介紹大陸各地的名菜美食。

藍袍：四川人酒席上吃的是？

紅袍：麻辣肚絲、麻辣鵝掌、麻婆豆腐、魚香茄子、豆瓣兒魚、蒼蠅頭兒，一人一碗紅油抄手，中間兒擺上熱呼呼的一盆兒菊花火鍋。<sup>3</sup>

這是介紹四川菜，以麻辣為主。

紅袍：雙方家長來到洞庭湖南岸的「蜻蜓點水樓」。

藍袍：您聽聽這名字！

紅袍：【配合練功起手架式】一個大圓桌，男方的家人，坐在這一邊，女方的家人，坐在這一邊。

藍袍：這是起手式。

紅袍：開始上菜。

藍袍：什麼菜？

紅袍：【擊出四個正拳】豆豉排骨、豆豉小魚、豆豉黃瓜、豆豉三鮮。

藍袍：怎麼連出四招都是豆豉？

紅袍：湖南人口味重，什麼東西都用豆豉辣椒一炒，就能上桌了。

藍袍：還有什麼主食沒有？

紅袍：清蒸臭豆腐。<sup>4</sup>

<sup>2</sup> 馮翊綱《戰國廁》，(臺北：聯合文學出版社有限公司，2008年)，頁94。

<sup>3</sup> 馮翊綱《這一本，瓦舍說相聲》，(臺北：揚智文化事業股份有限公司，2000年)，頁266。

<sup>4</sup> 馮翊綱《這一本，瓦舍說相聲》，(臺北：揚智文化事業股份有限公司，2000年)，頁267。

這是湖南菜，以豆豉為主。

藍袍：是囉……這是在杭州啊！他們都吃些什麼？

紅袍：西湖醋魚、龍井蝦仁、蜜汁火腿、生炒鱔背，東坡肉、醉螃蟹、童子雞、鱔魚麵，宋嫂魚羹、蟹黃豆腐、清湯排翅、蝦仁餛飩、小籠湯包、棗泥鍋餅！飯後一人一碗甜甜蜜蜜的酒釀桂花芝麻湯圓。<sup>5</sup>

這是杭州菜，甜甜酸酸。

紅袍：兒子聽說爸爸送的是一盒珍珠，就把爸爸……

藍袍：啊？

紅袍：請到後堂，讓他吃一頓好的。

藍袍：還算是人……吃些什麼？

紅袍：蔥油餅、荷葉餅、醬肉燒餅，炸丸子、炸麻花兒、炸毒蠍子，爛肉麵、打滷麵、炸醬涼麵，酸辣湯、涮羊肉、吊爐烤鴨。臨走的時候還讓他帶上一百個狗不理湯包。<sup>6</sup>

這是天津菜。光聽這些道地的地方名菜名，就夠那些從大陸來台的各地老鄉們垂涎三尺，勾起對家鄉對母親的思念。離鄉的遊子，最難忘懷的是媽媽的手藝、家鄉的口味。家鄉的風景會變、印象會淡，但是味覺最難淡忘。這裡承載的是老家的美食記憶，也是這群從大陸離鄉來台的外省人們的童年回憶。

美食有時不僅僅是好吃，這個食物會披掛「美食」色彩，有時是因為它所具有的意義。「相聲瓦舍」的《迷香》一劇，劇名取的就是「米香」的諧音。米香是臺灣早期很盛行的一種路邊美食，一種大人小孩都愛的零嘴。

恩賜：我往回走，經過一塊空地，看見一件奇怪的事情。

阿傑：什麼事情？

恩賜：一輛三輪車，一個老闆，他一直轉著一個鐵罐子，底下燒火。

阿傑：那是「爆米香」，我知道。

恩賜：你知道？你也是後來才知道的吧？

<sup>5</sup> 馮翊綱《這一本，瓦舍說相聲》，(臺北：揚智文化事業股份有限公司，2000年)，頁271。

<sup>6</sup> 馮翊綱《這一本，瓦舍說相聲》，(臺北：揚智文化事業股份有限公司，2000年)，頁277。

阿傑：咦？好像是？

恩賜：我們雖然在育幼院也吃過，但那是我這輩子第一次看見現場「爆米香」，太神奇了！一爆！白煙飄出來，好香啊！然後拌糖，在木盤子裡壓平、切塊……

阿傑：我新竹家巷口，每個禮拜都有來。

恩賜：一盤接著一盤，大家排隊，用小鐵罐裝米，一家接著一家。我不知道在那兒看了多久，總有看他爆了七八次。

阿傑：天黑了吧？

恩賜：一個大哥哥，看我一直站在那兒，他的那盤切好了就給我一塊。我拿著不吃，他催我，「快呀！趁熱吃最過癮了！」我聽話，咬下一口……天哪！原來「爆米香」是要趁熱吃的，我從來沒吃過熱的。那個大哥哥又說了，「爆米的白煙一定要聞的喲！每聞一次加一分，聞到第一百次，就會無往不利，心想事成的喲！」<sup>7</sup>

「爆米香」是什麼味道？是「幸福感」的味道。馮翊綱說：「《迷香》集眾人智願，這個推銷「幸福」概念的喜劇，使我們在散播幸福的路上，更加壯膽，敢於大肆宣揚。<sup>8</sup>在五、六〇年代，社會經濟狀況沒那麼興旺，大人小孩的零嘴少，「爆米香」車來了，是多麼幸福的事。這種烙印在腦海裡的幸福感，是眾人共同的感受，牽拉出的記憶，帶點淡淡的對貧乏生活的苦澀，但是相對應的幸福感受，更是盈滿心中。所以在第二場戲要開場時，劇本描述場景：「音樂聲，慵懶而虛浮。燈漸亮，空氣中懸浮著一股俗豔甜膩的氣氛。<sup>9</sup>」甜膩的氣氛，正是「爆米香」幸福的味道。

民以食為天，不論是古代人現代人都要吃。飲食的記憶，除了吃什麼，怎麼做也是記憶的一部分。相同食物不同做法，那個食物就不是記憶中的食物了。「相聲瓦舍」的《緋蝶》中提到了陝西紹子麵，及北方打滷麵：

五十九：什麼哨子麵？

七五四：就吹哨子的那個哨子啊！也有人寫成介紹的紹。

五十九：唉……你把肉、菜、豆腐乾都切丁，再加上一些毛豆。切丁叫做臊子，害臊的臊，肉字旁。用臊子拌的麵叫做臊子麵。

五十九：如果不吃臊子麵，我就吃打滷麵。

<sup>7</sup> 馮翊綱《迷香》，（臺北，聯合文學出版社股份有限公司，2013年），頁55。

<sup>8</sup> 馮翊綱《迷香》，（臺北，聯合文學出版社股份有限公司，2013年），頁159。

<sup>9</sup> 馮翊綱《迷香》，（臺北，聯合文學出版社股份有限公司，2013年），頁31。

七百四：我知道，木耳、豆腐、雞蛋，加上一些碎肉，炒一炒，用太白粉勾芡做成湯汁，淋在麵上拌一拌，這就是大滷麵。

五十九：你前面都說對了，可是大滷麵怎麼個「大」呢？是「打滷」，北方人管濃稠的湯汁，稱為「滷」，「打滷」，用國語說，叫「勾芡」，用台語說，叫「牽羹」。<sup>10</sup>

這兩種麵食原先臺灣都沒有，一九四九年國民政府撥遷來臺灣，許多北方人隨之而來到，也將他們家鄉的麵點紹子麵、打滷麵帶進了台灣。從名稱上的差異，「打滷」、「大魯」也可看出語言文化融合的痕跡。雖然在臺灣的歷史不長，但麵食本身的歷史倒是源遠流長，是屬於「大陸鄉愁」的美食。

近幾年西方飲食風傳引進臺灣之後，大為風行，也豐富了臺灣的飲食文化。「相聲瓦舍」《大寡婦豆棚》的段子四〈蒙古烤肉〉，談論了西方流行速食的做法：

倪敏然：就看東邊那九個蒙古兵，盾牌燒熱了、盾牌燒燙了，把肋排、雞腿、熱狗統統丟上去烤，再把麵包切開，然後擠上番茄醬、芥末醬、酸黃瓜，再把烤好的肉裹上起士把它夾進去。

宋少卿：這個……

倪敏然：飯後一人一杯百事可樂。

倪敏然：再看西邊那九個蒙古兵，盾牌燒熱了、盾牌燒燙了，用水和麵粉和了一塊大餅皮，貼在盾牌上，撒上橄欖、香菇、青椒、臘腸，撒上起士粉，呼口號！「達美樂，打了沒？」

宋少卿：餓爸爸餓我餓我餓！義大利披薩？

倪敏然：飯後一人一杯卡布其諾。<sup>11</sup>

這是大亨堡和披薩的做法。皆是西方外來的食物，七、八年級生非常喜愛的飲食文化。這和中國傳統飲食最大的差異在：中國飲食習慣於熟食熱食，西方飲食則偏向生食冷食，所以老一輩的臺灣人吃不慣披薩漢堡。對於七、八年級生的年輕人而言，賣漢堡披薩的商店場域，與傳統中國菜餐廳完全不同，可以自由选择座位，而且點餐後愛坐多久就坐多久。換句話說，那是一個自由的空間，不受旁人干擾的自由空間。青少年喜歡在這樣的場所聚會，一方面喜歡它的飲食，一方面享受它的自由不受拘束，自然而然形成流行的次文化。這是七、八年級生的

<sup>10</sup> 馮翊綱《緋蝶》，(臺北，聯合文學出版社股份有限公司，2014年)，頁50。

<sup>11</sup> 馮翊綱《第二本，瓦舍說相聲》，(臺北：揚智文化事業股份有限公司，2004年)，頁182。

飲食文化記憶。

### 3、住

民國五、六十年代，家家戶戶的房子結構不佳、廁所不便，在「相聲瓦舍」《戰國廁》中，有很生動的描述：

馮翊綱：我的童年住在眷村，真是殊堪回憶，那是一個純真的年代。我懷疑我們家房子是倉庫改建的。

宋少卿：哦，怎麼說呢？

馮翊綱：長條形的房殼，一排長長的房子，一根房樑，一個大屋頂，底下隔隔隔隔隔成十家，一家著火十家香。簡直是休戚與共。

宋少卿：生命共同體就這麼來。

馮翊綱：那牆還不是紅磚水泥的，是黃土胚子。我們都管它叫「火柴盒」。

宋少卿：是土牆。

馮翊綱：而且那時候恐怕都是海砂屋，牆壁表面粉刷的白粉沒多久就脫落了，過一陣子就起泡，起泡後就龜裂，龜裂後就粉碎。就這麼摳摳摳摳，摳到草棍兒了，摳摳摳摳摳，摳到竹片兒了，摳摳摳摳摳，摳到金幣了。

宋少卿：啊？<sup>12</sup>

現代的房子都是鋼筋水泥蓋的，八、九〇年代以後的孩子，很難想像早期所謂的「土角厝」，那種摳摳摳就摳到白粉脫落，是小孩無聊時的遊戲，卻難免被大人臭罵一頓。冬天風大，土牆縫隙多，必須塞入稻草竹片，以期盡量擋住凜冽的寒風。至於廁所，就更經典了。

馮翊綱：我們家後門一出去就是一條大水溝，得用橋才過得去。

宋少卿：那水溝有多深啊？

馮翊綱：水溝有這麼深，但是水很淺，只到我膝蓋。

宋少卿：你還下去過。

馮翊綱：水質營養啊，我這麼說吧，五穀雜糧的另一種型態，一江春水向東流。

宋少卿：那裡面恐怕沒什麼生物。

<sup>12</sup> 馮翊綱《戰國廁》，(臺北：聯合文學出版社有限公司，2008年)，頁131。

馮翊綱：啊，那裡頭鯽魚這麼大一條，用豆瓣醬一燒真香啊。

宋少卿：行了，多噁心啊。

馮翊綱：我們十家人各出了一點木料，在大水溝上蓋了一個茅房，一塊大木板，一端搭在水溝上，另外一端兩根大木樁子打到水溝裡，上面挖一個大圓洞，蹲在大圓洞上方，五穀雜糧的另一種型態，一江春水向東流。為了尊重使用者隱私，木板的四周用竹籬芭圍起來，上頭加上幾片椰子樹的樹葉，每當皓月當空，微星點點，南風緩緩的飄來……頗有南洋風味的小茅房。<sup>13</sup>

這種廁所不但眷村常見，就是一般三合院的房子，雖然未必為公廁共用，但形式設計大體是一樣的。小一點的小孩對這種茅坑是有恐懼的，深怕一個不小心就掉到洞裡去了。

這些早期物質生活上的不方便不舒適，卻變成同時代人共同話當年的記憶。在劇場中一聽到這樣的相聲段子，連氣味彷彿都鮮活起來。

#### 4、行

相聲劇中專門討論交通工具或「行」的方式較少見。在「相聲瓦舍」改編魏龍豪的作品〈買鞋記〉而成的〈我也要騎車〉段子中，提到了一九六〇年代，臺灣「行」的情況：

宋少卿：我們住的這個村，走路上班，嫌太遠，坐計程車上班，嫌太貴，坐公共汽車上班，嫌太擠。

馮翊綱：那為什麼不坐捷運呢？

宋少卿：喂喂喂！一九六〇年代，當時大家都以為在臺灣住不了多久，沒人想到蓋捷運。

馮翊綱：是是是。

宋少卿：所以他就想要買一輛腳踏車。

馮翊綱：那就買吧。

宋少卿：我一想也對，買吧。

馮翊綱：一人買一輛。

宋少卿：你吃飽了撐著！一輛腳踏車好幾百塊，我要一個半月不吃不喝我才買得起……停，你這個劇本沒改好，一輛腳踏車才幾百塊啊？我買他個十輛八輛……

<sup>13</sup> 馮翊綱《戰國廁》，(臺北：聯合文學出版社有限公司，2008年)，頁133。

馮翊綱：欸欸，可沒錯喔！當年，一輛腳踏車好幾百塊，那是很貴的意思。<sup>14</sup>

那個時代好幾百塊可能就是一個人一個月以上的薪水。當時社會經濟環境不佳，人民生活水平不高，腳踏車代表的是這個家庭生活富裕，就像現代家庭開高級進口車的意思一樣。相信這個段子能勾起很多五、六〇年代，白手起家的人一些心酸與驕傲的回憶。

## 5、樂

雖然早期社會經濟生活遠不如現在富裕方便，但自有其不一樣的娛樂方式。「表演工作坊」《這一夜，誰來說相聲》中，段子二〈難民之旅〉其一「國與家」提到放露天電影：

嚴歸：我舉個例給您聽。有一回雙十國慶，我們村子裡放電影。

白壇：你們設備這麼好？

嚴歸：也沒什麼。露天電影，大夥兒在地上搭個鐵架，掛塊布，兩面都可以看。動不動還斷片，而且放映機馬達速度不穩定，聲音一會兒快，一會兒慢，就看到銀幕上男女主角正在談戀愛，女主角問男主角說：【扮女主角，端正站著】「我問你，你是真心的愛我【突然全身軟掉，音色由高轉成混沌的低音】~~~~媽~~~~媽？」

白壇：【迷惑】愛她媽媽幹什麼？

嚴歸：【糾正】「你真心的」『愛』『我』『嗎』？」男主角跟著就說：「你要不信的話，我立刻要你嫁給我【又軟】~~~~爸~~~~！」

白壇：嫁給他爸爸？這成什麼體統？

嚴歸：【糾正】「嫁給『我』『吧』！」這時候一陣風吹起來了，把銀幕吹動了，女主角說：【身子挺】「你的立場真的這麼【突然搖晃】堅定嗎？」男的說：「我的意志是絕對不會輕易【突然搖晃】動搖的。」<sup>15</sup>

臺灣的露天電影院是許多人共同的成長記憶。民眾多是攜帶小凳子坐在地上看電影，沒人賣票也不需買票，大家三五成堆地坐在皓月星光下盡情地與天同樂。有時銀幕正面坐滿了人，那麼你可以搬著小板凳坐到銀幕背面去看，只是左右調個面，並不影響觀賞效果。眷村的外省小孩在村子裡看，本省小孩就在廟口看。露天電影是五、六〇年代大人小孩快樂的休閒娛樂聚會。嚴歸提到的露天電影院的缺點，卻正是觀眾集體記憶留存的焦點。這個會拖音變音，以及畫面扭動現象，

<sup>14</sup> 馮翊綱《笑神來了》，(臺北：聯合文學出版社有限公司，2008年)，頁60。

<sup>15</sup> 賴聲川《賴聲川：劇場3》，(臺北，元尊文化企業股份有限公司，1999年)，頁222。

正是牽動觀眾舊時記憶的關鍵。

## 6、育

「相聲瓦舍」的《記得當時那個小》中，還有一種東西，也載負了觀眾的集體記憶，那就是「聲音」。《記得當時那個小》的時空背景是七〇年代的高中校園，「上課鐘聲」和「訓導處廣播」，對五、六〇年代的人(當時應是學生時期)，特別親切。現今解嚴後，各校為了發展特色，不再採用制式化的鐘聲，上課鐘聲五花八門。因為教育態度改變，訓導處變成學生事務處，那種嚴厲肅穆的色彩沒了，相對的聽到廣播找學生到訓導處的嚴肅緊張也少了。所以當觀眾聽到那熟悉、千篇一律的鐘聲，令人不寒而慄準備挨罵的廣播，其實很能喚起青春的記憶。那是一段熱情、活力，可能帶些叛逆的年歲！

## 第二節 成長經歷與政治事件

相聲劇除了誘發觀眾的過去記憶，也會增納經常談起的成長經歷與不斷增生的政治事件。這使得每一個人的生命經驗，例如男生服兵役、高中畢業參加聯考，或者是大家不斷從媒體上吸收的政治新聞，都會成為不斷增生的「集體記憶」。特別是相聲劇最愛嘲諷的政治現象和人物，有些還是「現在進行式」，更有新鮮的熱度，引起更多聽眾共鳴(不論是贊同而發笑，或是不認同而有批判)。而一些流行的事物話語，正是現在建立中的集體記憶，相聲劇將它整理、強化這些現在在身邊的人事物，成為被挑選成有意義的歷史記憶。

### 一、成長經歷

隨著世代經驗的改變，對於成長在1950年代以後，台海局勢日漸穩定的相聲劇演員來說，戰亂與流離等父兄輩的集體記憶，雖然仍然會成為表演呈現的題材，但是更多屬於自己「這一代」人的集體記憶，特別是青少年的成長記憶，如戀愛的滋味、軍旅生活…就變成其具體表現社會生活的重要部分。

#### 1.戀愛的滋味

戀愛是學生時代很重要的事，男女學生之間因為教育制度規定：「不准談戀愛」，反而讓談戀愛更加吸引人，深具酸甜苦辣，也就更讓青少年記憶深刻。例如《記得當時那個小》梅若穎教黃小貓戀愛的技巧，如何對男生欲擒故縱；而男同學也模擬如何和女生約會。一切都發生在放學後，在校外冰果室，都是老師眼下看不到的地方，這增加了神祕與刺激感，讓人對學生時期的戀愛滋味念念不忘。

同樣在《記得當時那個小》，黃士偉演的教官回憶過去學生時代參加聯誼「抽鑰匙」的經驗，是高中、大學生特殊文化，戀愛的前奏曲。因為帶點運氣，格外

讓人動心。男生女生之間自然的吸引力，對未被允許戀愛的青少年，有另一種站在門外的好奇，反而使「談戀愛」變成地下化的「學生必修學分」。即使自己不談戀愛，身邊也必然有朋友在戀愛進行式中，要嘛是參謀，不然至少是旁觀者，大家生命中都有自己或朋友的「青澀的戀愛故事」。所以相聲劇會把戀愛故事納進來，引發學生生活的集體記憶。

## 2.軍旅生活

軍旅生活，是大部分臺灣男人必經的成長歷程，也成為中壯年後津津樂道永難忘懷的生命記憶。

馮翊綱：當兵其實是挺好玩兒的！  
宋少卿：當兵是有滋有味兒的。  
馮翊綱：介紹一下。  
宋少卿：一幫子人，攪和在一起，排隊、跑步、在地上爬、在地上滾……  
馮翊綱：嘿！  
宋少卿：晚上上床、蓋被、睡覺。  
馮翊綱：準時睡覺。  
宋少卿：不讓洗澡！  
馮翊綱：欸！  
宋少卿：不洗衣服！  
馮翊綱：欸！  
宋少卿：不洗襪子！  
馮翊綱：欸……欸！  
宋少卿：第二天照樣操練，中午餐廳集合，吃飯！  
馮翊綱：吃飯！  
宋少卿：吃的是大白米飯！  
馮翊綱：好飯！  
宋少卿：薑絲冬瓜湯！  
馮翊綱：好湯！  
宋少卿：四道大菜！  
馮翊綱：好菜！  
宋少卿：黃瓜炒高麗菜。  
馮翊綱：好菜。  
.....  
宋少卿：額外附加主菜。  
馮翊綱：什麼菜？

宋少卿：鹹魚蒸鴨蛋。  
馮翊綱：好菜！  
宋少卿：鹹魚蒸鴨蛋……  
馮翊綱：說過了！好菜！  
宋少卿：鹹魚蒸鴨蛋……  
馮翊綱：怎麼回事啊！  
宋少卿：沒看到這道菜，卻聞到這道菜？  
馮翊綱：那為什麼？  
宋少卿：馮翊綱！  
馮翊綱：有！  
宋少卿：吃飯就吃飯，誰讓你脫鞋的啊！  
馮翊綱：啊？鹹魚味兒從那兒飄上來的啊？  
宋少卿：多麼有滋有味兒。<sup>16</sup>

從軍旅生活的操練、睡覺，服裝、伙食，到大夥兒都有的體臭味，真是活靈活現。軍旅生活是異於一般人民生活的一種制度與方式，特別有規律卻也特別嚴謹。一個口令一個動作，講求下對上絕對服從，不太能有自己的意見。這樣特殊生活方式，卻也讓當兵的男生彼此建立起革命情感，即使當下覺得辛苦，事後回憶，大部分都覺得甜美而驕傲，很多人因此交到一輩子的朋友。在日常談話中津津樂道，因為那是男生讀有的集體記憶，是女生無法體會與分享的。

## 二、政治事件

在解除戒嚴之後的社會環境中，政治事件常是人們茶餘飯後談論的題材，也可以說是不斷增生的「集體記憶」，更是在相聲劇中常見的哏，也就是當做諷刺性包袱，往往能夠引起觀眾共鳴。

「相聲瓦舍」的《東廠僅一位》中的段子四〈阿里山論賤〉，就用了這些政治現況當包袱：

宋少卿：在台灣，延平郡主鄭王府的安排下，各路人馬，渡海到台灣。  
馮翊綱：這個地點選的好，有創意！  
宋少卿：各派高手齊聚阿里山。  
馮翊綱：又上山？  
宋少卿：大家輕功都很好，都飄上去了。  
馮翊綱：算了。

---

<sup>16</sup> 馮翊綱《惡鄰依依》，(臺北，聯合文學出版社股份有限公司，2010年)，頁71。

黃士偉：喔……在阿里山情況怎麼樣啊？

馮翊綱：事實是怎麼樣？事實是：天下大亂！武林門派各懷鬼胎、各行其道，天大地大他最大！整天你圍剿我、我暗殺你、你包圍我、我抹黑你、各佔山頭、各綁樁腳、盤據地方、擴展勢力，美其名為天下蒼生，骨子裡還是權力鬥爭，這是事實！我們演他的屬下，把事實告訴他？何苦呢！就編一套空話，讓他把反清復明的春秋大夢繼續作下去，不就算了嘛。

宋少卿：欸！你……

黃士偉：丐幫連幫主，他眼睛好點兒了嗎？

宋少卿：啟稟廠公，想當年，連幫主還是八袋長老的時候，被賊人暗算，眼睛中了毒粉，當時，他的夫人，小方……

黃士偉：【問宋】小方？

宋少卿：【提示黃】江湖人稱「鐵臉撕不破」小方。

【黃表示理解】

夫人勸連幫主：先治傷、再報仇。沒想到連幫主說了一句：「妹妹，妳等會！」用打狗棒收拾了一幫賊人，但也延誤了治療的時機。幸虧幫中神醫，悉心療治，這才不至失明。但是，雙眼睛從此怕光，他那眼睛一眨一眨的毛病，恐怕是好不了。

黃士偉：唉……可惜呀！那……金橘派宋掌門呢？

宋少卿：宋掌門？

黃士偉：【用姿勢提示宋】

【宋表示理解】

我是說宋掌門……他的內傷好一點兒沒有？

宋少卿：唉……自從上回，武林盟主爭霸，宋掌門遭到暗算，中箭落馬，他那湖南螺子的個性，越發的難以捉摸了。<sup>17</sup>

先是貼切的形容了臺灣的政治亂象：圍剿、暗殺、包圍、抹黑、佔山頭、綁樁腳，權力鬥爭不休。但最讓人發噱的還是對政治人物的形容：連戰的眨眼小毛病、連方瑀謠傳整形過的臉、以及宋楚瑜參與選舉，意料之外沒當選等事件，巧妙的融進武俠論劍的模式，但論的是「賤」不是「劍」！這一段政治公案，在臺灣解嚴後的磨合期，是人人皆知且印象鮮活深刻的記憶。

### 第三節 語言與歌曲

<sup>17</sup> 馮翊綱《第二本，瓦舍說相聲》，(臺北：揚智文化事業股份有限公司，2004年)，頁72。

相聲的一個重要形式是「學」，用怯口活模仿各地腔調除了製造喜劇效果，卻恰巧在臺灣多元種族的特殊環境背景中，引起思鄉的記憶。從上古時期，詩經的「風」就是采擷官方、民方的歌謠，歌曲原本就是記錄民俗風氣最常見的途徑。所以從相聲劇中，一方面可以喚起觀眾的集體記憶，一方面也藉由語言和歌曲，保留了眾人的集體記憶。

## 一、語言

### (一)模仿各地語言鄉音

相聲中的「學」，模擬聲情的能力，包括學男女老幼說話的聲音、語氣、動作、表情，以及模仿各地方言、獸啼、蟲鳴、鳥語等。由於臺灣的特殊種族融合背景，眷村、閩南、客家、原住民腔國語，在這片土地上都能聽到，而且各自都具「母語」的身分，這些母語出現時，最能引起同鄉人的共鳴，喚起同鄉人的記憶。

「表演工作坊」《這一夜，誰來說相聲》中，段子二〈難民之旅〉其一「國與家」有一段很傳神的「山東腔」

嚴歸：有一天晚上，青島一號在家看恐怖小說，突然聽到門外有人敲門：

「咚咚咚咚！」有人叫道：【很重的山東口音，大聲】「青島一號！我要來『通緝』你！」

白壇：【恐懼】真的來了！

嚴歸：一聽，是村長的聲音：【山東口音】「青島一號，我帶兩個警察來『通緝』你！開門！」

白壇：糟了。

嚴歸：青島一號看窗外三條黑黑的人影，燈也不敢開，隔著門說：【小聲且小心的】「要通緝我，有什麼證據？」

【村長聲，急】「我『通緝』你我要什麼證據？」

【青島一號聲，緊張】「你們現在通緝人都不要證據了，那還有什麼王法？」

【村長聲，煩躁】「『通緝』你要什麼證據？你別跟我要拗了，趕快開門！」

這時候旁邊一位警察解釋了：【國語，客氣】「張先生，是這樣，鄉公所要我們『通知』你，明天下午有清潔比賽。」<sup>18</sup>

<sup>18</sup> 賴聲川《賴聲川：劇場3》，(臺北，元尊文化企業股份有限公司，1999年)，頁219。

在影音表演時，演員維妙維肖地模仿山東人說話口音，其實很讓人懷想起眷村生活。因為畢竟來臺灣後，新生下一代和閩南、客家等本省族群生活在一起，口音互相影響，彼此有了新的「臺灣風味」、「臺腔國語」。道地鄉音，除了直接從大陸來台的那些老一輩人，其實也不容易聽到了。而臺灣出現這些道地鄉音的時期和地點，就是五、六〇年代眷村。所以這個外鄉話語，對於他們的同鄉人來說，是母語的記憶；對其他地方的人來說，也許聽不太懂，但卻是五、六〇年代兒時的眷村記憶。眷村記憶不僅僅是對眷村的人有意義，對於眷村外的本省孩子來說，那是住在隔壁的鄰居，同班一起上學一起遊玩的兒時同伴，是童年不可缺少的一部分。隔壁同學爸爸的鄉音，同樣是集體的童年回憶。

## (二)善用諧音

利用諧音製造包袱，達到「逗」的效果。例如《戰國廁前傳》的段子三的段子名：〈北七烙賽〉，原意是左營眷村的北站七村簡稱「北七」，村裡所舉辦的烙餅比賽簡稱「烙賽」。卻恰與閩南語的「白癡」和「拉肚子」諧音，形成語言的趣味。

利用諧音介紹歷史事件，《戰國廁本傳》中的段子二〈八街市場〉用得最傳神。

馮翊綱：而且四處放話，說：「我們不需要那六位正人君子！」硬是把那六個給幹掉，這在「八街市場」的檔案記錄上，叫做「勿需事件」。

宋少卿：戊戌變法！

馮翊綱：跟那有什麼關係啊？

宋少卿：六君子……

馮翊綱：不需要那六位君子，「勿需六君子」。氣得康梁二人不幹了，移民日本！<sup>19</sup>

八街市場康梁兩個董事，加上六個正人君子的股東，形成「勿需事件」和「勿需六君子」。

馮翊綱：辮子張幫小鳳仙護髮，多收了好幾個袁大頭，小鳳仙氣得回去告訴她先生。

宋少卿：她先生能處理嗎？

<sup>19</sup> 馮翊綱《戰國廁》，(臺北：聯合文學出版社有限公司，2008年)，頁182。

馮翊綱：開玩笑！她先生是賣雲南過橋米線的老蔡，勢力龐大，帶了一幫兄弟來找辮子張，追討多收的的袁大頭，這整件事情我們叫它「護髮」、「討袁」。<sup>20</sup>

這個系列是在介紹中國近代史，利用現代生活的事物製造諧音，讓人對發生過的這些歷史，因為經過協音轉化，印象更深刻。

## 二、歌曲

相聲劇中的「唱」功，所選用的歌曲，順應著相聲說白的內容，也緊扣著觀眾共同的記憶。相聲劇的主題內容，大約可分為：中國歷史記憶、眷村記憶、轉化託古的現代生活記憶、時事流行共同經驗等。裡頭所搭配的唱曲，多以觀眾耳熟能詳的戲曲或流行曲為主。

以下就以四大分類，來探討相聲劇中唱曲的文化記憶。

### (一) 中國歷史記憶

在「相聲瓦舍」《誰呼喚我》的段子一〈戰國廁〉中，雖然以現代眷村為背景，探討眷村廁所的發展史，卻是以整個中國歷史的朝代進程，作為廁所史的模型。所利用的歌曲，都是現代流行歌。

當朝代進行到秦朝，「秦伯伯」秦始皇就帶出五〇年代的愛國勵志歌曲：「長城謠」：

萬里長城，萬里長，長城外面是故鄉，  
高粱肥大豆香，遍地黃金少災殃。  
自從大難平地起，姦淫擄掠苦難當，  
苦難當，奔他方，骨肉流散父母喪。

當時為了宣導「反攻大陸」的觀念，出現了很多愛國勵志歌曲。這首「萬里長城」先是描寫長城的壯闊，進而燃起孺慕之情。主體當然是要「光復大陸、復興中國」。其實「長城謠」原是抗戰時期「流亡三部曲」之一，被收錄在學校音樂教材中。這首歌旋律一出，經歷過那時代的人，一定能朗朗上口，而且心中浮起當時的熱血情懷。

<sup>20</sup> 馮翊綱《戰國廁》，(臺北：聯合文學出版社有限公司，2008年)，頁185。

時代來到宋朝，以蘇軾作為主角。巧妙地利用臺灣五、六〇年代最紅的歌手鄧麗君的歌曲：「但願人長久」：

人有悲歡離合  
月有陰晴圓缺  
此事古難全  
但願人長久千里共嬋娟

整首歌其實是拿蘇軾的詞：「水調歌頭」來譜曲。鄧麗君本身唱腔十分有特色，加上她屬於外省族群，又勤於勞軍，所以政府當局也盡力將她塑造為全民偶像。鄧麗君果不負眾望，紅遍海內外，卻在海外意外暴斃死亡，更增添傳奇色彩，留給這一世代的人，永不褪色的回憶。她曾錄製一片全部拿古詩詞為詞而譜曲的專輯，所收錄的詞多是耳熟能詳的唐詩或宋詞。聽到這首歌，觀眾不禁升起一股淡淡甜美的懷想。

「相聲瓦舍」《東廠僅一位》巧妙地利用諧音，以明代的東廠錦衣衛當作相聲的串場。在段子一〈十八層公寓〉中，利用「人間道」的曲子，加上新詞串起各式鄰居的介紹。

獨孤九賤！劍劍劍……賤！賤可賤，非常賤！  
一乾二淨，接二連三，推三阻四四捨五入五顏六色七情六慾七上八下  
七零八落七葷八素賤賤賤賤賤！誰能比我賤！誰能……比我……賤！<sup>21</sup>

「一乾二淨…」等句，諷刺情治單位退休的鄰居，說他在教人排除異己、貪瀆舞弊、不負責任、收取賄絡包堵包娼，其時諷刺的是整個台灣政府。「人間道」是當時轟動一時的電影歌曲，是開啟九〇年代人鬼戀電影的先祖。電影中「人間道」是由抓鬼的道長唱出，道長是抓鬼的；相聲劇中唱此曲的卻是情治單位退休人員，正在教人當不符社會道德正義的「鬼」。兩相對照，既諷刺，又能連結觀眾的流行歌曲記憶，巧妙至極。

同這一劇段子二〈我的舅舅王承恩〉的開場，錦衣衛唱了一首由「雨夜花」改編的歌，當作東廠之歌。

烏鴉黑……烏鴉白……烏鴉是白還是黑……

<sup>21</sup> 馮翊綱《第二本，瓦舍說相聲》，(臺北：揚智文化事業股份有限公司，2004年)，頁35。

你說烏鴉白……我說烏鴉黑……  
天下烏鴉一般黑<sup>22</sup>

「雨夜花」是日治時期經典的臺語歌，原本講的是煙花女子的悲苦，卻被利用諧音，改編成對官場的批判：天下官場一般黑。因為大家對此歌曲太熟，所以當它被改編時，觀眾能對此反差，發出會心一笑。除了表達對監視、迫害的官場文化的批判，同時達到抖包袱的目的。

上述這些段子都利用大家熟悉的中國歷史做架構，再填補上流行或經典的歌曲，做為過去和現在的橋梁，以提高共鳴感。

## (二) 抗日前後的政治記憶

《相聲說垮鬼子們》是完整的抗日大後方生活。其中套用了日語歌「桃太郎」，牽起與日本相關的記憶。段子四「小放牛」，則以兩位說相聲的表演者，回憶當年為蔣委員長演出時的驚險故事，暗喻伴君如伴虎的風險。其中當然免不了要來一段源自京劇的「小放牛」：

三月裡來桃花紅  
杏花白水仙花兒開  
又只見那芍藥牡丹  
全已開呀放啊  
依得依啣嘴  
來至在黃草坡前  
見一個牧童  
頭戴著草帽  
身披著蓑衣  
手拿著胡笛  
口裡吹的全是蓮花落啊  
依得依啣嘴  
我說牧童哥 你過來  
我問你我要吃好酒  
牧童哥我開言道  
我尊聲女客人兒你過來  
我這裡用手一指就南指北指

<sup>22</sup> 馮翊綱《第二本，瓦舍說相聲》，(臺北：揚智文化事業股份有限公司，2004年)，頁49。

前面的高坡有幾戶的人家  
楊柳樹上掛著一個大招牌  
哎 女客人兒 你過來  
你要吃好酒就在杏花村來呀  
依得依呀嗨  
你要吃好酒就在杏花村<sup>23</sup>

京劇在當時政府有意識的鼓吹下，曾風靡臺灣好長一段時間，外省人幾乎人人皆能票戲，都能唱上幾句。因為歌廳盛行，許多餐廳秀場，藝人都愛表演這首曲子，因為它包含了音樂與戲劇成分，使表演更加豐富。所以「小放牛」就從眷村流行到一般市井小民。

馮翊綱說《相聲說垮鬼子們》主旨是諷刺三種中國人的毛病：愛吐痰、愛賭博以及愛拍馬屁。在〈小放牛〉除了諷刺眾人拍蔣委員長馬屁之風，另外也諷刺了「委員長」的殘忍好殺；其實劇中也有很大的篇幅在諷刺蔣介石的獨裁政體。怎麼會選擇「小放牛」這首曲子作為標題呢？其實在兩位表演者一出場時，先念了四句定場詩：

大春：說好是你逗眼，你站右邊。（換位）

小秋：是嗎？

大春：對！……說話……說！

小秋：清明……

大春：有精神點。

小秋：時節……

大春：有精神點！

小秋：【抖的很厲害】清明時節雨紛紛……

大春：沒出息！【強勢口吻】路上行人欲……【也變成害怕】斷魂！

小秋：【哭了】借問酒家何處有……

大春：【大哭】牧童遙指杏花村……<sup>24</sup>

是因為從這兒提到了「杏花村」，所以蔣委員長點戲要聽「小放牛」。小放牛是青春俏皮的曲子，但是劇中原本的本意卻是「路上行人欲斷魂」！獨裁政體、白色恐怖，相信也是很多人共同的可怕記憶。

<sup>23</sup> 馮翊綱《這一本，瓦舍說相聲》，（臺北：揚智文化事業股份有限公司，2000年），頁184。

<sup>24</sup> 馮翊綱《這一本，瓦舍說相聲》，（臺北：揚智文化事業股份有限公司，2000年），頁183。

### (三) 轉化託古的現代生活記憶

《狀元模擬考》雖然以古代進京趕考為故事背景，卻也託古陳述現代的考試。在段子二「四位大官人」中描述人民生活困苦的橋段，講述西門官人娶了眾多老婆，卻必須「彩衣娛妻」，幽默的引用了輕快的「青春舞曲」：

太陽下山明早依舊爬上來  
花兒謝了明年還是一樣的開  
美麗小鳥飛去無影蹤  
我的青春小鳥一樣不回來  
我的青春小鳥一樣不回來  
別的哪樣啣 別的哪樣啣  
我的青春小鳥一樣不回來

然後立刻接著唱「在銀色月光下」：

在那金色沙灘上 灑滿銀白的月光  
你在何處躲藏 久別離的姑娘  
你在何處躲藏 久別離的姑娘<sup>25</sup>

「青春舞曲」和「在銀色月光下」都是中國維吾爾族的一個民謠，由漢人填上漢語的詞。兩首歌都是流行樂壇的紅歌，很多歌星會在綜藝節目中演唱。利用帶有邊疆風味民族的歌曲，搭起古今之間的橋梁。

此劇主要是探討中國的教育和官場文化。古時多少讀書人十年寒窗苦讀，能不能一舉成名還未可知，而古來狀元有幾人？大部分的讀書人都是讀到老了，一無所長，也無謀生能力，就「青春小鳥一樣不回來」了！相較現代人經歷的聯考制度，其實沒有改變多少。青少年時期的重大人生關卡——聯考，是多少人的噩夢！但卻也是大家共同的血淚回憶。到了中老年回頭一看，才知也不過就是人生的一小點，但在當下，如同歌詞所唱：「你在何處躲藏 久別離的姑娘？」遍尋不到的恐怕是人生的方向吧！

### (四) 時事流行共同經驗

<sup>25</sup> 馮翊綱《這一本，瓦舍說相聲》，(臺北：揚智文化事業股份有限公司，2000年)，頁210。

這是相聲橋段最多的類別，因為是現代生活的經驗，等於是觀眾的集體記憶。「相聲瓦舍」《全能藝術家》中是講現代藝術分科類別，其中各種藝術特色。

「茶山情歌」是貴州民歌，在段子中用來表現「聲樂的美」。

茶也清哎 水也清甯  
清水燒茶 獻給心上的人  
情人上山你停一停  
情人上山你停一停  
喝口新茶表表我的心<sup>26</sup>

這是中國民謠，一九八六年名歌手辛曉琪將此曲收錄在專輯「這一次」中，利用聲樂唱腔唱出的唯美歌曲。很多地方歌謠因為由流行歌手重新詮釋，廣為流傳，而進入大家的集體記憶當中。

「相聲瓦舍」《誰呼嚨我》的段子二〈臺灣原人〉，是利用原住民的角度來看待原住民文化，當然其中略帶一些戲謔。「梅花」是六、七〇年代最紅的愛國歌曲。它卻戲謔地用在山豬屁股的梅花印記上：

梅花梅花滿天下  
愈冷它愈開花  
梅花堅忍象徵我們  
巍巍的大中華<sup>27</sup>

最後，以學原住民口音，自編的詞，以原住民的曲調，戲謔的嘲諷國家的地位。卻意外的讓人印象深刻。

宋少卿：【唱】親愛的父老兄弟先生姊妹們，請你們可憐可憐我……

馮翊綱：怎麼了？

宋少卿：【續唱】人家的香煙是真正的香煙，我們的香煙是人家的丟掉的，  
我們把它撿起來……

馮翊綱：好可憐。

宋少卿：HO- YI-YA- HO-YI-YAN……

<sup>26</sup> 馮翊綱《這一本，瓦舍說相聲》，(臺北：揚智文化事業股份有限公司，2000年)，頁55。

<sup>27</sup> 馮翊綱《這一本，瓦舍說相聲》，(臺北：揚智文化事業股份有限公司，2000年)，頁125。

馮翊綱：嘿！  
宋少卿：親愛的父老兄弟先生姊妹們，請你們可憐可憐我……  
馮翊綱：還有事兒呀？  
宋少卿：人家的檳榔是真正的檳榔，我們的檳榔是人家的丟掉的，我們把它撿起來……  
馮翊綱：髒不髒呀？  
宋少卿：HO-YI-YA- HO-YI-YAN……  
馮翊綱：好嘛！  
宋少卿：親愛的父老兄弟先生姊妹們，請你們可憐可憐我……  
馮翊綱：又怎麼啦？  
宋少卿：人家的老婆是真正的老婆，我們的老婆是人家的丟掉的，我們把他娶回來……  
馮翊綱：像話嗎？  
宋少卿：HO-YI-YA- HO-YI-YAN……  
馮翊綱：噓！  
宋少卿：親愛的父老兄弟先生姊妹們，請你們可憐可憐我……  
馮翊綱：說吧……  
宋少卿：人家的國家是真正的國家……  
馮翊綱：什麼？  
宋少卿：我們的國家是……(突然停住)  
馮翊綱：嗯？嗯……嗯！【要宋接唱】  
【宋考慮】  
宋少卿：HO-YI-YA- HO-YI-YAN……  
馮翊綱：別挨罵了！<sup>28</sup>

從香菸、檳榔到老婆，最後是重點「國家」，是別人不要的我們撿起來。他用欲言又止帶過，大家心知肚明他想說什麼！民國六十四年中美斷交後，臺灣國際孤兒的感受，深藏在每個人心中，這首歌戲謔地唱出大家內心深處的感受。

《蠱叟揪疼》是一齣討論完整一生的劇碼，春夏秋冬代表一生命運的歷程。以「老黑爵」做夏季節氣芒種的開始：

時光飛逝快樂青春轉眼過  
老友盡去永離凡塵赴天國  
四顧茫然殘燭餘年惟寂寞

<sup>28</sup> 馮翊綱《這一本，瓦舍說相聲》，(臺北：揚智文化事業股份有限公司，2000年)，頁130。

只聽到老友殷勤呼喚老黑爵  
我來了我來了  
黃昏夕陽即時落  
天路既不遠請即等我老黑爵<sup>29</sup>

因為是夏天芒種，屬於生命發生的季節，所以旋律輕快，充滿希望。但這是美國黑人製作的歌曲，十足反映弱勢賤民的悲歌。故能完全配合這個段子中酷暑旱災，村民對慘酷生活困境的無可奈何。

#### 第四節 特殊的場域—眷村與學校

要呈現「集體記憶」必然要有一個用來「展現」的「記憶場(域)」。而且在舞台上的具體「展現」不僅要布置這個「記憶場」所在的時空環境，要有這個環境應有的事物，而且所有的人物表現(如前一節論述的說學逗唱)，都要呼應這個時空環境，使整體表現的氛圍，能夠帶領觀(聽)眾進入一個「集體記憶」的情境中。

「表演工作坊」在舞台上塑造的具體場域較單純，就是大家所熟知的「表演場地」，也就是說那原本就是用來表演相聲的場地，華都西餐廳、千年茶園，一個現代一個傳統的相聲表演場域；而最後一齣《這一夜，Women說相聲》雖比較不一樣，把場景設在一個公司的晚會，也是由兩個主持人發揮說話語言的藝術，其實是相聲表演場域的一種變形。

「相聲瓦舍」的作品中，場域的設定變化較大。有兩個特別值得一提的是眷村(外省族群的生活記憶場)、校園(四〇、五〇、六〇年代出生者的生活記憶場)。以下分節探討。

##### 一、眷村

「相聲瓦舍」以眷村當作記憶場的作品很多，有的是直接講述眷村中發生的事，有的是主人翁具眷村背景，講述其他類別主題。也有只故事當中提到眷村的。

所謂「眷村」是指一九四九年國共內戰後，國民政府撤退來台，各省軍民、政府人員被迫轉往臺灣定居。據統計，一九四六年臺灣人口約610萬人，一九五〇年卻激增為七百四十五萬人，其中增加的數量絕大部分為此階段的臺灣外省人。中華民國政府為了解決一百五十萬以上激增人口帶來的居住問題，開始興建房舍或安排宿舍，並將新住民以軍種、職業、特性等，分別群聚於一定範圍，即為現

<sup>29</sup> 馮翊綱《第二本，瓦舍說相聲》，(臺北：揚智文化事業股份有限公司，2004年)，頁103。

在所知的「眷村」。一般定義的眷村，是指陸海空軍三軍、憲兵與其他類種官兵與眷屬所居住的眷舍。

眷村房舍的特色，在一九五〇年代，除了由日治時期遺留房舍所留下的眷村建物外，大多眷村都建設於公有地的簡單房舍。早期最普遍的克難房子，是屋頂蓋稻草、竹泥牆的眷村房舍。小小不到十坪的房子，僅以簡單的竹籬笆為建材，便締造了長達數十年的眷村生活，形成了眷村特有的竹籬笆文化。

一九六〇年代至一九七〇年代時，經軍方修建後，大多眷舍主體改為磚造，並具有私人廁所、浴室、廚房規模及主樑、屋瓦與電線線路等設備，建物演變得與當時台灣建物略同。磚牆上常有藍、白、紅的國旗色彩與反共精神標語。

眷村與一般社區最大的不同，在於居民間情感關係的屬性。幾十戶至百戶眷村規模，成為近似隔離的單一社區，此特性雖讓同一眷村內居民互動密切，但是也不易與社區外溝通。加上生存空間狹小、公共設施缺乏、眷村建設落後等因素，又有著共同愛國、反共等意識與同一軍種職業下，所以產生住戶間情感聯絡頻繁的社區意識。

因當時軍人薪餉相當少，政府為補助其生活所需，提供教育補助、醫療就診及日用的米、麵粉、沙拉油等日用品發放。眷村係因封閉式村落，有著共同愛國、反共等意識與同一軍種職業下，所以住戶間的情感聯絡頻繁。常見的釀製食品或者鄰居互相幫忙製作節慶應景食物。而眷村居民來自各種不同省份，也帶來了各地特色麵食與口味，讓台灣麵食文化更豐富。而部分的眷村黑話也融入台灣日常用語中。

馮翊綱自己是眷村長大的小孩，父親是將官。他曾說：相聲劇中談到眷村，某種程度上是他的自傳。所以在《影劇六村》系列中是以馮翊綱為主述。他描述這個系列的結構：

一桌二椅，典型的中國傳統戲曲劇場的簡約模式，兩個演員，一位主述，一位幫腔，核心第一層「自覺」，從自身成長經驗出發，談眷村生活的特色，並同步虛構一個場景，「影劇六村」；外環第二層「敘事」以「借用諧音」為骨幹技術，素描中國王朝更替的歷史，並扭曲成「影劇六村」的實況；第三層「代言」，敘事中的人物言行，隨時「跳進去」扮演。<sup>30</sup>

在《影劇六村》系列中，依序是〈戰國廁〉、〈八街市場〉、〈十八層公寓〉。表面上講眷村發生的事，其實在講中國歷史；其中歷史事件巧妙地運用諧音瞎掰

<sup>30</sup> 馮翊綱《戰國廁》，(臺北：聯合文學出版社有限公司，2008年)，頁5。

事件因果。

眷村的建築特色，在前面章節曾引用介紹一些，而特別具特色的公共廁所，在〈戰國廁〉中，有如下敘述：

馮翊綱：我忘了，反正是很長的一段時間。我記得我們村子口的公共廁所是一個大房殼，走進去中間有一個水泥通道，裡面兩條溝槽……

宋少卿：幹麼要有二條溝槽？

馮翊綱：一大一小一深一淺一站一蹲。

宋少卿：喔。

馮翊綱：蹲著的那條，有幾扇呼搭呼搭響的小門兒，每回一推那小門兒，好像走進了美國開拓時期的西部酒吧。多浪漫呀。<sup>31</sup>

如前所述，臺灣眷村人數，光是第一代從大陸來臺的就有一百五十萬之多，更不用說真正在眷村長大的第二代眷村小孩，人數更為可觀。住牆壁會剝落的屋子，蹲一條溝式的廁所，是因為居住環境簡陋。翻高高的圍牆，是因為軍區有其機密性，所以建高高的圍牆，卻也把眷村隔絕地孤立在自己的世界。看會飄動拖拍的露天電影，是因為沒有多餘的金錢，可以從是昂貴的娛樂。這些都是眷村人特有的生活記憶。

眷村的環境卻也與時俱進，有所改變。

馮翊綱：毛主席成立了一家建設公司，要把「八街市場」連同「影劇六村」夷為平地。

宋少卿：幹麼？

馮翊綱：眷村改建。

宋少卿：眷村改建，那是一項德政。

馮翊綱：那就見仁見智了。

宋少卿：怎麼說？

馮翊綱：許多人期待一個新中國。

宋少卿：嗯？

馮翊綱：……新眷村。

宋少卿：嗯！

馮翊綱：但也不免依依不捨舊中國。

宋少卿：嗯？

<sup>31</sup> 馮翊綱《戰國廁》，(臺北：聯合文學出版社有限公司，2008年)，頁140。

馮翊綱：……舊眷村。  
宋少卿：嗯！  
馮翊綱：大部分的人留下來建設新中國。  
宋少卿：嗯？  
馮翊綱：新眷村。  
宋少卿：嗯！  
馮翊綱：但也有一部份人，不忍心看到住了幾十年的家就這麼拆了，於是，  
          他們開始逃亡。  
宋少卿：嗯？  
馮翊綱：……撤退。  
宋少卿：嗯？  
馮翊綱：……轉進。  
宋少卿：嗯？  
馮翊綱：……遷移。  
宋少卿：(終於同意)嗯！<sup>32</sup>

雖然這裡是套用在共產黨獲得大陸政權，國民黨撤退臺灣的歷史，但也合乎現實地描述了老舊眷村被拆除改建的事實。在改建眷村為現代式國宅大樓時，已藉由新增的戶數空間，引進一般社會上的國宅購買者與原眷戶混住。一九八〇年代後，多數眷村在原址興建國宅大廈，少部分依各縣市政府規畫而保留。例如臺南市水交社等。二〇〇〇年加速推動眷村拆除改建政策。目前眷村文化已較淡薄，混住情況越加普遍。因此，加上文化學者呼籲尊重社會多樣性和文化保存，台灣行政院文建會以及各地方政府已開始針對較有特色的眷村村落，進行「歷史記憶」之保存。以博物館的概念，參考外國保留較早聚落的範例，研究並保留較有特色與價值的眷村。

眷村改建後多數大樓型國民住宅，有了新的風貌。〈十八層公寓〉雖然主述臺灣當代史，但架構是改建後的眷村。

馮翊綱：唉……自從我小時候生長的眷村，被夷為平地，「影劇六村」這個名詞，走入了歷史。  
宋少卿：喔。  
馮翊綱：雖然就地改建國宅，但是住進來的人，再也不是原先的面貌。  
宋少卿：國民住宅嘛，誰都能來。<sup>33</sup>

<sup>32</sup> 馮翊綱《戰國廁》，(臺北：聯合文學出版社有限公司，2008年)，頁203。

<sup>33</sup> 馮翊綱《戰國廁》，(臺北：聯合文學出版社有限公司，2008年)，頁209。

在國民政府來臺初期，眷村外省居民的語言、習慣、文化鮮少受眷村以外的環境影響，不過隨著在臺灣日久落地生根，眷村與村外的互動往來也日益頻繁，臺灣本土文化進入眷村，而眷村外省文化也向外傳播，形成新的融合。而漸趨搬離眷村的眷村第二代，在生活環境、社區意識、國家認同上的感受，與其他臺灣人有較大不同，眷村生活的特殊經濟和記憶，使部分遷出者仍懷念過去的眷村生活。

在《戰國廁前傳》的段子三〈北七烙賽〉中，有一位本省籍的林醫生，就和眷村感情深厚：

馮翊綱：林醫生是台灣人，他的父親也是醫生，從日本留學回來的。

宋少卿：兩代醫生，怪不得有錢。

馮翊綱：林醫生對眷村裡的外省人特別友善。

.....

馮翊綱：林醫生每個月的最後一個禮拜六，專門針對眷村低收入戶義診。

宋少卿：好醫生！

馮翊綱：每個月的最後一個禮拜天，在家裡的大院子舉辦各種活動，像什麼吹泡泡糖比賽，由牛博士公司贊助；吃冰比賽，由凍凍果公司贊助。

.....

宋少卿：我不太懂，林醫生這麼做的用意到底是為什麼？

馮翊綱：沒什麼，好人，愛交朋友，順便照顧眷村裡面的一些低收入戶，來參加比賽，順便打打牙祭，比賽結束後，當天沒用完的物資、沒弄壞的器材、沒吃完的食物，都可以自由帶回家。

宋少卿：說穿了，就是找理由到別人家白吃白喝。

馮翊綱：不一樣，林醫生的作為，是讓大家有尊嚴的吃飽。<sup>34</sup>

並不是所有的本省外省人都有省籍情結。人和人之間的相處，關乎感情和人性，不是語言、習慣不同就能完全隔閡的。近年來省籍隔閡已淡化許多，「反攻」及「反共」觀念也隨歷史變遷而消釋。因外省人無償居住眷村房舍（土地權歸國防部），而眷村是有特權的說法。然而眷村住民認為居住眷村者並非特權，而是一個刻苦與奮鬥的標誌。

眷村的建築，眷村的生活習慣飲食文化，眷村的人情，應該都是建立眷村集体記憶的重要元素。

---

<sup>34</sup> 馮翊綱《戰國廁》，（臺北：聯合文學出版社有限公司，2008年），頁93。

## 二、校園

「相聲瓦舍」初期作品，循著「表演工作坊」的路線模式，由宋少卿和馮翊綱兩人擔綱到底。「相聲瓦舍」一直在尋求創新，不在乎正統。所以開始加入新血輪，開始嘗試新的內容取材，不同的表演方式。剛開始「唱」大家熟悉的既有的歌曲，後來還新創歌曲，甚至有主題曲。

自從御天十兵衛、黃小貓、梅若穎等年輕一輩加入之後，相聲劇的時空背景也開始多元了。也許配合這些新血輪做的發想，《記得當時那個小》以及續篇《第十九屆新春賀歲聯歡晚會》，設定的集體記憶場域就在校園。

設定的時空是六〇年代的高中校園，所以承載的是民國四、五、六十年代左右出生的人，也就是所謂的四、五、六年級生他們的青少年校園記憶。

建立這個場域所運用的記憶元素，除了前面章節提過的上課鐘聲，學生之間使用的流行語，也是重要的集體記憶。《記得當時那個小》中，有幾個段子，特別使用了很多的流行語。這些流行語很多是眷村黑話流傳出來，成為流行語。以下整理劇中用到的眷村黑話及其所代表的意思：

表格六 眷村黑話意義對照表

眷村黑話	現代意義	目前尚存使用
草	菸	是
哈草	抽菸	是
凱子	出手大方的人。	是
馬子	女朋友	是
性子	男朋友	是
噴子	槍械	是
撇條	上廁所	是
銀	或作「郎」，金錢	罕見
輪子	汽車	罕見
電管	摩托車	罕見
撇電管	騎摩托車	罕見
葉子	西裝外套	罕見
苗子	頭髮	罕見
順風	電話	罕見
妥條	睡覺	罕見
撇束	哭泣	罕見
電瓚	電影	罕見

撒老爹	坐計程車	罕見
-----	------	----

特別是那些已不常用的語詞，現在聽不到了，在當年卻是代表年輕、流行，而且可能是只有年輕人懂，父母長輩不了解。年輕人用這些詞語就代表時髦，不懂這些詞語就落伍了。這是臺灣當時社會奇妙分界，眷村的外省族群仍屬少數，於是故意以眷村黑話的次文化展現，來對抗眷村外的主流閩南文化。

校園中的特定活動，也是喚起集體記憶的要素。《記得當時那個小》中的畢業典禮、防空演習；以及續篇《第十九屆新春賀歲聯歡晚會》中提到的：迎新晚會、送舊晚會、蔣公誕辰紀念會、青年節大會等，是那個年代學校會有的大型活動。畢業典禮頒發的獎項：市長獎、家長會長獎、全勤獎，都是令人懷念的榮耀，成年出社會以後，再也不會有這樣的獎項。

校園中的人物，校長、工友以及與學生生活關係最密切的教官。特別是教官是高中的特色，管學生管最多，學生最怕他也愛他。很多高中學生畢業後，印象最深最難忘的就是教官。教官是當時一個地位很特別的職務。它原本是負責軍訓課程，卻和訓導處功能重疊，負起管教學生的責任。後來在管教學生的嚴厲和影響力上，比訓導處有過之而無不及。畢業典禮後打群架、打教官，居然也變成「不負慘綠少年，不負無怨青春」的傳統。這應該是部分高中學生的慘綠回憶。

校長口中的那些八股教條，也是「反共復國」時代的集體記憶。校園中貼滿了標語，師長口中念念不忘的教誨。以下是在《記得當時那個小》中校長的畢業致詞：

校長：【轉身向國父銅像敬禮】各位同學，大家要畢業，就要離開學校進入社會服務，或者進入大專院校更進一步深造。校長在這兒，要訓勉各位，永遠做一個堂堂正正的中國人。因為各位在校的時候都是活活潑潑的好學生。要記得我們的共同校訓：禮義廉恥。什麼是禮義廉恥呢？禮就是規規矩矩的態度，義就是正正當當的行為，廉就是清清白白的辨別，恥就是徹徹底底的覺悟。要知道我中華文化博大精深，除了四維還有五倫，什麼是五倫呢？就是父子有親，君臣有義，夫婦有別，長幼有序，朋友有信。尤其國父【立正站好】當年早就訓勉過我們，一件事從頭到尾徹底做成功就是大事。我們要做大事不要做大官，做大官沒有意義。因為生活的目的在增進人類全體之生活，生命的意義在創造宇宙繼起之生命。校長之所以要說這番話的目的，就是要希望大家養天地正氣，法古今完人；以國家興亡為己任，置個人死生於度外。謝謝各位！【轉身向國父銅像敬禮】<sup>35</sup>

<sup>35</sup> 相聲瓦舍《記得當年那個小》DVD 第 42 分 55 秒，逐字稿。

一篇短短兩分鐘的講稿，把所有八股教條都複習到了。這對四、五、六年級生應該不陌生，甚至能夠琅琅上口。

校園記憶場域，屬性特別，是每個人人生中最單純的時光，「學習」填滿了人生最精華的階段。所有的記憶元素皆和「學習」相關，即使打架，也是年少輕狂，無關成人世界的算計與醜惡。

另外《記的當時那個小》一劇中，腳色眾多，老的、少的、青壯年的，讓眾多相同與不同的「集體記憶」內含在彼此對話。這些集體記憶的核心意識，是戒嚴時期共同相信，或者說被要求相信的反共愛國國策。

然而，不同身分地位必然有其世代文化差異：校長的、工友馮伯伯的、教官的、逃到美國又回來的老學生的、年輕男學生的、年輕女學生的，它包含了民國七十年代的生活記憶。

若我們以世代來做區隔，年輕女學生梅小穎、黃小貓所談的是「志向」，當世代女生所能從事的就：電影明星、空姐、女企業老闆，而「純文學，無其他」的作家職業則不被允許。然而電影明星、空姐、女企業老闆，都有可能必須「喝酒、坐大腿、上床睡覺」才能成功的疑慮，是在男性沙文主義底下的社會價值觀。她們對同年的男生嗤之以鼻，卻又期待他們的追求。年輕男學生高小陽、御小天，談「A片」、談如何追女生，這些都是屬於青少年的次文化。也是所有觀眾青少年時期共同的青澀又甜蜜的回憶。在編排畢業典禮的話劇表演時，還是呈現了反共愛國國策：長江一號間諜被殺死，而「鐵路局」和「公路局」贏了。雖然是搞笑包袱，但在意識形態上是：臺灣贏了。

第二個世代是黃教官和老學生宋小卿。他們兩人是高中同學，替觀眾溫習的回憶是：(1)六、七〇年代青少年的黑話。例如：馬子(女朋友)、性子(男朋友)、撇電管(騎摩托車)、妥條(睡覺)等，很多是眷村的黑話，青少年的流行語。對這一時代的觀眾而言，這些話語無比親切，立刻能連結起青春年少時的記憶。(2)宋小卿之所以二十八歲還在讀高三，主要是因為他在高二時家裡因經濟問題，逃債逃到美國後跳機，在美國完成大學學業。但回到台灣，學歷不被承認，又面臨兵役問題，所以打算高中讀到三十五歲除役。這當中，觀眾腦海湧起的回憶是：中美斷交後，臺灣人民心中惴惴不安，有能力的移民，沒能力的跳機，這些人逃離臺灣，給留在台灣的人，一種被背叛的記憶。而兵役問題又是另一個生男生家庭的共同回憶。這些都緊緊扣著「反共」、「愛國」的情懷。

另一組年紀最大的，是校長和工友馮伯伯。他們代表最直接帶來反共思想的那一個世代。校長分析校長有三種：(1)聽話乖巧的，對於政策宣導使命必達；(2)只

做他想做的，其實就只會拍馬屁；(3)什麼事都不做，只會說：辛苦了辛苦了。其實他說的就是官場文化，戒嚴時期尤其嚴重。馮伯伯念誦總統電文，思念家鄉蘿蔔，是離鄉背井老鄉的代表。兩人呼口號呼的最積極熱烈：「、中華民國萬歲」！最老的一組人，卻是幫大家回憶年紀最小的童年記憶的人，無敵鐵金剛和科學小飛俠，相信五、六〇年代出生的人一定都津津樂道，那是童年最偉大的英雄。卻巧妙的和國父遺囑、蔣總統遺囑、及青年守則和在一起，因為同樣都是大家背得嫻熟的「中心思想」，和卡通英雄一樣，常存心中。

這三組腳色，不同身分地位，不同年齡，卻從不同角度視野，描繪了那個時期「反共救國」的共同記憶。

## 第五節 性別關係

相聲劇是近時代的產物，男女平等的觀念不僅普及，且已深入生活的價值觀中。所以相聲劇在編劇時，自然而然會呈現性別關係或男女平等的思維。在〈記得當時那個小〉中，先由兩個男演員以對口相聲以男人的角度談「A片」，第二段就由兩個女演員用女人的角度談「志向」。而在「志向」中，女演員對將來的工作職業有很多想像，但最終都毀滅在男女不平等的憤慨中。

表演工作坊的《這一夜，Women 說相聲》，則是從頭到尾不離男女性別關係議題。這是「表演工作坊」的「第五夜」，前四夜都是男人的相聲，第五夜出現了女人的相聲。一樣是《那一夜，我們說相聲》的基本結構：大師缺席。由兩個主持人加上那個取代大師的孫女，完成五段群口相聲。段子一〈罵街〉→段子二〈我姨媽〉→段子三〈練口才〉→段子四〈立可肥〉→段子五〈戀愛病〉→段子六〈瓶中信〉。

這些段子想要共同表達的是：現代社會中，女性想要「隨心所欲做自己」的期盼。其實裡頭承載的是中國傳統女性深惡痛絕的束縛記憶，所以需要「潑婦罵街」來發洩：

安妮：妳奶奶不是相聲大師嗎？

芳妮：我奶奶是潑婦罵街。

（停頓）

貝蒂：啊？潑婦？

芳妮：妳別小看潑婦這兩個字，這是尊稱耶！這是稀有文化財產耶！上回聯合國教科文組織的人之所以以找到我奶奶，就是因為他們說我奶奶把華人的潑婦藝術推到新的高峰。

.....

安妮：罵街？原來今天主辦單位要我們學的是這個？

芳妮：怎麼？罵街聽了不舒服啊？傳統社會中哪有女人說話的份？過去女人再聰明、口才再好，也是待在家沒聲音的。做一個潑婦是傳統女性唯一有機會對外公開發聲的時候！

安妮：唯一公開……？

芳妮：以前傳統婦女碰到巨大委屈時，就坐在路邊對空氣罵上一整天。這時全村不會有人去勸阻，直到她自己口乾氣絕，她就回家了。<sup>36</sup>

潑婦罵街是唯一的抒發管道，但要選擇這一管道需要多大的勇氣來背負惡名。段子二「大姨媽」是所有女人又愛又恨的生理記憶，它束縛了女人也同時是女人女性自覺的驕傲。時間從傳統來到現代，「減肥」是全民運動，是所有女人深惡痛絕卻又甩不開的習性。於是兩個主持人開始幻想：如果社會的審美標準改變，那該有多快樂美好。

貝蒂：為什麼我們女人從少女到中年，到老年，還要保持一樣的身材。

安妮：男人如果事業有成，沒有鮪魚肚就遜掉了。

貝蒂：可是成功的男人旁邊站的女人如果有鮪魚肚馬上就會被換掉！

安妮：這什麼時代？

貝蒂：如果在唐朝那樣的世界裡，這些都不會有了！

安妮：如果在唐朝那樣的世界裡，打開電視看到的廣告就會說，

(停頓)

貝蒂：胖再也不是夢想！

安妮：瘦再也不用驚慌！

.....

貝蒂：「立可肥」！

安妮：「立可肥」！再也不要為增胖煩惱！

貝蒂：「立可肥」讓妳立刻肥！

安妮：覺得自己總是被忽略嗎？使用立可肥一周之後，立即見效！九十公斤再也不是夢想！

貝蒂：沒錯！自從我胖了之後，我的先生回來求我再愛他，我享受到我人生的第二春！

.....

安妮：那是一個世界大同的景象，人類進化的終極目標！

---

<sup>36</sup> 賴聲川《賴聲川劇作—世紀之音》，(臺北，群聲出版有限公司，2005年)，頁177。

貝蒂：出門看到滿街的人都肥嘟嘟的，像彌勒佛一樣！公共場所的門都大一倍！所有飛機上、電影院的座位也都大一倍！連螢幕都寬一倍！

安妮：為什麼？

貝蒂：因為所有演員都變胖了，銀幕當然要跟著寬！<sup>37</sup>

表面上看起來，若社會的審美觀改成肥胖是美，就是「世界大同」，可是事實上真是這樣嗎？女人換成追求「肥胖之美」，仍舊無所不用其極，還是要吃「立可肥」，仍舊被社會大環境的審美觀牽著鼻子走，讓身體承受不健康得作為。所以到了段子六〈瓶中信〉奶奶留下女書(女人的專用文字)給了一段省思：

【唸】奶奶寫給「給 Total Woman 們」

貝蒂：「每一個女人出生都是 Total Woman，但一路長大，他們會想盡辦法把我們破壞.....」

安妮：「從腳開始把我們纏足，不讓我們讀書，現在這些都改善了，可是我們是不是哪裡還被纏住不放？」

貝蒂：「纏不住妳的腳，就纏妳的胸、纏妳的腰、纏妳的心。」

.....

貝蒂：【唸】「剩下來，女人，就看妳們自己囉！」

從段子一的苦悶傳統，層層推進到段子五「戀愛病」的結論：不要戀愛。女人自以為解放了，但真的是嗎？還是只是為反對而反對？這些段子架構了屬於女人的共同集體記憶：身體的、心理的。這份記憶是在時間洪流中，隨著時代演變而帶著歷史意義埋存在所有女人的記憶中。

---

<sup>37</sup> 賴聲川《賴聲川劇作—世紀之音》，(臺北，群聲出版有限公司，2005年)，頁234。

## 第六章 臺灣相聲劇表現「集體記憶」的意義與功能

臺灣相聲劇表現「集體記憶」的意義，在於諷刺政治與時局，即展現族群經驗的交流。相聲劇表現「集體記憶」的功能，顯現在社會現象的省思，並以喜劇元素發揮排解壓力的功能。諷刺政治與時局常用以古諷今的手法，利用群眾共同的歷史記憶；展現族群經驗的交流，則善用了群眾集體的生活文化記憶。

### 第一節 諷刺政治與時局

「相聲劇」誘發「諷刺政治與時局」的「集體記憶」段子很多，有的自成一個主題段子，例如：〈阿里山論賤〉、〈二次論賤〉。有更多像明珠散落在各個段落中，當成包袱各自發亮。例如《東廠僅一位》中，東廠廠公黃土偉在自述身世背景時，還會突然跳出腳色批評時政：

……………

黃土偉：我的舅舅，是這世間任何人都無法比擬的！王公承恩府君……【頓，壓抑悲痛】對不起，悲從中來。崇禎十七年三月十九日，先皇在煤山自縊殉國，臨終前在衣襟之上下詔罪己：「朕自登極十有七年，逆賊直逼京師，朕雖薄德匪躬，上千天咎，然皆諸臣之誤朕也！朕死無面目見祖宗於地下，可去朕之冠冕，以髮覆面，任賊分裂朕屍，勿傷百姓一人！」

【跳出角色】看到沒有，這個執政者在臨死之前還會認錯，哪像後來的那些政客，只會把責任賴給別人。真差勁！<sup>1</sup>

臺灣的政治現況頗為紛亂，國際上妾身未明，內政上藍綠惡鬥。物價不斷波動，薪水未見提升，生活鬱悶卻不見政府解決問題。所以觀眾進劇場，除了放鬆一笑，重要的是「諷刺政治時局」的段子或包袱，能讓人將對現實不滿的情緒發洩、轉移。「相聲瓦舍」於一九九六年登記為劇團後，幾乎每年都有一到兩部作品產出。這個時間點正是臺灣政治開始有劇烈變化的時期。二〇〇〇年政權從一直擁有的藍軍手裡，首度轉移到綠軍手中。陳水扁在二〇〇〇年到二〇〇八年擔任臺灣總統。二〇〇四年連任選舉的槍擊事件，卸任後爆發的貪瀆事件，都是「相聲瓦舍」調侃的對象。期間立法院的紛紛擾擾，新聞事件不斷，都即時成為相聲劇的包袱

<sup>1</sup> 馮翊綱《第二本，瓦舍說相聲》，（臺北：揚智文化事業股份有限公司，2004年），頁51。

材料。觀眾只要在這樣的點，總會瞬間爆出大笑。

正如馮翊綱說的台灣人在集體人格上有一些特殊偏執，在政治議題上偏執最為明顯，偏這個顏色或偏那個顏色的言論；面對一個傾斜而偏執的社會，要怎麼樣才能讓它不傾斜呢？馮翊綱認為要從歷史當中找線索，要回到歷史裡面去。台灣人在文化認同，或身分認同上的相關歷史是什麼呢？其實是中國的歷史！「以銅為鏡，可以正衣冠；以史為鏡，可以知興替；以人為鏡，可以知得失。」相聲劇誘發「諷刺政治與時局」的「集體記憶」，以歷史為鏡，提供這個社會反思政治現況的正能量。

但是也如同馮翊綱所疑慮的，這樣的素材或哏，有一些風險：

含有對社會或政治諷刺的相聲內容，在當下始終是最辣、最熱，演出時最有「哏」。但每次我往這個方向走一步時，都不免擔憂，過了這段熱度，或離開了臺灣（甚至臺北），「哏」就餿了。<sup>2</sup>

這一類型的記憶其實是交際記憶，應該和文化記憶有所區隔。阿萊達·阿斯曼在「昨日重現—媒介與社會記憶」一文中指出，交際記憶與新近的過去有關，它是一種與同代人共享的回憶。

交際記憶與新近的過去有關，它是一種與同代人共享的回憶。最典型的例子就是代際記憶〔芒特雷(Mentm),1920〕。代際記憶歷史性地充斥於群體之中。它隨著時間產生，又隨著時間消逝，更確切地說，隨着它的載體產生和消逝。當將記憶具體化的載體死亡之後，它就要讓位於新的記憶。<sup>3</sup>

所以當我們在二〇一五年的現在，看到以下的段子，很可能已不知其義，也不知其笑點所在。

宋少卿：大家定眼一看，原來是「獨行飛貓」羅不住。

黃士偉：「獨行飛貓」？本座從來沒有聽說過。他是哪一派的？

宋少卿：他無黨無派……

黃士偉：嗯？

宋少卿：他……不屬於任何門派。他這名字取得好！羅不住。

<sup>2</sup> 馮翊綱《說金庸》，（臺北，遠流出版事業股份有限公司，2014年），頁77。

<sup>3</sup> 阿斯特莉特·埃爾主編《文化記憶理論讀本》，（北京，北京大學出版社，2012年），頁25。

黃士偉：羅不住？

宋少卿：任你設下天羅地網，也是抓他不住。就看那人群之中，同時飄出兩道身形。

黃士偉：誰？

宋少卿：金橘派宋掌門的兩個女弟子，慶慶跟安安。

馮翊綱：這是「兩個人」嗎？

宋少卿：你不要管嘛！你管，我故事就說不下去了。(回故事)慶慶安安，一人射出一顆橘子，羅不住紋風不動，就在橘子即將打中面們的剎那，雙掌接住兩顆橘子！內力一逼！撲滋！

黃士偉：怎麼樣？

宋少卿：兩道橘子汁，噴了慶慶安安一臉！羅不住順勢而起，左右開弓，慶慶安安連中他三四掌。

宋少卿：有一個人穿著一件紅夾克……

馮翊綱：嗯哼！

宋少卿：說八卦，穿著一件紅夾克……

馮翊綱：嗯哼！

宋少卿：一件八卦大紅袍。原來是「紅衣鐵嘴」李告。

馮翊綱：小心他真告你！

宋少卿：李告手中拿著一本天書。(學)「注意！機密資料出現了！你們這些人，號稱名門正派，其實蛇鼠一窩，你們那些搞七捻三的證據，都在我手裡！」<sup>4</sup>

羅不住打慶慶安安，是在講二〇〇一年的立法委員羅福助在國會中對李慶安施暴的事件；「紅衣鐵嘴」李告則是揶揄李敖其熱興訴訟、好為事端之人格特質的幽默調侃。慶慶安安之所以要拿「橘子」當武器，是因為當時他們都是「宋掌門」宋楚瑜的親民黨黨員，代表色是橘色。而今羅福助已銷聲匿跡，李敖的訴訟新聞少了，親民黨也漸漸式微，不若往日風光，人民的記憶就淡了。人物也許還依稀記得，打人事件恐怕事過境遷，沒什麼人記得了。

事件會被淡忘，事件的教訓卻不會。這就是相聲劇誘發「諷刺政治與時局」的「集體記憶」功能，在哈哈一笑的背後，也觸動一些感覺，或者是很酸的、很深厚的情感；也或許更正向的啟發了一些省思一些想法。不是人人都是政治人，但是人人都有自己的生活，自己的人生。這些教訓、省思運用在人生中，道裡其實是一樣的。

<sup>4</sup> 馮翊綱《第二本，瓦舍說相聲》，(臺北：揚智文化事業股份有限公司，2004年)，頁75。

## 第二節 展現族群經驗與交流

臺灣的族群很複雜，臺灣的文化族群更複雜。同樣是本省人，不同世代就有不同的文化：二、三〇年代受日本教育的阿公阿嬤；四、五、六〇年代受制式教育灌輸的一代；七、八、九〇年代衣食無缺已淡忘中華文化的新新人類。再加上客家人、來自各省的外省人、十六族的原住民，各有各的文化特色，曾經也歷經種族文化衝突。

「相聲瓦舍」裡馮翊綱有外省族群背景，宋少卿有一半原住民血統，雖不是在部落長大，但有血緣情懷。兩人都是道地臺灣生、臺灣成長的臺灣人！所以「相聲瓦舍」原本就是一個族群大融合。他們的相聲劇，帶領大家走過族群衝突到和諧的歷程。這個臺灣社會集體的記憶，在下一代的血液裡融合澎湃。

眷村文化是相聲劇裡的要角，也許因為編劇李立群、馮翊綱都具眷村背景。眷村人口很難計數，兩代至三代人，總有幾十萬。而和眷村文化扯上關係的就更多了。所以相聲劇喚起外省族群在臺灣早年的生活記憶、兒時回憶。對眷村外的族群來說，眷村內隔離的生活方式，大家彷彿看的到一點點，又模模糊糊不知其詳。所以舞台上的眷村生活回憶，對眷村外的人來說，似曾相識，又帶著新奇。

原住民文化是馮翊綱所謂臺灣「邊」的文化，宋少卿用幽默風趣的認同與自覺，在〈台灣原人〉、〈檳榔阿媽〉、〈飛魚王〉中，將原住民文化介紹給觀眾。

什麼是臺灣文化？眷村、原住民等「邊」的文化，搓揉進了臺灣主流的閩南客家文化中，就生成了道道地地得臺灣文化。文化是因為不熟悉、不了解才會有誤會和衝突。當相聲劇當作一個文化載體時，它就具備了「展現族群經驗與交流」的意義和功能。大家在劇場中看了彼此的文化，相同不同的，然後懂了，了解了，在哈哈一笑中，彼此欣賞了。

「相聲瓦舍」《戰國廁前傳》〈北七烙賽〉中，有一段對白十分感人。

馮翊綱：我媽常說，「剛從大陸來台灣，吃不慣台灣的东西，聽不慣台灣話，看不慣台灣人。但是，會照顧你的，也是台灣人哪！」

宋少卿：真是良心話。

馮翊綱：雖然到了今天，還有一些怪怪的人，喜歡劃分本省外省、本土外來，但是更多善良和氣的台灣人，早就接納了從任何地方來的其他人。<sup>5</sup>

<sup>5</sup> 馮翊綱《戰國廁》，(臺北：聯合文學出版社有限公司，2008年)，頁96。

馮翊綱說這是他的肺腑之言，是創作這齣相聲劇的目的，也就是俗稱的「戲膽」。在意識形態之外，在鄰里生活的瑣碎小事之中，族群情感早就融合了。

換個角度來看，當臺灣的各種文化彼此相融形成一種新的風貌，那麼反過來要思考如何保留各文化原有的風采，不讓它消失於無形。相聲劇此時又肩負了這個保留各族群文化的功能。當眷村紛紛改建成高樓，第二代子孫遷居離開，眷村風味已淡薄，只能在劇場中回味其記憶。相聲劇成了這些族群文化記憶的載體。

現代校園講求自由與開放，四、五、六年級生的嚴格制式校園生活，是新新人類難以想像的。「相聲瓦舍」《記得當時那個小》與《第十九屆新春賀歲聯歡晚會》，如實地呈現了五、六年級生的校園生活。觀眾在這裡找到青春的痕跡，不論是叛逆的違規、甜蜜的友情都是劇中所謂「不負慘綠少年，不負無怨青春」。

相聲劇展現了族群經驗與交流，讓族群更和諧。也適時地留住各文化得原汁原味，不讓各文化在時間洪流中，一點一滴被吞噬，得以流傳下去。

### 第三節 社會現象的省思

相聲劇表現「集體記憶」對於社會現象常有醞釀灌頂的省思，有些事物看似平常的隱伏在日常生活當中。現代群體社會的集體妄想，人們在漩渦中打轉而不自知，有人覺察了想從中跳脫，卻在眾人的窺視中成為異類。「賭性」潛藏在中國人的人格特徵中，對未知的答案不用理性判斷，卻喜歡「賭」一把。然而這個社會共同特徵，卻也在生活中製造了另一種生活的趣味。

#### 一、窺視與妄想

《小華小明在偷看》這齣戲在「相聲瓦舍」中是相當特殊的一部相聲劇，可分為「相聲」部份以及「獨角戲」部份。劇中共分成幾個段落：〈戲前戲·妄想論〉、〈序場·蝴蝶〉、〈第一場·紅頭髮〉、〈第二場·二次論賤〉、〈第三場·藍色冰棒〉、〈第四場·綠帽子〉、〈第五場·空難〉、〈第六場·畢業典禮〉、〈第七場·休息過後〉、〈第八場·科羅拉多〉、〈第九場喪鐘〉、〈第十場·煙火〉、〈戲外戲·荒島〉；其中〈紅頭髮〉、〈藍色冰棒〉、〈空難〉與〈科羅拉多〉這四個段落是由黃小貓演出獨角戲，加上〈煙火〉這個段落，組成了一段黃小貓的生命故事；劇裡在這個故事之外，安排了馮翊綱、宋少卿兩名有「妄想症」的角色，不斷地偷窺著黃小貓的單純生活。故事是說：黃小貓在自己在母親與姊姊發生空難後，她想要用旅行的方式將保險金花完，但卻又不小心中了樂透的一億七千萬的獎金，她在無奈之下，便選擇搬到美國科羅拉多的小鎮渡過漫

長的孤單生活。

這齣戲在嘲諷整個台灣社會都在經歷一場「集體妄想」，而「偷窺」與「妄想」是這部戲的兩大主軸，所以題目有「偷看」兩字。在〈戲前戲·妄想論〉這個段子中，就直接破題：

馮翊綱：總而言之，妄想症的產生，就是自己和世界不協調，對自己或他人缺乏信任。

宋少卿：喔？

馮翊綱：喜歡偷看別人，或以為別人在偷看他。

宋少卿：懂了。<sup>6</sup>

我們可以很清楚地看出，劇中認為「妄想症」乃源於對自己與他人缺乏信任，因此必須不斷地保護自己不被他人偷窺，同時暗地裡窺伺他人；黃小貓的獨角戲部份，就是一個被妄想症患者窺伺的存在：黃小貓純粹地過著自己想要的生活，並不願意參與整個社會的集體妄想，像是第五場〈空難〉這一個段落：

小貓：孤單，對我而言，真是習以為常。

那一天，在古巴哈瓦那機場，臨上飛機，我想先喝一杯咖啡，我媽和我姊都說上飛機再喝。飛機上的咖啡哪能喝呀！穩穩的坐下來，細細品嚐一杯咖啡，這也是旅行的一部分啊！為什麼旅行就是要趕飛機？……我姊貼著我的臉，很小聲的說：妳這種行為，叫做自私。只顧自己，最好世界就剩下妳一個人，妳一個人活就高興了！

我坐在航站的咖啡廳裡，眼看著飛機起飛……我不是來不及，而是決定不上去。……<sup>7</sup>

我們從這個段落裡可以看到，黃小貓的母親與姊姊在劇中的象徵，就是參與社會集體妄想的人群，在人生旅途中不斷地趕路，從不曾停下腳步觀察、思索；而黃小貓相對的是一名不願參與集體妄想的人，然其結果就只能孤單地過著自己的生活；但即使選擇孤單地過生活，卻仍然無法被具有被害妄想症的群眾不斷地暗地窺伺；由於人與人之間的不信任，即使想要自外於這場集體妄想的旅程，也不免時時被人冒犯。

若黃小貓的生活段子是整齣戲的主架構，那麼拉除掉這些段子，剩下的〈第二

<sup>6</sup> 馮翊綱《第二本，瓦舍說相聲》，(臺北：揚智文化事業股份有限公司，2004年)，頁227。

<sup>7</sup> 馮翊綱《第二本，瓦舍說相聲》，(臺北：揚智文化事業股份有限公司，2004年)，頁260。

場·二次論賤〉、〈第四場·綠帽子〉、〈第九場喪鐘〉卻佔了整齣劇大部分的篇幅。在〈二次論賤〉這個段子裡，再度使用了武林軼事這樣的方式來暗喻臺灣近幾年來的政治亂象；〈綠帽子〉則解釋為何妻子外遇或與其他男人有染，這個男人叫做「戴綠帽子」。但是劇中的丈夫和妻子，是情非得已礙於權勢，才忍氣吞聲戴綠帽的，而且完全無力反抗。可以順勢認為：這是在暗喻政治黑暗無公理，人民同樣只能忍氣吞聲，無力抗衡。因為接下來〈第九場喪鐘〉，非常沉重而正式地宣告：「正義死了」！

馮翊綱：是誰敲了二十一響的喪鐘啊？

宋少卿：神父。

馮翊綱：是誰敲了二十一響的喪鐘之後，還不停的敲啊？

宋少卿：神父。

馮翊綱：我們雖然是一個毫無人情味的小鎮，但卻仍然有著一個非常慈悲的神父，他謙卑而詳細的把原因向禁衛軍的隊長說了。

宋少卿：有用嗎？

馮翊綱：禁衛軍的隊長，本來是一個非常明理的好人，但他的脾氣也很不好，聽完神父的話，他傻掉了，他說：嗯.....當今陛下，仁民愛物，民之所欲，常在他心.....可是鐘聲一直響、一直響，都停下來了，再說一次，誰死了？

宋少卿：正義死了。<sup>8</sup>

黃小貓與社會的不協調，到整個社會政治環境的不協調，「相聲瓦舍」在此劇裡依舊是非常關心台灣的時政，不免透露出其對於台灣政前途治的憂心。也許不是原本相聲瓦舍主要的立意，卻在無意中記錄下，從蔣介石開始到二〇〇四年之間，以總統為核心臺灣的政治概況，寫下台灣近十幾年來精彩的政治集體記憶。

## 二、賭

中國人的毛病：愛賭，賭性堅強，凡是牽扯到「賭」就很熱衷。

「相聲瓦舍」《蠢嘎啾疼》中，時空背景是清朝，曾國城和宋少卿談到了賭：

宋少卿：我去你的。說！「樂透鳥」該怎麼玩哪？

曾國城：這是一項偉大的發明呀！

宋少卿：這你剛剛說過了。

<sup>8</sup> 馮翊綱《第二本，瓦舍說相聲》，(臺北：揚智文化事業股份有限公司，2004年)，頁277。

曾國城：首先得選出高矮胖瘦全都一樣的四十二隻公鳥。

宋少卿：四十二隻公鳥？

曾國城：每隻鳥身上標著一個號碼。一號到四十二號。

宋少卿：每期開出幾個中獎號碼？

曾國城：每期開獎將會開出六個中獎號碼，跟一個特別號。

宋少卿：原來這個全民運動就叫樂透「鳥」呀？

.....

曾國城：總而言之，大家都非常緊張啊，就聽見這裡有人在喊：「啊！就是那隻！我的鳥出來了！」另一個人又喊了：「啊！啊！啊！我的鳥、我的鳥也出來啦！」

宋少卿：（頓）欸……是中獎號碼出來了。

曾國城：一旁的現場連線也處在備戰狀態之中，隨時準備做連線報導。

宋少卿：還有現場連線？

曾國城：【作多人接力傳話狀】「一號！」「啊？是一號！」「什麼？十一號？」「十一號？靠！」「什麼？是十一號？」「四十一號？（台語）你娘咧！」

宋少卿：怎麼說髒話！

曾國城：連線開獎的氣氛實在太熱烈！

宋少卿：好嘛！那開完獎之後呢？

曾國城：那就幾家歡樂幾家愁啦。

宋少卿：說的是。

曾國城：就看偌大的「拉屎餵狗吃」大客棧，霎時之間，曲終人散，沒有中獎的鳥票散落一地。

宋少卿：希望就這麼破滅了。<sup>9</sup>

雖然這場戲是以清朝做包裝，其實講的就是現代的樂透彩。樂透彩出球，樂透鳥出鳥；樂透彩四十二個號碼出六個加一個特別號，樂透鳥也比照辦理。而賭博後的曲終人散，到是千古皆同，大部分是莊家贏，賭徒輸了。在《相聲說垮鬼子們》的段子二〈押寶〉，雖然是抗戰時期躲空襲，中國人一樣好賭。躲在防空洞裡的人因為無聊，而賭人可以到轟炸區跑一圈回來而不受傷的這個故事，來諷刺了中國人為了賭博連命也可以不要的這種毛病。最後山東老鄉拿出了他的法寶，一個四四方方的木盒子，有個小蓋兒，裡頭有一個四方小木塊兒。木塊的一邊兒，上頭寫著個「寶」字。由莊家秘密的把木塊兒放進盒子裏，使寶字向著某一邊。然後把蓋兒蓋好，拿出來放在桌上，要賭客猜，寶字在哪一邊兒？賭客要猜在南邊，就在南邊兒押錢，如果猜寶字在東邊，就在東邊兒押錢。這就叫「押寶」。

<sup>9</sup> 馮翊綱《第二本，瓦舍說相聲》，（臺北：揚智文化事業股份有限公司，2004年），頁129。

連開十回都在同一個「天門」上，原以為莊家山東老鄉大贏，沒想到掀簾一看，他死了，原來第一回開天門大輸時就急死了，後來九回沒動過盒子，贏卻也白贏，沒命花。

大春：大夥兒各自拿回了錢……就聽見外頭解除警報。

小秋：該回家了。

大春：大夥兒拉開鐵門。嘩！昏黃的夕陽灑進了防空洞，照的人睜不開眼，一天又過去了。大夥兒慢慢的往外走，七八千人，安安靜靜地往外走。好像誰也不認識誰了。我心裡琢磨著：或許明天？或許哪一天？或許大家夥兒又得躲在這兒，而且有說有笑。<sup>10</sup>

一樣賭完曲終人散的虛無，賭的時候興致高昂，每人都覺得自己有希望，可是賭完要嘛莊家贏，賭徒全輸了，要嘛贏的人沒命花。賭博的結局不論何時何地，其實都是一場空！中國人「賭」的「文化記憶」歷史悠久！

#### 第四節 發揮排解壓力的喜劇元素

相聲是一種具有喜劇的曲藝形式，相聲要語言詼諧、幽默、風趣，表演的動作能引人發笑，所以相聲被稱為「笑的藝術」。在中國人的生活世界裡，相聲早已成為一種開心酵素，雖然是老祖宗留下來的文化財產，但是相聲的通俗易懂，風趣幽默，卻依然能帶給現代人新的樂趣。

現代人生活節奏快，競爭強，每個人都處在怕被競爭淘汰的巨大壓力與恐慌中。相聲的喜劇元素，恰恰能消解現代人的壓力。寓莊于諧，以諷刺笑料表現真善美。相聲劇本，其實就是對當時人生有所體悟，之後藉由言語，表達出來！觀眾因為在同一個時空，容易對這些體悟產生共鳴，覺得好笑，覺得有人理解，無形中排解了不少生活中的壓力。

相聲的基本核心還是「逗」這個字，而且不可或缺。對於相聲說唱藝術的娛樂價值，汪景壽在〈說唱：鄉土藝術的奇葩〉中提到：

說唱藝術的美學價值內容廣泛，然而，就其表現形式和藝術效果來看，值得注意的是娛樂價值。娛樂價值給人們以賞心悅目、健康有益的藝術享受，是美學價值的重要構成成份。幽默、聰慧、機巧、卓絕，是說唱藝術娛樂

<sup>10</sup> 馮翊綱《這一本，瓦舍說相聲》，(臺北：揚智文化事業股份有限公司，2000年)，頁165。

價值的主要構成因素。<sup>11</sup>

藝術是提供人美感經驗的，而不是以藝術手段，行所謂「教化」功能的。所以相聲不說教，讓觀眾能完全放鬆，而不是進入另一個課堂。即便在傳達美的過程中，有課題供人省思，也不應喧賓奪主。

相聲的好處在於其喜劇的本質。喜劇的本質，是讓相聲所以獨特的原因。只有相聲這種藝術是完全的喜劇。人們愛聽愛看，卻不會當真。雖以歷史為題，且為了喜劇效果而重度扭曲真相，但不會混淆視聽，觀眾從一開始就知道那是「假的」。不須背負歷史真相的責任，卻仍可以歷史為鏡，並博君一笑。

「表演工作坊」將觀眾帶進相聲劇場，相聲創作表演者和觀眾就一起開始創造相聲劇的集體記憶。「相聲瓦舍」《戰國廁前傳》的段子二〈飛魚王〉，一開始就用了這樣的開場：

（說以下開場白，可引導觀眾同聲）

宋少卿：山神交代，非常厲害！出門在外，手腳要快。捕魚、打獵，不可懈怠，遇到山豬，趕快閃開。有人放屁？回家等待。

黃士偉：很明顯，觀眾對我們的相聲都很熟悉。<sup>12</sup>

宋少卿念的台詞，其實是《誰呼嚨我》段子二〈臺灣原人〉中很重要且一再被提及的關鍵包袱話語。觀眾對此已有共同的集體記憶，所以當〈飛魚王〉一開場念誦時，大家都可以一起互動背誦，製造另一種笑點。也就是說，幽默風趣足以讓人開懷放鬆的相聲段子，已經成為大家集體記憶的一部分。藉由大家在劇場內建立的相聲劇集體記憶，茶餘飯後當做共同話題，發揮排解壓力得喜劇功能，

相聲最重要抓得住節奏，說多了，人家覺得煩不笑；說少了，人家覺得不夠不會笑。語言其實帶著一種自己的節奏，不是又快又溜就好，停一下頓一下緩一下也很重要。就像我們急匆匆的生活步調，趕上班、趕上學、趕業績、趕功課，當每天的壓力壓得我們喘不過氣時，停一下頓一下緩一下，想想相聲劇裡的笑點，生命也可以是幽默的！

<sup>11</sup> 汪景壽《說唱：鄉土藝術的奇葩》（臺北，淑馨出版社，1997年），頁19。

<sup>12</sup> 馮翊綱《戰國廁》，（臺北：聯合文學出版社有限公司，2008年），頁46。

## 第七章 結語

源自道光年間的一種民間天橋上的雜藝——「相聲」，在臺灣從魏龍豪、吳兆南起始，到軍中康樂隊、露天茶棚、廣播、電視、錄影帶…到消失，忽地一變，相聲在劇場突然亮麗璀璨起來。「表演工作坊」的《那一夜，我們說相聲》開啟了臺灣劇場相聲絢爛的序幕；「相聲瓦舍」則將相聲觀眾熱烈地留在劇場內，相聲變成一種流行且時尚的藝術表演。之所以相聲可以從瀕臨消失，一躍而成為流行的藝術，除了表演形式從傳統相聲模式，轉化成相聲劇模式，造就新穎的吸引力之外，在內容上，談論現代生活中的事物，取代早期佈滿濃厚文藝氣息的主題；因為共同的文化記憶及交際記憶，引發了觀眾的共鳴。

「文化」是相聲復活的關鍵，相聲探討「文化」，本身卻成為「文化」的一種形式。《那一夜，我們說相聲》承載了中華文化的集體記憶，以相聲劇形式喚起「中華文化」復活的使命。「相聲瓦舍」更將相聲發揚光大，推向更多元內容、更多變化表演方式，保存臺灣的集體記憶，也與熱烈留在劇場中的觀眾，共同寫下新的集體記憶。

從第二章我們可以了解，其實相聲劇還是以傳統相聲為結構，內容技巧都保留住，但是從純語言喜劇，增加了許多形體元素，也就是在肢體動作和舞台設計較多著墨，於是形成了相聲「劇」。

第三章探討了臺灣相聲劇的發展與「集體記憶」的關聯，當然歸功於「表演工作坊」的開啟紀元，及「相聲瓦舍」的後繼、創新、發揚光大！第四章正式探討相聲劇對「集體記憶」的承載，不難發現，歷史事件是重要集體記憶的載體，不論是對古代王朝的設想或對戰亂與流離的慨歎，都富含了觀眾及時代的集體記憶。第五章相聲劇從食住行育樂、語言與歌曲、特殊時空場域、性別關係，來探討社會生活中，臺灣從日據時代到現在，不同世代、不同族群的集體記憶。

最後探討了相聲劇內含這些集體記憶的功能。它提供了排解壓力的要素，也讓大家哈哈大笑之餘，以歷史為借鏡，正向思考如何改善我們現在的環境。

回思這篇論文的研究動機，除了期盼能在學術領域上開拓視野、多方學習，並能產生研究成果，也想要強化自己在工作上的能力，亦即能在國小教學相聲時，能有更豐沛的創作力。從這次研究中，理解了相聲的結構及表現方式，更重要的是找到了相聲的重要內涵：蘊含群眾的「集體記憶」。由此，我明白了從國小學生的集體記憶為起點與核心，創作適合國小學生的相聲劇本。相信國小學生更容易接受並欣賞相聲。如果相聲能在校園紮根萌芽，那麼相信在社會上也能流傳風行，這樣的傳統藝術就能不斷產生新的生命力。「文化」是眾人的集體記憶，相

聲劇用喜劇的藝術表演方式，將「文化」可貴地保留住，不讓它在浮誇的現代洪流中，消逝在眾人的記憶中。



## 參考書目

### 一、專書

- 1、方問溪：《梨園話》(北京：中華印書局，1931年)。
- 2、馬季：《相聲藝術漫談》(廣東：人民出版社，1980年)。
- 3、汪景壽、藤田香：《相聲藝術論》(北京：北京大學出版社，1992年)。
- 4、汪景壽《說唱：鄉土藝術的奇葩》(臺北，淑馨出版社，1997年)。
- 5、王明珂《華夏邊緣—歷史記憶與族群認同》(台北，允晨文化實業股份有限公司，民86年)。
- 6、賴聲川《賴聲川：劇場1》，(臺北，元尊文化企業股份有限公司，1999年)。
- 7、賴聲川《賴聲川：劇場3》，(臺北，元尊文化企業股份有限公司，1999年)。
- 8、馮翊綱《這一本，瓦舍說相聲》，(臺北：揚智文化事業股份有限公司，2000年)。
- 9、馮翊綱《第二本，瓦舍說相聲》，(臺北：揚智文化事業股份有限公司，2004年)。
- 10、賴聲川《賴聲川劇作—世紀之音》，(臺北，群聲出版有限公司，2005年)。
- 11、賴聲川《賴聲川劇作—兩夜情》，(臺北，群聲出版有限公司，2005年)。
- 12、馮翊綱《鄧力軍》，(臺北：聯合文學出版社有限公司，2007年)。
- 13、馮翊綱《戰國廁》，(臺北：聯合文學出版社有限公司，2008年)。
- 14、馮翊綱《笑神來了》，(臺北：聯合文學出版社有限公司，2008年)。
- 15、馮翊綱《狂言三國》，(臺北：聯合文學出版社有限公司，2009年)。
- 16、馮翊綱《惡鄰依依》，(臺北，聯合文學出版社股份有限公司，2010年)。
- 17、廖宜方《唐代的歷史記憶》，(臺北，國立臺灣大學出版中心，2011)。
- 18、阿斯特莉特·埃爾主編《文化記憶理論讀本》，(北京，北京大學出版社，2012年)。
- 19、侯寶林、薛寶琨、汪景壽、李萬鵬《相聲溯源》(北京：中華書局，2012年)。
- 20、馮翊綱《迷香》，(臺北，聯合文學出版社股份有限公司，2013年)。
- 21、馮翊綱《緋蝶》，(臺北，聯合文學出版社股份有限公司，2014年)。
- 22、馮翊綱《說金庸》，(臺北，遠流出版事業股份有限公司，2014年)。

## 二、學位論文

- 1、張華芝：〈相聲藝術與台灣四大家初探〉(國立藝術學院傳統藝術研究所碩士論文，1999年)。
- 2、劉增錯：〈大陸曲藝近五十年在台灣之發展〉(國立花蓮師範學院民間文學研究所碩士論文，2001年)。
- 3、葉怡均：〈笑亦有道：論相聲之藝術表現〉(佛光人文社會學院碩士論文，2004年)。
- 4、于嘉〈相聲故事性特徵〉，中國藝術研究院碩士論文，2007年。
- 5、陳舒佩：相聲表演藝術中的語言幽默研究〉(國立高雄師範大學碩士論文，2007年)。
- 6、耿昕〈相聲語言中的文化預設研究〉，曲阜師範大學碩士論文，2008年。
- 7、陳璐〈相聲人物塑造的研究〉，中國藝術研究院碩士論文，2010年。
- 8、陶也〈賴聲川相聲劇研究〉，福建師範大學碩士論文，2010年。
- 9、孫琪〈相聲語言中的預設研究〉，曲阜師範大學碩士論文，2011年。

## 三、單篇文章

- 1、賴聲川〈在一個混亂年代中，出現了一個傳承〉馮翊綱：《這一本瓦舍說相聲》中的序，(臺北：揚智文化事業股份有限公司，2000年)。
- 2、陶慶梅〈跨越世紀相聲之音〉是一篇序文，寫於《賴聲川劇作一世紀之音》，(臺北，群聲出版有限公司，2005年)。
- 3、林仁昱〈歌曲與風俗----臺灣「日本語世代」的端午與男童節記憶探究〉，《東アジア伝統文化の継承と交流国際學術フォーラム》論文抽印本，(山口：山口大學東アジア研究科，2014)，頁3。

## 四、影音資料 (DVD、影片)

- 1、那一夜，我們說相聲 (1985)
- 2、這一夜，誰來說相聲？ (1989)  
臺灣怪譚 (1991)
- 3、又一夜，他們說相聲 (1997)

- 4、千禧夜，我們說相聲 (2000)
- 5、這一夜，Women 說相聲 (2005)
- 6、相聲說垮鬼子們 (1997)
- 7、狀元模擬考 (1998)
- 8、大唐馬屁精 (1999)
- 9、誰呼嚨我 (1999)
- 10、東廠僅一位 (2001)
- 11、蠢嘎啾疼 (2002)
- 12、記得當時那個小 (2004)
- 13、蔣先生，你幹什麼？ (2005)
- 14、上次，這次，下次 (2006)
- 15、第十九屆新春賀歲聯歡晚會 (2007)
- 16、借問艾教授——誰殺了羅伯特 (2008)
- 17、公公徹夜未眠 (2009)
- 18、兩光康樂隊 (2010)
- 19、惡鄰依依 (2011)
- 20、迷香 (2014)

## 五、網路資料

- 1、施如芳〈聽啊，曹丕戰慄的心弦—唐美雲歌仔戲團《燕歌行》〉  
<http://twoproject.ncafroc.org.tw>