

《天下太平》——新加坡扮仙戲演出考察報告

吳松蔚

新加坡國立大學中文系

一、前言

19 世紀初，新加坡華人傳統地方戲隨著華人移民南來在島國落地生根，閩、粵、客、贛等各種方言戲曲百花齊放。¹ 新加坡地方戲的發展與華人廟宇的酬神活動緊密聯繫，時至今日酬神戲已是新加坡最常見的地方戲演出形式。²

依據地方戲的演出傳統，在正本戲演出前，一般會上演帶有祈福功能的「扮仙戲」。筆者曾有幸能見證新加坡福建戲班「雙明鳳閣劇團」，演出較為罕見的扮仙戲《天下太平》，依次由《三仙賀壽》、《鯉魚躍龍門》、《天下太平》、《跳加官》與《仙姬送子》共五齣齣儀式性短劇組成，並在《三仙賀壽》中穿插《魁星踢斗》、《麻姑獻壽》與《財神進寶》另三齣儀式性短劇。

新加坡地方戲不僅是華人歷史與文化的重要承載，亦是窺探中國戲曲發展變化的重要視角。本文將通過 2017 年 3 月 14 日新加坡「雙明鳳閣劇團」的扮仙戲《天下太平》演出作為考察對象，探討紮根於南洋土壤的「中國戲曲」，在經由時間的洗禮與本土化的影響後，與「宗教儀式」互動下所產生的生態風貌。³

二、演出原因⁴

「雙明鳳閣劇團」成立於 1986 年，至今已有 30 餘年歷史。戲班以演出福建歌仔戲為主，每年大約會有 100 多天的戲曲演出，其中絕大部份都是應神廟邀請的酬神戲演出。戲班成員表示，由於地方戲在新加坡已日趨式微，難以吸引年輕一代加入行業，所以戲班成員以資深演員為主。而《天下太平》的演出時間相對正本戲而言較短，卻需要眾多人力資源支撐，每次演出至少要有十三至十四人，對於日趨式微的戲班而言無疑是一大難題。因此《天下太平》的演出頻率可謂少之又少，受訪演員

更聲稱至少已經有一年尚未演出《天下太平》。

就戲班立場而言，《天下太平》的演出完全是基於聘請戲班的神廟的要求而進行的。而神廟要求《天下太平》的演出不外乎兩個原因，一為因「乩童」或靈媒所傳達的神明意願所使然；二為因被稱為「爐主」的神廟贊助人或負責人，有意觀賞此人神共娛的戲曲演出。一般會在演員抵達演出現場後，神廟主辦單位才提出演出的要求。因此，以紅包作為形式支付的額外酬勞，由神廟直接交給演員。

三、演出場合

此次戲曲演出的宗教表演場合，為「新加坡關善壇」在新加坡東北地區榜鵝地鐵站旁的草地上，搭建的臨時酬神活動場地。⁵ 新加坡關善壇搭建臨時酬神場地，是為了進行由 2017 年 3 月 13 日至 16 日（農曆 2 月 16 至 19 日），一連四天的酬神祭祀活動。

新加坡關善壇供奉的主神為「善才元帥爺」，以主神祭台的角度而言，右邊為「五營將軍」祭台；左邊依次為「達摩祖師」、「太歲爺」、「西天如來佛祖」的祭台；左前方則為「濟公活佛」的祭台。祭台之前為一供祭祀活動進行的空間，在祭祀空間的另一邊為「凌霄寶殿」，即供奉「玉皇大帝」或俗稱「天公」的祭台。「凌霄寶殿」後為一篷布，篷布之後為「玉皇十三太子」的祭台。離「玉皇十三太子」祭台不遠處，便是「雙明鳳閣劇團」為此次酬神戲曲演出臨時搭建的戶外公開劇場。（圖 1）劇場除了有臨時戲臺之外，還有整齊排列的椅子，供觀眾看戲。（圖 2）

筆者於中午 12 點抵達演出現場，戲臺已大致設置完畢。戲臺前方的中央釘著一塊木板，木板上貼著三道符文。戲臺的戲幕是拉起的，戲幕背後擺

著一張桌子與兩張椅子，即所謂「公婆椅」。「文邊樂器」與「武邊樂器」分別擺放在戲臺兩旁的布景板之後，演出時台下的觀眾是無法看見樂器伴奏的情形的。「文邊樂器」包括了電子琴與嗩吶；「武邊樂器」則包括了鑼、鼓、鈸等敲擊樂器。戲臺右前方亦擺放一面鏡子，供戲班寫上演出劇目之用。後台則供奉著戲班的三尊「戲神」，主神為戲班中人稱為「老師」的「田都元帥」，「田都元帥」神像前的兩尊神像都是「孩兒爺」。

四、演出深描

筆者接著將進行《天下太平》的演出深描，為敘述之便下文會以演員劇中角色名稱代稱。

傍晚 6 時 30 分，戲幕仍未升起，觀眾席已接近滿座。傍晚 7 時 15 分，神壇理事手中捧著安放「孩兒爺」的托盤，由主神祭台穿過了酬神場地與觀眾席走到了戲臺邊。此時已有一演員站在戲臺上守候，待理事一抵達台邊，便接過理事手中的「孩兒爺」以及托盤中的紅包與橘子，朝著神壇的方向拜了數下，而後轉身回到幕後。台上戲幕緩緩掀起，戲臺後有人開始以閩南語進行旁白，大意是告知觀眾「扮仙戲」即將開始上演。

第一齣扮仙戲為《三仙賀壽》，「所謂三仙指的是福、祿、壽，扮三仙時另加魁星、麻姑、財神與男女童」。⁶兩對金童玉女首先相繼登場「亮相」後退場，接著福祿壽三星連同侍女先後登場。福星身穿紅袍並留著黑色長鬍子，且手中握笏；祿星身穿黃袍，並且亦留著黑色長鬍子，一手握著拂塵，一手則抱著「孩兒爺」神像；壽星則是身穿白袍並留著花白大鬍子，手中持杖，杖上綁著一個葫蘆。每仙登場後先是走到台前進行一拜，跟著便轉過身子背向觀眾，走到戲臺後方站立。另一仙再登場重複相同舉動，直到福祿壽三星並排站立為止。

跟著三星轉過身子一起走到台前，一邊唸白一邊不時往前拜，並相互參拜，唸白內容大意為吉祥祝語。唸白結束後，福祿壽便站到戲臺後方，面向觀眾。這時兩對金童玉女再度相繼出場，先在戲臺中央繞圈，而後向福祿壽進行參拜，跟著便各自站到了戲臺的兩邊。此時福祿壽三星開始分別進行唸白，介紹接下來即將登場的魁星，為穿插的《魁星

踢斗》作介紹。

《魁星踢斗》演出開始，魁星手持毛筆登場後在戲臺上繞了幾圈，而後轉身參拜福祿壽。魁星跟著搖擺著身子、揮舞手中的毛筆，在空中做寫字之狀，並不時以毛筆做「點筆」的舉動。魁星接著退場，《魁星踢斗》演出結束。福祿壽隨即唸白道：「魁星去了」，並開始唸白介紹接下來即將登場的麻姑，為穿插的《麻姑獻壽》作介紹。

《麻姑獻壽》演出開始，麻姑手持拂塵登場，揮動著拂塵在台上繞了幾圈，而後轉身參拜福祿壽。麻姑跟著繼續揮舞手中的拂塵在台上繞圈，並不時向戲臺各方進行參拜。麻姑接著退場，《麻姑獻壽》演出結束。福祿壽隨即唸白道：「麻姑去了」，並開始唸白介紹接下來即將登場的財神，為穿插的《財神進寶》作介紹。

《財神進寶》演出開始，財神手持神鞭登場後在台上繞了幾圈，便轉過身向福祿壽進行參拜。財神跟著揮舞著手中的神鞭在台上繞著圈子，並不時表演武打動作。財神隨即又轉身參拜福祿壽，並與兩對金童玉女一起相繼地退場，《財神進寶》演出結束。福祿壽與侍女隨即走到台前，唸白道：「天下太平，花開富貴」，為接下來上演的扮仙戲作介紹，而後相繼退場。《三仙賀壽》演出結束。

第二齣扮仙戲《鯉魚躍龍門》，「糅合了《太平廣記》鯉魚化龍、八仙過海赴宴和觀音收鯉魚精等傳說，構成整齣扮仙的故事素材」。⁷演出時，一演員手裏握著鯉魚道具登場，飾演著「鯉魚」，在台上繞著圈子，利用鯉魚道具表演著武打動作。跟著兩對金童玉女連番上場，與握著鯉魚道具的演員展開追逐，不停在台上繞著圈子並相互進行武打較量。最終台上五人在台上連續數圈後退場，《鯉魚躍龍門》演出結束。

第三齣扮仙戲為《天下太平》，亦是整場夜戲扮仙的核心所在，由四對金童玉女運用手上握著的兩把芭蕉扇，在戲臺上依次排出「天」、「下」、「太」、「平」四個字形。八人首先雙手各握一把芭蕉扇登場，排成一條人龍在戲臺上繞著圈子走。而後亂中有序地分開隊形，在戲臺左右兩方各自站著四人相互對立。最靠近戲臺前方的兩人最先轉身走向戲臺後方的公婆椅，並爬到桌上朝著台下觀眾

開始排出字形。其餘六人亦井然有序地相繼轉身走向公婆椅，由內及外地配合著排出字形，並由最後一人確保字形與筆畫的端正，方可拼湊出字形的最後一筆。

每拼湊出一個字形之後，八人便會重複著出場時繞圈的動作，再進行下一個字形的排列，直至「天」、「下」、「太」、「平」四個字形都排列完畢。（圖3）之後八人便在戲臺的左方運用手中的芭蕉扇，排出通往「天庭」的「道路」，恭送再度出場的福祿壽由人間折返天界。福祿壽皆退場後，八人亦隨著相繼離開戲臺。《天下太平》演出結束，戲幕隨之落下。

戲臺後的閩南語旁白亦為接下來即將演出的第四齣扮仙戲《跳加官》作介紹。戲幕再度緩緩升起，飾演「天官」的演員身穿紅袍官帽，且戴著有三縷鬚鬚的白色面具登場。他一邊舞動著手中的笏，一邊搖擺著衣袖，在戲臺上繞著圈子。之後他走向戲臺後的桌子，拿起桌上寫著「加冠晉祿」、「合境平安」，以及「天官賜福」的三面布幅。他隨後走到台前，先向台下展示「加冠晉祿」的布幅，跟著便以類似魔術戲法的形式，用手中的笏往布幅一刷，將另一寫著「合境平安」的布幅交替展示。他再度重複動作展示出「天官賜福」的布幅，並望著手上的布幅作出了發笑的舉動，然後便轉身將布幅掛在桌前。接著他繞場一圈，往那布幅一拜，又再繞場一圈，往布幅連續進行三拜。跟著，他側身面向觀眾，連續地跳了幾下後，便轉身走向後台，並在走到後台之前便取下了面具。《跳加官》演出完畢。

《天下太平》的最後一齣為《仙姬送子》，是「基於董永與七仙女結合，但被玉帝逼令分開，仙女產下孩兒送回董永撫養的故事」。⁸ 董永與抱著一尊「孩兒爺」神像的仙姬在侍女的陪同下走到了前台向前行拜，董永與仙姬進行了兩句唸白後，馬夫便手握馬鞭登場。董永從馬夫的手中接過馬鞭舞動數下，跟著董永和仙姬便分別在馬夫與侍女的陪同下走下戲臺，穿過觀眾席走向了酬神場地。馬夫並未進入酬神場地，而是停留在外守候，並又從董永手中接回了馬鞭。

董永、仙姬與侍女三人接著途經「凌霄寶殿」

祭台，並穿過酬神場地的祭祀活動空間，邁向主神善才元帥爺的祭台。此時祭祀活動空間有舞龍舞獅的活動，並有鼓手在旁伴奏。神壇理事已站在主神祭台前等候著三人，待仙姬一到便接過仙姬手中的「孩兒爺」神像，並將「孩兒爺」安放在主神祭台上一布滿了水果與糖果的紅色托盤之中。（圖4）董永、仙姬與侍女三人隨即便依次地前往玉皇大帝的祭台「凌霄寶殿」、主神善才元帥爺、達摩祖師、太歲爺、五營將軍，以及西方如來佛祖的祭台進行膜拜。演員在抵達每一個祭台前，都會有神壇理事已點燃香火等候著三人，待三人一到便分別給每人分三炷香。三人接過理事手中的香後，便開始向祭台上的神明進行膜拜。完成所有的祭拜後，三人又再度走向了主神善才元帥爺的祭台前，雙手合十地膜拜，跟著便離開酬神場地走回了戲臺。

三人歸途中重遇等候著的馬夫，馬夫將手中的馬鞭交給了董永。四人又穿過觀眾席走回了戲臺旁，從戲臺邊的梯子走上了戲臺。侍女一上台便站到了公婆椅的旁邊，董永將馬鞭又交還給馬夫，馬夫便先行退場。仙姬、董永與侍女接著走到戲臺的前方，向前進行一拜，再轉過身向著桌子一拜。侍女隨即便退場，而董永與仙姬則是又再相互一拜。董永與仙姬繞著戲臺轉了一圈後，董永便先行退場。仙姬拿起桌上掛著的「天官賜福」的布幅，朝著台下一拜，再轉身將布幅放回桌上，便轉身走回後台。《仙姬送子》演出完畢，戲幕亦隨之落下，整個演出過程約四十分鐘。

五、演出習俗⁹

由於完整的《天下太平》演出頻率較低，戲班平時未有安排任何排練。即便有需要進行演出，戲班亦只是在正式演出前一至兩小時做稍微的事前溝通與準備。因為演員大多經驗豐富、默契十足，故以即興演出為主。演員更自豪地聲稱，本地街戲文化中最不可或缺的重要組成，便是演員彼此間的臨場反應與契合度。例如演員在拼湊「天下太平」四個字形時，便是依靠眼神進行溝通，通過打眼色告訴對方所站立的位置。

戲班演員亦表示，地方戲的演出傳承純粹依靠口傳心授，《天下太平》亦如是，並無任何劇本或

文字載體的傳承。早期《天下太平》的演出有導演指導與排戲，但戲班大約在十年前不再專門設有「導演」的崗位，早已熟能生巧的資深演員會負責向年紀較輕的演員進行講解，這時負責講解的演員對於戲班而言便起著「導演」的相同作用。但由於地方戲的演出以即興為主，所以講解的過程亦頗為輕鬆與隨意。

此外，受訪演員亦分享了儀式短劇《跳加官》的演出習俗。據悉，戲班早年使用的面具都會經由被戲班中人尊稱為「老師」的田都元帥的「洗禮」與「開光」，即所謂的神仙法力的加持，才成為戲曲演出的道具。而只有出演《跳加官》的演員才能觸碰此面具，且必須要在演出前才能戴上，並一定要在演出結束退場以前就取下面具。若未能遵循演出習俗，戲班便會因觸怒「加官」而遭到懲罰。如演出《跳加官》的演員若未能在演出結束退場以前取下面具，面具將再也無法被摘下，必須求助於神廟方能找到解決方法。

又或者戲班中人亦會因為冒犯「加官」而面臨突如其來的「失聲」情況，令演出無法順利進行。此外，當時亦有傳言指孕婦若觀看《跳加官》演出，孩子出生時臉上便會長著一無法取下的面具，故此一般孕婦對於《跳加官》這一齣戲都會有所避忌。但隨著物換星移，戲班亦易俗移風，許多演出習俗至今早已不復存在。因此戲班會不時向「老師」田都元帥報備，說明戲班不得不隨著時代改變的步伐而簡化許多的演出習俗。

六、演出反思

透過此次的田野調查，筆者發現在新加坡演出的扮仙戲，實際上繼承了傳統中國「宗教儀式劇」的特徵，即運用戲曲演出的外在形式，達到宗教儀式的功能。¹⁰此一觀察亦回應了學者容世誠針對宗教儀式劇提出的「祭中有戲，戲中有祭」的概念，即「戲劇扮演本身，就是一種儀式的進行」。¹¹根據神壇理事所述，此次的酬神活動是為了慶祝濟公活佛、玉皇十三太子與觀世音菩薩的神誕千秋，並答謝玉皇大帝一直以來的「天恩」與庇佑。因此，戲班因應神壇要求上演的扮仙戲，實際上就具有「演員」以「神祇」身份向其他神明祝壽與謝恩的

宗教儀式功能。而《天下太平》的演出也不僅僅是戲曲的表演，且還具有「酬神祝壽」與「保佑黎民」的宗教意義。

時至今日，無論是地方戲或是傳統的華人祭祀活動在新加坡都亦逐漸式微。雖然仍舊有一眾戲班、演員與觀眾，在默默耕耘，但當中絕大多數都是中老年人，缺乏年輕一代的支持與參與。如何傳承，成了文化傳統所面臨的重要難題。無論在任何時代，傳統與現代之間都在持續地拉扯與磨合。筆者撰寫此文，望能作為起點，關注華族傳統的文化活動，並希望華族傳統文化能夠在時代的變化中，繼續地薪火相傳、生生不息。

註釋：

- ¹ 新加坡位於馬來半島南端，1824 年正式成為英國殖民地，至 19 世紀末便成為中國南來移民的重要聚集地。1901 年新加坡人口調查報告顯示，華人移民已是新加坡人口的主要組成，佔總人口 72%，當中包括來自中國福建、潮州、廣東、海南、客家等不同地區的華人移民。見：Hong Liu and Sin-Kiong Wong. *Singapore Chinese Society in Transition: Business, Politics, & Socio-economic Change, 1945-1965* (New York: Peter Lang, 2014), pp.13-43.
- ² 易琰，《梨園世紀：新加坡華族地方戲曲之路》（新加坡：新加坡戲曲學院，2015），頁 1-5。
- ³ 筆者以田野調查的方式，通過觀察新加坡福建戲班「雙明鳳閣劇團」的演出，與專訪戲班成員，搜集原始材料。特別感謝戲班對筆者此次田野調查所予以的幫助。
- ⁴ 此部份的主要內容為根據戲班成員口述方式記錄，特此致謝。
- ⁵ 新加坡早年許多華人廟宇都因應城市發展規劃而搬遷，因土地需求問題，廟宇、神壇大多規模較小，故每逢華人傳統節日，廟宇、神壇便會向有關當局申請，在島國的不同公共空間（如筆者考察的地鐵站旁邊之草場）進行宗教祭祀活動。
- ⁶ 王嵩山，《扮仙與作戲》（台北：稻鄉出版社，1988），頁 134-135。
- ⁷ 容世誠，《戲曲人類學初探：儀式、劇場與社

- 群》（桂林：廣西師範大學出版社，2003），頁 117。
- ⁸ 陳守仁，《儀式、信仰、演劇：神功粵劇在香港》（香港：香港中文大學粵劇研究計劃，1996），頁 66。
- ⁹ 此部份的主要內容為根據戲班成員口述方式記錄，特此致謝。
- ¹⁰ 宗教儀式劇是中國戲曲中的一項重要文類，學界對其定義莫衷一是，但大體離不開「戲曲」與「宗教」之間的結合。主要的學者包括華德英（Barbara E. Ward），田仲一成與陳守仁等。見華德英著，馮承聰譯，〈伶人的雙重角色：論傳統中國戲劇、藝術與儀式的關係（Not

merely Players: Drama, Art and Ritual in Traditional China）》，馮承聰編譯，《從人類學看香港社會：華德英教授論文集》（香港：大學出版印務公司，1985），頁 157-182；田仲一成，〈超度・目連戲以及祭祀戲劇的產生〉，《中華戲曲》，第 12 輯（太原：山西人民出版社，1992）；陳守仁，《儀式、信仰、演劇：神功粵劇在香港》。

- ¹¹ 容世誠為最早集中探討新加坡宗教儀式劇的學者，關於其「祭中有戲，戲中有祭」的概念，詳見：容世誠，《戲曲人類學初探：儀式、劇場與社群》。

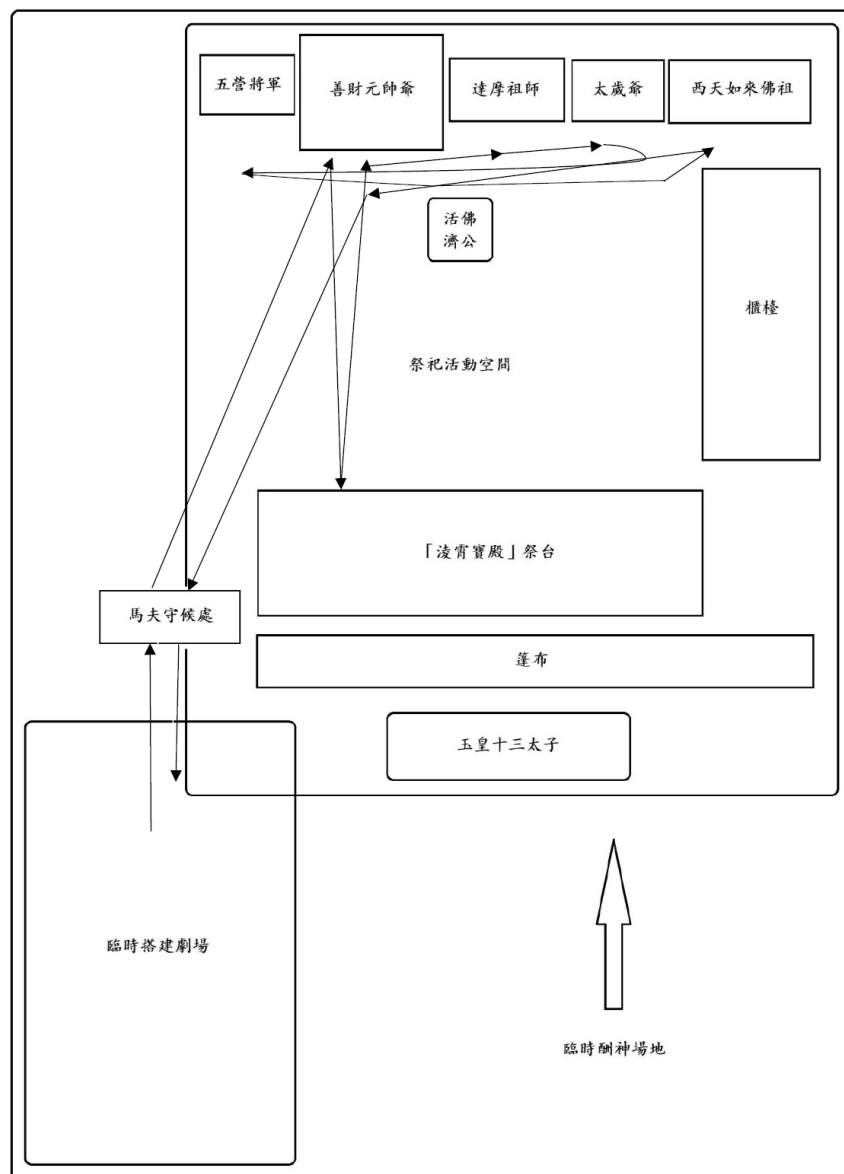


圖 1、新加坡關善壇臨時酬神場地空間平面圖與《仙姬送子》路線。



圖 2、雙明鳳閣劇團臨時搭建劇場，吳松蔚拍攝，2017 年。

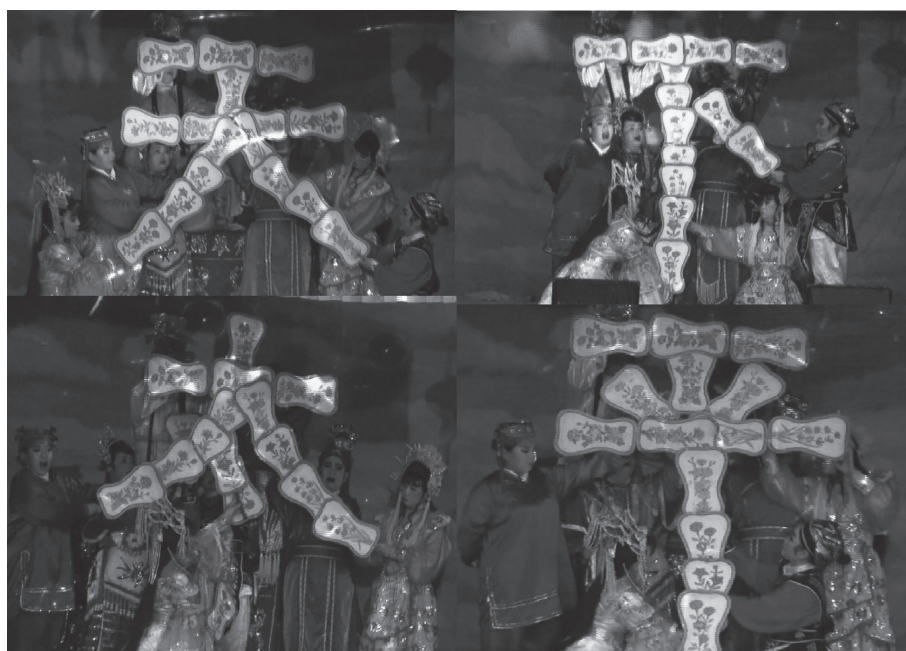


圖 3、戲班演出「天下天平」字形，吳松蔚拍攝，2017 年。



圖 4、《仙姬送子》演出，「仙姬」將「孩兒爺」交給神壇理事，吳松蔚拍攝，2017 年。