

國立臺南大學

體育學系碩士班

碩士論文

台南天子文生七響陣



研究生：郭偉智

指導教授：蔡宗信 教授

中華民國九十九年六月

國立臺南大學

博碩士論文紙本及數位電子檔著作權授權書

(提供授權人裝訂於紙本論文書名頁之次頁用)

本授權書所授權之學位論文，為本人於國立臺南大學教育學院體育學系所，98學年度第2學期取得碩士學位之論文。

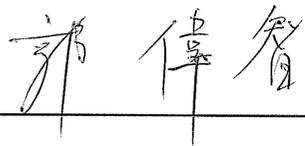
論文題目：台南天子文生七響陣

指導教授：蔡宗信 教授

本論文為本人向經濟部智慧局申請專利(未申請者本條款請不予理會)的附件之一，申請文號為：_____，請將論文延至____年____月____日再公開。

授權人：郭偉智

親筆簽名：



民國99年7月5日

國立臺南大學

博碩士論文數位電子檔著作權校外授權書

(提供授權人裝訂於紙本論文書名頁之次頁用)

本授權書所授權之學位論文，為本人於國立臺南大學教育學院體育學系所，
98 學年度第 2 學期取得碩士學位之論文。

論文題目：台南天子文生七響陣

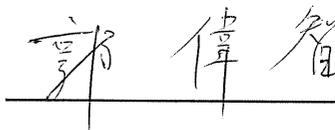
指導教授：蔡宗信 教授

本人茲將本著作，以非專屬、無償授權校外使用：基於推動讀者間「資源共享、互惠合作」之理念，回饋社會與學術研究之目的，得不限地域、時間與次數，以紙本、光碟或數位化等各種方法收錄、重製與利用；於著作權法合理使用範圍內，讀者得進行線上檢索、閱覽、下載或列印。

論文全文上載網路公開之範圍及時間：

校外網際網路	<input checked="" type="checkbox"/> 即日起公開
	<input type="checkbox"/> 延後__年後公開，至多不可超過 5 年(註)。

授權人：郭偉智

親筆簽名：

民國 99 年 7 月 5 日

註：

依據教育部 97 年 7 月 23 日台高通字第 0970140061 號函規定：

提交博、碩士論文時，以公開利用為原則，若校外延後公開則需訂定合理期限(以不超過 5 年)。

國家圖書館博碩士論文電子檔案上網授權書

ID:GT00M09684009

本授權書所授權之學位論文，為本人於國立臺南大學教育學院體育學系所，98學年度第2學期取得碩士學位之論文。

論文題目：台南天子文生七響陣

指導教授：蔡宗信 教授

茲同意將授權人擁有著作權之上列論文全文（含摘要），非專屬、無償授權國家圖書館，不限地域、時間與次數，以微縮、光碟或其他各種數位化方式將上列論文重製，並得將數位化之上列論文及論文電子檔以上載網路方式，提供讀者基於個人非營利性質之線上檢索、閱覽、下載或列印。

上列論文為授權人向經濟部智慧財產局申請專利之附件或相關文件之一

（申請專案號：_____），請於 年 月 日後再將上列論文公開或上載網路。

因上列論文尚未正式對外發表，請於 年 月 日後在將上列論文公開或上載網路。

※ 讀者基於非營利性質之線上檢索、閱覽、下載或列印上列論文，應依著作權法相關規定辦理。

授 權 人：郭偉智

親筆簽名：郭偉智

民國 99 年 7 月 5 日

國立臺南大學碩士學位論文考試審定書

體育學系碩士班

研究生 郭偉智 所提之論文

台南天子文生七響陣

經本委員會審查，符合碩士學位論文標準。

學位考試委員會

召集人 王建堯 簽章

委員 王建堯

歐孝明

蔡宗信

指導教授 蔡宗信 簽章

系所主任 龔憶琳 簽章

中華民國 九十九年 六月 二十四 日

臺南天子文生七響陣

指導教授：蔡宗信

研究生：郭偉智

摘要

七響陣乃臺灣南部特有之職業藝陣，其數量原本就稀少，而在臺南天子文生七響陣解散後，台南地區就再也沒有此陣的出陣紀錄了。其表演的技藝型態，師承自車鼓體系，並為了迎合需求而將演出內容大幅修正，效果相當顯著，成為聞名全省的民俗陣頭。

台南天子文生七響陣因散團許久，且學界少有著墨，研究方法以田野調查為主，歷史研究為輔。研究目的如下：一、探索台南七響陣的發展變遷與興衰。二、重建台南七響陣的組織結構與運作模式。三、了解臺南七響陣的技藝型態。四、探討職業陣頭的經營策略與行銷管理。得到的結論如下：

一、臺南七響陣依成立先後可分為兩個時期，前期為十二佃時期，因市場需求創立於1950年代左右，因團員不足而結束於1988年；隔年遷至外塭仔，直到2000年因為社會型態轉變，多項因素相互影響下而解散，此時期則為外塭仔後期，前後總存續時間約為50年。

二、臺南七響陣組織結構簡單，有團長、樂師以及各種戲曲角色，表演場合以廟會慶典與喪葬祭儀兩大類為主。

三、臺南七響陣的技藝內容承襲自車鼓陣的色彩，但為了在藝陣市場中佔得一席之地並吸引更多人觀賞，於是改編演出內容，並加入難度甚高的特技動作。

四、職業陣頭猶如一企業體，掌握經營與行銷管理的策略，以永續發展為最大目的。且職業陣頭融合淬煉不同元素而轉型的過程，即是反應當代社會變遷的最好例證，而這些技藝內容，也將在未來成為台灣珍貴的文化資產。

關鍵詞：職業陣頭、七響陣

Tian-Zih-Wun-Sheng Ci-Siang Zhen in Tainan

ABSTRACT

"Ci-Siang Zhen" is a special professional folk activity of the southern part of Taiwan. There are not so many of them, and after the "Tian-Zih-Wen-Sheng Ci-Siang-Zhen" had lost, the record of this folk activity no longer exists.

This folk activity is from "Zchho-Ku-Zhen", and changes some of their performances for the guests. Those new performances work very well, after that, "Ci-Siang Zhen" becomes the most popular folk activity in Tainan.

Because "Ci-Siang Zhen" dismissed for a long time, it is very difficult to collect the information, so if people want to understand its history, it is better to compare all of the researches. The purpose of Ci-Siang Zhen's study are: 1. Trace the developments, ups and downs of the Ci-Siang Zhen. 2. Rebuild the structures and procedures of Ci-Siang Zhen. 3. Understand the types of the traditional folk activities in Tainan. 4. Discuss how to run and manage professional folk activities. The conclusions as below:

1. According to the time and districts, it had two periods. First period was called "Shih-Er-Dian". The group established in 1950 because of the market requiring, and ended up in 1988 because the members ran out. Then the group moved to "Wai-Wun-Zih" next year and continued its business until 2000.

2. The organization of Tainan Ci-Siang Zhen is very simple. The group contains the leader, musicians and many drama roles. Those

members perform for the funerals and ceremonies at the temples.

3. The original Ci-Siang Zhen is from “Zchho-Ku-Zhen”, but changes some of their performances to attract people.

4. To run a professional folk activity is not so easy, you have to understand the ways of managements, get the biggest interests and stay longer.

Many people think that Ci-Siang Zhen can't compare with the traditional village activities, but actually, every folk activity blend with a lot of different experience then find their own value. Every folk activity is the best example to represent the story about the changing of the society, and no matter what it remains, it will be the precious property of Taiwan.

Keywords: Occupational Array, Ci-Siang Zhen

致 謝

三年的學業課程，即將在此畫上句點，心中充滿無限的感恩與喜悅。論文的完成，身邊要感謝的人實在太多了，首先最重要的，是我的指導教授蔡宗信，有你的鼓勵與堅持，我才有動力繼續鑽研這項艱困的研究工程，也因為有你的指導，才能順利完成論文的架構組織，一步一步的邁向終點。

接著是歐宗明老師三年來的諄諄教誨和提攜修正，在你不厭其煩的引導之下，讓我增加了思考的深度與廣度，也拓展了論文寫作的視野，很慶幸能在求學的路上遇上如此的良師。而在工作與學業兩頭燒的情況下，更要感謝王建臺老師的鼓勵與建議，並細心的找出論文不足之處，循循善誘，提供良善的意見以供改進，讓整個研究更趨圓滿。

回想論文寫作之初，資料匱乏的程度令人難以想像，但我的母親—黃菊女士與我的義父—陳介助先生，不辭辛勞的四處奔走，包括尋找已失聯之團員、帶我進入田野調查現場、搜尋任何相關資料等，最後獲得了目前之成果，在此致上我最大的謝意。

一路上要感謝的人太多了，黃淑貞小姐、李愛珠女士、高玉梅女士在資料上的提供讓論文更形完整，子龍國小全體同仁對我研究所進修的包容，碩班同學的扶持與鼓勵，系上師長對我的學業成長的協助，田調時熱心民眾的意見，岳父母的關心問候等，都讓我感激萬分，一併在此致謝。

最後是我的愛妻芳瑩，感謝妳這三年對我的支持，與對家庭的付出與照顧，沒有妳，絕對沒有今天這本論文的誕生，謝謝妳。

偉智 2010/6/23

臺南天子文生七響陣

目 錄

摘要.....	i
英文摘要.....	ii
致謝.....	iv
目錄.....	v
表目錄.....	vii
圖目錄.....	viii
第一章 緒論.....	1
第一節 研究動機.....	1
第二節 研究目的.....	3
第三節 文獻回顧與探討.....	4
第四節 研究方法.....	9
第五節 研究範圍與限制.....	13
第六節 名詞解釋.....	14
第二章 臺南天子文生七響陣之發展歷史.....	16
第一節 七響陣起源之追溯.....	16
第二節 台南天子文生七響陣之發展變遷.....	30
第三節 台南天子文生七響陣之組織運作.....	46

第三章	臺南天子文生七響陣之技藝型態	63
第一節	曲樂與舞蹈	63
第二節	遊藝與雜技	81
第三節	台南天子文生七響陣之特技動作	90
第四節	台南天子文生七響陣之演出型態	102
第四章	職業陣頭的經營策略與永續保存	119
第一節	職業陣頭與庄頭陣頭	119
第二節	七響陣發展之質變與融合	125
第三節	職業陣頭經營策略之探討	128
第四節	職業陣頭之永續經營與保存	140
第五章	結論與建議	146
第一節	結論	146
第二節	建議	148
參考文獻		149
附錄一	外塭仔七響陣之成員概況	159
附錄二	民藝華會獎狀與「鄭元和陣」影像資料	161
附錄三	歌詞手抄本	162
附錄四	歌詞手抄本與放談對象合照	163
附錄五	訪談摘要與內容	164

表目錄

表 1-1	臺南天子文生七響陣研究訪談之主要人物一覽表……	11
表 2-1	「七響陣」、「太平歌」名稱之異同……	16
表 2-2	七響陣之來源……	17
表 2-3	七響陣與宋江陣儀式對照表……	32
表 2-4	十二佃時期與外塭仔時期之比較……	37
表 2-5	我國平均每人所得(1951 年~2000 年)……	38
表 2-6	臺灣就業者的行業分配(廣義製造業)1981 年~2000 年	43
表 2-7	臺灣就業者的行業分配(廣義服務業)1981 年~2000 年	44
表 2-8	臺南天子文生七響陣之特徵……	55
表 2-9	台南七響陣 1996 年之表演場次表……	57
表 2-10	台南七響陣 1997 年之表演場次表……	58
表 2-11	台南七響陣 1998 年之表演場次表……	58
表 2-12	七響陣外塭仔團參與成員之基本資料……	61
表 3-1	台南天子文生七響陣與烏山頭七響陣「打七響」動作比較 表……	89
表 4-1	庄頭陣與職業陣之比較……	123
表 4-2	七響陣經營之 SWOT……	136

圖目錄

圖 1-1	臺南天子文生七響陣研究流程	9
圖 1-2	臺南市行政區域圖—安南區	15
圖 1-3	安南區各里地理位置圖	15
圖 2-1	公學路旁之土地公廟	31
圖 2-2	十二佃南天宮	31
圖 2-3	吳仙家先生家	32
圖 2-4	住家庭院之團練處	32
圖 2-5	外塭順天府	36
圖 2-6	順天府旁空地	36
圖 2-7	七響陣旌旗	48
圖 2-8	道具：丑角拿拐子，旦角右手拿葵扇，左手拿絲巾	49
圖 2-9	十二佃時期丑角服裝	50
圖 2-10	外塭仔時期制服	50
圖 2-11	外塭仔時期旦角服裝	51
圖 2-12	十二佃時期旦角服裝	51
圖 2-13	七響陣 1996-1998 年廟會慶典與喪葬祭儀場次百分比	59

圖 2-14	外塭仔七響陣成員分佈地理位置圖.....	61
圖 3-1	都馬調參考頁.....	75
圖 3-2	孝女拜靈詞譜之一.....	75
圖 3-3	孝女拜靈詞譜之二.....	75
圖 3-4	孝女拜靈詞譜之三.....	76
圖 3-5	拜靈手抄詞譜.....	76
圖 3-6	泉州拍胸舞.....	86
圖 3-7	鄭元和打花草.....	86
圖 3-8	打七響之第一響.....	87
圖 3-9	打七響之第二響.....	87
圖 3-10	打七響之第三響.....	88
圖 3-11	打七響之第四響.....	88
圖 3-12	打七響之第五響.....	88
圖 3-13	打七響之第六響.....	88
圖 3-14	打七響之第七響.....	88
圖 3-15	七響歌的未撐手下腰動作.....	95
圖 3-16	過山洞之一.....	96
圖 3-17	過山洞之二.....	96
圖 3-18	翻筋斗動作一.....	97

圖 3-19	翻筋斗動作二.....	97
圖 3-20	下腰疊羅漢正面.....	97
圖 3-21	下腰疊羅漢反面.....	97
圖 3-22	長椅凳疊羅漢.....	98
圖 3-23	平地金字塔.....	98
圖 3-24	雙層長凳金字塔.....	98
圖 3-25	三層長凳金字塔.....	98
圖 3-26	疊羅漢加下腰咬錢(正面)	99
圖 3-27	疊羅漢加下腰咬錢(反面)	99
圖 3-28	單人下腰咬錢.....	99
圖 3-29	多人下腰咬錢.....	99
圖 3-30	單椅雙人下腰咬錢.....	100
圖 3-31	三層椅下腰咬錢.....	100
圖 3-32	四層椅下腰咬錢.....	100
圖 3-33	五層椅下腰咬錢.....	100
圖 3-34	七響陣開四門之站位.....	103
圖 3-35	拜謝神明動作一.....	105
圖 3-36	拜謝神明動作二.....	105
圖 3-37	牛犁歌動作一.....	106

圖 3-38	牛犁歌動作二.....	106
圖 3-39	牛犁歌動作三.....	106
圖 3-40	撐渡動作之一.....	107
圖 3-41	撐渡動作之二.....	107
圖 3-42	撐渡動作之三.....	108
圖 3-43	相思燈位置一.....	109
圖 3-44	相思燈交叉互換.....	109
圖 3-45	相思燈位置二.....	109
圖 3-46	「自詩」的位置圖.....	110
圖 3-47	七響歌動作位置一.....	110
圖 3-48	七響歌動作位置二.....	110
圖 3-49	小三圈動作順序一.....	111
圖 3-50	小三圈動作順序二.....	111
圖 3-51	小三圈動作順序三.....	112
圖 3-52	小三圈動作順序四.....	112
圖 3-53	團圓結尾動作順序五.....	112
圖 4-1	STP 行銷公式.....	129
圖 4-2	臺灣陣頭市場定位圖.....	131

臺南天子文生七響陣

第一章 緒論

第一節 研究動機

在臺灣的藝陣市場當中，以經營型態和發展定位來作為區分，可分為庄頭陣與職業陣兩種型態，前者常因歷史悠久，且具有豐富的社會與人文意涵，因此常獲得較多的公共關注與協助，保存也較為容易；但職業陣頭受限於其逐利取向及新潮多元的表演方式，較難受到公部門與學界的認同與肯定，但職業陣頭所融合淬煉出的嶄新元素，其實也是反映時代脈動與市場的需求，而非只是單純的削弱傳統價值，更何況許多著名庄頭陣的技藝內容，也是經由同樣的歷程蛻變而來，因此沒有理由忽視職業陣頭在臺灣民間的地位與重要性。

而台南天子文生七響陣更是職業陣中的佼佼者，本身除了擁有老師傅們精心編排的南管¹體系的音律之外，還有動人的舞蹈及高難度的特技演出，成為現今許多同類型藝陣的學習對象，成立之時相當受到歡迎。但筆者實際進行田野調查，以及查閱臺南五大香參與陣頭的歷史紀錄，²目前臺南地區的七響陣，已許久未有出陣記錄，而本研究的臺南天子文生七響陣，更已在 2000 年最後一次出陣後，正式進入歷史洪流之中。

臺南天子文生七響陣最輝煌的時期，應接不暇的邀約，更曾商請友好之車鼓陣，掛上七響陣之名出陣表演，另有一些藝陣由於性質、名稱相近，也常被誤認，³如參加內門鄉紫竹寺香科的七里香(響)陣，但探究其表演型態，差異甚大，而為何會有名稱如此相似的陣頭，但本質卻大異其趣，也是本研究的一個重點。

除此之外，現階段的學術研究分類上仍是將七響陣視為是車鼓體系的衍生藝

¹ 南管又稱南音、南樂、南曲、弦管等，流行於閩南、臺灣、香港以及東南亞華僑旅居地，一般認為，它源於中原古雅樂，晉、唐時期隨中原移民傳入閩南，因此也保留了大量的古曲曲牌。參見方寶璋、方寶川，《閩台文化志》(上海：人民出版社，1998)，452-453。

² 分布在西南沿海的五個刈香「實體」，通稱為「五大香」，分別為學甲香、麻豆香、蕭壠香、西港仔香以及土城仔香。參見黃文博，《南瀛刈香誌》(臺南縣：臺南縣立文化中心，1994)，14-15。

³ 訪談自黃菊女士，2009年2月5日與2009年7月30日於六嘉村自宅。

陣，卻忽略在發展的過程中，透過與其他元素融合後，早已蛻變成一擁有自我價值的藝陣體，但因發展不夠久遠，且還未擁有像宗教性庄頭陣般的歷史定位，再加上與其他歌舞小戲陣頭的相似度高，所以少有專家學者願意投入心力來研究此藝陣，以至於可供參考的資料與文獻便少之又少了。

由於筆者身在七響陣之家，看著屬於臺灣特殊文化資產的陣頭，竟然在自己眼前消逝，雖然無能為力改變這既定的事實，但冀望在有限的資源下，趕緊為這特殊的傳統藝陣，留下些許資料。

第二節 研究目的

在臺灣民俗藝陣的研究上，除了極少數文獻將七響陣列入南管系統的音樂性文陣外，尙未有學者作深入的紀錄與研究，像是歷史源流以及發展、變遷，甚至於表演型態，包含動作、步伐、音樂等。雖然史料付之闕如，但慶幸的是雖然該團解散十餘年，仍有該團耆老及許多曾參與過的團員仍然健在，可以提供第一手的訪談資料。

基於上述理由，筆者想針對以下目的，深入研究：

- 一、 考察臺南天子文生七響陣之發展變遷與組織結構。
- 二、 確定臺南天子文生七響陣之技藝型態。
- 三、 分析職業藝陣的行銷管理與經營策略。

第三節 文獻回顧與探討

臺灣的學術界裡，還沒有出現有關七響陣的研究論文，而期刊、雜誌等書籍，雖然有片段描述，但也都未能深入探究，另外報章媒體有著大量的報導與篇幅，可是也都僅止於外顯層次的記錄，本藝陣的研究，所能參考的文獻與資料，可說是相當稀少，但也更能突顯出本研究的重要性，以下列出幾項與本研究相關之文章、書籍與研究論文，以供對照探討：

一、相關書籍

(一) 盧進興，《七響風華—烏山頭七響陣全集》，臺南市：長青文化，2002。

本書是目前臺灣唯一以七響陣為主題的專門書籍，所記錄的是參與內門紫竹寺的「烏山頭七響陣」，除了此藝陣代代相傳的歷史，以及表演的舞蹈、音樂、樂器和成員編制外，難得的是書中詳細收錄了此陣的音樂曲譜及詞譜，再加上這是一本以影像為主的記錄書籍，更讓筆者方便作一研究上的比對及分析。

書中記載的藝陣全名為「烏山頭七響陣」，但究其表演形式與內容，除了「陳三五娘」此樂曲與臺南七響陣中的「七響歌」有所相似之外，其餘皆有所差異。但因此書撰寫時創團者仍健在，成立年代與背景資料皆相當詳盡，也提供了追溯台南七響陣成立時的參考背景及因素。

(二) 黃文博，《臺灣民間藝陣》，台北：常民文化，2001。

書中提到了「七響陣」，可能是發展自「乞食營」的南管樂曲陣頭，除了可稱做「七響曲」外，還可稱作「七響仔」。書中對於七響陣的起源，提供了三種可能的說法，但不管是哪一種說法，幾乎都與傳統雜劇中的乞丐故事，有著相當程度的連結。

此外文中還提到其角色的編制大致以七人為主，兩生兩旦外加三個老丑，而每個人都有其裝扮的服飾與道具，如四寶〈四塊〉、香扇、絲巾等，三個老丑其中之一起舞拍七響後，另外兩老丑則穿梭戲弄，眉目傳情或爭風吃醋，類似車鼓弄，演出樂器則與南管陣頭相似，有二弦、三弦、殼仔弦、廣仔弦、月琴、品仔

〈橫笛〉等。現在則爲了爭取更多表演空間，加入特技動作，這是其它南管陣頭所沒有的，其中更提到本研究十二佃的吳仙家團乃全台最爲有名氣的一陣。

另外有一「拍手唱」陣頭與七響陣也相當類似，不論是樂曲、樂器、唱腔、角色、舞步，甚至內容，無一不像，但仍有一些不同之處。像是「拍手唱」的旦角都由男生擔任，年紀也比較大，且也不著特定服裝或化妝，相當自由；另外角色人數也較爲縮減，甚至可以合二爲一，最後就是沒有花俏的特技演出，所以幾乎都是業餘的「庄頭陣」。而以上資料乃作者幾十年前的旁觀紀錄，可供本研究回溯台南七響陣早期形貌之對比參考。

(三) 黃文博，《台灣民俗田野手冊—現場參與卷》，台北市：臺原出版社，1997。

作者在「風土調查」此章的篇幅中，將民間的陣頭依屬性分爲六大類，分別是宗教陣頭、小戲陣頭、趣味陣頭、香陣陣頭、音樂陣頭和喪葬陣頭，而其中帶有民間小戲味道和色彩的小戲陣頭中，包含了車鼓陣、牛犁陣、布馬陣、踏蹺陣、素蘭出嫁陣以及七響陣。

在文章裡，作者在經過詳實的田野考察後所彙納的結論，也幫助筆者在接續的研究裡，能從其他相類似的陣頭裡，探查彼此相互聯結的重要因子，以供追究七響陣的起源，以及表演方式的差異。

(四) 劉還月，《台灣民俗誌》，台北市：時報出版社，1986。

作者在「乞食絕鼓打七響」這一個章節中，提到了傳統歌仔戲有一齣相當有名的劇目，叫做「呂蒙正風雪破窯記」，故事仍然是乞丐取得技藝，以博取他人賞賜，跟其他學者所提到的「乞行歌」源流，也都有相似之處。

另外文章有提到台南七響陣的源流，可能跟日治時期的「技藝乞丐」有所關聯，並且講述「打七響」的動作要領，這個敘述對於追查七響陣命名的結果，以及七響陣表演時的技藝要領，相當有幫助，雖然與筆者田調結果並不完全相同，但仍有其背景涵義。書中最後寫到七響陣在台南縣市仍有出陣表演，但可惜的是已不多見，而此書出版至今也有二十餘年，作者可能也未能料到，臺南地區的七

響陣，最終也走向結束一途。

二、學術論文集

(一) 陳正之，〈高雄縣內門鄉民俗藝陣發展現況調查〉，《台灣傳統雜技藝術研討會論文集》，宜蘭：國立傳統藝術中心籌備處，1999。

此文則是提到內門鄉的六個文陣藝陣，幾乎都掛有「天子門生」之字樣，而「天子門生」此四字的頭銜意涵，可能與唐代傳奇小說「李娃傳」的主人公，以及元曲雜劇中高文秀的「打瓦罐」、石君寶的「李亞仙花酒曲江池」，以及明朝朱友燉的「曲江池」與薛近袞的「繡襦記」等乞丐為主角的故事有關，對於「天子門生」與七響陣的「乞行流」的聯結，有相當程度的參考。

文中接著提到內門鄉有一臺灣特有藝陣，名為天子門生七里香陣，⁴其表演型態也類似「打七響」，除了樂器及成員編制的粗略介紹外，還收錄了「陳三五娘」、「十八相送」、「十條手巾歌」與「上大人孔一己」的歌詞，而這也進一步證實了內門的「七里(相)響陣」與本研究的「臺南天子文生七響陣」是有一定區別的。

(二) 黃文正，〈南瀛地區傳統車鼓陣保存曲目研究〉《南瀛人文景觀—南瀛傳統藝術研討會論文集》，宜蘭：國立傳統藝術中心，2003。

此論文雖然以車鼓陣為其研究主體，但作者在分析許多資料後認為，南瀛地區的小戲陣頭，不論是表演方式、曲目及服裝，都有其相似或共通之處，特別是「牛犁」、「車鼓」、「撐渡」三種類型的曲目，更是在這些類型的藝陣，成為固定的表演元素之一，而擁有類似表演元素的七響陣，很有可能是車鼓戲的變種之一，而本研究可以依此方向來延伸參研「台南七響陣」的源流和表演形式。

(三) 施德玉，〈南瀛車鼓音樂之探討〉《南瀛人文景觀—南瀛傳統藝術研討會論文集》，宜蘭：國立傳統藝術中心，2003。

⁴ 內門鄉現有之七里香(響)陣有州界七里響陣、烏山頭七里響陣、虎頭山七里響陣、望寮七里響陣等四陣。取自高雄內門紫竹寺官網，〈台灣陣藝祕笈—七里響陣〉，http://www.nmzizhusi.org.tw/forms_07.html，2009年2月22日檢索。

此文將車鼓依其表演形式，分為「車鼓陣」與「車鼓戲」兩種類型。文章中將七響陣列為車鼓陣的一種，因為七響陣有車鼓的身段、音樂、唱腔，以及在行進當中邊走邊表演的陣頭遊藝形式。

其次是作者所節錄官田鄉寶花民間藝術團的「開四門」，以及七股鄉竹橋慶善宮牛犁歌陣的「牛犁歌」兩首，與臺南天子文生七響陣之曲調相當接近，雖未完全相同，但仍有脈絡可循，可以幫助還原或探尋七響陣的音樂曲目。

三、學位論文

(一) 蔡奇燁，〈南瀛車鼓在表演型式的轉型與創新〉，國立成功大學藝術研究所碩士論文，2006。

文中先論述了臺灣車鼓陣源起與戲曲間的關係，接著再探討南瀛車鼓陣的形成背景以及其表演方式的差異。值得注意的是，南瀛地區幾個不同地區的車鼓陣，都有其共通的表演曲目，以及步伐動作和演員互動，而這些演出型態居然也有部分是與七響陣相類似或相同，如「陳三五娘」曲調、丑旦之間的舞動搭配、角色間的服裝主題等。

文中以傳統與現代的轉型為分界，分別調查了許多臺南縣的車鼓陣，分析了傳統車鼓陣為何會隨著時代不斷轉型與創新的原因，更重要的是許多團主或者是第二代的經營者，會因勢利導，將所通曉的技藝，轉化成另一個陣頭的產生，在七響陣成立的過程中，也有同樣的演變歷程，而這樣的過程，也提供本研究中職業藝陣因應市場需求，做出自身體質改變的參考依據。

(二) 蔡欣欣，〈台灣地區現存雜技考述〉，國立政治大學中國文化研究所碩士論文，1989。

此論文完整的記述臺灣現存藝陣的概況，除了分析實質的表演內容外，更與相關文獻比對追溯其可能之來源。文章中將臺灣雜技分成遊藝性雜技、宗教性雜技、體育性雜技以及特技性雜技四大類別，其中遊藝性雜技將許多小戲類陣頭歸在其中，除可了解七響陣與其他相似藝陣的脈絡外，還可洞悉臺灣傳統技藝旺盛

的生命力與創造力。另外在特技性雜技的篇章中，也間接提到了「台南七響陣」演出的特技由來與操作方式，以及在臺灣的演進歷史，這對於研究中「特技動作」的源流追溯與技巧的轉換型態，都是相當珍貴的參考資料。

(三) 吳佳慧，〈天子門生陣的傳承與變遷—以臺南市公親寮為例〉，國立東華大學族群關係與文化研究所碩士論文，2006。

這是一篇以天子門生陣為主要研究對象的論文，研究包含陣頭中子弟陣的傳承變遷、成員組成，以及庄社與村廟間之關係脈絡，接著再探討祭祀圈與信仰圈中，農村社會或陣頭的互動交陪。難得的是作者也深入探討了子弟陣與職業陣頭性質之差異，供本研究在探討職業藝陣發展過程裡，與庄頭陣的關連與區別的參考。

第四節 研究方法

一、 研究流程

本研究設定下列的研究流程來進行研究，以便獲取結論：

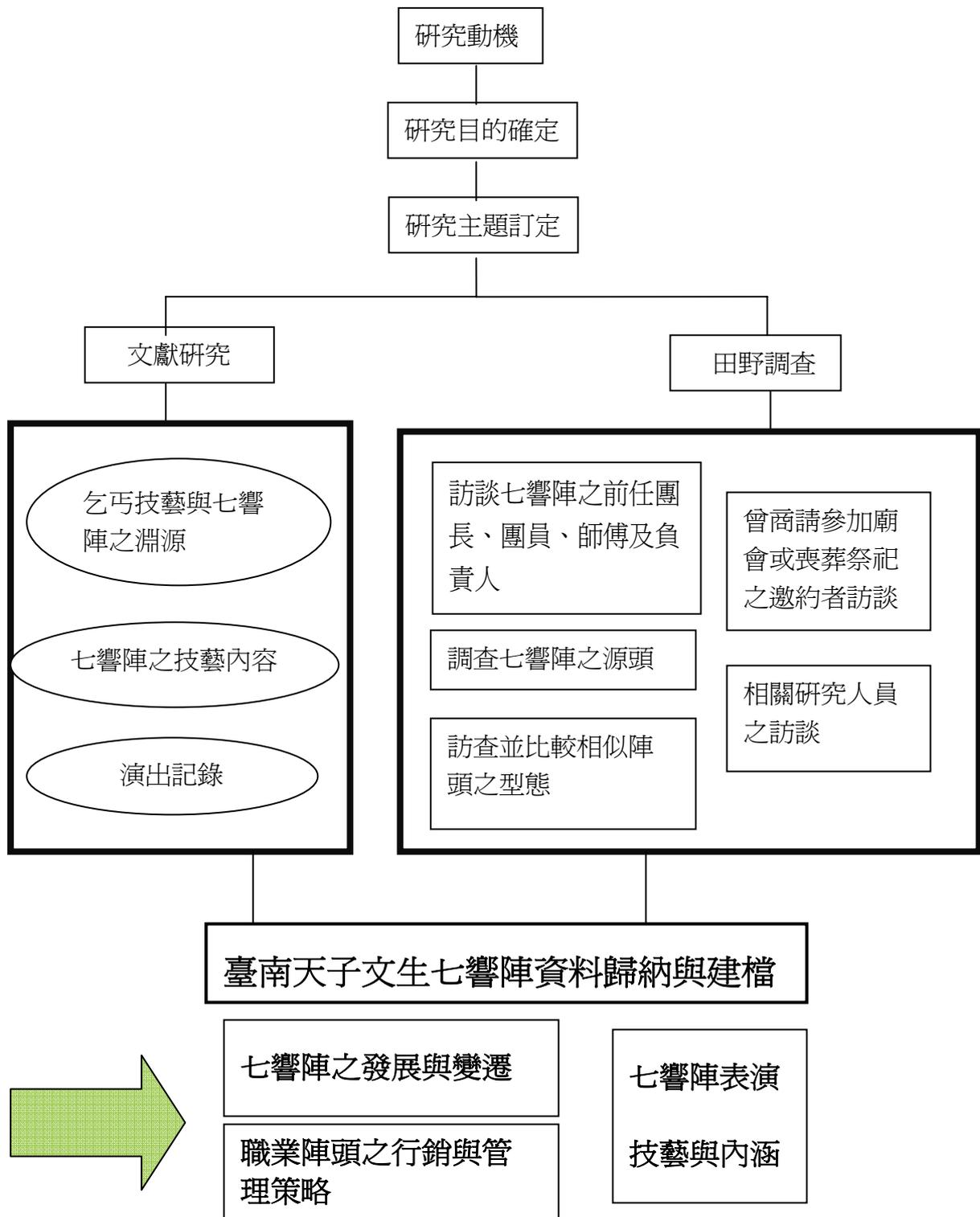


圖 1-1 臺南天子文生七響陣研究流程

二、 研究方法

本研究的對象為臺南天子文生七響陣，因受限於其本質，所以相關的研究資料本就相當稀少，欲建立其原貌，研究方法首重田野調查，輔以歷史研究法來與有限的文獻與史料來做比對分析。

(一) 田野調查

是絕大多數質性研究者蒐集資料的方法，研究者直接到研究對象的地方，在自然的情況下，讓提供資訊者感到輕鬆舒服程度，藉以鼓勵他們說出平常所說的話及觀點，進行研究資料的蒐集，獲得大量描述性的第一手資料，而人物訪談和參與觀察則是田野調查中最常使用的蒐集資料技術。⁵其次，田野研究與其他觀察方法的不同點，在於它不僅是一種資料收集的活動，同時也是理論產生的活動，而作為一個田野研究者，將會有許多假設的定義需要去求證。⁶七響陣是一個已經解散十餘年的團體，幾乎所有的原始資料及其結構，都需要經由田野調查才能取得與建立。

1. 人物訪談

Allen Rubin, Earl Babbie 將訪問法分為「非正式的會話訪談」、「有引導性取向的訪談」、「標準的開放式訪談」三種類型，⁷因為七響陣的研究資料未曾被建立過，所以訪談前先擬定結構式問題與大綱，進行「標準的開放式訪談」，等資料陸續建構後，再進行「有引導性取向的訪談」，而此時訪談者觸類旁通，談到不在主題內的延伸議題，也應即刻扣緊此次要議題加以追問釐清，修正或擴增研究之內容；最後再以「非正式的會話訪談」，加緊訪談者與受訪者之關係，並從不同對象之意向解讀，分析歸納出最適當之資料。

要注意的是，訪談相關人物之前必先說明來意，以降低其緊張感，且訪談者

⁵ Rober C. Bogdan, Sari Knopp Biklen 著，《質性教育研究—理論與方法(Qualitative Research For Education)》(李奉儒等譯)(台北：揚智文化，2001)，106。

⁶ Allen Rubin, Earl Babbie 著，《研究方法—社會工作暨人文科學領域的運用(Research methods for social work)》(趙碧華、朱美珍編譯)(台北：學富，2000)，411。

⁷ Allen Rubin, Earl Babbie 著，《研究方法—社會工作暨人文科學領域的運用(Research methods for social work)》，426-431。亦可見於潘淑滿，《質性研究—理論與應用》(臺北：心理出版社，2004)，141-145。此書分別稱為「無結構式訪談」、「半結構式訪談」、「結構式訪談」。

最好直接請與談者重建經驗，而非要求他們去直接回憶，如此則可以避免回憶的障礙。⁸至於訪談次數，應以研究資料是否達至齊全為原則，最後就是與訪談對象之關係建立後，應該採取漸進式的現場撤離，以留待日後研究補述時，能夠輕易的再回到訪談情境中。下表為主要訪談者在七響陣之關係與負責之職務：

表 1-1 臺南天子文生七響陣研究訪談之主要人物一覽表

姓名	七響陣中的職務	七響陣時期	七響陣工作時間	備註
陳介助	十二佃團樂師	十二佃	十年	作者義父
	外塭仔團負責人	外塭仔	十年	
黃菊	旦角	十二佃	六年	作者母親
	外塭仔團負責人	外塭仔	十年	
李愛珠	愛珠綜藝團負責人		無	與吳仙家熟識
黃淑真	丑角	外塭仔	十年	黃菊的姪女
高玉梅	丑角	十二佃	二十年	與李愛珠熟識

資料來源：作者自行整理

2. 資料處理

對質性研究者來說，研究過程所收集到的任何資料，都必須轉化為文字資料，才能夠進一步作為資料分析與詮釋，且任何資料分析的工作，絕不可以等到資料收集完畢之後才開始著手行動，而是應該同時進行。⁹至於分析工作，一般可以分為四個步驟進行，分別是閱覽與整理(reading and organizing)、描述(description)、分類(classifying)、詮釋(interpretation)，¹⁰將原始資料化繁為簡，並作一系統性之整理，便於呈現其完整樣貌，以及建立起研究架構。

⁸ Irving Seidman 著，《訪談研究法(Interviewing as Qualitative Research: A Guide for Researchers in English and the Social Sciences)》(李政賢譯)(台北：五南，2009)，123。

⁹ 潘淑滿，《質性研究—理論與應用》，155。

¹⁰ 林生傳，《教育研究法》(臺北：心理出版社，2003)，429-432。

(二) 歷史研究法

歷史的研究是指有系統的回溯過去事實的真相，並對此等事實作詮釋以探究其道理，而此方法的功能性在於重置史實，明辨演進之道，最後再建構史實，建立新理論。¹¹另外研究的確實性(corroboration)應多加注意，所以不要太相信單一資料的來源，盡量從多方面去收集，¹²七響陣是一曾經存在之陣頭，雖然留下的資料與記錄不多，但對於本研究仍是有所幫助。

1. 資料來源

歷史研究所利用的資料，都是從保存或記載過去已經發生的史實資料，從相關文獻、史料¹³、口述歷史¹⁴以及數量記錄等，都是本研究中相當重要的參考依據。¹⁵其次，鄉鎮院校圖書館、網路資料庫都有相關的論文期刊、書籍或地方誌可供參考，另再加上黃菊、陳介助先生提供的影像檔案，更可作為本研究之佐證。

2. 資料分析

將廣泛蒐集之史料與文獻，作一系統化之歸納整理後，去除與本研究無所相關之部分，再將相類似的資料，比對時間與空間向量的適切性並考究分析，以避免以訛傳訛之繆誤，求得可信度較高之結論。要注意的是，歷史研究只能就所蒐集到的有限資料來加以鑑定並作解釋分析，所以本研究在受限於資料不足之下，不得不將研究法重心放在田野調查之上。

¹¹ 林生傳，《教育研究法》(臺北：心理出版社，2003)，390-392。

¹² Allen Rubin, Earl Babbie 著，《研究方法—社會工作暨人文科學領域的運用(Research methods for social work)》，483。

¹³ 分為直接史料與間接史料。前者指的是史實發生時在場的直接參與者與目擊者所直接記述的史料、文物史蹟，或者是事後的回憶；後者指的是當事者或目擊者以外的同時代的人或後代，經由轉述後留下來的資料，由於並非當事者或目擊者的直接記載，較容易出現錯誤。參見林生傳，《教育研究法》，396、397。

¹⁴ 口述歷史(oral history)是一種以人為本的研究方法，所記錄的是個人親述的生活和經驗；透過深入訪談，歷史學家可以追溯而熟能詳的歷史事件中，未被發掘的側面，或為傳統歷史文獻遺忘的段落。參見周新富，《教育研究法》(台北：五南，2007)，262。

¹⁵ 林生傳，《教育研究法》，395-397。

第五節 研究範圍與限制

一、研究範圍

由許多藝陣耆老口述，以及現存資料所記載所示，臺南七響陣較為著名的，就是已經亡佚的十二佃團和承繼的外塭仔團，因此本研究就是依照歷史縱軸，以這兩團發展的先後順序，來深入了解其創團之背景及盛衰之因，接著僅就現有條件來試圖還原當時表演的技藝內容，像是陣型、特技以及曲目唱詞，然後探討職業陣頭的表演本質，為何會產生質變的原因，以及為了在藝陣市場突圍而出，所採行的經營管理及行銷策略，藉以區隔其他藝陣甚至凌駕其上。

二、研究限制

(一) 由於此藝陣已消失多年，相關人物眾多且也已散佚，難以追溯，再加上當時並未特意留存相關物品，以至於留存下來的資料與影像，可說是相當稀少。

(二) 創團者吳仙家師傅已仙逝，難以追溯源流發展及資料建立的完整性。

(三) 因資料之嚴重欠缺，只能與尚存之相關人員，藉由其他刈香機會觀察相似的陣頭，如車鼓陣、牛犁陣，以便與本研究主體做一比對、參考而重建。

第六節 名詞解釋

一、天子文生

其中的「文」字乃前人閩南語音「門」字之誤植，應更正為「天子門生」，而「天子門生」除了有乞丐與皇帝間的故事流傳之外，更是許多音樂性陣頭常使用之頭銜或名稱；另根據訪談之說法，「文」字亦有「文明」、「文雅」、「高尚」之釋義，¹⁶所以才採用此字。只是臺南七響陣多年沿用承襲之緣故，本研究基於尊重，還是稱為「天子文生七響陣」。

二、七響陣

因為高雄縣內門鄉也有與台南七響陣名稱、演出相類似之陣頭，名之為七里(香)響陣，為求區別，本研究內文所稱之「七響陣」，即為「台南天子文生七響陣」。

三、十二佃〈今佃東里與佃西里〉及外塭仔〈今塭南里與州北里，均在「和順」的地名範圍內〉

兩地均屬於舊臺江十六寮¹⁷的範圍，依照目前的行政區域劃分，都在臺南市安南區的行政區內。

四、打七響

臺灣許多文陣陣頭所採用之技藝，表演者搭配音樂，以手掌有順序的拍擊肘、胸、腿等身體部位，製造視覺效果。

¹⁶ 參見於黃菊之訪談，2008年12月27日於安定自宅。

¹⁷ 安南區開發早期，形成於日治時期的十六個村落，分別是和順寮、中洲寮、五塊寮、溪頂寮、南路寮、總頭寮、陳卿寮、新寮、布袋嘴寮、溪心寮、草湖寮、海尾寮、本淵寮、學甲寮、公親寮、溪南寮這十六個村落。參見陳胤霖，〈臺南市安南區傳統村落祭祀空間之研究〉(台南：國立成功大學建築研究所碩士論文，2001)，124。

第二章 臺南天子文生七響陣之發展歷史

台南地區的七響陣的數量本就屈指可數，且對於其來源或者師承何道，始終未有一明確的說法或證據來加以支持，而「台南天子文生七響陣」的創立有其背景可循，但真正源流來自何處，也是目前研究所無法克服之處，不過現階段的學界對於臺灣地區的七響陣有些已發表的相關資料與文獻，可大致推敲其源流或與其他傳統藝技之關聯。

第一節 七響陣起源之追溯

一、七響陣名稱之由來

實地訪談陣頭界的耆老時，對於「七響陣」常常會有許多不同的稱呼，如：「七響仔」、「七響曲」、「打七響」、「七里響」、「七里香」、「天子門生陣」、「天子文生陣」、「天子門生七響陣」、「天子文生七響陣」等，稱號不僅相當多元與紊亂，而且尚未有一定名稱。黃玲玉曾針對一般民間對於「七響陣」與「太平歌陣」的稱呼或別號，作了比較異同的分類：

表 2-1 「七響陣」、「太平歌」名稱之異同

樂種	七響陣	太平歌
同	天子門生	天子門生
	天子文生	天子文生
	乞食歌	乞食歌
部分同	天子門生七響陣	南管天子門生
	天子門生七響曲	
異	七響曲	太平清歌
	七響仔	品館
	打七響	歌館
	打手掌	笛館
	七里響	南管樂
	七里香	歌陣
	狀元陣	

資料來源：黃玲玉，〈太平歌、車鼓、南管之音樂比較〉²⁰

²⁰ 黃玲玉，〈太平歌、車鼓、南管之音樂比較〉，《南瀛人文景觀—南瀛傳統藝術研討會論文集》（宜蘭：國立傳統藝術中心，2003），277。

而從表 2-1 來看，更加確立了這些相近的名稱，只是一個大約的概稱，甚至於其曲調相近的音樂型式，都可以掛上類似的名號，如果要仔細分辨其陣頭的本質，就非得要從演出內容來著手了。所以「七響陣」雖然常與「天子門生」被合稱為「天子門生七響陣」，但事實上，不管就組成結構及表演型態，都是兩個截然不同的兩個陣頭²¹，而像是此類的誤解，便常常發生在「台南七響陣」中。²²

而由於現在有許多音樂性陣頭常常一陣多用，在表演的過程中只要換一下裝備，換一下音樂，就是另一個風貌。手上拿著牛頭，牛犁的時候是牛犁陣，拿著響板、扇子、手帕的時候便是車鼓陣，拿著船槳的時候又是桃花過渡，挑著竹筒、袋子卻又變成七響陣。²³而在這樣的發展演變下，藝陣未能明確定位，影響所及，不只是七響陣，就算其他更加知名的小戲陣頭，也不容易判斷陣頭的原型為何，或者追溯其源淵。至於七響陣的由來，說法仍是相當分歧，筆者整理出目前已知的幾種說法：

表 2-2 七響陣之來源

	來源說法	出處
一	宋真宗時，山東梁姓響馬獻七響陣救太子而得賜封，或說宋徽宗喜歡民間藝人「打七響仔」，召請藝人入京獻藝後，當場敕封為「天子文生七響陣」。	黃文博、戴己川，1993、2001。
二	宋朝呂蒙正 (或說明朝鄭元和與名妓李亞仙之故事) 為行乞時所創，中狀元後，教予丐幫兄弟。	黃文博、戴己川，1993、2001。 陳正之，1995、1999。 盧進興，2002。
三	由早期乞丐行乞時所表演技藝之一的	黃文博、戴己川，1993、2001。

²¹ 黃文博，《南瀛民俗誌下卷·風土藝術篇》(台南縣：台南縣立文化中心，1994)，66。

²² 常有來電「引」陣頭生意的，很常詢問史否有「天子門生陣」可以出陣，是其對「七響陣」的混淆與誤解。見訪談自黃菊，2009年7月30日於安定自宅。

²³ 陳丁林，〈台南縣民俗藝陣的發展與現況〉，《臺灣傳統雜技藝術研討會論文集》(台北：國立傳統藝術中心籌備處，1999)，207。

	「拍七響」繁衍而來。	劉還月，1986。 高雄內門紫竹寺官網，2009。
四	樂團有七種樂器演奏出七種聲音，故稱為「七響」。	高雄內門紫竹寺官網，2009。
五	早期鄉間較為恬靜，樂團演奏唱曲，遠在七里之外都可以聽到。	陳正之，1995。 高雄內門紫竹寺官網，2009。
六	因為表演人數的編制有七人，於是稱為「七響陣」。	黃菊、陳介助，2009。

資料來源：作者整理²⁴

表 2-2 的幾種說法，都有其脈絡可循，其中與「乞丐」此種特殊社會階層的聯結，較為學界可信，其餘經實際訪談，發現皆未有明確之事實可供佐證，大多都是鄉野間的口耳相傳，或是個人信念的通俗解釋而已，盧進興也認為，何種說法才是正確，早已無可查證。²⁵但也因為「乞行流」的源流說法常被「天子門生陣」或「七響陣」等音樂性陣頭的研究者採用，所以不得不從「乞丐技藝」的歷史與源流，來探析與這類陣頭的關聯性何在。

二、七響陣與乞丐技藝

本省的傳統歌仔戲曲中，有一齣相當有名的劇目，名叫「呂蒙正風雪破窯記」，其內容取材自元代王實甫所寫之雜劇，其流傳之內容雖有不同版本，²⁶但不離其宗，其內容大致如下：

北宋落第狀元呂蒙正流落街頭，乞討過日。有一天睡覺夢見太白神仙，指點劉相爺府將為其女月娥拋繡球選女婿，要他務必前去接球成親。呂蒙正醒來前去

²⁴ 整理自以下資料：陳正之，《台灣的傳統藝陣》，1995。陳正之，《樂韻泥香》，1995。黃文博、戴己川，《南瀛風情 2—藝陣文卷》，1993。黃文博，《臺灣民間藝陣》，2001。盧進興，《七響風華—烏山頭七響陣全集》，2002。劉還月，《台灣民俗誌》，1986。高雄內門紫竹寺官網，〈台灣陣藝祕笈—七里響陣〉，http://www.nmzizhusi.org.tw/forms_07.html，2009年2月22日檢索。黃菊女士之訪談，2009。

²⁵ 盧進興，《七響風華—烏山頭七響陣全集》（臺南市：長青文化，2002），3。

²⁶ 有元代無名氏作《破窯記》原版本、明朝脈望館鈔校內府本、《孤本無明雜劇》本、明富春堂刊本、《古本戲曲叢刊》初集影印明李九我評本等。

參加，果然如願接到繡球，但劉相爺一看是個衣衫襤褸，面貌髒汙的乞丐，便只想打發，月娥正巧下台來，認為姻緣乃天注定，於是甘願嫁與為妻，之後月娥毫無後悔的跟呂蒙正屈身破窯，艱困度日，並不斷鼓勵蒙正上進，而呂蒙正也一方面乞討為生，一方面埋頭苦讀，最終歡喜結局，高中榜首。

故事原本到此便結束，但有一些老牌的歌仔戲團，還會再加演一段「打七響」的戲碼，內容敘述蒙正高中狀元，回來與妻團圓後，一日有一乞丐至狀元府乞食，他想起當初當乞丐時的辛酸，乃教他打七響的技藝，以博取人們的賞賜……，²⁷也就是故事結尾有點出了所謂的乞丐技藝的來源，但實際上根據王實甫「呂蒙正風雪破窯記」之末段記述：

世間人休把儒相棄，守寒窗終有崢嶸日。不通道到老受貧窮，須有個龍虎風云會。齋後鐘設計念題詩，度發的即赴科場內，黃金殿奪得狀元歸，窮秀才全得文章力。作縣尹夫婦享榮華，糟糠妻守志窮活計。則為這劉員外云錦百尺樓，結束了呂蒙正風雪破窯記。²⁸

而從此段可以發現，在此版本的破窯記中，未提到任何的乞丐技藝，而學界許多研究「天子門生」及「乞行歌」系統之小戲陣頭，一定會提到的代表性人物「鄭元和」及「李亞仙」，²⁹除了唐朝白行簡所著之傳奇「李娃傳」之外，元代石君寶所據以改寫的「李亞仙花酒曲江池」，更是相當著名的雜劇，而這齣戲劇的故事也有相同的脈絡，與呂蒙正的敘事架構一致，只是主角變成「鄭元和」與「李亞仙」，同樣的我們可看看唐朝「李娃傳」的文末敘述，也沒有乞丐技藝的描述：

貞元中，予與隴西公佐，話婦人操烈之品格，因遂述汧國之事。公佐拊掌竦

²⁷ 劉還月，《台灣民俗誌》，182。

²⁸ 取自蕭堯藝文網，《全元曲·呂蒙正風雪破窯記》，

<http://www.xysa.com/xysafz/book/quanyuanqu/t-052.htm>, 2009年2月22日檢索。

²⁹ 可參見陳丁林，《南瀛藝陣誌》，2004、黃文博，《藝陣文卷》，1993、《臺灣民間藝陣》，2001。

聽，命予為傳。乃握管濡翰，疏而存之。時乙亥歲秋八月，太原白行簡雲。

30

因此，現今歌仔戲在融入打七響的手法，很有可能是自古以來乞丐這樣特殊的職業，常被視為庶民生活階級觀念中「下九流」的「賤業」，³¹但就算是這樣卑賤的人物，仍有其維生的各種技能與技藝，如能在章回小說或傳記中加以補述，當可增加內容的可信度與精彩度，否則寥寥數句便可因妻而貴，邏輯上也不甚通暢，而這樣的引用也正說明了傳統文學的鄉土性與包容性，不管在何處何時，都是相當適用的。

其次，相傳乞丐有一「拍胸」技藝，是被世稱「南戲遺響」的梨園戲所吸收，在宋代劇目「鄭元和」中，其裝扮是頭紮草辮，腳穿草鞋，身穿短褲，赤胸露背，一副典型飢寒交困的乞丐扮相，³²此說對於解釋其脈絡及源流，已有相當程度的關係存在了。再看明代戲曲「繡襦記」中，對於乞丐技藝，已有更明確的紀實，其中的第五齣「載裝遣試」中，鄭母夜夢神人贈詩，暗下伏筆，詩云：

萬丈龍門只一跳，萬丈龍門只一跳，月中丹桂連根拗，去時荷葉小如錢，歸來必定蓮花落。³³

此段率先點出日後元和當乞丐沿街叫唱「蓮花落」之情景，再來便是第二十八齣的劇目，名字就叫做「教唱蓮花」，是為：

願唱蓮花落，沿街做乞兒，情知不是伴，事急且相隨。³⁴

此段敘述是卑田院甲長教導鄭元和習唱蓮花落，以便出外求乞維生。

³⁰ 白行簡，《李娃傳》，<http://www.xysa.com/xysafz/book/quanyuanqu/t-062.htm>，2009年2月24日檢索。

³¹ 鈴木清一郎著，《臺灣舊慣習俗信仰》(馮作民譯)(台北：眾文，1994)，16。

³² 李聯名，《中國民族民間舞蹈集成—福建卷》(北京：中國 ISBN 中心，1996年)，42。

³³ 《繡襦記》自明代成書以來，流傳版本極多，此採用版本為毛晉編，《六十種曲》(北京：北京中華書局，1996)。

³⁴ 毛晉編，《六十種曲》(北京：北京中華書局，1996)。

而「蓮花落」是何技藝呢？與「打七響」又有何關聯呢？這就不得不提到世間各行各業都有其特殊的俗文學，乞丐也有自己的口頭文學。透過這些特別的語言藝術，不難了解他們的思想、心態，但也由於這是一種通俗易演，便於為人所接受的說唱藝術形式，因而在各地流傳教廣，至今已很難說清它最初產生於什麼地方了，不過乞丐以打蓮花落為行乞方式，最遲當於宋代出現。「蓮花落」本為「蓮花樂」，「樂」與「落」，一聲之轉。³⁵佛家語錄《續傳燈錄》第二十三卷中的《琅邪起禪師法嗣》載：「一日，聞丐者唱《蓮花落》云：『不因毅傳書信，何因得到洞庭湖。』忽大悟。」³⁶又宋代曉瑩《羅湖野錄》下卷亦載：「金陵有俞道婆者……一日聞丐者唱《蓮花樂》於市，……忽有省，不覺大笑。」³⁷可為另本之證。其後多寫作「蓮花落」。再如元人張國賓《相國寺公孫合汗衫》劇第一折：「兀的這一座高樓，必是一家好人家。沒奈何，我唱個《蓮花落》，討些兒飯吃咱。」³⁸又如秦簡夫《東堂老勸破家子弟》劇第一折：「你少不的撇搖槌，學打一會《蓮花落》。」³⁹再如鄭廷玉《布袋和尚忍字記》劇楔子：「兀的不是一个大戶人家？我問他尋些茶飯吃。……唱個《蓮花落》咱：一年春盡一年春。」⁴⁰再如元曲《李亞仙花酒曲江池》的文末：「曲池前偶逢情賞，杏園後益顯心堅。早遂了跳龍門桂枝高折，空餘下蓮花落樂府流傳。」⁴¹至今，大都寫作「蓮花落」了，不過，從寫作「蓮花樂」時起，它就是一種乞討營生了。⁴²

《清稗類鈔·乞丐類·李阿七唱蓮花落以行乞》則詳細描述了蓮花落的表演型態：

³⁵ 曲彥斌，《中國乞丐縱橫談》（台北：雲龍出版社，1991），168。

³⁶ 中華電子佛典協會，《續傳燈錄·琅邪起禪師法嗣》，卷23，http://www.cbeta.org/result/normal/T51/2077_023.htm，2010年3月18日檢索。

³⁷ 宋朝曉雲，《羅湖野錄》，（中華電子佛典協會打印《卍新纂續藏經》，2009），卷2。

³⁸ 取自蕭堯藝文網，《全元曲·相國寺公孫合汗衫》，<http://www.xysa.com/xysafz/book/quanyuanqu/t-062.htm>，2009年2月24日檢索。

³⁹ 取自蕭堯藝文網，《全元曲·東堂老勸破家子弟》，<http://www.xysa.com/xysafz/book/quanyuanqu/t-102.htm>，2009年2月24日檢索。

⁴⁰ 取自蕭堯藝文網，《全元曲·布袋和尚忍字記》，<http://www.xysa.com/xysafz/book/quanyuanqu/t-025.htm>，2009年2月24日檢索。

⁴¹ 取自蕭堯藝文網，《全元曲·李亞仙花酒曲江池》，<http://www.xysa.com/xysafz/book/quanyuanqu/t-062.htm>，2009年2月24日檢索。

⁴² 曲彥斌，《中國乞丐縱橫談》，168。

乞丐截三寸竹為兩，以繩貫其兩端，指(手戾)之作聲，歌而和之，作乞憐及頌禱語，亦有演故事者，名之曰「蓮花落」，亦曰「蓮花鬧」，然所陳率鄙誕俗(魚不改成女部)不入耳之詞也。蘇有李阿七者，所唱獨佳。每入市，唱於商店之門，人不厭其聒，或且招之使唱，自是而遂得粗給焉。⁴³

對照此段關於「蓮花落(鬧)」之敘述，包含其所使用的器具(三寸竹)、以及粗俗鄙陋不太入耳之詞等，對照現今包含七響陣等的小戲陣頭的表演方式，確有幾分神似之處，雖然證據仍不太足夠，但「蓮花落」的表演方式的確在民間有所流傳，而這也再次強化了「乞行歌」源流之說。

另外曲彥斌將古今乞丐行乞方式分為五種類型，而在賣藝型乞丐篇幅中，提到一種打竹板行乞的方式，稱為「打呱搭板兒的」，是近代也常見的一種行乞方式，但起於何時何地，已難於考證，目前認為流行於閩西客家地區，已約有二百多年歷史。竹板長約十八釐米，寬三釐米左右，厚約半釐米⁴⁴，計四塊，兩兩以繩穿繫連結，分執於兩手；右手所執的兩塊，上半部削制成鋸齒狀。打法有單擊、聯珠和拉鋸刮奏等。有的是一手執雙片竹板，一手執由多片小竹板組成的「碎嘴子」，指尖另夾一齒狀竹條備用。在各地流行的形制、打法不一，有些邊打邊行說唱，唱詞以七言四句或七言五句為主，客家地區以五句式為主，故又稱「五句板」或「五句落板」。因為是用來乞討叫化的賣藝方式，故又稱之「乞食歌」、「告化歌」或江湖調，後又發展演化為一種民間曲藝曲種。但仍常為操此藝者用以沿門乞討、鬧市賣藝換飯吃的謀生手段。至於流行於河北、山東一帶的「鹽山竹板書」、「任丘竹板書」等曲藝曲種，原來也都是乞丐們「唱街」、「吃街」或為舉辦婚禮唱「喜歌」的行乞方式，後逐漸演變為民間曲藝藝術品類⁴⁵。

⁴³ 徐珂，《清稗類鈔·乞丐類》(商務印書館，1916)，稗八十五，31。

⁴⁴ 此提到之釐米，為中國民間常用單位。一釐米等同一公分。

⁴⁵ 曲彥斌，《中國乞丐縱橫談》，167-168。

至於臺灣乞丐的行乞技藝，吳瀛濤也曾紀錄以下幾種方式：

(一) 打響鼓：肩掛二尺多長的竹筒張以蛇皮的響鼓，在腰間用竹板打拍唱念所為乞食調的「乞食歌」；歌題有如姜女賞花、買魁星、三伯探、郭子儀、三藏取經、大拜壽、送寒衣等。歌唱的長短，乃視給賞的多寡而定。

(二) 抽籤仔：肩掛月琴，琴上附有籤條，以便人家抽之，乃按籤題彈琴唱念，或為人卜占吉凶。

(三) 搖錢樹：過年時，手執榕樹株，枝上用紅線繫結銅錢多個，搖時叮咚作響，口念吉句：「錢樹進門來，給你添丁發財」。

(四) 跳寶：也是在過年時，攜長約八九吋的竹片，內有裝放水銀珠的紅紙包，使之滾轉，口念吉句：「跳寶進門來，給你添丁大發財」。

(五) 弄鐵環：高擲鐵環的表演。

(六) 打七響：以兩手打肩或打膝打手等動作，作七種不同的打法。

(七) 擋胸：用大石塊頻打胸膛。⁴⁶

從以上的敘述，則更進一步確立乞丐行乞賣藝之技與七響陣技藝的來源，脫不了關係。像是「打響鼓」與「打七響」的表演方式，也出現在七響陣的曲目中，而「打七響」則更是小戲陣頭的必備技藝了。至於所使用的道具，也可看出其聯結所在，像是「菱^拚」(Ka7 chu3：草袋)和「撻管」(phong 7 kong2：竹管)除了是七響陣表演時所使用的重要道具之外，也是早年丐幫兄弟行走江湖的求乞道具。其中「菱^拚」是隨身攜帶的「乾坤袋」，可裝生活必需用品和乞求得來的物品；而「撻管」則是行乞時的敲擊之物。

另外在七響陣的戲目演出裡，大多數音樂也常利用以上器具來作為演唱時的伴奏樂器，再配上以七言為主的唱詞，跟乞丐賣藝的方式，也相當類似，若依道具的使用功能來看，七響陣與丐幫確實存在著一層微妙的關係，所以才會有學者認為，早年丐幫兄弟乞討的特有生活方式，就是後來結合嘉南地區特有的車鼓調

⁴⁶ 吳瀛濤，《臺灣民俗》(台北：眾文，1987)，340。

系統音樂而成爲陣頭型態的。⁴⁷

三、七響陣與車鼓之淵源

許多研究習慣將車鼓陣、桃花過渡、牛犁陣、七響陣等音樂性較高的陣頭，都將之歸類爲小戲陣頭，屬於相同源流。換句話說，就是台南七響陣的源起，極有可能跟小戲陣頭有所關聯，但何謂「小戲陣頭」呢？

(一) 小戲陣頭

「歌舞小戲」在台灣俗稱「陣頭」或「藝陣」，「藝陣」是「藝閣」和「陣頭」的合稱，但一般通稱爲「陣頭」，指的是不具備完整戲劇條件的民間歌舞小戲⁴⁸。而所謂的「小戲」，就有不同的說法

曾永義曾對民間小戲，指出各種不同之定義，包含：

凡合乎「演員和歌舞以代言演故事」之命名者，即爲「小戲」，亦即爲戲曲的雛型。⁴⁹

《台灣的民俗技藝》中提到與民間的關係：

「小戲」是針對「大戲」而言，中國的「民間小戲」是指由「民間歌舞」或「說唱藝術」發展而成的劇種統稱，是直接由農村的人或其民間藝人所創作或傳播的小型歌舞劇，反映的思想感情和藝術趣味，完全是民間的。⁵⁰

《戲說戲曲》中，對於戲曲角色，也有以下看法：

所謂「小戲」其具體特色是：就演員言，一人單演的叫「獨腳戲」，小旦小

⁴⁷ 黃文博，《台灣民間藝陣》(台北市：常民文化，2000)，124。

⁴⁸ 黃玲玉，〈歌舞小戲(陣頭)〉，《台灣音樂閱覽》(台北：玉山，1997)，92。

⁴⁹ 曾永義，《戲曲源流新論》(台北：立緒，2000)，58。

⁵⁰ 曾永義等，《台灣的民俗技藝》(台北：台灣學生書局，1989)，106。

丑二腳合演的叫「二小戲」，加上小生或另一旦角的叫「三小戲」。

對表演形式的描述：

不過是極簡單的鄉土瑣事，用以傳達鄉土情懷，往往出以滑稽笑鬧，保持唐戲「踏謠娘」和宋金雜劇「雜扮」的傳統。⁵¹

《詩歌與戲曲》中，對小戲形式上的探析：

所謂「小戲」，就是演員少至兩三個，情節極為簡單，藝術形式上未脫離鄉土歌舞的戲曲之總稱；反之，則稱為「大戲」，也就是演員足以扮飾各色人物，情節複雜曲折，藝術形式已屬完整的戲曲之總稱。大抵說來，「小戲」是戲曲的雛形，「大戲」是戲曲藝術完成的形式。⁵²

蔡欣欣也提及，如以劇目題材、藝術形式與角色類型等構成來檢視小戲，可以發現小戲大都具有著「鄉土本色」與「滑稽詼諧」的庶民性格，⁵³且其情節與角色極為簡單，對白也是日常口語，淺顯易懂，藝術形式型式也尚未脫鄉土歌舞。

54

綜合以上來說，小戲陣頭就是陣頭的表演內容含有強烈的鄉土色彩，而其歌舞曲目則是以幽默、詼諧又帶有點誇張的方式來呈現，除了形式較為自由外，表演人數也不多，戲劇內容的取材則大多來自民間，表演起來更能夠貼近人心。因此剖析七響陣的演出，確實是可以歸納在小戲陣頭的範圍內，而由這層關係也可推敲七響陣與車鼓陣的交集，確實是存在的。

(二) 車鼓陣與七響陣之關聯

⁵¹ 曾永義，《細說戲曲》(台北：聯經，1997)，247。

⁵² 曾永義，《詩歌與戲曲》(台北：聯經，1988)，115。

⁵³ 蔡欣欣，《雜技與戲曲》(台北：國家出版社，2008)，218。

⁵⁴ 邱慧齡，《茶山曲未央—臺灣客家戲》(台北：國立傳統藝術中心籌備處，1998)，20-21。

「車鼓」本是黃河一帶的秧歌，流傳到福建後，與當地的南管音樂及民歌聯合演變成的歌舞小戲，⁵⁵而早在二百多年前，也就是清代康熙三十二年(1697)，陳逸的〈艍舻竹枝詞〉中便曾提到：

誰家閨秀墮金釵，藝閣妖嬌履塞街。車鼓逢逢南復北，通宵難得幾場閒。⁵⁶

除了從這首詩可以看出車鼓當時在台北的盛行之外，康熙五十四年(1715)的劉其灼，在〈元宵竹枝詞〉中也有車鼓及藝閣的記載：

鰲山藝閣簇卿雲，車鼓喧闐十里聞，東去西來如水湧，儘多冠蓋庇群釵。⁵⁷

《彰化縣治》中陳學聖的〈車鼓〉，更是直接提到

歲稔時平樂事多，迎神賽社且高歌，嘵嘵鑼鼓無音節，舉國如狂看火婆。⁵⁸

由以上便可知道，車鼓在台灣的發展不僅相當早，而且相當受到歡迎，而在那麼久的時間裡，吸收融合其他文化、宗教等不同社會元素後，其多向發展的可能性，或是經由藝人的轉化而變成另外一種樣貌，也是可以被預期的。

車鼓的演出方式是以特有的扭動身段舞步，搭配閩南流行的民歌或通俗化音樂，甚而演員有唱腔、說白來搬演民間故事。由於車鼓表演內容豐富、精彩而多樣化，並因為與民間生活或宗教儀式結合，以致能流傳久矣，遍及閩南和臺灣。如果依其表演形式，可分為「車鼓陣」與「車鼓戲」兩種類型，前者是指以車鼓

⁵⁵ 吳騰達，《臺灣民間陣頭技藝》，(台北：東華書局，1998)，112。

⁵⁶ 吳騰達，《臺灣民間藝陣》(台北：晨星出版社，2002)，210。

⁵⁷ 台灣民俗文化研究室，〈台灣民俗〉，http://web.pu.edu.tw/~folktw/folklore/folklore_d07.htm，2010年2月3日檢索。

⁵⁸ 台灣民俗文化研究室，〈台灣民俗〉，http://web.pu.edu.tw/~folktw/folklore/folklore_d07.htm，2010年2月3日檢索。

的身段動作、音樂、唱腔在行進當中邊走邊表演的陣頭遊藝形式，如牛犁陣、七響陣、竹馬陣等；後者指的是以車鼓的身段動作、音樂、唱腔加說白來搬演故事，演出劇目有「桃花過渡」、「牛犁歌」、「陳三五娘」等，⁵⁹但不論是何種表演類型，現階段的演出，都是屬於車鼓表演範疇的一部分了。

嘉南平原是臺灣車鼓調的發源地，而在此也發展出不同車鼓系統的陣頭，像是牛犁陣、竹馬陣、桃花過渡、天子門生、文武郎君等，有些還與南管音樂作結合，尤其是後場樂器的編制，造就了車鼓系統陣頭的精緻性與雅緻性。⁶⁰另外許多學者對小戲陣頭有著同樣的看法，那就是這些陣頭的源流，似乎皆指向車鼓戲的變種與分支。

像黃文博認為，七響陣乃嘉南車鼓戲的變種，⁶¹因為民間團體爲了在遊行時能夠讓所屬陣頭與眾不同的特色突顯出來，往往會「只因一首歌、一齣電視劇，就能發展成爲一個陣頭」⁶²。而陳正之則認為，車鼓陣乃匯集百戲雜技而來，其打七響之動作，可能是演化爲七響陣或七里香陣的原因。⁶³黃文正也說，民間雖然有車鼓陣、牛犁陣、竹馬陣、七響陣、番婆弄、才子弄、桃花過渡、拍手唱、挽茶車鼓陣等琳瑯滿目的陣頭名稱，其實都很有可能出自於同一個源頭，⁶⁴黃玉玲更認為：「牛犁陣、竹馬陣、七響陣、番婆弄、才子弄、桃花過渡、拍手唱、挽茶車鼓陣等，都是從車鼓戲中獨立出來的旁支，因此不論演員、造型、服裝、表演動作、音樂、伴奏樂器等，都與車鼓陣相似。⁶⁵另外學者呂鈺秀在整理了車鼓與南管共用曲目後，認為現今廟會民俗藝陣中有些文陣團體，如：過渡仔陣、柒響陣、牛犁陣等陣頭團體，各自擷取車鼓戲目中的特色，發展成爲不同的獨立

⁵⁹ 施德玉，〈南瀛車鼓音樂之探討〉，《南瀛人文景觀—南瀛傳統藝術研討會論文集》，（宜蘭：國立傳統藝術中心，2003），246。

⁶⁰ 黃文博，〈台灣民間藝陣〉，100。

⁶¹ 黃文博、戴己川，〈南瀛風情 2—藝陣文卷〉（臺南縣：臺南縣政府，1993），33。

⁶² 黃文博，〈台灣民間藝陣〉，33。

⁶³ 陳正之，〈台灣的傳統藝陣〉（台中：台灣省政府新聞處，1995），127。

⁶⁴ 黃文正，〈南瀛地區傳統車鼓陣保存曲目研究〉，《南瀛人文景觀—南瀛傳統藝術研討會論文集》（宜蘭：國立傳統藝術中心，2003），25。

⁶⁵ 黃玉玲，〈從閩南車鼓之田野調查，試探台灣車鼓音樂之源流〉（台北：社團法人中國民族音樂學會，1991），35。類似的看法亦可得知於楊馥菱，〈有關台灣車鼓戲之幾點考察研究〉，2000年國立台灣大學「兩岸小戲大展暨學術會議」、陳正之，〈樂韻泥香〉（台北：高寶，1995）。

個體，並因此擁有特定的曲目與表演形式。⁶⁶

從以上資料可得之，許多日常生活常見的小戲陣頭，如七響陣、牛犁陣、桃花過渡等，為何學界會欠缺較為專論的研究，而只是專注在車鼓表演此領域，那是因為從各種證據可以明顯看出，車鼓的源遠流長所造成的巨大影響，是不可被忽視的。

車鼓陣在中南部之表演多是三生三旦，但因為藝陣外顯層次之可塑性及可變性與眾多武陣相比，來得有彈性，再加上近年來因為眾多社會因素之干擾，使得車鼓戲的表演，也有兩生兩旦、兩生四旦的型態出現；更甚者，則將現代舞、流行樂及花俏的服裝等表演元素滲入其中。綜合來說，越趨近代，表演方式離原有的越來越遠，至於轉變之適當與否，要端視個人之解讀了。

而以地緣關係來看，黃玲玉於 1986 年曾調查全島車鼓戲，她發現：

目前臺灣車鼓主要集中於中南部沿海地區，且大多業餘……，至於南投、苗栗、新竹、台東、澎湖等雖有民間記載，唯數量非常少，恐難組成一團演出。而花蓮、宜蘭不论文獻或其他書籍，則未曾見有過記載。⁶⁷

從以上說法再加上施德玉研究台南縣許多車鼓現況及車鼓藝人的資料可以得之，⁶⁸台南縣的車鼓猶如大樹分枝，一脈牽動一脈，彼此互相影響、學習甚至是模仿，這也是另一個可以解釋台南七響陣之表演型態，為何與車鼓陣會如此相像的原因。

總歸學者們的看法，南瀛地區的小戲陣頭，不論是表演方式、曲目、服裝等，都有其相似或共通之處，特別是「牛犁」、「車鼓」、「撐渡」三種類型的曲目⁶⁹，更是在這些類型的藝陣，成為固定的表演元素之一，而這剛好印證為何在訪談不

⁶⁶ 呂鈺秀，《臺灣音樂史》(台北：五南，2003)，446。

⁶⁷ 黃玲玉，〈臺灣車鼓戲之研究〉(台北：國立台灣師範大學音樂研究所碩士論文，1986)，23。

⁶⁸ 見施德玉著作，〈台南縣車鼓竹馬之研究〉，146-375。

⁶⁹ 黃文正，〈南瀛地區傳統車鼓陣保存曲目研究〉，25。

少耆老以及相關人員後發現，台南七響陣存在的時間，與其他有歷史的庄頭陣相比短暫了許多，但卻無法明確考證其由來，之所以會如此，大概是整個藝陣血統體系中，包含了許多相似藝陣的元素在，論及發展過程，難免因為其成分不純而難以明確辨別其來源。然而在臺南七響陣的表演型態中，不能否認確實擁有強烈的車鼓戲色彩，只是在發展的過程中，也因為對於社會型態的敏感度高，再加上組團性質的定位明確，經過迎合市場所修正後的型態，也逐漸摸索出自己的獨特性。久而久之，在一般大眾的觀念上，也逐漸從車鼓的形象中分離出來，成為獨立的藝陣體。⁷⁰

另根據黃文博的調查資料，⁷¹原本台南地區之七響陣還存兩團，其中一團是位於仁德之中洲七響陣，另一團則為吳仙家之天子文生七響陣，⁷²但時至今日經筆者的再次確認，已經全部散團。其次曾在廟會的訪談之中，耳聞更早之前也曾有不同的台南七響陣的出現，但經過比對與詢問，發現只是單純播放音樂的遊行陣頭，並無太多表演內涵，藝陣的本質接近「素蘭小姐」，⁷³有些則是車鼓綜藝團，取其「綜藝」之意，名字只是眾多團名的其中一種，但是否真能稱之為七響陣，則還有待商榷。

⁷⁰ 訪談自黃菊，2008年12月27日於六嘉村自宅。

⁷¹ 黃文博，《跟著香陣走—臺灣藝陣傳奇續卷》(台北：臺原，1995)，140。

⁷² 按本研究之歷史縱軸，其調查之時，天子文生七響陣外塹仔團其實也已解散。

⁷³ 取材自熱鬧的流行歌曲「素蘭小姐要出嫁」，此陣頭純排場展示，無技巧性的表演，陣法變化極為有限，但強調服裝、道具及表演得趣味性。參見黃文博，《南瀛民俗誌下卷·風土藝術篇》，43-46。

第二節 台南天子文生七響陣之發展變遷

臺南七響陣從創立到消逝，總共只歷經五十個年頭，其他相似藝陣，如望寮七里香(響)陣，創立於 1928 年，烏山頭七響陣創立於 1926 年，⁷⁴而兩者到目前都還有出陣的紀錄相比，台南七響陣存在的時間，可說是相當的短。儘管如此，以存在地域和負責人來作為區別，仍可將台南天子文生七響陣，大致區分為兩個時期，分別是十二佃時期和外塭仔時期：

一、臺南市安南區十二佃時期

吳仙家師傅於 1950 年代初期創立臺南天子文生七響陣，⁷⁵其創立乃是因為觀察到當時社會的氛圍，對於藝陣的接受度相當高，因為人們的日常生活，包含婚喪喜慶、酬神祭儀，總是需要藉由較熱鬧的舞蹈、音樂、以及器物的操弄，來達到自娛娛人之目的，也因此，他看準此商機，毅然決然決定成立七響陣，投入職業藝陣的這塊市場。

創團成立後，市場接受度還算不錯，但不同的職業性藝陣卻也因同樣的理由逐一出現，為求競爭力，吸引眾人目光表演的元素，也漸漸被重視，各家藝陣無不絞盡腦汁，設法加入不同於以往的演出橋段，特別是快節奏的跳鼓陣，更是開始變化出不同之特技演出，而此改變也確實搶了不少七響陣的生意，⁷⁶在司機勇仔⁷⁷的提議之下，也如法炮製，將特技動作化為表演的段落之一。

1. 開館與謝館：

所有的藝陣，幾乎都會有固定的儀式，來做為精神的支柱，這不僅傳達了敬天謝土的信仰，也表達了對神明的敬意。雖然未像一般宋江陣或金獅陣之嚴謹儀式，⁷⁸但仍有其因襲相沿而成之祭祀習慣，需要遵守。而雖然七響陣是職業型陣

⁷⁴ 盧進興，《七響風華—烏山頭七響陣全集》(臺南市：長青文化，2002)，9。

⁷⁵ 確切年月日期無法肯定，但從陳介助先生與其妻協助交叉驗證下，大致推算出此時間。

⁷⁶ 此可參照陳世霖，〈台南縣關廟鄉龜洞飛鷹跳鼓隊之研究〉(台南：國立台南大學體育教學研究所，2006)，66。其中陳憲明自述於 1967 年成立跳鼓隊，輝煌時期，團員當時之薪水相當優渥，由此也可見當時跳鼓陣在藝陣市場之興盛程度。

⁷⁷ 勇仔此人物已不可得知，只能從照片裡看其身影。電話訪談高玉梅小姐，2009 年 2 月 4 日。

⁷⁸ 烏竹林金獅陣在參加西港香三年一次的刈香之前，必有「立館」、「團練」、「開刀」、「開光點

頭，但因襲相承的信仰態度，不會因為陣頭屬性的不同，而有所不同，只是禮儀環節相對之下會較為簡單。

十二佃團開館的部分已經沒有任何資料或人物可供查詢，只知道在每次的喪葬場表演結束後，會到同一條路上的土地公廟與南天宮，作一簡單的拜拜儀式，除了感謝神明的保佑，讓這次的出陣順利外，也有驅除穢氣以保平安的意味，但不會再召集團員再另外表演。

黃菊：十二佃後期也曾代表七股糠榔村的玉安宮去參加西港香，當時就有你所說的這些儀式，不過也只有那一次而已，因為基本上我們是屬於職業的，不需太過遵守那些儀式，仙家那時候只有喪葬場次的表演後，會到旁邊的土地公廟與南天宮拜拜燒香，至於開館是否在南天宮，這我就不清楚了。⁷⁹



圖 2-1 公學路旁之土地公廟



圖 2-2 十二佃南天宮⁸⁰

2. 團練

新招募的團員，會按照身體特性或工作經歷等個人特質來分類其角色定位，

眼」、「開館」、「探館」、「謝館」等儀式。參見黃永煌，〈台南烏竹林金獅陣之研究〉(台南：國立台南大學體育教學研究所碩士論文，2007)，74-88。

⁷⁹ 訪談自黃菊，2010年2月28日於安定自宅。

⁸⁰ 南天宮有自己籌組之宋江陣，而「南天宮宋江陣」成立於民國三十五年（西元1946年），早期聘請佳里番仔寮楊紅（人稱紅師）之徒楊石岑、楊新枝前來教授，屬於黃腳巾系統。參見十二佃南天宮，〈臺灣第一香—西港慶安宮部落格〉，

<http://tw.myblog.yahoo.com/jw!n9J8Kb2fGRmlM4PhiQ3UL4t4/article?mid=734>，2010年3月15日檢索。

但無論是何種角色，全部團員都必須熟記的要點，諸如音樂、肢體動作、走位等，也都是要有所要求。一般來說，新成員必須先學會基本功，包含所有歌曲的演唱、舞蹈步伐及道具的操弄，這項工作由年資較深的花旦單獨教授，地點則是在吳仙家先生的家裡，練習時間都會選在晚上，時間大致上為一個多月，尤其以較不受出陣影響的七月為首選，⁸¹接下來則是在自家的庭院處學陣型的走位，以及特技演出的身段和工作及任務分配，直到開始演出後，還得再實習二至三場，才能真正熟悉團裡的所有運作模式。



圖 2-3 吳仙家先生家



圖 2-4 住家庭院之團練處

表 2-3 七響陣與宋江陣儀式對照表

	臺南天子文生七響陣	宋江陣
入館(立館)	要	要
團練	初期需要	出陣前幾個月
開光點眼	不需要	必須
開館	看表演性質	必須
探館	不需要	必須
謝館	不一定	必須

資料來源：筆者整理

⁸¹ 此處指的七月，是傳統的農曆七月，因為此時民間習俗為鬼月，諸事不宜，生意也會較為清淡，所以挑選最不影響生意的此時來進行新人的培訓與團練。

表 2-3 以出陣儀式較為繁複且嚴謹的宋江陣來和七響陣做一比較，可以看出兩者的唯一區別在於七響陣的儀式較宋江陣來的自由，而究其原因則是兩者的經營與發展屬性的不同所導致。但七響陣也因為少了這些桎梏，其本質就存在著較多的多樣性發展條件，有利於為了適應環境所作出的改變；但相反的，就因為少了這些受到認同的儀式加持，所以較不利於歷史所賦予的評價與定位，而也造就了七響陣不受公部門關注的原因之一。

十二佃團在吳仙家老師傅無預警之下，將持續近四十年生涯的七響陣，於 1988 年結束所有團裡業務及商業演出，但對當時的團員而言，不啻是一大打擊，因為幾乎超過一半團員都未有固定工作，幾乎都是依賴七響陣的商演作為經濟來源，對他(她)們來說，不解的是生意並沒有變差，為何要在這顛峰時期，將團解散掉。

筆者：當初吳仙家先生，為何要將自己多年辛苦經營的七響陣結束掉呢？

黃菊：也不太知道究竟是什麼原因，大家也不太想去問他，很多因素啦！像他與某些團員的相處沒那麼好，彼此就有心結，或許也是原因之一吧！不過後期團員陸續因為一些個人因素而離團，導致人數不夠，而他又對於招募新團員好像又不是那麼積極，我覺得這才是主要原因。我記得很清楚，十二佃團的最後一天演出，還接了兩個場次，生意好的不得了，但是當天能上場的，居然只剩下五人，這種團哪有不解散的道理。⁸²

從以上訪談可以了解的是，十二佃團的存在，幾乎就是吳仙家先生的生涯發展史，他的經營意願，也牽動了整個七響陣的存廢與走向，而其中的緣由，也可提供其他職業藝陣在經營上的參考。

⁸² 訪談黃菊女士，2008 年 12 月 17 日於安定自宅。

二、臺南市安南區外塭仔時期

在得知吳仙家先生決定解散七響陣後，黃菊小姐便在心裡暗自決定，要將七響陣重起爐灶，而眼前就有現成的部分團員也想要繼續參與，在她私底下徵詢團員們的意見後，發現除了高玉梅小姐基於生涯規劃想退出之外，剩餘成員意願都非常強烈，於是將全團移至外塭仔，正式成立外塭仔天子文生七響陣，並於 1989 年開始經營演出。

筆者：所以大家都跟過來了嗎？

黃菊：當時除了玉梅因為從小做到大，不想再繼續做下去之外，麗玉則是要嫁人，所以也沒有意願，但是外塭仔初期訓練時，也有請她過來協助兩三次。

筆者：妳剛剛說重新訓練？不是幾乎所有團員都有跟過來嗎？

黃菊：雖然是如此，但是麗玉和玉梅不做，就只剩下美玲、美惠兩姊妹和我三人而已，另外她們母親金玉其實不太懂，但是當時缺人手，也請她過來幫忙疊羅漢，湊一個人。⁸³

但在成立初期，因為大家對於台南七響陣之認識，還是以十二佃吳仙家先生為宗，⁸⁴外界對於外塭仔新團，可說是完全陌生的情況下，雖仍持續有商業演出打電話給吳仙家先生接洽，但基於個人情感的認同，他未曾將這些案子轉知黃菊小姐，並告知這些「頭家」七響陣已經解散，不會再做了。

筆者：那從此之後，跟吳仙家先生還有聯繫嗎？

黃菊：七響陣可說是他的心血結晶，他怎麼可能接受有人將它接下來做。不

⁸³ 訪談黃菊女士，2009 年 7 月 30 日於安定自宅。

⁸⁴ 此點可參照黃文博，《台灣民間藝陣》(台北：常民文化，2000)，312。此書仍是採集十二佃團之資料，但對照時間，當時連外塭仔團也已解散，由此可得知十二佃團在藝陣界的影響是相當深遠的。

只如此，因為他散團這件事沒有大肆公開，之後還是陸續有人要請他出團演出，他也都沒轉介給我們，或是告知外塭仔團的訊息，只是單純回應他不做了。⁸⁵

初期的經營相當辛苦，因為在陣頭界還不具任何知名度，因為沒有開始，也就沒辦法打開市場。為了把自己的陣頭推廣出去，一開始還以低於市場行情的價格接受邀約，而在幾個月的努力之後，外塭仔團的經營，也慢慢步上軌道了。

筆者：那到何時，整個團的生意才漸漸好轉？

黃菊：當時八月創團，一直到十一、十二月才開始打開知名度，這最大的功臣不得不歸功傅伯，因為他在八音團時，就有累積一些人脈，另外只要出去演出，他就會對圍觀的觀眾發放名片，或到廟裡對主事者大力介紹，才沒幾個月，七響陣在外塭仔重開的訊息，就迅速傳開了。⁸⁶

1. 開館與謝館：

七響陣在外塭仔重組後，因為都在外塭仔順天府旁空地練習七響陣的技藝，基於對在地信仰廟宇的崇敬，以及廟方所提供的協助，雖然未主動開口要求，但黃菊女士也理所當然的在順天府開館，並邀請鄉親來為第一次的表演作見證。

黃菊：移到外塭仔後，我有做一次正式的開館，地點當然是大同新村的順天府，第一次出陣前，就先在廟埕前將所有的節目表演一次，除了感謝五虎將軍對我們的照顧外，還希望能保平安，讓陣頭的生意源源不絕「賺大錢」。沒多久順天府的分靈王爺要返回南鯤鯓代天府進香過爐，我就以一萬元的超低價接下，當作是回饋寺廟的協助與保佑，順便也在這樣的「場面」打知名

⁸⁵ 訪談自黃菊女士，2009年8月5日於安定自宅。

⁸⁶ 訪談自黃菊女士，2009年8月5日於安定自宅。

度，果然過沒多久，生意就一直上門了。⁸⁷

2. 團練

與十二佃時期較不同的是，外塭仔的團練受限於成員的經驗不足，往往耗時較久，而職業藝陣要求效率的準則，以至於只能讓新加入成員邊做邊學，因此團練只有成立前有做過，也可以說是為了成團而做足充分的準備，時間長達二至三個月，地點則選在順天府旁的空地來進行，而開始成團演出後，除了一次有較多新成員的加入之外，就未曾集中團練過了。



圖 2-5 外塭仔順天府



圖 2-6 順天府旁空地

整個團在經營相當成功的情況下，卻因為社會、文化、經濟等諸多因素的綜合影響之下，團員更迭頻繁，無法維持團形的穩定感，演出品質也逐漸下降，黃菊女士與陳介助先生在商談之後，也決定在 2000 年結束掉外塭仔七響陣的演出，至此台南地區未再有以七響陣為名的藝陣存在。

七響陣的兩個時期，也曾經各領風騷，在藝陣界中擁有一片天地，雖然有其承續的關係存在，但並非是完全相同的兩個個體，因為社會的脈動總是會帶動團體的轉型與變遷，表 2-4 是兩個時期的比較：

⁸⁷ 訪談自黃菊女士，2010 年 2 月 28 日於安定自宅。

表 2-4 十二佃時期與外塭仔時期之比較

	十二佃時期	外塭仔時期
成員來源	地緣關係、親戚朋友介紹	地緣關係、親戚朋友介紹
表演風格	較為要求與嚴謹	循規蹈矩
表演場次	較多	較少
知名度	較高	略低
存續時間	較久，將近四十年	較短，約十年
成立主因	市場需求	市場需求
散團主因	成員短缺，招募不易	成員短缺，招募不易
特技動作	要求較高，變化型態較多	適當要求，組合型態略少
陣頭型態	職業型陣頭	職業型陣頭
陣頭轉化	加入特技與改編曲調	加入更多流行元素
負責人	吳仙家	黃菊、陳介助
儀式	演出結束後燒香拜拜	順天府開館

資料來源：作者自行整理

三、七響陣的興盛與消逝

不管在臺灣的何時還是何處，藝陣的興起與衰落，就像是人間生死一樣，有一定的循環，惟一的差異則在於存續的時間長短而已，台南天子文生七響陣起於 1950 年代初期，結束於 2000 年。以下分析七響陣興盛與散團員因，並作一探究與解釋，提供目前還存續的職業性藝陣一個參考。

(一) 興盛

七響陣的歷史雖然未能與其他陣頭相比，但興盛時期的輝煌過往，卻也是不爭的事實，而七響陣能夠在陣頭市場占有一席之地，除了自身體質的調整相當成功外，有些外在以及社會因素的影響，也是造就成功的原因之一，以下是歸納訪談及對照當時社會經濟情況，七響陣何以興盛之原因：

1. 社會整體經濟趨佳：

從1950 年代，臺灣開始出現經濟轉變，進口替代性工業化開始，由於美國開始對台灣實行經濟援助，注入大量資金幫助台灣恢復經濟。發展到1960 年代以後農業培養工業，以工業發展農業，土地改革促進了農業勞動生產率的提高，農業開始培養輕工業，再以輕工業帶動重工業，到1980年代中期，出口導向開始全面工業化，政府獎勵條例以及出口工業區的設置，對外貿易的擴張發展，無疑更讓產業取得了急速發展，使得臺灣從過去的農業社會轉變成為工業化社會。⁸⁸

表 2-5 我國每人平均所得(1951 年~2000 年)

年 別	金 額(新台幣)
1951	1,582
1961	6,103
1971	16,777
1981	90,314
1991	227,244
2000	415,591

資料來源：修訂自中華民國統計資訊網。⁸⁹

從表2-5可以理解，當臺灣在逐步進入工業化後，社會整體經濟改善，人們薪資所得支配的大幅成長，也越來越敢消費，而追求高度感官的娛樂性藝陣也開始流行起來。特別在1980年後，陣頭會出現兩次巔峰時期，分別是在1986年(民國75年)至1989年(民國78年)所興起的「大家樂」之風，當時因大家樂賭博風潮，使得因還願而請陣頭酬神的情況大為盛行，據民間藝人說，當時曾為陣頭帶來極大收益，甚至曾出現應接不暇、「出陣檔期強碰」的情形；另一次則是在民國79年(1990年)前後，因股票狂飆，刺激起一陣炒作股票的熱潮，帶動民眾及社會經

⁸⁸ 華夏經緯網，〈涉臺小知識〉，<http://big5.huaxia.com/qtzmd/2005/00374275.html>，2009年5月24日檢索。蘇彩足，〈經濟發展與經濟生活〉，《社會科學概論》(台北：三民書局，1999)，160。

⁸⁹ 國民所得統計常見資料，〈中華民國統計資訊網〉，<http://www.stat.gov.tw/ct.asp?xItem=14616&CtNode=3564&mp=4>，2010年3月3日檢索。

濟，人民消費能力提升，對此類民俗活動相對的也較不吝支付，當時民間私人或團體遇到各種婚嫁喜慶場合，爲了顯示自己的富足與能力，請戲班演戲或陣頭表演助興蔚爲風潮。⁹⁰此一時期，可以說是十二佃團的高峰期，應接不暇的表演及額外的紅包，甚至吸引更多人想要投入參與藝陣的經營，且此時不只是七響陣，其他職業性或業餘的陣頭，也都是如此。⁹¹

其次是經濟與國民所得的大幅提高，民眾經濟足以支撐各項民俗活動，也順勢讓政府轉爲支持民藝活動，包括挹注經費舉辦各類的文化活動，在這類的活動中，邀集各種藝術團體，此時期各縣市政府，特別是南部更是踴躍。如此看來，陣頭的演出名目增多，場合也漸趨多元開放，活動層面更是異於以往，呈現出多樣的經營生態。

2. 參與成員接受度高

以宗教爲本質的陣頭，在過去的農村社會，參與的成員往往都是抱著「逗熱鬧」或是「相挺」的心態而來，對於酬賞通常是不計較的，或者說對於能幫心中所信仰的神明出一分力，所得到的榮譽感與成就感，就是最好的回報，而且農業社會裡，時間較爲彈性且不緊湊，且又多是自家的工作，對於投入陣頭的練習或表演，並不會對日常作息造成相當大的困擾，所以參與的情況通常會相當踴躍。而就算是職業性陣頭，但還能保有與神明近距離接觸的「特權」，對於這樣的工作自然是趨之若鶩。⁹²

其次便是在現今資訊結構與現代社會普遍認知還未對稱的農業社會中，對於參與喪葬儀式的從業人員，還有相當的接受度在，這對於七響陣在喪葬祭儀的表演所需，是有相當大的幫助，另外參與演出的優渥酬賞，也是令人心動的原因。

93

3. 市場期待容納量大

⁹⁰ 張耘書，〈臺灣十二婆姐陣之研究〉（台南：國立臺南大學臺灣文化研究所，2005），139。

⁹¹ 筆者幼時曾跟隨李愛珠女士參與刈香活動，當時她旗下的藝陣團便不計其數。

⁹² 訪談自陳介助，2010年2月3日於安定自宅。

⁹³ 訪談自陳介助，2010年2月3日於安定自宅。

七響陣並不屬於台南五大香任何一個庄頭，或任何一交陪境寺廟的專屬陣頭，但是能在這五十年間參與各大刈香，必然有其原因在，周政賢提到台南縣陣頭的發展曾說過：「以前廟宇的陣頭都是業餘的，沒有所謂的職業陣。」⁹⁴

而黃文博也針對西港刈香出陣的陣頭，提出類似的看法：

在職業分工化，工商社會，人口遷徙外留，無法再組一個陣頭，惟一之計，便是花錢請人。如西港香自古以來，可以說是全台保持最多庄頭陣的刈香香科，但從最近的香科已慢慢改變，如跳鼓陣已剩下雙張廊大鼓花是「在庄的」，其餘都是用請的(職業陣頭)。⁹⁵

而這樣的說法，頗符合現在許多香科陣頭組陣的現況，因為許多原本屬於在地特色的特殊陣頭，受制於社會結構改變或者是謀生不易，造成大量人口外移，因而遇到刈香節慶時，無法順利組陣來參與盛會，像是要求音樂技術的天子門生陣，或者是青壯男丁的宋江陣，都在現在或是將來面對同樣的困境。而村莊的因應之道有兩種，一是仍維持庄頭陣的原本面貌，但短缺人力就只能花錢請外地的人來協助，其二則更加簡單，那就是僱請職業性藝陣來充當庄頭陣，而此點也正是七響陣以及其他職業型藝陣，能在講求傳統氛圍的刈香活動中，出陣演出的原因之一。

(二) 消逝

任何的團體既有成立，也會有消逝的一天，其中的差異性只在於其存續時間的長短而已，台南天子文生七響陣在各類因素的綜合影響之下，也不得不畫下句點。

1. 社會風氣丕變：

⁹⁴ 參見自周政賢，〈魚腸劍譜·西港刈香 part 4〉，<http://yufulin.pixnet.net/blog/post/2286272>，2010年2月4日檢索。

⁹⁵ 參見自黃文博，〈魚腸劍譜·西港刈香 part 4〉，<http://yufulin.pixnet.net/blog/post/2286272>，2010年2月4日檢索。

1960年代，教育電視實驗台開播，全台約300戶擁有電視，臺灣電視公司、中國電視公司與華視在十年內相繼開播，⁹⁶臺灣正式進入電視影像的媒體世界，也開始提供人民一個新的娛樂管道與選擇。緊接著在1980年代，臺灣過剩的資金四處流竄，新富階層藉由各種物品來炫耀自己的身分地位，連帶著民間也跟著熱衷六合彩、大家樂與股票等投機的金錢遊戲，各種娛樂事業也因此而攀上高峰，例如卡拉ok、電動玩具、多廳院影城和狄斯可舞廳的風行等，此時的時尚觀、價值觀，正在社會上開始劇烈的搖晃著。

而在那麼多娛樂休閒方式充斥在各地的情況下，難免壓縮到傳統民俗藝陣發展的空間，特別是此時出現在西部沿海的電子琴花車，伴以清涼妙齡少女以及流行歌曲的表演方式，短短幾年風靡全台，甚至成為民間數量最多的陣頭，直言之，電子琴花車取代宋江陣、車鼓陣等傳統民俗藝陣，成為台灣民間節慶、廟會婚慶儀式中最普遍的陣頭。⁹⁷而此種結合情色與聲光效果的新式表演，其低廉的人事成本與不需經過特別訓練的優勢，再再都威脅傳統藝陣的生存與演出。

1980年代後期，隨著政治上的解嚴，大眾傳播也漸次鬆綁，報禁解除、有線無線電視頻道開放，各式流行、時尚訊息被大量報導，⁹⁸人民開始接受與其他國家同步的觀念、想法與價值的灌輸，而這也帶動整體思潮趨於開放，社會風氣也跟著轉化丕變。而這樣的改變也間接影響觀賞者與參與者的意願，因為投入陣頭表演，再也不是唯一可以獲取感官與精神上滿足的方式。陳世霖在研究飛鷹跳鼓陣的過程中，也發現了同樣的問題：

台灣在這幾年快速經濟成長下，現在的新新人類幾乎人手一台電動遊樂器，快速可操控到眼睛視覺前的影視畫面分享，對於傳統民間藝術，他們接觸到

⁹⁶ 許極燉，《臺灣近代發展史》(台北：前衛，1996)，602。

⁹⁷ 臺灣民俗文化研究室，〈大甲媽祖進香活動常見藝陣〉，<http://web.pu.edu.tw/~folktw/prospectus.html>，2009年10月18日檢索。

⁹⁸ 參考自陳佳芬，《臺灣世紀回味—生活長巷》(台北：遠流，2001)，78。

的機會相當少，也不太願意接觸。⁹⁹

由此也可知道，不管是哪種職業陣頭，都有面臨到社會環境改變所帶來的壓力，但是縱使知道，卻也很難去改變這種全面性的困境，雖然少數陣頭會不斷轉型或加入更多新的表演方式來博取注意，但終究還是要回歸到藝陣的本質來加以經營。惟今之計，只有設法提供更多正面的教育素材，或催化、改變民眾的認知觀感，才有辦法減緩此項衝擊。

2. 成員招募困難：

此項因素，可以說是十二佃團與外塭仔團決定收團的決定因素，因為招募新團員本就不易，特別是訓練的過程相當辛苦，而且也不能速成，如果團員臨時退出而未先告知，整個表演陣型將會因此而大亂，甚至影響演出，尤其是職業型藝陣的經營，爲了要控制住成本，不太能另外安排替換人員，如果仍持續招不到新人而影響表演品質，經營的壓力也將更形沉重，這也可能解釋仙家師傅在後期面臨人源短缺之際，仍未有主動招募團員的舉動。¹⁰⁰

而外塭仔團人員的高流動率，又與臺灣整體的社會發展有著密不可分的關係，從表 2-6 和 2-7 可以發現，從 80 年代後，臺灣的服務業就業比例不斷增長，製造業雖有衰退，但在以農工爲主的南部地區，仍是就業市場的主要需求，其他新興行業雖然比例相當的低，可以不列入考慮，但參與職業陣頭演出的藝人如果投入這些工作，一方面除了較爲穩定，不必顧慮農曆七月是藝陣市場的淡季之外，另一方面，公司或工廠也較無法接受自己的員工，會因爲需要出陣而停工請假。而在就業市場因爲現代化歷程而須轉型的情況下，許多成員以長遠的眼光來衡量，做出退團的選擇，已經是可以預見的事實了，而實際上許多中途離開的女性成員，除了少數進入工業區從事製造業外，大多在離職後選擇投入工作穩定，環境也較佳的服務業。

⁹⁹ 陳世霖，〈台南縣關廟鄉龜洞飛鷹跳鼓隊之研究〉，108。

¹⁰⁰ 訪談自黃菊女士，2008 年 12 月 27 日於六嘉村自宅、黃淑真小姐，2009 年 11 月 6 日於外塭仔黃宅。

表 2-6 臺灣就業者的行業分配(廣義製造業)1981年~2000年

年別	總計	農林漁牧業	工業	礦業及土石採取業	製造業	水電燃氣業	營造業
1981	100.00	24.94	50.01	0.93	41.23	0.58	7.28
1982	100.00	25.29	49.07	0.87	40.98	0.62	6.60
1983	100.00	25.09	49.30	0.74	41.59	0.62	6.35
1984	100.00	23.34	50.99	0.64	43.96	0.61	5.78
1985	100.00	23.00	51.21	0.58	44.35	0.60	5.67
1986	100.00	22.67	51.78	0.53	45.00	0.60	5.66
1987	100.00	20.82	52.66	0.46	45.80	0.59	5.80
1988	100.00	18.76	52.59	0.40	45.60	0.60	5.99
1989	100.00	17.96	51.16	0.34	44.01	0.61	6.20
1990	100.00	18.14	49.10	0.30	41.69	0.62	6.49
1991	100.00	18.38	48.01	0.28	40.34	0.62	6.77
1992	100.00	17.26	47.34	0.27	39.07	0.60	7.40
1993	100.00	15.94	46.78	0.26	38.07	0.59	7.85
1994	100.00	14.93	46.45	0.24	37.37	0.57	8.26
1995	100.00	14.21	44.68	0.22	35.87	0.55	8.04
1996	100.00	13.90	44.18	0.20	35.78	0.56	7.63
1997	100.00	13.23	44.29	0.19	36.05	0.55	7.50
1998	100.00	12.42	44.26	0.18	36.23	0.54	7.31
1999	100.00	11.73	44.25	0.16	36.53	0.56	6.99
2000	100.00	11.08	44.31	0.14	36.94	0.55	6.67

資料來源：黃仁德、鐘建屏，〈台灣產業結構變動與失業率關係之探討〉¹⁰¹

¹⁰¹ 黃仁德、鐘建屏，〈台灣產業結構變動與失業率關係之探討〉，《法制論叢》，41(臺北：2008.1)，86。

表 2-7 臺灣就業者的行業分配(廣義服務業)1981 年~2000 年

年別	服務業	批發及零售業	住宿及餐飲業	運輸、倉儲及通信業	金融及保險業
1981	25.04	12.00	1.59	5.04	1.76
1982	25.65	12.30	1.65	5.06	1.87
1983	25.61	12.08	1.60	4.96	2.00
1984	25.67	11.98	1.54	4.88	2.10
1985	25.79	11.93	1.63	4.73	2.18
1986	25.55	11.75	1.70	4.56	2.21
1987	26.53	11.96	1.93	4.58	2.39
1988	28.65	12.99	2.14	4.72	2.72
1989	30.88	13.95	2.31	4.83	3.23
1990	32.75	14.40	2.36	4.96	3.83
1991	33.61	14.74	2.37	4.98	3.89
1992	35.40	15.77	2.51	4.96	3.90
1993	37.28	16.93	2.57	4.96	3.90
1994	38.63	17.71	2.61	4.89	4.05
1995	41.12	19.23	2.69	4.98	4.35
1996	41.92	19.14	2.65	5.10	4.62
1997	42.47	19.40	2.58	5.02	4.88
1998	43.32	19.74	2.48	5.10	5.15
1999	44.02	20.20	2.48	5.13	5.30
2000	44.62	20.78	2.45	5.12	5.42

資料來源：黃仁德、鐘建屏，〈台灣產業結構變動與失業率關係之探討〉¹⁰²

另外由於參與成員流動率最高的，莫過於可以吸引觀眾目光的年輕女子，但在招募的過程中，這個部分也是最困難的。資訊網路還未發展的時代，許多徵才訊息都要依靠報紙廣告或是發送傳單，以現在的行銷眼光來看，效果確實是相當有限，再加上當時環境已逐漸進入功利取向的社會氛圍，許多來電的應徵者不是抱持著打工的心態，就是以爲七響陣是類似電子琴花車的歌舞表演，而這些難題也增加陣頭經營的困難。¹⁰³

除此之外，台南七響陣在表演中有一「拜靈」之橋段，所有的成員除了樂師之外，都要進入靈堂來作演出，而在民間傳統的觀念中，對於「死」不只要三緘其口，更是要避之唯恐不及，年輕成員的招募往往卡在此處，幾乎都已答應要

¹⁰² 黃仁德、鐘建屏，〈台灣產業結構變動與失業率關係之探討〉，《法制論叢》，41，86。

¹⁰³ 訪談自黃菊女士，2010年2月28日於安定鄉自宅。

來的應徵者，卻在最後因為喪葬的演出而退縮，這也造成團員的組成常常青黃不接，不僅訓練困難，中生代成員也因體力與能力無法勝任特技演出，而造成演出品質的低落。¹⁰⁴

¹⁰⁴ 訪談自黃淑真小姐，2009年11月6日於外塹仔住宅。

第三節 台南天子文生七響陣之組織運作

不管是何類型的藝陣，其中成員的更迭輪替，是一件再正常不過的事情，臺南七響陣從成立至消逝，也是如此。但在經營的過程中，有些原則仍是不容改變，如果有也只能是少部分的增減，並不能因此而影響到團體的正常運作。臺南七響陣的組織結構及工作職責，便依循著這樣的原則來做安排。

一、組成結構

(一) 團主(負責人)：

十二佃時期的創始者為吳仙家先生，團裡任務還兼任伴奏，所使樂器為椰殼弦及電子三弦；外塭仔時期則為黃菊女士，兼任花旦。負責人除了對外承接案主委託之工作外，更要組織籌劃、主持錄音工程、道具採買、對內組員之聯繫溝通、排演訓練、招募新成員及分配盈餘利潤等。

(二) 伴奏：

十二佃時期的後場樂師編制有完整的南管器樂，其中包含月琴、椰殼弦、大廣弦、橫笛等，但到了外塭仔時期，只剩下電子三弦及椰殼弦兩種，期間曾短暫的加入電子琴樂，但因調性剛硬，與小戲樂曲格格不入，所以最終仍是取消。基本上每一種樂器各有一人職司彈奏，老樂師通常都會兩種樂器以上，以便隨時替補更換，除此之外還得協助處理團裡雜務。

(三) 花旦：

不管是哪一個時期，都有花旦要能兼任主唱工作，同時也要能唱完所有的歌曲。十二佃團時期，由於音響錄音設備還未相當發達，只能純以人聲來演唱，吳仙家老先生編制了兩組花旦輪流配唱，每組皆有兩位，以達最佳表演效果，¹⁰⁵外塭仔時期因為成員更動頻繁，所以只有黃菊女士與黃淑真小姐能唱完所有歌曲而已。

此外，「七響歌」是全團最重要的靈魂歌曲，全部團員除了樂師之外，皆要

¹⁰⁵ 訪談自黃菊，2010年2月28日於安定鄉自宅。

能背誦歌詞並確實唱出，而在演唱的過程中，還須搭配擊打敲仔(竹板)來加強節奏。

(四) 丑角：

七響陣的最主要表演者，除了演唱之外，還要負責全部表演動作，像是特技演出、舞蹈等。十二佃團以及外塭仔團的人數編制都是六位，且所有角色全由年輕女性來擔任，但也因為如此，所以流動率也特別的高。

(五) 雜務：

除了裝載道具車外，遇到廟會慶典遶境時，還須負責播放器的安裝及推送，其他有關團裡的雜項事宜，如發送名片、特技動作道具的支架等，也都在工作範圍之內，而此工作則全由司機兼任，另外成員間的親戚朋友，偶爾也會因慕名而自願提供協助。

(六) 其他：

諸如頭旗、綵牌，曾經也都有一至二人的編制，只是隨著時代的進展，以及七響陣經營方向的明確化，最後也因精實人力而取消了，目前已知的職業型陣頭，也都未有此項編制。

二、道具

台南七響陣為一南管體系的小戲陣頭，所使用的道具與服裝，與一般車鼓陣頭並未有太大差異，主要功能性仍是以結合音樂、戲劇為主，茲簡單介紹如下：

(一) 旌旗：

呈三角形，旗面為金黃色，旗杆頭上有一黃色絲帶，旗面上則是繡有「外塭仔天子文生七响陣」幾個紅字，外邊則滾以紅色與黃色交叉之流蘇。通常見旗如見陣，老一輩的前輩有人稱呼它七響陣的「頭旗」，或是「帶路旗」，在遇到進香的神明、神轎時都會拿起來揮舞以「接陣」，但最後因為精簡人數，旌旗幾乎已經固定在廣播車上，只有在「刈香」遶境時，才會再拿出來了。



圖 2-7 七響陣旌旗

(二) 四寶：

屬於南管樂器中「下四管」之一，又稱為「四塊」、「四片」，因為其敲擊的聲響，又有「敲仔」的稱呼，為丑角表演的道具之一，但在樂曲的編排上，也常加入後場音樂之中，當作節奏樂器使用。

(三) 菱^笊：

類似扁擔肩挑的工具，原本兩端是垂吊兩根竹罐，裡面裝有碎瓦片和錢幣，在表演時可發出聲響來搭配音樂節奏，只是十二佃後期，為了讓表演的丑角動作更形輕巧，而將竹罐換成籐編包，裡面則改裝鈴噹。但另有一種車鼓表演的竹製道具叫做「錢龍」，也是將竹管中央挖空，以數個銅板嵌入，舞蹈時亦能發出叮噹聲響，本質上也是同樣屬於節奏型樂器。

(四) 拐仔：

將竹竿截一小段，取較多竹節且彎曲的前段，及無竹節直伸的後段兩種，而「彎曲段」的拐仔只用在「桃花過渡」和「牛犁歌」的曲目中，代表撐船的「竹篙」和犁牛的牛具，長度皆約一公尺，丑角所持之物。

(五) 葵扇：

就是一般市面上的摺扇，為旦角右手所持之物，只是為求表演品質及動作之優雅，黃菊女士較常使用紙摺扇，但也因耗損率高，所以需常常更換。

(六) 絲巾：

即手帕，旦角左手所持之物。



圖 2-8 道具：丑角拿拐子，旦角右手拿葵扇，左手拿絲巾

(七) 撞管：

丑角持之，可以發出「碰」聲的鼓狀物。原本是大型中空竹管，外表再包覆像是蛇皮的皮革，相當符合「乞行歌」表演的裝扮，後期因為找不到製作器材的老師傅，只好拿塑膠管再包覆工業橡皮以代之，但已味道全失，相當可惜。

三、服裝

服裝是藝陣上場表演前，賦予觀眾的第一印象，而衣著亮麗鮮艷的旦角與樸質素的丑角，兩種截然不同的色調搭配，除了帶來眼睛的感官刺激之外，更讓人一眼就明白場上的表演者為何，所以服裝的穿著也是每個藝陣的一大特色。而七響陣旦角與丑角的服裝樣式，從十二佃時期到外塭仔時期，原則上都大同小異，除了因應四時節氣，在長短袖上做個變化之外，其餘則是多加保留。

(一) 丑角：

丑角的服飾大致上可分為上半身的白色，以及下半身的藍色短褲，頭上必定戴一休閒白帽，腰上則纏一黃色「腳巾」，¹⁰⁶不同的是，十二佃時期的上衣與褲

¹⁰⁶ 本來宋江陣中，「腳巾」是陣頭人員繫纏於腰間的腰布，香境的各庄陣頭，除了職業陣外，大多各有其專屬顏色的腳巾，尤其武陣更為明顯，早期由於庄與庄，廟與廟間有榮辱與共的感情，

子的長短，皆是固定的，外塹仔時期因為顧慮到有時天氣會過於寒冷，所以訂製全套長袖制服用以保暖，特技表演時手腳也比較伸展的開。

另一個不同之處在於肩膀上所披戴的紅絲巾，如圖 2-9 所示，除了有擦汗的功能之外，特技動作表演疊羅漢時，可以防止衣服被踩髒，但是到了外塹仔時期，考量疊羅漢動作踩踏絲巾反而較滑，比較危險，加上毛巾已可大量取得，所以予以汰換。

關於繫於腰間的黃色絲巾，在許多車鼓陣中的丑角，也都有看到一模一樣的裝扮，但是否和宋江陣一樣，與師門、交陪庄頭與廟境間有所關聯，目前仍未有充分證據可以證實，但根據老師傅的說法，是從以前就傳承下來的顏色與妝扮，¹⁰⁷筆者推測應該還是與「乞行流」有所關聯，但仍需再多一些資料來作為輔助。



圖 2-9 十二佃時期丑角服裝

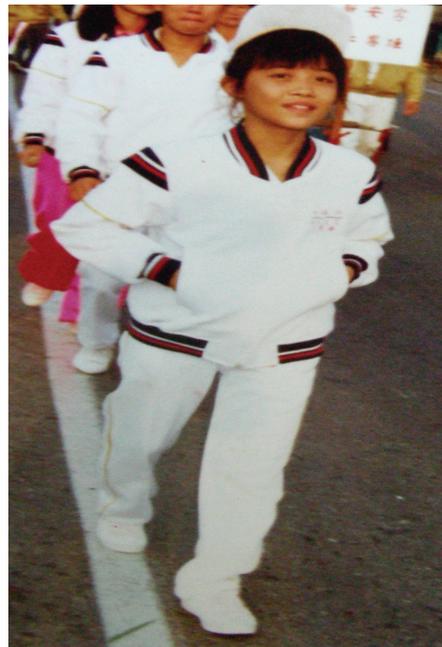


圖 2-10 外塹仔時期制服

(一) 旦角

旦角的服裝造型可以較多變化，不過仍不脫傳統基本服飾的樣式。全身上下

凡同組或有交陪(結盟)之淵源的村莊，都會選擇同一種顏色，作為共同的符號。參見黃永煌，〈台南烏竹林金獅陣之研究〉(台南：國立台南大學體育教學碩士班論文，2007)，114。另外參見張慶雄，〈台南鹿陶洋宋江陣之研究〉(台南：國立台南大學體育教學碩士班論文，2006)，112，所謂腳巾指的是各陣頭人員其腰部所纏的腰布，一般俗稱其為「腳巾」。早期漢人練武習俗，為了幫助提氣，提振精神，會在腰際間綁著布條，布條顏色有識別武術派別的作用，不得隨意更換顏色。

¹⁰⁷ 訪談陳介助先生，2009年2月12日於砂崙陳宅。

必定穿同一色系，通常傳統上皆取紅色為「喜慶之色」，衣服則是有繡上花紋之戲服，褲子跟衣服的颜色一樣，只是未有花樣圖騰，頭上戴的「頭冠」必有釵頭裝飾，會鑲上顏色較為鮮豔的彩珠以添風采，腳上則穿紅色繡花鞋，造型相當典雅、復古。不過隨著時代趨勢的演變，黃菊女士為加強視覺效果，另一方面也因為常要「尬場」¹⁰⁸，怕來不及換洗衣服，所以另外製作了粉紅色與綠色兩套服裝，算是較為與時俱進的作法。

黃菊：旦角服裝顏色，是我故意挑的，畢竟時代都在進步，而且遇到「尬場」時，換裝才比較容易，另外因為十二佃團的比較莊重，衣服質料也比較厚實，上衣部分還鑲上亮片的圖案，手臂及肘的部位還有束裝，整件衣服是較貼的，但是大熱天的時候，特別是遇到繞境時，那真的是折磨人，所以我才做些改良，衣服材料用比較薄的絲綢，但是繡縫衣服上亮片的師傅，卻因為店收起來不做，且其他人又沒有這樣的工夫，所以就改成直接繡在上面。¹⁰⁹



圖 2-11 外塹仔時期旦角服裝



圖 2-12 十二佃時期旦角服裝

¹⁰⁸ 「尬場」意指同一天的緊湊時間內，同時接了二至三場的表演生意。

¹⁰⁹ 訪談自黃菊，2010年2月28日於安定自宅。

四、樂器

在台灣所有的藝陣，聲音與影像是表演時最重要的兩個傳遞管道，像是宋江陣的表演，除了武器拳腳的操練外，鑼鼓聲急促的伴奏，更為整場演出帶來畫龍點睛之效，另外像特別強調音樂的文陣陣頭，音樂的演奏更是表演的重心，除了人聲的演唱外，樂師在樂器的操作上，也可說是小戲藝陣的一大特色。

在研究的訪談中發現，七響陣在職業色彩還未相當濃厚的早期，仍保有小戲陣頭樂曲的古風，除了樂器的編制仍保有南管的絲竹樂隊外，也由於錄音器材還未興盛，人聲的唱功亦是臻於水準之上，唯有如此，才有辦法獲得進一步演出的機會。

臺灣傳統的絲竹樂隊，可以分為南管系與北管系，南管北管所用的樂器與編制原理，完全不同。呂錘寬對於南管樂器有詳細解釋：

南管館閣(或稱洞館，為狹義之南管)絲竹樂隊由琵琶、三弦、洞簫、二弦四件旋律性樂器組成，稱為「上四管」，而演奏「十音」時所加上四塊、叫鑼、雙鐘、響盞等節奏性樂器，則合稱為「下四管」，至於南管裡琵琶、二弦和國樂裡的琵琶、二胡並不相同。¹¹⁰

而其隊形與編制，也有其順序：

由右角(洞簫)順時鐘方向，恰為

一：洞簫(一枝管身) 二：二弦(二根弦) 三：三弦(三根弦)

四：琵琶(四根弦) 五：拍板(五片木)

以精簡的編制組成樂隊，坐序也很有道家的哲學理論，是南管樂隊的特色。

111

呂鈺秀也針對「上四管」與「下四管」，提出了解釋：

¹¹⁰ 呂錘寬，《臺灣傳統音樂》(台北：東華書局，1996)，124-126。

¹¹¹ 呂錘寬，《臺灣傳統音樂》，124-126。

上四管，又稱為「頂四管」，其編制由四件旋律樂器，加上制樂節用的樂器「拍」所組成，有琵琶、三弦、洞簫、二弦四件再加上拍板。而「下四管」則是四件常用的輕型敲擊樂器：雙音、響盞、四塊、叫鑼。¹¹²

而不論是「上四管」還是「下四管」，其中絕大多數都曾經出現在七響陣中，只是隨著世易時移，人事成本的精省、後場樂師的凋零以及擴音設備的使用等因素影響，終究也只能黯然落幕，以下是七響陣中曾經使用過的樂器：

(一) 三弦：

三弦為長頸彈撥樂器，文字記載最早見於明代楊慎的《升庵外集》，其中曾言「今之三弦始於元時」，到明朝時，流行於中國南方一帶。¹¹³三弦顧名思義，是一種有三根弦的弦樂器，較特別是在於有一方形小音箱，而兩面皆以蟒蛇皮包覆著，彈奏指法應與琵琶相似，但到後期為了提升音樂的音量及節奏感，另外託人打製了電子三弦，彈奏方式轉為拿著彈片或指甲撥弄，可以說是七響陣中最具代表性，也是最重要的樂器，主要擔任樂曲的和弦演奏。

(二) 椰殼弦：

又稱殼子弦、板胡、提弦，因為音箱由椰子殼做成，所以又叫「椰胡」。¹¹⁴音箱呈現半球體，體積也較一般的二弦小，絲弦則是採用鋼絲。七響陣中的椰殼弦，所拉奏出來的音階較二弦還要高，通常擔任弦律主奏的部分。值得一提的是此項樂器乃七響陣中，唯一由陳介助先生親自找尋材料，自行手工製作的樂器，根據他本人的陳述，自己製作的樂器，除了音色可以自己掌握之外，還會傳達出聲音的靈魂，與之共鳴。也因此，雖然他會使用多種南管樂器，但此樂器是他最有感情，以及最有把握的一項。¹¹⁵

¹¹² 呂鈺秀，《臺灣音樂史》(台北：五南，2003)，386。

¹¹³ 呂鈺秀，《臺灣音樂史》，387。

¹¹⁴ 呂錘寬，《臺灣傳統音樂》，110。

¹¹⁵ 訪談自陳介助，2010年2月3日於筆者自宅。

(三) 品仔：

為直吹氣鳴類樂器，或稱為洞簫，吹奏時擺橫，管身有一吹孔、一膜孔、六音孔。陳介助先生當初加入十二佃團時，便是以此樂器替代他叔叔的演奏任務，但不久便棄置不用，改拉椰殼弦。

(四) 月琴：

也是一種撥彈樂器，音箱較大，成一圓月狀，綁有兩根弦，因屬於伴奏樂器，曾短暫出現在七響陣裡，後被同質性高的三弦所取代。

(五) 大廣弦：

是一種低音的弦樂器，音箱大是其特色，十二佃團的松伯退休後，便也不再使用了。

從其使用的樂器可以得之，七響陣的後場樂器，原本仍是遵循廣義「四管」的編制，還保有古風，但在時代的變遷與融合之中，最後終究也跟現實妥協，只保留三弦與椰殼弦兩項必要樂器而已，令人不勝唏噓，而此情況也出現在大多數的職業小戲陣頭中。

五、演出特徵

台南七響陣為一職業性藝陣，其存在之諸多元素與特性，不一定與其他類似的小戲陣頭完全相同，就訪談與觀察的結果，大致上歸納整理其特徵：

表 2-8 臺南天子文生七響陣之特徵

特徵	說明
本質	屬於職業性藝陣，為了獲取利益，表演方式較具彈性，也較不受傳統禮儀所束縛。
演出時間	除了每年神明誕辰慶祝之外，喪葬祭儀的出演，也可從農民曆看出端倪，另外偶有文化交流之邀約表演。整體而言，時間相當不固定。
演出地點	廟會祀典通常在廟埕廣場或馬路邊，喪葬祭儀則在喪家所搭

	的棚子下或家門前。
參加成員	少有職業成員，多為招募業餘成員給予訓練，越到後期越講究速成，旦角與丑角皆為女子演出。
歌舞劇目	傳統小戲古路風格搭配流行元素。
歌舞表演	載歌載舞，以丑角和旦角搭配音樂演出。
語言	以閩南方言演唱，歌詞則以韻文為主
特技動作	以肢體伸展為主，如翻筋斗、下腰等，輔助道具為長椅凳。
歌舞內容	廟會慶典多是表演通俗生活記趣，亦有感謝神明之意；喪葬場則加入拜靈等祭儀。
伴奏音樂	後場人員多用一般南管樂器，遶境時會用擴音機循環播放七響歌。
使用道具	相當簡單，有手帕、敲仔、扇子、竹子等。

資料來源：作者整理

施德玉在田野調查中發現，以營利性為主的車鼓陣，多成立於台灣光復後(1945)，尤其是六、七十年代的為高峰，而且其負責教授的師傅大多是以年老性為主，演員則幾乎清一色都是女性(年齡不定)，¹¹⁶此描述從創立的年代及背景、角色性別與定位，和七響陣之存在與特色，可說是相當吻合，也提供了一個相關背景與資料來做實地訪查的對照。

其次，七響陣的表演形態較為自由，不像劇場形式的大戲演出，通常這樣的表演形式會被歸為落地掃，而何謂落地掃呢？林茂賢曾提過落地掃的意義為：

是一種在地面上演出的表演型態，這種演出的道具很少，演出的內容情節也較為簡單，通常在廟會遶境、神明出巡或喪葬遊行的時候，沿著街道作定點式的短暫表演；演完一個段落後，又繼續前進，屬於行進間的表演藝術，也

¹¹⁶ 施德玉，《台南縣車鼓竹馬之研究》(宜蘭：國立傳統藝術中心，2005)，245。

是戲曲早期的表演形式。¹¹⁷

顏綠芬、徐玫玲則是提到：

落地掃是最原始、不搭舞台的形式。最初尚是業餘的老歌仔或本地歌仔就是這種形式的演出，演戲者和觀眾同一平台，近在咫尺，有很好的互動，……江湖走藝，在街道旁、廣場上、廟前隨興演出，亦是落地掃的形式。¹¹⁸

臺灣的現有的藝陣，特別是歌舞小戲陣頭，也幾乎都是以此形式來進行表演，因為在職業型態的經營當中，一切都要講求快速、精確與效率，陣頭移動的機動性更是要求，再加上因應時代潮流，每個藝陣也都有專屬的道具車，輔助加強演出的效果，落地掃的表演型態，自然而然就這樣建立起來。

六、表演場次

七響陣出團表演，與一般的陣頭一樣，除了喪葬場合的市場外，一般迎神賽會或廟會慶典，如遶境、刈香等，也是接洽的生意來源之一，最後還有少數文化藝文的邀約，但所佔比例不高。以下是外塭仔團在 1995、1996、1997 年的圖表資料，其餘年分因為資料大量遺失或不完整者，在黃菊女士認為誤差不大的情況下，就不予列入：

¹¹⁷ 林茂賢，《臺灣傳統戲曲》(台北：國立台灣藝術教育館，2001)，48。

¹¹⁸ 顏綠芬、徐玫玲，《台灣的音樂》(台北：財團法人群策會李登輝學校，2006)，94。

表 2-9 台南七響陣 1996 年之表演場次表

	一月	二月	三月	四月	五月	六月	七月	八月	九月	十月	十一月	十二月	總計
廟會慶典	5	8	12	4	5	4	0	4	4	3	3	3	55
喪葬祭儀	7	5	6	10	8	12	1	5	9	7	7	8	85
統計	13	14	18	14	13	16	1	9	14	10	14	11	140

資料來源：作者整理

表 2-10 台南七響陣 1997 年之表演場次表

	一月	二月	三月	四月	五月	六月	七月	八月	九月	十月	十一月	十二月	總計
廟會慶典	4	10	11	4	3	2	0	3	5	3	6	3	54
喪葬祭儀	12	13	8	10	8	10	2	4	6	7	6	10	96
統計	16	23	20	14	11	12	2	7	14	10	13	13	150

資料來源：作者整理

表 2-11 台南七響陣 1998 年之表演場次表

	一月	二月	三月	四月	五月	六月	七月	八月	九月	十月	十一月	十二月	總計
廟會慶典	4	7	12	4	3	5	0	2	5	3	2	3	50
喪葬祭儀	7	10	7	6	7	10	1	5	9	6	6	15	89
統計	11	19	20	12	11	15	1	7	14	9	8	18	139

資料來源：作者整理

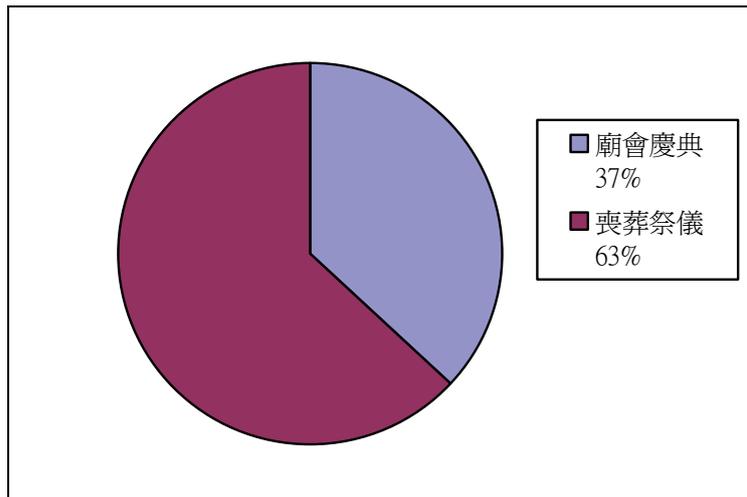


圖 2-13 七響陣 1996-1998 年廟會慶典與喪葬祭儀場次百分表

雖然資料並不完整，除了缺少十二佃時期外，也無法將外塹仔團年份全部蒐集，但仍有可以參考之處，以下根據與黃菊女士的訪談，將其整理：

1. 外塹仔團除了第一年還在打知名度外，每年的生意都非常的好，最少都還有一百多場的進帳，甚至在結束經營的那一年，前來洽詢的電話仍是持續不斷，但最受推崇的，仍是輝煌時期的十二佃團，年年生意的總場次，都常在兩百場上下。
2. 藝陣的經營，也有淡旺季之分，像是每年二、三月的場次總是特別多，那是因為和神明誕辰較多有所關聯，一般從二月二日土地公生日，到三月二十三日媽祖誕辰，各地都有許多的遶境、進香等祭典；相對而言，七月所接的場次則少到接近掛零，那是因為中國傳統習俗，此月份是民間信仰中普渡陰間眾鬼的月份，諸事不宜，也因此在這個月的期間，團員的收入是受到相當大的影響，這也是間接牽動團員流動率高的一個因素。
3. 從統計圖中可以發現，七響陣在喪葬祭儀所接的場次，遠大於廟會慶典的場次，而表 2-是將 96 年到 98 年三年間的表演場次，按照兩大類型加以分類總合後所整理出來，從中可以發現兩者的比例是 63:37，將近是二比一，這與其他

陣頭相比，七響陣算是相當特殊的例子，¹¹⁹這應該歸功於「拜靈」的表演橋段之賜，能比其他陣頭擁有更多吸引顧客之條件。

4. 外塭仔團酬勞的換算，是將總收入先扣掉 1000 元給團長與負責人，接著再將其他部分平均分配，一人一份，除了司機有開車成本，所以獨拿兩份，而這規矩乃是遵照十二佃的分配方式，較無爭議。喪事一場的價碼是 13000 元，如果加上「暝場」¹²⁰則是 16000 元，至於廟會場，單純的進香是 16000 元，如果加上「繞境」則為 25000 元，七響陣曾受邀參加台東的炸寒單節慶，兩天的行程包含紅包就賺了超過十萬元。那是因為廟會雖然場次較少，但相比之下較為辛苦，所以酬勞會多拿一些，而喪事場則因為時間較短，時間較容易控制，遇到吉日時還可以一天接演到三場之多。
5. 從表格中可以發現，接演的場次其實不像在私人公司或公務機關任職那樣的穩定，遇到大日子，往往十幾二十天都未能休息，場地較遠者，凌晨三四點出發更是家常便飯，精神與體力對女生團員，都是一大挑戰，如沒有異於常人的堅持力是辦不到的；至於七月淡季，整個月可能只有兩三千塊的收入，要維持基本的開支是相當困難的，若非有兼任副業，一般人根本無法以此維生。因此創團以來，團員流動率都相當的高，而能夠持續參與外塭仔團演出的，更只有黃淑真小姐一人。

六、組織成員

一個藝陣的存在，最基本的元素，一定是參與其中的成員，十二佃成員大致上也都是以在地庄民為主，如非必要，如短期內難找到有參與意願高的人，才再搭配少數的外地成員，但大致上仍是有地緣關係或宗親關聯。

由於十二佃時期解散太久，其參與的老師傅不僅已不在人世，其餘成員也幾

¹¹⁹ 關廟飛鷹跳鼓陣於 2005 年的統計資料，全年 127 場，喪事 21 場，文化場合 5 場，迎神賽會則高達 101 場。其中迎神賽會佔了 79%，喪事場則佔了 16%。見於陳世霖，〈台南縣關廟鄉龜洞飛鷹跳鼓陣之研究〉，105。

¹²⁰ 許多喪事場的「出殯」如果選在早上，通常會在前一晚到喪家做表演，意思即為「逗熱鬧」，有增湊熱鬧，壯觀喪禮之意，喪家也可選擇不要加演「暝場」。

乎失聯，所以可聯繫成員仍以外塹仔團，長期參與成員為主。表 2-12 為筆者與黃菊女士、黃淑真小姐三位，一同重建當時成員之資料，並做統計與彙整：

表 2-12 七響陣外塹仔團參與成員之基本資料

所在區域	大同新村	安定(大同村、六塊寮、港口)	外塹仔	其他
人數	8	5	9	5



圖 2-14 外塹仔七響陣成員分佈地理位置圖

臺灣早期的民俗藝陣大多由民間庶民「志同道合」者組成，有的是以地緣關係組成，如每一「庄頭」、「角勢」(村落)居民組成；有些則是同業(做同樣生意或工作者)組成，目的在於彈唱自娛，或以樂會友。但近代的職業性陣頭興起，其組成已非早期的發展情況，但地緣的關係軸線，仍有其脈絡可循。

圖 2-14 所圈記的地方，其最遠距離不超過 5 公里，照常理推斷，彼此之間

可能在同一祭祀圈或信仰圈中，但依據林美容對祭祀圈與信仰圈的認定：

祭祀圈是一種地方性的民間宗教組織，居民以居住關係有義務參與地方性的共同祭祀，其祭祀對象涵蓋天地神鬼等多種神靈，但有一個主祭神，祭祀圈有一定的範圍，依其範圍的大小，有部落性、村落性、超村落性、和全鎮性等不同層次，它與漢人的村莊組織和村莊聯盟有密不可分的關係」；「信仰圈則是以某一神明或其分身之信仰為中心，信徒所形成的志願性宗教組織，信徒的分佈有一定的範圍，通常必須超越地方社區的範圍才有信仰圈可言。¹²¹

以此定義，七響陣參與成員的彼此間，其實並不在同一個祭祀圈或信仰圈中，如果從其參與動機來界定的話，應該要回到七響陣的本質，也就是營利性陣頭組織的發展來探討了。

¹²¹ 林美容，〈由祭祀圈到信仰圈—臺灣民間社會的地域構成與發展〉，《臺灣史論文精選》（台北：玉山，1988），289-294。

第三章 臺南天子文生七響陣之技藝型態

本章將探討台南七響陣的技藝型態，並盡可能詳實紀錄演出內容的來由及其表現方式，同時也和其他相似的小戲藝陣，針對演出的內容，如：曲樂、演出順序、舞蹈動作等，作一分析與比較。

第一節 曲樂與舞蹈

一、七響陣樂曲

許多學者都曾將七響陣與天子門生陣、太平歌、文武郎君陣列為南管音樂體系的小戲文陣，但仔細端詳這些陣頭的音樂元素裡，跟南管音樂有何關聯呢？林茂賢曾經將南管與梨園戲的相關聯，提出以下看法：

廣義的南管，是指大陸南方語系的音樂，而臺灣所稱的南管戲，是泛指大陸的小梨園戲和九甲戲，而相對於大梨園(老戲)，小梨園(七子班)指的是由十六歲以下少年所組成的南管戲曲，音色較為甜美。¹²²

許常惠也曾在早期對於梨園戲也有類似看法：

梨園戲的曲調主要是流行於泉州、廈門一帶的南管音樂，南管音樂三十六大套，除佛道兩套之外，所有曲文都跟梨園劇本相同，多是仿照宋元詞曲體裁而雜用方音，並保留了相當數量的古詞調名，且其基本曲調為南管，宛轉悠揚，名稱多與南北曲相同，因而被認為宋、元南戲的遺音。梨園戲之劇目相當的多，其中小梨園不演大戲，多演民間愛情故事和神話戲為主，常演的劇目有：高文舉、韓國華、楊文廣、陳三五娘、呂蒙正、桃花過渡、番婆弄、打花鼓等。¹²³

¹²² 林茂賢，《臺灣傳統戲曲》，72。

¹²³ 整理自許常惠，〈民俗曲藝解說〉，《台灣省七十二年度社區民俗才藝》(南投：台灣省政府社

另外黃文正曾依有無「合歌舞以代言演故事」為標準，將車鼓陣保存之曲目分為小戲與歌舞兩大類；其中小戲類又分為獨立小戲《番婆弄》與《桃花過渡》兩齣，以及來自梨園戲與南管樂的狹義「車鼓曲」七十餘首。而梨園戲的早期劇本雖然流失，但卻可在各種南管指譜和曲譜中，找到為數可觀的佚曲，如就唱詞內容作比對，更可在梨園戲與南管樂中發現車鼓取相同或相近的曲子，只不過車鼓在每首曲目的演出前後，都會加上特有的「起譜」、「落譜」而已。¹²⁴姑且不論七響陣之樂曲並非全部來自於車鼓，但「起譜」、「落譜」的樂曲行進方式，卻是一致的作法。

綜合以上的說法，所謂的南管音樂並非是一種與生俱來，特殊體裁的音樂類型，而是在時代的推演中融合像是梨園戲等不同的音樂型態，才成為現今之面貌，而在之後，同樣的演進過程還持續推展，更成了現在盛行之車鼓樂的取材樣本，縱使各樂曲之唱腔、唱詞未盡相同，但從演出戲目的名稱與內容，還是可以看出相關脈絡。

而根據筆者比對七響陣所使用樂曲，以及參與廟會慶典和七響陣耆老之結果，可以肯定的是，七響陣之歌曲，從其歌詞、曲調等，都有車鼓戲(調)之元素存在，更甚者還可以看到吳仙家師傅在曲調上之專精，以至於能夠將部分車鼓元素，轉化成七響陣曲樂之基調。不過雖然台灣車鼓戲都使用南管音樂，但如因此推論台灣車鼓戲是套用既有南管散曲的音樂與曲詞，恐怕有所不宜，因為台灣車鼓戲在音樂上採用南管音樂是無庸置疑，但它們唱詞的內容與說白、身段動作之配合，都是為合歌舞以代言演故事而生。相對的，南管樂作為音樂形式的提供者，除了唱詞部份之外，其他的層面反而須要向車鼓戲尋求素材。¹²⁵

而由於資料未有保存，在加上散團時間過久，大半團員忘卻曾經賴以維生的曲調，筆者竭盡所能蒐集，與部分團員討論練唱，盡力還原歌曲之原貌，以求完

會處，1983)，頁 64-65。

¹²⁴ 黃文正，〈南瀛地區傳統車鼓陣保存曲目研究〉，50。

¹²⁵ 蔡奇燁，〈南瀛車鼓在表演形式的轉型與創新〉(台南：國立成功大學藝術研究所碩士論文，2006)，30。

整之記錄，但仍未竟全功。另外七響陣的樂曲，幾乎是不使用曲譜內容的，都是以口傳心授為主，最大原因應該是以以前的後場樂師，既不識字，當然也看不懂曲譜，但是舊時農村未有太多娛樂，晚上閒暇時，大家帶著樂器哼彈唱樂，時間一久，樂器的操玩便容易上手，也不太需要一個正式的學習了，這也造就了許多車鼓陣的樂師，很多都是從一而終，但如需要替代，也幾乎可以找到有同樣經歷的人，不需再花太多時間學習訓練。

以下是十二佃後期，以及外塭仔全時期仍在演出的歌曲，只是根據訪談結果，原本曲目應該更多，像是「三伯與英台」等，¹²⁶但因為時間過長，且團的走向已漸偏重雜技的身體演出，因此現階段可蒐尋到的曲目，只剩下：「七響歌」、「拜謝神明」、「桃花過渡」、「牛犁歌」、「自詩」、「孝女拜靈」、「相思燈」等七首，但更遺憾的是全部的歌曲，皆只剩下歌詞本的記載，而重要的曲譜已無法求得了，只是詞本歷經多次的傳抄，也有謬誤之處，以下盡可能依其通順語意還原其原貌。

(一) 拜謝神明

這首是很多車歌小戲在廟會慶典時所必備的一首曲子，詞曲內容主要表達對神明的敬賀與崇敬之意。

拜謝！神伊明卜三保庇，得庇阮身，不您保庇阮身。望卜大趁錢。腳鬆伊手伊弄，心頭有輕鬆！望卜來勇健。不您望卜來勇健，來心頭無擔幸伊！青春，少伊年心內有歡喜，生子來。生兒，不您生子來生兒！神明三保庇。生子來生孫，不您生子來生孫，歡喜有十分。拜謝那卜正神明，望卜三保庇伊大趁那錢伊。拜謝天、拜謝地，拜謝那卜正神明望卜三保庇伊，一家團圓。

¹²⁶ 電話訪談自高玉梅女士，2009年4月6日。

(二) 牛犁歌(舊七響歌)

牛犁歌(陣)在臺灣的起源，有可能在明末清初之際，移民南瀛地區的漢人借平埔西拉雅族祭曲，自由的填入歌詞，再配上模仿農間勞動的動作，創造了休閒時娛樂的牛犁陣歌舞，其曲調就稱為「牛犁歌」或「牛犁歌仔」，但此一小調民歌又經過車鼓陣的「車鼓化」，形成「車鼓陣」的〈牛犁歌〉表演。¹²⁷而七響陣的這首歌曲演唱時間不下十分鐘，但在現階段找到的四本手抄本中，歌詞所抄寫的都一模一樣，就只有四句歌詞而已，原本以為有所遺漏，但經予較正，發現是在演唱的過程中，工尺譜的運用較其他歌曲還要來得多的緣故。

一盆牡丹在後溝，每日思想掛心頭，
無錢無銀未得到，未得娘花來阮叨。
二盆牡丹二尺二，親像新櫟盤過枝。
不正早前十三四，伸手要叨娘花枝。

此首曲子的歌詞與六甲鄉車鼓陣的牛犁弄有些類似，但除了第一句外，其他句子卻幾乎完全不同，歌曲部分則因曲調亡佚，無法再做比對，甚為可惜。另外從訪談及手抄本所遺留的資料顯示，此首樂曲之前較常被稱之為「舊七響歌」，「舊」乃是「新」的相對，很有可能在十二佃時期，新「七響歌」還未被發展出來之前，這首曲子乃是當時七響陣的代表歌曲，因此被稱之為「七響歌」，但是新「七響歌」創作出來之後，此首雖然保留，但地位已被取代，所以只好另外冠上一個「舊」字。

(三) 採茶歌

在與黃菊女士校對牛犁歌的過程中發現，此首曲目是直接承續在牛犁歌「工尺譜」唱完後，混合搭配成一首完整的歌曲，除了表演的人數陣勢不變之外，歌

¹²⁷ 黃文正，〈南瀛地區傳統車鼓陣保存曲目研究〉，45、62。

詞的內容也和牛犁歌有些相似，甚至有將故事繼續延伸的味道在，而把兩首歌曲，重新編曲串連成類歌劇形式的方式，也不得不佩服老師傅深厚的功力了。

至於此首歌的曲名，不禁令人聯想到臺灣另一種傳統戲曲—採茶戲，此戲種出現的確切時期難以追考，但林永昌根據相關文獻，作出了以下整理：

日治時期的採茶戲，一者皆已為搭臺演出的形貌，而非落地掃，亦非廟會陣頭。二者大皆起於桃竹苗一帶的客家庄，而流行於臺北地區。三者為孿童裝扮。四者皆引動觀者如癡如狂。五者皆被視為傷風敗俗。……一九二零年代歌仔戲出現後，採茶戲逐漸轉型，而稱為改良戲……，此時小戲的採茶戲已發展成大戲的客家採茶戲。¹²⁸

也就是說，雖然採茶戲與車鼓戲部分的發展型態是相近的，但存在區域有所不同，彼此實在難以聯結。另外「採茶歌」來由的最普遍說法，指的是是客家人多半在山上種茶樹以茶葉經濟為生，又因為採茶時經常高歌，所以他們唱的歌就叫做「採茶歌」或「山歌」，如〈老山歌〉、〈山歌子〉、〈平板〉等，內容多為山區採茶生活的寫照。¹²⁹但不管從其歌詞，還是與七響陣成員一同比對文獻資料的「採茶歌」旋律，完全沒辦法與之產生關聯，再詢問相關團員，但大家的回答皆是十二佃時期就如此稱呼，至於為何有此名稱？目前已無法探究其原因了。

一盆牡丹在後溝(上路兄哥)

每日來思想您著！掛心頭

三步化出有意味(上路兄哥)

小妹共兄，說原恩

一步祝哥大趁錢(上路兄哥)

¹²⁸ 林永昌，〈傳統戲曲〉，《臺灣全志—文化志—藝術篇》(南投：臺灣文獻館，2009)，381。

¹²⁹ 呂錘寬，《臺灣傳統音樂》，63。

小妹共兄來恭喜！
二步要來添福壽(上路兄哥)
祝咱大家大發財，
三步主家是有福(上路兄哥)
祝您一家團團圓。

(三) 挺(撐)渡歌

此首曲子即是一般小戲陣頭裡常出現的曲目—桃花過渡，其故事內容相信出自於潮劇「蘇六娘」，以及後來有所改編，像是梨園、高甲戲中的「桃花過渡」劇目，故事內容是蘇六娘因情定郭繼春，於是指派桃花去報信往來，途中要渡江頭而遭到渡伯的為難，但劇作家為了迎合大眾胃口及增添故事的趣味性，因此創作出「桃花度和與渡伯相褒」的逗趣情節。¹³⁰

不過「桃花過渡」原本是一完整劇目，從桃花到達渡江口，渡伯有意無意的以輕薄言語調戲，桃花也以機智予以反擊，這一大段都是以口白的方式呈現，只是此部分在目前的手抄本中已無記載，因此無法探查七響陣是否與其他藝陣有所不同，且因為表演時間較為冗長，外塭仔團已將此段口白給拿掉，甚為可惜。在劇目最後，桃花與渡伯兩人一搭一唱，開始唱起「相罵歌」，而這個部分才是外塭仔時期，以及大多數職業陣頭所演唱的部分。

正月人負翁，單身娘子守空房
嘴吃檳榔臉抹粉，手提宣爐等待君。
二月是春分，無好狗拖挺渡船
一日吃飽船底暈，水鬼拖落無身魂。
三月是清明，明楊朝贊暗點兵

¹³⁰ 林子傑，〈臺灣閩南、客家小戲的互動滲透—以〈桃花過渡〉、〈十八摸〉、〈病子歌〉為主的考察〉(台北：銘傳大學應用中國文學系碩士在職專班碩士論文，2007)，85。

阿伯可比楊宗保，桃花可比穆桂英
四月是梅天，無好狗拖在港邊
一日千軍萬馬過，錢銀多謝求無親。
五月人拖船，娶著桃花呷黑煙
嘴含竹廣中燈火，月頭看屎目尾。
六月是半冬，早死挺渡不是人
衣褲穿破無人補，汙流洗滴身生蟲。
七月七月少，娶著桃花暖菜尿
人來客氣不笑趙，卻慘犁頭督著時。
八月是白露，早死艇船來挺渡
一日三餐浮花菇，一暝翻身覆石虎
九月九重陽，娶著桃花不是沖，
三月五月不要洗，一暝睏著卸卸爬。
十月人收冬，增塩短命典大穴
按阮禾稻卜相送，乎阮米噓棚空空
十一月是冬節，大腳查某假細腳
一日吃飽人投坐，三日穿破四雙鞋。
十二月是年霜，吹粿綁粽孝祖公，
人人有三對象，阿伯沒某吹北風。

其歌詞與目前各家研究所節錄的內容是大同小異，主要還是圍繞在桃花與渡伯的逗趣對談上，但是在一些詞句上，仍或多或少可以看到七響陣精神，如：「三月是清明，明楊朝贊暗點兵阿伯可比楊宗保，桃花可比穆桂英」，而此句乃描述宋遼交戰時，楊宗保與穆桂英兩名將的男女情感，經多次比對，就未見於其他版本。由於訪談人物之不足，筆者推測當時七響陣成立時之歌曲，為盡可能與其他

相同類型的藝陣有所區別，於是套用歷史事件或其他生活點滴，在詞曲上作一修正，想藉此建立陣頭的獨特性。

(四) 相思燈

此首歌曲原乃 1974 年臺灣電視布袋戲《大儒俠史艷文》插曲，西卿主唱，原錄於「台視布袋劇大儒俠史艷文全部插曲第一集」，且此首歌其實是由南管曲調「相思引」所改編的曲子，也是黃俊雄改編的，由此可推知黃俊雄傳統戲曲的音樂素養是不錯的。但實際上，這一首「相思引」是高甲戲的唱法，與傳統南管的相思引並不相同，但在台灣，高甲戲和南管戲曲音樂都一起被歸類為「南管」，這些曲調在早期的布袋戲班裡就是歌手常唱的曲子。¹³¹而依照訪談結果，此首歌也在十二佃時期便已經存在的曲子，原曲流行樂的成分相當濃厚，但是經過七響陣的改編後，頗有小戲陣頭的雅俗之風，雖然並非是傳統南管樂曲，但仍受到團員們的喜愛而持續留存著。

自古紅顏多薄命 紅顏多薄命 紅顏薄命 阮也薄命
好夢由來最易醒 好夢由來最易醒 好夢易醒 獨有阮夢未醒
心海情波滾未停 滾未停 心海情波滾未停 滾未停
良人何時上歸程 今夜獨對相思燈 對相思燈 斷腸對相思燈

(五) 自詩

此首歌的歌詞仍是一脈相承，自十二佃團便流傳至今，但筆者查詢相關詞本，未見有與此一樣，或者是相似的歌詞，礙於訪談人物的侷限性與資料的欠缺，未敢對此首曲子的來源有所推測與猜疑，今記下詞本資料，以供他人相關研究的比對參考。

而此曲詞本的規律性，仍是許多南管曲子常用的方式，每一小節的開頭，都

¹³¹ 檢索自雅虎，<http://tw.knowledge.yahoo.com/question/question?qid=1508061604384>，2010 年 3 月 1 日檢索。

以月分來做一時間的推移，曲子除了對唱之外，還有口白的部分，故事內容不外乎男女情愫的纏綿繾綣，到最後是以悲劇來收場。但整首歌曲，仍有些疑點存在，其一是整首歌是否真的只唱到六月，還是另有下文，有無可能是因為面臨陣頭轉型而將它縮減；其二是參照歌詞內容，可以發現結尾部分有些牽強，整體結構不太完整，故事似乎仍未完結，只是上述疑點在經過訪談查證，因為資料的不足，還是未能釐清疑點，也只能空留遺憾了。¹³²

正月自詩日頭長，兄哥未返妹心酸

兄哥堅心未返去，腳著盾刀刈妹腸。

口白：要刈的刈乎斷，不通刈沒斷

睡到半夜撞你的後尾門，入來甲您就睡同床

二月自詩兄來走，兄哥來返不作聲

兄哥返去學好子，三時五調各來走。

口白：你就擱來走，不通無來走

打壞著你的名，害我得沒心情

三月自詩人播田，手牽路妹做大田

手牽阿兄要來走，人人稱讚阮親兄

口白：你老母拿我的定，你老爸拿我的生時日月去算命

四月自詩是梅天，手牽路妹說頭天

兄哥堅心要返去，目屎流下擦未離

口白：要擦就擦乎離，不通擦沒離

哭甲就紅目眶，不值的半個圓(半摳圓的誤音)

乎我討厭煞不要

五月自詩人飛船，手牽路妹心頭悶

¹³² 訪談陳介助，2010年2月3日於筆者自宅。

手牽阿兄要來走，手盤暗梅不要吞
六月自詩人禁熱，手牽路妹來發誓，
兄哥心堯雷打死，路妹心堯來心血滴。

(六) 七響歌

其歌詞內容，乃描述唐朝名將郭子儀一家滿門富貴的情況，其內容另可見其他車鼓陣頭的曲目中，像施德玉採集台南縣甲南村車鼓陣之車鼓曲譜中的「才子弄」中詞譜，與本首歌的詞譜幾乎一樣，而與竹橋村慶善宮牛犁歌陣的「千金拋繡球」也有相類似之處，¹³³但雖然同樣都在講「唐朝子儀」，但音樂旋律卻又大大不同，甚至於歌詞也有不小幅度的差異，黃文正亦有同樣的看法。¹³⁴這在在說明了車鼓曲樂的可變性，以及七響陣老師傅在戲曲音律上的深厚功力。

七響歌的歌詞每句七字，共有三十六句，其結構內容可說與「七字調」一樣。而所謂的「七字調」，乃是歌仔戲中的最主要的曲調，歌唱時七字一句，一段有四句，結構如詩中的七言絕句，注重押韻平仄，而在七字一句之中，爲了修飾旋律，會經常加入無意義聲辭如「啊」、「嗎」、「那」、「唉」等字。¹³⁵而在台灣民歌歌謠的歌詞中，通常又可分爲「七字仔」和「雜念仔」兩種型式，「七字仔」的歌詞形式跟七言絕句很像，以四句爲一個單位(稱爲一葩)，每句有七個字，是十分規律的模式，特別的是在每句的最後一個字都要押韻，稱爲「罩句」。¹³⁶

從「七響歌」的歌詞中可以窺見，此首歌大致符合以下三大原則：每句七字、四句爲一組、句尾有押韻，但是仙家師傅在轉化與融合的過程中，也做了些許調整，像是押韻並不是那麼完整，而首兩句「手提檳榔嘴唸詩，唱出唐朝郭子儀」則是轉化爲起承整首歌的口白，另外在歌唱的過程中，各句中的第二字、第四字與第五字間，也有一個明顯的頓挫，與音樂的拍子作一結合。

¹³³ 施德玉，《台南縣車鼓竹馬之研究》，189、364。

¹³⁴ 黃文正，〈南瀛地區傳統車鼓陣保存曲目之研究〉，45。

¹³⁵ 呂鈺秀，《臺灣音樂史》，475、476。

¹³⁶ 陳俊斌，〈臺灣福佬系民歌〉《台灣音樂閱覽》(台北：玉山，1997)，24。

手提檳榔嘴唸詩，唱出唐朝郭子儀。唐朝子儀有名聲，自古至今人傳名。
七子八婿兼富貴，玉清工作滿京城。算來算去天注定，明明餉子皇帝命。
郭公生有七男兒，人人稱讚嗷讀詩。讀詩讀會中進士，漢人選他做國師。
郭公有子名郭曖，唐皇選他做子婿。公主選他做駙馬，要中狀元天會知。
龍柱入金樑彩繪，按桌一盆水仙花。大厝西窗格應只，一個牌匾安金字。
第一門外雙石獅，第二門內金花牌。第三壁上畫仙景，第四掛出狀元牌。
兩枝好杉在深山，取來門口栽旗桿。旗桿栽落兩平邊，二龍強出旗杆埕
八仙桌上按玉盞，唐皇面前見朝官。身穿蟒袍蘇腰帶，頭戴頂帶皇聖官。
選爐點火陣陣香，香花蠟燭滿廳紅。觀音送子到您厝，百兩黃金謝媒人。

其次，這首歌因為旋律性、節奏性強，被當作七響陣代表歌曲，也是唯一被錄進音樂帶裡的曲子，在慶典遶境時和特技表演時不斷循環播放，增加演出時的熱鬧氣氛。

整體而言，台南七響陣之音樂大致上仍承襲南部車鼓曲譜，但吳仙家老師傅為了更加迎合大眾市場，將樂曲作了相當大的改變，只是因為本研究陣頭解散多年，除了未保留錄音帶之外，陸續訪問幾位當年資深團員與樂手，如：陳介助先生、黃菊女士、黃淑貞小姐、高玉梅女士等，大家的記憶幾乎都已失散，勉強拼湊下，盡可能將樂曲呈現出來。除此之外，筆者腦袋雖然仍有些音律的印象，但限於音律造詣之不足，無法以樂譜方式呈現出來，這是本研究無法克服的困難之處。

(七) 拜靈

根據黃菊女士的說法，她發現七響陣中的拜靈歌曲的長度雖然很長，但曲子的旋律，與她之前在電子琴「哭墓」時所唱之「哭調」¹³⁷相似，¹³⁸也因為較熟悉

¹³⁷ 所謂的亡國之音指的就是哭調，而哭調是歌仔戲中，非常具有代表性的唱腔，從前要擔任當家苦旦，基本功夫就包括出色的哭調演唱。廣義的哭調涵蓋所有悲傷、哀嘆的不同曲調，每一曲

這樣的曲調以及既有之經驗，仙家老師傅才挑選她做為拜靈的主唱者。「哭調」的音樂表現上，不但以下行表現哀痛，也會於句尾處加入較慢速的下行滑音以及哭調特有的抽咽聲，形成此調特色，歌者歌唱時，有著較為寬厚的音色，偏重於鼻腔共鳴，演唱長音時則多用顫音來增加其效果，¹³⁹聞者無不動容，同感哀悽，並達到儀式催情之效。

整個拜靈儀式的音樂，時間將近三十分鐘，大致可以分成三段。第一段即為「孝女拜靈」，除了描述先人逝去的苦痛外，還舉用嫦娥、漢武帝、彭祖等歷史或傳說中的人物，來做為宣慰之情的借替；第二段則為「三展孝酒」，歌詞內容則是提到一邊斟酒，一邊希望先人好走，還要順便保佑自己的後代平安賺大錢；最後一段則名為「五步送」，顧名思義，即為叩拜迎送先人離開，前往西方極樂世界。筆者在比對類似祭祀陣頭的詞譜中，並未發現以上三段的記載，雖然有些歌詞部分相近，但整體而言，這又是另一個七響陣在吸收各家精華後，所獨自創立出來的表演橋段的例證了。

另外在最原始的手抄本中，曾出現「都馬調」¹⁴⁰三字，如圖3-1，但因破損不堪，未能再找出更多線索來做比對，不過從拜靈之「哭調」，到後期已不演出的劇目「山伯英台」來看，仙家師傅的確曾採集大量的「歌仔戲」¹⁴¹元素來融入曲目的表演之中。另外仔細比對，可以發現拜靈的歌詞也是以七字為主要結構，且每四句為一組，句尾都有押韻，唸來唱來都是順口易懂，用字遣詞更是頗有古風，但又不失淺顯易懂，整體而言，這樣雅俗共賞的小品(如能以藝術角度欣賞之)，

可以單獨演唱，也可以聯套唱，其中尤以《大哭調》最感人、最賺人眼淚。參見顏綠芬、徐玫玲，《台灣的音樂》，103。

¹³⁸ 訪談自黃菊女士，2010年2月28日於安定自宅。

¹³⁹ 呂鈺秀，《臺灣音樂史》，481。

¹⁴⁰ 「都馬調」原名「雜碎調」，在閩南一帶經過改良而成，又稱為「改良仔正調」，後來由都馬劇團帶到台灣，流行後才被這樣稱呼。參見於竹碧華，〈台灣說唱〉《台灣音樂閱覽》(台北：玉山，1997)，36。

¹⁴¹ 一種以演唱台灣民間流傳的歌謠小曲為基礎，演出形式則吸收了中國傳統戲曲的特色，並以台語演出的古裝歌唱劇，而這種新戲曲，不但具有濃厚的台灣地方色彩，而且融入絕大多數民眾的生活之中，充分表達了他們的思想感情，故能在短時間內輕易取代其他地方戲曲，成為最受台灣民眾歡迎、最能代表台灣的地方戲曲。見於張炫文，〈歌仔戲〉，《台灣音樂閱覽》(台北：玉山，1997)，77。

這也算是民間「俗文學」的一種了。

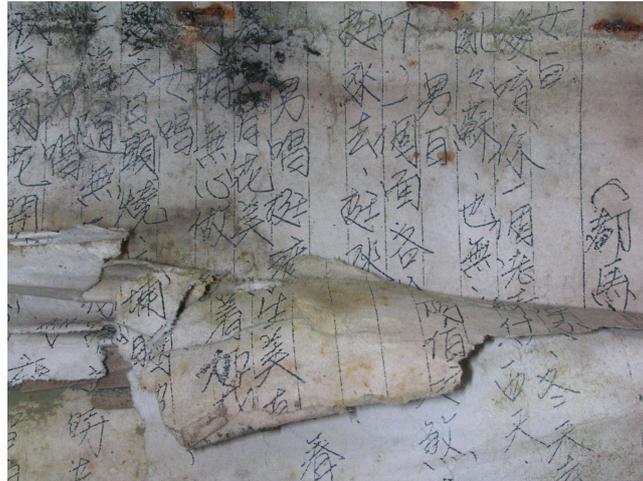


圖3-1 都馬調參考頁

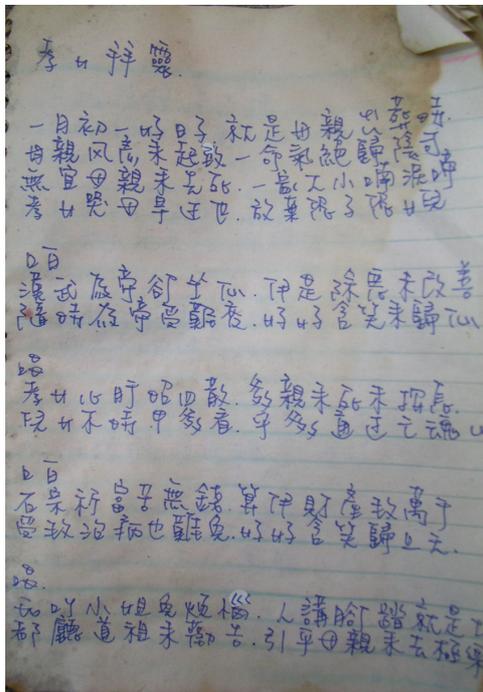


圖3-2 孝女拜靈詞譜之一

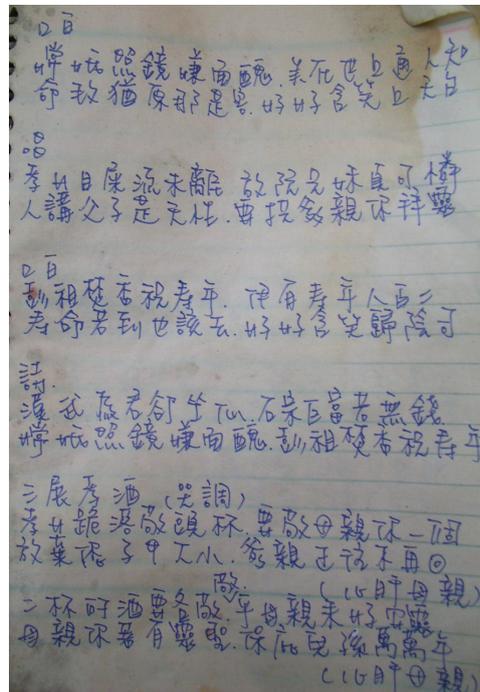


圖3-3 孝女拜靈詞譜之二

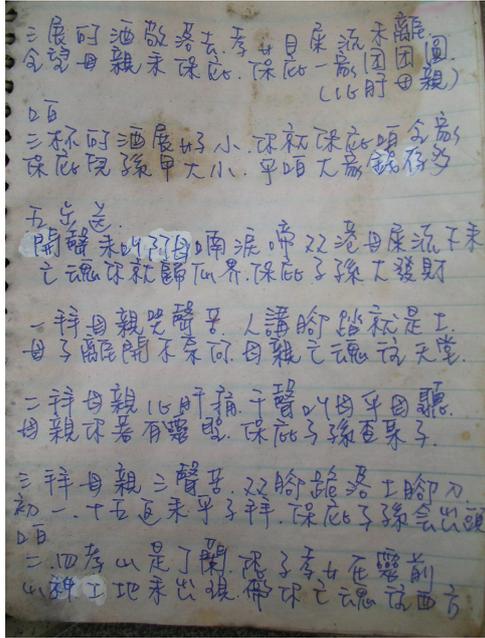


圖3-4 孝女拜靈詞譜之三

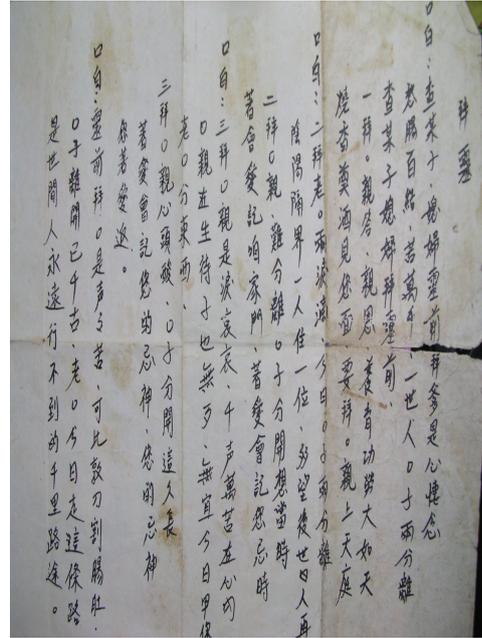


圖3-5 拜靈手抄詞譜

(八) 工尺譜

在所有小戲陣頭的樂曲中，歌曲前後都有一段無辭義的音樂，因為是以工尺唸唱的音樂，所以被稱為「工尺譜」，另外也被稱為「車鼓譜」、「行路譜」¹⁴²，呂錘寬對於工尺譜有以下註解：

工尺譜產生於宋代，是中國傳統記譜法之一。由一種管樂器的指法記號逐漸演變而成，歷代各地所用者互有出入，常見者用「上、尺、工、凡、六、五、乙」依次記寫七聲。高八度各音則加「人」字旁，如：「仕」，低八度除「六、五、乙」，分別改為「合、四、一」餘均以最後一畫帶撇以示區別。¹⁴³

七響陣中的工尺譜除了節奏較快之外，與一般車鼓陣所使用的工尺譜大同小異，並未有太多的變化。值得注意的是，訪談的過程雖然得寶貴的資料，但其原始的面貌以及意義，卻是少有人知，以至於愈到近代，工尺譜的使用愈是喪失其

¹⁴² 行路譜名稱之由來，主要指的是此音樂為行進間所演唱。參見呂鈺秀，《臺灣音樂史》，413。

¹⁴³ 呂錘寬，《臺灣傳統音樂》，82。

意義，像是只有工尺譜字但與實際音高脫節，在表演時只是擔任起譜、落譜的角色，尤甚者更變成純粹的過場音樂，功能已經成像是近代民歌流行歌的間奏了。

二、小結

施德玉曾指出車鼓藝人未必有固定音高的概念，從伴奏樂師調音的方式、藝人表演時試音的情形分析，幾乎都是首調的唱法演唱，定調也很隨興，音太高則低八度，音太低則高八度演唱。」此外，同一首車鼓曲經由不同區域的車鼓藝人演唱後，往往會造成許多地方性的差異，再加上車鼓藝人大多不清楚「管門」的意義為何，曲譜的傳承都是師傅口傳心授，或是藝人間模仿學習而成，也使得車鼓曲中的「管門」失去原來的意義。¹⁴⁴在訪談的過程中，黃菊女士透露曾經聽十二佃團的前輩們提過，仙家師傅有時在晚上會與其他樂師，大家一起隨興的彈奏熟悉的樂曲，如果興之所至靈感湧現，會將這些曲段改編後放進表演當中，¹⁴⁵這與車鼓樂自由基調的精神，是相當吻合的。

其次，雖然南管音樂與小戲樂曲的確有其高關聯性，但南管屬於文人雅士調奏撫樂之雅音，曲調幽靜深遠，抒情怡人，婉約有致，竟顯巧匠之用心；反之，「即興」高的車鼓樂音，旋律平鋪直敘，不帶花巧，兩者之間，還是有點微妙的不平衡存在。七響陣樂曲取材多元，曲風多變，就是樂器也都能因地自製或更動其原型、功用，更遑論樂隊編制、座位順序也都甚為彈性，實在是臺灣鄉野精神，樂觀開懷的最好例證。

二、七響陣之舞蹈表演

從歷史學、考古學、人類學或民俗學的研究作品中，皆發現「舞蹈」是人類古老的身體活動之一。¹⁴⁶而民間舞蹈在不同的地理環境、社會生活、風俗習慣和各自的經濟條件下，經過長期的歷史發展過程形成後¹⁴⁷，往往會有不同的風貌呈現出來。而舞蹈以身體舞姿作為表達的符號，每一動作、姿勢都有其內在的情意

¹⁴⁴ 施德玉，〈南瀛車鼓音樂之探討〉，252。

¹⁴⁵ 訪談自黃菊女士，2009年7月30日於安定自宅。

¹⁴⁶ 李天民，〈舞蹈藝術論〉（台北：正中書局，1998），11。

¹⁴⁷ 官圓媛，〈談民間音樂與民俗舞蹈的民俗文化根基〉，《遼寧高職學報》，10.9（遼寧，2008）：87-89。

內涵，舞蹈身體符號是一種曖昧的、含混的表達。舞蹈身體符號沒有語言、文字等符號系統的規定性或邏輯性，每一舞蹈動作的能指範圍是廣泛開放的，所指的概念意義也是多元自由的。¹⁴⁸

人類學家與社會學家們認為，假定思想在語言之先，姿態語言在聲音語言之前，那麼人類在聲音語言還沒到達時分完善程度時，那些大量需要表達的情感和思想，就不得不借助於動作、手勢、姿態、表情等動態語言，而以動態語言為手段的舞蹈，在人類初始社會以及此後漫長歲月中，與人們生活的重要關係就可想而知了，¹⁴⁹所以才說舞蹈其實是一種文化的產物，它所表現的身體動作與姿勢，正是一種文化的符號。¹⁵⁰中國古代人們的觀念裡，「樂」此字，其實就是由舞蹈、歌唱、樂器演奏三者融合而成的統一體，《樂書》有云：「先王作樂，發諸聲而以鼓為君；形諸動靜而以舞為之容」，這種「歌舞」多，「純舞」少的特有舞風，早在原始時代已經成形。¹⁵¹因此不管是什麼樣形式的藝陣，其音樂是主體的骨架，而舞蹈則是最容易被欣賞，最能表現外顯層次的皮肉了。

一般來說，有目的的舞蹈行為，可分成「祭祀舞蹈」和「娛樂舞蹈」兩種，而「祭祀舞蹈」通常又稱為「宗教舞蹈」。¹⁵²而不論中外各族群，「祭祀舞蹈」皆有史跡可循，通常留存在古墓、古畫、壁刻之中，甚至流傳到現今。由於「祭祀」是人類敬畏天地、探索未知、解決困惑、以及期待好運的目的化行為，乃透過語言、肢體和各種外在的儀式行為，以表達內心的情感，藉以祈求達到所設定的目標，這樣子的舞蹈，最終仍可能是成為「通神」、「娛神」、「敬神」的手段。而所有的小戲藝陣，都會藉由舞蹈表演來傳達對神明或是先人的崇敬，而這樣的意念，從原始時代自今皆是如此，未曾變過，有所轉化的，只是各家各派所表現方式的差異罷了。

¹⁴⁸ 鄭仕一、蕭君玲、鄭幸洵，〈中國舞蹈「身體符號」能指與所指研究〉，《大專體育學刊》，9.4(台北，2007)：1。

¹⁴⁹ 王克芬、蘇祖謙，《中國舞蹈史》(台北市：文津出版社，1996)，1。

¹⁵⁰ 鄭仕一、蕭君玲、鄭幸洵，〈中國舞蹈「身體符號」能指與所指研究〉，7。

¹⁵¹ 王克芬、蘇祖謙，《中國舞蹈史》，31。

¹⁵² 李天民，《舞蹈藝術論》，11。

而「祭祀舞蹈」的舞者，可能只有巫師或領導者(如酋長)，或由前二者指派或同意的族人才有機會參與，有些人則被「規定」一定要「參與」，或被「規定」要「迴避」。畢竟祭祀行為是一個嚴肅的、神聖的場合，尤其是拜神祈雨、逐魔驅鬼、征戰求勝的祭祀，設有諸多禮儀與禁忌，令現場的舞者或非舞者，皆能從內心中感到一種「無形力量」的存在。¹⁵³時至近代的藝陣表演，所有的舞者幾乎已無身分階級之分，更遑論對神聖力量的畏懼，早已轉變為使命感與光榮感，但雖如此，有些禁忌與禮儀還是需要遵守與忌諱。

七響陣的基本舞蹈型態，是由丑角與旦角互相搭配而成，丑角手持「敲仔」，靈活應用手腕跟隨音樂節奏相互敲擊，發出清脆聲響，旦角則是手持絲巾與扇子，亦步亦趨的相互調弄，有時搭肩，有時輕撫下巴。丑角步伐動作較大，通常是以以左右移動膝關節和髖關節來做踏搖步的動作，順序通常為左前步，右腳點踏，右前步，左腳點踏，接著再往後重複同樣的動作，中間併有前進、後退與下腰的動作，舞蹈型態較為豪爽；旦角移動時，雙角以捻步、踏搖步或踏點步為主，右手持扇表演開扇、收扇、八字扇與手扇花等動作，相較之下，動作則較為嬌柔細膩，體態甚為優美。兩個角色的基本動作，合為七響陣之舞蹈動作。

七響陣旦角與丑角舞蹈型態的基本動作，分析如下：

(一) 丑角：

顧名思義，其動作應較為誇張、滑稽，主要有以下基本動作：

- (1) 踏遙步：右腳右踏，重心右移後，雙手往左搖擺，右邊方向也是同一動作，左右反覆踏搖。
- (2) 踏點步：重心移右腳，左腳在後交叉踏點後，再快速的往左踏步，身體迅速的往右轉一圈移動。
- (3) 交叉屈蹲步：雙足交叉屈膝下蹲。
- (4) 抖腕：兩手持「敲仔」，抖動手腕使竹片互敲發出聲響。

¹⁵³ 徐元民，《體育學導論》(台北：品度出版社，2006)，157-158。

(5) 搖篋：兩手持「菱^笄」，用手腕及手臂上下輕搖，使之發生鈴鐺聲響。

(6) 感手：向旦角表達大膽愛意之義。用手抬起旦角之下巴，待旦角害羞退縮後，再將手縮回。

(二) 旦角：

(1) 踏搖步：與丑角動作一樣，但須更加柔和優美。

(2) 捻步：雙足平行，右腳掌左腳跟抬起右移成八字，右腳跟左腳掌抬起右移成內八字，雙腳向側面移動。

(3) 躡步：雙腳躡立，向側碎步平移。

(4) 踏點步：與丑角有些不同，不同之處在於不加轉身繞圈，取之於右腳大跨一步移動。

(5) 感手：欲語還休，對丑角撒嬌之動作。雙手一高一低提起，頭點往另一方。

(6) 開扇拖扇：右手握住扇柄，接著在身體右側由上而下輕巧的甩開扇子，再往身體內側將扇子提起後，左手在胸前托住平扇。

(7) 八字扇花：右手舞弄扇子，手腕正反移轉，畫一「8」字型，又可分為正八及反八，有時的收尾動作還會舉到臉部，作半遮面的害羞狀。

(8) 收扇：動作有二，一是右手持扇，左手以反方向靠住扇子後往內收，左手輕壓扇子後才放，二是直接以右手手腕力量往內收後，左手再托住扇尾之處。¹⁵⁴

綜合以上所述，七響陣的舞蹈的基本態勢與動作，與傳統車鼓陣的表演相比，其實是大同小異，差別較大的是七響陣丑角，清一色皆由女性扮演，動作也較為柔和，像是蹲屈步便無滑稽誇張狀，搭配劇目及與旦角的互動，趣味性也相對降低許多。

¹⁵⁴ 參考修改自施德玉，《台南縣車鼓竹馬之研究》，367-372。

第二節 遊藝與雜技

遊戲與模仿是人類與生俱來的本能，也是勞動與戰鬥中最好的遊憩娛樂。從遊戲中人們釋放身心感到愉悅，連帶的也鍛鍊了各種身體技能，甚至於透過象形取義的手法，來師法宇宙萬物的形貌與神韻，而這都累積錘煉為雜技表演的養分。¹⁵⁵ 許多學者對於雜技，已有許多的見解與看法，甚至對其展演方式做出分類，不過還是要先看到雜技的源流，始知其發展。

一、 遊藝

原始人類的文化實際都是人體生活，表達感情是舞蹈的胚芽，顯示技巧則是雜技的胚芽，雜技藝術作為一種起源古老的原始藝術，與舞蹈一樣，所產生的文化機制是多方面的。¹⁵⁶ 直到後代，這樣的影響仍是相當深遠，不論是從休閒、宗教、社會、信仰等價值層面，都可以看到其刻鑿的痕跡。

「游藝」顧名思義，就是遊戲的藝術，是各種遊戲或娛樂活動的總稱，是人們以於懷曲樂、消閒遣興為主要目的的一種精神文化活動。¹⁵⁷ 其詞可能源於孔子《論語·述而篇》中的「游於藝」一詞，但孔子所謂的藝，就是六藝，意即禮樂射御書數等六項行為，¹⁵⁸ 跟今日所稱游藝之範圍，不太相同。

另外我們所熟知，「游」和「遊」兩字是可以相通的，「遊」是「游」的異體字，但在古代，兩字是有區別的，「游」字的含義多與水有關，只有「遊」字才有閒暇、嬉戲的意思。東漢經學家鄭玄釋「遊」字為：「閒暇無事為之遊」，表明遊戲是在勞動閒暇之餘的時間內進行的，三國張揖在《廣雅》中說：「遊，戲也。」清朝錢大昭也解釋說：「遊，遊戲也。」而宋代朱熹更認為孔子的「遊於藝」，可以說是「玩物適情」。遊藝因遊戲者參與其中，所以與舞台上戲曲歌舞等純觀賞

¹⁵⁵ 蔡欣欣，〈初探雜技與戲曲特技之關聯性〉，《台灣傳統雜技藝術研討會論文集》（台北：國立傳統藝術中心籌備處，1999），243。

¹⁵⁶ 劉峻驤，《中國雜技史》（北京：文化藝術出版社，1998），7-8。

¹⁵⁷ 崔樂泉，《圖說中國古代遊藝》（台北：文津出版社，2002），1。

¹⁵⁸ 禮為禮制，樂是音樂，射御是武術，書是書法，數是數學。參見楊蔭深，《中國古代遊藝活動》（台北：國文天地出版社，1989），1。

性的藝術表演不同，而遊藝的許多內容與體育同源異流，但又強調其娛樂消遣之本質，所以與強調競技性的體育又不完全相同，而這也是遊藝本身之特點。¹⁵⁹從以上所述可以得知，遊戲乃本於人之天性，服從肢體之自由發展，從事有規則或無規則之活動。

游藝有戲劇、說唱、雜技三種，但戲劇和說唱，根本是一種俗文學，他們除了表演說唱外，還有文學的價值，應當有其獨立性，不能包含在游藝的範圍內。惟有雜技表演既不似戲劇，也無所謂說唱，說與武術相近，實則與真正武術還是不同，因為武術以講武為主，它卻以技巧供人娛樂為目的；同時與文學也全無關係，他的本身只有一種動作的表演，沒有像戲劇說唱有劇本和唱本，即使有講述雜技的書籍，那只是動作的記錄，絕不能視為文學的作品，而此種雜技，才可稱為真正的游藝。¹⁶⁰

二、雜技

雜技最早被稱為「角抵」，漢武帝為了誇耀國力強大富足，邀集國外賓客設酒池肉林，在平樂觀設宴款待，此事可見《漢書·武帝紀》云：「元封三年春，做角抵戲，三百里內皆來觀。」¹⁶¹文穎則曰：「名此樂為角抵者，兩兩相當，角力角技藝射御，故名角抵，蓋雜技樂也；巴渝戲、魚龍、蔓延之屬也。」¹⁶²。此時對於雜技的定義，已有初步的認知，後代之引用，也不出於這些動作範圍。

自秦漢之後，大抵開始以「雜技」兩字來作為稱呼，但另外亦有稱作「百戲」，如《隋書·音樂志》所謂：「奇怪異端，百有餘物，名為百戲。」¹⁶³蓋此種雜技，名目最多，無法統稱，故總之以百。至唐代又稱為「雜戲」，如《舊唐書·音樂志》云：「綜觀端門內，大抵散樂雜戲多幻術，幻術皆出西域，天竺尤甚。」¹⁶⁴而其中的「雜」字其實就是指名目繁複眾多，與「百」字有異曲同工之妙。只是角

¹⁵⁹ 崔樂泉，《圖說中國古代遊藝》，1。

¹⁶⁰ 楊蔭深，《中國古代遊藝活動》，2。

¹⁶¹ 東漢班固，《漢書·武帝·前漢紀六》（台北：成文，仁壽本二十六史，1971），卷6，962。

¹⁶² 楊蔭深，《中國古代遊藝活動》，2。

¹⁶³ 唐魏徵，《隋書·音樂志》，〈仁壽本二十六史〉，志10，11738。

¹⁶⁴ 後晉劉昫，《舊唐書·音樂志》，〈仁壽本二十六史〉，志9，14954。

抵在之後已被借為角力之替用詞，即現今俗稱之相撲，用作雜技者漸少了。

徐珂在《清稗類鈔》云：「江湖賣記之人，如耍猴舞刀及搬演一切者，謂之頑把戲，本元時語也。」¹⁶⁵此時稱為「把戲」了。清代又稱為「雜耍」，如李斗《揚州畫舫錄》云：「雜耍之伎，來自四方」，¹⁶⁶以下所舉雜耍，時及百戲或雜戲。¹⁶⁷現代則有李建民所提，雜技乃各種手藝之統稱，因為品目雜多，無以歸類，故總而言之，它是表現藝人手腳的靈巧、肢體的柔度、平衡等技術。同時，它也與其他雜技配合，相輔相成。在武技、舞蹈中不斷的吸收創作新的樂目。¹⁶⁸

雜技在秦漢時稱為「角抵」，後漢稱「百戲」，南北朝稱「散樂」、「雜戲」，隋代稱「散樂」、「百戲」，唐代稱「百戲」、「雜技」，宋代稱「百戲」，元代稱「把戲」、「雜把戲」、「耍把戲」，清代稱「雜爨」、「雜耍」、「百戲」，現在我們稱為「雜技」與「藝陣」，儘管名稱歷代不同，而百戲的稱呼在歷代中沿用最久，它涵蓋了散處在民間的樂舞、雜劇、雜技、幻術、武術等表演藝能。歷經各代，百戲內容愈為熱鬧豐富，祇因各種表演技藝項目都有了自己的專有名詞，於是「散樂」、「百戲」名詞漸漸消失，節目卻愈來愈豐富。¹⁶⁹

中國古代遊藝之項目既多且雜，從肢體的超越延伸，到挑戰自然界引力的物品平衡，甚至只是心靈上追求滿足的各式勝負遊戲，都包含在內。但眾多雜技之根本，莫過於身體高超的動作協調，作出令人驚嘆之表演，崔樂泉曾將百戲雜藝，分為幾種項目：

- (1)、技巧遊藝—包含手技耍弄、跟斗、繩技、撞技等技巧。
- (2)、俳優與諧戲—最初是滑稽表演者，多是一些身軀粗短、上身赤裸、形象和動作有趣的藝人，後來還出現了一些著意化妝的藝人參加滑稽戲的表演。
- (3)、幻術—「魚龍」、「曼延」、「奇變之樂」等令人驚異之術。
- (4)、象人戲藝—喬裝成動物、神仙、和各式人物的遊藝之戲。

¹⁶⁵ 徐珂，《清稗類鈔·戲劇類》，78。

¹⁶⁶ 汪北平、涂雨公點校，《揚州畫舫錄》（北京：中華書局，1960），卷11，264。

¹⁶⁷ 楊蔭深，《中國古代遊藝活動》，4。

¹⁶⁸ 李建民，《中國古代游藝史—樂舞百戲與社會生活之研究》（台北：東大圖書，1993），139。

¹⁶⁹ 陳世霖，〈台南縣關廟鄉龜洞飛鷹跳鼓陣之研究〉，31。

(5)、歌舞遊藝—扭秧歌、影戲、木偶戲、舞龍與耍龍燈。

(6)、鬥賽遊藝—鬥牛、鬥雞、鬥狗、鬥蟋蟀、鬥茶……等。

(7)、馬戲遊藝—於馬背上做出「立騎」、「倒立」、或騰空跳躍，以表演騎術的高超水平。

(8)、馴化小動物遊藝—指揮動物表演一些動作以使人娛樂，其基礎是人對動物的控制。¹⁷⁰

三、打七響

「打七響」顧名思義是拍打身體七次，配合道具發出一種聲響，並且以一種藝術化的形式呈現出來，而因流行的地區不同，又有「錢鼓舞」、「錢鼓弄」或「打花草」的名稱。除了前述的吳瀛濤之外，林茂賢也對打七響有此定義：

打七響順序是雙手合拍(一下一響)，再拍大腿上側(兩下兩響)，最後左右拍打前胸(兩下兩響)。七個動作必須快速完成，並重複數次。演出的時候除了必須注意速度外，動作的聯貫性和敏捷度，也是演出的基本要求。¹⁷¹

日人片岡巖在《臺灣風俗誌》也曾記述：

「打七響乞食，就是頭戴著一個用草做的還，用煙煤把臉燻黑，用兩手快速的拍打手、肩膀及膝蓋，每打一下為一輪迴……。」¹⁷²

劉還月在描述技藝乞丐的打法，也有這樣的記載：

「首先他是兩掌合拍一下，再拍打大腿上側兩下，接著雙手互拍肩膀兩下，

¹⁷⁰ 崔樂泉，《圖說中國古代遊藝》，19-107。

¹⁷¹ 林茂賢，《臺灣傳統戲曲》，137-138。

¹⁷² 片岡巖，《臺灣風俗誌》(台北：南天，1994)，187。

最後再拍打左右前胸兩下，這七個動作必需在瞬間完成，重覆數次，直至觀眾眼花撩亂，鼓掌叫好，才會有人掏出錢還賞賜。」¹⁷³

趙郁玲在車鼓舞蹈的研究中，也提到打七響與「錢龍」的動作特性：

其動作與「錢龍」相似—皆以拍打肩、腿等身體各部；相異處為打七響只比空手、敲擊，不同於執錢龍以道具為表現之媒介。打七響以一旦一丑為組合，丑以空手拍打身體，旦角執摺扇、絲巾。¹⁷⁴

至於中國福建沿海一帶，也有一舞蹈名為「拍胸舞」，也稱作「打花草」，其實就是所謂的「打七響」，此舞蹈在泉州、晉江、廈門、同安、南安、金門一帶，甚為流行，跳舞者皆為男性，乞丐用它來討飯，農民用它來慶豐收，迎神踩街時用它來開道，製造聲勢，茶餘飯後用它來抒發情感……，隨處可見，深植人心。¹⁷⁵其動律以單一節奏的擊、拍、夾、蹠為主，部位集中在胸、肘、肩、掌，同時輔以雄健的蹲步，以及怡然自得的轉頭，組成粗獷、古樸、熱烈、詼諧的舞風。¹⁷⁶而拍胸舞形式簡單，僅一二人便可隨時隨地隨意起舞，至於泉州拍胸舞則是泉州地區原住民閩越族舞蹈的歷史遺跡，是閩越人蛇圖騰崇拜的一種歷史見證，是具有特殊歷史文化價值的閩南民間舞蹈活化石。¹⁷⁷

拍胸基本上是一種專屬於男子的徒手舞蹈，不限場地，也無須伴奏。興起時，口中唱著民間歌調，雙手拍擊自身，就可以起舞。但也由於拍胸舞的環境不一、情緒差異或舞者不同，在長期流傳中形成了不同的跳法與風格。人們喝酒時，酒後乘興圍圈拍胸，動作徐緩，步伐左搖右晃(大多是十字步)，表現舞者酒後之醉

¹⁷³ 劉還月，《台灣民俗誌》，183。

¹⁷⁴ 趙郁玲，《台灣車鼓之舞蹈研究》，(台北：1995)，147。

¹⁷⁵ 李聯名，《中國民族民間舞蹈集成—福建卷》，41。

¹⁷⁶ 蔡湘江，〈閩南拍胸舞探源〉，《舞蹈》，3(北京：1996)：56。

¹⁷⁷ 中國文化網，〈泉州拍胸舞〉，

http://www.chinaculture.org/gb/cn_whyc/2006-11/19/content_89239_2.htm, 2008年12月28日檢索。

意，具有獨特的韻味，稱為「酒後拍胸」。閩南的乞丐以跳拍胸舞乞討求生，形狀可憐，往往赤膊光腳跳拍胸，則有著小心翼翼，飢寒交迫，討好主人求得同情的藝術效果，動作幅度小、速度慢，微帶哆嗦而顫抖，稱為「乞丐拍胸」。豐收時節，勞動人民在田間野地、赤膊拍胸，加以雙手「打八響」，以及不斷的擺動頭部，幅度大、速度快，具有粗獷、豪邁、歡快喜悅的特質，稱為「拍胸樂」。此外，也有動作較規範，隨著伴奏的音樂，列成單或雙的隊伍，以直腿「小跳步」加「打八響」沿街行進，參加喜慶佳節的「踩街拍胸」，亦有以帶領者為準，任意組合，邊舞邊行，這種跳法幅度小，速度快而便於行進。¹⁷⁸因流傳久遠，近於閩泉之地的金門，便看的到以「拍胸舞」為主的陣頭，像是圖 3-7 的「鄭元和打花草陣」，便為其中的代表。



圖 3-6 泉州拍胸舞，
取自中國文化網



圖 3-7 鄭元和打花草，
取自金門迎城隍¹⁷⁹

相傳拍胸舞始於宋代，宋代南戲《鄭元和》一劇中就有「拍胸」出現。後來戲曲藝人為了劇情的需要，對拍胸進行藝術加工，賦予舞臺上的規範動作，充實其表演內容。另外也有一種說法是出自梨園戲名劇《李亞仙》，敘述富家公子鄭元和上京赴考，在途中的顛沛流離之際，與叫化子為伍，苦中作樂以賣唱為生，自編出拍胸這一亦唱亦舞的獨特藝技¹⁸⁰。而不論是何源由，「乞丐拍胸」似乎是

¹⁷⁸ 李聯名，《中國民族民間舞蹈集成—福建卷》，41。

¹⁷⁹ 2010 金門迎城隍，〈南門境陣頭〉，<http://2010kmvotv.emmm.tw/?ptype=n4p>，2010 年 5 月 15 日檢索。

¹⁸⁰ 中國文化網，〈泉州拍胸舞〉，

http://www.chinaculture.org/gb/cn_why/2006-11/19/content_89239_2.htm，2008 年 12 月 28 日檢索。

較為可信的說法，如再對照七響陣的乞行歌系統的演出方式，可以確認此技藝的淵源不僅久遠，而且流傳甚廣。早期台灣的技藝乞丐，確實也都會以一打七響來換取錢財或食物，在過去的台灣社會中，曾經是一種相當普遍的技藝。¹⁸¹時至近代，此技藝被轉化、借用到藝陣的表演內容中，當作是演出的套路或動作，也就不足為奇了。

綜歸以上所述，我們可以說「打七響」是一種不借用道具，純以空手拍擊身體各部位的一種技藝。至於臺南七響陣的打七響動作，經過老師傅的修改，已經不同於其他派別的動作演繹，以下是七響陣的打七響分解：



圖 3-8 打七響之第一響



圖 3-9 打七響之第二響

¹⁸¹ 劉還月，《台灣民俗誌》，182。



圖 3-10 打七響之第三響



圖 3-11 打七響之第四響



圖 3-12 打七響之第五響



圖 3-13 打七響之第六響



圖 3-14 打七響之第七響

同為七響陣之名的「烏山頭七響陣」，在創團到發展的過程中，由於其成立的性質與目的，表演內容較屬於傳統古路風格，現就以「打七響」的分解動作來加以比較：

表 3-1 台南天子文生七響陣與烏山頭七響陣「打七響」動作比較表

	台南天子文生七響陣	烏山頭七響陣
第一響	右手拍左大腿	雙手平伸胸前拍一下
第二響	左手拍右大腿	右手摸左手肘關節一下
第三響	右手摸左手肘關節一下	左手摸右手肘關節一下
第四響	左手摸右手肘關節一下	左手點左前胸一下
第五響	右手拍左肩不放	右手點右前胸一下
第六響	左手拍右肩不放	左手摸左膝關節一下
第七響	下腰後繞一圈或身體跨步繞一圈	右手摸右膝關節一下

資料來源：作者整理

由此表可知，不同的小戲陣頭，有其不同的打七響方式，而以上兩者，迥異於乞丐技藝與流行於福建、閩南的拍胸舞，其拍胸動作皆不是真的打出聲響，除了較不會影響表演的流暢度外，更帶有文陣的文雅風味。接著再分析兩者的打七響動作，除了台南七響陣的速度快了許多之外，其中的第七響，並未有拍擊的動作，而是以身體的肢體繞環(或作仰腰)作為一個結尾，此舉不僅讓整個打七響動作更為流暢，也帶來不同的視覺效果。

此項以陣頭稱號為名的招牌技藝，在七響陣的發展過程中，也逐漸被迎合大眾口味的特技動作所取代，甚至是為了配合加入而加以改良，對錯之間接受與否，其實視乎個人對傳統反動的觀念，畢竟現今小戲的模樣，也早已不是百年前的原始樣貌了。

第三節 台南天子文生七響陣之特技動作

早在明清之際的行香走會，又被人稱為廟會，是一種民間且帶有一定宗教色彩的羣眾活動。而在行香走會的活動中，最受羣眾歡迎的是雜技表演，而宗教性的活動也往往靠這些演出招引觀眾，藉此擴大影響。¹⁸²七響陣的雜技演出，不僅在廟會慶典中擔任活絡氣氛的重要任務，在喪葬法事中，也有為往生者獻藝祈福之意，而此技藝雖然並非陣頭原本就擁有的表演內容，但在發展的過程中，卻逐漸受到喜愛與重視，最後演變成七響陣的重要資產。

現代的劇曲表演，在歷史的演進之下，逐漸發展成「合歌舞而成為故事」的表演型態，但有時為了突顯戲目內容，鮮明靈巧的戲曲身段，也在吸收融合的過程中，逐漸淬化成「戲曲特技」。而「戲曲特技」其實指的就是戲曲的「特殊表演技法」，通常是技術性很強的高難度表演動作，為「異乎尋常」程式的奇特絕活，其實恰與百戲雜技「奇巧技能」的義涵不謀而合，都是藉由形體軀幹與器物道具的變形耍弄，來展現奇巧險美的審美情趣。¹⁸³藝人們憑恃著先天的資質與後天的鍛鍊，藉由型體軀幹與器物道具的變形耍弄，來創造超常難能的藝術形象，以展現奇巧險美的審美奇趣，秉持「戲不離技、技不離戲」的法則，散發強烈的藝術感染力以撩撥觀眾的情緒。¹⁸⁴而在陣頭表演的內容中，也常使用戲曲的特技手法，來達到更吸引人的觀賞的目的。

在七響陣中所表演的各式特技，特別著重在形體伸展的技藝演出，而形體技巧最為典型的，是為「燕戲」，而在梁代，則成為所謂的「燕濯」，即表演輕身如燕的穿越動作。¹⁸⁵《拾遺記》便曾記載：

王即位二年，廣延國來獻善舞者二人：一名旋娟，一名提謨，並玉質凝膚，

¹⁸² 劉蔭柏，《中國古代雜技》(台北：台灣商務印書館，1993)，125。

¹⁸³ 整理自蔡欣欣，〈無技不成戲—試析幾齣傳統戲曲的特技絕活〉《臺灣戲專學刊》，10(台北，2007)：27-47。

¹⁸⁴ 蔡欣欣，〈戲曲特技之舞台表演藝術類型〉《中華學苑》，56(台北，2003)：149。

¹⁸⁵ 劉峻驤，《中國雜技史》，34。

體輕氣馥，綽約而窈窕，絕古無倫。或行無跡影，或積年不飢。昭王處以單綃華幄，飲以瑠珉之膏，飴以丹泉之粟。王登崇霞之台，乃召二人，徘徊翔舞，殆不自支。王以纓縷拂之，二人皆舞。容冶妖麗，靡於鸞翔，而歌聲輕颺。乃使女伶代唱其曲，清響流韻，雖飄樑動木，未足嘉也。其舞一名《縈塵》，言其體輕與塵相亂；次曰《集羽》，言其婉轉若羽毛之從風；末曰《旋懷》，言其肢體纏曼，若入懷袖也。¹⁸⁶

文中兩位女子身體的輕巧技藝，正說明了當時對此類時尚藝術的喜好，而女子天生體格對於形體雜技的適性，也正說明了七響陣不同於其他的小戲陣頭，屏除男性或年紀太小成員的特殊編制。

李建民曾將雜技分爲五目，分別爲「都盧尋橦」、「跳丸劍」、「水嬉」、「走索」以及「安息五案」，其中「安息五案」又稱爲疊案、椅技，即在累積疊高的案面，作各種動作。其可見於《太平御覽·樂部》：「梁元帝纂要曰，古艷曲有北里靡靡、激楚結風、陽阿之曲，又有百戲起於秦漢，有魚龍曼延、高組、鳳皇、安息五案」，亦可同見：「石虎鄴中記曰，虎正會殿前作樂，高組、龍魚、鳳凰、安息五案之屬，莫不畢備。」¹⁸⁷安息，爲古波斯國名，說明了此種柔術，可能是從古波斯帝國傳入。案，則是桌子之稱。因此，「安息五案」如果照字面上的字義解釋，應爲：在五張堆疊的桌子上，作各種雜技之表演。¹⁸⁸

五案，可能只是一種泛稱，因爲在各種圖像上所顯示的桌子數不一，如徐州畫像上有倒立於兩案者，紹興銅鏡上也是兩案。而四川博物館所藏畫像磚上，有倒立於六案上者，旁邊站立一人守護，或幫助表演者傳送、安放木桌的，又四川(左卑右邑)縣東漢畫像石棺中，有倒立於九案之上者。更引人注目的是四傳彭縣

¹⁸⁶ 王嘉，《拾遺記·燕昭王》(蕭綺補綴)，卷4，

<http://zh.wikisource.org/w/index.php?title=%E6%8B%BE%E9%81%BA%E8%A8%98/%E5%8D%B7%E5%9B%9B&variant=zh-tw>，2009年7月29日檢索。

¹⁸⁷ 宋李昉，《太平御覽·樂部·優倡淫樂》(高雄：復文圖書影印《四部叢刊》，無時間)，卷569。

¹⁸⁸ 李建民，《中國古代游藝史—樂舞百戲與社會生活之研究》，150-154。

出土的畫像磚中，有一女伎頭梳雙髻，倒立於十二張案上。¹⁸⁹由疊案的張數累積愈多，其平衡度與穩定性的要求更甚，表演者往往在案上加案，人上疊人的情況下，更要在擺動中動中求靜，而底下的人也要險中求穩，確實是一項了不起的技藝。對照七響陣的特技動作，也是以長椅凳為輔助道具，將身體動作與之結合，形成視覺上的刺激以達到娛樂之效果，也是近似於「安息五案」這樣子的表演。

其次，傳統雜技演出，最注重基本功的扎實與否，腰腿頂功的訓練特別重視，而「拿項」或「翻筋斗」即是代表。蔡欣欣即曾對「翻筋斗」作以下解釋：

所謂「戲曲筋斗雜技頂」，運用身體的彈力移轉重心，以頭頂地而折腰顛倒翻傳的筋斗，原是秦漢以來雜技百戲中常見的表演項目，在《戰國策》、《西京賦》、《隋書·音樂志》、《教坊記》、《樂府雜錄》、《東京夢華錄》等典籍文獻中有所著錄描述，……，由於筋斗具有「翻滾騰躍、旋轉迅捷」的表演特色，能夠強烈的張顯舞台藝術形象……¹⁹⁰

在《戰國策·燕策》中可見金斗最初的語意，乃是指以金屬做成的斗狀酒器，反向倒擲而殺人，所以才生翻斗之義，後世又引申為頓腳倒豎的「翻金斗」，而不論是「擲倒伎」，又或是「倒擲伎」、「擲倒案伎」，其實都是此類的動作。翟灝在《通俗編》中，曾認為「筋斗」應該是「跟頭」，也就是說，跟，乃指腳跟，頭則是腦袋，所以「翻跟頭」其實就是腳與頭倒轉翻，¹⁹¹《清稗類鈔》則云：「打筋斗，顛覆旋轉其身以為戲也。筋斗亦作金斗、筋斗、跟頭，以頭委地而翻頭跳過，且四面旋轉如球。」¹⁹²所以後世所稱之不同名稱，其實都只是語音之轉，所指的皆是利用身體向前或向後之轉向作用力，讓軀體上下快速翻轉之柔術動作。

¹⁸⁹ 蔡欣欣，〈臺灣地區現存雜技考述〉（台北：國立政治大學中國文學研究所碩士論文，1990），202。

¹⁹⁰ 蔡欣欣，〈戲曲特技之舞台表演藝術類型〉《中華學苑》，56：154。

¹⁹¹ 蔡欣欣，〈臺灣地區現存雜技考述〉，204。

¹⁹² 徐珂，《清稗類鈔·戲劇類》，28。

另外在漢代《平樂觀賦》中提到，疊羅漢又叫做「踰肩相受」，而《晉書·樂志》所載，成帝咸康七年，散騎常侍顧臻上書廢除一些百戲樂目，並扣除藝人糧食，殆其「日廩五斗，逾于兵食，皆宜除之。」其中更提到：「逆行連倒、頭足入^台之屬皮膚外剝肝心內摧……」，¹⁹³此之描述，即是用手支撐走路、倒立以及柔術之表演，而這些表演從一些考古材料來看，可能早在漢代已經十分流行。

194

綜觀以上所述，「拿大頂」、「折腰」、「柔術」等動作的操演，是為雜技表演藝術中基本的身段功架。那何謂「拿大頂」呢？其實就是我們一般所說的倒立動作，動作要領為頭向下，雙手著地，雙腳向上倒立，必須有良好的平衡度，以掌握身體的重心，另也可稱為「倒豎蜻蜓」、「豎蜻蜓」或「蝎子步」，在特技表演時則稱為「倒舞」或「倒擲戲」。在近年出土的山東與河南等地的漢朝陶俑裡，就有同時反腰與倒立的動作存在，這也證明兩者其實是同一套的特技項目，¹⁹⁵只是在七響陣的後期表演裡，考量其難度不高，且又普遍性的存在社會各個角落，甚至連學校教育的體操課也有教導，因此就把此技給取消掉了。¹⁹⁶

「折腰」，或稱為「反腰貼地」、「下腰」，此技早於兩千多年前便出現在漢朝的中國了，像是山東曲阜舊縣村出土的，東漢門闕庭院畫像上的石頭上，以及四川宜賓出土的漢朝石棺上，都有圖像記載，動作要領就是將身體彎曲到腰部向後折下，甚至於貼到地上；¹⁹⁷也有以雙足由身後柔軟地分置在頭的兩側，以手握住足脛的動作，這必須有足夠的柔軟度，來彎曲肢體的各部位，以塑造各種型態。¹⁹⁸七響陣的所有特技動作，也不外乎以上的動作要點，而在無數場的演出淬煉之下，也將不同的動作，作一有順序的組合變化，讓整套表演更有看頭。

¹⁹³ 唐房玄齡，《晉書樂志下，卷十三》（杭州：浙江古籍出版社影印《二十五史百衲本》，1998），44。

¹⁹⁴ 李建民，《中國古代游藝史—樂舞百戲與社會生活之研究》，150-154。

¹⁹⁵ 殷登國，《百戲圖》（台北：時報出版社，1992），86。

¹⁹⁶ 訪談黃菊女士，2010年2月5日於六嘉村自宅。

¹⁹⁷ 殷登國，《百戲圖》，83-84。

¹⁹⁸ 蔡欣欣，〈臺灣地區現存雜技考述〉，201。

一、 台南七響陣雜技之發展

十二佃成立初期，七響陣的演出仍是遵守車鼓體系之古風，不論是道具、服裝、陣形、表演內容等，無不要求，但職業性藝陣的立基點，就是要在市場裡獲取營利，從各方的競爭中脫穎而出，為求有所突破，於是參考跳鼓陣時興的肢體雜技，將難度更高，視覺性更強的刺激元素加入，終於讓七響陣從傳統藝陣轉型為成功的職業性藝陣。

陳介助：這是聽我叔叔講的，因為是他帶我進來七響陣裡的。他說一開始七響陣也是只有文戲而已，但是仙家發現生意好像沒有辦法提升，所以就與司機一同研究，參考當時跳鼓陣的特技動作，覺得不錯的東西留下，然後再利用長椅凳研發出更多不同的特技動作。¹⁹⁹

而在藉由特技的演出，成功打響名號後，還順便將市場壓力，轉嫁給其他類似的小戲陣頭，以至於在之後的藝陣中，特別是車鼓體系的小戲陣頭，也有不少是被迫在表演時或多或少的加入一些雜技動作。

陳介助：這樣的說法，的確在十二佃的老師傅間是有這樣說過，但畢竟大家都是賺這一途的，彼此之間互相參考，也沒什麼不可以的吧！就像後來我看到有一陣認識的跳鼓陣，它後來的長凳特技就很明顯跟七響仔學的，我們也不會去批評別人，這一途做久，大家都是朋友啦！²⁰⁰

二、 台南七響陣特技之類型

型體軀幹是塑造角色身段的主體，因此格外講求頸正肩平，直腰挺胸，收腹

¹⁹⁹ 訪談陳介助先生，2010年2月3日於筆者自宅。

²⁰⁰ 訪談陳介助先生，2010年2月3日於筆者自宅。

夾臀等動作要領，以展現舞台人物自然美觀的身姿，是以如「一動擺動起於腰，舒筋緩骨賴於腰，居於身軀中樞部位的「腰功」，就有著引領與平衡身軀的作用。²⁰¹七響陣的特技動作，便是以腰為中心的軀幹肢體延伸，另外再搭配道具的使用兩大類，演出順序則是依照由簡而繁，由易而難的原則，讓觀眾的視覺感官逐步加強，達到吸引他們目光停留的目的。

(一) 仰腰：

清代李聲振的《百戲竹枝詞》曾記：「曲屈誰教學楚猿？身材得似軟苗條。座中且看如弓樣，漫道生平未折腰。」且他在這首竹枝詞的題下，有一段簡短的說明：「取幼童教之，能令腰曲如弓，反首貼地，口銜地上物，亦名『握軟腰』。」²⁰²一般閩南俗語又稱此技為「下腰」，它是一種身體向後伸展，仰到腰曲如弓，頭頂近地的柔軟技，其中又可分為全身下腰與單下腰。前者的雙手也需向後支撐，手心與地板作接觸，肢體此時從側面看，會是一個半圓形，²⁰³此時加上移動雙手雙腳，便可作「過山洞」之演出；後者動作時，雙手放置於胸前或腰間，讓下腰動作流暢即可，通常是搭配在曲目中，與打七響動作結合。



圖 3-15 七響歌的未撐手下腰動作

²⁰¹ 蔡欣欣，〈戲曲特技之舞台表演藝術類型〉《中華學苑》，56：151。

²⁰² 殷登國，《百戲圖》，82。

²⁰³ 訪談黃菊女士，2010年2月5日於安定自宅。

(二) 劈腿：

兩腳伸直後岔開，與地面呈現平行接觸狀態，且角與丑角都需要會的基本動作，因為此動作為腳步的最大延伸，通常作為曲目最後一拍的結尾動作，代表「團圓」之意。

以下根據有限之影像資料，作一特技動作之整理與分析：

(一) 過山洞²⁰⁴

大致上的基本態勢都是以撐手下腰為主要動作，四人下腰後立定，另外兩人從其下方鑽過，另外還有下腰排成一列，之後依序鑽過後，再一一爬起來，其變化型態相當多元，在所有的特技動作中，可以說是最基本的。



圖 3-16 過山洞之一

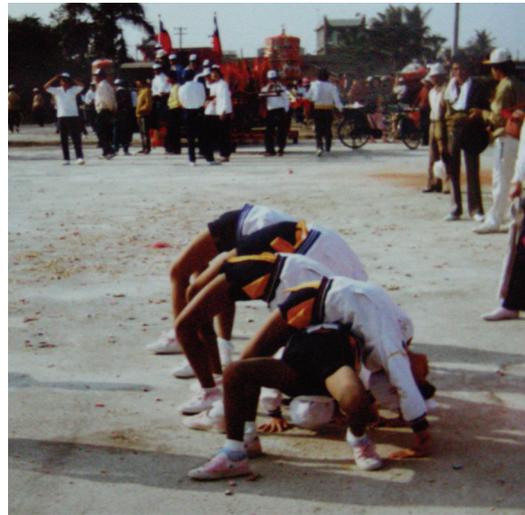


圖 3-17 過山洞之二

(二) 翻筋斗

除了基本的單體翻筋斗外，還有多人同翻，互背翻躍，而這仍是相當基礎的雜技演出。

²⁰⁴ 陣頭裡的習慣用語，只是此一動作之代稱，另外也可以稱為「穿洞」，如：「仰腰穿洞」、「穿洞咬錢」等。



圖 3-18 翻筋斗動作一



圖 3-19 翻筋斗動作二

(三) 疊羅漢

七響陣中所謂的疊羅漢，並非只是單純的疊羅漢而已，通常還要搭配下腰過山洞，或者是表演者以下腰姿態多人相疊，難度伴隨著離開地面而越來越難，危險程度也隨之提升，因此攙扶者的角色也愈形重要。另外還有一種較基本型態，便是底下安排一個能肩上背負較重的角色，肩上以及腰際兩側再拉附兩個人，作一類似金字塔的外型，而此一特技也常在跳鼓陣中被使用，但七響陣為了增加可看性，金字塔在平地上演出後，接著更移到長凳上使出，難度更高。



圖 3-20 下腰疊羅漢正面



圖 3-21 下腰疊羅漢反面



圖 3-22 長椅凳疊羅漢



圖 3-23 平地金字塔



圖 3-24 雙層長凳金字塔
翻攝自藝陣文卷²⁰⁵



圖 3-25 三層長凳金字塔

²⁰⁵ 黃文博、戴己川，《南瀛風情 2—藝陣文卷》，34。



圖 3-26 疊羅漢加下腰咬錢(正面)



圖 3-27 疊羅漢加下腰咬錢(反面)

(四) 下腰咬錢

「下腰咬錢」這四字對所有表演特技的藝陣來說，只是一個名詞上的總括，也可另稱為「下腰喝水」，因為戲法人人會變，只是看各家本領如何展現而已。七響陣雜技套路中，下腰咬錢的變化型態最多，因為前面所述技巧，如疊羅漢、過山洞等，都可與之結合，且組合方式相當多元。根據訪談與田調結果，目前已知且可追溯之技巧尚無法完全呈現，因為越到近代，成員能忍受之辛苦以及可承擔之風險相對降低，在與現況妥協的情況下，外塹仔團所承襲的下腰系列的特技，已經少了很多動作，但已足夠立足於藝陣市場了。



圖 3-28 單人下腰咬錢



圖 3-29 多人下腰咬錢

而在下腰咬錢的特技中，最常使用的道具便是長椅凳了，因為其橫向伸展的特性，可以衍生出不同的變化型態，而往上堆疊，更可以製造特技表演的難度。七響陣的看家本領便是能將堆疊的椅凳，依序一直往上疊到人體的表演極限，²⁰⁶而此項技藝，幾乎可以說是七響陣的活招牌了。



圖 3-30 單椅雙人下腰咬錢



圖 3-31 三層椅下腰咬錢

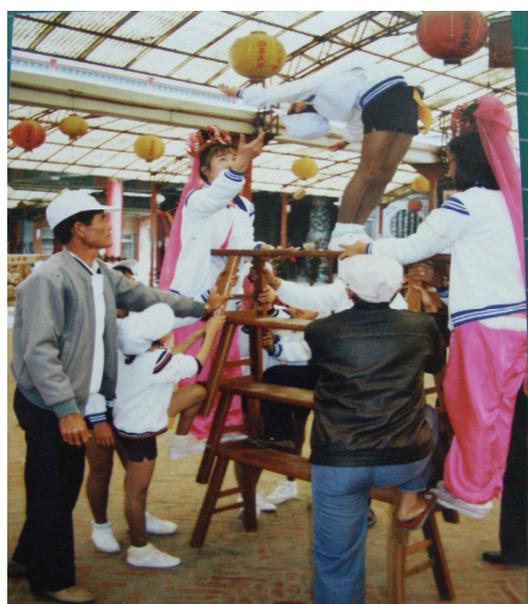


圖 3-32 四層椅下腰咬錢



圖 3-33 五層椅下腰咬錢

²⁰⁶ 外塭仔團堆疊椅凳的下腰特技，受限於成員條件，最多就挑戰到第五張，但已比許多只能跌二或三張的車鼓團還要來得厲害許多。值得一提的是十二佃團，在成立當時能堆到六張那麼高，換算下來幾乎是二米二的高度了。訪談自黃菊，2010年2月5日於安定自宅。

從圖 3-32 到 3-33 可以發現，七響陣在「下腰咬錢」的特技表演編排上，有特意安排過演出順序，幾乎所有的組合動作都是「由簡而繁」以及「由易到難」，椅凳也是依照由少到多，從平地到空中的堆疊方式，唯一不變的是表演的藝人，仍是在半空中將動作演繹出來，雖然動作的維持只是短短幾秒鐘，但練習時所流下的汗水與淚珠，卻非常人之所能理解。

至於有下腰特技演出的藝陣，「咬錢」幾乎是共同運用的元素，但為何咬的是「鈔票」，而非其他物品呢？關於這一點，黃菊女士有其見解：

黃菊：因為「錢(鈔票)財來，大富貴」，而不管是廟會慶典還是喪葬祭儀的場合，都希望藉由表演來討一吉利，而錢是最能做為代表的事物，不然咬塊煤炭也就沒什麼意思了。另外很重要的，這也是另一個額外的收入，因為有時「主家」看到精彩的特技演出，都會自己掏腰包，五百、一千的放上椅凳，讓表演這一段下腰的團員「吃」紅，也算是一種紅包啦！鼎盛時期，這些收入有時還會超過當天的薪資呢！²⁰⁷

綜合以上所述及筆者田調的觀察，七響陣的特技與跳鼓陣特技的最大不同之處，便是在於椅凳的華麗排列與往上挑高兩大特性，而跳鼓陣則著重在身體柔軟度及速度性、流暢性，而不管如何演變及改良，其最終所傳達的訊息，便在於職業性陣頭的經營策略，也必須與時俱進，適時加入吸引人的元素，累積更多能量，才能避免或減緩退出市場的衝擊性，也誠如陳世霖所說，職業陣頭的表演常穿插份量相當多的特技，而這些表演雖非跳鼓本身的技藝內容，但對職業藝人來講，民俗藝陣就是一種職業，既是一種職業，就是求新求變的過程，它必須要求新求變，才有市場、才有生存的空間。²⁰⁸

²⁰⁷ 訪談自黃菊女士，2010年2月5日於安定自宅。

²⁰⁸ 陳世霖，〈台南縣關廟鄉龜洞飛鷹跳鼓陣之研究〉，136。

第四節 臺南天子文生七響陣之演出型態

任何陣頭原本就該在不同的演出場合，有其特殊的演出型態，但是職業陣的市場壓力，常常拉近這些不同場合表演的差異性，現就七響陣在慶典與喪葬場合的演出型態來作探究。

一、慶典

在臺灣歲時節慶和與宗教信仰可謂是一體兩面，兩者互相依存，從而造就了多采多姿的常民文化，迎神賽社的廟會，即為最顯著的象徵。歲時節慶亦包含了「神明生」（神明誕辰），在此一節日前夕信眾即展開一連串的慶祝活動，其中表演民俗遊藝、戲曲是一項重頭戲。²⁰⁹而在此傳統的氛圍之下，廟會中的各項陣頭與喧鼓鑼天的藝陣表演，除了傳遞對鄉土的感恩之情外，也藉由這樣盛大的排場，表達對神祇的虔誠尊敬。

另外我們再從民間傳說來看車鼓起源的說法之一，據說在清朝時，連年饑荒，穀物歉收，民不聊生，百姓們只好天天求神求雨。困境持續了三年，終於下了一場大雨，萬物甦醒，草木重生，人們欣喜之餘，齊聚一堂大肆慶祝，大夥舉竹為舞，或持扇取樂，彼此粉面相悅，鑼鼓喧天，異常熱鬧。而村民們正載歌載舞時，皇帝出巡見到此景，了解整個事情，也深感欣慰，便賜名「車鼓陣」。²¹⁰此說雖然帶有較多的神話色彩，但亦可推得許多陣頭演出背後的含義，常常是帶有強烈敬神信仰的宗教意識。

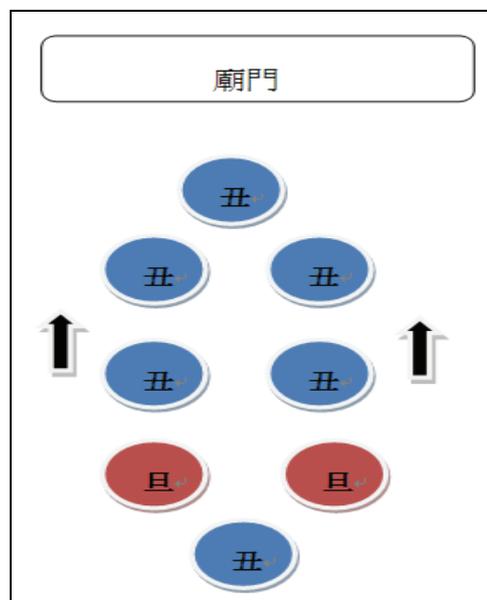
七響陣雖是職業型藝陣，但多年來的演出，所有的戲目皆有其需依循的順序，但由於老師傅已經仙逝，排列先後的原則是否有其他宗教性、社會性的意涵，也無從得知了。以下是七響陣在敬神慶典的表演場合中，依序演出的戲目及陣型排列，經黃菊女士與黃淑真小姐二人合力修正，雖未能完全並精準呈現，但已是七響陣演出時的大概樣貌：

²⁰⁹ 陳正之，〈臺灣民俗藝陣之歷史研究〉，《台灣傳統雜技藝術研討會論文集》（宜蘭：國立傳統藝術中心籌備處，1999），158。

²¹⁰ 吳騰達，《臺灣民間陣頭技藝》，113。

(一) 開四門

又稱「踏四門」，以八家將來說，開四門稱為四門開泰，主要演法取用八卦八門吉利之四門，及休門、生門、景門、開門等。由刑具使者開大小，行禮如儀之後，向左獻斗迎祥，文、武差爺於前端分左右，獻斗納福吉祥，陰陽二無常打板開泰，謝、范二爺三照二氣陰陽，再合四季爺共八人，以兩人一組，分演四門，後合陰陽兩儀，演四靈（四象、四門、四正），謂四門開泰大吉昌。²¹¹對於一般車鼓小戲陣頭，也是演出前必有之橋段，演員們一邊演唱「工尺譜」，一邊以舞蹈動作向四方眾神以及在場觀眾致上行禮問候之意，²¹²另外也有藉由舞者踩踏出四個方位，代表演出場地的範圍，讓車鼓陣在表演的開場，四周聚集的觀眾，在舞者的動作伸展下，觀眾自動的閃避與退讓圈圍出一個表演區塊，達到「除地為場」的效果，²¹³雖然橋段此不一定具備特殊涵義的故事內容，或只是單純的歌舞表演，但卻是演出時不可或缺的重要步驟。陳世霖更認為開四門的意涵，實際是對天地人神的尊重，或對四季四時四方調和之期望，或者是有頭有尾的表現圓滿，²¹⁴如果沒有演出，是極為不敬與不禮貌之事，基本上是不得省略的橋段。



²¹¹ 陳丁林，《南瀛藝陣誌》(台南：台南縣立文化中心，1997)，307-308。

²¹² 見施德玉，《台南縣車鼓竹馬之研究》，261。

²¹³ 林宣佑，〈高雄汕尾車鼓陣的傳承與發展〉(台南：國立台南大學臺灣文化研究所碩士論文，2008)，64。

²¹⁴ 陳世霖，〈台南縣關廟鄉龜洞飛鷹跳鼓陣之研究〉，139、140。

圖3-34 七響陣開四門之站位

而七響陣的開四門就是使用「七響歌」，但不同於其他陣頭的開四門是有角色移動位置，並有音樂搭配舞蹈動作，七響陣的「開四門」，旨在跟神明或「主家」宣告表演即將開始，以及本陣頭的表演人員明細，包含角色扮演及所持道具等，所以以圖3-34的陣型站位，所有人皆須面向前面，配合音樂的演奏搭配演唱，完全不作舞蹈動作。

此時所有演出人員必須拿著所有的道具，以「1-2-2-2-1」的方式排列，由前往後五排的排列分別是「丑角、丑角、丑角、旦角、丑角」，其所持則分別是「菱箏」、「拐仔」、「敲仔」、「絲巾扇子」、「撻管」。唱完兩大段後，作一鞠躬敬禮後，便繼續進行下一段表演。只是在節慶場次，常會因為其他藝陣搶時間表演，所以有時此段「開四門」也會給予省略，這是藝陣在職業化過程中，傳統價值的妥協與轉化，有時也是不得已的做法。

(二) 拜謝神明

據吳騰達之說法，車鼓陣中的丑角通常在踏完四門引旦出場後，通常表演「共君走到」、「拜謝神明」等曲，以示對神明之尊敬，然後才演出其他曲子。最後通常以「團圓」之曲收場，特別是受聘於私人家有喜慶之時，必以演出「團圓」之曲作為助和邀請者大賺錢、大團員之意。如在廟前演出最後須表演「謝神」收場。²¹⁵而七響陣在演出時也大致遵守此一原則，開四門後的表演曲目，都有一定的順序，但順序的制定目前已無可查證，依照實際表演時的觀察，有可能是老師傅依照劇目的氣氛、以及一時間的靈感、陣型編排的便利性來決定。而在「團圓」曲與「謝神」方面，七響陣統一用「拜謝神明」此首曲子來作為代表，此曲乃必要禮節，也不得省略。

²¹⁵ 吳騰達，《台灣民間藝陣》，216。

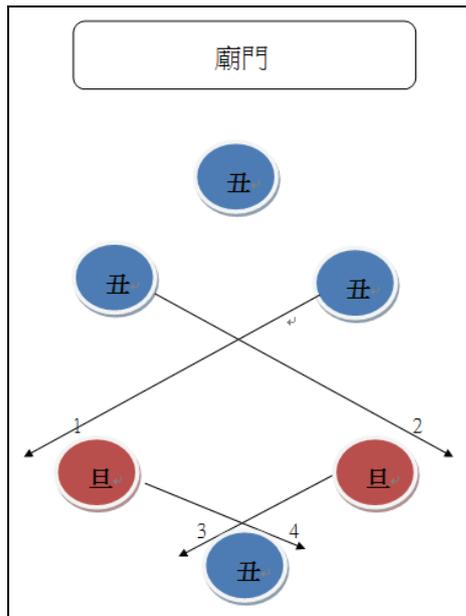


圖3-35 拜謝神明動作一

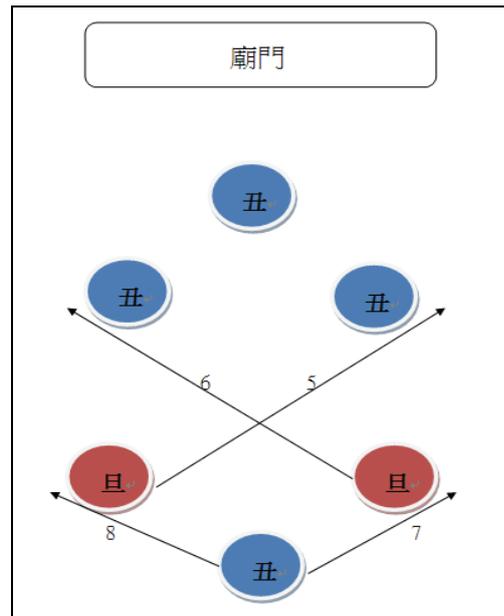


圖3-36 拜謝神明動作二

唱此曲時有六人編制在作演出，兩位旦角仍然是左手持絲巾，右手持葵扇；丑角較為特別，其中離廟門最近者拿著「菱^拑」，在整場表演皆為固定位置，不做任何移動，此安排有替神明監督眼前表演之意，含有敬神的意義，另外三位則拿著「拐仔」，隨著音樂及移動順序與兩位旦角作互動。

(三) 牛犁歌(舊七響歌、採茶歌)

傳統牛犁陣表演時的前場是三個生、三個旦，還有撐起牛頭的人和駛犁兄弟，不過近幾年各藝陣經營困難，不少牛犁陣人數也減為只剩下兩生兩旦，外加一個撐牛頭的人而已，與七響陣在此首曲目的六人編制，相去不遠，但七響陣此首歌曲的表現較為文雅，比較帶有伊人泣訴的淡淡傷感。

整個陣形的配置與「拜謝」是一樣的，接近廟門處的丑角是擔負菱^拑，其餘丑角皆手持「拐仔」。不同於「拜謝」，位居中間丑角的位置並非固定，甚至可以說，他是這首曲子的表演中心，位移跟搭配的動作也較其他人來的多，如圖3-38。一開始便先由此角色做一獨自表演，到了動作7和8時，再加入旦角和其他丑角的配對，過程可以說是相當緊湊繁忙，此角色在外塭仔時期全由黃淑真小姐擔任。

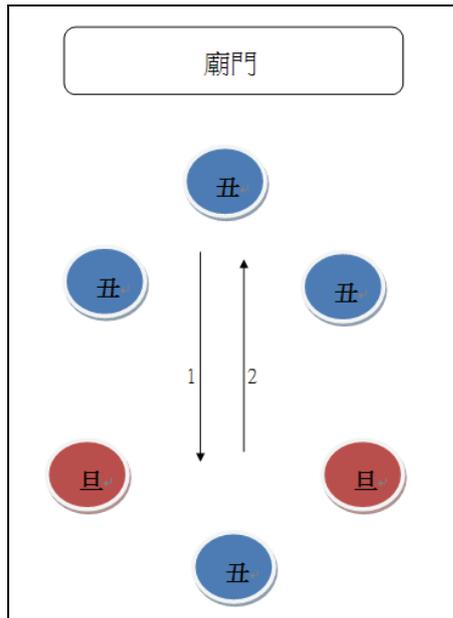


圖3-37 牛犁歌動作一

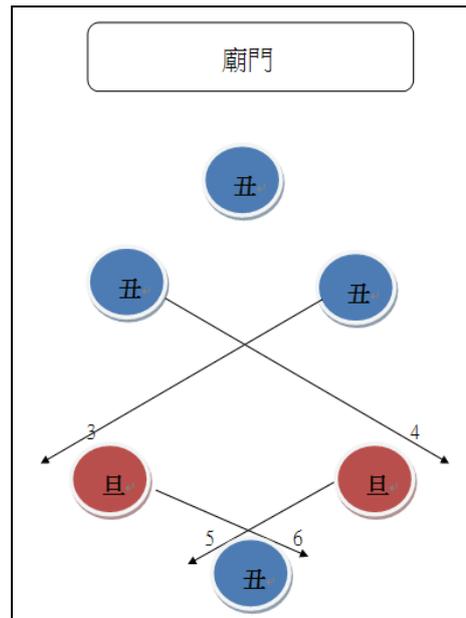


圖3-38 牛犁歌動作二

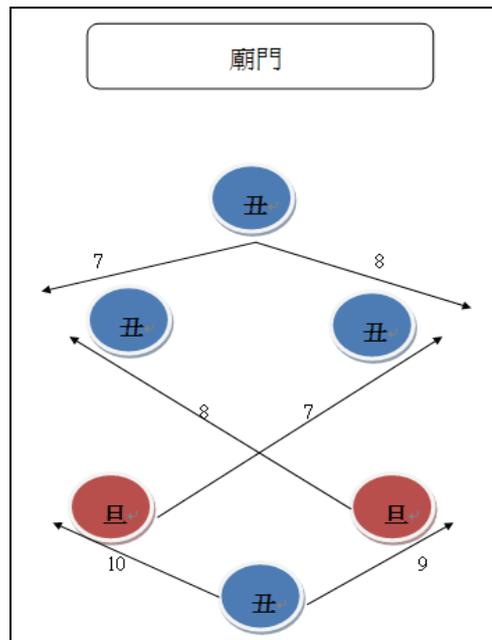


圖3-39 牛犁歌動作三

(四) 撐渡

這一首曲目其實就是一般車鼓戲中，必定會有的「桃花過渡」戲目，但爲了讓節目更加緊湊，所以只擷取其中一段來演出，口白部分的逗趣對話便省略掉了。表演橋段乃由兩旦兩丑四人演出，一個旦配一個丑爲一組，總共兩組，但其動作及移動的步伐，兩組皆是相同，但是桃花過渡的劇中，明明只有「渡伯」和

「桃花」兩人的角色而已，為何七響陣的演出會變成四人，後經查訪後仍未有明確結果，²¹⁶不過較有可能的推論，應該還是因為「七響陣」屬於職業性藝陣，爲了要讓場上看起來更加熱鬧，相對於只有兩人互動，四人演出在劇場空間的安排，不只較爲方正，而且陣形的變化型態也較多。而此表演風格的轉換，也常見於其他相同類型的藝陣。

另外此表演曲目的最大特色，就在於四個角色的相對位置，是少數曲目中，跟隨歌詞在做交換移動的，當歌詞唱到雙數月，相對的丑角與旦角要做一位置的轉換，如圖3-41，單數月則維持在原来的相對位置，這樣的移動方式不只較有韻律感，團員們的演出也較容易定位。

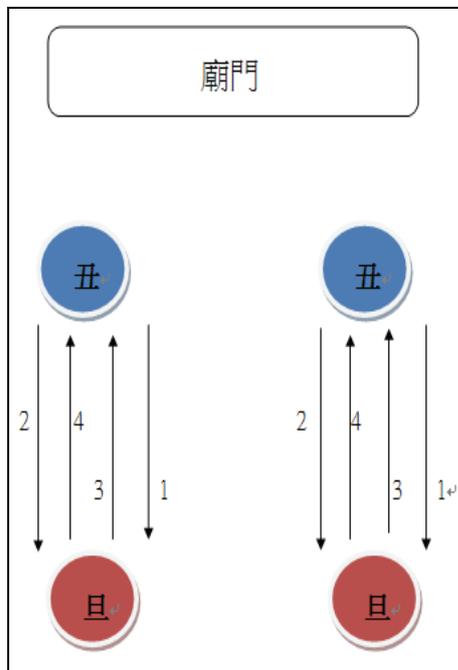


圖3-40 撐渡動作之一

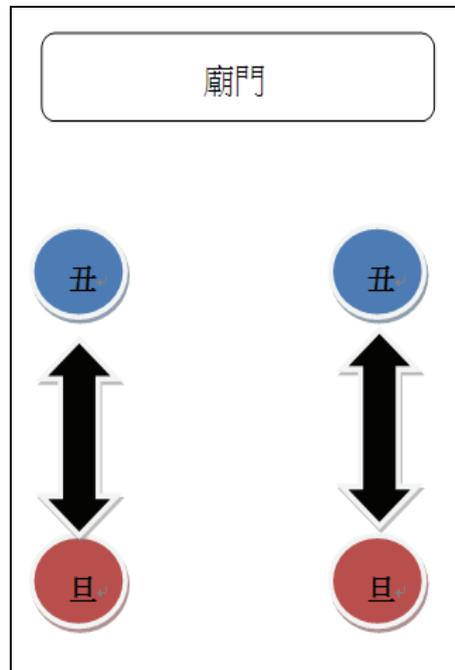


圖3-41 撐渡動作之二

²¹⁶ 訪談自陳介助，2010年2月3日於筆者自宅。

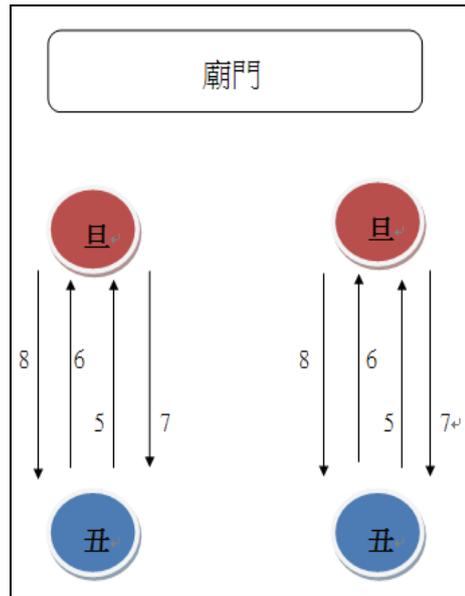


圖3-42 撐渡動作之三

(五) 相思燈

這一首曲目因為是直接從布袋戲的流行歌曲直接引用而來，其變化的原則，是盡量不與其他舊有歌曲重覆。此段表演共有四人演出，兩丑與兩旦相應配對，分成兩組來進行表演，但兩組的動作皆為一致，當歌曲唱到第一段結束後，會作一位置的交叉互換，如圖3-44，接著就演到音樂結束。較特別的是，此首曲目的丑角是攜拿「敲仔」作為道具，因為在七響陣的樂曲表演中，大部分的曲目，丑角最常使用的「拐仔」，一般來說，「敲仔」都是擔任後場音樂編制的節拍道具，較少直接拿上場作為表演。

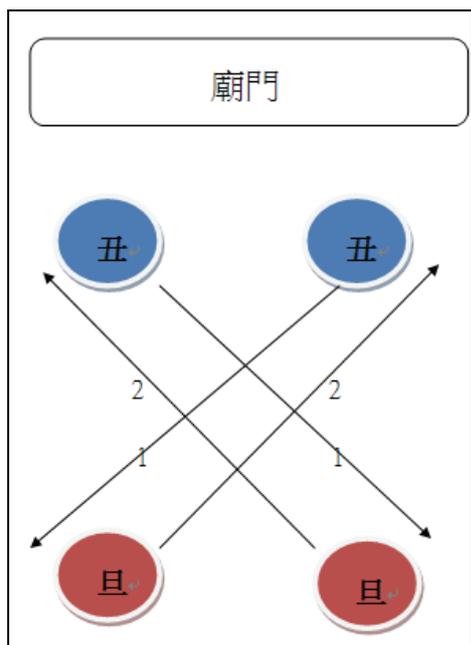


圖3-43 相思燈位置一

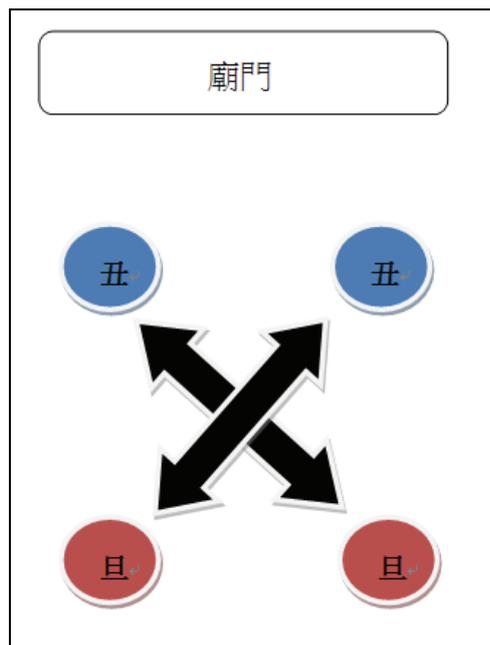


圖3-44 相思燈交叉互換

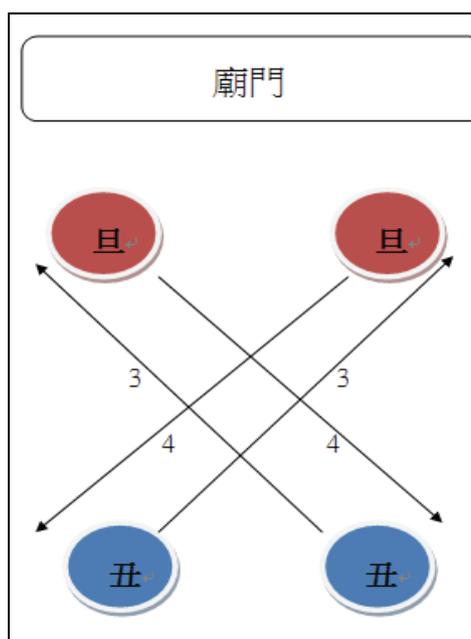


圖3-45 相思燈位置二

(六) 自詩

此首曲目的位置移動近似「撐渡歌」，丑角仍是持「拐仔」。兩個丑角同時起動後，與斜對角的旦來做搭配演出，不同之處，在於此首歌曲並沒有做旦與丑的交叉互換，可以算是曲目中較為平實，情感較為穩定的演出。

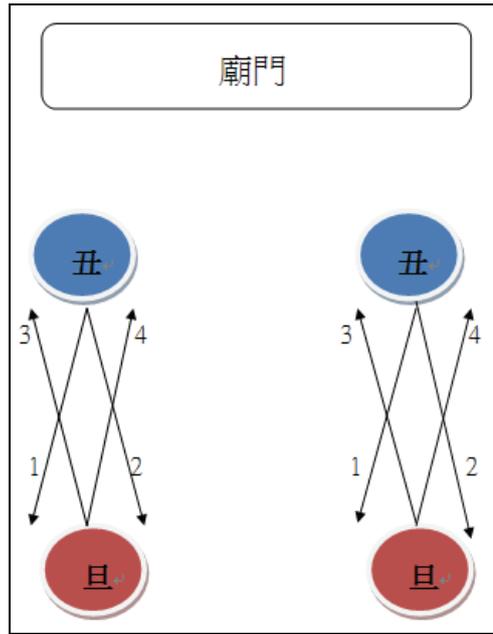


圖3-46 「自詩」的位置圖

(七) 七響歌

七響歌是七響陣邁向職業化後，在所有的演出中最重要的表演，因為此曲目節奏曲調活潑，而且是陣中的活招牌，可說是見曲如見陣，在節目的最高潮，就是利用此首曲子來做特技的演出。

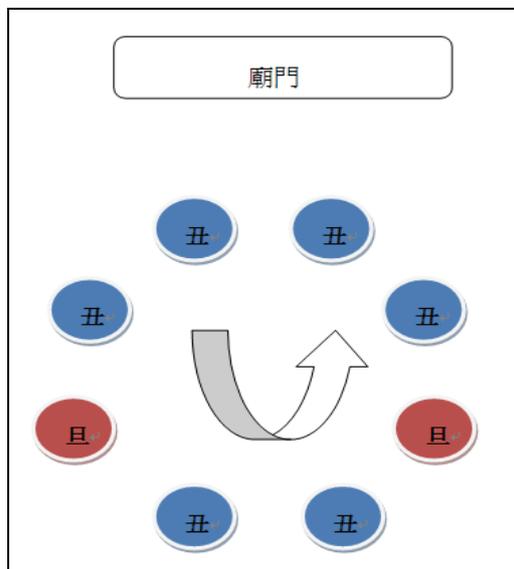


圖3-47 七響歌動作位置一

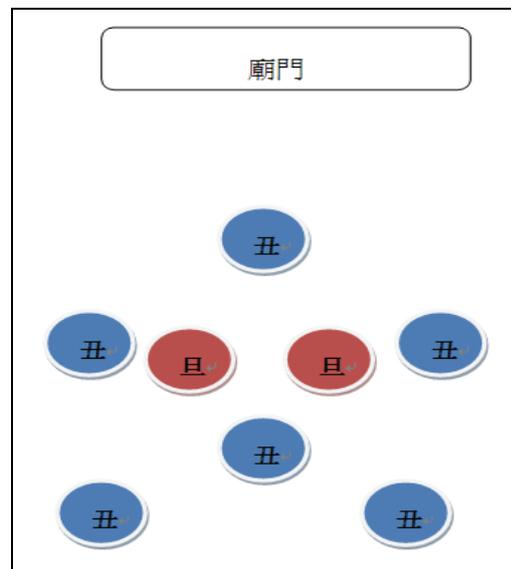


圖3-48 七響歌動作位置二

一開始的表演八個人圍成圈後便開始「打圈」，此時所有人都面對面來做身體搖擺與踏點步，並以逆時針的方向來做移動，如圖3-47，之後隨著音樂的轉換，

角色也開始移動，轉為內外兩圈，如圖3-48，內圈為三人一組，分別是擔「菱^笪」的丑角與兩個旦角，三人在內圈互動表演，而外圈的五個丑角，則在七響歌唱到歌曲的句尾時，作不支撐的下腰環繞動作。

歌曲唱完兩個段落後，內圈三人放下道具，所有人再度圍在一起繼續「打圈」，當音樂再唱一小段後，便直接做特技演出了。而此時的音樂也從樂器演奏，轉為錄音帶來播放，所以表演時間較為彈性，有時為了趕時間，甚至不再重新「打圈」，直接解散陣形來做下一階段的演出，為了配合身體的展演，此橋段的所有角色，皆不帶任何道具上場，除了表演特技的長椅凳外。

(八) 小三圈(第一階段)

此時仍是繼續演唱七響歌，但已經又換回現場彈唱，而非撥放錄音帶。表演時由三個角色來進行，分別是左邊拿著「拐仔」的丑角，以及右邊擔著「菱^笪」的丑角，以及位於場中央的旦角，以下是其移動方向與順序圖：

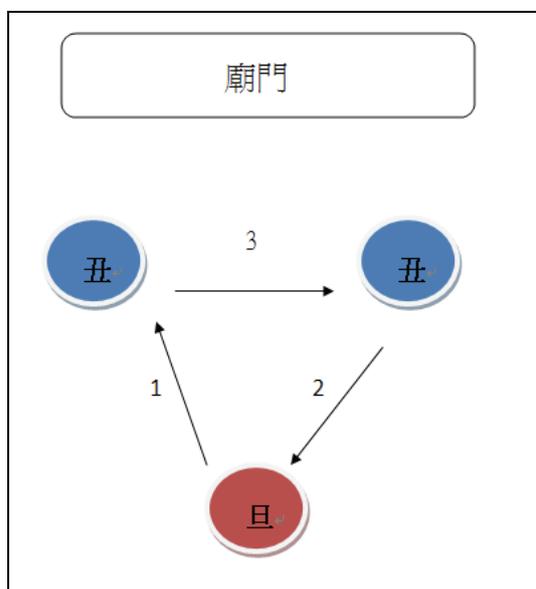


圖3-49 小三圈動作順序一

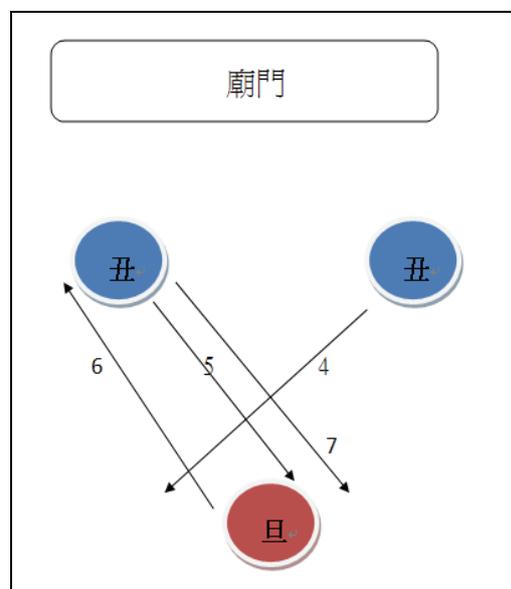


圖3-50 小三圈動作順序二

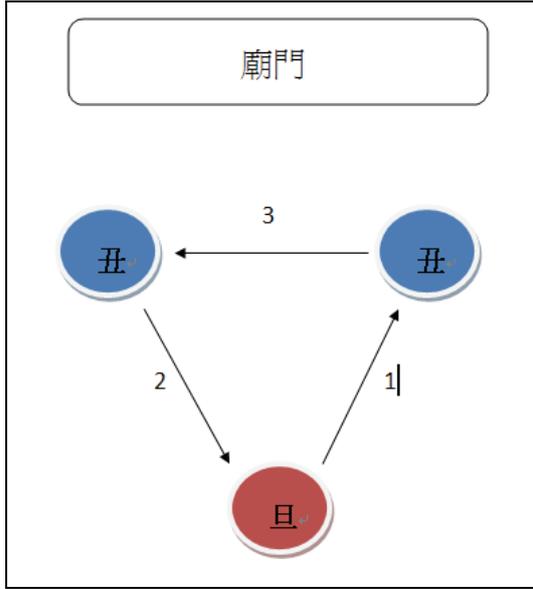


圖3-51 小三圈動作順序三

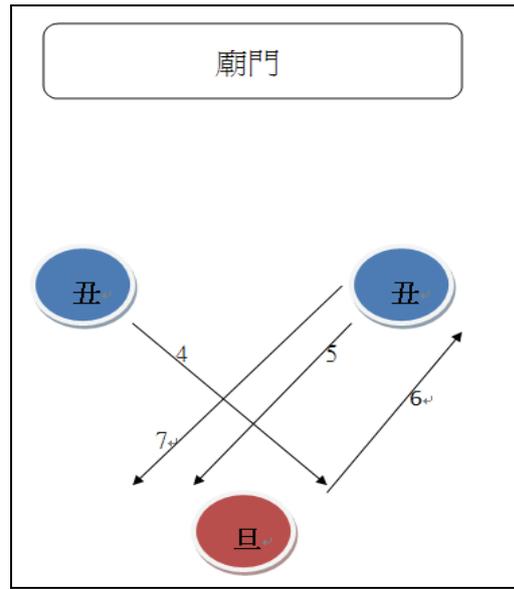


圖3-52 小三圈動作順序四

圖一與圖二為一組，三人的位移順序變換七次後，圖三與圖四就是把左右順序交換而已。而移動時的最大特色，就是旦角幾乎是被動，而由兩個丑角輪流擔任調弄的角色，而這其實也是所有七響陣舞蹈陣型的基本型態。

旦與丑角互動時，兩人的動作通常是方向相反，而律動則是左右扭動，當丑角前進時，旦則向後退，一前一後互相搭配。丑角動作本應蹲低，且須屈膝蹲步，但因為整團轉型取向越來越娛樂化，為免動作跟不上音樂，也就不強調其腳步之正確與否²¹⁷。

(九) 小三圈(第二階段)

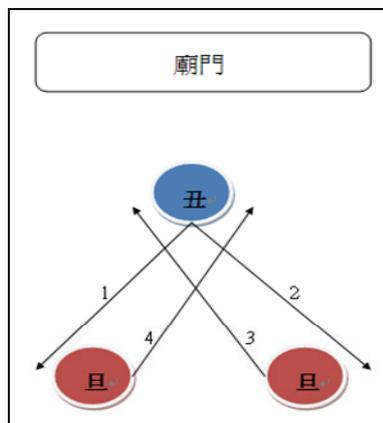


圖3-53 團圓結尾動作

²¹⁷ 訪談自黃菊，2010年2月5日於安定自宅。

圖3-53的演出是做為整場表演的結尾，而此段時間相當的短，音樂則繼續搭配「七響歌」，作用則為所有的表演「圓滿結束」之意，這在車鼓系統的演出模式是相當常見的。跟剛剛第一次小三圈陣容略為不同的是，三人的角色換為兩旦一丑，丑角持「菱^拵」，而丑角接近廟門的位置背對著，兩個旦角則與之相對，而三人站位的相對位置，都是呈現一個近圓的形狀，呼應團圓圓滿之意，此也正說明了七響陣的曲目表演，雖然歷經不少的修正，但整套劇目的完整性，卻仍是頭尾相連的。

二、喪葬祭儀

中國閩南地區有一「擲鬧鈸」的舞蹈，此舞蹈為男性專屬，舞者雙手拿著一副特製的銅鈸，雙手翻轉耍弄，動作剛健有力，技術性很強，甚至還混雜著「拿大頂」、「托酒瓶」等雜技表演。而「擲鬧鈸」原是道教為喪家做功德的祭奠儀式之一，意謂普祀眾無主散鬼，獻舞以慰眾鬼魂，為亡魂開道，求亡魂一路順遂，早日投胎。²¹⁸而臺灣的喪葬祭儀場合，陣頭的演出也是帶有同樣的意涵在，而非純粹的單體表演而已。

對職業性藝陣來說，喪家祭儀是個特殊的表演舞台，不同於廟會慶典的演出目的，是要壯大聲勢為神明祈禱祝壽，奠祭儀式中則是替喪家表達心中哀痛的情感之外，也有為往生者及「主人家」做足面子的意味在，像是七響陣仍會在此場合來作特技演出，就是為了達到這樣的目的。²¹⁹

臺灣有許多特殊的陣頭，專門用於喪禮祭儀，而其中最為人所知的就是「牽亡歌」陣，而其起源，大致上有外來說和土產說兩種。外來說是漳泉移民由中國閩南移植而來，傳播者是入贅於台南縣善化鎮的河洛人王鬧錫，後傳王大粒、吳贛等人；土產說是由歌仔戲蛻變而來，尤其是歌仔戲式微後，一些戲伶為三餐餬口，紛紛轉行與「紅頭仔」結合，成立牽亡歌陣，不過後來學牽亡歌的人，都不

²¹⁸ 蔡湘江，〈論閩南民間舞蹈的多元性特徵〉，《東南學術》，3(福建，2005)：156-157。

²¹⁹ 訪談自黃菊女士，2010年2月28日於安定自宅。

懂歌仔戲了。²²⁰如果以七響陣喪葬的歌調來說，其關聯性應該與後者較為密切，尤其是「哭調」的部分，更是直接引用修改自歌仔戲的戲曲，由此也可間接證實兩者的關係是相當密切的。

而牽亡歌陣除了揉合音樂、舞蹈、特技與法事，其主要的功能則在於規勸亡魂不要留戀人間，帶領亡魂遊遍陰司地府後，終能平安往生西方。而一般的牽亡歌陣，有三個必備角色，一是法師，二是娘媽，三是樂師，另外還會有二至四個女性角色負責舞蹈部分，所使用的音樂，據說源自福建漳浦地區一首名為「十八鬪」的歌曲，原本專門用在送禮儀式，傳到台灣後，轉用到喪禮中，其功能則轉為送亡魂之用。²²¹但現今的「牽亡歌」陣，其實已可算是民間小戲的一支，因為其表演的內容與音樂，來自於許多我們耳熟能詳的曲子，如：歌仔戲、蘇武牧羊、驪歌等，吸收改編後，變得相當通俗化與生活化，成為在喪葬祭儀時的正式曲目，但同時卻又不落俗套。七響陣在創團之初，並未有喪葬的戲目可以演出，仙家師傅也是採取同樣的做法，將諸多元素拼湊、組合後，才創立了屬於自己的喪葬風格，先人的智慧，不得令人佩服。

七響陣在拜靈之前，除了「拜謝神明」不適宜在此場合演出之外，必將所有劇目從頭到尾演出一次之後，才在最後進行此項儀式。根據黃菊女士的說法，在參加廟會時，常會因為其他文武陣頭過多，擠壓演出時間，很少能將所有劇目全部演練過一次，但是喪葬場，因為抱持著死者為大，讓他能在入土前，欣賞到許多精彩的節目，所以通常會將所有劇目全部演出，演出的時間也較長。

拜靈的過程較不同於「五子哭墓」、「牽魂歌陣」等葬儀團，部分的七響陣成員會進入靈堂或在靈堂前演出，但不會下跪，而是以站姿鞠躬表示對亡者的敬意，而「哭調仔」的演唱，皆由黃菊女士來負責，不假他手，一方面因為是經驗較足夠，二方面是顧慮到社會觀感所給予的價值評斷，不希望給其他年輕女性的團員帶來負面影響。唱完曲子後，會再由黃菊女士來進行「奠酒」儀式，代表出

²²⁰ 黃文博，〈臺灣民間藝陣〉，290。

²²¹ 許瑞坤，〈祭祀音樂〉，《台灣音樂閱覽》（台北：玉山，1997），120。

錢請七響陣來表演出陣的人來敬酒，以表達對亡者的敬意，至此所有的表演也就全部結束。

其實喪葬祭儀的過程，因為牽扯到亡者，所以一般人會較為忌諱，避免談論，並有許多禁忌存在，但如以純音樂來欣賞，其歌曲的旋律性不亞於其他曲目，十分動人，而歌詞所傳達的人性意涵，更是充分的顯示對於往生者的尊敬，以及勸戒在世者需努力行善，才能獲得善報的人生觀，實是民間正向力量推動的最好範例。

三、陣頭技藝與身體活動

陣頭指的就是一群因為喜愛某種共同的民俗才藝而結合在一起的表演團體。它是民間自動自發組成的，不是政府出錢支持的，也不是職業性的表演團體。²²²各民俗學者常依據功能、表演性質來為陣頭做出分類，但無論是何種定義，扣除掉靜態展示的「藝閣」²²³，幾乎每個陣頭都有其獨特的表演方式，如：舞蹈、兵器對打、身體的律動等，而這些內容的集合，即是所謂的陣頭技藝。

而屬於民俗活動的陣頭技藝，因為成長於民間，也茁壯於民間，且自古以來，傳統身體文化項目也有舒解身心促進體能的功能存在，例如與信仰民俗相關的歲時節日身體文化：因歲時節日的時空轉換規律安排了時間，它使人們的生活形成一種順應自然、應時而作、張弛有度的生活節奏，讓平時壓抑的感情得到盡量釋放，這是調節身心健康的必需，起到生理調節和心理調節的作用，是一種自我調節的機制。²²⁴

但此技藝與一般性競技體育概念的區別，仍是相當模糊不清楚的。關於此，許義雄在《身體文化與體育的出路》中明白指出，臺灣諸多傳統或民俗文化，如

²²² 吳騰達，《台灣民間陣頭技藝》(台北市：東華書局，1996)，8。

²²³ 藝閣是一種搭設人物、佈景的藝術戲閣，係「詩意藝閣」的簡稱，也叫「詩意閣」，有「裝台閣」和「蜈蚣陣」之分。「裝台閣」是指小型藝閣，在一方戲閣上以真人或模特兒充居其間，可一閣獨立，亦可數閣串連，是今天所見的藝閣形式。「蜈蚣陣」即「蜈蚣棚」，是指大型的藝閣，在民間因具宗教功能，早已獨立於藝閣之外，自成一陣而成為陣頭的一種，名稱就叫做「蜈蚣陣」。參見黃文博，《台灣民俗田野現場實務》(台北市：常民文化，1999)，190。

²²⁴ 蔡宗信，〈身體文化與全民健康〉，於2005年「身體文化與全民健康研討會」台中師院擔任專題講座之發表引言。

氣功、武術、舞蹈、宗教、醫療、節慶祭典、競技或運動(sports)等，都涉及身體運作，而這些以身體經驗與社會互動為訴求的運動類型的特徵，在其身體文化空間，是曲線的空間，也就是隨性的、柔性的空間；不是規格化、僵硬的空間，像自然的綠色大地，或俯拾可得的大街巷道等，都可以是展演的場地。²²⁵簡單來說，陣頭技藝雖是傳統社會集體意識下的產物，也是文化活動的展體，但其身體運作的歷程是相當明確且肯定的，因此不論是稱其為陣頭技藝、民俗活動等，皆是屬於傳統身體文化的活動範疇²²⁶。

此外，蔡宗信曾將「民俗」與「體育」的概念作一統合，並提出「民俗體育」的說法，是為：

一個民族在其居住的地方慢慢共同創造形成與傳承而延續下來的一種身體運動文化習慣。其具有民族共同的人生觀，久相因襲的生活習慣及典型行為模式，此民族的身體運動文化必須以大肌肉活動為方式來增進健康，並利用身體活動之教育機會，來培養社會生活的能力及達成身體與心智均衡發展的教育之目的。²²⁷

而文中的「身體活動」所指涉的概念，在其他學者的看法之下，又有不同之指涉，劉文通以文化概念的觀點來解讀：

身體活動，它是人類勞動過程中為了求得生存、繁衍後代、強大民族，在同

²²⁵ 整理自許義雄，〈臺灣身體文化與體育的出路〉《臺灣身體文化研究網站》，<http://www.bodyculture.org.tw/html/others/article02.htm>, 2010年6月10日檢索。

²²⁶ 「身體文化」的範圍，是以身體或身體活動為基礎或媒介，所形成的文化。如運動文化、健康文化、藝術文化、教育文化（含身體教育）、宗教文化、醫學文化等，均藉由身體為主體或媒介，所形成之文化，無一不屬於身體文化之範圍。見許義雄，〈臺灣百年身體運動文化之建構——就臺灣身體運動談起〉，《臺灣身體文化學會》，<http://140.122.72.11/faculty/ihsiang/bodyculture/others/article01.htm>, 2010年6月25日檢索。另可見蔡宗信，〈身體文化與全民健康〉，於2005年「身體文化與全民健康研討會」台中師院擔任專題講座之發表引言。身體文化有別於原始的走、跑、跳、攀、爬和與獸搏鬥的簡單身體動作是對於各種人類社會的文化相互依賴、相互影響、相互作用，按一定意圖對人體進行轉化的活動過程。

²²⁷ 蔡宗信，〈民俗體育範疇與特性之探討〉，《國民體育季刊》，24.3(台北，1995.09)：69。

自然環鬥爭中所練就的技能。它在歷史的傳承和進化中，逐漸被文明的進程去粗取精、去偽存真；在文學的推進演變中，逐漸被擁有豐富文化知識涵養和深厚系統理論的學者將其概念化、規範化。²²⁸

接著再從「遊戲」與「身體活動」的關係來看

遊戲活動和體育運動都是以身體作為基礎的，所有的人類活動和動物行為都必須借助身體才能得以實現。從身體的視角看，身體遊戲與身體運動之間沒有明顯的鴻溝，都是將身體作為一個特殊的行為工具。²²⁹

而這些即在說明身體活動的展現，除了達成滿足個人需求及認同之外，更將人類的身心靈加以統合，完成族群傳承與融合的使命，此之發展，古今皆然。

若再以美學的角度來欣賞，陣頭技藝的身體展現，其實已超脫了傳統對於體育理解的內涵，且這些活動共同體現了價值和意義，身體經驗與審美經驗，審美情感與日常生活經驗的統一，既展現了人類身體自身的審美屬性，又表現了人類完善自我的終極目標和價值意義。²³⁰因為身體是表達的主體，也可是表達的客體；身體可以是抽象的符號或語言，也可以是具象事物的象徵。身體經由想像，可以模擬、隱喻，也可以創作、發明；可以是時間，也可以是空間。這也就是起心動念，舉手投足間，無一不是藝術畫境的身體之本質。²³¹

誠如學者許義雄所說：「傳統的民俗、舞蹈、節慶祭典等發自內心的自然的身體運動，是為體育的第三條路」，²³²當代體育大師 Eichberg 也樂觀的認為，民俗

²²⁸ 劉文通，〈我國古代文化與體育〉，《作家雜誌》，1，（吉林，2010）：159。

²²⁹ 劉欣然、張學衡，〈對遊戲與體育本質精神的哲學解讀〉，《成都體育學院學報》，36.3（成都，2010.3）：22。

²³⁰ 雷國樑、肖瓊，〈論民間性體育實踐的現代性美學意義〉，《武漢體育學院學報》，44.2（武漢，2010.2）：20。

²³¹ 許義雄，〈臺灣百年身體運動文化之建構—就臺灣身體運動談起〉，《臺灣身體文化學會》，<http://140.122.72.11/faculty/ihsiung/bodyculture/others/article01.htm>，2010年6月25日檢索。

²³² 許義雄，〈臺灣身體文化與體育的出路〉，《臺灣身體文化學會》，

身體文化將持續復甦，反而是主流的西方現代運動²³³因為各種弊端浮現而面臨存亡危機。²³⁴體育活動在臺灣的成長，已逐步朝向多樣性的面貌來發展，而非只是聚焦於競技運動的強化或體適能之推廣而已。因此，各項民俗體育活動早已不能自除門外，更不能妄自菲薄，當應積極推動與清楚的分辨識之。

<http://www.bodyculture.org.tw/html/others/article02.htm>, 2010年6月10日檢索。

²³³ Eichberg 曾定義現代運動為一種產生公分、公克和秒數(centimeter-gram-second, c-g-s)的生產性邏輯。見張力可、黃東治，〈型構、三元辯證與能量—H. Eichberg 論運動文化的認識基礎〉，《運動文化研究》，8(台北，2009.3)：149。

²³⁴ 張力可、黃東治，〈型構、三元辯證與能量—H. Eichberg 論運動文化的認識基礎〉，《運動文化研究》，8：169。

第四章 職業陣頭的經營策略與永續保存

目前有相當多非營利性的藝文團體，以及歷史悠久的傳統藝陣受到學界的關注與研究，但對於職業性藝陣卻少有研究，如藝陣因職業化而改變的樣貌、特點與經營模式等，本章就台南天子文生七響陣經營性質，及其爲了迎合藝陣市場²³⁵而轉變經營定位來加以探討。

第一節 職業陣頭與庄頭陣頭

臺灣常見陣頭雖然依其表演內容，可大致分爲文陣與武陣兩大類，²³⁶但如果已成立的背景因素、經營方向，卻又無法依此原則來做爲分類依據。所以黃文博曾依陣頭屬性及型態，將之分爲兩類，一是商業性質的「職業陣」，一是業餘性質的「庄頭陣」，而兩者間的風格、水準、技巧、趣味則各有千秋。²³⁷

另外施德玉在調查台南縣車鼓的觀察中，就其功能和生態分類，分爲宗教性、營利性和娛樂性三類，依序說明如下：

(一) 宗教性

此類的車鼓表演，以居住當地的寺廟節慶或台南縣大的寺廟多年一次的刈香活動爲主。此種類型的車鼓團體，由於活動多在宗教性的迎神賽會時表演，對象以神明爲主；一般觀眾爲輔，因而較重視傳統的內容和身段，比較能保留各團師承的傳統表演形式與音樂唱腔。

(二) 營利性

平日利用工作餘暇，練習適合各種性質、場合需求的車鼓團體，爲半職業性的演出團隊。不論婚喪喜慶、迎神賽會，只要價錢合理，即出團表演。此類型的

²³⁵ 蘇彩足，〈經濟發展與經濟生活〉，141。此書提到「市場」的習慣用語，指的是買賣雙方進行交易的場所，但經濟學上的定義，則是買賣雙方、交易商品和交易條件的三者總合。引申此說法，「藝陣市場」指的就是在買方需要的情況下，以金錢條件的支付，讓擁有藝陣團體的賣方，用技藝表演當作商品來交換。

²³⁶ 依一般臺灣傳統習慣，會將活動量較緩和的叫做「文陣」，如牛犁陣、車鼓陣、七響陣、採茶陣、桃花過渡、天子門生陣、素蘭小姐要出嫁等；活動量較激烈的便稱爲「武陣」，如獅陣、龍陣、宋江陣、金獅陣、白鶴陣、高蹺陣、跳鼓陣、鬥牛陣、等。參見陳世霖，〈台南縣關廟鄉龜洞飛鷹跳鼓陣之研究〉，31。

²³⁷ 黃文博，〈臺灣民間藝陣〉，19。

車鼓表現內涵較多元化，為迎合需求表演不斷推陳出新，多具現代感。

(三) 娛樂性

是指以車鼓的身段為基本動作，進行創發為土風舞或體操形式的車鼓團體，其目的多為運動健身與休閒娛樂。²³⁸

以上所述是以車鼓陣頭為一劃分的依據，但一般臺灣民間藝陣，特別是小戲陣頭，仍可依照這樣的原理原則來做分類。但娛樂性陣頭基於其成立的動機較為單純，無傳統價值批判及社會經濟的壓力，所以就不列在本章的討論裡。

一般常見較具知名度的藝陣，以其經營型態來做為區分，其實可簡單分為庄頭陣與職業陣兩大類，但這兩者之間並非有完全不可分辨之極大差異，如在宗教性的場合中，兩者依然可以並行不悖，而在出陣後的回饋，不管是何種類型的陣頭，也都會有相當程度的酬賞。接下來依本研究的主體，與參考上述學者的分類為依據，便以職業陣頭與庄頭陣頭兩類來探討其差異性與關聯性。

一、職業陣頭

職業陣頭不屬於任何庄社，屬於一種營利性質的陣頭組織，而其中的成員比較不受限於庄社弟子或任何認同上的問題。職業陣的組成跟庄社的歷史文化較無相關聯性，但組成分子大多有地緣關係，比如說像十二佃時期的成員，除了陳介助先生是在城西里〈土城〉，黃菊小姐是居住在塹南里〈外塹仔〉，其他幾乎都是散居在不遠的各地。

職業陣頭成員資格的挑選，可以依照社會氛圍與經濟情況分為兩個時期。早期南部依然是農村社會謀生不易，參加藝陣演出可以獲得業外收入，特別又像是七響陣如此有名氣的陣頭，加入其中演出，可說是羨煞旁人，而老師傅為了演出品質，對於女性團員的筋骨及能否吃苦皆有要求；而後期臺灣經濟起飛，雖然待遇仍是相當不錯，但收入穩定性較差的關係，願意參與的人選已漸難尋覓，甚至

²³⁸ 施德玉，〈南瀛車鼓音樂之探討〉，《南瀛傳統藝術研討會》，249。

要求也較不嚴格，怕會嚇跑團員。²³⁹

對於不同性別參與陣頭的行為，也是隨著時代的進展而有所轉變。傳統觀念中認為女子不潔，因此不願讓女子參與廟宇等神聖事務，所以庄頭陣的成員僅限於男性，只是時代變遷，不僅女性地位慢慢提高，²⁴⁰伴隨著表演方式迥異於傳統庄頭陣的職業陣開始茁壯，需要女性角色來協調融合參與演出，至此以女性來擔綱演出，也成為藝陣發展的主流了。

另外職業型藝陣除了成員的來源不依定，且出團時間、表演場次的類型及演出的場合也都不固定，因此與一般庄頭陣在許多部分有極大的不同，不一定需要入館、開館或謝館等重要儀式，展現的作風是相當自由隨性的，但不少職業團仍有其依附寄託的庄社廟宇，在特定的祭儀及節目上，仍會有些禁忌存在並需要遵守配合。

但值得一提的是，職業陣頭的主體性與價值性，常被追求營利的動機給掩沒，這是相當可惜的，有識者認為傳統古路的表演形式才是純正的正統，但常忽略了這些技藝內容，也是萃取更古老的表演素材，融合吸收既有的內容，再予以轉化發展而成，且在發展的過程中，宮廷演出、野台開演等表演型態，莫不是為了賺取利潤而存在著，這是現今對此領域的研究所忽視的地方。

二、庄頭陣頭

對於有歷史的陣頭而言，「傳承」是一種無以名加的光榮感，有時更是一種歷史所賦予的社會責任，通常此種陣頭所存在的社區的結構性強，而且演出目的較為單純，不需太過考量觀眾的品味，比較保有古風與原本的藝術風味，不同於職業性藝陣為了迎合市場，須不斷的改變自己的體質。如隸屬於西港鄉慶安宮刈香系統的竹橋慶善宮牛犁歌成立於咸豐六年(西元 1856 年)、已有一百四十年歷史，當年成立時，朱府、梁府曾降駕指示，所有團員須十二歲以下孩童且是男孩，

²³⁹ 訪談自陳介助，2010年2月3日於筆者自宅。

²⁴⁰ 吳佳慧，〈天子門生陣的傳承與變遷－以台南市公親寮為例〉，(臺東：國立東華大學族群關係與文化研究所碩士論文，2006)，15。

包括藝旦亦是。²⁴¹

而在許多研究中，通常會把庄頭陣視為庄社組織的一部份，它的特色是「志願性的利用業餘時間來學習」。以往對鄉下人來說，學習歌陣並不容易，主要是由於一般農民多半不識字且不諳音律，因此在不識字且不諳音律的情況下只能強記歌詞與曲調，但好處是可以透過學唱來識字；武陣的部分，雖然不需要識字，但由於武術的訓練極為嚴苛，且大部分練習時間都是在農忙後的夜晚，對於一般體能的人來說相當的吃力，因此大部分的武陣在挑選人上面都有相當嚴格的要求。²⁴²

也是因為這樣的傳統價值所驅使，庄頭陣不管在其組成份子上或是出陣的時機等部份，都比職業陣頭來的嚴明許多，敬神的祭儀禮節更是樣樣都不可少，像是在出陣之前，不管是何種陣頭，一定要舉行開館儀式，且開館有一定的程序及禁忌，不得踰越違例，就怕招致厄運與不吉利。

大部分參與庄頭陣的成員由於對於當地神明的信仰，加上大部分的庄社並不大，成員彼此之間都有熟識，因此在相互的「監看」的情況之下，很少會產生踰矩的情況；且為了庄社門面，一般參與的成員都有經過特別的挑選，除了外表之外，參與武陣的成員在體格上與文陣在歌聲上都需要經過特別嚴格的挑選才得已進入子弟陣訓練，以便固定在一年一度或數年一度的迎神賽會中參與演出。²⁴³庄頭陣多半只在特定的廟會慶典中演出，像是台南五大刈香，而此時大部分的庄社都會派出其陣頭出來「逗熱鬧」，只是在時代的變遷之下，商請職業陣來助拳，也早已變成不能明說的祕密，且隨之而來的，便是職業陣的蓬勃發展了。

三、庄頭陣與職業陣之分野與融合

施德玉在探討車鼓陣之發展歷史，也曾提及營利性車鼓陣雖然也參加宗教性活動，但其主要的演出目的是以賺取表演費用為主，而這一類車鼓陣創辦者本身

²⁴¹ 取自竹橋慶善宮牛犁歌，〈西港慶安宮官網〉，<http://qingangong.myweb.hinet.net/>，2010年2月4日檢索。

²⁴² 吳佳慧，〈天子門生陣的傳承與變遷—以台南市公親寮為例〉，15。

²⁴³ 吳佳慧，〈天子門生陣的傳承與變遷—以台南市公親寮為例〉，22。

的車鼓技藝，多學自傳統宗教性的牛犁車鼓陣，有感於民間廟會及喪葬活動隊車鼓表演有一定需要量，遂從傳統庄頭陣中獨立出來，自組職業團。²⁴⁴這樣的例子在藝陣市場中屢見不鮮，且在各庄頭因為面臨無法組陣而尋求外力，需求逐漸提升的情況下，也逐漸變成藝陣發展的「非必然」常態了。

但在兩種不同類型陣頭的本質上，仍存在著不少差異，表 4-1 是庄頭陣與職業陣在發展與經營上的差別比較。

表 4-1 庄頭陣與職業陣之比較

	庄頭陣頭	職業陣頭
成員組成	庄社子弟	可能有地緣關係，也有可能來自外地，但不一定是庄社子弟。
出陣時機	有特定時間、地點、場合	配合商業的買賣需求
報酬	一般是無給職，但會有日常物品的發放，如食物、衣物。大部分會在儀式後發放金額不等之津貼。	需按照陣頭表演的形式，以及所付出的勞力、時間來給付適當酬勞。
性質	因認同而自願參與	營利事業
人員性別	除武陣外，大部分陣頭的男女之別差異不大	男女皆有，不過臺灣的職業藝陣以女性居多。
信仰	有其庄社廟宇	不一定
宗教儀式與禁忌	需要，且須嚴格遵守	需要，但不甚嚴謹，甚至可規避。
質變融合	較慢，且大多保有傳統精神	較快，為吸引目光而求新求變
使命感	較強	較弱
延續性	歷史傳統支撐，可續性較強	容易被市場競爭給淘汰
表演型態	傳統古路	甚為花俏

資料來源：修訂整理自吳佳慧，〈天子門生陣的傳承與變遷－以台南市公親寮為例〉²⁴⁵

²⁴⁴ 施德玉，《台南縣車鼓竹馬之研究》(宜蘭：國立傳統藝術中心，2005)，245。

²⁴⁵ 吳佳慧，〈天子門生陣的傳承與變遷－以台南市公親寮為例〉，23。

職業陣頭與庄頭陣頭很難評比出誰的表演較佳，但職業陣多變化，姿態也較為花俏，庄頭陣雖遵守傳統，但卻有樸實無華的一面，但因市場區隔，兩者在發展上也有截然不同的表現。

第二節 台南天子文生七響陣的質變與融合

台南七響陣的經營定位相當明確，就是單純追求酬賞的高利潤，也因此短短四五十年間，可以見到其本質的變化是相當明顯的，縱使散佚的資料無法完全呈現，但許多外顯性的層面，仍是有跡可循，以下是七響陣在發展時期質變與融合的過程，分析如下：

一、流行元素的加入

傳統古路風格的南管演唱，其演唱速度較慢，傳唱也較久，再加上「起譜」和「落譜」，以及「嗯」、「啊」、「咿」等長字音的演唱方式，以現今的觀點而言，劇目的演出節奏可說是相當緩慢。因此針對這一點，七響陣也作了以下調整：

(一) 音樂節奏加快：

分析其他小戲陣頭和七響陣的影像、音樂資料，以「七響歌」而言，節拍數為 $p=90$ 左右，而相對於旋律接近，烏山頭七里響陣的「陳三五娘」，節拍數大約落在 $p=60$ 左右，相比之下快了許多，而節奏加快的結果，除了表演時人員的移動速度增快之外，「敲仔」的拍擊也必須跟著更加輕快的敲擊著，另外將傳統三弦改裝成電子三弦也是方便將撥弦的方式，轉化成刷弦的彈奏法。整體而言，除了「孝女拜靈」的樂曲是因為要用在嚴肅的喪葬祭儀之上，不能太過輕浮、歡樂之外，其餘歌曲與其他傳統車鼓藝陣相比，都因為速度流暢的關係，讓聽者感到愉悅刺激。

(二) 流行歌曲的採用：

除了十二佃團取材自布袋戲的「相思燈」之外，黃菊女士因為之前長期在電子琴花車的「孝女拜靈」工作許久，且對於流行樂的接受度也高，在她接下七響陣後，有感於「桃花過渡」的男女口白時間過久，對觀眾較無吸引力，再加上其他小戲陣頭也都有同樣的演出，於是取消此橋段，加入台語歌手江蕙的「牛犁歌」來填補這段時間，除了團員的學習意願加深，難度降低之外，也更容易讓觀眾接

受。²⁴⁶同樣的情形其實也出現在許多較新型態的藝陣中，像是「素蘭小姐」，另外筆者在田調的過程中，也有些車鼓陣或牛犁陣，會將「眉飛色舞」等流行舞曲加入其中，但這又過於前衛了。在新素材融入藝陣的過程中，過與不及的拿捏，也是一門藝術。

(三) 服裝的搭配

除了丑角的基本衣著是素色底之外，旦角鮮紅的衣服，往往是表演場中最明顯，也是最容易被襯托，因而吸引群眾目光的焦點所在。傳統的車鼓陣中，旦角角色不論是男生或女生扮演，其大紅的裝扮是必要的穿著，但爲了加強視覺感官，外塭仔時期開始加入綠色以及粉色兩種色系，達到多變的目的，甚至現在有些職業的牛犁歌陣團，還有亮黃色的裝扮。

除此之外，外塭仔時期也開始將企業經營的品牌行銷元素加入，所有成員在未表演前，須著上繡有團名的統一制服，除了增進大家的凝聚力外，也可達到宣傳效果，加深外人印象。

二、附加價值的提升

相同款式與價錢接近的商品，如能創造附加價值依附其上，將更容易吸引顧客上門消費。七響陣成功的另一因素，便是讓花錢消費的顧客，可以得到比其他藝陣更多的滿足。

(一) 團員素質

從十二佃到外塭仔，不管是那位經營者，皆強調整體視覺之重要，成員之挑選固然有其需求，如：需要有底子、肯吃苦、能隨時配合出團的時間等，但在外貌的要求上，也是挑選的原因之一，這樣說來似乎是爲了滿足男子沙文主義而弱化女權，但基於經營取向，也在不得不將此點列在考量內。

(二) 特技演出：

七響陣能在南部聲勢如此成功的最重要關鍵，就是特技動作的加入了。特別

²⁴⁶ 訪談黃菊，2009年7月30日於六嘉村自宅。

的是仙家師傅在藝陣界裡起步的早，在參考跳鼓陣的身體雜技後，自身摸索改良，再發展創立出一套專屬於七響陣的特技組合，以此將台南天子文生七響陣發揚光大。而由於技能之複雜，以及循序漸進的推進原則，莫不吸引周遭觀眾之目光，請來表演的「主家」也會因精彩的表演內容而沾光，而在場有幸觀賞之群眾，更能夠以漣漪般的擴散效果，將七響陣名氣傳送出去，歷久而不衰。

(三) 獨特性

許多小戲陣頭在冥魂禮俗的演出中，並無法取代「牽亡歌陣」、「五子哭墓」或「孝女白琴」等喪葬陣頭的正統性，就是因為其本質(表演方式、樂曲)無法與之相容的關係，但兼容並蓄的七響陣，創造出一套屬於自己的「孝女拜靈」曲目，而其附加在陣頭表演的效果，更容易讓「主家」覺得商請七響陣來表演是「俗擱大碗」，在有歌、有舞，也有炫麗的特技和祭拜先人的祭祀儀禮情況下，難怪七響陣的聲勢能如日中天。

顧客是企業的基礎，並維繫著企業的存亡，唯有顧客才能提供就業機會。²⁴⁷七響陣的質變與融合，無非就是為了滿足顧客對於「七響陣技藝」此商品的全面需求，而此時商品的價值性，已經超脫於世俗的批判與看法，但這也是七響陣在未來歷史中所必須面對的問題，那就是調適傳統價值與創新迎合的衝突。

²⁴⁷ Peter F. Drucker 著，《管理的實踐(The Practice of Management)》(周文祥、詹文明、江政達編譯)(台北：中天，1999)，79。

第三節 職業陣頭經營策略之探討

根據美國行銷協會(American Marketing Association)對行銷所作的定義：「行銷乃是一種商業活動，主要目的在於把生產者所提供的產品或服務，引導至消費者的手中。」²⁴⁸因為行銷的起始點，就是人類的欲望和需求為依據，努力使商品更具購買性、使用性和吸引力。而藝陣在某個程度上，也算是一種特殊的經營體，要達成永續經營及推廣表演藝術的目的，也勢必要採行必要的行銷策略，只是相對於「非營利性藝陣組織」²⁴⁹，以及一般較具規模大型企業的管理方法，職業性陣頭受限於獨特性，所採用的市場行銷與經營管理策略，勢必會降低其規模，但不論如何，所有組織團體的共同之處，無非是要在最低成本的條件之下，創造出最大的利潤與價值，以下就七響陣的經營與行銷策略來作一探討。

一、目標市場

市場從經濟學家的角度加以定義的話，所謂的市場是指賣方和買方為滿足他們相對需求，聚集交易物品和服務的場所；若是從行銷學家的角度加以定義，市場則是指著「目標市場」。²⁵⁰對於七響陣來說，其經營之目標市場有主要兩塊，其中之一為廟宇慶典，另一項為喪葬祭儀，其他還有一些文藝性的邀約，但因為其所占之比例相當的低，本文中不列入討論。

而確認目標後，行銷人員必須以策略行銷發展行銷目標與計畫，其過程即為人所熟知的 STP 行銷公式，分別為市場區隔(segmentation)、目標市場的選定(targeting)與產品定位(positioning)，如圖 4-1：

²⁴⁸ 參見 Philip Kotler 著，《科特勒談行銷(Kotler on Marketing — How to Create, Win, and Dominate Markets)》(高登弟譯)(台北：遠流，2000)，viii。譯者所寫之序文。

²⁴⁹ 以表演藝術為內涵的藝陣，以非營利組織的形態存在、經營，都有其成立的宗旨或使命，如鹿陶洋宋江陣之於當地社區、烏竹林金獅陣之於西港香的宗教使命，異於以利潤為唯一導向之企業營利組織。見於楊昇達，〈新營竹馬陣之研究〉(臺南：國立台南大學體育科教學碩士班碩士論文，2009)，106。

²⁵⁰ 江啓先，〈行銷的內涵與觀念〉，《慶典規劃行銷》(台北：國立空中大學，2007)，27。

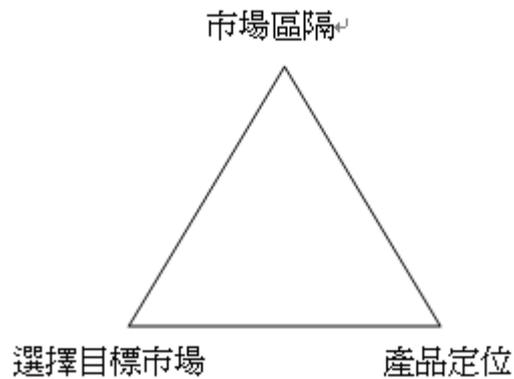


圖 4-1 STP 行銷公式²⁵¹

(一) 市場區隔：

將一個異質的大市場區分為幾個小的同質群體或區隔的過程，稱為市場區隔，²⁵²而在市場中，購買者的慾望、資源、所在地區、購買態度、購買習性等都可能有所不同，所以每個購買者都可能是個市場。²⁵³在職業性的陣頭裡，充斥著異質性與同質性，與七響陣異質性較高，如：藝閣、八家將、宋江陣、天子門生等與宗教信仰有關的需求市場，並未有所重疊，所以並不會有互相爭食的情況發生；同質性高的藝陣，如跳鼓陣、車鼓陣、牛犁陣等，由於表演方式接近，且同樣以神明誕辰慶典與民間葬儀做為經營的市場來源，可以說是生意上的競爭對象。

黃菊：基本上做我們這一途的，大家都是要多賺一點錢，就算認識，也只是點頭之交，常常我們在外面做表演時，會有旁邊觀賞的觀眾來詢問出團價格，有一次有人問完我價錢後，一個車鼓陣的老闆，馬上在他旁邊報價少我兩千元，問他否表演內容是否一樣時，那車鼓的居然回答一樣，明明特技動作只有我們才有。²⁵⁴

²⁵¹ 江啓先，〈行銷的內涵與觀念〉，《慶典規劃行銷》，27。

²⁵² 林建煌，《行銷學》(台北：華泰，2008)，135。

²⁵³ Philip Kotler, & Gary Armstrong 著，《行銷學(Marketing)》(張逸民譯)(台北：華泰，1999)，217。

²⁵⁴ 訪談黃菊，2008年2月28日於安定鄉自宅。

從此段訪談，可以清楚明瞭七響陣的市場行銷策略相當明確，即是在同質性中建立異質性的不可取代性，因為那麼多的職業小戲陣頭，對於消費者的形象區別是混淆的，惟有加深陣頭的形象價值，才可強化其異質性。

(二) 選擇目標市場

行銷人員藉由目標市場的選擇，可以將有限資源集中於少數的幾個利基市場，從而發揮最大的行銷效率。選擇目標市場之前，首先要將所有市場根據吸引力大小進行排序，而吸引力大小則會受到幾個因素影響，²⁵⁵現就以七響陣來作探析：

1. 市場大小

一般來說，市場區的顧客愈多，購買力及可支用所得愈多，潛力愈大，吸引力也愈大。但大台南地區因其特殊的社會、人文與宗教信仰關係，比如說五大刈香的慶典活動、其他眾神祈之誕辰、約定成俗的喪葬祭儀、各地文化祭的邀約等，更使得藝陣市場的需求源源不絕。

2. 市場的競爭強度

市場區隔的競爭愈激烈，對於消費者的吸引力會愈低。而藝陣市場的競爭相當強烈，汰弱留強是不變的道理，十二佃團在經營初期，確實就遇到此問題，表演內容與其他競爭者沒有明顯差異，差點走向散團之路，轉型後才從此塊市場突圍而出。

3. 市場涵蓋

如果將藝陣的表演視為是一項商品，其市場涵蓋可說是非常廣泛的，因為在台灣的這塊土地上，要能不接觸或欣賞過藝陣表演的人，可說是少之又少，再加上七響陣的接洽範圍，不限於台南地區，北從宜蘭、台北，南到屏東、台東，都曾經有七響陣出陣的紀錄，所以其市場涵蓋面是相當大的。

(三) 產品定位

²⁵⁵ 林建煌，《行銷學》，147。

產品必須是滿足消費者的需求，且其價值性將會「令人感到快樂與滿足」，所以產品定位指的是：「行銷人員爲了在消費者心目中建立與其他競爭品牌不同之形象，並使消費者了解組織的產品與競爭產品的相對差異而作的努力。」而有效的產品定位可使目標消費者在考慮他們的產品時，會首先想到這個品牌。另外，有效的產品定位是企圖在市場中找一個適合的位置，使消費者對其品牌與競爭者品牌產生有利的差異認知。²⁵⁶

七響陣還存在的時期，一般觀眾提到七響陣，就馬上聯想到輕快的歌曲、高難度的特技動作以及好記好念的名稱。²⁵⁷如此的產品定位相當清楚，要看古路曲風的樂曲表演，請看車鼓陣與牛犁陣；要看武器拳術操演的，就看宋江陣；要看特技動作與音樂舞蹈表演的，就看跳鼓陣與七響陣，而作出這樣的區別，最大的好處就是可以避開不必要的競爭關係。

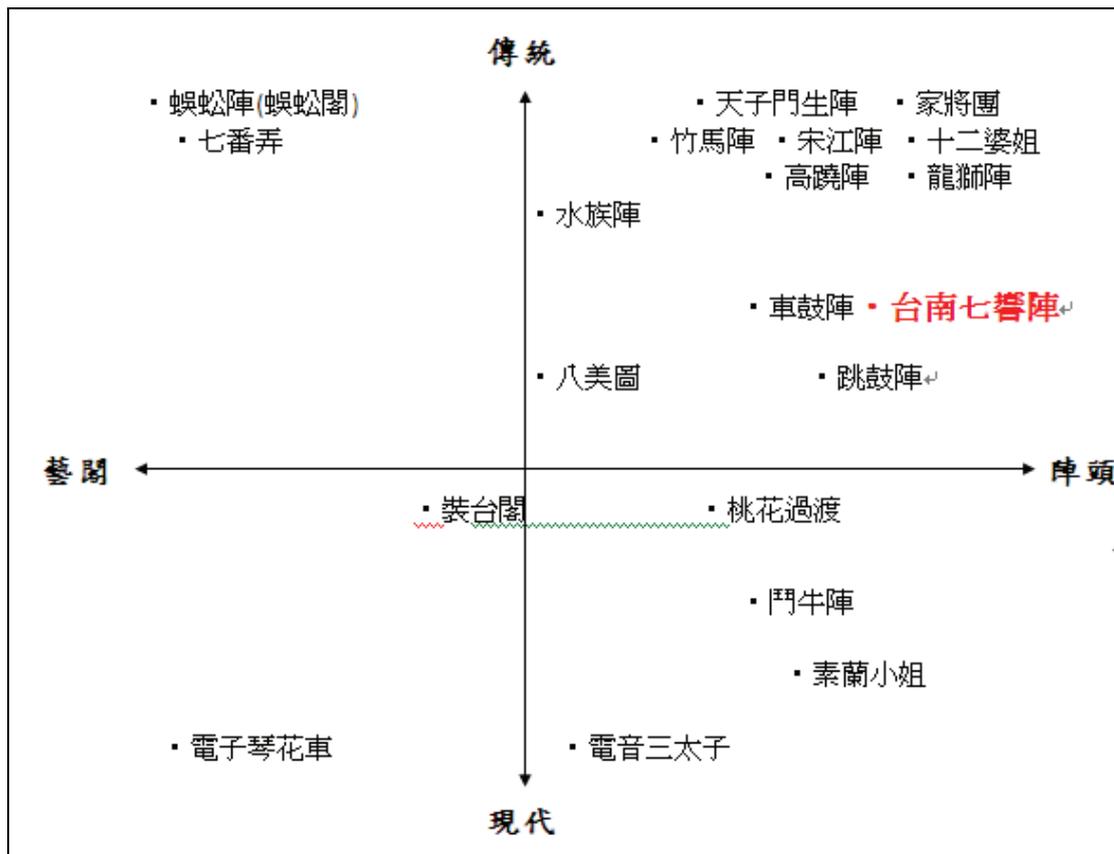


圖 4-2 臺灣陣頭市場定位圖

²⁵⁶ 林建煌，《行銷學》，148。

²⁵⁷ 訪談黃菊，2008年1月27日於安定自宅。

行銷學中，產品定位圖是指藉由圖示的方式，將顧客心中對於某一產品類主要品牌間的相關位置認知，透過知覺圖與偏好圖表現出來。²⁵⁸圖 4-2 是針對臺灣目前的許多陣頭，依據眾家說法來作一簡單分類，²⁵⁹但因為個人認知的差異性以及每個陣頭的發展皆不相同，同一象限內的陣頭，沒有辦法來明確判斷優劣、高低之分，只能依照其產品屬性來給與定位，其中有些陣頭界線較難劃定，便不與列入。

像新興的「電音三太子」，雖然是借用神格人物來作為表演的圖像，但其音樂卻是使用貨真價實的現代流行樂，且其表演也較注重在道具器物的身上，所以將之放置於此；「裝台閣」原本是純粹的藝閣，內容常引用古代忠孝節義故事而成，但近幾年也常出現國父孫中山等較為現代的人物裝扮，因此將之定位在中間的位置。而綜觀此圖可以發現，七響陣產品定位的同一區塊競爭者多，消費者的比較心態更是顯而易見，因此要能在藝陣市場中脫穎而出，就需要加強經營體質與商品內容的服務，才能有立足之地。

二、產品行銷

(一) 品牌效益

美國行銷學會(AMA)將品牌定義為：「品牌是一個名稱、像目、符號、標記、設計、或是它們的聯合使用，用來確認一個銷售者或一群銷售者的產品或服務，以與競爭者的競爭者的產品或服務有所區別。²⁶⁰王嵩音也曾對品牌知名度，作了以下解釋：

所謂的品牌知名度是指消費者認識或回憶起某一品牌的能力。一個品牌對消費者的行銷溝通，要透過認知、情感與行動的三個步驟，也就是說消費者須先認識一個品牌所能提供的屬性與利益，然後才有可能喜歡該品牌，進而產

²⁵⁸ 林建煌，《行銷學》，149。

²⁵⁹ 此圖參考吳騰達，《臺灣民間藝陣》，2002、陳正之，《台灣的傳統藝陣》，1995、黃文博，《臺灣民間藝陣》，2001 等書而成。

²⁶⁰ 王嵩音，〈品牌是什麼〉，《慶典規劃行銷》(台北：國立空中大學，2007)，95。

生情感，最後才會採取購買行動。因此，品牌的認識就成為品牌行銷溝通的最先決條件。²⁶¹

從訪談的過程中，以及其所留下的紀錄資料可以發現，七響陣的品牌建立是相當成功的。大台南地區曾以「七響陣」為名的藝陣屈指可數，甚至有很長的一段時間，是完全獨佔此一名稱，而在此背景之下，品牌的知名度因為沒有其他商品可供比較與競爭的情況下，當然也就輕易且強勢的建立起消費者心目中優質藝陣的精品形象。

(二) 4P 行銷

在確定目標市場與市場定位後，為達成行銷目標而運用的行銷組合之基本決策，一般最常被提到的，即是所謂的 4P 組合要素，分別是產品(product)、價格(price)、地點或通路(place)及推廣或促銷(promotion)，而此觀念最早為學者 Mckarthy 所提出。²⁶²行銷學大師 Kotler 則進一步做出解釋：

1. 產品：市場上所提供的東西，特別是指顧客可經由購買而獲得的有形產品、包裝、服務。
2. 價格：泛指產品的價格，再加上運送和保證等的收費。
3. 通路：使得產品能讓目標市場隨時取用的安排事宜。
4. 推廣：例如廣告(advertising)、促銷(sales promotion)、直接郵件(direct mail)與公關(publicity)等的溝通活動，以告知、說服，或提醒目標市場其產品的陳列地點與利益。²⁶³

國內學者邢瑜則參閱各家的說法，綜合歸納並提出 4P 理論於藝術表演上的應用：

1. 產品：表演團體所提供的節目、作品和服務的整合。

²⁶¹ 王嵩音，〈品牌是什麼〉，《慶典規劃行銷》，98。

²⁶² 陳維智，〈運動行銷入門〉，《運動管理學》(台北：華格納，2003)，09-14。

²⁶³ Philip Kotler 著，《科特勒談行銷(Kotler on Marketing — How to Create, Win, and Dominate Markets)》(高登弟譯)，47。

2. 價格：泛指產品的價格，再加上運送和保證等的收費。
3. 通路：一般展演會場政策或售票系統。
4. 推廣：與目標觀眾溝通的一般政策。²⁶⁴

七響陣的管理高層裡，並未存在明確的 4P 行銷觀念，但端視其行銷策略，其實也帶有相當的色彩在其中，包括提供優質的表演內容(PRODUCT)、合理且富競爭力的定價(PRICE)、各式表演場合的邀約(PLACE)、主動積極的推銷(PROMOTION)等，而歸納以上所述，就可知道七響陣在職業藝陣的市場中，能夠有此成就，絕非憑空而獲。

三、經營成本

如何保持企業營利水平，一直有擴大分子與縮小分母兩種思路和方式，擴大分子即為前述的「開源」，縮小分母的方式則為「節流」，²⁶⁵因為一般來說，即使企業的規模很小，營業額的成長寥寥無幾，然而有著高收益的公司卻不在少數，這都歸功於整個公司都在推動降低成本的企劃所助。²⁶⁶而正因為如此，雖然七響陣的個人營利所得只足以維持日常生活家計，但在商業紅海的競爭下，減少經營的成本規模，也是必要的措施。

(一) 人事樽節

根據訪談，七響陣在草創時期，後場音樂人員是遵循「正四管」的編制方式，也就是有四位樂師同時在做演奏，但是音樂的環節卻逐漸隨著陣頭的調性轉換後，重要性逐漸降低，從四位變成三位，再從三位變成二位，到外塹仔團成立後，始終就只保留兩個樂師而已，人數減少，酬賞分配當然也適度的提高了。

外塹仔時期，樂師已減至兩人，雜役工作相對繁重，而當時的播音設備體積過於龐大，上下車本已不便，遇到慶典「繞境」時，司機須專注在開車，而團員大多是年輕女子及老師傅，體力更是無法負荷，因此常委託身邊親戚以遊玩之

²⁶⁴ 邢瑜，〈臺灣表演藝術非營利組織之行銷關係研究〉，《行政暨政策學報》，42(台北，2006)：183-234。

²⁶⁵ 蔣健全，〈持續創新才能保持企業永續經營〉，《科技信息》，10(山東，2003)：9。

²⁶⁶ 平山道雄著，《降低成本》(王秀薰譯)(台北：小知堂，1997)，122。

名，實為協助，提供簡單飲食來換取對方勞力，藉以削弱人力耗費所需之金錢支付。

(二) 傳播科技的運用

當同性質的陣頭已開始運用播放機在播放錄音帶時，七響陣也不得不向現實低頭，除了將傳統的「肉聲」²⁶⁷用麥克風播放出來後，後排音樂編制也逐漸電子化，除了演奏時裝上麥克風外，更將三弦直接訂製改裝成可接音箱的電子三弦，而演奏出來的音樂再經過擴大機，聲音傳透千里，樂師雖然減少了，但音樂的聽覺效果卻是加乘表現，這都歸功於現代科技的發達。

四、動態策略分析

SWOT 分析屬於企業管理理論中的策略性規劃。包含了 Strengths、Weaknesses、Opportunities、以及 Threats，意即：優勢、劣勢、機會與威脅。應用於產業分析主要在考量企業內部條件的優勢和劣勢，是否有利於在產業內競爭；機會和威脅是針對企業外部環境進行探索，探討產業未來情勢之演變。²⁶⁸以下就 SWOT 簡單說明如下：

(一) 內在環境分析—優勢與劣勢

1. 優點：企業本身擁有之特殊能力。
2. 弱點：導致企業績效不佳的內在情況。

(二) 外在環境分析—機會與威脅

1. 機會：指企業可用來產生優勢之現在或未來的外部環境條件。
2. 威脅：目前或未來對企業不利的外部條件。²⁶⁹

台南七響陣的經營過程中，便有如一個企業體一樣，對內有其資源優勢與需克服問題，對外則有競爭的能量與威脅，以下便藉由表 4-2 來整理當時七響陣在經營時所面對的局勢。

²⁶⁷ 即是現場即席演唱，搭配音樂演奏，而未使用任何播音器材。

²⁶⁸ 工業技術研究院，〈國技合作知識網—SWOT〉，<http://www.bsca.org.tw/?action-viewnews-itemid-21>，2008 年 12 月 12 日檢索。

²⁶⁹ 陳維智，〈運動行銷入門〉，09-6。

表 4-2 七響陣經營之 SWOT

<p>內部優勢(Strengths)</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. 組織結構相當簡單，沒有太多複雜的人事包袱，各層級間也可以快速溝通與聯繫。 2. 新進人才的培育，幾乎人人都可以指導訓練，不需借助專門訓練機構，節省了許多時間與成本。 3. 藝陣接演的場次相當的多，但各成員對於出陣演出的態度是來者不拒，相當具向心力。 4. 出陣的酬賞與一般受薪階級相比，可說是相當優渥，特別是廟會慶典又常另有打賞，此點也是吸引新成員加入的因素。 5. 演出機會頻繁，還常有媒體聚焦，知名度大增的情況下，也加深了團員對於藝陣的向心力。 6. 表演內容除了有傳統的套路外，更加入新穎的感官要素，高附加價值的演出內容，往往讓人有物超所值之感，因此在新客源的開拓及回流客的穩定，都相當容易。 7. 小本經營的企業體，財務結構相當透明，省去繁瑣帳務的管理，成員也較不會對管理階層產生猜疑。
<p>內部劣勢(Weaknesses)</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. 陣中成員較為年輕，歷練不足的情況下，遇到挫折會感情用事，或對於演出內容不專精之疑慮。 2. 後場樂師年紀較大，且新成員不易尋覓，陣頭藝術的本質，不僅怕被現代科技完全取代，甚至還有失傳之虞。 3. 成員收入基準雖然相同，但因表演附加的紅包打賞因人而異，多少造成團員間的不平。

	<ol style="list-style-type: none"> 4. 隨著社會風氣的改變，投入藝陣常被用特殊眼光看待，加上工作不甚穩定，不僅原本成員一一離職，對於新成員的吸引力也不足，難以維持原來表演的陣型。 5. 管理階層未能積極拓展與政府文化資產保護的管道聯結，行銷方式只靠口碑建立，難有持續經營的動力與助力。 6. 隨著時間消逝與時代需求，很多戲曲曲目及旋律唱腔逐漸無人傳唱，文化傳承至此遺落，相當可惜。 7. 成員更迭頻繁，訓練經常中斷而無法完整完成，表演成分與動作的完成度因而大打折扣，影響其他人引陣的意願。 8. 無論哪種演出場合，演出內容漸以顧客取向的特技動作為重，具傳統價值的歌舞動作反被忽略，漸漸失卻傳統藝陣的珍貴價值。 9. 缺乏新產品發展意念與產品生命週期策略，未能在既有的創變基礎上，再製造更多的創意衍生。像是外塹仔團特技動作的操演型態，十年來始終如一，未有太多變化，對於吸引老顧客回流的誘因就較為缺乏。
外部機會(Opportunities)	<ol style="list-style-type: none"> 1. 七響陣在藝陣市場經營許久，常有媒體會加以報導，增加曝光機會，在加乘原理的作用下，更容易接到生意的洽談。 2. 地方政府的文化季活動，逐年受到重視，所以也常受邀參加，讓更多人認識。

	<ol style="list-style-type: none"> 3. 社會經濟持續提升，對於可增加場面熱鬧的陣頭，消費者更有意願來花錢雇請。 4. 藝陣活動熱潮雖有消退，但那是因為反應市場汰弱留強的必然走向，存留下來的陣頭，不是極富宗教與歷史意涵，便是藝陣本身的技藝內容深受認同與肯定，隨此演變則更突顯七響陣的市場聲譽。 5. 傳統民俗藝術逐漸受到重視，許多有名氣與歷史的陣頭陸續被列為重要文史資產所保護，此一氛圍將有助於七響陣的發展。
外部威脅(Threats)	<ol style="list-style-type: none"> 1. 七響陣雖有許多媒體加以報導，但大多屬於非主流媒體，廣告行銷的效益仍是相當有限。 2. 在那麼多場次的公開表演後，表演技藝常被其他同類型的陣頭所模仿，甚至加以超越，進一步蠶食此塊市場的大餅。 3. 出陣有一定的成本考量，友陣的削價競爭往往會降低出陣次數，久而久之，無法以出陣代替訓練，也會造成演出品質的下降。 4. 表演內容已被學術界歸類為「車鼓戲」系統，但因不屬於傳統價值的核心藝陣，所以也較不受重視。 5. 未有公關組織可以建立與學術界和政府相關部門的管道，因此較無法得到公部門的協助。 6. 社會風氣的轉換，常會被有色眼光來看待從事民俗曲藝或藝陣工作的人，長久下來，有心人士也會忌憚而不敢投入。

資料來源：筆者自行整理

五、小結

有企業的存在，就一定會有競爭的環境，有競爭的環境就會促使企業不斷的進步，台塑董事長王永慶曾經說過：「不論從辦雜誌到中小企業，都必需要耐得住市場的競爭才能生存，沒有壓力就不會有所成就。」²⁷⁰而 Peter C. B. 也曾提到：「競爭是件好事，因為競爭是一件困難的事情，但它是好的一對你的組織和服務的人來說，且競爭會讓我們用更有效率、有效能，和更市場導向的方式，來提供人們更好的服務。」²⁷¹台南七響陣的發展正與此精神不謀而合，從鄉野小戲陣頭，在面臨市場競爭後，除了保留既有的資產外，又不斷的調整經營策略與改變體質，終究在相當競爭的藝陣市場中佔有一席之地，雖然最後仍不免消失在歷史的潮流中，但對於一個如此渺小職業藝陣所創造出的成就，仍是值得肯定與保留的。

²⁷⁰ 葉堂宇，〈邁向全球化之永續策略與經營〉（台北：五南，2002），264。

²⁷¹ Peter C. Brinckerhoff 著，〈非營利組織行銷工作手冊〉，（台北：揚智，2004），86。

第四節 職業陣頭之永續經營與保存

相對於職業陣頭，庄頭陣頭成立的時間不僅較久，且在保存與維護上都較受重視，像是新營土庫的竹馬陣(1872年~今)，不僅延續超過百年，更在2007年依據文化資產保存法，登錄為受保護之傳統藝術。反之，因為職業陣頭經營管理的變動因子太多，存續時間常無法持久，往往在還未經過淬鍊而成熟時，便被現實層面的阻礙給淘汰。

一、職業陣頭的永續經營

「永續發展」被提出時的背景，是由於科技長足進步，能夠提供比較完整的資訊，讓我們更能具體的認識到，人類生存所繫的地球生存圈，已經遭受到嚴重傷害，而罪魁禍首不只是富裕的工商大國度消費，許多貧窮國家為了求溫飽，也同樣在傷害地球環境。所以為了人類在環境資源有限的情況下，能夠將這些資源做最有效的利用之外，也要避免持續破壞、浪費。²⁷²而人類社會在面對任何資源都有其限度的前提下，許多營利與非營利事業體的經營，也都考量可能的發展與限制，將「永續」的觀念融入其中。像邵海峰便提到企業的永續經營：「顧名思義，就是企業實現長久地生存發展和壯大，良好的企業素質經過良性迴圈，促使企業不斷擴大，這就是永續經營的內涵。」²⁷³

而永續經營的定義與概念，也被借用後擴充延伸到其他研究領域當中，像是周小婷就曾對民俗技藝團體的永續經營如此界定：

考量團體長期性動態的發展、演進與變化、跨期與跨代等問題，運用自然、經濟、社會等各種資源來滿足現代與未來的需求；並透過內外部環境的調整，改良組織系統與經營策略，達成保存傳統精神，提高其附加價值，以傳

²⁷² 曹定人，〈永續發展：範疇的探討〉，《台灣永續發展研討會論文集》(台北：國立中興大學法商學院，1997)，129-130。

²⁷³ 邵海峰，〈論觀念創新與企業永續經營〉，《常熟高專學報》，5(江蘇，2001.09)：41。

承並發揚本土民俗文化。²⁷⁴

此段話言簡意賅，因為不同於單純只追求利潤的企業體，負有傳承使命的民俗技藝，多了一份歷史與社會責任，在日新月異的現代思潮裡，既要守護傳統價值，又要不斷追求改良與創新，達成永續經營的目標，這樣的難度，不可說不高。知名管理學者Epstein便曾提過企業為何需要永續的四大理由，分別是「法律規章的管制」、「社群之間的互動與影響」、「成本與效益的考量」以及「社會公民責任」，其中最後一項「社會公民責任」本指的是企業營運對社會與環境造成的衝擊，所必須負起的責任與維護，²⁷⁵延伸的釋義，即是對整個社會價值的正向支持並協助保存。因此，許多民俗技藝因其珍貴的歷史價值與文化定位，不僅能得到產、官、學的關注與協助，更直接的還能得到財務的奧援，只是立於同樣基準點上，更多主流職業陣頭，是充滿潛力且不斷成長，卻因未在時間與空間的限制下，無法建立起被認可的規模與地位，便悄然的殞落，實在是相當可惜。

當代著名的策略經營大師麥克·波特(Michael E. Porter)，曾經提過企業要能在競爭的商業市場中永續經營，利用三大策略來消抵市場的競爭因素。三大策略分別是：

- (一) 取得整體成本的領先地位：把低成本當成最大武器。
- (二) 差異化：利用其他公司所沒有的特色，在產業中佔有特殊地位。
- (三) 專精：把公司資源集中在特定的區段或目標上。²⁷⁶

馬克·艾普斯坦(Marc J. Epstein)則是立下執行永續策略的四步驟：

- (一) 使永續成爲公司策略之一。
- (二) 堅定對永續的信諾，並建立更多的組織能力。

²⁷⁴ 周小婷，〈高雄縣民俗技藝團體「順賢宮宋江陣」永續經營策略之研究〉(高雄：國立中山大學藝術管理研究所碩士論文，2005)，14。

²⁷⁵ Marc J. Epstein 著，《企業永續發展指南 (Making Sustainability Work)》(李芳齡譯)(台北：天下，2009)，21-22。

²⁷⁶ 中野明，《麥可波特的競爭策略》(李毓昭譯)(台北：晨星，2007)，44。

(三) 佐以制式流程，例如績效評量和獎酬制度；以及非制式流程，例如使命聲明、文化和人員。

(四) 使用永續流程與制度，以學習如何做出取捨和艱難的管理決策，在所有決策中納入永續考量，再推出更多的制度和獎勵，以制度化提供支持。²⁷⁷

而大部分的職業藝陣在經營過程裡，也都有意無意間，遵循以上經營法則，如：管理階層會設法壓低成本來搶生意，獲取更多客源；也知道自己的藝陣的本質與特色在何處，會自動與其他競爭對手作出區隔；更了解自己的優勢何在，不會輕易分心去創造自己不熟悉的品牌或產品，造成本業的衰敗。但既然如此，為何許多職業藝陣最終仍是以失敗收場，無法永續經營而宣告解散呢？

要知道永續經營的概念核心應當是「發展」，而非「增長」，企業資產的保值與增值可被視為是永續經營的量化表現，通常情況下這是一個「增長」的概念。企業的發展則是比單純數量「增長」要求更高的概念。犧牲企業長遠發展的代價來換取企業短期增長，與企業永續經營的目標是背道而馳的。²⁷⁸也正因為如此，許多職業陣頭的經營理念，太過執著在不斷追求高利潤的迷思中，對於自身的許多問題以及本身所早已具備的優勢資產，反倒忽略或視而不見，能量未及累積便過度擴張的結果，就是黯然退出藝陣市場，更遑論永續經營了。

需要了解的是，所有藝陣在面對社會變動所衝擊的反應力，其實是相當薄弱的，特別是職業藝陣在沒有官方協助的情況下，更是容易被淘汰。但以另一個角度來看，職業藝陣在面對壓力後，從傳統中自行解構再重組的歷程，也是反映社會變遷的一面鏡子，而沉澱到最後所遺留下來的，往往是最具代表性的精華所在。所以職業藝陣在追求永續經營的同時，也應設法將表演紀錄逐一留下，至於其價值性與精神內涵，就留待後世來檢驗研究。

二、文化資產之保存

1960年聯合國教科文組織(United Nation Education Scientific and Culture

²⁷⁷ Marc J. Epstein 著，《企業永續發展指南 (Making Sustainability Work)》，350。

²⁷⁸ 邵海峰，〈論觀念創新與企業永續經營〉，《常熟高專學報》，5：41。

Organization；UNESCO)報告書中對於文化政策的解釋，認為文化政策可分為兩方面來思考：「一為其應看成是一個社會中，經由有效運用中可用的物質與人文資源，滿足某些的文化需求，所有有意的計劃的處置、行動或者無所行動的總稱；二為文化發展的某些標準應該加以界定，文化應該關聯到人格的實現以及經濟和社會的發展。」故文化政策的要義，就政策面來看，是如同國家的其他政策一樣，為滿足民眾某一方面的需求。²⁷⁹所以文化資產的保護，就是指保護的政策與法律制度，當政策要真正施行，就必須要以立法的形式才能加以成立，因此我國也在民國七十一年五月制定公布「文化資產保存法」，之後為符合國情與民意訴求而多次修法至今。

我國現行「文化資產保存法」所稱的民族藝術，係指「民族及地方特有之藝術」；另外依據「文化資產保存法施行細則」的說明：「足以表現民族及地方特色之傳統技術及藝能，包括編織、刺繡、窯藝、琢玉、木作、髹漆、竹木牙雕、裱褙、版刻、造紙、摹搨、作筆製墨、戲曲、古樂、歌謠、舞蹈、說唱、雜技等。」而「文化資產法」第一章總則的第三條，則將傳統藝術定義為：「指流傳於各族群與地方之傳統技藝與藝能，包括傳統工藝美術及表演藝術。」²⁸⁰而文建會的「文化白皮書」將表演藝術分為：音樂、戲劇、舞蹈、民俗曲藝四大類，民俗曲藝則是包含：「歌謠、民樂、鄉土舞蹈、雜技、講唱、偶戲、小戲、大戲。」²⁸¹而不論以上所指涉的是民俗技藝，還是傳統藝術，或者是有形的與無形的之分，²⁸²其實都是指稱相近的類別，也都是珍貴的文化資產。但越到近代，無形文化資產不僅在時間上較有形文化資產物質的保存具急迫性，保存與傳承的工作更非想像中

²⁷⁹ 許玉典、李惠圓，〈私有文化資產的法律分析〉，《2001 臺灣文化資產保存研究年會論文選輯—追求文化資產的真實性》(台南：國立文化資產保存研究中心籌備處，2003)，103、104。

²⁸⁰ 行政院文化建設委員會，〈文化資產保存法〉，<http://www.cca.gov.tw/law.do?method=find&id=30>，2010年2月7日檢索。

²⁸¹ 行政院文化建設委員會，〈1998 文化白皮書〉，<http://web.cca.gov.tw/intro/1998YellowBook/index.htm>，2010年3月8日檢索。

²⁸² 「有形」與「無形」是相對的指稱，前者是指「物質」的遺產，具有一定的形體及固定空間的物件；後者是指「非物質性的」，是由社會環境及生活其中的人、團體及其技藝共同構成文化的文法(grammar)，是人類心靈的內在表現，也是知識體系、信仰體系和價值觀的象徵符碼，現行的文化資產保存法中並沒有使用「有形」與「無形」的文化資產之稱名。參見江韶瑩，〈臺灣無形文化資產保存現況與趨勢〉，《福建藝術》，3(福建，2009)：28。

的簡單，一來留存的藝種與藝人皆已趨少數，而且藝師多半年歲已高、技藝流失；二來能長期擔任「傳藝師」或參加習藝的學員有限；三是社會文化與學習環境的改變，使得原本極需長期艱苦磨練的技藝傳承，在得不到社群認同與支援的情況下更形雪上加霜；加上傳習計畫的執行，不但更為費時費力，經費龐大，尚須尋覓得適當的執行單位、場地、計畫主持人、傳藝師與學員等。²⁸³而以上問題所傳的出來的訊息，無非就是突顯面對這樣困境，公部門所應該積極設法來加以保存、維護。

有鑑於保存的重要性，江韶瑩提出無形文化資產的傳習、生態、環境的保存維護可分為六個核心階段：

- (一) 前置研究計畫。
- (二) 重要保存者保存傳習計畫及資料建置研究。
- (三) 無形文化資產知識資料庫、網站建置。
- (四) 保存維護體系、架構研究。
- (五) 展示、申報、登錄「世界非物質文化遺產」。
- (六) 進行無形文化資產人才培育、保存理論與政策趨勢研究分析。²⁸⁴

以上六點雖然並非完全對於職業藝陣有實質助益，且可馬上實施，但至少在行動上提供了相對應的策略以供參考，至少在最低層次的保存建置，是可以即時達成，也是最簡單易行的。

文化資產是一國文化承續的實體表現，而文化資產的保存，即為一國文化的傳承。²⁸⁵七響陣雖然是職業陣頭，但演出的內容包括了鄉土舞蹈、雜技及傳統音樂，實質內涵則傳遞出臺灣的風土民情及民俗的特有性，在文明發展的進程裡，也將成為人類的無形文化遺產，²⁸⁶在社會變動如此急遽的時代，太多不同層面的

²⁸³ 江韶瑩，〈臺灣無形文化資產保存現況與趨勢〉，《福建藝術》，3：31。

²⁸⁴ 江韶瑩，〈臺灣無形文化資產保存現況與趨勢〉，《福建藝術》，3：31。

²⁸⁵ 許玉典、李惠圓，〈私有文化資產的法律分析〉，103。

²⁸⁶ 無形文化遺產(Intangible Heritage)指的是一個社群或個人包含其知識、技能、工具、文物以及地方等的常規和總體呈現，它展現了不同文化社群間彼此的平等、持續和互相尊重，強調的是文化的多元和人類的創造力。舉凡各種口頭表達的形式、表演藝術、風俗習慣、神話、禮儀、儀式

信念、價值、藝術與人文，都需要群體意識的關心與維護，但在各種不利於保存的現況下，各藝陣體其實都應該多點自覺心，主動積極的參與公共討論，尋求表現與發聲的舞台，這樣才有機會來獲得更多人的認同與肯定，也才有機會留下珍貴的文化資產，登上文明的殿堂。

和節慶、手工藝和其他藝術、建築技術以及自然的相關知識與實相等，皆包括在無形文化遺產的範疇，即使當今城市中的生活型態，也是其中的一部分。參見行政院文化建設委員會，《2004年文化白皮書》(台北：行政院文化建設委員會，2004)，85。

第五章 結論與建議

第一節 結論

本研究論文乃針對擁有高知名度，且是台南地區數一數二的職業陣「七子文生響陣」來做為研究對象。由於此團已解散十餘年，不同於其他尚存之陣頭，隨時可找到豐富的資料來佐證，七響陣研究過程只能藉由大量的訪談，以及有限的影像、詞譜，來推斷其發展歷程與主體內容，至於其幾乎已亡佚的詞譜和陣型，更只能以土法煉鋼的方式，邀集相關人員來拼湊整理，雖然仍有不少遺漏及缺誤，但也已經是目前台南七響陣僅存之資產。最後再以商業行銷與經營策略的觀點，來探討七響陣何以能夠在藝陣市場如此強盛之因，以及為何還在巔峰時期便瞬時消散，結論如下：

- 一、台南天子文生七響陣之淵源與發展過程，受限於佐證資料之不足，只能以成立時間的前後關係與地域來分為兩個時期，前期為吳仙家老師傅因應市場需求，而在 1950 年代初期創立於十二佃，後因人員招募不足，結束於 1988 年；隔年由黃菊女士和陳介助先生承繼所有演出內容，於外塹仔讓七響陣再次出陣，但 2000 年初也因同樣理由而結束所有演出，至此台南再也沒有專以「七響陣」為名之藝陣。
- 二、台南天子文生七響陣的表演內容，主要有三個部分，分別是樂曲、舞蹈動作以及特技表演，而前兩者與其他南管類的小戲陣頭有相同的脈絡存在，故仍應被歸類為車鼓系統，只是老師傅以其智慧與造詣，作了許多迎合市場的改變，但也必須面對有識之士質疑的眼光。
- 三、台南天子文生七響陣的表演內容，在廟會慶典依序為「開四門」、「拜謝神明」、「牛犁歌」、「採茶歌」(舊七響歌)、「挺渡」、「相思燈」、「自詩」、「七響歌」、「團圓」(小三圈)，喪葬祭儀則將「拜謝神明」拿掉，另加入「孝女拜靈」的戲劇套路。每首歌曲都有其特殊的陣型排列，其功能除了向超自然力量的崇敬外，實質上還反應了戲劇的表演內容與傳達台灣傳統的庶民精神。

- 四、台南天子文生七響陣的本質屬於職業型藝陣，經營管理與行銷方向是爲了求取生財利潤，所以表演特色就是保留古路風格之外，爲了吸引更多觀眾的目光，還將內容融合淬鍊了許多新的元素，如加快音樂節奏、放入流行樂以及高難度特技動作，藉以在藝陣市場中作出差異區隔，並獲取更多的肯定與認同。
- 五、台南七響陣的表演來源，以廟會慶典和喪葬祭儀兩大類爲主。而因爲附加「拜靈」表演橋段的質量均有一定水準，也因而吸引更多顧客來商請演出。所以總演出場次以喪葬祭儀最多，廟會慶典次之，比例大約是二比一，這是與其他庄頭陣頭相當不一樣的地方。
- 六、臺南府城可以說是臺灣歷史文明的起源地，也是昔日人稱「一府二鹿三艋舺」之首，許多傳統的庶民文化，不僅在此發展，甚至也只存在於這塊土地上，陣頭的存在不只是庶民生活的呈現，同時也是人類身體活動所展現出來的藝術型態；而在崇神、敬神與緬懷先人的祭祀儀式中，也可以看出臺灣民間在各式祭儀的表現，仍需要藉由形象清晰的外顯行動來表達心中的意念；在庶民的日常生活裡，社會發展脈絡中的各種職業，漸趨分工化與複雜化，這不僅影響了藝陣市場的蓬勃發展，也發展出不同的藝陣經營與表演型態。

第二節 建議

筆者母親大半輩子投入藝陣文化，雖然藝陣的職業性質濃厚，但在早年，精采的視覺與聽覺表演，不僅能凝聚眾人眼光，更肩負起傳遞傳統本土文化與習俗之責任。只是隨著時代的演進，社會功利主義與對本土文化的曲解，許多的傳統藝陣，不是面臨凋零的局面，便是已經走入歷史，消失在時代的洪流之中。根據本文研究的結論，建議之議題如下：

- 一、台南七響陣盛行之初，各類媒體報導關注不計其數，可說是集三千寵愛於一身，但職業型藝陣的經營，終究還是未能抵得上背負使命感的傳統藝陣，如：竹橋七十二份牛犁陣、麻豆十二婆姐陣等。所以各類型藝陣都應當還在經營時，便需積極以書面或任何影像、音樂記錄，保留藝陣表演的所有實質內容，因為可能在其表演內容中，也有已經散佚但實屬珍貴的資料。
- 二、研究的過程中，老師傅及年資較久的藝人，皆無法明確說出陣式、陣型的名稱，以及所代表的意義或內涵，這對於研究的完整性有著無可彌補的缺憾，往後對於小戲陣頭的學術研究，可以依照其表演內容做一比對，並找出可能潛藏的深化意義，以解本研究不足之處。
- 三、政府當積極轉化民眾對傳統藝術的偏頗印象，並致力於對藝陣表演形象的建立，以實質措施鼓勵願意投入此行業的藝人，輔導建立其專屬品牌，並辦理適當的展演舞台與機會，讓有心者能夠隨時保持在最佳狀態。其次，可透過學校教育單位來加以推廣，在最低的限度下，能夠讓學生認識不同藝陣的型態及其外貌，進而懂得欣賞、投入。
- 四、藝陣管理者應當導入行銷與經營的新思維，不僅需要善用現今流行的媒體、網路通路來進行廣告銷售，更需積極拓展徵才、舞台以及贊助的管道，減少內外部威脅並增加收益，如此才可長久的經營下去。

參考文獻

一、書籍

- 王嵩音，〈品牌是什麼〉，《慶典規劃行銷》，台北：國立空中大學，2007。
- 王克芬、蘇祖謙，《中國舞蹈史》，台北市：文津出版社，1996。
- 方寶璋、方寶川，《閩台文化志》，上海：人民出版社，1998。
- 中野明，《麥可波特的競爭策略》(李毓昭譯)，台北：晨星，2007。
- 平山道雄著，《降低成本》(王秀薰譯)，台北：小知堂，1997。
- 片岡巖，《台灣風俗誌》，台北：南天，1994。
- 行政院文化建設委員會，《2004 年文化白皮書》，台北：行政院文化建設委員會，2004。
- 曲彥斌，《中國乞丐縱橫談》，台北：雲龍出版社，1991。
- 李天民，《舞蹈藝術論》，台北：正中書局，1998。
- 李聯名，《中國民族民間舞蹈集成—福建卷》，北京：中國 ISBN 中心，1996。
- 李建民，《中國古代游藝史—樂舞百戲與社會生活之研究》，台北：東大圖書，1993。
- 江啓先，〈行銷的內涵與觀念〉，《慶典規劃行銷》，台北：國立空中大學，2007。
- 竹碧華，〈台灣說唱〉《台灣音樂閱覽》，台北：玉山，1997。
- 呂鈺秀，《臺灣音樂史》，台北：五南出版社，2003。
- 呂錘寬，《臺灣傳統音樂》，台北：東華書局，1996。
- 邱慧齡，《茶山曲未央—臺灣客家戲》，台北：國立傳統藝術中心籌備處，1998。
- 林生傳，《教育研究法》，臺北：心理出版社，2003。
- 林永昌，〈傳統戲曲〉，《臺灣全志—文化志—藝術篇》，南投：臺灣文獻館，2009。
- 林茂賢，《臺灣傳統戲曲》，台北：國立台灣藝術教育館，2001。
- 林建煌，《行銷學》，台北：華泰，2008。
- 林美容，〈由祭祀圈到信仰圈—臺灣民間社會的地域構成與發展〉，《臺灣史論文精選》，台北：玉山出版社，1988。

- 吳瀛濤，《臺灣民俗》，台北：眾文出版社，1987。
- 吳騰達，《臺灣民間陣頭技藝》，台北：東華書局，1998。
- 吳騰達，《臺灣民間藝陣》，台北：晨星出版社，2002。
- 周新富，《教育研究法》，台北：五南書局，2007。
- 施德玉，《台南縣車鼓竹馬之研究》，宜蘭：國立傳統藝術中心，2005。
- 徐元民，《體育學導論》，台北：品度出版社，2006。
- 許常惠，〈民俗曲藝解說〉，《台灣省七十二年度社區民俗才藝》，南投：台灣省政府社會處，1983。
- 許極燉，《臺灣近代發展史》，台北：前衛，1996。
- 陳丁林，《南瀛藝陣誌》，台南：台南縣立文化中心，1997。
- 陳正之，《台灣的傳統藝陣》，台中：台灣省政府新聞處，1995。
- 陳正之，《樂韻泥香》，台北：高寶，1995。
- 陳佳芬，《臺灣世紀回味—生活長巷》，台北：遠流，2001。
- 陳維智，〈運動行銷入門〉，《運動管理學》，台北：華格納，2003。
- 陳俊斌，〈臺灣福佬系民歌〉，《台灣音樂閱覽》，台北：玉山，1997。
- 許瑞坤，〈祭祀音樂〉，《台灣音樂閱覽》，台北：玉山，1997。
- 曾永義，《戲曲源流新論》，台北：立緒出版社，2000。
- 曾永義等，《台灣的民俗技藝》，台北：台灣學生書局，1989。
- 曾永義，《細說戲曲》，台北：聯經出版社，1997。
- 曾永義，《詩歌與戲曲》，台北：聯經出版社，1988。
- 張炫文，〈歌仔戲〉，《台灣音樂閱覽》，台北：玉山，1997。
- 黃文博、戴己川，《南瀛風情 3—藝陣武卷》，臺南縣：臺南縣政府，1993。
- 黃文博、戴己川，《南瀛風情 2—藝陣文卷》，臺南縣：臺南縣政府，1993。
- 黃文博，《南瀛刈香誌》，臺南縣：臺南縣立文化中心，1994。
- 黃文博，《台灣民俗田野手冊—現場參與卷》第一版，台北市：臺原出版社，民

1997。

黃文博，《臺灣民間藝陣》，台北：常民文化，2001。

黃文博，《南瀛民俗誌下卷·風土藝術篇》，台南縣：台南縣立文化中心，1994。

黃文博，《跟著香陣走—臺灣藝陣傳奇續卷》，台北：臺原，1995。

黃玲玉，《從閩南車鼓之田野調查，試探台灣車鼓音樂之源流》，台北：社團法人中國民族音樂學會，1991。

黃玲玉，〈歌舞小戲(陣頭)〉《台灣音樂閱覽》，台北：玉山，1997。

崔樂泉，《圖說中國古代遊藝》，台北：文津出版社，2002。

殷登國，《百戲圖》，台北：時報出版社，1992。

葉堂宇，〈邁向全球化之永續策略與經營〉，台北：五南，2002。

鈴木清一郎著，《臺灣舊慣習俗信仰》(馮作民譯)，台北：眾文，1994。

楊蔭深，《中國古代遊藝活動》，台北：國文天地出版社，1989。

趙郁玲，《台灣車鼓之舞蹈研究》，台北：1995。

劉還月，《台灣民俗誌》，台北：時報出版社，1986。

劉峻驤，《中國雜技史》，北京：文化藝術出版社，1998。

劉蔭柏，《中國古代雜技》，台北：台灣商務印書館，1993。

蔡欣欣，《雜技與戲曲》，台北：國家出版社，2008。

潘淑滿，《質性研究—理論與應用》，臺北：心理出版社，2004。

盧進興，《七響風華—烏山頭七響陣全集》，臺南市：長青文化，2002。

顏綠芬、徐玫玲，《台灣的音樂》，台北：財團法人群策會李登輝學校，2006。

蘇彩足，〈經濟發展與經濟生活〉，《社會科學概論》，台北：三民書局，1999。

Allen Rubin, Earl Babbie 著，《研究方法—社會工作暨人文科學領域的運用 (Research methods for social work)》(趙碧華、朱美珍編譯)，台北：學富，2000。

Irving Seidman 著，《訪談研究法(Interviewing as Qualitative Research: A Guide for Researchers in English and the Social Sciences)》(李政賢譯)，台北：五南，2009。

Marc J. Epstein 著，《企業永續發展指南 (Making Sustainability Work)》(李芳齡譯)，台北：天下，2009。

Peter F. Drucker 著，《管理的實踐(The Practice of Management)》(周文祥、詹文明、江政達編譯)，台北：中天，1999。

Peter C. Brinckerhoff 著，《非營利組織行銷工作手冊》，台北：揚智，2004。

Philip Kotler 著，《科特勒談行銷(Kotler on Marketing — How to Creat, Win, and Dominate Markets)》(高登弟譯)，台北：遠流，2000。

Philip Kotler, & Gary Armstrong 著，《行銷學(Marketing)》(張逸民譯)，台北：華泰，1999。

Rober C. Bogdan, Sari Knopp Biklen 著，《質性教育研究—理論與方法(Qualitative Research For Education)》(李奉儒等譯)，台北：揚智文化，2001。

二、期刊

江韶瑩，〈臺灣無形文化資產保存現況與趨勢〉，《福建藝術》，3(福建，2009)：28-31。

邢瑜，〈臺灣表演藝術非營利組織之行銷關係研究〉，《行政暨政策學報》，42(台北，2006)：183-234。

官圓媛，〈談民間音樂與民俗舞蹈的民俗文化根基〉，《遼寧高職學報》，10.9(遼寧，2008)：87-89。

邵海峰，〈論觀念創新與企業永續經營〉，《常熟高專學報》，5(江蘇，2001.09)：41-44。

黃仁德、鐘建屏，〈台灣產業結構變動與失業率關係之探討〉，《法制論叢》，41(台北，2008.1)：67-108。

張力可、黃東治，〈型構、三元辯證與能量—H. Eichberg 論運動文化的認識基礎〉，《運動文化研究》，8(台北，2009.3)：139-175。

劉文通，〈我國古代文化與體育〉，《作家雜誌》，1，(吉林，2010)：159-160。

劉欣然、張學衡，〈對遊戲與體育本質精神的哲學解讀〉，《成都體育學院學報》，36.3(成都，2010.3)：21-24。

雷國樑、肖瓊，〈論民間性體育實踐的現代性美學意義〉，《武漢體育學院學報》，44.2(武漢，2010.2)：20-24。

蔡欣欣，〈無技不成戲—試析幾齣傳統戲曲的特技絕活〉，《臺灣戲專學刊》，10(台北，2007)：29-47。

蔡欣欣，〈戲曲特技之舞台表演藝術類型〉，《中華學苑》，56(台北，2003)：147-173。

蔡宗信，〈民俗體育範疇與特性之探討〉，《國民體育季刊》，24.3(台北，1995.09)：68-77。

蔡湘江，〈閩南拍胸舞探源〉，《舞蹈》，3(北京：1996)：56-57。

蔡湘江，〈論閩南民間舞蹈的多元性特徵〉，《東南學術》，3(福建，2005)：144-153。

蔣健全，〈持續創新才能保持企業永續經營〉，《科技信息》，10(山東，2003)：9-10。

鄭仕一、蕭君玲、鄭幸洵，〈中國舞蹈「身體符號」能指與所指研究〉，《大專體育學刊》，9.4(台北，2007)：1-15。

三、學位論文

林子傑，〈臺灣閩南、客家小戲的互動滲透—以〈桃花過渡〉、〈十八摸〉、〈病子歌〉爲主的考察〉，台北：銘傳大學應用中國文學系碩士在職專班碩士論文，2007。

林宣佑，〈高雄汕尾車鼓陣的傳承與發展〉，台南：國立台南大學臺灣文化研究所碩士論文，2008。

吳佳慧，〈天子門生陣的傳承與變遷—以臺南市公親寮爲例〉，花蓮：國立東華大學族群關係與文化研究所碩士論文，2006。

周小婷，〈高雄縣民俗技藝團體「順賢宮宋江陣」永續經營策略之研究〉，高雄：國立中山大學藝術管理研究所碩士論文，2005。

陳胤霖，〈臺南市安南區傳統村落祭祀空間之研究〉，台南：國立成功大學建築研

究所碩士論文，2001。

陳世霖，〈台南縣關廟鄉龜洞飛鷹跳鼓隊之研究〉，台南：國立台南大學體育教學研究所碩士論文，2006。

黃永煌，〈台南烏竹林金獅陣之研究〉，台南：國立台南大學體育教學研究所碩士論文，2007。

黃玲玉，〈臺灣車鼓戲之研究〉，台北：國立台灣師範大學音樂研究所碩士論文，1986。

張耘書，〈臺灣十二婆姐陣之研究〉，台南：國立臺南大學臺灣文化研究所，2005。

張慶雄，〈台南鹿陶洋宋江陣之研究〉，台南：國立台南大學體育教學碩士班論文，2006，112。

楊昇達，〈新營竹馬陣之研究〉，台南：國立台南大學體育科教學碩士班碩士論文，2009。

蔡奇燁，〈南瀛車鼓在表演型式的轉型與創新〉，台南：國立成功大學藝術研究所碩士論文，2006。

蔡欣欣，〈台灣地區現存雜技考述〉，台北：國立政治大學中國文化研究所碩士論文，1989。

四、論文集

施德玉，〈南瀛車鼓音樂之探討〉，《南瀛人文景觀—南瀛傳統藝術研討會論文集》，宜蘭：國立傳統藝術中心，2003。

陳正之，〈高雄縣內門鄉民俗藝陣發展現況調查〉，《臺灣傳統雜技藝術研討會論文集》，宜蘭：國立傳統藝術中心籌備處，1999。

陳丁林，〈台南縣民俗藝陣的發展與現況〉，《臺灣傳統雜技藝術研討會論文集》，台北：國立傳統藝術中心籌備處，1999。

曹定人，〈永續發展：範疇的探討〉，《台灣永續發展研討會論文集》，台北：國立中興大學法商學院，1997。

黃文正，〈南瀛地區傳統車鼓陣保存曲目研究〉，《南瀛人文景觀—南瀛傳統藝術研討會論文集》，宜蘭：國立傳統藝術中心，2003。

黃玲玉，〈太平歌、車鼓、南管之音樂比較〉，《南瀛人文景觀—南瀛傳統藝術研討會論文集》，宜蘭：國立傳統藝術中心，2003。

許玉典、李惠圓，〈私有文化資產的法律分析〉，《2001 臺灣文化資產保存研究年會論文選輯—追求文化資產的真實性》，台南：國立文化資產保存研究中心籌備處，2003。

楊馥菱，〈有關台灣車鼓戲之幾點考察研究〉，台北：國立台灣大學「兩岸小戲大展暨學術會議」，2000。

蔡宗信，〈身體文化與全民健康〉，台中：台中師院「身體文化與全民健康研討會」專題講座，2005。

蔡欣欣，〈初探雜技與戲曲特技之關聯性〉，《台灣傳統雜技藝術研討會論文集》，台北：國立傳統藝術中心籌備處，1999。

五、歷史古籍

明毛晉編，《六十種曲》(北京：北京中華書局，1996)。

徐珂，《清稗類鈔》，商務印書館，1916。

唐魏徵，《隋書·音樂志》，(台北：成文出版社影印《仁壽本二十六史》，1971)，志 10。

宋李昉，《太平御覽·樂部·優倡淫樂》(高雄：復文圖書影印《四部叢刊》，無時間)，卷 569。

宋朝曉雲，《羅湖野錄》(中華電子佛典協會打印《卅新纂續藏經》，2009)，卷 2。

後晉劉昫，《舊唐書·音樂志》，(台北：成文出版社影印《仁壽本二十六史》，1971)，志 9。

東漢班固，《漢書·武帝·前漢紀六》(台北：成文出版社影印《仁壽本二十六史》，1971)，卷 6。

汪北平、涂雨公點校，《揚州畫舫錄》(北京：中華書局，1960)，卷 11。

六、網路資料

2010 金門迎城隍，〈南門境陣頭〉，<http://2010kmvote.emmm.tw/?ptype=n4p>，2010 年 5 月 15 日檢索。

十二佃南天宮，〈臺灣第一香—西港慶安宮部落格〉，
<http://tw.myblog.yahoo.com/jw!n9J8Kb2fGRmlM4PhiQ3UL4t4/article?mid=734>，2010 年 3 月 15 日檢索。

工業技術研究院，〈國技合作知識網—SWOT〉，
<http://www.bsca.org.tw/?action-viewnews-itemid-21>，2008 年 12 月 12 日檢索。

中國文化網，〈泉州拍胸舞〉，
http://www.chinaculture.org/gb/cn_whyc/2006-11/19/content_89239_2.htm，2008 年 12 月 28 日檢索。

中華電子佛典協會，《續傳燈錄·琅邪起禪師法嗣》，卷 23，
http://www.cbeta.org/result/normal/T51/2077_023.htm，2010 年 3 月 18 日檢索。

王嘉，《拾遺記·燕昭王》(蕭綺補綴，卷四)
<http://zh.wikisource.org/w/index.php?title=%E6%8B%BE%E9%81%BA%E8%A8%98/%E5%8D%B7%E5%9B%9B&variant=zh-tw>，2009 年 7 月 29 日檢索。

白行簡，《李娃傳》，<http://www.xysa.com/xysafz/book/quanyuanqu/t-062.htm>，2009 年 2 月 24 日檢索。

台南市行政區域，〈安南區〉，
<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/17/TiananAnnanDistrict.png>，2009 年 4 月 30 日檢索。

台南市安南區公所，〈各里介紹〉，<http://www.annan.gov.tw/village.php>，2009 年 5 月 30 日檢索。

台灣民俗文化研究室，〈大甲媽祖進香活動常見藝陣〉，

<http://web.pu.edu.tw/~folktw/prospectus.html>, 2009 年 10 月 18 日檢索。

台灣民俗文化研究室，〈台灣民俗〉，

http://web.pu.edu.tw/~folktw/folklore/folklore_d07.htm, 2010 年 2 月 3 日檢索。

竹橋慶善宮牛犁歌，〈西港慶安宮官網〉，<http://qingangong.myweb.hinet.net/>, 2010 年 2 月 4 日檢索。

行政院文化建設委員會，〈文化資產保存法〉，

<http://www.cca.gov.tw/law.do?method=find&id=30>, 2010 年 2 月 7 日檢索。

行政院文化建設委員會，〈1998 文化白皮書〉，

<http://web.cca.gov.tw/intro/1998YellowBook/index.htm>, 2010 年 3 月 8 日檢索。

高雄內門紫竹寺官網，〈台灣陣藝祕笈—七里響陣〉，

http://www.nmzizhusi.org.tw/forms_07.html, 2009 年 2 月 22 日檢索。

國民所得統計常見資料，〈中華民國統計資訊網〉，

<http://www.stat.gov.tw/ct.asp?xItem=14616&CtNode=3564&mp=4>, 2010 年 3 月 3 日檢索。

許義雄，〈臺灣百年身體運動文化之建構—就臺灣身體運動談起〉，《臺灣身體文化學會》，<http://140.122.72.11/faculty/ihsiung/bodyculture/others/article01.htm>, 2010 年 6 月 25 日檢索。

許義雄，〈臺灣身體文化與體育的出路〉，《臺灣身體文化學會》，

<http://www.bodyculture.org.tw/html/others/article02.htm>, 2010 年 6 月 10 日檢索。

雅虎奇摩，<http://tw.knowledge.yahoo.com/question/question?qid=1508061604384>，2010 年 3 月 1 日檢索。

華夏經緯網，〈涉臺小知識〉，<http://big5.huaxia.com/qtzmd/2005/00374275.html>, 2009 年 5 月 24 日檢索。

蕭堯藝文網，《全元曲·李亞仙花酒麴江池》，

<http://www.xysa.com/xysafz/book/quanyuanqu/t-062.htm>, 2009 年 2 月 24 日檢索。

蕭堯藝文網，《全元曲·呂蒙正風雪破窯記》，

<http://www.xysa.com/xysafz/book/quanyuanqu/t-052.htm>, 2009年2月22日檢索。

蕭堯藝文網，《全元曲·相國寺公孫合汗衫》，

<http://www.xysa.com/xysafz/book/quanyuanqu/t-062.htm>, 2009年2月24日檢索。

蕭堯藝文網，《全元曲·東堂老勸破家子弟》，

<http://www.xysa.com/xysafz/book/quanyuanqu/t-102.htm>, 2009年2月24日檢索。

蕭堯藝文網，《全元曲·布袋和尚忍字記》，

<http://www.xysa.com/xysafz/book/quanyuanqu/t-025.htm>, 2009年2月24日檢索。

七、影像資料

周政賢，〈魚腸劍譜·西港刈香 part 4〉，<http://yufulin.pixnet.net/blog/post/2286272>, 2010年2月4日檢索。

黃文博，〈魚腸劍譜·西港刈香 part 4〉，<http://yufulin.pixnet.net/blog/post/2286272>, 2010年2月4日檢索。

盧進興，〈烏山頭柒響陣歷史回顧，上〉，台南：常青文化，2002。

附錄一 外塭仔七響陣之成員概況

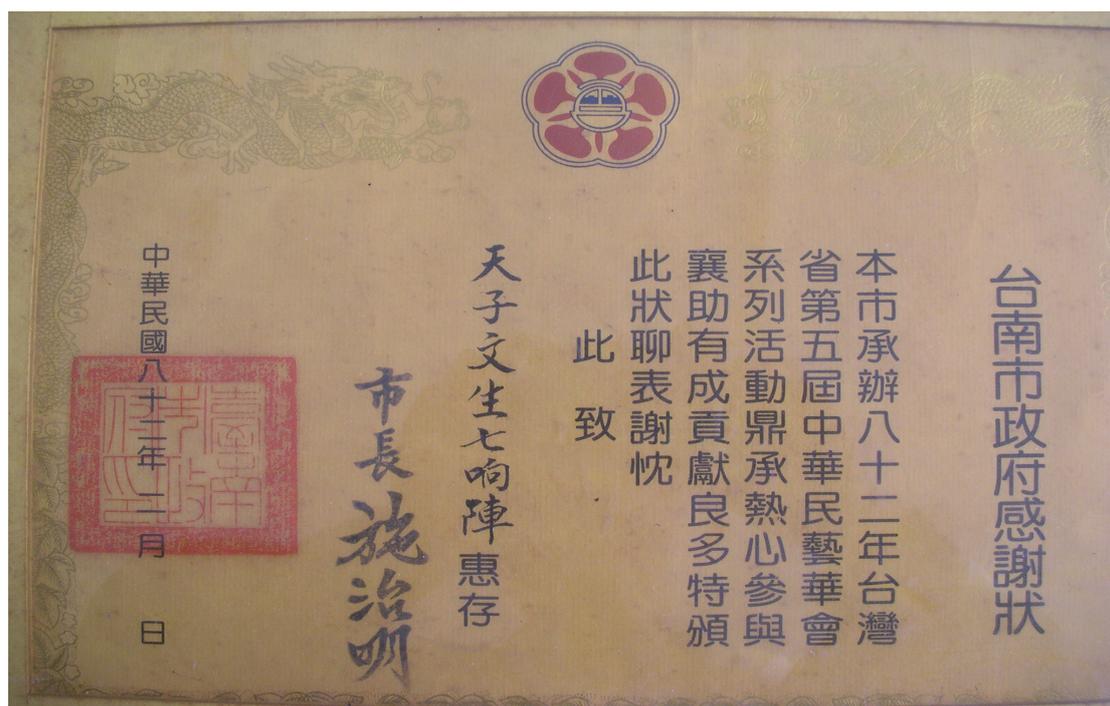
姓名或稱呼	角色	居住地	備註
黃菊	旦角	大同新村	團長兼創始者，曾參與十二佃團
陳介助	後場樂器	安南區砂崙仔	創始者，曾參與十二佃團與鄭元和陣
黃淑真	丑角	外塭仔	全程參與外塭仔團
傅懋燈	後場樂器	大同新村	因車禍身亡，只參加兩年
戴福在	司機雜役	外塭仔	
義仔	司機雜役	外塭仔	
侯茂在	司機雜役	中州寮	
王茂林	後場樂器	外塭仔	補傅伯的缺
王美雅	旦角、丑角	外塭仔	為王茂林女
阿蓮	丑角	外塭仔	麗雅妹妹
麗雅	丑角	外塭仔	阿蓮姊姊
阿滿	丑角	大同新村	
鄭雅玲	丑角	大同新村	為阿滿姨之女
秀鳳	旦角、丑角	六塊寮	曾在牛犁陣演出
秀貴	旦角	大同新村	
香仔	丑角	大同新村	
金玉	丑角兼雜役	本淵寮	曾參與十二佃
高美鈴	丑角	本淵寮	金玉之女
高美惠	丑角	本淵寮	金玉之女
蕭克麗	丑角	大同新村	
吳克娟	丑角	大同新村	
麗月	旦角、丑角	安定港口	妯娌，曾參加過牛犁陣

秀美	旦角	安定港口	妯娌，曾參加過牛犁陣、拋採茶 ²⁸⁷
美華	旦角	安定港口	妯娌
小菊	旦角	外塭仔	
雙姊妹	丑角	外塭仔	姓名不詳
靜芬	丑角	安定大同村	

資料來源：作者自行整理²⁸⁸

²⁸⁷ 又稱為「嗨採茶」、「彩題」「彩題戲」，是一種非常即興式的演出方式，演員手持菜籃，以繩子繫住，演出中以茶籃向觀眾席拋出，觀眾在籃內放置物品，例如扇子、手帕、筆等小物品，以此物品為題，要求演員即刻就題發揮演唱山歌，有點類似過去台灣演藝圈「急智歌王」的表現方式。參見邱慧齡，《茶山曲未央—臺灣客家戲》(台北：國立傳統藝術中心籌備處，1998)，33-36。

²⁸⁸ 表中人物確實存在，但因時間經過甚久，真實人名已無法追溯，也無法探查其現在住所，所以以其當時暱稱記之。



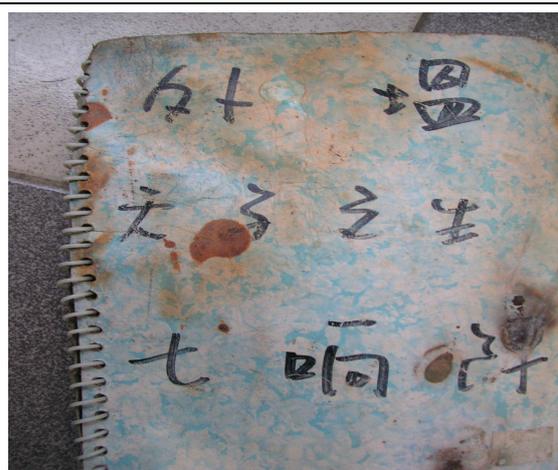
七響陣外塭仔團參加第五屆中華民藝華會感謝狀



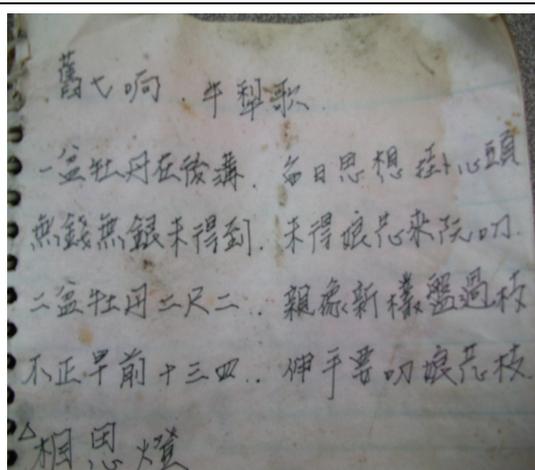
土城同樂社「鄭元和陣」，²⁸⁹後排左一為陳介助先生，吹奏「品仔」

²⁸⁹ 台灣本島的各式藝陣中，已久未出現此陣的身影。據陳介助先生所描述，此團的教授師傅來自於金門，原型可能為金門浯島城隍出巡的「鄭元和打花綽陣」，表演方式是女扮男裝，手持類似「槓球」或「瓜槌」的「鄭元和」，一邊舞弄一邊以步法來行進，其他還有伴隨乞丐扮相的丑

附錄三



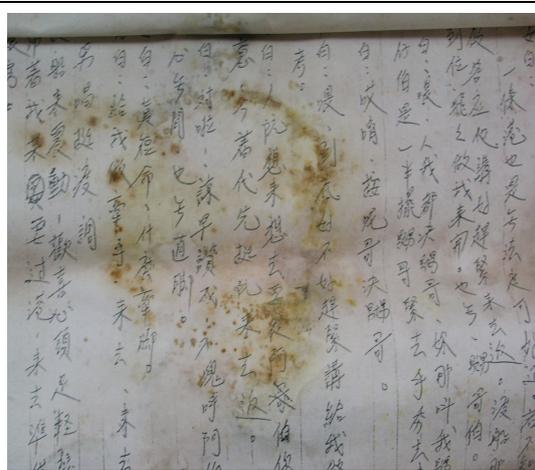
歌詞本一—黃菊提供，抄寫者不明



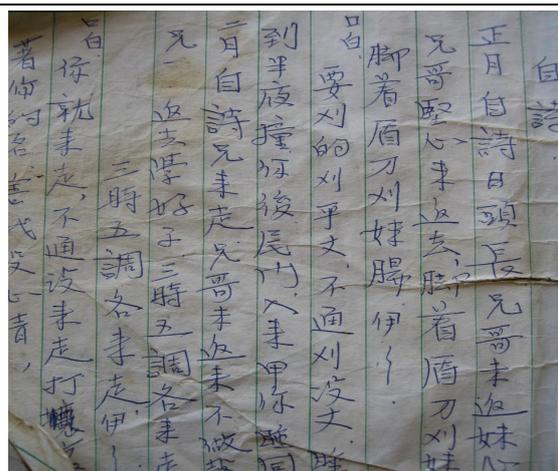
歌詞本一—黃菊提供，抄寫本不明



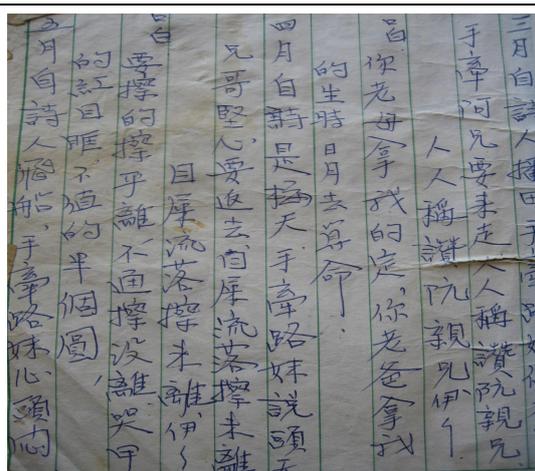
歌詞本二—黃菊提供，抄寫者不明



歌詞本二—黃菊提供，抄寫者不明



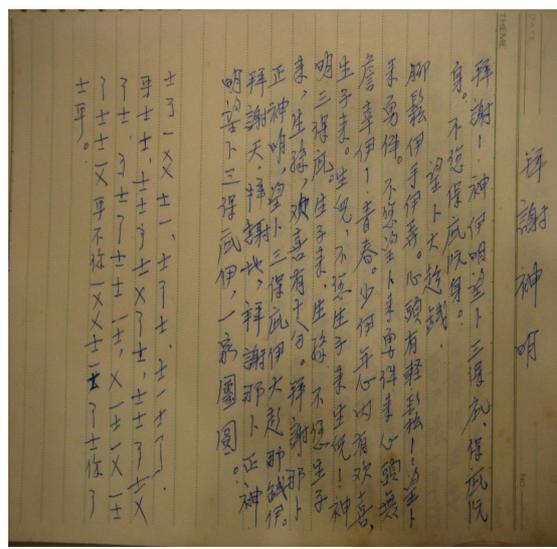
歌詞本三—黃菊提供，黃菊抄寫



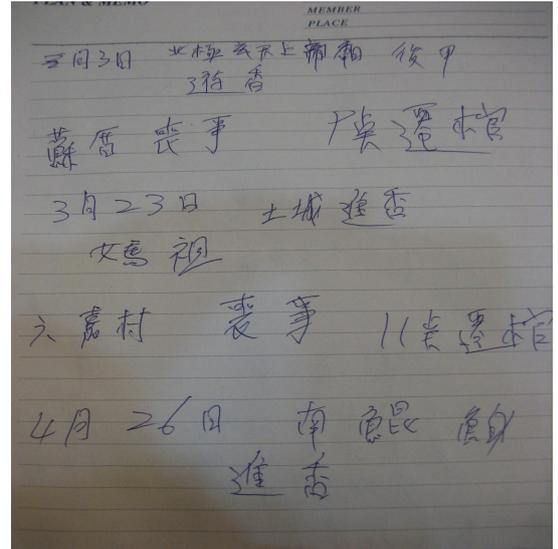
歌詞本三—黃菊提供，黃菊抄寫

與艷麗的旦等角色，後排音樂則是多人的南管編制。可惜散佚超過三十年，表演曲路與動作套路、陣式皆未留下，相當可惜。

附錄四



歌詞本四—陳介助提供，陳介助抄寫



外塹仔出陣記錄表—黃菊提供



外塹仔團合照—黃菊提供，攝影不明



筆者與陳介助先生合影



筆者與黃菊女士合影



筆者與黃淑真小姐合影

附錄五 訪談摘要與內容

台南天子文生七響陣訪談摘要表

次數	人物	時間	地點	訪談重點	備註
第一次	黃菊女士	2008年12月27日 19:00~20:00	六嘉村 自宅	臺南天子文生七響陣外塹仔團成立始末。	
第二次	陳介助先生	2009年2月12日 19:00~21:00	砂崙仔 陳宅	試探臺南天子文生七響陣十二佃團之起源。	
第三次	李愛珠女士	2009年3月13日 19:00~20:00	安南區 土城仔 李宅	與吳仙家老先生認識時期，有關七響陣之側寫。	由陳介助先生陪同
第四次	高玉梅小姐	2009年3月13日 20:00~20:30	安南區 土城仔 李宅	十二佃團之全貌	電話訪談，由李愛珠女士協助轉接
第五次	黃菊女士	2009年7月30日 10:00~11:00	六嘉村 自宅	臺南天子文生七響陣外塹仔團歷史發展。	
第六次	黃淑貞小姐	2009年11月6日 18:00~19:00	外塹仔 黃宅	臺南天子文生七響陣曲目補遺及組織概況	
第七次	陳介助先生	2010年2月3日 9:00~9:30	筆者自宅	臺南天子文生七響陣補遺	
第八次	黃菊女士	2010年2月5日 19:00~20:00	六嘉村 自宅	臺南天子文生七響陣特技動作之探析	
第九次	黃菊女士	2010年2月28日 19:00~20:00	六嘉村 自宅	臺南天子文生七響陣曲目補遺及雜記	

第一次訪談

受訪者：黃菊女士

訪問者：郭偉智

地點：六嘉村自宅

時間：2008年12月27日19:00~20:00

訪談重點：臺南天子文生七響陣外塏仔團成立始末。

郭：請問一下，當初為何會接下臺南天子文生七響陣來自己做。

黃：因為那時仙家將七響陣經營得相當成功，除了知名度夠，大家競相邀約之外，更重要的是，那時大部分的團員都依靠這一份工作來維持自身的經濟，所以在我的號召之下，你乾爹(陳介助先生)及大部分團員，都支持這項決定，於是我就將七響陣承接下來，並再招募一些新成員，重新組團。

郭：當初吳仙家先生，為何要將自己多年辛苦經營的七響陣結束掉呢？

黃：也不太知道究竟是什麼原因，大家也不太想去問他，很多因素啦！像他與某些團員的相處沒那麼好，彼此就有心結，或許也是原因之一吧！不過後期團員陸續因為一些個人因素而離團，導致人數不夠，而他又對於招募新團員好像又不是那麼積極，我覺得這才是主要原因。我記得很清楚，十二佃團的最後一天演出，還接了兩個場次，生意好的不得了，但是當天能上場的，居然只剩下五人，這種團哪有不解散的道理。

郭：在重組的過程中，吳仙家老先生沒有提供什麼意見，供妳們參考嗎？

黃：當初要接這個團重新出發，他很不高興，相當不諒解我和你乾爹的作法，之後我們就跟他處得不是很愉快。而且在商言商，是他自己不願意繼續做下去，怎麼可以阻止別人賺錢的機會呢！

郭：我可以理解他的想法，畢竟這是他親手創立，且維持四十幾年的家業啊！那當初是誰介紹妳進去七響陣的呢？

黃：當初我大概是在你小三(民國七十八年)左右，那時十二佃團裡的一個旦，因為在一個葬儀法會認識，接著再由李愛珠女士牽線，輾轉又再介紹給仙家認識，

才得以引介進入七響陣。而在這之前所從事的也幾乎是相關工作，所以對我來說可是駕輕就熟。

郭：可以簡單介紹一下七響陣的特色嗎？或者是七響陣跟其他的車鼓陣又有何不同？

黃：不同的可多了，就是我們的音樂比較輕快，像「七響歌」的節奏及音樂，我就沒聽過其他陣頭唱過。特技部分更是獨樹一格，別人想要模仿，也無法完全跟我們一模一樣。

郭：「天子文生」中的「文」字，是否是「天子門生」的誤用，因為看了那麼多資料，似乎是應該使用「天子門生」吧？

黃：其實應該是諧音相同的使用而已啦！不過過來外塹仔之後，我把「文」字保留下來，其實也是取「文明」、「文雅」與「高尚」之義。

郭：那為何會叫作「七響陣」呢？

黃：這跟宋朝「鄭元和」有所關聯……(述說故事)，後來應該是跟表演時有七個人有關，所以才叫「七響陣」。

郭：我有看一些車鼓陣的資料，七響陣的表演套路和曲風跟車鼓陣真的很像，是否仙家師傅在當時有以車鼓陣為參考標的？

黃：也許啦，但是人也已經往生了，也沒有太多線索可以追了。但是一般在「作陣頭」的，都會知道我們的「七響仔」就是「七響仔」，絕不會誤認我們是「車鼓仔」，多年來每個詢問的客人都是如此，未有混淆過的。

郭：感謝您的寶貴意見，希望下次能再進行有關表演內容的訪談。

第二次訪談

受訪者：陳介助先生

訪問者：郭偉智

地點：砂崙仔陳宅

時間：2009年2月12日 19:00~21:00

訪談重點：試探臺南天子文生七響陣十二佃團之起源

郭：陳先生您好，能否就你的了解，說明一下臺南天子文生七響陣之起源。

陳：就我所知，應該是跟宋朝鄭元和之乞丐戲有所關聯。

郭：感謝你的資料提供，但可以再多說一些臺南七響陣成立時的事情嗎？

陳：其實我也不是一開始就在團裡擔任樂器師，我大概比你媽(黃菊小姐)還要早五六年而已，所以也不是相當清楚，不過當時吳仙家先生的確是很早就創立這個團體了。

郭：有沒有更詳細的資料或人物可以證明其成立年代或時間呢？

陳：關於這個的話，可以再詢問李愛珠女士，因為是她跟仙家認識的早，說不定會有一些線索。另外我兩個小姨子，還十來歲的時候，也曾經在十二佃團裡擔任丑之角色，可惜的是一位已經過世，另一位也很久沒有聯繫了，也不知其是否安好。

郭：那可否麻煩您，協助我連絡一下愛珠女士與你的小姨子，接受我的訪談。

陳：李愛珠還常連絡，應該是沒問題，但是我的小姨子就不敢保證了，畢竟也很久沒聯絡了。

郭：我在一本記錄烏山頭七響陣的書上，看到七響陣的演出，前排是一個婆再加上兩個公，總共才三個人來演出，跟臺南七響陣的角色數量少很多。十二佃時期的演出，也是只有三個前排演出而已嗎？

陳：就我的了解，從我進去之後，就一直維持著八人的編制，不過曾聽另一位先輩提到，在早期的表演人數及編制，的確不是現代所看到的這樣子，至於說是否跟你說的一樣，只有三個人，這點我就比較不清楚，必須要問在這之前參與的師

傅，但現在這個問題，世界上恐怕也無人可解答了。

郭：之前是否有聽陣上的前輩提到，本陣的來源，比如說步法、音樂及表演型態等，是從何而來的？

陳：我記得有先輩提到，當時吳仙家是從大內(今台南縣)聘請師傅來教授的，至於是誰，以及住在何處，目前實在無從得知，不過可以確定的是，吳仙家先生不是原本教授的師傅，但許多藝技、音樂及改編的表演橋段，的確是由他所建立的。

郭：之前曾提過外塹仔團的東西都是從十二佃時期便留存下來，但我看到照片有一些疑問想請教一下，首先是丑角腰間的「腳巾」跟宋江陣的意義是否相同？而在這之前就一直都是黃色嗎？有否變動過？

陳：從仙家時代就一直都是這條黃色的「腳巾」，從沒變過，不過他的來歷我就不清楚了，因為這是比較細節的東西。

郭：今天相當感謝你的協助，日後的研究，可能還會有更多的問題需要您的幫忙。

陳：不會。

第三次訪談

受訪者：李愛珠女士

訪問者：郭偉智(由陳介助先生陪同)

地點：安南區土城仔李宅

時間：2009年3月13日19:00~20:00

訪談重點：與吳仙家老先生認識時期，有關七響陣之側寫。

郭：您好，我想詢問一下當初是否知道吳仙家老師傅為何要成立七響陣這個團體。

李：就是爲了要賺錢啊，那時候其實陣頭生意也很難做，不過有關七響陣的實際情形，我不是很清楚，可能要問別人。

郭：因爲當初會尋求妳的協助，是因爲家母曾提及你跟仙家先生的交情匪淺，所以……

李：但我真的不曉得。(愛珠女士誤會我是要了解七響陣全貌)

郭：沒關係，只要說妳知道的部分即可，畢竟年歲久遠，要拼湊出原本面貌，本來就是我要去努力追尋的。當時可知道他是如何組訓的呢？

李：我知道他當時有從外地僱請師傅來教導音樂及舞步，但是後期那特技及其他表演的部分，都是他自己改編的，當然有些部分還保留，像是樂器的形式、「打圈」等，但是很多都改了很大的部分，我也難以記述，但是他這一團是很有可能從大陸傳過來的。

郭：這個部份就很棒了，因爲這是我之前所沒有的資料。

李：另外有關於七響陣的源流，要說到鄭元和的故事，鄭元和是落魄書生，以乞爲生，幸賴李亞仙慧眼識英雄，一直資助扶持他，終於高中科舉，得求富貴……

郭：這個資料我曾看過，請問妳們是如何知道的呢？你們歌仔戲的劇目中也有這一段嗎？

李：這個做這一行的人大概都曉得，而這個劇目在我年輕時也曾經搬演過，現在由於沒什麼生意，也記不太得了。

郭：以前仙家時期的表演型態，就你所知，跟外塹仔有何不同呢？

李：我認識仙家其實才二十幾年，不像你媽說的那麼久，再來就是那時的表演型態，大致上已經跟你們外塹團一樣了，所以在更早之前，我也沒辦法提供更多的資料給你了。

李：對了，比妳媽更早之前，還有一位玉梅，現在還可以連絡到她，但是因為個人因素，所以只能打電話給她訪談，她知道得應該會比我們都還多。

郭：太感謝了，原來還有這條線索，希望妳能持續不吝幫忙。

第四次訪談

受訪者：高玉梅小姐

訪問者：郭偉智

方式：電話訪談，由李愛珠女士協助轉接

時間：2009年3月13日 20:00~20:30

訪談重點：十二佃團之全貌

郭：妳好，我是以前曾跟妳一起在七響陣共事—黃菊的兒子，目前正在從事七響陣的研究，因為聽李愛珠女士提及妳的資歷比較久，所以想請教你一些問題。

高：這我可能比較沒辦法幫你，因為我離開太久了，幾乎都忘光了。

郭：請放心，我不會強人所難，因為許多資料都已經亡佚，如果妳還記得，那就回答，如果不確定、較模糊或忘記了，也不需勉強。

高：那好，我盡量試看看。

郭：妳是何時進入七響陣，而又何時離開的？

高：我十幾歲就進去了，也是做了大約十幾年，因為有自己的人生規劃而離開。

郭：知道當初仙家師傅為何創立七響陣嗎？且又何時創立呢？

高：雖然沒主動問過他，但創立不就是要賺錢囉！至於何時創立的，應該很久了吧，我那時加入的時候，他都已經做了一、二十年了。

郭：十二佃表演的樂曲有哪些呢？

高：這個我就不太記得了，你母親應該會比我還清楚吧！²⁹⁰像是「山伯英台」、「拜謝」……等，我真的記不太起來了，應該跟妳媽在外塭仔的時候一樣吧。

郭：那特技演出是妳那時就有的嗎？

高：對啊！

郭：那特技動作是如何產出的，有曾經問過仙家師傅嗎？

高：聽說是和司機一起研究出來的。

²⁹⁰ 因玉梅知道黃菊女士有將七響陣接下來繼續經營，因此才会有這樣的說法

郭：關於當時，還有些資料可供參考嗎？

高：真的很抱歉，因為實在是經過太久了，關於七響陣我幾乎沒有太多印象了，不過我這裡有留一些照片，可供你作為參考，我拿給愛珠女士，你再請人過來拿好了。

郭：那真是太好了，感謝妳的協助訪談。

第五次訪談

受訪者：黃菊女士

訪問者：郭偉智

地點：六嘉村自宅

時間：2009年7月30日10:00~11:00

訪談重點：臺南天子文生七響陣外塭仔團歷史發展。

郭：當初妳接下七響陣，有從十二佃那邊帶走什麼東西嗎？比如說道具、音樂帶、服裝之類的有形物品。

黃：這怎麼可能，那些東西全都是仙家的，包括擴音機、推車、道具、部分樂器、四塊等，本來就都不屬於我的，所以當初外塭仔的所有物品與道具，幾乎都是重新訂製與購買，錄音帶也是那時請阿真(黃淑真小姐)與你乾爹(陳介助先生)在舊厝錄製，等於是重頭再來了。

郭：那團員呢？也都有跟過來嗎？

黃：就像之前所說，十二佃團的時候，生意還是很好，對於要收起來這件事情，許多人還是比較偏向繼續做啦！

郭：所以大家都跟過來了嗎？

黃：當時除了玉梅因為從小做到大，不想再繼續做下去之外，麗玉則是要嫁人，所以也沒有意願，但是外塭仔初期訓練時，也有請她過來協助兩三次。

郭：妳剛剛說重新訓練？不是幾乎所有團員都有跟過來嗎？

黃：雖然是如此，但是麗玉和玉梅不做，包含我就只剩下三人而已。

郭：另外兩人是？

黃：就美玲和美惠兩姊妹，另外她們母親金玉其實不太懂，但是當時缺人手，也請她過來幫忙疊羅漢，湊一個人。

郭：這樣聽起來，當時創業的確是相當辛苦。那後場樂器編制呢？

黃：當時你乾爹(陳介助先生)拉椰殼弦，傅伯有北管的底子，彈奏三弦，還有一位松柏拉大廣弦，三位都有跟過來。但松柏年紀較大，已經七十幾歲了，沒演出

幾場就全家搬到台南市退休了，而傅伯後來沒多久也不幸發生車禍身亡，粿仔(王茂林)補進他的位子後，從此後場編制就只剩下兩人了，因為也找不到願意演出的替代人選。

郭：當外塹仔團初期營運有何特別之處嗎？

黃：你這樣問我一時也想不起來，但是你以前曾經提過咱們七響陣與「天子門生」之區別，我就想到很多來「引頭路」的「主家」，常常打電話過來就問這邊有沒有「天子門生陣」或「七里響(香)陣」，因為我們曉得這是完全不一樣的陣頭，所以我都先反問他是否是要有「做特技」的陣頭，因為通常都是已經知道我們的表演內容，才會打電話過來問，而最後也果然是要來請「天子文生七響陣」表演，而非其他陣頭。

郭：那所有的音樂樂曲，都是沿襲自十二佃的嗎？

黃：所有的音樂都是，我全部都沒變。

郭：所以真的都沒有自己的改編嗎？

黃：改編是沒有啦！但「桃花過渡」的口白部分，我覺得時間有點太長，而且觀眾反應沒那麼好，所以我就把它拿掉，然後用江蕙的流行歌給取代了。

郭：之前有說過這些歌曲，是有請老師傅來教導，但我比對一些車鼓陣的歌曲後，發現有些類似，但又不是完全相似，對於這個部分，妳有什麼印象嗎？

黃：我曾聽其他人提過，仙家有時會在夜晚與其他師傅彈奏樂器消遣娛樂，哼哼唱唱的過程中，會莫名的把一些旋律給彈出來，然後自己再填上一些詞，最後拿來表演時使用，至於是哪幾首歌，我就知道了，但這也不重要，所以之前我就沒說了。

郭：這個部分相當重要，這是相當重要的線索，今天就先到這裡了，感謝妳的協助。

第六次訪談

受訪者：黃淑真小姐

訪問者：郭偉智

地點：外塭仔黃宅

時間：2009年11月6日 18:00~19:00

訪談重點：臺南天子文生七響陣曲目補遺及組織概況

郭：妳加入七響陣外塭仔團的時間有多久？

黃：算是元老囉！從那時我們小三同班到妳媽收起來，記不太得囉！

郭：所以當初七響仔的概況，應該是你也會比較清楚的，那你還記得當時的那些歌曲怎麼唱嗎？

黃：怎麼可能還記得，都那麼久了，你們家不是還有錄音帶嗎？

郭：抱歉，房子整修時都弄丟了，不過歌詞本還在，妳看看還有些印象嗎？

黃：(看了一會兒……)，真的不行，完全都忘記了，真是抱歉，或許阿琪²⁹¹會有些印象也說不定。

郭：沒關係，那換個問題問好了，當時團裡成員的相處氣氛如何？會否會有一些爭吵或彼此有心結？如果有，又是因為什麼樣的原因？

黃：爭吵是沒啦！跟幾個人確實有比較好，不過也都沒連絡了。不過有時在出陣時，對於額外的紅包，會有些不太公平的想法，不過還不至於影響到團體運作。

郭：那為何在後期的新成員會比較難招募呢？

黃：工作不穩定啊！而且年輕女生玩心也比較重，另外像是表演喪葬場時，古早觀念仍是認為比較不潔，會招來一些不詳之事，所以也間接影響了新成員投入與參加的意願。

郭：還記得那時外塭仔七響陣為何會解散嗎？

黃：請不到人啊！而且那時我也有些倦意想要轉換跑道，畢竟這種工作不可能作一輩子吧！我這邊還有當時的照片，不過是誰拍的我就沒什麼印象了，希望對你

²⁹¹ 為黃淑真二妹，曾經代班演出過幾場，團練時也都會在場旁觀。

能有幫助。

郭：太感謝了，這對我的研究相當有幫助，還望不吝下次的訪談指教。

第七次訪談

受訪者：陳介助先生

訪問者：郭偉智

地 點：筆者自宅

時 間：2010年2月3日 9:00~9:30

訪談重點：臺南天子文生七響陣補遺

郭：你曾說外塹仔當時所有的劇目，都是從仙家師傅那邊過來的，都沒有更動，但去年電話訪問訪玉梅姐，她說在十二佃時期還有演一齣「山伯與英台」，到底真實情況是如何呢？

陳：對對對，沒錯，那時還有偷學歌仔戲的劇目，就是「山伯與英台」，但是要表演特技動作，常會壓縮時間，所以仙家後期也就沒有再繼續演出了。

郭：你可以述說一下你在陣頭裡的拿手樂器嗎？

陳：其實所有的漢樂樂器，二弦、殼弦、廣弦、電子三弦、月琴、品仔等，我都曾彈上一手。當初我叔叔介紹我進去仙家那一團時，我是吹「品仔」(橫笛)，後來人手緊縮，我才改拉椰殼弦，仙家當時則是彈電子三弦。

郭：太厲害了，你也沒正式學過，為何會那麼多樂器？

陳：小時候念國校時，我被選為鼓樂隊(西式鼓樂)，那時就有點興趣。再加上我爺爺、爸爸也都會那麼多樂器，舊時農村社會沒有電視可以看，晚上大家聚在一起，幾個長輩就用嘴巴教一教(口傳心授)，時間久了之後，莫名其妙就會了。那時大夥兒都會用「四管」合奏樂曲，考驗彼此默契。

郭：我曾經在書上也看過有關「四管」的描述，你可否說一下你了解的？

陳：「四管」就是殼弦、廣弦、月琴和品仔，但是品仔通常比較重要，居於樂曲的主導，因為它有固定音階，其他的三種樂器就是跟著它走。

郭：那時你們都會彈奏什麼曲子？

陳：曲名都忘了，因為很久也沒摸樂器了，但是只要有人哼出旋律，我一定可以再跟上，所以你目前的研究就比較抱歉，真的都忘光光了。不過當時我最驕傲的

是那「弦仔」，是我自己親手製做的，因為自己作除了省錢之外，還可以拉出自己想要的音色和聲音，另外還能感覺到「弦仔」好像有生命一樣，跟你一同演奏歌曲。

郭：外塭仔時期的所有歌曲，真的都是承自仙家，沒有增減嗎？還是仙家當時便已經有做調整了？因為有些歌的歌詞內容，好像並未完結，不知道該如何解釋？

陳：基本上現在給你的歌本，都是當時外塭仔在唱的，這是可以肯定的，因為我們也沒那個能力將曲子改編，至於你的問題，可能這世界上也沒人能回答你了，因為仙家都已經過世，也沒人可以問了。

郭：另外再跟你請教一下，有關七響陣的特產—特技演出，是如何而來的，因為就我找的資料，除了跳鼓陣外，幾乎所有的文陣，像是牛犁陣、桃花過渡、車鼓仔等，雖然有部分演出，但沒有那麼高難度的表演，那它的由來為何？

陳：這是聽我叔叔講的，因為是他帶我進來七響陣裡的。他說一開始七響陣也是只有文戲而已，但是仙家發現生意好像沒有辦法提升，所以就與司機一同研究，參考當時跳鼓陣的特技動作，覺得不錯的東西留下，然後再利用長椅凳研發出更多不同的特技動作。

郭：而且我上次聽我媽(黃菊女士)提到，她說目前有一些陣頭的特技動作，也是偷學七響陣的，我想在這邊跟你印證一下，畢竟你的資歷還是比她深一點。

陳：這我不敢非常肯定啦！但是這樣的說法，的確在十二佃的老師傅間是有這樣說過，但畢竟大家都是賺這一途的，彼此之間互相參考，也沒什麼不可以的吧！就像後來我看到有一陣認識的跳鼓陣，它後來的長凳特技就很明顯跟七響仔學的，我們也不會去批評別人，這一途做久，大家都是朋友啦！

郭：你以前有提到十二佃初期，你的兩個小姨子也曾經參加過十二佃團，你有側面了解他們參加的原因嗎？

陳：當然是那時候大家經濟不好，而「查某团」又不能幫忙太多農事，所以有可以參加陣頭賺錢的機會，就算不願意，大人也會要他們去參加，而且像我們幫神

明「逗熱鬧」，那也是一種光榮，不會太過計較金錢的多寡，像我對七響陣也是可有可無，就當作出去遊山玩水，像在玩樂一樣。但是後期都請不到團員來參加，一來是因為工作不穩定，二來則是現代的年輕人都比較愛玩，沒有定性。

郭：上次我曾聽我媽(黃菊女士)說，你們將七響陣移來外塭仔後，有將「桃花過渡」的口白部分拿掉，作一修正，但是我看「桃花過渡」應該是只有「渡伯」和「桃花」兩人而已，七響陣怎麼會有那麼多人同時演出？

陳：這從仙家那邊就是這樣了，我也不清楚當時這樣編排的原因是什麼，不過很多陣頭也都會這樣改啊！七響仔也不是唯一的一陣啊！而且那麼多人看起來也比較熱鬧。

郭：今天先到這樣，感謝你接受我的訪談。

第八次訪談

受訪者：黃菊女士

訪問者：郭偉智

地點：六嘉村自宅

時間：2010年2月5日 19:00~20:00

訪談重點：臺南天子文生七響陣特技動作之探析

郭：如果照玉梅姊所述，以及最近妳剛拿到的那一份已風化詞譜，以前十二佃有些劇目，妳是沒有參加演出過，所以沒有帶過來外塹仔，但特技的部分呢？

黃：對，的確沒錯，特技的部分，以前的團員都較能吃苦，像是玉梅就真的很厲害，不僅歌曲的字句都倒背如流，跟我的對手演出，也都默契十足，說來也真的很神奇，跟她對演，我的身體就自然知道該往哪個方位移動，何時要轉圈……

郭：所以特技動作真的有些不同囉？

黃：仙家那時的特技動作難多了，而且相當嚴格，常會大聲罵人，因為有些較高難度的動作，連在下面幫忙扶著的都很重要，有時正手朝前，有時要手跟手五指相夾，都有「軀勢」的要求，稍一不注意，在上面的人就有可能會發生危險。

郭：可否舉些特技不同的例子？

黃：像那時候在特技表演結束要有一個拜廟的動作，就是會有一個丑將整個下半身向後延伸到頭前面，雙掌在合十，這個動作像是一隻雞，代表對神明的一個敬意，整個身體要相當軟才做得到，而且我覺得有點危險，所以過來後，我就將它取消了。另外像是倒立的動作，因為女生力氣不大，常常撐不起來之外，在外面也還蠻常看到的，因為沒什麼特別的，也就順勢拿掉了，有翻筋斗就很好看了啦！

郭：這個動作我在去年西港進香時，還有看到一個跳鼓陣的小妹妹展現出來。還有其他的嗎？

黃：另外還有些高空疊羅漢，也是因為最下一層的人不夠勇壯，所以撐不起來，也不得不取消，外塹仔時期我就把特技動作的重心，放在長椅凳的表演上。其實有些動作的妥協，是不得不的做法，畢竟現在的年代不比我們小時候，如果太兇

或要求太多，團員動不動就鬧脾氣說要離開，如果是你，你要怎麼辦。像一個簡單的下腰，仙家都要求到身體要整個彎下去，身體捲成像一個圓，那看起來真的很漂亮，但到外塹仔後期，有些「咖效」較偷懶，都已經變成橢圓了，最後甚至連基本的「腳路」，都沒有確實做好動作，想說一直不斷招募團員，還要再重新訓練也真的很累，最後也不太計較了。

郭：特技動作我有看到「下腰喝水」，且大多數都是「咬錢」，為何在表演時要咬「錢」，而非其他的物品呢？

黃：因為「錢(鈔票)財來，大富貴」，而不管是廟會慶典還是喪葬祭儀的場合，都希望藉由表演來討一吉利，而錢是最能做為代表的事物，不然咬塊煤炭也就沒什麼意思了。另外很重要的，這也是另一個額外的收入，因為有時「主家」看到精彩的特技演出，都會自掏腰包來當作酬賞的紅包，五百、一千的放上椅凳，讓表演這一段下腰的團員「吃」紅，也算是一種福利啦！鼎盛時期，這些收入有時還會超過當天的薪資呢！

郭：根據黃淑真小姐提供的照片資料，堆疊椅凳下腰咬錢可以疊到第五層，這也是跟十二佃時期一樣嗎？

黃：十二佃團可厲害了，那時是可以堆到六層的，但是過來後考慮團員練不起來，而且也怕太過危險，所以就取消了。

郭：看照片能堆到五層已經很了不起了，而且六層要如何操作那動作呢？

黃：說起來簡單但做起來難，因為兩邊的且是抓下腰者的腳踝，陪著她在椅凳上下移動，其他人則是幫忙扶著椅凳，這個最高的部分，功夫都要很好，心臟也都要夠強才行。

郭：難度這樣高的特技動作，應該吸引不少上門的生意吧？

黃：那時生意好到誇張，別的團常接不到生意，還要我們幫忙引薦的。記得有一次同時有兩個人來接洽陣頭生意，其中一人使盡辦法非要我們出陣不行，看在錢的份上，我就請官田認識的車鼓陣掛上七響陣之名，代替我們去另一邊了。

郭：還是感謝妳的協助，今天就先到這邊了。

第九次訪談

受訪者：黃菊女士

訪問者：郭偉智

地 點：六嘉村自宅

時 間：2010年2月28日 19:00~20:00

訪談重點：臺南天子文生七響陣曲目補遺及雜記

郭：十二佃時期到外塭仔的道具及服裝，有何不同之處？

黃：基本上都承襲下來，沒有太多的變化。

郭：但我比對照片，好像旦角的服裝顏色不太一樣，可否再清楚回答一些？

黃：說到這個，其實還是有些細節的不同啦，旦角服裝顏色，是我故意挑的，畢竟時代都在進步，而且遇到「尬場」時，換裝才比較容易省時，另外因為十二佃團的比較莊重，衣服質料也比較厚實，上衣部分還鑲上亮片的圖案，手臂及肘的部位還有束裝，整件衣服是較貼的，但是大熱天的時候，特別是遇到繞境時，那真的是折磨死人，所以我才做些改良，衣服材料用比較薄的絲綢，但是繡縫衣服上亮片的師傅，卻因為店收起來不做，且其他人也沒有這樣的工夫，所以就改成直接繡在上面。

郭：你看過有些民俗學者的書籍資料，在記載七響陣的篇章中，有放一些七響陣的照片，其中有一張的花旦角色居然有四個人，好像跟我印象中的數目不太一樣，妳知道是怎麼回事嗎？

黃：我在十二佃時期有聽前輩說過，因為以前還沒使用擴音機時，只有一兩個花但在唱歌是不夠的，人畢竟是需要休息的。一次兩組不僅可以輪流，而且演唱也比較有品質。

郭：那丑角的衣服或道具呢？

黃：完全沒做更動，因為自古以來這個角色就已經定型了，我是有另外做一套運動套裝，方便天氣變化時做替換，另一方面也當作是本團的制服，看起來比較有

精神，還可以順便打打廣告。

郭：上次訪問陳介助先生時，他說七響陣與其他車鼓陣頭的關係不錯，這邊是施德玉教授調查台南縣的車鼓陣資料，妳看看有哪些是跟七響陣有交陪的？

黃：那有那種事情，基本上做我們這一途的，大家都是要多賺一點錢，就算認識，也只是點頭之交，常常我們在外面做表演時，會有旁邊觀賞的觀眾來詢問出團價格，有一次有人問完我價錢後，一個車鼓陣的老闆，馬上在他旁邊報價少我兩千元，問他否表演內容是否一樣時，那車鼓的居然回答一樣，明明特技動作只有我們才有，但遇到削價競爭，你也沒辦法，總不能一直作賠本生意吧！

郭：我想詢問妳有關「孝女拜靈」的演出及由來？

黃：那沒什麼啦！又不是什麼吉祥的東西，不要問啦！

(被訪者此時對於喪葬祭儀演出相當反感，認為不是研究的重點而予以排斥，經解釋勸說後才娓娓道來)

黃：那歌曲都是仙家抄歌仔戲的，也不是自創的啊！反正就是東挑西揀，全部混合在一起就變成這一個模樣了。

郭：那請問妳為何會知道那是歌仔戲的東西呢？

黃：那曲調跟我之前在電子琴唱的「哭調」一樣，而且在野台戲的「歌仔戲」也能夠常常聽到啊！

郭：那歌詞的部分也是取材自歌仔戲嗎？因為我比對過一些喪葬陣頭的資料，像是「懷胎十月」等，但是他們的歌詞好像都不吻合。

黃：這也是有可能的，畢竟仙家常會將歌曲改編或自我創作，但我就比較不確定「拜靈」的歌詞是否是自創的了，不過確實是跟其他陣頭不一樣沒錯。

郭：那「孝女拜靈」的部分是如何演出的？而且為什麼一定要在喪葬場子表演特技啊？這好像跟現場氣氛不和吧！

黃：拜靈時都是由我來主唱，因為歌詞較長，其他人也記不住，再加上如果由其他人唱也怕她們會有顧忌，一般如果停棺木的地方比較狹小，我們就會直接在靈

堂外面進行，如果空間夠的話，包含我也只會進去兩三位。至於喪葬時表演特技，正是「主家」要我們表演精彩的節目給往生者看，讓他們沒有留下遺憾的前往另一個世界，這道理其實也很簡單啦。

郭：去年我去參加西港香，許多參與的陣頭像是宋江陣、牛犁陣等，都有所謂的開館、探館、謝館等儀式，七響陣有嗎？

黃：十二佃後期也曾代表七股糠榔村的玉安宮去參加西港香，²⁹²當時就有你所說的這些儀式，不過也只有那一次而已，因為基本上我們是屬於職業的，不需太過遵守那些儀式，仙家那時候只有喪葬場次的表演後，會到旁邊的土地公廟與南天宮拜拜燒香，至於開館是否在南天宮，這我就不清楚了。

移到外塭仔後，我有做一次正式的開館，地點當然是大同新村的順天府，第一次出陣前，就先在廟埕前將所有的節目表演一次，除了感謝五虎將軍對我們的照顧外，還希望能保平安，讓陣頭的生意源源不絕「賺大錢」。沒多久順天府的分靈王爺要返回南鯤鯓代天府進香過爐，我就以一萬元的超低價接下，當作是回饋寺廟的協助與保佑，順便也在這樣的「場面」打知名度，果然過沒多久，生意就一直上門了。

郭：既然如此，那為何外塭仔生意很好，最後也收起來了呢？

黃：其實也跟仙家那時在十二佃的情形差不多，最主要就是招募不到願意加入的新成員，年輕人都想要輕鬆一點賺錢，不然就是想來打個工而已，像最後幾次貼廣告，還有人以為是像電子琴花車唱唱歌就好了，最後想說還要一直訓練新人真的很累，乾脆就收起來，你乾爹當時也同意了。

郭：聽起來真的是很可惜，不過感謝妳的協助，今天先到這裡了。

²⁹² 根據交叉比對推斷，有可能是戊辰科(1988年)這一年參與西港香。