

琰
子
功

魏小春 著

閩南歌仔戲

中西書局
廈門市閩南文化研究會



閩南歌仔戲

談子功

魏小春
著

中西書局
廈門市閩南文化研究會

图书在版编目(CIP)数据

闽南歌仔戏毯子功 / 魏小春著. —上海 : 中西书局, 2011.12
ISBN 978-7-5475-0314-0

I. ①闽… II. ①魏… III. ①歌仔戏-表演艺术-教材 IV.
①J825.572

中国版本图书馆CIP数据核字(2011)第205213号

闽南歌仔戏毯子功

魏小春 著

- | | |
|------|---|
| 责任编辑 | 周春梅 |
| 装帧设计 | 邱马秀 |
| 出版发行 | 上海文艺出版(集团)有限公司 (www.shwenyi.com)
中西书局 (www.zxpress.com.cn) |
| 地 址 | 上海市打浦路443号荣科大厦17F (200023) |
| 经 销 | 各地新华书店 |
| 印 刷 | 厦门集大印刷厂 |
| 开 本 | 787×1092毫米 1/16 |
| 印 张 | 11 插页 10 |
| 版 次 | 2011年12月第1版 2011年12月第1次印刷 |
| 书 号 | ISBN 978-7-5475-0314-0/J·050 |
| 定 价 | 36.00元 |
-



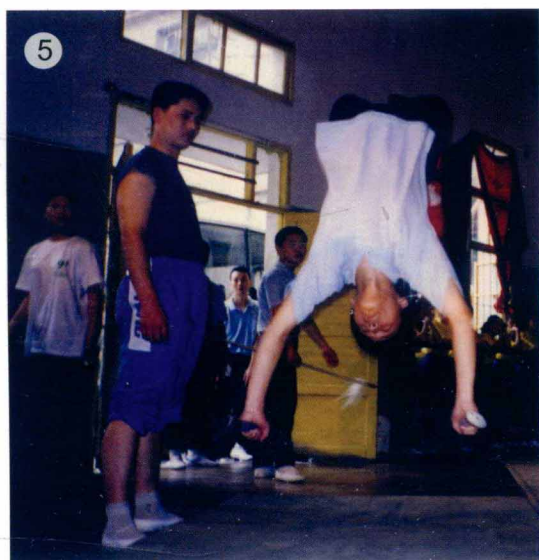
- 1 1980年作者在《挡马》一剧中饰焦光普。
- 2 作者少年时期参加体操比赛的运动员证。
- 3 1991年拍摄影视剧照片，上为作者。



- 4 1990年与国家一级演员熊一华同台演出《红桃山》，蹿毛动作为作者所做。
- 5 1986年参加江西省京剧团《雁荡山》演出，上为作者完成垛子扑虎 360° 动作。
- 6 1986年参加江西省京剧团《雁荡山》演出，上为作者完成垛子蛮子过城动作。



1 2 1996年厦门戏曲舞蹈学校与龙岩艺校进行教学交流,92级歌仔戏班学生郑惠兵表演
 垛子扑虎 360°。



- 3 1996年厦门戏曲舞蹈学校与龙岩艺校进行教学交流,92级歌仔戏班学生郑惠兵表演垛子扑虎 360°。
- 4 1996年厦门戏曲舞蹈学校与龙岩艺校进行教学交流,表演龙头把抄法,上为92级歌仔戏班学生郑惠兵,下为作者。
- 5 1996年作者在先锋营练功厅进行日常课堂教学。



- 1 2009年作者和青年教师张尊在07级厦门歌仔戏剧团委培班上毯子功课时对学生进行小翻动作分析。
- 2 2009年作者和青年教师张尊在07级厦门歌仔戏剧团委培班上毯子功课时对学生进行单提动作分析。



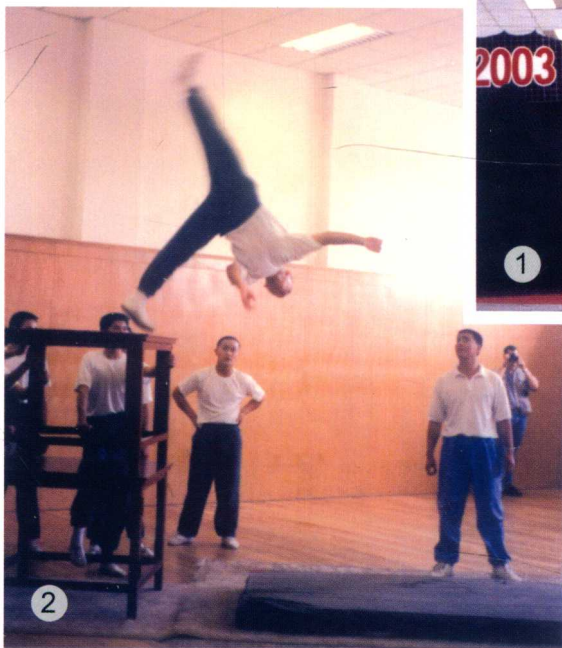
- 4 2010年在09级新加坡歌仔戏委培班毯子功课上讲解倒食虎要领。(左:作者,右:铁安阳老师)
- 5 2010年在09级新加坡歌仔戏委培班毯子功课上讲解单小翻要领。(右:作者,左:铁安阳老师)



- 1 2008年厦门艺术学校申报国家级重点中专评估期间与文化部教科司王丰副司长和江西艺术职业学院卢川院长探讨课程改革。(左:王丰副司长,中:作者,右:卢川院长)
- 2 2008年厦门艺术学校申报国家级重点中专评估期间,作者与文化部教科司牛耕夫处长探讨拓展地方戏曲特色教育课程。(左:作者,右:牛耕夫处长)
- 3 2009年赴台湾参加交流活动,与台湾著名歌仔戏表演艺术家廖琼枝女士合影。
- 4 1997年与来校访问的台湾宜兰县歌仔戏剧团艺术总监游源铿合影。(左:作者)



- 5 2007年作者与来访的台湾著名歌仔戏小生徐亚芬女士合影。(右起:原厦门艺校副校长梁薇、原厦门艺校副校长邱署炎、徐亚芬女士、原厦门艺校校长曾若虹、台湾编导周晋忠、作者)
- 6 2000年与中国戏曲学院支教教师合影。(右起:作者、辛雨歌老师、王晓燕老师、厦门戏曲舞蹈学校曾国强老师)
- 7 2008年应邀赴新加坡戏曲学院开设“歌仔戏艺术教育与剧种发展”论坛。(右起:作者、新加坡戏曲学院院长蔡曙鹏博士、新加坡韭菜芭城隍联谊会主席陈志诚、厦门市同安区文化局副局长洪模范)



- ① 2003年99级高甲班学生毕业汇报课表演“蹻九毛”。
- ② 1997年作者在上毯子功课时进行台蛮动作课堂教学。
- ③ 2000年作者与厦门学生合影。(右起:04级歌仔戏班郭艺明、92级歌仔戏班郑惠兵、作者、99级高甲戏班黄宗孟、09级新加坡歌仔戏班陈堡鑫)

由魏小春老师编写的《地方戏毯子功教材》在我院第六届赣剧班的毯子功课程中进行了为期一年半的试用教学，实践证明，该教材在阐述要领提示上系统简洁、指导抄法上准确明了，具有科学、规范、系统通俗易懂的特点，尤其是该教材善于在比较借鉴中吸收其它专业训练方法的优点用于丰富自己，所编写的素质训练部分对肩、胸、腰、腿、腕关节的柔韧训练以及速度、力量训练在培养戏曲演员的过程中如何加以运用有自己的见解，并且能够进行指导教学。通过我们的试用证明，确实能够达到在短期内让学生掌握和提升技巧难度的效果。

教师签名：

杨春熙 赣剧班副主任 付高职称
 侯伟峰 赣剧班教师 付高职称
 王群 赣剧班教师 付高职称
 袁宗伟 赣剧班副主任 付高职称



教材交流鉴定

中国戏曲学院

邱校长

您好！今接到魏老师书，关于他撰写的《毯子功教材》一书，我已阅读。此书教材适合地方戏和当地的戏曲，书内认为可以各版，也是对地方戏教材建设一大好事。书中所论述的有一定水平，完全可以应用。不知贵校是否请刊教。向侯常校良果，研良和各位老师好。

校好：

魏小春
 2001.6.18

原中国戏曲学院表演系
 主任马玉璋教授对该教材的鉴定

序

20世纪八九十年代，我在厦门市台湾艺术研究所组织完成文化部下发的“中华社会科学基金”研究课题《歌仔戏史》时，遇到的难题之一就是歌仔戏的表演。这里说的表演是狭义的表演，即“唱做念打”中的做、打。歌仔戏从歌仔发展而来，它的唱腔唱功十分丰富多彩，七字调、杂碎调、哭调等等精彩纷呈。但是讲到做功表演，却几乎找不到自己的东西，不像高甲戏，有“傀儡丑”、“布袋丑”、“公子丑”等等独特的表演程式，也不像梨园戏有自己独具的碎步、身段。它的表演几乎是大杂烩，是从别的剧种，甚至闽南民间的“阵头”，如“车鼓”的表演中借鉴而来的。

这种情况，在20世纪50年代之前的闽南民间早有定论：“台湾戏仔无步。”“台湾戏仔”是早年闽南民间对歌仔戏的称谓。“无步”，在闽南方言中就是没有独具的表演程式。这与歌仔戏是从民间的歌仔、阵头表演直接而且迅速地在一二十年间发展形成是有关系的，尤其是和它在发展形成的过程中，曾经有一个“杂菜戏”、“杂菜班”的阶段有很大关系。

所谓“杂菜戏”，就是歌仔戏形成之初，由于它的唱腔优美动听、通俗易懂，受到观众的喜爱，因而许多原来唱高甲戏、梨园戏、北管戏、车鼓戏的戏班就纷纷改唱歌仔戏，或者说用歌仔戏的唱腔来替代它们原来剧种的唱腔曲牌。但是歌仔戏当时的唱腔还不像后来成熟时那么丰富多彩，有的唱段可以用“七字调”，有的则还得用原来剧种的曲调。同时，演员中也有老少之别、愚钝之差，有的人很快就学会“七字调”，有的则只能唱老调。这样一出戏中就有不同的唱腔同时出现，人们就称之为“杂菜戏”。

还有的剧团虽然会完整地唱一出歌仔戏，但也就那么一两出，因而他们就白天演歌仔戏，晚上演高甲戏；或者白天演北管戏，晚上演歌仔戏。这样的戏班，人们就称之为“杂菜班”。

总之，由于特殊的历史造成了“台湾戏仔无步”的情况，这一直是歌仔戏人极力想改变的状况。

20世纪50年代戏改，派了新文艺工作者到歌仔戏班去指导“戏曲改革”，“歌仔戏无步”的状况自然就成为重要问题。当时的对策是办艺校歌仔戏班，然后请省京剧团的老师来教毯子功、把子功，并排练出歌仔戏《三打白骨精》。新学员的筋斗、出手枪，令人眼花缭乱，水袖、圆场更令人再也不能说“歌仔戏无步”。

“文革”后，歌仔戏重建，首先就是办艺校歌仔戏班，而请京剧老师来教毯子功、把子功等表演基本功，则成为厦门歌仔戏班的定规，但是来的多是短期、临时的老师，而且口传身授，没有留下任何文本的教材。

魏小春同志是20世纪90年代中期从江西艺校引进厦门艺校的老师，后来，又成了艺校戏曲科的负责人。十多年来，他在歌仔戏毯子功教学上下了许多苦心，培养出一批又一批出色的歌仔戏演员，包括“梅花奖”得主苏燕蓉、“文华奖”得主郑惠兵、两岸歌仔戏青年演员大赛金奖得主曾振东等。

更难能可贵的是，他把教学的过程和心得，反复提炼，编撰出这本《闽南歌仔戏毯子功》教材，并由上海中西书局正式出版，让歌仔戏终于有了一本表演教学上的教材，永远告别了“歌仔戏无步”，可喜可贺！

我曾经担任厦门市戏剧家协会的秘书长、常务副主席、主席二十年之久，现在仍挂名福建省民间戏曲学会会长，此生大半已献给了歌仔戏等闽南民间戏曲，对闽南、厦门的戏曲艺术，有一种“别无选择”、爱恨交织的情感。对于任何为闽南戏曲做出贡献的人，我总是有一点偏爱之心，感念之情。但愿魏小春同志再接再厉，更进一步总结出歌仔戏表演教学的特点，编写出更多的教材，为我们共同的歌仔戏尽心尽力。也愿更多的年轻同志爱上歌仔戏，研究、学习歌仔戏，并有所创造、创新。让我们为歌仔戏更加美好的明天共同努力吧！

陈耕

2011年9月1日

前言

PREFACE

歌仔戏又叫“台湾戏仔”、“福建戏”、“闽剧”、“子弟戏”、“改良戏”、“芗剧”、“台湾歌仔戏”。歌仔戏是以流传于闽台的闽南歌仔为基础，吸收梨园戏、北管戏、高甲戏、京剧、闽剧等剧种的营养形成的闽南民间戏曲剧种。它诞生于20世纪初的台湾岛，是我国三百六十多个戏曲剧种中唯一诞生于台湾的剧种。它流传于使用闽南方言的闽南文化区域，即台湾、福建闽南和东南亚闽南华人聚居地。

歌仔戏的孕育形成，是闽南人在台湾播种中华文化的历史写证。一部歌仔戏的历史，可以说是海峡两岸文化交流的历史。台湾人口80%祖籍闽南，早在明末清初郑成功时期闽南人就大批地移垦台湾，他们很自然地把闽南文化带到了台湾，闽南的歌谣和戏曲很快就传遍了台湾。

闽南人把歌谣称为“歌仔”。闽南歌仔到台湾后吸收了原住民的音乐和客家山歌的营养，产生了台湾“本地歌仔”。

经过二百多年的孕育，20世纪初以宜兰“歌仔助”为代表的一批台湾民间艺人，在本地歌仔的基础上，吸收大陆车鼓戏、梨园戏、高甲戏、北管戏、京剧、闽剧的营养，创造了歌仔戏最主要的唱腔“七字调”，标志着歌仔戏的诞生。

歌仔戏很快就传到厦门，并逐步传遍闽南和东南亚。20世纪初厦门在台湾师傅戴水保等的传授下成立了闽南最早的两个歌仔戏班“双珠凤”、“新女班”。随后台湾歌仔戏名班“玉兰社”、“霓生社”等来到厦门、闽南演出，引起轰动，台湾歌仔戏艺人赛月金、月中娥等留在了闽南。

抗日战争时期，闽南的邵江海等民间艺人，融合歌仔戏唱腔和闽南歌仔创造了“杂碎调”，推动了歌仔戏新的艺术发展。

1948年“厦门都马班”歌仔戏剧团赴台演出并从此长留台湾。都马班把“杂碎调”带到了台湾，受到台湾艺人和观众的热烈欢迎，把“杂碎调”称为“都马调”。从此，“杂碎调”和“七字调”一起成为歌仔戏两个最主要的唱腔。

自两岸分隔之后，歌仔戏在两地走了各自不同的发展道路。1951年，大陆全面推行戏曲改革运动，明确提出“改人、改戏、改制”。新文化工作者满腔热情和艺人结合，参与歌仔戏的传统剧目整理和新剧目创作。1952年，大陆歌仔戏改称为“芩剧”，以别于处于对峙状态下的台湾的歌仔戏。

“文革”中，大陆歌仔戏遭到摧残，直到“文革”结束的上世纪七十年代末才逐渐恢复元气。1980年“厦门市芩剧团”改为“厦门市歌仔戏剧团”。歌仔戏和芩剧在闽南成为同一剧种的两种称谓。

闽南歌仔戏重视培养有文化、有专业技能、高素质的新一代歌仔戏演员，自1957年以来，开始培养歌仔戏艺术专业人才。厦门于1957年6月成立了厦门演员培训班，1958年9月成立艺术学校，歌仔班属戏曲科，除传授歌仔戏专业外，还聘用京剧老师教授基本功。漳州市也在1958年成立漳州艺校，先后设有芩剧（歌仔戏）表演、芩剧音乐、编剧等科，特聘艺术上有造诣的名老艺人任教，如：歌仔戏名艺人邵江海、宋尖尾、谢月池，京剧名武生陈月明，还有话剧老师。五十多年来这两个艺校培养了许多出色的歌仔戏编剧、导演、作曲、演员、舞美、教师。

在台湾，除了野台歌仔戏、内台歌仔戏，还有电台广播歌仔戏、电影歌仔戏、电视歌仔戏，迎合了台湾的经济发展，跟上了工业时代的进程。商业化运作及传媒的力量很大程度左右了台湾歌仔戏的荣辱兴衰。

20世纪60年代后期起，电视歌仔戏走红海峡两岸，优秀的歌仔戏演员闻名台湾，也在闽南沿海产生很大影响。其中有杨丽花、叶青、黄香莲等演员。

1987年，台湾在内外压力下，终于解除长达三十八年之久的“戒严令”，开放了台湾民众赴大陆探亲。1988年台湾歌仔戏学者陈健铭先生率先来闽南进行田野调查，并与闽南歌仔戏界进行交流。自1990年起，两岸文化交流开始明朗化，台湾同胞纷纷回到大陆寻根溯源。同根共源的歌仔戏成为两岸共同关心的焦点。

新时期两岸歌仔戏的交流与合作是频繁、广泛、深入的，这是闽台民间戏曲交流合作的焦点，而且空间还很大，后继有人。可以期待两岸携手唱出弘扬中华优秀传统文化新曲调的歌仔戏，必将为祖国统一大业发挥特殊的作用，两岸的歌仔戏明天一定会更好。