

臺灣

傳統戲曲之美

歌仔戲、客家採茶戲、南管戲、亂彈戲、京劇、四平戲、
豫劇、傀儡戲、皮影戲、布袋戲

傳統大戲、偶戲的發展與表演內容

曾永義・游宗蓉・林明德 合著



臺灣傳統戲曲之美

著者 曾永義・游宗蓉・林明德
顧問 財團法人中華民俗藝術基金會
總策畫 林明德
編輯 洪淑珍・蕭嘉玲・薛尤軍
內頁設計 林淑靜

發行人 陳銘民

發行所

晨星出版有限公司
台中市407工業區30路1號
TEL:(04)23595820 FAX:(04)23597123
E-mail:morning@morningstar.com.tw

<http://www.morningstar.com.tw>
行政院新聞局局版台業字第2500號

法律顧問

甘龍強律師

印製

知文企業(股)公司 TEL:(04)23581803

初版

西元2003年01月30日
西元2006年04月17日 (一刷)

總經銷

知己圖書股份有限公司
郵政劃撥：15060393
〈台北公司〉台北市106羅斯福路二段95號4F之3
TEL:(02)23672044 FAX:(02)23635741
〈台中公司〉台中市407工業區30路1號
TEL:(04)23595819 FAX:(04)23597123

定價 320 元

(缺頁或破損的書，請寄回更換)

ISBN 957-455-350-7

Published by Morning Star Publishing Inc.

Printed in Taiwan

版權所有・翻印必究

國家圖書館出版品預行編目資料

臺灣傳統戲曲之美／曾永義,游宗蓉,林明德著.

——初版.——臺中市：晨星，2002〔民91〕

面； 公分.——（臺灣民俗藝術；6）

參考書目：

ISBN 957-455-350-7（平裝）

1. 戲劇-臺灣 2. 木偶戲-臺灣

982.832

91022202

傳統戲曲之美

曾永義 ■ 游宗蓉 ■ 林明德◎著



戲曲是人生世相的一面鏡子

林明德

四百年來，台灣因緣際會，聚集許多大戲，締造了傳統戲曲的奇蹟。

基本上，台灣傳統戲曲，包括：大戲、小戲與偶戲三類。其中大戲約有十九種，但祇有歌仔戲與客家採茶戲是土生土長的劇種，其他都是隨移民傳入。大陸劇種傳入台灣，可分為兩個階段：一是明末，閩、粵的移民帶來梨園、高甲戲、亂彈戲與四平戲；二是一九四九年，國府遷台，軍隊與各省民眾移居台灣，也引進許多地方戲曲，包括：崑劇、越劇、豫劇與京劇等。前者因閩、台同根並源的關係，傳入台灣後，不僅落地生根，並且開花結果，成為台灣大戲的瑰寶；後者則由於遠離原鄉，缺乏足夠的表演團體與觀眾，維持相當困難，僅京劇、崑劇在政府與有心人士的支持下，成為台灣大戲的異數。

目前，台灣傳統大戲約可分為三種類型：一是具有原始性或傳統性但瀕臨滅絕的，如宜蘭老歌仔戲；二是扎根傳統又勇於創新的，如精緻歌仔戲、改良京劇與崑劇；三是蛻變型的，如電視歌仔戲。

至於偶戲在台灣的發展，其歷程與大戲如出一轍。偶戲生發於民間，是一種具有素樸性與親和力的庶民藝術，在世界戲劇史

上，是相當重要的一章。偶戲隨先民渡海來台，在宗教、娛樂與教化上，曾發揮潛移默化的功能，影響既深且遠。

偶戲，顧名思義是由藝人操弄各種類型的傀儡或影偶表演，這種戲劇形式，或稱偶人戲，其類型有三，即：皮影戲、傀儡戲與布袋戲。台灣偶戲來自中國大陸，早期的表演型態大多沿襲大陸（內地）原有的特色，隨著台灣文化的累積、發展，逐漸本地化，反映了斯土斯民的情感、思想與經驗，形成特殊的表演藝術與趣味。

然而，由於社會驟變，藝師凋零，觀眾流失，傳統皮影戲與傀儡戲逐漸萎縮，唯有布袋戲獨撐場面，傳統戲、金光戲與電視布袋戲三種表演形式繼續釋放偶藝的魅力，成為民俗藝術的標記。

戲曲就像一面鏡子，讓觀眾看到繁複的人生世相，進行心靈對話。我曾撰寫一幅對聯表示個人的觀照：

離合悲歡人間一場夢

生旦淨丑世相幾分真

本書以人戲與偶戲為對象，論述深入淺出，希望能夠引領大眾印證其中奧祕、鑑賞戲曲之美。



Contents [目次]

序 戲曲是人生世相的一面鏡子／林明德 | 2

【卷一】 台灣大戲 ■ 曾永義 ■ 游宗蓉

- 壹 緒論 | 8
- 貳 台灣的代表劇種——歌仔戲 | 12
- 一、歌仔戲的淵源與形成 | 12
- 二、歌仔戲的發展 | 14
- 三、歌仔戲的現況 | 19
- 參 台灣主要大戲劇種 | 38
- 一、南管戲 | 38
- 二、亂彈戲 | 51
- 三、採茶戲 | 57
- 四、京劇 | 65
- 肆 台灣其他大戲劇種 | 76
- 一、四平戲 | 76
- 二、福州戲 | 78
- 三、豫劇 | 79
- 伍 薪火相傳與文化交流 | 84
- 陸 結語 | 93
- 主要參考書目 | 96



壹 緒論 | 102

貳 台灣傀儡戲 | 106

一、源流 | 106

二、台灣傀儡戲的發展 | 108

三、傀儡戲重要戲團 | 111

參 台灣皮影戲 | 119

一、源流 | 119

二、台灣皮影戲的發展 | 120

三、皮影戲偶的製作過程 | 123

四、皮影戲重要戲團 | 127

肆 台灣布袋戲 | 134

一、源流 | 134

二、台灣布袋戲的發展 | 137

三、排戲先生 | 150

四、戲偶雕刻 | 155

五、布袋戲重要戲團 | 160

伍 結語 | 185

主要參考書目 | 187





卷一

台灣大戲

曾永義・游宗睿◎合著



壹 緒論

台灣的戲曲豐富多采，論劇種，約有二十四種之多；論歷史，至少已有三百多年，逢年過節、神明誕辰之時，台灣有演劇以祈福報賽的風俗，商業性質的演出也是民間重要的娛樂活動。台灣戲曲的發展過程一直與群眾生活息息相關，可說是台灣常民文化中極為重要的一部分。

台灣的戲曲包括「大戲」、「小戲」、「偶戲」三類，大戲約有十九種，其中只有歌仔戲與客家採茶戲是台灣土生土長的劇種，其餘皆隨移民傳入。移民將家鄉戲曲帶入台灣可分為兩個階段：一是從明朝末年開始，陸續渡海來台開墾的早期移民，這些移民來自閩、粵，尤其以福建漳、泉二州最多，梨園戲、高甲



客家採茶戲《花燈姻緣》／榮興客家採茶劇團提供



崑劇的武戲表演／中華民俗藝術基金會提供



崑劇的身段／中華民俗藝術基金會提供

戲、亂彈戲(北管戲)、四平戲、福州戲(閩劇)等都是這個階段隨移民傳入台灣的大戲劇種；二是一九四九年國民政府遷台後，軍隊及民眾也隨著政府移居台灣，因此大陸許多省分的戲曲也陸續傳入，包括粵劇、越劇、崑劇、評劇、陝劇、豫劇、滇劇、江淮戲、湘劇、川劇、晉劇等。前者由於台、閩之間語言風俗血脈相承，隨移民傳入的戲曲在台灣落地生根，在台灣大戲的發展歷

史上均有重要地位；後者則由於遠離了根源的土地，又缺乏足夠的藝術團體與觀賞人口支持，絕大多數都只在台灣大戲中聊備一格。此外，京戲雖然不是閩南的地方劇種，但早在光緒十二年(1886)台灣建省時即已流傳到台灣，此後也一直受到歡迎。一九四九年以後，京戲更在政府的大力支持下，成為台灣大戲中的寵

兒；時至今日，雖然風光不再，但仍是台灣大戲中的重要劇種。

台灣的大戲多隨移民傳入，自然與大陸的地方戲曲有同根並源的傳承關係，尤其與福建戲曲更可說是血脈嫡傳，即使土生土長的歌仔戲和客家採茶戲，論其淵源，仍然須向閩、粵探求。儘管台灣的大戲與大陸地方戲曲之間具有難以斷離的文化臍帶，但在這塊土地上經過長期滋養發展，已然自成風貌。

本文將就台灣大戲劇種擇要加以介紹，簡述各劇種之發展歷史與現況，說明其藝術特質，希望提供讀者認識台灣大戲藝術的門徑，並以此為基礎，進一步了解台灣大戲的意義與價值，思考其未來的發展方向。



梨園戲《呂蒙正》



廖瓊枝女士飾演《陳三五娘》中的益春



崑劇《昭君出塞》中的王昭君

貳) 台灣的代表劇種——歌仔戲

在台灣多采多姿的大戲劇種當中，只有「歌仔戲」和「客家採茶戲」是真正在台灣土生土長的。客家採茶戲流行於桃園、苗栗、新竹一帶的客家地區，歌仔戲則風行全台，曾雄霸台灣劇壇，輝煌一時。論流傳之廣與影響之深遠，「歌仔戲」實可視為台灣的代表劇種。

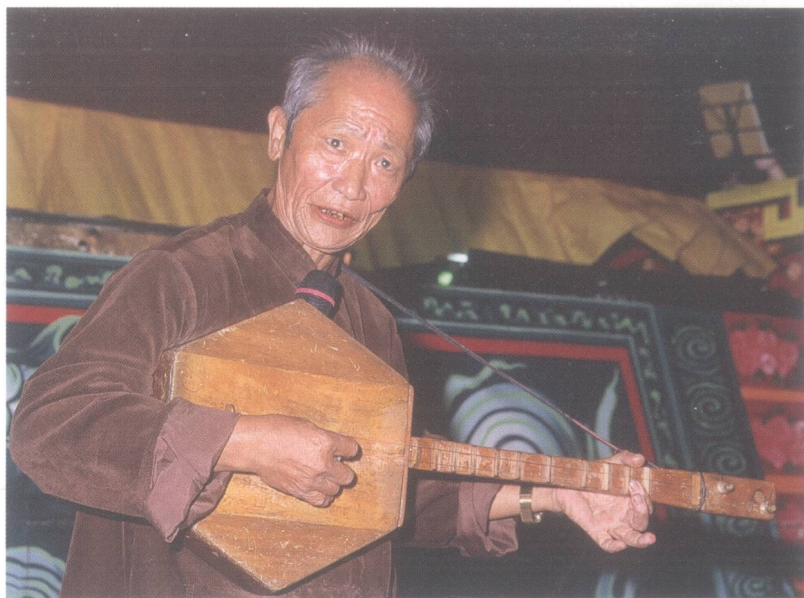
一 歌仔戲的淵源與形成

歌仔戲雖於台灣土生土長，但探求其淵源，實與福建的戲曲音樂關係密切，來自福建的「歌仔」和「車鼓」即是歌仔戲的兩大淵源。一般認為歌仔戲的發祥地是宜蘭，宜蘭人的祖先絕大多數來自漳州，自然也將故鄉的鄉土歌樂帶進宜蘭。閩南一帶的民歌小調「歌仔」隨著漳州移民在宜蘭落腳生根，而由閩南傳入的車鼓戲流行台灣各地，宜蘭也不例外。大約距今一百餘年，有來自閩南而擅長歌仔和車鼓的藝人來到宜蘭，如貓仔源和陳高掣，他們開班授徒，收了許多出色的弟子，如歐來助、陳三如等，這些弟子組織了許多戲班，並在歌仔原來的基礎上加以變化，以七字調為主，使之更適合演唱故事，於是風靡宜蘭，宜蘭人稱之為「本地歌仔」，是一種說唱的表演。

宜蘭的車鼓戲也用「歌仔」來演唱，當以歌仔演唱的車鼓在陣頭行列演出時就被稱為「歌仔陣」；當歌仔陣在陣頭中停下來，用竹竿圍成場子，就地演出，即稱為「落地掃」。「歌仔陣」以落地掃的形式表演時，雖然演出如《陳三五娘》、《山伯英台》

的故事，但只取其滑稽詼諧的部分，保持小戲的特色。「歌仔陣落地掃」可說是歌仔戲的雛型，當時距今約一百多年。直到由平地廣場登上高築舞台，歌仔戲才獲得進一步的發展。據說歌仔陣落地掃登上舞台表演，是源於一個偶然的機會：有一次，節慶酬神，搭台演四平戲，四平戲剛唱完，舞台空著，歌仔陣的演員趁機跑上舞台演出，結果大受歡迎，從此歌仔陣就登上了舞台。

「歌仔陣」進入舞台之後，演出的故事情節逐漸由滑稽散齣而為全本戲，但音樂舞蹈則大抵保持原來的面貌，這就是宜蘭人現在所稱的「老歌仔戲」。「老歌仔戲」雖尚屬醜扮踏謠，但已粗具大戲規模，鄉土的歌仔戲至此可以宣告成立。「老歌仔戲」的成立約在一九一〇年代，已有八、九十年的歷史。



車鼓戲藝人吳天羅先生

二 歌仔戲的發展

歌仔戲從老歌仔戲改良為完整的大戲型式迄今，其發展可以八〇年代為分水嶺。從八〇年代開始，在本土意識抬頭與進入現代劇場的影響之下，歌仔戲發展的面向變得極為複雜。在八〇年代以前，歌仔戲的發展可分為四個階段：

（一）壯大時期

老歌仔戲只算是介於小戲與大戲之間的過渡型戲劇，當其進入舞台之後，開始從當時流行的大戲——亂彈、四平、南管、高甲等劇種汲取滋養，學習其妝扮、身段、對白與所需要的音樂。根據調查，這是由出生於一八八一年的陳三如率先改良的，於是老歌仔戲提升其舞台藝術而發展成大戲，成為「野台歌仔戲」，當時距今約七、八十年。大約從一九二三年開始，歌仔戲又向來台演出的京戲和福州戲學習布景、身段、台步、鑼鼓點子、連本戲、武戲等，更加改進本身的藝術。而促使歌仔戲臻於成熟的重要關鍵，則是一九二五年前後職業劇團的成立，以及進入城市戲館，成為「內台歌仔戲」。由於營利競爭，加上適應城市觀眾的要求，歌仔戲勢必更要力求精進，因而迅速發展，廣受歡迎。

（二）日治時期

在蘆溝橋事變之前，日本政府對台灣本土藝術文化的態度主要在於研究了解，歌仔戲雖被衛道之士視為鄭衛淫聲，但基本上還能持續發展。一九四一年太平洋戰爭爆發，日本政府把台灣當作南進基地，積極推行「皇民化運動」，台灣本土藝術文化無不