

歌仔戲

表演型態研究

林茂賢 著



歌仔戲

表演型態研究

林茂賢 著



國家圖書館出版品預行編目資料

歌仔戲表演型態研究／林茂賢著。——初版。——

臺北市：前衛，2006[民95]

392面；15×21公分。——(臺灣文史叢書；148)

ISBN 978-957-801-503-6(精裝)

1.歌仔戲

982.57

95014198

《歌仔戲表演型態研究》

著者／林茂賢

責任編輯／鄭美珠

內文編排／彭君如



前衛出版社

總本舖：112臺北市關渡立功街79巷9號1樓

電話：02-28978119 傳真：02-28930462

郵政劃撥：05625551

E-mail：a4791@ms15.hinet.net

<http://www.avanguard.com.tw>

出版總監／林文欽

法律顧問／南國春秋法律事務所·林峰正律師



紅螞蟻圖書有限公司

地址：臺北市內湖舊宗路2段121巷28.32號4樓

電話：02-27953656 傳真：02-27954100

出版日期／2006年7月初版第一刷

Copyright © 2006

Avanguard Publishing House

Printed in Taiwan

ISBN 978-957-801-503-6／957-801-503-8

定價／350元

曾序 歌仔戲面面觀

幾年前某一次我搭計程車，照例和司機聊天。司機先生忽然問我：「你知道林茂賢教授嗎？他是為臺灣戲曲文化發聲的學者。」我當時感到與有榮焉。但也使我勾起一段往事：民國七十二年七十五年間，我假「財團法人中華民俗藝術基金會」和「財團法人施合鄭民俗文化基金會」大力維護和發揚傳統和鄉土民俗藝術，並結合同好為「行政院文化建設委員會」製作「民間劇場」，影響頗大。我所敬愛的業師張清徽教授和系主任羅聯添教授，都向我說：「該收心回來做學問了」，為此使我體悟到，兩位老師的好意是告訴我，要推展藝術文化活動，需要有深厚的學養作為基礎。也因此我也常用這樣的心意對待茂賢，見面時就說：「有什麼好文章送給我看看」，有次茂賢給我一本厚厚的宜蘭民俗年曆之類的書，我當他面不客氣的說，這樣的書找資料編輯就可以，許多人都能做；我要看的是經你調查研究有心得寫出來的書。因為茂賢與我關係匪淺，加上我性格使然，所以才說出那樣不中聽的話。

茂賢幫助我製作「民間劇場」，在「中華民俗藝術基金會」多年更是「惠我良多」。他後來在「靜宜大學」、「東吳大學」兩校任教，帶領學生投入民藝運動，他自己開車跑遍臺灣每一個角落，凡是有關民藝的事業，他幾乎「無役不與」，因此贏得許多成就和聲譽。

而今他終於把他調查研究歌仔戲的心得，寫成一部專著了。他積年心血所獲得的愉快，相信我也和他一樣。

研究歌仔戲的人不少，成書的也很多。但茂賢在研究方法和寫作體例上有他的特色：他首先以〈概說〉一章，提綱挈領的鳥瞰了歌仔戲的形成與發展，劇藝元素及演出型態；其後運用七章分別深入而周延的探討各類型的歌仔戲，有本地歌仔落地掃歌仔戲、外臺歌仔戲、內臺歌仔戲、唱片與廣播歌仔戲、電影歌仔戲、電視歌仔戲、現代劇場精緻歌仔戲等，最後又對歌仔戲的現況做了全面的觀照，並分析其處境形成的原因，以期待歌仔戲的永續發展。像這樣的歌仔戲專著，真正可以說已達到了「面面觀」的成就。而由於這樣的「面面觀」是出諸作者長年調查研究，並且親身參與的力行，所以所論所述自然真切感人。

對於茂賢第一部歌仔戲論著有這樣的成就，實在令人爲他高興。但是我還是要再嘮叨一句話：有一就有二，良好的開始是成功的一半，希望百尺竿頭更進一步。

曾永義 序於臺大長興街宿舍

2006年7月16日

自序

回首向來蕭瑟處

很多人對於我為何投入傳統戲曲領域感到好奇，總認為應該有一段類似「小時候在河邊看到魚兒奮勇向上游」，於是立志復興傳統文化之類的故事。其實，當初參與傳統戲曲並沒有受到什麼刺激，也絕非為了「復興中華文化」。傳統戲曲原本就是常民生活的一部分，只是我對它有一份特殊的感情。

小時候住在羅東「中山公園」附近，公園裡的土地公廟經常有信徒聘請劇團演戲來還願酬神，由於當時沒有電視、電腦、電動玩具，生活無聊的小孩們便經常在戲棚下廝混。然而，對我而言比較有吸引力的其實並不是戲班的表演，而是戲棚下小販所賣的ㄅㄣˇㄅㄣˇ、棉花糖和李仔糖，那時候只要向爸媽要五毛錢，就可以在公園度過幸福快樂的一天。

當時羅東「中山公園」每天都有一群老人聚集在老人館、大樹下唱「本地歌仔」，孩子們整天無所事事就圍在一旁看老人家「滾歌仔」，於是這些「歌仔調」便成了我們的「童謠」、「兒歌」。

除了公園裡經常有演戲之外，鎮上的戲院也常有外地來的

戲班演出內臺戲。在公演之前演員會坐三輪車出來「踩街」，並沿途散發宣傳單，小孩就追著車子跑撿拾廣告單。但由於內臺戲要買票才能進場，因此我們通常只能站在戲院門口觀賞看板和海報。後來電影和歌舞團流行起來，內臺歌仔戲就消失了。

一九六〇年代，電視機在臺灣尚未普及，鎮上的民眾習慣聽收音機，而且無論身在何處都會聽到廣播電臺傳來歌仔戲的聲音。到了晚上，附近北管曲館的子弟就會聚集排場唱曲，那種鑼鼓喧天、熱鬧滾滾的氣氛，就像舉辦熱門音樂會一樣震撼。

我的祖父、父親都是北管子弟，每當地方上有神明出巡遶境，就會看到阿公和爸爸出現在陣頭中沿街吹奏遊行。那個年代的宜蘭男人似乎都會一種戲曲，不是加入北管子弟軒社，就是參加「滾歌仔」，那是社會地位的表徵，如果什麼都不會，就是個「盡沒路用的查甫人」。

小學三年級爲了觀賞世界少棒賽實況轉播，家裡買了第一臺電視機。從此以後，看戲多了一項選擇，不必去戲棚下佔位置，也可以坐在家裡看「楊麗花歌仔戲」。四年級那年春天，雲洲大儒俠史艷文出現在螢光幕上，不久便轟動武林、驚動萬教。一時之間，看布袋戲成爲全民運動，臺灣流行歌曲都是布袋戲主題曲。在學校裡，同學說話都會引用布袋戲人物的口頭禪，要不就模仿「藏鏡人」的奸笑聲或學「秦假仙」用鼻音說話，還依照布袋戲人物的性格、外型爲老師們取綽號：訓導主任是「藏鏡人」，資深的美術老師叫「怪老子」，兇巴巴的女導師就叫

「女暴君」。然而，由於布袋戲造成「兒童逃學、農人廢耕」，有「妨害農工商正常作息」之虞，且更嚴重的是史艷文取代蔣介石成為最偉大的民族英雄，後來終於消失在電視螢幕上。假如沒有楊麗花和黃俊雄，我的童年將會是「黑白的」，少了許多回憶。

到了高中我並沒有「用功讀書」，由於成績太爛被編到放牛班，卻反而沒有升學壓力，可以認真地閱讀課外書籍。上課看課外書需要技巧，必須以教科書作掩護，再將書本夾在中間翻閱，讓老師誤以為我在認真看書。當時閱讀的書籍從《老子》、《聊齋誌異》、存在主義，到瓊瑤小說、釣魚入門、漫畫書都無所不看，同時為了幫同學們寫情書，我也背誦古文詩詞、格言名句和新詩散文，以便能「引經據典」、「炫耀才華」。高中時期我的戲劇觀也轉型了，我不再看歌仔戲、布袋戲，改看「文藝電影」，當時偶像明星如秦祥林、林青霞、林鳳嬌、秦漢所主演的電影都沒放過。如此放蕩的結果，我的學業成績除了國文超強之外，其他科目都慘不忍睹，高中畢業考也是補考好幾次才勉強通過。即使畢業了，我的導師還常在做惡夢的時候夢見我。

高中畢業後原本不參加聯考，並非叛逆而拒絕應考，而是因為自己不可能考取大學，然而，為了對父母、老師有「交代」，我還是勇敢地「上京赴考」。結果竟然出現奇蹟，「不小心」考上「中國文化大學戲劇系」，而且還是所有放牛班中唯一上榜的學生！於是我離開蘭陽平原到陽明山讀大學。

一直到大學，我才知道歌仔戲起源於自己的故鄉。於是，

基於童年的看戲經驗，以及「宜蘭人應該瞭解歌仔戲」的單純信念，我加入「地方戲劇研究社」。此時，我也發覺戲劇系並沒有歌仔戲、布袋戲、北管之類的課程，於是大二那年轉到冷門的哲學系尋找生命的意義。唸哲學系對我的觀念、思想有很大的啟發，邏輯、《易經》、西洋辯證法訓練我的思考模式，儒道墨法各家思想及西洋哲學知識論、價值論、形上學、宗教哲學與各種現代主義思潮，也對我產生重大影響，哲學的訓練成為日後我探究民俗、文化現象的基礎。

即使身在哲學系，我與傳統戲曲的關係卻不曾中斷。在「地方戲劇研究社」我開始學唱歌仔戲，參加「靈安社」北管子弟社團，也到劇團採訪藝人做田調。在那個說臺語會被罰錢、掛警告牌的年代，臺灣本土的戲曲都被視為不入流的「地方戲劇」，當然也沒有教材、資料可供學習，於是老藝人的「口傳心授」和聽唱片、錄音帶成為我學戲的管道。一九八〇年前後的大學校園流行唐尼·瑪麗、木匠兄妹、湯姆·瓊斯，也盛行校園民歌，對於我學歌仔戲、北管戲的「異常行為」，同學們都感到難以理解也深表同情。

哲學系畢業之後，順利考上哲學研究所，同時與民俗戲曲的關係也更加密切。一九八三年起，我參與「行政院文化建設委員會」主辦的「民間劇場」，並擔任「工頭」帶領學弟妹為藝人服務。之後進入「施合鄭民俗文化基金會」編輯《民俗曲藝》雜誌，也跟隨「臺灣大學」曾永義老師執行多項傳統民俗戲曲專案計畫。後來我利用墨子騙到碩士學位，全身投入民俗戲曲工作。

陸戰隊退伍之後，我進入許常惠老師主持的「中華民俗藝術基金會」上班。基金會業務包括傳統戲曲、民族音樂、舞蹈藝陣、工藝美術等範疇，工作多且薪水低，卻完全符合我的個人興趣。當時認為：臺灣努力賺錢和追求安逸的人已經夠多了，好像不差我一個，自己應該從事比較有意義的工作，於是選擇民俗基金會的工作。在基金會期間，我「被迫」學會撰寫企劃、編列預算、組織分工等繁雜的行政事務，也要負責聯絡執行各項研習、調查、演出計畫，同時接觸不同類型的傳統藝術。

一九九一年我進入「巴黎第七大學民族學博士班」，跟隨班文干(Jacques Pimpaneau)教授學習。我們是在巴黎的「郭安博物館」上課，教授的上課方式很另類，師生一起抽煙、喝咖啡、對談，而且被指定觀賞各種表演藝術。在法國期間我還是沒有「用功讀書」，卻接觸到世界各國的表演藝術，感受藝術之都無所不在的藝術形式，也察覺藝術並非只在演藝廳、美術館，而在人民的生活中；而藝文活動也不能仰賴公部門的推動，必須是來自民眾自發性的需求與實踐。在巴黎的日子使我的視野更寬廣，也更堅定自己所要走的路。完成修業課程後，我在法國寫完論文的第一章，隨即返臺。原本以為回臺灣比較容易蒐集資料，也比較省錢，結果一回國就開始疲於奔命，生活被上課、演講、開會、審查等瑣事所充斥，以致論文拖延至今，辜負了班文干教授的期望。

回國之後，我進入「靜宜大學中文系」任教，開設傳統戲曲、民俗文化、俗語歌謠、田野調查等課程。「靜宜大學」是個

學術自由、開放的學校，雖是教會學校卻能容許我在校園中舉辦跳鍾馗出煞、放天燈祈福、神將遶境、官將首表演等民俗活動。我的學期成績是以參加民俗、戲曲活動的次數計算，以演布袋戲或歌仔戲作期末考。我也帶領學生參加大甲媽祖進香、東港燒王船、賽夏族矮靈祭等民俗活動，安排三峽祖師廟、宜蘭、臺南古蹟、南鯤鯓看乩童等參訪行程。十幾年來，不少學生投入民間劇團或加入地方文史工作，而更重要的是有許多學生已成為傳統戲曲的忠實觀眾，也是民俗文化堅定的支持者。

在民俗戲曲的領域一路走來曾有過徬徨、躊躇，也曾懷疑自己的抉擇是否有意義？長期以來仰賴親人、師長、朋友、藝人的支持，以及助理們的協助，才能使我堅持下去。首先感謝父母對我的縱容，他們對我選擇的學校科系向來完全支持，上大學時他們只要求兩件事：第一身體要照顧好，第二不可談論政治。畢業之後不曾要求我奉養他們，也沒有堅持我必須回鄉繼承家業，讓我沒有壓力地從事民俗、戲曲的工作。成家之後，由於平時要上課，假日通常要觀賞戲曲表演、參加民俗活動，因此也沒有時間陪伴我的妻女，感謝她們體諒，讓我沒有後顧之憂。記得大女兒小的時候，如別人問起我在哪個系教書，她總說是「歌仔戲」或「布袋戲」；每當我要出門，她就會告訴她的媽媽說：「爸爸要回去了」。長年在外奔波，以致於無法陪伴她們，使我深感愧疚。

其次，必須感謝當年引領我進入民俗戲曲領域的曾永義老師和邱坤良老師，讓我有機會參與民俗戲曲工作。謝謝莊伯和

老師、「羅東高中」黃文棟老師、「靜宜大學」趙天儀院長、鄭邦鎮主任，長期以來對我的關照指導。學生時代的戰友李疾、武昌、麗嘉學姊、鄭榮興師兄，和素瑩、清華、建益、薛湧、佩佩、揚坤、素春等學弟妹，與我共同打拚走過那段年輕歲月。感謝這些年來與我一起為傳統戲曲努力的欣欣、國俊、錦誠、邱婷、亞湘、光生等死忠兼換帖的好朋友，還有故鄉的拜把兄弟們一路相挺、無條件的支持。尤其是姊妹淘鶴宜、慧玲、素貞，以及「中央電臺」的祝育、「教育電臺」的小芸，這群媽媽桑經常對我碎碎唸，如同「三娘教子」般逼我寫論文。而「行政院文化建設委員會」林正儀、「臺中教育大學」洪惟仁、張炫文教授、「中興大學臺文所」徐照華所長、「中國時報社」陳賡堯也經常督促我完成論文。

本書撰寫期間承蒙廖瓊枝、陳旺欉、莊進才、葉青、劉鐘元、石文戶及呂瓊琚等藝師提供各種資訊或照片；許嘉仁、吳碧玉、張玉琴、洪明雪、鄭金英以及「陳美雲」、「蘭陽」、「黃香蓮」、「秀琴」、「春美」、「藝人」、「仙女班」、「國光」、「小金枝」、「河洛」、「明華園」、「薪傳」、「壯三新涼樂團」等劇團，義務提供劇照、海報及老照片，才能讓本書順利完成。

在此我要特別感謝我的助理們全力協助。純芬幫我蒐集資料、彙整論文及打字，雅雯、聲邦、怡杏協助打字，學生頤和與昭甫提供資訊，由於大家的幫忙，才能使本書進行得更加順利。最後尤其要感謝的是「前衛出版社」的文欽兄，沒有看到文稿就同意發行著作；同時也要感謝該社彭君如及鄭美珠等人的

協助。這一切我無以回報，只能心存感念，永遠銘記在心。

這本著作出版之後，我仍會繼續堅守民俗戲曲領域，把它當作一生的志業，且心甘情願為它付出，讓臺灣的民俗戲曲得以薪火相傳、永續發展。

A handwritten signature in black ink, reading '林文光' (Lin Wen-kuang). The characters are written in a fluid, cursive style. The first character '林' is on the left, followed by '文' and '光' on the right. A long, sweeping horizontal stroke extends from the bottom of the '林' character across the signature.

目 錄

- 曾序——歌仔戲面面觀 1
- 自序——回首向來蕭瑟處 3

第一章 歌仔戲概說 21

壹、歌仔戲的形成與發展 21

一、歌仔戲的形成 21

二、歌仔戲的發展 29

貳、歌仔戲的劇藝元素 32

一、劇目 33

二、表演 35

三、音樂 39

四、舞臺美術 43

參、歌仔戲的演出型態 52

一、落地掃歌仔陣 52

二、外臺歌仔戲 53

三、內臺歌仔戲 54

- 四、唱片歌仔戲 54
- 五、廣播歌仔戲 56
- 六、電影歌仔戲 57
- 七、電視歌仔戲 58
- 八、現代劇場歌仔戲 59

第二章 本地歌仔落地掃的表演型態 61

- 壹、本地歌仔的形成 61
- 貳、落地掃的表演型態 64
 - 一、落地掃的表演場域 64
 - 二、業餘子弟「滾歌仔」 67
 - 三、落地掃的腳色與妝扮 68
- 參、落地掃型態的表演特色 71
 - 一、演員倒退進場踩四大角 71
 - 二、小生、小旦的特殊動作 72
 - 三、丑腳的表演特色 73
 - 四、演唱結束時跺腳示意 74
- 肆、本地歌仔的音樂與曲調 75
 - 一、關於「錦歌」之謎 75
 - 二、本地歌仔的曲調 77
 - 三、本地歌仔的串樂 78
 - 四、本地歌仔的樂器 79

伍、本地歌仔劇情的特色	80
一、皆為愛情倫理劇	80
二、女追男的情節	81
三、對威權的挑戰	82
陸、本地歌仔的發展與限制	83
一、本地歌仔的發展	83
二、本地歌仔的限制	86
柒、瀕臨失傳的本地歌仔	88

第三章 廟會酬神的外臺歌仔戲 89

壹、歌仔戲最主要的表演型態	89
貳、外臺歌仔戲的表演流程	91
一、請戲的決策	92
二、戲臺的搭建	94
三、演出前的準備	95
四、正戲開演前的規矩	96
五、正戲的表演	99
參、外臺歌仔戲劇場	100
一、開放式劇場	100
二、舞臺美術設計	101
肆、外臺歌仔戲班的營運	103
一、戲班的成員	103
二、演出的酬勞	105

三、外臺戲班的基本開銷	108
四、外臺戲班的淡季與旺季	109
伍、外臺歌仔戲的特色	111
一、宗教意義重於藝術表現	112
二、保存寫意劇場的特色	112
三、因陋就簡、粗糙草率	113
四、開放劇場形式自由	114
五、錄音班與胡撇仔戲	115
陸、外臺戲強韌的生命力	118
 第四章 內臺歌仔戲的商業劇場	 121
壹、歌仔戲與舞臺技術的結合	121
貳、內臺歌仔戲的起源與發展	122
一、臺灣傳統商業劇場	122
二、歌仔戲進入內臺表演	124
三、內臺歌仔戲的興起	128
四、日治末期的內臺歌仔戲	130
五、終戰後的內臺歌仔戲	133
參、內臺歌仔戲班的營運	137
一、戲班與戲院的契約方式	137
二、內臺戲的檔期	138
三、內臺戲班的宣傳方式	140
四、新興娛樂的衝擊	143