

歌仔戏艺术研究丛书之二

歌仔戏论文选

厦门市台湾艺术研究所 编



光明日报出版社

歌仔戏艺术研究丛书之二

歌仔戏论文选

主 编 陈 耕

副主编 曾学文 吴安辉

光明日报出版社

《歌仔戏艺术研究丛书》编委会

顾 问：

刘厚生 郭汉城

主 任：

彭一万

副主任：

陈 耕 黄永碨

编 委：(按姓氏笔划为序)

吴安辉 陈 耕 邱曙炎 罗时芳

黄永碨 彭一万 曾学文 路 冰

颜梓和

总 序

在我国三百六十多个地方戏曲剧种中,唯一诞生于台湾的是歌仔戏。而歌仔戏的音乐、剧目、表演等方面又源自闽南。当台湾歌仔戏刚成雏形,就渡过海峡传到闽南,受到闽南百姓的欢迎,成为海峡两岸人民共同喜爱、共同拥有的戏曲艺术,成为海峡两岸一条割不断的文化纽带。

更引人关注和深思的是,歌仔戏诞生至今不过百年,而众所周知,从1895年起迄今的一百年间,除光复后的三、四年,台湾和大陆闽南,处于完全不同甚至是相互敌对的政治经济环境中,而且还长时期处于隔绝和半隔绝的状态。然而,恰恰就在这一百年里,两岸人民却共同创造、共同拥有了歌仔戏。再没有一种艺术能如此完整、如此生动、如此深刻地展示两岸的文化渊源了。

因此,研究歌仔戏的历史、歌仔戏的艺术特征,显然已超越了对一个普通地方戏曲剧种研究的意义,甚至超越了对艺术传统的研究。歌仔戏为我们提供了文化在不同政治经济环境中衍生的典型范例。不过本书并不着意于这一典型范例的探究,而只是在两岸多年来无数学者前辈所搜集、所提供的资料的基础上,补充自己新的资料,重新描述歌仔戏的历史及其艺术特征,抛砖引玉,以期引起更多人对歌仔戏的关注。

《歌仔戏艺术研究丛书》以《歌仔戏史》为轴,配以《歌仔戏音乐》、《歌仔戏论文选》、《歌仔戏资料汇编》和《一代宗师邵江海》,纵

横结合,对歌仔戏艺术做了全面的研究。资料的发表则侧重在闽南的歌仔戏。这主要是考虑到台湾省歌仔戏的原始资料大多已经整理出版,而闽南歌仔戏的田野调查资料则几乎未有正式的出版物。对于歌仔戏研究者来讲,或许对这些资料比对我们的研究文章还更感兴趣。

厦门市台湾艺术研究所从成立之初,就将歌仔戏艺术研究作为重点课题全力投入。他们从八十年代中期开始搜集资料,并开始了初步的研究。当1993年12月歌仔戏史被“全国艺术科学规划领导小组”确定为“中华社会科学基金研究课题”后,他们在厦门市文化局的支持下更全力以赴,重新在闽南地区作了一次普遍深入的调查,召开了多次的座谈会、研讨会。陈耕先生两度赴台,历时两个半月,颜梓和、曾学文先生也相继赴台。他们实地考察了台湾的歌仔戏现状,参加了台湾举办的两岸歌仔戏学术研讨会,采访了众多的台湾歌仔戏艺人,参观了宜兰的戏剧博物馆,拍摄了大量有关台湾歌仔戏的录相和照片,搜集了许多宝贵的资料,为研究打下了坚实的基础。

颜梓和老师,是三十年代末就开始学歌仔戏的老艺人,也是歌仔戏的编导、《三家福》的整理者之一。他年过古稀,壮心不已,搜集和提供大量宝贵的资料。

参加研究的还有罗时芳、邱曙炎、吴安辉、杨路冰等人。罗时芳女士是五十年代投身歌仔戏的新文艺工作者。她本籍江西,四十年代毕业于福建省国立音专,数十年如一日,从学闽南话开始,到融汇贯通歌仔戏音乐,写出无数动听的乐谱,并潜心于歌仔戏的研究,成绩斐然,成为两岸歌仔戏界知名的音乐家。其中的甘苦,谁人可知!

邱曙炎先生现任厦门市戏曲舞蹈学校副校长。六十年代毕业于福建省艺术学院本科,在同安县芗剧团八年,任乐师、作曲、副团

长,后到厦门市台湾艺术研究所从事闽南戏曲研究和闽南音乐的创作,达十年之久。

吴安辉先生多年来从事艺术资料搜集、研究工作,对资料十分熟悉,对研究往往有其独到的见解。

杨路冰先生是歌仔戏大师邵江海先生的嫡传弟子,有影响的歌仔戏编剧。他多次应邀到新加坡参与该地歌仔戏的排演,对歌仔戏在新、马的情况作了实地的调查,对邵江海研究更提供了大量宝贵的资料。

厦门市台湾艺术研究所的其他同仁,对此项研究,也都付出了许多心血。这部《歌仔戏艺术研究丛书》是他们这个可爱的齐心协力的集体共同奋斗的结晶。

厦门市文化局对这一项具有深远意义的研究,给予极大的重视,不但从各方面保证了研究的顺利开展,而且局领导多次参与研讨会、座谈会,研读了所有五本书的书稿,提出了许多宝贵的意见。局长彭一万先生并亲自为每一本书作序。

尤应提到的是全国戏剧界所敬仰的刘厚生、郭汉城二位前辈,多年来十分关心对台湾文化艺术的研究。对于这一课题更是大力推荐给“全国艺术科学规划领导小组”,从立项到实际研究,都给予极大的关心、支持、指导、帮助。我们的感激之情,难以言表。

我们还要感谢中央文化部办公厅、港澳台司和“全国艺术科学规划领导小组”的支持,感谢《光明日报》出版社的支持。

近年来,歌仔戏艺术的研究正成为两岸艺术研究的热点,我们真诚期望有一天能与台湾的朋友共同作一次更深入更全面的研究。

《歌仔戏艺术研究丛书》编委会

1995年11月20日

序

彭一万

1995年2月间,厦门市中华文化联谊会主办、厦门市台湾艺术研究所承办了“歌仔戏艺术研讨会”。到会专家、学者发表了十多篇论文,就歌仔戏的形成、发展、流派、传播、唱腔、语言、教育、交流、代表作诸问题,进行了广泛深入的讨论,台湾的学者也赶来参与其事。这一次研讨会开得生动、活泼,富有成果,是歌仔戏艺术发展史上一次有里程碑意义的盛会。

盛世修志,盛会著文。如今,厦门市台湾艺术研究所将此次研讨会所收到的论文,选取11篇,以《歌仔戏论文选》为名,结集出版,使丰碑真正矗立于世人面前。编者嘱余写序,兹略陈数言如下。

披览文集,获益匪浅,觉得她体现了歌仔戏艺术研究的三项阶段性成果。

——综合性成果。厦门市台湾艺术研究所及有关学者,过去对歌仔戏艺术的研究探讨,获得一定成果,也散见于该所出版的一些论文集及报刊杂志上。这一次研讨会,集中讨论歌仔戏艺术的几个主要问题,从歌仔戏的形成、发展、传播、交流,到歌仔戏的创作、表演、改革、教育,从内容到形式,从音乐到语言,从外在因素到内隐因素,对歌仔戏进行多视角、多层次的研究探讨,扩大了领域,填补了空白。在综合的基础上,理清脉络,分门别类,既看到成绩,也看到不足,为以后的艺术实践和理论研究奠定了良好的基础,成为歌仔戏艺术研究这一系统工程中,具有承上启下、继往开来的重要意

义的一环。

——创意性成果。不论何事何物，创意性的思维意识是未来的希望所在，不囿于前人已有的成果，敢于纠正前人的谬误而超越之，有所发明，有所创造，有所突破，有所前进，这于艺术、于科学，都是通用的。这本论文集的多数文章，其难能可贵之处就在于创意：歌仔戏究竟何时、何地、何人传回大陆？她又怎样流播？歌仔戏主要唱腔的形成和特色是怎样的？被视为通俗化、大众化、平民化的歌仔戏艺术，在唱词念白上有何美学特征、文学成就？……诸如这些问题，专家们妙语连珠，时有石破天惊的论点，时有令人捧腹的描述。发展必须创新，创新才能发展，这使本书的现实性和针对性大大突现。

——总结性成果。书中两篇有关杂碎调的论文，一篇“七字仔”的论文，可说是歌仔戏主要唱腔的有份量的总结性文章，带有普遍性的意义。关于歌仔戏艺术教育的论文，是对厦门近四十年来兴办艺术教育、培养歌仔戏传人的经验性总结，从成败、得失、优劣、利弊诸因素，论述加强艺术教育的必要性、重要性、紧迫性；从唱工、念白、表演诸课程的设置及其教学效果，总结了令人信服，富于启迪性的经验教训，又提出今后歌仔戏艺术教育的构想，诸如课程设置、教材建设、表演程式、艺术道德、学制改革、师资队伍、科研活动等，许多意见切实中肯，值得思考和采纳。这使本书成为一本总结前阶段实践经验、研究成果并为以后提供借鉴的学术专著。

本书的作者们大都有丰富的艺术实践和人生阅历，所以，说来娓娓动听，写来明白晓畅。他们不用演绎法，而用归纳法，即以大量的感性材料和亲身实践为依据，进行科学分析和理论概括，导向结论的归纳，使本来枯燥乏味的论述和罗列，变成生动形象的描述和解说，大大增强了可读性和说服力。

我赞成这样的观点：歌仔戏的孕育、形成和发展的历史进程，

本身就是一部海峡两岸歌仔戏艺术交流与合作的历史。我相信本书的出版,对海峡两岸歌仔戏艺术表演界、学术界、教育界的交流,必将起促进作用。歌仔戏艺术是中华民族传统文化的一个组成部分,而中华文化是维系两岸的精神纽带,统一祖国的重要基础。所以,进一步开拓两岸歌仔戏艺术的交流,对促进祖国统一,必将起积极作用。

厦门市台湾艺术研究所承担着研究、编著《歌仔戏史》的光荣任务。歌仔戏艺术研讨会的举行和论文集的出版,为修好史书提供了有利的条件,许多问题在探讨、争论中得到解决,理论获得升华,资料不断丰富,史实反复澄清,这对提高《歌仔戏史》的研究和编著质量,大有裨益。当然,本着百家争鸣、求同存异的方针,今后,对一些重大问题,还要探讨、争论下去,使真理愈辩愈明。

希望海峡两岸歌仔戏艺术表演界、学术界、教育界携手合作,把歌仔戏艺术的表演水准、研究水准和教育水准提到一个新的高度!

1995年8月12日于厦门

目 录

闽南歌仔戏早期历史中两个有争议的问题·····	陈 耕(1)
歌仔戏传入厦门初期的演出形态初探·····	曾学文(15)
歌仔戏在泉州的传承·····	沈继生(36)
杂碎调的形成与演变初探·····	陈彬、刘南芳(台湾)(43)
“歌仔”与【七字仔】	
——再论〔七字仔〕音乐·····	邱曙炎(108)
邵江海的杂碎调艺术初探·····	陈松民(144)
试论歌仔戏唱词念白的美学特征·····	林鹏翔(158)
厦门现代戏对歌仔戏艺术的推进·····	
·····	罗时芳、颜梓和、董亚能(173)
歌仔戏艺术教育初探·····	杨 扬(212)
寓庄于谐 雅俗共赏	
——歌仔戏《三家福》的艺术魅力·····	陈元麟(226)
论海峡两岸歌仔戏的交流与合作·····	徐常波(238)

闽南歌仔戏早期历史中两个有争议的问题

陈 耕

大约在本世纪的二十年代,根源于闽南文化、诞生于台湾的歌仔戏传回闽南,从此开始了闽南歌仔戏的历史。闽南歌仔戏迄今虽然只有七十多年的历史,但由于多种原因,对早期若干历史问题一直存在不同的看法。其中,争执较多的有两个问题:

- 1、台湾歌仔戏传入闽南的时间、地点、人物;
- 2、歌仔戏在闽南传播的若干问题。

本文拟根据鄙研究所调查所得的资料,就这两个问题提出一孔之见,就教于诸位前辈与同仁。

一、台湾歌仔戏传入闽南的时间、地点、人物

正如人的生日一样,任何事物的起点总是特别引人注目。台湾歌仔戏究竟何时何处由何人传入闽南,一直是众所关注的问题。长期以来,海峡两岸一些权威性的著作,如中国大百科全书出版社编辑部的《中国大百科全书》戏曲曲艺卷“芗剧”条目,中国戏剧家协会上海分会、上海艺术研究所的《中国戏曲曲艺词典》,台湾吕诉上先生的《台湾电影戏剧史》等等,都把1928年台湾“三乐轩”歌仔戏班回龙海白礁进香,在厦门水仙宫演出,作为歌仔戏传入闽南的开始。敝研究所及其前身厦门市剧目创作室,从1983年起,就这个问题作了调查研究,并于1990年由敝所的吴安辉先生撰写《台湾歌仔戏传入闽南考略》一文,发表于厦门鹭江出版社出版的《闽台民

间艺术散论》。该文以翔实的资料论证：歌仔戏传入闽南的时间在1928年之前；最早的传入地是厦门；早在“三乐轩”之前，就有台湾艺人将歌仔戏传入厦门；台湾是否曾有一个“三乐轩”歌仔戏班，查无实据。该文并提到了本人在1989年调查兰敏琛女士所获资料：1920年即有台湾佚名的艺人在厦门洪本部陈圣王宫前演出“台湾戏仔”。^① 兰女士出生于1906年，家住洪本部附近的担水巷，十四岁上集美师范，其时即亲睹陈圣王宫前的“台湾戏仔”。

可惜该文的观点及其所提供的资料并未引起足够的、广泛的注意。在一些报刊发表的文章，仍然将1928年“三乐轩”的演出作为歌仔戏传入闽南的开始。更严重的是具有权威性的《中国戏曲志福建卷》在1993年正式出版的版本中这样描述：

“民国十四年(1925)，厦门梨园戏双珠凤班聘请台湾籍歌仔戏艺人矮仔宝传授歌仔戏。不久，台湾歌仔戏三乐轩班回闽南白礁慈济宫进香，并在白礁、厦门剧坛演出，大受群众欢迎。从此，漳州、龙溪各县纷纷成立专业和业余的歌仔戏班社，俗称子弟戏。随后，台湾歌仔戏霓生社、霓光班、丹凤班、牡丹班、同意社等相续来闽南演出，影响很大。是年，从南洋返回厦门的小梨园新女班，受其影响改唱歌仔戏。同时，厦门相继成立了亦乐轩、谊乐的、福利义、开乐等业余歌仔戏班社。”

在讨论问题之前，有必要首先指出这段描述在几个时间上的错误：

1、台湾歌仔戏三乐轩班回闽南，历来的说法是在1928年，漳州、龙溪各县成立歌仔戏班更是在以后的事，而厦门的新女班改唱歌仔戏在1926年，亦乐轩等歌仔馆也是成立于1926年前后。用一个“不久”来代表1925至1928三年的时间，然后用一个“是年”来

^①早年厦门人对歌仔戏的称谓。

表述发生于1928年之前的事,这对于极其严肃的志书,显然是不够严肃的。将先发生的历史置于后发生的之后来叙述,给不熟悉这段历史的读者留下的印象,是可想而知的。“是年”究竟是那一年?“不久”到底有多久?

2、在同一本志书中关于霓光班是这样叙述的:

“霓光班 歌仔戏班。民国二十八年(1939年)五月,台湾歌仔戏爱莲社在厦门龙山戏院演出,受到群众欢迎。……不久,戏班改名复兴社。……但至次年下半年,厦门戏景不佳,戏班营业不好,不少艺员离班谋生,班头王胡归亦返回台湾。这时留在厦门的艺员,为谋生计,由歌仔戏名艺人赛月金和子都美商议,召集艺员重组戏班。赛月金和子都美提议,废除原戏班等级工资制,艺员不分主次,每人每天戏金五角。这项提议大家表示一致同意,故班名就叫同意社,由李东生任班头。不久,又从台湾来厦门一个新兴社,也被陈基接管,并与同意社合并。……民国三十六年,戏班改名霓光班,班主仍为李东生。”^①

根据这段叙述,霓光班成立于1947年,其前身爱莲社到闽南的时间是1939年;其次,霓光班和同意社是一个戏班在不同历史时期的不同名称。将其作为两个戏班,放在1926年成立的新女班、亦乐轩之前来叙述,其逻辑的混乱、时序的颠倒,令人不可理解。

除了上述时间错误,这一段描述中关于厦门歌仔馆的说法也是有误的。它说:“同时,厦门相继成立了亦乐轩、谊乐的、福利义、开乐等业余歌仔戏班社。”

就我们掌握的资料,1926年在厦门,首先是局口街成立了由旅厦台胞组织的歌仔馆“平和社”,随后亦乐轩、谊乐的等方陆续成立。关于这个问题陈志亮先生在其《芗剧音乐》“芗剧源流”篇中也

^①见《中国戏曲志·福建卷》第482页。

是如是说。

但是,厦门唱歌仔戏的歌仔馆并不是到1926年才出现的。就在这本志书中关于艺人王银河的条目写道:

“王银河(1906—1975) 芗剧乐师。台湾省台北市人。从小家贫,九岁随父往厦门谋生。十二岁在厦门将军祠学做米粉,暇余参加将军祠的仁义社台湾歌仔阵,学拉大广弦。经十年磨练,学就一手好技巧。民国十七年(1928),由票友下海,被歌仔戏双珠凤班聘为大广弦手。”^①

如果这段事实无误,那就说明:早在1918年,厦门就已经有了演唱、教习歌仔阵(歌仔戏早期的表演形式)的歌仔馆,其使用的乐器是歌仔戏最具特色的代表乐器大广弦;现在已知的厦门最早的台湾歌仔戏馆名叫“仁义社”;王银河老先生为闽南最早的歌仔戏传人之一。最低限度,可以证明,台湾歌仔戏至迟在1918年就已传入厦门。

不过,这段历史是否无误呢?笔者于1993年寻访到出生于1907年的陈厚基老先生。他幼年居住于厦门将军祠。他回忆说:“小时候将军祠有一个歌仔馆,是不是叫仁义社就不知道了。那时,大人都不让孩子去,因为歌仔馆唱台湾戏仔,都是台湾人。遇上日本节日,歌仔馆就非常热闹。我十岁左右有一次想去看热闹,被父亲打了一顿,说那是日本人的节日,中国人去干什么!所以印象很深。”

我们还查到两段档案资料:

据厦门海关提供的厦门口岸出入台湾人数统计表,1918年,出厦门5584人,进5284人;1921年出5750人,进8062人;1925

^①见《中国戏曲志·福建卷》第663页

年,出 6374 人,进 6112 人。^①

驻厦门日本领事井上庚二郎于 1926 年提供的资料,在厦门台湾籍民数 1918 年为 3374 人,1925 年为 6539 人。同时他补充:“所示系已在本领事馆登记之籍民数,以及来厦时,将其护照交予基隆警察署,经其转送本领事馆之持有护照者(但抵厦门后未向领事馆登记)。除此之外,尚有:偷渡者。出生后尚未申报者。无护照者。等等情形为数不少,故全部台湾籍民估计约在 8000 至 10000 人较为准确。”^②

从以上三段资料我们可以得出如下结论:

1918 年至 1925 年,厦门居住有数千台民;与此同时,每年还有数千台民进出。歌仔馆是他们聚集的地方,他们在此演唱他们熟悉和喜欢的歌仔戏。因此,在这一时期里,厦门的歌仔馆应不止一个仁义社,所培养出来的艺人也应不止一个王银河。这些歌仔馆是台湾歌仔传播闽南最早的种子。

今年四月我们再访兰敏琛和兰青燕女士。前一位出生于 1906 年,后一位出生于 1908 年。她们将我们带到厦门洪本部的陈圣王宫,告诉我们,当她们十三、四岁小学毕业时,就在洪本部陈圣王宫前看过歌仔戏。^③非常遗憾的是,由于年事已高,两位女士都已记不清演出的形态,只记得是由女演员演出。并提到,当时的台湾歌仔戏女艺人是由在洪本部开妓院的陈目朝请来。鉴于当时某些女演员与艺妓并无明显的界限,而且陈目朝当时手中就掌握一批唱小梨园的艺妓。因此我们推断那时陈目朝从台湾请来的艺妓,会唱歌仔戏,当目朝的小梨园在宫庙前做野台演出时,参加客串,演歌

①见福建省档案馆、厦门市档案馆合编《闽台关系档案资料》第 3 页,鹭江出版社出版

②见福建省档案馆、厦门市档案馆合编《闽台关系档案资料》第 5—6 页

③有关这两位女士的调查,我们已拍摄录相

仔戏。这种情况也可说明新女班后来为何能迅速地转变为歌仔戏班。

由上述资料相互印证,我认为,最低限度可以证明至迟在1918—1920年,台湾歌仔戏已经传入闽南的厦门。

可以比较有把握地说,台湾歌仔戏在1920年前后就传入闽南。最早的传入地是厦门。早期的传人是一些佚名的艺人和歌仔馆中佚名的师傅。

至于“三乐轩”,海峡两岸各家著作皆抄自福建戏剧老前辈陈啸高、顾曼庄先生于1955年发表的《福建和台湾的剧种——芗剧》,而陈、顾非闽南人,其资料来源于漳州的林文祥先生。1984年,在漳州召开的“戏曲志芗剧座谈会”上,林先生说,除他之外,赛月金也可作证。鄙所曾学文先生回厦后立即采访赛女士,赛月金断然否认知道“三乐轩”之事,并说她从未听说台湾有个“三乐轩”。赛女士自1926年由台湾来厦,一直活跃在厦门的歌仔戏舞台,其证词应该是具有权威性的。

林先生关于“三乐轩”的说法,前后还有点矛盾。他最早提供给陈啸高、顾曼庄的资料是:“台湾歌仔戏剧团‘三乐轩’回乡祭祖,到了同安县白礁宫(武王庙)进香,归途经过厦门,在水仙宫妈祖庙演出3天”。^①过了三十年,他改口了,说:“当时有个台湾歌仔戏班叫‘三乐轩’的,第一次回到闽南的白礁乡祭祖演戏。”^②但是,白礁同样没有第二个人能作证曾有一个“三乐轩”来白礁演出。在白礁慈济宫唯一与台湾有些关系的是一块台胞于1930年送的匾。

显然,“三乐轩”除林先生之外,没有第二个证人或证据。孤证不足为凭,此历来为史家不成文之条规。将“三乐轩”作为确切无疑

①见上海新文艺出版社1955年初版的《华东戏曲剧种介绍》第三集陈啸高、顾曼庄的《福建和台湾的剧种——芗剧》

②见《福建戏剧年鉴1981》第4页

的史实写入志书，行文不留一点余地，恐怕值得商榷。

至于台湾歌仔戏是由“三乐轩”第一个在1928年传入的传说倒是应该认真澄清。否则以讹传讹，遗误后人，我们这一代是有责任的。

二、歌仔戏在闽南传播的若干问题

歌仔戏传入闽南后是怎样传播开来的，这也是一个有争议的问题，而且是一个值得引起注意的问题。

陈啸高、顾曼庄先生说：

“歌仔戏”开始回到内地，是在1928年，台湾歌仔戏团“三乐轩”回乡祭祖，到了同安县白礁宫（武王庙）进香，归途经过厦门，在水仙宫妈祖庙演出三天，这是歌仔戏第一次回祖国的记录。由于语言相同，戏中曲白全部都能听懂，因此很受群众欢迎。虽只短短三天，影响却非常大，许多厦门观众，都学会了那著名的“七字仔”。无论老、少都会哼：“清早起来啊……天光时”。^①

台湾的吕诉上先生也说：

“歌仔戏”回到国内去，是民国十七年的事，台湾歌仔戏团“三乐轩”回乡祭祖到了同安县白礁宫（武王庙）进香，归途经过厦门，在水仙宫妈祖庙演出三天，这是歌仔戏第一次回祖国的记录。由于语言相同，戏中曲白全部都能听懂，因此很受群众欢迎。虽只短短三天，影响却非常大，许多厦门观众，都学会了那著名的“七字仔”，无论老、少都会哼“清早起来啊！闹彩彩”。^②

《中国大百科全书》戏曲曲艺卷“芗剧”条目则说：

1928年，歌仔戏班三乐轩以回乡祭祖为名，来到闽南龙溪白

①见《华东戏曲剧种介绍》第三集中《福建和台湾的剧种——芗剧》

②见吕诉上《台湾电影戏剧史》歌仔戏篇