

內台歌仔戲研究芻議*

林暉源**

摘要

歌仔戲有兩度大流行，一是在日本時代的中期（約 1910-1930），另一是在國民政府遷台初期（1949-1960），這背後都有其政治上、社會上與經濟上的原因，本文將透過對這二波普遍流行所進行的研究加以分析與述論。

對第一波歌仔戲大流行提出批評的學者有日本學者，如人類學者風山嵐、片岡巖，都提到歌仔戲的前身車鼓戲、雜唸歌謠等；最早批評歌仔戲卻採負面態度的有陳鏡波。

第一個對內台歌仔戲研究作出貢獻的，當然非呂訴上莫屬，他的〈台灣歌仔戲史〉中論述日本時代歌仔戲進入內台，後來學者據以論述日本時代內台歌仔戲幾乎都以此為基本出發點。如曾永義，即接受了呂的兩個論點：歌仔戲進入城市後隨即職業化，此其一；職業化以後逐漸發展成為比較完備的劇種，從而在台灣各地流行，取代「外江戲」的地位。

而對內台劇場系統研究最深入的，首先是邱坤良先生的《日治時期台灣戲劇之研究》一書，後續「拱樂社劇本整理計劃」為內台歌仔戲研究打下甚為難得的根基，開出往後後續研究的好幾條道路。

歌仔戲研究論著已蔚為大宗，唯內台歌仔戲受限於無劇本（當年只依幕表總講後即興演出）論著最少；但這並不表示沒有可供開拓的空間，在鳥瞰過內台歌仔戲研究的大要之後，茲試著就理論層面提出內台歌仔戲所涉的相關美學問題：滾歌仔的小戲根源、內台歌仔戲的傳統性、內台歌仔戲的空間敷佈、內台歌仔戲的現代性（當下性）、內台歌仔戲的去化問題、內台歌仔戲與台灣文化記號系統等。

*收稿日期：2004.05.25；通過日期：2004.07.07

**國立臺北藝術大學戲劇學系教授



本文從內在文本分析到外在文化價值分析等方面看，歌仔戲既為台灣戲曲文化的唯一本土產生的戲種，它顯現台灣文化主體性的文化價值仍待大家予以定向與評論，這也是本文所要加以探討的主要論題。

關鍵詞：內台歌仔戲、呂訴上、邱坤良、台灣文化、記號系統



一、導言

歌仔戲的演變與發展，可以從三方面來看，一是劇場表演，也就是唱腔、身段、言語等媒介運用，二是戲劇結構，也就是戲劇的情節、劇中的人物性格（價值選擇）與思想（言論能力），三是文化價值，也就是劇場觀眾的品味與反應。

歌仔戲有兩度大流行，一是在日本時代的中期（約 1910–1930），另一是在國民政府遷台初期（1949–1960），這背後都有其政治上、社會上與經濟上的原因，本文將透過對這二波普遍流行所進行的研究加以分析與述論。

歌仔戲的批評最早是日本學者，先是人類學者如風山嵐：〈俳優和戲劇〉（1901）中提到了台灣的戲種有北管、九加、及車鼓戲；片岡嚴：《台灣風俗志》提到「大人戲、查某戲、歌仔戲、子弟戲、採茶戲、車鼓戲、皮猴戲、布袋戲、傀儡戲」等；其中第四集第二章「台灣的雜唸」羅列了十八種台灣歌謠：「二十四送、十二按、三十二呵、十八摸、駛犁歌、時代流行歌、挽茶歌、博歌、病仔歌、僧侶歌、勸纏足歌、長工歌、日本竊據台灣歌、朱一貴之歌、搖子歌、兒歌、乞食歌、山胞歌」等。

最早批評歌仔戲卻又採負面態度的有陳鏡波：〈台灣歌仔戲的實際考察及其影響地方青年男女〉，認為是歌仔戲起源於「低下階層」勞動者的產物，對男女影響甚鉅，主張應予禁演。¹

歌仔戲研究自師大音樂研究所、文化大學藝術研究所、台灣大學社會研究所、人類學研究所、臺北藝術大學戲劇系、傳統藝術研究所等系列論文（參見書目）以來，各項子題皆有人進行專題探討。本文從內在文本分析到外在文化價值分析等方面看，歌仔戲既為台灣戲曲文化的唯一本土產生的戲種，它顯現台灣文化主體性的文化價值仍待大家予以定向與評論，這也是本文所要加以探討的論題。

二、內台歌仔戲首度大流行

歌仔戲發展成為獨立劇種的過程中，約在一九二〇年（民國 10 年前後），日本

¹ 檢視徐亞湘先生主編之《日治時期台灣報刊戲曲資料彙編》，1905.8.18 台灣日日新報：「惡習二則·歌戲」條，指其內容為淫女私奔之情事，其時為清光緒三十一年、明治三十八年；而自 1914 年則逕稱「歌仔戲」；1922.7.13 夜演至三更，1924 年以後至 1932 年社會倡禁，抗議者甚多，以其腔調俚俗、淫亂等。[本註根據審查意見之一，謹此向審查人致謝。]



昭和二年（民國 16 年，1927），台灣總督府文教局所作的演劇調查中，歌仔戲已經成為全島性深受觀眾喜愛的劇種之一，其勢力僅次於早已盛行的亂彈戲，全台各地流動演出的職業歌仔班，見於記錄者已多達十四團：台北市：麗雲社、霓生社、如意社；新竹州：真花園、霓雲社、振豐聲社；台南州：丹桂社新吉男女班、台中得意社；花蓮港廳：合盛園；澎湖廳：協勝社男女團、星洋園、廣東由台社。（參見邱坤良，1992，附錄二，頁 421-436）

當時台南州是歌仔戲職業劇團的重要據點，台南「丹桂社」曾到新莊演出，新莊「如意社」之成班及所演劇目即有受「丹桂社」影響的情形，野台歌仔戲還普遍流傳至花蓮及澎湖等地，傳播的戲班有新竹的「合盛園」、「協盛社男女團」、「星洋園」等。

日治時代前、中期，歌仔戲的演出是以臨時搭建的野台作為主要表演場所，後期也有若干戲院也有職業歌仔戲團的演出記錄，如台北「新舞台」、台南「大舞台」及新竹「新竹座」等，都有職業歌仔戲團演出的紀錄，台北「新舞社歌劇團」、台南「丹桂社」、新莊「如意社」等，這些內台演出系統則尚在形成之中；遍及全台各地戲園系統建立，內台演出綁戲以旬為單位，這一機制在成熟之前因中日戰爭起來而受到壓制，它的全面運行必須等到戰後台灣光復初期，約有十五年的黃金時代，在此，我們先再敘述日本時代歌仔戲蛻變為成熟劇種後所遭遇到的壓制情形。

先是台灣本土知識份子的誤解與主張，竟對普遍興起、流行的歌仔戲發出鄙夷、壓制之主張，一九二七至一九三二年的報章《台灣民報》、《台灣新民報》、《台南新報》，如梁啓超之主張新小說以新民的本土知識份子對歌仔戲的認知，竟然指它是出自低層社會的劇種，它低俗、煽情、鄙陋。

歌仔戲約在一九二〇年（民國 10 年前後）發展成為獨立劇種的過程中，至一九三〇年（民國 20 年前後）則進入第一次普遍大流行的高峰。當時著名的藝人有蕭守梨、蔣武童、喬財寶、小寶蓮、謝蘭芳、宜蘭笑仔、愛哭咪仔、戽斗寶貴等。他們接受傳統歌仔戲訓練，其中不少受到京班藝師的影響，如蕭守梨、蔣武童、喬財寶就曾在嘉義復興社時拜上海京班留台藝人王秋甫為師，接受紮實京劇基本功訓練。這批第二代藝人在民國二十一年，由蕭守梨糾合一時名伶演出於台北「新舞台」，年紀約當二、三十歲上下，表演能量旺盛，叫好又叫座。（紀慧玲，1999：23）

這些人當中，蔣武童是留台日人，也是當今名小生唐美雲的父親；喬財寶則是



名苦旦廖瓊枝的啓蒙老師；屌斗寶貴人住埔里；第一代藝人莊仔角、溫紅塗則教過蕭守梨、蔣武童等人。

當廖瓊枝出生時（1935，民國 24 年），正逢蕭守梨率蔣武童、喬財寶、小寶蓮、謝蘭芳、宜蘭笑仔等人在「新舞台」當紅的年份。只是這樣的榮景竟然迭遭當時知識份子以報章上以傷風敗俗、淫蕩乖謬等惡意攻訐，大力撻伐，呼籲日本當局加以取締禁演。實則，禁演的聲浪愈高愈顯現出當時普遍流行的盛況。

三、內台歌仔戲的黃金時代

光復後的歌仔戲職業戲班集中於內台表演，酬神演出的野台戲多由子弟團演出，只在大節日裏才會聘請數名內台演員助陣，比較大手筆的才整團聘請。內台歌仔戲班每到一個巡迴演出的市鎮，都會化妝踩街作宣傳劇團在一地演出，以十天為最普遍的週期，少則五天或一星期，若賣座甚佳，則會增加檔期，延長至二十天或一個月等。

民國四十一年（1952）北部首次舉行地方戲劇比賽，參賽的內台歌仔戲即多達十九團，這些劇團都以戲院為主要演出場所，如台北地區的板橋戲院、華山戲院、淡水戲院、北投戲院、新店戲院、松山戲院、中和戲院等。當時全台灣南北各地當有許多所性質相同的歌仔戲團和戲院，如高雄市則有亞洲戲院、大舞台戲院、港都戲院、金城大戲院、國際戲院、光復戲院、新高戲院、鼓山新戲院、金寶戲院、南華戲院、天華戲院等十幾家之多；據統計民國四十七年（1958）止，全省演出定目地方戲的戲院計有三百六十七所。

這些內台歌仔戲班的演出，通常都以十天（一句）為一個檔期，在全台灣各地巡迴演出，如民國四十一年九月，嘉義光明園劇團上旬、中旬在宜蘭中華戲院演出，下旬在羅東蘭陽戲院演出；麥寮拱樂社，上旬在新竹樂民戲院、中旬在竹東戲院、下旬在竹南戲院演出。換言之，日本時代歌仔戲的演出以野台為重心，於台灣光復初期即邁入劇院，建立充備的商業劇場體系。

而巡迴演出於這一劇場體系的劇團，據台灣省教育廳的調查，迄民國四十七年，全台灣各類型的歌仔戲團已達二百三十五團，最有名的如高雄日光歌劇團、麥寮拱樂社、台中寶銀社、新竹新錦珠、錦玉已（劉已妹）、屏東明華團、斗六台春、嘉義麗華園、美芳社、台北金山樂社、霓雲社、宜蘭英等。



上述這些歌仔戲職業戲班中，最善經營的首數陳澄三先生的「拱樂社」，他之經營「拱樂社」堪稱內台歌仔戲普遍流行顛峰期的典型代表。陳澄三先生，雲林縣麥寮鄉人，祖籍福建泉州，生於民國七年（1918）。民國四十一年，他三十五歲，沿用少時所加入的南管子弟團「拱樂社」之名，他成立了個人經營為業的劇團。順著內台劇場系統，拱樂社一團人數多達七、八十人，演技拔尖，場場賣座。後以要角「錦玉已」（本名劉已妹）等相偕另組「錦玉已歌仔劇團」，陳澄三以高價找陳守敬編寫劇本，建全排演體制、免除大牌之要脅，完全採用團中梆劇團仔為主要演員，成為「拱樂社女子歌劇團」，制度建全，有規律、有組織，拱樂社逐步擴增二團、三團，最高達第八團等，合計七個歌仔戲團，本團以傳統方式演出，其餘六團則以錄音團的形式演出。

陳澄三也拍攝歌仔戲電影《薛平貴與王寶釧》一、二、三集等系列，由陳守敬編劇，電視歌仔戲自《包公案》（陳守敬編劇）到《八百〇八年》、《婉鳳樓》（陳金樹編劇）等，後來由於利潤並不高，又轉注經營歌舞團之訓練經營，民國六十五年「拱樂少女歌舞團」出國演出歸國，再二年，陳澄三十六歲（1978），結束拱樂社所有事業，退隱演出事業的江湖。

拱樂社之善於經營最主要有兩方面，一是聘有專人先行寫定演出的劇本，二是注重演出時的燈光、佈景。前者以陳守敬所編之第一本劇本《紅樓殘夢》在屏東密集排演新手後演出於林仔邊戲院，得到意想不到的成功，於是，林程成、李玉書、王啓明、蕭釧先後亦聘請陳守敬、陳光煙、陳雲川、葉海、廖和春等人編劇；使內台歌仔戲在做活戲容易流為「胡撇仔戲」之際，有一團主能把握製作流程的依據。他們所編的劇本，大都配合十天一檔的檔期，一天一本，十天演完一個故事。另有縮小為六本或五本的形式，遇上月尾等特殊日子則有「孤本」戲，如《洛神》、《西廂記》等傳統劇。

拱樂社新編的「連台本戲」最足以說明當時的演出狀況，從《金銀天狗》、《孤兒流浪記》和《亂世遊鳳》起，拱樂社所有連台本戲都有錄音帶作演出用，劇本中對身段、上下場、鼓介乃至唱腔之安排、四句聯對白之運用，都有十分詳細的記載，有些手稿上甚至還包括演出前的開場白和對下一齣戲的預告，連特殊場次的佈景圖都有十分精細。我們根據劉南芳的研究對拱樂社現存劇本略加分析。

通常連台本戲是五本的規模，一本分成二十到三十九場（又稱台）不等，每一



場前註明場景：如「金殿」、「後宮」、「外幕」、「水寨」等等。唱詞、唸白、科介都用台語書寫，例如「治都位」（在那裡）、「行鬥陣」（走在一起）之類，還會造新字，如「挽」（摘）、「憨」（傻）等。（劉南芳，1988：99）

拱樂社現存十九套完整的連台本戲，每一本戲先將上一集的問題解開，做一番整理，加一段玩笑戲，一些輕鬆的場面，然後進入主戲重心，再引發另一個問題，經眾人奔走，形成錯綜複雜而又緊張的局面，快速收尾，留待下一集解決。

早期歌仔戲演出（目前外台戲也有保存下來）之前，先加一場武戲，不論合不合劇情發展之需，稱之為「潼關頭」。這可能是為適應劇場的需要，讓入場觀眾情緒安定下來；正戲通常佔一個半小時，重點常在男女感情的波折，其餘時間則加入懸疑、輕鬆或武打。當時的觀眾最愛看愛情戲，尤其是小生、武生和苦旦的三角戀最受歡迎，觀眾關心點是情歸何處，其次是「壞人害好人」，正派人務受難，非常淒慘，其次是反派人物狼心狗肺、無惡不作，最後大忠臣辦案，水落石出，觀眾才鬆了一口氣，情緒得以抒解，得到滿足。觀眾跟著哭，跟著笑，奸臣台上囂張，台下會丟水果皮罐頭，忠臣出場亮相，觀眾掌聲沸騰、揚起，久久不斷。

這樣的結構使拱樂社的連台本戲限定了故事背景，總是在「官家」、「宮殿」、「綠林」、「公堂」之間打轉，戲的情節自然也圍繞著「夫妻離散」、「稚子為官」、「霸王奪權」、「奸相謀反」、「神人相救」，逐漸形成劇情安排的規律。有時，現存的拱樂社劇本就不免大同小異，宜以童生戲為例，從「孤兒流浪記」中的孤兒，到了陳守敬「乞丐王子」、葉海的「神秘殺人針」，鄧火煙的「仇海情天」，童生戲之安排，不是失落王子就是父母離散的孤兒，七、八歲小展開認親，巧遇皇帝或王戚貴族，成為官吏，再以小小年紀救親除奸佞！

這些劇本的思想除了傳統戲曲中的「忠孝節義」還有「恩怨分明，因果報應」等特色，為擴大情緒起伏的主線，在表現手法、劇情鋪陳上不免容易傾向誇張和不合情理。為滿足觀眾「善惡到頭終有報」，現實生活報應不了就借助神仙高人的援手，「戲不夠神仙湊」。但大抵言之，歌仔戲演出總能感動觀眾，觀眾為的也正是求取娛樂，這時，歌仔戲所呈現的思想當是頗能反映現實的。

四、內台歌仔戲研究析論

第一個對內台歌仔戲研究作出貢獻的，當然非呂訴上莫屬，他的〈台灣歌仔戲



史〉中論述日本時代歌仔戲進入內台，保存了當時原名「淡水戲團」的「新舞台」新舞社歌劇團、新竹共樂園劇團、北投清樂園班、賽牡丹俱樂部、泉州金成發梨金雙班、香山少錦雲班等劇團或戲班的演出戲單五張。後來學者據以論述日本時代內台歌仔戲幾乎都以此為基本出發點，如曾永義論歌仔戲之從「老歌仔戲」到「戲館歌仔戲」時即曾摘引呂訴上〈台灣歌仔戲史〉中的兩大段文字除年代加以辨正之外，接受了呂的兩個論點：歌仔戲進入城市後隨即職業化，此其一；職業化以後逐漸發展成為比較完備的劇種，從而在台灣各地流行，取代「外江戲」的地位。曾論即就戲單中所提及的演員「蕭秀來」、「宜蘭笑」、「施金水」等，論歌仔戲之發展，新舞社歌劇團成員的事蹟，他據以指出：從宜蘭笑身上可以看到老歌仔戲走進內台的軌跡，從蕭秀來身上可以看出劇種遞嬗的情形，以及當時內台歌仔戲有加演京劇的習慣，最後據戲單之廣告詞及呂文論述指出歌仔戲從來台福州京班借鑒汲取平面畫布景之舞台藝術及連本戲劇本，斯為歌仔戲「已經完全成熟」的論據。（曾永義，1988：54 - 59）

但曾著輕提即放，未對當時劇場系統在形成中的發展情形，由淡水戲館改名新舞台，各地加建劇場如台北之「浪花座」、「淡水館」、「台北座」、「十字座」、「榮座」，台南市之「南座」、「宮古座」、「大舞台」，新竹之「竹塹座」；彰化之「彰化座」、埔里之「能高座」，則未及加以述論。

日本時代前、中期，歌仔戲的演出主要以野台或廟前外台為主，戲院歌仔戲職業演出，除台北之「新舞台戲院」（原淡水戲館）外，還有台南的「大舞台戲院」、新竹的「新竹座」；這一觸及台北之外的歷史線索也是呂訴上留下，經引入林鋒雄〈歌仔戲在台灣地區的文化地位〉一文中，所據即呂訴上〈台灣地方戲劇運動〉一文。（《台北文物》8（1）：26）

但呂訴上的歷史詮釋還是不免流於粗疏，如歌仔戲之往城市發展是台灣「人民受了帝國主義的壓迫，農村的經濟陷於困境，歌仔戲不得不轉向城市發展」。（呂訴上，1961：238），歌仔戲之走向內台，應該是工商業發展的力量所致，其關鍵則是火車鐵路開通到宜蘭，這也是施金水、宜蘭笑等藝人之得以加入新舞社劇團的重要原因，此而，從經濟發展的觀點重新審視內台歌仔戲的發展便是歌仔戲研究的一個基礎課題，這一課題迄無深入的論述出現。

內台歌仔戲之為工商發展的重要傳播力量，一方面看戲娛樂是人生的飽暖之餘



的重要欲求，另一方面，台灣社會由移民社會之走向土著社會，這一論點的提出首見之於陳其南〈清代社會的結構變遷〉一文，經林鋒雄闡述並指歌仔戲為台灣社會業以深層土著化的象徵：

「在台灣由移民社會走向土著社會的時期，清光緒二十一年，一八九五年，清廷將台灣割讓給日本。但是，日本統治期間（1895–1945），土俗的文化力量，終於發展出台灣土生的新劇種—「歌仔戲」，而且在台灣各地快速傳播成長，作為台灣社會業已深層土著化的象徵，亦即生活於台灣的黎民百姓，業已邁入土著社會的表示。」（林鋒雄，1994：260）

內台歌仔戲的劇場系統涵蓋而且遍及全台灣各鄉鎮（市），其形成應該是與歌仔戲流行全台有關，而且結合了內台布袋戲，日本時代一九二〇年至一九三〇年代所謂「黃金十年」；因為那時候中國大陸亦處在「北伐統一」後得以將養生息，發展工商的榮景之中，台灣經濟附麗在日本尋求工業化的發展體系中也有飛躍的進展，相應在台灣各市鎮都會興建戲園以應娛樂之需，這不待二次大戰終戰，早就形為商業系統了，只是其機制的普遍化與巡迴化見諸於內台歌仔戲的第二次榮景（1946–1960）。

而對內台劇場系統研究最深入的，首先是邱坤良先生的《日治時期台灣戲劇之研究》一書，在書中論《台灣民報》、《台灣新民報》在一九二八年至一九三二年初之間對歌仔戲的攻訐時，除指出此可以看出歌仔戲這個新劇種流傳的快速，書中以十四頁的篇幅表列出刊載內容，其中提到的戲園名稱就有台南大舞台、宜蘭街戲園、基隆新聲館、頭份輕便發著所、埔里能高座、斗六斗六座、高雄高雄劇場與假劇場，豐原戲園、嘉義南座、大溪某戲園、汐止街某戲園、竹山某舞台、新營某戲園、新竹戲園（竹塹座）；台北首善之區新舞台、永樂座、第一劇場、艋舺座、台北座、十字座、榮座；台南大舞台、南座、宮古座等等，因經濟發展至某一程度而興建劇場由此可見出其普遍性；戰後台灣劇場系統之完備並形為循迴演出體制在日本時代應有早先的根基。（邱坤良，1992：188–202）

內台歌仔戲在二次世界大戰後再度興盛流行，在劇團數量上，林鋒雄依呂訴上所記並改正民國四十一年（1952）參加台灣北部地方戲劇比賽：「內台歌仔戲團」即有十九團之多，這都是研究者必須設法加以深入研討對象，如華台園、錦華興、金山樂社、復興社；第二屆中則留記明園、美都、國光、都馬團、及中南區的光華興、



明華園等，合計九屆所記內台戲團參賽劇目與得獎情形，均可以提供研究基礎資料與線索。這些內台歌仔戲團在全台灣南北各地戲院演出的情形是個有待開發的研究領域，一來是劇團資料調查、登錄有欠完整，戲院之構成商業性演出的劇場體系也欠缺完整資料，那麼，研究者如何突破這一困境而開出一條可加遵循的大路來呢？

最初，內台歌仔戲劇團公演介紹，依台灣地方劇協進會每期所列之「名劇團公演介紹」，登載於其機關刊物《台灣地方戲劇月刊》中，經林鋒雄簡述如下：

1. 上述內台歌仔戲團都以各地戲院為主要表演場所，如板橋戲院、華山戲院、淡水戲院、北投戲院、新店戲院、松山戲院、中和戲院等等。
2. 這些內台歌仔戲班的演出，通常以十天為一個檔期，在全台灣各地巡迴演出，如民國四十一年九月，嘉義光明園劇團，上旬中旬在宜蘭中華戲院，下旬在羅東蘭陽戲院演出；麥寮拱樂社，上旬在新竹樂民戲院，中旬在竹東戲院，下旬在竹南戲院演出。
3. 歌仔戲日治時期以野台為演出重心，在台灣光復初期即邁入劇院，建立了完備的商業劇場體系。(林鋒雄，1994：251)

但全台灣容含歌仔戲、布袋戲、歌舞團「完備的商業劇場體系」迄今為止仍未有完全而深入的研究，邱坤良先生在《南方澳大戲院興亡史》書中藉訪談及經驗憶述，首先詳實且生動地對戲院系統作深入的研究，所寫文字淺近而內含令人訝然的發現之見；最值得注意的是在承作拱樂社劇本資料專案整理之後所撰述的《陳澄三與拱樂社》一書，因資料取得之便，第一次將內台的劇場系統與隔界演戲的情形作出以拱樂社為例的實體記述。

「拱樂社」演出資料中，保留一份一九六二年至一九六四年第六團的戲路表，包括開演日期、演出地點，可看出「拱樂社」錄音團在各地戲院的動線，北至苗栗，南至屏東，涵蓋台中縣市、彰化、嘉義、雲林、南投、台南、高雄等縣市。(邱坤良，2001：79-82)

這份戲路表顯現中南部各鄉鎮市普遍設有可供巡迴演出的劇場系統，加上書後附錄所收一九五六年《地方戲劇雜誌》〈劇團動態欄〉所載內台歌仔戲劇團在各地戲院演出的檔期，資訊雖不完整，但可藉以明白當時戲院與劇團演出的脈絡。(邱坤良，2001：199-204) 個人認為這份資料可供研究個別劇團，寫成專論之用，如「美都歌



劇團」、「金山樂社歌劇團」、「龍宵鳳歌劇團」、「復興社歌劇團」……所載劇院遍及全島各地，憑以敷佈內台演出之「完備的商業劇場體系」已見基架，端看有心內台歌仔戲研究的研究者循線建立專題再作深入的蒐尋與敷佈分析。

近年研究台灣傳統戲曲著有成績的徐亞湘即就演劇調查、報紙及先行者研究成果提出以戲班為主軸的研究成果。先是他手著的《日治時期中國戲班在台灣》，於討論「日治時期的台灣戲劇發展」議題時表列了可考之「內台採茶戲班與歌仔戲班一覽表」，他的研究綜合了報章資料，前行研究論著，計劃調查報告書，當然也包含前述呂訴上書中的戲單，此為積學久漸的成果，尤其是有客家採茶戲的調查基本成果打樁，所述內台歌仔戲團數量最多，演出地點所在的戲園名稱亦遍及全台灣，可見內台系統在日治時代已經形成，不是二次大戰之後才建成，這是可以再深入的議題。（徐亞湘，2000：45-48）

內台歌仔戲從老歌仔演化到戲園歌仔戲，其在表演系統由文戲上增加武戲，由人情劇上再增加了歷史劇，還加上連台本戲及布景技術系統，換言之，歌仔戲之由小戲蛻化到大戲系統並形為商業劇場系統，其所受福州京班、上海京班的血緣注入，考之最詳用力甚勤的亦首推徐亞湘（2000）之專著。他的另一本《演員回憶錄》的記敘（紀傳）之作，記呂福祿來台留台先後在鴻福京班、丹桂社、新舞社、新舞台、廣東宜人園、中華興班、復興社、華美歌劇團、新明山歌劇團、牡丹桂等內台戲班搭班演出的歷程，見證了京班武戲融入歌仔戲的真實情形，所述實彌足珍貴，所收照片插影資料更是難得，可讀性很高，保存了平常人難得的一見的寶貴史料。

內台歌仔戲演出戲碼及劇本整理的問題，最早亦見呂訴上的專著，如〈台灣歌仔戲史〉中官方准演的劇目第一批自〈關公過五關〉到〈木蘭從軍〉一〇四齣，第二批自〈女匪幹〉到〈羅通掃北〉二十九種，從追加〈大舜耕田〉到〈金姑看羊〉二十二種，（呂訴上，1961：274-276）另在《台北文物》二卷四期，呂訴上〈台灣流行歌的發祥地〉（民國 43 年元月）記日本時代歌仔戲唱片計有〈安童哥買茶〉到〈水蛙記〉等由陳石春、擔水仔、宜蘭笑、汪思明、溫紅塗、杜虹、蔡秋霖等編唱的歌仔戲唱片。經引入曾永義（1988）書中作為戶戶笙歌的佐証，曲目並留存於註解之中。

內台歌仔戲劇目迄今尚無人作較週全的蒐集與深入的分析；先是「拱樂社」的演出劇目由劉南芳在她的碩士論文中列表加以歸類討論，但其所演劇目自《紅樓夢



斷》、《金銀天狗》到後期的《八百〇八年》、《婉鳳樓》等，均未收入曾永義《歌仔戲整理計劃報告書》四大冊歌仔戲劇本之中；報告書蒐羅甚富，唯未對劇本進行分析。

對歌仔戲劇團作研究，國立臺北藝術大學戲劇系李貞儀小姐之學士論文：〈地方家族歌仔戲團之研究—以「明華園」及「新和興」為例〉，曾作嘗試，唯未對所演戲碼作深入分析。（李貞儀，1987）後有陳正之《草台高歌—台灣的傳統戲劇》一書，書中除循歷史線索敘述台灣的戲曲傳統之外，在最後二個小節也記敘了新和興與明華園的劇團特色，尤其前者之邀請文化大學王生善教授編導《白蛇傳》、《雨打芭蕉》、《孟麗君》、《桃花女子》、《包公串》等，後者援引電影結構及現代劇場條件入戲，活潑歌仔戲的生機，允稱難得，這也是值得再作專論的論題。

「拱樂社劇本整理計劃」為內台歌仔戲研究打下甚為難得的根基，開出往後後續研究的好幾條道路，其重要意義如下：

1. 內台戲由做活戲轉為依寫定劇本排戲，拱樂社之《紅樓殘夢》是破天荒之作，可惜劇本竟未能存留下來，主持人若能透過訪談演員及相關工作人員將劇本結構及劇情大綱問出則將保留這一突破的成果，供後來者作進一步探討之資。
2. 第二部內台寫定劇本《金銀天狗》（1953）完整留下，編劇陳守敬，這齣戲從一對父母雙亡的姐妹（玉蟬、素秋）分散後所衍生的一系列不同且互剋的際遇，藉金面天狗杜鵑鵑（原名呂四娘）行刺雍正皇帝為機轉，化為姐妹命運浮沉，乾隆登基，封賞楊玉郎，並命他進軍古塔，剿滅白骨黨殺奸相趙崑山，劇中姐妹衝突的起伏迴轉頗富變化。和《紅樓殘夢》，拱樂社即以此二劇巡迴演出全台灣的內台戲園，打下拱樂社歌仔戲的內台大業之根基。
3. 拱樂社除了系列「新創作之內台建本歌仔戲」二十餘部外，另也編寫了《西廂記》、《王寶釧》等二十部「內台孤本歌仔戲」，從傳統戲曲改編而來，這一部份為墊檔及競賽而寫，《王寶釧》還溶入「內台歌舞劇」中的《歌舞劇本》，後更改編、拍攝成電影。
4. 替拱樂社編寫劇本的早先以陳守敬為主，後有陳金樹、陳雲川、鄧火煙、葉海、廖和春；其中陳金樹為歌仔戲名丑，能編能導能演，內台、廣播歌



仔戲皆在行，拱樂社電視劇泰半出自他之手。

5. 拱樂社內台戲劇本，經邱著加以結構分析，從主題內容的新與舊、衝突模式的結構技巧提點出「劇情脈絡多憑空杜撰」，劇情安排循一定的模式，亦不乏「大量的現代語彙」；「劇情思考」經常是跳躍式的，以大量不依邏輯、情理的巧合來製造懸念、發現、展開與衝突。
6. 邱著強調「拱樂社」劇本的演出效果：舞台上表演「頗能表現戲劇的趣味性，……俗又有力，充滿庶民的浪漫與自由性格」。
7. 邱著提出拱樂社演出效果甚佳的緣由：(1)「相勾戲」與「戲尾」，(2)圓仔生的角色，(3)丑角（三花）的運用，(4)舞台美術與特技之運用。
8. 邱著指出拱樂社多元經營，跨新劇、電影、歌舞團的相乘作用，成立新劇團，吸收日月園的熱門戲《賭國仇城》及《鐵窗誤我 25 年》，電影則拍出締造票房神話的《薛平貴與王寶釧》，在轉戰螢光幕未見成功下，轉以龐大的人力物力投資歌舞團之經營。

此間還有兩個現象值得再加以深論，那就是內台歌仔戲的去化問題。歌仔戲有一度流行廣播界，電台播送的歌仔戲在製作上採現場錄音，初就舞台演出現場錄音，效果不佳，後「在電台現場錄音」，形為製作成規。廣播歌仔戲幾乎將歌仔戲可以唱的戲碼都錄製一過，筆者認為這些廣播歌仔戲後來出為唱片，保留內台做活戲一特別是語言及唱腔表演上，假以時日整理，是很值得開發的研究對象。²

歌仔戲拍為電影我們稱之為電影歌仔戲，由於拱樂社拍《薛平貴與王寶釧》一片成功的激勵，一九五六年至一九六五年在十年之間拍了近百部的歌仔戲電影。這也是內台歌仔戲去化的途徑之，唯與台語片大量拍攝相結，內台歌仔戲班之轉拍電影竟成了自掘墳墓，彩色版《山伯英台》、《英台拜墓》竟成了內台歌仔戲的輓歌，此間可以深論的議題甚多，施如芳碩士論文有深入的探討，唯立題太大，精細度略感力不從心。

² 第一度內台歌仔戲唱片目前也已成爲研究風潮，徐麗紗、林良哲都有不少論文可供參考，這也是值得繼續研究展開的課題。內台歌仔戲的劇團研究目前也有相關研究正在進行，如蔡欣欣：「內台歌仔戲資深藝人口述劇本整理計畫」（國立傳統藝術中心委託辦理）等。[本註根據審查意見之二，謹此向審查人致謝。]



五、結言：內台歌仔戲研究所涉的美學問題

近年來，戲劇學界有幾次學術研討會確實達到「以文會友，以友輔仁」的提昇研究的預期，如「海峽兩岸歌仔戲發展交流研討會」（2001年9月）、「海峽兩岸小戲研討會」（2000年5月）等，加以相關研究論域的開發，歌仔戲研究論著已蔚為大宗，唯內台歌仔戲受限於無劇本（當年只依幕表總講後即興演出）論著最少；但這並不表示沒有可供開拓的空間，在鳥瞰過內台歌仔戲研究的大要之後，茲試著就理論層面提出內台歌仔戲所涉的相關美學問題。

（一）滾歌仔的小戲根源

歌仔戲如何從歌仔的傳唱到戲的演出，何謂歌仔？閩南歌仔傳到台灣為台灣歌仔，它之為通俗的說唱表演後來如何結合車鼓戲、竹馬戲而演為歌仔陣、落地掃等表演形式，在音樂上又如何結合南管音樂與北管音樂系統，發展出七字調（四字仔系統）、倍思大調（五空仔系統）及雜碎仔、雜唸仔調（言詞表演系統），乃至吸收傳統戲曲大陸地方戲曲唱腔，最重要的是我們要探討歌仔戲的言詞表演如何融合了漳州、泉州話而形成道地的台灣話，表現在歌的言詞表演系統中。

（二）內台歌仔戲的傳統性

討論歌仔戲的戲劇世界的結構，從本地歌仔的代表性四大齣劇目到後來如何與北管戲、九甲戲劇目相結，再加上外江戲（皮黃、京戲）、福州京班的來台演出，使得歌仔戲大戲化，劇目也從人情戲擴展到歷史劇，從文戲擴展到武戲，這種情形前者在外台戲、後者在內台戲的演出上更是明顯，這也是歌仔戲被歸為傳統戲曲的傳統性根源。

（三）內台歌仔戲的空間敷衍

內台歌仔戲之劇場（戲院）系統分析一方面是巡迴線的劇團隔位轉換的問題、另一方面則為戲院內舞台條件與空間配置的劇場配備問題：日本時代院線系統的雛型如何形成，劇團隔位及定目演出的數量與性質，現因邱坤良先生《陳澄三與拱樂社》一書的提出具體例証，其他劇團的動線分析及單一戲院或某院線系統機制的形成都值得進一步的探尋與開發。（邱坤良，2002：80-81）



(四) 內台歌仔戲的現代性(當下性)

筆者曾就老歌仔戲的四大齣戲劇文本作一現代性的分析，即從劇本中所提到的當代事物印證了歌仔戲與現代生活息息相關的地方，其間包含對日本警察的態度、糖廓用語的引入、男女相愛的黑貓黑狗喻法與時尚等等；(林國源，2000) 這在內台歌仔戲戲文內更是充斥著可以顯現出四、五十年代台灣當代生活的現象顯現，如為表現劇中女性的敢愛敢恨，對於心儀男性都會主動求愛，小旦或花旦愛上小生，嫌棄自己的丈夫，還會用西瓜對鳳梨比喻男人的美醜；(邱坤良，2002：122-123) 古冊戲裏安置買菜的市井生活顯現與庶民生活的活形活現，如〈仁心出菜〉之捧出婚宴十六道菜，安童試吃，菜單與料理正是五十年代婚宴的傳神表現，此即現代生活入劇的情形，可一考當時的社會民風，四句聯之俚俗巧妙更保存了台語表現的鮮活用例。

(五) 內台歌仔戲的活化問題

此間最值得深論的即是內台歌仔戲如何轉化為廣播歌仔戲與電影、電視歌仔戲的問題，前者更弔詭地保存了內台歌仔戲現場演出按劇情大綱，臨場抓詞的語言即興表演，後者影視系統的拍攝與製作是使內台歌仔戲崩解的造因，但也保存了歌仔戲劇目系統與演出的視覺因素，在唱腔上還深化了新調流行的情形。這一問題施芳如的碩士論文立題雖然太大，述論負擔太重，如能適當限定論述對象，這也是個充分可以大力開發的論域。

(六) 內台歌仔戲與台灣文化記號系統

自覺地以文化記號系統來論列歌仔戲，林鋒雄(1984)書中的兩篇論述專文最彌足珍視，一則分自戲劇結構與劇場因素分述歌仔戲的文化價值，另則自台灣話之顯現於歌仔戲世界而凸顯出台灣族群融合的現象。歌仔戲之成熟於日本時代顯示了台灣文化的本體性，大盛於四、五〇年代，受到政治機制與語文政策的制約，內台歌仔戲的戲劇世界由於娛樂性的注重，未能條暢世界變革的真實意態，尤其在與西方文化的接軌上未見全面轉換的機制，這是頗值得加以深論的議題；而在今日全球化的文化氣候下，藉研究歌仔戲所承載的文化記號系統來為台灣文化的本體性定調更是一件劇場美學的大工程。



個人之研究歌仔戲，其實有一理論開發的動機，那就是亞里斯多德《詩學》中引發哀憐與恐懼等情緒的淨滌觀，用以研究歌仔戲哭調苦戲，赫然驚識這就是台灣現代悲劇，這一現代悲劇的理論探討及其間仍容含小戲因子的歌仔戲戲劇文本分析，目前也還只在起步階段，此所以本人以芻議定題，這是個頗值得大力開發的研究論域。



參考文獻

- 呂訴上
1961 《台灣電影戲劇史》。台北：銀華。
- 林素春
1994 〈宜蘭本地歌仔之研究〉。中國文化大學藝術研究所戲劇組碩士論文。
- 林國源
2000 〈老歌仔戲的現代性〉，發表於「華人戲劇節學術研討會」。
- 林鋒雄
1995 〈歌仔戲在台灣地區的文化地位〉，《藝術評論》6：137-148。台北：國立藝術學院。
- 邱坤良
1992 〈日治時期台灣戲劇之研究—舊劇與新劇〉。台北：自立晚報。
2000 〈台灣近代戲劇／電影發展及其互動關係「永樂座」為例〉，發表於「儀式、戲劇與民俗學術研討會」。
2002 《陳澄三與拱樂社》。台北：國立傳統藝術中心籌備處。
- 施如芳
1997 〈歌仔戲電影研究〉。國立藝術學院傳統藝術研究所碩士論文。
- 紀慧玲
1999 《廖瓊枝—凍水牡丹》。台北：時報文化。
- 徐亞湘
1989 《日治時期中國戲班在台灣》。台北：南天。
- 徐麗紗
1992 《從歌仔到歌仔戲—以七字調曲牌體系為中心》。台北：學藝出版社。
- 陳秀娟
1987 〈台灣歌仔戲的演變過程——一項人類學的研究〉。國立台灣大學人類學研究所碩士論文。
- 陳耕、曾學文
1984 《百年坎坷歌仔戲》。台北：南天。
- 陳韻文
1999 〈台灣的廣播劇，1930S' - 1990S'〉。國立台灣大學戲劇研究所碩士論文。
- 曾永義
1988 《台灣歌仔戲的發展與變遷》。台北：聯經。
- 黃秀綿
1987 〈歌仔戲劇團結構與經營之研究〉。中國文化大學藝術研究所戲劇組碩士論文。
- 黃雅勤
2000 〈日治時期之內台歌仔戲全女班〉。國立藝術學院戲劇學系戲劇理論組碩士論文。
- 劉南芳
1988 〈由拱樂社看台灣歌仔戲之發展與轉型〉。東吳大學中文研究所碩士論文。



劉美菁

1997 〈由劇團看高雄市歌仔戲之過去、現在與未來〉，《高市文獻》9(3): 1-114。

盧非易

1998 《台灣電影：政治、經濟、美學（1949-1994）》。台北：遠流。

磺溪文化學會 編

2000 《聽到台灣歷史的聲音，1910-1945 台灣戲曲唱片重現》。台北：國立傳統藝術中心籌備處。



A Basic Comment on the Study of Taiwanese Opera Theatre (Nei-tai Ghe-zei-hsi)

Lin, Kuo-Yuan*

Abstract

There are two main popular strains of Taiwanese Opera Theatre (Nei-tai Ghe-zei-hsi), the one is in the middle stage under Japan occupation (1910-1930), the other is in the first stage under Nationalist Party (KMT) Government that moved to Taiwan. The Analysis of these two currents is the main objects of this paper.

In the first stage, the scholars were Japanese anthropologists who have mentioned the ex-styles as vehicle-drum show (tche-gou hsi), mixing recitation song (tza-nein-zei) etc. And the earliest comment on Taiwanese Opera Theatre was the critical opinion by Chen, Ging-Po.

The first contributions to the study on Taiwanese Opera Theatre, surely is no other than Lu, Sou-Sang. In his *"A History of Taiwanese Opera Theatre"*, he has noted two points that were accepted later by Prof. Jeng, Yung-Yi: 1. Taiwanese Opera Theatre was professionalized soon after it entered city, 2. Being as a sort of somewhat completely theatre type, Ghe-zei-hsi takes the place of Peking Opera.

The first system study on Taiwanese Opera Theatre is Chiu, Kun-Liang's *"A Research on Taiwanese Theatre under the Japan Government"*. And after fulfilling the editing project on *Playscripts of Gon-Yue society*, he contributes *"Chen, Cheng-San and Gon-Yue society"* as the most deeply study on Taiwanese Opera Theatre that is commented in this paper.

The study on Taiwanese Opera Theatre now has become a grand career, but the aspect of interior stage (Nei-tai) is so limited and so few owing to there was no playscript reserved (by that time there remained scenario and performance in improvisation), nonetheless there leaves the space for further study such as: the rolling singing (gun gua-ah) as its originated root, the

* Professor, Department of Theatre Arts, Taipei National University of the Arts



traditionality, the space tribution, the modernity, the transformability, and its relation with taiwan cultural sign system etc., all reveal the complex aspect if the fields of the interior stage (Nei-tai).

Key words: Taiwanese Opera Theatre (Nei-tai Ghe-zei-hsi), Lu, Sou-Sang, Chiu, Kun-Liang, Taiwan Culture, Sign System

