

研 讀 人：林 宜 陵
書 名：臺灣歌仔戲史
作 者：楊馥菱
出 版 社：晨光出版有限公司
出版日期：民國 91 年 12 月
總 頁 數：272 頁
售 價：新台幣 390 元
研讀日期：2013.08(針對「科諢」議題研讀探討)

本書大意：

臺灣歌仔戲的淵源，是由中國漳州、薊江一帶的「錦歌」、「採茶」和「車鼓」各種民間藝術形式流傳到臺灣，而揉合形成的一種戲曲。歌仔戲係由鄉土歌舞形成地方小戲，由地方小戲再吸收其他大戲的滋養而使本身發展成為地方大戲。鄉土之歌舞乃指「搖」、「踏」的成分，即所謂「歌仔」、「車鼓」，結合兩者的音樂與身段，發展歌仔陣及落地掃，這已是歌仔戲的雛型，在臺灣宜蘭一帶最為發達。1911年前後初步搬上野台，就是宜蘭的「老歌仔戲」或稱「本地歌仔戲」。

宜蘭本地歌仔戲，純粹由男性演員演出，屬於「落地掃」性質。其中以「四大齣」，包括：「陳三五娘」、「什細記」、「山伯英台」和「呂蒙正」為受歡迎。尤其當時臺灣正處於農業社會的時代，經濟上的貧乏，政治上的變動，成為農村人們唯一的娛樂活動。1920年歌仔戲開始進入內臺商業劇場時代，1925年後歌仔戲從業餘歌舞小戲發展而為職業大戲，從鄉村開始走向城市。1937年日本統治時期，日本政府實施皇民化運動，可說是歌仔戲的黑暗時期，環境惡劣導致劇團紛紛解散，甚至改演日本政策的「皇民劇」。1945年至六十年代的十五、六之間，是歌仔戲的巔峰時期，也是歌仔戲的成熟階段。

電子傳播媒體的興起，使得歌仔戲有了不同空間的劇場轉型型態。首先，歌仔戲走入廣播界則是1954至1955年間，1960年廣播歌仔戲相當興盛，1962年成立的正聲「天馬歌劇團」將廣播歌仔戲推向尖端。其次，電影歌仔戲則是興於1950年代，第一部電影歌仔戲於1955年，由「都馬劇團」所拍攝的《六才子西廂記》。1962年後電視的普及，有了電視歌仔戲的產生，臺灣電視公司於1962年10月首先開播電視歌仔戲。七〇年代臺灣進入經濟奇蹟，人民生活品質向上提升，因此，歌仔戲開始朝向精緻化現代劇場歌仔戲。臺灣歌仔戲歷經本地、野臺、電視、現代劇場的不同型態，在劇團林立的時代下，希冀歌仔戲能走出屬於臺灣特有精緻的表演藝術。

「科諢」即「插科打諢」，是指「來自以滑稽、戲謔為主的宋雜劇，但在戲曲

中只做喜劇性的穿插」，「科」指的是滑稽動作，「諢」指的是滑稽語言。插科打諢，是丑角慣用的一種喜劇手法，即以滑稽動作和滑稽語言逗觀眾的戲劇手法。由此可見，科諢是丑角的專利。從漢「優人」至唐「踏謠娘」、「參軍戲」至宋「副淨」以至元明「丑」的戲曲發展每個時期，丑角在戲曲中有著重要地位。

「科諢」是戲曲搬演中不可或缺的一環，歷代論者多以「戲曲中所穿插的滑稽動作與語言」，具有穿插性、滑稽性、表演性等三項特質。而「科諢」在歌仔戲的表演歷史，要回溯至落地掃時期。歌仔戲的前身名為「落地掃」，所謂落地掃意指表演者，表演時沒有在固定的戲棚，而在一處熱鬧的街道空地或廟前廣場臨時露天表演，如江湖賣藝一般。它的特色是不以劇情發展為主，僅以談諧逗趣，博取觀眾一笑而矣。

我的研讀心得：

近幾年高雄市政府文化局主辦的「高雄春天藝術節之庄頭藝穗節」邀請眾多庄頭歌仔戲團用精緻手法回歸傳統的表演舞台，讓觀眾認識歌仔戲的文化資產，野臺的演出方式卻有著劇場表演的感受，活動正如火如荼展開，大家不妨體驗一下。說到歌仔戲的歷史發展，是由閩南漳州、薌江一帶的錦歌傳入臺灣，結合車鼓陣頭小戲的身段動作，採用歌仔曲調，以代言的方式來演唱，成為歌仔陣，因演出無固定的戲棚，屬於「落地掃」性質，這已是歌仔戲的雛型，並且在宜蘭發跡，形成說唱的「本地歌仔戲」或稱「老歌仔戲」，內容則是以滑稽談諧的民間故事為主，這也是唱曲藝結合歌舞伎藝般上舞台最初的形式，之後吸收其他大戲的表演身段及劇目，茁壯發展成為大戲，更進而有內臺歌仔戲、廣播歌仔戲、電視歌仔戲等演出型態。

車鼓戲在民間稱之為「車鼓弄」或「弄車鼓」，一般是由丑、旦合歌舞以代言演出調笑逗趣的故事，屬於二人小戲，就是由男俊美女登上舞臺表演種種極為淫靡的情歌和黃色滑稽臺詞的戲。演出題材由十幾個小故事串連而成，情節可具有相關性也可穿插無毫關聯的內容，亦可獨立演出。根據陳香所編《臺灣竹枝詞選集》中收錄當時臺灣車鼓戲演出情形的詩作：陳逸〈艤舸竹枝詞〉：「誰家閨秀墮金釵，藝閣妖嬌履塞街。車鼓逢逢南復北，通霄難得幾場諧。」劉其灼〈元宵竹枝詞〉：「鰲山藝閣簇卿雲，車鼓喧闐十里聞。東去西來如水湧，儘多冠蓋庇釵裙。」陳學聖〈車鼓〉：「歲稔時平樂事多，迎神賽社且高歌。嘵嘵鑼鼓無音節，舉國如狂看火婆。」從文字上的「妖嬌」、「庇釵裙」形容女子的搖搖擺擺的動作，化著極為濃厚的裝扮，丑角的個性特徵有點「三八」貌；「車鼓」、「鑼鼓」形容鑼鼓喧天、熱鬧的景象；「迎神賽社」顯示是迎神的活動，演出地點肯定在廟前。

歌仔陣比老歌仔戲應當更原始些，因為它滑稽談諧的情味是鄉土小戲的基本

特質。結合車鼓身段，從坐唱形式的歌仔進而發展為廟會陣頭行列，因隨神轎遊行，稱之為「歌仔陣」。

陳健銘《野台鑼鼓》記錄黃阿和先生(1894~1995)回憶小時候所見「落地掃歌仔戲」的情形：「他們醜扮各種腳色，腰繫腳帛(裹腳布)，丑腳和花旦手搖烘爐扇子，邊走邊扭邊唱，後頭有四樂手助陣，隊伍兩側幾個舉著火把(打馬燈)的和兩個負責拿竹竿的人隨行。『歌仔陣』走到圍觀人群聚及的廣場，就把四根竹竿架開，臨時圍成一個四方型的場子，腳色就在這場地中間表演起來，後場樂師則站在竹竿的外緣彈奏。落地掃演出時均選擇比較花俏、挑情、逗趣的情節，形式很像車鼓戲，如陳三五娘戲中的『益春和艸公在赤水溪相褒』，呂蒙正戲中『呂蒙正打七響和暢樂姐姐褒』這些段落。」從丑角和花旦的動作、演出地點等形式與車鼓戲幾乎雷同，由此可知，歌仔陣授車鼓戲影響頗深，兩者演出內容皆滑稽詼諧，使人發笑為主。但在落地掃時期的車鼓戲、歌仔陣尚未保留劇本，演出形式也較不完整，因此，當時活動情形必須透過歌仔戲元老的口述記錄下來才可得知。

歌仔戲是唯一發源於臺灣本土的傳統戲劇，起於宜蘭員山結頭份地區。早期老歌仔戲屬於農村子弟的表演型態，演出者皆為男性，屬二人小戲或三人小戲，人物扮飾相當簡單，以醜扮為主。本地歌仔戲承繼車鼓弄而來的，演員出場時，皆以倒退的方式進場，再轉身向觀眾，之後沿著舞台周圍「行四大角」，除地為場演出。

劇目上亦沿用車鼓戲的題材，最早為《陳三五娘》、《山伯英台》，後來又有《呂蒙正》、《什細記》和《臭頭阿錄娶親》等，其中以《陳三五娘》、《山伯英台》、《呂蒙正》、《什細記》為最常搬演的劇目，因而被譽為歌仔戲「四大柱」或「四大齣」。這些劇目之唱詞、賓白充滿調笑幽默的情調，或以諧音模糊詞義，或以日常用語增添幽默，以利演員「借題發揮」，相互調侃及鬥嘴，達到輕鬆氣氛。雖然劇目給人一種發笑、戲謔的感覺，但關於「科諢」的成分是有助於情節的鋪梗，與情節發展相呼應。

歌仔戲以閩南語發音，劇目上會用誤會的諧音產生科諢及鋪陳劇情。如：《山伯英台》之《入王婆店》初次見面時，士久與王婆因為「牌餅」、「牌匾」；「四粒卵」、「四大字」；「鳳梨割管」、「旺來客館」等諧音導致誤會，此外，在諧音科諢中也產生閩南語俚俗語言之美，例如：「孝孤」【hàu-koo】意思是粗俗的叫人拿去吃；「膨風」【phòng-hong】指的是吹牛、誇口說大話之意；「漏屎」【làu-sái】即是拉肚子、腹瀉。誤會承先啟後，解決一次誤會又造成下次的誤會，達到發笑的效果：

士久(白)：我是講「旺來客館」。「內底有豬母否」。

王婆(白)：無，有豬哥。

士久(白)：我講豬母，你就講豬哥。欲給我偏，我是講「有人佇否」？

王婆(白)：無啦！

士久(白)：加彼奇，聲佇人無佇列，喂！是佇做啥？

王婆(白)：亦毋知無閒。

士久(白)：無閒是在做啥？

王婆(白)：佇放尿啦！

士久(白)：哈，「查某人虛華，放尿無歸咀」。趕緊啦。

王婆(白)：任祖嬭欲慢慢，還剩一個尿尾仔。

士久(白)：「係衰，放尿擱閃尿尾」，恰緊列。

王婆(白)：干那要慢慢。

士久(白)：慢就死佇尿桶腳。

王婆(白)：哎喲，干那欲恰緊咧哦！

第一層先解決士久講的「旺來客館」，又啟後「內底有豬母否」的誤會；接著澄清第二層是「有人佇否」，再起第三層「無閒」的問題等等，一層階一層用諧音造就科諢滑稽、幽默、詼諧的氛圍，更推疊劇情的發展。

舞台上演員除了利用語言賓白、唸唱來闡述劇情外，也會利用服飾裝扮來顯示丑角的風格與特色，由於劇本上並沒有針對身段、服裝的描寫，只能透過舞台上演出看丑角的人物形象，或者以丑角姓名窺探人物個性等。歌仔戲領域中，有關演員的分類，大致與平劇的腳色分類相差無幾，它分為生、旦、淨、丑四大類。丑角是本地歌仔裡面的「靈魂人物」，也是最能表達老歌仔特色和原味的角色，因為無論是在其所講的口白唸詞，亦是身段動作中，都有很特殊的表現方式。丑角在歌仔戲中分為兩種，男丑稱為三花，如：《山伯英台》士久等；女丑稱為「老婆」，如：《山伯英台》劇中的王婆、《呂蒙正》劇中的老老婆等角色。

丑角的身分地位屬於下層人物，因此服飾裝扮較不重要，容貌求其醜陋即可，主要的功能在於博得觀眾一笑。在歌仔戲中雖非是主角，他們的使命與戲分確只僅次餘生、旦，是整齣戲的甘草引導者，沒有固定劇本臺詞，確要設法將生、旦帶入劇情中，還要絞盡腦汁帶動全場觀眾，給予觀眾情緒上的起伏波動，因此丑角臨場隨機應變是一個重要的關鍵，如：明華園劇團中的陳勝在《紅塵菩提》所演的「濟公活佛」的角色、楊麗花歌仔戲劇團的小鳳仙、翠娥等。丑角是種雜角，無時空觀念，會跟隨時代變動有不同奇裝異服的打扮，透過身段動作、服飾裝扮探討科諢的風格，確會發現不管穿什麼服飾、唱什麼歌、什麼樣的身段，觀眾也不計較，只要出言輕鬆戲謔，使人愉悅就達到科諢的功能。

歌仔戲在雛型的階段，農村社會的環境，政治、經濟處於不安的狀態，人們

唯一可放鬆的休閒活動就寄託於廟前或民間陣頭無固定戲棚的車鼓戲與歌仔陣的演出；以及發跡在宜蘭的老歌仔戲沿用車鼓戲的身段，加上賓白諧音、俚語的義詞，產生滑稽詼諧之感。此外，加上傳播媒體尚未廣泛發達，沒有尺度性的問題，因此可說語言造就歌仔戲「科諢」之起源。

歌仔戲「科諢」起源於車鼓戲與歌仔陣、本地老歌仔戲階段，表演時沒有在固定的戲棚，而在一處熱鬧的街道空地或廟前廣場臨時露天表演，如江湖賣藝一般。它的特色是不以劇情發展為主，僅以詼諧逗趣，博取觀眾一笑而矣。雖然不以劇情發展為主，但這就是它劇情，詳白說明就是無情節可言的劇情。舞台上演員除了利用語言賓白、唸唱來闡述劇情外，也會利用服飾裝扮來顯示丑角的風格與特色，各自有各自的主要身段動作，丑角的身分地位並非主要的腳色，服飾裝扮較也非講究，妝容求其醜陋即可，主要的目的還是在於使人發笑。

歌仔戲是臺灣唯一土生土長的傳統戲曲。由中國漳州、薌江一帶的「錦歌」、「採茶」和「車鼓」各種民間藝術形式流傳到臺灣，結合「歌仔」的曲調與「車鼓」的身段，發展出歌仔陣與落地掃，並且在臺灣宜蘭地區深根，形成屬於臺灣本土的劇種。1900年前後歌仔戲吸收各種劇種的精華，逐漸發展為大戲的形式，此時，歌仔戲也開始進入內臺商業劇場時代，又因傳播媒體的興起，使得歌仔戲有了不同空間的劇場轉型型態，如：廣播歌仔戲、電影歌仔戲、電視歌仔戲等類型，透過這樣一本歌仔戲歷史，不僅了解歌仔戲盛衰的演進，更發覺臺灣藝術文化上的新面貌，以及歌仔戲將閩南語的奧妙語言，可說是發揮得淋漓盡致，值得我們保留、永存，為臺灣歌仔戲史創造歷史的里程碑。

參考資料：

- 《教育部臺灣閩南語常用詞辭典》
林鶴宜：《臺灣歌仔戲》
林茂賢：《歌仔戲表演型態研究》
陳健銘：《野台鑼鼓》
莫光華：《臺灣歌仔戲論文輯錄》
陳進傳、蔡欣茹合著：《陳旺樺宜蘭本地歌仔劇目選粹〈入王婆店〉、〈打七響〉、〈桃花過渡〉》
陳進傳、蔡欣茹合著：《陳旺樺的基本動作與精采身段》
郭偉廷：《元雜劇插科打諢藝術》
曾永義：《台灣歌仔戲的發展與變遷》
楊馥菱：《臺灣歌仔戲》
《中國大百科全書·戲曲曲藝卷「科諢」條》