

行政院國家科學委員會專題研究計畫 成果報告

內台歌仔戲「曲藝」與特技家班—臺灣演劇史的基礎資料研究

計畫類別：個別型計畫

計畫編號：NSC93-2411-H-004-025-

執行期間：93年08月01日至94年10月31日

執行單位：國立政治大學中國文學系

計畫主持人：蔡欣欣

報告類型：精簡報告

處理方式：本計畫可公開查詢

中華民國95年2月24日

九十三年度專題計畫成果報告

內台歌仔戲「曲藝」與特技家班

—臺灣演劇史的基礎資料研究

中文摘要

所謂內台歌仔戲「曲藝」(khio̍k aiq 32)，其實就是指稱內台歌仔戲在中場或在劇中所使用的雜耍特技表演。透過對報刊史料的查索或民間藝人的訪談中，可知此名稱大抵是延續日人特技魔術團的稱謂。基於商業劇場的激烈競爭，部份歌仔戲劇團嘗試與特技團隊或藝人結合，以更奇炫驚險的特技表演增添可觀性，以獲得觀眾的青睞也炒熱劇場氣氛。因而這遂使得二者形成了彼此依存相互共生的關係網絡，成為臺灣內台歌仔戲別具一格的「曲藝」景觀。通過今年度的計畫執行與研究，可以發現從日治時期就有如「登興社」等歌仔戲與曲藝的結合，而戰後更有如「新舞社」、「復興社」、「登樂社」、「登興社」、「正樂社」、「麗華園」、「台南國華興」、「寶銀社」、「丹鳳社」、「日光少女歌劇團」、「廈門都馬班」、「秋月歌劇團」、「劉文和歌劇團」、「嘉義新賽樂歌劇團」與「嘉義新藝歌劇團」等的內台歌仔戲「曲藝」的演出現象。大抵擔任特技演出者，以特技家班成員為主；另也有歌仔戲劇團演員自行學習的，演出的節目包括翻跟斗、變鴿子、踩獨輪自行車、丟球、棒、圈等雜耍、單槓、魔術、大武術等，含括了拋耍特技、平衡造型、空中翻騰、奇幻魔術與擬聲模仿等類型。演出樣式或於開場集中場休息時演出，或結合戲齣的機關變景特技搬演。這種「複合式」的演出強化了驚險奇特的技藝表演性，提供了觀眾更多元性的視覺享受與感官刺激，裨益於觀劇氣氛的調劑與市場賣座的行銷，也延續了中國「百戲競陳」的戲樂傳統。

報告內容

一、 前言

所謂內台歌仔戲「曲藝」(khiok aiq 32)，其實就是指稱內台歌仔戲在中場或在劇中所使用的雜耍特技表演。透過對報刊史料的查索或民間藝人的訪談中，可知此名稱大抵是延續日人特技魔術團的稱謂。基於商業劇場的激烈競爭，部份歌仔戲劇團嘗試與特技團隊或藝人結合，以更奇炫驚險的特技表演增添可觀性，以獲得觀眾的青睞也炒熱劇場氣氛。因而這遂使得二者形成了彼此依存相互共生的關係網絡，成為臺灣內台歌仔戲別具一格的「曲藝」景觀。由於本人多年來即以「雜技與戲曲」為學術研究課題，透過對歷史探源、沿革演變、表演特質、舞台藝術與美學意涵等層面的研究，全面探究雜技與戲曲交融發展的歷史現象與劇藝風貌，並試圖建構發展「百戲雜陳」的演劇傳統。是故本計畫的申請與執行，不僅可以具體勾勒建構雜劇與戲曲的關係脈絡，而且也能從不同視角描繪光復後內台歌仔戲的演出樣貌，以及管窺特技家班在臺灣的發展演化，而此亦是書寫臺灣演劇史的重要基礎資料。

關鍵字：內台歌仔戲、曲藝、特技家班、雜技百戲、台灣演劇史

二、計畫源起與目的

中國「百戲雜陳」的演劇傳統，其實也存在於台灣的庶民社會中，無論是迎神賽社的廟會宗教祭儀，或是商業劇場的市場經濟行爲，日治時期都有不少來自大陸或日本的曲藝奇術來臺獻藝，或單純在劇場中表演雜耍幻術，或與內臺演劇結合穿插在中場休息時演出，從《臺南新報》、《臺灣日日新報》與《臺灣民報》等報刊史料的檢索中可以窺知。

而戰後社會經濟的繁榮與人們對休閒娛樂的亟求，傳統戲曲的商業劇場正是風光鼎盛。內臺歌仔戲基於生存競爭的白熱化，爲利用更多耳目視聽的娛樂效果來號召觀眾，有不少歌仔戲班遂與光復後來臺的特技家班合作，在開場或中场休息時穿插拋耍特技、平衡造型、空中翻騰、奇幻魔術與擬聲模仿等各種「曲藝」（khiok aiq 32）的表演，如「新舞社」、「復興社」、「登樂社」、「登興社」、「日光少女歌劇團」、「嘉義新賽樂歌劇團」與「嘉義新藝歌劇團」等，以便調劑觀眾的情緒，炒熱劇場的氣氛，刺激票房的成長。

是以內臺歌仔戲遂與家班特技形成共生的關係網絡，形成了內臺歌仔戲「曲藝」的劇場藝術風貌。然而二者之間究竟存在著何種運作機制？曾經有哪些內台歌仔戲班與特技家班曾經共生共營？雙方成員彼此之間產生何種交流影響？家班特技在內台歌仔戲表演的「曲藝」項目有哪些？內台歌仔戲的劇場表演形貌爲何？家班特技與歌仔戲情節關目的融入情況等等，凡此都有裨益於管窺建構內臺歌仔戲的劇場藝術，以及嘗試建構記錄戰後特技家班在台灣的發展演化等。由於「雜技」與「歌仔戲」向來即爲筆者學術研究的主軸課題，因此本計畫的申請與執行有助於本人對此二面向的「個別性/交融性」有更全面的觀照與深入的剖析。

二、文獻探討

歷來並未有專書或期刊論文針對此課題進行專題研究，因此計劃中盡可能從文獻研究、史料蒐集與口述歷史等三方面入手進行資料的匯整與整體的描述。在文獻部份則分爲「歌仔戲」與「特技家班」兩方面進行蒐羅參考：

- (一)、林鶴宜、蔡欣欣《光影、歷史、老照片》(國立傳統藝術中心，2004.10)：該書爲對臺灣 101 位藝人進行口述歷史的採訪與老照片的蒐集，從這些藝人小傳中可以得知部份藝人與特技的關聯，以及部份劇團與特技結合的情況，可以再進一步採訪。
- (二)、蔡欣欣主持的《「戲單」史料的建構與重整—台灣演劇史基礎資料研究》(國科會專題計畫 92 年度)以及《戲說說戲—內台歌仔戲資深藝人口述劇本整理計畫》(文建會國立傳統藝術中心，93 年度)計畫中，也提供了不少藝人對於劇團歷史與藝人經歷的採訪記錄，可以再持續訪談。
- (三)、呂訴上《台灣電影史》(台北：銀華出版社，1960.)中的〈臺灣歌仔戲史〉、〈台灣光復後由大陸來台的各地各類戲曲史〉、〈台灣近年來由各國來台演出的劇藝簡史〉與〈台灣地方戲劇協進會史〉中記載了臺灣歌仔戲班與特技家班的史料，也展示了光復雜耍特技在台灣的商業市場需求性。
- (四)、程育君的《「特技」在台灣之探討—從家班特技到劇校特技》(文化戲碩，2000.6)學位論文，對特技在台灣的表演類型與其項目、歷史淵源與在台灣不同時期的演進以及在台灣的培訓方式等方面，進行了初步的全面論析。而在其第二章第二節中，就羅列了光復後在台灣的特技家班有王家班、海家班、趙家班、張家班、潘家班、朱家班、林家班等名單。雖然內文中對諸家班的歷史與成員僅是非常簡單的描述，然而卻提供了極爲重要的基礎資料可以繼續深入採訪。
- (五)、林永昌《歌仔戲的發展與變遷—以台南市爲中心》(成大中文博，2005.6)學位論文，對日治、戰後與現今台南市歌仔戲的發展歷程，進行了全面的史料蒐集與田野訪談，而勾勒出台南歌仔戲的發展樣貌。文中所整理的劇團史料、口述訪談與中附錄的《中華日報》戲曲資料，都提供了內台歌仔戲的演出資訊可以對照查索。
- (六)、徐亞湘整理、選編、校點的《臺灣日日新報與臺南新報戲曲資料選編》(台北：南天書局，2001)以及《日治時期台灣報刊戲曲資料彙編檢索系

統光碟》(國立傳統藝術中心, 2004) 中提供了不少日治時期珍貴的報刊資料, 有助於了解早期台灣演劇的樣貌。而其《日治時期中國戲班在臺灣》(2000.3) 第五章〈來臺演出之中國戲班的藝術特色〉中也述及連臺本戲演出神怪、武俠、偵探等劇目類型時, 會使用幻術手法與機關佈景搭配使用, 以製造緊張、神奇的戲劇效果, 此多為魔術師所設計創造的。此說明了特技幻術與台灣傳統戲曲舞台藝術的結合, 也可作為歌仔戲曲藝的研究觀點。

三、討論與結果

臺灣大抵從民初起就陸續有來自「日本」與「大陸」的特技團隊來台獻藝，如 1910 年有大阪曲藝師奧田弁次郎一行三十餘名新自外洋歸，於新起街市場後日前開演馬戲，以及自轉車曲樂及諸斬新之奇術曲藝（《臺灣日日新報》）；1913 年於台南市南座日夜開演上海鳳陽大曲藝，為踏繩、種瓜與日夜殺人之技（《臺灣日日新報》）等的報導。根據報刊史料與藝人口述訪談可以得知，民間以及歌仔戲業界普遍都以「曲藝」來代稱特技表演。當時這些特技曲藝團，或是在露天戲園如「南座前及開仙宮前內地人圍布作幔」（《臺灣日日新報》），或是在商業劇場如「淡水新舞台開演文武奇術頗為巧妙」（《臺灣日日新報》）等作場演出。

然特技曲藝也有與內台演劇結合的表演樣式，如 1914 年淡水戲館支那班於扮演《九美奪夫》劇中「插演上海女子奇術」（《台南日日新報》）；1920 年上海復勝班在大稻埕新舞臺演出「附記上海新到奇術師本夜出臺開演，變化奇術」（《台南日日新報》）；1923 年上海長春班在大舞台夜間演出《唐僧出世》「外加中國奇術龍宮串戲」（《台南新報》）；1924 年上海樂勝京班演出二本《三搜臥龍崗》中〈孔明得子返里〉有「特別魔術，...左慈當眾，能遁去無蹤」；第四本時有接斬頭接頭之幻術；而同年上海聯和京班演出六本《狸貓換太子》亦加有「歐西催眠術」（《臺灣日日新報》）等的報導記載，或者是因應戲齣情節的需要強化技藝性；或是在開場時與中場休息後搬演，用以調劑節奏帶動觀劇氣氛等。

這樣的「複和式」演出勢必增添了可看性與表演性，因此遂也成為內台歌仔戲的仿效藍本，只是由於時間的久遠，目前尚未尋訪到相關文獻的記載，或者是口述歷史報導人，對於日治時期的內台歌仔戲「曲藝」進行回憶與建構。然如孫榮吉述及其父親孫貴，原本是天津吳橋人，從廈門偷渡來台在高雄登陸，因為在路邊演出特技而被嘉義「登興社」老闆陳誠看中，由他負責「加演」的特技表演，如四、五人的「接人」演出，同時也讓他在戲班擔任武生腳色；另如 1935 年由湖北來台外號稱為「曲藝王」的王強林，便與妻子王魯珍在日治時期內台歌仔戲演出時，表演頂技、吊髮與足技等特技，都說明了在日治時期已有內台歌仔戲「曲藝」的存在現象。

至於戰後的內台歌仔戲「曲藝」，從報紙、戲單與藝人口述中則時有見聞，不難想像當時蓬勃興盛的光景。不過許多藝人已不復記得合作過或看過的戲班名稱與特技成員。然目前仍蒐集到如「新舞社」、「復興社」、「登樂社」、「登興社」、「正樂社」、「麗華園」、「台南國華興」、「寶銀社」、「丹鳳社」、「日光少女歌劇團」、「廈門都馬班」、「秋月歌劇團」、「劉文和歌劇團」、「嘉義新賽樂歌劇團」與「嘉義新藝歌劇團」等都有「曲藝」的穿插演出；通常曲藝特技的常演節目有翻跟斗、變鴿子、踩獨輪自行車、丟球、棒、圈等雜耍、單槓、魔術、大武術等，包括了

拋耍特技、平衡造型、空中翻騰、奇幻魔術與擬聲模仿等類型。

大抵擔任特技的表演者，以戰後來自大陸的特技家班成員為主，如「王家班」、「朱家班」、「海家班」與「趙家班」等人，有的因與歌仔戲團主為結拜弟兄而擔任演出，如「趙家班」與「麗華園」；有的甚至與歌仔戲演員結婚，而子女兼演歌仔戲與特技的，如「朱家班」與「劉文和歌劇團」；有的是約僱的合作關係，如「朱家班」與「日光歌劇團」等。基本上在營收方面是採支薪或分帳的方式；而演出時間有的穿插在中場休息時演出，有的是結合加演的《三國志》段子，負責翻跟斗的表演；有的則是配合戲齣與機關變景演出，如《亡魂怪俠》的翻跟斗或是《怪鷹五彩燕》的空中吊人等。

但也有部份歌仔戲班的武行演員會在武功基礎上自學，如陳秀枝大哥陳泰昌曾為「新舞台」武行，頭腦靈通告自行鑽研曲藝與機關變景的應用演出；又如「新吉班歌劇團」的團主王清吉，是南部著名武行與北部孫榮吉齊名，則是由於當兵時與「李堂華特技團」成員李義隆，「海家班」成員海跟土同在一起，所以學會一些特技表演，但是到歌仔戲在外台「打對台」時穿插演出以吸引觀眾；然如出身於「正樂社」歌仔戲旦角蘇蘭香，則是因為戲班票房的需求，所以拜師學習過軟骨、跳火圈、疊羅漢、吊鋼絲與耍拳頭等「曲藝」，配合內台演出需要而表演。

而根據「日光歌劇團」團主夫人董錦鳳的描述，劇團演出時會先有女子西樂的演奏，然後會請三到四個人表演奇術、三輪車等特技。對照戲單與報紙的廣告單更能清楚得見其演出型態。如 1953 年 1 月 13 日《中華日報》廣告「本團特色：1.小女音樂演奏，2.跳舞合演，3.未曾有新奇大奇術，4.美麗小姐數十名舞台演奏大殿堂，5.色藝無雙鶯聲燕語」；1954 年 5 月 31 日《中華日報》廣告「特色：1. 女子輕音樂 14 人組，2.奇魔術，3.少女跳舞 24 人組，4.腳踏車 6 人組大曲藝，5.古裝歌劇七句聯對答。再加特聘上海大藝師朱百朋先生大獻演，並請女大力士李華小姐肚壓五百斤大石及裸體滾玻璃。」

正因為特技優美驚險與奇巧變化的肢體語言，能夠充分展現超越常人的「力與美」，提供強烈的視覺感官娛樂，所以頗獲觀眾的青睞，而形成內台歌仔戲「曲藝」的迷人景觀，而此正是中國「百戲競陳」戲樂傳統的一脈相承，更是商業劇場因應市場需求所導致的營運機制。是故歌仔戲班除了結合「曲藝」外，也會加入各種歌舞表演與西樂演奏；而特技家班也發展出如「海家班女子聯藝武技歌舞團」與「鳳香木羣技術歌舞團」等表演型態，歌唱、舞蹈、魔術、武術等一應俱全。

四、計畫成果自評

- 一、本年度以「內台歌仔戲「曲藝」與特技家班—臺灣演劇史的基礎資料研究」為研究課題，通過對「內台歌仔戲藝人」與「家班特技藝人」的口述歷史採錄，以及報刊史料與戲單文物的蒐集稽鉤，已然對臺灣內台歌仔戲「曲藝」有初步的建構與研析，本人已在著手進行專文的論述。
- 二、臺灣內台歌仔戲「曲藝」的產生，基本上可釐析出是由於大陸與日本曲藝特技團隊來台演出受到觀眾歡迎；再者從日治時期的上海京班演出中已將這些特技穿插於開場或中場演出，乃至於與戲齣的情節關目結合，而強化技藝的可觀性與驚險奇特性，因此成為歌仔戲仿效的藍本。
- 三、基於時間的久遠，日治時期的內台歌仔戲曲藝能搜尋到得資料極其有限，目前僅掌握有「登興社」以及「王家班」各自的演出現象；不過戰後的資料就豐富許多，只是許多藝人僅能回憶部份，而無法更具體描述其合作的班名或成員，以及表演的節目的名稱與內容；而部份戲單或報紙，又侷限於尋覓不到相關成員而詢問當時的演出情況，這都是本計畫中頗覺遺憾之處。
- 四、有鑑於此範疇向來未有專題研究，因此計畫成果提供了後續研究的基礎，不僅對於戰後內台歌仔戲班的演出樣貌有更具體的管窺，同時也對戰後家班特技的發展演化有所窺見。本人曾於 2005 年 12 月底於紅樓劇場進行「掠影特技在台灣大眾表演藝術中的歷史景觀與家班圖譜」的專題報告；而助理程育君亦發表「臺灣光復後家班特技之發展與變遷—以「木群技術歌舞劇團」為例」（臺灣戲曲學刊第十期，2005.1），此都是在本計畫執行成果的產品。
- 五、計畫的執行不僅對歌仔戲班與特技家班共生依存的关系網絡，以及各自演化發展情況，有了更為清晰的認識與掌握，可作為臺灣演劇史書寫的重要資料外；再者也發現如京劇團與歌舞團，其實也都有與特技「曲藝」相互結合的現象，是故此課題也可再延伸到對其他表演團隊的觀察與研究，而此對於筆者意欲建構的中國「百戲競陳」戲樂傳統，提供了更豐富的訊息與更深層的思考，乃至於對商業劇場的市場運作機制等的研析，都成為日後可再持續深入探究的研究論題。

五、參考文獻

1. 呂訴上《臺灣電影戲劇史》(台北：銀華出版部，1961.9)
2. 曾永義《臺灣歌仔戲的發展與變遷》(台北：聯經出版，1988.5)
3. 邱坤良《日治時期臺灣戲劇之研究—舊劇與新劇(1895—1945)》(臺北：自立晚報，1992.6)
4. 邱坤良《南方澳大戲院興亡史》(台北：新新聞，1999.9)
5. 邱坤良《陳澄三與拱樂社—臺灣戲劇史的一個研究個案》(宜蘭：傳藝中心，2001.7)
6. 邱坤良〈臺灣近代戲劇/電影發展及其互動關係—以臺北永樂座為中心〉發表於《儀式，戲劇與民俗學術研討會》(清大人類學研究所，施合鄭民俗基金會，200.6.5)
7. 邱坤良〈大眾表演文化的資料蒐集與研究—以戲院為中心〉發表於《台灣史料的蒐集與運用學術研討會》(中國民國史料研究中心，1999.9)
8. 邱坤良〈戲曲與新劇的舞台轉換—以廖和春劇團(1918-1998)劇團生活為例〉載於《兩岸戲曲回顧與展望研討會》(宜蘭：傳藝中心，2000.1)
9. 林鋒雄《中國戲劇史論稿》(臺北：國家，1995.7)
10. 徐亞湘《日治時期中國戲班在臺灣》(臺北：南天，2000.3)
11. 徐亞湘整理、選編、校點的《臺灣日日新報與臺南新報戲曲資料選編》(台北：南天書局，2001)
12. 徐亞湘主編《日治時期台灣報刊戲曲資料彙編檢索系統光碟》(國立傳統藝術中心，2004)
13. 林鶴宜、蔡欣欣輯著《歷史光影人物》(宜蘭：傳藝中心，2004.10)
14. 莫光華《臺灣歌仔戲論文輯錄》(臺中：臺灣省地方戲劇協進會，1996.1)
15. 劉秀庭《臺灣第一苦旦—廖瓊枝專輯》(臺北：臺北縣立文化中心，1995.6)
16. 吳紹蜜、王佩迪小姐撰稿的《蕭守梨生命史》(宜蘭：國立傳統藝術中心籌備處，1999.1)
17. 紀慧玲小姐所著的《廖瓊枝—凍水牡丹》(臺北：時報文化，1999.9)
18. 呂福祿口述、徐亞湘編著《長嘯—舞臺福祿》(臺北：博揚文化，2001.5)
19. 林國源〈內臺歌仔戲研究芻議〉(文資學報第一期，北藝大文化資源學院，2005.1)
20. 林永昌《歌仔戲的發展與變遷—以台南市為中心》(成大中文博，2005.6)
21. 程育君的《「特技」在臺灣之探討—從家班特技到劇校特技》(文化戲碩，2000.6)
22. 台灣新生報、中華日報、聯合報等報刊微捲