

重返演剧历史现场的台湾内台歌仔戏「戏单」

蔡，欣欣
国立政治大学：教授

<https://hdl.handle.net/2324/2344605>

出版情報：“戲單、劇場與二十世紀上半葉的東亞演劇”學術研討會論文集，pp.63-74，2019-08-27．九州大學言語文化研究院
バージョン：
権利関係：



重返演劇歷史現場的臺灣內台歌仔戲「戲單」

國立政治大學 蔡欣欣

【摘要】伴隨著臺灣政治經濟社會文化發展變遷的歌仔戲，倚藉著語言通俗、曲調動聽、貼近生活與廣納博採的劇種優勢，在日治中期與二戰後都有過「內台歌仔戲」的風光歲月。為了應對戲院內台商業劇場的激烈競爭，歌仔戲延續日本與中國的戲單文化，印製在業界或民間多以日文「ピラ」來稱謂的戲單來廣告宣傳。這些內台歌仔戲戲單多以文字記事的表達性與圖像寫真的直觀性，「圖文顯影」地載記了劇團名稱、演出場地、演員陣容、演出劇目舞台美術與演藝特色等，具有「微型劇史」的多重信息功能，成為引領我們重返歷史演劇現場的時代文本。

【关键词】臺灣歌仔戲、戲單、戲院、商業劇場、內台歌仔戲

作為戲曲傳播物質媒介的「戲單」，是帶領著我們重返演劇歷史現場的時代文本。戲單或稱戲報或戲橋，兼具「宣傳廣告」與「演出說明書」的雙重身分，多半利用文字與圖像，標示劇團名稱、演出時地、演員陣容、演出劇目、表演型態等演出資訊與舞臺形象，以發揮「宣傳告知」的功能目的。雖說戲單是戲曲在「消費文化」下自我營銷的大眾商品，然其所載記的多重演出信息，標誌出當時的劇壇生態/舞臺風姿，展示了劇團/名角的品牌形象，反映出觀眾/消費者的審美品味，顯露了戲園/劇團的市場意識，成為見證劇種歷史光影的珍貴史料。

日治時期隨著臺灣社會近代化與都市化的發展，各地興建戲院的風氣逐漸興盛，早期日人建置「亭」、「座」、「館」等娛樂場所，作為日式說唱與歌舞戲劇的展演空間；爾後如地方仕紳聚資搭建臨時「茶園」，及如臺北「淡水戲館」與臺南「大舞臺」等臺人出資建設專門演出傳統戲曲劇場的落成，拓展了中國戲班與本土戲班的商業演出市場。尤其 1908 年縱貫鐵路開通後，各劇團得以在全省城市鄉鎮迅速往來，不僅串連起各地戲院的營運網絡，商業劇場競爭也更形白熱化。而為爭奪戲院「內台」的商業票房，日本演藝團隊張貼海報與發送「本事」（節目單）進行宣傳；跨海來臺商演的中國戲班，也承續明清戲單廣告宣傳單、演出說明書與提供點戲等功能，或將戲單作為入場預售票與商品折扣卷使用。而臺灣戲曲劇種也仿效日本與中國，印製戲單宣傳行銷。

臺灣傳統戲曲基於明清以來的「原鄉移民」，日治時期的「商業活動」，以及抗戰後國民政府的「政權遷徙」等歷史背景，陸續有七子戲、九甲戲、亂彈戲、四平戲、京劇、崑劇、豫劇、客家三腳採茶戲、布袋戲、傀儡戲與皮影戲等劇種來臺。其中以福建歌謠曲藝與歌舞小戲為基底，在臺灣人文風土與其它大戲劇種養分涵融下所孕生的歌仔戲，倚藉語言通俗、唱腔動聽、貼近生活與廣採博納等優勢，迅速成為戲院內台的商業寵兒。從《臺灣日日新報》與《臺南新報》報刊

中可知¹，1925年（大正14年）起陸續有歌仔戲班進入內台演出²，以講究唱念作表的傳統「古冊戲」（「古路戲」），增添曲離奇的故事情節，講究火爆激烈的武打技藝，運用新穎奇炫機關變景的「金光戲」，滿足觀眾耳目視聽的娛樂及觀賞性，開創了「內台歌仔戲」第一度的風光歲月。

日本治臺後期（昭和12年至昭和20年，1937—1945）進入戰時體制，只有闡揚皇民化精神的新劇，或是由傳統戲曲轉換的「改良戲」（或稱「變體戲」、「臺灣新劇」、「半新劇」、「胡撇仔戲」、「Channbarla」、「蝌蚪戲」）才被允許演出。題材上古今新舊不拘，但舞臺形式必須「改良」的，在唱念作工上加入東洋文藝或西方器樂歌舞等各種異質元素³，且需經過警察機關的劇本檢閱才能排練演出，不少歌仔戲班因此管制而歇業，直至二戰後才再度勃興。戰後初期民生凋弊、經濟蕭條，民眾將進劇院觀賞戲曲與看電影，作為排除苦悶的消遣娛樂。當時全省戲院林立，各劇種相繼營運，歌仔戲也重整旗鼓或陸續組團，約末有三百多個歌仔戲班投入商業戰場營運廝殺，進入了「內台歌仔戲」第二度鼎盛時期。

向來戲單與報紙廣告，是歌仔戲在內台商演的宣傳渠道。然由於日治時期官方與知識分子對歌仔戲「傷風敗俗」的刻板淫戲印象，是以報紙上較少見到歌仔戲的戲訊宣傳。二戰後歌仔戲報刊廣告雖增多，但一則能刊登廣告者，多為較有規模或資金雄厚的戲院，很多都市二級以下或位居鄉鎮的戲院，無法藉由此大眾媒體來宣傳告知；二則許多歌仔戲觀眾為市井婦孺族群，囿於教育程度或關涉生活水平，並沒有閱讀報紙的習性；三則由於戲單的篇幅大小，往往能較報紙廣告提供更豐富的演出信息。因此眾多歌仔戲團主要利用戲單作為「小型廣告宣傳單」，在演出前於市場與廟埕前人口聚集處，或在街頭巷尾「踩街」遊行時發送，用以「廣而告知」演出訊息，招攬觀眾購票看戲。

歌仔戲戲單在業界或民間多以日文「ピラ」來稱謂，大都用「文字記事」載明劇團名稱、演出時地、演員陣容、演出劇目、劇藝特色等，或搭配「演員寫真」與「舞台劇照」以視覺感染力發揮宣傳力度。尤其二戰後的內台歌仔戲戲單，大量使用現代時裝或戲齣造型的「名伶肖像照」，強力發揮歌仔戲「以演員為中心」的明星魅力效應。從訪談中得知，戲單多由劇團編導負責構思設計，有固定模版印製，通常會考量所訴求的「商品賣點」，在版面設計、內容編輯與印製樣式方面調整配置。或由於時間久遠，目前所能見到的日治時期歌仔戲單極其有限；而戰後因國民政府制訂「反共抗俄」國策綱領，規定所有機關行號或私人印刷品，都必須強制列印如「保密防諜、人人有責」、「為維護歷史文化而戰，為保衛中華民國而戰」、「加強戲劇動員，完成復國大業」、「國家至上民族至上，為實現三民主義而戰」等字樣，以促使觀眾在欣賞演出娛樂之

¹ 本文所使用日治時期《臺灣日日新報》與《臺南新報》報刊，出自政治大學圖書館「臺灣文獻網」，筆者加以標點，且對部分字詞與錯字以按語方式說明；另參用徐亞湘主編：《日治時期臺灣報刊戲曲資料檢索光碟》（宜蘭：傳統藝術中心，2004）。

² 1925年2月9日基隆新聲館「自舊元旦以來開演歌仔戲極博好評，婦女界尤趨之若鶩」，《臺南日報》〈基隆近信·歌戲好況〉第五版第8255號。後又陸續有「桃園清樂社」、「臺南丹桂社」與「麻豆雙鳳社」等歌仔戲團內台售票演出報導。而日人松居桃樓指出在1926年左右，全省已約有120個左右的歌仔戲社團。請參見〈臺灣演劇私觀〉，載於《臺灣文學》卷二第三號，1942，142-153頁。

³ 請參見王育德：〈臺灣演劇の今昔〉，《翔風》第22期（臺北高等學校報國校友會發行，1941.7）一文的描述。

際，仍需隨時加強愛國意識與反共信念，展現全民一致枕戈待旦的反攻備戰決心。

因而這些「特定時空」的政治文宣標語，遂成為辨認歌仔戲戲單時間的獨特印記。如臺中「金玉歌班」正月初八日在「永靖戲院」演出的戲單，不僅有「反共抗俄 打回大陸 服兵役是國民應盡的義務」等政治文宣，還標示「臺中市警察局宣傳品查驗戳記 本件內容經本局檢驗合格准予印製准印登記證第 0 六九四號 核證人 中華民國四十一年十二月三十日」等檢查核准標記。而臺南「銀玲社」二月五日起在「恆春新戲院」的演出戲單，也印製有「消滅共匪，安定社會，人人保密，人人防諜」的時代標語。從兩張戲單均印製有「大家恭喜」、「恭賀新禧」，可知都是過年時期的演出戲單，且都以演員寫真為主體，前者以上中下三行的版面編排，標示出演員的排名地位，最上行為「特別禮聘的南部著名小生李紅雪三姊妹」；後者以不同色塊錯落編排版面與圖像，戲單正中為當家小生「小天龍」鄭鶯雪，其它多數為「綁戲囤子」，右下為小天龍與姐姐鄭鶯雲飾演新劇《甘國寶過臺灣》的劇照。



早期臺灣戲單多承襲中國，以文字記事為主體，以「版面編排」順序先後或位置上下，「書寫字體」的大小、粗細、形製與顏色等傳遞演出訊息。日治時期的歌仔戲戲單，也有純文字編排或加入繪圖劇照等的不同型製。隨著攝影技術的普及化，照片寫真所散發的直觀性視覺感染力，在二戰後的內台歌仔戲戲單被大量使用，「演員寫真」與「舞臺劇照」成為戲單最重要的核心主體，尤其以時裝寫真或戲齣造型的「名伶肖像照」版面配置的比重甚大。歌仔戲承繼了傳統戲曲「以演員為中心」的表演體制，演員的劇藝水平與聲望地位，為代言劇團受觀眾青睞的賣點，寫真劇照強力擴大了明星魅力的宣傳效應。而這些「圖文顯影」的內台歌仔戲戲單蘊含了多重的演出信息，可以由此窺見與探知：

(一)、演出戲院與營運方式

劇場是戲劇活動空間的反映與折射，戲院是都市文明、社會經濟與消費文化發達的表徵。

根據臺灣總督府的統計，1910年代末期由日、臺商人經營的西式商業劇場超過20座⁴；1944年「臺灣興行場組合」統計有168家戲院遍及全臺，其中有新舞臺、萬華劇場（艋舺戲園）、與永樂座與竹南保甲會館等54家專門演出戲劇的戲院，及83家輪流演出戲劇或電影的「混合式」戲院⁵。二戰後臺灣雖掙脫殖民地身份，然社會混亂、經濟蕭條，民眾將進戲院看戲與觀賞電影，作為排除苦悶的消遣娛樂。據統計1961年全省有551家戲院，含括74家演出傳統戲曲的劇院及230家混合型戲院⁶。全省各地林立的劇院，意味著大眾表演產業的欣欣向榮，乃是普羅大眾流行的休閒娛樂場域，也是戲單所要傳遞的重要目標。

因此整理歸納戲單標示的演出場所，可以勾勒出當時戲院的建置與經營，如不同座位席次的票價結構，各劇種或劇團的歷史演出印記，戲院與劇團之間的關係網絡等。而部分劇場主人基於演藝市場有利可圖，也同時經營與戲班。如1925年臺南「大舞臺」管理人蔡祥組織的「丹桂社」，1935年基隆「高砂戲院」大股東鄭振芳的「德盛社」等。日治初期為中國戲班的天下，海派京劇深受觀眾歡迎，內台歌仔戲則漸趨活絡興盛，二者都頗有豐富商機。明治末期由日人發起興建，仿「支那式」建築的大稻埕「淡水戲館」，是臺灣首座專演傳統戲曲新式劇場。1916年臺灣商紳辜顯榮買收，仿效上海「新舞臺」更名為「臺灣新舞臺」，經常重金禮聘或出租檔期給兩岸各劇種在此商演⁷。

1931年時辜顯榮義子「大圈蚶」楊甘（蚶）擔任劇場經理，籌組歌仔戲班「新舞社」⁸，擁有宜蘭笑、小寶蓮、陳金木、李天祿、陳明吉、蔣武童、喬財寶、王秋甫、蕭秀來等其他劇種與臺灣歌仔戲演員；1934年8月在劇場演出的上海「鴻福京班」，因票房不佳無法支付場租，楊甘遂將「鴻福班」頂下，保留如「演技精熟，觀者莫不稱善」上海紅生芮桂芳，以及「俱屬馳名藝員」的芮鳳寶與芮童寶等京劇演員⁹，成為「兩下鍋」的「新舞社歌劇團」。這張日治時期的珍貴戲單¹⁰，正是當時劇團「兩下鍋」生態的歷史見證。右方為演出九本移植自海派京劇的《天雨花》，然以歌仔戲演員為主體，再搭配部分京劇武腳及配角；左方《取長》由芮桂芳等京劇演員擔綱。戲單上方記載票價結構，夜戲的票價高於日戲，而「小僕」或如民初大陸戲單的「僕票」，僅要半價；而下方則特別標榜由「上海」與「福州」內地，邀請排戲先生、布景畫師與機關設計師等數十人來臺¹¹。

⁴ 轉引自王文玲：〈日據時期電影活動之研究〉（臺師大史研所碩論，1994），153-154頁。

⁵ 請參見葉龍彥：《日治時期臺灣電影史》（臺北：玉山社，1998），344-359頁。

⁶ 引自施如芳：〈歌仔戲電影所由產生的社會歷史〉，《新聞學研究》第59期，1999.4，30頁。

⁷ 請參見徐亞湘：〈試論臺灣早期商業劇場〉，《日治時期臺灣曲史論—現代化作用下的劇種與劇場》（臺北：南天書局，2006.5），85-149頁。

⁸ 請參見1931年5月25日《臺灣日日新報》〈廈門介紹へ歌仔戲劇 全島より俳優募集中〉與1934年7月31日（第七版，第12330號）及8月1日（第七版，第12331號）《臺灣日日新報》〈新舞臺〉對楊甘背景與經營劇團等事的報導。

⁹ 1936年1月3日《臺灣日日新報》〈臺南新春一瞥 各界日夜熱鬧 大舞臺〉報導。

¹⁰ 此戲單收錄於呂訴上：《臺灣電影戲劇史》（臺北：銀華出版社，1961.9），237頁。作者標註為1917年11月12日。但黃秀錦考證應是1927年的戲單，參見《歌仔戲劇團結構與經營之研究》（臺北：文化藝碩，1987），10-11頁。然若依楊甘組織京歌混合的歌仔戲班時間推論，應在1934年至1937年間。

¹¹ 參見陳建銘：《野臺鑼鼓》（臺北：稻鄉出版社，1995），23-31頁。

又如位於臺北文山地區最早的開發點與貨物批發中心，清代以來即是商業繁盛的「梘尾」，日治時期改名為「景尾」。在 1941 年載錄的戲院名單中，有林游烏秋經營專門演出傳統戲曲的「景尾座」，可惜欠缺其它資料可延伸探究。筆者根據一批二戰後的戲單，結合鄰近耆老與民眾的訪談¹²，推論「景尾座」後改為「景尾戲院」或稱為「景美戲院」，由人稱「老國太」的林游烏秋的妻子，曾主持內台戲班的林蘇甘木所經營，為日式二層建築，座位約兩百人左右。當時中部著名的「美芳社」來此演出，從兩張戲單對照中，可見出藝員小來于由「花旦」行當，轉換為當家臺柱「風流小生」，而戲院名稱也有所更換。從戰後戲單史料中可知曾有歌仔戲團、特技團、新劇、京班與電影等在此播演，已轉型為「混合型」戲院。類似這些非主流戲院的鄉鎮戲院，由於戲單文物而得以見證其歷史光影、營運生態與演出景觀。



(二)、演出劇團與伶人組織

日治時期內台歌仔戲商業市場看好，誘使各界人馬競相投入組團，或獨立出資或聚眾合股，或從其他劇種跨行經營者不在少數。如「麻豆牡丹社」為商人陳德義所投資，「金山樂社」班主黃知母本為金山開礦老闆，「如意社」班主簡匏本是車鼓戲與布袋戲藝人，「明華園歌劇團」班主陳明吉出身九甲戲，「武勝社」班主是福州戲藝人蕭守梨與小寶蓮等。二戰後內台歌仔戲「日進斗金」利益可觀，部分圈外人也萌生組班意念，遂購置戲籠約聘演員組班營業，如「寶銀社」的陳斑昌與「拱樂社」陳澄三等；而如臺北大橋頭「復興社」的頭家「白猴」、蔡金土「賣漿成」與杜裴「裴伯」，甚至是黑社會角頭老大，憑著地緣勢力與黑白兩道人脈，無論是經營管理或是

¹² 感謝收藏家林德龍先生提供一批「景美戲院」戲單，筆者於科技部《「戲單」史料的解構與重建—臺灣演劇史基礎資料研究》(92-2411-H-004-045-，2003/8/1--2004/7/31) 專題計畫中對部分戲單與「景美戲院」進行研究，寫作〈微型劇史—圖文顯影的戲單史料〉與〈景美戲院掠影〉，蔡欣欣：《臺灣歌仔戲史論與演出評述》(臺北，里仁書局，2225.9)，269-380 頁，467-476 頁。

「圈」演員都得心應手。

歌仔戲班成員來源極其多元，然不少以家族「血緣」與「姻親」關係者為核心，如班主與演員為夫妻，負責行政管理或擔綱前後場成員；另也禮聘著名藝人擔綱臺柱，或有業餘子弟、走唱藝人及其他劇種跨界轉型的藝員。通常演員入班薪津稱為「班底銀」（即京劇包銀），可預先向戲班借支使用。有些劇團也會「賤」或「綁」些童伶見習生以培養新血、穩固班底。戲界常道「父母無聲勢，才送子去學戲」，不少藝人因家境貧困，生活無以為繼，以金錢或米糧的代價進入戲班。為讓觀眾便於記憶、印象深刻，劇團在命名上標誌家門師承，如由小生盧春蓮、花旦盧玉春與苦旦盧鳳英三姊妹組織的「勝蓮社」，成員都以「蓮」字為首；而「羅山錦花興」演員八姊妹均以「雲中」命名。向來童伶進戲班後開始學習基本功與唱曲，從跑龍套或擔任「老婆」（彩旦）角色，磨練身段念白與累積場上經驗。戲單中的「六歲老婆雲中英」，聰穎可愛模樣逗趣甚受觀眾喜愛，故也成為戲單的宣傳要角。



通常戲單上陳列的演員陣容，即為劇團主要的演出骨幹，從排名順序的先後、劇照位置的編排與廣告文宣用詞中，可以瞭解演員的地位聲望與藝術評價。因日治時期所見戲單有限，較難見知演員的分布情況；戰後根據戲單資料與採訪主要以「小生」當家，然亦有少數以「旦角」領銜，大都以女優為主體。一般內台歌仔戲班多為四、五十人組成，包括演員、文武場樂師以及布景團成員。但戰後有「北拱樂、南日光」兩個「大型」歌仔戲班，劇團成員將近百人¹³。

創建於1936年的「日光劇團」，由文武老生羅木生、妻子苦旦「月華鳳」黃秀鳳與姐姐小生「月華桂」黃秀蘭擔綱主演，皇民化後期通過官方審核，成為四十九個演出「改良劇」戲班之一；二戰後迎合觀眾對海派京劇的喜好，加演「京劇」為賣點的「日光京班」，及標榜名角領銜的「日

¹³ 有關麥寮「拱樂社」與高雄「日光歌劇團」的劇團史，請參見邱坤良：《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），劉處英：《戲院與劇團：臺灣高南兩市內台歌仔戲之研究》（臺南：成大藝研所碩論，2005），洪雅菁：《論臺灣錄音歌仔戲之變遷——以高雄日光歌劇團為例》（臺南：成大藝研所碩論，2006），蔡欣欣：〈「日光歌劇團」演藝現象論述〉，《臺灣歌仔戲史論—文本、展演與傳播》（臺北：政大出版社，2018.1），209-272 頁。

光劇團」，縱橫全省內台票房爆滿，曾在1947年創下在臺南「全成戲院」連滿六十天的輝煌記錄，當年四次進駐共演出一百三十二天¹⁴。1950年代起挪移採借各類表演藝術，雙軌經營「日光歌劇團」與「日光歌舞劇團」，大都先以「綜藝雜匯」如少女樂器演奏、雜技魔術與跳舞等一小時的表演率先「熱銷」（炒熱氣氛），再演出兩小時的歌仔戲，提供民眾多元的感官刺激與觀賞趣味，當時劇團成員要動用五輛卡車來裝載演員、道具、戲服與布景。由於市場行情看好需求度高，1957年以青春亮麗的少女，定型劇本與錄音戲，擴展「日光少女歌劇團」分團組織與演出勢力；1970年代爭奪外臺廟會市場，形成歌仔戲、歌舞劇與新劇三段式「錄音戲」的演出型態。時至今日其多年培養的「見習生」（綁戲因子）在南臺灣開枝散葉，持續營生。「日光歌劇團」因應社會大眾的流行娛樂潮流，以層出不窮的能動力打造「與時俱變」的舞臺演出景觀。



（三）、演出劇目與劇藝類型

演出劇目是戲單的基礎要件，除了少數戲單不標注戲齣外，多半都會刊載夜戲與日戲的演出劇碼，可由此窺知劇團的藝術走向與演員的專擅特色。歌仔戲演出劇目有自歌仔冊、歷史演義、民間傳說、神話故事或古典戲文取材的「古冊戲」或稱「古路戲」，前者指稱故事題材的來源，後者標示講究唱念作表的傳統表演風格。如《山伯英臺》、《二度梅》與《陳三五娘》等「家庭戲」與「婚戀戲」的文戲，使用七字四句的「四句聯」曲詞結構來抒情敘事。麥寮「拱樂社」戲單訴求演出臺省未曾有過的「正本歌仔戲」，特色為「頭至尾全部八句聯對答」¹⁵；老牌羅山「光華興」以「全省最罕有真本歌仔戲，全部最風雅八句連對答」強調演員詩詞歌賦、念白作答等傳統藝術功力，其挑樑主演青衣愛哭謎、小生陳瑞雲與武生豔秋，都是唱念地道、劇藝扎實的優秀名伶，而著名編導陳守敬也是票房賣點所在。

¹⁴ 根據《中華日報》南部版廣告1947.1/1-1/9，2/12-3/2，5/12-6/19，9/30-11/30的統計。

¹⁵ 筆者認為「真本歌仔」、「正本歌仔戲」與「真本歌仔戲」都是指稱以「四句聯對答」或「八句聯對答」為特色訴求的劇團拿手好戲。相關論述請參見蔡欣欣：〈奠定歌仔戲活戲養分的「真本歌仔」《山伯英臺》〉《臺灣歌仔戲史論—文本、展演與傳播》（臺北：政大出版社，2018.1），113-176頁。



由於日治時期中國戲班的語言隔閡與技藝突出，使得火爆緊湊的「武戲」與爭權詭譎的「宮闈戲」，成為臺灣觀眾的欣賞重點並影響本土劇種。因此歌仔戲「古冊戲」的歷史劇，遂也強調矯健身手的激烈武戲，以及對滿足對宮廷秘辛窺探好奇的心理。內台演出檔期多以十天為基準，所以可曲折跌宕架構故事劇情，又能涵納文唱武打與特技歌舞等表演技藝，還可應用新穎變化機關變景的連臺本戲「金光戲」甚受歡迎，如《西遊記》與《封神榜》等神怪故事劇。而當遇到三十一天的月份，常在最後一天貼演這類「新劇」，一來便於「過位」到其它劇場的道具運輸，事先可收拾打包古裝等砌末；二來提供觀眾不同的觀劇趣味。如取材於新聞時事的「時事劇」如《周成過臺灣》，以及改編自東洋小說或民間故事，穿著現代服飾的「時裝劇」如《冰點》等。

戲單上常以「喜怒哀樂顯分明，劇情感動人心胸」、「有血有淚，可歌可泣，使君悲喜，興奮交集」等廣告詞，來推薦假托史事或杜撰故事，環繞宮闈鬥爭、忠良蒙難、正邪對立、兩代恩怨、江湖情仇、骨肉離散與男女情愛等情節布局開展，極力鋪寫「家族成員」的悲歡離合及「個人意志」的自我衝突，刻意渲染愛恨交織與悲喜糾葛的「胡撇仔戲」。本因政治箝令產生的胡撇仔戲，由於「劇情內容」可天馬行空，「演出元素」可五花八門，反倒提供編導演更多演繹與發揮的空間，可貼合大眾「世俗化」的人情事理，「傳奇化」的美好想像；再加上新奇炫目的機關變景與聲光特效，繽紛華麗的服裝造型，古今中外的樂曲樂器等混血拼貼的舞台風姿，頗受到普羅大眾的喜愛，因而成為戰後內台歌仔戲的演出主力。老牌基隆「桂芳社」戲單的《鳳凰雙女俠》與《霸海金鷺》，俱都屬於「江湖倫理愛情恩怨情仇」的胡撇仔戲，資深藝人回憶均由電影改編而來¹⁶，前者又名《怪鷺五彩燕》或《浪子回頭》，為曾擔任電影辯士的著名編劇陳守敬改編「特排名劇，電影舞臺化純真變體劇」¹⁷。

¹⁶ 2004年2月訪談張耀金、呂福祿與陳勝等資深藝人。

¹⁷ 1952年3月23日《中華日報》第五版「寶銀社」在臺南永康大灣西都戲院演出「日戲《怪鷺五彩燕》，夜戲《天女惡魔》，重金禮聘臺省名優，金枝女士一座，豪華陣容，精彩奪目。特排名劇，電影舞臺化純真變體劇，加演曲藝，包君滿意，勿失良機，請早光顧」。



由於因應內台商業劇場大量的劇目需求，劇團必須不斷「推陳出新」劇目，因此通俗流行娛樂的電影，成為擷取劇目素材及借鑑舞臺形式的「檢戲」管道。在戲單中常可見到「電影舞臺化」與「舞臺電影化」的宣傳，前者為向電影取材，經改編、排演後在舞臺演出；後者乃是將歌仔戲不易或無法在舞臺上呈現的場景，以電影片段補充¹⁸。如嘉義「光興社歌劇團」戲單最上列標榜「電影連環劇」的廣告文宣，且在左下方以「小啟」文字說明劇團以全省名勝古蹟為背景，拍攝舞臺上不能表演的實際場面，「在劇中串演電影連環劇」。而「電影連環劇」即「連鎖劇」或稱「連環劇」，乃仿效自日本，1928年已有林登波「江雲社」歌仔戲班使用¹⁹。



(四)、演劇景觀與舞台美術

對於大多數觀眾而言，劇團的演員陣容、表演藝術、演出劇目與演藝型態等，是吸引其購票觀賞的關鍵。是以戲單多半會標示劇團的「歷史地位」，說明演員的「出身背景」或「獲獎經

¹⁸ 請參見林永昌：〈1950年代臺灣歌仔戲「電影舞臺化」與「舞臺電影化」的演出風潮〉載於《臺灣文獻》2009年第9期，221-266頁。

¹⁹ 請參見邱坤良：〈影劇連鎖的前世今生〉與〈曇花一現連鎖劇——臺灣劇場史外一章〉，《風傳媒》「邱坤良專欄」2017年1月26日及2017年2月9日。

歷」；誇耀四句聯或八句聯，以及故事經典等「戲齣劇目」的劇情特色，彰顯演技、作派、臺詞、眼神、角色、唱念與情緒詮釋等「唱念作表」表演技能，強調「海派武打」的真才實學，標舉混合綜藝、歌舞與曲藝特技等「百戲競陳」的演出型態，應用奇炫金光的「機關變景」與「電影舞臺化」或「舞臺電影化」等舞臺特效，以及訴求光鮮亮麗、款式新穎等服飾砌末等，來展示劇團的劇藝能量與演藝型態。如臺南「新丹鳳社」戲單羅列出演技、作派、臺詞、劇情、眼神、角色、服裝、布景、唱念與情緒詮釋宣傳重點，正是觀眾品賞演員與評價劇團技藝水平的依據。



而臺南「光興社」戲單則自詡為「全省正老字號劇團」，並特聘海外名角「廈門歸回馳名女小生三花領導特別登臺獻演」為號召，訴求「南詞北調」曲調豐富，文武角色俱全，歌曲動聽，劇情巧妙，「笑科，使君笑破肚皮；苦情，使君流淚；愛情，使君迷魂；各種表情如真似實，保證滿意」，無論諷諷逗笑、苦情悲淚、談情說愛等神情作表與情節發展，樣樣到位。戲單中更標榜「新式機關連環變景，一次連變五六式景，空中會戰真水火景，日夜五彩電光變景」，有著各式可連環變化的機關變景，鋼絲懸吊、五色劍光的空中會戰，雨水滴灑、烈焰燒人的真水火景，以及「麒麟、怪手、神鷹救人」等獸型砌末加特效技術，作為吸引觀眾的賣點。

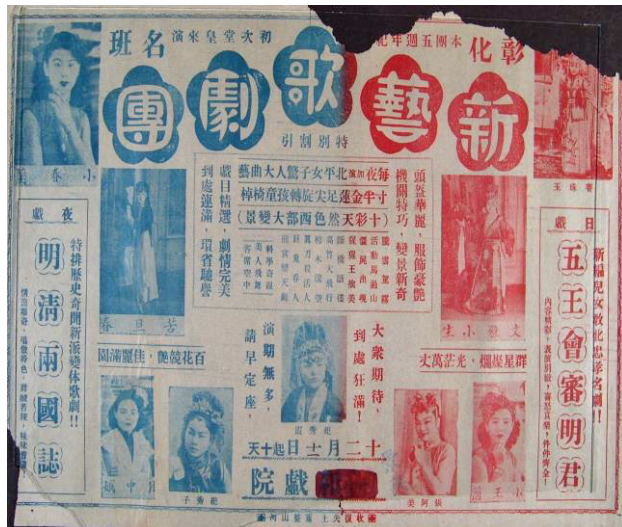
承繼古代燈彩砌末與西方近代劇場技術，由機械、電光、幻術與紙紮等組合的機關變景，隨著海派京班與福州閩班的來臺，蔚為臺灣劇壇時尚。日治時期與戰後的內台歌仔戲，搭配角色與劇情的發展演化，由「布景團」的成員專司宮殿街景的繪製，亭臺樓閣的搭建，空中妙景的設計，應用科學光電等聲光特效，呈現各式機關變景炫目新奇的舞臺景觀。1928年「溪州戲院」主人呂深圳成立「瀛洲賽牡丹」劇團²⁰，1935年在「新舞臺」演出戲單中，即強調特聘上海「明星電影

²⁰ 呂深圳為呂訴上父親，有關該家族與劇團資料請參見邱坤良《呂訴上》（臺北：行政院文化建設委員會，2004.12）與呂訴上《臺灣電影戲劇史》（臺北：銀華出版社，1961.9），1935年劇團演出戲單載於後書239頁。

製片公司」的布景師（外稱赤鼻仔）等三人來臺半年彩畫數十幅舞臺布景，並設置「種種活動機關，五色電光特技尤甚，且有奇術魔幻，活動景一見人稱善，能奪世人耳目」等機關布景。戲單下半為演員陣容與演出劇目的介紹，在日戲《怒氣生胎》與夜戲《地獄救夫》「胡撇仔戲」劇目標示中間，置放一幅女子懸空高掛在牡丹花開布景上的照片，相當搶眼，此或即是「活動機關變景目錄」中所標註各場景變化臺數中「機關樓捉人景、機關床及板景、機關箱化人形、機關化骨景、機關怪手提人」的場景之一。

這類講究「五色聲光」奇幻變化的舞臺裝置，頗能滿足觀眾耳目視聽之娛，戰後依然方興未艾且越發蓬勃，成為內台歌仔戲班爭奪市場的必備殺手鐮。如彰化「新藝歌劇團」戲單，標榜各式「十彩天然色西部大變景，騰雲駕霧，活動馬過山僵屍出現，猩猩王擒美，斷橋斷樓，高竹大飛行，棺木騰空，真刀殺活人，巨鬼吞人，龍宮變天庭。科學奇觀，美人飛舞，客席空中」機關變景的表現樣式，具現歌仔戲結合科技手段的「現代化」舞臺景觀；且「每夜加演北平女子驚人大曲藝，吋半金蓮足尖旋轉孩童椅桌」來吸引觀眾。

「曲藝」（khiok gē）是臺灣對特技、魔術、馬戲等雜耍特技的統稱，日治時期已有不少大陸或日本的曲藝奇術團隊來臺商演，海派京劇中亦有不少如 1924 年上海「聯和京班」演出六本《狸貓換太子》加「歐西催眠術」等此類演出報導²¹。二戰後不少特技家班與藝人的戰後來臺，更與歌仔戲班形成「共生」機制，這些曲藝特技或在開場時演出，以帶動熱鬧歡樂的氛圍；或穿插在中場休息時，讓觀眾轉換不同的欣賞品味；或與劇情相互結合，成為戲齣「奇巧險美」的炫人特技。部分成員或與歌仔戲班聯姻成為武技演員，或教導戲班童伶學習此類技藝。



二戰後內台商業劇場競爭激烈，歌仔戲遂結合穿擬聲模仿、插拋耍特技、平衡造型、空中翻騰、扛舉力技、奇幻魔術等雜技，及唱歌、舞蹈、爆笑劇與話劇等各類表演藝術，以「百藝競陳」混拼的演藝型態，滿足觀眾多元的欣賞品味。如嘉義「新賽樂歌劇團」戲單除標榜中西音樂美妙、電化舞台美麗，文武戲並佳，真刀殺人妙術外，「特別加演，精彩大曲藝！三歲孩童，登場表演吊肚」，即是以鋼絲懸吊幼童於空中，且有「光復以來未曾有十八地獄」，此即是應用

²¹ 1924 年 5 月 11 日《臺灣日日新報》第六版廣告，第 8611 號。

聲光特效機關變景所打造。而隨著日治與戰後日本「松竹少女歌舞團」來臺公演的賣座，也帶動本土歌舞團的興起，有些歌仔戲班著眼於商機可觀也同時經營歌舞團，如「拱樂社」與「三蘭歌舞團」，「日光歌劇團」與「日光歌舞劇團」等；又如「新舞歌劇團」戲單以寫真展示「每夜美女跳舞」的生動舞姿，並彰顯「日夜四句聯對答」、「新式服裝、布景新畫、活動走雲、怪手大蛇」等劇藝技藝與新式舞美。



臺灣歌仔戲從鄉土草根奠基，以「閩臺方言」念白敘事，以「歌謠小調」說唱抒情，在「三小戲」的腳色行當上廣續發展，因應日治與戰後內台商業劇場的激烈競爭，從其他大戲劇種汲取演出劇目、身段臺步、腳色行當、音樂曲調與舞臺美術等藝術能量；也自電影、曲藝、歌舞、話劇等大眾表演藝術移植養分，逐漸積淀出順應時代潮流與觀眾品味，求新求變、自由採借的「海納百川」劇種性格與「百藝競陳」演劇景觀，都經由「圖文顯影」的內台歌仔戲戲單，帶領我們重回歷史演劇現場。