

明新科技大學 校內專題研究計畫成果報告

漳州錦歌與台灣歌仔 **ZhangZhou、Jin Ge and Taiwanese Opera**

計畫類別： 整合型計畫 個人計畫

計畫編號：MUST-97-人藝-04

執行期間：97年03月01日至97年09月30日

計畫主持人：曾錦華

共同主持人：張立平

計畫參與人員：略

處理方式：公開於校網頁

執行單位：人文社會與科學學院/人文藝術教學中心

中 華 民 國 97 年 09 月 30 日

中文摘要

漳州，地處閩粵之交，瀕臨台灣海峽，向以物華人文稱勝。自唐高宗垂拱二年陳元光開漳建制以來，歷史文化的積累與日俱增，其中韻味無窮的古音方言和極盡纖巧的歌謠戲曲尤為今日關注台灣本土文化淵源議題的焦點所在。

從顏思齊、吳沙、林平侯幾位開拓先賢的身影裡，我們不難發現自落地掃、錦歌、歌仔乃至於薊劇一脈互承的演進軌跡，透過「七字仔」、「雜唸」、「哭調仔」等宛轉的聲腔不單貫通了海峽兩岸無法分割的血脈，更使數百年來存在於庶民生活中的一切悲喜均得以如實呈現在眼前。

基於此一理念，本計畫之具體架構建立在下列四個支柱上：

- 一、漳州建置史與閩台源流的串連：透過掌握時、空雙軸，重建歷史的輝光；
- 二、錦歌與歌仔間的接駁：由聲腔的分合乃至角色的扮演，通盤揣摩箇中的微妙；
- 三、戲曲文化面面觀：從『荔鏡緣』到『山伯英台』、從『邵江海』到『明華園』……；
- 四、文獻與教學：特針對本校「中文領域」與「分類通識」課程提出講授與實證並重的新視野。

是故，本計畫之著力處固當先就歷史文獻逐項進行分梳，以建立「知人論世」的前置作業，藉此呈現出前述的各個環節。之後，再就所得之各方材料循序從事深入研究，以達成本計畫之初始立意，期能近與本人任教之「中文領域」、「分類通識」課程取得相印證的接點，遠則為當前處於覺醒之初的本土文化意識開啟另一扇反思的窗口，以收他山攻錯之效。

關鍵詞：漳州、錦歌、薊劇、歌仔戲

英文摘要

Zhangzhou lies between Guangdong of Fujian, close to the Taiwan Straits. It was famous of products plentiful and personage' s refinement all the time. From Gaozong of the Tang (Chui-Gung) for two years to Chen Yuan-Guang opened up Zhangzhou and set up the system. The accumulation of history and culture increases day by day. It contains the infinite ancient dialect and extremely to the limit dainty ballad and traditional opera in Zhangzhou.

Now that is topic of the focus and attention to the native country cultural in Taiwan. The paths trod by the island' s pioneers, such as Yen Si-Qi 、Wu Sha 、Lin Ping-Hou. We can find that type of opera called Luo Di Sao 、Jin Ge 、Gezai Opera, even Xiang Opera, that has maintained a continuous and unbroken hold. Pass to tactful vocal style of Qizi style 、Zasui style and Crying Theme that not merely to have a through to divide up the blood on both sides of the Straits. At the same time, accurately to appear on everything which people' s life several over a hundred years ago.

According to this principle, this plan structure is mainly concentrated on the following four points :

1. Revising back where Zhangzhou was first build and connects the source of Taiwan and Fujian : By taking hold of Time and Space, re-establish the past days of people, matter and objects by its glorious history.
2. Jin Ge connect with Gezai : The overall which vocal style and role-playing subtle by careful study.
3. The cultural views in traditional opera : It' s from the Romance of Lychee Mirror to Shanbo and Yingtai. It' s from Shao Jiang-Hai to Ming Hwa Yuan.
4. Records of history and education : Mainly aiming to the school' s Dimension of the Chinese language and literacy class and giving proof and teaching it as a perfect teaching plan.

Because of this, this plan that first establishing the history records and processing it by separating that. Secondly, follow in order and advance step by step and engaged in above-mentioned research again, in order to reach the initial conception. Even for the cultural consciousness of native country in the beginning when awoken at present, open another window reviewed, in order to accept the result that advice from others may help one to overcome one's short comings..

Keywords : Zhangzhou 、Jin Ge 、Xiang Opera 、Gezai Opera

目錄

第壹章	序論	01—03
第一節	研究背景	01
第二節	課程應用	02
第貳章	原鄉文化遞嬗—略論漳台淵源	04—21
第一節	開漳史話	04
一、	八閩	04
二、	開漳聖王	05
三、	中原避難之所	06
第二節	漳州人過台灣	06
一、	顏思齊	07
二、	吳沙	08
三、	林平侯	10
第三節	原鄉文化遞嬗	11
一、	開台始祖	11
二、	地名流衍	12
三、	家族傳承	13
四、	神靈信仰	14
五、	文化藝術	17
第參章	民間戲曲演進—錦歌與歌仔	22—41
第一節	錦歌	22
一、	形成	22
二、	音樂曲調	23
三、	曲目流派	25
第二節	歌仔戲	27
一、	形成	27
二、	發展	29
三、	表演藝術	33
第三節	錦歌與歌仔	37
一、	淵源	37
二、	曲調	39
三、	劇目	40
第肆章	兩岸戲曲發展—都馬戲班與薙劇	42—48
第一節	從都馬戲班到薙劇	42
第二節	兩岸歌仔戲的現在與未來	43

一、	台灣歌仔戲的發展	43
二、	現代劇場觀念的引進	44
三、	台灣歌仔戲發展的困境	45
四、	大陸歌仔戲的發展與傳承	46
第三節	兩岸歌仔戲的展望	48
一、	兩岸交流	48
二、	未來展望	48
參考文獻		49
成果自評表		51

第壹章 序論

第一節 研究背景

追溯台灣福佬族群的原鄉，「漳州」必然是一無法越過的關鍵。然而，一水之隔連同數百年各自適性的發展，原鄉迢迢而他鄉已成故鄉！唯細究其間絲縷，卻又有著種種藕斷絲連的血脈相繫，普遍流布於台灣各地的「歌仔」與福建漳州的「薊劇」（錦歌）即是最佳的寫照。藉由兩者間特質的對勘剖析，不僅能從而勾勒開拓先民篳路藍縷的艱辛歷程，更得以具體掌握本土文化的鮮明輪廓。

一、 研究目的

本計劃構思之初，即自閩台關係史出發，逐步探索本土文化成形的底蘊諸元。過程中，藉由『民間戲曲演進』與『原鄉文化遞嬗』兩大主軸，採文獻與現地考察並進的方式，呈現本土文化思維的回顧與展望，近期能為本校「中文領域」與「分類通識」教學提供實證基礎，遠可憑他山之石奠立觀照台灣本土文化之明鑒。

二、 研究方法

縱觀目前國內研究領域的現況，大體存在著若干盲點：

- (一) 偏於資料堆砌：多屬文獻資料的再三轉述。
- (二) 著重政經面的論述：長期忽略社會人文特質的潛在力量。
- (三) 文章疏解的局限：難免有「紙上談兵」之憾。

因此，本計劃特重文獻與現地考察雙管齊下，資料蒐羅也力求多樣化，就形式言

—文字、圖表、影像…缺一不可；就範疇言—海峽兩岸，竭盡所能，除就相關資料進行彙整外，也期待達成下列目標：

1. 捐棄成見，建立多角化的文化觀照新模式。
2. 擺脫傳統，兼顧廣度與深度的教學新型態。
3. 廓清迷思，開拓本土化自覺的新視野。
4. 永續經營，為同型計劃勾勒具前瞻性的新版圖。

第二節 課程應用

本人曾開設分類通識「台灣歌謠一百年」，課程大綱如下：

週次 week	教學內容	Course Contents
01	壹、老祖先的臺灣歌——定義篇	Chapter1 : Taiwanese folksong-definition
02	貳、臺灣歌謠追想曲——歷史篇 (一) 自然民謠時期 (二) 日據時期	Chapter2 : Taiwanese folksong-historical 【1】 the natural period 【2】 the Japanese period
03	〈三〉三十、四十、五十年代	【3】 30' s、40' s、50' s years
04	參、臺灣歌謠薪傳人——人物篇 〈一〉自然民謠—老歌手陳達等	Chapter3 : popular folksong singers 【1】 Chen da
05	〈二〉創作民謠—楊三郎、鄧雨賢	【2】 Yang san-lang、Deng yu-xian
06	肆、臺灣歌謠思想起——歌曲篇 〈一〉自然民謠	Chapter4 : popular folksongs 【1】 natural folksong
07	〈二〉歌舞小戲與民謠之一	【2】 folk dance and music-first
08	〈三〉歌舞小戲與民謠之二	【3】 folk dance and music-second
09	期 中 考 (以書面報告代之)	MID-TERM EXAM (REPORT)
10	〈四〉說唱唸歌與民謠	【4】 Folksong singing
11	〈五〉戲曲與民謠——南、北管	【5】 drama and folksong : Guan
12	——歌仔戲	: Ge-zai
13	〈六〉創作民謠 1.1 社會運動歌曲 1.2 台灣新文學的影響 1.3 影戲與曲盤 2.1 戰前及戰時的民謠 2.2 戰後初年四大名曲	【6】 Creative folksongs ① about social movement ② the influence of literature ③ drama and folksongs ④ before-and-between-war ⑤ after-war
14	3 五〇年代 4 六〇到八〇年代 5 解嚴後的台灣流行歌	⑥ 1950' s popular songs ⑦ 1960~80' s popular songs ⑧ 1980' s~now popular songs

15	〈七〉主流外的明星 客家民謠 原住民之歌	【7】 non-mainstream folksongs ① Hakka Folksongs ② aboriginal folksongs
16	伍、淺談臺灣歌謠的價值與展望 (一) 百家齊鳴的流行歌謠	Chapter5 : the value and perspective of Taiwan folksong 【1】 other popular folksongs
17	(二) 價值與展望	【2】 the value and perspective of Taiwan folksong
18	期 末 考	FINAL EXAM

此次研究之錦歌、歌仔等議題，即為其中第肆單元「臺灣歌謠思想起——歌曲篇」之延伸，期待透過相關研究使本課程內容更加周延。

第貳章 原鄉文化遞嬗

—略論漳台淵源

「唐山過台灣」是中國移民史上的一場壯舉，數以百萬計的移民，在短短的兩三百年間，跨越黑水溝來台開墾，並將原鄉的一切，以慎終追遠、飲水思源的態度在台灣孕育成長。因此，移民一事，不只是人口的轉移，也是文化的大播遷。

由於漳州一直是「唐山過台灣」的主要區域之一，歷代漳州府，除經濟發達外，亦有許多傑出的文化藝術表現，如集宋代理學大成的朱熹曾任漳州知州，大部分時間在漳州講學及著述。台灣移民中，亦有許多知名的漳裔先賢，如顏思齊、吳沙、林平侯、連雅堂等人。此外，如農業型態、生活技術、藝術文化、民俗信仰…，均紀錄著漳州先民開發台灣所走過的歷史痕跡。

第一節 開漳史話

漳州位於北緯 23.6 度到 25 度之間，屬於亞熱帶季風性濕潤氣候，年平均溫度 21℃。每年六至九月常有颱風來襲，造成洪澇災害。然氣候條件優越，由於地形依山面海，西北有武夷山脈和戴雲山脈擋住寒流入侵，東南面臨開闊的大海，溫濕氣流源源而來，構成了一個得天獨厚的區域性氣候。

漳州鄰近廈門、汕頭兩個經濟特區，與臺灣隔海相望，西北多山，東南臨海，地形多樣，有山地、丘陵、平原。海拔 700 至 1000 米之博平嶺山脈橫互於西北，第一大河九龍江，為福建省僅次於閩江的第二大河。1986 年 12 月，中華人民共和國國務院確定並公佈漳州為第二批國家歷史文化名城。

一、八閩：

漳州自唐垂拱二年建州（公元 686 年），迄今已歷一千三百多年。漳州在周代屬「七閩」地，秦時歸「閩中郡」。

閩地，最早的記載見《山海經》第十，《海內南經》曰：「閩在海中」。《周官》曰：「職方氏，掌天下之圖。以掌天下之地，辨其邦國、都鄙、四夷、八蠻、七閩、九貉、五戎、六狄之人民。」漢代經學家鄭玄援引《國語·鄭語》的一句話：「閩芊蠻矣」，以註解「七閩」說：「閩為蠻之別種，而七乃周所服之國數也。」這就是說當時居住在閩地的，有七個部落，都臣服於周，被看做南方的蠻族。《說文解字》曰：「閩，東南越蛇種，從蟲，門聲。」則閩可能是一種家中飼蛇或祀蛇，以蛇為圖騰的民族。

閩原是閩越族的居留地，自秦漢至南北朝（約在紀元前 246 年至公元 588 年）間，中原人士陸續南遷，進居福建，漢越兩族也就逐步交錯於一地了。

史籍載自六朝至隋唐初，在閩南九龍江（指北溪）沿岸，就有來自中原的戍兵駐守於此，他們曾經插柳為營，阻江據守，故又名柳營江。（注一）北宋時始分為八州、軍；南宋分為八府、州、軍；元分為福州、興化、建寧、延平、汀州、邵武、泉州、漳州等八路；明改為八府，因有八閩之稱。

二、開漳聖王—陳元光

唐初，尚未建置漳州之前，從泉州到潮州之間，還是蛇豕出沒的荒涼地區。首任漳州刺史陳元光《請建州縣表》載：「茲鎮地極七閩，境連百粵」，「背山面海，舊為蛇豕之區」。百越民族生活於此，都是「左衽居椎髻之半，可耕乃火田之餘」，他們斷髮文身，過著刀耕火種的原始生活。不服王法，唐政權鞭長莫及，無可奈何。居住於此的漢人，深受騷擾之苦，乃強烈要求政府派兵平定。

唐高宗總章二年（669年）「蠻獠嘯亂」，泉潮之間土著造反，地方請求政府派兵平叛。高宗命陳政統領嶺南行軍總管事，進福建閩南平定嘯亂。陳政因積勞成疾，於儀鳳二年（677年），不幸病逝，享年62歲。其子鷹揚將軍陳元光年方21歲，襲父職，為嶺南行軍總管。

陳元光認真總結了十年來征伐、安撫政策的得失，深深體會到處理民族間的矛盾一味地以兵刃相向，勢必「誅之則不可勝誅，徙之則難以屢徙」，結果是「元兇既誅，餘凶復起。法隨出而奸隨生，功愈勞而效愈寡」。乃認識到「兵革徒威於外，禮讓乃格其心」，政府若把蠻獠編入版籍，看作子民，授予土地，施以教化，讓他們得安生，「則民心自知感激」。因而創議「其本則在創州縣；其要則在興庠序」，如此才能使中原移民與本地土著和睦相處，共同開發閩南。於是，陳元光在垂拱二年（686年），上《請建州縣表》。他說周官七閩，宜增為八，請建一州泉、潮間，以控嶺表，委刺史領其事。嗣聖四年（688年）六月二十九日，詔下准建州縣，晉陳元光為中郎將右鷹揚衛率府懷化大將軍，兼守漳州刺史。

這種「胡越百家」好合的政策，幾代延續下去，陳氏父子祖孫連續在漳州任職，達一百五十年之久，這種特殊現象，正說明了陳元光民族和睦政策的深入人心，影響之深遠了。陳元光曾讚揚此間物產豐富，「南薰阜物華」、「野味散芬芳」、「海穀參茂密」；這也使後來的中原移民樂意在此屯戍，墾殖沃土，闢為稻田蔗圃，從而安居樂業，繁衍子息，終於落籍不歸了。由於實現「畿荒一德」的理想，漳州遂成為各族人民和平共處，安居樂業的淨土，「邊徼寧弭」，「遂拓閩粵之吭，開千百世衣冠文物」，成為「八閩」名邦之一。

漳州建州，將中原文化與閩地原有的生命力融合一氣，燦爛的文化又隨著明清時期漳州人的大量移民移入台灣，促進台灣社會的迅速漢化及開發，是閩南移民史上及重大的事件，也無怪乎陳元光被稱為開漳聖王，至今仍受閩台移民之香火祭祀。

三、中原避難之所

從東漢至明清長達一千餘年的歷史中，北方士民入閩時時有之。

閩南人主要分佈在現在的泉州市、漳州市、廈門市以及龍岩、漳平、大田縣一帶。這個區域面臨大海，九龍江和晉江貫穿其中，形成泉州和漳州兩個自然平原，有著比較良好的農業生產環境。因此自漢晉以後，中原漢民入遷福建，這裏也是他們最先聚居的地域之一。

隋唐時期，中原漢民遷入閩南地區的數量不斷增多。陳政、陳元光父子率領府兵三千六百名入閩，進駐漳江與九龍江流域。平叛後，這些府兵將士及其家屬就在漳州一帶定居，漳州各地的大規模開發得以開始。昔日犀象蛇豕出沒之區，左社椎髻集居之邊陲，歷經艱辛開發，終成一派美麗富饒的錦繡山河，四境遂無枹鼓之聲。

特別是宋末、元末戰亂之時，均有不少北方宗族遷入福建。有來自河南等中州地區，也有從兩湖、江、浙、江西等地轉徙而來。此時，福建固有之土著居民完全被中原文明所融合，取而代之的是由中原各地以及大江南北各地遷居而來的士民世家。福建素有「三山一田」之稱，耕地有限，隨著北方士民的大量入閩，人地關係日趨緊張。宋代以後，便開始對外移民，福建因此成為中國輸出口最多的地區之一。福建對外移民的流向：一是向中國內地其他省份遷移；二是向海外遷移；三是向臺灣遷移。

第二節 漳州人過台灣

以臺灣地區居民組成份子來看，除原住民之外，早先幾乎皆是大陸移民，尤以福建、廣東兩省為多。福建移民至臺者，以漳、泉之福佬人為主，約占80%。而廣東移民至臺者，則以客家人為主，主要來自中國廣東潮州和梅縣，目前分布於桃、竹、苗地區及高雄、屏東、美濃等地。最早移入台灣的漢人為閩泉州人，繼為漳州及客家人。

漳州平原素有「閩南穀倉」之稱，唯明代漳州之大發展在於繁盛的海外貿易，尤其是明中葉前盛極一時的泉州港衰微後，漳州月港代之，一時熱鬧繁華，也成為明朝一項重要稅收來源，向有「天子南庫」之稱。月港地處九龍江入海處，因其港道從月溪至海門島「外通海潮，內接山澗，其形似月，故名。」（《海澄縣志》）由於明朝政府歷行海禁，關閉了泉州官商對外貿易大門，民間走私商人便選擇月港，從這裡偷渡廈門島，進行對外貿易，月港乃逐漸發展成一貿易商港。

據《海澄縣志》記載：「月港自昔號巨鎮。店肆蜂房櫛篳，商賈雲集，洋艘停泊，商人勤貿遷，航海貿易諸番，「農賈雜半，走洋如適市，朝夕皆海供，酬酢皆夷產」，遂為「閩南一大都會」。當時，漳州府所屬各縣，沿九龍江岸畔居住之民出洋過番，大都順流乘船至月港，再由此揚帆出海，所以又有「閩人通番，皆自漳州月港出洋」之說。

漳州六百八十多公里的海岸線，到處都是渡臺的啟航點，除月港外，尚包含浯嶼、鎮海、景美、佛曇…等十餘處。因海寇倭亂及改朝換代後，明鄭抗清勢力強大，清廷再度頒行禁海令，嚴絕海上商業往來，月港便一蹶不振，東南沿海的海外貿易轉移到廈門。此後，飽受流離之苦的漳州人便一波波移民海外，冒死渡過海峽中洶湧險惡的洋流「黑水溝」來到臺灣。

漳州位置較近內陸，耕地也較泉州多，因此漳州人代代務農。移民至台灣後，仍然選擇耕地較大的地區從事農務，主要集中在西南部平原。他們帶來了原鄉的耕作技術，迅速拓墾了山海之間的廣闊平原，包括臺灣西部平原、中部盆地、北部平緩的丘陵和平野以及東部蘭陽平原，都是漳州人聚居開墾的地區。

一般說來，泉州人往都市集中的趨勢較為明顯，漳州人則多半散居鄉間；泉州人長於航海經商，漳州人則對農耕墾拓有重大貢獻；泉州人的力量多表現在行郊寺廟，漳州人則為在地地主與豪族。

但乾隆中葉以後，漳州人和泉州人常因利益衝突及祖籍意識的催化，往往釀成大規模的械鬥，就是俗稱的「漳泉拼」。有時漳州人開發土地時，為保衛自己的權益，往往集會結黨，當會黨勢力愈來愈大時，難免遭到官府干涉而造成民變，如乾隆五十一年林爽文之亂與同治元年的戴潮春之亂，都是這種情形。

許多人誤以為漢人移民台灣之後，就是泉州人分佈在沿海地區，漳州人居於平原內側，客家人分佈於丘陵台地。其實漳州、泉州固有內山和濱海縣份之分，也有不少客家人住在閩、粵濱海地區。台灣在開發初期，泉、漳、客和原住民也都呈現雜居狀態，經過長期械鬥之後，各族群發生大遷徙，同語群聚居一處，才出現比較明顯各分畛域的現象。

說到漳州人，在台灣開發史上舉足輕重的代表性人物主要有三位：一是顏思齊，他是有歷史記載而明確的來台的第一個漢移民。二是吳沙，他率領著漳、泉、粵三籍墾民開墾了蘭陽平原；三是林平侯，因經辦全台鹽務而致富，開創了板橋林家的榮景。

一、顏思齊

顏思齊是有史可徵，最早率眾橫渡台灣海峽，招徠漳泉移民，對台灣進行大規模有組織拓墾的民族英雄。清季，諸羅知縣季麒光曾說：「台灣有中國民，自思齊始。」連雅堂先生更推崇其為「手拓台灣之壯士。」因之，《台灣通史》為台灣歷史人物立傳，「以思齊為首」。

顏思齊（生年不詳—卒於1625年9月），字振泉，福建漳州海澄人，生性豪爽，並精於武藝。明萬曆四十年（1612年），因遭宦家之辱，怒殺其僕而逃往日本。天啟四年（1624年），與鄭芝龍等人謀覆日本德川幕府，事洩，率義士分乘十三船，避至台灣笨港，伐木辟土，設十寨屯墾。（注二）同時，派遣楊天生率船隊赴漳、泉故

里招募移民，前後計三千餘眾，為華人開拓台灣之始。(注三) 隔年，顏思齊於諸羅山(今嘉義)打獵途中染傷寒病逝，年僅三十七歲。顏思齊故後，眾人推鄭芝龍為盟主，繼續拓墾大業。顏思齊墓現於嘉義縣水上鄉牛稠埔，明天啟五年(1625年)建墓，左側立石碑乙座。後人有「顏墓懷古」詩：

一獵匆匆竟不還，斜陽埋骨古尖山。

朱家久已無殘土，未及荒邱墓姓顏。

墓碑上有一劍痕，相傳為鄭成功所留下。一九五九年，政府在北港市區，建立顏思齊登陸紀念碑一座，以表彰其功績。

顏思齊一生短暫而富於傳奇性，在台灣發展史上寫下了璀璨而亮麗的史頁。在這之前，雖也有大陸移民來到台灣，但都是零星而且流動性大，因此顏思齊所代表的意義無比深遠。而其登陸地點「笨港」，在台灣開發史上，也佔有極為重要的地位。

在台灣有關顏思齊的文物，除了北港所建的紀念石碑之外，在嘉義縣的新港鄉有「思齊閣」，高達五層的建築，金碧輝煌，遊人不絕。媽祖宮內，當年顏思齊建築營寨藍圖，依然珍存，供人憑弔。另外，還有水上鄉之「思齊墓」，在墓旁有宓汝卓所撰刻的「顏思齊墓考」勒名，其中撰有「及延平蒞台，向荷人索回先人故土，此故土，固思齊所手拓也。」對顏思齊倍加推崇。

與顏思齊在來台的人員中，有一泉州人郭懷一。他以開拓者之姿定居下來，並開始與原住民來往。崇禎年間閩地大旱，許多人不請自來，一窩蜂來到笨港依附郭懷一討生活，移民者幾乎全屬男丁，極度缺乏女性，因而自然而然地發展出漢人與原住民的通婚。尚無文字的原住民與有文化的漢人生下子女，毫無例外的都以漢人姓氏為姓氏，這也是日後平埔族消失的主要原因之一。

二、吳沙

吳沙是福建漳浦人，生於清雍正九年(1731年)。乾隆三十八年(1773年)，先居淡水，再遷三貂社。又以三貂為基地，集結率領漳、泉、粵移民入墾宜蘭，成為台灣開發史上聲名赫赫的「開蘭始祖」。

宜蘭古名「蛤仔難」、「蛤仔蘭」、「甲子難」、「甲子蘭」、「噶瑪蘭」(Kavalan)(Camalan)，為噶瑪蘭人的居住地，他們自稱為「Kavalan」，意即「平原之人」(Kugarawan)的噶瑪蘭人。位於台灣東北的蛤仔難，三面環山，東臨太平洋，中間有蘭陽溪分界南北，沃野三百餘里，可闢良田萬頃，是當時居住於台灣北部漢人的垂涎之地。在吳沙入墾之前，已有漳人林漢生召眾前往拓墾，後為番人所殺。吳沙先後於淡水與基隆兩地，與平埔族等原住民族社群從事交易活動；因他「通番市有信」，得番人喜愛，娶

「番婦」，獲「番目」之位，又助三籍移民「入山伐薪抽藤自給」。因此，人多歸附，深得蛤仔難人之信任。

乾隆五十二年（1787年），吳沙先於貢寮一帶試行開墾，由於其任俠好義，豪邁慷慨，各地民眾聞風前來投靠，移民多達一千餘人，其中漳州人即占九十%。嘉慶元年（1796年），吳沙率漳、泉、粵三籍移民一千餘人，鄉勇二百餘人，善番語者二十三人，以武力侵犯平埔族土地。他們從雞籠出發，乘船一舉占據烏石港，登陸後在南邊築土圍，稱頭圍（頭圍即今頭城，烏石港在其北，淤淺多年，近又闢為大型漁港）。

原住民打馬煙族見漢人湧來，即傾全族相拒，吳沙之弟吳立戰死，此役之後，吳沙等知難而退回三貂。嘉慶二年（1797年），原住民發生天花疫病，死亡慘重，吳沙等便為原住民施藥治療。原住民感謝之餘，乃分地付墾，埋石設誓，共約不相侵擾，吳沙也和原住民回復到友善共存的關係。為避免再造成和原住民的摩擦，吳沙將墾民組織成隊，十數人為一結、數十結為一圍，形成嚴密而有系統之開墾群體。不到一年，墾地幾十里，接連開發了二圍、三圍。

嘉慶三年（1798年）農曆十二月九日，吳沙因病去世，享年六十八歲，由其姪吳化繼續領導墾拓。到了嘉慶七年（1802年），漢人移民愈來愈多，吳化乃改編隊伍，擴張為所謂「九結首」（漳系吳、楊、林、簡、林、陳、陳七姓，泉系劉姓，粵系李姓）為主力軍，渡過濁水溪，開墾溪北一帶。其中，溪州（今之員山附近）為泉州移民開拓定居，羅東以南的原住民土地則被漳州、客家移民所開發。

嘉慶十一年（1806年），海盜蔡牽及朱濆相繼來寇，此時蛤仔難的漢人已超過五萬人（漳州人佔四萬多人）。嘉慶十五年（1810年）清廷核准設「噶瑪蘭廳」，正式將台灣東北部宜蘭劃入大清帝國版圖之內。廳治設於五圍（今之宜蘭市），並特授南路海防兼理蕃同知一楊廷理為噶瑪蘭通判。到了光緒元年（1875年），噶瑪蘭才改名為「宜蘭」。

宜蘭平原自吳沙入墾之後，人口激增，地位也漸受重視。吳沙開蘭之功，後世評價頗多。咸豐八年，頭城烏石港前接官亭內立「吳沙昭績碑」亦云：「布衣而建開辟之功，織民而創不朽之業，生無一命之加，歿享千秋之祀，稽之史冊，偉績如吳公者，絕無而僅見也……。」

民眾為感念吳沙開創之功，因而特設專祠和神位供奉祭拜，如頭城鎮開成寺，寓紀念吳沙開蘭成功之意。寺內設吳沙祠堂，奉祀吳沙全身塑像，在壯圍亦有神位供於土地廟。宜蘭縣礁溪鄉「圓山公園」內曾設有吳沙紀念館一座，吳沙故居至今尚存，位於宜蘭縣礁溪鄉吳沙村開蘭路。吳沙夫人墓亦在吳沙村內，村中有吳沙國中。吳沙葬在貢寮鄉澳底海濱，其墳塋為3級古蹟，可供眾人憑弔。

談起宜蘭早期的墾拓功績，吳沙總是名列首位，他傳奇的一生，一直為人津津樂道。一九八六年，台灣省電影製片廠還據此拍攝電影「唐山過台灣」（李行導演，柯俊雄，陳麗麗主演），具體描述吳沙之開蘭事跡。

三、林平侯

林平侯，名安邦，號石潭，以字行，祖籍漳州龍溪（今福建省龍溪）。清乾隆四十三年（1778年），父林應寅來台，居淡水之新莊，設帳授徒，筆耕維生。林應寅有子三人，次子林平侯於十六歲時來台尋父，傭於米商鄭谷家。因林平侯生性純樸勤勞，善於書算，獲東家鄭谷賞識，乃以千金資助林平侯自立商號。

林平侯在商場上以善籌算、深謀遠慮而確立其商界信譽，又逢林爽文事件導致米鹽價漲，財富迅速累積。略有積蓄之後，旋與竹塹林紹賢共同經辦台灣鹽務，更跨足航運業，來往台灣與大陸之間貿易，不到二十年間，林平侯一躍而成全台鉅富。林平侯富甲一方後，便以數十萬兩捐得新竹縣縣丞（轄臺灣北部）。後又捐得同知，分發廣西。歷任潯洲、桂林，因政績頗佳，復升任南寧與柳州知府，卓有政聲。嘉慶二十一年（1816年），因病辭官返台定居。

當時，淡水地區閩粵、漳泉械鬥，蔓延數百村落，新莊因地居要衝，又是貿易樞紐，常成為漳、泉兩族必爭之地。為避騷擾，林平侯乃於嘉慶二十四年（1819年）移居大崙崁（今桃園大溪），興建巨宅、築大崙崁堡防禦亂民、開墾田地、築灌溉水圳，更帶動大溪米業、茶業及樟腦業之發展。此後林平侯更多次協助官府平定民亂，並籲請朝廷興建淡水城。

林平侯平日熱心公益，念故鄉族人貧苦，於是倣效范仲淹義莊之法，置良田數百甲為教養費。復捐學租，倡修淡水文廟及東海書院。道光年間，興築新竹城牆、鳳山城牆、孔廟時，皆曾大力捐款；平亂、助餉亦從不落人後。

林平侯有子五人：長國棟早世，次國仁、國華、國英、國芳。仁、英皆收養，而華、芳有名。1844年，林平侯去世前，曾將財產分為「飲」、「水」、「本」、「思」、「源」五商記分給後代。分得「本」、「源」兩商記的林國華與林國芳將商號合併，並冠以姓氏，即今之林本源家族。林家經國芳、國華之銳意經營，不但經營米業、鹽業、航運業、樟腦業以及錢莊等等，更是墾圳墾地，開墾淡水、桃園、宜蘭一代，為林家後來成為台灣首富的地位，奠立了良好的基礎。

道光二十七年（1847年），林家為了收佃租方便，在枋橋（即今板橋）建弼益館，此為林家在板橋地區構屋之始。林家在大崙崁一面招佃開墾，一面經營米、鹽，原可就此安居樂業。但因大崙崁地居內山，交通不便，又有漳、泉械鬥仍未平息，為避禍，兄弟二人在枋橋漳州籍居民邀請之下，於咸豐元年（1851年）於弼益館旁興建三落大厝，咸豐三年舉家遷入，咸豐五年開始籌建板橋城以抵禦泉州人騷擾。林家遷居板橋後，對板橋有不少的建設，包括：板橋城牆、接雲寺及大觀書社等。

國華育有二子，長子維讓、次子維源；林家在維讓、維源時期達到全盛時期。今日遊客所暢遊的林本源園邸，也在這一代經營下成長至顛峰。當時，林家不僅各地設

有租館，且擁有私兵數百名。光緒年間，清廷任林維源為臺灣墾務大臣，在中法戰爭後，大力協助台灣巡撫劉銘傳進行番界拓殖、地方實業推廣與撫墾制度推行。歷任撫墾幫辦大臣、鐵路協辦大臣、太僕侍正卿及侍郎等各項官職，三落大厝也在此時被封為「光祿第」。光緒十四年及十九年，又先後建成五落大厝及花園作為邸所。光緒二十一年，日人據台後，林家內渡廈門，僅留管事林克成代管林家在台產業。

清領台灣兩百一十二年間（1683-1895），為漳州人向台灣移民之重要時期，時間之長、規模之大、人數之多，為中國移民史所罕見。在臺灣開發史中，漳州人對臺灣土地與農業之開發成長貢獻極大，而他們自原鄉帶來的生產技術、文化、藝術和生活習慣，落實在這片土地上，經過代代相傳，早已成為臺灣生活中不可磨滅的一部分。而開漳聖王、撫順將軍、三官大帝...等來自故鄉的神明，不但撫慰了漳州移民的心靈，也使臺灣的文化內涵更加豐富。

第三節 原鄉文化遞嬗

台灣漢族移民中，有五分之四來自閩南的漳、泉，福建的方言、生活習俗、民間信仰、文化藝術都在台灣根植傳承，目前在台灣影響最大的二十種民間神祇，有十六種就是福建的地方神祇；台灣的高甲戲、木偶戲、南音等都來自福建，歌仔戲更是在閩南錦歌的基礎上形成發展起來的。

一、開臺始祖

所謂的開臺始祖，是指從漳州遷徙台灣，在台灣開基創業，並傳衍子孫後裔的第一代移民。在漳州祖地之族譜中，往往記載著「遷台灣」、「往台灣」、「住台灣」或「移東都」。而在台灣漳籍人家的族譜和供奉之祖宗牌位上，他們往往享有「開台一世祖之尊」。這種由開臺始祖遷臺而發生的漳臺兩地生生不息的血緣關係，是漳臺其他關係的主要基礎。

了解開臺始祖的情況，主要是靠民間譜牒的記載。近年來，在漳州地區發現載有開臺始祖原始資料的民間譜牒約有兩百多部。據統計，明清時期漳州府計有九十八個姓氏，六千多位移民遷臺開基。此九十八個姓氏為：陳、林、黃、張、李、王、吳、蔡、劉、楊、許、鄭、謝、郭、賴、曾、洪、邱、周、葉、廖、徐、莊、蘇、江、何、蕭、羅、呂、高、朱、詹、胡、簡、沈、施、柯、盧、余、翁、潘、游、魏、顏、梁、趙、方、孫、鍾、戴、連、鄧、曹、溫、傅、藍、姜、馮、涂、卓、石、湯、馬、巫、董、田、歐、康、鄒、尤、薛、嚴、程、童、韓、倪、阮、柳、紀、向、伍、管、闕、左、辛、范、官、陸、蒲、俞、譙、陳林、陳蔡、姜林、柯蔡、王游、張簡、張廖。

這些有譜可查的移民資料，雖僅是明清移民中的寥寥之數，却已是非常珍貴的研究資料及移民們循根謁祖時的珍貴佐證。

家族帶著原鄉的文化印記延伸至台，多有跡可循。漳州人口最為鼎盛的陳、林、黃、李、張、王、劉、楊、吳等大姓，在台灣同樣是口旺丁繁。依據文獻會之統計，台灣人口中，陳姓占百分之十一、林姓占百分之八、黃姓占百分之六、張姓占百分之五、李姓占百分之四。「陳林半天下」這句在漳州老幼皆曉的俗諺，在台灣人們同樣耳熟能詳。

而賴、簡、連、游、藍等在漳州不算知名的姓氏，也由於遷台者眾，而成為台灣頗富聲名的巨族；此外，張簡、張廖、王游等因入贅或過繼等風俗而誕生於漳州的姓氏，也由漳遷台而在台灣佔有一席之地。

二、地名流衍

農業是台灣經濟發展的基礎，漳州人是台灣拓墾的一支主力軍。明代中葉起，開始有漳州移民遷往台南、淡水等地，進行零星的拓墾。到明末，遷台者日眾，如顏思齊即被稱為最早對台灣進行集體移民和農業開墾的人。

荷據時期，為取得商業利潤，乃大量招募移民開墾土地，耕地面積約八千餘甲。據譜載，漳州移民至少有陳、林、黃、李、王、吳、楊、鄭、郭、蕭、莊、盧、簡、張、方、薛等十六姓。

鄭氏時期，鄭成功實行屯田制度，開墾田園面積約一萬八千餘甲，鄭氏將士三萬餘人中，很多為漳州籍，漳州亦被視為鄭氏反清復明之重要基地。由於大量官兵眷屬和漳泉移民進入台灣，鄭氏時代的台灣漢人約有十至十二萬之譜，漳州移民的姓氏約有三十多姓。

鄭氏在台灣進行的開墾，為清初大規模開發打下了良好基礎。清領台灣後，翌年即設台灣府，據陳孔立研究，清末在台灣開墾的土地有三十六萬餘甲，但由於當時台灣隱田現象十分嚴重，有人甚至估計清末可耕地面積約達六十六萬甲以上。這些耕地，都是漳、泉、潮、惠四府移民及原住民，歷經數代努力而辛苦開拓出來的。

早年台灣的大陸移民，或因屯墾、或因避亂、或因生活、或因逃荒等，不論何種因素來到台灣，仍對故土充滿懷念，遂將開墾地冠以家鄉地名是十分常見的狀況，我們也可據此了解移民之大略情形。這些地名經時間的演化，或經濟發展的轉變，地名也隨之改變，有些徒具虛名，有些地名被雅化，有些已和原先的地名沒有任何關係，但仍有蛛絲馬跡可循。

鄭成功率大軍攻克荷蘭，開始了漢人在台大規模的屯墾歷史。因此，台灣的部分地名，即起源於明鄭時期屯墾時的地名：新營、左鎮、左營、前鎮、柳營、後鎮...等等。而南投的林圯埔（南投縣竹山鎮竹山、中山、中正等里）相傳是林圯率所屬二百餘人墾於竹圍仔庄。

明清時期，漳州移民過台灣，有時會把原鄉的地名直接移植到新的環境：

如：漳州有圓山、芝山，台北也有圓山、芝山；或以家鄉地名，字尾加上「寮」、「厝」、「宅」、「店」等，用以紀念原先部落。在台灣有南靖厝、漳州寮、平和厝、紹安厝、雲宵街等屬於漳州府的地名。

還有一些地名是以開台知名人物或其史跡命名，如花蓮縣吳全城，即為紀念道光年間率領兩千餘漳籍移民入墾的吳全而命名的；宜蘭縣蘇澳鎮則因最早入墾的首領叫蘇士尾（晉江人），故名蘇澳；台南的林鳳營是為紀念鄭成功部將林鳳；此外，還有高雄鴨母寮、南投爽文路、嘉義吳鳳鄉…，這些地名都有助於了解漳州人在台灣的分佈情況。

三、家族傳承

家族繁衍必以宗親血緣為基礎，歷經數代傳承，方能集結力量，甚至形成聚落。早期移民，通常以姓氏加上「厝」、「寮」、「莊」等字樣，為部落取名；目前台灣尚存的冠姓地名還很多，如「劉厝」、「許厝」、「陳厝」、「林厝」等。如台中草屯鎮是兩百年前洪、李、林、簡四姓以血緣關係集結人手成功開發的結果，今天四大姓仍佔該鎮人口百分之七十左右。

中國人重視血緣，並且尊崇祖先。俗說：閩台兩地「家必有祠」，即有姓氏家族聚居之地，必有宗祠之設。一座座浸染著血緣色彩的宗祠，更是後世子孫尋根覓祖的聖殿。宗祠家廟是中國傳統的祭祀場所，然而，在宋以前，只有王室才有祭祀祖先的專用建築，稱為太廟或宗廟；民間祭拜祖先只能採用墓前祭祀的方式。直到明嘉靖十五年（1536年）才「許民間皆得聯宗立廟」。自此，各地才紛紛立廟建祠，祭祀祖先。

漳州作為國家歷史文化名城，宗祠家廟也是遍及全市各區縣。如漳州舊城區內的比干廟林氏大宗祠、長泰縣的葉氏追遠堂和楊氏大宗祠、顏氏家廟、華安縣的蔣氏宗祠、漳浦縣的海雲家廟、平和縣的吳氏宗祠等，都是漳州有名的宗祠家廟。

中國是一個尊崇祖先的民族，為了慎終追遠，宗祠家廟遍佈大江南北、長城內外的每一個角落，不論子孫如何遷徙，家廟宗祠亦將隨之分枝至世界各地。

因此，當漳州移民遷徙至台灣時，其家廟宗祠亦往往雖移民而至台灣分枝。

1、南靖塔下德遠堂張氏家廟

南靖塔下德遠堂張氏家廟可說是漳州最典型的宗祠家廟之一。德遠堂在南靖縣書洋鄉塔下村村南山坡，系張氏祠堂，故又稱張氏家廟。始建於明，清乾隆二十五年（1760年）重修，後又數次維修。祠堂坐北朝南，佔地四千平方米，建築面積五百八十五平方米。中軸線上有二進二廊一天井，左右翼以對稱東西向廂房，前有庭院和圍牆，院側向東開裝飾考究的院門，門匾書「張氏家廟」四字。正堂面闊三間，進深三間，懸山頂。祠堂前有一個半圓形的池塘，形成了一個背山面水的風水格局。堂中正匾書「德

遠堂」三字，堂內存有歷次重修碑五方。德遠堂處於蒼松翠柏、石階曲徑環抱之中，與周圍方形、圓形的土樓民居相互映襯，構成了獨特奇異的景觀。張氏族人，現在有許多居住台灣乃至東南亞各國。台南也有德遠堂，依此規制而建。

2、龍潭家廟「盛衍堂」

漳州詔安縣有一座建於明朝隆慶年間的王游姓祖廟，是海峽兩岸王游氏共同奉祀的一座宗祠。「盛衍堂」金匾高掛堂上，與台灣赫赫「王游」一脈，血肉相連。

盛衍堂規模宏大，佔地五畝多，三進大廳，依次遞高，兩旁護厝，排列有序，飛簷鴟吻，古樸典雅。祠堂前面有大埕，埕邊設門樓，門樓雕刻精美。「龍潭家廟」四個大字格外耀眼。進入家廟，大廳寬敞，屋宇相連，大小廳房七十二間，八個天井，氣派恢弘。大廳上供奉王游二姓列祖列宗。每逢盛大節日，家廟門前懸掛兩盞紅燈，燈籠上大書「王」、「游」二字。

此外，漳台兩地宗祠常以堂號及郡望來加以命名：

堂號象徵著家族支派的來源及榮耀，如台南市「德聚堂」本為海澄霞寮派陳姓遷臺始祖，鄭成功麾下陳澤的府第；奉祀鎮海衛城「開臺祖媽」陳寅娘的台南市「元龍堂」；還有直接冠以祖宗名姓，如宜蘭之「吳沙祠」、漳州「陳太傅祠」等，皆以紀念所奉始祖的功德。或以激勵子孫敬祖向上，如「崇本堂」、「追遠堂」；表達家族興旺之寄望，如「餘慶堂」、「四美堂」等。

郡望代表姓氏之所來，為家族最早發祥地。如陳姓「潁川堂」、張姓「清河堂」、黃姓「江夏堂」、郭姓「汾陽堂」…，這種以郡望為宗祠標記的文化，在漳台各家族世代相傳。

四、神靈信仰

「頭上三尺有神明」，這則在漳州流傳甚廣的俗語，在台灣同樣婦孺皆知。漳州的民間信仰十分盛行，各類廟宇五花八門，供奉的神明十分龐雜，信眾也相當廣泛。據漳州市宗教部門統計，漳州市各類廟宇有兩千八百多座，供奉的主神超過四百位。這四百多位神明中，廟宇最多、影響最廣的，有開漳聖王陳元光、保生大帝吳本、關聖帝君關羽、三坪祖師公楊義中、天上聖母林默娘等，這些信仰也隨著漳州移民逐步在台灣落地生根。

1、地方保護神

傳說本身就是一種精神寄托和心靈慰藉，移民開墾一個地方，通常充滿了無助、恐懼和困惑。來自原鄉神明的相隨相伴，就是一個很重要的助力。開漳聖王、保生大帝、媽祖、關帝、王爺、玄天上帝、玉皇大帝、土地公等神明，從保護漳州一方的百姓，到保護漳州移民聚居的弟子，這些來自漳州民間的地方守護神，到了台灣同樣是漳州人信心、勇氣和力量的來源，有助於其戰勝各種艱難險阻。

例如以漳州人為主要移民而開發的宜蘭平原，其地方保護神就具有濃厚的地緣色

彩，其開漳聖王廟即佔全省開漳聖王廟之三成多。其它如古公三王、輔順將軍、廣惠尊王等漳籍次要守護神廟宇，亦佔全省同類寺廟之半。

2、宗族保護神。

有些神靈因為是一個家族的肇基始祖或是族中的傑出人物，而成為一個家族團結和力量的象徵，得以享受家族子弟的祭拜。當家族分遷台灣並形成血緣聚落時，神明也隨之分香至台灣。如：陳元光因開漳之功而受到漳州人敬祀，在漳台兩地開漳聖王陳氏聚居的地方，普遍奉祀開漳聖王。

而天上聖母林默娘、保生大帝吳本、汾陽王郭子儀、伏魔大帝鍾馗等許多神明，都被「同字姓」的家族視為家族中的傑出人物而虔誠敬奉。如南靖縣金山鎮，吳姓為第一大姓，村民多信奉保生大帝吳本，十三座保生大帝廟皆為吳氏家族所建。從金山遷台的先民，也沿習祖家之俗而以保生大帝為守護神。

保護過本家族的異姓名士，或是傳說中顯靈護佑過家族的神明，有時亦被視為宗族保護神。華安縣高車鄉童姓鄉民奉祀的保護神董將軍，相傳乃童氏祖先童學顏任松滋知府時的一員部將。一次，董將軍為救護童知府而獻身絕嗣。於是，童氏家族為之塑像立廟，香火祭祀。高車童氏開基台北縣中和市，也將董將軍香火分香到新居地，建廟供奉。

宋末三位殉國的忠臣：文天祥、張世傑和陸秀夫，相傳曾顯靈護佑長泰縣江都村江都村連氏免遭滅族之災，故連氏家族世代崇拜，為建三忠廟奉祀。後連氏分遷至台北縣雙溪、板橋、三重等地，三忠公的香火也移植入台。現在台北縣雙溪村的三忠廟，祭祀香火和江都一脈相承。

3、行業保護神

清代漳州人遷台，農民佔絕大多數，因此，神農、黃帝、伏羲都被奉為農業祖師，稱「三皇」。三皇中以神農教稼的傳說與農業關係最密切。不少農民入台時，隨身奉祀神農大帝。例如現在雲林縣九芎林附近的鎮安宮，主神就是神農大帝。鎮安宮沿革史載：「清康熙年間有一福建漳州平和縣人蔡麟，九芎林蔡姓始祖，自大陸航海渡台，奠居於此謀生。葉氏隨身攜帶神農聖帝香火奉祀於自宅，朝暮敬拜……」蔡家子孫至今仍珍存開臺祖蔡麟從平和帶來的神農大帝令牌。台北士林舊街的神農宮，二百多年來成為漳州人敬祀神農大帝，以祈求風調雨順、五穀豐登的信仰中心。

清代隨著台灣開發和移民浪潮，漳州百工技藝紛紛進入台灣，各行各業崇拜的祖師神和保護神亦一一移植到台灣。如：香燭業祀九天玄女，吳瀛濤《台灣民俗》云：「九天玄女，又稱連理媽，有大媽至九媽的九尊神體，香燭業者祀之。」還有餐飲業奉司命灶君、製茶業奉陸羽、屠宰業奉玄天上帝、醫藥業奉華佗、梨園業奉田都元帥等等，漳台之間都一脈相承。

4、人生保護神

人生大大小小的事情，似乎都與神靈結下難解之緣。而各式各樣的神明也都各司其責，直接或間接地保護著崇仰它的人民。

例如，漳州人廣為信奉的三官大帝中之天官，即為賜福之神。新春時節，百姓廳堂都貼「天官賜福」年畫，以祈求福運綿長。注生娘娘是主司生育之神，孕婦保胎、產婦順產、襁幼健康，都靠注生娘娘護佑。民間還有胎神的信仰，孕期及產後四月內，不能修建居室，尤其忌諱釘釘子，以免觸怒胎神。床也有床神，民間尊其為「床母」，床母是兒童保護神，凡有孩子的家庭，都要敬拜床母。

居家要奉門神(如鍾馗、尉遲恭等)，生病就拜醫神(華佗、保生大帝、廣濟大師)，經商必敬財神(趙光明、關帝)，赴考先祭文神(孔子、魁星爺)……。開台的先民們，藉由神靈護佑，增加生活的安全感和信心，以激發勇氣，也成為他們不可或缺的精神食糧。

漳州民間信仰中，廟宇最多、信眾最廣的神明，都是漳台兩地所共同尊奉的，最具代表性的當是開漳聖王陳元光、保生大帝吳本和關聖帝君關羽。

1、開漳聖王

開漳聖王，又稱聖王公，陳聖王，即陳元光。字延炬，號龍湖，光州固始人(今屬河南)。生於唐顯慶二年(657年)二月十五日。唐景雲二年(711年)，在討伐藍奉高時，陳元光戰死。詔贈右豹韜衛大將軍，立廟漳浦。唐開元四年(716年)進封穎川侯，謚昭烈。宋代時，又封為廣濟王、靈著王和成惠王。

千百年來，民間建廟祭祀，不可殫記，後人皆崇敬地尊稱他為「開漳聖王」。福建各縣都有廟宇，供奉陳聖王。現今漳州市浦南鄉有一座陳元光墓，福建省人民政府列為保護文物。

開漳聖王一直受到福建漳州和香港、台灣以及東南亞地區的福建漳州籍民眾的崇奉和信仰。漳州本地民眾對開漳聖王的奉祀從未中斷過。由於陳元光政績卓著，在漳州人民中享有崇高威望，千百年來受到百姓的崇敬祭拜，漳州地區供奉陳元光的廟宇超過一百座。實際上，「開漳聖王」的影響已經超越漳州地區。清時，隨著漳州移民過台灣，在台灣各地建廟祭祀的，供奉故鄉威惠廟的香火，據統計至少有七十四座。今天，登記在冊的祀奉陳元光的廟宇就有三百多座；每年二月十五日，開漳聖王神誕之日，漳州籍民眾都要到廟中祭祀或舉行神誕道場。此外，在東南亞也有數十座祭祀陳元光的威惠廟。開漳聖王已成為閩南文化的一個重要組成部分。

2、保生大帝

吳本(979-1036)，又稱吳真人、大道公等，是同安白礁(今屬龍海市角美)人，他醫術精湛，醫德高尚，廣施丹藥，救死扶傷，在漳州泉州流行瘟疫期間奔波於村野之間，救人無數，極受民眾敬仰。吳本死後，其鄉親建庵塑像祭祀，吳本逐步從人演化為神。

漳州地區每一個縣（市、區）都有供奉保生大帝的廟宇，總數近兩百座，其中他家鄉的白礁、青礁慈濟宮為各地祭祀吳本廟宇的祖廟。以後，各地祭祀吳本的廟宇越來越多，信眾遍及閩台乃至東南亞。據統計，世界各地供奉保生大帝的廟宇有一千兩多座，在台灣地區就有近四百座，台南學甲鎮的慈濟宮是台灣「保生大帝」的開基祖廟。

3、關聖帝君

關羽，字雲長，三國時解州（今屬山西）人，為蜀漢大將，由於民間傳說和小說《三國演義》的反覆渲染以及統治者的極力推崇，關羽遂由古時一員武將逐步演變為民間信奉的神明。甚至把他視為與孔子具有同等地位的「聖人」、「夫子」，佛道兩教也都把他奉為神明，對這位忠義化身的神明頂禮膜拜。全國各地到處都有關帝廟，與孔子廟並重。

漳州地區供奉關羽的廟宇近 100 座，歷史最久的是市區的古武廟，名氣最大的則是東山關帝廟。據《台灣寺廟大觀》稱：「台灣全島約有 200 間關帝廟，這些關帝廟均從閩南東山島的銅陵關帝廟分靈過去的。」有的資料則說台灣地區的關帝廟、宮、堂、壇、會共有 950 個。

這三個神明在漳州民間信仰中具有極高的典型性和代表性：一個是漳州土生土長的；一個是外地人在漳州演變為神的；一個是外地人，而為全國各地、儒道佛共同信奉的，這也可算是一個值得研究有趣的文化現象。

伍、文化藝術

1、語言文化

今日台灣和一百年前的台灣，雖因人口活動頻繁及都市活動，使語言分佈產生了變化，母語語言隨族群遷移分佈各地並混合應用。然就河洛語（閩南語）而言，腔調仍因移民來源不同而可區分為：漳州腔及泉州腔兩種。

漳州通行閩南語，語音保留較多中古漢語特色，擁有豐富文白異讀。西部毗鄰閩西的部分，因與客家地區過渡，亦通行客家話，如：詔安縣、華安縣、南靖縣、平和縣。

宜蘭腔算是台灣較為純正之漳州腔，保留了 uiN 韻；偏漳州腔的則有台北北部、桃園、宜蘭、花蓮北部、南投、台中東部、彰化東南部、雲林東半部、嘉義東北部等地。

鹿港腔則為台灣較為純正的泉州腔，偏泉州腔的則有台北市（俗稱：台北腔，北部腔）；桃園新屋西南端以南，沿新竹縣、台中縣、彰化縣、雲林縣、嘉義縣的海邊地帶（俗稱：海口腔）。

此外，還有漳泉混合腔，目前台灣的河洛語差不多都是漳、泉混合腔。分佈於苗栗西海岸、台中縣以南到屏東、台東等地。

2、生活習俗

漳台兩地一脈相傳，於生活習俗尚多有共通之處，僅以數例略加說明：

(1)「尾牙」、「送神」

舊時漳州民間過年，多隨古俗，隨著移民遷徙，這些習俗亦見於台灣民間的生活習慣中。如農曆臘月（即十二月）十六要做「尾牙」，所謂尾牙就是本年最後的一次祭祀，民間置辦祭品上供福德正神，即「土地公」，並祭祀十方無主遊魂（俗稱「門口尪」）。「尾牙」這天晚上，凡有僱傭店員、夥計的商行店主都要備辦一頓豐盛的晚餐，宴請全體員工。如果老闆對不稱職者要予辭退，便在宴席上將一盤雞的雞頭對準那位員工的席位，意即解雇。

「送神」，即「送尪」，就是送「灶君公」上天。漳州民間於送神那天在灶頭換上一張用紅紙刻印的新「灶神」，上面橫書「司命灶君」，中間是神像，兩邊一副對聯：「上天奏好事，下地保平安」。上供三牲祭禮，並供奉花生糖、麻片糖、生花等糖果伴以祭祀。這是民間循古俗而進行的另一個迷信活動。

(2) 冬瓜柸葉謝罪風俗

清至民初，漳州城內及四鄉有一種不成文的古老風俗，凡鄉里間發生衝突糾紛，經家長調解後，判令理短一方以「冬瓜（糖制冬瓜條以小條紅紙把冬瓜纏扎）、柸葉」置紅籃中，由家長及當地地保陪同，登門賠禮謝罪乃息事。

此種古老的風俗，在漳州曾有數百年歷史。二十年代以後漸廢，改罰四色，即鞭炮、紅燭、大餅、紅彩，或罰演戲一台謝罪。此種習俗亦見於台灣早期生活中，今仍有所謂之「洗門風」

除台灣人嚼食檳榔外，原來漳州也有嚼檳榔的歷史，《八閩通志》記載：明代興化、泉州、漳州三府都流行嚼食檳榔，《泉州·藥之屬》云：「芙留俗名柸葉，蔓生，葉如薯而差大，味辛香，士人取其葉含檳榔蚶殼灰食之」。明崇禎《海澄縣志》：「扶留籐；南方草木狀曰檳榔，以扶留籐，占貴灰食則滑美下口，消谷，今俗呼為葉，婚姻皆用之」。看來檳榔、柸葉、扶留是一體三面，以後由於柸葉來源不繼，用冬瓜、柸葉謝罪的古老風俗乃廢。唯台灣食嚼檳榔之風，迄今仍盛行不衰。

3、藝術活動

(1)、廟宇建築

明清時期漳州人過台灣，也將原鄉建築藝術帶來台灣。從建築材料、建築樣式及技藝，從民居宅院、宮廟宗祠至亭台樓閣，漳州移民聚落中時時可見屬於原鄉的審美意趣及建築智慧。

漳州古街，門前多有「騎樓」，形成可以遮日避雨的通道。沿街設商場店舖，店後開作坊，作坊後為生活區，形如矩行，漳州人稱為「竹杆厝」。此外，漳州之農家

宅居多為傳統的「三間起」形式，中為廳堂，兩廂各一房；如人口多，兩廂再延伸接建左右各一房，合一廳四房，稱「五間起」。這種居住設計，亦隨著漳州移民向台灣延伸。台灣通史謂：「富厚之家，各建巨廈，環以牆，入門為庭，升階為堂，大約一廳四房，房為兩廂。」可見移民對居處之選擇，多承襲祖居。

而當移民有能力「起大厝」或於一地建宗祠寺廟時，派人回原鄉請唐山師父，或仿建原鄉建築，均為常見現象。如「板橋林家」、「霧峰林家」、「大溪李騰芳古宅」、台南「德聚堂」等古建築，甚至有「唐山建築風格活化石」之稱。

當你走進一般台灣傳統寺廟時，一定會對寺廟裡豐富的陶藝裝飾印象深刻，諸如人物、花鳥、走獸等各種造型，或靜或動，千變萬化，引人入勝。事實上，這種典型用於裝飾在寺廟、宗祠、富宅等建築物上的工藝品—「剪黏」和「交趾陶」，也是最具台灣本土特色的民間傳統藝術。它是融合捏塑、繪畫、燒陶三項專業技藝。

據文化大學建築系李乾朗教授對台灣寺廟建築之剪黏與交趾陶的匠藝傳統之調查：剪黏與交趾陶藝以廣東潮汕和福建彰泉二地區，水準最高，可以說是巧匠輩出。

兩百多年前，大批福建人遷徙來台，許多從事剪黏的工匠也隨之來台。

而在廟宇建築之裝飾取材的圖案方面，亦常見於漳州原鄉，幾乎都帶有祈求吉祥、平安的象徵意義。如龍、鳳是廟宇中最常見的「剪黏」，相傳青龍有壓制火神祝融的功能，因此一般廟宇都會放置「剪黏」做成的青龍。此外，如一石獅（左為雄，右為雌）、劍獅、八卦、石敢當、門神包括神荼、鬱壘（黃帝所派的鬼門總管，專管陰間的鬼魂，形貌威猛，都使用鉞斧當作武器。）、韋馱、伽藍（佛寺的守護神，常繪於中門。其中韋馱為白面，手執金剛杵；伽藍則為黑面，手執鉞斧。）、秦叔寶、尉遲恭（秦叔寶為白面鳳眼執銅；尉遲恭為黑面環睛持鞭。）、四大天王（又稱四大金剛，是佛寺的門神，常繪於左右門。其中持劍的是南方增長天王、懷抱琵琶的是東方持國天王、拿傘的是北方多聞天王、纏蛇的則是西方廣目天王。）、加冠晉祿等，均為漳台廟宇常見的避邪圖案。

（2）民間工藝

漳州民間工藝繁多，剪紙、刺繡、竹編、泥塑、雕刻、年畫、木偶製作等，憑著民間藝人的巧手慧心，長期而廣泛的存在於漳台民間生活中。

漳州剪紙以彰浦最有名，號稱「剪紙之鄉」。漳州女子從小就必須學會刺繡和剪紙，剪紙技藝精湛的老藝人，被尊稱為「花姆」。在漳台民俗活動中，剪紙運用的範圍非常廣泛，舉凡娶妻生子、生日祭祖、年節拜神等，都離不開剪紙。

漳州亦為中國南方木版年畫的主要產地，以顏氏家族經營的「錦華堂」最為著名。由於年畫是閩台民俗生活中的要件，因此，漳州年畫在漳台民間非常受到歡迎，對台灣的影響也相當深遠。

雕塑，為漳州工藝美術一絕，包括泥塑、木雕、貝雕、石雕等。清末平和人葉王被譽為「台灣製陶大王」，在台南、嘉義一帶，至今仍有許多葉王遺作存在。漳州石雕向以精巧聞名，其石文化對台灣之影響極其廣泛，台灣之石刻遺存數量不少，或為來自漳州之石料，或出自唐山師父之巧藝。

而木偶雕刻，更屬漳州一絕，並隨著木偶藝術表演而傳至台灣。美、日、法、英等國之博物館均收藏有漳州木偶頭。此外，漳州的神像雕刻藝術，亦在台灣佔有重要地位。台灣各地供奉之開漳聖王、保生大帝、王公王爺等鄉土神明，多數出自漳州藝師之手。

(3) 歌舞陣頭

漳州本身的歌舞表現即十分繽紛炫麗，如「錦歌」在漳州土生土長，盛行於九龍江一帶；膾炙人口之「天烏烏」、「賣肉粽」等古老民謠；風情別具的詔安、平和、南靖之「客家山歌」、東山「歌冊調」、「畚歌」等均在民間廣泛流傳。漳州歌舞影響台灣十分深遠，舉凡台灣流行的說唱曲藝、歌謠舞蹈等鄉土藝術，多數均直接根源於漳州。在漳州百姓口中廣泛傳唱的鄉土歌謠，伴隨著漳州移民，也在台灣島上代代傳唱。

而在台灣各地民俗活動中舉行的藝陣表演，豐富多彩，如八仙過海、哪吒鬧海、宋江陣、蜈蚣陣、七鶴陣、舞龍、舞獅、車鼓、傘舞、龜精鬥蝦蟆…等，多數可以在漳州找到藝術原型。

如海底反舞為漳台習見之民間遊藝表演，表現海底龜蚌魚蝦的生活，在台灣它也叫龜精鬥蝦蟆。大鼓涼傘舞，也是起源於漳州，並傳佈到台灣及東南亞的喜慶舞。台灣常見的大鼓舞、傘舞，有些吸收了雜技的表演藝術，或將傳統紙傘作一改良，逢年過節，大鼓咚咚、涼傘旋轉，可說是台灣民間最有活力動感的陣頭。

(4) 地方劇種

從陳元光建漳開始，漳州就有「秦蕭吹引鳳，鄒律奏生春；縹緲紆歌遏，婆娑妙舞神」的民間戲曲活動。而後隨著漳州人多次遷台，也把錦歌、竹馬戲、木偶戲等傳至台灣。

近代漳州戲曲，主要有薊劇、潮劇、木偶戲（掌中木偶、提線木偶、鐵枝木偶、皮影）、竹馬戲、四平戲、京劇等。而以薊劇及木偶戲最具地方色彩。

薊劇為福建五大劇種之一，流行於閩南、台灣及東南亞各國，五十年代初期，台灣歌仔戲和閩南改良戲於薊城合流，主要聲腔均為錦歌嬗變而成，故名薊劇。

傀儡戲至宋最盛，種類亦最繁，有懸絲、杖頭、葯髮、肉、水傀儡等，除此之外，尚有影戲。宋時漳州傀儡已十分盛行，致官府頒發禁戲令。今中國現存之傀儡戲僅有

提線、杖頭、掌中、鐵枝、皮影戲等五種，漳州即保存四種，故有「木偶之鄉」的美譽。

潮劇為南戲弋陽諸腔（正音戲）遺響，也稱泉潮雅調、潮音戲、白字戲。除漳州外，亦流行於廣東潮汕地區、香港、台灣及東南亞之華人聚居地區。

竹馬戲在閩南、閩西、粵東以及金門、台澎城鄉演出的歷史已有幾百年，明清兩代，可說是竹馬戲的鼎盛時期。據漳浦縣六鰲竹馬戲班老藝人所言，它原是泉州戲班所唱之南曲，吸收六鰲半島附近之民歌小調，加上演員表演動作，逐漸發展而成的劇種。

四平戲亦為南戲弋陽諸腔之一，亦稱正字戲或正音戲，曾為漳州主要劇種之一。二十年代，以閩南方言語系演唱之薌劇及潮劇深受歡迎，漳州四平戲因唱白用「中州官話」，不為群眾所喜，從此走向衰落。

漳州自建州一千三百多年來，歷代文風鼎盛，藝術表現瑰麗多彩，散發著濃郁鮮明的閩南色彩及鄉土氣息，隨著漳州移民的腳步流徙於各地，漳州藝術在台灣更得到高度的發展及創新，彼此有著難分難捨、千絲萬縷的關係。

注釋

（注一）早先鎮守在龍溪的鎮府曾溥，因兵少勢單，只能佔據北溪的一段，「阻江為界，插柳為營」，與蠻獠長期對峙，故後人稱北溪中流為柳營江。

（注二）當中主寨、左寨、右寨、海防寨、糧草寨設於今水林一帶；哨船寨、撫番寨、北寨則於今北港一帶；另外前寨位置已被溪流沖毀、後寨位置現今則已無人居住。

（注三）《台灣縣志》：「顏思齊之所部屬多中土之人，中土之人入台灣自思齊始。」

第參章 民間戲曲演進

— 錦歌與歌仔

漳州，地處閩粵之交，瀕臨台灣海峽，向以物華人文稱勝。自唐高宗垂拱二年陳元光開漳建制以來，歷史文化的積累與日俱增，其中韻味無窮的古音方言和極盡纖巧的歌謠戲曲，尤為今日關注台灣本土文化淵源議題的焦點所在。

從顏思齊、吳沙、林平侯幾位開拓先賢的身影裡，我們不難發現自落地掃、錦歌、歌仔乃至於薈劇一脈互承的演進軌跡，透過「七字仔」、「雜唸」、「哭調仔」等宛轉的聲腔，不單貫通了海峽兩岸無法分割的血脈，更使數百年來存在於庶民生活中的一切悲喜均得以如實呈現在眼前。

第一節 錦歌

一、形成

「錦歌」是用漳州方言說唱的曲藝，原名「雜錦歌」、「歌仔」，後簡稱「錦歌」。是流傳於福建南部漳州、龍海、漳浦、雲霄、詔安、東山、平和、南靖、長泰、華安等地，以當地歌謠為基礎發展起來的曲種。

自明代以降，即流傳于漳州地區，為以七言或五言為一句，每首四句的民間小調，為早期人們於逢年過節時之業餘演唱，後來也出現不少民間藝人。歌唱內容多是描述日常生活，後來才發展成演唱地方故事的小調。由於甚受歡迎，因此在當地有不少於公餘農閒時演唱教習之「歌仔館」，或於迎神賽會、娶妻送葬時之「歌仔陣」，隨陣裝運備用樂器、茶點的籠担，稱為「歌仔担」，文字唱本謂之「歌仔冊」或「歌仔簿」，並有相當數量的專業教師和以演唱錦歌為職業的盲藝人。

一般以為歷史悠久的「錦歌」，當是以閩南民歌為基礎，一直流行於南方的小曲小調，除了繼承明代南詞小調的許多曲牌，也吸收了當地民間小戲、民歌及部分佛曲的一些曲調，更萃取了漳州歷代各族之漁歌、樵曲、獵歌、牧歌、褒歌、童謠、兒歌、船歌、佛曲、道曲、巫樂等素材而形成之曲藝，音樂型態十分豐富。

至於「錦歌」的名稱意義，則有下列不同說法：一說是「錦歌」的「錦」，意義大致上近於「集錦」的「錦」，有內容龐雜豐富之意。一說「錦」字，可能是從「四錦班」而來，所謂「錦歌」即是「四錦班」於江湖走唱時所唱的曲調。（注一）另有一說，「錦歌」早在南宋末年即流傳於閩南錦江（今江東橋到海澄一帶）兩岸，因而得名。

剛開始「錦歌」只是一般老百姓業餘的單純歌唱，由於是用方言俚語演唱，所以在民間業餘演唱之中十分流行，因為廣受喜愛，而慢慢發展成職業江湖藝人的通俗故事說唱。「錦歌」後來隨著漳州移民傳入台灣以及東南亞華僑聚居地區，後來在宜蘭落地生根，漸漸傳唱開來，而被稱為「本地歌仔」。當地人一有空閒，便聚在一起，盡情傳唱，謂之「滾歌仔」。所謂「滾」，即有縱情恣意笑鬧的意思。

二、音樂曲調

「錦歌」的表演方式，基本為說唱，以「七字調」、「雜念調」、「大調」、「哭調」為主腔，使用月琴或大廣弦伴奏。任何俗謠、曲藝、詩詞，如採用閩南方言及錦歌之說唱形式及音樂演繹，即成錦歌曲目。之所以名為「雜錦歌仔」、「雜湊歌仔」，即因其開放及包容的特質。

錦歌唱腔音樂屬曲牌聯綴體，由「七字調」、「雜碎調」構成基本唱腔，聯綴眾多「雜調」、「花調」組成聯曲體的說唱曲牌。

曲調風格突出，特色濃郁，大致可分為四類：一是抒情性的「四空仔」、「五空仔」；二是在當地民間歌謠基礎上發展起來，朗誦式的「雜念仔」、「雜嘴仔」；三是吸收其他曲種或戲曲精華而形成的「雜歌」，亦稱「花調」；四是器樂類。

(一)「五空仔」、「四空仔」：為錦歌獨具風格的基本曲調，屬於抒情性質。

「四空仔」又名「大七字」，可應用於表現各種情感，為錦歌的主要唱腔，既能敘事，也可抒情。

短篇者以單曲反覆說唱，例如，臺灣早期歌仔冊裡的「狀元調」，就是錦歌中的「四空仔」曲調，也就是現在「歌仔戲」中最普遍的「七字調」，每一句都是七個字。

長篇唱段則依劇情所須，聯綴「花調」、「雜調」等曲組成聯曲。如用「大調」或「倍思調」前兩句樂曲作導腔，引入主腔「七字調」後，再用「大調」或「倍思調」最後兩句為煞尾。唯樂曲聯綴時，應選擇同一調式或關係調式，以免轉接不順，影響全曲之協調。

由於錦歌流派的不同，使「七字調」形成「大七字」、「七字陽關(四空仔陽關)」、「七字反」等調式變化；板腔亦有「七字正」、「七字疊板」、「七字慢板」等區別。

「五空仔」即「大調」，又名「丹田調」，亭派仿南音以「蕭管定弦」，稱為「五空仔」，並將「七字調」改稱為「四空仔」。多用於曲子的開頭，亦可以單獨使用，唱腔富於變化，如用於悲調的「倍思」和以「五空仔」與其他曲調揉合形成的「安童鬧」、「土地公」、「大吃囉」等。

「大調」在薌城又可區分為「正管」、「硬陽關」、「軟陽關」；在長泰尚有變調之「大調伊」和「大調哎」。

「大調」詞格與「七字仔」雷同，由於每句每段都插入「咿」音為拖腔，使唱腔結構得以延伸。旋律娓娓，迂迴跌宕，多作抒情描寫，或為「七字調」之引腔和煞尾，是錦歌七聲音階曲調中最具漳州風采的唱腔之一。

(二) 「雜碎仔」、「雜念仔」：

「雜念仔」又名「雜碎仔」，是由快板、朗誦、對答、念歌等俗謠發展而成的長短句音樂形式。唱腔近於念誦，唱詞字數沒有一定的拘束，所以唱來接近口語，自由活潑，變化較大，因此多用來演唱長篇故事，如「王昭君」、「什細記」、「火燒樓」等。

由於它是從民歌俚謠發展而成，曲式結構較為自由，除有長短不同的過門表示曲調段落外，從頭到尾幾乎一氣呵成。因採唸誦方式、節奏急促，說白性強，曲調是遷就唱詞的聲調而定。唱詞大都由七個字與五個字混合而成，這些唱詞的字數又與曲調音數相同，也就是一個字一個音調。如內容需要，亦可穿插說白或數板。

其表演形式有單人念唱，也有二人對答，或三、四人對接念唱。此種自由組合之演唱形式，始於歌仔館排場坐唱和廟會中館與館間之鬥歌比賽，以後轉為迎神、迎娶、送葬的歌仔陣，再轉化為分角演唱、眾人助唱，甚至上妝載歌載舞之「歌仔陣落地掃」。

(三) 「哭調」：

「哭調」是由閩越畬先民哭喪、哭嫁而來，前者多為悼念死者功德，後者除感念父母養育之恩外，更有對未來不可知的徬徨及恐懼。

「哭調」的歌詞，或者世代相傳，或者即興發揮，屬不押韻之長短句，組成上下兩段，哭唱中常穿插「阿公喂」、「阿媽喂」等呼喊，並夾雜若干抽泣哽咽之自然裝飾音。情韻綿長悲切，足以激發觀者之同情哀感。

(四) 「花調仔」、「雜歌」：

「花調」多從其他劇種、民歌、俗謠中移植。詞多七言四句，句法組合為四、三。屬於「花調仔」類的「錦歌」，主要有「白牡丹」、「送歌」、「紫菜歌」等，可以單曲反覆演唱，也可以曲牌聯綴演唱。它除汲取民間歌唱小調，如「紫菜歌」…，還吸收各種民間小戲，如車鼓戲「花鼓調」、竹馬戲「長工歌」…，以及南詞小調如「紅繡鞋」、「白牡丹」等部分曲調，也有取材自四平、亂彈、傀儡等戲曲，內容「什錦」，所以又稱為「雜歌」。

(五) 器樂類

「錦歌」另外還有一些器樂曲，如「八板頭」、「清夜游」、「西湖柳」、「銀柳絲」等，作為獨奏或伴奏用。其伴奏樂器為最能體現錦歌風格及區別錦歌流派特徵的重要工具，「錦歌」最原始的伴奏樂器為月琴，其器形和彈法與苗、瑤、侗、傣各族月琴類同，應是漳州閩越先民之遺存。隨著錦歌的發展，其演唱形式和器樂使用，

也因區域而有所不同。如漳州市區、廈門等地，因受福建南音影響，所用樂器和樂器組合、定弦法、演唱者排列位置，均與福建南音相同。

而雲霄縣一帶多用對唱形式，使用樂器有秦琴、椰胡、漁鼓、小竹板、銅鈴。平和、長泰使用月琴、二弦，有時亦加入洞簫。

盲藝人則多用月琴或二弦，自彈自唱。

三、曲目流派

(一) 錦歌詞格

錦歌原係坐式自彈自唱形式，強調聽覺感悟，因而歌詞多從閩南日常口語、俗諺中選擇達意生動、機智風趣之語言，加之以詩詞律化及說唱規範。其詞格，有七律、五言、三言和長短句。

1、七律：

錦歌有「七字調」、「大調」、「倍思調」、「哭調」及眾多小調，以七字為一句，四句為一段，二、四句押韻，段成「起承轉合」結構、句作「抑揚頓挫」聲勢。

例：「一蕊好花是玉蘭，四邊人馬爭鼻香。等待阿哥伸手挽，攜回家中插花瓶。」

2、五言：

錦歌亦有每句五字，一段不限幾句者。

例：「小溪通山城、浮宮白水營，石尾通角美，新圩通官畲。」

3、三言：

有些錦歌則以三字成句、二句成韻，隨意搭配五、七言句式，可自由轉韻。

例：「過年過節熱火火，家家戶戶忙炊粿。一甜粿、二發粿、三麻糍、四糕粿、五煎卷、六砵粿、七煎棗、八龜粿、九層糕、十鹹粿。九孀婆仔爻炊粿，我從他家灶腳過，順手拿一個粿，藏在肚臍尾，燙甲腹肚疼火火。」

4、長短句：

綜合各類格式，不求對仗平仄、韻腳和諧，只求順口流暢。曲如「雜碎調」、「雜念調」、「賣葯仔哭」、「醋仔板」等。

例：「姑仔琛，里路令，吵要吃，吵要穿，吵要嫁給北仔兵…，既然兩人相中意，雙雙跪地祝告天，天公祖，來保庇，明年生一個紅孩兒。」

(二) 主要曲目

錦歌主要曲目有四大柱—「陳三五娘」、「秦雪梅（商駱）」、「山伯英台」、「孟姜女」及八小折—「妙常怨」、「董永遇仙姬」、「井邊會」、「呂蒙正」、「金姑趕羊」、「壽昌尋母」、「閔損搶車」、「高文舉與玉貞」。

此外，還有一些以當地民間傳說為題材的曲目—如「遷尪姨」、「土地公歌」、

「五空仔雜嘴」、「倍思雜嘴」等「四大雜嘴」；及長篇故事「王昭君」、「鄭元和」、「雜貨記」、「火燒樓」、「楊管拾翠玉」等180種說唱。

(三) 演唱流派

錦歌演唱，可分為「亭」、「堂」兩個流派：

1、亭派

亭字派主要在城市中流傳，包括閩南漳州及龍海、漳浦、雲霄、詔安、東山、平和、南靖、長太、華安等地。受福建南音影響較深，唱腔較優雅細膩，講究咬字、歸（舊）音、韻味，十八音（十三音）的曲調較多，使用樂器指法也與南音接近，主要樂器有琵琶、洞簫（或品簫）、二弦、三弦及木魚、小叫、雙鈴、盅盤等。

吸收「南詞小調」、「四平」、「傀儡戲」、「竹馬」、「弄車鼓」、「駛犁陣」、「搭渡弄」、「潮州老白字」、「亂彈」等民間小戲曲調及「鳳陽花鼓」中的「花鼓調」、「大娘補缸」中的「補缸調」、「騎驢探親」中的「雜母拍」及部分南曲、佛曲、道情，唱腔越加圓潤優美，優雅細緻。

亭派的曲目主要有四大柱「陳三五娘」、「秦雪梅」、「山伯英臺」、「孟姜女」及八小折「妙常怨」、「董永」、「井邊會」、「呂蒙正」、「金姑趕羊」、「壽昌尋母」、「閔損搶車」、「高文舉與玉貞」與「四大雜嘴」等民間傳說題材曲目。

歷史上，此派代表性班社有漳州市區的「八吟樂會亭」、「樂吟亭」，影響及於浦南、角美、石碼等地的「集弦閣」、「盛音園」、「進德社」等。

2、堂派

堂派流傳於農村，唱腔粗獷有力，曲調近民間歌謠，尤其擅長演唱「雜唸調」，旋律靈活，變化多樣。使用樂器因地而異，有月琴、二弦、三弦、漁鼓、小竹板、雙鈴，也有用秦琴、椰胡等樂器。

歷史上，此派代表性班社有龍海、漳浦、雲霄等縣的「丰慶堂」、「慶賢堂」、「樂音堂」、「錦雲堂」、「一德堂」、「攀和堂」等。

除上述兩派外，另有盲人演唱一派，盲人走唱幾乎遍及漳州地區各縣城鄉。舊時，盲人為生活所迫，不得不奔波於街巷村舍，賣藝糊口。各地盲藝人都只用一把月琴或二胡自彈（拉）自唱，而且對「錦歌」的唱腔多有創造，顯得樸素動聽，有濃郁的鄉土氣息。

第二節 歌仔戲

一、形成

(一) 歷史

看「歌仔冊」唸「歌仔」，是早期臺灣農村社會最重要的休閒；無論是農家忙餘所唱，市井小民平時歌詠的「歌仔」、「臺灣雜念」、街頭賣藝的盲人「唸歌」或乞丐走唱的「乞食調」等，唱的都是「錦歌」。

歌仔戲發展約有百餘年歷史，一般以為它源於閩南的「錦歌」，後結合車鼓小戲之身段與地方歌謠小調發展而成，是具有強韌生命力台灣土生土長的劇種。在台灣形成雛形後，後又回到漳州原鄉傳播，經發展改良而成「薙劇」。當其走向成熟與定型後，亦成為台灣最具代表性的劇種，流行於臺灣全省和福建南部，東南亞華僑聚居地區亦有演出。

唯其由「錦歌」發展至成熟之大戲，仍得經歷漫長時光之淬鍊洗禮。

連雅堂於《台灣通史》中，曾明列台灣當時流行的六種戲劇，歌仔戲尚不在其中。「台灣之劇：一曰亂彈，傳自江南，故曰正音，其所唱者大都二簧、西皮，間有崑腔；今則日少，非獨演者無人，知音亦不易也。二曰四平，來自潮州，語多粵調，降於亂彈一等。三曰七子班，則古梨園之制，唱詞道白，皆用泉音，而所演者則男女悲歡離合也。又有傀儡班、掌中班，削木為人以手演之，事多俾史，與說書同。…又有採茶戲者，出自台北，一男一女，互相唱酬，淫靡之風，侔於鄭衛，有司禁之。」

一九二一年日本人片岡巖《台灣風俗誌》中，列出的台灣戲劇亦未出現「歌仔戲」此一劇種。

歌仔戲究竟起源於何時？根據一九六三年宜蘭縣文獻委員會編的《宜蘭縣志》及一九七一年出版的《台灣省通志》記載，皆謂歌仔戲起于宜蘭員山結頭份，傳唱者乃是員山結頭份人一阿助，時人不知其名姓，乃稱之為「歌仔助」。

民國五十二年出版之《宜蘭縣志》記載：

「歌仔戲原是宜蘭地方一種民謠曲調，距今六十年前，有員山結頭份人名阿助者，傳者忘其姓名，阿助幼好樂曲，每日農作之餘，輒提大殼絃，自彈自唱，深得鄰人讚賞。好事者勸其把民謠演變為戲劇，初僅一二人穿便服分扮男女，演唱時以大殼絃、月琴、簫、笛伴奏，並有對白，當時號稱歌仔戲。」

民國六十年修訂之《台灣省通志》也記載：

「民國初年，有員山結頭份人歌仔助者，不詳其姓，以善歌得名。暇時常以山歌，佐以大殼絃，自拉自唱，以自遣興。所謂歌詞，每節四句，每句七字，句腳押韻而不相聯，雖與普通山歌無異，但是引吭高歌，別有韻味，是即為七字調也。後，歌仔助將山歌改編為有劇情之歌詞，傳授門下，試為演出，博得佳評，遂有人出而組織劇團，名之曰歌仔戲。」

據民俗專家陳建銘考證，歌仔助就是歐來助，民國前四十一年(1871年)十月十日生在宜蘭員山庄結頭份堡(今員山鄉結頭份村)，卒於民國九年(1920)，享年五十歲。(注二)

不過，歌仔助的說法只是文獻史料的記載，其實一種戲曲的醞釀與形成應該是集體創作、累積的成果。在歌仔助之前，可能還有貓仔源和陳高犁等人；而與歌仔助同時代之藝人，至少還有林莊泰、陳阿如、楊順枝、簡四勻與鱸鰻帥等人，歌仔助當只是當時本地歌仔著名藝人而已。(注三)

歐來助當時所傳唱的歌，即是原流傳於大陸閩南地區，後來隨移民傳入台灣，而在台灣傳唱起來的「歌仔」。他不僅吸收錦歌的精華及閩南民間歌舞，如採茶、車鼓等曲調的唱曲，還糅合台灣民間的「七字四言」小曲。內容大多描述日常生活，後來才發展成說唱「山伯英台」、「陳三五娘」等民間故事，這時並沒有所謂的演員，也沒有佈景、道具等，因此被稱為「唸歌仔」。

以後才逐步發展出演出形式簡單，服飾、道具、身段、唱腔都不講究，動作、歌詞也是即興之作，但仍以盛行於漳州民間的「四句聯押」式錦歌曲調做基礎，加上採茶曲、車鼓調，成為詞曲通俗的「本地歌仔」。

「本地歌仔」起初表演地點大抵在廣場上、大樹下，搭個簡單的場子就地演出，一般人稱之為「落地掃」。後來因漸受歡迎，開始在節慶或迎神賽會時加入演出，表演場地也跟著由地面搬到草台。

隨著名號日響，「本地歌仔」逐漸由小戲變成大戲，演出劇情也由滑稽散漫變成全本戲，但音樂舞蹈仍大抵保持原來的樣子。進入城市發展後，為適應城市觀眾需求，乃借鑒中國傳統戲劇的演出形式，如「京劇」、「南北管」、「潮州白字戲」等舞臺藝術，逐漸形成一種以閩南語演唱的古裝歌唱劇種。

一九一三年左右，歌仔戲由野台進入戲院，藝術水準有了長足進展，也形成各種條件均較完備之獨特劇種，達到成熟階段後，很快便流行於台灣各鄉鎮，而漸漸代替當時「外江戲」（指福建以外的劇種）的地位。

(二) 台灣歌仔與其他劇種

臺灣自西元一六二四年起就有搬演中國戲曲的紀錄，由閩、粵入臺的戲曲劇種有「梨園戲」、「高甲戲」、「亂彈戲」、「福州戲」、「莆仙戲」、「車鼓戲」、「司公戲」、「傀儡戲」、「布袋戲」、「四平戲」、「潮州戲」、「皮影戲」、「客家三腳採茶戲」等十三種。「錦歌」在臺灣宜蘭地區結合「車鼓戲」的場面和動作表演，產生形式簡單的「老歌仔戲」；之後，又吸收其他多種流行劇種的戲目、音樂和表演藝術，而發展為成熟的歌仔戲。

由於歌仔戲是結合台灣各種戲曲及音樂為一體的表演藝術，在發展過程中，受潮州戲、正字戲、高甲戲影響，逐漸豐富成型，約於一九二五年左右，歌仔戲進入了內臺演出後，又大量吸收「北管」、「南管」、「九甲戲」和民間歌謠等音樂曲調，繼而引進「京戲」的鑼鼓點和武打動作，使用「北管」曲牌、服飾、粧扮和「福州戲」的軟體彩繪布景，並且援用各劇種的戲碼、身段、道具、樂器，發展成一種兼容並蓄且內容豐富之新劇種。而為迎合觀眾喜好，唱腔曲調、身段動作也越來越複雜，因而形成自由、活潑、深具草根性之台灣民間本土戲曲。

「錦歌」從徒歌的傳唱，演進到加上表演和說白，也有了豐富劇情的歌仔戲，有一項重要的因素，那就是車鼓陣的影響。它們原是盛行於福建民間，隨著移民播遷，歌仔音樂與車鼓小戲乃傳入台灣。

車鼓陣基本上是一種在街頭化妝遊行的隊伍，邊走邊唱邊表演，有些時候也可以在牛車上表演，表演的主要特徵是：眼神靈活，動作輕快，上身扭動，下身進退；音樂方面，則幾乎全是閩南民歌，尤其是以「錦歌」說唱為主要曲調。

當時泉州移民聚集地區如艋舺、鹿港及台南等地，流行以泉州土腔演唱的「南管」。而蘭陽平原約有百分之九十三為漳州移民，因此漳州流傳的「歌仔」與「車鼓」，便在宜蘭融合為「本地歌仔」。「本地歌仔」最初可能只是坐場清唱形式，而後加上腳色扮演和車鼓的動作，形成稍具戲曲雛形的歌舞小戲。

歌仔戲進入內臺演出後，需要大量音樂，南管及九甲戲的聲腔柔美婉轉、北管高亢迭宕，皆為歌仔戲曲調廣泛吸收的對象。「南管」又稱為南音、南樂、南曲，源自泉州，曲詞為泉州腔音，與臺語相似，由於歌仔戲的源頭「錦歌」本身就吸收了不少南管的音樂。加以南管系統的戲曲有梨園戲、高甲戲等，劇目非常豐富，自然成了歌仔戲吸收的對象。

歌仔原是著重於聲腔演唱，形成戲劇之後，必然需要大量吸取其他劇種的舞台表演藝術。歌仔戲在發展上，其文武場、臉譜、服裝及身段，受到京劇極大的影響。民國初年以後，以京派武戲為號召的福州戲班及上海平劇班經常來台公演，歌仔戲即從中吸收行頭道具、場面、音樂、劇本等特色。

約於民國十二年之後，這些來台戲班因賣座不佳而紛紛解散，某些藝人就被邀請投入歌仔戲班，使得原本質樸的歌仔戲產生極大變化，而以更新的面貌，慢慢發展成另一套完整的戲劇。

二、發展

（一）本地歌仔

十七世紀中葉，閩南人大批遷居臺灣，許多閩南民間歌舞曲藝，如漳州「錦歌」、同安「車鼓弄」、安溪「採茶褒歌」等，也隨移民遷徙而流入台灣。福建漳州的坐唱

曲藝「錦歌」在臺灣風行時，民間紛紛組織「樂社」傳唱「錦歌」，並將「錦歌」唱腔「四空仔」改為「七字調」，「五空仔」改為「倍思」和「大調」，人們統稱之為「歌仔調」，刊印的唱本稱「歌仔冊」，樂社習唱活動的地方稱「歌仔館」。

最初，一些能歌善彈的人，將傳自福建的民歌小調改編成有故事的歌曲，並以輕便的方式自拉自唱，他們多於農閒之際，在大樹下、草埔旁演唱，為自娛性質。以後才從抒發感情的彈唱變成一種有角色對白、有樂器伴奏、隨地皆可表演的演唱。爾後又模倣「車鼓戲」的表演型式，稱之為「歌仔陣」。二十世紀二〇年代初，「歌仔陣」逐漸與民間歌舞「車鼓弄」和「採茶褒歌」相結合，開始演唱小戲，稱之為「車鼓戲」。

初時腳色只分生、旦、丑，是為三小戲的表演形式，演員腰上繫著腳帛（裹腳布），丑角和花旦手搖扇子，邊走邊扭邊唱。由於只有簡單的打擊樂，又為流動性演出，只需在廣場四周拉起場子，即可權充舞臺，因而被稱之為「落地掃」。雖尚屬小戲形式，然已可以說是粗具「歌仔戲」之雛形。

當時所有演員均為業餘男性演員，演員大多不著戲服，且無裝扮及繁雜身段。演出前先由一演員出場沿表演區四週走臺步，並提綱契領演唱劇情作為開場。由於表演者多非職業演員，因此表演內容十分簡易，曲調音樂也不繁複，通常以一首或少數曲調不斷重複。此種演出型態多屬非營利性之業餘表演，表演團隊均為民眾自發性組織，因此演出時之趣味性遠高於藝術水準之要求。

相傳當時第一個歌仔戲子弟團為「清和音」，後來又有「清和社」與「同聞樂」的成立。落地掃之演出劇目僅有「山伯英臺」、「什細記」、「呂蒙正」及「陳三五娘」四齣。

後來，歌仔陣由平地轉到舞台上表演，戲齣也由段子戲擴充為全本戲，但音樂舞蹈大抵保持原來的形式，即為「老歌仔戲」，或稱為「本地歌仔」，目前宜蘭地區仍可見到這種表演形式的歌仔戲。

「老歌仔戲」雖尚屬醜扮踏搖，但鄉土的歌仔戲至此已可宣告成立。當時歌仔戲只是三五好友聚在一起時，即興而唱、即興而演的娛樂節目；也因為參與者多為上了年紀的人，所以又叫「老人歌仔陣」。幾年前，在宜蘭一帶，還是常常可以看到這種在公園裡、大樹下、廟口旁上演的「小戲」！

「本地歌仔」為歌仔戲最原始的演出型態，後來又受流傳在台灣的「四平戲」、「正字戲」、「高甲戲」、「潮州白字戲」、「潮劇」、「京劇」等劇種的影響，逐漸豐富成型，並從地坪搬上了舞台，最後終於發展為專業班社。由於它的前身是「歌仔陣」，唱的是「歌仔調」，故稱為「歌仔戲」。歌仔戲唱腔清柔質樸，唱多白少，格律自由，伴奏樂器有殼子弦（琴筒用椰殼製成，類似板胡）、大廣弦（用龍舌蘭木製成的大筒胡琴）、臺灣笛、月琴等。唱詞通俗，鄉土氣息濃郁，演出劇目主要來自「錦

歌」唱本的「陳三五娘」、「山伯英台」、「孟姜女」、「鄭元和」等戲。今福建廈門、晉江、龍溪一帶流行的「薙劇」即由「歌仔戲」發展形成。

歌仔戲形成後，因其唱詞與唸白均使用閩南白話，一般觀眾易於理解，且其音樂曲調都是民間耳熟能詳的音樂，劇情亦是民間所熟悉的故事，因此迅速從宜蘭流傳至台北，原來只在鄉村演出的野台戲開始進入城市戲館表演，表演的目的也從答謝神明，變成供娛樂觀賞的職業性演出。爾後更有客籍人士演唱客家語言的歌仔戲，歌仔戲便流傳至全省各地，成為當時台灣最盛行的民間戲曲。

（二）舞台歌仔戲

1、野臺歌仔戲

野臺戲即為外臺戲，為歌仔戲最普遍之演出型式，多於廟口演出，熱鬧而淳樸。本地歌仔吸收其他劇種菁華，並穿著戲服，粉墨登場演出，歌仔戲即成為大戲型式。演出名目大多與宗教活動有關，舉凡廟會、酬神、建醮及神誕等活動，多有野臺戲之演出。由於演戲酬神為民間表演活動之主因，是以儀式性勝於藝術性；因此，野臺歌仔戲於正戲演出之前，必先表演一段「吉慶戲」，俗稱「扮仙」，目的在為民眾祈福，神人之間的關係於扮仙過程中，也得到融合交會。

野台歌仔戲有個特色，就是結局一定是大團圓，沒有悲劇。也許因為現實生活中常有許多悲情，因此在廟口酬神或結婚喜宴中的戲劇演出自然就是喜事，只有大團圓，才符合了觀眾的心理需求。例如在歌仔戲中的梁祝沒有最後的「化蝶」一段，而是「回陽」。正如台灣有句俗諺：「不殺奸臣給人看，觀眾不願散」。

2、內臺歌仔戲

內臺歌仔戲是指戲院室內劇場演出的歌仔戲，採售票方式，屬於營利演出。《台灣省通志》記載：1915、1916年間，辜顯榮向日人收買台北淡水戲館，改名新舞臺，作為本省人之娛樂機構，其經理人見歌仔戲甚受歡迎，遂出資設立「新舞社歌劇團」，是為本省第一團具營業性質之歌仔戲班。而歌仔戲之有內外臺分別，亦自此始。

由於內臺歌仔戲需買票觀賞，演出形式和野台大有不同，舞臺布景、燈光及服裝均較為講究，演出亦較野臺戲嚴謹。為吸引觀眾，於是創作許多新的曲調；增加演出時的噱頭，如布景、機關裝置、噴乾冰、臺上特技等等，許多舞臺技術，都是從內台開始；開始編新劇本，每一齣劇演出十天，結束時製造高潮懸疑，以吸引觀眾繼續觀賞，歌仔戲連續劇即由此開端。而於公演之前，通常由演員穿著戲服沿街「踩街」，藉以吸引觀眾廣作宣傳，增加票房收入。內臺歌仔戲鼎盛時期，全臺約有三百個歌仔戲班，可見其繁榮之盛況。

歌仔戲搬上舞臺後，立即受到熱烈歡迎，逐漸走入城市、轉為職業性質，並與當時其他劇種同臺並演，吸收其劇目與表演藝術，成長為成熟的大戲。又經歷內臺、外臺、廣播、電影、電視而有今天的局面。

然於曲調上，仍以語言敘事性強的錦歌類曲調為主，如「七字調」、「雜念仔」、「都馬調」等，此外還有哭調、民歌、吸收其他戲曲劇種的曲調，以及其在廣播、電影、電視等階段所大量創作的曲調，音樂豐富。文場以椰胡、大廣絃、月琴和笛子為主，武場則以小鼓、大小鑼為基本配備。其基本行當「八大柱」包括小生、副生、苦旦、副旦（又稱花旦）、大花、老婆（即老旦）、三花、三八（即彩旦），一律採本嗓演唱。由於歌仔戲演員於皇民化時期受過新劇洗禮，其後又與電視等媒體接觸，雖然演出仍遵循傳統戲曲的表演方式，但已較為活潑與寫實。

3、劇場

近年來娛樂型態太多了，人們已經不再把看戲當作娛樂，歌仔戲團漸漸沒落，劇團演出的機會也愈來愈少。但仍有一些劇團如明華園、新和興等，他們還在努力地經營，希望能夠把這項傳統藝術保存下來。

早期的歌仔戲是以台灣地方小調為基礎，編入劇情，即興表演的歌唱戲。到了中期，歌仔戲在行頭道具、場面音樂與劇本等方面做了很大的改變。隨著時代演變，現代的歌仔戲又引進黃梅調或現代歌謠、西洋樂器伴奏、燈光佈景等，配合現代化的道具場面，以迎合現代觀眾的「口味」。各式各樣的演出型態，使歌仔戲的面貌展現不同的趣味。

（三）其他

1、廣播歌仔戲

最先使歌仔戲轉型者為廣播界。1954、1955年間，開始出現廣播歌仔戲，有民本、中興、正聲、民聲、國聲及華聲等廣播電臺播送歌仔戲；甚至有部分電臺自組歌仔戲班，以錄音或現場演唱方式，將歌仔戲透過電臺廣播傳送至各地。

由於廣播歌仔戲「只聞其聲，不見其影」，演員無須作表，因此特重唱腔與唸白。更由於廣播歌仔戲播出時間較長，須消耗大量曲調，因此，除傳統「歌仔調」外，各廣播歌仔戲團又從流行歌曲中吸收具啟承轉合的四句七言曲式，以豐富歌仔戲生命，例如有個曲調叫做「中廣調」就是中國廣播公司創造的。當時著名的廣播歌仔戲團，有台北的「正聲天馬歌劇團」及台中的「中聲廣播歌仔戲劇團」。知名歌仔戲小生楊麗花即出身於「正聲天馬歌劇團」；薪傳獎得主廖瓊枝亦曾於電臺演唱歌仔戲。

2、電影歌仔戲

歌仔戲電影創始於一九五五年的臺語電影「六才子西廂記」，係由「都馬班」葉福盛製作，邵羅輝導演。同年七、八月間麥寮「拱樂社」陳澄三的華興電影製片公司，

聘請何基明擔任導演，以「拱樂社」旗下的劉梅英、吳碧玉為主角，演出黑白片《薛平貴與王寶釧》，並由成功影業社發行，於一九五六年推出之後極為轟動。後來「日月園」、「新南光」、「美都」及「賽金寶」等歌仔戲團亦從事歌仔戲電影之錄製。

歌仔戲電影受到觀眾喜愛，但由於歌仔戲畢竟適合於舞臺型態，因此一九六二年後，歌仔戲風光不再，歌仔戲電影亦隨之沒落，「拱樂社」亦於一九六四年宣告結束電影事業。

3、電視歌仔戲

一九六二年台灣電視公司成立，推出第一部電視歌仔戲《雷峰塔》。但當時電視機並未普及，因此電視歌仔戲欣賞人口不多，廣播歌仔戲才是主流。

一九六九年中國電視公司成立，並招募「中視歌劇團」、「金風歌劇團」、「正聲寶島歌劇團」及「拱樂社歌劇團」等四劇團，輪流錄製歌仔戲。臺視為提高收視率，乃由楊麗花出任團長，成立「臺視歌仔戲劇團」，以連續劇方式演出，楊麗花因而成為發揚電視歌仔戲的重要人物。

電視歌仔戲最大的改變是使歌仔戲從象徵走向寫實，以實物取代寫意的身段，因此電視歌仔戲之身段作表便大量刪減。此外，由於電視歌仔戲採事先錄製方式，因此凡是演員忘詞、唱錯或笑場，均可NG重來，亦導致演員演技與唱工之退化，不過，電視歌仔戲布景華麗生動，卻也吸引不少觀眾的目光。

三、表演藝術

用唱歌的方法來說故事，在西方國家稱為歌劇，在中國叫京戲，在台灣則有歌仔戲。歌仔戲是台灣民間戲曲中，唯一在宜蘭發展的「歌劇」，曾經引起台灣普遍的共鳴，為台灣土生土長、最具代表性的劇種，也是台灣目前唯一尚能保持經常演出的傳統劇種。

（一）舞台表演

歌仔戲的表演藝術屬於歌劇型式，而傳統戲曲最重要之元素為身段與唱腔，「合歌舞以演故事」即為傳統戲曲的表演方式。歌仔戲表演藝術最大特色在其唱腔與音樂，傳統戲曲之戲碼、腳色、服裝、道具及舞臺陳設等大致相同，因此，聲腔部分即為各種傳統戲曲主要區別之處。

1、唱腔唸白：

歌仔戲故事情節主要以歌謠及唱腔來陳述，其發聲方法為「本嗓」，唱詞則為閩南語白話，親切自然且通俗易懂。台灣其他傳統戲曲大多採用「假嗓」之美聲唱法，戲曲語言則分官話（北管戲曲）、泉州土腔（南管戲曲）或韻白（京戲），雖較具藝術性，但一般觀眾較難了解。

歌仔戲之唸白亦使用閩南語白話，內容均為通俗語句，鮮有詞藻華麗之文詞。此外，歌仔戲中亦經常出現台灣民間之俚語、諺語，以及句尾押韻的「四句聯」，因此，歌仔戲亦能展現台灣俗諺之美。

2、身段作表

身段作表為欣賞歌仔戲演出之另一重點，所謂「有聲皆歌，無動不舞」，要將日常生活之動作轉化為戲曲演出，均須經美化與象徵，再以另一種藝術形式加以表現，民間即將身段稱之為「腳步手路」。歌仔戲演出囿于舞臺空間之限制，演員必須在有限空間內，呈現劇中情節，並講求戲曲之美，因此身段作表更顯重要。例如捲珠簾這項身段，通常由花旦表演，因昔日簾幕以竹製成，所以必須用捲的，象徵動作是「踏左腳蹲下，雙手放低平，大拇指、食指、中指共同往上卷動。」其後尚須以手於簾幕兩端做打結的動作。

此外，劇中腳色首次出場，通常須先「整冠」或「跳臺」亮相，使觀眾看清楚演員之造型扮相，再自報姓名與身世，讓觀眾了解演員於劇中所扮演的腳色與背景，然後提綱契領說明劇情綱要，之後才進行演出。

歌仔戲最原始之身段作表，其實是來自於車鼓戲，如主角的展扇花、駛目箭（送秋波）、丑角的闖雞行（半蹲行進）和演員出場「踩四角」走方位，都和車鼓戲相同。後來歌仔戲又吸收北管戲、南管戲與京戲動作，才構成完整之舞臺表演動作。

3、角色

歌仔戲原屬三小戲，即以小生、小旦及小丑三種角色為主的戲曲，後來又從北管戲引入大花臉，形成生、旦、淨及丑四種腳色。

歌仔戲之生、旦角，從性質上可分為文生、武生及正旦、花旦，依劇中年齡則可分為小生、老生與小旦、老旦；其中正旦即京戲中的青衣，由於早期歌仔戲常演悲劇，因此正旦又稱為「苦旦」，這也是歌仔戲中特有的角色。小生、小旦的表演非常注重眼神，因此戲曲諺語有「小生小旦目尾牽電線」之說。

丑角為戲曲中的甘草人物，在歌仔戲分為三花和老婆，男丑稱為「三花」，女丑稱為「老婆」，例如王婆、媒婆或劇中「三八型」的女性角色，老婆與京戲中的彩旦一樣，通常由男性反串，以增加趣味性。

由於演員演出丑角，嚴重「犧牲色相」，因此俗諺說：「上臺小，落臺大。」表示丑角上臺時任人打罵，下臺時為彌補他在舞臺上所受的委屈，因此大家都要對他多加忍讓及禮遇。

4、舞台裝扮

歌仔戲戲服與其他劇種並無太大差異，戲服主要在區分腳色身分與性別，無須因劇中朝代不同而有所差異。落地掃時期，演員裝扮極為簡單，小生與三花的穿著都類似中山裝，頭戴鴨舌帽，腳穿日式球鞋；小旦身著鳳仙裝，而以京戲大頭片作頭飾。落地掃之後，歌仔戲演出已有戲服，通常由演員自行縫製，戲服色系較原始而充滿野

趣。歌仔戲服裝受到京戲與大陸都馬班的影響，在發展過程中逐漸吸收各劇種之菁華，因此二、三十年前，歌仔戲戲服便開始大量使用亮片，以增加舞臺效果；晚近部分大型歌仔戲劇團之戲服則更加多元、豐富。

歌仔戲裝扮頗為費時，通常妝樣極為濃艷，用意在於突顯五官，誇大色彩以使遠距離之觀眾得以看清楚演員的扮相、表情。以造型而言，初期旦角貼頭片，乃受到京戲影響；以後逐漸改成不貼頭片，不梳大頭，而將頭髮梳成髮髻，小生則綁水紗，爾後演變成戴頭套，猶如古裝之造型。

5、劇本演出

早期歌仔戲演出，多數沒有事先寫定的劇本，由於早期傳統劇團演員缺乏受教育的機會，演員多目不識丁，自然不需劇本，即使有幾位演員識字，劇團中亦無劇本可供使用。演出前，先由「戲先生」講戲，將故事情節、出場順序等告知演員，由演員臨場即興發揮，稱為「說戲」，此種方式提供演員自由發揮之空間，較諸結構嚴謹的劇本活潑，只是這種表演方式是非常不穩定的，由於沒有劇本，在演員默契或能力不足的情況下，容易造成演出內容鬆散，甚至於離題的現象，而且在從事歌仔戲的歷史研究時，幾乎沒有原始文獻資料可作為研究文本。

目前台灣除少數大型劇團外，絕大多數歌仔戲劇團仍然不採用劇本。

歌仔戲唱詞通俗，頗多生動的民間語彙，鄉土氣息濃厚。劇目除取材於錦歌唱本外，又根據小說改編劇目，同時也吸收了其他劇種不少劇目，如「薛剛反唐」、「千里送京娘」、「加令記」、「安安尋母」等；編演了不少反映台灣現實生活的「新劇」，如「廖添丁」、「運河奇案」、「台北新聞」、「台民淚」等。

（二）唱腔曲調

歌仔戲唱腔曲調的特點是曲多白少，格律較自由，具有較強的藝術表現力。主要曲調有「七字仔調」、「雜唸調」、「大調」和「倍思」以及各種民歌、時曲。

早期的唱曲腔調較為單純，多以坐唱方式演唱重覆的單曲，屬「歌仔」體系的「四空仔」、「五空仔」、「雜念仔」等。後來受到陣頭行樂的影響，唱腔才由單純說唱發展為戲曲化之唱腔，如「七字調」、「大調」、「倍思」、「柴橋調」。

以後更進一步加入如桃花過渡、車鼓弄、採茶、駛牛犁等小戲表演，唱腔也融入了這些俚俗的民歌小調。如「車鼓」體系的「留傘調」、「水車調」、「送哥調」（牛犁歌）、「串調仔」（病子歌）、「五空小調」（十二丈調、長工歌）、「五更鼓」（孟姜女）、「炭仔腳調」（花鼓調）、「十月花胎」（月月按）等，源於民間的「走路調」（彰化調）、「乞食調」、「卜卦調」、「西北調」（哭七七）、「雪梅思君」（廈門調）、「哪嘎嘎」（拉加加）。

歌仔陣登上舞臺後，又吸收許多大戲唱腔，如「亂彈」體系的「梆子腔」、「四空仔」（腔仔調）、「陰調」等；「南管」體系的「緊疊仔」、「慢頭」、「將水」、「五開花」、「四空仔」、「牽君手上」（棉搭絮）；「紹興調」來自紹興戲；然因時空因素，亦導致大量「哭調」的產生。以後，邁向顛峰時期的歌仔戲，除引進「都馬班」的「都馬調」外，屬都馬體系的尚有「湖南調」、「蘇州調」、「都馬走路調」（小思君、改良調）、「都馬尾」（月月按）、「殺房調」（漢調）等。

歌仔戲曲調除上述淵源外，在舞台歌仔戲成為風潮之後，許多劇團會根據劇情設計專有曲調，不過這些曲調除原創劇團外，除幾首特別流行外，如「都馬搖板」、「鑼鼓調」等，均較少流傳。此外，在發展過程中亦出現許多新編曲調，有來自民間劇團之創作，如「文和調」（文和歌劇團）、「南光調」（南光歌劇團）及「寶島調」（寶島歌劇團）；亦有因劇情需要所編寫的曲調，如「二度梅」、「茶花女」、「狀元樓」、「深宮怨」與「倡門賢母」等。後來的「人道」、「三步珠淚」、「五工工」、「秋夜曲」、「艋舺雨」、「黑暗路」、「思想起」和「農村曲」等曲調則是引自民間歌謠。至今歌仔戲仍不斷融合各種歌謠小調，豐富其曲調及音樂之內涵。

目前約略統計歌仔戲的曲調大約有三百多種，常用曲調不超過五十首，高興時選用暢快的曲調，悲傷時就選用慢板，並無固定模式。通常依劇中情境安插曲調，其中以「七字調」及「都馬調」最為常用，且多使用於一般敘述性場合。「七字調」可分為「七字仔正」、「七字仔反」和「七字仔哭」。歌詞不固定，自己可以加上虛字襯字，快、中、慢版，速度可自行調整，所以每個人唱出來的都不同。長篇敘述則常用節奏快速的「雜念仔」，「雜念調」又分「台灣雜念調」和「雜碎調」兩種。「雜碎調」是在閩南改良時產生的曲調，後由漳州都馬劇團帶到台灣，流行後被稱為「都馬調」，又稱為「改良仔正調」。

其他曲調則視劇情而定，如歡愉情境使用節奏輕快的「十二丈調」、「三盆水仙」、「西工調」、「狀元樓」、「茶花女」、「留傘調」及「運河二調」等；哀怨時使用速度緩慢的「江西調」、「安安趕雞」、「南光調」、「望鄉調」、「愛姑調」、「霜雪調」及「瓊花調」等；遊樂賞景時，多用輕快的「七字調」、「青春嶺」及「賞蓮花」等；激動、憤怒時多用快節奏的調子，如「七字調」快板「藏調仔」；「百家春」則為串場時使用；另外尚有部分曲調吸收自廣東音樂，用於祝壽、謝幕及打鬥等場合。

悲慟時採用哭調，哭調為早期歌仔戲音樂一大特色，其表現形式常聯綴許多曲子以組曲形式呈現，主要的伴奏樂器為洞簫、大廣弦等。台灣各地都有其哭調，各冠以地名，如「宜蘭哭」、「艋舺哭」、「彰化哭」、「新化哭」及「台南哭」等；其二為節奏哀怨緩慢的哭調，如「大哭」、「新哭調」、「七字哭」、「運河哭」、「賣藥仔哭」、「都馬哭」、「告狀調」、「新北調」、「江西調」、「瓊花調」、「清風調」、「絲線調」、「金水仙」、「白水仙」、「三盆水仙」、「留書調」、「破

窯調」、「破窯二調」、「文明調」、「霜雪調」、「三聲無奈」、「嘆煙花」、「望月詞」、「廣東怨」、「日月嘆」等。

此外，某些特殊情境通常應用一些較為固定之曲調，例如昏厥甦醒時使用「慢頭」；鬼魂出現時使用「陰調」；吟詩作戲時採用「吟詩調」；趕路逃亡時用「走路調」或「緊疊仔」；繕寫書信用「留書調」（「人生調」）；酒樓賣唱用「江湖調」；算命相士用「卜卦調」；乞丐行乞用「乞丐調」…。

演唱方式則有獨唱、對唱及齊唱三種，獨唱為歌仔戲最為普遍之演唱方式，對唱則由兩人以歌唱互相對答，其中一人唱前句，另一人唱後句，另一種方式是由一人唱完整首樂曲後，另一人再唱同一樂曲回答的對唱方式，此外尚有三人間互相對答歌唱的方式，而歌仔戲中的「七字仔調」、「串調仔」、「送哥調」及「留傘調」均為對唱時之常用樂曲。

歌仔戲的後場與其他劇種一樣，分為文平（文場）及武平（武場）。一般民間劇團後場編制約四至五人，武場打鼓手及鑼鈔手各一人，文場亦是一人兼奏數種樂器，大型劇團之後場則可能多達二、三十人。

文場是絲竹樂器，一般有殼仔絃（提絃，椰殼製成，類似板胡）、大廣絃（龍舌蘭木製的大筒胡琴）、六角絃（二胡）、鼓吹絃（鐵絃）、月琴（長桿）、三絃（板面）、台灣笛（椰子簫）、大吹（嗩吶）、鴨母達啦（管）、洞簫等；武場打擊樂器與京劇相似，有拍鼓（北鼓、板鼓）、通鼓（堂鼓），大小鑼、深仔（鐃）、扣仔（南椰子、卜魚）等。目前有些劇團增加笙、中阮、琵琶、革胡、南胡等國樂，也有加入大提琴、電子琴、爵士鼓、電吉他、薩克斯風等樂器，使用樂器的種類則依劇團的需要而增減。

第三節 錦歌與歌仔

一、淵源

歌仔戲雖然往往被某些人認為是唯一產生於台灣本土的劇種，但實際上，歌仔戲如台灣其他地方戲曲一樣，也是吸取了大陸傳入台灣的多種民間藝術形式之後創造出來的。

明末清初，錦歌從閩南渡海傳入台灣。當時，大批閩南人隨鄭成功東渡，也有因逃荒和抗拒清廷統治，相繼移居台灣，許多閩南民間的歌舞曲藝，如漳州的「錦歌」，同安的「車鼓弄」，安溪的「採茶褒歌」，也隨他們的遷徙而流入台灣並逐漸流行。那時東南沿海武裝集團的首領鄭芝龍，曾引福建沿海飢民數萬到台灣墾殖。於是，大批閩南人遷移至台灣，後來民族英雄鄭成功率領軍隊東渡，趕走荷蘭殖民者，他的軍隊將士及其家屬也多是閩南人。到台的閩南籍軍民，眷念家鄉，常在上山砍柴、下海捕魚或茶餘飯後，唱幾句錦歌調子，寄託其相思念祖之情。於是錦歌成為在台的閩南

人民生活中不可缺少的內容，人們稱錦歌為「歌仔」（有民間歌謠之意），用來與在臺灣流行的大戲相區別。

嘉慶五年，龍溪詩人蕭竹友旅遊宜蘭時作《甲子蘭記》曰：

「長江有搨網之翁，遠處多弓獵之戶，有行歌之互答，無案牘之勞形。」所謂「行歌」，正式錦歌中的對唱「褒歌」、「答嘴鼓」、「接骨歌」等演唱形式，常用於山水阻隔時之對唱，與歌仔陣在迎神遊行中輪唱或排場分角答唱。雲霄歌仔「四管齊」則為一人先唱兩句，另一人接唱下兩句，之後兩人齊唱附加結束樂句，此種形式亦逐漸形成歌仔戲得的唱腔特色之一。

漳州「歌仔陣」延襲八仙、竹馬戲等陣頭傳統，從單人坐唱發展為團體行唱，及化妝之「鬧傘」說唱，其後又分化為：便妝分角步行說唱及化妝為戲曲人物於馬上之說唱，卻總未進入戲曲表演的範疇，宜蘭歌仔總算於此基礎上走出了關鍵性的一步。

因其用方言俚語演唱，所以極其通俗的流行在農民及市民的業餘演唱之中，隨著大量的移民，自然而然的也傳到台灣，經過不少歌唱的改良和變化之後，最後轉變成有故事性的歌劇，並且依故事人物的類型分配角色，同時也受到其他大戲劇種的影響，增加了台步、身段、音樂、服裝、臉譜、而成為一種特有歌劇，後來在宜蘭落地生根，在原來錦歌的基礎上，他們逐漸演化出更適合演唱的故事，並很快風靡宜蘭，宜蘭人就把它叫做「本地歌仔」或「宜蘭歌仔」。在地方熱心人士與大陸來的師傅共同琢磨創新，漸漸地在當地傳唱開來，被稱為「本地歌子」。不僅吸收了錦歌的精華，還吸收了閩南民間歌舞，如採茶調、車鼓等曲調的唱曲，糅合了台灣民間的「七字四言」小曲，並借鑒中國傳統戲劇的演出形式，逐漸形成一種以閩南語演唱的古裝歌劇劇種。而大陸的「歌仔」，也在民國三十八年之後正名為「錦歌」。

在陳耕、曾學文合著《百年坎坷歌仔戲》書中說錦歌原乃石碼地區之稱呼：「原來早先在閩南多數地方如廈門、同安、龍溪的大多數地區都叫歌仔，並沒有『錦歌』這一別稱，只是在龍海縣石碼地域，由於九龍江在這一地段被稱為錦江，其地又盛行演唱歌仔，當地人自稱其為『錦歌』。以後又有一些人把這個名稱帶入漳州市區。但同時期在漳州郊外農村仍叫歌仔，而無錦歌一說」。又「錦歌之稱普遍在閩南流傳，是在一九五三年之後。當時福建省文化廳主要出於其他因素的考慮，決定將流傳於漳州九龍江（又稱薌江）地域的台灣歌仔戲改為『薌劇』，流傳所及，包括流傳於廈門的歌仔戲，也叫『薌劇』了。將閩南歌仔統稱為『錦歌』。由於『歌仔』之稱有點被輕蔑的含意，而『錦』字在閩南方言中可作『什錦』解，可以表達出歌仔戲包羅萬種的含意，加上政令的推出，很快就傳開了。而這時距歌仔傳到台灣已經快三百年了，所以台灣稱歌仔而不知錦歌是很自然的。」

二、曲調

歌仔戲的原始主要曲調與錦歌的主要曲調同根並源，由此可說，台灣歌仔戲的原型是錦歌。

以歌仔戲的原始曲調論，它來自漳州「歌仔」，由歌仔的「四空仔」、<「五空仔」及「雜念仔」改編為「七字仔」、「大調」和「雜念仔」等曲調，台灣歌仔如果沒「七字調」及「都馬調」，幾乎就等於失去歌仔戲的味道。

歌仔戲中的「七字調」，與錦歌的「四空仔」有相當密切的關係，可將「七字調中」的「台北調」、「乞食調」、「狀元調」和「賞花調」與錦歌「四空仔」比較，旋律聲腔均極為相似。歌仔戲之「大調」、「倍思」與錦歌「五空仔」也有相同之處，錦歌「五空仔」，又名「大調」，古名「丹田調」。因其以丹田運氣，演唱冗長的拖腔以示功力，台灣歌仔戲吸收「大調」發展為戲曲唱腔，拖腔更為誇張，不止延長「咿」音拖腔時間，甚至以提高八度的「咿囉咿」、「唉囉唉」加以渲染，使場面熱烈。

錦歌與歌仔戲均有「雜念仔調」與「雜碎仔調」，「雜念仔調」在漳臺流傳的歷史很長，而「雜碎仔調」則為臺灣光復後，隨著廈門「都馬劇團」到臺灣公演而傳進來的曲調。

一九二八年起，風靡全臺的歌仔戲開始向域外遠播，在東南亞僑社和大陸閩南地區造成轟動。流行所及，更在閩南地區發展並形成為姊妹劇種「薌劇」。「薌劇」的主要唱腔「雜唸仔調」，於一九四八年後，再由「都馬班」劇團傳到臺灣，即為眾所皆知的「都馬調」。目前「都馬調」，已成了臺灣歌仔戲的主要曲調，使用的次數與傳統的「七字調」不相上下。

它經過改良的特徵是，歌詞不是以七個字及五個混合長短句，而是七個字的四句聯。曲調抒情性強，雖屬唸唱，但兼顧了曲調的旋律化，唱腔板式變化較大，有中板、快板及慢板；而「雜念仔調」祇有一種板式。

錦歌表現在臺灣歌仔戲的說唱曲戲可以從下列四點看出來（注四）：

1、褒歌唱答

歌仔戲中的「七字調」、「串調仔」、「雜念仔」，是典型的對唱相褒形式。這種相褒（歌），源自牛（駛）犁陣，這是一種行樂或定點邊唱對答相褒。

2、自我彈唱

在城市裡為生活奔波的販夫走卒，閒暇之時，以胡琴或月琴伴奏，隨興哼唱民歌俚謠，通稱為「雜念」，這些唱曲包括「點紅燈」、「四季春」等，種類繁多，與錦歌中的車鼓、採茶及南詞小調唱曲都很相似。

3、藝丐走唱

早年行丐彈唱，多以月琴伴奏，或沿街挨戶，邊拍著「漁鼓」邊唱曲，常唱的曲子多與錦歌相同，而且彈唱的曲本都來自漳、泉兩州。由於時間短促，所唱的都是單折的民間傳說故事，曲目與錦歌相同，以後也都成為歌仔戲的唱曲。

4、盲者走唱

形成原因與前項類似，亦源自職業化的錦歌而來。

此外，歌仔戲的主要伴奏樂器也與錦歌相同，《宜蘭縣誌》提及歌仔助以大殼弦、月琴、蕭笛等樂器伴奏，正是錦歌伴奏樂器「四大件」，無論器形構造、演奏技法都與錦歌傳統樂器大殼弦、月琴、蕭品相似。

傳統曲藝流傳在臺灣雖然沒有「錦歌」這個名稱，但實質上它與歌戲早期形成的曲調卻是神貌相合，正如臺灣的「北管」在大陸亦無此名稱，但曲藝內容無一不是淵源自大陸的曲藝，「南管」亦復如此。

三、劇目

清代唱歌仔的風氣已很盛行，當時閩南即有許多書局便以發行歌仔冊為主要經營項目，如「會文堂」及「博文齋」兩家書局即為歌仔冊的主要批發商。歌仔冊的內容，一是大眾所熟悉的民間長篇故事，如「陳三歌」、「英台歌」、「最新商駱歌」、「王昭君冷宮全歌」、「陳世美不讓前妻」、「新刻詹典嫂告御狀新歌」、「雜貨記」等；一為具簡單故事的民歌小調，如「過番歌」、「海底反」等。這些閩南的歌仔冊傳入台灣後，即成為台灣歌仔的唱本，對歌仔戲的形成，有著十分重要的意義。

歌仔戲的前身是「歌仔陣」，唱的是「歌仔調」，故稱為「歌仔戲」。最初演出方式是男女對答，男扮女裝，慢慢地變為一句七字，且句腳押韻敘述故事的長歌詞，題材以民間故事為主。所演劇目主要來自錦歌唱本的「陳三五娘」、「山伯英台」、「孟姜女」、「鄭元和」等戲。如宜蘭老歌仔所唱的「陳三五娘」、「山伯英台」，就是錦歌「四大柱」的曲目。老歌仔雖因需要而改以戲曲方式演出，但仍保持許多說唱的遺跡，其文本亦是來源於閩南「歌仔冊」。

「四大柱」曲目，可以歸納幾項劇情的共同特色：

（一）以愛情故事為主題

四大柱的劇情內容皆以愛情為主題，講述山伯與英台、陳三與五娘、呂蒙正與劉月娥、李連福與沉玉官、李連生與白玉枝的愛情故事。

（二）女追男的情節

四大柱的內容都出現女性主動追求男性，或是刻意為男主角製造機會的劇情。與傳統社會中男尊女卑，傳統女性對愛情都是處在被動、被追求的腳色的處境大相逕庭。

(三) 反抗威權

傳統婚姻乃由父母所決定，身為人子僅能遵從父母之命、媒妁之言，《山伯英台》中之英台於拜墓時，投身併埋於梁山伯墓中；《陳三五娘》中之五娘與陳三私奔；《呂蒙正》劇中，劉月娥卻執意要嫁呂蒙正；《什細記》中，沉玉倌也是不顧父親反對，到李家成親；白玉枝則是主動與李連生相會。

可刊出民間戲曲中活潑與充滿生命力的思考，絕非傳統封建社會所能約制的。

閩南移民，播遷台灣，荷鋤戴笠，工作之暇，淺斟低唱，當然有故園的氣象和情調，但是，台灣畢竟有不同的天然條件，足以影響這批移民的生活條件，文化和土地的關係，是密不可分的。四時遞嬗、歲月流轉，一俟才情卓越者出現，新興的劇種破繭而出，乃是勢所必至。

注釋

(注一) 當時閩南有一種沿著村莊跑碼頭，以賣唱為生的班子叫「四錦班」，此外，泉州府城也有一種劇種「乞丐戲」，又名「四錦班」。

(注二) 一般認為，台灣歌仔戲的發祥地是宜蘭，其創始者為「歌仔助」。當時歌仔助應父老邀請，每天晚飯後偕好友於「歌仔寮」中教授學徒。並在原來錦歌的基礎上，逐漸演化出更適合演唱的故事，很快風靡宜蘭，宜蘭人就把它叫做「本地歌仔」或「宜蘭歌仔」。而據《台灣省通志》記載，歌仔助將山歌改編為有劇情的歌詞，傳授門下，試為演出，博得佳評，遂有人出而組織劇團，名之曰「歌仔戲」。

(注三) 有些研究認為歐來助還是有他的師承，例如：黃秀錦在田野調查中就發現「歌仔助」出師自「貓仔源」。

清末，來自大陸的擅長錦歌和車鼓戲歌謠說唱家，如貓仔源、陳高犁等開班授徒，以歌謠演唱故事，教出像歌仔助、陳三如、簡四勻、楊順枝等出色的弟子，其中最為佼佼者為歌仔助，因此歌仔助被推為歌仔戲的開山鼻祖。

(注四) 參考資料

http://content.edu.tw/junior/civics/cy_dl/art/htm/2-2-2.htm

第肆章 兩岸戲曲發展

一 都馬戲班與薙劇

漳州是福建戲劇活動最活躍的地方，有關福建戲劇活動的最早記載就來自漳州。如今在漳州市戲劇研究室裡還保存有二千餘部手抄本老劇本，從這些塵封的劇本可以看到漳州繁榮的戲劇歷史。二千餘部劇本包含薙劇、潮劇、漢劇、四平戲、竹馬戲、皮影戲、現代戲等十多個戲劇種類。

其中竹馬戲今已失傳，但在這批手抄劇本中就有「砍柴弄」、「鬧花燈」、「金錢記」、「宋江征方臘」等竹馬戲的經典曲目。除此之外，這些手抄劇本中還有歌仔戲一代宗師邵江海創作的「月裡尋夫」、「金玉奴棒打薄情郎」、「安安趕雞」等。

第一節 從都馬戲班到薙劇

本地歌仔在宜蘭地區形成之後，藝人開始組團表演，最遲於一九一〇年代就有歌仔戲劇團。此後歌仔戲開始吸收其他劇種菁華、穿上戲服、登上舞台，形成大戲，普受觀眾喜愛。但也因此引起知識份子的抵制，自大正三年（一九一四）起《台灣日日新報》、《台灣民報》、《台灣新民報》等報紙，紛紛刊登禁演歌仔戲的論點。雖然知識階級反對，但歌仔戲仍盛行全台，並於一九二〇年左右傳入大陸。

歌仔戲形成完整的戲劇表演後，由於採用閩南語演出，因此極受歡迎。並於一九二五年傳入福建廈門，自此流行於閩南地區。當時廈門「雙珠鳳」戲班曾聘請台灣藝人矮仔寶至廈門傳授歌仔戲，翌年「雙珠鳳」改演歌仔戲，而後廈門地區紛紛成立「歌仔館」，演唱歌仔戲；一九二八年，台灣歌仔戲班「三樂軒」以回鄉祭祖為名，第一次回閩南龍溪、廈門等地演出，接著「霓光班」、「霓進社」等班社相繼而來，轟動一時。在一九二八年以後的十年內，漳州薙江流域開設的歌仔戲館竟達兩百五十多處，業餘戲班僅廈門市區就有四十多個，歌仔戲從此在閩南生根開花。

當時，閩南地區不少其他劇種的班社，也紛紛改唱歌仔戲，各地農村和城鎮因此出現了大批歌仔戲業餘戲班。台灣的歌仔戲團亦陸續前往公演，歌仔戲自此即風行於閩南地區。後更流傳於新加坡、馬來西亞、印度尼西亞及菲律賓等閩南移民居住地區。

抗日戰爭期間，歌仔戲在閩南沿海十三縣，被誣為「亡國調」，連遭禁演，因而班社零落、藝人星散，使歌仔戲面臨絕境。福建當地藝人邵江海、林文祥（注一）於是據歌仔戲曲調加以變革，從流行於閩南的錦歌、民歌中吸取精華，揉合京劇、高甲、白字等劇種的部分曲牌，創造出「新雜碎調」、「火炭調」、「漢調」、「大補甕」……等一套新的曲牌，取名「改良調」。在樂器方面，改以六角弦替代原台灣歌仔戲的殼子弦為主奏樂器，並編寫定型的演出劇本，將歌仔戲發展為「改良戲」，因而躲過取締。

由於改良戲的主調「雜碎調」，旋律流暢，節奏強弱快慢、詞句或長短或隨意變動，富有較強的表現力和濃厚的鄉土情調，易學易唱，而且邵江海整理編寫的改良戲劇本「六月雪」、「雪梅教子」、「李妙慧」、「白蛇傳」等一批劇目，語匯通俗生動、音韻朗朗上口，加上當時還有「新金春」名演員扁仔旦和伴奏莊走唱參加演出，使改良戲得以以嶄新形象，繼續風靡於閩南一帶。

「雜碎仔調」，於一九四八年由「都馬劇團」引進臺灣，頗受臺灣歌仔戲界的歡迎，被廣泛運用，並以「都馬調」稱之。大陸政權易手之後，「廈門都馬抗建劇團」無法返鄉，從此便留在臺灣發展。由於「都馬班」在臺灣受到熱烈的歡迎，臺灣的歌仔戲紛紛學習此種曲調自由活潑的都馬調。從此，「都馬調」與「七字調」並駕齊驅，成為臺灣歌仔戲中最重要的兩種曲調。

薌劇，原稱歌仔戲，改良戲，是福建五大地方劇種之一，薌劇的前身是台灣歌仔戲。由於流行于薌江流域，一九四九年後，就改稱為「薌劇」，但廈門地區則仍稱為歌仔戲，因此大陸地區的薌劇其實是由台灣之歌仔戲發展而成的。

台灣歌仔戲是在吸收錦歌的基礎上創造出來的，成熟的歌仔戲傳回錦歌的故鄉後，催生了閩南的歌仔戲，而閩南歌仔戲又以新的唱腔豐富了台灣的歌仔戲藝術。這種雙向反哺的現象，反映了閩台之間文化交融的互動過程。

第二節 兩岸歌仔戲的現在與未來

一、台灣歌仔戲的發展

從民國十幾年到二十四、五年間，是台灣歌仔戲蓬勃發展的黃金時期，不但有專門演出歌仔戲的戲院，數以百計的歌仔戲班也在全省每個大小鄉鎮作職業性的巡演。可惜榮景不久，中日戰後，日本實行皇民化運動，嚴禁台灣戲劇演出，代之以「改良劇」，對歌仔戲造成巨大衝擊，也導致許多戲班暫停營業。

日本將台灣歸還中國後，歌仔戲迅速擺脫桎梏，得以重整旗鼓，僅僅一年，便如雨後春筍般出現了上百個劇團。一九四九年前後，全省大約有三百多班劇團在各地演出。以後隨著歌仔戲唱腔音樂被大量製作成唱片後，歌仔戲更達到無戶不歌、無戶不唱的盛況。據統計，到一九五六年之前，全台灣大約有五百個歌仔戲班，上演歌仔戲的劇院比放映電影的劇院還多。除在台演出，歌仔戲班也常應邀到閩南人聚居的東南亞國家演出。光復後的十餘年間，可算是歌仔戲最輝煌鼎盛的時期。

歌仔戲從本地歌仔發展至今，已衍生多種表演型態，每一種演出型態均各具特色。只是，隨著台灣社會轉變和娛樂傳媒的發展，大眾娛樂節目的需求趨向多樣化，歌仔戲也與其他傳統地方戲曲一樣，大量劇團被淘汰，面臨著前所未有的困境。

於是歌仔戲被迫轉型，其一是強化演出效果，演出「大型歌仔戲」；二是與廣播、電影、電視媒體結合而形成廣播歌仔戲、電影歌仔戲、電視歌仔戲。只是前者，須投入大量經費及人力，非一般中小型劇團所能負擔；而後者僅有歌仔戲之名，其藝術手法已與傳統歌仔戲相去甚遠。

現階段除電視歌仔戲尚受歡迎外，職業戲班大多依靠酬神性質的野臺表演維生。少數體質較完善的劇團如明華園、河洛、薪傳、新和興等，在提倡傳統藝術的號召下，嘗試在國家劇院或音樂會堂進行精緻歌仔戲之表演。而國立復興劇校基於「沒有地方藝術，哪個國家藝術」之前提，也於一九九四年首設歌仔戲科，從事體制內的薪傳教育，為歌仔戲的明天而努力。

二、現代劇場觀念的引進

（一）自由且具包容的發展空間

一九八〇年代，台灣本土意識逐漸興起，歌仔戲開始出現於文化場中，歌仔戲團進入了國家戲劇院、各縣市文化中心表演。為了適應新興的演出方式，現代劇場觀念，包括燈光、舞台、設計、佈景…，都成為現代歌仔戲大量汲取的養分，而為了增加可看性，於身段舞美上也有長足進步。

由於歌仔戲是唯一發軔于台灣，且形成于台灣之戲曲，因此它具有獨特的風格，包括自由性、包容性及通俗性等三大特色。

就自由性言，歌仔戲之形式尚未固定，不若南管、北管及京戲之嚴格；唱腔使用雖有部分成規，但無限定唱法；而歌仔戲亦無固定劇本，多由戲先生說戲，供演員即興發揮、演出。

以包容性論，歌仔戲於發展過程中，即不斷吸收融合各劇種的特質，同時也大量應用現代科技，改善舞臺技術與設備，使其形式更為活潑而多元。

就通俗性言，歌仔戲是台灣唯一土生土長之本土劇種，富有強烈的地方色彩；演出內容多為民眾所熟悉者，自然而親切，易為觀眾所了解與喜愛。

唯面對各種新潮娛樂興起，搶走歌仔戲風采，歌仔戲也不得不面對日趨式微的景況。因此，新興元素的加入，被許多歌仔劇團視為未來發展的當務之急。

（二）、音樂型態的更新

歌仔戲最初為歌謠體的戲曲形式，與崑曲、莆仙戲一類的曲牌體不同，歌仔戲的音樂形式與來源非常多元，在日治時期皇民化運動中，歌仔戲被迫改穿和服，持武士刀，說日語，無形中也吸收不少日本歌曲，穿插在演出之中，形成特殊的胡撇仔。這種現象雖曾引起撻伐，然而目前也有一些劇團特意採用胡撇仔的模式創作新劇，如金枝演社、明華園戲劇團、許雅芬歌子戲劇坊等，胡撇仔不再被視為只是迎合流俗的現象，而成為某種新興的表演手法。

歌仔戲的後場與其他劇種一樣，分文武場，民間劇團後場編制亦大約僅有四至五人。然而一九八〇年代，陳中申編曲、陳澄雄指揮台北市立國樂團與明華園戲劇團合作《流全進瓜》一劇，可說是台灣歌仔戲史上第一部由大型國樂團伴奏的舞台歌仔戲。後來許多歌仔戲班的大型舞台公演，也都邀請國樂團樂師參加伴奏，台灣第一個同時也是唯一的一個公立歌仔戲班宜蘭縣蘭陽戲劇團更擁有自己的國樂團。

歌仔戲引進西方管弦樂，最早可以上推到日治時代，日人經營的唱片公司曾邀請西樂作家為歌仔戲編曲、伴奏。第二次世界大戰結束後，歌仔戲樂隊仍常用西方管樂器，以薩克斯風、雙簧管、小號為主，也有用長笛的，低音部常用電吉他、貝斯，近年大型舞台公演會用大提琴和低音提琴。

三、台灣歌仔戲發展的困境

本地歌仔是歌仔戲最原始的演出型態，其歷史意義無可言喻。但以目前社會型態，本地歌仔則完全沒有發展的空間。

（一）內外條件的失衡

由於各種視聽媒體、休閒娛樂的刺激，及歌仔戲本身為因應社會娛樂、藝術需求而朝向刺激或精緻發展等種種趨勢，深具文化意涵的傳統歌仔幾乎招架乏力。本地歌仔這種最原始、純樸的歌舞小戲，欠缺對現代人的吸引力，是其保存推廣的最大阻力。

由於傳統歌仔並未發展成完整的戲劇型式，而且曲調單調、欠缺劇目、服裝簡略，身段作表仍嫌粗糙，就藝術性而言，實無法與其他傳統戲劇相提並論。

唯基於保護文化資產的必要性，當務之急僅能就保存與紀錄努力，近年來宜蘭縣文化局與國立傳統藝術中心已先後出版了包括劇本、CD、錄影帶、藝人生命史等資料，希望為本地歌仔留下最後的見證。

（二）人才培育出現斷層

近二、三十年來，由於社會結構的改變，新型娛樂諸如電影、電視及歌舞新劇表演的挑戰，曾擁有璀璨歷史的歌仔戲仍難逃沒落的命運，目前僅存少數劇團仍堅守著這份本土藝術的薪傳工作。

二十世紀八十年代後，由於鄉土意識的興起，歌仔戲因而受到學界的關注而重現生機。在政府相關單位所主辦的文藝季、戲劇季等活動中，逐漸可見到歌仔戲的演出。一九八八年，臺北市社教館還成立了「歌仔戲研習班」。有感於歌仔戲的沒落，宜蘭縣更在文建會協助下設立第一座台灣戲劇館，全力推動薪傳計劃，收集典藏歌仔戲文，並指定該縣宜蘭商職、吳沙國中成立社團，由老藝人培育新生代，宜蘭文化中心甚至還成立了蘭陽戲劇團，以延續、發揚歌仔戲的生命。

目前，台灣歌仔戲雖然今非昔比，但比起已經瀕臨絕跡的四平戲、亂彈戲，算是風光多了。

只是在傳統歌仔的部分，仍難逃老成凋零，後繼無人的困境。幾年前羅東公園和宜蘭仍可以見到本地歌仔藝人在樹下「滾歌仔」，如今已幾成絕響；而漳州中山公園、廈門、石碼等地雖仍有「滾歌仔」的業餘子弟，但已無分扮腳色也沒有身段動作，僅存說唱形式而已。

一九八八年宜蘭縣立文化中心聘請本地歌仔老藝人陳旺樞指導縣內的「漢陽歌劇團」表演本地歌仔；一九八九年陳旺樞獲教育部薪傳獎，一九九〇年宜蘭高商成立「地方戲曲社」傳習本地歌仔；一九九二年宜蘭縣立「蘭陽戲劇團」成立，聘請陳旺樞傳習本地歌仔；一九九三至九八年吳沙國中加入傳習本地歌仔的行列。一九九五年「壯三新涼樂團」正式成立，傳習本地歌仔，唯至今這些本地歌仔的傳習計劃多數都已中斷。

四、大陸歌仔戲的發展與傳承

它山之石足以攻錯，對岸歌仔戲的發展，其實是有值得我們借鏡之處：

（一）優勢及困境

大陸歌仔戲於一九六七年至一九七六年的文化革命期間，如同其他劇種一般遭受禁錮，更難逃樣板戲的席捲，受到京劇極大的影響。當時專業和業餘劇團體全被解散，直到一九七六年以後，歌仔戲才得以重現生機。

現在大陸的官方民間，對於歌仔戲已採取一些有計畫的推廣及紀錄：

一是對歌仔戲劇本的整理及新創：

- 1、對歌仔戲的劇目、音樂以及表演藝術進行了新的探索及革新。
- 2、再次整理、錘煉和移植傳統戲目，如「呂蒙正」、「殺雞記」、「三鳳求凰」、「主婢戀」等一批劇目。
- 3、在繼承發展傳統劇目的同時，閩南歌仔戲在全中國戲曲改革及現代化的大潮下，創作上演許多不同形式現代戲。如從話劇改編的「八一風暴」、從芭蕾舞劇「紅色娘子軍」改編的「瓊花」、描述台灣二二八事件的「台民淚」等。

期間，亦出現不少的優秀劇本及創作。福建省漳州市薈劇團「戲魂」一劇改編自洪醒夫原著小說《散戲》，得到一九九二年文化部第二屆文華獎的「文華新劇目獎」。廈門市歌仔戲劇團則以「邵江海」一劇得到第十二屆「文華大獎」，編劇亦得到「文華劇作獎」。

二是國家力量的介入及支持：

大陸歌仔戲最具代表性的兩個歌仔劇團，一是廈門市「廈門市歌仔戲劇團」和漳州的「漳州市鄉劇團」，它們都是國家劇團。

此外，對於最重要的薪傳工作，亦不遺餘力，全力致力於新血的培養傳承。

如北京中國戲曲學院表演系於一九九八年與廈門戲曲舞蹈學校合作開辦第一屆歌仔戲大專班，全名「中國戲曲學院歌仔戲大專班」，以後陸續培養出不少歌仔戲大專畢業生。

然而也因如此，歌仔戲新劇雖多了創意，卻也摻雜了太多政治味。歌仔戲在中國政治運動及文藝政策影響下，進行許多變革，許多題材都曾被禁演，而改演具有濃厚政治意識形態的劇目。而在中國改革開放後，樣板戲的影響雖少了，然而受到其他劇種影響，普通話的語言形式和京劇影子仍然隨處可見，在行腔上也採真假嗓互用的方式，與台灣純用本嗓的方式不同。

（二）發展方向

作為福建五大地方劇種之一，歌仔戲在上世紀八〇年代曾經盛極一時。近年來，在多元文化的衝擊下，它也面臨著觀眾群日益減少的窘境。面對現狀，歌仔戲必須積極探索新思路，才能在困境中走出新天地。如以福建龍溪一代薈劇團為例，其有如下作為：

1、送戲下鄉

社會的多元發展讓觀眾口味發生極大改變，單一、老套的劇本已無法適應時代需求。因此及時地拓展創新，創作出群眾喜聞樂見的戲劇實為當務之急。如龍海市的二十多個薈劇團，由於適時調整戲路劇本，每年的演出多在兩百場左右，不少劇團還將市場擴大到了惠安、安溪、晉江、同安、東山等地。

2、借力媒體

與媒體合作拍攝電視藝術片，以擴大收視族群。挑選深受觀眾喜愛的佳作，如講述封建社會殘害婚姻的「雙飛玉鴛鴦」；也有表現唐時樊梨花、薛丁山為國徵戰，大義凜然的愛國主義精神的「三審義子」；更有貼近生活，規勸浪子回頭成大器的「浪子王爺」等等力作，借力媒體，使薈劇聲名遠揚。

3、好戲連“臺”

透過兩岸之間的戲曲交流、文緣相通，有力地推動了薈劇的發展。一九九三年，首屆海峽兩岸（閩臺）戲劇節，龍海薈劇團與臺灣一心歌仔戲在福州同臺獻演，交流技藝，以後雙方交流演出不斷，通過良好的互動交流，推動兩岸戲曲文化的發展。

4、多元扶持

為保護好薈劇這一閩南傳統劇種，當地政府提出一系列政策，以穩定專業劇團演職人員的收入，穩住人心，留住人才。同時不斷推陳出新，補充新血，以促進薈劇的良性發展。

第三節 兩岸歌仔戲的展望

歌仔戲是台灣唯一土生土長的戲劇，也最能代表台灣的民俗特色。

然而，一種戲劇的發源需要許多文化條件的配合，就歌仔戲來說，有文學，有歌唱音樂。還有台灣傳統的民族舞蹈，如車鼓、宋江陣、八家將，舞臺上所表現的身段也是舞蹈。另外還有美術，包括布景、化妝，屬於工藝的部分，如服裝和道具等。因此，文化必須發展成熟，才能形成戲劇。

由於歌仔戲的通俗性，能做任何嘗試，其強韌的生命力，兼容並蓄的精神，到現在仍未曾褪色。而且每個角色由不同劇團、不同演員演出都不相同，永遠都有新的演出、新的驚奇。因此，漳州來的都馬戲班，能對台灣本土的歌仔戲，產生決定性的影響，而又不著痕跡，當歌仔戲回到漳州原鄉，又能開枝散葉，蹦出火花，形成薌劇，兩者互補而又相容，競爭而又互相影響，使本土歌仔戲產生無窮的想像及發揮空間。

一、兩岸交流

漳州市薌劇團中國國家一級演員鄭秀琴曾多次來台表演，該團主弦鄭解放、楊森林也數度來台演奏，國家一級作曲員陳彬曾獲邀來台編曲作曲。薌劇音樂亦為台灣歌仔劇團注入新的活力，如台灣著名歌仔劇團「明華園」、「唐美雲」…戲劇團均多次於「梨園天神」、「濟公活佛」、「燕雲十六州」等創作中運用薌劇作曲家的音樂。

廈門市歌仔戲劇團也於二00六年首度來台，巡演現代歌仔戲「邵江海」及新編古裝歌仔戲「竇娥冤」等多部戲。

目前除公立劇團外，閩南地區也有數百個民間劇團，透過學術研討會、電視等媒介與台灣歌仔戲團交流，台灣歌仔戲研究者王振義、台灣歌仔戲音樂家許再添、台灣歌仔戲演員呂福祿、廖瓊枝等人曾應邀到閩南參訪表演，台灣歌仔戲劇團「明華園」亦曾應邀到北京公演。

二、未來展望

展望歌仔戲之未來，應朝向傳統化與精緻化發展。首先歌仔戲須回歸「歌劇」的原始屬性，讓唱腔重新取代對白，演唱技巧也要加入訓練，運用豐富的曲調以加強歌仔戲的音樂性。其次舞臺身段必須美化，回復歌仔戲注重身段的傳統本質，才能表現它的戲曲之美。

於精緻化方面，應要求演員按照劇本表演，並需於演出前加以排練、修正；其次，劇情結構必須緊湊，情節亦需合理。此外，必須融合其他劇種之優點，如身段、武打、曲調及劇目等；在劇團方面，更須應用現代燈光、音響、布景及舞臺設計，以符合時代潮流。

注釋

注一：兩人均為台灣歌仔戲藝人溫紅涂的學生，他們的同學還有王錦泉、吳泰山、盧培森等人。

參考文獻

一、圖書

- 宜蘭縣文獻委員會《宜蘭縣志》（宜蘭：宜蘭縣政府，一九六三年）。
- 李汝和主修 《台灣省通志》（台北：台灣省文獻委員會，一九七一年）。
- 連雅堂 《台灣通史》（下）（台北：黎明文化事業股份有限公司，一九八五年一月，修訂校正版）。
- 曾永義 《台灣歌仔戲的發展與變遷》（台北：聯經出版事業公司，一九八八年五月，初版）。
- 陳耕、曾學文 《百年坎坷歌仔戲》（台北：幼獅文化事業公司，一九九五年十一月，初版）。
- 曾永義主編 《海峽兩岸歌仔戲學術研討會論文集》（台北：行政院文化建設委員會，一九九六年六月）。
- 林茂賢 《福爾摩沙之美——台灣傳統戲劇風華》（台中：行政院文化建設委員會中部辦公室，二〇〇〇年三月二十一日，第一版第一次印刷）。
- 陳進傳等著 《宜蘭本地歌仔：陳旺穰生命紀實》（台北：國立傳統藝術中心籌備處，二〇〇〇年十二月）。
- 台灣省磺溪文化學會《聽到台灣歷史的聲音：1910 — 1945 台灣戲曲唱片原音重現》（台北：國立傳統藝術中心籌備處，二〇〇〇年）。
- 薛宗明 《台灣音樂辭典》（台北：台灣商務印書館，二〇〇三年，初版）。
- 楊馥菱 《台閩歌仔戲之比較研究》（台北：學海出版社，二〇〇一年，初版）。
- 劉子民 《漳州過台灣》（福州：海風出版社，一九九五年，第一版第一次印刷）。
- 王耀華 《福建傳統音樂》（福州：福建人民出版社，二〇〇〇年第一版第一次印刷）。

《中國戲曲志·福建卷》（北京：文化藝術，一九九五年）。

廈門市台灣藝術研究所編《歌仔戲論文選》（光明日報出版社）。

廈門市台灣藝術研究所編《歌仔戲資料彙編》（光明日報出版社）。

廈門市台灣藝術研究所編《一代宗師邵江海》（光明日報出版社）。

福建省漳州市委員會、

中國人民政治協商會議編《漳州地方戲曲》（福州：海風出版社）

二、期刊

《台灣風物》第七四卷第一期。

《民俗曲藝》第四二期（台北：財團法人施合鄭民俗文化基金會，一九八六年八月）。

《民俗曲藝》第四五期（台北：財團法人施合鄭民俗文化基金會，一九八七年一月）。

《民俗曲藝》第七二／七三期（台北：財團法人施合鄭民俗文化基金會，一九九一年七、九月）。

《宜蘭文獻》第三八期（宜蘭：宜蘭縣立文化中心，一九九九年三月）。

明新科技大學 97 年度 研究計畫執行成果自評表

計畫類別： <input type="checkbox"/> 任務導向計畫 <input type="checkbox"/> 整合型計畫 <input checked="" type="checkbox"/> 個人計畫 所屬院(部)： <input type="checkbox"/> 工學院 <input type="checkbox"/> 管理學院 <input type="checkbox"/> 服務學院 <input checked="" type="checkbox"/> 人文社會與科學學院 執行系別：人文藝術教學中心 計畫主持人：曾錦華 職稱：講師 計畫名稱：漳州錦歌與台灣歌仔 計畫編號：MUST-97-人藝-04 計畫執行時間：97年03月01日至97年09月30日	
計畫執行成效	教學方面 1. 對於改進教學成果方面之具體成效： 追溯台灣福佬族群的原鄉，「漳州」必然是一無法越過的關鍵。然而，一水之隔連同數百年各自適性的發展，原鄉迢迢而他鄉已成故鄉！唯細究其間絲縷，卻又有著種種藕斷絲連的血脈相繫，普遍流布於台灣各地的「歌仔」與福建漳州的「薊劇」即是最佳的寫照。藉由兩者間特質的對勘剖析，不僅能從而勾勒開拓先民筆路藍縷的艱辛歷程，更得以具體掌握本土文化的鮮明輪廓。 將於本校開設相關課程，藉著對錦歌、歌仔發展的理解及掌握，追究其流傳演變的過程及文化變異的軌跡，藉此激揚我們關懷鄉土、尋根探源的意念，可使學生更具關懷本土的人文情懷。 2. 對於提昇學生論文/專題研究能力之具體成效： 研究的整體設計係以台灣歌仔與漳州錦歌的內容與演變為中軸，透過文獻的翻檢訓練、理念的溝通與折衝，期能訓練提升學生文化觀察的敏銳度。適時引用相關資料，深入賞析，期能在兼顧文學性與社會性的前題下，提供學生多種層面的反思。 3. 其他方面之具體成效： 藉著對歌仔發展歷史的掌握，期能捐棄成見，擺脫傳統，兼顧廣度與深度的教學新型態。廓清迷思，開拓本土化自覺的新視野。永續經營，為同型計劃勾勒具前瞻性的新版圖。充分掌握前述工作成果，旁徵博引圖能獲致本計畫所預期之研究所得。同時，並將之轉製為課堂教材，使計畫效能臻於極致。

學術研究方面	<p>1. 該計畫是否有衍生出其他計畫案 <input checked="" type="checkbox"/> 是 <input type="checkbox"/> 否 計畫名稱： <u>台灣戲曲音樂考辨</u></p> <p>2. 該計畫是否有產生論文並發表 <input type="checkbox"/> 已發表 <input checked="" type="checkbox"/> 預定投稿/審查中 <input type="checkbox"/> 否 發表期刊(研討會)名稱： _____ 發表期刊(研討會)日期： _____年____月____日</p> <p>3. 該計畫是否有衍生產學合作案、專利、技術移轉等，請說明： <u>否</u></p>
成果自評	<p>計畫預期目標： 本計畫構思之初，即自閩台關係史出發，逐步探索本土文化成形的底蘊諸元。過程中，藉由『民間戲曲演進』與『原鄉文化遞嬗』兩大主軸，採文獻與現地考察並進的方式呈現本土文化思維的回顧與展望，近期能為本校「中文領域」與「分類通識」教學提供實證的基礎，更能從此放寬視界，關注身處的週遭，透過教學與研究的相互印證，建立後續同型計劃的基礎模式。</p> <p>計畫執行結果： 在文獻之考察上，力求各項相關資料的蒐羅多樣化，大體已如預期完成本計畫。唯由於時間緊迫及部分文獻資料絕版之故，有若干線索只得忍痛割愛，未來當還有努力之空間。</p> <p style="text-align: right;">預期目標達成率：90 %</p>
	<p>其它具體成效： 因所參閱之資料，多為偏重資料堆砌，或屬旅遊導向；亦有著眼於政治、經濟面的論述，多具學者抑或台商身份。文章疏解所涉，多屬各級學校課程講授中所及，難免有「紙上談兵」之憾。故亟思編寫一套涵蓋較廣且可運用於教學之論述，並搭配相關領域之探索，以收事半功倍之效。</p>