

# 論車鼓戲之名義、發展、淵源與衍化\*

楊馥菱\*\*

〔摘要〕

臺灣車鼓戲於明末清初時隨閩南移民傳入，因而兼備漳、泉二派車鼓和梨園戲的特點。本文從文獻史料引證，以及田野調查採集，試圖釐清學術上懸而未解的車鼓相關問題。首先就兩岸近代的車鼓戲發展作一梳理，以釐清本文所討論的車鼓戲之定義，從兩岸車鼓戲的比對中，可得知臺灣車鼓戲的歷史意義與文化價值。其次就民間與學術上關於車鼓戲之諸多稱謂加以釋名，包括「車鼓」、「車鼓弄」、「弄車鼓」、「車鼓陣」這幾個名詞，分別所指的內涵為何，需再加以釐清。再者，對於歷來眾說紛紜之車鼓戲源流進行考證，從車鼓之稱謂、音樂、表演型態、演出曲目、戲曲發展徑路來探討其源流與形成。最後就臺灣車鼓戲之系統進行討論，包括車鼓戲之曲目類型以及與車鼓戲密切相關的藝陣，進而探究民間陣頭從車鼓衍化的現象。

關鍵詞：小戲、車鼓弄、弄車鼓、車鼓陣、車鼓戲

---

\* 感謝兩位匿名審查委員給予的寶貴意見，使本文修改後的論述更周延。謹此敬申謝忱。

\*\* 臺北市立大學中國語文學系副教授。

## 一、前言

70、80年代研究臺灣民俗音樂的學者，認為臺灣歌舞小戲俗稱「陣頭」或「藝陣」，「藝陣」為「藝閣」與「陣頭」之合稱，但一般通稱為「陣頭」，指的是不具備完整戲劇條件的民間歌舞小戲，通常在迎神賽會時出陣表演，以沿街遊行或廟前廣場定點演出。<sup>1</sup>由於臺灣陣頭種類繁多，民間藝人又多有創發，一般被分成「文陣」與「武陣」兩種，「文陣」歌舞性質濃厚，有故事情節，後場伴奏完整，兼有文場與武場，娛樂性強；「武陣」則多半只舞不歌，宗教性質濃烈，且多帶有武術表演性質，後場樂器只有武場。細分民間陣頭，或有依據「演出內容」將之劃歸為藝閣、宗教陣頭、小戲陣頭、趣味陣頭、香陣陣頭、音樂陣頭、喪葬陣頭七類；<sup>2</sup>或有依據「表演形式」將之歸納為載歌載舞的陣頭、只舞不歌的陣頭、只歌不舞的陣頭、不歌不舞純樂器演奏的陣頭、不歌不舞純化妝遊行的陣頭五類；<sup>3</sup>也有依據「性質」將之區分為技藝性陣頭、音樂性陣頭、宗教性陣頭三大類。<sup>4</sup>在這些分類之下，甚至有學者統計出臺灣有近百種陣頭。<sup>5</sup>之後又修正「臺灣小戲陣頭」的類別，分為「車鼓戲」、「挽茶車鼓」、「牛犁陣」、「番婆陣」、「桃花過渡陣」、「山伯探」、「本地歌仔陣」、「竹馬陣」、「七響陣」、「拍手唱」、「素蘭出嫁陣」、「草螟仔弄雞公陣」、「布馬陣」、「高蹺陣」等。<sup>6</sup>由此可見，陣頭小戲在民間是豐富多樣且組合性高的民間遊藝。

<sup>1</sup> 參見許常惠《追尋族音樂的根》：「臺灣歌舞小戲是指形成於臺灣的陣頭戲，通常在民間迎神賽會或其他節日時，做『出陣』遊行或野台的表演，包括車鼓、牛犁、布馬、牽亡、走馬燈、七響等文陣類。」許常惠：《追尋族音樂的根》（臺北：時報文化出版事業有限公司，1979年），頁109；又簡上仁亦採此說，見氏著：《臺灣民謠》（臺北：眾文圖書股份有限公司，1987年），頁118。

<sup>2</sup> 黃文博於其《當鑼鼓響起：臺灣藝陣傳奇》（臺北：臺原出版，1991年）與《跟著香陣走：臺灣藝陣傳奇續卷》（臺北：臺原出版，1991年）中所做的分類。

<sup>3</sup> 黃玲玉於其《從閩南車鼓之田野調查試探臺灣車鼓音樂之源流》中所做的分類（臺北：民族音樂叢書出版，1991年）。

<sup>4</sup> 陳丁林於其〈臺南縣民俗藝陣的發展與現況〉一文中所做的分類，該文收入《臺灣傳統雜技藝術研討會論文集》（臺北：傳藝中心籌備處出版，1999年），頁201-208。

<sup>5</sup> 黃文博：《當鑼鼓響起：臺灣藝陣傳奇》，頁140。

<sup>6</sup> 以上類別是黃文博於其《臺灣民間藝陣》（臺北：常民文化出版，2000年）中對於「小戲陣頭」的分類。

「陣頭小戲」並非一詞組，兩者也不必然等同，筆者以為「陣頭」乃一詞組，其中「頭」為詞尾語助詞，其用法好比「務頭」、「老頭」、「炫頭」中「頭」之意義，並非指稱頭部或首領，因此「陣頭」一詞實指「陣」之意，亦即團體之意，也就是一群表演的人。而「陣」又有列陣之意，也意指邊走邊演的行列形式；「小戲」則是另有其定義與內涵。所謂「小戲」是指有別於藝術內涵精緻的「大戲」而言，是「合歌舞以代言演故事」的戲曲。小戲藝術形式尚未脫離鄉土歌舞，情節極為簡單，其「本事」不過是簡單的鄉土瑣事，用以傳達鄉土情懷，演員一至三位，演出滑稽笑鬧，保持唐戲「踏謠娘」和宋金雜劇「雜扮」的傳統。其具體特色為：演員一人單演的「獨腳戲」，小旦、小丑二腳合演為「二小戲」，加上小生或另一位丑腳為「三小戲」；劇種初起時，旦腳大抵皆男扮女裝；就妝扮而言，演員穿著當地的日常服飾加以醜扮；就身段而言，是以「踏謠」為基礎所發展的步法；演出形式則是「除地為場」，所以叫做「落地掃」或「落地索」。<sup>7</sup>臺灣藝陣陣頭雖有如上述豐富多樣的類別，但就符合「小戲」之定義來歸納，臺灣小戲主要是閩南語系的宜蘭老歌仔戲、車鼓戲、竹馬戲，以及客家語系的三腳採茶戲這四個系統。

臺灣車鼓戲於明末清初時隨閩南移民傳入，從清代竹枝詞或文人筆記中多有記載此一劇種。以目前可考的最早文獻為 1693 年陳逸〈艋舺竹枝詞〉：「誰家閨秀墮金釵，藝閣妖嬌履塞街。車鼓逢逢南復北，通宵難得幾場諧。」<sup>8</sup>18 世紀有劉其灼〈元宵竹枝詞〉：「熬山藝閣簇青雲，車鼓喧闐十里聞。東去西來如水湧，儘多冠蓋庇釵裙。」<sup>9</sup>19 世紀有陳學聖〈車鼓〉：「歲稔時平樂事多，迎神賽社且高歌。曉曉鑼鼓無音節，舉國如狂看火婆。」<sup>10</sup>顯示清康熙至道光年間（1662-1850），車鼓戲成為臺灣民間逢年過節、迎神賽會的重要表演活動。陳逸為康熙三十二年（1693）臺灣府貢生，據其〈艋舺竹枝詞〉的時間，推算至今，車鼓戲在臺灣至

<sup>7</sup> 參見曾永義：〈論說「戲曲劇種」〉，原載《語文、性情、義理——中國文學的多層面探討國際學術會議論文集》（臺北：臺灣大學中國文學系，1996 年），後收入《論說戲曲》（臺北：聯經出版事業公司，1997 年），頁 247-248。

<sup>8</sup> 陳逸為臺灣府東安坊人，康熙 32 年（1693）臺灣府貢生，康熙 34 年分修郡志，58 年分修諸羅志。

<sup>9</sup> 劉其灼為臺灣府東安坊人，康熙 54 年（1715）貢生，享年 85 歲。

<sup>10</sup> 該詩載於道光十年（1830）始修之《彰化縣志》，《彰化縣志》於道光十六年（1836）完稿。〔清〕周璽：《彰化縣志》，《臺灣文獻史料叢刊》（臺灣：大通書局，1984 年），頁 492。

少三百多年歷史。「傳入臺灣的車鼓兼備漳、泉二派車鼓和梨園戲的特點，以及閩南各式車鼓特色與精華於一身。」<sup>11</sup>車鼓戲為活潑逗趣的傳統戲曲，歌舞成分濃厚，並以「踏謠」為基本身段，表現滑稽嘲弄的趣味，因而相當受到歡迎，更是臺灣民間小戲的重要表演藝術之一。車鼓戲主要流行於臺灣南部，臺南麻豆鎮陳學禮、臺南六甲鄉史朝江、高雄大社鄉柯來福、雲林土庫鎮吳天羅、彰化和美鎮施朝養都是近代有名的車鼓戲藝人。

1961年呂訴上(1915-1970)《臺灣電影戲劇史》中的〈臺灣車鼓戲史〉一章，是最早討論臺灣車鼓戲，並將臺灣車鼓戲納入臺灣戲劇史的專論。<sup>12</sup>學術研究部分，1986年黃玲玉碩士論文《臺灣車鼓之研究》是臺灣車鼓戲學術專論的起始。<sup>13</sup>1991年黃玲玉更為臺灣車鼓尋根溯源，出版《從閩南車鼓之田野調查試探臺灣車鼓音樂之源流》，<sup>14</sup>黃氏這兩部著作，皆從傳統音樂的角度探究臺灣車鼓戲的淵源，田調與學術兼備，相當具有學術價值。1995年趙郁玲撰有《臺灣車鼓之舞蹈研究》補足車鼓身段的研究。<sup>15</sup>2000年筆者於「兩岸小戲大展暨學術研討會」宣讀〈有關臺灣車鼓戲之幾點考察〉，<sup>16</sup>對車鼓戲的源流與脈絡整理歸納，提出新的看法，並對於臺灣民間車鼓系統之小戲陣頭發展提出新見解。2003年黃文正碩士論文《臺灣車鼓戲源流之探考》，<sup>17</sup>也同樣對於車鼓源流再進行探究。2006年蔡奇燁碩士論文《南瀛車鼓在表演形式的轉型與創新》，<sup>18</sup>從表演形式討論車鼓戲。2013年鄭鈺玲碩士論文《臺南縣西港香科牛犁陣之研究——以七股鄉竹橋村七十二份慶善宮牛犁歌陣為對象》，<sup>19</sup>針對臺南七股鄉竹橋村的牛犁歌陣進行研究。近幾年，

<sup>11</sup> 參見劉春曙：〈閩臺車鼓辨析——歌仔戲形成三要素〉，《民俗曲藝》第81期（1993年1月），頁74。

<sup>12</sup> 呂訴上：〈臺灣車鼓戲史〉，《臺灣電影戲劇史》（臺北：銀華出版部，1961年），頁223-232。

<sup>13</sup> 黃玲玉：《臺灣車鼓之研究》（臺北：國立臺灣師範大學音樂研究所碩士論文，1986年）。

<sup>14</sup> 黃玲玉：《從閩南車鼓之田野調查試探臺灣車鼓音樂之源流》。

<sup>15</sup> 趙郁玲：《臺灣車鼓之舞蹈研究》（1995年，個人出版）。

<sup>16</sup> 楊馥菱：〈有關臺灣車鼓戲之幾點考察〉，該文宣讀於國立臺灣大學「兩岸小戲大展暨學術會議」研討會，國立傳統藝術中心籌備處主辦，2000年12月8-16日，收入《兩岸小戲大展暨學術會議論文集》（臺北：國立傳統藝術中心籌備處，2001年），頁232-258。

<sup>17</sup> 黃文正：《臺灣車鼓戲源流之探考》（臺北：輔仁大學中國文學研究所碩士論文，2003年）。

<sup>18</sup> 蔡奇燁：《南瀛車鼓在表演形式的轉型與創新》（臺南：成功大學藝術研究所碩士論文，2006年）。

<sup>19</sup> 鄭鈺玲：《臺南縣西港香科牛犁陣之研究——以七股鄉竹橋村七十二份慶善宮牛犁歌陣為對

2015 黃文博等人合著《藝陣傳神——臺灣傳統民俗藝陣》、<sup>20</sup>2018 年林永昌《臺南傀儡與竹馬、車鼓戲研究》、<sup>21</sup>2019 年施德玉《歡聚樂 離別苦 情是何物：臺南藝陣小戲縱橫談》<sup>22</sup>及 2020 年施德玉《千嬌百態：臺南藝陣之歌舞風情》，<sup>23</sup>這四部官方出版品，紀錄了臺南地區車鼓戲的面貌，顯見政府對於民間藝術之重視，也豐富了車鼓戲小戲的研究。音樂研究部分，2019 年施德玉有〈歷史與田野：臺南藝陣小戲音樂風格之探討〉一文，<sup>24</sup>從音樂角度分析臺南幾個車鼓戲團體，以田野調查方式，進行學術分析與紀錄。前賢研究補足了近幾年的車鼓戲現況，也讓小戲研究更加受到豐碩。

車鼓戲於民間又有「弄車鼓」、「車鼓弄」等稱謂，又表演車鼓的一群人有所稱之「車鼓陣」，因此「車鼓」、「弄車鼓」、「車鼓弄」、「車鼓陣」便成為民間使用慣語。不過上述稱謂與意義卻時常受到混淆，不僅因對於「車鼓」一詞的不當解讀，而推測出來自不同源流的說法，長期以來人云亦云，甚至還因不明車鼓小戲之意義與發展，而錯將「花鼓陣」、「跳鼓陣」、「大鼓陣」統統視為車鼓陣。要徹底解決這些問題，首先應對於「車鼓」、「弄車鼓」、「車鼓弄」、「車鼓陣」有所釐析，才能夠進一步解決車鼓戲的諸多爭議。

為解決名義上的混淆與釋義，需先就近代兩岸車鼓戲之發展作一爬梳，以釐清本文所討論的車鼓戲範圍，進而才能討論其淵源與脈絡系統。為求實證，本文以田野調查和史料文獻為基礎，從歷史、宗教、戲曲等角度探究，以清車鼓戲之脈絡與發展。

車鼓戲究竟源於何時何地，由於缺乏具體完整的文獻資料加以驗證，因而歷來眾說紛紜，民間藝人對這一問題也因不同藝人而有不同答案，學術上也多因襲前人臆測之言而未有切確中肯之論點。筆者認為考究此一問題當從車鼓戲本身的表演藝術上找循線索，從其稱謂、演出型態、音樂、劇目、戲曲發展徑路來追溯，

---

象》(臺北：國立臺北教育大學音樂學系碩士論文，2013 年)。

<sup>20</sup> 黃文博等人合著：《藝陣傳神——臺灣傳統民俗藝陣》(臺中：文化部文化資產局，2015 年)。

<sup>21</sup> 林文昌：《臺南傀儡與竹馬、車鼓戲研究》(臺南：臺南市政府文化局，2018 年)。

<sup>22</sup> 施德玉：《歡聚樂 離別苦 情是何物：臺南藝陣小戲縱橫談》(臺南：臺南市政府文化局，2019 年)。

<sup>23</sup> 施德玉、柯怡如：《千嬌百態：臺南藝陣之歌舞風情》(臺南：臺南市政府文化局，2020 年)。

<sup>24</sup> 施德玉：〈歷史與田野：臺南藝陣小戲音樂風格之探討〉，《戲曲學報》第 21 期 (2019 年 12 月)，頁 1-42。

方可得出較適切之理路。

環顧臺灣民間之遊藝表演，屬於既歌且舞，包含歌與舞之表演陣頭，莫不與車鼓戲關係密切。透過音樂唱腔、樂器編制、劇目唱詞、道具與身段的比對，皆可看出彼此的因循。也就是說，臺灣民間表演陣頭，皆有其來源與發生之背景，而屬於既歌且舞之陣頭多數與車鼓戲密切相關。

以下先從兩岸近代的車鼓戲發展作一梳理，以釐清本文所討論的車鼓戲之定義，從兩岸車鼓戲比較中，可得知臺灣車鼓戲的歷史意義與文化價值。其次就民間與學術上關於車鼓戲之諸多稱謂加以釋名，包括「車鼓」、「車鼓弄」、「弄車鼓」、「車鼓陣」這幾個名詞，所指的內涵為何，需分別釐清。再者，對於歷來眾說紛紜之車鼓戲源流進行考證，探討其形成脈絡。最後就臺灣車鼓戲之系統進行討論，探究民間陣頭從車鼓戲衍化的現象。

## 二、近代兩岸車鼓戲之發展<sup>25</sup>

車鼓戲流傳於中國福建漳州及泉州，兩岸關於車鼓戲之研究，以 1957 年大陸學者謝家群〈福建南部的民間小戲〉一文最早，謝氏提到福建地區的車鼓戲內容為：

此外原有的採茶戲和車鼓戲，現在閩南已經絕跡，車鼓戲最早是由一種為迎新而扮演的「社火」。陳淳在「上傳丞論民俗書」文中有這樣的記載：「每裝士偶如將校衣冠，名曰舍人，或曰太保：時騎馬街道，號曰出巡。隊群不逞十數輩。擁旌旗鳴鑼鼓，隨之肇疏。」這種在街上化妝遊行的習俗，在閩南地區很盛。後來因為路上看熱鬧的人太多，扮演的人行走不便，就想起把他們安放在牛車上；同時又在車上四周結以花車和各種彩飾，配以鑼鼓樂隊，讓演員在車上演唱民間小調，也作些簡單的動作，這就是「車鼓陣」的初期形式。盛行後的「車鼓陣」受到觀眾的熱烈歡迎，逐漸發展為演唱民間傳說和故事內容為主的小戲，如「陳三五娘」、「山伯英臺」、「呂蒙正」、「孟姜女」的某些片斷，這種邊走邊演的活動舞臺，大大的得到群眾的喜愛，就逐漸成熟發展起來。但是，演員的臺步受到牛車上四

<sup>25</sup> 本文所謂近代兩岸車鼓之「發展」係指 20 世紀中葉至 21 世紀初，主要研究範圍為 1950-2001 年。近幾年的車鼓「現況」則不在討論範圍。

邊的限制，只好以小步的進退來適應需要；而把更多的表情動作，從面部、眼神、兩臂和雙手來加以發揮。這就形成「車鼓弄」的主要特徵：眼神靈活、動作輕快，上身扭動，下身進退。這種「車鼓弄」的形式，也就是老白字戲、竹馬戲的舞蹈動作的特點。至於音樂方面，則幾乎全是閩南歌謠；尤其是以錦歌說唱為主要曲調。人們又把「車鼓弄」從牛車上解放下來，讓它在地下臺演出，這就成為「落地索」形式的「車鼓戲」。每場戲開始都表演「走圓圈」和「踏四角頭」動作，這就和老白字戲的表演一樣了。<sup>26</sup>

根據謝氏對於閩南車鼓的描述，可知車鼓戲最早是一種為迎新而演出的「社火」。「社火」是指社會活動中所表演的各種技藝，該詞起源甚早，漢魏隋唐時期，城市中的廟會已經成為群眾娛樂的場合。《洛陽伽藍記》中已載有寺廟社火中的樂舞百戲，唐代長安慈恩寺的戲場可為證。宋代時則有綜合雜劇、蹴毬、唱賺、耍詞、相撲、清樂、射弩、花繡、使棒、小說、影戲、吟叫、撮弄等百戲競集的場面。因此重要節慶、神祇壽誕或寺廟慶典中百戲競陳的技藝表演即是社火之內容。民間襲用之後，甚至後來各地方的「陣頭」表演團體，早期也稱作「社火」。

歸納謝氏對於閩南車鼓戲的說明，可以得到：在閩南地區所謂「車鼓陣」的最初形式，是由演員在彩飾的車上配以鑼鼓樂，在車上演唱民間小調，做些簡單的動作。演唱內容最初是民歌小調，之後再吸收陳三五娘、山伯英臺、呂蒙正、孟姜女等故事，車鼓才逐漸發展起來。由於在牛車上表演，礙於空間因素，肢體的延展度受到限制，因而發展出以眼神靈活、動作輕快、上身扭動、下身進退的「車鼓弄」。當「車鼓弄」從牛車上解放下來，在地面演出，這時才成為「落地索」形式的「車鼓戲」。也就是說謝氏認為車鼓戲之發展有一定之脈絡：是由「車鼓陣」，而「車鼓弄」，再而「車鼓戲」。「車鼓陣」與「車鼓弄」皆是表演於牛車上，不同之處在於「車鼓陣」主要是演唱民歌小調為主，「車鼓弄」則是在吸收了豐富劇目後著重身段表現。而當「車鼓弄」由牛車上解下後，便成為「車鼓戲」。其論說幾近有理，但筆者認為此一說法還有待商榷。首先關於稱謂問題，「車鼓陣」、「車鼓弄」、「車鼓戲」所指為何？三者之間的差別又何在？根據謝氏所言三者之間是具有先後演進之關係。再者，謝氏於文中並未明確說明最原

<sup>26</sup> 謝家群：〈福建南部的民間小戲〉，原載《戲劇論叢》第3期（北京：中國戲劇出版社，1957年），後收入《民俗曲藝》第16期（1982年5月），頁69-75。

初的「車鼓」表演是否一定是在牛車上演出，也就是說「車鼓」中的「車」是否意指牛車，車鼓難道是因表演於牛車上而稱之為「車」鼓嗎？此外，車鼓發展過程中是否吸收其他劇目，從演唱民歌小調轉為搬演傳統故事？而在未吸收這些劇目之前，車鼓所演唱的內容又為何？凡此種種關鍵問題，謝氏文中皆未說明。

閩南車鼓究竟樣貌如何？又流佈範圍為何？閩南車鼓相關研究並不多，除了上述謝文，另有 1986 年的《福建音樂簡論》中提到：「同安縣的車鼓弄，在民國初年，歌仔戲未形成之前曾經瘋靡民間，也稱為『車鼓弄』，其演唱曲有『牽紅姨』、『探花叢』、『大補盜』、『清暝（瞎子）看花燈』、『臭頭三掠菜』（怕妻），以及南曲中『陳三五娘』、『劉知遠』（白兔記）、『王昭君』的選曲，有時配合表演還唱工尺譜和『羅連調』。」<sup>27</sup>可知民國初年福建同安縣盛行車鼓演出，演唱曲目內容有民間歌謠及南管曲兩類。此外，黃玲玉《從閩南車鼓之田野調查試探臺灣車鼓音樂之源流》及劉春曙〈閩臺車鼓辨析——歌仔戲形成三要素〉<sup>28</sup>有涉及閩南車鼓的研究，兩位在田野調查上收集不少重要資料。黃玲玉將閩南車鼓分為「載歌載舞」、「只歌不舞」、「只舞不歌」、「不歌不舞」四類；劉春曙增加「宗教科儀」而為五類。黃文正將黃玲玉及劉春曙田調所收集的閩南車鼓資料，從曲目與音樂的角度進行比對，在「載歌載舞」一類得出：「按目前所知的閩南車鼓中，僅『惠安車鼓弄』、『民國初年同安車鼓』、『馬坪大車鼓』、『過去的晉江車鼓戲』有小戲形式的表演，其他以車鼓為名的表演幾乎都不具『戲』的條件。」<sup>29</sup>至於「只歌不舞」、「只舞不歌」、「不歌不舞」、「宗教科儀」四類更是連小戲定義之「合歌舞代言以演故事」的基本要件都不符合，並非車鼓小戲。究其原因，黃氏與劉氏在閩南地區進行田野調查時，將民間藝人俗稱的「車鼓」皆納入車鼓戲範疇，進而以「歌」、「舞」作為劃分基礎，以分類出四、五種類型。然而這些所謂的車鼓劇團大多不符合車鼓小戲的定義與內涵，而是以「鼓」為主要表演核心，甚至加入「擔花籃」和「公搗婆」等其他表演形式，無論就音樂曲目或表演形式皆與臺灣車鼓戲大異其趣。

2000 年 7 月筆者獲「陸委會中華基金發展管理委員會」的資助，前往大陸閩南地區進行三個月田野調查，在廈門大學陳世雄教授、廈門市臺灣藝術研究院陳

<sup>27</sup> 參見劉春曙、王耀華編著：《福建音樂簡論》（上海：上海文藝出版社，1986 年），頁 3。

<sup>28</sup> 劉春曙：〈閩臺車鼓辨析——歌仔戲形成三要素〉，頁 43-85。

<sup>29</sup> 黃文正：《臺灣車鼓戲源流之探考》，頁 31。



耕、曾學文學者，以及漳州薊劇團陳松民老師和其他地方藝人的幫助下，探訪閩南小戲，試圖為臺灣的車鼓戲尋根。由於兩岸時代變遷的不同，閩南車鼓戲與臺灣車鼓戲已是完全不同樣貌的表演，閩南車鼓的演出頗似花鼓陣、跳鼓陣，藝人身上揹著鼓，一邊擊鼓一邊搖擺，也有擔花籃或公揹婆的表演，與臺灣車鼓的小戲群演出截然不同。

車鼓戲的演出通常與迎神賽會活動密不可分，為了解閩南車鼓之樣貌與發展，筆者試圖從兩岸宗教交流的史料著手。綜觀全臺，南臺灣可說是臺灣藝陣活動相當蓬勃之地區。若以 90 年代官方委託學者所進行的調查案：《臺灣民間傳統藝能館規劃報告》<sup>30</sup>及《臺灣南部民俗技藝園規劃案規劃報告》，<sup>31</sup>其中收錄的車鼓民間藝人名錄及車鼓團體加以統計，可以看出車鼓陣的地域性分布，北部佔 9.4%，中部佔 15.09%，南部佔 75.47%，南部高達全臺四分之三。<sup>32</sup>

據大正四年（1915）5 月 11 日《日日新報》記載：「臺南開山神社大祭，昇延平郡王像繞境。北港天上聖母、太子宮，及臺南八派出所館內各廟神像隨駕。是日各街踵事增華，爭奇鬥艷。藝棚多至數十檯，各極其盛。臺南商家因此獲利。」又 1920 年 6 月 7 日《日日新報》記載：「臺南廳學甲堡十三庄七十二社，此番聯合迎慈濟宮保生大帝繞境。鼓樂陣頭千餘隊，詩意百餘閣。各匠心獨造，五花十色。中有西埔內庄一閣，為漁人戲釣精蚌。鐵枝高掛，踏舞自如。嫣然一笑，百媚俱生。觀眾大喝采。鑑定人定為優等賞。萬口同聲贊成。」從這兩筆日治時期報紙的刊載內容，可看出臺南在皇民化之前迎神賽會的熱鬧景象，尤其是臺南學甲慈濟宮迎保生大帝繞境時，參與的陣頭高達千餘隊，廟會活動還設有評審與獎項，可見臺南實乃孕育藝陣之溫床。臺南學甲慈濟宮所供奉之保生大帝，係由泉州同安白礁慈濟宮傳承而來，至今已有一百多年歷史。<sup>33</sup>學甲慈濟宮香火鼎盛，遠

<sup>30</sup> 曾永義主持：《臺南縣立文化中心臺灣民間傳統藝能館規劃報告》（臺北：行政院文化建設委員會策劃，1990 年）。

<sup>31</sup> 曾永義主持：《臺灣南部民俗技藝園規劃案規劃報告》（高雄：高雄市政府，1990 年）。關於南部民俗技藝園區的籌畫與停止可參考黃麗蓉：《走出文化沙漠：戰後高雄市的文化建設（1945-2004）》（臺北：國立臺灣師範大學歷史學系碩士論文，2008 年），頁 111-116。

<sup>32</sup> 數據統計見趙郁玲：《臺灣車鼓之舞蹈研究》，頁 36。

<sup>33</sup> 明永曆十五年（1661）鄭成功克復臺灣，漢民從西面頭寮登陸並定居學甲，也供迎保生大帝神像，建廟奉祀。相傳保生大帝昇天後，因神靈顯赫，宋代工匠恭雕大大帝、二大帝、三大帝。大大帝奉祀於大陸白礁祖廟。二大帝為李姓信徒奉請來台，現奉祀於學甲慈濟宮。三

近馳名，尤其以每年農曆 3 月 21 日的「上白礁」謁祖祭典為最盛大的廟會活動。「上白礁」原本是跨四鄉鎮的祭典活動，1977 年成為跨縣級活動，1989 年成為全國性的廟會活動。祭典期間學甲鎮鑼鼓喧闐，信眾絡繹不絕。

關於兩岸慈濟宮的交流，1928 年臺南學甲慈濟宮信徒前往泉州府同安縣白礁慈濟宮謁祖，當地還聘請臺灣歌仔戲班「三樂軒」，於白礁慈濟宮前廣場連演三天。<sup>34</sup>國民政府來臺後兩岸隔絕，回白礁祖廟謁祖活動也隨之停止。直到 1990 年，臺南學甲慈濟宮連續三年組團赴福建進行白礁祭祖，參加「保生大帝由學甲慈濟宮分靈至該庵奉祀一三〇周年慶典」。為迎接臺灣慈濟宮信徒的到來，閩南接待單位安排一系列藝陣熱鬧演出。1990 年抵達白礁村時，當地出動舞龍舞獅、踩高蹺、鑼鼓隊等陣頭迎接。<sup>35</sup>1991 年於白礁慈濟宮宮前演出歌仔戲。<sup>36</sup>1992 年臺南學甲慈濟宮舉行壬申年「上白礁」祭典繞境，即邀請福建深滬鎮滬江寶泉庵尋根祭祖，這是中國大陸第一次獲准抵臺訪問的宗教團體。整個活動參與繞境的神轎共計有 80 頂、輦宮有 10 輛、藝陣有 88 陣，三天繞境範圍達 8 區 13 莊 47 角頭。<sup>37</sup>藝陣團體包括有車鼓陣及其他從車鼓擷取表演所獨立的陣頭（牛犁陣、桃花過渡陣），僅以當時登記名號為「車鼓陣」的團體為據，共計七團：臺南中洲惠慈宮車鼓陣、高雄市楠梓慈華宮車鼓陣、臺南縣錦湖吳保宮車鼓牛犁陣、臺南縣三寮灣東隆宮車鼓陣、臺南縣瓦寮永安宮車鼓陣、臺南縣玉皇宮車鼓陣、臺南縣學甲寮慈照宮車鼓陣。<sup>38</sup>

1992 年臺南學甲慈濟宮第三度上白礁祭祖。閩南接待單位為熱情歡迎，於白礁慈濟宮前一公里白礁村礁廣場，便有當地村民組成彩旗隊、舞龍、舞獅、西樂、

---

大帝供奉於大陸青礁慈濟宮。據聞大大帝、三大帝原神像已被紅衛兵所毀。見黃有興：〈學甲慈濟宮與壬申年祭典紀要——兼述前董事長周大圍〉，《臺灣文獻》第 46 卷第 4 期（1995 年 12 月），頁 103、179。

<sup>34</sup> 此一說法見劉子民：《尋根攬勝漳州府》（福建漳州：華藝出版社，1990 年），頁 10。另外，據呂訴上及陳志亮的說法，臺灣「三樂軒」是到同安白礁進香，歸途逗留廈門，在水仙宮媽祖廟酬神演出，從而把歌仔戲帶入閩南。呂訴上：《臺灣電影戲劇史》，頁 241；陳志亮：〈薊劇流派〉，該文收入《臺灣歌仔戲——薊劇音樂》（福建：龍溪地區行政公署文化局編，1980 年）。

<sup>35</sup> 黃有興：〈學甲慈濟宮與壬申年祭典紀要——兼述前董事長周大圍〉，頁 121。

<sup>36</sup> 同前註，頁 123。

<sup>37</sup> 同前註，頁 177。

<sup>38</sup> 同前註，頁 134-138。

國樂、北管、歌仔戲演員等隊伍熱烈歡迎。<sup>39</sup>至晉江市深滬鎮滬江寶泉庵時，則有孩童組成的五彩旗隊、南管樂隊、腰鼓隊、鼓吹隊、鼓號（軍樂）隊、花圈隊等表演，<sup>40</sup>還特聘廈門「金蓮陞」高甲班演戲酬神，每日開演午場及晚場，共計三天。<sup>41</sup>據寶泉庵執事估計，單是學甲慈濟宮到達深滬鎮這一天，就有高達四千位善男信女前來參與，<sup>42</sup>可見對於當地來說，臺南學甲慈濟宮上白礁祭祖是相當盛大的民俗宗教活動。又 1992 年深滬鎮滬江寶泉庵來臺尋根祭祖之際，曾目睹學甲慈濟宮繞境時臺灣藝陣之浩大，理當在學甲慈濟宮回鄉祭祖時，會極力展現東道主之排場，全力出陣以壯大聲勢。可是，就該活動所記錄，閩南地區參與的陣頭，並未見車鼓陣，因此筆者認為 90 年代初期車鼓在閩南恐怕已經式微，很難組團演出。

相較於閩南車鼓之發展，臺灣車鼓戲的發展則是豐富許多。近代臺灣車鼓戲的最早專論是呂訴上〈臺灣戲曲發展史〉一文，文中提到：

臺灣的戲劇既來自中國大陸，但三百年間墨守舊法，並無加以創造及改良，因此，不但無發達可言，且因順應本地之情形，言語及音樂等種種之關係，日趨迎合民眾之低級趣味，遂變成今日所謂之臺灣戲：例如歌仔戲、車鼓戲、採茶戲等等。……車鼓戲與採茶戲是同時期的姊妹戲。其起源：據說是脫胎於花鼓戲，又云由七腳仔「七子班」變成。亦有人把這種戲稱作「白字戲仔」。是純以臺灣民謠為基礎而演出。約九十餘年前在臺北古亭庄有過一個劇團，因有傷風敗俗的表演關係，在四十年前被日本政府禁演。到現在還生存的演員，尚有幾位，住在臺北市大橋附近的是李朝架、連金塗、炎山、成家。伴奏音樂是南管的四管齊：小鑼、鐘、笛、提絃等等。演唱的劇目有『番婆弄』『桃花過渡』『病子歌』『十八摸』『瞎子看花燈』『小補缸』『石三驚某』等劇。每一齣的劇情都脫不了男女，互相戲謔、諷刺、相罵、相褒，又好像是在談情說愛似的。這種戲不一定要在舞臺上表演，在馬路邊也可以演出。演員不要多。只需五人以上便可以公演。如參加各種迎神賽會的陣頭（遊行）時，演員都騎在人家肩上表演。<sup>43</sup>

<sup>39</sup> 同前註，頁 169。

<sup>40</sup> 同前註，頁 171。

<sup>41</sup> 同前註，頁 172。

<sup>42</sup> 同前註，頁 194。

<sup>43</sup> 參見呂訴上：〈臺灣戲曲發展史〉，《臺灣電影戲劇史》，頁 167、172。

呂氏認為車鼓戲是從中國傳來之戲劇，其淵源是從花鼓戲或小梨園七子班演變而來，以臺灣的民謠小調為基礎，融入地方審美趣味（呂氏認為低俗），乃形成臺灣車鼓戲之面貌，並明確提到臺灣車鼓戲約莫於 1871 年有臺北古亭庄車鼓戲劇團，至 60 年代還有李朝架、連金塗、炎山、成家，以及汪思明、郭朝計、賣魚塗，<sup>44</sup>這幾位住在臺北市大橋附近頗有名氣的演員。演出時不一定要在舞臺上表演，在馬路邊也可以演出，參加各種迎神賽會的陣頭（遊行）時，演員還會騎在他人肩頭上表演。謝氏與呂氏兩篇文章的撰寫時間相近，呂氏所描述的臺灣車鼓戲演出型態與謝氏的閩南車鼓戲有很大的不同。臺灣車鼓戲演出不必演於牛車上，而於舞臺上，或馬路上，甚至疊坐他人肩頭，行進演出。筆者認為兩者所描繪的內容之所以會有落差，除了與時代、地方、文化等不同因素有關，更關鍵的是對於車鼓一詞的名義有所誤解（下文詳述）。

曾獲得臺灣第五屆「民族藝術傳統雜技薪傳獎」的陳學禮（1915-2007）夫婦，一生薪傳的車鼓學員不計其數。陳學禮 14 歲拜師柯格、柯等師傅學習「車鼓弄」、「牛犁弄」、「桃花過渡陣」，據他回憶，20、30 年代，每逢元宵節，麻豆鎮的上街與下街（以中正路中山路交叉口為界，以東為上街，以西為下街）輪流至對方街上繞境，從一開始的友誼交流演變成「拚陣」。入夜後「迎暗藝」活動，舉火把、燈籠照亮整條街熱鬧非凡，每年「拚陣」往往持續兩、三個月才結束。由於雙方陣頭較勁競賽越演越烈，恐滋生事端，1935 年日本政府下令禁止該活動，「迎暗藝」活動才被迫取消。<sup>45</sup>臺灣車鼓戲的繁榮勝景，已是臺灣歷史文化中的重要一環。

筆者曾於 1999 年曾針對臺南地區車鼓陣進行調查，當時曾田調 9 個車鼓陣團體，<sup>46</sup>2001 年再度針對全臺南的 31 個鄉鎮市進行田野調查，採訪 25 團車鼓陣，

<sup>44</sup> 汪思明、郭朝計、賣魚塗這三位見呂訴上：〈臺灣車鼓戲史〉，《臺灣電影戲劇史》，頁 224。

<sup>45</sup> 參見陳丁林：〈民歌小戲弄車鼓——麻豆陳學禮美豐民俗藝術團〉，《南瀛藝陣誌》（臺南：臺南文化中心出版，1997 年），頁 184-185。另外，關於陳學禮夫婦的技藝可參考林珀姬：《舞弄門陣 陳學禮夫婦 傳統雜技曲藝（音樂篇）附 CD》（宜蘭：國立傳統藝術中心，2004 年）。

<sup>46</sup> 筆者為「臺南縣六甲鄉『車鼓陣』調查研究計劃案」（施德玉教授、呂鍾寬教授主持，李圖南教授協同主持，1999 年 7 月-2000 年 6 月）之專任助理，當時計畫執行期間田調所訪談的車鼓陣計有：「六甲鄉甲南村老藝人車鼓陣」、「六甲鄉林鳳社區發展協會車鼓陣」、「佳里鎮永昌宮民俗藝術車鼓陣」、「學甲鎮清濟宮民俗藝術車鼓陣」、「六安里民俗藝術車鼓陣」、「玉井鄉台南縣民俗研究協會車鼓陣」、「學甲鎮中洲社區牛犁車鼓陣」、「學甲鎮新芳里新芳社區車鼓

從其分布，佔了 15 個鄉鎮市，幾乎是臺南的一半。<sup>47</sup>可見得，車鼓表演在臺南大受歡迎。據藝人表示，車鼓戲在臺灣光復後，受到經濟復甦的影響，開始活絡，也有女性演員加入，約莫於 60、70 年代有了以營利為主的職業車鼓陣。不同於日治時期，由於大量女性演員加入，演員的妝扮開始脫離醜扮，而朝向華麗的造型，演出內涵也改為「只舞不歌」的舞蹈性表演。演出機會主要是廟會迎神賽會，喪葬祭祀及婚嫁喜慶亦有之。80 年代臺灣盛行大家樂、六合彩，車鼓陣的發展也來到最興盛時期。90 年代經濟衰退，演出機會減少，各陣紛紛歇業或轉型，<sup>48</sup>大時代環境的變遷，影響民眾娛樂休閒的方式，即使如陳學禮在車鼓戲領域持續 78 年之久，晚年仍致力傳習，也只能在社區老人長青會或媽媽教室中教導，<sup>49</sup>由於團員年齡較高，傳統腳步手路及唱腔未能負荷，只得改以單純舞步表演，藉車鼓的踏（身段）謠（音樂）達到健身運動與休閒娛樂的目的，藉以凝聚社區向心力。又根據筆者的觀察，即便是附屬於當地宮廟或者社區發展協會的中壯年學員，也泰半不是小戲表演，而是屬於藝陣演出，甚至是土風舞的舞蹈表演，而這也是車鼓陣近些年在社會轉型之下的轉變。

其中要特別提出的是「六甲鄉甲南村老藝人車鼓陣」，該團仍保留小戲內涵，

---

陣」、「官田鄉渡頭村北極殿媽媽教室民俗技藝車鼓陣」。

<sup>47</sup> 筆者為「臺南縣『車鼓陣』調查研究計劃案」（曾永義教授主持，施德玉教授協同主持，2001 年 3 月-2001 年 7 月）之專任助理。計畫執行期間筆者田調的車鼓陣計有 25 個劇團：「白河鎮美音牽亡陣」、「東山鄉北勢寮車鼓團」、「臺南東山牛犁車鼓陣」、「柳營鄉世風綜藝團」、「鹽水鎮竹埔里長青會車鼓陣」、「新營市碧珠車鼓陣團」、「北門鄉渡仔頭吳保宮牛犁車鼓陣」、「六甲鄉甲南村老藝人車鼓陣」、「六甲少女各種包辦陣頭」、「六甲鄉泰山民俗技藝團」、「六甲鄉林鳳社區媽媽教室車鼓陣」、「學甲鎮清濟宮民俗藝術車鼓陣」、「學甲鎮中洲社區牛犁車鼓陣」、「學甲鎮新芳社區車鼓陣」、「官田鄉賢花民間藝術團」、「官田鄉渡頭社區媽媽教室車鼓陣」、「麻豆鎮良鳳宮老人會車鼓陣」、「麻豆鎮民族藝師陳學禮林秋雲伉儷」、「佳里鎮六安社區傳統民俗術團」、「佳里鎮永昌宮民俗藝術車鼓陣」、「七股鄉竹橋村慶善宮牛犁車鼓陣」、「西港鄉東港村澤安宮牛犁車鼓陣」、「西港鄉東竹林保安宮牛犁歌陣」、「玉井鄉臺南縣民俗研究協會車鼓陣」、「南化鄉金馬寮村媽祖宮車鼓陣」。

<sup>48</sup> 如「六甲少女各種陣頭包辦」、「世風綜藝團」歇業；白河鎮的張玉禪改為「美音牽亡歌陣」。

<sup>49</sup> 就筆者所見，單就臺南一地，陳學禮夫婦所指導的車鼓團體就有「佳里鎮永昌宮民俗藝術車鼓陣」、「學甲鎮清濟宮民俗藝術車鼓陣」、「佳里鎮六安里民俗藝術車鼓陣」、「玉井鄉臺南縣民俗研究協會」、「玉井鄉中洲社區牛犁車鼓陣」、「學甲鎮新芳社區車鼓陣」、「官田鄉渡仔頭媽媽教室民俗技藝車鼓陣」。

甚至保有宋金雜劇小戲群的演出形式，十分值得注意。「六甲鄉甲南村老藝人車鼓陣」創始人胡銀朝（1897-1957），據其子胡聰明（1921-？）描述，父親自幼喜愛車鼓，年少時向一位人稱「車鼓通」的師傅學戲，並與老神（綽號，本名不可考）共組車鼓子弟班，當時胡銀朝充任旦腳，老神為丑腳，後場樂師有：宗文拉大廣弦、陳海水吹笛子、加廚拉殼子絃、辜才印彈月琴。日治時期還傳授了兩代弟子：黃海馬、柯利、王知高、陳進生、史登友、陳家令等。皇民化的禁戲令，車鼓戲停止演出，直到光復後車鼓戲又恢復榮景。由於光復後百廢俱興，唯有宗教節慶才有機會熱鬧一番並大快朵頤，這吸引不少人加入子弟班，光復後的第一代藝人有：史昭江、胡蒼恩（胡銀朝二子）、陳進興、辜連盆、黃清山等。第二代藝人則有：胡蒼輝（胡銀朝三子）、黃清德、蕭有電、蕭生意。當時旦腳身著向村裡婦女借來的紅衣，頭戴珠綴頭飾，腰繫珠綴圍裙（見附錄一：50年代臺南「六甲鄉甲南村老藝人車鼓陣」妝扮）；丑腳則身著白衣黑褲，頭戴斗笠。為了不影響白天的農事，車鼓演出通常於夜晚沿街路弄，一連舉行三天，繞境六個村莊，每到一座廟即於廟前廣場進行小戲群落地掃演出，從夜晚至清晨方休。

1957年胡銀朝過世，甲南村車鼓開始向外發展。1971年史昭江（1930-？）從外地回到甲南村，開始傳習車鼓，並教出一批女弟子，隨著女弟子嫁人，車鼓女班也無疾而終。1982年起，史昭江與陳進興、胡蒼恩、胡蒼輝等人先後到官田鄉、六甲水林村、白河鎮蓮潭等地教授車鼓。1975年甲南村社區老人會成立後，胡聰明因感慨父親當年傳承的車鼓藝術即將凋零，遂號召光復後第一、二代的藝人史昭江、陳進興（1928-？）、胡蒼輝（1933-？）等人重新組團，也因此吸引更多志同道合的人加入，如陳清山（1929-）、辜連勇（1939-？）、鄭雲魁（1930-？）、黃教本（1933-？）、湯明智（1928-？）等。<sup>50</sup>見附錄二：臺南「六甲鄉甲南村老藝人車鼓陣」師承脈絡表。

「六甲鄉甲南村老藝人車鼓陣」所流傳的腳本為印有「昭和二年桐月十六日吉置」字樣的《拾歌簿》，這本1927年抄錄的手抄本，收錄相當多車鼓戲劇本（見附錄三），其中有不少傳統劇目，如：《白兔記》、《山伯英臺》、《陳三五娘》、《秦雪梅》等，當時藝人能搬演的劇目則有十多齣。「六甲鄉甲南村老藝人車鼓陣」的音樂有來自南管與閩南民歌兩類，【共君走到】、【看燈十五】、【三人

<sup>50</sup> 隨著老藝人的凋零，「六甲鄉甲南村老藝人車鼓陣」目前已經不存在，文中所提及的藝人多已過世，非常感謝當年不厭其煩的接受筆者採訪的諸位老先生。

相娶走】、【打鐵歌】等是來自南管系統的【福馬】、【水車】、【倍思】、【北疊】；【牛犁弄】、【才子弄】則是車鼓原有曲調，或屬閩南民歌系統。藝人身段依舊保有傳統科步，「踏四門」、「闌雞行」、「前三退三」、「走8字」等。<sup>51</sup>綜上所述，「六甲鄉甲南村老藝人車鼓陣」符合「合歌舞以代言演故事」小戲之定義，演員醜扮以落地掃形式，運用代言體，演出傳統劇目，後場以文場樂器為主，演唱音樂為南管與民歌兩類。從「六甲鄉甲南村車鼓陣」老藝人的傳承與其所描述的當年演出盛況看來，車鼓戲確實是臺灣民間重要的文陣表演，而該團的發展傳承與演出特色，儼然是臺灣車鼓小戲發展史的縮影，是相當珍貴的動態文化標本。

### 三、「車鼓」、「弄車鼓」、「車鼓弄」、「車鼓陣」釋名

《荀子·正名》：「名定而實辨」。由於民間俗稱「車鼓」，加上學界未能對於「車鼓」一詞的予以清楚的界義，將不屬於車鼓戲的表演也囊括在內，以至於車鼓小戲長期與跳鼓、大鼓等藝陣混為一談。筆者認為「車鼓」之名義當與其本身之表演特色與音樂性質有關，「車」是指演員的身段表演，「鼓」是指後場弦樂的撥彈演奏。而不論是「車鼓陣」或「車鼓弄」皆是「車鼓戲」，「車鼓陣」有表演團體之意以及路弄的行列演出之意，「車鼓弄」意指車鼓之表演，而「車鼓戲」則是指車鼓為戲曲小戲之地位。

首先，有關於「車鼓」一詞之意，目前學界較多人所持的看法，認為「車鼓」很可能是取自樂器名，也就是指車鼓戲搬演時，演員手上所持之四塊與錢鼓而來。「車」指「敲仔」（即四塊）而言，由於「敲仔」互擊時會發出「chhiau-chhiau」（ㄍ一ㄠㄍ一ㄠ）之聲；後因一音之轉將「chhiau」（ㄍ一ㄠ）唸成「chhia」（ㄍ一ㄚ），才變成「車」（臺語讀音）「chhia」；而「鼓」則指「錢鼓」而言。<sup>52</sup>以演員手擊之樂器聲響為意，頗能道出車鼓之表演特色。至於錢鼓之說，筆者於臺

<sup>51</sup> 所謂「踏四門」是指演員表演的方位或位置，演員必須依一定的方式走位。車鼓戲的演出多在廟會慶典，「踏四門」動作代表對神明和觀眾的敬意；「闌雞行」是丑腳半蹲，膝蓋緊貼，小腿左右開行進，形似闌雞的動作；「前三退三」是指演員左右搖擺身軀，腳步以前三後三步來演出；「走8字」，指演員腳步以繞8數字的方式，搖晃身軀。

<sup>52</sup> 上述說法來自臺灣民間車鼓藝人施鳴嘴、蔡傳宗、吳天羅、楊文凱等人的看法。見黃玲玉：《臺灣車鼓之研究》，頁17。除了黃玲玉，趙郁玲等人亦贊同此一看法，見趙郁玲：《臺灣車鼓之舞蹈研究》，頁24。

南進行車鼓田野調查時，並未見到藝人所謂的「錢鼓」。目前車鼓陣所使用的樂器主要有笛子、殼仔弦、大廣弦、月琴、三弦，在迎神賽會時還會增加鑼、鼓、鈸等打擊樂器，使用「錢鼓」為打擊樂器的情形並不多見，而歷來學界相關著作也未曾有對於車鼓中「錢鼓」作出說明。筆者所見資料中，唯趙郁玲於其《臺灣車鼓之舞蹈研究》中稍有提及：「車鼓丑角手部所執之道具為四寶（稱四塊或敲仔）、錢鼓和錢龍（又稱錢鞭），不同的劇情所使用的道具有時並不相同例如『桃花過渡』執船櫓；『打七響』以空手敲打身體各部位，而一般戲碼則依演員的喜好及擅長的道具為使用原則」。<sup>53</sup>僅能得知「錢鼓」乃演員因劇情需要而邊演邊使用之樂器，並不屬於後場編制之器樂。另外，臺灣民間車鼓藝人陳學禮夫婦則認為車鼓之「鼓」應是「古」之別字並非樂器。<sup>54</sup>

上述說法，或許有其道理，不過錢鼓並非是車鼓戲後場音樂所使用之樂器，不僅上文所引呂訴上文章未提到該項樂器，甚至民間車鼓表演中也未能見到，因此該說法仍令人存疑。筆者認為要瞭解「車鼓」之意義或許應當從其語言上來判斷。「車」於閩南語中有為「翻」或「舞」之意，猶如「車畚斗」（翻筋斗）之「車」，及臺灣童謠中「白鷺鷥，車畚箕，車到溪仔邊……」之「車」。「車」本為「翻動」、「舞動」、「推動」之意，而用以指稱小戲表演，當是指演員的身段表演中「踏謠」成分相當濃厚；「鼓」為彈奏之意，意指後場音樂以弦樂伴奏為主要特色。而以鼓為撥彈之意，早在唐詩中就有將彈奏撥弦的動作稱之為「鼓」，像魏瓘、錢起、陳季、莊若訥、王邕皆有〈湘靈鼓瑟〉詩即可為證，<sup>55</sup>其中錢起〈省試湘靈鼓瑟〉五言詩是最為人稱道，其詩：「善鼓雲和瑟，常聞帝子露。馮九空自舞，楚客不堪聽。逸韻諧金石，清音發杳鳴。蓋梧來怨暮，白芷動芳馨。流水傳湘浦，悲風過洞庭。曲終人不見，江上數峰青」。<sup>56</sup>錢起根據試帖詩緊扣題目，在開頭兩句就概括題旨，點出曾聽說湘水女神擅長鼓瑟的傳說，並暗用《九歌·湘夫人》「帝子降兮北渚」的語意，描寫女神翩然而降湘水之濱，她愁容滿面、輕撫雲和瑟，彈奏起如泣如訴哀傷樂曲。可見「鼓」為彈奏之意可追

<sup>53</sup> 見趙郁玲：《臺灣車鼓之舞蹈研究》，頁 93。但趙氏於書中並未對於「錢鼓」再作說明，書中也僅有四寶與錢龍之圖片，沒有錢鼓之圖片。

<sup>54</sup> 見同前註，頁 25。

<sup>55</sup> 詩題〈湘靈鼓瑟〉摘自《楚辭·遠遊》：「使湘靈鼓瑟兮，令海若舞馮夷」。

<sup>56</sup> 錢起：〈省試湘靈鼓瑟〉，見「讀古詩詞網」網站，網址：[https://fanti.dugushici.com/ancient\\_proses/11712](https://fanti.dugushici.com/ancient_proses/11712)（檢索日期 2022 年 4 月 20 日）。



溯至唐代用語。

綜上述，「車鼓」一詞，很可能是取自演員踏謠翻舞的表演特色，以及後場以弦樂為主奏樂器的音樂特色，而此一命義與車鼓之表演藝術不謀而合。無論如何，「車鼓」之「車」字未必直指牛車，而車鼓演出也不必然於牛車上。事實上，民間小戲於街衢作「路弄」演出時，往往會考慮當時演出環境、周遭情況，乃至演員狀況，而讓表演者乘車代步演出。筆者於 1999 年 11 月參加臺南縣六甲鄉恆安宮入火安座廟會活動，當時甲南村車鼓陣藝人即是坐於牛車上進行踩街。而「車鼓陣」之意，筆者認為有二，其一指演出車鼓戲之團體，閩南話有謂「輸人不輸陣，輸陣歹看面」，陣有一群人之意，而參與車鼓演出之一群人即謂之「車鼓陣」；其二指沿街列隊路弄而言，「陣」亦有行列之意，當車鼓戲進行路弄表演時，以一行列為隊伍進行表演，此時亦謂之「車鼓陣」。1999 年筆者曾訪問甲南村當時 81 歲的胡聰明藝人，據其表示，早期車鼓戲路弄演出時，前有舉火把者引路，演員隨後邊走邊演，後場樂師則墊後演奏，此一陣仗確實是成一行列演出。

不論是「車鼓陣」或「車鼓戲」之稱謂，事實上都不普及於民間，民間藝人將車鼓演出稱之為「弄車鼓」或「車鼓弄」。根據黃玲玉的看法，「弄」之由來與「唐戲弄」之「弄」義同，<sup>57</sup>筆者則認為「弄」即是舞動、表演或搬演之意，「車鼓」組成一複詞詞組，「弄車鼓」時「弄」為動詞，「車鼓弄」時「弄」為名詞，兩者只是詞性上有所不同，同樣意指車鼓戲的表演或搬演車鼓戲。而以「弄」來詮釋小戲的表演，則是相當古老的用法（下文詳解）。

在一清車鼓之眉目後，關於謝家群將車鼓之發展定為：「車鼓陣→車鼓弄→車鼓戲」的說法，很可能是未考慮民間用法與實際情況，乃至於有失偏頗與混淆。此外，謝氏也未能說明閩南車鼓戲發展過程中，究竟吸收了哪個劇種的劇目而從演唱民歌小調轉為搬演故事情節？而未吸收這些劇目之前的車鼓戲，所演唱的內容又為何？筆者認為這是研究車鼓戲發展脈絡最重要之處。

#### 四、車鼓戲之淵源

有關車鼓戲之源流一直是懸而未解的問題，民間藝人與各家學者各執一詞，使得探究車鼓戲之淵源猶如瞎子摸象。民間戲曲經常以歷史上的史實，或稗官野史的附會傳說作為表演的題材，加上民間藝人以其豐富之想像力，試圖為其所表

<sup>57</sup> 見黃玲玉：《臺灣車鼓之研究》，頁 17-19。

演之藝術找尋定位，口耳相傳的結果，久而久之自然形成一派說法，於是車鼓之淵源有：瓦岡寨說、<sup>58</sup>水滸傳說、<sup>59</sup>昭君和番說、<sup>60</sup>鄭成功說、<sup>61</sup>天降甘霖說<sup>62</sup>等各種傳說。從中國戲曲史的發展來看，戲曲往往不會憑藉單獨事件而發生，近年來研究論文多包容上述眾多說法，或將上述說法再列舉一遍而未加探究，以致於探討車鼓之源流並未有新的立論與合理的推斷。回歸戲曲的探討，歷來學者的看法，大抵可歸納為花鼓戲與秧歌戲兩類，或取其一，或融合兩者。為一清耳目，筆者分別整理羅列前賢的研究論點，再針對車鼓戲之淵源提出一己之見解。

### （一）源自花鼓戲

花鼓戲淵源說最早見於 60 年代呂訴上《臺灣車鼓戲史》：「臺灣的車鼓戲，

- 
- <sup>58</sup> 相傳在隋朝末年，河南農民起義軍，以瓦岡寨為根據地，首領程咬金為了救秦瓊，而令義軍將士扮成江湖賣藝模樣，混入城中。車鼓就是其中的一種形式。該說法見陳丁林：〈民歌小戲弄車鼓〉，《南瀛藝陣誌》，頁 180-181。
- <sup>59</sup> 梁山好漢為了劫法場，救盧俊義，便假借吊祭之名，化裝成表演雜耍隊伍。其中兩人抬著一面大鼓，鼓中藏著兵器，並由燕青、時遷，男扮女裝，又唱又跳瞞過官兵，進入法場救人。民間乃將此一表演名之車鼓。該說法出自民間藝人柯來福，見黃玲玉：《臺灣車鼓之研究》，頁 21。
- <sup>60</sup> 漢朝昭君和番，一路心繫故鄉家園，心情極為不佳，番邦（亦有家丁之說）為博其歡喜，因而扮成番婆，沿路跳唱，以娛昭君。該說法出自民間藝人施朝養、吳發、陳學禮、林秋雲。見同前註，及趙郁玲：《臺灣車鼓之舞蹈研究》，頁 30。
- <sup>61</sup> 鄭成功克復臺灣以後，竭力整軍以達反清復明之願。各方好漢聞風而至，時有比武盛會，在搏擊競技中，便有一、二擊鼓者在旁助威，或進或退跟著比武的人跳躍。後來施瑯攻台，明鄭遺民散居於各地，躬耕力作，每遇農閒，遂以助威的軍鼓改作花鼓來娛樂消遣。因其跳躍進退蘊含著無限青春活力與威武，節奏富韻律，演變至今成為臺灣民俗技藝之重要項目。鄭成功說出自〈中國民間傳統技藝調查與現況〉，見林恩顯：《中國民間傳統技藝第七年度研究調查報告》（臺北：政治大學，1989 年）。吳騰達於其〈牛犁陣與車鼓陣〉，《社教雙月刊》第 36 期（1990 年 4 月）一文亦收錄此一說法。
- <sup>62</sup> 由於清朝連年飢荒，人民窮困潦倒難以為繼，只好求天降下甘霖。三年後終於下了一場大雨，萬物復甦，草木重生，人民欣喜之色溢於言表，於是聚集村民大肆慶祝。男女老少或舉竹為舞，或持扇取樂，或粉面相悅，鑼鼓喧天熱鬧異常。正當村民載歌載舞之際，四處出巡的清朝皇帝剛好路過，見到此時此景乃賜名「車鼓陣」。甘霖說出自〈中國民間傳統技藝調查與現況〉，見林恩顯：《中國民間傳統技藝第七年度研究調查報告》。吳騰達於其〈牛犁陣與車鼓陣〉一文亦收錄此一說法。

因流傳年代悠久且無書籍可據，故未敢斷言，但參照唐宋時代的一種稱三枝鼓，後流傳至明清時代的三棒鼓，又稱花鼓。戲頗類似採茶歌，差異之點抵是表演者背腰鼓而已，故以上判斷可能是自花鼓戲脫胎而來的。<sup>63</sup>80年代出版之《中國傳統戲曲音樂》<sup>64</sup>及《中華民國七十八年民族藝術薪傳獎專輯》之「傳統雜技」<sup>65</sup>中皆採此說，而謂車鼓戲是花鼓戲流傳至閩南，結合當地的音樂和表演形式，演變成的歌舞小戲。而簡上仁的〈臺灣的歌舞小戲——車鼓、駛犁、牽亡〉一文亦認為「車鼓弄脫胎於花鼓，源於長江流域，後來流傳至閩南地區，結合了當地的音樂和表演型式，再隨著先民輾轉傳入臺灣」。<sup>66</sup>而吳騰達亦抱持「很多人認為車鼓是由長江一帶的花鼓，流傳到閩南，結合當地的音樂和表演形式衍變所成」的說法。<sup>67</sup>而由國立臺灣藝術學校所編著之《臺灣民間藝人專輯》，<sup>68</sup>更是一字不漏的直接引用前述呂訴上的說法。

## （二）源自秧歌戲

秧歌淵源說最早亦見於呂訴上〈臺灣車鼓戲史〉，據其所載：「車鼓戲可以說是原始民俗的戲劇，與秧歌戲相彷彿，與日本的狂言也很相似」。<sup>69</sup>1986年黃玲玉於《臺灣車鼓之研究》中，基於「花鼓是從秧歌發展中旁生出來的一支」之理由，而認為「臺灣的車鼓源於黃河一帶的秧歌，後流傳至福建，與當地南管系統音樂及民歌相結合，衍變成歌舞小戲」。<sup>70</sup>1990年臺南縣立文化中心《臺灣民間傳統藝能館規劃報告》中第三節〈車鼓、跳鼓〉一文，終於在前人研究之外，對於車鼓淵源問題有了進一步的探討。該文以花鼓說為前提，進一步探討呂訴上

<sup>63</sup> 見呂訴上：《臺灣電影戲劇史》，頁223。

<sup>64</sup> 邱坤良主編：《中國傳統戲曲音樂》（臺北：遠流出版，1981年），頁83。

<sup>65</sup> 第五屆民族藝術薪傳獎編輯小組編：《中華民國七十八年民族藝術薪傳獎專輯》（臺北：國立臺灣藝術教育館，1989年），頁44。

<sup>66</sup> 參見簡上仁：〈臺灣的歌舞小戲——車鼓、駛犁、牽亡〉，《臺灣文藝》第83期（1983年7月），頁191。

<sup>67</sup> 參見曾永義等合著：《鄉土的民族藝術》（臺北：文建會出版，1988年），頁98。

<sup>68</sup> 見國立臺灣藝術專科學校編輯執行小組主編：《臺灣民間藝人專輯》（臺中：臺灣省政府教育廳出版，1982年），頁90。

<sup>69</sup> 見呂訴上：《臺灣電影戲劇史》，頁223。

<sup>70</sup> 見黃玲玉：《臺灣車鼓之研究》，頁22。

所提到的三枝鼓與花鼓之內容，極力為車鼓溯源。為了證實車鼓戲與花鼓戲之間的關係，還對於「三枝鼓」、「三棒鼓」、「花鼓」、「鳳陽花鼓」、「秧歌」、「秧歌鼓」、「秧歌舞」、「花棒鼓」、「錢鞭」作了詳細介紹，最後因秧歌舞亦使用鼓，「因此無論是花鼓或是社火，都是脫胎於秧歌，所以與其說車鼓來自花鼓或社火，倒不如說來自秧歌」，<sup>71</sup>該文試圖找出車鼓是由秧歌演變而來的立意雖佳，但仍無法直接證明車鼓戲與秧歌戲之關係，對於花鼓戲為何脫胎於秧歌戲也未能說明清楚。

1990年黃玲玉《從閩南車鼓之田野調查試探臺灣車鼓音樂之源流》，對於「車鼓陣」的淵源改為：「臺灣車鼓源於閩南，係流行於中央之秧歌、花鼓等歌舞小戲，經過長期輾轉流傳衍生出來的一支，流傳至閩南後，與當地南管系統音樂及民歌相結合，衍變成歌舞小戲後，於明末清初隨大量移民傳入臺灣」。<sup>72</sup>黃氏繼《臺灣車鼓之研究》中認為車鼓戲源自秧歌戲之後，改提出車鼓是源自秧歌、花鼓演變而來，之後多數學者採其說法，而認為車鼓戲即是源自花鼓戲與秧歌戲。另外，陳麗娥從「車鼓」之字面意義解，認為與秧歌戲的車上建鼓表演形式有關，又秧歌戲與花鼓戲中「鼓架子」的翻筋斗表演也與車鼓相近，因此推斷：「車鼓弄深受秧歌舞和花鼓舞的影響」。<sup>73</sup>

### （三）筆者的看法

關於中國民間小戲的發展與形成，根據張紫晨的研究，可分為六大系統：花燈戲系統、花鼓戲系統、採茶戲系統、秧歌戲系統、道情戲系統及其他系統。<sup>74</sup>其中所謂「花鼓戲」有廣狹兩義，廣義是指湖南、湖北、安徽一帶的地方小戲，是花鼓、花燈、採茶的總稱，狹義是指以流行地區的山歌俚謠雜曲小調為基礎，演出時以擊腰鼓為節奏，因而命名「花鼓戲」，而上述車鼓戲是源自花鼓戲的說法即是指其狹義之意。花鼓戲有分為湖南花鼓戲、湖北花鼓戲、皖南花鼓戲。湖南花鼓戲是由地花鼓發展而來，地花鼓是湖南各地廣泛流傳的民間歌舞說唱形式，約莫在清初年間進入小型戲曲階段。而湖南花鼓戲依據流布地區與音樂唱腔又可

<sup>71</sup> 曾永義主持：《臺南縣立文化中心臺灣民間傳統藝能館規劃報告》。

<sup>72</sup> 見黃玲玉：《從閩南車鼓之田野調查試探臺灣車鼓音樂之源流》，頁36。

<sup>73</sup> 見陳麗娥：〈車鼓陣之研究〉，《中國工商學報》第9期（1988年6月），頁205-239。

<sup>74</sup> 參見張紫晨：《中國民間小戲》（浙江：浙江教育出版社，1989年），頁59。

分為長沙花鼓戲、常德花鼓戲、岳陽花鼓戲、衡陽花鼓戲、邵陽花鼓戲；湖北花鼓戲形成較晚，約莫於清中葉以後形成，可分為樂昌花鼓戲、商洛花鼓戲；皖南花鼓戲則是流行於安徽省南部宣城、廣德、寧國、郎溪等縣。<sup>75</sup>

花鼓是一種以歌唱為主的「打花鼓」表演，由兩人演唱，一人打鼓，一人敲鑼，形成一丑一旦演唱的花鼓戲，其時間最遲在清嘉慶年間已經形成。<sup>76</sup>從其聲腔和劇目觀察，初期是以民間小調和牌子曲演唱邊歌邊舞的生活小戲，如《打鳥》、《盤花》、《送表妹》、《看相》等。清同治年間花鼓戲又進一步發展為三小戲，演出形式也具一定規模。<sup>77</sup>自從花鼓戲汲取融入「打鑼腔」與「川調」的表演，並吸收「打鑼腔」與「川調」之劇目，才開始出現故事性較強的民間傳說題材。<sup>78</sup>

以上為花鼓戲之發展概況與劇種特色，至於花鼓何時傳入福建？以及當時的表演內容又如何？據明末清初署名為《海外散人隨筆》載：「清順治十八年(1661)，移廣東靖南王耿繼茂駐防福州，計城中被『匡屋』已大半……。龍山巷之屋，給與打花鼓人居住，有千餘人，亦王課戶」。<sup>79</sup>清咸豐年間，由於太平天國起義，江南連年兵燹，加上災害飢荒，安徽、蘇北以及江西一帶藝人紛紛入閩避難。其中部分在福州南門校場墘西側結棚定居，俗稱「校場墘伕唱」。他們表演三奉鼓，打連廂，常用曲調有【九連環】、【十杯酒】、【四季花】、【螃蟹歌】、【十月懷胎】、【打花鼓】、【白牡丹】、【到春來】、【採蓮】、【摘花】、【十怨】、【十八摸】等。<sup>80</sup>若從其演唱曲調看來，與車鼓相關者也僅有【十月懷胎】、【十八摸】。

至於花鼓戲於臺灣之相關記載，有乾隆初年來臺之福建侯官人鄭大樞於《風物吟》中的描述：

<sup>75</sup> 同前註，頁 63-66。

<sup>76</sup> 清嘉慶二十三年(1818)刊行的《瀏陽縣誌》談及湖南元宵節玩燈籠的情況：「又以童子裝丑旦劇唱，金鼓喧鬧，自初旬起至長夜止」。見萬葉等編：《中國戲曲劇種》(上海：上海辭書出版社，1995年)。

<sup>77</sup> 清同治元年(1862)，楊恩壽在湖南永興觀看的「花鼓詞」(即花鼓戲)已有書生、書童、柳鶯、柳鶯婢四個角色，而且情節、表演都很生動，這說明當時的花鼓戲，不僅已發展成「三小戲」，而且演出形式也有一定規模。見萬葉等編：《中國戲曲劇種》。

<sup>78</sup> 花鼓吸收打鑼腔之劇目有《清風亭》、《蘆林會》、《八百里洞庭》、《雪梅救子》等。吸收川調之劇目有《劉海戲蟾》、《鞭打蘆林》、《張光達上壽》、《趕子上路》等。

<sup>79</sup> 轉引自劉春曙：〈閩臺車鼓辨析——歌仔戲形成三要素〉，頁 66。

<sup>80</sup> 同前註。

花鼓俳優鬧上元（原注：優童皆留頂髮，粧扮生旦，演唱夜戲。臺上爭丟目采，郡人多以銀錢、玩物拋之為，名曰花鼓戲），管弦嘈雜並銷魂；燈如飛蓋歌如沸（製紙燈如飛蓋，簫鼓前導，謂之鬧散燈），半面佳人恰倚門。<sup>81</sup>

歷來許多研究者將詩中花鼓解讀為「花鼓戲」，或以此資料說明車鼓即花鼓，或以該資料說明臺灣花鼓戲的發展情形。筆者認為鄭大樞所言花鼓並非意指花鼓戲。從其詩中所描述的「管弦」與「歌如沸」看來，應當含有「絲竹更相和，執節者歌」之意味，顯然與花鼓戲以「打花鼓」充滿節奏感的表演有些距離。沈冬於其〈清代臺灣戲曲史料發微〉一文中，根據《風物吟》詩注之內容，判斷鄭大樞所記錄的當是小梨園七子班的演出情形，而鄭大樞之所以言之花鼓，恐與其瞭解不多因而誤記有關。<sup>82</sup>吳捷秋亦認為小梨園七子班的傳統劇目中有《打花鼓》這個小齣戲，通常於晚間正戲演後加演，作為餘興演出，<sup>83</sup>因而詩中所言應非指稱花鼓戲，而是小梨園。

另外，《臺南縣志》中亦記載有「弄花鼓」：「兩人一對手，一人持涼傘，一人抱大鼓，涼傘打迴旋，大鼓雙面打，邊打邊舞，另有打鑼手三、四人圍住大鼓，邊打邊舞之。其狀天真浪漫，爽然欲醉，又名弄鼓花。」<sup>84</sup>又根據陳正之的調查：「跳鼓陣使以擊鼓及跳躍為表演內容，又稱為『鼓花陣』、『花鼓陣』、『大鼓花』、『大鼓陣』、『大鼓弄』，大都節集在臺南、高雄、屏東三縣。……跳鼓陣純粹是一種雜技性質的表演，全賴肢體動感、打擊器樂節奏及簡潔有力的吆喝。……跳鼓陣表演內容，多由跳四門開始，然後由涼傘翻鼓、空穿什花、十字什花、涼傘穿鑼、蜈蚣陣、開花、和圓等。」<sup>85</sup>臺灣之花鼓陣未知是否與長江流域

<sup>81</sup> [清]鄭大樞：《風物吟》，《續修臺灣府志·藝文》，收入《臺灣文獻史料叢刊》（臺灣：大通書局，1984年），卷26，頁983。

<sup>82</sup> 見沈冬：〈清代臺灣戲曲史料發微〉，收入《海峽兩岸梨園戲學術研討會論文集》（臺北：國立中正文化中心編印，1998年），頁121-160。

<sup>83</sup> 見吳捷秋：〈梨園戲之形成及其歷史地位〉，收入《海峽兩岸梨園戲學術研討會論文集》，頁35-54。

<sup>84</sup> 吳新榮、胡龍寶、陳華宗、洪波浪等人：《臺南縣志》（臺南：臺南縣政府出版，1980年），頁154。

<sup>85</sup> 見陳正之：〈高雄縣內門鄉民俗藝陣發展現況調查〉一文，收入《臺灣傳統雜技藝術研討會論

之花鼓戲具有一脈相傳之關係，但從「弄花鼓」與「花鼓陣」皆擊鼓配合舞蹈動作的特色看來，或許臺灣之花鼓表演是屬於「跳鼓陣」一類，與既歌且舞以歌謠為基礎所發展之車鼓弄顯然不同。

至於秧歌戲，是來自於農民插秧時所唱歌曲。後來以秧歌說唱故事，或與舞蹈、技藝、武術相結合發展為地秧歌、高腳秧歌、武俠歌等，成為每年農曆正月民間舉辦社火時的表演節目。有些地方就把這種節慶活動叫做「鬧秧歌」。在鬧秧歌的過程中，逐漸孕育產生二小「秧歌戲」，以唱民歌小曲為主。主要分布在山西、河北、陝西、內蒙古、山東、東北等地，是北方小戲的一大系統。秧歌戲有板式唱腔的，如襄武秧歌、澤州秧歌、定縣秧歌等，也有民歌小調的，如韓城秧歌、繁峙秧歌、陝北秧歌、壺關秧歌、祁太秧歌、東北秧歌等。<sup>86</sup>

清中葉，梆子腔劇種興盛起來後，秧歌戲開始吸收梆子戲的劇目。各地秧歌戲的傳統劇目可分為兩類：一類為小戲，如《王小趕腳》、《拐磨子》、《繡花燈》、《做小衫衫》、《小姑賢》、《藍橋會》、《呂蒙正趕齋》；一類為大戲，如《花亭會》、《九件衣》、《蘆花》、《日月圖》、《白蛇傳》。<sup>87</sup>由於秧歌戲與花鼓戲很相似，前述提出車鼓淵源於秧歌戲的說法，乃是基於花鼓戲是脫胎於秧歌戲而來，因此認為與其說車鼓戲源自花鼓戲，不如說車鼓戲源自秧歌戲。

事實上，從花鼓戲與秧歌戲的表演特色、唱腔音樂、演出劇目各方面來看，其實很難判斷出與車鼓戲之間有何承襲之處。劉春曙亦認為「儘管福建至今尚有三棒鼓及打花鼓的形式，但卻沒有花鼓戲。也還沒有人認為車鼓是由三棒鼓或花鼓演變而來，只能說花鼓是車鼓諸多節目中的一個」。<sup>88</sup>

據上文所引，呂氏自己「未敢斷言」的提出花鼓說，並未充分說明車鼓與花鼓兩者間的脈絡關係，僅是憑藉聯想而臆測，而多數採其說法者亦從花鼓與車鼓皆有「鼓」字，引發聯想，甚至在「鼓」上大作文章，於是花鼓說便成為目前最多人採信的說法。然而，目前臺灣車鼓戲後場所使用的「鼓」為大鼓與通鼓，而演員所敲打之「錢鼓」亦隨著演出劇情內容的需要才派上用場，並非車鼓常態演出下的樂器。而目前臺灣民間遊藝陣頭中與花鼓表演較具有相似性的應當是「跳鼓陣」。

文集》，頁 201-208。

<sup>86</sup> 參見張紫晨：《中國民間小戲》，頁 70-71。

<sup>87</sup> 見萬葉等編：《中國戲曲劇種》。

<sup>88</sup> 見劉春曙：〈閩南車鼓辨析——歌仔戲形成三要素〉，頁 67。

有關車鼓之淵源，從演員踏謠身段及後場撥弦樂器之意義來命名，車鼓形成之基本元素為「歌舞」，而與「花鼓戲」以「打花鼓」的擊鼓身段作為特色是不同的表現。地方小戲為簡單之歌舞藝術，本有多源並起之可能，<sup>89</sup>因而閩南之車鼓未必即是源自北方中原之小戲，閩南地區也會有汲取鄉土特質而發展的小戲，而不必然屬於其他地方之小戲系統，況且以小戲發展時間來推斷車鼓戲的產生時間，恐怕還比花鼓戲來得早，如此焉能說車鼓戲即是來自花鼓戲？因此，筆者認為閩南地區車鼓戲，並非源自北方的花鼓戲、秧歌戲。車鼓戲是在閩南民間歌舞的基礎上所發展出來的小戲，因此其音樂即為當地流行之音樂；又車鼓承襲自宋金雜劇小戲的表演特色，從其演出型態上即可看出；再者車鼓戲演出的劇目，許多與梨園戲相同，因而當與閩南梨園戲有著密切關係。以下筆者試圖從車鼓之稱謂、音樂、表演型態、演出曲目、戲曲發展徑路來探看其源流與形成：

### 1. 稱謂

有關車鼓戲之歷史，從其民間稱謂「車鼓弄」看來，應是具有悠久歷史的小戲。關於戲曲中「弄」字的古老歷史，錢南揚於其《戲文概論》中曾就梨園戲中有《土久弄》、《妙擇弄》、《番婆弄》等戲名，而謂「弄」之一詞乃唐人語，而推測梨園戲為唐戲弄傳入泉州的證明。<sup>90</sup>胡忌於其《宋金雜劇考》中認為莆仙戲的弄加官、弄五小福、弄仙與唐宋時代的弄賈大獵兒、弄孔子、弄卻翁伯、弄參軍、弄魁儡、弄影戲有著一樣用法，而推論出莆仙戲是宋代所遺留下來的戲劇。<sup>91</sup>同理可證，車鼓弄亦是承襲自唐宋時期的古語用法，而且較保守估計，宋代時便已經產生。

### 2. 音樂

車鼓弄的音樂屬於南管系統是指其唱腔，而伴奏唱腔的後場樂器則完全不同於南管音樂，<sup>92</sup>基本以大廣弦、笛子、殼仔弦、月琴四大件為主。根據黃玲玉於其《臺灣車鼓研究》中所收錄之 133 首車鼓曲，其中屬於南音系統者有 96 首，屬於

<sup>89</sup> 小戲多源並起為曾永義所提出之看法。詳見曾永義：〈也談南戲的名稱、淵源、形成與流播〉，發表於韓國光州「一九九七韓中古劇國際學術大會」，1997年5月21-22日。收入曾永義：《戲曲源流新論》（臺北：立緒文化出版，2000年），頁119。

<sup>90</sup> 見錢南揚：《戲文概論》（臺北：木鐸出版社，1988年），頁29-30。

<sup>91</sup> 見胡忌：《宋金雜劇考》（臺北：中華書局出版，2008年）。

<sup>92</sup> 見呂鍾寬：〈臺南縣六甲鄉車鼓弄的樂器與車鼓譜〉，《臺南縣六甲鄉車鼓陣調查研究計畫期末報告》（臺北：國立傳統藝術中心籌備處，2000年，未出版），頁98-100。



閩南民歌系統者有 37 首。<sup>93</sup>臺灣車鼓音樂屬南音系統佔了相當大的比重。

對於此一現象，劉春曙進一步分析認為「臺灣車鼓是採自泉州的十音譜，如『四門譜』即泉州十音的『對面答』，臺灣的『囉哩譜』與泉州梨園戲嘉禮戲（提線木偶）相同。由此可見，臺灣車鼓音樂的主流應屬南音——泉腔系統」，<sup>94</sup>而黃玲玉亦透過閩南田野調查的進行，試圖為臺灣車鼓音樂找尋根源而謂「閩南車鼓形式雖多樣，種類也複雜，但臺灣車鼓可說集閩南各式車鼓特色與精華於一身，形成一種綜合性的表演形式，然其成分則以泉州府屬的泉派車鼓較佔優勢」。<sup>95</sup>可見車鼓發展之初，很可能與泉州有著相當密切的關係。從車鼓戲包含之地方音樂色彩如此濃厚的情形看來，更可說明是在地方音樂基礎上所發展出的小戲。

### 3. 表演型態

臺灣車鼓戲之表演，可以將同一齣戲之各個段落連續上演，也可以獨立一個段落演出，而每一個單獨段落又是一齣小戲，就臺灣民間藝人的一套演出來看，其演出型態顯然是一組「小戲群」。<sup>96</sup>以筆者所見之「六甲鄉甲南村老藝人車鼓陣」為例，藝人的一套演出即包含 11 齣小戲，依次為：拜廟【共君走到】、【看燈十五】、【鼓返三更】、【念阮番婆】、【三人相聚走】、【當天下誓】、【才子弄】、【牛犁弄】、【自伊去】、【打鐵歌】、團圓【記得當初】，這十一齣小戲可以各自獨立，亦可串連演出。當這十一個小戲各自獨立演出，看似彼此無關但其中卻又有著巧妙安排。像第 2 齣的【看燈十五】、第 3 齣的【鼓返三更】、第 5 齣的【三人相聚走】及第 6 齣的【當天下誓】皆是搬演陳三五娘故事的《荔鏡記》；第 9 齣【自伊去】與第 11 齣團圓【記得當初】皆是搬演李三娘劉知遠故事的《白兔記》。演出時，這些相關故事的劇目（曲目），<sup>97</sup>可分開各自獨立演出，亦可合併使之連續。

臺灣車鼓戲的演出通常與歲稔賽社、廟會神誕有著絕大關係，其演出也多於廟前除地為場，從甲南村的整套演出，可以看出車鼓戲承襲自宋金雜劇「小戲群」

<sup>93</sup> 見黃玲玉：《臺灣車鼓之研究》，頁 334-336。

<sup>94</sup> 見劉春曙：〈閩台車鼓辨析——歌仔戲形成三要素〉，頁 73。

<sup>95</sup> 見黃玲玉：《從閩南車鼓之田野調查試探臺灣車鼓音樂之源流》，頁 322。

<sup>96</sup> 「小戲群」為曾永義所創之詞，意指宋金雜劇院本乃至於明人過錦戲皆為獨立之小戲所組合而成，見〈中古典戲劇的形成〉，收入氏著：《詩歌與戲曲》（臺北：聯經出版，1988 年）。

<sup>97</sup> 臺灣車鼓戲往往以唱詞之第一字作為該齣戲的名稱，又每一齣小戲皆為一曲，因而性質上又有曲目之意義。

的演出型態，經過民間習俗藝文的滋潤而發展出相當有意義的規律。第一齣拜廟【共君走到】，為整套戲的開場，演員面對廟宇捻香祝禱祭拜，一方面敬告神祇，二方面祈求在場演員與觀眾平安健康。在中國人大團圓的觀念下，最後一齣戲當以熱鬧團圓之內容為要，因此劉知遠李三娘全家團聚的【記得當初】，便成為壓軸的表演。而只要在頭尾不變的情形下，其中又可以任意安排各種劇目。

#### 4. 演出劇目

從演出曲目上分析，目前車鼓戲所演出的故事，可分為大齣戲與小齣戲兩類。屬於南管系統之民間故事，同一故事多有一曲以上，筆者將此類界義為「大齣戲」類型，而屬於南管系統中未知內容出處之曲目以及民歌系統之曲目，皆一曲一事，筆者界義為「小齣戲」類型。屬於「大齣戲」者如《陳三五娘》、《山伯英臺》、《劉知遠》、《王昭君》、《秦雪梅》，為承襲自宋元明時期之雜劇傳奇，這些故事的演唱，其音樂皆屬南音系統；「小齣戲」者如【病困歌】、【桃花過渡】、【五更鼓】、【番婆弄】等，屬於閩南民間歌謠系統。這些搬演的故事許多是來自於梨園戲劇目，將兩者稍作比照，即可發現車鼓戲在發展過程中受到梨園戲影響頗深。

車鼓戲在發展過程中深受梨園戲之影響，主要是來自於下南派大梨園以及小梨園。倘若將兩岸車鼓戲之演出內容比照下南派大梨園之劇目，可以發現車鼓戲所演出之《呂蒙正》、《秦雪梅》等大齣戲為下南派大梨園之劇目，《番婆弄》、《唐二別》、《公婆拖》、《管甫送》等小齣戲為下南派大梨園之劇目。前者故事內容於臺灣車鼓戲中相當普遍，後者故事內容則於閩南車鼓戲時常搬演。<sup>98</sup>再比諸小梨園之劇目，更可以發現其因襲之跡。車鼓戲中《王昭君》、《雪梅教子》、《事久弄》、《桃花搭渡》之類的小齣戲為小梨園之劇目，<sup>99</sup>《陳三五娘》、《劉知遠》、《呂蒙正》之類的大齣戲為小梨園之劇目，而這些故事內容皆為兩岸車

<sup>98</sup> 筆者根據黃玲玉：《從閩南車鼓之田野調查試探臺灣車鼓音樂之源流》及劉春曙：〈閩臺車鼓辨析——歌仔戲形成三要素〉所收錄的閩南車鼓劇目加以分析比對。

<sup>99</sup> 目前小梨園所保留之劇目，依泉州地方戲曲研究所編之《泉州傳統戲曲叢書》（北京：中國戲劇出版社出版，1991年），卷2，王昭君故事僅存〈王昭君〉，頁473-508、秦雪梅故事僅存〈雪梅教子〉，頁509-531、山伯英台故事僅存〈事久弄〉，頁541-557、〈桃花搭渡〉，頁558-568，以上皆為折子戲。陳三五娘故事於《泉州傳統戲曲叢書》，卷1，收入有：〔明〕嘉靖刊本《荔枝記》，頁1-122；〔清〕順治刊本《荔枝記》，頁123-250；〔清〕光緒本《荔枝記》，頁251-376；蔡龍本口述22齣全本，頁377-498；1954年華東會演得獎本《陳三五娘》，頁499-557。

鼓戲所搬演。

其次，再將梨園戲與車鼓戲之演出唱詞作一比較亦可見兩者之關係。小梨園目前所保留之單折戲《王昭君》有唱詞如下：<sup>100</sup>

【福馬】鼓返三更，阮卜邀君去睏。衣裳慢脫，即會任君恁所為，掀開羅帳一陣清香味，鳳枕相排，繡枕來障相排，恰是鸞鳳雙飛來，雙人恩愛，做卜如賓意好。靈雞慢啼，靈雞且慢啼，即會解得阮心意。乞伊阮邀君雙人，只處落眠好睏。

臺灣車鼓戲【鼓返三更】有唱詞如下：<sup>101</sup>

鼓返三更，阮來邀君來去睏。衣裳慢脫，衣裳慢脫，任君所為。蚊帳啊，掀開以阮來，鼻去胭脂花粉胭脂花粉味。繡枕雙隨，不是鳳枕也阮三排。鸞鳳隨後來，二人有心以阮來有為好。靈雞慢啼，不是靈雞也阮慢啼。雙人看定意，恁是阮邀君雙人三抱三攬，又落暝來去睏。恁是阮邀君雙人三抱三攬，又落暝來去睏。

兩者之唱詞相似性極高，可以看出彼此相襲之跡。臺灣車鼓戲【鼓返三更】同樣屬於南管【福馬】曲調，不過筆者訪問甲南村老藝人，他們認為【鼓返三更】為陳三五娘故事之一，這與小梨園歸為王昭君故事有所不同。這恐怕是民間藝人對於唱詞的領悟及藝師傳承的不同所產生的誤差。

#### 5. 從戲曲史發展徑路推論

在中國戲曲的發展史上，宋雜劇在民間透過「散樂家」與「路歧人」，<sup>102</sup>搬演雜劇於勾欄瓦舍與村歌社舞。成為民間娛樂的宋雜劇，流傳至永嘉地區結合當地里巷歌謠而為「永嘉雜劇」。南宋時期福建地區已經人文薈萃、歌舞昇平，理

<sup>100</sup> 以下唱詞出自泉州地方戲曲研究社編：《泉州傳統戲曲叢書——第二卷「梨園戲·小梨園劇目」》（北京：中國戲劇出版社出版，1999年），頁475。

<sup>101</sup> 以下唱詞出自臺南縣「六甲鄉甲南村老藝人車鼓陣」。

<sup>102</sup> 南宋曾三異《同話錄》：「『散樂』出周禮，著云：『野人之能樂舞者』，今乃謂之『路歧人』，此皆市井之談，入士大夫之口而當文之，豈可習為鄙俚。」〔宋〕曾三異：《同話錄》，收入《說郛》（臺北：新興書局，1963年），頁353。

當也會因為宋雜劇的流佈而產生泉州雜劇、莆田雜劇、漳州雜劇等。宋·嚴粲〈觀北來倡優詩〉：「見說中原極可哀，更無飛鳥下蒿萊，吾儂尚笑倡優拙，欲喚新翻歌舞來」。<sup>103</sup>這首〈觀北來倡優詩〉當是南宋嚴粲家居（福建邵武）時所見，可見當時北方歌舞藝人已經來到福建。

宋·劉克莊（1137-1269）〈田舍即事十首〉其九：「兒女相攜看市優，縱談楚漢割鴻溝，山河不暇為渠惜，聽到虞姬直是愁」又〈聞祥應廟優戲甚盛二首〉：「空巷無人盡出嬉，燭光過似放燈時，山中一老眠初覺，棚上諸君聞未知。游女歸來尋墜珥，鄰翁看罷感牽絲，可憐朴散非渠罪，薄俗如今幾偃師？」以及〈即事三首〉其一：「抽簪脫褲滿城忙，大半人多在戲場。膈膊雞猶金爪距，勃跳狙亦袞衣裳。湘纍無奈眾人醉，魯蠟曾令一國狂。空巷冶遊惟病叟，半窗淡月伴昏黃」。<sup>104</sup>這幾首詩都是他晚年鄉居之作，所詠為莆田、仙游地方民眾看戲的景象。其中「市優」、「縱談楚漢割鴻溝」、「聞祥應廟優戲甚盛」、「大半人多在戲場」都可見南宋時期雜劇百戲的盛況。也由於雜劇小戲大多以里巷歌謠，演唱里俗鄙事，或插科打諢，或滑稽詼諧，以資笑端，不免引來衛道之士的反彈，宋·陳淳（1153-1217）的《上傳寺丞論淫戲》就是針對福建的看戲風潮大肆抨擊：

某竊以此邦陋俗。當秋收之後，優人互湊，諸鄉保作淫戲，號「乞冬」。羣不逞少年，遂結集浮浪，無賴數十輩共相唱率，號曰「戲頭」，逐家哀歛錢物，秦優人作戲，或弄傀儡，築棚於居民叢萃之地，四通八達之郊，以廣會觀者，至市廛近地四門之外，亦爭為之不顧忌。今秋自七八月以來，鄉下諸村正當其時，此風在在滋熾，其名若曰「戲樂」，其實所關利害甚大：一、無故剝民膏為妄費；二、荒民本業事游觀；三、鼓簧人家子弟，玩物喪恭謹之志；四、誘惑深閨婦女，出外動邪僻之思；五、貪夫萌搶奪

<sup>103</sup> 嚴粲，字坦叔，一字明卿，福建邵武人，生卒年不詳，大約在南宋後期中進士，曾任職全州清湘令。精毛詩，嘗自注詩，名曰：《嚴粲詩輯》，現僅存《華谷集》1卷、《詩輯》36卷。嚴坦叔〈觀北來倡優詩〉見《南宋群賢小集》附《中興群公吟稿》戊集卷7華谷，該詩為清嘉慶元年石門顧氏讀畫齋刊本刊印，收入福建省戲曲研究所編：《福建戲史錄》（福州：福建人民出版社，1983年），頁20-21。

<sup>104</sup> 劉克莊，字潛夫，號後村居士，福建莆田人，宋淳祐間賜同進士出身，官至龍圖閣直學士，晚年致仕在家。劉克莊詩見〔宋〕劉克莊：〈詩〉，《後村先生大全集》，卷10，收入《四部叢刊》（上海：上海商務印書館，1936年），卷21，頁180。

之奸；六、後生逞鬥毆之忿；七、曠夫怨女邂逅為淫奔之醜；八、州縣二庭紛紛起獄訟之繁；甚至有假托報私仇，擊殺人無所憚者。其胎殃產禍如此，若漠然不之禁，則人心波流風靡，無由而止，豈不為仁人君子德政之累。謹具申聞，欲望臺判案榜市曹，明示約束并帖四縣，各依指揮，散榜諸鄉保甲嚴禁止絕。如此，則民志可定，而民財可紓，民風可厚，而民訟可簡，閭郡四境皆實被賢侯安靜和平之福，甚大幸也。<sup>105</sup>

文中提到「俗之淫蕩於優戲」、「優人互湊諸鄉保作淫戲」諸語，以及所舉出的「胎殃產禍」有八項之多，可以想見南宋時期，城鄉間看戲之熱絡與風氣。

林慶熙於〈再探宋元南戲遺響的梨園戲〉：「宋代，閩南泉州在民間音樂、歌舞和俳優雜戲的基礎上，吸收宋雜劇的表演藝術，形成了以南音為音樂唱腔，綜合歌舞白以表演故事的泉州雜劇。」<sup>106</sup>該文提出「泉州雜劇」，此處的泉州雜劇當是指受到宋代官本雜劇流播到泉州，和泉州本土的里巷歌謠小戲結合的新型小戲。之後林氏又於〈福建莆仙戲與南戲考〉：「南宋戲文流傳福建，興化戲吸收南宋戲文的劇目、唱腔曲牌和表演藝術，發展成為福建南戲的一支興化雜劇，即後來的莆仙戲。於此同時，在福建的泉州、漳州等閩南地區，還流行有福建南戲的另一支閩南雜劇，即後來的梨園戲。……南宋至元明間，南戲不應是溫州雜劇的專稱，而是南宋時流行南方各地戲曲的總稱。」<sup>107</sup>提出「南戲」不應是溫州雜劇的專稱，而應是南宋流行於南方各地戲曲的總稱。曾永義也提出若就陳淳禁戲的資料來看，「福建閩南地區的莆田、泉州、漳州應在南宋光宗朝就已經流入戲文」。<sup>108</sup>也就是說，宋代官本雜劇向南流播，再加上南曲戲文的吸收，地方小

<sup>105</sup> 陳淳，字安卿，號北溪，福建龍溪人，朱熹知漳時時，嘗從之學。寧宗嘉定十一年（1218）特奏名，授安溪主簿，不就。傅寺丞即傅伯成，字景初，由濟源遷居泉州。少從朱熹學，孝宗隆興元年（1163）進士，寧宗慶元三年（1197）知漳州，歷官大理寺丞。〔宋〕陳淳：〈上傳寺丞論淫戲〉，《北溪大全集》，收入《文淵閣四庫全書》第 1167 冊（上海：上海古籍出版社，2014 年），卷 47，頁 9-10，總頁 875-876；又收入〔清〕李維鈺原本，吳聯薰增纂，沈定均續修：〈宋陳淳與傅寺丞論淫戲書〉，收入《光緒漳州府志》（上海：上海書店，2000 年，據清光緒三年〔1877〕芝山書院刻本影印），卷 38，頁 17-18，總頁 921。

<sup>106</sup> 該文發表於第三屆「國際南戲學術研討會」（1996 年，未出版）。

<sup>107</sup> 林慶熙：〈福建莆仙戲與南戲考〉，溫州市文化局編：《南戲國際學術研討會論文集》（北京：中華書局，2001 年），頁 282。

<sup>108</sup> 見曾永義：〈也談「南戲」名稱、淵源、形成和流播〉，《戲曲源流新論》，頁 170。

戲的「多源並起」便言之成理。

根據曾永義於其〈梨園戲之淵源、形成及其所蘊含之古樂古劇成分〉一文，對於下南派大梨園的解說：「『下南』為土語土腔是無庸置疑的，因為它保留了『下南』的地方名號。這樣的『下南腔』在永嘉雜劇的時代，應當也產生過『漳泉雜劇』。這種『漳泉雜劇』還保存在梨園戲的小折戲，也還活躍在漳浦、平和等地，那就是《事久弄》、《番婆弄》、《唐二別妻》、《管甫送》等，它們都是鄉土小戲的性質」。<sup>109</sup>如此說來，屬於下南派大梨園的小齣戲很可能即是在民間歌謠的基礎上所發展出的「本地」劇目，屬於鄉土小戲之性質。至於小梨園「七子班」是經歷宋代泉州「肉傀儡」吸收「永嘉雜劇」，再納明宣德之後「變童妝旦」的風氣而完成。<sup>110</sup>從其現象看來，小梨園在閩南泉州的出現也反映出明代弦索官腔開始向泉腔衍變，<sup>111</sup>而根據潮、泉兩地的民間故事所編寫的《荔鏡記》的出現，使得小梨園代表的「泉腔」得以形成，其時間至遲不會晚於明代正德至嘉靖初年（1506-1531），<sup>112</sup>而車鼓吸收小梨園劇目的時間也在此先後。

前述謝家群 1957 年發表的〈福建南部的民間小戲〉一文中提到：「這種『車鼓弄』的形式，也就是老白字戲」。據謝氏調查，在漳州的華安縣的玉山鄉白玉社發現古老的「白字戲」，又稱「老白字戲」，當地有流傳二十代以上的老白字戲，每隔三、五年的酬神，就會教一批十多歲孩童演出老白字戲。過去玉山鄉曾經可以演出七十多齣小戲，1957 年時只剩六齣：《番婆弄》、《管府送》、《士久弄》、《搭渡弄》、《益春留傘》、《唐二別妻》。<sup>113</sup>1983 年陳松民也赴閩南

<sup>109</sup> 參見曾永義：〈梨園戲之淵源、形成及其所蘊含之古樂古劇成分〉，收入《海峽兩岸梨園戲學術研討會論文集》（臺北：國立中正文化中心編印，1998 年）。後收入氏著：《戲曲源流新論》，頁 285。

<sup>110</sup> 參見曾永義：《戲曲源流新論》，頁 296。

<sup>111</sup> 流沙認為明代吳浙地區的弦索官腔傳入閩南影響了梨園戲。見流沙：〈梨園戲與泉腔考〉一文中，該文原發表於 1990 年泉州「中國南戲暨目連戲國際學術研討會」，經過修改後收入於民俗曲藝叢書《明代南戲聲腔源流考辨》（臺北：施合鄭基金會出版，1999 年）。

<sup>112</sup> 根據明嘉靖四十五年（1556）重劇《荔鏡記》有書坊告文曰：「重劇《荔鏡記》戲文，計有一百五頁。因前《荔枝記》多差訛，曲文減少。今將潮、泉兩部，增入顏臣勾欄詩詞北曲，校正重刊，以便騷人墨客間中一覽，名曰《荔鏡記》。買者需認本堂余氏新安耳。嘉靖丙寅年」。從此告文看來在《荔鏡記》刊印之前，潮泉兩地的演出應是以《荔枝記》為台本。且至遲明嘉靖初年，小梨園已經發展出潮調、泉腔。

<sup>113</sup> 謝家群：〈福建南部的民間小戲〉，頁 69-75。

漳州市華安縣新圩鄉玉山村進行田野調查，當時玉山村裡確實有從宋末傳衍 27 代的林姓後代，還保留「白字戲仔」手抄劇本：《番婆弄》、《陳三留傘》、《管府送》、《桃花過渡》、《丈二別》等。<sup>114</sup>這些手抄本劇目與臺灣車鼓戲如出一轍，更是證明了宋代福建的雜劇小戲確實存在，可證明筆者所推論車鼓戲承襲自宋金雜劇小戲的表演特色，保守估計明代已盛行的時間應是合理的。也就是說，宋金雜劇流佈至閩南，亦如「永嘉雜劇」，結合當地里巷歌謠而為「漳州雜劇」、「泉州雜劇」，再吸收南曲戲文及梨園戲藝術，而發展成為閩南車鼓戲小戲。

車鼓戲吸收小梨園之劇目，其中呂蒙正、劉知遠故事屬於《南詞敘錄》所列〈宋元舊篇〉；《秦雪梅》故事為明代南戲劇目；《陳三五娘》故事則為閩南地方故事編演的劇目。而這些劇目是在小梨園形成之後才被吸納，因此其時間很可能較諸「本地」劇目來得晚。換言之，車鼓在民間歌謠基礎上發展為小戲，起初為二小戲型態，所搬演的故事以丑旦調弄逗趣為主要內容，而有【唐二別】、【公婆拖】、【番婆弄】、【病囚歌】、【桃花過渡】等來自民歌的表演曲目。明代初期吳浙地區弦索官腔傳入福建，起於本地「漳泉雜劇」的下南派大梨園及源自閩南「肉傀儡」而來的小梨園，經由「上路派」的流播傳入，吸收「永嘉戲文」，改弦索官腔為泉州方言演唱，因語言即為當地土腔，而所搬演的宋元舊篇、明南戲劇目，自然為車鼓戲所吸收。並因劇目內容豐富，人物增加，車鼓戲亦逐漸發展為三小型態。由於小梨園的真正完成要待明代，因此車鼓戲也應於明代發展完成。

車鼓戲為何未吸收上路派大梨園，筆者認為很可能與上路派大梨園是「永嘉戲文」之嫡傳有關，<sup>115</sup>其源頭乃是自吳浙地區的弦索官腔，<sup>116</sup>雖然上路派大梨園有宋元舊篇「十八棚頭」的豐富劇目，傳入閩南後亦開始發生泉腔化現象，但畢竟官話語言的本土化，還是抵不過起於土腔土語的下南派大梨園與小梨園來得親

<sup>114</sup> 見陳松民：〈漳州的南戲——竹馬戲、南管白字戲〉，收入《南戲論集》（北京：中國戲劇出版社，1988年），頁216-222。

<sup>115</sup> 曾永義認為「上路」大梨園是「永嘉戲文」的嫡傳，也就是南宋光宗紹熙年間永嘉雜劇發展為大戲後的分派。見曾永義：〈梨園戲之淵源、形成及其所蘊含之古樂古劇成分〉，《戲曲源流新論》，頁285。

<sup>116</sup> 流沙於其〈梨園戲與泉腔考〉一文中，從音樂唱腔及南戲發展兩方面，證陳上路派大梨園乃自吳浙地區的弦索官腔而來，其說頗為可信。該文原發表於1991年泉州「中國南戲暨日連戲國際學術研討會」，經過修改後收入於民俗曲藝叢書，流沙：《明代南戲聲腔源流考辨》。

切，因而產生於閩南民間歌舞基礎上的車鼓小戲，自然以較為親近的南派大梨園與小梨園為吸收對象，在劇目上大量吸收，以豐富本身的演出內容，而這也突顯出車鼓戲產生於閩南民間的重要意義。再者，若以身段動作來觀察，車鼓戲的「踏四門」、「繞圓圈」、「雙出水」、「雙入水」、「走8字」、「螃蟹手」、「垂手行科」，<sup>117</sup>都和梨園戲如出一轍，也可見車鼓戲受梨園戲影響之跡。

## 五、臺灣車鼓戲之系統

### (一) 臺灣車鼓戲之曲目類型

臺灣車鼓戲所演出之曲目，據黃玲玉的調查記錄，屬於南管系統部分，多與民間故事相關，包括有呂蒙正、孟姜女、秦雪梅、劉月娥、劉智遠、陳三五娘等 53 首曲目，其中又以陳三五娘故事為最多。另外，南管系統部分還有一些看不出故事來源的曲目，共收有 43 首；民歌系統部分，則分成閩南民歌與客家民歌，內容以情歌佔絕大多數。<sup>118</sup>以下參照黃氏所採集之曲目，再加上筆者所收錄的曲目予以整理。筆者田調之曲目，見附錄四：「臺南縣車鼓陣之演出劇目」。為方便敘述，筆者將車鼓戲依據故事性質與篇幅大小，區分為「大齣戲」與「小齣戲」類型，<sup>119</sup>其分別所屬之曲目以表呈現如下：

表 1 大齣戲

|        |  |
|--------|--|
| 陳三五娘故事 | 【看燈十五】、【共君斷約】、【值年六月】、【七月十四】、【陳三落船】、【三哥漸寬】、【小妹聽說】、【有緣千里】、【早起日上】、【鼓返三更】、【共君走到】、【當天下誓】等 |
| 劉智遠故事  | 【記得當初】、【自伊去】、【恨冤家】、【今日打獵】等   |
| 呂蒙正故事  | 【關關雎鳩】、【千金本是】、【秀才先行】、【拜辭爹爹】、【勸爹爹】  |

<sup>117</sup> 「螃蟹手」是指「拇指伸直，食指彎曲，兩指尖相扣，其餘三指並攏伸直」梨園戲藝人或稱為「一元三角」；「垂手行科」是指「雙手鷹爪手，手心向外，以手腕著力擺動；後退半步時，手心向內，并轉二步半娘行，稱為幼中帶粗」。見泉州地方戲曲研究社編：《泉州傳統戲曲叢書——第八卷「梨園戲·表演科範圖解」》（北京：中國戲出版社，2000年），頁36、91。

<sup>118</sup> 見黃玲玉：《臺灣車鼓之研究》，頁335-337。

<sup>119</sup> 屬於南管系統之民間故事，同一故事多有一曲以上，筆者將此類界義為「大齣戲」類型，而屬於南管系統中未知內容出處之曲目以及民歌系統之曲目，皆一曲一事，筆者界義為「小齣戲」類型。



|        |   |
|--------|---|
|        | 等   |
| 王昭君故事  | 【念阮番婆】、【山險峻】、【出漢關】、【漢宮君王】、【恨煞延壽】、【番婆弄·待阮梳妝】、【番婆弄·手掠葵扇】等 |
| 孟姜女故事  | 【小娘子】、【秋天梧桐】等   |
| 山伯英臺故事 | 【銀心弄四九】等  |

此外，筆者所採集到「六甲鄉甲南村老藝人車鼓陣」所保留之民國初年車鼓戲唱本（《拾歌簿》），其中所流傳下來的陳三五娘故事、秦雪梅故事與山伯英臺故事，內容皆相當完整，且唱詞為工整之七言句。需補充的是，筆者採集到的陳三五娘故事與黃氏所採集之曲目所差無幾。另外，《拾歌簿》中秦雪梅故事有七千多字，山伯英臺故事則有五千字，從其唱本字數之龐大，可想見車鼓小戲演出之豐富。由於該唱本除了陳三五娘一齣註有曲目名稱，秦雪梅與山伯英臺皆未註明曲目，僅以連篇方式記錄，筆者未敢加以拆解，因而未放入上列表中。這些屬於大齣戲的曲目，在表演時以多曲雜綴方式，可將同一故事的不同曲目串連起來，成為一完整性的演出，也可以穿插其他大齣戲、小齣戲之曲目於其中。

表 2 小齣戲

|       |  |
|-------|--|
| 屬南管系統 | 【共君走到】、【拜謝神明】、【阿起姿娘】、【一樁柳樹枝】、【夫人聽說】、【卜驚汝罔驚】、【清早起來】、【含蕊牡丹】、【手拿一支扇】、【我正是相命的先生】、【頭毛髒死】、【我看汝】、【一門三孝】、【念小子】等。 |
| 屬民歌系統 | 【番婆弄】、【牛犁弄】、【桃花過渡】、【哮渡伯】、【五更鼓】、【病困歌】、【瓜子仁】、【補甕】、【打手掌】、【送哥歌】、【十月懷胎】、【二八佳人】、【十八摸】、【賣什貨】、【才子弄】等。            |

屬於小齣戲之類，以長短句之雜念仔居多，齊言之七字仔其次。上述曲目中，【一樁柳樹枝】在「六甲鄉甲南村老藝人車鼓陣」與麻豆鎮吳耀村藝人皆稱之為【打鐵歌】。【才子弄】則是黃氏未收，為甲南村老藝人的曲目。「小齣戲」以一曲一事、單曲演唱的方式，以吟詠日常生活情事為主。

屬於「大齣戲」者，多承襲自宋元明時期之雜劇傳奇，這些故事的演唱，其

音樂皆屬南音系統；「小戲齣」者則屬於南管及民間歌謠系統。屬於大齣戲部分的曲目尚未出現獨立演出的情形，而來自於民歌曲調的小齣戲部分卻出現獨立演出，像【番婆弄】、【才子弄】、【牛犁弄】、【桃花過渡】，將這幾個曲目獨立演出成為單獨陣頭，有可能是民間藝人擷取車鼓戲之曲目，再增加其他元素使之更為豐富，成為民間遊藝陣頭行列中常見的表演。

## （二）與車鼓戲有關之陣頭

歷來前賢所歸納的臺灣小戲陣頭，如「小戲陣頭」、<sup>120</sup>「載歌載舞陣頭」<sup>121</sup>或「音樂性陣頭」南管類之屬，<sup>122</sup>其中有些陣頭與車鼓戲有密切關係，或是擷取車鼓的表演藝術與內涵，各自茁壯發展為單獨陣頭，在民間廟會遊藝陣頭中，成為獨立之表演團體，可視為從車鼓戲衍化的藝陣。以下即就筆者所見，與車鼓戲有關之遊藝陣頭分別說明：

### 1. 「番婆弄」

「番婆弄」原為車鼓戲劇目之一，獨立演出後，不論演員造型、服裝、道具、表演形式、伴奏樂器都與車鼓戲無二致。「番婆弄」於車鼓戲中又有稱之「念阮番婆」。究竟「番婆弄」所演為何？有藝人認為出自王昭君故事；<sup>123</sup>也有認為是描述風騷的番婆在番邦乞討之餘，也到中原來打游擊趣事；<sup>124</sup>亦有藝人認為「念阮番婆」是描述當年荷蘭人攻據臺灣時，荷蘭女子見到臺灣男子十分傾慕，欲與

<sup>120</sup> 根據黃文博的歸類，屬於小戲陣頭者有：車鼓陣、挽茶車鼓陣、牛犁陣、番婆弄、才子弄、桃花過渡、竹馬陣、七響陣、拍手唱、天子門生陣、文武郎君陣、素蘭出嫁陣、草螟弄雞公陣、布馬陣、踏蹺陣。

<sup>121</sup> 根據黃玲玉的分類，屬於載歌載舞陣頭：車鼓陣、牛犁陣、竹馬陣、七響陣、番婆弄、才子弄、桃花過渡、拍手、挽茶車鼓陣、草螟弄雞公、原住民歌舞陣、挽茶陣、電子琴花車陣、素蘭出嫁陣、孝女思親陣、目蓮救母陣、三藏取經陣、孫臍吊喪陣等。

<sup>122</sup> 據陳丁林的分類，屬於音樂性陣頭：南管、北管、八音等純音樂性陣頭，還有伴隨著即興演唱歌舞的車鼓陣與牛犁陣。見陳丁林：〈臺南縣民俗藝陣的發展與現況〉，頁 206。

<sup>123</sup> 根據黃玲玉的田野調查民間藝人施朝賽、吳丁發認為「番婆弄」乃因昭君和番，沿途心繫故國家園而鬱悶不樂，番邦博其歡笑，乃派了一群番婆沿路跳唱，以娛昭君。見黃玲玉：《臺灣車鼓之研究》，頁 21。

<sup>124</sup> 見黃文博：《當鑼鼓響起：臺灣藝陣傳奇》，頁 96。

之匹配的故事。<sup>125</sup>

會有上述多種說法並不為奇，因為僅是筆者所見之「番婆弄」就有多種版本。呂訴上於其《臺灣電影戲劇史》中有收錄【番婆弄】、陳健銘於其《野臺鑼鼓》亦收有【新刊番婆弄歌】、黃文博於其《臺灣藝陣傳奇》有摘錄【番婆弄】、黃玲玉於其《臺灣車鼓之研究》也收有【番婆弄】（頁 297）、【念阮番婆】（頁 198）。其中黃玲玉所載錄之【念阮番婆】與「六甲鄉甲南村老藝人車鼓陣」的【念阮番婆】一模一樣，但黃玲玉解說【念阮番婆】為王昭君故事，甲南村藝人則認為與昭君故事無關，又黃文博所摘錄之【番婆弄】雖與甲南村劇本相近，但甲南村藝人解讀【番婆弄】一曲的內容為番婆來到中原打游擊。另外，黃玲玉於其《臺灣車鼓之研究》所收錄之【番婆弄】，一連說唱二十七個傳說故事，又與前述內容殊異。呂訴上收錄之【番婆弄】以及陳健銘所收之【新刊番婆弄歌】，又與前述多種大大不同，這其間的衍變發展還需再細究。

## 2. 「才子弄」

「才子弄」又稱「弄才子」，根據黃文博的田野調查，這個「才子」應該是「孟姓才子」，即「孟府郎君」孟昶（或謂孟郊、西秦王爺唐明皇、唐太宗李世民），也就是南管的祖師爺。<sup>126</sup>

「才子弄」共有五位演員上場表演，一人扮飾才子，其餘四位為二生二旦，生旦雙雙成對。路弄演出時，才子肩荷「擔枷荖」走在前頭，雙生居中，雙旦隨後。除地為場演出時，有生旦對弄、圍圈舞弄、生旦弄才子、才子弄生旦等多種變化。不過百變不離其宗，才子一定是主角，其他演員皆圍繞著他演出。

事實上，車鼓戲本有一齣【才子弄】，<sup>127</sup>搬演郭子儀中狀元，除了故事中的主角並非「孟府郎君」孟昶（黃文博的田野調查），其表演內容、演出方式與演員手持之道具皆相同，民間遊藝「才子弄」與車鼓戲當有緊密關係。

## 3. 「牛犁弄」

關於「牛犁弄」的來源，有兩種說法：其一根據高雄縣彌陀鄉牛犁陣藝人鍾連生表示，鄭元和在進京趕考途中，將所攜錢財用之殆盡，正當鄭元和飢寒交迫走投無路時，有一名乞丐在廟中把牛犁陣傳授給他賴以維生，因而鄭元和是牛犁

<sup>125</sup> 此為臺南縣「六甲鄉甲南村老藝人車鼓陣」的說法。

<sup>126</sup> 參考黃文博：《當鑼鼓響起：臺灣藝陣傳奇》，頁 98。

<sup>127</sup> 「六甲鄉甲南村老藝人車鼓陣」即有一曲【才子弄】，其演出內容與形式與上述一致。

陣的師祖；<sup>128</sup>其二根據「六甲鄉甲南村老藝人車鼓陣」團長胡聰明表示，牛犁陣乃是農暇之餘自創之遊藝，真實反映農村生活情景，以輕鬆逗趣為主。<sup>129</sup>關於前者的說法筆者以為這是民間正統主義衍生的結果，是民間藝人以其豐富想像力溯源的答案。事實上牛犁弄的表演並不必然與鄭元和有何關係，它不過是民間農事生活的具體展現。

「牛犁弄」之基本角色有八位：田頭家、犁兄、犁妹、弄牛頭、推犁、犁田歌仔丑、犁田歌仔旦、挑夫。其表演除了有耕田農忙的情景，也作男女私情、插科打諢的演出，或扭腰或擺臀，傳達出農村生活的樂趣。生旦之間一問一答，以相褒嘲弄的表現方式，表現調笑樂趣。

【牛犁弄】亦屬車鼓戲表演的一齣劇目，車鼓戲的【牛犁弄】與上述表演無二致，因此「牛犁陣」與車鼓戲關係密切。

#### 4. 「桃花過渡陣」

【桃花過渡】本為車鼓戲之一齣，內容是描述年輕姑娘「桃花」與老船夫「撐渡伯」間相褒對唱的故事。大約在民國七十年前後，有人將它獨立出來自成一陣，而有了「行路過渡」與「坐船過渡」兩種類型。<sup>130</sup>

「行路過渡」基本上仍是車鼓戲，在地面表演，為增添熱鬧，「桃花姐仔」增加二至三人，皆由旦腳妝扮，而「撐渡伯仔」則為丑腳，老態造型，手持船槳。表演時撐渡伯仔一面划槳，一面與桃花姐仔打情罵俏，時而眉目傳情，充滿樂趣。「坐船過渡」則由一生一旦，對坐在裝置於小貨車上的木船道具裡，外面捲繞彩布做為海浪。隨著電動馬達而左右擺盪，象徵渡河，生旦便在船中相互對弄調笑。

《桃花過渡》在梨園戲、高甲戲、潮劇、閩南車鼓戲、臺灣車鼓戲、客家三腳採茶戲、宜蘭本地歌仔戲等都有以折子戲方式演出，關於桃花過渡的淵源，黃文正提到：「關於《桃花過渡》小戲之形成，近十餘年多有論者以為當源自於明萬曆刻本潮劇《蘇六娘》。然本文在檢視今日各劇種中的《桃花過渡》小戲，以及查驗萬曆本《蘇六娘》與《桃花過渡》小戲的關係中，發現萬曆本《蘇六娘》缺乏《桃花過渡》小戲中的核心元素。因此在既有的文獻與田野調查資料中，重新推論《桃花過渡》小戲，是由源自於褒歌形式的民歌所形成的歌舞小戲，並發

<sup>128</sup> 參見國立臺灣藝術專科學校編輯執行小組主編：《臺灣民間藝人專輯》，頁 93。

<sup>129</sup> 筆者於 1999-2001 年多次訪問。

<sup>130</sup> 參見黃文博：《當鑼鼓響起：臺灣藝陣傳奇》，頁 102。

展成閩南各地方劇種的共通劇目，其後才受到潮劇「蘇六娘」故事的影響。」<sup>131</sup>黃氏認為桃花過渡故事是起源於民間相褒歌，此一說法印證了上文筆者的論點：「車鼓在民間歌謠基礎上發展為小戲，起初為二小戲型態，所搬演的故事以丑旦調弄逗趣為主要內容，而有【唐二別】、【公婆拖】、【番婆弄】、【病囚歌】、【桃花過渡】等來自民歌的表演曲目」。車鼓戲承襲自宋金雜劇小戲的表演特色，以閩南民間歌謠為基礎，保守估計明代已盛行，也就是說《桃花過渡》的形成與演出，最遲在明代已完成，於是梨園戲、高甲戲、潮劇等大戲皆收錄此一劇目，而臺灣的本地歌仔戲、採茶戲由於形成過程中都有吸收車鼓戲之元素，因而也都演出該劇。因此，臺灣藝陣中常見到的「桃花過渡陣」可說是從車鼓戲衍化而來。

#### 5. 「七響陣」

「七響陣」又稱「七響曲」、「七響仔」或「打七響」。<sup>132</sup>所謂「七響」，是瞬間在手、腿、肩、胸等部位拍打，以七響為一單位的技巧。<sup>133</sup>其來源相傳有三：一為宋真宗時山東梁姓響馬獻七響陣救太子而得賜封，或說宋徽宗所賜，號「天子門生七響曲」；二為宋代呂蒙正（亦有明代鄭元和之說）落魄行乞所創，中狀元後教予丐幫兄弟；三為由早期乞丐行乞時所表演的「拍七響」技藝繁衍而來。

「七響陣」一陣定制七人，雙生雙旦外加三丑。三位丑腳，一個「擔枷荖」，為陣頭之靈魂人物，頗似於「才子弄」演出。另兩位丑腳，一個「擔竹筒」，一個空手打七響。持「擔枷荖」與「擔竹筒」的丑腳還穿梭戲弄於旦腳之間。而為了製造噱頭以求花俏，有時還會表演翻筋斗、疊羅漢等特技。「七響陣」的唱曲非常豐富，內容悉為傳統戲曲的濃縮，如陳三五娘故事、梁祝故事。

「七響陣」所用樂器以笛、殼仔弦、二弦、三弦、月琴為主，與車鼓戲之後場音樂一樣，而所演唱的曲調亦是車鼓戲音樂中之南管系統樂曲，再加上車鼓戲表演時丑腳偶而使用的錢鼓，也會出現在七響陣道具上。因此民間遊藝陣頭「七響陣」與車鼓戲不論造型、服飾、身段、音樂唱腔、後場樂器、演唱故事皆與車

<sup>131</sup> 參見黃文正：〈「桃花過渡」小戲之形成探源〉，《彰化師大國文學誌》第 33 期（2016 年 12 月），頁 67-98。

<sup>132</sup> 參見黃文博：《當鑼鼓響起：臺灣藝陣傳奇》，頁 105。

<sup>133</sup> 其動作如下：依序雙手合拍（下一響），再拍打大腿上側（兩下兩響），然後雙手交錯互拍肩膀（或手臂，兩下兩響），最後左右拍打前胸（兩下兩響），七個動作必須很快完成，並重複數次。

鼓相仿。

## 六、結語

小戲以鄉土各種生活瑣事為內容，流露鄉土情懷，展現民間的思想與趣味。就文學而言，最為重要的是語言豐富的特色，反覆對應、對口機趣、活潑多樣等表現手法，在抒情、敘事上不假造作，直率而坦然。語言雖俚俗白描，卻也詼諧幽默，直抒胸臆。以歌謠小調搭配鄉土舞蹈，則是以「踏謠」為基礎，舞出民俗的美感，充分代表常民文化與庶民經驗。

車鼓戲為臺灣小戲四大系統之一，17世紀末便已紅遍全臺，雖源自閩南，隨著移民所帶入，但兩岸在不同政治、經濟、社會、文化的洗禮下，臺灣車鼓戲保有宋金雜劇小戲特色，幾世紀以來皆有史料記載。近代（19世紀末至20世紀）臺灣車鼓依附在廟會活動之下，依舊蓬勃興盛，尤其以南臺灣為最。反觀閩南地區，除二十世紀中葉謝家群有紀錄，以及90年代黃玲玉、劉春曙學者採集到幾個符合小戲定義的車鼓戲團之外，閩南地區的車鼓多是花鼓、大鼓之類的表演，與臺灣的車鼓戲是不同面貌。90年代兩岸宗教的大交流——白礁慈濟宮祭祖，這是解嚴後兩岸宗教交流的一大盛事，從1990、1991、1992年連續三年兩岸參與此次盛會的藝陣團體來分析，南臺灣車鼓陣派出多隊參與繞境，閩南地區則無車鼓陣演出，筆者推測閩南車鼓戲在90年代已經式微。

有關車鼓戲歷來之相關名詞的問題，筆者認為「車鼓」之名義當與本身之表演特色有關，「車」有翻或舞之意，意指車鼓表演時演員身段的特色，「鼓」則有彈撥弦樂之意，意指車鼓後場音樂以弦樂為主要特色。而不論是「車鼓陣」或「車鼓弄」皆是「車鼓戲」，「車鼓陣」有表演團體之意以及路弄的行列演出之意，「車鼓弄」意指車鼓之表演，而「車鼓戲」則是指車鼓為戲曲小戲之地位。

有關車鼓戲之淵源，筆者歸納歷來之說法，可分為戲曲淵源說以及民間故事淵源說兩種類型，戲曲淵源說認為車鼓即是源自花鼓戲與秧歌戲，而從花鼓戲與秧歌戲之形成時間與表演特色、音樂唱腔、演出劇目等各方面看來，其實很難系聯出與車鼓戲之間有何承襲之處；民間故事淵源說則有瓦崗寨、水滸傳、昭君和番、鄭成功、天降甘霖等說法，這些說法大多出自民間藝人，而與其聽聞與認知背景有關。只要對於中國戲曲史之發展有一定認識，即知戲曲往往不會憑藉單獨事件而發生。

地方小戲本有多源並起之可能，因而閩南之車鼓未必即是源自北方中原之小戲，也就是說閩南地區也會有汲取鄉土特質而發展的小戲，而不必定屬於其他地方之小戲系統，況且以小戲發展時間來推斷車鼓戲的產生時間恐怕還較諸花鼓戲來得早，如此焉能說車鼓戲即是來自花鼓戲？因此，筆者認為閩南車鼓戲，並非源自中原一帶的花鼓戲、秧歌戲。筆者以為車鼓戲之歷史由來已久，從其稱謂、音樂、表演型態、演出曲目、戲曲發展徑路來探看其源流與形成，可以上推源自宋金雜劇時期，它是在閩南地區以地方歌謠與南音的基礎上所發展出來的民間小戲。也就是說，宋代官本雜劇向南流播，再加上南曲戲文的吸收，依據地方小戲可「多源並起」的現象，車鼓戲於是生焉。車鼓在民間歌謠基礎上發展為小戲，起初為二小戲型態，所搬演的故事以丑旦調弄逗趣為主要內容，而有【唐二別】、【公婆拖】、【番婆弄】、【病叵歌】、【桃花過渡】等來自民歌的表演曲目。明代初期吳浙地區弦索官腔傳入福建，起於本地「漳泉雜劇」的下南派大梨園及源自閩南「肉傀儡」而來的小梨園，經由「上路派」的流播傳入，吸收「永嘉戲文」，改弦索官腔為泉州方言演唱，因語言即為當地土腔，而所搬演的宋元舊篇、明南戲劇目，自然為車鼓戲所吸收。因劇情內容豐富，人物增加，車鼓戲亦逐漸發展為三小戲型態。此外也吸收下南派大梨園及小梨園的藝術內涵，滋養豐富其身段動作與演出劇目，最遲至明代已相當盛行，並有了完整面貌。

臺灣車鼓戲之曲目類型，屬於南管系統之民間故事，同一故事多有一曲以上，筆者將此類界義為「大齣戲」類型，而屬於南管系統中未知內容出處之曲目以及民歌系統之曲目，皆一曲一事，筆者界義為「小齣戲」類型。其中屬於大齣戲的曲目尚未出現獨立演出的情形，而來自於民歌曲調的小齣戲，卻出現獨立演出，像【番婆弄】、【才子弄】、【牛犁弄】、【桃花過渡】。

環顧臺灣民間之遊藝表演，屬於既歌且舞，包含歌與舞的表演陣頭，莫不與車鼓戲有著密切的關係，如：「番婆弄」、「才子弄」、「牛犁陣」、「桃花過渡陣」、「七響陣」。這些歌舞陣頭與車鼓戲之劇目唱本、音樂唱腔、演奏樂器、演員裝扮、演出道具都極為相近，很可能是從車鼓戲衍化來。而屬於本土劇種之歌仔戲，亦是充分吸收車鼓之表演藝術，而壯大成熟，<sup>134</sup>可見車鼓戲之於臺灣民間戲曲是多麼的重要。

<sup>134</sup> 關於歌仔戲如何吸收車鼓戲以壯大，可參考楊馥菱：《臺閩歌仔戲之比較研究》（臺北：學海出版，2001年）。

目前車鼓戲老藝人多已凋零，小戲群的演出已不多見，取而代之的是名為「車鼓」的土風舞表演，或只舞不歌的跳鼓陣。傳統以音樂、小戲表演為主的陣頭，由於需要扎實的技巧與長時間的練習，其內涵又不如武陣來得活潑有趣，因而日漸不符合現代人快速的生活節奏。藝人凋零，後繼無人，要籌組足夠的人員參與繞境或節慶演出，已是難事。再加上經濟型態改變社會文化，民間信仰與活動不如往昔受到重視，藉由集體宗教活動而形成的規範力量也漸趨薄弱，文化變遷影響民間藝術的傳承出現嚴重斷層。

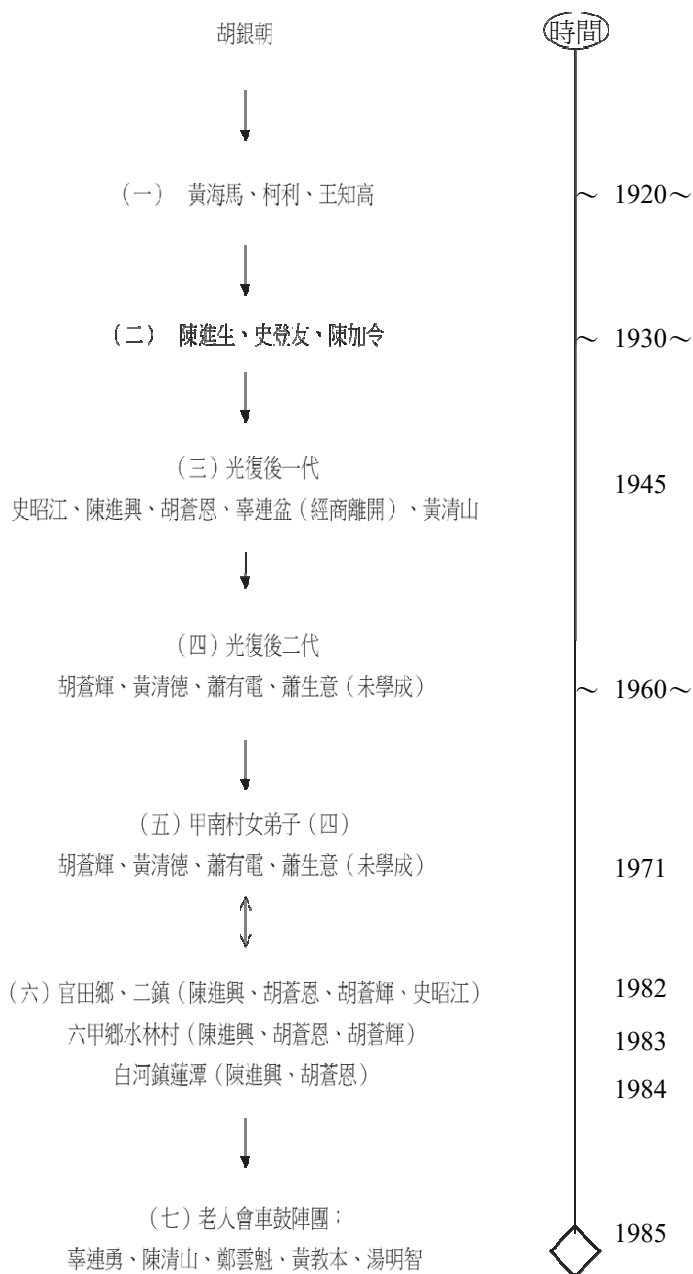
無論如何，車鼓戲的確是臺灣民間重要的文陣表演，也是 17 至 20 世紀臺灣最重要表演藝術，筆者有幸於 20 世紀與 21 世紀之交，採集到老藝人的傳承歷史與演出特色，見證了相當珍貴的動態文化標本。本文不揣譎陋略抒己見，希望能為臺灣小戲之研究略盡綿薄。



附錄一：1950年代臺南「六甲鄉甲南村老藝人車鼓陣」妝扮（史昭江藝人提供）



附錄二：臺南「六甲鄉甲南村老藝人車鼓陣」師承脈絡表





附錄三：拾歌簿（胡聰明先生提供）



## 附錄四：臺南縣車鼓陣之演出曲目

| 車鼓陣               | 常演曲目  |
|-------------------|---|
| 北門鄉渡子頭吳保宮牛犁車鼓陣    | 小四門、共君走到、當初要嫁、鼓返三更、記得當初                             |
| 官田鄉賢花民間藝術團——傳統牛犁陣 | 牛犁歌、開四門、共君走到、車鼓弄、柳樹枝、千金拋繡球、桃花過渡、團圓、我看你、打七響          |
| 白河鎮張玉禪所存劇目        | 牛犁歌、車鼓頭、共君走到、一棵柳樹仔、當初未嫁、心內事、桃花過渡、從伊去、記得當初           |
| 六甲鄉湯登週所存劇目        | 牛犁歌、共君走到、清早起來、鼓返三更、看燈十五、阿娘拜歲、有緣千里                   |
| 七股鄉竹橋村牛犁歌陣鄭銘欽所存劇目 | 自小出外、桃花過渡、番婆弄、早起日上紗窗、水窟頭                            |
| 南化鄉東和村金馬寮天后宮牛犁仔陣  | 牛犁歌   |
| 西港鄉東港村黃阿彬所存劇目     | 車鼓譜、阮是番婆、共君走到、十二條手巾                                 |
| 麻豆鎮吳耀村所存劇目        | 車鼓譜、鼓返三更、柳樹枝（又名〈打鐵歌〉）、共君走到、念小子、元宵十五、病囡歌             |
| 六甲鄉甲南村老藝人車鼓陣      | 共君走到、看燈十五、鼓返三更、念阮番婆、三人相聚走、當天下誓、才子弄、牛犁弄、自伊去、打鐵歌、記得當初 |

## 徵引書目

### 〔傳統文獻〕

- 〔宋〕陳淳：《北溪大全集》，收入《文淵閣四庫全書》第 1167 冊，上海：上海古籍出版社，2014 年。
- 〔宋〕曾三異：《同話錄》，收入《說郛》，臺北：新興書局，1963 年。
- 〔宋〕劉克莊：《後村先生大全集》，收入《四部叢刊》，上海：上海商務印書館，1936 年。
- 〔清〕李維鈺原本，吳聯薰增纂，沈定均續修：《光緒漳州府志》，上海：上海書店，2000 年，據清光緒三年芝山書院刻本影印。
- 〔清〕鄭大樞：《風物吟》，《續修臺灣府志》，收入《臺灣文獻史料叢刊》，臺灣：大通書局，1984 年。
- 〔清〕周璽：《彰化縣志》，收入《臺灣文獻史料叢刊》，臺灣：大通書局，1984 年。

### 〔近人論著〕

- 吳捷秋：〈梨園戲之形成及其歷史地位〉，《海峽兩岸梨園戲學術研討會論文集》，臺北：國立中正文化中心編印，1998 年。
- 吳新榮、胡龍寶、陳華宗、洪波浪等：《臺南縣志》，臺南：臺南縣政府出版，1980 年。
- 吳騰達：〈牛犁陣與車鼓陣〉，《社教雙月刊》第 36 期，1990 年 4 月，頁 60-63。
- 呂訴上：《臺灣電影戲劇史》，臺北：銀華出版部，1961 年。
- 呂鍾寬：〈臺南縣六甲鄉車鼓弄的樂器與車鼓譜〉，《臺南縣六甲鄉車鼓陣調查研究計畫期末報告》，臺北：國立傳統藝術中心籌備處，2000 年，未出版。
- 沈冬：〈清代臺灣戲曲史料發微〉，《海峽兩岸梨園戲學術研討會論文集》，臺北：國立中正文化中心編印，1998 年。
- 林文昌：《臺南傀儡與竹馬、車鼓戲研究》，臺南：臺南市政府文化局，2018 年。
- 林珀姬：《舞弄門陣 陳學禮夫婦 傳統雜技曲藝（音樂篇）附 CD》，宜蘭：國立傳統藝術中心，2004 年。

- 林恩顯：《中國民間傳統技藝第七年度研究調查報告》，臺北：政治大學，1989年。
- 林慶熙：〈福建莆仙戲與南戲考〉，溫州市文化局編：《南戲國際學術研討會論文集》，北京：中華書局，2001年。
- 邱坤良主編：《中國傳統戲曲音樂》，臺北：遠流出版，1981年。
- 施德玉、柯怡如：《千嬌百態：臺南藝陣之歌舞風情》，臺南：臺南市政府文化局，2020年。
- 施德玉：〈歷史與田野：臺南藝陣小戲音樂風格之探討〉，《戲曲學報》第21期，2019年12月，頁1-42。
- \_\_\_\_\_：《歡聚樂 離別苦 情是何物：臺南藝陣小戲縱橫談》，臺南：臺南市政府文化局，2019年。
- 泉州地方戲曲研究社編：《泉州傳統戲曲書》，北京：中國戲劇出版社出版，1991年。
- \_\_\_\_\_：《泉州傳統戲曲叢書——第二卷「梨園戲·小梨園劇目」》，北京：中國戲劇出版社出版，1999年。
- \_\_\_\_\_：《泉州傳統戲曲叢書——第八卷「梨園戲·表演科範圍解」》，北京：中國戲出版社，2000年。
- 流沙：《明代南戲聲腔源流考辨》，臺北：施合鄭基金會出版，1999年。
- 胡忌：《宋金雜劇考》，臺北：中華書局出版，2008年。
- 張紫晨：《中國民間小戲》，浙江：浙江教育出版社，1989年。
- 第五屆民族藝術薪傳獎編輯小組編：《中華民國七十八年民族藝術薪傳獎專輯》，臺北：國立臺灣藝術教育館，1989年。
- 許常惠：《追尋族音樂的根》，臺北：時報文化出版事業有限公司，1979年。
- 陳丁林：〈民歌小戲弄車鼓——麻豆陳學禮美豐民俗藝術團〉，《南瀛藝陣誌》，臺南：臺南文化中心出版，1997年。
- \_\_\_\_\_：〈臺南縣民俗藝陣的發展與現況〉，《臺灣傳統雜技藝術研討會論文集》，臺北：傳藝中心籌備處出版，1999年。
- 陳正之：〈高雄縣內門鄉民俗藝陣發展現況調查〉，《臺灣傳統雜技藝術研討會論文集》，臺北：傳藝中心籌備處出版，1999年。
- 陳志亮：〈薊劇流派〉，《臺灣歌仔戲——薊劇音樂》，福建：龍溪地區行政公署文化局編，1980年。

- 陳松民：〈漳州的南戲——竹馬戲、南管白字戲〉，《南戲論集》，北京：中國戲劇出版社，1988年。
- 陳麗娥：〈車鼓陣之研究〉，《中國工商學報》第9期，1988年6月，頁205-239。
- 曾永義：《詩歌與戲曲》，臺北：聯經出版，1988年。
- \_\_\_\_\_等合著：《鄉土的民族藝術》，臺北：文建會出版，1988年。
- \_\_\_\_\_：《臺南縣立文化中心臺灣民間傳統藝能館規劃報告》，臺北：行政院文化建設委員會策劃，1990年。
- \_\_\_\_\_：《臺灣南部民俗技藝園規劃案規劃報告》，高雄：高雄市政府，1990年。
- \_\_\_\_\_：《論說戲曲》，臺北：聯經出版事業公司，1997年。
- \_\_\_\_\_：《戲曲源流新論》，臺北：立緒文化出版，2000年。
- 黃文正：《臺灣車鼓戲源流之探考》，臺北：輔仁大學中國文學研究所碩士論文，2003年。
- \_\_\_\_\_：〈「桃花過渡」小戲之形成探源〉，《彰化師大國文學誌》第33期，2016年12月，頁67-98。
- 黃文博：《當鑼鼓響起：臺灣藝陣傳奇》，臺北：臺原出版，1991年。
- \_\_\_\_\_：《跟著香陣走：臺灣藝陣傳奇續卷》，臺北：臺原出版，1991年。
- \_\_\_\_\_：《臺灣民間藝陣》，臺北：常民文化出版，2000年。
- \_\_\_\_\_等合著：《藝陣傳神——臺灣傳統民俗藝陣》，臺中：文化部文化資產局，2015年。
- 黃有興：〈學甲慈濟宮與壬申年祭典紀要——兼述前董事長周大圍〉，《臺灣文獻》第46卷第4期，1995年12月，頁103-220。
- 黃玲玉：《臺灣車鼓之研究》，臺北：國立臺灣師範大學音樂研究所碩士論文，1986年。
- \_\_\_\_\_：《從閩南車鼓之田野調查試探臺灣車鼓音樂之源流》，臺北：民族音樂叢書出版，1991年。
- 黃麗蓉：《走出文化沙漠：戰後高雄市的文化建設（1945-2004）》，臺北：國立臺灣師範大學歷史學系碩士論文，2008年。
- 楊馥菱：〈有關臺灣車鼓戲之幾點考察〉，《兩岸小戲大展暨學術會議論文集》，臺北：國立傳統藝術中心籌備處，2001年。
- \_\_\_\_\_：《臺閩歌仔戲之比較研究》，臺北：學海出版，2001年。
- 萬葉等編：《中國戲曲劇種》，上海：上海辭書出版社，1995年。

- 福建省戲曲研究所編：《福建戲史錄》，福州：福建人民出版社，1983年。
- 臺灣藝術專科學校編輯執行小組主編：《臺灣民間藝人專輯》，臺中：臺灣省政府教育廳出版，1982年。
- 趙郁玲：《臺灣車鼓之舞蹈研究》，1995年，個人出版。
- 劉子民：《尋根攬勝漳州府》，福建漳州：華藝出版社，1990年。
- 劉春曙、王耀華編著：《福建音樂簡論》，上海：上海文藝出版社，1986年。
- 劉春曙：〈閩臺車鼓辨析——歌仔戲形成三要素〉，《民俗曲藝》第81期，1993年1月，頁43-85。
- 蔡奇燁：《南瀛車鼓在表演形式的轉型與創新》，臺南：成功大學藝術研究所碩士論文，2006年。
- 鄭鈺玲：《臺南縣西港香科牛犁陣之研究——以七股鄉竹橋村七十二份慶善宮牛犁歌陣為對象》，臺北：國立臺北教育大學音樂學系碩士論文，2013年。
- 錢南揚：《戲文概論》，臺北：木鐸出版社，1988年。
- 謝家群：〈福建南部的民間小戲〉，《民俗曲藝》第16期，1982年5月，頁69-75。
- 簡上仁：〈臺灣的歌舞小戲——車鼓、駛犁、牽亡〉，《臺灣文藝》第83期，1983年7月，頁43-85。
- \_\_\_\_\_：《臺灣民謠》，臺北：眾文圖書股份有限公司，1987年。



# On the Names, Development, Origin, and Improvement of the Flipping-Plucking Opera

Yang, Fu-Ling\*

## [Abstract]

The flipping-plucking opera was introduced to Taiwan by immigrants from southern Fujian in late Ming and early Qing dynasties, so it has the characteristics of Zhangzhou and Quanzhou's flipping-plucking and the Liyuan opera. This article attempts to clarify the unresolved issues in the academic world relating to the flipping-plucking by citing literary and historical materials, and information gathered through field research. First, it sorts out the development of the flipping-plucking opera in modern Taiwan and China to clear up questions of definition. The comparison between the flipping-plucking opera of Taiwan and China reveals the historical significance and cultural value of that in Taiwan. Second, it explains the many names of the flipping-plucking opera in folk culture and the academic world, including "flipping-plucking," "flipping-plucking performance," "performing flipping-plucking," and "flipping-plucking parade," whose meanings need to be further clarified. Third, it examines the historically doubtful origin of the flipping-plucking opera and investigates its origin and formation from the perspective of the flipping-plucking's names, music pieces, performance style, performance repertoire, and development path. Finally, it discusses the context of the flipping-plucking opera in Taiwan and explores the phenomenon that the folk parade troupes derived from the flipping-plucking opera. The discussion involves the types of the flipping-plucking opera's music pieces and the parade performance, which is closely related to the flipping-plucking.

**Keywords:** small-scale opera, flipping-plucking performance, performing  
flipping-plucking, flipping-plucking parade, flipping-plucking opera

---

\* Associate Professor, Department of Chinese Language and Literature, Taipei University.

