

喪事演戲慰亡靈：  
「司公戲」的初步調查與分析

楊士賢

南華大學生死學系助理教授

## 摘要

「歌仔戲」是發源於臺灣的劇種，也是最具本土風格的民間戲曲，但事實上歌仔戲除了與宗教信仰、廟宇相互緊扣的演出模式，以及近年來常見的公演活動外，在臺灣部分地區，歌仔戲有時也會出現於喪事。雖然這對歌仔戲團而言是個存在已久的「另類」表演舞臺，不過顧及一般人對喪事有所忌諱的民風，故罕有戲班會主動提及，更因喪事屬私人追悼場合，並非對外開放的觀賞場域，自然不受民眾關注，更遑論有人研究了，所以喪事遂成為歌仔戲最神秘的表演時機。而喪事給人的印象不外乎哀戚悲慟、莊嚴肅穆，在這樣的氛圍下安排原本以營造熱鬧效果為主的歌仔戲演出，是否屬恰當之舉？又喪家的孝眷人等為何願意花錢聘請戲班在喪事串場，究竟其用意何在？筆者經過長期的走訪和調查，發現這種特殊地表演方式在臺灣各地自成一套「小傳統」的文化體系，每個體系自由操作，自由運行，當然也隨著時代流轉而自生自滅。縱觀這類表演型態，首推目前仍流傳在宜蘭縣和新北市貢寮區、雙溪區的「司公戲」最具特色，其影響層面也最深入，更是最有獨樹一幟的展演文化。為揭開這種神秘表演的面紗，本文將針對臺灣現存之喪事演戲模式逐一說明，再深入介紹流傳在宜蘭縣和新北市貢寮區、雙溪區的「司公戲」，並詳實記述一場「司公戲」的演出過程，最後析論「司公戲」為喪事提供了哪些功能？以及其瀕臨絕跡之因為何？希望藉此能為這特殊地戲曲展演方式留下些許記錄。

關鍵字：喪事演戲、司公戲

## 壹、前言

「歌仔戲」是發源於臺灣的劇種，也是最具本土風格的民間戲曲，演出時機大多與宗教信仰有關，例如隸屬公眾事務的神明誕辰、迎神慶典、歲時例祭、建醮法會，或私家、個人性質的祈安植福、賽還良願，不過無論是由何人出資聘請，其主要功能一來酬答神恩，彰顯聖澤；二來娛樂地方百姓，增添喜慶色彩。因歌仔戲與宗教信仰關係緊密，故演出地點亦以廟宇為主，廟宇如有固定之專屬戲臺，劇團遂在其上搬演戲目，若無，則在搭建於廟埕廣場或靠近廟宇之路口、空地的臨時戲臺上表演，用「外臺戲」的演出模式讓神人齊賞同歡。雖然往昔臺灣曾出現採售票方式表演的內臺歌仔戲，以及透過唱片、廣播、電影、電視為展演媒介的歌仔戲，可惜皆為曇花一現，不若外臺歌仔戲有著驚人地生命力與影響力。近年來，部分歌仔戲團開始應聘參與各地方政府、文化機構主辦的公演活動，使得歌仔戲的演出時機、地點，開始跳脫固有地宗教信仰和廟宇之侷限，邁出了更寬廣的表演道路，也讓人有了耳目一新的觀感。但因臺地絕大多數的歌仔戲團迄今仍採行傳統經營模式，以致民眾依舊慣將歌仔戲與宗教信仰、廟宇聯想在一起，而「酬神戲」自然成了歌仔戲最為人所熟知的表演型態，營造熱鬧氣氛更是歌仔戲在酬神之餘，最外顯地一項社會價值。

但事實上歌仔戲除了與宗教信仰、廟宇相互緊扣的演出模式，以及近年來常見的公演活動外，在臺灣部分地區，歌仔戲有時也會出現於喪事。雖然這對歌仔戲而言是個存在已久的「另類」表演舞臺，不過顧及一般人對喪事有所忌諱的民風，故罕有戲班會主動提及，更因喪事屬私人追悼場合，並非對外開放的觀賞場域，自然不受民眾關注，更遑論有人研究了，所以喪事遂成為歌仔戲最神秘的表演時機。而喪事給人的印象不外乎哀戚悲慟、莊嚴肅穆，在這樣的氛圍下安排原本以營造熱鬧效果為主的歌仔戲演出，是否屬恰當之舉？又喪家的孝眷人等為何願意花錢聘請戲班在喪事串場，究竟其用意何在？這些疑問誘發了筆者探討歌仔戲在喪事演出的研

究動機，經過長期的走訪和調查，發現這種特殊地表演方式在臺灣各地自成一套「小傳統」的文化體系，每個體系自由操作，自由運行，當然也隨著時代流轉而自生自滅。縱觀這類表演型態，首推目前仍流傳在宜蘭縣和新北市貢寮區、雙溪區的「司公戲」最具特色，其影響層面也最深入，更最有獨樹一幟的展演文化。為揭開這種神秘表演的面紗，本文首先針對臺灣現存之喪事演戲模式逐一說明，再深入介紹流傳在宜蘭縣和新北市貢寮區、雙溪區的「司公戲」，並詳實記述一場「司公戲」的演出過程，最後析論「司公戲」為喪事提供了哪些功能？以及其瀕臨絕跡之因為何？希望藉此能為這特殊地戲曲展演方式留下些許記錄。<sup>1</sup>

## 貳、臺灣現存之喪事演戲模式

在針對臺灣現存之喪事演戲模式進行說明前，筆者必須就「喪事演戲」此一行為予以明確界定，同時解釋本文的挑選標準，以免讀者產生疑義。首先，「喪事演戲」可分廣義和狹義兩類，「廣義」的喪事演戲泛指治喪過程中所有類似戲劇表演之活動，舉凡釋教、道教靈寶派於喪葬拔渡法事中所安排的「儀式戲劇」，如打枉死城、<sup>2</sup> 打血盆、<sup>3</sup> 斬畜、<sup>4</sup> 挑經、<sup>5</sup>

- 1 筆者在進行田野調查採集資料期間，承蒙宜蘭縣頭城鎮下埔里供興民俗樂團團長阮春圍先生（1938-2014）的鼎力協助，謹在此敬致謝忱，並以本文獻給阮團長，以告慰其在天之靈。
- 2 因為在臺灣的傳統觀念中，「橫死者」或「枉死者」悉為命不該絕，故此類亡者命終後會被囚禁在陰間的枉死城中，迨禁錮至原本應享之年歲時，方可重獲自由，陽世孝眷不忍親人長禁枉死城中，故往往會延請釋教法師、道教靈寶派道士行「打枉死城」科儀來保釋亡者出城。
- 3 「打血盆」的對象是曾生育而被禁錮於「血盆池」內的女性亡者，由於民間深信孕婦生產時所流之血深具穢氣，有汙染天地江河之嫌，死後須囚禁於「血盆池」受苦，陽世子女為報答親恩，讓母親能脫離受禁於血盆池地獄之苦，遂請釋教法師行「打血盆」科儀來濟渡亡魂，並讓子女代母親飲血水，以此感念養育之情，同時為亡者解罪懺愆。
- 4 「斬畜」科儀係起源於「六道輪迴」之俗，所謂的「六道輪迴」是指天、地、人、佛、畜、鬼六道，若亡者享壽歲數經推算後不幸落入「畜道」，相傳將會遭到十二生肖的糾纏侵擾，難有安寧之日。陽世孝眷因不忍亡親在陰間受苦，遂央請釋教法師演行「斬畜」科儀，斬除十二生肖中糾擾亡者的牲畜，並引領亡者出離「畜道」，擺脫苦難的煎熬。
- 5 「挑經」係仿傚傳統目連戲中的劇目橋段，由釋教法師、道教靈寶派道士扮演目連的角色來為喪家孝眷等人代挑亡者前往西天，並唱唸二十四孝（男喪）、十月懷胎（女喪）或勸世文。

過橋、<sup>6</sup> 金橋、<sup>7</sup> 弄觀音、<sup>8</sup> 請經、<sup>9</sup> 雙挑<sup>10</sup> 等科儀，或喪家孝眷人等、親朋好友聘請「小戲喪葬陣頭」，如三藏取經、五子哭墓、五女哭墓、歌仔陣、車鼓陣、公措婆、牛犁陣等在亡者靈前演出。由於這些科儀或陣頭的展演皆具有戲劇色彩，自然可歸屬於「喪事演戲」的範疇，但因表演團體非專業之戲班，表演者亦非職業演員，雖然演出時有戲服、道具、配樂，不過並無搭建戲臺及懸掛佈景，所以只能算是「廣義」的喪事演戲。至於「狹義」的喪事演戲，乃是指喪家孝眷人等在治喪過程中，斥資延聘歌仔戲團於喪宅、亡者靈前、功德壇場、奠禮會場演出完整劇目，但表演之目的並非僅限於供亡者欣賞，在特定情況下觀眾可擴大至神、鬼、人三界。而本文係採用狹義之解釋，所以將「儀式戲劇」、「小戲喪葬陣頭」的各項演出全數汰除不論，僅針對目前臺灣各地尚存之治喪過程出現歌仔戲團表演的特殊文化，加以說明介紹。<sup>11</sup> 而臺灣現存符合狹義規範之喪事演戲模式除了後面會介紹的「司公戲」外，尚有以下4種：

#### 一、亡者五代同堂之「內外鼓」

「五代同堂」是指從自己開始算起，子、孫、曾孫、玄孫共五代人同住一堂，代表家庭健全完整，成員們感情和樂融洽，此乃向來注重家族觀

- 
- 6 「過橋」科儀是由釋教法師、道教靈寶派道士擔任類似「導遊」的角色，帶領亡者安然步過地府「奈何橋」的所有關隘。
- 7 在釋教的儀制中，亡者除了要通過陰陽中介的「奈何橋」外，尚需經過另一座名為「金橋」的陰間橋樑，傳說中過了「金橋」便有機會往生仙界或投胎至富貴人家，為了讓亡者得此良因，喪家孝眷會延請法師扮成牛將軍、馬將軍、金童、玉女、曾二官、曾二娘、土地公等角色來演行「金橋」科儀，帶領亡者步上「金橋」以求善果。
- 8 「弄觀音」是以唐三藏往西天取經為背景，可是並非演出人們耳熟能詳的《西遊記》故事，而是採取一場極盡荒謬的鬧劇模式來虛構出唐三藏取經之片段，又整個科儀最精彩之處為道童戲弄觀音娘娘的橋段，故科儀遂得「弄觀音」之名。
- 9 「請經」係運用「儀式戲劇」的手法演出《西遊記》中「西天取經」之橋段，藉此解釋經讖的由來。
- 10 「雙挑」屬道教靈寶派的科儀，其目的同於「挑經」，但差別在於「雙挑」除了由道士扮演目連外，另安排一位「雷有聲」的丑角來插科打諢，營造出一莊一諧的強烈對比。
- 11 由於「儀式戲劇」、「小戲喪葬陣頭」在演出時並無搭建戲臺，所以臺灣民間慣將這類表演俗稱為「土腳戲」（意謂在地面上演出），至於歌仔戲因於戲臺上搬演，故另有「棚頂戲」之別稱（意指在戲棚上表演），而常民百姓也喜以這兩個特殊稱法來區分「儀式戲劇」、「小戲喪葬陣頭」與歌仔戲的不同之處。

念的國人最夢寐以求之人生願望。雖然往昔流行早婚，但因醫療不發達，一般人的壽命不長，故欲達成「五代同堂」的理想，實有一定程度的困難性。反觀今日醫療進步，人們的平均壽命大為延長，可惜因社會結構丕變，常民觀念迥異於過去，導致臺灣瀰漫晚婚的風氣，所以「五代同堂」若要在現今實現，仍然是個困難性相當高的人生挑戰。有鑑於「五代同堂」係人生難得之光榮大事，亦屬地方上罕見的一樁美事，因此臺灣民間從古至今對於「五代同堂」均極為讚揚與歌頌，無論是封建時代的官府或今日之政府機關，凡獲悉有民眾締造「五代同堂」之舉，必定予以表揚嘉勉。而臺灣中部地區的習俗對於「五代同堂」的亡者，准許孝眷為其啟建喪葬拔渡法事時，可延聘歌仔戲團於功德壇場前演出，此即當地俗稱「內外鼓」之最高等級治喪方式。所謂「內鼓」是指拔渡功德的科儀演法，「外鼓」則是指歌仔戲的表演，藉由內鼓和外鼓同時齊鳴合奏，以突顯亡者「五代同堂」的非凡身份，並慶賀其福壽全歸。不過依中部地區的認定規範，若要獲得「內外鼓」治喪殊榮的亡者，其「五代同堂」的標準必須從亡者以降，子、孫、曾孫、玄孫四代無論內外，不分媳婿，皆需全數健在，完全符合者方可稱為真正的「五代同堂」，也才能享有喪事演戲的「內外鼓」殊榮。由於認定標準甚為嚴格，且現代人普遍晚婚，以致此俗雖仍流傳在中部地區，但已許久不見。

## 二、喪葬拔渡法事普渡之演戲

臺灣民間在啟建喪葬拔渡法事時，喪家若經濟能力許可，往往會承此良因增行「普渡」儀式，賑濟喪宅所屬境界之男女無祀孤魂滯魄等眾，使其得享飽煖之功，展現出博愛渡眾的崇高精神，並以此普渡功德回向予亡者。喪葬拔渡法事的普渡又依主持功德者為釋教法師或道教靈寶派道士而有所不同，其中釋教分為小普、蒙山普施、蒙山登座三種，道教靈寶派則有小普、中普兩種，端視法事規模及普渡祭品數量而決定採行何種科儀。目前全臺喪葬拔渡法事中舉行普渡儀式之風氣最盛，普渡規模也最大者，首推中部地區，因當地自古即對普渡一事甚為注重，所以凡啟建拔渡法

事，喪家大多會要求釋教法師或道教靈寶派道士增行普渡科儀。按中部地區之習俗，只要喪家舉行釋教「蒙山普施」或道教靈寶派「小普」規模的普渡，親友、鄰居便紛紛備辦祭品、飯擔前來讚普。若是演行釋教「蒙山登座」或道教靈寶派「中普」，喪家不僅會租借整車白米賑孤，經濟狀況較富裕者還會殺豬宰羊，延請藝師鋪排各式「看桌」，或大手筆的斥資搭設「大滿漢」<sup>12</sup>，甚至聘請歌仔戲團至功德壇場前演出，獻演戲曲以娛慰前來受渡的孤魂滯魄，其場面絲毫不遜於地方廟宇的中元普渡。不過因演戲並非喪葬拔渡法事普渡之必要條件，故此舉悉為家境闊綽的喪家才會安排，在中部地區實屬可遇而不可求的罕見排場，又近年來民眾之娛樂早已不同於往昔，連帶影響到喪葬拔渡法事普渡演戲的模式，使得歌仔戲日漸不受喪家青睞，取而代之的則是遊走在情色邊緣的清涼歌舞秀或鋼管秀，並儼然成為當地喪事的另類新興特色。

### 三、黃籙大齋之演戲

按道教靈寶派對於喪葬拔渡法事規模的分類，凡啟建二朝以上之功德，即可稱為「黃籙大齋」，由於舉行天數較長，故科儀的安排相當多元豐富，壇場佈置更分有內、外壇，其等級已近似於廟宇建醮。但「黃籙大齋」並非不分亡者皆可啟建，而是亡者必須符合高壽、子孫滿堂的條件，且因「黃籙大齋」所需的人力、物力、財力頗鉅，使得普通喪家望之卻步，不敢輕易辦理，所以悉為經濟能力良好的地方望族方能斥資舉行，誠屬臺地罕見的大規模拔渡法事。依照道教靈寶派的定制，啟建「黃籙大齋」的時間為亡者出殯前，當科儀流程演行至「進表」後，用來象徵亡者的紙糊魂身即能披掛紅彩，意謂亡者已獲得薦拔而轉變為家魂，此時法事旋可「由齋轉醮」，從本來的凶事（白事）轉化成吉事（紅事）。迨亡者出殯完妥，由道士引魂回家進行「安位」儀式時，在臺南地區：

有聘請戲班的習俗，如布袋戲、歌仔戲等，稱為「壓醮尾」。……

12 「大滿漢」是中部地區特有的普渡祭品，係以臨時戲臺為底座，其上用數百斤的白米堆疊成1座小山，並於小山四周鋪排上百種的各式祭品，藉以象徵「滿漢全席」，遂得此名。

在安位的同時開演辦仙，讓送葬回來的親友吃著圍食，觀賞著傳統戲劇，做為一個圓滿的結束。<sup>13</sup>

臺南地區「黃籙大齋」之演戲雖擇功德壇場前搭臺，但實與展演於廟口的「酬神戲」別無二致，除了在戲目開演前有「扮仙」外，演出的內容亦以吉祥團圓的戲文為主，觀眾亦擴大至神、鬼、人三界，完全顛覆了常民對喪事哀戚悲慟的刻板印象。

#### 四、因亡者生前喜愛看戲而演戲

歌仔戲是由蘭陽平原的「本地歌仔」衍生而出，再逐步擷取各大劇種的精華，並予以融會貫通，變化改良，且因演員與觀眾之間的語言毫無隔閡，演出內容通俗多元，淺顯易懂，以致短時間就風靡全臺，奠定其民間戲曲的代表地位。過去農業時代由於娛樂管道不如現今豐富多樣，歌仔戲遂成為農閒之際民眾紓解壓力的最佳媒介，不分男女老少，貧富貴賤，人們隨著戲臺上演員的口白動作，暢遊在真假虛實共組而成的劇情之中，體會人生的喜怒哀樂與悲歡離合，不僅宣洩了內心情緒，也領悟了世間百態。因為歌仔戲的戲文內容絕大多數都貼近於常民思維和普世價值，故其劇情的起伏轉折往往扣人心弦，使得老一輩的臺灣人普遍都喜愛觀看歌仔戲，把看戲當作是最好的休閒活動，更視為人生一大樂事。基於此，在臺灣中、南部地區偶爾可見喪家孝眷人等有鑑於亡者生前喜愛看戲，所以在治喪期間會集資延聘歌仔戲團蒞府粉墨登場，藉此慰其在天之靈，同時表達孝眷感念親恩之心。這種演出模式係純粹表演給亡者欣賞，因此無須在開臺後安排「扮仙」，而搬演的劇目亦以亡者生前所喜愛之戲文為主，或由孝眷人等自由點戲，主要目的乃為了娛靈娛人，以此沖淡喪禮帶給人們的感嘆與悲痛，並做為調和哀傷氣氛的要素。但是晚近歌仔戲已非臺灣人的主要娛樂媒介，喜愛看戲的老年人又日漸凋零，迫使這項原本就不易見到的喪事花絮，未來延續的道路更加艱辛。

13 洪瑩發、林長正，《臺南傳統道壇研究》（臺南：臺南市政府文化局，2013年），頁143。

### 參、「司公戲」概說

前文已言，縱觀臺灣現存之喪事演戲模式，首推目前仍流傳在宜蘭縣和新北市貢寮區、雙溪區的「司公戲」最具特色，其影響層面也最深入，更最有獨樹一幟的展演文化。但因為「司公戲」是地區性的「小傳統」，故文獻無徵，即使在某些書籍中曾出現同字詞彙，不過其內容卻都是指陳釋教、道教靈寶派於喪葬拔渡法事中所安排的「儀式戲劇」，而非描述隸屬「狹義」喪事演戲定義的「司公戲」。<sup>14</sup> 雖然現今已有大量關於歌仔戲或臺灣民間喪葬禮俗之學位論文及專書出現，可是仍無人提及此一特殊地表演型態，使得本文在蒐羅相關研究資料時，面臨極高程度的困難性。筆者經過長期的努力，可惜依舊徒勞無功，只在宜蘭縣立文化中心（今宜蘭縣政府文化局）出版之《八十七年度臺灣文化節「戲弄宜蘭」成果專輯》一書中找到一張「司公戲」的圖片，此圖是搭配在介紹位於羅東鎮的「陳若庭歌劇團」之篇章內，該篇作者孫惠梅對此圖的說明文字也僅有短短一行<sup>15</sup>，能提供給本文的幫助實在不大，由此可見，「司公戲」這一研究議題至今仍屬乏人耕耘灌溉的荒蕪曠野。基於「司公戲」乃本文的研究主軸，所以筆者有義務為其進行釋名工作，同時詳加介紹歷史、分布、舉行時機、展演對象、演出方式，讓人們有機會認識此一蒙上神秘面紗的特殊表

14 有關釋教、道教靈寶派於喪葬拔渡法事中所安排的「儀式戲劇」已有諸多研究成果，專著有楊士賢，《臺灣閩南喪禮文化與民間文學》（臺北：博揚文化事業有限公司，2011年）。學位論文則有楊士賢，〈臺灣釋教喪葬拔渡法事及其民間文學研究——以閩南釋教系統為例〉（花蓮：國立東華大學民間文學研究所博士論文，2010年）；劉美玲，〈釋教打血盆儀式的意涵、流變與傳承：以新竹縣橫山鄉春盛壇為例〉（國立交通大學客家文化學院客家社會與文化學程碩士論文，2011年）；黃慈慧，〈釋教「打血盆」拔度儀式之研究——以南投縣釋教團體為例〉（嘉義：南華大學宗教學研究所，2012年）。單篇論文亦有呂能通，〈道士戲之研究〉，《中國民間傳統技藝論文集》，下（1984年），頁369-384；李豐楙，〈臺灣儀式戲劇中的諧噓性——以道教、法教為主的考察〉，《民俗曲藝》，第71期（1991年），頁174-210；李豐楙，〈臺灣中南部道教拔度儀中目連戲、曲初探〉，《民俗曲藝》，第77期（1992年），頁89-147；王天麟，〈桃園縣楊梅鎮顯瑞壇拔渡齋儀中的目連戲「打血盆」〉，《民俗曲藝》，第86期（1993年），頁51-70；李豐楙〈複合與變革：臺灣道教拔渡儀中的目連戲〉，《民俗曲藝》，第94、95期合訂本（1995年），頁83-116。

15 詳見林鋒雄總編纂，《87年度臺灣文化節「戲弄宜蘭」成果專輯》（宜蘭：宜蘭縣立文化中心，2000年），頁148。

演模式，更期盼藉此有助於這個瀕臨絕跡的地方文化，可以受到各界關心和重視。

### 一、釋名

在宜蘭縣和新北市貢寮區、雙溪區流傳著一項特殊習俗，即亡者生前若喜愛觀看歌仔戲，那麼孝眷人等可擇治喪過程中原本應啟建拔渡法事的特定時日，聘請歌仔戲團蒞臨喪宅演出，以戲曲表演替代功德道場，當地俗稱這種喪事演戲的模式為「司公戲」。它與其他臺灣現存之喪事演戲模式最大的不同點，在於前述四種模式中歌仔戲的演出僅屬治喪過程之點綴性配角，意指若有安排演戲則可突顯亡者之殊榮或拔渡法事的規模盛大，反之，亦不影響喪事進行的流暢性和完整性，演戲只是可有可無的加分橋段。但依照宜蘭縣和新北市貢寮區、雙溪區民眾的傳統觀念，當地的「司公戲」雖然同樣也由孝眷人等自由選擇是否安排，不過一旦決定演出「司公戲」，即可省略啟建一壇拔渡法事，足見「司公戲」與功德道場地位等同，在治喪過程中扮演了重要地角色。基於此一緣故，所以宜蘭縣和新北市貢寮區、雙溪區的民眾才會將這樣的喪事演戲模式稱為「司公戲」，意謂該戲曲演出等同於「做司公」（即啟建喪葬拔渡法事），而筆者必須再次強調，此演戲模式與齊享「司公戲」名號的釋教、道教靈寶派之「儀式戲劇」全然不同，雖然彼此有共同俗稱，但在宜蘭縣和新北市貢寮區、雙溪區卻是指陳兩種不一樣的文化，不容恣意混淆。<sup>16</sup>

### 二、歷史、分布

「司公戲」究竟出現於何時，由於文獻無徵，自然確切年代已不可

16 雖然「司公戲」演出等同於「做司公」，但在宜蘭縣和新北市貢寮區、雙溪區民眾的傳統觀念中，由歌仔戲團演出的「司公戲」，與齊享「司公戲」名號的「儀式戲劇」之最大不同，在於前者是央請職業劇團負責，表演者悉為伶人，所以縱然其演出與功德道場地位等同，可是終究僅有娛靈娛人的效果，而無法兼負起拔渡亡者的使命。後者則是延聘釋教壇主持，表演者均為深受百姓敬重之神職人員，故除了娛靈娛人之外，當地居民更相信這類演出具備不可思議地拔渡功能，有助於亡者往生淨土，離苦得樂。

考，但因「司公戲」悉由歌仔戲團演出，所以可透過歌仔戲的發展過程來推測，即歌仔戲出現迄今不過近一百年，遂可間接證陳「司公戲」的歷史應頂多與其等同而已。而「司公戲」的分布狀況可從兩個面向來說明，一是流傳「司公戲」習俗的區域，二是應聘表演「司公戲」的歌仔戲團分布區域。首先，目前流傳「司公戲」習俗的地區為宜蘭縣和新北市貢寮區、雙溪區，而宜蘭縣以蘭陽溪為界，又可分成溪北、溪南兩區，若扣除該縣大同、南澳兩個原住民鄉，則溪北地區包含宜蘭市、頭城鎮、礁溪鄉、壯圍鄉、員山鄉，溪南地區包含羅東鎮、蘇澳鎮、三星鄉、五結鄉、冬山鄉。根據諸多宜蘭縣歌仔戲前、後場藝師所做之統計，「司公戲」在溪北地區較為盛行，長久以來，溪北地區的演出次數約為溪南地區的4倍。而溪北地區的5個鄉鎮市中，以頭城鎮、礁溪鄉、壯圍鄉三地的演出最為頻繁，又此三地之中，濱海村庄更較內陸村庄喜演「司公戲」。<sup>17</sup>至於新北市貢寮區、雙溪區則因地理位置鄰近宜蘭縣，故風俗亦受影響，讓「司公戲」得以流傳至這兩區，值得一提的是，依據不少宜蘭縣歌仔戲前、後場藝師的回憶，早期「司公戲」一俗的流傳區域尚包括基隆市和新北市瑞芳區，可惜後來因這些地區轉型成工商業都市，習俗漸趨簡化，導致「司公戲」不受居民青睞而遭遺忘。其次，現今應聘表演「司公戲」的歌仔戲團全數集中在宜蘭縣境內，往昔該縣所有歌仔戲團均能演出「司公戲」，但晚近因部分劇團為強調只做「酬神戲」之單純性，使得目前尚有承接此項業務者僅剩宜蘭市宜蘭英歌劇團<sup>18</sup>、頭城鎮供興民俗樂團、羅東鎮漢陽歌劇團<sup>19</sup>、

17 之所以演出次數會呈現這樣的區域性差異，根據諸多宜蘭縣歌仔戲前、後場藝師所做之推論，此乃受到庄頭風氣影響，意即該庄頭若常有「司公戲」展演，自然會帶動當地民眾延聘「司公戲」的風氣，而且會愈來愈盛行；反之，那些罕見「司公戲」的庄頭，必然會對此一習俗不甚注重，以致展演機會也就微乎其微了。

18 「宜蘭英歌劇團」成立於民國49年，創團者為綽號「宜蘭英」的吳貴英，吳團長因演技精湛，且致力於推廣歌仔戲，所以於75年榮獲教育部頒發「民族藝術薪傳獎」。有關該團之歷史，可詳見林鋒雄總編纂，《87年度臺灣文化節「戲弄宜蘭」成果專輯》（宜蘭：宜蘭縣立文化中心，2000年），頁173-182。

19 「漢陽歌劇團」成立於民國49年，創團者為莊進才，莊團長在宜蘭縣的戲曲界享有「八隻交椅坐透透」之美名，意指其音樂造詣過人，精通各項樂器，也因為他在傳統戲曲領域的傑出表現，所以於83年榮獲教育部頒發「民族藝術薪傳獎」。有關該團之歷史，可詳見林鋒雄總編纂，《87年度臺灣文化節「戲弄宜蘭」成果專輯》（宜蘭：宜蘭縣立文化中心，2000年），頁183-190。

冬山鄉復興歌劇團4團而已。<sup>20</sup>



圖1 縱觀臺灣現存之喪事演戲模式，首推目前仍流傳在宜蘭縣和新北市貢寮區、雙溪區的「司公戲」最具特色。



圖2 「司公戲」的演出方式是僅在臺灣鄉間宴客所用之鐵架帆布帳篷中，搭設一座離地約半公尺高的小型戲臺，藉此以示該演出與「酬神戲」之不同。



圖3 「司公戲」在娛靈之餘，同樣兼具娛人效果。

### 三、舉行時機

按宜蘭縣和新北市貢寮區、雙溪區的習俗，「司公戲」的舉行時機有三，即亡者的三七、出殯、百日。由於「司公戲」流傳區域之族群悉以閩南人為主，而閩南人的三七為孝女主祭，所以若擇三七之際演出「司公戲」，相關花費係由孝女、孝女婿負責。至於選在出殯、百日時表演「司公戲」，則因原本這兩個特定時間點的奠祭行為是由孝男、孝女共同處理，同理，「司公戲」支出的費用亦為孝男、孝女一起平分。為何治喪期間只有這三個特定時日才能演出「司公戲」？原因在於依照宜蘭縣和新北市貢寮區、雙溪區的傳統喪葬儀節，人過世之後必須啟建「三壇」拔渡功德，其組合為「午夜」規模的「入木功德」或「頭七功德」、「午夜」

20 「復興歌劇團」的前身為「正光歌劇團」，成立於民國64年，創團者為許玉珠，後來因故團名曾先後更改成「永興歌劇團」、「光興歌劇團」，直到71年許玉珠將團務交由其子許振忠接掌後，團名才換成「復興歌劇團」，並沿用迄今。有關該團之歷史，可詳見林鋒雄總編纂，《87年度臺灣文化節「戲弄宜蘭」成果專輯》（宜蘭：宜蘭縣立文化中心，2000年），頁155-162。

規模的「滿七功德」、「水懺卷」規模的「三七功德」或「出殯功德」、「百日功德」，該區域固有觀念認為「午夜」乃演行最基本地重要科儀，而「水懺卷」除了拜誦《水懺》、《金剛對卷》外，其功德最外顯處在於以娛靈娛人為目的之「弄鐺」<sup>21</sup>和「金橋」，基於此，遂可改用同樣具有娛靈娛人功能的「司公戲」來替代「水懺卷」，故「司公戲」的舉行時機自然同於「水懺卷」的三七、出殯、百日。又「司公戲」的確切表演時間，要端看在哪個時機舉行才予以調配，因「司公戲」的演出模式分上、下兩場，若安排在三七、百日，則有早上、下午各一場或下午、晚上各一場這兩種表演型態；若欲擇定出殯當天，其前提必須是家奠、公奠及出殯係安排於下午，如此方有足夠時間讓「司公戲」在早上、晚上各演一場，且不會去擔誤到出殯的時辰。



圖4 在「司公戲」正式展演前，孝眷人等要先延請法師為亡者引魂回家。



圖5 由於「司公戲」的戲臺空間有限，所以後場伴奏的樂師必須坐在臺下。



圖6 魂帛奉安在鋪有毛毯的籐椅靈座上，好讓亡者舒服地欣賞表演。

21 「弄鐺」雖屬科儀，但實為一場特技表演，主要目的是要調節哀傷氣氛，一來娛靈，二來娛人。

#### 四、展演對象、演出方式

有關「司公戲」的展演對象，除了亡者生前喜愛觀看歌仔戲這項先決條件，另外亡者尚須符合高壽或已當曾祖父、曾祖母（不分內、外）這兩項原則，其中高壽雖無硬性規定歲數至少為何，但綜合多位宜蘭縣歌仔戲前、後場藝師的表演經驗，一般悉為享壽80歲以上的亡者方有安排「司公戲」。除此之外，向來「司公戲」的展演對象都是以女性亡者為主，依據藝師們的統計，女性和男性亡者的演出比例約為九比一，其懸殊程度之高可見一斑。究其主因，在於往昔農業社會，男人忙於農作與外出賺錢，較無暇到處看戲，而女人僅操勞家事及照顧子女，尚可挪出空閒時間觀看戲劇，故喜愛看戲的高齡亡者長期以來都是女多於男，進而促使「司公戲」的服務對象亦以女性亡者居多。又「司公戲」的演出方式是擇喪宅或奠禮會場前之適當位置搭設臨時戲臺，不過其戲臺並非一般外臺歌仔戲慣用的單向斜式（前簷高，後簷低）或懸山式（中脊高，前、後兩簷低），而是僅在臺灣鄉間宴客所用之鐵架帆布帳篷中，搭設一座離地約半公尺高的小型戲臺，藉此以示該演出與「酬神戲」之不同。在「司公戲」正式展演前，孝眷人等要先延請法師為亡者引魂回家，再將亡者的魂帛請至設於戲臺正前方之臨時靈座上奉安，隨後才開演戲文。而「司公戲」所搬演的戲目分為兩種形式，一是上、下兩場皆演略帶哀淒內容的戲文，例如女性亡者安排《靈前會母》、《目連救母》，男性亡者演出《千里找父》、《目松歸天》；二則為上場表演略帶哀淒內容的戲文，即女性亡者演《目連救母》，男性亡者演《目松歸天》，下場改以吉祥團圓的戲文為主。部分喪家會在下場演出完妥後要求增行「弔靈」（亦稱「哭喪」）橋段，即演員跪在戲臺上唱唸哭調仔，代孝眷人等表達不捨親人離世的哀痛心情，但此一橋段不屬於正式戲文，故喪家須另備紅包慰勞演員。

## 肆、「司公戲」演出過程記實

### 一、演出緣由

本文所記錄的「司公戲」演出過程是居住在宜蘭縣壯圍鄉新社村之林府孝眷，因慟念慈母登仙別世，為報答養育深恩，且鑑於母親生前喜愛觀看歌仔戲，遂研議利用三七之際延聘戲團展演「司公戲」，藉此娛樂母魂。<sup>22</sup> 這場「司公戲」的展演對象生於民國4年，不幸於98年農曆8月28日辰時仙逝，享耆壽95歲，在亡者過世當天，孝眷人等即聘請同鄉美福村「明瑞壇」之釋教法師前來啟建午夜規模的「入木功德」，並由明瑞壇壇主林明鏘排定亡者各七時日，其中三七擇於農曆9月18日。基於臺灣傳統習俗，「做七」的時辰係亡者每七之子時，為方便各房孝眷返家同時參與「司公戲」和亡者三七，林府涓選農曆9月17日下午演出「司公戲」，迨上、下兩場戲文演畢後，再接著18日子時舉行亡者三七。前述已言，「司公戲」是用來替代原本三七、出殯、百日的「水懺卷」功德，而按「司公戲」流傳區域之習俗，啟建「水懺卷」功德時喪家必須聘外燴師傅於是日晚上辦桌宴請親朋好友及左鄰右舍，以感謝眾人在治喪期間的關心與幫忙，同理，舉行「司公戲」時亦須如此，故林府遂於當天晚上備辦16桌酒席宴請各方賓客。又本次「司公戲」安排的時日為亡者三七，依閩南人的固有定制，三七為孝女主祭，所有祭品和相關花費也悉屬孝女負擔，孝男僅扮演協助的角色，因此林府這場「司公戲」的戲班禮金、酒席支出乃由亡者的4位孝女平分，孝男只負責提供演出場地而已。

22 往昔宜蘭縣所有歌仔戲團均能演出「司公戲」，故喪家若決定要安排「司公戲」，均自行聘請熟識之歌仔戲團，或由里長、村長、地方仕紳推薦劇團前來表演。但目前因該縣僅剩四個歌仔戲團尚有承接此項業務，且實際上現今絕大多數的喪家皆不知到底還有哪個劇團願意做「司公戲」？所以往往會委請釋教法師代為延聘，使得釋教法師儼然成為「司公戲」的仲介者，這些劇團亦與宜蘭縣和新北市貢寮區、雙溪區的各釋教壇相互合作，藉此獲得「司公戲」的演出機會。

## 二、演出戲團

林府「司公戲」是延聘「供興民俗樂團」前來演出，該團位於宜蘭縣頭城鎮下埔里，其歷史源自於昭和17年（1942），下埔庄內的古公三王神明會「振興社」，會員們為籌辦主神聖誕而開會研商慶典事宜，會中鄉紳蘇有財提議由庄民自組歌仔戲團來演戲酬神，獲得全體會員贊成後，旋招募學員並委請蘇阿樹老師前來教戲，且集資購買各式戲服及道具，經過兩個月的學習，是年農曆11月12日正式登臺。由於首次演出就贏得各界好評，所以開始應聘至外地表演，但後來為了避免至盛行北管西皮派的村庄時，因「社」之名而遭誤解屬福路派的戲團，遂改名為「振興團」。又下埔的地理位置較低，往昔每逢豪雨，當地常有水患，但也因此順水流來許多草蝦，迨水勢稍退，庄民即可撈補草蝦來販售賺取外快，其他各庄乃戲稱振興團為「草蝦仔班」。民國40年，振興團有鑑於戲約應接不暇，偶遇大日子分身乏術而每每得罪請不到戲的村庄，為避免這樣的情形一再發生，乃分新、舊兩班，舊班維持原名，新班則另稱「勝樂團」。雖然分成新、舊兩班各自運作，不過彼此的演技皆極為精湛過人，其中舊班更贏得兩屆宜蘭縣地方戲劇比賽冠軍，新班亦頻頻得獎。可惜好景不長，因不少女性演員出嫁後就離開戲班，導致兩班演員人數嚴重銳減，在不得已的情況下，兩班只好於65年時又合併成「振興團」。後來演員人數依舊持續減少，迫使振興團在70年宣告解散，80年，老團員阮春圍與其妻陳貴英因不忍鼎盛一時的振興團長期離開戲曲界，故出錢出力並號召昔日的老演員們重組戲班，更名為「東龍歌劇團」，且由阮春圍擔任團長，統籌一切事務。92年又改團名為「供興民俗樂團」，沿用至今，該團曾獲得宜蘭縣傑出演藝團隊的殊榮，亦屢受地方政府、文化機構邀約公演，是宜蘭縣境內頗具名聲的歌仔戲團。

## 三、演出過程

有關林府「司公戲」的演出過程，筆者按照展演的場次、橋段，分為

上場、下場、弔靈3部分，依序記述如下：

(一) 上場

林府「司公戲」是採取下午、晚上各一場之表演型態，上場的演出時間為下午3點至5點，阮團長在中餐過後就開著貨車將戲籠、樂器、佈景等物品載至林府，其他團員也同時陸續到達，然後大夥兒開始進行戲臺的佈置工作。由於「司公戲」無需正式的大型戲臺，林府孝眷僅聘人在喪宅前的空地搭設數間鐵架帆布帳篷，再擇帳篷適當位置鋪排一座長、寬各約5公尺，高度僅半公尺的小型戲臺。有鑑於空間有限，所以阮團長只在戲臺上方懸掛一面書有「供興民俗樂團」字樣的軟景，另於戲臺最後端加掛一面暗紅色的布幕充作背景，而演員化妝、著裝則自行在戲臺後方找尋適當位置，後場伴奏的樂師亦分坐臺下左、右兩側。開演之前，孝眷人等在法師的指導下，先將亡者魂帛迎至戲臺前的案桌上，旋即由法師續行引魂儀式，召請亡者魂魄返家觀看梨園全檯，擲出聖筊後，表示亡者已回到家堂，即可把魂帛奉安在鋪有毛毯的籐椅靈座上，好讓亡者舒服地欣賞表演。因「司公戲」不用「扮仙」，故3點一到，隨即開演戲文，上場所安排的戲目為《靈前會母》，其劇情梗概為朱家原有兩兄弟，雖然皆家財萬貫，可惜先後英年早逝，各自留下孤兒寡母，大房為朱大嫂和其子朱春科、春科之妻，二房為朱二嫂蘇氏和其子朱坤定。春科、坤定兩人自幼感情融洽，宛如親生兄弟，但蘇氏卻生性霸道奸詐，獨佔了朱家的所有財產，並處心積慮謀害大房全家。後來春科、坤定上京赴考，蘇氏為除掉春科這個眼中釘，竟派人半途暗殺，所幸春科命大未死。蘇氏又要求朱大嫂、春科妻去山上牧羊，再派人把羊群偷放掉，迫使大房婆媳二人因怕被蘇氏責難而流浪街頭，以行乞維生。迨春科、坤定雙雙考取功名返鄉豎旗祭祖時，蘇氏卻謊稱大房婆媳已去世，春科在傷心之餘只好補設靈堂奠祭，同時發放米糧賑濟貧民，以此功德回向給母親、妻子。行乞的婆媳聽聞有人發放米糧亦前往領取，孰知無意間竟讓春科與她們在靈堂前重逢相認，得以一家再度團圓，復拾天倫之樂。



圖7 《靈前會母》戲中朱大嫂和其子朱春科、春科之妻的扮相。



圖8 《靈前會母》戲中朱二嫂蘇氏和其子朱坤定的扮相。



圖9 朱家大房婆媳二人因羊群走失，怕被蘇氏責難而流浪街頭，以行乞維生。



圖10 蘇氏謊稱大房婆媳已去世，春科在傷心之餘只好補設靈堂奠祭。



圖11 春科與母親、妻子在靈堂前重逢相認，得以一家再度團圓，復拾天倫之樂。

## (二) 下場

由於林府遵照地方習俗在舉行「司公戲」時，備辦酒席宴請親朋好友及左鄰右舍，感謝各界於治喪期間前來慰問與協助，所以下場必須等賓客用餐完畢方能開演，其演出時間為晚上8點至10點半。下場安排的戲目為《目連救母》，此乃我國民間流傳已久，令人耳熟能詳的傳奇故事，但臺灣絕大多數的歌仔戲團由於沒有固定劇本，故登臺之前，演員們只大略掌握劇情綱要，然後就上場即興發揮，以致表演內容常與真正的歷史典故相差甚遠，而此一展演型態即俗稱的「活戲」。同樣地，供興民俗樂團在林府所搬演的《目連救母》，事實上也是根據演員們各自對該傳奇的所

知，加以拼湊彙演而成，因此增添了不少橋段。其劇情梗概為目連之母劉世真身染重病，因不忍拋下獨子目連，遂到處尋醫訪藥治療病體，但卻都徒勞無功。後來誤信其弟劉安讒言，喝下以狗胎燉煮之藥湯，此舉不僅讓病情加重，亦破了她長年持齋的清戒，冥府的大、小鬼更奉命前來拘提其魂魄，押入地獄審問受苦。劉安又慫恿目連毀壞供奉在廳堂上的佛像，以洩家中遭逢厄運之恨，正當目連要毀佛時，觀世音菩薩顯靈指點，賜給目連佛帽、袈裟、錫杖這三樣法寶，讓他可順利前往地獄拯救母親，並吩咐切莫把錫杖隨意敲地，否則地獄之門將會大開，屆時眾鬼魂會流竄人間作亂。目連一路上顛沛流離，受盡千辛萬苦，觀世音菩薩為考驗目連的意志，更化身美女對其色誘，所幸他一心只求救母，不被任何外慾侵擾，觀世音菩薩在感動之餘另送清風一陣以助目連安全抵達地獄。目連在闖進地獄大門後得見閻羅王，並對其苦苦哀求，閻羅王乃特准他們母子相會，劉世真見到目連便哭訴所受之苦，目連遂懇求鬼卒偷偷放走母親，可惜遭鬼卒拒絕，目連救母心切，一怒之下竟以錫杖敲地，讓地獄之門頓時大開，眾鬼魂傾巢而出，導致天下大亂。幸得釋迦佛祖出面解圍，告知目連錫杖敲地一事已誤放鬼魂八百萬，故目連必須投胎為叛軍黃巢，重返人間收拾鬼魂，藉此將功贖罪，母親也才能離苦得樂。



圖 12 劉世真破了長年持齋的清戒，冥府的大、小鬼奉命前來拘提其魂魄，押入地獄審問受苦。



圖 13 觀世音菩薩顯靈指點，賜給目連佛帽、袈裟、錫杖這三樣法寶，讓他可順利前往地獄拯救母親。



圖 14 觀世音菩薩為考驗目連的意志，更化身美女對其色誘，所幸他一心只求救母，不被任何外慾侵擾。



圖15 目連在闖進地獄大門後得見閻羅王，並對其苦苦哀求。



圖16 目連救母心切，一怒之下竟以錫杖敲地，讓地獄之門頓時大開，眾鬼魂傾巢而出，導致天下大亂，但幸得釋迦佛祖出面解圍。

### （三）弔靈

迨下場演畢謝幕，林府全體孝眷人等依照輩份，各自頭戴草籬、簪頭、荖包或頭綁頭白，每個人先手執清香向亡者魂帛膜拜，接著跪在臨時靈座前等待「弔靈」，由於林府的「司公戲」是擇三七舉行，故孝女、女婿跪在最前面主奠。供興民俗樂團的演員們亦換著白、黑、灰等素色服裝後出場，「弔靈」時演員們之身分是代表亡者的兒女，藉由唱唸哭調仔來哀弔亡者，雖然演員們不用像孝眷必須頭戴首服，但仍要跪在戲臺上演行此一橋段。「弔靈」的哭調仔內容是隨各演員自由發揮，長短不拘，並無統一詞句，就算是同一位演員，若在不同的「司公戲」演出場合，其唱詞也往往會有所差異，展現出十足地活潑性，是最具草根特色的「民間文學」。又「弔靈」的哭調仔除了表述對亡者之無限哀思外，其內容另有向亡者祈願的功能，透過「弔靈」來希冀亡者保佑孝眷，使他們否極泰來，家運順遂。以下茲舉林府「司公戲」中「弔靈」哭調仔的詞句3則，以供參考：

阿娘啊！我的母親啊！我的雙腳跪落地，雙手合十淚哀哀，目屎一直滴落來，想到娘親今不在，今生無緣後世來。母親妳就要保庇，妳就要有靈有聖，保庇妳的兒子、媳婦、女婿、查某子，乎他們事業做甲真穩定，光宗耀祖好名聲！

阿母啊！我的雙腳跪落地，千聲萬叫阮阿母，妳去做神放全家，乎阮找無妳一個。娘親做神就保庇，保庇全家大賺錢，保庇子孫有福氣，闔家萬事皆如意。老大人就要保庇親戚朋友、厝邊隔壁，大家身體真勇健，房房子孫榮華富貴萬萬年！

阿娘啊！我的母親啊！我的雙腳來跪落，思念母親的形影，心內痛苦誰人知，聲聲叫母沒轉來，為何妳我這無緣，一別千古難再見。阿娘妳就要庇佑咱全家，保庇子孫大葩尾，房房順遂甲平安，咱厝這個名聲才會擱傳落！

而最後一位「弔靈」的演員唱完哭調仔，還會講述成篇的祈願話語當作結尾：

母親妳在生為人，如今死後做神，希望妳在天之靈能來暗中保庇林家子孫，大家出外逢凶化吉，做生意者日日見財，月月得利，保庇這些子孫男添百福，女納千祥，行東往西事業做真在，行南往北田園、厝地一直買，保庇這些子孫日日春、日日好，人人招財又進寶！今日就是妳這些有孝的子孫請司公戲來演出，做戲乎妳老大人看，乎妳心情可以歡喜甲輕鬆，妳就要來保庇林家當朝一品，二甲進士，三元及第，四代兩公卿，五福臨門，六國封相，七子八婿，八面威風，九世同居，十子團圓，滿堂賺大錢！

語畢，演員們率領所有孝眷人等向亡者魂帛行三拜大禮後，整場「司公戲」的演出至此順利圓滿。



圖17 「弔靈」(亦稱「哭喪」)即演員跪在戲臺上唱唸哭調仔，代孝眷人等表達不捨親人離世的哀痛心情。



圖18 「弔靈」之際全體孝眷人等依照輩份，各自頭戴草箍、簪頭、茗包或頭綁頭白跪在臨時靈座前。



圖19 演員們在「弔靈」橋段要換著白、黑、灰等素色服裝出場。



圖20 「弔靈」時演員們之身分是代表亡者的兒女，藉由唱唸哭調仔來哀弔亡者。

## 伍、結語

經由本文之調查，可知「司公戲」這項獨樹一幟的的展演文化，雖屬地區性的「小傳統」，但堪稱臺灣現存最具特色之喪事演戲模式，其影響層面也最為深入。經筆者請益諸多宜蘭縣和新北市貢寮區、雙溪區之

歌仔戲前、後場藝師，並與延聘「司公戲」的喪家孝眷人等深度訪談後，歸結出「司公戲」在常民的觀念中，對於喪事提供了娛樂、教化、表達哀思三大功能。首先，娛樂功能可說是「司公戲」最外顯地特徵，也因為這項功能使其可媲美拔渡法事「水懺卷」的「弄饒」和「金橋」，不但讓「司公戲」與功德道場地位等同，且足以替代之，也造就了「司公戲」在治喪過程中擁有重要地角色。不過「司公戲」的娛樂功能係以「娛靈」為主，因展演的對象悉屬生前喜愛觀看歌仔戲，故孝眷才會出資延聘梨園全檯來娛樂親魂，同時藉此報答亡者的養育恩情。當然「娛靈」之餘，「司公戲」亦有「娛人」的效果，孝眷人等透過觀賞戲曲表演，暫時忘卻喪親的哀痛，緩和沉重情緒，此舉實與當今的「悲傷輔導」有著異曲同工之妙。至於教化功能方面，「司公戲」所搬演的皆為略帶哀淒內容或吉祥團圓之戲文，無論戲目為何，各戲文的情節均傳達忠、孝、節、義等道德倫常，讓看戲的孝眷人等及親朋好友從中蒙受教化，體悟處世至理與人生真諦。又安排在「司公戲」最後的「弔靈」橋段，雖由演員跪在戲臺上唱唸哭調仔，代孝眷人等表達不捨親人離世之情，可是絕大多數的孝眷都會因聆聽哭調仔而觸動心弦，回想起往昔曾與亡者共享的天倫之樂，不禁潸然落淚，甚至嚎啕大哭，盡情表達心中最深切地哀思。喪家遺族面臨至親亡故的打擊，與生離死別的痛苦，亟需宣洩情緒的管道，「司公戲」的「弔靈」正可引導他們傾訴哀思，讓內心鬱結的情緒得以紓解，更避免「以死害生」，進而達到「生死兩安」的圓滿境界。

雖然「司公戲」蘊含豐美的草根文化，並兼具娛樂、教化、表達哀思三大功能，可是如今它卻面臨了瀕臨絕跡的命運，之所以會有這樣的警訊出現，基本上有以下三項難以處理的課題：第一是民眾休閒娛樂的改變，誠如前述，「司公戲」的展演對象，係以亡者生前喜愛觀看歌仔戲為先決條件，但隨著臺灣社會的日益發展，民眾的休閒娛樂愈來愈多元，欣賞傳統戲曲早已不再是最盛行的娛樂活動了。因為不敵其他各項休閒娛樂的衝擊，故觀看歌仔戲遂成為少數老年人的專利，而這些愛看戲的老人日

漸凋零，迫使「司公戲」的展演對象也大幅萎縮，或許再過幾年，「司公戲」就要面對沒有「顧客」的窘境了。第二是殯葬儀節的變革與簡化，現今因臺灣的家庭結構已轉化成小規模的核心家庭，且人們之謀生方式也由農業蛻變為節奏緊湊的工商業，使得治喪事宜在人力有限、時間不足等現實因素的影響下，被迫不斷刪減固有習俗。如此一來，導致原本在殯葬儀節中隸屬「小眾文化」的「司公戲」首當其衝，許多喪家為了簡化治喪程序，就算亡者符合「司公戲」的展演原則，但考量到要斥資延聘、宴請親友等附帶條件後，往往自動打起退堂鼓，甚至將「司公戲」視為勞民傷財的殯葬陋習，必欲革除而後快，這無疑讓「司公戲」的未來更雪上加霜。第三則是戲團後繼無人的困境，目前尚有承接「司公戲」演出者僅剩宜蘭縣的四個歌仔戲團，這四團的演員悉以中老年人居多，雖然各團仍有數位年輕演員，可惜因「司公戲」的展演機會遠遜於「酬神戲」，在「投資報酬率」的評估下，年輕演員對於學習這項特殊地演戲模式興致缺缺，遂讓「司公戲」陷入青黃不接、後繼無人的傳承困境。在筆者研究的過程中，幾乎所有訪談過的前、後場藝師均預測「司公戲」於不久的將來必定會「壽終正寢」，縱使藝師們有百般的無奈和不捨，但卻只能發出「孤臣無力可回天」之嘆。或許「司公戲」正如同諸多傳統藝術一樣，已完成它的時代任務及使命，其消逝雖是必然的結果，不過它在這片土地上留下的歷史印記，卻是不容抹滅、遺忘，更是值得懷念與傳頌！

## 參考書目

### 專書

林鋒雄總編纂，《八十七年度臺灣文化節「戲弄宜蘭」成果專輯》。宜蘭：宜蘭縣立文化中心，2000年。

洪瑩發、林長正，《臺南傳統道壇研究》。臺南：臺南市政府文化局，2013年。

楊士賢，《臺灣閩南喪禮文化與民間文學》。臺北：博揚文化事業有限公司，2011年。

### 學位論文

黃慈慧，〈釋教「打血盆」拔度儀式之研究——以南投縣釋教團體為例〉，嘉義：南華大學宗教學研究所碩士論文，2012年。

楊士賢，〈臺灣釋教喪葬拔渡法事及其民間文學研究——以閩南釋教系統為例〉，花蓮：國立東華大學民間文學研究所博士論文，2010年。

劉美玲，〈釋教打血盆儀式的意涵、流變與傳承：以新竹縣橫山鄉春盛壇為例〉，新竹：國立交通大學客家文化學院客家社會與文化學程碩士論文，2011年。

### 單篇論文

王天麟，〈桃園縣楊梅鎮顯瑞壇拔渡齋儀中的目連戲「打血盆」〉，《民俗曲藝》，第86期（2001年）。

呂能通，〈道士戲之研究〉，《中國民間傳統技藝論文集》，下（臺北：教育部，1984年）。

李豐楙，〈臺灣儀式戲劇中的諧噱性——以道教、法教為主的考察〉，《民俗曲藝》第71期（1991年）。

李豐楙，〈臺灣中南部道教拔度儀中目連戲、曲初探〉，《民俗曲藝》，第77期（1992年）。

李豐楙，〈複合與變革：臺灣道教拔渡儀中的目連戲〉，《民俗曲藝》，第94、95期合訂本（1995年）。

The Acting in Funeral for Comforting the Deceased— Preliminary  
Investigation and Analysis "Shi-gong-xi"

Shih-Hsien, Yang

Abstract

"Ge zai xi" (Taiwanese folk opera) is the drama originated in Taiwan only, which has become the most representational folk drama. In fact, "ge zai xi" involves not only in religious and temple shows, and performs in public in recent years but also performed in the funeral sometimes in some areas of Taiwan. Although it's an alternative stage for "Ge zai xi" for a long time, take taboo of funeral in account for most people, it was rarely mentioned by theatrical company, let alone funeral was a private mourning setting, not a public viewing show. It didn't draw public attention, not to mention it was well studied. That is why funeral has become the most mysterious performing timing for "ge zai xi". The impression of funeral ceremony is nothing more than sorrow and solemn. Whether it is appropriate to perform bustling "ge zai xi" under this condition? And why family of the deceased are willing to spend money hiring the theatrical company to perform during the funeral ceremony. What's their purpose? After a long-term visit and I investigation, researcher found this kind of particular performance has become a cultural system of "small tradition" around Taiwan. Each system operates and runs freely, and has its life cycle with time. Take a broad view of this performance, "shi-gong-xi" spread in Yilan County, Gongliao and Shuangxi District, New Taipei City are the most characteristic, influential, and distinctive performance culture. In order to unveil this mysterious performance, the article described the existing acting in funeral individually, introduced "shi-gong-xi" spread in Yilan County, Gongliao and Shuangxi

---

\* Assistant Professor, Department of Life-and Death Studies, Nanhua University

District, New Taipei City, documented the performance process of a "shi-gong-xi". Finally is the discussion of the functions of "shi-gong-xi" for funeral as well as the reasons for nearly vanished. Hoping this article recorded some document for this particular traditional opera.

Keywords: funeral acting, shi-gong-xi