

略談歌仔戲演員之生涯

莫光華

一、前言

凡是居住在本省的居民，年不分老少，籍不分地域，人對於歌仔戲，皆能耳熟能詳，其原因在於歌仔戲的普遍化，在我們日常生活中，經常的都會接觸它。如收音機的播音，電視台的播放，喜慶酬神的野台戲演出，甚至歌廳中，文化中心會堂裡均有歌仔戲的表演，惟如進一步的追問大眾，歌仔戲如何的詮釋？則大部份的人，總會覺得有種無從解答的困惑。

依據一般研究地方戲劇的學者專家們的說法，歌仔戲的詮釋大約可分為兩種，第一種說：「歌仔戲乃本省產生之民間歌劇，民初在宜蘭縣，有員山結頭份人歌仔助者，以善歌聞名，曾以山歌佐以殼絃，自拉自習，所唱歌詞，每句七字，句脚押韻，而不相聯，雖似普通山歌，但別有韻味，是即七字調也，後將山歌改編為有劇情之歌詞，傳授門下試演，獲得好評，遂有人出而組織劇團，名為歌仔戲」。(註一)第二種說：「明清之際，先民渡海東來時，將福建漳州薌江流域一帶的民間小曲——「錦歌」帶到臺灣。錦歌是一種以五言或七言為一句，四句為一聯的小調。因其平易近人，很快地在民間流傳起來，成為人們工作之餘，以日常生活素材配以哼唱的歌仔調，此乃歌仔戲最原始的唱曲。其後，不斷吸收臺灣民謠老調，並受流行民間的亂彈，南管戲及潮州白字戲

等之影響，始逐漸孕育成簡單的戲曲型態，是為歌仔戲」。

(註二)

綜觀歌仔戲，是我國地方性的一種戲曲，是屬於臺灣所專有，它代表著臺灣的風俗習慣，是一種很重要的文化資產。它的產生，由萌芽到興盛直至衰微，為期僅僅只有百餘年的歷史，在這短暫的過程中，它有如一位美艷的明星，受到社會大眾的歡迎與喜愛，原因是它的舞台佈景華麗而又變化多端，服飾鮮艷奪目，小曲柔和婉轉悅耳，故事柔情通俗，人人皆知，更加上演員扮相秀氣。但它也遭受到不少學者暨中上層人士的鄙視，他們評述說：歌仔戲如拼盤，它包含著太多的外來文化，而忽略了自己的內涵。演員雖俊俏，唯知識修養欠高，難免在演技上有著太多的瑕疵。小曲柔和婉轉，然吸收過多的外來歌曲，顯得不倫不類。故事雖通俗，但多涉獵淫蕩，有違善良風俗，因而有人登高而呼，高唱歌仔戲傷風敗俗，應予之以禁。然我們如以一種客觀冷靜的立場，去研判分析，歌仔戲並不低微，更不是不能登大雅之堂，相反，它是老祖宗遺留予我們的文化資產，他們在不眠不休的大膽改良，嘔心瀝血的經營，千辛萬苦的培育，方成為我國地方戲曲的一種，我們不能直覺的認為它粗俗而該禁演的，或由於電影、電視、西洋快捷奏的搖滾樂入侵，兼之年輕的新生代一切講究簡單快捷，竟令這種傳統演藝自生自滅，這是一件十分可惜的事。

現時一般文人學者、專家們，也漸體察到它的意義與重要性，為維護文化資產，因此高唱保護文化資產運動，紛紛蜂起雲湧的研究歌仔戲。在臺灣早期中，有關歌仔戲專門研究的書刊不多。光復後最先為歌仔戲寫專書的是呂訴上先生，在民俗叢書——臺灣電影戲劇，有一章臺灣歌仔戲史，內容精彩，資料豐富。近年來歌仔戲逐漸式微，反而有心研究的學者漸多，其中較有名而又有專書者；有許常惠、張炫文、簡上仁等教授。由於他們的專書出刊，給予歌仔戲有著詳細的介紹，予一般有意研究的後進方有參考與依據。筆者生逢歌仔戲盛衰交替之期，目睹過它的燦爛與凋零。回憶小學時光，家居於臺中南臺戲院傍，因而時常觀賞戲尾，且目睹它前台之五光十色，更見演員之後台生涯之混亂與辛酸，一切皆耳熟能詳。故此對歌仔戲產生了一份濃厚的興趣與特殊的情感，可惜昔時無心研究更無筆載以作為日後研究之參考，是件極為遺憾之事。而如今又為了需要，再經細讀呂訴上、許常惠、張炫文、簡上仁諸學者的歌仔戲研究後，令筆者對歌仔戲產生一種好奇與興趣的誘惑力，方有種倒吃甘蔗的滋味，故每有空餘，則追逐外台戲之演出，在細細欣賞、慢慢咀嚼之下，亦能獲得心領神會之効。更利用戲劇落幕之時，造訪團主與導演，一一諮疑詢惑，且筆者聞語暢通，彼此在觀念上之溝通並無阻礙，由交談中，獲知他們歌仔藝人之心聲，且演員是戲劇中的靈魂，佔有極重要之地位，筆者以種平實直敘之方法，將演員生涯予以描述，訂名為「略談歌仔戲演員之生涯」，分別敘述如左。

二、演員之來源

戲劇是一種綜合藝術，是屬於羣體的創作，它多元性的涵蓋著美工、音樂、燈光、導演、劇本、演員等。而演員是直接走出幕前，面對觀眾，他的任務是牽制觀眾的情緒，給予觀眾喜、怒、哀、樂的情緒反應，故演員是戲劇中的主角，負有成功與失敗的重責大任，因而不分中外，凡是戲劇的公演，演員之挑選是相當重要的，而演員的來源，由於中西文化的差異，其來源有著很大的差距。

在我國近代戲曲史上，出現不少的伶人世家，伶人在傳統社會扮演一種特殊階級，一般人對他們同時採取兩種不同的態度，一方面喜歡他們的表演，並且以財物或其他方式來捧他們的場。另一方面卻又歧視他們，視之為出身不正的下九流，民國以前的科舉時代，並限制伶人應考，處在這樣的社會，伶人自成一格，與社會其他階級明顯疏離。而歌仔戲屬於我國地方戲曲的一種，大致上其演員來源與其他的戲曲演員來源相類似，可分為以下數種。

(一)原始歌仔戲演員——歌仔戲萌芽之初期的演員，是為原始的歌仔戲演員。其創始人，是宜蘭縣的歌仔助。根據宜蘭縣文獻委員會編的「宜蘭縣志」中對歌仔戲的記載說：「歌仔戲原係宜蘭地方的一種民謠，距今六十年前，有員山結頭份人名阿助者，傳者忘其姓氏，阿助幼愛樂曲，每日農作之餘，輒提殼絃，自彈自唱，深得鄰人讚賞，好事者勸他把民謠演變成戲劇，初僅一二人穿便裝扮扮男女，演唱時以大殼絃、月琴、簫、笛等伴奏，並有對白，當時號稱為歌仔戲」。

(註三)由以上之文獻記載，可知歌仔戲創始人是阿助，而阿助也是第一個歌仔戲演員，他是如何培育成功

的呢？有人問阿助其唱調詞曲由何人傳授？他笑稱：「我因無師，僅憑自己意想，並就民謠略加修改而已」。(註四)故我們獲知歌仔戲原始演員之育成是無師自通的。

(二)業餘性歌仔戲演員——歌仔戲為歌仔助所創，他自無師自通之後，開始收授學徒，教導歌仔戲，計收徒共計四人，分別為林阿儒、林阿楚、陳順枝、林阿江四人。(註五)他們受業完畢，返鄉後紛紛組成歌仔戲班，林阿儒設浮州班。林阿楚設冬山班，陳順枝設二結班，林阿江設洲仔尾班，如此一代傳一代，這些歌仔戲班，到處流動巡迴演出，名為落地掃，在演出時間上，都有季節性，一般是在農曆新年，農閒或其他民間節日，或重要喜慶日。在演出的場所上，也並不固定，如在農村的祠堂，廟前的戲台，市場的空地，農村的打穀場等，常常臨時用民戶門板搭成舞台，在道具方面，由於經濟條件所限，沒有專門的「行頭」，道具服裝均極簡陋。不過此時期的演員是屬於業餘性質，演員來自農村年輕的子弟，他們之參加演出是以一種對歌仔戲的好奇與興趣，他們是於農忙之後，利用空閒，以客串方式，大家聚集在一起，找一塊空地，自行練唱，娛人也娛己，演畢之後，再各自回到自己的工作崗位，視演戲為額外的收入，不完全以依靠演出歌仔戲為謀生的工具。

(三)貧苦人家兒女投身戲班——歌仔戲經由落地掃時期的簡陋，歷經十餘年之演進，大胆的吸收其他戲曲的精華，以本身的精益求精，更由於社會經濟繁榮，人民生

活安定，兼之地方風俗之故，如喜慶、豐年、神誕、建醮等。更加上它的平易近人，淺而易懂，故事通俗，一般社會大眾極為欣賞入迷，每有慶典必請歌仔戲班演出助興，因而戲團表演機會倍增，無形中演戲成為一種商業行為，歌仔戲團的需求增加，演員更是極為需要，唯昔時我們的老祖宗，對於演戲的伶人，都抱著一種皆喜歡，又鄙視的心理，一方面以財物或其他方式捧他們的場，另一方面又極度歧視他們，認為他們的職業是屬於下九流，因此歌仔戲演員的來源範圍狹窄，戲團團主在其他無法吸收演員之下，只好向貧苦人家之家庭中去尋覓，而貧窮家庭的父母，雖然也極為不願意令子女去學戲，唯自己又沒有好的經濟培育子女，學歌仔戲雖然地位卑微，但也能學到一藝之長，將來可藉以謀生。

(四)家傳的演員——歌仔戲演員由原始至業餘性，直至貧苦人家兒女投入戲班，及至其成長，已是成為戲團中的中堅份子，他們終日為演戲而奉獻，長年南北奔波跑碼頭，爭取演出機會，尋求生活的酬勞，因而生活圈子越來越小，況且戲團外的一般大眾，視他們為另一種特殊階級，絕大部份人家的子女皆不願意與其通婚，因此演員之擇配只好由其戲劇圈中尋找，而其下一代，又自幼追隨父母到處流浪，在耳濡目染之下，長大又無較好的受教育環境，只好承襲雙親的衣鉢，重新擔任歌仔戲演員之職責，如此世世代代自然承襲，成為伶人世家。

(五)電視歌仔戲演員——早期歌仔戲演員來源分為原始創業

，業餘客串，家貧投靠，家學承襲等。他們經歷萌芽、興盛、直至衰落，到了民國五十年以後，閩南語電影興起，吸引了絕大多數的羣衆，歌仔戲因爲不再適合時代潮流而逐漸式微，由最輝煌的內台戲，被再度逐出至外臺，甚至幾頻滅絕的惡運，幸而臺灣電視台的開播，成立電視歌仔戲團，經過大胆的改良，再度普受廣大的觀衆歡迎，不僅歌仔戲得予延綿，電視歌仔戲演員也獲得社會地位的提昇，職業受人羨慕，聲譽漸見日隆。初期的電視歌仔戲演員其來源，源於內台戲團如都馬戲團，或野台戲團。有名的演員楊麗花、葉青、柳青、巫明霞、賴麗麗、黃香蓮、李如麟、許秀畔、青蓉、黃金英、高玉珊、洪秀美、洪秀玉、林美照、司馬玉嬌、林夢梅、翠娥等……這些演員由十六、七歲的少女，邁入電視歌仔戲團，轉瞬間已是二十餘年，以上這羣女藝人，絕大部份已年屆三、四十歲。她們的舞台生涯，可說已漸屆黃昏。楊麗花深覺老一輩的電視歌仔演員，總有新陳代謝的一天，因此她在臺視成立了臺視歌仔戲演員訓練班，招訓學員十餘名，她們的學歷皆有高中程度，經訓練學成後分別在臺視歌仔戲團演出，唯至目前爲止，尚未及發掘出能取代楊麗花的頂尖生旦角色。另一臺視小生葉青、轉投華視，成立神仙歌仔戲團，自組成後，引進不少的新演員，經訓練已成名者有狄鶯、許麗齡、連明月、楊懷民等。中視沒有固定的歌仔戲團，只是在必要時請一些有名的野台歌仔戲團客串演出，較有名者如明華園。目前各電視台的歌仔戲演員的來源也很複

雜，如白冰冰、司馬三三，原爲唱流行歌的歌星。楊懷民是演國語連續劇的，狄鶯則來自歌仔世家，許麗齡畢業於文化大學戲劇系。小咪則爲藝霞歌舞團台柱，轉投歌仔戲，總之現行電視歌仔戲演員之來源極爲複雜，所幸電視歌仔戲是經過改良的歌仔戲，已失去舊有的模式與古典色彩，只要演員扮相俊美，稍會數支動聽小曲，自然即可登台錄影勝任愉快。

(六)學校訓練的歌仔戲演員——目前我們觀賞野台歌仔戲演出，偶然會發掘一些演員，他們演出的架勢有點類似平劇模式，尤其是武小生，這類歌仔戲演員，大部份來自戲劇學校的學生，如國立藝專、文化大學戲劇系培養的學生，這些學生在學校時，曾經一度爲認識歌仔戲，而客串演出外臺歌仔戲。又有國立復興劇校，大鵬劇校歷年培育的人材過盛，這些人材畢業後無處安插，由於謀職不易，爲生活計，紛紛暫時投靠野台歌仔戲，擔任臨時演員，這類演員將平劇的部份精華，傳播入歌仔戲班，因之歌仔戲亦獲得適當的改良。

三、演員的培育

早期的歌仔戲創始人歌仔助，他成爲歌仔戲演員，是完全屬於個人的天賦，無師而自通。其後他的四個學徒，林阿儒、林阿趕、陳順枝、林阿江學成之後，返鄉紛紛組成戲團，分別授徒，如此代代相傳。

筆者爲了獲得有關歌仔戲演員是如何培育的方法，每走訪野台歌仔戲，務求有更多的了解，唯一的戲團團主或演員，每每所敘述資料並不十分週詳有據，其中較能作爲代表

性的，是臺中市港路一段二四八巷二三弄一號的呂金興先生，呂先生是新藝聲劇團的導演兼演員，他受過初中教育，學識談吐均為上乘，且終身奉獻歌仔戲，他現年五十一歲，於民國三十九年投入歌仔戲團，投靠第一個戲團是臺南佳里中華興歌劇團，團主為陳中興。呂先生是爲了個人興趣而自願投入該團拜師學藝，他的師父名孫貴（外省籍），他學的是武小生，當時該團最有名的小生是厚斗寶貴，小旦是來好與愛哭味、愛哭娥。呂先生告訴筆者有關歌仔戲演員的培育資料，皆十分有參考的價值，據他從經歷累積的心得，他表示，一個歌仔戲演員的培育，有著一固定的模式與歷程。家傳演員，自小跟隨演員父母，奔波流浪，在耳濡目染之下，長大承襲家業，而成為理所當然的演員不算外，一般由於個人興趣，或家貧賣身於劇團的演員，他們必須拜師，在拜師之前，先要跪拜他們共同信仰之神「田都大元帥」。然後以自己能力之所及，準備一份厚禮，以三跪九叩之大禮，跪拜師父，師父收授禮物，從此師徒名份確立，老師所教所管，爲徒者必須唯命是從。

在授藝期間，徒弟若有餘暇或自己樂意，得協助團裏一切雜役，如打掃、煮飯、帶小孩等。倘若學習期間品行不端，或學習疏懶，或領悟力差，師父可隨時鞭策之。一位演員由拜師始至學成爲止，其歷程大約爲四年，在這四年當中，每天的訓練有一定的模式，一年四季不分寒暑，每天早上必須練武，由蹲馬步啟蒙始，學習十八般武器，練身段舞姿，跑台，吊嗓子等……十分的艱苦，及至以上技藝成熟，師父方開始分配學徒登台表演，先演些不重要角色（跑龍套）如小卒、差役、或小婢女，慢慢觀察各人之所長，精靈或愚笨

，分配擔任小生、小旦、小丑等諸角色。如分配到小生（文小生），每天除鍛練身段舞姿外，最重要的是吊嗓子，晨起跑至空曠之處，高聲喊唱，直至破嗓，聲音變粗，變成沙啞爲止，然後訓練眼睛，使之柔情似水，名之爲駛目箭。如是武生則每天練習武功與耍兵器（刀、矛、鎗等）。小旦則要練唱功與身段，要善於做表情，如悲傷時則淚如潮湧，哭得死去活來，以便博得觀眾同情與憐憫。若爲小丑則重在訓練機智靈巧，務必要有臨場隨機應變的能力，引導小生、小旦進入故事情節，帶動觀眾，喜、怒、哀、樂的情緒。總之昔時歌仔戲演員訓練是嚴格的，要成爲一個成功的演員其歷程是艱辛的。（註六）

四、演員之分類

在歌仔戲領域中，有關演員的分類，大致與平劇的角色分類相差無幾，它分爲生、旦、淨、丑四大類。在生角中又分爲文生、武生與老生。旦則有花旦、苦旦、小旦、彩旦、老旦、武旦、青衣之別。淨則計有大花臉、二花臉。小丑應歸屬於三花臉。在這衆多角色中，由於歌仔戲的劇本皆屬於民間流傳的言情章回小說，故特別強調少男、少女的悲歡離合故事，因此小生與小旦的戲份最重，也是整齣戲中的靈魂人物，一個戲團之營業演出，是否廣受大眾的歡迎，固然得視其他搭配配角之是否整齊，然小生、小旦才是真正關鍵之所在，故戲團在挑選生、旦角色時得十分慎重，小生必須長相英俊，風度瀟灑，尤其是眼神的柔情蜜意之表達，必要視之而能動人心絃。苦旦則須臉面清秀，姿色楚楚可憐，具有人見皆悲的感受。如現時的楊麗花與葉青，她倆之所以能做

成萬人迷，婦人爲之癡迷，男人爲之傾倒，實是楊麗花俊逸瀟灑，駛目箭迷人之故。葉青則英挺威武，雙眸有神，另有一種獨特的風流韻味，難予形容。

全盛時期的歌仔戲，有位著名的苦旦——愛哭味，她的哭，真是鐵石心腸的男人，聞之也會流下同情淚。筆者於初中時，曾隨母親往觀賞，她拿手的名劇「五子哭墓」，每日睹她那種淒慘悲痛的啼哭，總被感動得情不自禁，而淚涕盈眶。每當她訴泣到最悲哀之時刻，臺下的老太太們，個個爭先恐後的，紛紛償予金錢。足證明她的演技已邁入出神入化之境。更有那風流小生——厚斗寶貴，她那豐厚英俊的臉龐，典雅倜儻的台風，當鑼聲陣响，布幕冉冉上昇，她手搖玉扇，如玉樹臨風，以種獨特的技巧，靈巧的展開玉扇半遮顏容，輕移台步，引聲高歌，小曲如黃鶯出谷，乳燕歸巢，此時此刻，觀眾目睹其英姿，耳聞其悅耳之曲調，全場鴉雀無聲，真是如醉如癡。記得當時她最令人欣賞的戲碼是「陳三磨鏡」。(註七)現將歌仔戲演員類別分析如左。

(一)風流小生：也稱白面書生，在歌仔戲中，小生是整齣戲的靈魂人物，他的地位比之小旦還要重要。所以在歌仔戲團中，能被挑選擔任爲風流小生的角色，那是件極爲光榮的事。而風流小生必須具備的條件是，身材要高大英挺，氣質要儒雅，臉型要方正豐厚，雙眸要明亮柔情，最好是鳳眼，因爲在舞台上，她要時而與小旦調情，而調情又不能過份寫實，最佳的方法是運用眼神，也就是駛目箭。身段要優美，舞姿要輕盈，因歌仔戲特別強調的是「有聲皆歌」，「無動不舞」的特殊效果。(註八)同時尚須擁有宏亮的嗓音，我

們日常觀賞歌仔戲皆能發現，差不多每個小生的嗓音幾乎完全是沙啞，其實這並非是她們的原音，而是在她們受訓期間，每日清晨，面向空曠高聲喊唱，日久破嗓之故，因爲她們深信小生之嗓理該如此。風流小生最佳年齡是十八歲至三十五歲，而最能吸引人的巔峯時期是卅歲。(註九)

(二)武小生：武小生在歌仔戲中，地位屬於次要，是第二男主角，戲份較少，因爲歌仔戲以文戲爲主，是屬於鴛鴦蝴蝶派，故事之取材，總難離梁祝艷史，賣油郎獨佔花魁女，陳三磨鏡，玉堂春等……這種戲武小生無從發揮，在歌仔戲戲碼中，最有名的武戲是：楊家將、薛仁貴征東、薛丁山征西或薛剛反唐等。身爲一個武小生所需要的條件，除風流小生該有的長相與做工外，他的唱工並不很重要，因爲他主要任務在開打，要唱的機會不多，但他要有一身好的武藝，如舞台上的兵器；刀、鎗、木棍、銅棍、矛、鞭等，各樣武器皆能熟耍。武小生並不刻意於駛目箭，唯獨眼神要威武有力，身段要虎虎生風。

(三)花旦：在歌仔戲中，因演出的故事皆是有關於少男少女的悲歡離合，才子佳人韻事，要如何方能吸引觀眾，在唯美主義之要求下，小旦之職責與小生並重，故小旦一定要臉蛋漂亮如芙蓉，眼神如秋水般之明澈，身材玲瓏兼輕盈，且能予人在感覺上有種楚楚可憐的樣子。再就是苦旦，則務必要懂得哀哭，哭的聲音令人聞之而落淚，更要懂得化裝，如何美化自己，唱工與做工都要予人一種美的感覺才算成功，至於她們唱

曲的嗓音，則不必如平劇中的旦角那般之高音，有時她們的唱腔所發的音調比之小生還低，一般花旦的最佳年齡也是十八歲至三十五歲之間。

(四)小丑：小丑分爲男小丑與女小丑（三八旦），這兩種角色在歌仔戲中雖非主角，但他的使命與戲份的重要性則不下於小生與小旦，這兩種角色並不注重漂亮的容貌，甚至要誇大的強調其醜陋。但是他倆是整齣戲的甘草引導者。在沒有劇本與固定臺詞之下，小丑要設法引導小生小旦如何演戲進入情況，更要絞盡腦汁帶動全場觀眾，給予他們情緒上的歡樂與悲傷，一個戲班之成功與失敗，固然在於小生與小旦，是否能吸引觀眾，然小丑的臨場隨機應變亦是一個很重要的關鍵，目前電視台的歌仔戲團中，臺視的楊麗花戲團之所以能擁有高收視率，其中的小丑角色，如小鳳仙、翠娥兩人的功勞也不可抹。華視的神仙歌仔戲團丑角較爲遜色。至於野台戲最有名的明華園，它之所以轟動，最主要的靈魂人物還是該團的丑角很出色之故。由於小丑是種雜角，他們所穿的服飾也較奇裝異服，他們不拘泥於任何服裝，更無時空觀念，明明是一齣明朝戲碼，說不定當男女小丑出場時，穿著一套二十世紀最新潮的時裝。而他們的唱曲也很奇特，很少唱雜諺仔、都馬調、乞食調等正統歌仔戲曲。他們每興之所至絕大部份唱流行歌曲。因而觀眾會覺得莫名其妙，筆者請教新藝聲劇團導演呂金興先生，他表示，小丑的主要目的是爲博得觀眾一笑，男小丑空空（閩南語傻傻），女小丑是三八旦，穿什麼服飾，唱什麼

歌並不是很重要，觀眾也不計較。（註十）

(五)老生、老旦：他們是屬於配角，戲份極少，其唱工與做工同其他演員一般，只是在裝扮上較爲老化罷了。

五、演員之必備條件

有關歌仔戲演員之必備條件，在歌仔戲圈中，沒有特別嚴格的限制。因爲歌仔戲演員，在社會大眾的目光中，社會地位低微，且被視爲下九流。更何況昔日當歌仔戲演員者，大部份本身也是心不甘情不願。早期在萌芽之時，大家爲共同興趣，在農忙之餘暇，集中練唱。在落地掃時代之歌仔戲是娛人也娛己，不談酬勞，完全是爲了興趣。及至歌仔戲邁入內台演出，演員之需求迫切，歌仔戲走向商業化。演員的來源，皆是些貧苦家庭的兒女，有些家長將女兒賣予戲班且訂有契約。演員文化水準甚低，談不上任何條件，只要少男、少女長相尚可，有點聰明敏捷，入團拜師，經師父授藝訓練，聰明者一兩年即可成爲主角演員，笨拙者任由歲月流逝四、五年。還是跑龍套，但言歸言，一般來說想成爲一名著名的歌仔戲演員，還是非具備一些主要的條件不可，茲分述如左：

(一)敬業之精神：因爲一個歌仔戲團，收授一名學徒，必須經過嚴格的訓練與培育。一名演員之培養須費時四至五年。在這不算短的日子裏，他們由最基礎學起，如蹲馬步、學跑馬、學刀、鎗、套武功、臺詞、曲調、化裝等。其過程十分繁雜且辛苦，往往學不靈光，會遭受師父的鞭策。更且歌仔戲團生涯漂泊，往往坐地而吃，席地而眠，形同浪人。一年四季，無分寒暑

，勞碌奔馳，收入有限，一家大小難獲溫飽。身爲一個演員，如無很大的恆心毅力，刻苦耐勞的敬業精神，很容易爲外來的五光十色所誘惑，而至半途而廢。因之一名歌仔戲演員，投身學藝之先，務必先跪拜他們共同尊崇的神——田都大元帥，神前立誓，終身爲歌仔戲効勞，絕無悔意，然後再跪拜師父，其道理在此。

(二)聰明之頭腦：在一般人的直覺中，歌仔戲演員，出身貧寒，沒有受到良好教育（大部份不識字），他們必然反應笨拙，其實不然，他們不但儀表秀麗，舉止文雅，應對得體，且更具有聰明的頭腦，因爲歌仔戲之演出，不同於平劇或其他的地方戲曲，它沒有劇本，沒有固定的台詞，又無導演，只有一長者，或一僅懂得故事內容者，於臨時要演出的前一天，臨時召集團員，以種口頭講敘方式，告訴大家故事內容暨大綱，之後其他的有關細節，即無人管轄。因而演員們，只好在演出之時，根據故事大綱，上臺隨機應變，一切唱調、道白、做工皆全由演員自由發揮。且在演出之前，沒經任何事前排演，而他們能在短暫時間內，急迫上臺，即興發揮，又顯得有聲有色，扣人心絃，賺人眼淚，這真是一件難能可貴的事。如非有過人的敏捷頭腦，又豈能臨場不懼，所以平劇界的耆老，經目睹歌仔戲演員的急智，真是佩服得五體投地。誰敢說歌仔戲演員是一羣又笨又呆的演員呢？事實上他們有著極爲聰明之頭腦。（註十一）

(三)全能之演員：無論是平劇或其他的地方戲曲，在演員

的角色分類中，誰擔任小生則爲小生，誰是小旦、花臉、小丑則終身固定爲之，是無法改變的。而事實上，他們自己本身也無能力改變自己的角色。唯獨歌仔戲演員，他們沒有將自己的角色固定於一定的模式。也許今天他演的是風流小生，說不定明天他要改扮成小旦。今天她是小旦，明日又因劇情之須要，他得改扮成老旦。換句話說，一個歌仔戲演員他應該是全能的。不分生、旦、淨、丑，他們都得隨時能夠勝任愉快，故而在電視中時而欣賞到葉青扮小生時之風流倜儻，威猛英挺。但偶而又能看到她改扮小旦時之柔情似水，人見猶憐。尤其是現時的野臺歌仔戲，由於演員之式微，一個人必須同時兼演好幾種不同的角色是時有的事。故歌仔戲演員的確是個全能之演員。

(四)懂多元性之戲曲：身爲一個歌仔戲演員，他們除了要會唱歌仔戲本身戲曲；山歌、俗歌、雜唸仔、採茶歌、褒歌、恆春調、宜蘭調、相思調、蔥歌、五更鼓調、哭調等基本歌曲（註十二）之外，同時他也必須要懂得其他的戲曲，如南管、北管、平劇、潮州戲、客家歌仔戲、國語流行歌等。追溯其原因，因爲歌仔戲是我國地方戲曲中最年輕的一種戲曲，由其萌芽至全盛，也不過只有百餘年。在此短暫的發展過程中，他之所以普受大眾之歡迎，實在是因爲它敢大膽的，積極的吸收外來戲曲之精華，作爲本身發展的基石。一般人批評歌仔戲太雜亂，且沒有平劇之古典文雅。其實歌仔戲的藝術是採取多元性的。它活潑天真且兼半寫實。故一個歌仔戲演員，他的學習也是多元性的。他

必須要懂得多種其他地方戲曲的音樂，更要了解在何種情況之下，演技由抽象而變幻成半寫實。

六、演員之演進

歌仔戲由宜蘭發源，歌仔助創始，其中演員演進的流程，大致分為三個階段，分別敘述如左。

(一)全男性演員時期：追溯歌仔戲發端之始，亦如京劇之初期一般，演員不分生旦，全由男性擔任。其原因是因為歌仔戲唱做多涉及男女猥褻私情。有關男女調情表演，採半寫實，極為大胆露骨。(註十三)在昔時民風未開，生活保守，一般女子不敢輕易，拋頭露面。且深怕男女混雜易生不軌行為，故此早期歌仔戲演員，清一色為男性。小旦則由男子反串，名之為乾旦。這些乾旦的選擇，皆以身材細小，皮白肉嫩，臉如鵝蛋，十指如葱，音細兼柔者為優先，由他們扮演小旦，自有沉魚落雁之貌，閉月羞花之容，十分的標緻。同時由男子扮演小旦，最佳理由是沒有月事之困。因是時歌仔戲尚屬外臺，其主要目的是在酬神，而酬神必須要潔身者。方對神有所尊敬。倘若以女子扮旦，在演出期中，一旦巧遇月事之期，對神明是種蔑視，故而歌仔戲的初期演員一律為男性。

(二)全女性演員時期：歌仔戲在落地掃時期，演出如吉普賽人一般，到處流浪，有如現今之馬路傍打拳賣膏藥行業般，但却普受民眾歡迎。因而有懂得生意經的商人，出而組織歌仔戲團，巡迴全省演出。歌仔戲之邁入內臺戲是大約於民初之時，由臺北市商人辜顯榮，

出資組團搬入舞臺表演。據臺灣省通志記載說：「是時之歌仔戲班，均為業餘團體，不以營利為目的。至民國四、五年間，辜顯榮向日人收買臺北淡水戲館，改名新舞臺，作為省人之娛樂機構。其經理人見歌仔戲甚受歡迎，遂出資設立「新舞社歌劇團」。在該戲院經常排演歌仔戲，而收取門票，是為本省第一團營業性質之歌仔戲班」。(註十四)自此時始，歌仔戲邁入內臺，一般觀眾欣賞水準提高，且為唯美派觀念所驅，觀眾普遍希望目睹真正美麗的生旦角色。因此女性紛紛投入歌仔戲班，沒幾年男性演員全部被揚棄於外，女性全佔歌仔戲領域，直至日人統治之後期仍是如此。

(三)男女混合時期：日人統治臺灣後期，由於中日戰爭關係，日人畏懼歌仔戲宣揚民族意識，因而下令禁演；或經其改良，參入大和民族政治意識方能准許演出。歌仔戲逐漸沒落淪入農村，再度成為野臺戲。及至臺灣光復，歌仔戲再度抬頭，且盛極一時。民國四十七年臺灣有五百二十五個歌劇團體，歌仔戲即佔有二百三十五團，這是全盛時期。(註十五)在如此多的戲團之下，演員之需求必多。因之演員的來源與培養，由嚴格挑選而至鬆懈。尤以女角人才甚為缺乏，男性演員乘機回流。但其所扮演角色均為次要，絕大部份擔任老生、差役、小卒等等。迨民國五十一年，閩南語電影興起，風起雲湧的將觀眾拉走，內臺歌仔戲再度被排拒，猶如破落戶一般再回到野臺直至如今。自電視歌仔戲興起，雖然也有男角參予，唯只是對白臺詞

，並無唱工與身段。直至近期華視神仙歌仔戲團，大膽採用國語連續劇演員——楊懷民，他起先也是出於好奇與好玩之心情，參加演出——孟麗君。結果因扮相英俊，唱腔清晰，身段揉合了平劇的架勢，觀眾大為欣賞。楊懷民可以說是七十年代最紅的一位男角歌仔戲小生。而現時之野臺歌仔戲，由於女角人才式微，故亦有許多男角參予演出。光復之後至今歌仔戲演員，可以說是男女演員混合期。

七、演員之心聲

筆者每欣賞野臺歌仔戲之餘，亦曾訪問一些戲團之團主、導演、演員。在言談中，體會到現階段，歌仔戲伶人的辛酸，他們的人生觀是悲觀消極的，沒有明天的。大部份時刻他們會追憶往昔的繁華，但也對無數個明天感到落寞而迷惑。如將他們彼此的心聲，綜合歸納，則有如下數點，茲分別敘述如左：

(一)經濟的拮据：除電視歌仔戲演員之外，現階段的野臺歌仔戲伶人，他們的生活境況是窘迫的。據其表示：一個野臺歌仔戲團，在民國七十二年左右，大約每月平均有十天至十二天的野臺演出機會。主角每天演出兩場、每場酬勞八百元，兩場合計一千六百元，每月平均約得一萬圓。配角每場五百元，日演兩場計一千圓。演出期間吃老闆的，住於舞臺之上，寢具自備。現時演出機會更少，更可悲的是在酬神、喜宴之時，一般的新潮歌舞團，巡迴電影隊加入競爭，歌仔戲再好也難吸引觀眾。故演出機會更少。演員收入越薄，

況且收入並不固定，經濟十分拮据，一家難獲溫飽。(二)老輩凋敝後繼乏人：由於演出機會減少，酬勞微薄，社會地位受到鄙視，一般人不願投身學藝，就是演員本身的兒女也不願再涉獵歌仔戲。而為其父母者也不願他們繼承衣鉢。現時教育平等，人人皆可享受高等教育，其兒女聰明勤讀者，大部份已大學畢業，有好的成就與職業。且絕大多數伶人兒女，皆不願提及其家庭為歌仔持家，猶有辱其身份。就算兒女只有小學或初中學歷，他們也可去當其他行業的學徒，或投入工廠當勞工，收入固定生活有著。目前一個歌仔戲班，只有固定演員十一人，不足者由臨時演員充數。演員平均年齡已屆四十五至五十餘。其中有夫妻檔、姐妹檔、母子檔還有父女檔。都是光復初期的伶人，今已邁入老化衰微，想必數十年之後，我們如想再度欣賞傳統的歌仔戲，將是件很不容易的事了。

(三)社會地位卑微：在歌仔戲演員領域中，除電視歌仔戲演員如楊麗花、葉青等由於她們的才藝受到肯定，受人羨慕與尊敬外，一般的野臺戲演員，至今尚被社會大眾以異樣眼光對待。人們只喜歡觀看他們演戲，當戲落幕時，他們又生活於另一階層。過去他們婚姻只在同行中擇配，彼此經濟、背景、思想皆能一致。光復後政府雖盡力改變其形象與地位，但收效不著。老伶人目前之所以還演歌仔戲，是由於為生活之逼迫，出於無奈，人人皆欲其兒女能跳出歌仔戲之範疇。對於歌仔戲之未來，他們也希望保存這份文化資產，然總是心有餘而力不足，一切是如此的無奈。

(四)對電視歌仔戲之看法：野臺歌仔戲演員，對於電視歌仔戲，總是充滿著一種矛盾心理。一方面他們感激其能延續歌仔戲命脈，且能深受大眾的歡迎。另一方面他們又鄙視電視歌仔戲非其正統，視之為金光戲。因為它經過大胆的改良，已失去歌仔戲原有的模式。他們絕大部份有種傲氣，並不想獻身電視，認為演電視歌仔戲，完全違背他們的傳統，無法發揮其所長。

(五)盼政府能加強輔助：他們亦能明白，舊的藝術在時代潮流衝擊之下，必將被新的藝術所取代。唯盼政府能重視文化資產的保護，畢竟歌仔戲是臺灣所擁有唯一的地方戲曲，老祖宗辛苦所創的藝術。如在我們這一代消逝，雖不至成為歷史的罪人，也是件十分遺憾的事。政府應以保護平劇的心態來保護歌仔戲。每年只以舉辦一次的比賽，作為鼓勵，只是一種形式而起不了很大的作用。政府務必在劇校中增設歌仔戲科積極訓練人才，各地文化中心免費開放，提供演出場地，提高伶人的社會地位，照顧伶人的生活，切勿讓其自生自滅。

八、結 論

歌仔戲在中國非是出類拔萃的地方戲曲，唯是臺灣近代所發掘的一種新的戲曲，是屬於臺灣的文化遺產。雖遭時代潮流撞擊而衰退，但我們不能讓其自生自滅。

演員是戲中的靈魂，他的重要性就好比一個國家中的人民一樣，他須要陽光與水的滋潤，方能慢慢的茁壯。一旦兩者缺其一，必定會逐漸邁向枯萎。現階段的歌仔戲演員，好

比沙漠中的小草，雖然他擁有足夠的炙陽，但他極度缺乏水，他可以說已屆黃昏的時段。政府當局也深知，如何設法保存文化資產的重要性，但其能力之極限，也只有舉辦一些演員短期訓練班，如從民國四十二年，每年由教育廳辦理「地方歌劇工作人員短期訓練班」。每次為期二週。至民國六十五年起仍由教育廳按年舉行地方戲劇演藝人講習會。或於民國五十二年間辦理戲劇學校，訓練歌仔戲演員共四期。這些措施，都不能予演員起死回生，他們所盼望者是如何生存下去，他們要的是演出場次，演出場所。如何面對電影、歌舞團的競爭，這些種種困難，千頭萬緒，皆非三言兩語所能解決，筆者所遇及之歌仔戲演員，大部份皆有滿腹怨言，每逢傾聽他們哀怨的訴語，總有一種悲憫同情之心油然而生，想要伸出援助之手，但又無此能耐，只好以美語安慰兼以鼓勵，歸途中唯一我能做到的是默默的為他們祈禱，希望歌仔戲還會奇蹟的出現第三度的春天。

註一：臺灣省通志 卷六 藝文志 第一章第八節 歌仔戲。

註二：漫談歌仔戲的音樂根源與曲調 簡上仁

註三：宜蘭縣志卷二 人民志第四篇，禮俗篇第三節。

註四：臺灣歌仔戲音樂 張炫文 第六頁。

註五：前引臺灣省通志 卷六 第一章第八節 歌仔戲 第十五頁。

註六：新藝聲劇團 呂金興 臺中港路一段二四八卷二三弄一號。

註七：呂金興口敘（同註六）

註八：臺灣歌仔戲音樂 張炫文

註九：同註六。

註十：同註六。

註十一：同註六。

註十二：臺南文化 第五期 華農生

註十三：臺南文化 第五期 華農生

註十四：前引臺灣省通志 卷六 第一章第八節 歌仔戲第十七頁。

註十五：臺灣歌仔戲音樂 張炫文 第九頁。

作者簡介

姓名：莫光華

籍貫：廣東省

年齡：四十八歲

學歷：政工幹校第九期政治系畢業

經歷：輔導長、連長、圖書館管理員、教師、科員、股長、現任
省文獻委員會編纂。