

臺灣歌仔戲歌調之介紹

莫光華

一、前言

人類是屬於有理性的動物，在其一生中有兩件大事，如影隨形，那就是工作與娛樂。工作是種經濟行為予人類享受物質讓生命存活。娛樂是文化行為，給予人類生命獲得精神上的歡愉。人們欲獲取精神之歡愉，因而聰明者創造發明了戲劇。戲劇之能夠予人類帶來歡愉，溯其原因是他創造了一個動人心弦的故事（這個故事是想像的，又是合情合理的），然後再經過訓練有素的演員做出各種不同的表情表達於外。依據戲劇中之所謂表情可分為兩大類；一是工；二是法。工可細分為四：即唱、唸、做、表。法則分為五：即口、眼、手、步、身。又戲劇在發明之初最先是唱，由於唱者事先需要有曲與詞方能由唱者口中唱出美麗的歌調。這種歌調必須悅耳動聽方能娛樂於人。又歌調因省籍之語言之不同而各異。如在字音中，北方僅有四聲，南方有五聲（保存入聲）而廣東還保存入聲的T、P、K語尾。閩語保存了八聲，故在演唱時其歌調風格和韻味上自然各異其趣。在中國的地方戲劇之歌調大概可分為三大類：1 北方戲劇（官話區域）有河北、河南、山西、陝西，大致以梆子聲腔（高腔）為主。2 西南方戲劇有漢戲、楚戲、湘戲、桂戲大致接近皮黃或皮黃的原始形式。3 江浙越劇、江淮戲、錫戲、滬戲大多由地方小曲如灘黃等發展而成。閩戲則有閩東、閩北一帶的福州

班。閩南有高甲班、南管。閩西有山歌戲、莆田有興化戲、臺灣有歌仔戲，彼此方言不同，故歌調各異。（註一）

臺灣歌仔戲在中國地方戲劇史中，屬於最年輕的一種戲劇，由於它的年輕，故在其發展的過程中，它必須具備包容性、廣泛的去吸收各類戲劇的歌調，來充實自己貧乏的歌調，以讓自己迅速的成長與茁壯。本文所介紹臺灣歌仔戲的歌調，其目的是希望在貧乏的文獻資料中，並參照學者專家出版之書籍，綜合整理出歌仔戲歌調之特性、種類與來源，懇請多予指正與批評。

二、歌調特性

戲劇之所以能吸引人，其原因固然很多，但最重要的還是繫於演員們，是否具備著一副美好的嗓音，能將該戲劇之歌調詮釋得十全十美，因而博得觀眾聽聞之下能夠悅耳。依據前言所敘述，在我國地方戲劇中，因各地之口語與聲腔之不同，故在演員歌唱時在風格運用上，顯然大有區別，但不管如何之不同，大致在戲劇中之歌調其唱法可分別為高腔性（假嗓）與平腔性（原嗓）。在我國地方戲劇中大部份的戲劇在演出時，演員在唱其歌調時皆運用高腔，而臺灣的歌仔戲，演員在演唱時則運用平腔。歌仔戲之歌調演唱為何採用平腔（原嗓），在文獻資料中無資料之記載。筆者在做田野調查時，時與一般老伶人討論是項問題，大部份皆說不出其所以

然，只表示昔日學戲時，師父怎麼教，就怎麼唱。又他們唱腔領域中也沒有如平劇中之門派之別。唯就綜合歸納可獲知，他們在歌調演唱時以原嗓性之唱腔詮釋歌調，是導源於歌仔戲在萌芽期至創始期或演進期中，參予工作者大部份為文化水準較低落的平民大眾之故。如歌仔戲之始祖歌仔助，他創始歌仔戲之原始動機，是在於他平時喜歡唱錦歌、民謠小調，聽之者深覺悅耳，因而追隨其學唱，漸漸的又吸收一些旋律簡單的地方小戲曲，加上一段男女間的愛情故事，以種流動性的方式，在鄉鎮間巡迴表演，人們因此稱之為落地帶。至於是時歌仔助與其所收之學徒，文化水平如何，則不得而知。然追溯歌仔戲之歷史，大約一百餘年，在一百年前的臺灣社會，正值農業社會，一般人受高等教育機會不多，學歌仔戲者皆為農家子弟，這些子弟又為粗壯的莊稼漢子，是故唱起歌來，只能以其原嗓唱出歌仔戲之歌調。由於歌仔戲創始時歌調的唱法以原嗓唱音，在師父一代一代的薪傳之下，歌仔戲之歌調詮釋皆運用原嗓性了。也因緣於其原嗓性，歌仔戲之歌調演變，也就產生以下數種特性，敘述如左：

(一) 易學性

歌仔戲創始於農村，演員皆來自貧窮農家子弟，如果歌調之教授，以種平劇中之青衣般捏緊假嗓演唱來訓練演員，是件很困難的事，因為它費時費事。以歌仔戲班之客觀條件是無法達到的。因此歌仔戲在演出之時，歌調之選擇，盡量採用柔調性，至於慷慨激昂類之歌調盡量避免。如歌仔戲中之歌調錦歌、車鼓調、乞食調等皆極為柔調性。只要演員資質不太愚笨，追隨傳授師父之教唱，反覆練習數次、很容易一支歌調就能朗朗上口。況且歌調之詮釋以原

嗓，各人之嗓音音色皆有分別，師父之傳授要求並不統一，故學習非常容易。在社會上有人批評、歌仔戲之演員，只需學會歌仔戲中幾支小調如五更調、雜唸仔、都馬調即可登臺獻藝。其實此種批評有時亦欠公道，因為每個藝人的學識與舞臺歷練皆有所不同，其表演之水準自有其差別，譬如在同一時間，同一地方，有兩臺野臺戲同時演出，一臺是極普通的野臺戲班，另一臺則是大名鼎鼎的新和興歌仔戲團，觀眾在同時欣賞之下，其感受會覺得不一樣。前者無論其演員之唱、唸、做、表絕對無法與後者相比較。因為兩者的特殊環境不同，新和興歌仔戲團是有組織、有策劃，並且是持久性的家族經營，有其特殊性。又歌仔戲之歌調，同一支戲曲，由不同的演員演唱，其詮釋的味道也是不同，野臺戲暫且不說，就以電視歌仔戲演員來說，一支慢都馬雜碎仔調，由廖瓊枝女士演唱，她可以詮釋的婉轉幽怨，娓娓動聽。而楊麗花、葉青、黃香蓮她們的歌曲，唱來雖予人如沐春風、神怡氣爽，但如要以上三人唱慢都馬雜碎仔調，那就比不上廖瓊枝女士了。故舞臺藝術之造詣，實繫於演員之努力與歷練。然總而言之，要學一段平劇是很難的，要學一段歌仔戲之歌調是很易學的。

(二) 悲調性

社會上有許多人，對於歌仔戲缺乏好感，尤其是年輕的新生代們。他們的直覺是歌仔戲是低俗的，他的歌調總是哭哭啼啼，令人耳聞而心煩，更令人厭惡的莫過出殯時從播音器傳來的哭調。其實這種批評也欠客觀，以筆者從小對歌仔戲之耳濡目染，以及近年來的研究心得與體認，深覺得歌仔戲之哭調，非但不低俗，而且在歌仔戲歌調領域中

，哭調的成就是相當優異的，這種優異的成就比之其他的地方戲曲應該毫不遜色。追憶少年歲月，正是歌仔戲全盛時期，曾欣賞愛哭味女士（小旦）演唱哭調，那種淒慘哀怨，令人聽而淚如泉湧，久久不能抑止，那種奇妙的感覺很難形容。如今再從電視中重聽廖瓊枝女士之哭調還是一種精神享受。歌仔戲之歌調之走悲調性，以筆者的看法，也許是歌仔戲在創始期時，臺灣適屬日人之統治，在異族殖民之下，一種民族苦難情懷無處傾洩，只有藉助戲劇之悲劇性情節，假藉哭調之悲憤在情緒上獲得傾訴。再者如從我中華民族的民族性探究，歷史上每當改朝換代，就有不少的英雄壯士犧牲寶貴的生命，有許多的家庭被拆散，故而在中國古代文學上，有衆多的名歌者皆擅長發洩一種蒼涼沉鬱的情懷置於歌聲之中。其中最著名善哭者如「易水悲歌」和「杞梁之妻善哭」，前者代表國家危亡時壯士訣別的歌聲，後者屬於倫理至情之宣洩。而歌仔戲之時代性，正如國家危亡壯士訣別與倫理至情之破滅，因為歌仔戲的戲劇最高形式是屬悲劇性、悲歌自屬悲劇情懷的必然表達，因此哭調之悲調性成為歌仔戲歌調中之特色，我們不該視之為「亡國之音」。

（三）雜選性

歌仔戲在萌芽期，開始之初是由少數演員，以演唱簡單旋律的歌謠與地方小曲，然後以扮演一段男女調情故事，以種流動方式，在各鄉鎮間巡迴演出，及至發展至音樂較複雜之時，演員人數增加，便開始演出略具情節的小戲，才走入城市，逐漸豐富音樂，提高演出形式，歌仔戲因而變成一種具有臺灣色彩的大戲。但由於發展期較晚，而形成

及蛻變期期間，臺灣的歌仔戲四週環繞者太多傳自大陸而來的地方戲曲，如平劇、潮州戲、南管、北管、九甲等不下十餘種，在衆多的地方戲曲中，各自擁有自己的觀眾，歌仔戲想在夾縫中求得生存，必須要求新、求變方能與其他戲曲並存，甚至凌駕其上。歌仔戲為求生存，設法給予觀眾在視覺上達到色感的享受，故在舞臺上搭出華麗的佈景，如機關、燈光等的變幻。又在聽覺上力求予觀眾悅耳怡心，故而在歌調之選擇上，採取多元性之吸收，以充實自己歌調之缺乏。我們在日常欣賞傳統歌仔戲中，一齣劇可同時聽到各種地方戲曲的歌調，出現在歌仔戲內，其原因一在充實本身歌調之貧乏，另一是投合觀眾之所好。

（四）善變性

歌仔戲的歌調，一般來說是較為善變的，其善變的原因有二，1 歌仔戲之歌調，沒有歌譜依據，其歌調之傳授來自師父之口授教唱，倘若師父在教唱中有所錯誤或變調，學徒只好依照師父的唱法照唱，日久之後視為正確，譬如歌仔戲歌調中之背師調，原屬於大調，兩調同出一譜，但因為大調是屬於高音階，一般演員不易唱，且深怕唱久後破嗓，因而聰明的師父，將其音域調低，遂將大調改成音域較低的背師調。2 歌仔戲之歌調，演唱者皆採用原嗓，而原嗓之音域高低視演唱者之音域有所差距，如同一歌調，有些小旦唱得極低沉有如男音，有些男角音域狹又高，唱時比之小旦之音要纖細。又老生、老旦之唱音與小旦唱音並無差別。如電視歌仔戲最有名的小生男角楊懷民，他的唱音比之女角小生葉青音域要高。又小旦狄鶯與楊懷民對唱時，如非在服飾化粧上有所分別，如純聽唱音，還以為

狄鶯是小生，楊懷民是小旦。所以同一歌調，由三人的唱音，有時會感覺三人唱不同的歌調。又歌仔戲的歌調，除大哭調、彰化哭、臺南哭、艋舺哭之外，其他的歌調，可視當時的劇情，可唱成悲傷與愉快完全由演員臨場的經驗，隨意發揮之。

三、歌調之種類

筆者以一個外省籍的「臺灣人」，從事於臺灣歌仔戲之研究，本著一顆狂熱的心，數數日子轉瞬間已屆六年，六年來除參加員林鎮新和興歌仔戲補習班接受半年訓練外，平時則以田野調查為主，從野臺戲班中，以訪談方式蒐集有關資料，充實自己貧乏的智識。又從學者專家的專書中，吸取其精華以補本身的笨拙。這些年來，有好些朋友以種奇異的語句問道：「真不了解你會入迷於歌仔戲，敵人只要聽聞其歌調，就有種厭惡感」，此時唯有莞爾並婉轉叮嚀道「老兄，您不妨學習慢慢的欣賞，總有一天會如倒吃甘蔗般」。不是嗎？這些朋友如今皆變成電視歌仔戲迷了，並且異口同聲的表示，歌仔戲的歌調真是優雅。

歌仔戲由於萌芽期較晚之故，在其發展蛻變之過程中，是時由大陸移播於臺灣的各省地方戲曲繁多，歌仔戲欲在夾縫中求得生存與茁壯，它必須標新立異，求新求變，除在舞臺佈景，力求變幻之外，他更需要充實本身貧乏的歌調，於是廣泛性的吸取，大凡各種地方性的歌謠或地方戲曲的小調，只要是悅耳者皆吸為己用，又本身戲團的樂師們也努力為自己創作新的歌調，故歌仔戲的歌調種類繁多，筆者蒐集各學者專家的專書與受教於新和興歌仔戲補習班時江清柳、連

瑞金等老師之教材及本身之心得，就歌仔戲之歌調種類擇選一些具有代表性的歌調整理敘述如左：

(一) 錦歌

提及歌仔戲的歌調，只要有專書出版者，第一項必定寫錦歌，到底錦歌是如何？遍問全臺灣的歌仔戲伶人不管是年長或年幼，他們皆搖頭不得所知。就算是文獻資料，如臺灣省通誌、宜蘭縣誌也沒有記載隻字片語。但錦歌兩字出之於文字記錄者，應推舉寫臺灣電影戲劇史的呂訴上先生，為使大眾更明瞭，筆者摘取該書有關錦歌段記載抄錄於后，以供參閱，他說：歌仔戲是由漳州薌江一帶的錦歌、採茶和車鼓各種民謠流傳到臺灣，而揉合形成的一種戲曲。錦歌很早就盛行於漳州一帶的一種民間小調，是以七字或五字組成的句聯。由於是用方言唱的極其通俗，普遍流行到城市及農村，成為一般人民經常喜聞愛唱的歌調，以後才發展到演唱地方故事和民間傳說。伴奏的樂器是手鼓和月琴，同時受到泉州南曲的影響又採用了三絃、二絃、琵琶、洞簫、夾板。演唱均用男人之嗓子。錦歌流傳到臺灣的歷史有三百多年了。是於明末一些忠貞愛國志士紛紛遷移臺灣，錦歌就是在這時候傳到臺灣的。又歌仔戲的原始唱調是由大陸傳來的錦歌變成地方民謠的山歌，它流行在蘭陽一帶民間，當時火車未通，臺北宜蘭間的交通只好沿水路，操船由淡水河往返，最初臺北市鑄生工廠往宜蘭採購木材，宜蘭歌仔調便隨著木材採辦人，沿淡水河而傳入臺北，漸漸的受到各地歡迎學習而普遍。(註二)以上是該書描寫錦歌之傳入臺灣之經過，可說極為詳細。至於錦歌是如何的形成，宜蘭縣立文化中心出版之臺灣戲劇中心

研究規劃報告有極詳盡的描繪，其內容也有：

1 名稱：錦歌原稱雜錦歌，簡稱錦歌。

2 流行地區：福建省東南之漳州、廈門、龍溪、晉江等閩南方言地區、臺灣省以及東南亞閩南華僑集中地區。

3 形成：以閩南的民歌為基礎，繼承明代南詞小調的許多曲牌，再吸收閩南當地的民間小戲，如竹馬戲、車鼓、採茶、老白字戲的一些曲調，發展形成的。

4 演出方式：起初是一般百姓業餘的演唱，後來又出現職業的江湖走唱者。演唱時亦唱亦唸。但以唱為主。演唱者一至二人，唱者自兼拍板，伴奏樂器為二絃、三絃、琵琶、洞簫，亦有使用月琴、椰胡的。

5 演唱風格：有三種即堂字派，其活動的場所以「××堂」命名，主要流傳於農村，曲調接近民歌，尤其擅長於演唱雜念調，唱腔粗獷有力。亭字派，活動場所「××亭」命名，受南曲影響較深，唱腔優雅細緻。盲人走唱者，以一把月琴或胡琴，自己演奏，自己演唱，並行走各地演唱賣藝，唱腔較為純樸（註三）。

以上依據呂訴上及林鋒雄先生之文字介紹，大略對錦歌之沿革與形式有所了解，唯就錦歌如何唱法，在野臺戲班中已難聽聞，電視歌仔戲也未曾見演員演唱，所幸公共電視臺在去年（七十九）曾播放戲劇教學節目「包羅萬象歌仔調」中曾介紹大陸福建省藝人盧菊女士演唱錦歌，在聆聽之下，依稀好像似曾聽過，在努力追憶回想，突然記起童年歲月，約在民國三十八年左右，是時有種盲丐，攜著兒女、持著月琴，站在我家門口乞討，她們事先什麼也不說，一開始就是彈琴唱歌，這種歌不就是盧菊女士所唱之錦

歌嗎？可惜現時已失傳了。但不管是否錦歌已失傳或歌仔戲伶人們根本不知錦歌為何物，錦歌確是歌仔戲創始期最原始的歌調。

（二）七字調

七字調最具臺灣鄉土色彩，是歌仔戲最傳統的歌調，任何歌仔戲班，任何一齣戲目皆不能缺乏七字調，歌仔戲演員更不能不會唱七字調。七字調在早期的歌仔戲稱之為歌仔調，此調之得名，源於其歌詞必須每首四句每句七字為標準。筆者在新和興補習班接受訓練時，最先學唱者就是七字調。觀摩該戲團演出時，其使用之歌調也以七字調為主。至於七字調之正確解釋依呂訴上先生說：「七字調一名四空仔，計有七字仔調、七字仔白、七字仔正」。簡上仁先生則說：「七字仔調最早稱之為歌仔調，每首四句，每句七字的歌詞結構因而得名。它在歌仔戲中使用次數特多，幾乎佔有壓倒性之比例。又七字調偶爾在句字間加上虛字、嘆詞等以使前後呼應，並增加曲調韻味，也常在第四句之後加上疊句，使曲調有延長結束的效果。七字調通常為配合劇情的需要，以快慢不同的速度來表現不同的曲趣和情感，一般的敘述都用中板，憤怒和喜悅時用快板，哀傷失意時則用慢板。七字調的用途是多方面的，可單獨敘唱，可作長篇說唱，亦可作為雜唸調開頭之序唱樂句，是歌仔戲歌調之靈魂」。〔註四〕至於七字調之來源，據張炫文先生表示，七字調可能是漳州一帶的民間小調錦歌，隨著明末清初的移民傳入臺灣，其中某些曲牌流傳到宜蘭，經過若干年代的傳唱後，蛻變成一種宜蘭地方色彩的山歌，成為後來的七字仔調。〔註五〕由張炫文先生的解釋七字

調確是由臺灣本土化創始的一種歌仔戲中靈魂性的歌調，此種歌調不止在臺灣本土風行，也傳播回到大陸的福建省，也成為當地的歌仔戲班的主要歌調之一。據呂訴上先生的歌仔戲發展到國內一篇中敘述：民國十七年有臺灣歌仔戲班三樂軒回鄉祭祖，到了同安縣的白礁宮進香，歸途經過廈門，在水仙宮的媽祖廟演出三天，由於言語相同，戲中曲白全部都能聽懂，因此頗受群眾歡迎，雖然只短短三天，影響卻很大，許多廈門觀眾，都學會了那著名的七字仔調，無論男女老少皆能朗朗上口哼唱：「清早起來啊！開彩彩！」以後每逢祭期，臺灣皆有一些歌仔戲班，都要回到閩南進香，途經廈門都要作短期公演，由於廈門觀眾喜愛歌仔戲，因此臺灣人在廈門成立平和社歌仔戲班。其後大陸淪陷政府遷臺，海峽兩岸從此斷絕，臺灣的歌仔戲藝人部份留在廈門生根結果，歌仔戲中的七字調也獲得在當地發揚光大。筆者從事田野調查，每觀及野臺戲之表演，七字調之演唱在老字輩的演員皆能詮釋得幽怨動聽，年輕的演員沒經歷練，一般已不能親唱，只好以錄音帶對嘴，這是一種不良的預兆。

(三)哭調

哭調與七字調是歌仔戲中最具特色與代表性的歌調，凡是居住在臺灣的人，無分省籍，只要提到歌仔戲就會想到此兩調，有許多人對歌仔戲，認為總是啼啼哭哭的，有如亡國之音，其實這是外行人的批評，舉目所及全世界中國請問那一種戲劇不是以唱悲調性的歌調為之最感人的戲碼，如洋歌劇茶花女、羅蜜歐與朱麗葉，他們所唱的歌劇歌聲不也是很悲怨，令人聽得如泣如訴的，但在心靈感

覺上則如癡如醉了。再就我國的平劇，貴妃醉酒、玉堂春，其唱調不也是哀怨腸斷，然予人的感受是哀感幽怨。至於各省地方戲曲則舉不勝舉了。歌仔戲的哭調是種最優美的哀怨歌調，其調美或不美，完全在於演員的火候與詮釋。呂訴上先生將哭調分類為大哭調、小哭調、艱難哭、鳳凰哭、運河哭、大哭四白、七字仔哭、賣藥哭、思想悲調、昭君怨、告御狀、暗悲傷、白水仙、無錢歌、小浪亭、心酸酸等共計二十九首。林鋒雄先生之臺灣戲劇中心研究規劃報告中有關哭調之敘述非常詳細，其表示原始的歌仔戲偏重戲弄，演出方式以戲謔的情節、詼諧的動作來娛樂觀眾，故歌調以輕鬆、愉快為主。早期的歌仔戲應無哭調。哭調之盛行應在組成職業戲班，進入戲館舞臺之後。他認為哭調產生之背景有三：

1 時代背景 臺灣在清光緒二十一年割讓日本，因而淪落為殖民地，受日人高壓手段統治，從事土地調查、林野調查等榨取民脂民膏。又實施同化、皇民化政策等，百姓在恐懼悲哀中渡日，故藝術家將孤苦無奈投射於生活藝術創作上，歌仔戲也因而有感而歌，產生大量的哭調作品，且獲得觀眾共鳴。

2 商業因素 歌仔戲之觀眾群、絕大多數為女性，女性情感脆弱，且在農業社會之下，時受壓抑，情感難以發洩，因而藉著悲苦的劇情以哭調賺取眼淚，也可賺取大量的鈔票，為加強苦旦的戲份，引進大量的哭調。

3 女角的出現 傳統早期歌仔戲演員全為男角，男角音域上不宜唱哭調。歌仔戲走入舞臺之後大量用女角，女演員音質適宜演唱哀傷的歌調，因此哭調特別流行。

(註六)

廖瓊枝女士則認為，哭調之所以盛行，是由於當時多為婦女愛看苦戲，也是發洩心中受保守社會壓抑的情緒一種轉移。筆者認為哭調之優美與否，完全繫於女旦之舞臺歷練與本身的人生體驗，譬如一位花旦來自富有家庭，或她接受訓練時是來自家傳，非為賣身戲團者，這類花旦唱哭調必然難能掌握其真髓。如果該花旦家境清貧，或為養女賣身戲班，受訓時又遭受折磨，每每在舞臺上受劇情感染，觸景生情，此時此刻她的感情表演激動奔放，必然聲淚俱下，唱得肝腸寸斷。至於該花旦之音色如何？並不重要，因為歌仔戲是用原嗓，原嗓的高低各有特色。哭調之特色是牽韻過長，節奏太慢，演唱技巧頗難，演員沒有特殊訓練，很難唱出其韻味，目前一般野臺戲班已很少有演員能唱好傳統之哭調，一般皆改唱一些其他的小調，將音節放慢，注入種悲哀的假嗓代替哭調，如霜雪調、留書調等。在現時尚存的女伶人中，尚經常出現於電視者唱哭調最好的應該是廖瓊枝與廖秋兩位女士，聽她倆唱哭調應是一種享受，尤其是廖瓊枝女士的英台拜墓。再者中生代花旦許秀眸也不錯，有時也能聽到其唱大哭調。歌仔戲因為沒有專門訓練機構，又年輕人不願從事歌仔戲，傳統哭調已逐漸失傳。筆者懇盼目前臺灣兩大歌仔戲團，明華園與新和興戲團，以其良好家族傳統與宏厚的經濟基礎，將哭調之旋律美一代一代的薪傳，使不致遺失，是為歌仔戲之幸。

(四) 都馬調

歌仔戲除七字調、哭調為主調外，受影響最大者應該是都馬調。依據呂訴上先生所著臺灣電影戲劇一書中表示：都

馬戲創始於民國二十七年，是時福建省漳州府南靖縣都馬鄉（另有言都馬是福建廈門一個地名，經查廈門誌無此記載。只簡上仁先生之「把歌仔戲唱活」一文也言都馬為福建漳州府南靖縣的一個小地方故本文引用都馬屬於南靖縣，有關兩者之正確性，尚有待考證），在中日抗戰期間由地方紳士與教育界人士為加強後方宣傳，因而組織一個劇團，名稱為都馬劇團，團主為葉福盛，該團所演唱的歌調名號都馬調，該調是流傳於漳州石碼一帶之民謠，經修改後曲詞雅俗並賞，非常悅耳動聽。民國三十七年，抵達臺灣巡迴全省表演，並且與臺灣的歌仔戲互相觀摩，該團的小旦有筱明珠、張一梅、陳春梅等。由於該團的都馬調頗為動聽，因此歌仔戲班將都馬班之都馬調吸為己用，尤其在風花雪月或纏綿的兒女私情的劇情裏，如彼此懷念感嘆、長篇敘述等，更因該歌調唱演時進行舒緩，語言聲調起落變化婉轉，別具韻味，逐漸該調變成歌仔戲歌調中之主調之一，也豐富了歌調的內涵。（註七）現時歌仔戲中有首紹興調，原是都馬戲團吸自越戲的歌調，其後經歌仔戲樂師改良合於歌仔戲的唱腔而訂名為紹興調。歌仔戲吸收自都馬班的歌調還有湖南調、蘇州調、都馬走路調、都馬尾等。現時一般野臺戲班所選的歌調除七字調外，大部份的歌調皆採用都馬調，因為該種歌調悅耳，宜喜宜悲，演員學唱容易。

(五) 大調

大調在歌仔戲歌調領域中，也是一種很重要的歌調，其調音域廣且高昂，他的唱法如平劇中之唱板，音的變化多且長，演員在演唱時，動作、身段等的做表頗多，且要走四

角，每唱至結束時，往往要加唱七字調作爲結尾。由於此調頗難唱，一般演員皆以運用於趕路時刻時方演唱。大調另一用途是歌仔戲在演出時，該晚所演之戲目內容如何？演員第一首就是利用大調作爲介紹，也是開場戲曲。又民間有喜事如祝壽等，請野臺歌仔戲演戲，此時歌仔戲班也於開場時唱全首大調以示祝福之意。大調因音域廣且高昂，不是訓練有素的演員，無法演唱，現時一般野臺戲班已盡量避用。電視歌仔戲團中以臺視歌仔戲團的小鳳仙唱得最好，是難得的國寶級歌仔戲演員。

(六) 走路調

歌仔戲的歌調中走路調也居重要地位之一，該調之用途是在敘述劇中人離家啓行上路，如書生上京赴考或出外謀生等。又或在路途遇到強盜、兵禍等，此時心中產生恐懼，因而疾馳趕路，也唱走路調。最常見的走路調有四種：(1)緊疊仔，此調通常用在匆忙趕路、速度快，如遇到強盜般好似在逃命。(2)腔子調，又名四腔仔，此種走路調，用在心平氣和之下。(3)都馬走路調（改良調），用的時機如腔仔調。(4)留傘調，用在心情輕鬆愉快之時刻，如情侶相伴遊山玩水。除以上四種外，尚能用做走路調的尚有：參差調、鳳凰調、採茶調、小思君調。

(七) 送別調

歌仔戲的劇情大部份描寫才子佳人的悲歡離合故事，屬於鴛鴦蝴蝶派，如歌仔戲的四大名劇：孟姜女、山伯英台、陳三五娘、趙五娘。以上皆屬悲情劇，劇中自有生離死別，雙雙情侶，棒打鴛鴦兩分離，在難分難捨之下，唱送別調，送別調較常用者有十二送歌調、十八送哥調、管甫送

哥調，這些歌調均極爲哀怨，令人觸景生情，感動落淚。

(八) 遊賞調

此調用於書生落魄，無以爲生、飢寒交迫，落難於富家千金後花園，暈倒於地，被小姐救起，兩人一見鍾情，私訂終生，小姐助纏，因而赴京考試、金榜題名，返鄉迎娶，有情人遊山玩水，花前月下，興之所至隨即唱遊賞調，歌聲輕快悅耳，歌詞雅美，如：男唱：日麗風和景色妙，湖水倒影映小橋，森林住處行人少，靜謐無聲更逍遙；女唱：青山綠水花滿徑，春風拂面笑盈盈，回頭一笑百媚生，引得蜂蝶懶飛行。如此歌詞真是美極。遊賞調種類繁多有遊園調、彰化調、瓊花調、西湖調、明白調、月台夢調、五空背調、彰化背調、三盆水仙、白日紅調、望春風調等。但現時已有許多不用，野臺戲常用的只有西湖調、三盆水仙，因爲此兩首易學易唱。

(九) 吟詩調

歌仔戲之劇情選材，大部份以才子佳人故事爲主。而有關少男少女談情說愛的表達方式，又不能太過直接寫實，而欠缺一種東方文學的含蓄美，因而藉著吟詩的方式，彼此傾訴情感，以達求偶的目的。如陳三五娘的戲目中，陳三爲著接近五娘，假扮磨鏡，故意將寶鏡打破，然後裝做貧窮，不得不以做奴僕來償還打破寶鏡的損失，而在這做奴僕前以寫詩定契約時邊寫邊吟。如：

第一首：陳三接筆有一枝，想到好笑也好啼，本是官家富貴因，爲著荔枝做奴婢。

第二首：日學詩詞苦刻夫，父兄看我是才子，希望後日官爲大，未知今日做挑夫。

第三首：一旦爲僕遇寒流，靠人門戶度春秋，半飢半飽清寒過，無鎖無枷鎖在樹。

第四首：一生爲人是而已，不合無平傷禮義，貪人女色自己害，就做奴僕掃廁池。

第五首：前日富貴樂如仙，一時奴僕做三年，後日親人就笑我，自己意愛也該然。

綜合而言吟詩調，是用於書生吟誦詩詞或一般人觸景生情，爲發抒情懷吟唱詩歌皆用吟詩調，吟誦時的速度可依詩句的不同而有所差別，悲涼的詩句吟時速度較緩慢。

(十) 串調仔

此調用於盛怒責罵，演唱時大多爲兩人對唱，一個質問、責備，另一個則解釋、辯駁，是歌仔戲中頗具特色的一種歌調。

(十一) 雜唸仔調

雜唸仔調是由錦歌演變而來，是歌仔戲中經常使用的一種歌調。他的特色是一種節奏快，過門短的曲牌，適用於長篇敘述或吵架相罵。每首的句數不定，長短互異，且以說白方式唸唱，其曲調只是一個輪廓並不固定，一般均隨著唸詞的言語聲調之揚挫而變化，句句清晰。

(十二) 背師調

背師調由大調演變而來，大調與背師調同出一譜，大調音階較高不易唱，及後傳授教唱老師爲防範演員唱多大調後會破嗓，因之將大調之音階調低，改良成爲背師調，由於背師調容易演唱，歌仔戲因而時用背師調，相反的大調越用越少。背師調一般分爲二部份，首段是序唱，名爲背師頭。末段才是真正的背師調，通常用於表演悲嘆和失意，

如暈倒等。背師調原名名爲背詞仔，經由大調之高音階改變爲音階較低的背師調，因爲違背老師原（大調）之音階，故名背師調。

(十三) 慢頭

慢頭在歌仔戲中，是一種用來助場的音樂，節奏和速度皆較緩慢而且自由，一般在表演哀痛或憤怒過度因而暈倒昏迷，當其在甦醒時皆唱慢頭。

四、歌調來源

歌仔戲的歌調種類繁多，據「包羅萬象歌仔調」中介紹大約有三百餘種，但在日常歌仔戲班所常用的歌調除以上十三種外，最普遍用的尚有留傘調、五更鼓調、乞食調、雪梅調、江西調、瓊花調、瓊花反、滾仔調、清調、陰調等。以及臺灣光復後樂師新創的新調不勝枚舉。但歸納而言歌仔戲的歌調來源約有以下數種：

(一) 山歌與歌謠

歌仔戲之原始創作人歌仔助，創作歌仔戲之初據說是依據福建漳州薌江流域一帶的民鄉山歌歌謠——錦歌。其後慢慢吸收了本地地方色彩的民謠與古老的歌仔調。如山歌歌謠牛犁歌、思想枝、車鼓調、留傘調、臺東調。客家的採茶調、山歌仔等。古老的歌仔調則有七字仔調、雜唸仔調、乞食調等。以上之歌謠與歌仔調，其傳授是依靠是時的專業藝人，俗稱「歌仔仙」者。這些藝人在全省各地傳唱呂蒙正、山伯與英台、薛平貴、王寶釧、周成過臺灣等之民間通俗故事。於是人們在耳濡目染之下，皆能隨口哼唱，每於閒暇之時三五好友聚會，伴以胡琴與月琴自彈自唱藉

以自娛娛人。(註八)歌仔戲的藝人們自吸收這些歌仔調與民謠後，便加以動作與身段，形成一種小戲名為落地帶，開始沿街走唱表演，及至組成戲班，進入戲院內臺形成有規模的大戲，歌仔調與民謠成為歌仔戲中的主要歌調。

(二) 平劇

我們在觀賞歌仔戲時，會發現平劇對歌仔戲的影響頗為深遠，如在一齣戲中，每當男角升堂時所用之吹牌係採取自平劇。又男主角出場時常用的外江雙板也是來自平劇中的西皮搖板及流水。追溯平劇之傳入臺灣歷史悠久，據史料記載應在荷蘭人統治臺灣時，昔時有漢人何斌所引進（以往之報告中已有詳述，從簡）。及至滿清時期巡撫劉銘傳也曾請來戲班以娛樂官民。逮日人據臺時期（民國二年至十五年），對大陸的戲班來臺表演，並無禁止，陸續中有平劇之京都鴻福班、上海天仙京班（民國五年）、京都天勝京班（民國八年）、上海餘慶班、天勝班、京都復勝班（民國九年）、京都三慶班、上海天升班（民國十年）、上海如意女班、醒鐘安京班（民國十一年）、舊賽樂、京都德勝班（民國十二年）、上海復盛京班、樂勝京班、金寶興、宜人園、上海聯和京班、上海復盛京班（民國十三年）、義福連男女京班、上海德記永勝和京班、慶昇京班、乾坤大京班、上海義和陞京班（民國十五年）等來臺表演且頗受歡迎。(註九)在這眾多平劇劇團中，有些經營不善，於是在臺就地解散，部份團員無旅費返大陸，兼無一技之長謀生，只好投靠歌仔戲班擔任臨時演員，或以老師身份教授歌仔戲演員傳授平劇之身段和唱腔，至今尚有許多年長的野臺戲班演員，他們皆表示其師父是平劇演員

出身，可知平劇對歌仔戲的影響是多麼的深遠。

(三) 地方戲曲

歌仔戲在廣受歡迎之後，極須擴充演出內容，而引進了傳統戲劇劇目，並出現了帝王將相，神仙精怪等前所未有的人物，為貼切表達這些人物的身份，因而引進各省傳統地方戲劇中悅耳的小曲，以充實本身歌調的貧乏。歌仔戲吸收地方戲曲的歌調繁多；有吸收北方的正音、藝姐戲；閩南的南管、北管、亂彈、查媒戲、九甲、車鼓戲、司公戲；客家的四平、採茶；廣東戲、越劇等。譬如在民國四十三、四十四年時，有內臺歌仔戲，每唱演至一半，遇有風流天子遊酒樓或娼院，天子喜聽平劇，於是丑角就說：「請一位外省查某來清唱一段平劇玉堂春」（花旦穿的是旗袍，本人曾目睹），這種怪現象是學自藝姐戲，藝姐即酒家女，由她們以票友式演平劇，在民國二十年前後是很流行的。又歌仔戲中之歌調如病子歌、小補缸、桃花過渡、十八摸、石三驚某、瞎子看花燈等是取材於車鼓戲。目蓮救母中之司公調是取材於司公戲。都馬調於民國三十七年傳入臺灣屬於潮州戲，其歌調對歌仔戲供獻良多，已成為歌仔戲歌調中之主調。總而言之，歌仔戲之歌調大部份皆擇選取材於我國地方戲曲。（在臺灣之我國地方戲曲不再詳述，待日後加以整理方敘述之。）

(四) 日本戲

臺灣因馬關條約割讓予日本，受日人統治五十餘年，在其早期統治期間對於臺灣的戲劇表演採取自由放任式，是時由大陸來臺營業的各類戲班種類繁多，臺灣雖然割讓予日本，但與大陸的文化交流並無隔絕，及至日人統治中期到

後期因政治因素之影響，日人方體驗文化宣傳之重要性，於是在文宣上加強思想教育，陸續從其國內傳入改良戲、文士戲、新戲、學校戲、青年戲、歌舞戲、播音戲、連鎖戲等。這些戲對於歌仔戲之演出形式與歌調也影響深遠，如民國初年，日本人庄田與臺北的戲院「朝日座」主人高松組織改良戲劇團，募來一批臺北流氓擔任演員，演出廖添丁、周成過臺灣，皆採用日本歌舞妓劇的伴奏音樂，巡迴全省各都市演出。歌仔戲如賽牡丹等紛紛效法，每當巡迴演出歌仔戲時，總會抽出數天客串演出改良戲。（註十）直至臺灣光復歌仔戲盛行至目前的衰落，我們常在觀賞野臺戲，往往劇情穿插有日本浪人時，皆能欣賞到武士刀，與唱日本歌，其原因在此。

(五) 光復後創作的歌調

歌仔戲之歌調除向民謠、戲曲吸收之外。另有部份是吸收於電影（國臺語）中的主題曲或插曲。如民國二十六年臺北成立了一家第一電影製作所，以臺北藝姐的身世故事為主題的電影名為望春風，其中之插曲就是當時臺灣最流行的唱片歌謠（臺語）望春風，作者李臨秋先生，該曲已成為歌仔戲歌調之一。又於民國十餘年間，臺灣有種電影巡迴團，此種團體向大陸蒐購許多電影如古井重波記、蓮花落、大義滅親、火燒紅蓮寺、化身姑娘、漁光曲、木蘭從軍、故都春夢等巡迴全省放映，其中影片之主題曲頗為流行，如木蘭從軍這支主題曲也被歌仔戲吸收為歌調之一，如此例子不勝枚舉。又包羅萬象歌仔調中也言及，在民國二十年左右，臺灣島內開始灌製唱片，也帶動歌仔戲創作

歌調，而這些新調也成為歌仔戲中主調之一。

臺灣光復後歌仔戲盛行，歌仔戲為更豐富歌調，因此有許多戲團的樂師專為歌仔戲編作新創了許多曲調，一般藝人稱之為新調，依據林鋒雄先生的臺灣戲劇中心研究規劃報告，將新調的來源分為1為「歌仔戲」演出而創作的曲調，有為劇團開臺所寫的臺聲歌曲；為廣播或電視歌仔戲所寫的主題曲或插曲；為歌仔戲演出備用而創作的歌曲。2直接取材自流行歌曲，以能適合歌仔戲七言四句連的歌詞之四句型曲調為挑選原則。有取自臺語流行歌曲、國語流行歌曲、電影主題曲等。（註十一）據筆者平時之田野調查，有些著名的劇團尚保留一些歌調，而這些歌調平時是不輕易表演的，除非是戲劇比賽，方將看家本領搬出來，否則寧願將之深藏高閣。

五、結 語

歌仔戲演變至今，已成為社會大眾暨文人學者批評最多的一種地方戲曲。好之者嘉其舞臺絢爛光彩奪目，歌調古典優雅。惡之者病其舞臺雜亂無章，歌調哭哭啼啼，有如亡國之音。也許兩者皆持有其理，誰是誰非頗難下其評語。唯筆者體驗任何一種戲劇藝術皆有其優劣之處，如能針對其劣點給予鼓勵，予以改正，假以時日，日後必然漸趨完美。

筆者就員林新和興歌仔戲補習班受訓期間，所學歌仔戲歌調，大約將近三十餘首，而林玉敏老師教唱時，並沒給予我們完整的歌譜與歌詞。只將歌詞寫於黑板上，然後逐句教唱、直至唱熟為止，這種方法與昔日歌仔戲班傳授方法並無不同，而學員的嗓音與天份不同，歌調有時會走樣，由此筆

定專責機關，蒐集所有歌仔戲歌調，給予編譜填詞，成立歌仔戲專門學校，聘專任老師，教導學生演唱。現時歌仔戲所面臨最大問題是生存空間有限，演員斷層，正如我的老師江清柳先生說：「目前臺灣區登記有案的劇團雖多達二百餘，但實際能登臺演出的不過只有五十團。其中且包括十多團，用不起文武場，因而使用錄音帶伴唱因陋就簡。又歌仔戲在時代潮流的沖激下，連最後的據點——神明廟會的演出機會也因電影的興起及旁門左道色情歌舞表演的出現而逐漸喪失，用不起文武場而以錄音帶伴唱的歌仔戲，不但以低價爭取演出，甚至兼演脫衣舞等色情表演」。由江老師這段話，可知歌仔戲面臨的困苦。

筆者認為歌仔戲是屬於臺灣專有的一種地方戲曲，不管受貶也好，受褒也好，它畢竟是我們老祖宗百餘年來心血的結晶所創，我們不應截斷它的薪傳，我們應維護歌仔戲的不墜，有賴政府與民間的共同努力，筆者建議政府各社教、文化機關，今後在安排文藝活動時，希望能儘可能給予歌仔戲演出機會。各企業團體在促銷商品時，如工地秀也聘請歌仔戲班表演。而社會大眾要熱情購票觀賞歌仔戲，有觀眾，才有票房，有票房方能生存。演員有飯吃，才能唱動聽悅耳的歌調。

註 釋

- 註一：導地方戲的意義，臺灣新生報，俞大綱，民國六十年二月十八日第九版。
- 註二：臺灣電影戲劇史，呂訴上，第二三三至三四頁。
- 註三：臺灣戲劇中心研究規劃報告，林鋒雄，第三十四頁。
- 註四：把歌仔戲唱活，簡上仁，臺灣時報，民國72、1、27。
- 註五：同註三，第五九六頁。

註六：同註二，第一一九頁至一二〇頁。

註七：同註二，第四八六頁。

註八：臺灣史研究暨史料發掘研討論文（淺說臺灣閩南語社會的唸歌），王振義，第二八五頁。

註九：同註二，第一九五頁。

註十：同註二，第一七五頁。

註十一：同註三，第二四七頁。

1 劇團的臺聲歌曲：文和調、南光調、寶島調、新人調、豐原調、中廣調……，皆以劇團名稱命名。

2 為電視、廣播所作的主題曲：日出東山、二度梅、巫山風雲、王文英、宋宮秘史、子母錢、天倫夢斷……等，以其劇目名稱命名。

3 其他的曲調：有戲劇中的插曲或專人為歌仔戲演出備用所作的曲調，如依依曲、廣東二黃、送君別、人蛇姻緣、說媒、求婚、西工調、狀元樓、操琴調、馬隊吹、更鼓反、花宮怨、深宮怨、苦心求讀、相依為命、風蕭蕭等。

4 臺語流行歌：望鄉調、秋夜曲、夜雨打情梅、黑暗路、茫茫鳥、運河悲喜曲、三生有幸、母子鳥、茶花女、人道、懺悔、娼門賢母、青春嶺、滿山春色、南方搖、艇舢舨、可憐青春等。

5 國語流行歌曲、相思苦、茶山姑娘、西廂記、黃梅調等。

本文參考書目

- 1 張炫文先生，臺灣歌仔戲音樂。
- 2 許常惠先生，臺灣福老系民歌。
- 3 王振義先生，臺灣的北管。
- 4 簡上仁先生，臺灣民謠。
- 5 邱坤良先生，臺灣民間戲曲散記。
- 6 林鋒雄先生，臺灣戲劇中心研究規劃報告。
- 7 呂訴上先生，臺灣電影戲劇史。
- 8 民俗曲藝，林茂賢，歌仔戲第40期。葉仰曦，戲曲龍套藝術，王嵩山，扮仙與真神，第43期。

根據吳芬，歐巴桑看歌仔戲的回憶。黃秀錦、江七、傅正玲，臺灣地方戲神傳說，第39期。

9 本文乃根據筆者於民國七十六年入學於員林新和興補習班，受教於江清柳、連瑞金、林玉敏等老師，所記錄之講授筆記及平時田野調查等資料撰寫而成。

作者簡介

姓名：莫光華

籍貫：廣東省

年齡：五十五歲

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

任文獻委員會編纂

著作：略談歌仔戲演員之生涯（臺灣文獻第37卷第4期）、臺

灣歌仔戲的沿革（臺灣文獻第41卷第3、4期）

— 臺 灣 文 獻 —