

歌仔戲興盛與衰退之初探

莫光華

一、前言

歌仔戲爲我國地方戲曲的一種，它反映著臺灣的環境、社會、文化、風俗……等。雖然有些人認爲它低俗，時而加予貶抑蔑視，但不可否認的，它是我們臺灣的先民們所創造出來的一種特殊風格的戲曲。我們應該重視它、保存它，更要設法將它發揚光大，唯有如此方是真正的途徑。

一種地方性的戲曲創造，是十分艱辛的，它必須經由許多有心人的努力耕耘，在日久天長的演變孕育之下，方能夠逐漸的茁壯長大，而歌仔戲的育成，也如其他的地方戲曲一般，有其時代的背景。在尚未深入的討論歌仔戲之前，首先我們要了解，何謂戲曲？依據王國維先生的戲曲考源中有說：「戲曲者，謂合歌舞演故事也。」（註一）那麼民間爲什麼會產生戲曲呢？他主張戲曲起源於宗教。他在宋元戲曲考中又說：「歌舞之興，其始於古之巫。」（註二）因古代的宗教意識比較濃厚，先民由敬畏大自然而及於鬼神，從而產生了祭祀。祭祀天地鬼神山川，必用歌舞。負責歌舞祭祀的人，古稱「巫覡」，他們的祭祀儀式，爲後來的戲曲的原始根源。由王國維先生的一番話中，我們亦可探討獲知歌仔戲曲之產生與源流。我們在日常生活接觸中，不難體驗到，臺灣的民間信仰是較爲複雜的，例如衆多的廟宇，這些廟宇成爲善

男信女的精神寄託所在，人們常爲了有某種祈求，而訴之於神，每當有所靈驗時，每每皆能知恩圖報，除物質禮敬之外，尚會請戲班子於廟前廣場演戲以爲娛神。這些風俗之養成，非一朝一夕之故，而是有其緣由的，我們追溯昔日先民渡海來臺開墾時之情境。原來先民來臺之始，非爲順順利利，而是離鄉背井，遠赴重洋，涉渡那驚濤駭浪的臺灣海峽。在那交通工具並不發達的年代裡，人們生命有如薄紙一般，每遇生命危在旦夕之時，唯一的辦法就只有求助於神靈的保佑。及至拾回性命，幸得登陸，臺灣又是原始層巒重嶂，傳染病流行，人的生命毫無保障，因之先民們想到：將隨身攜來之護身神像，爲之建一草廟以爲敬拜，其目的即在求得心靈上之安全感。及至經歷一番努力開墾，良田漸開，溫飽可繼之時，閒暇漸多，又無適當娛樂，且大部分爲單身漢子，無處可作消遣，因而習慣性的以廟前廣場爲聚會所，彼此交換一些日常工作心得，或則興之所至，唱唱家鄉山歌以爲助興。及至各人所敬之神屆其神誕，爲了大事慶祝，爲示對神之崇敬，大家想到以演戲來酬神，必然更有意義。聰明者因而想到化裝成伶人，唱與演合而爲一，漸漸的培育演變，因而產生了戲曲，此種演變的歷程正符合王國維先生所言之戲曲起源。

臺灣由於歷史之演變，曾歷經荷、明鄭、清……等之治理，由大陸各省傳來之地方性的戲曲種類繁多，且皆能開花結果。而歌仔戲是我臺灣先民們所獨創的一種戲曲，它由清

末民初之創始，由興盛以至衰退，其流程只有百餘年的歷史，其原因安在？實值得我們進一步的去深入探討。筆者從事歌仔戲之研究，曾親身參予員林新和興歌仔戲補習班為學員，受訓六個月，並隨團觀摩。利用公餘之暇從事田野調查訪問，蒐集野臺戲歌仔戲老輩伶人之口述資料。閱覽學者專家：張炫文、許常惠、王振義、簡上仁、邱坤良等有關歌仔戲之著作，以歌仔戲興盛與衰退之初探為題，以提出個人之心得報告。

二、歌仔戲之類別

歌仔戲的萌芽，根據宜蘭縣志禮俗篇記載，於民國前二、三年間，員山結頭份人名「阿助」（傳者忘了他的姓名）幼好樂曲，每於農閒之餘，以樂器大殼絃自彈自唱，深得鄰人讚賞。好事者勸其組班，初僅一、二人穿便服扮男女，以大殼絃、月琴、簫、笛等伴奏，邊演邊唱，轟動鄰里，漸漸遠播，此即歌仔戲的鼻祖。又臺灣省通志藝術篇中記載稱，民國初年，有員山結頭份人「歌仔助」者，不詳其姓，善歌得名。暇時以山歌遣興，所唱歌詞每節四句，每句七字，句腳押韻而不相聯，即七字調；後來，「歌仔助」將山歌改編為有劇情的歌詞，傳授門下，試為演出博得佳評，而組劇團，名之曰：「歌仔戲」。唯歌仔戲自萌芽起，歷經百年的演進，至今已發展成好幾種類別的歌仔戲，依據學者專家的意見暨筆者老師江清柳先生（新和興歌劇團團主）認為歌仔戲的類別應分為六種：

1. 落地掃歌仔戲 落地掃歌仔戲，是歌仔戲發展過程中之雛型。依據文獻資料記載，歌仔戲創始者歌仔助，在草創

歌仔戲時，收有學徒四人，分別為林阿儒、林阿趁、陳順枝、林阿江。此四人於學成之後回鄉分別組班賣藝，林阿儒設浮洲班、林阿趁設冬山班、陳順枝設二結班、林阿江設洲仔尾班，或名：「清和音」、或名：「同開樂」，每逢地方迎神賽會，參加遊行，是夜即在露天舞臺排演：「陳三五娘」、「山伯英臺」、「呂蒙正」、「李三娘」等民間故事，原為逢場作戲，衣飾、行頭，甚為不整，但是唱白均用土音，通俗易解，劇情又為家喻戶曉之故事，演來悱惻纏綿，十分轟動，因而起而組織劇團者漸多，其中最著名者有「清和社」及「覓生社」（註三），藝人表演時所用的戲曲源於福建漳州薌江流域一帶的民間小曲——錦歌。錦歌是一種以五言或七言為一句，四句為一聯的小調，很是悅耳，且平易近人，只要喜歡聽，一學皆會。故在民間很快的流傳，成為人們在工作之餘暇，以日常生活素材配以哼唱的歌仔調，之後又不斷吸收其他的民謠歌調，並受亂彈、南管及潮州白字戲的影響，始逐漸形成歌仔戲的戲劇型態名之為「落地掃」。落地掃歌仔戲是以種行商賣藥方式，隨地流動演出，並無固定的演出臺子。戲班子如江湖賣藝者一般，四處流浪，大多數在廟堂前的廣場，街頭巷尾空地等臨時拉起場子就地演出，伴奏樂器以弦索為主，又融合了車鼓弄和採茶調，增添鑼鼓。吸收一些由大陸流傳至臺灣的各種地方戲曲，演員清一色以男性為主，小旦皆由男性反串，名為乾旦。總而言之落地掃歌仔戲是歌仔戲發展之雛型，無落地掃則沒有歌仔戲。

2. 野臺歌仔戲 落地掃歌仔戲，演出的型式只是將整個民間故事中，擇取其中主要的一、二段精華，做為重點表演，且以滑稽笑料為主。就以目前碩果僅存的宜蘭縣員林鄉湖

東村茄苳路七〇號之一二的林榮春先生之布馬陣而言（屬於落地掃），他的表演方式著重馬夫的牽馬、餵馬，如何的累。在途中笨馬又不慎掉入泥淖中，於是馬夫想盡法子把馬兒從泥中拖出，而滿身爛泥，筋疲力竭的狀元倌，才開始遊街，全齣戲只有兩個演員，一是狀元、另一是馬伕，這種人物劇情皆簡單的戲劇，最初觀賞頗覺有趣，但一而再，再而三的表演就很是乏味，於是歌仔戲的藝人們就開始模仿平劇的服飾、化妝、身段、道具等，並且加上自己的固定布景，充實本身貧乏的唱腔，以現有的民間故事，將內容連貫、正正式式的在廟口廣場搭成簡陋的舞臺開始正式的故事表演。一般人就稱之為野臺歌仔戲，而野臺歌仔戲最大的特色是演戲給神看，目的在娛神，追憶臺灣昔時農業社會，人們大眾對神佛信仰虔誠，每於農忙後，收成豐富，或身體健康這些皆拜神的恩賜，因而演戲給神看，或者某村落的神，遇其神誕為表慶祝也要演戲，故昔日之野臺歌仔戲的演出名目幾乎與宗教活動有關（現在也是一樣）。所以觀眾在觀賞野臺歌仔戲在正戲尚未表演時，得先欣賞一段「扮仙戲」代表著滿堂吉慶，通常野臺歌仔戲每天表演兩場，午後兩點一場、晚間八點一場。野臺歌仔戲是不售票的，觀眾可自由前往欣賞，座椅自備，大部分人用站著或席地而坐、小攤販雲集、場地髒亂、人聲吵雜。至於戲班的酬勞是採包銀制的，演一場若干銀圓，由該演戲的廟宇自行籌措。昔日的野臺歌仔戲表演方式很嚴謹，有正統的故事內容，演員的做表、唸、唱皆有一定規矩與模式，主要的唱腔以七字調為主，次則為哭調，……但今日的野臺戲已大不如前，有唱日文歌、英文歌、流行歌等，甚至還穿插黃色笑話，更甚者連脫衣舞也派上用場

，實不是一樁好的現象。

3. 內臺歌仔戲 野臺歌仔戲因受到觀眾歡迎，於是聰明的生意人，紛紛擇選著名的劇團，給予在舞臺技術方面細心改良，如增加華麗的布景、燈光設備、機關效果等，並充實劇本故事內容，將野臺歌仔戲在廟前廣場露天表演，直接搬進戲院內的舞臺上去演出，其特色是，演出方式不再採取自由觀賞，而是以種營利方式經營，要看歌仔戲，則要購票入座，自始觀眾可享受坐著看戲，再不必站立、或席地而坐，也沒有攤販吆喝聲，並提高了歌仔戲的藝術水準與地位。內臺歌仔戲何時伊始？據臺灣省通誌載言：「至民國四、五年間有商人辜顯榮向日人收買臺北淡水戲館，改名新舞臺，作為本省人之娛樂機構，其經理人見歌仔戲甚受人歡迎，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。而歌仔戲之分別為內外臺戲，亦始自此時」。（註四）繼而僑居在新竹市之日本人松田某設立「永樂團」客家歌仔戲。至民國十年前後，營業性的歌仔戲班越來越多，其中著名者有新竹的「共樂社」、香山的「小錦雲」、北投的「清樂社」、新莊的「如意社」。民國二十五年，嘉義人柯清水組織「嘉興社女優團」，所有歌仔戲演員一律改用女伶為主，也是內臺歌仔戲一大特色。臺灣光復後，內臺歌仔戲特別興隆，通常某一劇團蒞臨某城市、鄉鎮公演，在演出之前都會大作宣傳，除廣告車沿街廣播、發傳單外，劇團的演員還要身著戲服坐在無蓬的大卡車上沿街遊行，並配以文武場音樂，很是熱鬧名為「踩街」，以招徠觀眾。現時歌仔戲已漸衰微，又再度轉回野臺戲娛神，內臺演出已甚稀見，但唯一碩果僅存的兩大名劇團明華園

、新和興，此兩團也能經常回到內臺表演，如在國父紀念館、各地文化中心等，但它們也很少以售門票方式經營，它們賺的是各機關或社會團體以包銀方式，演一場若干銀圓的報酬，以維持劇團的生存，其餘的時間奔波於廟會或工地秀，總而言之所謂的內臺歌仔戲其定義就是，將野臺歌仔戲搬至戲院內的舞臺上表演，但是是以營利為目的的演出方式。

4. 廣播歌仔戲 所謂廣播歌仔戲是電臺經由廣播方式播放的歌仔戲節目。民國五十年至六十年之間，臺灣地區電視機數量不多，收音機是民衆最普遍的娛樂媒體，每天午後各地方電臺時而播出歌仔戲，甚受婦女、老人們的歡迎，廣播歌仔戲只能由耳朵聆聽，而不能用眼睛欣賞，聽者只靠聲音的愉、悲來主宰情緒的變幻。是時有正聲電臺的「天馬歌劇團」、民本電臺的「九龍歌劇團」、民聲電臺的「金龍歌劇團」。

5. 電視歌仔戲 民國五十一年十月十日臺灣電視公司成立開播，歌仔戲順勢躍上螢光幕，首先在電視頻道上出現的歌仔戲團是「金鳳凰劇團」，由王明山擔任製作人。從此觀衆可在自己家的客廳裏欣賞免費的歌仔戲。電視歌仔戲與一般歌仔戲的演出方式有所差異，基本上歌仔戲的演出型態是相當生動活潑，並沒有嚴格的唱腔、對白，但電視臺的演出方式是側重寫實，因此卻嚴重限制它的唱唸作表，使歌仔戲的「象徵義」盡失無遺。（註五）筆者認為電視歌仔戲與野（內）臺歌仔戲最大的差別，除觀衆欣賞時地點場地有所不同外，最大的差異在（1）演員的戲量，野臺歌仔戲著重小生、小旦、丑的表演。尤其是丑，他是整齣戲主宰，他有帶動劇情與觀衆情緒的責任，相反的電視歌仔戲只著重小生與小旦，而

小丑可有可無。（2）野臺歌仔戲場景固定，某段劇情一定要在某景，而電視歌仔戲可採橫錄方式，相同場景的戲集中錄，再以剪接，因此一集戲裡劇本即使安排二十個景也無妨。例如一首歌曲有四句詞，往往就可換了四個景：第一句的場景若在院子裡，第二句可能在外景河邊；第三句有可能在山上唱，第四句卻回到月光下的庭院裡。（註六）（3）野臺歌仔戲演員化粧較濃尤其強調眼睛與鼻樑而電視歌仔戲由於濃艷的化粧不適合電視鏡頭，因此化粧乃趨向寫實自然。（4）野臺歌仔戲演員表演時，直接面對觀衆，身段、唱腔等一切要有真材實料，不准許有半點差錯，電視歌仔戲可採取事先錄音作業，一切音樂部分都在錄音室裡錄好再拿到攝影棚對嘴，旁邊還有人提詞。總而言之所謂電視歌仔戲，就是觀衆不必站在廣場上看戲班演戲，而是自由自在在自己家的客廳或房間觀看電視螢光幕上所播映的歌仔戲。

6. 陣頭歌仔戲 所謂的陣頭歌仔戲，即是以陣頭方式演出的歌仔戲，它不同於落地掃的演出型態，落地掃是在廣場空地上走四方部位或沿街行進演唱。陣頭歌仔戲演出場合都是在喪葬典禮中，使用的曲調也不是以七字調為主，而是以哭調之類悲傷的曲調為重心。如五子哭墓、孝女白瓊等。

三、興盛原因

歌仔戲自創始，由興盛至衰退，為期只不過百餘年。在這短暫的過程中，它備受社會大眾的讚美與貶抑，但無論如何它是我國地方戲曲的一種，它保留著豐富的臺灣社會、文化、風俗之遺跡，是我們寶貴的文化資產之一。歌仔戲的藝術人們努力不休的改良，千辛萬苦的培育，方能成為我國地方

戲曲的一種，它興盛時如一朶盛開的玫瑰。根據學者專家們的研究分析，以及筆者平時的接觸觀察體驗，歌仔戲的興盛原因，綜合歸納應有以下四點，分別敘述如左：

(一) 宗教祭祀之需

王國維先生說：「戲曲者，謂合歌舞演故事也。」又說：「歌舞之興，其始於古之巫。」古代因宗教意識濃厚，我先民為敬畏鬼神，因而為酬神而有祭祀。祭祀必須要用歌舞，故而產生了戲曲。依據呂訴上先生的臺灣電影戲劇中臺灣戲曲發展史裡描繪說：「我們中國，從來就有這種習慣，逢到有什麼喜事，或是神誕等，需要熱鬧時，便禮聘一個或一個以上的戲班，來唱演戲，以資慶祝，大家藉著這一機會，免費前往參觀娛樂。基於這一種習慣，在臺灣的同胞亦最重視祭祀，祭祀包括祭祖先及其所崇奉的菩薩，較小的祭祀，則以演出木偶的布袋戲，較大的祭祀，那就非演大戲（即成人戲）不可。從唱的次數，可以看出祀典的隆重程度。這種習俗，似乎自古而然，在臺灣方誌上，亦隨處可以得到應證。」又同書轉載舊誌有說：「二月二日各街社里，逐戶鳴金演戲，為當地土地慶壽，張燈結彩，無處不然，名曰春祈福。」「七月十五日亦為盂蘭盆會。……事畢。命優人演戲以為樂，謂之壓蘸尾。」「中秋祭當境土地，張燈演戲與二月二日同，春祈而秋報也。」由以上之描繪可以證明戲劇與宗教信仰之祭祀是不可分的。

一般民俗研究家，或一些外來觀光客，總予臺灣是廟宇多，迷信多的地方來作為評語。而臺灣是中國的一省，省民大部分皆移民自大陸閩、粵兩省為多。而閩、粵兩省之風俗皆以鬼多、神多為其特色。此兩省之人拜拜酬神祭祀之多，

比之臺灣絕不遜色。每月初一、十五要拜，年節要拜，小孩受驚嚇要拜，豐年、凶年、求財、求子等無一不拜。拜之時務必心存虔誠，三牲祭品要豐富，如此方能求得神之保佑。人們對鬼神有所祈求，一旦靈驗實現，更需要有所回報，回報時除物質要豐盛外，尚要有精神娛樂的慰藉。故閩、粵兩省居民每屆新年或豐年等慶典必須做蘸，其目的即在於酬神。而省民大部分來自閩、粵，自然而然承襲大陸的風俗習慣。更何況當年我先民是冒患難，以堅忍不拔的精神，渡過驚濤駭浪的臺灣海峽來臺定居，是時又遍地荊棘，瘴癘傳染，人之生命十分的脆弱，兼之醫藥落後，人們在無助之下，唯一的寄託，只有求助於鬼神，一旦向鬼神許下諾言有所企求，幸得保存性命，及至生活漸得溫飽，自認為這一切皆為神鬼所賜，因而為酬神之恩典，除將平日省食儉用之雞、鴨、豬、羊殺而酬神之外，更想到以歌舞以娛鬼神。

臺灣早期酬神之戲劇以南管、北管、潮州戲、布袋戲為主。及至清末民初歌仔戲異軍突起，由於它的平易近人，小曲悅耳，佈景服裝華麗，更加上道白唱曲均以本地音為唱白，普遍受到廣大群眾歡迎，在自然驅使之下，人們酬神祭祀，娛樂慶典，皆以請歌仔戲班演出為主，故在市場供需要求之下，歌仔戲班之需求日多，造成歌仔戲的蓬勃發展。

我們日常觀賞野臺歌仔戲的演出，戲棚絕大部分搭設於廟前廣場，往往在一齣戲演出當中，戲臺下只有一兩個小孩觀眾，但演員們在一個半小時的演出，無論唱、唸、表等一點也不敢懈怠，全神貫注，有始有終的演完一齣戲，此種敬業之精神，令人欽佩。此種執著職業道德，筆者曾求教於新和興歌仔戲團團主江清柳先生，他表示：「歌仔戲之演出，

本來就是演給神鬼欣賞的，慢慢的才人與鬼神同享，故凡是歌仔戲演員皆應有種認識，不管臺下是否有觀眾欣賞，一定要認真賣力表演，因為戲是演予神看的，至於人潮的多寡，只要表演有特色，觀眾自然會聚集。我們歌仔戲只要有神的存在，就會繼續的存活下去……」，由江先生的一番話，我們可以體驗出歌仔戲的興盛原因，實與宗教祭祀之所需有著相當關聯的。

(二) 農業社會缺乏娛樂

戲劇藝術之所以能興盛，其基本理由，在於群眾的迫切需要，而人們在日常生活中，除工作謀生所必須付出勞力之外，其餘的精力，大部分皆在追求娛樂的慰藉。

在臺灣早期的農業社會中，因經濟較為貧乏，有錢的富有人家不多，絕大多數人都是本著日出而作，日入而息的農民。他們日常的娛樂除了集中於廟宇前廣場，或大樹下，談天講古，下棋之外，即無其他的娛樂可尋。因之逢年過節或遇神誕，延請戲班子演出成人大戲，於是戲劇即成為他們生活中最高之娛樂。在諸羅縣誌卷之八「風俗誌」中記載，或謂「家有喜、鄉有期會、有公禁、無不先以戲者。蓋習尚既然，又婦女所好，有平時慳吝不捨一文，而演戲則傾囊以倒者。」或謂「演戲不分晝夜。附近村庄婦女，輒駕車往觀，三五群坐車中，環臺之左右，有來自數十里者，不艷飾不登車，其夫親為之駕。」由以上之描敘，可以獲知，在農業社會中，戲劇是如何的受到民衆的歡迎。而在臺灣衆多的戲曲中，南管、北管之音樂較為單調高腔，詞意深澀，且模式固定，一般農民、婦孺不易接受。潮州戲、京戲又為外省語言，不易聽懂。布袋戲為木偶表演，面無表情，看多了自然感

覺乏味。而歌仔戲則無以上諸戲之缺點，其故事取材於民間流傳的少男少女戀愛暨忠孝節義等故事，劇情香艷曲折正義兼備引人入勝，佈景服裝華麗悅目，歌曲摘取於各地民謠小調，悅耳動聽，不識字者，每每聽聞令人反覆演唱三數次，自己即能朗朗開口而唱，樂在其中。更加上中期後之歌仔戲戲班的前臺演員不分小生或小旦一律皆為女子扮演，扮相俊逸，人見人愛。且歌仔戲最大的特性是故事的連續性，一齣故事的情節可長達十天二十天演不完。在農業社會中，人們有著太多的空閒，時間的消逝，並不覺得可惜與浪費，觀眾們可以配合它演出的時間，前往慢慢的欣賞，總不覺得其厭煩。更重要的一個理由是時除看戲外，無其他更好的娛樂可供選擇，故一般人將看戲視為娛樂的主要方式，因而凡逢喜事或神誕等，總想熱鬧一番，便禮聘一個戲班來唱戲，以示慶祝，同時大家藉著這一機會，免費欣賞娛樂，兼而多年不見親朋好友，彼此見面聯誼，增進情感的交流。

歌仔戲在衆多地方戲曲同時競爭之下，能夠脫穎而出，又能盛極一時，其最大的特色是歌曲採取七字調，又以地方土音唱吟（閩南語音），觀眾不分老幼皆能易於瞭解。一種藝術之所以能異軍突起，綻開美麗的花朵，大多是它平易近人兼具五光十色之美。我們拭目觀看，世界最受人們歡迎的音樂，非為古典音樂，而是快節奏易懂的搖滾熱門音樂。反觀百老匯的歌劇雖有其特定層次的觀眾，可惜總難免有曲高和寡之嘆。而一般的熱門歌舞團則令群眾瘋狂。古典芭蕾舞雖典雅優美，但其意境之神妙，能深入其境者不多。相反的黃色歌舞團下流低俗，卻有很多人樂此不疲，臺灣由於歷史之演變，各地之地方戲曲皆有，為何平劇不能蓬勃？南管、北管會凋零？其原因在於平劇太過戲臺化，太固定於一定的

模式；南北管之音樂往往又略見單調。歌仔戲則大膽的摘取諸戲的優點，發揮本身之長處。它演的是通俗民間故事；音樂取材於地方民謠小曲，悅耳動聽，易學易懂；舞臺設計立體化，佈景華麗，換景迅速，變幻無窮，予人有種新鮮感；服裝鮮艷奪目；演員之演出沒拘泥於太多的模式，隨興自由發揮，且採半寫實主義。在光復前之臺灣在農業社會狀況之下，絕大部分的人教育水準偏低，知識不夠發達，歌仔戲的平易近人，教孝教忠的劇情，正迎合農業社會的大眾口味，故它沒有曲高和寡之困，再者農業社會經濟落後，缺乏娛樂項目可資消遣與選擇，因而歌仔戲能夠在短暫的時光中，突然像盛開的玫瑰，鮮艷燦爛盛極一時，實是與昔日農業社會缺乏娛樂之故。

(三) 符合時代變遷之群眾心理

藝術之所以能夠在某一時代中茁壯，必然是該藝術能符合該時代變遷的群眾心理。歌仔戲能在昔日臺灣農業社會中盛極一時，追究原因，乃因歌仔戲在我國眾多地方戲曲中，它是屬於悲情戲劇成分最濃厚的一種地方戲曲。臺灣在農業社會時期，由於因悲劇性的歷史背景，如經濟上的貧乏，政治上的變動頻繁，人們的精神在日常生活中受到壓抑，在日積月累之下，難免會養成民間一種消極悲觀的人生觀，而歌仔戲正是該時代的產物，故無論它的故事取材，曲調之取向，皆具有一種令人感覺悲哀淒涼的風格，人們為情緒上的發洩，在同病相憐之下，對於歌仔戲自然情有獨鍾了。

我們從歷史研究中可獲知，臺灣在國際競爭上，它的命運是充滿坎坷的。臺灣首先受荷蘭人的侵佔。此時在臺灣的

中國人飽受荷蘭人的橫徵暴斂，百般壓榨，淪為農奴。其後雖有郭懷一的抗荷事件，不幸事敗慘遭荷人慘絕人寰的大屠殺，在在可知是時的中國人處境是多麼艱辛。及至民族英雄鄭成功驅荷入臺光復故土，然為達成反清復明的壯志，因而上下戰戰兢兢生聚教訓，以「筆路藍縷，以啓山林」的精神努力奮鬥，是時其物質生活之缺乏，人民心情之沈重，可想而知。康熙二十二年（西元一六八三年）至光緒二十一年（西元一八九五年）計二百一十二年間，滿清統治臺灣，初期採取消極治臺政策，以親屬隔絕方式，嚴格限制大陸人民入臺，形成臺人有父母妻子之繫念，仰事俯育之心思無法實現，由此可知是時的人們精神苦悶已極。又經濟生活十分困苦，由臺灣文化論集中記載說：「……誠以土地有限而移民不絕，人民經濟生活，已覺不如前，加之官吏貪污、衙役勒索，無所不至」。諸羅縣志風俗志云：「胥役見事生風，非欺官以賄民之膏血，何以飽其蹊壑？」民諺云：「衙門八字開，無錢不用來」。以上文字之記載，可見其時人民生活塗炭之一斑了。又自光緒二十一年（西元一八九五年）至民國三十四年（西元一九四五年）臺灣被日本人佔據五十年。割臺之初臺灣同胞的心境，有「無告的悲憤」。日人對臺灣的統治採取高壓手段，實施軍國主義的暴政，不但實施經濟壓榨，而且還施以政治的壓迫及文化的併吞，其用心與手段，實遠比荷蘭人殘暴、狠毒。我在臺的中國人實處於有苦無處訴之境。幸於民國三十四年（西元一九四五年）獲得光復，重歸祖國懷抱。但光復之初，由於大戰剛結束，臺灣在日本軍閥的搜刮及戰爭的破壞下，已至民窮財盡的地步。由以上的歷史演變過程來看，自荷蘭人侵佔臺灣始，直到臺灣光復，三百餘

年來，我臺灣的中國人，總是遭遇苦難的挫折，無論在精神上或物質上皆是歷盡滄桑，因而自然養成一種較為消極悲觀的人生態度，凡事能忍則忍之，常把精神的苦悶，寄託於山水、琴、棋、書、畫、音樂。故而歌仔戲的悲調正符合其時時代變遷的群眾心理，人們壓抑的情緒需要發洩，在同情婦孺，同情弱者之胸懷，藉著藝術的表演而得予發揮。

綜觀歌仔戲的劇本故事，幾乎完全採用悲劇模式，如陳三五娘、李三娘、雪梅教子、孟姜女、二度梅、薛平貴與王寶釧、五子哭墓等，無一不是悲劇。而女主角的選拔也是以能表演善哭者為優先。民國三十四年至五十年間最紅的歌仔戲女伶如愛哭咪（陳秀娥）、筱明珠、小丹桂等，她們能紅極一時，也是因應於她們在舞臺上能真的痛哭流涕。而歌仔戲的唱曲，雖有小曲悅耳，但那也不過是舞臺上偶而點綴罷了。歌仔戲的唱曲主要的有七字調、什碎調、什念調、大調、青春調、彰化調、臺灣串仔調、搖籃調、潮州串仔、丟銅仔、六月田水、腔仔、背思調、歌仔調、四腔調、相思、草螟弄雞公、挽茶褒歌、五更鼓、鬧五更、病仔歌、月月按、思想起、潮州調、六月茉莉、桃花過渡、客人調、牛犁歌、卜卦調、乞食調、都馬調、拋採調、車鼓調、賣花歌、大哭調、小哭調、萬華哭、宜蘭哭、臺南哭、彰化哭等（註七），以上諸調，除桃花過渡、草螟弄雞公、六月茉莉、青春調較為輕鬆外，其餘各調皆為悲劇性格的曲調，尤其是哭調，往往在演唱時總是成套的，一曲又一曲連接不斷地演唱，猶如一套組曲。

走筆至此，我們也不能完全武斷的註腳，因臺灣歷史背景之故，臺灣的中國人，較趨向悲觀，由於歌仔戲走的是悲

劇模式，因此特別欣賞歌仔戲。其實東方民族，因歷史的悠久，文化的內涵，民族的老化，大部分的民族都極為欣賞古典悲劇氣氛的音樂與舞臺劇，如日本、印度等。當然我中華民族有五千年的歷史與文化，我們的國劇、地方戲曲、音樂也較古典文雅，但也趨向悲劇性的論調較多。況且我臺灣的中國人，大部分由閩、粵兩省遷徙而來，而閩、粵兩省山多田少，人口密集，謀生不易，人們自小以討海，伐山為生，終年累月向貧窮挑戰，時冒風浪之危險，換取生活之所需，人之生命有如草芥，故而養成閩、粵兩省之居民，絕大部分的人們，總秉承一種樂天知命的人生觀，因此在藝術戲劇上的創意難免趨向悲調性的模式。我先民到臺灣開墾，不但將自己的肉體移來，也將昔時之悲觀文化播種至此，又加上臺灣歷史背景演變的種種不幸遭遇，精神長久受到壓抑，自然就更為悲觀，故而新的戲劇創造——歌仔戲，便更見悲調性了。由於悲代表著弱者，弱者總博得群眾的憐憫，是故歌仔戲持有符合時代變遷的群眾心理，秉持著此一特性，因此它能盛極一時。

（四）健全之家族組織經營

歌仔戲歷史短暫，其黃金時期是民國三十四年至五十年。在此段時期中，從事於歌仔戲業謀生的藝人甚眾。全省演出的戲院場所約計三百六十七所。演出方式採擋期制，每期十天，每日兼夜各演兩場，幾乎場場觀眾客滿，是時最有名的歌仔戲劇團有：日光（高雄）、拱樂社（麥寮）、寶銀社（臺中）、新錦珠（新竹）、錦玉己（劉己妹）、明華園（屏東）、臺春（斗六）、麗華園（嘉義）、美芳社（嘉義）

、金山樂社、霓雲社（臺北）、宜蘭英等（註八），據計全省總計有歌仔戲團二百三十五團之多，由此足證明其時歌仔戲是多麼受到人們的歡迎。

歌仔戲之能興盛原因，除宗教祭祀之所需、農業社會缺乏娛樂、符合時代變遷的群眾心理外，尚有一最重要的理由是它必須要具備健全的家族組織經營。正所謂欲厲其兵則須利其器，更要知己知彼。一個歌仔戲班之經營，就如一個機關、學校、團體一樣，要想發揮其功能至極致，務必要有一個健全的組織，而這個組織之經營必須是家族式的。追究民國三十四年至五十年間的全盛時期，最享名的歌仔戲團，它們能歷久而不墜，事實上它們所依恃的不敗理由，就是健全的家族組織經營，因為家族式的組織經營具備著三大優點：（1）團主係科班出身，主要角色納入為妻妾或家族之一員。（2）團員多數為養女或有期約之演員（訂約有三年或五年）。（3）團主熱愛戲劇。就團主係科班出身而言，因團主自小出身歌仔世家，從小耳濡目染，對於戲團之經營與管理有著豐富的經驗；主要角色納入為妻妾成為家族之一員，不但有向心力與服從性，更有利的理由是可以減少開支，穩賺不賠；團員為養女，但求生活之能溫飽，不奢求酬勞，其利可先行投資而後逐漸收回成本；團主熱愛戲劇，必然熱心選擇演員，訓練演員，使演員之演技水準提高，名氣增大，回收之機率增高。在臺灣歌仔戲戲團中有兩著名戲班歷久而不衰，如明華園、新和興，此兩劇團之所以不遭受時代潮流之淘汰，其憑藉者即依仗健全的家族組織經營，現將新和興歌仔戲團成員組織介紹如左以供參考。

「新和興歌仔戲團」成立於民國四十五年，團長江清柳

先生。新和興歌劇團在成立之初，正是臺語片興起之時，當時許多內臺歌仔戲受到了電影和一些新興娛樂事業的打擊，紛紛歇業或是轉入野臺發展。新和興在這個時候組成，創業維艱，一切從簡，只能以廟會野臺為主要的演出場所。當時主要演員均為江清柳夫妻及其師兄妹自任。江清柳先生還兼任編導，所到之處，頗受父老觀眾歡迎。

江清柳先生育有二男五女，對於歌仔戲皆有濃厚的興趣，長期在戲班的薰陶培養之下，各自練就一身工夫，可以在團中擔任各樣角色，使得新和興在家族成員堅固的基礎上日益擴充、發展。新和興的成功，一個龐大而和樂的家族背景是一個很重要的原因。傳統歌仔戲劇團的組織並不十分健全，劇團中常有爭角色、爭排名的風波；劇團與劇團之間，也頻傳跳槽、挖角的事件。演員的流動性大，直接影響了整體的演出品質，成為歌仔戲停滯不前的重要原因。新和興以家族成員為基礎，劇團的穩定性足，向心力強，不但全力向外拓展，並且還成立了國內唯一的歌仔戲補習班，培養下一代優秀的演員接班。江清柳先生之子女皆在劇團工作，長子江金能擅長樂器，是文武場的好手。媳婦王孟秋十二歲學戲，以童生為主。十五歲之後開始嘗試各種角色，而以苦旦、丑角最擅長。十八歲嫁入江家，逐漸以旦角為主要戲路，偏好文戲。長女江素雲擅長花旦，並可兼演武生、武旦。二女江素蘭專攻花旦，三女江玉梅是武旦、苦旦中的姣姣者，四女江素月演武生，五女江素華扮演小旦。

新和興歌劇團曾參與各地方戲劇比賽，榮獲六年優秀團體獎。團主江清柳先生並獲得七十九年民族藝術薪傳獎，這些種種的榮譽實來自健全的家族組織經營之故。

四、衰退原因

談論了不少有關歌仔戲興盛原因，反過來探討它的衰退。在尚未談及主題之前，有關歌仔戲的弊端有那些？依據日本片岡巖先生大著「臺灣風俗誌」中有極為詳盡的描繪，為便於參考，現將陳金田先生翻譯該書之內容原文抄錄如下：臺灣戲的舞臺髒亂不堪，搭舞臺用的木板和木柱都是舊的，舞臺屋頂也都是用破爛帳棚搭成，前面既沒有美觀的幕，後面也沒有華麗的背景，場面和演員一起擠在舞臺上。再加上演員所穿的便服，都是破破爛爛的舊衣裳，有的被泥腳踩來踩去，而後臺也沒有專用的休息間，只用一些裝道具的箱子圍成一個圈，除此之外沒有任何可以遮蔽的東西，因此當演員化妝時，觀眾可以從外面看得很清楚，這完全喪失了演員對觀眾的神秘感。還有當演員到舞臺演出時，也不太注意自己的動作，有時候竟使臉部和眼睛轉到別處去，只像一個機械人一般，在那兒比手畫腳。尤其令人感到惡劣的，當演出時有口水或鼻涕，演員竟當場吐在舞臺上。還有在炎熱天氣演出時，口渴的演員一走到後臺，就是大碗牛飲一番，然後再回到舞臺繼續演唱，給觀眾的印象非常惡劣。追究這種種極為優雅的習慣，都是由他們放縱的生活所造成。演員的這種惡劣生活習慣，自己做起來毫不在意，而很多觀眾看來也習以為常，所以也就毫不為怪。臺灣的演員，多半都是沒讀過書的文盲，只是跟教戲先生學一點點，但是思想仍然極為守舊而不能創新，只會機械式的死背傳統戲詞。不論是根據口傳所教的，還是根據傳統戲詞所學的，都會有錯誤百出的現象，令人聽了幾乎不懂是什麼意思？因為先生所教

的戲詞和臺詞，早已經失去原意、原音、原調，只是按照自己不正確的聲調傳授，至於動作也只是胡亂模倣。如此培養出的臺灣戲演員，學成之後一旦到舞臺上表演，自然根本不懂劇情而盲目地演唱。由此可見，臺灣戲是一種「乞食戲」，將來不但不會有任何發展，反而有越來越衰敗的現象（註九）。

筆者認為片岡巖先生的觀察與批評皆極為客觀實在，唯其所聞所見，畢竟是屬於歌仔戲發展過程中，屬於較早期者，昔時由於農業社會，人們知識水準低落，物質生活貧乏，對於藝術之形象，並無太過苛刻之要求，只要演員之演出尚能差強人意，絕大部分的群眾，皆願自攜板凳，集中廟堂前，或街道旁前往欣賞。及至歌仔戲全盛時期，劇團之組織已非常之完善，演員之挑選與訓練十分之嚴格，如身高、臉型、唱工等……無一不被團主挑剔。要成為一個熠熠紅星，自非易事，因而她們無論在臺前或臺下，也是相當重視自己形象的維護。筆者曾親睹昔時歌仔戲紅星如愛哭咪、小艷秋、小丹桂等，她們的言行風度不僅嚴謹，且予人有種文雅秀麗的感覺，並非如片岡巖先生形容吐口水流鼻涕之惡劣形象。再說全盛時期的歌仔戲，對於舞臺佈景之華麗與變化是很講究的，如皇帝登殿佈景一定是富麗堂皇的金鑾殿。書生小姐相約於後花園，花園的佈景必然是花朵綻放，蝴蝶雙雙齊飛。遇有神怪故事演出，舞臺則電光閃閃、飛天遁地，皆極為好看與寫實。這些場景的更換變幻無窮，非平劇與其他的地方戲曲可以比擬的。再說內臺歌仔戲時代，演員與觀眾的距離是很遠的，她們有化粧間，化粧間自然禁止觀眾閒人撞入，就是卸粧後的演員也很少與觀眾有正面接觸的機會。

那麼歌仔戲為什麼會衰落呢？其實自民國五十年之後，不僅是歌仔戲開始衰退，就是平劇、南、北管，以及其他的

地方戲曲也遭受同樣的命運。目前我們在電視中能看到電視歌仔戲，在神誕中看到野臺歌仔戲，送殯音樂中聽到五子哭墓調的歌仔戲，而其他的戲曲呢？除平劇還能在電視頻道中看到外，其餘的戲曲已幾乎成爲絕響了。其原因安在？筆者認爲這是受時代潮流衝激的關係，俗語常言：「人老了會死亡，新的生命會繼起；藝術老化會凋零，新的藝術會茁壯」。戲劇是屬於第八藝術，藝術能夠在大時代中立足而不墜，實是由於該藝術受到觀衆之喜愛與肯定，一旦時過境遷，或又有另一種新的藝術創始，自然群衆會捨舊而摘新，故藝術的生命常是短暫的。如西方的古典音樂會被新潮的搖滾音樂所取代；古典芭蕾舞難以迎戰百老匯的現代歌舞劇。抽象的油畫更勝過正統寫實的水彩畫。這種時代潮流演進，人們對藝術的體認，任誰也無法挽回。歌仔戲雖然是臺灣所獨有，而它的舞臺藝術又是那麼絢爛明媚。臺灣自光復以來，雖只有區區四十餘年，但在這四十餘年的時光裡，它畢竟是蛻變太大，它的茁壯與成果是不可思議的，在寶島的居民不斷的適應新的物質文明，接受新的觀念，人們對於前代所遺下的一部文化資產「歌仔戲」，是尚存有一分懷舊之情，但若更新的一代，像前輩們那樣的態度對待歌仔戲，那是不可能的。是故歌仔戲的命運也如其他的藝術一般，逐漸凋微，我們如要追溯其凋微的原因，以筆者的體驗應有以下數點：

(一) 時代變遷藝術欣賞角度差異

歌仔戲之所以能興盛，是由於它能合乎農業社會的大衆生活需求，臺灣在農業社會時期，人們大衆有太多的空閒，在物質文明缺乏之下，無花樣繁多的娛樂慰藉，歌仔戲由於

合乎農業社會的需求，因而它能興盛。及至臺灣隨著時代的進步，由保守的農業社會，急速向工業社會邁進，經濟的成長，國民生活改善，教育程度和知識水準提高，更加上大衆傳播事業發展，娛樂範圍擴展，民衆所能選擇的消遣活動，不再像過去那麼狹隘，如老年人可在家觀賞電視，或至長春俱樂部下棋、唱歌、看報等。中年人可登山、游泳、聽歌、跳舞。年青的人娛樂性選擇更是廣泛。而歌仔戲的劇情抽象、時間冗長，悲哀性的曲調，野臺雜亂，演出者格調低落，自然不適應觀衆之要求，很快的遭受觀衆揚棄而不顧。

過去農業社會，由於教育不普及，加以環境所驅使，人生觀絕大多數趨向消極悲觀，故戲劇不分劇情或音樂皆以悲哀性者爲上乘，觀衆們喜見舞臺人物之淒涼身世，悲歡離合的挫折，因之陳三五娘、梁祝哀史、孟姜女哭倒萬里長城等人生悲劇大行其道。音樂唱曲非唱哭調不能過癮，而這些哭調種類繁多，常用的有大哭調、萬華哭、宜蘭哭、臺南哭、彰化哭等。哭調的演唱往往成套，一曲又一曲連接不斷地演唱，猶如一套組曲。歌仔戲唱腔最具代表性的是七字一句的「七字調」和聽了令人柔腸寸斷的「哭調」。民國五十年以後，臺灣社會急速變化，由農業社會轉變爲工業社會，由於物質文明發達，教育普及，新生代已漸趨樂觀奮發，享受物質文明果實，加之西方文明的傳播，快節奏的搖滾樂和多采多姿的電影，還有各種多元性的運動，使得娛樂項目的繁多不勝枚舉。

歌仔戲在衆多娛樂項目競爭之下，自然再也難予博取觀衆的欣賞，且更甚者竟有人聞其樂而塞其耳，聞其聲而惡其心之嘆！如此情況之下，只有淪落爲守靈與送殯時之音樂了

。現時一般百姓，為炫耀自己的財富，或表示自己對先人之孝道，往往在守靈之時，或家祭時刻，以擴音器，將五子哭墓的歌仔戲哭調，高聲放播，週繞方圓三里之內皆可聽聞，擾人心緒，年青人聽之非但不掬以同情之淚，更破口惡罵，試想年青人之聞哭調而生畏，又豈會自動前往市場、大廟前，去忍受蚊蟲叮咬皮肉之苦，垃圾臭氣之困而欣賞歌仔戲呢？昔時人們則不同，他們每逢聞聽五子哭墓之時，總會深深的受到感動，而靜靜的聽完一整套的哭調。難怪現時有些上了年紀的老太太，每每聞聽遙遠之處播來哭調之時，她總會說：「這哭調不知是誰唱的，不怎麼感人，記得以前我看愛哭眯在舞臺唱五子哭墓，在戲院裏我陪著她哭，在回家後偶而想起還會哭呢？」真是兩代欣賞角度差異如此之大，歌仔戲又豈能不衰退呢？

(二) 政府法令不當與經營者束縛

歌仔戲自民國二十年至二十五年為旺盛時期，抗戰開始至抗戰末年為最低潮時期，光復後至五十年可謂最高潮時期，至五十一年電視出現後再度慢慢的陷入低潮（五十一年時電視開播，唯四十八年至五十年間尚有半數歌仔戲班在戲院中演出），五十一年底則完全被迫退出戲院，再度回轉成為野臺戲。歌仔戲自回流至外臺演出，雖然再難予回覆昔日之風光，唯由於本省之習俗，如婚宴喜慶，神誕等皆需請戲班子演出以酬神，是故戲班子之演出機會還是相當頻繁，演員之生活還是有著落，然由於往後政府之立法法令瑕疵與執法者觀念的偏差，無論直接或間接之間皆時而影響妨礙歌仔戲的發展而導至衰退。譬如民國六十年時政府有見臺灣民間拜

拜之風氣甚盛，拜拜之時不祇祭祀之供品極為豐盛浪費，且家家戶戶宴客，或則請戲班子演戲，頗為奢侈浪費，因而為提倡節約。又全省各鄉、鎮、區公所執法人員誤解法令，以為拜拜與演戲為同一件事，為達成節約的目標，故時而禁止外臺戲之演出，於是嚴重影響戲團之生存與演員之生計。歌仔戲團在無法生存之下，紛紛將委屈投訴於地方戲劇協進會，由戲劇協進會將情呈報地方戲劇輔導小組，建議有關單位解禁，省政府遂以「(61)10(9)府教五字第9649八號通令各縣市政府略以「據報外臺戲申請上演各有關機關常有藉故拒絕上演情事，影響人民權利殊屬未合，嗣後如再有此項情事，應予查明議處」。唯此令雖通令全省，但尚有部分鄉鎮區公所為達節約，而繼續限制於農曆七月祇准演一天，嗣經地方戲劇協進會屢次建議方於六十九年始獲全面解決。九年的時光，由於法令之瑕疵與執行者之偏差，對於歌仔戲之影響甚為嚴重（註十）。又為道路交通安全計政府更有明令規則，「搬運貨車乘車人員僅限於三人」，此規則之規定，給予外臺戲之演出有著太多的交通妨礙，戲團無法活潑機動，影響營生，因為劇團為易地公演，當日演畢，收拾佈景道具裝運，已是晚間十二時左右，又次檔演出地必須上午到達，由于礙于法令，搬運貨車乘車人員僅限於三人，且晚間演員搭乘公路、鐵路諸多不便，演員們只好另覓生計，劇團經營不易，野臺戲只好任其式微。幸經地方戲劇協進會及時建議中央轉請有關單位增列「道路安全規則」第八十六條第四款「大型貨車載運劇團道具附載演員最多不得超過十六人，小型貨車不得超過八人」並獲臺灣省警務處以(59)警特行字第六六二號函覆通過，方為野臺戲之演出交通運輸問題解決困惑。再

者民國六十三年以前，民間酬神、宗教活動及國家慶典舉辦野臺戲公演，皆需徵收娛樂稅，在生存不易的狀況下，娛樂稅之徵收實為一嚴重的負擔，劇團在無法負荷之下，只有步向解散之途，地方戲劇協進會有見於此，託請有關單位建議免徵娛樂稅，幸蒙財政部於六十三年間函轉省財政廳以(63)(7)(26)財稅字第〇八二九六七號層轉各縣市稅捐處准予免徵，全省七百餘團均蒙受惠。(註十一)

歌仔戲戲班有一種傳統的規矩，這種行規也就是他們之所言謂為「班銀」，也就是說演員因為家貧，需要借款安身，以貸款方式事前向戲班班主借款，然後簽約成為該班的固定演員，班主日後從他表演的酬勞中按場回扣。這種陋規行之有時，在歌仔戲旺盛時期，班主實力雄厚，金錢之借貸無足畏懼，然在有關法令影響之下，戲團生存不易，在入不敷出的經營，班主著實無力負擔演員之「班銀」，在惡性循環中，只有任其戲班解散，漸漸的歌仔戲便在默然中衰退。以筆者走訪戲班資料顯示，一個班主如欲組團，預定經費一百萬圓，其中服裝、佈景、道具、樂器大約投下四十萬圓，而演員的班銀支出就要六十萬圓。如此龐大的支出，有時尙會遇著演員捲款而逃等諸多糾紛。目前歌仔戲經營相當困難，故歌仔戲團則紛紛解散，除非像明華園、新和興兩大劇團，以家族成員組織，團員只領日酬，不借班銀，方為經營者之不二法門。

(三) 電視歌仔戲異軍突起

歌仔戲是臺灣農業社會時期的主要娛樂項目，因為除了它之外，一般平民大眾很少有其他的娛樂選擇。但自民國五

十年之後，臺灣從農業社會急步向工業社會邁進，人們的生活普遍獲得改善，國民的教育程度及知識水準跟著提高，因此對於娛樂藝術的欣賞也有所差距，由於大眾傳播事業的發達，人們選擇的娛樂範圍較為擴展，種類也有多樣的變化，尤其是電影與電視的異軍突起，給予歌仔戲產生嚴重的威脅。

民國五十一年，臺灣電視公司開播，使工業社會中忙碌的人們，可以不費太多的時間與金錢，安逸地坐在家裏欣賞各式各樣的電視節目，尤其是楊麗花的電視歌仔戲更是令歌仔戲迷瘋狂著迷，給予原始傳統的正宗歌仔戲致命的打擊。從此戲院的歌仔戲觀眾，幾乎完全被電視歌仔戲搶走，生意冷清，劇團無法維持，只好紛紛解散，另謀出路。本來到處賣座的歌仔戲，在城市舞臺無立足之地，只好退回「野臺子」上，藉著節慶和神誕之機會方得苟延殘喘。追溯電視歌仔戲之所以能在迅速時間內取代傳統的正規歌仔戲，除以上所言人們可不必費太多的時間與金錢，安逸地在家裏欣賞歌仔戲之外，以筆者之體驗，電視歌仔戲能在短短時間內能完全的吸光原有傳統歌仔戲之觀眾，其原因有以下二點：

1. 演員藝色兼備 自傳統歌仔戲式微後，一般演員無法生存，紛紛轉行，有些做小生意，有些到工廠從事生產，再次者淪為陣頭喪事表演，賺取溫飽。臺視歌仔戲團成立，招兵買馬，全國野臺歌仔戲演員，凡年輕貌美，深具表演才能者皆湧往應徵，在精挑細選篩檢之下，所選出之演員，無論其扮相、身段、唱唸、做表皆屬一流，如楊麗花、葉青、李如麟、許秀昨、司馬玉嬌、小雪、黃香蓮等，只要其出臺亮相皆能予人有種唯美的感受，因此觀眾群，天天盼望著能看到他們在演戲。

2. 電視臺積極改良 電視臺爲了取悅現代觀眾，將傳統歌仔戲的做工減少，朝著寫實和節奏緊湊的目標去改進，尤其是唱腔曲調方面，一方面傳統歌仔戲常用的唱腔曲調，仍然在電視歌仔戲中演唱，但爲迎合觀眾的品味也跟著轉變，電視歌仔戲在傳統的唱腔之外，加入許多過去未被歌仔戲吸收的民間歌謠、流行歌等。爲配合新的戲碼，更請作曲家爲該戲碼作主題曲或插曲，這些民謠、新曲支支悅耳動聽，深受觀眾們之喜愛。

總而言之，因電視歌仔戲的異軍突起，終使得傳統歌仔戲喪失其風光數十年的戲院舞臺，退到廟前野臺苟延殘喘。但由於電視歌仔戲是集合了許多編、導、演及唱奏的優秀人才於一堂，保持了歌仔戲原有的傳統民族風格及地方色彩，替歌仔戲注入了不少的新生命，在電視歌仔戲觀眾群中，有中老年人、青少年、兒童等，不分地域，老少皆歡迎，且在電視臺不斷的宣導之下，人人都能了解，何者謂之歌仔戲，而歌仔戲無形中也擔負起教化的作用，歌仔戲也得予繼續延續，不也是一樁好事嗎？

(四) 薪傳後續乏人

戲劇是要有「觀眾」才能成立的。而戲劇這個名詞裏面是含有「觀眾」的意思。戲劇與觀眾，在演戲上來說是牽繫不可分的。而歌仔戲之所以衰退，其原因之一是失去了觀眾，觀眾之所以揚棄歌仔戲，是因爲歌仔戲演變至今已不是薪傳後續乏人之故。追憶昔日歌仔戲全盛時期其能吸引人是由於其演員年輕扮相漂亮，歌調優雅易唱、服裝色彩五光十色、動作火熾的開打、伴奏音樂熱鬧，易爲鄉村社會及一般大眾所接受。

然我們環顧現時的野臺歌仔戲，出現在臺前的演員們，一個比一個衰老，經人工化粧的臉，不論脂粉油彩有多厚，也無法掩飾他的魚尾紋和老人斑。四、五十歲的婦人穿上又寬又長的古裝，身材體態已不再輕盈，雖然這些年長的演員還有其一定水準的身段和舞姿，但令觀眾的感受總是褪了色的花朵，失去了她的光彩與吸引力。偶而在野臺戲班中也常出現一些年輕長相不差的旦角或小生，可惜她們沒有經過正規的訓練與培育，只能懂得唱數支五音不全的流行歌，便戴上頭套，穿上戲服即可上場胡亂表演，這些演員連最基本的歌仔戲規則都不懂，如生角出場，立在門簾外，整冠撈鬚，左右看，振袖、端玉帶，然後開始行進。旦角整頭髮，雙手撫髮，微傾向左右視，然後雙手各掀衣角，整弓鞋，整頓檢查完畢，向前行進，唱曲子至舞臺正中坐下，念四句聯、通姓名，說幾句定場白，然後做她劇中的動作，唱套曲的引子，或遇曲至餘文如何唱做，要看劇中的情節，合唱或獨唱，皆非一定，本事做完以後，念兩句四句聯下場，行至門前，轉身回眸一視，急轉而下去，……這些歌仔戲最原始的規則，現時一般年輕的演員都不知依規而行，又豈能留予觀眾美感呢？又戲劇中的舞蹈，舞蹈是戲劇上的各色表現，如身材、手勢、腳步等變化的重要動作，俗語罵人說：「沒變步」意思是說腦筋不靈活死板，戲劇上的臺步，是要隨劇情而變化，用各種舞蹈最佳的姿態，以促起觀眾的趣味，增加舞臺的生活力，故舞藝的純熟，良好的搬演，吸引觀眾的力量，自然增加，故閩南人演戲叫做搬戲，觀者叫做看戲。歌仔戲以搬演與唱同時並重，故俗語說：「做生意要有生材，做旦要有科介，科介就是做工，做工就是搬演，搬演就是動作，動

作就要根據舞蹈，舞蹈使身軀柔軟而活潑，手足靈敏，能隨樂曲而表情，表達劇中人物，使觀眾悠然神會，亦如劇中人的情境。演員要表現其動作優美，非具有古典舞姿，不可能苟得，所以開口必歌，唱念皆是歌，有動必舞，舞姿美妙，搬演才能吸引觀眾的欣賞，綜觀野臺戲的年輕演員皆無以上之條件，舉手投足皆無美感，臉上表情呆癡，唱曲沙啞毫無悅耳感，如此演員歌仔戲豈能不衰退。

臺灣社會人們輕視演員，視演員的職業為賤業，稱為「下九流」，臺灣民間以往家長皆禁止自己的兒女和演員來往，且有一句俗語說：「可憐生困在學戲」，每當地方在演戲時，各戶家長都要吩咐家人當心看守家物等。當然時至今日，人們大眾不會再以輕蔑的態度來對待演員。唯一般年長資深的演員大部分皆不願其子女繼承他的職業，加上工業社會受教育平等，就業容易，收入固定，藝人兒女紛紛掙脫其父母之職業，另謀發展，而資深藝人除演戲外，無其他專長，為圖溫飽只好繼續其職業，這些老藝人一旦老朽，歌仔戲在新傳後繼乏人之下，自然就會衰退。

筆者的老師江清柳先生就曾表示，歌仔戲不是沒人組班，也不是沒有演出場次，而是欠缺演員。總而言之，歲月易逝，已往歌仔戲的主持人包含演員隨而逐漸凋零，也有一批新人前仆後繼的出來領導支撐，可是歌仔戲卻在日見衰退，其原因是這些新人並非真正出身於師門，而是半途學藝，學而不精的藝人，正統純粹的歌仔戲在他們胡亂更換、滲雜、在生存競爭之下增加黃色歌舞，插上肉麻色彩的唸白，種種不堪入目的表演，使得一般愛好歌仔戲的觀眾留下不良的印象，終於唾棄了這種傳統藝性的文化資產歌仔戲。

五、結語

歌仔戲是屬於臺灣所特有的一種地方戲曲，演變至今可以說已到了夕陽無限好，似必近黃昏的階段。老藝人則抱著往後如果有機會演戲我就繼續演，沒得演就不演了，追憶昔日不也風光過，如今的落寞也是命，所謂萬般皆是命，半點不由人。而一般人對於此種戲曲尚能保持多久，總也抱著一種極為悲觀的論調，好似永遠沒有明天一般。

以筆者之見，歌仔戲雖然難免會遭受時代的淘汰，但畢竟有其絢爛的過去，它亦如一般的第八藝術有興盛也有衰退，我們不必過分的悲觀，歌仔戲之所以愈演觀眾愈少，實在是由於它的戲劇內容太過鬆散，演員素質差又不排戲，且又缺乏編劇人才等之故。好的歌仔戲團如明華園、新和興歌仔戲團，此兩團無論到何處公演皆能造成萬人空巷，盛況空前的熱鬧場面，可知好的藝術，絕對會有觀眾的擁戴與捧場的。筆者十分欣賞明華園的總策劃陳勝福先生的看法，他曾向傳播界表示：「明華園戲劇基本上乃是促使傳統出發，幸運的，歌仔戲本身就是包容力強的戲種，因此該團一向可以毫無約束的根據現代觀眾的品味做大的修改，明華園之能夠突出當今歌仔戲界的因素，是因為我們講求創意和全團的整體精神為其他劇團所不及」，陳勝福先生的這一番話，是很值得其他的歌仔戲從業人員所借鏡的。同樣另一位歌仔戲功臣，筆者的老師江清柳先生（臺灣省地方戲劇協進會理事長，新和興歌劇團團主）他則認為歌仔戲過分的改革則變成金光戲，他表示現時歌仔戲應走的方向與目標應該有兩種：1.設法增進民眾觀賞歌仔戲的興味。2.提高藝人演出傳統劇的品

質。他個人深感歌仔戲並非不能改革而是不要完全疏離了傳統。筆者認為陳勝福先生與江清柳先生兩人之看法皆有其正確理念，但能將兩人之見解做個適度的調和，共同為明日的歌仔戲而努力，相信歌仔戲必定會有一美好的未來。而從事歌仔戲為業的藝人，不要因為懷念過去的風光，感觸現時的落寞而喪志，對未來的一切充滿了悲觀。政府當局應設法提出一套完整的計畫，適時適當的給予歌仔戲應有的滋潤，使其不至於枯萎。觀眾們不要老是給予過多的批評，它需要你們的鼓勵，有你們的觀賞，才有好的票房收入，有收入才能生存、改進……再度的綻放。戲評家們請不要再多說政府給予歌仔戲文化的被扭曲、壓抑、禁制等語，那是於事無補的，請你付出一分愛心，多參予歌仔戲的策劃工作，貢獻你認為最完美的劇本，相信歌仔戲在大家共同努力之下，必然會有好的成績表現。

註釋

- (註一) 論曲五種(戲曲考原) 第五九頁 王國維 藝文印書局 六十一年一月再版。
- (註二) 宋元戲曲考 第三頁 王國維 藝文印書局 六十三年四月初版。
- (註三) 臺灣省通志(藝術篇) 歌仔戲 第十五頁 廖漢臣。
- (註四) 臺灣省通志(藝術篇) 歌仔戲 第十六頁 廖漢臣。
- (註五) 民俗曲藝 歌仔戲概說 第四十二期 第六十二頁 林茂賢。
- (註六) 臺灣戲劇中心研究規劃報告 電視歌仔戲特質之探討 第四七四頁 林鋒雄。
- (註七) 臺灣歌仔戲史 第二四六至二四八頁 呂訴上。
- (註八) 臺灣省地方戲劇協進會成立三十週年紀念特刊。
- (註九) 臺灣風俗誌 臺灣的戲劇 第五章 第一七六頁。
- (註十) 同註八 第二十六頁。
- (註十一) 同註八 第二十六頁。

參考書籍

1. 臺灣戲劇中心研究規劃報告 林鋒雄 太生行印刷有限公司 七十七年四月初版。
2. 中國古典戲劇的認識與欣賞 曾永義 正中書局 八十年十一月初版。
3. 臺灣歌仔戲的發展與變遷 曾永義 聯經出版事業公司 七十七年五月初版。
4. 臺灣歌仔戲音樂 張炫文 百科文化事業股份有限公司 七十七年九月初版。
5. 臺灣的北管 王振義 百科文化事業股份有限公司 七十七年九月初版。
6. 民間戲曲散記 邱坤良 時報文化出版事業有限公司 六十八年九月初版。
7. 民俗曲藝四十二期 林茂賢 陳健銘 王亞維。
8. 臺灣福佬系民歌 許常惠。
9. 臺灣民謠 簡上仁。
10. 筆者於民國七十六年入學於員林新和興歌仔戲補習班，任學員承受江清柳、連瑞金、林玉敏等老師之講授資料暨筆記，以及平時田野調查。葉子楓、廖和春等老師提供口述資料等。

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、僑泰工家老師
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)、臺灣歌仔戲歌調之介紹(臺灣文獻第四十三卷第一期)