

歌仔戲改進之管見

莫光華

一、前言

連雅堂先生的「臺灣通史」中的第二十三卷風俗志裡言及：「演戲爲文學之一，善者可以感發人之善心，惡者可以懲創人之逸志，其效與詩相若……」，連先生所言實發人深省，因爲戲劇對人們大眾而言，具有教育的意義，教育得當社會必然趨向祥和安寧積極；教育如果誤導，則風氣敗壞男盜女娼永無寧日。

戲劇家常言：「戲劇要有觀眾才能成立」，而觀眾所指的是社會大眾，大眾與戲劇，在演劇上是牽繫在一起不可分的。大眾再廣而言之即爲社會，俗語有道：「人類在日常生活能輕易而廣泛發生影響作品是戲劇，戲劇對於觀眾的影響越大，對社會的貢獻也就越多」。在戲劇中所表演的勸善懲惡，是藉著演劇的形式來教導大眾，也是一種政治領導，故爲政者應善用戲劇作爲政策的宣傳，教育的啓蒙這是十分重要的。

臺灣的戲劇種類繁多如：平劇、南管、北管和大陸各省傳來的地方戲曲，但這些戲劇種類皆不能代表臺灣的固有傳統文化。真正能代表的是土生土長的「歌仔戲」，歌仔戲在臺灣史上有其歷史價值，近百餘年來它擔負起農業社會中的教化作用，對人心之影響頗巨。回顧臺灣的歷史有關史料的敘述提及：「康熙末年朱一貴倡亂之際，旬日而全臺淪陷，

朱一貴自稱中興王於臺灣府治，彼固一卑賤之飼鴨匹夫耳，而其附和者亦皆痴愚之徒，仄聞其將舉行踐祚儀式，未有一人能通典故者，爰仿觀者所知之優伶裝束，擬行百官朝覲之威儀，似此亦可推知戲劇之影響人心如何之巨」，又敘「同治初年，戴潮春倡亂之時，先有優人貓仔鹿者，爲淡水同知秋日觀之家丁，甚受寵用，當秋日觀奉檄討戴逆時，貓仔鹿反斫秋日觀之首級獻於戴逆，戴逆見而叱之曰：汝以奴殺主，大不忠也。不忠之人誰敢用之，乃給數金，戒之速遠去」，由以上之史料顯示，足證明戲劇對人們的教忠、教孝、教義是多麼的深遠，而歌仔戲因同音、同風俗習慣之關係，對臺灣的人民潛移默化的教育，真可不言而喻了。唯歌仔戲在演變過程中，其中不乏如連雅堂先生所言：「惡者可以懲創人之逸志」，故有許多文人學者給予它評價爲「詬病百端」認爲是不入流的戲劇，每每而言：「歌仔戲水準太低，演員程度低劣、編導無章、劇本猥褻……等」之評語，好似歌仔戲一無是處，實令人莞爾。其實歌仔戲有其優點，有其吸引人條件，否則有水準的劇團如明華園、新和興他所到之處又豈能造成萬人空巷的人潮？可知藝術無貴賤，高水準自然有觀眾的道理。但我們也得平心靜氣的檢討，歌仔戲演變至今實在也到了確實要振奮圖強的時刻了。

筆者從事歌仔戲之研究多年，平時接觸歌仔戲界耆老以他們之歷練經驗資料與個人之學習心得，分別以編導、演員

、劇本、舞臺四項提出些少的改進管見不成熟的看法以供參閱。

二、傳統歌仔戲與電視歌仔戲

在尚無討論到正題之前，我們先要了解何謂歌仔戲？一般上了年紀的老年人，他們的直覺歌仔戲就是歌仔戲，沒有分什麼傳統歌仔戲與電視歌仔戲。而青少年人則劃分得較為明顯，他們說歌仔戲有傳統歌仔戲、電視歌仔戲、廣播歌仔戲、錄音帶歌仔戲。以筆者之見以上各種都是歌仔戲，不管如何分法，它們都是同宗，再說得明白些是同父異母的同胞兄弟罷了。但如此的解釋會使一般大眾觀念混淆不清，有必要詳細分析：

1. 傳統歌仔戲：所謂傳統歌仔戲指的是約在一百餘年前（清末民初）之時，據宜蘭縣志禮俗篇記載，在民國前二、三年間，宜蘭員山結頭份人名「阿助」，因幼好樂曲，每於農閒之餘，持大殼絃自彈自唱，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，此即為歌仔戲。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」，暇時以山歌遣興，所唱歌詞每節四句，每句七字，句脚押韻而不相聯，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，遂有人出資而組成劇團，名之曰：「歌仔戲」。早期的歌仔戲又稱為「落地掃」，其所以號名，因為它的成員簡單，大約二至三人即可，伴奏樂器以弦樂為主，沒有鑼與鼓。沒有舞臺，以種行商賣藥方式，隨地流動演出，如江湖賣藝者一般

，四處流浪，如廟堂前廣場，街頭巷尾空地或迎神遊行沿街表演。演員一律為男性，不分花旦和小生、小丑均由男人扮飾，演員不以雅麗為主，甚至盡量醜化，故化粧簡陋，以出言輕鬆戲謔，使人發笑為主，演出內容則以少男少女談情說愛為主線，主要的戲目有陳三五娘、呂蒙正、梁祝哀史或孟姜女，唱腔則以七字調、七字仔調為主，故一般七十歲以上的老人皆說：「古早的歌仔戲是穿長衫、戴氈帽、持紙扇、唱七字調」，就是歌仔戲。及至日本人佔據臺灣，是時並無斷絕海峽兩岸之藝術交流，有許多平劇劇團渡海來臺表演，如京都鴻福班、上海天仙班、京都復勝班、上海如意女班等……等盛極一時。（註一）歌仔戲吸收了平劇之身段、服裝、戲曲故事，增添鑼、鼓，搬上舞臺成為道地的本土化歌仔戲，此時歌仔戲有內臺與野臺之別，其特色演員由落地掃時全為男性，一改為男女混合，再進步至全為女性，唱腔採原嗓，歌調由原來的七字調，增加了大調、哭調，民謠，地方戲曲（擇選悅耳符合歌仔戲者）等。舞臺佈置原本無佈景，其後又增加佈景，劇本故事大部分沿用平劇舊有故事，如梁三伯祝英台、狸貓換太子、三國誌、精忠報國等。這些歌仔戲重頭戲完全由小生、小旦、小丑擔綱，尤其是小生比小旦份量更重，小丑次之再次則為小旦。故事注重少男、少女談情說愛，家庭倫理為主線，武俠為輔。沒有正式劇本，有講戲先生，臨演前，講戲先生敘述故事內容，分場，至於臺詞任由演員即興自由發揮。其演出方式每至一地方戲院，一個劇碼故事連續演十場，觀賞觀眾以婦孺為主。又野臺歌仔戲原則上是人神共娛，但偏重於神，故歌仔戲那怕臺前沒有一個觀眾，而演員從不懈怠，從頭演到尾，敬業精神可敬可

佩。以上為傳統歌仔戲定位的大略形態。

2. 電視歌仔戲：此種歌仔戲導源於傳統歌仔戲，因為它的戲劇內容、服裝、演員、唱曲皆來自傳統歌仔戲，此同父異母的兄弟，還尚年輕，只有整整三十歲。它只是將傳統歌仔戲在舞臺表演方式全部搬上電視螢光幕走入每個家庭的客廳中，讓觀眾在家看免費的表演罷了。追溯民國五十一年十月十日，臺灣第一家電視臺開播，首先入主電視螢光幕的是「金鳳凰劇團」，由王明山擔任製作人。其表演方式不脫傳統歌仔戲舞臺模式。該團演員來自內臺戲班如「日月園」、「拱樂社」等，繼而楊麗花組織臺視歌仔戲團，電視歌仔戲方逐漸脫離傳統的舞臺形式，另以一種新形式風貌呈現予觀眾，且受到觀眾群的歡迎，綜觀電視歌仔戲其特點有(1)化粧、傳統舞臺演出之歌仔戲，演員的化粧一向採取濃艷化，特別強調眼睛，眼線劃刻較深，又鼻樑兩旁之條紋色彩濃厚，經舞臺燈光照射，臉型顯得立體美觀，而電視歌仔戲之化粧趨向寫實化，自然化，好似鄰居女孩一般。(2)舞臺佈景，傳統舞臺歌仔戲佈景較為固定，演員在表演某場次時就固定在該景表演。而電視歌仔戲則不受此限制，如當演員在唱曲時，假如該曲有四句，第一句在廟堂、第二句也許河邊、第三句或者在山上、第四句又轉回廟堂，利用攝影剪接原理，變幻較多。(3)唱曲與文武場，傳統舞臺歌仔戲演員之唱曲必須要與文武場配合得恰到好處，否則會造成無可彌補的錯誤，以至荒腔走板，而電視歌仔戲是採取事先錄音，一切音樂部分都在錄音室裡錄好再拿到攝影棚裡對嘴。(4)劇本，傳統舞臺歌仔戲演出時大都沒有劇本僅有故事大綱，由講戲先生向演員說明故事內容，分配角色，出場順序，其餘臺詞由演員

自由發揮。而電視歌仔戲有劇本，演員必須按照劇本演出。劇本在說白上也取消了傳統歌仔戲的「四句連」。(5)電視歌仔戲減少身段趨於簡單化，傳統的出臺、亮相、圓場等均已剔除不用。(6)曲調，電視歌仔戲取消「哭調」，歌曲之過門也儘量減少，目的在配合集數時間。為符合劇情的需要不斷的聘請作曲家編寫新曲(註二)。總之筆者的直覺是電視歌仔戲實與傳統舞臺歌仔戲同出一源，如兄弟姐妹一般，只是大哥哥年華已逝，漸失去其光彩，弟弟年輕亮麗，但為求生存，不得不改變自己，至於改變是否正確，那已不重要，重要的是觀眾喜歡即可。

三、改進之管見

歌仔戲是一種唱唸做打的綜合藝術，也是臺灣歷史文化獨特專有產物，它具有移風易俗，輔導社會教育功能，如明辨忠奸，表彰因果，顯示忠孝節義等作用。它的描寫題材，皆離不開社會現象，針對某些方面的缺點，給予社會大眾有所警惕，即所謂「警世風俗」之意。有的則歌功頌德，加以表揚，顯著的表現在觀眾之前。這些表演，其目的在透過藝術的表演，自潛移默化中，注入一些啟發教育。歌仔戲在臺灣不但是一種遣興的娛樂藝術，也是一種負有教育、文化、社會、政治宣導的方法運用。

唯臺灣光復後歷今已四十餘載，由農業社會邁進至高開發的工業社會，在蓬勃的經濟發展之下，社會大眾生活已有突變，在這新時代的演變中，尤其是娛樂節目的日新月異，選擇機會較多，一般人已慢慢的看不慣較古典的歌仔戲。尤其是年輕的青少年們，甚至不知歌仔戲為何物，致使此種傳

統的戲劇走向衰落式微。有識之士高聲疾呼，如何拯救歌仔戲，但往往流於紙上談兵，並無一套真正實踐方法，筆者由於平時觀摩與資深藝人請教所得有限資料分別以編導、演員、劇本、舞臺四大項改進之管見敘述如左，以供參閱：

(一) 編導方面

歌仔戲有如平劇一般，舞臺上表演的故事往往是種虛構非真實，故它的編劇取材也不必盡求其真實性，但其故事之情節皆來自歷史演義、神怪小說、坊間傳聞或憑空杜撰。以上種種早已深入人心，將其編成劇情表演，觀眾必益感親切。故編劇者與導演務必掌握故事的題材要有正確鮮明的主題，其範圍要涵蓋我國的固有道德——四維八德。生、旦、淨角表演皆是勸忠教孝，興善懲惡。對仁人義士要推崇歌頌，對奸暴淫邪要痛加撻伐，如此透過舞臺的表演，在潛移默化中，把倫理道德觀念深植人心。故編劇與導演在戲劇領域中是很重要的環，他們要具備豐富的學識，高尚的人格修養，深刻的人生體驗等，方能編出好的故事大綱。而導演者才能指導演員演出劇中人的生命與性格方是一齣好戲。

反顧歌仔戲之草創至興盛及至衰微，其過程之發展，與編導人材的培育有著相當的關連。地方戲劇協進會總幹事葉子楓先生說：「歌仔戲是談不上編與導的，在民國初年時，歌仔戲所演的故事劇本皆源於大陸，戲劇老師依據該劇本而編劇，及至該老師年邁消逝，因而失傳。之後之劇團講戲先生（編導）絕大部分從小成長於劇團中，從演戲中之經驗與記憶，每於演戲之前集中演員，講故事大綱，並分場次，以後在舞臺上表演時之臺詞，則任由演員自己去發揮，故臺詞

談不上正確性，故事內容也是東拉西扯的」，（註三）又廖和春先生說：「歌仔戲到了後來之所以沒人看，是由於講戲先生（編導）在編劇時模仿抄襲之風氣過盛之故，如某臺小生跌跛脚，其他各臺小生也是跛脚。某臺小旦生病得癆病，其他小生也他臺小旦生病也一律是癆病。某臺小生瞎眼睛，其他小生也是瞎眼睛，全都一樣，毫無意義。演員實在很聰明，講戲先生講十五分鐘的戲，演員可以演三小時以上，但每一場的對答臺詞都有錯誤，矛盾百出，所以觀眾都不愛看」，（註四）由以上兩位耆老先生的口敘，可知昔時之歌仔戲編導人材的缺乏與知識水準之低落的一斑了。廖和春先生又說：「昔日歌仔戲全盛時期，培植了不少大牌藝人，但這些名演員仗著自己的知名度與票房，往往不聽從講戲先生的指導，將劇中人物，演成自己，形成該戲碼一點意義也沒有」，廖先生一番話道盡導演的權威沒落，這對戲劇而言是犯忌的。

民國四十一年，陳澄三先生籌組麥寮拱樂社歌仔戲團，是時該團的專屬導演蕭金水先生，他也是採用口頭說戲方式排戲，但他本身自備有臺數表一分，以做為備忘錄。唯陳澄三先生有次劇團在屏東演出時竟發生重要演員角色集體離團，另起爐灶，促使陳先生萌發積極培育年輕資淺演員的理念。並著手從事劇本的編撰，自始拱樂社演員之演出內容皆憑據於劇本，故再無劇情前後矛盾不連貫或重覆的情形，並能適當的控制時間，吸引了更多的觀眾，賺了更多的戲金，也大幅提昇了知名度。其時專為陳先生拱樂社編劇的先生有：陳守敬、蕭金水、葉海、陳雲川、李玉書、廖和春、陳金樹、王啓明、鄧火煙、陳仰光、張淵福、林福成、春光淵、林光成、高宜三、陳小銘、翁維鈞等。（註五）

歌仔戲在全盛時期除麥寮拱樂社有專屬編劇先生外，另外請專人編劇的尚有羅木生先生所屬的日光歌劇團。至於其他的劇團大部分尚停留在由資深演員或其他人講戲的方式來演劇。歌仔戲演變至今，可以說已至式微，所能繼續生存的已不多，大部分苟延殘存於廟誕中，在接獲有演出檔期時，方臨時籌集七、八個演員組班演出，由講戲人口敘大致內容與場次，其他則由演員自由發揮，談不上所謂的編導，但也有例外，現時最出名的明華園與新和興則不一樣。新和興如演出較古的舊戲碼，如寶蓮燈、猴母養人子、恩將仇報、林桂香告狀等則由團主江清柳先生或其二小姐江玉梅任編導（屬於講戲），但其對外比賽之大戲碼「白蛇傳」則外聘大學教授王生善先生為編導，而此齣戲目已足足演了十年，至今不墜，民國八十年十月還代表國家巡迴美國演出宣揚傳統文化，獲得佳評如潮。又明華園也是聘請學者專家為其編寫劇本，且每年皆有一新劇本產生，故明華園所到之處皆造成萬人空巷的狀況，可知其是多麼受到觀眾的肯定。

以筆者之見，歌仔戲之講戲先生（編劇）是憑其過去演戲的經驗累積，出而兼任編導工作，憑其口敘，演員沒依據，故劇情前後矛盾、重覆、臺詞隔場不一樣錯誤百出，在農業社會中，大眾受教育知識水準低，看戲純為娛樂，故顯見挑剔，而歌仔戲界也就認同己之所作所為。然今天的工業社會，民智已開，在高水準教育培育之下，對藝術欣賞角度提高，異議異見各自不同，歌仔戲必須加速腳步，不能再侷促於孤芳自賞，在編劇人材嚴重缺乏之下，要如何培育人材是當務之急。以愚之見，人材之獲得在於專業機構之培養，短期的歌仔戲補習班在客觀的環境之下無此條件，只有仰仗於

大學戲劇系，唯戲劇系培育之編劇人材務必要有出路（也就是謀生之報酬率），此重點經費之籌劃是否由國家專業機構全權編列預算以為統籌支應，如文復會、文建會、省教育廳等，應研擬一套完整的計畫，作為永遠執行的依據，在重賞之下，必然會有佼佼人材脫穎而出。又聞言民國八十二年始，教育部有意委托復興劇校成立歌仔戲科，以吸取國小畢業生入學，以六年時間培訓，畢業賦予高中文憑，然後分配於全國歌仔戲團，擔任演員、編劇等工作，此計畫如能圓滿的完成，實為歌仔戲界之幸，我們樂觀其成。

（二）演員方面

戲劇是一種綜合藝術的表演，要動員頗多的綜藝人材，其中演員可說是戲劇中的先鋒隊，第一個面對觀眾，故演員的扮相美艷瀟灑，做工細膩，唱唸俱佳，方能引人入勝，造就票房的高潮，演員的選擇是必須嚴格的，做演員是榮譽的高尚的。

可惜在以往的臺灣社會中，人們普遍輕視演員，視演員的職業為種賤業，稱為「下九流」，以至於一般人往往禁止自己的兒女和演員來往，且有句俗語說：「可憐生因在學戲」，而戲劇界自己也在說：「父母無所事，養兒去演戲」，由以上兩句話之含意，足可了解社會一般大眾是如何的輕蔑演員，在惡性循環之下，要吸收一個聰敏秀慧的演員人材不是件容易的事。唯臺灣在農業社會時期，因經濟的貧窮，有許多貧寒家庭，為避免女兒頻臨飢餓，只好勉為其難的將她們送入劇團學藝，或為人養女者，得負起家計，也到劇團學戲，這些可憐女子不乏有戲劇表演天份，經嚴格訓練後終於

成爲熠熠名伶，翻開臺灣有關歌仔戲文獻資料記載成名女伶其出身背景皆相當的淒涼。而這些名伶也是今日殘喘的歌仔戲界默默耕耘者，經常在報章雜誌出現的有廖瓊枝、廖秋等女士。而在黑暗角落中爲討生活，強顏歡笑，努力表演的歐巴桑，當她們真的演不動時，歌仔戲不也就到了薪傳乏人的時刻，頗值得我們警惕。是故演員之培育正是此時努力的方向。

談及歌仔戲之演員培育，據老伶人他們的口敘大部分是始於從師學藝，也就是採取學徒式的教育，往往學戲者從年小起（約八、九歲）先拜師父，行跪拜禮，投入師門暫時脫離家庭，專心學戲，老師以種口授方式，傳授唱唸做工等，課餘尚得兼雜役。及至龍套角色熟練，再由師父按徒弟之天分，配以適當的角色，至於演出之戲碼並無劇本，僅靠口傳，徒弟則惟有靜聽死記。以上大致爲歌仔戲演員之培育方式。至於有計畫有文字記載有關演員培育訓練者之資料，則在呂訴上先生之臺灣電影戲劇臺灣戲曲發展史中有詳盡之記錄，爲便於參閱，原文抄錄如左：

(1)民國八年由桃園人林登波與北市人簡元魁，在桃園募集女演員組織「永樂社」。並聘請當時來臺演出的上海鴻福京班馬長奎（老生）任編導訓練，至於所募集的女演員全是貧家女一類，來學唱平劇，訓練中須徵繳每月三元教授費，惟怕她們半途而廢，約訓練一年後，該團在桃園大廟前搭露天舞臺，做第一次公演，頗受佳評，於此期成名的演員有：月中桂、紅豆、玉如意、丹桂等共訓練三期。（註六）

(2)民國三十六年八月，臺灣省新文化運動委員會，聘呂訴上主辦「新文化運動戲劇講座」，由該委員會出資，徵求

同好參加，凡得六十餘名，整日上課，自十日至十七日凡八天。此後均參加「臺北市電影戲劇促進會」爲會員，工作頗多貢獻。

(3)民國四十二年由省教育廳連續舉辦；每年一次爲期二週，名爲「臺灣省四十二年度地方戲劇工作人員短期訓練班」四十二年至四十四年以男性爲主，四十五年之後則有女性參加，茲將各屆情形列左：

- | | | | |
|---------|-----|-----|---------------|
| 1. 四十二年 | 第一屆 | 臺北市 | 一〇八人 |
| 2. 四十三年 | 第二屆 | 臺南市 | 九七人 |
| 3. 四十四年 | 第三屆 | 臺中市 | 一〇四人 |
| 4. 四十五年 | 第四屆 | 臺南市 | 一〇五人（內女性三七人） |
| 5. 四十六年 | 第五屆 | 臺北市 | 一〇四人（內女性三四人） |
| 6. 四十七年 | 第六屆 | 臺北市 | 九四人（內女性三〇人） |
| 7. 四十八年 | 第七屆 | 臺北市 | 八〇人（內女性二三人） |
| 8. 四十九年 | 第八屆 | 臺北市 | 七八二人（內女性一四九人） |

(4)民國四十七年，政府創辦地方劇團，即國防部康樂總隊，於四十七年四月二十四日正式成立一附屬之歌仔戲劇隊，並由王參謀總長叔銘親自授旗，而康樂總隊之總隊部中，並設有歌仔戲劇編導委員會，並培訓歌仔戲演員。此則在地方戲劇運動中，又一嶄新之波瀾，自軍中興起。

(5)民國五十五年九月十五日陳澄三先生設立之私立拱樂

戲劇補習班開始招生授課，分設話劇、歌劇兩組，各招學生四十名。課業分爲戲劇基本學科、三民主義、數學、英語等。教師有三位聘自復興劇校負責身段教授。另聘歌仔戲資深演員矮仔亮、金鳳等專門教授歌唱、口白、並負責套戲。爲歌仔戲訓練培育不少人材如許秀眸、廖秋、陳美雲等。

(註七)

民國五十餘年後，歌仔戲開始逐漸衰微，一般野臺歌仔戲走向自生自滅，有關演員之培育訓練，可以說是一張白紙，及至近年來由於歌仔戲演員將近斷層，政府當局及民間戲劇界發現事態之嚴重，故有彰化縣員林鎮新和興歌仔劇團團主江清柳先生，爲歌仔戲文化之薪傳，因而自資籌措成立新和興歌仔戲補習班，該班於民國七十六年八月二十三日開始成立，其宗旨是秉持「增進民衆觀賞歌仔戲的知能，提高藝人演出傳統劇的品質」的一貫宗旨，藉著理論與實際的配合，期使傳統民間曲藝的歌仔戲，能夠世世代代，薪火相傳。該補習班分設綜合、特別、個別三班，修業期限一期六個月，學生來源採取自由報名。師資聘請國內一流名師，提供最佳的指導。數年來亦有優良成績效果。又歌仔戲名伶廖瓊枝女士也於臺北社教館延平分館九樓成立歌仔戲補習班，學員結業演出戲碼「山伯英台」、「什細記」成績斐然。彰化縣縣長周清玉女士對歌仔戲之薪傳不遺餘力，於彰化市彰安國中成立彰化縣歌仔戲薪傳研習班，鼓勵國中同學參予學習。電視歌仔戲團如臺視的楊麗花、華視的葉青都在陸續續中培育演員。宜蘭縣政府縣長游錫堃先生也在大力支持，積極展開歌仔戲學校規劃籌備工作，現在交由藝術學院戲劇系教授邱坤良統籌策劃中。又「明華園」的陳勝福先生擬結合民

間、業者及有關單位之力於老家屏東成立歌仔戲學校。一時之間歌仔戲成爲炙手可熱的話題，充滿著蓬勃的朝氣。

惟筆者的觀點是，在諸多的動力的鼓舞之下，不如集中火力於一點，較能發揮其機動力。聞言最高教育當局已決議於民國八十二年度有意在復興劇校增設歌仔戲科，這點值得全體國人支持，因爲復興劇校是正規的學制教育，歷年來培育無數戲劇精英，這是大家有目共睹的事實，雖然該校是培養平劇人材，但不可否認的歌仔戲與平劇的淵源頗深，本來歌仔戲就是模仿於平劇而獨創的一種地方性戲曲，基於此理由，歌仔戲科設於復興劇校是正確的，唯在設科教育時，筆者認爲精神教育與術科教育要並重而爲，僅提供淺見如左：

1. 精神教育：啓發入學學生，投入歌仔戲科讀書是高尙的，是爲興趣，爲薪傳而學歌仔戲，是一分榮譽，是一分時代的使命。扭轉以往農業社會不正確觀念，演歌仔戲是下九流。剔除「可憐生困在學戲」或「父母無所事、養兒去演戲」的不良俗語。告訴學生在工商業社會中，職業無貴賤，行行出狀元，只要有敬業精神，有好的表現，一定會受到大眾的羨慕與敬佩，歌仔戲是屬第八藝術，今天有著許多年輕人欣仰投入此行業，往往不得其門而入。臺灣在第八藝術領域中，有不少傑出人物受人尊敬，如電影界前輩葛香亭老先生，他的品行與學識稱得上德高望重。孫越先生的演技與回饋社會的所作所爲令人稱讚。又崔苔青的歌藝、陸小芬的演技皆受到肯定，絕少人用色情眼光給予批判。在國劇界的徐露、郭小莊在國際藝壇上有極高的評價。歌仔戲界的廖瓊枝、楊麗花、葉青，人們只有讚美，並沒因她們演歌仔戲而身份被貶，尤其是楊麗花女士還貴爲立委夫人。事實上今天的

臺灣社會，已沒有「父母無所事，養兒去學演戲」的荒謬不實言論。學生心理正常自然會努力學習，才能培育出優良的歌仔戲界工作者。

2. 術科教育：歌仔戲不是無人看，好的劇團如明華園、新和興所到之處，萬人空巷，那怕是站立兩小時，觀眾照樣捧場，有始有終。除此兩團外，還有一河洛歌仔戲團也漸受到肯定，它的「曲判記」評價極高。追溯此三團之成績輝煌，實繫於演員美豔漂亮，唱工與做工皆屬上乘，加上其他的配合，自然引人入勝。反觀其他的劇團，就算花錢買觀眾，也無人願意捧場，其理安在？實源於資深演員斷層嚴重，年輕演員沒經正規術科教育之故。復興劇校一旦設歌仔戲科，可按一般平劇訓練方式，先練基本功夫，諸如耗腿、下腰、起霸、走邊、翻筋斗、跑圓場，以及打把子等，使學生將來表演行動上的美化打根基。基本動作練熟後，即行分科，按學生的體型、相貌、性格、嗓音分爲生、旦、淨、立。然後再分爲老生、小生、武生、青衣、花旦、刀馬、武旦、老旦、以及文武淨丑等。每天有教師指導練工與教師按時教唱。當然筆者之意，歌仔戲非一成不變完全照抄平劇，如此一來不是變成平劇的歌仔戲，那就毫無意義了。筆者認爲歌仔戲源於平劇沒錯，但是歌仔戲要保存自己的風格，自有的優點，絕對不能違背傳統。要保存歌仔戲的風格，筆者建議，歌仔戲科，除原有的指導老師外，可聘用一般資深優良的歌仔戲老藝人擔任老師，如唱腔，哭調可聘廖瓊枝專任，她的哭調很傳統。大調則請小鳳仙、都馬調請陳美雲……小生身段做工請唐美雲、楊懷民、楊麗花、葉青等。小旦則請廖秋、許誘咩，連明月。老生則請石文戶等。明華園、新和興擔任

顧問和指導，如此一來唱腔從此統一，身段做表一致，保有歌仔戲的特色風格與傳統，就絕不是夢話了。

(三) 劇本方面

一齣戲劇的劇本編製有它一定的形式，其規則不外分爲開場、高潮、收場。而角色的出場也有一定的順序表演，先打「引子」、唸「定場詩」，然後入座，自我介紹，表明身份以上之表演目的在說明該戲之劇情故事的重點。還有便是觸景生情，心有所感，叫起板來唱幾句……使觀眾能心曠神怡，舒暢通泰。故劇本中的主題要正確，內容豐富，結構嚴謹、情節動人，富有教育意義。而在劇情結構上，務必要絲絲入扣，跌宕有致。在故事佈局上，要講究曲折委婉、引人入勝。並做到場場有戲，人人有戲，靈活運用，使主要演員有戲做，次要演員也有發揮，龍套演員也不要做臘條。也就對白詞句要通俗、典雅，太俗則流於粗野，太雅則趨於高深，故劇本要具有聲色之美，以達教化與娛樂並重爲劇本的二法門。

歌仔戲在臺灣光復前是沒有劇本的，只有在臨演前由講戲先生講戲中的大綱，簡單做一些分場工作，便算完事，十分草率。筆者曾爲葉子楓與廖和春兩位耆老先生做口述資料，現將其資料記錄如左，以供參考：

1. 葉子楓先生口述

歌仔戲在臺灣光復前是無劇本的。光復後省教育廳曾向外徵求劇本，請學者專家撰寫，但專家所編寫的劇本，分發至各歌仔戲團，由於戲老闆與演員知識水準低，甚至不識字，對劇本無法接納與消化。之後教育廳只好採用由劇團本身

自己去寫劇本，可是他們只能寫故事大綱，無法寫臺詞。故後來教育廳將專款撥予地方戲劇協進會，由該會聘學者專家，將各劇團所編的故事大綱，加以修編重整，現在地方戲劇協進會存有劇本共計一百二十七冊。又陸續的每年由地方戲劇協進會出版劇本四冊，臺北市地方戲劇協會四冊，共同合作印刷，免費贈送給各劇團參考供用。近年來有部分報章雜誌評論說：「凡是參加地方戲劇比賽，其劇本，一定要採用地方戲劇協進會的標準劇本，否則必然得不到獎」，此種評論有違背事實，因為在地方戲劇比賽辦法中，已明白註明參加比賽者可自由選擇劇本。如明華園就是用自己的劇本，因而獲獎。而一般的劇團是自己無法寫劇本，所以採用協進會的劇本。民國七十九年政府當局又重新規定今後演出所演之劇本不必送呈審查。（以前的劇本審查是由教育廳聘請有關單位組成一審查委員會審查，如某一劇團送劇本到協進會，由協會秘書喬竹君承接，給以文詞的修改與潤色，內容的修正）再度恢復至民國三十六年時之自由發揮，我曾建議教育廳，劇本是有固定臺詞的，演員依臺詞而口白，才不會出差錯。早期的歌仔戲不叫排戲，而叫講戲，如第一場，小姐與婢女至廟行香遇一和尚（其中之臺詞內容則由演員自由想像發揮）。第二場主僕行至森山巧遇強盜不幸被捉（臺詞演員自由發揮），好似演員個個都是文學家，演員沒按劇本亂編臺詞，當然會錯誤百出。近年來地方戲劇比賽大家都很重視劇本，現在又恢復不審劇本，我對歌仔戲很擔心。假如劇本中有反叛政府分子在臺詞中穿插不良臺詞，從中挑撥分化，好比昔日共產黨利用戲劇表演中唱歌謠：「西家無褲穿，東家無炊煙」不是創害民心嗎？過去在滿清時代，臺灣人大

部分是文盲，沒讀過書，但光復後，老百姓還是對中國歷史文化不至數典忘祖，還有記憶，實是拜戲劇之社教功能所賜，故劇本審查是不可廢的。

2. 廖和春先生口述

戲劇之所以失去觀眾，最主要的是沒有好的劇本。劇本內容主題捕捉不正確，有時好人會變成壞人，壞人的一言一行會使觀眾觀念產生誤導，例如搶劫者，其行為是錯誤的，人無論再困難也不應去搶劫，因為他的所作所為是妨害他人的。如果有某一劇本，描述一個搶劫者，他之所以搶劫是導因於其妹妹身患重疾，無錢醫治，故而搶劫，導至觀眾同情搶劫犯，這種劇本錯誤，他的主題變成「國法有餘，生活不足」，是不是妨害大眾心理，因仔大細會學樣因而變壞。昔時臺灣的歌仔戲是沒有劇本的，彼此抄來抄去，你傳我我傳你，但是很聰明、很強，惟矛盾處、錯誤處很多。強的演員講戲先生講十五分鐘內容，他們可演三個小時。但如注意看，每一場次的演出，對答臺詞皆有錯誤，我認為演戲一定要有劇本，且劇本要掌握四大原則（1）起奇（故事之開端要稀奇，也就是觀眾認為沒有看過的）、（2）生疑（給予觀眾產生疑心，這些人物到底是好人或壞人）、（3）劇變（劇情要曲折有變化，不能單調）、（4）結論（有好的結局）。目前社會有部分戲劇評論家說：「戲劇比賽之劇本，由地方戲劇協進會提供者含有太多政治色彩不合時宜，戲劇是要憑個人自由發揮創作才好」，這種說法兩者皆有理，但我認為應將兩者的優點混合較為妥當。政治是一種生活，沒有政治如何生活，政治清明，人民生活就會富裕，如果戲劇單單為了宣傳，誰會來看戲？還不如在家買本書來看就好了。故戲劇不能予人評

爲戲屎。戲劇要引人入勝，大家愛看，政府再在其內容中宣傳政策、灌輸知識，使知識低落者省去看書，去欣賞好看、愛看、有趣味的戲劇表演。戲劇不能講是代表什麼人的工具，戲劇也不是黨和私人的工具，戲劇是全體人類的工具，如啓蒙教育、指點人類迷津，好似幼稚園的老師一般。就是博士、科學家也喜歡看。劇本中之對白不要空洞、沒理由、沒良心，例如有些用語，就有修正必要，譬如「敬酒不食、食罰酒」此語不能講，是一種壞的鼓勵。又「無惡無毒不丈夫」是不對的，不是每一個人都如此做才會出頭（傑出），才能做丈夫，我說「無惡無毒不丈夫」是在講「無賊無盜不警察」，如無賊佬無土匪，就不用警察了，這句話寓意在此。無毒無惡丈夫走不出來，這是對照的話，古時人講的意思是「無壞人好人怎會走出來」，全部都是好人，什麼人做好人，就是因爲有一些壞人，才會走出丈夫來，我如此解釋，不知是否正確。再者「食色性也」這句話也要修正，此語是講「有人所好的個性」，你要吃，你要睡查某，我不一定愛，是視人的性則而定，不是天生自然人人如此。

經由以上兩位劇界耆老的口敘資料，我們已很明白了。解歌仔戲之演出原本是沒有劇本，只由講戲先生或資深演員在臨演出前，將故事結構講敘與分場，然後的對白等則任由演員臨場隨機應變自由發揮，故一般不知其詳的觀眾，總覺得歌仔戲的對白又冗長又乏味，往往詞與故事無關，任由小丑插科打諢。戲班班主爲劇本難求，老舊故事一再重演，或在故事中滲入雜料，拖延日數，在往昔農業社會中，大眾生活空間，別無其他娛樂項目可供選擇，視歌仔戲的拖泥帶水爲理所當然，但今日工商業社會生活忙碌，時間即金錢，已

無人願意爲欣賞一齣戲而浪擲時光。故歌仔戲要繼續生存，務必必要精簡濃縮劇本，擇選精華，詞歌符合劇情，注重主題之健康性，教忠、教孝、懲惡勸善。演員依據劇本而演戲，野臺戲班不因觀眾稀落而草草收場，只要對工作敬業，必能再度爭取觀眾的逐漸回流。總而言之，一齣好的戲劇的編製，是要集衆人的智慧，要靠文學家與表演者共同合作，先由一人搜集資料，擔任起草，分場提綱，有的掌握劇本內容意識，有的研究唱腔音韻，有的負責劇中關子和穿插，有的負責服裝的考究設計，以及道具的式樣等，以分工合作，集體編製的方法，來完成一齣劇本，如此歌仔戲方能起死回生，再度蓬勃。

(四)舞臺方面

戲劇是一種綜合藝術，它之能吸引人，其先決條件是它能給予觀賞者有種聲、光、色的美感，如若三者缺一，也非一齣絕好的戲劇，歌仔戲是一個年輕而且沒有定型的劇種，在聲、光、色三樣的追求改革，較之其他戲種，比較積極、新潮，變化較多，尤其是舞臺上之佈景，是其他戲劇難以比擬的。

追憶在民國十年前後歌仔戲之舞臺是沒有佈景的，約至民國十二年左右，有大陸來臺公演的劇團如福州班的舊賽樂和京班之新賽樂，三賽樂等都備有平面畫的軟佈景。歌仔戲才學習他們增設佈景，之後每個劇團大約有同一類型佈景，如金鑾殿、公堂、監獄、廳堂、茅舍等十餘景。及至民國十七年，有桃園鎮江雲社歌仔戲劇團爲別開生面，計畫以連鎖劇使用電影（在演劇裏處處插入電影場面，譬如投水自縊的

鏡頭，或在夜裏從屋上偷入屋裏的場面，又如渡舟的場面，諸如此類，凡在舞臺上難以演出的時候，用電影代替。一個場面需約二、三分鐘）來表達，由張雲鶴、李松峰、陳天煥等和該劇團代表林登波協商的結果，負擔製片上一切責任，以張雲鶴、李松峰攝影，完成八小本電影，該劇團於劇中需要時，插入電影，此種別開生面的創舉，為該劇團帶來良好的票房記錄。（註八）民國二十年歌仔戲的舞臺裝置也由靜改為動，從平面改為立體化，其中最大規模是瀛州賽牡丹俱樂部歌仔戲班（主持人彰化縣呂深圳）特聘上海明星電影製片公司的佈景師（外稱赤鼻仔）等三名來臺製作半年多的活動機關變景，其中如荒村劍俠小說改編的「男人生子」的生產孩兒的變景，為歌仔戲佈景的另一創舉。

臺灣光復後，各種地方戲曲紛紛復業，尤其是歌仔戲回歸內臺表演，非常蓬勃，各劇團為吸引更多觀眾，彼此在舞臺佈景上爭奇鬥異，甚好看，歌仔戲由於佈景機關繁多，在眾多地方戲曲環繞之下，能夠一枝獨秀，惟美景不常，民國五十年後，電視開播，電影盛行，工商業生活緊張忙碌，歌仔戲集諸多原因，觀眾流失，在逼迫之下，轉回野臺戲，自始以娛神為主，舞臺的搭建再度回歸往昔的簡陋，在廟前、在街口以數片木板隨便釘合，沒有寬大的舞臺，臺面除後牆有一幅簡單的軟布景外，其餘兩邊有兩片畫龍式的如廟柱般板片，臺頂是又髒又穢的尼龍布，予人的感覺是雜亂無章，完全失去美感，筆者認為歌仔戲如要振作，再度吸引觀眾，舞臺的布置應重新重視，僅將淺見提供如左：

1. 舞臺的搭設應有一定的規格，佈置時應注意三面皆有佈景板，讓觀眾可以在正面欣賞演員化粧後的美麗，文武場

應有固定的畫布圍遮，免予人有種雜亂的感覺，舞臺的正面應設置大紅布幔，在沒開演前絕對禁止啟幕，如此舞臺會有種神秘的氣氛，且演員與觀眾有段距離感，一般小觀眾也不會攀登舞臺邊影響觀瞻。在觀眾好奇心驅使之下，越是無法目睹者，越想了解其內容，如此觀眾會逐漸回流。

2. 野臺歌仔戲傳統舞臺上，於臺頂的兩邊架設兩隻大擴音器，而演員在演出時不管唱白演表人人手持麥克風，加之不善調整，聲音過分喧囂震耳欲聾，令人無耐不欲停留。筆者建議舞臺上之架設擴音器喇叭聲音要調整適度，演員表演時，手不應持麥克風，如此無法表演手勢與舞蹈，麥克風應架設於隱藏之處，做戲之人手持麥克風就不像在做戲，沒藝術、沒美觀。

3. 舞臺變景是歌仔戲之特色，惟野臺歌仔戲在廟誕表演時往往分日夜場，在大白天演戲不易窺出戲劇之美，在夜場時，配合燈光與佈景之變換，方能收聲色之娛，以筆者之見，歌仔戲不同於平劇，平劇有其獨特的風格，有其特殊的規則，它不靠道具，不需佈景是種「寫意表演」，它只要少數幾件不可或缺的物件，而一切的一切，全由演員用其美妙的演技來表達。譬如一根馬鞭，可以代表一匹馬，兩面旗子一架，就是代表一輛車子，一抬腿一蹺腳，就是上馬下馬，一低頭一合腰，就是下轎上車。舞臺上既沒有房舍門戶，也沒有樓閣山水，但由於演員精細的刻劃，遂使空然無物的舞臺，顯得有山有水，有樓臺有房舍，把呆板而單調的場面，即表現得生動而充實，這都是「寫意」的充份發揮所致。

（註九）而歌仔戲則不同，它年輕，歷史不夠悠久，進步情形不若平劇，雖然它模仿於平劇，但它要有自己的格，它為補

自己的藝術不足，只好借助佈景的突出特色，襯托自己的華麗，故它的表演採半寫實、半寫意，而佈景它是必備的，以筆者之見適當的佈景對歌仔戲是有必要，但不要過分用金錢堆砌，如此沒有多大的價值，且佈景的運用要得體，視情況而置佈景，如戲之內容靠演員的做工藝術表演時，在舞臺上置一黑幕，只要演得好，觀眾就會欣賞。但如遇到劇情要演員在一座斷橋中，跌倒被水沖走，此種場面不在演員的做表演技，就得以實景來取悅觀眾，故歌仔戲有句俗語說：「佈景如過分的艷麗，藝術就無法發揮，服裝也會變成鹹菜」，故適當的佈景運用是很重要的。

4. 歌仔戲在舞臺表演時，太過隨便（野臺戲），如演員在臺上飲水、抽煙、嚼檳榔等，令人有種惡厭感，又演戲的基本動作如生角出場，立在門簾外，整冠撚鬚，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，整頓檢查完了，向前進，唱曲子至舞臺正中坐下，念四句聯，通姓名，說幾句定場白，做她劇中的動作，唱套曲的引子，本事做完以後，念兩句四句聯下場，至門前，轉身回眸一視，急轉而下，留予觀眾美感，這些最基本演戲原則，一般野臺戲都已難得一見，當然這些動作如每一生、旦出場都如此，實有些重覆乏味，但筆者基本上認為每場戲，第一次出場的生旦有必要照規舉行事，其餘則可免。又戲劇重視舞蹈，舞蹈是戲劇上各式表現，如身材、手勢、脚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，戲上的臺步，是要隨劇情而變化，用各種舞蹈最佳的姿勢，以促起觀眾的趣味，增加舞臺的生活力，故舞藝的純熟，良好的表演，吸收

觀眾的力量方能增加，歌仔戲的表演應是演與唱同時並重，故言做生要有生材，做旦要有科介，科介就是做工，以上皆需要有紮實的舞蹈基礎，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，亦如劇中人之情境。反觀現時的野臺戲演員，除一些上了年紀的老藝人，尚保有一些基本舞蹈基礎外，其他的演員根本沒此專長，故其舞臺表演完全沒有美感，甚至連在舞臺中犯忌的動作，也認為理所當然，如常常以屁股朝向觀眾，此是最不禮貌的行為，又如口白：「流目屎」、「未屎」（不是的意思）屎是糞的意思，不禮貌，這些臺詞皆不雅，應改進，如流目屎改成「流眼淚」，「未屎」改成「未用」就好聽多了。

5. 野臺歌仔戲，由於經營不易，往往在舞臺上龍套人員不足，常會隨便臨時調用一、二個小孩子充當演員，予人觀感頓失，譬如戲中有一大將軍出場，隨大將軍旁邊設有四個旗兵，每一旗兵代表十萬大軍，四個旗兵代表四十萬，然而臨時旗兵演員不足，以一小男孩穿內褲，另一小孩穿背心，即可上場站崗，表示旗兵，筆者覺得如此做法不夠妥當，還不如由一個成年演員，穿戴整齊，威威武武的站在一邊代表旗兵，如此較為嚴肅美觀，何況現時野臺戲之舞臺面積狹窄，一個旗兵足夠，不必再固執於傳統表演方式。

四、結語

有關歌仔戲的改進討論範圍，事實上不僅只侷限於編導、演員、劇本、舞臺等四種。有關樂團組織、唱法、服飾、文武場等皆值得深入探討，惟筆者學識有限，很難做更深入

的研究，故拙文只能憑直覺平鋪直敘，掌握日常所接觸將心得書寫於白紙上。

有許多歌仔戲戲劇先輩，經常也討論歌仔戲應如何改進，他們的尊見皆十分的高貴，但總予人有種談枝而不談根的感覺。事實上歌仔戲是屬於我國舊劇的一支流，它近於以寫意為主的平劇，而平劇是以情節的歌唱為特色，歌仔戲是以故事的變化為主體。呂訴上先生的臺灣電影戲劇一書中描述一段話，頗值得我們重視，他寫「齊如山先生曾說過，平劇的水準是有聲皆歌、無動不舞，一言道破寫意戲劇，即象徵主義表現派的極地。抽象既然是舊劇——歌仔戲的本質，那麼離開本質過遠的改良案，可說是徒勞而無效，反而阻害歌仔戲正當的成長」，這番話很值得我們深思。

再言歌仔戲深具中華文化特質，文化涵蓋面極廣，此種戲曲藝術，絕不能讓其自然流失，我們應針對其缺失，給予適當的修正改進，維護與發揚。尤其在尚有部分代表性的歌仔戲團尚保存傳統精神之時，及時整理，最高管理當局應培養更多優秀的劇本家、音樂家、戲劇家。而企業家熱心贊助，使歌仔戲的劇本更有條理與豐富的內容，音樂更悅耳動聽，舞臺更為亮麗，演員演技更為精湛，相信歌仔戲的前景是必然美好的。

註釋

註一：民俗叢書（臺灣電影戲劇），第二〇〇頁，呂訴上。

註二：臺灣戲劇中心研究報告（電視歌仔戲研究），第四六五至四九〇頁，林鋒雄。

註三：臺灣戲劇協進會，葉子楓先生口敘。

註四：臺灣歌仔戲界耆老廖和春先生口敘。

註五：同註二，第三八九頁至三九〇頁。

註六：同註一，第一七〇頁。

註七：同註二，第三九二頁。

註八：同註一，第五頁。

註九：國劇藝術輯論，第四至第五頁，王元富。

參考書籍

1. 中國古典戲劇的認識與欣賞 曾永義
2. 臺灣歌仔戲的發展與變遷 曾永義
3. 民俗叢書 呂訴上
4. 臺灣戲劇中心研究報告 林鋒雄
5. 國劇藝術輯論 王元富
6. 中國戲曲史 孟瑤
7. 民俗曲藝 邱坤良

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（臺灣文獻第三十七卷第四期）

、臺灣歌仔戲的沿革（臺灣文獻第四十一卷第三、四期）

、歌仔戲興盛與衰退之初探（臺灣文獻第四十四卷第一期）

