南　華　大　學

美學與藝術管理研究所碩士論文

台灣歌仔戲胡琴音樂研究

A study of Taiwanese Opera Hu Qin music

研究生：賴達逵撰

指導教授：鄭榮興教授

中華民國 九十二年 十二月三十一日

南　華　大　學

碩 士 學 位 論 文

美學與藝術管理研究所

台灣歌仔戲胡琴音樂研究

研究生：賴蓮蓮

經考試合格特此證明

口試委員：陳國寧

周純一

鄭榮興

指導教授：鄭榮興

所　　長：釋慧開（陳開宇）

口試日期：中華民國　九十二　年　十二　月　二十五　日

致謝

從小學習胡琴至今，已有三十個年頭了。從學院派的演奏學習到民間音樂的採集，胡琴已經成為我的生命中不可缺少的一部份。雖然投入歌仔戲音樂伴奏十餘年了，但是對於歌仔戲胡琴的運用，仍然處於探索階段。在寫作這本論文的同時，也讓我深刻的體驗到民間音樂的豐富生命和多樣的色彩，論文雖然已經完成，對我而言卻是進入民間音樂生命的開始。研究所的學習使我對學術態度的確立。感謝研究所上所有的老師的教導和幫助，使我開啟了智慧的管道。也感謝所有同學的愛護，讓我在受益的學習中同時擁有了珍貴的友誼。在人生旅程裡，寫下一大篇幅的滿足和喜悅。

感謝論文指導教授鄭榮興老師，對於我的論文內容不厭其詳的指導和支持，並且給予我足夠的空間能夠盡情發揮，另外我要感謝廖瓊枝老師，帶我進入歌仔戲這個多彩的世界，並且給予我多方的協助和教導。還有我的歌仔戲胡琴老師洪堯進先生，在我進入歌仔戲界後對我的愛護和關心，使我能對歌仔戲胡琴進一步的瞭解，可惜洪堯進老師在我的論文完成前幾個月就過世了。

感謝陳國寧老師的照顧和指導，讓我在研究所的日子能愉快學習，也感謝周純一教授在兩年的學習中，能像字典般的供我翻閱，解決我所有學習上的問題。謝謝施德玉老師給我的鼓勵和建議，當然還有我的父母家人給我的支持和鼓勵，尤其是我的父母從小對我的栽培不遺餘力，今天我所有的努力和成就都是為了榮耀父母的。

最後感謝我的師兄劉文亮先生和柯銘峰先生還有學弟周以謙等人給予我的幫助和指導，還有所有幫助過我的人，在這裡致上最深的謝意，謝謝大家！

研究生　賴達逵　僅誌

論文摘要

歌仔戲是台灣土生土長的戲劇，成型至今不過百年，在中國的戲曲中是屬於較年輕的劇種。經歷了「歌仔館」、「歌仔陣」、「落地掃」、「野台戲」、「廣播劇」、「電視歌仔戲」到「精緻歌仔戲」等各種時期，音樂也從早期的「錦歌」慢慢的加入各式戲曲音樂和流行的歌謠來豐富歌仔戲音樂的內涵。

歌仔戲音樂原先是屬於自彈自唱的農閒自娛，所使用的伴奏樂器也極其簡單，僅用大廣弦或搭配月琴作簡單的伴奏。隨著時代的進步，群眾對音樂的需求增加，因此伴奏樂器和技術也不斷的加入和發展，形成今日的文武場完備的伴奏陣容。而主導歌仔戲音樂的靈魂樂器-------「主胡」，扮演著聯繫前場和主導音樂的重要任務，也是本論文所研究的主軸。

歌仔戲長期的伴奏方式都存在著「幕表戲」時期的即興伴奏方式，即使是現在的歌仔戲演出，伴奏譜上仍然有許多的曲調只有歌詞而不具樂譜，完全是以伴奏者的藝術修為即興的依詞伴奏。昔日由於是職業班的關係，老藝人們不願將歌仔戲胡琴的伴奏方式傳於他人，但隨著老藝人的凋零，許多的歌仔戲胡琴的特色和伴奏方式也隨著慢慢失傳。在現今的學術論文和書籍，對於此一領域皆無涉獵，因此研究歌仔戲胡琴音樂，是歌仔戲研究的重要一環。

本論文主要研究歌仔戲胡琴的曲調來源、胡琴種類和歷史、演奏及相關歌仔戲胡琴的美感探討，共分六章：第一章包括了研究動機、研究方法和文獻探討。第二章整理了歌仔戲的曲調分類和來源。第三章討論了歌仔戲胡琴的種類型制、來源和功能特色。第四章主要探討歌仔戲胡琴的運用和加花變奏的模式，以收集到的有聲資料整理分析，歸納出加花變奏的模式和方法。第五章則探討歌仔戲胡琴的相關美學，包括調式的色彩美感和影響歌仔戲胡琴特殊風格的中立音問題。另外歌仔戲胡琴在伴奏時，對前後場的掌控和心態探討，和歌仔戲在不同場域和時代下的美感。最後的結論除了總結本論文所討論的結果，並且希望透過本論文

的研究能影響學術界對本土音樂的重視和發展

關鍵詞： 戲曲　歌仔戲 胡琴 歌仔戲胡琴　主胡　殼仔弦　大廣弦　二胡　喇叭弦　加花變奏　調式　中立音。

目錄

第一章：緒論

第一節：研究動機與目的

第二節：文獻回顧

第三節：研究範圍與限制

第四節：研究方法與預期成果

第五節：名詞釋義

第二章：歌仔戲曲調的分類

第一節：錦歌類

第二節：民謠類

第三節：戲曲類

第四節：台灣光復後新創的曲調

第五節：哭調類

第六節：串仔

第三章：第三章：歌仔戲文場的靈魂------主胡

第一節：歌仔戲主胡樂器的介紹

第二節：歌仔戲主胡樂器的功能與特性

第三節：歌仔戲胡琴的來源

第四章：歌仔戲主胡的運用

第一節：演奏法和特殊技巧的運用

第二節：加花變奏的方式

第三節：隨韻托腔

第五章：美學與歌仔戲胡琴音樂的關聯

第一節：調式的運用和美感

第二節：中立音的問題

第三節：演奏的心理狀況

第四節：歌仔戲音樂的美感

第六章：結論

第一章：緒論

第一節：研究動機與目的

歌仔戲是現存在台灣的諸多劇種中，唯一發源於台灣的地方戲劇。歌仔戲的成形，大約在近百年之間，是台灣土生土長的地方戲劇。早期台灣先民自中國大陸東南沿海遷徙來台，將閩南一帶的風俗習慣也一併帶入。先後經歷了荷蘭、西班牙、明鄭時期的開墾，清康熙時納入大清版圖，甲午戰爭時又割讓給日本，直到民國抗戰勝利後才重回中國的懷抱。經歷了這麼多的外族統治和時代的變遷，台灣的民間音樂卻一直保有其特有的模式，和音樂的特色。即使在荷蘭、日據時期的刻意打壓，和中國北方京腔劇種的強勢壓力下，台灣的地方戲劇也未見低頭。展現其頑強的生命力，也見證了台灣文化的發展。

歌仔戲的音樂伴奏，可分為「文場」和「武場」兩類。在歌仔戲圈內稱之為「文ㄐㄧㄤˊ」、「武ㄐㄧㄤˊ」，但為了便於瞭解，在本文中仍稱為「文場」和「武場」。「武場」以打擊為主，主要的樂器為「板鼓」，配合鑼、鈸、小鑼、堂鼓等打擊樂器，做為戲曲表演中的情緒和動作的襯托。「文場」主要的樂器包括：主胡（主胡樂器有殼仔弦、大廣弦、二胡或六角弦、喇叭弦等），月琴、台灣笛等傳統樂器。相對於「武場」的著作，專書探討「文場」器樂的著作，卻搜尋不著。只見於歌仔戲專書和論文中，某一章節做大略的介紹而已。尤其是文場中的「主胡」，在伴奏樂隊中擔任著領導的地位。並直接對台上演員的唱腔、情緒和背景音樂，做支撐作用。戲界上常說：「三分前場，七分後場」；(「前場」指的是台上的表演者，「後場」則為伴奏的樂師。）意思是說：一齣戲要演的成功，前台的努力佔了三分，而七分的榮耀，卻是靠著後台的樂師支撐的。「主胡」既是文場的領導，在戲曲伴奏上更見其重要。因此研究歌仔戲文場的領導「主胡」，是有其重要性。

歌仔戲的「主胡」相較其他樂種的「主胡」略有不同；一般中國戲曲中，主胡為一人擔任，另設副手一人或多人，各司不同樂器。但是歌仔戲中「主胡」一人卻一人兼不同種類的胡琴演奏。原因有下列幾點；一、早期因為樂師較少、且基於演出成本的關係，所以比較要求一人多職的現象。如月琴的演奏者同時也要兼談三弦，笛子吹奏員也兼洞簫等。二、歌仔戲的音樂構成為聯曲體和板腔體並用，每一種腔調的伴奏，皆有特定的胡琴跟腔，運用不同特性的胡琴，配合不同的情緒演出。如「七字調」一般的伴奏胡琴是「殼仔弦」，較悲傷的「慢板七字調」就需要使用「喇叭弦」。「都馬調」一定用二胡伴奏，而「雜念調」、「江湖調」、「哭調」等就得使用「大廣弦」。因此研究歌仔戲音樂的「主胡」，就必須同時探討到「殼仔弦」等多種胡琴的特性及演奏方式。我本身從事多年的歌仔戲伴奏，對於歌仔戲胡琴的演奏自是稍有心得。但是對於歌仔戲胡琴的源流和歌仔戲胡琴的音律問題，和歌仔戲胡琴音樂的再發展等種種問題，是需要再深入的研究和思考的。尤其歌仔戲胡琴的演奏時的心態，和伴奏者和演員之間的互動，在看戲、伴奏戲和襯托戲之間的對立和互補關係，是探討的重點和希望達到的目的。

第二節：文獻回顧

據中央圖書館的聯合圖書網上查詢，有關歌仔戲的論文、書籍，有上百多筆資料。初步瀏覽的結果，可見的資料大約可分為四大類；一、歌仔戲劇本類：從早期的歌仔冊到創作的劇本，和劇本的研究。二、歌仔戲曲調研究：關於歌仔戲曲調唱腔的來源與分析並且分類。如徐麗紗所著的『台灣歌仔戲唱曲來源的分類研究』等。三、歌仔戲的歷史探討。四、有聲的音樂資料。如「聽到台灣歷史的聲音」由台灣國立傳統藝術中心籌備處所出版，綜合以上的多種資料，在文獻回顧上做一統合的整理。初步分類為；一、古文獻回顧（清代以前）二、清代文獻。三、日據時關於台灣歌仔戲的文獻。四、民國以來的歌仔戲文獻資料（包括出版

品、論文等)。

一、 古文獻回顧（清代以前）：

從史書中得知，閩南一帶從唐、五代以來歌舞就非常盛行；宋徽宗建中靖國元年（1101）閩清縣人陳暘完成「樂書」中就有記載相關的資料。元成宗大德元年（1297），澎湖就有一千六百居民。明末鄭氏父子招撫漳泉一帶居民入台開墾，並將閩南一帶的風俗習慣帶入台灣，形成了歌仔戲音樂的源流。由於地緣的關係，台灣早期的移民大都來自福建省的漳、泉二州。而閩南一帶從唐、五代以來歌舞就非常盛行，唐．張固在『幽閑鼓吹』中記載[1]：

「元載子伯和，勢傾中外，福州觀察史寄樂妓數十人。……」

從進獻樂妓數十人的數量來看，歌舞樂的盛行可見一般。五代時，閩王王審之也備百戲迎僧人神宴[2]，另外南宋寧宗慶元年間，漳州城鄉演戲成風，理學家陳淳曾上書請禁「淫戲」，並列出八大罪狀[3]：

「……秋收之後，優人互湊諸鄉保作淫戲，號『乞冬』。群不逞少年，遂結集浮浪無賴數十輩，共相唱率，號曰『戲頭』。逐家聚斂財物，縶優人作戲……其名若曰戲樂，其實所關利害甚大：一、無故剝民膏為妄費；二、荒民本業事遊觀；三、鼓簧人家子弟，玩物喪恭謹之志；四、誘惑深閨婦女，出外動邪僻之思；五、貪夫萌搶奪之奸；六、後生逞鬥毆之忿；七、曠夫怨女邂逅為淫奔之醜；八、州縣二庭紛紛起獄訟之繁，甚至有假托報私仇，擊殺無所憚者。其胎殃產禍如此，若漠然不之禁，則人心波流風靡，無由而止，豈不為仁人君子德政之

[1]引自 曾永義《台灣歌仔戲的發展與變遷》第 21 頁 聯經出版事業公司 1993 年 2 月
[2]何錦山《八閩文化》第 348 頁 遼寧教育出版社 1998 年 6 月 瀋陽
[3]引自 曾永義《台灣歌仔戲的發展與變遷》第 22 頁 聯經出版事業公司 1993 年 2 月

累。……」

理宗時，劉克莊【後村先生大全集】中有幾首詩紀錄了民間百戲的情形：[4]

「兒女相攜看市優，縱談楚漢割鴻溝；山河不暇為渠惜，聽到虞姬直是愁。」

「空巷無人盡出嬉，燭光過似放燈時；山中一老眠初覺，棚上諸君鬧未知。遊女歸來尋墜珥，鄰翁看罷感牽絲；可憐僕散非渠罪，薄俗如今幾愜師。」

「抽簪脫胯滿城忙，大半人多在戲場；膈膊雞猶金爪距，勃跳狙亦衮衣裳。湘累無奈眾人醉，魯蜡曾令一國狂；空巷冶遊惟病叟，半窗淡月伴黃昏。」

由以上的詩句中，不難看出福建在宋朝時歌樂盛行的狀況。

明朝萬曆年間屠隆曾經和福州推官阮自華在烏石山聚詞客七十餘人舉行戲曲會演，而福建一帶的戲劇表演往往附著在宗教信仰的基礎上發展，演戲酬神是對神靈的崇敬表達的一條重要途徑。北宋時期，每逢元宵節，官府就會在醮門搭設戲臺「集俳優娼妓，大合樂其上」[5]。朱熹任漳州府時，專門發佈『喻俗文』，「約束城市鄉村，不得以禳災祈福為名，斂掠財物，裝弄傀儡」[6]。除了歲節要娛神，神誕日和宗教節日也要娛神，一年之中，正月春節、天公誕辰需演戲酬神，三月媽祖聖誕一般連演四至五天，四月佛誕，五月端午，六月楊府聖誕，七八月規模最大往往連演 26 天左右差不多整年都在演戲，這些史料從各地方縣志皆有明載。

[4]引自 曾永義《台灣歌仔戲的發展與變遷》第 22 頁　聯經出版事業公司 1993 年 2 月
[5] 淳熙 『三山志』卷 40 【土俗類二・上元】
[6] 光緒 『漳州府志』卷 38【民風】

二、清代文獻：

清朝對於漢族音樂的記載甚少，康熙二十六年（1687）郁永河所著【裨海紀遊】上卷「台灣竹枝詞」第十一首[7]：

「肩披鬢髮耳垂璫，粉面朱唇似女郎。媽祖宮前鑼鼓鬧，侏䚉唱出下南腔。」

詩中敘述了當時台灣戲劇演出的盛況,「下南腔」即南管小梨園戲，俗稱七子班。台灣府縣志的記載見於康熙三十五年高拱乾纂修的【台灣府志】卷七「風土志」中敘述：

「好戲劇、競賭博」。

又謂漢人在元宵節時，有善歌曲者數十人，製作形狀如飛蓋之燈籠，由一人前導遊行於市街，更以絲竹雜相演奏，稱之為「鬧傘」。

康熙五十六年陳夢林纂修的【諸羅縣志】卷八「風俗志、漢俗」中提到每逢歲時節慶及王醮大典，必延請劇團演出以酬神祇。

另外乾隆三十七年（1772）朱錦英所撰的【海東札記】有這樣的記載：

神祠，里巷靡日不演戲，鼓樂喧闐相續於道。演戲多土班小部，發音詰屈不可解。譜以絲竹，別有宮商，名曰「下南腔」。又有潮班，音調排場，亦自殊異。郡中樂部，殆不下數十云。

連雅堂『台灣通史』卷二十三「風俗志、演劇」中也提到：

[7]引自曾永義《台灣歌仔戲的發展與變遷》第 3 頁　　聯經出版事業公司 1993 年 2 月

台灣演劇多以賽神，街坊之間醵資合奏，村橋野店日夜喧闐。男女聚觀，履舄交錯，頗有驩虞之象。

由此可見台灣戲劇演出的盛況，和閩南戲劇活動相比較，更可見其血脈相連的密切關係。

三、日據時關於台灣歌仔戲的文獻：[8]

馬關條約後，台灣割讓給日本，日本為了徹底統治台灣對於台灣的種種事物也作了許多的學術研究。日人風山堂在 1901 年所發行的【台灣慣習記事】中所提供的資料有：

一、　戲班：1.整戲。只富人家在自宅設戲班，供應一切費用，包括訓練和諸種花費，每逢節慶或自家娛樂時演出，不受他人僱請。2.半營業者。與整戲略同，但有時應他人要求，作職業性演出。3.營業性質。以營業為主。

二、　演員：有正生、老生、小生、大花、二花、小花、旗軍、正旦、老旦、苦旦、小旦、公末等角色，後場伴奏六人，管戲箱一人，管髻一人，創舖（供飯食者）一人，擔草席者一人。

三、　戲劇種類：大人戲有亂彈與四平戲，屬北管流派；少年戲有九甲（高甲戲）與白字戲，屬南管系統。傀儡戲也有兩種，演出北管樂的為布袋戲，演南管樂的為車鼓戲。另外還提供了唱曲種類之間的爭鬥（如北管的福祿和西皮）和演戲時以眼神流向觀眾的駛目箭，以手指指向觀眾的落科等情形。

雖然在這些記載上仍屬缺乏，如潮調的敘述、歌仔、道士樂 、十三腔的敘

[8]引自 曾永義《台灣歌仔戲的發展與變遷》第 7-10 頁　聯經出版事業公司 1993 年 2 月

述，但是比起清代的紀錄是多了許多。

片岡巖在 1921 年所著的【台灣風俗誌】中也有許多的記載，其中補充了風山堂在劇種上的不足，敘述了採茶戲和皮猴戲，但是還是沒有注意到歌仔戲的描述。

鏡波在 1931 年發表於【台灣教育】的「台灣歌仔戲的實際考察及其影響地方青年男女」，是第一篇當時人留意歌仔戲的文章。內容有四要點：

一、歌仔戲結構：1.樂器。由橫笛、月琴、合弦（二胡？）大筒弦、鑼、鼓、手鑼、板等八種樂器組成。2.曲調單調喧嘩。3.歌詞淫靡。

二、歌仔戲的起源：起源已不可考，但就其內容觀之，可知綜合許多戲劇、歌謠形式，而由其基本曲調採茶戲來看，他是來自低下階層勞動者的產物。

三、歌仔戲的構成和變遷：由雜念、博歌、長歌、採茶戲的演變，逐漸形成歌仔戲的架構，其演出方式和台灣其他戲劇沒有差別；但音樂以哀調為主，旋律簡短，一再反覆；歌詞由七字一句或五字一句組成；演出劇目初期以陳三五娘為主，而後梁山伯與祝英台盛行，因其詞曲淫靡為行政當局禁演。後來禁令漸寬，各種改良劇如雨後春筍，但仍以悲劇為主。

四、　　對青年男女的影響：歌仔戲之所以造成淫靡的社會風氣，原因有五：1.歌詞頹廢，煽動情慾。2.服飾古今不分，大膽而露骨，引人遐思。3.演員以年輕男女為主，演技狂熱放蕩。4.內容以悲劇為主。5.演劇場合成為社交場合，導致許多感情糾紛。因此，若想保留此一鄉土藝術，又要端正社會風氣，則非要加以改良不可。

鏡波的這篇文章代表著當時的知識份子的言論，但是對於來自低層人民的娛樂面卻不完全顧及。其餘日據時期有關於歌仔戲的論文書籍尚有許多，可以看出早期

日本統治台灣時對台灣音樂的關心，但是蘆溝橋事變後日人即開始對台灣實施皇民化運動，使得台灣音樂受到迫害。

四、民國以來的歌仔戲文獻資料（包括出版品、論文等）：

大致可分大類。一、劇團研究：黃秀錦：《歌仔戲劇團結構與經營之研究》，郭慧敏　明華園歌仔戲劇團《界牌關傳說》演出本之研究，陳郁菁 台灣野台歌仔戲丑角研究—以台南市秀琴歌劇團為例，張艾斐　河洛歌仔戲表演藝術之研究—以《闖堂救婿》、《殺豬狀元》、《鳳凰蛋》、《新鳳凰蛋》、《鳳冠夢》為例，劉美菁，《由劇團看高雄歌仔戲之過去現在與未來》，孫惠梅，《台灣歌仔戲劇團經營管理之研究——以宜蘭縣職業歌仔戲劇團為例》，黃慧琥《民權歌劇團外台歌仔戲的音樂運用》，劉秀庭，《「賣藥團」—一個另類歌仔戲班的研究》，楊永喬，《明華園歌仔戲團演藝實踐及經營研究》，鄭宜峰，《河洛劇團歌仔戲舞台演講本之研究》。二、歌仔戲史的研究。有呂訴上，《臺灣電影戲劇史》，楊馥菱，《台灣歌仔戲》，楊馥菱，《台灣歌仔戲史》，陳正之，《草台高歌》，陳健銘，《野台鑼鼓》，陳耕、曾學文，《百年坎坷歌仔戲》，曾永義，《台灣歌仔戲的發展與變遷》，紀慧玲：《廖瓊枝凍水牡丹》，林鶴宜：《台灣歌仔戲》，劉南芳：《由拱樂社看台灣歌仔戲的發展與轉型》等。三、版本比較。孫麗娟，《歌仔戲「陳三五娘」音樂版本比較》，楊馥菱，《台閩歌仔戲之比較》，施炳華，《荔鏡記音樂與語言之研究》等。四、音樂類。莊桂櫻《論歌仔戲唱腔即興方式之應用》，張炫文，《歌仔調之美》，張炫文：《歌仔戲的音樂研究》，竹碧華：《楊秀卿歌仔說唱之研究》，王清松、呂冠儀編著『歌仔戲曲調鑼鼓的應用』等。五、表演類。邱秋惠，《野台歌仔戲演員與觀眾的交流》，黃雅蓉：《野台歌仔戲演出風格之研究》。

從上述論文書籍中可以看出，研究歌仔戲劇團的管理營運的著作是屬於較多數的。關於史學上的資料也不少，音樂類的著作並不多。

第三節：研究範圍與限制

歌仔戲成型於台灣爾後回傳到中國福建一帶，福建當地稱為「歌仔戲」後改為「薌劇」。雖然「歌仔戲」和「薌劇」在伴奏樂器上皆以「四大件」[9]為主，但是兩岸相隔多年，在音樂的呈現發展上，已大有不同。因此在大範圍上，將鎖定在台灣歌仔戲的主胡音樂研究。歌仔戲的音樂伴奏，可分為「文場」和「武場」兩類。「武場」以打擊為主，主要的樂器為「板鼓」，配合鑼、鈸、小鑼、堂鼓等打擊樂器，做為戲曲表演中的情緒和動作的襯托。「文場」主要的樂器包括：「主胡」(主胡樂器有殼仔弦、大廣弦、二胡或六角弦、喇叭弦等)，月琴、台灣笛等傳統樂器。文場上的伴奏樂器有清楚的主從之分，「主胡」是直接主導著伴奏音樂和演員唱腔的領導樂器，因此在本論文中，將針對歌仔戲「主胡」的演進、演奏方式、音樂和美感的呈現作為研究的對象，不另行對歌仔戲文場其他伴奏樂器作討論和研究。

第四節：研究方法與預期成果

擬採用田野調查方法。

一、 採訪歌仔戲藝人，探詢歌仔戲的歷史和樂器的來源，用以印證已存的文獻資料的正確度。

二、 以錄音錄影的方式，採集現在各重要劇團的「主胡」演奏者，使用相同的幾個歌仔戲曲調，錄音比對，歸納其演奏和變奏的基本模式。

三、 投入實際的伴奏行列，觀察實際的伴奏狀況和對前場演員的互動關係。

「中立音」是西方樂律學上的名詞，在中國音樂術語中，並沒有完全等義的名詞。如秦腔中的「歡音」、「苦音」，潮樂中的「重三輕六」、「活五」等名詞，

[9] 歌仔戲文場四大件為：「殼子弦」、「大廣弦」、「月琴」、「台灣笛」四種。

雖然意義相近，但是有專有名詞來作為探討，歌仔戲音樂中並沒有類似的名詞來作這種現象的描述，因此在這裡借用西方律學「中立音」名詞，來作探討。「中立音」的問題，是由於泛音列的延伸所產生的問題。在泛音列的第七個泛音和第十一泛音所造成的 f 音和 b 音的偏中問題，是一個物理現象。歌仔戲音樂中，有部分的樂曲存在著「中立音」的問題，卻無人探討。往往將其歸咎到民間藝人的音準不良問題。因此在這篇論文中，將嘗試以實際的測音，並以律學的換算公式方法，求其音分值，印證歌仔戲音樂中的「中立音」現象的存在。

希望透過上述的研究方法，能針對歌仔戲「主胡」的樂器、演奏技法、美感等問題，作一些釐清和瞭解，以補充學術上歌仔戲音樂相關研究的不足。並嘗試結合上述特色，結合歌仔戲胡琴的特色手法創作傳統樂器的獨奏曲，推向音樂舞台的正式演出。

第五節：名詞釋義

一、「主胡」：中國戲曲伴奏音樂中，以胡琴類為主要伴奏樂器的劇種，通稱為「主胡」。主胡主導著文場音樂的進行，除了適時的跟隨唱腔，給予演員正確的音高之外，也擔負著「救腔」的功能。也就是當演員在演唱失誤時，或拍板不對時，主胡需適時的以琴聲暗示或者是配合唱腔的音調，以便其餘樂師能夠統一伴奏。因此主胡擔任著戲曲音樂的演出成敗，是戲曲伴奏樂器最主要樂器。

二、加花變奏：在武俊達的著作『戲曲音樂概論』[10]中有歸納性的解釋：一、是創作的即興性，即環繞主軸旋律變奏。二、樂器各自有制約的單旋律線性運動的音樂思維，如保持母旋律的基本節拍，節奏和曲式，特別是保持和母旋律的共同音，如每小節的第一音等，形成和主旋律的聚合音，以保持主旋律的框架和完整

[10]武俊達《戲曲音樂概論》第 71 頁 文化藝術出版社 1999 年 1 月 北京

性。三、樂器分主從，全曲有分合。形成相嵌相讓，填塘補空，上靜下動，高部趨繁、低部趨簡的對答方式。

中國音樂古時的記譜法都以字譜記錄音樂，由於記錄的皆為骨幹音，再加上口傳新受的傳承，因此在經過音上的處理就有了各自不同的心得。民間音樂和戲曲伴奏上使用尤其頻繁，即使現在所使用的樂譜已經採用五線譜和簡譜，但在民間藝人的習慣上，仍然將其視為母旋律來看待，不將樂譜完全記錄詳盡，在用意上也不希望音樂受到限制成為單一的演奏方式，妨害音樂的變化和不同的表現。

三、中立音：繆天瑞在其著作「律學」[11]上說明：現今世界上所流行的樂制大體可分為三種體系，即「五聲体系」、「七聲体系」和「四分之三体系」。

「五聲体系」：即五聲音階体系，流行於亞洲的中國、朝鮮、日本、越南、蒙古、俄羅斯聯邦和接近亞洲地區的韃旦等地。「七聲体系」：及七聲及大小音階系統，幾乎流行於整個歐洲，並且遍及美洲。這個体系在古代與古希臘樂制有密切聯繫。

「四分之三体系」：四分之三音体系就是在音階中相鄰兩音之間存在有四分之三音，就是半音加四分之一音的一種樂制。是阿拉伯民族音階的主要特徵，中國漢民族部分的民歌和戲曲中也存在著四分之三音階。

在中國由於在調式音樂中小三度之間加入四分之三音而產生，如徵調式中高低兩方的小三度各加入一個四分之三音，就會形成 si 和 fa 介於本位 si（fa）和降 si（和升 fa）之間，因此稱為中立音。

[11]繆天瑞《律學》 第 95 頁 人民音樂出版社 1999 年 12 月 北京

第二章： 歌仔戲曲調的來源

歌仔戲存在於台灣已近百年，由其字面上的意義不難瞭解必與「歌仔」有著難分難解的關係。所以要研究歌仔戲必從其曲調著手研究。因其戲劇之特色，就是有獨樹一格的唱腔曲調，正所謂「無聲不歌」，所以「歌仔」在歌仔戲中佔有非常重要與不可忽略的地位。

而這在台灣土生土長的戲劇，根據過去許多文獻記載，「歌仔戲」是以「錦歌」為基礎，爾後融合一些民間小戲，諸如：「採茶」、「車鼓」…等再加上吸取傳統戲曲的音樂、身段進而慢慢形成的。此類說法見於【中國戲曲曲藝辭典-（歌仔戲）-上海 1981-231 頁】提到「1662 年大批閩南人隨正成功去台灣閩南的『錦歌』」『採茶』『車鼓』等民間藝術開始在台灣流行……後吸收台灣民歌、說唱，並受京劇等的影響逐漸發展為戲曲。」

在許多文獻中[12]皆記載著「歌仔戲」起源於「錦歌」，且「歌仔戲」曲調的主

---

[12]關於歌仔戲源於「錦歌」的文獻，參見下列諸書：

一、呂訴上「台灣歌仔戲史」《台灣電影戲劇史》（台北；銀華，一九六一）：　『歌仔戲是由漳卅薌江一帶的「錦歌」、「採茶」和「車鼓」各種民謠流傳到台灣，而揉合形成的一種戲曲。』（頁２３３）

二、邱坤良《中國傳統戲曲音樂》台北；遠流，一九八一：「『錦歌』傳到台灣後，受到民眾的歡迎，…常用的只有由錦歌四室仔改作的七字調、五空仔改作的倍思和大調而已。大約到清代中葉以後，這種以清唱為主的小戲，由於受到台灣民間流行的一些劇種如亂彈、南管戲曲、潮州白字戲的影響，形成歌仔陣，開始用簡單化妝來表演故事。」（頁八五）

三、陳嘯高、顧曼莊《福建和臺灣的劇種一薌劇》【華東劇種解說第三集】（上海；一九五五）：「『薌劇』是發源在閩南漳州一帶的一種地方戲，…是從臺灣的『歌仔戲』發展出來的；〔歌仔戲」卻是漳州薌江一帶的『錦歌』、『採茶』和『車鼓』各種民間藝術形成流傳到臺灣，而揉合形成的一種戲曲。」（頁九 0）

四、陳志亮《薌劇源流》【薌劇音樂】（福建；一九八０）：「『薌劇』是閩南語系地區主要地方戲之一。它的前身是臺灣『歌仔戲』。而『歌仔戲』卻是承襲閩南『錦歌』的脈絡，揉合『車鼓』、『南詞』、『採茶』等民間歌舞、曲藝形式，逐漸發展成為戲曲的。」（頁一）

要精神－七字仔，是源於「錦歌」唱腔之『四空仔』，而目前對「錦歌」的記載僅有簡單的說明，據載是盛行於福建漳州的一種民歌。歌仔調的演變，是從這一類簡單的歌謠發展，從台灣常用的四句聯為基礎，再接受外來「錦歌」的影響進而演變出歌仔調，而四句聯是語言的文化也是音樂文化發展之泉源，所以可以發現很多唱詞皆是四句為一單位來演唱，所以歌仔調源於「錦歌」的說法是有其合理的說法。

每個劇種的的誕生必有其歷史背景，在當時沒有電視、電腦的年代而言，農忙之餘並無其他的娛樂活動，所以發展出以「人」為主的戲劇活動是必然的趨勢。再則遇到喜事、節慶及其他慶典活動時，如何能夠有熱鬧的氣氛呢？當然是禮聘戲班表演才能表現出歡樂的景象，藉著戲劇的演出，集結平時不常來往的親友，聯絡彼此之間的情感，久而久之演戲活動在人們的生活中變成不可或缺的一環，也變成很重要的娛樂項目了。而「歌仔戲」之所以成為台灣家喻戶曉的戲劇，主要是相較於其他劇種而言，「歌仔戲」所用的科白是台灣白話，不似其他戲劇或用泉州文言，或說北方官話，相較之下「歌仔戲」就較容易被接受的多了。

例如「南管戲」就是以泉州文言來演出，台灣一般以閩南話為主的大眾並不能完全了解戲文的含意，在台灣民間俗稱的南管調為高甲調，所以高甲戲在台灣普遍稱為南管戲，而真正的南管只有在少部分的館閣中活動，極小眾人口在演奏而已，較常被演奏的曲調有相思引，四空仔，慢頭，將水等曲調，都是屬於結構較嚴謹、精緻，而其演出的形式並不太適合熱鬧的場面，所以接受度就比較低。

五、謝家群「歌仔戲」【中國大百科全書一戲曲曲藝】（上海；一九八三）：「明末清初，大批閩南人隨鄭成功東渡，…許多閩南民間的歌舞曲藝，如漳州的『錦歌』、同安的『車鼓弄』、安溪的『採茶褒歌』，也隨他們的遷徙而流入臺灣。‥『錦歌』唱腔『四空仔』改為『七字調』，『五空仔』改為『倍思』和『大調』，逐漸與民間歌舞。『車鼓弄』和『採茶褒歌』相結合，開始演唱小戲。」（頁八八）

六、〔中國戲曲曲藝詞典〕「歌仔戲」條（上海；一九八一）：「一六六二年大批閩南人隨鄭成功去臺灣，閩南的『錦歌』、『採茶』、『車鼓弄』等民間藝術開始在臺灣流行，…後吸收壹灣民歌、說唱，並受京劇、四平戲等的影響，逐漸發展為戲曲。」（頁二三一）

而「北管戲」則說北方官話，目前在民間還是可以經常看到北管樂，在廟會，好歹事的陣頭，都可以看到北管的吹場，鼓亭，扮仙等等。欣賞者受限於語言因素較難引起共鳴，因此北管戲曲逐漸少了。扮仙則於各戲種在廟會慶典時都採用，「歌仔戲」亦有扮仙的演出。扮仙是北管重要的表演項目，因為其內容含有賜福、添壽的意味，在民間頗受歡迎。例如：三仙、三仙會、醉八仙、天官等，多半在廟會慶典與祝壽喜慶等時候應用。

而「歌仔戲」在語言方面佔到優勢，就較能吸引普羅大眾，受到大多數人的青睞，也因此能在台灣迅速發展。更由於多數人欣賞，所以就衍化出非常多的曲調。歌仔戲曲調是歌仔戲主胡演奏的素材，因此對於歌仔戲主胡來說，曲調唱腔的分類也是歌仔戲主胡的曲調分類。茲就筆者目前蒐集到的曲調將其分成五類：「錦歌類」「民謠類」「戲曲類」「台灣光復後新創的曲調」及「哭調類」，再以筆者個人之觀點與文獻的整理統整，加以分類說明之。

第一節：錦歌類

有關「錦歌」的記載，目前尚無直接的資料可以佐證，相傳是盛行於福建漳州一帶的民歌，歌詞通常是五字一句或七字一句，而每四句組成一段，如此的形式，與「歌仔戲」中的七字仔、都馬調有異曲同工之處。而歌仔調應是戲劇的前身。人們閒暇之餘，三五好友聚集在一起，有人彈奏樂器，有人隨性歌唱，在台灣山區農民種植茶樹，採茶時的山歌對唱，俗稱「相褒歌」。特別是男女隔著山頭遠唱給對方聽，因是即興演唱有些唱詞通俗有趣，但也有些戲虐性質，在辛苦工作生活時，一種解悶的方法，這也是傳統中含蓄之美。相褒歌也延伸在生活中唸唱，通用的四句聯，唸相褒歌或唸七字調江湖調都是隨興而唸唱。以前人們稱「唸歌」「唱曲」，歌用唸的，曲才用唱的，曲指的應該是南曲。通俗的歌仔

調或相褒歌，都說唸歌。識字者將歌詞紀錄下來傳唱，或以說唱的方式來自娛。於是集結成冊形成「歌仔冊」再慢慢演變成有組織的對唱、戲譜。

而「錦歌」大致可以分為：

（一）、雜念仔（雜碎仔）：演唱的方式是接近口語唸白，每句的字數不拘，大多用來說明一長篇故事。（例：廖瓊枝老師『什細記』中唱段）

李連生：〔雜唸仔〕

老親家，因為我兮大哥，前日在觀音寺在賣什細物，看見玉倌嫂嫂伊回家致重病，叫先生來把脈理，先生講伊是相思病，結食藥仔無彩工，卜好就愛人看人，我求規家汝允答，叫阮嫂嫂過家來去相探。

沈重卿：慢且是，此事我不能答應汝，（一介）我兮女兒是千金女，若隨便過家去，會乎人笑便宜，既然汝兮大哥致重病，（沈重卿入內提錢再出台）這二十兩銀汝提轉去，乃請高明兮先生

〔春菊捧茶出來偷聽〕

李連生：老親家，我來毋是卜要錢，主要是卜娶阮嫂嫂伊，娶來去佮阮大哥相見，若無嫂嫂阮大哥兮病難醫。

沈重卿：恁也無完聘佮日子看，空手著卜來娶玉倌，怎有人講娶就卜娶，這毋是孩仔辦公伙仔塊抓土砂。

李連生：當初雙方有定婚姻，算來玉倌是阮李家人。

沈重卿：我未收汝兮定聘。（春菊退回去）

李連生：君子言出事必行。

沈重卿：口舌無憑我毋承認，酒中說笑怎可認真？

李連生：阮阿公有送玉環乎恁為憑信。

沈重卿：可是恁尚未來娶親。

李連生：雖然未娶親也有夫妻名。

沈重卿：未娶不能乎伊李家行

李連生：我招汝出來去講乎人聽，講看情理是汝贏抑我贏。

〔連生拉沈重卿，接玉倌出台衝開他們〕

由上一唱段，不難看出「雜念仔」所表現的，大多是類似口白的，且很難在三言兩語就表達的清楚的情節。

（二）、四空仔、五空仔：這是「錦歌」的基本曲調，是屬於抒情性的曲調，「四空仔」的變化較為多樣，可以表達各種不同的情感，又有人稱之為「大七字」；「五空仔」則多用於曲子的開頭，有時也會單獨使用。（例：廖瓊枝老師『什細記』中唱段）：（曲調見附件一）

〔南管四空仔〕

李連福：

全身骨頭全四散，一陣一陣起畏寒，

（倒地，嬸婆到，扶起連福）

發熱全身流沁汗，肚內如火燒心肝。

由上述唱段中可見〔南管四空仔〕多是表達抒情、哀傷的情節，曲調的轉韻曲折，搭配合適之唱詞，能顯現較豐富的情感。

（三）、花調（雜歌）：由別的劇種吸收而成的曲調，有吸取南詞小調、車鼓、竹馬戲….等，這些皆成為「錦歌」的來源。（例：廖瓊枝老師『陳三五娘』中唱段，取材自車鼓的補甕調）：（曲調見附件一）

【補甕調】

林大：林大正是我名字，我的名字，我是知府的親生兒。

家童：潮州美女滿滿是，滿滿是，大家都生做真嬌媚，啊要看緊來去嘿。

然而談到「錦歌」的淵源，則僅能就有限的資料中來尋找些許的蛛絲馬跡：

1. 台灣民間流傳的「駛犁陣」其出陣的形式多半採取分成二組來進行邊唱邊問答。演唱的內容多屬於「褒歌」的內容，亦即即興演唱，類似山歌之形式，有時亦會變成相互對罵的情形，歌仔戲中之「七字調」「串調」「雜念仔」中可見到這種形式。

（例：廖瓊枝老師『陳三五娘』中唱段）：（曲調見附件一）

【串調仔】

益春：我勸三哥汝予我留，

陳三：汝今留我無功效，

益春：千萬汝就呣通走，

陳三：我今決心要返阮家，

益春：汝予我留，

陳三：無功效，

益春：（合唱）我勸三哥汝予我留咿，汝予我留。

陳三：（合唱）益春汝呣免甲我留咿，汝呣免留。

2. 台灣雜念：就是指一些流浪者、藝旦、苦力、工人等，平日跟著樂器隨口哼唱的曲調。
3. 藝丐哼唱的曲調：台灣在過去有一些沿街行乞的乞丐，以一些民間傳說做為題材來演唱，大部分是演唱一小折民間傳說的故事。
4. 沿街賣唱者：除藝丐外亦有一些盲人沿街賣唱，演唱「唸歌」。

所以在尚未有成戲劇之前，這些曲調被紀錄在「歌仔冊」之內，到後來戲劇

萌芽時期就大量的被引用，是為歌仔戲的前身。

所以筆者將目前蒐集到的曲調中的「七字正、七字調、乞食調、大調、代七字、狀元調、都馬調、都馬走路調、都馬疊、都馬尾」劃分於錦歌類中。

第二節：民謠類

「歌仔戲」既然在鄉野田間流傳自然會結合民間傳唱的歌謠，因為戲劇要吸引眾人的注意，中間如果穿插大家耳熟能詳的曲調，會更容易引起共鳴，而且也容易吸引大家成為眾人的焦點。所以有些歌仔戲的曲調，會運用大家以熟悉的民謠曲調來改編歌詞，套入戲劇中。其中大致可分成幾個來源：

1. 來自車鼓小戲的民謠：留傘調、補甕、唱調…等目前在「歌仔戲」的演出還經常被使用到。（廖瓊枝老師『陳三五娘』中唱段）（曲調見附件一）

   【留傘調】

   陳三：陳三拿傘要起身，

   益春：益春留傘隨後面，請問三哥咿阿囉咿，請問三哥什原因，

   請你啊對我啊對我說分明咿哪哎喲咧喲。

2. 來自都馬班的民謠：蘇州調、湖南調、都馬調、都馬走路調、都馬尾…等，這些原是中國流傳的民歌，跟隨著都馬班來台而流傳下來的曲調。歌仔戲在演出時，常常引用。

（例：廖瓊枝老師『陳三五娘』中唱段）：（曲調見附件一）

【蘇州調】

接著三哥一封信，宛如病後回復精神，但願今生能做陣，惟怨姻

緣簿內無定此婚姻。

3. **來自台灣本地的民謠：乞食調、卜卦調、西北調、雪梅思君。在台灣各地經常可聽到，亦受到歡迎，所以歌仔戲將其收錄引用。**

（例：廖瓊枝老師『梁山伯與祝英台』中唱段）：（曲調見附件）

筆者蒐集到的曲調有「五更鼓、天倫夢斷、四季調、留傘調、唱調、蘇州調、補甕、都馬調、都馬走路調、都馬尾、乞食調」。

第三節：戲曲類

「歌仔戲」是在許多戲曲之後才漸漸成形的、所以一定會吸取各個戲曲中較吸引人注意的曲調，或情緒較合適的曲調來運用。也因為歌仔戲通俗易懂，較受大眾的歡迎，所以間接影響到一些原本在傳統戲曲表演的演員必須轉唱歌仔。所以原來唱「亂彈戲」「九甲戲」「梨園戲」的演員或戲班，得轉唱「歌仔戲」。所以我們經常可看到有時一個戲班得「日唱南管，夜唱歌仔」。而在這種條件下，傳統戲曲的曲調融入歌仔戲，是必然的現象。再早先的時期，歌仔戲處於落地掃的演出形式時，當時並未加入傳統戲曲的唱腔，但是這是一些較常被演出的劇目，其中沒有較特殊的角色，例如神仙、妖怪、王侯將相之類。演出多次之後係劇就必須擴充其演出的內容，來吸引群眾的目光，所以王侯將相出現唱皮黃之「搖板」；神仙則唱「梆子腔」；妖怪則唱「陰調」以此來增加戲劇的多變性。而其來源大致有：

1. **來自亂彈戲的曲調：陰調、梆子腔…等。**
2. **來自高甲戲的曲調：緊疊、將水、慢頭、五開花…等。（例：廖瓊枝老師『陳三五娘』中唱段）：（曲調見附件）**

【將水】

陳必賢：伊夏罵聲舉啊伊…，

罵聲孽弟不知恥，枉汝自細勤讀五經合四書，

滿腹才富學五車，竟犯此罪敗壞陳家兮名譽伊…。

（叫介）大哥啊．大哥．大哥啊

陳　三：叫大哥啊伊…，

叫大哥兄弟如同同林鳥，

求兄將此事幫忙小弟來化消。

陳必賢:行為道理應該曉，不識禮義廉恥汝竟不明瞭。

3. 來自其他戲曲的曲調：紹興調、那嘎嘎、殺房調…等。

（例：廖瓊枝老師『陳三五娘』中唱段）:（曲調見附件一）

【漢調】

黃九郎：啊…眼觀鏡破氣騰騰，罵聲益春輕浮性，

做事全然無謹慎，寶鏡價值並非輕。

益　春：跪落稟報員外知，拍破寶鏡是磨鏡師。

陳　三：（反）合我全然無牽礙，

益　春：汝拍破呣認不應該，

黃九郎：寶鏡值錢無塊買，到底汝卜賠抑呣賠。

陳　三：卜賠我卻無塊提，

黃九郎：呣賠拍甲乎汝做狗爬，啊……

（例：廖瓊枝老師『陳三五娘』中唱段）:（曲調見附件一）

【那嘎嘎】

林大就是我的名，讀書才來杭州城，想到讀書我就討厭，啊那嘎

嘎啊….聽見前面有人來那嘎嘎啊那嘎那嘎狗咬猴。

筆者蒐集到的曲調有「五空反、那嘎嘎、南倍思、南管反、相思引、倍思調、將水、殺房調、紹興調、腔仔尾、緊疊、五開花」。

第四節：台灣光復後新創的曲調

台灣光復後，流行歌曲漸漸有取代傳統歌謠的趨勢。歌仔戲的演出形態亦受到此文化變遷的衝擊，所以在歌仔戲的唱腔中加入一些新創的曲調，而這些新創曲調的風格，式較為偏向流行歌曲的，現在的人們通稱這些曲調為「新調」或「變調」。而這些新調的來源大致可分為：

1. **歌仔戲自創的曲調：劇團的樂師或是演員，演唱時覺得當時的氣氛應該如何表現較為適當，當然也會自創一些曲調，中廣調、文和調、西光調、巫山風雲、廣東二簧、豐原調、更鼓反、母子鳥、馬隊吹、深宮院、相依為命…等，即為歌仔戲自創的曲調。**
2. **取材自流行歌曲的曲調：流行歌曲因在民間反覆傳唱，人們對於熟悉的曲調不但容易接受，更易將自己投入，三步珠淚、茶花女、三生有幸、可憐青春、艋舺雨、黑暗路、夜雨打情梅…等即是取材自流行歌曲的曲調。**
3. **取材自其他流行音樂的曲調：有一些電視或廣播的音樂插曲，大家蠻喜愛聽的，歌仔戲將其填上歌詞，作為演唱的題材，這一類有：王文英、宋宮秘史、天倫夢斷、巫山風雲、日出東山…等。**

筆者蒐集到的曲調有「一聲叫君一聲苦、七仙女、七巧歌、二度梅、人蛇姻緣、人道、十二丈文、三生有幸、三步珠淚、下凡、山伯探、中廣調、五月花、五開花、六角美人、化蝶、心傷悲、日出東山、月夜思情、王文英、

兄妹對唱、兄勸弟、可憐的青春、可憐青春、古箏獨奏、台灣夜來香、四季春、母子鳥、玉樓春、先苦後甘、同心結、多情鴛鴦難分離、安安趕雞、安邦定國誌、曲池、百花開、西光調、佛歌、宋宮秘史、巫山風雲、找鴛鴦、抒情、更鼓反、求婚、良夜之歌、走路調、依依曲、夜雨打情梅、姑嫂台、河洛調、狀元調、花前對唱、花宮怨、花嬌豔、初一十五、便調、南光調、南風謠、哀怨、怒罵、思君、思嘆、挑情、春去秋來、春去秋來（一）、柳絮調、柳燕娘、相依為命、相思曲、相思苦、看花燈、秋夜曲、紅樓夢、苦命鴛鴦、風瀟瀟、倡門賢母、恩愛、留書調、神仙七調、粉妝樓、茫茫鳥、茶花女、送君別、送蓮花、酒女心聲、馬隊吹、情海斷腸花、探郎君、望鄉調、梅花落、深宮院、莫怨天地、陳三五娘、雪梅思君、寒門秋月、悲悶的古箏、湖南調、登天、絲線調、黑暗路、愛與死、新人調、新求佳人、新求婚、新送君別、新深宮怨、萬古流芳、話別曲、運河二調、遇佳人、對唱、對唱 1、滿山春色、漫漫春宵、艋舺雨、說媒、廣東二簧、樓台會、蓮花鐵三郎、操琴調、鴛鴦淚、點燈籠、豐原調、離鄉背井、寶島二調、寶島調、鐵三郎、歡喜冤家。

第五節：哭調類

最早時期的歌仔戲，因是抒發人們疲憊及農忙之後的情緒，所以多是走向詼諧、討趣的特性，以此來逗樂觀眾，且當時的演出團體為「子弟班」，多是參加喜慶、酬神的歡慶活動，若是出現悲傷的場景，會被視為不合宜，所以哭調在「老歌仔戲」時期並不盛行。但是漸漸的，歌仔戲走進了大舞台，也因為在日本政府施行高壓的的政策下人們心情鬱悶，且日本政府阻止台灣同胞學習自己本地的文化，所以台灣百姓充滿悲哀與恐懼的心理，所以在此種背景下歌謠就充滿了消沉頹敗的味道，所以原來的「老歌仔戲」漸漸被悲哀的劇情所取代，因而產生許多

哭調的唱腔，這些曲調的來源一種是地方自然形成的民歌，另一種則是由戲班裡的樂師編作而成的，而在台灣光復前，歌仔戲的曲調有一大部分是哭調仔（陳艷秋「譜出台灣女性堅貞純情嬌媚的旋律－訪作曲家陳秋霖」【台灣文藝 85 期，1983 年 11 月，195~201 頁】）。另一方面也因為商業因素的考量，觀眾群裡絕大多數為女性，為了賺取婦女觀眾的熱淚，也較容易與台下觀眾互動，所以引進大量的哭調，也因此需要女演員反串男角，因為哭調的表現需要委婉細膩，由大男人來飾演，在傳統的認定上市不適宜的，所以由女演員來擔任較能詮釋應有的氣氛，因此女演員反串男角與哭調的盛行有相當大的關係。然而仔細的分析哭調的曲式，不難發現其速度非常緩慢，且每個句子大都以下行的方式趨向結束音，音域傾向低沉。最常見的是劇中會將多首哭調串聯在一起演唱，配合劇情大都能引起台下觀眾的共鳴。筆者蒐集到的曲調有「三盆水仙、大哭、文和調、文明調、台南哭、白水仙、宜蘭哭、金水仙、哭墓、破窯一調、破窯二調、望月詞、清風調、都馬哭、愛姑調、新北調、煙花嘆、彰化哭、艋舺哭、廣東怨、霜雪調、瓊花調」。其中最具代表性的則是將一長串的哭調，串聯在一起，最能引起大家的共鳴，經常是台上演員與台下觀眾哭成一團。

（例：廖瓊枝老師『梁山伯與祝英台樓台會』中唱段）：（曲調見附件一）

梁山伯：〔七字仔連〕

拜別小妹傷心淚漣漣，

祝英台：臨別無言，

梁山伯：英台啊，汝敢知影我來兮時飄飄樂如仙，

祝英台：我知汝喜相見，

梁山伯：英台汝共我欺騙，

祝英台：只怪月老不牽緣，梁哥啊！

梁山伯：棒打鴛鴦臨別淚眼相對、雙雙痛苦卻無言，

祝英台：對哥情深永不變，

梁山伯：汝我可比天上牛郎織女恩愛、銀河隔界兩人分兩邊，

祝英台：情深永刻在心田，

梁山伯：汝心有堅，

祝英台：絕對對哥汝無欺騙，

梁山伯：願咱見面日子能再出現。

◎（士久、銀心上。士久見梁山伯和祝英台相擁，以咳嗽暗示）

士　久：（白）官儂啊：時間無早，咱該起程囉：

梁山伯：這－，英台，告辭了：

祝英台：奉送。

祝英台：〔送哥調〕

一送梁哥卜起身，

梁山伯：我匆匆趕來會佳人，

祝英台：二送梁哥步慢進，

梁山伯：枉我為汝費精神，

祝英台：梁哥啊，步慢進。梁山伯：小妹啊，步慢進。

銀　心：三送久哥卜落樓，

士　久：喎願愈行愈越頭，

銀　心：四送久哥汝著慢慢走，

士　久：汝無心用嘴花實在賢，

銀　仙：久哥啊，愈想愈刻喉。士　久：銀心啊，愈想愈刻喉。

祝英台：〔破窯調〕

五送梁哥到廳堂，

梁山伯：內心痛苦陣陣酸，

祝英台：六送梁哥情難斷，

梁山伯：含悲忍淚行出門。

銀　心：〔江西調〕

七送久哥到門邊，

士　久：恁貪馬家較有錢，

祝英台：伊言來句句有帶刺，

梁山伯：一場美夢成空虛。

銀　心：〔瓊花調〕

八送久哥出大埕，

士　久：汝喎免再叫我士久兄，祝英台：九送梁哥情難捨，

梁山伯：沈重腳步勉強行。

祝英台：〔文明調〕

十送梁哥出牆圍，

梁山伯：無疑雙燕各分飛，

祝英台：十一送哥心欲碎，

梁山伯：含淚忍痛卜離開。

祝英台：〔七字仔〕

十二送哥到大路界，頭上鳳釵拔起來，

送釵表達有情愛，汝若看釵宛如看英台。

梁山伯：我伸手接釵悠悠苦，送釵更加情多勞，英台啊，

◎（梁山伯剪下一股頭髮）

打開頭舉剪一股，卜舉送小妹做鬃模。

◎（祝英台接頭髮，哭泣。士久下，銀心隨下）

祝英台：（白），梁哥！

◎（梁山伯、祝英台相擁）

梁山伯、祝英台：〔倍思仔頭〕

在此….分開….

◎（二人分開，看雙邊）

祝英台：(白)，梁哥！

梁山伯：英台！

祝英台：〔柴橋調〕

淚無言，

梁山伯：枉費同學有三年，

祝英台：情又深、緣又淺，只怪汝我….

梁山伯、祝英台：汝我者無緣，呣知咱何時，何時再相見。

士久牽馬上，銀心隨後上。

士　久：(白）官儂啊，請上馬喔。

梁山白：這，罷了

◎（梁山伯上馬，啟程，祝英台追於後，三進三退，梁山伯、士久下）

祝英台：梁哥！

◎　（祝英台欲追，銀心阻擋）

第六節：串仔

在戲劇演出當中，經常需要一些串場音樂，依照情緒的變化有許多不同的音樂：八板頭、彩尾、台灣串、小八音、北山茶、九連環、水底魚串、將軍令、銀柳絲、龍鳳朝陽、火石榴、普庵咒、水金蘭串、春風寒、梅花哭、破棺串、鬼抄沙、緊急串、萬年歡、觀音亭、水月亭樓、百家春、夜來香、飛劍舞、海青果、柳條金、春串、流水串、小開門、九曲串、九菊串、南沃節、鳳凰鳴、潮金串、潮月串、

潮浪串….等。

歌仔戲曲調的分類

類別	曲目
錦歌類	七字正、七字調、乞食調、大調、代七字、狀元調、都馬調、都馬走路調、都馬疊、都馬尾
民謠類	五更鼓、天倫夢斷、四季調、留傘調、唱調、蘇州調、都馬調、都馬走路調、都馬尾
戲曲類	五空反、那嘎嘎、南倍思、南管反、相思引、倍思調、將水、殺房調、紹興調、腔仔尾、緊疊、五開花、補甕
台灣光復後新創的曲調	一聲叫君一聲苦、七仙女、七巧歌、二度梅、人蛇姻緣、人道、十二丈文、三生有幸、三步珠淚、下凡、山伯探、中廣調、五月花、五開花、六角美人、化蝶、心傷悲、日出東山、月夜思情、王文英、兄妹對唱、兄勸弟、可憐的青春、可憐青春、古箏獨奏、台灣夜來香、四季春、母子鳥、玉樓春、先苦後甘、同心結、多情鴛鴦難分離、安安趕雞、安邦定國誌、曲池、百花開、西光調、佛歌、宋宮秘史、巫山風雲、找鴛鴦、抒情、更鼓反、求婚、良夜之歌、走路調、依依曲、夜雨打情梅、姑嫂台、河洛調、狀元調、花前對唱、花宮怨、花嬌豔、初一十五、便調、南光調、南風謠、哀怨、怒罵、思君、思嘆、挑情、春去秋來、春去秋來（一）、柳絮調、柳燕娘、相依為命、相思曲、相思苦、看花燈、秋夜曲、紅樓夢、苦命鴛鴦、風瀟瀟、倡門賢母、恩愛、留書調、神仙七調、粉妝樓、茫茫鳥、茶花女、送君別、送蓮花、酒女心聲、馬隊吹、情海斷腸花、探郎君、望鄉調、梅花落、深宮院、莫怨天地、陳三五娘、雪梅思君、寒門秋月、悲悶的古箏、湖南調、登天、絲線調、黑暗路、愛與死、新人調、新求佳人、新求婚、新送君別、新深宮怨、萬古流芳、話別曲、運河二調、遇佳人、對唱、對唱 1、滿山春色、漫漫春宵、艋舺雨、說媒、廣東二簧、樓台會、蓮花鐵三郎、操琴調、鴛鴦淚、

	點燈籠、豐原調、離鄉背井、寶島二調、寶島調、鐵三郎、歡喜冤家
哭調類	三盆水仙、大哭、文和調、文明調、台南哭、白水仙、宜蘭哭、金水仙、哭墓、破窯一調、破窯二調、望月詞、清風調、都馬哭、愛姑調、新北調、煙花嘆、彰化哭、艋舺哭、廣東怨、霜雪調、瓊花調
串仔	八板頭、彩尾、台灣串、小八音、北山茶、九連環、水底魚串、將軍令、銀柳絲、龍鳳朝陽、火石榴、普庵咒、水金蘭串、春風寒、梅花哭、破棺串、鬼抄沙、緊急串、萬年歡、觀音亭、水月亭樓、百家春、夜來香、飛劍舞、海青果、柳條金、春串、流水串、小開門、九曲串、九菊串、南沃節、鳳凰鳴、潮金串、潮月串、潮浪串

（賴達逵製表）

第三章：歌仔戲文場的靈魂------主胡

中國的地方戲曲，種類繁多。除京劇以外，各地盛行的大戲(如秦腔粵劇等)和民問小戲(如碗碗腔、歌子戲等)總和可達一百多種之多，以社會學的角度來看，地方戲曲是依附著社會型態的形成而發展的；地力的風土民情語言、習慣，塑造出不同風格類型的地方戲這是一種相輔相成的互動關係。如北方民風彪悍，因此高腔體系在北方得以發展，南方性格宛約，所以南方戲曲在音型上較舒緩輕柔，語言的影響也是曲風格的一大因素，北方語言音節較少所以戲曲的表現上較平直、率真;南方語言音節多，所以南力的戲曲音樂較為曲折多變。因此社會結構型態是最直接影響到戲曲的發展的，當然藝術和社會的互動中，並不完全是以順向來進行的。

戲曲在內容上，除了傳述時代的背景也反映了社會問題，和思想上的改變，而達到教化的功能。就因為戲曲能直接的反映民心，所以戲曲能歷久不褪，常植民心之故。

胡琴在戲曲伴奏的發展過程中，似乎是較晚才形成的。莊永平先生所著的『中國戲曲音樂史』中提到，明清時期中國戲曲音樂的發展時期;從明代初期的昆山、弋陽、海鹽、餘姚四大聲腔，繼而在明代末期至清代中葉變化為南昆、北弋、東柳、西梆的局面。『中國弓弦樂器史』中亦明白的指出：崑曲集南北曲之長，件奏樂器是以笛、鼓、板為主，笙、簫、三弦、琵琶、月琴等伴奏樂器為輔，並無胡琴類樂器。弋陽腔為高腔，長期以鑼鼓幫奏為伴，弓弦樂器也少見蹤影，柳子腔也是曲牌體，初始階段仍然不見弓弦樂器。較早使用胡琴類樂器的應該是板腔體的梆子腔了。以川劇來看，川劇是在宋代雜劇的基礎上在明代形成。川劇中所使用的西皮之腔，源於陝西、甘肅和四川西北本土上的「西調」故又稱西皮調，在四川稱「琴腔」，因三省接壤，雖名稱不同，而藝術風格則大致相同。清、吳太初『燕京小品』 中說:

"蜀伶出琴腔、即甘肅腔、又名西秦腔，其器不用笙笛、以胡琴為主、月琴則之。工尺咿唔如語，旦色之無歌喉者，每借以藏拙焉"。

謝章鋌在『賭棋山莊詞話』說:

甘肅腔即秦腔，又名西秦腔;胡琴為主，月琴副之，今所謂西皮調也。(西皮腔)亦是(琴腔)，其關係應為秦腔．….西秦腔．….甘肅腔．….琴腔．….西皮。湖北與四川接壤、且有長江之便，故(琴腔)流入湖北亦在情理之中。

從這裡我們得到的認識是一一西皮出於甘陝川一帶、特色是板腔體、胡琴為主奏樂器，而胡琴酷似人聲、以致可以為演唱者藏拙，藉著這一聲腔的漸興、傳播、皮黃的合流、徽班的進京，使得這種聲腔興盛發達，繼而反播全國。

『中國戲曲通史』中列舉了受皮黃腔影響的劇種有漢劇、湘劇、辰河劇、荊河劇、巴陵劇、祁劇、常德漢劇、桂劇、滇劇、粵劇、川劇、贛劇、宜黃戲、信河班、台灣北管等。這使得胡琴依附著皮黃腔的體載，在兩湖、兩廣、川、滇、贛、豫、徽、浙、京都等地站穩了腳，這可說是板腔體系的梆子腔、最大的功勞。

歌仔戲的伴奏樂器，分為「文場」和「武場」兩大類；「武場」因為受到京劇的影響，所使用的樂器大致和京劇的鑼鼓一致。除了少數樂曲的需要會用到南管樂器如「叫鑼」、「響盞」其餘大致和京劇的武場配置一般。歌仔戲的文場伴奏樂器，可分為拉弦樂器，彈撥樂器和吹管樂器為主。如歌仔戲的傳統「四大件」伴奏樂器為「殼仔弦」，「大廣弦」，「月琴」，和「台灣笛」等。其中「月琴」，和「台灣笛」並不單獨的擔任主導樂器，而是視樂曲的需要和主胡搭配演出。如「雜念調」和「江湖調」的伴奏時，即以「大廣弦」和「月琴」為主要伴奏樂器，「七字調」則依音樂情緒由「殼仔弦」，或「喇叭弦」作為主要的伴奏樂器，「都馬調」

由於是從福建傳來的曲調，因此沿用當時的使用樂器，以「二胡」或「六角弦」「洞簫」為主要的樂器。文場中的「主胡」，在伴奏樂隊中擔任著領導的地位。並直接對台上演員的唱腔、情緒和背景音樂，做支撐作用。「主胡」既是文場的領導，在戲曲伴奏上更見其重要。因此研究歌仔戲文場的領導「主胡」，是有其重要性。

歌仔戲的「主胡」相較其他樂種的「主胡」略有不同；一般中國戲曲中，主胡為一人擔任，另設副手一人或多人，各司不同樂器。但是歌仔戲中「主胡」一人卻一人兼不同種類的胡琴演奏。原因有下列幾點；一、早期因為樂師較少、且基於演出成本的關係，所以比較要求一人多職的現象。如月琴的演奏者同時也要兼彈三弦，笛子吹奏員也兼洞簫等。二、歌仔戲的音樂構成為聯曲體和板腔體並用，每一種腔調的伴奏，皆有特定的胡琴跟腔，運用不同特性的胡琴，配合不同的情緒演出。如「七字調」一般的伴奏胡琴是「殼仔弦」，較悲傷的「慢板七字調」就需要使用「喇叭弦」。「都馬調」一定用二胡伴奏，而「雜念調」、「江湖調」、「哭調」等就得使用「大廣弦」。因此研究歌仔戲音樂的「主胡」，就必須同時探討到「殼仔弦」等多種胡琴的特性及演奏方式。

第一節：歌仔戲主胡樂器的介紹

歌仔戲的「主胡」一般可分為四種。

一、「殼仔弦」，又稱提胡，提弦，和弦，胖弦，胖胡等等。形狀和板胡相似，「殼仔」一詞是以閩南語發音而成，因其主要的發音體是由椰子殼做成，因此稱呼為「殼仔弦」。流行於台灣各地，福建省廈門，泉州，漳州，龍溪和晉 江等閩南方言地區。用於台灣絲竹樂，福建閩南籠吹等器樂合奏，台灣歌仔戲，薌劇，薌曲說唱，漳州南詞等曲藝伴奏。

（賴達逵攝影）

由於在閩南地區稱椰子殼製作的胡琴系統皆為「殼仔弦」，但是在琴體的大小和運用的音樂型態上，名稱是略有不同的。使用於歌仔戲的主要伴奏樂器以伴奏七字調，大調等較激烈高亢的曲調為主的「殼仔弦」稱為「高音殼仔弦」。「北管」音樂的「福路」系統和客家八音音樂，主奏樂器為「中音殼仔弦」。中音「殼仔弦」琴桿長約六十七釐米，琴筒用較大的椰子殼製成，面板直徑約十二公分。而另一種大椰子殼製成的「殼仔弦」，長約七十五釐米，面板寬約十五釐米的「低音殼仔弦」，琴碼為貝殼製成，和潮州二弦，廣東椰胡相似，源至潮州一帶。使用於北管戲，北管絲竹細樂，十三腔等音樂伴奏，稱為「和弦」，為和音伴奏之用。同樣的「低音殼仔弦」，在客家八音，採茶戲等客家音樂使用中，稱之為「胖胡」。

「殼仔弦」屬板胡系統，「板胡」意指主要發音體為木板共振的胡琴系統。據中華樂器大典[13]記載：「殼仔弦」外型與板胡相似。「高音殼仔弦」琴桿為木制，多用荔枝木、龍眼木或黃楊木旋成圓柱形，上粗下細，全長為六十一釐米。琴筒使用半個椰子殼製成，前口黏以梧桐板為面，面板直徑約十釐米，面板呈略凸狀，筒後端呈封閉狀，琴桿上端置兩軸，方向與琴筒相同，弦軸多製成紡錘狀，軸柄較粗，外表多刻以環形條紋為飾。琴桿中央細絲弦千金，板面中上置竹琴碼，約為琴筒上端到面板中央的 2.5cm~3cm 處，以細竹馬尾弓置兩弦中摩擦發音。內外

[13]樂聲《中華樂器大典》北京民族出版社　2002.09　第 420 頁

弦定弦為 d’ a’。使用於歌仔戲的主要伴奏樂器，在歌仔戲文場樂隊中居領導地位，俗稱「頭手弦」。以伴奏七字調，大調等較激烈高亢的曲調為主的領導樂器。

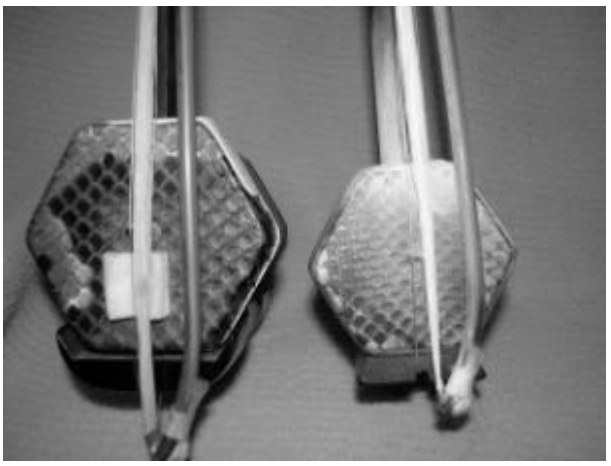
二、「大廣弦」為歌仔戲文場伴奏樂器四大件之一。

（賴達逵攝影）

全長約七十釐米面板直徑為十二釐米到十五釐米不等。琴桿以竹子根部挖空製成，共鳴體呈圓桶型，使用龍舌蘭木或梧桐等較鬆軟的木料整塊挖空製成。面板粘以梧桐或松木薄板共振，但是面板的黏貼並不全面的膠黏，而是僅以四點（上下左右）固定而已。琴碼為貝殼或竹子製成，張二弦。內弦為絲弦（纏弦），外弦為鋼弦。弦軸向左，雙弦纏繞皆為向內。應用於閩南說唱，北管，車鼓戲，歌仔戲，薌劇等閩南地方音樂。大廣弦在歌仔戲中的運用，僅次於殼仔弦。使用在「江湖調」和「雜念調」、「哭調」等主要伴奏樂器。

三、「二胡」是現今中國二弦擦弦樂器的統稱。是由奚琴所發展而成的，是中國音樂中最重要的弓拉弦樂器。由於地域性的不同，二胡也有不同的

名稱。北方稱二胡為「南胡」，當是流行於長江以南之故。南方人則是專指獨奏和民族樂隊所使用的樂器。另外也有稱「二弦」，「嗡子」，「胡胡」的。



（左為二胡，又為六角弦。）（賴達逵攝影）

二胡琴長 720 釐米，上設二軫，琴筒常用正六角，也有正八角、扁圓形、扁八角等形狀，琴筒前端蒙以蛇皮，所用的蛇皮為「亞洲網蟒」，蛇皮面上黃黑相間。由於蛇皮是主要的震動發音體，因此皮面的選擇甚為重要，一般以蛇的背脊部位為最佳。琴筒後方設音窗，主要是梳理音色的

功能。歌仔戲中使用的二胡稱之為「六角弦」，琴筒較二胡小，是都馬調的主要伴奏樂器。

四、「喇叭弦」，原為日據時期「禁鼓樂」[14]時期的改良樂器，由於「禁鼓樂」時期日人禁止歌仔戲使用傳統樂器，因此加入許多的西洋樂器做為伴奏樂器。此時相當多的西洋樂器加入使用，但是和傳統的胡琴風格不相同，樂手在不習慣操作和音樂風格的同時，因此創造出「喇叭弦」。「喇叭弦」基本上和胡琴的演奏法相同，琴體是用鋼管折成，發音體為留聲機裡的雲母片為主要的共振體，藉由雲母片的震動，透過鋼管傳遞，最後由上方的喇叭口擴大發聲。音色類似留聲機所發出的聲音，定弦為 æ’, 全長為 95 釐米，用於慢板七字調，或較悲傷的樂曲。

（賴達逵攝影）

第二節：歌仔戲主胡樂器的功能與特性

歌仔戲的主胡，主導著歌仔戲文場音樂的進行，除了適時的跟隨唱腔，給予演員正確的音高之外，也擔負著「救腔」的功能。也就是當演員在演唱失誤時，或拍板不對時，主胡需適時的以琴聲暗示或者是配合唱腔的音調，以便其餘樂師能夠統一伴奏。筆者餘數年前曾跟隨台灣

[14] 一九三七年七七事變後，日本政府對台的態度作了相當的改變，強迫台灣人做日本國名，嚴禁講台語，廢台灣服，連歌仔戲也被禁演。只要演出傳統劇目，劇團就勒令解散。因此台灣歌仔戲只好改演「改良戲」就是穿和服演歌仔戲，並且不允許使用鑼鼓和傳統樂器。

歌仔戲知名的「鼓佬」（武場領導）王清松先生[15]前往台灣南部幫某一歌仔戲團伴奏，由於該團素質不齊，在演出時唱腔數度走板甚至移調，對於擔任主胡的我，伴奏的非常辛苦。當晚的演出並不理想。演出收場後難免多有抱怨，王清松先生聞言便告誡說：“職業的伴奏就是要在演員失常時盡力搶救，以維持戲劇的進行順暢，要不然劇團花錢請我們演出，功能何在？”。除虛心受教之餘，當下對於主胡的責任和應用功能就有了不一樣的看法。歌仔戲的主胡除了樂器的特性演奏需全盤的掌握之外，還需要有統一文場音樂和掌握台上演員動態的能力。因此在討論歌仔戲主胡樂器的特性之前，首先瞭解主胡在歌仔戲演出時的重要性。

中國的地方戲曲種類繁多，舉凡中國北方的梆子腔戲劇系統所使用的領奏樂器---板胡，皮黃腔戲劇系統所使用的領奏樂器---京胡，南方越劇領奏---越胡，粵劇的高胡，潮劇的頭弦等等以胡琴為主奏的戲曲伴奏音樂，首先重要的功能在於跟腔。據清、吳太初『燕京小品』 中說：

> ”蜀伶出琴腔、即甘肅腔、又名西秦腔，其器不用笙笛、以胡琴為主、月琴則之。工尺咿唔如語，旦色之無歌喉者，每借以藏拙焉”。

這段文字說明了西秦腔選用胡琴作為主要的伴奏樂器（主胡）是希望“旦色之無歌喉者，每借以藏拙焉”。文字中形容“工尺咿唔如語”指的是胡琴的音色擬似人聲，一旦演唱者音色不好或者是演唱有錯誤或不近人意時，則藉由音色類似人聲的胡琴來加以掩飾，以求戲劇音樂的完整。既然是胡琴具有旦色無歌喉時加以藏拙之用，就必須具有跟唱腔同樣旋律的音樂行進，否則難以預測何時旦色歌藝不濟。除此之外，在主腔以外的間奏、過門等時間，主胡也必須掌握速度和氣氛節奏，並適時的提醒唱者何時接唱、何時收腔，掌控文場音樂和舞台上的音樂節奏氣氛。

[15] 王清松先生曾出版《歌仔戲曲調鑼鼓的應用》由台灣戲曲專科學校發行。

以上列舉了主胡的多樣責任和功能，顯示了主胡對於戲劇音樂的重要性。既然主胡在戲劇音樂的進行中扮演著如此重要的角色，是對文場和舞台上戲劇音樂的主要掌控者，先決條件是必須要全舞台上或文武場的伴奏人員都能清楚聽見主胡的聲音才能進行跟隨附和與感染情緒，因此主胡的音量就必須要大聲，必須要讓其他的演出人員都能聽到，主胡音色必須鮮明才能讓舞台上下的演出人員都能辨識。如梆子戲的主胡「板胡」，是以木板為主要的發音體，後音窗開口平切，演奏的音色較為平直、純淨，聲音高亢音量大，對於中國北方人民的直爽性格，較能有貼切的描繪。而南方潮劇的主胡「頭弦」，是以烏木為琴筒，前端蒙以蛇皮，琴筒的形狀呈鐘形，琴筒的木質部分極厚，前端主要的有效震動體（蛇皮部分）約僅有 3 到 4 公分。因此音量並不大，但是音色尖細，傳音遠，音質極易辨識。所以用於潮劇的主胡中，能有效的傳遞訊息給演出中其他的演員和樂師知曉。因此主胡的音量和音色在文場伴奏樂器中必須突出。

歌仔戲的主胡由於應對的樂曲不同，因此主胡分別是「殼仔弦」、「大廣弦」、「二胡或六角弦」和「喇叭弦」。

「殼仔弦」是歌仔戲文場伴奏樂器中應用最多的樂器，雖然「殼仔弦」是從板胡系統演進來的，但是音色上有著大不相同的個性。北方的板胡，在琴筒後方開孔基本是以平切為主的，琴筒也是以正圓形為主。因此音色上較為平直，而「殼仔弦」的琴筒則講究形狀為桃子型，且後音窗的開口偏下，使得音色帶有些鼻音，音量也不似板胡的音量大，屬於較柔細的音色。在此引述一段容倫在【江聲日報】所載的一篇文章[16]：

> “台灣女班所演的，是不是全為淫劇？我所見不多，不敢遽下肯定的判斷；但是在台下聽聽他們絲弦聲，已經足夠引動青年男女的肉感了！……。”

[16]容倫 「木偶戲與台灣女班」【江聲日報】，“人間”副刊，廈門， 1931 年 1 月 29 日

由於大廣弦的音色蒼老，比較不符以上所形容的情境，而「殼仔弦」柔細的音色較能符合，原因是「殼仔弦」為主胡，是主要的跟腔樂器，除了跟隨歌者旋律行進，還必須將過門音樂的情緒符合當時的情景，大量的滑音運用使得樂句連綿，在輔助人聲的基礎上，更要帶動演員的情緒。因此在類似人聲的音色上，形成了「殼仔弦」主要的要務。而「大廣弦」因為先天材質的緣故，音量並不大。原因是大廣弦的琴筒是由海邊的龍舌蘭根部做成，龍舌蘭在硬度上較鬆軟，加上琴筒稍大，因此比較不能集中音量，所以大廣弦能夠成為主奏樂器，完全是以其特有的音色而勝任的。大廣弦內弦為絲弦，外弦則是用鋼弦發音，因此大廣弦雖然定弦較殼仔弦低五度音，演奏外弦時仍能夠和殼仔弦融合在一起，但是內弦的演奏時卻保留了低沈蒼老的聲音。所以大廣弦很難定義為高音或低音樂器，因為大廣弦同時擁有這兩項特質，所以音量適中兼具音色多變的大廣弦，很適合用在「念歌」的伴奏，早期的「歌仔館」即採用大廣弦作為隨腔的伴奏。

「六角弦」原是福建當局禁歌仔戲時替代「殼仔弦」的的代用樂器，形制和二胡相似的六角弦，原本就是以二胡的音色加以改造。為了使音量加大和音色特殊的考量，因此將琴筒縮小而創制出類似越胡的胡琴。是都馬調的主要伴奏樂器，其他類似歌詠的「變調」也可以使用六角弦演奏。傳入台灣後，由於樂器取得較為不易，加上現今國樂二胡的盛行，遂以二胡取代六角弦。演奏上與二胡相同。

「喇叭弦」是台灣日據「禁鼓樂」時期的過渡產物。但是演奏上音色特殊，尤其對於一些愁苦的樂曲特別容易表現，而且樂器本身是屬於鋁質或銅質材料製成，演奏時不受天候影響，因此在露天或野台演出時，多受民間藝人們喜愛。近年來因為社會結構改變，「哭調」類樂曲較少演奏，因此漸漸得較少人演奏喇叭弦。

第三節：歌仔戲胡琴的來源

在討論歌仔戲胡琴的來源時，首先必須對「胡琴」的生成和演進作一些說明。

「胡琴」在中國古代是以漢族以外的邊疆西北方和少數民族樂器的統稱。在古代的中國，中原的漢族就把居住在北方和西北少數民族統稱為胡，對於他們屬使用的樂器、音樂、以及服飾等等都冠上胡字。《後漢書．五行志》中有：

“靈帝好胡服……胡箜篌、胡笛、胡舞，……”。

漢劉熙《釋名》記載：

“批把本出于胡中”

的句子，琵琶出于胡中，而名為胡琴。唐代初年四川射洪大詩人陳子昂，曾以千金買一把胡琴，即是琵琶。[17]《樂府雜錄》中記載：

文宗朝，有內人鄭中丞，善胡琴。內庫有二琵琶，號大、小乎雷，偶以匙頭脫，送崇仁坊南趙家修理。[18]

這裡所指的胡琴，顯然是指類似琵琶的彈撥樂器。漢劉熙《釋名》記載：

批把，馬上所鼓也，推手前曰批，引手卻曰把，象其鼓時，因以名也。

因此，關於彈奏的樂器在漢唐時期的統稱為胡琴也稱為琵琶。以下有些史料可供

[17]樂聲《中華樂器大典》 北京民族出版社 2002.09

[18] 段安節：《樂府雜錄》，見《中國戲曲論著集成》（一）中國戲曲出版社 1959 年第 1 版 52 頁

參考：

詩人岑參（公元 715—770 年）于唐玄宗天寶十三年出任安西北庭判官期間，所做《白雪歌送武判官歸京》詩中：

中軍置酒飲歸客，胡琴琵琶與羌笛。

詩人劉禹錫（公元 772--842）《和楊師皋給傷小姬英英》詩中：

見學胡琴見藝成，今朝追思幾傷情。捻弦花下呈新曲，放撥燈火謝改名。

唐朝詩人、音樂評論家白居易（公元 772—846 年）在他的《箏》詩中提到

“趙瑟情相似，胡琴調不同。”

《九日宴集醉題郡樓兼呈周殷二判官》詩中：

“胡琴錚鏦指撥刺，吳娃美麗眉眼長”

文學家段成式在《劍俠傳、田膨郎》：

“敬宏與流輩于威遠軍會宴，有侍妓善鼓胡琴，四座酒酣，因請度曲。……小僕以繡囊將琵琶而至。”

唐朝末年段安節所著《樂府雜錄》（成書約於公元 894 年後）記載：

文宗朝（公元 828—840 年），有內人鄭中丞，善胡琴。內庫有二琵琶，號大、小乎雷，偶以匙頭脫，送崇仁坊南趙家修理。

此處所列舉的文獻都直接或間接的將胡琴指向為彈撥樂器，或稱琵琶。但是在唐朝詩人岑參《白雪歌送武判官歸京》詩中：

中軍置酒飲歸客，胡琴琵琶與羌笛。

所敘述的情境中，胡琴、琵琶、羌笛應該屬不同的樂器，而不以外族樂器的統稱「胡琴」，來作概括性的稱呼。因為在漢魏至隋唐的典籍中，對琵琶大多直呼其名，而岑參所指的「胡琴」應指有別於琵琶的樂器。

項陽在其著作《中國弓弦樂器史》[19]中提到：

漢代至南北朝之胡琴應是指彈弦類的樂器，諸如琵琶、忽雷等。唐宋時期的胡琴應是包括了彈弦和拉（軋）弦兩種，即既有彈弦的琵琶、忽雷，又有彈弦和軋弦並舉的嵇琴（奚琴）類。這段文字，或許能解釋岑參所指的「胡琴」應指有別於琵琶的樂器。

唐代的崔令欽在《教坊記》的教坊曲中，記載著「嵇琴子」的描述，雖然唐典之中無記載著「嵇琴子」是否為弓弦樂器，但是在孟浩然（689--740）《宴榮山人池亭詩》中寫著：

“竹引嵇琴人，花邀戴客過”

[19] 項陽《中國弓弦樂器史》 第 168 頁，國際文化出版公司 1999 北京

的詩句。猜想嵇琴是竹子擦弦的弓弦樂器。在宋代的『事林廣記』[20] 中明確記載著:

「嵇琴、本嵇康研製、故名曰嵇琴。二絃、以竹片軋之、其聲清亮」。

宋代高承在《事物紀原》[21]裡曾對嵇琴的來歷做過解釋：

秦末人苦長城之役，弦　而鼓之，記以為琵琶之始。按弦 如鼓而小，有柄，長尺餘，然則繫弦于鼓首而屬之柄末，與琵琶及不仿佛，其狀則今嵇琴也是。嵇琴為弦 遺象明矣。

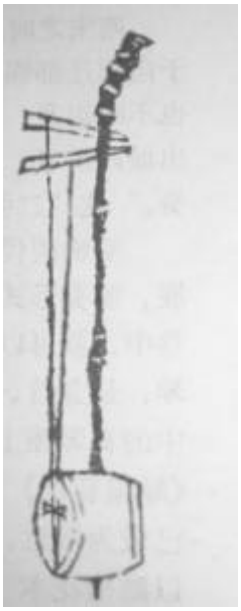
唐《禮樂志》曰：

“琵琶體圓修頸而小，號秦漢子，蓋弦 之遺志，出于胡中，傳為秦漢所作，今人又號嵇琴為秦漢子”。

宋·陳暘在其《樂書》[22]中也提過：

“奚琴，本胡樂也，出於弦鞮而形亦類焉。蓋其制，兩弦間以竹片軋之，至今民間用焉”。

[20] 陳元靚 《事林廣記》 中華書局 1963
[21] 高承 《事物紀原》 文淵閣四庫全書
[22] 引自林謙三 日《東亞樂器考》 第 302 頁 人民音樂出版社 1996 年 1 月



（奚琴）

（南管二弦）　（賴達逵攝影）

其中詳細的敘述了奚琴的演奏型態，並繪有奚琴的圖形，使我們聯想到南管的二弦，在型制上和奚琴相仿。至於“至今民間用焉”一語，可以推算奚琴在當時已廣為流傳。日本《拾芥抄》[23]引《樂器名物中》提到：

“奚琴二張，一張無弦，一張二弦

天慶九年四月定”

天慶九年（946）相當約五代末年，從器物傳入日本應再往前追溯更早，所以可以推斷奚琴的名稱應該在唐代就有的。嵇琴與奚琴的關係為何呢？?據林謙三先生的 『東亞樂器考』中就持嵇琴即為奚琴的見解，是借字音之相近而指嵇琴即為奚琴的。項陽先生在『中國弓弦樂器史』亦做了多點補充[24]。其一:多處典籍都認為嵇琴出自胡中、奚琴亦然;其二:奚琴和嵇琴相同均為絃瞽狀。三:『廣韻』中講嵇琴與奚琴均為胡雞切音，即嵇奚相通。四:古人附會的造琴者嵇康亦本姓奚、嵇康字叔夜、譙國銍人也，其先姓奚、會稽上度人;以避怨、徙焉。銍有稱山、

[23]引自林謙三 日《東亞樂器考》 第 302 頁 人民音樂出版社 1996 年 1 月
[24] 項陽《中國弓弦樂器史》 第 174 頁，國際文化出版公司 1999 北京

家于其側、因而命氏。日本《体源抄》[25]中引用了一段插話：籐原賴長（1119—1156）的侍女說家藏有一樂器，如三尺許的匏，張有琵琶弦；及命取來一看，腹裡寫有嵇康琴三字云。因此嵇琴為嵇康所做之說在約南宋高宗時期就已經傳到日本了。至於以馬尾為摩擦發音的奚琴記載，宋．沈括在其著《夢溪筆談》[26]卷伍樂律一中寫到：

> “馬尾胡琴隨漢車，曲聲猶自怨單于。彎弓莫射雲中雁，歸雁如今不寄書”。

詩中提到了馬尾胡琴的敘述，是最早提到由馬尾摩擦發聲的記載。書中同時提到：[27]

> 熙寧中，宮宴。教坊伶人徐衍奏嵇琴，方進酒而一弦絕，衍更不易弦，只用一弦終其曲。自此始為“一弦嵇琴格”。

此處記錄了宋神宗時的宮宴情形，也確定了嵇琴上張二弦，也說明了嵇琴一弦多音的特性。自宋代起，以馬尾為弓來摩擦發音的胡琴就活躍在中國的民間。

最早應用胡琴在戲曲中的記載應屬昆腔中的「提琴」。明．沈寵綏【弦索辨訛】[28]：

> “嘉隆間，昆山有魏良甫者，乃漸改舊習，使被眾樂器而劇場大成，至今遵之”。

---

[25]引自林謙三 日《東亞樂器考》 第 303 頁 人民音樂出版社 1996 年 1 月
[26] 沈括《夢溪筆談》 第 25 頁 遼寧教育出版社 1997 年 3 月
[27]沈括《夢溪筆談》 第 167 頁 遼寧教育出版社 1997 年 3 月
[28] 樂聲《中華樂器大典》 第 406 頁北京民族出版社 2002.09

明．宋直方撰【瑣聞錄】記載：

“有楊六者，創為新樂器，名提琴，僅兩弦，取生絲張小弓貫兩弦中，相軋為聲，與三弦相高下”。

清．李漁在【閒情偶寄】[29]中記載：

“絲音自蕉桐而外，女子宜學者，又有琵琶、弦索、提琴之三種。琵琶極妙，惜今時不尚，善彈者少，然弦索之音，實足以代之。……提琴較之弦索，形愈小而聲愈清，度清曲者必不可少。提琴之音，即絕少美人之音也，春容柔媚，婉轉斷續，無一不肖。即使清曲不度，止令善歌二人，一吹洞簫，一拽提琴，按譜悠揚之曲。使隔花間柳者聽之，儼然一絕代佳人，不覺動憐香惜玉之思也。

絲音之最易學者，莫過於提琴，事半功倍，悅耳娛神。吾不能不德創始之人，令若輩尸而祝之。”

從李漁的敘述中，提琴琴音悅耳、易奏，特別是文中提到：即使清曲不度，止令善歌二人，一吹洞簫，一拽提琴，按譜悠揚之曲。使隔花間柳者聽之，儼然一絕代佳人，不覺動憐香惜玉之思也。即使是不伴奏歌唱，由善歌唱者來操琴，使隔花間柳者聽之，儼然一絕代佳人。提琴音色合於人聲，可想見一般。

北京中國藝術研究院音樂研究所中國樂器博物館收藏一件清朝的提琴，全長98.8 釐米，左側橫置兩個弦軸，弦槽後開，兩條絲弦從正面弦孔穿出。琴筒用椰殼製成，呈圓桶狀，前口蒙以桐木薄板為面，琴筒下端安有木製尾柱，不設千金。

[29]清．李漁《閒情偶寄》 第 301 頁　上海古籍出版社 2002 年 6 月

【大清會典圖】[30]（卷四十二）所載的提琴亦有蒙皮膜的。

提琴和今日所用的板胡大約相近，板胡是在明末清初隨著梆子腔的興盛以提琴的形制改良而成的。【清朝續文獻通考】[31]記載：

“ 梆胡，小椰為槽，桐板為面，發音比京胡為急，伴唱梆子調所用 ”。

梆子調即梆子戲系統，梆子戲最早見於史料記載的是「秦腔」。清代李調元【劇話】一書中有這樣的記載[32]：

> “ 俗傳錢氏《綴白裘》外集有秦腔，始於陝西。以梆為板，月琴應之，亦有緊慢。俗呼梆子腔，蜀謂之亂彈。 ”

「板胡」是梆子戲的主要伴奏樂器，各梆子劇種所用的板胡在形式、大小、名稱上雖有不同，但是實際上都是同一類型的樂器。隨著秦腔系統輾轉傳入台灣而形成台灣的北管音樂，所用的板胡台灣稱之為「殼仔弦」。但是在歌仔戲中最早使用的並不是「殼仔弦」而是「大廣弦」。

[33]康熙二十六年（1687）郁永河所著【裨海紀遊】上卷「台灣竹枝詞」第十一首：

> 「肩披鬢髮耳垂璫，粉面朱唇似女郎。媽祖宮前鑼鼓鬧，侏襘唱出下南腔。」

詩中敘述了當時台灣戲劇演出的盛況，「下南腔」即南管小梨園戲，俗稱七子班。另外乾隆三十七年（1772）朱錦英所撰的【海東札記】有這樣的記載：

---

[30] 引自 樂聲《中華樂器大典》 第 407 頁北京民族出版社 2002.09
[31] 同上
[32]張庚 郭漢城《中國戲曲通史》 第三冊 171 頁 丹青圖書有限公司 1979.12
[33] 引自曾永義《台灣歌仔戲的發展與變遷》第 3 頁 聯經出版事業公司 1993 年 2 月

神祠，里巷靡日不演戲，鼓樂喧闐相續於道。演戲多土班小部，發音詰屈不可解。譜以絲竹，別有宮商，名曰「下南腔」。又有潮班，音調排場，亦自殊異。郡中樂部，殆不下數十云。

從史料中我們可以瞭解梨園戲當時在台灣受歡迎的盛況。梨園戲中所用的伴奏樂器為南琶、三弦、洞簫和二弦。其中「二弦」對早期的歌仔戲伴奏影響較大。

「二弦」在劉鴻溝所著的《閩南音樂指譜全集》[34]中提到：

按二弦，相傳謂唐・雷海青所製，而據元史樂志云：二弦，一名胡琴，至如「火不思」，卷頭龍首，二弦用弓捩之，弓上之弦用以馬尾。

依據陳暘的《樂書》所繪製的奚琴圖，與現今的南管二弦，型態上大致相仿，尤其是弦軸置於琴桿左側，是全國同類型的胡琴所僅有。陳暘為宋朝時人，而南管亦傳乃宋室南遷帶至閩南一帶而廣為流傳的。因此當可斷定奚琴為南管二弦的前身無疑。

南管二弦長 83 釐米，琴筒為龍舌蘭木製成呈圓形。筒前置梧桐薄板為面，但並不膠合，以絲為弦，發音柔細。南管二弦除了用在南管的伴奏外，也用於閩南一帶的「歌仔」伴唱，和車鼓音樂中。

「歌仔」在閩南是一個較為廣泛的稱呼。在文學的範疇中是指口傳文學中的各種民謠，在音樂中指的是較通俗的歌曲。通常童謠叫做「囝仔歌仔」、乞丐唱的叫「乞食歌仔」等等，一些生活或勞動的歌曲隨著先民來台而演化出台灣化的「歌仔」，在台灣就叫做「本地歌仔」，閩南人叫做「台灣歌仔」。由於「歌仔」的來源多樣，亦有學者將「歌仔」稱之為「錦歌」取其什錦歌之意。「歌仔」最

[34]劉鴻溝《閩南音樂指譜全集》 第 31 頁 菲律濱金蘭郎君社發行 1992 年 12 月 4 版

初能只是坐唱的形式，而後吸收了車鼓陣的身段動作等，在迎神廟會的行列中作歌仔陣沿街表演。表演形式與車鼓陣、車鼓戲極為相似，因此「歌仔陣」與「車鼓陣」在型態特質上有著相沿的關係。

一般在台灣迎神廟會的行列中，各式樣的迎神隊伍充斥其間，有北管、車鼓、採茶戲等多樣的行列熱鬧喧囂，因此伴奏「歌仔陣」的二弦在音量上總是被淹沒，所以伴奏樂器上略有改變。黃石鈞、陳志亮在其著作【薌劇音樂】[35]一書中提到：創造音色粗獷的「殼仔弦」和「台灣笛」，並且將二弦的琴筒加大以增加其音量，創制成「大廣弦」。【薌劇音樂】一書中對於大廣弦的生成，我非常同意。就形制上來看，1.大廣弦和二弦的製作材料一樣，2.早期的大廣弦弦軸也有位於右邊的，3.共振板面的處理也都是一樣不膠黏死的，在此時期加入「殼仔弦」應該合情理但是對於「殼仔弦」於此時創制的論點，我並不同意。因為台灣的北管早在清朝的中葉傳入台灣時就已經使用殼仔弦了。

歌仔戲中最早使用的主胡，當屬大廣弦為最先。民國五十二年印行李春池纂修的【宜蘭縣志】中記載[36]：

> 「有員山結頭份人名阿助者，傳者忘其姓氏；阿助幼好樂曲，每日農作之餘，輒提大殼弦，自彈自唱，深得鄰人讚賞。好事者勸其把民謠演變成戲劇，初僅一二人穿便服分扮男女，演唱時以大殼弦，月琴、簫、笛等伴奏，並有對白，當時號稱歌仔戲。」

據陳建銘在其【野台鑼鼓】[37]一書中曾考證員山結頭份人名阿助確有其人，本名為歐來助，於民國前四十一年十月十日出生於宜蘭員山庄結頭分堡（現員山鄉頭份村），四十歲左右應員山父老邀請回故鄉教戲。此時的伴唱樂器為大殼弦，月

[35]黃石鈞、陳志亮《薌劇音樂》 第 5 頁 龍溪地區行政公署文化局編 1980 年 1 月
[36] 引自曾永義《台灣歌仔戲的發展與變遷》 第 28 頁 聯經出版事業公司 1993 年 2 月
[37]陳建銘《野台鑼鼓》台北 稻江出版社 1995 年 1 月

琴、簫、笛等伴奏，但據悉歐來助並非最早的「歌仔」傳唱者，黃秀錦女士在其碩士論文《歌仔戲劇團結構與經營之研究》[38]中提出，歐來助之前更有師承，此人為「貓仔源」（民國前八、九十年出生）。以此推測在歐來助之前的「歌仔」伴唱樂器應該也是大殼弦，月琴、簫、笛等伴奏為主。

隨著大廣弦和殼仔弦的出現，使得歌仔戲的文場伴奏樂器有了初步的形式。歌仔戲形成戲曲到 1938 年間，歌仔戲的伴奏文場都是以四大件為主。四大件是指殼仔弦為主胡，大廣弦為二手，另外加上月琴和台灣笛合稱歌仔戲伴奏的四大件。在國立傳統藝術中心籌備處所出版的「聽到台灣歷史的聲音」[39]中所收集到的歌仔戲之一（1925—1930 年）CD 有聲資料中，歌仔戲的傳統伴奏中所使用的文場樂器仍是以四大件為主的。此時的歌仔戲曾組團至福建廈門等地演出歌仔戲，由於使用了熟悉的音樂和語言，因此在廈門一帶造成轟動，當地居民紛紛組成「歌仔館」並延請台灣歌仔戲藝人教唱，可見當時歌仔戲在廈門等地受歡迎的程度[40]，日後成為福建的代表戲曲「薌劇」。雖然本論文研究的主體是探討台灣的歌仔戲胡琴音樂，並不對大陸的「薌劇」音樂作進一步的討論，但是台灣的歌仔戲主要的唱調「都馬調」是從大陸福建引進吸收的，而都馬調的主要伴奏胡琴「六角弦」也是隨都馬調同時傳入的，因此在探討歌仔戲主胡的歷史，就必須提到都馬調的形成。

一九三七年七七事變對日抗戰爆發，全國掀起抗日的熱潮。由於歌仔戲自成戲以來，一直受到衛道之士的抵制。原因有三：

一、歌仔戲是發源於民間中低下階層，儘管所演的劇目皆為忠孝節義，但是用詞粗俗，較重視「野趣」，在表達上常受文學之士詬病。

一、歌仔戲演員演出時，表情猥褻眼尾留情，俗稱「使目箭」易誘引群眾挑

[38] 「歌仔戲劇團結構與經營之研究」 黃秀錦　台北 文化大學藝術研究所碩士論文　1987 年
[39] 「聽到台灣歷史的聲音」　台灣 國立傳統藝術中心籌備處所出版　2000 年 12 月
[40]福建廈門市台灣藝術研究所曾針對歌仔戲研究成果，發行「歌仔戲藝術研究叢書」五本，計有【歌仔戲史】、【歌仔戲音樂】、【歌仔戲論文選】、【歌仔戲資料彙編】和【一代宗師邵江海】等五本著作，文中對於歌仔戲初傳進大陸時的情形有大量的描述。

動邪念。

二、由於女性藝人的加入演出，造就了具有淒惻特質的「哭調」加強了文藝愛情戲的戲份，深受女性觀眾的喜歡。常使婦女爭相觀看，以致沈迷於此。[41]

尤其在福建一帶，歌仔戲不但具有上述特質，更兼之台灣當時是受日本統治，因此由台灣傳來的戲曲更使得大陸當局的注意，閩南當局於是下令禁演歌仔戲，並將歌仔戲稱之為「亡國調」，不但禁戲，連大廣弦、殼仔弦等樂器都一概禁止。福建當地的歌仔戲藝人樂師由於生活受到威脅，紛紛散班。此時的歌仔戲藝人邵江海就將自創的「華南雜調」融合閩南歌仔、京劇、高甲戲、白字戲、小調、南音的一些曲調創造出許多新調統稱「改良調」(即雜碎調)，並且由樂師林文祥將殼仔弦換成六角弦（和二胡形式相同，琴筒同為六角型故稱六角弦。琴筒比二胡略小，發音較尖細。）大廣弦換成南管二弦，台灣笛換成蘇笛，月琴換成南三弦，並編寫一些抗日的新歌。於是在當局的默許下歌仔戲就以改良戲的名稱繼續風行閩南一帶。

一九四０年原梨園戲新來春掌班葉福成及主要演員等與南靖人吳炳南、蔡俊杰、蔡長林、蔡衍宗等人合組歌仔戲班，並在漳州一代招聘歌仔戲藝人參加戲班，因為戲班所在地在南靖縣都美馬公鄉，當時為了表示抗戰建國的意思，所以取名為南靖都馬抗建劇團。劇團成立後經常到龍溪、漳州、南靖、同安等地演出，由於劇團團員多是名角，因此在閩南歌仔戲中被譽為「師傅班」。一九四八年都馬劇團至台灣公演，並將大陸的改良戲和改良調（雜碎調）帶到台灣，受到台灣觀眾的喜愛，由於台灣當時的歌仔戲新調充斥，所以藝人便依習慣，以都馬班為名稱改良調為都馬調，並且引進都馬調的主胡六角弦到台灣，成為歌仔戲重要主胡之一。

---

[41] 「哭調」的形成是台灣的一段歷史整體造就而成，探討「哭調」的形成應該更深入的從歷史、政治、社會結構和女性主義的論點深入研究，而非僅以男性主義的觀點來定論。「哭調」的議題留待日後再行研究。

「喇叭弦」，原為日據時期「禁鼓樂」[42]時期的改良樂器，由於「禁鼓樂」時期日人禁止歌仔戲使用傳統樂器，因此加入許多的西洋樂器做為伴奏樂器。此時相當多的西洋樂器加入使用，但是和傳統的胡琴風格不相同，樂手在不習慣操作和音樂風格的同時，因此創造出「喇叭弦」。據傳喇叭弦的創制者是陳冠華先生，在訪歌仔戲藝師廖瓊枝女士時[43]，也極力證實喇叭弦是陳冠華先生所創制的。但是據先師洪堯進先生[44]所言喇叭弦當時已經存在，並非陳冠華先生獨創，而且當時的喇叭弦是單張一弦，可惜並無實物可以證明。至於和喇叭弦原理相似的樂器，在十九世紀西洋就已有實物可供參考。

以下摘錄林江山先生在吹鼓吹網站所張貼有關台灣鼓吹絃來源的文章：

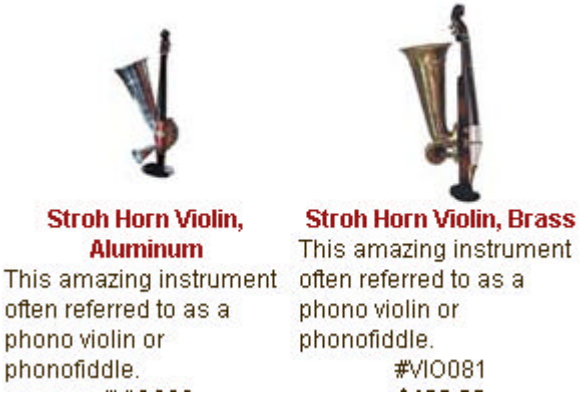
> “有關鼓吹絃（喇叭琴）的由來，目前似乎都是指向「禁鼓樂」時期，由陳冠華、蘇桐、陳秋霖等人所共同研發的，但是陳冠華研發的動機又是來自何處呢？在這件樂器出現之前，西元 1899 年由奧地利人 John Matthias Augustus Stroh 所設計的 Stroh Violin（又稱 phono violin、phonofiddle）恐怕是這件樂器模仿的前身。Stroh Violin 在 1901 年曾經由 John Matthias Augustus Stroh 的兒子 Charles 在倫敦大量製造，在 20 世紀初期時在維也納可以購買得到。19 世紀末期錄音技術開始發展，在發展的初期，Stroh Violin 曾經取代正規的小提琴（由於能量不足），廣泛地使用在早期留聲機的錄音上。琴絃的振動經由鋁製的圓盤狀振動板中心，並透過喇叭的擴音而放大音量，發聲的效果類似一般的小提琴，僅音色稍有不同而已。Stroh Violin

[42] 一九三七年七七事變後，日本政府對台的態度作了相當的改變，強迫台灣人做日本國名，嚴禁講台語，廢台灣服，連歌仔戲也被禁演。只要演出傳統劇目，劇團就勒令解散。因此台灣歌仔戲只好改演「改良戲」就是穿和服演歌仔戲，並且不允許使用鑼鼓和傳統樂器。

[43] 廖瓊枝女士受業於陳冠華先生。

[44] 歌仔戲著名主胡，於 2003 年十月九日病逝於板橋。

有可能是隨著錄音技術而傳入日本，早期的陳冠華、蘇桐、陳秋霖都曾經到過日本錄音，因此有可能是在錄音期間看到了這件樂器，當時由於陳冠華只會拉奏殼仔絃和二絃，因此才將 Stroh Violin 小提琴方式的琴桿改換成二絃方式的琴桿，因而產生了喇叭琴，喇叭在閩南語稱做「鼓吹」，因此又稱為「鼓吹絃」。由於兩者的發聲原理相同，又都與留聲機有關，因此有以上的推斷，這種推斷是否屬實？仍待熟悉日本和台灣早期錄音歷史的人來印證 ”



由上述的文章中所指的 Stroh Violin，或許發音原理與喇叭弦相同，但僅僅是猜測的論述，與本人訪問民間藝人的說法不同，據洪堯進藝師指出，早期喇叭弦的發音體為雲母片製成，本人所收藏的早期喇叭弦，亦是屬同一材質，但由於無法找到原設計者製作的喇叭弦，因此此一疑點將留為日後研究方向。

第四章：歌仔戲主胡的運用

在戲曲界常常有這麼一句話：「三分前場，七分後場」。意思是說明一齣戲的成功與否，除了前場的演員賣力演出之外，如果沒有後場樂師的極力配合，前場的演員就不能盡情發揮其所長，讓一場演出成功的展現。戲曲既是「戲」和「曲」的結合，自然是動作與演唱所結合的一門藝術，再加上故事情節的鋪陳，便能成為戲曲的基本特徵要求。

王國維（1877—1927）在《戲曲考原》中曾經對戲曲這一名詞下過界定：〝戲曲者，為以歌舞演故事也。〞[45]如果將「舞」理解為有意義的動作而不單純是舞蹈之意思的話，那麼有意義的動作就包含了一定的節奏性。在歌仔戲中，有意義的動作所呈現的節奏性，往往伴隨著一定程度的象徵意義。比如像坐船；演員在舞台上拿著一支槳，搖擺著身體，就如同站在船上一般的顛簸；上下樓時，一手微舉，狀似扶牆，另一手撩起衣服的下擺，左右腳交互的律動行進，就能象徵上下樓的型態。類似這種累積長久表演經驗而固定的動作，稱之為「程式化」的表演形式。歌仔戲的表演在吸收這種「程式化」表演動作之前，是屬於較即興式的表演方式演出。

歌仔戲早年在演出多屬於「幕表戲」的演出型態。當時由於沒有專人編劇，也沒有固定的劇本，再加上歌仔戲來自民間，許多演出需要和演出內容型態，都需要和台下觀眾互動，與其說，歌仔戲的演出成果是取悅觀眾，倒不如說是觀眾的希望演出結果主導著歌仔戲的演出。因此在演出上的唱詞、襯字、口語以至於內容，都必須要考量和觀眾之間的互動和喜愛。近年來「明華園」歌仔戲團如紅火般的受到群眾的喜歡，其主要原因是「明華園」保留了野台式的演出方式，以逗趣的劇情和誇張的動作表情做為戲劇表演的主軸，減少歌唱音樂的數量，取代了大量的翻滾跳躍動作。在今

[45] 王國維《王國維戲曲論文集》第 201 頁，中國戲劇出版社 1957 年出版

日節奏較快的社會，是較少有人駐足品味唱腔的優美，而大量的武打動作卻也能吸引住愛看熱鬧的群眾。但是鉛華褪盡是否還能風韻長存呢？

歌仔戲早期是以「歌仔」起家的，歌唱應該是歌仔戲的核心藝術。早期的歌仔戲藝人皆以其優美細膩的歌藝成名於戲界。如已故藝人「黑貓雲」女士，薪傳獎得主廖瓊枝女士，小咪、許秀年、唐美雲、黃香蓮等藝人[46]，皆著重於唱腔的呈現。歌仔戲藝人除了歌藝要好之外，另外還要強調「腹內」的能力表現。所謂「腹內」是指藝人即興編詞的能力；歌仔戲演唱的詞多為七字一句，四句一段的格式，如同七言絕句一般四句必須押韻，如：

1． 秀才君子習文章　好把文章唱一場　不唱三王並五帝
且唱英臺是女娘

2． 英臺原是蘇州女　住在地名白沙江　祝家無男生一女
少年智慧讀文章

3． 姑嫂時常知禮義　自想未入聖賢門　與嫂親說一回話
要去杭州入學堂

4． 父母聞知將言罵　女人說話不思量　女人出路被人笑
到處被人笑一場

上述的七字對稱歌詞一般稱為「四句聯」為早期七字調所用，也正是因為如此所以稱為「七字調」。現在在一些特殊場合，仍可聽見歌仔戲藝人即席編詞演唱七字調。會有這種現象的產生，必須回到早期歌仔戲的演出方式「幕表戲」時期探討。

歌仔戲起源於鄉村，當時台灣的農村社會教育並不普及，因此演出歌仔戲時的口白語言必須是當時所使用的語言「閩南語」才能和聽眾溝通，

[46] 上述藝人皆有錄音之料可查，早期藝人皆為文字介紹，因此無法佐證。

歌詞雖是依七言格式，但仍須考量到通俗不能過於艱澀，才能引起聽眾的共鳴，因此在台灣早期就出版了大量的「歌仔冊」以供演劇之用。歌仔冊是一種四句聯的文本，僅有歌詞不附曲牌或旋律。（以舉例台灣早期木刻本的歌仔冊----荔枝記陳三歌）（見附錄二）

歌仔冊中的字句除原文外還可加上襯字，字句中皆以敘事體為主，口語化的四句聯很容易讓聽眾明白。此類的「歌仔冊」在清末民初時有大量的刊印可供參考演唱。「歌仔冊」內容有歷史故事、民間故事、採茶褒歌，勸世文、抗日建國歌、觀落陰等題材，提供了當時人民農閒茶餘後的娛樂，也提供歌仔戲演員演出時的演唱素材。

歌仔戲演員在熟讀一些「歌仔冊」後對於其四句聯的創作能力提升，有一定的幫助。在早期的也台演出時由於劇本的缺乏，以常利用「歌仔冊」的故事情節加以動作演出。但是有些時事入戲或是臨時需要即興編詞的時候，就必須要演員臨時加詞。往往是開戲之前團主召集演員說故事大綱及演出時間長短，由演員上場即興編詞。此時演員的「腹內」修養就成為主要評斷演員的水準的重要指標。在有固定劇本形成之前，外台歌仔戲通常是由這種型態演出的，此種演出型態稱之為「幕表戲」。

演員演出時如此即興，作為伴奏音樂的人員往往就需要演員在舞台上的一些暗示才能進行伴奏，如演員在台上「叫介」[47]後，手比著七則代表接下來將唱七字調，如果比著五的話就是要接唱都馬調了。此種以手勢來作為暗示動作稱為「手影」，樂隊接獲暗示隨即演奏。在早期歌仔戲的伴奏曲調不多，因此此種方式仍能維持一般演出進行，隨著歌仔戲曲調的日漸增加，加上劇本的確立，慢慢的才在劇本上加上曲調。

「幕表戲」時期由於演員的唱腔無明顯的確立或者是籠統的曲調音樂，無法使伴奏者有效的跟腔，如七字調除了過門前奏固定之外，其餘的

[47] 指演員在台上需要唱曲時，會有一些特定的語詞或是跺腳、手勢等暗示樂隊進行伴奏。稱之為「叫介」。「介」一般在戲中指稱鑼鼓點。

便需要跟隨著字韻作變化，如果是唱者即興編詞的時候，更無法清楚的知道演唱者要唱哪些詞了，此時伴奏人員就會以經驗和臨場的反應適時的加入相對的音符進行伴奏。當劇本確立後，伴奏樂師便依照字韻的相關對照音高伴奏，一直到現在，歌仔戲的一些固定曲調還保留著上述的伴奏方式進行。如七字調、都馬調、雜念調、江湖調和一些自由的哭調類樂曲。幕表戲的伴奏方式雖然無法達成緊密的跟腔，但是提供了伴奏者相當大的空間，也形成歌仔戲伴奏的隨機伴奏的特殊型式和特色。

即興加花變奏是中國戲曲伴奏的最大特色，在傳統歌仔戲的演出時，由於演出成本的關係，伴奏樂師的人數通常不多人。因此文場的樂師們除了伴奏曲調外還需要負責過門間奏，甚至需要豐富戲曲音樂的色彩。比如說：歌仔戲音樂是單曲調連結的伴奏方式，往往曲調是固定旋律，如果完全按照曲調旋律演奏，容易形成呆板，因此樂師在伴奏這些曲調的時候，經常會利用加花變奏的方式，來豐富戲劇的張力和音樂色彩。

加花變奏在中國音樂上是常常見到的，典型的例子可以從江南絲竹的音樂方式看出。利用一個骨幹音型加上個人不同的裝飾變奏手法使得音樂變的豐富，歌仔戲的伴奏方式也是如此，同一段音樂由不同的樂器共同加花裝飾而形成戲劇需要的效果，但是戲劇音樂和演奏音樂在加花變奏的實質意義上略有不同。音樂演奏在加花變奏上所著眼的是希望音樂能更加豐富多變，而戲劇上的加花變奏則需要同時考量到戲劇氣氛的烘托和襯托唱者的情緒需要作為主要的重點，尤其在歌仔戲的伴奏上，幕表戲的伴奏方式影響使得歌仔戲的加花伴奏方式更加自由，先且不論伴奏的方式為何，首先我們必須先要探討歌仔戲加花變奏的原始動機，除了使音樂豐富和襯托戲劇色彩之外，更原始的加花變奏動念為何？如果不確定原始的動機，那加花變奏就將是一種無意義的動作或行為，並且可能隨時遭受到否定。以下三點是我個人對歌仔戲伴奏加花變奏原始動機的理解加以論述。

一、「間離化效果」

所謂「間離化效果」是德國劇作家布萊希特（Bertolt Brecht 1898--1956）所提出的。一九三五年三、四月，梅蘭芳先生應蘇聯對外文化協會的邀請，赴莫斯科和列寧格勒兩地訪問演出，首次將中國戲劇介紹到歐洲，受到蘇聯各界人士的熱烈歡迎和高度讚賞。並且在演出後，舉行一場對梅蘭芳和京劇的表演藝術討論會；時間是一九三五年四月十四日，地點在莫斯科對外文化協會禮堂，與會人士有梅蘭芳先生、蘇聯的聶朱米洛維奇－丹欽科、斯坦尼斯拉夫斯基、梅耶荷德、愛森斯坦和英國的戲劇理論家克雷．戈登、瑞典導演斯約保．阿爾夫、德國導演皮斯卡托．艾爾溫，和劇作家布萊希特等藝術大師的共同參與，在全場的全面讚譽聲中，使得中國戲劇藝術得以向西方世界傳播和介紹，打破西方對中國戲劇的迷思，尤其是布萊希特在會中所發表的「間離化效果」，不僅闡釋了中國戲劇中的特定動作、道具、戲劇表演形式，也為布萊希特自己的的戲劇理論做了最佳的註腳，會後布萊希特所發表的幾篇有關中國戲劇的論文[48]，更是研究中國戲劇理論的一大參考。

布萊希特認為中國戲曲方法就是「間離效果」的表演方法，而不是將演員完全融入圍劇中角色的「共鳴」表演方法。布萊希特在「中國戲曲表演藝術中的陌生化效果」[49]一文中表示：

> 「在這篇文章裡簡短的論述一下中國古典戲曲中的陌生化效果的運用。這種效果終於在德國被採用，乃是在嘗試建立非亞里斯多德的戲劇，亦即史詩戲劇的時候。這種嘗試就是要在表演的時候，防止觀眾和劇中人物在感情上完全融合為一。接受或拒絕劇中的觀點或情節應該是在觀眾的意識範圍內進行，而不應

[48] 布萊希特於1936年發表了（Bemerkungen uber die chinesische Schauspielkunst），1937發表《中國表演藝術的間離效果》（Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst）。

[49]布萊希特 德《布萊希特論戲劇》 第191頁 中國戲劇出版社 1992年4月 北京

是在沿襲至今的觀眾下意識範圍達到。」

「戲曲演員力求使自己出現在觀眾面前是陌生的，甚至使觀眾感到意外。他所以能夠看到這一個目的，是因為他用奇異的目光觀察自己和自己的表演。」

他所謂的奇異的目光觀察自己的表演，指的就是戲曲演員的眼、手、腰、身配合而成的舞蹈化動作，這些動作源自於生活，但卻又是規範性的藝術表演程式。戲曲界常有一句話：「熟戲三分生」，在程式化的身段、動作、唱腔以致於眼神種種的表演，能夠刻意的保持距離重新的審視自己的表演，即使在程式的規範下仍然能有新的創意和想法重新詮釋，觀眾也能在熟悉的程式下期待有新的詮釋。同樣的文場伴奏樂師，在固定的旋律規範下，能夠間離化自己所熟悉的旋律，重新審視演員、環境、氛圍、心情的不同，而當下重新看待旋律並加以裝飾變奏以求符合當時的需要，因此在面對同一段旋律即使同一齣戲也會因為種種因素而使得加花變奏的方式有所改變。

二、「藝術行為」的確定

在杰夫．托德．提頓（Jeff Todd Titon）所主編的『世界音樂』[50]中提到了一個有趣的問題，場景是位於非洲加納大學的郵局，兩個郵政工人正在從事加蓋郵戳的工作，由於單調的取信、蓋郵戳而形成一種固定的節奏，這純粹是工作上的需要所形成的聲響，當第三個人拿起了剪刀發出喀搭、喀搭的聲響，實際上什麼也沒剪，只是為了加點節奏，剪刀發出的喀搭、喀搭聲是加納流行舞曲的基本節奏。接著第四個人跟著吹起口哨跟隨著節奏吹著小曲。而蓋郵戳的兩人則更篤定的重複著蓋郵戳的節奏。由這段場

[50]杰夫．托德．提頓（Jeff Todd Titon）【美】《世界音樂》第六頁 陝西師範大學出版社 2003年 4月

景看來，原本蓋郵戳的工人所形成的節奏並非是音樂性的，而持剪刀的第三人所發出的聲響，原本也並非是刻意的行為。只是多重節奏加在一起使他們感到有趣而刻意重複自己的節奏，就形成了製造藝術的行為。重點是自主意識的確立，如果蓋郵戳的工人和持剪刀的人在沒有意識到是在從事藝術活動的話，也難以引起其他人的共鳴而吹起口哨。因此心態上的轉換是構成藝術的形成的重要關鍵。在此暫時將這種有意識從事藝術的舉動稱作「藝術行為」。

「藝術行為」是一個廣義的名詞，是一種廣義的藝術（包括音樂、戲劇、舞蹈、美術等從事創造的藝術）結合廣義的行為（包括純粹的腦內思想的運作和思想運作後所表現在肢體或語言的外顯行為）模式所組成的複合詞。亦可衍生成為外在的藝術行為（類似表演、創作等行為）和內在的藝術行為（從事藝術的觀賞或聆聽甚至內心批判等）。當一個演奏者在面對加花變奏時，必須確定是從事「藝術行為」，必須是為藝術而作的，否則加花變奏的行為將是無意義的且和藝術無關。

三、「文本」的再擴充

「文本」（Text）在『美學百科全書』[51]的詞條解釋為：

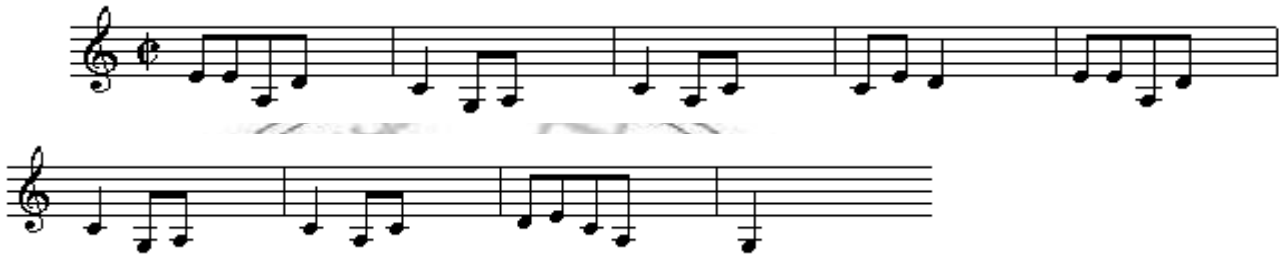
> 當代西方文藝學美學的基本概念，也是接受美學最主要的概念之一。它的原意有“原文、本文、正文、文本”等含意，接受美學用它指作者創作的結果，即處於自在狀態，尚未與讀者發生閱讀欣賞關連的東西。只有通過讀者的閱讀、欣賞和再創造，才能將自身的潛能實現出來，成為貨真價實的文學藝術作品，呈現出自身的價值和審美意味。------接受美學之所以把本文作為主要概念之一，不僅特別強調了接受者在閱讀欣賞過程中主動參

[51]李澤厚　汝信主編《美學百科全書》　社會科學文獻出版社　1990 年 12 月 北京

與作品再創造的地位和意義，把作品的本質內容與審美主體緊密結合在一起，------。

雖然「文本」經常是泛指文學類的作品而言，但移植這個概念用於音樂上，亦可將一部音樂作品當作一個音樂文本來看待。當一部音樂作品接受欣賞時，欣賞者往往直接參與音樂和音樂互動產生喜、怒、哀、樂等不同的情緒反應，同時隨著個人與音樂的心靈互動頻率多寡直接賦予音樂作品的價值。

中國傳統音樂的《老六板》（亦稱作老八板、八板等）原譜為：



（賴達逵製譜）

若以傳統工尺譜記譜則為：

工工,四尺.上,合四.上,四上.上工,尺. 工工,四尺.上,合四.上,四上.尺工,上四.合,

如果按照字譜的演奏，則顯的單調無變化。但是加上演奏的理解和參與,《老六板》就能變奏出各種曲調。在江南絲竹的音樂中，民間藝人解讀變化出《快花六板》、《中花六板》、《花六板》和《慢花六板》等曲，從字面上的意思可以明白《老六板》經由速度的變化加上變奏的手法所形成獨立的各種曲調,（花）的意思指的就是加花變奏。

同樣的《老六板》在清．榮齋所編的『弦索十三套』中，變奏為弦索樂合奏曲《十六板》。

山東的『碰八板』中，解讀為各種的大板，並且以各種樂器加花演奏的八板獨奏曲，以《漢宮秋月》、《美女思鄉》、《鴻雁稍書》等為題的變化

曲調，形成了一種專門演奏八板變化曲目的器樂合奏樂種『碰八板』。

還有『河南板頭曲』中的各類《老六板》變奏樂曲，蒙古族四胡曲《八音》，琵琶獨奏曲《陽春白雪》等樂曲不勝枚舉。種種的《老六板》變奏樂曲，完全是藉由歷來演奏者的參與和理解所變化出來的。原因是中國傳統音樂在傳承上並不以精準為主要的考量方向，而是以口傳心授為主要的傳承方式，口傳心授主要是傳達樂曲的演奏和意境，因此中國傳統音樂多採用字譜記錄音高和指法，如工尺譜、古琴減字譜等字譜，希望透過骨幹音的紀錄，將音樂流傳下來，並透過演奏者的音樂素養和意境的體會將字譜所記錄的骨幹音發揮不同新意的樂曲。伍國棟先生在其著作『民族音樂學視野中的傳統音樂』[52]一書中說道：

> 工尺譜在中國傳統音樂承傳中存現的目的，不是要求解讀者要顯示出它“是什麼”，而是要求解讀者要顯示出它“可能是些什麼”。

由於工尺譜只是記錄基本音高和節奏，因此透過口傳心授可以獲得比譜面上更豐富的表現。這種可擴充「文本」的方式沿用至今，民間音樂和戲曲伴奏上使用尤其頻繁，即使現在所使用的樂譜已經採用五線譜和簡譜，但在民間藝人的習慣上，仍然將其視為骨幹音來看待，不將樂譜完全記錄詳盡，在用意上也不希望音樂受到限制成為單一的演奏方式，妨害音樂的變化和不同的表現。

第一節：演奏法和特殊技巧的運用

[52]伍國棟《民族音樂學視野中的傳統音樂》第 86 頁 上海音樂出版社 2002 年 11 月

歌仔戲胡琴的演奏法一般和二胡的演奏法無異，因為歌仔戲的主胡無論是殼仔弦、大廣弦、六角弦或喇叭弦都是將弓置於兩弦之間演奏的。所用的音域也多在第一把位的演奏範圍為主，遇到音高時則低八度演奏，音過低時就翻高八度，在有效的音域內演奏時，空弦音就成為調式或裝飾上主要使用的基礎音，並且在狭小的音域上要或得較豐富的音響和色彩，滑音和裝飾音是歌仔戲胡琴演奏上不可缺少的技巧之一，以下整理胡琴常用的記號並加以說明。

演奏符號表　　（賴達逵製表）

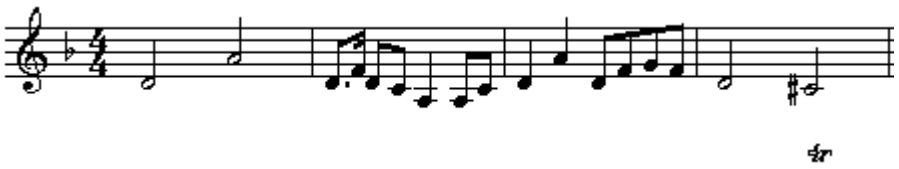
類別	符號	名稱	說明
弓法符號	⌒	連弓	連線內的音用一弓奏出
	⫽	顫弓	即抖弓。一般用弓尖，強奏時可用左半弓。大段抖弓用 Tremolo 標記。
	▾或▿	頓弓或跳弓	根據樂曲的內容、音符的時值及速度的快慢而區分。頓弓用弓的任何部位均能演奏跳弓亦用中弓偏左弓杆彈性最好的位置。
	▾▾▾▾	連頓弓或連跳弓	連線內用一弓演奏，極快速用飛弓
	击	擊弓	是以弓毛擊琴弦連擊帶拉發出時值最短的跳音
	九	拋弓	演奏時將弓子提起再利用慣性向下拋舉而產生兩個或三個極短促的跳音，一般按實際效果記譜

		墊弓	墊弓又叫小抖弓，在第一個音的後面加兩個三十二分音符的短音就叫墊弓
		敲琴筒	以弓桿敲擊琴筒而發聲
		拉弓	把弓往右側拉
		推弓	把弓往左側推
	,	間歇記號	音和音之間的短暫休息
指法符號		吟音	利用手腕的上下起伏在弦上作有頻率的震動，一般是指輕微的揉弦
		大揉弦	利用手腕的上下起伏在弦上作有頻率的震動，指較重的揉弦
		勁道揉弦記號	揉弦的力道較大
		不用揉弦	
		滑揉	在音與音之間滑動造成揉弦效果
		打哇哇	用時指在千金上迅速打空弦
		顫音	在本音上方連續迅速打絃，手指尖離絃要近。顫音一般為大二度或小二度，但也有小三度、大三度、純四度等
	丁	單打音	用手指短暫地輕打一下
	。	自然泛音	用一個手指輕觸絃而產生
		人工泛音	如純四度人工泛音即用食指實按絃、小指輕按絃而產生
		撥音	用手指輕打一下
		帶指音	用手指輕打數下

		勾絃	左手往裡勾絃
		彈絃	左手往外彈絃
		撥絃	左手撥外絃時弓毛要貼內
	pizz	撥絃	右手撥內絃時弓毛要貼外
	一	第一指	食指
	二	第二指	中指
	三	第三指	無名指
	四	第四指	小指
滑音符號		上滑音	三度以內，一般用同指
		下滑音	三度以內，一般用同指
		大上滑音	三度以上，一般用同指
		大下滑音	三度以上，一般用同指
		上回轉滑音	用同指原位上回轉滑奏
		下回轉滑音	用同指原位下回轉滑奏
		墊指滑音	在不換把位的狀況下，用兩個或三個手指配合滑奏
		墊指低回轉滑音	結合下回轉滑音和墊指滑音的滑音
		連線滑音	一弓內滑奏
		半音滑音	半音間的滑音
		圓音	細微的滑音使音圓滑
		壓弦滑音	利用壓弦造成滑音效果
弦號	內	內弦	
	外	外弦	
符　他		空弦	

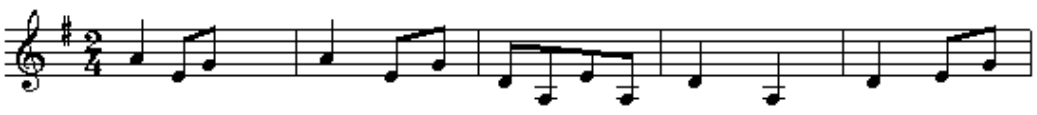
	𝄐	延長記號	
	D.C.	從頭反覆	
	𝄋	跳過記號	
	𝄇	無限反覆	
	4	中立音 4	
	7	中立音 7	
	p	弱	
	f	強	
	mp	中弱	
	mf	中強	
	sf	特強	
	sfp	強後弱	
	>	重音	

除了上述的各種胡琴技巧外，歌仔戲胡琴也有一些有別於其他胡琴的特殊技法。如大廣弦的「哭音」：大哭調頭



在最後一個升 Sol 音上由三只按住升 Sol 音並由小指急速的打弦形成「哭音」的效果。

大廣弦在 G 調時定弦為 G,d 二音，演奏時遇到內弦 Re 音時，必須由空弦滑音至 Re 音，滑音時時指虛按，形成蒼老的聲音。如下例：



（賴達達製譜）

另外大廣弦按音時需用指腹按弦（第一指節處）。

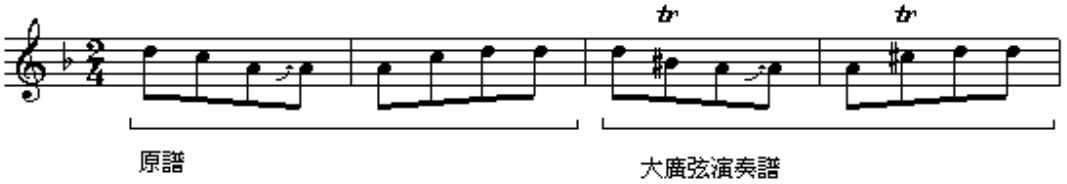
第二節：加花變奏的方式

歌仔戲胡琴在伴奏時，常是跟著聲腔的旋律進行的，但是如果和聲腔的旋律一模一樣的話，音樂會顯的呆板，而且對戲曲的張力和美感也會顯的平淡，因此樂師在伴奏這些曲調的時候，經常會利用加花變奏的方式，來豐富戲劇的張力和音樂色彩。

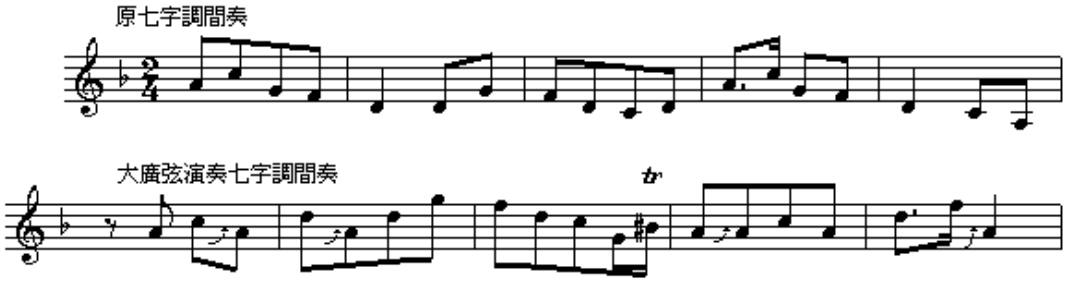
研究歌仔戲胡琴的加花變奏方式，是一種質性的研究，而且是個人化的質性研究，由於個人的加花變奏方式不同，很難對歌仔戲胡琴的加花變奏作一種規範，只能對歌仔戲胡琴加花變奏的原則，作一些陳述。歌仔戲胡琴的加花變奏可歸納幾個重點：

一、凸顯特色音：

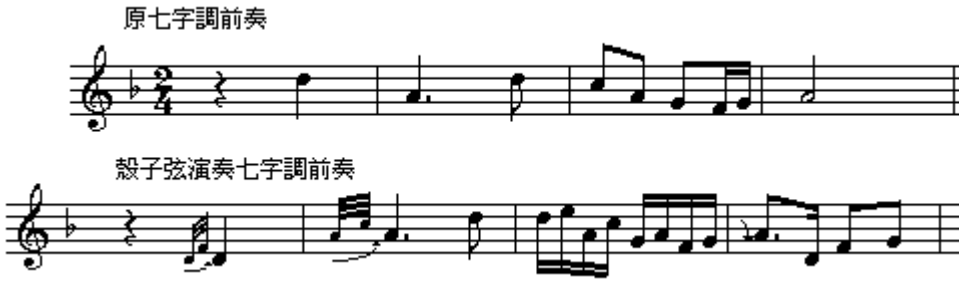
歌仔戲胡琴在演奏上，有其特殊只法和特色音。如大廣弦在 F 調時（空弦為 Re、La），音階下行到 Sol 音時，會特別的在升 Fa 中立音上打音以替代 Sol 音，下行至 Sol 音時則以升 Sol 中立打音替代，在按內弦 Mi 音時，則習慣上會從 Re 音虛按滑至 Mi 音，以上是大廣弦的特色音處理，如下例：



利用升 Fa 和升 Sol 的中立音和滑音來凸顯其樂器特色。如下例：



在殼仔弦中，習慣的會在空弦音上作上迴音，如下例：

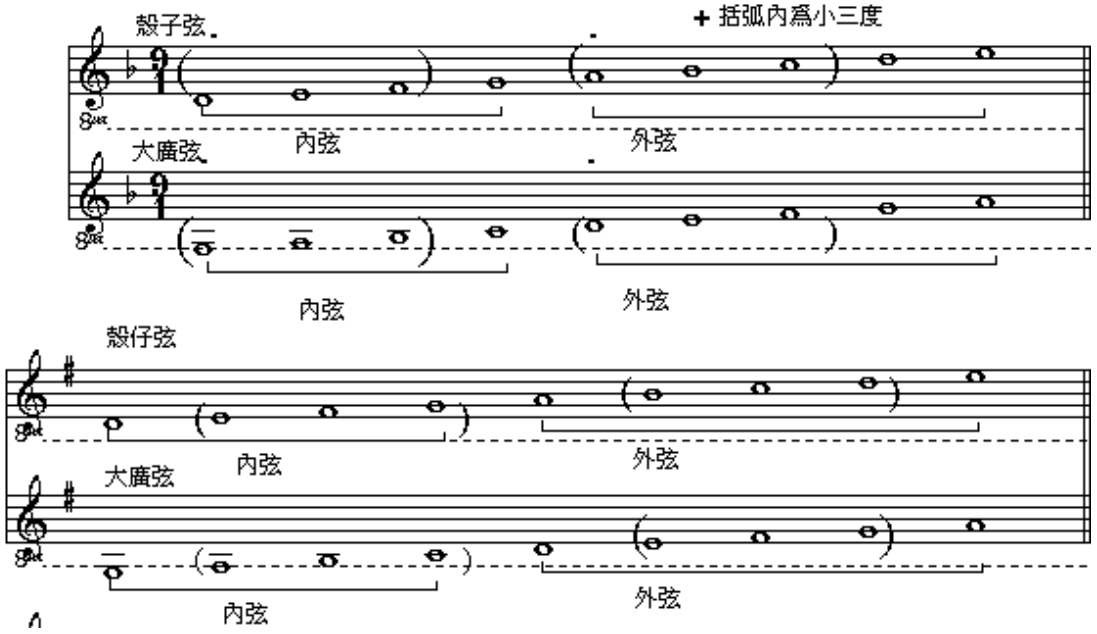


（賴達逵製譜）

從上述的例子，可以看出歌仔戲胡琴利用其獨特的技法來裝飾加花原有的旋律，不僅凸顯歌仔戲胡琴音樂的色彩，進而豐富旋律線條，讓音樂更有變化性。

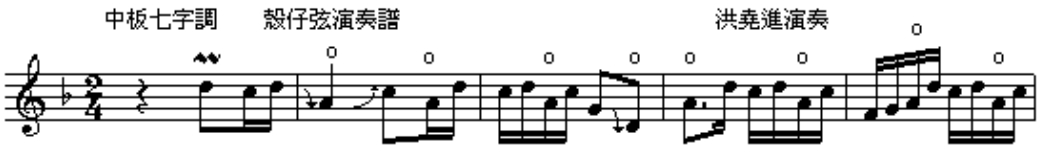
二、空弦音的利用

民間音樂對空弦音是非常重視的，常以胡琴的定弦來決定調式，特別是在有需要即興加花的曲子，如七字調、都馬調等，但是對於已定譜的曲調，就較不合適。由於在胡琴上小三度滑音的使用關係，會影響調式的變化。通常在 F 調時，殼仔弦的定弦為 La、mi，大廣弦為反線 Re、La，在 G 調時殼仔弦的定弦為 Sol、Re，大廣弦為反線 Do、Sol，如下：



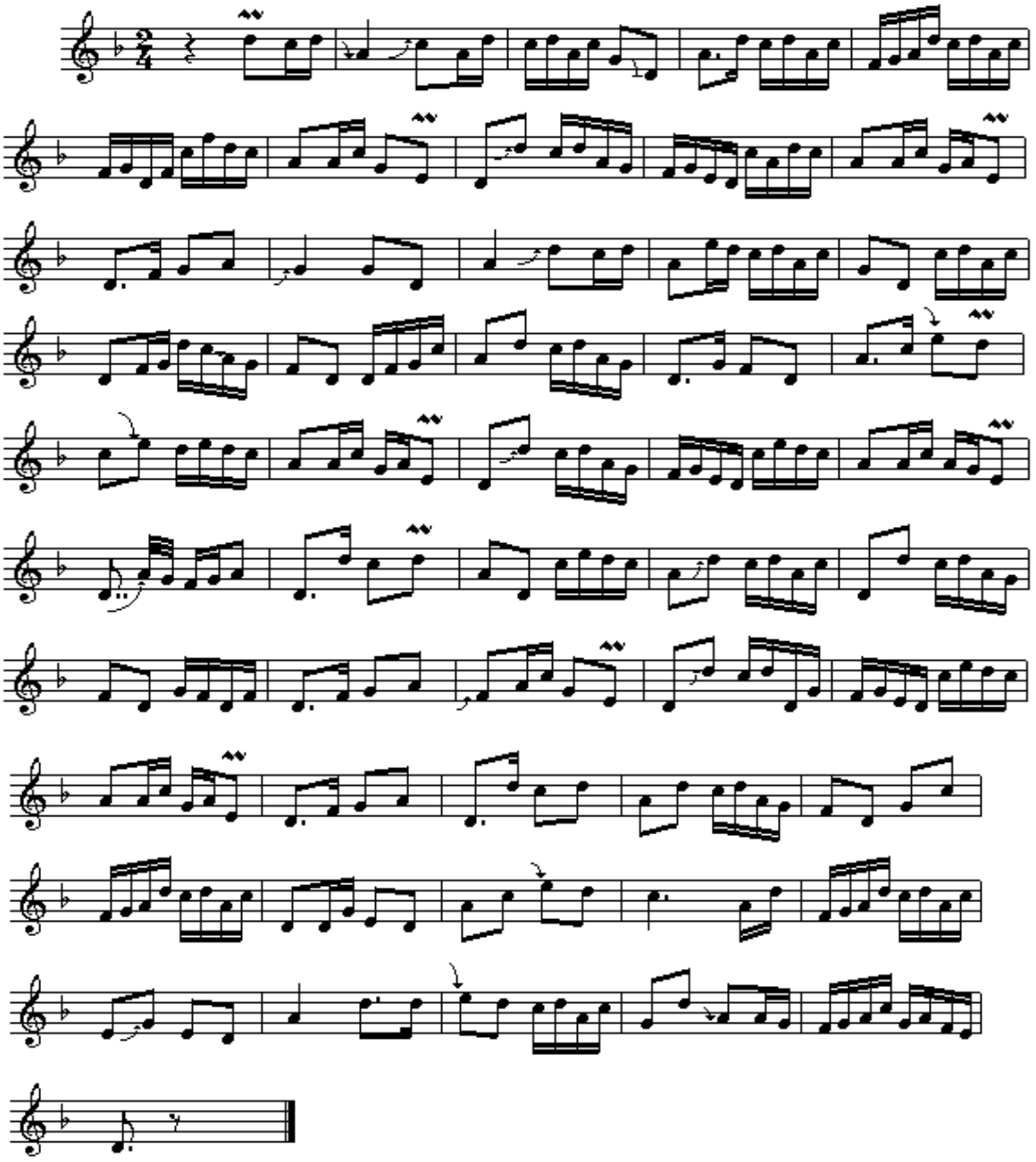
（賴達逵製譜）

在 F 調時，小三度的滑音距空弦較近，便於作滑音處理，容易形成羽調式色彩。如 Do 滑音到 La 或是 Sol 滑音到 Mi，反之由 Mi 滑音到 Sol 等，皆以空弦音為主要運用對象。

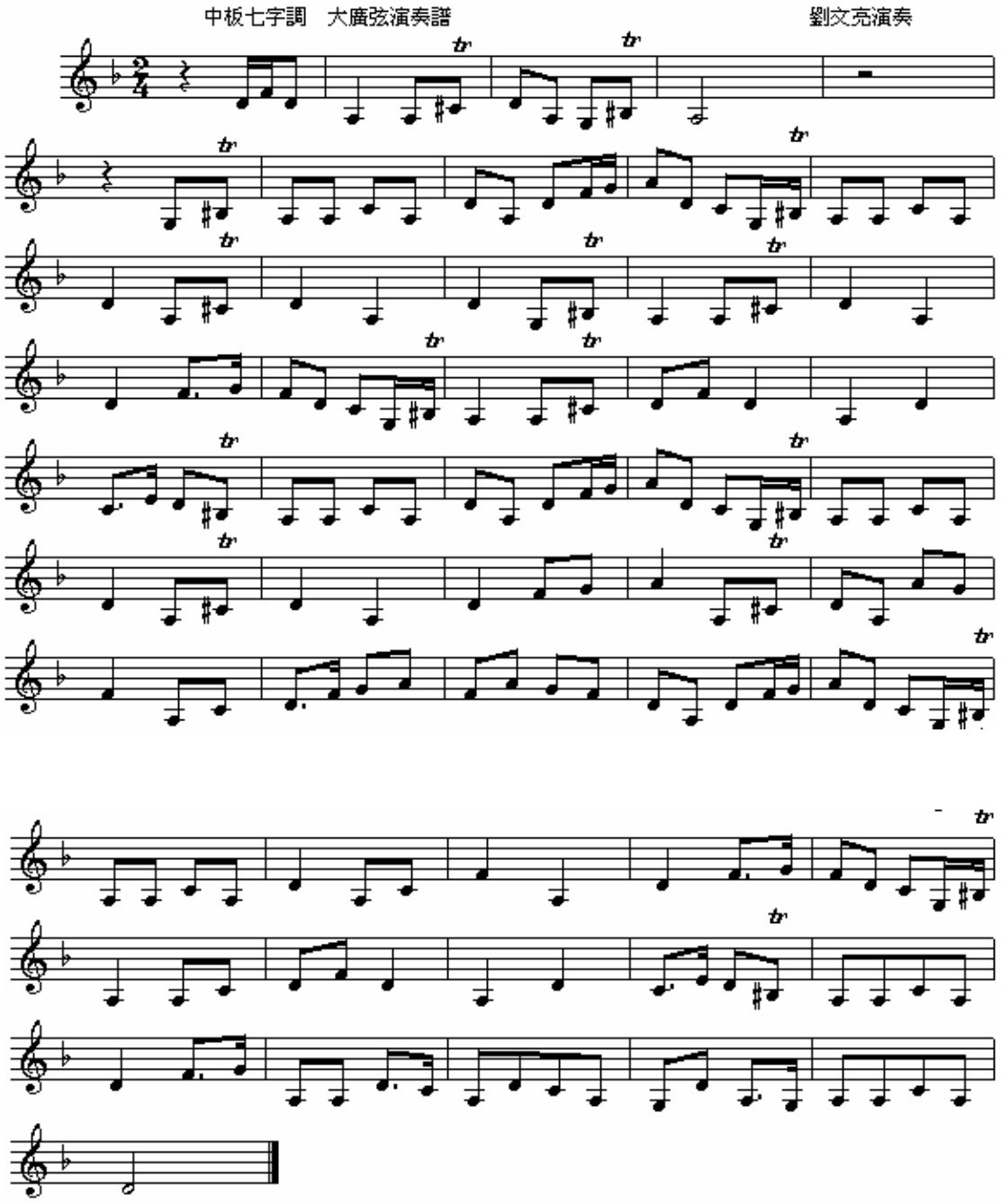


由上例可見，在五小節內空弦音就佔了八個音，另外可以看出和空弦音關係的小三度音出現的比例也居多，幾乎在空弦音之前後大多會出現，也凸顯羽調式的主、屬音，強化了羽調式的色彩。以下舉例殼仔弦和大廣弦演奏的中板七字調演奏譜：

中板七字調　　殼仔弦演奏譜　　洪堯進演奏



（賴達逵製譜）



（賴達逵製譜）

而 G 調時，由於小三度較遠於空弦，因此不利於運用空弦作小三度滑音，特別是空弦音落在 Sol、Re 音上，能有效的強調徵調式色彩，如在都馬調上的使用。都馬調基本旋律為徵調式，而二胡的空弦音為 Sol、Re，正好是徵調式的主、屬音，因此圍繞著主、屬音作加花變奏，

較不會和主旋律抵觸。都馬調的唱詞旋律和字韻的上下起伏有著緊密的關係，在下一節中會另行討論，但是如果在字韻中的念法有變數，或無十分把握時，就會運用空弦音（主、屬音）作主要的加花變奏的考量。

三、旋律主音和句尾落音的確立。

中國戲曲中的器樂部分，無論是間奏或伴奏，大都採用同一旋律作為主軸。在主軸的基礎上由各樂器充分利用其樂器特色或性能，依照主軸旋律的情緒作即興的變奏。但必須是要在主旋律的基礎上進行，否則容易脫離原始旋律。在歌仔戲音樂中，由於許多的曲調是固定的，因此伴奏樂器環繞著固定的旋律加花變奏，和中國其他的戲曲伴奏一般，大致上都具備了幾個原則，在武俊達【戲曲音樂概論】[53]中有大致的規律，一、是創作的即興性，即上述的環繞主軸旋律加花變奏。二、樂器各自有制約的單旋律線性運動的音樂思維，如保持主旋律的基本節拍，節奏和曲式，特別是保持和主旋律的共同音，如每小節的第一音等，形成和主旋律的聚合音，以保持主旋律的框架和完整性。三、樂器分主從，全曲有分合，考慮到主旋律或主胡的旋律，作出配合。形成相嵌相讓，填塘補空，上靜下動，高部趨繁、低部趨簡的對答方式，基本上上述這些方式，不僅適用歌仔戲伴奏，也適用於其他中國戲曲的伴奏。但是歌仔戲的伴奏除了固定的曲調外，常依循著唱詞的進行而即興伴奏的，因此除了下一節所討論的隨韻拖腔外，仍須注意結束音的音高，以確定音型的完整性。如雜念調和都馬調的結束音後都會皆固定的間奏或結尾句，因此在即興伴奏時，需將尾句的字韻理解清楚，並依此作為伴奏樂句的導引。

[53]武俊達『戲曲音樂概論』第 72 頁 文化藝術出版社 1999 年 1 月 北京

第三節：隨韻托腔

歌仔戲中最重要的即是，曲調與唱腔。而戲曲的唱腔是由曲詞和曲調直接結合而成的，而音樂的演奏則必須跟隨歌詞的情緒或咬字，而有所不同。

演員演唱戲文時，必須很注意自己的語調是否能夠讓台下的觀眾了解。而閩南語保存了漢語的遺跡，然而漢語是一種音樂性很強的語言，構成漢語的形式，是由「聲」「韻」「調」三個因素組合而成，但是較為複雜的是，單字有「字調」；兩個字以上組成的聲調，稱之為「詞調」；每句話的聲調稱之為「句調」；一大段文字的組合聲調稱之為「語調」。

因為戲劇中闡述的戲文係屬「語調」，所以當演員演唱戲文時，伴奏者須能依照戲文的「語調」來判斷音樂旋律的走勢。「字調」和「詞調」乃至於「句調」有時是會有所不同的，因為「詞調」「句調」在不同的前後文則常有不同的表現，所以筆者就「字調」「詞調」與「句調」來做分析，做出大部分的規則。因為戲曲音樂有其特點，其表現的型態依照武俊達所著【戲曲音樂概論】[54]的分類有以下六項：

1. 以曲調（即旋律）的「線性」運動為主要表現型態。中國傳統音樂（包含戲曲音樂）旋律的「線性」運動，不僅指與多聲部音樂相對應的單旋律運動，而是指即使在多種樂器合奏、或戲曲唱腔和伴奏，以同一旋律為基礎，各自按樂器性能自由加花所形成的支聲復調，其主導的創作思維，仍以各自傾向于主旋律的「線性」運動為歸依，這種旋律「線性」運動的思維方式，在中國民族音樂五大類中

[54] 同上 第 65 頁

具有普遍的意義。如戲曲唱腔的傳統伴奏，多用「托腔保調」[55]的伴奏方式，即伴奏的功能是襯托唱腔，並保持唱腔曲調的基本型態和旋律線的綿延不斷。

2. 以音樂色彩變化為主要手段。戲曲唱腔旋律雖是以單聲部「線性」運動為主，但樂器和人聲的音色變化以及旋律本身的色彩變化卻極為豐富。

3. 以音的運動動勢為旋律發展動力。音的運動的動勢有兩個層次，一是單音發生過程中的變化，二是在連續走動中所形成的某些運動傾向。

4. 以“辭、聲、歌、樂”的統一對比加強旋律的表現功能。中國古代音樂理論：歌詞稱作「辭」或「詩」；樂音或襯字稱作「聲」；而合樂歌唱則稱作「歌」；[56]，但是“辭、聲、歌、”三詞涵義的界定性卻不十分精確，就戲曲唱腔說，由於唱腔起始部分多著力於吐字清楚，「辭」是否可解釋成「帶詞帶歌」部分；「聲」是否可界定做唱腔中的托腔和用襯字歌唱的部分；而有樂器伴合著唱的叫「歌」，沒有樂器伴合著唱的叫「徒歌」。其中「樂」的部分系指各種型態的過門，和腔間插用配樂等。

5. 以充分運用音律的「活泛性」加強旋律的色彩。

6. 以源於加花變奏的支聲復調，加強旋律的渾厚感和凝聚性。戲曲音樂即須在「母曲」的基礎上，再合奏的制約中，在樂曲基本情緒內，充分發揮樂器的性能，充分發揮演奏

---

[55] 張庚《音樂在戲曲中的作用》：“所謂托腔保調是怎麼一回事呢？托是襯托的托，是襯托著演員的唱腔，使他顯得更有表現力，更有感情，更美。這中間一則是補救演員的不足，所謂‘包腔’，給包容襯托過去，使之渾然一體，不露痕跡；而主要仍是托腔，使用過門、或繼續，或模仿，或對比，已加強唱對於觀眾的印象。”

[56] 『文心雕龍.樂府第七』“凡樂辭曰詩，詠詩曰歌”注『漢書.藝文志』：“誦其言謂之詩，詠其聲謂之歌。”『古今樂錄』引沈曰語：“凡古樂錄，皆大字是辭，細字是聲；聲辭合寫”

者自己的技巧和聰明才智，帶著創作者的喜悅在演奏過程中進行創作活動。

然而「歌仔戲」歌仔戲在戲曲的表現型態上是採用閩南語的語言方式來展現，所以要討論「歌仔戲」的音樂就必須先來探討閩南語的各個聲調，如何在樂器上發揮其特性：

閩南語共通腔的基本字調，共有七個調類。分別稱為「第一調」「第二調」「第三調」「第四調」「第五調」「第七調」「第八調」將其紀錄如下表，藉以分析曲詞的唱腔走勢，以便參考：（賴達達製表）

	平	上	去	入
陰	第一調	第二調	第三調	第四調
	陰平調	陰上調	陰去調	陰入調
注音符號	（無號）	ˋ	ㄣ	（無號）
TLPA 音標	1	2	3	4
調值	（44：）	（53：）	（21：，11：）	（32：）
例字	東	董	凍	督
陽	第五調	第六調	第七調	第八調
	陽平調	陽上調	陽去調	陽入調
注音符號	ˊ		ㄧ	˙
TLPA 音標	5	（6）	7	8
調值	（24：）		（33：）	（4：）
例字	童	（動）	洞	毒

在上述的字調表中，調值的定義是指，若將字音的高低分成五個等分（1~5）則每一個聲調的音高該落在何處。所以我們依照此一基本聲調表，

再舉例說明唱詞的旋律走勢應是上揚（↗）、下滑（↘）或是平音（→）。而在上述【戲曲音樂概論，文化藝術出版社，武俊達 1999 北京】曾提到音的運動的動勢有兩個層次，一是單音發生過程中的變化，二是在連續走動中所形成的某些運動傾向。所以「字調」與「語調」會有一些差別，這是戲曲演出中無可避免的，所以筆者僅能就普遍的情形論述，其中有些許不符的情形實屬難免。下方列出國臺對照活用辭典（詞、性分析詳注廈漳泉音，民國 89 年六月出版一刷，遠流出版事業股份有限公司，2692 頁）當中，將變音原則歸納出一有系統的分類，以方便討論曲詞的變音規則：(件附錄三)

以下以實例來說明「歌仔戲」戲曲音樂其演唱與音樂之搭配，演奏者如何根據唱詞來判斷音樂旋律之走向與落點：

摘自【廖瓊枝老師梁山伯與祝英台之遊西湖唱段】並在下方列出廖瓊枝老師演唱的旋律來加以討論：

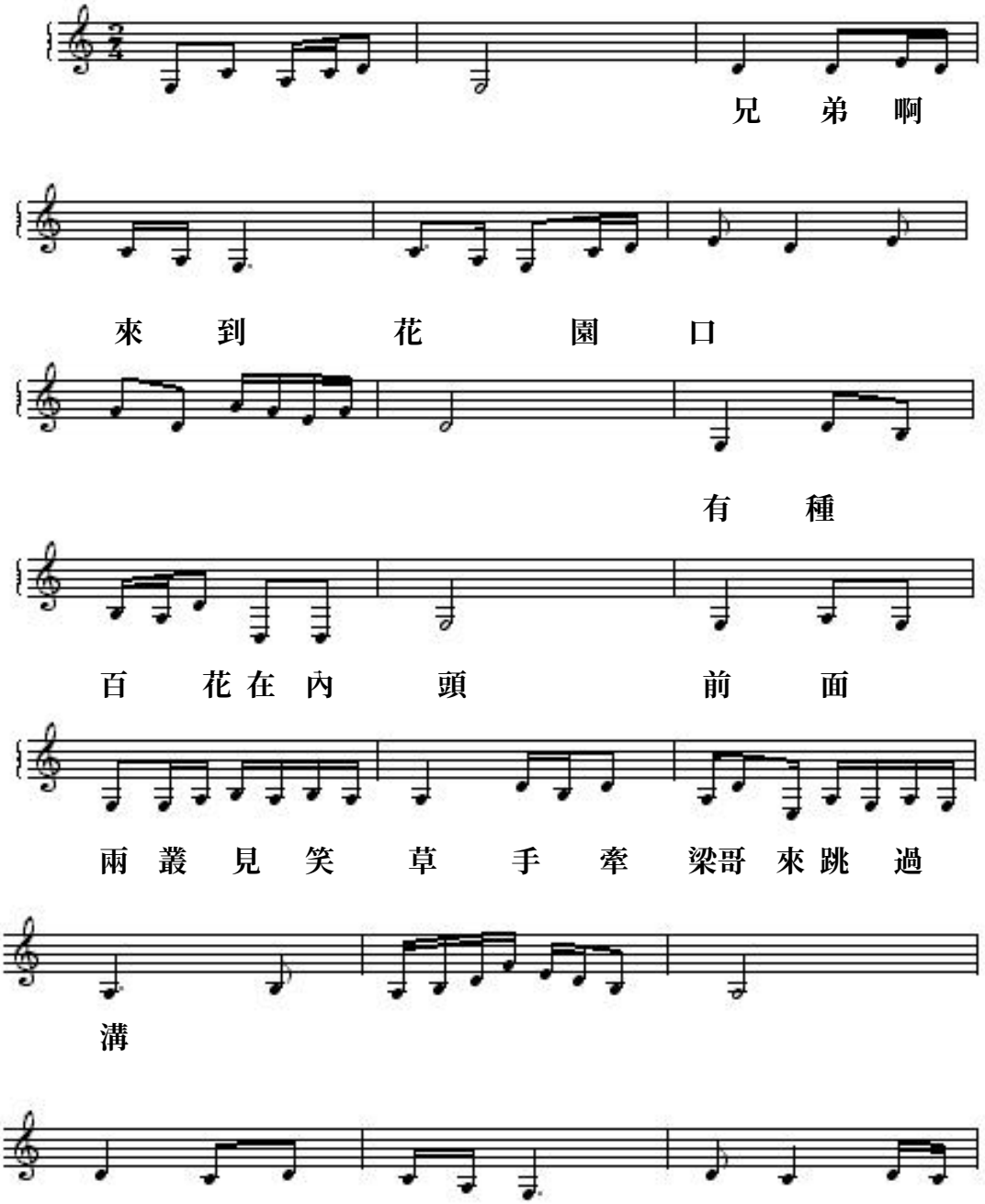
祝英台：(都馬調)

兄弟來到花園口，有種百花在內頭，

前面二枝見笑草，手牽梁哥來跳過溝。

都馬調

（梁山伯與祝英台遊西湖中之唱腔）



（賴達逵製表）

唱詞	兄	弟	來	到	花	園	口
音標	hian	Ti7	Lai5	Kau7	hoe	Hng5	Khau2
旋律	→	→	↗	→	→	↗	↘
演唱							

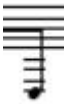
兄弟：（hian ti）**原來是（陰平陽去調），但是根據變音規則形成（陽去陽去調），所以其調值都是**（33：），**旋律做些語調的加花變奏，但是基本都在同音上。**

來到：（lai kau）**原來是（陽平陽去調），但是根據變音規則形成（陽去陽去調），其調值都是**（33：）**原應在同一旋律上，但是連續多個同調值的相連接，在演唱時須加以變化，才不至於枯燥無味，所以在旋律上做出與字調本身稍有差別的變化稱之為變調。**

花園口：（hoe hng khau）**原來是（陰平陽平陰上調）但是根據變音規則形成（陽去陽平陰上調），其調值**（33：）（24：）（21：），**調值下行之後再上行接著在落下，旋律亦跟隨同樣的變化。**

（賴達逵製表）

唱詞	有	種	百	花	在	內	頭
音標	U7	Cheng4	Pah4	hoe	Chai7	Lai7	Thau5
旋	→	↘	↘	→	↘	↘	↗

律							
演唱							

有種百花：(u cheng pah hoe ）**原來是（陽去陰入陰入陰平調）但是根據變音規則形成（陰去陰上陰上陰平調)，其調值**（11：）（53：）（53：）（44：)，**字的調值起伏線與旋律吻合。**

在內頭：(chai lai thau）**原來是（陽去陽去陽平調）但是根據變音規則形成（陰去陰去陰平調)，其調值**（11：）（11：）（24：）**字的調值起伏線與旋律吻合。**

唱詞	前	面	二	叢	見	笑	草
音標	Cheng1	Bian7	Nng7	Chang5	Kian2	Siau2	Chhau2
旋律	↗	→	→	↗	↘	↘	↘
演唱							

前面：(cheng bian）**原來是（陰平陽去調）但是根據變音規則形成（陽去陽去調)，其調值都是**（33：)，**旋律做些語調的加花變奏，但是基本都在同音上，所以中間上揚之後又回到同一音高。**

二叢：(nng chang）**原來是（陽去陽平調）但是根據變音規則形成（陰去陽平調)，其調值**（21）（24：）**字的調值起伏線與旋律吻合。**

見笑草（kian siau chhau)，**三個字都是（陰上調)，所以字調相同，旋**

律亦同。

唱詞	手	牽	梁	哥	來	跳	過	溝
音標	Chhiu2	chian	Liang5	ko	Lai5	Thiau2	Koe2	kau
旋律	↘	→	↗	→	↗	↘	↘	→
演唱								

手牽：（chhiu chian）二字沒有變調，所以原來就是（陰上陰平調），在原字調上旋律相吻合。

梁哥：（liang ko）原來是（陽平陰平調）但是根據變音規則形成（陽去陰平調），其調值（33）（44：）所以旋律上揚。

來：（lai）在曲調中的襯字，連接前後字的旋律，所以會根據前後字有不同的改變。因為前一字「哥」是（陰平調），而後面一個字是「跳」屬（陰上調），音是下行，所以「來」變調成（陽去調），但是如果將「來」字唱成 則合乎字調亦是可行的，只是有些時候演唱者有個人的習慣，會唱成自己的旋律唱法亦無不可。

所以由以上的分析看來，根據閩南語基本調的分類：「第五調」屬上揚（↗）的旋律，「第二調」「第三調」「第四調」則屬下滑（↘）的旋律，而「第一調」「第七調」「第八調」平音（→），但是在演唱中，音為聲音拉長的關係，往往「第八調」亦是演唱為下滑（↘）的旋律。基本上歌仔戲裡的「都馬調」是依照閩南語的語音調值加以誇張和一定程度的變調而形成的。「都馬調」就是由語言演變而成，由語言的吟詠進而演變成歌唱。

「都馬調」在歌仔戲的應用上很廣，因為它的句式非常靈活，並沒有固定的小節數，或是長短句的限制。往往要敘述一件事，或者在同一時間要有不同情緒的變化時，「都馬調」是一種很好的選擇。因為它樂句落因並沒有統一，是依據字韻來定音高，所以它是一種非常靈活的曲調。

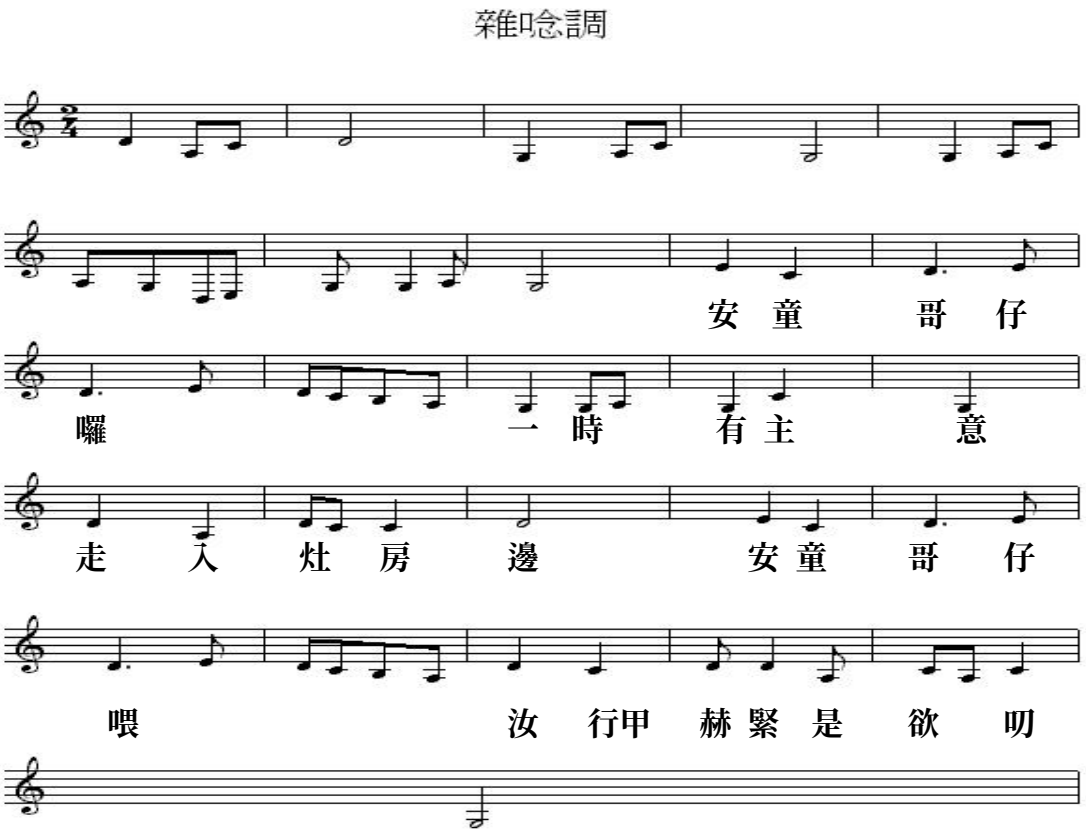
而與「都馬調」又異曲同工之妙的則屬「歌仔戲」裡常使用的「雜唸仔」。「雜唸仔」與「都馬調」二者皆是能夠長篇論述的曲調，且旋律不固定，都需根據唱詞本身的字韻來加花變奏，所以在歌仔戲的應用上很廣。但是「雜唸仔」的旋律變化更小，類似唱唸，所以對字韻的了解更為重要，因為「雜唸仔」在旋律上幾乎沒有高低，完全依照「句調」的走向來判斷音值得高低，所以樂師須有靈活的判斷能力，才能確定字韻的的高低。

以下以實例來說明「歌仔戲」戲曲音樂其演唱與音樂之搭配，演奏者如何根據唱詞來判斷音樂旋律之走向與落點：摘自【廖瓊枝老師梁山伯與祝英台之樓台會唱段】並在下方列出廖瓊枝老師演唱的旋律來加以討論：

安童哥：(雜唸仔)

安童哥仔囉一時有主意，走入灶房邊

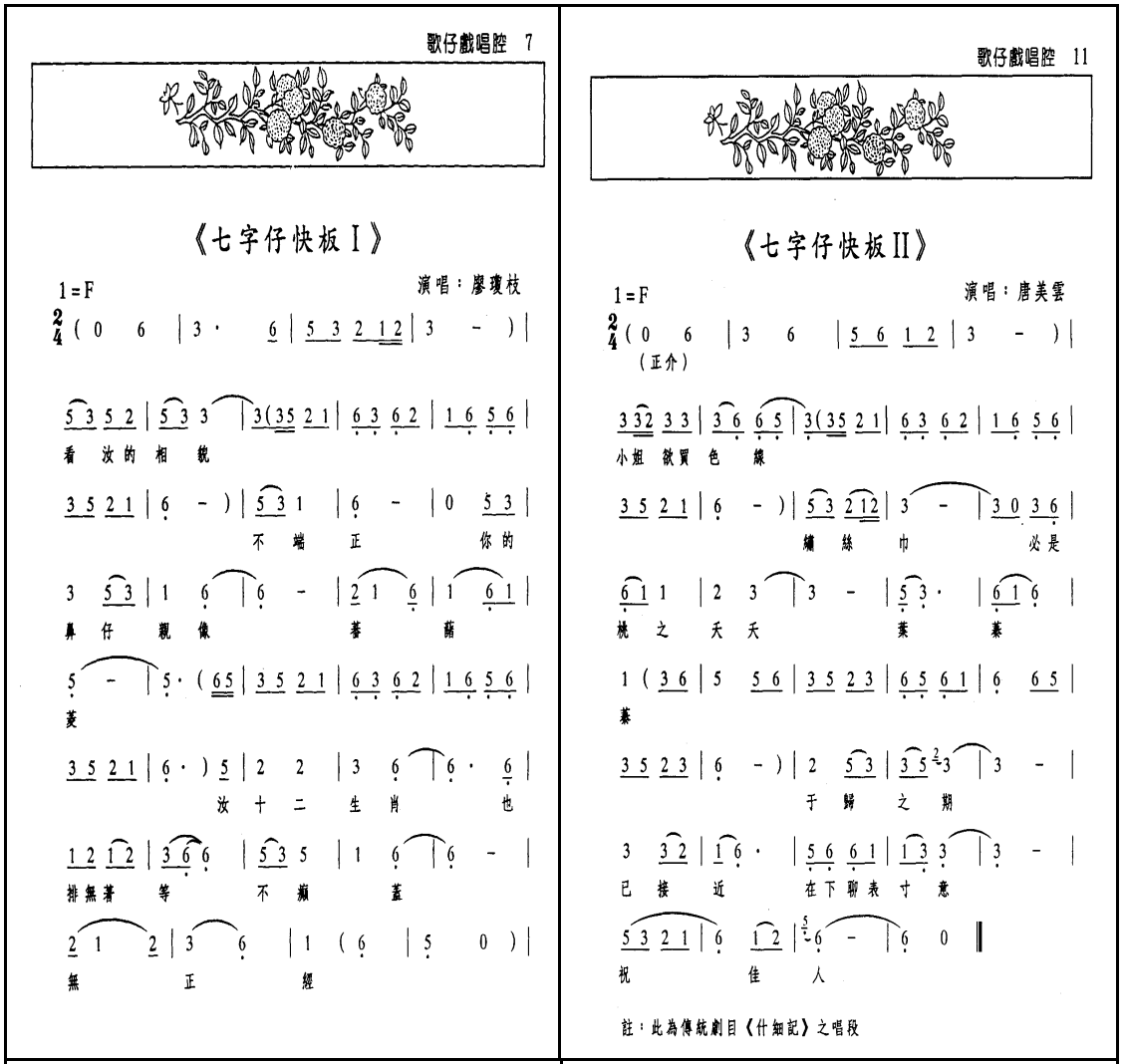
銀　心：　安童哥仔喂！汝行甲赫緊是欲叨去



由上述唱段不難看出（雜唸仔）完全是按照字韻來唱念，而此種方式的曲調就要特別注意韻腳的設計；像上述唱段首句以仄聲起唱，輾轉接第二句平聲，再接第三句仄聲，在樂句的設計上有了起伏變化，在觀眾的聽覺上產生優美的音波，所以寫唱詞時，一定要把韻腳和聲韻都組織好，如此才不容易出現「倒字」或「不成調」的情形。

接著我們來討論（七字仔），下面我們來看兩段（七字仔）的唱詞，再對照唱腔就不難了解在不同的字韻上，旋律的走向會產生不同的變化：[57]

[57] 引自柯銘峰、陳孟亮、周以謙 《歌仔戲唱腔》第 6, 11 頁 台灣戲曲專科學校發行 1996 年 6 月。

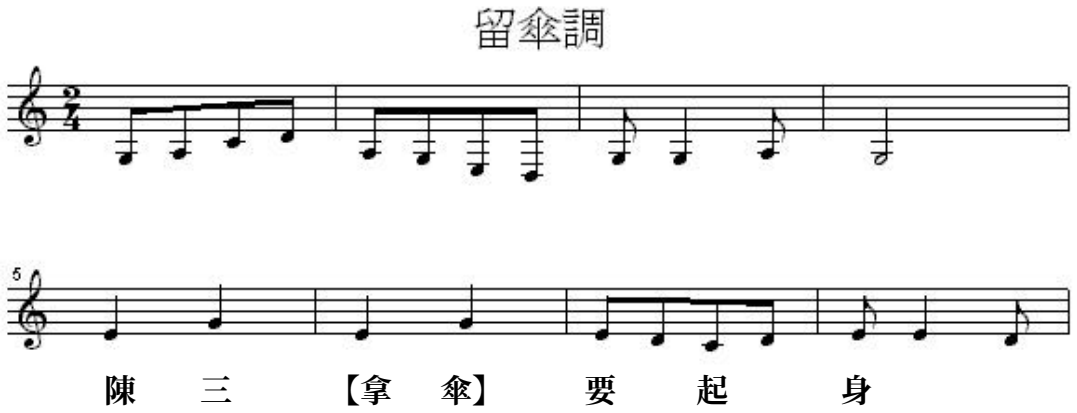


唱詞：看汝的相貌不端正	**唱詞：小姐要買色線繡絲巾**
你的鼻仔親像番薯菱	**必是桃之夭夭葉蓁蓁**
汝十二生肖也排無著等	**于歸之期已接近**
不癲蓋無正經。	**在下聊表寸意祝佳人**

從上面兩段（七字仔）的唱詞與唱腔，很容易可以看出其實旋律的基礎建立在字韻的聲調上，如果能夠掌握字韻的聲調，則樂師就能配合演員托腔保調，若不能掌握這一點則會形成演員演出時的困擾，可能會使演員荒腔走板無法完美的演出了。

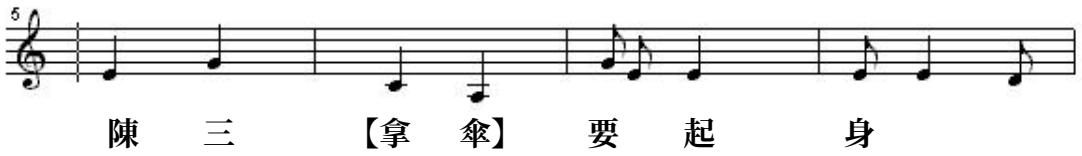
在傳統「歌仔戲」中，因為多使用此類的方式伴奏，所以寫詞時只需注意韻腳的使用及每句詞結束時的平仄；所以像「唱調」「都馬調」「雜念調」「七字仔」是樂師配合曲詞來伴奏，並無固定的曲調，在情緒及曲調的

撰寫方面較容易發揮。而現今非常多的曲調因應而生，即所謂的「變調仔」是先有曲調才寫曲詞，這時候寫曲詞要注意的地方就很多了，除了要注意韻腳的使用及每句詞結束時的平仄外，還得時時注意句子中是否出現「倒詞」的問題。例如台灣「歌仔戲」四大名劇【陳三五娘】中，益春留傘的唱段，且【留傘調】以此命名；但是該唱段的第一句：(陳三拿傘要起身)套入曲調中是下方這種形式：



其中【拿傘】二字，即是所謂的「倒詞」，因為這樣唱起來變成【扛山】的意思了。因為此二音是屬上行音，在自調上應使用尾音上揚的平聲調；例如【溫柔】【求婚】此類的語詞，就不會產生「倒詞」的問題。

而如果將曲調改成如下面這樣唱的話，也沒有「倒詞」的問題。



但是受限於曲調固定的關係，所以無法改變，因為「益春留傘」實在太有名了，所以儘管詞倒了，大家還是聽得懂，所以一直沿用至今，即所謂「約定俗成」。

第五章：美學與歌仔戲胡琴音樂的關聯

美學（Aesthetica）在 1750 年德國哲學家鮑姆嘉通（Alexander Gottlieb Baumgarten，1714--1762）提出後就受到了廣泛的討論。Aestheticus 原來在希臘文中是指由感官去感知的意思，鮑姆嘉通認為[58]：人類心理功能本來就有知、情、意三個方面，應該有三門學科分別對它們加以研究，邏輯學是屬於知的研究，而倫理學是研究意的學科，唯獨研究情的學科尚未有專門的研究，所以應該建立一門學科專門研究“朦朧的認識”（感性認識）。所謂情的研究和“朦朧的認識”的學科，就是鮑姆嘉通所謂的（Aesthetics）。這種感知學的研究，由於日文的直譯而稱為美學，一直沿用至今。

美學這個名詞在今日已經被廣泛的使用。各種類型的文學、藝術甚至是生活都紛紛以美學的概念來詮釋感受，因此在歌仔戲胡琴音樂中，能夠以美學的概念來陳述的，是非常多樣的。包括胡琴形制的美感、演奏美感、姿態美感、弓法美感、音色美感等等許多能歸咎到美的各種關連，都能和美作相關的探討。但是由於本章是探討歌仔戲胡琴音樂的美感，因此探討歌仔戲胡琴音樂美學時，就以個人理解，將歌仔戲胡琴較有特色的或直接影響歌仔戲胡琴音樂風格的美學關連，作為探討的主要部分。

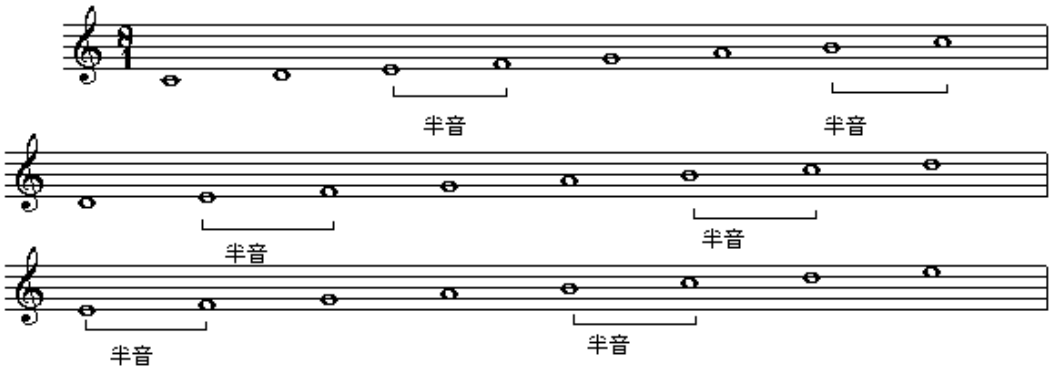
第一節：調式的運用和美感

歌仔戲藝人在論及歌仔戲曲調的時候，常常稱呼某某調為”長調”，某某曲為”短調”或”變調”等等。比如說：”七字調”是 F 調，在主胡”殼仔弦”的演奏定弦上，內弦為 d’外弦為 a’，在 F 調的首調概念上是 La,Mi 二音，正好符合了小調的音

[58].李澤厚　汝信主編《美學百科全書》 第 16 頁 社會科學文獻出版社　1990 年 12 月 北京

型，所以稱為”短調”；而”古早七字調”在演奏上是使用 G 調，主胡定絃的首調概念上就變成內弦為 Sol 外弦為 Re 二音，以調性音階的序列來看，是符合大調的音型，所以稱為”長調”。而”長調”和”短調”的名稱，則是由日文的翻譯而來的。另外”變調”這一名詞指的是歌仔戲的傳統五個主要曲調[59]之外的其他曲調而言，統稱”變調”。清・李漁在『閒情偶寄』中提到“ 變調者變古調為新調也 ”[60]所謂變古調為新調就是掌握古調的風格、音型所創作的新調，”變調”類並不固定由某一調式寫成，因此在討論調式的應用和美感上，並不能以”長調，”短調”或”變調”來概括，本節所討論的主題，是以調式的分析法來作為主要的依據，在此必須先作為澄清和說明。

中國的調式構成和西方調式構成並不一樣，西方的調式体系是由四音音列的基礎所構成。四音音列包含著二個全音和一個半音音程，這樣的構成可以形成三種樣式。



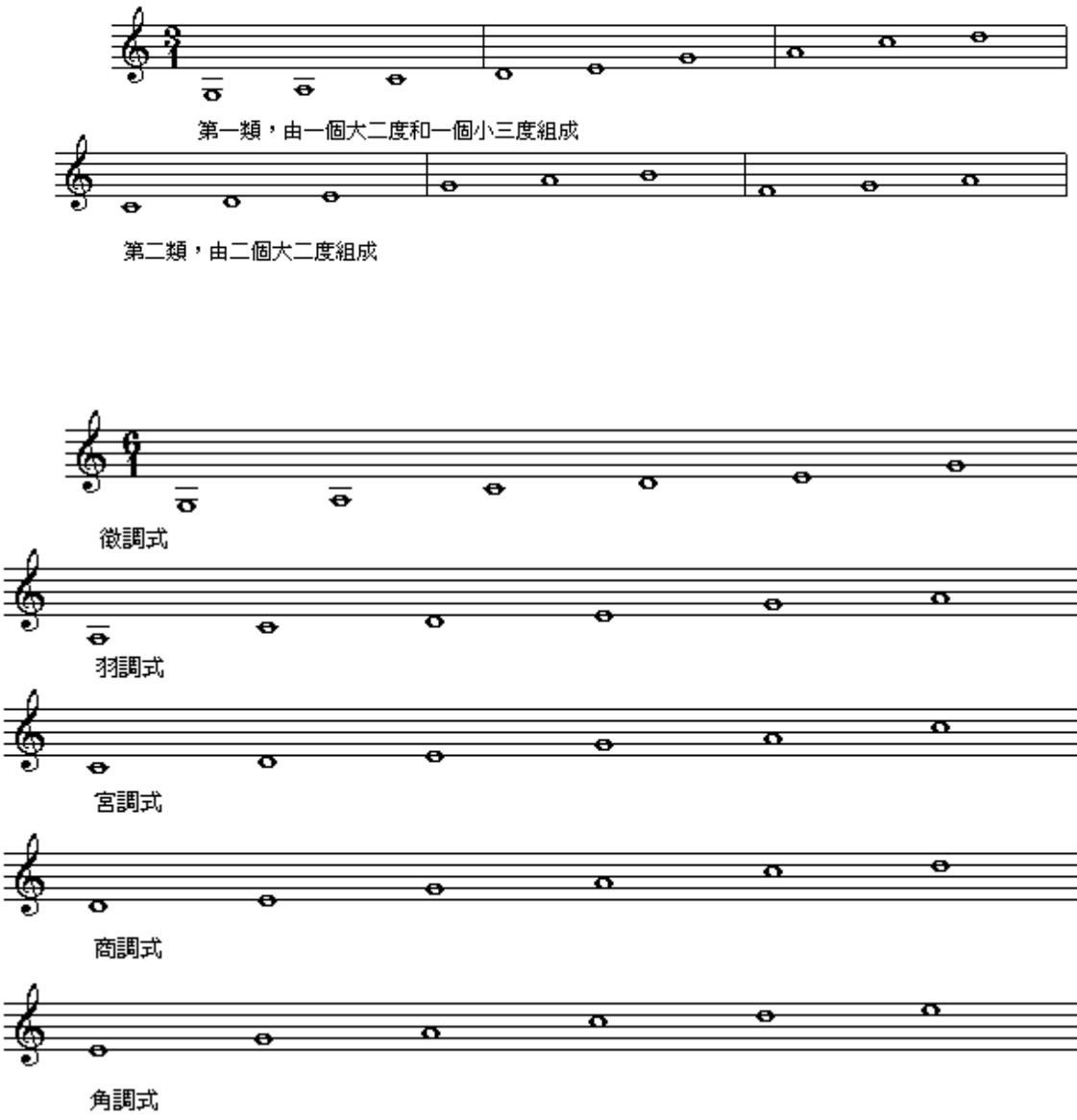
（賴達逵製譜）

由以上三種組合可以組成十二個調式。分別是六個正格調式和六個副格調式，並且演變成日後的大小調音階。

與西方調式不同的中國調式，基本構成的是以五聲音階為基礎。以三個音為

[59].歌仔戲傳統的五個曲調指的是七字調，都馬調，雜念調，江湖調和哭調五種。
3. 清・李漁《閒情偶寄》 第 162 頁　上海古籍出版社 2002 年 6 月

一組，可以分成兩組，一是由一個大二度和一個小三度構成，另一組由兩個大二度組成。將兩種類行分別組合就成為宮、商、角、徵、羽五種五聲調式。



（賴達逵製譜）

在第一種商調式，大二度在下方因此色彩較為明亮。第二種羽調式，小三度在下方，所以色彩會比較暗淡。宮調式因為大二度在下方，色彩也偏明亮，但是宮調式也包含有徵調式下三音，所以也混和了徵調式的色彩，可以稱作偏徵調式。同樣的角調式也混和著羽調式的色彩，稱為偏羽調式。只有商調式混和了徵、

羽兩調式的共同色彩。古時就曾經對這五個調式做過形容，管子說：[61]

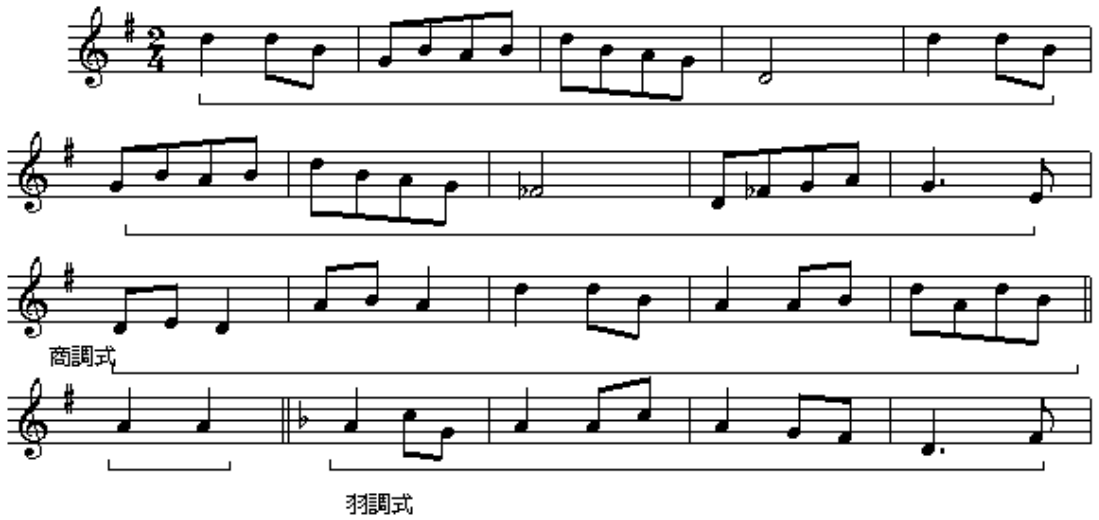
凡聽徵，如負豬，豕覺而駭。凡聽羽，如鳴馬在野。凡聽宮，如牛鳴窮中。凡聽商如離群羊。凡聽角，如雉登木以鳴音疾以清。

『刺客列傳』關於荊軻易水一別的文字提到[62]：

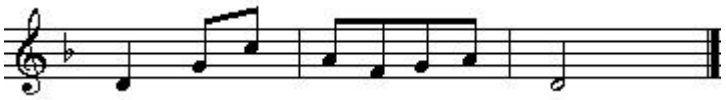
荊軻……。至易水上，既祖，取道，高漸離擊筑，荊軻和而歌，為變徵之聲，士皆垂淚涕泣。又前而為歌曰：「風蕭蕭兮易水寒，壯士一去兮不復返！」復為羽聲慷慨，士皆瞋目，髮盡上指冠。

由此可見各調式是具有其特殊色彩的。

歌仔戲音樂中，較常使用的調式是徵調式和羽調式，如都馬調就常用徵調式，而七字調則是混和著羽調式和徵調式的色彩進行。如古代七字調：[63]

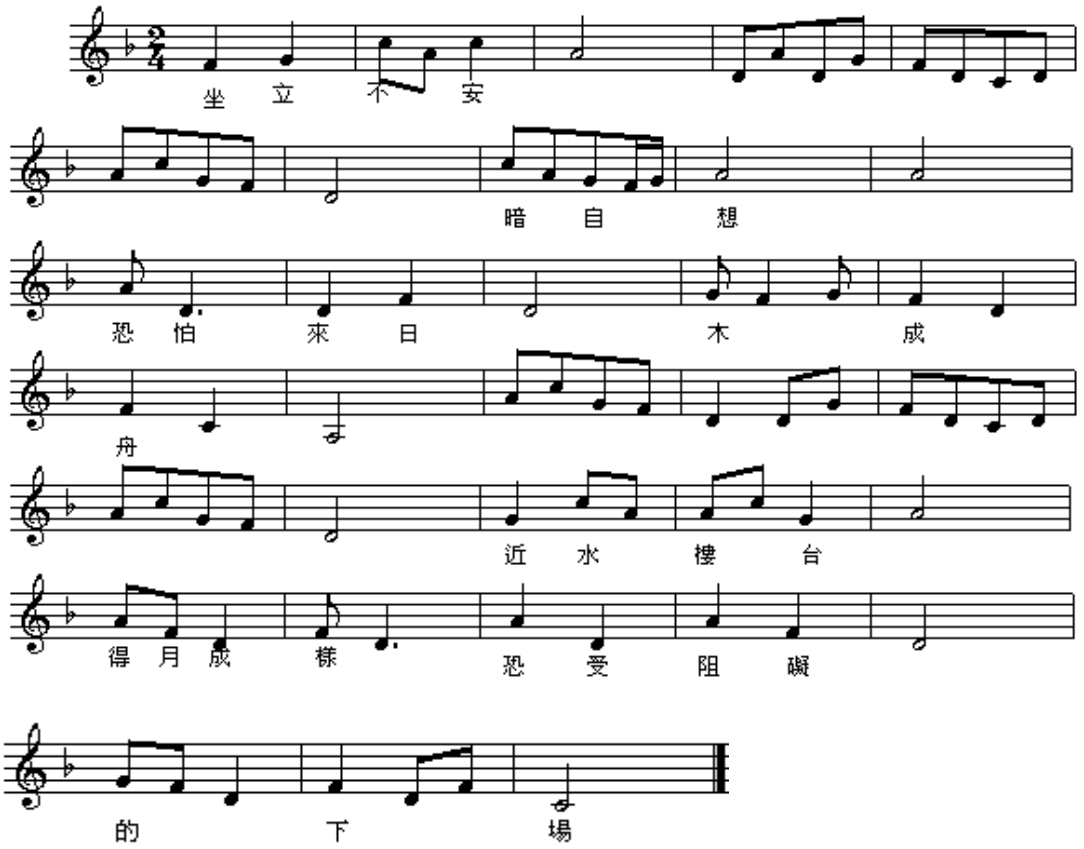


[61]劉承華《中國音樂的神韻》第 36 頁 福建人民出版社 1998 年 1 月 福建
[62]蔡仲德《中國音樂美學》第 408 頁 藍燈文化事業 1993 年 2 月 台北
[63] 見廖瓊枝傳譜 『梁祝』【遊西湖】一折



（賴達達製譜）

另外從附錄中的「五空反」中，就轉了五次調性，以增加其音樂色彩。「七字調[64]

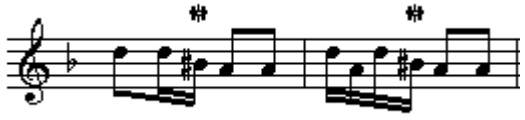


從羽調式出發，唱腔四句分別結束在 mi、sol、la、sol 四音上，基本上偏象徵調式，但是間奏結束在 la 音上，用以加強羽調式。使用調式的變化，讓歌仔戲的曲調更為豐富多變，也形成歌仔戲音樂的一種美感。

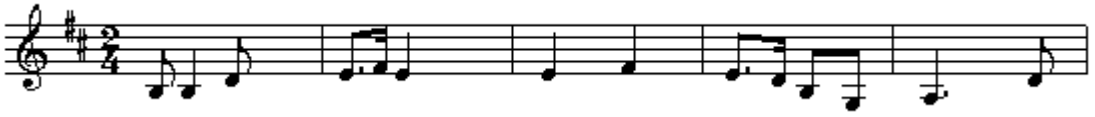
第二節：中立音的問題

[64]見廖瓊枝傳譜 『什細記』

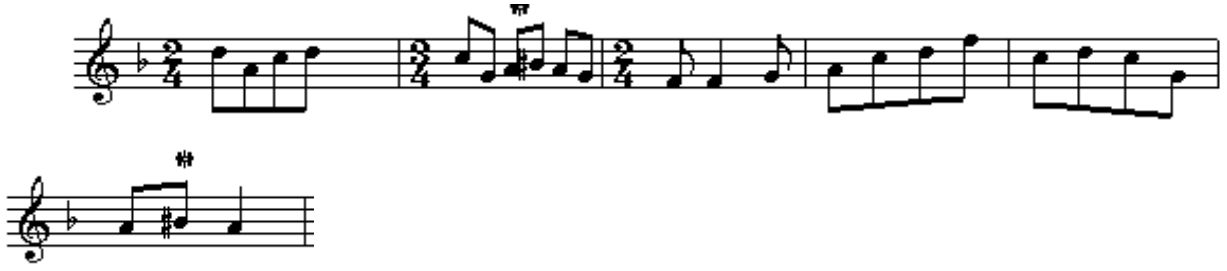
往昔在跟隨歌仔戲老藝人學習時，經常感嘆文場老師們的音準問題總不甚理想，尤其在 mi、fa 的半音位置上，常不明確，fa 音是介於本位 fa 和升 fa 之間。但是隨著學習日久，發現這種現象不是僅出現一、二人如此處理，而且是經常的出現，原本的思考是由於管律的問題所造成，因為早期的笛子或是鴨母笛的開孔是平均分配的，但是經過採音和訪問的結果，發現並非所有曲調都有出現中立 fa 的情形，基於一種聽覺習慣上的問題，演奏者會加以調整。通常傳統的歌仔戲曲調較會出現，而新創作的曲調中立 fa 偶而才出現的。因此既然是有選擇性情形出現，就不能完全歸咎是管律的問題。如：江湖調



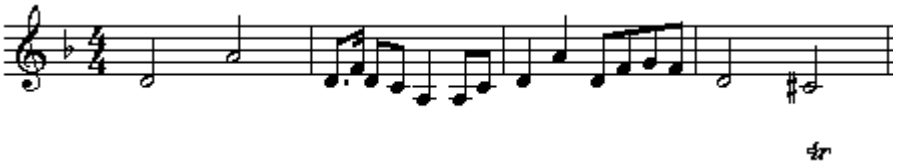
作記號的音符，為中立音。



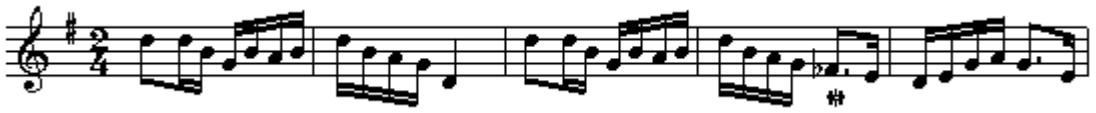
第四小節中的 fa 就沒有中立現象，同樣的在弦樂器上呈現也是如此處理的。如：豐原調。（記號的音為中立音）



大廣弦的「哭音」：大哭調頭



第四小節的升 sol 也是較為特殊的中立音。另外「古早七字調」中也有出現中立音降 si,



等等出現在曲譜上相關的中立音。從以上的例子來看，出現的曲調大多為傳統的曲調，新調卻非常少見，原因是新創作的曲調受到西方十二平均律的影響，在概念上的半音位置較為明顯。歌仔戲傳統曲調上，大部分都是以五聲音階為主幹，出現降 si 和升 fa 音的機會不大，以上所舉的例子，可以說是較為特殊的例子，但是如果以幾個少有的例子用來探討中立音在歌仔戲音樂中的特殊色彩，似乎是有點牽強。歌仔戲音樂的中立音並不像秦腔中「歡音」、「苦音」所強調的降 si 和升 fa 中立音，也不像湖南花鼓戲中樂句的尾音常常落在升 sol 的中立音上，另外廣東粵劇中的乙凡調所固定使用的降 si 中立音，潮洲音樂中的重三六調等等，都是以主要的主幹音來凸顯中立音的色彩，而歌仔戲除了幾個特殊的例子之外，中立音存在何處呢？經過數年的觀察和實際的測音結果得知，影響歌仔戲音樂色彩的中立音，存在於裝飾音和經過音之中。

首先先來探討中立音的形成和流傳的地域。

現今世界上所流行的樂制大體可分為三種體系，即「五聲体系」、「七聲体系」和「四分之三体系」。[65]

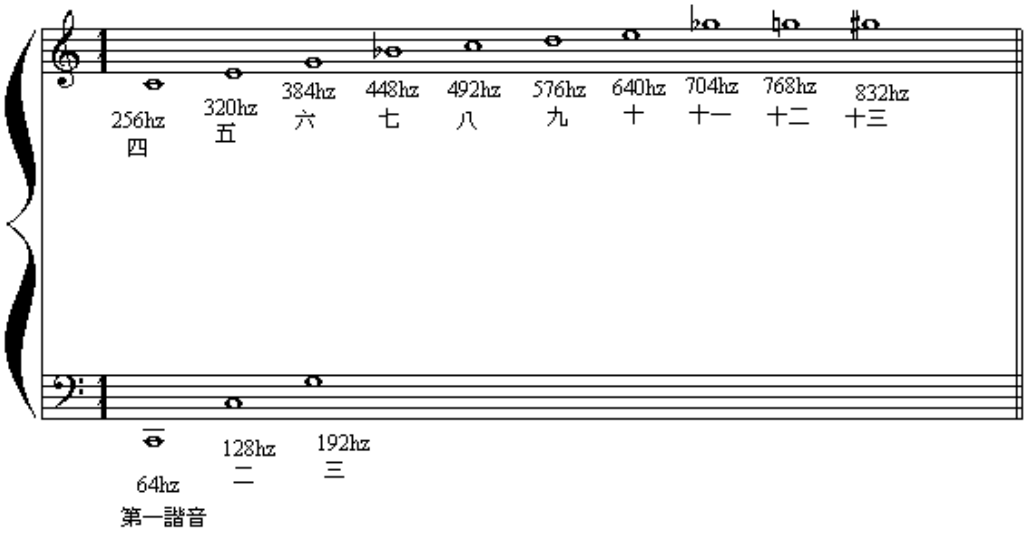
「五聲体系」：即五聲音階体系，流行於亞洲的中國、朝鮮、日本、越南、蒙古、俄羅斯聯邦和接近亞洲地區的韃旦等地。

[65]繆天瑞《律學》第 95 頁 人民音樂出版社 1999 年 12 月 中國

「七聲体系」：及七聲及大小音階系統，幾乎流行於整個歐洲，並且遍及美洲。這個体系在古代與古希臘樂制有密切聯繫。

「四分之三体系」：四分之三音体系就是在音階中相鄰兩音之間存在有四分之三音，就是半音加四分之一音的一種樂制。是阿拉伯民族音階的主要特徵，中國漢民族部分的民歌中也存在著四分之三音階。

關於中立音（即四分之三音）的起源，可以認為中立音發生在某些倍音的問題上。律制中對倍音的應用，有著調整和選擇的問題。從自然諧音列中可以看出自然的中立音發生。

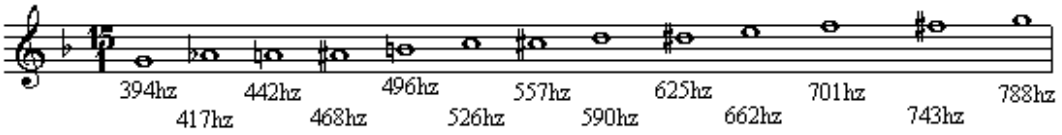


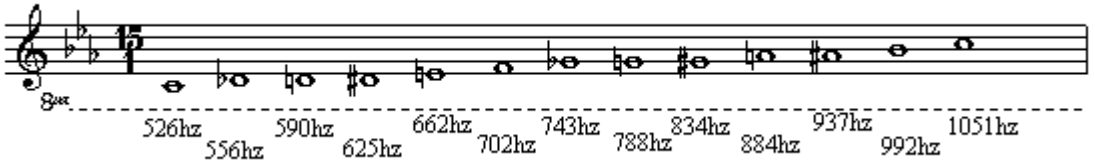
（賴達逵製表）

諧音即是一般所稱的泛音，第一諧音頻率訂為 64Hz 是為了計算上的方便而定的，[66]在實際測音的結果大廣弦在 F 調演奏升 fa 時，實際測音時頻率為 476，而升 sol 頻率為 576。鴨母笛在 F 調演奏升 fa 時實際測音時頻率也是 476Hz。而殼仔弦在降 E 調演奏升 fa 時實際測音時頻率為 811 Hz。降 si 頻率為 576 Hz。下列是北京樂器研究所整理的十二平均律的頻率對照表中的實際音頻率表。可以看到

[66] 殼仔弦演奏者為劉文亮、周以謙。大廣弦為劉文亮，鴨母笛為莊家煜。

半音間的頻率差距為 30Hz，而大廣弦在實際測音的結果，在 F 調演奏升 fa 時實際測音時頻率是 476Hz，在平均律的 F 調升 fa 音頻率為 496Hz，比實際測音多了 20Hz，但是又比本位 fa 多了 8Hz 介於本位 fa 和升 fa 之間，在 F 調演奏升 sol 時實際測音時頻率是 576Hz，在平均律的 F 調升 sol 音頻率為 557Hz，比實際測音多了 19Hz，但是又比本位 la 少了 14Hz 介於升 sol 和 la 之間，而殼仔弦在實際測音的結果，在降 E 調演奏升 fa 時實際測音時頻率是 811Hz，在平均律的降 E 調升 fa 音頻率為 831Hz，比實際測音多了 20Hz，但是又比本位 fa 多了 24Hz 介於本位 fa 和升 fa 之間，降 si 頻率為 576 Hz，在平均律的降 E 調降 si 音頻率為 556Hz，比實際測音多了 20Hz，本位 si 為 590Hz，比實際測音少了 14Hz，介於降 si 和 si 之間，符合中立音的原則。





歌仔戲胡琴音樂中立音的使用，雖然不像秦腔的「歡音」、「苦音」中，將中立音凸顯在主音上，或是花鼓戲的中立音置於句尾的延長音上，但是在歌仔戲胡琴將中立音融入在裝飾音或經過音上，卻也凸顯歌仔戲音樂的風格色彩，如果抽離了這一部份的裝飾方式，則歌仔戲音樂的特殊性將受到影響，在民間的說法就是「沒有歌仔戲味」因此在確立歌仔戲的音樂特殊美感上，中立音的影響是一個重要的因素。

第三節：演奏的心理狀況

伴奏戲曲時，由於變數不可測，往往需要保持高度的敏銳度和對周遭情緒的掌握。戲曲是一項綜合的藝術，其中包含文學、音樂、舞蹈、戲劇、舞台、燈光等等的藝術結合，在演出時呈現某一種特質的情緒時，各種藝術的表現方式會略有不同，因此在伴奏戲曲時由於不斷接受到不同藝術給予的訊息，在自身產生感知而產生相對的情感，轉化成理解後的情緒反應，進一步的呈現出來。戲曲伴奏的音樂應當理解為戲劇化的音樂。因為戲曲音樂是隨著戲劇的張力和起伏作情緒的變化。

武俊達在其著作『戲曲音樂概論』[67]中指出：

戲曲性的產生要具備三個條件：一、激起對方心靈上的反應。二、表現自己的性格。三、使雙方關係發生變化。

由於音樂具有引起思想上感知的功能與人的情感表達本質上的聯繫，所以經常能打動人心。歌仔戲梁祝中，梁山伯興沖沖的到祝家提親，當梁山伯知到祝英台以許配給馬文才為妻時，音樂由喜氣洋洋的【求婚】突然轉變為悲痛的【慢頭】，表示梁山伯心中的悲痛和無助。「音」不像其他藝術般的有具體形象，音樂在出現之後隨即消失，因此我們不能只從時間上來把握它，但是我們仍然能夠從音樂的連續上做一個統一的整體來接受它，況且音樂本身的連續性也並非任意的或無秩序的行進。

在聆聽過程中，一方面把握樂曲中的主題動機，並且區分旋律與伴奏，將複調音樂的構成“有機的”加以把握，如果不是把音作為形象來把握的話，是不可能的。將音作為形象的把握，是在一種共時性的，空間性的基礎上進行把握，使音樂作為形象的完形（Gestalt）而更具意味，而所謂形象的完形且具有意味，就是指在空間上具有統一的完整性，形成有機的結構。音

[67]武俊達《戲曲音樂概論》第 54 頁 文化藝術出版社 1999 年 1 月 北京

與音之間保有有機的的關聯並且達成一個整體，就成為音樂的形象。

形象的含義指的是視覺感性特徵，及在人腦中的印象。音樂與視覺的感上雖然有三個緯度的聯覺關係（音的高低、縱向深淺與音的長短、水平空間的延展等），但並非任何視覺對象都可以在音樂中得到表現。

對於視覺對象的識別來說，最重要的是兩個訊息，即對象的輪廓和顏色的色調不能在音樂中得到表現，這就決定了音樂僅能表現視覺對象的一部分高度抽象化的感性特徵，而視覺對象的特徵則要靠聽者的聯想來填充或彌補。

[68]維列克（Albert. Wellek）在其音樂心理學和美學（Musikpsychologic and Musikaesthetik）（p334.1963）一書中，將音樂相關的「空間」劃分成以下三類：

（一）、聽覺空間：是只在我們聽到聲音的時候，在某種程度上感受到音的來源、方向或距離，基本上也可以稱作聲音的“位置化”。但是由於多聲響的來源不定，因此立體聲（Stereophnie）也同樣成為音樂空間的基礎，透過合唱或合奏時所產生的高低位置，壯闊的場景；男聲、女聲的位置；銅管、打擊和小提琴的位置化等而形成的立體音效，直接影響到我們視覺的實際空間，這種實際空間是指聲音從音源出發到我們接受到的距離。即使在聽唱片，我們也能感受聲音和我們之間的距離和音源的位置等。既然我們能夠感受到音源的位置，當我們閉上眼睛仔細聆聽鋼琴演奏，我們感受到（記憶呈現）鋼琴的聲音，而非小提琴或其他樂器的聲音，而這種音色並非來自我們主體，而是客體所發出來的。主體和客體間的距離不論是多少，總是一種存在的空間，因為“存在”的這一個感覺是不能夠否定的。

（二）音響空間：聲音雖然不是物體，具有可佔空間的特性，但所呈現出來的是一個具有點、線、厚度、音色和質感的個體而被我們所接受的，而

[68] 引自日 渡邊護《音樂美的構成》. 張前譯 第 72 頁 2000.11 人民音樂出版社 北京

這一個個體“個體”具有一定的量能，如高音時會使人感到細瘦，低音時會使人感到粗大、寬廣的。同時聲音具有可擴張性和持續性，如音樂使人感受到密度和重量，並具透過時間性的持續，使人從知覺上去分辨音響“音響的運動”所謂“音響的運動”是指音的高低，在物理學上的研究是指樂音的振動數不同而產生的不同特性。雖然聲音的高低並不直接影響到音的空間，但是由音高處運動到低音處的運動感，就直接突顯了音響空間的意味，雖然我們看不到，但是卻存在於我們聽覺感知的活動中。

（三）音樂空間：音樂在開始進行的時候，相對的音樂空間也隨即的建立，也就是說：聲音雖然不具形體，但是我們能感受到音樂的“存在”，由於這種音響的存在，所以作為使音響得以存在的音樂空間也就顯現在我們的眼前。首先我們先對噪音和樂音做個區別；噪音雖然也具有指示和指向的性格，如汽車飛馳而過的聲音、喇叭聲音等，但並不會引起人們心中的共鳴，或許具有知覺的功能，但樂音卻是能從這些指示性中擺脫出來，而達到音響本身的自我存在，透過有意味“意味”的藝術行為產生的音響，脫離了音源的限制而能進入我們的心靈，並且在時間的前後形成了音樂自己，也同時成為我們的對象。

在音樂中為了使音響能夠成為對象，在這個基礎的建立上，就是所謂的音樂空間。在聽音樂的時候，隨著音樂的行進，並且回溯之前發生的聲音，即使在不斷的追求流動，瞬間即逝的音響，但是對象卻一直在我們的眼前，就像欣賞一個繪畫，我們會隨著視覺的不斷移動，但對象是不動的。音樂對於接受它的主體而言，是一直持續的存在著，並且穩定的呈現在眼前的空間中，因此音樂空間就如同繪畫在畫布一樣，提供一個空間讓我們感覺到這個對象，並且給予造形。這種音樂空間形成對於伴奏者或是台上演唱者都會造成情緒上的影響，而產生相輔相成的戲劇演出。因此主胡在掌握戲劇的流動或情緒時，將所感知的情感幻化成音樂，營造出一個音樂的造型，給予唱者一個感覺的音樂空間，使得戲劇在音樂的陪襯與唱者和伴奏者的互動之下，

共同呈現一個完整的戲曲演出。

第四節：歌仔戲音樂的美感

一、人類音樂學的探討

歌仔戲是以「歌仔」為主軸所衍發，經過車鼓、歌仔陣、落地掃、老歌仔（小戲）等表演形式慢慢形成今日所見的歌仔戲的。這樣的演變是經過觀眾的需求和戲班的改革所發展成的，也就是說，如果歌仔戲的演出內容、形式不被群眾接受，可能歌仔戲現在仍舊會停留在「歌仔」時期，而不會發展今日的戲劇形式。畢竟「歌仔」仍是屬於個人的行為，跟群眾所共同希望仍有一段距離。

「歌仔」，一般學者都認定是由福建漳州一帶傳入台灣的民間歌謠，是由七字或五字組成一句，每四句組成一段的一種名歌。「歌仔」的內容範圍非常廣泛，有敘事性的、有連篇故事性的、有勸人向善的勸世文等等，反映了當時人們的需要，在娛樂之餘還能有社教的功能。除了工作之餘的自我娛樂外，宗教的影響也是延續歌仔戲的生命發展的一個重要因素。

歌仔戲從「歌仔」發展至簡單的角色醜扮，就隨著廟會的慶典遊街組成歌仔陣的形式，展開略帶半職業性的演出。至此依附在宗教下逐漸成長，一直到現在。廟宇的節慶活動還經常延請歌仔戲團演出謝神、酬神活動，這也是大部分歌仔戲團的主要經濟來源，一般稱這種演出形式為「野台戲」。

台灣從福建承襲了「好巫尚鬼」的傳統，除了熟悉的觀音菩薩、媽祖、玄天上帝、保生大帝、清水祖師、釋迦佛、關帝、王爺、三山國王、福德正神等，還有陰公廟、石頭公、樹頭公等等眾多的廟宇。這些信仰帶來了歷史、文化習俗、工藝、建築、和戲曲方面，從各種信仰的形成，可以帶來歷史和教化，從儀式上可以瞭解文化習俗，建築上可以見到工藝和地域風格，而戲

曲則是伴隨信仰的崇敬和禮讚，功能的延續下去。藉由對神靈崇敬的獻演，並且將忠孝仁義的美德由戲曲演出中教化人民。

容世誠在其著作『戲曲人類學初探』一書中提及：[69]

> 「表演場合」是一個十分有用的分析概念，它幫助了筆者從演出功能的角度，來重新考慮演出劇目、表演風格和劇場性質的交互關係。……究竟什麼才是「表演場合」？陳守仁認為表演場合是一連串的「場合元素」所構成[70]。1.演出地點之環境。2.演出場地之物質結構。3.演出者與觀眾之劃分。4.在演出進行中之其他活動。5.觀眾的口味及期望。6.觀眾的行為模式。在這六種元素之外，筆者再加上「演出目的與功能」的 一項，作為分析中國儀式劇場的重要考慮。

從以上所陳述的七點「表演場合」來分析歌仔戲的演出和主胡在演出時所考量因素和所受的影響。

以歌仔戲現存的演出型態，可大致分成三種型態。一、陣頭演出。二、野台演出。三、劇院演出。

一、陣頭演出。

陣頭演出是屬於純宗教性質，主要是為了慶典、謝神與酬神所舉辦的活動，演出的地點是沿著街道以遊行的方式進行演出的。由於在街道遊行演出，因此在演出效果和心態上都不甚理想。演出者和觀眾之間的距離並不明顯，演出者以酬神的心態或者以工作的心態進行演出，因此在演奏上也較為隨便，純粹以音響效果為主。觀眾也是以看熱鬧的心態來觀賞，並不完全在意演出的成果，由於演出時尚有許多陣頭聯袂演出，主軸並非僅只歌仔陣，

[69] 容世誠《戲曲人類學初探》第 11 頁 麥田出版社 1997 年 6 月 台北
[70] 【從即興延長看粵劇演出風格與場合的關係】 陳守仁 『中國音樂國際研討會論文集』 頁 7。

所以不會以單一陣頭為觀賞中心。

二、野台演出。

野台演出一般也是為慶典或宗教演出為主，演出場地一般是以臨時搭建的戲臺或露天戲臺為主。野台戲曾經是台灣民眾的主要娛樂來源，演出時演員與樂師在舞台上演出，演出的內容世以較完整的故事為主，多為忠孝節義為主，觀眾則被隔絕在台下觀賞，具正式演出形式。因此文武場的定位就顯的明確許多。由於筆者曾多次參與野台戲的演出，因此在這裡先描述野台戲的演出狀況。歌仔戲野台戲的價碼，一場約三萬元左右，場地、水電由主家提供，燈光音響由劇團自行負責。如果是宗教因素的演出，必須加演「扮仙戲」，「扮仙戲」通常演出的皆為「三仙聚會」、「八仙齊聚」等賜福人間的故事，扮演「扮仙戲」並不另外加錢，通常在演員後台化妝準備時，主家就會將「糕金」（糕點和金紙，為祭拜用）準備好給劇團，由劇團自行祭拜，先演出「扮仙戲」，之後再演出主戲。樂隊通常由四到七人不等，武場二人，文場最少二人，文場一人任主胡，兼吹嗩吶，如經費許可，可加大廣弦、月琴、笛等樂器，如果經費不多則由一架電子琴代替。往往「扮仙戲」演完之後，主家就會奉上戲金，演出時也可接受觀眾的賞金，樂隊的文武場領導樂器，是不許別人先行碰觸的，是文武場主要的禁忌。主家一般會要求劇團演出較喜氣的戲劇內容，演出時有時也會有其他的演出同時競技，因此演出人員會用心在演出上，以避免台前冷清的窘境，戲班為了鞏固觀眾也會推出觀眾喜好的情節故事，有時會以一些較熱鬧的武戲或特殊效果如燈光效果、音響效果來吸引觀眾。觀眾觀賞方式基本上是開放式的，演出時可以走動、交談、飲食，但是基本上對於台上的演出仍能專注觀賞。

三、　劇院演出。

劇院的演出是以純粹表演為目的，場地是以室內音樂廳為主，有著舒適的座椅、空調、和隔音，舞台設備和音響都較完善，通常有專屬的樂隊池，各樂器皆有麥克風收音，對樂隊音量和音色的平衡有較好的效果。由於在劇

院的演出，通常是採取售票的方式，觀眾買票進場觀賞演出，並尊守音樂廳的禮節與限制，專注且安靜的觀賞演出，和演員樂隊有一段觀賞的距離。在演出時劇團和樂隊會在演出前仔細排練，並將唱腔、動作、音樂盡量程式化，以避免演出時的失誤。觀眾也會擔任起批評的立場，對演出的成效要求。

從以上三個演出形式的分析我們再回過頭來看待主胡在這三種演出形式中所呈現的定位和表現的美感。

歌仔戲所使用的胡琴，在台灣民間流傳甚廣，擁有許多的愛好者。無論在「陣頭」、「野台戲」或是「內台戲」（劇院或公演）的演出中皆扮演著重要的角色。但是由於演出的場域不同，所呈現的美感和效果都不一樣。在「陣頭」中的演出，是基於宗教需要而作的演出，由於觀眾的漠視再加上工作的性質自由，使得演奏上的效果，是隨著情緒的而作變化的，也就是說自娛的性質多過於表演的性質。在藝術的呈現上較為原始赤裸，比較不經過修飾，展現出自然隨性的美感。「野台戲」的演出則可看出較具雛形的戲劇演出。雖然也是和宗教節慶需求有關，但是從完整的劇情、固定觀眾欣賞和較齊備的文武場配置，成為正式的演出狀態。「頭手弦」主導著音樂的進行，並直接接受到群眾和演員的情緒影響，反映出較直接的自主權來伴奏音樂。在劇團中稱「頭手弦」為老師，「頭手弦」的樂器是不允許隨便操弄的，座位也不能隨便坐，應該是從尊敬的角度來思考的，可見「頭手弦」的重要性。歌仔戲是以歌唱為主，所以主導音樂的「頭手弦」受到尊敬是可以想像的，也因為如此「頭手弦」所擔負的責任也相對的增加許多，包括教唱、對腔、控制戲劇的節奏等，在這麼多的責任加諸在身上時，再加上演「野台戲」時有拼戲的壓力，再加上和觀眾群較近，又不似演出內台戲時，過於程式化的演奏，因此主胡在演出「野台戲」時是比較發揮自身的技術的時候，演出「野台戲」時需時時注意演員的演出，因為畢竟是野台的演出，演員有時的唱詞和唱腔較自由，因此主胡需隨時注意跟隨，必要時的加音減音，增句減句時有發生，但是演出時不必像在劇院中，需受到許多的限制，因此演出時仍可

交談或飲食等不受限制，觀眾也會以「野台戲」的標準來看待，畢竟野台是開放式的演出形式。但是在劇院的演出就不大一樣了，劇院是售票進場觀看的形式，演員樂師需要對演出直接的負責，尤其近年來所推動的「精緻歌仔戲」演出，希望將歌仔戲推向更具藝術性的表演方向，因此演出的劇本唱詞都是以事先確定的方式定稿，音樂方面也增加了許多的中國樂器，以樂團的方式進行伴奏，延請音樂設計重新配樂，並將分部樂譜確定，再加上事先多次的排練，希望將歌仔戲音樂能夠更精緻化，雖然主胡仍然保有其自主獨立的伴奏方式，但是由於長期的排練，使的加花變奏的方式也漸漸定型比較沒有變化。反而使得歌仔戲的自然風味喪失，斷裂了野趣的音樂價值。

二、「野趣」的音樂觀

歌仔戲起源於鄉村，當時台灣的農村社會教育並不普及，因此在台灣早期就出版了大量的「歌仔冊」以供演劇之用。從「歌仔冊」中可見，字句中皆以敘事體為主，口語化的四句聯很容易讓聽眾明白。尤其許多的方言俚語，明諷暗喻，充滿了先民的鄉野趣味。

每一個時期都有當時的審美概念，在古老的民歌中，我們可以看到當時的生活和勞動，古時候的帝王為了鞏固其統治地位而制禮作樂，也因此可以看出宮廷禮樂，事出於帝王對於音樂的需求。音樂的生產現象總是伴隨著歷史的條件和需求而產生的。不同的方式、內容和質量的音樂生產種能適應著社會不同層面、不同群體來進行的。

曾遂今在其著作『社會音樂學概論』中提到：[71]

> 各地區、各民族獨特的音樂語言、風格的形成，也表現出音樂生產對社會語言習慣、審美習慣等精神框架、模式因素的適應。

[71] 曾遂今《社會音樂學概論》 第 114 頁 文化藝術出版社 1997 年 3 月 北京

歌仔戲音樂從農業社會中產生，農閒時從彈唱「歌仔」到醜扮對唱，完全是自娛的情境來加以呈現。當時的語言表述方式和今日所使用的語詞，是有些出入的。在宜蘭的本地歌仔「山伯英台」中的一折【王婆店】其中王婆出場的口白：[72]

【王婆口白】

來囉！人阮梳阿梳，梳來海結不過剖平梳，尪仔粉，抉到銅錢厚，茶仔油，抹來含頭流，人呀人，人人講恁祖嬤老，恁祖嬤，目尾撿褶才二三溝，胡蠅知死不知走，乎妳祖嬤挾一下，嗨唷，吐腸頭哦。

【口白】：哎唷，漏身哦。

【外合】：捧腳桶哦。

【王婆】：什麼捧腳桶要創啥？

【外合】：抑無妳講漏身（流產），捧腳桶來裝？

【王婆】：人我是講老身啦，不是芭樂林（今頭城鎮白雅里）人啦。

【外合】：福成隔壁就是芭樂林。

【王婆】：不是別人，枉死就是我啦。

【外合】：跋落水的。

【王婆】：甲跳乾埤？

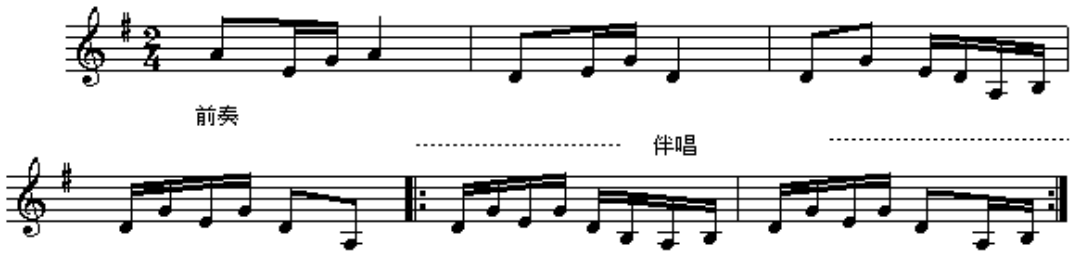
【外合】：啊無，妳講枉死。

【王婆】：人我是講王氏就是我啦。

口白中運用一些語音的類似關連，來製造一些笑料，另外也強調了閩南話的語韻關係。另外在【遊湖賞花】一折中，英台藉由遊湖賞景吟詩作對，希望讓山伯知道其女兒身的身份，不料山伯憨厚為聽出其中的意思，最後英台只

[72] 選自陳旺叢口述本 蘭陽戲劇叢書

好現出胸前雙乳來證明自己的真實身份，這種直接純樸的劇情，在今日的審美概念中，或許些許不雅，但是在當時的社會型態下，卻是這一折的最高潮點。在音樂上的呈現也是如此，殼仔弦和大廣弦樂器置作的材料簡易，取材容易，往往是自行製造。在演奏上也不要求音形的完整，只是作一些簡易的伴奏，如雜念調的伴奏型態上來看，除了第一句跟腔外，其餘的只作重複的音形伴奏。



即使在今日發展精緻歌仔戲的同時，雖然斷裂了許多即興式的演出方式，但是仍然延續了一些鄉土的氣息和趣味。

第六章：結論

歌仔戲來自於民間，無論是音樂或是唱詞都和先民的生活息息相關。從唱詞的來源上可以理出歌仔戲音樂的承傳來自於福建的民間歌曲，隨著先民渡台，胼手胝足的開啟新的家園，在農閒之餘，藉著熟悉的故鄉小調來抒解心情，達到自娛娛人的娛樂效果，而伴奏的樂器也是民間流傳較廣且容易取得的樂器，由於操作簡單、表現力強，在材料上也是容易取得且具有特色的殼仔弦和大廣弦，就成為台灣歌仔戲的主要伴奏樂器。

歷經了「歌仔」、「歌仔陣」、「落地掃」、「幕表戲」、「野台」、「廣播劇」「電視歌仔戲」一直到登上劇院的「精緻歌仔戲」，在百來年時間內，歌仔戲曲調從原先的「歌仔」（七字調）的清唱，吸收了「南管」、「北管」「車鼓」、「採茶戲」等在台灣共時生存的戲曲精華，並且融入了各地民謠和在不同時期創作的流行歌曲，可見歌仔戲旺盛的生命力和包容力。除了共時的各類戲曲外，歌仔戲曲調可歷時的分為三個時期，一、原在大陸福建流行的「歌仔」類。二 、日據時期所創作的新調類，此時受外族統治加上人民生活艱苦，因此出現許多的哭調類的樂曲，反映出當時的生活狀況。三、光復後新創的曲調，流行歌曲漸漸有取代傳統歌謠的趨勢。歌仔戲的演出形態亦受到此文化變遷的衝擊，所以在歌仔戲的唱腔中加入一些新創的曲調，而這些新創曲調的風格，式較為偏向流行歌曲的，現在通稱這些曲調為「新調」或「變調」。由於曲調的增加、演出型式的複雜化，伴奏樂器上就相對的繁複了許多。從早期使用的伴奏主胡「殼仔弦」和「大廣弦」加入了「二胡」或「六角弦」，還有日據禁鼓樂時期所產生的「喇叭弦」等，成為現今歌仔戲文場伴奏的主胡。而歌仔戲的主胡擔負了歌仔戲音樂的大部分責任，如跟隨唱者的旋律以確定音調、掌握音樂情緒的發展、並且聯繫控制文武場音樂的進行等，因此研究歌仔戲胡琴音樂就相當對歌仔戲音樂的研究。

「胡琴」的演變是一脈相成的，從宋朝時陳暘在其《樂書》中也提過：

“奚琴，本胡樂也，出於弦鞮而形亦類焉。蓋其制，兩弦間以竹片軋之，至今民間用焉”。

無論在型制上或和演奏方式上來看，都和今日的胡琴類相差無幾。無論琴筒上是蒙上木板面或是蛇皮面的，在發音原理上都是一致的，是以弓置於兩弦之間摩擦發音的。而胡琴能在中國各種戲曲中擔任重要的角色，最大原因也是“旦色之無歌喉者，每借以藏拙焉”。由於胡琴音色近於人聲，因此用於跟腔和救腔的實際運用上，遠比其他中國樂器適合。 歌仔戲的主胡是各司其職的，這一點和其他的戲曲伴奏有一些區別。像一般的七字調或是便調類，是以殼仔弦來作主要伴奏的樂器，哭調、雜念、江湖調等是用大廣弦伴奏，而都馬調或是一些較柔和的曲調就用二胡或六角弦，而較悲傷的七字調或哭調，也會使用喇叭弦作主要伴奏主胡。但是伴奏人數較多的時候，也可搭配使用。如七字調時的主胡是殼仔弦，通常會搭配大廣弦作「反線」的處理，基本上各種音樂所使用的主胡伴奏是凸顯的，並不會因為加入了別的胡琴而使得角色易位。不同的音樂使用不同的樂器伴奏，最主要的原因是充分利用各主奏樂器的特殊音質和音色作最佳搭配的組合，而使音樂情緒得以有效的呈現。

歌仔戲胡琴在使用上，除了一般的胡琴使用的操作法之外，還需要掌握歌仔戲胡琴的特殊演奏技巧，如大廣弦的指腹按弦、打音和歌仔戲胡琴的常用滑音等技巧，另外由於是用於歌仔戲的伴奏，利用一些加花變奏和隨韻托腔的方式使戲曲音樂更為豐富。

在歌仔戲音樂的美感上的探討，也是理解歌仔戲在現今台灣社會中受到歡迎的原因。歌仔戲除了具有通俗、易懂、親和力之外，在音樂上也有他獨特的地方。以調式的轉換和游離，使得音樂能有較多的色彩變化，中國的調式構成和西方調式構成並不一樣，西方的調式体系是由四音音列的基礎所構成。而中國調式，基本構成的是以五聲音階為基礎，形成宮、商、角、徵、羽五種五聲調式。並依其

特性另可歸納成以徵、羽為中心的偏徵調式、偏羽調式和具有雙重色彩的商調式。調式的色彩從中國古代就有深刻的描述,「商音更流涕,羽奏壯士驚」的描述中,可以見到中國音樂對調式的感受和象徵上的重視,因此調式的美感是呈現歌仔戲音樂的最大的因素。

中立音是近年來被學術重視的問題之一,由於中立音所形成的色彩鮮明並極具特色,因此也是影響歌仔戲音樂美的原因。歌仔戲的中立音經過實際的測音,並以樂律學的方法確認,在歌仔戲的傳統樂曲上,是具有中立音現象的。雖然歌仔戲的中立音是存在於裝飾音或經過音上,不似秦腔或花鼓戲的中立音存在於主音上而被學者們忽略,但是中立音在歌仔戲音樂中是一個存在的現象和事實,並不能因為不是出現在主要的音上而被否定,因為民間音樂所存在的裝飾音或經過音的處理,往往是形成風格的主要原因。如果抽離裝飾音的問題,地方音樂的地方風格就會不明顯,就如同廣東音樂如果不加上大量的上倚音和裝飾音,其結果就如同現今所通行的現代國樂一般,而不具某個地方的風格了。

在人類學和社會學的角度來觀看歌仔戲音樂的美感,歌仔戲的存在是因為觀眾的需要而產生的,無論是因為宗教活動的需求,或是娛樂的需要,歌仔戲的內容或音樂都是隨著觀賞者的希望因應而生的,現今所風行的「精緻歌仔戲」也應歸咎於社會型態的改變和群眾的欣賞要求提高的原因,在音樂上,由於老藝人們日漸凋零,承傳出現斷裂的情形,演奏的手法也在改變中,已漸漸失去以前幕表戲時期,樂手們能夠不需要樂譜就能夠隨性的伴奏,即使現在的樂手還能有這種能力,但是因為演出前排練次數的增加,而使得演奏手法的習慣固定,失去了歌仔戲音樂的多變美感,這可能是發展精緻化所留下的後遺缺憾吧。

歌仔戲胡琴長期存在於伴奏的角色,雖然有其獨特的音質音色和特殊技法,但總是淹沒於民間音樂的定位之中,尤其是現今的中國音樂教育,皆來自中國大陸。以胡琴而論,無論技法、樂曲甚至美感都是以中國大陸的要求為主,往往中國方面有新的胡琴作品發表,台灣方面的胡琴演奏家們,便一窩蜂的海外求經、學習、演奏,各省風格的胡琴曲有各省的代表演奏家們規範的風格,現今台灣演

奏會上的胡琴演奏，不是以現代風格呈獻就是中國各省風格的樂曲，唯獨台灣的風格胡琴演奏曲，似乎非常少見。在本位主義盛行的今日，仍然漠視身邊的文化。尤其是歌仔戲是台灣主生土長的戲曲，而歌仔戲胡琴又具備獨特的風格和音色，因此歌仔戲胡琴的再發展空間，仍有大幅開發的可能。如能擷取歌仔戲胡琴的特殊演奏手法、風格、調式的交錯、中立音的運用等特色，將歌仔戲胡琴音樂精緻化，進而推向正式舞台成為代表台灣胡琴曲的風格，或是擴及台灣其他劇種的胡琴音樂的研究和創作，將可改善兩岸中國音樂發展的不平衡現象，走向獨奏器樂的舞台，成立台灣的胡琴學派。

參考書目

專書：

中國大百科全書總編輯委員會：《中國大百科全書》《戲劇》卷，中國大百科全書， 1983 **年** 11 **月初版。**

中國大百科全書總編輯委員會：《中國大百科全書》《戲曲．曲藝》卷，中國大百科全書 1988 **年** 11 **月一版。**

中國藝術研究院音樂研究所《中國音樂詞典》編輯部編：《中國音樂詞典》人民音樂出版社出版， 1985 **年第一版北京。**

《中國戲曲論著集成》（一）中國戲曲出版社 1959 **年 第** 1 **版**

《王國維戲曲論文集》中國戲劇出版社 1957 **年出版**

王耀華、劉春曙 《福建民間音樂簡論》上海文藝出版社 1986 **年** 6 **月 上海**

《薌劇音樂》 龍溪地區行政公署文化局編 1980 **年** 1 **月**

王耀華 《福建傳統音樂》 福建人民出版社 2001 **年** 8 **月 福建**

王耀華、劉春曙 《福建南音初探》福建人民出版社 1989 **年** 12 **月**

王清松、呂冠儀 《歌仔戲曲調鑼鼓的應用》由台灣戲曲專科學校發行。

伍國棟《民族音樂學視野中的傳統音樂》上海音樂出版社 2002 **年** 11 **月**

何錦山《八閩文化》遼寧教育出版社 1998 **年** 6 **月 瀋陽**

呂訴上《台灣電影戲劇史》銀華出版社 1991 年 9 月 台北

李漁《閒情偶寄》 上海古籍出版社 2002 **年** 6 **月**

李澤厚 汝信主編《美學百科全書》 社會科學文獻出版社 1990 **年** 12 **月 北京**

邱坤良《中國傳統戲曲音樂》遠流出版社 1981 **台北**

林鶴宜《台灣歌仔戲》，聯經出版事業公司， 2000 **年** 11 **月。**

林茂賢《臺灣傳統戲曲》國立臺灣藝術教育館， 2001 **年** 6 **月 台北。**

林國平、彭文宇 《福建民間信仰》 福建人民出版社 1993 **年** 12 **月 福建**

林勃仲、劉還月《變遷中的台閩戲曲文化》臺原出版社， 1993 **年** 10 **月第** 1 **版。**

沈括《夢溪筆談》 遼寧教育出版社 1997 年 3 月
汪毅夫 《閩台歷史社會與民俗文化》鶩江出版社 2000 年 8 月 福建
武俊達《戲曲音樂概論》 文化藝術出版社 1999 年 1 月 北京
柯銘峰、陳孟亮、周以謙 《歌仔戲唱腔》台灣戲曲專科學校發行 1996 年 6 月。
施炳華《荔鏡記音樂與語言之研究》，台北，文史哲出版社，2000 年 1 月。
紀慧玲《廖瓊枝凍水牡丹》 時報文化出版企業股份有限公司，1999 年 9 月 13 日。
高承 《事物紀原》 文淵閣四庫全書
高厚永《民族器樂概論》，台北，丹青圖書公司，1988 年。
徐惠隆 《蘭陽的歷史與風土》 台原出版社 1995 年 4 月台北
徐博東 張明華 《台灣傳統文化探源》 商務印書館 1996 年 12 月 北京
徐麗莎《台灣歌仔戲唱曲來源的分類研究》學藝出版社 1991 台北
容世誠《戲曲人類學初探》麥田出版社 1997 年 6 月 台北
陳耕、曾學文，《百年坎坷歌仔戲》幼獅，1995 台北。
陳嘯高、顧曼莊「福建和臺灣的劇種一薌劇」【華東劇種解說第三集】上海 1955
陳志亮「薌劇源流」【薌劇音樂】1980 福建
陳雷、劉湘如、林瑞武，《福建地方戲劇》 福建人民 1997 福建。
陳進傳等，《宜蘭本地歌仔：陳旺欉生命紀實》傳藝中心籌備處 2000 台北
陳建銘《野台鑼鼓》 稻江出版社 1995 年 1 月台北
陳正之《草台高歌》，台中，台灣省政府新聞處，1993 年 6 月。
陳元靚 《事林廣記》 中華書局 1963
許常惠、呂錘寬、鄭榮興《台灣傳統音樂之美》，台北，晨星出版有限公司，2002 年 2 月。
曾遂今《社會音樂學概論》文化藝術出版社 1997 年 3 月 北京
曾永義《說民藝》，台北，幼獅文化事業公司，1987 年 6 月。
曾永義《台灣歌仔戲的發展與變遷》 聯經出版事業公司 1993 年 2 月 台北
曾永義《台灣傳統戲曲之美》，台北，晨星出版有限公司，2003 年 1 月。
海震 《戲曲音樂史》文化藝術出版社 2003 年 6 月 北京

張韶 《二胡廣播教學講座》上海音樂出版社 1989 年 10 月 上海

張炫文：《歌仔調之美》，漢光文化事業有限公司，中華民國八十七年七月出版。

張前《音樂美學教程》上海音樂出版社 2002 年 2 月 上海

張庚 郭漢城《中國戲曲通史》 丹青圖書有限公司 1979.12

張庚、蓋叫天《戲曲美學論文集》，台北，丹青圖書有限公司，1987 年 4 月。

童道明《戲劇美學》，台北，洪葉文化事業有限公司，1998 年 3 月。

傅謹《戲曲美學》 文津出版社 1995 年 7 月。

項陽《中國弓弦樂器史》 第 168 頁，國際文化出版公司 1999 北京

黃在敏《戲曲導演藝術論》，台北，文津出版社，1999 年 10 月。

莫光華《臺灣歌仔戲論文輯錄》，台北，台灣省地方戲曲協進會，1996 年 1 月。

楊馥菱《台灣歌仔戲史》晨星出版有限公司，2002 年 12 月 台北。

連橫《台灣通史》，商務印書館 1996 北京。

廖奔《中國戲曲聲腔源流史》 貫雅文化事業有限公司，1992 年 7 月。台北

劉承華《中國音樂的神韻》 福建人民出版社 1998 年 1 月 福建

劉美菁《歌仔戲概論》學海出版社，1999 年 6 月 台北。

劉鴻溝《閩南音樂指譜全集》 菲律濱金蘭郎君社發行 1992 年 12 月 4 版

樂聲 中華樂器大典 北京民族出版社 2002.09 北京

簡上仁《臺灣福佬系民歌的淵源及發展》自立晚報社文化出版部，1991 年 9 月。

蔡仲德《中國音樂美學》藍燈文化事業 1993 年 2 月 台北

蔡余文 鄭詩敏《廣東潮洲弦詩樂》中國文聯出版公司 1996 年 2 月 北京

繆天瑞《律學》 人民音樂出版社 1999 年 12 月 中國

謝家群「歌仔戲」【中國大百科全書一戲曲曲藝】1983 上海

荔枝記陳三歌 會文堂勝記出版 台灣

國臺對照活用辭典（詞、性分析詳注廈漳泉音，民國 89 年六月出版一刷，遠流出版事業股份有限公司

外文翻譯書籍：

林謙三 日《東亞樂器考》 人民音樂出版社 1996 年 1 月

渡邊護 日. 張前譯《音樂美的構成》2000.11 人民音樂出版社 北京

布萊希特 『布萊希特論戲劇』 中國戲劇出版社 1992 年 4 月 北京

【美】杰夫·托德·提頓（Jeff Todd Titon)『世界音樂』 陝西師範大學出版社 2003 年 4 月

【美】羅伯特·萊頓（Robert Layton)《藝術人類學》靳大成譯 文化藝術出版社 1992 年 2 月 北京

論文期刊：

王淑玲《論胡琴的演進》 洛陽師範學院學報 2001 年 1 月

肖鑒錚《試論戲曲音樂的定弦格式》 九江縣沙河戲研室

徐麗莎《台灣歌仔戲唱曲來源的分類研究》師範大學音樂研究所碩士論文 1987 台北。

容倫 「木偶戲與台灣女班」【江聲日報】, “ 人間 ” 副刊, 廈門, 1931 年 1 月 29 日

孫怡 《江南胡琴曲的潤腔風格》 人民音樂 2000 年 第 9 期

陳守仁【從即興延長看粵劇演出風格與場合的關係】『中國音樂國際研討會論文集』

黃秀錦《歌仔戲劇團結構與經營之研究》 文化大學藝術研究所碩士論文 1987 台北。

蔡秉衡《二胡音樂審美觀之探討》文化大學藝術研究所碩士論文 1993 年 台北。

音樂出版：

「山伯英台」 宜蘭縣立文化中心發行 1997 年 7 月

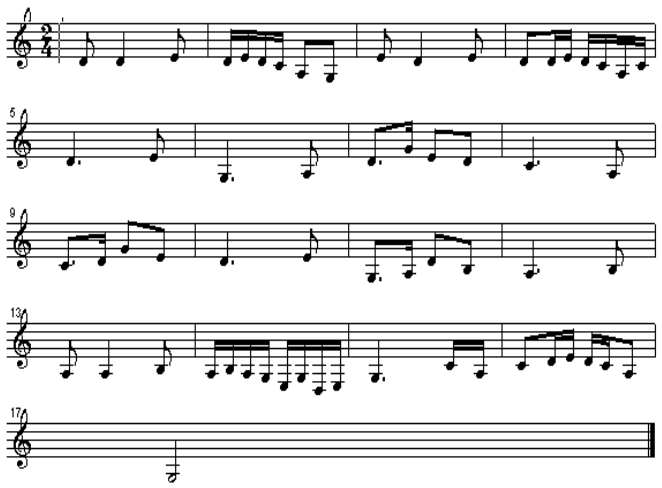
「找尋老歌仔調」 宜蘭　宜蘭縣文化局台灣戲劇館 2001 年 3 月

「聽到台灣歷史的聲音」　台灣 國立傳統藝術中心籌備處所出版　2000 年 12 月

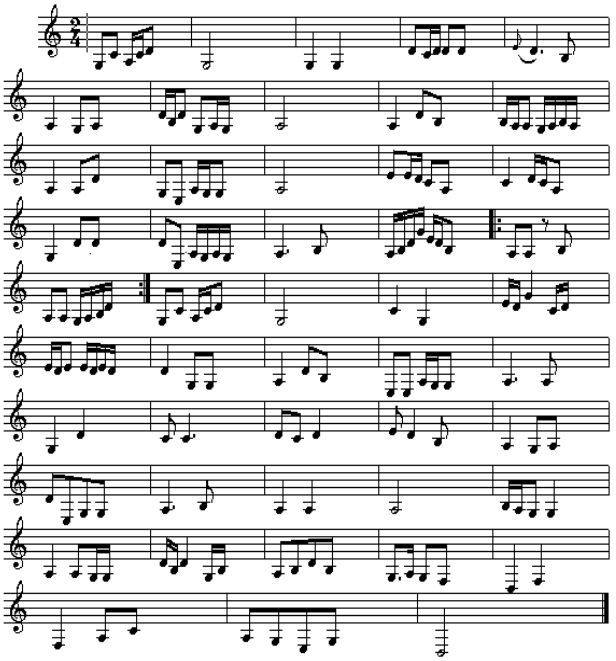
附錄一

錦歌類

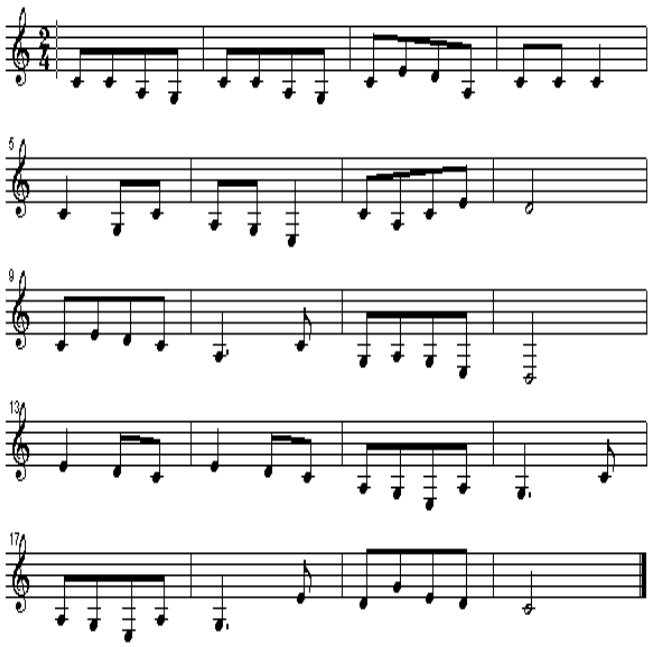
都馬尾



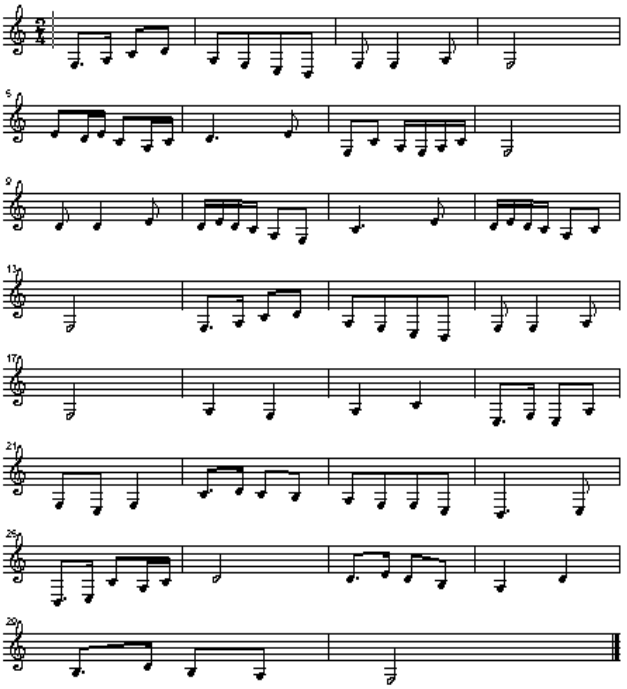
都馬調



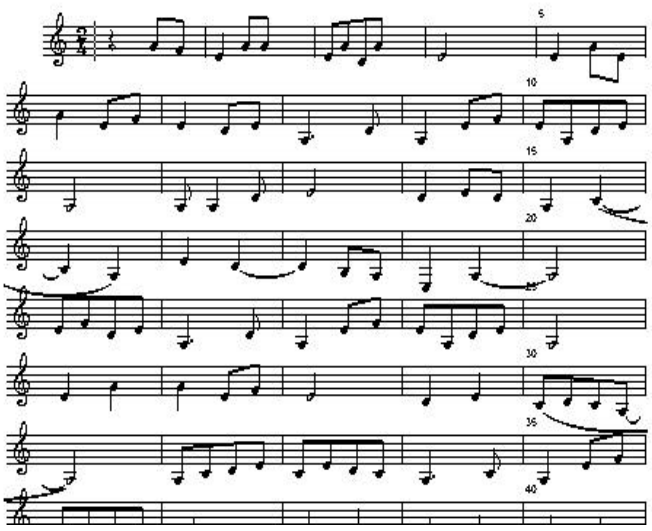
都馬疊



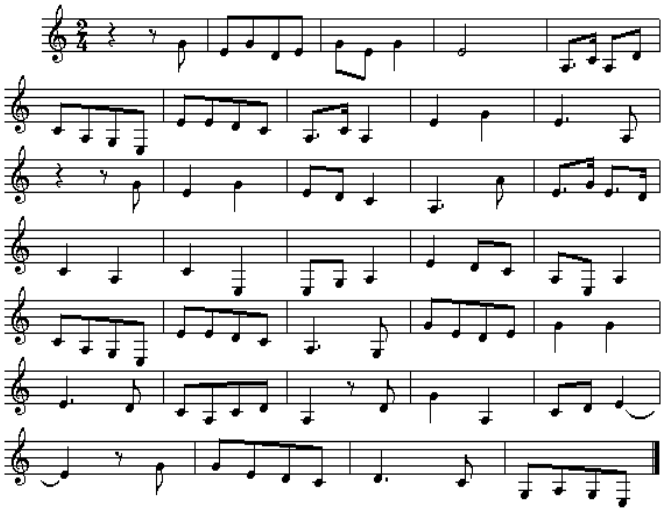
都馬走路調



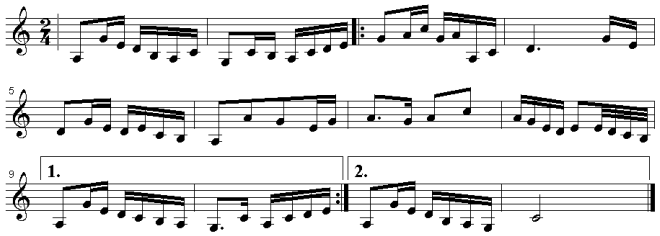
七字正



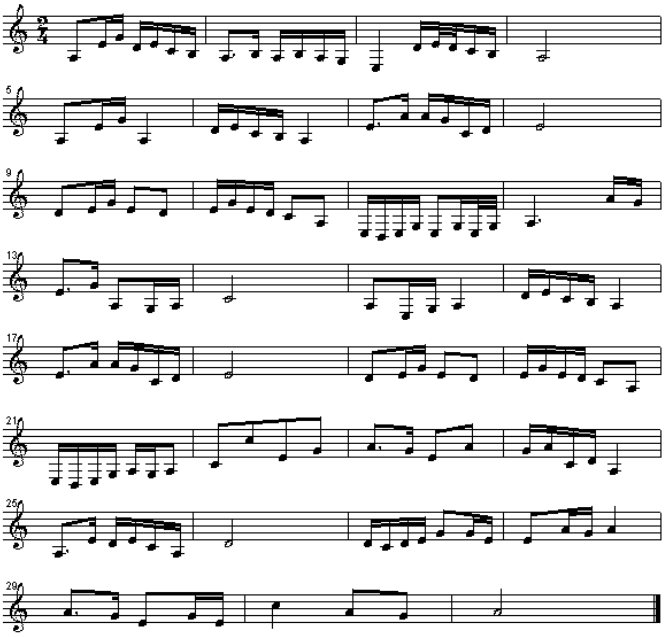
七字調



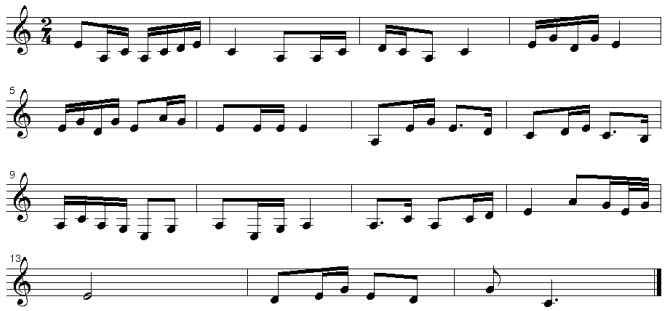
代七字1



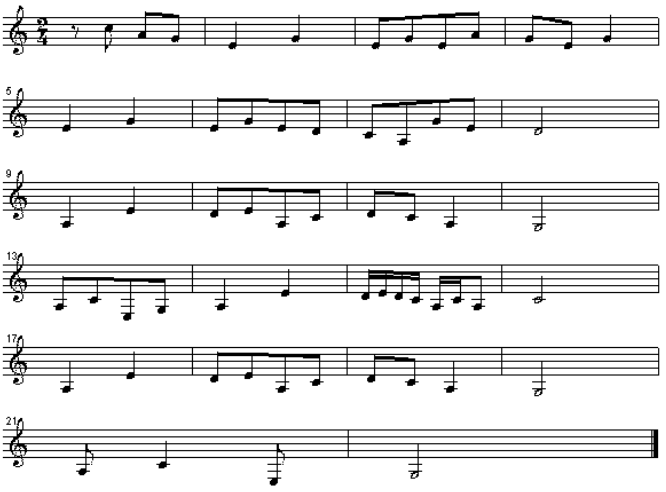
代七字2



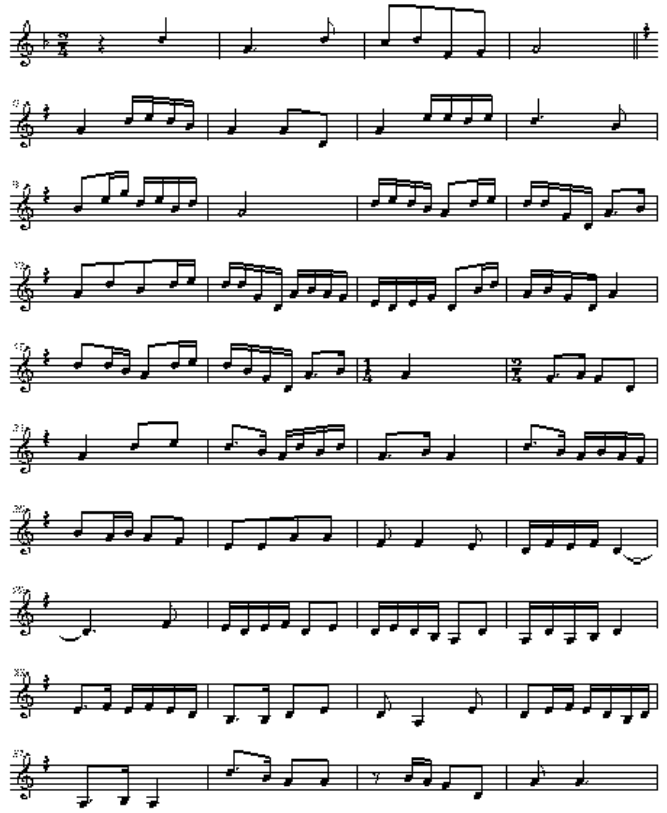
乞食調

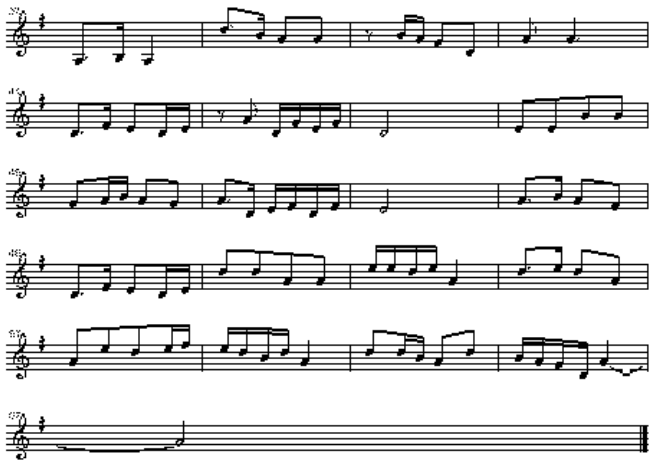


狀元調



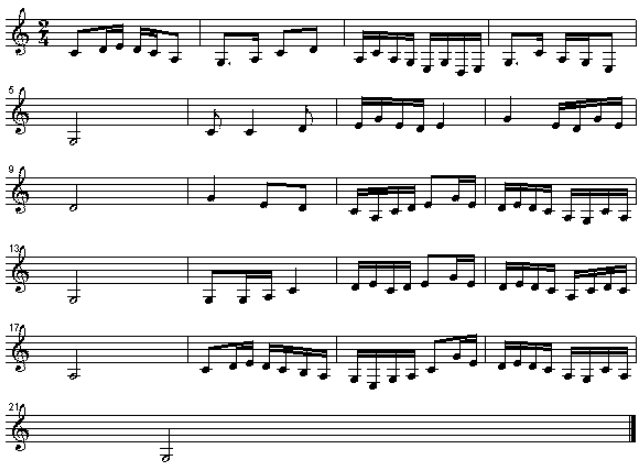
大調



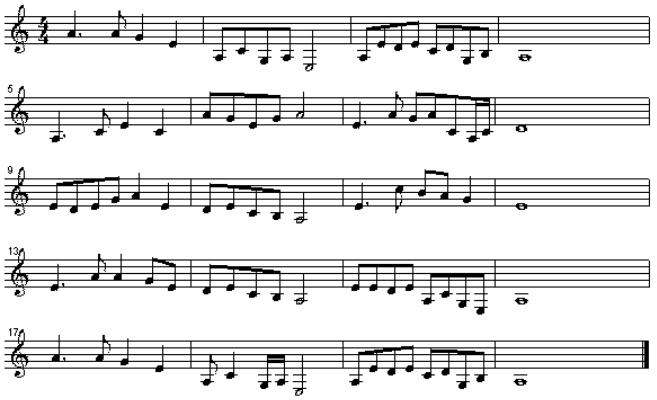


民謠類

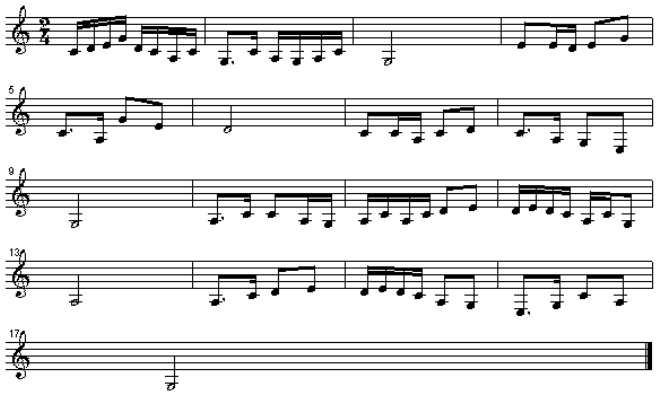
五更鼓



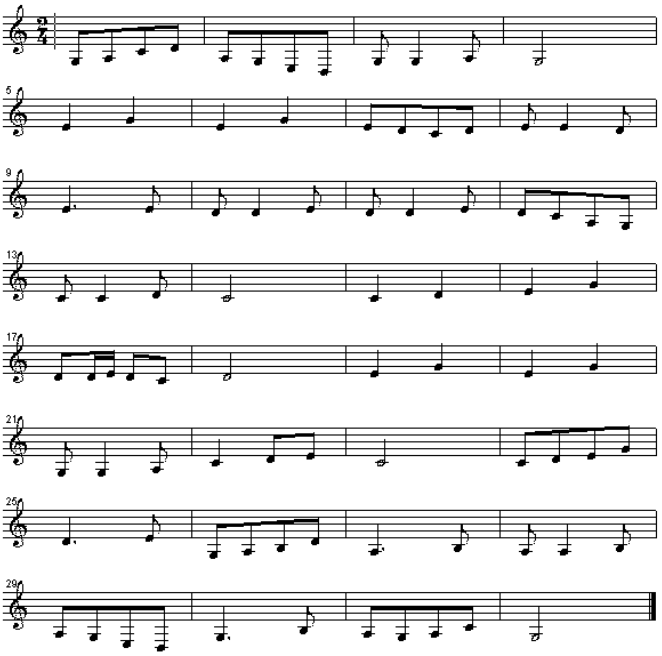
天倫夢斷



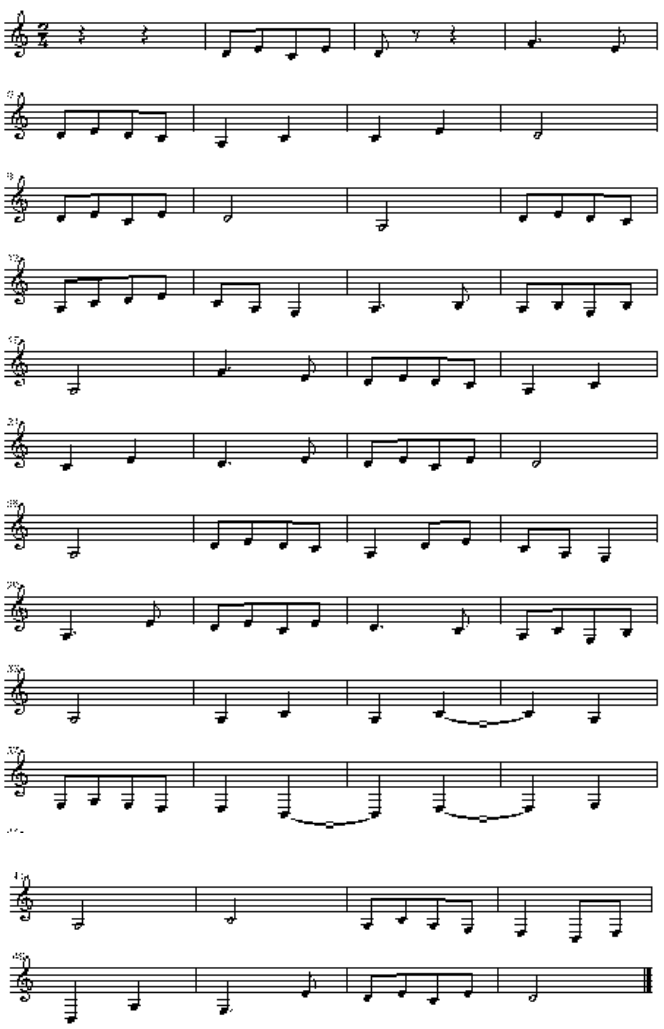
四季調



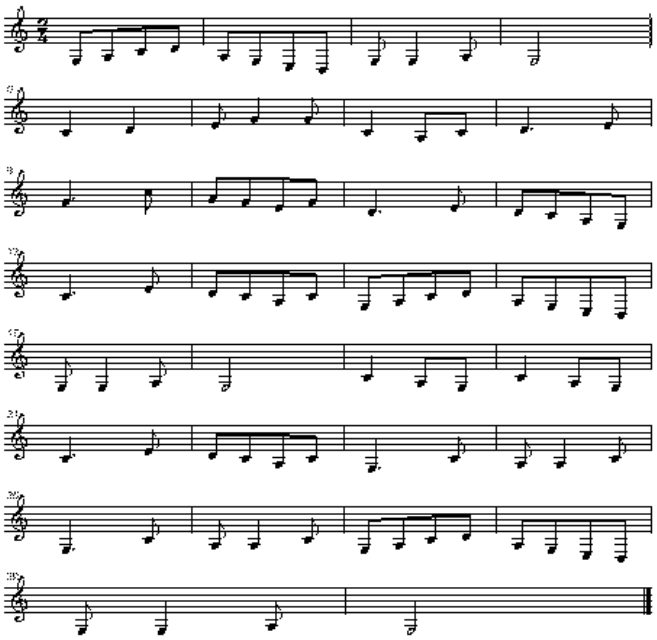
留傘調



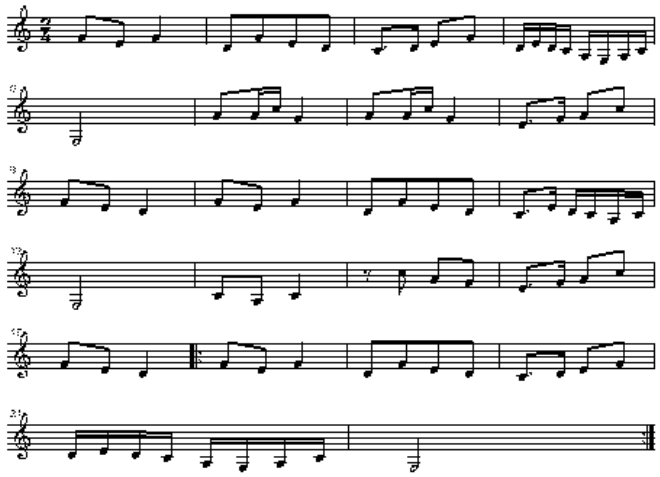
唱調



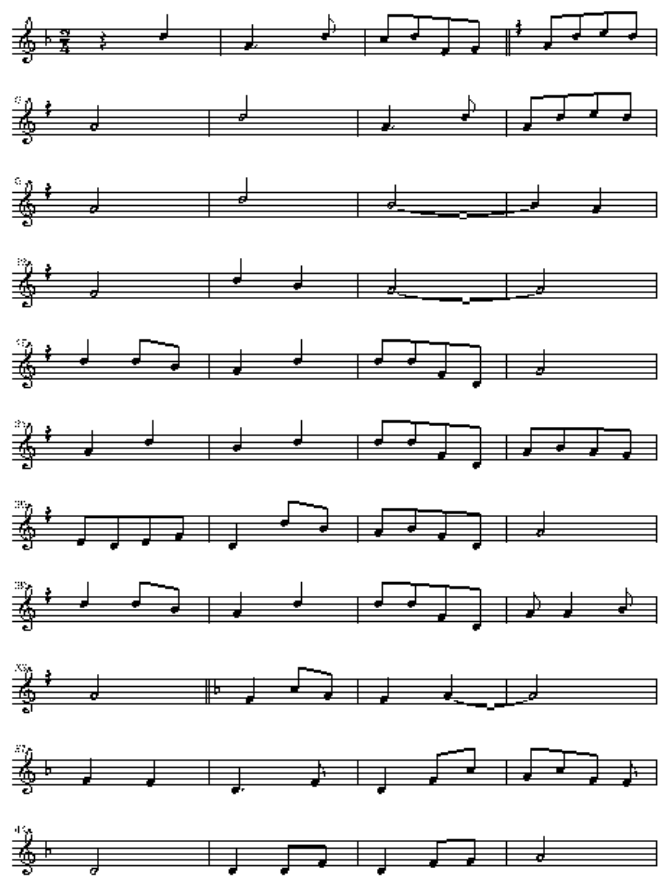
補遺

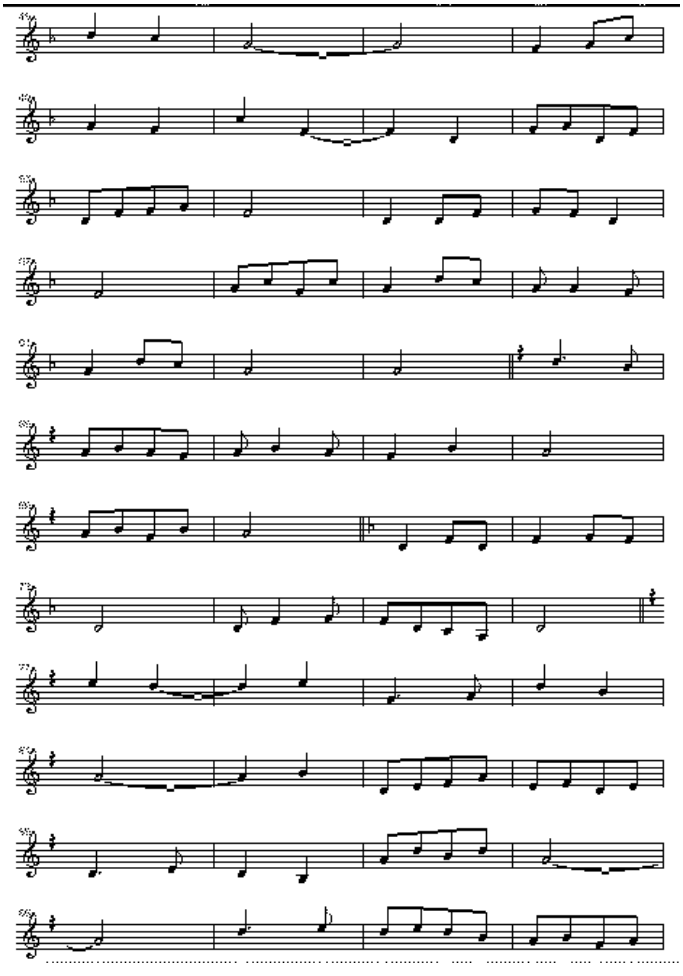


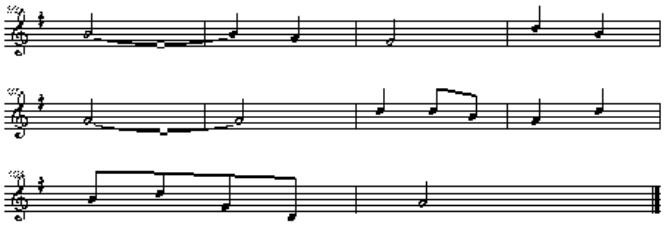
蘇州調



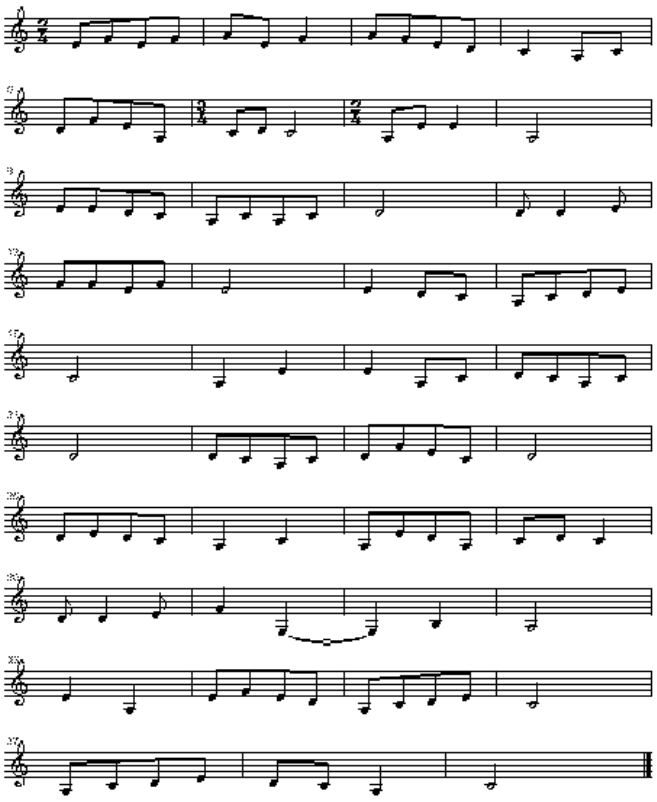
五空反



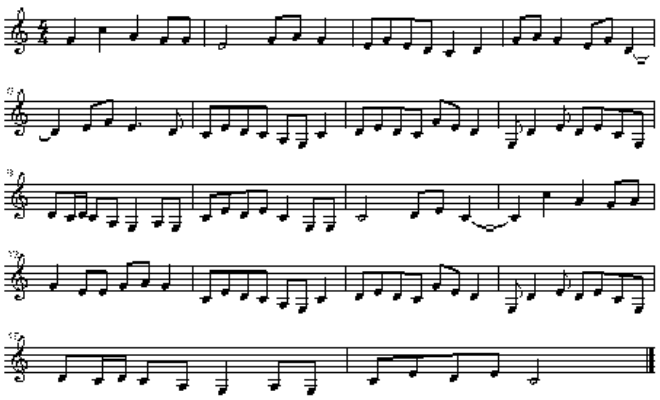




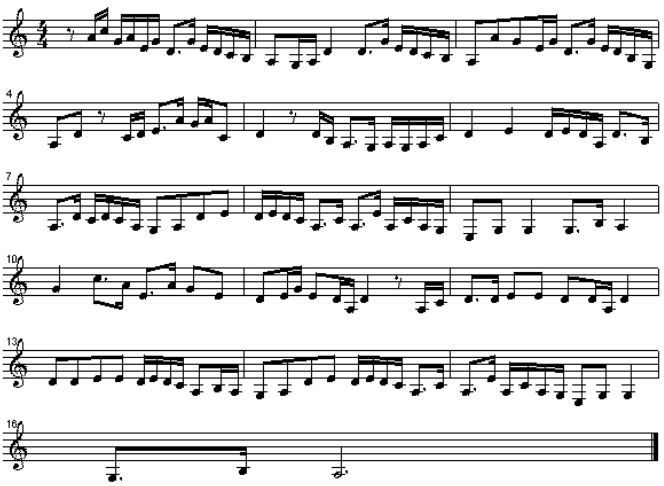
那嘎嘎



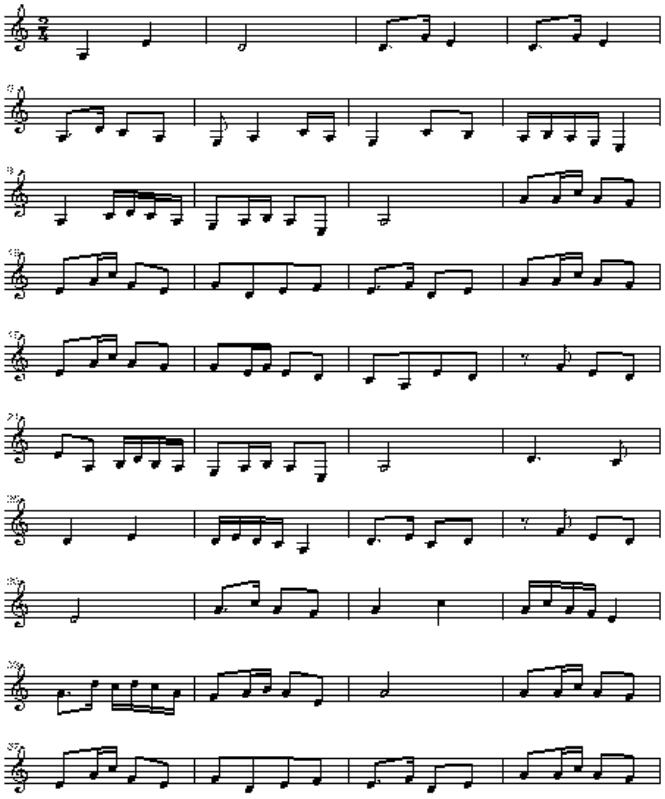
南倍思

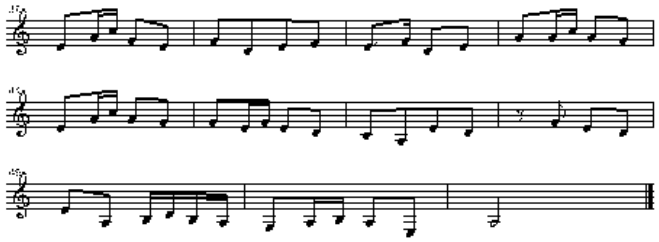


南管反

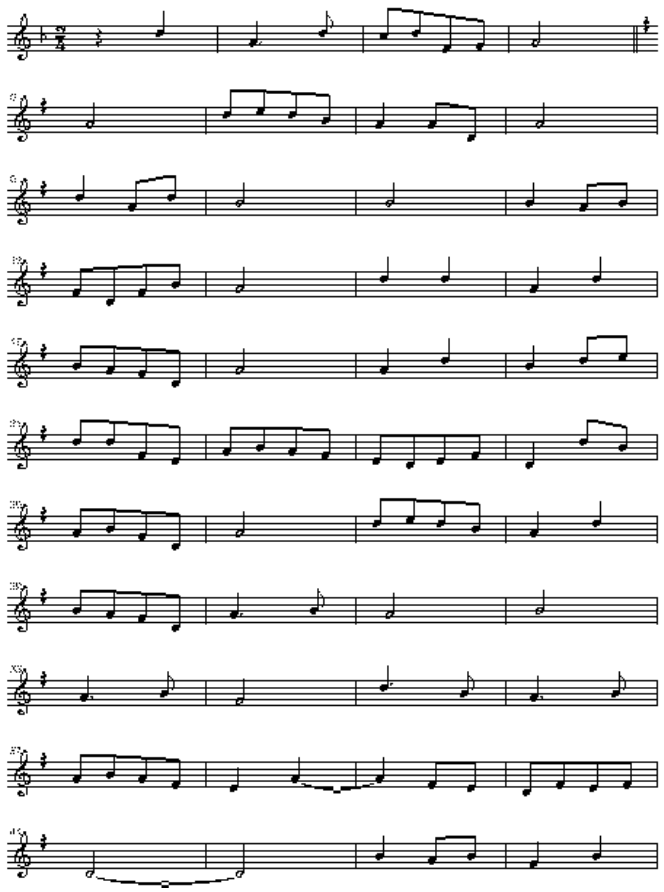


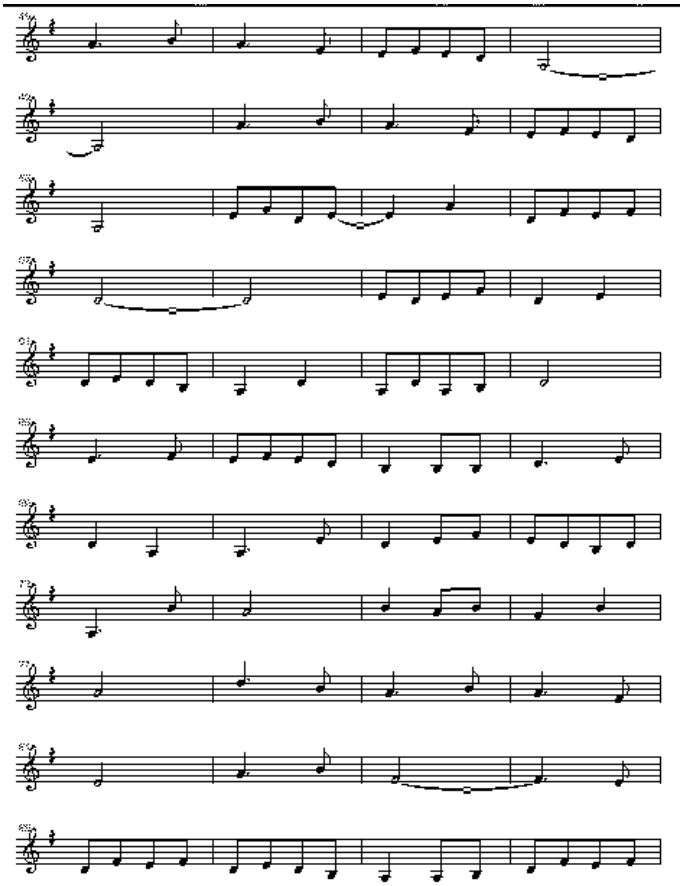
相思引

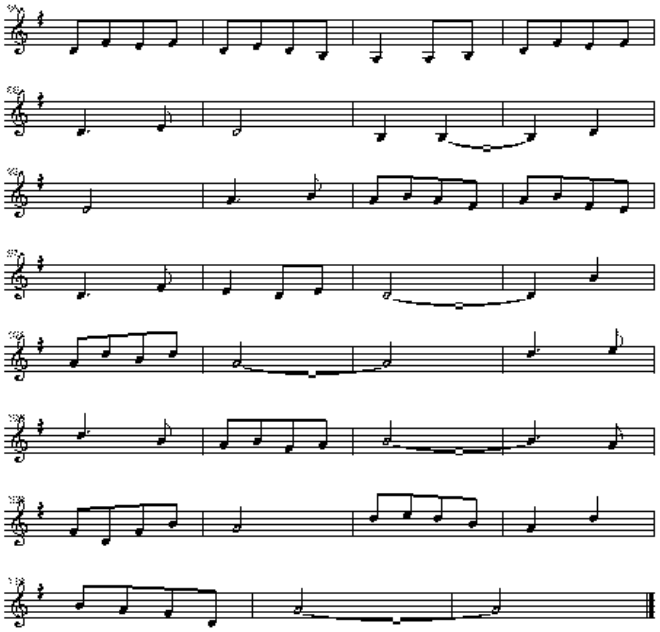




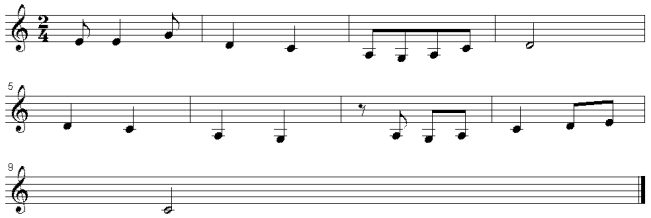
倍思



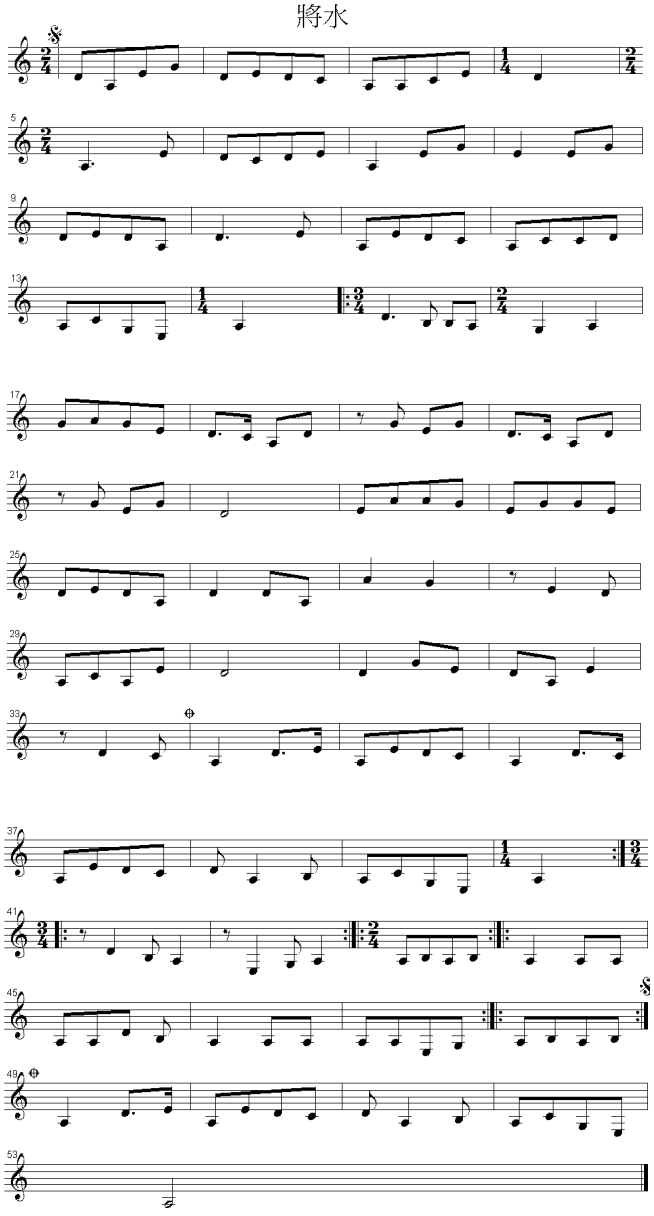




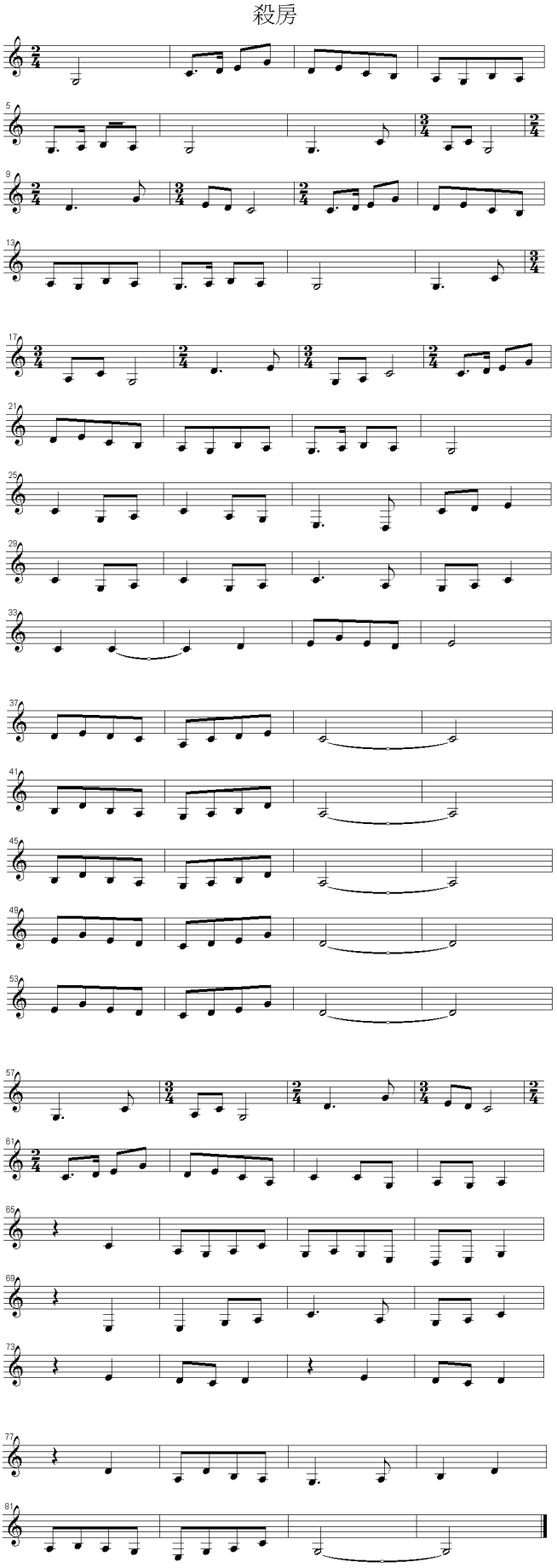
腔仔尾



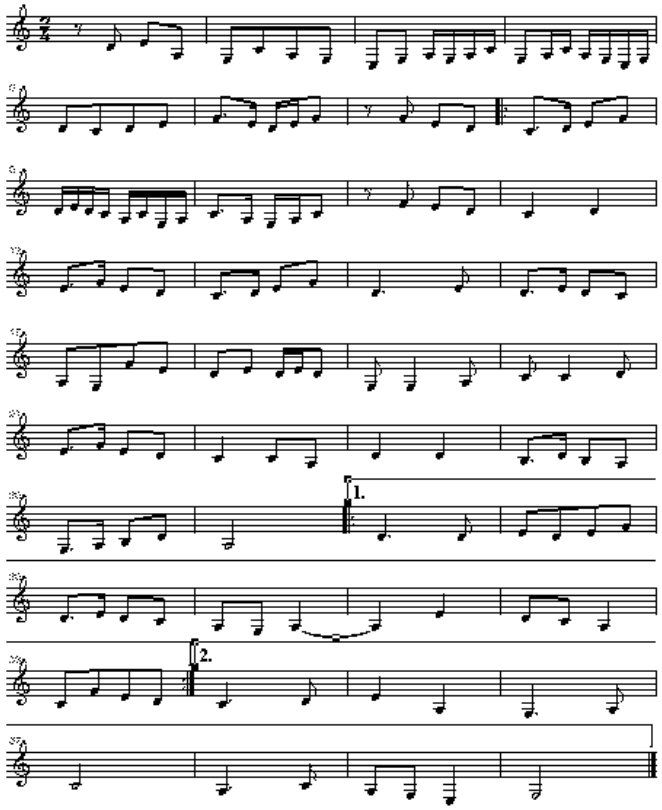
將水



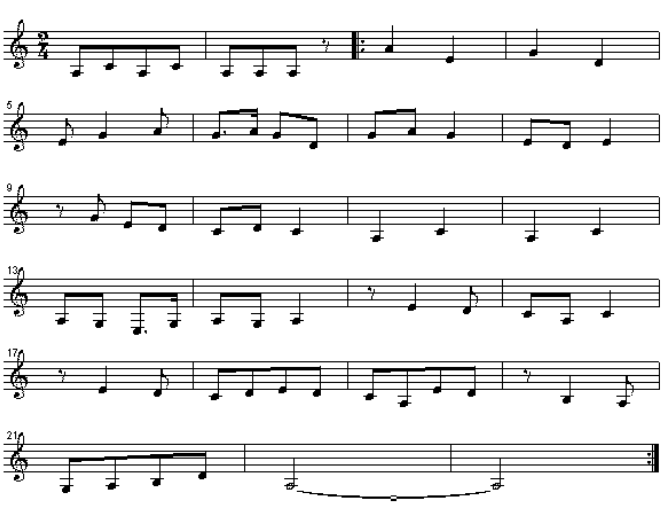
殺房



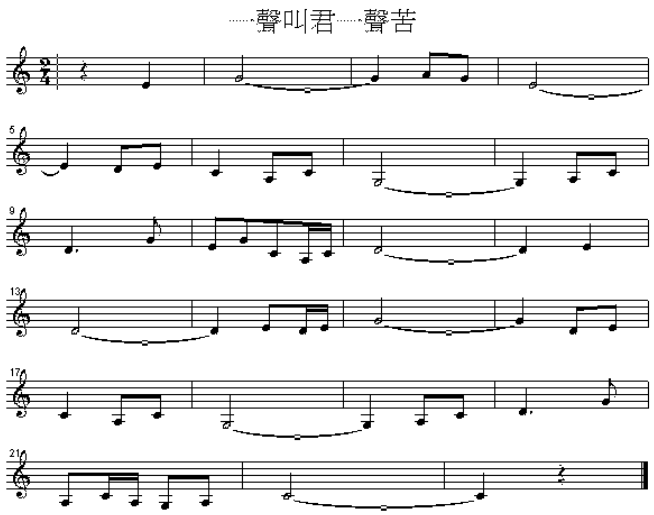
紹興調

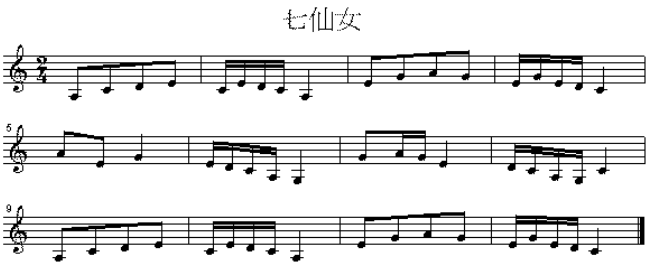


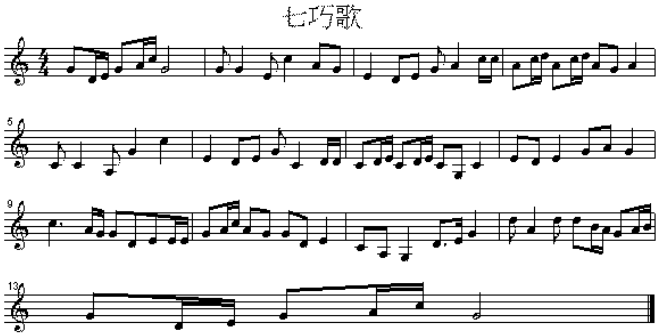
緊疊

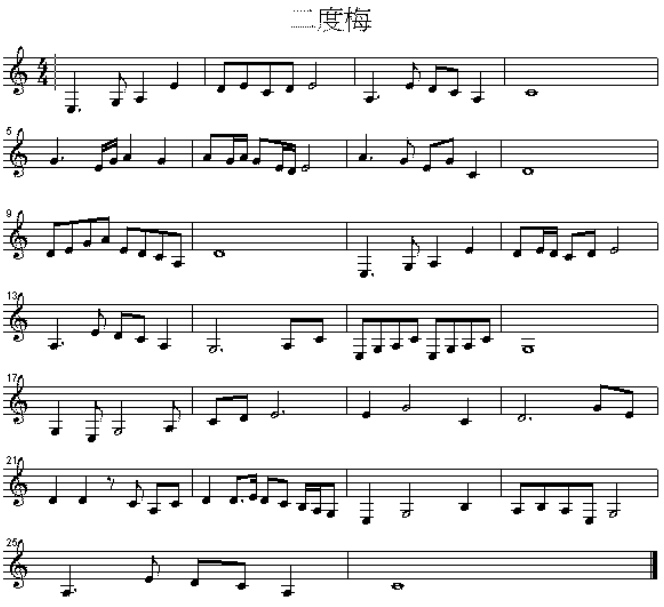


第四節：台灣新創的曲調

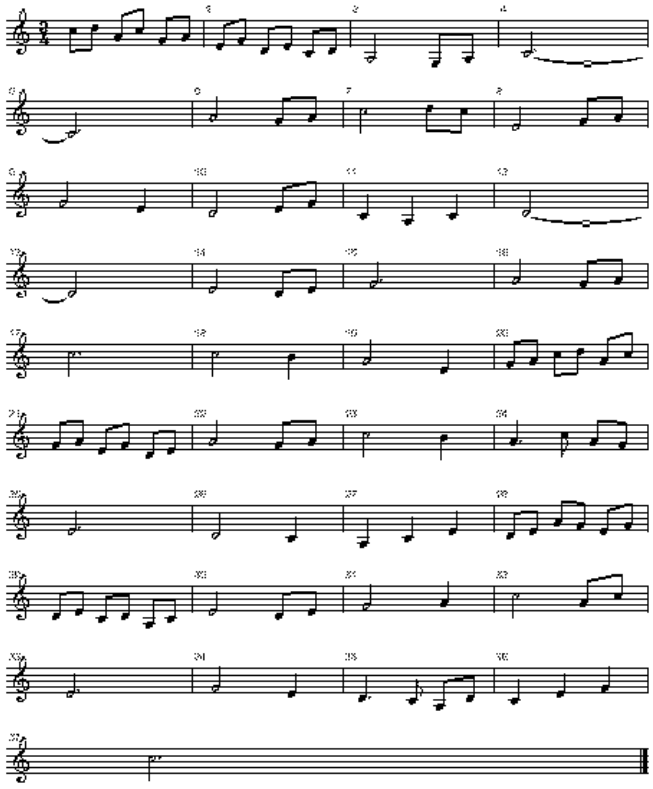




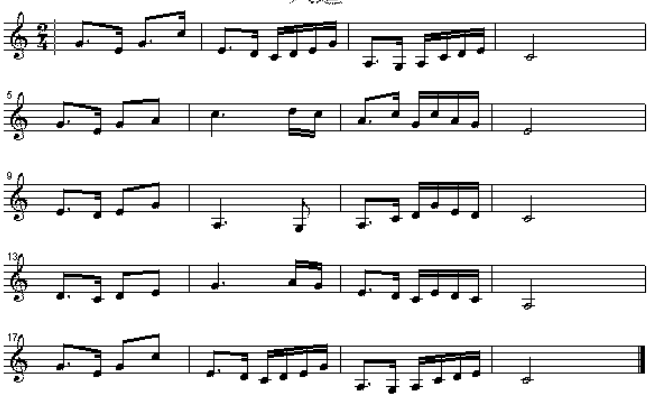




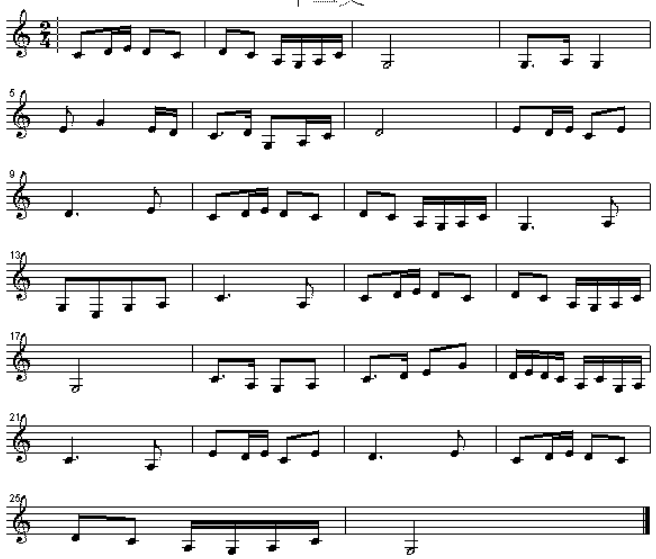
人蛇姻緣



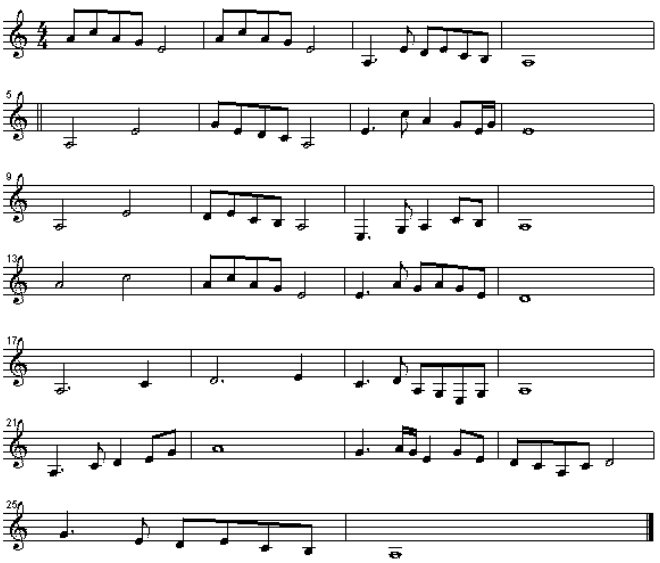
人道



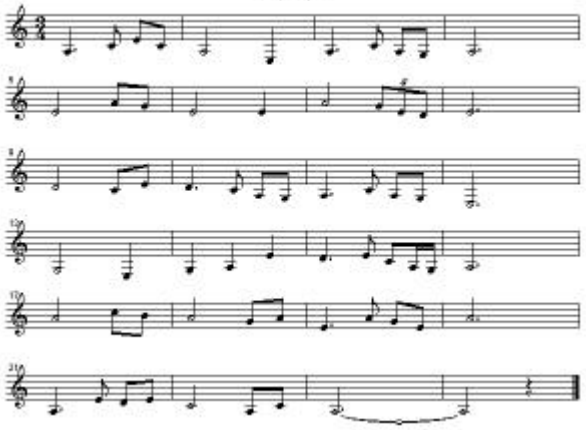
十二丈



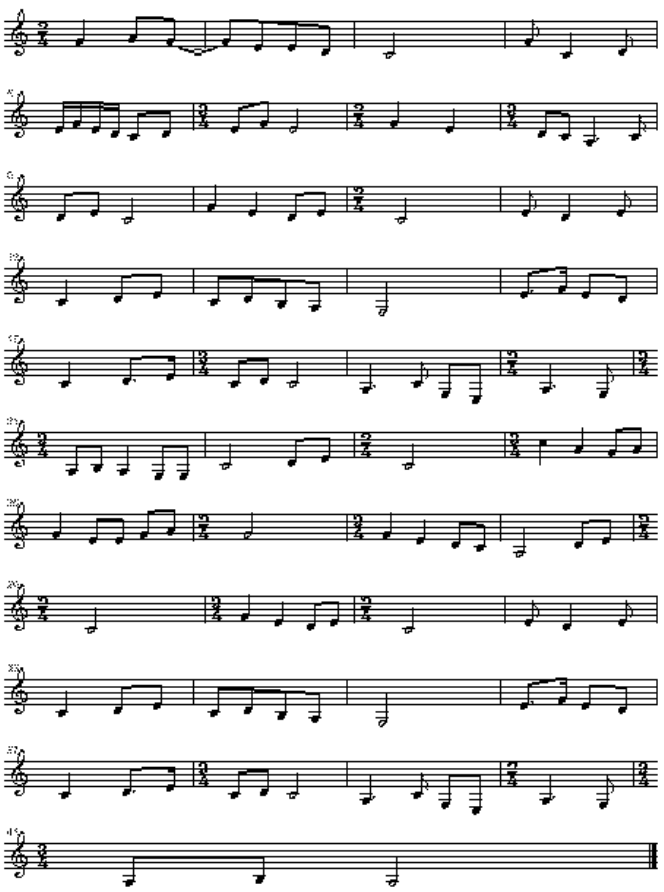
三生有幸



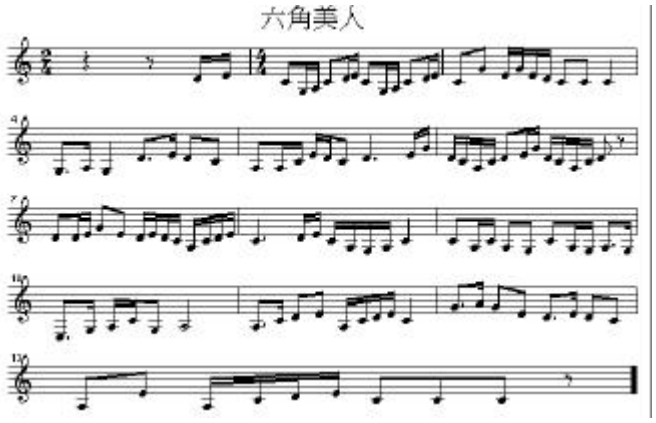
五月花



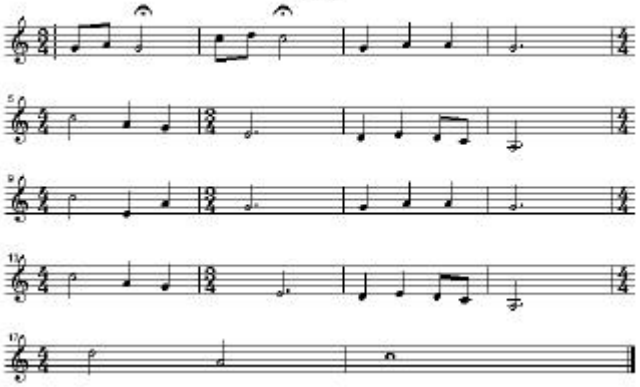
五開花



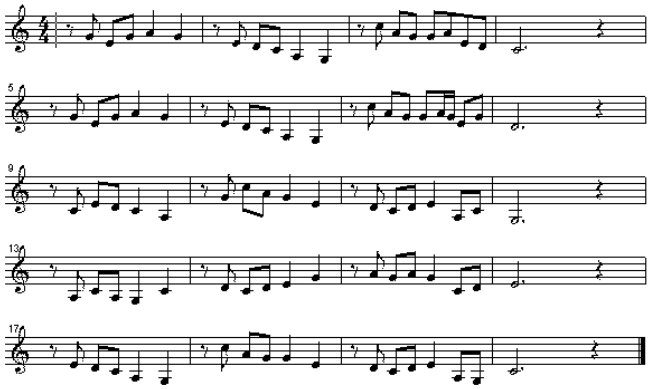
六角美人



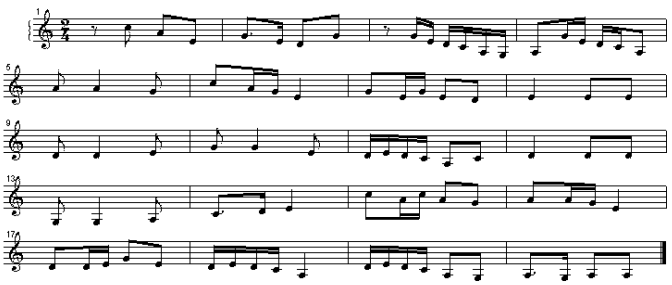
化蝶



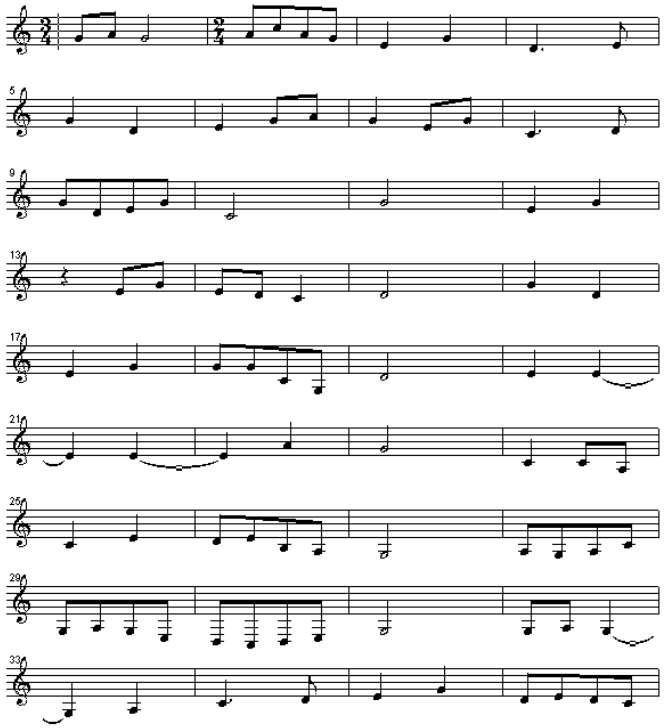
三步珠淚



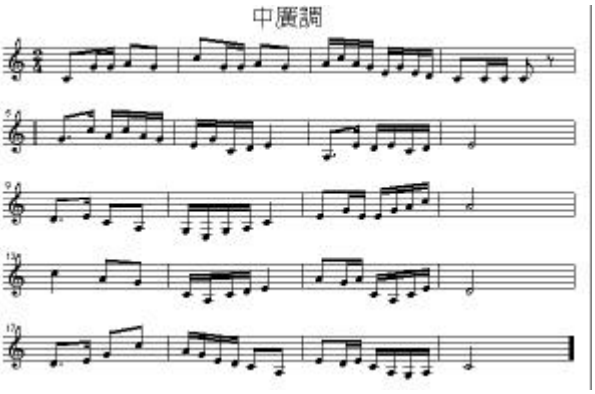
下凡



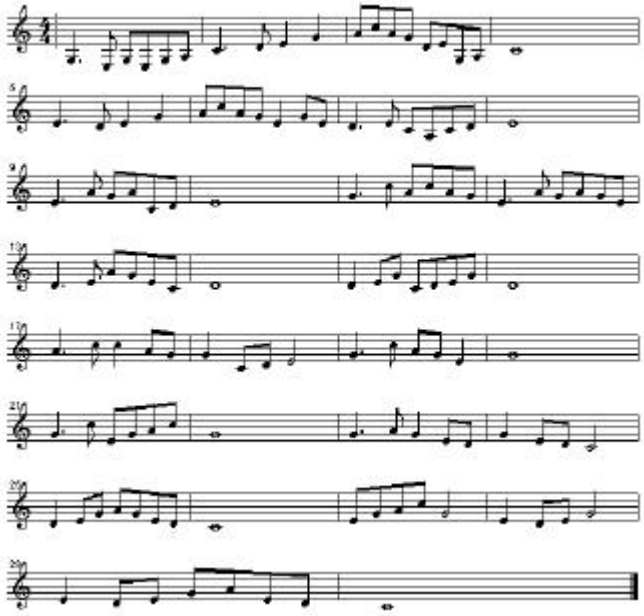
山伯探



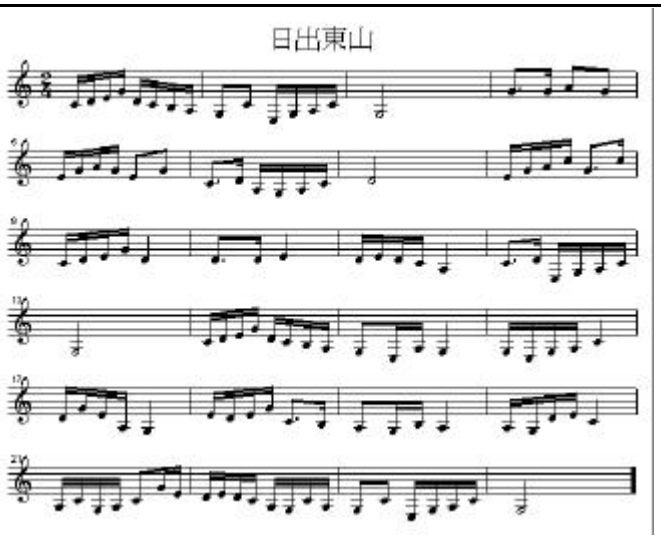
中廣調



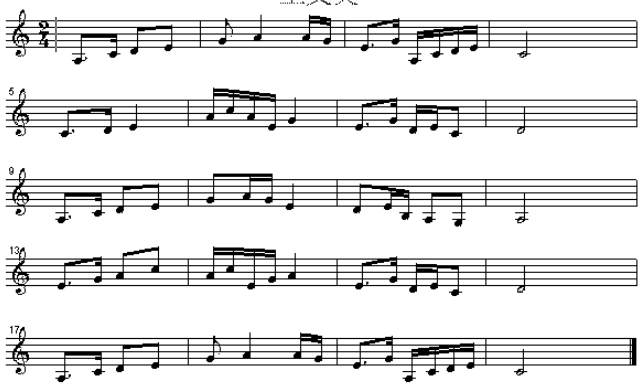
心傷悲



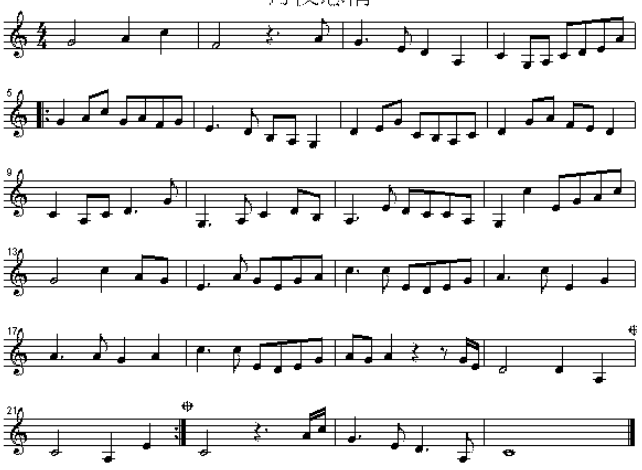
日出東山



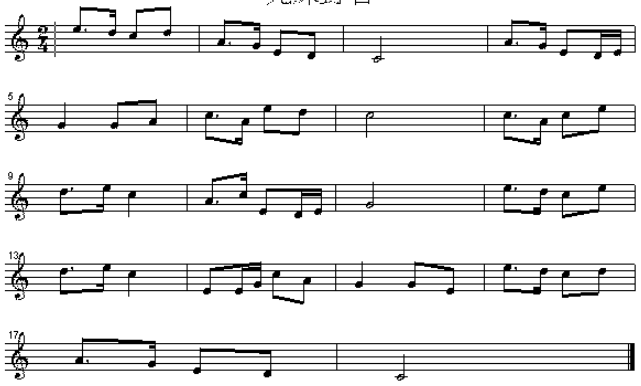
王文英



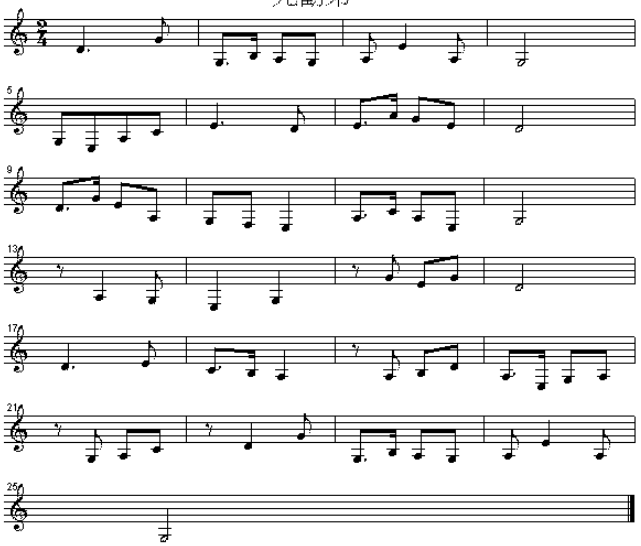
月夜思情



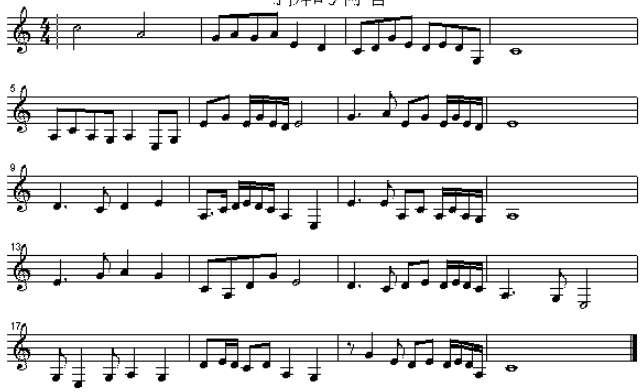
兄妹對唱



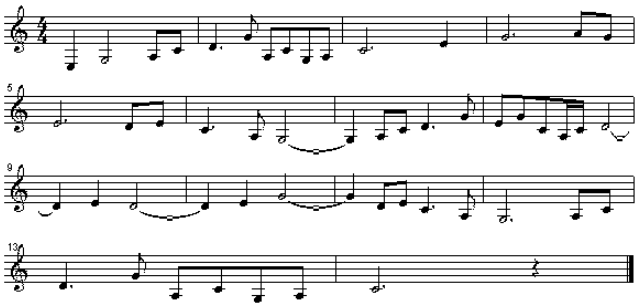
兄勸弟



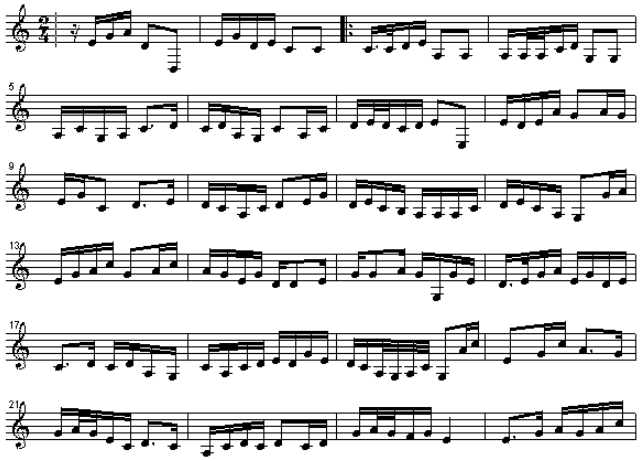
可憐的青春



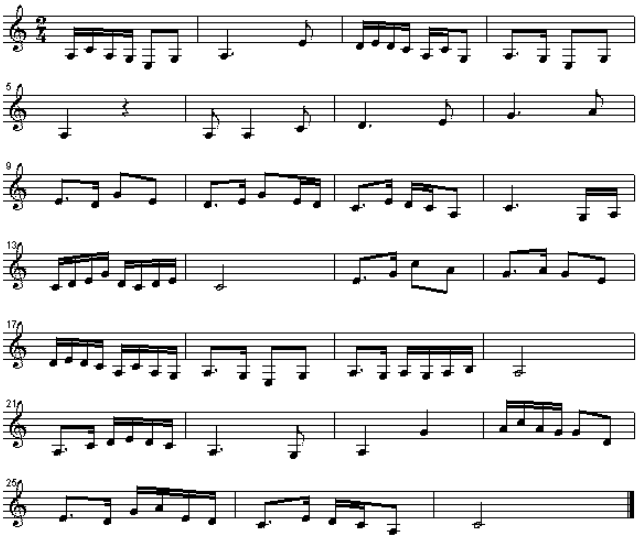
可憐青春



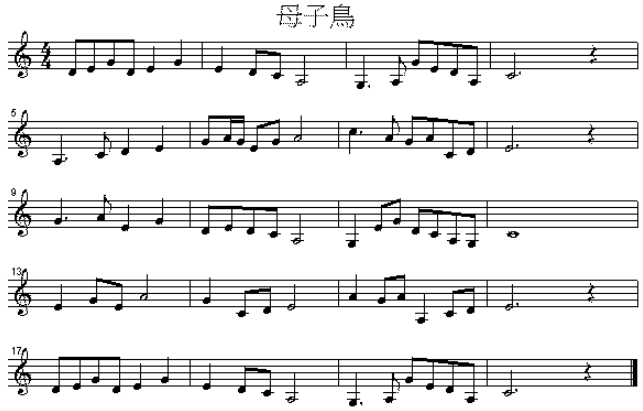
古箏獨奏



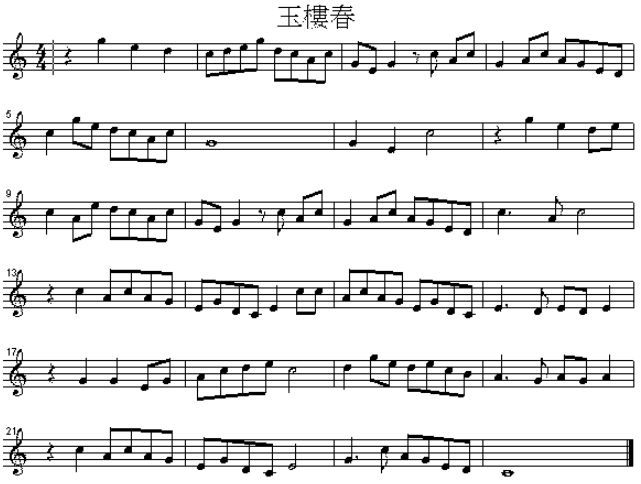
台灣夜來香



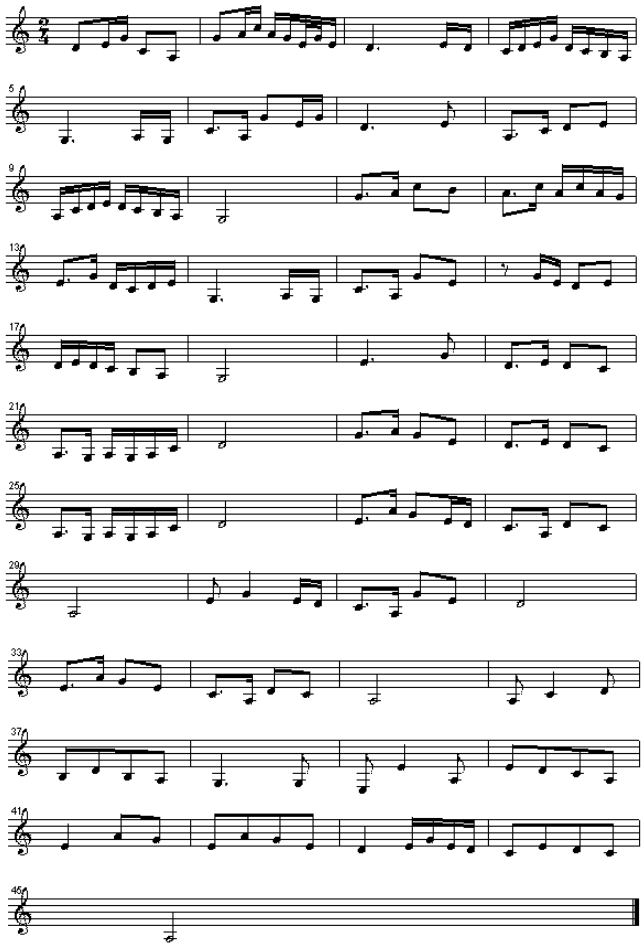
母子鳥



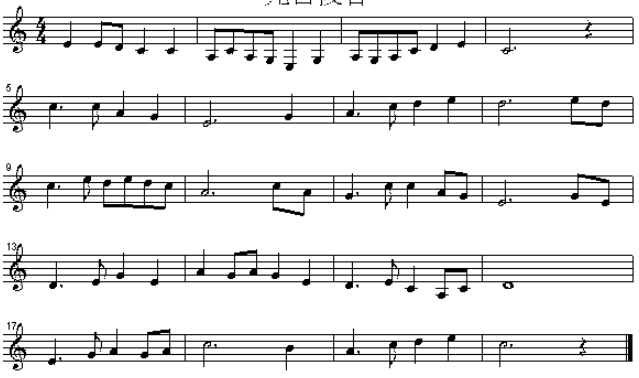
玉樓春



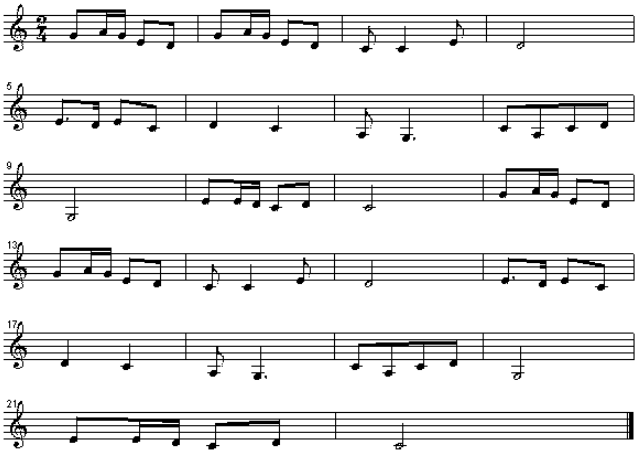
四季春



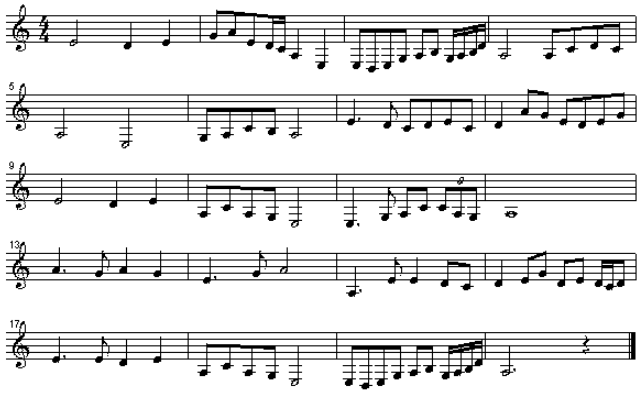
先苦後甘



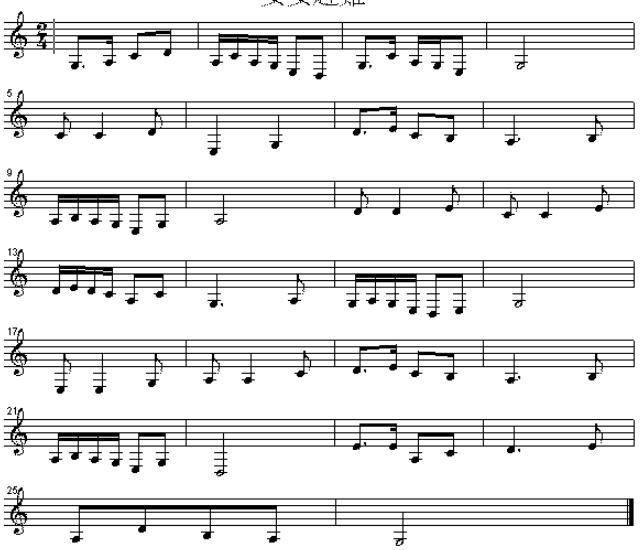
同心結



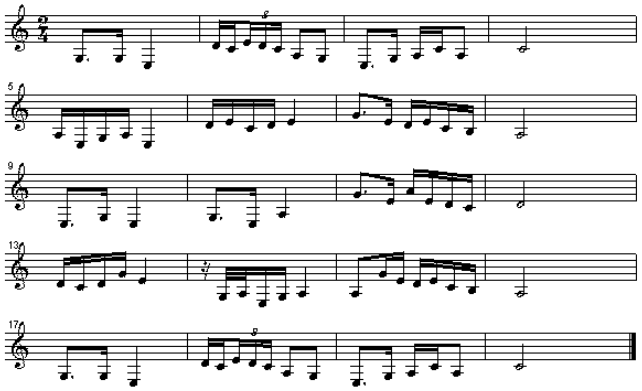
多情鴛鴦難分離



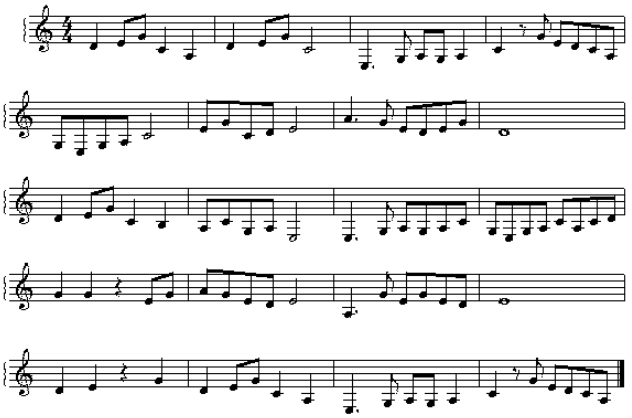
安安趕雞



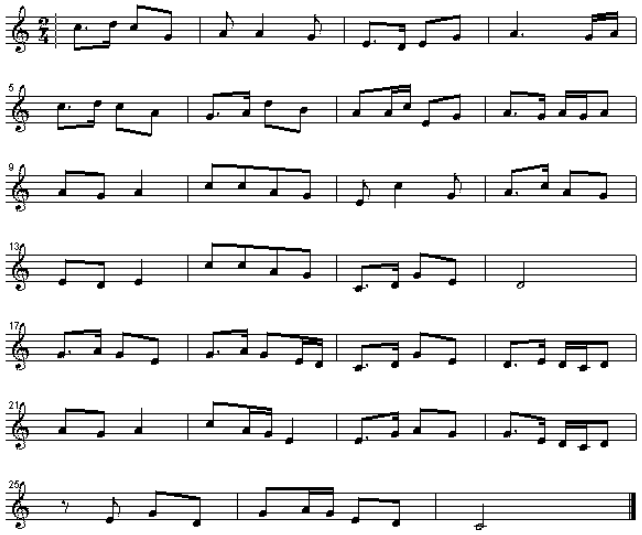
安邦定國誌



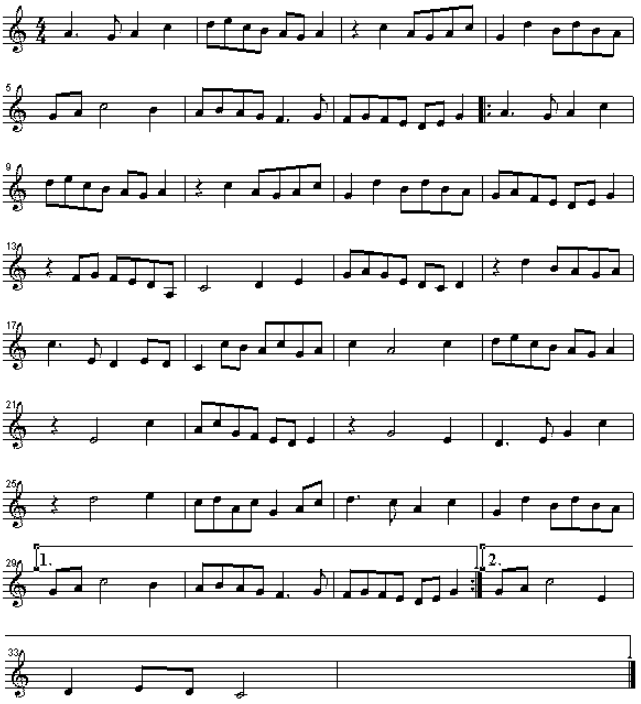
曲池



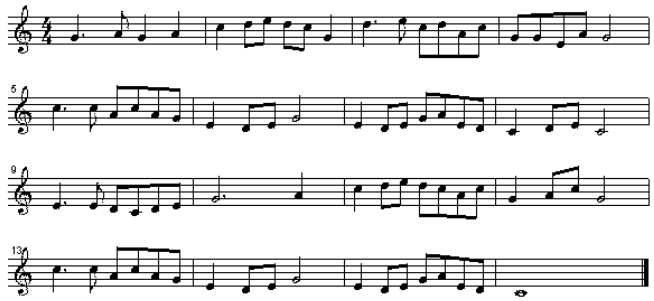
百花開



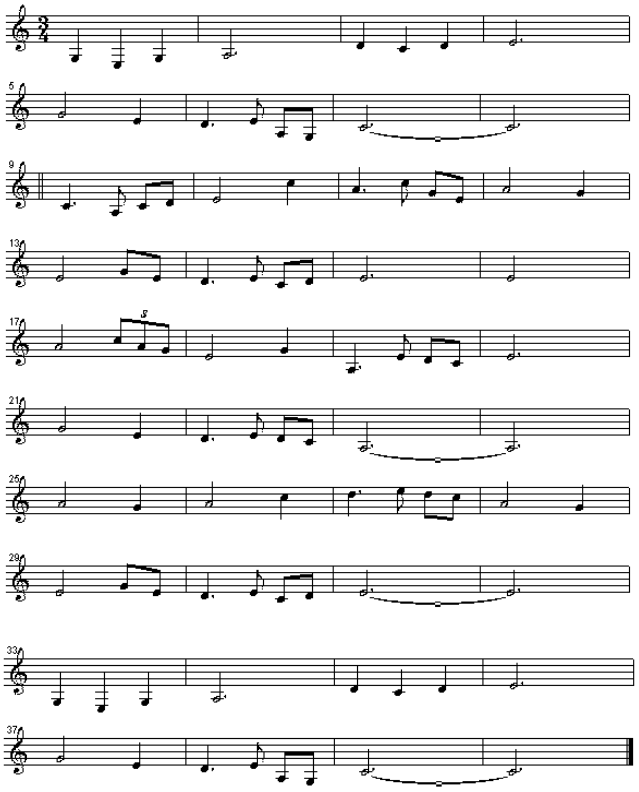
西光調



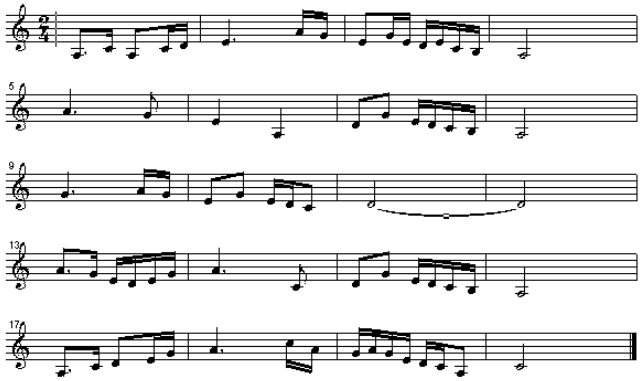
佛歌



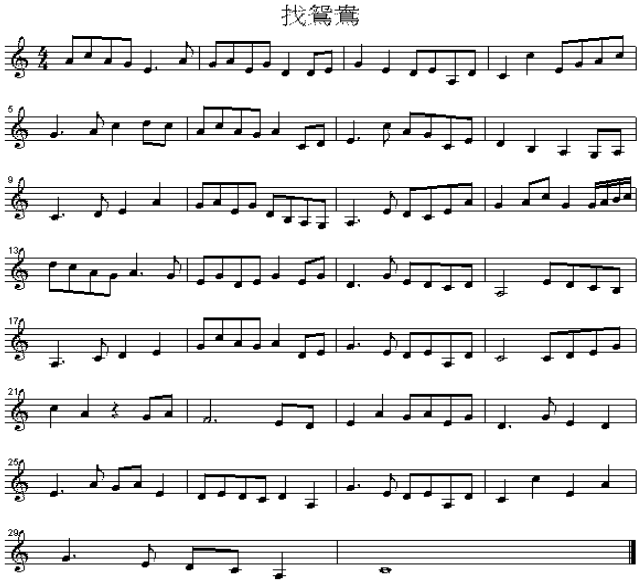
宋宮秘史



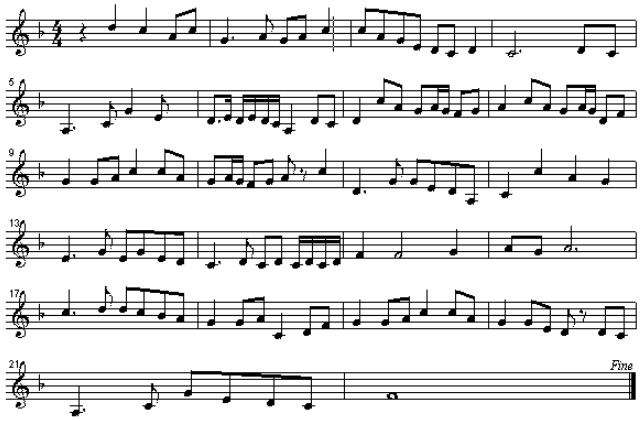
巫山風雲



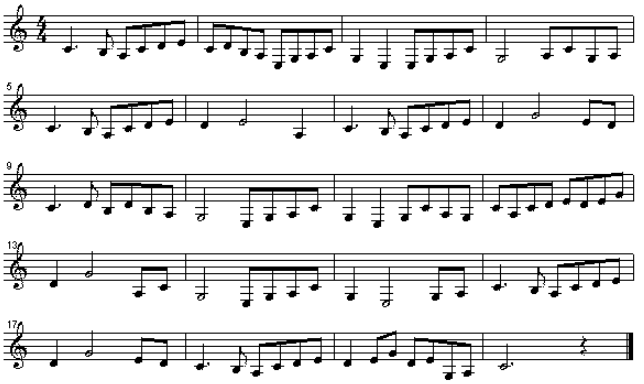
找鴛鴦



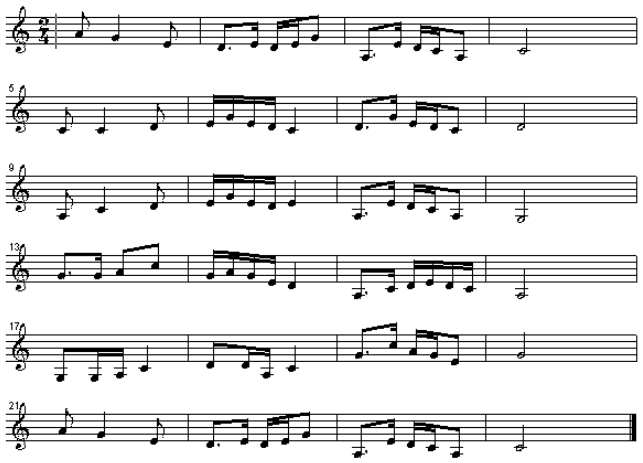
抒情



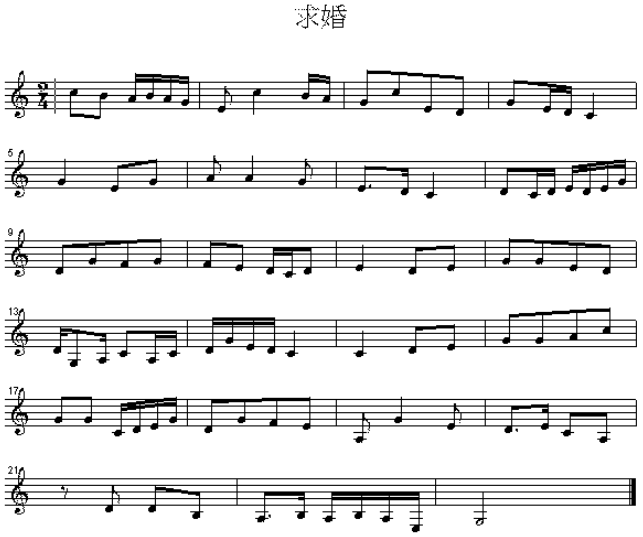
依依曲



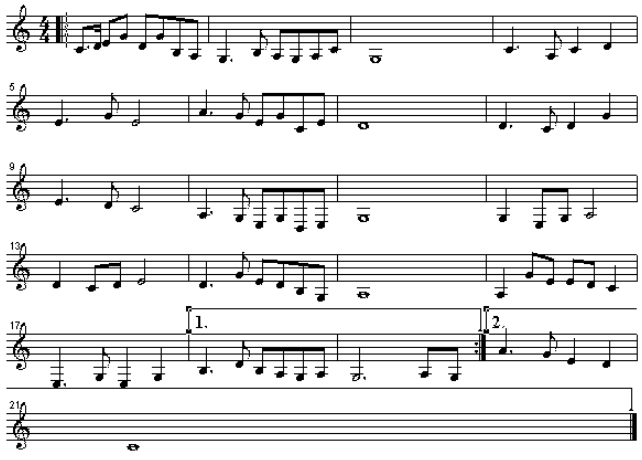
更鼓反



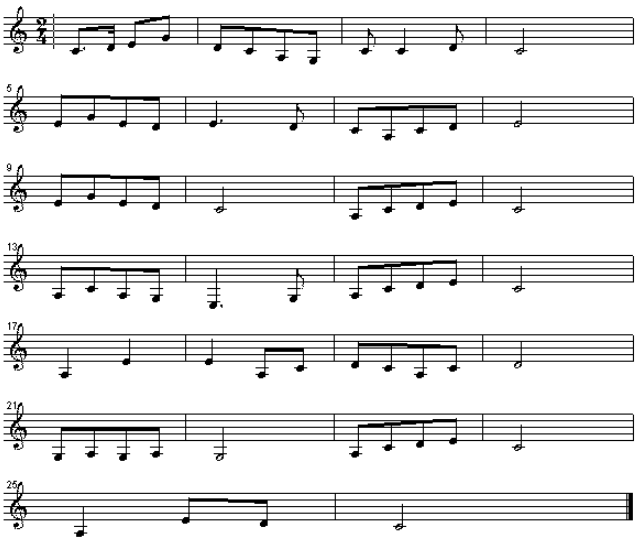
求婚



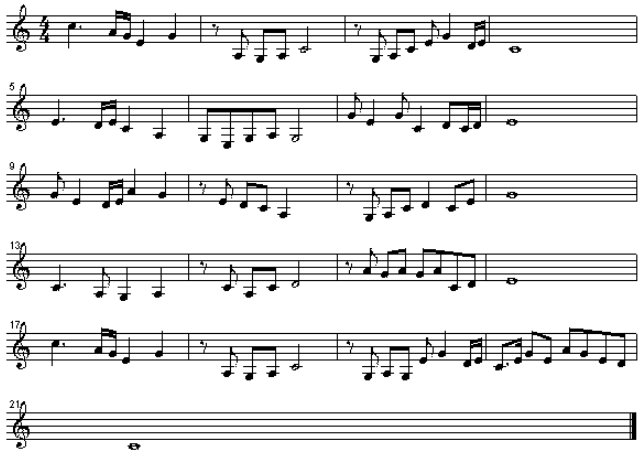
良夜之歌



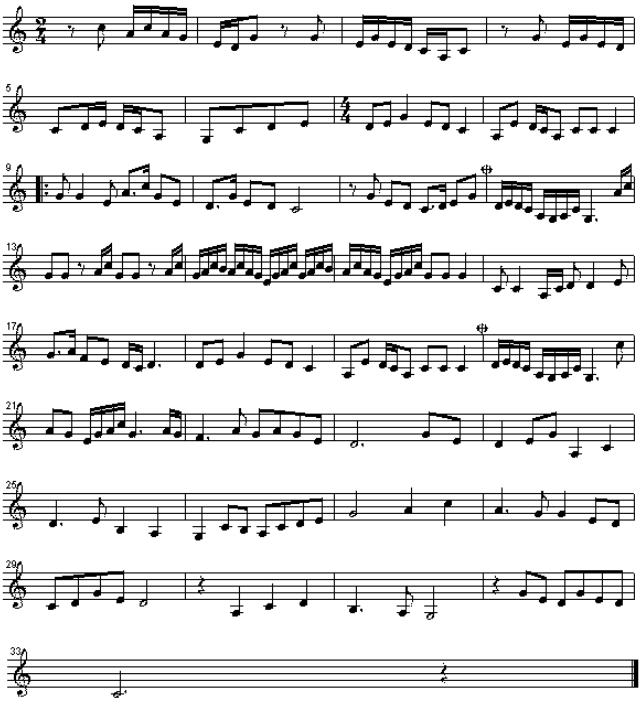
走路調



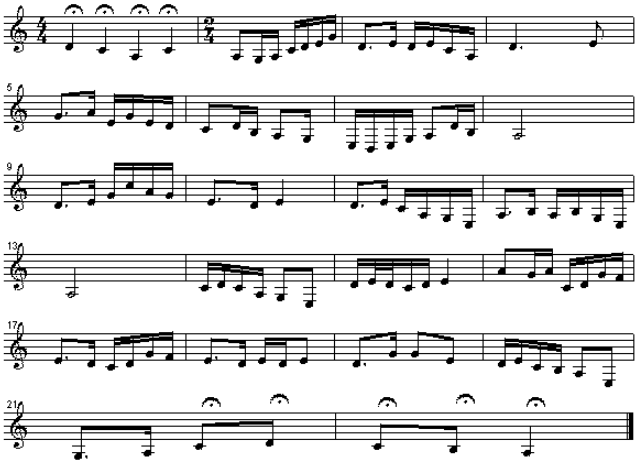
夜雨打情梅



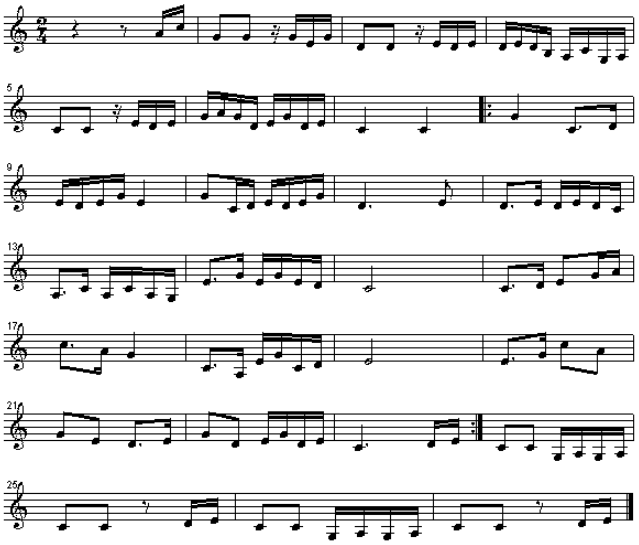
狀元樓



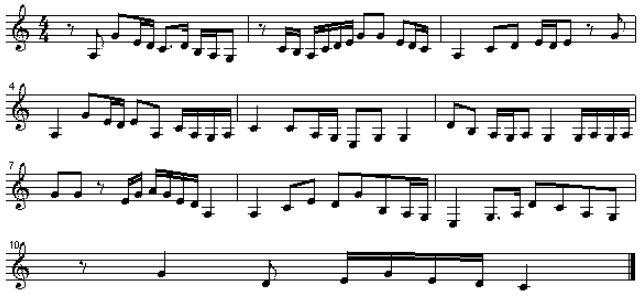
姑嫂台



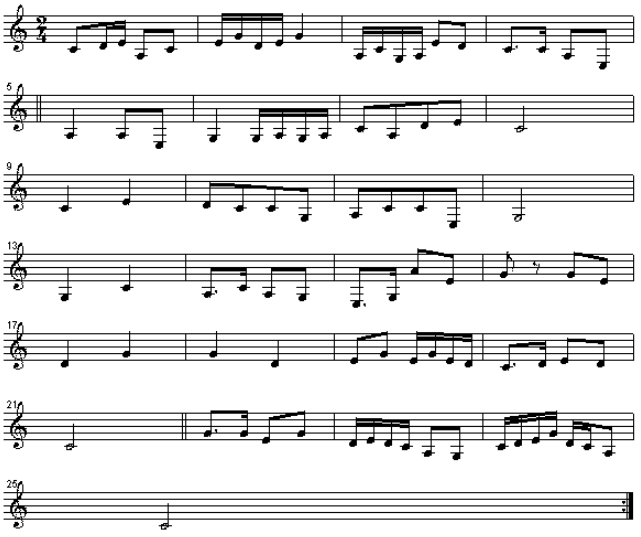
河洛調



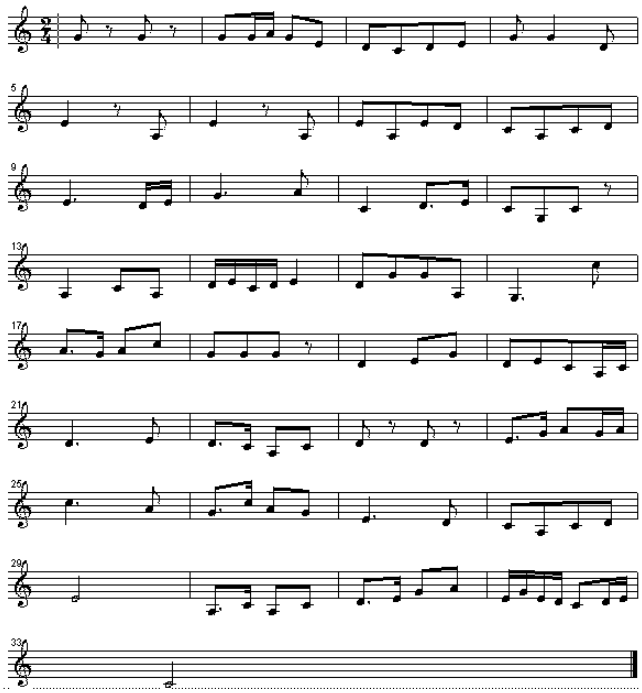
花前對唱



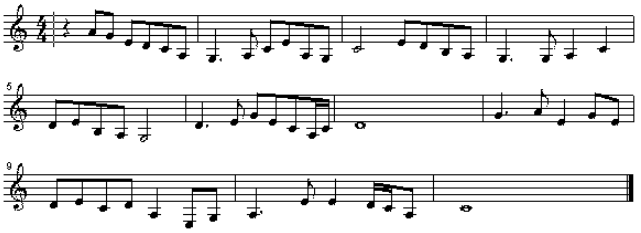
花宮怨



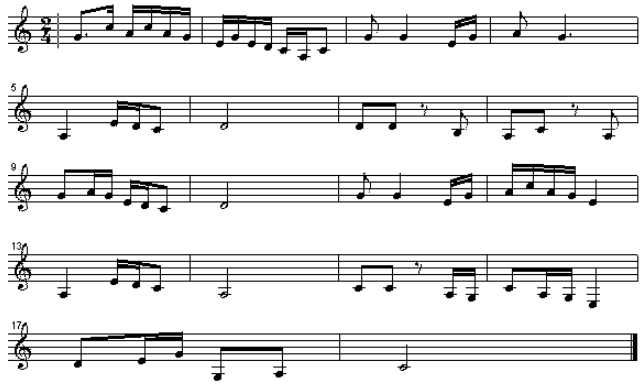
花嬌豔



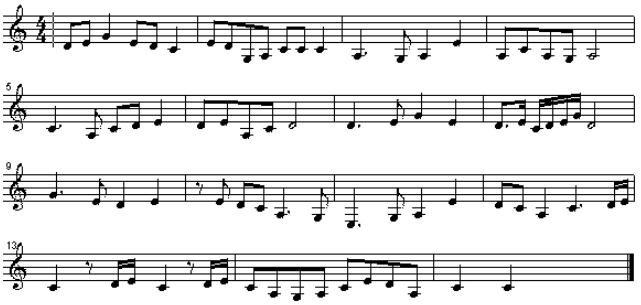
初一十五



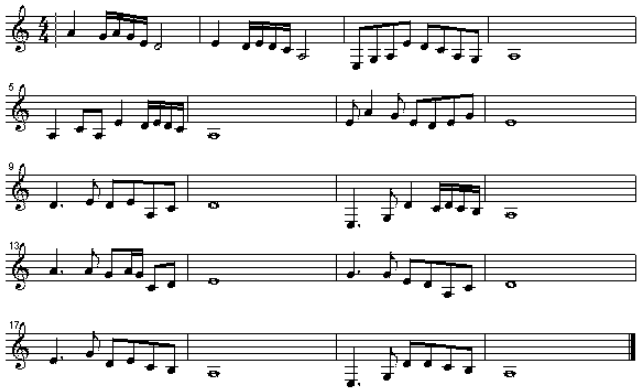
便調



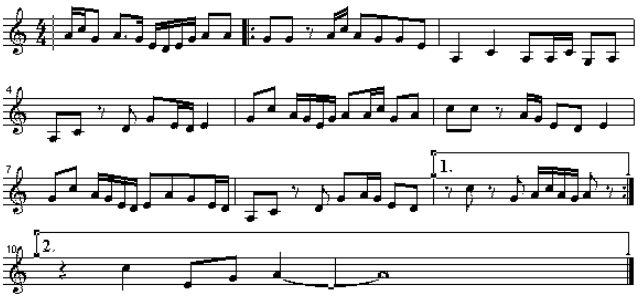
南光調



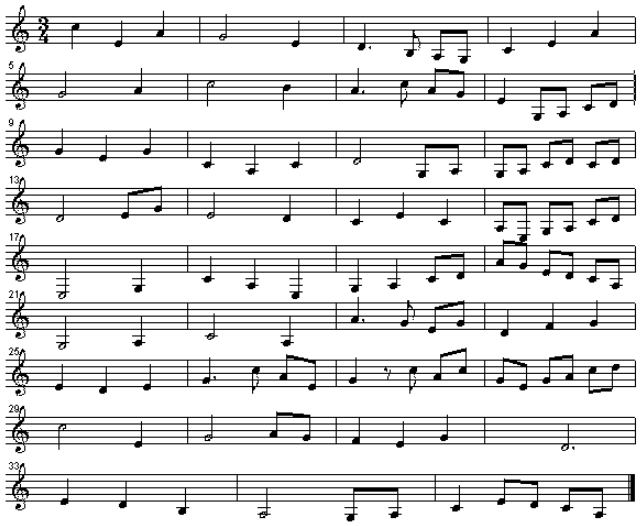
哀怨



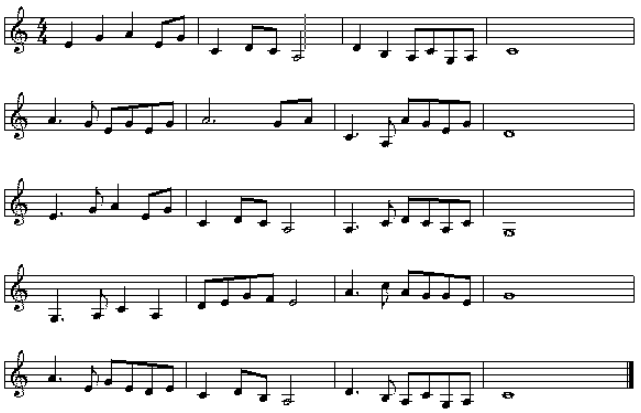
怒罵



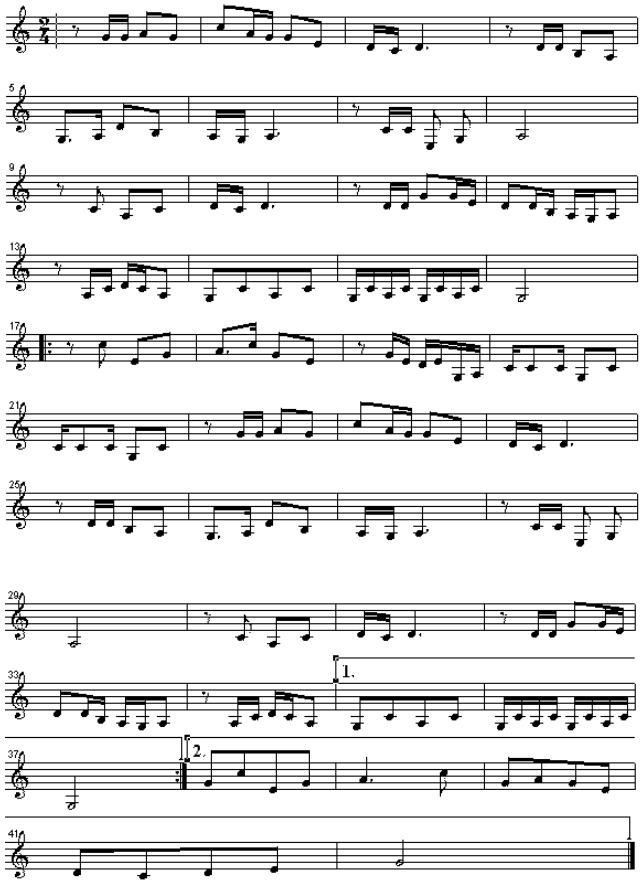
思君



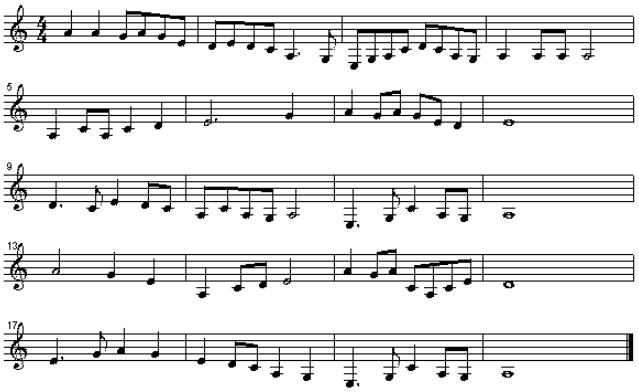
思嘆



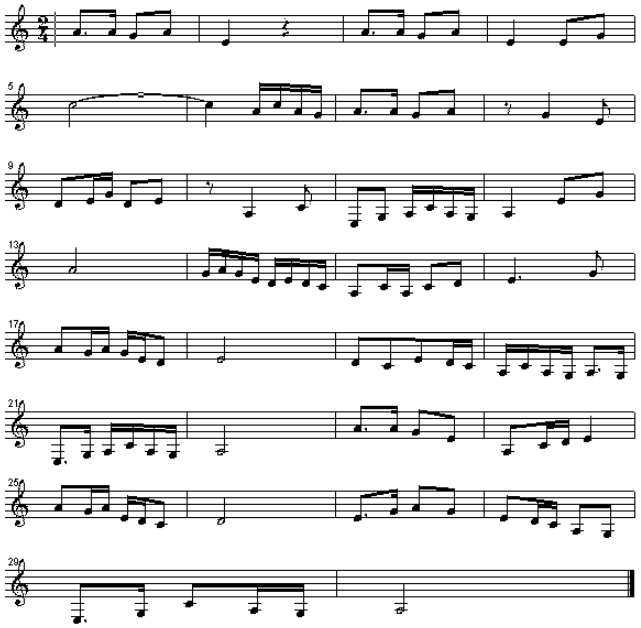
挑情



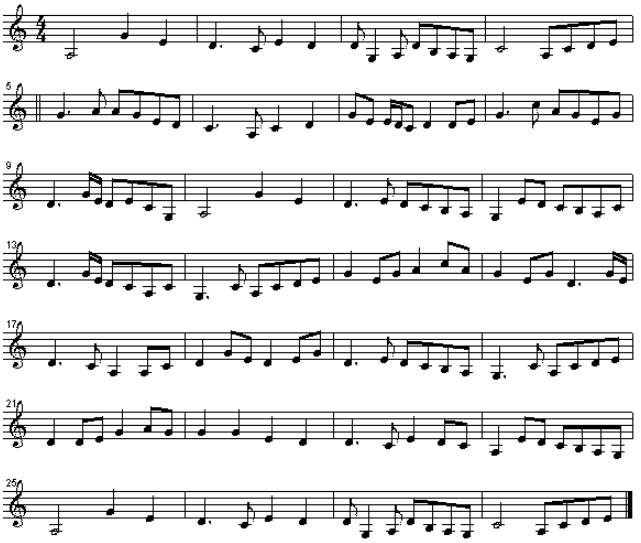
春去秋來



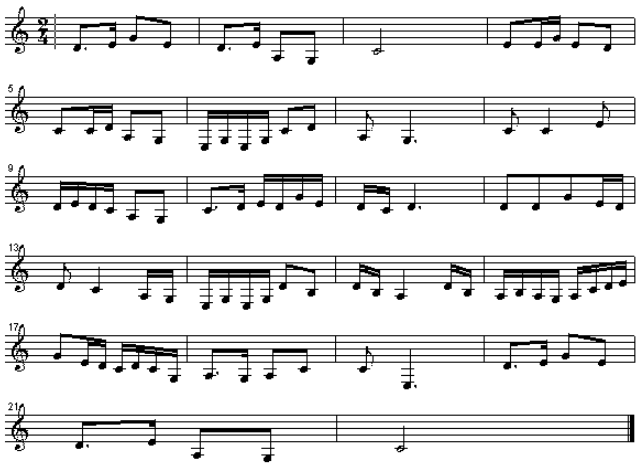
春去秋來



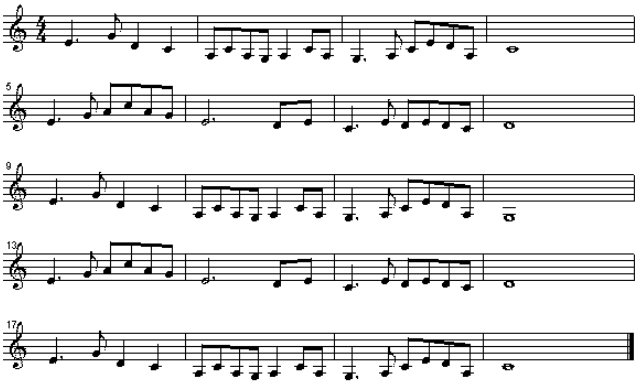
相依爲命



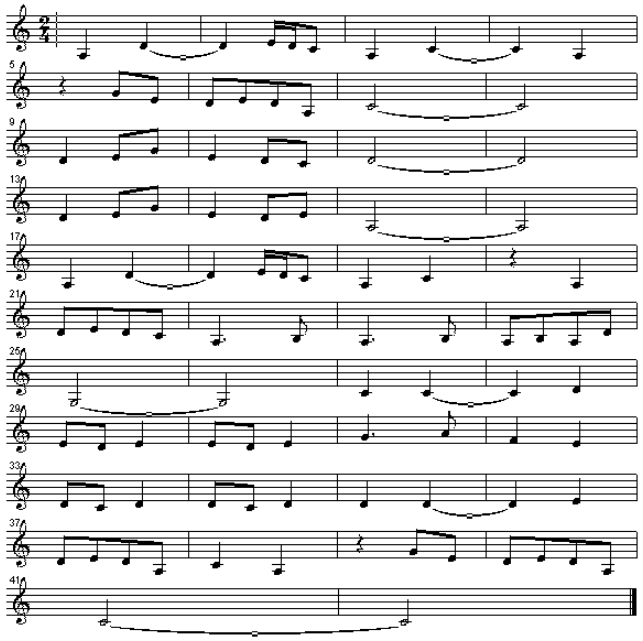
柳絮調



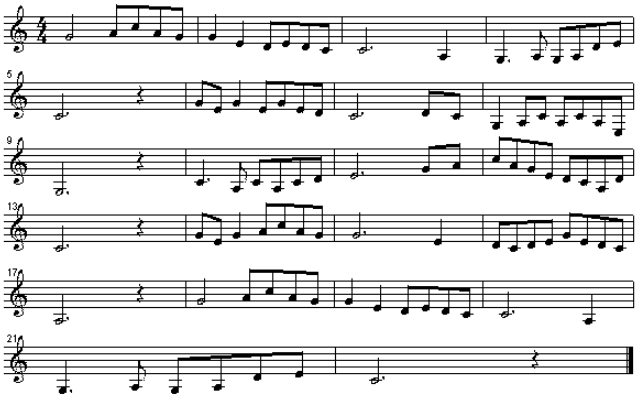
柳燕娘



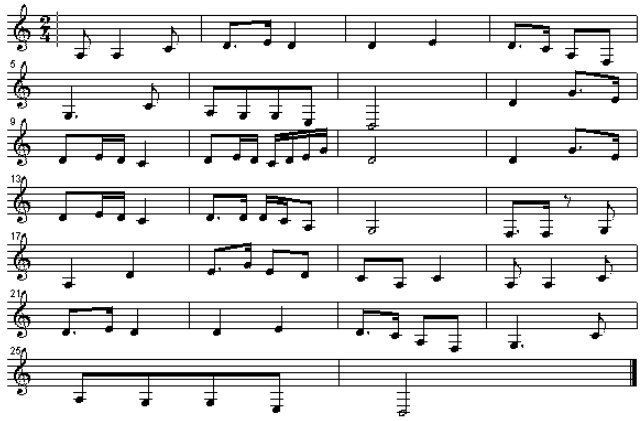
相思曲



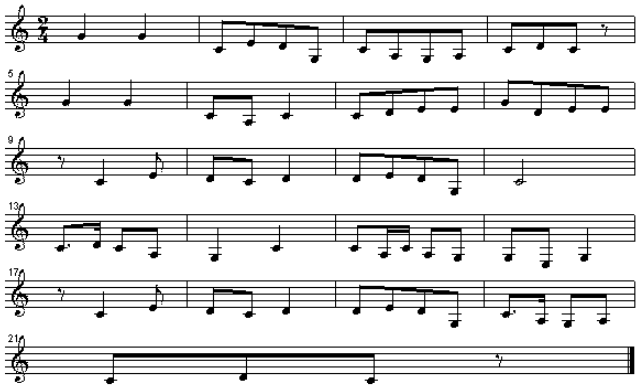
秋夜曲



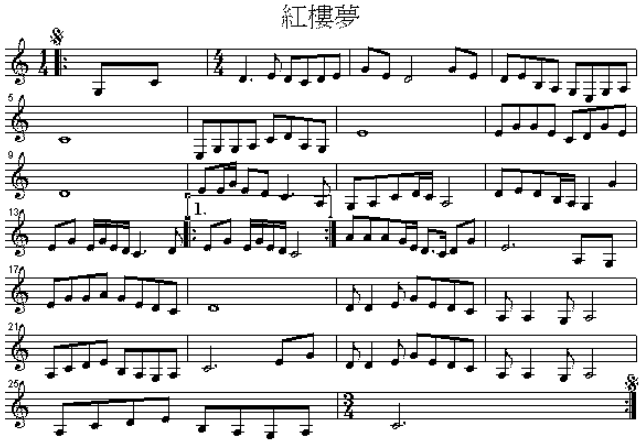
相思苦



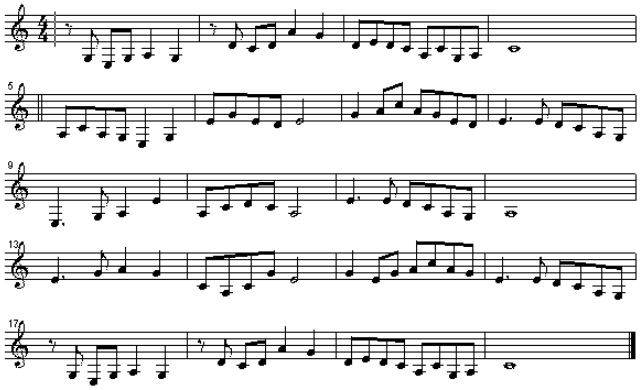
看花燈



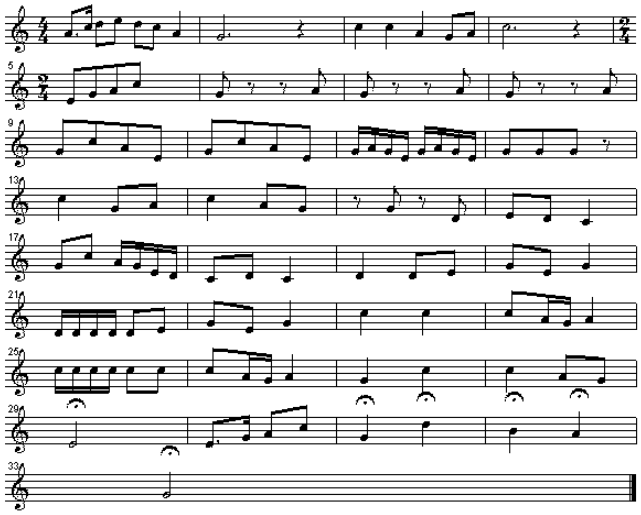
紅樓夢



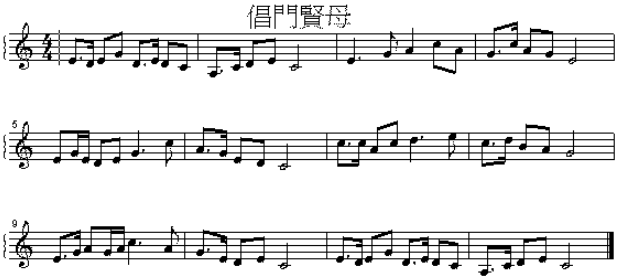
苦命鴛鴦



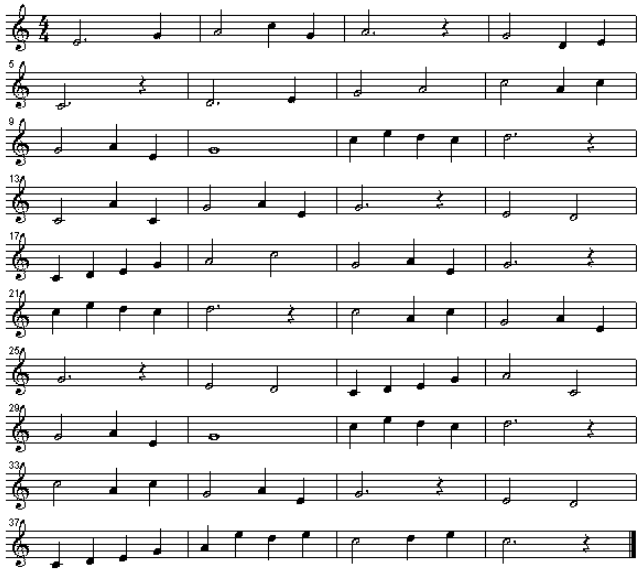
風瀟瀟



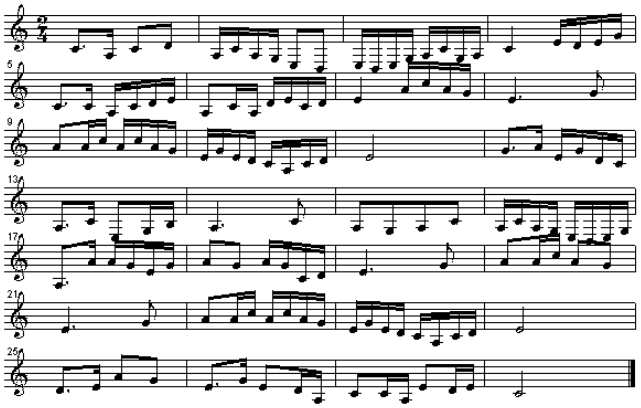
倡門賢母



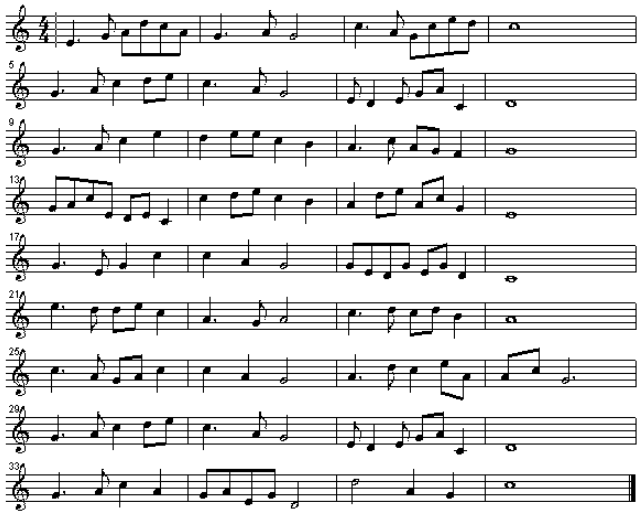
恩愛



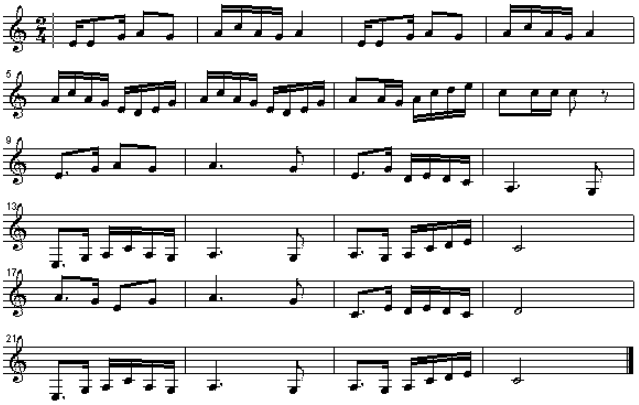
留書調



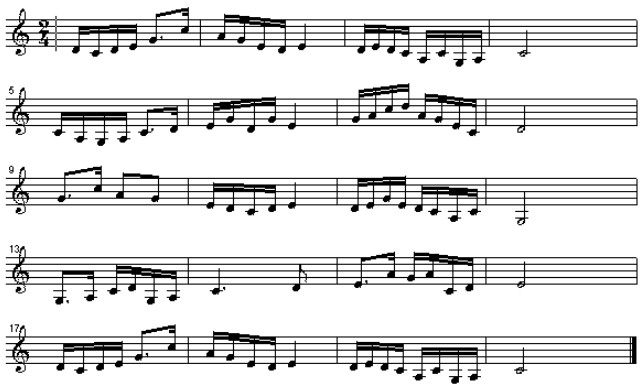
神仙七調



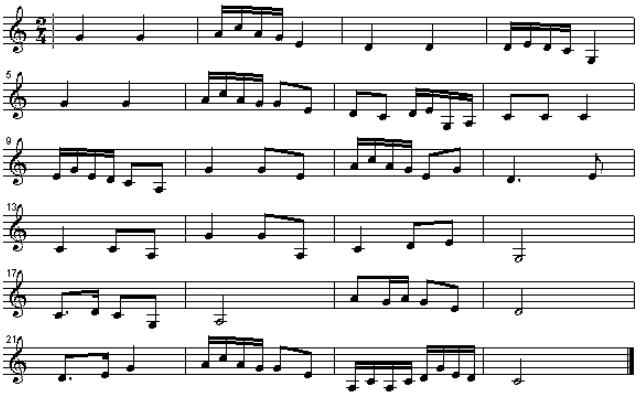
粉妝樓



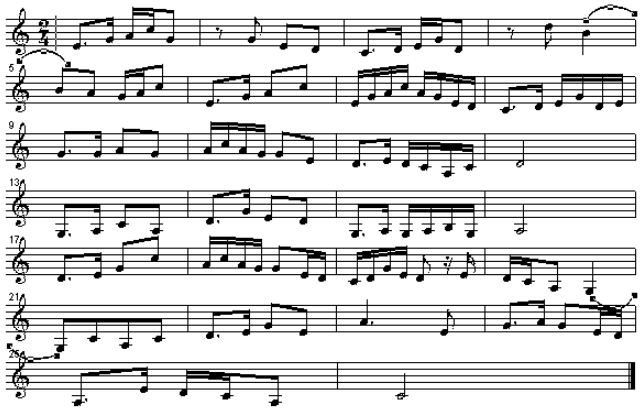
茫茫鳥



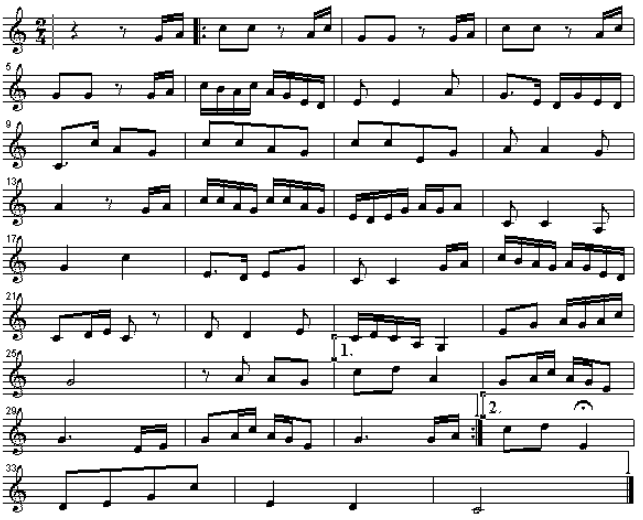
茶花女



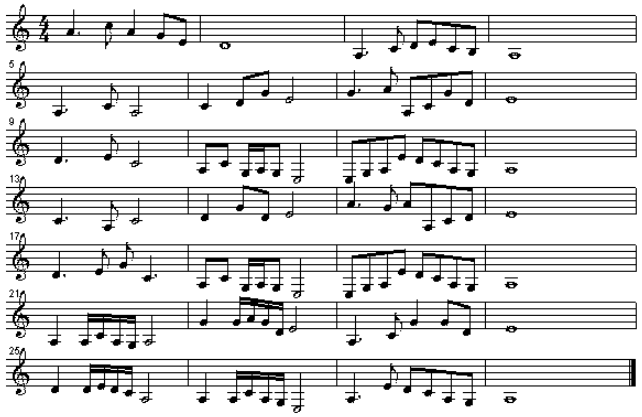
送君別



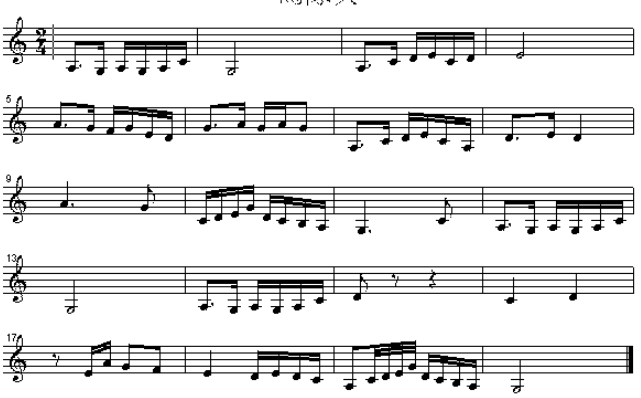
送蓮花



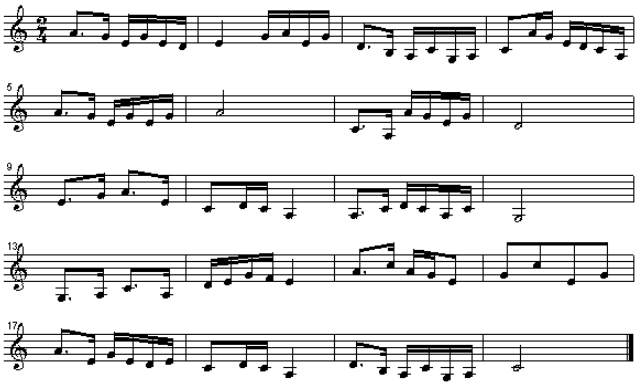
酒女心聲



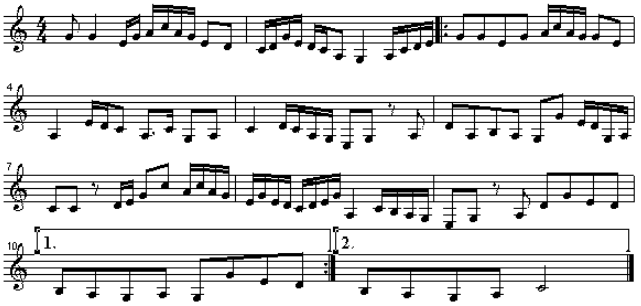
馬隊吹



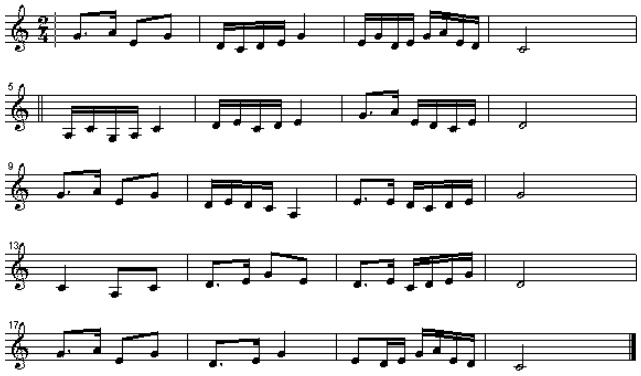
情海斷腸花



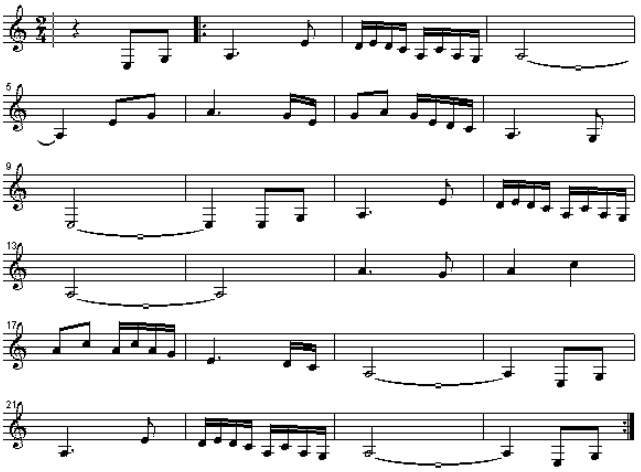
採郎君



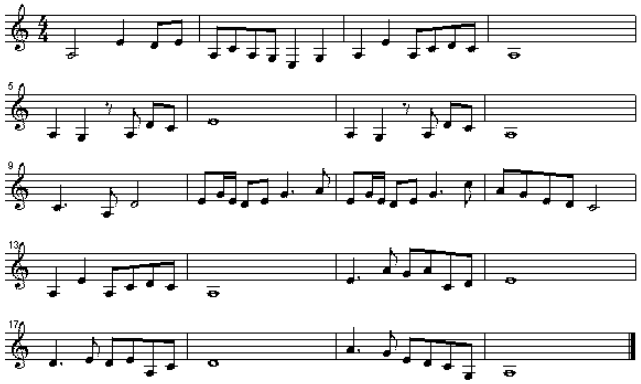
望鄉調



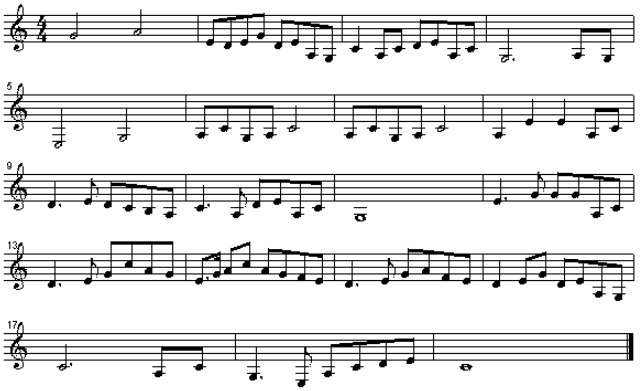
梅花落



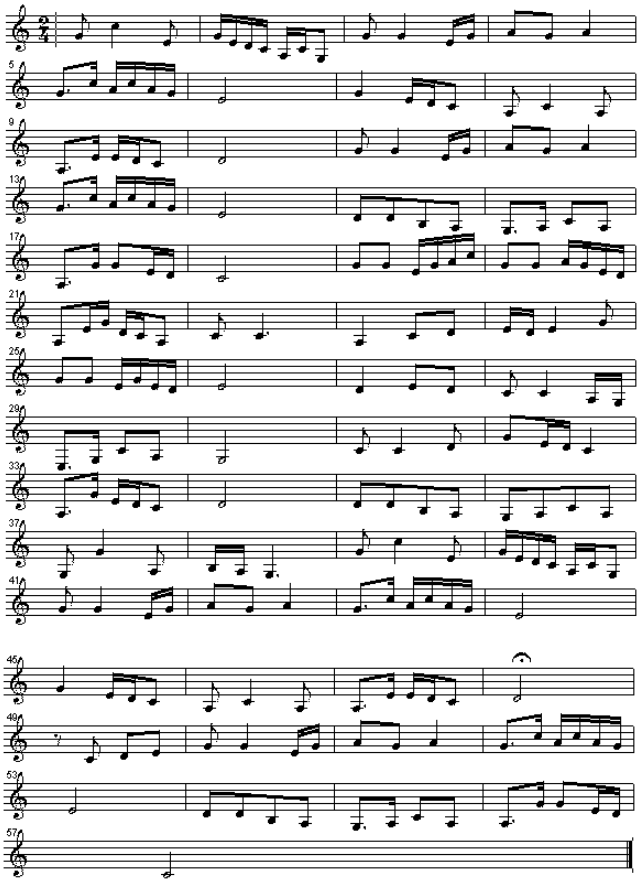
深宮怨



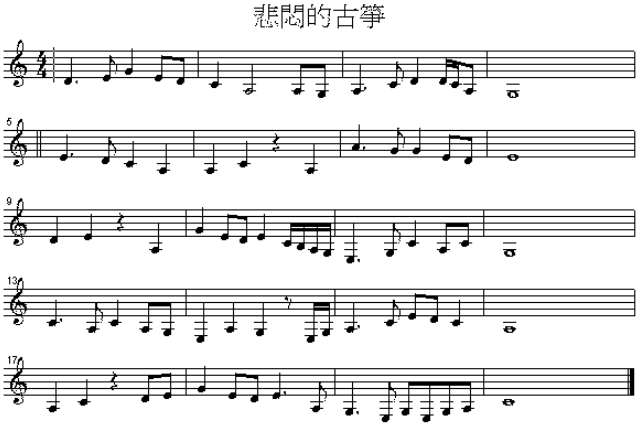
莫怨天地



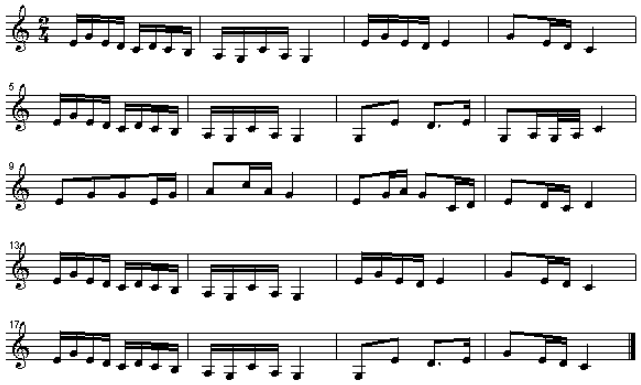
陳三五娘



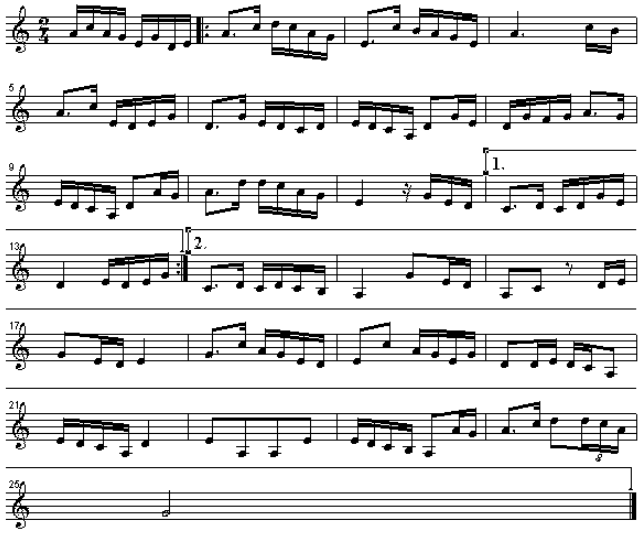
悲悶的古箏



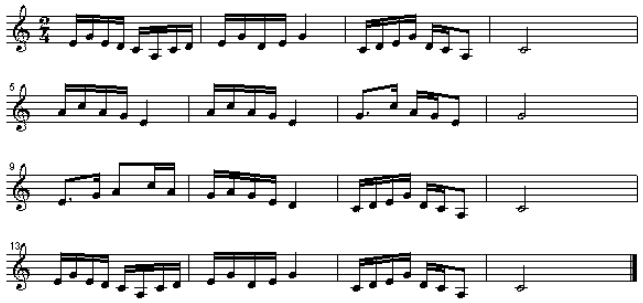
雪梅思君



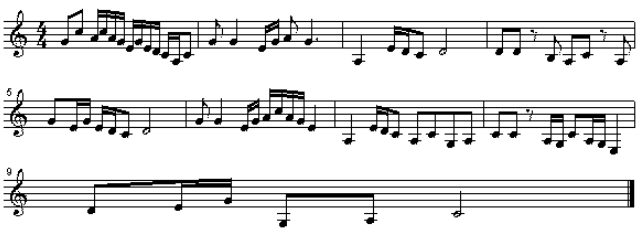
寒門秋月



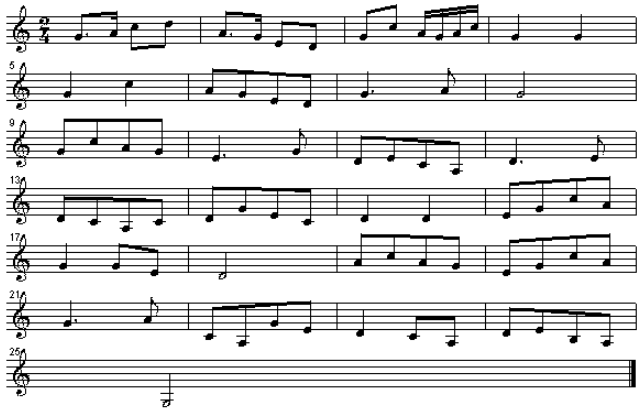
湖南調



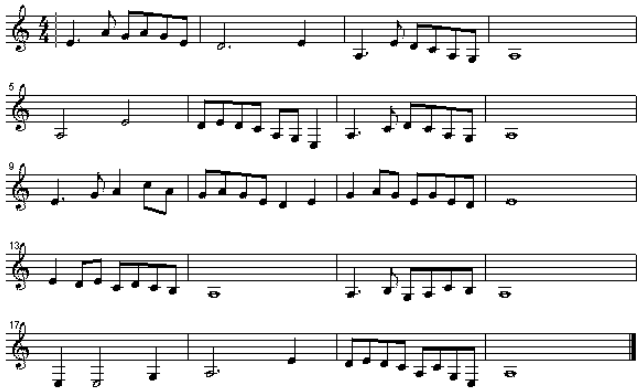
登天2



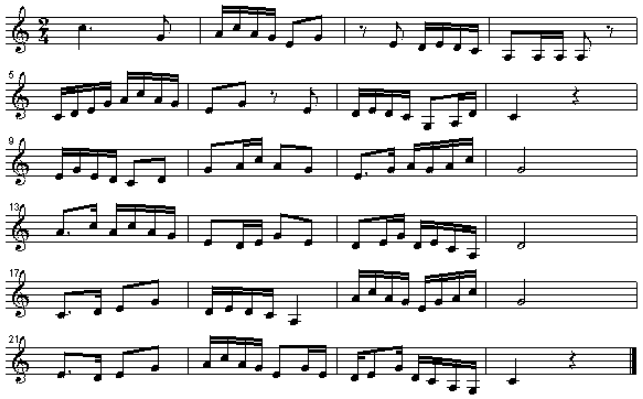
絲線調



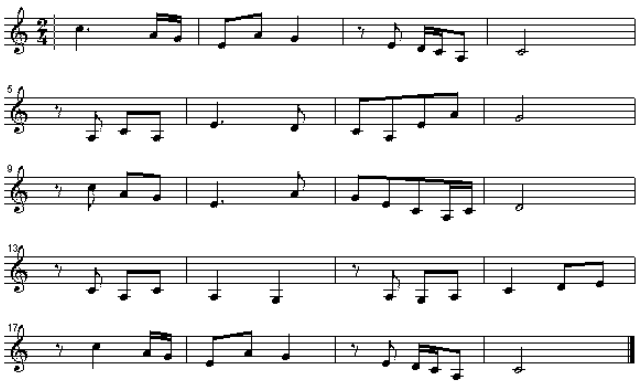
黑暗路



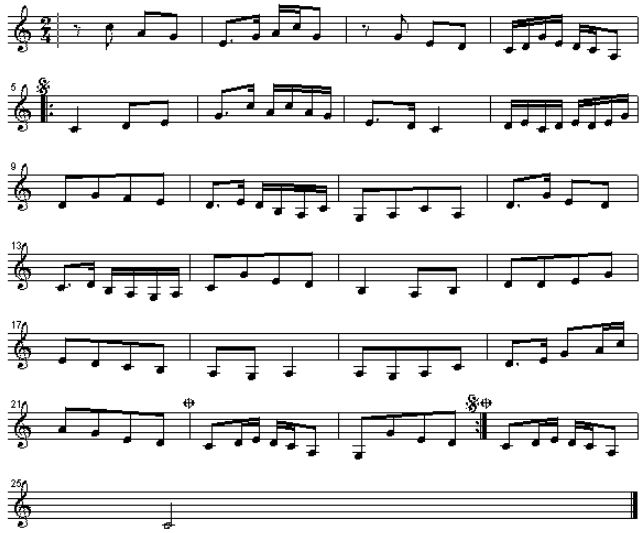
愛與死



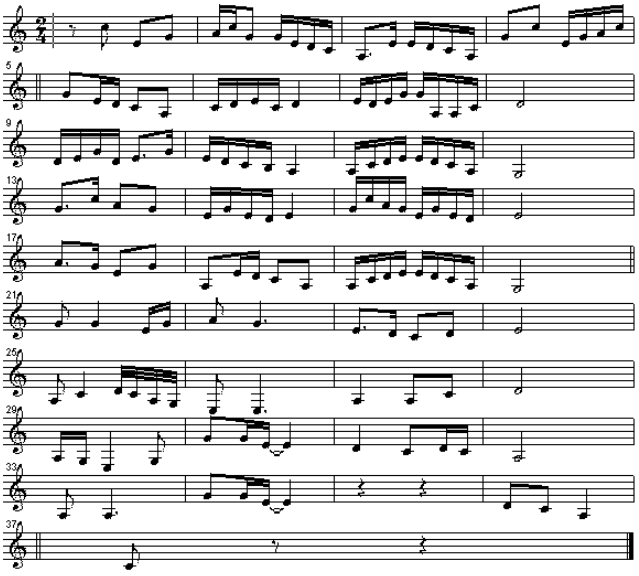
新人調



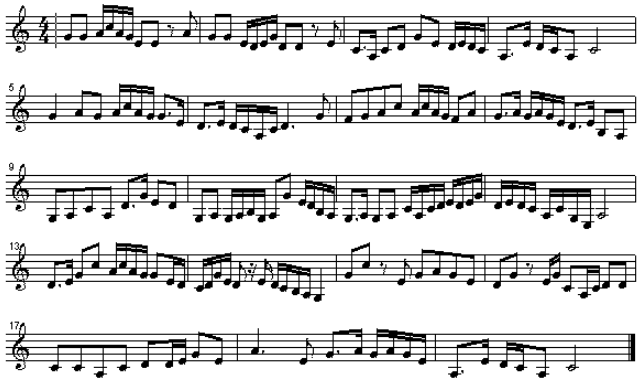
新求佳人



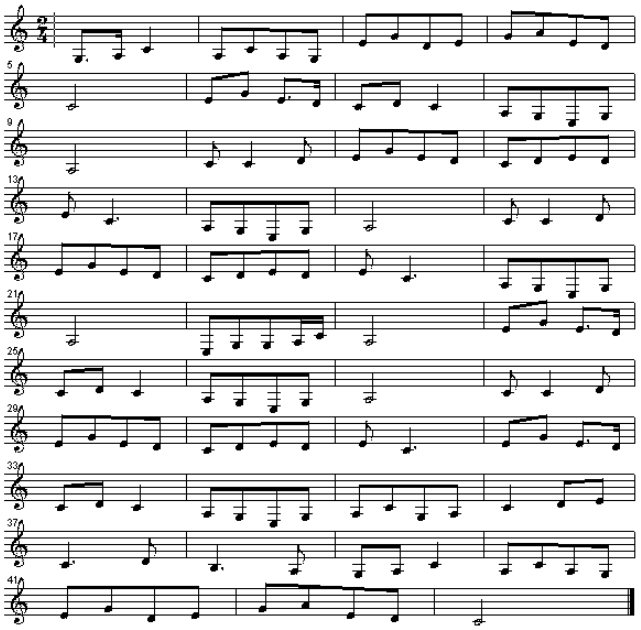
新求婚



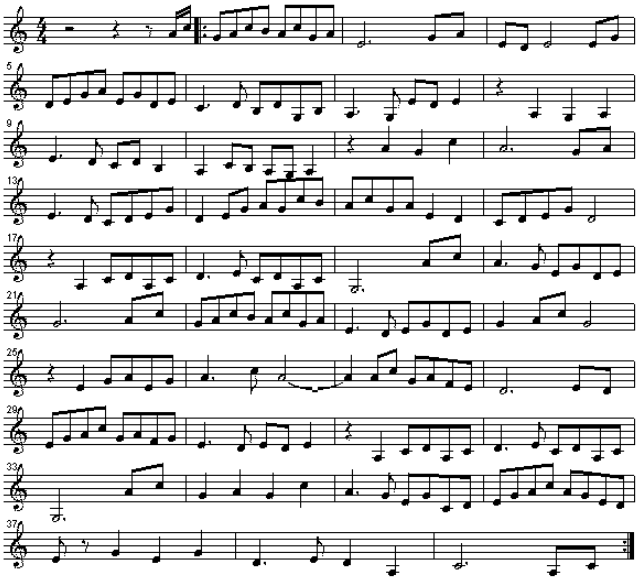
新送君別



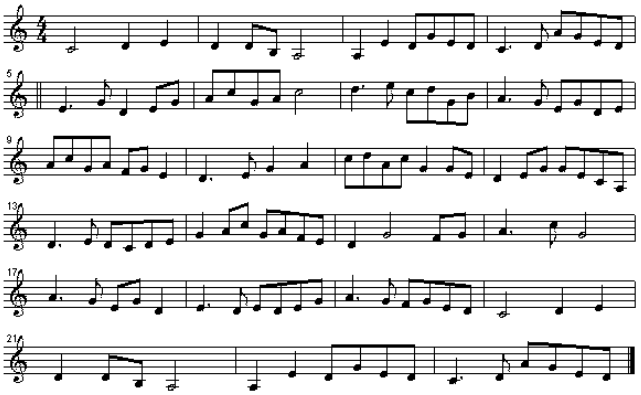
話別曲



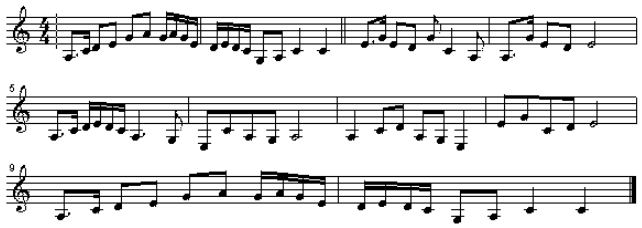
新深宮怨



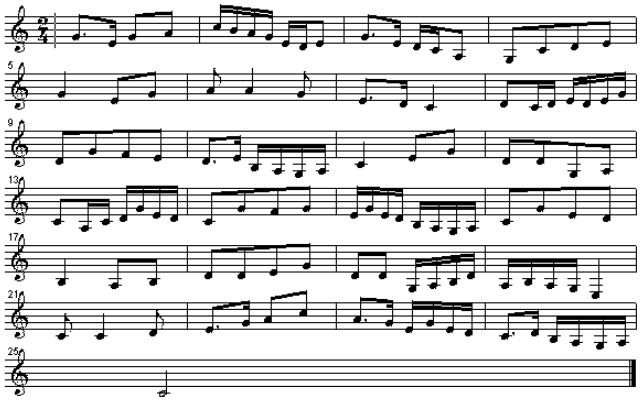
萬古流芳



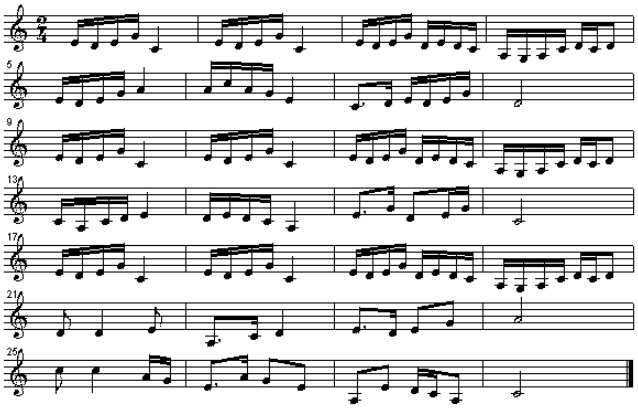
運河二調



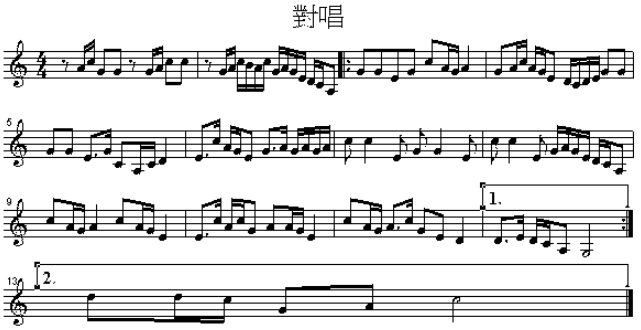
遇佳人



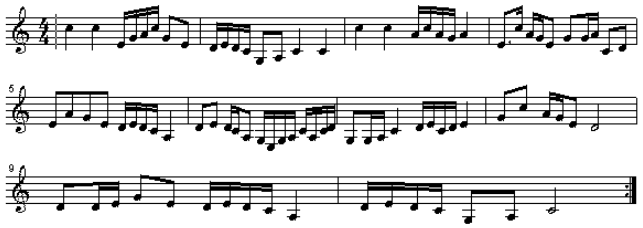
對唱



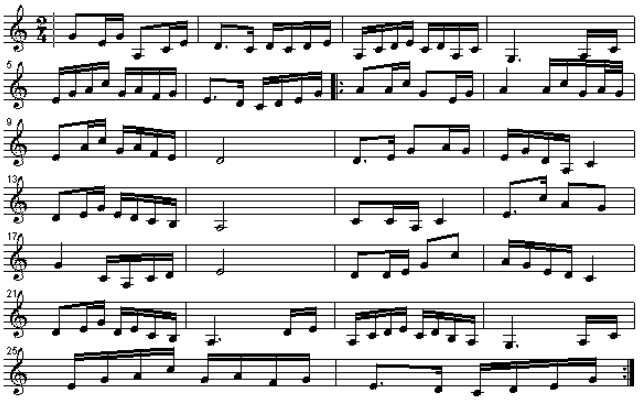
對唱



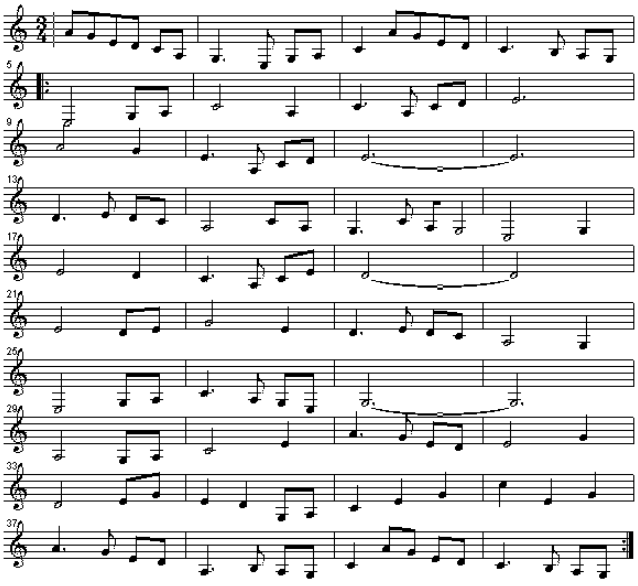
滿山春色



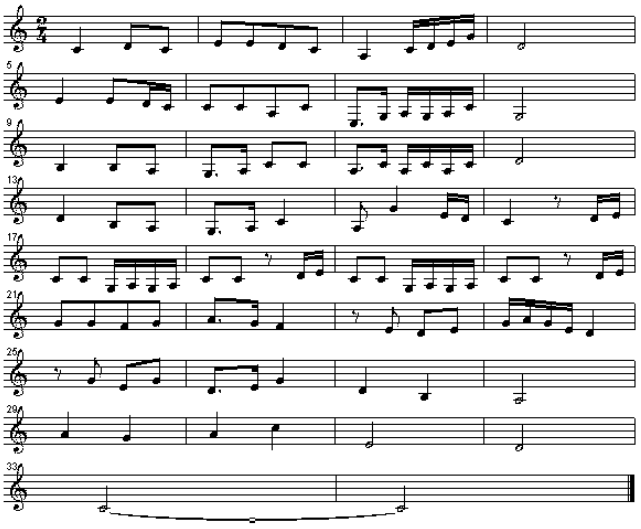
漫漫春宵



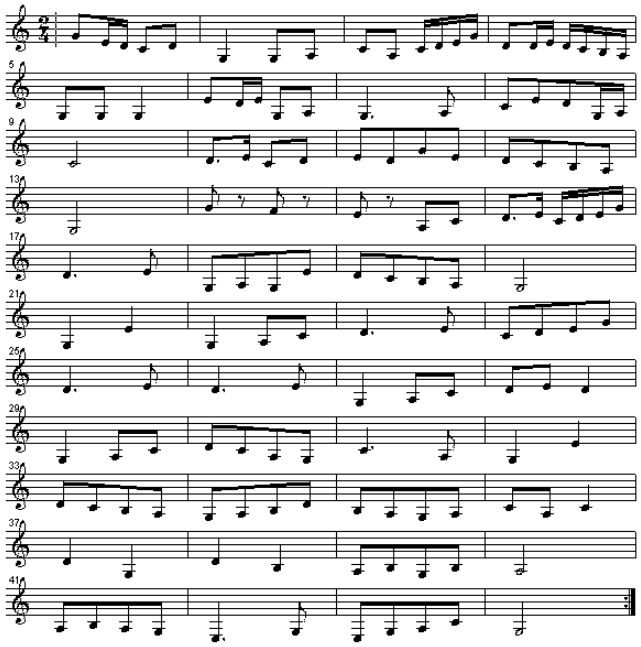
艋舺雨



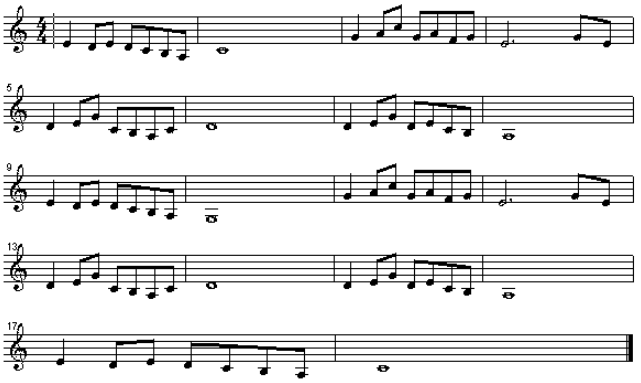
說媒



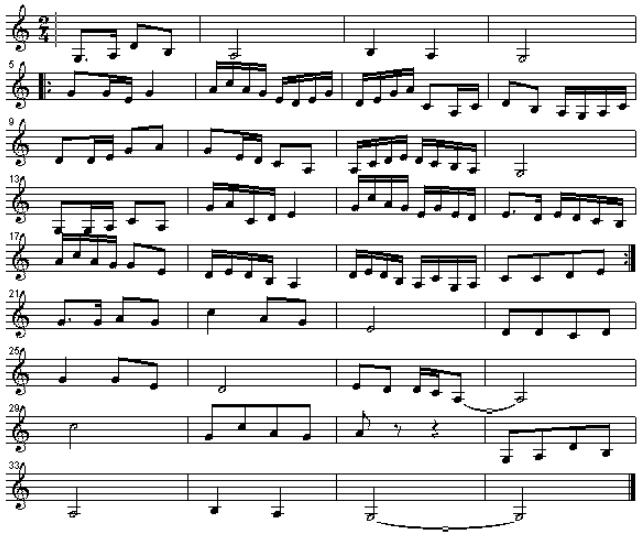
廣東二簧



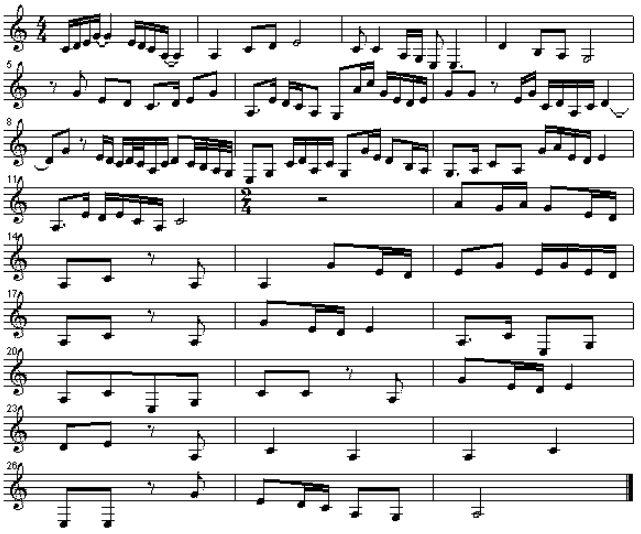
操琴調



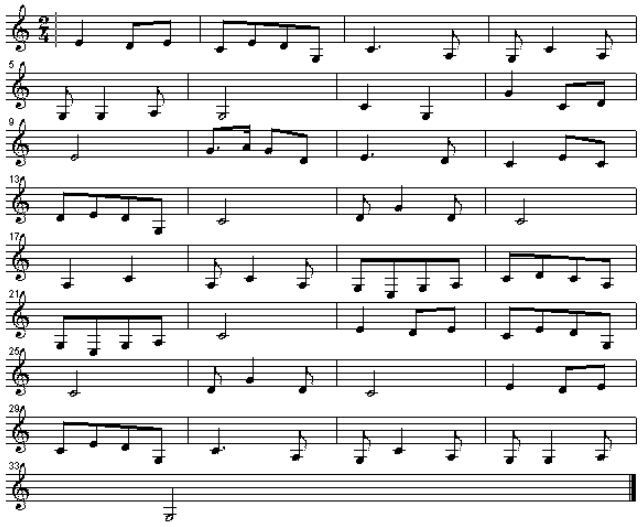
樓台會



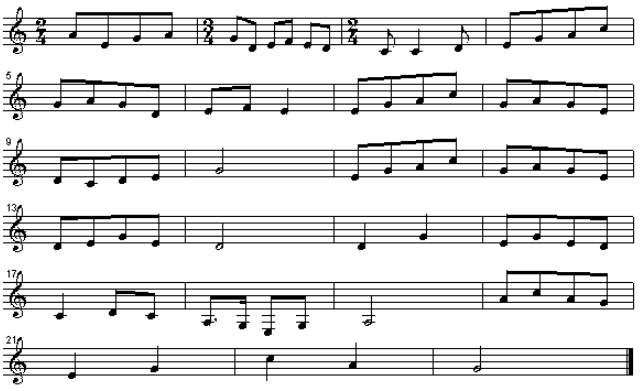
蓮花鐵三郎



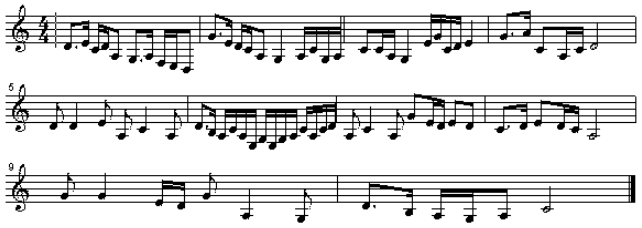
點燈籠



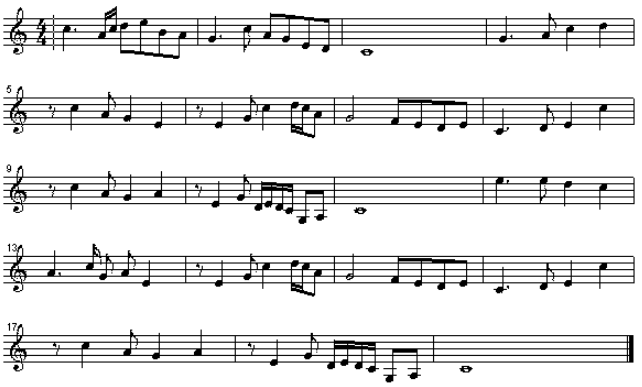
豐原調



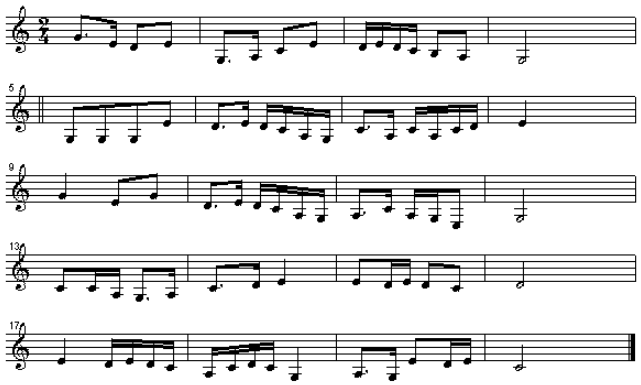
離鄉背井



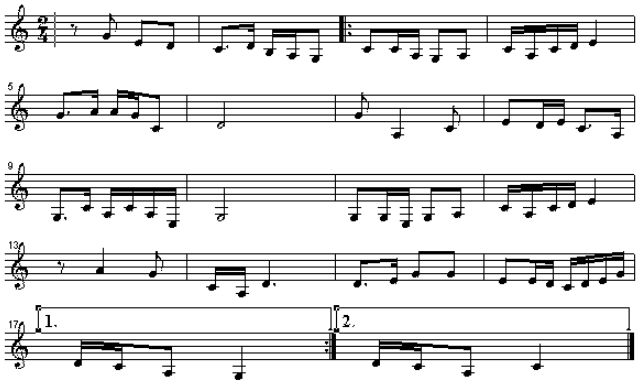
寶島二調



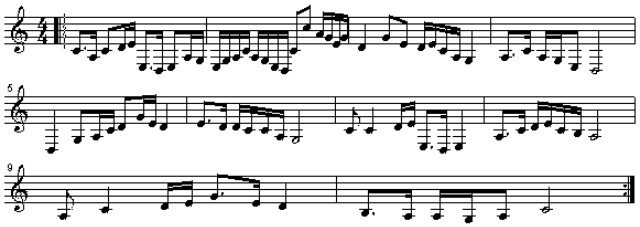
寶島調



鐵三郎

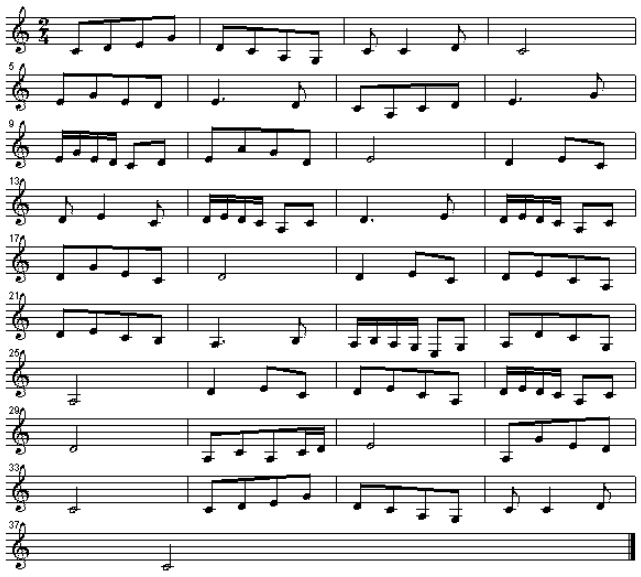


歡喜冤家

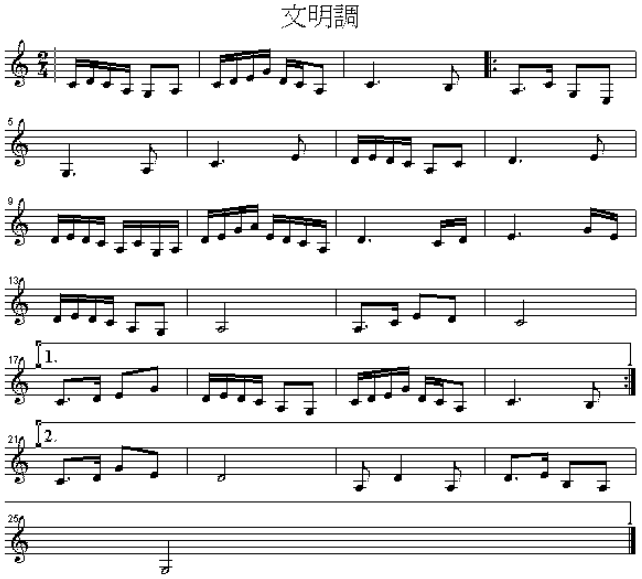


哭調類

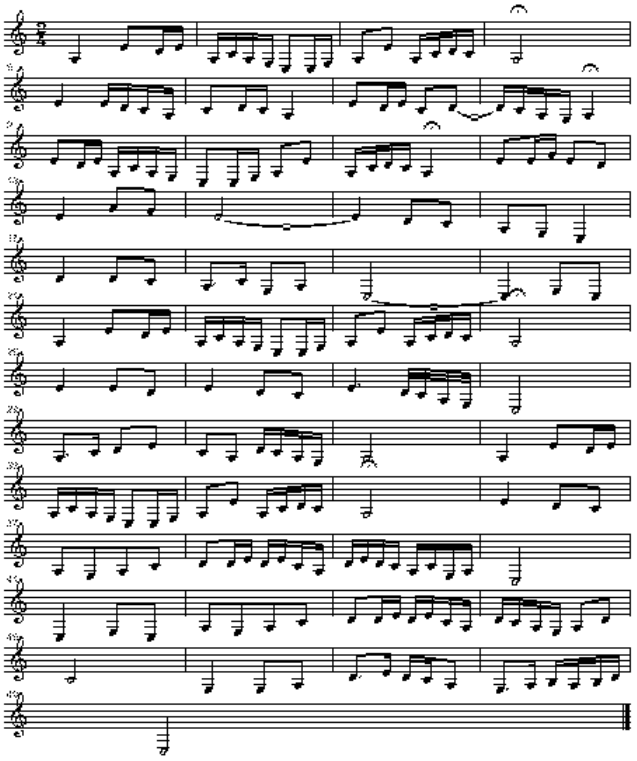
三盆水仙



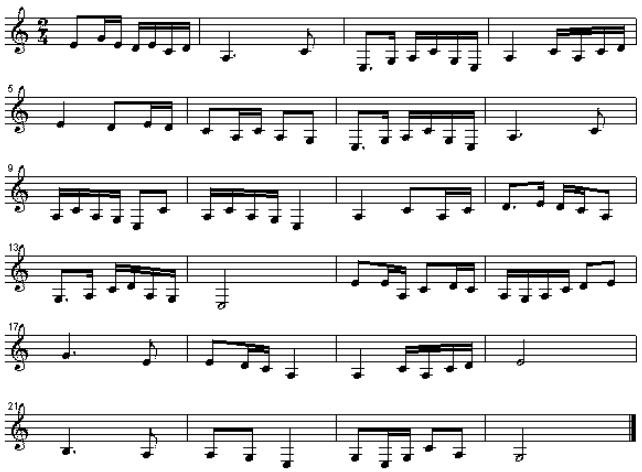
文明調



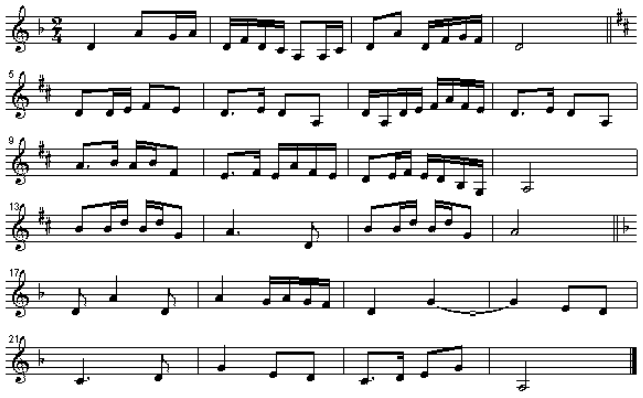
大哭



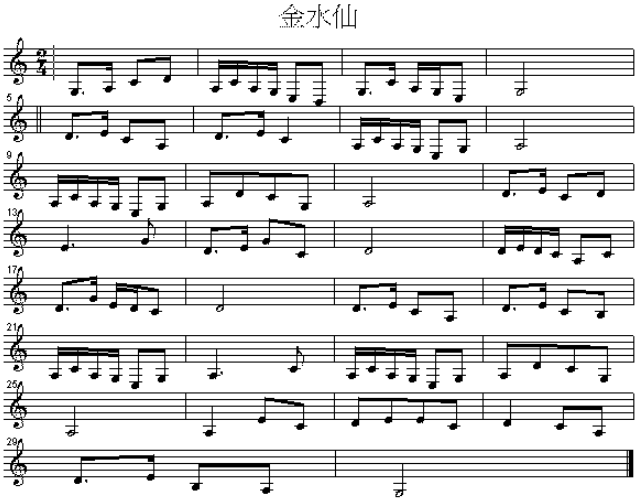
文和調



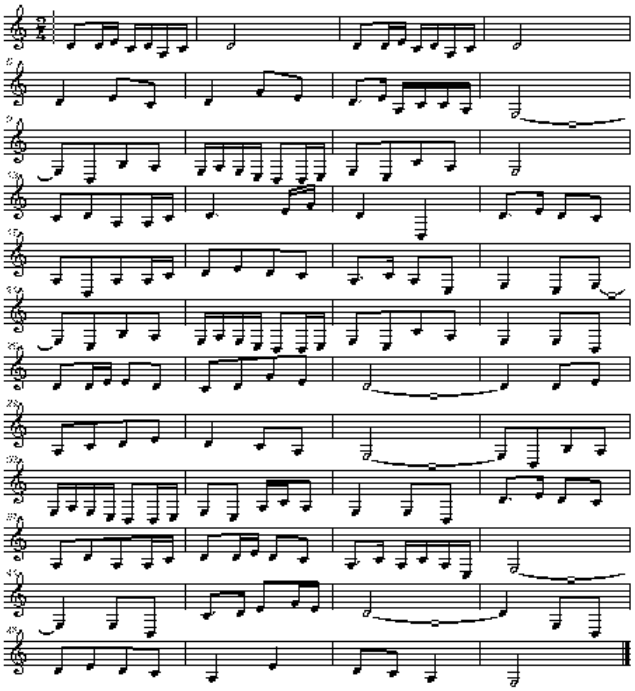
台南哭



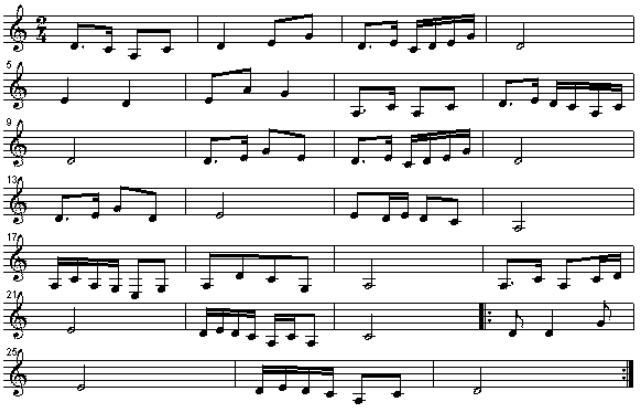
金水仙



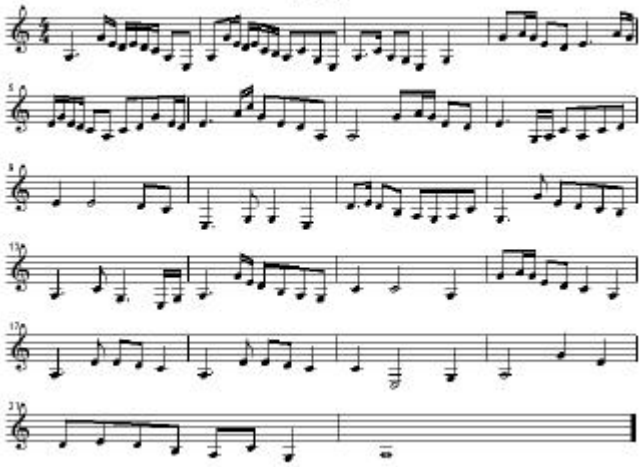
宜蘭哭



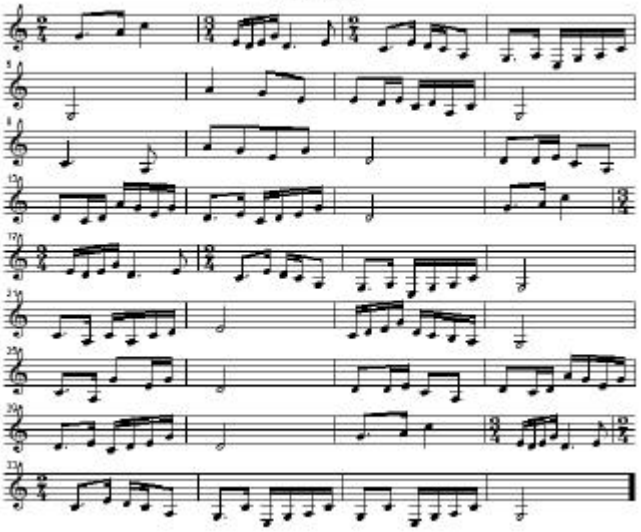
白水仙



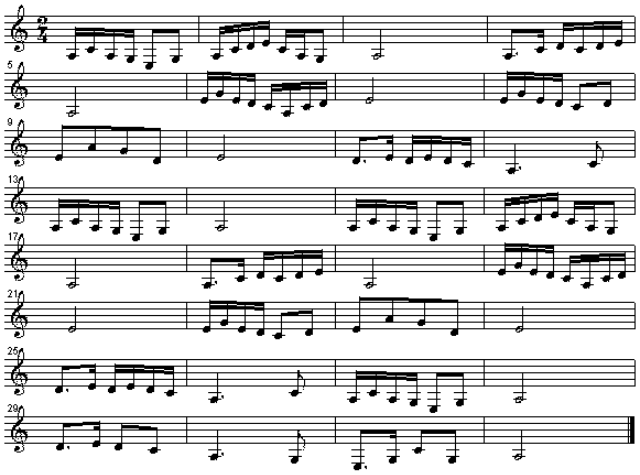
哭墓



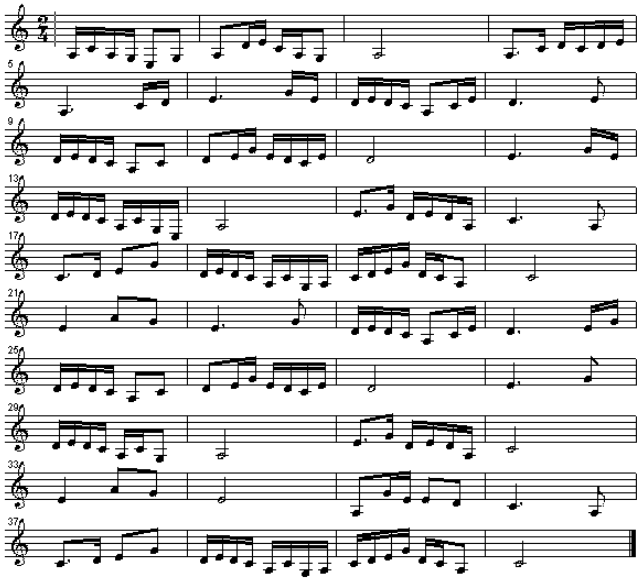
望月詞



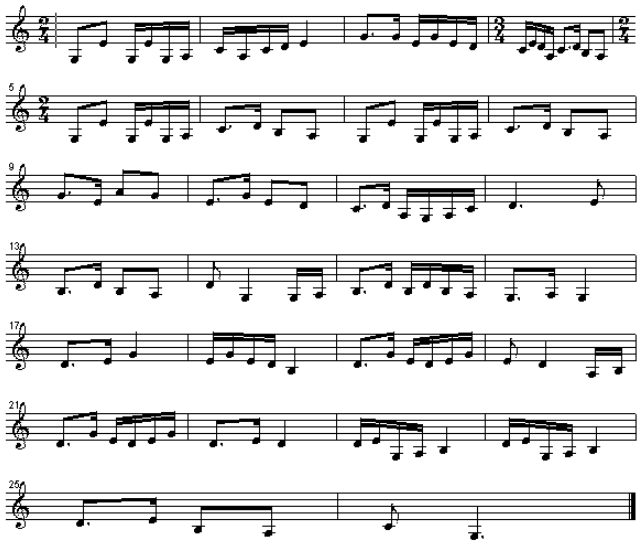
破窯……調



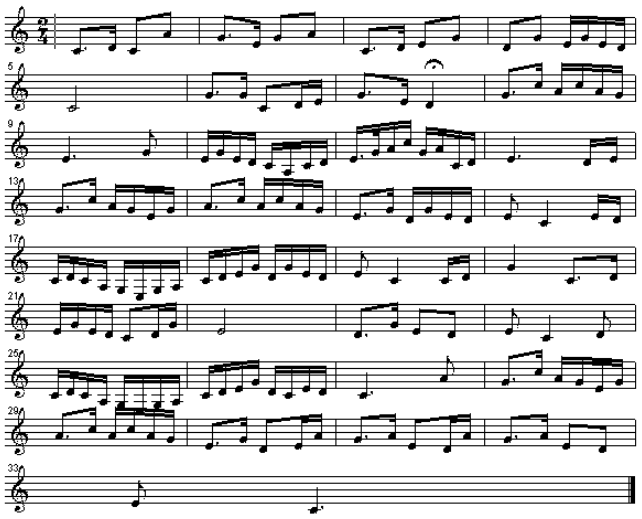
破窯……調



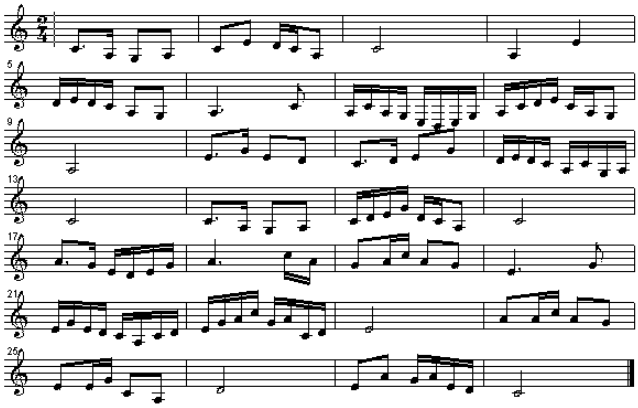
清風調



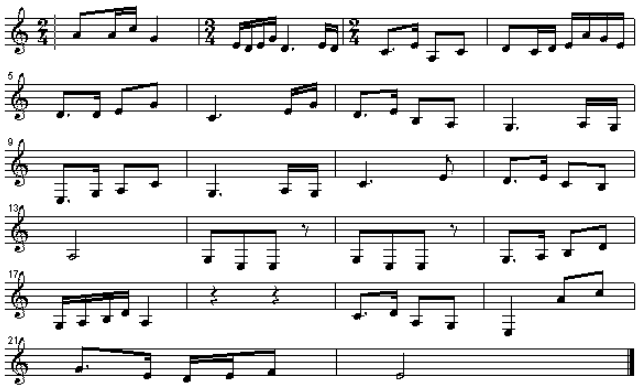
都馬哭



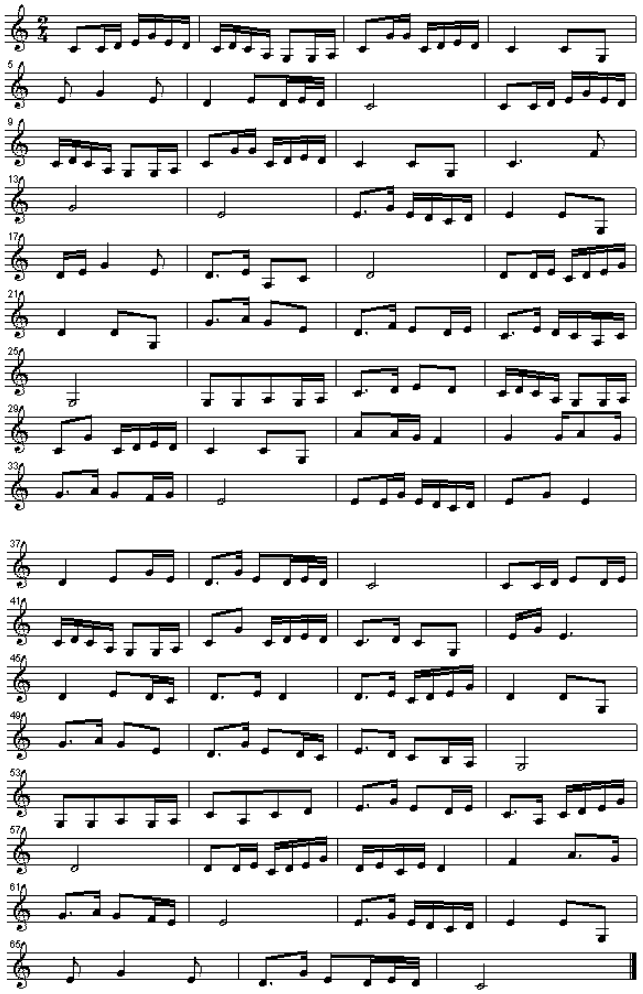
愛姑調



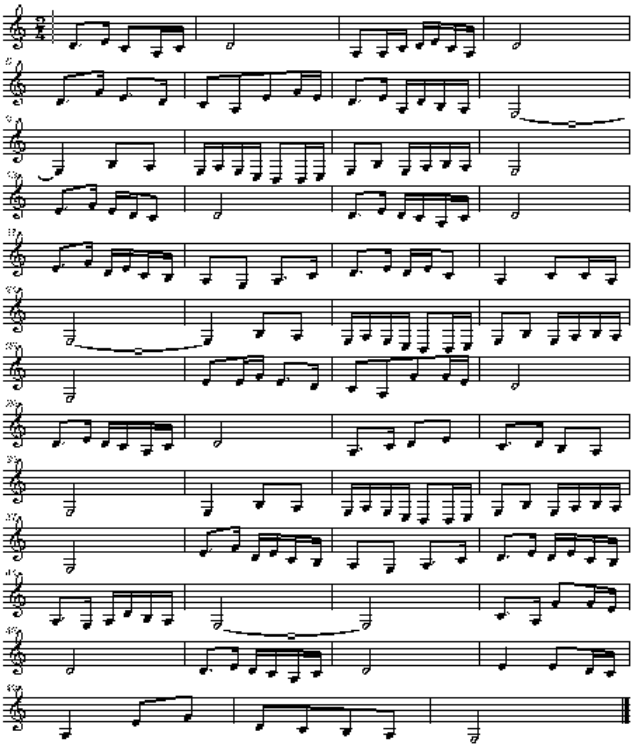
新北調



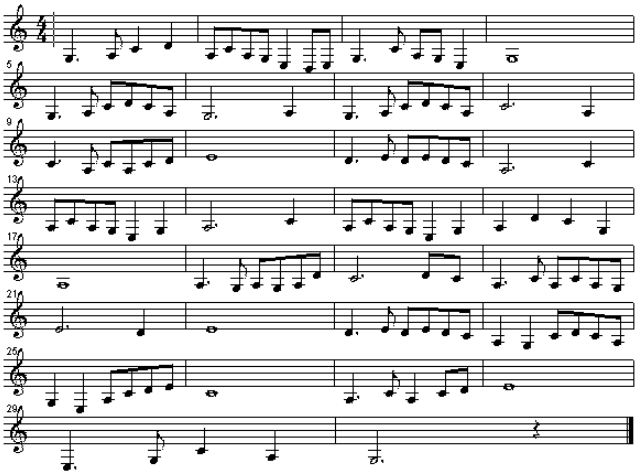
艋舺哭



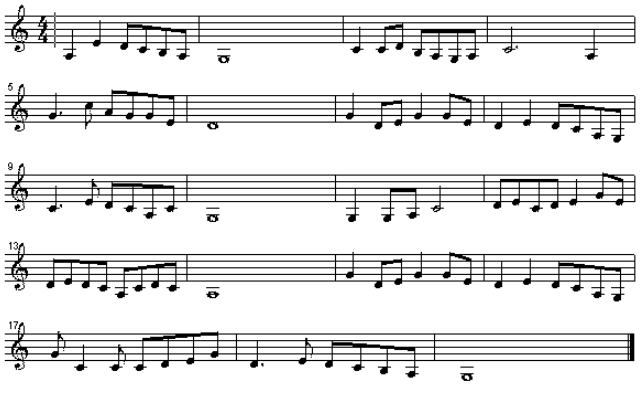
彰化哭



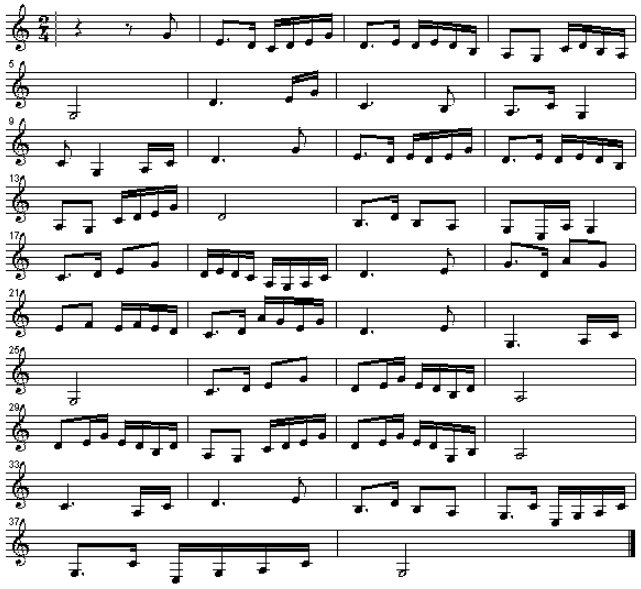
瓊花調



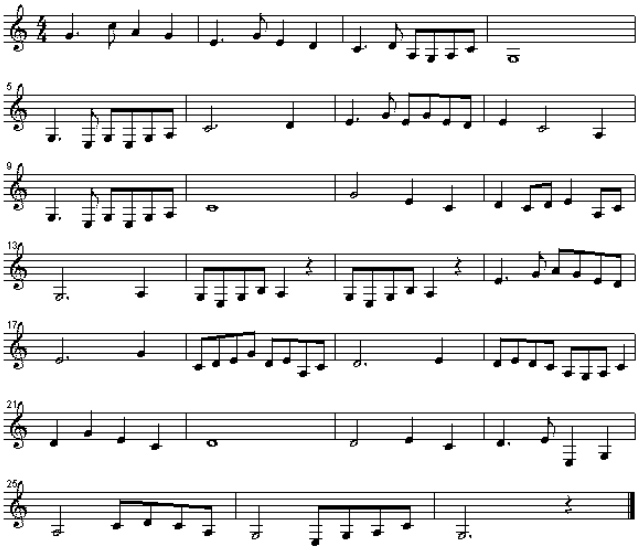
煙花嘆



廣東怨



霜雪調



(附錄二)：荔枝記陳三歌

1. **福建下落泉州城　嶺後陳厝有名聲　祖代做官共做使　子孫未曾斷官名**

2. **第一門前好石獅　第二後頭好花臺　第三門樓好石鼓　第四門前水潮來**

3. **第五門庭出富貴　賽過泉州一城人　陳公生下三兒子　聰明伶俐讀書詩**

4.**兩。哥哥有官做　且說陳三愛風流　人說陳三會讀書　讀書兩字是虛名**

5. **眼見嫂邊一小姨　心頭恰是食藥魚　掬恭近前問嫂信　姨娘食過乜人茶**

6. **嫂今罵叔是何因　問　姨娘做再年　陳三回言答嫂禮　直來與嫂細思量**

7. **看見姨娘生得好　欲求嫂匕做主張　罵聲叔叔說得呆　敗壞綱常人定知**

8. **陳三見罵無言答　回轉書房把計思　門樓鼓打三更時　夜眠不寐憶小姨**

9.**輕移步到姨房裡　小姨睡去不知天　結開羅帳床上摸　前是兄嫂後是姨**

10.**嫂在睡中驚一醒　便要喊聲竊盜人　陳三用手掩嫂口　就是三叔一家親**

11.**嫂今。亟已多時　仔細思量被叔敗　夫在廣南官運使　若還得知心帶疑**

12 **嫂嫂明日報大人　昨夜有人入我房　眉頭目面是三叔　敗壞人倫。乜通**

13.**公姑相勸莫做聲　豈知賊奴不成人　找兒回來切莫說　帶。公婆失教示**

14.**就罵賊奴好無禮　莫來敗壞我家聲　陳三被罵無面皮　收拾衣裳入籠箱**

15.**我兄廣南做運使　竟往廣南會我兄　早共爹娘討相辭　一時看見。淋漓**

16.**爾今路上寬心去　改過心性方成人　嫂今勸叔。記心　公姑吩咐**

好言音

17.只去路上須仔細　除花戒酒莫貪心　聞說潮州好景致　亦愛潮州走一場

18.一路行程急如箭　不日來到潮州城　且說潮州黃九郎　家積金銀千萬箱

19.生下二女多春秀　每日樓上乘風涼　五娘受了林厝禮　六娘未曾食人茶

20.五月原來荔枝時　五娘益春上樓來　身倚欄杆相攜手　面向街中笑微匕

21.五娘講乞益春听　街上多少郎君行　有人生得中阮意　情願共伊結姻緣

22.陳三騎馬樓下過　看見高樓好齊整　五娘。眼看樓東　忽然看見馬上郎

23.生得神仙無二樣　共阮清醒正成雙　等伊舉頭樓上看　將只荔枝。乞伊

24.陳三接。心慌忙　見有樓上一小娘　求藝。問一李公　問你一事通不通

25.面前高樓何名姓　卻有仙女在樓中　李公就答貴客听　正是九郎富貴人

26.陳三听說心歡喜　求托公匕去作媒　若煩講得姻緣就　百尺綾羅掛你身

27.李公說乞官人听　免的打破你心腸　伊今許配林厝了　。呢一馬掛二鞍

28.李公講話莫相欺　念我泉州官蔭兒　我兄廣南做運使　一家富貴賽泉城

29.有錢不怕千金女　討伊不來不姓陳　李公聽說笑紛匕　有財任你去思量

30.陳三明日早起床　有乜道路見五娘　就問李公學磨鏡　冥日用心學得成

31.脫去錦。換布衫　肩頭畏痛也。擔　前街後巷不敢去　直去九郎厝前行

32.只厝有人愛磨鏡　千萬為我傳一聲　黃厝一。名益春　見有磨鏡

笑吩匕

33.連步走到。房門　說有磨鏡十分光　。今叫在小廳尾　來請小姐去相量

34.五娘叉手出外听　益春抱鏡隨後行　陳三近前來行禮　五娘問客貴姓名

35.陳三就共五娘說　小人姓陳名三兄　五娘回頭問益春　客人磨鏡不認分

36.指甲因何長三寸　看來不是做工人　陳三說乞小娘听　我厝住在泉州城

37.祖祖代代盡磨鏡　不會磨鏡只路行　陳三接鏡在身邊　相量價數是在年

38.只鏡磨得十分光　一分光彩十分俴　鏡今磨了甚分明　照見五娘顏色清

39.面如桃花眉似柳　一身嬌媚賽觀音　陳三磨鏡工夫完　試問五娘嫁何人

40.五娘下頭不做聲　房中孤枕獨自眠　陳三抱鏡五娘前　五娘來接心慌忙

41.娘手未接三哥放　登時落地破二片　九郎出來氣沖天　就罵賊奴好無理

42.打破我家照身鏡　爾今何時倍得成　陳三拜伏黃九郎　鏡令破了我耽當

43.身上無錢身作當　納在貴府掃廳堂　九郎　亟氣胸中　我厝奴婢無萬千

44.我鏡寔是無價寶　想你一身值乜俴　五娘進來勸爹親　客人生得頗伶俐

45.叫伊寫下賣身契　三年限滿乞伊行　陳三見說拙因依　心內好笑又好啼

46.前日騎馬樓前過　今日做出這形兒　陳三入門未几時　因為赤水一庄田

47.九郎一時無主張　叫人去說林厝郎　林郎請來堂上坐　二人議論去爭訟

48.若還爭得此田來　盡付五娘做嫁粧　林大提筆來做狀　一筆寫起二三行

49.陳三掃厝廳下過　明知寫狀告田庄　近前偷眼看狀稿　秀才未會打官書

50.這狀去告官不判　爭的此田不姓黃　賊奴說話好無知　只狀不好是。年

51.陳三說寔不說虛　從幼爹娘送讀書　文章禮義都通曉　莫論此狀做得來

52.見說陳三本事好　一時就請上廳堂　爾今用心爭得來　不敢叫你掃厝雙

53.陳三呈詞做得明　果然告轉歸九郎　六月過了七月時　陳三暗想心頭悲

54.前日在家乜富貴　今來乞人做奴婢　五娘聽見笑嘻匕　虧得三哥費心机

55.今日勸君且忍奈　千萬寬心莫遲疑　九郎騎馬去收租　陳三擎傘隨後行

56.直去前村三日路　人人盡叫陳官人　齊來近前唱一喏　借問秀才乜路來

57.九郎馬上。一驚　即時下馬門因伊　是乜親人共我說　莫敗面皮無名聲

58.陳三將言照寔告　我家田客三五千　此處都是我田客　盡居我厝作我田

59.九郎回家說言伊　陳三原是好厝兒　跟我上庄去收租　人人盡稱陳秀才

60.看來伶俐得人惜　結果六娘嫁乞伊　六娘看見面帶紅　爹媽作事甚糊糢

61.阮只配乞林大厝　叫我嫁乞掃厝奴　陳三見說心頭酸　六娘嫁我是不當

62.那愛五娘對得我　就將六娘換林郎　五娘心頭。一驚　冥日思想都無眠

63.我妹愛嫁林大厝　阮今憶　陳三郎　五娘早起來梳粧　陳三掃厝在廳邊

64.五娘一時心頭渴　陳三近前奉茶湯　娘今問伊障伶俐　為何落薄只行儀

65.陳三說出五娘聽　廣南運使我親兄　前日騎馬樓下過　因為荔枝掛心腸

66.五娘把話就勸伊　姻緣事志阮主持　願共三哥結百歲　莫乞外人上砦唇

67.二人相憶情意深　送哥手帕值千金　今冥約定。房來　千萬不通。佳期

68.一更月色照後床　五娘翻覆不成眠　莫是爹娘句未困　莫是三哥未記來

69.二更月色正中天　三哥進入眠床前　陳三就力五娘攬　是恁人情莫　驚

70.二人竟邀上樓床　五娘共哥許來腸　念妾花心也句整　全望郎君好應承

71.哥作牛郎妾織女　但願冥冥莫放遲　二更過了三更時　恰是鴛鴦做一池

72.汙甲濕透胭脂露　身体軟落頭髻欹　雙人結做連理樹　溶匕露滴牡丹開

73.三更過了四更催　耳邊听見雞聲啼　阮厝爹媽句未醒　雙人相抱莫放離

74.四更過了五更在　五娘邀君落床來　娘今共君相斷約　今冥記心莫失期

75.五娘送君出房門　二人相看心都酸　昨冥患惱更漏短　今旦患好日頭長

76.陳三五娘話正長　益春听見落眠床　挨到五娘。房中　看見陳三笑一場

77.五娘連忙叫益春　千萬包存莫露机　益春一貌似觀音　陳三看見動人心

78.人說惜花連枝惜　等我攬來嗔又嗔　益春被攬心慌忙　嗔的滿面紅又紅

79.若無帶。阿娘面　罵你几聲賊蛆蟲　五娘作急來勸伊　魚落搭。難脫離

80.益春听見心頭鬆　任伊戲弄不敢辭　立誓三人同生死　穿山入石莫放遲

81.五娘起早來照鏡　頭眩目凹又無眠　母親知情罵起來　養爾賤婢不成人

82.做緊抽身林厝去　免得外人說嫌疑　陳三臨時得知机　一邊掃厝心頭悲

83.好事多磨。得好　五娘牽君攬淚啼　情願共恁同心走　天邊海角卜相隨

84.雙人斷約有主張　就叫益春來商量　爾今共君一齊去　強爾。前煎茶湯

85.益春拜伏娘共君　這般事際再議論　途中恐怕人拏到　百般刑罰做年當

86.五娘近前勸益春　生死三人做一群　只去三人好相惜　便做羅裙乞汝穿

87.益春見說就動心　收拾金銀在籠箱　七月十五三更時　月光如水無人疑

88.益春開門三人走　走到花園雞未啼　爹媽養阮功勞大　不疑今旦分二邊

89.當初不是來磨鏡　。得阮身只路行　三人走到大溪邊　舵子借問值路來

90.阮今三人探親情　有人查問為阮遮　放早。阮過赤水　送爾一串二百俴

91.渡公見說問因依　三人同行何人氏　有乜事机共阮說　有人問我應不知

92.船子撐船尾又欺　五娘心酸。滓滴　三哥問娘啼乜事　煩惱只路遠如天

93.渡子歇船過溪邊　拔落金釵來謝伊　行過赤水是前村　娘。煩惱心頭酸

94.來到玉婆店內歇　吩咐三哥莫開門　恐見我爹趕來緊　力阮鴛鴦折離群

95.三人走路不用喝　且說後面黃九郎　早間起來天漸光　不見五娘

來梳粧

96.不見陳三來掃厝　不見益春煎茶湯　必定三人相帶走　目滓流落連腹吞

97.神佛爐前燒好香　追得陳三共五娘　保庇三人相。返　許下大豬共大羊

98.九郎走到赤水溪　只見溪邊一弓鞋　今且見鞋不見子　腳下無鞋做。行

99.慌忙借問撐船哥　清早有見三人無　二女一男相。走　未知走到值一方

100.捎子回言答九郎　昨夜三人渡我船　卜去泉州探親戚　問我此去几日路

101.九郎出帖掛溪墘　差人四處尋五娘　有人尋得我子返　不論金銀做工俴

102.九郎回家罵老婆　打走兒女是如何　若還尋得三人到　連爾老貓生剝皮

103.七月十六林厝知　林厝親家上門來　就罵親家無教訓　做出。事爾不知

104.親家請坐食茶湯　做過親家望久長　五娘兒然奴。走　就將六娘配林郎

105.林大開口來罵伊　六娘配我匕不當　前日收過我財禮　一錢要討十倍俴

106.林厝親家去告狀　知州收狀問林郎　潮州九郎第一家　養的女兒敗家風

107.即時催狀出差去　查拏陳三共五娘　差人直到王婆店　看見三人做一場

108.一時三人難脫身　心頭恰似虎吞鎗　五娘勸君莫。驚　三人生死天註定

109.三人押入潮州城　動得看人三二千　勸恁大家莫相笑　風流大際值人無

110.三人押上知州廳　知州陞堂問因由　因何通姦相。走　從頭一一說分明

111.五娘跪落告知州　全頭訴出拙因情　不是陳三。阮走　是阮意愛

看泉城

112.知州就罵黃五娘　人人說爾識文章　。通失除三從禮　力只官法佐平常

113.大人乞容黃氏分　夫婦綱常是大倫　牡丹不近芭蕉樹　鳳皇不入山雞群

114.五娘不問押一邊　就吊益春來問伊　想女無針不引線　偷來暗去你知机

115.老爺奴。訴因端　阮厝高樓透大街　五月天氣南風時　娘。樓上。弓鞋

116.伊人騎馬樓前過　勝是潘安郎君才　是阮一時無主張　挩落荔枝引伊來

117.伊郎假意來磨鏡　打破寶鏡做長年　這是阮娘心意愛　共阮。兒乜相于

118.益春押退跪一邊　就叫陳三罵連天　爾是黃厝管家兒　。通犯法失禮義

119.陳三訴乞知州听　帶。運使是我兄　知州發怒罵數聲　敗壞人倫不可當

120.帶。爾兄免刑罰　崖州徒罪問三年　三人押出州衙前　五娘牽看那好啼

121.虧君一去受奔波　虧阮一日難別離　牌頭听阮講一篇　送爾金釵當酒俴

122.路上早晚須照顧　日間加食夜早眠　頭上再拔一金釵　送君沽酒共買鞋

123.今生共君緣分薄　來世依舊佐夫妻　娘。淚別轉回家　一日思君十二時

124.樓下挑李正開花　冥日思君不見回　夢裡共君同床困　翻身一醒摸無人

125.早起當天燒好香　可憐青春黃五娘　保庇三哥無事際　返來兜央佐一池

126.陳三押解在路行　听見官員喝道聲　一時躲在街邊去　認。運使伊親兄

127.運使看見心頭驚　我弟為何犯罪名　陳三從頭說分明　前日勸

學潮州城

128.九郎請我去教書　林太誣告我姦情　知州得財誣我罪　發配崖州徒罪名

129.運使帶回見知州　不念同僚無人情　知州忙答運使奴　令弟總愛黃五娘

130.即時打簥黃厝去　九郎驚送親來　滿城文武來迎送　拜辭知州回泉城

131.沿途男女都稱美　流傳至今有名聲

荔枝記陳三歌　會文堂勝記出版　台灣　文中文字不清楚用。代替

附錄三

連讀變音原則：

【輕聲】變音發生在第二音節以下，這【連讀變音】則發生在第一音節。或說是一種輕念。無論如何，這是漢語方言一般在音韻組織上為著發音說話能順口，流暢而出的自然要求，免於詰屈聱牙。一方面帶出一種語法作用。即，如不依照自然形成的規則、習慣唸出，就語不成詞、句不成義。操母語的人耳濡不爽，後天學習的要速成則需循規練習。

【陰平調】連：平、上、去、入，變似【陽去／ㄏ】。即【一聲變七聲】。
例：新ㄒㄧㄣ →ㄒㄧㄣˊ 衫ㄕㄢ 。將ㄐㄧㄤ →ㄐㄧㄤˋ 來ㄌㄞˊ 。相ㄒㄧㄤ →ㄒㄧㄤˋ 好ㄏㄠˇ 。花ㄏㄨㄚ →ㄏㄨㄚˋ 布ㄅㄨˋ 。
兄ㄒㄩㄥ →ㄒㄩㄥˋ 弟ㄉㄧˋ 。分ㄈㄣ →ㄈㄣˋ 別ㄅㄧㄝˊ 。修ㄒㄧㄡ →ㄒㄧㄡˋ 業ㄧㄝˋ 。

【上聲調】連：平、上、去、入，變似【陰平／無號】。即【二聲變一聲】。
例：手ㄕㄡˇ →ㄕㄡ 心ㄒㄧㄣ 。改ㄍㄞˇ →ㄍㄞ 良ㄌㄧㄤˊ 。姐ㄐㄧㄝˇ →ㄐㄧㄝ 己ㄐㄧˇ →ㄗ 。主ㄓㄨˇ →ㄓㄨ 意ㄧˋ 。
早ㄗㄠˇ →ㄗㄠ 飯ㄈㄢˋ 。款ㄎㄨㄢˇ →ㄎㄨㄢ 式ㄕˋ 。洗ㄒㄧˇ →ㄒㄧ 浴ㄩˋ 。

【陰去調】連：平、上、去、入，變似【上聲／ㄟ】。即【三聲變二聲】。
例：透ㄊㄡˋ →ㄊㄡˊ 風ㄈㄥ 。破ㄆㄛˋ →ㄆㄛˊ 鞋ㄒㄧㄝˊ 。銃ㄔㄨㄥˋ →ㄔㄨㄥˊ 子ㄗˇ 。興ㄒㄧㄥˋ →ㄒㄧㄥˊ 趣ㄑㄩˋ 。
放ㄈㄤˋ →ㄈㄤˊ 蕩ㄉㄤˋ 。做ㄗㄨㄛˋ →ㄗㄨㄛˊ 穡ㄙㄜˋ 。抗ㄎㄤˋ →ㄎㄤˊ 毒ㄉㄨˊ 。

【陰入調】連：平、上、去、入，變似【陽入／ㄅ ㄉ ㄍ】。但【喉塞韻／～ˀ】變似【上聲／ㄟ】。
例：督ㄉㄨ →ㄉㄨˊ 軍ㄐㄩㄣ 。踢ㄊㄧ →ㄊㄧˊ 球ㄑㄧㄡˊ 。國ㄍㄨㄛ →ㄍㄨㄛˊ 語ㄩˇ 。得ㄉㄜ →ㄉㄜˊ 勝ㄕㄥˋ 。
托ㄊㄨㄛ →ㄊㄨㄛˊ 重ㄓㄨㄥˋ 。桌ㄓㄨㄛ →ㄓㄨㄛˊ 角ㄐㄧㄠ 。出ㄔㄨ →ㄔㄨˊ 力ㄌㄧˋ 。

【陽平調】連：平、上、去、入，變似【陽去／ㄏ】。即【五聲變七聲】。
泉州腔則變似【陰去／ㄣ】
例：人ㄖㄣˊ →ㄖㄣˋ 參ㄘㄢ 。茶ㄔㄚˊ →ㄔㄚˋ 油ㄧㄡˊ 。門ㄇㄣˊ →ㄇㄣˋ 口ㄎㄡˇ 。微ㄨㄟˊ →ㄨㄟˋ 笑ㄒㄧㄠˋ 。
黃ㄏㄨㄤˊ →ㄏㄨㄤˋ 豆ㄉㄡˋ 。油ㄧㄡˊ →ㄧㄡˋ 漆ㄑㄧ 。明ㄇㄧㄥˊ →ㄇㄧㄥˋ 白ㄅㄞˊ 。

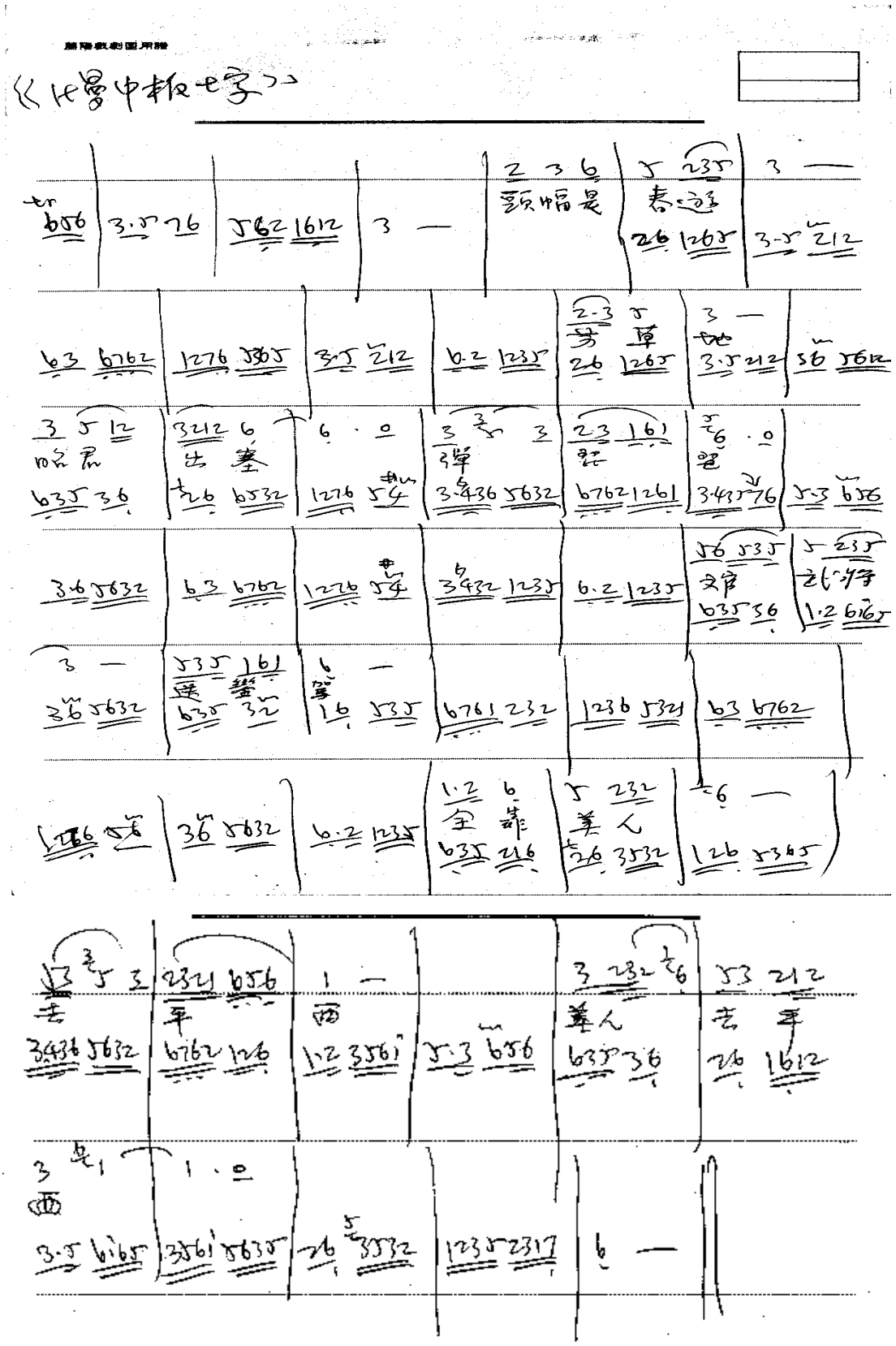
【陽去調】連：平、上、去、入，變似【陰去／ㄣ】。即【七聲變三聲】。
例：認ㄖㄣˋ →ㄖㄣˊ 真ㄓㄣ 。老ㄌㄠˇ →ㄌㄠˋ 人ㄖㄣˊ 。字ㄗˋ →ㄗˊ 典ㄉㄧㄢˇ 。大ㄉㄚˋ →ㄉㄚˋ 概ㄍㄞˋ 。
援ㄩㄢˊ →ㄩㄢˋ 助ㄓㄨˋ 。道ㄉㄠˋ →ㄉㄠˋ 德ㄉㄜˊ 。大ㄉㄚˋ →ㄉㄚˋ 學ㄒㄩㄝˊ 。

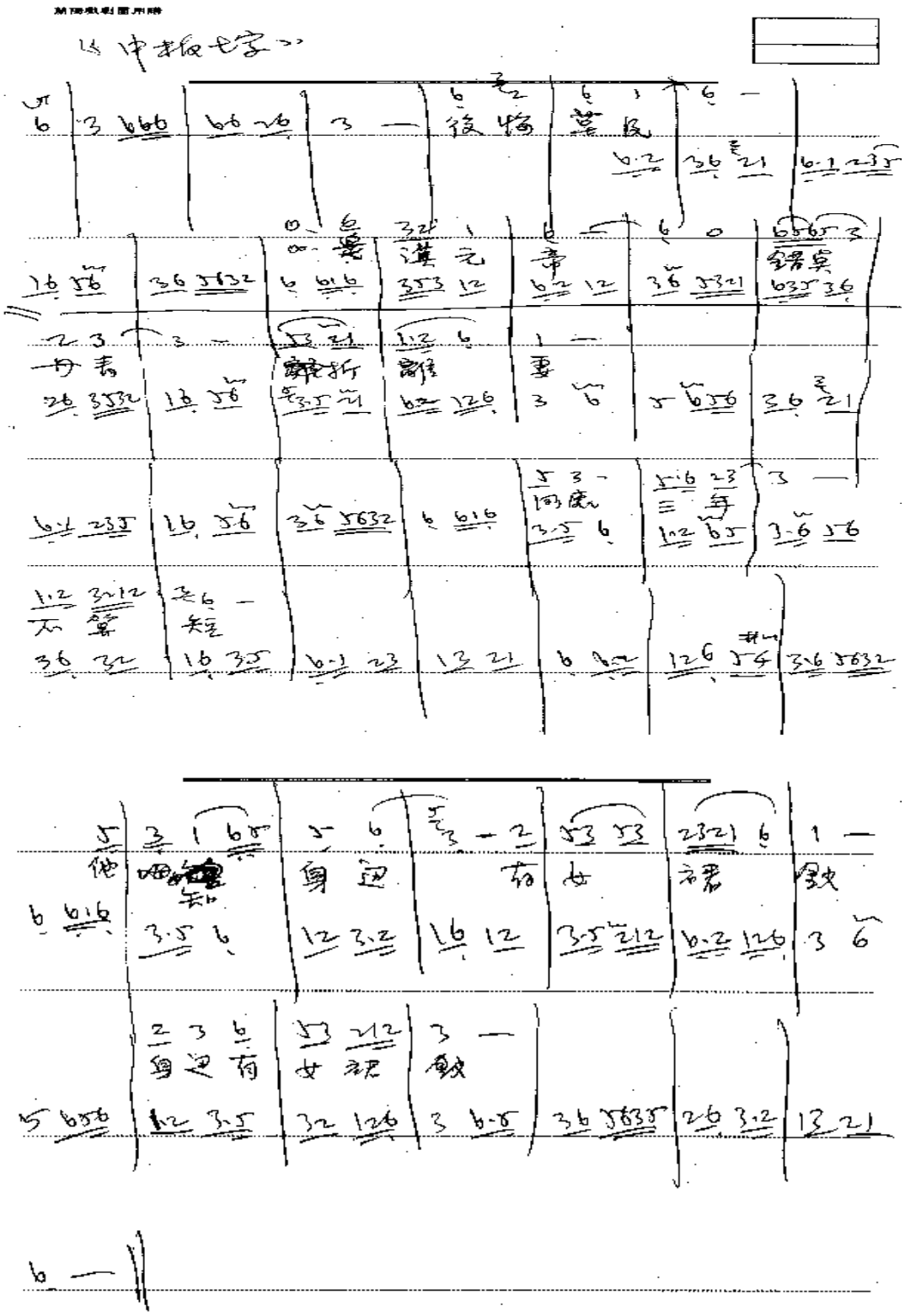
【陽入調】【ㄅ ㄉ ㄍ】連：平、上、去、入，促聲韻，變似【陰入】【ㄅ ㄉ ㄍ】。但【喉塞韻／～ˀ】強調時變【陰去／ㄣ】。
例：立ㄌㄧˋ →ㄌㄧˋ 功ㄍㄨㄥ 。業ㄧㄝˋ →ㄧㄝˋ 農ㄋㄨㄥˊ 。十ㄕˊ →ㄕˊ 九ㄐㄧㄡˇ 。合ㄏㄜˊ →ㄏㄜˊ 併ㄅㄧㄥˋ 。
食ㄕˊ →ㄕˊ 飯ㄈㄢˋ 。粒ㄌㄧˋ →ㄌㄧˋ 積ㄐㄧ 。入ㄖㄨˋ →ㄖㄨˋ 學ㄒㄩㄝˊ 。

為著方便記憶變音規則：可把【5→7→3→2→1→7】以【573217】順序記住。

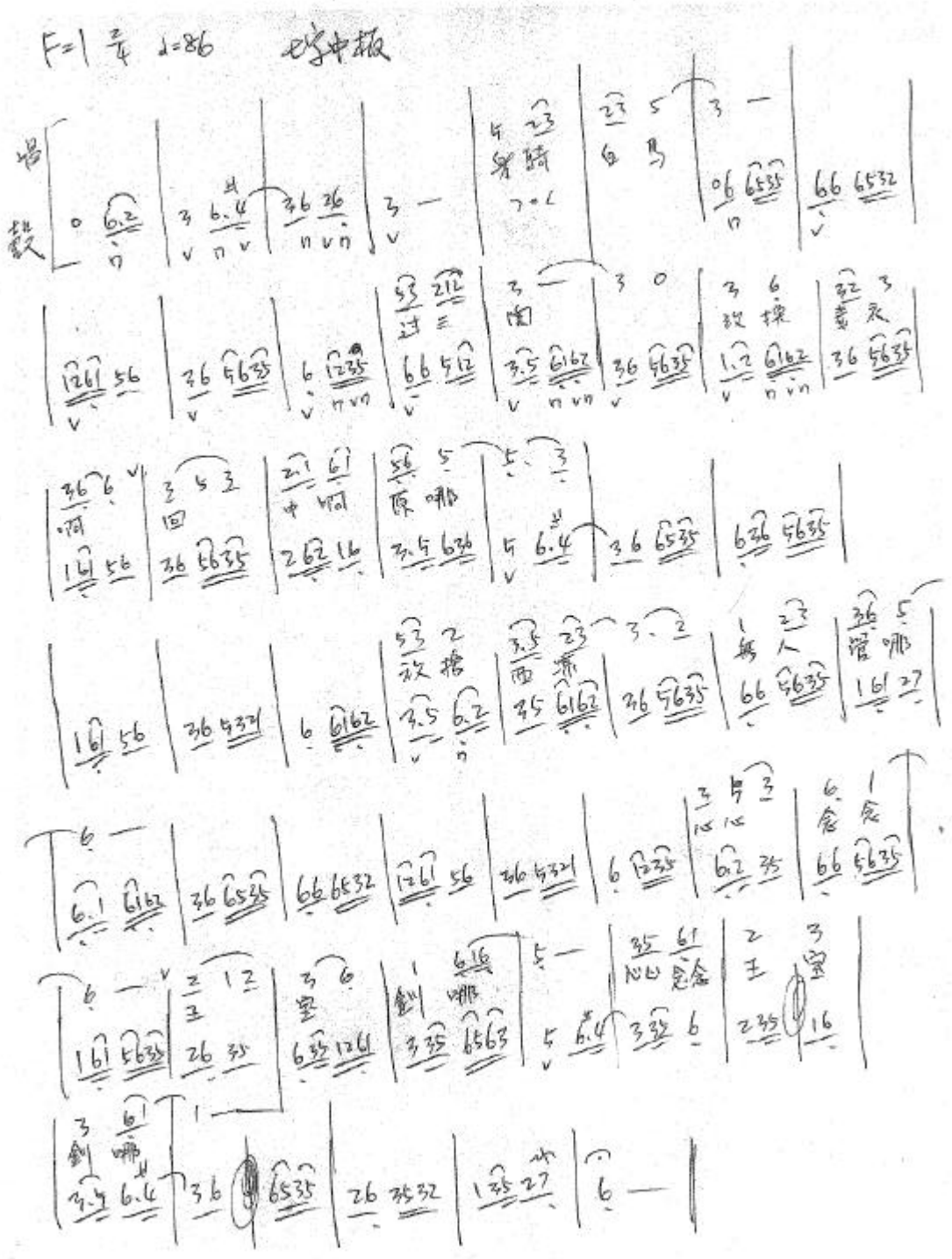
附錄四

慢中板七字　　劉文亮演奏譜

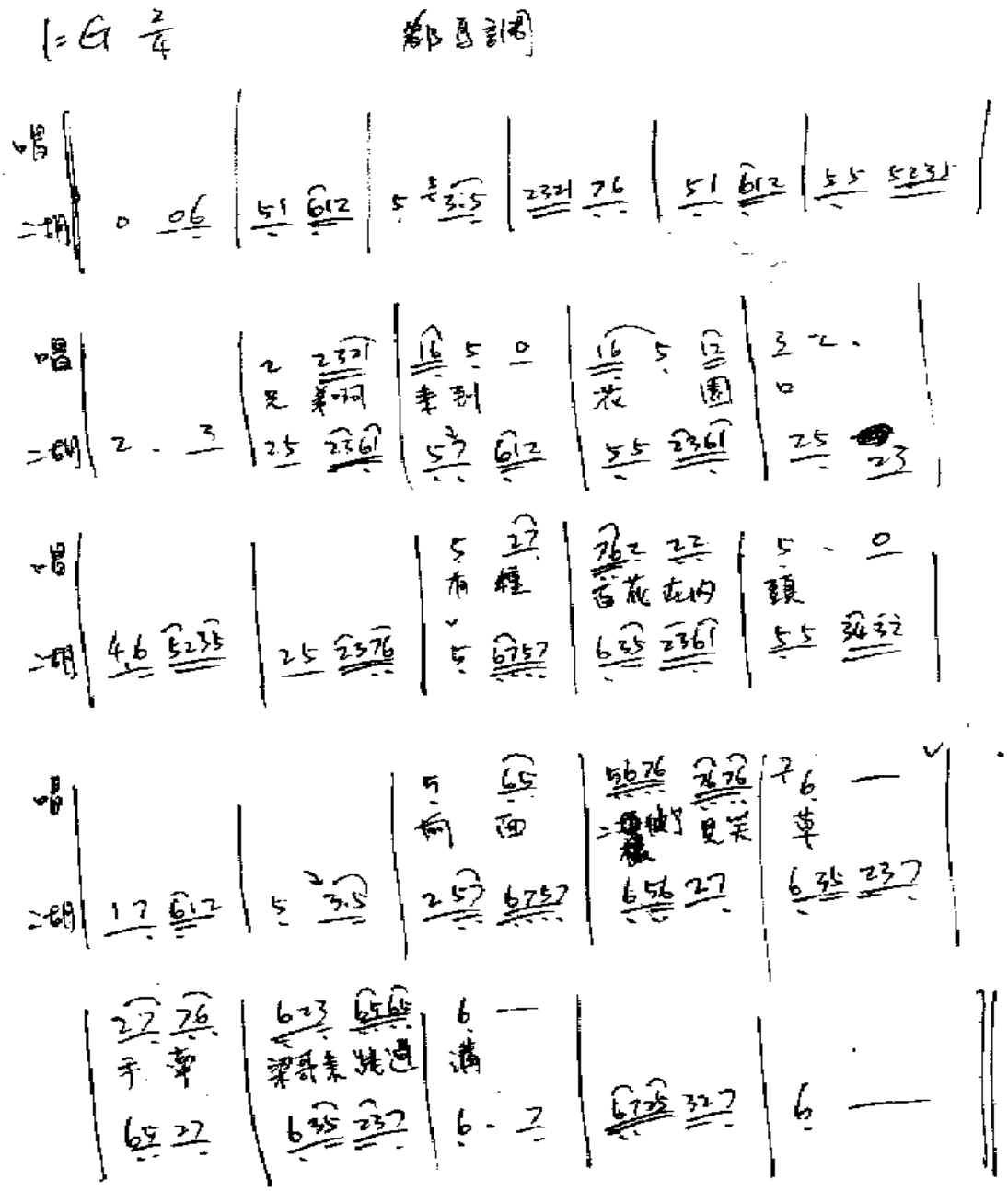



慢板七字

七字中板　　（周以謙演奏譜）

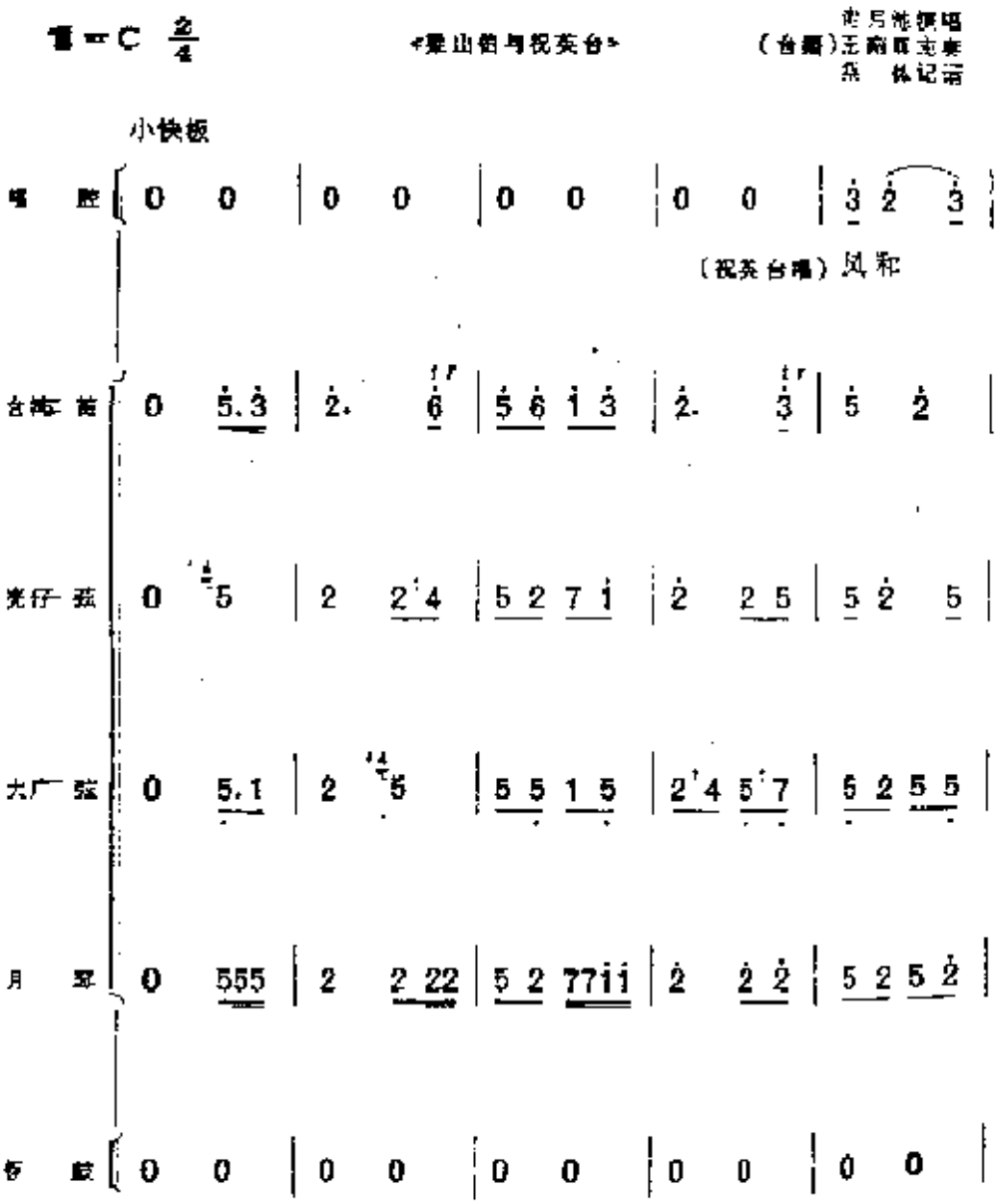


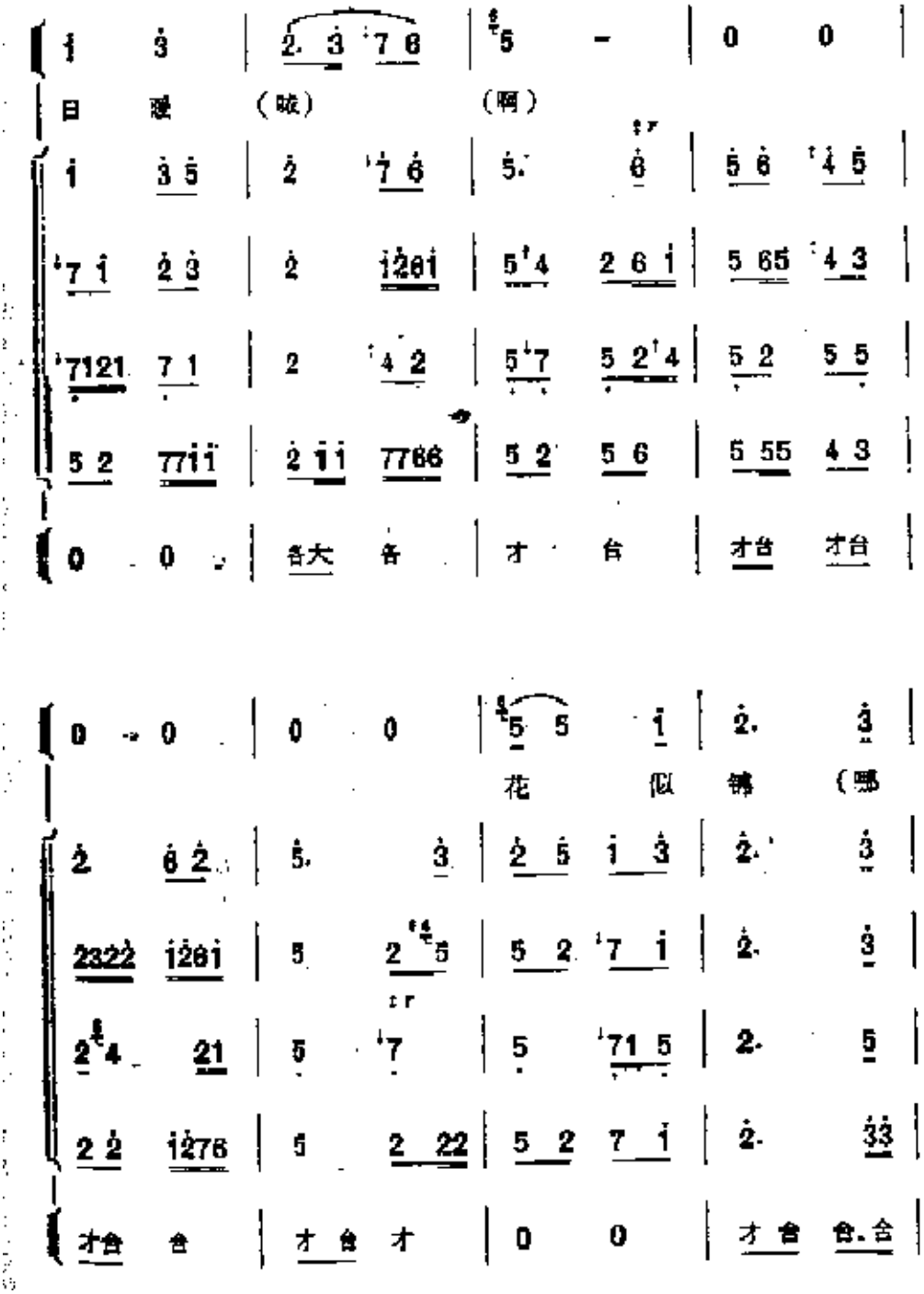
都馬調（周以謙演奏譜）



附錄五　（摘錄自陳彬、陳松民 〈薌劇傳統曲調選〉）

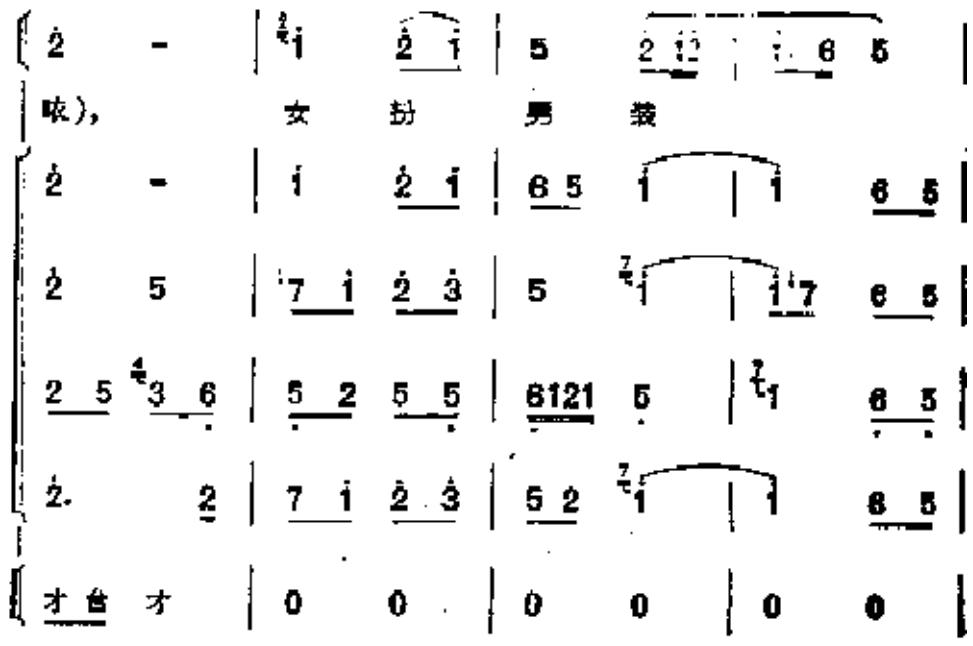
七字仔反

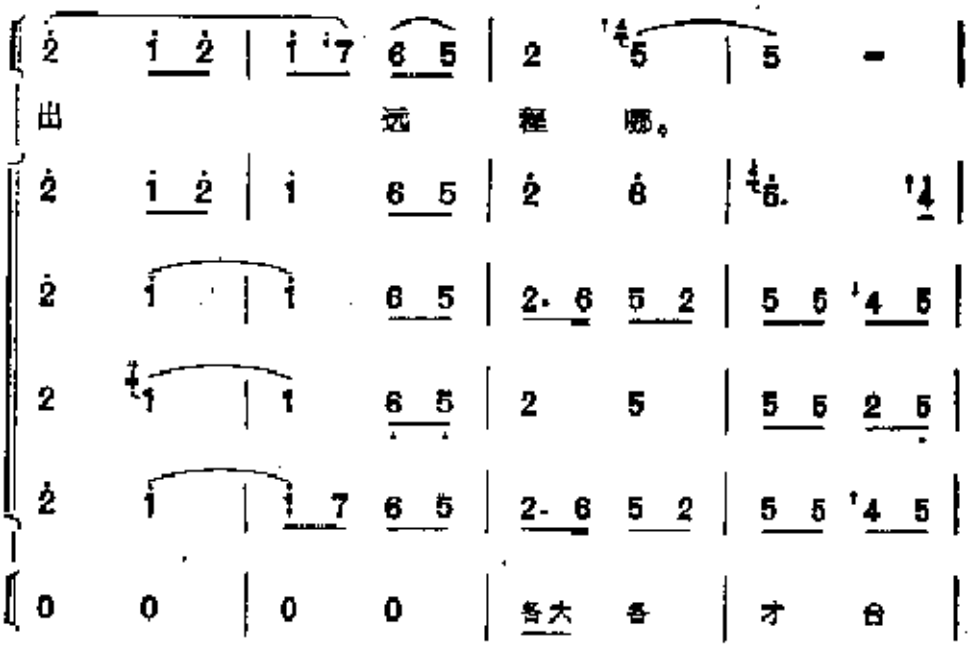


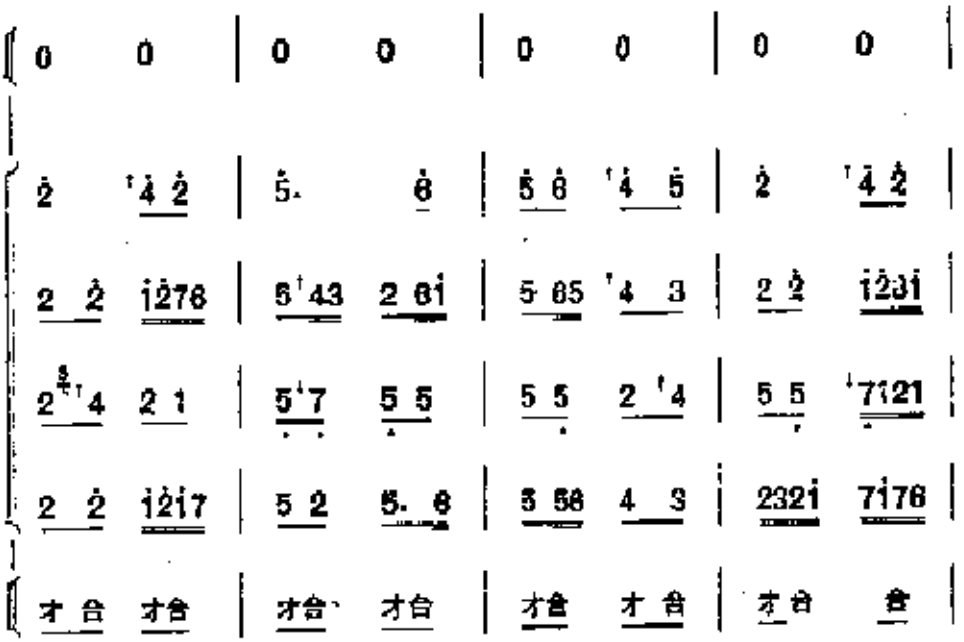


1̇	3̇	2̇ 3̇	7 6	5	–	0	0
日	暖	（啵）		（啊）			
1̇	3̇ 5̇	2̇	7̇ 6̇	5̇	6̇	5̇ 6̇	4̇ 5̇
7 1̇	2̇ 3̇	2̇	1̇2̇6̇1̇	5 4	2 6 1̇	5 65	4 3
7121	7 1	2	4 2	5 7	5 2 4	5 2	5 5
5 2	771̇1̇	2̇ 1̇1̇	7766	5 2	5 6	5 55	4 3
0	0	各大	各	才	台	才台	才台

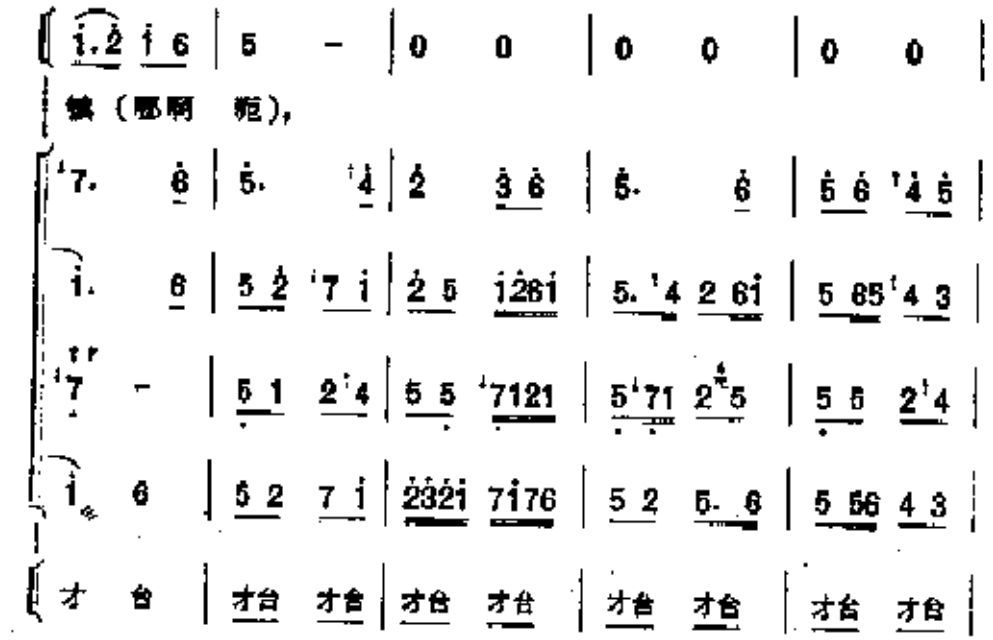
0	0	0	0	5 5	1̇	2̇	3̇
				花	似	锦	（哪
2̇	6̇ 2̇	5̇	3̇	2̇ 5̇	1̇ 3̇	2̇	3̇
2322̇	1̇2̇6̇1̇	5	2 5	5 2	7 1̇	2̇	3̇
2 4	21	5	7	5	71 5	2	5
2 2̇	1̇276	5	2 22	5 2	7 1̇	2̇	3̇3̇
才台	合	才 台	才	0	0	才 台	合.合

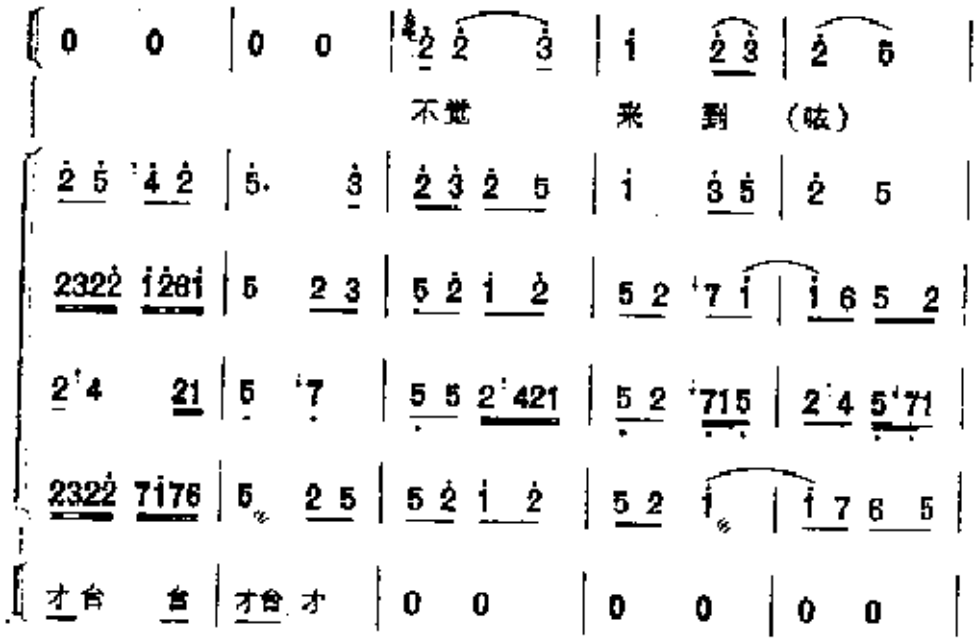

呔，
女 扮 男 装
才 台 才


出 远 程 哪。
各大 各 才 台



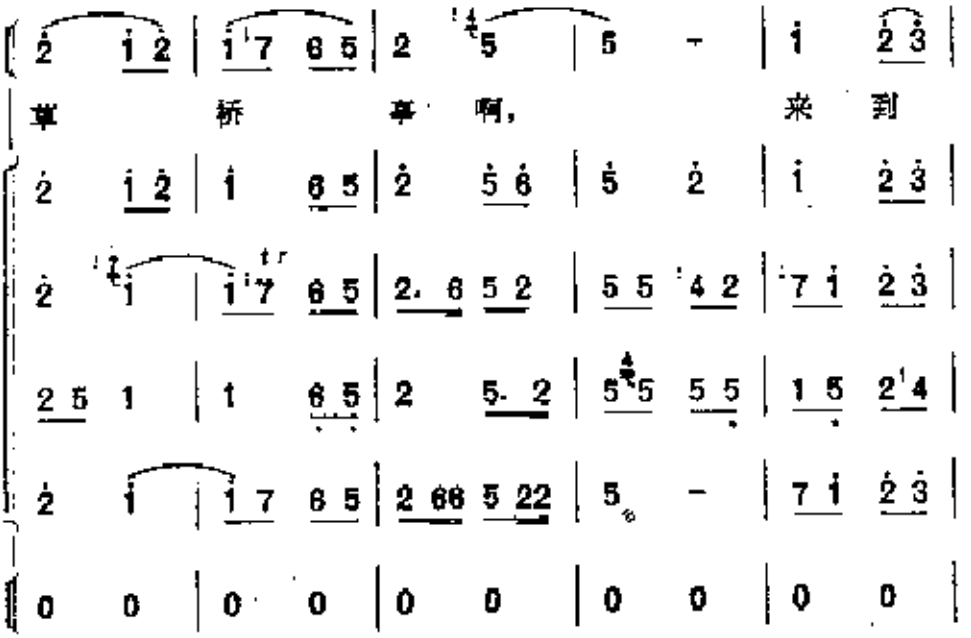
朝行
夜宿（咏）
阳关

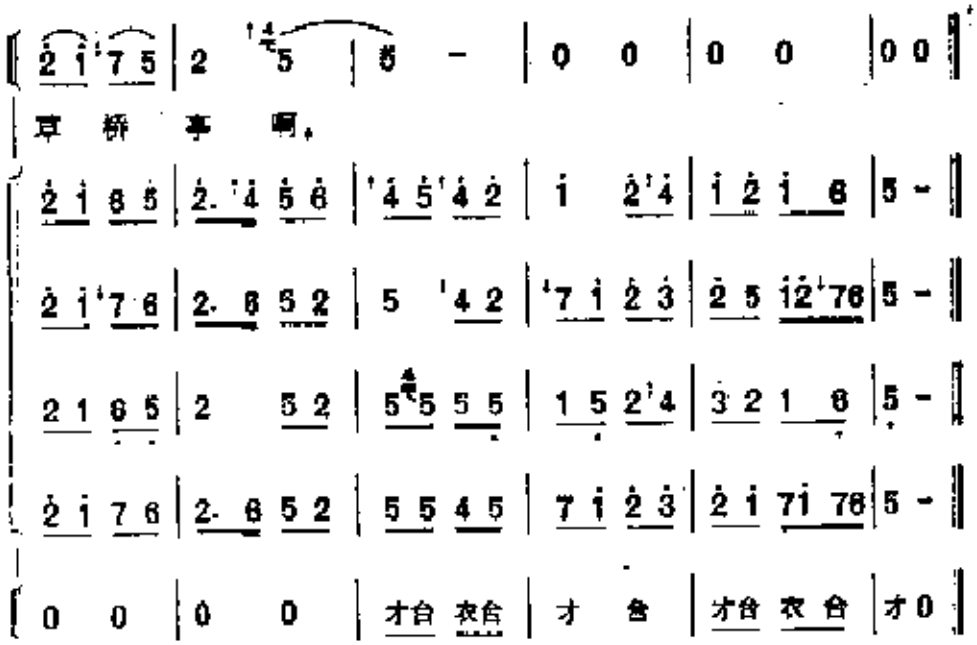




1̇.2̇ 1̇ 6	5 –	0 0	0 0	0 0
镇（哪啊 呃），				
7. 6̇	5̇. 4̇	2̇ 3̇ 6̇	5̇. 6̇	5̇ 6̇ 4̇ 5̇
1̇. 6	5 2̇ 7 1̇	2̇ 5 1̇2̇6̇1̇	5. 4 2 6̇1̇	5 65 4 3
7 –	5 1 2 4	5 5 7121	5 71 2 5	5 5 2 4
1̇ 6	5 2 7 1̇	2̇3̇2̇1̇ 7̇1̇76	5 2 5. 6	5 56 4 3
才 台	才台 才台	才台 才台	才台 才台	才台 才台

0 0	0 0	2̇ 2̇ 3̇	1̇ 2̇ 3̇	2̇ 5
		不觉	来 到	（呔）
2̇ 5̇ 4̇ 2̇	5̇. 3̇	2̇ 3̇ 2̇ 5	1̇ 3̇ 5̇	2̇ 5
2322̇ 1̇2̇6̇1̇	5 2 3	5 2̇ 1̇ 2̇	5 2 7 1̇	1̇ 6 5 2
2 4 21	5 7	5 5 2 421	5 2 715	2 4 5 71
2322̇ 7̇1̇76	5 2 5	5 2̇ 1̇ 2̇	5 2 1̇	1̇ 7 6 5
才台 台	才台 才	0 0	0 0	0 0


草 桥 亭 啊， 来 到


草 桥 亭 啊，
才台 衣台 才 台 才台 衣 台