

南 華 大 學

美 學 與 藝 術 管 理 研 究 所

碩 士 論 文

國樂樂師對當代歌仔戲音樂發展之影響探討

A Study of Chinese Music Musicians' Influences on Contemporary Music Development of
Taiwanese Opera.



指導教授：蔡欣欣 教授

研究生： 周于甄

中華民國九十五年六月十四日

南 華 大 學
美學與藝術管理研究所
碩 士 學 位 論 文

國樂樂師對當代歌仔戲音樂發展之影響探討

研究生： 周 于 甄

經考試合格特此證明

口試委員：李 煥 魁

陳 國 寧

蔡 欣 欣

游 素 凰

指導教授：蔡 欣 欣

系主任(所長)：陳 國 寧

口試日期：中華民國 九十五年 六月 十四 日

謝 誌

在一個四周都是鳳梨田的大學待了四年，260 幾公里的南北奔波，需要一點毅力和傻勁；從海專跳到研究所，論文的撰寫更是嚴酷的考驗，很幸運的，這一路都有貴人相助相挺，我才有四年後撰寫論文謝誌的機會。

從訂定題目到初審、口試，歷經兩年的反覆波折，如今論文得以完成，首先要感謝政治大學蔡欣欣博士，感激蔡教授不計學生的唐突與驚鈍，首肯指導這個天外飛來的校外生。蔡教授豐富的學術涵養，對於論文整體架構與文字論述梳理上，經常一語道破盲點，給予關鍵性的指正，並不時的鼓勵與包容，令學生銘感於心。另外更要感謝口試委員李殿魁教授、陳國寧教授和游素鳳教授巨細靡遺的審閱，對於學生論文的疏漏之處，詳加斧正並惠賜卓見，論文才得以更趨完備。

在論文撰寫期間，我深深體會友情的可貴與無價。感謝美藝所同學和海專夥伴的支持與鼓勵，並不時的提醒（威脅）我要完成論文順利畢業；感謝「台灣春風」的姊妹們，總是及時伸出援手，在文字修飾與排版上給予中肯的建議與幫忙；感謝 Elfin、于珊和味精在問卷與 Excel 的鼎力協助；感謝小學摯友們的相挺與陪伴，深夜裡透過 msn 默默接受苦悶研究生的叨擾和發洩；更要感謝受我百般糾纏的歌仔戲界先進們，以及恩師小根和美美師母的啟蒙與照顧，感謝您們在百忙之中撥冗接受訪談，並給予資料收集上的大力協助。

最後，要由衷的感謝亦師亦友如兄如父的 K 老大，感激您從入學到畢業一路的相伴提攜，尤其在撰寫論文期間，您無私地給予專業上的建議與修整，並不斷地砥礪鞭策，在面對冥頑不靈的我數度怒火中燒後，還不忘耳提面命嚴加督促，在此獻上最誠摯的感謝與敬意。

南華的點滴回憶與師友們的教導關心，是我一生最彌足珍貴的禮物。謝謝！

于甄 謹致 2006/7/2

摘要

從 1986 年「明華園歌劇團」與國樂團合作開始，國樂樂師的陸續加入，突顯了與傳統文武場的磨合問題，到了九〇年代，現代劇場歌仔戲的劇藝提升，並且在兩岸戲曲的交流下，「薊劇」音樂設計的理念引進，開啟國樂樂師對台灣歌仔戲音樂設計的觀念和做法，奠定了歌仔戲音樂在其後十年間朝定腔定譜、編腔和整體音樂設計模式發展。這期間，歌仔戲的伴奏模式，從國樂團與傳統文武場的合作，到國樂樂師主導歌仔戲音樂的進行，「國樂樂師」在劇團和演員心中的地位，與過去的「傳統樂師」相較，其重要性已不同以往，國樂樂師對歌仔戲曲調音樂的新作為，對當代歌仔戲音樂發展造成哪些影響與變化，是本文探討的重點。

本文分為六章。第一章緒論：包括了研究動機與目的、研究範圍與限制、研究方法、文獻回顧和名詞釋義。第二章歌仔戲音樂與樂師角色的演化：從歌仔戲的曲調發展和伴奏組成兩部分的論述，來建立對歌仔音樂的基本認識，並且依循歌仔戲曲調的脈絡來看樂師角色的演化和職能的擴充，並兼論當代樂師與各類劇團不同的合作方式與生態現象。第三章國樂樂師參與歌仔戲伴奏的歷程：從國樂團與文武場的磨合嘗試，到國樂樂師透過研習班學習的自我提升並受到兩岸歌仔戲交流的影響，在歌仔戲音樂上的作為更逐漸擴展為全面性的音樂設計工作。國樂樂師奠定了台灣歌仔戲音樂設計的職能。第四章國樂樂師擔任歌仔戲音樂設計者舉隅：以訪談方式呈現台灣幾位音樂設計者的學習背景、創作理念、音樂設計觀與音樂編創手法。第五章國樂樂師對當代歌仔戲音樂的影響：這一章說明國樂樂師除了改良樂器型制與擴充樂隊編制和改變傳統武場的位置外，也以編腔的手法取代了由演員獨立創腔的傳統角色，開創演員的唱腔表現，提升演員的音域和音準。除此之外，國樂樂師對歌仔戲音樂的種種新作為，也引發了觀眾對歌仔戲音樂的關注。第六章結論：透過樂師角色職能的演化與國樂樂師參與伴奏歷程的

脈絡呈現，以及多位音樂設計者的革新作為和影響的論述，筆者歸納出繼承、發展、影響、展望四方面，來說明國樂樂師對當代歌仔戲發展的影響。

關鍵字：樂師、國樂樂師、歌仔戲、歌仔戲音樂、音樂設計

ABSTRACT

Since Ming Hwa Yuan Taiwanese Opera Company started to cooperate with the Chinese orchestra, the problem of how the participation of Chinese music musicians goes with “Wen-wu Chang (the traditional troupe band)” has emerged. In the 90s, the importing concept of “music design” from “Xiang Ju” as well as the advance in performance art have stimulated Chinese music musicians to set foot in and laid the foundation for Taiwanese Opera’s integrated music design. During the decade, the pattern of accompanying has gradually changed from cooperation between Chinese orchestras and “Wen-wu Chang” to Chinese music musicians’ conducting the flow of music. The importance of the Chinese music musicians have greatly elevated. Therefore, the study focuses on what influence and variation they have brought to the music of Taiwanese Opera.

The study includes six chapters. Chapter One, the Introduction, accounts for the studying motive, goal, research range and limit, approaches, term-definition, and the paper review. Chapter Two covers the evolution of Taiwanese Opera’s music and musicians. The development of its tunes and accompaniment are elaborated to be background knowledge on Taiwanese Opera’s music. And from the tune development, we can also find how the roles of musicians evolve, so as to know how contemporary musicians work with different types of troupes. Chapter Three relates to the process of how Chinese music musicians accompany Taiwanese Opera plays: how they try to work with “Wen-wu Chang”, how they join workshops to promote their own skills, and under the impacts of cross-strait cultural exchange, how they come to lay the basis for being music designers for Taiwanese Opera. Followingly,

Chapter Four will introduce some representative Chinese music musicians undertaking designing music for Taiwanese Opera plays. Interviews are the approach to present their learning background, and thoughts about their invention and music design. Not only do those musicians reform the instruments, expand the troupe band organization, and shift the layout of “Wen-wu Chang”, they also further take advantage of music design to refine performers’ singing performance, which was previously mostly performers’ own responsibility. Chapter Five indicates these contributions, which surely call much more attention of the audience to the music of Taiwanese Opera. As the conclusion, based on the evolution of musicians’ roles and their accompanying experiences, the final chapter will comprehensively discuss how traditional Chinese music musicians affect the contemporary development of Taiwanese Opera in four aspects—the inheritance, development, impacts, and future perspectives.

Key Words : musicians、 Chinese music musicians、 Taiwanese Opera、

Taiwanese Opera music、 music design

第一章	緒論	1
第一節	研究動機與目的	1
第二節	研究範圍和限制	2
第三節	研究方法	3
第四節	文獻回顧	6
第五節	名詞釋義	10
第二章	歌仔戲音樂與樂師角色的演化	11
第一節	歌仔戲的曲調發展	11
第二節	歌仔戲的伴奏組成	21
第三節	樂師在歌仔戲發展中的角色演化	29
第四節	當代歌仔戲樂師的生態現象	33
第三章	國樂樂師參與歌仔戲伴奏的歷程	37
第一節	國樂團與文武場的磨合嘗試	38
第二節	國樂樂師的自我提升	42
第三節	音樂設計職能的確立	50
第四章	國樂樂師擔任歌仔戲音樂設計者舉隅	59
第一節	柯銘峰	60
第二節	劉文亮	66
第三節	陳孟亮	71
第四節	周以謙	76
第五節	陳建誠及其他音樂設計者	81
第五章	國樂樂師對當代歌仔戲音樂的影響	84
第一節	樂器型制的改良	84
第二節	樂隊編制與功能的延展	88
第三節	開展演員的唱腔表現	93
第四節	引發觀眾對歌仔戲音樂的關注	99
第六章	結論	110
	參考書目	114

附錄一	120
附錄二	141
附錄三	146
附錄四	148
附錄伍	160

表目錄

表 2-1	傳統曲調的樂器運用組合	28
表 3-1	2004~2006 年「歌仔戲製作及發表專案補助計畫」入選劇團	..49

第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

中國戲曲劇種之間的最鮮明的區分，在於個別音樂唱腔所呈現的特質差異，音樂的性格成了劇種重要的精神指標。「有聲皆歌，無動不舞」，傳統戲曲藉由肢體、唱唸來傳遞藝術特質，無不是以音樂做為基本載體，進而使劇本文學、表演節奏和語言情感據以體現。「歌仔」在閩南地域不絕地傳唱，成就了百年來時刻牽引著閩南族群思想情感，並與習俗、信仰緊密相繫的歌仔戲演劇活動。「三分前場，七分後場」，這句閩南諺語確切表達了戲曲音樂與音樂伴奏在演劇中的重要性。

歌仔戲發展至今，經歷不同的時空（場域）變遷，形成各個時期不同的表演形式和藝術風格，音樂曲調的伴奏型態也順勢而變，早期以閩南民歌小調為主的小戲唱作，在衍化成表演內容日益繁複的大戲模式過程裡，移植或師法相近前輩劇種的音樂型式和曲調，也隨著社會型態的轉換，融入了城市歌謠和新編樂曲；伴奏樂器也從大廣弦或月琴的簡單搭配，演變到以傳統四大件和京劇板鼓為伴奏核心的規範模式，也間有以西洋樂隊為伴奏編制的多元風格。到廿世紀晚期，劇場式的精緻歌仔戲崛起，兩岸戲曲的開放交流，「薊劇」音樂設計的理念引進，為整齣戲曲演出而服務的音樂設計概念逐漸加深，因應現代需求而有當代國樂背景出身者加入伴奏，甚至是中小型國樂團的整體搭配。歌仔戲面對現代多元娛樂競爭環境中所不可避免的質變，也正由一批以國樂背景出身的職業樂師進行著大幅度的創意改造工程。

長期以來歌仔戲的伴奏皆以即興活奏形式為特色，與「幕表戲」表演為主的傳統形式相對應，即使是以定腔定譜作為伴奏重要依據的現代劇場歌仔戲演

出，伴奏譜上仍然有許多只標示曲調名和歌詞，而不寫樂譜，端賴伴奏者的經驗能力為演員依字行腔的即興演唱作伴奏，令筆者感興趣的是：

1. 大量具有國樂背景的樂師，加入歌仔戲音樂的伴奏工作，民間戲曲音樂的活性，和音樂科班（正規訓練）的思考及技術差異，如何得以統一？
2. 現代音樂設計手法和傳統活奏的特性是否牴觸？國樂樂師如何面對並調適？
3. 以現代劇場歌仔戲為主要活動範圍的國樂樂師，對外臺戲班的影響又是如何？
4. 國樂樂師的音樂設計觀又是如何？如何創造出符合現代劇場歌仔戲的音樂風格？
5. 國樂樂師對歌仔戲曲調音樂新作為，對演員來說，該如何適應？是接受還是排斥？
6. 一連串的音樂作為，對觀眾來說是否帶來藝術表現和欣賞角度上的影響？

很多思考，很多疑問，但無疑的是，這些新音樂工作者「國樂樂師」，在劇團或演員心中的地位，與過去的「傳統樂師」相較，其重要性與主導傾向，在現代劇場歌仔戲要求的專業分工理念下，是必然的。因此，本研究試圖從國樂樂師加入歌仔戲伴奏後，對歌仔戲音樂環境產生的影響變化提出疑問，並從劇團、演員、傳統樂師和觀眾各方面所引起的變化作探討，來探究國樂樂師對歌仔戲衍生出的問題和改變，及對歌仔戲發展的影響；並延伸討論當代歌仔戲音樂的發展和傳承，與包括實際的影響和觀念的啟發。

第二節 研究範圍和限制

八〇年代以後，具國樂背景的音樂人陸續加入歌仔戲伴奏的演出活動；九〇年代台灣現代劇場歌仔戲劇藝品質更加提升，並在兩岸戲曲文化的交流下，

「薊劇」音樂設計的理念引進，開啟國樂樂師對台灣歌仔戲音樂設計的理念和做法，奠定了歌仔戲音樂在其後十年間朝定腔定譜、編腔和整體音樂設計模式發展。

因此，本研究針對國樂樂師對歌仔戲音樂發展影響的八〇年代之後作探討的範圍界定；在田野訪談對象方面，以九〇年代崛起，曾經與大陸薊劇音樂工作者合作，受到大陸薊劇音樂設計觀念啟發，經常為現代劇場歌仔戲劇團受邀樂師，音樂設計作品質量豐富，並有完整的定腔定譜、編腔和整體音樂設計作為的國樂樂師進行訪談工作，訪談對象預設有劉文亮、柯銘峰、周以謙、陳孟亮、陳建誠五位，希望透過當代國樂樂師對台灣歌仔戲音樂的說明和解析，有助於本論文蒐集到原始的一級資料。

在研究限制方面，有鑑於台灣戲曲專科學校於 1994 年才成立歌仔戲科，在此之前傳統音樂科並未專業學習歌仔戲的伴奏，因此本研究之對象並不包括台灣戲曲專科學校傳統音樂科之畢業生。另外，九〇年代崛起的國樂樂師對於進入歌仔戲伴奏的範圍僅於文場部分，並未涉獵武場部份，也未見學院背景的武場人員，因此本研究對於武場人員部份不予討論。

第三節 研究方法

一、文獻研究：

歷年來，台灣歌仔戲的研究課題涵括了：歌仔戲歷史源流和演變、不同藝術型態的表演風格探討、劇團經營手法、演員表演美學、歌仔戲音樂曲牌與唱腔的分析、武場音樂探究、編導、劇本、舞台藝術和藝人生平的論述等等，對台灣歌仔戲發展的建構、各時期表演藝術的剖析、劇團的經營生態、戲曲音樂的分析、都有了相當豐碩的成果。

因此，本研究第二章及第三章部分，嘗試用「文獻研究」的方式，因循前

人學者在歌仔戲不同時期的表演型態、以及社會變遷的脈絡下的研究基礎，從而形塑自內台歌仔戲、外台歌仔戲、電視歌仔戲、以至到現今現代劇場歌仔戲多變的表演體系中，歌仔戲音樂型態的轉變，及文武場伴奏形式上的變遷與發展；並藉由前人對歌仔戲音樂曲調形成的論述，導出國樂樂師形成的時代輪廓，和對歌仔戲發展的影響，補強歌仔戲藝術發展研究下，對歌仔戲樂師探討部分的不足。

二、資料統計分析：

本研究在第五章第四節部分利用問卷作資料統計分析，問卷部分是採用網路虛擬問卷調查¹，採樣對象因不受時間、地點限制，利用網路無遠弗屆和快速傳播的特性，利用其開放、不設限的機制，讓對於本主題有興趣之觀眾主動接受問卷調查。利用問卷統計結果，分析解讀觀眾對當代歌仔戲音樂的評價和看法，達到客觀的原始資料蒐集。

網路問卷於 2005 年 6 月 15 日設計完成並測試無誤後，即開始在歌仔戲資訊站²所提供的歌仔戲網路問卷調查中心³展開問卷調查填寫，問卷發放統計的起訖日為 2005 年 6 月 15 日至 7 月 31 日止，調查起訖日歷時四十五天，為了擴大調查人數，並增加統計數值的效度，同時在各歌仔戲相關網站張貼訊息，邀請觀眾來填寫問卷。

張貼網路問卷訊息分三階段進行：第一階段於 6 月 15 日公佈於歌仔戲資訊站，及各歌仔戲相關網站留言版⁴，第二階段於 7 月 1 日再行張貼問卷調查訊息，第三階段於 7 月 16 日張貼問卷調查訊息，進行最後催票工作。網路虛擬問卷調

¹ 問卷內容詳見附錄三。

² 歌仔戲資訊站網址：<http://www.twopera.net/>

³ 歌仔戲問卷調查中心 < 國樂樂師對當代歌仔戲音樂發展之影響 > 問卷調查網址：
http://www.twopera.net/survey/survey.php?SURVEY_ID=6

⁴ 張貼問卷調查訊息之歌仔戲相關網站計有：「蘭陽戲劇團」、「唐美雲歌仔戲團」、「民權歌劇團」、「秀琴歌劇團」、「陳美雲歌劇團」留言版、「尚和歌劇團」、「新櫻鳳歌劇團」留言版、「北投歌仔戲研習班」、「歌仔學會、柯仔館」、「河洛歌子戲團」、「高師歌仔戲社」留言版、「佳欣歌劇團」等。

查於 7 月 31 日截止，並同時關閉問卷調查中心的網路連結功能。歷時四十五日的調查結果，共計回收樣本 194 份，扣除答題不完整者 5 份，最後得到有效樣本 189 份。

三、參與觀察：

實際的參與並從旁觀察國樂樂師在歌仔戲演出狀況，進一步了解樂師的工作環境與生態，客觀從中了解樂師與演員的互動模式、樂師與樂師間的合作默契、樂師與劇團的關係，以及樂器改良後的運用狀況，作為筆者在訪談時重要的資料依據，以求達到客觀提問的目的，有效達到訪談的效度與信度。

四、半結構性訪談：

訪談的形式有很多種，我們如果將訪談的形式視為是結構的延長線，在線一端視結構化的訪談；另一端是非結構化的訪談。在這兩極端中間的屬半結構式訪談或焦點訪談。

結構化的訪談通常用來收集量化的資料，訪談者須事先準備好訪談表，運用相同的語言、辭彙及問題順序，進行面對面訪談或電話訪問。結構化訪談的問題形式、回答方式及進行的方法都有一定的程序，訪談者決定談話的順序和方向。

非結構化的訪談免除了結構化訪談的標準程序或問題的順序，仰賴訪談者與受訪者間的互動，是以日常生活會話方式進行談話。非結構化的訪談也稱為深度訪談，訪談者可以自由規劃欲研究議題的相關問題，並從受訪者的談話中衍生出不同的問題再提問，目的是要深入了解受訪者對其生活經驗和真實世界的看法、態度與感受。

半結構式訪談的訪談形式較結構式訪談有彈性，但不具非結構式訪談的自由，它仍有一定的訪談題綱依循。訪談者列出感興趣或與研究相關的主題作為訪談指引，在用字遣詞、問題形式和順序較有彈性。

本研究第四章及第五章將針對國樂樂師對當代歌仔戲音樂的革新手段、音樂設計理念、實際的音樂作為、演員唱腔的影響等問題提出疑問，從多位樂師與演員的觀點，以半結構訪談的方式，了解訪談對象對事件的看法、態度和感受，以獲得最直接的原始資訊，進而交叉分析探討，建立可信的現象解析。

第四節 文獻回顧

1986年「明華園歌仔戲團」演出《劉全進瓜》，開啟了傳統歌仔戲與國樂團的第一次接觸後，陸陸續續有國樂團與傳統文武場合作的模式產生。到了九〇年代現代劇場歌仔戲朝向精緻化的整體製作，演出型態與觀眾品味的改變，傳統文武場的簡單編制已不夠劇場藝術的需求，擴大樂團編制加入國樂的配器加強音色、音響的聽覺效果逐漸成為歌仔戲音樂的新趨勢；領奏的頭手樂師也移轉到負責編寫音樂的音樂設計者身上，這樣的改變，從邱昭文的一篇〈瞎子摸象乎？歌仔戲在現代舞台上過招〉開始，陸續引發了國樂是否應該加入歌仔戲伴奏的論戰。

然而，歷年來有關歌仔戲音樂的研究，大多從音樂學角度的觀點進行唱腔譜例的分析研究，或針對常用的【雜唸仔】【都馬調】【哭調】【江湖調】及主力唱腔【七字調】探討曲調的來源和特色，並對曲調的唱腔進行整體分析。這些關於音樂曲調的譜例研究探討，前輩學者已有相當的成果，但對於文武場伴奏型態的轉變、音樂曲調的創作設計、樂師角色功能的更替，及新一代樂師對歌仔戲音樂產生的影響，卻少有專文論述。

雖然從音樂學角度發表的歌仔戲相關文章成果豐碩，但與本研究主題契合度不高，暫且不論。因此，筆者針對近二十年來國樂加入歌仔戲伴奏、樂師生態描述、歌仔戲音樂設計相關的專文、碩士論文作回顧。

(一) 探討國樂加入歌仔戲音樂的專文：

1995 年邱昭文〈瞎子摸象乎？歌仔戲在現代舞台上過招〉⁵，認為國樂加入歌仔戲文武場，對歌仔戲音樂的轉型與發展，形成「反領導」現象，並使傳統文場中的特質樂器被捨棄。1995 年陳中申〈的確是瞎子摸象 - 國樂參與歌仔戲〉⁶，指出國樂加入歌仔戲伴奏是必然的趨勢，只要掌握好國樂團與文武場的編制，並以自身的經驗為呼應，也以此篇文章回應有關國樂加入歌仔戲負面評價的論戰。1996 年陳彬〈國樂加入歌仔戲音樂的伴奏（上）（下）〉⁷；及 1997 年海峽兩岸歌仔戲創作研討會上，陳中申發表的〈幫腔或綁腔 - 國樂（民樂）加入歌仔戲的經驗談〉⁸，及陳彬〈淺談歌仔戲傳統四大件與民族管弦樂器的結合〉⁹。此三篇都是作者以自己的實務經驗提出歌仔戲音樂加入國樂伴奏的準則。陳中申認為只要注意國樂與文武場的編制、律及音量、歌仔戲的風格性奏法、指揮與鼓佬的關係、作曲與編制、編腔的協調、導演對國樂的認識等問題，捨所當捨，取所應取，是歌仔戲現代化的新契機。陳彬認為國樂加入歌仔戲的傳統伴奏，不是去取代或掩蓋原有傳統樂器的表現，而是在保留傳統樂器的藝術風格前提下，使歌仔戲音樂的表現力能更豐富、更充實。國樂的加入應以點到為止，並保留演員作韻的自如，在此前提下，做到唱腔的定型與傳統樂器的活奏及整體樂隊的協調。

(二) 有關國樂樂師主導歌仔戲音樂設計的專文探討：

1998 年「台灣、新加坡歌仔戲的發展與交流研討會」上，陳中申發表的〈我在歌仔戲音樂中的成長及「命運不是天註定」的音樂分析〉¹⁰，以十二年來參與歌仔戲音樂製作的經歷，從解決國樂團與傳統文武場的矛盾問題，到引進現

⁵ 收錄於《表演藝術》第 27 期，1995.1。

⁶ 收錄於《表演藝術》第 30 期，1995.4。

⁷ 收錄於《表演藝術》第 40、41 期，1996.2、3。

⁸ 收錄於《1997 年海峽兩岸歌仔戲創作研討會論文集》，(台北：文建會，1997.6)，頁 219-301。

⁹ 收錄於《1997 年海峽兩岸歌仔戲創作研討會論文集》，(台北：文建會，1997.6)，頁 303-314。

¹⁰ 收錄於《秋月對歌 - 台灣新加坡歌仔戲的發展與交流研討會論文集》，(台北：文建會，1999.1111-123。

代作曲手法與薊劇音樂的啟發，以「河洛歌子戲團」的劇作《命運不是天註定》為例，作詳細的分析和經驗分享。2003年柯銘峰〈淺談歌仔戲音樂新素材的運用 - 以《刺桐花開》一劇的平埔歌謠為例〉¹¹作者同時也是音樂設計者，以《刺桐花開》一劇的音樂設計創作經驗為例，用平埔歌謠和恆春歌謠為音樂設計素材，運用特色樂器演奏，打造一個融合於歌仔戲傳統中的平埔印象，作為歌仔戲音樂表現的新嘗試，演出後得到觀眾高度的迴響和認同，是一個成功的音樂設計案例。2003年周以謙《秋風辭》音樂設計剖析——談台灣歌仔戲音樂的若干問題〉¹²。作者擔任「河洛歌子戲團」《秋風辭》音樂設計，以該劇的音樂實踐，說明創作歷程與方法，並以從事歌仔戲音樂工作多年的體會，提出當前台灣歌仔戲音樂上的若干問題，如傳統繼承的不足、發聲法的侷限、教材與創作人才短缺、演奏人員與就業市場的供需等，建議無須避諱向其他劇種學習，應正視歌仔戲音樂面臨的問題。

（三）有關樂師生態的描述：

2002年柯銘峰〈色彩繽紛的音樂戲弄 - 外台後場瀏覽〉¹³。指出在現代場歌仔戲講求專業分工的制度下，外臺樂師受到的市場衝擊比演員大。「定腔定譜」的作為，是劇場歌仔戲遵循的模式，在不同音樂風格、音樂審美及演奏技巧要求上，外臺（傳統）樂師經常被熟悉劇場操作模式的內臺（國樂）樂師所取代。此篇文章藉由對外臺（傳統）歌仔戲樂師的側面描述，鋪陳出外臺歌仔戲音樂風格受到種種因素產生的轉變，對於演員、樂師之間的影響和未來。

（四）學位論文：

筆者在整理文獻的過程中，發現幾篇學位論文的研撰者，本身即是國樂科班出身或具有傳統戲曲音樂的學習背景，在實際參與歌仔戲伴奏演出後，從自

¹¹ 收錄於《百年歌仔：2001年海峽兩岸歌仔戲發展交流研討會論文集》，（宜蘭縣：國立傳統藝術中心2003.9），頁334-352。

¹² 收錄於《百年歌仔：2001年海峽兩岸歌仔戲發展交流研討會論文集》，（宜蘭縣：國立傳統藝術中心，2003.9），頁368-389。

¹³ 收錄於《表演藝術》第119期，2002.11。

身的學習經驗和研究成果撰寫成學位論文，將理論與實務經驗相結合。論文整理如下：莊桂櫻《論歌仔戲唱腔即興方法之應用》¹⁴，探討歌仔戲傳統唱腔中的【七字調】【都馬調】【雜唸】和【哭調】四種唱腔的源流，並採譜舉出一例，就其音程、樂句結構、終止音作曲調分析，有關字音對唱腔即興的重要關係和關鍵並未提及，整體來說本文只是四種曲調的譜例整理。黃慧琮《民權歌團外臺歌仔戲的音樂運用》¹⁵，以特定的外台戲班為研究對象，探討唱腔曲調與文場伴奏的組合方式。陳孟亮《明華園戲劇團【濟公活佛】音樂變遷之研究》¹⁶，以「明華園歌仔戲團」最具代表性的劇目《濟公活佛》的五種版本的音樂變遷為研究對象，並透過田野訪談和觀眾調查的分析，檢視一般觀眾與學者對該劇音樂變遷的反應和批評。呂冠儀《台灣歌仔戲武場音樂研究》¹⁷，以實際的演出經驗為例，探討歌仔戲武場的實際運作與武場鑼鼓的審美結構。賴達達《台灣歌仔戲胡琴研究》¹⁸，探討歌仔戲主胡的伴奏技巧及實際的演奏情形，並兼論傳統伴奏樂器的音律問題。張桂菁《台灣歌仔戲文場樂器的變遷與運用》¹⁹，探討歌仔戲文場的變遷歷程與樂器的實際運用情形，並從不同的樂師的演奏手法，延伸討論歌仔戲主要唱腔的伴奏分析。以上六篇碩士論文，其研究內容涉及國樂樂師對歌仔戲音樂影響的部分雖著墨不多，卻是國樂樂師投入歌仔戲音樂伴奏後，結合學理與實務衍生出來的學術研究論文，對於外台歌仔戲的音樂運用與變遷、歌仔戲武場編制、歌仔戲胡琴藝術等等的論述，從學術的專業理論出發，配合實際的演出操作，都有初步的研究成果，對歌仔戲文武場編制及樂器研究的領域，有拋磚引玉的效果，相信日後有助於歌仔戲音樂相關領域的學習和推

¹⁴ 莊桂櫻，《論歌仔戲唱腔即興方法之應用》，（台北：文大藝研所碩士論文，1993）。

¹⁵ 黃慧琮，《民權歌團外臺歌仔戲的音樂運用》，（台北：台大音研所碩士論文，2000）。

¹⁶ 陳孟亮著《明華園戲劇團【濟公活佛】音樂變遷之研究》，（嘉義：南華美藝所碩士論文，2002.6）。

¹⁷ 呂冠儀，《台灣歌仔戲武場音樂研究》，（嘉義：南華美藝所碩士論文，2002.6）。

¹⁸ 賴達達，《台灣歌仔戲胡琴研究》，（嘉義：南華美藝所碩士論文，2004.1）。

¹⁹ 張桂菁，《台灣歌仔戲文場樂器的變遷與運用》，（台北：臺師大音樂學系音樂學組碩士論文，2004.6）。

廣。

第五節 名詞釋義

國樂樂師

本文所指的「國樂樂師」是相對於民間「傳統樂師」而言。「傳統樂師」多數生長於戲班家庭，對於戲曲伴奏的接觸與學習，大多來自長時間戲班演出的浸潤，耳濡目染下習藝而成。「國樂樂師」其音樂學習背景來自各級學校音樂班或國樂科系、國樂社團，也有任職於國內專業國樂團的演奏員，學習過程接受較正規的音樂訓練，採用西方十二平均律制，運用和聲、對位及其他西方音樂理論，在音準、節奏、視奏方面皆有相當能力。

筆者在進行田野訪談時，曾針對「國樂樂師」一詞請教早期和「明華園歌劇團」老樂師一同合作過的陳建誠先生，據陳建誠先生表示，由於明華園是第一個接觸國樂團的歌仔戲團體，當時的明華園有兩位西樂老師父，西樂樂師就以「國樂ㄟ」稱呼這些國樂演奏員，在他單獨加入老樂師的伴奏行列之後，這些老樂師也一樣用「國樂ㄟ」來稱呼他。直至現在，用「國樂樂師」來代表八十年代後加入歌仔戲伴奏、且具專業音樂學習背景的音樂工作者，似乎已經是約定俗成的說法，也是和民間藝人或稱老樂師的傳統樂師們作認知上的區分。

第二章 歌仔戲音樂與樂師角色的演化

「歌仔戲」顧名思義即以歌唱為主的戲，以「歌仔」為戲曲劇種之名，足見音樂曲調在歌仔戲中的重要性。「歌仔戲」因表演戲劇故事搭配演唱歌仔調得名，首重在音樂曲調的呈現，歌仔調不僅是包括歌仔的唱詞，也包括它的音樂旋律，其曲調的組成，也是歌仔戲與其他劇種區隔的指標。

廣義來說，歌仔戲音樂包含了「聲樂」和「器樂」兩大部分。「聲樂」即指歌仔戲中的唱腔部分，是構成歌仔戲音樂的主體與核心。「器樂」指歌仔戲的伴奏樂，傳統稱呼為「文武場」。「文場」主要是指管絃（絲竹）樂器，任務是為唱腔伴奏，進行托腔保調的功能，其次是配合劇情需要而演奏樂曲，以助情緒的渲染。「武場」是由打擊樂器組成，主要功能是強調節奏。負責音樂傳達的文武場可說是一齣戲曲的靈魂，一齣沒有音樂與鑼鼓的戲曲，即便演員再出色，總會失去它該有的風味，因此，文武場對戲曲而言是相當重要的環扣。任何一齣歌仔戲的演出，都離不開演員的唱作和音樂的伴奏，場上的表演要用音樂來烘托、渲染、強調；而音樂的操弄流轉，就要靠樂師的演奏表現。演員唱腔的伴奏和劇情的音樂烘托，都必須依賴文武場的樂師們，樂師的專業技術與角色職能的變化，也影響著歌仔戲音樂的發展，這一章筆者將循著歌仔戲曲調音樂的發展脈絡及歌仔戲音樂伴奏的組成，進而探討在歌仔戲曲調發展的脈絡下，樂師角色的職能演化。

第一節 歌仔戲的曲調發展

歌仔戲是由福佬系²⁰的歌仔、民歌為基礎發展而成，是最具台灣本土風格的

²⁰ 以河洛語為母語的人。在台灣人的習慣上，稱之為河洛人或福佬人，統稱為福佬系。

戲劇。學者張炫文在《歌仔調之美》一書中提到：

「歌仔」一詞，實際上與一般所說的「歌謠小曲」、「民謠小調」及「民間歌謠」同義；但因係以流傳於閩南及台灣的「河洛話」發音的一個名稱，「歌仔」一詞，自然是指用「河洛話」所演唱的各種「歌謠小曲」、「民謠小調」及「民間歌謠」的總稱。²¹

由上可知，「歌仔」一詞指的就是用河洛話演唱的唱唸歌謠、民謠小調、民間歌曲、褒歌、民謠，也包含俗謠俚曲、山歌小調等，是早期歌仔戲的靈魂。

從早期宜蘭本地歌仔、歌仔陣、老歌仔戲、外臺歌仔戲、內臺歌仔戲、廣播歌仔戲、電影歌仔戲、電視歌仔戲到現代劇場歌仔戲，歌仔戲曲調經過不斷的累積萃煉，才呈現今日歌仔戲曲調豐富的樣貌。筆者從歌仔戲藝術型態轉變的脈絡²²，依照曲調形成與運用的主要方式，勾勒出歌仔戲音樂曲調發展的過程及融合的軌跡，以基本原型、移植融合、創作高峰、音樂設計作為歌仔戲音樂曲調發展的四大分期。本節將從各個時期不同的表演型態中，以時間為「經」、曲調形成方式為「緯」，整理出歌仔戲曲調兼容並蓄、廣納百川的音樂特色。

一、基本原型期

中國傳統戲曲伴隨著移民融入台灣庶民生活，歌仔戲是唯一在台灣形成也是最年輕的本土劇種。歌仔調除了源自民間歌謠外，也根植於台灣豐富的民間

²¹ 張炫文，《歌仔調之美》，（台北：漢光文化，1988，）頁 13

²² 依照藝術型態和表演風格的不同，學者蔡欣欣教授將歌仔戲演出型態的演進，將歌仔戲歷史依序分為四大發展期：形成發展時期 - 宜蘭本地歌仔、歌仔陣、老歌仔戲。成熟壯大時期 - 外臺歌仔戲與內臺歌仔戲。轉型蛻變時期 - 廣播歌仔戲、電影歌仔戲、電視歌仔戲。精緻創新時期 - 現代劇場歌仔戲。清楚的勾勒出歌仔戲與時俱進的時代歷程和演進變革。節錄自蔡欣欣，當代臺灣地區歌仔戲研究概述，收錄於《台灣歌仔戲史論與演出評述》，（台北：里仁書局，2005.9）頁 381-450。筆者循此脈絡延伸為歌仔戲不同時期的曲調組成方式。

傳統音樂，許常惠《台灣音樂史初稿》²³中指出：

台灣在產生屬於本土的歌仔戲之前，早已有多采多姿的傳統戲劇活動，例如：大戲方面有包括：「亂彈」與「四平」、「西皮」與「福祿」、「外江」與「正音」等的北管戲；「七子戲」、「高甲戲」及「白字戲」的南管戲；小戲方面有「車鼓弄」、「採茶戲」、「駛犁陣」等。偶戲方面有「皮猴戲」、「枷儂戲」及「布袋戲」。

歌仔調在融匯閩南歌謠與民間傳統音樂，逐漸形成宜蘭本地歌仔，基本曲調有：【四空仔】、【五空仔】及接近朗誦的【雜唸仔】。而後，受到車鼓小戲陣頭式的表演影響，本地歌仔坐唱的唸歌仔形式開始且唱且走，形成歌仔陣，並且加入車鼓戲及採茶戲的打擊樂器以壯聲勢。邱曙炎在「歌仔」是歌仔戲音樂的主要聲腔²⁴一文中指出：

經過時空的變遷，流傳在台灣的閩南『歌仔』與台灣的民間音樂融會貫通，逐漸演化成台灣本地的『歌仔』，並以各種藝術形態呈現：有民歌、小調、山歌、褒歌，如【丟丟銅】、【思想起】、【六月田水】、【一隻鳥仔】、【台灣褒歌】、【更鼓調】、【草蜢弄雞公】等；有民間歌舞『駛牛陣』所唱的【牛犁歌】；有『採茶戲』唱的【山歌仔】；有『車鼓戲』的【車鼓調】、【桃花過渡】；還有坐唱形式的『歌仔館』唱【四空仔】、【五空仔】等，並且隨著迎神賽會的需要，歌仔館藝人走上廣場，形成了有人物化妝唱演結合遊行表演形式的「歌仔陣」。

²³ 許常惠，《台灣音樂史初稿》，（台北：全音樂譜，2000.10），頁198。

²⁴ 引自邱曙炎「歌仔」是歌仔戲音樂的主要聲腔，收錄於《海峽兩岸歌仔戲藝術節學術研討會論文匯編》，頁109。

形成歌仔陣的表演形式後，演唱的基本曲調也有了轉變：【四空仔】演變出相褒的【七字調】及【台北調】、【乞食調】、【狀元調】、【賞花調】等；【五空仔】衍生出【大調】、【倍思調】、【柴橋調】²⁵等。其中【七字仔】、【雜唸仔】、【五空仔】和一些悅耳的民間小調等，都是歌仔戲形成初期主要的代表曲調，【七字調】也成了歌仔戲音樂中的主力唱腔。根據《台灣戲劇研究中心規劃報告》中可看到宜蘭本地歌仔的唱腔曲調，還包括了【七字仔】、【大七字仔】、【七字仔反】、【大調】、【背調】、【探親仔調】、【留傘調】、【五更鼓調】、【送哥調】、【滾仔】等。

【七字調】顧名思義，即是以七個字為一句，四句形成一首，與唐詩七言絕句的格式相同。在演唱上，演唱者可以依自己嗓門音域的高低，選擇高、中、低腔來演唱；在戲劇情節中，敘述性的唱段一般用【中板七字調】，抒情或悲傷時則用【慢板七字調】或【七字哭】，激動時則唱【快板七字調】，都有約定俗成的習慣用法。在曲調聯綴的歌仔音樂裏，【七字調】的板式變化，可以算是較接近類似板腔體的曲調之一。

二、移植融合期

歌仔陣的表演型態在加入了車鼓、採荼的表演及音樂後，也逐漸吸收其他前輩劇種的身段、臺步、唱腔和裝扮，「並受南管戲音樂的影響，再吸收梨園戲、竹馬戲、四平戲、亂彈、京劇等戲劇的表演藝術而逐漸形成的。」²⁶從粗糙的陣頭表演，演變成較完整、有分角演出的落地掃形式，是歌仔戲邁入大戲規模前的過渡時期。在這一時期的音樂曲調運用上，仍然不斷移植民歌小調及其他戲曲的唱腔。許多歌仔戲班吸收了京戲、亂彈班、南北管戲班等的演員當班底，不同戲曲出身的演員，將原屬劇種的唱腔融合至歌仔戲的演出中，使歌仔戲的

²⁵ 以上有關曲調的演變參見許常惠，《台灣音樂史初稿》（台北：全音樂譜，2000.10），頁198；及徐麗紗《台灣歌仔戲唱曲來源的分類研究》（台北：師大音樂碩士論文，1987），頁30-39。

²⁶ 引自邱曙炎「歌仔」是歌仔戲音樂的主要聲腔，收錄於《海峽兩岸歌仔戲藝術節學術研討會論文匯編》，頁111。

唱曲在此時迅速的增加擴充。

歌仔調根據戲曲舞台的需求，在衍化成表演內容日益繁複的大戲模式過程裡，先後移植或師法相近前輩劇種的音樂型式和曲調，如：北管亂彈的【梆子腔】【陰調】；四平戲的【漢調】；南管高甲的【緊疊仔】【漿水】【慢頭】【五開花】【牽君手上】等，也吸收了高甲、梨園、潮劇、漢劇、亂彈等劇種的曲牌，加上原來的歌仔小調、說唱歌舞、唱腔曲調 等等，曲調不斷地吸收也不斷地被淘汰，留下的曲調慢慢被劇團廣泛運用並受到觀眾認同。

移植融合期的歌仔戲曲調類型大致可分為三類²⁷：

1、民歌小調：車鼓類的【桃花過渡】【五更鼓】【牛犁歌】【問卜】【問病】【補襖】【三月三】【送哥歌】【二八佳人】【十月懷胎】【留傘調】等。採茶類的【十八摸】【瓜子仁】【懷胎歌】【十二月】【撐船歌】【病子歌】、【剪剪花】【洗手巾】等²⁸

2、戲曲類：北管亂彈系統的【梆子腔】【陰調】等；京劇的【搖板】【導板】。南管系統的【相思引】【恨冤家】【出漢關】【緊疊仔】【慢頭】【漿水】、【五開花】【牽君手上】等。

3、哭調仔類：哭調仔是臺灣歌仔戲中的重要唱腔曲調，多用於悲傷的文戲場面，主要是以臺灣各地的地方小調為基礎，而加以變化，故種類繁多，如【艋舺哭】【臺南哭】【反哭調】等。或以原本台灣歌謠【一隻鳥仔】、【哭喪歌】【六月田水】改編，加上七字調曲式結構形成的【大哭調仔】（又稱【宜蘭

²⁷ 1987年徐麗紗《台灣歌仔戲唱曲來源的分類研究》碩士論文，將歌仔戲的唱曲來源分為錦歌、哭調、民歌、戲曲和新調五大類。依據其文中論述，「錦歌」包括唸歌仔時期的【四空仔】【五空仔】【大調】【倍思】【七字調】等；「哭調」則是在日據時代背景下，順應台灣人民的困苦悲哀所產生的作品，如【大哭】【艋舺哭】【台南哭】等；「民歌」是指歌仔戲吸收自車鼓、用的民歌曲調，如【留傘調】【送哥調】【五更鼓】等；「戲曲」則是歌仔戲取材自其他劇採茶等小戲常種如亂彈戲、九甲戲等的唱腔，加以改變而成為歌仔戲曲調之一，如：來自亂彈戲的【陰調】【梆子腔】，來自九甲戲的【慢頭】、【漿水】、【五開花】等；「新調」，則是指台灣光復以後，引進了流行歌曲風格的歌仔戲曲調，如【文和調】【寶島調】【南光調】、【二度梅】等。本論文中移植融合期的三種曲調類型，大致相當於徐文中「哭調」、「民歌」、「戲曲」三類。

²⁸ 同上註。

哭】【正哭調仔】、原本七字調放慢速度的【七字哭】、恆春民謠【耕農歌】改編的【三聲無奈】²⁹、以及【新哭調】【告狀調】【瓊花調】【都馬哭】【嘆煙花】【廣東怨】【新北調】【運河哭】【賣藥仔哭】等³⁰。

此時正值抗日戰爭時期，台灣人民生活困頓，歌仔戲的【哭調】演唱正好訴說著人民心理的悲悶，有感而歌、借曲抒情，國民政府卻視此為亡國戲、亡國調，而禁演禁唱。同時大陸閩南的歌仔戲也遭難禁演，為了能夠繼續演出，當時漳州民間藝人邵江海，便在說唱歌仔的基礎上溶匯閩南民歌小調，也揉合部分曲牌唱腔創作了一系列的新唱腔，這些演唱新唱腔的戲於是被稱為「改良戲」，新創的一系列曲牌則被稱為改良調，其中獨具一格的【雜碎調】更是改良調的代表。1948年，原名「抗建劇團」的「廈門都馬劇團」跨海來台展開公演活動，大量改良調於此時傳入台灣。改良調的主要曲調「雜碎仔調」深受台灣民眾喜愛，許多歌仔戲演員也紛紛學習，並應用在自己的演唱中，逐漸成為台灣歌仔戲唱腔的組成部分之一。因為它來自廈門都馬班，便被稱之為【都馬調】。它的旋律悅耳動聽，敘事表現力強，不論抒情或敘述皆無所不宜，雖是1948年才傳入台灣歌仔戲的演唱中，現在卻和【七字調】並列為歌仔戲最具代表性曲調之一。

三、創作高峰期

雖然早在1930年唱片歌仔戲開始錄製發行，已經有一些為配合劇情需要，由民間藝人或歌仔戲樂師專門為唱片歌仔戲作主題曲調，因此產生了如：【愛姑調】（為《詹典嫂告御狀》所作），【絲線調】（為《福州奇案》所作），【破寨調】【清風調】【金水仙】【望月詞】【運河調】³¹等等許多新調，是台灣歌仔

²⁹ 參見陳正之，《草台高歌 - 台灣的傳統戲劇》，（台灣省政府新聞處，1993.6），頁222-224。

³⁰ 參酌張炫文，《歌仔調之美》，（台北：漢光文化，1988），頁13。

³¹ 曾仲影口述、沈惠如紀錄，〈台灣歌仔戲新調創作之探討〉，收錄於《海峽兩岸歌仔戲創作研討會論文集》，（台北：文建會，1997.6），頁241-246。

戲最早有意識在創作曲調的開始，但新調大量的創作增生和運用，還是在 60 年代後開始。1954 年到 1971 年期間，是歌仔戲陸續進入廣播、電影、電視的全盛時期，歌仔戲透過新興的傳播媒體傳播，也是歌仔戲曲調產生大量創作的時期。

1、廣播歌仔戲

1954-1960 年代是廣播歌仔戲流行達到最高峰的時代。廣播歌仔戲注重聽覺享受，在製作上希望曲調新奇而富變化，加上播出頻繁，使得歌仔戲原有的曲調不敷使用，所以這個時期創作了相當多的新曲調，例如以電台或劇團取名的【中廣調】、【寶島調】、【豐原調】、「新人話劇團」的【新人調】、「南光新劇團」的【南光調】、「文和新劇團」的【文和調】等；或以劇目取名的【日出東山】、【宋宮祕史】、【子母錢】、【二度梅】、【王文英】等；亦有從流行歌曲吸收養分而創作的曲調，如：【運河悲喜曲】、【母子鳥】、【娼門賢母】、【秋夜曲】、【南風謠】、【三步珠淚】、【黑暗路】等。樂師們一方面創作，一方面引進各式各樣的曲調，大大豐富了歌仔戲音樂，也因此培養出一批注重唱腔的演員和從事新曲創作的樂師。

此間所新創的歌仔戲曲調多半由前輩樂師所作，如歌仔戲新調創作的代表性人物之一許再添先生，移植其他劇種改編的【紹興調】，或以劇名為曲名創作的【巫山風雲】、【二度梅】、【子母錢】、【王文英】、【宋宮祕史】等，都是當時膾炙人口的新調。

2、電視調興起

電視歌仔戲於 1962 年開播，形成歌仔戲的另一高峰。電視歌仔戲在表演程式方面不同於舞台上的需求，也和重視唱腔的廣播歌仔戲迥異，它以電視螢光幕為媒介，利用複雜的鏡頭取鏡及剪輯技術，呈現緊湊、寫實的電視節目風格，這種電視媒體的製播要求，大幅度地調整歌仔戲傳統唱唸作打的表演形式與內容，樹立出不同於傳統歌仔戲表演藝術的獨特路線。由於電視歌仔戲節目偏重

情節的推展，戲劇節奏較快，在曲調使用方面，許多冗長而緩慢的傳統曲調便很少出現，甚至揚棄不用，大多使用節奏輕快的曲調。於是大量的電視新調在此時便孕育而生。

談到電視新調的產生，我們就不得不提到曾仲影先生。1960年代末期，台語古裝歌舞片《蛇美人》意外地將曾仲影先生與歌仔戲串連起來，他原先為許多台語片編寫的曲調，被當時的歌仔戲團廣泛使用，而他陸陸續續錄製的幾次作曲、編曲，在無心插柳下成了電視歌仔戲最常使用的曲調³²。曾仲影先生的編曲天賦和堅持新詞新曲的作風，相繼為電視歌仔戲創作了包括以三拍子寫成的【春遊】(又名【人蛇姻緣】)，表現歡樂氣氛的【仙鄉歲月】(戲班人稱作【西光調】【師公調】)【萬古流芳】【慶高中】【求婚】【說媒】【陳三五娘】等兩百多首俗稱「變調仔」的歌仔戲新調，令電視歌仔戲曲調的運用可以有更多、更豐富的選擇，從此，歌仔調有了 3/4 拍子的舞曲節奏，也產生了複雜的編曲和配器效果，為歌仔戲開展了前所未見的音樂風格。電視新調的產生，是台灣歌仔戲音樂的特色，曾仲影先生功不可沒，他是歌仔戲音樂創作高峰的代表人物，也是歌仔戲音樂的改革先鋒。

曾仲影先生錄製的歌仔戲曲調卡拉帶³³是電視歌仔戲曲調的代表，卡拉帶上的曲調被各劇團迅速而大量地傳唱。然而，七〇年代到九〇年代之間的二十年，卡拉帶的問世和各劇團間的流傳使用，卻造成了這二十年來歌仔戲曲調創新與融合新血的停滯，主要是由於樂師少了現場演出伴奏的機會，或是只能依樣畫葫蘆地照著卡拉帶錄音版本演奏，限制了樂師對參與曲調編創的自主能力。卡拉帶的方便運用，雖然精簡了戲劇製作的人事成本，卻減少了樂師的工作機會，也阻礙了歌仔戲整體音樂的提升和創作，這樣的影響並非曾仲影先生的初衷，他提倡專曲專用，反對舊曲沿用，但始料未及的是卡拉帶的方便，卻造成各家電視台相互流傳播放，和他原本的主張背道而馳。

³² 參酌劉秀庭，《曾仲影的音樂生涯》，(宜蘭：國立傳統藝術中心。2002. 12)。

³³ 日文「カラ」(Kara)的音譯，意指只有伴奏而沒有歌聲的錄音。

四、音樂設計期

1981年，「楊麗花歌仔戲團」在「台視電視公司」的製作下，登上國父紀念館舞台演出《漁孃》，首創電視歌仔戲搬上藝術殿堂的開端，雖然在音樂方面還是脫離不了以電視新調為主，卻是往後歌仔戲表演型態改變的一個轉戾點。1986年，一向風靡外台演出的「明華園歌仔戲團」，秉持其大膽創新的理念，首度與二十人編制的國樂團合作，聘請當時台北市立國樂團指揮陳中申先生編寫背景音樂，以傳統文武場與國樂團分開演奏的方式，演出《劉全進瓜》一劇，雖然整體音樂設計的理念和內容在此時並未完整，卻是台灣歌仔戲音樂進入新里程的開端。

台灣歌仔戲曲調真正進入音樂設計時期，應該是1995年兩岸共同合作的《李娃傳》，此時台灣歌仔戲的演出場域轉往現代劇場發展，進入追求精緻化製作的階段。《李娃傳》是兩岸共同製作，由薈劇音樂工作者陳彬為此劇量身定作曲調，並設計與安排全劇主題音樂的貫穿，將大陸戲改後歌仔戲的製作模式及分工方式引進台灣歌仔戲界，其中音樂設計理念的萌發是影響台灣歌仔戲音樂工作者最甚的。

音樂設計時期的台灣歌仔戲曲調音樂，與電視調的創作目標不同，電視調的產生是為了應付大量而快速的電視製作演出需求，並且因為卡拉帶大量的錄製和流傳，有一曲多用的情況。九〇年代台灣歌仔戲進入劇場式的分工製作，這時期的曲調音樂傾向「專戲專曲專用」，利用時代背景的音樂形象、採用情節發生之年代、地域或民族性之音樂為創作素材，考慮全劇音樂主題的貫穿，並運用板式的變化加強音樂張力，使原本曲調連綴式的歌仔戲音樂有逐漸朝板腔體變化靠攏的趨勢，其現象可分為三類：

1、新戲專曲專用

台灣的音樂設計者多半會為一齣新戲編創主題歌曲，並冠以同名曲調，如1995年「楊麗花歌仔戲」《雙槍陸文龍》之【雙槍陸文龍】、1998年11月「河

洛歌子戲團」《賣身作父》之【賣身作父調】、1999年11月「唐美雲歌仔戲團」推出創團大戲《梨園天神》，由大陸「廈門薊劇團」江松民作曲之【梨園天神】，以及劉文亮為該團《龍鳳情緣》《大漠胭脂》創作之【龍鳳情緣】【大漠一調】，在廣播、電視歌仔戲的曲調創作高峰期也有相同的作為，不同的是，九〇年代創作的主題歌曲多半具有依字行腔的特色，如「蘭陽戲劇團」的《杜子春》，以台語白話新詩體式的唱詞結構全新編寫的【杜曲一調】至【杜曲一調】等；也有注入民族地域或時代背景的音樂色彩，如「陳美雲歌劇團」《刺桐花開》之【刺桐花】，「河洛歌子戲團」《東寧王國》的【東寧調】等，在曲調為新戲量身訂做專曲專用的前提下，其他戲齣是無法輕易套用的。

2、板式與唱腔的變化

1994年5月，「河洛歌子戲團」於台北市社教館首演《鳳凰蛋》，首創【都馬搖板】與【都馬篤板】，將都馬調藉由板式的變化來強化人物情緒的渲染烘托；同年10月，於台北國家劇院首演《浮沉紗帽》，發展出【七字快板】及【都馬流水】；1996年11月，於台北市社教館首演《欽差大臣》，音樂設計劉文亮先生藉由板式變化譜出【七字流水板】。1995年2月的《御匾》，擔任「河洛歌子戲團」音樂設計工作的柯銘峰先生，在此劇發展出【七字調】二重唱，以【七字調】的高腔和低腔同時進行，形成歌仔戲的合聲唱法，他也是第一個將【七字調】和【都馬調】以緊拉慢唱呈現的作曲家。

3、音樂新素材的運用與舊曲新編

2000年，「陳美雲歌劇團」演出漢人和平埔族的故事 - 《刺桐花開》，音樂設計者擷取了平埔歌謠和恆春歌謠為新養分，打造歌仔戲的平埔印象。2001年，「明華園歌仔戲團」《乘願再來》，安插了李抱忱的【你儂我儂】和日本兒歌【桃太郎】。另外，也有引用大陸曲調和運用舊有曲式新編的音樂內容，如：「河洛歌子戲團」於1999年2月演出的《新鳳凰蛋》，使用了大陸薊劇的【工廠褒歌】與【新洗衣調】；1999年5月於國家劇院首演的《秋風辭》，利用【吟詩調】

及【七字調】結合而成的主題曲【秋風辭】，其音樂編排方式，即是運用傳統素材和舊有曲式作為創作基礎的音樂設計手法。

綜觀上述，歌仔戲音樂由基本原型、移植融合、創作高峰、音樂設計四大發展分期的脈絡看來，歌仔戲曲調在逐步融合、創作的過程中，先後以外來的劇種曲調、流行歌曲的借用，彌補自身曲調不足的現象，已然成為一種約定俗成的傳統，無論哪一個時代哪一型態的演出，歌仔戲總能順應潮流，及時推出適應時代變遷與民眾心理需求的新唱腔。在生活困頓人心苦悶的時代裏，【哭調】的產生適時地撫慰了無數民眾的心靈，也借哭調的演唱發洩悲悶的情緒；在流行歌曲與其他劇種如黃梅戲、京劇等大行其道的同時，歌仔戲也吸收其腔韻、運用其曲調，再度地編曲創調，豐富歌仔戲本身的曲調內容，並且讓歌仔戲的音樂常常保持部份新意。在六〇年代電視快節奏製作下的歌仔戲，大量曲調的需求孕育了上百首電視新調的產生，朗朗上口的歌仔新調引領歌仔戲加速傳唱和風靡。兩岸文化交流開放後，大陸薈劇音樂設計的理念傳入，台灣歌仔戲此時也進入現代劇場歌仔戲精緻製作的階段，從引進國樂團伴奏到整體的音樂設計，更多不同於以往的新調和主題音樂融入歌仔戲的演出中，不論是舊曲新編、板式改良或是新戲專曲專用的音樂現象，歌仔戲的曲調依舊不斷的擴充再造，試圖賦予歌仔戲音樂新的生命力和創造力。【七字調】、【雜唸】、【哭調】、電視新調、流行歌謠、其他劇種曲調等，種種音樂風格千奇百樣，皆可在歌仔戲中相互貫穿連綴，或許這正是歌仔戲曲調音樂具有與時俱變的商業文化特色。

第二節 歌仔戲的伴奏組成

歌仔戲的伴奏樂器原是殼仔弦、大廣弦或月琴的簡單搭配，漸漸演變成以傳統四大件和京劇板鼓為伴奏核心的組合模式，到了八〇年代，現代劇場歌仔戲興起，演出型態與觀眾品味改變，傳統文武場的簡單編制已不夠劇場藝術的

需求，於是，擴大編制加入國樂的配器，以加強音色、音響的聽覺效果，逐漸成為歌仔戲音樂的新趨勢。然而，伴奏者利用傳統四大件的樂器特性，依主旋律做出即興式的加花、減字及變奏，四大件樂器相互穿插運用，使得歌仔戲的樂隊無論編制及聲部如何變化，傳統四大件在音色的表現、演奏技法、或是在曲調運用的辨識度上，始終保有原汁原味的傳統地位，是別種樂器無法取代的歌仔戲特色樂器。

長期以來歌仔戲的伴奏皆以即興活奏形式為特色，與「幕表戲」³⁴表演為主的傳統形式相對應，即使是以定腔定譜作為伴奏重要依據的現代劇場歌仔戲演出，伴奏譜上仍然有許多只標示曲調名和歌詞，而不寫樂譜，端賴伴奏者的經驗能力，運用操弄樂器的熟練手路，各顯神通的為演唱做即興伴奏。俗諺云「三分前場、七分後場」、「沒後場、行沒腳步」，表示沒有後場樂隊伴奏，演員就無法完美的演出；文、武場樂師們手上的樂音流轉，才是擔負著整齣戲演出優劣與否的關鍵。

然戲曲音樂包含「聲樂」和「器樂」兩個部分，也就是演員唱作和文武場緊密配合所構成的戲曲音樂呈現。文場的頭手樂師與武場鼓師是代表一個劇種音樂風格特點的主要樂器操奏者，但是對於唱腔而言，伴奏的樂師又處於服從地位。這種微妙的默契關係，奏出歌仔戲音樂獨特的戲曲味道，也是歌仔戲吸引人的一大特點，以下列舉歌仔戲伴奏上的各類特色樂器做簡介，並進一步說明樂器間的組合與運用。

一、吹拉彈敲文武兼備

在老歌仔時期，文場樂器有所謂文場四管或稱「四大件」的「殼仔弦」、「大廣弦」、「月琴」、「品仔」，武場則有四塊仔（四塊竹片）、乃台嗒仔（由龜殼和響盞組成）、五子仔（拍板）等。武場的打擊樂器主要移植自當時流行的南管與

³⁴沒有固定劇本，只靠一張幕表(提綱)演戲，由「講戲先生」講述劇情大綱及分幕，依劇團現有腳色人數分配演出，由演員即興發揮。

車鼓戲。後來隨著京劇的流行，打擊樂接受了京劇的影響和改變，加入了如板鼓、通鼓、大鑼、小鑼、小鈸等京劇武場場面，而文場仍保留以「殼仔弦」、「大廣弦」、「月琴」、「品仔」為主要的伴奏樂器，佐以洞簫、三弦、二胡和後來由大陸薊劇改良的六角弦，形成今日我們所知的歌仔戲文武場基本樂隊架構。以下就歌仔戲文武場伴奏的主體樂器，依據吹拉彈敲四大聲部編制做介紹，來了解歌仔戲音樂如何運用特色樂器，在伴奏上展現其音樂色彩。

（一）拉絃樂器

1、殼仔弦

殼仔弦是與板胡型制相類似的拉弦樂器。琴筒用椰子殼製成，琴面成桃圓型。「殼仔弦」是伴奏七字調最重要的樂器，演奏殼仔弦的樂師在歌仔戲音樂伴奏中，通常擔任主胡的角色，俗稱「頭手弦」，其地位就如同樂團首席一般，負有帶領其他樂器托腔保調的責任。

2、大廣弦

大廣弦在歌仔戲伴奏中是【江湖調】、【哭調】和【雜唸調】的主奏樂器，是用產於河濱海邊的林投樹樹根製成，琴面多用梧桐薄板製成，也有用福杉或台灣紅檜，琴馬用竹製，底部墊以金屬薄片，琴弦有用絲絃與鋼弦兩種，音量以鋼弦為大，音色以絲絃為柔。大廣弦音域較低沉，音色渾厚深沉，類似人嗚咽悲鳴的聲音，在【哭調】的演奏上，代替「殼仔弦」成為領奏。演奏上運用左手指頭的第二節抓弦按音，與一般絃樂器用第一節指尖按弦不同，在用內弦演奏時，小指將外弦向內弦推靠，並用無名指顫動打弦發出特殊顫音，這種演奏方法俗稱「大廣弦打指」，產生的音響效果特殊，頗似人啜泣時的聲調。

3、六角弦

六角弦是隨著大陸改良戲的出現而產生的樂器，是伴奏薊劇【雜碎仔調】的主奏樂器。兩岸戲曲開放交流後，六角弦引起台灣樂師的注意，進而引進使用。在此之前，台灣多使用二胡負責拉弦二手的部分，但二胡與歌仔戲的風味

有些格格不入，而且音量太小，並不適合作領奏樂器³⁵。六角弦便是根據二胡改革而成，因其琴筒成六角形而得名。琴筒一般用紫檀木、烏木或紅木製成，蒙蟒蛇皮，六角形的對角線長約 7 厘米，琴身總長約 72 厘米，原來用絲絃，現改用鋼弦。馬尾竹弓。因琴筒比二胡小，音色也就比二胡清脆柔美。

4、喇叭弦

又名為「鐵弦仔」，琴筒為一圓盤狀的鋁片或雲母片製成，靠琴弦震動原理共鳴發聲，琴桿採用銅管制，頂端是一個銅製的曲型喇叭，作為擴音之用，故因而得名。琴弦是鋼弦，琴聲音量不大，定弦可調整，用來伴奏慢板抒情的【七字調】或是悲傷的曲調。

（二）彈撥樂器

1、月琴

又稱「乞丐琴仔」，形狀與國樂器中的阮咸相似。月琴有兩條絃，四相七品，音域從低音 sol 到高音 re，可以涵蓋十三度，用撥片彈奏，音色清脆鏗鏘，音量很大，輪音由低到高把位，很扣人心弦。月琴在文場中是負責穩定節奏的功能，也是唯一的和聲樂器，伴奏【雜念調】【江湖調】【乞丐調】最為出色。

2、三弦

台灣傳統三弦的面板是梧桐木製，並不是一般國樂器用蟒皮製的，但目前 在歌仔戲文場樂師的運用上，也有以蟒皮製的三弦加入伴奏。三弦無品相的限制，音域比月琴更大，共鳴音域低，在整體歌仔戲音樂的聲部上屬於低聲部，在曲調的伴奏旋律上，會因個人演奏風格和技巧彈性地加花，樂器的風味在於其靈活性、節奏感與整體性。

（三）吹管樂器

1、品仔（台灣笛）

竹子製，笛身不纏線，吹孔與膜孔各一，六個按指孔，但指孔間距平均，

³⁵引述附錄一，劉文亮訪談紀錄，2005 年 3 月 16 日。

與國樂梆笛十二平均律開孔是不同，目前只剩下高雄美濃的客家八音和宜蘭的本地歌仔使用這種台灣笛，一般歌仔戲樂師多數改用音色高亢嘹亮的梆笛，音準也較好控制。笛子是表現力很強的吹管樂器，負責在歌仔戲曲調旋律的前奏及過門中，做點綴式的高音迴旋吹奏。本論文之後的論述皆以「笛子」一詞代替「品仔」³⁶稱呼之。

2、洞簫

洞簫是以桂竹或孟宗竹含根部製作，台灣洞簫的尺寸約 54.5 公分左右，一般有「十目九節尺八長」的說法。洞簫音孔有六（前五後一），音色低沉淒涼，應用於哀怨幽靜的曲子為佳，作為清板【吟詩調】的清吟伴唱，最能體現唱腔的韻味。

3、鴨母笛（鴨母嗶仔）

鴨母笛是一種竹管製的樂器，管身長約三十公分，吹嘴由大型蘆葦製成雙簧哨片，比一般嗩吶的哨子大許多，管身構造與國樂器中的喉管或葦簫相似。鴨母笛的音色略帶沙啞淒涼，狀似鴨叫聲音而得名，在歌仔曲調裏多運用在哭調類或悲腔色彩明顯的曲調。

4、嗩吶（鼓吹）

嗩吶基本構造由哨子、銅芯、烏木或壇木製成的管身，下方接一個銅製喇叭狀的擴音吹斗（一般稱作為「碗」）所構成。嗩吶音量十分響亮，在歌仔戲的伴奏上通常負責吹牌音樂，或是升堂、喜慶場面等過場音樂的演奏，有時兼模仿馬嘶聲、嬰兒哭聲等特殊聲響，不跟唱腔，一般的民戲演出前的扮仙戲，也以嗩吶為主要樂器。

（四）武場擊樂

目前歌仔戲所使用的武場樂器主要有：單皮鼓（又名板鼓）、大鼓、堂鼓（又

³⁶ 「品仔」一詞是以閩南語發音。

名通鼓)、拍板、梆子、大鑼、小鑼、小鈸等。這些武場樂器與其他傳統戲曲所使用的大同小異，有時也配合劇情需要加入一些特色樂器，如木魚、碰鈴，但並非必備樂器，主要還是以鼓、拍板、梆子、鑼、小鈸為首要。

武場的人員配置一般是三人的編制型式，也就是負責司鼓、拍板、梆子和通鼓的一人，大、小鑼由一人負責，另一人則專打小鈸。台灣目前的外台戲班，因為人事的精簡考量，武場人員常常由兩個人擔任，一人負責司鼓，另一人就負責鑼、鈸等金屬類的樂器，有的甚至減少到僅有鼓佬一名，當然聲響效果也相對的大打折扣。負責司鼓的鼓佬，在歌仔戲的行話稱作「頭手鼓」，而配合鼓佬的武場人員，不論專司何種打擊樂器，通稱「二手」或「下手」。

武場的鼓佬在戲劇進行中擔任類似西方樂隊編制中指揮的作用，有萬軍主帥之稱。他成為演員與文場（音樂）的媒介，在演出進行中平衡雙方的節奏步調，是戲劇進行的靈魂人物。在呂冠儀在《台灣歌仔戲武場音樂研究》中提到：

在沒有指揮編制的傳統歌仔戲後場中，所有音樂進行的速度節制，音樂的起、承、轉、合幾乎都是依賴鼓師的控制，尤其是在演員開唱的當下，鼓師所下的鼓介有非常重要的功能，他必須清楚的把暗示開唱的鼓介傳達給演員，尤其是在音樂進行中有許多的「活口」，歌仔戲稱之為「弄」或「滾」或「串」，何時開始活口的進行以及適時的結束活口轉入其他唱段或音樂，這是鼓師非常重要的工作之一。³⁷

歌仔戲武場裡鼓佬負責的鼓板，不僅是整組武場打擊樂的主要樂器，它的功能還在於帶動其他銅器擊樂，引出文場絲竹樂進入演奏，並且給演員的表演動作規定力度、速度和節奏。因此鼓佬在整個戲曲舞台演出中，處於操縱全劇演出

³⁷ 呂冠儀，《台灣歌仔戲武場音樂研究》，（嘉義：南華美藝所碩士論文，2002.6），頁 81。

速度和過程的中心地位。在配合演出的伴奏中，鼓師佬要依靠手勢來控制下手擊樂的速度和統領全局，通過這種方式來帶動其他文武場樂師伴奏，而且賦予戲曲演出中，其他樂器無法替代和比擬的節奏美感。

二、托腔保調各顯神通

傳統戲曲的伴奏是很講究托腔保調、依字行腔的，歌仔戲亦然，伴奏和唱腔是非常緊密的結合的，包括對於情感、風格不同的唱腔用不同的伴奏手法，演奏方法、指法上的技巧等，在樂器的運用選擇上也有約定俗成的替換改變，以符合曲調需要的音樂色彩，也給予演員唱腔最好的情緒烘托。

（一）以特色樂器為主奏，靈活組合樂器

由前面的介紹我們可以知道：歌仔戲武場的擊樂部分已和京劇的場面看齊，鼓、拍板、梆子、鑼、小鈸一應俱全，但是一般所說的文場四大件並非只有四樣樂器而已，歌仔戲樂器的即興伴奏手法，是歌仔戲音樂在伴奏上外顯特色，樂師在處理不同曲調唱腔時，伴奏手法可簡可繁，樂器的組合可增可減，依據曲調的音樂色彩和速度，由樂師自行選擇搭配的樂器，充分發揮了各自的性能，進行即興演奏。例如：【七字調】主弦為殼仔弦，另加笛子、大廣弦、月琴；【都馬調】則是利用六角弦、三弦和洞簫；【哭調】以大廣弦為主奏樂器，由月琴、洞簫或鴨母笛組成。如此以特色樂器為主奏，形成個性鮮明的樂器組合，在歌仔戲文場裡藉由樂師的編組，自由運作操弄。

以一般文場四管人員安排，頭手弦除了演奏殼仔弦還需兼六角弦、喇叭弦的演奏，依劇曲調的需要作器樂伴奏的變化。演奏月琴的樂師在遇到【都馬調】時也要改成三弦來伴奏；負責吹管部分的樂師則要根據曲調的速度、音樂表情，或歡樂輕快、或悲傷抒情，在笛子、洞簫和鴨母笛之間靈活的交互運用。以下簡略的條列傳統曲調的器樂運用組合³⁸。

³⁸ 參見表 2-1。

曲調類型	運用樂器
中（快）板七字調	殼仔弦、大廣弦、月琴、笛子
慢板七字調	喇叭弦、月琴、洞簫或鴨母笛
都馬調	六角弦、三弦、洞簫
雜唸調、江湖調	大廣弦、月琴、洞簫
哭調類	大廣弦、月琴、洞簫或鴨母笛
情緒輕鬆歡快的電視調類	殼仔弦、大廣弦、月琴、笛子
情緒悲傷抒情的電視調類	喇叭弦、大廣弦、洞簫

【表 2-1】 傳統曲調的樂器運用組合

當然，歌仔戲曲調在進入九〇年代的音樂設計時期，加入了各式國樂樂器以增加聲部音樂色彩，例如三十六簧笙、琵琶、揚琴、大提琴等，端看音樂設計者的曲譜安排和樂隊編制大小。

（二）伴奏樂器之間加花減字各顯神通

歌仔戲音樂所使用的音程大都以五聲音階為骨幹音，並以四、五度跳進為主。從文場四管不同的定弦規則來看，若用空弦演奏出來的自然和聲便呈現 Re Re La Sol 五度相生和弦³⁹，所以，各伴奏聲部之間，伴奏和唱腔之間，均形成了一定的節奏、音程對比，有時甚至形成調式對置關係。由於歌仔戲樂器在為唱腔伴奏的過程中，可充分發揮了各自的性能，在一定的程式規範下進行即興的演奏，例如：文場四大件為【七字調】伴奏時，必須服從於【七字調】本身的曲體結構。以中板的七字調第三句過門完整，第四句有收尾的演唱方式舉例，

³⁹ 參酌陳彬，〈淺談歌仔戲傳統四大件與民族管弦樂器的結合〉，收錄於《1997年海峽兩岸歌仔戲創作研討會論文集》，（台北：文建會，1997.6），303頁。其中提到五度相生和弦又稱作二五族和弦，是一種自然和聲構造。

全曲由五十一小節一板一眼的 2/4 拍子構成，在唱腔與過門的長短都有嚴格的規範下，除了演員必須在不跨越固定曲體下自由造腔作韻，發揮唱作的聲韻美感和個人特色外，「殼仔弦」、「大廣弦」、「月琴」、「笛子」的功能就在為唱腔作主旋律上的鋪墊陪襯、個別在加花減奏上各顯神通，根據樂器型制的特色，高中低音區作迴旋開展。

【都馬調】的伴奏強調的是六角弦與唱腔同步且緊密地跟腔演奏，而在主旋律明顯的音樂線下，洞簫和三弦適當的加花伴奏。六角弦的跟腔演奏和洞簫、三弦伴奏加花方式的音樂區塊明顯、層次分明，和七字調的熱鬧渲染大異其趣。

【哭調】以大廣弦為主奏樂器，由大廣弦、月琴、洞簫組成。大廣弦運用打指的技法模擬哭泣的聲調、月琴以滾奏輪音的方式表現淒厲的哭聲、洞簫以四拍的長音腹吟營造一種哀怨悲傷的音樂情調，這種運用樂器模擬、襯托哭腔的傳統伴奏手法，是歌仔戲獨特的音樂特色。【雜唸調】的行腔過門類似朗誦說唱的唸謠旋律，由大廣弦、月琴和洞簫以固定音型伴奏。

第三節 樂師在歌仔戲發展中的角色演化

歌仔戲藝術的體現，在人的部分不外乎分為演員和樂師兩大系統，演員負責舞台上的唱唸作打，滿足觀眾的視覺和聽覺；樂師負責托腔保調、營造聲音情緒，協助演員唱作也有助於觀眾聽覺的享受。從文獻中得知，歌仔戲並不是一下子就具備了大戲的表演規模，演員和樂師的職能分工也非完全壁壘分明，從《宜蘭縣志》中可窺知一二：

據一九六三年修訂的《宜蘭縣志》卷二第五章第三節〈戲劇〉載：「有員山結頭份人名阿助者，傳者忘其姓名。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為

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。」⁴⁰

文中所提到的阿助一名歐來助，他提大殼弦自拉自唱，後來逐漸演變成戲劇形式，以一、二人分扮男女，佐以其他樂器伴奏。在許多歌仔戲相關研究引述上段文字時，大多注重在佐證歌仔戲起源於宜蘭之說，而忽略了演奏樂器自彈自唱的「阿助」所代表的身分 - 樂師。從這段文字我們很難判斷阿助是否也加入演出或僅為伴奏，但他自拉自唱的行為的確是樂師的作為是無庸置疑的。

隨著歌仔戲從唱唸的小戲型態演化成大戲規模，演員與樂師的角色職能發展日益專業而互異，就如同其他傳統戲曲一般，演員之於樂師就如同紅花配綠葉，兩者同在戲曲藝術的舞台上相輔相成缺一不可。然而與樂師息息相關的音樂元素，在歌仔戲的發展脈絡下，歌仔戲曲調音樂的形成自成一格，隨著歌仔戲曲調的形成和音樂型態的轉變，歌仔戲樂師的角色演化與職能也隨之改變與擴張。

一、樂師的傳統職能

樂師的職能除了單純的為演員唱腔做伴奏服務，進行戲曲音樂的二度創作外，歌仔戲樂師也必須被動的學習其他劇種的曲調。在歌仔戲曲調進入移植融合時期時，演唱的曲調先後以借用外來劇種、流行歌曲的方式，彌補曲調運用不足的現象；在演員方面，形成大戲規模的歌仔戲吸引許多其他劇種的演員加入，不同劇種的演員帶來不同的唱腔和曲調，樂師必須恰如其分的做好伴奏的本分，讓演出順利進行，使演員心無旁務的在舞台上盡情揮灑唱作。

除了一般的伴奏工作外，在戲班的職業生態中，有文、武場領導或稱領班一職，負責文武場樂師的調度分配，也負責整體演出音樂的進行，較為人熟知

⁴⁰ 李春池纂修《宜蘭縣志》，(宜蘭：文獻委員會，頁 35)。

的有早期「楊麗花歌仔戲團」的文場領導簡永福先生，舉凡該團有關文武場音樂部分的演出事宜，包括樂師的召集、酬勞的分配幾乎由他一手包辦。所以歌仔戲樂師除了基本的伴奏工作外，有能力且人面廣的樂師尚擔負著具商業行為的經紀人工作，這樣的樂師組織默契一直到現在還是持續著。

二、被動式的編創作為

樂師除了直接參與曲調編寫的工作，多了作曲者身分，增加樂師在伴奏外另一項專業職能，如歌仔戲新調創作的代表性人物許再添先生，在「天馬歌劇團」團長的要求下創作【巫山風雲】、【二度梅】、【子母錢】並改編作曲【廣東二黃】與【馬隊吹】等，為了因應當時快速的製作歌仔戲曲調不敷使用與為了給觀眾新鮮感，樂師在劇團團長的要求下，除了擔任伴奏工作外，還要身兼編寫新曲的工作。有個特別的情形，也許並非所有具伴奏能力的樂師都有編寫曲調的能力，所以產生了專職替歌仔戲編創新曲的作曲者，是形成歌仔戲曲調創作高峰的關鍵。曾仲影先生先後編寫了三百多首新創曲調，因應電視歌仔戲的大量需求，也因為電視製作人的成本考量，被錄製成卡拉帶流傳劇團間使用，至今仍有三四十首經常被一般歌仔戲團沿用。但因為曾仲影本身雖然也會樂器的演奏，並從事歌舞伴奏的工作，不過並未接觸歌仔戲的伴奏領域，只能說曾仲影是歌仔戲曲調的作曲者，並非歌仔戲樂師的身分，同樣的替「楊麗花歌仔戲團」編寫《洛神》一劇音樂的黃石先生，本身也不參與樂隊伴奏的工作，和曾仲影都是以單純作曲家的身分出現在歌仔戲曲調創作高峰時期。

三、專業分工下的音樂設計者

八〇年代開始，歌仔戲樂師不再是單純的負責演奏，和被動的作曲因應需要，許多具有專業音樂學習背景的音乐工作者投入歌仔戲行列，在歌仔戲曲調上或多或少做了大膽的變化或舊曲新編、新曲作曲，或加入國樂編曲配器，1995年兩岸合作的《李娃傳》，以及「明華園歌仔戲團」多次邀請「漳州薌劇團」戲

曲音樂工作者江松民先生，擔任音樂設計工作，音樂設計的觀念才逐漸在台灣確立。在此之前台灣從八〇年代劇場歌仔戲的音樂製作上，對樂師的職稱從傳統的文武場領導到編曲、新曲作曲，或者與大型專業國樂團合作，分列文武場人員與國樂團，也逐漸朝音樂精緻化邁進之勢，雖在職稱上尚未明確，卻已有「音樂設計」的行為。⁴¹

所有會樂器的演奏者都有可能成為歌仔戲的伴奏樂師，但要從事整體歌仔戲音樂設計工作卻要對歌仔戲特質和曲調特色掌握有一定的認知，這樣的認知在歌仔戲樂師不斷地實際摸索嘗試中獲得。目前幾位活躍於台灣歌仔戲界的音樂設計者，如劉文亮、周以謙、柯銘峰、陳孟亮等人，都是從接觸伴奏開始到嘗試編曲創作，在不斷磨合與學習的過程中，透過實際的戲齣製作，逐步建立完整的音樂設計觀，並確立了台灣現代劇場歌仔戲音樂部分的專業分工制度。

歌仔戲曲調音樂在基本原型、移植融合、創作高峰、音樂設計四大發展脈絡下，樂師的專業職能從單純的伴奏外，順應時代的變遷、配合劇情的需要和觀眾的聽覺要求，歌仔戲樂師專門為歌仔戲創作主題曲調，或大量的編寫新曲供應快速製作的電視歌仔戲錄製工作，到八〇年代現代劇場歌仔戲興起，大陸薈劇音樂製作的影響，樂師的工作由簡入繁，從被動式的伴奏、編曲，到主動式的整體音樂設計甚至新曲教唱，樂師的工作層級提升到足以影響歌仔戲藝術的全貌發展，也將歌仔戲藝術的專業分工制度發揮到淋漓盡致。

樂師的職能和角色分工，在歌仔戲發展下呈現的是同心圓式的職能擴展，從核心的伴奏工作擴展職能到編創新曲，以至整體的音樂設計，樂師傳統的角色功能並未被取代或削減，反而在伴奏工作的基礎上，隨著不同時期歌仔戲的演變，擴大並加深樂師的專業職能，讓樂師在歌仔戲的音樂上有更多作為和創新，使音樂在歌仔戲藝術的演出呈現上更顯舉足輕重。

⁴¹筆者收集從 1991 年到 2005 年部分歌仔戲演出節目單，整理出這十五年來歌仔戲樂師的職稱改變，從僅列出文武場領班人名到 1996 年「河洛歌子戲」欽差大臣首度使用音樂設計名稱，其中歷經了與國樂團合作而產生國樂編曲、新曲作曲等職稱，音樂職稱逐漸受到重視成為不可或缺的要角。

第四節 當代歌仔戲樂師的生態現象

歌仔戲在現代劇場專業分工的藝術要求下，音樂部分被提升了，加上兩岸歌仔戲的交流，大陸薈劇的製作影響，台灣國樂樂師開始從學習中反饋於歌仔戲音樂的改革，改變了樂師的生態環境和樂師的編組型態，國樂樂師取代傳統的領班制度，統籌整體音樂製作與演出人員，活躍於各類歌仔戲團的演出中。以目前台灣歌仔戲劇團的運作生態，大致可分為職業外台戲班、劇場公演為主的劇團，公立的歌仔戲團和業餘歌仔戲團體四類⁴²；若以搬演的場域或使用的媒體來說，當前台灣的歌仔戲團又可分為外台歌仔戲、電視歌仔戲、現代劇場歌仔戲三類⁴³。不論是職業或是業餘的劇團，只要進入現代劇場演出，或是參與外台式的公演，都因循著劇場專業分工的製作模式，邀約國樂樂師專司音樂的統籌工作，甚至近年來由公視製播的電視歌仔戲，都成了國樂樂師觸角所及的範圍，各劇團都希望透過音樂的加工，為戲劇內容和演員唱作加分，以求劇團有更精湛的表現。

在國樂樂師逐漸主導音樂事務的型態下，考量技術性和視譜能力，不熟悉於「定腔定譜」演奏的傳統樂師常會成為定譜演奏中的破壞者，因此，近年來現代劇場歌仔戲的文武場人員有了不一樣的組合，除了少數幾位傳統樂師仍然活躍於伴奏舞台，大多數都已退休或獨立於由國樂樂師領導的樂隊編組之外。柯銘峰指出：「在現代場歌仔戲講求專業分工的制度下，外臺的傳統樂師受到的市場衝擊比演員大。定腔定譜的作為，是劇場歌仔戲遵循的模式，在不同音樂風格、音樂審美及演奏技巧要求上，傳統樂師經常被熟悉劇場操作模式的國樂

⁴² 以運作生態作為分類的方式參酌辛晚教，〈台灣歌仔戲生態與演出現象〉，《百年歌仔：2001年海峽兩岸歌仔戲發展交流研討會論文集》，（宜蘭：國立傳統藝術中心，2003.9），頁593-613。其中尚有職業歌仔陣一類，以演唱歌仔調參與神誕遊行或喪事送殯為主，並非以戲劇表演行為目的，也非劇團組織，故在此省略不論。

⁴³ 以上有關演出場域的分類，參酌蔡欣欣〈劇場歌仔戲的經營策略 - 以1980年到1997年台北市演出為觀察對象〉，收錄於《台灣歌仔戲史論與演出評述》，（台北：里仁書局，2005.9），頁459。

樂師所取代。」⁴⁴劇場與外台、國樂樂師與傳統樂師，兩者不同的場域的伴奏要求，影響了現今歌仔戲樂師在各類劇團的分布和人員組成。

從台灣當代劇團的性質和劇團經營的角度來看，除了公立的「蘭陽戲劇團」擁有支領薪水的專屬樂隊外，其餘的劇團在樂師酬勞的支付上，都是以實際演出計酬，畢竟過多的人事費用會造成劇團的營運壓力，以民戲維持營運狀態的職業外台戲班，也以最精簡的樂隊編制應付，同樣以日薪計酬，並無固定收支，端看劇團班主接戲多寡，因此，從樂師與各類劇團的合作模式來分，大概可以歸類為班底樂師、專屬樂師、特邀樂師三種：

（一）班底樂師

職業的外台戲班通常有自己的班底樂師，武場兩位：一位打鼓佬和一位下手，有些會省略下手的位置，僅一位鼓佬打到底，俗稱「打總工」，這樣的效果當然就打折扣了；文場通常就只有一台電子琴樂師，如果經費許可，或者請戲的單位要求（通常是廟方），會增加一把頭手弦。這類樂師多半是從實務經驗、或以師徒口傳心授的方式學習到伴奏技巧，並未接受一般的正規教育或音樂養成背景。樂師和劇團的主雇關係通常是口頭上的約定，以日薪計酬，樂師決定終止合作約定另謀高就時，在外台歌仔戲班裡有個行話稱做「出班」，一年當中，在農曆六月二十四日和十二月十六日兩天，樂師可以以口頭告知班主要繼續合作或是選擇「出班」⁴⁵。

（二）專屬樂師

目前僅唯一的公立「蘭陽戲劇團」有專屬的樂隊和樂師，支援劇團所有的演出活動，並長期義務擔任歌仔戲薪傳學校師資、傳承歌仔戲曲藝術及音樂教學工作。現任樂師：陳金環（音樂設計、主胡），劉逸群（大廣弦、中胡、二胡）秦國翔（中胡、二胡）許金連（笙）吳佩冠（琵琶、月琴、柳葉琴、中阮、

⁴⁴ 參見柯銘峰著〈色彩繽紛的音樂戲弄 - 外台後場瀏覽〉，《表演藝術》第 119 期，2002.11。

⁴⁵ 有關劇團與樂師的主雇關係引述自辛晚教，〈台灣歌仔戲生態與演出現象〉，收錄於《百年歌仔：2001 年海峽兩岸歌仔戲發展交流研討會論文集》，（宜蘭：國立傳統藝術中心，2003.9），頁 596。

大阮、三弦等）陳映如（板鼓）⁴⁶。

（三）特邀樂師

以劇場歌仔戲團和業餘性質的歌仔戲團來說，並不像一般外台戲班常年依附廟會活動，有常態性的演出，而是以一齣戲為一個製作單位，在演出前臨時約聘文武場人員，演出結束後便化整為零，劇團方面僅須支付演出期間的排練費和演出費，不需承擔固定薪資或其他龐大的人事開銷。以戲齣製作為一單位的邀聘樂師方式，是目前多數劇團的運作方式，現今從事戲曲相關工作的國樂樂師，大部分都以特邀樂師的身分活躍於歌仔戲伴奏領域。

以「河洛歌子戲團」為例，從1991年《曲判記》至1998年《賣身作父》，十一齣戲劇的文場領班、主弦、武場領班，分別由歌仔戲前輩簡永福、洪堯進（已歿）及王清松三位傳統樂師擔任，國樂樂師負責編曲、新曲作曲、音樂指導、音樂設計等相關工作，並與傳統樂師共同參與伴奏，在「河洛歌子戲團」數次與國樂團合作演出之時，也由國樂樂師擔任居間協調的工作，負責幫忙國樂團安歌、領奏。從1999年的《新鳳凰蛋》開始，「河洛歌子戲團」的文武場樂師有了全新的組合，音樂設計、主弦為柯銘峰，武場首席朱作民，文場樂師有周以謙等「蘭陽戲劇團」的樂師支援，傳統樂師退出了「河洛歌子戲團」的文武場，國樂樂師躍上了第一線⁴⁷，歌仔戲音樂風格和走向也掌握在他們的手上。

國樂樂師們不僅活躍於現代劇場的演出，觸角更廣泛深入外台，在地方戲曲觀摩匯演的文武場編制內，也看得到他們在外台式的公演場合與班底樂師合

⁴⁶ 參照蘭陽戲劇團網頁 <http://www.ilccb.gov.tw/lytoc/trouper-3-3.asp> 樂師簡介。

⁴⁷ 參見歷年河洛歌子戲團演職員名單：1991年《曲判記》、1992年《天鵝宴》、1992年《殺豬狀元》編曲：陳建誠，文場領班：簡永福，主弦：洪堯進，武場領班：王清松。1993年《皇帝、秀才、乞食》編曲：柯銘峰，文場領班：簡永福，主弦：洪堯進，武場：王清松。1994年《鳳凰蛋》新曲作曲：柯銘峰，文場領班：簡永福，主弦：洪堯進，武場：王清松。1994年《浮沉紗帽》音樂指導：柯銘峰，文場領班：簡永福，武場領班：王清松。1995年《御匾》安歌：柯銘峰，編曲、指揮：陳中申，文場領班：簡永福，武場：王清松，伴奏：臺北市立國樂團。1996年11月《欽差大臣》音樂設計：劉文亮，文場領班：簡永福，主弦：洪堯進，武場：王清松。1997年《命運不是天注定》安歌：劉文亮，編曲、指揮：陳中申，文場領班：簡永福，武場領奏：王清松，伴奏：臺北市立國樂團。1998年《賣身作父》音樂設計：劉文亮，文場領班：簡永福，主弦：洪堯進，武場：陳子堅。1999年《新鳳凰蛋》音樂設計、文場領奏、主弦：柯銘峰，武場首席：朱作民。

作，成為臨時特邀的領奏人員。例如：2004 年地方戲劇歌仔戲觀摩匯演團隊「新櫻鳳歌劇團」、「鴻明歌劇團」、「新明光歌劇團」、「陳美雲歌劇團」等，除了班底樂師外，另聘了劉文亮、莊家煜、呂冠儀、柯銘峰、等國樂樂師增加樂隊陣容⁴⁸。這樣臨時編組的文武場模式，是目前各外台劇團在面對公演式外台或是進入劇場搬演時常見的現象。另外，也有參與業餘劇團定期公演的合作，以師大歌仔戲社為例，1998 年第一屆公演，特邀樂師五人：劉文亮（主胡）簡永福、呂冠儀、莊家煜、王清松。2000 年師大第三屆公演，特邀樂師：柯銘峰（主胡）呂冠儀、張肇麟、莊步超（鼓佬）劉堯淵（下手）。2004 年第七屆公演，周以謙（主胡）柯銘峰（三弦）張肇麟（笛子）莊步超（鼓佬）王清松（下手）。除了以劉文亮為主的樂師編組型態還保留一兩位傳統樂師的參與外，其餘文場樂師的編組，都以國樂樂師為主要人員。2000 年公共電視製播的電視歌仔戲《秦淮煙雨》則是周以謙擔任音樂設計，柯銘峰主弦，由現代國樂團擔任音樂伴奏，以往傳統樂師擔任錄音的電視歌仔戲，也被國樂樂師取代了。

時至今日，國樂樂師掌握了泰半歌仔戲樂師人力的供給，也反映出樂師生態環境的轉變，在國樂樂師主導歌仔戲音樂的前提下，樂師必須具備的基本視奏能力和不斷提升的演奏技術，部分傳統樂師提早退出歌仔戲伴奏的領域，或者另尋舞台發展，國樂樂師與傳統樂師分別活躍於現代劇場與傳統外台兩者不同場域，在不同音樂風格、音樂審美及演奏技巧的要求上，雙方交集的範圍並不大，雖然有少數國樂樂師因為特殊原因或人情因素，出現外台民戲的演出中擔任救火隊，但純屬客串性質，外台民戲的常態演出還是傳統樂師賴以維生舞台，活躍於現代劇場的歌仔戲樂師還是以國樂樂師為主。

⁴⁸ 2004 年地方戲劇歌仔戲觀摩匯演團隊：11/21 鴻明歌劇團：音樂設計 - 劉文亮。11/22 新櫻鳳歌劇團：文場 - 張啟明（領導）王炳皇、劉文亮、莊家煜、呂冠儀、楊金鳳。武場：陳維清（領導）林根樹、王清松。11/30 陳美雲歌劇團：文場 - 柯銘峰、呂冠儀、莊家煜、許明貴；武場 - 陳能宗、陳秋煌。12/1 新明光歌劇團：文場 - 王明亮、劉文亮、周煌翔、曹永郎；武場 - 王清松、蕭誠一、朱作民。

第三章 國樂樂師參與歌仔戲伴奏的歷程

自五〇年代起，由高子銘、孫培章等國樂先進所領導的「中華國樂團」(即「中廣國樂團」前身)及「中華國樂學會」，相繼為推廣國樂、帶動台灣國樂發展的風氣開始，各機關學校相繼成立國樂社團，造就出不少國樂人才。然而五、六〇年代正值黃梅調電影盛行之始，1958年黃梅調電影《江山美人》《梁山伯與祝英台》在台創下票房佳績，掀起了港台兩地黃梅調的狂熱風潮，並帶動台制黃梅調電影的製作，黃梅調的配樂錄音是結合中西樂器合奏，需要借重國樂人的演奏技術及視譜能力，這也是國樂人接觸戲曲音樂的開始。

六〇年代也是電視歌仔戲發展之初，台語黃梅調電影《蛇美人》的配樂作曲家曾仲影，以中國樂器為主，搭配小提琴、大提琴、震音鐵琴等西洋樂器；打擊樂器則以高、低梆子做為主要的節奏音響，如同戲曲手板、單皮鼓的用途，如此中西合併的配器編制和音樂風格，受到當時製作電視歌仔戲的「聯通傳播公司」青睞，邀請曾仲影為歌仔戲曲調以類似的編曲風格重新編配，錄製成可以重複運用的歌仔戲曲調卡拉帶，1970年，曾仲影以製作黃梅調電影音樂的模式，同樣以中西合併的編曲手法，樂團編制包括一二部小提琴、大提琴、低音大提琴、雙簧管、法國號、長號、定音鼓、南胡、琵琶、三弦、揚琴、笛子、嗩吶、古箏、大鑼、小鑼、鐃鈸、風鑼等樂器，約十五至二十五人，國樂編制部分邀集了「中廣國樂團」演奏員與台北管弦樂團的樂師參與錄音工作，開啟了國樂人參與歌仔戲音樂的始端。現擔任「國立台灣藝術大學」表演藝術研究所陳裕剛所長、退休旅居加拿大的作曲家董榕森先生、前「中廣國樂團」指揮、音樂總監顧豐毓先生、資深國樂演奏家及作曲家陳勝田先生、「台北市立國樂團」團長王正平先生、已故的二胡大師李鎮東先生和陳冠華老藝師等⁴⁹，這些

⁴⁹ 有關樂隊編制與人員名單參酌劉秀庭《曾仲影的音樂生涯》(宜蘭：國立傳統藝術中心，

國樂前輩都先後受邀參與過卡拉帶演奏錄音的工作。

曾仲影的卡拉帶錄音工作是在事前先寫好分部配器，各聲部樂器依譜演奏，如此一來，只要視譜能力沒問題的演奏員，皆可照著譜演奏出預先編寫好的歌仔戲曲調，與傳統文武場樂師各憑經驗能力做加花演奏的效果不同；固定的譜式缺少了歌仔戲四大件樂器的風格特徵，更缺乏了傳統演奏的靈活度和即興變化。這樣的錄音模式還不能算是國樂人真正進入歌仔戲伴奏工作的核心，但卻是國樂人接觸歌仔戲音樂的開端。

國樂在台灣地區的推廣與發展，至今已五十餘年，真正跨越到歌仔戲伴奏領域，卻是近二十年才開始。由單純的錄音演奏、專業國樂團伴奏，到個別國樂人加入傳統樂師的行列學習取經，歌仔戲界的國樂樂師歷經二十年的學習與磨合，逐漸取代了現代劇場歌仔戲中傳統文武場樂師的領導位置，也改變了歌仔戲的音樂內容，影響及樂師人力供需的分配。這一章將循著二十年來國樂人參與歌仔戲伴奏的歷史腳步，整理出國樂樂師的發展軌跡以及改變。

第一節 國樂團與文武場的磨合嘗試

1979年，打著創新旗號的「雅音小集」，除了傳統京劇文武場外，率先把國樂團引進京劇的音樂製作中，利用國樂團伴奏來豐富音響增加氣勢，掀起傳統戲劇加入國樂伴奏的風潮。繼「雅音小集」之後，勇於創新和突破的「明華園歌劇團」，於1986年與「台北市立國樂團」合作演出《劉全進瓜》，是歌仔戲文武場與專業國樂團的第一次接觸。「台北市立國樂團」以二十人編制的中型樂隊參與演出，並由陳中申負責四段背景音樂的創作，以及尾聲【日出東山】的演奏，實際演奏時數約二十分鐘左右，劇中的演唱曲調部分還是由傳統文武場

2002.12)一書，及柯銘峰〈電視新調擊新局〉，《表演藝術》第98期，2001.2，頁55-56。

擔任伴奏。陳中申利用現代作曲技巧，以不協和的音程和不規則的節奏製造該劇的戲劇效果，更發揮國樂團的優勢，運用各類樂器交織的滑音和打擊效果，表現戲劇中緊張刺激的場面，但是輪到傳統曲調的演唱時，國樂團便處於靜止狀態，僅剩薄弱的文武場現場伴奏，音量大為縮減了許多，造成兩者聽覺效果的落差。如陳中申所言：「國樂團一奏，文武場就得停下來，而帶點及興的都馬調等傳統曲牌一來，國樂團也只好靠邊站。...但回到文武場，在音量及風格上有太大的落差，因而顯得格格不入。」⁵⁰這樣國樂團與文武場各司其職的合作方式，雖然互不干擾、你進我退，但在音量和曲式風格上卻處處顯得格格不入。

1987年，「明華園歌劇團」與「台北市立國樂團」再次合作，演出《周公法鬥桃花女》，同樣由陳中申負責國樂團的音樂編寫，樂團編制擴增至四十人。有鑑於《劉全進瓜》一劇，文武場與國樂團各司其職，造成兩者格格不入的經驗，陳中申這次改以聽寫的方式，透過錄影帶將整齣戲的唱腔、背景音樂甚至鑼鼓的節奏全都編寫了下來，交由國樂團全程演奏，文武場的功能被國樂團取代了，演員跟著定好譜的音樂走，如陳中申所言：「我照著他們以前演出錄影帶，以聽寫的方式，將整齣戲的唱腔及背景音樂都給翻譜下來，再加以編曲。因不知鑼鼓哪一句是依劇情臨時打，哪一句是該由國樂團演奏的，乾脆全給聽寫下來，不清楚的部分也順手編上去。」⁵¹陳中申這個時期處理國樂團和文武場的方式，純粹只為了統合大樂團在面對戲曲唱唸伴奏上的統一性，全然的定譜演奏，忽略了歌仔戲伴奏的活性，將演員的唱腔定譜寫死，化成音符交由國樂團視譜跟腔，這樣不了解歌仔戲伴奏樂器的旋法，不明白演員唱腔作韻特性，是早期會出現反對聲音⁵²的主因。然而《周公法鬥桃花女》是舊戲重演，演員和音樂配合已經有一定的熟練度，國樂團定譜定調演奏、照本宣科的方式也不致出錯，

⁵⁰ 引述陳中申，〈我在歌仔戲音樂中的成長及「命運不是天註定」的音樂分析〉，收錄於《秋月對歌 - 台灣新加坡歌仔戲的發展與交流研討會論文集》，(台北：文建會，1999.1)，頁111-123。

⁵¹ 同上註，頁111-123。

⁵² 如邱昭文著〈瞎子摸象乎？歌仔戲在現代舞台上過招〉，《表演藝術》第27期，1995.1。一文對國樂加入歌仔戲文武場造成反領導現象的質疑。

但是傳統文武場卻被捨棄了，與前一齣《劉全進瓜》的合作方式，剛好是國樂團與文武場兩者配合度產生過與不及的反差比較。

透過兩次的合作經驗，「明華園歌劇團」提供了國樂人對歌仔戲有進一步認識的平台，也意識到若要長期維持樂隊的音樂水平，文武場必須擴編來增加配器、豐富音響效果。當時「明華園歌劇團」的樂師只有兩位西樂師傅，而「台北市立國樂團」也因為時間的配合問題，無法長期應付演出，因此，透過陳中申的介紹，黃春興、莊桂櫻、陳建誠等人相繼加入「明華園歌劇團」的文場，這也是國樂人以個體模式進入歌仔戲文場的開端。⁵³

以「樂團」為單位參與歌仔戲演出的模式退場，黃春興接手召集其他個別國樂樂手的工作，就如同當時的傳統文武場領班職能，只是召集對象轉換為受過音樂科班訓練的國樂人罷了。其後，陳建誠接替黃春興的工作，並根據演出的樂隊規模需要，介紹更多的國樂人編組成臨時的國樂團編制，參與「明華園歌劇團」的演出，因此二十人左右的中型國樂團，便成為「明華園歌劇團」常態公演模式下，最常見的樂隊編制型態。

繼「明華園歌劇團」與「台北市立國樂團」合作後，九〇年代進入劇場演出的歌仔戲團，無論是邀聘臨時成軍的國樂團或是與大型專業樂團合作，結合傳統文武場與國樂團同台的方式已蔚為風氣。1991年，楊麗花率領「台視歌仔戲劇團」進入國家劇院演出《呂布與貂蟬》，由音樂總監曾仲影編曲，傳統文武場分別由簡永福與王清松擔任，與個別國樂人編組的國樂團合作，陳漳璋負責召集與指揮的工作；1993年，葉青領銜「華視歌仔戲團」進入國家劇院演出《冉冉紅塵》，由國樂科班出身的陳建誠編曲，邀集傳統樂師簡永福、洪堯進、吳聰明、王清松、張清雲等，和國樂人侯孟君、顏燕惠、徐小閔、王明華、盧春利

⁵³ 根據陳建誠田野訪談時表示，1987年黃春興在陳中申的介紹下，加入「明華園」的樂師行列，擔任吹管的演奏；隔年莊桂櫻和陳建誠也陸續參與，兩年後黃春興與莊貴櫻陸續離開劇團，陳建誠便陸續吸收國樂樂師加入，增加文武場的拉弦和吹管聲部。至陳建誠與明華園結束合作關係為止，前後18年。

等人臨時組成的樂隊合作演出；1993年「河洛歌子戲團」《天鵝宴》一劇與「台北市立國樂團」合作，由陳中申編曲兼指揮，配合傳統文武場在台北市立社教館二度搬演；1995年「河洛歌子戲團」的《御匾》，由陳中申編曲並指揮「台北市立國樂團」小組樂隊伴奏；1996年「台灣歌仔學會劇團」的《新白蛇傳》由王振義編曲，陳中申指揮「台北市立國樂團」小組樂隊伴奏；同年，「明華園歌劇團」結合「中廣國樂團」演出《燕雲十六州》，山風（江松民）編曲，並全台巡迴發表；「薪傳歌仔戲劇團」也和「台北市立國樂團」小組樂隊合作，柯銘峰、劉文亮音樂設計，由李英指揮伴奏演出《寒月》。時至今日，專業國樂團與歌仔戲團合作的模式仍時有所聞，如「國立國家國樂團」與「采風樂坊」等，都相繼與歌仔戲團有過短期的合作。⁵⁴

不論是與臨時編組的國樂團或是與專業的國樂團合作，文武場還是擔任了大部分傳統曲調的伴奏，傳統樂師憑著不斷反覆演出實踐中，所累積的經驗法則，對於演員即興靈活的唱腔總能給予適切的輔助，而國樂團的功能則在豐富背景音樂的音響效果，演奏經過設計編曲的部分曲調。然而國樂團與文武場經過一連串的碰撞磨合，反對的聲音與負面評價時有所聞：

國樂人主導文武場之後，所有演出都呈現國樂與傳統文武場面兩股聲音，簡直像水與油同在水中般，始終不相融。各樂團主事者迷信加入琵琶、二胡等更多國樂器，將使文武場的音響呈現更細緻、豐富的效果。這種偏見甚至低見的作祟，使得傳統文場中的特質樂器殼仔弦、大廣弦以及鴨母笛，反被國樂團給捨棄。

國樂指揮永遠比不上打鼓佬的雙眼雙手來的傳達準確，何必虛晃

⁵⁴ 「國立國家國樂團」的前身是「國立實驗國樂團」，2003年6月與「明華園歌劇團」合作演出《劍神呂洞賓》，音樂統籌：陳孟亮，指揮：瞿春泉。2001年「采風樂坊」與「唐美雲歌仔戲團」合作演出《榮華富貴》，劉文亮音樂設計。

一招？⁵⁵

把現代國樂團加入歌仔戲 也限制了演員的表演空間 演員不得即興演唱。⁵⁶

部分的評論認為國樂加入歌仔戲文武場，對歌仔戲音樂的轉型與發展，形成「反領導」現象，並使傳統文場中的特質樂器被捨棄，也限制了演員自由作韻的即興演唱，種種的反對聲浪，都是來自文武場與國樂團兩者不同的思考模式和習慣法則所產生的隔閡。

國樂團與傳統文武場交鋒，過與不及的磨合試煉，是當時兩個音樂養成系統不同，以及國樂團對民間戲曲曲調風格不了解，而產生的必然現象。傳統文武場的樂師大多出身戲班，長期浸淫在歌仔戲伴奏的環境下，由前輩樂師口傳心授或自學摸索樂器的操弄，演奏語法自然形成一種約定俗成的活奏方式；國樂團的團員組成幾乎都是來自各大專院校音樂科班的背景，服從樂譜演奏是專業訓練的一部分，再加上台灣國樂教育趨向西方音樂的訓練，也造成對於國樂演奏員對民間音樂風格的掌握不足，兩者同時在舞台上發聲，不論是人數眾多的國樂團或是小組樂隊，利用定譜來處理國樂團伴奏歌仔戲的方式，忽略了歌仔戲傳統的活奏特性，兩者無法發揮截長補短的優勢，是國樂團和文武場在磨合時期不斷產生碰撞的原因。

第二節 國樂樂師的自我提升

九〇年代起，不論是電視歌仔戲劇團，或是由名角組成的演出團隊、外台

⁵⁵ 引述自邱昭文，〈瞎子摸象乎？歌仔戲在現代舞台上過招〉，《表演藝術》第 27 期，1995.1。

⁵⁶ 蔡宗德，〈台灣歌仔戲的唱腔原則與伴奏方式（下）〉，《北市國樂》第 122 期，1996.7。

戲班，以加入大型國樂團來豐富後場音樂，進軍現代劇場演出的現象，已成為當代趨勢。提倡精緻歌仔戲製作的「河洛歌子戲團」，於1991年2月間在國家劇院推出《曲判記》，重視唱腔表現的「河洛歌子戲團」，結合唱作俱佳的傳統戲曲藝人如：王金櫻、唐美雲、小咪等，搭配歌仔戲界功力深厚的文武場樂師簡永福、洪堯進、王清松，由文場樂師負責安歌，國樂人陳建誠負責編曲；經過多次的排練，唱腔和背景音樂已趨固定，便進行定腔定譜的紀錄工作，再交由小組國樂隊搭配傳統文武場共同演奏。以傳統文武場為主，五到七人的小組國樂隊為輔，相較於動輒三四十人的大型國樂團，小巧精緻的後場編制，讓九〇年代現代劇場歌仔戲呈現另一種更普遍化、更經濟化的音樂格局。

長期與「明華園歌仔戲團」合作的陳建誠，自1988年參與歌仔戲伴奏工作之後，不但引薦更多國樂人參與歌仔戲的伴奏，也替河洛歌子戲團的《曲判記》、《天鵝宴》、《殺豬狀元》做過編曲，可以說是國樂樂師跳脫樂團模式，直接和傳統樂師合作參與歌仔戲音樂作業的第一人。⁵⁷雖然—傳統樂師依然掌握了歌仔戲曲調音樂的安排與設計，並擔任領奏，國樂人透過排練定譜的方式搭配演奏，只是錦上添花似的加強了音響效果，但「河洛歌子戲團」的做法，卻是提供一個讓國樂人能更一進步深入了解歌仔戲伴奏竅門的機會。例如曾經參與「明華園歌劇團」演出的國樂人如莊家煜、劉文亮等，也因為陳建誠的關係，與「河洛歌仔戲團」開始有了接觸⁵⁸。脫離了國樂團的編制，這些有心致力於傳統戲曲伴奏的國樂人，以個人身份，單獨加入傳統文武場的伴奏並開始摸索。另一個首度由五位國樂人全程擔剛文場伴奏的演出是1992年「一心歌劇團」的《紅塵有愛神仙苦》，與當時國樂團僅負責背景音樂演奏或是加入傳統樂師領奏的合作

⁵⁷ 根據河洛歷年節目單眼職員表整理：1991年3月《曲判記》於國家劇院首演。編曲：陳建誠，文場領班：簡永福，主弦：洪堯進，武場領班：王清松。1992年2月《天鵝宴》於國家劇院首演。編曲：陳建誠，文場領班：簡永福，主弦：洪堯進，武場：王清松。1992年6月《殺豬狀元》於台北市社教館首演。編曲：陳建誠，文場領班：簡永福，主弦：洪堯進，武場：王清松。文武場領班和主弦都是傳統樂師擔任，由國樂出身的陳建誠負責編曲與引薦其他配合的國樂人共同演出。

⁵⁸ 有關陳建誠引薦多位國樂人參與歌仔戲伴奏的過程，是根據2006年2月16日田野訪談口述。

模式不同。伴奏人員有主弦：柯銘峰；笛子：莊家煜；琵琶：張秋月；揚琴：詹金娘；大提琴：張麗文；鼓佬：王清松，這樣的組合，在當時可說是一種新的嘗試和創舉。據當時擔任主弦的柯銘峰表示：

「一心」的五人國樂文場必須全程伴奏所有唱腔曲調和背景音樂，不像當時其他劇團只唱幾首曲調，或演奏武打和情境音樂而已。「一心」有個歌仔戲主胡先生在排練時示範活奏，他只幫我們排練，正式演出時不在，因為我寫了些東西他不會演奏。我把他的伴奏手法錄下來記譜，否則我也不懂【七字調】究竟弄對弄錯？【都馬調】更別提了，雖然聽起來有點活奏意味，但譜是寫死的。在當時，這也算某種程度的創舉吧。⁵⁹

國樂人有了擔任領奏的經驗，卻依然對歌仔戲的【七字調】、【都馬調】摸不清頭緒，聽音記譜固然解決的一時的問題，但非長久之計。國樂樂師意識到曲調伴奏的手法和樂器演奏的活性，是必須從傳統樂師身上學習並繼承的，歌仔戲的四大件樂器，都有其演奏上約定俗成的方式，並非以個人自由意志或方式去操作；傳統樂師在演奏手法上有其數十年的經驗法則，因此從傳統樂師身上學習繼承，再從技術上提升為更貼近唱腔的伴奏手法，是讓國樂樂師掌握伴奏竅門的唯一途徑。

有鑑於此，1992年在「河洛歌子戲團」兼任行政工作的柯銘峰，向劇團提出培訓新生代樂師的建議，得到團長劉鐘元先生大力支持，先後邀請歌仔戲前輩樂師許再添先生及河洛文場首席洪堯進先生開設文場研習班，參與的學員有「台北民族樂團」團員，以及曾經接觸過歌仔戲伴奏的國樂演奏員，包括莊家煜、劉文亮、劉大偉、張秋月、賴秀綢等。河洛研習班的學員除了部分是音樂

⁵⁹ 附錄一，柯銘峰電訪紀錄，2005.5.24。

科班的背景外，也有曾經接觸過越劇、黃梅戲等傳統戲曲伴奏的經驗，對戲曲的伴奏模式並不陌生，因為有音樂科班的養成訓練，對聽音視譜的專業需求更不是問題，所以面對前輩樂師口傳心受的教法，自然有一套吸收揣摩的方式。從演奏技術面來說，國樂人也許有較好的技巧，但在歌仔戲的演奏語法和伴奏上，國樂人的音樂旋法就缺乏了歌仔戲的味道，河洛文場班的開設，讓國樂人在這方面得到了學習的機會，如曾經參與文場研習的劉文亮所言：

我在歌仔戲老前輩樂師身上受益良多，幾乎等於跟隨他們重新學習，在民族音樂的語法掌握上，學國樂的人素質再好也沒那個味道，沒那個味道，奏出來的歌仔戲就不太像樣，是「歌仔戲式音樂」，不是「歌仔戲音樂」。不過有國樂底子亦佔有某些優勢，例如受過正規音樂教育的演奏者可能有較好的技巧，且在演奏的層次表現上，可能也優越些。⁶⁰

國樂樂師不僅在演奏上透過研習班的學習，得以掌握伴奏的竅門，對樂譜的整理也有貢獻，如劉文亮整理的歌仔戲曲調集，其中便收集了兩三百首前輩樂師口授或現場拉奏的歌仔曲調，為歌仔戲的曲調作了一次有紀錄的文字保存。雖然這本歌仔戲曲調集並未正式出版，卻在目前歌仔戲樂師界中廣為流傳使用，成為不可或缺的伴奏秘笈。在傳統樂師帶領下，這樣的傳習機會，讓許多年輕的國樂人進一步接觸了伴奏的領域，並藉由「河洛歌子戲團」的演出經驗，年輕的國樂樂師得以從中吸收傳統樂師的活奏竅門，並進而轉化為自身的演奏技巧和觀念，雖然其中很多是歌仔戲伴奏的過客，但也留下了幾位有熱誠、有能力的新生樂師，為日後歌仔戲音樂革新埋下種子。

同年，宜蘭縣成立台灣第一個公立歌仔戲劇團「蘭陽戲劇團」，第一批招考

⁶⁰ 引述附錄一，劉文亮訪談紀錄，汐止，2005.3.16。

的人員幾乎都是國樂科班的畢業生，除了鼓佬以外，是一個全數由國樂人組成的後場組織，在傳統四大件的基礎上，加入笙、大提琴、琵琶等國樂器的編制⁶¹，「蘭陽戲劇團」聘請莊進才和陳旺叢兩位老師教授北管及宜蘭本地歌仔，有計畫的培訓文武場樂師，這是國樂人跨足歌仔戲伴奏擔任專職樂師的開始。

1995年6月，「漳州市薊劇團」一行52人首度跨海來台進行文化交流，並和「蘭陽戲劇團」聯合演出《謝啟娶妻》，開啟了兩岸歌仔戲歷史性的一頁。同年，配合「海峽兩岸歌仔戲學術研討會」所推出的實驗劇《李娃傳》，是兩岸歌仔戲再度交手，也是台灣國樂樂師和大陸薊劇音樂工作者第一次正式合作演出的開始。音樂設計陳彬（漳州薊劇團駐團作曲），司鼓鄭松江（漳州薊劇團，現已退休），主弦柯銘峰與台灣青年樂師周以謙、劉文亮、莊家煜等共同擔任文場四大件，是一個全由國樂樂師組成的樂隊，沒有傳統樂師的參與，這幾位參與《李娃傳》演出的國樂樂師，如今都是歌仔戲音樂改革的重兵。

從國樂樂師投入歌仔戲伴奏的歷程來看，參加「河洛歌子戲」的演出，眼見傳統樂師貼近唱腔又不拘泥的活奏形式，是讓國樂樂師產生自覺反省的開始；自發籌組的文場研習班學習過程，是國樂樂師一個自我提升的機會，更是進入核心伴奏的始端。四位年輕的國樂樂師與大陸薊劇音樂工作者合作，實際體驗了薊劇的音樂製作經驗，催促了國樂人往後在歌仔戲音樂發展上的改革和創新的步伐與膽識。

國樂樂師除了在演奏手法上吸取傳統樂師的經驗法則，內化為本身的伴奏能力、提升自我能力外，透過兩岸歌仔戲交流的影響，在歌仔戲音樂上的作為更逐漸擴展為全面性的音樂設計工作。以提倡精緻歌仔戲、重視唱腔的「河洛歌子戲團」為例，1991年開始推出《曲判記》、《天鵝宴》、《殺豬狀元》等經典作品，由國樂人陳建誠負責編曲；1993年，柯銘峰陸續為《皇帝秀才乞食》《鳳

⁶¹ 蘭陽戲劇團後場樂師的人員編制：周以謙：殼仔弦、高胡、二胡。陳金環：殼仔弦、大廣弦、二胡。林仁傑：大廣弦、二胡、中胡。張肇麟：嗩吶、笛。黃殷鐘：鴨母笛、律笛、簫、笛。許金連：笙。莊雅萍：揚琴、擊樂。吳佩冠：琵琶。劉俊傑：三弦、月琴、阮弦。劉靜怡：革胡、擊樂。朱作民：司鼓。阮勝池：擊樂。王心怡：擊樂。

鳳蛋》、《浮沉紗帽》、《御匾》擔任新曲創作和音樂指導的工作，認為「音樂可以詮釋戲劇的意念，強化觀眾對主題的印象，而不單單只是伴奏而已」⁶²，並開始重視音樂整體的思考；1996年《欽差大臣》首度用音樂設計職稱，由劉文亮負責音樂設計一職，其後《賣身作父》、《新鳳凰蛋》、《彼岸花》、《秋風辭》、《戲弄傳奇》、《台灣我的母親》、《東寧王國》等劇皆由劉文亮、柯銘峰以及周以謙先後擔任編腔與音樂設計的工作。

國樂樂師對歌仔戲音樂的主導性逐漸趨於完整，不僅體現在戲劇演出的呈現上，用音樂會的方式凸顯歌仔戲音樂主體性的作為，以及錄製唱腔音樂出版品，也是國樂樂師的新嘗試。1997年「蘭陽戲劇團」於國家音樂廳演出「七字調七十二變」音樂會，由周以謙擔任節目策劃，音樂指導莊進才，瑞士籍指揮家羅撒特擔任指揮；1997年北市傳統藝術季，「采風樂坊」結合歌仔戲藝人，將唐詩宋詞運用歌仔調的方式吟唱，舉辦「『吟詩作對』歌仔調」音樂會，歌仔調經重新編腔、編曲，以絲竹型態呈現，讓歌仔戲曲調從喧鬧的鑼鼓、繁複的排場、戲劇的情節中抽離，回到音樂原點，歌仔調音樂會的成功，促成了「采風樂坊」在1998年策劃「『吟詩作對』歌仔調」CD的錄音；同年，由「俊銘力傳播公司」發行，唐美雲、劉文亮共同策劃製作的「『玉樓聲漱』歌仔戲曲調選集」，網羅現今知名歌仔戲藝人演唱，內容涵括傳統與現代廿首重要曲調，在抒情曲調部份不以傳統鑼鼓領奏，改以絲竹樂器伴奏，並結合MIDI電腦合成製作，賦予歌仔戲新的音樂風格，這片台灣首張歌仔戲曲調欣賞與伴唱的CD片，無疑是歌仔戲在傳承學習和藝術上的一大步。

音樂出版品與音樂會通常有互相依存的關係，除了「采風樂坊」在「『吟詩作對』歌仔調」音樂會大獲成功，並重製錄音發行CD，1997年「河洛歌子戲團」出版「河洛精緻唱腔選輯（一）」也大獲好評，並於2002年舉辦「河洛精緻唱腔音樂會」，並且同時錄音出版「河洛精緻唱腔選輯（二）」。

⁶² 引述自「河洛歌子戲團」《皇帝秀才乞食》節目單中編曲柯銘峰之訪談內容。

以謙在曲目的設計上，以「戲」作為選曲的考量，試圖從過去的傳統劇目出發，展示「河洛歌子戲團」在歌仔戲唱腔上的發展過程，音樂會所安排的十七首曲調，都是「河洛歌子戲團」歷年來的經典唱段。「河洛歌子戲團」的音樂總監周以謙，特邀柯銘峰先生一起嘗試利用組曲的形式，展現「新鳳凰蛋」、「秋風辭」兩劇在板式上的運用，共同呈現當代音樂設計者的設計觀念。2001年「兩岸歌仔戲交流研討會」開幕當日舉行「百年歌仔情 - 主題音樂會」，由兩岸音樂工作者陳彬與柯銘峰共同策劃設計。以清唱會的形式將歌仔戲唱腔音樂作系統化的比較欣賞。這些以歌仔戲音樂為主題的音樂會，企圖將歌仔調獨立於唱腔之外，單獨展示藝術性和突顯音樂地位的主導者，都是當代國樂樂師在音樂上的創新作為。

將歌仔戲曲調唱腔獨立於戲劇演出之外，就音樂部分單獨呈現，提供觀眾聽覺上的欣賞與教學推廣上的音樂出版品，是當代國樂樂師策劃下的新舉，也成為現今許多劇團紛紛效顰的做法。2001年「蘭陽戲劇團」在宜蘭縣政府的補助下，出版歌仔曲調卡拉伴唱帶，提供歌仔戲教學示範之用；2002年「許亞芬歌仔戲劇坊」出版【劇聲雅韻】專輯，由莊家煜、周以謙、柯銘峰參與策劃與製作，將影像作成了卡拉伴唱的功能，是一套可以一邊學唱歌仔戲、一邊學習歌仔戲腳步手路的歌仔戲學習光碟；2003年「許亞芬歌仔戲劇坊」再度出版「戲弄歌仔話詩詞」、「話詩詞 詩古幽情」CD，分別由劉文亮、柯銘峰、賴達達、陳建誠等重新作曲、編曲製作。不論是歌仔戲音樂的整體設計過程，或是唱腔音樂會及CD出版品的製作，這些現象都代表了歌仔戲表演藝術在音樂創作表現的提升，國樂樂師在歌仔戲音樂的領域上，已有了明顯的效能和權威。

2004年起「財團法人國家文化藝術基金會」，實施第一屆「歌仔戲製作及發表專案補助計畫」，鼓勵劇團整合「編劇」、「編曲編腔」、「導演」，以創作發表優質製作為目標，以中、小型演出之劇作為對象，迄今已進入第三屆。獨立將歌仔戲的編曲編腔納入專案補助計畫之一，充分說明了近年來歌仔戲音樂

整體的提升和重要性，顯示出音樂設計已成當代歌仔戲製作分工下，不可忽略的一環。如周以謙、劉文亮、陳建誠等，也都應邀參與音樂製作，更進一步說明了國樂樂師對歌仔戲的音樂作為，不僅影響現代劇場歌仔戲的演出製作，也牽動著外台劇團在外台公演的製作模式⁶³。

2004 年第一屆「歌仔戲製作及發表專案補助計畫」			
劇團\劇目	編劇	導演	編曲編腔
國光歌劇團 《石門八陣圖》	呂瓊武	呂明忠	周以謙 *
秀琴歌劇團 《血染情》	莊金梅	張秀琴	朱蔚嘉
春美歌劇團 《古鏡奇緣》	陳寶惠	林春發	劉文亮 *
2005 年第二屆「歌仔戲製作及發表專案補助計畫」			
秀琴歌劇團 《范蠡獻西施》	王友輝	劉光桐	朱蔚嘉
明華園天字戲劇團 《鬼菩薩》	陳勝在	陳進興	陳建誠 *
「春美歌劇團」 《青春美夢》	吳秀鶯與牧非 聯合編創	張旭南	周以謙 *
2006 年第三屆「歌仔戲製作及發表專案補助計畫」			
一心戲劇團 《戰國風雲 - 馬陵道》	朱陸豪	孫富勸	陳孟亮 *
明珠女子歌劇團 《泣血蓮花 - 陳靖姑》	劉光桐	李靜芳	李忠和
明華園天字戲劇團 《弦月霜天》	陳勝在	何特東	朱蔚嘉

表【3-1】2004~2006 年「歌仔戲製作及發表專案補助計畫」入選劇團

⁶³ 見表【3-1】所示。* 號者為具國樂背景的樂師。

第三節 音樂設計職能的確立

台灣歌仔戲在九〇年代已進入音樂設計整體構思的階段，音樂設計的專職分工，成為近十年來現代劇場歌仔戲在製作分工上不可或缺的一環。從早期傳統樂師利用現有曲調安歌的作為，到當代國樂樂師在這個基礎上，運用更多的編、作曲技巧與他劇種相關音樂設計理念，逐漸在他們的多齣作品中建立出經驗法則，牽動著台灣歌仔戲音樂朝向精緻化要求的走向。本節試圖從早期傳統樂師的安歌作為和簡略的音樂設計觀念作一脈絡陳述，進而探討台灣當代對國樂樂師對音樂設計職能的確立和作為。

一、傳統的音樂設計概念

傳統的歌仔戲演出，無論是內台或是電視歌仔戲的音樂安排，大都依據劇本的要求，由樂師和導演討論出「安歌」、「安串」的結果。「安歌」、「安串」即是單純的利用約定俗成的套用手法，事先設定曲調與曲調間的銜接，以及背景音樂的使用，可以說是台灣歌仔戲針對劇本所做的簡略音樂設計過程。徐麗紗指出，日治時期的歌仔戲唱腔設計建立在劇情發展和人物情感上：「什麼樣的場合選擇什麼樣的唱腔，以唱腔烘托劇情之編腔原則，顯見日治時期歌仔戲創作者在不斷編戲安歌之實踐中所悟出之唱腔設計的大方向。」⁶⁴這樣的音樂設計思考，也成為了往後樂師安歌的基本模式。

歌仔戲曲調除了【七字調】、【雜念調】、【都馬調】這些可長可短、可快可慢的框架式曲調之外，其他曲調大都具有使用上的功能性，如呂訴上指出歌仔戲的曲調大致可分為：「敘述」、「助場」、「對唱、輪唱、重唱」、「走路」、「送別」、「遊賞」、「歡樂」、「悲哀、怨嘆」以及一般小調等類型⁶⁵，這些曲調的功能性，正適合套用於各種不同故事情節中作為人物演唱，都屬於戲曲程式性組合的一

⁶⁴ 引述自徐麗紗〈試探日治時期台灣歌仔戲的唱腔設計〉，收錄於《百年歌仔：2001年海峽兩岸歌仔戲發展交流研討會論文集》，（宜蘭：國立傳統藝術中心，2003.9），頁285。

⁶⁵ 呂訴上，《台灣電影戲劇史》，（台北：銀華，1961），頁243-244。

環；劇情的鋪陳、動作的對應、唱腔的安排等，無不是循著程式性組合的軌跡。

曾參與內台、廣播至電視歌仔戲製作，具豐富譜曲經驗與演奏的許再添先生，在《台灣歌仔戲文場伴奏及安歌傳統》⁶⁶一文中提出兩個安歌的方法：一、依劇中情結發展或情緒需要分類 - 根據劇情的喜、怒、哀、樂來安排曲調，例如分離時唱【送哥調】【送君別】；輕鬆快樂的情緒則演唱【廣東二簧】【送蓮花】等。二、以劇中角色分類 - 老生出台以演唱京調的【雙板】或【原板】來表示威嚴莊重，小丑出場時通常安排輕鬆古怪的歌曲或流行歌、叩仔板來達到滑稽的效果。

以上兩個安歌方法就是指曲調程式功能在劇情與人物上的適切發揮。許再添先生也特別提到安歌時需要注意的幾個事項：一、音樂及語言旋律之配合；二、新舊串仔曲的融合與運用；三、吸收外來之曲調要掌握七字四句及有歌仔戲味的原則；四、新創作的曲調以每齣戲名為曲名，詞曲也要配合劇情編寫。

從許再添先生的進一步說明可以得知，除了以服務劇碼標題創作主題曲調之外，安歌的內容大抵是運用現有曲調（含其他劇種曲調）和串仔，依據情節和唱字規範所做的靈活組合。早期樂師為指定的情節或劇碼創作新曲調，其創作動機多來自於劇團負責人或是製作人的要求，是一種被動式的編創作為，所作曲調有些當作劇團的主題歌曲，有些則隨著劇情的變化安插演唱，所有的曲調都可一再的套用傳唱，在劇情配樂方面也是利用現成的廣東串樂或將演唱的曲調再空奏一次延續情緒，筆者在第二章第三節曾提到這樣的音樂設計安排純粹是被動的作為，這種塊狀的曲調拼貼方式在外台、內台和各類歌仔戲製作中都成為固定的模式，也就是日治時期唱片劇音樂鋪陳方式的延續，在更多曲調選擇的條件下，構成台灣歌仔戲音樂的主要型態。

電視調最主要的創作者曾仲影先生在《台灣歌仔新調創作之探討》⁶⁷一文

⁶⁶ 參見許再添口述，蔡玉雲記錄整理，《台灣歌仔戲文場伴奏及安歌傳統》，收錄於《海峽兩岸歌仔戲創作研討會論文集》，（台北：文建會，1997.6），頁222~223。

⁶⁷ 參見曾仲影口述，沈惠如紀錄整理，《台灣歌仔新調創作之探討》，收錄於《海峽兩岸歌

中，也提到「音樂設計」的觀念建立。他認為一個完整的歌仔戲音樂作品必須是從全劇的編配、創作、和聲、編曲一氣呵成，並全面反對「舊曲沿用」，建議「舊曲新編」和「悲調的新創」，嘗試突破傳統歌仔戲曲調的結構形式，加強情緒音樂的功能，音樂設計者在曲調安排的處理上，要注意新舊曲調的融合問題，以及傳統音樂現代化的方式。曾仲影在台灣電視歌仔戲發展過程中創作了數百首的新曲調，都專供電視歌仔戲使用，所以他的音樂設計論述主要著眼於曲調創作本身的結構佈局，可說是以電視歌仔戲特有的製作流程和型態相應的理念。

除了樂師或作曲人依其專業進行安歌和創作的動作外，形塑整體戲劇風格，包含舞台美術、人物塑造和音樂的安排運用等，都是透過導演來完成統一的構思，也相對的掌握了戲劇音樂風格的基本架構。曾任「河洛歌仔戲團」首席導演石文戶先生，在談台灣歌仔戲的精緻化----以實際的編導經驗為例⁶⁸一文中，就提出了他個人對於歌仔戲音樂運用的三個主張：一、於新舊曲調的運用，應以舊調為主幹，新調為枝葉，並於舊曲的基礎上另翻新曲；二、其樂器的使用方面，無論是國樂、交響樂，亦或西方管弦的加入，皆必須是以服務傳統樂器為首要目的，決不能反客為主加以取代，使歌仔戲傳統音樂的精華因此流失；三、背景音樂的取用，若能配合劇中的主要人物、情節脈動，施以適當的旋律，予以故事情節一主題配樂，自然相當有助於全劇情境之烘托。石文戶先生的主張與許再添、曾仲影的看法顯然一致，顯示對傳統歌仔戲音樂的運用與安排都存有相同的概念。

傳統歌仔戲的基本佈局是一種拼貼式的曲調串聯，即利用現有的曲調，或舊曲的基礎上另翻新曲，在不產生倒字及聲韻錯置的情況下，安插於劇中各個橋段，這是最保守又單純的音樂設計概念。例如「明華園歌仔戲團」編導陳勝國，在第一部現代劇場的作品《濟公活佛》中，對於整齣戲的唱腔運用居於主

仔戲創作研討會論文集》，(台北：文建會，1997.6)，頁243。

⁶⁸ 參見石文戶口述，古嘉齡紀錄整理，談台灣歌仔戲的精緻化----以實際的編導經驗為例，收錄於《海峽兩岸歌仔戲創作研討會論文集》，(台北：文建會，1997.6)，頁197~218。

導地位，延續傳統的安歌原則，和演員、樂師商議唱腔曲調和串場曲調的安插，利用現成的曲調甚至流行歌來作連串⁶⁹。台灣歌仔戲曲調數量經過電視歌仔戲時期的豐富累積，足以應付倚聲填詞的安歌作為，初期的傳統音樂設計作為，偏重在新舊曲調的創作運用和編曲配器方面，對於塑造劇中的人物唱腔性格、統一舞台節奏和全劇風格的整體構思仍嫌不足。

二、薊劇的催化

九〇年代，台灣歌仔戲在兩岸文化頻繁交流下，音樂設計的觀念上受到大陸薊劇很大的理念啟發。大陸薊劇歷經戲曲改革運動和文革時期的樣板戲試煉，板腔體系的戲曲音樂滲入薊劇的音樂裡，利用板式變化達到唱腔曲調的情緒演變，成為薊劇音樂工作者借鑑的元素，而不致落入曲調套用，呈現單一簡化的音樂現象。薊劇有專職的音樂設計人員負責編腔、配曲，統籌全劇的音樂風格，伴奏和協奏方面也取法樣板戲的樂隊編制，有大幅度的變革，利用中西樂器混合方式擴編，或使用民族管弦樂隊編制，不再拘泥於四大件樂器的形式上。音樂設計者利用定腔定譜的方式，透過演員和樂隊多次的排練，達到唱伴密合的準確度。

1995年，配合「海峽兩岸歌仔戲學術研討會」推出的兩岸實驗劇《李娃傳》，是台灣和大陸薊劇音樂工作者第一次正式合作的演出。音樂設計陳彬結合【七字調】、【雜碎調】和【新調】的做法構成《李娃傳》音樂的總體風格，並設計安排全劇主題音樂的貫穿，依循薊劇的製作模式，利用定腔定譜的手法，對編腔、編曲、配器、鑼鼓運用作統一的佈局規劃，為台灣歌仔戲音樂設計理念產生最直接的催化作用。1996年起，「明華園歌仔戲團」邀請大陸薊劇作曲家江松民擔任多齣戲劇的音樂設計，「唐美雲歌仔戲團」創團大戲《梨園天神》、國立戲專的《周阿春》等，也都相繼邀聘江松民任音樂設計，再次將大陸薊劇的

⁶⁹ 參見陳孟亮著《明華園戲劇團【濟公活佛】音樂變遷之研究》，（嘉義：南華美藝所碩士論文，2002.6。）

音樂模式和觀念帶入台灣歌仔戲音樂中。

先後兩位薊劇音樂工作者都是學院出身，陳彬畢業於福建省藝術學院音樂系，主修鋼琴副修理論作曲，現為「漳州薊劇團」音樂總監；江松民畢業於福建音專，具國家一級作曲家頭銜，現為「廈門歌仔戲團」音樂總監，兩位專職的薊劇音樂工作者，給台灣歌仔戲音樂提供了一個新的創作思考，也加速了台灣歌仔戲音樂工作者的實驗腳步，其中以倚字行腔的「編腔」作為和「定腔定譜」的方式，引起台灣歌仔戲音樂廣泛的討論外，也對台灣歌仔戲音樂的影響最深。

三、定腔定譜的做法

因應現代劇場的商業性質，符合現代劇場精緻演出的要求，在樂隊編制擴充、和觀眾審美水平提升的下，為了更準確的依循演員的唱腔，讓樂隊能更精確對唱腔進行伴奏，並且使樂隊在和聲配器上得到規範，定腔定譜成了現代劇場歌仔戲必要的手段之一。陳彬在《李娃傳》的座談會上提到：

在實際寫作上我堅持一個觀點是定腔定譜，要在定腔定譜的前提下，讓演員展現活唱的功能，讓樂隊、文場特別是獨奏樂器洞簫、月琴表現活奏的特點，演員可以根據自身的條件和習慣性作韻。如果不能定腔定譜就會造成唱腔、文場、武場、國樂四個部分無法融合節拍不能統一的問題。⁷⁰

九〇年代劇場歌仔戲的樂隊組成多是中型編制以上，定腔定譜後反而讓樂隊更有效掌握演員唱腔變化，演員的演唱氣口、抑揚頓挫有了記譜的「規範」和「提示」，樂隊能更契合於演唱內容。

⁷⁰ 引述曾慧雪紀錄，〈歌仔戲實驗劇《李娃傳》座談會〉，《表演藝術》第39期，1996.1。陳彬在座談會上的發言紀錄。

然而，定腔定譜的做法可以從演員多次的即興演唱中，萃取出較完美和合適的唱腔，予以定腔定譜；也可以從演員的演唱中，給予建議修改再行定腔定譜；再者，也可由音樂設計者新編唱腔曲調，交由演員演唱詮釋再經過討論修正後，最後定腔定譜，並透過演員與樂師溝通協調達到最適宜的唱腔伴奏。「不要把『定腔定譜』這件事與演員、樂師在演唱、演奏上的即興的創作發揮的特點對立起來，事實上，在傳統戲曲音樂裡也有『定腔定譜』的。如崑曲便是定譜的。但是這種定譜並不與演唱上即興的創造發揮相對立，而是在定譜這一前提下，允許演員對唱腔作某些裝飾、潤飾。而演唱上的這種即興發揮，也絕不至於弄到板眼部分不清楚。」⁷¹；戲曲學者何為指出，「定腔定譜」並不是演員與樂師兩者對立或是相互牽制，甚至在其他戲曲上，也早已施行「定腔定譜」來適度的規範演員唱腔，有效提升樂隊托腔保調的功能。

「定腔定譜」不僅牽涉到演員唱腔和樂隊伴奏的問題，也牽涉到武場的問題。傳統歌仔戲幕表制的演出，演員出場有「叫板」的習慣，演員通過語音的變化，或者翻袖、抖袖、手勢、頓足等肢體動作示意給鼓佬，鼓佬才下板眼，下手便跟著奏，這就是「叫板」，通過武場的鑼鼓提示，文場才接著演奏，透過層層的默契傳達，音樂才動了起來。現代劇場要求音樂的連貫和整齊度，在音樂設計上不能放任演員叫了板，鑼鼓才起，最後文場、樂隊才七零八落的跟著奏了起來，因此定腔定譜的作業可以避免音樂散落的情形發生，武場鑼鼓的設計也會適度的予以定譜規範，達到和諧統一的音樂美感。

定腔定譜是戲曲改革一個的必經之路，也是在現代劇場中加入國樂後必然的需求，周以謙表示：「受到『定腔定譜』觀念的加入，編導因應新編劇目劇情的變化而要求有更多的板式變化、或編創新腔及二重唱、三重唱的手法出現等等因素，整體唱腔的水平及豐富性多有提升。而演員漸漸適應了『定腔定譜』

⁷¹ 引自何為著《何為戲曲音樂論》，（北京：文化藝術出版社，1998.9），頁 241。

的方式，並對於因『定腔定譜』而產生的戲劇及音樂效果感到喜愛。」⁷²定腔定譜的作為是現代劇場歌仔戲必要的觀念和手法，也受到普遍的認同，國樂樂師的加入，讓這個做法和觀念提早在台灣落實，是當代國樂樂師對歌仔戲的現代化與精緻化很重要的一個影響。

四、編腔的作為

演員每一次的即興演唱都是一種「編腔」行為，依照個人的音域、演唱習慣（作韻）對角色的情緒、對唱詞詮釋，反映出角色人物的情緒。一般演員即興的唱法中，並無太多預設與計畫性的思考，而音樂設計者卻可以從透過劇本的研讀和導演的溝通，以及對演員角色的了解，進行全劇整體的音樂構思，進而針對人物情緒和演員特色編寫新腔曲調或研習舊腔編寫，以期符合角色的詮釋和發揮，並兼顧整體音樂的基調和和諧。

編腔可以是沿襲舊腔編寫，可以是新腔創作，也可以是在舊腔的基礎下重新組合。編腔的作為深化了早期傳統安歌做法，編腔者透過專業的作曲能力，並掌握語言音韻的轉化，利用依字行腔的方式，建構唱腔旋律，通過演員反覆試唱修正、與導演的溝通，完整的編腔作品才算完成。劉文亮認為「編腔通常是蠻麻煩的一部份，要研究台語發音，符合詞格，不倒字，且顧慮到情緒、氣氛，統合連貫各唱段，不能突兀，還要預想到演出時的影像．．當觀眾看到某個影像或演員唱出這首歌時，是否適合？在編好腔之後，才編寫所需的音樂，使其適當地串連各個唱段、烘托全劇氣氛。」⁷³唱腔是所有音樂組成中最關鍵的部份，詞情與聲情透過旋律節奏的規範，構成了戲曲音樂的中心主體。一個編腔作品在舞台呈現之前，必先讓演員接受，就好比要博得觀眾的認同；好的編腔作品，可以突顯演員的聲情特質，加深戲劇人物的情感訴求，更可助於觀眾

⁷² 引自周以謙著《秋風辭》音樂設計剖析——談台灣歌仔戲音樂的若干問題，收錄於《百年歌仔：2001年海峽兩岸歌仔戲發展交流研討會論文集》，（宜蘭：國立傳統藝術中心，2003.9），頁370。

⁷³ 附錄一，劉文亮訪談紀錄，汐止，2005.3.16。

進入劇情，再透過完善的音樂設計貫穿全劇，達到畫龍點睛的效果。

五、整體完善的音樂設計佈局

音樂設計包含了主題旋律的建構、編腔、編曲、配器、作曲，柯銘峰表示：

音樂設計是一種概念。廣義的音樂設計可以是由樂師依據演員舞台表現，即興揮灑又合乎程式的個人或集體作為，是一種有思想依據的行動概念。在這概念下，音樂設計可以只是主旋律的建構（主旋律編配），可以是創作新曲調的作為（作曲），可以是改變器樂型態色彩的嘗試（編曲配器），和一切圍繞著戲曲體現的複雜音樂行動思考。⁷⁴

也就是說，音樂設計是一種為整體音樂構思的思考行為。台灣歌仔戲從循著傳統「安歌」的慣性與手法，發展到有編曲、作曲、和音樂設計這些分類職能，經歷了許多磨合與調適的過程。當代歌仔戲在整體現代化、劇場化的要求下，也面對歌仔戲觀眾欣賞層面的拓展和審美觀的提升，台灣的歌仔戲音樂工作者，在多年的努力與嘗試下，逐漸展開自己的音樂佈局。不論是「新曲」的編創、或是「舊曲」的選用，曲調音樂傾向專戲「專曲專用」，並利用時代背景的音樂形象、採用情節發生之年代、地域或民族性之音樂為創作素材，也考慮到全劇音樂主題的貫穿，運用板式的變化加強音樂張力；當代國樂樂師對於這些戲曲音樂精緻化的要求，已經有一套具有超越性和思想性的佈局。

當代音樂設計者是朝這樣的思考模式和架構，來完成歌仔戲的整體音樂佈局。以周以謙在《秋風辭》一劇的音樂設計構思和作法為例，他將音樂設計分為「唱腔設計」和「配樂設計」兩方面處理，並透過與鼓佬的協調溝通作「鑼鼓設計」的佈局，完整的為全劇音樂把關。周以謙採用「定腔定譜」的方式，

⁷⁴ 引述柯銘峰著「台灣歌仔戲「音樂設計」與「編腔」概念」一文，收錄於《臺灣戲專學刊》，第6期，（台北：國立臺灣戲曲專科學校，2003.3），頁125。

將唱腔作一整體的佈局，並利用序曲的編寫，宣示全劇中心思想，採用依字行腔的方式作「編腔」處理，避免倒字的錯誤發生，並運用觀眾熟悉的曲調串聯作情緒的烘托，借重本身善於編配的專業手法，運用和聲、對位法增加音樂色彩與音樂張力，善用編曲配器的技法加強中低音樂器，利用特殊樂器製造時空想像，最後利用主題音樂的變奏產生尾聲的音樂，作為觀眾情緒的延伸和戲劇的總結。

近十年來，台灣歌仔戲的音樂設計和編腔作品，已有一定的成效累積，音樂設計者在演出製作中的職能地位，也獲得了製作群和演員、觀眾的一致肯定。但相較於其他劇種，歌仔戲畢竟屬於較年輕的劇種，在藝術的發展上，尚有很長遠的一段道路需要摸索與擴展。在當代觀眾及歌仔戲藝術工作者審美水平提升及朝向精緻化的前提下，劇目不斷推陳出新，也藉用西方編導的手法以符合現代劇場的技術與規格要求。客觀大環境變數帶給當代歌仔戲音樂工作者更多的實驗平台和創作刺激，也意味著當代音樂設計者不得不以更細密和更專業的操作，繼續開展符合多重需求的現代戲曲面貌。

第四章 國樂樂師擔任歌仔戲音樂設計者舉隅

相較於大陸薈劇音樂設計者的背景，台灣從事歌仔戲音樂設計工作的人才背景更為豐富多元，除了部份具有國樂科班的經歷外，從接觸越劇、京劇、黃梅戲等傳統戲曲開始，因緣際會下跨足投身歌仔戲創作的也大有人在。台灣音樂設計者自有一套別於薈劇格式化思考的做法，師法於其他劇種的特長，結合中西元素的手法，擁有大量電視調的曲調素材，保留曲調連綴的方式、加強板式的變化，這些都是台灣當代樂師的革新籌碼。

不可諱言的，大陸薈劇的音樂設計理念與做法，縮減了台灣在現代歌仔戲音樂變革中需要摸索和實驗的過程，提供了台灣音樂工作者一個實際可行又觀念契合的模式，但並不代表著台灣歌仔戲必須繼續跟隨。台灣音樂工作者學習的是薈劇音樂設計「方法」和「觀念」的移植，以服務台灣演員的演唱風格和表演特質為前提的台灣歌仔戲音樂，有自己長期發展下來的演奏手法和樂曲聯套規則，電視歌仔調的蓬勃，也是台灣歌仔戲音樂多元又親民的特色，近十年來，藉著多位優秀的國樂樂師的創新和實驗，替台灣歌仔戲音樂在本質基礎上，架構出一套符合台灣演員表演程式和貼近觀眾審美的設計雛型。

這一章，筆者以九〇年代崛起具有國樂學習背景，歷經國樂團與文武場磨合時期，其後受到大陸薈劇音樂設計理念影響，有實際定腔定譜、編腔和整體音樂設計作為的國樂樂師為主要取樣範圍，並以音樂設計作品質量豐富⁷⁵，且近十年來相繼與各劇團合作，陸續有音樂設計作品發表的國樂樂師為重點訪談對象，以個人年齡作為本章論述順序，就其學習背景、創作理念及特色作說明，描繪出現今歌仔戲音樂在這幾位設計者的耕耘與努力下，所呈現的音樂設計觀

⁷⁵ 筆者取樣訪談的國樂樂師包括柯銘峰、劉文亮、陳孟亮、周以謙。從1991年至今，此四位國樂樂師的音樂設計作品不斷累積增加，其數量皆在十齣以上，是目前歌仔戲界爭相邀請的音樂設計人才，也是優秀的頭手弦。

與音樂編創手法。在第五節部份則以陳建誠、陳中申和呂冠儀三位為主。陳建誠曾是「明華園歌劇團」駐團編曲，也是最早與傳統樂師合作參與編曲的國樂樂師；陳中申是將國樂團帶入歌仔戲伴奏，並嘗試定腔定譜讓樂團演奏的第一人；這兩年來開始著力於音樂設計的呂冠儀，從優秀的揚琴演奏員轉為歌仔戲音樂設計者，音樂作品也在不斷的增加中，這三位的重要性也不可偏廢，因此在第五節中作綜合論述。

第一節 柯銘峰⁷⁶

柯銘峰，中國海專畢業，學生時代即積極參加國樂社團，奠定樂器演奏的基礎，曾任「第一商標國樂團」演奏員，退伍後參與「再興青年越劇團」的越劇伴奏，1990年由陳建誠引介加入「明華園歌劇團」的伴奏行列，其後又陸續擔任「新古典舞團」、「當代傳奇劇場」、「河洛歌子戲團」、「葉青歌仔戲團」、越劇團、國劇團等各類劇團的舞台監督工作，對於劇場工作相當熟捻，也建立了個人與劇團演員互信的溝通方式。第一齣音樂設計作品是1992年「一心歌劇團」在社教館演出的《紅塵有愛神仙苦》，柯銘峰邀集四位曾經參與「明華園歌劇團」伴奏的國樂界朋友，擔任全程的伴奏工作，包括所有的傳統曲調和背景音樂，柯銘峰表示：「在對於歌仔戲的活奏不了解的情況之下，當時是依據演員的唱腔去定譜，定譜之後再做修正，並不是在一開始的時候就有音樂構思，過程等於

⁷⁶中國海專輪機工程科畢業，南華大學美學與藝術管理研究所在職專班第二屆研究生。曾任「第一商標國樂團」演奏員、「再興青年越劇團」演奏員、「復興劇校復興國劇團」團員，中國廣播公司「唸歌做戲」節目策劃、「河洛歌子戲團」行政主任、台北市立社會教育館文化中心舞台組長、自由劇場工作者、舞台監督。擔任《大家來唱歌仔戲》終身學習光碟之音樂企劃及音樂監督、《吟詩作對歌仔調》國家演奏廳演出及CD出版之專案顧問、《河洛精緻唱腔選集》CD之音樂企劃與文場領奏、《香聲蓮語》黃香蓮專輯CD之音樂顧問。現任國立台灣戲曲專科學校專任教師、廖瓊枝歌仔戲文教基金會執行長、保安宮文教基金會歌仔戲後場班教師、歌仔戲音樂工作者。歌仔戲相關作品：「一心歌劇團」【紅塵有愛神仙苦】、「河洛歌子戲團」《皇帝秀才乞丐》、《御匾》、《浮沉紗帽》、《鳳凰蛋》、《新鳳凰蛋》、《彼岸花》；「陳美雲歌劇團」《刺桐花開》、《陸家村》；「復興劇校歌仔戲科」《什細記》、《八仙屠龍記》、「薪傳歌仔戲團」《寒月》等。

⁷⁶附錄一，柯銘峰電訪紀錄，2006.3.26。

是整理，再加以稍微改編。」⁷⁷柯銘峰利用無數次的排練，並透過鼓佬王清松老師和傳統樂師的幫忙與建議，不斷地與演員討論修正，將演員的唱腔定譜定調，再運用國樂小組合奏的曲目作為過場或背景音樂穿插，一齣新戲的音樂就在實驗與學習的跌撞中產生。全部由國樂樂師擔綱伴奏並負責所有音樂曲調的安排，在當時可以說是一種全新的組合與嘗試，柯銘峰回想起第一次音樂設計的經驗並無深刻的印象，反倒是覺得「在製作過程中對劇本的討論得到了比較寶貴的參與收穫。」

1993年柯銘峰參與了「河洛歌子戲團」《皇帝秀才乞食》的編曲工作，才真正對音樂設計佈局有較完整想法。柯銘峰表示：

《皇帝秀才乞食》這齣戲整個的音樂設計過程，是從傳統的安歌的程序開始的，劇本出來的時候，我就與製作人、導演、主要演員還有樂隊領班（文場領班簡永福）一起參與安歌討論，算是我第一次真正接觸到安歌的程序。⁷⁸

在《皇帝秀才乞食》一劇中，柯銘峰開始重視音樂整體的思考，他選了【草螟弄雞公】這首民謠當主題曲，只要跟乞食相關的情節都會以這個旋律的變奏來貫穿，並編配【恆春調】的月琴彈唱，作為唐美雲飾演的乞食角色的獨唱伴奏。他認為歌仔戲的實驗空間還很大，可以繼續創造新的曲調，不要老是套用了型的東西。因此，柯銘峰為此劇編寫了新調，定名為【河洛四調】，同時也開始以分譜的方式讓國樂樂師演奏。

在此之前，柯銘峰擔任「河洛歌子戲團」《曲判記》、《天鵝宴》和《殺豬狀元》三齣戲的舞台監督工作，這個經驗讓他對《皇帝秀才乞食》的音樂設計工作有大幫助，柯銘峰說：

⁷⁷ 附錄一，柯銘峰訪談紀錄，三重，2006.6.3。

⁷⁸ 附錄一，柯銘峰訪談紀錄，三重，2006.6.3。

就一個觀察者的角度來看，這讓我對歌仔戲的音樂又瞭解更多，最重要的是跟演員之間比較熟識信賴的情況，讓我從舞監角色突然轉換到音樂設計工作時，與演員和製作群有較多的溝通便利。⁷⁹

柯銘峰和劇團成員溝通良好，又憑藉著「河洛歌子戲團」擁有一批最優秀的傳統樂師，所以在《皇帝秀才乞食》的音樂構思上比較敢提意見，也建立了一些音樂佈局的粗略想法，並開始了他最初步的編腔作為。柯銘峰說：「從這齣戲裡面所獲的成長比較具體紮實，在往後「河洛」陸續推出的劇目當中，我才得以越來越熟悉於整個音樂製作的手法，並試圖做一些台灣歌仔戲未曾使用過的音樂嘗試。」繼《皇帝秀才乞食》之後，柯銘峰陸續在《御匾》、《浮沉紗帽》、《鳳凰蛋》、《新鳳凰蛋》、《彼岸花》等劇中，首創【都馬搖板】、【都馬篤板】、【都馬流水】及【七字快板】等板式變化譜出和【七字調】二重唱法，試圖從歌仔戲曲調連綴的安歌模式中，找尋一條新的道路，柯銘峰認為「雖然我率先使用某些新板式，基本上還不是很成熟，但我覺得就突破舊有的安歌安串的佈局形式來說，這種作法在現代歌仔戲中是必然會進行的一個步驟。」⁸⁰

柯銘峰認為音樂設計中重要的是編腔設計的部分，從「河洛歌子戲團」的演出中，柯銘峰不但多方累積音樂設計的經驗，也逐步建立個人的編腔風格，他表示「參與了愈多的劇本，依字行腔的作法會越來越深，甚至有時候會不安於只是以安歌的方式去『便宜行事』，總是希望詞和旋律能夠達到比較高的契合度，還能夠創造出符合於劇中人物性格和情境的腔韻。經常思考的唱腔編創，久而久之會形成自己的編腔風格，這種風格還會在不同時期的經驗累積而變移。」⁸¹

⁷⁹附錄一，柯銘峰訪談紀錄，三重，2006.6.3。

⁸⁰附錄一，柯銘峰訪談紀錄，三重，2006.6.3。

⁸¹附錄一，柯銘峰訪談紀錄，三重，2006.6.3。

重視編腔設計的柯銘峰對「編腔」有其主張的規範和做法，他認為「編腔」專指演唱旋律部份，包含必須使用的板式、速度、節奏、情緒、旋法，而編腔可以是沿襲舊腔編寫，也可以是新腔創作，偶有開創，但還是在舊腔的基礎下重新組合，根據多年來的編腔經驗，他認為掌握語言的轉化是編腔者首要的條件，柯銘峰表示：

「掌握語言音韻轉化為聲腔的特點，發揮閩南方言音節上的靈活性，是編腔者的首要條件。其他諸如：熟知演員的演唱技巧，以便在編腔時提供演員參考，並留給演員足夠的改制空間；正確的詮釋劇情唱辭意義，發揮角色人物的唱腔個性，突顯戲劇張力，適當運用虛字、襯字對於潤腔拖腔的助益，開拓聲情的廣闊空間。」⁸²

編腔的工作除了考驗編腔者的專業外，演員的認同和喜愛也是編腔者要有所顧忌的，有眾多編腔作品的柯銘峰強調編腔者一定要對傳統唱腔有一定的掌握才能博得演員的信任：「對於傳統的唱腔要有一定的掌握，當我們改變一些曲調的唱法時，才能夠對演員有說服力，讓演員在舞台上表現的時候，他能夠對這種新腔不產生疑惑，甚至產生對新腔躍躍欲試的期待心態（不論風格如何，基本上都是成功的）。」⁸³與演員有良好互動關係的柯銘峰，透過長期的合作和觀察，善於掌握演員的個人嗓音和作韻特質，資深演員呂雪鳳就曾表示：「我很幸運有機會跟很多樂隊老師合作，我覺得柯爺就是一位很會捉演員情緒的音樂設計，他觀察很敏銳細膩，也很了解演員的長處在哪裡？該怎麼讓他有更好的表現？所以每次合作唱他編的歌都很愉快。」⁸⁴

⁸² 柯銘峰著 台灣歌仔戲「音樂設計」與「編腔」概念，收錄於《臺灣戲專學刊》，第 6 期，(台北：國立臺灣戲曲專科學校，2003.3)，頁 123- 131。

⁸³ 附錄一，柯銘峰訪談紀錄，三重，2006.6.3。

⁸⁴ 附錄二，呂雪鳳訪談紀錄，2006.5.10。

音樂設計的工作絕不是個人單方面的藝術創作行為，除了演員唱腔風格的表現會影響音樂設計的編腔形式外，現代歌仔戲劇本的多樣與創新，也影響著音樂設計者的創作和音樂形式的走向。以「河洛歌子戲團」《彼岸花》為例，此劇由周以謙負責音樂設計，編腔的工作則借重柯銘峰深厚的傳統唱腔經驗，負責全劇的唱腔設計，除了以高甲戲、北管戲和歌仔戲吹牌改編為唱腔外，也作了二部、三部重唱的嘗試，為歌仔戲唱腔實驗拓展新路。柯銘峰表示由於《彼岸花》一劇的時空背景屬於近代，因此「當初在編腔的時候，即已設定讓演唱的腔調讓它流行化一點。」長短句式的歌詞激發了他編寫出【靜靜望著你】【心願】【叫我忘懷無可能】等流行曲風濃厚的主題唱段。柯銘峰表示：

我覺得不管是什麼樣的音樂設計手法的改變，皆來自於劇本形式的多樣化，和演員們堅實的唱工基礎。劇本題材的多樣性會讓音樂設計的佈局產生新的思考，尤其是像《刺桐花開》跟《彼岸花》兩劇，長短句式的歌詞變多了，韻腳的限制放寬了，自然會影響到音樂旋律的建構；此外，兩齣戲劇情時空背景屬於近代，所以編腔的想像比較不是那麼的傳統。⁸⁵

另外，2000年榮獲傳統戲曲甄選第一名的《刺桐花開》，以平埔族音樂作為一個新的音樂素材，對柯銘峰來說是一個最特別的經驗，在劇本跳脫傳統歌仔戲劇目類型的背景題材下，柯銘峰得以充分的發揮與劇本題材相呼應的音樂新風貌：

怎麼樣讓平埔族的歌謠穿插在歌仔戲的曲調當中而覺得不突兀，然後在改編的時候又要兼具一些歌仔味，這是我非常難得的經驗。這齣戲

⁸⁵ 附錄一，柯銘峰訪談紀錄，三重，2006.6.3。

裡頭還加入了一些不同的樂器，還有包括人聲（我自己）做一些幕後的吟唱，我想這是比較特別的作法。⁸⁶

除了加入吟唱式的人聲，作為為觀眾模擬平埔音樂風的第一印象外，柯銘峰利用平埔族的音樂資料作為改編音樂曲調的基礎，在傳統曲調的調式上結合新音樂素材，打造融合於歌仔戲的平埔印象，作為中心樂思的音樂設計思考：

番太組的九月曲屬於快樂的儀式歌謠，全曲由 mi-mi-la 三個音節重複運用，初聽時便讓我印象深刻，而且恰巧與七字調唱腔的羽徵調式相契合，便決定以這單純原始的三個音節作為全劇的中心樂思。⁸⁷

確立了音樂設計的中心樂思後，柯銘峰依劇本之年代、地域和特色，設定一主題音樂及若干副題音樂，結合曲調的改編和主題音樂的連貫，並以【七字調】元素創作新曲調，融會出歌仔戲的平埔印象。

對於台灣歌仔戲觀眾早就習慣包羅萬象的歌仔戲曲調相互連綴來說，《刺桐花開》的音樂編排設計雖然在音樂元素上作了新的嘗試，但是其音樂改造工程依然架構在傳統的【七字調】上，創新但不突兀，觀眾對音樂的熱烈迴響，足可證明台灣歌仔戲音樂的創作，已受到觀眾高度的肯定⁸⁸。

從第一位帶領國樂樂師取代傳統文場擔任伴奏，並率先使用新板式，將歌仔戲音樂從曲調連綴帶向板式變化發展，「河洛歌子戲團」給了柯銘峰一個寬廣的音樂實驗平台，在當時歌仔戲面臨新舊交替的環境中，音樂設計的職稱與概

⁸⁶ 附錄一，柯銘峰訪談紀錄，三重，2006.6.3。

⁸⁷ 引自柯銘峰，〈淺談歌仔戲音樂新素材的運用 - 以《刺桐花開》一劇的平埔歌謠為例〉，收錄於《百年歌仔：2001年海峽兩岸歌仔戲發展交流研討會論文集》，（宜蘭縣：國立傳統藝術中心，2003.9）頁334-352。

⁸⁸ 針對本文對觀眾所作的問卷調查中，《刺桐花開》的音樂設計讓多數觀眾留下深刻的印象。

念相當模糊，柯銘峰透過和傳統樂師及演員、導演一起參與安歌討論的程序，逐步建立了音樂佈局的粗略想法，也開始了最初步的編腔作為，在大陸薈劇音樂設計和編腔的具體觀念和做法尚未影響台灣歌仔戲時，站在第一線上的柯銘峰已經開始展開歌仔戲音樂的改良工作。

第二節 劉文亮⁸⁹

劉文亮，中國海專畢業，從小即熱愛西洋古典音樂，對各個樂派如數家珍；專科時期參加國樂社團，使用心潛學於國樂演奏，並自修鑽研樂理、總譜，靠著對古典樂的啟發和音樂的興趣，學生時代即擔任黃梅戲伴奏琴師，也參與越劇伴奏和編曲，一度任職於「海光國劇隊」，可以說是具有豐富戲曲音樂經驗的專業樂師。劉文亮在學生時期累積的豐富戲曲伴奏經驗，並且長時間的與越劇團合作，對於歌仔戲作品的呈現，多少帶入一些越劇的味道，無形中影響了音樂風格的走向。第一齣音樂設計作品是 1995 年「洪秀玉歌劇團」的《聖劍平冤》，回想起當初的設計手法，劉文亮認為「因為是第一次的嘗試，製作人相信我，我只是盡力的把它做好，現在回想起來，當時的做法當然比較生澀，也沒有現在這麼多經驗和想法。」⁹⁰1996 年接下河洛歌仔戲《欽差大臣》的音樂設計，在劇本好、演員素質好、製作人給的自由度高的環境下，劉文亮不諱言的說：「河洛的《欽差大臣》，因為各方面的條件都很好，所以呈現出的成果當然較令人滿意。」⁹¹在此劇音樂設計中，劉文亮借重京劇【流水板】的音樂型態，結合歌仔戲【七字調】，利用板式變化譜出【七字流水板】，是歌仔戲音樂第一次的嘗試。

⁸⁹ 中國海專輪機工程科畢業，曾擔任「唐美雲歌仔戲團」「玉樓聲漱歌仔戲曲調集」製作人。歌仔戲音樂設計作品計有：國片「一隻鳥仔」、「沙河悲歌」電影配樂；「洪秀玉歌劇團」之《聖劍平冤》、「河洛歌仔戲團」之《欽差大臣》《賣身作父》；「尚和歌仔戲團」之《洛水之秋》《聲樓霸王》、「薪傳歌仔戲團」之《寒月》、《王魁負桂英》，以及「唐美雲歌仔戲團」年度大戲之音樂設計等等。現為國立台灣戲曲專科學校兼任教師、專業戲曲音樂設計者。

⁹⁰ 附錄一，劉文亮訪談紀錄，汐止，2005.3.16。

⁹¹ 附錄一，劉文亮訪談紀錄，汐止，2005.3.16。

借用其他劇種對板式運用的靈活，突破歌仔戲曲調套用的方式，是劉文亮從事歌仔戲音樂設計的一次創新。

除了有豐富的傳統戲曲經驗外，流行樂、爵士樂、古典樂也都是劉文亮攝取音樂養分的來源，劉文亮表示：

我從小嗜愛古典音樂，並自修研究總譜，這在我編曲配器上面都提供了很大的幫助。近年來由於聽的音樂形態趨於廣泛，爵士、流行音樂；以及與流行音樂界友人的互相切磋，都影響了我的音樂視野。

92

對於不同音樂領域涉獵頗廣的劉文亮，也不排斥跨領域的結合與嘗試，以2005年由台大迴廊咖啡館主辦的【跨界玩創意系列】之《歌仔戲飆爵士》為例，由劉文亮、唐美與「啟彬與凱雅」⁹³的二重奏，共同合作的跨界激盪，在「即興」的共同概念下，於台上以音樂對話兼拚場。以歌仔戲為主體，在部分唱段中保留原有編腔，間奏部分則融合爵士即興，突破歌仔戲傳統唱腔與節奏。演奏方式也與伴奏歌仔戲大不相同，以二胡、月琴和三弦，靈活而自由地與鋼琴、小提琴創造出色調更為豐富的爵士歌仔戲。曲目包括《訪英台》、《七字調》、《錦什》、《陳三五娘》、《風雲調》、《童謠》、《刺勒川》等，除了傳統的曲調也穿插新編的曲調，是一次充滿創意和實驗性的跨界演出。

對於音樂涉獵廣泛的劉文亮，雖然不吝於將歌仔戲音樂獨立出來，嘗試與各種音樂形式作結合，但對於歌仔戲整體的演出呈現，卻堅持傳統和規矩。在曲調的選擇和音樂設計的做法上較為保守和執著。在安歌的做法上，會以傳統曲調為首選，在詞句符合格式、不會發生倒字的情況下，以最適宜的曲調來安

⁹² 附錄一，劉文亮訪談紀錄，汐止，2005.3.16。

⁹³ 由比利時布魯塞爾留學歸國的謝啟彬與張凱雅兩人共同組成的「啟彬與凱雅」二重奏團體。

歌，並考慮到角色的規範與情緒的配合。劉文亮認為：

我認為不是把曲調拿來套用就好，這些常用的曲調雖然都是現成的、大家耳熟能詳的，但是每個曲子都有它適用的範圍和情緒，在角色方面也有規範，例如：小旦適合唱【玉樓春】、【粉妝樓】，丑角可以唱【點燈籠】，你安排小生唱起【玉樓春】這不是很好笑嗎？又譬如人快死時可以用【運河哭】，在走路時可以唱【愛姑調】，生氣時可用【怒罵】，這些都是有習慣性用法的曲調，音樂設計者對歌仔戲曲調的運用要有基本的認知，不能隨便的亂用，我很重視這一點。⁹⁴

歌仔戲的曲調音樂組成，是由可自由獨立的短曲形式連結而成，除了【七字調】、【雜念調】、【都馬調】這些可長可短、可快可慢的框架式曲調之外，其他曲調大都具有使用上的功能性，什麼場景該運用什麼曲調都有約定俗成的用法，歌仔戲的曲調「因其普遍性（共性）和特殊性（個性），在運用分面有其一定的原則，用錯唱腔即有表錯情之虞。」⁹⁵尊重傳統重視規範，對於曲調選擇有一定的原則，是劉文亮在從事音樂設計所堅持的做法。除了曲調的選擇，保留曲調「完整性」，也是劉文亮在安歌編腔時所在意的，「一首曲子好比文章有起承轉合，你不能隨意切割拼湊，這個調取前面兩句，接另一個調的後兩句，這樣就破壞了原曲的完整性，處理的不好就變成四不像了。」⁹⁶劉文亮跨足各類音樂領域，有豐富的傳統戲曲經驗，因此更注重歌仔戲的本質特色，並受到古典樂嚴謹和格式化的影響，重視傳統與規範的原則，是他從事歌仔戲音樂設計的創作理念。

劉文亮取法越劇長於抒情、清悠婉麗，音樂線條柔順，在「唐美雲歌仔戲」

⁹⁴ 附錄一，劉文亮訪談紀錄，汐止，2005.3.16。

⁹⁵ 引述自徐麗紗〈試探日治時期台灣歌仔戲的唱腔設計〉，收錄於《百年歌仔：2001年海峽兩岸歌仔戲發展交流研討會論文集》，（宜蘭：國立傳統藝術中心，2003.9），頁284。

⁹⁶ 附錄一，劉文亮訪談紀錄，汐止，2005.3.16。

團 2004 年《無情遊》的整體風格上可見一般。《無情遊》沒有確定的時代與背景，由一位老婦人平靜地回憶述說過往一段刻骨銘心的故事，整齣戲的氛圍略帶憂愁、遺憾和人物的沉靜感。劉文亮捨棄大量的傳統鑼鼓，僅維持基本的板眼節奏，建構出符合劇情人物「沉穩安靜、內蘊優雅」的音樂基調，也以此作為主題樂思，再發展整體音樂的佈局。傳統中以鑼鼓作為角色上下場連貫的部分，也以音樂替代增加整體的和諧流暢，以免突如其來的鑼鼓聲破壞氣氛。如劉文亮先生所言：

傳統鑼鼓是歌仔戲音樂中很重要的一部分，但是沈重與龐大強烈的音色特質，跟這齣戲的音樂基調並不大相符，因此除了維持節奏的板眼存在，其他絕大部份，鑼鼓均被限定於最克制的狀況。僅在不影響音樂或情緒進行原則下才使用，大鑼則是完全不用了。⁹⁷

強調以傳統為基礎，在不違背傳統的架構下發展創新的設計原則上，劉文亮還是保留了某些角色該有的鑼鼓設計，例如彩旦這類的活潑角色出場時，鮮明的傳統鑼鼓點在此時便賦予人物應有的節奏，並帶動戲劇情緒的流動。劉文亮認為歌仔戲的音樂設計應該以傳統為基礎，背離了這個理念，充其量只是「歌仔戲式」的戲曲了：

在我看來，歌仔戲必須「像」歌仔戲。創新、改變，這都無可厚非，或者說可以是必然，但這些「必然」，應該不能無限上綱。傳統歌仔戲中有許多很好的，很美的地方，把它丟了，不只可惜，也不是歌仔戲了。或者，充其量只能稱為「歌仔戲式戲曲」。我的歌仔戲作品，不管唱腔或音樂，都是以傳統為基礎。由傳統出發，在不違背這基調

⁹⁷ 附錄一，劉文亮訪談紀錄，汐止，2005.3.16。

的原則下，創新、發展。⁹⁸

以傳統為出發，創新中有傳統的基礎，在傳統的基礎上，發展出符合現代審美的音樂美感和設計理念，是劉文亮對歌仔戲音樂的堅持，「在某些戲曲中，音樂可能可以凌越一切之上，但我認為歌仔戲應該還是在唱、唸、故事及音樂等中尋求一個平衡。」⁹⁹在傳統與創新中尋找一個平衡，是劉文亮在架構歌仔戲音樂走向的做法。

對目前歌仔戲製作準備過於急促，劇本的品質也影響到音樂設計的作業難度，整體的準備時間不夠，給音樂設計者的思考構思時間又太短，劉文亮提出無奈的感慨：

其實劇本的好壞會影響到我整個音樂作業的過程和時間，有些劇本並不適合歌仔戲，唱詞需要經過溝通修改，情緒也不對。我必須花很大的功夫去找方法解決，畢竟是我自己的作品，總要達到我自己的要求才行。很希望有哪部戲能給我幾個月的時間好好寫音樂，但現實總是不能配合。¹⁰⁰

對於歌仔戲藝術的提升，不是光靠音樂單方面的改革創新，編劇、導演、演員三方都要共同努力，以更嚴謹的製作態度，面對每一個環節的做審慎且嚴格的要求，才是歌仔戲藝術能繼續站在舞台上接受觀眾檢驗的根本。

⁹⁸ 附錄一，劉文亮訪談紀錄，汐止，2005.3.16。

⁹⁹ 附錄一，劉文亮訪談紀錄，汐止，2005.3.16。

¹⁰⁰ 附錄一，劉文亮訪談紀錄，汐止，2005.3.16。

第三節 陳孟亮¹⁰¹

陳孟亮，南華大學美學與藝術管理所碩士，文化大學戲劇系國劇組畢業，就讀國立藝專時主修二胡，學生時代便接觸過很多傳統戲曲的伴奏，如曲藝、紹興戲、湖北漢劇等，1987年在陳中申的介紹之下，開始與「明華園歌劇團」合作，第一次合作的戲是《八仙傳奇 - 張果老與藍采和》，陳中申指揮、編曲，由國樂團負責背景音樂和部分曲調的演奏，陳孟亮當時是國樂團裡的一員，與「明華園歌劇團」的接觸也僅止於大型公演的場合，其後，在陳建誠的介紹之下，正式以個人的身分加入「明華園歌劇團」樂師行列，至今已十餘年。1991年與陳建誠一同參與「河洛歌子戲團」《曲判記》的演出，相較於「明華園歌劇團」定譜的演奏方式，陳孟亮等於重新學習了【七字調】與【都馬調】的伴奏，從老樂師洪堯進先生身上學習活奏的技巧，和其他幾位國樂樂師一樣，在「河洛歌子戲團」學習經驗，才算是真正進入歌仔戲伴奏核心的開端。如陳孟亮所言：

明華園的譜都是寫好的，連【都馬】、【七字】都是，所以我們這些國樂的只要照譜演奏就可以了，當時我和劉文亮、莊家煜一組，我拉主胡、劉文亮彈三弦、莊家煜吹笛子。陳建誠在1991年參與「河洛」《曲判記》的演出，他負責編曲，也把我找去拉琴，那時我才真正的開始學習【七字調】和【都馬調】的演奏。「河洛」的戲，在一些傳統曲調上是沒有寫譜的，完全靠老樂師跟腔活奏，所以我

¹⁰¹ 2000年以推甄第一名考上南華大學美學與藝術管理研究所。國立台灣戲曲專科學校歌仔戲科講師。音樂設計代表作品：「明華園戲劇團」《八仙傳奇—張果老與藍采和》《白蛇傳》、《戲劇鴨母王》《花燈六百年》《王子復仇記》/「一心戲劇團」《刺客列傳 - 專諸刺王僚》、《盤絲洞》、《天公仔團》、《番薯上的鐵支路 - 烽火英雄劉銘傳》、《金蓮驚蓮》/「薪傳歌仔戲劇團」《五女拜壽》、《鐵面情》、《親與仇》、《碧玉簪》、《望鄉之夜》《潘金蓮》、《木蘭辭》《太陽偏與枝無葉》、《落花空遺恨》/「賞樂坊戲劇團」《秋雨紅樓》/「台灣戲曲專科學校」《周阿春》、《夏天的戀夢》、《無事生非》、《踏搖娘》/「海山戲館」《雨傘麵線》/「台大歌仔戲劇團」《三寸金蓮》/「兒童歌仔戲」《黑姑娘》、《烏龍窟》、《火焰山—翹家的紅孩兒》、《盤絲洞》、《三個願望》、《是誰偷寶劍》。

在進叔的身上學到很多。¹⁰²

陳孟亮第一齣音樂設計作品是 1997 年「薪傳歌仔戲團」的《五女拜壽》。針對編劇要求和廖老師的藝術堅持，陳孟亮在此劇安排了許多曲調的串連演唱，「我的音樂設計也作了很多曲調的串聯，一首接一首的唱下來，沒有休息，結果被萬能（葉明德）笑稱是『唱歌比賽』。」¹⁰³密集的曲調串聯，讓陳孟亮藉此學習曲調安排與應用，並且除了應用現成曲調作串聯，也重視依字行腔的重要。在音樂的設計觀念方面，陳孟亮受到大陸薈劇作曲家江松民先生很大的影響啟發：

其實我的音樂受江松民的影響很大。1996 年江松民替明華園寫《燕雲十六州》，把大陸薈劇的音樂設計觀念帶來，我在我的論文裡也有提到。《燕雲十六州》主題音樂的編寫貫穿手法，讓我受到很大的啟發。江松民強調音樂的整體性，也重視依字行腔的創作風格，所以當我在從事音樂設計的工作時，我也會特別重視這一點。¹⁰⁴

受到江松民的設計觀念影響，陳孟亮認同江松民的觀點：「作戲曲音樂就像走平衡木似的，不管你在上面作多少花樣，你都得沿著『傳統』這一條路走，規規矩矩，不然你就會『掉』下來，這是我做戲曲音樂的原則，就是充分保持行腔、音韻、裝飾、伴奏等特點，需要更動時，必須有所節制、有所選擇、有所依據，小心翼翼地；要根據劇情的需要、符合情節的情緒要求，不宜過多的應用外來劇種的音樂素材，要善於發掘提升本劇種優秀的東西。」¹⁰⁵因此在從

¹⁰² 附錄一，陳孟亮訪談，國立戲專木柵校區，2006.5.6。

¹⁰³ 同前註。

¹⁰⁴ 同前註。

¹⁰⁵ 參見陳孟亮著〈明華園戲劇團【濟公活佛】音樂變遷之研究〉，（嘉義：南華美藝所碩士論文，2002.6。）

事歌仔戲音樂設計時，陳孟亮會循著「傳統」的準則，適度的作變化，在曲調的選用上，會盡量以觀眾熟悉的曲調作安歌的動作，目的是為了讓觀眾找回對歌仔戲一種熟悉親切的感覺。如陳孟亮所言：

我不贊成新曲調運用太多，那就失去了歌仔戲的味道，也缺少了給觀眾一種熟悉的感覺，觀眾來看戲，聽到一些自己耳熟能詳的曲調跟著哼哼唱唱，他也許就覺得很滿足，也達到他來看戲的目的，傳統的曲調讓人有共同的記憶和感覺，一種親切感，因此我在作曲調安排的時候，會以目前現有的曲調安歌，借用一些電視調，電視調對部分觀眾來說是再熟悉不過的了，多利用這些曲調也可引起觀眾共鳴。¹⁰⁶

陳孟亮是一位尊重導演、編劇、演員三方的藝術理念，給予最適當安排的音樂設計者，以劇劇整體風格作全盤考量為第一思考，亦會依照演員的要求或需要，作適當編腔安排，以突顯出演員個人特色，滿足演員的表演慾望與特質，是一位從編、導、演三方藝術觀點出發的音樂設計者，與劇團的配合度很高。

陳孟亮在從事歌仔戲的音樂設計時，認為「音樂作品如何的呈現，與導演和劇本有相當大的關係。」¹⁰⁷因此會特別尊重導演和編劇的意見，陳孟亮表示：

以「薪傳歌仔戲團」的《木蘭辭》為例好了：導演是蔣建元，編劇是林顯源，這是林顯源女流系列的劇作之一。林顯源用戲文當成引子，很特別，有點像說書的感覺，每一幕開場就先以木蘭辭的詞句當對應。我與導演經過討論後，決定以 OS 的方式唱出每一幕的引子，在帶出戲的主體。因此，我設計了一個主題旋律來貫穿整齣戲，在

¹⁰⁶ 附錄一，陳孟亮訪談，國立戲專木柵校區，2006.5.6。

¹⁰⁷ 附錄一，陳孟亮訪談，國立戲專木柵校區，2006.5.6。

戲文引子的部分，因為要符合編劇的原意和依字行腔的原則，我根據每一幕的劇情、氣氛的不同，在主題旋律大致不變的狀況下，僅做部分音符的改變，保持主題旋律的骨幹，並且以節奏、強弱、速度來烘托劇情，達到整體音樂的貫穿和一致性。¹⁰⁸

在編寫新腔時，陳孟亮受到江松民的影響，注重依字行腔的原則，依據演員音域的高低，再根據每段唱辭的字韻編排唱腔，避免倒字情形發生，將音高控制在演員可以勝任的音域裡，不要去為難演員，讓整體音樂聽起來和諧。如陳孟亮所言：

在編寫新曲調時，我除了受到江松民影響，重視依字行腔的做法外，我也會依演員的特質創作，針對演員的音域編寫，避開他的缺點、死穴，譬如寫孫翠鳳的歌，我就不能寫太高，他有他比較適合的音域，在這個音域裡，他的聲音可以有比較好的發揮，不至於在台上破聲唱不出來，寫一首演員唱不上去的歌，為難演員也為難我自己的耳朵，都沒有好處呀！何必。¹⁰⁹

相信「第一直覺」帶來的音樂靈感，是陳孟亮在面對劇本尋找主題樂思的做法，也因為對歌仔戲曲調有一定熟悉度和敏感度，長期累積了豐富的經驗，通常在安歌的做法上，也相信「直覺」的判斷，陳孟亮表示：「我在從事音樂設計時，第一個「直覺」是很重要的。研讀劇本時，腦中浮現的音符和曲調通常都是我會採用的，除非曲調和唱詞發生倒字必須修改，不然我相信「直覺」的安排，以我的經驗來說，這通常也是最適宜的。」¹¹⁰

¹⁰⁸ 附錄一，陳孟亮訪談，國立戲專木柵校區，2006.5.6。

¹⁰⁹ 附錄一，陳孟亮訪談，國立戲專木柵校區，2006.5.6。

¹¹⁰ 附錄一，陳孟亮訪談，國立戲專木柵校區，2006.5.6。

以「直覺」的靈感來構思整體音樂架構，在「明華園歌劇團」《鴨母王》一劇中，可以看出陳孟亮敏銳的音樂設計直覺。《鴨母王》劇中的角色呈現多族群融合的特色，該劇幾個重要角色各擁有客家人、外省人、本省人和留學生的背景，陳孟亮透過和導演的溝通協調，認為應該給這些不同族群角色一個鮮明的音樂特徵，利用音樂賦予角色一個身分，因此利用音樂的直覺觀，分別用【山歌子】【流水】【牛犁歌】，以及利用依字行腔的方式，替部分英文歌詞編排新曲。陳孟亮表示：

我先和導演、製作人溝通商量，大概有個構想後，我會先尊重導演的意見，然後開始著手音樂的設計。在音樂設計部份，我在客家人出場時安上一段【山歌子】、外省人當然就唱一段【流水】、本省人出場就唱【牛犁歌】，我特別挑很老很老的曲調，來帶出人物的草根性，除了主要的角色出場時用音樂來點出他的族群和身分外，其餘的唱段還是回到歌仔戲的曲調。¹¹¹

除了這些重點人物出場，使用特別的曲調，來突顯人物角色的族群背景，點出他的身分外，其餘的唱段還是回到歌仔戲的曲調。對於英文唱段的譜曲經驗，陳孟亮則認為：「這樣的做法其實只是一種新鮮的感覺，算是新的體驗而已，並不是成功的，因為也沒有類似的演出和做法。」採用自報家門式的音樂開場，運用音樂賦予人物角色一個鮮明的特徵，讓觀眾對於角色認知有「直覺性」的感受，是陳孟亮用一貫的「直覺」觀念，所產生的音樂設計作品。

¹¹¹ 附錄一，陳孟亮訪談，國立戲專木柵校區，2006.5.6。

第四節 周以謙¹¹²

周以謙，國立藝專畢業，目前就讀台北藝術大學音樂學研究所，曾加入「大鵬京劇隊」、「台北民族樂團」、「明華園歌劇團」及「蘭陽戲劇團」擔任演奏員及音樂設計工作。周以謙在國立藝專就學期間，經常擔任樂團板胡主奏，演奏戲曲味濃厚的板胡協奏曲，例如【秦腔主題隨想曲】、【河北花梆子】等，間接從國樂作品裡接觸戲曲音樂，加上本身很喜歡京劇，當兵前參加「當代傳奇」現代京劇的演出，擔任樂團伴奏人員，京劇的接觸，讓周以謙對傳統戲曲程式化的概念有了基本了解。1988年因為陳建誠的介紹，參加「明華園歌劇團」演出，開始接觸到歌仔戲，退伍後曾加入「台北民族樂團」參與北管與歌仔戲的傳習工作，然而真正對歌仔戲有更深入的學習是在「蘭陽戲劇團」。於「蘭陽戲劇團」期間，向薪傳獎藝人莊進才先生學習北管戲與歌仔戲音樂演奏，並對北管這項堪稱「活化石」的傳統文化資產，產生高度的興趣和責任感，曾經嘗試將北管與歌仔戲作結合¹¹³，展現不同樂種跨界結合的實驗。

在「蘭陽戲劇團」期間，周以謙寫過不少歌仔戲作品，但他認為：在《秋風辭》之前的作品都不算成熟，在「蘭陽」寫的不能說是真正第一個作品，只能說是有一些參與，例如：早期「蘭陽」的《陳三五娘》，這是比較傳統的戲，很難創作，而當時的演員和樂團也都還在摸索，比較完整的算是《錯配姻緣》，但是當時劇團採取的方式是樂師集體創作，每個人負責一部分音樂的編寫，個人很難有所發揮，雖然後來我重新整了一次音樂，作了部分的更動改寫，還不算是個人很全面

¹¹² 國立藝專畢業，主修二胡，目前就讀台北藝術大學音樂學研究所，重要的音樂設計作品有：「蘭陽戲劇團」之《錯配姻緣》、《打城隍》、《樊江關》等；「河洛歌子戲團」之《秋風辭》、《戲弄傳奇》、《台灣我的母親》、《彼岸花》、《東寧王國》等；「許亞芬歌子戲劇坊」之《馬賢伏龍》、「葉青歌仔戲團」之《秦淮煙雨》；「春美歌劇團」之《青春美夢》等。

¹¹³ 附錄一，周以謙訪談紀錄，宜蘭，2006.5.17。周以謙：「我曾經嘗試過將北管與歌仔戲作結合，例如：《石門八陣》裡我用北管的【緊中慢】接【都馬調】還是【雜唸】？我忘了，也是很特別的做法。」

的音樂作品。¹¹⁴

在蘭陽戲劇團的作品，周以謙認為自己還在摸索實驗的階段，當時的演員和樂手也比較生嫩，很難有新的創作發揮，作品比較屬於實驗性質。

周以謙學習許多劇種音樂，接觸多樣類型的音樂，多次與音樂創作喜融入大自然聲音的環保音樂家馬修·連恩（Matthew Lien）合作，也參與流行音樂的製作錄音，喜歡跨界的音樂結合，不受單一劇種或音樂類型影響。1995年兩岸交流實驗劇《李娃傳》的合作，讓周以謙對於大陸薈劇「編腔」和「板式」的作法，以及「主題音樂的觀念」、「重視整體排練及製作程序」、「專業分工」這幾點概念影響很深。周以謙說：「大陸薈劇好像把一個舊的花瓶打破，再重新組合起來，結果也是好的，而大陸對這樣的實驗早已行之有年。」¹¹⁵除了在音樂「板式」和「編腔」方面受到薈劇的影響，對於歌仔戲整體藝術的製作程序，周以謙也相當認同大陸專業分工的模式，主張「負責編曲就是只管編曲，負責編腔就是只負責編腔，音樂設計則是統籌這一切的人，我不會讓工作職稱和內容混淆。」¹¹⁶從這點可以知道周以謙對於工作執掌的分配很堅持，也相當重視有制度製作的環境。

周以謙經過專業科班嚴格的樂理訓練，常運用西洋合聲對位法編寫音樂，作品常呈現氣勢磅礴之勢，其紮實專業的音樂養成背景和精湛的演奏技巧，可以說是融合西方作曲觀念和傳統音樂的樂師代表。從「河洛歌子戲團」的《秋風辭》開始，周以謙就給人一鳴驚人的印象，利用西洋和弦、配器增加音樂色彩，運用西洋作曲技巧融入戲曲伴奏，大膽結合西洋樂器¹¹⁷，增加樂隊對戲劇情緒和時代印象的烘托，也不排斥利用電腦音樂來寫歌仔戲音樂。

在 《秋風辭》音樂設計剖析——談台灣歌仔戲音樂的若干問題¹¹⁸一文

¹¹⁴ 附錄一，周以謙訪談紀錄，宜蘭，2006.5.17。

¹¹⁵ 附錄一，周以謙訪談紀錄，宜蘭，2006.5.17。

¹¹⁶ 附錄一，周以謙訪談紀錄，宜蘭，2006.5.17。

¹¹⁷ 2004年河洛歌子戲團《東寧王國》，樂隊的編制中出現長號和法國號。

¹¹⁸ 收錄於《百年歌仔：2001年海峽兩岸歌仔戲發展交流研討會論文集》，（宜蘭：國立傳統藝術中心，2003.9），頁368-389。

中，周以謙說明了個人音樂設計的程序與做法：先處理 1.整體唱腔佈局；2.序曲尾聲及幕後演唱；3.運用依字行腔倚聲填詞的方式設計唱腔或重新以編腔處理之；4.結合板式變化和曲調連綴的特點作一綜合的嘗試；5.其他曲調的運用：如柳絮調、深宮怨等，利用觀眾耳熟能詳的曲調，製造畫龍點睛又具抒情的聽覺效果；6.借重資深演員、編導、鼓佬和主弦的經驗；7.利用動機形成主題音樂，再運用主題音樂加以變奏成各種情緒音樂有助於音樂風格的統一及整體劇情的連貫性；8.善用編曲配器的技法；9.運用和聲、對位法增加音樂色彩與音樂張力，以傳統四度疊置和弦搭配西洋功能和弦，增加音樂的華麗色彩。他將音樂設計分為「唱腔設計」和「配樂設計」兩方面處理，並透過與鼓佬的協調溝通作「鑼鼓設計」的佈局，完整的為全劇音樂把關。

周以謙認為音樂設計的觀念和設計者本身的能力有關，「我認為音樂設計的觀念是建築在個人的『專業能力』上，譬如我強調編曲的做法，但是自己如果不懂編曲，如何去要求這方面的專業。專業能力足夠，就可以有很多音樂手法上的創新和實驗。」¹¹⁹他認為本身的音樂實力才是最重要的，有專業能力作為基礎，才有可能在歌仔戲的音樂設計上有所作為與創新。例如他擅長運用和弦來強化音樂效果，在傳統曲調的過門上加入一點小技巧，讓人產生新鮮感覺。這完全依靠他自身在音樂專業能力訓練有素的基礎上。周以謙說：

我大概比別人敢創新、敢用新的東西，但我也做過很多傳統的東西，大家都不太注意到。其實有時候我只是把傳統曲調的過門或前奏做了一點改變，例如【七字調】，我運用不一樣的和弦，讓音樂色彩聽起來有點新鮮，但是【七字調】本身的格式我並沒有去更動，很多人卻以為我又創作新的東西出來了，其實我只是用一點編曲上的小手段而

¹¹⁹ 附錄一，周以謙訪談紀錄，宜蘭，2006.5.17。

已。¹²⁰

除了對專業能力的要求外，周以謙試圖提高音樂的主導權，在乎的是：「『完整的製作環境』、『完整的樂隊編制』、『有制度的排練程序』、『樂隊與演員有充足的時間磨合』」¹²¹。他認為音樂設計不單單是個人的行為，整體的製作環境、編導的藝術理念、樂師和演員的素質，這些客觀條件都能相互配合，在確定經費後，即與編導進行各項藝術呈現的方式、時程表、演出人員、甚至舞台美術等問題的積極討論，必須在整體佈局上有完善的規劃擬定妥善的前置作業，才能讓他無後顧之憂的進行創作。周以謙重視的是歌仔戲這個大環境可以賦予音樂設計者怎樣的空間，音樂的實驗空間不僅是音樂設計者個人問題，互相配合的音樂團隊也很重要，演員和製作人的藝術層次和眼光更是關鍵。

周以謙對戲曲創作的手法有以下幾點見解¹²²：

1. 利用創腔強化人物個性。
2. 慎用作曲技巧，適當融入戲曲伴奏的複音音樂中。
3. 嘗試管弦樂隊和傳統文武場之結合。
4. 利用主題音樂動機貫穿全劇。
5. 針對劇本故事內容採用情節發生之年代地域或民族性之音樂為創作素材。
6. 鑼鼓點的使用或可減少，另一方面，創新的鑼鼓點卻也延展了其功能性。
7. 完整可靠的訓練，增加演員演唱音域，使演員與編腔者更有揮灑空間。
8. 嘗試以更新的前衛手法，甚至用電腦音樂來為歌仔戲作音樂。

周以謙強調可以利用創腔來強化人物個性，「一齣戲只要有一個唱腔讓演員認同，讓觀眾覺得回味無窮，我就覺得這是成功的了。」¹²³並且慎用作曲技巧、嘗試將管弦樂隊和傳統文武場結合，以更新的前衛手法來為歌仔戲作音樂。這些手法在他的作品中都可看到跡象。

¹²⁰ 附錄一，周以謙訪談紀錄，宜蘭，2006.5.17。

¹²¹ 附錄一，周以謙訪談紀錄，宜蘭，2006.5.17。

¹²² 引述周以謙，〈淺談歌仔戲器樂及創作〉，收錄於《台灣戲專學刊》，第6期，2003.3，頁1-7。

¹²³ 附錄一，周以謙訪談紀錄，宜蘭，2006.5.17。

周以謙擅長發揮音樂科班的專業訓練及巧用和聲配器的優勢，同時很強調樂隊編制，以《秋風辭》二十名的樂隊編制來看，已經高出一般劇團所能提供的樂隊人員編制，但周以謙對和聲配器的效果很重視，必須有完整的聲部搭配才能呈現出音樂設計者要求，他認為：

對一齣戲的文武場人員要求，最少要一組四人完整的傳統鑼鼓，文場基本上一定要有四大件再加上揚琴和阮咸，弦樂可以多一點，若以《秋風辭》來看，我認為弦樂部份還是不夠，最少還可以再加上兩把琴。例如《秋風辭》的【柳絮調】我運用配器手法，讓曲調聽起來更加豐富悅耳，在這之前很少人注意到原來【柳絮調】這麼好聽。《台灣我的母親》我運用和弦的變化，在【梅花落】的旋律裡加入主題音樂的旋律，做到讓主題音樂貫穿全劇。¹²⁴

周以謙於《秋風辭》一劇中也有類似的做法，在第八場【深宮怨】加入序曲的樂橋 [0 6 4、32 3 - - -]、[0 3 7、65 6 - - -]為複調，加深觀眾對主題音樂的印象。除了和弦配器的靈活運用，周以謙在歌仔戲音樂的創作上也兼具實驗精神，「作《青春美夢》時，試圖將藍調音樂放進去，但是樂隊編制不夠，無法完全呈現，算是一次實驗而已。」¹²⁵

在曲調連綴的做法上，周以謙也不甘拘泥於傳統輪唱的形式，他利用【花嬌豔】【送蓮花】【送君別】分別與【絲線調】做迴旋曲式的唱法，周以謙說：

我不喜歡傳統曲調連綴那種輪唱式的唱法，在「蘭陽戲劇團」的《唐伯虎點秋香》裡，我依據春夏冬三個角色不同人物個性，分別安了【花嬌豔】、【送蓮花】、【送君別】三首歌和唐伯虎的【絲線調】對唱，就像【花嬌豔】接【絲線調】 - 【送蓮花】接【絲線調】 - 【送君別】

¹²⁴ 附錄一，周以謙訪談紀錄，宜蘭，2006.5.17。

¹²⁵ 附錄一，周以謙訪談紀錄，宜蘭，2006.5.17。

接【絲線調】；這屬於迴旋曲式的做法。¹²⁶

板式變化更是周以謙喜用的一貫手法，他希望透過板式的節奏變化，來避免傳統曲調的呆板，在《秋風辭》第六場運用一句【七字調】一句【陰調】的交替方式，並在調式上做轉換，加上搖板與散板連綴的手法，結合板式及速度的變化，達到戲劇效果。

在歌仔戲音樂領域裡，重視專業能力並不斷嘗試創新的周以謙表示：「歌仔戲仍較處於實驗性質的階段，音樂上也仍存在許多空間待創發。即使在繼承傳統與創新形式上仍存有許多矛盾，但這正是歌仔戲音樂值得去玩味探究及開發的動力。在實踐上，則應鼓勵音樂設計者做更多的突破和創新，逐步累積創作以建立風格；畢竟，創作是藝術發展最重要的途徑。」¹²⁷周以謙對目前的大環境抱著希望和永不放棄的心，期勉自己不斷地學習，不斷地創造，把握機會作創作，才是身為歌仔戲音樂設計者能繼續向前邁進的動力。

第五節 陳建誠及其他音樂設計者

陳建誠，前「明華園歌劇團」駐團編曲樂師，國立藝專畢業，主修笛子、嗩吶。音樂作品有：《逐鹿天下》《乘願再來》《界牌關傳說》《薛丁山傳奇》《獅子王》《鬼菩薩》等，現為國立台灣戲曲專科學校傳統音樂科兼任教師、專職戲曲工作者；也是北管嗩吶、洞簫和鴨母笛的專業製造者，自有品牌「八音王」。

陳建誠的音樂設計作品大部分集中在「明華園歌劇團」的戲齣，也由於是

¹²⁶ 附錄一，周以謙訪談紀錄，宜蘭，2006.5.17。

¹²⁷ 引述自周以謙著《秋風辭》音樂設計剖析——談台灣歌仔戲音樂的若干問題，收錄於《百年歌仔：2001年海峽兩岸歌仔戲發展交流研討會論文集》，（宜蘭：國立傳統藝術中心，2003.9），頁378。

該團的駐團編曲樂師，對演員的唱腔風格有極為深刻的了解與認知，因此在從事音樂設計時，會針對演員特色設計新曲並指導練習，以創作出符合「明華園歌劇團」的曲調風格。陳建誠的音樂設計觀念在於：(一)以演員為主的創作目的；(二)舊曲沿用；(三)尊重導演意見；(四)符合樂理規則的適度創作。陳建誠認為：「我認為音樂只要好聽、不違背樂理，與演員配合、達到導演要求，就是好的。何況我們是音樂科班出來了，對樂裡有一定的認識，在做音樂時不要做了不符合樂理規則的、不協調的東西的，都是好的。」¹²⁸陳建誠並未與前東家「明華園歌劇團」續約，目前為自由音樂工作者，長期與「明華園歌劇團」合作的經驗，使其能依據導演、演員的要求，適切的給予音樂編排，甚至依演員的特質量身訂作新曲，達到符合導演和演員兩者最完美的音樂設計安排。

陳中申，東吳大學音樂系畢業，主修作曲，1986年開始與「明華園歌劇團」合作，擔任指揮與編曲的工作，是第一個帶領國樂團加入歌仔戲伴奏領域的專業音樂人。1993年與「河洛歌子戲團」合作，參與的戲齣有「天鵝宴」、「御匾」、「命運不是天注定」等，其中以「命運不是天注定」一劇，有較為全面的音樂設計作為。

1997年合作的「命運不是天注定」，由「河洛歌子戲團」文場樂師劉文亮協助安歌、編腔，陳中申以【狀元調】為該劇的音樂主題並貫穿全劇，並認為是寫的最順手也是較全面掌握的一齣戲，「全劇以【狀元調】為主題曲，唱的、奏的，序曲、情緒音樂、過門音樂，都以【狀元調】的各種面貌出現，在和聲、配器上都比較大膽而且有效果。」¹²⁹，算是陳中申的歌仔戲代表作之一。陳中申善用西洋和聲變奏的手法，在「命運不是天注定」中將【狀元調】以遊戲樂（原曲）、序曲（變奏一）、嘻鬧樂（變奏二）、悲傷樂（變奏三）、終曲（變奏四）作五種面貌的呈現，利用加花、轉調、改變速度和拍子的手法進行變奏，

¹²⁸ 附錄一，陳建誠訪談，國立戲專內湖校區，2006.2.16。

¹²⁹ 引述自陳中申著〈我在歌仔戲音樂中的成長及「命運不是天註定」的音樂分析〉，《秋月對歌 - 台灣新加坡歌仔戲的發展與交流研討會論文集》，(台北：文建會，1999.1)，頁117。

也運用變化音改變調式。陳中申在器樂編配技巧上有一定的經驗能力，也是最早將歌仔戲曲調定腔定譜讓國樂團演奏的音樂人，他善用西洋和聲、配器及編曲的手法，也為歌仔戲音樂注入新的觀念和方法。

呂冠儀，文化大學國樂組畢業，主修揚琴，2000年考上南華大學美學與藝術管理研究所。曾任台北民族樂團團員，現為台北市立國樂團演奏組組長。呂冠儀的揚琴技藝超群，靈活多變，在樂隊編制較精簡的演出中，常受邀擔任彈撥角色，用以取代月琴和三弦，是目前不可多得的新生代女樂師。近期音樂作品有：「陳美雲歌劇團」之《河邊春夢》、「河洛歌子戲團」之《潛園故事 - 林占梅》、《良弓吟》等。

第五章 國樂樂師對當代歌仔戲音樂的影響

第一節 樂器型制的改良

樂器的改良是與音樂的發展並行的，戲曲音樂的成就不獨包括伴奏及創作兩方面，其實改革樂器對戲曲音樂的發展都有莫大裨益，樂戲曲音樂演變到一定的程度，必然要應用複音、轉調等方法，在音域和音準的要求上也要符合現代音樂審美與和諧度，否則就將局限於五聲音階或七聲音階的音域範圍內無從發展。然而，樂器的改革在歌仔戲界一直是持續不斷的運動，樂師們為了提升演奏效能，或為了攜帶方便為由，以調整樂器的材質、型制大小來符合個人需求，是屢見不鮮的作為。

已故的前輩樂師洪堯進先生，在樂器的改制上就是箇中樞楚，除了自製殼仔弦、大廣弦、和鴨母笛外，他改良的啦叭弦更凸顯他在樂器改良修整上的功力。早期的啦叭弦擴音琴筒在上方¹³⁰，音量大但是不集中，洪堯進先生將啦叭弦的擴音琴筒移到下方，琴頸沿用鋁製¹³¹，音量稍微小了一些，音質卻扎實細緻了，在演奏的施力上不會有頭重腳輕的不方便感，也更利於攜帶。

早期台灣的樂器大多良莠不齊，也不容易挑到品質符合要求的樂器，沒有一定的標準型製，常需自行修補調整，歌仔戲所使用的樂器多為民間傳統樂器，大陸製的國樂器在音質音色上，和歌仔戲的曲式風格並不協調，擅長製作六角弦的劉文亮提到：

六角弦是後來才由大陸的鄉劇傳回本土歌仔戲的樂器，在此之前本地多使用南胡，但南胡與歌仔戲的風味並不太搭，而且音量太小，不適

¹³⁰ 見附錄伍【圖一】。

¹³¹ 見附錄伍【圖二】。

合作領奏樂器。所以當音質特殊，又符合歌仔戲味的六角弦一出現，立刻受到了本地歌仔戲界的歡迎。然而即便六角弦本產出大陸，但在大陸也很難挑到品質好的六角弦。基於六角弦實在是很像越劇主胡越胡所改編的樂器，我本身又曾經做過越胡，便嘗試自製六角弦。¹³²

目前從事專業製作與改良樂器的歌仔戲樂師陳建誠也對早期買不到適合的樂器苦惱，加上自己對音準的要求和專業的認知便開始著手製作樂器，陳建誠表示：

那時的噴吶音不準，又很差，我就開始嘗試挖挖補補，把音調準些。

那時台灣還是戒嚴時期，買不到樂器也是原因之一，還有就是有得買也挑不到自己滿意的好樂器，就乾脆自己製作。¹³³

買不到合適的好樂器是樂師改革樂器的動力之一，對樂器整體水平的質量要求，也是當代台灣國樂樂師致力於改良樂器的原因。既然樂器的改良是樂師為了提升演奏效能的一個手段，當代的國樂樂師在專業的音樂訓練下，對於樂器的音質、音色、音量和音準更有不同的見解和看法，因此對樂器品質的要求也更為嚴格。目前樂器改良技術成熟，且成品也被大部分樂師接受的樂器有劉文亮先生改良自越胡的六角弦、陳建誠先生製的八音王噴吶和鴨母笛。

一、六角弦

大陸薊劇使用的六角弦用紅木或烏木、紫檀木製作，蒙蟒蛇皮，音量偏小音質也較為粗糙，劉文亮先生曾經有製作越劇主胡「越胡」的經驗，加上兩者型製雷同，便著手改良以達到符合伴奏的要求。誠如劉文亮所說：

¹³² 附錄一，劉文亮訪談紀錄，汐止，2005.3.16。

¹³³ 附錄一，劉文亮訪談紀錄，汐止，2005.3.16。

一般六角弦最大的問題在於音量與音質，音量不夠大，音質又過於粗糙。我選用了較好的木材，同樣是紅木或烏木，卻以上選的材質製作。

134

音質的好壞，木材是主要的影響，同樣以紅木或烏木製作六角弦，劉文亮先生選用上好的木料製作，好的材質，產生的聲音細緻、優雅、有活力；在蛇皮方面，越胡蒙以南蛇皮，用南蛇皮製作六角弦，音量大卻趨於躁烈，薌劇六角弦以蟒蛇蒙皮，音量卻明顯過小，因此經過劉文亮先生多次的實驗和改良，選用較薄的蟒蛇皮來替代¹³⁵，音量放大了，音質也明顯細緻多了，這對現代劇場歌仔戲動輒十多位文武場樂師的音樂編制來說，領奏者如何清楚明確且輕鬆的帶領樂隊，是很重要的。

二、鴨母笛

鴨母笛的音色略帶沙啞淒涼，音似鴨叫聲而得名，俗稱「鴨母嗶仔」。在歌仔曲調裏多運用在【哭調】或【慢板七字】、【江西調】、【瓊花調】等悲腔色彩明顯的曲調上，是歌仔戲伴奏上一種特色樂器。傳統的鴨母笛在音域上受到限制，僅能吹到八個音，超吹困難；在音準上，因為和傳統台灣笛一樣屬於平均開孔，和國樂器使用十二平均律的音準不同，用於當代國樂編制的文場內伴奏上，音準的控制和音色的協調是一大挑戰，在吹奏上也因為哨嘴的製作不易，大部分的哨嘴吹奏起來費氣，學習的人不多。

早期也有老樂師自製鴨母笛，一般都採用台灣特有的脆竹做管身，蘆竹草綁成哨嘴，在形似喇叭的擴音口部分，已故的洪堯進老樂師採用塑膠製作，薪

¹³⁴ 附錄一，劉文亮訪談紀錄，汐止，2005.3.16。

¹³⁵ 劉製六角弦參見附錄伍【圖三】；蛇皮請參見附錄伍【圖四】。

傳獎得主莊進財老師使用木頭制的，普遍音量較小，擴音效果不好¹³⁶。國樂班出身擅長改制樂器的陳建誠先生，首先將鴨母笛的擴音口改用銅製增加音量，同時利用十二平均律的觀念，將音域擴展到十一到十三個音，也增加了音色的魅力。「傳統的鴨母嗩仔只能吹八個音，我做的還可以超吹、又輕吹又亮，可以吹到十一到十三個音，音色也很有魅力。」¹³⁷投身歌仔戲音樂數十年的陳建誠，致力於樂器的改良和教學傳承，對於鴨母笛這項樂器的推廣更是不遺餘力，他意識到當代歌仔戲的音樂伴奏編制已經朝向國樂化，為了使鴨母笛這項音色特殊的樂器融入國樂團，便著手改制了一套符合現代國樂團使用的鴨母笛¹³⁸，陳建誠表示：

我做了一套七支，裡面有兩隻傳統的，五隻國樂團可以用的，包括兩隻FG - sol 調式的和三隻降E、F、G - 1a 調式的。現在使用鴨母笛的人少了是因為沒有好樂器用。所以我要推廣這項樂器，還要正名它叫 - 台灣管。¹³⁹

利用台灣特有的脆竹和蘆竹草製成的鴨母笛，經過改良後，使用於台灣歌仔戲的伴奏上，更增加其適用範圍，在音域和音準改良後，使其能融入一般國樂團的合奏使用，擴增其適用性，相信學習的人口會與日遽增，讓更多人了解歌仔戲音樂與樂器的特色。

三、嗩吶

嗩吶音量十分宏亮，在歌仔戲的伴奏上通常負責吹牌音樂，不跟唱腔，一般的民戲演出前的扮仙戲，也以嗩吶為主要樂器。當代的國樂樂師會以國樂嗩

¹³⁶ 附錄一，陳建誠訪談，國立戲專內湖校區，2006.2.16。。

¹³⁷ 同前註

¹³⁸ 一套七隻的鴨母笛，見附錄伍【圖五】。

¹³⁹ 附錄一，陳建誠訪談，國立戲專內湖校區，2006.2.16。

呐也就是一般所指的北京唢呐來演奏，但是國樂唢呐吹起來費氣，非主修的人不容易上手，用於傳統吹牌如【三通】、【風入松】時味道不對，若使用台灣的傳統唢呐雖然較易吹，但音準不容易控制，陳建誠以多年製作樂器的經驗，以八音王為註冊商標，製作了一批北管唢呐¹⁴⁰，搭配傳統的台灣唢呐哨片，演奏超吹時輕鬆省力，同時兼具了國樂唢呐的音準和傳統台灣唢呐易吹特質，從筒音開始一直往上，都可以原指法超吹上去，成為台灣歌仔戲伴奏樂師不可或缺的樂器。

樂器是演奏家的最佳拍檔，演奏技巧不斷提升，樂器亦需要不斷的改進，使音樂趨向更完善，和傳統的樂器相比，改良後的樂器大多致力於「音量」、「音色」的改變及「音準」的控制與「音域」的擴充四方面，這說明了當代國樂師除了在編曲創作這方面，屬於的音樂軟體革新上，有不同以往的作為外，在音樂的硬體，也就是樂器的使用和製作上，有更嚴格和精密的要求，突顯國樂樂師對於歌仔戲音樂改革的作為兼具了內外並重、軟硬兼顧的一致性。

第二節 樂隊編制與功能的延展

從八〇年代開始，中大型國樂團結合傳統文武場伴奏，經過多年的試驗磨合，國樂器和傳統四大件的主從關係和配合度也逐漸明朗和提升，在保留傳統樂器藝術風格及音質特色的前提下，加入具互補作用的國樂器增加厚度和音樂色彩，使歌仔戲音樂的表現力更豐富、充實。樂隊編制的使用朝多元化發展，不再拘泥於國樂器或傳統樂器的運用比例，而是在音樂設計者的巧思之下，因應劇目的形式（包含文戲、武戲）時空背景作適當的配器安排。除了運用大提琴、低音大提琴、三十六簧笙等彌補國樂器高音有餘、低音不足的缺憾外，也加入外台歌仔戲常使用的電子琴來製造音效。

¹⁴⁰ 八音王唢呐請見附錄伍【圖六】。

一、編制的擴充

從歌仔戲進入現代劇場搬演，傳統文武場搭配國樂器的樂隊編制的做法，在國樂樂師取代傳統樂師並統籌音樂整體事務開始，已經是一種基本的音樂作為。歌仔戲音樂設計周以謙就曾以劇目的性質區分，建議樂隊編制的基本要求至少維持九人以上，在傳統劇目與新編的劇目上，除了文場四大件和傳統武場保持不變外，大提琴、揚琴、笙都是不可或缺的基本樂隊編制，並視經費的許可程度，可納入一組十二人至三十人中小型的國樂團¹⁴¹。以目前現代劇場歌仔戲的樂隊編制來說，除了與特定專業國樂團合作外，文場人數一般約為八到十四人，武場人數為三到五人，與傳統二到四人的陽春型文武場相較¹⁴²，大大擴充了文武場的編制人數。

除了編制擴充的做法，樂師的多工作用也是當代國樂樂師能力提升的一項佐證，以《刺桐花開》的聲部群為例，音樂設計柯銘峰表示：「首先選擇可以擔任多樣樂器演奏的樂師，以便在實際演奏時做出弦樂群、彈撥群、管樂群等靈活變化，讓編曲配器的運用空間加大。」¹⁴³以十二人的編制，分別組合出彈撥群、弦樂群和管樂群，加上電子琴與傳統武場，每位樂師至少擔任二至四項樂器的演奏，一人多工的作法，呈現出中型樂隊的編制效果，在人事最精簡的狀態下，發揮最大的音樂效益。

二、特色樂器的運用

除了基本樂隊人員的擴充外，運用特色樂器成功營造觀眾對時空背景想像，也是當代歌仔戲音樂設計者賦予樂隊的新功能，這已不是傳統四大件樂器可以勝任的。以《刺桐花開》為例，這齣描寫清代雍乾年間，發生於南台灣漢

¹⁴¹ 周以謙，〈淺談歌仔戲器樂及創作〉，收錄於《台灣戲專學刊》，（第6期，2003.3），頁6。

¹⁴² 傳統的文場為頭手弦一人兼吹嗩吶，另一人為電子琴或其他彈撥樂器。武場則為頭手鼓和下手各一名。

¹⁴³ 引自柯銘峰，〈淺談歌仔戲音樂新素材的運用 - 以《刺桐花開》一劇的平埔歌謠為例〉，收錄於《百年歌仔：2001年海峽兩岸歌仔戲發展交流研討會論文集》，（宜蘭縣：國立傳統藝術中心，2003.9），頁337。

族和平埔族愛情故事的新編劇本，音樂設計柯銘峰先生以「把烏」、「口簧琴」加入平埔語的人聲吟唱，以最精簡的樂隊編制，組合出彈撥群、弦樂群和管樂群作靈活的配器變化，並加入電子琴彌補樂隊音響的不足，藉由音樂的傳達架構出觀眾對時空背景的基本認知，成功打造出平埔印象。再以「河洛歌子戲團」《秋風辭》為例，這是一齣描述漢朝巫蠱之禍的宮廷大戲，音樂設計周以謙先生以「管鐘」、「磬」、「古琴」、「大鼓」、「笙」、「管」營造出漢代宮廷雅樂，企圖藉今仿古，藉由音樂的聽覺感官，為觀眾模擬漢朝宮廷的時代背景。

「把烏」是雲滇少數民族的樂器；「口簧琴」也稱「嘴琴」，是屬原住民傳統樂器的一種；「管鐘」、「磬」、「古琴」雖屬國樂器的編制，但一般並不常見於樂團演奏時使用，除非是特殊編曲的現代國樂曲。上述這些特色樂器經過音樂設計者的巧妙運用，融合於歌仔戲音樂中，成功的為戲劇加分、為音樂色彩加分，早期對於國樂器與傳統樂器的紛紛擾擾爭論，已不復見，取而代之的是肯定和更多元的嘗試。

於近期再度演出的《東寧王國》，周以謙也利用「法國號」和「長號」，營造出悠遠空曠的氣氛，這樣中西樂器合併的編曲做法，雖然早在電視歌仔戲期間早已使用過，但是當代的音樂設計者並不單純的將西洋樂器納入編曲配器的一部分，而是發覺各類樂器的特質，使其融合並運用於營造戲劇氛圍，巧妙的傳統文武場、國樂器和西洋銅管樂結合一起。經驗豐富的音樂設計者劉文亮也認為樂隊的編制不需要自我畫限，當以最理想的安排作規劃，才能符合戲曲張力和情緒烘托的要求，如果現實條件許可，也不排除管弦樂的加入：

「從 6 到 8 人的傳統文武場改成中大型樂隊，在音樂部份自然豐富得多，可展現的層次與變化，不是幾個文武場的傳統方式可以辦到的。

理想中的樂隊配置，當然最好有個管弦樂團，但這通常只是理想，目

前還沒實現過。」¹⁴⁴

從當代國樂樂師對歌仔戲音樂革新的手法來看，中西元素的合併，並不會造成衝突，反而有畫龍點睛之妙，也證明了歌仔戲的音樂經過百年的粹練，其包容性格和移植創新的作為，造就歌仔戲音樂本質的多元和親切感，因為只有百年的歲月累積，傳統包袱並不重，更可以有無限的想像空間和作為，在保有傳統樂器特色的前提下，使用多元的樂器組合，增加歌仔戲音樂的豐富色彩，是當代歌仔戲音樂設計者的主流走向，並不是狹隘的認為該用什麼樂器，或應捨什麼樂器而爭論，傳統樂器、國樂器、西洋樂器只要安排得當、設計得當，透過音樂設計者的運用，自然可為歌仔戲整體演出加分。

三、武場位置與功能的改變

現代劇場大部分有樂池的設計，將樂隊安排至舞台前方較低的樂池中，歌仔戲進入現代劇場演出也因地制宜，將原本分置舞台兩側的文武場集中在樂池，這樣的空間配置，對於動輒數十人的樂隊編制來說，更有利於文武場的協調和樂隊的整齊度。然而面對一般沒有樂池設計的表演場域，例如新舞台、傳藝中心戲劇館、台灣藝術館等，便將武場移至面對舞台的右側，和文場同一邊，鼓佬與主胡成 L 型的對坐方式，相互提點指揮樂隊的進行。現代劇場歌仔戲強調分工專業製作精緻，在音樂部分，新生代的國樂樂師都是受過正規音樂訓練，對音樂和諧整齊的基本要求更是不容讓步的，改變武場的位置除了因地制宜符合劇場空間配置外，讓音樂行進間能達到整齊和一致才是最重要的，如音樂設計劉文亮所說：

傳統歌仔戲有上下場門，文武場樂師分置兩邊，是因鼓佬必須負起指

¹⁴⁴ 附錄一，劉文亮訪談紀錄，汐止，2005.3.16。

揮作用，人一出場，鑼鼓敲下去，文場跟著演奏。劇場沒什麼上下場門，武場提醒與指揮上下場的這個功能不需要了，而將所有樂隊集中在樂池中，反而對所有的樂器有著更好的聯絡作用。¹⁴⁵

傳統的武場鼓佬是處於領導地位，掌控著戲劇節奏和演員的上下場，現代劇場歌仔戲走向專業分工，音樂設計者在某各層面取代了鼓佬萬軍統帥的角色，武場成了整體樂團擔任打擊的一部分，除了傳統曲調可以任其發揮外，其他新編的曲調音樂還是要受制於音樂設計的安排，甚至在音量的控制上也要符合整體音樂的情緒和張力。

這樣的轉變並不代表武場的功能被削弱，或是鼓佬的領導地位被全然取代，而是把樂隊的分工更為精細，以目前歌仔戲演出的實際狀況來看，音樂設計者是不可或缺的職務，主胡和武場領導也是整體樂隊的靈魂，有時音樂設計者本身也兼任主胡成為文場領奏，或者擔任整體樂隊的指揮，和鼓佬共同負責戲劇的節奏和音樂的進行，歌仔戲畢竟是戲曲的一支，演員唱唸作打無一不是配合著鼓佬板眼的行進，戲曲最佳的領導還是在鼓佬，誠如劉文亮所言：「所謂的領導，鼓佬仍是最佳人選，因為他的板眼控制著節奏，是最好的領導。因為歌仔戲畢竟是戲曲，有極重的傳統成份在，基於功能與習慣，鼓佬都比指揮適合帶領樂團。」¹⁴⁶在講求分工的現代劇場下，音樂設計、領奏者和鼓佬三者共同分擔這樣職能，也透過這麼專業的分工，讓當代歌仔戲音樂在加入許多新元素後，仍然呈現緊密的融合。

¹⁴⁵ 附錄一，劉文亮訪談紀錄，汐止，2005.3.16。

¹⁴⁶ 附錄一，劉文亮訪談紀錄，汐止，2005.3.16。

第三節 開展演員的唱腔表現

在傳統歌仔戲幕表制的表演體系下，演員在即興編詞、作腔、選曲上有很大的自主空間，活戲的即興演唱考驗著演員的臨場反應與「腹內」，學者劉南芳認為演活戲的演員必須具備三個基礎條件¹⁴⁷：(1) 即興編詞作韻：演員可以藉由背誦傳統劇目中的「四句聯」來訓練自己，在許多既定的歌詞模式中，變化運用。(2) 即興作腔選曲：即興編出來的歌詞在合樂的要求下要有作腔的能力，以避免倒字的現象發生。(3) 精練簡潔的口白：要在有限的時間內說出重點，交代人物關係、發生的事件，順利開展情節，還要符合戲劇語言的要求。

台灣劇場歌仔戲在九〇年代進入音樂設計整體構思的階段，音樂設計中的「定腔定譜」與「編腔作為」，直接影響到演員在台上唱作的表現，演員由即興演唱過渡到定腔定譜的演唱，從傳統安歌到由音樂設計的編腔方式，演員獨立創腔的傳統角色發生變化，演員不但要學習視譜，更要嘗試讓自己的音域有不同的提升，在音準和拍子的掌握上，也要達到一定的水平。一向以演員為中心的歌仔戲藝術，進入劇場後必須面對這樣的轉變，仰賴多重專業分工，演員才能呈現出舞台上的唱作完美。

歌仔戲的曲調音樂可以分為傳統曲調和新調（俗稱變調仔）兩大類型，新調也包含了當代音樂設計者依字行腔，或以板式串聯變化的新創曲調。現代劇場歌仔戲所演唱的每一首曲調，都必須經過音樂設計者定譜定調後，交由樂隊演奏，演員在唱作時，面對這些經過定腔定譜的曲調，各有其因應之道和看法。

傳統曲調在定腔定譜且歌詞固定的模式下，演員自由作韻的空間被限制在最小的範圍，但並不表示毫無發揮的空間，演員可以根據自身的條件和習慣性作韻，萃取出較完美、合適的唱腔，再由樂師定譜，這樣不僅可以保有演員個人唱腔的特色，也可確保每次排練的準確性。如呂雪鳳所言：

¹⁴⁷ 參酌劉南芳著〈台灣野台歌仔戲演出類型及其發展途徑〉，收錄於《秋月對歌 - 台灣新加坡歌仔戲的發展與交流研討會論文集》，(台北：文建會，1999.1)。

以傳統曲調來說，都是演員自己先唱，自己作韻，唱到合適了，樂隊老師再來寫譜，把我唱的寫下來固定好。雖然說傳統的曲是活的，但是在劇場的演出還是要把它唱死，這沒有不好，是要配合劇場的演出方式。傳統曲調注重的是演員個人的唱腔和風格，例如唱七字調，不管在劇場還是外台，十個人唱有十種不一樣的味，不同時間再唱一次，每個人又不一樣了，所以一首七字調唱下來，可能千種百樣，多少都有一些變化，也因為每個人的作韻不同，唱出來的味道又不一樣，這就是個人的特色。¹⁴⁸

資深演員陳美雲也認為：

唱傳統的曲調，比如【七字調】、【都馬調】、【雜念仔】，都是靠演員的拗韻和聲質，這是演員的基本功力。這些傳統曲調在唱的時候，我唱的就是我的腔，我的味道，樂師伴奏這些傳統曲調，根本不用譜啦，都是靠默契，我唱他們跟。¹⁴⁹

傳統曲調是以演員唱腔為主，經過多次演唱後定譜，在保留演員個人行腔作韻風格的前提下，雖是活腔，依然要固定基本音型旋律，演員只能在節奏和主旋律被固定的規範下，做小腔的增減演唱和音色的輕重調節。如柯銘峰表示：

定腔後，並不表示沒有演員自己再行發揮的地方，小腔小韻還是在每次演唱中出現不同的趣味，甚至有某一句的腔上行或下行的音程

¹⁴⁸ 附錄二，呂雪鳳訪談紀錄，2006.5.10。

¹⁴⁹ 附錄二，陳美雲訪談紀錄，2006.5.10。

不同，這都是活奏樂師可以掌控的範圍，也是可以容許的範圍。¹⁵⁰

傳統曲調保留了演員小範圍行腔自由，演員得以藉此發揮個人唱腔特色，然而，遇到音樂格式固定的新調，演員在演唱上被要求不倒字、字句清晰，作韻的自由度不比傳統曲調。橫跨劇場與外台歌仔戲的資深演員呂雪鳳表示：

以變調仔來說，在劇場是用詞去選曲，外台剛好相反，是用曲來套詞，所以有倒字情形發生，因為外台通常都是樂師奏什麼我們就套上先想好的詞，一上台就唱了，有時詞跟曲搭不起來，就讓人聽不懂在唱什麼，這就是為什麼有『小姐扶欄杆』的笑話了，劇場不會有這種情形發生。¹⁵¹

劇場歌仔戲在音樂設計者審慎安歌的作業程序下，倒字情形並不多見，演員不需為曲調與字音平仄的協調傷腦筋，甚至，在現代劇場歌仔戲的製作上，根據唱詞依字行腔來新編曲調已成趨勢，演員在面對全然新創作的曲調，必須重新學習唱作，在唱腔作韻上也要依照音樂設計者的編寫，完全尊重音樂設計者的專業，並無太大的自主空間。陳美雲表示：「音樂設計寫出來，我就要照唱，照他寫的音、速度，配合劇中的感情去唱，比較沒有自己發揮的地方。」¹⁵²

呂雪鳳也認為必須完全配合音樂設計的安排：

劇場的新曲都是量身訂做的依詞作曲，這首歌只有這齣戲有，音樂設計寫出來，演員就要照唱，這是一個演員基本的職業精神和敬業態度，不能說不會唱、唱不上去、甚至唱不好，演員就是要有基本的能力把

¹⁵⁰ 附錄一，柯銘峰電訪紀錄，2006.3.26。

¹⁵¹ 附錄二，呂雪鳳訪談紀錄，2006.5.10。

¹⁵² 附錄二，陳美雲訪談紀錄，2006.5.10。

歌唱好，不論是傳統的歌還是新的歌，老師寫出來一定有老師的想法和要求，要尊重人家的專業，而我們演員的專業就是把歌唱好，唱到滿意。¹⁵³

對於新創曲調的學習，一般演員認為這是一種挑戰和經驗，大部分都可以接受，並且從演員該有的敬業精神以及專業的角度來看，必須是百分百的配合，尤其是音域的提升上也要試著做嘗試，曾經與大陸薈劇合作過的陳美雲說：

學新的曲調，我覺得那是一種挑戰和經驗，我們要有求學的精神，要敢創新，也要配合人家，例如以前演《李娃傳》時，大陸陳彬寫的，人家說寫得太大陸味，音太高，可是他說我一定唱得上去，我就試著照唱，結果不錯，我覺得這些不一樣的經驗都很好。¹⁵⁴

雖然新編的曲調是專曲專用，其他的劇作並不會再出現，但某些旋律優美的新曲，不僅被演員高度接受與肯定，也會成為演員日後經常哼唱的歌曲。陳美雲表示：

有些新歌寫得很好，演完了還是回味無窮，例如《刺桐花開》的【有若影】：月娘圓圓浮上山，照咱雙人一個影。這首就寫得很好聽，我常常會哼哼唱唱。¹⁵⁵

新編曲調完成後，音樂設計者通常都編寫成樂譜讓演員練習試唱，但是絕大多數的演員並沒有受過音樂專科的訓練，必須依賴錄音練唱，呂雪鳳就表示：

¹⁵³ 附錄二，呂雪鳳訪談紀錄，2006.5.10。

¹⁵⁴ 附錄二，陳美雲訪談紀錄，2006.5.10。

¹⁵⁵ 附錄二，陳美雲訪談紀錄，2006.5.10。

十個演員九個不會看譜啦，所以都是硬記死記，再請樂師錄音讓我們帶回去練，有時樂師也會錄他唱的讓我們學，但是只能學怎麼唱，有的樂師唱得不好聽，感情和作韻還是要我們自己想像揣摩。¹⁵⁶

對於大部分不會看譜的演員來說，音樂設計者或是主弦樂師就是他們倚賴學習的對象，通常樂師們也會不厭其煩的陪練伴奏，陳孟亮表示：

有些演員練新曲的時候，必須我拉一遍，他聽過了再練唱，練得差不多了，就錄下來讓他回去練熟，很多演員不會看譜，所以我們就辛苦一點，一遍一遍帶。¹⁵⁷

資深演員經年累月接受傳統外台活戲唱作的洗禮，傳統曲調的韻味掌握已有個人風格，對於新編創的曲調，在尊重音樂設計與配合戲劇整體表現的前提下，他們認為必須完全配合，也可藉音樂設計者的專業發掘自己更多的唱腔潛力。相對於行腔作韻已有個人風格的資深演員，年輕的歌仔戲新兵們，在乎的是傳統曲調的掌握和學習，而新編曲調旋律固定，可變性不大，年輕的演員學習容易，反而不似資深演員將之視為挑戰。戲專畢業，目前是蘭陽戲劇團團員的李佩涵認為新調好學易唱，「傳統調比較難，新調就把它當流行歌唱就好。」¹⁵⁸年輕演員寧可多花時間揣摩傳統曲調的韻味，認為「應該要花時間在傳統曲調的練習，對音樂設計給的新歌只求唱得平順，順順的唱好就好了，只要不唱錯、或者唱到沒板，音樂怎麼寫就怎麼唱，都照音樂設計的要求。」¹⁵⁹

¹⁵⁶ 附錄二，呂雪鳳訪談紀錄，2006.5.10。

¹⁵⁷ 附錄一，陳孟亮訪談，國立戲專木柵校區，2006.5.6。

¹⁵⁸ 附錄二，李佩涵訪談紀錄，2006.5.12。

¹⁵⁹ 附錄二，楊雅如訪談紀錄，2006.5.10。

家中經營外台戲班，本身也參與劇場歌仔戲演出的簡宏璋表示：

唱外台和演劇場最大的差別在外台沒有劇本沒有譜，要靠自己臨場反應，劇場的戲都有劇本，也有老師負責安歌教唱，有時候自己的一些想法可以和樂隊老師溝通，老師比我們專業，會幫我們把唱的部分調整到最好的狀況。但是說真的，我覺得年輕的演員包括我，不管是新歌還是傳統調，怎麼唱都少了一份老演員的「歌仔味」。¹⁶⁰

傳統曲調的行腔作韻非一朝一夕就可建立起自我的風格，需要時間磨練，對於年輕一輩的演員來說，拋開不需要自行編腔的壓力，面對劇場定腔定譜的唱作要求，他們適應力佳，有待磨練的是如何揣摩出老前輩的歌仔味。

現代劇場歌仔戲加入了專業的音樂設計者，在音樂唱腔上替演員把關，在面對定腔定譜的作法時，資深演員必須收斂起隨性自由的習慣，把自由作韻限制在最小的範圍；傳統曲調雖然保留了一點小腔小韻的個人作韻空間，但在節奏和音形、音域上還是被規範，演員只能在有限的音樂框架裡面盡力去表現自己，而年輕演員則是要從定腔定譜的架構下，學習創造個人唱腔風格。一個傑出的演員會不斷期許自己多方嘗試並突破，而新編曲調普遍受到演員的接受與認同，表示音樂設計者受到演員的信賴，並希望藉由音樂設計增加自己唱腔的變化，讓自己的角色更加突出，兩者相輔相成的合作與互相尊重，是現代劇場歌仔戲在音樂唱腔朝向精緻化的具體表現。

¹⁶⁰ 附錄二，簡宏璋電訪紀錄，2006.5.9。

第四節 引發觀眾對歌仔戲音樂的關注

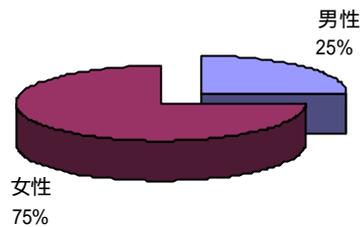
表演藝術因觀眾的欣賞而存在，觀賞者必定是表演藝術之所以能形成的元素之一，因此筆者希望利用客觀的問卷調查方式，試圖客觀而真實的呈現出歌仔戲音樂在國樂樂師的參與下，其音樂設計理念和編腔編曲的創新手法，是否獲得觀眾的認同與接受。有鑒於一般劇團於演出前後發放的實體問卷，因受限於特定劇團、特地時間、地點，可能產生同一劇團的欣賞觀眾在某些觀點認知上的偏頗和主觀意識，筆者基於客觀的立場上，採用網路虛擬問卷的方式，開放給關心歌仔戲發展的網路觀眾作音樂評價的調查，受訪觀眾以網路使用者為主，因此觀眾取樣類型以年輕族群為主要受訪對象，除了作為開發新興的年輕觀眾族群的依據，也藉此了解年輕的歌仔戲觀眾，對於國樂樂師創新的音樂革新手段，其接受程度和意見如何，作為往後歌仔戲音樂設計者在從事音樂思考與走向上的參考。

本問卷除第十題為簡答題外，所有問題均為單選題。第十題題目為「您欣賞歌仔戲的過程中，哪齣戲的音樂令您印象最深刻？或您認為成功的案例？原因為何？」屬於為開放性題型¹⁶¹，提供受訪者自由表達意見的機會，不必受限在固定選項中選擇答案，可提供較深入且多樣化的資訊，也可從中了解受訪對象的意見、態度和認知。也由於是開放性問題，屬自由作答，缺點在於部分受訪者選擇不予回答，間接造成資料的漏失，一利一弊實難周全。以本問卷為例，最後得到有效樣本 189 份中，回答第 10 題的問卷有 105 份，占全體有效樣本 55%，有將近四成半的受訪對象放棄答題，因此筆者僅就答題完整的部分來作觀眾評價分析。

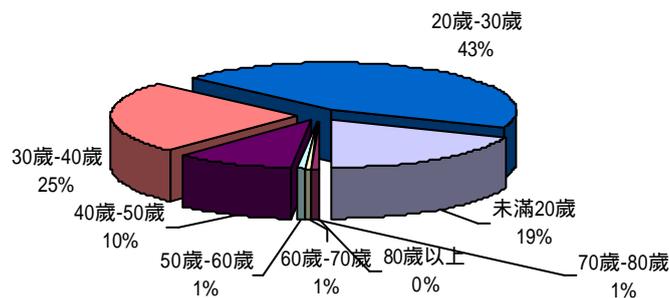
¹⁶¹「開放式的問題中，可能的答案並未被賦予；在問卷調查中，受訪者以其自身的用詞寫下他們的答案。開放性的題型因可使受訪者自由表達其意見以及運用流暢的語言，而可提供豐富的資訊。」參酌Ranjit Kumar,《研究方法 - 步驟化學習指南》(學富文化事業有限公司, 2002.2), 頁 139-140。

一、統計結果與分析

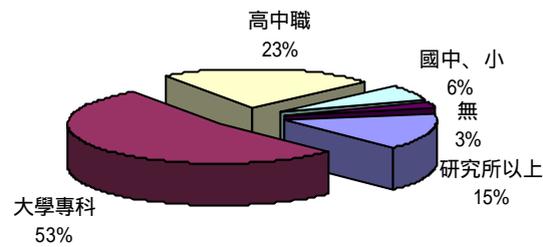
1. 從觀眾調查的統計結果來看，受訪觀眾中女性占 75%，受訪對象男女比例為 1:3，顯示歌仔戲的欣賞人口以女性為主。



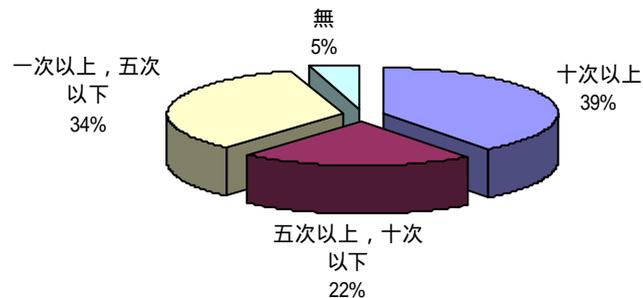
2. 未滿 20 歲的觀賞人口占 19%；20~30 歲的觀賞人口占 43%；30~40 歲的觀賞人口占 25%；40~50 歲占 10%；50 歲以上僅占 3%。從資料上顯示 20~30 歲的網路受訪對象占 43%，這個年齡層為網路受訪族群的主要人口，也意味著 20~30 歲的年輕族群是歌仔戲的新興觀眾。



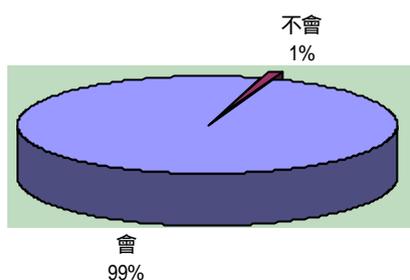
3.網路受訪對象的教育程度多數集中在大學專科約占 53%；研究所以上占 15%；高中職以下 32%。



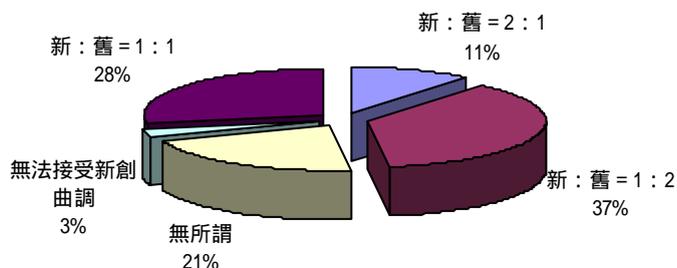
4.受訪觀眾平均一年觀看歌仔戲現場公演的次數達十次以上的占 39%；年平均觀看五~十次者占 22%；五次以下者占 34%；5%的受訪觀眾沒有觀賞過現代劇場性質的歌仔戲演出。每年觀看歌仔戲現場公演的次數達十次以上的占 39%，僅僅看過一次現場公演的人也只占 5%，表示受訪對象將近 95%都觀賞過歌仔戲的現場演出。



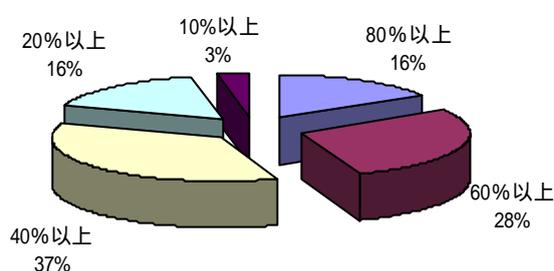
5.在欣賞歌仔戲演出時，有 99%的人會注意歌仔戲音樂的呈現；僅 1%的人不會注意。顯示歌仔戲首重音樂的本質，當然音樂部分包括了演員的唱唸和伴奏音樂的部分。



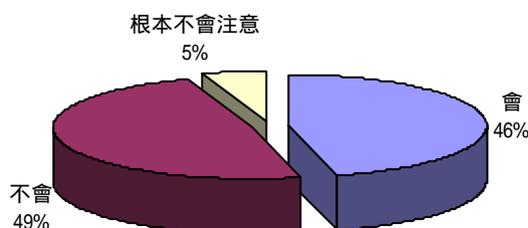
6.在新舊曲調運用比例上，無法接受創新曲調的人占 3%；37%認為新：舊 = 1：2 較為適當；28%認為新：舊 = 1：1 適當；11%的人贊成新：舊 = 2：1；另外 21%的人認為無所謂。在新舊曲調運用的比例上，僅 3%的人無法接受新編曲調，顯示大部分的觀眾對於歌仔戲新曲調的接受度相當高，和歌仔戲音樂長久以來一直是廣納百川、無限包容的融合性格有關，這樣的音樂性格當然也和觀眾的審美價值相關。



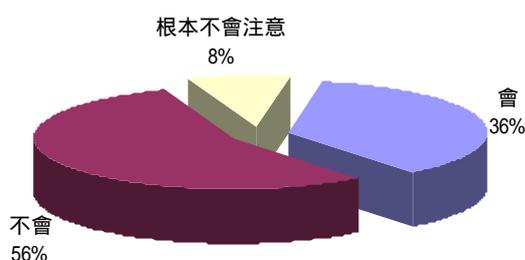
7.對於歌仔戲演出的整體表現(包含：1.演員唱作。2.劇本。3.導演。4.舞台美術、技術、造型。5.音樂等五部分)，音樂部分占評比整體表現 80% 以上的占 16%。60% 以上的占 28% 欣賞人口。音樂占評比整體表現 40% 以上的占 37% 的欣賞人口。20% 以上占 16% 欣賞人口。3% 的人認為音樂在整體歌仔戲表現的評比中僅占 10% 以上。有近八成的受訪對象認為音樂的重要足以影響歌仔戲整體表現的一半以上。



8.不會因為歌仔戲的音樂設計者是誰而影響觀賞演出的選擇的人占 49%；另外 46% 的觀眾會因為音樂設計者而選擇考慮觀賞演出與否；尚有 5% 的人根本不會在意。顯示以演員為中心的歌仔戲表演藝術，在當代歌仔戲音樂工作者的努力，和觀眾欣賞角度的提升下，音樂設計的專業領域逐漸被重視和認同。



9.有 56%的人不會受文武場領奏人員是誰而影響觀賞演出的選擇；另外 36%的人會受到領奏人員的影響。顯示樂師還是屬於綠葉的陪襯角色，為演員唱腔服務才是根本，也或許和大多數劇團演出時，並不會特別強調主胡或司鼓的人員有關。



二、觀眾評價與意見

第 10 題題目為「您欣賞歌仔戲的過程中，哪齣戲的音樂令您印象最深刻？或您認為成功的案例？原因為何？」從受訪者的答題所得的資訊中，在欣賞歌仔戲的過程，觀眾對於歌仔戲音樂的看法和態度可歸納成：重視整體音樂設計、肯定新的音樂素材、認同新編曲調音樂、接受中西合併的做法四大項，以下筆者就四大主軸整理出觀眾對當代歌仔戲音樂的評價和意見。

（一）重視整體音樂設計

從九十年代開始，不論是提倡精緻的現代劇場歌仔戲或是公演公演式的外台歌仔戲，在製作經費許可的條件下，音樂設計已成為歌仔戲製作上不可或缺的一環，觀眾開始重視音樂對戲劇氛圍的影響：

「《秋風辭》及《太子回朝》：音樂整體性一致，與劇情融入，完全能從音樂感受到整齣戲的抑揚頓挫，為此劇加分不少。」¹⁶²

¹⁶²附錄四，問卷編號 65。

「河洛歌子戲團《欽差大臣》、陳美雲歌劇團的《刺桐花開》，有感性之悅耳動聽的美妙主旋律，貼合劇情與劇中人的情感之氛圍呈現¹⁶³」。「音樂襯托全劇氛圍，將劇情與情境鎔為一爐。」¹⁶⁴

「《大漠胭脂》：覺得很好聽~好像主題曲一樣貫穿整出戲，也有創新的感覺。」¹⁶⁵

此外，也有人注意到音樂設計者，亦提升了音樂設計重要性：

「《木蘭辭》- 音設：陳孟亮，整齣戲以北朝樂府木蘭辭做貫穿，陳小姐將之成功編寫的做為主題音樂，使整齣戲更有一貫呵成之感，為之增色。」¹⁶⁶

從觀眾問卷的資料來看，優秀的音樂設計加深了戲劇的張力、加強了觀眾對整體戲劇的感受力，如《刺桐花開》、《秋風辭》、《大漠胭脂》、《木蘭辭》等，都是許多觀眾印象為之深刻的劇作。

（二）肯定多元的音樂素材

當代的國樂樂師在面對歌仔戲音樂整體設計時，大膽的發揮創意和想像，結合新的音樂元素，打造出符合情境和時空背景的音樂效果：其中以《刺桐花開》的音樂得到多數觀眾的迴響肯定：

「刺桐花開：整體音樂與劇情十分契合，新編曲風既兼顧原住民風

¹⁶³附錄四，問卷編號5。

¹⁶⁴附錄四，問卷編號98。

¹⁶⁵附錄四，問卷編號51。

¹⁶⁶附錄四，問卷編號83。

格又不脫離歌仔戲路線，讓人欣賞該劇時，更能因音樂的導領進入劇中世界，是一非常棒的歌仔戲作品！」¹⁶⁷

「刺桐花開：把平埔族的音樂轉化成為新的創作，與歌仔戲既有曲調的風格，又能夠適切地揉和而不顯突兀，演員的唱工又能夠將唱腔充分發揮，而音樂設計者本身的唱腔也相當有味道。」¹⁶⁸

「刺桐花開：用原住民音樂元素結合歌仔戲曲調不令人覺得突兀，反而有一種親切而且新鮮的感覺，整體音樂也非常動聽！」¹⁶⁹

「大漠胭脂--敕勒川：跳脫一般編曲方式的傳統音律，顯得活躍充滿塞外民族的風情。」¹⁷⁰

另外，對於流行音樂、宗教音樂元素的運用，受訪觀眾也持認同的看法：

「十八盒籃：讓歌仔戲的音樂有另一種不同的風味，加了許多流行的味道讓觀眾對劇中的曲調可以朗朗上口。」¹⁷¹

「2001 重返內台戲-水萍怪影：將流行歌曲重編成戲裏的歌曲...讓觀看的人...也可以粉快溶入.....讚!!!」¹⁷²

「路得記：除了保留一些傳統的曲調外，特別的是加入了一些基督

¹⁶⁷ 附錄四，問卷編號 185。

¹⁶⁸ 附錄四，問卷編號 155。

¹⁶⁹ 附錄四，問卷編號 2。

¹⁷⁰ 附錄四，問卷編號 95。

¹⁷¹ 附錄四，問卷編號 11。

¹⁷² 附錄四，問卷編號 20。

教的教意及歌曲.如謝幕的聖誕歌曲.居然可以如此和悅.不至突兀!」¹⁷³

(三) 認同新編曲調音樂

不斷的融合創新是歌仔戲曲調音樂一種長久以來的做法，進入音樂設計時期的歌仔戲曲調除了沿用傳統曲調與舊曲新編外，更多的是在板式聲腔變化和專曲專用上發展，經過許多國樂出身的音樂設計者多年嘗試和改革，這樣的模式也得到觀眾的認同和欣賞。例如：

「《刺桐花開》因為整個音樂給我的感覺是：雖然是新曲調但又不會脫離歌仔戲的傳統味道。所以很動聽簡直是扣人心弦！自從聽了刺劇的音樂後再也沒有聽過比這更動聽的音樂了！」¹⁷⁴。「曲調運用豐富多元，創新曲調恰到好處。」¹⁷⁵

「《梨園天神》：開創了這個新歌仔戲的曲風卻不失傳統風格，尤其是整個編排上讓整個劇更有生命力。」¹⁷⁶

「《彼岸花》：當中有許多新編的曲調，讓人印象深刻。」¹⁷⁷

「《彼岸花》：新編曲調及男女主角多部和聲對唱令人印象深刻。」

¹⁷⁸

¹⁷³ 附錄四，問卷編號 48。

¹⁷⁴ 附錄四，問卷編號 94。

¹⁷⁵ 附錄四，問卷編號 43。

¹⁷⁶ 附錄四，問卷編號 46。

¹⁷⁷ 附錄四，問卷編號 88。

¹⁷⁸ 附錄四，問卷編號 146。

「秀琴歌劇團《三春輝》：新舊曲調搭配的很好。整體曲調與劇情的整體感是非常高的。傳統中帶有創新，有創新卻不突兀。」¹⁷⁹

「《長生殿》、《百里名醫》：無論是新舊調的詞都很搭曲調的旋律，新舊曲的互相搭配和聯串也是天衣無縫。」¹⁸⁰

雖然也有少部分不贊成太過於創新或是新曲調的運用，例如：「秀琴的《血染情》：該曲調唱法特殊有別於一般傳統曲牌，但是新調還是有他的缺點，畢竟歌仔戲還是歌仔戲，太過於創新脫離原本的風格，的確不妥。」¹⁸¹但是大多數的觀眾還是抱持接納和認同的觀點，畢竟任何的新嘗試都是歌仔戲未來發展的契機，不拘泥、不封閉，不侷限於傳統或創新，才是歌仔戲能廣納百川屹立百年的特質與精神。

（四）接受中西合併的做法

雖說中西合併的編曲作風早見於電視歌仔戲的製作上，但是透過當代音樂設計者的巧思，呈現出更為嚴謹的整體設計，營造出符合劇情背景、風格統一的音樂氛圍。例如觀眾對《河邊春夢》及《秋風辭》的看法：

「《河邊春夢》：加入一些西洋樂器，如吉他、電子琴、爵士鼓等等，和傳統的歌仔戲很不一樣，整出戲有一種台語歌劇的感覺，音樂設計創作的曲調，有流行歌的味道但免除了胡撇仔戲的隨意亂用，不能說這是歌仔戲音樂創作的範例，但是就創新來講我想他是成功的。」

¹⁷⁹ 附錄四，問卷編號 41。

¹⁸⁰ 附錄四，問卷編號 27。

¹⁸¹ 附錄四，問卷編號 14。

「巧妙融合西洋音樂與歌仔音樂，對比出清末（傳統音樂）跟三、四零年代（西洋音樂），兩對不同戀人的心情。」¹⁸³

「《秋風辭》：中西樂合併，創新曲調頗符合劇情意境和人物情感，亦配合演員唱腔特色。後來河洛的戲齣大抵有相類似的表現，個人認為秋風辭是開端，也算創舉。」¹⁸⁴

從觀眾的迴響顯示，歌仔戲演出好壞的評價，已經不再集中於演員或劇本、舞美設計上的表現了，多數的劇評也將整體音樂的表現列入評價參考，不再讓視覺印象專美於前，音樂的烘托與重要性也是欣賞歌仔戲藝術的另一項指標，觀眾也已經接受歌仔戲音樂從曲牌連綴和沿用舊曲的框架中走出來，認同更多音樂元素的加入和「板式變化」的做法，以及肯定「定腔定譜」的音樂設計模式。

¹⁸² 附錄四，問卷編號 10。

¹⁸³ 附錄四，問卷編號 183。

¹⁸⁴ 附錄四，問卷編號 57。

第六章 結論

歌仔戲樂師的專業職能在基本原型、移植融合、創作高峰、音樂設計四大歌仔戲曲調音樂發展脈絡下，從單純的伴奏、為歌仔戲創作主題曲調或大量的編寫新曲，演變至國樂樂師加入，建立整體的音樂設計觀念。樂師的職能不斷擴充增加，影響所及包括了樂師在技能上的提升與要求、演員唱作表現和觀眾的審美趣味等等，也由於八〇年代後期陸續有新生代的國樂樂師參與歌仔戲伴奏的工作，在樂器的改革和樂隊編制的擴充上都有明顯的改變。透過樂師角色職能的演化與國樂樂師參與伴奏歷程的脈絡呈現，以及多位音樂設計者的革新作為和影響的論述，筆者歸納出繼承、發展、影響、展望四方面，來說明國樂樂師對當代歌仔戲發展的影響。

一、繼承

從八〇年代國樂團參與歌仔戲伴奏開始，大量具有國樂背景的演奏者化身為歌仔戲的伴奏樂師，戲曲音樂的演奏活性，和音樂科班訓練下的演奏觀念及技術上的差異，造成國樂團與傳統文武場同台時，受到各方的質疑與討論。在不斷地磨合試煉下，多位有心投入戲曲伴奏領域的國樂人，意識到戲曲伴奏的手法和樂器演奏的活性，必須從傳統樂師身上學習並繼承，透過實際參與演出與研習班的學習，國樂樂師在演奏手法上吸取傳統樂師的經驗法則，從技術上提升為更貼近唱腔的伴奏手法，並逐漸內化為本身的活奏能力，在識譜與活奏中尋求了平衡。傳統樂師以其數十年的演奏經驗，提供了不少曲調運用的慣例和演奏的方法，這些東西慢慢累積成國樂樂師部分的演奏美學原則和觀念，可以說是一種掌握傳統的經驗傳承，也是一種對新音樂創作的無形制衡。

二、發展

九〇年代，兩岸歌仔戲文化交流頻繁，大陸薈劇「定腔定譜」、「編腔」的做法與「音樂設計」的觀念，推動著台灣歌仔戲音樂工作者往前邁了一大步，也正好因應台灣現代劇場歌仔戲的興起與蓬勃，在符合精緻演出和觀眾審美水平提升的要求下，專業分工的製作導向，確立了音樂設計職能，國樂樂師對歌仔戲音樂的主導性逐漸趨於完整，在作為上也擴展為更為全面性的嘗試，不僅體現在戲劇演出的呈現上，更用音樂會方式凸顯歌仔戲音樂的主體性，或錄製唱腔音樂出版品，這些都是當代國樂樂師不同以往的新作為。

以現代劇場歌仔戲為主要活動範圍的國樂樂師，掌握了泰半現代劇場歌仔戲樂師人力的供給，也牽動著外台劇團在參與外台式公演時的製作模式，在國樂樂師主導歌仔戲音樂的前提下，外台的傳統樂師被短暫取代，國樂樂師成為臨時特邀的領奏人員。近年來由公視製播的電視歌仔戲，也成為國樂樂師觸角所及的範圍，傳統樂師與國樂樂師的演出場域從此有了替換與轉變。

三、影響

「工欲善其事，必先利其器」，國樂樂師不僅在演奏手法上繼承傳統，更致力於樂器的改良，在「音量」、「音色」、「音準」與「音域」四方面不斷的改革研發，樂隊編制的使用也朝多元化發展，不再拘泥於國樂器或傳統樂器的運用比例，在保留傳統樂器音質特色的前提下，加入具互補作用的國樂器增加厚度音樂色彩，滿足音樂設計者對和聲配器的變化要求，使歌仔戲音樂的表現力更豐富、充實。

倚字行腔的「編腔」作為和「定腔定譜」的方式，是國樂樂師對歌仔戲曲調音樂的新作為，對演員來說，傳統創腔的能力漸漸被主導音樂的樂師取代，傳統曲調保留了些許自由作韻空間，演員得以在規範內依然展現個人唱腔魅力，新編曲調也普遍受到演員的接納與支持，並願意學習嘗試，表示由國樂樂

師擔任的音樂設計者已受到演員的信賴，在專業上也受到演員的認同，兩者的合作與尊重，是現代劇場歌仔戲在音樂唱腔上共同朝向精緻化的具體表現。國樂樂師對當代歌仔戲一連串的音樂作為，觀眾是最直接的接受對象，透過筆者以客觀的問卷調查顯示，在藝術表現和欣賞角度上，觀眾對於歌仔戲音樂的看法和態度可歸納成：重視整體音樂設計、肯定新的音樂素材、認同新編曲調音樂、接受中西合併的做法四大項，大體上來說，國樂樂師對音樂的改革和作為，已成為欣賞現代劇場歌仔戲藝術中不可或缺的一環，透過整體的音樂構思，有助於觀眾加深戲齣印象與情緒延伸。

十多年來從事歌仔戲音樂設計工作的國樂樂師們，逐步的開拓出屬於台灣歌仔戲的音樂走向，也試著建立起本土歌仔戲音樂的風格，在歌仔戲音樂發展上，國樂樂師種種不同的觀念和做法，對歌仔戲音樂的改變是正面而且受到多方肯定的，對於音樂設計整體的構思，台灣音樂設計者已經發展出一套成熟的做法，尤其以這幾年的歌仔戲音樂作品來看，薊劇提供的觀念移植，在台灣歌仔戲音樂工作者的實際運作下，已經架構出一套因地制宜符合台灣民情的設計原則。歌仔戲音樂在傳統程式的規範下仍有許多變化的彈性，不論是借重編曲和聲來強化音樂內容和張力，或是音樂新素材的發掘和改造，台灣音樂設計者早有一套呼應當代歌仔戲觀眾口味和審美的做法，有了音樂設計的整體理念和流程，台灣樂師界裡幾位當紅而活躍的國樂樂師在擔任歌仔戲音樂設計時，也逐漸在個人音樂作品中建立出自風格，有注重編腔與演員唱腔表現的音樂理念，有重視傳統與規範的創作精神，有以尊重編、導、演三方為主的創作理念，亦有強調音樂專業與主導、善用板式變化與運用西方作曲手法等等觀念與做法，相繼引領台灣歌仔戲音樂更趨精緻化與多元化，凸顯歌仔戲音樂兼容並蓄的本質和精神。

四、展望

台灣戲曲教育的大方向都設定在培育專業的前場表演人才，台灣對戲曲音樂教育的匱乏，也反映在歌仔戲音樂教育上。國立台灣戲曲專科學校在 1988 年起增設劇樂科（後更名為「傳統音樂科」），提供較有系統的戲曲音樂的伴奏訓練，但僅限於京劇伴奏和一般國樂器的演奏教育，1994 年戲專成立歌仔戲科，傳統音樂科才增加歌仔戲文武場的學習與伴奏。除了國立台灣戲曲專科學校的正規教育外，民間社團開辦歌仔戲文武場培訓或研習的地方並不多，較為常態與穩定的幾個研習班如：台北市保生文教基金會保安宮開文場班（已邁入第六期）、台北市社教館延平分館、廖瓊枝歌仔戲文教基金會。另外也有劇團對外聘請老師自行培訓專屬的後場樂師，如台灣春風歌劇團。不論是學校正規教育或是民間研習，在師資部分，大部分由國樂樂師擔任教學的工作與教材的編審規劃，可見未來新樂師的教育與傳承，也都落在當代國樂樂師的身上。從筆者訪談過程中，國樂樂師對未來即將投入歌仔戲伴奏領域的新樂師多有期許與建議，除了專業的演奏技術是最基本要求外，對於演奏靈活度、演員唱腔的掌握、臨場經驗的累積、人際關係的經營，都是新一代樂師必須重視的地方。

伍、建議

國樂樂師取代了歌仔戲文場伴奏的傳統樂師，但是武場部份並未受到影響，至今也未見有主修擊樂的音樂科班生進入歌仔戲武場，擔任打鼓佬的位置，是專業技能的問題？還是人員運用上的問題？目前台灣的音樂教育體系，在傳統戲曲武場擊樂部分，是否有相關的教育養成系統？期待後續研究者的探究與討論。最後，本文期望能藉著國樂樂師對於歌仔戲音樂之革新作為與影響層面的探討，提供今後有志從事歌仔戲音樂相關工作者，在歌仔戲音樂的「傳統和創新」、「應用與創作」上，有全新價值的啟發，並作為今後歌仔戲藝術發展的新思考。

參考書目

歌仔戲專書

- 王清松、呂冠儀，《歌仔戲曲調鑼鼓運用》，(台北：國立臺灣戲曲專科學校，2000)。
- 柯銘峰、陳孟亮、周以謙，《歌仔戲唱腔》，(台北：台灣戲曲專科學校，1996.6)。
- 張炫文，《歌仔調之美》，(台北：漢光文化，1988)。
- 莫光華，《臺灣歌仔戲論文輯錄》，(台北：台灣省地方戲曲協進會，1996.1)。
- 陳耕、曾學文，《百年坎坷歌仔戲》，(台北：幼獅，1995.11)。
- 陳耕、曾學文、顏梓和《歌仔戲史》(北京：光明日報，1997.3)
- 廈門市台灣藝術研究所《歌仔戲資料彙編》(北京：光明日報，1997.3)
- 楊馥菱，《台灣歌仔戲史》，(台北：晨星，2002.12)。
- 蔡欣欣，《台灣歌仔戲史論與演出評述》，(台北：里人書局，2005.9)。

戲曲相關典籍

- 王嵩山，《扮仙與作戲》，(台北：稻鄉，1997)。
- 王耀華，《福建傳統音樂》，(福建省福州：福建人民，2000.9)。
- 何為，《何為戲曲音樂論》，(北京：文化藝術，1998.9)。
- 何為、王琴，《簡明戲曲音樂詞典》，(北京：中國戲曲出版社，1990.9)。
- 林勃仲、劉還月，《變遷中的台閩戲曲文化》，(台北：臺原，1993.10月)。
- 林茂賢，《福爾摩沙之美:臺灣傳統戲劇風華》，(文建會中部辦公室，2000)。
- 林茂賢，《臺灣傳統戲曲》，(台北：國立臺灣藝術教育館，2001.6)。
- 林鶴宜，《台灣戲劇史》，(台北：國立空中大學，1993.1)。
- 武俊達，《戲曲音樂概論》，(北京：文化藝術，1999.1)。
- 邱坤良，《中國傳統戲曲音樂》，(台北：遠流，1981)。

邱坤良,《日治時期臺灣戲劇之研究(一八九五-一九四五):舊劇與新劇》,(臺北:自立晚報,1992)。

邱坤良,《台灣劇場與文化變遷:歷史記憶與民眾觀點》,(臺原,1997)。

邱坤良,《台灣戲劇發展概說》,(臺北:行政院文化建設委員會,1998)。

邱坤良,《現代社會的民俗曲藝》,(台北:遠流,1983)。

張庚、蓋叫天,《戲曲美學論文集》,(台北:丹青圖書,1987.4)。

張贛生著,《中國戲曲藝術》,(天津:白花文藝,1982.6)。

許常惠,《台灣音樂史初稿》,(台北:全音樂譜,2000.10)。

陳正之,《草台高歌 - 台灣的傳統戲劇》,(台灣省政府新聞處,1993.6)。

陳建銘,《野台鑼鼓》,(台北:稻鄉,1989)。

陳雷/劉湘如/林瑞武,《福建地方戲劇》,(福建省福州:福建人民,1997)。

曾永義,《台灣歌仔戲的發展與變遷》,(台北,聯經,1993.2)。

曾永義,《戲曲經眼錄》,(台北:財團法人中華民俗藝術基金會,2002.9)。

曾永義/游宗蓉/林明德,《臺灣傳統戲曲之美》,(臺中市,晨星,2003)。

劉秀庭,《曾仲影的音樂生涯》,(宜蘭:國立傳統藝術中心,2002.12)。

蔣菁,《中國戲曲音樂》,(北京:人民音樂,1995.5)。

蔡仲德,《中國音樂美學史》,(北京,人民音樂,2000)。

謝錫恩撰,陳安娜編,《中國戲曲的藝術型式》,(香港中國語文學會,1986.3月)。

期刊論文:

石文戶口述,古嘉齡紀錄整理,談台灣歌仔戲的精緻化----以實際的編導經驗為例《海峽兩岸歌仔戲創作研討會論文集》,(台北:文建會,1997.6),頁197~218。

辛晚教,〈台灣歌仔戲生態與演出現象〉,《百年歌仔:2001年海峽兩岸歌仔戲發展交流研討會論文集》,(宜蘭:國立傳統藝術中心,2003.9),頁

593~613。

周以謙，〈《秋風辭》音樂設計剖析——談台灣歌仔戲音樂的若干問題〉，《百年歌仔：2001年海峽兩岸歌仔戲發展交流研討會論文集》，（宜蘭縣：國立傳統藝術中心，2003.9），頁368-389。

周以謙，〈淺談歌仔戲器樂及創作〉，《台灣戲專學刊》，第6期，2003.3，頁1-7。

邱昭文，〈瞎子摸象乎？歌仔戲在現代舞台上過招〉，《表演藝術》第27期，1995.1。

邱曙炎，〈「歌仔」是歌仔戲音樂的主要聲腔〉，《海峽兩岸歌仔戲藝術節學術研討會論文匯編》，（廈門，2004.8）。

柯銘峰，〈台灣歌仔戲「音樂設計」與「編腔」概念〉，《臺灣戲專學刊》，第6期，（台北：國立臺灣戲曲專科學校，2003.3），頁123-131。

柯銘峰，〈色彩繽紛的音樂戲弄 - 外台後場瀏覽〉，《表演藝術》第119期，2002.11。

柯銘峰，〈淺談歌仔戲音樂新素材的運用 - 以《刺桐花開》一劇的平埔歌謠為例〉，《百年歌仔：2001年海峽兩岸歌仔戲發展交流研討會論文集》，（宜蘭縣：國立傳統藝術中心，2003.9），頁334-352。

柯銘峰，〈電視新調擎新局〉，《表演藝術》第98期，2001.2。

徐麗紗，〈試探日治時期台灣歌仔戲的唱腔設計〉，《百年歌仔：2001年海峽兩岸歌仔戲發展交流研討會論文集》，（宜蘭：國立傳統藝術中心，2003.9），頁285。

翁柏偉，〈革新VS逼死傳統？談臺灣京劇音樂發展面臨的危機與困境〉（中華民國民族音樂協會，2001年青年學者學術研討會，2001）。

許再添口述、蔡玉雲紀錄，〈台灣歌仔戲文場伴奏及安歌傳統〉，《海峽兩岸歌仔戲創作研討會論文集》，（台北：文建會，1997.6），頁221-238。

陳中申，〈我在歌仔戲音樂中的成長及「命運不是天註定」的音樂分析〉，《秋月對歌 - 台灣新加坡歌仔戲的發展與交流研討會論文集》，(台北：文建會，1999.1)，頁 111-123。

陳中申，〈的確是瞎子摸象 - 國樂參與歌仔戲〉，《表演藝術》第 30 期，1995.4。

陳中申，〈幫腔或綁腔 - 國樂（民樂）加入歌仔戲的經驗談〉，《1997 年海峽兩岸歌仔戲創作研討會論文集》，(台北：文建會，1997.6)，頁 219-301。

陳彬，〈國樂加入歌仔戲音樂的伴奏（下）〉，《表演藝術》第 41 期，1996.3。

陳彬，〈國樂加入歌仔戲音樂的伴奏（上）〉，《表演藝術》第 40 期，1996.2。

陳彬，〈淺談歌仔戲傳統四大件與民族管弦樂器的結合〉，《1997 年海峽兩岸歌仔戲創作研討會論文集》，(台北：文建會，1997.6)，頁 303-314。

曾永義，論說「腔調」，《中國文哲研究集刊》，第 20 期，2002.3，頁 11-112。

曾仲影口述、沈惠如紀錄，〈台灣歌仔戲新調創作之探討〉，《海峽兩岸歌仔戲創作研討會論文集》，(台北：文建會，1997.6)，頁 241~246。

曾慧雪紀錄，〈歌仔戲實驗劇《李娃傳》座談會〉，《表演藝術》第 39 期，1996.1。

劉南芳，追求戲曲藝術的個性--臺灣歌仔戲發展上的幾個基礎，《當代》，第 131 期，1998.7，頁 34-45。

蔡宗德，〈台灣歌仔戲的唱腔原則與伴奏方式（下）〉，《北市國樂》第 122 期，1996.7。

錢麗安，〈紅花還是綠葉 - 音樂伴奏的角色定位〉，《表演藝術》第 42 期，1996.4。

鍾傳幸，戲曲~學以致用吧，《表演藝術》第 46 期，1996.8。

學位論文

江秋華，《外臺歌仔戲演員表演概念之探討——九〇年代末期台北地區的圈內觀點》，(台北：台大戲研所碩士論文，2000.6)。

- 呂冠儀,《台灣歌仔戲武場音樂研究》,(嘉義:南華美藝所碩士論文,2002.6)。
- 林顯源,《傳統戲曲在臺灣精緻化的過程探討》,(台北:文大藝研所碩士論文,1998.6)。
- 邱昭文,《台灣戰後初期的亂彈班研究》,(嘉義:南華美藝所碩士論文,2001)。
- 徐麗紗,《台灣歌仔戲唱曲來源的分類研究》(台北:師大音樂碩士論文,1987)。
- 徐麗紗,《台灣歌仔戲唱曲來源的分類研究》,(台北:臺師大音研所碩士論文,1987)。
- 張桂菁,《台灣歌仔戲文場樂器的變遷與運用》,(台北:臺師大音樂學系音樂學組碩士論文,2004.6)。
- 莊桂櫻,《論歌仔戲唱腔即興方法之應用》,(台北:文大藝研所碩士論文,1993)。
- 陳孟亮,《明華園戲劇團【濟公活佛】音樂變遷之研究》,(嘉義:南華美藝所碩士論文,2002.6)。
- 黃雅蓉,《野台歌仔戲演出風格之研究》,(台北:文大藝研所戲劇組碩士論文,1995.6)。
- 黃慧琥,《民權歌團外臺歌仔戲的音樂運用》,(台北:台大音研所碩士論文,2000)。
- 賴達達,《》台灣歌仔戲胡琴研究,(嘉義:南華美藝所碩士論文,2004.1)。

有聲資料及其他

- 「山伯英台」,宜蘭縣立文化中心,1997年7月。
- 「河洛精緻唱腔選輯(一)」,「河洛歌子戲團」出版,1997年。
- 「『吟詩作對』歌仔調」CD,采風樂坊,1998年。
- 「玉樓聲漱」,「俊銘力傳播公司」發行,唐美雲、劉文亮共同策劃製作,1998年。
- 「河洛精緻唱腔選輯(二)」,「河洛歌子戲團」出版,2002年。
- 「劇聲雅韻」,「許亞芬歌子戲劇坊」出版,2002年。
- 「戲弄歌仔話詩詞」,「話詩詞 詩古幽情」CD,「許亞芬歌子戲劇坊」出版,

2003 年。

Ranjit Kumar , 胡龍騰\黃瑋瑩\潘中道合譯,《研究方法 - 步驟化學習指南》,(學富文化事業有限公司, 2002.2)。

附錄一

樂師訪談紀錄

(一) 柯銘峰訪談紀錄

採訪時間：2006年6月3日

採訪地點：三重

採訪整理：周于甄；紀錄：陳慧玲

一、何時開始接觸歌仔戲的？在此之前有任何戲曲相關經驗嗎？

答：大概在一九九零年左右，由陳建誠引介參加明華園的伴奏，那時剛好是明華園發展大型國樂隊伴奏之後由陳建誠接手的事。在此之前是在一九八五年退伍後參與了「再興青年越劇團」的越劇伴奏，大約有五、六年的時間。

二、第一齣音樂設計作品？（《皇帝秀才乞食》嗎？）有何心得？

答：第一齣音樂設計作品是「一心歌劇團」在社教館演出的《紅塵有愛神仙苦》。在對於歌仔戲的活奏不了解的情況之下，當時是依據演員的唱腔去定譜，定譜之後再做修正，並不是在一開始的時候就有音樂構思，過程等於是整理，再加以稍微改編。當時的文場組合是幾個不會即興伴奏國樂樂師，沒有任何一個傳統樂師，靠著整理出來的樂譜演奏不是難事，儘管演奏手法欠缺傳統歌仔味，像不像還有那麼三分樣；尤其是把一些國樂小組合奏的東西放進去，對於當時的這種「新鮮組合」，倒是多了些新意。幸好還有打鼓佬王清松老師以及僅在排練過程中演奏殼仔絃的傳統樂師「阿彬」給予建議，一齣新戲的音樂就在實驗與學習的跌撞中產生。

演員相對是更辛苦的，他們要面對一群有熱誠但沒經驗的國樂樂師以定譜的方式進行伴奏，其耐性和容忍度也相對要非常高，還得不時給我們鼓勵。那齣戲在製作群裡頭也有一些年輕的劇場工作者加入（舞監、編劇、行政），目前回想我的第一次音樂設計經驗，沒有太深刻的記憶，倒是在製作過程中對劇本

的討論得到了比較寶貴的參與收穫。

真正對音樂設計佈局有較完整想法的，是參與了河洛的《皇帝秀才乞食》。在這之前，我擔任的是河洛歌仔戲團的舞台監督工作，經過了《曲判記》、《天鵝宴》和《殺豬狀元》，就一個觀察者的角度來看，這三齣戲讓我對歌仔戲的音樂又瞭解更多，最重要的是跟演員之間比較熟識信賴的情況，讓我從舞監角色突然轉換到音樂設計工作時，與演員和製作群有較多的溝通便利。和劇團成員溝通良好，又憑藉著河洛擁有一批最優秀的傳統樂師，所以在音樂構思上比較敢提意見，從這齣戲裡面所獲的成長比較具體紮實。

《曲判記》、《天鵝宴》和《殺豬狀元》雖然也是傳統樂師與國樂樂師的組合搭配，基本上還都是齊奏形式，在《皇帝秀才乞食》一劇中，才開始以分譜的方式讓國樂樂師演奏。

三、從歌仔戲安歌到編曲、編腔，到可以主導全劇音樂的音樂設計，您的學習背景(過程)為何？有受什麼影響嗎？例如國樂的背景，或是與大陸薈劇接觸後，是否有一些影響或學習借鏡的？

答：《皇帝秀才乞食》這齣戲整個的音樂設計過程，是從傳統的安歌的程序開始的，劇本出來的時候，我就與製作人、導演、主要演員還有樂隊領班（文場領班簡永福）一起參與安歌討論，算是我第一次真正接觸到安歌的程序。在這樣的討論當中，大家的經驗和期待讓我建立了一些音樂佈局的粗略想法，於是開始了我最初步的編腔作為。在往後河洛陸續推出的劇目當中，我才得以越來越熟悉於整個音樂製作的手法，並試圖做一些台灣歌仔戲未曾使用過的音樂嘗試。河洛給了我一個寬廣的音樂實驗平台，主要是因為那些臺灣最頂尖活躍的傳統樂師、優秀的資深演員和觀念開闊的製作群，從他們身上，我得到了最珍貴的實做經驗。

四、對歌仔戲音樂設計的理念（觀念、想法）？

答：我在戲專學報的文章裡面有提到，請參閱學報資料。

伍、在眾多的作品中，有哪些是印象深刻、特別的、或是有特殊手法（編創）的音樂？請舉例？如有譜例作舉證更好！（刺桐花開的音樂設計？彼岸花的編腔設計？）

1. 《皇帝秀才乞食》：編配【恆春調】的月琴彈唱，作為唐美雲飾演的乞食角色的獨唱（只有月琴伴奏）。
2. 《刺桐花開》一個以平埔族音樂作為一個新的音樂素材，對我來說是一個最特別的經驗，怎麼樣讓平埔族的歌謠穿插在歌仔戲的曲調當中而覺得不突兀，然後在改編的時候又要兼具一些歌仔味，這是我非常難得的經驗。這齣戲裡頭還加入了一些不同的樂器，還有包括人聲（我自己）做一些幕後的吟唱，我想這是比較特別的作法。
3. 《彼岸花》來說，當初在編腔的時候，即已設定讓演唱的腔調讓它流行化一點。

這些我覺得不管是什麼樣的音樂設計手法的改變，皆來自於劇本形式的多樣化，和演員們堅實的唱工基礎。劇本題材的多樣性會讓音樂設計的佈局產生新的思考，尤其是像《刺桐花開》跟《彼岸花》兩劇，長短句式的歌詞變多了，韻腳的限制放寬了，自然會影響到音樂旋律的建構；此外，兩齣戲劇情時空背景屬於近代，所以編腔的想像比較不是那麼的傳統。

參與了愈多的劇本，依字行腔的作法會越來越深，甚至有時候會不安於只是以安歌的方式去「便宜行事」，總是希望詞和旋律能夠達到比較高的契合度，還能夠創造出符合於劇中人物性格和情境的腔韻。經常思考於唱腔編創，久而久之會形成自己的編腔風格，這種風格還會在不同時期的經驗累積而變移。還好，觀眾的接受度基本上都還可以，重要的是演員的喜愛與認同，不過還是會在編腔的過程中有所顧忌，怕會有一些觀眾對這種作法產生「矯枉過正」的責難。

六、其他心得：

我覺得新一輩的國樂樂師在參與音樂設計的部分，主要還是因為劇本起了作用。其實依照中國戲曲來看，包括了音樂設計的完備度，甚至包括大陸的薈劇，我們自己在台灣的歌仔戲裡所做的一些所謂的創新嘗試，其實僅是針對歌仔戲這個劇種，也就是說歌仔戲以前並沒有這樣做過（但在其他劇種當中可能已經運用過），因為歌仔戲以前並沒有什麼音樂設計的職稱與概念，在當時新舊交替的環境當中，我們這些新一代的國樂樂師是站在第一線上的，因此在整個的歌仔戲音樂演變當中是必然的，我們算是比較勇敢或誠實去面對這些必然改變的「過客」。

往後的一些職稱與概念並不是完備，因為做音樂設計，我覺得相對要有一些條件，第一就是製作人和導演對於音樂的態度，再來是演員的接受度和演員在傳統唱腔演繹能力方面被接受、肯定的能力，以及樂師的演奏能力，讓我們在做這些實驗的時候，可以比較容易成功（有比較大的實驗空間？）。

我覺得音樂設計最重要的部分，以編腔來說，掌握語言是第一個要素。對於傳統的唱腔要有一定的掌握，當我們改變一些曲調的唱法時，才能夠對演員有說服力，讓演員在舞台上表現的時候，他能夠對這種新腔不產生疑惑，甚至產生對新腔躍躍欲試的期待心態（不論風格如何，基本上都是成功的）。對演員或編腔者而言產生了互補的作用，樂師用自己的專業能力去讓演員想突破傳統唱腔的期望能夠再得以發揮。

雖然我率先使用某些新板式，基本上還不是很成熟，但我覺得就突破舊有的安歌安串的佈局形式來說，這種作法在現代歌仔戲中是必然會進行的一個步驟。

柯銘峰電訪紀錄 2005.5.24

「『一心』的五人國樂文場必須全程伴奏所有唱腔曲調和背景音樂，不像當時其他劇團只唱幾首曲調，或演奏武打和情境音樂而已。『一心』有個歌仔戲主胡先生在排練時示範活奏，他只幫我們排練，正式演出時不在，因為我寫了些東西

他不會演奏。我把他的伴奏手法錄下來記譜，否則我也不懂【七字調】究竟弄對弄錯？【都馬調】更別提了，雖然聽起來有點活奏意味，但譜是寫死的。在當時，這也算某種程度的創舉吧。」

柯銘峰電訪紀錄，2006.3.26

「我傾向『編腔』一詞，編腔，雖沒有在文字上出現創作的字眼，但是實際有創作的作為，而『創腔』則狹意到可以被認為是『全新創作』的腔調旋律。『編腔設計』，我看來會覺得不必實際編創，只要把東西湊起來就可，甚至於『安歌』也可稱是一種『編腔設計』吧。把音樂編輯起來用在適切的段落和連接，算吧，但沒有創作，編腔可以是沿襲舊腔編寫，也可以是新腔創作，偶有開創，但還是在舊腔的基礎下重新組合。我的編腔純指演唱旋律部份，當然包含必須使用的板式、速度、節奏、情緒、旋法，但不包括序曲、尾聲等。」

柯銘峰電訪紀錄，2006.3.26

如果你幫一個演員，就如同陳美雲，天天與他伴奏，他唱一首七字，你會不知道他等一下大概會轉到什麼腔嗎？更何況如果歌詞固定，排練多次下來，連他自己都唱固定了，反而是我自己當伴奏的還比她活，因為我也不可能每次一樣。有沒有寫譜根本對我沒差，但如果這戲過一陣子沒演，演員會在自己要演出之前會回憶起前一場的演唱狀況，或是看帶子，唱的還是會差不多，但我們要幫很多人伴奏，有樂譜幫助我們建構記憶，我在演出時更能夠依照樂譜紀錄幫他伴奏的更貼切。定腔後，並不表示沒有演員自己再行發揮的地方，小腔小韻還是在每次演唱中出現不同的趣味，甚至有某一句的腔上行或下行的音程不同，這都是活奏樂師可以掌控的範圍，也是可以容許的範圍，但話說回來，不會活奏，死依著譜的樂師，根本不該和人談什麼定腔定譜和活奏。

（二）劉文亮訪談紀錄

採訪時間：2005年3月16日

採訪地點：汐止

採訪整理：周于甄；紀錄：馬立芸

一、從對歌仔戲安歌到編曲、編腔，到可以主導全劇音樂的音樂設計，您的學習過程為何？

答：學生時代我就接觸過川劇、京劇、黃梅戲、蹦蹦戲、越劇的伴奏，尤其是有很長一段時間待在越劇團裡，還負責編曲，大陸其他各劇種及民間音樂，也常是我借鏡與學習的對象。我從小嗜愛古典音樂，並自修研究總譜，這在我編曲配器上面都提供了很大的幫助。近年來由於聽的音樂形態趨於廣泛，爵士、流行音樂；以及與流行音樂界友人的互相切磋，都影響了我的音樂視野。在專業從事歌仔戲的這十幾年來，對歌仔戲本身也有了更深的了解。民俗的東西、傳統唱腔的研究，對我的作品提供了更穩固的基礎。

二、第一齣音樂設計作品？經驗為何？

答：第一齣比較完整的音樂設計是洪秀玉的《聖劍平冤》，接這齣戲的時候並沒有太多的想法，因為是第一次的嘗試，製作人相信我，我只是盡力的把他做好，現在回想起來，當時的做法當然比較生澀，也沒有現在這麼多經驗和想法。其實劇本的好壞會影響到我整個音樂作業的過程和時間，劇本好、演員素質好、製作人給的自由度高，我創作的過程會比較順利，且想法和作法比較容易實現。現在劇本很多都寫的太自由，唱詞很多需要再經過溝通修改，情緒也不對，我必須花很大的功夫去找方法解決，畢竟是我自己的作品，總要達到我自己的要求才行。我比較用心的是河洛的《欽差大臣》，河洛的《欽差大臣》，因為各方面的條件都很好，所以呈現出的成果當然較令人滿意。

三、對歌仔戲音樂設計的理念（觀念、想法）？

答：在我看來，歌仔戲必須「像」歌仔戲。創新、改變，這都無可厚非，或者說可以是必然，但這些「必然」，應該不能無限上綱。傳統歌仔戲中有許多很好

的，很美的地方，把它丟了，不只可惜，也不是歌仔戲了。試想一個普契尼的歌劇改成台語並以歌仔戲形式演出，它是否能稱為歌仔戲？或者，充其量只能稱為，「歌仔戲式戲曲」。我的歌仔戲作品，不管唱腔或音樂，都是以傳統為基礎。由傳統出發，在不違背這基調的原則下，創新、發展。

我比較在乎傳統的原則和規矩，在安歌的時候，我會以傳統曲調作首選，真的詞格不符的我才新編。在曲調的選擇方面，我蠻固執的，也可以說是一板一眼，我認為不是把曲調拿來套用就好，這些常用的曲調雖然都是現成的、大家耳熟能詳的，但是每個曲子都有它適用的範圍和情緒，在角色方面也有規範，例如：小旦適合唱【玉樓春】、【粉妝樓】，丑角可以唱【點燈籠】，你安排小生唱起【玉樓春】這不是很好笑嗎？又譬如人快死時可以用【運河哭】，在走路時可以唱【愛姑調】，生氣時可用【怒罵】，這些都是有習慣性用法的曲調，音樂設計者對歌仔戲曲調的運用要有基本的認知，不能隨便的亂用，我很重視這一點。還有一點也是很重要的，我堅持保留曲調的完整性，一首曲子好比文章有起承轉合，你不能隨意切割拼湊，這個調取前面兩句，在接另一個調的後兩句，這樣就破壞了原曲的完整性，處理的不好就變成四不像了。

四、對定腔定譜的優劣提出看法，也談面對演員的實際經驗、個人編腔作法？

答：音樂無所謂優劣，相同的定腔定譜也一樣，端看各人的定位與看法罷了。在某些戲曲中，音樂可能可以凌越一切之上，但我認為歌仔戲應該還是在唱、唸、故事及音樂等中尋求一個平衡。我通常會先和導演及編劇充分溝通，確定整個戲劇的結構、發展，並討論訂定出這齣戲的面貌、該有的風味，然後安歌。安歌時會先以傳統、現成的曲調作考量，然而現在的編劇編寫唱詞時較自由，經常無法符合傳統曲調的詞格；或者就算詞格合了，情緒意境又不對了，這情況下，就只能寫新歌了。新歌的編寫，有些由七字、都馬等腔衍生而來，有些就是全新的創作了。編腔通常是蠻麻煩的一部份，要研究台語發音，符合詞格，不倒字，且顧慮到情緒、氣氛，統合連貫各唱段，不能突兀，還要預想到演出

時的影像，當觀眾看到某個影像或演員唱出這首歌時，是否適合？在編好腔之後，才編寫所需的音樂，使其適當地串連各個唱段、烘托全劇氣氛。編腔，其實是包含在音樂設計這工作裡的。

伍、在眾多的作品中，有哪些是印象深刻、特別的、或是有特殊手法（編創）的音樂？對於音樂設計整體構思的舉例。

答：以「唐美雲歌仔戲團」93年的無情遊為例：它的故事是位老婦人，平靜地回憶述說過往一段刻骨銘心的戀情，整個是個帶點遺憾、憂愁的氛圍，沒有確定的時代與地方背景。在這種情況下，我給它定的音樂基調較偏重於這位老婦人現時的心情與身份：沈穩的安靜，長者的內蘊與優雅。傳統鑼鼓是歌仔戲音樂中很重要的一部分，但是沈重與龐大強烈的音色特質，跟這齣戲的音樂基調並不大相符，因此除了維持節奏的板眼存在，其他絕大部份，鑼鼓均被限定於最克制的狀況。僅在不影響音樂或情緒進行原則下才使用，大鑼則是完全不用了。而基於什麼身份用什麼鑼鼓的原則，在彩旦等活潑的角色出場時，鑼鼓倒並未更動。傳統以鑼鼓作角色上下場的連貫，在此則以音樂代替，這雖然增加了音樂編寫的困難度，但可使整齣戲的氣氛更一致、流暢。

其實劇本的好壞會影響到我整個音樂作業的過程和時間，有些劇本並不適合歌仔戲，唱詞需要經過溝通修改，情緒也不對。我必須花很大的功夫去找方法解決，畢竟是我自己的作品，總要達到我自己的要求才行。很希望有哪部戲能給我幾個月的時間好好寫音樂，但現實總是不能配合。

六、與一般國樂樂曲演奏詮釋相較，歌仔戲伴奏的要領為何？

答：國樂通常有完整的樂譜與記錄，演奏者只要照本宣科，便能演奏出。而歌仔戲傳統是沒有譜的，一切都靠樂師的記憶與本身能力，是十分活用的演奏方式。現代新編者雖然編寫了譜，但記錄亦不詳盡，歌仔戲所習慣的音樂語言，經過音，裝飾等，通常還是由演奏者自由發揮。

七、是否承襲或改變前輩樂師的演奏手路？有無演奏技法上的衝突？如何改變

或融匯？傳統手法保留的重要性或必要性？與現代歌仔戲風格的相容性？

答：這方面，我在歌仔戲老前輩樂師身上受益良多，幾乎等於跟隨他們重新學習，在民族音樂的語法掌握上，學國樂的人素質再好也沒那個味道，沒那個味道，奏出來的歌仔戲就不太像樣，是「歌仔戲式音樂」，不是「歌仔戲音樂」。不過有國樂底子亦佔有某些優勢，例如受過正規音樂教育的演奏者可能有較好的技巧，且在演奏的層次表現上，可能也優越些。

八、談談樂器改制的原因，使用的評價和效果？自製樂器的心得和原因？

答：六角弦是後來才由大陸的薊劇傳回本土歌仔戲的樂器，在此之前本地多使用南胡，但南胡與歌仔戲的風味並不太搭，而且音量太小，不適合作領奏樂器。所以當音質特殊，又符合歌仔戲味的六角弦一出現，立刻受到了本地歌仔戲界的歡迎。然而即便六角弦本產出大陸，但在大陸也很難挑到品質好的六角弦。基於六角弦實在是很像越劇主胡越胡所改編的樂器，我本身又曾經做過越胡，便嘗試自製六角弦。一般六角弦最大的問題在於音量與音質，音量不夠大，音質又過於粗糙。我選用了較好的木材，同樣是紅木或烏木，卻以上選的材質製作。木材好壞的主要影響在於音質，好的材質，產生的聲音細緻，優雅，有活力。蛇皮方面越胡選用南蛇（或青蛇）皮，但以南蛇製作六角弦聲音則趨於燥烈，大陸以蟒皮製作，音量卻很小。研究與實驗之下，依舊選用蟒皮，但改用較薄的部份，音量從此就放大了，主奏者可以拉得很輕鬆，音色與音量又足以帶動整個樂隊。

九、從六至八人的文武場擴編到中大型樂隊，您認為樂隊的新功能為何？

答：從 6、8 人的傳統文武場改成中大型樂隊，在音樂部份自然豐富得多，可展現的層次與變化，不是幾個文武場的傳統方式可以辦到的。理想中的樂隊配置，當然最有個管弦樂團，但這通常只是理想，目前還沒實現過。

十、傳統文武場的限制？傳統四大件在現代樂隊中的地位有何改變？

答：傳統歌仔戲與劇場歌仔戲表現方式並不太相同，樂隊的需求與定位自然不

大一樣。比如傳統有上下場門，文武場樂師分置兩邊，是因鼓佬必須負起指揮作用，人一出場，鑼鼓敲下去，文場跟著演奏。

十一、依照演出規模，理想中的樂隊配置是如何？由兩邊文武場改為文武合邊，或改為在樂池，位置改變對演出的影響？樂池位置對觀眾的影響？武場樂器音量？音樂設計者也是文場領導取代了鼓佬的功能，樂隊打鼓佬在現在樂隊的角色功能？有指揮的演出和直接由打鼓佬領導的優劣？

答：劇場沒什麼上下場門，武場提醒與指揮上下場的這個功能不需要了，而將所有樂隊集中在樂池中，反而對所有的樂器有著更好的聯絡作用。鼓佬的領導地位，在劇場中自然與傳統不大相同。整體上來說通常是比傳統受規範一些，因為他身處於一個大樂隊之中，只是整個樂隊的一部份。在某些傳統的曲調上仍是任其自由發揮，但在新編曲調或串場音樂中，他就必須和其他樂器一樣擔任他這部份的角色。但所謂的領導，鼓佬仍是最佳人選，因為他的板眼控制著節奏，是最好的領導。因為歌仔戲畢竟是戲曲，有極重的傳統成份在，基於功能與習慣，鼓佬都比指揮適合帶領樂團。但這有時也攸關鼓佬的素質，一個好的鼓佬，自可放手由他領導；然而如果鼓佬本身素質不佳，這時或許就需要文場領奏或是指揮幫忙了。武場樂器音量，這要看演出場地，還有對象．．有人覺得不太大聲，有人覺得很吵，有的鼓佬喜歡大力打，限制也沒用，有的鼓佬又比較秀氣。有時候音響麥克風把樂隊聲音弄大點，鑼鼓就不會那麼突兀，有時又沒調好．．基本上這點我們能控制的部份不太多。樂池位置對觀眾的影響，這要問觀眾。

(三) 陳孟亮訪談紀錄

採訪時間：2006 年 5 月 6 日

採訪地點：國立戲專木柵校區

採訪整理：周于甄

一、何時開始接觸歌仔戲的？

答：我是在 1987 年時，由陳中申的介紹之下，開始與「明華園」合作，第一次合作的戲是《八仙傳奇之張果老與藍采和》，也是由陳中申編曲，帶著一群國樂團，演奏一些背景音樂和編寫好的曲調，之後的《真命天子》，陳中申用【天黑黑】當主題旋律，這就比較接近現在音樂設計的感覺，但是當時在歌仔戲界裡，這觀念是沒有的，或者是模糊的，這樣的做法也不完全，只是覺得新鮮。當時的合作方式有老樂師參與，例如許再添老師、明貴、阿狗兄。我們的加入主要是參與明華園大型的公演，所以當時我和明華園的接觸也不是那麼多，主要是演出時才去。那時有幾位常常參與「明華園」演出的像黃春興、陳建誠，我是在陳建誠的介紹下，才開始以個人的身分加入明華園的伴奏。因為「明華園」常常要分團拆班，陳建誠就幫他們負責找人來演出，大概就是以四大件的編制為主，反正「明華園」的譜都是寫好的，連【都馬】、【七字】都是，所以我們這些國樂的只要照譜演奏就可以了，當時我和劉文亮、莊家煜一組，我拉主胡、劉文亮彈三弦、莊家煜吹笛子，大概就這樣。

我在學生時代就接觸過很多傳統戲曲的伴奏，像曲藝、紹興戲、湖北漢劇等，和劉文亮他們幾個也是在民國七十幾年左右就認識了，當時我們在幫周彌彌的越劇伴奏，後來大家又轉到歌仔戲去，多少都有一些默契。陳建誠在 1991 年參與「河洛」《曲判記》的演出，他負責編曲，也把我找去拉琴，那時我才真正的開始學習【七字調】和【都馬調】的演奏，河洛的戲，在一些傳統曲調上是沒有寫譜的，完全靠老樂師跟腔活奏，所以我在進叔的身上學到很多。

二、第一齣音樂設計作品？（包括編曲或新曲創作等都可）

答：第一齣音樂設計的作品是 1997 年「薪傳」的《五女拜壽》，「薪傳」在廖老

師對唱腔的嚴格要求和堅持下，安排很多唱段，因此我的音樂設計也作了很多曲調的串聯，一首接一的唱下來，沒有休息，結果被萬能（葉明德）笑稱是「唱歌比賽」。

三、從歌仔戲安歌到編曲、編腔，到可以主導全劇音樂的音樂設計，您的學習背景（過程）為何？有受什麼影響嗎？例如國樂科班的背景，或是與大陸薈劇接觸後，是否有一些影響或學習借鏡的？

答：其實我的音樂受江松民的影響很大。1996年江松民替「明華園」寫《燕雲十六州》，把大陸薈劇的音樂設計觀念帶來，我在我的論文裡也有提到，《燕雲十六州》主題音樂的編寫貫穿手法，讓我受到很大的啟發。這和當初陳中申只寫背景音樂，或是用一兩首曲調，例如：【留傘調】、【天黑黑】作一些變奏當作主題音樂的方式不一樣，江松民強調音樂的整體性，也重視依字行腔的創作風格，所以當我在從事音樂設計的工作時，我也會特別重視這一點。

四、對音樂設計的理念、觀念、想法、做法？

答：我在從事音樂設計時，第一個「直覺」是很重要的。研讀劇本時，腦中浮現的音符和曲調通常都是我會採用的，除非曲調和唱詞發生倒字必須修改，不然我相信「直覺」的安排，以我的經驗來說，這通常也是最適宜的。我不贊成新曲調運用太多，那就失去了歌仔戲的味道，也缺少了給觀眾一種熟悉的感覺，觀眾來看戲，聽到一些自己耳熟能詳的曲調跟著哼哼唱唱，他也許就覺得很滿足，也達到他來看戲的目的，傳統的曲調讓人有共同的記憶和感覺，一種親切感，因此我在作曲調安排的時候，會以目前現有的曲調安歌，借用一些電視調，電視調對部分觀眾來說是在熟悉不過的了，多利用這些曲調也可引起觀眾共鳴。

在編寫新曲調時，我除了受到江松民影響，重視依字行腔的做法外，我也會依演員的特質創作針對演員的音域編寫，避開他的缺點、死穴，譬如寫孫翠鳳的歌，我就不能寫太高，他有他比較適合的音域，在這個音域裡，他的聲音可以有比較好的發揮，不至於在台上破聲唱不出來，寫一首演員唱不上去的歌，

為難演員也為難我自己的耳朵，都沒有好處呀！何必。有些演員練新曲的時候，必須我拉一遍，他聽過了再練唱，練的差不多了，就錄下來讓他回去練熟，很多演員不會看譜，所以我們就辛苦一點一遍一遍帶。我認為在譜的方面，我比較主張一些特別的唱腔才需要寫譜，其餘的一些傳統曲調尤其是【七字】和【都馬】，只要寫上歌詞就好了，這樣才不會限制演奏員的活奏能力，把【七字】寫了譜就會依賴譜而少了靈活度，這樣很容易便成大齊奏，能聽嘛？

伍、鴨母王的設計經驗？面對一個有英文唱辭的歌仔戲，如何克服辭格聲韻的限制？這樣的嘗試成功嗎？還是只是一種新鮮感？

答：以鴨母王為例，這齣戲人物角色有很多族群，客家人、外省人、本省人，還有放洋回來的千金小姐，我先和導演、製作人溝通商量，大概有個構想後，我會先尊重導演的意見，然後開始著手音樂的設計。在音樂設計部份，我在客家人出場時安上一段【山歌子】、外省人當然就唱一段【流水】、本省人出場就唱【牛犁歌】，我特別挑很老很老的曲調，來帶出人物的草根性，除了主要的角色出場時用音樂來點出他的族群和身分外，其餘的唱段還是回到歌仔戲的曲調。其中有一段是有英文唱詞的，是給留學回來千金小姐唱的，這部分我就特別依字行腔，照著英文的發音譜曲，歌仔戲裡有英文的唱段，這樣的做法其實只是一種新鮮的感覺，我覺得算是新的體驗而已，並不是成功的，因為也沒有類似的演出和做法。

六、在眾多的作品中，有哪些是印象深刻、特別的、或是有特殊手法（編創）的音樂？

答：我認為音樂作品如何的呈現，與導演和劇本有相當大的關係。我以「薪傳歌仔戲團」的《木蘭辭》為例好了：導演是蔣建元，編劇是林顯源，這是林顯源女流系列的劇作之一。這齣戲林顯源用戲文當成引子，很特別，有點像說書的感覺，每一幕開場就先以木蘭辭的詞句當對應。我與導演經過討論後，決定以 os 的方式唱出每一幕的引子，在帶出戲的主體。但是問題來了，「唧唧復唧

啣，木蘭當戶織。」這用國語唸我想應該沒問題，但是歌仔戲是閩南語發音，要標準的唸出來才能依字行腔，這就為難了，所以我也花了很大的功夫，到處請教人來解決這些問題。因為要符合編劇的原意和依字行腔的原則，我根據每一幕的劇情、氣氛的不同，在主題旋律大致不變的狀況下，僅做部分音符的改變，保持主題旋律的骨幹，並且以節奏、強弱、速度來烘托劇情，達到整體音樂的貫穿和一致性。

七、對目前戲曲伴奏教育的看法、建議?成為歌仔戲樂師須具備的條件?對目前樂師生態的看法?

答：目前只有我們學校有在作戲曲伴奏的教學，其他的地方我就不太了解，像保安宮或是一些社團我不知道成效如何。畢竟正規學校的資源會比較豐富。對於新樂師的培養，我比較會從劇校生中觀察作挑選，利用一些演出機會觀察學生的程度和靈活度，也藉由這些演出磨練他們讓他們增加經驗，伴奏不是課堂教了就會，看著譜就會、死的東西，必須要有一些臨場的經驗，所以我有時會找一些還不錯的學生去見習演出，當然有演出費囉！這樣他們意願也會高一點，也當作培養未來能力的學習。其實我認為一樣是科班生來說，一般國樂系畢業的學生在面對戲曲時的靈活度都不夠，常常太過於依賴譜，也因為太依賴譜了，跟丟了就會慌了手腳，劇校生因為有長期的接觸和訓練，在這方面會比較靈活，就算演員唱丟了，不照譜來他一樣可以隨機應變亂拉也好，不會讓音樂停下來造成冷場，我想這都是認知上的問題和訓練背景的不同。

(四) 周以謙訪談紀錄

採訪時間：2006 年 5 月 17 日

採訪地點：宜蘭

採訪整理：周于甄

一、何時開始接觸歌仔戲的？

答：我是從國樂作品裡接觸到戲曲音樂的，特別喜歡板胡主奏的曲子，例如【河北花梆子】、【秦腔主題隨想曲】，在學期間我也負責板胡主奏。1988 年因為陳建誠的介紹參加明華園演出，才開始接觸到歌仔戲，那時我還是藝專的學生，偶爾去外快，對歌仔戲並沒有那麼深入的了解，而且明華園有譜可以看，對我們國樂科班的來說根本不是問題。我本身很喜歡京劇，當兵前參加吳興國「當代傳奇」的演出，擔任樂團的伴奏人員。退伍後曾經在台北民族樂團待過一陣子，這個團當初因為受到地方政府的強力支持與補助，規劃了很多傳統戲曲方面的傳習和教學課程，當中包括了北管，團員除了學習傳統音樂，也要學習布袋戲和歌仔戲後場的伴奏，還要負責地方中小學國樂的推廣和教學，我覺得在這裡要應付太多類型的演出，無法專精一樣好好鑽研學習，太雜亂的傳習規劃最後弄得都沒「味」了，後來我選擇離開，剛好「蘭陽戲劇團」在招考團員，可以提供一份穩定的工作和學習環境，我就毅然決然報考蘭陽，真正開始北管和歌仔戲的學習，開始對北管這個「活化石」產生高度的興趣和一些責任感。

二、京劇和北管的學習，對您在歌仔戲音樂活動中有什麼重要的影響？

答：京劇的接觸讓我對傳統戲曲程式化的概念有了解，但是你很難將京劇的程式化套用在歌仔戲上，我舉個目前歌仔戲的現象：現在很多歌仔戲團聘用京劇的人才當導演，這些人很多是京劇的武行出身，在編導的過程中不知不覺的把「文戲武作」了，歌仔戲有很多細膩的東西，在這當中很容易被忽略，我不太認同這樣的作法。對於北管的學習是在蘭陽開始真正投入心力，歌仔戲早期也受很多北管音樂的影響，我喜愛北管勝過歌仔戲，我覺得北管處於較弱勢的地位，政府應該強力輔導與支持這個活化石。我曾經嘗試過將北管與歌仔戲作結

合，例如：《石門八陣》裡我用北管的【緊中慢】接【都馬調】還是【雜唸】？我忘了，也是很特別的做法。

三、從歌仔戲安歌到編曲、編腔，到可以主導全劇音樂的音樂設計，您的學習背景（過程）為何？有受什麼影響嗎？例如國樂科班的背景，或是與大陸薈劇接觸後，是否有一些影響或學習借鏡的？

答：我學習很多劇種音樂，很接觸很多類型的音樂，我喜歡跨界的音樂結合，所以並不是受單一劇種或音樂類型影響，我的範圍很廣。以歌仔戲來說，當然《李娃傳》那次的合作，對我或者是當時的歌仔戲環境都有很大的影響，大陸薈劇「編腔」和「板式」的觀念，好像把一個舊的花瓶打破再重新組合起來，結果也是好的，而大陸對這樣的實驗早已行之有年。那一次的合作中，我是擔任伴奏樂師，對於大陸薈劇對於「主題音樂的觀念」以及「重視整體排練製作程序」、「專業分工」這幾點概念影響最深。

四、第一齣音樂設計作品？經驗為何？（包括編曲或新曲創作等都可）

答：我認為在《秋風辭》之前的作品都不算成熟，在蘭陽寫的不能說是真正第一個作品，只能說是有一些參與，例如：早期蘭陽的《陳三五娘》，這是比較傳統的戲，很難創作，而當時的演員和樂團也都還在摸索，比較完整的算是《錯配姻緣》，但是當時劇團採取的方式是樂師集體創作，每個人負責一部分音樂的編寫，個人很難有所發揮，雖然後來我重新整了一次音樂，作了部分的更動改寫，但是還不算是很全面的音樂作品。在蘭陽的作品我認為都屬於實驗性質，原因是自己還在摸索實驗階段，演員和樂手也比較生嫩，我很難有從中學習的機會，也很難有新的創作發揮，再者就是人事問題，人員不穩定來來去去，很多東西講過了配合好的，因為人員的流動性大，都要再重新教一次，一直再作重複的動作。

伍、對歌仔戲音樂設計的理念（觀念、想法）？

答：我認為音樂設計的理念是建築在個人的「專業能力」上，譬如我強調編曲

的做法，但是自己如果不懂編曲，如何去要求這方面的專業。專業能力足夠，就可以有很多音樂手法上的創新和實驗。我在乎的是：「完整的製作環境」、「完整的樂隊編制」、「有制度的排練程序」、「充足的時間磨合」；在音樂的呈現上要「兼具傳統和創新」，編腔要從「傳統」出發，對於傳統劇目要從傳統素材上思考，創新的劇目再發揮創新的能力。我大概比別人敢創新、敢用新的東西，但我也做過很多傳統的東西，大家都不太注意到。其實有時候我只是把傳統曲調的過門或事前奏做了一點改變，例如七字調，我運用不一樣的和弦，讓音樂色彩聽起來有點新鮮，但是七字本身的格式我並沒有去更動，很多人卻已為我又創作新的東西出來了，其實我只是用一點編曲上的小手段而已。對於商業劇場來說，必須配合很多環節，觀眾的審美觀、製作人、演員的藝術層次，很多時候必須很「媚俗」的去達到他們的要求，但是對於某一些自己在藝術專業上可以掌握的劇團，我就會很堅持。對於某些劇團太過創新的做法，例如找個不一樣領域的人來演、來編、來寫音樂，就是創新嗎？我對這樣的創新有點失望，這讓傳統「失根」了。

六、在眾多的作品中，有哪些是印象深刻、特別的、或是有特殊手法（編創）的音樂？

答：一齣戲只要有一個唱腔讓演員認同，讓觀眾覺得回味無窮，我就覺得這是成功的了。我在音樂上常常嘗試一些新的結合，例子很多無法一下子談完。《秋風辭》《台灣我的母親》《彼岸花》《東寧王國》都是我覺得還算滿意的作品。例如《秋風辭》- 我運用曲調連綴和板式連綴的手法，可以參考我之前發表過的文章作例子。我不喜歡傳統曲調連綴那種輪唱式的唱法，在「蘭陽戲劇團」的《唐伯虎點秋香》裡，我依據春夏冬三個角色不同人物個性，分別安了【花嬌豔】、【送蓮花】、【送君別】三首歌和唐伯虎的【絲線調】對唱，就像【花嬌豔】接【絲線調】-【送蓮花】接【絲線調】-【送君別】接【絲線調】；這屬於迴旋曲式的做法。作《青春美夢》時，試圖將藍調音樂放進去，但是樂隊編

制不夠，無法完全呈現，算是一次實驗而已。我對和聲配器很要求，因此也要有大編制的樂隊配合，才能完全呈現出我要的感覺。例如《秋風辭》的【柳絮調】我運用配器手法，讓曲調聽起來更加豐富悅耳，在這之前很少人注意到原來柳絮調這麼好聽。《台灣我的母親》我運用和弦的變化，在【梅花落】的旋律裡加入主題音樂的旋律，做到讓主題音樂貫穿全劇。

七、對樂隊編制的要求與看法？假設您有足夠的經費，會希望多大編制的樂隊（比如秋風辭）？

答：我對一齣戲的文武場人員要求，最少要一組四人完整的傳統鑼鼓，文場基本上一定要有四大件再加上揚琴和阮咸，弦樂可以多一點，若以《秋風辭》來看，我認為弦樂部份還是不夠，最少還可以再加上兩把琴。樂隊編制的大小還是掌握在劇團負責人的手上，跟我合作過的劇團通常都會答應我的要求，擴大樂隊的編制，因為以我實際的演出經驗和事後的迴響，這樣的結果都是好的，長期下來也取得的製作人對我專業的信任。

八、談談樂師兼音樂設計的現象？在職能分工的製作上適當嗎？大陸的模式可行嗎？對目前樂師生態的看法？

答：我對工作執掌範圍和內容是分的很清楚的，負責編曲就是只管編曲，負責編腔就是只負責編腔，音樂設計則是統籌這一切的人，我不會讓工作職稱和內容混淆。台灣給音樂設計者的空間太小，沒有健全的環境，人員供需也問題，音樂設計要兼樂手是不得已的，說穿了是為了生計問題，台灣目前還沒有人可以單靠歌仔戲演出養活一家人，有能力的樂手可以擔任音樂設計，這樣就多一份薪水，若是主胡，排戲又可以增加一點收入，在台灣的戲曲從業人員，都必須身兼多種工作才能維持生計，這是台灣戲曲環境的問題。

九、對目前戲曲伴奏教育的看法、建議？

答：對於學校的戲曲教育，我建議學校先要有完整、有系統的軟體教材和硬體設備，對於伴奏的教材設計上，應該要細分各種樂器的演奏法，而不是只給譜

練習而已，對於樂器的演奏有要達到一定的程度才能運用自如。

十、您認為成為歌仔戲樂師須具備的條件？

答：樂師對歌仔戲唱腔要認識和了解，而且要相當程度的熟悉，才能對演員唱作有一定的活奏能力。樂師本身要會教唱，這樣才能帶領演員，跟樂隊才能合的起來、才會合板對拍。對於有關歌仔戲的東西我會努力的去學習收集，雖然我對目前的大環境很悲觀，卻著抱希望和永不放棄的心。我會不斷地學習，不斷的創造，把握機會做作創作，對各類藝術不斷的了解和學習，開拓自己的胸襟，以此共勉。

（伍）陳建誠訪談紀錄

採訪時間：2006年2月16日

採訪地點：國立戲專內湖校區

採訪整理：周于甄

一、您接觸歌仔戲伴奏的因緣際會？何時？最早合作的團體？

答：怎麼接觸歌仔戲？這要從我當兵考進藝工隊開始說。當時我用笛子考入藝工隊，後來在部隊裡學習嗩吶，是台灣嗩吶那種，這也是引起我對改制樂器的開始。那時的嗩吶音不准，又很差，我就開始嘗試挖挖補補，把音調準些，有這些經驗，跟我後來開始製作樂器有很大的關係。當然也是我的興趣啦。在藝工隊時認識陸光國劇隊的黃春興，後來他在市國陳中申的介紹下，參加了明華園的演出，他在明華園待了兩年左右吧，當時還有一個吹笛子的曾經待過北市國和高市國的莊桂櫻。之後他也把我介紹進明華園，然後就一直待下來。我也找了其他樂器的國樂人一起來參與一些演出，像周以謙呀、劉文亮、後來有陳孟亮等等。當時很多國樂的和老樂師不太合，可能是老樂師怕被學會了一些東西就被淘汰，所以有點不喜歡國樂的，但是我並沒有被排斥，因為我是他們直接找我去參加演出的，他們也許也意識到要長期的這樣公演，傳統的文武場勢必要靠一些國樂的人來增加聲勢吧！所以也要靠我幫忙找一些人來，我覺得那時

他們是有遠見的。

二、明華園樂師的來源和編組狀況？

答：剛開始的樂師只有兩個西樂的師父，後來明華園跟陳中申合作，才有國樂的大樂團加入，之後的演出陳中申也無法場場參與，更何況要帶一大團樂隊的人，就介紹他的學生莊桂櫻和黃春興，後來他考上高市國就離開了，黃春興就找我跟他一起合作，一個拉胡琴一個笛子。明華園待了兩年之後，打鼓的老藝人阿松推薦我去河洛，也替河洛的曲判記、天鵝宴、殺豬狀元做過編曲。後來我找了我藝專的同學莊家煜一起，有時我去演河洛的他去明華園，不然就我去明華園他在河洛，可能也因為兩邊都忙，結果到後來就變成他在河洛演，我就沒去河洛了，一直待在明華園。

三、樂器改制的原因？（嗩吶、鴨母笛、簫等？）

答：當時在藝工隊是用台灣的傳統嗩吶，但是要配合國樂團使用，那種嗩吶音色音準都不行，我就自己開始挖洞補洞把他改成北京嗩吶的樣子，那時台灣還是戒嚴時期，買不到樂器也是原因之一。還有就是有得買也挑不到自己滿意的好樂器，就乾脆自己製作。所以後來我也做了洞簫、鴨母笛，一方面是興趣，另一方面我把他看成是一項副業來經營，在民國七十五年時我有去登記用「玉韻」作為商標，八十五年十改為「八音王」。我做了一批嗩吶十二隻，什麼調都有，結果只有五支可以用，哈哈！會持續做下來是劇校的鄭校長定了一批北管嗩吶三十幾萬吧！

四、自製樂器的心得，使用的評價和效果？

答：傳統的鴨母笛只能吹八個音，我做的還可以超吹、又輕吹又亮，可以吹到十一到十三個音。音色也很有魅力。我做了一套七支，裡面有兩隻傳統的，五隻國樂團可以用的，包括兩隻 FG - sol 調式的和三隻降 E、F、G - la 調式的。現在使用鴨母笛的人少了是因為沒有好樂器用。所以我要推廣這項樂器，還要正名它叫 - 台灣管，因為他的製作材質台灣才有，管身是用台灣的脆竹，哨子

適用蘆竹草綁的，也叫蘆葦草。這樂器以前也有人做，向阿進師用的喇叭口是塑膠的，宜蘭的莊進財用的是木頭的，我覺得音色都不好不亮，我使用的是銅，擴音效果好。

伍、對目前戲曲伴奏教育的看法、建議？

答：現在劇校的學生素質越來越平均，以前音樂科是兩三年招一班，現在一年一班。我教的是國三和高一，我只教基本的，對於戲曲伴奏的要領我只給她們一個概念，主要還是在基本功的訓練，我帶的嗩吶學生有兩位是京劇的兩位是仔戲的。至於伴奏的課程有其他三位老師帶。我也帶過一學期，太吵了受不了。（大笑），活奏的訓練有實習課跟演員的搭配。

六、您認為要成為歌仔戲樂師須具備的條件？

答：除了技術一定要好以外，我認為人際關係也要好。既然是受過訓練的科班生，演奏的技術是最基本的要求，音準的控制也是。另外，樂師的環境比較封閉，所以除了本身的技術外，人緣也很重要。

七、從國樂科班的背景來看，演奏一般國樂樂曲跟從事戲曲伴奏，在音樂詮釋和技術上有何異同？

答：演奏國樂樂曲時，演奏員是主角呀，但是在戲曲的伴奏下，就變配角了。所以從人的角度來看，是對角色的認知要有不同的轉變，另外從事國樂的演奏和戲曲伴奏在靈活度上也不一樣，戲曲是有即興的。

八、您對音樂設計的觀念為何？

答：我認為音樂只要好聽、不違背樂理，與演員配合，就是好的。何況我們是音樂科班出來了，對樂裡有一定的認識，在做音樂時不要做了不符合樂理規則的、不協調的東西的，都是好的。

附錄二

演員訪談紀錄

(一) 簡宏璋電訪紀錄，2006.5.9。

一、在劇場定腔定譜式的唱作與外台活戲自由作韻的演唱方式，你覺得最大的差異在哪？（可以就七字都馬等傳統曲調和新調以及新編的曲調作說明）

答：唱外台和演劇場最大的差別在外台沒有劇本沒有譜，要靠自己臨場反應，劇場的戲都有劇本，也有老師負責安歌教唱，有時候自己的一些想法可以和樂隊老師溝通，老師比我們專業，會幫我們把唱的部分調整到最好的狀況。但是說真的，我覺得年輕的演員包括我，不管是新歌還是傳統調，怎麼唱都少了一份老演員的「歌仔味」。

(二) 楊雅如訪談紀錄，基隆，2006.5.10

一、對新創曲調的學習過程態度和看法？

答：對於學新的曲子，我本身的意願其實不是很高，因為從現實方面來說，這些新曲都只唱這齣戲而已其他的演出我也用不到，多時間去學，還不如我把傳統的曲調磨精光一點，以河邊春夢那齣戲來說啦，我唱裡面的一首歌，算是主題曲吧，是音樂設計新寫的，很好聽，但是學起來也只唱一次而已，很可惜。我自認自己程度不夠好，應該要花時間在傳統曲調的練習，還有我的主業是唱外台戲，劇場的公演只是新的嘗試，玩玩的，我需要的是學起來有用的曲調。我對音樂設計給我的新歌只求唱的平順，順順的唱好就好了，只要不要錯、或者唱到沒板，音樂怎麼寫我就怎麼唱，都照音樂設計的要求囉！

(三) 陳美雲訪談紀錄，基隆，2006.5.10

一、在劇場定腔定譜式的唱作與外台活戲自由作韻的演唱方式，你覺得最大的差異在哪？（可以就【七字】、【都馬】等傳統曲調和新調以及新編的曲調作說明）

答：唱傳統的曲調，比如【七字調】、【都馬調】、【雜念仔】，都是靠演員的拗韻和聲質，這是演員的基本功力。這些傳統曲調在唱的時候，我唱的就是我的腔，我的味道，樂師伴奏這些傳統曲調，根本不用譜啦，都是靠默契，我唱他們跟，以我的經驗一般都合作的很好。若是新的曲，音樂設計寫出來，我就要照唱，照他寫的音、速度，看劇情的感情去配合、去唱，比較沒有自己發揮的地方，可是我認為唱歌仔戲不管是傳統調還是新調，不論你在公演還是外台戲，要注重的是自己的聲質和演唱時的韻。

二、在面對新編曲調時，您個人的學習態度為何？看法為何？接受度為何？

答：學新的曲調，我覺得那是一種挑戰和經驗，我們要有求學的精神，要敢創新，也要配合人家，例如以前演《李娃傳》時，大陸陳彬寫的，人家說寫得太大陸味，音太高，可是他說我一定唱得上去，我就試著照唱，結果不錯，我覺得這些不一樣的經驗都很好。有些新歌寫得很好，演完了還是回味無窮，例如《刺桐花開》的【有若影】：月娘圓圓浮上山，照咱雙人一個影。這首就寫得很好聽，我常常會哼哼唱唱。

三、學習新曲調的方式？是自行視譜？或由樂師教唱？或錄音練習？

答：我學新曲很快，聽一兩次就可以了，不用錄音啦！

(四) 呂雪鳳訪談紀錄，基隆，2006.5.10

一、在劇場定腔定譜式的唱作與外台活戲自由作韻的演唱方式，你覺得最大的差異在哪？（可以就七字都馬等傳統曲調和新調以及新編的曲調作說明）

答：以變調仔來說，在劇場是用詞去選曲，外台剛好相反，是用曲來套詞，所

以有倒字情形發生，因為外台通常都是樂師奏什麼我們就套上先想好的詞，一上台就唱了，有時詞跟曲搭不起來，就讓人聽不懂在唱什麼，這就是為什麼有『小姐扶欄杆』的笑話了，劇場不會有這種情形發生。劇場的新曲都是量身訂做的依詞作曲，這首歌只有這齣戲有，音樂設計寫出來，演員就要照唱，這是一個演員基本的職業精神和敬業態度，不能說不會唱、唱不上去、甚至唱不好，演員就是要有基本的能力把歌唱好，不論是傳統的歌還是新的歌，老師寫出來一定有老師的想法和要求，要尊重人家的專業，而我們演員的專業就是把歌唱好，唱到滿意。

以傳統曲調來說，都是演員自己先唱，自己作韻，唱到合適了，樂隊老師再來寫譜，把我唱的寫下來固定好。雖然說傳統的曲是活的，但是在劇場的演出還是要把它唱死，這沒有不好，是配合劇場的演出方式。在劇場演出，樂隊那麼多人，音樂設計要寫譜給樂隊演奏，我們不能高興怎麼唱就怎麼唱，要互相配合。傳統曲調注重的是演員個人的唱腔和風格，例如唱七字調，不管在劇場還是外台，十個人唱有十種不一樣的味，不同時間再唱一次，每個人又不一样了，所以一首七字調唱下來，可能千種百樣，多少都有一些變化，也因為每個人的作韻不同，唱出來的味道又不一樣，這就是個人的特色。

二、在面對新編曲調時，您個人的學習態度為何？看法為何？接受度為何？學習新曲調的方式？是自行視譜？或由樂師教唱？或錄音練習？

答：對於學新的曲調大致上是可以接受，但是是百分百的配合。因為這是一個演員的修養和道德的問題，當然還有本身能力的問題。十個演員九個不會看譜啦，所以都是硬記死記，再請樂師錄音讓我們帶回去練，有時樂師也會錄他唱的讓我們學，但是只能學怎麼唱，有的樂師唱得不好聽，感情和作韻還是要我們自己想像揣摩。新作的歌，無論如何演員只能照唱，有任何不妥或不適的、情緒不對的，只有導演和音樂設計能更動，因為他們是為整齣戲掌握大局的人，我認為演員沒有資格去更動改變。但是傳統的或是一些變調仔，我們常常唱，

有一些習慣和想法，有時候就可以依照演的角色，給樂師或是導演一些建議，告訴他們我的感覺、情緒。我很幸運有機會跟很多樂隊老師合作，我覺得柯爺就是一位很會捉演員情緒的音樂設計，他觀察很敏銳細膩，也很了解演員的長處在哪裡？該怎麼讓他有更好的表現，所以每次合作唱他編的歌都很愉快。

劇本下來雖然是樂師去安歌作音樂，但是演員要在台上演，歌不對情緒不對，實在很難表演，例如我在排東寧王國的時候，以謙在我快死的那一幕，安排了一首【送哥調】給我唱，他把速度放慢，要營造悲傷的感覺，但是我演到那裡就是唱不出來情緒不對、感覺不對，我跟以謙反映我的看法，但是還是尊重他的專業儘量試試看，最後還是不行，後來幾次排練在導演和幾位資深的演員建議下，還是更改曲調，這中間很多溝通也很多爭執，但是大家都是為了戲好，為了表演出更好的東西給觀眾，大家都是求好心切，所以我認為在劇場這種大環境下，很多方面都要互相尊重、互相包容。

（伍）李佩涵電談紀錄，2006.5.12

一、就外台的活唱和劇場定腔定譜的唱法，你個人覺得差異在哪？

答：差很多！劇場裡的因為有經過樂師的搭配，甚至有些還經過音樂設計的修改，曲調比較多變，像都馬調和七字調，內台的唱法比較多變，而外台，因為樂師是遷就演員的，是以演員唱什麼就跟什麼，所以不會有太大的變化，也因為自己程度和默契的關係，也不敢作太多的改變。

二、那麼你在學習新編的曲調時...看譜練唱嗎

答：「會跟樂師要譜自己試著先練習，有不懂的地方再請教老師。」

三、你對這些新的曲接受度如何？

答：對於新編曲調是可以接受，但不要倒字這很重要，不要為唱新的歌把字音改了。我覺得一整部戲來說，有一些新編的調是可以加深觀眾對此劇的印象，有主題曲會讓人聽很深刻，覺得可以少許的新編的歌，但不宜太多，像秀琴的

范蠡獻西施就太多。

四、唱傳統曲調跟新調你的感覺如何？

答：新調雖然有新鮮感，但唱多會覺得失歌仔戲本身的韻味，傳統曲調可以在簡單中追求變化，也可以讓人耳目一新，我覺得傳統調比較難，新調就把它當流行歌唱就好。

附錄三

問卷調查

您好：

這是一份關於「國樂樂師對當代歌仔戲音樂發展之影響探討」的網路觀眾問卷調查，您所提供的寶貴意見僅作學術研究之用，請您撥冗放心回答！

南華大學美學與藝術管理研究所

指導教授 蔡欣欣 博士

研究生 周于甄 敬上

本問卷除第十題為簡答題外，所有問題均為單選題。

- 1、請問您的性別：1. 男 2. 女

- 2、年齡：1. 80 歲以上 2. 70 歲以上 3. 60 歲以上 4. 50 歲以上
5. 40 歲以上 6. 30 歲以上 7. 20 歲以上 8. 未滿 20 歲

- 3、教育程度：1. 研究所以上 2. 大學專科 3. 高中職 4. 國中、小
5. 無

- 4、您平均一年觀看包括在現代劇場、公演場與文化場等性質的歌仔戲現場演出的次數為何？（不包括電視轉撥與酬神性質的野台演出）
1. 十次以上 2. 五次以上 3. 一次以上 4. 無

- 5、當您欣賞歌仔戲演出時，除了演員的身段表現外，是否會注意到歌仔戲音樂的呈現？（包含唱腔曲調、背景音樂、樂隊音響效果、文武場編制配器等）

1. 會 2. 不會 (以下問題不用回答!謝謝您!)

6、您欣賞歌仔戲演出時，對於新創曲調與傳統曲調（包含七字調、都馬調、電視調等等）的應用，覺得何者比例較為適當？

1. 新：舊 = 1：1 2. 新：舊 = 2：1 3. 新：舊 = 1：2 4. 無所謂
5. 無法接受新創曲調

7、對於歌仔戲演出的整體表現，包含：1.演員唱作、2.劇本、3.導演、4.舞台美術（含技術、造型）5.音樂等五部分，音樂部分占您評比整體表現的多少比例？

1. 80%以上 2. 60%以上 3. 40%以上 4. 20%以上
5. 10%以上

8、歌仔戲的音樂設計者，是否會影響您選擇觀賞演出的原因？

1. 會 2. 不會 3. 根本不會注意

9、歌仔戲的文武場領奏人員（主胡、司鼓），是否會影響您選擇觀賞演出的原因？

1. 會 2. 不會 3. 根本不會注意

10、您欣賞歌仔戲的過程中，哪齣戲的音樂令您印象最深刻？或您認為成功的案例？（寫出曲調名或是劇名皆可）

原因為何？ _____

附錄四

觀眾問卷第 10 題文字紀錄

本問卷發放統計的起訖日為 2005 年 6 月 15 日至 7 月 31 日止。共計回收樣本 194 份，扣除答題不完整者 5 份，最後得到有效樣本 189 份。回答第 10 題的問卷有 105 份，占全體有效樣本 55%。

10、您欣賞歌仔戲的過程中，哪齣戲的音樂令您印象最深刻？或您認為成功的案例？

Survey # 1

《曲判記》曲調選擇適切，有古典感，不花俏。在精緻歌仔戲初起之時有示範作用。

Survey # 2

《刺桐花開》用原住民音樂元素結合歌仔戲曲調不令人覺得突兀,反而有一種親切而且新鮮的感覺,整體音樂也非常動聽!

Survey # 4

《恨鎖天倫夢》傳統曲調運用自如且好聽。

Survey # 5

河洛歌子戲團《欽差大臣》、陳美雲歌劇團的《刺桐花開》。有感性之悅耳動聽的美妙主旋律，貼合劇情與劇中人的情感之氛圍呈現。

Survey # 6

《東寧王國》背景音樂能夠強烈的襯托出緊湊的節奏及悲涼的故事情境

Survey # 7

《東寧王國》開場曲調令人印象深刻，老調又有不同唱法，讓人驚訝於其中。我不是專業，只是純粹感覺它的優美，深深感動我。

Survey # 9

《秋風辭》震撼！

Survey # 10

《河邊春夢》加入一些西洋樂器，如吉他、電子琴、爵士鼓等等，和傳統的歌仔戲很不一樣，整出戲有一種台語歌劇的感覺，音樂設計創作的曲調，有流行歌的味道但免除了胡撇仔戲的隨意亂用，不能說這是歌仔戲音樂創作的範例，但是就創新來講我想他是成功的。

Survey # 11

(1)《刺桐花開》 - 第一次讓我感覺到除了演員的身段表現外音樂的呈現在一齣戲成功與否，占了許多的地位 (2) 大漠胭脂 - 演員與音樂都棒 (3) 十八盒籃 - 讓歌仔戲的音樂有另一種不同的風味家了許多流行的味道讓觀眾對劇中的曲調可以朗朗上口。

Survey # 13

《秋風辭》使人融入劇情中且回味再三。

Survey # 14

秀琴的《血染情》。該曲調唱法特殊有別於一般傳統曲牌，但是新調還是有他的缺點，畢竟歌仔戲還是歌仔戲，太過於創新脫離原本的風格的確不妥。

Survey # 15

明華園的《獅子王》。因為誇張的效果,可以集中觀眾的目光，而且在同一曲調所用的樂器要有協調性,而不要使音樂有雜亂的效果補充一下，傳統的歌仔戲最大失敗是低沉的聲音或不清楚的歌聲。所以有練歌喉和沒有練歌喉的聲音得到的掌聲是不同的。

Survey # 16

【可憐青春】因為這曲子~很感人!!把它安在戲劇裡面，很有令人想哭的效果!!

Survey # 18

春美劇團的《恨所天倫夢》，全劇皆是熟悉的曲風令人備感親切。

Survey # 19

《古鏡奇緣》，現代的部份新編曲調很特殊。

Survey # 20

2001 重返內台戲《水萍怪影》，將流行歌曲重編成戲裏的歌曲....讓觀看的人...
也可以粉快溶入.....讚!!!

Survey # 21

《刺桐花開》，劇本特優，音樂設計發揮了劇本的優點，音樂創新部分也很成功

Survey # 23

《百里名醫》，因對樂曲不了解，無法說明原因，但喜歡他的節奏性與歌仔曲調，
唱腔。

Survey # 26

秀琴的《鍾馗嫁妹》，我第一次聽到都馬三重調...就是三個人一起回憶鍾馗那一
幕的音樂.. 設計很棒。

Survey # 27

劉南芳《長生殿》、《百里名醫》，無論是新舊調的詞都很搭曲調的旋律，新舊曲
的互相搭配和聯串也是天衣無縫。

Survey # 29

華視《孟麗君》，好

Survey # 31

《無情遊》，與詞意搭配，整體感相當好。

Survey # 34

【陰調】.... 《古鏡奇緣》....等，音樂是非常重要的...對於演員唱作.....劇本....
導演...舞台美術...也是非常一樣重要。

Survey # 36

《鍾馗嫁妹》秀琴歌劇團，三重唱很棒丫~

Survey # 37

這齣戲，雖然與多年前的《王文英與竹蘆馬》、《王伯東告御狀》兩齣戲可說是相同的劇碼，但是，其中完全表現了古代的忠孝節義，與夫妻之情。這一系列的戲劇，可說是母子戲。很多相同之處，也有不同之處，值得細細品味、再三觀賞！

Survey # 38

薪傳《木蘭辭》，整齣戲的情感隨著音樂起伏。

Survey # 40

明華園的全本《白蛇傳》，音樂性令人印象深刻...

Survey # 41

秀琴《三春輝》，新舊曲調搭配的很好。整體曲調與劇情的整體感是非常高的。傳統中帶有創新。有創新不突兀。

Survey # 43

《刺桐花開》，曲調運用豐富多元,創新曲調恰到好處

Survey # 45

1.春美《恨鎖天倫夢》2.秀琴《三春暉》3.尚和《流星海王子》1.皆為親情大戲 2.皆有難以言語之苦衷 3.皆賺人熱淚。

Survey # 46

《梨園天神》，開創了這個新歌仔戲的曲風卻不失傳統風格，尤其是整個編排上讓整個劇更有生命力

Survey # 48

《路得記》，除了保留一些傳統的曲調外，特別的是加入了一些基督教的教意及歌曲，如謝幕的聖誕歌曲，居然可以如此和悅，不至突兀!

Survey # 49

《冉冉紅塵》和《秋風辭》，劇情很好且高低起伏很明顯演員很融入腳色。

Survey # 50

明珠女子歌劇團《萬丹山傳奇》；秀琴歌劇團《血染情》，覺得這兩齣劇的主弦很好聽，都是由一主題音樂做整場戲的連貫。

Survey # 51

《大漠胭脂》，覺得很好聽~好像主題曲一樣貫穿整出戲，也有創新的感覺。

Survey # 56

《燕雲十六州》，第一次讓我感受到歌仔戲的音樂氣勢可以如此磅礴。

Survey # 57

河洛歌子戲團《秋風辭》，中西樂合併創新曲調頗符合劇情意境和人物情感，亦配合演員唱腔特色，後來河洛的戲齣大抵有相類似的表現，個人認為秋風辭是開端，也算創舉。

Survey # 60

《梨園天神》，《周阿春》，《榮華富貴》，感人

Survey # 61 (SN: 445) Date: 2005-06-16

無。對音樂部分沒特別注意，表演者的唱段比較會注意。

Survey # 63

曲調【夢境之歌】，相當的唯美與夢幻

Survey # 64

《彼岸花》，雖是新編曲調，但曲調優美，配合整齣戲的淒美悲傷基調，與俊男美女的搭配，值得一聽再聽。

Survey # 65

《秋風辭》、《太子回朝》，音樂整體性一致，與劇情融入，完全能從音樂感受到整齣戲的抑揚頓挫，為此劇加分不少

Survey # 66

《韓湘子》，富含多元的音樂性。

Survey # 67 (SN: 451) Date: 2005-06-16

【秋風辭】、【靜靜看著你】、【東寧調】，特別好聽，與劇情搭配很好。

Survey # 69

《周阿春》，選擇曲調恰到好處，但非新創曲調，實屬難得!

Survey # 71

《秋風辭》中的【七字連空奏】、【柳絮調】，原因是覺得很好聽、很有感情，感覺很棒。

Survey # 74 (SN: 458) Date: 2005-06-17

《花田錯》，因為演員陣容好，每一個的唱腔、身段、演技、服裝、頭飾都超正的，其劇碼也非常的幽默，很適合一家觀賞。劇團名：民權歌劇團，有網站喔。

Survey # 75

《大漠胭脂》、《韓湘子》，大漠胭脂：邊疆風情。韓湘子：音樂華美、震撼人心。

Survey # 79

《鐘馗嫁妹》，因為新舊曲調比例配合的剛剛好!只是唯一美中不足的是，音樂演奏部份，若全部都用國樂團的樂器來演奏會更棒!

Survey # 81

楊麗花歌仔戲《洛神》，都是有改編過的音樂，聽起來感覺很輕快。

Survey # 82

《秋風辭》，音樂設計符合劇情氛圍，具加分作用。

Survey # 83

《木蘭辭》【木蘭辭】-音設：陳孟亮，整齣戲以北宋樂府木蘭辭做貫穿，陳小姐將之成功編寫的做為主題音樂音樂，使整齣戲更有一貫呵成之感，為之增色。

Survey # 84 (SN: 468) Date: 2005-06-19

【電視七字調】及【代七字調】，音樂氣勢較強,讓使情緒瞬間起伏!

Survey # 85

1.明華園-《劍神呂洞賓》; 2.春美歌劇團-《恨銷天倫夢》; 3.尚和歌仔戲劇團-《聲樓霸市》以上三部大作,都讓我有'唱作俱佳'的感覺~~ 第一部有些創新的曲調, 搭配劇情不會特別突兀,反而融合得相當恰當; 而第二,三部戲雖是傳統曲調佔大部份,卻讓人覺得曲曲精彩!!

Survey # 86

《韓湘子》明華園, 不論 1.演員唱作、2.劇本、3.導演、4.舞台美術(含技術、造型)、5.音樂皆太棒了

Survey # 88

《彼岸花》, 當中有許多新編的曲調, 讓人印象深刻。

Survey # 90 (SN: 474) Date: 2005-06-20

這題想很久, 但仍無法寫出一齣戲名, 原因或許在於還沒有哪部戲的音樂渲染力大到我難以忘懷, 個人偏愛【大調】【哭調】, 越哀淒的曲調越能展現情感的強烈, 也往往是感動的來源。

Survey # 91

《紅塵奇英》、【曲池】, 總覺得曲調很活潑, 又恰到好處, 很吸引我。

Survey # 92

《東寧王國》, 大多舊曲調。

Survey # 94

《刺桐花開》, 因為整個音樂給我的感覺是: 雖然是新曲調, 但又不會脫離歌仔戲的傳統味道, 所以很動聽簡直是扣人心弦! 自從聽了刺劇的音樂後, 再也沒有聽過比這更動聽的音樂了!

Survey # 95

《大漠胭脂》- 【敕勒川】, 跳脫一般編曲方式的傳統音律, 顯得活躍充滿塞外民族的風情。

Survey # 97

《尅某情》，音樂柔美

Survey # 98

《秋風辭》，音樂襯托全劇氛圍.將劇情與情境溶為一爐。

Survey # 100

《大漠胭脂》，這齣戲不管在動作唱段上都有不錯的表現，其音樂的表達有著新鮮又帶點復古，真的是傑出的戲劇。

Survey # 102

《天河喜鵲橋》，原味呈現

Survey # 103

很多啦，我覺得為新戲寫一首貫穿全場的主題曲是可以為演出加分，最近看到陳美雲的《河邊春夢》很不錯。【河邊春夢】的幫腔(或稱配唱嗎?)可以傳遞劇中人物的心情，烘托氣氛。

Survey # 108

《再世情緣》【孔雀東南飛】，因為裡面的詩句很美,涵意很深，聽完還會讓人陶醉在戲曲中!!孔雀東南飛，五里一徘徊，莫道隔雲泥，生死不分離，君當為磐石，妾當做蒲葦，蒲葦韌如絲，磐石無轉移。

Survey # 110

《彼岸花》、《木蘭辭》、《天地情-上》，貼切劇情、悅耳動聽，能帶動氣氛。

Survey # 111

秀琴歌劇團-《血染情》，幾乎為新編曲調且有三人對話的唱詞

Survey # 112

《無情遊》太好看了!

Survey # 115

《梨園天神》，那首烏俊才唱的【梨園天神】很能刻劃出俊才心中對愛情的渴望。

Survey # 118

《東寧王國》，配合劇情配合的很貼切。

Survey # 120

《漢宮怨》【七字連】，表達兩人當時心情起伏及恩怨情仇非常貼切與清楚，無冷場。

Survey # 123

《古鏡奇緣》，很多曲調，很好聽，跟劇情很搭。

Survey # 124

蘭陽戲劇團《白蛇系列》，新創曲白蛇系列很動聽.... 輕柔飄渺...

Survey # 125

《古鏡奇緣》ㄅ知道ㄝ~~~就是好看!!音樂ㄝ好聽阿。

Survey # 127

1.河洛的《》秋風辭中的【七字連空奏】 2.春美劇團的《再世情緣》中的【孔雀東南飛】 1. 兩人對唱，感人至深。 2.極有文學味，曲調婉轉，耐人尋味。

Survey # 130

《百里名醫》除了演員唱作不錯外，此劇的音樂非常豐富、悅耳，因此令人印象深刻！

Survey # 131 (SN: 515) Date: 2005-07-02

【親家調】讓人感動。

Survey # 132

《劍神呂洞賓》場景置換的音樂很合宜配合主角心情的曲牌也很適當。

Survey # 133 (SN: 517) Date: 2005-07-02

《再世情緣》、《君臣情深》、《宰相佳人》、《紅塵奇英》，因為我喜歡、我愛呀！

Survey # 136

《古鏡奇緣》那ㄍ音樂幾乎都可以看完戲回家之後還浮在腦海中呢!!

Survey # 140

《秋風辭》製作精美，舞台華麗大氣，演員表現到位，尤以許亞芬和郭春美為不可多得的奇才，令人印象深刻，歌仔戲如能獲得文建單位支持，定是國家之光。

Survey # 144 (SN: 528)

《鐵面情》裡的【陰調(福路、西皮)】；《劍俠情緣》中的【姑蘇台】。《鐵》劇裡的【陰調】配合著鬼魂幽怨、悲戚的唱腔與耍弄鬼火的身段，令人感動不已....

《劍》劇中的【姑蘇台】用在最後復國團圓的唱唸中，頗有莊嚴融洽之韻。

Survey # 146

《秋風辭》：第一次令我體驗到歌仔戲的音樂、曲調，也可以如此精緻優雅。《彼岸花》：新編曲調及男女主角多部和聲對唱令人印象深刻。"

Survey # 154

《大漠胭脂》，整體呈現可與大型歌劇媲美。

Survey # 155

《刺桐花開》把平埔族的音樂轉化成為新的創作，與歌仔戲既有曲調的風格，又能夠適切地揉和而不顯突兀，演員的唱工又能夠將唱腔充分發揮，而音樂設計者本身的唱腔也相當有味道。

Survey # 156 (SN: 540) Date: 2005-07-04

《千古長恨》【抒情】，可藉此疏發各人情緒。

Survey # 157 (SN: 541) Date: 2005-07-04

《陳三五娘》，流暢、精緻，保有原歌仔戲及台與本身應有之股味及神韻。

Survey # 160 (SN: 544) Date: 2005-07-05

【中廣調】等非常勿好聽。

Survey # 161

1.劇名：《刺桐花開》 2.劇名：《百里名醫》

此兩劇主題音樂性強！且有特別之處！在「刺」劇中，聽得到「族」性音樂的

融入！在「百」劇中，除了音樂強烈、緊湊外，在【都馬調】方面的呈現，甚是精彩、用心。

Survey # 163 (SN: 547) Date: 2005-07-05

【狀元樓】很好聽

Survey # 164

小飛霞的《一鑣還三鑣》、《薛丁山與樊梨花》。小飛霞對戲非常認真投入，《一鑣還三鑣》一劇中場的曲牌，傳神的表達仙枝對文良的深情和依戀。薛劇是古路戲，但兩人比武時熱鬧的配樂，適時襯托出演員唯美的身段和劇情的喜感。

Survey # 165 (SN: 549) Date: 2005-07-06

明華園的《韓湘子》，全劇得音樂主軸是由中國五聲音階(宮商角徵羽)下去結合，讓我有印像深刻的感覺，可能是自己也是學國樂的關係，對音樂也比較了解，但對其他的觀眾大都在於演員的表演動作及舞台設計為主，這是我的想法希望對你有用喔。

Survey # 170

《彼岸花》很浪漫，新穎不落俗套。

Survey # 171 (SN: 555) Date: 2005-07-11

唐明皇遊月宮，因為我覺得唐明皇遊月宮,有介紹到歌仔戲的文武邊來源,和一些歷史ㄟ

Survey # 173 (SN: 557) Date: 2005-07-13

《白頭吟》【白頭吟】，因為我覺得這是一首很好聽ㄟ歌，它ㄟ意義也很不同，所以我覺得很不錯！

Survey # 174 (SN: 558)

《彼岸花》，因為其中有許多創新的曲子。

Survey # 175

《彼岸花》劇情與音樂很契合場景。

Survey # 177

《台灣我的母親》很有台灣味，也充分展現歌仔戲風格音樂感人，主題明顯。

Survey # 181 (SN: 565) Date: 2005-07-20

《大漠胭脂》、《韓湘子》大漠新穎韓湘華美。

Survey # 183

《河邊春夢》巧妙融合西洋音樂與歌仔音樂，對比出清末（傳統音樂）跟三、四零年代（西洋音樂），兩對不同戀人的心情。

Survey # 185

《刺桐花開》整體音樂與劇情十分契合，新編曲風既兼顧原住民風格又不脫離歌仔戲路線，讓人欣賞該劇時，更能因音樂的導領進入劇中世界，是一非常棒的歌仔戲作品！

Survey # 186 (SN: 570) Date: 2005-07-25

《古鏡奇緣》【都馬調】曲調好聽。

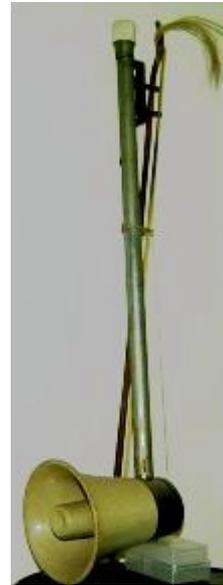
Survey # 192

《刺桐花開》、《梨園天神》，音樂印象深刻突顯和劇情緊緊相扣。

附錄伍



【圖一】喇叭弦



【圖二】改良喇叭弦



【圖三】劉製六角弦



【圖四】蟒蛇皮



【圖五】一套七隻的鴨母笛



【圖六】八音王噴呐