

南 華 大 學

美 學 與 藝 術 管 理 研 究 所

碩 士 論 文

電 視 調 對 台 灣 歌 仔 戲 曲 調 運 用 的 研 究

A Study about the Application of "TV Tune" in Taiwanese Opera



指 導 老 師：陳 國 寧 蔡 欣 欣

研 究 生：柯 銘 峰

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

電視調對台灣歌仔戲曲調運用之研究

研究生：柯銘峰

經考試合格特此證明

口試委員：李殿魁

游素鳳

陳國寧

蔡欣欣

指導教授：陳國寧 蔡欣欣

系主任(所長)：游素鳳

口試日期：中華民國 九十五年 六月 十四日

致 謝

南華大學美藝所的師長同學、戲專的同事，對我期待、給我肯定。

歌仔戲界的樂友、演員前輩，實際的演奏創作經驗有你們與我共同完成。

春風幫的小老師，論文寫作最終階段的討論整理。

曾仲影、陳聰明、王金櫻老師，對晚輩無私的指導。

傳藝中心論文獎助和戲專教師進修補助，實質的鼓勵。

一個從中國海專國樂社團學習出來的國樂愛好者，游進了中國戲曲浩瀚的大海
中，找到了可以遠航的船舶，漫遊到歌仔戲的國度；跑船實習、海軍服役、技術
劇場工作到歌仔戲音樂生涯，一幕幕奇異的風景掠過眼前。南華大學的五年，是
我尋找補給的一次偏航，自忖不是做研究的料，還是調皮的留下個到此一遊的印
記。感謝這個旅程遇到的所有。

六月，我真的和我戲專高三丙班學生一起畢業了。

南華在職專班的同學們，我跟上了隊伍。在天上的龍老大，我會懷念你！

謝謝指導老師，謝謝我的家人！！

摘 要

表演場域的轉移對歌仔戲表演內涵有決定性的影響，在以商業電視為歌仔戲發展重心的 1970 年代開始，凝聚了現代歌仔戲觀眾最為強烈的印象，而專為電視歌仔戲所創作的「電視調」正是影響力最深最廣的產物。現行台灣歌仔戲是以曲調聯綴方式做為唱腔安排的主要手法，屬於「新調」類的曲調就佔了二分之一強，且大部分來自於電視歌仔戲時期的「電視調」。百年來，雛型時期質樸的「落地掃」表演型態，相對於現代繁複龐大的歌仔戲製作，面貌截然不同，其中固有所謂「傳統」的延續與保留，但電視歌仔戲的產生，卻是對現代歌仔戲起著最大的發酵作用。

本論文討論電視調對台灣歌仔戲曲調運用之研究，除了它對現代歌仔戲音樂內容形式的影響，也包括與音樂相關聯的表演程式、導演手法和唱腔唱法，而「人」則是牽引著這個時期音樂變革的主導因素。自喻其電視調創作歷程和成果是「無心插柳柳成蔭」的曾仲影，和創發歌仔戲「卡拉」錄音形式的陳聰明，是電視歌仔戲時期重要的代表人物；陳聰明將曾仲影電視調作品發揮最大的運用效益，曾仲影則將是陳聰明的創意想像轉為具體。電視調對現代歌仔戲音樂曲調運用的影響，包含了創作的內在思考和作品實際運用兩個部分，本論文探討由電視歌仔戲新調創作衍生出的影響或問題，也從電視調的基本創作思想為出發，打破電視歌仔戲長年帶給觀眾的桎梏認知，提供現代歌仔戲在音樂曲調創作上的思考和借鑑。

關鍵字：電視調、電視歌仔戲、新調、卡拉、曾仲影

ABSTRACT

The shift in performing arenas has a crucial influence on the performing contents of Taiwanese Opera. Since the 1970s when Taiwanese Opera focused its development on commercial TV programs, the contemporary viewers have associated them mostly with Taiwanese Opera, and the “TV tunes” composed specifically for “TV Taiwanese Opera” are exactly the most influential products of this stage. Currently, Taiwanese Opera’s singing arrangement is mainly made by adjoining tunes and melodies together, in which the “new tunes”, especially “TV tunes” from this period of TV Taiwanese Opera, take more than half the proportion. For about a century, the performing styles, from the embryo “Luo-di-sau (form of playing directly on the open ground without erecting a platform or stage)” to the integrated tremendous complicated productions nowadays, have evolved many distinct facets. Among them surely are the reservation of traditional essences; however, the formation of TV Taiwanese Opera undoubtedly affects contemporary Taiwanese Opera the most.

This study explores how Taiwanese Opera makes use of TV tunes, ranging from their influence on the form of contemporary Taiwanese Opera music, their impacts on music-related performing patters, to directors’ directing manner and performers’ singing styles. Participants as a whole become the dominating factor in this music reformation. Tzeng Zhong-ying and Chen Tsong-ming are two prominent figures during Taiwanese Opera’s TV period; the former said that his experience and achievement of TV tunes were totally unintentional while the latter initiated the “kara” recording method for Taiwanese Opera. As Chen exerted Tzeng’s TV-tune works to the fullest, Tzeng made Chen’s ideas and imaginations come true. The inner thoughts of invention and the practical application are two main parts in which TV tunes affect contemporary Taiwanese Opera music. Apart from the influences and

problems derived from the creation of TV tunes, this study also tries to take the inventing ideas of TV tunes as a basis to overthrow the stereotypes TV Taiwanese Opera has brought to the viewers, so as to offer experiences and ignite some thoughts for composing new tunes for contemporary Taiwanese Opera.

Key words : TV tunes, TV Taiwanese Opera, New Tunes, Kara, Tzeng Zhong-ying

目 錄

第一章 緒論	
第一節：研究動機與目的.....	1
第二節：研究範圍與架構.....	4
第三節：研究方法.....	6
第四節：文獻回顧.....	9
第五節：名詞釋義.....	15
第二章 台灣歌仔戲的曲調發展	
第一節：「歌仔」的變體與創作的「歌仔調」.....	19
第二節：「歌仔調」向大戲依附轉型的質變與量變.....	23
第三節：唱片劇時期流行且模糊的戲曲概念.....	26
第四節：從「改良調」的加入到光復後音樂型態的確立.....	28
第五節：交疊起落的歌仔戲電影和廣播歌仔戲.....	33
第三章 電視調的創作背景與環境	
第一節：黃梅調電影魅力的延伸.....	40
第二節：電視與廣播歌仔戲初交之期的音樂形態.....	44
第三節：電視調與「卡拉」始末.....	48
第四節：電視歌仔戲後期的多元型態.....	56
第四章 電視調的音樂特色與影響	
第一節：新增曲調風格與伴奏形式.....	62
第二節：【七字仔】伴奏的新樣式.....	80
第三節：曲調前奏的改良.....	85
第四節：曲調聯綴與板式結構的開拓.....	92
第五節：電視調對台灣歌仔戲音樂的影響.....	99
第五章 結論	
參考文獻.....	110
專書.....	110
論文、期刊.....	112
附錄.....	115

第一章 緒論

第一節：研究動機與目的

歌仔戲以其由商業內台轉換到廣播歌仔戲的經驗，在 1960 年代走入電視螢幕，成為利用視聽媒體所呈現的社會文化現象：一種新的戲曲價值觀念以及意識型態。1970 年代，電視歌仔戲進入黃金時期¹，「台視聯合歌劇團」²所創造的收視佳績，不僅捧紅了楊麗花、葉青、柳青、小明明等藝人，更開始了它對往後台灣歌仔戲藝術創作方向的導引，對觀眾以及演員建立起新的戲曲印象和風格。隨著娛樂節目的多元，閩南語連續劇逐漸攻佔了方言節目市場，1990 年代開始，電視歌仔戲風光不再，取而代之的是以恢復內台藝術光輝為目標口號的現代劇場歌仔戲³。表演場域的轉移對歌仔戲表演內涵當然有所改變，改革創新以適應新環境的做法也勢在必行，但以電視歌仔戲多年風光所開創出的風格模式，姑且不論好壞，深植在觀眾和演員心中的電視歌仔戲「傳統」⁴，恐怕是短時間內無法大幅扭轉的。歌仔戲發展史中影響層面最深最廣的這段事實，確實凝聚了現代歌仔戲觀眾最為強烈的印象。

現行台灣歌仔戲是以曲調聯綴⁵方式做為處理唱腔安排的主要手法，其次為以傳統【七字仔】、【都馬調】等主要唱腔所做的板式變化。台灣歌仔戲曲調一直處於不斷融合創新的過程，曲調的來源有歌仔說唱、台灣本地及大陸各地民歌、

¹ 若以整體歌仔戲發展歷程來看，這段時期也可說是歌仔戲的黃金時期，無論在資金投入、觀賞人口及藝術改革各方面，都創下歷史的高峰。

² 參見本文第三章第三節有關聯合歌劇團創立之背景敘述。

³ 以現代劇場規格為製作條件的歌仔戲演出型態，並紛紛以「精緻歌仔戲」口號作為振興歌仔戲、尋找新觀眾的訴求。

⁴ 觀戲經驗累積而成的印象，是「傳統」被建立的重要因素之一。

⁵ 指以相同或不同的獨立曲調相互連結演唱的唱腔安排方式，曲調間沒有固定的連結規則。有別於板腔體（板式變化體）與曲牌體（曲牌連套體）。

哭調、其他戲曲劇種及新調等五大類⁶，目前常用的約有二百餘首⁷，光是新調（變調仔、電視調）類就佔了二分之一強，而且這些現行常用的「新調」⁸又大部分來自於專為電視歌仔戲所創作的「電視調」⁹。

歌仔戲發展時程，由李春池纂修的《宜蘭縣志》¹⁰中記載的源起時間起算，至今約有百年。戲曲的創新變革無日不在進行，劇本、表演程式、舞台美術¹¹、音樂聲腔、管理經營、社會結構等，內在與外在的因素交互影響，相互牽引。百年來，雛型時期質樸的「落地掃」¹²表演型態，相對於現代繁複龐大的歌仔戲製作，面貌截然不同，其中固有所謂「傳統」的延續與保留，但電視調的產生，卻是對現代歌仔戲起著最大的發酵作用。電視調的產生，顯然不僅是單純的「量變」意義，如大量以黃梅調風格為基礎的創作，呼應了歌仔戲曲調在發展過程中本就擁有的多樣面貌；配合錄影錄音作業的「卡拉」¹³，有效地彌補了演員的演唱缺陷，減少錄影 NG¹⁴的機率，卻也實質改變了樂師的經濟活動生態；電視歌仔戲曲調的聯套習慣和公式化的音樂鋪陳方式，形成往後歌仔戲音樂編創的刻板標準；拋離即興伴奏的齊奏傳統，為樂曲編寫配器，加入和聲；不以傳統演奏法則加入的鑼鼓配樂，豐富了樂曲的音響效果，成了傳統打擊樂程式運用的新樣板.....；種種的實際影響都在歌仔戲發展過程中顯見斧鑿。

本論文討論電視歌仔戲時期創作的音樂，除了它與現代歌仔戲音樂內容形式的關係，也包括對演奏觀念、伴奏手法、編制配器和曲調運用連結的影響。再者，

⁶ 有關此五大分類與內容參考徐麗紗《台灣歌仔戲唱曲來源的分類研究》（台北：學藝，1992）。

⁷ 根據現行樂師間相互流通的歌仔戲曲調輯（劉文亮整理，非正式出版）中所列的曲調數目而得。

⁸ 請參照本章第五節條目定義。

⁹ 請參照本章第五節條目定義。

¹⁰ 宜蘭文獻會，1963年印行。見該書之卷二，人民志第四篇禮俗篇第五章〈娛樂〉第三節〈戲劇〉。

¹¹ 佈景、燈光、音響、服裝、化妝造型等.....，皆視為舞台美術與技術的範圍

¹² 歌仔戲形成初期，業餘愛好者以簡單的表演方式在廣場平地即興演出的型態。

¹³ 日文「カラ」（Kara）的音譯，即日本語片假名的「空」字。全名為 Karaoke，「oke」是英文 orchestra 的簡化日譯，只有伴奏而沒有歌聲的錄音，原稱為“Music minus one”（音樂減一，意指獨缺歌聲）。當時預錄的伴唱音樂帶，皆以多軌盤式帶錄製。歌仔戲演員利用這類伴唱帶配唱錄音後，在錄影或演出現場播放對嘴表演。

¹⁴ NG, No Good 的簡示，意指錄影或攝影時失敗的、不被採用的畫面。

探討電視調創作衍生出的影響或問題，也需從電視調的基本創作思想為出發，打破電視歌仔戲長年帶給觀眾的桎梏認知，提供現代歌仔戲在音樂曲調創作上的思考和借鑑。研究電視歌仔戲對現代歌仔戲音樂的影響，尚且包含了創作的內在思考和作品實際運用兩個部分；這兩個部份同等重要，無可偏廢。是以本論文的研究目的在於：

1. 以歌仔戲發展各時期的音樂曲調變革為軸線，對照歌仔戲演出形態的轉變，探討社會發展狀況與歌仔戲音樂發展的對應關係。
2. 藉由電視調變革歷程與電視調創作者的創作理念和創作原則，作為未來歌仔戲曲調運用與曲調創作的啟發，建立合於時代潮流的開闊觀念。

電視歌仔戲的熱潮雖已暫時淡去，數十年來為台灣觀眾刻印出的輪廓卻依然清晰如故；電視歌仔戲只是傳統戲曲眾多表現型態的一種，卻能適時捉住社會轉型的優勢，擁有了歌仔戲變遷發展以來最高的榮耀與嬌寵，電視新調的創作也正是牽引當代歌仔戲觀眾情感的重要因素。本論文以「歌仔」為源，到發展成為歌仔戲主要聲腔的「創作」觀念為出發背景，敘述歌仔戲各個時期的曲調發展，最後，則以電視調的創作觀點，分析對當時演員、樂師、觀眾的觀念影響，並以實際事件來說明後續延展的執固效應。無論電視歌仔戲在歌仔戲整體發展歷史中的地位成敗，就電視調被廣泛沿用的現象而言，以電視調的創作思考作為未來歌仔戲音樂創作觀念的啟發借鏡，其意義實比外在影響的廣度來的重要許多。另外，以電視調的創作思考歸納為理論，做為目前曲調套用方式僵化的反省，及未來歌仔戲音樂創作發展的應用參考，是為論文總結的重點。

第二節：研究範圍與架構

歌仔戲自 1962 年台灣電視公司推出王明山製作的《雷峰塔》¹⁵起算，至 2004 年楊麗花歌仔戲團製作《君臣情深》，已歷四十餘年，至本論文完成之前，雖未聞電視台有新製電視歌仔戲之計畫，未來憑藉著電視做為傳播媒介的方式，仍將是歌仔戲及其他戲曲藝術資以運用的重要載體。回顧電視歌仔戲的發展歷程，節目內容、播映型態與錄製流程皆有所差異，呈現出不同的節目劇藝類型。蔡欣欣在〈台灣歌仔戲與電視媒體的跨界聯姻〉一文中，首次嘗試將台灣電視歌仔戲依據「電視化程度的深淺」，區分為「電視歌仔戲舞台片」（電視歌仔戲舞台劇）、「電視歌仔戲故事片」（歌仔戲電視劇）、「電視歌仔戲文化片」（電視歌仔戲紀錄片與專題片）以及「電視歌仔戲綜藝片」（綜藝化電視歌仔戲）等四個劇藝類型¹⁶。電視調的創作產生，基本上是歸納在「電視歌仔戲舞台片」與「電視歌仔戲故事片」兩種劇藝類型範圍中。

本論文研究電視歌仔戲音樂曲調創作的發展，主要以 1970 年「聯通劇團」製作公演錄音卡拉的創新型態為起始，歌仔戲電視演出的音樂型態在這個關鍵時期開始，建立了以大量電視調增添電視歌仔戲曲調風格的運用模式。在此之前的十年期間，被定義為電視調的新生曲調產出數量相對稀少，其音樂鋪排方式類同於內台與廣播時期的延續，並無太大變革。70 年代初及至 80 年代末，電視調的創作已累積豐沛數量¹⁷，總的歌仔戲曲調可用「飽和」來形容其產出狀況。此後，因電視娛樂節目型態的多元競爭，導致電視歌仔戲製作經費壓縮與音樂製作流程的固化，電視歌仔戲製作漸次弱化了曲調創作需求和音樂變革功能，再因面對了現代劇場歌仔戲製作的新風潮，諸多因素使得電視調的創作呈現了停滯狀態。是

¹⁵ 民國五十一年台視正式開播，而首先在電視頻道上演出的雷虎劇團是由王明山擔任製作人，廖瓊枝飾演白素真、何鳳珠飾演小青的連台本戲《雷峰塔》。

¹⁶ 蔡欣欣〈台灣歌仔戲與電視媒體的跨界聯姻〉《台灣歌仔戲史論與演出評述》（台北：里仁 2005），頁 169。

¹⁷ 電視調至此時的總創作量已遠超過歌仔戲常用曲調的數量極多，本文第三章第四、五節另述。

以 90 年代後利用電視傳媒公開播放的任何一種歌仔戲劇藝類型、現代劇場歌仔戲、外台歌仔戲及歌仔戲音樂曲調出版品，對其音樂曲調運用型式的討論，正是本論文研究電視調後續運用與影響的部份。

另外，電視調創作產出之背景包括時期人物、創作意念、曲調風格、伴奏狀態..... 等，都是觀察後續各個相對面向交互影響的重要依據。故本文將就電視調對聯曲方式的影響、對伴奏配器的影響與對唱腔唱法的影響等，為當代劇場歌仔戲中的電視調運用與改編梳理出變化脈絡。大量運用電視調已成為台灣歌仔戲行之有年的曲調套用模式，在近年持續熱絡的兩岸歌仔戲交流活動中，小部份成了大陸歌仔戲（薈劇）在曲調音樂設計運用的參考資源，也是本論文探查電視調實際影響的範圍。

第三節：研究方法

本論文寫作預計採用如下之質性研究方法：

一、文獻研究

電視歌仔戲是歌仔戲藝術型態之一，但因其表現載體的特殊，發展背景與條件便不同於一般傳統戲曲路徑，有關電視歌仔戲人物、事件、狀態和特質的記載討論，除了歷年來諸多的研究論文與專書之外，尚有報紙影視版或電視事業相關出版刊物做為輔證資料。本論文將從歷史的宏觀角度觀察電視歌仔戲曲調形成的歷史定位，以曲調發展運用的進程為論述延伸的主要軸線，討論電視調在歌仔戲歷史發展中的表現與影響層面。

二、半結構式訪談：

本論文探討電視調對歌仔戲音樂曲調運用，並不以蒐集量化數據作為結果，且訪談對象各有其與電視歌仔戲之間不同的工作專業與背景淵源，故在適度的彈性下採取半結構式訪談方法，俾利筆者與受訪者在限題範圍對談出較為深入的經驗、態度與感受分享。

訪談電視調主要創作者與編曲者是深入探究電視歌仔戲音樂運用的重點，如由內台與廣播轉進電視歌仔戲的許再添先生；以電影配樂與流行歌謠創作出身的曾仲影先生；以電影電視配樂、舞台劇和音樂唱片專輯創作為主的黃石先生等人。針對其個人創作動機與目的、素材來源、創作手法與依據、風格的選擇、當時的創作條件、作品呈現的自我批評、不同劇團或不同演員的做法差異或創作要求、創作及實際操作方式等設問。其次則對電視歌仔戲製作的製作人、導演或劇團代表人¹⁸做訪談，以探尋電視歌仔

¹⁸ 電視歌仔戲團的代表人物，一般多為劇團之主要小生，如「台視楊麗花歌劇團」的楊麗花女士、「神仙歌劇團」的葉青女士、「明霞歌劇團」的巫明霞（小明明）女士等。因其對劇團的領銜

戲演出型態轉變的背景過程，包含經濟條件、觀眾傾向、製作理念等。

此外，經歷電視調實際錄音演奏並跨越內台、廣播、電視、現代劇場等時期的資深歌仔戲樂師，是電視調的旋律再製者，亦為重要訪談對象。除了可反覆利用的卡拉帶之外，為演唱而伴奏都需通過樂師的演奏而完成。樂師在「仿製」¹⁹電視調的過程中，必然受到卡拉演奏配器模式的影響，相當程度改變了其他曲調的伴奏旋法。而經由不同樂器組合演奏出的電視調，當然也會與原曲調有不同風格趣味的呈現。這批樂師也是電視歌仔戲轉型至現代劇場歌仔戲型態最重要的音樂設計主體，這部份是筆者論述電視調對現代劇場歌仔戲曲調運用發展最重要的塊面。當代劇場歌仔戲音樂演奏者與設計者，訪談內容針對設計者個人對電視調在現行歌仔戲曲調運用模式中的實際做法，包含曲調連綴方式、新曲創作觀念原則，及其實際改編電視調的例作。

筆者長年從事歌仔戲音樂曲調設計工作，由此背景觀察各劇團對曲調創作與改編的實際作為，當亦納入。為求論點的開闊客觀，其他圍繞著「電視調」論題的相關對象，如編劇、演員、觀眾、戲曲專家學者等，都是藉以對照印證的調查對象。

本論文第三章中討論電視調的創作理念、創作實踐、風格特色，與第四章討論電視調對現今台灣歌仔戲生態各個面向的影響，都需藉由這些訪談調查，建立可信的現象解析基礎。

三、樂譜與影音資料分析：

沿襲內台、廣播、電影歌仔戲等時期的音樂曲調套用方式，是保有電視歌仔戲音樂傳統容貌特質的重要因素。電視調的創作，雖部份跳脫傳統

與決策地位確立，雖非實際出資者，但對演藝形式與音樂作為擁有一定的支配權力，當可視為電視調創作之委託人之一。

¹⁹ 樂師以不同於卡拉內容的樂器與人員編制演奏電視調，在演奏手法、旋律加花、節奏變化、樂曲長度等皆會有不同的詮釋趣味呈現。詳本論文第四章第二節敘述。

風格，大部分都還是有傳統繼承上的依據。從文獻研究所得音樂曲調運用的歷史發展模式為基礎，為電視調創作觀念和風格提供最確實的舉證，無非是樂譜與影音資料的分析。本論文的研究目標並不指向自「台視聯合歌劇團」以降所有創作電視調的曲譜整理，且因電視歌仔戲影音資料發行出版侷限與著作版權等諸多考量，客觀上不容許本研究擁有全面調查整理的可能條件。因此，整理電視調作者的部分創作手稿、蒐集樂師作為演奏備忘的樂譜抄本、調閱已出版的影音資料，是筆者得以探討分析電視歌仔戲各時期曲調風格走向、劇本或經費對創作的影響、不同樂隊編制演奏同一曲調的差異等等面向的資料來源。筆者亦希望透過電視歌仔戲劇本或影音資料的取得，讓部分電視調與原始歌詞得以對照，作為還原並探討創作者度曲理論的印證基礎。

有關實際運用的影響，可以用現代歌仔戲曲調運用狀況和創作模式比對討論，得到客觀的結論。筆者將藉由以上的文獻分析與訪問調查作為基礎，彙整並分析電視調的創作背景與傳統表演、傳統曲調發展之間的繼承關係。

第四節：文獻回顧

歷來有關歌仔戲歷史綜述、藝術型態、組織經營、人物傳記、劇目文本、音樂唱腔、舞台藝術、劇藝評論與變遷交流的研究論述，已累積了相當豐碩的成果，蔡欣欣〈當代台灣地區歌仔戲研究概述〉²⁰一文中有完整詳盡的歸類分析。與本課題相關的研究文獻，較集中在以討論電視歌仔戲藝術型態和音樂唱腔的論著為主，而〈台灣電視歌仔戲與電視媒體的跨界聯姻〉²¹則更進一步將台灣電視歌仔戲相關的各家學術論述一一列析。

在歷史縱述方面，台灣大學教授曾永義著有《台灣歌仔戲的發展與變遷》²²一書，是台灣歌仔戲研究者最重要的參考藍本，對於歌仔戲各個歷史階段變遷有完整的脈絡辨析和獨到的觀點闡述，文中有關於電視歌仔戲時期的敘述則是取材自林偉儀的〈電視歌仔戲研究〉²³。林文從電視歌仔戲的歷史、電視歌仔戲的沿革、電視媒體與歌仔戲發展的相關性，以及民間傳統戲曲在現代社會轉型期的生存方式等角度，對電視歌仔戲做分析探討。其第三節「電視歌仔戲特質之探討」，將音樂唱腔的電視性格作為電視歌仔戲的特質之一，並歸納為四類：(一)主題曲；(二)吸收自現成流行歌曲中的曲調；(三)未擴充曲目，請專人所做的新曲；(四)選自某些歌仔戲唱片中的插曲。這四個分類各有曲調名例舉，本論文將延伸討論電視歌仔戲曲調運用來源以為參照。

及至 1996 年林茂賢的〈台灣的電視歌仔戲〉²⁴，簡要評析了電視歌仔戲劇場形式、表演方式、演員唱腔和身段以及劇情結構等面向的藝術特質，並提出電視應以發揚歌仔戲藝術之美為首要課題。再有 2001 年蔡欣欣發表於《表演藝術》

²⁰ 蔡欣欣〈當代台灣地區歌仔戲研究概述〉《台灣歌仔戲史論與演出評述》(台北：里仁 2005)，頁；原發表於《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)

²¹ 同註 16，頁 272~274。

²² 曾永義《台灣歌仔戲的發展與變遷》(台北：聯經出版社，1988.5)。

²³ 收錄於林鋒雄主持《台灣戲劇中心研究規劃報告》第六章(台北：文建會，1988)。

²⁴ 〈台灣的電視歌仔戲〉，林茂賢著，《靜宜人文學報》第 8 期，1996.9。

雜誌的〈踞居於「新舊交會」的通路——瀏覽電視歌仔戲的歷史光影〉²⁵，側重在台灣電視歌仔戲在不同年代的演出生態與藝術特色的論析。同年 12 月有楊馥菱著《台閩歌仔戲之比較研究》²⁶，探討台閩歌仔戲之間相互交融的關係，發展變化形成各自體系之藝術內涵等範疇，是綜匯式的大篇論述。以上論著主要提供了筆者在電視歌仔戲藝術發展論述上的歷史觀察。

2004 年由何特東撰寫的《永恆的巨星——台灣電視歌仔戲四十年》²⁷，是唯一以電視歌仔戲為主述的專書，記錄電視歌仔戲由黑白時代進入彩色時代四個比較具代表性時期的作品、事件和藝人。文末雖有電視歌仔戲與舞台歌仔戲的差距比較與其對現代觀眾的衝擊，對電視歌仔戲音樂事略著墨甚少。另有以電視歌仔戲「明星」為題的人物傳記式專著與論文，是人物生平事略與個人藝術風格的記述，與本論文題旨關係不大，如傳記書類的李疾《葉青戲外觀》、楊子崴《楊麗花傳奇》..... 等²⁸；學位論文有楊馥菱《楊麗花及其歌仔戲藝術研究》、李雅惠《葉青歌仔戲表演藝術之研究》..... 等²⁹。

音樂曲調方面的研究，是筆者在本論題中側重的參考文獻資料。1973 年張炫文的文化大學碩士論文《歌仔戲的音樂研究》是台灣較早以學術研究規格將歌仔戲曲調做調式曲式之分析，並在唱腔、唱詞、伴奏型制和演唱變化等方面有詳細整理歸納，據以取樣採譜之來源則都是電視調大量產生前的錄音出版品。張炫文教授此後陸續發表了多篇以傳統歌仔戲曲調為主的系列文章，並匯集成專書³⁰。1987 年徐麗紗《台灣歌仔戲唱曲來源的分類研究》碩士論文，對歌仔戲曲調的來源和特色進行整體分析，並歸納曲調來源為五類，其分類方式受到後續研究

²⁵ 〈踞居於「新舊交會」的通路——瀏覽電視歌仔戲的歷史光影〉，蔡欣欣著，《表演藝術》第 98 期，2001.2。

²⁶ 楊馥菱《台閩歌仔戲之比較研究》（台北：學海，2001.12）。

²⁷ 何特東《永恆的巨星——台灣電視歌仔戲四十年》（台北：遠足文化，2004.5）。

²⁸ 李疾《葉青戲外觀》（台北：嘉禾，1994）；楊子崴《楊麗花傳奇》（台北：知青頻道，1996）。

²⁹ 楊馥菱《楊麗花及其歌仔戲藝術研究》（東海大學中文所碩士論文，1997）；李雅惠《葉青歌仔戲表演藝術之研究》（台灣師大國文所碩士論文，1996）。

³⁰ 同註 20，頁 408「音樂唱腔篇」，有關張炫文的記述。

者普遍採用³¹。除了以上將台灣歌仔戲音樂唱腔曲調進行整體分析的研究方向之外，歷來諸多研究者也以個別曲調或各時期的音樂活動現象為研析探討課題，其方向尚涵蓋下列分類：

- (一) 以「歌仔」與「錦歌」為論題，辨析歌仔戲音樂唱腔源流和形成梗概。
- (二) 以傳統主力唱腔【七字調】的結構特色、變化形式與調式風格..... 等為研析重點。
- (三) 以【哭調】、【雜念仔】、【都馬調】、【江湖調】..... 等重要傳統曲調為研究對象，論析曲調結構形式、來源關係、音樂特性與運用情形。
- (四) 以 1930 年代台灣唱片製造業興起後的歌仔戲「新調」發展為研究範圍。
- (五) 以「詩樂和諧」美學及語言聲韻學等觀點檢視歌仔戲音樂的論文。
- (六) 以音樂設計職能與創作經驗、國樂與傳統文武場的磨合、劇團音樂風格等層面，所做的經驗討論和記錄整理。
- (七) 基於歌仔戲教學與推廣的考量而出版的各種歌仔戲教材與視聽資料。

如此多的論文發表，卻鮮少觸及「電視調」相關的研究區塊。中國大陸閩南在歌仔戲音樂方面的論著早期以唱腔曲調譜例資料的輯錄為多，且電視調為台灣歌仔戲特有，對於電視調或電視歌仔戲的資料考察相對缺乏。2004 年 6 月由廈門市台灣藝術研究所編印的《海峽兩岸歌仔戲藝術研究資料篇目》顯見閩南研究者對兩岸歌仔戲音樂長期的成果累積，但與本論文的研究範疇不同，僅資以為電視調創作時期以前的背景補充，及近年兩岸音樂再度交融影響的現象討論。

「電視調」是作曲家和樂師的創作產品，其曲調編創過程與電視歌仔戲的編劇、導演關係密切，回顧這些相關工作者寶貴的經驗之談，更是筆者深入了解創作心態、背景、原則的重要參照來源。1997 年文建會策畫指導「海峽兩岸歌仔

³¹ 徐麗紗《台灣歌仔戲唱曲來源的分類研究》(台灣師大音樂所碩士論文, 1982)。

戲創作研討會」，以「創作」為主題，邀請了四位與電視歌仔戲劇本、音樂、導演有關的編創者，以口述整理方式將創作背景和經驗發表成論文，分別是：資深編劇家狄珊的〈台灣歌仔戲劇本寫作之特色〉；獲得薪傳獎殊榮的資深樂師許再添談〈台灣歌仔戲文場伴奏及安歌傳統〉；廣播與電視資深演員兼導演石文戶的〈談台灣歌仔戲的精緻化---以實際的編導經驗為例〉；擁有台灣歌仔戲電視調最大創作量的曾仲影發表了〈台灣電視歌仔戲新調創作之探討〉；四篇論文集結於該次研討會的論文集出版³²。

狄珊女士〈台灣歌仔戲劇本寫作之特色〉一文，敘述台灣電視歌仔戲劇本的類型，比較傳統歌仔戲和電視歌仔戲的劇本差異，並以狄珊個人的寫作經驗，對台灣電視歌仔戲創作題材及手法的更新做進一步說明，但未有將電視調的詞曲關係特別敘述，僅提到『歌可以當對白，可以當心聲，可以串場連景、可以交代事情，用途廣泛，所以在編劇時歌是最重要的部份，也可說是每一集的精華』。

許再添先生擁有豐富的演奏與譜曲經驗，以〈台灣歌仔戲文場伴奏及安歌傳統〉講述伴奏、安歌³³的方法及原理，這個安歌原理是由內台、廣播時期延續至電視歌仔戲製作的共通法則。文中提出四個安歌時需注意的事項：（一）音樂及語言旋律之配合；（二）新舊串仔曲的融合與運用；（三）吸收外來曲調之原則；（四）新創曲調的要求。電視歌仔戲發展初期的音樂運用，將會以許再添的創作為起始，這篇口述則是重要的引據。

身為跨廣播與電視時期的資深演員兼導演，石文戶發表〈談台灣歌仔戲的精緻化---以實際的編導經驗為例〉以精緻化作為歌仔戲未來發展的期許，對「劇本的選編」、「語言的貼切」、「音樂的運用」、「身段的設計」、「腳色的分配」做分

³² 《海峽兩岸歌仔戲創作研討會論文集》（台北：文建會，1997.6）。四篇論文的口述和紀錄整理者分別為狄珊/劉南芳、陳美莉；許再添/蔡玉雲；石文戶/古嘉齡；曾仲影/沈惠如。

³³ 筆者曾於《台灣戲專學刊》第六期（台北：台灣戲專，2003.3）發表的〈台灣歌仔戲「音樂設計」與「編腔」概念〉文章中，為「安歌」做註解如下：『歌仔戲術語。"安"有選擇、設定、安排之意；"歌"指演唱曲調。"安歌"亦包含演唱曲調前奏的安排和曲調後的銜接音樂，基本上大都是程式性的套用手法。野台幕表演出雖無定本，仍是在這個概念下，由樂師和演員構成即興默契』。

類探討。文中第三章「音樂的運用」，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；（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，雖都可豐富變化歌仔戲之音樂，以附和現代劇場的要求，然其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。這三個主張是大部分從事戲曲音樂工作者的認知概念，但在電視歌仔戲與不同領域音樂工作者交流過程中，向流行音樂風格靠攏的事實，及因電視製作的獨特背景而使得電視歌仔戲音樂產生質變影響。文中第六章特別兼論電視歌仔戲的定位與走向，提出看待電視歌仔戲所應具備的態度，及處於媒體環境所應有的堅持與調適。本論文將在往後章節中以石文戶導演的觀點來檢視電視調的發展運用，在觀念和實際作為的相互比較。

與本論文主題「電視調」最有直接關係的當屬曾仲影先生口述的〈台灣電視歌仔戲新調創作之探討〉。在流行歌謠、電影配樂、古裝歌劇、歌仔戲皆擅勝場的作曲家曾仲影先生，以獨特的創作理念為電視歌仔戲創造出豐富多彩、膾炙人口的電視調，現今被反覆套用並成為台灣歌仔戲音樂標誌的電視調，藉由曾仲影現身說法，提供我們對歌仔戲音樂與時代脈絡相通的思考參照。這位自稱對歌仔戲曲調「無心插柳柳成蔭」的音樂人，在劉秀庭《曾仲影的音樂生涯》³⁴第九章〈電視歌仔傳四海〉內文，亦有簡要的背景介紹。同書附錄筆者撰文之〈曾仲影先生對電視歌仔戲新調的創作與影響〉，另於《表演藝術》第98期「歌仔魅影——電視歌仔戲的流金歲月」專題發表〈電視新調擎新局〉乙篇，初步論及電視調對於現代台灣歌仔戲曲調運用的影響。近年亦有台灣青年樂師以歌仔戲器樂和音樂

³⁴ 廖瓊枝歌仔戲文教基金會於2000年由執行長蔡欣欣教授主持，國立傳統藝術中心「作曲家曾仲影之生命史及作品記錄保存計畫」，筆者擔任協同主持人，劉秀庭任專案助理，並於2002年12月由國立傳統藝術中心出版出版為《曾仲影的音樂生涯》，並附曾仲影歌仔調作品精選集CD乙片。

設計為研究題目，但亦仍無與電視曲調相關的論析³⁵。

³⁵ 年輕樂師如呂冠儀《台灣歌仔戲武場音樂研究》(南華美藝所碩士論文, 2002)、陳孟亮《明華園戲劇團《濟公活佛》音樂變遷之研究》(南華美藝所碩士論文, 2002)、賴達遠《台灣歌仔戲胡琴音樂研究》(南華美藝所碩士論文, 2003)、張桂菁《台灣歌仔戲文場樂器的變遷與運用》(臺灣師大音樂所碩士論文, 2003)……等, 研究截面與電視調或台灣電視歌仔戲音樂不同。

第五節：名詞釋義

一、台灣歌仔戲：

指在台灣地區發展活動的歌仔戲表演型態，以有別於二十世紀初期歌仔戲傳入大陸閩南（薊劇）或東南亞僑區（福建戲）後所發展的「歌仔」戲曲演出類型。台灣歌仔戲與上述其他地區歌仔戲在唱腔曲調、服飾裝扮、身段動作、劇本風格等，皆有不同程度的差異，尤其是本論文點提之「電視調」更是台灣歌仔戲的鮮明標誌。

二、台灣電視歌仔戲：

歌仔戲表演經由電視媒體傳送播放，且因應電視節目製作體制而改變的歌仔戲表演型態，有別於歌仔戲發展歷程中的落地掃、內台、野台、廣播、電影、現代劇場等型態。蔡欣欣在〈台灣歌仔戲與電視媒體的跨界聯姻〉文中，參考《中國電視戲曲研究概覽》³⁶對電視戲曲的定義，將「電視歌仔戲」做如下之定義：

在電視頻道播出，通過電視的技術手段，採用視聽語言來傳播歌仔戲文化或表演歌仔戲藝術的一種電視文藝形式。肇因於「電視化」程度的深淺，歌仔戲與電視技術的「複合」樣式也有所不同，一般在台灣所稱的電視歌仔戲多半意指結合電視製作流程，以連續劇或單元劇方式播出的歌仔戲節目，主要為「舞台實況錄製」與「電視作業製作」兩種類型。³⁷

「電視作業製作」類型即是本論文討論台灣電視歌仔戲「電視調」的生發來源。電視歌仔戲自 1962 年台視首播以來，經過長時間的改良適應，建立了如下的特質：錄音對嘴的歌唱方式；寫實佈景道具與外景拍攝；大量使用創作新調；省略水袖，服裝造型誇張，但化妝趨近一般電視劇；傳

³⁶ 楊燕《中國電視戲曲研究概覽》（北京：北京廣播學院，2002.1）。

³⁷ 同註 16，頁 274 對「電視歌仔戲」所作之定義。

統戲曲身段簡化，採用話劇式對白與動作；跳躍式的分場結構；肢體情感傳達注重臉部及手部細微動作，藉攝影機鏡頭放大表現。

三、新調：

楊馥菱在《台閩歌仔戲之比較研究》文中，闡述了「新調」的兩層意義。其一，指 1930 年代在台灣因唱片的興起，是臺灣歌仔戲有意識地創作新調的開始；其二，指台灣光復前後，延續唱片曲調創作的傳統，繼續為歌仔戲的廣播和電視型態需要而創作新曲調，也直接取自適合歌仔戲七字四句之句型曲調為原則的國台語流行歌曲、電影主題曲等³⁸。

以上敘述大抵為「新調」的產生，依歷史進程作了初步背景說明。學界對新調的界定範圍看似清晰，但在台灣歌仔戲演員與樂師對曲調的習慣分類裡，卻實際顯現著界線的模糊。演藝業者對傳統「歌仔調」的界定，尚包含了其他劇種移植曲調和日治時期的部分唱片劇曲調，如【大哭】、【艋舺哭】、【哭調反】..... 等編創曲調，蓋因其被使用的頻率較高，曲調風格與【七字仔】相近。同時期唱片曲調如【人道】、【望鄉調】... 等曲調，有明顯城市歌謠的現代風格，這些被歌仔戲吸收引用的流行曲調，加上此後專為歌仔戲演出新創或改編的曲調，包含電視調在內，皆歸為一般所稱「新調」之範疇。

新調又有「變調仔」之別名，大陸歌仔戲（薈劇）則稱為「小調」或「調仔」，但內容分類與台灣歌仔戲曲調定義也存有差異³⁹。

四、電視調：

承上一條目敘述，本文討論的「電視調」，即創作改編之動機乃是專為電視歌仔戲製作而產生之「新調」，且以可反覆剪接運用之「卡拉」形式錄

³⁸ 同註 26，該書第三章〈台閩歌仔戲之劇目與音樂比較〉，頁 234~236。

³⁹ 參見陳彬、陳松民編《薈劇傳統曲調選》（北京：人民音樂，1986.9）與邱曙炎、羅時芳編《歌仔戲音樂》（北京：光明日報，1997.3）之曲調分類方式與說明。

製者，又有稱「台灣電視歌仔戲新調」或「電視新調」。本論文中除引用參考文獻之外，一律以「電視調」為定義名詞。現代劇場歌仔戲雖有部分劇目經由攝影錄製再以電視傳媒轉播，屬「電視歌仔戲舞台片」劇藝類型，但為此類型演出創編設計之曲調，不可歸納在電視調的定義中，僅以廣義的「新調」賦稱。

第二章 台灣歌仔戲的曲調發展

隨著福建閩南移民陸續在明末清初時期移入台灣，當時閩南的流行戲曲演出和稱為「歌仔」的演唱，都跟著文化、民俗、宗教而在台傳播。歌仔的「仔」(a²)字，在閩南方言語尾助詞中雖無實際意義，但有「親暱」⁴⁰、「小」⁴¹、「幼小」的聯繫⁴⁰，筆者試將其進一步說明為：

- (一) 與民間生活有著親密關係的流傳歌謠小調，以閩南方言唱唸，旋律傳情，歌詞達意，甚或是無意識的隨口哼唱。
- (二) 歌曲旋律結構簡單易唱的短歌謠，每個歌謠單位(母體)不一定有曲調名稱，無論是流傳習唱，或是經過即興改造，或是刻意改變結構、唱法。
- (三) 流佈範圍頗廣的庶民歌謠，無固定伴奏形式，某些歌謠因為演唱者身分和唱詞內容而賦有特定的功能屬性。
- (四) 有別於閩南大戲⁴¹所使用的曲調聲腔，且不是為配合戲曲肢體表演而演唱。

歌仔的發展傳播，與在閩南及台灣地區大量發行的「歌仔冊(歌仔簿)」關係密切，為歌仔提供了應用歌詞的文字基礎。歌仔冊多為對偶的七字四句格式，記述內容相當廣泛豐富，曾子良在《台灣閩南語說唱文學——歌仔的內容及其反映的思想》⁴²文中，對各家分類有簡明敘述⁴³。流傳各地的歌仔冊內容會有版本內容

⁴⁰ 本論文所用音韻系統採 TLPA 台語音標。「仔」字相關聯繫意義如：印仔、籃仔、柑仔、狗仔、心肝仔、愛人仔。參見洪惟仁《台灣話音韻入門》教材(台北：復興劇校，1996.6)。

⁴¹ 主要是指南管(南音)系統的梨園戲和九甲戲；其他陸續在閩南、台灣搬演的戲曲劇種尚有北管系統亂彈戲和四平戲，另有漢戲、京戲、潮州白字戲等。

⁴² 文收錄於《民俗曲藝》第45期，1988.7。

⁴³ 包括臧汀生《台灣閩南語歌謠研究》、簡上仁《台灣民謠》、陳兆南《閩台「歌冊」目錄論稿》、張炫文《台灣說唱音樂》、莊汕《書曲散記》等文對歌仔冊內容之分類，曾子良參酌後再重新分為十類。

增刪的情況，而台灣本地也產生了「編歌」的創作者⁴⁴。因取材環境不同，某些歌仔冊筆法鮮明反映了時代和地域特色，如宋文和先生編寫的《三伯顯聖托夢英台歌》⁴⁵的一段：「英台電話講了後，教伊洽謹來咱兜（快一點來我們家），因為時間塊卜到（快到了），人客治卜去車頭（客人馬上要去車站）。塊廣電話有交代（在電話中有交待），叫礁邱薛（日語計程車 TAXI 外來語）隨時來，治咱門口个所在（在我們家門口），聽見風螺即能知」，甚是另類。歌仔冊並未指定需以何種曲調來套唱，即便是以唸謠方式為之，規則的四句聯韻文還是可以引人入勝，無論是敘事，是諷刺，是言情，還是戲謔，這即是「唸歌仔」或「唱歌仔」。歌仔的唱唸因閩南方言的豐富音韻及節奏安排，每個依歌仔冊文字內容演譯出來的「作品」，又都因個人的唱唸能力、風格、技巧而差異，是即興，也是創作；相傳宜蘭有「歌仔助」盛名的前輩歌仔戲藝人歐來助（1870-1920）應是箇中翹楚。本章將由民歌的傳播，藉母體「歌仔」演化到變體的歌仔戲曲調，來說明歌仔戲在萌芽之初便已存在的創新本質和創作精神，並延續為各時期歌仔戲音樂變革的基本觀念出發。

第一節：「歌仔」的變體與創作的「歌仔調」

近代中國新劇種的發展過程幾乎都是類同的模式，由鄉村進入城市，由歌謠變成唱腔，由自娛轉而娛人，由業餘晉身職業；歌仔戲的產生，也正是這樣的傳播演進模式。自宋、元的南曲與北曲形成後，聲腔的傳播未曾停歇，至明、清之際最為活躍。聲腔傳播到各地方之後，因地方語言、歌謠型式、風土民情等主觀強勢因素而產生變化，也可能是兩種或三種聲腔的混合，中國各地區、各民族的戲曲劇種紛紛相應而生，正是這種由母體到變體（子體）的變化發展規律。不論

⁴⁴ 有關創作者的說明，請參閱陳建銘《野台鑼鼓》〈閩台歌冊縱橫談〉（台北：稻香，1995.1），頁 83~86。

⁴⁵ 引自宋文和《三伯顯聖托夢英台歌》（新竹：竹林書局，1987.02）。

是戲曲的聲腔流佈，抑或是民歌的傳播，這些經由「人」的傳播運動使聲腔、歌謠本體產生變化，是自然的規律，也是人類本能的創作行為，正如美學家朱光潛先生所說：

民歌，在起源時他必有一個作者，後經口頭傳誦，經過許多次『第二重創作』，才產生許多變體。變遷的主因不外兩種：一、各地風俗習慣的差別；二、各地方言的差別。⁴⁶

馮光鈺《中國同宗民歌》對民歌的傳播的動態過程也有如下之敘述：

自有民歌的演唱就有了傳播。……這種傳播是直接促使同宗民歌產生的重要機制，而同宗民歌的各種變體則是傳播的產物。

馮光鈺所稱的「同宗民歌」：

是指由一首民歌母體，由此地流傳到彼地乃至全國各地，演變派生出若干子體民歌群落。這裡所說的『民歌母體』包括多方面的涵義，諸如曲調、唱詞內容、音樂結構、襯詞襯腔及特殊腔調的進行等因素。……因此『母體』的概念，係一種綜合的性質。這在眾多的中國民歌，特別在小調中是頗為常見的現象。⁴⁷

現以歌仔戲聲腔曲調的主要源流---「歌仔」⁴⁸來說明「閩南歌仔」與「台灣歌仔」，以及「台灣歌仔」與「歌仔調」的關係。做為「母體」的閩南歌仔，在台灣演化了「變體」台灣歌仔：

經過時空的變遷，流傳在台灣閩南『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、

⁴⁶ 引自《朱光潛美學文學論文選集》（長沙：湖南人民出版社，1980），頁 161。

⁴⁷ 馮光鈺《中國同宗民歌》（北京：中國文聯，1998.3），頁 1~3。

⁴⁸ 廈門邱曙炎教授以〈「歌仔」是歌仔戲音樂的主要聲腔〉直接點明「歌仔」對歌仔戲音樂發展的重要意義。該文同時收錄於《台灣戲專學刊》第九期（台北：2004.7）及《海峽兩岸歌仔戲藝術節學術研討會論文匯編》（廈門：2004.8）。

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』，演唱劇目為《英台三伯》、《陳三五娘》等長篇故事和民間流行的《病困歌》、《桃花過渡歌》、《二十四送》、《十月懷胎》等『歌仔』。⁴⁹

而「台灣歌仔」在十九世紀末的宜蘭，則又成了衍化出變體--「歌仔調」的相對母體：

從福建閩南的『歌仔』到台灣本地的『歌仔』，從民間唸唱的『歌仔』到坐唱形式的『歌仔館』，直到行『歌仔陣』，以及進入戲曲雛型的『落地掃』，『歌仔』是經過幾代藝人的傳承創造，逐步演變成能適合歌舞形式的戲曲音樂。歌仔戲由『歌仔』演唱加上車鼓、採茶、駛牛陣等的表演，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。……由於歌仔戲唱『歌仔』，人們就把歌仔戲唱腔泛稱『歌仔調』。⁵⁰

本文中在往下的敘述中，將以源自閩南的「歌仔」與歌仔戲形成之後使用的「歌仔調」為兩種時期、區域、用法不同的名詞區分。

戲曲唱腔的創作和發展不是憑空的，它總要繼承一定的傳統，經由上述的主從脈絡，我們可以確認歌仔戲曲調的生發，是一個因人、因地、因社會環境差異而變遷發展的繼承與創作過程，變化應用在戲劇由簡而繁的情節中，並逐漸形成歌仔調的運用慣性。以「口傳心授」方式流傳的民歌唱腔，總是蘊含著頗大的

⁴⁹ 引自上註邱文，《海峽兩岸歌仔戲藝術節學術研討會論文匯編》，頁 409。

⁵⁰ 同上註，頁 411。

創造性。一個有才能的藝術家，在接受傳統的時候，總會有意無意地、或多或少地發揮自己的創造精神；有的演員善於運用唱腔，變化唱腔，進而創造唱腔，在群眾中很受歡迎，能夠感染至深，傳播到遠。先民以閩南民歌小調融合台灣本土音樂歌謠，開創了既傳統又創新的歌仔調，以台灣為中心，向台灣島延播歌仔戲生生不息的根苗。

第二節：「歌仔調」向大戲依附轉型的質變與量變

無論是小戲型態或大戲規模、是「落地掃」的簡樸表演形式或是正式登上戲台、是業餘子弟娛戲或是職業表演，歌仔戲因應表演場域與規格型態的實質變化，唱腔曲調便會日趨繁複。戲曲史上，與鄰近劇種或民間音樂相互影響感染，是劇種提升並確立表演內涵的必然過程，我們可以從幾個與歌仔戲發展狀況近似的劇種來觀察：十八世紀誕生在湖北的黃梅戲，在發展過程中除了從民間歌曲、歌舞、說唱等吸收營養或直接搬用外，還向流行在安徽地區的高腔、徽戲、京戲、廬劇等古老劇種與兄弟劇種的戲曲音樂吸收借鑑，形成了【花腔】、【彩腔】、【主調】三個傳統腔系⁵¹；由浙江紹興地區曲藝形式「落地唱書」發展起來的越劇音樂，藉鑑了紹劇的【二凡】、婺劇的【三五七】、京劇的【西皮】腔，而有【正調】、【尺調】、【四工調】、【弦下調】、【六字調】等堅實的唱腔基礎⁵²；流行於冀東唐山地區（河北省東部）民間歌舞「秧歌」和民間說唱「蓮花落」（落子），融合「蹦蹦戲」（蹦蹦）表演形式，在二十世紀初創造了「平腔梆子戲」，並吸收梆子、皮黃、皮影、樂亭大鼓的曲調、板式，始有評劇的正式形成⁵³。台灣歌仔在民間歌舞小戲的型態中揮灑，或直接被大戲運用而發展變化，都可能存在著與黃梅戲、越劇、評劇等劇種相似的質變過程。

歌仔調的通俗性格，民眾很容易感受到語言使用的親切、易唱、易懂，流行感染力，不是其他傳播到台灣的前輩劇種唱腔所能匹敵。這種以七字為主或五字為一句，四句為聯句的民歌，揉合了民間「車鼓」、「採茶」等曲調發展而成，【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。在與大戲形式規範不同的表演概念下，單純的肢體身段、逗趣通俗的對白、家喻戶曉故事情節，藉由歌仔調的優勢，尤其是作為主要唱腔

⁵¹ 參考時白林《黃梅戲音樂概論》，北京：人民音樂出版社，1993.7。

⁵² 參考周來達《中國越劇音樂研究》，台北：洪葉文化，1998.12。

⁵³ 參考張士魁、凡今航、賀飛、王其珩合著《評劇音樂概述》（北京：人民音樂，1991.12）。

的台灣【七字仔】(七字調)⁵⁴，符合了日治時期台灣社會的生活步調，受到了民眾普遍的歡迎接納。藍雪菲在《閩台閩南語民歌研究》有云：

【七字調】是一個基本框架，它是有形的，但【七字調】又是一個開放的系統，它又是無形的。它和所有的民間音樂形式一樣，是有源頭之『活水』。⁵⁵

我們若把台灣歌仔做為一個新的、可資以應用的曲調體系來看，這樣一個有形無形的「活框架」，依附到民初的台灣戲曲活動中，顯然對當時盛行或流傳已久的古典戲曲漸漸產生排擠效應。陳耕對這個時期的台灣戲曲活動因歌仔調而產生的變化有以下之敘述：

20世紀10年代中期至20年代中期，是歌仔戲戲曲型態廣泛吸納與確立時期。這個時期的歌仔戲處於無序狀態，沒有規範，沒有模式，每一區域每一位演員，都可以將其活動區域流行的其他劇種的營養，或其本人的技能經驗，加入其演出的歌仔戲之中。許多亂彈、梨園、高甲、四平戲的戲班兼唱或改唱歌仔戲，把成熟的戲曲形式直接地移植到新興的歌仔戲身上，一方面使歌仔戲的戲曲化程度加快，另一方面形成了歌仔戲兼收並蓄的特點。⁵⁶

沒有規範，沒有模式，能夠確立歌仔戲的最重要標誌當然還是「歌仔調」。不過，演出形式轉變中的歌仔戲，可能就擁有北管亂彈的豪邁剛勁，也可以是南管梨園的婉約細膩，更可以仍是維持自由質樸的小戲型態，以【七字仔】為主的歌仔曲調系統，也在不同的伴奏器樂、音樂結構和聲腔色彩等種種條件因素下，引發更細微的變化，總體曲調數量也急速擴張。

⁵⁴ 閩南歌仔龐雜的系統中，本就有以【七字仔】為名的曲調，但台灣【七字仔】應展演需要，在唱腔或過門的句幅普遍皆比閩南【七字仔】為大，可說是閩南歌仔在台灣【七字仔】創作變化形式。

⁵⁵ 引自藍雪菲《閩台閩南語民歌研究》(福州：福建人民出版社，2003.10)，頁398。

⁵⁶ 引自陳耕《閩台民間戲曲的傳承與變遷》(福州：福建人民出版社，2003.9)，頁108。

歌仔戲吸收外來唱腔曲調，大體依兩種方式進行：一是整段的吸收唱腔。歌仔戲整段吸收他劇種唱腔曲調，肇因原劇種表演者改以歌仔調演譯轉移劇目之便利，在歌仔調不敷傳達特定情緒或標誌特定人物性格的情況下，適時的填補了原有歌仔特性的空缺，轉入歌仔戲演出的他劇種演員也得以發揮本門行當的專有特色，為歌仔戲整體曲調增添風采。二是以歌仔調為基礎，吸收其他劇種或民間音樂在節奏、板眼、曲調、行腔上的因素，將本劇種的唱腔曲調再次加以豐富。歌仔戲的成長加速了其他劇種在台灣傳統戲曲地位的衰退，以廟會外台作為主要活動場域，出現了「日唱南管，夜唱歌仔」或「日唱歌仔，夜唱北管」的現象，亂彈、高甲等戲班藝人投身歌仔戲班乃是現實所趨⁵⁷。

經過不斷地沿襲傳唱，歌仔戲引藉的這些唱腔曲調因演唱者與伴奏器樂變化的因素，多少會與原曲調產生不同程度的變異，但運用該曲調的情節時機已是通例，神仙上場、陰魂遊蕩、趕路逃難、對打相罵、昏厥甦醒、閨房思君……，不外是北管亂彈的【梆仔腔】、【陰調（緊中慢）】，南管高甲的【緊疊仔】、【漿水】、【慢頭】、【五開花】、【牽君手上】……等，且含括被應用在不同場合的各種背景音樂曲牌（串仔，吹牌）。利用他劇種唱腔曲調節奏、板眼、曲調上的因素，將歌仔再次加以豐富的情況，多在於框架式曲調【七字仔】的多元變化。從【江湖調】式、【乞食歌仔】式的【七字仔】到【七字仔正（大七字）】、【古早七字仔】，音區高低、速度快慢、過門、演唱詮釋各異的【七字仔軟】、【七字仔反】、【七字仔清板】、【七字仔連】、【七字哭】等，變體頗多，滿足了各種戲劇情緒變化的需求，也正是歌仔戲邁向高度戲劇化必然的音樂發展。⁵⁸

⁵⁷ 參見杜學知等纂修、廖漢臣整修《台灣省通志》（宜蘭文獻會，1971）卷六〈藝術篇〉，第一冊，第15頁。

⁵⁸ 關於【七字仔】變化形式的探討，台灣張炫文教授、廈門邱曙炎先生皆以陸續發表多篇研究專論可為參考。

第三節：唱片劇時期流行且模糊的戲曲概念

20年代起台灣唱片出版漸趨蓬勃，戲曲唱片市場需求量大，爲了達到推陳出新的目的，唱片公司找專人編寫新劇本及新曲調以應需求，除了前述以【七字仔】進行變化外，還編創了許多新腔，如「哭調」系列唱腔：【大哭調（正哭）】、【艋舺哭調】、【新哭調】、【六空哭調】、【運河哭】……等，亦運用了具有哭調同性質的廣義哭調唱腔，如【江西調】、【瓊花調】、【安溪哭（運河哭）】、【福建春調（思春調）】、【月清思愛調（破窰一調，淚未乾調，煙花調，改良大哭調）】、【小浪亭調（愛姑調，鳳凰調）】……等⁵⁹，不勝枚舉，是頻繁變換曲調的「聯曲」手法。以歌仔調爲出版內容的唱片類別有「歌仔戲」、「戲歌」、「改良歌仔戲」、「歌仔戲曲」、「新款歌戲」、「新歌劇」、「歌曲戲」……等名稱，我們可以探知當時「概括性」歌仔調運用的豐富與龐雜，和據以爲載體的多種演示型態⁶⁰。

此時期正是台灣商業劇場的活動高峰，包含綜合性藝術較高、明顯影響歌仔戲劇目、音樂、表演、服裝、臉譜、布景等的京劇和福州戲，超過十二個劇種、六十個不同的中國戲班在台灣長時間的演出、交流與藝術滲透，刺激了歌仔戲向大戲規模靠攏，卻也令其藝術未趨成熟之時，便以跳躍式的戲曲演進路徑被戲班經營者投到商業市場競逐；歌仔戲實包含日治時期大陸之海派京劇、福州戲等各劇種內化的痕跡，有其不可分割性⁶¹。

日治時期唱片劇中亦有以西洋樂器（洋樂）混合中國樂器（漢樂）編配件奏的「歌仔戲」，如 Columbia 古倫美亞唱片公司出版編號 80082《鄭元和》，演唱【倍

⁵⁹ 參考徐麗紗〈台灣歌仔戲哭調唱腔的檢析〉《海峽兩岸歌仔戲學術研討會論文集》（台北市：行政院文化建設委員會，1996）；與〈試探日治時期台灣歌仔戲的唱腔設計〉《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 283~285。

⁶⁰ 參見《聽到台灣歷史的聲音》（台北：國立傳統藝術中心籌備處，2000），頁 153~167，1938年古倫美亞唱片公司發行台灣戲曲音樂唱片總目錄。

⁶¹ 十二個劇種包括京戲、徽戲、大梨園、儒林班、外江戲、掌中戲、潮州戲、七子戲、傀儡戲、文明戲、福州戲和提線傀儡。參見徐亞湘《日治時期中國戲班在台灣》（台北：南天，2000.3）頁 235~238；〈落地掃到戲園內台的跨越〉《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 419。

思仔】和【大哭調】；Tsuru 鶴標唱片出版編號 S 特 344-A《玉枝·連生·逃命》、S 特 344-B《相府招親》，演唱【倍思仔】、【腔仔調（四空仔，山伯探）】，分類標示為「歌仔戲曲」⁶²。這種伴奏方式對以京劇審美模式看待傳統戲曲的觀眾而言，是全新且驚奇的經驗，在「歌仔戲」型態概念模糊開闊的當時，卻只是想當然爾的流行戲劇形式之一。林良哲以唱片工業與歌仔戲相輔相成、「專屬制度」的建立與明星的產生、推陳出新的劇目及曲調、唱片的普及化使得歌仔戲普遍流傳，四個方向說明當時歌仔戲的演進情況⁶³。用這四個方向來觀察廣播和電視時期的歌仔戲發展，亦是頗為合適的比對方式。

在時代新潮流的影響下，「歌仔戲」與「台灣流行歌」是當時台灣民間娛樂的兩大主流⁶⁴，橫跨這兩大主流的明星，如劉清香與簡月娥⁶⁵，都是歌仔戲與流行歌的相同代表標誌。而「皇民化劇」、「文化劇」、「新歌劇」這些以新觀念改寫戲曲故事題材或完全新編的時代新劇，繼有「皇民化運動」的推助，也使得「胡撇仔（oo⁷ phiat⁴ a²）戲」成為歌仔戲在另一種流行概念下的表演形式⁶⁶。「胡撇仔戲」形態在光復後的內台及現今外台戲演出仍蔚為風氣，各時期的部份唱片曲調與傳統歌仔調相互摻雜，模糊在新調與舊曲之間，傳統戲曲服飾和誇張的現代服飾則同台爭艷，急遽跳躍發展的歌仔戲在社會型態快速進化的新舊縫隙間，進行著錯亂的審美調戲。

⁶² 同上註出版中所附之 CD（一）、（二）。

⁶³ 參見林良哲〈日治時期歌仔戲的商業活動〉《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 449~453。

⁶⁴ 參見陳君玉〈日據時期台語流行歌概略〉《台北文物》第四卷二期（台北：台北市文獻會，1955.8）、葉龍彥《台灣唱片思想起》（台北：博揚文化，2001.12）。

⁶⁵ 劉清香，藝名「純純」；簡月娥，唱流行歌時藝名「愛愛」，唱歌仔戲時藝名「紅蓮」、「月娥」。參見林良哲〈日治時期歌仔戲的商業活動〉頁 450~451。

⁶⁶ 參見曾永義《台灣歌仔戲的發展與變遷》（台北：聯經，1988.5），頁 62~65。

第四節：從「改良調」的加入到光復後音樂型態的確立

歌仔戲在台灣萌發成型，這種以歌仔調演劇的新興戲曲活動也傳佈到 1920 年代前後的閩南民間，以廈門為傳播起點，漸次向內地擴張影響，1930 年代已是盛行於閩南地區相當受歡迎的劇種之一。1937 年中日戰爭爆發之後，閩台兩地的歌仔戲交流活動受到嚴重影響，禁戲的情況在兩岸同時發生。台灣屈於日本殖民地地位，皇民化運動壓制了台灣的戲曲活動力，歌仔戲演劇內容與形式在意識形態的框架裡被迫變通改造；閩南戲曲活動中，相關台灣歌仔調的元素也遭受到強制剝離——禁哼唱歌仔調和禁用歌仔戲樂器，甚至是禁演和散班的下場。⁶⁷台灣歌仔戲在皇民化運動的文化箝制下，「改良」出胡撇仔戲的表演形式，對台灣歌仔戲的劇情、曲調、樂器、裝扮等方面，有開闊性的後續影響。相對於同時期被冠上「亡國調」之名而限制或禁演的閩南歌仔戲，卻也因此而有了「改良調」的時代產物，影響及此後兩岸歌仔戲的發展。

因應對日抗戰時期的閩南政局情勢，禁唱台灣歌仔調觸發了「改良調」的產生。同歌仔調一樣，改良調也是在閩南歌仔的基礎上發展起來，揉合改編京劇、高甲、白字戲、南曲的一些曲調，另成一個新的曲調系統，並且使用不同的民間樂器伴奏，以與歌仔調做區隔，迴避禁演歌仔戲的政令，以「改良戲」之名代替歌仔戲。改良戲演唱的一系列「改良調」新曲調中，以由邵江海⁶⁸為首的閩南歌仔戲藝人在【錦歌雜念仔】和【台灣雜念仔】的聲腔基礎上重新創作的【雜碎調】最具代表，和【七字仔】在歌仔戲中的顯著地位相同；【歌仔】是歌仔戲行話中特指【七字仔】的同義詞，而【雜碎調】在閩南民間被逕呼為【改良調】。

由於改良調的風行，改良戲班社如雨後春筍般被大量組織起來，正好遞補了

⁶⁷ 參見陳耕、曾學文、顏梓和《歌仔戲史》（北京：光明日報，1997.3），頁 128~137；陳耕、曾學文《百年坎坷歌仔戲》（台北：幼獅，1995.11），頁 98~104。

⁶⁸ 邵江海（1914~1980），廈門人，閩南歌仔戲著名藝人，雜碎調和改良戲的創始人。有關邵江海的生平、作品、藝術特點與成就，請參見廈門市台灣藝術研究所編，歌仔戲藝術研究叢書之三《一代宗師邵江海》（北京：光明日報，1997.3）。

抗戰期間閩南的歌仔戲成長空窗，正所謂「存亡續絕」、「絕處逢生」。而 1945 年抗戰勝利後，台灣的歌仔戲迅速復興起來，台海兩岸的戲曲交流逐漸回復戰前景況。1948 年農曆十月，人稱「都馬班」的「廈門都馬劇團」抵台南安平港演出，大陸的改良戲和以【雜碎調】為首的一批「改良調」也被正式帶進了台灣的歌仔戲界。⁶⁹在台灣被稱為【都馬調】的改良戲【雜碎調】，和【改良小哭調】、【小思君】、【漢調】、【火炭調】……等其他改良調⁷⁰，陸續被吸收到台灣歌仔戲中演唱。對於台灣光復後歌仔戲復甦並進入第二期的興盛階段⁷¹，除了零星的新調創作和移植，改良調系列曲調也適時填補了當時內台商業演出對新曲調的需求，兩岸歌仔戲音樂再次進行了循序漸進的交融。【都馬調】與【七字調】自此也分別成為台灣歌仔戲「歌仔調」並駕齊驅的兩大聲腔。

陳彬和劉南芳曾就【雜碎調】在歌仔戲音樂上的成就，做了如下的分析：

- (一) 韻腳的擴大豐富了演唱的內容：在韻文學中，韻腳對聲情有收束和呼應的功能，韻腳運用得當的情況下，可以強化意象，增進情趣。【雜碎調】放寬了韻腳在平仄上的規範，繼承說唱文學口語流暢的傳統，在不規則的長短句式中，順著口語的習慣來決定平仄；旋律因唱詞而生，段落轉折也較自由。
- (二) 長短句式對於“四句聯”的突破與發展：歌仔戲曲調唱詞大多為七言四句體，【雜碎調】長短句的加入，以及它靈活的變化，大大豐富了歌仔戲音樂的表現能力，特別是在長篇中演唱，語言音節靈活帶動了音樂旋律的變化，更能適應細膩聲情的敘述。由於語言長短自由、節奏伸縮自由、旋法變化自由，代替了一般歌仔調曲調聯套的功能。既能抒情，也能敘事；能表達

⁶⁹ 參見劉南芳〈都馬班來臺始末〉《漢學研究》第八卷第一期（台北：漢學研究中心，1990.6）。

⁷⁰ 台灣戲班引用不知原曲調名稱來源的新曲調，會以曲調出處的劇團名或對曲調的感受分類重新賦稱，【雜碎調】便因此被台灣歌仔戲界以【都馬調】之名傳播。餘如【改良小哭調】被改稱為【都馬哭】、【漢調】改稱【殺房調】、【小思君】和【火炭調】都又被稱為【都馬走路曲】。

⁷¹ 依據曾永義《台灣歌仔戲的發展與變遷》的說法。台灣歌仔戲的第一個顛峰期約在 1931 年至 1937 年左右，第二個顛峰期約在 1946 年至 1956 年左右。

緊張，也能表達哀傷之情緒，用途可說十分廣泛。

(三) 閩南聲韻的掌握與音樂旋律的密切配合：【雜碎調】講究的是每一個句子的平仄組合和段句所在。邵江海曾說：『口語越通順，越使觀眾聽的分明，越是我創作的雜碎仔』，也就是語言與音樂的結合，越能接近口語化清晰分明的要求成為創作的重要原則。這是為閩南方言本身聲韻的音樂化所確定的一條定義；只要有不同的情緒，語言組合有無限的可能，那麼【雜碎調】就有無限的空間。

(四) 發展豐富了歌仔戲音樂的表現功能：雜碎調是以 G 為宮音的五聲音階徵調式色彩，但呈現出羽徵均衡的特點；具有豐富的板腔變化機能，不同於七言四句聯結構所呈現的曲牌聯綴式民歌風貌；正管 (1=G) 與反管 (1=D) 產生互異其趣的旋法變化，並易於反覆聯結。因【雜碎調】而改良出六角絃⁷²，與三絃、簫搭配伴奏，使歌仔戲的伴奏音色多了一層變化，此三大件和伴奏【七字仔】的四大件⁷³，二者手法各具特色，是歌仔戲唱腔中伴奏特點交相輝映的兩大樂器族群。⁷⁴

【雜碎調】是依字行腔的曲調，台灣方言與閩南漳、廈、泉等地腔口的差異自然表現到曲調行腔上來。且台灣的【都馬調】除了援用【雜碎調】某些大段唱詞之外，因應了幕表戲的演出常態⁷⁵，套用唱詞多受七字四句正聯句的習慣影響，對【都馬調】在台灣後來的變化發展形成一定程度的限制。正如陳彬、劉南芳為【雜碎調】與【都馬調】之間的演變所做的觀察：

⁷² 六角絃根據二胡改革而成，因其琴筒成六角形而得名。詳細型制請參見陳彬、陳松民《薈劇傳統曲調選》（北京：人民音樂，1998.2），頁 362。

⁷³ 殼仔弦（椰胡）、大廣絃（大筒弦）、月琴和台灣笛，合稱歌仔戲傳統四大件。

⁷⁴ 參見陳彬、劉南芳〈雜碎調的形成與演變初探〉，收錄於廈門市台灣藝術研究所編，歌仔戲藝術研究叢書之二《歌仔戲論文選》（北京：光明日報，1997.3），頁 91~100「雜碎調在歌仔戲音樂上的成就」。

⁷⁵ 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。這種演出形式裡，段落劇情可依發展重複拼貼，演員的唱詞也可以在適合情節中援用類似唱詞來對應。都馬班帶來的大量改良戲劇目中，有不少長短句或疊板等「經典」唱段，在其他劇目類似劇情中有相當多移用改編的情況。

事實上【都馬調】的產生，代表著【雜碎調】必須經由某一種轉變的過程，才能真正納入台灣歌仔戲的音樂體系中。當幕表戲演員上台時，他即興地選擇曲調，這時候，【都馬調】已經成為他隨時可以使用的「歌仔調」了。⁷⁶

【都馬調】雖成為台灣歌仔戲不可或缺的歌仔調之一，但也存在著對這個擁有結構和板式變化優勢的聲腔曲調在觀念上的不足，甚至有些許認知上的差距。呂訴上《台灣電影戲劇史》中的〈台灣歌仔戲史〉附有【都馬調】譜例⁷⁷，旋律和前奏、間奏固定，是許多民間藝人演唱【都馬調】時經常引藉的旋律版本，雖然在實際演唱時仍會因唱詞聲韻而更動部份旋律，但曲調運用的概念與一般新調套用四句七字唱詞的條件和意義並無差別。台灣歌仔戲界普遍還存有將長短句式的唱詞或疊板、搶板的唱法稱作【都馬雜碎仔】，或逕以【雜碎仔】稱呼，以與四句七字規格的【都馬調】⁷⁸作為區分。

自 1947 年抵台，1949 年因兩岸局勢丕變而被迫滯留台灣，至 1958 年散班，都馬班來臺前後約十年光景，【都馬調】的散播觸發了台灣歌仔戲音樂長遠的變化效應。光復後是台灣歌仔戲內台商業劇場蓬勃繁榮的黃金時期，各劇團努力以機關變景、新奇劇本、腳色陣容、胡撇仔戲（變體戲）甚或是連鎖劇⁷⁹型式力圖穩定票房吸引觀眾，劇團演職員人數也朝向大編制⁸⁰，但新曲調和音樂創作在資料上並無明顯證據可證實有相對的突破。筆者向經歷過內台時期的前輩樂師探詢，均表示此時期僅有零星的曲調創作改編，如許再添的【湖南調】、【紹興調】、

⁷⁶ 同註 74，頁 78~84，「雜碎調與都馬調之間的演變」。

⁷⁷ 參見呂訴上《台灣電影戲劇史》（台北：銀華，1961.9），頁 267。這個版本也被流行歌謠採用，以西樂伴奏方式編配，故又有【西樂都馬】之稱呼。

⁷⁸ 此種七字四句唱詞型式在閩南歌仔戲稱【雜碎四句正】。

⁷⁹ 呂訴上《台灣電影戲劇史》〈台灣連鎖劇簡史〉頁 283：電影與舞台演劇合併呈現的表演形式，以電影銀幕表現舞台布景燈光條件無法的場景或時空轉換過程，與演員的舞台表演交互呈現；又稱「連環劇」。依葉龍彥《日治時期台灣電影史》中的考證，1928 年桃園「江雲社」歌仔戲班受到東京連鎖劇的影響，攝製八個兩到三分鐘的電影場面在舞台演出中插映，可視為歌仔戲與電影的第一次接觸。

⁸⁰ 依據曾永義《台灣歌仔戲的發展與變遷》頁 74 所述：「強化演出效果的『大型歌仔戲』劇團有雲林的『拱樂社』、高雄的『日光』、嘉義的『新南光』、台中的『春玉』和桃園的『日月園』，它們都屬大型的劇團，演員多者達數百人，有雄厚的資本，其中尤以『拱樂社』和『日光』最具代表性。」

【四季春】等⁸¹。這個時期的台灣歌仔戲音樂型態，基本上是延續了 1930 年代維持下來的曲調連綴方式，流行歌曲也因為胡撇仔戲的持續發展而有明顯增加。因為流行歌曲佔了一定的比重，漢樂和西樂⁸²同時參與伴奏成為因循模式；串仔曲方面則大量使用廣東樂曲（廣東串），以補本島串仔的嚴重不足⁸³。台灣歌仔戲曲調運用模式和音樂型態在這個時期已然確立。

⁸¹ 曲調來源依據許再添口述。【湖南調】是許再添記錄都馬班頭手弦阿利仔（音譯）的演奏，【紹興調】是觀摩越劇班演出時的曲調印象改編，【四季春】則是以南曲素材配合演員出場動作而編寫的曲調。這些曲調的創作改編動機並非團主或演員指定，是樂師個人興趣的自發作品。

⁸² 漢樂指傳統文武場的演奏，西樂則以伴奏流行歌曲為主，使用的樂器多為管樂器，如小喇叭（trumpet）、薩克斯風（saxophone）、豎笛（clarinet）..... 等。

⁸³ 「串仔」（chuan³ a²）：做背景情境用的演奏曲。廣東串常用者如【旱天雷】、【小桃紅】、【三潭映月】、【醉西施】、【西江月】等粵曲，本島串有【梳妝串（老婆仔串）】、【寄生草】、【百家春】等。

第五節：交疊起落的歌仔戲電影和廣播歌仔戲

都馬班來臺，其影響面非只是改良調增加了台灣歌仔戲音樂長遠的豐富性。都馬班向越劇學習古裝妝扮，對日後台灣歌仔戲在妝扮上新舊雜用的現象也有所影響，並且可以說是比較其在音樂上的影響更為即時立見。此外，光復後是台灣歌仔戲內台商業劇場蓬勃繁榮的黃金時期，新的商業手段順勢運用歌仔戲龐大的觀眾基礎尋求利機，都馬班便倚著劇團叫好叫座的態勢，在 1954 年 12 月開拍了台灣第一部克難拍製的台語片《六才子西廂記》。隔年 6 月正式推出，賣座奇差，對都馬班的聲名氣勢打擊頗重，經營狀況漸走下坡。⁸⁴都馬班因拍攝台語片帶來戲班個別經營的挫敗，對於其他劇團利用新興媒體優勢以為壯大的企圖顯然毫無減損；從台灣社會經濟發展的角度來看，運用電影、廣播以至電視等傳播媒體做為藝術和文化的載體，則也是趨勢所指，實非偶然。

繼 1954 年都馬班拍攝《六才子西廂記》的失敗嘗試，拱樂社劇團經營者陳澄三旋即著手拍攝《薛平貴與王寶釧》，1956 年一月在台北中央戲院上映即造成轟動，從此帶動台語電影風潮，許多歌仔戲班也起而倣之包辦製作和演出，百餘部歌仔戲電影和「類歌仔戲」台語片陸續開拍。歌仔戲電影的傳播能量遠勝於僅能在一時一地實地演出的內台歌仔戲，知名度得以快速累積，有利於同擅於電影與內台的劇團和演員個人。但是，蓬勃發展的台語影片，佔據了同樣以戲院作為表演場域的內台歌仔戲演出檔期，產生了排擠作用，內台劇團的數量每況愈下。

再檢視受觀眾喜愛的歌仔戲電影與台灣歌仔戲音樂的關係，事實上與戲曲音樂的要求相去甚遠，主要是以「插曲」的獨立曲調方式分散在電影情節中，且曲調風格凌亂，但部分曲調仍被吸收為內台語廣播歌仔戲演出使用。《范蠡與西施》（1956）插曲包括「台灣七字、潮州調、哭調、廈門調、流行曲共十五首⁸⁵」，曲

⁸⁴ 同註 69，頁 600~602，敘述都馬班對台灣歌仔戲之影響及其地位。

⁸⁵ 懷淮〈范蠡與西施〉《聯合報》，聯合副刊，民國 45 年 8 月 15 日。

調看來多樣，點綴性質居高。歌仔戲電影裡也演新編的胡撇仔戲，如《三龍奪明珠》、《阿里巴巴四十大盜》，也和一般台語片一樣唱幾首歌仔調、黃梅調或新編歌謠，或者連一支曲也沒唱，但它們的確是歌仔戲演員演出的古裝電影；歌仔戲電影雖以「電影」呈現，當時歌仔戲的觀眾卻以「歌仔戲」的習慣去看它，這是它可以不必另立名目，而以和「歌仔戲」同樣混沌的、概念化的定義存在的原因⁸⁶。民眾以這種混沌的、概念化的定義看待歌仔戲，會產生或多或少認知存在的差異，歌仔戲和民眾間共同享用的基礎符碼化形式元素，至少可能包括隨興發揮的表演、插科打諢的人物或劇情、隨著劇情變換的布景，以及在一個連本戲般時空關係，所表現出來或是歷史、或是傳奇，亦或是當代社會事件的完整故事⁸⁷。各種形式題材的電影製作直接挑戰歌仔戲電影本質的不穩定性；再者，歌仔戲成為當時重要的休閒娛樂項目之一，當然也不可迴避馬戲團、歌舞團、溜冰團、魔術團等新穎有趣的表演團體，在以戲院為主要表演場域的商業活動中相互競爭⁸⁸。歌仔戲電影在 1966 年電視歌仔戲初興之際，挾電視歌仔戲明星之魅力擔綱拍攝演出《碧玉簪》與《狸貓換太子》，仍未能挽回頹勢，終須黯然淡出市場；此時，內台歌仔戲也隨之沒落，歌仔戲表演幾乎與戲院場域絕緣。1980 年由歐亞公司籌拍的《鄭元和與李亞仙》和 1981 年第一公司的《陳三五娘》則是歌仔戲電影最後兩齣作品⁸⁹。

與歌仔戲進入電影時期相互重疊的，是廣播歌仔戲。日據時期日人在台所建設的廣播網絡遍佈全台各大城市，時至 1940 年代，台灣的廣播事業已經相當發達。1950 年之後，民營的廣播公司紛紛成立⁹⁰，提供的節目幾乎被廣告侵佔，主

⁸⁶ 有關歌仔戲電影的產生背景和意義，參見施如芳《歌仔戲電影研究》（台北藝大傳藝所碩士論文，1997.12）。

⁸⁷ 參見廖金鳳《消逝的影像—台語片的電影再現與文化認同》（台北：遠流，2001.6），頁 77。

⁸⁸ 參照呂訴上《台灣電影戲劇史》（台北：銀華，1961.9），頁 493~500。

⁸⁹ 這兩齣歌仔戲電影皆由余漢祥導演，由「台視聯合歌劇團」楊麗花、司馬玉嬌等演員主演，分別由陳聰明與狄珊擔任編劇。參考葉龍彥《春花夢露—正宗台語電影興衰錄》（台北：博揚文化，1999）。

⁹⁰ 「民本廣播電台」於 1949 年 9 月在台北市開播，成為台灣第一座民營商業廣播電台。1950 年，台北的「民聲」、「正聲」和高雄的「鳳鳴」接連成立。1955-1965 是廣播的黃金十年，期間成立了 20 家民營商業廣播電台，5 家公營或實驗性廣播電台，及兩座轉播台。1959 年，新聞

要以台語族群為播放對象，內容除了工商服務、講古、廣播劇之外，偏重地方戲劇、歌仔戲和國、台語的流行歌曲，整個廣播節目除了歌唱，便是戲劇⁹¹；借用大眾流行文化來促銷商品的手段，以藥商最多，廣播、報紙、賣藥團都是推銷的利器。歌仔戲在當時擁有廣大的民間基礎，製播歌仔戲節目以廣招徠是廣告商和廣播電台創造商機的絕佳媒介。廣播歌仔戲剛開始先做內台錄音，將內台演出的聲音實況轉播，其音樂形式當與歌仔戲內台無二致，但因音效不佳，便改以在錄音間錄製的方式製播⁹²。相對於內台歌仔戲或外台歌仔戲與觀眾直接面對的演出形式，廣播歌仔戲注重演員的聲音表現，唱腔與道白能力是先決條件，聽眾看不到的形體動作只是提供錄音時對樂師的信號提示⁹³，故不需誇張的肢體身段表達；傳統幕表戲表演裡，演員和文武場樂師之間的默契傳達就是依賴這些語調與動作信號的規範程式。廣播演員以「聲」獻藝，在此方面專擅的不僅是內、外台歌仔戲演員，賣藥團和說唱這類「坐（ce⁷）唸」、「站（企，khia⁷）唸」的藝人⁹⁴，當然也納入廣播歌仔戲的聲音表演中⁹⁵。動作過程的簡化直接影響到鼓介和吹牌的演奏長度，原本就抽象的行進、趟馬、書寫、過場、升堂排場等程式動作，更僅存音樂與鑼鼓給予聽眾的簡略象徵。

省略了動作表演的時間過程，音樂曲調在劇情進行中必須有相對的填補，再加上因廣告收益提高而延長播出時間，使用的曲調數量也隨之增加。新增的曲調來源廣泛，台語流行歌曲、唱片劇曲調和電影曲調都是取材的對象，時期涵蓋面從 1930 至 60 年代，如【人道】（邱再福作曲）、【倡門賢母】（蘇桐作曲）、【南風謠】（鄧雨賢作曲）、【望鄉調】（陳冠華（陳水柳）作曲）、【秋夜曲】（姚讚福作

局凍結新廣播電台的申請，在已發出架設許可證的電台 1960 年完成後，就不再有新民營台核准。（資料來源：行政院新聞局）

⁹¹ 同註 87，頁 79~80。這所謂的戲劇，實質上包含唱戲、演戲和說戲的形式。

⁹² 參見曾永義《台灣歌仔戲的發展與變遷》（台北：聯經出版社，1988.5），頁 76。

⁹³ 這種簡化動作的形式，可以想像為只保留唱腔道白，以讀劇的方式進行，演員提供給樂師鼓介信號仍須以舞臺演出程式習慣進行，如叫介的語氣提示或曲調的手勢提示，有一定的公式可循，也可以用寫字條來提示文武場演奏演變調子。

⁹⁴ 譬如知名的電視歌仔戲演員翠娥就是由賣藥團出身，再轉進廣播歌仔戲演出。

⁹⁵ 參閱劉秀庭《「賣藥團」--一個另類歌仔戲班的研究》（藝術學院傳藝所碩士論文，1999.9）。

曲)、【母子鳥】(許森淵作曲)、【酒瓶花(情海斷腸花)】(曾仲影作曲)、【茫茫鳥】(曾仲影作曲),不勝枚舉;也有樂師在此時期專為歌仔戲改編創作的少許新調,如【廣東二黃】(許再添改編作曲)與【馬隊吹】(許再添改編作曲)等。其他尚包含當時藉由廣播電台發聲的台語電影插曲,也有以歌仔戲劇團為名的【中廣調】、【文和調】、【鳳凰調】、【寶島調】⁹⁶.....等。移植、沿用這些流行歌、電影插曲、劇團創作曲...等,加入歌仔戲常用曲調之列,都以「變調仔」稱之,帶給廣播聽眾更多的新鮮感;如但無論如何,各種速度變化的【七字仔】和【都馬調】等傳統歌仔戲曲調還是佔了使用曲調八成以上的比例。廣播歌仔戲的劇團組成來源幾乎都是由內台歌仔戲藝員擔任,兩種表演形態的音樂曲調安排當為一致,較不同的是廣播劇團在節目開始之前,會先演奏一段作為「臺聲」的樂曲,由導演或演員在臺聲演奏中播報演員組成或本日(集)劇情梗概,也做為觀眾識別劇團或電台的声音標誌,使用的曲調有現成的廣東串【早天雷】、【連環套】等或流行歌曲【採檳榔】,其他當時出名的古裝劇劇團自編曲調如南光歌舞團的【南光調】、新人歌舞團的【新人調】等,也被另配歌詞作為歌仔戲新調來演唱。

長期興盛的廣播歌仔戲在 1960 年代感受到腹背受敵的壓力,一方面是歌仔戲電影餘溫未退,新興的電視歌仔戲又是一股逐漸茁壯的未知勢力,甚至同樣是利用電台發聲牟利的廣播劇、講古等節目,都讓廣播歌仔戲的製作方向不得不思考改變處在商業市場的應對謀略。當時經營數個電台廣告代理業務的劉寧猛⁹⁷接受了陳聰明的想法,以有別於一般電台的幕表形式,在民本電台推出新類型「寫實廣播歌仔戲」,由專人寫作劇本供演員與樂師錄製廣播歌仔戲節目。「寫實廣播歌仔戲」的構想試圖扭轉聞聲不見影的廣播弱點,利用抽詞(旁白)和音效營造

⁹⁶ 以同一劇團為名的曲調不一定只有一首,如【寶島一調】、【寶島二調】。據資深樂師表示,【鳳凰調】亦不只一首,【日出東山】便是【鳳凰調】系列之一。以上曲調作曲者目前皆未有明確查證。

⁹⁷ 又名劉鐘元,嘉義竹崎人,河洛歌仔戲團製作人。早期從事電台廣告業務招攬,「民本廣播電台」的「九龍歌劇團」、「民生廣播電台」的「金龍歌劇團」、「正聲廣播電台」的「天馬歌劇團」都曾是他負責管理的廣播歌仔戲團。1972 年成為「台視聯合歌劇團」幕後股東之一,1984 年成立「河洛有限公司」。

空間情境，讓聽眾在劇情唱唸進行的同時也擁有景物和人物動作表情的寫實意象：

（抽詞）在青山綠水的山邊下，一匹白馬，漫一步一跑一來……（配馬蹄聲）。馬上騎著一位俊俏的書生，名叫陸一劍一英一，從江南而來囉……（開正介唱七字仔）。

（抽詞）月夜風高的花園，掛了一個月勾，斜月暫照在西窗，內面有微微的燈火——（音樂前奏下），燈火下一位小女子，點點目屎滴在胸前，伊是被人遺棄的柳一含一煙……（起唱）。

這是陳聰明模擬當時「寫實廣播歌仔戲」的播音內容片段，吳梅芳、翠娥、小鳳仙等演員都是這種實驗作品的參與者。劇本先請當時有名的電台講古名嘴石文戶草擬，並預錄一個三十分鐘的示範帶給陳聰明參考，再由陳將文字和唱腔安排修正安排妥當，提供播音演出者按劇本進行錄音配樂⁹⁸。抽離了景物畫面和身段動作的廣播歌仔戲，以旁白和音效做為補充，試圖將舞台和電影的立體形式在無形想像中重塑。這般的寫實意象卻無法長期習慣於一般廣播歌仔戲「演出程式」的聽眾得到適應。「寫實廣播歌仔戲」在意境傳達上做了彌補與改良，旁白的說明如同電影跳接的畫面般靈活生動，搭配刻意安排的音樂和音效背景也營造了各式各樣的畫面切換效果。部份聽眾專注於整個情節的敘述和發展，腦中浮現如同觀賞著內台、連鎖劇或電影般的影像細節；但也使得不習慣於這種表達形式的大部分聽眾，陷入了無法連貫劇情和思緒節奏的混亂，實驗者想要傳遞廣播歌仔戲美學的理念在現實中產生了隔閡。

步伐太快，聽眾一時無法接受，短暫的寫實廣播歌仔戲實驗被迫暫停，成本效益也是另一重要考量。陳聰明表示，精心安排設計的寫實劇本，每兩個小時的廣播長度需要以四、五倍的時間來錄製，寫實廣播歌仔戲中儘量不安插流行歌

⁹⁸ 筆者於 2005 年 10 月訪問陳聰明之錄音。

曲、京曲、南管和亂彈的曲調，卻也礙於經費而更無法讓樂師進行付費的創作；對寫實廣播歌仔戲的音樂風格有了理想性的限制，陳聰明覺得當時的歌仔戲曲調數量已經不敷使用。

吸收相近劇種曲調或台灣流行曲調一直都是歌仔戲發展過程中擴張曲調數量的手段之一。1966 年左右，在民本廣播電台一台製作廣播歌仔戲節目的賴元山，除了將當時流行的【艋舺雨】等歌謠運用在廣播歌仔戲中，也採用台語黃梅調神怪電影《蛇美人》⁹⁹中部份曲調，親自紀錄採譜，由該電台「九龍歌劇團」蘇桐帶領的樂隊依譜演奏，包括【仙鄉歲月（西工調）】、【送君別】、【春遊（遊潭）】、【萬古流芳】、【遇佳人】……等曲調¹⁰⁰。這些曲調的作者是當時從事電影音樂創作的曾仲影，電影發行公司將電影原聲唱片送交廣播電台，是為影片作宣傳播放。曾仲影於 1948 年即參加民間話劇團擔任樂手，並曾從事酒家「那卡西」走唱樂隊及賣藥仔團的演奏工作。1952 年加入演出台語古裝話劇的白蘭劇團，先負責音樂與導演工作，後成為劇團實際負責人。台灣電影事業逐漸發達的 1950 年代後期，集音樂創作與演奏才華於一身的他轉進電影行業中發展，擔任過演員、導演、作詞、作曲者，並為電影歌曲及配樂進行創作¹⁰¹，《薛仁貴與柳金花》（1957）是他的第一部電影配樂作品。曾仲影創作的電影曲調附合了陳聰明的部份理想，他認為歌仔戲曲調不敷使用的狀況，也得到了暫時的緩解。

廣播的便利、價廉特性，沒有空間、時間限制，聽眾耳際朝暮縈繞著演員演唱的歌仔調，也因此造就出不少的廣播歌仔戲明星。這些只聞聲不見影的廣播偶像，常使電台門口群聚著想要一睹心儀偶像廬山真面目的熱情聽眾，廣告商也會在適當時機將幾個廣播劇團的演員組織起來，做戲院內台短期的盛大公演，一方面滿足了觀眾的好奇，也充分掌握了每一個可以互利的商機。台灣電視傳播系統

⁹⁹ 電影《蛇美人》1966 年 6 月 15 日首映，宏安公司製作發行，鄭東山導演，草木地編劇，曾仲影作曲，白虹、凌霄、小芬等擔任演出。資料來源：葉龍彥《春花夢露—正宗台語電影興衰錄》（台北：博揚文化，1999）。

¹⁰⁰ 根據 2005 年 10 月筆者訪問陳聰明先生之錄音。台灣廣播事業發達，是唱片音樂最佳的傳播媒介，《蛇美人》電影原聲配樂在當時也藉由廣播電台宣傳播放。

¹⁰¹ 相關曾仲影經歷請參照劉秀庭《曾仲影的音樂生涯》（台北：國立傳統藝術中心，2002）。

建構起來的 1962 年，廣播歌仔戲偶像驟然躍上螢幕，民眾多了一種可以兼有聲、影演出的選擇，台視開播首先推出王明山製作的《雷峰塔》，並隨著電視機的普及，陸續開闢了不同的演出時段，分由多個劇團參與演出，廣播歌仔戲全盛時期已然中止。

第三章 電視調的創作背景與環境

唱片、廣播、電影，三種隨著工業技術演進和社會經濟成長而出現的文化傳播媒介，與台灣歌仔戲在發展變遷過程中相繼邂逅。台語電影(包括歌仔戲電影)拍攝可以是為了唱片銷售，唱片歌曲可以烘托電影，廣播電台也以播放電影歌曲、唱片歌曲回應¹⁰²；再有電視媒體的出現，當然也成了歌仔戲藉以施展魅力、開拓觀眾並延續商機所轉進的全新表演空間。蓬勃的廣播歌仔戲事業培養了愛好歌仔戲的廣大群眾，更是演員們鍛鍊唱功和蓄積知名度的空中舞台，劇團經營者利用媒體「供應導向」的市場法則，促使歌仔戲在台灣電視產業初初發軔的 1962 年開始，挾著歌仔戲電影和廣播歌仔戲散發的光熱，走入電視螢幕試探新經濟市場，順勢帶動了另一波錄製歌仔戲唱片的風潮¹⁰³。台灣歌仔戲表演形態和表演場域的轉換絕非偶然。這個時期的一些知名演員成了同時縱橫廣播、舞台、電影、電視和唱片的大眾偶像。

第一節：黃梅調電影魅力的延伸

自 1958 年黃梅調電影《江山美人》在台創下票房盈滿佳績之後，《梁山伯與祝英台》掀起了港台地區的黃梅調狂熱風潮，正是歌仔戲在電視螢幕初試啼聲的 1962 年。大量的黃梅調插曲是這種古裝歌舞電影的特色，比較起片中的人物造型、故事文學、拍攝技法、場景美術、動作表演等更為突出，1966 年台語片《蛇美人》成為這種美學氛圍籠罩下的地方化類型產物；重製《蛇美人》插曲成功的

¹⁰² 參見廖金鳳《消逝的影像—台語片的電影再現與文化認同》(台北：遠流，2001.6)，頁 81 與 86。

¹⁰³ 當時錄製發行歌仔戲唱片的有「五虎」、「新電塔」、「月球」、「惠美」、「玲玲」等公司，是自日治時期之後歌仔戲唱片產出量的另一高峰。

融入歌仔戲中，也表示了台灣觀眾對黃梅調音樂有延續的感染和認同。

港台黃梅調電影的音樂是脫胎自「黃梅戲」的音樂元素。發源於湖北省黃梅縣的「黃梅戲」地方劇種，在港台發展成另一支不受地域語言限制的黃梅調電影類型，開拓了新的電影藝術和音樂美學，並適切地與華文時代流行歌曲主流相互接軌，《港台黃梅調電影初探》一書清楚地敘述了這段發展背景：

約在五〇年代初期，黃梅調與越劇等成為中共國家文化政策下的主力發展劇種，一方面正名為「黃梅戲」，再方面也透過電影的攝製與映演，得以流傳各地。又因發展、成熟時間較遲（約為二次大戰時期及中共建國後），語言發音彈性較大，部份字句會因文化政策的主導而將鄉音改為普通話發音，免除了因語言差異而阻礙流傳的缺陷。此外，黃梅戲曲調旋律又因吸收了京劇、崑腔等古老劇種的優點，加上現代化的編曲理念與技法，不僅能琅琅上口，爾後還得以與中國時代流行曲的傳統相接軌，成為二十世紀流行音樂中極重要的一環。五〇年代中期，這些黃梅戲電影進口至香港映演，出色的票房成績啟發了製片人及導演開始設製黃梅調電影，領導這個電影潮流的則是邵氏公司以及其旗下導演李翰祥。可能因為黃梅「戲」的名稱尚未完全叫開，也或許因為是官方「欽定」的名稱，帶有些許政治色彩，香港及台灣所拍攝的此類影片於宣傳文案乃至一般電影工作者與觀影大眾的普遍認知方面，黃梅「調」的舊名都凌駕在正名後的黃梅「戲」之上。由於當時影界發展—尤其是商業掛帥的右派影業—已經脫離黃梅戲曲賴以生存的江水大地，黃梅調電影的音樂風格自「黃梅調」抽象化、廣義化，晉身為一種「現代化、精緻化、時代流行曲化」的傳統戲曲、江南小調的代稱。¹⁰⁴

受大陸黃梅戲影片《天仙配》¹⁰⁵啟發，香港邵氏電影公司在 1957 年籌攝第一

¹⁰⁴ 陳煒智《我愛黃梅調：絲竹中國古典印象—港台黃梅調電影初探》（台北：牧村，2005），頁 6-7。

¹⁰⁵ 上海電影製片廠將安徽省黃梅劇團在 1954 年華東戲曲匯演中大放異彩的《天仙配》搬上銀幕，由桑弧改編、名演員石揮導演，舞台版原班人馬（嚴鳳英飾七女、王少舫飾董永）主演，南方影業公司在香港發行。

部古裝彩色黃梅調歌唱片《貂蟬》¹⁰⁶，劃定了港台商業電影追求新類型古典歌舞片美學的起跑線。陳煒智認為「黃梅調」和「古典文藝敘事」在某種程度上，已經成為不可分的美學標準，即便創作者並不刻意以黃梅調為藍本，許多音樂語彙、曲式結構及音程組合等，都或多或少能看到黃梅調電影全盛時期所留下來的影子¹⁰⁷。港台黃梅調電影音樂，在一群不屬於正統黃梅戲系統的音樂創作者或學院派出身的流行樂壇作家¹⁰⁸的參與下，只以黃梅戲的傳統旋律為基礎，並不考慮其板腔或調性的變化，再依電影的劇情需要、歌詞的編排、導演的要求，以及歌者個人的才華或聲音特色等予以調整，「戲曲」的成份已經大幅轉淡，取而代之的是一種具有『泛中國印象』而非膠著於任一單獨地域、方言的音樂語彙¹⁰⁹。正因為這「泛中國印象」抽象又廣義的揮灑空間，黃梅調電影隨處點綴著越劇、京劇的旋律和曲式特點，間有說唱曲藝、山歌民謠的韻緻，西洋和聲與編曲手法串織出流行和古典交融的式樣；簡約的中西管絃編制或是大型交響合奏，同樣散發旺盛的音樂生命力。

台產黃梅調因產製地域和音樂作曲者取材背景，除了保持既有的電影音樂質感進行配樂創作，也將本地的民謠旋律和歌仔戲曲調當成創作素材，頗具實驗精神。陳煒智例舉史惟亮在《天之驕女》（1966）的原作音樂裡，大篇幅採用台灣民謠，如【丟丟銅仔】、【思想枝】的音樂元素，再加上部份【都馬調】和歌仔戲曲調；由曾仲影作曲的《牛郎織女》（1969），序幕即直接援用歌仔戲曲調，配上國語唱詞，介紹牛郎織女的故事背景。抽象化、廣義化的黃梅調音樂風格，和台灣歌仔戲在發展進程中廣納各類型戲曲、民歌小調、流行歌謠等等的聯曲特性相仿；台語黃梅調電影《蛇美人》插曲悄然融入廣播時期歌仔戲，歌仔戲曲調元素也被電影作曲配樂者運用到黃梅調電影音樂中。湖北「黃梅調」到中國「黃梅戲」，再有港台「黃梅調電影」的流變，黃梅戲和黃梅調電影在表演和音樂上的呈現，

¹⁰⁶ 李翰祥導演，林黛、趙雷、羅維主演，王純作曲，李雋青作詞。

¹⁰⁷ 同註 104，頁 8。

¹⁰⁸ 如王純、周藍萍、王福齡、顧家輝、王居人、林聲翕、楊秉忠、李厚湘、曾仲影、史惟亮等。

¹⁰⁹ 同註 104，頁 8。

走入兩條截然不同的道路；歌仔戲汲汲於內台、外台，傳統舞台上朝夕走踏的腳步始終未曾停歇，另一邊試探到廣播和電影的足跡，則悄然轉進了電視製作領域，並與黃梅調電影音樂延燒的熱力，擦出另一片音樂變革的火花。

《蛇美人》電影片插曲受歌仔戲移植借用，筆者以該劇錄音片段¹¹⁰分析其原因不外乎：

- (一) 曲調多採用四句聯式歌詞，與歌仔戲歌詞形式相同；
- (二) 模仿黃梅調電影的古典音樂劇方式，以台語發音演唱，相近於歌仔戲表演風格；
- (三) 劇中插曲配樂融匯了黃梅調、紹興戲、閩南民間小調的特色，符合當時台灣民眾所接受歡迎的音樂形式。

《蛇美人》呈現的音樂特色，包含曲調旋律和配器手法，正是國語黃梅調電影所擁有的風格翻版，曾仲影採用了相似的配器編制，分別以二胡、高胡、琵琶、三絃、古箏、笛、簫等中國樂器為主，搭配小提琴、大提琴、迴音鋼片琴（Vibraphone，電鐵琴）等西洋樂器，甚至有鋸琴的音效；打擊樂器則以高、低梆子做為主要的節奏音響，正如戲曲的板、鼓用途，但不作為領導傳統鑼鼓點套式，其他則為大鼓、吊鈸等。這種音樂插曲的創作型態確是因為港台黃梅調電影在台語電影市場¹¹¹所產生的示範效應，也是黃梅調音樂魅力無形的延伸，成了影響往後電視調創作的關鍵開端。

¹¹⁰ 拷貝自曾仲影私人收藏卡式錄音帶資料，長度約 45 分鐘。原音版本為唱片，多次轉錄之後雖音質不佳，轉速亦不正常，但仍為寶貴的參考分析資料。該劇目前於財團法人國家電影資料館中僅有文字記錄，無任何聲音或影像之保存。

¹¹¹ 東南亞地區台僑喜歡觀賞歌仔戲，也愛看黃梅調電影。台北「華台園」1964 年到菲律賓公演，曾演唱黃梅調。以上資料依據陳聰明 2003 年 11 月接受筆者訪問之口述。

第二節：電視與廣播歌仔戲初交之期的音樂形態

最初的電視歌仔戲型態是現場演出、即時製播的作業形式。據資深歌仔戲樂師許再添先生敘述，初期的電視歌仔戲繼承了內臺的演出模式，音樂型態並不因為載體的轉換而有所更異。由於電視製作有劇本審核的程序，相較於內臺和廣播歌仔戲在事前製作準備上為嚴謹，排戲過程中也為音樂的鋪排做了較為詳細的考量：

1966年至1969年天馬歌劇團在台灣電視公司開始播出歌仔戲以後，都事先將劇情寫成劇本，再由導演排練，未排練之前，導演與負責音樂的領班要安歌曲，看劇本內容，喜、怒、哀、樂，來決定安排給演員唱，譬如雙人對唱時就安【都馬調】或【七字仔】或新調，不過，新調較特殊，因為它的曲不是活的，要看劇本歌詞是否適用才可以，否則唱出來的調子會怪怪的，若是像【都馬調】或【七字仔】只要句子通順都可以安下去；演員單人演唱輕鬆快樂的新調，可用的調子就很多了，如【送蓮花】、【茶花女】、【廣東二黃】……等等很多，也要看歌詞合不合，如果演員單人唱悲哀的曲調，就安【七字慢板】或新調，如【子母錢】、【相依為命】、【抒情】……也是種類很多，所以說文場演奏及安歌，都是很靈活的，需要看劇本的劇情變化來配合。¹¹²

這段敘述簡略說明了台灣電視歌仔戲發展初期曲調運用內容與方式，通過「安歌」的手段來選定適合劇本唱詞情境的若干曲調。換言之，「安歌」，是台灣歌仔戲對一齣戲的曲調和相關音樂鋪陳事先的「設定」程序，可以說是為劇本所做的簡略音樂設計過程。「安」有選擇、設定、安排之意，「歌」指的是演唱曲調；廣義的安歌內容尚包括「串仔」、「吹牌」及其它音效的選用¹¹³，曲調前奏、後奏

¹¹² 此段文字引自許再添口述，蔡玉雲記錄整理〈台灣歌仔戲文場伴奏及安歌傳統〉《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。

¹¹³ 「串仔」指除了曲調之外的背景音樂。主要沿用自北管亂彈的嗩吶「吹牌」雖與「串仔」實

的安排也會在劇本內容段落中稍做註記。「安歌」是一種程式性的套用手法，劇本歌詞創作之後，以樂師為主，與導演和演員討論，依照唱詞情緒需要，選擇出可以表達相同或類似情緒的一個或數個曲調，若是選用新調，則會檢查詞句依附曲調旋律後的倒字情況，也偶會考量演員個人的演唱能力，如曲調音域或演員對曲調的熟悉程度，作為曲調安排的篩選原則。許再添對安歌工作時需注意的事項，提出了四個重點：

- (一) 在使用新調時，須特別注意音樂及語言旋律之配合，讓詞意明顯；
- (二) 「本島串」、「廣東串」新舊串仔曲的融合與運用；
- (三) 吸收外來曲調以七言四句式為原則，且要有歌仔戲味，當所想使用的曲調非七言四句時，可以重新編排，以符歌仔戲要求；
- (四) 針對實際需要創作新的曲調。¹¹⁴

許再添 1961 至 1969 年服務於「天馬劇團」，擔任「樂長」（樂隊領班），肩負安歌任務，1968 年前後陸續為該團在台視的演出創作了【二度梅】、【宋宮秘史】、【巫山風雲】、【王文英】、【依依曲】、【子母錢】、【天倫夢斷】等新調。曲調數量陸續累積，安歌模式才得有更多排列組合變化的選擇。同時期在台視參與演出的其他劇團與樂師並未有流傳下來的新創曲調。傳統歌仔調、閩南歌謠小調、流行歌謠、南北管系統戲曲曲調加上各時期的創作新調等，構成了台灣歌仔戲數量龐雜、多樣風格的曲調集匯；這些曲調依據旋律節奏功能和特性，被安排在戲曲演出中完成不同的唱腔情感表達，這就是傳統歌仔戲安歌的主要目的。各種變化速度的【七字仔】、【都馬調】一直都是唱曲的主軸，其他曲調以獨立或連綴的方式被套用，起著曲調風格變換調和的功能。然而，確立劇本是進行安歌程序的首要依據，該有多少唱詞必須被安設曲調或編寫新曲，該要如何分配各個曲調的風格屬性，該在何時插入串仔或吹牌，關係著的是整個戲劇節奏的行進開展，其

際運用的範圍意義不同，在安歌過程中都可能一併考量，且還會包括如鳥叫、馬嘶、閃光.....等模仿或提示音效。

¹¹⁴ 同註 112，頁 223~225。

先決重點還是在編劇者編寫的劇本當中。歌仔戲轉換跑道進入電視台之初，雖有劇本預先送審的制度規定，要求演員配合播映的字幕當場演出，「實況錄製」的作業形式只是把舞台搬移到室內攝影棚，等於是把廣播歌仔戲和舞台形式的演出綜合立體化，劇本文本還是依著傳統的形式走向，安歌的方式也相對單純。編寫適合於電視演出型態的劇本，必須隨時呼應著電視日新月異的拍攝手法技術，場次調度變換、人員上下定位、身段對白寫實化、場景內外切換、畫面遠近分鏡等等，與傳統舞台劇本型式迥異。劇本和演出形式呼應，音樂曲調的運用分配亦當隨著劇本內容和播出時間長度的改變而調整；唱段和情境音樂的安排技巧更與傳統「安歌」法則不同。

歌仔戲進入電視型態的初期是內台與廣播音樂形式的延伸，並無明顯音樂創新的作為，增加的曲調有限，大多是在台灣社會流行歌謠或黃梅調電影中採擷，以一貫的安歌手法被聯套在劇情唱段之中使用。專為電視歌仔戲演出形態編寫的新曲調，僅知有許再添 1968 年前後陸續為「天馬劇團」在台視演出所創作的【二度梅】等數支主題曲和部分歌詞。台灣歌仔戲整體曲調數量此階段雖有持續的微幅成長，但演奏這些曲調的樂隊組成形式並沒有改變，大抵仍保持由文場頭手絃(殼子絃、二胡、鐵絃等)、二手絃(大廣絃或大胡)、揚琴、三絃或月琴、笛(簫、鴨母笛)，或加入空心木吉他，搭配傳統武場鑼鼓，以傳統漢樂為伴奏主體的編制¹¹⁵。電視歌仔戲基本上排除胡撇仔戲「西樂做」¹¹⁶的表現型態，西洋銅管樂器如小號、薩克斯風等已不復使用；從 1962 年歌仔戲初現台視螢幕開始，製播的戲齣如《雷峰塔》、《訓商輅》、《三伯英台》、《乾隆皇與香妃》等等，全數是以中國歷史故事為題材的古冊戲，音樂伴奏形式都以古典戲曲齊奏的模式為規格。這種以漢樂為主體的伴奏型態，在陳聰明等人邀請曾仲影參與曲調重新編配

¹¹⁵ 如當時期「天馬劇團」的樂隊組合，有許再添任領班及頭手絃，李大寶(財寶仔)演奏揚琴，阿塗仔或憨(gam7)龍的品仔，白素卿專司大胡，葉明德(萬能仔)三弦、廣弦，許大川司鼓，蕭勝一(黑狗)擔任武場下手。

¹¹⁶ 胡撇仔戲滲雜較多時代流行歌曲和東洋曲調，較倚重西洋銅管樂器伴奏，但亦有將傳統曲調加入西樂伴奏者而稱之。

和錄製之後，電視歌仔戲的音樂變革才真正大幅展開。

第三節：電視調與「卡拉」始末

1969年10月底，中國電視公司正式開播，電視歌仔戲進入另一個競爭期，同時經營廣播歌仔戲與電視歌仔戲製作的劇團，製作重心快速靠著電視製作而傾斜，「聯通歌劇團」便是一個重要的例子。

「聯通歌劇團」製作人劉鐘元（劉寧猛）在1970年接受導演陳聰明的建議，為籌劃隔年農曆新年從台中「樂舞台」戲院開始的連串戲院巡迴公演¹¹⁷，邀請時任台視特約作曲人的曾仲影，進行音樂規劃。陳、曾兩人就音樂長度、留白、氣氛先行溝通，依據戲劇需要，以黃梅調電影的配器手法加以編配。重新編配後的曲調不做演出時現場演奏，而是以「卡拉」方式預先錄製純伴奏音樂，陳聰明表示其想法是來自於對日本東寶歌舞團的仿效，陳澄三的三蘭歌舞團也在此之前運用過相同手法，也同樣都是由曾仲影負責編配。「卡拉」是陳聰明對製作電視歌仔戲的部份「理想」實驗，企圖以音樂作為對電視歌仔戲改革的主軸。從編寫劇本到安歌，從錄音剪輯到邀請曾仲影配器的構思，黃梅調電影的「美學手法」提供給陳聰明的觸發，還包括對服裝、佈景、運鏡等藝術面向的整合，在他投身電視編導工作三十年的生涯中，陸續付諸實行。

曾仲影初次受託為歌仔戲曲調編寫配器，基本上不牽涉他本人對整體歌仔戲音樂是否熟悉，或是對一般傳統戲曲具有多少實際合作經驗的問題，而是單純借重他對曲調配器的經驗技術。這次對台灣歌仔戲演進產生長遠影響的「卡拉」製作，重新編配了【初一十五】、【遊潭（春遊）】、【艋舺雨】、【望月詞（觀音得道）快板】、【望月詞慢板】、【運河二調】、【狀元調】、【化蝶】、【相依為命】、【慶中秋（狀元樓）】、【仙鄉歲月（西工調）】、【送蓮花】、【三盆水仙】、【風瀟瀟】、【柳燕娘】、【安安趕雞】、【更鼓反】、【巫山風雲】、【望鄉調】，共二十三段曲調，另有

¹¹⁷ 編劇家陳永明回憶，1971年農曆正月初一在台中「樂舞台」戲院首演，隨後在全省進行巡迴公演。當時陳擔任播放音樂帶的工作。兩齣公演戲是《柳燕娘》及《梁山伯與祝英台》，由出身台語電影的柳青，和由廣播歌仔戲發跡的王金櫻擔綱主演。

兩段背景音樂¹¹⁸。這些原已被歌仔戲採用的新調類曲調，曾仲影以編寫黃梅戲電影的中西樂混合演奏方式錄音，並改變部份曲調的前奏和過門旋律，隨後再將演員的演唱和對白聲音疊錄在音樂錄音當中；另一部分【七字仔】、【都馬調】等需要活奏的曲調，則由傳統文武場與演員在錄音室中，進行演唱與伴奏的同時錄音。陳聰明負責把所有錄製完成的盤式錄音帶，依照劇本動作要求，作曲調串聯、背景樂長度增減和口白穿插的後製剪接工作。利用現有音樂材料進行剪接再製，也是陳聰明觀察黃梅戲電影所習得的手法¹¹⁹。從以劇本為出發的安歌討論和音樂構思，通過編配、錄音、剪接的程序，整個巡迴公演的聲音部分才算整體完成。

完成後的錄音，是一個只欠缺影像的完整聲音演出，最後進行的便是依著錄音做緊密的動作搭配排練。錄音盤帶替代了樂隊，巡迴全省將近兩個月的公演著實節省不少樂師費用開支，麥克風收音設備相對簡化，演員面對最多一天五場的密集演出，也保全可能因聲帶過度使用帶來的危害。這種以播放錄音搭配演員身段的演出，等同於傳統「錄音班」的對嘴形式，不同之處是「錄音班」演出者與演唱者不同人，而這個演出皆由擔任各個腳色的演員原聲錄製。歌仔戲史上第一批「卡拉」就在台灣廣播歌仔戲進入尾聲的 1970 年代正式誕生，後期「電視調」的大量創作、複製、重製，可說是由「卡拉」掀起的電視歌仔戲工業革命產物。

卡拉錄音帶給這次巡迴公演的諸多便利，演員也對於這種提升並保障演出現場聲音品質的革新做法表示認同，參與演出的王金蓮與王金櫻姐妹都表達了相同的肯定。陳聰明在「聯通歌劇團」成功地完成巡迴公演任務後，旋即策劃隔年的第二次錄音。第二次錄音以【七字仔】各種速度變化為主，陳聰明希望進一步發揮卡拉錄音的剪接功能，以應付可能在未來劇情中所需使用的各種【七字仔】變

¹¹⁸ 部分曲調以不同調門（Key）演奏，實際為十九首曲調和兩段襯底音樂。

¹¹⁹ 陳煒智《我愛黃梅調：絲竹中國古典印象—港台黃梅調電影初探》（台北：牧村，2005），頁 有 以下敘述：根據《銀河畫報》在一九六二年六月的報導，王福齡被邵氏相中，於一九六一年延攬他擔任公司音樂主任的工作，當時邵氏特別欣賞王福齡「唱片配樂」的本領，也就是活用現成唱片聲帶中每一個細小之處，層疊拼貼成一套新的電影配樂，這樣一來公司可以省下大筆的作曲費用，而以回收再利用的方式，搭配調度電影中的襯底音樂。

化，進一步實現由卡拉帶完全取代傳統演奏樂隊的企圖¹²⁰。經由傳統樂師提供【七字仔】單一旋律的譜例，曾仲影再度為歌仔戲史上首批【七字仔】卡拉編配器樂和聲。陳聰明指定了「中板」、「快板」、「慢板」等不同速度的編配，又請曾仲影依據不同情緒需求，開創了「三角板」、「小悲頭」、「一音」等新的開唱前奏；加上了傳統「雙板介接正介」和「葫蘆尾」¹²¹的【七字調】開唱鑼鼓接前奏形式，以及【倍思仔頭七字仔】，【七字仔】卡拉的形式可謂一應俱全。值得一提的是，這次錄音別出心裁，新編一首【小吹七字仔】，和一首改良前奏和過門的【新七字仔】¹²²。【小吹七字仔】在原有的西、漢樂編制中，增加兩支小喇叭（Trumpet，台語又稱「小吹」或「短吹」）和兩支伸縮喇叭（Trombone），在【七字仔】完整的曲調結構下，改編成為進行曲風格。【新七字仔】則是在新的前奏、過門旋律中，以喜慶般的鑼鼓音響進行點綴。

【七字仔】卡拉的新編配，增加了陳聰明在剪接使用上的變化，也擁有【小吹七字仔】和【新七字仔】這兩首令人耳目一新的編曲，卻未能解決【七字仔】在高度「倚字行腔」特性下牽動著的即興伴奏本質¹²³。因歌詞和演唱者的不同，同一種速度的【七字仔】會有不同的旋律變化，正是這個歌仔戲主要曲調巧妙靈活之處。【七字仔】當然也可以用一個固定的伴奏旋律形式，對應於所有的演唱變化，只要符合曲調速度和間奏過門的要求，可以說是達成了一種不甚協調，卻不算錯誤的唱奏關係。以單一旋律為基礎編配出的【七字仔】卡拉，儘管顧及了預期中所有的速度和前奏、間奏銜接組合，甚至於有超越性的創作思想，實際演唱搭配的結果，卻總覺得唱奏關係無法貼切，靈活的【七字仔】明顯受制於卡拉頑固的旋律線條，大大流失了即興伴奏的趣味。演員無法適應，歌仔韻難以發揮，

¹²⁰ 陳聰明在錄製【七字仔】卡拉的這一階段雖暫時屏除文場，但仍使用武場搭配現場身段程式。

¹²¹ 「雙板介」即京劇鑼鼓中的「長鈔」，「正介」則為「大鑼鳳點頭」，「葫蘆尾」是「大鑼奪頭」。這些【七字調】開唱鑼鼓形式都是學習京劇而來，以做為文場開唱前奏的速度導引。

¹²² 曾仲影為這兩個曲調編配時仍只註為【七字仔】，【小吹七字仔】或稱【銅管樂七字】，【新七字】或稱【電視七字仔】沒有固定統一的稱呼。

¹²³ 演員根據劇本唱詞和唱段情緒，將唱字依照曲調格律規範作韻，伴奏旋律則會依據演唱者的「歌仔韻」而變動，屬於即興活奏的伴奏形式；傳統四大件樂器又各以不同的旋律和手法，在【七字仔】曲調結構框架中進行伴奏。

幾次運用卡拉配唱【七字仔】之後，終覺傳統樂隊的功能與重要性無可取代，證明卡拉並不是一役畢功的工具。陳聰明暫停了他階段性的卡拉實驗，但卡拉風潮卻已悄悄蔓延，正如長度僅一分鐘的【小吹七字仔】，卻成爲此後電視歌仔戲清澈響亮的行進號角。

卡拉的革命性作爲，使得電視歌仔戲的音樂展現出前所未有的新個性，也讓曾仲影的編曲風格，受到其他電視歌仔戲劇團的注意。台視在 1969 年延聘原「天馬歌劇團」的台柱小生楊麗花擔任團長兼製作人，組成「台視歌仔戲劇團」¹²⁴。繼陳聰明邀請曾仲影錄製卡拉之後，「台視歌仔戲劇團」起而倣尤，仍舊以曾仲影爲編創者，爲新的電視歌仔戲節目繼續錄製大量的新編卡拉¹²⁵。

曾仲影雖不諳歌仔戲傳統曲調的形式和結構，反而減少了他創作電視調的傳統包袱。如前節所述，黃梅調電影各時期的音樂創作者在創作電影歌曲時，以一種具有「泛中國印象」的音樂態度，衡諸劇情、歌詞、導演以及演員等因素，創作出超脫黃梅戲傳統的曲調風格；曾仲影就是憑藉著他爲台語黃梅調電影，和爲台語古裝歌舞劇團¹²⁶、流行歌曲創作的經驗，以歌仔戲、黃梅調電影、台灣民謠、中國戲曲和流行歌謠的複合「印象」進行曲調創作。另一方面，由老歌仔、南北管混唱、京班套路、胡撇仔戲、歌仔戲電影到廣播歌仔戲，台灣觀眾對於一路變遷下來的歌仔戲型態，仍是未定型的概念，電視歌仔戲這一新型態更是具有可塑彈性。曾仲影就是在這種彈性空間底下，以（一）全面反對「舊曲沿用」；（二）舊曲新編；（三）悲調的新創；（四）嘗試突破傳統歌仔戲曲調的結構形式；（五）加強情緒音樂的功能……等五個創作理念及特色¹²⁷，遂行他真正開始爲創作新曲和突破舊曲的任務。他認爲，要防止「舊曲沿用」經常產生的「倒字」情形，順

¹²⁴ 「天馬歌劇團」因此解散，原擔任文場領班的許再添並未繼續服務於「台視歌仔戲劇團」，而是參與其他劇團長期的東南亞公演。

¹²⁵ 這個階段的創作偏重在新曲調的編寫。創作曲調總數因劇目的多量，相關創作曲譜資料難以齊全，加以曾仲影創作後不賦予曲調名稱的習慣，大多以「幾集之幾」或「曲幾」的方式計名，亦未標註劇名，故而有統計的實質困難。

¹²⁶ 如拱樂社的《貂蟬》、《姐己》、《王昭君》等古裝歌舞劇。

¹²⁷ 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〉《海峽兩岸歌仔戲創作研討會論文集》（台北：文建會，1997.6），頁 243。

利解決語言與旋律的矛盾，並使歌仔戲音樂常保持一部分新意，擁有創作新曲調的空間確有其必要；傳統四句一單元的歌詞形式，和慣用的單一板式，在劇情需要時，都必要適時予以突破。

筆者於 2000 年擔任國立傳統藝術中心「作曲家曾仲影之生命史及作品記錄保存計畫」協同主持人時，整理分析曾仲影本人保存之部分創作稿件，證實「台視歌仔戲劇團」成立之後的三年左右，是電視調卡拉創作錄製最大量的時期，新劇集大抵都有或多或少的新創曲調，並以每個劇集單元所使用的曲調數量推敲，卡拉重覆播放的機率並不大。資料顯示，1971 年的《郎非無義》、1972 年的《母子會（天倫殘夢）》¹²⁸，新曲創作數量各約有二十首上下，餘如《七世夫妻》劇集、《狀元堂》、《再生緣》等，都有數量不一的新曲和舊曲新編。電視調和卡拉隨著新製作的需要，持續不斷地累積，但電視歌仔戲的發展，卻因 1971 年中華電視公司的開播¹²⁹，出現了過於飽和的競爭態勢，又有黃俊雄布袋戲旋風的夾擊，而面臨整體收視率衰退的瓶頸。為了扭轉頹勢，臺視節目部經理何貽謀採取了「博覽會薈萃」的經營策略，在 1972 年 9 月組成「臺灣電視聯合歌劇團」，結合三家電視台的四個劇團，由知名歌仔戲藝人、製作與編導人才共同策劃¹³⁰，八月一日推出《七俠五義》，收視率一舉上揚，電視歌仔戲推上了巔峰時期。

聯合製作的模式，只是將各劇團分散的競爭方式，藉由協商梳理，分配在同一個播放頻道的相同時段。雖有部分演員、編劇、導演的流通合作，基本上還是由各組名角分庭抗禮，延續「外製外包」¹³¹的市場經營操作模式，隱含有獨占的

¹²⁸ 曾仲影手稿的劇名為《天倫殘夢》，與楊馥菱《楊麗花及其歌仔戲藝術研究》附錄（二）「楊麗花電視歌仔戲演出劇目表」紀錄之《母子會》有異，創作年代與劇中人物均相同。

¹²⁹ 11 月製播第一齣歌仔戲，由「瑟霞劇團」演出《精忠報國》，洪明雪、廖憶如主演。

¹³⁰ 四個劇團為：楊麗花領銜的「台視歌劇團」、柳青領銜的「中視歌劇團」、葉青領銜的「金龍歌劇團」與洪秀玉領銜的「華夏歌劇團」；陳聰明、石文戶、蔡天送與劉鐘元負責編導製作。參閱蔡欣欣〈台灣歌仔戲與電視媒體的跨界聯姻〉《台灣歌仔戲史論與演出評述》（台北：里仁 2005），頁 138。

¹³¹ 「外製外包」是先由製作公司進行企劃製作，並同時招攬電視廣告業務。電視台經營者釋出時段，廣告主支付廣告時段費，電視台與製作公司再行分配利潤。

商業動機¹³²。「臺灣電視聯合歌劇團」成立初期，雖創下電視歌仔戲前所未有的收視佳績，製播型態在其後卻未見再次提升；以歷史演義為主的節目漸失新鮮感，加上當時限制方言節目製播比例的官方政策¹³³，「聯合歌仔戲團」的空前組合，到了 1977 年便宣告解散。

歌仔戲的表演場域在此時呈現電視空窗，迄 1979 年 2 月才有「臺視歌仔戲團」打破沉默，二度由楊麗花領軍，陳聰明指導，狄珊編劇，以「新潮武俠」為題材，推出《俠影秋霜》、《蓮花鐵三郎》及《鐵扇留香》..... 等改良歌仔戲，迎上當時盛行的電視武俠劇潮流。陳聰明執掌導演大權，將前「臺視歌仔戲團」曾經錄製的大量卡拉再度提出，在新劇集的片頭和唱段重新套用。電視調以預錄的卡拉形式產生，主要為的是延續後段利用價值。這種便於重複套用新詞，或可能被任意剪輯轉接的工業產物，與曾仲影所謂全面反對「舊曲沿用」的理念顯然相違。部分原本沒有註明曲調名稱，且不為觀眾熟悉的諸多電視調卡拉，在重新被運用後，被賦上與劇名或人物、情節、場景有關的新名稱，如【蓮花鐵三郎】、【鐵三郎】、【曲池】、【情海斷腸花】、【離鄉離家】、【紅樓夢】..... 等曲調，都是「舊酒新瓶」的再利用模式。電視調卡拉內容風格多樣，足以套用於不同的獨唱、對唱和幕後合唱等唱曲段落，舉凡愁苦悲悽、歡樂喜慶、戲謔詼諧、莊嚴神聖、憤怒激動、男女情思、回憶抒懷..... 等，都可以選擇出適合的卡拉，反應不同的情緒處境。陳聰明一以貫之的卡拉革命，在這個階段開始發揮有效複製利用的功能，每一個電視調卡拉都成了他可以信手摭取的「罐頭音樂」；他心中的電視歌仔戲劇本、音樂、表演、運鏡、佈景、造型..... 等美學意念，逐步實現完成。對於理想中的電視歌仔戲，陳聰明保持傳統舞台歌仔戲部分「象徵寫意」手法，大量採用「寫實具象」的表演風格，傳統曲調和電視調也以類似的比例，

¹³² 筆者 2006 年 3 月 10 日訪問河洛歌仔戲團團長劉鐘元。

¹³³ 1976 年公佈的「廣播電視法」第廿條規定：「電台對國內廣播播音應以國語為主，方言逐年減少。」；「廣播電視法實行細則」第九條：「電視台國語播音比例不得少於百分之七十。」

作為唱段使用曲調的分配原則；這套電視歌仔戲美學理論，也是延續自陳聰明長期觀察黃梅調電影，和新興武俠電影片拍攝手法的心得集成¹³⁴。

「華視歌仔戲團」在 1980 年成立，由巫明霞（小明明）領軍，二月推出《粉妝樓》；1982 年 9 月，續有葉青與編劇狄珊組成「神仙歌仔戲團」，中視則僅有零星的歌仔戲節目。華視以兩個劇團輪番上陣，分別推出「歌仔戲連續劇化」的「噴射式」劇集，以及延續「新潮武俠」藝術風格和以加入電子特效的「神話特技」劇集，與「台視歌仔戲團」對壘¹³⁵。兩個劇團都先後邀請曾仲影，以錄製卡拉的方式進行創作與編曲。如小明明「華視歌仔戲團」《一代明君》的〈真假姑爺〉上、中、下三集，新創作合唱曲共十首；「神仙歌仔戲團」則僅錄製一次卡拉，包含新創作的【挑情】、【悲嘯】、【幽情】、【抒情】、【對唱】、【大花面】、【鴛情】、【罵情】和【主題曲】計九首，重新編曲的【中廣調】、【愛姑調】、【日出東山】..... 等十四首，全數使用在創團首作《瀟湘夜雨》。除了新錄製的卡拉，華視「神仙歌仔戲團」也零星採用了 1970 年「聯通劇團」第一次錄製的卡拉；且因邀請許再添擔任音樂指導，所以廣播時期前後的新調與傳統歌仔戲曲調被使用的比例也高，還運用了少部分國語電影插曲和小調，如【四季調（四川調）】、【兄妹對唱】、【話別曲】和【郊道】等¹³⁶；這種情況與製作團隊組合和表演風格有關。在少用電視調卡拉的情況下，傳統文武場逐漸回復了為歌仔戲伴奏的主要任務，擔任音樂指導的許再添再度承下安歌工作，而電視歌

¹³⁴ 筆者 2005 年 10 月訪問陳聰明的錄音，並參考蔡欣欣〈台灣歌仔戲與電視媒體的跨界聯姻〉《2004 海峽兩岸歌仔戲藝術節論文匯編》（廈門，2004.9），頁 278。陳聰明表示，劇本與表演應保持 15%的象徵寫意手法，85%的寫實；15%中的重點是保持鬚文白和傳統曲調；肢體作表減少程式化身段，著重演員細部特寫，並以生活化動作強化戲劇節奏；鏡頭的處理方式也必須讓寫意和寫實平衡統一。

¹³⁵ 參見蔡欣欣〈台灣歌仔戲與電視媒體的跨界聯姻〉《台灣歌仔戲史論與演出評述》（台北：里仁 2005），頁 143、144；狄珊口述/劉南芳、陳美莉紀錄整理，〈台灣電視歌仔戲劇本寫作之特色—從我的創作經驗談起〉《海峽兩岸歌仔戲創作研討會論文集》（台北：文建會，1997.6），頁 109。

¹³⁶ 【四季調】原為【四季歌】，【兄妹對唱】原為【天涯歌女】，皆出自 1937 年《馬路天使》電影插曲，趙丹與周璇主演，賀綠汀作曲。【話別曲】出自電影《七重天》插曲【天堂歌】，嚴華曲，周璇演唱。【郊道】則為黃梅調電影《血手印》凌波演唱的插曲，「神仙歌仔戲團」《孟麗君》、《桃花女鬥周公》、《巫山一片雲》和《春江花月夜》都有【郊道】的多次演唱。

仔戲發展過程中所產生的部分電視調也在其安歌內容中，增加了曲調的選擇性，但改以傳統樂隊重新演奏。

黃梅調電影、曾仲影、卡拉、電視調，這些關聯所引發的電視歌仔戲音樂變革，在自 1970 年至 1980 年代的十餘年裡，豐富了台灣歌仔戲的曲調內涵，大量的電視調卡拉經由反覆播放，電視調在歌仔戲中的存在意義已然確立，深植在觀眾的視聽經驗中。由整個電視歌仔戲時期檢視下來，「神仙歌仔戲團」的卡拉，已經是曾仲影新創電視調的最後一批錄音。電視歌仔戲在此後仍持續有新劇集製播，因應電視歌仔戲獨特表演型態陸續產生的電視調卡拉，總累積應有一百多首至兩百首之數。我們不能斷言這些數量已達飽和，因為委託創作與錄音的相關費用所費不貲，若以經濟成本考量，傳統樂隊編制雖不及卡拉錄音編制豐富，但是應變性相對於卡拉為高，任何電視調或新收曲調，盡可利用傳統樂隊達到最基本的伴奏要求。

1982 年以後，曾仲影仍繼續為台視「楊麗花歌仔戲團」錄製的卡拉數量驟降，新作零星，編曲則偏向以電子合成樂器為主的流行化風格，或是以不同的國樂器編制將舊調重編。電視調卡拉的效益不只在電視歌仔戲中擅場，1981 年台灣上映了最後一部歌仔戲電影《陳三五娘》，二十六年的台語電影時代正式劃下休止符¹³⁷，電影中使用的曲調配樂主力，也正是曾仲影創作的電視調卡拉¹³⁸。

¹³⁷ 《陳三五娘》下片之後，台灣已不再用語言發音來區分電影的類型，「台語電影」或「台語片」成為歷史名詞。《陳三五娘》由楊麗花主演，余漢祥導演。

¹³⁸ 電視調【陳三五娘】因這部電影使用了該曲調，而被重新命名。

第四節：電視歌仔戲後期的多元型態

電視歌仔戲卡拉自 1970 年起始，將近二十年的發展歲月裡，都與各電視劇團版圖的消長更替形影不離；「台視歌仔戲劇團」至「楊麗花歌仔戲團」、「聯通歌劇團」至「河洛歌仔戲團」、「神仙歌劇團」至「葉青歌仔戲團」、「台視聯合歌仔戲劇團」、小明明「華視歌仔戲團」、中視「黃香蓮歌仔戲團」，這些歷史過程中重要的電視歌仔戲劇團，都或多或少以重新錄製或沿用舊卡拉的方式，與傳統樂隊伴奏並駕齊驅；在錄音室完成音樂配唱，再到錄影現場以對嘴方式拍攝；最後進行的是後製作剪接配樂過程，由「音樂設計」這個職稱的工作人員¹³⁹擷取國樂曲、廣東音樂或管絃交響樂等唱片資料，對剪接完成後的影像進行背景情境音樂的補充。這些方式取代了二十年前的臨場伴奏，也成為電視歌仔戲製作的標準流程。

卡拉的產生本有慢慢取代傳統文武場樂隊的發想，歌仔戲曲調特性和演唱旋律的即興趣味，卻不是旋律固定的卡拉錄音所能顧全。卡拉的錄製使得大量電視調產生，而當電視調被歌仔戲觀眾完全接受之後，傳統文武場仍可以其編制為演員演唱的電視調進行伴奏，正如為其他所有的歌仔戲曲調伴奏一樣，是傳統樂隊自始無可被取代的功能意義。傳統伴奏樂隊編制由早期文場的殼子絃、二胡、大廣絃、低胡(大胡)、揚琴、三絃、月琴、笛、簫、鴨母笛，武場的傳統鑼鼓套件等，再有大提琴成為固定成員，錄音室的分軌預錄作業還時常加入空心吉他、琵琶，和打擊樂器的吊拔、風鑼等樂器，由一組七、八個文武場樂師的人員編制進行疊錄，伴奏配器的變化和功能隨之強化。

¹³⁹ 指電視後製作業裡剪輯音樂配樂的職務，與劇團編制的「音樂設計」無關。

自 1981 年「台視歌仔戲團」受「新象國際藝術節」¹⁴⁰邀請，在台北國父紀念館演出《漁孃》之後，台灣歌仔戲發展出「現代劇場歌仔戲」的新型態；以廟會野台為主活動場域的「明華園歌劇團」、「新和興歌劇團」等，和以製作電視歌仔戲為主的「河洛歌仔戲團」、「葉青歌仔戲團」、「黃香蓮歌仔戲團」等劇團，都陸續躍上現代劇場展現演藝實力，開拓新的觀眾市場¹⁴¹。現代劇場歌仔戲與電視歌仔戲的製作分工與表演形式大不相同，長期從事電視歌仔戲表演型態的這些劇團，好奇或被動地順著時代潮流跨足現代劇場，正也呈示了他們對於掌握商業電視這一「傳統產業」感覺日漸乏力的試探行為。著重舞台表演特質的現代劇場歌仔戲，其演出作品仍可利用電視媒體作為中介的攝錄手段，在電視螢幕裡以鏡頭語言轉陳舞台表演風華，屬於「電視歌仔戲藝術片（電視歌仔戲舞台劇）」的劇藝類型¹⁴²；商業劇場演出後，還有錄影版權再售¹⁴³的附加效益，但無論如何，對於製作電視歌仔戲的劇團而言，現代劇場歌仔戲型態無疑是另一種專業、耐力和商業風險的嚴苛考驗。

「河洛歌仔戲團」是以整體製作團隊轉型成功的唯一案例¹⁴⁴。劉鐘元在 1988 年成立「河洛歌仔戲團」，中視開始有可與台視、華視相抗衡的電視歌仔戲節目規模；三家電視台鼎足而立，曲調運用的內容與伴唱方式則大致相同。到了 1991 年，標榜「精緻歌仔戲」¹⁴⁵的「河洛歌仔戲團」嘗試現代劇場作品《曲判記》¹⁴⁶，

¹⁴⁰ 「新象藝術」是台灣歷史最久的民間藝術公司，由許博允於 1978 年創辦，積極策劃國內外優秀表演藝術節目交流，自 1980 年起創辦策劃「國際藝術節」、「環境藝術節」、「亞洲戲劇節」……等。「新象」是早期國內藝術家推介至國際藝壇的唯一管道，如「雲門舞集」、朱銘、「蘭陵劇坊」及「表演工作坊」等。

¹⁴¹ 1983 年 10 月，「明華園歌劇團」在國父紀念館演出《父子情深》；「新和興歌劇團」也在 1984 年 8 月以《白蛇傳》和《媽祖傳》在國父紀念館演出。電視歌仔戲劇團方面有：1991 年 2 月「河洛歌仔戲團」推出《曲判記》，唐美雲、王金櫻主演；同年 10 月「台視楊麗花歌仔戲團」由楊麗花與許秀侖主演《呂布與貂蟬》；1993 年 10 月「華視葉青歌仔戲團」跟進，演出《冉冉紅塵》，葉青、連明月主演；1994 年 8 月「中視黃香蓮歌仔戲團」則推出現代劇場首作《鄭元和與李亞仙》，由黃香蓮與小咪主演。以上演出地點皆為台北國家戲劇院。

¹⁴² 參見蔡欣欣〈台灣電視歌仔戲與電視媒體的跨界聯姻〉《臺灣歌仔戲史論與演出評述》（台北：里仁書局，2005.9）頁 170~172。

¹⁴³ 指頻道播映版權費或再製影音商業出版品的收益。

¹⁴⁴ 1999 年更名為「河洛歌子戲團」。

¹⁴⁵ 由台大教授曾永義提出，並有「精緻歌仔戲」講求深刻不俗的主題思想、情節安排緊湊明快、排場醒目可觀、語言肖似口腔機趣橫生、音樂曲調的多元豐富性、演員演技的精湛與學養的修

旋即以同樣的製作理念，隔年在中視「河洛劇場」陸續推出電視歌仔戲單元劇《闖堂救婿》、《梅玉配》等劇集，並專事現代劇場歌仔戲劇藝類型的製作。中視「河洛劇場」講究精緻的傳統舞台作表，音樂與演員身段需密切搭配，所以堅持以現場樂隊伴奏。除了導演事前周詳的設計和反覆排練，以確保攝影現場失誤狀況降到最低，音樂部份也必須事前規劃，包含安歌和背景音樂「串仔」的安排，使整體伴奏音樂得以連貫統一，因此在音樂形式上與舞臺演出相仿；歷年來陸續累積的電視調也是安歌的選項，但都由現場樂隊擔任演奏，排除任何卡拉的使用。由於現場伴奏無法疊錄，為達一定的伴奏效果，樂隊編制必須具有相當規模，如《闖堂救婿》一劇的樂隊編制，文場有主絃、大廣絃兼大胡、二胡、大提琴、揚琴、三絃、中阮、琵琶、笛子兼嗩吶、笙，共十人；武場有主鼓和下手共三人。

另一個較為明顯的電視歌仔戲音樂變革，出現在 1994 年 1 月由台視楊麗花製作的《洛神》¹⁴⁷，作曲家黃石¹⁴⁸受邀為該劇編曲。劇本經過製作群安歌討論後，篩選出重點曲調，先由演員與傳統樂師進錄音室錄下參考帶，再由黃石據以編入管弦配器或創作新曲¹⁴⁹。《洛神》沿用了「楊麗花歌仔戲團」各時期錄製的卡拉，所以，黃石編配的曲調則僅佔所有使用曲調的十分之一弱，且傳統即興曲調佔了多數。這些不同場次、不同歌詞的唱段，被套以嚴格依字行腔的【七字仔】、【都馬調】、【雜唸仔】等曲調，並分別「定譜」¹⁵⁰，再依此進行伴奏編配¹⁵¹，是又

為等六大訴求。參見曾永義〈臺灣歌仔戲之近況及其因應之道〉《海峽兩岸歌仔戲學術研討會論文集》（台北市：行政院文化建設委員會，1996）。

¹⁴⁶ 劉鐘元製作，採張哲基原著劇本由石文戶改編為歌仔戲版本，石文戶與朱克榮雙掛導演，唐美雲、王金櫻、陳昇琳領銜主演。

¹⁴⁷ 第一個進佔八點檔黃金時間的一小時方言節目，楊麗花與港星馮寶寶合作（許仙姬幕後代唱配音），導演宗華，黃石編曲。赴大陸涿洲拍攝外景，歷時八個月完成。

¹⁴⁸ 本名黃錫經，黃石、惜今、黃河人、黃彼得皆為其筆名，出生於新加坡，歷居福建、香港，1985 年到台灣發展，配樂作品擴及電視連續劇、電影、廣告、話劇等，個人音樂專輯亦屢獲佳賞。重要電視配樂作品有：華視連續劇《西施》、《楊貴妃》、《一代佳人》、《八千里路雲和月》；台視連續劇《芙蓉鎮》等。1987 年至 1989 年出版了十二張音樂作品集。作品多次榮獲金鼎獎，休士頓影展白金獎、金牌獎，哥倫比亞影展銀牌獎等。

¹⁴⁹ 部分曲調會出現傳統樂器演奏、演唱者和伴奏編配三者不協調的狀況，這可能都是預錄的參考帶和編配後再次錄音的過程，出現了兩次不同的演唱「詮釋」，而發生落音、節拍無法對應的問題。部份【七字仔】與【都馬調】等傳統曲調，出現了曾仲影的伴奏編配風格，錄音的樂器音色與黃石的錄音也有別，配樂與演唱的協調性也高，但無曾仲影參與此次編曲的文字資料。

¹⁵⁰ 「定譜」是將可以有各種行腔變化的某一唱詞，擇定一種唱法，並將旋律紀錄，作為伴奏或

一次革新的配樂操作方式。明顯的西洋提琴絃樂組搭配一把由傳統樂師主奏的二胡，是黃石在這次編曲最常出現的特色，又有如歌劇電影配樂般的新編男女聲背景合唱¹⁵²，也是頗為清新的風格呈現。筆者訪問陳聰明對黃石編配《洛神》曲調的看法，陳聰明表示：「姑不論其編曲技巧好壞，沒有『印象』上的延續，是不討好的主因」。曾仲影成功的聯繫了黃梅調編曲風格與歌仔戲曲調的大眾聽覺經驗，黃石雖有其個人風格的型塑與編曲的企圖，留在電視歌仔戲音樂的影蹤卻如曇花一現。

1995年，有線電視U2電視台率先開闢了類似「河洛劇場」的「開元藝坊歌仔戲」節目；1997年八大綜藝台製作了「笑魁歌仔戲」，以及三立電視台製作了「廟口歌仔戲」等「綜藝化」的電視歌仔戲節目¹⁵³。這些有線電視頻道製播的歌仔戲類型節目，也沿用現場樂隊同步伴奏收音的錄影方式，但樂隊編制簡化許多，大多只針對曲調唱腔而伴奏，人員是五至六人的小型組合，且有電子琴的加入。「笑魁歌仔戲」與「廟口歌仔戲」參雜了電視喜劇演員和歌仔戲演員同台競戲，時而正經，時而搞笑，著重通俗娛樂的節目訴求可見一斑。雖然這些節目不使用卡拉帶，唱腔曲調也不是錄音對嘴，但「廟口歌仔戲」在後製作過程中，還是對背景襯樂進行剪輯補充，並插入罐頭笑聲，增加戲劇的娛樂氣氛。

有線電視頻道以較低成本製作綜藝類型的電視歌仔戲，保有了固定的商業賣點，反觀三家無線電視台的歌仔戲就顯得消沉，數量與聲勢大不如前。雖再有

編配和聲的依據。

¹⁵¹ 【都馬調】伴奏卡拉不可重複運用的原因，就在於因歌詞演譯過程中產生的太多變化因素，如字韻、疊字方式、速度、句尾落音、前奏形式和間奏長短...等，只適合依據一個歌詞的一種唱法進行定譜編配。【雜唸仔】的情況類似，【七字仔】則相較變化不大。一個劇集有多個這類曲調需要配器，便須一一定譜作為個別唱段編配使用。

¹⁵² 如第一集楔子的【仙樂】，在第二十二集與第二十四集也重複套用。

¹⁵³ 有關「綜藝化」電視歌仔戲型態，參照蔡欣欣〈台灣歌仔戲與電視媒體的跨界聯姻〉《2004海峽兩岸歌仔戲藝術節論文匯編》（廈門，2004.9），頁282、303-305；以及蔡欣欣〈九〇年代台灣歌仔戲表演藝術之探討〉《兩岸戲曲回顧與展望研討會論文集》卷一（台北：傳藝中心籌備處，2000.1），頁56-58。

1997 和 1998「民視」與「公視」的相繼開播¹⁵⁴，二十世紀末的電視歌仔戲仍未見轉機，製作數量屈指可數。

2000 年 2 月，公視製播了第一齣電視歌仔戲，由「明霞歌劇團」製作五集六十分鐘的《洛神》，小明明與石惠君主演，曾仲影擔任音樂顧問，伴奏型態還是維持卡拉與現場樂隊並存的預錄唱腔方式。2001 年公視委託「葉青歌仔戲團」製作「文學歌仔戲」《秦淮煙雨》，葉青、楊懷民、林美照與石惠君……等班底主演，音樂由周以謙設計編配，特意彰顯音樂的張力與強度，並維持統一的伴奏風格，曲調的使用數量和出現比例大增，十六集六十分鐘的總篇幅，幾乎用盡了常用的傳統曲調、新調和電視調，數量達百餘首。周以謙在歌仔戲傳統四大件的基礎上，搭配揚琴、阮咸、大提琴等樂器，以簡約的和絃配器在錄音室進行伴奏錄音，維持伴奏音色的基調，再填入電腦合成音色，豐富配器內容與和絃張力，編曲兼具古典與流行風格。針對不同情緒的唱詞，《秦淮煙雨》運用了較多的板式，曲調變化更為靈活。劇中不同情緒效果的背景音樂，都經過預先設計編寫，以與曲調伴奏質感統一，在後製過程中編輯植入。全面的音樂構思，呼應了《秦淮煙雨》標榜「文學歌仔戲」的質性，是電視歌仔戲製播以來，頗為出色的音樂作品。

此時期，「河洛歌仔戲團」的電視歌仔戲類型節目製作較多量，延續前「中視河洛劇場」的「電視歌仔戲舞台劇」類型演出，利用電視攝影棚技術條件錄製，屬短篇幅的單元劇集。2001 年在台視播出《千古長恨》和《三進士》，在民視推出《團員之後》；2002 年在公視製作《貞節牌坊》，也在中視推出《三戲正德皇帝》、《私生子》、《周公鬥法桃花女》、《太子復仇》、《啞女告狀》和《漢宮怨》等中、短篇劇集；2003 年的《十五貫》則在公視製播。其他電視台則幾乎都以錄影轉播方式在頻道上播出現代劇場歌仔戲作品。

¹⁵⁴ 1997 年 6 月「民間全民有線電視公司」正式開播，成為台灣歷史上第一個民營無線電視台；1998 年 7 月，財團法人公共電視文化事業基金會經營的「公共電視」也相繼開播。

我們可另從象徵電視節目最高榮譽的「電視金鐘獎」傳統戲劇類獎項入圍名單，來觀察二十一世紀開始的電視歌仔戲劇藝類型導向。2000 年有「河洛歌子戲團」《秋風辭》（代表民視）、《賣身作父》（民視）和「黃香蓮歌仔戲團」的《草鞋狀元郎》（中視）等三部；2001 年「河洛歌子戲團」《彼岸花》（中視）和《團圓之後》（中視）；2002 年僅有「河洛歌子戲團」的《菜刀、柴刀、剃頭刀》（中視）；2003 年「楊麗花歌仔戲團」《君臣情深》（台視）和「河洛歌子戲團」《貞節牌坊》（公視）雙雙入圍；2004 年和 2005 年都僅剩由「唐美雲歌仔戲團」製作演出的《大漠胭脂》（公視）和《添燈記》（公視）代表歌仔戲節目競逐獎座。以上的劇作中，《團圓之後》是「電視歌仔戲舞台劇」類型，而《秋風辭》、《賣身作父》、《彼岸花》、《菜刀材刀剃頭刀》、《大漠胭脂》和《添燈記》等，盡是現代劇場歌仔戲的實況錄製成品；這些作品都有專人擔任「音樂設計」職務，在緊密的排練之後，由現場樂隊進行伴奏演出。唯有《草鞋狀元郎》和《君臣情深》是循標準電視製作流程製作的電視歌仔戲，70 年代起累積錄製的曲調卡拉，仍然發揮一定的作用；《君臣情深》則更是至目前為止的最後一部電視歌仔戲作品。

第四章 電視調的音樂特色與影響

1970 年陳聰明透過曾仲影的編曲與創作，讓他對歌仔戲曲調改革的意念具象，終有以電視歌仔戲特性而產生的「電視調」與「卡拉」。電視調藉由卡拉的反覆利用播送，在往後三十年的歌仔戲觀眾心中建立了深刻的印象，傳統曲調與包含了大量電視調的新調，都成了現代歌仔戲曲調運用中，具有同等份量的兩個曲調系統；現代歌仔戲因為新調的大量增加，使程式性的曲調聯套手法，有了更活潑的排列選擇。

「卡拉」是電視調的主要載體，本章討論的電視歌仔戲音樂變革與影響，大都是圍繞著以「卡拉」為中心的現象解析。

第一節：新增曲調風格與伴奏形式

60 年代黃梅調電影在港台盛行，耳熟能詳的新編黃梅調，成為深受當時台灣民眾歡迎的音樂形式。廣播歌仔戲首先帶入台語黃梅調電影《蛇美人》插曲，曾仲影創作的【仙鄉歲月（西工調）】、【送君別】、【春遊（遊潭）】、【秋夜吟（萬古流芳）】、【遇佳人（巧相會）】、【求婚】、【說媒】、【慶中秋（慶高中，狀元樓）】和【相依為命】等曲調，正式歸入歌仔戲音樂領域¹⁵⁵。

【仙鄉歲月（西工調）】曾仲影作曲
（台語黃梅調電影《蛇美人》；女聲合唱）

1=C 幽怨地

||: 6 . 5 6 1 | 2 3 1 7 6 5 6 | 0 1 6 5 6 1 | 5 - - - | 1 - 2 3 |

1. 仙 鄉 歲 月 春 風 起， 紅 花

¹⁵⁵ 譜例來源於曾仲影親自抄錄於記事本中的《蛇美人》所有插曲。手稿中並未紀錄前奏，部份過門音符也沒有記入。

2. 光 陰 緊 速 像 流 水， 奇 花
 3. 春 來 寂 寞 心 稀 微， 人 間

5 6 5 3 | 2 1 2 | 0 2̣ | 7 6 5 6 | 6̣ 1̣ . 3 2 3 2 | 1 - - - | 1̣ 6̣ - 1̣ |

開 透 正 當 時， 風 來
 古 木 葉 離 枝， 註 定
 溫 暖 情 義 甜， 龍 潭

2 3 1 7 | 6 5 6 | 0 3 - 1 | 6 1 5 4 | 3 2 3 | 0 5 - 3 | 2 . 3 | 5 1 |

搖 動 送 香 味， 青 春 寂 寞
 姻 緣 在 何 處， 聲 聲 唱 出
 勝 地 好 景 緻， 潭 中 水 鴨

0 2 - 3 | 1 2 6 1 | 5 6 1 | 2 . 1 | 6 . 1 | 5 - - - || 6 . 5 | 3 2 |

過 新 年， 過 新 年，
 悲 戀 詩， 悲 戀 詩。
 喜 相 隨， 喜 相

1 - - - ||

隨

【送君別】曾仲影作曲
 (台語黃梅調電影《蛇美人》；女聲合唱)

1=D 依依離情

5 5 | 6 5 | 6 1 6 5 | 5 3 | 2 . 3 | 2 1 6 1 | 2 - | 5 . 6 | 1 6 |

春 風 微 微 送 來 花 香 味， 百 世
 一 夜 夫 妻 恩 愛 難 拆 離， 為 君

2 . 5 | 3 2 | 5 . 6 | 5 6 7 5 | 6 - | 2 . 3 | 5 1 | 6 1 6 5 | 5 3 2 |

因 果 良 緣 結 情 網， 為 君 功 名
 功 名 忍 痛 候 時 機， 滿 腹 情 話

1 2 5 3 | 2 . 3 | 2 1 6 | 5 | 0 1 | 6 1 | 2 . 3 | 5 3 | 6 . 3 |

情 難 放， 情 難 放， 送 君 上 京 心
 難 講 起， 難 講 起， 奉 送 郎 君 寶

5 . 3 2 | 6 . 3 | 2 1 6 | 1 - ||

酸 目 眶 紅。
 珠 做 為 記。

【春遊（遊潭，人蛇姻緣）】曾仲影作曲
（台語黃梅調電影《蛇美人》；男女合唱）

1=C 輕鬆

6 - 5 6 | 1 - 2 | 3 - 5 6 | 5 - 3 | 2 - 3 5 | 1 6 1 |
龍 潭 天 然 好 風

³ 2 - - | 2 - 0 | 3 - 2 3 | 5 - 3 | 6 - 5 6 | ⁶ 1 - - |
景， 隨 風 飄 搖

1 - 7 | 6 - 3 | 5 - - | 5 - 0 | 6 - 5 6 | 1 - 7 |
柳 葉 清 鳥 隻

6 . 7 6 5 | ² 3 - - | 2 - 1 | 6 1 3 | ³ 2 - - | 2 - 0 |
成 群 在 樹 頂

3 - 2 3 | 5 - 6 | 1 - 6 1 | 3 - - | 5 - 3 5 | 2 - 6 |
迷 人 陶 醉 心 清

1 - - ||

閑

【秋夜吟（萬古流芳）】曾仲影作曲
（台語黃梅調電影《蛇美人》；女聲合唱）

1=C 悲嘆

3 . 5 2 3 5 | 6 1 5 6 1 - | 2 . 3 1 2 5 7 | 6 - - - |
冷 月 霜 風 對 月 眉，
千 世 修 來 苦 秋 眠，

2 . 3 5 6 | 1 2 6 5 3 5 3 | 2 . 3 5 5 3 1 | 2 - - - |
苦 守 塔 內 獨 相 思；
一 夜 夫 妻 百 世 恩；

2 5 - 4 5 | 6 . 1 6 5 - | 6 . 1 3 5 2 | 3 - - - |
血 海 深 仇 結 親 誼，
註 定 孽 緣 懷 身 孕，

1 - 2 . 3 | 2 2 7 6 - | 6 3 2 5 3 2 | 1 - - - ||
斷 情 割 愛 嘆 長 暝。
腳 酸 手 軟 烏 暗 暈。

【遇佳人(巧相會)】曾仲影作曲
(台語黃梅調電影《蛇美人》；女聲合唱，紅娘唱腔)

1=F 中板

5 3 5 6 6 5 | 3. 2 1 2 1 2 3 2 3 5 | 2 - - - | 1 3. 5 2 2 5 6 |

(合)一 陣 冷 風 吹 過 面， 面 前 來 了
(紅)二 八 青 春 花 當 開， 思 春 苦 戀

1 6 1 2 5 3 2 1 - | 0 0 0 0 | 7 6. 7 2 3 5 | 2 2 5 6 7 2 6 7 6 5 5 3 |

一 佳 人， 疑 神 疑 鬼 來 接 引，
在 心 內， 化 人 下 山 頭 一 擺，

1 1 2 3. 5 6 1 | 6. 5 3 5 2 3 1. 2 7 6 5 6 | 1 - - - ||

秀 郎 被 迷 妹 精 神， 妹 精 神。
龍 潭 水 閣 遇 秀 才， 遇 秀 才。

【求婚】曾仲影作曲
(台語黃梅調電影《蛇美人》；紅娘，秀郎唱腔)

1=D 中板 調情

5 3 5 6 6 5 3 | 3. 2 1 2 1 2 3 2 3 5 | 2 - - - | 3 2. 3 5 5 3 2 |

(紅)相 公 品 貌 端 正 又 斯 文， 舉 止 行 動
(秀)小 生 家 住 洛 陽 韓 家 寨， 爹 娘 結 髮

2 5 6 1 6 1 2 5 3 2 1 | 1 2. 3 5 5 6 1 | 5. 5 1 2 3 5 2 - |

親 像 月 過 雲， 也 是 夫 人 前 世 有 福 份，
單 生 我 一 個， 自 細 勤 讀 聖 言 望 後 過，

6 5 3 2 3 2 1 6 | 0 2 7 6. 7 6 7 6 3 | 5 - 0 0 ||

才 會 配 到 這 款 好 郎 君。
功 名 未 就 哪 裡 有 娶 妻。

【說媒】曾仲影作曲
(台語黃梅調電影《蛇美人》；黃瑩唱腔)

1=D 中板 調皮活潑

1 2. 1 3 3 2 1 | 6 1 2 3 5 2 - | 3 3 2 1 1 1 6 1 | 3. 5 6 5 6 1 5 - |

男 大 當 婚 女 當 嫁， 有 緣 千 里 來 相 會，

7 7. 6 5 6 1 1 | 6 6 1 6 1 2 - | 2 7. 6 5 6 1 | 6 5 3 2 1 - |

幸 遇 相 公 上 京 對 這 過， 會 得 魚 水 來 交 陪，

5 5 3 5 | 6 . 5 4 | 0 3 3 2 3 | 5 6 5 3 | 2 | 0 5 3 5 | 2 . 3 | 5 3 | 2 1 ¹ 6 - |

相 公 妹 娶， 小 姐 緣 親 未 配， 這 層 好 事 乎 我 做，

R止。

6 . 5 6 1 | 3 2 | 1 - - 0 ||

兩 姓 合 婚 做 一 家。

【慶中秋(慶高中，狀元樓)】曾仲影作曲
(台語黃梅調電影《蛇美人》；伯松，夫人唱腔)

1 = C $\frac{2}{4}$

5 5 3 5 | 6 . 1 5 3 | 2 . 5 5 3 2 | 1 - | 0 5 3 2 | 1 . 2 3 5 |

(伯) 中 秋 月 夜 秋 風 起， 天 倫 快 樂
(夫) 賞 月 一 年 才 一 擺， 大 大 小 小

2 3 2 1 | 6 5 6 1 | 5 - | 1 1 6 1 | 2 2 3 | 5 . 6 4 3 |

賞 月 暝， 古 酒 好 菜 芬 芳
笑 咳 咳， 藥 酒 氣 味 都 妹

2 1 2 0 | 2 . 3 5 6 | 3 . 2 1 6 | 6 . 3 2 1 6 | 1 - ||

味， 清 涼 解 毒 又 開 脾。
歹， 多 飲 幾 杯 試 看 覓。

【相依為命】曾仲影 作曲
(台語黃梅調電影《蛇美人》；秀郎，紅娘唱腔)

1=D 中板

5 . 6 6 5 3 2 | 1 . 6 1 2 | 5 3 3 1 2 (2 3 | 5 . 1 6 5 3 5 |

(紅) 莫 非 天 數 註 定
(秀) 娘 子 說 出 滿 腹

2 . 5 3 2 3 1 5) | 6 - 5 3 | 2 . 3 2 1 7 6 | 5 (3 2 1 7 6 1 |

難 解 圍，
傷 心 話，

2 5 3 2 1 7 6 | 5 1 7 6 1 2 3) | 5 3 5 6 . 1 | 5 3 5 2 5 3 |

雷 公 雷 母
天 上 人 間

2 . 1 6 6 1 | 2 (5 3 2 3 5 | 2 . 3 2 1 7 6 | 5 1 7 6 1 2 3) |

天 將 四 面 圍，
只 有 咱 二 人，

2 2 3 5 6 5 | 5 5 3 2 | 2 . 1 3 2 1 | 6 - - 6 5 |
 妳 是 肉 眼 凡 胎 難 得 見， 註 該
 甘 願 永 遠 夫 妻 行 相 帶， 真 誠

6 - 5 3 | 2 . 1 3 2 | 2 5 6 2 7 6 | 5 - - - :||
 恩 愛 夫 妻 斷 情 義。
 同 生 共 死 無 問

1 - - - ||

題。

以上曲調皆以台語發音演唱，相近於歌仔戲音樂風格，符合當時台灣民眾所接受歡迎的音樂形式，雖不是由特定的正統黃梅調旋律基礎發展而成，但這種抽象化、廣義化的泛黃梅調風格，仍蘊含有類似的古典氣質。

蘇桐作曲的【風瀟瀟】，是電視歌仔戲初期的創作¹⁵⁶，也具有濃厚的黃梅調風格，首句以導板的散唱形式引入中板，與黃梅調電影《梁山伯與祝英台》的【遠山含笑】、《血手印》的【郊道】手法類似，而又與【郊道】所描述的场景氣氛¹⁵⁷有異曲同工之妙。

【風瀟瀟】蘇桐 作曲
 (電視歌仔戲《萬古流芳》)

(6 1 2 3 2 1 6 | 5 - - -) | 1 6 5 6 1 - | 3 . 5 6 1 5 (0 6 |
 風 瀟 瀟 星 斗 移

(中板)
 5 0 6 5 0 6 | 5 1 6 3 5 1 6 3 | 5 6 5 3 5 6 5 3 5 5 5) | 1 5 6 1 6 5 |
 月 無 光，

0 5 2 3 2 1 | (5 1 6 5 3 2 1 2 1) | 2 2 3 5 3 5 | (2 2 3 5 3 5) |
 夜 梟 啼； 躡 步 蹲 行，

1 1 1 5 6 | (1 1 1 1 1 5 6) | 5 1 1 6 5 3 - | 3 . 5 6 1 5 (2 |
 冷 汗 淋 漓； 心 驚 膽 顫 偷 收 屍。

¹⁵⁶ 依據歌仔戲導演陳聰明先生 2000 年 9 月口述，【風瀟瀟】是 1971 年錄製電視歌仔戲《萬古流芳》時，陳要求當時負責樂隊的蘇桐先生作曲的。歌詞是描述程嬰為救趙氏孤兒，被迫親手摔死親生兒；暗夜，程嬰偷偷返回首陽山上古屋，含悲忍淚為結拜兄弟及親生兒收屍的景況。

¹⁵⁷ 講述書生林招得與富紳之女王千金自幼訂婚。林家貧，王千金約林花園贈金，不料被貪財的馬夫冒名劫走，女僕雪春也慘遭殺害；林招得卻隨後在詭異昏暗的黑夜至花園赴約。

7 6 5 -) ||

【遠山含笑】周藍萍 作曲

(黃梅調電影《梁山伯與祝英台》；凌波/梁山伯)

(7̣. 2̣ 7̣ 6̣ 3̣ 5̣ 2̣ 3̣ | 1 2 1 -) | 6̣. 1̣ 3̣ 5̣ 6̣ - 6̣ 1̣ 5̣ 6̣

遠 山 含 笑， 綠 水

1 6̣ 5̣ 1 3̣ 5̣ 6̣ 1̣ 5 - | (5̣ 6̣ 1̣ 2̣ 6̣ 5̣ 3̣ 2̣ 1̣ 1̣ 6̣ 5̣ 6̣ 1̣ 6̣) |

碧 波 映 小 橋；

5̣ 5̣ 3̣ 5 6̣ 6̣ 1̣ 6̣ 5̣ | 3̣ 5̣ 1 2̣ 1̣ 2̣ 3 | 3 5̣ 6̣ 5̣ 1̣ 3̣ 2̣ 1̣ |

行 人 來 往 陽 關 道， 酒 帘 兒

2̣ 1̣ 2̣ 3̣ 5̣ 2̣ 3̣ 5̣ | 2̣ 1̣ (1̣ 5̣ 6̣ 1̣ 2̣ 3̣ 1̣ 2̣) …… (下略)

高 掛 紅 杏 梢 ……

【郊道】顧嘉輝、王居仁作曲

(黃梅調電影《血手印》；凌波/林招得)

(0 5 1 2 6 5 3 3. 2 1 2 3 5 2) 3 2 2 1 -

夜 沉 沉

(5. 6 7 6 1 -) 5 1 6 5 6 5 3 - | (3. 2 1 2 1 2 3)

聲 悄 悄

2 2 1 2. 1 3 5 3 5 3 2 1 2 - | $\frac{2}{4}$ (2 2 | 3 2 3 2 1 6 1 |

夜 色 昏 暗

2 5 6) | 3 3 2 1 1 6 | 1 1 5 6 | 1 1 3 5 | 2 7 6 5 6 1 (下略)

風 悽 悽 影 搖 搖 隕 星 曳 空 怪 鳥 長 鳴 ……

電視歌仔戲也移植國語黃梅調電影插曲，《西廂記》¹⁵⁸〈跳粉牆〉中「蘭閨深寂寞，無計度逢春……」的曲調，正是歌仔戲經常運用於賦詩抒懷的【操琴調】曲調來源。

【操琴調】王福齡、王居仁 作曲

(黃梅調電影《西廂記》；方盈/崔鶯鶯)

¹⁵⁸ 岳楓 1964 年導演作品，凌波、李菁、方盈主演，王福齡、王居仁作曲。

5 $\overbrace{6\ 1}$ $\overbrace{5\ 6}$ $\overbrace{4\ 5}$ | 3 - - - | 2 $\overbrace{3\ 5}$ $\overbrace{1\ 7}$ $\overbrace{6\ 1}$ | 2 - - - |
 蘭 閨 深 寂 寞， 無 計 度 芳 春；

2 $\overbrace{3\ 5}$ $\overbrace{2\ 3}$ $\overbrace{1\ 7}$ | 6̣ - - - | 3 $\overbrace{2\ 3}$ $\overbrace{2\ 1}$ $\overbrace{7\ 6}$ | 1 - - - ||
 料 得 行 吟 者， 應 憐 長 嘆 人

【操琴調】用七言詩或五言詩來吟唱都適合，補充了傳統歌仔戲使用高甲戲【吟詩調】的不足。曾仲影也曾以此曲調旋律為基礎，為台視「楊麗花歌仔戲團」創作了電視調【海誓山盟】將原本為五、五的兩個短樂句，作為四、三的長樂句，衍生為一首極富抒情性的曲調。這個曲調在錄製成卡拉之後，因反覆在不同劇集劇情中播放，故而也有【情難捨】、【月夜思情】和【相思淚】等不同曲調名同時流傳¹⁵⁹。

【海誓山盟（情難捨，月夜思情，相思淚）】曾仲影 作曲
 （河洛歌仔戲《彼岸花》；郭春美/陳春生）

(5 - 6̣ 1 | 4 - - 6 | 5 . 3 2 6 | 1 $\overbrace{5\ 6}$ $\overbrace{1\ 2}$ $\overbrace{3\ 6}$) | $\overbrace{5\ 6\ 1}$ $\overbrace{5\ 6}$ $\overbrace{4\ 5}$ |
 遙 見 玉

3 - - - | $\overbrace{2\ 3\ 5}$ $\overbrace{1\ 6\ 1}$ | 2 - - - | $\overbrace{1\ 6\ 1}$ $\overbrace{2\ 5}$ | 5 . 6̣ 1 - |
 人 現 露 台， 忘 情 凝 看

$\overbrace{6\ 3}$ $\overbrace{2\ 1}$ $\overbrace{1\ 6}$ | 5 - - - | 5 - $\overbrace{1\ 6\ 5}$ | $\overbrace{3\ 6}$ 5 - | 1 - $\overbrace{3\ 2\ 3\ 5}$ |
 神 癡 呆， 月 下 倩 影 何 所

6 - - - | 0 6 $\overbrace{5\ 6}$ | 1 - $\overbrace{3\ 2\ 3\ 5}$ | $\overbrace{6\ 5\ 6}$ - $\overbrace{5\ 3}$ | 2 - $\overbrace{2\ 6}$ |
 待， 秋 生 搖 舟 訪 你

1 - - - ||
 來。

歌仔戲在重新製作與黃梅調相同的劇目時，套用黃梅調電影部份相同情節的音樂模式，也是歌仔戲迎合觀眾胃口的手段之一。以《梁山伯與祝英台》為例，

¹⁵⁹ 一曲數稱的情況在歌仔戲中常見，有作曲者自訂，也有流傳運用時陸續因劇情、唱詞、角色或曲調形式、特色，或地域分別等，而被冠上不同的名稱，如【陳春生】和【絲線調】是同一曲調，「陳春生」是《前翁有情後翁有義》劇中開設做絲線買賣的人物；《詹典嫂告御狀》的【愛姑調】又稱【告狀調】；曾仲影自取的【仲夏之戀】因以古箏為前奏，又名【悲悶的古箏】；【新操琴調】又名【古箏獨奏】。例子不勝枚舉，也饒富趣味。

黃梅調電影的劇情發展大致與越劇版本相仿，而歌仔戲則又在〈樓臺會〉和〈化蝶〉兩個重點橋段，以黃梅調的音樂元素創作了【樓臺會】和【化蝶】¹⁶⁰兩個曲調，也都成為後來經常被使用的電視調卡拉。

【樓臺會】 曾仲影 作曲

5 5 3 5 - | 6 1 6 5 3 2 3 5 | 2 3 5 6 1 7 6 1 | 2 - - -…… (下略)
+ + + + + +

這個旋律型與前例【遠山含笑】「行人來往陽關道」的旋律、節奏相近，可以說【樓臺會】是它的變化型態。

【化蝶】 蘇桐、賴元山 作曲

5 6 5 - - | 1 2 1 - - | 5 6 6 5 | 5 - - - | 1 - 6 5 |
(合唱) 啊~ ~ ~ 啊~ ~ ~ + + + + +
+
3 - - - | 2 3 2 1 6 | 6 - - - | 1 - 3 6 | 5 - - -…… (下略)
+ + + + + + +

【化蝶】開始的合唱「啊」聲，很顯然的與黃梅調電影《梁山伯與祝英台》〈化蝶〉場景中，山伯墓穴因為英台投身而驟然迸裂，背景所響起的合唱樂聲雷同，緊接著如歌頌似的開闊唱腔。

黃梅調電影中經常出現的前奏旋律，也是黃梅調風格曲調的鮮明標誌。如《梁祝》的〈訪英台〉片段：

(1 2 5 3 2 1 6 | 5 . 6 5 5) | 2 2 3 5 | 6 1 6 5 3 | 5 6 5 3 2 1 | 2 . . . (下略)
(合唱) 眼前 正 是 祝 家 莊，

或是〈樓台會〉片段：

(1 2 5 3 2 1 6 | 5 . 6 5 6 5) | 0 5 3 5 | 6 . 5 6 5 | 0 5 3 1 |
(英台) 那 一 日 錢 塘 道 上 送 君

2 . 5 3 2 | 1 - | (下略)

歸，

¹⁶⁰ 陳聰明稱【化蝶】為蘇桐和賴元山共同以黃梅調的旋律修改，【樓臺會】則為曾仲影所作。

(5̣ 1̣ 6̣ 5̣ 3̣ 2̣ | 1̣ 1̣ 1̣ 0̣) | 3̣ 1̣ 6̣ 5̣ | 6̣. 5̣ 3̣ | 3̣ 1̣ 6̣ 5̣ | 6 - | (下略)

(合唱) 織女 會牛 郎， 廟裡 鳳求 凰，

【慶中秋(慶高中，狀元樓)】曾仲影 作曲
(1993，楊麗花歌仔戲《順治與康熙》，潘麗麗/董小宛)

1 = D $\frac{2}{4}$

(1̣ 6̣ 5̣ 3̣ 6̣ 5̣ 3̣ 2̣ | 1̣ 1̣ 1̣ 0̣) | 5̣ 5̣ 3̣ | 6̣. 1̣ 5̣ 3̣ | 2̣ 5̣ 3̣ 2̣ | 1 - | 0̣ 5̣ 3̣ 2̣ |

(小宛) 蒙君 恩 寵 感 榮 幸， 洪賊

1̣. 2̣ 3̣ 5̣ | 2̣ 3̣ 2̣ 1̣ 6̣ 1̣ | 5 - | (下略)

未 除 欠 公 平；

【訪英台】曾仲影 作曲
(1984，楊麗花歌仔戲《梁山伯與祝英台》；黃香蓮/四九，楊麗花/山伯)

1 = C $\frac{2}{4}$

(1̣ 6̣ 5̣ 3̣ 6̣ 5̣ 3̣ 2̣ | 1̣ 1̣ 1̣ 0̣) | 6̣. 5̣ 6̣ 5̣ | 1̣ 1̣ 3̣ 5̣ | 6̣ 6̣. | (6̣ 1̣ 6̣ 5̣ 3̣ 2̣ 3̣ 5̣ |

(四九) 銀 心 舉動 嬌模 樣啊，

6̣ 5̣ 6̣) | 1̣ 1̣ 6̣ | 5̣ 3̣ 5̣ | 5̣ . 6̣ | 1̣ 1̣ . | (1̣ 2̣ 3̣ 5̣ 2̣ 1̣ 6̣ | 1̣ 1̣ 1̣) |

我 早 懷 疑 暗 思 量 啊，

1 2̣. 2̣ | 3 5 | 1̣ 6̣ 1̣ 6̣ 5̣ | 3 - | 3̣ 6̣ 1̣ 6̣ | 3 6̣ 1̣ | 2 - |

舉 止 跟 男 人 攏 總 不 親 像， 今 日 才 知 是 女 娘。

6̣. 5̣ 6̣ 1̣ | 1̣ 6̣ 5̣ 3̣ | 3̣. 2̣ 3̣ 5̣ | 5̣ 3̣ 2̣ | 2̣. 3̣ 5̣ 6̣ | 3̣ 2̣ 1̣ 6̣ |

(山伯) 昔 日 送 弟 下 山 崗， 說 我 下 山 為 妻 房， 池 塘 鴛 鴦 同 來 往，

6̣ 1̣ 2̣ 3̣ 2̣ 1̣ 6̣ | 5 - | (下略)

意 欲 跟 我 配 成 雙。

【鳳凰山】曾仲影 作曲
(1984，楊麗花歌仔戲《梁山伯與祝英台》；青蓉/銀心，黃香蓮/四九，楊麗花/山伯，許秀侖/英台)

1 = D $\frac{2}{4}$

(1̣ 5̣ 6̣ 5̣ 3̣ 2̣ 3̣ | 2̣ 1̣ 6̣ 1̣ 5̣ 5̣) ||: 5̣ 5̣ 3̣ | 6̣ 1̣ 6̣ 5̣ 5̣ 3̣ | 0̣ 5̣ 6̣ 1̣ | 2 2 . |

(銀心) 一 山 過 了 又 一 山 唉，
(四九) 叫 聲 銀 心 你 稍 等 唉，

$\underline{2} \quad \underline{2} \quad \underline{3} \mid \underline{5} \underline{3} \quad 5 \mid \underline{6.} \underline{3} \quad \underline{2} \underline{1} \underline{6} \mid \underline{5} \underline{5} . \quad \parallel \underline{6} \underline{1} \underline{5} \quad \underline{6.} \underline{1} \mid \underline{1} \underline{3} \underline{5} \quad 6 \mid$
 雙 人 來 到 鳳 凰 山 唉。(伯) 鳳 凰 山 呀 鳳 凰 山，
 擔 擔 爬 山 較 困 難 唉。
 $\underline{3.} \underline{5} \underline{6} \underline{1} \mid \underline{1} \underline{6} \underline{5} \quad 6 \mid \underline{3.} \underline{5} \quad \underline{6} \underline{6} \mid \underline{5} \underline{6} \underline{5} \underline{3} \quad 2 \mid \underline{6} \underline{1} \underline{2} \underline{3} \quad \underline{2} \underline{1} \underline{6} \mid \underline{5} \quad - \mid$
 百 花 盛 開 欠 牡 丹。(英) 若 欲 牡 丹 阮 兜 挽，祝 家 牡 丹 等 你 攀。

【七里坡】曾仲影 作曲

(1988, 楊麗花歌仔戲《薛丁山與樊梨花》; 楊麗花/薛丁山)

$1 = D \quad \frac{2}{4}$
 $(\underline{5} \underline{1} \underline{6} \underline{1} \mid \underline{5} \underline{1} \underline{6} \underline{1} \mid \underline{5.} \underline{5} \underline{5} \underline{5}) \mid \underline{5} \underline{5} \quad 3 \mid \underline{6} \underline{1} \underline{6} \underline{5} \quad \underline{5} \underline{3} \mid \underline{5} \underline{3} \underline{2} \underline{1} \quad 2 \mid 3 \quad - \mid$
 (丁山) 看 見 金 定 蓮 花 面，
 $\underline{2} \quad \underline{2} \quad \underline{3} \mid \underline{2} \quad \underline{2} \quad \underline{3} \mid \underline{2} \underline{3} \underline{2} \underline{1} \quad \underline{6} \underline{5} \underline{6} \mid 1 \quad - \mid$ (下略)
 睡 蓮 獻 瑞 慶 良 辰；

【賞牡丹】曾仲影 作曲

(1993, 楊麗花歌仔戲《順治與康熙》; 楊麗花/康熙)

$1=D$
 $(\underline{5} \underline{1} \quad \underline{6} \underline{1} \underline{6} \underline{5} \mid \underline{3} \underline{5} \underline{6} \underline{1} \quad \underline{5} \underline{5}) \mid \underline{5.} \underline{5} \underline{3} \underline{5} \mid \underline{6} \underline{1} \underline{5} \quad \underline{6} \mid \underline{3.} \underline{5} \underline{3} \underline{5} \mid \underline{6} \underline{1} \quad 2 \mid$
 (康熙) 皇 姑 夢 中 呼 喚 聲，不 敢 前 進 問 詳 情，
 $\underline{5.} \underline{6} \quad \underline{5} \underline{6} \mid \underline{2} \underline{3} \quad 2 \mid \underline{2.} \underline{3} \underline{6} \underline{1} \mid \underline{1} \quad 2 \quad \underline{6} \underline{5} \mid \underline{3} \underline{5} \quad \underline{6} \mid$ (下略)
 睏 得 這 甜 若 吵 醒，再 度 入 眠 怎 怎 可 能。

【十八相送】曾仲影 作曲

(1993, 楊麗花歌仔戲《順治與康熙》; 楊麗花/康熙)

$1 = D \quad \frac{2}{4}$
 $(\underline{5} \underline{1} \quad \underline{6} \underline{1} \underline{6} \underline{5} \mid \underline{3} \underline{5} \underline{6} \underline{1} \quad \underline{5} \underline{5}) \mid \underline{5} \quad \underline{5} \quad 3 \mid \underline{6} \underline{1} \underline{6} \underline{5} \quad \underline{5} \underline{3} \mid \underline{5} \quad \underline{3} \underline{2} \underline{1} \underline{2} \mid 3 \quad - \mid$
 (康熙) 望 遠 鏡 中 妙 處 多，
 $\underline{6} \quad \underline{1} \quad \underline{6} \mid \underline{5} \underline{3} \underline{2} \quad \underline{1} \underline{6} \mid \underline{6} \quad \underline{1} \quad \underline{6} \underline{1} \mid 2 \quad - \mid$ (下略)
 能 觀 天 象 觀 銀 河；

【百花開】曾仲影 作曲

$(\underline{1.} \underline{2} \underline{1} \underline{5} \mid 6 \quad \underline{5} \mid \underline{3.} \underline{2} \underline{3} \underline{5} \mid 6 \quad \underline{5} \underline{6} \mid \underline{1.} \underline{2} \underline{1} \underline{6} \mid \underline{5.} \underline{6} \underline{2} \underline{7} \mid$

$\underline{6. \overset{\cdot}{1} \ 3 \ 5} \mid \underline{6. \ 5 \ 6 \ 5 \ 6} \) \mid \overset{\frown}{6 \ 5} \ 6 \mid \overset{\cdot}{\overset{\frown}{1 \ 1}} \ \overset{\frown}{6 \ 5} \mid \overset{\frown}{3 \ 1} \ \overset{\frown}{5} \mid \underline{6. \ 1 \ 6 \ 5} \mid$
 + + + + + + +

$\overset{\frown}{3 \ 2} \ 3 \mid \overset{\cdot}{\overset{\frown}{1 \ 1}} \ \overset{\frown}{6 \ 5} \mid \overset{\frown}{1. \ 2} \ \overset{\frown}{5 \ 3} \mid 2 \ - \mid$ (下略)
 + + + + + + +

除了以上例舉的眾多「泛黃梅調風格」曲調，歌仔戲原有的龐大「哭調」系統，在電視歌仔戲中也以如曾仲影所稱的創新「悲調」概念¹⁶¹再行補充，使激昂奔放的傷痛狂悲與含蓄委婉的哀憐委屈情味，各得展現。這一類的電視調就比較有「歌仔味」，但還是傾向泛黃梅調風格，如【仲夏之戀（悲悶的古箏）】、【相思曲】、【抒情】……等，和前例的【秋夜吟】和【相依為命】。而許再添創作的【巫山風雲】、【子母錢（多情鴛鴦，多情鴛鴦難分離）】等電視調，歌仔調風格就非常濃厚，應是與作曲者長年從事歌仔戲伴奏工作有關。

【仲夏之戀（悲悶的古箏）】曾仲影 作曲
 (1986楊麗花歌仔戲《孫臏下山》；楊麗花/孫臏)

($\underline{2. \ 3 \ 5 \ 3 \ 2} \mid \underline{1. \ 6} \ - \ \underline{6 \ 5} \mid \underline{6. \ 1} \ \underline{2 \ 2 \ 1 \ 6} \mid \underline{5. \ 5} \ \underline{6 \ 1 \ 2} \) \mid$
 $\overset{\frown}{3. \ 2 \ 1} \ \overset{\frown}{6} \mid \overset{\frown}{6 \ 1} \ - \ \overset{\frown}{6} \mid \overset{\frown}{6. \ 5} \ \overset{\frown}{5 \ 6 \ 5 \ 3 \ 2} \mid 3 \ (\ \overset{\frown}{6 \ 5 \ 3 \ 5} \) \mid$
 秀 外 慧 中 女 釵 群，
 $\underline{2 \ 3} \ - \ \underline{6} \mid \underline{5 \ 6 \ 5 \ 3 \ 2} \ 3 \ - \mid \underline{3. \ 5} \ \underline{1 \ 2 \ 1 \ 6 \ 1} \mid \underline{5} \ - \ - \ - \mid$ (下略)
 賢 妻 良 母 蔭 夫 君；

【相思曲】曾仲影 作曲

($\underline{6 \ 2} \ - \ \underline{3 \ 2 \ 1} \mid \underline{6 \ 1} \ - \ \underline{6} \mid \underline{0 \ 5 \ 3} \ \underline{2 \ 3 \ 2 \ 6} \mid 1 \ - \ - \ - \) \mid$
 $\underline{2 \ 3 \ 5} \ \overset{\frown}{3 \ 2 \ 1} \mid 2 \ - \ - \ - \mid \overset{\frown}{2 \ 3 \ 5} \ \overset{\frown}{3 \ 2 \ 3} \mid \underline{6} \ - \ - \ - \mid$
 + + + + + + +

$\underline{6 \ 2} \ - \ \underline{3 \ 2 \ 1} \mid \underline{6 \ 1} \ - \ \underline{6} \mid \overset{\frown}{2 \ 3 \ 2 \ 7} \ \overset{\frown}{6 \ 0 \ 7} \mid \overset{\frown}{6 \ 0 \ 7} \ \overset{\frown}{6 \ 7 \ 6 \ 2} \mid$
 + + + +

¹⁶¹ 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〉《海峽兩岸歌仔戲創作研討會論文集》（台北：文建會，1997.6），頁 243~244 「悲調的新創」。

5̣ - - - | (下略)
+

【抒情】曾仲影 作曲

(1 9 8 2 華視葉青歌仔戲團《瀟湘夜雨》)

(1 2 | 6 - - 6 5 3 | 3 - - 2 3 | 5 6 1 2 5 3 | 2 . 7 6 5 6 |

5̣ - - -) ||: 3 . 5 2 7 | 6 . 7 6 7 6 5 3 (6 5 | 6 5 3 2 3 2 1 2 |
無 情 歲 月 去 如 流，

3 5 3 2 3 2 6 1) | 2 2 3 5 5 3 | 2 3 2 1 2 3 5 | 6 . 2 2 7 6 3 |
憶 起 當 時 表 記 留， 表 記

5̣ (5 3 2 | 7 0 2 7 2 7 6 | 5 0 6 5 6 5 6 5 6) | 1 1 - 2 3 |
留； 佳 人

3 2 3 (3 2 3) | 5 . 6 6 5 4 3 | 2 . (3 2 3 5 6 1) | 2 2 3 5 5 3 |
相 救 困 沙 洲， 此 情 此 景

2 2 7 6 6 5 | 3 . 5 2 7 6 5 | 1 - - - ||
永 難 忘， 瀟 湘 夜 雨 笛 悠 悠。

【巫山風雲】許再添 作詞作曲

(1 9 6 8 台視正聲天馬歌劇團《巫山風雲》)

$\frac{2}{4}$ 慢板

(6 . 1 6 1 2 | 3 . 6 5 | 3 5 3 2 3 1 7 | 6 -) | 6 . 5 | 3 . 6 |
人 生 被 愛

2 3 5 3 2 1 7 | 6 - | 5 . 6 5 | 3 5 3 2 1 | 2 - (下略)
是 幸 運， 癡 情 痛 苦 滿 淚 痕；

【子母錢 (多情鴛鴦，多情鴛鴦難分離)】許再添 作詞作曲

(1 9 6 7 台視正聲天馬歌劇團《子母錢》)

$\frac{4}{4}$ 稍慢

(3 . 3 2 3 | 5 6 3 2 1 6 3 | 3 2 3 5 6 7 5 6 7 | 6 - 6 1 2 1) |

$\dot{6} - \dot{3} - \mid \overbrace{\dot{5} \dot{6} \dot{1} \dot{7}} \dot{6} - \mid \dot{3} . \dot{2} \overbrace{\dot{1} \dot{2} \dot{3} \dot{1}} \mid \dot{2} (\dot{6} \dot{5} \dot{3} \dot{2} \dot{3} \dot{5}) \mid$
 可 憐 連 理 生 韓 琦，
 $\dot{3} . \dot{3} \overbrace{\dot{2} \dot{3}} \mid \overbrace{\dot{6} \dot{1}} \overbrace{\dot{6} \dot{5}} \dot{3} - \mid \overbrace{\dot{3} \dot{2}} \overbrace{\dot{3} \dot{5}} \overbrace{\dot{6} \dot{7}} \overbrace{\dot{5} \dot{6} \dot{7}} \mid \dot{6} - - - (下略)$
 悽 慘 痛 苦 滴 淚 啼；

部分傳統哭調性質的曲調，是由民歌演化成戲曲唱腔，如【江西調】取自贛南客家採茶小調，再衍生出【瓊花調】、【清風調】等系列唱腔；【運河哭】又名【安溪哭】，取自福建安溪採茶調；【送哥調】取自福佬系民歌【駛犁歌】，發展變化成【破窯調（破窯一調）】，再衍生出【破窯二調】和【破窯三調（文明調）】等曲調¹⁶²。民歌是歌仔戲唱腔曲調的基礎來源，電視調中也有以民歌【草蜢弄雞公】改編的曲調，如【乞丐娶親】。

【乞丐娶親】曾仲影 作曲
 (1991 楊麗花歌仔戲團《呂布與貂蟬》；合唱)

1 = D $\frac{4}{4}$ 輕快地

$(\overbrace{\dot{6} . \dot{1}} \overbrace{\dot{5} \dot{6}} \overbrace{\dot{0} \dot{1}} \overbrace{\dot{3} \dot{2} \dot{3} \dot{5}} \mid \overbrace{\dot{6} \dot{1}} \overbrace{\dot{3} \dot{5}} \dot{6} \dot{6}) \mid \dot{6} \dot{3} \overbrace{\dot{6} \dot{6} \dot{1}} \overbrace{\dot{6} \dot{5}} \mid$
 輕 歌 曼 妙
 $\overbrace{\dot{1} \dot{6}} \overbrace{\dot{1} \dot{2}} \dot{3} - \mid \overbrace{\dot{2} \dot{3} \dot{5}} \overbrace{\dot{2} \dot{3} \dot{5}} \mid \overbrace{\dot{1} \dot{6} \dot{1}} \dot{2} - \mid \dot{6} \dot{1} \overbrace{\dot{6} \dot{1} \dot{6} \dot{5}} \mid$
 女 窈 窕， 婀 娜 多 姿 金 步 嬌， 舉 國 歡 騰
 $\dot{3} \overbrace{\dot{6} \dot{5}} \overbrace{\dot{6} . \dot{5}} \mid \overbrace{\dot{2} \dot{3} \dot{5}} \overbrace{\dot{2} \dot{3} \dot{5}} \mid \overbrace{\dot{6} \dot{5}} \overbrace{\dot{6} \dot{0}} \parallel$
 人 誇 耀， 舫 籌 交 錯 震 雲 霄。

不管是傳統曲調還是新創的電視調，通過以製作「卡拉」為手段的編曲手法改造，比較傳統四大件為主的傳統文場，曲調的音色組合相對豐富許多。由廣播歌仔戲時期延續下來的伴奏模式，是以「頭手絃仔」（演奏殼仔弦、二胡或喇叭絃等主奏樂器）、大廣絃（或低胡）、三絃（或月琴）、笛子（或簫）、揚琴等樂器作為一般編制，也會加入空心木吉他以加強曲調節奏；初期製作卡拉的錄音樂隊則以二胡（高胡、板胡）、笛子、三絃、琵琶和古箏輪奏主旋律，並以西洋提琴

¹⁶² 參見徐麗紗〈台灣歌仔戲哭調唱腔的檢析〉《海峽兩岸歌仔戲學術研討會論文集》（台北市：行政院文化建設委員會，1996）。

組和震音鐵琴（Vibraphone）等，為曲調進行和聲潤飾，銅管樂器、木琴、定音鼓等樂器則是為達成某些情緒要求而添加。這種與黃梅調電影音樂類同的樂隊編制、類同的編曲手法，如果運用在不同類型的歌仔戲曲調裡，也會讓編曲後的曲調複合了潛在性的泛黃梅調風格。

隨著電子合成器（Synthesizer）轉變到 MIDI 技術的快速發展與普遍運用，歌仔戲伴奏錄音也適時利用了這種可以模擬傳統樂器音色，並能製造出特殊音響效果的革命性產品。在曾仲影為電視歌仔戲多次編錄卡拉的歷程中，可以發現 MIDI 音色的使用也隨次增加，【百戰雄師】就是大量使用 MIDI 音色編曲錄音的電視調創作作品之一。

【百戰雄師】曾仲影 作曲

進行曲式

(6 2 . 2 - | 1 2 . 2 - | 2 0 2 3 1 2 2 3 1 2 2 3 1 2 |

.
2 7 #5 4 | 3 - (小軍鼓) 0 XX XX | XXX XX 3 2 1 7 | 6 6 1 2 2 1 |
+ + + +

6 . 5 6 1 | 2 - - - | (6 1 2 2 1 6 5 6 0) | 6 6 1 2 2 1 |
+ + + + + + + +

6 6 5 3 5 | 2 - - - | (2 3 2 1 2 6 1 3 2 0) | 3 . 3 5 5 |
+ + + + + + + +

6 5 6 1 1 | 2 . 3 2 1 2 | 3 - - - | 2 1 6 (2 2 2 2 1 2) |
+ + + + + + + +

5 3 2 (2 2 2 2 1 2) | 2 . 1 7 5 | 6 (6 5 6 1 6 1 3 1 3) | 2 . 1 7 5 |
+ + + + + + + +

. 6 0 6 6 6 0) ||
> > >

這個曲調前兩小節如號角般的聲響，是以模擬的法國號（French Horn）音色

演奏長音，緊接著小號(Trumpet)音色奏出短促的連續音符，再有低音號(Baritone)和伸縮號(Trombone)強而有力的下行低音引入唱腔；小軍鼓、低音大鼓和大鈸等打擊樂器也都是模擬音色，為這個進行曲式的曲調建構了雄壯的穩固節奏。

從新曲創作、編曲、錄音、演奏，到後製作混音，錄製卡拉的每一個過程都有相對產生的費用，編曲複雜與否，直接關係到錄音實際的人次和時間花費。或許是經費預算的不同，「楊麗花歌仔戲團」的大批卡拉，也出現了由少數樂器組成的部分錄音。最簡單的組合是由琵琶與二胡（或中胡、高胡），或簫與二胡兩個樂器構成，再是由琵琶、二胡和簫的三種樂器組合。吹、拉、彈三種實際演奏的樂器，搭配由 MIDI 模擬出的西洋弦樂群組、銅管樂群組和打擊樂器群組，以及由「取樣機」(Sampler)錄製下來的中國打擊樂器音色，在 80 年後期成為曾仲影卡拉錄音的最主要模式。

編曲方式朝向了流行化的風格趨勢，爵士鼓的明顯節奏也間或在戲劇進行中的演唱曲調穿插著，但都不如 1987 年開始，台視「楊麗花歌仔戲」的片頭曲來得誇張刻意。這時期開始的片頭曲大多仍由楊麗花主唱，但曲調旋律和編曲形式已與一般時下台語流行歌無異，包括常見的女聲和音伴唱手法。這些片頭曲和片尾曲屬於「專劇專用」，並不符合電視調反覆套詞運用的性質。同時期中視、華視的電視歌仔戲，仍維持以舊有歌仔戲曲調的演唱或演奏作為片頭曲。

早期創作的某些電視調旋律隱有流行曲風，如【花月良宵】；晚近創作的少部分電視調，則都已在曲調旋律和伴奏配器上呈現明顯的流行化，如【夢境之歌】與前例的【百戰雄師】。

【花月良宵(找鴛鴦)】曾仲影 作曲
(1988 楊麗花歌仔戲團《英雄殘夢》；楊麗花/杜克偉)

1=C 中板

(6 1 5 6 3 . 6 | 5 6 3 5 2 2 3 | 5 . 3 2 3 6 2 | 1 1 3 5 6 1) |

$\dot{5}$. $\dot{6}$ | $\dot{1}$ $\dot{2}\dot{1}$ | $\dot{6}\dot{1}$ $\dot{6}\dot{5}$ | $\dot{6}$ - | $\dot{3}$. $\dot{1}$ $\dot{6}\dot{5}$ $\dot{1}\dot{3}$ | $\dot{2}$ - - - |
 捨 身 相 救 恩 在 先，
 $\dot{1}$. $\dot{2}$ | $\dot{3}$ $\dot{6}$ | $\dot{5}\dot{6}$ $\dot{3}\dot{5}$ | $\dot{2}$ - | $\dot{6}$. $\dot{3}$ $\dot{2}\dot{1}$ $\dot{3}\dot{6}$ | $\dot{5}$ - - - |
 銘 感 五 內 意 綿 綿，
 $\dot{2}\dot{1}$ $\dot{6}\dot{5}$ | $\dot{6}$. $\dot{5}$ | $\dot{3}\dot{5}$ $\dot{2}\dot{3}$ | $\dot{5}$ - | $\dot{2}$. $\dot{5}$ $\dot{3}\dot{2}$ $\dot{1}\dot{2}$ | $\dot{6}$ - - - |
 何 以 消 極 尋 短 見， 唯 願 開 懷 吐 真 言，
 $\dot{6}$. $\dot{1}$ | $\dot{2}$ $\dot{3}$ | $\dot{5}\dot{1}$ $\dot{6}\dot{5}$ | $\dot{6}$ - | $\dot{5}$. $\dot{3}$ $\dot{2}\dot{3}$ $\dot{6}\dot{2}$ | $\dot{1}$ - - - |
 蛛 絲 馬 跡 探 其 因， 同 是 天 涯 淪 落 人；
 $\dot{1}$ $\dot{6}$ - | $\dot{5}$ | $\dot{4}$ - - ($\dot{3}\dot{2}$) | $\dot{3}$. $\dot{6}$ $\dot{5}\dot{6}$ $\dot{3}\dot{5}$ | $\dot{2}$ - - - |
 啊…… 互 相 關 懷，
 $\dot{3}$. $\dot{6}$ | $\dot{5}$ $\dot{3}$ | $\dot{2}\dot{3}$ $\dot{2}\dot{1}$ | $\dot{2}$ $\dot{6}$ | $\dot{5}$. $\dot{3}$ $\dot{2}\dot{3}$ $\dot{6}\dot{2}$ | $\dot{1}$ - - - ||
 互 相 關 懷 化 解 恨， 最 難 消 受 美 人 恩。

【**夢境之歌**】曾仲影 作曲
 (1994 楊麗花歌仔戲團《洛神》：許仙姬/甄宓)

$\frac{2}{4}$ 中板

($\dot{1}$ - $\dot{3}$ | $\dot{6}$ - $\dot{1}$ | $\dot{3}$ - $\dot{6}$ | $\dot{5}$ - - | $\dot{6}$ - $\dot{5}$ | $\dot{1}$ - $\dot{1}$ |
 (女聲和音)
 嗚.....
 $\dot{2}$ - $\dot{3}\dot{5}$ | $\dot{2}$ - - | $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ | $\dot{6}$ 0 0 | $\dot{1}$ $\dot{3}$ $\dot{6}$ | $\dot{5}$ 0 0 |

 $\dot{2}$ - $\dot{3}$ | $\dot{6}$ - $\dot{5}$ | $\dot{1}$ - - | 0 0 0) | $\dot{5}$ - $\dot{6}\dot{5}$ | $\dot{3}$ - $\dot{5}$ |
 (甄宓) 繁 花 似 錦
 $\dot{1}$ - $\dot{6}\dot{1}$ | $\overset{3}{\dot{5}}$ - - | $\dot{1}$ - $\dot{6}$ | $\dot{6}$ - $\dot{5}$ | $\dot{6}$. $\dot{5}$ $\dot{3}\dot{5}$ | $\overset{5}{\dot{2}}$ - - |
 粉 白 紅， 蕊 蕊 吐 艷 競 芬 芳， (曹丕)
 $\dot{3}$ - $\dot{2}\dot{3}$ | $\dot{5}$ $\overset{5}{\dot{3}}$ - | $\dot{2}$. $\dot{3}$ $\dot{2}\dot{1}$ | $\overset{1}{\dot{6}}$ - - | $\dot{2}$. $\dot{3}$ $\dot{2}$ | $\overset{5}{\dot{3}}$ - $\dot{3}$ |
 手 牽 宓 姐 同 遊 往， 人 間 仙 境 不
 $\dot{1}$. $\dot{7}$ $\dot{6}\dot{3}$ | $\overset{3}{\dot{5}}$ - - | (下略)
 相 同。

第二節：【七字仔】伴奏的新樣式

【七字仔】是歌仔戲曲調中最常使用的基本曲調，四句體型態的唱詞結構有其固定的間奏和句法安排模式，唱腔依詞意、字音和演唱者個人的行腔特點，演繹出不同旋律、速度和句逗結構變化的唱腔。曲調前奏起著演唱速度和音高的預示作用，傳統【七字仔】有固定的開唱鑼鼓，再領出固定前奏，如「正介」所領出的快板或中板【七字仔】：

(大大 乙台 | 倉才 | 倉來台 乙台 | 倉 6 | 3 6 | 5 3 2 6 | 3 -)

及「葫蘆尾」所領出的中板或慢板【七字仔】

(大 大 大大 大台 | 倉來台 乙台 | 倉台 七台 | 倉 6 5 | 3 6 5 | 3 6 2 1 2 | 3 -)

這兩種【七字仔】開唱鑼鼓和前奏，是傳統歌仔戲吸收京劇鑼鼓之後，發展出的標準開唱形式。陳聰明在 1970 年代請曾仲影依據以上的傳統前奏方式，編配了一批【七字仔】卡拉，並設計出幾個不同的前奏和尾奏形式，提供戲劇不同速度變化和情緒要求的【七字仔】唱段使用：

一、【小悲頭】(適用慢板)

廿
6 . 5 3 2 3 1 5 6 ^ - ||

二、【小悲尾】(適用慢板)

廿
6 . 5 3 2 3 1 7 6 ^ - ||

三、【大悲頭】(適用慢板)

廿
6 . 5 3 2 3 1 2 6 ^ | 3 . 5 2 3 1 7 6 ^ - ||

四、【電視七字仔頭】(適用中板)

3 5 3 2 1 6 1 2 | 3 5 6 1 5 6 1 2 | 3 6 1 2 ||

五、【揚琴頭】(適用中板，抒情或恬靜)

6 1 5 6 3 5 2 3 | 1 7 6 1 5 3 ||

六、【一音】(適用任何速度，驚愕或強調動作)

$\overset{\frown}{3} \text{///} - ||$

七、【新七字仔】(適用中板，輕鬆或歡愉)

$\overset{>}{6} \overset{>}{.} \overset{>}{6} \overset{>}{5} \overset{>}{6} \overset{>}{5} \overset{>}{3} | \overset{>}{2} \overset{>}{3} \overset{>}{0} \overset{>}{5} | \overset{>}{6} \overset{>}{3} \overset{>}{5} \overset{>}{2} \overset{>}{3} \overset{>}{1} \overset{>}{2} | \overset{>}{6} \overset{>}{.} \overset{>}{3} \overset{>}{5} \overset{>}{6} | \overset{>}{0} \overset{>}{1} \overset{>}{3} | \overset{>}{5} \overset{>}{.} \overset{>}{6} \overset{>}{5} \overset{>}{3} |$
 $\overset{>}{2} \overset{>}{3} \overset{>}{5} \overset{>}{3} \overset{>}{2} \overset{>}{1} \overset{>}{6} \overset{>}{5} | \overset{>}{6} \overset{>}{.} \overset{>}{3} \overset{>}{5} \overset{>}{6} ||$

八、【三角板】(適用快板或稍快的中板)

3 5 1 2 | 3 0 ||^{1 6 3}

陳聰明在參與電視歌仔戲的過程中，除了劇本和導演工作的投入，對音樂運用有一定的構思與掌控。他希望藉由卡拉的錄製，完成他電視歌仔戲美學的全面革新實驗；無疑的，錄製【七字仔】卡拉是最具難度也最費心思的工程。為了配合電視歌仔戲明快的節奏，符合不同的戲劇情感，前奏需發揮一定的功能，旋律太長或無法達成情緒鋪陳功能的前奏，陳聰明希望通過預先的設計安排，做適當的規避和改良。因此，【七字仔】前奏形式在電視歌仔戲時期有了開創性的突破，成功的強調出前奏的戲劇功能，但試圖為依字行腔而生的【七字仔】唱腔旋律進行伴奏編配，卻始終沒能得到妥善的解決。

傳統歌仔戲樂師為【七字仔】唱腔伴奏，會緊貼著演員唱腔字韻和情緒轉折而調整伴奏手法和旋律，唱奏之間的繁簡退讓呈現即興式的有機搭配。編配卡拉不可能完全符合所有的旋律變化規律，更不可能達到傳統伴奏所擁有的貼切與趣味，儘管已經將各種速度、斷句、過門長短和調門高低作了通盤考量，以便後製

¹⁶³ 【三角板】是歌仔戲鑼鼓的「介頭」之一，用以開唱【七字仔】與【都馬調】。

剪接使用，演員演唱時與伴奏旋律的相互干擾，卻始終是無法挽救的瑕疵¹⁶⁴。

對於編曲者曾仲影而言，為【七字仔】進行伴奏編配，和其他固定旋律的曲調無異，就是應用相同的編制和手法，針對設定的過門和演唱旋律做和聲配器。

曾仲影據以為編配伴奏的【七字仔】旋律，出自於以下的旋律¹⁶⁵：

(6̣ 1̣ 5̣ 6̣ | 3̣ 5̣ 3̣ 2̣ | 1̣ 6̣ 1̣ 2̣ | 3̣ 5̣ 6̣ 1̣ | 5̣ 6̣ 1̣ 2̣ | 3̣ 6̣ 1̣ 2̣) | 1̣ 6̣ 1̣ | 6̣ 5̣ | 3̣ 6̣ |

寶釧 為 君

5̣ 3̣ (2̣ 3̣ 1̣ 7̣ | 6̣ 3̣ | 6̣ 1̣ 2̣ 3̣ | 1̣ 2̣ 6̣ 1̣ | 5̣ 3̣ 5̣ 6̣ | 3̣ 3̣ 5̣ | 2̣ 3̣ 1̣ 7̣ | 6̣ . 1̣ | 5̣ 3̣) |

5̣ . 6̣ | 1̣ 2̣ | 3̣ (5̣ 1̣ 2̣ | 3̣ . 5̣ | 1̣ 2̣ 3̣ 5̣) | 1̣ . 2̣ | 3̣ 6̣ | 5̣ . 6̣ | 3̣ 5̣ 3̣ 2̣ | 1̣ . 6̣ |

寫 血 書 夫 妻 一 別

2̣ . 3̣ | 2̣ 1̣ | 6̣ . 2̣ | 1̣ 6̣ | 3̣ 5̣ (6̣ 5̣ 6̣ 1̣ | 5̣ . 6̣ 5̣ | 3̣ 3̣ 5̣ | 2̣ 3̣ 1̣ 7̣ | 6̣ 5̣ | 3̣ 5̣ 6̣ 2̣ |

十 八 年

1̣ 2̣ 1̣ 6̣ | 5̣ 3̣ 5̣ 6̣ | 3̣ 3̣ 5̣ | 2̣ 3̣ 1̣ 7̣ | 6̣ . 1̣ | 5̣ 3̣) | 5̣ 6̣ | 5̣ | 3̣ 6̣ 5̣ | 3̣ . 5̣ |

冷 血 動 物

6̣ 5̣ | 3̣ 5̣ 3̣ 2̣ | 1̣ - | (6̣ . 1̣ 2̣ 3̣ | 5̣ 3̣ 5̣ | 2̣ 3̣ 1̣ 7̣ | 6̣ 5̣ | 3̣ 5̣ 6̣ 2̣ | 1̣ 2̣ 1̣ 6̣ | 5̣ 3̣ 5̣ 6̣ | — — —

就 是 你

3̣ 3̣ 5̣ | 2̣ 3̣ 1̣ 7̣ | 6̣ . 1̣ | 5̣ 3̣) | 5̣ 6̣ | 5̣ | 2̣ . 3̣ | 5̣ 3̣ 2̣ | 1̣ . 6̣ | 2̣ . 3̣ | 2̣ 1̣ |

攏 無 回 想 早

6̣ . 2̣ | 1̣ 6̣ | 3̣ . 5̣ (6̣ 5̣ 6̣ 1̣ | 5̣ . 6̣) | 1̣ . 2̣ | 3̣ 5̣ | 3̣ 2̣ | 1̣ 6̣ | 3̣ . 5̣ (6̣ . 5̣ |

當 時 回 想 早 當 時

3̣ 5̣ 6̣ 1̣ | 6̣ 5̣ 3̣ 5̣ | 2̣ 6̣ | 3̣ 5̣ 3̣ 2̣ | 1̣ 2̣ 3̣ 5̣ | 2̣ 3̣ 1̣ 7̣ | 6̣ -) ||

不管是使用哪一種前奏形式，曾仲影卡拉的【七字仔】唱腔都以這個定譜作

¹⁶⁴ 筆者所謂的「無法挽救的瑕疵」，是指該批錄音的狀況，及其後仍以相同手法編配【七字仔】卡拉的其他後續錄音。

¹⁶⁵ 傳統樂師的手稿，以〈王寶釧寫血書〉的唱詞為行腔依據。謄譜者已不可查。

未能就【七字仔】卡拉的實驗缺失進行再一次的修正錄音，陳聰明至今仍抱遺憾，但創造了新的前奏形式，和由他發想以銅管樂伴奏的【小吹七字仔】，則是他一直引以為傲的實績。

【小吹七字仔】曾仲影 作曲

1=F 進行曲式

$\frac{4}{4}$ $\overset{5}{\text{tr.}}$ $\overbrace{6 - - -}^{\text{tr.}}$ | $\overbrace{6 - - -}^{\text{tr.}}$ | $\overset{2}{\text{tr.}}$ $\overbrace{1 \underline{6} 1 \underline{6} 5}^{\text{tr.}}$ | $3 \overbrace{6 5}^{\text{tr.}}$ | $3 -$ |

(小號、長號) $\overset{\#4}{6} - \overset{>}{6} \overset{>}{6} \overset{>}{6}$ | $\overset{0}{3} - \overset{3}{3} \overset{3}{3} \overset{0}{0}$ | $\overset{6}{3} \overset{6}{3} \overset{6}{3}$ | $\overset{6}{3} \overset{6}{3}$ | $\overset{6}{3} \overset{6}{3}$ | $\overset{6}{3} \overset{6}{3}$ |

++ ++

$\overbrace{5 6 5 3}^{\text{tr.}}$ $\overbrace{2 3 2 1}^{\text{tr.}}$ | $\overset{6}{6} \overset{6}{6} \overset{5}{5} \overset{3}{3}$ | $\overset{6}{6} 0$ | 0 | $\overset{tr.}{6} -$ | $\overbrace{5 6}^{\text{tr.}}$ $\overbrace{1 2}^{\text{tr.}}$ |

$\overset{6}{3} \overset{6}{3} \overset{5}{3} \overset{2}{3}$ | $\overset{6}{3} \overset{6}{3} \overset{5}{3} \overset{3}{3}$ | $\overset{6}{3} \overset{6}{3} \overset{5}{3} \overset{6}{3}$ | $\overset{6}{3} \overset{6}{3}$ | $\overset{6}{3} \overset{6}{3}$ | $\overset{6}{3} \overset{6}{3}$ |

+ +

$\overset{5}{3} -$ | $\overbrace{(3 \cdot 5)}^{\text{tr.}}$ $\overbrace{1 2 3 5}^{\text{tr.}}$ | $\overbrace{1 \cdot 2}^{\text{tr.}}$ $\overbrace{3 6}^{\text{tr.}}$ | $\overbrace{5 \cdot 6}^{\text{tr.}}$ $\overbrace{3 5 3 2}^{\text{tr.}}$ | $1 \cdot \overset{6}{6}$ |

$\overset{6}{3} \overset{6}{3}$ | $\overset{6}{3} \overset{6}{3}$ | $\overset{6}{3} \overset{6}{3}$ | $\overset{6}{3} \overset{6}{3}$ | $\overset{6}{3} \overset{6}{3} \overset{5}{3} \overset{6}{3}$ | $\overset{6}{3} \overset{6}{3}$ |

0 1 0 1 | 0 1 0 1 | 0 1 0 1 | 0 1 0 1 | $\overset{6}{3} \overset{6}{3} \overset{5}{3} \overset{6}{3}$ | $\overset{6}{3} \overset{6}{3}$ |

+ + + + +

$\overbrace{2 \cdot 3}^{\text{tr.}}$ $\overbrace{2 1}^{\text{tr.}}$ | $\overbrace{6 \cdot 2}^{\text{tr.}}$ $\overbrace{1 6}^{\text{tr.}}$ | $\overbrace{3 \cdot 5}^{\text{tr.}}$ $\overbrace{(6 5 6 1)}^{\text{tr.}}$ | $\overset{tr.}{5} -$ | $\overbrace{5 6}^{\text{tr.}}$ $\overbrace{5 3}^{\text{tr.}}$ | $3 \overbrace{6 5}^{\text{tr.}}$ |

$\overset{6}{3} \overset{5}{3}$ | $\overset{6}{3} \overset{6}{3} \overset{3}{3} \overset{5}{3}$ |

+ + + ++ ++

$\overbrace{3 \cdot 5}^{\text{tr.}}$ | $\overbrace{6 5}^{\text{tr.}}$ $\overbrace{3 5 3 2}^{\text{tr.}}$ | $1 -$ | $\overbrace{5 6}^{\text{tr.}}$ $\overbrace{5 3}^{\text{tr.}}$ | $\overbrace{2 \cdot 3}^{\text{tr.}}$ $\overbrace{5 3 2}^{\text{tr.}}$ |

$\overset{6}{3} \overset{6}{3} \overset{3}{3} \overset{5}{3}$ | $\overset{6}{3} \overset{6}{3} \overset{3}{3} \overset{5}{3}$ | $\overset{6}{3} \overset{6}{3} \overset{6}{3} \overset{1}{3} \overset{2}{3} \overset{3}{3}$ | $\overset{5}{3} 0$ 0 | $\overset{2}{3} 0$ 0 |

+ + + ++ ++

$1 \cdot \overset{6}{6}$ | $\overbrace{2 \cdot 3}^{\text{tr.}}$ $\overbrace{2 1}^{\text{tr.}}$ | $\overbrace{6 \cdot 2}^{\text{tr.}}$ $\overbrace{1 6}^{\text{tr.}}$ | $\overbrace{3 \cdot 5}^{\text{tr.}}$ $\overbrace{(6 5 6 1)}^{\text{tr.}}$ | $\overset{tr.}{5} -$ |

$\overset{1}{3} \overset{1}{3} \overset{1}{3} \overset{1}{3}$ | $\overset{5}{3} \overset{5}{3} \overset{5}{3} \overset{5}{3}$ | $\overset{5}{3} \overset{5}{3} \overset{5}{3}$ | $\overset{5}{3} \overset{5}{3} \overset{5}{3}$ | $\overset{5}{3} \overset{5}{3} \overset{5}{3}$ | $\overset{5}{3} \overset{5}{3} \overset{5}{3}$ |

$\overset{0}{3} \overset{3}{3} \overset{3}{3} \overset{0}{0}$ | $\overset{0}{3} \overset{5}{3} \overset{5}{3} \overset{5}{3}$ | $\overset{0}{3} \overset{5}{3} \overset{5}{3} \overset{0}{0}$ |

+ + + +

第三節：曲調前奏的改良

上節說明電視歌仔戲創造了【七字仔】不同前奏和尾奏的過門形式，以符合唱腔不同的速度變化和情緒要求；運用在電視歌仔戲中的其他曲調，也是以相同的觀念做了前奏的改良變化。但是在傳統歌仔戲曲調演唱前所使用的前奏，多有「類型化」的情況。【老八板】或稱【八板】，是廣泛流傳於中國各地的器樂曲，中國戲曲劇種常運用作為引入唱腔的前奏，歌仔戲也不例外。

【八板（老八板）】 民間樂曲

3 - | 6 6 1 2 3 | 1 2 3 2 1 6 | 5 3 5 6 | 1 6 1 2 | 6 3 | 2 1 7 6 |
5 - ||^{1 6 7}

歌仔戲演唱【五更鼓（更鼓調）】、【煙花嘆】或【留傘調（雨傘韻）】等民歌小調，會冠以【八板頭】為前奏（引子）；這是歌仔戲曲調前奏「類型化」最原始、最傳統的一種。

【七字仔】作為歌仔戲中最要的演唱曲調，其「正介」與「葫蘆尾」鑼鼓所引出的【七字仔】前奏，也是導引其他曲調起唱的通用形式，如【大調】、【倍思仔】、【四空仔（腔仔調，山伯探）】、【走路調】等，或任何歌仔戲曲調起唱前皆可套用。

在歌仔戲中演唱由梨園高甲系統吸納的曲調（南曲），如【南倍思】、【牽君手上】、【相思引】等，通常也會使用固定的前奏型；這個前奏型也等於是演唱南曲的符號：

各 大 各 冬冬 倉 6 3 2 - ||

日治時期唱片曲調的數量頗多，前奏「類型化」的特徵更為明顯，且有基本

¹⁶⁷ 因不同劇種或不同演奏者加花習慣不同，【八板頭】的演奏旋律會有些略差異。

的節奏形式：

X. X XX | XX XX | X X X | X - ||

依此，以徵調式曲調為例，其類型化前奏與變化形式有：

(5. 6 1 2 | 6 5 3 2 | 5 5 6 | 5 5) ||

(5. 6 1 2 | 6 1 6 5 3 2 | 5. 1 6 5 3 | 5 -) ||

(5. 6 1 2 | 6 5 3 2 | 5 1 6 5 6 1 | 5 5) ||

(5 6 1 2 | 6 5 3 5 2 3 | 5 5 2 1 | 5 -) ||

(5. 6 1 2 | 6 1 6 5 | 3. 5 7 6 | 5. 5 5 5) ||

(5. 6 1 1 | 6 5 3 2 | 5 1 6 5 3 5 | 2 2 3 6 | 5 5 6 | 5 -) ||

(5 5 6 1 6 | 5. 6 1 1 | 5 7 6 5 3 5 2 3 | 5. 5 6 5 2 1 | 5 -) ||

(5. 6 1 6 | 5 6 1 2 | 6 7 6 5 3 5 2 3 | 5 5 6 | 5 -) ||

從民歌的【丟丟銅仔】、說唱式曲調【雜念仔】、日治時期唱片曲調【金水仙（望春調）】、【留傘調（雨傘韻）】、【瓊花調】、【新春調（青春調）】、【台灣新哭調】、【趕羊歌】、【玉芙蓉調】、【思春調】、【福建春調】和【絲線調（陳春生）】等徵調式曲調，都以這種前奏類型引導唱腔，是歌仔戲曲調最常出現的前奏類型。

又有部份宮調式曲調如【三盆水仙】、【小浪調（無錢調）】、【走路調】、【賞花調】、【文明調（破窯三調）】、【愛姑調（鳳凰哭）】、【四季調（水中蓮調）】等，其前奏長度和節奏型，都與徵調式曲調前奏相仿，：

(1. 2 3 5 | 2 1 6 2 | 1 -) ||

(1 2 1 6 5 6 | 1 2 3 5 2 1 6 | 1 -) ||

(1. 2 3 5 | 2 1 6 5 | 1 1 2 | 1 1) ||

(1 1 2 3 5 | 1 3 5 2 1 6 | 1 -) ||

(1. 2 3 5 | 2. 1 6 2 | 1 1 2 | 1 -) ||

(1. 2 3 3 | 2 1 6 5 | 1 1 6 1 2 | 1 -) ||

(1. 2 3 5 | 2 3 2 1 6 5 | 1 3 2 6 | 1 -) ||

依基本型衍出的類型化前奏，尚有較少出現的羽調式（如【石娘調】、【破窰一調（月清思愛調）】、【破窰二調】等）和商調式（如【算帳簿】、【白水仙】等）的前奏型：

(6. 5 3 5 | 6 2 1 5 | 6 -) ||

(6 1 6 5 3 5 | 6 1 2 3 1 6 5 3 | 6 -) ||

(6. 5 3 5 | 6 2 3 1 6 5 | 6 . 6 1 2 | 6 -) ||

(2. 3 5 3 | 2 5 3 5 | 6. 7 6 7 6 5 3 | 2 -) ||

(2. 1 6 6 1 | 2 5 3 5 | 2 3 5 1 6 3 | 2 -) ||

前奏類型與曲調結構、風格、調式有一定的聯結關係，閩南四句聯式歌謠曲調的質樸性格，無論是哀傷或輕鬆的唱腔，都在前奏的「類型化」特徵下，呈現出架構單純的曲風。或許可以說，這種類型化的前奏就是十足的「歌仔」風格，即便是曲調演唱之後的尾奏也大多套用前奏的旋律音型，標誌風格的意義高於實

際的前奏功能。然而，戲劇化的曲調前奏更有助於唱腔起始前的情緒鋪墊，電視歌仔戲在舊曲調運用或新曲調創作時，對於前奏與接續唱腔之間的呼應關係，就顯示了較高的關聯性。前奏可長可短，可整可散，同一曲調在不同的情節要求下，也會有相對的改變。

一、(2. 3 5 6 | 3 2 1 | 6 3 3 2 6 | 1 1 1 0) ||
 (倉才 倉 0)

二、(1 6 5 3 6 5 3 2 | 1 1 1 0) ||
 (倉才乙才 倉才乙才 倉才 倉 0)

三、(0 1 6 1 6 5 | 3 2 5 0 5 | 3 5 3 2 1 6 1 | 0 5 3 5 3 2 | 1 2 3 2 1 6 |
5 1 2 3) ||

以上是電視調【慶中秋（慶高中，狀元樓）】的三個前奏例子。例一以曲調尾句旋律作為前奏，是常見的前奏取材模式，直接呼應唱腔風格和曲調主題；例二是短捷有力的前奏，搭配熱鬧的鑼鼓節奏，黃梅調電影曲調風格鮮明；例三是以調式旋律發展出的長前奏，可單獨運用或連接於例二的短前奏之後。一個曲調兼有多個前奏可供選擇，使得安歌套用曲調時也適應了不同的情緒鋪墊需要。

再舉【求婚（舊求婚）】前奏為例。

【求婚】曾仲影作曲/ 黃石配器

(5 3 5 6 1 | 3. 5 6 1 5 6 3 2 | 1 5 6 1 6 1 | 2. 5 3 5 2 1 2 |
0 5 3 5 6 2 7 6 | 5. 6 3 6 5 | 1. 7 6 7 6 5 | 3 1 7 6 | 5 1 3 2 |
5 3 2 1 6) | 5 3 5 | 6 6 5 | 3. 2 1 | (下略)
 + + + + +

標示兩個▽記號之間的四個小節，是曲調的原有前奏，黃石在編配前奏時則配合劇情中對白與動作的需要，往前加長六小節，既作為情緒音樂使用，又是符合於曲調旋律音型的拓展式前奏。【遇佳人】、【求婚】、【說媒】原個別獨立

的曲調，因風格類似，陳聰明以【求婚三部曲】為名，將三個曲調連綴使用，因而【遇佳人】的前奏也成為【求婚】的另一種前奏選擇。

【遇佳人】曾仲影作曲

(5 . 3 5 6 | 1 7 6 5 3 2 3 | 5 . 3 2 1 6 | 5 1 2 3) ||

傳統曲調【狀元調】經過電視卡拉的前奏編配後，也有長前奏與短前奏的選擇：

【狀元調】(一)

(1 1 | 3 2 3 5 6 6 | 0 1 3 | 5 . 6 5 3 | 2 2 | 2 3 2 1 6 1 |

0 5 3 | 2 3 2 1 6 1 | 5 . 6 | 5 5 6 1 | 2 . 3 | 2 . 3 5 5 |

0 1 6 5 | 3 5 | 3 5 3 6 | 5 3 5 5) | 3 5 | 3 3 5 3 2 |

+ + + +

1 6 5 3 | 2 - | (下略)

+ + +

【狀元調】(二)

(0 1 6 5 | 3 5 | 3 5 3 6 | 5 5 5) | (下略)

曲調以不同的演唱速度詮釋處理，也會造成前奏相隨變化。【送君別】是抒情且略帶離別愁緒的曲調，同樣的旋律稍微加快速度演唱，整個曲調就轉變為輕快愉悅的氣氛，前奏的鋪陳更起了推波助瀾的功能。

【送君別】(一) 曾仲影作曲

慢板

(3 . 5 6 1 5 | 0 5 3 2 | 1 . 2 5 3 2 1 6 | 5 6 1 2 3) | (下略)

【送君別】(二) 曾仲影作曲

中板

(0 1 6 5 | 3. 5 6 1 5 | 0 5 3 2 | 1. 2 3 5 2 | 0 2 7 | 7 6 5 6 1 |

3. 5 6 1 | 3 5 6 1 6 5 3 2 | 1. 2 3 5 2 3) | 5 6 5 | 6 1 6 5 5 3 |

+ + + +

2. 3 2 1 6 1 | 2 - | 5. 6 1 6 | 2. 5 3 2 | (下略)

+ + + + + + +

【新送君別】曾仲影作曲

中板或小快板

(5 5 6 5 6 1 | 3 3 0 6 | 5 5 3 2 3 5 | 2 2 0 3 2 | 1. 6 1 2 |

5 3 2 3 2 1 | 6. 3 2 1 6 | 1 1 1) | 5 6 5 | 6 1 6 5 5 3 |

+ + + +

2. 3 2 1 6 1 | 2 . (5 | 4. 5 6 1 | 6 1 6 5 4 6 | 5. 6 5 3 |

+ + +

2 3 5 7 6) | 5. 6 1 6 | 2. 5 3 2 | (下略)

+ + + +

原是流行歌謠納入歌仔戲曲調的【觀音得道（望月詞）】，也可說明以不同的演唱速度詮釋同一曲調，並因此大幅改變前奏的例子。

【觀音得道（望月詞）】（一）

慢板

(1. 2 3 5 2 1 7 6 | 5 . 1 3 5 6 1 | 5 - - -) | 6 - 5 3 |

+ +

3 5 2 3 1 2 6 1 | 5 - - 6 | 1 . 6 6 5 3 5 | 2 - - - | (下略)

+ + + + +

【觀音得道（望月詞）】（二）

(1971 友聯歌劇團《三伯英台》；王金櫻/祝英台)

快板

(2 . 3 1 2 6 1 | 2 3 1 2 6 5 3 5 | 2 . 3 1 2 3 5 | 2 3 2 1 2 3 2 1 2 2 2) |

6 - 5 3 | 3 2 3 1 2 6 1 | 5 (3 5 6 1 5 6 3 5) | 1 . 6 6 5 3 5 |

伊 為 啥 人 來 剝

2 - - (3 5 | 2 . 3 1 2 6 1 | 2 3 1 2 6 5 3 5 | 2 . 3 1 2 3 5 |

材

2 3 2 1 2 3 2 1 2 2 2) | 5 . 6 1 . 1 | 3 2 3 5 2 . 3 2 |

梁 兄 你 為 啥 人

1 2 3 5 2 1 7 6 | 1 5 1 3 5 6 1 | 5 - - - | (下略)

落 山 腳， 落 山 腳。

【觀音得道（望月詞）】（三）

（1990 楊麗花歌仔戲團《呂布與貂蟬》；楊麗花/呂布）

廿

1 . 6 6 5 3 5 ³ 2 . (7 6 1 5 3) | ⁵ 6 . 1 6 5 3 | 3 5 3 2 3 1 2 6 1 |

貂 蟬 啊！ 我 知 貂

5 - - 6 | 1 . 6 6 5 3 5 3 | ¹ 2 - - - | (下略)

蟬 是 真 情

長前奏（過門）適合用在配合動作或搭配唸白氣氛的情況下使用，一般的短前奏（過門）則多半以演員的「叫板」帶出。傳統「叫板」形式是演員在道白後起唱前對鼓師與樂隊的暗示，將說白的末一字音拖長，或用感嘆字如「哦」、「啊」、「呀」，或用哭、笑、身段簡示曲調前奏的導入時機；「叫板」要賦于感情，並與唱段詞情相應。有將簡短的「叫板」唸白改以散板演唱形式為之¹⁶⁸；越劇常以此方式為之，並發展成為唱腔特色¹⁶⁹。電視歌仔戲的表演形式趨於寫實，以至於以唸白或身段作為「叫板」導入前奏的戲曲特性不易發揮，但【觀音得道】（三）的散唱「叫板」形式，唸白直接銜續演唱的情況倒是絲毫不牽強。

¹⁶⁸ 不同於倒板（導板）的內唱及以上句散唱下句入板的形式。

¹⁶⁹ 越劇稱「起調」或「叫頭」，演員的起調常是展現唱功實力並引起觀眾讚嘆掌聲的重要關鍵。參閱周來達《中國越劇音樂研究》（台北：洪葉文化，1998），頁128。

第四節：曲調聯綴與板式結構的開拓

民歌僅是一首簡單曲調的反覆，無力表達過於繁複的情節，在小戲中較為多見。歌仔戲由簡約的「歌仔」小戲過渡到大戲表演的過程中，大量吸收了前輩劇種各類板式變化曲調，以完備漸趨複雜的戲劇內容與表演形式的音樂需求；電視歌仔戲時期大量創作新調，不僅只為增加曲調的新鮮感與聯曲運用的更多選擇，開拓板式結構也是創作重點。

傳統的曲調運用方式，除了單曲反覆演唱之外，有「單曲連綴」和「單句連結」這兩種方式。單曲連綴是不同個別曲調的聯套演唱，可以是相似板式、曲式、調式的連結，也可以是不同板式和調高的曲調相連成較長唱段；單句連結則是擇取不同曲調的某一句唱腔旋，與另一曲調嫁接成新腔新曲。

宜蘭本地歌仔經常連綴演唱的曲調以【七字仔】、【倍思仔】、【大調】和【雜念仔】為主，屬單曲反覆與單曲連綴。「哭調」類曲調在 20 年代後大量產生，延續單曲連綴的方式更為明顯，如【大哭】接【艋舺哭（小哭）】、【台南哭】、【反哭】、【七字哭調】¹⁷⁰，或【江西調】接【瓊花調】……等；前節說明的「類型化前奏」，也是這些「四句聯」式曲調便於聯套的重要條件之一。至電視歌仔戲時期，「泛黃梅調風格」的電視調繁多，不少曲調的曲式、調式也相近，擁有相互連結的高條件，如【求婚三部曲】以【遇佳人】、【求婚】、【說媒】三個曲調（共十四句）固定串聯，連結之間不露痕跡。以長段唱腔作為創作構思的電視調也為數不少，如【因何不了解（代七字二）】、【仙鄉歲月（西工調）】等，是八句式的曲調；【陳三五娘】、【曉風殘月（寒門秋月，鴛鴦淚）】等，則是由十二句組成的三段式長段唱腔。

長段唱腔曲調的創作，也不乏以板式連結增加音樂表現層次的佈局。以【新求婚（四季情）】和【蓮花鐵三郎】為例來說明：

¹⁷⁰ 參考〈英台拜墓〉《陳冠華與福佬系音樂》（台北：文建會），廖瓊枝演唱。

【新求婚（四季情）】曾仲影作曲

1 = F 慢板 4/4

A

(0 1̇ 3 5 | 6̇ 1̇ 5 5 3 2 1 | 6̇ . 3 3 2 1 6̇ | 5̇ v 1̇ 3 5 6̇ 1̇) |

5 3 2 1 . 6̇ | 1 2 3 2 1 2 - | | 6 5 6 3 5 |

+ + + + + + + + + +

6̇ 3 2 1 6̇ | 6̇ 1 2 3 3 2 1 6̇ | 5̇ (1 3 5 6 1) **B** 廿 5 5 - 3 5

+ + + + + + + + + +

6 5 - - v 3 . 2 1 2 3 - | 6 1 - 2 1 6 5 3 3 - - v

+ + + + + + + + + +

6̇ - 6̇ 1 2 - | 6̇ 5 3 - 5 5 5 3 3 - v 2 - 1 2 1 6̇ -

+ + + + + + + + + +

6̇ 6̇ - - 5 3 - | 2 1 6̇ 1 0 ||

+ + + + + + + + + +

【蓮花鐵三郎】曾仲影作曲
(1979 楊麗花歌仔戲團《蓮花鐵三郎》；合唱)

1 = F 中速

A 廿

(0 0 0 1 2 3) | 5 5 - 3 2 1 . 6 6 - - v 6 - 1 2 3 -

鐵 扇 丹 心 貫 長 空，

1 1 - 6 5 3 3 - 5 v 2 - 7 6 5 - || **B** 4/4 (0 5 3 2 |

春 風 得 意 傲 群 芳。

1 . 2 3 5 | 6 . 3 2 1 6 | 5 6 1 5 3 2 3) | 5 5 - 3 5 |

秋 水

1 2 6 1 2 - | (0 5 - 3 2 | 1 2 1 6 1 2 7 6 5) | 3 . 5 . 7 6 1 |

芙 蓉 伊 人

5 (5 3 2 7 6) | 5 . 6 1 . 6 | 5 6 5 3 2 3 - | 6 . 3 2 3 2 1 6 |

夢， 雁 飛 重 山 喜 相

1 - - 0 $\frac{2}{4}$ || (各大 各大) ^C | 6 5 6 5 3 2 | 6 1 6 | 6 5 3 5 3 2 | 3 - |

逢。 白雲 悠悠 情 何 往，

6 1 6 | 5 3 2 3 | 6. 1 3 5 | 6 - | 1 1 6 | 5 3 2 3 | 2 3 6 |

鶯 啼 鵲 妒 恨 無 蹤， 風 流 豪 客 傳 佳

1 6 | 6 1 6 5 | 3 3 5 | 3 2 1 6 1 5 | 6 0 ||

話， 誰 比 蓮 花 鐵 三 郎。

【新求婚（四季情）】由 A 段的八句慢板唱腔（可反覆）和 B 段的散板四句唱腔組合而成；A 段句逗緊湊，有平靜的敘述式節奏和流暢的級進旋律，B 段旋律上下波幅較大，又因是散唱形式，大跳音型（七度與八度音程）有明顯的愁苦或惋惜意味。【蓮花鐵三郎】以 A 段略強的兩句散唱開始，連接到趨於緩和的 B 段兩句中板唱腔；C 段突然轉換為有前進活力的節奏，四句唱腔流暢而俐落地完成，層次分外鮮明。其他電視調如【夢境之歌】的結構，是以八句三拍子的華爾滋（waltz）輕快唱段，突轉成四句憐惜傷感的四拍子演唱，又在漸顯不安的強烈間奏之後，以吶喊似的自由唱腔傳達懊悔與不甘；整個曲調的板式佈局豐富，讓穿梭在夢與現實之間的想像更富戲劇感。

單一曲調在電視歌仔戲不同時期裡，會被重複編配，錄製成不同配器版本和伴奏效果的卡拉，並發展出不同的過門（含前奏），更有部分唱腔旋律因此而延伸變化。以【慶中秋】為例：

【慶中秋（慶高中、狀元樓）】

中板 $\frac{2}{4}$

(2. 3 5 6 | 3 2 1 | 6 3 2 1 6 | 1 1 1) | 5 5 3 | 6 5 3 |

+ + + +

2. 5 3 2 | 1 - | 0 5 3 2 | 1. 2 3 5 | 2 3 2 1 6 1 | 5 . (1 |

+ + + + + + + +

6 5 3 5 6 1 | 5 . 6 5 | 4 . 6 | 5. 6 5 3 | 2 - - $\frac{4}{4}$ v 5 3 |

(稍慢)

2 3 5 6 1 | 2 . 3 7 6 | 5 ^v 1 7 6 1 2 3) | 5 - 6 1 |

+ +

6 . 5 5 3 2 | 1 2 5 3 2 - | 2 0 6 1 2 | 7 . 6 5 - |

+ + + + + + + +

5 0 ^v 5 3 2 5 3 2 | 1 (1 6 5 | 3 - 2 6 | 1 - - -) ||

+ + +

這個版本的【慶中秋】由原本兩句輕快的二拍子轉成後兩句較開闊的四拍子，視速度轉變的程度，可以形成不同的情緒對比，或加強曲調收束的力度。

以下再舉傳統歌仔戲與電視歌仔戲曲調的「單句連結」例子。

傳統歌仔戲曲調拆解運用的情況頗多，如最常運用的【倍思仔頭】(或【大調頭】)接【七字仔】和【七字仔】轉【雜唸仔】。

【倍思仔頭】接【七字仔】

(1984楊麗花歌仔戲團《梁山伯與祝英台》；楊麗花/梁山伯)

中板 1=G

(倉 才 倉 來台 乙台 倉 5 | 2 5 | 5 2 1 5 | 2 -) || 2 2 3 2 |

山(啊)

5 . 6 5 3 | ³ 2 - | 2 0 | 2 . 3 | 5 3 2 | 3 4 3 | 3 2 3 2 |

明 (啊) 水 秀 (擘)

1 - | 5 3 1 | 2 3 2 2 . || (「雙板介」接「四擊頭」) 倉才 乙才 | 倉 0 |

【七字仔】

1 = F

2 5 3 3 2 | 3 - | 3 0 | 2 5 6 | 2 1 2 3 . 2 | 1 6 . |

風景 妙， 春水 綠 波

5 3 3 5 1 2 | 3 . 2 1 6 | 5 6 5 3 | (下略)

映(唉) 小 橋(唉)；

【倍思仔頭】或【大調頭】可獨立為「導板」式的單句唱腔，【七字仔】也

可以【七字月】¹⁷¹的方式成為單獨唱腔。由個別曲調拆解出的單句「特色唱腔」與其他曲調的單句唱腔相互連結成新曲調，有峰迴路轉的新趣味，如【五空仔哭】¹⁷²、【四空仔反】¹⁷³、【倍思仔五空反】¹⁷⁴等。

電視調也會被拆解，可以是抽離單獨唱句來運用，或是截取長段唱腔曲調中的某一段，特別是歌仔戲曲調中有限的散唱形式。上例【新求婚（四季情）】B段的散板唱腔第一句，可以「導板」方式運用，整段散板唱腔也有類似傳統曲調【慢頭】的功能¹⁷⁵，故也有【新慢頭】的別稱；A段慢板也會以「悲調」的功能單獨套用。由四句散唱和四句慢板唱腔構成的【哭墓（離情）】和【樓臺會】¹⁷⁶都是兩段式曲調，單引其散板部分用為獨立曲調，有類似【運河哭（安溪哭）】的泣訴效果。

【哭墓（離情）】曾仲影作曲

(6 1 6 1 6 5 6 5 3 .) . 3 . 6 - 3 2 3 - 5 3 2 1 . 6 - |

+ + + + + + +

3 ²¹ 6 . V 1 ⁶⁵ 3 . V 6 1 . 6 1 6 1 6 1 2 - | 6 5 6 - V

+ + + + + + + + +

1 ³⁵ 3 . V 3 6 5 3 - ⁴ 3 3 5 3 3 2 1 | 6 1 1 6 5 6 - || (下略)

+ + + + + + + + + + +

【樓臺會】曾仲影作曲

(1986楊麗花歌仔戲團《皇上難為》；許秀咩/孫福如、楊麗花/乾隆)

中板 1=D

¹⁷¹ 【七字月】指單獨演唱【七字仔】的前兩句或後兩句。

¹⁷² 徐麗紗分析歌仔戲「哭調」系統之【五空仔哭】，即是具有「異宮相集」之集曲性質的特色。其集句來自【大哭】首句、【小哭】次句、【褒歌】首句、【思想起】首句、【反哭】尾句和【小哭】尾句，其四句構成唱腔七言四句體，後二句則構成尾句。參見徐麗紗〈台灣歌仔戲哭調唱腔的檢析〉《海峽兩岸歌仔戲學術研討會論文集》（台北市：行政院文化建設委員會，1996）。

¹⁷³ 【四空仔反】由【四空仔（腔仔）】首句、【七字仔】第三句（或次句）、【唱調仔（藏調）】首句、【送哥調（牛犁歌）】次句構成，再以【四空仔】尾腔收尾。

¹⁷⁴ 【倍思仔五空反】由【倍思仔頭】、【大七字】首句後三字腔、【乞食調】次句、【唱調仔】首句、【送哥調（牛犁歌）】次句構成，再以【倍思仔】尾腔收尾。

¹⁷⁵ 源自高甲戲曲牌的歌仔戲【慢頭】常被運用在甦醒、極度悲傷、震驚害怕等情境。

¹⁷⁶ 【哭墓（離情）】是前散板後慢板，【樓臺會】是前慢板後散板；兩曲調的慢板部份也可單獨成一個曲調使用。

(上略)

(孫) 為妾建造一 道 觀， 修行贖罪求 心 安。

3 3 3 2 2 1 6̣ - 1 - 5 1 6 5 6 0̣ | 5 6 2 2 2 7 6̣ -

(乾) 你 忍 心 棄 朕 而 不 管， 難 道 你 對 朕

7 - 6 7 6 5 - | (5 - - 5 0) ||

不 留 戀。

【運河哭】

(日治時期歌仔戲唱片《運河奇案》；梅中玉/金環)

散板 1=F

3 3 6 6 . 5 6 3 - - 6 - 3 6 3 - - - | 3 6 3 3 . 2
是 情 真 正 來 斷 盡， 怪 恨 (來)

1 2 1 6 . 1 6 - 1 - 6 1 6 4 3 - | 3 7 6 . 5 3 3 6 .
天 公 (是) 無 公 平 (呵)， 自 古 (來) 紅 顏

1 1 6 - 6 3 - 2 1 6 - - 6 - 1 - 6 1 6 4 3 - | 3 . 5 3 2
多 薄 命(呵)， 莫 非 (來) 也 是 命 生 成 (呵)。

1 6 1 - 6 5 3 6 - 6 3 3 - | 6 3 - 2 1 6 3 5 1 6 1 6 4 3 -
我 身 (來) 被 賣 煙 花 界， 冥 日 (來) 哀 怨 無 人 知，

6 3 6 . 5 6 3 - - 3 5 3 2 1 6 . | 6 3 5 3 . 2 1 2 1 6 3 -
生 成 (來) 敢 會 命 這 歹， 想 著 (啞) 目 屎

6 - 1 - 6 1 6 4 3 - || (下略)

流 出 來。

一板二眼的三拍子唱腔在戲曲中較少見，偶爾運用，總有新鮮之感。電視歌仔戲時期的三拍子曲調出現頻率較過去為高，如【春遊(遊潭，人蛇姻緣)】、【思君(小橋流水)】、【艋舺雨(花暗柳明)】、【宋宮祕史】、【紅樓夢】、【夢境】……等皆是，讓歌仔戲曲調聯套運用時有更多的選擇。

曲調的聯套也包含了背景音樂「串仔」的運用連結。「串仔」在傳統歌仔戲中概分為「本島串」與「廣東串」兩個系統，「本島串」如【寄生草】、【老婆串】、【彩尾串】、【銀柳絲】、【水府燈樓（水月燈樓）】、【春串】等；「廣東串」的數量較多，【旱天雷】、【三潭映月】、【雪花飛】、【步步高】、【娛樂昇平】、【餓馬搖鈴】等皆是。1970年代首次錄音的卡拉，包含了兩段背景音樂，以「罐頭音樂」的方式運用在因卡拉錄音伴唱而改變的後製配音，也使得其後的電視歌仔戲背景音樂大量運用現成的國樂唱片音樂，在後製過程中將音樂搭入已剪接完成的影像，如水文彬的琵琶曲【紅樓夢】，陳中申笛子獨奏【在那片草原上】，鄭思森的國樂合奏曲【松】、【梅】、【鸕蚌相爭】、【江波舞影】等，都是1980年代常在電視歌仔戲中出現的背景配樂。以國樂曲或少數具有中國風格的交響樂曲作為後製「罐頭音樂」素材，又增加了電視歌仔戲整體音樂內容的風格混亂¹⁷⁷，但若以戲劇效果而言，這種取材方式倒是與情緒氣氛較有深刻的呼應。

傳統「串仔」也會被拆解為短樂句使用，如廣東串【三潭映月】的這個樂句，常被使用在強調男女四目相交的心儀感覺：

$\hat{2} \quad \hat{1} \quad \hat{6} \quad \hat{1} \quad | \quad 3 \quad . \quad 5 \quad 7 \quad \underline{6 \quad 1} \quad | \quad 5 \quad - \quad - \quad - \quad ||$

電視歌仔戲時期創作的【大悲頭】、【大悲頭】、【小悲尾】也都是功能性的短樂句，讓以程式性安歌方式強化戲劇效果的作法增加了不少便利。類似的功能性短樂句還有【片尾樂】和【強樂】¹⁷⁸，都經常被套用在電視歌仔戲劇中：

$\text{【片尾樂】} \quad \underline{1 \ 2 \ 1 \ 2} \quad \underline{3 \ 2 \ 3 \ 5} \quad \underline{6 \ 5 \ 6 \ 1} \quad \underline{5 \ 6 \ 1 \ 3} \quad | \quad 2 \quad - \quad \overset{>}{1} \quad \overset{>}{7} \quad | \quad 6 \quad - \quad - \quad 0 \quad ||$

$\text{【強樂】} \quad 5 \quad \overset{>}{2} \quad 7 \quad 6 \quad | \quad \overset{>}{1} \quad - \quad - \quad - \quad ||$

¹⁷⁷ 包含了傳統樂隊編制、卡拉曲調配器和國樂唱片、交響樂。

¹⁷⁸ 【片尾樂】和【強樂】都是樂師對這兩段功能短樂句的一般稱謂，現代劇場歌仔戲慣用的【強樂】類型發展得更多。

第五節：電視調對台灣歌仔戲音樂的影響

電視歌仔戲風光走過數十年，電視調與其他傳統曲調緊密的聯套運用，已成為現代歌仔戲音樂的基本模式，樂師和演員在長期運用電視調的實踐過程中，產生了對傳統演奏、伴奏配器和唱腔唱法等面向的不同程度影響。這些影響都有其延續性，正如歌仔戲發展的各時期的重疊交錯，音樂曲調的型態都隨著樂師和演員的流動而轉移，並在陸續補充了對演出場域、觀眾對象和相關專業面向的適應條件後，逐步進行變化調節。

從「台視楊麗花歌仔戲團」的《漁孃》扣開現代劇場歌仔戲大門之後，二十世紀九十年代的電視歌仔戲劇團漸漸轉移目標，以「河洛歌仔戲團」為新標竿，陸續朝現代商業劇場演出模式試合。進軍現代劇場的團隊除了「明華園」和「新和興」以其原有外台樂隊組織擴編之外，台視「楊麗花」、中視「黃香蓮」、「河洛」和華視「葉青」等歌仔戲劇團，幾乎都是由長期參與電視歌仔戲伴奏的樂師，繼續擔負現代劇場演出的音樂任務¹⁷⁹；劉南芳自 1993 年起陸續製作了《陳三五娘》與《山伯英台》，其文武場演奏主力也是這一批歷經內、外台和廣播、電視歌仔戲的樂師組合。隨著現代劇場歌仔戲製作數量的增加，新的文武場樂師追隨這批樂師學習而來，在世代交替以因應新音樂手法的賡續過程中，也延續了電視歌仔戲的音樂作法。現代劇場歌仔戲音樂的演奏觀念和設計概念，實無法忽略電視歌仔戲所擴散出的影響力。

傳統樂師在電視歌仔戲發展過程中，與卡拉起著為唱腔伴奏的互補作用。卡拉錄製內容以新創的電視調為多，但不能滿足電視歌仔戲所有的音樂需求，歌仔調的豐富變化不可能由卡拉全數承載；傳統樂隊始終擁有在電視歌仔戲中的功能

¹⁷⁹ 這批樂師主要有洪堯進（頭手絃）、許再添（頭手絃）、王阿窗（二手絃）、簡永福（現改名簡宏榮，揚琴）、李國治（二手絃）、吳聰明（三絃）、楊金鳳（三絃、月琴）、王清松（頭手鼓）和原為國樂樂師出身的新生代樂師莊家煜和陳建誠（皆擔任笛子）。這些樂師擔任了 1990 年代初期現代劇場歌仔戲大部分的傳統文武場伴奏工作，其他傳統樂師參與次數相對為少。

地位，只是與各時期的卡拉運用比例上互呈消長。二十世紀 90 年代已無新的電視調卡拉產生，雖然卡拉仍被繼續使用，部分電視調則逐漸改由傳統樂隊編制來演奏，尤其在現代劇場歌仔戲的演出形態中，幾乎不可能再有這類「卡拉」的運用。卡拉編曲有固定的手法，在電視歌仔戲長期反覆播放後，更造成強烈的聽覺印象，傳統樂隊在演奏這些「範本式」的電視調時，就會從一些具有特色的「模擬點」切入，如配器編制、旋律特色和鑼鼓運用等。電視歌仔戲的傳統樂隊錄音編制在 1990 年代加入了大提琴，一來是為平衡原以頭手絃、大廣絃（或大胡）、笛簫、三絃、月琴、揚琴等所組成的偏中高音區樂器群，二來是可以模擬較相近於卡拉的低音部感覺，或是演奏某些電視調編曲中特別明顯的大提琴伴奏音型。如【蓮花鐵三郎】第三句：

5 5 - 3 2 | 1 2 1 6 1 2 - | 2 (5 - 3 2 | 1 2 1 6 1 2 ^A 7 6 5) |

3 . 5 7 6 1 | 5 (^B 5 3 2 7 6) | (下略)

過門旋律灰色區塊 A 的下行旋律正是以大提琴拉奏為主的特色部份，B 灰色區塊則以笛子為主。而【離鄉離家（離鄉背井）】前奏第一小節僅由笛子演奏，第二小節由彈撥樂器演奏，第三、四小節才加入所有樂器，也是沿襲卡拉配器的「慣例」而來：

(笛) (彈撥) (齊奏)
 (2 . 3 1 2 6 | 5 . 6 4 3 2 | 5 . 3 2 1 6 | 5 - 6 1 5 6) | (下略)

又如【電視七字仔頭】：

(3 5 3 2 1 6 1 2 | 3 5 6 1 5 6 1 2 | ^v 3 6 1 2) | (下略)

灰色區塊三個音會固定由大提琴以撥奏 (pizzicato) 為之。

傳統曲調的演奏以活奏為特色，新調的演奏也隱含有類似的手法，演奏電視調時，這種活奏手法則又相形減少。個別樂器以曲調結構性的調式和過門框架，

依循唱詞音韻、句逗長短和唱腔演繹，在發揮樂器定絃（或管位）特性的伴奏手法下，形成了若即若離、繁簡互見的活奏特色；卡拉旋律經過樂師記譜後，包含明顯的配器旋律音型都以單旋律方式再行模擬，活奏手法中的加花手法和空絃調式特性大失彈性。以演奏【新七字仔】為例，所有的樂器都依照單一的旋律演奏前奏過門，唱腔伴奏則依舊保持活奏手法，造成了新的伴奏趣味。本章第二節例舉了不同速度的【七字仔】卡拉，都是以同一個主旋律音型進行編配，筆者發覺一些對歌仔戲伴奏有興趣的學習者受到這種範本的影響頗重，尤其是過門旋律；少數外台樂師也有刻板演奏這種音型的傾向。

武場鑼鼓演奏是歌仔戲搭配身段、強調語氣、烘托氣氛和點綴伴奏的重點，電視調的鑼鼓運用也對傳統武場的操作產生不小的影響。電視調中的鑼鼓編配，主要以維持歌仔戲音樂與鑼鼓不可分割的存在關係為考量，與傳統鑼鼓的運用規範和音響要求無關。打鼓佬是傳統樂隊中的指揮者，以規範的手勢和板、鼓音響控制文武場演奏速度與音量，而電視調的卡拉錄製卻是由編作曲者自由配置鑼鼓，把大小梆子（或木魚）、小堂鼓、大鑼、小鑼、鐃鈸等樂器拆解運用其個別音色，編排在樂譜中，由演奏者嚴格依譜演奏。

傳統樂隊模擬電視調伴奏鑼鼓形式，所遭遇的第一個問題是缺少了「鼓嘴」（底鼓）的提示。「鼓嘴」是鼓佬指揮武場下手進行變化演奏的依據，戲曲傳統樂隊中鼓佬與下手的主從關係非常明確。電視調卡拉的鑼鼓節奏由作曲者自由編寫，武場人員在轉換其鑼鼓形式的過程中，必須先解決這個問題。另一個與傳統武場演奏習慣相異的是樂器音響。大鑼、小鑼、鐃鈸演奏出的「頃」、「倉」、「才」、「七」、「卜」、「令」、「台」¹⁸⁰等音響，音色組合變化豐富；電視調編寫的鑼鼓音響則是單純的三樣樂器個別獨立，極少運用同時擊奏的複合音色。武場樂師無法適應及完全轉換電視調鑼鼓的演奏方式，便會在原曲調編配鑼鼓處，以傳

¹⁸⁰ 以下手響器音響所設的一種擬聲鑼鼓字譜。「頃」表示由大鑼、小鑼和鐃鈸三樣樂器同時輕擊；「倉」表示由三樣樂器同時重擊；「才」是小鑼和鐃鈸的合成音響；「七」是鐃鈸單擊；「卜」是鐃鈸悶奏；「令」和「台」則是小鑼輕擊和重擊的代聲字。其它表達武場音響的代聲字可參閱劉大鵬《京劇鑼鼓進階教材》（台北：國立臺灣戲曲專科學校，2000.12）。

統演奏習慣以組合音色代之，或是就著曲調的節奏感覺自行加入有底鼓提示的傳統鼓套。例如【仙鄉歲月】的前奏，卡拉編配的鑼鼓音響是：

(6 . 5 6 1 | 2 3 1 7 6 5 6 | 0 1 6 5 6 1 | 5 2 7 2 7 6 |
 才 台 七 台 七 才 台 七 台 七 才 台 七 台 七 才 台 七 台 七
 5 6 1 0 7 | 6 7 6 5 4 . 5 | 4 5 4 3 2 3 5) ||
 才 台 七 台 七 才 台 七 台 七 七 台 七 台 七 台 台

這種非傳統的鑼鼓音型節奏，經過樂師套以傳統鼓套「大鑼抽頭（加官點）」之後，成爲：

(6 . 5 6 1 | 2 3 1 7 6 5 6 | 0 1 6 5 6 1 |
 各 大 大 各 大 各 大 倉 來 台 七 台 乙 台 倉 來 台 七 台 乙 台 倉 來 台 七 台 乙 台
 5 2 7 2 7 6 | 5 6 1 0 7 | 6 7 6 5 4 . 5 | 4 5 4 3 2 3 5) ||
 倉 來 台 七 台 乙 台 倉 來 台 七 台 乙 台 倉 來 台 七 台 乙 台 倉 - 倉 倉

這樣的改變方便既維持了曲調以鑼鼓點綴熱鬧氣氛的意圖，也維持了鼓佬與下手傳統的主從演奏關係。又如【賀喜】的原前奏鑼鼓編配¹⁸¹：

(6 3 5 . 1 | 6 3 5 0 | 3 2 3 5 6 1 | 1 3 5 0) ||
 七 台 匡 . 七 七 台 匡 - 七 台 七 台 七 台 七 台 匡 -

改變後的鑼鼓音響變成了：

(6 3 5 . 1 | 6 3 5 0 | 3 2 3 5 6 1 | 1 3 5 0) ||
 咚 0 倉 才 倉 . 才 倉 才 倉 - 倉 才 乙 才 倉 才 倉 才 倉 -

雖然改變後的鑼鼓節奏結構不是傳統套路，鼓佬在演奏小堂鼓一擊「咚」聲的手

¹⁸¹ 譜例中的「匡」表示大鑼單獨一擊。

勢¹⁸²後，與下手同時循著文場節奏襯加鑼鼓；加鑼伴奏的電視調數量極多，大都循著曲調節奏形式進行演奏，底鼓可說是聊備一格。

電視調的鑼鼓運用也有風格慣性，最明顯的就是樂曲結束的一鑼「咚倉」和間奏的二鑼「倉倉」，類似電影黃梅調慣用的加鑼手法。如【說媒】的尾句：

6 . 5 6 1̇ | 3 - 2 - | 1 - 0 0 ||
(0 咚 倉 0)

還有【鐵三郎】的加鑼方式：

1= F 中板
(0 5 3 2 | 1. 2 7 6 5) | 1 1 6 5 6 | 1. 2 3 | 5. 6 6 5 1 | 2 - |
(倉 倉 倉) + + + + + (倉
倉)
5 6 1 | 3 2 3 1. 6 | 5. 1 6 1 6 3 | 5 - | 5 5 6 | 1. 2 3 |
+ + + + + + + (倉倉) + + +
+
0 6 5 | 1 6 2 (2 1 2) | 2 2 3 5 5 | 3 3 2 1 2 3 5 | 2 1 6 1 (5 | 1 0) ||
+ + + (倉才倉) + + + + + + + + + (咚
倉 0)

樂師模擬或複製這些配有鑼鼓的電視調裡，還是會盡量在原曲調的加鑼位置以傳統的鑼鼓音響代入，也視情況增加鑼鼓的穿插比例，成為套入特定電視調的鑼鼓安插模式。例如改變鑼鼓後的【新風瀟瀟】前奏：

(1̇ 2̇ 1̇ 6 5 6 0 | 3 5 6 1 2 3 0 | 2 7 - 6 | 5. 6 7 6 5 6 5) ||
(0 0 0 倉 0 0 0 倉倉 0 0 0 0 倉. 才 乙才 倉才 倉)

歌仔戲鑼鼓大多移植自京劇套路，雖然在發展運用上不盡相同，卻都有一定的規範和演奏邏輯。歌仔戲樂師面對模擬電視調裝飾性的鑼鼓演奏時，會呈現底

¹⁸² 雙籤擊指小堂鼓以提示下手用大鑼形式演奏，是遷就電視調搭配鑼鼓的做法，不算是正規和清楚的底鼓提示。

鼓提示不清的狀況，若非對使用的電視調夠熟悉，否則便無法遂行電視調鑼鼓的適當穿插。

第五章 結論

回顧台灣歌仔戲發展各時期的音樂曲調變革，社會傳播能力的變化對音樂內容形式產生了重要的影響，反映出的，也正是當時的社會步調和社會質感。閩南「歌仔」以其親切易懂、簡約順暢的曲調本質，經由口耳相傳和歌仔冊的方式，在清末民初時期流佈擴張；「歌仔調」以車鼓小戲表演方式發揮地域語言的唱作優勢，綜合了民間娛樂和廟會節慶功能，並同時與京戲、亂彈、高甲等劇種進行融合，朝向大戲的音樂形式擴張；日治時期蓬勃的唱片出版，歌仔戲與台灣流行歌成為當時台灣民間娛樂的兩大主流，卻也使得歌仔戲的音樂內容自此模糊在流行與傳統的概念之間。光復後蓬勃的商業內台活動衍生出大量的劇團和從業人員，兩岸歌仔戲交流頻繁，「都馬班」帶進了閩南的「改良調」，【都馬調】逐漸發展成為與【七字仔】並駕齊驅的兩大主要曲調。1950年代後期，在新興媒體的承載下，歌仔戲傳播面更加廣闊；歌仔戲電影在台灣台語片市場上舉足輕重，但這種新興事業並未對歌仔戲音樂有所貢獻，倒是廣播歌仔戲有聲無影的特性更加強化了歌仔戲的唱唸本質，廣播歌仔戲明星也挾其媒體優勢，同時在內台劇院發熱發光。

廣播歌仔戲終究不如電視媒體聲影兼具的媒體效能。1960年代台灣電視事業興起，廣播歌仔戲的唱唸表演在電視螢幕中立體呈現，電視歌仔戲迅速成為同時期廣播、內台和外台型態的歌仔戲龍頭霸主。新曲調因大量的電視製作需求而生，歌仔戲豐富的曲調系統中又有了「電視調」的加入。1970年代「卡拉」成為電視歌仔戲電視調的新載體，延續了黃梅調電影的音樂風格和配器方式，也運用了工業技術的優勢，對往後歌仔戲音樂的創作觀念有一定的影響啟發。

台灣歌仔戲音樂內涵形式的變化發展，不管是內台、外台、廣播、電視或是現代劇場型態，總是在維持著某些固定傳統路線之外，另有一條始終隨著社會性

而流動的改革線索----「新調（變調仔）」的持續增加。從日治時期唱片曲調、新興城市歌謠、電影插曲到專為電視歌仔戲而創作的電視調，都擁有共同的特徵，那就是：由滾動的「社會性」和固定「語言」所結合的戲曲音樂類型。「傳統」固然是保值的基礎，但當我們對發展歌仔戲表演文化付諸「期待」之時，能扣住社會流行動向，又能不脫傳統的軌跡，才是現代戲曲持續發展創新的價值意義。台灣電視歌仔戲初期繼承了內臺以京劇表演藝術為定位的一條路線，歷經三十年發展期間因應電視作業特性所產收的蛻變，在形體表現上幾乎完全捨棄了傳統作表程式，但其發展完成的音樂曲調運用模式，卻又延續到以回歸京劇表演審美標準為軸心的現代劇場歌仔戲型式。

大量且多樣的電視調在電視歌仔戲時期陸續產出，創作背景卻十分單純，「人」是牽引著這個時期音樂變革的主導因素。曾仲影自喻其電視調創作歷程和成果是「無心插柳柳成蔭」，轉移其創作流行歌曲、電影配樂插曲和歌舞音樂的豐富經歷，成就了電視歌仔戲音樂的新樣貌；陳聰明發揮創意，以「卡拉」錄音形式降低當時巡迴演出的重複成本，也讓演出的聲音品質維持於一定水平，成為其後電視歌仔戲必要的音樂製作流程手續；陳聰明將曾仲影電視調作品發揮最大的運用效益，曾仲影則將是陳聰明的創意想像化為具體。台灣電視歌仔戲延續著「泛黃梅調」的表演路線和音樂風格，正是陳聰明與曾仲影以分別以其個人的理念實踐，發揮了長遠的影響。陳聰明在與筆者的訪談中表示了對黃梅調電影的熱愛，尤其對邵氏電影凌波主演的《梁山伯與祝英台》更是迷戀。黃梅調電影唯美又寫實場景和古典的人物造型，中、西樂器共組的伴奏樂隊，融會於導演巧妙的運鏡技巧之中；這就是陳聰明在 1970 年代起，為突破電視歌仔戲新表演風格所敬崇的學習範本，且數十年如一日地全心貫徹。

電視歌仔戲的製作、演員、樂師和導演在整體發展歷程中是相通的，「台視聯合歌仔戲團」更是一個技術和觀念的交匯重點。交匯後的再次分流，讓陳聰明的革新做法擴散開來，群起效尤的電視調「卡拉」製作風潮則是最有力的證明。

電視調不但對台灣歌仔戲音樂產生重大的影響，成為現代歌仔戲音樂的基本模式，相較於早期京劇由中國大陸「偷渡」引進台灣，歌仔戲電視調反而藉由無遠弗屆的傳播媒體，「光明正大」地引進了大陸閩南地區。1949年以後，閩南歌仔戲朝向板腔體的形式發展，自【七字調】、【雜碎調】等基本曲調之中發展出諸多板式變化，以豐富曲調的表現力。此外，廈門地區可收看到由華視頻道播放的歌仔戲，因而自然地吸收了台灣的電視調至薈劇的表演之中，形成「板腔」與「聯曲」並行不悖的組合。在福建省許多的薈劇團皆可見電視調的運用，如龍海劇團的《賭妻》一劇¹⁸³，即出現了曾仲影作的【送君別】；陳彬、陳松民合編的《薈劇傳統曲調選》¹⁸⁴中，歸為「調仔」部分的【遙望】即為許再添所創作的【巫山風雲】，收錄在「串子曲」名為【送行串】和【魔鏡串】則是曾仲影創作的【慶中秋】。閩南一帶出版台灣電視歌仔戲的影碟頗為齊全¹⁸⁵，顯見當地居民對台灣電視歌仔戲的喜愛，以至於民間業餘劇團運用包含電視調在內的台灣新調也頗為頻繁，當地習稱為「台灣調仔」，因傳佈途徑與記譜內容差異，旋律與曲調名稱也與台灣不同。公立職業薈劇團也有刻意運用「台灣調仔」的嘗試，以廈門歌仔戲劇團 2004 年依前廈門藝校演出版本復排的《白蛇傳》為例，音樂設計江松明就加入了【蓮花鐵三郎】、【風瀟瀟】、【更鼓反（明青櫻）】等電視調和其他的新調。當薈劇音樂的各種板式變化作法引進台灣時，我們亦不可忽略了台灣電視調對薈劇的影響。

電視歌仔戲最亮麗的 1980 年代，各劇團在表現方式上雖存在著特色差異，在肢體表演上卻幾乎完全捨棄了舞台傳統作表程式。台灣電視歌仔戲初期繼承了內臺以京劇表演做為藝術定位的一條路線，歷經三十年發展期間因應電視作業特性，產生出另一套無法以相同規範看待的表演模式，但其發展完成的音樂曲調運用模式，卻還是延續到以京劇表演審美標準為主流的現代劇場歌仔戲形式中。

¹⁸³ 福建省漳州市龍海薈劇團於 1990 年與廈門電視台共同拍攝。

¹⁸⁴ 陳彬、陳松民《薈劇傳統曲調選》（北京：人民音樂，1986），頁 131、246、247。

¹⁸⁵ 非正式授權的音像出版品，來源不詳，甚至包含台灣本地未出版的新製作。

戲曲表演是以「歌」「舞」演故事，無論以生活寫實或虛擬寫意的動作做為外顯形式，歌唱和音樂都以相同的手段擔負內心思想的延伸任務。電視歌仔戲和舞台歌仔戲的歌唱和音樂性質大致相同，但表現方式還是有所區別：

在戲曲中，因為遵循的是以表現為主的原則，所以唱歌的安排不但要予以優先考慮，其他作為表現手段的唸、做和打，也要按照歌唱的約制和要求進行建構，否則就會破壞整體的協調。同樣道理，由於戲曲電視劇是以體驗為主的藝術，所以它的歌唱要受到對話和動作的約制，並從而取得和諧和統一。¹⁸⁶

孟繁樹認為，戲曲是以表現為主而以體驗為輔的藝術；戲曲電視劇的演劇原則是以體驗為主而以表現為輔。歌仔戲在電視與舞台演出存在的正是「體驗」與「表現」相互組合的差異，這種有機結合的差異影響及它們的表演藝術在總體意蘊上的不同，也必須以不同的審視角度對待。

看待不同型態的歌仔戲演出應該有不同的審美出發，對於音樂曲調的運用表達，也該考慮他們在不同的客觀背景條件下所各自擁有的操作優勢與限制。時段和廣告的支配、運鏡的方式和節奏、觀眾收視的自主性、他類型媒體節目競爭等等，都是影響電視歌仔戲音樂設計佈局的重要因素，也因而不得不在這種分段切割和節奏限制要求下，以快速便利的拼貼手法為歌仔戲的重要標誌----音樂曲調進行必要的分配安排。

儘管電視歌仔戲的演出形態受到質疑¹⁸⁷，電視調在當時最具有群眾性、最生活性的電視歌仔戲中產生，持續的影響性卻無庸置疑。台灣歌仔戲音樂內涵形式的變化發展，不管是內台、外台、廣播、電視或是現代劇場型態，總是在維持著某些固定傳統路線之外，另有一條始終隨著社會性而流動的改革線索----「新調（變調仔）」的持續增加。從日治時期唱片曲調、新興城市歌謠、電影插曲到專

¹⁸⁶ 孟繁樹《戲曲電視劇藝術論》（北京：北京廣播學院，1999.11），頁 132。

¹⁸⁷ 參見曾永義《臺灣歌仔戲的發展與變遷》（台北：聯經，1988），頁 91：「甚至於一些學者專家開始將歌仔戲沒落的原因歸咎於電視媒體本身，認為電視破壞了傳統藝術如歌仔戲和布袋戲的本質」。

爲電視歌仔戲而創作的電視調，都擁有共同的特徵，那就是：由滾動的「社會性」和固定的「語言聲腔」共同結合的戲曲音樂類型。「傳統」固然是保值的基礎，但當我們對發展歌仔戲表演文化付諸「期待」之時，能扣住社會流行動向，又能不脫傳統的軌跡，才是現代戲曲持續發展創新的價值意義。舊有的傳統仍繼續流傳，新的傳統也不斷地被提煉出來，我們相信現代歌仔戲依然有極大的改良與發展空間，也需要有繼續改良與發展的氣度和實踐精神。

參考文獻

專書

- 《聽到台灣歷史的聲音》(台北：國立傳統藝術中心籌備處，2000)
- 台視文化《楊麗花----她的傳奇演藝生涯》(台北：台視文化，1982)
- 朱光潛《朱光潛美學文學論文選集》(長沙：湖南人民，1980)
- 何恃東《永恆的巨星—台灣電視歌仔戲四十年》(台北：遠足文化，2004.5)
- 何爲《戲曲音樂研究》(北京：中國戲劇出版社，1985)
- 呂訴上《台灣電影戲劇史》(台北：銀華，1961.9)
- 李天鐸《台灣電影----社會與歷史》(台北：亞太，1997)
- 李疾《苦澀門與歡喜路：葉青的戲曲人生》(台北：昌藝文化，1995)
- 李疾《葉青戲外觀》(台北：嘉禾，1994)
- 杜學知等纂修、廖漢臣整修《台灣省通志》(宜蘭：宜蘭文獻會，1971)
- 周來達《中國越劇音樂研究》(台北：洪葉文化，1998.12)
- 孟繁樹《戲曲電視劇藝術論》(北京：北京廣播學院，1999.11)
- 林勃仲、劉還月《變遷中的台閩戲曲文化》(台北：1990)
- 林鶴宜、蔡欣欣《光影·歷史·人物：歌仔戲老照片》(宜蘭：傳藝中心，2004.9)
- 邱坤良《台灣劇場與文化變遷》(台北：臺原，1997.10)
- 邱坤良《舊劇與新劇：日治時期臺灣戲劇之研究(一八九五-一九四五)》(台北：自立晚報，1992)
- 邱曙炎、羅時芳《歌仔戲音樂》(北京：光明日報，1997.3)
- 洪惟仁《台灣話音韻入門》(台北：復興劇校，1996)
- 徐亞湘《日治時期中國戲班在台灣》(台北：南天，2000)
- 時白林《黃梅戲音樂概論》(北京：人民音樂，1993)

- 國家電影資料館《台語片時代(一)》(台北：國家電影資料館，1994)
- 張士魁、凡今航、賀飛、王其珩《評劇音樂概述》(北京：人民音樂，1991.12)
- 張炫文《台灣歌仔戲音樂》(台北：百科文化，1982)
- 張炫文《歌仔調之美》(台北：漢光，1998)
- 莊永明《台灣歌謠追想曲》(台北：前衛，1999)
- 陳建銘《野台鑼鼓》(台北：稻香，1995)
- 陳耕、曾學文、顏梓和《歌仔戲史》(北京：光明日報，1997.3)
- 陳耕、曾學文《百年坎坷歌仔戲》(台北：幼獅文化，1995)
- 陳耕《閩台民間戲曲的傳承與變遷》(福州：福建人民出版社，2003)
- 陳彬、陳松民《薊劇傳統曲調選》(北京：人民音樂，1986)
- 陳煒智《我愛黃梅調；絲竹中國古典印象—港台黃梅調電影初探》(台北：牧村，2005)
- 曾永義《台灣歌仔戲的發展與變遷》(台北：聯經，1988.5)
- 馮光鈺《中國同宗民歌》(北京：中國文聯，1998.3)
- 廈門市台灣藝術研究所《一代宗師邵江海》(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)
- 廈門市台灣藝術研究所《歌仔戲論文選》(北京：光明日報，1997.3)
- 楊子歲《楊麗花傳奇》(台北：知青頻道，1996)
- 楊瑞慶《戲曲·曲藝唱腔設計》(合肥：安徽文藝，2005.5)
- 楊燕《電視戲曲論綱》(北京：中國廣播電視，2000.8)
- 楊馥菱《台閩歌仔戲之比較研究》(台北：學海，2001)
- 葉龍彥《台灣唱片思想起》(台北縣：博揚文化，2001)
- 葉龍彥《春花夢露—正宗台語電影興衰錄》(台北：博揚文化，1999)
- 廖金鳳《消逝的影像》(台北：遠流，2001.6)
- 劉大鵬《京劇鑼鼓進階教材》(台北：國立臺灣戲曲專科學校，2000.12)
- 劉秀庭《曾仲影的音樂生涯》(宜蘭：國立傳統藝術中心，2002.12)

- 蔡欣欣《臺灣歌仔戲史論與演出評述》(台北：里仁書局，2005.9)
- 藍雪菲《閩台閩南語民歌研究》(福州：福建人民出版社，2003)
- 藍雪霏《閩台閩南語民歌研究》(福州：福建人民出版社，2003.10)

論文、期刊

- 王亞維〈台灣的歌仔戲〉(《民俗曲藝》第 42 期；台北：施合鄭基金會，1986)
- 王隆順〈「歌仔冊」的押韻形式及平仄問題〉(《民俗曲藝》第 136 期；台北：施合鄭基金會，2002)
- 石文戶〈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)
- 呂冠儀《台灣歌仔戲武場音樂研究》(南華美藝所碩士論文，2002)
- 李雅惠《葉青歌仔戲表演藝術之研究》(台北：師大國文碩士論文，1997)
- 狄 珊〈台灣歌仔戲劇本寫作之特色〉(《海峽兩岸歌仔戲創作研討會論文集》，台北：文建會，1997.6)
- 林良哲〈日治時期歌仔戲的商業活動〉(《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)
- 林茂賢〈台灣的電視歌仔戲〉(《靜宜人文學報》第 8 期；台中：靜宜大學，1996)
- 林偉儀〈電視歌仔戲研究〉(《宜蘭縣立文化中心台灣戲劇中心研究規劃報告》，台北：文建會，1988.4)
- 邱曙炎〈「歌仔」是歌仔戲音樂的主要聲腔〉(《台灣戲專學刊》第九期；台北：臺灣戲專，2004.7)
- 施如芳〈歌仔戲伶人的仙履奇緣----傳媒新生態，洗刷「戲仔」污名〉(《表演藝術》第 98 期；台北：國立中正文化中心，2001.2)
- 施如芳《歌仔戲電影研究》(台北：台北藝大傳藝碩士論文，1997)
- 柯銘峰〈台灣歌仔戲「音樂設計」與「編腔」概念〉(《臺灣戲專學刊》；台北：臺灣戲專，2003.3)
- 柯銘峰〈曾仲影電視歌仔戲新調的創作與影響〉(《曾仲影的音樂生涯》，宜蘭：

- 國立傳統藝術中心，2002.12)
- 柯銘峰〈電視新調擎新局---卡拉帶稱霸一方〉(《表演藝術》第98期；台北：國立中正文化中心，2001.2)
- 徐亞湘〈落地掃到戲園內台的跨越〉(《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)
- 徐麗紗〈台灣歌仔戲哭調唱腔的檢析〉《海峽兩岸歌仔戲學術研討會論文集》(台北：行政院文化建設委員會，1996)
- 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)
- 張子良〈台灣閩南語說唱文學—歌仔的內容及其反映的思想〉(《民俗曲藝》第45期；台北：施合鄭基金會，1988.7)
- 張桂菁《台灣歌仔戲文場樂器的變遷與運用》(臺灣師大音樂碩士論文，2003)
- 許再添(蔡玉雲記錄整理)〈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)
- 陳世雄〈大眾化與精緻化—台灣歌仔戲的兩種發展趨勢〉(《海峽兩岸歌仔戲創作研討會論文集》，台北：文建會，1997.6)
- 陳君玉〈日據時期台語流行歌概略〉(《台北文物》第四卷二期；台北：台北市文獻會，1955.8)
- 陳孟亮《明華園戲劇團《濟公活佛》音樂變遷之研究》(南華美藝所碩士論文，2002)
- 曾仲影(沈惠如記錄整理)〈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)
- 楊馥菱《楊麗花及其歌仔戲藝術之研究》(台中：東海中文碩士論文，1997)
- 劉南芳〈少小離家老大回---談歌仔戲在電視「進」「出」之間〉(《表演藝術》第98期；台北：國立中正文化中心，2001.2)
- 劉南芳〈都馬班來臺始末〉(《漢學研究》第八卷第一期；台北：漢學研究中心，1990.6)
- 劉南芳《由拱樂社看台灣歌仔戲之發展與轉型》(台北：東吳中文碩士論文，1988)
- 蔡欣欣〈台灣歌仔戲與電視媒體的跨界聯姻〉(《2004海峽兩岸歌仔戲藝術節論文匯編》，廈門，2004.9)
- 蔡欣欣〈踞居於「新舊交會」的歷史通路上---瀏覽電視歌仔戲的歷史光影〉(《表

演藝術》第 98 期，2001.2)

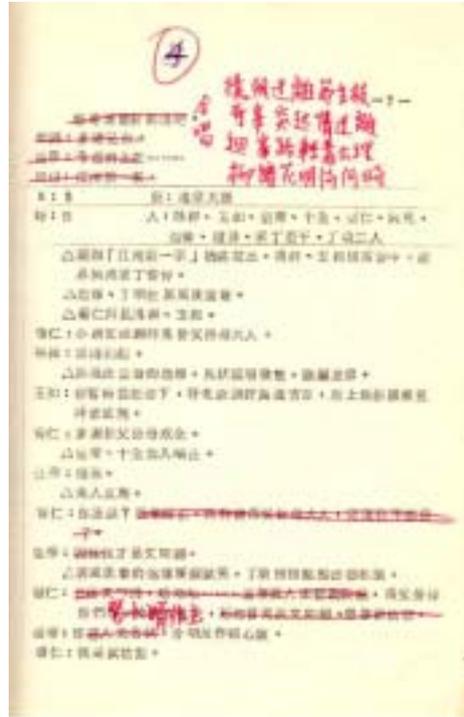
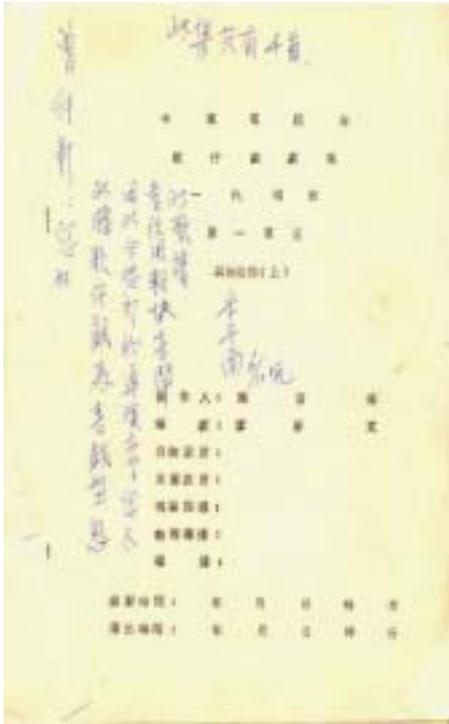
鄭 甸〈海峽兩岸戲曲電視劇「孟姜女」之比較〉(《2004 海峽兩岸歌仔戲藝術節論文匯編》，廈門，2004.9)

賴達達《台灣歌仔戲胡琴音樂研究》(南華美藝所碩士論文，2003)

蘇碩斌《戰後台灣歌仔戲流變的社會學分析》(台北：台灣大學碩士論文，1992)

附錄

1. 1981 年華視歌仔戲劇本：《一代明君》之〈真假姑爺（上）〉 （資料來源：曾仲影）



2. 1971 年台視電視歌仔戲劇本《天倫殘夢》中抽錄之唱詞 （資料來源：曾仲影）



5. 曾仲影編配【小吹七字仔】之手稿（一）
 （資料來源：曾仲影）



6. 曾仲影編配【小吹七字仔】之手稿（二）
 （資料來源：曾仲影）

