

第一章 緒論

依據文獻的記載，歌仔戲源於福建漳洲一帶盛行的民間小調「錦歌」隨著移民流傳到台灣，距今已有三百餘年歷史。「錦歌」最早在宜蘭地區生根，形成說唱形式的「本地歌仔」。至於何以閩南的「錦歌」傳到台灣被稱做「歌仔」，依據曾永義教授在「台灣歌仔戲的發展與變遷」中認為：

這可能一方面因為空間已經發生變化，時間又跟著流轉，民間忽略了它的本源而另起新名；一方面因為像歌仔助這樣的歌唱家，對於「錦歌」有所變化和改良，使之更適合說唱或演出故事，於是乃共稱之為「歌仔」(曾永義，1997：34)。

接著，配合「車鼓戲」調弄舞蹈的身段，以演出滑稽詼諧的民間故事，在一百年前發展為「歌仔陣」(或謂「落地掃」)，¹這已是「歌仔戲」的雛形了。漸漸地，「歌仔」被加上一些簡單的劇情表演，演出場地也由平地轉移到舞台，劇情也從散齣增為全本戲，配合原來的音樂舞蹈，終於產生了「老歌仔戲」。「老歌仔戲」進入舞台後，從四平戲和亂彈戲中學習服裝和身段，使舞台演出形式更加豐富，此時期稱為「外台歌仔戲」。1923年，又從京劇學習身段台步和鑼鼓點子，向福州班學習布景和連本戲，二年後，進入內台演出，這就是所謂的「歌仔戲」成熟期了(曾永義，1997：110)。這期間，歌仔戲經歷茁壯、繁盛、衰退、轉型、蛻變；如今，只剩下宜蘭老歌仔戲、外台歌仔戲及現代劇場歌仔戲仍存留於表演舞台上，其中現代劇場歌仔戲因諸多學者及專業人員的參與，投注心力於編創及開發，逐漸提升其表演藝術層次，為歌仔戲開創內台演出的新頁。

¹ 歌仔陣行進之際，遇群眾聚集之場所，即以竹竿四支圍成表演區，就地獻技，因謂之「落地掃」。見曾永義《臺灣歌仔戲的發展與變遷》，台北：聯經，1988，109-110。

第一節 歌唱的定義與研究方法

一、歌唱的定義

《中國戲曲表演藝術辭典》有關「唱做念打」的解釋：「唱做念打是戲曲表演藝術的四種基本功，也是戲曲演員必須掌握的四種本領。唱，指歌唱的基本功，……」（余漢東，2001：642），傳統上對於戲曲音樂的人聲歌唱部分稱為「唱腔」（漢語大辭典第三卷，1993：381），但一般文獻對歌仔戲「唱腔」的研究主要針對樂曲結構的探討，如「七字調」、「都馬調」、「雜唸調」等曲調結構的形成及分類為研究重點。本論文主要探討歌仔戲不同形態、不同類型、不同唱腔的歌唱特色，演唱時的發聲方式、嗓音運用、做韻技巧等問題，有別於一般文獻中「唱腔」一詞之運用。

近年來，大陸地區研究民族歌曲及戲曲嗓音之發聲問題非常熱烈，在用語上大都使用「聲樂」²（Vocal）一詞，如盧文勤「京劇聲樂研究」、管林編著「聲樂藝術的民族風格」、湯雪耕「民族聲樂的發展與提高」等，也有使用「歌唱」（Singing）一詞，如白秉權「民族歌唱方法研究」等。從字面上之解釋，「歌唱」似乎較「聲樂」來得通俗易懂，本論文選擇「歌唱」一詞做為歌仔戲演唱用語，乃在於考量歌仔戲源於民間歌舞小戲，具有本土性、通俗性特色，又因歌仔戲以「歌仔」為名，故以「歌唱」定名之。

早年落地掃時期演出場地不固定，演出以民間故事為題材，觀眾觀賞著重在戲劇情節的發展，歌仔雖然受到歡迎，但演唱形式如同說唱，簡單而音樂性不強，因此不在本論文研究範圍。本論文選擇歌仔戲成為舞台演出形式之後，其歌唱形式特色、嗓音的運用、歌唱的技巧、歌唱傳承形式的發展等四部份做為研究範圍。

² 中國音樂辭典解釋：古代音樂理論中一般用來泛指音樂、音樂活動；又常指規模比較盛大的、兼有歌唱和樂舞的音樂；現在詞彙，指用人聲演唱的音樂。1985，頁 350-351。

二、研究方法

(一) 田野蒐集

本文在研究過程中，首先進行田野調查，訪問資深藝人、樂師及專家學者，透過他們親身經歷的敘述，瞭解歌仔戲演員如何練唱、行腔轉韻的技巧及演唱風格的建立等問題；並積極蒐集相關之有聲資料、田野調查錄製之舞台現場演唱實況或邀請演唱者錄製清唱帶，將上述資料彙整後，進行採譜，對於音色、音域、特殊技巧、各類曲調演唱之變化、各個演員唱法之不同等不同變項加以分析統計，從而瞭解歌仔戲歌唱之特色、習性及觀眾之喜好。

(二) 資料彙整與研究

由於有關歌仔戲歌唱方面的研究至今尚無專著，因此研究初期確實毫無頭緒，幸賴幾位歌仔戲前輩之不吝指教，經由他們的口述及提供極為難得之珍貴資料，藉由一點一滴累積的訊息，終於整理出這項對以歌仔為名的歌仔戲有著特殊意義的歌唱研究。

在歌唱嗓音問題研究上，本論文藉由西洋聲樂及中國其他戲曲劇種之相關研究資料參考，配合針對歌仔戲科學生及歌仔戲演員所做問卷調查及田野調查蒐集之歌仔戲有聲資料加以分析整理，再經由歌仔戲先進們之指正，才得以歸納出歌仔戲嗓音及發聲問題之相關研究。

在歌唱傳承形式上，除蒐集民間劇團、公營機構、學校社團之傳承訓練情況外，並透過戲曲專校的歌仔戲科課程設計，瞭解目前在正規教育體制下歌仔戲歌唱的訓練方式，進而探討不同體制下歌唱訓練之差異及優劣。最後以所蒐集與本論文有關之參考文獻，包括論著、期刊、論文、有聲資料等對論述內容加以佐證；筆者期望透過這樣的研究整理，能使歌仔戲的歌唱更具有理論性之依據，藉以提升其藝術價值；也使有興趣學習歌仔戲者能從中獲得學習要領，儘快進入歌仔戲多采多姿的世界中。

第二節 研究範疇

本文共四大部分，第一部份探討的是歌仔戲歌唱特色，以不同演出型態、不同類型、及唱腔的歌唱特色三方面探討之。第一節將歌仔戲依演出形態分成老歌仔戲、外台歌仔戲、內台歌仔戲、廣播歌仔戲、電影及電視歌仔戲、現代劇場歌仔戲³等六種，每種演出型態因所處環境的不同而有其特殊風格。第二節依歌仔戲性別腳色、演唱方式等之分類，分別敘述其在歌唱上之運用特點。歌仔戲中的性別與腳色和歌唱有密切的關係，從老歌仔戲之無論生、旦腳色全由男性擔綱，到 1920 年代內台演出時女性的加入，至 1960 年代後，歌仔戲演員以女性居多，漸由女性演員反串男性腳色，其演變過程中，生、旦、淨、丑在演唱之音色、音域及歌唱之特色是否隨之轉變，頗值得探討。歌仔戲的演唱方式可分為獨唱、對唱、齊唱、領唱、重唱、合唱等方式，其中領唱、重唱、及合唱是近期現代劇場歌仔戲才開始採用的演唱方式，對於豐富歌仔戲演唱聲響有極大作用，也是歌仔戲走向藝術化之必要條件。歌仔戲最大的特色之一「唱腔」，不同於其它劇種，它多樣化的內容、即興發揮的曲調、極大的包容性，使歌仔戲唱腔成為戲曲研究者之最愛，第三節中將著重研究各種唱腔之演唱技巧及特色。

第二部分為歌唱嗓音的運用，與第三部分歌仔戲歌唱技巧探討同為本論文之重心，第一節首先剖析歌仔戲基礎嗓音發聲問題，此處以深入淺出方式介紹基本發聲觀念及訓練方式。地方戲曲種類繁多，嗓音運用各地有異，但無論中國地方戲曲或西洋聲樂，其基本發聲原理均相同，只是運用技巧各有巧妙不同罷了！本節中針對發聲法提出幾項基本要素及如何將其運用於歌仔戲的發聲訓練及演唱中。其中包括呼吸、發聲、共鳴的原理，發聲基礎練唱法及真假聲的問題等，有關真假聲的運用，一直是備受爭議的問題；臺灣歌仔戲的演唱以真聲為主，但很多人運用了假聲而不自知，反觀源自於臺灣歌仔戲的薈劇，則因受大陸民族聲樂

的影響，早已真假聲並用，究竟歌仔戲應該如何運用嗓音，是否應該保留其原始演唱風貌呢？本節討論之主題，是現有歌仔戲文獻較為欠缺之研究，在資料收集上困難重重，只能藉由資深藝人親身演唱經驗之口述，瞭解其運用嗓音之方式，再以個人於各種演唱領域之研究及教學經驗，綜合整理出歌仔戲基本發聲觀念及訓練方式；反觀大陸有關戲曲聲樂之研究，已有甚多具科學論據之專書出版，歌仔戲如欲朝向精緻藝術發展，對於相關之研究實不可忽視。

歌仔戲的歌唱以自然原始的真聲演唱，雖然較為自然且具親和力，但演唱者常因發聲方法錯誤、過度使用聲帶及不注意保養等情形，而使歌唱嗓音出現問題，第二節透過問卷調查試圖瞭解歌仔戲演員及學生對嗓音運用之理解情形，並將統計結果加以分析整理，深入探討歌仔戲歌唱嗓音運用之相關問題。

第三節旨在探討歌仔戲聲響運用對演唱時的影響，由初期的肉聲（不用麥克風）演唱到使用有線、無線麥克風，以及近期配戴輕巧精密的小蜜蜂、小螞蟻演唱，這些輔助聲響之日新月異，對於歌仔戲歌唱嗓音之發展是否有影響呢？

第三部分歌仔戲歌唱技巧探討，分由歌唱中的語言、發聲技巧運用、做韻技巧運用等三方面論述。第一節敘述歌唱中的語言，台語傳統聲調名稱，分平、上、去、入四聲，四聲又各分陰、陽，共為八個聲調。惟台語第六聲與第二聲相同（傳統聲韻學的說法是「陽上變去」，即上聲已不分陰、陽），因此基本上台語只有七個聲調。台語七個聲調的調值，實際上就是台語的音樂性，與台語歌樂文化有密切的關連。⁴即興唱曲為歌仔戲之特色，除了早年電視、電影歌仔戲及近年現代劇場歌仔戲聘有專人編寫詞曲之外，大部分的演出是由說戲先生在演出前先將本次演出劇情內容、角色人物分派及場次分配簡單說明後，演員即將每段劇情所用之唱腔曲名告知後場人員，演出時即興編創唱詞及旋律，本節將透過各種演唱譜例實際瞭解歌仔戲唱詞之押韻、語言聲調與歌唱旋律的關連性及襯字虛字在曲調中之運用。

⁴ 《認識臺語》，中央研究院，<http://www.nmh.gov.tw>（2001.12.15）。

第三節探討做韻技巧的運用。歌仔戲原有唱腔除了有一個樂曲的基本框架之外，並沒有一成不變的曲調存在。即使如固定曲調的新調類，也需因唱詞聲調的變化而改變部分旋律音，也就是「音隨字轉」，或稱「依字行腔」。而不同人演唱同一樂曲，常因行腔轉韻（做韻）之不同而呈現出不同風貌，即使同一人演唱同一曲調，每次也不盡相同，此即所謂「韻隨人異」；「音隨字轉」及「韻隨人異」，即是做韻的基本形式，本節中將分別由做韻的形式及做韻的方法二方面探討歌仔戲演唱時行腔轉韻之技巧。本文所用專業術語將以歌仔戲常用術語為主軸，若無專用術語可資運用，則輔以其他戲曲劇種常用術語或西洋音樂語法解釋運用。⁵

第四部分歌仔戲歌唱傳承形式的發展，此處將由職業劇團、學校社團、學校體制教育等三方面探討歌唱傳承形式之發展情形，自 1981 年以後，由於歌仔戲的再度興盛，許多學校開始成立歌仔戲社團、政府各文教機構也相繼開辦歌仔戲研習班，這些團體雖然都屬業餘性質，但因為參加者都是歌仔戲熱愛者，他們認真投入的精神不亞於職業演員，學習成果相當豐碩，有些大專院校學生甚至碩士班學生，在畢業後加入職業歌仔戲團演出，這些高學歷的演員，一方面參加演出，一方面不停思索如何強化歌仔戲的藝術特性，為延續歌仔戲的生命投入大量心力，也為地方戲曲藝術注入一股清流。發源於民間的歌仔戲在歷經九十年的歲月後，於 1994 年國立復興劇藝實驗學校成立歌仔戲科後終於走入學校殿堂，成為教育體制下的一門學科，草根性強的歌仔戲如何適應正規體制下的學校教育呢！教育體制下的訓練方式和過去團帶班的訓練方式有何不同，其訓練結果又是如何呢？

第三節 文獻探討

國內有關歌仔戲的研究及文獻，依類別大約分為歷史學類、社會學類、音樂學類等三項。歷史學類以歷史考據，論其源流及演變之過程，有呂訴上(1991)

⁵ 筆者嘗試找尋歌仔戲相關用語，但眾說紛紜，為避免誤會起見，使用西洋聲樂用語解釋，並於附錄二中列出歌仔戲與京劇及西洋聲樂相關術語對照表，以供參考。

曾永義(1988)、陳耕、張學文(1985)、林勃仲、劉還月(1990)、莫光華(1996)、林鶴宜(2000)、邱坤良(1992)等。呂訴上之「臺灣電影戲劇史」是早期論述臺灣歌仔戲史的重要著作，後人引用者甚多；但其中有關「民前十五年歌仔戲開始轉向城市發展」及所附新舞台劇場「新舞社歌劇團」公演的戲單註明為「民國五年十一月十二日於台北新舞台公演臺灣初期歌仔新舞社歌劇團戲單影印」兩項，曾永義在其「台灣歌仔戲的發展與變遷」一書中，引證諸多文獻及田野訪查佐證，認為民前十五年歌仔戲轉向城市發展是不可能的，而民國五年之公演戲單應是民國二十五年，可能因某種緣故而忽略了「二十」兩個字(曾永義，1997：55,56)。前述所提「台灣歌仔戲的發展與變遷」一書，是曾永義教授將他個人及其學生多年來所做調查和研究成果驗證文獻資料後薈萃貫串而成，對歌仔戲形成發展與轉型變遷的過程敘述甚為詳盡。此書難能可貴之處在於除詳細引證各類文獻之記載，予以綜合整理及分析之外，並提出各文獻有疑義之處加以討論。

從社會學的角度出發，以社會學及人類學範疇來探討其發展現象的，有王嵩山(1988)、陳秀娟(1987)。王嵩山「扮仙與作戲：臺灣民間戲曲人類學研究論集」是從人類學的理论觀點和方法來探討臺灣民間戲曲的社會文化意義，書中第二部分則藉由民間戲曲活動中歌仔戲表演體系的描述分析。來理解漢族歷史脈絡與社會的文化體系，以了解在台灣民間社會裡面，戲曲演出的特殊性質。陳秀娟的「臺灣歌仔戲的演變過程 - 一項人類學的研究」，則是運用人類學研究文化變遷的觀點，探討歌仔戲演變過程中的若干問題，例如影響變遷發生速率與型態之因素，以及變遷之過程等等。

從音樂的角度出發，分析曲調、唱腔之運用及變化者，有張炫文(1982、1996、1997、1998)、徐麗紗(1987、1991、1992、1996、1997)、顏綠芬(1991、1997)、劉安琪(1983)、莊桂櫻(1993)、邱曙炎、羅時芳(1997)、陳志亮、黃石鈞(1980)、莫光華(1992)、劉南芳、陳彬(1996)、陳松民(1996)等人；其中以張炫文、徐麗紗、顏綠芬三人論著對歌仔戲音樂之研究最具參考價值。張炫文之「臺灣歌仔戲音樂」一書，是坊間所見對歌仔戲音樂之敘述較為完整之著作。全書分為上

下兩篇，上篇為「歌仔戲簡介」，下篇「歌仔戲的音樂」為全書的主要部分。凡有關歌仔戲音樂的特殊風格、形成風格背景、樂曲的組合與應用、樂隊與樂器、音階、曲式、節奏、調式、自由性等均有詳盡之研究，並介紹較具代表性的歌仔戲音樂，而有關歌唱之相關問題上僅在演唱方式及歌詞上略加探討；近幾年，張炫文在歌仔戲唱腔上深入研究，著有「歌仔調之美」及發表「四十年來海峽兩岸歌仔戲〔七字調〕的探討與比較」論文，提供大量採譜及分析。徐麗紗所著「台灣歌仔戲唱曲來源的分類研究」一書，將歌仔戲唱腔依唱曲來源分為錦歌類、哭調類、戲曲類、民歌類、新調類等五類，成為歌仔戲唱腔研究重要的分類依據。顏綠芬論著則從民族音樂學觀點深入剖析唱腔曲調的特性，探討歌仔戲音樂的學術價值。

而音樂文獻中與歌唱方式相關者，在聲樂及京劇文獻中尋獲許多探討嗓音及發聲技巧的文獻，值得學習及借鏡；其中如盧文勤所著「京劇聲樂研究」一書，有系統、科學地整理有關京劇的發聲、京劇前輩藝術家的用嗓方法、京劇聲樂教學等，並結合中西歌唱藝術的方法和經驗進行探討，使歌唱藝術在繼承傳統的基礎上有所突破，對從事戲曲聲樂演唱者提供非常實用的理論基礎。

呂鈺秀老師所著 *Studien zur gesanglichen Stimmgebung der Beijing-Oper*（京劇歌唱發聲研究），以科學的方法對京劇發聲、音域、及歌唱技巧、風格、特色等做深入之研究，文中並對不同角色在嗓音運用上所形成的特色加以探討，對同樣是戲曲發聲研究來說，深具參考價值；唯本論文以德文撰寫，囿於筆者之德文能力有限，無法完全領會全意，但其探討之內容對於本篇論文之撰寫，的確助益甚大。

管林所編「聲樂藝術的民族風格」，匯集多篇有實際演唱經驗的戲曲、民歌演唱家之學習演唱心得，以各民間戲曲、各民族歌謠特有的演唱用語，對聲樂藝術提供極為寶貴的實踐經驗。

此外從歌唱基礎角度出發的有林俊卿所著「歌唱發音的科學基礎」，是運用生理學、解剖學、物理學、音響學等知識，從科學的角度深入淺出的剖析歌唱技

能及其發展與運用；此書內容因涉及之相關學門，較為艱澀，需對這些學門有基礎概念後方能有所領悟。

趙梅伯所著「唱歌的藝術」，則以其個人數十年之教學經驗，對歌唱之呼吸，發聲與共鳴有極為深入之研究與心得，尤其對歌唱發聲時之各種弊病分析甚為詳盡，值得參考。

孫清吉所著「自然的聲音」，在前言中，他特別提出該書的宗旨為：恢復發聲器官的本能（生理要求），加強意志的控制力（心理要求），以最自然原始的方式唱歌（孫清吉，1998）。文明的進步，使人們失去了那份純真，發聲器官也漸漸衰退，而失去它原有的功能，本文獻極力提倡自然發聲的重要。

另在中外醫學文獻當中也有許多探討音聲醫學（*phoniatrics*）的書籍，音聲醫學是一門整合解剖學、生理學、心理學、病理學、醫學工程等學問來探討和研究人類發聲的新興學問。台大醫院耳鼻喉科醫生蕭自佑所著「音聲醫學概論」即為此類少有的一本中文專書，蕭自佑以醫學角度剖析人類發聲的原理及其運用方法，並針對職業音聲使用者（如老師、歌唱家、廣播人員）提供正確的音聲使用法及預防治療之道。

值得注意的是，大陸方面有關民族聲樂的音聲研究報告很多，筆者蒐集到的文獻除專書外，尚有多篇精彩論著散見大陸出版之雜誌中，針對中國民間戲曲演唱的發聲法有許多精闢的剖析，實在可喜。在台灣，有關本土戲曲音樂音聲的研究很少，筆者認為這是一項不可忽視的工作，期望藉由本論文大膽的嚐試，能夠達到拋磚引玉的效果。

第二章 歌仔戲歌唱形式

第一節 不同演出型態的歌唱方式

歌仔戲依演出型態可分成歌仔陣、老歌仔戲、外台歌仔戲、內台歌仔戲、廣播歌仔戲、電影、電視歌仔戲、及現代劇場歌仔戲⁶等七種演出型態，而演出型態之產生順序和歷史發展有密切關連。值得注意的是，歌仔戲近一百年的歷史中，隨著社會的變遷幾度起起伏伏，這些演出型態或因不合時宜而遭淘汰，如落地掃、內台歌仔戲、電影歌仔戲、電視歌仔戲、廣播歌仔戲，或因求生存而不得不為之，如外台歌仔戲等。本章將從歌仔戲成為舞台演出形式之後，分老歌仔戲（本地歌仔戲）、外台歌仔戲、內台歌仔戲、廣播歌仔戲、電影電視歌仔戲、及現代劇場歌仔戲等六種不同演出型態探討歌仔戲歌唱之發展及其特色。

一、老歌仔戲

早期台灣經濟以農業為主，在台灣東北角的宜蘭地區，農民在閒暇之餘，經常在廟埕、樹下以簡單樂器伴奏演唱歌謠小調自娛。爾後又加上車鼓弄的動作，且分扮腳色演唱有故事情節的曲目，偶然機會登上舞台表演受到歡迎，於是發展成一種歌舞小戲，當地民眾暱稱這種形成於地方上的小戲為「本地歌仔」，或稱「老歌仔」。老歌仔演員均屬業餘（子弟）性質，許多民眾為了興趣自行組成「歌仔班」，閒暇之餘以演唱歌仔戲為樂，當地人稱之為「滾歌仔」；「滾歌仔」一詞乃形容大家對歌仔戲很入迷，白天上工賺錢，晚上沒事就聚在一起唱歌仔戲，滾

⁶ 80年代以後，歌仔戲有機會重回「內台」，進入現代化設備的劇場做職業性演出，但因時空的變遷及社會文化的發展，無論在劇團結構、劇場設備、演出形式上都有明顯差異，本文引用楊馥菱的稱謂，以「現代劇場歌仔戲」來指稱1980年代以後進入現代化劇場，如國父紀念館、台北市社教館、國家劇院及各縣市文化中心的表演。見楊馥菱《台閩歌仔戲之比較研究》，台北：輔仁大學中文系博士論文，2002，頁78。

來滾去（台語發音）的情景。⁷老歌仔戲在演唱方面有兩大特點，一為男扮女裝的演唱，二為注重歌仔、唱多白少。

（一）男扮女裝的演唱

早期女子還不能拋頭露面的時代，老歌仔的演員全為男性，男聲音域較低，飾演旦腳的男聲，雖然刻意將聲音放的溫柔細緻些，但畢竟仍是一個大男人，唱起歌來仍毫無保留的現出男兒本色。曾獲「薪傳獎」的歌仔戲老藝人陳旺欉先生，就是老歌仔的著名旦腳演員，他因為身材纖細及一副瓜子臉而成為旦腳人選，更因他擅長「駛目尾」的功夫，而成為出色的旦腳演員。「駛目尾」是指眼睛能放電勾引人的意思，陳旺叢說：「做阿旦，目睛尾要牽電光線」，據說當年他為了替眼睛「充電」，得常常兩眼注視食指（置於進鼻梁中央處），做眼球上下、左右的轉動。（陳進傳，1998:102）雖然外表可經由化妝及戲服來掩飾其性別，但歌唱嗓音終究無法掩飾。據陳旺欉先生指出，當年他是跟隨老婆琳學歌仔和阿旦（旦角）的，老婆琳的歌仔唱得很好，他教的方式是「嘴拌嘴」，也就是他唸歌詞一句，學生跟著唸一句，待歌詞唸熟後才開始「牽韻」⁸。（陳進傳，1998:101）

從近幾年所錄製的有聲資料中可明顯比較出，由於男聲音域較女聲低，因此當時使用的調比現在由女生主導演唱的調低，⁹做韻方式也比較單純，通常待歌詞唸熟後就依據說話的語調高低轉折來牽動歌詞的旋律，很容易上口，因此，演出時台下的老觀眾經常會跟著台上演員唱和起來。雖然老歌仔做韻單純，但演唱時有二個特點，一是無意義的聲詞「啊」、「啦」等使用很多，也就是俗稱的「虛

⁷ 歌仔戲中用來幫襯演出、烘托氣氛的「弄」，因為旋律較短，於是另外發展出以傳統的弄作級進變化、旋律較長的反覆過門，稱為「滾」，例如都馬滾（見行政院文化建設委員會，《臺灣傳統歌仔戲藝術薪傳計畫 教學教材》，1999，頁119）。此處似有借用其意之說。

⁸ 牽韻也就是做韻、行腔轉韻的意思，歌仔戲原始曲調如七字調等只有基本架構，演員可自由發揮即興創作曲調。由於用語尚未規格化，因此各地說法略有不同，現在較常聽到的說法是「做韻」。

⁹ 男生演唱音域約為 A 至 f¹，有時可達 a¹，女生演唱音域約為 g 至 d²，最高可至 e²。部分文獻在採譜上，為方便起見，男聲演唱之曲例均已高八度記譜。

字」；一是句尾經常使用滑音，尤其以類似嘆息的下滑音居多，凸顯出濃郁的鄉土氣息，及歌謠說唱的特性。

（二）注重歌仔，曲多白少

老歌仔時期演出劇目以「陳三五娘」、「呂蒙正」、「山伯英台」、「什細記」等四大歌仔戲名劇為主，使用的曲調均為錦歌原始曲調四空仔、五空仔、雜唸仔、七字調、大調等改編的曲調，如老七字調、大調、倍思、串調、雜唸仔等曲調（徐麗紗，1987）。演唱曲調雖然簡單易唱，但老歌仔依循傳統，以「歌仔」鋪陳劇情，因此唱多白少（林德福，1993：26），也就是以演唱為主對白較少。至今在宜蘭公園和羅東公園仍有老人們演唱老歌仔，而在廟會遶境、喪葬陣頭中，也仍可見到這種業餘的歌仔陣沿街表演。雖然老一輩藝人急欲傳承保存這項技藝，但現代年輕有心學習的已經不多，因此已有逐漸式微的趨勢。

二、外台歌仔戲

老歌仔時期，歌仔戲雖然已在舞台上演出，但初期尚屬小戲形式，因而稱為老歌仔或本地歌仔，後來經由吸收其他劇種的裝扮、身段、對白及音樂，而壯大成為大戲之後，可稱之為外台歌仔戲，距今約九十年前。登入外台演出的歌仔戲，又不停的吸收各種民歌及戲曲音樂，來豐富歌唱的滋養及壯大演出內容（曾永義，1997：52）。歌仔戲進入外台演出之後沒多久即進入內台演出，但經過時空環境的變遷，以前在戲院演出的內台歌仔戲已蛻變成為精緻的現代劇場歌仔戲，而外台歌仔戲雖仍活躍於廟會節慶活動中，但演出活動已明顯減少許多。由上所述可知，外台歌仔戲的活動可分為兩個階段，一為 1920 年左右的興盛期，以及 1970 年代以後，因內台歌仔戲的沒落而被迫退回到外台的演出。本段乃綜合上述兩個時期之演唱特點作一分析歸納如下。

（一）做活戲的演出

老歌仔戲大都由業餘愛好者表演，成為大戲之後，演出機會增加，於是開始有以演出為業者，歌仔戲團也漸有制度，為了加強節目的素質，聘請戲先生來指導，無論身段、動作、唱腔均有所改進，演員素質也提升了。但外台歌仔戲以「做活戲」的方式演出，做活戲就是演出無固定劇本，演出前由說戲先生講解故事劇情、分場內容、分派腳色等，然後由演員自行臨場隨機應變演出，這樣的演出對資深藝人來說已是駕輕就熟，但對新手來說可就難以應付了。筆者曾訪問一位年僅十五歲的年輕女演員，她告知每次上台前都會緊張的胃抽筋、吃不下飯，腦中一直思考如何演出，而口中也重複著練習唸白及曲調，深怕演不好影響全團的名譽。¹⁰

（二）肉聲演唱

1920 年左右外台歌仔戲興盛時期，還沒有使用麥克風等擴音設備，一遇觀眾人數眾多時，演員為使離舞台較遠的觀眾聽得到，不得不放開聲音賣力演唱。廖瓊枝說，她剛開始練唱時，只要殼子絃一彈，就聽不到自己聲音，讓她很懊惱。後來老師告訴她要每天練習喊嗓，起初她抓不到要領，怎麼唱都不行，後來為了能上台演唱當主角，就下定決心拼命練嗓，最後終於把嗓子練出來了。¹¹廖瓊枝女士回憶說，當年他們沒有使用麥克風演唱的形式，可稱之為肉聲演唱，演員完全要靠個人功力，沒有聲音的演員根本無法當主角，甚至連上台機會都沒有，只能偶爾跑跑龍套而已，因此當時的歌仔戲演員為了能夠上台演出，都非常認真的喊嗓練唱，並且學會使用丹田的力氣來發聲，以增加音量。

除了廖瓊枝所謂肉聲演唱是指不用麥克風演唱外，另外還有「肉聲團」一說，肉聲團是指歌仔戲團以現場演唱而不使用事先錄製好的錄音帶對嘴之意（劉美菁，2000：81）。雖然兩者都使用「肉聲」一詞，但卻有不同含意，原因在於廖

¹⁰ 為中部某歌仔戲團演員，歌仔戲團為其家族經營，由於該女演員不願具名，本文予以保留。

¹¹ 請參閱附錄三廖瓊枝訪談紀錄一。

瓊枝所指時期應是早期的外台演出，尚未使用擴音設備；而後歌仔戲歷經內台、廣播、電視、電影之後，又重回外台演出，此時，舞台演出之音響設備增加許多，歌仔戲團為顧及部分嗓音音量不夠的演員，於是開始加裝麥克風演唱，後來更進而以事先錄音方式演出，因此，此時所指「肉聲團」是指不用錄音演出的團體，而不是廖瓊枝所稱不靠麥克風演唱的「肉聲」。

（三）古路戲與「胡撇仔戲」

外台歌仔戲大都以廟會慶典活動表演為主，表演內容可分為古路戲與「胡撇仔戲」，古路戲以古裝歷史故事為題材，看戲者多為年長或懂戲者，因此演員表演時較為中規中矩，演唱曲調以傳統歌仔戲曲調為主，「胡撇仔戲」之意來源有二，一為日人以「歌劇」(Opera)之外來語稱之，二為取其胡亂演出、不倫不類之意。¹²這類演出劇情多為稗官野史、武俠小說或男女愛情故事，演出時不時夾雜插科打諢等情事，以討好觀眾。演唱曲調則增加許多當時流行的歌曲，而且口白多於演唱，演出水準不及古路戲，與傳統歌仔戲相去甚遠，這類演出觀眾以年輕人及一般愛湊熱鬧者居多。

三、內台歌仔戲

1925年（民國十四年）左右歌仔戲由農村外台轉入城市內台演出，通常是在戲院裡以收取門票方式做職業性演出，稱為「內台歌仔戲」。¹³歌仔戲職業化之後吸取其他劇種精華，逐漸成為比較完備的劇種，由於其本土性的特性，因而很快取代其他劇種在臺灣各地流行起來。曾永義在「臺灣歌仔戲的發展與變遷」中提到：

自民國十二年左右歌仔戲開始受到京班和福州班的感染，改進

¹² 見國立中正文化中心，《大家來唱歌仔戲》，2000。

¹³

了它本身的藝術，民國十四年前後它由野台進入戲院更加廣汲博取，迅速發展；而到了民國二十年以後，像在台北新舞台常駐演出的「新舞社歌劇團」，其所演出的「歌仔戲」，可以說已經完全成熟了（曾永義，1997：59）。

內台歌仔戲最興盛時期約在 1955 年（民國四十四年）前後，至 1967 年（民國五十六年）因電視電影事業的發達普及而漸趨沒落（張炫文，1982：13）。職業性演出的內台歌仔戲，在歌唱方面的發展也有顯著變化，以下分由三方面論述之。

（一） 女性演員的加入

老歌仔戲的演出，各個行當均由男性演員飾演，1920 年代歌仔戲進入戲院內台職業演出之後，受其它劇種女性演員演出受歡迎的影響，開始起用女性演員演出，初期女性演員是由戲院內其它劇種的女演員加入演唱歌仔戲而來；後來戲院對外吸收歌仔戲演員，網羅本地演唱歌仔戲的演員加入，其中最醒目的便是擅唱「歌仔」，來自宜蘭的名旦「宜蘭笑」，宜蘭笑本名為游阿笑，原在宜蘭茶店演唱「歌仔」，後與先生施金水四處走唱賣藥。進入戲院演出歌仔戲後，由於她歌藝甚佳，尤其扮演如社會教化劇「空古蘭」中的女主角，哀淒婉轉的哭調，感動得女性觀眾一把鼻涕一把眼淚，她是劇團裡日酬最高的旦腳，而且擁有自己全套的布景和桌椅，名氣之大可想而知（曾永義，1997：57；陳建銘，1989：28-29）。

（二） 哭調的產生

歌仔戲加入女性演員後，演出形式更趨完備，漸漸受到歡迎，尤其是女性觀眾數量激增，戲院老闆見狀，立刻要求編劇順應女性觀眾的喜好，加入一些淒測哀怨、感人肺腑的愛情故事情節，因應這些劇情的需要，女性演員開始加入悲戚動人的唱腔曲調，於是帶有濃厚哭腔的「哭調」於焉產生。哭調的產生很快受到女性觀眾的共鳴，徐麗紗認為，與自身遭遇相彷彿的劇情和熟悉的哭腔腔韻，激起女性觀眾「同聲相應」和「同氣相求」的「共鳴」。尤其以「哭調」音樂之「聲

音流」能完美地模擬和再現「情感流」的微妙情節其共鳴性更大（徐麗紗，1996：199-200）。哭調受歡迎的另一原因，也與當時臺灣人民受日本殖民政府統治、人民生活普遍困苦，被壓抑的悲傷情緒轉移到舞台上的情境中有關。而哭調也繼七字調之後成為歌仔戲的重要曲調，演唱哭調的苦旦腳色也一躍成為歌仔戲要腳，著名的苦旦演員有愛哭咪、溫紅塗、廖秋、及廖瓊枝等人。近年來臺灣人民生活環境改善，豐衣足食之餘，哭調的需求性已不存在，再加以演唱哭調時的詮釋技巧較難，已很少人演唱。

（三）錄音演出

相對於肉聲團的演唱，錄音團採用錄音播唱的方式演出歌仔戲，是開始於民國五十年左右內台歌仔戲盛行時，「拱樂社」的負責人陳澄三，在一次觀賞美國白雪溜冰團以錄好的音樂為舞蹈伴奏演出時得來的靈感，於是他挑選旗下嗓音最優美的演員和配備完善的樂隊著手錄音，演出時演員只要對嘴即可，結果觀眾反應非常好（曾永義，1988：75），於是這種演出形式開始被許多劇團所採用。

錄音方式有兩種，一種是在設備完善的錄音室，由專人操控錄音儀器，音響效果好且隨時可加以修正，直到滿意為止。另一種是簡化型的錄音，通常是利用某場演出前在舞台上架設幾支麥克風，舞台旁安裝一台錄音機現場收音，這樣錄音的效果當然不及錄音室，但是卻可省下一筆可觀的錄音室費用，而且錄出來的效果頗有臨場感，對於經營不易的歌仔戲團來說，已屬難得了。

錄音演出的盛行，自然因其有誘人之處，第一，可增加身段、動作的表演。由於事先錄好音，演出時演員可全心投入身段、動作的表演，不用擔心演唱的好壞，也使舞台效果更具有動態感。第二，節省文武場樂師的經費。由於文武場人員訓練不易，演出時人才缺乏，部分文武場人員因而有恃無恐，經常藉故要求提高薪資，使得劇團團主不堪其擾，索性以錄音演出代替，既省錢又省事。第三，可分成數團演出，增加收益。由於錄音演出時，演員在台上只需演戲不必講求唱工，部分劇團便想出一人分飾數角的作法；戲曲中腳色的區分，除了扮相、身段

之外，最重要的是嗓音，而歌仔戲各個腳色嗓音分界不明顯，只不過飾演旦角者嗓音較為柔美纖細，飾演生行者則以寬厚沈穩居多。歌仔戲以錄音演出之後，不需考慮嗓音問題，演員選擇性增加了，為了節省經費，除了主要演員之外，其他演員一人分飾多個腳色即可。如此一來，演出時所需成員減少許多，於是團主便將演出人員分成數團，同時接演數場演出，劇團的收益明顯增加許多。這種情形在歌仔戲風潮逐漸消退，由內台退居外台演出之後，更為大部分劇團賴以維生的經營方法。

雖然錄音演出對劇團經營優點很多，但是此種作法不僅阻礙了歌仔戲歌唱的進步及發展，也抹殺了舞台演出原有的臨場感受，演員對嘴演唱時，得隨時注意與錄音帶的速度相吻合，因此不敢大聲唱，以免聽不到錄音帶聲響。如此一來，舞台表情受到影響顯得比較呆板，而歌仔戲一向標榜彈性靈活、隨機應變的唱腔，也變成動彈不得了。久而久之，觀眾聽膩了，人潮也就減少了。

四、廣播歌仔戲

廣播界在 1954 年間，開始對歌仔戲發生興趣，於是作內台戲的現場錄音，再由電台播放。後來因為音效不佳，便改由電台自行成立廣播歌仔戲團，直接在錄音間邊唱邊錄（曾永義，1997：76）。最盛時期，由南到北多達數十家電台播出歌仔戲，其中以正聲的「天馬歌劇團」最受歡迎，著名歌仔戲藝人許亞芬的母親許麗燕（黑貓雲）便是其中挑大樑者，盛傳當年在台北，家家戶戶傳出的，盡是自收音機中傳來的黑貓雲的歌聲，而一齣戲從巷頭聽到巷尾，不會斷戲。廣播歌仔戲因為只能用耳朵聽，因此對於唱腔曲調及演唱技巧的要求較高，在唱腔曲調上，這個時期吸收和創作許多新曲調；而在演唱技巧上，因為格外講求唱唸功夫，使得廣播歌仔戲時期培育出許多音色優美、嗓音寬亮、韻腔圓潤的歌仔戲藝人，使得這時期成為歌仔戲在演唱方面最有成就的時期。

（一）歌唱技巧提升

廣播歌仔戲因為看不到身段表情的表演，聽眾只能透過演唱者的聲音來瞭解故事情節，因此，唸白及唱曲成為廣播歌仔戲的重心；而唱曲因為具有音調、節奏、做韻技巧等特色的呈現，更是深受聽眾喜愛。再者演員在拋開舞台上身段動作的束縛下，更能全心投入嗓音演唱的發揮，廣播電台單純的環境及密閉安靜的空間，提供演員專心思考演唱時感情的詮釋及曲調的做韻技巧，尤其在做韻技巧上演員更是特別講究，使得演唱曲調更為細膩動人，無怪乎廣播歌仔戲的播出受到熱烈的歡迎。而廣播歌仔戲節目大都是唱現場的，講究聲音品質及即席能力，不能重來，對演員的唱念實力是很現實的檢驗（紀慧玲，1999：158）。現在仍活躍於歌仔戲舞台的著名藝人包括：廖瓊枝、楊麗花、王金櫻、陳美雲等人，都認為廣播歌仔戲對其歌藝精進助益甚大，也使得歌仔戲演唱水準得以提升。

（二）一人分飾多腳

廣播電台有時為了節省經費，常由一人飾演多腳演唱，這和前段提及內台時期使用錄音演出時，劇團演員一人分飾數腳的不同在於，一個是一人「演出」幾個腳色，一個是一人「演唱」多個腳色，前者著重戲劇表現，後者著重歌唱技巧，也就是戲曲界常說的「唱工」。據第一位參加廣播歌仔戲播出的廖瓊枝說：在電台演唱時，她常常一個人飾演全部腳色，從小旦、小生、老旦、老生甚至彩旦樣樣都來。¹⁴另外還有一種一人表演的「獨唸團」，早期是在各地巡迴演出替賣藥廠商打廣告，一位主唱者，一把廣絃，就能把一齣戲演完。而一些聲音好的主唱者，就被網羅進入電台演唱歌仔戲，但原本一把廣絃的伴奏，改為大約五人的文武場（劉美菁，2000：62）。

一人演唱多腳並不是人人都有的本事，演唱者不僅需要技巧好、音域寬、音色多變，更重要的是人聲樂器非常脆弱，每一個人均有其基本音域及音色，節

¹⁴ 請參閱附錄三廖瓊枝訪談記錄一。

演多腳所需要之聲音變化，如果運用不當很容易造成聲帶損傷，導致聲音沙啞或其他病變。從孫麗娟依中廣公司製播之「陳三五娘」廣播歌仔戲採譜中發現，演唱者在自行編創的七字調中使用的演唱音域較窄，大約只有七、八度（孫麗娟，2000：30-37），究其原因有二，一為廣播時期演唱時間長、演唱曲調多，為節省體力盡量減少高音的演唱，二為廣播歌仔戲錄製或現場播出時，均在密閉的播音間，且因播出時間長，演唱時均坐著演唱，坐姿對演唱時的運氣較為不便，因此高音演唱較為困難，音域自然就降低許多。廖瓊枝就認為，一人飾演多腳時，嗓子比較累，尤其是壓低嗓子飾演老生演唱時，常常久久無法轉回原本音色。¹⁵而演員要在短短幾分鐘內改變音色、情緒及腳色的性格，使觀眾不致混淆，著實不易。因此一些歌唱技巧好的演員，在廣播時期透過電台聲音的傳輸，很快就打入社會各階層受到聽眾的喜愛，尤其是許多中南部的家庭主婦，成為廣播歌仔戲每天的固定聽眾，歌仔戲演員成為他們崇拜的廣播明星。

（三）曲多白少，曲調需求量大

廣播歌仔戲最盛時期，由於播出時間長，曲調需求量甚大。劉美芳在其「兩岸歌仔戲界對傳統老戲的劇本情節結構安排比較 - 以『陳三五娘』為例」一文中提及，其所採用廣播歌仔戲錄製，經由月球唱片出版，黑貓雲主唱的「陳三五娘」錄音帶版本，錄音帶共有四卷，全劇長度超過三小時，記錄的歌詞草稿多達一萬五千字以上（劉美芳，1996：122），即為明證。又據文化大學孫麗娟在「歌仔戲『陳三五娘』音樂版本比較」論文中研究顯示，1958年中國廣播公司播出的「陳三五娘」一劇，播出長達二十六小時，共五十二集，每次播出時間約三十分鐘。整齣戲所使用的曲調共計二十六種，九百九十七個曲調，光是七字調就使用了九百一十次；若以五十二集計算，平均每一集出現十九個曲調，如果一集以三十分鐘計算，平均每一點五分鐘出現唱腔一次，這樣的數字實在驚人（孫麗娟，2000：

¹⁵ 同附註 14。

另外，為了吸引更多的聽眾收聽，於是大量吸收當時流行的閩南語歌曲，融入傳統的曲調中運用，電台的歌仔戲演唱者就必須經常學習新曲調，增加曲調的多樣性，無形中豐富了歌仔戲的曲調旋律；廣播歌仔戲初期，播出時間大約每週播出一天，每天二小時，漸受歡迎之後，播出時間增加，最盛時期每天播出兩個時段，上午三小時，晚上二小時，而且不重複播出。一天五個小時的播出量，劇本和曲調需求量都很大，雖然一些好的劇本，因為聽眾的喜愛，可以一而再的播出，但演員仍須經常找尋新的曲調加入，以免觀眾聽膩。

五、電影、電視歌仔戲

電影歌仔戲開始於 1955 年，由都馬班班主葉榮盛拍攝的「六才子西廂記」，但因品質不佳，上演三天即下片。但不多久，麥寮「拱樂社」陳澄三於 1956 年將歌仔戲「薛平貴與王寶釧」搬上螢幕，有了前車之鑑，故製作較為嚴謹，再加上善於宣傳造勢，終至獲得空前的成功，於是掀起一陣歌仔戲電影拍片風潮（國立中正文化中心，2000）。電影歌仔戲由於觀賞時間短、鏡頭逼真自然，視覺享受比舞台演出精彩多了，於是搶走很多舞台歌仔戲觀眾。

1962 年台灣第一個電視台「台灣電視公司」成立時，正是廣播歌仔戲盛行時期，歌仔戲有歌有舞、有聲有影，非常適宜電視台的播出，但初期因為觀眾人口不多，僅有金鳳凰歌劇團演出，隨著歌仔戲受歡迎的程度日漸增加，電視歌仔戲團逐漸增加，電視台也相繼增開歌仔戲播出時段，1969 年中視開播，歌仔戲進入「戰國時代」，1971 年華視開播之後，三家電視台均播出歌仔戲節目，歌仔戲團林立，競爭非常激烈，但因受黃俊雄布袋戲興起的影響，電視歌仔戲乃漸趨式微，後來為挽回頹勢，乃吸收三台歌仔戲菁英組成「聯合劇團」，再度成為電視寵兒，達到前所未有的顛峰狀態；但也因順應電視播出的生態，歌仔戲日益走上電視連續劇的模式，而產生明顯的轉型（曾永義，1988：78-82）。

電影、電視歌仔戲同樣強調視覺的享受，因此歌仔戲的播出特別注重演員的服裝外型、舞台的布景燈光等，對歌仔戲在歌唱方面的發展多少有些影響：

（一）戲劇重於歌唱

由於競爭激烈，電視台為了增加收視率，開始對歌仔戲表演型態作改變，加強戲劇張力及特殊效果以迎合觀眾口味。而電影、電視則為求錄影方便，曲調的演唱也改為事先錄音，演出時演員只需對嘴即可，如遇上不太會唱的演員還可找專人代為錄音，雖然有人認為視覺聽覺都較為賞心悅耳，但無形中卻阻礙了歌仔戲正常的發展，迫使歌仔戲朝向另一種形式演變。

電影、電視歌仔戲和廣播歌仔戲播出形式正好大異其趣，影視播出重視視覺美感藝術，螢幕呈現的畫面比聲音重要許多，加上演唱可經由事先錄音，再經由錄音師的修整美化，歌仔戲演員錄影時只要對嘴就可以了，對他們來說既省事又好聽，於是許多影視戲劇演員紛紛加入歌仔戲行列，一時之間，俊男美女紛紛出籠，而他們共同的特點便是「有影無聲」，只有外表沒有腹內。另外，影視重視外在美感，俊男美女的搭配對嗓音也造成一些困擾，如莫光華指出：電視歌仔戲著名小生楊懷民，其嗓音不若一般男聲之粗獷，顯得較為纖細柔暢，與飾演小旦的狄鶯對唱時，如非在服飾化妝上有所區別，僅從嗓音分辨，很容易誤以為狄鶯是小生，而楊懷民為小旦（莫光華，1996：95）。

（二）曲調少對白多

由於電影歌仔戲播出時間只有二、三小時，因此冗長的傳統曲調減少，增加許多短小的民謠小調及當時流行的歌曲唱腔，也就是新調，演員的演唱方式也比較通俗化，純正的歌仔調減少了許多。而電視的播出更深入每個家庭，隨著播出的受歡迎，歌仔戲演員也成為家喻戶曉的明星；但這些明星大都以外貌及演技取勝，歌唱造詣不如廣播歌仔戲演員，雖然可事先找人錄音再對嘴，但電視播出時間較長，每天播出所需存量很大，長久以往仍不是辦法，於是導演便要求將演唱

部分改為唸白，如此一來，不僅解決了演員不會唱的問題，演出節奏也加快許多，更能適應電視節目播出的需要。而一些節奏慢又長的傳統曲調，和電影歌仔戲時期一樣，因不合時宜而幾乎不演唱了。因此，經歷電影、電視歌仔戲之後，歌仔戲的演唱技巧呈現倒退的情況，曲調的演唱幾乎少之又少，使得歌仔戲「歌仔」的特性被改變，而趨近於閩南語古裝劇的形式（國立中正文化中心，2000）。但無可諱言的是，歌仔戲倒是因為電視播出的無遠弗屆，使得歌仔戲觀眾及從事歌仔戲表演者增加許多，但好景不常，隨著其他新興娛樂業的興起，曾經風光一時的電影、電視歌仔戲也漸漸被取代，許多劇團最後只好又退回到外台演出。

六、現代劇場歌仔戲

1981年2月楊麗花以《漁孃》一劇在國父紀念館演出，1983年來自屏東的明華園歌仔戲團，也在多位專家學者的努力促成下，登上國父紀念館的舞台演出《濟公活佛》，開啟了現代劇場歌仔戲的演出歷史，也是歌仔戲第二次進入內台的演出；¹⁶隨著楊麗花及明華園在現代劇場舞台演出的成功，歌仔戲有如雨後春筍般，幾年之間，以演出「精緻」¹⁷歌仔戲為名的歌仔戲團相繼成立，再加以政府文化機構的重視，再度呈現一片蓬勃景象。走入現代劇場的歌仔戲，音樂內涵有了進一步的提升，歌唱藝術也有不同風貌的呈現。

（一）擴音設備的運用

為因應現代劇場演出的需求，導演對表演者要求較為嚴格，為使表演者在舞台上的身段動作演出能夠全力發揮，不致因麥克風的使用而受影響，進入現代劇

¹⁶ 本文引用楊馥菱的用語，將1980年走入劇場的演出型態，以「現代劇場歌仔戲」稱之。見楊馥菱「台閩歌仔戲之比較研究」一文，台北：輔仁大學中文系博士論文，2002。

¹⁷ 曾永義教授曾提出「精緻歌仔戲」有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、語言肖似口吻機趣橫生、音樂曲調豐富多元、演員技藝精湛與學養的修為等六大訴求。見蔡欣欣「臺灣歌仔戲八〇年代以來之發展」一文，收錄於《海峽兩岸歌仔戲創作研討會論文集》，台北市：行政院文化建設委員會，1997。

場的歌仔戲開始使用先進的無線小蜜蜂、小螞蟻¹⁸等擴音設備，藉由小蜜蜂、小螞蟻的靈巧隱密性，演員在舞台上演出時，動作不僅能夠揮灑自如，收音狀況及聲響品質也較為穩定。雖然現代劇場歌仔戲擴音設備愈來愈講究，但為提升歌仔戲之藝術涵養，在歌唱藝術的要求上，演唱者應以不藉由任何擴音設備，而能在大型劇場演唱為自我要求的目標，

（二）專業工作者的參與

1980 年代以來，由於本土戲曲受到前所未有的重視，歌仔戲再度成為當紅炸子雞，於是吸引了許多表演藝術工作者加入，尤其是已嚴重受到威脅的台灣京劇表演工作者，這一群受過嚴格坐科八年¹⁹訓練的演員首先加入歌仔戲行列，他們紮實的基本功、豐富的演出經驗，為歌仔戲注入一劑強心針，無論基本功、身段、唱腔等，都為歌仔戲帶來一番新景象。在演唱嗓音方面，雖然歌仔戲與京劇演唱方式有極大不同，但京劇演員從小練習喊嗓的基礎，也為歌仔戲嗓音的練習，帶來不小的影響。受到戲曲專業人員加入的影響，不多久也吸引部分音樂從業人員投入歌仔戲音樂的創新工作。

（三）新編曲調及音樂設計的重視

現代劇場歌仔戲以編創新劇為主，曲調方面經常創新，這些新曲調常是為了配合劇中某個特定的歌詞和情境而編寫，很少會有機會再用到另一齣戲的音樂中。編曲家柯銘峰先生表示，不論觀眾是否喜歡新編曲調，為了歌仔戲的長遠發展，從事歌仔戲的工作者都有必要投注心力在曲調的創新上。除了曲調的創新，

¹⁸ 一種擴音的小型麥克風，由於體積很小，像隻蜜蜂甚或螞蟻，因而得名。演唱者可任意夾掛在靠近嘴唇附近收音，非常輕巧方便。

¹⁹ 「坐科」是京劇裡跟隨老師在劇團或劇校學戲的稱呼。國民政府來台後，為慰勞大陸來台軍中袍澤思鄉情懷，在各軍種成立國劇團，最盛時期計有陸光、海光、大鵬、明駝等劇團，連同私立復興劇校（後改隸教育部成為國立，現已升格為專科學校，即國立台灣戲曲專科學校）附屬國劇團等共六團，各團並負責招訓學生，作為儲備演員，這些學生依規定由十歲進入學校或劇團學習八年，相當於高職畢業並發給高職畢業證書，由於學習時間共計八年，因此有「坐科八年」之說。

現代劇場歌仔戲也開始著重音樂設計的整體風格，除了定腔定譜的編曲之外，也考慮到以音樂烘托劇情的發展，並為一齣新戲編寫主題曲，作為整齣戲的主軸，這些主題曲也經常加入歌仔戲音樂以外的其他音樂素材，使現代劇場歌仔戲的音樂元素更加豐富，另外音樂設計職能的分工也愈來愈精細，如河洛歌子戲團的演出，在音樂分工上有音樂設計、編腔、武場指導等職稱，使不同的音樂專業人才能夠各司其職（楊馥菱，2002：184）。

（四）歌唱形式的演進

進入現代劇場的歌仔戲，歌唱形式上有了重大突破，除原有的獨唱、齊唱、對唱之外，也加入了領唱、重唱、及合唱。擔任河洛歌子戲團編腔工作的柯銘峰，在編創上就常常突破舊有形式，像『浮沈紗帽』中陳美雲與小咪的一段「二重唱」（見譜例 2-1），使歌仔戲在演唱形式上有了重大的發展，之後許多新編歌仔戲的演出也相繼使用，如唐美雲歌劇團的「梨園天神」、河洛歌子戲團的「彼岸花」等，在「彼岸花」一劇中更進一步採用女聲二部合唱，使演唱形式更形豐富；不僅是二重唱、二部合唱的演唱形式，柯銘峰也將嘗試三重唱的演唱形式，但因歌唱技巧要求較高，亟待演唱者素質的提升；歌唱形式的改進也在福建薈劇的現代戲中可見，羅時芳、嚴梓和、董亞能在《廈門現代戲對歌仔戲藝術的推進》中提及：至於歌唱形式，在序曲或幕間採用齊唱進至二部合唱；舞台上運用二重唱，幕後幫唱等。在《沈船》中試行過類似三重唱的三人穿插唱等（羅時芳、嚴梓和、董亞能，1997：272）近幾年由於歌仔戲傳承的體制化以及音樂專業人士的參與，對於提升歌仔戲音樂的藝術價值有極大助益，而現代劇場歌仔戲增加了領唱、重唱、合唱等的歌唱形式，也促使演員必須加強歌唱訓練，及促進歌藝的精進。

【譜例 2-1】沈紗帽』七字調二重唱

七字調
選自《浮沉紗帽》
唐美雲 小咪 演唱
張炫文 採譜

初到本地查家
初到本地查縣
令誰知縣令微服出
行誰知巡按微服出
行茶館的
消息啊是嚴昌盛
入城問俗
品香茗

第二節 不同類型之歌唱特色

一、性別腳色的差異

老歌仔戲的演出型態，演員全由男性擔任，人數大約三至四人，旦行及女醜均由男性裝扮，此時的演唱較隨興，以逗趣為主。1920 年代左右登入內台之後才有女性加入，歌仔戲加入女性腳色之後，歌唱音色較為多樣，之後歌仔戲由於參與的以女性居多，漸漸演變成由女性反串男性，而在音色上，由於女性低音音色與男性音色極為相近，音域較低的女演員遂成為反串男性的最佳人選，也因此造就了不少反串明星，楊麗花就是一個典型的例子。

腳色又稱行當，大致分為生、旦、花面、丑，從行當的名稱，就可以看出歌仔戲的鄉土味，雖然它的行當扮演不像京劇那麼嚴格，但基本上還是自成一套程式，人物只要一出台，觀眾就可以猜出他演的是哪一種腳色。歌仔戲的腳色，最有特色當屬小生、小旦和丑腳。苦旦和小生在歌仔戲裡的地位，曾經旗鼓相當，但現在一般人最熟悉的歌仔戲演員，主要都是小生。歌仔戲改由女演員挑大樑之後，女扮男妝的小生稱為「坤生」，婦女觀眾偏愛坤生，是因為台上的小生雖是男性腳色，但扮演的人終究是女人，既可免於禮教譴責，又可抒解真實感情的方法，支持這個演員就是認同她所飾演的腳色，以下分別敘述各行當在歌唱藝術上的特色：

（一）生

歌仔戲行話稱為粗角，又稱頭手。²⁰可分為囡仔生、小生、和老生，以現今情況分析，囡仔生仍是以孩童飾演為主，小生則大都由女性反串，而老生則幾乎都由男性擔任演出。

囡仔生顧名思義就是由小孩子來扮演的腳色，西洋聲樂中常用童聲來代替女高音部分，著名的維也納兒童合唱團就是以七至十四歲男童演唱著稱，他們的聲音清脆悅耳，有如黃鶯出谷，本世紀快速發展的音樂劇也常使用童聲演唱，由法國大文豪雨果（Victor Hugo）作品「悲慘歲月」（Les Miserables）改編的音樂劇「悲慘歲月」正是其中代表作。歌仔戲囡仔生通常演唱不多，以對白為主，其原因或許與過去歌仔戲以「做活戲」為主，囡仔生只能照著大人所教的唱，沒有自行編創的能力有關。

小生與小旦是歌仔戲最主要的腳色，小生嗓音造型要求清晰、明亮，以表現出人物的「書生氣質」或「少年英姿」來。歌仔戲中小生大都由聲音較粗獷渾厚

²⁰ 飾演小生的演員在戲班的地位很高，通常還是該劇團的老闆，因此歌仔戲班中稱小生為「頭手」，而次要的小生稱為副手。見林顯源《鬥陣來看歌仔戲（一）》，台北：復興劇校，1999，頁47。

的女演員來飾演，這種情形和西洋歌劇中有些少年男子由女中音聲部來擔任的情況類似（何敏娟，1984：108）。而有時因人手不足，小旦也得扯開嗓子扮起小生來，在生理上來說，這是違反常規的；醫學的角度認為，人的聲音如果長期違反常理使用，將導致聲帶不正常的發展，甚至發育畸形而導致功能的喪失。小生在劇中經常擔任要腳，演唱份量也特別重，反串的女演員常常成為女性觀眾崇拜的偶像；但比起小旦來，許多反串飾演小生的女演員，中年之後講話聲音明顯變粗變低，或許與其不正常的用嗓方式有關吧！

老生在歌仔戲中大都居於配腳地位，分為文老生與武老生，文老生飾演腳色不是達官貴族就是名門望族，聲音的詮釋需要寬宏、穩重、而有力，因此以中年男性演唱嗓音為宜，在京劇中文老生角色因年齡的不同而有黑、白鬍子之分，黑鬍子的嗓音要求「明亮」，白鬍子的嗓音要求「蒼勁」（何敏娟，1984：107）。武老生著重身段及武功，演唱較少。歌仔戲老生演唱的音域約在 a 至 d² 之間，有時表達情緒激昂的劇情時，會有高到 f² 音域的演唱。²¹

（二）旦

歌仔戲行話稱為幼角。旦行在歌仔戲中雖不若生行之主導地位，但其在劇中所佔比重卻在生行之上，行當的有小旦、苦旦、花旦、彩旦、武旦、老旦等分別，其中以苦旦最為重要，苦旦經常是歌仔戲中的第一女主角但又是最可憐的腳色，其嗓音要求委婉、哀怨。小旦的嗓音則要求柔中帶剛（力度），以柔見長（嫵媚）。老旦是劇中的長輩，所以要求嗓音穩重、結實。花旦的嗓音則要求清脆、有力，武旦多以動作見長，嗓音要求響亮、渾厚。

在演唱技巧及做韻方式上，旦行的變化較其它行當更為豐富。苦旦多為悲劇人物，演唱曲調為慢板、拖腔（一字多音）形式，旋律進行多為下行音，裝飾音的使用以二、三度之間音程為主，偶有大跳音程出現。在演唱哭腔時，會

²¹ 音高與音名對照表請參閱附錄一。

運用一些斷音唱法，來表現情緒起伏的感情。小旦在劇中的腳色多為名門閨秀，曲調以平穩、圓滑為主，旋律進行以上行音為主，節奏規律平穩，屬抒情性曲調。花旦、彩旦多為劇中的甘草人物，演唱曲調以跳動音程、短音居多，音域較寬，裝飾音的運用非常靈巧；而老旦的演唱則多為穩重端莊型，音色渾厚平實，多演唱中、低腔曲調，節奏較為平穩。

歌仔戲旦行中以苦旦腳色最重要，原因在於進入內台以後，歌仔戲為招攬觀眾，以表演賺人熱淚的悲情戲為主，一齣戲如果沒有苦旦演出，賣座一定不好，當時人們生活困苦，心中鬱悶無處宣洩，苦旦的演出正好讓他們得以抒解，這種情形尤其是發生在女性觀眾身上。苦旦的拿手唱腔「哭調」也成為繼七字調之後最不可少的唱腔曲調。依據田野調查，哭調的唱法約可分為三種，將在下節有關各種唱腔的特色中論述。

（三）淨

歌仔戲的行話稱為花面，有大花、二花之分，花面的劇中腳色人物是由京劇及亂彈戲吸收而來，演員臉上需劃上色彩鮮豔的圖形，俗稱臉譜，臉譜的形狀和顏色都具有特殊的含義，觀眾從臉譜即可看出該人物的個性，如關公、張飛、曹操、郭槐等。歌仔戲初期還沿襲舊有之服飾及扮相，隨著歌仔戲的轉型，花面已逐漸納入生行的腳色中，現在僅能偶爾在「古冊戲」²²中看到這樣的腳色出現（林顯源，1999：84；黃雅蓉編，1999：110-111）。京劇中的花臉，非常注重唱工，要求嗓音宏亮、渾厚，在飾演個性較為剛烈的人物如張飛時，還要加些爆發力強的聲音，才更符合人物性格的要求。

²² 亦即「古路戲」，即傳統流傳下來的經典劇目。

(四) 丑

歌仔戲行話稱為三花，是專指男性的丑腳。²³歌仔戲多以生旦戲為號召，但歌仔戲畢竟還是具有濃厚鄉土氣息的劇種，因此，丑腳仍然沒有喪失它的重要性；尤其是在舞台歌仔戲中，往往由生、旦負責主戲的進展，丑腳則插科打諢，適時地調節一下，避免場面氣氛太過凝重。在新編的劇場歌仔戲中，還有不少以丑腳為主角的戲碼，深受觀眾喜愛，其中最著名的是明華園的陳勝田，明華園的每一齣戲中都有讓他發揮的地方，其中「濟公活佛」已成為家喻戶曉的一齣戲。

綜觀丑腳戲之大行其道，應與社會變遷有極大關係，過去悲情時代，人們藉由戲劇抒發心中苦悶，因此苦旦的演出擄獲大家的同情，哭調也就成為當時最能引起共鳴的唱腔，而今天的環境卻大不相同，工作的忙碌、工商業時代生活的枯燥，讓戲劇成為一種調劑品，人們希望從戲劇表演中獲得緊張情緒的抒解，丑腳的演出滿足了大家的需求，嘻嘻哈哈之餘忘掉了一切煩憂，重新再回到工作中衝刺。

丑腳在演唱技巧上並不特別要求，口白多於唱腔，戲劇表現凌駕說唱，因此只要具有幽默詼諧特性之演員擔綱即可，但在西洋音樂劇中，因為每個演員都必須同時也是出色的演唱者，丑腳不僅要耍寶，演唱技巧更不容忽視，在聲音運用上還要像孫悟空七十二變似的，能變化出各種不同音色來討好觀眾逗樂觀眾，因此能飾演丑腳者，必是身經百戰、經驗豐富的演員擔任，不僅在音樂劇中如此，記得曾看到冰上芭蕾舞劇中，丑腳在冰上表演許多逗趣動作逗的大家哈哈大笑，但內行人都知道，那些動作其實危險性很高，不是三兩三，根本上不了梁山的。歌仔戲既然以「歌仔」為名，理應注重歌唱部分，如果能夠訓練出唱做俱佳的丑腳來，戲曲的發展將更為多元化。

²³ 旦行中的三八兮和彩旦，個性上相當類似丑腳行當，近年來三花多由女性反串飾演，扮相上也多求漂亮，減少「醜」扮人的成份而有「三花小生」出現。見林顯源《鬥陣來看歌仔戲(一)》，台北：復興劇校，1999，頁92；以及黃雅蓉編《「臺灣傳統歌仔戲藝術薪傳計畫」表演教材》，1999，頁110-111。

二、演唱方式的不同

早期歌仔戲的演唱有獨唱、對唱、齊唱三種形式，進入大型劇場之後，因為國樂的加入，音樂的呈現更為豐富多彩，演唱方式加入了領唱、重唱、合唱等形式，下面分別針對這些演唱形式敘述之。

（一）獨唱

這是歌仔戲最主要的演唱方式，獨唱經常是演員個人技巧的發揮所在，在七字調、都馬調中，因為曲調旋律可讓演唱者自由發揮，演唱者會依個人音域、音色、技巧及感情處理方式，將獨唱曲視為炫技的目標，演唱的好，台下觀眾就會不吝惜的給於掌聲鼓勵，而一首好的獨唱曲，也較能流傳久遠。

歌仔戲的獨唱曲可歸納為下列幾種類型：第一是慢板，這是一種悲傷性的歌曲類型，常常用在表現帶有些許感傷的意境或失意、悲傷的情懷，演唱者可盡情發揮悲哀與懷念的情緒，如七字調慢板、哭調等。第二是中板，屬於抒情性的歌曲類型，表現溫柔感情或一般性的敘述曲調，雖然性質較為嚴肅，但仍是表現出喜樂的感覺，如七字中板、都馬調等。第三是快板，以一種講話式的曲調演唱，歌詞是重點，多屬於音節式，旋律簡單輕快，沒有太多裝飾音，如雜唸調、江湖調等。第四是最快板，屬於激情性的，是一種表現戲劇中張力較大的情節的演唱方式，演唱者經常使用高亢、特殊的嗓音來表現出劇情中熱情、興奮、悲憤、著急等劇情情節，此類型的代表有大調、七字調快板、緊疊仔、七字高腔等。從音樂上來說，獨唱曲在歌仔戲中最为重要，要想瞭解一位演員「腹內」有多少學問，只要聽他（她）演唱獨唱曲就可知曉一二了。

（二）對唱

這是一種對答式的演唱方式，在戲曲音樂中，這是最具戲劇性的演唱方式，無論是男女之間的談情說愛、夫妻之間的吵吵鬧鬧、朋友之間的相互寒暄等等情

節，都要使用對唱來表現，對唱大都是由二個人演唱，有時也會出現三人對唱形式。歌仔戲曲調所使用的調大都是固定的，而且演員以女性居多，彼此音域相同，在對唱時沒有轉調的問題，即使是加入男性，也是使用相同調性。相較於歌仔戲調性的不變，時下的流行歌曲，為求音色的變化及考慮男女聲音域的不同，常會在男女對唱曲中，使用轉調手法。一般來說，男女聲音域大約相差三、四度，例如：女聲如演唱 F 調男聲可訂為 bB 調或 C 調，調性的改變使音樂色彩更為豐富多變。歌仔戲中由於主要的男角 - 生，多以女性反串，因此演唱音域相同，沒有轉調的必要；但是男女角均由女性飾演，音色極為相似，如果光從演唱嗓音來分辨男女，恐怕真是雌雄莫辨了。

（三）齊唱

即兩個以上的人，齊唱同一樂曲（張炫文，1982：73）。齊唱的運用在歌仔戲中非常普遍，使用的場合以劇情的開始及結尾最多，另外在兩個人對唱後也經常會以齊唱方式收尾。在劇場舞台演出時，由於演出時間的限制，無法將長篇劇情完全呈現，因此常會安排數位演唱者在幕後齊唱，敘述故事的情節，一方面作為下段劇情的銜接，一方面提供布景道具更換的時間。

（四）領唱與合腔

這是由一人領唱，眾人應唱的一種方式，這種演唱方式表達出部落族群領袖制度的特徵，在台灣原住民音樂中經常使用，應用在歌仔戲中是在進入現代劇場舞台之後，為使歌仔戲演唱方式增加變化而使用，多是用在情節較為活潑、詼諧、熱鬧的場景中，如黃香蓮歌仔戲《鄭元和與李亞仙》中，鄭元和的僕人張吉與眾人以一段領唱與和腔，在活潑、俏皮的又演又唱中，鋪陳整齣劇的故事背景（黃香蓮歌仔戲 - 鄭元和與李亞仙，2000）。由此可知，歌仔戲在進入現代劇場舞台之後，吸收許多各劇種、各民族不同演唱方式，使得歌仔戲音樂變得更加豐富多彩。

（五）重唱

重唱在西洋歌劇中的運用非常廣泛，經常使用的有二重唱、三重唱、四重唱、六重唱及八重唱，重唱賦與每個角色獨立的個性，最適宜表現戲劇中衝突矛盾的情節。歌仔戲進入現代劇場舞台之後，不斷創新演出風格，音樂的呈現也更為多元化，二重唱的運用使得演唱方式活潑生動，二重唱是由二個人同時演唱具有和聲的不同二部旋律，歌仔戲的二重唱採用大量的平行五度進行，顯現出歌仔戲的自由性及特殊性。唐美雲及小咪在《浮沈紗帽》中茶館不期而遇的一段七字調（見譜例 2-1），以及郭春美、石惠君在《彼岸花》第三段「定情」中的二重唱（見譜例 2-2），即是二重唱的例子。²⁴由於二重唱是由具有和聲的二部旋律組成，對沒有接受過正統音樂訓練的演員來說，演唱時音準的把握較為困難，如能透過聽音練耳的訓練，定能有所突破；而河洛歌子戲團在演唱方式上力求突破創新的努力，值得肯定。

（六）合唱

合唱與重唱形式的產生都是因應現代劇場歌仔戲精緻化的成果，外台或其他小型演出受限於經費、場地及演員素質，尚無法運用這種形式演唱。現代劇場歌仔戲中的合唱目前仍受限於演員歌唱素質不一，大都用於幕後演唱較多。河洛歌子戲團新編戲「彼岸花」中使用兩次幕後女聲的合唱，初次聽到這段演唱時，著實有點驚訝，實在不敢相信這麼優美的和聲曲調，來自於草根味極濃的歌仔戲，而在國樂柔美的襯托下，演唱的女聲嗓音似乎也較抒情優美多了；雖然真正運用和聲演唱的部分不多，近乎輪唱式，而且是幕後演唱，但對於歌仔戲演唱形式來說，已是重大的突破了。

²⁴ 《浮沈紗帽》與《彼岸花》兩齣劇的唱腔均由柯銘峰設計。

【譜例 2-2】七字調二重唱

(音樂來源：河洛歌子戲「彼岸花」, 2001)

七字調
摘自《彼岸花》二重唱

郭春美 石惠君 演唱
蔡淑慎 採譜

(男)夜如水 (女)夢如詩 (男)願墜夢境莫清醒
(女)清風涼 (男)蓮花味 (女)長相廝守莫分離
(男)光陰此時已靜止 (女)此情此景常維持
(男)許我未來相伴 (女)許我相愛生生世世 (合)是夢是醒永相見
靜靜看著你 歲歲年年年

第三節 唱腔的歌唱特色

唱腔是歌仔戲音樂中最重要也最具特色的部分，從當初小戲時期純樸自然的唱腔如七字調、大調、雜念調等，漸漸吸取各劇種的唱腔、流行歌曲的曲調及新編創的唱腔來豐富歌仔戲的曲調旋律，而在曲調愈見豐富多變的情況下，其演唱方式也多少受到各劇種特殊唱法的影響而有所改變。本節將選擇較有特色之唱腔，依其演唱風格及嗓音運用技巧論述。

一、七字調

是歌仔戲的主要唱腔，七字調沒有固定旋律，只有一些骨幹音，演唱者可自由發揮即興創作演唱；因此，由七字調的演唱最能瞭解一個歌仔戲演員的做韻功力。廖瓊枝說：

唱七字調時要有起落音和尾音，如果唱歌時沒有起落音聽起來就沒有韻味，有時為了強調語氣或表達情緒激動時，曲調要拉高演唱（廖瓊枝歌子戲專輯一，1999）。

廖瓊枝所說的起落音是指曲調旋律要有高低起伏。七字調的速度並沒有一定，有時為了表現腳色心情的變化，隨時可以改變速度加快或變慢，運用非常靈活。下面分別介紹幾種七字調演唱的技巧。

（一）『慢七字調』

慢七字調多用於表現感情豐富的戲劇情節，演唱時速度較慢、轉音較多，演唱時特別要注意換氣點，不要在不該換氣的地方換氣，容易把曲子切成好幾段，破壞了感情的連貫性。在唱字少腔多的長拖腔時，唱腔的每一個「彎」²⁵都要注意共鳴，從吐字以致唱腔的符點、滑音、落音、強、弱等，都要統一在相同的共鳴部位上，使曲調連貫順暢，達到一氣呵成的地步。廖瓊枝認為：

每一首七字調的演唱方式都不相同，尤其是第二句常是曲調中的高潮部分，演唱時高低音要唱清楚，否則會有走音的感覺；為了加強感情處理，有時在不該斷時故意斷，會有意想不到的效果（廖瓊枝歌子戲專輯一，1999）。

例如「薛平貴與王寶釧」中的「七字調」，在「自從」二字唱完後換氣，語氣就顯得強調些，這是加重感情處理時的唱法（見譜例 2-3）。

²⁵ 所謂「彎」，就是曲調旋律的轉折部分。

【譜例 2-3】慢七字調

（音樂來源：廖瓊枝歌子戲專輯一，1999；演唱者：廖瓊枝；採譜：蔡淑慎）



而第二句「內襟」二字可以加些轉音演唱，如果不轉音（見譜例 2-4）聽起來一點韻味都沒有，用了轉音（見譜例 2-3）之後，旋律較為曲折婉轉、動聽多了。

【譜例 2-4】慢七字調



（二）『快七字調』

快板曲調演唱時，由於節奏快，字又多，唱時要求「出字快、收尾快」，每個字的著力點要打在硬口蓋上，這樣唱出的快板字頭清楚又有力，聲音明亮放鬆而順暢，氣息也較有彈性（蔡英蓮，1984：124）。通常七字調第一句唱完即有間奏，接著第二句第三句之後才有間奏，第三句之後的間奏，有時為了加強戲劇性的緊湊感，可以省略間奏，但最後一個字的尾音要簡潔有力，七字調每段四句、一句七字，有時為了讓劇情更清楚可以加襯字，但加字時為避免影響其結構，盡量加在搶板（後拍）上（見譜例 2-5）。

【譜例 2-5】快七字調

（音樂來源：廖瓊枝歌子戲專輯一，1999；演唱者：廖瓊枝；採譜：蔡淑慎）



「難道」兩字是襯字，所以放在後拍中，「在西番」的「番」字簡潔有力，表示語氣的肯定，快七字調通常用在緊湊的劇情中，因此演唱的聲音要比較肯定有力。

二、哭調

哭調演唱技巧較難，因為節奏慢、拖腔多，所需的氣較長，如未經過訓練，很難唱出其韻味（見譜例 2-6）。尤其是哽咽時，常使用喉頭部位發聲，如使用不當，容易造成傷害。除此之外，筆者在多年演唱及教學經驗中發覺，哭調唱腔的發聲方法及共鳴位置可用於發聲練習上。平常人講話時語調平、用氣淺、共鳴少；但當人們大哭或大笑時，氣很自然就往下沈，也就是運用丹田之氣，經由胸腔的擴張充滿氣，嘴型自然張開，聲音經由喉、咽、鼻的共鳴而發出，產生較大的聲響，這是人類自然的反應，並非出自學習。因此在教導學生發聲練習時，常常讓他們先經由自然的大笑、大哭中，體會唱歌時所需的用氣及共鳴方法。現在試從廖瓊枝演唱哭調之發聲位置，來比較其與其它曲調唱法之不同，很明顯的廖瓊枝演唱哭調時音色上較為寬厚、深沈，不同於演唱旦角時音色之清脆、明亮，共鳴部分偏重於鼻腔共鳴，使用的氣息較為深沈，在演唱長音時會運用顫音（或稱抖音）來加強哭聲的震撼感。顫音的運用要恰到好處、適可而止，否則容易造成嬌柔做作反而適得其反。學習者如能把握住發聲演唱要領，應不難表現出哭腔特色。

上面所談僅止於哭調在發聲練習上的巧妙運用，至於哭調要唱的有韻味、讓人感動，自然不只是發聲方式的正確就夠。林谷芳認為，廖瓊枝唱「哭調」之所以感人，其原因一為音色，二為唱法，三為感情的結合。就音色而言，廖瓊枝演唱哭調時，常加入些許鼻音，使其音色與一般曲調不同，聽來有含悲哽咽之感，

於是她的苦歌乃並非外放的哀嚎或痛訴，而是另有一種苦無處訴的悽慘。而技巧上，廖瓊枝更善於在換氣時，以抽氣的頓挫，演出悲痛時的不能自己。²⁶一般人如果沒有身歷其境的痛苦經驗，做為一位表演藝術者，也應該多加揣摩不同心境之表演方式，畢竟劇中人物形形色色，豈非常人所能一一體會。而哭調做韻較為冗長複雜，則需對氣息的運用多加練習，才能達到應付自如的地步。

哭調與七字調是歌仔戲最具代表性的曲調，廖瓊枝的哭腔像是來自自身悲慘境遇的敘述，聽來令人感動不已。相較於廖瓊枝的哭調唱法，另一著名哭調歌后廖秋所表現的方式則有所不同，在旋律中廖秋並不使用哭泣聲，音色上也無明顯不同，而是在句尾或句頭加入非常明顯的哽咽²⁷之聲，聽起來較像戲劇中的悲劇表現方式。另一種較為少見的是男聲演唱的哭腔，是由謝烏定演唱的七字哭，謝烏定哭腔表現方式介於廖瓊枝與廖秋之間，有哭泣之聲也有哽咽之聲，但均表現得適可而已，聽來另有一種淒涼、悲傷情境。

近幾年台灣生活環境的改變，戲劇欣賞成為生活中抒發緊張情緒的休閒娛樂，哭哭啼啼的戲劇情境已不合時宜，取而代之的多為幽默風趣、讓人放鬆心情的無厘頭戲劇當道，因此歌仔戲中哭調使用日漸減少，會演唱哭調者也所剩無幾。

三、都馬調

福建都馬班所演唱的改良戲主要唱腔「雜碎調」在台灣甚受歡迎，於是更名為「都馬調」運用在歌仔戲中。都馬調曲調悅耳，具抒情性質，經常用於纏綿的兒女私情或風花雪月的場景中，因彼此懷念感嘆而唱（張炫文，1982：31）。都馬調有中板和慢板之分，中板唱來較為容易，多為一字一音。慢板做韻多、技巧較難，呼吸用氣極為講究，屬較難唱的腔調（見譜例 2-6）。近年來現代劇場歌仔戲減少許多草根味，曲調旋律曲折婉轉，抒情性濃的都馬調頗受青睞，成為七字

²⁶ 林谷芳為台北縣立文化中心發行之「臺灣第一苦旦 - 廖瓊枝專輯」序文，1995，頁 7-8。

²⁷ 此哽咽之聲，類似俗話「倒抽泣」之聲，平常人哭到不能自己時，就會有此聲音產生。

調之外使用最多的曲調。

【譜例 2-6】都馬調慢板

日 落 西 山 黃 昏 暗
手 捧 燈 火 入 繡 房

四、雜唸調

「雜唸」台語的意思是指嘮嘮叨叨唸不完似的，「雜唸調」就是因歌詞多曲調長而得名；經常在長篇敘述時演唱，雜唸調類似說唱形式，曲調旋律與說話語調接近，通常為一字一音，旋律進行大都為三度音，因此音域不寬，初學者很容易學會。以廖瓊枝、唐美雲演唱「什細記」中的雜唸調為例，音域為 a 至 b¹，只有九度音，而【譜例 2-7】的曲調，更是只有三度音程。由於音域不寬，演唱時嗓音的運用接近自然說話聲音，但因雜唸調都是用於長篇敘述，歌詞多曲調長，演唱前應先把歌詞背熟、融會貫通，演唱時再特別注意氣息的運用，則必能有一氣呵成的感覺。

【譜例 2-7】雜唸調

(出處：柯銘峰等合編，2000：50-51)

既 然 你 貨 色 若 栓 有 夠 濟

五、走路調

走路調即是用在啟程上路、趕路或被追趕時所唱的曲調，常見的曲調有四種，其中最常演唱的是速度較快的「緊疊仔」（張炫文，2001：153）。『薛平貴回窯』劇中，王寶釧不知眼前的人即是薛平貴，誤以為壞人，連忙轉身趕緊回房時所唱曲調，即是使用「緊疊仔」，而「緊疊仔」中最大的特色即在於虛字「啲」的運用（見譜例 2-8）。

【譜例 2-8】緊疊仔

（音樂來源：臺灣戲劇音樂集第四輯，1991；演唱者：廖瓊枝；採譜：蔡淑慎）

The musical score for '緊疊仔' is presented in two staves. The first staff shows the melody for the lyrics '緊 來 走 啲 啲'. The second staff shows an interlude '(間奏)' followed by the lyrics '啲 啲'. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The melody is simple and rhythmic, with a focus on the 'o' (啲) sound.

【譜例 2-8】曲調雖然常常演唱，但大多數人不能掌握「啲」音的演唱技巧，以致唱不出韻味來。「啲」音的共鳴位置在鼻腔（不是鼻音），聲音要感覺是在鼻腔及額頭前方發出，同時要注意強音記號處的演唱，運用推氣的方式，使旋律線在圓滑唱中帶有些許強弱的分別；京劇旦角喊嗓常用「啲」音練習，就是認為「啲」音容易獲得所需的頭聲。

六、吟詩調

為吟詩時所唱的曲調，通常用在劇中書生讀書或吟誦詩句時使用（見譜例

2-9) 歌仔戲所唱的吟詩調和九甲戲類似，而兩者又都和民間文人所用的一種吟詩調相同，不過歌仔戲又加以變化，加入較多的華彩裝飾音(張炫文，1998：61)。吟詩調節奏自由，類似西洋聲樂的 rubato (彈性速度) 及京劇中的散板。但西洋聲樂中的 rubato，其速度要求保持樂譜上所指示的基本速度，而其中各個單拍的拍速則稍有不同變化。京劇的散板雖然節拍自由、沒有板眼的約束，但唱起來絕非隨心所欲而毫無節奏的。歌仔戲的吟詩調速度比較自由，常因詩句內容的不同，速度也有差別：較悲的詩句吟得慢，且多用洞簫伴奏；一般的詩句則稍快些，大多是無伴奏的清唱。(張炫文，1998：61) 無伴奏清唱首重音準，西洋聲樂中無伴奏演唱對歌唱者是一大考驗，尤其是合唱曲。雖然歌仔戲沒有合唱曲，但要將吟詩調演唱得好，也需要多下功夫學習，在音準及速度掌握上都要拿捏得宜。

吟詩調屬中低音域的唱腔，由於曲中運用許多做韻技巧，且尾音均落在最低音，每一句的旋律又長，雖然音域不高，但演唱者在聲音的運用上，需注意氣息的保持，以及吟詠特有的輕重緩急變化；中低音使用胸聲共鳴，尤其是唱到最低音時，氣息下沉至丹田，使之穩定有力。雖然使用胸聲共鳴，但是注意聲音的出處感覺是在口鼻前方，類似西洋聲樂面罩唱法的下半部，²⁸聲音才不會悶住發不出來。

七、漢調

漢調又稱殺房調，源自於外江戲，外江戲曲是泛指閩南及臺灣以外之中國戲曲(張炫文，1982：26)。漢調之旋律，很明顯感受到京劇之韻味，演唱時共鳴位置在鼻腔，起唱音力度要夠，才能帶出強弱分明的旋律線。【譜例 2-10】是「漢調」的第一句，此處特別標明四個「啊」，是要強調重音的演唱及強弱之分別。

²⁸雷克斯為波蘭籍歌唱家，他描述他發聲時，感覺到前額、鼻樑一帶(即假面舞會中所帶的面罩罩住的部分)有微微振動的感覺，他認為這是檢驗聲音是否正確的唯一標準，他稱之為「面罩」唱法。參見尚家驤著「歐洲聲樂發展史」，1986，頁 225。

【譜例 2-9】吟詩調

(音樂來源：臺灣戲劇音樂集第三輯，1991)

吟詩調

廖瓊枝 演唱
蔡淑慎 採譜

一 見 鴻 雁 在 樹 枝

秋 夜 雁 母 啊 叫 雁 兒

一 望 月 色 遠 千 里

寒 夜 孤 星 啊 守 中 眠

孤 星 啊 叫 雁 兒

Detailed description: This is a musical score for a piece titled '吟詩調' (Poem Recitation Tune). It is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo and mood are indicated by the title. The score consists of five lines of music, each with a corresponding line of lyrics in Chinese. The lyrics are: '一 見 鴻 雁 在 樹 枝', '秋 夜 雁 母 啊 叫 雁 兒', '一 望 月 色 遠 千 里', '寒 夜 孤 星 啊 守 中 眠', and '孤 星 啊 叫 雁 兒'. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. There are several slurs and accents (marked with a 'v') throughout the piece. The score ends with a double bar line.

【譜例 2-10】漢調

(音樂來源：廖瓊枝歌子戲專輯一，1999；演唱者：廖瓊枝；採譜：蔡淑慎)

啊 啊 啊 啊

Detailed description: This is a musical score for a piece titled '漢調' (Han Tune). It is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The score consists of four notes, each with a corresponding '啊' (A) lyric. The notes are: a quarter note, a half note, a quarter note, and a half note. The first note is a G4, the second is an A4, the third is a B4, and the fourth is a G4. The score ends with a double bar line.

在比較幾個演唱版本中，以廖瓊枝演唱之漢調，其風格韻味最接近原始曲調之唱腔，主要原因在於大陸戲曲普遍音調較高，又因偏重使用小嗓，聲音集中在頭聲

區，音色亮麗、穿透性強。廖瓊枝音色高亢亮麗、音域又寬，高低音皆應付自如，難能可貴的是唱什麼像什麼，各種曲調風格皆能掌握。關於漢調的演唱，她認為：

 主要在起音和收尾，尤其是起唱時音較難抓，其餘中間旋律較簡單；開始唱『啊』時，每一音都要唱得很清楚，在唱主要音時要加重音，才能使節奏清楚及有韻味（廖瓊枝歌子戲專輯一，1999）。

八、其他曲調

其他歌仔戲曲調尚有：

- （一）串調仔：串調仔常用在氣憤時責罵人使用，大多是兩人對唱，一個質問、責罵，一個解釋、辯駁；曲調旋律簡單，大都為一字一音。
- （二）倍思調：又稱「背詞仔」，這是歌仔戲早期重要曲調之一，與大調同是由錦歌「五空仔」改編發展而成，但大都用在表現消極感傷的情節，由於音調高、氣息長、拖腔多，演唱技巧較難，現在已很少演唱（張炫文，1998：60）。
- （三）慢頭：屬描寫悲傷情境演唱的曲調，戲中常有因哀痛或憤怒過度而昏倒的場合，等甦醒過來時，便會唱「背詞仔頭」或「慢頭」（張炫文，2001：154），演唱時嗓音略帶哭腔。
- （四）新調：是由民間歌謠、流行歌曲改編或新創曲調，民間歌謠、流行歌曲改編的新調歌仔調韻味較淡，大都用於描述男女情愛時演唱，嗓音較為抒情、輕柔。早期新創曲調大都是為劇團的演出宣傳而作，因此常冠以劇團名或該劇名稱，曲調旋律與民間歌謠、流行歌曲類似，易學易唱。近期新調創作以現代劇場歌仔戲為主，作曲家為提升音樂層次，每有新意出現，歌唱技巧有重大突破。

第三章 歌仔戲歌唱嗓音的運用

歌仔戲顧名思義有歌有戲，屬於戲曲的一種，戲曲表演講究的是唱、唸、做、打，唱和唸是屬於歌唱發聲部分，在京劇及其他劇種中，都佔有很大的比重。而發展已有近四百年歷史的西洋歌劇和二十世紀形成的音樂劇，更是以歌唱為主，戲劇為輔。相形之下，台灣歌仔戲的發展近年有戲劇重於音樂的趨勢；從電視、電影歌仔戲的興起到大型舞台歌仔戲的盛行，視覺藝術成為表演重心，劇本、服裝、道具、舞台效果不斷創新改良，再加以諸多戲劇學者及劇場舞台專業工作者的參與，對提升歌仔戲的戲劇藝術地位，更是如虎添翼，成就有目共睹。

然音樂方面的發展，在缺少更多音樂專業人員的參與下，近幾年除了國樂樂器加入歌仔戲文武場陣容之外，僅能從幾位熱愛歌仔戲的音樂學者所發表之論文及著作中，探悉有關歌仔戲唱腔及音樂的研究，而有關歌唱嗓音之研究及改進卻少有人觸及。筆者在決定撰寫本論文時就教於諸多前輩先進，均告知對歌唱發聲相關問題不熟悉，但對於從事這方面之研究鼓勵有加，咸認對歌仔戲演唱嗓音之改善及歌唱藝術之提升很有助益，筆者深受鼓舞，雖感才疏學淺，仍希望為歌仔戲音樂之研究略盡一份心意。本章將從歌仔戲常見的嗓音問題、發聲法剖析、歌詞中的語言及轉韻技巧探討等方面分別探討之。

第一節 基本發聲訓練問題

提到歌仔戲的發聲，也許有人會問：那麼多人沒學過發聲訓練，不也唱的挺好的嗎！發聲練習真有必要嗎？會不會練了發聲後聲音就不像唱歌仔戲呢？這些疑問的產生，都是因為對發聲訓練的誤解所致。發聲訓練是指歌者在呼吸、共鳴等方面之基礎訓練，不能與戲曲演唱時曲調旋律之韻味風格混為一談。很多唱得好的老藝人雖然沒學過正統的發聲訓練，但是因為經年累月的磨練，從錯誤中

學得經驗，而練出一套自己練習發聲的方法，這種由經驗累積得出的方法有可能是符合科學的要求才能行之有年，只可惜這些老藝人大都只會唱不會說，無法在教學過程中以理論性解說方式傳授給學生，只能依賴示範演唱方式，讓後生晚輩照著學習模仿，雖然這種土法煉鋼的方式並不科學，但是這種從實踐中求取經驗的作法，不也是科學重視實驗的一種例證嗎？

任何一種演唱方式沒有一成不變的，即使西洋聲樂在演唱中國歌曲時，它也需入境問俗的運用一些中國發聲方式來演唱，誠如一句老話「像不像，三分樣」。既然發聲法是如此一門大學問，本文將僅就適合歌仔戲演唱時需要的發聲原理及發聲方式分由下列幾項論述之。

一、呼吸基本原理

日常生活中，呼吸是一種規律的運動，透過這種運動，將空氣吸入肺部，供給血液所需的氧氣，然後經由呼氣將身體中的二氧化碳排出體外。肺部本身具有呼氣的功能，但是沒有吸入空氣的功能，必須藉助胸腔及腹部橫隔膜的力量。

如何呼吸及用力，一直是歌唱者最重要的課題，歌唱家也號稱是「職業呼吸者」，可見呼吸訓練在歌唱中的地位。歌唱的呼吸不同於說話的呼吸，普通小聲說話時約需 0.5kPa^{29} 的聲門下壓力，大聲說話時也很少需要超過 2kPa 的壓力，而歌唱時往往需要 5 至 7kPa 的聲門下壓力，所以歌唱時呼吸運動的力量需求要比說話時大得多（蕭自幼，1999：34,35）。歌唱時的呼吸，需要支持一個長時間、受到控制的氣息，氣息的保持至少需有二十秒鐘；因此，歌唱的呼吸需要在短時間內吸入大量的空氣，然後控制得宜的將它呼出。

雖然歌唱時的呼吸不同於說話，但在實際演唱時，也因曲調音高、長度、強度之不同，而有不同的呼吸方法。林俊卿在「歌唱發音的科學基礎」中將呼吸分

²⁹ kpa 是公致壓力的單位。Pascal 等於 Newton/m²，10cm 水柱的壓力等於 0.98kPa 。

為三種，第一種為身體安靜時的呼吸，單靠膈肌的收縮與放鬆；第二種是體力勞動時的呼吸，吸氣時胸部的吸氣肌肉群用力收縮使胸腔擴大，呼氣時吸氣肌肉鬆弛，呼氣肌肉群則用力將胸腔壓小；第三種是歌唱時的呼吸，吸氣肌肉群在呼氣時也要用勁來控制呼氣使其均勻（林俊卿，1993：13）。盧文勤在「京劇聲樂研究」中也說，第二種呼吸法就如人在跑步以後，胸部會很快的上下起伏，因為這時要呼吸較多的空氣，單靠膈肌的運動是不夠的，需要胸腹各種肌肉的聯合運動才行。而對於第三種唱歌時的呼吸，也強調在呼氣或吸氣時都要對吸氣肌肉群做適當的控制，這樣才能使呼氣均勻有強弱的變化而適應唱歌時的需要（盧文勤，1984：13）。

上述三種呼吸方法之運用，端看演唱曲調的轉折、音域的高低、以及感情處理的深淺來彈性運用。過去外台演出一演就是幾個小時，甚至挑燈夜唱，如果不能將呼吸方法有效的調節，將會對身體造成損傷。現在精緻歌仔戲的演出，少則六、七十分鐘，多達一百多分鐘，既要演戲又要歌唱，呼吸法的運用就更形重要了。

綜上所述，歌唱時的呼吸方法直接影響演唱的好壞，培養正確的呼吸方法，演唱壽命才能長久。而橫隔膜（腹部）及胸腔（胸部）二者是否能巧妙融合運用才是呼吸方法正確與否的要素。

二、發聲的原理

肺部的空氣由氣管呼出，因喉部聲帶的振動而發聲；音源經過喉腔、咽腔、口腔、鼻腔各部分的時候，又得到共鳴而放大。這是最簡單的發聲原理（林俊卿，1993：3）。一般來說，男女聲的音域不同，女生聲帶較短而薄，男生聲帶則較長而厚，因此在同一用力程度及相同呼氣情形之下，女生的聲音會比男生的聲音高而尖銳。有些文獻中認為男聲音域較女聲高，產生此種誤解的原因在於記譜方法上；戲曲音樂多為單聲部，為求簡便，男女聲皆用同一聲區記譜，相較之下，男

生音域似較女聲高出約三、四度，實質上男聲演唱音域為低八度聲區，實際比女聲低四、五度。

而男女生聲音各自也有高低之分，有的適合唱低音，有的適合唱高音，聲音偏低的人，聲帶長得比較肥大，聲音高的人，聲帶自然長得比較短而細。另外音域廣和音域窄的情形，也因人而異。普通人的音域大約是十至十二度，有些較為特殊者，音域可以寬到將近三個八度。這其中的原因雖然部分是天生的，但後天的訓練也可以使音域拓寬，其方法即在於聲帶的拉長拉緊及縮短的能力訓練。第一，發音時，聲帶的張力是靠拉緊聲帶的各肌肉之力量，加上呼氣把聲帶牽張的力量來共同維持的；但唱弱音時呼氣牽張聲帶的作用很小，聲帶的張力大半是靠拉緊聲帶的肌肉獨立維持的。所以要把拉緊聲帶的肌肉訓練到不論唱多高的音都能獨立負擔聲帶的全部張力，不必藉助於呼氣，歌唱聲音的高低強弱才能伸縮自如。另外，發聲時兩聲帶必須完全靠攏，呼氣才能發揮最大效率，而音色也才能夠清脆明亮。第二，由 X 光觀察結果，發現唱高音時，聲帶也可不被拉緊，而只被縮短。聲帶縮短時雖然會變得鬆弛，但因為有周圍的肌肉群協調運作，再加上呼氣的加強及聲帶張力的提高，使聲帶靠攏的動作發揮其最大的檔氣作用，而得到最大的激動空氣發音的效果，以達到較高的音域（林俊卿，1993：51，66）。

三、共鳴的原理

一個物體振動時，影響到旁邊其它物體或物體內部的空間，若他體的振動率與原物體的振動率相同，則他體會同時振動，從而加強原物體的振動，這情形就叫做共鳴。故共鳴(Resonance)的另一譯名為「助振」(共振)³⁰（林俊卿，1993：95）。人聲的共鳴情況可以用樂器來做比擬，例如文場樂器嗩吶，如果把嗩吶下方的銅喇叭拿掉，就會發現吹出來的聲音很尖、很窄，一點也不寬量。如果連按

³⁰ 英文為 Vibration，共振與共鳴(Resonance)原理不同，但相關中文文獻對此二原理均翻譯為共振、共鳴，為避免混淆，此處則特以括弧列出原名。

音木管也拿掉而單吹「哨子」，那就簡直吱吱喳喳地刺耳了。這就是因為哨子的聲音必須通過木管傳到喇叭裡才能得到很好的共鳴。同樣道理，人唱歌時如果僅憑聲帶發出的聲音恐怕也不會美妙，它也必須通過人體的各種共鳴器官來改善音色增加音量，最後得到完美的聲音（盧文勤，1984：49）。

人體有天然的共鳴機構；直接對聲音產生共鳴的是聲帶上方的喉腔、咽腔、鼻腔、口腔，另外胸腔、前額、及兩觀部分也有共鳴（共振）作用（林俊卿，1993：112）。一般常聽到的頭腔共鳴，在生理上其實是不存在的，頭腔共鳴可做兩種解釋，其一發聲時頭腔受到振動而產生共振，一般人誤以為是共鳴。其二是做為頭部的三個共鳴室咽腔、口腔、鼻腔的總稱。聲音從聲帶發出，通過喉腔、咽腔，再穿過口咽腔之間與鼻咽腔部分達到鼻腔，聲音在穿過這些部位時得到共鳴，最後由口腔發出時，音質獲得改善、音量也會顯著增強（林俊卿，1993：113）。過去在戲曲聲樂教學時較重視感覺，教師在教學時為了使學生改善共鳴太低的情況，常常在要求提高聲音共鳴位置時使用頭腔共鳴（共振）的說法，西洋聲樂中也常使用頭腔共鳴（共振）的用語。因為在教學中，學生若不瞭解口腔共鳴則容易產生喉音，而鼻腔共鳴則很容易誤會成鼻音；從音色上來看，鼻腔共鳴聲音高亢清亮、飽滿有力，而鼻音則為悶沈、晦暗的。如果為了達到教學的目的，使用「頭腔共鳴」一詞來引起學生的注意，用感覺的方式學習共鳴，倒是無可厚非。本論文中，為順應戲曲用語的普遍性，也會採用頭腔共鳴（共振）加以說明。

四、發聲基礎練習法

據廖瓊枝敘述，小時候練唱，師傅叫她對著榕樹練嗓，藉以吸取榕樹的氣，據說對肺部很好，不僅可以練出好嗓子還對身體很有益。³¹趙美齡練嗓的方式是對著古井練唱以及面壁練唱，依其方式看來，應該是藉助古井及牆壁之回聲來幫

³¹ 見附錄三廖瓊枝訪談記錄一。

助發聲練習。³²京劇名角張君秋常說：「唱戲就是唱氣」，正確的用氣，在唱完戲之後會感到飢餓，因為發聲時，動力在兩肋和丹田，每次唱歌時，上顎要抬起，穩定，隨著吐字和行腔，二肋像彈簧一樣拉開，在保持氣息下沉的前提下，要求「坐著氣」唱，並做到「氣沈丹田」，唱高音時更需多用氣才能達到頭腔。

戲曲演員經過多年經驗累積，各有自己發聲練嗓方式，其中不乏具科學理論基礎之方法，本文將綜合各家學說之精華及個人學習教學經驗，加諸西方聲樂文獻中具科學依據之發聲練習法提供如下：

（一）共鳴的訓練

聲音經由氣流衝擊聲門發出時，需要得到適當的共鳴，才能發出美妙的聲音，因此共鳴位置的找尋非常重要。在歌唱發聲之前，可先運用打哈欠的原理，練習迅速打開各個共鳴腔體部位，使歌唱時能夠充分運用所需的各個部位共鳴。人的身體裡經常堆積許多廢氣（二氧化碳），打哈欠時口鼻腔完全張開，能夠迅速將大量廢棄排出體外，人也就清爽多了。因此聲樂教師在教學上也經常利用打哈欠的原理，來指導學生在歌唱時呼吸的運用、共鳴位置的找尋，對教學很有助益。打哈欠練習法運用在舞台演唱時，為求視覺的美觀，則應靈活調整口腔張開的程度，口腔內部還是像打哈欠時的張開，而口腔外部的嘴型則可稍微縮小，只要訓練得法，其運用效果是相同的。

著名聲樂家藍柏爾蒂（F. Lamperti, 1813-1892）曾說：「如果不能先閉著口哼唱得好，就不可能張開口唱好」（尚家驥，1986）。嘗試將嘴巴閉起用鼻子哼唱，用氣息將聲音推送到鼻頭上，注意聲音不要抖動，盡量保持直音，肩膀放鬆，氣息下沉至丹田，如此將能找尋到正確的鼻腔共鳴。

用「啊」音發高音長音，聲音一發出，慢慢彎腰俯身向下，頭部低垂，此時會感覺氣往腦袋衝，聲音似乎集中在頭頂，待聲音位置穩定後，再慢慢回復到原

³² 趙美齡訪談，2001.06.14。

來姿勢，並保持頭向下時聲音的共鳴位置。如此反覆練習，將有助於鼻腔共鳴及高音位置的找尋及其穩定性。

（二）母音訓練法

歌唱練習不能「三天打魚，兩天曬網」，尤其是剛開始練習的學生，一定要每天持之以恆的做基礎訓練，練唱可先用「啊」(阿 a)、「哎」(挨 e)、「伊」(伊 i)、「噢」(呵 o)、「嗚」(烏 u) 五個基本母音練習，首先選擇一個中間音域的音，先用開口音「啊」音練習，發「啊」音時口腔需盡量打開，使聲音容易發出，共鳴位置以口腔為主。待「啊」音練唱熟練後再依序練唱「哎」、「伊」、「噢」、「嗚」等音，「哎」音的共鳴位置以鼻腔為主，但不是只有鼻音。「噢」音要注意口形成橢圓形狀，共鳴點以頭腔為主。「嗚」音與「伊」音同為閉口音，閉口音很適宜練習呼吸用氣，「嗚」音口形為圓形，練習時氣沈丹田，胸腔打開，呼氣發聲時留意將氣息含在嘴裡打轉，有助於聲音的持久。「伊」音說話時口腔成扁平形，但發聲時口腔要略微張開，狀似微笑，京劇裡旦角常用「伊」音來練習高音，主要在於「伊」音氣息容易集中，但要注意共鳴位置要以鼻腔為主。雖然每個母音有其不同口型，但基本上唱戲或唱歌時，口型都要比說話時的口型大些，這樣聲音才能發送出來。

（三）長音的練習

所謂唱歌「怕慢不怕快、怕長不怕短」，速度快的歌曲要抓穩節奏、拍子短的曲子要注意音準即可。而演唱速度又慢、拍子又長的曲調時，可就得拿出真本事才行。

練習長音前要先注意下列事項，第一，上半身放鬆，使呼吸能夠順暢，第二，下半身肌肉緊縮及提肛，第三，兩腳微張與肩同寬，第四，吸足氣儲存於胸腔及腹腔，第五，注意均勻的呼吸及氣習的運用，第六，聲音拉直切記不要抖動。開始發長音時，肚子慢慢擠壓腹部橫隔膜（丹田）之氣往上推送，依音的高低位置，

運用喉腔、咽腔、口腔、鼻腔的共鳴，此時若不注意保持，氣息會由口腔往外溢出影響音長，為使音長能夠增加，應盡量練習將氣息留在口中循環運用而不吐出，直到憋不住氣為止。

為了讓氣息不輕易從口中漏出，有人嘗試在面前放置一燃燒的蠟燭，然後對著蠟燭發聲，演唱中蠟燭如果沒被吹熄，就表示氣息沒有漏出。這雖只是一種練習方法，但對於瞭解氣息的運用確有極大幫助，筆者也對學生做過類似測試，學生大都能夠抓住要領，在懂得氣息的掌控之後，練唱長音時就容易多了。

在練習長音時，教師可利用計秒方式，讓學生瞭解自己每次唱長音的時間長度，這樣做有二個好處，一來可以激勵他再接再厲，和時間挑戰，一點一點增加聲音的長度；二來可以消除他的緊張感而能放鬆演唱，因為緊張常會造成身體僵硬，導致喉頭肌肉緊繃，不利於呼吸及氣息的正常運作。

（四）強弱的訓練

練長音的同時，也要練習強弱音的控制，因為曲調的感情處理，強弱音的搭配也是重要因素，弱音可以表達如泣如訴、哀怨纏綿的感情，強音可以表達興奮、激昂、甚至憤怒的情緒，如果要在戲劇情節中表達複雜的情緒，即亦悲亦喜、恩威並濟的情緒時，就需靠強弱音搭配演唱來詮釋了。

筆者讓學生練習強弱音的方式就是練習長音的漸強漸弱，先由弱起再慢慢增加音量到最強音，然後再由最強音漸漸減弱到最弱音。這樣的練習方式，初期學生大都無法做到，不是聲音毫無彈性沒有強弱之別，就是唱到一半已經沒氣了。唱強弱音時，由弱漸強比較容易，因為聲音能夠自然增強，但由強變弱時，如果方法不對，則聲音不是弱不下來就是唱一唱就沒有聲音了。依筆者的經驗，練習強弱音的方法有三：一為身體基本要求動作要與長音練習相同，二為充分利用腹肌與橫隔膜（丹田）收縮控制氣息的運用，三為脖子要放鬆，脖子就像自來水的輸送管，如果管子堵住了，水自然就送不上來了。因此脖子要自然放鬆，聲音強弱變化時呼氣才能由下到上順暢運行。如此經常反覆不斷練習數次後，聲音強弱

的控制就能應付自如了。

(五) 高音的要領

所謂聲音愈往高度發展，氣息愈要往下沈。從人體生理構造來看，氣息不可能往下沈，只能吸入肺部。氣息往下沈只是一種感覺，當氣息吸進肺裡時，肺部擴張促使腹部橫隔膜跟著膨脹，此時會令人感覺有一股氣息向下腹部下沈，大腦也意識到有一股氣息往下沈，這種往下沈促使腹部形成膨脹的狀態。從這看來，「氣沈丹田」這四個字是含有總結性的一句成語（蔡曲旦，1987：35）。

演唱高音時，在呼吸上要讓胸腔中有強力的氣勢，加強訓練吸氣肌肉群與改善吸氣時胸廓的姿勢，並積極練習呼氣肌肉群，尤其是腹部肌肉（俗稱丹田）的收縮與穩定性。從問卷調查中，³³發現歌仔戲演員對高音的演唱，普遍存在畏懼感，這與歌仔戲使用真聲（胸聲）演唱有極大關係，僅用真聲（胸聲）演唱音域必然不夠寬，一般人約為十一度，最寬也不可能超過十四度，如遇音域較寬之曲調演唱，往往吃力不討好。因此，歌仔戲演唱除了加強呼吸的訓練之外，在共鳴的運用上，演唱高音時要使用咽腔、鼻腔（頭聲）共鳴。在發聲機能上，應突破真聲（胸聲）音域的限制，適時運用假聲，假聲不等於假聲帶，假聲仍然是由真聲帶所發出的聲音，只是用法不同。

五、真假聲的問題

歌仔戲的嗓音最大特色即在於使用真聲演唱，也就是俗稱本聲或稱粗口。為何歌仔戲會使用真聲演唱，筆者訪問諸多前輩藝人均不得其解，但若從歌仔戲之發展歷程中不難察覺原因有二，其一歌仔戲源自於民間歌舞小調，參與者皆為鄉間小民，農閒之餘隨興高歌，很自然沿用說話嗓音演唱，不會刻意加以修飾運用。

³³ 請參閱附錄六歌唱嗓音問卷統計分析圖。

其二歌仔戲初期演員均為粗壯的農家子弟，由外地聘請之教戲師傅也是男性，男性歌唱本就以原嗓演唱為主，即使男扮女裝之角色，仍不改其原有音色。後來雖有女性加入，甚至一度為全女班，但經由師傅代代相傳結果，也就因襲成性了。

對於真假聲的概念，其實仍然眾說紛紜。即使是用科學儀器來觀察判斷，也還是無法用一種觀測的結果來判定。因為有關真假聲的問題，還牽涉到比例問題、程度問題、真假聲交界混和的問題，再加上唱歌時力度的大小，聲音空、實的程度，共鳴使用的狀況等，都會影響到真假聲的判斷（盧文勤，1984：62）。因此，毋寧浪費時間去討論真假聲的問題，倒不如多花時間研究如何讓聲音在高低音的銜接上達到天衣無縫的地步。

也許有人不能認同這樣的說法，但如果仔細聆聽研究有聲資料帶及實際田野調查蒐證結果，發現歌仔戲演唱雖然大部分是用真聲演唱，但使用真假聲混合演唱的卻大有人在，只是礙於過去不正確觀念的誤導，以致於沒有人肯承認使用的是假聲吧了！這種情況影響到學生的教學上，老師在指導學生練唱時，即使唱到很高的音，學生已經沒辦法用真聲演唱，老師還是會要求他盡量練出來，而不能使用假聲，學生在不得要領情況下，很容易就把嗓子給練壞了，漸漸對練唱失去信心，不願意好好學，最後被認為沒有嗓子而放棄訓練。

最近由於國立臺灣戲曲專科學校與大陸薊劇團的交流，透過觀摩演出，臺灣歌仔戲界發現大陸薊劇團使用假聲演唱高音的情況非常普遍，曾獲中國「文華獎」的優秀薊劇演員鄭秀琴接受訪問時，她稱這種唱法為「自然唱法」，她認為演唱的聲音就是要自然順暢，到了一定高度如果唱不上去，就應該自然的改變聲音位置，跨過聲區的限制，這樣便能使演唱的音域加寬、曲調的變化不受太多限制；³⁴鄭秀琴的說法，正與筆者所指真假聲混和使用之說不謀而和。

但在真假聲使用上，如果無法做到完全融合的地步，演唱起來仍然會予人突兀的感覺。最近，臺灣戲專歌仔戲科聘請福建薊劇團李秀琴指導歌仔戲身段，李

³⁴ 鄭秀琴訪談，2001.09.06。

秀琴在編排的戲碼中有一段使用大陸的音樂，學生演唱時需配合錄音帶曲調演唱，由於音域偏高，且受到李秀琴示範演唱時使用假聲的影響，很自然的也跟著使用假聲演唱，連小生也不例外，但因為學生們平常並不使用假聲，對假聲的發聲方式及用氣方法不熟悉，效果不是很理想。

假聲在京劇中稱為小嗓，歌仔戲界也有一名稱為偏聲，筆者訪問幾位前輩歌仔戲演員，都認為這和京劇旦角之小嗓不同。筆者在很多文獻資料中又發覺，有些人認為小嗓是很悶、很虛弱的聲音。綜合分析，大家對小嗓、假聲的認定都停留在京劇旦角、小生的音色及微弱、毫無力度的高音聲音上，因此，即使自己已經使用假聲仍不自知。

依個人學習發聲的經驗，假聲的使用其實很有彈性，它可以練得和真聲一樣的明亮厚實，尤其是在高音部分，只是需要更多時日練習用氣、共鳴等科學方法方能得之。但假聲也不是沒有缺點，它雖然可使演唱音域加寬，發揮技巧和感情處理更有彈性，但假聲在低音音域的演唱較為吃力，因此，如能將真假聲巧妙融合在一起，必能將歌唱嗓音的運用發揮到極致。

在京劇中，旦角的演唱全部是用小嗓，小生則是大小嗓並用，而京劇的演出，過去並不使用麥克風，演唱好壞全靠個人功力，因此，喊嗓練習也就更形重要。歌仔戲的演唱大都用真聲，但真聲的演唱如果不注意呼吸方式、發聲及共鳴位置，很容易造成聲帶過份的拉扯，以致產生疲乏。平常人講話都使用真聲，但講話音調較平且不長久，歌唱時音調高低起伏，一個段落的演唱時間比講話長，如果使用不當，很容易造成聲帶的疲乏，時間一久，聲音沒有彈性，音質自然就變樣了。

雖然歌仔戲中無論生旦皆用真聲演唱，聲音較為結實有力，但據筆者調查，許多歌仔戲演員也常用假聲，也就是歌仔戲所稱的偏聲，尤其在小旦的演唱中常可聽到，只是因為這些演員在真假聲使用上非常圓滑柔順，在聲區轉換時沒有突兀感覺，以致真假聲不易分辨。也許有人質疑，京劇的大小嗓明顯易辨，為何歌仔戲真假聲可以有不同的效果呢？其實京劇的行當裡，也常有大小嗓並用

而未被察覺的情況，像老生、老旦就有混和使用的情形產生。

綜上所述，真假聲的運用，對歌仔戲藝術性的提升有其必要性，也是突破現有演唱窠臼的機會。真假聲互用的唱法，可以使演唱音域增寬、情感表達更為豐富，如果能在發聲技巧上多加磨練，其音量及音質都能與真聲完全融合，保有真聲明亮有力的特色，讓歌仔戲演唱嗓音在不破壞原有鄉土風味之餘，能更具科學性及藝術性。

對於以上這些發聲原理，在此引用宋張源《詞源》關於氣息的運用的體會如下（舒模，1984：40）：

忙中取氣急不亂，
停聲待拍慢不斷，
好處大取氣流連，
拗則少入氣轉換。

大陸戲曲演唱家積數十年唱戲經驗，所歸結出的幾首打油詩，道盡人聲歌唱發聲的奧妙，列舉如下。著名豫劇演員高潔對於演唱時呼吸用氣、演唱用嗓、及真假聲音色上提出的三段七字訣。（高潔，1984：134，138）

對於呼吸用氣方面：

吸氣切記要放鬆，
氣沈丹田穩如鐘，
胸腹張作源筒狀，
氣柱生根筒底中，
輸氣徐徐如抽絲，
丹田緊拉要硬功。

對於戲曲用嗓提出的七字訣：

上打頭腔高嫩甜，
下掛胸腔渾寬厚，
中間咽腔圓柔美，

承上啟下由它聯。

在真假聲音色使用上它的體會是：

真中有假，
假中有真，
真真假假，
真假難分，
天衣無縫。

第二節、常見的嗓音問題

在戲曲劇種的嗓音訓練上，常因教師對嗓音好壞認定的差異，而有不同的境遇產生，例如京劇中男聲的變聲（倒嗓）問題，男孩子到了十四、五歲時都會經歷變聲期，依醫學觀點來看，變聲期男生最好不要演唱，以免影響聲帶的發育，等變聲期過後，聲音自然會恢復，但是因為長大成人，原來的童聲已發育成大人音色，音域也會稍為降低，這是很自然的生理現象，可是有些老師就認為這些學生聲音沒有回來，已經不適合再唱戲而叫他改行。筆者曾要求一位被分配到箱管³⁵的學生作發聲測試，發覺他嗓音清亮、高低皆宜，而且無論音色、音準、技巧都不比學唱的同學差，細問之下，才知因為當初倒嗓之後，沒能馬上回復原來聲音，而被認定嗓子回不來，只好改學箱管了。上述情況之發生，常因教師對人體發聲機能的不瞭解，僅憑個人經驗來判定，沒有科學理論的依據。在具有兩百年歷史的京劇訓練中，都會發生如此現象，更遑論歌仔戲在嗓音訓練上之不足了。在凡事講究理論依據的今天，「土法煉鋼」雖然有其奧妙存在，但若無具體明確之理論依據，畢竟已嫌不足。

前幾年筆者曾參與服務學校與榮民總醫院所進行之京劇科、歌仔戲科學生嗓

³⁵ 京劇行話，指負責管理服裝、道具等行頭者，服裝、道具均為一箱一箱的保存，負責保養管理的人即被稱為箱管。

音測試，透過這次科學性的測試之後，學校正視到歌唱嗓音問題的重要性，過去師徒制的口傳心授教學法，老師們憑藉個人演唱經驗教授，學生照本宣科跟著學，從不斷的模仿練習及老師的口頭指導中摸索其要領。聰明的學生能夠心領神會找到方法，練就出自己獨門秘方，就像他們的老師輩一樣；其餘學生一方面不用心、一方面得不到要領，每天只知跟著老師喊嗓、唱曲，往往一不小心方法用錯了，唱沒兩下喉嚨就喊疼，久而久之嗓子就給唱壞了。這樣的情況在劇校中時常發生，老師也倍感無奈，認為現在的學生實在是經不起磨練呢！

國立台北師範學院姚和順教授在其「國小音樂教師歌唱嗓音問題與其相關因素之研究」中，依據文獻探討對歌唱嗓音問題作了如下的解釋：歌唱嗓音問題其範圍含括機能性與器質性的聲音異常。而姚教授之「國小音樂教師歌唱嗓音問題與其相關因素之研究」：

本研究主要在探討歌唱學習時，有關於歌唱呼吸、發聲、咬字和共鳴等方面，因誤用或濫用聲音，所產生之不自然、不健康的嗓音問題而言。而此問題又可分為嗓音障礙初期生理症狀及後期的嗓音病理變化。初期的生理症狀，即是指聲音的疲勞現象，大部分是屬於機能性的問題，只要充分的休息，均可恢復。較嚴重的嗓音問題，皆產生於聲音疲勞現象的持續使用，而未給於充分休息，經持續一段時日後，導致聲音疲勞過度或機能過度的嗓音障礙，引起的聲音嘶啞、聲嘎，嚴重時可能產生聲帶的病理變化，如聲帶紅腫肥大、聲帶結節、聲帶瘰肉等器質性的症狀（姚和順，1999：3,4）。

對於機能性的嗓音問題方面，姚教授認為：機能性的嗓音問題係指發聲時用力過多，引發肌肉緊張和協調不良所致。而器質性的嗓音問題，其主要原因是器質性疾病，諸如慢性炎症，良性或惡性腫瘤以及神經麻痺所引起（姚和順，1999：4）。

歌仔戲因其特殊的鄉土風格，而使用真聲演唱，也就是用平常說話的發音方

法唱歌，但說話和唱歌的發音方法畢竟不同，如果不論音的高低強弱，長期使用這樣的發聲法演唱，會產生下列幾項缺點：第一，音量雖大，但音質比較粗糙。第二，唱高音的能力較差，因此高音音域較窄。第三，歌唱不能持久，多唱嗓音就會沙啞。經常應用這種方法唱歌，開始的階段聲音相當豐滿動聽，因為促使兩聲帶靠攏的肌肉群機能還很正常，但唱到後來，由於喉肌發展不平衡，聲音變壞，歌唱能力急遽消退，音域也變得非常狹窄。許多流行歌曲歌手也有相同情況發生，流行歌曲也是使用真聲較多，³⁶在大型演唱活動中，為營造場面的熱烈，演唱者大都選擇節奏快、爆發力強的歌曲，演唱這類歌曲時，聲帶衝擊較大，喉肌始終處在緊張的狀態，造成音聲過度的使用而造成聲帶的損傷。著名的歌手張惠妹，雖然擁有一副好嗓子，但因常常參加戶外大型演唱會，在吵雜、喧嘩的聲響下又唱又跳，導致使用錯誤的發聲方法及聲帶的過度使用，音質已經明顯變的粗糙黯淡、低沉沙啞，現在僅能靠她年輕氣足，加以多年演唱磨練出的高超技巧支撐，短期間尚能應付，長遠來看恐怕不甚樂觀。

為了瞭解歌仔戲學生及演員在學習及表演過程中有關歌唱嗓音的問題，筆者針對國立臺灣戲曲專科學校歌仔戲科學生及民間歌仔戲團演員做了一份問卷調查，目的在於瞭解歌仔戲歌唱學習及表演的過程中產生的嗓音問題、以及嗓音保健方法等；調查時發現受訪者對於此項研究非常期待，因為類似問題在學習及表演過程中一直困擾著他們，但又求助無門。筆者希望藉由問卷調查之數據研究，突顯歌仔戲歌唱嗓音問題的重要性，提供教學單位在課程設計及教學上之參考，更希望能使從事職業表演工作的歌仔戲劇團在追求舞台五光十色的聲光特技效果之餘，回過頭來正視歌仔戲基本素質的提升。

³⁶ 這是指一般情況，近年來流行歌曲演唱嗓音的運用，愈來愈有彈性，真假聲混合演唱，已成流行趨勢。

一、問卷調查內容

本問卷是針對歌仔戲學習者及表演者所設計，問卷內容包含個人基本資料、歌唱學習層面問題、歌唱嗓音問題等三部分。個人基本資料包含性別、年齡、行當、學習時間、及從事舞台表演時間等五項；歌唱學習層面問題包含喜不喜歡唱歌、為何會選擇歌仔戲表演、平常是否練習發聲、練唱時有沒有人指導、每次練唱時間、行當由誰決定、行當適不適合、及歌唱練習之狀況（共二題）等九個問題；有關歌唱嗓音問題計有唱歌時喉嚨的感覺、唱高音的感覺、唱歌的音質、說話的音質、歌唱聲音有問題的反應、感冒時的處理情形、女性經期間的練唱情形、及聲帶的檢查等八個問題。在問卷填寫方式上，第一部份為單選題，第二部分一至七題為單選題，八、九題為複選題，第三部分均為複選題。³⁷

二、基本資料分析

本問卷經回收整理，共計有 118 份樣本，其基本資料分析如附錄五，由基本資料顯示出本次問卷對象特色：在性別方面女性多於男性，³⁸年齡層則以 16 至 20 歲之間最多，行當類別中以旦角居多，學習時間方面則以一年以下居多數，顯見歌仔戲演員養成時間較短，而從事舞台表演之時間則以二年最多，八年以上者也佔有 15% 的比率。

由上列數據顯示，本問卷調查對象以歌仔戲新生代為主，其年齡約在 10 歲至 30 歲之間，其原因有三，一為受訪者包含尚在學習之學生，³⁹二為近年歌仔戲學習者漸增，各劇團演員已有年輕化趨勢；三為部分資深藝人對問卷內容不甚瞭解，填寫意願不高。另外，近年來部分歌仔戲團演出以身段、動作為主，擅長唱

³⁷ 問卷調查表請參閱附錄五。

³⁸ 目前從事歌仔戲演出者以女性居多，即使在歌仔戲研習班、社團，甚至正式教育體制下的臺灣戲曲專校中，也是呈現陰盛陽衰的局面。

³⁹ 大部分學生在學習過程中均有舞台表演經驗。

工者無幾，因此在做問卷調查時，也經過選擇性的找尋受訪者，期使本問卷結果能正確反應歌唱嗓音之相關問題。

三、歌唱學習問題

由問卷調查分析，歌仔戲演員及學生均對歌唱有興趣，不喜歡或不知道者僅佔少數，而為何會選擇歌仔戲的原因則以個人喜愛居多佔 36%，由於父母期望及家庭因素者也各佔 15% 及 19%，在其它項目中佔 25%，其原因有因好奇、因緣際會、機緣、師長期望、誤入此行等情形，頗值玩味。有關於平常是否練習發聲方面，答案一如預期，大都沒有發聲練習，只有臺灣戲專部份學生因為每週一次之發聲訓練課程，而有老師指導之固定發生練習。至於每次練唱時間回答以「不一定」者居多，此地所指練唱範圍很廣，凡是發聲練習、唱腔曲調練習均包含在內，顯見歌仔戲練唱並未能成為常態性、固定性之活動；有些劇團不特別注重練唱，唱腔曲調通常是在排戲時才練習，而如果是「做活戲」的演出時，大家就只有「台上見」⁴⁰了。關於行當的選擇約 37% 的受訪者尊重老師的安排，即使是年輕一代也是如此，而自己決定的比率也有 36%；另外大部分受訪者都認為自己的行當是適合的，這倒是可喜的現象。

第八、九題為複選題，第八題有關歌唱練習時注意的事項中，以注意「節奏」、「音準」的比例最高，而「共鳴的位置」是最受忽略的項目，由此可看出，歌仔戲的演出，在演唱方面的要求不夠精細，因此學習時大都僅注意到最基礎的要求而已。第九項題目是有關發聲演唱時會有哪些狀況，其中以「氣不足」、「歌唱用力過度」、「咬字不清」佔大多數，還有、「音準失常」、「聲音太直、太硬」等問題也是經常發生；另外在其它的答案中，也有男生發出不平之鳴，認為「男聲唱女聲調太高了」，這個問題的確值得重視，男女生聲區的劃分在西方聲樂或部分

⁴⁰ 從事表演工作者的用語，是指平常不練習或者練習不夠，只有上台各憑本事之意。

戲曲劇種中早有明確規範，而歌仔戲男女聲均使用同調演唱，只是偶爾會使用「反管」來演唱，但畢竟只是少數。期望從事歌仔戲音樂創作者能正視此問題，否則對已是陰盛陽衰的歌仔戲界，恐怕更要雪上加霜了。

四、歌唱嗓音問題

歌唱嗓音問題是指歌唱時嗓音是否有任何異樣或病變產生，此部分共有八個題目，均為複選題。第一題有關歌唱時喉嚨會有什麼感覺，66%的人覺得喉嚨乾燥想喝水，53%覺得咽喉有疼痛現象。另有44%的人覺得有痰卡住，想咳一下才能唱。上述這些問題有的是生理上的問題，有的則是心理問題，特別是要上台演出前特別明顯，從心理學角度分析這是因為緊張所造成的，但如長期如此可就是生理上的問題了。

關於高音（頭聲區）演唱的感覺，大部分受訪者認為高音演唱困難，歌仔戲因為使用真聲，演唱音域比較狹窄，因此對大部分人來說，高音演唱比較困難，如果發聲方法不對及練習不夠更容易影響高音的演唱。

在歌唱的音質問題上，49%受訪者認為音質尚好，而音質優美的只有13%，顯見大部份受訪者對自己演唱聲音不滿意，高音音質較差及嗓音有些輕微沙啞的比率也很高，30%認為自己音量太小或喉音較多。但在說話的音質上，有50%認為自己音質尚好，由此可見大部分人聲音的沙啞，是因演唱時聲音使用的不正確，尤其是唱高音時，往往因為用力過度，導致肌肉緊張，發聲困難，以致高音音質較差及喉音較多的現象。

而當歌唱聲音有問題時，48%的受訪者選擇休息或禁聲，35%會選擇告訴老師或不管它繼續練唱。感冒是常會發生的狀況，有高達80%的受訪者會視情況而練習，只有9%會選擇照常練習。事實上，感冒時呼吸器官、喉肌、聲帶、及鼻腔等部位呈現不正常的生理狀態，如勉強使用它，輕微者影響發聲的不正確，嚴重者將會導致聲帶受損而無法恢復原有機能，因此感冒時應完全休息才好。但

早期歌仔戲演員得自老師的教導是不去理會它繼續唱，唱久了嗓子自然就開了，這種觀點筆者尚無法找到任何理論依據，但在民間歌仔戲劇團常有如此說法，可是歌仔戲演員嗓音沙啞的情況很多，是否與此有關呢！

有關女性經期期間是否可以唱歌的問題，大部分受訪者不甚瞭解，但均認為，經期間因身體不舒服是會影響個人情緒，但喉嚨並不感覺有異，尚能照常演唱。依據文獻探討指出，女性經期期間聲帶可以引發水腫、充血或聲門閉合不全，此時演唱可導致喉部肌肉受損，引發歌唱嗓音問題（王心順，1999：109）。

最後有關是否曾因嗓音問題而檢查過聲帶方面，有 76% 的受訪者回答沒有，可見大部分演唱者對嗓音保養方面問題並不重視，偶而感覺不舒服，也只是以一般喉嚨痛症狀處理，未做較精細的嗓音專門檢查，直至病變惡化之後，就已來不及挽回，而失去原有寶貴的聲音了。

第三節 聲響運用與歌唱嗓音的關係

歌仔戲的發展歷程中，從早期不用麥克風的肉聲演唱，接著有線、無線麥克風的運用到近幾年發展出來的小蜜蜂、小螞蟻等擴音聲響設備的使用，很明顯看出，歌仔戲較之其它劇種如京劇、崑劇等，對麥克風的依賴度顯得特別高，甚至已到不可或缺的地步。究其原因，當與歌仔戲歌唱的方法有密切關係，早期沒有麥克風，演員完全要憑自己的聲音演唱，沒有聲音的或唱不大聲的根本無法上台，因此當時嗓門大是演唱的第一要件，演員也就只好拼命練嗓，希望能有出頭的一天。而麥克風的出現，使一向非常能夠順應潮流的歌仔戲改變了原有的生態，透過麥克風來擴大歌唱和唸白的聲響，雖然達到了擴大聲響的目的，但歌仔戲歌唱嗓音的運用也因而受到影響。雖然對歌唱嗓音的運用有莫大影響，但歌仔戲運用麥克風演唱，已到不可或缺的地步，本節首先將敘述擴音設備的種類及其運用，其次探討聲響擴音設備的運用對歌唱嗓音的影響。

一、歌仔戲擴音設備的運用

擴音設備可分為有線麥克風、無線麥克風、小蜜蜂、小螞蟻等四種，雖然科技發展日新月異，但每種形式的擴音設備在使用上都有其優缺點，以下分別敘述之。

（一）有線、無線麥克風

依據 1935 年出生的廖瓊枝指出，約在她十六歲正式進入劇團演出之後不久，才有麥克風的裝置，也就是 1951 年左右。⁴¹初期劇院在舞台正中央懸掛一支麥克風，或將麥克風架置於舞台前方，演員要演唱時便走到麥克風前面一面表演一面演唱，據廖瓊枝描述，那時麥克風像一棵石頭型，外表一個洞一個洞的，兩邊有兩個耳朵，用繩子吊起來掛在舞台前面，由於麥克風是固定裝置，演員得遷就麥克風，多少影響到舞台上的身段動作發揮。接著有線麥克風普遍使用後，演員便一手拿著麥克風一手做動作，雖然仍有礙手礙腳之感，但已較前靈活多了，直到無線麥克風的大量運用，舞台身段動作才更見舒展。

（二）小蜜蜂、小螞蟻

大約 1981 年左右，強調小巧精緻的新型擴音設備「小蜜蜂」的問世，立刻受到歌仔戲界的青睞，因為這種擴音設備小的就像一個領夾大小，演員只要將它夾在衣領上就能有擴音效果，雖然背後腰際還要夾著一個類似隨身聽大小的接收器，但因為有服裝的掩飾，倒並不礙眼，而且它能夠讓演員在台上揮灑自如，因此到目前為止，仍是歌仔戲演出時最常用的擴音設備。

科技的進步一日千里，近年來擴音設備又有更先進的產品問世。一種名為「小螞蟻」的隱藏式無線擴音設備，比起小蜜蜂更為精緻，由於體積小，裝置後不容易滑動，收音效果更為穩定，此種擴音設備在國外的舞台劇或音樂劇中已大量使

⁴¹ 請參閱附錄四廖瓊枝訪談紀錄二。

用，音響效果比有限麥克風、無線麥克風或小蜜蜂更好，但價格不菲，因此大都使用在預算較為充足的大型演出活動中，一般外台或內台歌仔戲演出還是使用小蜜蜂較多。

小蜜蜂⁴²和麥克風在演唱的使用上有些優劣差異值得探討。當演唱者在舞台上使用麥克風時，需挪出一隻手來握住麥克風，對於表演身段動作非常不便，因此有些表演者便將麥克風繫在胸前演唱，形成一副非常奇特的景象；而著重於唱工的表演者則一手拿麥克風一手比動作，手持麥克風演唱時，演唱者可依個人所需音量大小，調整麥克風之距離，音量較大時麥克風離遠一些，音量小時麥克風靠近一些，對於聲響的調配較能收放自如。這種情形也經常出現在流行歌曲的演唱上，許多流行歌曲演唱者對麥克風的使用非常熟練，只見他們手持的麥克風忽前忽後、忽上忽下，對於個人聲響的控制已經到駕馭自如的地步。而小蜜蜂、小螞蟻的使用，其優點是體積小，配戴隱密方便，收音效果佳，但在聲響接收上，卻有「由不得已」的困擾，因為它配戴在身上某一固定位置，聲響接收完全需由音控師操縱，通常音控師在演出前會先做個人音量測試，於音響控制器上訂出其平均音量位置，但戲曲演唱時因情緒的變化，演唱音量差異甚大，功力深厚的演唱者尚能控制其音量，使之不至於過大過小，如遇新人或演唱技巧不佳者，則只得求之於音控師的妙手回春了。因此，作為一個歌仔戲音控師，其對每一位演員之演唱嗓音狀況要瞭如指掌，演出時才能取得最佳聲響。

二、擴音設備對歌唱的影響

麥克風運用在歌仔戲演出中的重要性已無庸置疑，但對於一位演唱者來說，無論是否使用擴音設備，演唱技巧的提升都是不容忽視的，早期沒有擴音設備，在演唱方面最大要求即是聲音要大，使觀眾能聽到演唱的聲音，音量大不能僅靠

⁴² 此地所稱小蜜蜂，亦包含小螞蟻，因為小螞蟻使用效果雖然比小蜜蜂佳，但因造價昂貴，使用率不及小蜜蜂普及。

扯著嗓子大聲唱就可以，一定要利用丹田的力氣來推動聲帶的共鳴產生，當時的演員都拼命想練出一副大而好的嗓子，否則就沒有機會上台，而現在透過精密的擴音設備，演唱輕鬆多了，只要注意到音準、咬字、聲音的美化就可以了。老一輩的歌仔戲藝人，對於目前歌仔戲演唱水準的低落不勝歎噓，認為有一部分原因應歸咎於擴音設備的使用，使很多年輕藝人疏於喊嗓的練習，不能學會正確的發聲方式，久而久之，演唱功力自然就退步了。有了麥克風之後，演員不需太費力演唱，就可經由音控師音量的調整而獲得足夠的聲響，如此一來，對於演唱的技巧有了很大的改變，演員只需講求音色、曲調的美化即可，對於費時費力的呼吸用氣訓練不再重視，久而久之，演唱的功力就退步了。最明顯的是由於呼吸用氣的不當，再加上缺少共鳴，造成高音唱不上去的窘況。廖瓊枝老師就指出，現在的年輕藝人，沒有經過肉聲時期辛苦磨練，聲音已經大不如前，就連調門⁴³都低了很多。據多年擔任歌仔戲音控的陳文攸先生指出，廖瓊枝和其它幾位唱將級的老藝人演唱時，麥克風音量的控制和現在年輕一輩演員音量相差甚多，約只需一半的聲響即可。廖瓊枝也說，她現在雖然也使用麥克風演唱，但仍維持原來的發聲方式演唱，因此即是不用麥克風，觀眾仍可清楚聽到她的演唱。

值得注意的事，擁有兩百年歷史的京劇，直到近幾年才開始使用擴音設備，有些老藝人甚至到現在都還堅持不用麥克風演唱，要「原汁原味」的呈現。但隨著傳統戲曲的改良，許多戲曲的演出形式漸形複雜化，演員在舞台上的活動範圍擴大，加以現代劇場面積增大許多，聲響接受較傳統劇場來的不易，因此也不得不配戴起擴音設備了，但如演出傳統老戲時，演員仍然不使用擴音設備，以保持其原汁原味。東吳大學林佩穎同學在其碩士論文「崑曲音樂傳承與社會關連性探討」中也提及崑劇表演在台灣多於大劇場演出，聽眾聆聽到的演唱是裝上麥克風的聲響，只有聆聽業餘曲會表演才有機會聽到真實聲響演唱的情形（林佩穎，2001：90）。不容否認的是京劇與其他大陸劇種在訓練過程中，對於嗓音的訓練

⁴³ 指演唱時的定調，歌仔戲大都使用 F 調或 G 調。

是非常嚴格，除每天早上需固定喊嗓練習之外，與胡琴師傅的吊嗓練習也是不可少的，相形之下，歌仔戲在這方面的訓練就比較欠缺，這也是為什麼僅有近一百年歷史的歌仔戲對麥克風如此的依賴了。

第四章 歌仔戲歌唱技巧探討

第一節 歌唱中的語言

歌唱藝術的形成包括生動的語言、優美的曲調、圓潤的嗓音、及豐富的感情。其中，語言是重要因素及重要表現手段，為了使語言表現力豐富生動，首先演唱者應對歌詞內容有深刻的瞭解，其次要有表現語言的手段和方法，不但要善於把語言和音樂結合起來，同時還要善於把語言和發聲方法結合起來(姜家祥，1984：173)。歌仔戲源於民間的歌舞小戲，其發聲方式和日常說話發音有極大關係，有些地區的語言發音很適合唱歌，有些地區則不然。因此，不同地區會因語言發音的不同而影響歌唱的發聲。

舉世著名的義大利美聲歌唱法，雖然其形成因素很多，但義大利語言是最適合歌唱的語言，卻是獲多數人所認同的。筆者曾有親身體會的經驗，有一年隨團出國演唱順道赴義大利旅遊，下了飛機進海關時，海關官員一聽說是合唱團，馬上笑嘻嘻的拉開喉嚨唱起歌來，這一唱倒把團員給震住了，平常練發聲練半天都唱不好，怎麼這位仁兄說唱就唱，而且一點都不含糊，標準的美聲唱法；後來團員好奇的請教當地接待者，得知這並不是特別訓練出來的，而是與義大利語言的發聲方式有密不可分的關係。孫清吉在「抖音在聲樂上的應用」中也提及，義大利語言易唱，也因語言很接近歌唱，所以被公認為最好聲樂語言(孫清吉，2000：6)。台灣原住民是很會唱歌的民族，如果試著瞭解他們的語言，當會發覺他們語言的發聲方式和歌唱發聲方式也是完全相同的。

即使如此，普通說話的發聲在運用到較高技巧的演唱時仍嫌不足，例如高音、長音、強弱以及特殊技巧運用等。因此，歌唱時應由呼吸、發聲、共鳴等三個因素的基本訓練來強化歌唱能力。歌仔戲的語言是河洛話，河洛話的發聲著重口齒音，它是應用舌部來調節咽腔而發出的，這種發聲方式在語言上聽來咬字清

晰、聲音柔美，但運用在歌唱發聲時，就顯得太薄弱了，雖然歌仔戲屬於地方戲曲，強調親切自然，但畢竟歌唱和說話還是有所不同，應該盡可能在不影響歌仔戲風格之下，改進聲音的品質及發聲的方法。

一、語言與旋律的關連性

台語屬於漢語系閩南語的一個方言，屬單音節的字，一字一音一義。漢語的音節有共同的結構，這個「音節結構」(im¹ ciat⁴ kiat⁴ koo³)是由聲母 (siann¹ bo², initial) 韻母 (un⁷ bo², rhyme) 聲調 (siann¹ tiau⁷, tone) 三個成分組成。傳統閩南語聲韻學稱這三個成分為字頭 (ji⁷ thau⁵) 字母 (ji⁷ bo²) 八音 (pat⁴ im¹)。聲母 (字頭) 因同一聲母有鼻化、顎化的關係，會產生不同音植的變體，因此到底有幾個聲母 (字頭)，眾說紛紜。依據洪惟仁教授的分析，台灣閩南語聲母有十五個音素，但可以用十五個「字頭」、十八個「聲母」或二十二個「聲母」來標示 (洪惟仁，1996：1,9,10,23)。韻母 (字母) 可再分析為韻頭 (un⁷ thau⁵) 韻腹 (un⁷ pak⁴) 韻尾 (un⁷ ma²) 三個音段，因此音節變成具有四個音段及一個超音段「聲調」的架構。

言語 (speech) 是由音聲 (voice) 構音 (articulation) 節奏 (rhythm) 所構成的音聲符號 (voice signal)，台語又稱河洛話、閩南話，它和北京話一樣還包括音調 (tone) 變化，故稱為調性語言 (tonal language) (蕭自佑，1999：5)。北京話只有四聲，台語傳統聲調除平、上、去、入四聲之外，又各分陰、陽，共為八個聲調。惟台語第六聲與第二聲相同，傳統聲韻學的說法是「陽上變去」，即陰平、陰上、陰去、陰入、陽平、陽上、陽去、陽入等八聲。上聲已不分陰、陽，所以陽上部分歸陰上，部分歸陽去，因此基本上台語只有七個聲調。

臺語七個聲調的調值，實際上就是臺語的音樂性，與臺語歌樂文化有密切的關連。歌仔戲所用對白及歌詞均為台灣的俚語、俗諺、及句尾押韻的「四句聯仔」，由於通俗易懂，頗能引起觀眾的親切感。歌仔戲的唱詞要押韻，尤其是七字四句

的歌詞，幾乎句句都押韻，但是歌仔戲的押韻限制比較少，因為即興創詞的情形很多，如果押韻太嚴格，勢必會造成表演上的障礙（嚴立模，1996：155）。而押韻音的演唱，除需注意到其聲調（八音）之外，還要適時加入一些行腔轉韻，才能使曲調旋律婉轉動聽。

歌仔戲歌詞除少部分是依據文學家寫好的詞句演唱之外，大部分都是由演員依劇中情節發展即興唱出。因此，同一唱腔被自由即興唱成各種風貌的情形屢見不鮮，也就是所謂「韻隨人易」。而在設計唱腔時，更需注意到旋律的進行和唱詞緊密結合，達到曲調好聽又不倒字，也就是「音隨字轉」。關於歌詞的押韻及配合聲調設計的曲調及做韻，在此以《廖瓊枝歌子戲專輯一 薛平貴回窯》中王寶釧的一段慢七字調為例（見譜例 4-1），前四句的押韻是「角、墨、幅、讀」，

【譜例 4-1】慢七字調

（音樂來源：廖瓊枝歌子戲專輯一，1999；演唱者：廖瓊枝；採譜：蔡淑慎）

自從內襟啊 撕一角 咬破肢指血 做墨啊 卜寫血書 啊 有一幅 寄予我君哪 平貴讀啊

第一句「角」只用了聲調的旋律，第二句「墨」是平聲，後面加了一個虛字「啊」的做韻，第三句「幅」直接在後面加入兩個音的做韻，第四句「讀」又是平聲唱完後加入虛字「啊」的做韻。

二、襯字及虛字

歌仔戲的曲調除了部分新調為固定曲調外，大都是自由又有彈性的旋律曲調，除了曲調可以即興自由變化之外，為了補充語意使歌詞更接近口語之故，襯字及虛字（語助詞）的運用便有了畫龍點睛之效，尤其是在七言四句的歌詞中，演員為了使歌詞更為清楚，以及讓旋律聽來生動活潑，常見到襯字、虛字的運用。歌仔戲界一般對襯字、虛字兩者無明顯分辨，但襯字的運用通常是為補充語意及加強語氣，使歌詞內容清楚易懂，常為句中的主詞、名詞或動詞；虛字的運用則著重於感情處理的需求及演唱韻味的強調，並無任何意義。因此本文將襯字、虛字的運用分別論述。

（一）襯字

襯字的使用範圍非常廣，舉凡任何字都可當作襯字用，放置的位置也很隨意，但是較常使用襯字的則為句首及七言四句前四後三的分界部分。例如傳統劇目『什細記』之唱詞。（有「」者為襯字）

「小姐」欲買色線繡絲巾

「必是」桃之夭夭葉蓁蓁

于歸之期已接近

「在下」聊表寸意祝佳人

這首七字調快板中，四句有三句都在句首規則地加上了襯字，使歌詞內容較為清楚易懂。另外在前四字中間部分加入襯字的情形也常見，如河洛歌仔戲團演

出的「曲判記」中，許亞芬演唱的一段七字調，襯字的運用更為靈活。（有（）者為虛字）

「本來以為」消除隱患（啊）平風浪
那知「又是」平地起（哎）颱風（啊）
御史奉旨（啊）「是」來查訪（呀）
彪彪「伊」偏偏是（來哎）失蹤

第一句在聚首加入襯字，第二句及第四句都在前二字後面加入襯字，第三句則在前四後三中加入襯字；歌詞的字數也相對增加，第一句的歌詞多達十二個字，第二句也有十一個字，這些襯字的運用主要是為了劇情的需要，讓觀眾得以清楚瞭解故事的發展。上面這一段如果去除襯字、虛字，其歌詞就顯得文言多了。

消除隱患平風浪 那知平地起颱風
御史奉旨來查訪 彪彪偏偏是失蹤

廖瓊枝說：唱襯字時一定要用「擠板」或稱「促板」，也就是在不影響原有七字的旋律結構下適當地加入這些襯詞虛字（廖瓊枝歌子戲專輯一，1999）。例如廖瓊枝演唱『薛平貴回窯』中慢七字調的一句唱詞：

【譜例 4-2】慢七字調

（音樂來源：廖瓊枝歌子戲專輯一，1999；演唱者：廖瓊枝；採譜：蔡淑慎）

一日甘願 食一頓 餓死也不入 相府門

「也」字是襯字，為了不影響七字的節奏，因此將它放置在第一字「死」的轉音中演唱，節奏聽來生動而不唐突。另外一種用法是將襯字放在前一拍後半拍演唱，稱為「搶板」。同樣是廖瓊枝演唱『薛平貴回窯』中慢七字調的另一句唱詞：

【譜例 4-3】慢七字調

(音樂來源：廖瓊枝歌子戲專輯一，1999；演唱者：廖瓊枝；採譜：蔡淑慎)



「我」字是襯字，放在正拍前後半拍演唱，既達到加強語意又使曲調節奏更為靈活。近幾年歌仔戲在襯字的運用上更為大膽創新，就如前面所舉河洛歌子戲團演出的「曲判記」中，許亞芬演唱的七字調，第一句的襯字就直接唱在主拍上，頗有「喧賓奪主」之勢。

【譜例 4-4】七字調

(音樂來源：河洛歌子戲，1991；演唱者：許亞芬；採譜：蔡淑慎)



「本來以為」都是襯字，直接用在主拍上，顯見七言四句的運用，在歌仔戲中已愈來愈有彈性了。

(二) 虛字

常用的虛字有「啊」_ㄚ、「哪」_ㄛ、「伊」_ㄛ、「就」_ㄛ、「來」_ㄛ、「囉」_ㄛ、「啲」_ㄛ、「喂」_ㄛ、「也」_ㄛ、「各」_ㄛ、「哎」_ㄛ、「世」_ㄛ、「兮」_ㄛ、「唉啲喂」_ㄛ、「啊世」_ㄛ、「啊伊」_ㄛ、「伊那」_ㄛ、「彼個」_ㄛ、「千哪」_ㄛ、「也呀囉也」_ㄛ、「伊啊囉伊」_ㄛ、「伊哪愛啲得啲」_ㄛ、「哪哎啲啊哎啲」等，新調由於曲調固定所以較少使用襯詞，使用最多的當屬「大哭調」及「都馬調」，「大哭

調」重感情，演唱時為了凸顯悲傷氣氛，常常大量使用襯詞及虛字點綴，演唱起來更能賺人熱淚。廖瓊枝被公認是演唱「哭調」最傳神的大師，她在使用虛字上，最常在句尾時以「啊」作結尾音。「啊」音除了適合收韻之外，也是較能表達悲傷情緒的虛字。下面這句是「薛平貴回窯」中七字哭的第一句，廖瓊枝運用「啊」來作收尾音的例子。

【譜例 4-5】七字哭

（音樂來源：廖瓊枝歌子戲專輯一，1999；演唱者：廖瓊枝；採譜：蔡淑慎）



虛字雖然無意義，但是對於歌詞與歌詞之間的銜接，卻是非常重要的。尤其在地方性色彩濃厚的曲調中，虛字是絕不可少的。例如陳昇琳演唱的江湖調（又名賣藥仔哭）的歌詞（柯銘峰、陳孟亮、周以謙，1996）：

先生開藥（囉）
 筆挺挺（啊咿）
 要開橫蓼（啊）和茯苓（啊世）
 開胸離隔是落桔梗
 開脾離水（啊）是落赤龍（啊世）
 說大黃卜硝（囉）
 和密文（啊咿）
 過筋過節（啊）就要落吞根（啊世）
 要仔那要吃就要聽藥論
 清水兩碗來煎八分（啊咿）
 （咿啊）

這是一首非常具有地方性特色的賣藥曲調，虛字的重要性絕不亞於歌詞本

身，演唱時其韻味的拿捏，要比歌詞來得更重要。

第二節 發聲技巧的運用

歌仔戲的演唱除需具有本土性、親和性的特色之外，技巧的提升是強化其藝術涵養的重要因素，近年來歌仔戲演員的素質兩級化，一為外台歌仔戲的通俗化，一為劇場歌仔戲的精緻化。但不論其演出類型為何，歌唱技巧的精進對演員長遠的前途都是非常重要的。下面就歌仔戲相關演唱技巧提出探討。

一、呼吸用氣的技巧

民族音樂家姜家祥認為吸氣有四種方法：聞（慢而多）、喘（快而多）、補（慢而少）、偷（快而少），他認為在練習吸氣時，必須結合歌曲情緒，才能使它們也成為表現歌曲的藝術手段；如果將它們游離於歌曲之外來練習，則將變成一些毫無意義的機械動作了。而在用氣方面有八種方法，其中「彈氣」用於字頭，「收氣」用於字尾，其它六種：揉氣、送氣、沈氣、提氣、頓氣、停氣皆用於字腹（姜家祥，1984：76-86），歌仔戲的演唱中雖然沒有這麼多的用語，但是演唱時都是需要做到的，只是每個人用法有些不同。

另外，換氣點的運用也是非常重要的，演唱時如果因為氣不足，一段曲調換氣好幾次，會使得情緒被打斷；但如果該換氣而不換氣，想顯示自己中氣十足，也不見得受到好評。京劇中稱此為「氣口」，是演員對於曲調進行再創造的一個重要手段。例如「薛平貴回窯」中的七字調：

【譜例 4-6】七字調

（音樂來源：廖瓊枝歌仔戲專輯一，1999；演唱者：廖瓊枝；採譜：蔡淑慎）



原來的語句應是「夫妻一別」，「十八年」一個換氣點；但因為曲調較高，很多人會唱成「夫妻」、「一別」、「十八年」成了二個換氣點，使得原本故意拉高調門的氣勢完全被破壞了。戲劇的美即在於劇情的啟承轉合，有高潮也有低潮，有溫柔之美也有陽剛之氣。因此戲曲演唱在呼吸的運用上，只要能適時適地、恰如其份的掌握即可。

二、共鳴的技巧

歌仔戲是具有民間親和力的本土性劇種，其演唱時的聲音，比較接近自然說話的聲音，但前已說明，說話聲音並不適合於歌唱，普通說話聲音是單獨應用舌後部來調節共鳴的，用這種發音法來唱歌，無法達到歌唱時所需要的演唱技巧，例如唱高音、長音、裝飾音等，音色、音質上也比較沒有變化。因此在不影響歌仔戲的特有風格之下，應該盡可能地改進聲音的品質及發聲共鳴的方法。聲音在各個共鳴腔體的配合交替、協調運作下，使歌唱表現更為生動，風格色彩更為鮮明。下面以歌仔戲曲調說明共鳴運用的方法。

【譜例 4-7】十二丈調

(出處：柯銘峰、陳孟亮、周以謙，1996)



【譜例 4-7】是「十二丈調」中的第一句，其中「一寸」這二個字可用胸腔共鳴（胸聲區），使聲音沈穩清晰，「光陰」二字演唱時就要用鼻腔共鳴（頭聲區）的位置，在兩個共鳴位置交替時，一定要很緊密的結合，使旋律能順暢的連結起來。歌仔戲的曲調進行通常較為平順，兩音之間進行不會超過八度，更不會有突然的大跳，在大陸民間歌曲中偶有大跳十一度的演唱，演唱時要在很短時間中，從胸聲區轉換成頭聲區，聲音還要做到連貫、自如、靈巧而動聽。這是較為複雜的演唱技巧（白秉權，1996：14）。

三、高音演唱的技巧

歌仔戲以真聲演唱，真聲發聲音域以中低音為主，演唱高音較為吃力，因此，本文將特別探討高音演唱技巧的運用，期能對歌仔戲音域限制的突破有所助益。

臺灣戲專歌仔戲科專二班曹雅蘭同學接受訪談時指出，當她演唱「桃花過渡」曲調時，其中有一段旋律比較高，但這段旋律又一直重複唱，每次唱到這裡，她覺得很痛苦，因為老覺得音唱不上去，嗓子都喊啞了。有一次她突然想到何不試試音樂課時學的聲樂發聲方式，也就是首先打開口腔，運用丹田力氣支撐氣流往上，推送聲帶發出聲音，聲音通過鼻腔共鳴之後，由於頭部的共振，感覺聲音位置在頭部中央靠前的部位（額竇部位），如此一來，很順暢的就唱到所需要的音高，而且聲音聽來寬宏有力。這樣的嘗試使她的演唱不僅獲得好評，更使她的音域無形中增高許多。

歌仔戲演唱音域大約是從 g 到 d^2 ，這也是一般女聲真聲的音域，比較高一些可以唱到 e^2 或 f^2 ；但是由於旋律上下行的因素，高音的演唱會產生不同的感覺；旋律上行時高音比較不容易唱好，相反的下行旋律時則較容易唱，這是因為演唱時需配合呼吸及運氣，當一段旋律從高音下行時，演唱者可以吸足氣演唱最高音，然後輕而易舉的往下演唱，但若是演唱上行旋律時就不同了，好不容易唱到高音部分時，氣早就所剩無幾，如果再加上不知如何使用共鳴，那麼可以確定高

音是絕對唱不好了。下面分別舉出上、下行曲調的例子：

【譜例 4-8】緊疊仔

(音樂來源：廖瓊枝歌子戲專輯一，1999；演唱者：廖瓊枝；採譜：蔡淑慎)

緊 來 走 啊 啲

(間奏) 啲 啲

譜例 4-8 是『緊疊仔』的第一段曲調，最高音就在第一音的 d 上，然後旋律慢慢往下行，這首曲子音雖然高，但一點都不難唱。再看第二首曲調「大調」：

【譜例 4-9】大調

(出處：柯銘峰、陳孟亮、周以謙，1996；演唱者：唐美雲)

一 路 也

搬 也 山 也

【譜例 4-9】的第一句由 a¹ 音開頭，二拍之後馬上拉高到 d¹ 音及 e¹ 音，第二句再由 a¹ 起音馬上拉高到 e¹ 音，這種旋律的進行，在演唱時一定要注意先將氣一次吸足，然後口腔打開使用較高的鼻腔共鳴，才能唱得好。很多教唱腔的老師喜歡用「大調」這種上行音來練習學生的高音，但如果學生基礎練習還不夠穩定前，建議先用類似「緊疊仔」前面幾小節高音下行音來練習，效果應該比較好。

第三節 做韻技巧的運用

做韻在歌仔戲演唱技巧中幾乎是首要條件，要看一個人演唱功力的好壞，只要看他（她）的做韻技巧即可一目了然。做韻是為了使演唱的旋律好聽、婉轉，是曲調的再創作。歌仔戲的曲調中如果沒有做韻，聽者會覺得曲調呆板枯燥，即使是固定曲調的唱腔如：南光調、漢調（殺房調）、緊疊仔、狀元調、留傘調等曲調，演唱時也會因歌詞及演唱者的不同，而有不同的做韻。在七字調、都馬調、及雜念調等自由曲調中，演員更是各顯神通、千變萬化，猶如孫悟空的七十二變。七字調、都馬調及雜念調的旋律不固定，基本上只是一個框架，演唱者可依個人的喜好及技巧加以創作、加以變化；因此，不同人演唱相同曲調，會有不同的效果產生；而同一個人演唱同一首曲調，有時也會因環境、心情的改變而有所不同。

近年來，歌仔戲演出以外台及內台演出為主，外台歌仔戲的演出仍保留「做活戲」的演出型態，較注重演員的「腹內」及做韻能力。而現代劇場內的演出，已開始採用定腔定譜的演唱，但為維繫歌仔戲做韻的傳統特色，每一個新編劇碼中，仍然保留部分唱腔，由演員自行即興編創，發揮做韻的技巧。⁴⁴做韻必須把握幾項原則，才能達到好聽又好唱。第一，唱詞發音必須清楚，讓觀眾一聽即知唱詞內容；第二，依照劇情起伏和情緒發展來設計，例如以「七字仔」演唱慷慨激昂的情緒，可以將旋律拉高或使用切音來表現；第三，依照角色的身份來設計，例如丑角的演唱方式，可以加「喔、啊、嘎」等尾音表現活潑俏皮的個性。文建會主辦之《臺灣歌仔戲藝術薪傳計畫》教學教材中對做韻之定義如下：

演員演唱曲調時，在掌握曲調旋律架構與唱詞的關係下，依個人演唱習慣或戲劇需要，自由增減裝飾音或更動部分旋律者，稱為做韻（黃雅蓉編，1999：112）。

做韻不僅可達到美化旋律的效果，而且還可以建立個人演唱的特色。林谷芳

⁴⁴ 柯銘峰訪談，2002.02.19。

在《雅俗並蓄戲以人揚 - 談廖瓊枝的歌子藝術》中提及：

廖瓊枝無論是在演唱七字調或都馬調，都善於加花與行韻。在七字調的二句四尾，她將旋律明顯的拉長加花，使情感得以延續，成為廖氏版本的七字調。面對都馬調，則也明顯地以行韻，藉由音高低的轉折來讓其過程更為委婉……（廖瓊枝歌子戲專輯一，1999）。

廖瓊枝的演唱藝術因為歌仔戲較無定譜的演唱方式而有了發揮的空間，再加以她個人特殊的音色，造就出廖瓊枝歌仔戲的輝煌成就，也使她的名字與歌仔戲幾乎成為等號。另據筆者的探訪，歌仔戲界也極為推崇名小生陳美雲的做韻功力，相同的一個唱段，她可以做出好幾種不同的做韻唱法，使曲調變化多端、韻味十足。陳美雲雖然已是歌仔戲的元老，但因其演唱功力已達爐火純青的地步，且熱衷於舞台表演，目前仍活躍於舞台上，歷久不衰。

學習做韻的技巧，一般初學者通常都是模仿老師的唱法，老師唱一句學生跟著唱一句；錄音機不普遍時，學生一遍又一遍的跟著老師唱，努力將它記下來，雖然是學會了，但做韻的方式可就因人而易，記憶好的學生照本宣科，一音不漏的學老師唱；記性不好或技巧不夠好的學生，無法將老師所唱的旋律全部記住，於是只好省略幾個音或自行更改部分音，演唱起來韻味就不同了；因此，同一個老師教出來的學生，做韻的方法便會出現好幾種不同的版本。

【譜例 4-10】是以臺灣戲專同一班級學生由同一位老師所教的七字調來做比較，四位學生因資質、喜好及學習程度不同而在演唱上略有差異；首先是無意義的聲詞，也就是俗稱的「虛字」的運用有所不同，此首曲中所用的虛字有「啊」、「哪」兩字；其次在做韻時轉音的使用也因個人習性而有所增減，例如 a、d 兩位學生演唱「走三關」的「三」時，在 g^1 後面加上 $f^1 g^1$ 兩個音，曲調就顯得婉轉些，c 學生演唱「回中原」時，不僅加上虛字「哪」，拖腔的音也較其他學生豐富；至於 b 學生演唱「回中原」的「回」字，「無人管」的「無」字及「王寶釧」的「王」字，其旋律音不同於其他三位學生，應是聽音上有所誤解所致。

【譜例 4-10】學生演唱七字調版本比較

(演唱者：臺灣戲專歌仔戲科國一班學生；錄音採譜：蔡淑慎)

蔡淑慎 採譜

a. 5 4
 b. 5 4
 c. 5 4
 d. 5 4
 (前奏) 身 騎 白 馬 (開奏) 走 三
 關 改 換 素 衣 戰 回
 關 改 換 素 衣 戰 回
 關 改 換 素 衣 戰 回
 中 原 驍 放 擒 西 涼
 中 原 驍 放 擒 西 涼
 中 原 驍 放 擒 西 涼
 中 原 驍 放 擒 西 涼
 啊 無 人 管 心 心 越 越
 啊 無 人 管 心 心 越 越
 啊 無 人 管 心 心 越 越
 王 寶 劍 哪 心 心 越 越
 王 寶 劍 哪 心 心 越 越
 王 寶 劍 哪 心 心 越 越
 王 寶 劍 哪 心 心 越 越
 王 寶 劍 哪 (尾奏)

為探究歌仔戲即興做韻的奧妙之處，以下將依做韻的形式及做韻的方法兩方面分別論述之。

一、做韻的形式

歌仔戲曲調的做韻，有「音隨字轉」、「韻隨人異」二種形式，以下分別敘述之。

(一) 音隨字轉

所謂「音隨字轉」是指曲調的旋律隨著唱詞的字音組合而轉變，也就是配合歌詞的聲調平仄而改變其曲調的進行，也就是「依字行腔」。在七字調、雜唸調、都馬調等旋律自由的曲調中，演唱者需考慮每個單字的前後音高不同，來創作及改變曲調的旋律變化，如以「聽說同往孝義庄」唱詞入南光調第二句旋律架構，其中第四字「往」易成「翁」的發音，此時即須以音隨字轉的方式，維持唱詞的發音（黃雅蓉編，1999：112）。

【譜例 4-11】

「南光調」第二句基本旋律：



音隨字轉的演唱旋律：



另外，音隨字轉亦常運用在旋律較固定的新調類曲調，此乃因唱詞聲調與曲

調旋律不相容，為了保持唱詞的發音正確，而更改曲調的旋律或加音(黃雅蓉編，1999：112)。

歌詞的聲調是歌仔戲曲調編創的重要依據，在固定曲調中演唱者需依照歌詞的聲調運用滑音來達到聲調的一致，例如下面這首曲例「狀元樓」，分別由三位演員演唱同一段曲調，但不同的歌詞其滑音的用法完全不同。

【譜例 4-12】狀元調

(出處：張炫文，1982)

公主 有 意 想 要 學
練 武 並 非 比 讀 書
練 武 可 增 我 體 能

【譜例 4-12】中「學」、「書」、「能」三個字各有其聲調，因此滑音就需配合聲調之不同而改變，也就是「音隨字轉」。而在自由編創曲調的七字調、都馬調、及雜唸調中，聲調的運用更是演唱者最需注意的部分，曲調不夠悅耳動聽事小，造成倒字以致讓觀眾誤會其意才是茲事體大；現代劇場的演出舞台兩邊都有字幕，觀眾可從字幕上瞭解演唱歌詞的內容。但是外台「做活戲」的演出沒有字幕，觀眾想要瞭解劇情的發展，只有靠演員的唱唸功夫了。下面這段陳美雲演唱選自「山伯英台之遊西湖」的『新七字』二段詞的曲調就可看出聲調運用的巧妙了。首先先將歌詞大聲朗誦一遍：

那將英台當女兒
天姿絕色俏娥眉

再來看看曲調的進行：

【譜例 4-13】新七字

(出處：柯銘峰、劉文亮、陳孟亮、莊家焜合編，2001)

七言四句中，七字是以前四後三分段，每一段的最後一個字特別注意其曲調旋律是否符合聲調，【譜例 4-13】中「台」、「兒」、「色」、「眉」都依其聲調清清楚楚的呈現，即使不看字幕，也能完全聽懂其演唱的內容。

(二) 韻隨人異

所謂「韻隨人異」即是演唱者個人的唱腔風格(黃雅蓉編，1999：112)。這類情形大都發生於七字調、都馬調、雜唸調的曲調，固定曲調如源自其它劇種的曲調或是新調類，演唱者僅能就歌詞聲調的不同而「音隨字轉」，其它旋律大體還是固定的。而七字調、都馬調、雜唸調等無固定曲調，完全由演員自由發揮，做韻的方式依個人的技巧、習慣、及喜好而有所不同；於是，即使相同的歌詞分由不同人演唱，也會出現不同的做韻方法。例如以七字調最為人熟知的「身騎白馬」四字為例，就可有多種唱法。

【譜例 4-14】七字調

The image shows four musical staves (a, b, c, d) for the lyrics '身騎白馬' (Shen Qi Bai Ma). Each staff is in 2/4 time and has a key signature of one flat (B-flat).
Staff a: '身' (shen) on a quarter note, '騎' (qi) on a quarter note, '白' (bai) on a quarter note, '馬' (ma) on a quarter note.
Staff b: '身' (shen) on a quarter note, '騎' (qi) on a quarter note, '白' (bai) on a quarter note, '馬' (ma) on a quarter note.
Staff c: '身' (shen) on a quarter note, '騎' (qi) on a quarter note, '白' (bai) on a quarter note, '馬' (ma) on a quarter note, '啊' (a) on a quarter note.
Staff d: '身' (shen) on a quarter note, '騎' (qi) on a quarter note, '白' (bai) on a quarter note, '馬' (ma) on a quarter note, '啊' (a) on a quarter note.

【譜例 4-14】的四種唱法，雖然基本上還是以歌詞聲調為基礎，但仍因演唱者節奏的變化、虛字的運用、及旋律音的改變，而呈現出不同的曲調風貌，此即為「韻隨人異」。

二、做韻的方法

做韻其實就是曲調的創作，是即興發揮的創作手法，雖然是即興創作，但若對旋律的運用不熟悉，做出來的韻自然就不精彩。很多歌仔戲演員經由長期演唱經驗、及吸收其他劇種、樂種的精華，綜合整理出屬於個人風格的做韻方法，以下將依裝飾音及拖腔（一字多音）的運用方法分別探討歌仔戲做韻的方法；由於部分歌唱形式，歌仔戲並未有相關術語，其他戲曲也未見相關語彙，為描述細微差異，將引用西洋歌唱術語加以說明。

（一）裝飾音

顧名思義就是對曲調具有裝飾的作用，由於歌仔戲以做韻來表達歌唱的轉折，在此借用盧文勤在「京劇聲樂研究」中所使用的名詞（盧文勤，1984：92-97）是普遍使用在西方音樂的名詞，來作為描述做韻的細微差異；歌仔戲中常用的裝

飾音有倚音、滑音、顫音、漣音等四種。

1. 倚音

倚音是記在主要音符左邊的小音符，用來延緩主要音的出現，倚音有長倚音、短倚音、雙倚音、後倚音、滑倚音五種，是發生在主要音的上一級或下一級（張錦鴻，1979：76）。歌仔戲曲調使用的倚音形式有長倚音、短倚音、雙倚音、後倚音四種。其中以長倚音的使用最多，也是歌仔戲演唱的一大特點，長倚音演唱時可比主要音強，音符的長度約佔主要音的一半，最常見到使用長倚音是在「音隨字轉」時，例如【譜例 4-12】狀元調，「學」的主要音是 c^1 ，長倚音是 d^1 ，「能」的長倚音是 b ，主要音是 c^1 。又如【譜例 4-13】新七字，「兒」的長倚音是 g^1 ，主要音是 a^1 ；「眉」的長倚音是 c^1 ，主要音是 d^1 。

2. 滑音 (ㄣ)

滑音是中國地方戲曲及民間歌謠演唱的一大特色，滑音的運用在歌仔戲中非常重要，因為配合聲調演唱時，演唱者必須根據每個唱字的不同，在不同唱詞中加入滑音使唱詞清楚，也使聽者瞭解所演唱之內容。

滑音有滑至固定音高及無滑至固定音高兩種，從田野調查發現，老歌仔時期以無滑至固定音高之下滑音居多，不論是七字調、大調、倍思、串調仔等，演唱者都能以隨興的方式使用滑音，究其原因，或許與老歌仔濃厚的念歌說唱性質有關。由臺灣戲劇中心製作的「臺灣戲劇音樂集」中，廖瓊枝應邀演唱早期的「古早七字仔」、「賞花調」等，為了保留其原有韻味，也是入境隨俗的運用無滑至固定音高的滑音演唱（見譜例 4-14）。成為大戲之後的歌仔戲已少見無滑至固定音高的滑音使用，大都使用滑至固定音高的滑音，無滑至固定音高的滑音僅在念歌說唱性質的江湖調中可見。滑音的形式可分為上滑音、下滑音、或上下滑音，使用時也是配合聲調運用。無滑至固定音高的滑音類似嘆息聲，演唱時要有輕重之分，可用「頭重腳輕」來形容，收尾時使用一些氣聲才不致過於僵硬。

【譜例 4-15】古早七字仔

(音樂來源：臺灣戲劇音樂集第一輯，1991；演唱者：廖瓊枝；採譜：蔡淑慎)

為著 姑娘啊 哎 這個 代誌

(間奏) 送我來 二粒啊 哎 的 荔 啊

枝 啊 送我啊 的 荔 枝 啊

3. 顫音 (~~~~|)

顫音的「顫」雖取其顫抖的含意，但卻不是生活裡因顫抖而發出來的聲音(盧文勤，1984：95)，而是一種做韻技巧。顫音是由主要音和其上方或下方音組成，其音程約在三度音之內，顫音有快慢之分，在京劇裡顫得慢的就稱為波浪音。歌仔戲使用的顫音多為快顫，大都用於悲傷的哭調；哭調演唱時，常以近乎哭泣的嗓音演唱，聲音呈連續性的顫抖，故又有人稱為抖音。除哭調外，老生在情緒激昂時，也會使用顫音演唱。近幾年，歌仔戲受到京劇唱腔的影響，顫音的使用有增加的趨勢。顫音進行時速度應該是平均的，但有時為了情感的表現，也會有由慢漸快的唱法。平常練習時應由慢的顫音練起，待音型唱穩之後再漸漸加快，如此才能充分掌握顫音的演唱技巧。

4. 漣音 (~~~~)

漣音是主要音上一種急速的振動，也就是從主要音起，急速的下行二度或上行二度再回到主要音(張錦鴻，1979：78)。漣音在歌仔戲曲調中運用很廣泛，

由於演唱時速度需較快，多使用在活潑輕快或情緒緊張、激昂的曲調中。例如【譜例 4-9】唐美雲演唱的「大調」中，「一路也」的「也」字和「山啊也」的「也」字都是使用漣音作為裝飾。

（二）拖腔

拖腔也就是一字多音，在表現哀淒、柔美的慢板曲調中常運用拖腔的轉折來詮釋深沈細膩的情感，充分發揮行腔轉韻的技巧。由於曲調較長，拖腔很少使用正規節奏，以免過於死板乏味；每一個演唱者常依個人的喜好或習慣，運用各種不同拍值的音符，加入附點、切分音、裝飾音等變化串連而成，歌仔戲演唱曲調中唱詞的安排非常自由，常放置於弱拍也就是板後，然後拖腔至下一拍或下一小節，形成歌仔戲特有的旋律型態，廖瓊枝最擅長運用此種拖腔，【譜例 4-17】中，a 例之唱詞「自君」及 c 例之唱詞「躡痕」，即為此例。拖腔在曲中的用法有二種，一為句中的拖腔，一為句尾的拖腔，以下分別論述其使用情形。

1. 句中的拖腔

句中的拖腔常是做韻技巧的表現處，在前一個主要音後面如何運用拖腔接續到下一個音，其實是有一些規則脈絡可循，試觀察幾位資深的歌仔戲演員演唱，發覺每一個人在拖腔運用上都有其慣性，旋律音的運用也有固定偏好，而加上節奏快慢、拍子長短的變化之後，便能唱出多種不同韻味的拖腔了。以下列舉楊麗花、陳美雲及廖瓊枝拖腔的運用方式。

【譜例 4-15】楊麗花的拖腔形式：

（出處：張炫文，1998）

a.
為啊著 功啊名 是愛打 拚

b.
湖山 萬里 任遊 蹤唉

c.
希啊望 金榜 啊 會得來 題啊 名

楊麗花運用拖腔的特點有三；一、旋律音偏愛使用 Re、Mi、Sol 三個音。二、節奏較為平穩、簡單。三、擅長運用虛字「啊」作為拖腔的銜接及轉折，凸顯出楊麗花演唱的鄉土性特質。

【譜例 4-16】陳美雲的拖腔形式：

(a. 出處：柯銘峰等合編，2000。)

(b.c. 音樂來源：玉樓聲歌仔戲曲調選集，1998，採譜：蔡淑慎)

a.
九天的 仙女 啊 難 相 比

b.
文官 武將 啊 送 鸞 駕

c.
范蠡 獻 美 報 國 仇

陳美雲是一位演唱技巧極佳且音域寬廣的歌仔戲演員，因此在拖腔的運用上無論是節奏、拍子、旋律音等，均是變化多端、豐富靈活，無不令人佩服其做韻技巧的高深功力。

【譜例 4-17】廖瓊枝的拖腔形式：

(a.c.音樂來源：廖瓊枝歌子戲專輯一，1999；採譜：蔡淑慎)

(b.出處：柯銘峰、陳孟亮、周以謙，1996)

The image shows three staves of musical notation in 2/4 time, each with lyrics underneath. Staff (a) is labeled 'a.' and contains the lyrics '白君一別啦'. Staff (b) is labeled 'b.' and contains the lyrics '挽來甲哥啊插上頭啊'. Staff (c) is labeled 'c.' and contains the lyrics '面皮躡痕兩三溝'. The notation includes various note values, rests, and slurs, illustrating the melodic structure of the '拖腔' (dragging) technique.

在做韻時，如何運用旋律音將簡單的幾個字加以潤飾、運用，需靠良好的拖腔技巧。而廖瓊枝正是此類的佼佼者，如【譜例 4-17】a 例雖然只有四個字，但加上了虛字之後，居然能夠變化出四個小節的豐富曲調，實在令人嘆為觀止。而 c 例「面皮躡痕兩三溝」的慢板曲調，不僅是演唱者拖腔技巧的高度發揮，更是演唱技巧的最大考驗。

2. 句尾的拖腔

基本上七字調、都馬調、及雜唸調的落音（終止音）均有其一定的骨幹音，例如七字調的落音為羽（La）或角（Mi）；都馬調的落音為徵（Sol）商（Re）羽（La）偶而也落在宮（Do）或角（Mi）；雜唸調的落音則以徵（Sol）為主，少部分為宮（Do）商（Re）羽（La）（張炫文，1998：27,42,48）。近年來隨著唱腔曲調的多元化，落音的限制已漸趨自由，尤其是七字調的落音已可見到宮（Do）商（Re）徵（Sol）音的出現。而句尾拖腔的形式也就因落音的多樣化而顯得更為豐富，除了應用歌詞最後一字拖腔外，句尾加虛字後拖腔的情形也很多。廖瓊枝就常運用虛字「啊」做收尾音及拖腔。另外，據張炫文老師採譜的觀

察，⁴⁵著名的電視歌仔戲演員楊麗花使用於句尾拖腔的音型以 Sol La Sol Mi 最多，陳美雲的句尾拖腔則以 Sol La Do 居多，而廖瓊枝較常用的拖腔音型則為 Do La Sol Mi，拖腔音型的運用與個人之喜好及審美觀有直接關係。以下列舉三人句尾拖腔形式如下：

【譜例 4-18】楊麗花句尾拖腔形式：

(出處：張炫文，1998)

a. 金榜會第啊一名

b. 不咧榜啊得

【譜例 4-19】陳美雲句尾拖腔形式：

(a.出處：柯銘峰等合編，2000。)

(b.音樂來源：玉樓聲漱歌仔戲曲調選集，1998，採譜：蔡淑慎)

a. 夫妻恩愛到百年啊

b. 相親相愛永不離啊

⁴⁵ 張炫文訪談，2002.01.23。

【譜例 4-20】廖瓊枝句尾拖腔形式：

(音樂來源：廖瓊枝歌子戲專輯一，1999；採譜：蔡淑慎)

a. 從此不分離啊

b. 豬母乳啊

歌仔戲的做韻是其精華所在，做韻即是曲調的即興創作，曲調的即興有其變與不變兩部分，所謂「不變」即是唱腔曲調的基本框架，而「變」即是曲調即興的部分，也就是做韻。近年來，大型舞台歌仔戲的演出，已開始採用定腔定譜的演唱；但據柯銘峰表示，每一個新編劇碼中，多少還是會保留一部分曲調，由演員自行即興編創演唱，以維繫歌仔戲做韻的傳統特色；二十一世紀的來臨，歌仔戲亟待提升其藝術地位，但如何保有其風格獨具之傳統則更是不容忽視。

第五章 歌唱傳承形式的發展

歌仔戲歷經近百年的發展歷程中，一直都由民間自力更生，各個劇團擔當著表演與傳承的工作，雖然保留了歌仔戲民間性的特色，但民間劇團的良莠不齊以及經營的不易，也使得歌仔戲的發展載浮載沈，加之工商社會的發展，年輕人對此行業大多缺乏興趣，造成後繼無人之窘況，許多劇團在無計可施情況下，只好由自己家屬來補充，以致素質良莠不齊，對歌仔戲的發展阻礙甚大。1966年「拱樂社」曾經開辦歌仔戲的補習班，但劇團興學究竟不易，只維持了短短幾年，就無疾而終。⁴⁶1992年宜蘭縣政府成立第一個公辦的歌仔戲團「蘭陽戲劇團」，顯見政府開始正視歌仔戲的傳承及發展，1995年國立復興劇校成立歌仔戲科，更使歌仔戲傳承教育納入正規教育體系，近幾年各級學校紛紛成立歌仔戲社團，聘請歌仔戲藝人指導，頗有成效。眼見歌仔戲學習者日增，政府社教機構也相繼開辦歌仔戲研習營，這似乎也正式確立歌仔戲的藝術地位及其重要性。以下分就職業劇團、業餘社團、學校體制教育的傳承形式，特別是在歌唱傳承形式上的發展探討之。

第一節 職業劇團傳承形式

歌仔戲的發展歷程起起伏伏，早期人們當作興趣來學習，表演屬業餘性質；等進入職業階段之後，許多演員為了生存不得不多接演出，興趣成了工作可就不好玩了。而歌仔戲進入職業演出之後，許多家庭因為家境清苦而送小孩去學戲，小孩每天跟著劇團到處演出，只為求個溫飽。廖瓊枝回憶她會加入歌仔戲是因為參加演出能有一雙漂亮的繡花鞋；真正因為個人興趣而參加的只有少部分，像明華園的大家長陳明吉，就是看戲看到入迷，偷偷跟著劇團離家出走的典型例子(邱

⁴⁶ 「中華文化天地 - 歌仔戲」，中華民國僑務委員會，
http://edu.ocac.gov.tw/culturechinese/vod_05html/vod05_02.htm，2001.12.12。

婷，1995：9-10）。

歌仔戲的傳統薪傳方式是沿襲父業子繼的家傳與拜師學藝的師徒制，這種傳統的薪傳方式，完全適合處於初級階段的前期歌仔戲，對大多數仍屬於文盲或識字不多的從藝人員和農家子弟教習所能接受的辦法（楊炳維，1996：76）。和其他許多地方劇種一樣，農業社會時代為了娛己娛人，而由家族及親友多人聚集起來表演，久而久之形成劇團。因此，大部分演員都是自己親戚或是鄰居好友，很多小孩從小就在戲班裡長大，由於耳濡目染的關係，長大之後自然就成為劇團團員，如此一代傳一代。歌仔戲蓬勃發展後，由於人力嚴重不足，開始對外招收「子弟生」，最常用的方法就是收買一些窮人家小孩，供應他們吃住，教他們演戲，也就是俗稱的「綁戲仔」，而這些學生在未成為正式演員之前演的戲又稱「子弟戲」，當時最著名的應屬『拱樂社』，『拱樂社』所培養的歌仔戲演員目前還有好幾位仍活躍在歌仔戲舞台上，對臺灣近半世紀以來，歌仔戲的發展影響非常深遠。

歌仔戲根源於民間，人才的培育一直是由民間團體自行承擔，由於人才尋覓不易，劇團通常由家族成員所組成，目的在於演員取得及管理的方便，少部分則向外招收子弟生，訓練幾年之後，就在團裡面擔任演出。這就是地方戲曲最常運用的「團帶班」。在教唱方面，依據各劇團情況的不同而有差異。據廖瓊枝老師敘述，當年學戲時，如遇劇團來到鄉下空氣好的地方，老師會要求他們喊嗓練習，叫他們對著榕樹大聲練習，除了訓練嗓音打開之外，更藉以吸取榕樹的氣⁴⁷，據說對肺部很好，不僅可以練出好嗓子還對身體很有益。趙美齡老師當年學習時，練嗓的方式是對著古井練唱以及面壁練唱，依其方式看來，應該是藉助古井及牆壁之回聲來幫助發聲練習。

能夠學習到一些練唱方法都算很幸運的，更多的劇團沒有充分人力訓練演員，有些劇團雖然聘有說戲先生指導，但大部分還是交給經驗豐富的老演員來帶新人練習就算了，老演員平日演戲已經夠累了，那有時間及心情好好安排訓練課

⁴⁷ 依筆者猜測，以現在醫學角度來說，應該是吸取植物的芬多精，只是當時還沒有這個名詞。

程，因此基礎的喊嗓練習就只得靠自己練習了。至於唱腔及唸白的學習，由於歌仔戲的唱腔曲調都由演員上台之後臨場應變自己編唱，老演員會要求新人演出時跟在場邊跟著學，遇到比較好的演員還會找時間指點一些演唱訣竅，如果遇到不好的，只好自認倒楣，自己找機會偷偷學了。有些老演員還會要求新人幫忙做些雜事才肯教他練唱，新人為了爭取演出機會，也只好順從著做了。在這種的傳承方式之下，學習者如果不用功或者意志不堅定，根本就練不出來，練不出來就只好跑跑龍套或者改行學別的了，比較用功的人就會利用演出機會在場邊偷偷學，自己再私下揣摩練習，久而久之自然就學會了。

雖然團帶班的訓練不夠科學，但是這些學生天天以劇團為家，隨著劇團到處巡演，觀摩學習機會多，舞台經驗豐富，戲看的多也學的多，無論身段、唱腔都被磨的有模有樣、有板有眼，估不論唱工是否紮實細緻，會唱的戲還真不少，不消幾年功夫就能上台獨挑大樑，對演員的需求來說，算是很有成效的。

這種「土法煉鋼」的學習方式，在歌仔戲劇團非常普遍，幾位著名的歌仔戲藝人都是經歷如此的訓練過程，而他們能成為其中的佼佼者，到現在還活躍於舞台上或從事傳承教育，其學習過程必定充滿艱辛，其個人奮鬥意志必定無比堅強，著實可敬可佩。

歌仔戲私人劇團開辦傳承補習班，大都是為劇團培訓演員，少部分是為推廣歌仔戲而辦理研習班；由於培訓演員或是辦理研習班，都需有充足的經費及人力，歌仔戲鼎盛時期，參加人員相當踴躍，訓練成果可觀。但隨著歌仔戲的沒落，參加學員不夠踴躍，辦理情況也就常常因陋就簡，最後草草結束。劇場歌仔戲的興起，使歌仔戲演員的訓練又起死回生，加之高學歷及專業人員的參與，無論劇團的經營、訓練課程的設計都朝向專業化規劃，加之喜愛歌仔戲的人有增多趨勢，私人劇團的傳承教育有了新的契機。以下分別介紹三個不同時期較具代表性的私人劇團辦理補習班（研習班）傳承歌仔戲的概況及其教唱形式：

一、拱樂社

1966年成立的「拱樂社戲劇短期補習班」是臺灣第一個歌仔戲學校，『拱樂社』老闆陳澄三先生有感於當時拱樂社所擁有的七個分團，皆面臨演員不足的壓力，因而希望仿照復興劇校，培養新一代戲劇人才（楊馥菱，2001：284）。拱樂社訓練歌仔戲演員，招收的學生都是十幾歲的小孩子，被稱為「子弟生」，由於他們和劇團簽訂合約，由劇團提供食宿、零用金、及訓練，條件是訓練完之後要參加劇團演出，因此又被稱為「綁戲仔」。以現代術語來說，陳澄三先生非常具有企業經營概念，他在訓練學生之餘，仍能適時將這些學生推向舞台，培養歌仔戲明星，除了舞台表演，電影的拍攝也開了歌仔戲的先鋒，帶動了歌仔戲電影風潮。只可惜，最後『拱樂社』仍無法抵擋現代社會快速轉變的浪潮，1974年宣布停止營運，令人不勝歎噓。

拱樂社的訓練在當時可稱得上頗具規模，除了占地一千坪的校地外，聘請的師資包括季少山、鄭政雄、江樹良、李玉書、廖和春、吳慶元、高宜三等人，皆為戲曲領域一時之選。訓練課程完全仿照京劇的訓練，包含基本功、吊嗓練習、身段、唱腔、排戲等，紮實的訓練使學生在訓練完後的演出受到好評，也使拱樂社的演出如虎添翼，成為當時經營最具成效的歌仔戲團（楊馥菱，2001：284）。

二、新和興歌仔戲團

成立於1956年的員林新和興歌劇團，則是以家班的方式經營，團長江清柳與其五名子女為該團基本骨幹，以演出傳統古路戲為主。近年來，新和興歌劇團除了不斷推出新戲外，還成立了「新和興歌仔戲補習班」，主要在於培訓該團的基本演員，另外該團也積極培養傳統戲曲的愛好者及觀眾，如協助社區辦理歌仔戲研習班等。

據江團長表示，該團在歌唱方面訓練的方式，是先讓學員熟讀歌詞，然後開

始學唱腔。平常的訓練也要求演員需自行練習發聲，待聲音練開之後，再練習唱曲。最難能可貴的是，新和興已將部分唱腔印成歌譜讓學員練習，節省了許多「嘴對嘴」練習的時間，而學員雖然需花時間學習看譜，但往後的練習時間相對減少許多。⁴⁸

三、薪傳歌仔戲團

薪傳歌仔戲團是於 1991 年成立，是一支非常年輕的劇團，由民族藝師廖瓊枝創辦，劇團成員平均年齡約為 28 歲，擁有多位具碩士學歷的團員為其最大特色。這些團員多為求學時參加歌仔戲社團，受到廖瓊枝的指導漸生興趣，畢業之後轉而投入職業歌仔戲的演出及行政教學工作。薪傳歌仔戲團在多位高學歷的專業人員參與下，鑑於過去團帶班訓練方式的不夠嚴謹，開始朝向專業技術訓練方式規劃，也積極參與薪傳教育教材的整理及製作。

薪傳歌仔戲團對歌仔戲的傳承除製作教材、錄製有聲資料外，研習班的開設也是成果輝煌的。薪傳的團員都是廖瓊枝老師的學生，臺灣戲專歌仔戲科林顯源主任就是出自廖瓊枝的「薪傳歌仔戲團」，在談及廖瓊枝教唱的情形時，他說：

我曾經學過京劇，從老生、小生、到旦角都曾學過，因此在發聲上自己可以練習，而其他同學在學習時，廖老師會先用音階讓他們隨著她練習發聲，待聲音開了之後，再練習曲調。⁴⁹

林顯源形容廖老師教唱情形就像一部錄音機，一遍又一遍的唱給學生聽，直到大部分學生學會為止。雖然廖老師很認真教學，但是體力畢竟有限，後來便改以錄音帶教唱，或由學生自行錄音回家練習。廖瓊枝及其學生也積極培訓新一代歌仔戲演員，目前薪傳歌仔戲團定期開辦研習班，並經常應各社團邀請擔任指導傳授的工作。⁵⁰

⁴⁸ 江清柳訪談，2002.03.06。

⁴⁹ 林顯源訪談，2002.01.19。

⁵⁰ 同上。

四、蘭陽戲劇團

歌仔戲的傳承由政府機構主導是近十年左右才開始，首先是由宜蘭縣政府開辦公營歌仔戲團，宜蘭為歌仔戲發源地，為傳承、發揚歌仔戲表演藝術，宜蘭縣政府乃在歌仔戲的發源地—宜蘭，成立蘭陽戲劇團，期能傳承歌仔戲的薪火。茲簡述蘭陽戲劇團傳承形式（林茂賢，1996：177-192）：

（一）組織型態

成立時間：1992.09.28

劇團組織：分教師（鐘點聘任）、行政人員（分專兼職）、前場演員、後場樂師四種

團員組成：分正式團員、實習團員二種

招生方式：經由公開評鑑招募。

招生對象：15 至 30 歲，國中畢業以上，男需役畢或三年內無兵役者。

訓練時間：每天 4 小時。（不含演出）

經費來源：宜蘭縣政府

（二）教唱形式

蘭陽戲劇團摒棄傳統口傳心授、土法煉鋼式訓練，訂定教學計畫，編寫劇本供演員背誦，後場樂隊則將歌仔戲曲調、音樂翻成樂譜，樂師照譜演奏。在演員訓練方面，課程有基本功訓練、基本唱腔與基本身段。其他課程還有舞蹈、漢文正音、即興表演、戲劇欣賞、書法、發聲方法、視唱聽寫等。

從上述課程規劃看來，蘭陽戲劇團還是著重於戲劇部分的訓練較重，演唱方面只有基本唱腔、發聲方法及識譜聽音等課程。雖然該團強調傳統戲劇乃是「歌劇」（林茂賢，1996：185），但對於「歌」的部分訓練，似仍嫌不足。筆者認為演唱訓練要比戲劇訓練費時費力，現有歌仔戲團演出，很明顯看出戲劇表現優於

演唱，以唱工見長之歌仔戲演員寥寥可數，此乃歌仔戲朝向精緻藝術發展之隱憂，作為薪傳教育者，不能不正視之。

五、正秀婷戲曲工作坊

是由劉秀婷創辦於 2000 年，雖然成立僅兩年，但團體活動的時間已有五年之久。是國內最年輕的職業歌仔戲劇團，創始團員均具備高學歷，工作坊的成立以推廣歌仔戲薪傳教育為主，演出為輔。設有研習班及劇團兩部分。研習班開班及授課情形如下：⁵¹

開班課別：進階班、基礎班

師資來源：劉秀庭、林美玲、林顯源、劉俞辰、施政良，另聘明華園戲劇團武生張秋蘭，及小旦鄭雅升擔任客座教師。

訓練時間：進階班 - 半年一期，週日上課，每次上課 4 小時/堂。

基礎班 - 半年一期，週日上課，每次上課 2 小時/堂。

課程內容：進階班 - 讀本、唱腔、文武戲、毯子功、把子功、角色揣摩、水袖身段、演技指導、劇本創作、化妝、梳頭、頭飾製作、服飾配件製作.....等。

基礎班 - 以劇本為主，教授基本功（身段、唱腔）基本舞台概念等。

正秀婷工作室的演出劇團，是由各行各業愛好歌仔戲人士組成，以女性居多，每星期練習一次，時間長達 7、8 小時，指導老師以劉秀婷、林顯源、林美玲三人為主，也曾邀請歌仔戲老藝人謝月霞⁵²指導。劇團成員有 90% 曾經歷電視歌仔戲興盛的年代，對歌仔戲非常嚮往，目前有基本團員 10 幾人，除定期練習外，也應邀參加演出。據劉秀婷表示，該團團員很多是以真假聲混和演唱，劉秀

⁵¹ 劉秀婷訪談，2002.02.23

⁵² 金枝演社社長母親，原為著名歌仔戲藝人。

婷曾嘗試導正為真聲演唱，但效果不彰。而團員演唱風味近似流行歌曲，抖音很多，也是一大困擾。

第二節 業餘社團傳承形式

80年代開始，政府成立專責文化機構，加強對本土文化藝術的保存與研究，本土戲劇受到重視，包括北管、南管、布袋戲、歌仔戲、客家戲等地方戲曲藝術成為重要的文化資產，學術界及教育界也相繼加入研究及傳承工作。歌仔戲在文化藝術界的大力參與下，以全新面貌再度活躍於表演舞台上，此乃精緻歌仔戲的開端。有鑑於本土藝術傳承紮根的重要，許多學校紛紛成立歌仔戲社團，聘請老藝人指導傳承，新一代年輕人在老師傅的調教下，一個個有模有樣的表演起來，最先參與歌仔戲學習的應屬各大專院校社團，其中尤以台灣大學、文化大學最具規模。這些高級知識份子對於本土文化的執著令人讚佩，學生自行出資聘請名師指導，每天下課之餘，便沈浸在歌仔戲溫婉柔美的身段及淒美哀怨的曲調練習中，幾年下來頗有成效。社團的學習使他們發現歌仔戲之美，也讓這群年輕人毫不猶豫的投入歌仔戲的相關研究工作，甚至加入職業劇團參加演出，使歌仔戲注入一股充滿活力的文化氣息。除了各大學社團之外，這股本土戲曲學習熱潮，也讓許多國中小不顧升學考試的壓力，成立歌仔戲社團，1993年永和秀朗國小成立歌仔戲社團，聘請廖瓊枝擔任指導。本節將就幾個教學有成的社團，其在組織型態及教唱方式上分別敘述。

一、秀朗歌仔戲團

秀朗歌仔戲團成立於1993年10月，屬於秀朗國小的社團之一，社團組成情形如下：⁵³

⁵³ 資料來源為前秀朗國小校長詹正信「由秀朗歌仔戲團談如何推廣傳統戲曲」一文及廖瓊枝訪

師資來源：校外—廖瓊枝指導身段唱腔及民族樂團四位教師指導文武場，
校內 - 由胡文珍老師協助指導身段唱腔及兩位音樂老師協助文武場訓練；

學生來源：由同一年級學生甄試遴選。

訓練時間：校外老師每週三指導 4 小時。

校內老師每日清晨協助訓練。

教材來源：校外老師提供，廖瓊枝特為該校編寫兒童歌仔戲「黑姑娘」。

經費來源：應邀演出經費。

秀朗國小每星期三聘請廖瓊枝指導身段唱腔，平常時間的練唱則由學校音樂老師負責訓練，音樂老師雖然不一定會唱歌仔戲，但每星期三隨著學生學習之後，經由專業素養加以整理記譜，對學生的學習速度助益甚大。廖瓊枝對秀朗國小學生學習情況讚譽有加，特別為他們編寫兒童歌仔戲「黑姑娘」，於 2000 年對外演出，深獲好評。最近，廖瓊枝有感於歌仔戲訓練教材的缺乏，特獨資製作一套由秀朗國小歌仔戲團演出之「山伯英台」，將提供愛好者或歌仔戲社團做為教材。⁵⁴

二、西湖國小歌仔戲團

西湖國小歌仔戲團成立於 1997 年 4 月，明華園陳勝福的二女兒陳昭賢就讀該校四年級，明華園向校長提出設團構想，獲得校長支持，於是委由明華園統籌訓練課程的規劃，校內並派林振忠老師負責該團訓練及行政事務。其組成型態如下：⁵⁵

師資來源：校外—明華園派老師指導基本功、身段、及唱腔。

校內 - 由林振忠老師統籌指導，高年級學生擔任助教。

談紀錄二。

⁵⁴ 請參閱附錄四，廖瓊枝訪談記錄二。

⁵⁵ 西湖國小歌仔戲團相關資料由指導老師林振忠提供。

學生來源：自由參加，招收一、二、三年級學生。

學生人數：平均維持三、四十名。

訓練時間：校外老師每週三、五各 2 小時。

校內老師週一至週五每日清晨 07：40—08：40 訓練 1 小時。

寒暑假星期一至星期五每天上午訓練 4 小時。

教材來源：由明華園請專人編寫，已演出之劇碼有「盤絲洞」、「火燄山」。

經費來源：老師指導費及演出所需之服裝、道具、燈光、音響皆由明華園提供。

西湖國小歌仔戲團唱腔的訓練是由陳孟亮老師指導，每星期五下午上課兩小時，陳孟亮老師教唱方式是先學唸歌詞，待歌詞熟悉之後，再一句一句練唱曲調，由於沒有音樂老師參與訓練，無法將曲調旋律記譜，學體育的林振忠老師遂將之錄音下來，再讓學生每天早上配合錄音帶練唱。除了唱腔的練習之外，沒有特別的發聲訓練，主要乃因音樂老師未能參與訓練工作，無法提供專業的音樂知識，使西湖國小在唱曲部分的訓練仍停留於傳統劇團的訓練方式。

和大部分劇團一樣，西湖國小的訓練也是非常艱苦的，學校無法提供經費補助，三、四十名學生基本功、身段、唱腔的訓練，除明華園每週二次的課程之外，其餘均由林老師一人承擔，的確非常不易，所幸寒暑假期間，明華園派人每天四小時的集訓，才較見成效。創團五年來，已經對外演出十七、八場，由於明華園提供演出所需支援，解決了一般業餘劇團演出最大的難題，學生得以專心演出，這也是西湖國小最大的優勢。由明華園的大力協助，證明學校與企業團體建教合作的重要性；戲曲藝術薪傳不易，薪傳歌仔戲團和明華園歌仔戲團願意提供資源協助學校的傳承工作，實屬不易。

三、台大歌仔戲社

台大歌仔戲社是在 1991 年成立，創團者為劉秀婷，參加者均是對歌仔戲非

常著迷，幾乎每天都會到社團去練習，有人居然因為學歌仔戲太過著迷而遭死當，劉秀婷說：台大歌仔戲社學生就像一張白紙似的，一旦喜歡上就非常投入，常常會自己主動練習，學姐長也會自動指導學弟妹，就這樣一代一代的傳承下去，社團人數通常維持在 10 幾人左右，最多曾經有 20 幾人，幾乎可以演一齣大戲了。許多歌仔戲著名藝人均來指導過，例如廖瓊枝、陳美雲、唐美雲、石惠君、許亞芬、黃雅蓉、邱秋蕙等。已經成立十年的台大歌仔戲社，經常參加校外的演出，所需的費用均由學生自行負擔，但學生仍樂此不疲，近年來，學生還自己編寫劇本演出，其成就不得不令人刮目相看。劉秀婷本人就是因為推動歌仔戲社團的成立而愛上歌仔戲，台大畢業之後考入國立藝術學院戲劇研究所，目前從事歌仔戲的教育工作，是學校社團業餘歌仔戲愛好者轉入職業歌仔戲的典型例子。

師資來源：校外—由高年級學生帶領低年級學生練習。

校內 - 曾聘請鄭榮興、廖瓊枝、陳美雲、唐美雲、石惠君、許亞芬、黃雅蓉、邱秋蕙、閻循瑋等人，擔任後場、唱腔、身段、及基本功訓練。

學生來源：屬學校社團，學生可自由參加。

學生人數：約 10 幾名。

訓練時間：校外老師每週指導一次。

校內學生每天練習，時間不定。

教材來源：由校外指導老師提供，近期由學生自行編寫劇本排演。

經費來源：學生繳交社團經費及參加校外演出收入。

台大歌仔戲社有許多嗓音很好的學生，劉秀婷形容說他們的聲音很漂亮，可是有的不是本聲（真聲），但是演唱起來就是很好聽，因此，老師也不想勉強改變他們，由於學生音樂素養很高，因此練習唱腔速度很快，平常並不特別練習發聲，但是同學們都能掌握嗓音的好壞，因此演唱技巧不俗。

第三節 學校體制教育傳承形式

有鑑於歌仔戲為臺灣唯一土生土長的劇種，在全省戲劇發展中、又是最具潛力、最有可塑性的地方劇種，其觀眾人口，從鄉村到市鎮，遍佈全省。國立臺灣戲曲專科學校的前身國立復興劇藝實驗學校乃於 1990 年開始籌畫成立歌仔戲科，期將歌仔戲劇教育，納入正規教學範疇中，培育歌仔戲的專業人才，為歌仔戲作有系統的薪傳工作，使歌仔戲在不違背傳統的本質與精神原則下，透過研究作適度改良，從劇本編寫到戲劇表演方式之更新，進而促使民族藝術與現代之社會文化發展脈動一致，結為一體，期能表達本地特有之時代文化。⁵⁶

1991 年 4 月陸續邀請專家學者、戲劇界代表林峰雄、江清柳、許常惠、葉青、魏子雲、王士儀、李殿魁、林茂賢、鄭榮興、廖瓊枝、唐美雲、曾永義等學者專家組成籌畫小組，並由鄭榮興教授擔任召集人，歷經四年的籌畫，終於 1994 年奉准成立歌仔戲科，並由鄭榮興教授擔任科主任。當年招收第一屆新生，報名人數相當踴躍，有些在原學校已參加歌仔戲社團，因此，第一屆學生素質很好，對復興劇校來說，真是一個好開端，而這些學生也很快就成為歌仔戲界注目的焦點，入校第二年，也就是 1995 年，當時的陳守讓校長以及鄭榮興主任⁵⁷就毅然決然將學生推上舞台，於 1995 年 8 月 18 日假國家戲劇院，隆重演出歌仔戲四大名劇之一「什細記」，由廖瓊枝、唐美雲等名師帶領下同台演出，讓全國觀眾以及引頸企盼的歌仔戲界前輩，檢視一年的教學成果。皇天不負苦心人，一連三天的演出，場場客滿，演出獲得極大的迴響，歌仔戲界也終於看到並肯定復興劇校歌仔戲科的辦學成效。

1999 年國立復興劇校與國光藝校合併升格改制為國立臺灣戲曲專科學校，升格後第二年（2000 年）歌仔戲科第一屆學生高職畢業，經過專科部的升學考試，大部分學生順利升入該校專科部繼續就讀，目前該批學生已是專科部二年級

⁵⁶ 參考國立復興劇藝實驗學校籌設「歌仔戲科」研究評估報告，本報告未出版，由臺灣戲曲專科學校提供。

⁵⁷ 民國八十七年升任復興劇校校長，八十八年升任國立臺灣戲曲專科學校校長。

學生，即將在今年（2002 年）夏天畢業，畢業公演的劇碼是由該批學生自編自導自演。而這些學生能投入職業歌仔戲表演的行列，也為日顯老態的歌仔戲界注入生力軍。

國立臺灣戲曲專科學校歌仔戲科招收國小五年級學生，實施國小二年、國中三年、高職三年、專科二年的十年一貫制教育，國小五年級不分科⁵⁸，學生需學習各科的基礎教學，從基礎教學中確認自己的興趣及專長所在，國小六年級再依專長分發至各個科系實施專業教育。現有專任教師 8 名⁵⁹，兼任教師 34 名，聘請之專業教師均為歌仔戲優秀從業人員。

一、課程規劃

歌仔戲科教學課程的設計分為專業術科、專業學科及一般學科三大類。⁶⁰專業術科與一般學科各佔教學時間的二分之一。成立十年來，從教學實證中不停的摸索調整課程規劃及教學方法，使之更能適應實際的需要，目前專業訓練時間分別為：國小五年級平均每週約 2 小時專業課程，國小六年級平均每週約 6 小時專業課程，國中部平均每週約 39 小時專業課程，高職部平均每週約 34 小時專業課程，二專部平均每週約 14 小時專業課程。課程規劃為戲劇與音樂並重，避免戲劇獨大情況產生；因此，音樂歌唱訓練比重也佔有一定的份量。

二、教唱形式

過去閩南人看戲時常說：「師公和尚戲，無聲唔免去。」就是說不管什麼戲，如果演員的嗓音或唱工不好，觀眾就不想看了（楊炳維，1996：066）。鑑於過去

⁵⁸ 京劇科、綜藝舞蹈科、傳統音樂科、歌仔戲科、客家戲科學生合班上課，每位學生均需接受五科的專業基礎教育。

⁵⁹ 專任教師含其他各科於歌仔戲開課之專任教師，隸屬歌仔戲科之專任教師僅 6 位。

⁶⁰ 課程規劃請參閱附錄七。

歌仔戲太過偏重於戲劇範疇的訓練及表演，戲專歌仔戲科特別強調戲劇和音樂的均衡發展及訓練，所謂音樂訓練，並不專指文武場部分，因為戲專本身設有傳統音樂科，演出排練時文武場由傳統音樂科擔當。音樂訓練課程包含有音樂、歌仔戲唱腔、歌仔戲語言、識譜聽音、武場音樂、發聲訓練、歌仔戲編腔、戲曲發聲研究、音樂與舞蹈、劇藝分科等課程。⁶¹下面僅就發聲訓練、識譜聽音、及劇藝分科等三科，分別敘述學校體制下之歌仔戲歌唱教育概況。

（一）發聲訓練

由於學校對戲曲音樂的重視，尤其鑑於過去學生在發聲方面學習不足，以致產生許多噪音的問題，特別設計發聲訓練課程，期能從具科學理論的發聲訓練中，導正學生正確的發聲方法，並能實際運用於歌仔戲的演唱，而又不影響歌仔戲之特有風格。雖然發聲訓練課程每週僅一小時，但主要教導學生學習正確發聲方式及練習方法，並於每天之劇藝分科曲調練習前自行練習暖聲。現就歌仔戲科發聲訓練課程規劃情形介紹如下：⁶²

1、歌唱概念課程

呼吸練習 - 主要是訓練學生如何呼氣、吸氣、運氣、調理氣息，以作為演唱所需。

口腔運用 - 訓練學生打開喉嚨，靈活運用口腔，注意舌、喉、聲帶位置的運用。

嗓音保養 - 沒有好的嗓音保養，再好的嗓子也不能持久演唱，訓練學生保護嗓子的正確觀念，並學習如何自我調養嗓子的方法。

音聲原理 - 基本發聲原理。

共鳴原理 - 共鳴的原理及運用方式。

⁶¹ 同上。

⁶² 目前筆者擔任國一班歌仔戲科發聲訓練，所列課程規劃為三年之課程教學大綱。

2、歌唱實踐課程

發聲練習 - 此部分與京劇的喊嗓練習功能相同，京劇的喊嗓是訓練演員時最基本也是最重要的一環，因為一個演員唱工的好壞，關係著他的藝術前途，做為一位戲曲演員，不僅要能演還要能唱。而歌仔戲演員的訓練，並沒有將喊嗓訓練列為正常化訓練，團帶班時，學生大都隨著演員直接練習唱腔，喊嗓練習偶而為之，近幾年雖然歌仔戲訓練班不少，但因缺少發聲訓練專業教師及教材，喊嗓訓練也僅止於簡單的音階練習而已。臺灣戲專發聲訓練分初、中級練習、音階高級練習。

民謠小調練唱 - 歌仔戲中新調的運用愈來愈廣泛，挑選歌仔戲常用之民謠小曲練習。

行腔轉韻技巧練習 - 歌詞與聲調之配合，拖腔、裝飾音、滑音、尾音之做韻技巧練習。

即興唱腔練習 - 七字調、都馬調、雜唸調等之即興編創訓練。

（二）識譜聽音

除了發聲訓練為歌仔戲科學生必須學習的課程之外，歌仔戲藝人不能識譜練唱也是學習上速度緩慢的原因之一，「識譜聽音」課程即是針對這項缺失開設的課程。雖然有人認為歌仔戲最大特色即在於演員自行編創曲調旋律，聽來活潑生動，不若其他聲樂藝術照譜演唱的呆板印象。但若仔細研究每個演員行腔轉運的特色，就會發覺其實這些腔韻都在一個固定的範疇中，雖因不同人而有不同變化，但其變化程度不大。反倒是近年精緻歌仔戲朝向專業分工，整齣戲交由音樂設計者編創適合該劇的固定曲調演唱，只保留部分唱腔任由演員自行發揮，其結果使得歌仔戲的曲調旋律、音樂聲響更形豐富多彩。為適應時代的轉變，及期望歌仔戲的提升，「識譜聽音」課程是不容忽視的。茲簡要介紹如下：

1、識譜

歌仔戲的曲調長久以來一直是靠師傅一字一句教的，學生在隨著老師練唱數遍之後，大部分都能琅琅上口，少部分資質較差者，師傅總會賞他幾棍，才能磨出戲來。現在知識水準提升，從小學習音樂的人愈來愈多，小學生已幾乎人人都能看譜。因應現代劇場歌仔戲的來臨，歌仔戲演員音樂能力的提升刻不容緩，學習基本的識譜能力，有利於曲調的自我練習及做韻技巧的提升。有鑑於此，臺灣戲專歌仔戲科前任主任游素凰編著一本識譜聽音課本，希望讓這一代年輕學子，能先學會看譜後，再以現代化的學習法學習演唱歌仔戲，節省一字一句練唱的時間，提升學習的效果。識譜課程內容方面設計有五線譜、簡譜、工尺譜的認識，各種音樂術語的練習、唱腔曲調的認識等。

2、聽音

常聽人提到「音痴」這個名詞，專指對音樂沒有甚麼感覺、聽不出音準的人，那麼到底聽音可以訓練嗎？答案是肯定的。筆者曾試著對一位人家認定是「音痴」的學生進行半年聽音訓練，結果，這位學生不僅音感極佳，而且還成為一位優秀聲樂家。大部分人音感不好是因為接觸太少、不得要領。就像打球一樣，未經教練指點，會有幾人能夠打得好呢？聽音的練習首先讓學生瞭解音階概念，歌仔戲唱腔以五聲音階為主，調性觀念清楚。學生學會音與音之間的相互關係之後，在聽音時依據音階上下關係，很快就能把曲調旋律聽出來。聽音的訓練有助於音準的提升，在歌唱訓練中是非常重要的環；而在歌仔戲演唱中，聽音的訓練可幫助學生瞭解曲調運用的方法，有助於演唱七字調、都馬調、雜唸調等即興曲調時做韻技巧的運用。

（三）劇藝分科

劇藝分科是戲曲教學中分量最重的科目，過去劇藝分科每周鐘點數達 24 小時，也就是每天有半天時間訓練，近年由於學年學分制之限制，每週鐘點數降為

16 小時，一週上課四天。劇藝分科課程內容包括唱腔練習及身段訓練，唱腔練習依各年紀分成不同階段。⁶³

國小部：歌仔戲發聲（以傳統教學方式）。

基本曲調教唱，如變調仔、七字仔、、、等。

透過鋼琴調音準、教識譜，運用卡拉帶輔助教學。

國中部：各種曲調配合所學劇目之學習。

樂師吊嗓練習。

以戲曲劇本（劇目）為基礎，選擇唱腔較多的劇目（如陳三五娘、山伯英台等）逐一曲調教會基本唱法。

高職部：各種技巧的運用和練習、教唱風格與流派。

樂師吊嗓練習。

學生自由發揮，老師從旁指導。

專科部：學生自行練習吊嗓。

老師給予共同性唱曲教學，再由學生依個人特長加以發揮。

練習即興創作曲調，以因應自由曲調的演唱。

歌仔戲科林顯源主任認為，戲曲教唱應多融入科學方法，使學生不因錯誤的方法而費力，能用正確發聲方法演唱，不僅效果好而且可延長嗓音的壽命。⁶⁴

劇藝分科課程因學生人數較多，再加以三個月的寒暑假及週休二日的放假，每年實際學習時間約只有半年，任課教師常覺時間不夠，以致教學進度較慢；而學生無法像團帶班一樣，直接從實際演出中學習舞台表演，是學校體制教育的弱點，為補強學生舞台經驗之不足，臺灣戲專歌仔戲科每隔一週定期在校內舞台實習演出，並開放給校外人士觀賞，藉實習演出磨練學生舞台演出的經驗，另外學校也安排校外應邀演出及定期公演，藉以激勵學生學習的興趣。

戲曲聲樂教育家蔡英蓮認為戲曲教學要從聲、腔入手、聲情並茂、唱唸統一、

⁶³ 教學內容由林顯源提供。

⁶⁴ 林顯源訪談，2002.03.12

互相合作取長補短、因人而異、因材施教（蔡英蓮，1984：125-128）。有了規劃完善的教育訓練課程，並不能保證必能教出好的人才，過去師徒制的教學法，雖然沒有科學依據，但是老師的用心、學生的努力，終能鐵杵磨成繡花針。這一代的年輕學子，或因個人學習意願不高、或因資質條件較差，再加上普遍生活不虞匱乏，沒有用心向學的動力，因此學習成效反不若過往，實在值得深思。歌仔戲的傳承教育，目前尚在發展階段，不論是私人劇團、公營劇團、學校社團或學校教育體制下的傳承，都具有重要指標作用，如何將彼此資源共享，共同為歌仔戲的傳承盡心，才是當今首要目標。

結 論

戲曲藝術乃由戲劇與音樂兩大部分組合而成，缺一不可。歌仔戲為臺灣最具代表性之本土劇種，近百年的發展歷程中，戲劇創新與研究已遠遠超前，而音樂創新與研究卻極為有限；在以「歌仔」為名的歌仔戲中，歌唱部分一直是歌仔戲音樂的主體，本文由歌唱形式、歌唱嗓音、歌唱技巧及歌唱傳承方面探討目前歌仔戲在歌樂方面的發展，得出以下結論。

歌仔戲成為舞台演出形式之後，依演出型態可分成老歌仔戲（本地歌仔戲）、外台歌仔戲、內台歌仔戲、廣播歌仔戲、電影電視歌仔戲、及現代劇場歌仔戲等六種演出型態。老歌仔戲演出全由男性演員擔任，因此男扮女裝演唱為其特色，而注重歌仔、曲多白少，更是突顯早期歌仔戲「歌」比「戲」來得重要。外台歌仔戲「做活戲」的演出，考驗演唱者的「腹內」及「做韻」的功力；由於外台初期尚未使用麥克風，能上台的歌仔戲演員均需練就一副宏亮的好嗓子，對歌唱嗓音的訓練頗有助益。內台歌仔戲的演出型態臻於成熟，再加之女性演員的加入及哭調的產生，歌唱形式更為多樣化；但由於時代的進步發展，麥克風的使用及錄音演出型態產生，阻礙了歌仔戲演員歌藝的精進。歌仔戲進入廣播、電影、電視等媒體之後，雖然再度呈現蓬勃發展景象，但在歌唱藝術發展上，僅廣播歌仔戲因其播出型態之利，而培養出許多歌唱技巧極佳的歌仔戲演員。80 年代以後進入現代劇場的歌仔戲，開啟了歌仔戲重回劇場舞台的新頁，在一群音樂工作者的努力下，歌仔戲歌唱形式有了進一步發展，重唱、合唱的運用豐富了歌仔戲的音樂，也使歌者歌唱技巧能力再度受到重視。

歌仔戲的類型可分由性別角色及演唱方式兩方面分類，性別角色的分別，不若京、崑劇等劇種的嚴格，因此歌唱音色上差異不大，尤其在反串角色的演唱音色上，常易造成混淆。各角色行當的演唱音域幾乎相同，定調大都以 F 調及 G 調為主，音域劃分的不明確，造成不同性別的演唱者無法適應，致使演唱嗓音受

到影響。歌仔戲演唱方式以獨唱、對唱、齊唱為主，其中以獨唱為歌仔戲演唱的主軸，演唱風格可歸類成悲傷性、抒情性、輕快性、激動性等曲風；進入現代劇場歌仔戲後，加入了領腔、重唱及合唱，使歌仔戲的演唱形式更為豐富。唱腔是音樂要素最重要的成分，歌仔戲的唱腔種類繁多，其中以七字調、都馬調、雜唸調等自由曲調最能表現演唱者即興創作的的能力，但萬變不離其宗，仍需保留其基本神韻。每一種唱腔曲調均有其特殊演唱風格，其中以哭調、七字調最具特色，也是演唱技巧較難的兩種唱腔。

歌仔戲歌唱嗓音仍保有其鄉土性演唱風格，長期以來一直受到極大爭議，喜歡的人認為具有本土性、親和性，不喜歡的人認為聲音太白、沒有美感。從基礎發聲原理分析，歌仔戲的演唱嗓音是以接近說話的嗓音來發聲，但是歌唱與說話的呼吸、發聲、共鳴均有所不同，因此如何在親和性的嗓音及藝術性的修為要求上達到平衡，值得演唱者及音樂工作者細加斟酌。本章中以問卷調查方式整理分析歌仔戲常見的嗓音問題，從歌仔戲從業人員及學生的問卷調查中，發覺大部分受訪者或多或少曾在歌唱嗓音上遭遇一些困擾，最大的問題在於對嗓音運用之相關問題瞭解不夠。本章提出有關學習歌仔戲時，嗓音運用的呼吸、發聲、共鳴等原理及練習法。

第四章歌仔戲歌唱技巧的探討中，以歌唱中的語言、發聲技巧運用及做韻技巧運用等三方面探討。研究發現，歌仔戲的演唱聲調與語言聲調緊密結合，因此必須「音隨字轉」、「依字行腔」，以免造成「倒字」，不知所唱為何。襯字及虛字的運用在地方戲曲演唱中非常重要，可使演唱曲調靈活多變及協助詞義清楚之功效。由於多屬即興編創，甚或有超越正字的情況產生。發聲技巧運用則以用氣、共鳴及高音演唱技巧等，以歌仔戲常用之唱腔曲調實例加以說明其運用之方法。歌仔戲做韻的形式可分為「音隨字轉」、「韻隨人異」兩種，「音隨字轉」主要是配合歌詞聲調高低改變曲調進行，而「韻隨人異」則因演唱者個人技巧、習性及喜好而有所不同。「音隨字轉」、「韻隨人異」兩種形式是歌仔戲做韻的依據，而演唱者做韻的方法則是經由裝飾音的運用及拖腔的變化而成，歌仔戲使用的裝飾

音有倚音、滑音、顫音、及漣音四種，經由裝飾音的潤飾、加花，使曲調旋律曲折婉轉，適用於戲劇情節中細膩情感的表現；而拖腔的豐富多變，更使歌仔戲充滿濃郁的地方色彩及擁有變化萬千的曲調旋律，成為本土戲曲藝術的重要特色。

歌仔戲的歌唱傳承形式以口傳為主，口傳形式可分為職業劇團、業餘劇團及學校體制等幾種型態的傳承。目前政府及民間均重視歌仔戲的傳承，除了隸屬政府的蘭陽戲劇團、國立臺灣戲曲專科學校之外，學校社團、私人劇團也紛紛辦理研習班傳授劇藝，或直接向下紮根深入國小培植傳人，如薪傳歌仔戲團以及明華園歌仔戲團等。除了口傳形式之外，正規教育體制下的臺灣戲專，有計畫的收集整理歌仔戲唱腔曲譜，並培養學生識譜能力，試圖以理論性教學法指導學生學習歌仔戲。各個學校的音樂教師如能加入本土戲曲音樂的學習及研發，對歌仔戲歌唱的傳承將更為有利，因為教師可經由自身的學習，研發出具理論依據的教學法，指導學生實際運用在歌仔戲曲調演唱上。

由本次研究中發現，歌仔戲使用的術語尚未完全規格化，甚至還需藉助其他劇種或相關學門之術語加以說明，因此應彙集共識儘速建立一套書面的紀錄，以利於傳承及教學。由於本論文是從歌唱的角度探討，不論是從歌仔戲的性別腳色或從唱腔發展出來的歌唱上，都還有很多值得探討的議題，尤其是和自然科學、醫學結合的研究，更是將來應該發展的方向。

【參考文獻】

一、書目

于吉盛

1999/2 解決男高音音高的幾種方法，《中央音樂學院學報》，50-52。

王嵩山

1997 《扮仙與作戲：臺灣民間戲曲人類學研究論集》，台北：稻鄉。

王品素

1984 風格、借鑒及其他，《聲樂藝術的民族風格》，北京：文化藝術，61-69。

中華民俗藝術基金會

1996 《海峽兩岸歌仔戲學術研討會論文集》，台北：文建會。

白秉權

1996 《民族歌唱方法研究》，陝西：陝西人民。

台北市現代戲曲文教協會（編）

1997 《海峽兩岸歌仔戲創作研討會論文集》，台北：文建會。

江秋華

1999 《外臺歌仔戲演員表演概念之探討 - 九0年代末期台北地區的圈內觀點》，台北：國立臺灣大學戲劇研究所碩士論文。

李雅惠

1997 《葉青歌仔戲表演藝術之研究》，台北：師範大學國文研究所碩士論文。

言慧珠

1984 京劇旦角發音初探，《聲樂藝術的民族風格》，北京：文化藝術，265-272。

呂訴上

- 1991 《臺灣電影戲劇史》，台北：銀華。
- 呂鈺秀
- 1993 《音樂學實踐—其使用技術淺介》，台中。
- 1997 由京劇及美聲唱法音色的差異解析其發聲的不同，《東吳大學文學院第九屆系際學術研討會 - 「音樂與語言」論文集》，台北：東吳大學音樂系，44-57。
- 何敏娟
- 1984 京劇嗓音訓練中的幾點體會，《聲樂藝術的民族風格》，北京：文化藝術，106-121。
- 余漢東
- 2001 《中國戲曲表演藝術辭典》，台北：國家。
- 林明德
- 1993 歌仔戲的文化景觀，《台灣歌仔戲的發展與變遷》，台北：聯經，5-10。
- 林茂賢
- 1995 蘭陽戲劇團的營運—公立本土劇團的運作模式，《民族藝術傳承研討會論文集》，台北：教育部，177-192。
- 林俊卿
- 1993 《歌唱發音的科學基礎》，上海：上海音樂。
- 林桃英
- 1984 《人聲樂器的製造過程及其運用之研究》，台北：名揚。
- 林德福
- 1993 《臺灣戲劇館專輯》，宜蘭：宜蘭縣立文化中心。
- 林志勇
- 1998 《男高音之聲區調配在歌唱表現上的運用 - 從人聲樂器的科學基礎探討之》，台南：國立成功大學藝術研究所論文。

林勃仲、劉還月

1990 《變遷中的台閩戲曲與文化》，台北：臺原。

邱坤良

1986/11 「歌仔戲源流」，民族藝術的薪傳，《社教雙月刊》，22-24。

1993/8 為台灣野台戲整型—改善民間劇團營運的一點看法，《表演藝術》，49-56。

1997 《臺灣劇場與文化變遷—歷史記憶與民眾觀點》，台北：臺原。

邱 婷

1995 《明華園—臺灣戲劇世家》，台北：獨家。

尚家驥

1986 《歐洲聲樂發展史》，香港：上海書局。

周維民

1990/4 科學發聲與藝術嗓音，《中央音樂學院學報》，43-46。

吳天球

1990/4 歌曲的藝術表達論，《中央音樂學院學報》，47。

柯銘峰、陳孟亮、周以謙

1996 《歌仔戲唱腔》，台北：復興劇校。

柯銘峰等合編

2000 《歌仔戲唱腔 第二輯》，台北：臺灣戲曲專校。

紀慧玲

1999 《凍水牡丹》，台北：時報文化。

洪惟仁

1996 《台灣話音韻入門》，台北：國立復興劇校。

姚和順

1999 《國小音樂教師歌唱嗓音問題與其相關因素之研究》，台北：八十八學年度師範學院教育學術論文發表會論文集。

姜家祥

- 1984 以字行腔在民族聲樂中的運用，《聲樂藝術的民族風格》，北京：文化藝術，70-90。

徐麗紗

- 1987 《台灣歌仔戲唱曲來源的分類研究》，台北：師範大學音樂研究所碩士論文。
- 1991 臺灣歌仔戲演進及唱曲形成之探討 《台中師院學報》5。
- 1992 《台灣歌仔戲唱曲來源的分類研究》，台北：學藝。
- 1996 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：文建會，193-230。
- 1997 臺灣歌仔戲音樂一百年，《音樂一百年論文集》，台北：白鷺鷥文教基金會，195-229。

徐亞湘

- 2000 《日治時期中國戲班在台灣》，台北：南天出版社。

孫清吉

- 1998 《自然的歌唱法》，台北：全音樂譜。

高中立

- 1980 《聲樂研究法》，台北：臺灣商務印書。

高 洁

- 1984 豫劇演唱淺說，《聲樂藝術的民族風格》，北京：文化藝術，133-147。

莫光華

- 1986 略談歌仔戲演員之生涯，《台灣文獻》37(4), 153-164。
- 1992 台灣歌仔戲歌調之介紹，《台灣文獻》43(1), 149-161。
- 1993 歌仔戲興盛與衰退之初探，《台灣文獻》44(1), 155-170。
- 1993 歌仔戲改進之管見，《台灣文獻》44(2-3), 229-241。

- 1996 台灣歌仔戲之特色 ,《台灣文獻》47(1), 301-312。
- 1996 《臺灣歌仔戲論文輯錄》, 台中：台灣省地方戲劇協進會。
- 莊桂櫻
- 1992 《論歌仔戲唱腔即興方式之運用》, 台北：中國文化大學藝術研究所碩士論文。
- 許常惠
- 1991 《台灣音樂史初稿》, 台北：全音音樂。
- 1996 《音樂史論述稿—台灣音樂史初稿補充篇》, 台北：全音音樂。
- 陳中申
- 1997 幫腔或是綁腔 - 國樂(民樂)加入歌仔戲的經驗談 《海峽兩岸歌仔戲創作研討會》, 台北：文建會, 291-300。
- 陳秀娟
- 1987 《台灣歌仔戲的演變過程——一項人類學的研究》, 台北：台灣大學人類學研究所碩士論文。
- 陳松民
- 1996 論薊劇(歌仔戲)的音樂 ,《海峽兩岸歌仔戲學術研討會論文集》, 台北：文建會, 385-425。
- 陳建銘
- 1989 《野台鑼鼓》, 台北：稻鄉。
- 陳建賜
- 1996 薊劇藝術的心傳演變歷程及其思考 ,《海峽兩岸歌仔戲學術研討會論文集》, 台北：文建會, 73-91。
- 陳進傳
- 1998 《本地歌仔 - 陳旺叢技藝保存報告書》, 台北：國立傳統藝術中心籌備處
- 陳耕、曾學文

- 1995 《百年坎坷歌仔戲》，台北：幼獅文化。
- 黃慧琥
- 2000 《民權歌劇團外台歌仔戲的音樂運用》，台北：台灣大學音樂研究所碩士論文。
- 黃雅蓉（編撰）
- 1999 《臺灣傳統歌仔戲藝術薪傳計畫 教學教材》，台北：文建會。
- 郭澤寬
- 2000 《從劇場演出看歌仔戲的現代化》，嘉義：南華大學美學與藝術管理研究所碩士論文。
- 張炫文
- 1982 《台灣歌仔戲音樂》，台北：百科文化。
- 1996 四十年來海峽兩岸歌仔戲〔七字調〕的探討與比較，《海峽兩岸歌仔戲學術研討會論文集》，台北：文建會，257-311。
- 1996 台灣的歌仔戲，《台灣音樂一百年論文集》，台北：白鷺鷥文教基金會，142-157。
- 1998 歌仔調之美，台北縣：漢光文化。
- 張清華、謝宗昆
- 1997/2 歌唱換聲原理新探與解決，《中央音樂學院學報》，81-83。
- 張昭明
- 1980 國劇劇校學生的音聲問題，《耳鼻喉醫學會雜誌》15(1), 62-69。
- 葉雅歌（編著）
- 1973 《歌唱發音的科學基礎》，台北市，天同。
- 曾永義
- 1988 《詩歌與戲曲》，台北：聯經。
- 1991 《中國古典戲劇的認識與欣賞》，台北：正中。
- 1993 《台灣歌仔戲的發展與變遷》，台北：聯經。

- 1997 《台灣傳統戲曲》，台北市，東華。
- 1998 台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：文建會，001-022。
- 2000 《戲曲源流新論》，台北：立緒文化。
- 游素凰
- 1996 學演相濡的新科苗—復興劇校歌仔戲科，《表演藝術》第四十九期。
- 傅雪漪
- 1985 戲曲傳統聲樂藝術，北京：人民音樂。
- 鄒允真（整理）
- 1984 《歌唱的基本要素 - 沈湘教授談聲樂》，香港，雅興。
- 楊馥菱
- 1999 《台灣歌仔戲》，台北：漢光文化。
- 2002 《台閩歌仔戲之比較研究》，台北：輔仁大學中文系博士論文。
- 楊炳維
- 1996 歌仔戲藝術教育初探，《海峽兩岸歌仔戲學術研討會論文集》，台北：文建會，059-072。
- 詹正信
- 1998 由秀朗歌仔戲團談如何推廣傳統戲曲，《鄉土藝術教育論談》，台北：藝術館，99-112。
- 管謹義
- 1999/2 歌唱的共鳴及其運用，《中央音樂學院學報》，44-49。
- 管林（編著）
- 1984 《聲樂藝術的民族風格》，北京：文化藝術。
- 廖瓊枝
- 1996 台灣的歌仔戲，《台灣音樂一百年論文集》，台北：白鷺鷥文

教基金會，158-165。

蔡欣欣

1997 台灣歌仔戲八〇年代以來的發展，〈海峽兩岸歌仔戲創作研討會論文集〉，台北：文建會，57-82。

蔡曲旦

1987 聲樂呼吸法，台北：大呂出版。

趙梅伯

1997 《唱歌的藝術》，上海：上海音樂。

漢語大辭典編輯委員會漢語大辭典編纂處

1993 《「漢語大辭典」第三卷》，上海：漢語大辭典。

鄭秀玲

1981/1994 《奇妙的聲音》，台北：三民。

劉安琪

1983 《歌仔戲唱腔曲調的研究》，台北：師範大學音樂研究所碩士論文。

劉美菁

1996 《由劇團看高雄市歌仔戲之過去現在與未來》，高雄：高雄師範大學國文研究所碩士論文。

1999 《歌仔戲概論》，台北：學海。

劉美芳

1996 兩岸歌仔戲界對傳統老戲的劇本情節結構安排比較 - 以《陳三五娘》為例，〈海峽兩岸歌仔戲學術研討會論文集〉，台北：文建會，115-134。

劉秀庭

1995 《臺灣第一苦旦—廖瓊枝專輯》，台北：台北縣立文化中心。

1999 《「賣藥團」——一個另類歌仔戲班的研究》，台北：國立藝術學院

傳統藝術研究所碩士論文。

劉大巍

1998/3 關於歌唱換聲原理的幾個基本問題，《中央音樂學院學報》，88-89。

劉志

1995/4 中國民歌唱法的演變與趨向，《中央音樂學院學報》，78-83。

劉勉宗

1984 我這半條嗓子是怎樣得到改善的，《聲樂藝術的民族風格》，北京：文化藝術，129-132。

劉南芳、陳彬

1996 兩岸歌仔戲音樂及表演風格之形成與比較，《海峽兩岸歌仔戲學術研討會論文集》，台北：文建會，361-383。

盧文勤

1984 《京劇聲樂研究》，上海：上海文藝。

簡上仁

1983/81 台灣的戲曲—歌仔戲，《台灣文獻》，184-193。

顏綠芬

1991 從民族音樂學觀點談歌仔戲音樂的研究—舉曲趣不同的實例
試

析都馬調的曲調特性，《藝術評論》第三期。

1996 論歌仔戲唱腔，從民歌、說唱至戲曲音樂的蛻變 - 以哭調連曲體為例，《台灣音樂一百年論文集》，台北：白鷺鷥文教基金會，167-193。

韓麗豔

1994/3 美國藝術嗓音醫學概況及對我國藝術嗓音醫學發展的幾點建議，《中央音樂學院學報》，86-90。

蕭自佑

1999 《音聲醫學概論》，台北：藝軒圖書。

羅時芳、嚴梓和、董亞能

1997 廈門現代戲對歌仔戲藝術的推進，《海峽兩岸歌仔戲創作研討會》，台北：文建會，265-288。

蘇碩斌

1992 《戰後台灣歌仔戲流變的社會學分析》，台北：台灣大學社會學研究所碩士論文。

嚴立模

1998 歌仔戲的押韻現象 - 以廖瓊枝女士的劇本為例，《海峽兩岸歌仔戲學術研討會論文集》，台北：文建會，153-191。

Lu, Yu-Hsiu

1995 *Studien zur gesanglichen Stimmgebung der Beijing-Oper*,
Universität Wien: Dissertation.

J. sundberg

1990 Chest wall Vibrations in Singers, in: Journal of Research in
Singing and Applied Vocal Pedagogy, Texas Christian University. Vol.13, No.2

二、有聲資料（本資料根據錄音型態排列）

錄音帶

1976 《歌仔戲的音樂》，台灣省交響樂團，台中：台灣省交響樂團。

1980 《傳統文化戲曲閩南語歌仔戲,又名,台灣傳統文化閩南語歌仔戲》，臺北：月球。

1998 益春留傘，《臺灣傳統歌仔戲藝術薪傳計畫表演教材》，台北：文建會。

- 1998 回窠 ，《臺灣傳統歌仔戲藝術薪傳計畫表演教材》，台北：文建會。
- 1998 樓台會 ，《臺灣傳統歌仔戲藝術薪傳計畫表演教材》，台北：文建會。
- 1999/7 《河洛歌仔戲精緻唱腔選集一》，台北：河洛文化事業股份有限公司。
- ? 廖瓊枝的歌仔戲-梁山伯與祝英台 ，《中國民俗音樂專集》，廖瓊枝，台北：財團法人中華民俗藝術基金會。
- 1991 第一集歌仔戲曲調類錦歌類 ，《台灣戲劇音樂集》，宜蘭：宜蘭縣立文化中心。
- 1991 第二集歌仔戲曲調類哭調類 ，《台灣戲劇音樂集》，宜蘭：宜蘭縣立文化中心。
- 1991 第三集歌仔戲曲調類民歌類 ，《台灣戲劇音樂集》，宜蘭：宜蘭縣立文化中心。
- 1991 第四集歌仔戲曲調類戲曲類 ，《台灣戲劇音樂集》，宜蘭：宜蘭縣立文化中心。
- 1991 第五集歌仔戲曲調類新調類 ，《台灣戲劇音樂集》，宜蘭：宜蘭縣立文化中心。
- CD
- 1997 音樂台灣 ，《一世紀的歷史說唱》，台北：陳郁秀。
- 1998 《吟詩作對歌仔調》，台北：采風。
- 1999 薛平貴回窠戲曲欣賞與教唱 ，《廖瓊枝歌仔戲專輯一》，台北：望月，WCD03。
- 1986 《玉樓聲漱歌仔戲調選集》，台北：俊銘力。
- VHS
- 1985 《粉墨乾坤》，台北市，光華傳播/台視文化，第 8 集。
- 1991 曲判記 ，《河洛歌仔戲》，台北：河洛文化股份有限公司。

- 1992 殺豬狀元 ，《河洛歌子戲》，台北：河洛文化股份有限公司。
- 1992/2 天鵝宴-上/下 ，《河洛歌子戲》，台北：河洛文化股份有限公司。
- 1992/3 《山伯英台》，台北：薪傳歌仔戲團。
- 1993 《陳三五娘》，台北：薪傳歌仔戲團。
- 1993 皇帝秀才乞食 ，《河洛歌子戲》，台北：河洛文化股份有限公司。
- 1994 鳳凰蛋 ，《河洛歌子戲》，台北：河洛文化股份有限公司。
- 1994 浮沉紗帽 ，《河洛歌子戲》，台北：河洛文化股份有限公司。
- 1994 《什細記》，台北：薪傳歌仔戲團。
- 1994 御匾 ，《河洛歌子戲》，台北：河洛文化股份有限公司。
- 1996/3 《寒月》，台北：薪傳歌仔戲團。
- 1997/2 《三娘教子》，台北：台北縣文化中心。
- 1997/2 《台灣傳統藝術薪傳計劃》身段教材基礎篇，台北：文建會。
- 1997/10 《王魁負桂英》，台北：薪傳歌仔戲團。
- 1998/11 《王魁負桂英》，台北：薪傳歌仔戲團。
- 1998/4 回窯 ，《台灣傳統藝術薪傳計劃表演教材》，台北：文建會。
- 1998/4 益春留傘 ，《台灣傳統藝術薪傳計劃表演教材》，台北：文建會。
- 1998/4 樓台會 ，《台灣傳統藝術薪傳計劃表演教材》，台北：文建會。
- 1998/4-6 兒童歌仔戲藝術薪傳計劃第二期成果發表會《薛平貴與王寶釧》，台北：薪傳歌仔戲團。
- 1999/7 《河洛歌子戲精緻唱腔選集一》，河洛文化事業股份有限公司。
- 1999 《逗陣來看歌仔戲一、二》，鄭榮興、林顯源，國立復興劇藝實驗學校，台中：臺灣省政府文化處。

VCD

- 1999/7 《河洛歌子戲精緻唱腔選集一》，台北：河洛文化股份有限公司。
- 2000 《黃香蓮歌仔戲 - 鄭元和與李亞仙》，台北：方妮多媒體有限公司。

DVD

- 2001 彼岸花，《河洛歌子戲》，台北：河洛文化股份有限公司。
CD-Rom
2000 《大家來唱歌仔戲》，台北：國立中正文化中心。

三、訪談

- 趙美齡 2001.06.22
廖瓊枝 2001.06.25、2002.01.25、2002.01.26
國立臺灣戲曲專科學校歌仔戲科國一班學生 2001.06.15
劉秀庭 2001.06.18、2002.02.23
林茂賢 2001.08.21
鄭秀琴 2001.09.06
鄭榮興 2001.09.08
柯銘峰 2002.01.16、2002.02.19、2002.03.07
林顯源 2002.01.19、2002.03.08
曹雅蘭 2002.01.22
王台玲 2002.01.22
張炫文 2002.01.23
江清柳 2002.03.06

附錄一 音名與音高對照表

C D E F G A B c d e f g a b

c1 d1 e1 f1 g1 a1 b1 c2 d2 e2 f2 g2 a2 b2

附錄二 歌仔戲術語與京劇及西洋聲樂相關歌唱術語對照表

| 演唱類型 性質 | 歌仔戲 | 京劇 | 聲樂 |
|------------|-----------------|------------|----------|
| 與發聲有關 | 本音、粗口、本聲、本 噪 | 大噪、本噪 | 真聲、胸聲 |
| | 假聲、幼口 | 小噪、假噪 | 假聲、頭聲 |
| | 偏聲、偏音 | 陰陽噪、混聲 | 真假聲、中間聲區 |
| | 丹田 | 丹田 | 腹部 |
| | 丹田氣 | 丹田氣 | 腹式呼吸 |
| | 用聲 | 用噪 | 發聲 |
| | 練聲 | 練噪 | 發聲練習 |
| | 喝聲 | 喊噪子 | 發聲練習 |
| | 吊聲 | 吊噪子（有伴奏） | - - - - |
| | 變聲 | 倒噪 | 變聲 |
| | 強音 | 噴口 | 強音 |
| | 用氣 | 用氣 | 呼吸 |
| | 提氣 | 提氣 | 提氣 |
| | 口白、唸白 | 唸白 | |
| | 歸韻 | 歸韻 | - - - - |
| | 牙輪打開 | 打開後槽牙（摘環兒） | 口腔打開 |
| | 唱破 | 唱橫了 | - - - - |
| | 劈叉 | 疵花 | - - - - |
| | 運氣 | 運氣 | 運氣 |
| | 換氣 | 換氣 | 換氣 |
| 安曲、編腔 | 編腔 | - - - - | |

| | | | |
|---|----------|----------|---------|
| 與 音 樂 藝 術 技 巧 有 關 | 做韻、轉韻、簽韻 | 行腔、耍腔、潤腔 | 旋律進行 |
| | 拖腔 | 拖腔 | 一字多音 |
| | 偷喘氣 | 偷氣、歇氣 | 急換氣 |
| | 襯詞、襯字 | 襯詞、襯字 | - - - - |
| | 虛字 | 虛字 | 無意義的聲詞 |
| | 半講唱 | 唱唸 | 說唱 |
| | 落歌 | 起唱 | 起唱 |
| | 過點、過奏 | 過門 | 間奏 |
| | 鬥句 | 押韻 | 押韻 |

註一：「本聲」一詞並未確實定義，不過從歌唱的敘述約略等於京劇大嗓。

註二：京劇「大嗓」或「本嗓」與西方聲樂的真聲或胸聲並非完全相同，真聲與胸聲是生理機制所產生的聲音音色，而大嗓或本嗓則除了指音色以外，還包括不同腳色的音樂發聲特性等。

資料來源：姜家詳，1984：171；何敏娟，1984：106；盧文勤，1984：92；

林俊卿，1993：81；鄭秀玲，1994：246；

黃雅蓉（撰），1999：49,50,112,113,120。

鄭榮興、廖瓊枝、林顯源、柯銘峰、趙美齡訪談。

時間：中華民國九十年六月十四日

地點：國立臺灣戲曲專科學校歌仔戲科

問：請問您學唱歌仔戲，有沒有練嗓？

答：我們以前學戲早上都要起來吊嗓，以前都是以團為家，二十四小時都在劇團裡，如果到鄉下演出，老師會叫我們到戲臺外面找榕樹，臉「哈」榕樹去吊嗓，對著榕樹大聲「啊」，聲音才會開，用喊的，喊到聲音開，然後吊高音，比如像練「1234567[˙]」要練到最高音，然後最高音尾音要拉長，拉長就是要訓練丹田，這樣有時碰到唱一個音要拉很長才有辦法唱到。

例如：



音要唱很長，中間不可以停下來休息，這樣就是你沒有丹田，所以要練開音、吊嗓吊的高，拉尾音訓練丹田使它有辦法一音唱的很長，相信京劇、聲樂也都是如此訓練。

問：找榕樹是有什麼道理？

答：老師說榕樹早上會吐氣，我們在啊的時候要呼吸，可以吸收氣，不知道老師說的有沒有道理，但我認為古早人講話都很有道理，就好像自然療法一樣。

問：你到現在聲音還是這麼好，是天生的還是後天訓練的？

答：我開始練戲時，都聽不到自己的聲音，以前表演時不帶麥克風或小蜜蜂，都是用肉聲演唱，我自己感覺每次只要殼子弦、鑼鼓在響時，我都感覺聽不到自己的聲音，老師也喊說大聲一點，但是當時只覺脖子在用力，不會用丹田的力量，結果老師愈說聲音愈卡住愈沒有聲音，後來老師就說你自己早上一定要吊嗓，要把聲音練開。尤其是陳美雲，我曾聽她說，她開始練唱歌時練到喉嚨痛，她媽媽就說繼續練，這一關衝過就好了。我自己開始練也是喉嚨

痛，聲音會沙啞，老師也是說繼續練，真的衝過就好了。當然後來會用到丹田就不會傷到喉嚨，我跟學生說你要用丹田練，不要用喉嚨練，學生還沒有辦法體會到，這都是要自己練。就像我們喊學生時，聲音要用丹田喊，否則聲音出不來是一樣的道理。

問：你聲音很高，高音如何練？

答：高音就是要吊嗓，我從進劇團開始學會吊嗓，能夠當演員之後，聲音就是這麼高。現在人因為沒有吊嗓才沒辦法唱高，其實應該自己要去衝，如果不衝會綁住，要有意志力去衝，我開始也沒有這麼高，也是吊嗓吊出來的，練到後來我就能唱 G 調，現在因為教書教太多，體力不夠，只能唱 F 調，不然以前都是唱 G 調高八度，以前陳冠華拉殼子弦都是給我 G 調高八度，現在如果休息夠，還是可以唱 G 調，如果上課太累、睡眠不足就沒辦法而且還會破掉。

問：學生可有人能唱 G 調？

答：學生沒人能唱 G 調，我現在要求他們唱 F 調，甚至有人連 F 調都唱得很吃力，現在的學生受父母疼愛，比較沒有意志力。比如唱長音，我可以唱一分鐘，但我有意志力會盡量再撐五秒、十秒也好，撐到最後就很輕鬆了。這都要看個人是否有心去練習，因為現在大家都用小蜜蜂，我們以前都用肉聲，如果沒有唱大聲後面觀眾就聽不到了。所以以前老師都會罵說，不然你這樣要給誰聽！

問：唱「哭調」有什麼技巧？

答：唱「哭調」要含感情及有哭聲，韻尾要拉長，轉音要有才好聽，再加上表情。有一次，好像是德國藝術家來，要瞭解臺灣的文化，當時陳其祿是文建會主委，通常有法國人來都是許常惠找我去唱，那次剛好許常惠去香港，陳主委就叫我去唱「哭調」給德國藝術家聽，有一位藝術家聽了很感動，拿起眼鏡擦眼睛，陳主委就問他聽得懂我在唱什麼嗎？他說聽不懂，但是看我的表情及唱的情形覺得很感動，所以演悲劇歌唱的好、演的好就能引起人家共鳴。

問：唱哭調時有真的哭嗎？

答：有時候有，有時候沒有，這也是要看各方面情緒的配合，像音樂培養都很重要。

問：哭太多會不會影響嗓子？

答：不會，哭完我照樣能唱、能講，反而哭聲唱的更加豐富。

問：您曾經嗓子啞過嗎？

答：三次，一次是演外面被風衝到，一次是去新加坡我乾妹妹的肉乾店，進門正要講話，被燻肉乾的煙燻到，結果聲音整個啞了，那次非常嚴重，休息好久才好。還有一次是感冒，嚴重到完全沒有聲音。這些都是年輕時候發生的，五十幾年的舞台演唱大概就這三次。現在比較沒有，但是到現在身體零件都壞了，比如說晚上睡不夠就會影響聲音，體力也不如從前。

問：現在在舞台上演唱有沒有用小蜜蜂？

答：有，但唱法仍然一樣，因為已經習慣了，叫我用小蜜蜂時不用丹田唱是不可能，因為我會不習慣。而且會覺得做戲沒用生命去做。

問：但是以前肉聲演唱好像要比較用力？

答：一樣啊！我們現在在表演也一樣用力，由音控去控制音量就好了。

問：電台演唱有沒有不一樣？

答：一樣方法唱，但是舞台身段就要用講解好讓聽眾知道，比如說，打人時就用手拍掌，然後對方要加一句「你打我」，好讓聽眾知道那一聲拍掌是在打人。

問：學校教法和以前有何不同？

答：第一，現在學生壓力沒有以前重，以前學生很怕老師，老師說跪就跪、說站就站；現在不一樣，現在因為人權問題，老師不能處罰學生。第二，以前說六點要在舞台走圈，就一定要到而且不能遲到，也不能比老師晚到；現在學生比老師還晚到，也不怕老師，你說多了他也皮了。第三，以前我們會自我要求，總想要拼一拼，早點出頭、早點上台擔任主角，因為以前要想當主角，要有腹內。現在因為可以輪流表演、輪流當主角，比較沒有競爭力。

問：您認為現在這樣訓練，可以訓練出來嗎？

答：現在要想訓練出一個戲狀元，可能很難！很少有人有心，大概一百個才一個。

問：您自己的團裡有沒有能自我要求的學生？

答：我自己團裡面，能自我要求的是有，他會在練完一段之後要求再練習，但是薪傳的團員不是吃薪水的，你沒有辦法要求太多。我們以前是吃薪水的，在戲班裡，你沒有照團規，戲班老闆可以把你辭頭路的，以前找工作沒那麼好找，現在比較好找，所以社會影響蠻大的。

問：有沒有唱過老歌仔？

答：沒有，我從內台開始，後來才出來演外台，外台演一演又跳到電台兼演外台，然後又兼錄唱片。

問：有沒有演過電視歌仔戲？

答：電視開播是我第一位演的，台視、華視第一支歌仔戲都是找我演的，只有中視開播不是我演。台視是王明山的，團名已不記得，華視是翁先生製作。

問：有沒有用過假聲？

答：舞台上沒有，但是如果裝別人聲音騙人就會用。電台也有用，因為電台有時一人要唱好幾個人的角色，所以要用假聲。

問：一人演好幾個角色，聲音如何運用？

答：像演唱男生要裝得粗聲一點（示範），用裝的聲音比較差，有時會影響到歌韻，因為喉嚨憋住。現在正在錄製傳習中心的「陳三五娘」一人演唱全部角色，就常要用很多種聲音演唱。有時很容易傷到喉嚨，尤其是裝喉嚨底（比較低沈）的聲音，就很容易傷到聲帶。

問：平常如何保養聲音？

答：沒有，因為沒有時間，也沒有資本（錢），我是基隆出生，三歲搬到台北來。

問：可不可以解釋什麼是加花？

答：加花就是做韻，做韻的點要加花才好聽，也就是花音。以前老師沒有教，都是自己加的，在電台唱久了就會自己試著轉一下，覺得還不錯就使用。

問：學生中有沒有學到您的真傳的？

答：學校裡沒有，因為每一個學生跟許多個老師學，我這裡學一學，又到別的老師那裡學，因此學生就沒有辦法定誰的型。在我團裡有，林顯源就定我的型，演苦旦的邱秋蕙也是定我的型，這邊學生沒有一個定我的型。

問：您認為這重不重要？

答：不重要啦，重要的是自己要去揣摩如何唱比較好聽。只是人家會聽出是誰的韻而已。

問：京劇中有派別，歌仔戲有沒有？

答：歌仔戲中沒有派別之分。

問：哪一種調比較難？

答：七字調、都馬調這二種變化較大，還有雜念調，這三種比較重要，其餘都是照譜走。另外一些自由板也比較難，因為音樂要跟你。

問：歌仔戲唱時有什麼特殊技巧？

答：技巧是看劇情變化，以及自己如何去做韻。

比如：



這是慢的唱法，如果劇情較緊湊就要改成這樣唱：



也就是要隨時能夠依劇情需要來變化演唱技巧。

附錄四 廖瓊枝女士訪談記錄二

時間：中華民國九十一年一月十八日下午四時

地點：台北市南海路咖啡廳

問：最近有沒有活動？

答：現在正準備錄製秀朗國小歌仔戲團的「山伯英台」，他們練得很好，如不趕快錄下來，這批學生就要畢業了。這套錄影帶，我想作推廣用，對歌仔戲有興趣的學校，我願意免費送一套。

問：您要自己出錢製作嗎？

答：是的，否則叫誰作？

問：為何不申請補助？

答：怕踢到鐵板，而且有時補助不多限制卻多，因此決定自己出錢，然後送給有興趣的人。

問：可不可以談談錄製情形？

答：全長約為一小時，共三幕戲，製作一片大約 50 元，二千張共計需 10 萬元，還不包含封面的製作。我很希望臺灣戲專鄭校長提供學校場地免費讓我錄製。因為我這些錄音是要推廣，不是要賣錢。我不喜歡買明牌或享受，只希望作些有意義的事情。

問：錄製時後場樂隊由誰支援？

答：全部都是秀朗國小的學生樂隊擔任。

問：您認為學生唱得如何？

答：聲音都放出來了，唱得非常好。

問：學生學多久了？

答：這是第二年，學習時間不到二年。

問：學生是自願學的或是挑選出來的？

答：學校有這個社團，學生是經過挑選的。這是第四屆的學生，第二屆學生更優

秀，但當時我沒有錢，沒辦法錄製。

問：有沒有錄過錄音帶或唱片？

答：有，但我自己沒有收藏，都在江武昌先生那裡，江武昌收集很多早期的唱片錄音帶。日本時代歌仔戲顛峰期唱片出很多，光復後我們這一代出很多唱片，像楊麗花、黑貓雲、柯翠霞等人。我自己就演唱過「宋宮秘史」、「山伯英台」、「吳漢殺妻」、「陳三五娘」及「烈女養夫」等，另外有些名字已忘記了，這些都是錄整齣的。那時由陳冠華接 case（接演出），他接的都一定找我去錄。

問：陳冠華現在如何？

答：現在正在住院，前幾天我曾去看他。

問：以前老歌仔都由男生演，何時才有女生加入？

答：是在進入臨時竹子搭的戲台演時才有女生，宜蘭笑、盧秀是第一代，盧秀飾演苦旦，她現在都已 90 歲了。歌仔戲從宜蘭開始已經有一百多年歷史了，進入戲臺是後來的事了。歌仔戲是在我的老師出世之前就開始了，教唱的老師名字我不知道，人家叫他「阿舅仙」，陳冠華人家叫他「魚溜仙」。

問：何時開始使用麥克風？

答：從我們那時候開始，我十幾歲剛開始進劇團學時還沒有，但沒多久就有麥克風了，那時麥克風像一棵石頭型，外表一個洞一個洞的，兩邊有兩個耳朵，用繩子吊起來掛在舞台前面。

問：這樣用了多久？

答：用到退出外台時，退到外台時還用這種麥克風，一直到我差不多三十幾歲時，才有現在看到的有線麥克風。以前麥克風裡頭好像有沙子，用一陣子之後，就要把他拿起來甩一甩，聲音就會恢復。

問：請您談談有線麥克風的使用？

答：退到外台之後沒多久，就開始使用有線麥克風，一手拿麥克風、一手演戲，就變的沒有身段了。這大概是我三十五歲以後了。

問：什麼時候接觸「小蜜蜂」的？

答：「小蜜蜂」是我在十幾年前在國家劇院演出時開使用的，但因為中間我曾離開歌仔戲圈一陣子，所以最早使用小蜜蜂的時間不太清楚。

問：在電台唱時還有誰唱的好？

答：很多啊，像和我一起唱的黑貓雲，還有在中華電台時，我和林鳳枝、陳阿春一起唱，那時楊麗花還沒有唱，楊麗花是從做戲開始，後來才進入正聲廣播電台。在台北，首先開始在電台播出的是汪思明歌仔戲團，汪思明開始是以自彈自唱的，後來因為競爭激烈，而且歌仔戲達顛峰狀態，於是請了幾個人來唱，那些人是賣藥團的，等我從內台退出時他們就教我加入，另外還有幾個人加入。之後其他電台才開始有歌仔戲的播出，像正聲、民聲，還有中南部的電台。電台歌仔戲大概是在我二十三、四歲時最興盛，幾乎每家電台都播歌仔戲，一條街十間房子至少有六間在聽廣播歌仔戲。

問：這樣的情況維持多久？

答：電台後來是被電視台打垮了，電視剛開播時只有台視，一星期只播半小時歌仔戲，而且不是每戶人家都有電視，所以還沒造成威脅。等到後來經濟繁榮起來，每戶人家都有電視，中視、華視也相繼開播，電台的歌仔戲才漸漸沒有人聽大家都去看電視了。

問：電台歌仔戲是每天都有嗎？

答：對，每天有。一天兩場，那時早上九點唱到中午十二點，晚上八點半唱到十點半。

問：都是現場唱嗎？

答：都是現場唱。錄音是後來中廣和警察電台叫我們去錄，一星期錄一次，然後慢慢播出。而現場唱的電台，萬一碰到晚上要演出，我們就利用中午現場播完之後，立刻接著錄晚上的播出帶。

問：這樣不是一天要唱七、八個小時嗎？

答：是啊，那時除了電台播出、外台演出之外，有空的時候還要錄唱片。

問：那這樣唱片應該是錄很多？

答：是啊，可是我都沒有收集，像現在我要找「烈女養夫」就找不到，都沒有人收集，我曾經找收集唱片的人四處去找都找不到。那齣戲很好，裡頭很多四句聯，在講生日要做什麼等等民俗方面的禮節。

問：您在編歌詞時，是如何押韻的？

答：跟你們讀書一樣嗎！以前我們拿歌仔簿來唸，唸一唸就把它記在腦子裡，像山伯英台、陳三五娘等，然後把讀過的文句慢慢拿出來用，跟你們寫文章一樣啊！像現在我編的「山伯英台」、「陳三五娘」，大概只有十分之一是以前的劇本，其餘都是我新編的。

問：唱歌仔戲之前，是不是要先學唸歌詞？

答：我教學時很注重發音，都是先教他們把每一個字唸清楚，音才會正。

問：在電視台播的歌仔戲也是你先演的，播出的是什麼戲？

答：台視第一齣是「白蛇傳」，華視頭一齣是「光武中興」。

問：這些都是新編的戲碼，曲調怎麼練？

答：先給我們劇本，曲調由導演和文場老師討論之後「安曲」，我們就依照他們的曲調來唱。

問：如果是新編的曲調如何練唱？

答：新編的曲調由樂師教我們唱。

問：電視台是否先錄音？

答：是，電視台歌曲部分先錄音，現場錄影時歌曲放出來對嘴，但有時會對不好。

問：練唱時有沒有一些歌仔戲專用術語？

答：轉韻點、起落音、拍、偷喘氣等等，還有「腹內」就是指唱歌時臨時應變編歌詞的技巧，也就是「深淺」。

問：如果能將歌仔戲常用的術語寫起來，教學會比較方便。

答：歌仔戲界會演會唱的人很多，但是會教或是會表達的人不多，所以你要問他這些細膩的問題沒有幾個人能夠回答能夠寫，也沒有幾人能向學生解釋這些

問題，像我會解釋但是我也不會寫，也是要靠別人寫。

問：京劇裡有大嗓小嗓的說法，歌仔戲有沒有？

答：歌仔戲只有本聲，沒有假聲。

問：那偏聲是什麼？

答：偏聲就是假聲。

問：你一個人唱很多角色時，覺得哪一種比較難？

答：都一樣啦，只要抓住技巧都可以唱。

問：那是因為您天賦好，祖師爺賞飯吃，別人可不一定吧！

答：也許吧，現在文建會為了保留我的藝術，正在錄製一套錄影帶，我們錄成兩種版本，一種是許多人分擔腳色，一種是由我一人唱全部腳色。為什麼會這樣呢？一般的演出小生戲比較重，因為一個小生要對好幾個旦；而文建會是要保留我的聲音紀錄，但我的腳色比較少，小生戲比我多，和文建會商量之後，才決定另外由我一人唱全部腳色。

問：現在錄多少了？

答：已經錄三齣戲了，今年還要錄一齣，總共有四齣。

問：如果要練高音，以什麼來練習比較好？

答：「大調」最好，大調最高，另外廣東二簧也很高，還有一些高音曲調也可以。

問：其他調練習的方法如何？

答：七字調比較複雜，要唱的好聽，要多一些歌仔韻才好聽。其餘都還好，就是要多唱、多練習。

附錄五 歌仔戲歌唱嗓音問題與其相關因素之研究問卷

各位朋友：

大家好，這份問卷，是為瞭解歌仔戲學生及演員在學習及表演過程中在歌唱嗓音方面有哪些問題及症狀。為求集思廣益，請詳細閱讀，仔細填寫。您的意見及填答，將有助於瞭解歌仔戲歌唱嗓音之問題，促使大眾對歌仔戲歌唱嗓音之重視及研發，進而提升歌仔戲歌唱藝術之層次。謝謝您的協助與支持。

東吳大學音樂研究所 蔡淑慎 敬

啟

一、基本資料

(一) 性別： 男 女

(二) 年齡： 10 至 16 歲 16 至 20 歲 21 至 30 歲 31 至 40 歲
41 至 50 歲

(三) 行 當： 生 旦 淨 丑

(四) 學習時間： 一年以下 一年 二年 三年 四年 五年
六年 七年 八年 九年 十年以上

(五) 從事舞台表演時間： 一年以下 一年 二年 三年 四年
五年 六年 七年 八年 九年 十年以上

二、學習層面上的問題

(一) 您喜歡歌唱嗎？ 喜歡 不喜歡 還好 不知道。

(二) 您為何會選擇歌仔戲？ 自己喜歡 父母期望 家庭因素
不愛讀書 其他_____。

(三) 平常有沒有練習發聲（喊嗓）？ 有 沒有。

(四) 發聲練習時有沒有人指導？ 有 沒有。

(五) 您每次練唱曲調時間多久?(單選題)

1. 大約半小時。

5. 3 小時以上。

2. 大約 1 小時。

6. 不一定。

3. 大約 2 小時。

7. 其他(請說明) _____。

4. 大約 3 小時。

(六) 您的行當類別由誰來決定(單選題)

1. 自己決定。

3. 同學認為。

2. 老師決定。

4. 尚未確定。

(七) 您覺得您的行當適不適合(單選題)

1. 非常適合。

3. 有點不適合。

2. 適合。

4. 很不適合。

(八) 歌唱練習時，您是否注意下列事項？

是否

1. 呼吸的方法。

6. 與文武場的配合。

2. 共鳴的位置。

7. 感情的處理。

3. 聲音的優美。

8. 音量的大小

4. 音準。

9. 其他(請說明) _____。

5. 節奏。

(九) 在歌唱時，是否有下列情形? (可複選)

是否

是否

1. 氣不足。

6. 聲音沒有感情。

2. 聲音發抖。

7. 有時音準失常。

3. 咬字不清楚。

8. 鼻音較多。

4. 聲音太直、太硬。

9. 聲音包在裡面，「喉音」較重。

5. 歌唱用力過度。

10. 其他(請說明) _____。

三、嗓音保養上的問題

(一)當你在唱歌時喉嚨是否有如下感覺。

是否

是否

- | | |
|---------------------|-----------------|
| 1. 感覺有痰卡住，咳一下才能唱。 | 4. 感覺唱不出來，音量太小。 |
| 2. 喉嚨不舒服，且有些沙啞。 | 5. 喉嚨覺得乾燥想喝水。 |
| 3. 聲音容易疲勞(唱一下子就累了)。 | 6. 有時咽喉會有疼痛現象。 |

(二)當您在唱高音 (頭聲區)時，是否有如下感覺。

是否

是否

- | | |
|---------------------|-----------------|
| 1. 感覺唱高音較吃力。 | 5. 感覺喉頭往上抬。 |
| 2. 高音唱久，唱低音就沒聲音了。 | 6. 感覺下巴緊張，不靈活。 |
| 3. 感覺喉嚨有點癢癢的(或微痛感)。 | 7. 舌頭較易拱起來。 |
| 4. 感覺不是在唱歌，好像在喊叫。 | 8. 全身很緊張，使不出力氣。 |

(三) 您覺得自己唱歌的音質是否有下列情形?

是否

是否

- | | |
|------------------|----------|
| 1. 音質有些沙啞。(輕微) | 5. 音量太小。 |
| 2. 音質沙啞明顯。 | 6. 喉音較多。 |
| 3. 歌唱時有氣息聲。(漏氣聲) | 7. 音質尚好。 |
| 4. 高音的音質較差。 | 8. 音質優美。 |

(四) 您對自己平常說話聲音之音質感覺如何?(可複選)

- | | |
|-----------------|-------------|
| 1. 說話有些沙啞(輕微)。 | 7. 音質粗暗。 |
| 2. 說話沙啞明顯。 | 8. 音質尚好。 |
| 3. 說話聲音容易疲勞。 | 9. 音質優美。 |
| 4. 說話聲音太小。 | 10. 說話音調較低。 |
| 5. 說話有氣息聲(漏氣聲)。 | 11. 說話音調較高。 |

6. 喉音較多。

12. 其他(請說明) _____。

(五) 當您覺得歌唱聲音有問題時，您的反應如何?(可複選)

1. 告訴老師。

5. 害怕自己長繭。(結節)

2. 請醫生檢查。

6. 休息或禁聲。

3. 覺得不嚴重，不管它繼續練唱。

7. 其他(請說明) _____。

4. 害怕看醫生。

(六) 當您感冒(喉痛)時，您如何處理練唱?(可複選)

1. 練習時間較少。

4. 完全休息。

2. 照常練習。

5. 其他(請說明) _____。

3. 視情況而練習。

(七) 在經期間歌唱，是否常有如下感覺。(可複選)

1. 覺得聲音比平常差。

4. 因身體不舒服，暫停練習。

2. 覺得聲音較沙啞。

5. 沒感覺異常，照常練習歌唱

3. 覺得高音較難唱。

6. 其他(請說明) _____。

(八) 您是否因嗓音有問題，而檢查過聲帶?

無

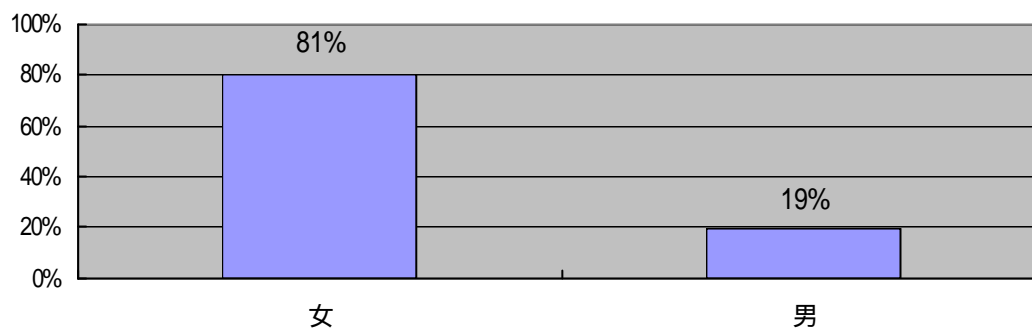
有，其症狀如何_____。

~~謝謝協助~~

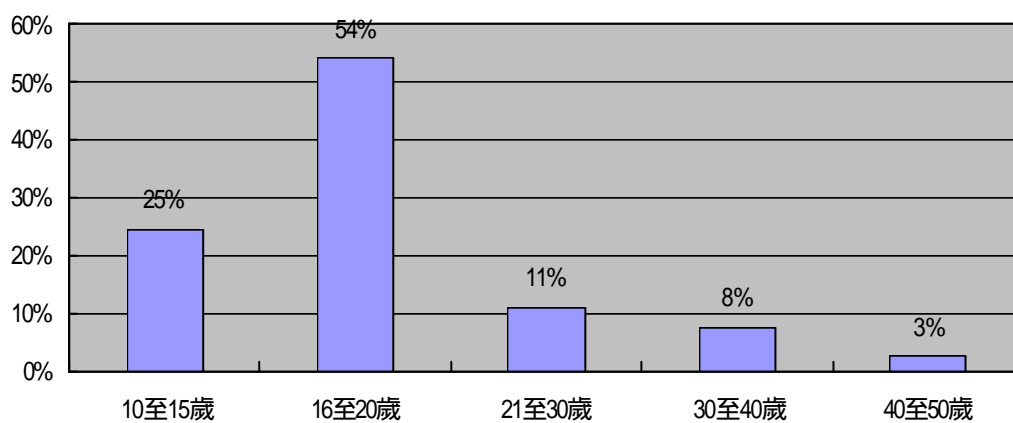
附錄六 問卷調查統計分析圖

一、基本資料：

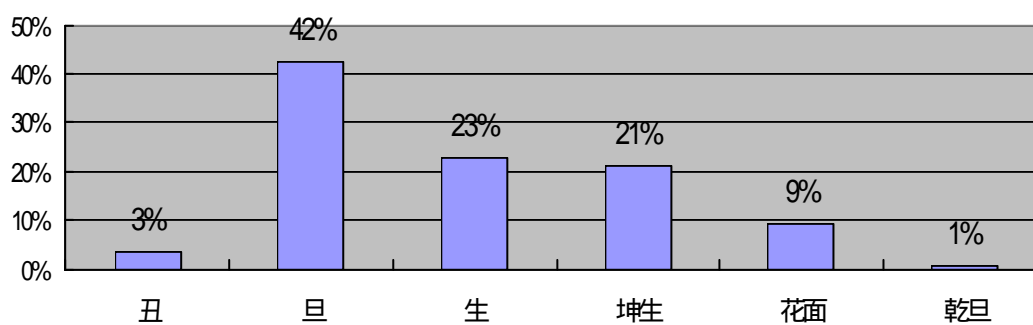
(一) 性別



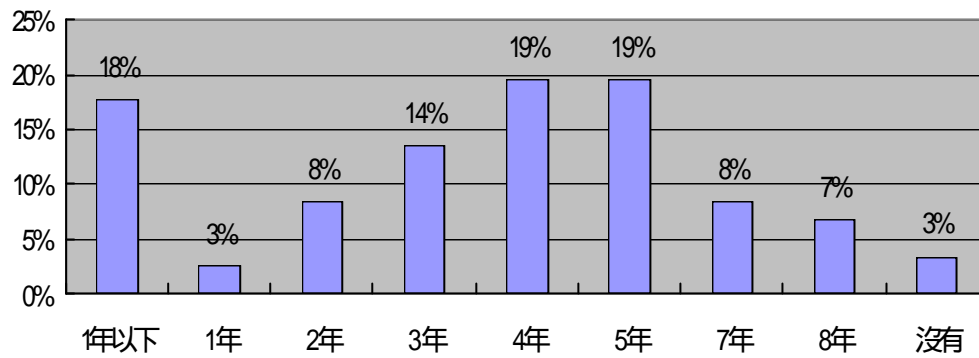
(二) 年齡



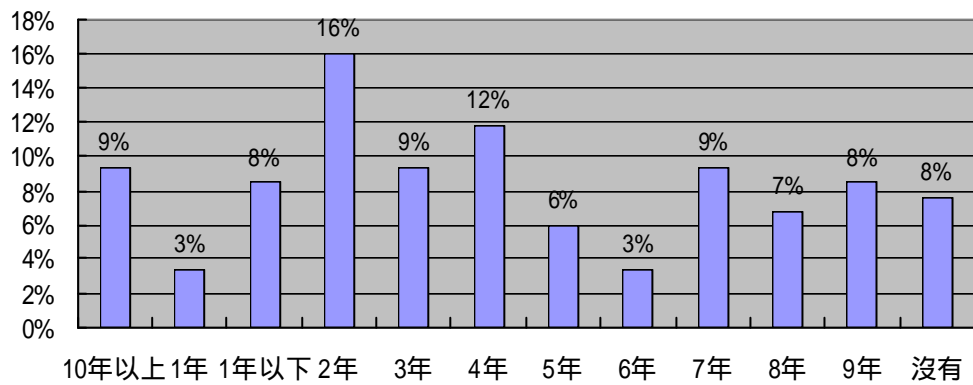
(三) 行當



(四) 學習時間

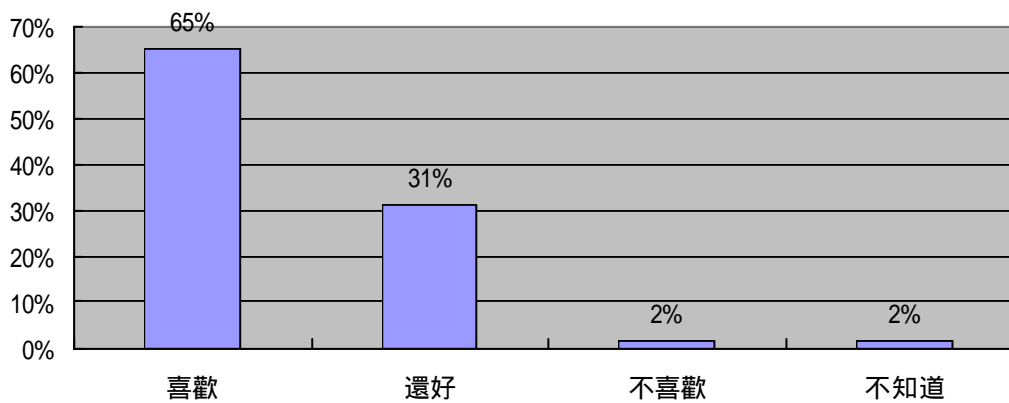


(五) 從事舞台表演時間

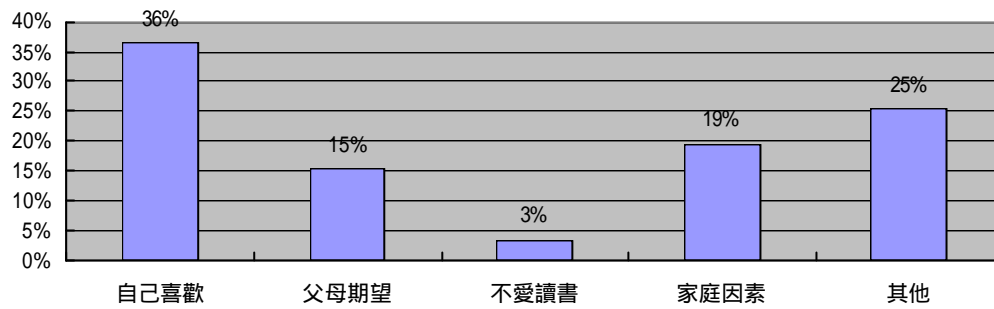


二、學習層面上的問題

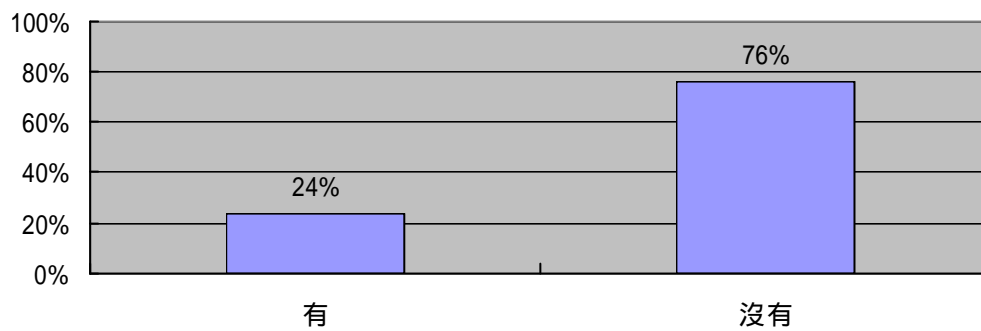
(一) 喜歡唱歌嗎？



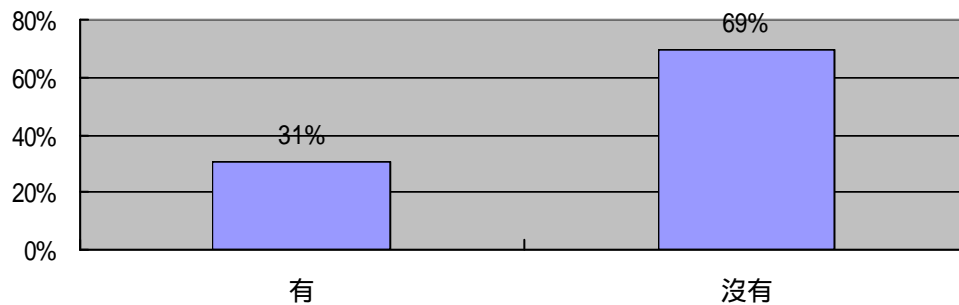
(二) 為何會選擇歌仔戲？



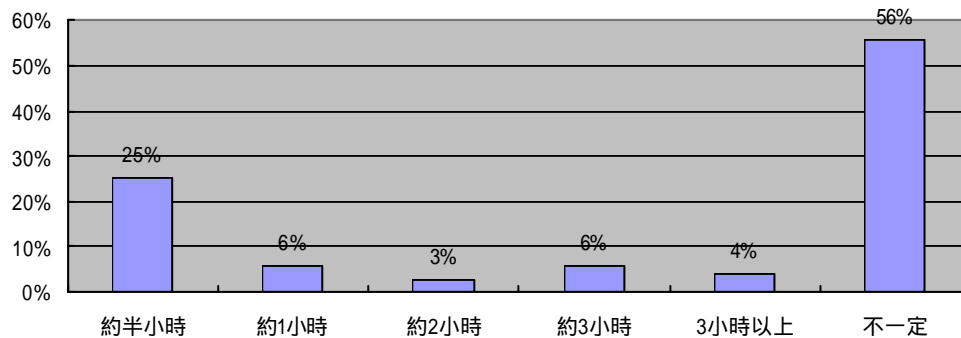
(三) 平常有沒有練習發聲？



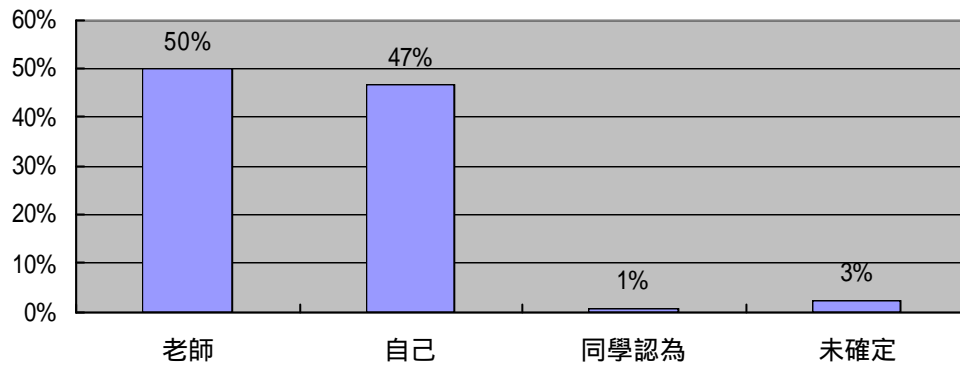
(四) 發聲練習有沒有人指導？



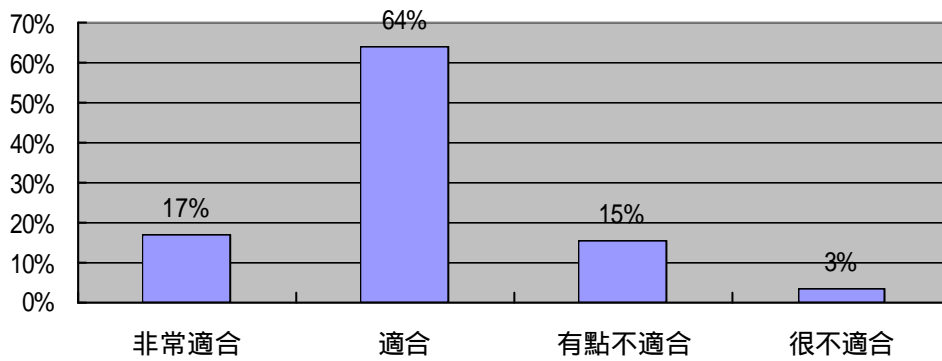
(五) 每次練唱曲調時間多久？



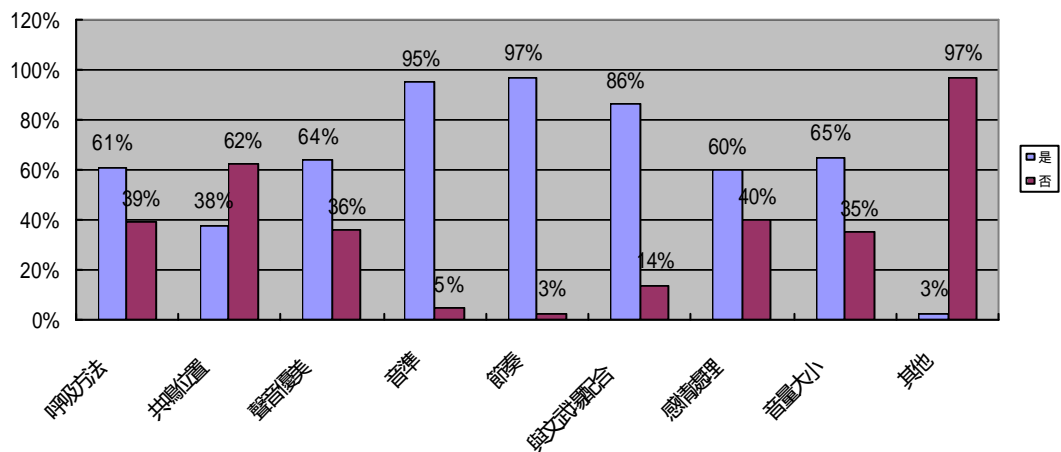
(六) 行當由誰來決定？



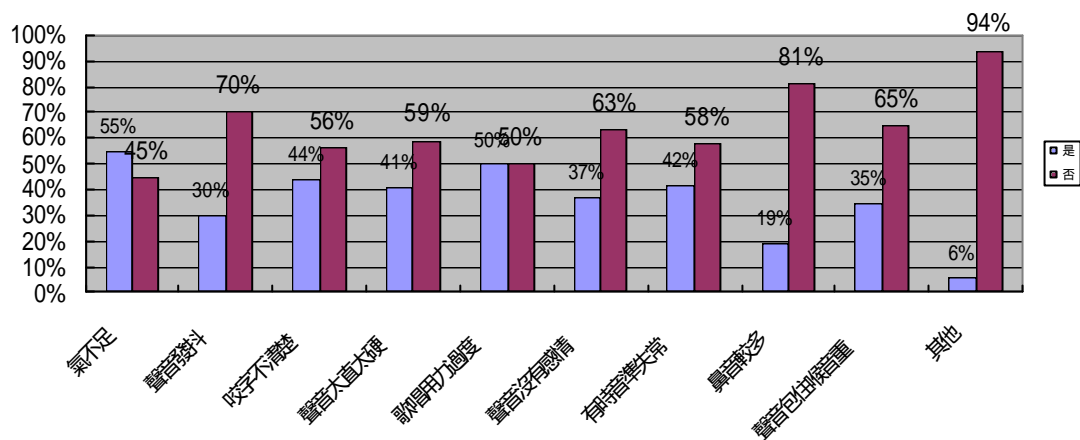
(七) 您的行當適合嗎？



(八) 歌唱練習時，您是否注意下列事項？

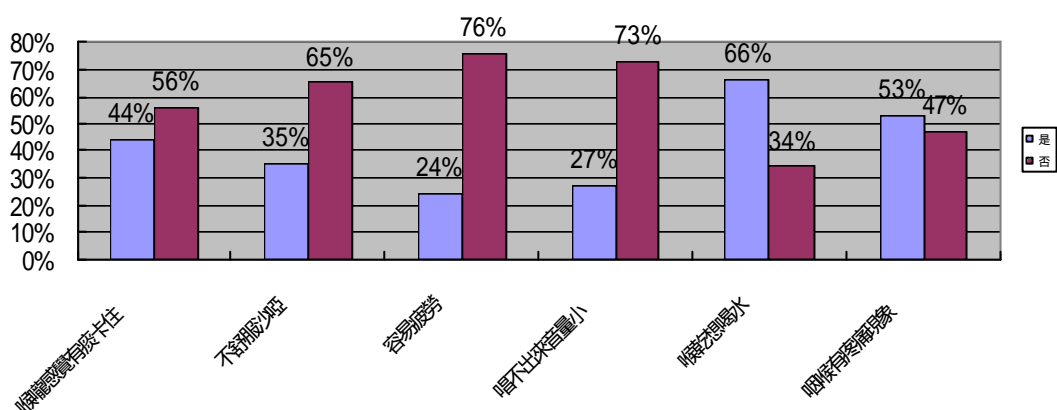


(九) 在歌唱時，是否有下列情形？

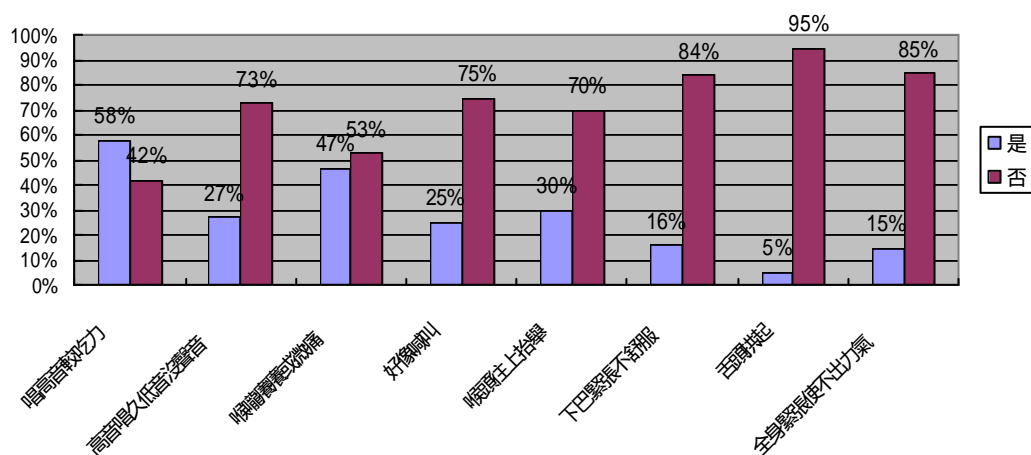


三、嗓音保養上的問題：

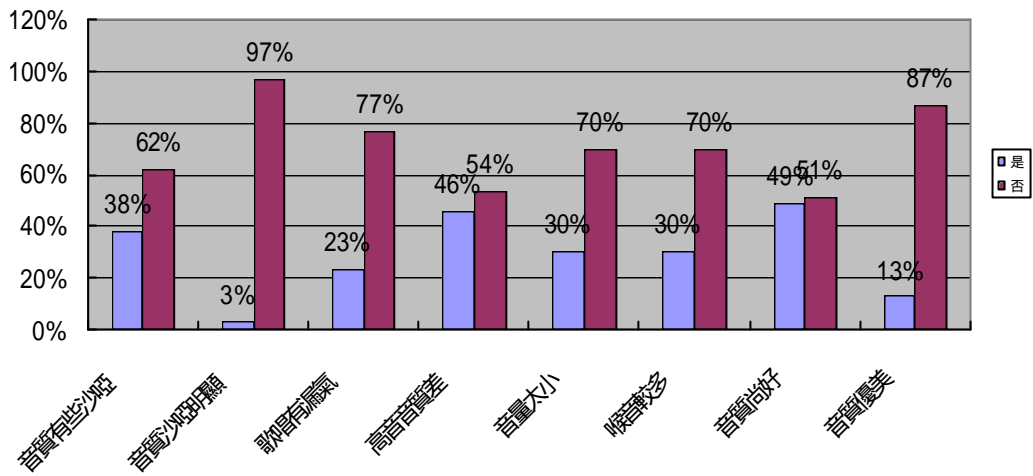
(一) 唱歌時喉嚨是否有如下感覺？



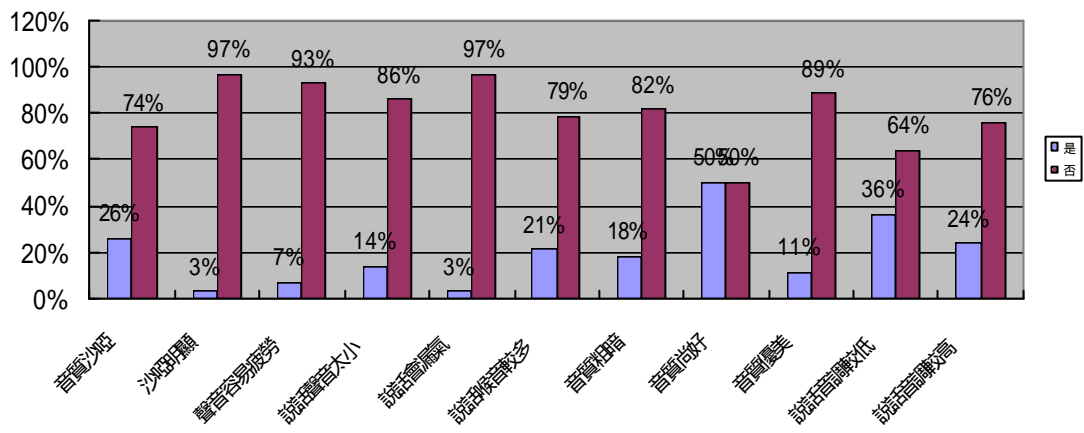
(二) 在唱高音（頭聲區）時，是否有如下感覺？



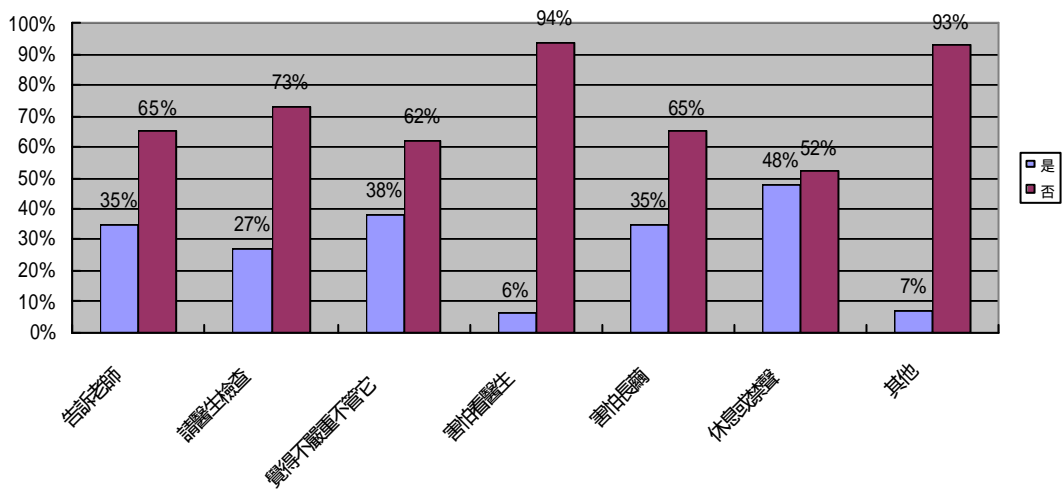
(三) 是否覺得唱歌的音質有下列情形？



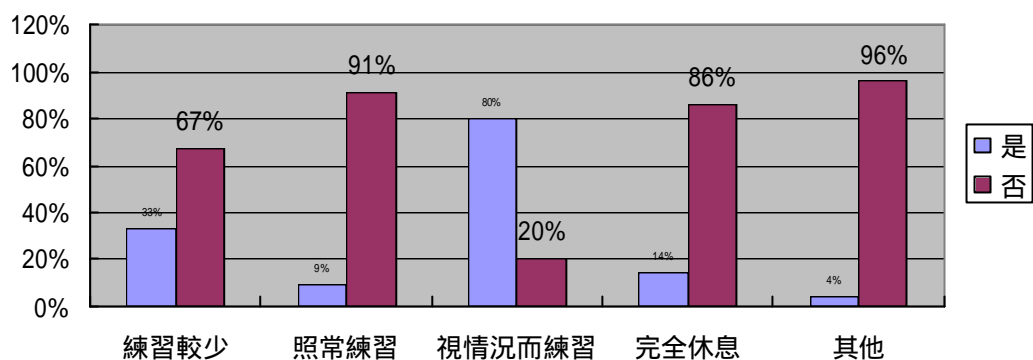
(四) 平常說話聲音之音質感覺如何？



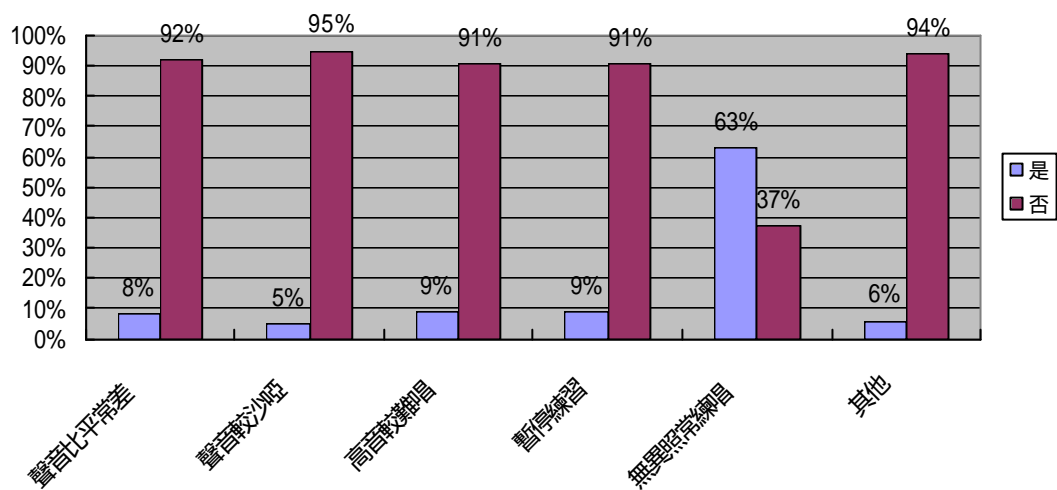
(五) 覺得歌唱聲音有問題時反應如何？



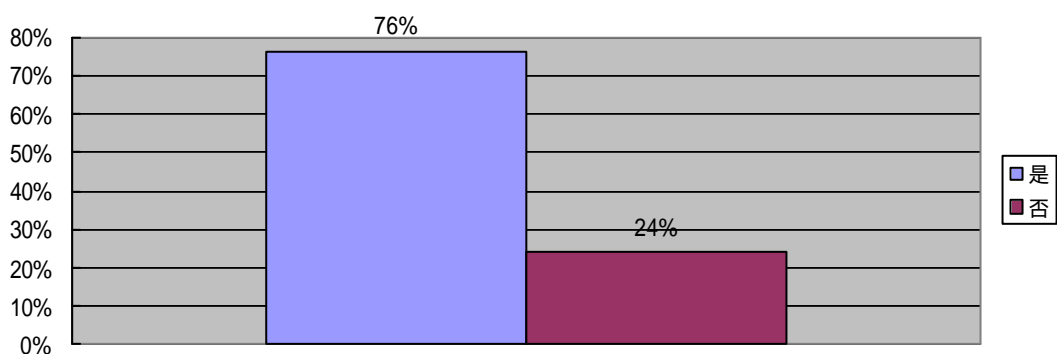
(六) 感冒（喉痛）時，如何處理練唱？



(七) 在經期間歌唱，是否有如下感覺？



(八) 曾因嗓音問題檢查聲帶否？



附錄七 國立臺灣戲曲專科學校歌仔戲科十年一貫制術科科目表

一、國小部

| 科目類別 | 科目名稱 | 授課時數 | | | | 合計 | 備註 |
|------|-------|------|-----|-----|-----|----|----|
| | | 五年級 | | 六年級 | | | |
| | | 上學期 | 下學期 | 上學期 | 下學期 | | |
| 專業學科 | 歌仔戲唱腔 | | | | | | |
| | 歌仔戲語言 | 1 | 1 | 2 | 2 | 6 | |
| | 小計 | 1 | 1 | 2 | 2 | 6 | |
| 專業術科 | 劇藝分組 | | | 6 | 6 | 12 | |
| | 小計 | | | 6 | 6 | 12 | |
| 總計 | | 1 | 1 | 8 | 8 | 18 | |

二、國中部

| 科目類別 | 科目名稱 | 授課時數 | | | | | | 合計 | 備註 |
|------|----------|------|-----|-----|-----|-----|-----|-----|----|
| | | 國一 | | 國二 | | 國三 | | | |
| | | 上學期 | 下學期 | 上學期 | 下學期 | 上學期 | 下學期 | | |
| 專業學科 | 歌仔戲語文 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 12 | |
| | 識譜聽音 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 12 | |
| | 戲曲觀摩討論 | | | | | 2 | 2 | 4 | |
| | 歌仔戲發展史 | 2 | 2 | | | | | 4 | |
| | 容妝(含梳頭) | 2 | 2 | 2 | 2 | | 2 | 10 | |
| | 武場音樂 (1) | | | | | 2 | | 2 | |
| | 小計 | 8 | 8 | 6 | 6 | 8 | 8 | 44 | |
| 專業術科 | 發聲訓練 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 6 | |
| | 毯子功 | 10 | 10 | 10 | 10 | 10 | 10 | 60 | |
| | 基本功 | 4 | 4 | 4 | 4 | 4 | 4 | 24 | |
| | 把子功 | 4 | 4 | 4 | 4 | 4 | 4 | 24 | |
| | 劇藝分科 | 12 | 12 | 4 | 4 | 4 | 4 | 40 | |
| | 劇藝排練 | | | 4 | 4 | 4 | 4 | 16 | |
| | 實習演出 | | | 4 | 4 | 3 | 3 | 14 | |
| | 扮仙戲 | | | 2 | 2 | 2 | 2 | 8 | |
| | 小計 | 31 | 31 | 33 | 33 | 32 | 32 | 192 | |
| 總計 | | 39 | 39 | 39 | 39 | 40 | 40 | 236 | |

三、高職部

| 科目類別 | 科目名稱 | 必修 | 授課時數 | | | | | | | | | | | | 合計學分數 | 備註 |
|------|---------|----|------|----|-----|----|-----|----|-----|----|-----|----|-----|-----|-------|-----|
| | | | 高一 | | | | 高二 | | | | 高三 | | | | | |
| | | | 上學期 | | 下學期 | | 上學期 | | 下學期 | | 上學期 | | 下學期 | | | |
| | | | 授課 | 實習 | 授課 | 實習 | 授課 | 實習 | 授課 | 實習 | 授課 | 實習 | 授課 | 實習 | | |
| 專業學科 | 漢文 | 必 | 2 | | 2 | | | | | | | | | | 4 | |
| | 劇本研讀 | 必 | 2 | | 2 | | 2 | | 2 | | 2 | | 2 | | 12 | |
| | 戲曲觀摩討論 | 必 | 2 | | 2 | | 2 | | 2 | | 2 | | 2 | | 12 | |
| | 中國戲曲史 | 必 | | | | | 2 | | 2 | | | | | | 4 | |
| | 舞台經營管理 | 必 | 2 | | 2 | | | | | | | | | | 4 | |
| | 歌仔戲編腔 | 必 | | | | | | | | 2 | | 2 | | | 4 | |
| | 台灣戲劇史 | 必 | | | | | | | | 2 | | 2 | | | 4 | |
| | 武場音樂(2) | 必 | 2 | | | | | | | | | | | | 2 | |
| | 藝術概論 | 必 | | | 2 | | | | | | | | | | 2 | |
| | 戲劇概論 | 選 | | | | | 2 | | 2 | | | | | | 4 | 二選一 |
| | 歌仔戲劇本改編 | 選 | | | | | 2 | | 2 | | | | | | 4 | 二選一 |
| | 導演原理 | 選 | | | | | | | | | 2 | | 2 | | 4 | 二選一 |
| | 表演藝術概論 | 選 | | | | | | | | | 2 | | 2 | | 4 | 二選一 |
| 小計 | | | 10 | | 10 | | 8 | | 8 | | 10 | | 10 | 56 | | |
| 專業術科 | 基本功 | 必 | 4 | | 4 | | 4 | | 4 | | 4 | | 4 | 24 | | |
| | 把子功 | 必 | 4 | | 4 | | 4 | | 4 | | 4 | | 4 | 24 | | |
| | 劇藝分科 | 必 | 8 | | 8 | | 8 | | 8 | | 8 | | 8 | 48 | | |
| | 劇藝排練 | 必 | 4 | | 4 | | 4 | | 4 | | 4 | | 4 | 24 | | |
| | 實習演出 | 必 | 4 | | 4 | | 4 | | 4 | | 4 | | 4 | 24 | | |
| | 舞蹈 | 必 | 1 | | 1 | | 2 | | 2 | | | | | 6 | | |
| | 小計 | | | 25 | | 25 | | 26 | | 26 | | 24 | | 24 | 150 | |
| 總計 | | | 35 | | 35 | | 34 | | 34 | | 34 | | 34 | 214 | | |

四、二專部

| 科目類別 | 科目名稱 | 學分 | 時數 | 授課時數 | | | | | | | | 備註 | | |
|--------|---------------------|----|----|------|----|-----|----|-----|----|-----|----|----|--|--------------------|
| | | | | 專一 | | | | 專二 | | | | | | |
| | | | | 上學期 | | 下學期 | | 上學期 | | 下學期 | | | | |
| | | | | 授課 | 實習 | 授課 | 實習 | 授課 | 實習 | 授課 | 實習 | | | |
| 專業必修科目 | 戲劇概論 | 2 | 2 | 2 | | | | | | | | | | |
| | 戲曲導演概論 | 4 | 4 | | | | | 2 | | 2 | | | | |
| | 歌仔戲劇本創作 | 2 | 2 | | | 2 | | | | | | | | |
| | 中國戲劇及劇場史 | 2 | 2 | 2 | | | | | | | | | | |
| | 西洋戲劇及劇場史 | 2 | 2 | | | 2 | | | | | | | | |
| | 主修(含劇藝分科、劇藝排練、實習演出) | 32 | 64 | 12 | 4 | 12 | 4 | 12 | 4 | 12 | 4 | | | |
| | 畢業製作 | 2 | 4 | | | | | | | 2 | 4 | | | |
| | 小計 | 46 | 80 | 16 | 4 | 16 | 4 | 14 | 4 | 16 | 8 | | | |
| 專業選修科目 | 臺灣戲劇史 | 2 | 2 | | | | | | | | | | | 專一至至少選修二科；專二至少選修一科 |
| | 影視表演藝術概論 | 2 | 2 | | | | | | | | | | | |
| | 表演基礎訓練 | 2 | 2 | | | | | | | | | | | |
| | 臺灣民間藝術 | 2 | 2 | | | | | | | | | | | |
| | 舞台管理與劇場經營 | 2 | 2 | | | | | | | | | | | |
| | 創作戲劇 | 2 | 2 | | | | | | | | | | | |
| | 民族戲曲 | 2 | 2 | | | | | | | | | | | |
| | 戲曲美學 | 2 | 2 | | | | | | | | | | | |
| | 藝術行政 | 2 | 2 | | | | | | | | | | | |
| | 現代劇場概論 | 2 | 2 | | | | | | | | | | | |
| | 戲曲與小說 | 2 | 2 | | | | | | | | | | | |
| | 高級身段訓練 | 2 | 2 | | | | | | | | | | | |
| | 肢體節奏 | 2 | 2 | | | | | | | | | | | |
| | 音樂與舞蹈 | 2 | 2 | | | | | | | | | | | |
| 小計 | 12 | 12 | 4 | 4 | 4 | 4 | 2 | 2 | 2 | 2 | | | | |
| 總計 | | | 20 | | 20 | | 16 | | 18 | | | | | |