

試論台灣歌仔戲唱詞中民間傳統的特徵

劉南芳*

摘 要

台灣歌仔戲音樂源自民間歌謠及說唱，在歌仔戲形成的初期，許多歌謠和說唱的內容連詞帶曲一併為歌仔戲所吸收、成為戲劇性的唱詞和曲調，這使得歌仔戲在音樂和語言表現上，有著濃厚的「民歌」色彩。本文希望藉由「歌仔」到「歌仔戲」的傳承，探討民歌「口語化」、「形象化」、「比興風格」等方面的特色對於歌仔戲唱詞發展上的影響；其次藉由「程式性」的唱詞在「活戲」表演中的建立過程，來探討台灣歌仔戲唱詞在「口傳」的途徑中所形成的表現特徵。

當歌仔戲的民間性特徵被充分的重視之後，面對其他劇種的發展共性，期待能在「書同文」的潮流之下，更準確認識歌仔戲「方言文化」的價值所在。

關鍵字：民間傳統、民間歌謠、口傳、活戲、口頭詩人

* 中原大學通識教育中心兼任講師

On the Characteristics of Folk Tradition in the Lyrics of Taiwanese Opera

Liu, Nan-Fang*

Abstract

The music of Taiwanese Opera originated from folk songs and oral performances. At its formative stage, Taiwanese Opera absorbed the lyrics and music in the folk songs and narrative in the oral tradition, and developed into dramatic lyrics and tunes. As a result of this particular attribute, Taiwanese Opera still contains strong traits of the folk-song tradition. This paper discusses, first, the effects of three characteristics, a continuation from 'folk songs' (歌仔) to 'Taiwanese Opera' (歌仔戲) – 'colloquialisation', 'mobilising concrete and situational imageries', and 'metaphoric and metonymic associations' – on the development of lyrics of Taiwanese Opera. Second, through discussing the mobilizing the formulaic expressions in Taiwanese Opera, an improvising genre by nature, this paper demonstrates the special expressive modes formed in the process of 'oral transmitting' the lyrics of Taiwanese Opera.

This paper pins points the value of the characteristics of folk traditions preserved in Taiwanese Opera in the trend of literalising oral tradition (recording dialect cultures in Mandarin Chinese). In recognizing the value of dialect cultures embodied by Taiwanese Opera, we will be able to preserve and develop an art that expresses our life-experience.

Keywords: folk tradition, folk songs, oral tradition and transmission, improvising performance, oral poetry

* Lecturer, Center for General Education, Chung Yuan Christian University.

一、前言

台灣歌仔戲音樂源自民間歌謠及說唱，在歌仔戲形成的初期，許多歌謠和說唱的內容連詞帶曲一併進入了歌仔戲當中，成為戲劇性的唱詞和曲調，這使得歌仔戲在音樂和語言表現上，有著濃厚的「民歌」色彩。由於在方言上的優勢，以及親切、淺白及通俗的特點，歌仔戲逐漸取代了南、北管的地位，成為台灣深具影響力的劇種。

1920年代以後，台灣本地的商業劇場逐漸發達，歌仔戲受到來自大陸的京劇、及福州戲的影響，蛻變成大戲規模，並且具備了商業劇場的競爭能力；然而在演出方式上，從內台歌仔戲的時代（約1930至1960年代左右）到當代的外台歌仔戲職業劇團，大部分的台灣歌仔戲班還是習慣採取沒有劇本的「活戲」方式演出，不倚靠文字、也沒有全面走向文學劇本的意願、或是可能性。這和大陸其他地方劇種有著截然不同的發展軌跡，而這必須歸因於台灣特殊的社會背景。

不論是1945年以前日本政府統治時期，或是1945年以後的國民政府時期，歌仔戲所代表的「方言文化」一直難登「大雅之堂」；廟會前的酬神戲被視為「民俗」，內台的職業演出被視為「娛樂」，因此歌仔戲的「社會功能」和「娛樂功能」、遠遠超越了它本身所具備的「文化意義」，統治政府對於地方文化的態度，或者會影響歌仔戲的演出空間，但是對於其表演內容及型態，既不規範限定、也不扶植改善。

在這種自生自長的空間當中，從事歌仔戲大多數是社會「底階層」的人，大部分的藝人沒有接受過基本的日文、或是漢文教育，無法閱讀文字。而觀看歌仔戲的人，他們同樣也不以「文字」為媒介，包括在1950年代以後定型歌仔戲劇本產生以後亦然。當時的歌仔戲編劇習慣使用口語化的「白話字」書寫，傳達「語言」的意義凌駕在使用「文字」的意義之上，目的也是要藉由「口語化」保留歌仔戲通俗的特色並且便於流傳。

1950年代的內台歌仔戲劇本為什麼沒有出現純粹的「漢文」書寫形式？這個有趣的問題或許值得探討，但是其中傳達出一個重要的訊息是：一直到了內台歌仔戲極為顛峰的1950至1960年代，始終未見一個「文人化」的劇本出現，因此台灣歌仔戲並沒有出現如翁偶虹的《鎖麟囊》、或是田漢的《白蛇傳》那

樣的文學劇本，在1960年代電視歌仔戲興起之前，「文字」的功能並沒有被重視，知識份子對於本土文化的陌生、和距離，使得歌仔戲的語言、及表現方式長年保有著民間「口語化」的素樸特色。

缺乏知識份子的參與、也沒有像大陸「戲劇改革」般政策上強制的引導規範、「活戲」持續盛行。當台灣歌仔戲的表演大多掌握在民間藝人自己的手中，不僅舞台上的戲曲唱詞保留著濃厚的「民歌」風味、並且在唱詞的「程式化」中展現強烈的民間文學特徵，這是台灣歌仔戲在獨特的歷史背景及社會變遷中所留下的發展痕跡。

本文希望藉由「歌仔」到「歌仔戲」的傳承、民歌風格對於歌仔戲唱詞發展上的影響、以及「程式性」唱詞在「活戲」表演中的建立過程等方面，來探討台灣歌仔戲唱詞的民間性特徵。當歌仔戲的民間性特徵被充分的重視之後，面對其他劇種的發展共性，或許我們可以在「書同文」的潮流之下，更準確認識歌仔戲「方言文化」的價值所在。

二、從「歌仔」到「歌仔戲」的傳承及演變

（一）從說唱歌謠到戲曲的傳承

歌仔戲是台灣土生土長的民間地方劇種，「歌仔」在歌仔戲形成的年代一般泛指在台灣流傳的民間歌謠，這是比較廣義的說法；另外一種狹義的說法，則「歌仔」是專指在台灣發展出來的「七字調」，「七字調」是形成台灣歌仔戲的主軸曲調，至今台灣民間戲班仍然以「歌仔」的稱呼來表示「七字調」。

就廣義的說法而言，「歌仔」是構成早期台灣歌仔戲曲調的音樂基礎，它有台灣本地的歌謠，也有一部份來自閩南；依演唱功能來論、大致可以區分為兩種類型：一種是單曲式的民謠小調，以抒情性為主；一種是可以連綴起來說唱故事的說唱民謠，這類型說唱民謠既可以抒情、也可以敘事，也有人稱之為「故事傳說歌」，一般可以演唱短篇的「勸善歌」之類、也可以演唱長篇的故事。從清代以來、這些說唱用的「歌仔」就已經有書坊刊集的唱本：

歌仔唱本又叫歌仔冊，是有詞無譜的通俗方言歌本，在閩南、台灣極為流行。早期的歌仔冊都是廈門書坊刊印，……可以見到的最早的歌仔

冊是道光年間會文堂刻記的「繡像荔枝記陳三歌」、「圖像英台歌」等。¹

這種說唱民謠的「唱本」本身已經具備了故事情節、有人物、還有現成歌詞，在「歌仔」變成「歌仔戲」的過程中起了很大作用。以下就《山伯英台》當中「鶯哥傳信」一段唱詞為例，比較閩南「歌仔」、台灣「歌仔冊」、以及宜蘭老歌仔戲、台灣外台歌仔戲等不同版本，從中可以看出一些演變端倪。

「鶯哥傳信」是安排在〈山伯討藥〉後，情節敘述山伯自樓台會後回家一病不起，因此修書向英台討藥方，書信綁在鶯哥的翅膀下，鶯哥從武州飛到越州去找英台，英台看到書信後也是無計可施，只好將褲帶剪三寸交鶯哥帶回。據宜蘭老歌仔戲藝人陳旺欉先生表示，這是因為在民間傳說中「褲帶燒灰」可以治相思病。²

1、閩南錦歌大七字（張上下演唱；王利記譜）³

鸚哥飛行越州來，看見這岩桂對石獅，即時飛落歇在岩桂樹，開聲叫出祝英台。

英台刺繡在大廳，聽見外面鳥只（隻）叫聲，放下針線出來看，因何鸚哥會識我名？

鸚哥看見英台，那時它飛行、飛行青石階，英台伸手就來摸、來摸，一封書信、書信煞丟下土。

英台看書著一驚，要緊我著拿筆、我要回書給梁兄，怎通一個弓安雙箭，怎通圖（給）一馬掛兩鞍。

上引閩南「錦歌大七字」的版本在情節上較為簡單，只敘述了鶯哥飛行到越州以及英台接信的過程，或許是因為記譜的限制，在唱詞中對英台的反應並沒有清楚的描寫。到了台灣民間流傳的「歌仔冊」的版本中，可以看出在情節上和閩南民歌明顯的繼承關係，像是關於英台住家的描寫：「岩桂對石獅」和「巖桂對牆西」、以及英台接信之後的心情描述等等。歌仔冊中對於英台傷心和無奈的描述比錦歌更為細膩，從「接信」到「寄褲帶」的過程共用了六首的「四句聯」，從中可以看出其中的差異：

1 陳耕、曾學文著，《百年坎坷歌仔戲》（台北：幼獅文化，1998），頁22-23。

2 這是根據1989年筆者訪問陳旺欉先生的訪談記錄。

3 《漳州曲藝集成》（漳州市文化與出版局，2003），頁137-138。

2、台灣歌仔冊「三伯想思討藥方歌」⁴

鶯哥飛到越州內，認得巖桂對牆西，隨時停翅即宿在，聲聲塊叫（在叫）祝英台。

英台刺繡在繡廳，外口省（誰）人叫我名，放落針線恰（較）有影，行出外口斟酌聽。

鶯哥看娘飛落塗（土），英台雙手掠（抓）來摸，摸著鶯哥下（的）翅古（股），省人寄批（信）卜（要）如何。

拆開批信看即知，都是武州梁秀才，廣（講）伊想思為我害，得卜對我討藥材。

英台看批苦袂（未）了，腳酸手軟豎袂朝（站不住），想著梁哥共卜小（快要發瘋），倒落眠床直察察。

英台想著即知苦，無彩盡心兮功勞，望卜甲哥做尪某，無疑病甲卜暈塗（死亡之意）。

英台寫批回倒返，四處尋無水蛙毛，見著朋友就皆問（向他詢問），都無龍肝鳳腹腸。

我看今日敢無堡，隨時寫批去乎哥，梁哥寫批來塊討，卜討藥方逐項無。

褲帶解開剪三寸，交帶鶯哥送乎君，著用清水煎乎滾，那（若）愛生命著罔吞。

「歌仔冊」是說唱的版本，到了宜蘭老歌仔戲時代陳旺欉先生的口述本《山伯英台》當中，從說唱進入戲劇形式，「英台」和「鶯哥」之間開始有了角色的扮演關係。在這個版本中描寫英台的反應也是用了六首的四句聯，其次在藥方的內容、如「水蛙毛」、「龍肝鳳腹腸」等，和歌仔冊的描述大致相同。值得注意的是描寫「藥方」時藉由「六月厝頂霜」的「霜」字來押「央」韻，以及「褲帶剪落二三寸」，藉由「寸」字來押「君」韻等習慣，一直延續到現今外台歌仔戲的演出版本當中。陳旺欉先生的版本在「藥方」上反覆又唱了一首四句聯作為強調，歌仔冊的版本則沒有。

4 閩南語歌仔冊《三伯想思討藥方歌》上本（新竹：竹林書局，1986）。

3、宜蘭老歌仔戲「四大齣」之一《山伯英台》下「鶯哥傳信」／陳旺欉口述本⁵

鶯哥：（大調·唱）鶯哥騰風飛起行，一時飛到越州城，鶯哥歇在巖桂樹，聲聲叫出英台名。

英台：（七字仔·唱）英台刺繡在繡廳，聽見外口叫我名，針線放落出來看，因何鶯哥識我名。

鶯哥：（七字仔·唱）鶯哥見娘飛落土。

英台：（七字仔·唱）英台伸手去加摸，摸到鶯哥的翼股，一張批信練落土（掉在地上），英台看批未得知，側落塗角（地上）撿起來，將了批信拆開看，才知梁哥寄批來。

（七字仔軟·唱）英台看批淚紛紛，暗流目屎做飯吞，梁哥為阮七日病，要我身討藥方，意愛六月厝頂霜，又討貓腱水蛙毛，再討金雞頭上髓，意愛龍肝鳳腹腸，六月厝頂並無霜，並無貓腱水蛙毛，金雞剖開頂無髓，龍肝鳳腹無當找，英台想到暗傷悲，兩港目屎胡未離（擦不乾），並無此藥通（可以）寄去，梁兄一命看定死（一定會死），英台想到淚紛紛，褲帶剪落二三寸，並無好藥寄乎你，褲帶煎水罔去吞。

民國77年廖瓊枝女士在大甲鎮瀾宮演出《山伯英台》，在同一段「鶯歌傳信」的演出中，我們看到「藥方」被反覆提起，在歌詞安排的順序上十分接近宜蘭陳旺欉先生的版本：

4、歌仔戲《山伯英台》（民國77年大甲玉皇壇民間劇場演出版本）⁶

鶯歌：鶯歌飛到越州內，果然巖桂對象獅，鶯歌停翅甲宿在，聲聲叫出祝英台。

英台：英台刺繡在繡廳，聽見有人在叫聲，出來甲看者知影，原來鶯歌叫我名。

鶯歌：鶯歌見娘緊飛落，英台雙手瓦（接近）來摸，摸著鶯歌的翅股，一張批信放落土。

英台：英台開批看者知，傷心珠淚滴落來，梁哥致病為我害，寫批甲我

5 《歌仔戲四大齣之一山伯英台（下）》（宜蘭：宜蘭縣立文化中心，1997），頁471-472。

6 參見廖瓊枝女士手抄本，民國77年廣電基金會「包羅萬象歌仔調」錄製劇本專用稿。

討藥材。要討六月厝頂霜，要討龍肝鳳腹腸，要討海底鳳凰蛋，
要討貓肫水雞毛。英台從批看詳細，這款藥方要刀提（哪裡去
拿），金雞的髓無地找，梁哥甲我出難題。梁哥寫批來的討，伊
愛的藥弄（都）是無，藥那無到病未好，一命一定歸陰曹。英台
看批心昭（都）悶，寫批要勸山伯君，要剪褲帶有三寸，愛命燒
灰著罔吞。

從這些細節的承襲和變化中，我們可以看到在台灣歌仔戲最初形成的階段，「歌仔」和「歌仔戲」之間有著臍帶相連的緊密關係；歌仔戲既承襲了民間說唱的曲調，也承襲了他們傳唱故事所使用的「歌詞」。在歌仔戲發展成小戲的初期並沒有「編劇」的角色，演出的劇目、內容就是自說唱民謠的篇目、內容，直接繼承說唱民謠的唱詞也是十分自然的事，因為民間小戲和民歌之間原本就有著密切的關係：

民間小戲與民歌的關係是極為重要的，這種關係概括起來說可以有兩個方面：一是曲調上的吸收，使之發展為唱腔，或詞曲兼收，構成某些唱段，或以一個具體的民歌構成一個劇目的主調，或雜糅常用之曲使之適應劇情；一是從民歌所唱內容直接發展為劇目，即由民歌情節加以擴大，或擴展情節，增加人物，或是民歌的搬演和引申。⁷

「歌仔冊」在提供了「故事」、「歌詞」之後，「歌仔冊」的劇目常常成為「歌仔戲」演出的劇目，「歌仔冊」的歌詞可以原封不動搬上舞台使用，也會因著不同演員口頭傳唱的關係，在舞台上做些許的變動。就筆者曾經訪問過的民間藝人顏木耳女士、許秀琴女士、以及廖秋女士，他們三人的年紀約60歲，學戲的年代約在民國40年左右，當時他們學習《山伯英台》、《「薛平貴與王寶釧」》、以及《雪梅教子》這類型傳統劇目，都需要背誦「歌仔冊」唱本中的「四句聯」，在舞台上雖然不需要一字不漏的演唱，但是有「歌仔冊」的底本，他們可以從中靈活運用，依照當時演出的需要增常或是改短。

筆者在民國80年左右曾經在台北市保安宮看過許秀琴女士演出的「山伯英台」第一本，從「山伯英台出門讀書」演起、一直到「山伯下山訪英台」為止。依照許秀琴女士的說法，這就是依照他學戲時候的「歌仔冊」版本演出，

7 張紫晨著，《中國民間小戲》（杭州：浙江教育，1989），頁27。

全劇從唱詞到口白幾乎都是「四句聯」，就像是把「歌仔冊」的內容加入表演、使之戲劇化一樣。那一次的演出，除了許秀琴女士飾演的山伯之外，包括飾演英台、仁心、士九的演員，都花了許多時間重新複習這些傳統的「四句聯」，他們認為演這樣的傳統劇目，要能唸唱全本的「四句聯」才算是正統。

由此我們可以看出「歌仔冊」的影響至今還是持續在歌仔戲的舞台之上。這樣的影響除了故事、押韻的「四句聯」之外，最重要的是在這種「敘事性」的戲劇結構之下，故事的敘述方式、人物內心活動的鋪陳方式……這種民間說唱的「敘事」特色因著歌仔戲做「活戲」的傳統，一直傳續到如今，也奠定了歌仔戲唱詞中的「民歌」演唱風格。

（二）「民歌味」十足的戲曲唱腔

從「民歌」變成戲曲唱腔、從「歌仔」變成「歌仔調」，最重要的區別在於「歌仔調」必須要為戲劇服務，它不只是一要「唱」一個故事、而是要「演」一個故事。「唱」一個故事，說唱者是「代言人」，他可以簡單模擬主要人物的口吻就足夠了，但是演員在舞台上必須要加上戲劇動作、做「第一人稱」的表演。隨著劇目的豐富、角色類型的變化、各種不同戲劇情境的需求，當原本說唱音樂的曲調不敷所用之時，歌仔戲就必須保留一個暢通的管道，讓新鮮的「歌仔」可以持續不斷的進入「歌仔戲」當中、變成舞台上的「歌仔調」，豐富歌仔戲的戲曲音樂、讓歌仔戲有更強大的表現能力。

參照何為先生的說法、民歌進入戲曲大致有幾種途徑：

……一種，是大量增加新曲子，這個人出場用這個曲子，那個人出場就用那個曲子；表現這種感情用這個曲子，表現那種感情、就又用一個曲子。……另一種辦法，是在發展過程中把一些表現力不很強的民歌、小調逐漸揚棄掉，而把一些表現力強的、但他本身又具有伸縮性、具有發展變化可能的曲調保存下來，使它成為這個劇種的基本唱腔。⁸

歌仔戲中的「七字調」、「都馬調」具備了上述「本身又具有伸縮性、具有發展變化可能」的條件，屬於歌仔戲的「基本唱腔」；而豐富歌仔戲音樂，最重要則是靠著不同時代的民間藝人「大量增加新曲子」。這些新曲子可能是來自「車鼓戲」、「牛犁陣」、也可能在「採茶戲」、「高甲戲」、但是更多

8 何為著，《戲曲音樂研究》（北京：中國戲劇，1985），頁126。

來自觀眾熟悉的民間歌謠、或者流行小曲。不論是「基本唱腔」或是大量的「新曲子」，由於是民間藝人自行蒐集、應用，這種「民歌戲曲化」的方法還是十分樸素。這可以從兩方面看出來：

1、保留民歌唱法的痕跡

舉傳統的七字調、都馬調、及大調為例，這些曲子在舞台上演唱都還保有民歌唱「虛字」的痕跡；七字調的第三句結尾，演員慣常用「阿ㄝ」的口語助詞來結束；都馬調在閩南「歌仔」的時代，說唱藝人在一篇唱段結束後都會加上「ㄟ囉ㄟ」收尾，現在在舞台上演員常常也是習慣用這種方式收尾。

最明顯的要算是「大調」，「大調」是從錦歌「五空仔」變化而來，在第一句的上半句結束後通常要用「ㄝ」的助詞來拖腔，在第一句結尾用「ㄝ囉ㄝ」拖腔，歌仔戲《山伯英台》在梁山伯要去探望英台時，通常要演唱「大調」，這一段歌詞形式如下：

一路翻山ㄝ、又過嶺阿～ㄝ囉ㄝ～，山高嶺低路歹行～ㄝ阿囉ㄝ～

其他像是「送哥調」第四句反覆，藝人就習慣維持唱：「哪哎喲」起頭，「哪哎喲、梁哥呀！」這段旋律當然也可以填詞進去、反覆唱「保重身體較要緊」，但是通常旦角喜歡保留這種「哪哎喲」的感覺，比較撒嬌、溫柔一點：

英台：（送哥調）一送梁哥要起身，千言萬語講未真，保重身體較要緊，毋通為我費心神。哪哎喲、梁哥呀！毋通費心神！

如果是一個成熟的劇種，這些民歌經過舞台上「戲劇化」之後，應該變成「戲劇化的唱腔」，完全符合劇中人的角色地位，但是在歌仔戲中卻不做如此考量；祝英台在劇中雖然是熟讀詩書的大家閨秀，他還是會選擇在很悲哀的抒情場合中唱「哪哎喲」這種民謠味十足的歌詞，觀眾也不覺得奇怪。

這讓我們發現這些演員在舞台上的「自由程度」。當演員在舞台上演唱時，他是十分隨興的，只要符合音樂旋律的規範（像是四句格式、反覆格式等），他可以順著臨場演出的情緒，決定他要唱有意義的「歌詞」、或是用沒有意義的「虛字」去表現他的感情，這種「自由度」是民間藝人的特性，在沒有定詞、定腔、定譜的規範下，他們口中的「戲曲唱腔」事實上與早年說唱民謠的距離並不遙遠。

2、歌詞直接的吸收與接納

從過去內台歌仔戲、到當代外台職業劇團廟會演出的習慣，一般演員在出台（出場）時習慣先演唱一首曲子，表明這個人物的個性、所處的情境，有一種「自報家門」的功用，這首曲子既要符合劇情的需求、也要合乎角色的身份。為了變換觀眾的口味，演員除了傳統曲調之外、也會兼採一些民間流行的曲調，特別是丑角演員，像是「丟丟銅」、「思想枝」、「桃花過渡」、「偷找哥」等，在舞台上都是連詞帶曲一併使用。

除了傳統民歌之外，歌仔戲音樂的吸收也包括了民間流行的創作曲調。隨著「胡撇拉戲」的發展、以及廣播電視歌仔戲的興盛，歌仔戲劇目繁多、而且多以「連台本戲」的方式出現，因此對新調的需求量不斷增加，這使得從「傳統民謠」到「當代流行歌」被大量引進到歌仔戲的舞台之上，並且除了在「自報家門」之外，也遍及劇中戲劇情節進展的各個段落。

就演員的「實用性」而言，只要這些「民謠」、或是「流行歌」的詞曲意境能夠大致符合劇中人物的情緒，那麼不論這首歌的來源如何、甚至是不同的語言（像北京語、日語），都能夠順理成章的搬到台上使用，以滿足觀眾對於歌仔調「求新求變」的欣賞習慣。所以小旦出台常唱「白牡丹」，表明自己是個千金閨秀；遭受到命運的打擊，可以唱「雨夜花」悲嘆自己的遭遇；和小生談戀愛可以唱「青春嶺」，表示遊山玩水的快樂；如果兩人情投意合、要成就姻緣，那麼「五更鼓」也是不錯的選擇。

筆者在民國76年左右觀賞台北「陳美雲歌劇團」演出「恨爸爸」一劇，劇中小生「陸業」（陳美雲小姐飾演）在都馬調「哭靈」之前，演唱「心事誰人知」來鋪墊劇中人萬般無奈的情緒，「心事誰人知」原本是由沈文程先生演唱，是當時紅遍台灣南北的流行歌曲，原來歌詞如下：

心事若無講出來，有誰人會知？有時想要說出、滿腹的悲哀！踏入迢迢界
（黑社會），是阮不應該，如今想反悔，誰人能了解？心愛！你若有了
解，請你著忍耐，男性不是無目滓，只是不敢流落來！

陳美雲小姐出場演唱這首流行歌曲時，是要表現劇中人拋妻離子的無奈與悔恨，他只把原來歌詞「踏入迢迢界」改成「踏入江湖界」，整首歌只改了兩個字以表明劇中人的身份，其餘一字不差的唱完，當時不僅是演員在台上唱的

熱淚盈眶，台下觀眾也聽得鴉雀無聲，融入了他傷心的情緒渲染之中，讓我留下了極為深刻的印象。由此可見這種「詞曲兼收」的傳統在歌仔戲發展之中從來不曾斷絕。

不僅如此，1950年代以後，內台歌仔戲劇目受到當時新劇、電影的影響，產生了一批現代戲、武俠戲、以致於從日本電影改編的「武士戲」等不同風格的劇目。這些新劇目的表現手法大多比較現代，傳統的歌仔調曲風顯得保守或「不夠刺激」，不足以表達劇中一些特殊的場景，這時候不僅是民間的流行歌、電影主題曲、以致於日本歌曲……都紛紛加入實驗的行列，融入在歌仔戲的表演之中、以表現新的戲劇內容，其中像是《水萍怪影》中演唱的「港都夜雨」就是個很好的例子。⁹

這一類型新加入的曲調，筆者稱之為「專題性」的外來曲調，他們經由藝人在舞台的實踐經驗中、非常貼切的使用在一些特殊的場合，這一類「專題性」的曲調像是「斷魂嶺鐘聲淚」、「夜港邊」、「情書淚」等，在戲劇中起了傳統七字調、都馬調所達不到的優良效果。這種「專題性」的曲調進入歌仔戲界、大部分都是詞曲一起吸收，也有一部份漸漸符合了戲曲中「舊曲新用」的規律，留下曲調，再根據不同劇情加入不同唱詞，潛移默化變成一首新的「歌仔調」。

民歌是詞曲兼備的口頭藝術……從內容到形式，從音韻、節奏、到它的曲調，都是比較精純的。如前所述，他可以直接成為某些小戲的唱詞，也可以雜糅成常用之曲。戲曲研究家們常提到的「村坊小曲為之，本無宮調……順口可歌」的「隨心令」，是民歌較早進入戲曲的例子。明清小曲「銀紐絲」、「倒搬漿」、「山坡羊」、「鎖南枝」等，也早已成為某些民間小戲的曲牌。人們常把民間小戲稱為「歌仔戲」、「柳子腔」等，也表現出它和民歌的關係。¹⁰

依照上文引述，早年的民歌進入地方小戲之中，通常是連詞帶曲「生吞活剝」式的進入劇情，成為戲劇表演的一部份，但是當劇本定型、戲曲音樂形式成熟穩定、或是現代音樂工作者加入之後，民歌進入戲曲就不再是那樣的「直接」，而是運用一些「舊曲新用」的原則、或是編曲手法，將民歌融入到戲曲

9 劉南芳，〈歌仔戲唱詞寫作初探〉，《台灣戲專學刊》6期，2003.03。

10 同註7，頁32-33。

音樂的程式之中。「流行歌」踏著民歌的軌道成為戲曲音樂，經過了二、三十年之後、觀眾其實分不清這原來是「民歌」、或是「流行歌」，只當作是「歌仔調」來稱呼了。

因此從「歌仔」到「歌仔戲」的詞曲傳承途徑並沒有在「民謠說唱」的時代後結束。面對台灣歌仔戲與「民間歌謠」、「流行歌曲」之間所敞開的管道、和持續不斷交流的情形，不僅台灣歌仔戲曲調日趨豐富變化，更重要的是這些曲調所夾帶的「歌詞風格」對於歌仔戲「唱詞風格」所產生的影響。「流行歌曲」和早年的「歌仔」一樣、代表的是社會民眾的一種「集體意識」和「審美趣味」，這些創作者大多來自民間，其間所表達出的思想感情是「通俗」的、貼近於民間生活的現實。歌仔戲藝人會因著他們的需要來揀選民間的歌曲，這些進入戲劇情境的歌曲大多是抒情的，因此這些民間喜聞樂見的曲詞型態，也持續影響著歌仔戲戲劇唱詞的風格。

三、民歌風格對於歌仔戲唱詞的影響

（一）口語化的基礎

台灣有一句諺語：「父母無聲勢、送子去學戲」，意思是指父母做事沒有情理，不該讓孩子淪落到戲班。¹¹民間藝人大都沒有受教育的機會，因此對於歌仔戲的唱詞學習、運用只能靠「記憶」。舞台上要用的「四句聯」許多是老師唸給他們聽的、或是他們在台上觀摩前輩的唱唸得來的；就算內台歌仔戲曾經有「定型劇本」、有「文字化」唱詞的產生，但是因為藝人的不識字，這些寫好的劇本還是要由專人讀給藝人聽、讓他們便於背誦。因此對民間藝人而言「歌詞」的傳播還是一種「口傳心授」的過程。

在1990年代以前，歌仔戲不論在外台、或是內台演出，並沒有「打字幕」的設備，原因之一是大部分劇團都演出「活戲」、不需要打字幕；其二劇團就算是演出定型劇本，戲院也沒有打字幕的現代設備；而且就算有字幕設備，當時的教育並不普及，歌仔戲的觀眾能識字的只怕也有限。這些互為因果的條件，造成了「文字」在傳統歌仔戲的傳播之中幾無用武之地。

在「口傳心授」的前提之下，所承受和傳播的內容一定要符合「易於理

11 「父母無聲勢」也有另一種說法是「父母沒有能力、或是很落魄悲哀」的意思。

解」、以及「便於記憶」這兩個先決要件。藝人要能夠理解、才能方便記憶，觀眾要能夠理解、才能受到感動，從而在劇場中才能產生共鳴、達到戲劇的效果，因此唱詞的「口語化」成為一個十分重要的傳播基礎。

以現今所看到的內台定型劇本為例，這些內台歌仔戲的劇作家能寫出格律謹嚴、文采斐然的詩句（在戲中吟詩作對的場合，我們可以看到作家的功力），但是他們絕對不會寫出「文采斐然」的唱詞讓藝人背誦、演唱，也不會讓觀眾因著「文采」的阻隔，聽不懂藝人所唱的歌詞含意，因為他們必須顧慮著藝人的理解能力、以及觀眾的接受程度，「聽懂」成為編劇在寫作上必須考量的重要因素。

為了保存這種「口語化」特性，內台定型劇本所採用的是「白話字」的書寫方式。所謂「白話字」是一種以「語音」為依歸的書寫方式，傳統的「歌仔冊」以「白話字」書寫，內台歌仔戲的定型劇本也以「白話字」書寫，這種文字媒介在戲班間通行無阻。以「拱樂社」內台定型劇本《神秘殺人針》當中的一段對唱為例：

夜明珠：母親不知子輕重，無責無任是大人，婚姻無卜（不要）對面

講，花那（若）落塗（落土）是祿（不會）香

九龍神婆：婚姻不是塊（在）損笑（開玩笑），何必氣甲鵲鵲趙（氣的跳起來），母親對你真痛惜（疼愛），試探淮南有恰著（比較對）

夜明珠：同出同入有六年，敢會生葉閣闖枝（橫生枝節的意思）？我想不免閣（再）考慮，乎阮（讓我們）早日通（可以）團圓。

九龍神婆：等候淮南返來白雪嶺，成全乎恁結親親（完成婚姻）

夜明珠：母親廣（講）話愛有影（要是真的），母子回山門陣行（一路同行）¹²

在這段劇本的記載中，從漢字的意義看來並不容易明白其中內容，但是以台語的語音讀出來，彷彿成為口頭語言的「文字翻譯本」；這裡「文字」是為「語言」服務的，文字鉅細靡遺的紀錄著方言的詞彙、包括各種口語中使用的「虛字」、「襯字」，而且生動的保存了台語的「文法」，這樣的紀錄和編作

12 引自拱樂社劇本《神秘殺人針》手稿影本，廖和春編劇。第2本第11台，夜明珠母女的對唱。

方式就是為了便於藝人的理解和記憶。

這些劇本所展示的演出內容代表了當時劇團演出的風格，並且從這種民間流傳的記錄方式我們可以看出在「口傳」的影響之下，歌仔戲唱詞「口語化」的程度極深、方言唱詞得到完整的保留、充分的發揮，觀眾聽起來清晰明白。當台灣歌仔戲持續在民間發展，現代劇場尚未建立、「精緻藝術」的口號尚未興起時，這種「口語化」的特徵在傳統的舞台上一直沒有改變。

（二）形象化的要求

在「口語化」的基礎之下、民歌還有一種「形象化」的特徵。因為民歌是伴隨著日常的生活作息產生，因此習慣「就地取材」、從身邊的景物找尋歌詠的素材，並且習慣用一種「具體的」、「形象化的」語詞表達內心的感受、以達到生動的效果。在王立廷先生主編的《民謠語》一書中，很清楚的解釋了這種現象：

百姓們在日常拉家常時很少使用那些抽象性很強的概念語詞，而多喜用生動形象的語詞來表達自己的意思和情感，這種生動形象的口語風格隨著百姓的創作就被帶進了民謠語，成為了民謠語的一個典型特徵。民謠語的形象性也符合了這種「口耳相傳」語言形式的要求。因為只有語詞富於形象和動感，語義內涵具有畫面感，在傳播過程中才易吸引人、易記和易傳誦。¹³

為了「吸引人、易記、易傳誦」的傳播目的，民歌藉由豐富的「外在形象」來表達心中的情感。他們心中充滿著感情，眼睛尋找著可以寄託的對象，發揮著他們豐富的想像力，找出那妥貼動人的表達方式；這種形象鮮明的特徵、在民歌中我們有取之不盡、用之不竭的例證：

魚離水塘樹剝皮，死好分離活難離。
哥哥走呀妹子在，十指連心怎離開。
一出羅門調一掉頭，扔不下妹子不想走。
走三步、退兩步，扔不下妹子在站住。¹⁴

13 王立廷主編，《民謠語》（北京：新華，1998），頁133。

14 張紫晨著，《民間文學基本知識》（上海：上海文藝，1979），頁78-79。

在上述這首民歌中，用「魚離水塘樹剝皮」來描寫情人分離的痛苦，再用「一出羅門調一掉頭」、「走三步、退兩步」這樣具體的行動來表現他心中的難分難捨。同樣的描寫，在歌仔戲《山伯英台》當中的〈廿四相送〉也有類似的歌詞：

三送梁哥到門前，三步要行兩步停，今生未當來作陣（在一起），來世甲哥結鴛盟。

四送梁哥到柴橋，心肝親像火地燒，兄妹分開尚（最）可惜，不知當時見會著。

這裡用「心肝親像火地燒」來比喻祝英台心中的痛苦，而「三步要行兩步停」也是一種具體的描寫，用她行動上的猶豫、遲疑，表示她心中不情願離開山伯的悲傷。在「吳歌」裡有一首題為「山歌」的民謠在描寫「分離」的痛苦也十分的生動：

姐兒哭得悠悠咽咽一夜憂，那了你恩愛夫妻弗到頭；
當初只指望山上造樓、樓上造塔、塔上參梯升天同到老，
如今個山迸、樓攤、塔倒、梯橫便罷休！¹⁵

民歌中將這個癡情女子對愛情的渴望用「山上造樓、樓上造塔、塔上參梯升天同到老」來表現，我們看到那種層層疊疊的堆積，那樣美好的心願是這樣具體的描寫在我們的面前；而後愛情幻滅了，所有的建築一夕之間崩跌，一如架設時的具體、實實在在的毀壞了聽眾心中的憧憬。

這種共鳴不需要經由「注解」、不需要經由「知識」、甚至不需要有什麼豐富的人生閱歷，因為這些感情所依託的「具體」都是出自於生活，存在我們眼目所見之處，我們曾經出門、進門、前進、回頭；我們知道火在燒的感覺；而幾乎所有人都會看過山上的樓、樓上的塔…這都是我們生活中切身的經驗，而不是書中的「典故」、或是名人高士的「智慧哲理」。在《民謠語》一書中談到能夠形成這種「形象性」的特徵，主要還是要歸功於「語詞的選擇」：

民謠語的這種形象性主要來自於民謠語中所使用的語詞多為形象性較強的語詞。如具有明顯直觀形象的名詞，像民謠語中的「肥膚」、

15 天鷹著，《論吳歌及其他》（上海：上海文藝，1985），頁23。

「人」、「馬」、「井」、「羅帳」、「羅剎」、「山」、「一鍋麵」等，還有富於動感的動詞，如「嗔」、「含笑」、「啼」、「哭」、「鎖」、「枷」等，尤其是注意把動詞、名詞等組合起來表示一組行為，使語言不僅僅展示靜止的事物，而且敘述流動的行為，這樣就易使呆板的語義形象化。¹⁶

民歌要能達到流傳的效果，首先要選擇「具有明顯直觀形象的名詞」，然後最好有「富於動感的動詞」，接下來「注意把動詞、名詞等組合起來表示一組行為」，最終要達到的目的是「敘述流動的行為，這樣就易使呆板的語義形象化」。這段話將「具體生動」解釋的更為清楚：並不是「具體」就能「生動」，有「形象」就成功，而是在乎貼切的吻合感情、更在乎這些「具體」事物如何的排列組合。

如果將民歌中這些「形象思維」的觀念放在民間地方戲曲中考量，我們可以說地方戲曲繼承了民歌優良傳統，在描寫人物、描寫感情之時，善用具體的形象來佐證；下面舉台灣歌仔戲《陳三五娘》當中〈小悶〉一折為例，劇情敘述陳三拜託益春去勸五娘和他一起私奔，益春暗戀陳三，不肯答應，陳三好說歹說，最後承諾自己絕不會辜負益春作為條件交換，產生了這段有趣的唱詞：

陳三：（都馬調）陳三踏瓦（走進）叫益春，恁阿娘在房間亂紛紛
拜託益春不通停困（停止），老爺若回來咱就難離家門
當初幫忙是你講出唇，敢講船過水無痕？
莫非你吃醋才不肯答允？……

益春：這……

陳三：（接唱）做你放心、恁阿娘未獨吞
三哥一定留妳的份，恁阿娘若一斤、你嗎（也）半斤

益春：三哥你的諾言要遵守！

陳三：當然呀！

益春：（接唱）若按爾（既然如此）我就幫你順水推舟

陳三：這樣才是我的好牽手

益春：我趕緊來去勸阮阿娘！

16 同註13，頁132-133。

在這段唱詞中，陳三用「阿娘一斤、你也半斤」表示在陳三心中、牽紅線的益春也佔著相當的份量，觀眾一聽就心知肚明，短短的一段歌詞將益春的靈巧、陳三的風流多情表現無遺。

另一個例子是在1986年左右，筆者曾在台北延平北路看過「陳美雲歌劇團」在外台演出「鋤包勉」，劇中當包拯鋤死嫂嫂吳妙真親生兒子包勉時，吳妙貞回憶起當年她撫養包拯的過程不禁悲從中來，其中有一段歌詞大致是這樣的：

吳妙貞：（都馬調）……想起當年你出世、恁父母無愛低（要），我將
你帶在身軀邊，細漢我用奶甲你飼（出居切／下去聲），我自
己的子、才用糕仔甲伊擠（曾更切／上平聲）

這段歌詞非常傳神，包勉和包拯雖是叔姪，但年紀相當，吳妙貞照顧自己的小叔，用自己的奶餵養他，但是自己的孩子反而吃不到奶，只能用「糕仔」勉強來餵、強迫孩子吃下去。這段歌詞運用了很具體的行為描寫、表現了吳妙貞當年無私的愛心，也對應出包拯今日的無情，生動而感人。尤其這兩個押韻的動詞「飼」、與「擠」（「居」韻與「更」韻通押），更是運用的巧妙而貼切，讓人印象深刻。

歌仔戲的唱詞不僅是注重「形象」，而且因著表演的緣故，在鮮明的形象性當中更進一步強調了可以帶動表演的「動作性」。下面舉一段台灣歌仔戲《金龜記》中「康氏」的唱腔為例，這一段劇情是描寫康氏一個人上京尋找小兒子阿義，路途中跋山涉水、受盡了千辛萬苦：這段歌詞具體的表現出她在途中過河的困難和危險，呈現出一個母親無助卻勇敢的心情：

康氏：（唱）我抬頭看見前面一條大條溝，溪水又攔這蔡流（表示溪水湍急）……
（唸）喂！大公！（擺渡之人）……慘囉！
（唱）沒看見半個大公撐渡到，抬頭看天強買（快要）沒日頭
為趙（為了）阮阿義仔憨子，怎樣堅苦（艱苦）我不驚
老身就脫鞋假伊拚，遶水（涉水）過溪到京城
水底幼石仔甲我墊甲痛趙強買死（水裡的小石頭讓我的腳
痛得不得了）
大石又攔卡青池（青苔）

老身若無卡細二（小心一點），我敢會去做水流屍
溪水淹甲到鼻空（鼻孔），我担歸身（全身）都招濕
出手買捉哥捉沒半項（伸出手來想要抓東西卻抓不到半樣）
我怕甲強買（快要）喊救人
溪水動（凍）甲身軀真堅苦，滿身又攞濕糊糊
好加在老身又（有）帶衫褲（衫褲），前面就是大溪埔
我伸手去拉到牛綁章（生在岸邊的長草）爬上岸，冷風吹
來我攞會寒
加在四邊無人看，為阮愁子堅苦（艱苦）千萬般¹⁷

歌仔戲傳入廈門初期流傳一個傳統劇目《三家福》，描寫教書先生蘇義過年返家，途中救下了要投河自盡的施泮嫂，並且將自己的教學收入十二個錢都幫助她；時至大年夜、家中因無米無錢而斷炊，蘇義無奈只好摸黑去偷別人家的蕃薯。蘇義是一個讀書人不得以淪為竊賊，劇中用一段「雜碎調」表現他夜半行路緊張的心情十分生動：

蘇義：（雜碎調）天黑地暗看無路，高高低低亂子摸，
欠采（萬一）半路去遇著虎，會給老虎拖去哮孤（吃）。
風聲（甲）貢貢哮，我歸個心肝亂抄抄，
怎樣任行行勿到，看無煞訥（踩）到水溝！
躑（撞）一下鞋襪籠照淡（濕），走路無分西甲東。
欠采毋都好（不小心）去跌落港……
淹死嗎（也）不敢叫救人！
一生毋識做這項（從來沒有做過這樣的事），
踢一下指頭母穩當歸空（一定受傷），
痛甲毋敢用手軟（揉），腳痛要走路闊巧（更加）困難。
一路愈走天色愈暗，靴（那裡）一個黑黑看著親像人
站治靴（站在那裡）閣會震動，不是鬼、便是人！
人——人那有靴（那麼）大漢？那有二九下昉禮落田（還在種田）？
鬼？我一生無做虧心事，鬼嗎不敢創治（戲弄）好人。

17 引自台中國光歌劇團「包公案之一案破雙釘」演出劇本，呂瓊武修編。

我壯膽近前來給看——原來都是樹仔叢，
害我驚一下神魂飛了了，冷汗探頭淋！

上文舉「蘇義」和「康氏」的這段唱詞有異曲同工之妙，這些唱詞的描寫不僅「生活化」、「有具體的行為」，而且非常「重視細節」。不論是康氏過河的心情、或是蘇義摸黑做賊的緊張，唱詞中都很清楚的描寫「細節」、並且強調「動作」的延續，這種生動的唱詞來自於「形象化」的表現，具體的幫助了舞台上演員的表演。

（三）比興手法的運用

要達到「形象化」的目的，除了直接描寫之外，「比」、「興」的方式也是民歌慣用的手法，在這方面歌仔戲的唱詞中也有很好的繼承，以下分兩方面來說明：

1、比喻

台灣民間講到一個人有口無心，就會說他「六月芥菜假有心」，或是說「菜籃底（裝）水付人飲（給人家喝）」；因為六月的芥菜是「無菜心」的，因此「將心比心」，而「菜籃裝水」更是很「形象化」的形容出一個人的虛情假意。歌仔戲《山伯英台》的〈廿四相送〉一折戲當中，山伯求親不成、無奈返家，英台勸他自己保重，並且表示她對山伯是真心誠意，這時候山伯就唱了這樣一首四句聯：

山伯聽著恨沈沈，六月芥菜假有心；講話全部用嘴允，菜籃底水付我飲。

這是直接將民間的諺語融入歌詞，非常傳神而有效果。在大陸歌仔戲「安安趕雞」中，龐三春思念兒子時唱道「烈火燒山有時盡，大石沈江越久越深，怕聽隔壁細子號，輕便不敢出房門」；其中「烈火燒山有時盡，大石沈江越久越深」也是閩南常用的一種說法，「烈火燒山」是很快速的一種現象，但是「大石沈江」卻是一種緩慢、深沈、永遠不消失的存在，用「烈火燒山」的快速對照「大石沈江」的深重，再用「大石沈江」來比喻一個母親思念孩子不盡的痛苦，十分貼切而感人。透過一個具體的事物表現，能夠更準確的傳達劇中人複雜微妙的心思，比起「平鋪直敘」的唱詞更能引人入勝。

下面舉一段《陳三五娘》的〈小悶〉為例，這是五娘思念陳三時所唱，這段唱詞描寫一個千金閨秀輾轉的情思，是在具體的生活描寫之中，巧妙的加上適當的比喻，而達到十分動情的效果：

五娘：一日不見阮三哥的面，腳酸手軟無精神，
哪親像孤雁找無陣，按怎阮歸日、歸日（整天）就無頭神。
頭毛（頭髮）無愛梳整、衫褲無愛換新，
若會當見著阮三哥的面，親像嘴乾茶來飲！
有時聽人地講話，恍惚抓做是阮三哥的聲音，
睏去也夢見阮三哥在阮的面前，
袂睏的（睡不著）、不願爬起來看孤燈；
三哥你因何會迷人精神，
會給人移情動性，迷阮的神魂也亂阮的心；
情思若纏到剝袂利（無法去除），跌落去情網也難出身，
想哥不得已、較慘受苦刑！

這段唱詞中把五娘的孤單用「親像孤雁找無陣」來比喻，把他想見到陳三的迫切、和想像中見到情郎的歡喜用「親像嘴乾茶來飲」來表現，最後將自己無止盡的相思比喻成比「受苦刑」更加的讓人折磨。這段唱詞不僅具備了「形象化」的特色，而且加入巧妙的比喻又增添了表現的力度和渲染力，當時隨著「都馬班」傳入台灣之後，這段唱詞也成了舞台上常被借用的「程式化」唱詞，可見得被接納的程度。

比較起五娘的幽怨動人，那麼在《陳三五娘》中的益春就是潑辣而大方，當劇中描寫她想盡辦法勸五娘隨陳三私奔的時候，也是運用了大量的比喻手法，一層接著一層、有一種急切而近乎強迫式的口吻：

益春：等到林大來娶親……

（唱）……那時候，親像平地起水災，林大若親像大魚嘴開開，
三哥親像小船來給咱載，咱若不趕緊跳落三哥的小船內，性命敢
會去遇大海！

（夾白）阿娘！事急了！

（接唱）火燒到目眉！看你是要成還要敗，人講棺材扛上山、不

燒便是埋！阿娘你要有主裁，不通要想東想西，好花種不對所在，三哥若親像花盆要給我們扶在；古早時、也有隨人走，現在也有自由戀愛，我在想你要隨伊逃走才合應該！

益春把五娘的未婚夫林大當成海中吃人的大魚，把陳三當成救命的小船，如果五娘不選擇私奔，宛如在汪洋大海中葬身魚腹，這一輩子就沒有指望了。由於環境的催逼、五娘的猶疑，益春要更進一步表現出事情的緊急性，於是她在夾白「阿娘！事急了！」之後，用「火燒到目眉」以及「棺材扛上山、不燒便是埋」兩個比喻加重描寫那種迫不急待的時機；最後用「好花種不對所在」來反覆強調陳三像是「花盆」一樣穩妥、是可以信賴終身的人。

同樣是比喻，益春採用的比喻比五娘更為明朗、大膽而直接，符合了劇中人的性格、更生動的描寫了當時的戲劇情境。這樣比喻手法的運用，已經脫離了「諺語」、「俗話」的融合借用，完全是為戲劇性服務的一種表現手法，他幫助了演員的表演、也在舞台上得到觀眾的共鳴。

2、起興

鄭樵在「讀詩易法」中解釋「興」的意義時認為：「凡興者，所見在此、所得在彼，不可以事類推、不可以理義求也。」朱熹在「詩集傳」中則認為：「興者，先言他物，以引起所詠之辭也。」這是將「興」作為一種「聯想」的手法。顧頡剛先生自歌謠當中領悟到「興」的含意，他以「陽山頭上竹葉青。新作媳婦像觀音」、或是「陽山頭上花小籃，新作媳婦許多難」來說明「起興」和音韻上的關係：

我們很可看出來起首的一句和承接的一句是沒有關連性的，例如新作媳婦的好，並不在於陽山頂上竹葉的發青；而新作媳婦的難，也不在於陽山頂上有了一支小籃。他們所以會得這樣無意義的聯合，只因「青」與「音」是同韻，「籃」與「難」是同韻，若開口就唱「新作媳婦像觀音」，覺得太突兀，站不住，不如先唱了一句「陽山頭上竹葉青」，於是得了陪襯、有了起勢了。

朱自清在《中國歌謠》一書中，針對顧頡剛先生的說法又做了一些補充：

一是我們常說到的歌謠是以聲為用的，所以為集中人的注意起見，有從

韻腳上起下文的現象。二是一般民眾，思想境闊很小，即事起興，從眼前事物指點，引起較遠的事物的歌詠，許是較易入手的路子。¹⁸

綜合說來，「興」作為一種「聯想」主要是從「聲音」的連結開始、再展開「意義」上的連結。對於民間藝人來講，「押韻」是一個非常重要的問題，許多民歌都是從「韻腳」來決定唱詞的組合，例如閩南地區及台灣民間著名的「五更調」、「長工歌」、「病子歌」、「十二花名」、「十二步送哥」、「三步珠淚」……等等。這些民歌或是從一更到五更、跟著頭句歌詞的韻腳來鋪排歌詞；或是從一月到十二月，跟著不同的花名韻腳來鋪排歌詞，這些歌詞是從聲音的連結開始、再展開意義上的連結，像是《漳州曲藝集成》收錄的「孟姜女過五更」就是一個很好的例子：

聽見更樓打一更，暝日想著我君伊，無道秦王忒不是，建做長城害死伊。

一更過了二更來，目滓流落驚人知，分開一人一所在，親像鴛鴦分東西。¹⁹

這些歌詞細究起來均無深意，內容含意也多所重複，唱詞呈現堆積式的安排為的是演唱者的需求，因為演唱者可以藉由唱詞的鋪排發揮唱腔的功力，觀眾因著歌者的演唱功力、因著音樂曲調的反覆渲染而得到共鳴，而歌詞只要能協韻演唱、內容其實並不重要。所以藝人在編作歌詞的時候，只要找到頭句歌詞的韻腳作為整首「四句聯」的依歸，後句的歌詞便順理成章的依據前句的聲韻關連而陸續產生。

「起興」的另一種類型是僅止於「聲音上的聯想」，第一句的歌詞和後面的歌詞完全沒有意義上的關連性；這在台灣早期的「歌仔冊」、或是「老歌仔戲」的演出當中也有一些的例證，如：「謝榴開花蕊蕊清，孟良招（焦）贊暗點兵，梁兄可比楊宗保，小弟可比木（穆）桂英。」²⁰其中「謝榴開花」、和「孟良點兵」在意義上並沒有什麼實際的關連。

根據顧頡剛先生的說法，這類型的「即事起興」是讓民歌有一個「起勢」作為押韻的依歸，就像是客家採茶歌、或是台灣民間的「褒歌」一類，隨意舉

18 以上兩段引文參見朱自清著，《中國歌謠》（香港：中華書局，1976），頁199-201。

19 《漳州曲藝集成》，頁188。

20 《歌仔戲四大齣之一山伯英台（上）》（宜蘭：宜蘭縣立文化中心，1997）。

出一個物件、一個地名、或是一個人名等等，大家就要依這個「標的物」進行「對歌」，「標的物」必須要在很短的時間內產生從屬歌詞的「聯想」，所以只要「聲音」連結的起來、意義的連結反而不那麼必要。在汪景壽先生所著《中國曲藝藝術論》中就認為這種「起興」的手法乃是來自於民間藝人「即興表演」時的需求：

民歌多用比興，特別是多用興法，也和民歌本身創作和傳播的特點密切相關。民歌是人民口頭文學的一種形式，它主要活在人民群眾的口上，……並用口頭語言傳播出去，因此即興創作是它經常採取的方式。……特別是在賽歌的場合，有時一首歌在對方唱一句、或一首短歌的時間內就編出來，對方一住口就立即唱出去，……要這樣迅速地進行創作，除了依靠歌者生活積累深厚和平時掌握大量民歌的「肚才」之外，人民還在長期創作實踐中創造了一套適應即興創作的辦法，大量運用比興，特別是起興，就是其中一個重要的組成部分。²¹

汪先生所謂民間藝人的「肚才」和台灣歌仔戲所謂的「腹內」有異曲同工之妙。因為「即興」的需求，要讓歌詞能夠合轍押韻，「聲音」的連結有時後更重要於「意義」上的連結。黃得時先生在論「台灣歌謠之形態」一文中曾經就這種情形做出解釋，但是他認為這種現象不能以「起興」論，而是要稱之為「引韻」：

歌謠是有韻的，歌者在歌唱之前，於無意識之中，應當先找一找自己要唱的韻來，好像做絕句之前要先找詩韻一樣，但是究竟要先找哪一韻呢？這是很難決定的，所以歌者於臨急之際，隨便把眼前的風物、或記憶在腦裡的人名與地名做為材料，信口先唱出一句出來作為起勢，既然有了起勢，就有了韻了，既然有了韻，那麼第二句以下，就很容易可以協頭句的韻唱下去了。因此很多台灣歌謠之中，頭一句或第二句所唱的內容，往往與承接的第二句以下的內容毫無關係，既不可以比喻看，亦不可以起興論，只好以引韻來解釋最為合理。²²

21 汪景壽著，《中國曲藝藝術論》（北京：北京大學，1994），頁106-107。

22 黃得時先生這一段話引自臧汀生著，《台灣閩南語歌謠研究》（台北：台灣商務印書館，1980），頁167-168。

在這段引文的敘述中，黃得時先生特別強調歌者臨場的時候「信口先唱出一句出來作為起勢」好做為下句歌詞押韻的依歸，雖然同用「起勢」的說法，但是和「即物起興」不同的地方在於：「起興」是從一件「事物」開始、產生意義或是聲音上的聯想，其中編作者的「聯想」是關鍵所在；而黃先生的「引韻說」卻斷絕了「聯想」的成分。他認為第一句歌詞的產生純粹是為了「韻腳」來服務，就好像作詩要找「詩韻」一樣，因此「隨便把眼前的風物、或記憶在腦裡的人名與地名做為材料」，有了「起勢」之後，第一、二句歌詞在意義上往往和三、四句沒有任何的關連性。這可以用兩首民歌說明：

(1) 仰頭一看天清清，七粒孤星六粒明，鳥隻痛子在樹頂，我娘痛兄在房間。²³

(2) 多年（紅色的野果）開花滿山紅，茉莉開花過山香，是誰無愛嫁著清醒尪，嫁著清醒夫婿心頭鬆。²⁴

第一首民歌是黃得時先生所舉的例子，歌詞中「天色清朗」、和「孤星明亮」嚴格說和男女之情並沒有直接的關係，他只是作為一個時間的背景敘述之後、再引到樹上的禽鳥、和人間的情愛。第二首則是採自閩南的民歌，歌詞內容從「多年」、「茉莉」講到選擇夫婿，這其間也是沒有意義上的關連。就黃得時先生的觀點而言、這樣的民歌不能用「起興」論，而是該稱之為「引韻」。

「引韻」是一個很好的名詞，「引韻」更明確地表示出歌詞在聲音上的連結關係，當然在我們很難推測出作者是不是有「聯想」的動機存在之前，「引韻」是否能獨立於「起興」的含意之外，可能是個可以進一步討論的問題。不過如果就「引韻」的觀點來討論歌仔戲唱詞「依聲韻而組合」的模式，可能會比「起興」的角度更為準確而清楚一點。

台灣歌仔戲演員慣常做「活戲」，演員在台上即興編腔作詞，憑空的「聯想」對民間藝人而言有實際上的困難，因此像是「謝榴開花蕊蕊清，孟良招（焦）贊暗點兵」這類型的歌詞並不是太多、使用上也不如「比喻」手法來的廣泛。但是民間藝人對於「韻腳」的掌握卻是十分敏銳，藝人從「韻」的關連性發展出了「韻腳詞組」、和程式化的唱段，因此從這個角度看來，「引韻」

23 《漳州曲藝集成》，頁169。

24 同上註，頁181。

強調「找出韻腳」的聲音連結關係，非常符合做「活戲」的歌仔戲藝人編作歌詞的習慣。這要從「活戲」的「口傳性」和「即興」的演出背景再做更進一步的討論。

四、「活戲」演出與唱詞的「程式化」發展

（一）「活戲」形式與「口傳」的特徵

台灣歌仔戲通稱的「活戲」，在中國戲曲的傳統中習慣稱為「幕表戲」，意指在「幕表制」的傳統下發展成的戲劇形式：

幕表制：戲曲名詞。舊時戲曲演出新編排的劇目，沒有固定腳本，只有大綱，略載全劇幾場，某場幾個角色，出場先後，情節概要，唱詞念白均由演員即興發揮。大綱往往列表張貼後台，這種演出制度及稱為幕表制。²⁵

幕表戲最主要的特色在於「即興演出」，演員只憑著一個簡單的劇情大綱、和人物腳色配置，在台上臨場發揮、即興編詞作腔，從而構成一齣完整的戲。至於這個「劇情大綱」的來源，通常是由一個「講戲先生」負責「講戲」，「講戲」的內容，有些是「講戲先生」自己編排，有些是參考其他劇團的演出版本移植過來。由於約束整晚演出的只有簡單的「講綱」，劇中的唱詞道白都是「台上見」，有很大的變異空間，所以台灣歌仔戲界就稱這種即興的演出方式為「做活戲」，相對於內台歌仔戲發展出的「定型劇本戲」，這類一切按照劇本規範演出的戲就稱之為「做死戲」。

「活戲」是依賴「講綱」的，所以也有人稱之為「講綱戲」，過去內台歌仔戲時代導演手中都有一本「總綱」，作為演員演出的依歸，在大陸又稱之為「總講」：

總講：也叫「總綱」。戲曲術語。舊時演出腳本的俗稱。過去除昆曲外，各劇種很少有統一的定本流傳。演員把自己的演法記錄下來，有唱詞、科白、腳色齊全的稱為「總講」或「總綱」，僅有個人所飾的腳色部分唱、白的，則稱「單篇」或「單片」。²⁶

25 參見《中國戲曲曲藝辭典》（上海：辭書，1981），頁86。

26 同註23，頁86。

「活戲」是演員的即興創作，所以劇目的流通、呈現，都是藉由「口傳」的方式，早年戲班後台還會貼上簡單的「幕表」，記錄場次、演員等，但是以筆者在1986年以後在台灣所看過的外台歌仔戲，後台幾乎沒有貼上類似的「幕表」。²⁷負責講戲的人純粹是憑記憶講述劇情大綱、安排腳色，演員上台演出如果有遺忘的情形，其他演員會給予提醒、或在場上做補救的工作。

一齣「活戲」的產生，是由所有的演出人員在台上即興完成，可以稱為一種「集體的創作」；不同劇團演出同一個劇目時、會產生表演內容上的差異，就算同一個劇團在不同時間表演同一個劇目，也會產生或多或少的差異，這種「口傳性」、「變異性」、以及「集體性」，正符合了民間文學的基本特徵。²⁸

「幕表戲」早期在中國的地方戲中十分普遍，但是由於「幕表戲」的不穩定度太高，演員臨場發揮的素質不一等原因，大陸戲劇界一般認為這是落後、粗糙、沒有文化水平的一種戲劇型態，1950年代大陸戲劇改革之後，明令廢止「幕表戲」，全面推動藝人接受教育、掃除文盲，讓演員都能閱讀劇本，並接受劇本的規範；在鄉下地區若發現演「幕表戲」的劇團，不但要被罰款、有的甚至要接受停業處分。就「戲劇改革」的觀點而言，只有文人參與的「定型劇本戲」才能促進戲曲藝術的精緻和進步，所以在廢除「幕表戲」的同時，大陸政府也要求劇團要配置專業的編劇、導演，「幕表戲」從此便在大陸絕跡。

台灣歌仔戲自二〇年代開始在商業劇場中發展，除了民間說唱故事改編而來的《山伯英台》、《雪梅教子》之類的劇目有固定版本傳承之外，其餘新增的劇目有些是從北管、南管、福州戲、京劇等劇種移植過來，也有一些則是由民間藝人自「古冊」（故事書）的記載中改編而來。由於歌仔戲長年在商業劇場中生存，對於新編劇目的需求量很大，當時並沒有文人創作、或是修編劇本，因此這些新編劇目進入歌仔戲界大多都是以「活戲」的形式在歌仔戲界流

27 民國79年筆者為中部「新和興歌劇團」整理一批歌仔戲文獻在國家戲劇院展覽，當時就有「新和興」早年在後台使用的「幕表」，當時據團長江清柳先生表示，這個表有時候貼在後台，演員如果都熟悉了，就不用貼出去，只要排戲先生了解就可以了。民國87年筆者到新加坡看當地「街戲」（外台歌仔戲）劇團，後台也有貼類似的「幕表」，當時許多人都照相存證，因為在台灣已經很少在劇團演出時看到了。

28 一般認為民間文學有三個主要特徵：即口頭性（或口傳性）、變異性；及集體性。相對於作家文學的以文字傳達，民間文學以語言口傳，口傳性當然就是其基本特徵。參見胡萬川著，〈從集體性到個人風格—民間文學的本質與發展〉，《民間文學的理論與實際》（新竹：清華大學，2004），頁36。

傳和發展。

根據筆者在2004年3月採訪資深歌仔戲藝人呂福祿先生，²⁹他表示在日治時期有許多大陸戲班來台，歌仔戲班向京班學習了身段、武功，大批的京班武戲被直接搬到了歌仔戲的舞台之上，但是唱工戲、和京劇比較細膩的身段戲，一般演員認為節奏太慢，在歌仔戲表演並不合適，所以京班的劇本戲移植到歌仔戲班的情形並不普遍；反而當時的「福州班」所演出的「福州戲」講究熱鬧火爆、劇情高潮迭起，吸引了大批觀眾，造成了歌仔戲班的模仿與學習，同時「福州班」演「活戲」的習慣也影響了歌仔戲界。

以當時轟動一時的《七屍八命》一劇為例，該劇是由福州當地的社會新聞改編，馬上被以「講綱」方式搬上舞台，從福州到台灣接連引起轟動，從日治時期到光復後內台歌仔戲班還多有演出；而改編自台南的社會悲劇《運河奇案》同樣也是在這種「活戲」的規律下流傳。

這種「活戲」的優點，在於吸收新劇目十分迅速，講完就演、在舞台上可以不斷變化演出內容，演員從而訓練出一套表演習慣，發展出包括唱詞、說白等方面的表演程式，能依照講戲先生的安排，隨時應付台上的各樣需求。即便在1950年代以後台灣歌仔戲開始有了正規的「定型劇本戲」，依然不能動搖「活戲」的地位：

光復後的內台歌仔戲採用定型劇本，台灣歌仔戲算是進入了「劇作者創作」的時代，但是定型的劇本戲在內台時期從來沒有取代過「活戲」的地位，而「活戲」的演出方式至今也仍然存在於外台。不論是內台、外台，歌仔戲演員在養成的過程中、一定要學做「活戲」，戲界也以會不會做「活戲」來評斷一個演員的優劣，這是台灣歌仔戲非常特殊的一種生態。這種做「活戲」的傳統，在歌仔戲界根深蒂固，同時也影響了定型劇本的發展³⁰

「活戲」在台灣屹立不搖的原因，除了能大量產生新劇目之外，最重要的還是台灣歌仔戲演員的「接受」問題；歌仔戲演員許多不識字，有些識字不

29 呂福祿先生，本名呂幼亭，父親呂建亭為京劇演員，日據時期自上海攜家眷隨戲班來台演出，後進入歌仔戲班，成為知名歌仔戲演員。由呂福祿先生口述、徐亞湘先生編著《長嘯—舞台福祿》一書，對台灣歌仔戲自日治時期以來的發展有詳實的紀錄。

30 劉南芳，〈台灣內台歌仔戲定型劇本的發展與寫作特色〉，《兩岸戲曲編劇學術研討會論文集》（台北：台灣大學戲劇學系，2004），頁311。

多，有些能識字但不能書寫，「文字」對他們而言是個陌生的領域，更何況要閱讀劇本、背這麼多的唱詞道白。因此「活戲」這種憑記憶演出的方式，對他們而言顯然比演出「劇本戲」容易。

台灣歌仔戲在「活戲」形式上的蓬勃發展，造成了傳統歌仔戲停留在「民間文學」的領域、而不是「作家文學」的領域，也決定了台灣歌仔戲一種「創作上的特殊形式」。³¹演員對於「程式」有高度的依賴，對於口傳的「即興表演」而言，這種「程式」不僅是身段表演，更重要的是舞台上的唱詞和對白，演員在記憶中儲存一定的「現成資料」，然後就可以在不同的劇目、卻相同的戲劇情境中做臨場「排列組合」式的發揮。

（二）「韻腳詞組」的發展與唱詞的「程式化」

「做活戲」的歌仔戲演員根據一個簡單的劇情脈絡上台搬演劇中腳色，即興編詞、即興選曲、即興演唱……，他們和當年說唱民謠的藝人一樣，仍然等同於一個即興創作的「口頭詩人」，對於各式各樣的故事情境需要具備臨場快速的反應能力。在「故事的歌手」一書中談到了「口頭詩人」和「書面詩人」的不同，「書面詩人」可以悠哉創作，但是口頭詩人卻要面對著時間的壓力：

口頭詩人需要一直不停的唱下去，他的創作就其本質來說必須是很快的，具體到每一個歌手的創作速度可以有些差異，但是這是有限定的，因為觀眾等著要聽故事。³²

這種時間的壓迫感是每一個「口頭詩人」都必須要面對的難題，但是對於歌仔戲藝人而言，除了要有這種「隨機應變」的能力之外，他還要面對著比說唱藝人更多不穩定的變數。一個說唱藝人自己可以掌控所有情節的鋪排和敘述、他是所有角色的「代言人」，所以每個人的喜怒哀樂他瞭若指掌，他可以暗中調度這些人的心情。但是一個演員只能負責自己的部分、而無法掌控其他演員，他不知道對方會用什麼樣的歌詞來描述心情、或是回答他的問話，但是他必須要對方唱完的時候馬上接唱、而不能有絲毫的猶豫，這種臨場反應的困難度可能更高於一個說唱民謠的藝人。

31 「他們的目不識丁，決定了他們在創作上的特殊形式，因此，他們也由此而與書面詩人區別開來。」參見阿爾伯特·貝次·洛德著，尹虎彬譯，〈歌手：表演與訓練〉，《故事的歌手》（北京：中華書局，2004），頁27。

32 同上註，頁29。

其次，歌仔戲基本唱詞的格律是「七言四句」，在「歌仔冊」的年代，幾乎是四句通押，但是歌仔戲的唱詞第三句可押、可不押，並且也容許兩句換韻的情形，一般說來比「歌仔冊」略寬鬆一些。然而在和轍押韻之後、句尾聲調還要分平仄，短短的「七言四句」，因著曲調使用的不同，其間所牽涉到的平仄問題卻十分複雜，演員需要在台上協調「語言旋律」和「音樂旋律」，才不會出現「倒字」的現象。³³

歌仔戲界把這種擅長於即興編詞的能力稱為「好腹內」，意思就是他們的「記憶庫」十分淵博，隨時隨場合都能想出連篇押韻、合乎平仄規律的歌詞，同時歌詞內容還能「有意思」，也就是能夠符合劇中人的思想情感，合於劇中所要求的情境。早年內台戲時代，一個戲班主要找演員，甚至還會考他的「腹內」，特別是小生、苦旦這類重唱腔的行當，必需要經過一些臨場的測試，確定他們具備即興演唱的能力，才能勝任一個「活戲」的主要演員。

「腹內」受到如此的重視，另一方面也是由於演出內容的不穩定所使然；「活戲」雖然有固定的分場，但是演員的對白和唱腔篇幅長短卻很不穩定，有時候前面戲演長了，後面就要把唱段、表演刪減，向是在台上「說書」一樣把戲做完；有時候前面進展太快、情節已經交代的差不多了，卻還剩半小時才能散戲，但是那麼主要小生、苦旦就要負責用表演來「卯時間」，也就是要負責把戲做足了，不能讓戲空轉冷場，所以原來的對白可能要改為唱腔，原來唱兩首「七字調」，現在可能要唱八首……，諸如此類。

面對這麼多的突發狀況，一個「活戲」演員要上台前預先準備好演唱所需的歌詞並不容易，更何況許多時候戲班都是在演出之前才「講戲」，講完戲、分好角色，就馬上要化妝上戲，其中並沒有時間去考慮台上要唱什麼？怎麼唱？這時候經驗是唯一的解決辦法，我們嘗試用口頭詩人所慣用的「程式」來解釋，或許能有進一步的瞭解。洛德在《故事的歌手》一書中提到歌手的表演和訓練過程，特別提到他們在學歌階段必須學習足夠的「程式」才能演唱：

在反覆的使用中，在不斷面對的表達歌的特定意義的需要，以及在對這種需要的不斷滿足中，歌手學會了程式，歌手從別人那裡聽來的程式最終成為其詩歌思想的一部份。³⁴

33 劉南芳，〈歌仔戲唱詞寫作初探〉，《台灣戲專學刊》6期，頁144-147，2003.03。參見第一部份「聲韻的布置與方言的使用」其中「四句聯的韻腳與平仄」。

34 同註31，頁30。

口頭詩人學會「程式」在各樣不同的故事、同樣的情境中使用、變化，和歌仔戲藝人在台上的「靠腹內」十分相似。進一步分析「活戲」的演員要掌握唱詞的「程式」，不妨從基本情緒「喜、怒、哀、樂」的分類開始。

例如在劇中遇到歡喜的場合可以唱：「聽伊言來心歡喜，心中宛如糖蜜甜；這層代志（這件事情）我甲意（喜歡），歡甘喜願做一時。」歌詞中「這層代志」可以隨劇情需要改為「這門親事」、「嫁伊為妻」等等，或是在這個歌詞結構的基礎之上依照角色的身份做變化，如果是小生演唱、可以再書卷氣一點、如果是丑角就可以再詼諧一點。

同樣的，如果是悲哀的場合，那麼可以唱：「聽伊言來心傷悲，傷心目滓泗滴垂，怨嘆上蒼無情理，大錯造成後悔遲。」如果是生氣的場合，可以唱：「聽伊言來怒沖天，開聲就罵小畜生，年紀輕輕不長志，竟然大膽將人欺。」

當劇中人遇到喜怒哀樂不同的情緒，其實過去已經有許多現成的歌詞可以參考，演員只要稍加修改，就能搬到台上套用。內台歌仔戲著名演員許麗燕（藝名「黑貓雲」）一向以演「包公」聞名，他曾經為「月球唱片」灌錄《秦香蓮》一劇，劇中最後一場皇姑要搶走秦香蓮的孩子，包公向前阻擋並責備皇姑專權，她演唱的「七字調」歌詞如下：

你可比漢朝趙飛燕，又比唐朝武則天，在我面前這賢勉（傲慢囂張之意），你是孔明我是仙！

這首歌詞的比喻非常傳神，把「包青天」的清官形象表露無遺，這樣的歌詞可以在《打鑾駕》這齣戲裡罵「龐妃」時使用，也可以用在任何一個「清官」罵「奸妃」、「壞公主」等類似腳色時使用，因為他們所要表現的人物特色、以及戲劇情境是相通的。

在《口頭詩學：帕里——洛德理論》一書中，曾經提到帕里對於荷馬時代的詩人們固守程式風格的現象提出疑問，而最後他認為口頭詩人們「固守程式」的現象是「運用口語詞彙來進行詩歌創作的必然」：

因為沒有書寫的力助，詩人只有在他掌握了程式句法的前提下才能去作詩，而程式句法將為他提供現成的詩句，並且只需詩人稍加調動，他們自身就會連皆為一個持續不斷的模式，任由詩人來填充他的詩行，造出

他的句子。³⁵

因為所有歌詞的產生都來自於演員的「記憶」，而無法憑藉「文字」的紀錄或提醒，所以兼具著意義和聲韻要求的「程式」就變的格外重要。一般「活戲」演員只要能夠記憶一些常用的「四句聯」，再加入一些和劇情進展有密切關連的「四句聯」，在台上基本就可以應付一些基本的需求。

如果是「好腹內」的演員，那麼他們會將記憶中的歌詞融會貫通，源源不斷的發展出新的歌詞，像是內台時代知名小生「戶斗寶貴」和苦旦「愛哭微」就是傳說中的「好腹內」。1980年代左右筆者曾經訪問過內台「拱樂社」的老闆陳澄三先生，他多次看過這兩位演員的表演，他的印象是：「在舞台上『對答』（以四句聯方式或唸或唱的應和）半小時以上，既沒有重複的押韻、也沒有重複的歌詞。」

在大陸歌仔戲界稱這種即興的演唱為「腹內滾」，但是在戲劇改革、劇本通行之後，新一代的演員已經不具備這樣的功力。在台灣外台歌仔戲界，就筆者的觀賞經驗而言，一般資深的演員只要彼此有合作的默契，在台上能夠「對答」一、二十分鐘的「四句聯」並不是難事，但是聲韻的諧和、詞句的內容意義卻不一定能很講究；不過有一些過去曾經在內台擔綱過小生或苦旦的前輩演員，憑藉著身經百戰的舞台經驗，他們真的是能夠靈活的即興編作歌詞「在舞台上『對答』半小時以上，既沒有重複的押韻、也沒有重複的歌詞」。

這種即興創作的的能力，特別在演出傳統「古冊戲」的時候發揮的淋漓盡致，像是《薛平貴回窯》、《釣金龜》、《詹典嫂告御狀》等，這類型的戲重「唱唸」功夫，這些前輩演員一個人可以發揮成獨腳戲、兩個人形成精彩的對手戲，真是讓人嘆為觀止。

他對格律的了解從來都是與特定的詞語表達相聯繫的，與那些最普通的、傳統故事中經常重複出現的意義的表述相聯繫的。……他很了解那些重複出現的意義，了解其連續的節拍、和不斷變化的長度，而這些可以說就是他的程式。這時他已經掌握了基本的格律模式、詞的界限、旋律，傳統在他的身上重複生產。³⁶

35 參見約翰·邁爾斯著，朝戈金譯，《口頭詩學：帕里—洛德理論》（北京：社會科學文獻，2000），頁69。

36 同註31，頁43。

以上這段話是在《故事的歌手》一書中、洛德談論到南斯拉夫的傳統歌手從過去的經驗中找尋自己的感覺、從而形成一種演唱「程式」的過程。所謂「特定的詞語」、「經常重複出現的意義的表述」、以及「基本的格律模式」，如果引用來討論歌仔戲演員的「腹內」功力是如何形成，這些歌仔戲演員的「腹內」是否也有「程式」可循？筆者嘗試先從一些演員構思歌詞的途徑去著手找尋答案。這個途徑未必是每個歌仔戲演員編作歌詞的必要手段，但卻是一種常見的手段。

一般演員編「四句聯」，常會先採用一些固定的詞彙、成語組成他們的「詞庫」，然後會蒐集不同的「韻腳字」構成「韻腳詞組」來當作四句聯歌詞的基礎。舉例來說，一般四句聯的歌詞是「上四下三」的句式，若以「沾」韻組成的「韻腳詞組」可以包括了：「太糊塗」、「往京都」、「中計謀」、「無法度」、「早當初」、「伊敢做」、「真艱苦」、「想無步」等等，這些三個字構成的「韻腳詞組」，如果再添四個字、就構成「四句聯」中的一句歌詞，當你能熟悉並活用不同的「韻腳詞組」，就可以變化出不同的「四句聯」：

一心做官往京都，無疑中著人計謀，事到如今無法度，只能怪我太糊塗！
萬項代志伊敢做，全然不想早當初，付我想著心艱苦，想來想去想無步。

台灣歌仔戲演員稱「押韻」為「鬥句」，一個做「活戲」的演員在台上的害怕的就是「唱歌未鬥句（沒有押韻）」，所以他們對於「韻腳字」非常的敏感，演員在台上憑著自己的經驗、或是聽別人演唱的經驗，默默記憶這些「韻腳字」、並且累積這些「韻腳詞組」，以便於豐富自己的「詞庫」。

借用上一章所提到「引韻」的觀念，第一句歌詞的韻腳決定了從屬歌詞在聲韻上的連結關係，所以若演員應劇情所需、開口唱了一句「世間最毒婦人心」，韻腳的「心」字是「金」韻，所以順著「金」韻的系統往下發展，他必須找出同韻腳的詞組、像是「命歸陰」、「恨沈沈」、「淚淋淋」、「太殘忍」、「比海深」等等，在台上順著腳色的心情處境、從而構成一首有意義的四句聯：

世間最毒婦人心，你不該害伊命歸陰；如此行為太殘忍，結下冤仇比海深！

此外，劇中人常會提起自己或他人的名姓、或是所處的地名（潼關、太行山）、正在發生的事件（上京赴考、出門砍柴）、或是一樣關鍵性的證物（玉環訂婚書、命運的鎖鍊）等等，這些特殊的人、事、物，就好比「採茶相褒」中的「標的物」一般，作為「引韻」的對象，從屬歌詞便依據這些固定出現的「標的物」、在「同韻腳」的前提下構成一首四句聯的歌詞，例如：

這是玉環訂婚書，咱是名正言順作夫妻，登門求親是正理，不該面前來推辭，

小人叫做郭玉卿，大姊為我來犧牲，皆因父母喪性命，伊無嫁將我來牽成。

在上述的第一首四句聯當中，第一句韻腳是「書」，就依「居」韻發展，找到「夫妻」、「正理」、「推辭」等韻腳詞組；如果像第二首的頭句韻腳是「卿」字、就依「經」韻往下發展，找到「犧牲」、「性命」、「牽成」等詞組連結，這和唱山歌中，由一個事件、或是一樣物品來「起興」，依序發展歌詞的道理是一樣的。

同聲韻詞組的連結對於做「活戲」演員是一個必學的功課，因為這些詞組逐漸會形成一種演唱的「程式」。他記下的可能只是韻腳相同的名詞、形容詞、甚至動詞，像是「夫妻」與「團圓」；「歡喜」、「傷悲」；「來去」、「延遲」等等，再加上語助詞、動詞、副詞的變化，就解決了四句聯一半的問題，當演員在台上遇到相似的戲劇情境時，他就能憑著記憶、根據自己建立的「詞庫」靈活的加以增刪運用。在《口頭詩學》一書中，敘述弗里得里西·克勞斯對南斯拉夫歌手所提出的觀察：

他描述了歌手的驚人記憶力，認為這種記憶力部分地是由於運用創作單元以構造他們的歌，再加上簡單的重複而形成。…憑靠著這些「重複的套語」的運用，歌手便能流暢的創作，並輕鬆自如地在其「庫存」上增加材料。³⁷

正如這些口頭詩人一般，「活戲」演員也有著同樣驚人的記憶力，而連結這些詞組很重要的基礎正是其間聲韻的關係。當演員逐步建立「韻腳詞組」的

37 同註35，頁27。

程式之後，他可以初步放心的站在舞台上，然後、隨著「韻腳詞組」的運用，他漸漸還會擴展出其他可以重複使用的「套語」，這些「套語」將隨著劇中不同的情境、形成一個又一個不同的「主題」，將擺放在他們第二層的「記憶庫」之中。

（三）「主題式」歌詞的形成

做「活戲」的演員除了要掌握「情緒歌詞」、以及「同韻腳詞組」的程式之外，進一步在不同的「戲劇情境」當中、還要建立起一種「主題式」的歌詞。像是出場時「自報家門」時，小生、苦旦、花旦、老生等等都會有一些慣用的歌詞，劇中一對戀人處在「遊山玩水」、「求親」、「洞房花燭」、「相思」、「分別」的各種心情；或是劇中人見到烏鴉啼叫時「聞聽噩耗」的反應；被人陷害之後的「落魄」、「流浪」；以致於父仇不共戴天的「怨恨」、臨陣招親的「求婚」等等。這些大同小異的「情境歌詞」其實就像是口頭詩人所描述的「主題」程式：

口頭詩歌中的主題，他的存在有其本身的理由，同時又是為整個作品而存在的。……歌手的任務就是隨時適應或稍事調整，使主題適應歌手進行再創作的那部特定的歌。……主題的形式在歌手的腦海裡是永遠變動的，因為主題在現實中式變化多端的，在歌手的腦海中，一個主題有多種形態……主題並非靜止的形體，而是一種活的、變化的、有適應性的藝術創造。³⁸

一個「主題」的處理，其實表現了一個歌手的敘事方法，歌手必須累積許多材料來應付他常常會遇到的「主題」，因而能從容的應付不同的故事情境。同樣的、一個做「活戲」的歌仔戲演員也要配合戲劇中產生的「主題」、累積相當的歌詞，才能從容的應付各種戲劇情境。例如劇中遇到相思的情境，可以比照如下的唱法：

商琳：（背詞仔）日落西山㗎～是黃昏㗎～心肝可比紡車輪

這世甲你無緣份，後世再結尅某群（作夫妻）

（七字調）我一見鍾情煞得病，病入膏肓難得醫

三長兩短若是死，上無兄來下無弟；母親老年紀³⁹

38 同註31，頁136。

39 摘自許麗燕演唱「雪梅教子」中「商琳相思」一段（月球唱片）。

在「古冊戲」中還有一個常見的情境就是「臨陣招親」，像是薛丁山遇到樊梨花、楊宗保遇到穆桂英這類型的情節，英俊的小將軍被山寨的女大王、或是番邦公主所擒，這個武功高強的小旦看上小生，於是主動求親；下面舉一段《楊再興歸宋》的「招親」情節來說明：

小鳳：喂！再問你一句，投不投降？

再興：願死也不降！

小鳳：當真！可恨看刀！

（小鳳欲殺再興）

小鳳：讓你死！讓你死！……奇怪怎麼殺不死！

再興：死賊婆！刀鋒殺人才會死，你用刀背怎麼殺呢？

小鳳：唉呀！刀鋒怎麼變刀背，你真美得害人！

（落歌、合唱調）

鳳歌：誇贊（讚）英雄有氣概，又長的好人才，

人阮心中有意愛，遲遲不甘將你殺

興歌：賊婆講話玲瓏鵝（繞來繞去），給我完全聽瓏無

拜託給我講清楚，不通店吃（在這裡）哥（再）囉唆

鳳歌：自從見到你一面，害阮為你無心神，

有緣月老來引進，想要與你配婚姻

興歌：聽你在講吃（才）知影，愛慕（慕）再興的親正（婚姻）

再興甘願無生命、不願娶你壞名聲

鳳歌：會做賊婆不得已，何必甲阮笑便宜

一片真情甲真意，求你莫再來推辭

興歌：威風凜凜在山上，給你捉到失威風

楊家代代有名望，娶你賊婆捨組光（祖上無顏面）⁴⁰

這種「招親」的段落大部分都需要對唱，最後以小旦表明自己是忠良之後，小生同意親事後結束。演員大致掌握了對唱的內容，進展的結果，在舞台上視臨場的需要再做增刪，可以唱到答應親事為止、也可以唱到拒絕就告一段

40 這段「臨陣招親」的歌詞摘自民國85年地方戲劇比賽，嘉義市珠寶桂歌劇團的參賽劇本「楊再興歸宋」手稿，當時地方戲劇比賽都要求劇團提供完整劇本，就該劇本寫作方式看來，應該是根據台上活戲演出版本口述記錄而來。由於這段歌詞十分傳統，一般外台演到「招親」的段落所唱歌詞也是大同小異，因而在此引用以為例證。

落。這類型的「女求婚」在舞台上是一種必備的「情境歌詞」，表明愛意的過程有的順利、有的不順利，但是都有一些基本的結構原則。

另一種常見的「情境歌詞」是「相思」的場合。戲劇歌仔戲遇到長篇「相思」唱段，常會運用「過五更」的方式來表達；意思是劇中人因思念憂愁難以成眠，數著更鼓、一更過了一更，直到天明時分。每一更的心情就隨著時間的遞進而漸漸變化、或是加深，這些歌詞的內容經常是跟著唱詞的韻腳來延伸。

這種「過五更」的習慣就舞台表演而言、可以上追溯到「本地歌仔」的時代，就唱詞規模的傳承而言、也可以說在閩南至台灣的說唱民謠中就已經很普遍；在宜蘭「本地歌仔」《山伯英台》的諸多版本之中，〈英台相思〉、〈山伯相思〉都有這種「過五更」的方式，大陸歌仔戲《李妙惠》（又名《謝啟娶某》）之中，〈李妙惠過五更〉也是一個知名的唱段。

以下舉台灣歌仔戲《雪梅教子》為例，比較〈商琳相思〉和〈雪梅過五更〉兩個唱段，通常在台灣仔戲的傳統中、「過五更」常是由「背詞仔」起頭，再接七字調，七字調可以全唱、也可以用半講唱的方式增加變化。這是兩個不同時期的錄音採集，演員都是以「做活戲」的方式臨場編歌詞、即興演唱。透過不同演員的詮釋與應用，可以比較這種「過五更」的主題程式性：

1、民國87年台北市地方戲劇比賽公演「新櫻鳳歌劇團」《雪梅教子》

商琳：（背詞仔）付我咿、店（在）這——天啊喂！

暗傷悲——

這次我恐驚敢會死，唉喲皇天啊！

疑來見伊為伊病，恐驚穩死無藥醫…天啊喂

（七字調）自古多情空遺恨，由來好夢快清醒

若無雪梅甲我同床暍，我風流做鬼也甘心，做鬼才甘心

（口白）……

譙樓鼓打初更

商琳：（七字調）門樓鼓打一更時，商琳煩惱在床邊

若無雪梅來相見，大羅神仙著難醫

一更過了是二更來，為妹破病伊不知

怨嘆阮商家環境歹，我若死誰人要安排

二更過了三更催，我手捏拳頭連聲掙

我死若是去做鬼，我一身一擔誰要○
三更過了四更時，有聽天邊雞在啼
想著環境我喉哽低（哽咽），怨嘆我商琳無福氣
四更過了天漸光，我歸暗無睏哭到光

2、民國88年台灣新加坡歌仔戲學術研討會錄製「雪梅思君」唱段

雪梅：（背詞仔）商琳我君、你哪會叫未轉

心頭酸

心肝可比針在穿

以後日子怎打算，歸家（全家）為你掛心腸；皇天啊！

（七字調）門樓鼓打一更時，想到辛酸滿淚啼

商琳為著我才會死，雪梅為君病相思

一更過了二更陳，商琳你的心肝怎會這呢玀（緊）

你要走也無交代到半項，叫我以後靠誰人

二更過了三更來，心內想君君不知

我每日織布在厝內，千聲萬叫君你未當轉來

三更過了四更催，心肝可比針在威（刺）

商琳你已經去做鬼，咱尅某永遠未當再相隨

聽著更鼓打五更，雪梅相思在床邊

今世咱夫妻未當再相見，只有夢中才會當甲君你再團

圓⁴¹

從以上這兩段「過五更」唱詞的比較，我們可以看出在歌詞上的關連性。通常跟隨著第一句歌詞的韻腳、演員從而能鋪排出整首的「四句聯」，「五更」所構成的唱段適合不同劇目、不同腳色、而在同一種情境中被統整起來，這可以說是演員自備的「主題式」歌詞，他仍然保有口頭詩人「主題」的再呈現方式。

活戲中「主題式」歌詞的形成也成為演員們心中更完整的「程式」，戲劇要處理的情境比說唱民謠更為複雜，因此這些「主題」記憶在演員的心中之

41 以上兩段「過五更」唱詞是根據現場演出及錄音實況抄錄，由許素雲小姐飾演「商琳」；廖秋女士飾演「秦雪梅」。

後，他可以跟隨著不同的劇目、不同的劇情做排列組合式的變化，也可以融合一兩個主題稍做變化、或是修改悲喜不同的結局等等；而排戲先生在產生新劇目的時候，為了方便起見，有時也會在新劇目中故意保留、或是安排合適的情景，讓演員對計有「主題」的掌握可以得到發揮，因此這樣「主題式」的歌詞在舞台上便會持續不斷的發展下去。

五、結語

由於特殊的社會背景、和自生自長的生存軌跡，台灣歌仔戲的民間職業劇團至今仍然是以「活戲」為主要的演出方式；「活戲」不假文字的傳承、和傳播方式，使得台灣歌仔戲自從 1930 年代至今，保有著民歌式的語言風格、而活戲的「口傳性」也使得傳統的台灣歌仔戲演員形成獨特的「歌詞程式」，並且在整體發展的脈絡上展露強烈的民間性特徵。

1980 年代以後、隨著文化政策的逐漸改變，歌仔戲初登「大雅之堂」，平日隨性自由的表現與藝術殿堂顯得格格不入。面對「戲曲精緻化」的要求，「直抒胸臆」的民間歌仔戲顯得舉足無措，而大陸諸多「得獎劇本」就在這個青黃不接的時候大舉進佔了台灣傳統戲曲的領域，那些「漢文式」的文雅唱詞與道白似乎比「口語化」的本土唱詞更被認定為一種優秀的語言。

身處於後殖民時代的台灣社會中，還是經常要擔心著歌仔戲這個方言文化的寶貴水源被一種隱形的「優越感」所侵佔，這樣的感覺讓人徬徨。

本文期待能探究出台灣歌仔戲的語言文化中所代表的「民間意義」，目的是希望台灣歌仔戲要「精緻化」，也應該立足於自己的語言特徵之上；如果在「語言」上棄守、忽視這些通俗的「程式規律」背後所代表的文化意義，歌仔戲的發展前途是堪憂的。

限於個人的才學有限，文中分析討論的過程仍舊十分粗糙，「韻腳詞組」是筆者自行歸納的一種說法，尚待方家指正。

參考資料

一、專書

- 《中國戲曲曲藝辭典》（上海：上海辭書，1981.09）。
- 王立廷主編，《民謠語》（北京：新華，1998.06）。
- 天鷹著，《論吳歌及其他》（上海：上海文藝，1985.01）。
- 朱自清著，《中國歌謠》（香港：中華書局，1976.07）。
- 汪景壽著，《中國曲藝藝術論》（北京：北京大學，1994.09）。
- 何為著，《戲曲音樂研究》（北京：中國戲劇，1985.12）。
- 胡萬川著，《民間文學的理論與實際》（新竹：清華大學，2004.01）。
- 陳耕、曾學文著，《百年坎坷歌仔戲》（台北：幼獅文化，1998）。
- 張紫晨著，《中國民間小戲》（杭州：浙江教育，1989.07）。
- 張紫晨著，《民間文學基本知識》（上海：上海文藝，1979.07）。
- 臧汀生著，《台灣閩南語歌謠研究》（台北：台灣商務印書館，1980.05）。
- 阿爾伯特·貝次·洛德著，尹虎彬譯，《故事的歌手》（北京：中華書局，2004.05）。
- 約翰·邁爾斯著，朝戈金譯，《口頭詩學：帕里——洛德理論》（北京：社會科學文獻，2000.08）。
- 《漳州曲藝集成》（漳州市文化與出版局，2003.12）。
- 閩南語歌仔冊《三伯想思討藥方歌》上本（新竹：竹林書局，1986.06）。
- 《歌仔戲四大齣之一山伯英台》（宜蘭：宜蘭縣立文化中心，1997.07）。

二、論文

- 劉南芳，〈歌仔戲唱詞寫作初探〉，《台灣戲專學刊》6期，2003.03。
- 劉南芳，〈台灣內台歌仔戲定型劇本的發展與寫作特色〉，《兩岸戲曲編劇學術研討會論文集》（台北：台灣大學戲劇學系，2004.10）。