

傳統揚琴伴奏歌仔戲之遞變

詹金娘^{*}

摘要

揚琴於明末清初傳入中國，隨著先民遷徙流播至臺灣。由於移民文化之使然，隨著時間的積累與大眾娛樂消費的多樣性，「揚琴」為歌仔戲班吸納成為戲曲伴奏中不可或缺的一員。究其發展之緣由，實為觀眾喜好與揚琴演奏者於戲班文場的位階為主要關鍵。

本文以百年傳統揚琴在戲曲伴奏為研究對象，試圖釐理歌仔戲後場伴奏樂師在不同時空的肇起與發展，盡可能呈現後場樂師身分位階所承載的活動圖像。此雖僅是戲曲音樂活動之歷史鉤沉，隨著傳統揚琴樂師簡永福先生(2017年)的辭世成為絕響。

爰此，本文之撰述，力圖呈現一個豐富、多角度揚琴伴奏歌仔戲的場合時機，為傳統二橋揚琴表演藝術提出另一種詮釋空間，不僅填補臺灣戲曲史及傳統音樂史中彌足珍貴的文獻史料，並進一步探索臺灣揚琴藝術史的研究向度。

關鍵詞：傳統揚琴、戲曲伴奏、樂師、歌仔戲、文場

^{*} 國立臺灣戲曲學院戲曲音樂學系兼任助理教授。

前言

傳統二橋揚琴，¹從明末由外國傳入中國，隨著清政府渡海移民政策的解禁，大批閩、粵移民遷徙，勢必將原鄉的戲劇、音樂遷入臺灣，成為民間酬神歲時節慶的主要活動。所謂：「三分前場，七分後場」，強調樂隊幫襯演員舞台表演的重要。雖然文獻對於揚琴伴奏歌子戲之描述寥若晨星，圍繞著劇團主角為文的報導不勝枚舉，常為人們茶餘飯後娛樂消閒的話題，然而，對於後場樂師卻是甚少關助。爰此，本文僅能從日治時期遺留下的相關文獻資料、有聲資料與戲班耆老的訪問，整理出百年來傳統揚琴伴奏歌子戲的活動場合與時機撰文論述。

筆者從一九九〇年始，即用傳統揚琴與十二平均率大揚琴投入歌子戲後場伴奏，對於後場樂師深入瞭解；又，長期投入臺灣揚琴藝術研究田野調查，從樂種、劇種至人物身分，進而延伸臺灣傳統揚琴製作工藝的保存與實踐。由於，揚琴製作工藝繁複，琴絃過多調音困難，加上體積過大攜帶不易，是故，臺灣傳統戲班甚少使用，唯獨歌子戲後場樂師，薪火傳承，代以相傳，維繫著百年的文化。現代國樂團與十二平均律揚琴的跨領域合作，隨著傳統揚琴在後場樂師簡永福先生(2017 年)的辭世嘎然而止，因而促發筆者撰述為文之動機。

爰此，本文所涉及的時間為臺灣百年來歌子戲與時俱進的發展，鉅細無遺的將臺灣傳統揚琴伴奏歌子戲樣貌清楚呈現。以時間為主軸，傳統揚琴發展為縱軸，做一歷史性的梳理開展命題之研究，架構當時樂師活動的空間、表演的場域和交往對象，以點連成線，鋪陳種種尋繹之線索，擴及本論文之撰述。職是之故，筆者翻閱十多年前訪問民間耆老的筆記，以點成線的鋪陳揚琴伴奏歌子戲的圖像。從戲班後場揚琴樂師：黃章田、蘇桐、許森炎、蕭河，郭鴻輝、李大保、魏向榮、富美、許明貴、李國治、簡永福等，從日治時期出生之戲班演員、後場樂師、臺下戲迷、藝人耆老、樂器商及子弟館閣等，尋繹揚琴進入歌子戲的途徑，進而推論傳統揚琴伴奏歌子戲演出之時機和場合，建立一項「器」與「人」在「特定場域」的展演，並賦予當代傳統揚琴的歷

¹日據時期傳統揚琴稱為：「揚琴」、「諒琴」或是「揚琴」之名，光復後即正名為「揚琴」。

史意義與研究價值。本文撰述詳分為：

- 一、傳統揚琴傳入臺灣之型制與改良
- 二、傳統揚琴伴奏進入歌仔戲之途徑與發展
- 三、傳統揚琴樂師養成與藝術內涵
- 四、傳統與現代的衝突與遞變
- 五、結語

將傳統揚琴伴奏歌仔戲的表演型態，依幾個面向討論。面對後場樂師改變之現象，掌握其變與不變的因素，建構傳統揚琴伴奏兼容並蓄的面貌，與歌仔戲共同攜手邁向繽紛綺麗的下一個百年風華。

確此，本文以宏觀的角度論述「傳統揚琴在歌仔戲伴奏之遞變」，進而為臺灣揚琴開啟學術之窗，引領更多後輩學子從事研究。雖僅是傳統揚琴在戲曲音樂活動之歷史鉤沉，卻是填補彌足珍貴的臺灣戲曲史、音樂文獻史料調查研究與補充資料之不足。

壹、傳統揚琴傳入臺灣之型制與改良

揚琴於明末清初隨著絲路與海陸的商賈貿易，一北一南傳入中國，最初流行於福建、廣東沿海一代。由於外型典雅，節奏清晰明快，加上音色鏗鏘豔鬱，演奏技巧豐富多變，具有單音旋律與雙音和聲的功能，逐漸傳入中國各地，為民間說唱曲藝，戲班樂社吸納為伴奏樂器。據廣州「金聲樂器」在臺第四代傳人謝金龍表示：

從清末開始，我們家即以樂器製作為主，從廣州過來一直都是製作各種祭祀用的樂器和器皿，孔子廟的樂器都是我們做的，揚琴也是由我們開始製作。二行七排馬，二十八條銅弦，木盒鑲金邊，琴橋還有雕刻。揚琴製作工藝很精細像家俱一樣。

從樂器製作而言，精緻的雕刻，繁瑣的工藝，是故，價錢昂貴。陳保宗在《臺灣習俗》一書中，對於其形制音色、音域、使用場合有更詳細的文字記載：²

² 陳保宗。1942。「洋琴相似於內陸的洋琴，琴柱是把高低音分左右隔開，各七個音排列成八字型，而琴馬的作用是拉緊十四條黃銅弦，兩手各拿一支寬二公分長尺餘能撓曲的薄竹籤。琴，波斯傳入中國內



内地の洋琴に似て居るが、琴柱は胴の左右各七個を八字型に
 排列し、十四本の真鍮弦を張つておろ、巾二分長を尺餘の能
 く挽ふ薄き竹篋の、尖端のみを二分位の厚ジしたる、左右兩
 手に一本宛持ち、尖端の厚きで嫌のをを上を打ら名らすので
 わる。音色は幽雅で北管音樂使用すの (陳保宗:1942)

就文字記述「傳統揚琴」即是從中國傳入二橋七排碼，十四條黃銅弦之擊弦樂器，後經臺南福鳴齋—金聲樂器-謝金龍，蓬萊樂器-劉新東，華音樂器—賴清鎮，揚琴樂師—蘇桐一起改良為各八個音排列成八字型；改琴絃為右邊二絃，左邊四絃而且拉緊四十八條鋼弦。蘇桐於日據時期改良木製琴碼為鋁製，琴弦也由銅弦，換成吉他鋼弦。除了增加傳音的速度，加大音量外，更可減少揚琴因為搬運移動時琴柱斷裂的問題。爾後，臺中廣東樂人賴清鎮生產蝴蝶形、二排木製琴馬、八字形、十音列與張文正梯形、二排鋁製琴馬、八字形、十音列，臺灣傳統揚琴正式定型，為佛教、道教、戲曲曲藝、說唱音樂、廣東音樂、潮州音樂、歌子戲、北管和客家八音使用。

貳、傳統揚琴進入歌子戲之途徑與發展

揚琴伴奏歌子戲，主要取其鏗鏘的聲音與明快的節奏，恰巧填補歌子戲傳統四大件音色與音域的不足。因此，從北至南的雅集樂社、館閣子弟樂社，乃至私人戲班都有可能出現揚琴藝人伴奏歌子戲的蹤跡。

一、從戲班樂師與演員傳入蕃衍發展

民間戲曲具備多項功能，除了強調社群的整合意識型態，亦是戲曲、小調、歌謠傳遞的據點，充分表現移民社會中，文化移植具體的現象與行為。朱景英於乾隆年間所撰《海東札記》描述臺南民間演出下南腔及潮班戲曲活動的情形：

地的樂器，梯形扇面，以薄竹片彈之，尖端只有二分左右的東西，以尖端擊後的地方，渾厚的音色，以尖端後的地方打在琴上，打在弦上音色優雅，北管音樂使用之。」〈臺南的音樂〉《臺灣習俗》，京都書局臺北支店，頁 36。

神祠、里巷彌日不演戲，鼓樂喧鬧，相序於道，演唱多土班小部，發聲詰屈不可解，譜以絲竹，別有宮商，名曰：「下南腔」。又有潮音班，音調排場，亦自殊異。郡中樂部殆部下數十云。³（朱景英：1772）

臺灣民間戲曲是由該文化內涵塑造而成的個體，不僅具備多方面的功能，在生活中亦產生多層面的影響。從「俊中樂部，殆不下數十云」推論臺灣音樂與戲劇的興盛，在閩臺戲劇、樂班交流影響的情況下，競爭激烈，爭奇鬥豔，以戲劇展演歌、舞、樂使用的情形來看，潮洲音樂演出的排場與組合形式，勢必將吹打鑼鼓和弦索演奏的排場視為重點，揚琴用於弦索絲竹伴奏亦有跡可循。

歌子戲的崛起在知識分子眼中，與其說「淫戲」、「淫齣」與「敗壞風俗」為詬病的劣勢，不如說歌子戲挾著「島語唱唸，觀眾易曉」的優勢，在廟會表演中崢嶸崛起。由於，當時正推行「臺灣話」的運動，知識分子慢慢軟化、融化了各階層排斥的心理，逐漸擴大接受層面，常見於迎神邊境活動夾雜的隊伍中。一九二六年，歌仔戲唱片的陸續發行，隨著唱片熱銷大賣，奠定揚琴伴奏歌子戲藝術的開端。

二. 從民間樂社傳入蕃衍發展

若從民間樂社文獻追蹤傳統揚琴伴奏時機，臺南以成書院一九三三年林海濤編纂〈雅樂十三音之由〉《同聲集》中即有揚琴演奏「揚琴翻七管」音律說明與音位全圖。確此，就地緣發展之關係，從敬神的活動轉為書院的樂生培訓，不難推測道光十五年，臺南以成書院「雅樂十三音」樂器來源與樂社活動之情形，儼然確定揚琴融入樂社史料。進一步查詢清末周凱編修《廈門志》記錄中國輸入臺灣關稅資料，記載關於揚琴⁴等樂器的稅額規定如下：

琵琶、三弦、月琴、胡琴、洋琴、笙每枝、大鼓每個例四厘，七弦琴每張、大木魚百個例四分，小鼓每個二厘，小木魚百個、竹笛百枝例八厘，渾天球、自

³郁永河：《稗海記遊》，第44種，（臺灣文獻叢刊：1697），頁45。

⁴明末清初稱「洋琴」清末民初為「洋琴」、楊琴」日據時期為「楊琴」、「陽琴」、「諒琴」。本論文史料使用照原文稱呼；筆者文章以「揚琴」稱呼之。

鳴鐘每個例一兩，時辰錶每個例五分。⁵

於此，從廈門輸入臺灣的政府關稅資料得知，一件外來樂器實為特殊商品，被納入輸出樂器類物品課稅，在在顯示：

- (一)、臺灣當時並無專門生產樂器的工廠及樂師製作販售。
- (二)、從廈門輸入樂器種類顯示：琵琶、三弦、月琴、胡琴、洋琴、笙每枝例四厘元，這些樂器已經在臺灣被樂社、戲班廣泛使用。
- (三)、揚琴作為一件西方傳入的樂器，其關稅與琵琶、三弦、月琴、胡琴等列為同一類，徵收同等稅金納入樂器物品課稅，正說明揚琴這件樂器已經融入中國的地售至臺灣為歌子戲伴奏已是必然的情形。

從上述中國輸送臺灣樂器出口的名稱，對應臺南以成書院林海濤〈雅樂十三音之由〉《同聲集》序中所言：⁶

前道光十五年聖廟祀典恭備禮樂諸儀器，當時樂局董士紳士吳尚新、劉衣紹等主唱修製各樂器，律正音律，專往閩浙內地招聘樂師教習諸生聖廟祭典前數日召集練習……十三音社之，以十三種樂器編成之故，稱曰：「十三音」專集痒序秀才為之流傳。寢各界人士長音律者，亦別樹一才幟。至於雙清、琴箏乃四十年前陳鳴鏘部郎提倡，重新時而添設者，海濤恐後來額傳失因，故偕社友蘇獻珍、蘇子昭、莊獻珍諸先生編輯是書，俾後之學者首批是編，瞭如指掌是學者之一助云爾。(林海濤:1933)

樂社加入的成員身分階級劃分，說明當時臺灣民眾學習樂器，是一件非常不容易的事情。必須師承傳習、個別的教學指導，透過集體的練習才能參與樂社的活動，並藉由地方慶典祭祀的活動參與，展現學習之成果。加入樂社，除了了解地方事務，學習音樂消閒養性，調適身心增長知識外，最重要的是拓展人際關係，增加人生經營的機會。

據臺南孔廟《以成書院》樂長石榮峰表示：

早期參加十三音的成員都需是秀才或鄉裡仕紳才能參加，後因人事變遷，無人

⁵ 周凱等編修：〈關賦略：用類物品・樂器〉《廈門志》卷七，1839，頁136。

⁶ 林海濤。〈雅樂十三音之由〉《同聲集》，1933年，頁97。

管理而沒落。直到道光十五年間，巡臺澎兵備道兼提督學政劉鴻翔，命臺灣府知府熊一本修繕，並聘請閩、浙樂師來臺，重新招募員生，教導樂生習藝。真正興盛是在光緒十七年（1891）。工部侍郎陳鳴鏞發現樂器損壞許多，聘王縣令少君王老五為雅樂之樂師，林協臺的公子（林二舍）為顧問，邀臺南各文士至家中學習雅樂，並推舉許南英為社長，成立「以成書院」，那時聽說莊燦鈺、蘇獻珍就很會彈揚琴和琵琶，後來劉來吉、方省曾、祁寶珍、魏向榮。⁷

從樂社的衰落至復甦，進而聘請閩浙樂師的重整，勢必引入個人擅長之樂曲與樂器，教習樂生輾轉傳播，足見，揚琴傳入樂社早在莊燦鈺之前。於此，《臺灣日日新報》與《臺南新報》刊登，關於《業餘音樂團的活動情形》多出現在廟宇的相關活動。

嘉義邇來清音雅會，存友聲與肅離二社數年前已寂寂無聞，春聞肅離社，重振旗鼓增募會員，二十餘名，合從來之舊生共計四十多名。聘西門外音樂教師林牛主教，每夕在西門街封成肆內學習，身更始散，俱見熱心研學。自本月起，會場移置開廂境福神廟內，每員月籌會金四十錢，以備重整樂器之需。連夜稽考合奏，嘹亮清越，待嫻熟後，欲參來月大典祝賀之迎神遶境也。⁸

依恃在館閣樂社的樂團，大多以酬神祭祀為主，伴隨宗教信仰、防衛組織而來。舉凡神誕、寺廟慶典、建醮、重要節令、民眾還願、婚喪喜慶、民間社團與祭祀公業之祭典，大多以傳統戲曲演出作為祭祀、酬神與婚喪喜慶中的重要活動，更成為民間最為普遍的共同娛樂消閒活動。據筆者採訪嘉義《崑腔》藝人蔡周森，明確指出：

《崑腔》的樂社組織，主要是為擔任祭孔的《聖樂》演奏，逢迎先師、四配十二哲、先賢、先儒諸神牌等儀式，或是入新廟時，重要祭典才有演奏，參加的人員幾乎都是書生、仕紳或是秀才，知識程度高，責任重大，不是一般人能參加，需有特殊背景。揚琴用在《聖樂》演奏很早就有了，和一般的樂器不同，除非你的樂理好，一般都是老師教才會彈。⁹

倚身在民間館閣樂社的揚琴伴奏，必須由老師親自指導傳授才能彈奏。從《典型俱在》

⁷ 石榮峰：2002年4月6日（接受詹金娘訪問臺南「以成書院」樂生學習揚琴的情形）。

⁸ 《臺灣日日新報》。第5504號，1915年10月19日，第6版

⁹ 蔡周森：2002年5月26日（接受詹金娘訪問關於揚琴在樂社的問題）。

¹⁰特別註明「揚琴學習之途徑無法自學完成。」可見，學習揚琴是多麼艱深困難，非一般人可以勝任。

(三)、從館閣子弟傳入之蕃衍發展

從兩岸戲曲活動的確切文獻、商人貿易往返，揚琴伴奏進入歌子戲班雖無確切的文獻記載，但是，揚琴伴奏在北管的活動記錄倒是不少。主要建立在邀請內陸樂師的聘任關係，除了汲取舞台上的功夫，吸引觀眾目光外，拚陣炫富的心理由想而知。據北管藝人葉美景教授所言：¹¹

我十二歲時在台中「集樂軒」學北管細曲時，已有老一輩的人用揚琴伴奏北管京腔唱曲，在當時北管樂隊中算是少見的樂器，價格昂貴，除非曲館財力充裕，否則很難買得起。（葉美景：2001）

從上述訪談透露出幾點訊息：一、揚琴身分之特殊性；二、揚琴使用場合圍繞著民間神祇祭典中的各種活動，隨著中國大量來臺戲班與本土戲班之快速崛起，館閣子弟提供了各式戲曲音樂群體交流互動的場域，輸人不輸陣的相互競爭下，除了舞台前的拚戲外，後場音樂的排場亦是造成拚陣炫富的機會。從日治報刊資料：「上海祥盛班」在臺南大舞台演出，邀請臺南市子弟班黃肉粽、鄭安獅及「支那人」趙芝山等合演。⁶新竹「十歡樂團」聘閩省樂師徐品增教習音樂；⁷嘉義「鳳儀齋」輔成立時聘泉州樂師指導等。⁸

職是之故，經由閩、浙樂師引入的小調、歌謠及廣東音樂的傳入，裨使臺灣音樂更趨豐富，報刊訊息僅為少數，實際民間的例子遠多於此，更足以佐證陳保宗與東方孝儀記載揚琴伴奏在北管音樂的真實文獻。

¹⁰ 林登雲：《典型俱在》是後人將（1897）設立『肅離社』的樂譜編輯成冊。

¹¹ 葉美景：2001年12月19日（接受詹金娘訪問關於揚琴與藝旦的問題）。

⁶ 〈祥盛義舉〉，《臺灣日日新報》，第4919號，1914年2月20日。

⁷ 〈學十歡樂〉，《臺南新報》，第7280號，1922年2月27日。

⁸ 〈組織樂社〉，《臺南新報》，第8990號，1927年2月24日。

(四)、從藝旦樂師傳入之途徑

北管是臺灣移民文化遷徙，傳入之戲曲和音樂，主要活動在民間酬神、外台表演、館閣子弟。根據葉明德老師表示：

我小時候常聽說的藝旦師有大陸過來ㄟ，也有本土ㄟ。像北管幼曲王錦坤、毛腳先、厂一先（打鼓），南管王福景、潘訓、林紅。彰化南管遏雲齋ㄟ郭雲和他的親戚也有。¹²還有戲班炎仙、趙圃、阿田仔、金水、阿獅、阿替，他們都是布袋戲班的，也是妓館裡紅牌的曲師。他們有的是南管、布袋戲班、有的是北管、歌仔戲，有的是亂彈班、外江ㄟ；還有外來的吳錦堂、馬文德……，因為他們是職業，所以比較厲害。做戲沒什麼錢，走來走去，教藝旦收入，比在館閣教學生，或職業戲班來得高一些。¹³（葉明德:2013）

揚琴樂師從事「藝旦」曲師者，為數不少。¹⁴日治初期報刊，「勾欄界先是外江歌妓渡臺爭樹豔幟，後有本地歌妓隨之，可見教習藝旦的曲師大都為上海人及福州人居多。」

¹⁵惡性循環競爭環境下，曲師勢必拿出看家的絕活。彰化北管〈玉如意〉黃種煦指出：

揚琴的聲音會令人著迷，都是有錢人和有階級的人才會演奏。有時放送局也會有放送藝旦唱曲用揚琴伴奏。鹿港黃朝欽的兒子黃祖輝非常喜好揚琴，常常去找藝旦唱曲。但是，他喜歡唱懶得學，寧可買琴，花錢請人伴唱，一次，一點鐘一角元，所以我爸（黃世清）才會去彈琴伴奏。日本時代很窮，有錢可以賺大家都會去。不過，館閣子弟如果去戲班做後場，就不能再繼續開待在館裡，身分已經降級了。¹⁶（黃種煦:2003）

迎合仕紳的喜好，成為風月場所青樓女子學習才藝的主因。為換取優渥的生活，揚琴伴奏從館閣至戲班，從樂社至曲師，人們賦予揚琴非常昂貴的價錢，因而建立了揚琴在樂社的位階，揚琴伴奏歌仔戲更因為這個榮譽的加持，成為臺灣戲班中罕見的樂器。

綜合上述相關文獻論述得知：

¹² 葉美景。2001年12月19日。（接受詹金娘訪問關於揚琴在北管館閣的發展相關問題）。

¹³ 葉明德。2013年1月15日。（接受詹金娘訪問關於揚琴與藝旦曲師的相關問題）。

¹⁴ 「藝旦」在臺灣是非常特殊的角色，她們是飛觴醉月、酒歌爭逐風月場所中的青樓女子，依附在士紳商賈各種活動的場域。

¹⁵ 不詳。〈獨擅勝場〉。《臺灣新報》，第443號。1898年3月6日。

¹⁶ 黃種煦。2003年11月30日。（接受詹金娘訪問關於黃世清灌錄唱片的相關問題）。

- 1、唱片的灌錄發行，報章小報相關報導、新興媒體的交會流通，帶動了揚琴伴奏歌子戲的傳播。
- 2、日治時期，民間樂社的繁榮，經由各種酬神賽社的戲班演出，促成兩岸樂師的交流與地方音樂歌謠的引入，增加揚琴伴奏的使用時機與場合。
- 3、館閣子弟的參與、大陸戲班來臺的展演活動、「揚琴」以中西伴奏樂器的雙重身分定位發展，更直接提供活躍於歌子戲班的機會。
- 4、兩岸商業船舶的貿易往返，仕紳商賈的喜好，促使藝旦樂師的交融。是故，樂師之主要來源以職業藝人為大宗，其中不乏來自北管館閣或是戲班之佼佼者。

參、傳統揚琴樂人之藝術內涵

歌子戲以海納百川的高度姿態，吸收臺灣各地方樂師，融入南、北管及各方的曲牌、劇種、小調、歌謠……等樂曲，進而豐厚了歌子戲的音樂。爰此，筆者依傳入途徑之戲班、樂社、館閣等揚琴樂師的藝術經歷，一一說明揚琴伴奏在歌子戲班居功厥偉的角色。

一、黃章田的藝術經歷

(一)、黃章田：艋舺的世家，清朝院試合格的生員（秀才），飽讀詩書，曲學涵養豐富。橫跨清、日時期揚琴演奏名家，同時也是一位深知民俗故事與地方傳說的耆老。活躍於日據時期曲館樂社、放送局、電影等跨場域的揚琴樂師，經常受邀演出，他曾經隨戲班至日本演出，演奏揚琴的深受日本聽眾喜愛，並灌錄多張與藝旦伴奏唱片及二張個人揚琴獨奏唱片。《臺灣日日新報》有如關他演奏揚琴的報導：

今年七日，為了向國內介紹音樂，臺灣一流的藝妓幼良小姐演出「鮮花闕」、「十二花名」。JFAK 嘗試在國內播放，全國的廣播迷也都十分期待，果然幼良小姐的純熟的技術所造成的迴響比預期 結果還有理想，特別是國內樂迷對黃章田老師的伴奏為之入迷。在許多歌名的信件中，有一封來自小島菊三君寫到：「從未知

的臺灣天空，傳來一旁傍晚落下的秋雨，聆聽異國情調的音樂，敲進帝都樂迷的心田。」¹⁷(覃顯勇翻譯)

從上述的報導得知，幼良歌聲優美，蕩氣迴腸，餘音繞樑；揚琴樂師黃章田傳神的揚琴演奏技藝，深獲日本聽眾的喜愛，正因其特殊的身分與高超的技藝，《臺灣日日新報》刊載三十多筆相關報導。

二、蘇桐的藝術經歷(1910-1975)

蘇桐受漢學私塾教育，對於聲韻與音樂有相當深入的研究。揚琴演奏與音樂樂理為在臺日本老師啟蒙，¹⁸早年在歌仔戲班擔任揚琴樂師。1932 年受柏野正次郎網羅為古侖美亞唱片公司擔任作曲與宣傳部的樂師，因《娼門賢母》及《懺悔》作曲，初試啼聲而漸露頭角。後加入勝利唱片與陳達儒合作譜寫的旋律《農村曲》、¹⁹《雙雁影》²⁰、《母啊喂》、²¹《姊妹愛》、²²《青春悲喜劇》、²³《日日春》。²⁴一九三六與陳冠華、陳秋霖參加「臺灣新東揚洋樂研究會」，改銅弦揚琴為吉他鋼弦，並將傳統木製琴馬改為鋁製琴馬。曾經參加宣慰日軍的「明光新劇團」勞軍宣傳劇伴奏。²⁵

此外，蘇桐還配合當時電影發行，新創作的即興流行歌謠及小曲，更引起聽眾熱烈迴響，並藉由歌子簿的大量印刷、唱片發行，廣播電台的熱烈放送，造成空前的迴響，周邊商品銷售一空。與蘇桐熟識的友人劉美女回憶：

蘇桐日本時代不是職業歌子戲後場伴奏，日本時代政府禁止做歌子戲，演員是給人看不起，不過大家都是非常喜歡看。他那時流行歌和揚琴演奏真出名，唱片一出來，全都被搶光，很多藝旦、樂師都會在錄音時請教他彈琴的學理。不過，有的學藝不精，很難講明，所以頭家就請很多人不同樣樂師樂隊來錄音，技術較好

¹⁷ 〈揚琴獨奏〉，《臺灣日日新報》，第 6692 號，1934 年 10 月 20 日，7 版。

¹⁸ 蘇聰明：2005 年 8 月 2 日。(接受詹金娘訪問關於蘇桐流行歌謠創作的問題)。

¹⁹ 1935 年創作。

²⁰ 1936 年創作。

²¹ 1950 年創作。

²² 1937 年創作。

²³ 1950 年創作。

²⁴ 1950 年創作。

²⁵ 鄭恆隆、郭麗娟：《臺灣歌謠臉譜》，(臺北：玉山社，2002)，頁 119-143。

的簽下來。他的伴奏很活，比較像鋼琴在彈的合音和旋律，很好聽，一般樂師是沒有辦法做到。²⁶

每提及蘇桐的揚琴藝術，不難發現戲班友人對他熟稔的揚琴演奏技巧與作曲能力，誇讚不絕；加上他本人親手書寫曲譜，除了專為歌仔戲編寫《望月詞》、《更鼓反》、《恩愛》曲調外，他創作的多首流行歌曲作品：《青春嶺》、《農村曲》、《半夜調》、《隔壁兄哥》、《南國小調》、《月下相褒》、《一剪梅》、《有人對我講》等，至今仍在坊間四處傳唱。²⁷

據歌仔戲鼓佬林永德指出：

在歌仔戲班後場要能教唱曲和伴奏，除了蘇桐，陳秋霖、炎仙外沒幾個，除非戲曲知識豐富，知道押韻變調，還要有耐性，苦戲很難演，唱跟動作都要很合，演員的情緒培養都是聽文場，所以沒好的文場，最好不要演苦戲。²⁸

二次大戰後，百業蕭條，作為一位名作曲家卻四處碰壁，不得已的情形下，隨賣藥團在各地廟埕、廣場宣傳演奏，爾後在廣播電台錄音彈奏。隨著電視的開播，電台解散，一九六〇年代成立的台視正聲天馬歌劇團竄紅後，蘇桐是楊麗花後場主要伴奏樂師，曾擔任多部電視歌仔戲的音樂指導。導演陳聰明曾委託蘇桐創作《萬古流芳》主題曲《風蕭蕭》成為家喻戶曉的歌子戲名曲。職業戲班的揚琴樂師泰半是因為演出場地、劇本內容的故事情節，加入特殊的樂器演奏，或應雇主與觀眾喜好[而更換伴奏樂器。據資深歌仔戲藝人呂福祿指出：

在我有印象最早使用洋琴在職業戲班的藝人，蘇桐是最早。他是有名的作曲家，像早期改良戲時，他就在後場伴奏。以前沒有讀過書的人是沒有這種本事的。還有一個也很厲害，大家都叫他「炎先」，他是彰化人，聽說他是布袋戲班出來的，專門的！可以說是「文武全才」，文片、武片、說、唱、口白、京劇、小調、漢樂、西樂…，只要你說得出來的樂器，他都會玩。全臺灣職業戲班找不到第二個有名

²⁶劉美女。2013年3月15日。(接受詹金娘訪問關於蘇桐的相關問題)。臺灣「蓬萊揚琴」老闆劉新東之長女，戰後蘇桐常至他家聊天彈琴與討論樂器改良。劉老闆常資助蘇桐的生活直至蘇桐往生，為莫逆之交，。

²⁷蘇聰明：2013年3月15日。(接受詹金娘訪問關於蘇桐的相關問題)。

²⁸林永德。2001年12月13日。(接受詹金娘訪問關於蘇桐揚琴演奏的相關問題)。

的。

又，職業戲班伴奏之揚琴樂師，在他們成藝的過程，多半不是出身於歌仔戲班，有的來自八音班、廣東樂班、潮音樂班、十三音。蘇桐音樂天分極高，隨著歌子戲《三進士》、《萬古流芳》等的唱片發行，受到坊間極大的歡迎，對歌子戲的音樂創作與後場音樂設計居功厥偉，可惜身染肺癆，為怕傳染故常一人獨處，被許多轉述者，描述其為人恃才傲物，時是非也。蘇桐的嫡傳揚琴子弟：李國治、簡永福，富美是他唯一在賣藥團教的女學生。

三、許森炎（1935-1975）藝術經歷

彰化人，北管館閣樂生，擅長多種樂器，專精司鼓與拉弦及薩克斯風樂器，曾為李天祿《亦宛然》的後場樂器。精通北管、京劇，曾為布袋戲、歌子戲後場，據葉明德說：

當時戲園裡除了蘇桐是專門彈揚琴外，還有幾個人也很厲害，炎仙是外江派精於「吊規」，會唱「外江」曲牌。他的文武場都非常厲害，揚琴也打得很美。炎仙為人謙虛，非常好學習，內台有好的對手，他就向誰學，原本在中南部曲館小孫子班，也待過亂彈班、布袋戲班。歌子戲的後場大部分都是從各地方北管軒園裡面先生格的樂手來謀生討生活，他就是其中之一。在戲班，唯有厲害的人才可以生存，因為那是賣票的演出，如果你可以去不同的戲班，就學得更多更厲害，人家會更尊敬你，炎仙就是其中之一。²⁹

與葉老師持相同說法的還有邱火榮教授，及戲曲圈內許多資深的樂師，一提起「許森炎」三個字無人不知。不僅是揚琴伴奏的藝術如火純青，甚至在布袋戲、亂彈、北管、歌子戲的文武後場無人不曉，至今依然對他非常敬重，足見他在歌子戲後場音樂的貢獻及影響非常大。令人惋惜的是，由於戲班藝人流動性大，無人能詳細的陳述他完整的相關資料，僅能靠前輩藝人的口述歷史拼貼他的藝術人生。在臺灣戲班後場中有多位他嫡傳弟子，在歌子戲揚琴與司鼓弟子有：李國治、簡永福、劉亦萬、葉明德、許再

²⁹ 葉明德：2001年12月13日。（接受詹金娘訪問關於蘇桐的揚琴相關問題）。

添。

四、李大保(?)藝術經歷

父親李清江漢學底子非常好，家中開皮鞋店，人緣也很好與梨春園館先生江磐安是朋友，因為皮鞋店的旁邊有一家茶葉店，裡面常有各地來的樂友拉弦、彈琴、唱曲。李大保從小即受環境的薰陶，會打鼓、吹薩克斯風、揚琴及吉他。為求生活溫飽，從子弟到戲班用音樂謀生。據筆者訪問北管梨春園負責人謝助麟（1933）¹⁸

我先生的家境非常好，飽讀詩書的讀書人，以前家境好有請大陸先生教曲和樂器，後來他搬出來住，為了生活只好教館餬口。他的兒子李大保小的時候就在曲館裡長大，洋琴彈得非常好，比老師聰明、反應快，吹、拉、彈、打樣樣精通，後來搬去臺北，在職業戲班擔任後場伴奏，聽說技術很棒，沒人敢他比。不論是彈的、吹的、拉的，漢樂、西樂都難不倒他。他也有去布袋戲班、也會做道士伴奏，蓋厲害！不愧是先生的兒子。

戲班揚琴樂師來自於子弟館閣的畢竟少數。大多是為求三餐溫飽不得已才將音樂為謀生工具。因此，不論在樂器的演奏技術或是音樂素養上，均高於一般子弟，才能將音樂作為生活謀財之工具。李江漢的曲學涵養豐厚，揚琴演奏得非常好，曾在彰化梨春園擔任過館先生，教唱曲與戲曲的總綱及揚琴，現今館閣裡老一輩的子弟都是他教出來的學生。³⁰李大保受父親影響很大，在歌子戲裡表現也非常突出。據洪堯進表示：

才保就是有才什麼都來，可能是他爸爸傳給他的膽。不僅精通中西樂器，還會道士念經的音樂很厲害。他的揚琴打得很好，不像打鼓一樣，輕重掌握得很好，沒有雜音，很乾淨，又不吵，比較文雅，演內台戲時就好聽。以前在戲班，他都臨時說要去唸經伴奏不能來，久了，戲班演出就不找他了。³¹

在老一輩樂人的眼中，職業館閣與子弟館閣出身的後場樂師不同。子弟館閣屬業餘玩票性質，技術不太講究，但是講究群體的合作、演出排場與樂器的特殊性，他們參與

¹⁸ 謝助麟：2003年3月17日。(接受詹金娘訪問關於「梨春園」李江漢先生之子李大保的問題)。

³⁰ 彰化縣政府：〈北管與亂彈—梨春園的子弟先生〉《彰化縣口述歷史—戲曲篇》，第四、五輯，(彰化縣文化中心:1999)，頁25。

³¹ 洪堯進：2002年4月20日。(接受詹金娘訪問關於歌子戲揚琴之由來問題)。

的活動，往往與社區有密切關係，舉凡地方節慶廟會或是社友婚喪喜慶場合，均為服務和聯誼性質，而非商業性的表演，相對於以音樂謀取酬勞的職業演出，子弟館閣情義相挺的贊助表演，人情味更是濃厚。

戲班的演出，講求場面上的實際操作，實務經驗豐富，臨場反應靈活性佳，這種不按牌理出牌的音樂遊戲規則，除非是工夫底子非常好的職業樂師，一般人很難配合。職業表演館閣團隊，他們對於演奏音樂的態度相對嚴謹，音樂旋律的主屬地位分別非常清楚一個人分飾多種角色，專精一樣主奏樂器，而兼演其他伴奏樂器，在固定的章法規矩中，鑲嵌得宜，不強出鋒頭，有時又當仁不讓，因為技術好，曲學飽滿，演出經驗多，戲班演員對於他們的伴奏技術信任度也比較高。

從北管的主要內容包含器樂類的牌子與絃譜，以及歌唱類的戲曲與細曲，北管音樂分為前述四類外，再其他樂種/劇種之應用又分北管音樂與後棚音樂，後棚音樂包括布袋戲、傀儡戲、歌子戲等之後場伴奏音樂、道教與釋教之後場音樂，以及遊行陣頭音樂中，鑼鼓、器樂與許多戲劇的曲牌組合而成，其涵蓋著宗教儀式、廟會、踩街陣頭、節慶、婚喪喜慶、各類戲曲，與社區居民生活變演著重要角色。職是之故，許森炎與李大保二位揚琴樂師從小即受北管藝術養成，運用在歌子戲後場音樂，游刃有餘。又，他們與一般的樂師不同，對於新奇的事物喜好嘗試，因此，樹立別出心裁的揚琴伴奏歌子戲音樂藝術。

五、李國治(1935-)藝術經歷

從小喜歡音樂，十五、六歲開始學習樂器，曾向陳美珠的先生學習月琴，再學拉弦，十七歲進子弟北管學嗩吶。為了藝術精進，特地向陳金塗請藝《陳慶元和番》、《狸貓換太子》的演奏；再向萬華復興社郭美朱父親郭德意學習歌仔戲。二十歲當兵時，在馬祖北干康樂隊裡演奏國樂並學習揚琴。據李國治表示：

當兵時康樂隊的團長都會演奏中國藝術歌曲與國語老歌，及廣東音樂《醉西施》、《漢天雷》、《平湖秋月》、《孔雀東南飛》、《和尚思妻》、《漢宮秋月》……等，所以我對廣東樂曲很熟。退伍後就舞廳兼電台工作，曾經在「幼聲之聲」、「明



本電台」、「正聲電台」現場演奏，後來去電視台戲班拉弦，那時很多班，不過會敲揚琴的只有一兩位。蘇桐覺得我很古意，教我揚琴演奏，後來他過往了，就由我接下揚琴伴奏的工作。老師不讓人碰他的琴，他說：琴不離手，關燈練習是演奏揚琴最高段的功夫，他把揚琴當作寶貝珍惜，因為揚琴會走線要隨時調音 只有我和小狗可以碰，其他人都行。³²

從揚琴伴奏歌仔戲後場樂師師承得知，揚琴進入戲班不是一件容易的事，由於樂曲演奏轉調困難，加上調音不易，是故，從業人員並不多；加上曲調、曲種來源複雜，除了即興的活奏外，有時還得委託創作樂曲，若不是從小待在戲班磨練，很難勝認這個工作。究其原因：

以前在廣播電台，歌子戲很受歡迎，遇到中場休息就加一些廣東音樂、流行歌，聽起來就不同。樂譜都是工尺譜，我就一首一首翻，翻好了大家再練習，大家若是會了就不用看譜，記在頭腦裡，演員隨便唱都可以應付。但是，揚琴不同，它是固定音只能轉幾個調，為了配合演員轉調，我和老師一起研究用加琴碼的方式，改變揚琴的高低音，所以歌子戲的揚琴和一般二橋揚琴不一樣。³³

因應歌子戲採用各地方的歌謠小調、乙凡調轉換運用之緣由，揚琴音位的改良，增加了揚琴伴奏歌仔戲的靈活性與即興性。由於主旋律固定在拉弦樂器，揚琴作為伴奏樂器，即可在原有的旋律上交織穿梭，讓旋律與唱腔連結，產生跟腔的黏性與過場音樂加花變奏的活潑性。

在蘇桐辭世後，他與楊麗花歌仔戲團合作《薛丁山樊梨花》、《虎膽義魄》、《七品芝麻官》、《楊乃武與小白菜》等劇目的後場音樂演出時，過場樂偶爾也用《夜來香》為間奏。他念念不忘炎先傳給他《夜來香》加了鑼鼓點的小曲，因為，這首樂曲開啟他另一個戲班人生。

六、郭鴻輝(1936-1992) 藝術經歷

(綽號「康輝」)是頭手弦仔，出生於歌仔戲世家，據許亞芬說他父親的揚琴是祖

³² 李國治：2002 年 1 月 30 日。(接受詹金娘訪問關於歌仔戲揚琴的相關問題)。

³³ 同上註。

父許乞教導，父親許乞為歌仔戲的武場指導，母親董周紋為著名花旦，藝名「白瓠仔」精通武場司鼓，在電台、舞台都有表演，專精於外台戲演出。揚琴嫡傳弟子：許明貴。

34

七、劉亦萬(1930-2011) 藝術經歷

彰化芬園人，自幼受父親啟蒙音樂，戲曲音樂養成出於自己喜歡，偶爾逗留在曲館，邊看邊學。十六歲即拜布袋戲後場樂師周錦煌為師，十八歲後隨老師至歌子戲班工作二年，繼而轉至新竹亂彈班「慶桂春」擔任後場工作。一年多後，離開周老師獨當一面擔任「頭手弦吹」。³⁵他的「吊規仔」、嗩吶與揚琴非常好，在中部歌子戲、布袋戲與北管亂彈班均首屈一指，尤其是廣東音樂的高湖與揚琴造詣，更無人能出其右。他十六歲開始與老師一起擔任後場工作時，即用揚琴伴奏。據他表示：

我是先學弦仔再學吹，洋琴是在電臺和臺中新豐園老師一劉泗充學的，他在中廣電臺後場彈洋琴，他的廣東洋琴打得很好，插花很漂亮，手法真高，是我看過技術最好的一個。當時在電臺，比較文的戲都用鴨母答仔配揚琴、還是簫配揚琴，聲音很美，氣氛也很好，屬於較悲的，所以做頭手絃吹就會學。我也有去過布袋戲的後場、歌仔戲的後場、北管亂彈戲班的後場、也曾去舞廳吹薩克斯風、組過藝閣、國樂團…。只要能學東西，又可過生活的我都喜歡嘗試。³⁶

樂師受限於生活的需求，用音樂為謀生工具，吸納揚琴伴奏在歌仔戲後場音樂使用，透過各種傳播媒體漸而影響聽眾和學習者，使揚琴演奏藝術在臺灣的發展更具深層的意義。劉亦萬對於樂器的聲響美感與職能有其執著的一面。

傳統揚琴和現在的揚琴不同。傳統的聲音飽氣，節奏明快，搭配弦樂器很合適，歌子戲彈撥樂器聲音都比較低，有時無法比較熱烈。揚琴彈起來，整個戲棚氣氛就不同，只是他調音比較麻煩，戲班樂師大家都是求方便的樂器，像這麼麻煩的樂器，除非樂師自己喜歡，還是班主特別指地定，大部分都是用三弦、月

³⁴ 許亞芬：2002年2月11日。(接受詹金娘訪關於歌子戲揚琴的相關問題)。

³⁵ 彰化縣政府：〈北管與亂彈—梨春園的子弟先生〉《彰化縣口述歷史—戲曲篇》，第四、五輯，(彰化縣文化中心:1999)，頁279。

³⁶ 劉亦萬：2001年2月15日。(接受詹金娘訪關於廣東音樂與揚琴伴奏的相關問題)。

琴，所以才會很少人用。³⁷

揚琴的音色具有融合歌子戲四大件樂器音響的粘和與催化作用，一起合奏時使音樂節奏輕新活潑。再者，其繽紛多彩的旋律與技巧，暗暗的烘托渾厚低沉的大廣弦與憂傷沉鬱的月琴，錯雜穿插的使用，使音樂更趨和諧。他所演奏的廣東音樂高胡，更是每個月臺灣廣東音樂會友聚會上的焦點。筆者與他結識，即是在二〇〇一年每月的廣東音樂大會上。他言及學習廣東音樂的經過：

二十六歲結識了廣東音樂老師——劉泗充，李大保的父親是教曲的老師和他是好朋友。他是來我莊裡作家庭教書並和他學習廣東音樂高胡和揚琴。這是一種很特殊的音樂，不管是拉的、還是彈的，與我們一般戲班的不一樣。廣東音樂講究同和異，扶和襯，先把握音樂要點，再練習加花。加花也有技術性，不是亂插。總之都是泡，經驗夠了你就知道花怎麼加，怎樣演奏。³⁸

從他的言談中，不難體悟他認真用心學習的精神，進而創造一片屬於自己的音樂藝術。李老師為求技術的精進，在退伍考上中廣電台歌子戲後場樂師後開始人生的轉變。他嘗試雕刻布袋戲木偶、藝閣、整布袋戲團演出，進而成立「藝峰國樂團」接民間婚喪喜慶演出，生意忙不過來時，四處找人幫忙，因而吸引大量的中部音樂人才投入，這是他這輩子最得意的事情。他說：

曲館的先生其實非常飽學，他們的曲練得很多，但是不見得可以運用在戲班後場。後場必須不斷吸收和演練才可以不斷的進步。曲館教的是娛樂用的沒有力，也不用顧肚，戲班後場是要吃飯的，所以要很努力，不然就被淘汰。³⁹

好學與不服輸的上進心，讓他在中廣電臺結束後，隨電臺歌子戲團受邀至宜蘭、臺東、花蓮演出，也曾去舞廳、餐廳演奏過廣東音樂和國樂。他最自豪的是一百一十首的亂彈樂曲倒背如流。

「因為亂彈的劇目都是固定，劇情與曲牌都是事先安排好的。作布袋戲若去做歌子戲

³⁷ 同註 36。

³⁸ 同上註。

³⁹ 同註 36。

的後場是不會演奏的，因為歌子戲的調子太多。但是，經過亂彈班的一番磨練，我覺得自己的肚子比較有材料，也比較像在學樂器。」⁴⁰

正因為他的韌性與執著，奠定他日後演奏技術。新樂園掌中戲團給他的封號是：臺灣民間音樂界、演奏北管界、布袋戲音樂界的「文武狀元」。他曾經在「新樂園」教廣東音樂，隨著「小西園」出國表演，更經常與黃海岱合作布袋戲演出。二〇一一年，臺灣北管傳統戲曲亦隨李亦萬老師辭世而消逝，令人深感惋惜。

八、魏向榮(1918-1998) 藝術經歷

曾經是臺南以成書院的樂生，擅擊七律揚琴，深暗《十三腔》曲牌，後來離開書院，轉任南部職業戲班後場樂師，也待過廣播電臺。據石榮峰表示：

以成書院是孔廟祭典禮樂人才的培養的專門機構，書院的樂生必須是秀才以上的知識份子才能參加，去世後，才能寫在書院的先輩圖裡，供大家模拜。孔子將「禮」排為第一，「樂」排為第二，表示透過音樂修身養性，學習樂器不是為了賺錢過生活，希望透過音樂的學習，讓「禮」得以深入內心感化。如果你以書院教你的樂器去謀生，表示你已經世俗化了，無法追求以音樂修身，觸犯書院的規則，就必須退出書院樂生。⁴¹

以成書院對於學習音樂是保持神聖的態度觀視，並非等同一般的民間樂社。在他們的認知裡，音樂是服侍孔子祭祀盛典的活動，並非謀生工具。石部長直接的闡明戲班樂師是低賤的職業，無法參與神聖的祭祀演出。確此，筆者至今一直無法從書院友人得知魏向榮樂生的相關消息。

九、簡永福(1947—2017)

父親王有財是廈門都馬班的歌仔戲鼓師，母親「阿鳳」是歌仔戲演員，因為戰亂滯留臺灣。臺灣光復後，父母都在汪思明經營的歌仔戲劇團工作，自小受戲班薰陶，深得長輩信任，擅長歌仔戲司鼓，對於西洋樂器多所涉獵。因緣際會巧遇蘇桐，並學習揚琴的經歷，他曾向筆者詳細的描述。

⁴⁰ 同上註。

⁴¹ 石榮峰：2002年4月6日。(接受詹金娘訪問關於揚琴在以成書院的發展情形)。

年輕時，加入楊麗花歌子戲班後場是我另外一個起點，因為在那裏遇到許多戲曲飽學的前輩學習。十五歲時向許森炎拜師學習北管揚琴，並學習薩克斯風和吉他。當完兵後在戲班巧遇蘇桐，知道他非常有名，拜他為師學習流行歌，慢慢學習歌子戲揚琴演奏。北管揚琴(F—C)，歌子戲揚琴(bE—bB)，兩種揚琴的彈法不一樣，定弦、演奏的手法不一樣，加花變奏的方式也不一樣，有的老師教，有的自己摸索。因為我是戲班孩子，從小就會戲台上的腳步手路，可以說是打從娘胎開始唱。所以鑼鼓和歌子戲《雜念仔》、《七字》、《都馬》、《江湖調》我都很熟，只要演員張嘴，鑼鼓一開我就知道他要唱什麼曲子。⁴²

從小即是戲班成長，受外台戲班的磨練，進入電視台擔任文場領班，由於口才好反應快，隨時隨地與製作人、團長及導演溝通，與樂師討論安排曲調；至後期文化劇場公演的精緻歌子戲演出，公共電視及政府公部門的歌子戲推廣活動，均是由他擔任文場領導與音樂監督。計有：中視河洛歌劇團和華視、台視李如麟歌仔戲團。演出劇目：華視葉青歌仔戲團《孔明三氣周瑜》、《玉樓春》、《白蛇傳》。據他表示：

我從小就在戲班長大，媽媽唱小旦，父親在文片打總江。本來是作小生，後來學打鼓，直到二十八歲才做樂隊領班。歌仔戲的劇本、念歌、動作、音樂倒背如流，不論是流行歌、南管、北管、廣東音樂、布袋戲、…，隨便要安什麼歌都可以。再加上我是戲班打鼓出身，懂得比別人多，光是歌仔戲裡早期有名的演員，我都合作過，所以才可以做領班。⁴³

在職業戲班中武場是戲班演員兼職，文場通常是外調的，畢竟一位訓練有素的伴奏樂師，光靠戲班平時的磨練是不夠的，多方的歷練對於專職的樂師而言相當重要。在他們學藝的過程中都曾接觸車鼓戲、布袋戲、京劇、採茶戲、亂彈班、潮州戲班…等。對戲班樂師而言，只要能賺錢糊口過生活，任何音樂曲牌都難不倒，因此，電視台停播後，開始走上文化劇場與廟臺外場的公演；領導明聲歌仔戲團創團大戲《琴劍恨》、唐美雲歌仔戲團、薪傳歌仔戲劇團、文薪劇團、蓮荷文化劇團、劉南芳的臺灣歌仔戲班劇團、屏東仙女班（柳新女歌劇團）等許多歌仔戲劇團文場領班。由於他從小即在

⁴² 簡永福：2001 年 2 月 22 日。(接受詹金娘訪問關於歌子戲揚琴的由來與揚琴的定弦)。

⁴³ 簡永福：2003 年 3 月 14 日。(接受詹金娘訪問關於北管揚琴的由來與揚琴的定弦)。

戲班成長，專業歌子戲的唱念功夫，與熟稔的揚琴伴奏技術，唯有他親自出馬，演員的唱念，在他熟稔曲調的彈奏幫襯下，烘托得當，達到意想不到的效果。

於此，簡老師成為臺灣歌子戲班爭相邀請的紅牌樂師，甚而遠在臺南業餘歌仔戲劇團「鄉城」大型舞台公演、雲林西螺布袋戲團「鍾任壁掌中劇團」與國立傳統藝術中心合作錄製的多部戲碼。他與文薪劇團合作灌錄《錯中緣》、《淵愁》、《天子告狀》全劇錄音 CD 專輯；與蓮荷文化劇團合作錄製《梅開二度》唱腔 CD 專輯，並擔任李靜芳主唱《珠圓玉潤阿旦歌》的揚琴和文場領班；甚至在政府機關《大家來唱歌仔戲》出版品，也應邀擔任文場領班和揚琴演奏。簡老師揚琴伴奏歌子戲演奏足跡，遍及美國、荷蘭、巴西、瑞士、新加坡、馬來西亞等國家。⁴⁴

肆、傳統與現代的衝突與遞變

戲班樂師的來源大都是來自於戲班師徒制之訓練，缺乏系統性的培養，音樂比較粗造，加上歌子戲向來以靈活運用伴奏為稱，五、六人的小樂隊編制，相輔相成的即興加花、樂器調度轉換，游刃有餘，倘若轉換成六十人大樂隊的音樂整合，更是難上加難。繼一九八六年明華園在許明貴後場樂師與陳中申老師雙方努力溝通下，第一次與臺北市立國樂團共同演出《劉全進瓜》大型歌子戲搬上大舞台成功演出，開啟傳統揚琴與大型十二平均律揚琴並列同臺演出的情形。

傳統揚琴伴奏歌子戲唱腔活奏的部分，十二平均律揚琴負責開幕、閉幕及過場音樂的間奏，隨著編腔、編曲人才的投入雖然音樂色彩豐富，旋律優美流暢，雖然主控仍在傳統樂師，但二者儼然成為分工狀態。傳統與現代看來似乎合作，實際上卻是慢慢的弱化歌子戲後場樂師的功能。筆者有幸親自參與傳統揚琴在歌子戲與現代音樂的結合，並從中體悟到傳統歌子戲樂師與科班樂師兩者的差異。

一、大樂團樂與分譜演奏的問題

傳統樂師是背譜演奏，只要演員一張嘴音樂即跟著走，他們沒有所謂的簡譜分譜和五

⁴⁴ 資料來源整理至網站 <https://zh.wikipedia.org/zh-tw/2018/10/1> 下載。

線譜，滿肚子都是隨手可遮拾的音符旋律。樂譜不僅限制了傳統揚琴伴奏的發展，也限制了傳統演員表演的即興性。正如游副校長，對於臺灣幾十年來傳統戲曲後場的發長提出如下的見解：

目前的國樂團宜調整發展方向，朝著本土各種地方樂團的編制、演出風格及功能導向，以尋求發展之道，而不宜以西方交響樂團的發展途徑前進。現在不少歌仔戲、布袋戲、客家戲、北管戲等戲曲等戲曲表演的後場音樂，相當缺乏，倘若國樂團團員能夠以其演奏技術，支援那些戲種的後場音樂，不但可以助長地方戲曲的生存發展生機，尚且可以融合地方戲曲音樂於現代國樂團中，對於樂團的成長，更有助長滋潤作用。⁴⁵

以一個二十人編制的樂隊，一切的安排都必須按照規律的設計若無樂譜的限制，勢必無法掌控樂曲統一的美感，有時候甚至出現互相干擾的問題。傳統揚琴樂師由於對於大樂團及分譜的適應比較困難，勢必弱化了他們習慣戲班的演奏技能，產生公演的排斥性。大量科班院校專業樂人的投入，後場樂師逐漸崢嶸崛起，傳統揚琴在衝突與融合的後場音樂伴奏中，過渡到現代樂隊的十二均律大揚琴，隨著歌子戲揚琴樂師簡永福的辭世而成絕響。

二、樂器的靈活性與機動性問題

傳統揚琴伴奏的美在於他的靈活性與機動性，由於樂師黯熟戲曲唱腔，跟腔幫襯的機動性高，默契十足，在曲調旋律的主屬鑲嵌上，達到互補的作用，並在其他伴奏樂器演奏的轉換操作上，也十分的機動。正如劉亦萬所言：

戲班孩子和一般音樂科的孩子就不一樣，他們單一樂器都很好，但是，後場不是單一樂器，必須要每一樣都學。想要好自己就要付出比較多，而且會去用頭腦想，用什麼方法和人競爭，給觀眾眼睛發光自己也會進步。揚琴也是這樣，別人嫌調音麻煩越不用，你把他拿來用表現得很好，機會就是你的，不會再有其他人可以取代，每一次演出都是機會都要嘗試著學習。音樂是無止盡的，學

⁴⁵ 游素風。〈前瞻民族音樂發展〉《第二屆學術研討會論文集》。中國民族音樂學會，(1993年11月27、28日)，國立臺灣師範大學，頁31-33。

都學不完。⁴⁶

樂器的性能雖然可以主導戲班的使用，但是人的意志力與堅持的態度，讓樂器成為最有力的表現工具，兩者關係相輔相成。萬先的話印證了簡老師堅持傳統揚琴伴奏的藝術，簡老師以傳統揚琴擔任「河洛」劇團文場領班，伴奏著精緻歌仔戲大型舞台公演，於一九九一年創團《曲判記》後，續公演《御匾》、《命運不是天註定》、《新天鵝宴》、《天鵝宴》、《殺豬狀元》、《皇帝秀才乞食》、《浮沉紗帽》、《欽差大臣》、《賣身做父》。又領導著葉青劇團，在國家戲劇院推出大型舞臺歌仔戲公演《冉冉紅塵》；黃香蓮劇團大型舞臺歌仔戲公演《青天難斷》、《鄭元和與李亞仙》、《前世今生蝴蝶夢》、《新寶蓮燈》、《寒江關》；楊麗花戲劇團在國家戲劇院推出大型舞臺歌仔戲公演：《呂布與貂蟬》、《雙槍陸文龍》、《梁山伯與祝英台》、《丹心救主》、《狸貓換太子》。簡老師用畢生最愛的傳統揚琴陪著歌仔戲外台、內台，上山下海走過數不盡的寒暑，不僅呈現了臺灣傳統揚琴在戲曲音樂的發展，更演繹歌仔戲百年的風華。

三、跟腔唱曲的活奏問題

歌仔戲最難的部分在唱曲跟腔活奏，非一般專業科班後場樂師可以體悟的即興演奏手法。他們都是師徒制的教學，邊操作、邊學習摸索而來，並無所謂「章法」，在師承上亦是多面向，演出經驗的累積是學習琴藝最佳的導師，傳統音樂生命之可貴來自於樂師源源不絕之二度創作、甚而三度創作。戲曲之難，難在它因地制宜的變化，因人而易。正如陳美娥說的：

樂團對於聲韻問題沒有足夠的演奏能力，而傳統藝人則長期與演唱者有良好的默契，可配合演唱者之聲、韻。故民間樂團與國樂團仍須多溝通，且許多問題不是樂譜即可解決。⁴⁷

⁴⁶ 劉亦萬：2001年12月16日。(接受詹金娘訪問關於廣東音樂揚琴的使用)。。

⁴⁷ 陳美娥。〈前瞻民族音樂發展〉《第二屆學術研討會論文集》。中國民族音樂學會，1993年11月27、28日於國立臺灣師範大學。頁31-33。

歌仔戲的《七字調》、《都馬調》、《江湖調》、《雜念仔調》，演唱十分自由，不但唱腔曲調變化不定，常隨演員的情緒，速度跌宕起伏多變，有時突然加上幾句獨白或是對白再繼續演唱；揚琴伴奏往往是加入幾個固定音型重覆伴奏，讓演唱者在足夠的空間中自由發揮；有時轉到別的曲調，演員因地制宜的即興演出，是歌仔戲傳承中最精彩、艱深的表演，正是考驗後場揚琴伴奏臨場反應的實力。確此，由於揚琴伴奏歌仔戲「雖有定規，卻無定譜」，無論唱腔與伴奏，都帶有較多的即興和隨意性，不是每一位科班樂師都有機會實際戲棚伴奏的磨練經驗，只能靠前輩藝人分享的經驗，加上自己的摸索，不斷的在排演中淬鍊。猶記簡老師常說：

娘子，伴奏一定要會「唱」才知道押在什麼韻，用什麼間奏轉。臺語的韻與揚琴的演奏要合，什麼時候要偷音，什麼時候要加音，不能太花，要恰到好處。你就是臺語不輪轉，要多學唱，才可以大膽的插音，這個很重要的。戲班伴奏就是泡，沒有什麼速成班，戲棚下站久了就會，不是看著譜演奏，演員唱到哪裡都不知道，那是笨死的。多泡幾家戲班，就知道自己的功夫行不行。⁴⁸

這是他送我揚琴伴奏歌仔戲一輩子受用無窮的寶典，一針見血的道出傳統戲班樂師與專業科班樂師的侷限處，一語道破戲曲從業教師的難處，雖然畢業於科班，如果沒有戲棚的實戰磨練，背再多的樂譜都是紙上談兵。

每當看著他領導著一群群科班後起的文武場樂師，一步一腳印的陪著歌仔戲默默的成長，不僅親自見證歌仔戲的後場音樂發展，鏗鏘有力的揚琴聲，更奠定臺灣揚琴伴奏歌仔戲獨一無二的藝術風格。他的遽然辭世，不但讓歌仔戲界及朋友們沉痛的悲傷，不僅是戲曲後場音樂天王的殞落，也讓傳統揚琴伴奏歌仔戲成為絕響，更是兩岸歌仔戲後場樂師巨大的損失及長久的遺憾。

結 語

⁴⁸ 簡永福：2001 年 2 月 22 日。(接受詹金娘訪問關於歌仔戲揚琴跟腔伴奏的問題)。

本文從傳統揚琴傳入途徑，藉由歌仔戲吸納揚琴為伴奏樂器，闡述傳統揚琴在歌仔戲後場音樂之遞變。從揚琴伴奏後場樂師的養成與師承，及學藝的經歷，作一徹底的梳理。百年來，傳統揚琴在歌仔戲伴奏之發展雖獨樹一格，其豐富的演奏技巧與特殊伴奏手法，造就傳統揚琴在歌仔戲的伴奏藝術發展。隨著大環境的轉變，大量專業科班後場樂師的投入與現代大型樂團的編制，改變了傳統戲班後場樂師的生存，十二平均律揚琴的運用以成事實。

從簡永福老師豐富的戲班經驗與對傳統揚琴的鍾愛，猶如一盞指引的明燈，歌仔戲以海納百川之姿，容納各種語言、南管、北管、廣東音樂、京腔小調及其他各劇種音樂歌謠之時，我們是否應當靜下心來思考，當傳統揚琴遇上現代揚琴是選擇保存，還是捨棄？還是仍可建立一項「器」與「人」在「特定場域」表演時機與場合的展演。透過他對傳統揚琴半世紀的演繹，打造一把學術研究的鑰匙，冀望後輩莘莘學子，進一步探索傳統揚琴伴奏歌仔戲藝術之精華。

徵 引 書 目

一、古籍

[清]郁永河：《稗海記遊》，(臺北:臺灣文獻叢刊 1697 年)。

周凱等編修：《廈門志》，1839。(臺北:台灣銀行經濟研究室編印，臺灣文獻叢刊第 95 種 1961 年)

[清]徐珂：《清稗略鈔》，(上海:上海商務出版社，1925 年)。

二、相關文獻

《臺南新報》，(臺南:臺南新報社，1921 年—1945 年)，影像微捲。

《臺灣日日新報》，(1898 年—1944 年，國立臺灣圖書館)，影像微捲。

三、專書

林登雲：《典型俱在》(嘉義:『肅離社』，1897 年)。

林海濤：《同聲集》，(臺南:以成書院 1933 年)。

陳保宗：《臺灣習俗》，(臺北:京都書局支店，1942 年)。

鄭恆隆、郭麗娟：《臺灣歌謠臉譜》，(臺北:玉山社，2002 年)

彰化縣政府：《彰化縣口述歷史—戲曲篇》，第四、五輯，(彰化：彰化縣文化中心，1999 年)。

四、期刊與論文

游素鳳：〈前瞻民族音樂發展〉《第二屆學術研討會論文集》，中國民族音樂學會，(1993年11月27、28日)，國立臺灣師範大學。

陳美娥。〈前瞻民族音樂發展〉《第二屆學術研討會論文集》。中國民族音樂學會，(1993年11月27、28日)，國立臺灣師範大學。

五、田野訪問

劉美女：2013年3月15日。(接受詹金娘訪問關於蘇桐的相關問題)。

葉明德：2013年1月15日。(接受詹金娘訪問關於揚琴與藝旦曲師的相關問題)。

蘇聰明：2005年8月2日。(接受詹金娘訪問關於蘇桐流行歌謠創作的問題)。

黃種煦：2003年11月30日。(接受詹金娘訪問關於黃世清的相關問題)。

謝助麟：2003年3月17日。(接受詹金娘訪問「梨春園」李大保的相關問題)。

李棟樑：2003年3月14日。(接受詹金娘訪問關於北管揚琴的由來與揚琴的定弦)。

蔡周森：2002年5月26日。(接受詹金娘訪問關於揚琴在樂社的問題)。

洪堯進：2002年4月20日。(接受詹金娘訪問關於歌子戲揚琴之由來)。

石榮峰：2002年4月6日。(接受詹金娘訪問關於揚琴在以成書院的發展情形)。

許亞芬：2002年2月11日。(接受詹金娘訪問關於歌子戲揚琴的相關問題)。

李國治：2002年1月30日。(接受詹金娘訪問關於廣東音樂揚琴的使用)。

葉美景：2001年12月19日。(接受詹金娘訪問關於揚琴與藝旦的問題)。

劉亦萬：2001年12月16日。(接受詹金娘訪問關於廣東音樂揚琴的使用)。

林永德：2001年12月13日。(接受詹金娘訪問關於蘇桐揚琴演奏的相關問題)。

簡永福：2001年2月22日。(接受詹金娘訪問關於歌子戲揚琴的由來與揚琴的定弦)。

六、網路資料來源

資料來源整理至網站 <https://zh.wikipedia.org/zh-tw/2018/10/1> 下載。