

從「曲牌八律」觀察歌子戲載體「歌謠小調」之質性

Observing the Qualification of Folk Songs of Taiwanese Opera from the Eight Elements of Qupai

游素凰*

摘要

戲曲「曲牌」，兼具文學與音樂之最高理想及藝術地位，明清時期的崑劇曲牌為其代表。戲曲歌樂之「曲牌八律」則是曾教授永義所建構，用以衡量戲曲文學、藝術層次高低之準繩。

歌子戲的載體「歌謠小調」，如【七字調】、【雜唸調】、【背思調】、【都馬調】、【哭調】、【留傘調】、【慢頭】等歌唱曲調，有整齊句式的七言四句構成一首歌謠者，也有長短不齊的長短句式歌謠小調。大多數歌曲是為七言四句形式，其歌詞各句七個字的音節形式為：2、2、2、1。兩句各成一對上、下句，上句押「仄」聲，下句押「平」聲。句句押韻屬正格形式；也有第三句，或一、三句，或各句均不押韻的「變格」形式，乃因民間藝人尚未能運用韻文學嚴謹之體製規律。歌子戲整齊句式的唱詞，就其歌詞之語言內在質素而言，僅具備「曲牌八律」中之「正字律」、「正句律」與「協韻律」，所以其制約性寬鬆；而長短句唱詞，因句數不定，各句字數亦不一，句數律與音節單雙律不穩定，與歌謠體相較之下仍寬鬆自由，但整體而言較之具規律的曲牌，制約性亦不多；因此，歌子調的唱詞，自然通俗質樸，以相應其寬廣發揮之空間。

即此進一步從語言旋律所產生的音樂曲調，是否亦如歌詞一般地通俗流暢，抑或反而典雅曲折婉轉？本文從唱詞質性觀察，歌子戲載體仍屬閩南鄉土歌謠、小調。【七字調】和【雜唸調】為最自然的歌謠；也有經過藝人如邵江海加工創作改良的【雜碎調】或【都馬調】，視為民間音樂家創作之小調。歌謠傳唱後形成骨幹腔型，民間歌者再即興套入歌詞，而又產生新詞套入固定腔型的創作方式。亦有循漢代「采詩訂譜」之歌樂創作方式，如曾仲影能夠創作出如松蘿共倚般的諧和相襯，詞情、聲情可以「相得益彰」的新調，傳唱不衰。

就演唱方式言，歌謠為「依腔傳字」；【雜唸調】以類似元雜劇「嗽白」與京劇韻白的「數板」形式；【都馬調】除發展抒情婉轉的唱曲之外，又從【七字調】唱詞音節進行突破，運用板式變化，以「數唱」之自然語言旋律呈現，近似於元雜劇弋陽腔之「滾唱」方式。

關鍵詞：歌子、歌謠小調、曲牌八律、數板、數唱、新調

* 國立臺灣戲曲學院戲曲音樂學系專任副教授

引言

所謂「曲牌」，一般指宋元以後南北曲的曲牌而言。明代王驥德謂：

曲之調名，今俗曰「牌名」，始於漢之【朱鷺】、【石流】、【艾如張】、【巫山高】，梁、陳之【折楊柳】、【梅花落】、【雞鳴高樹巔】、【玉樹後庭花】等篇，於是詞而為【金荃】、【蘭畹】、【花間】、【草堂】諸調，曲而為金、元戲劇諸調。¹

由上可見，調名最早見於漢代；而曲牌於金、元戲曲中，為音樂之主體。

至「曲牌」如何而來呢？周維培的《曲譜研究》第六章第二節〈南北曲曲牌系統論〉之二「南北曲牌的來源及命名」文中，說明曲牌三方面的來源：

- 一、汲取唐宋燕樂、詞調、諸宮調、唱賺等藝術。
- 二、南北曲聲腔劇種發源地的民歌俗樂、地域俚曲以及宗教佛曲道情和少數民族的歌曲。
- 三、南北曲曲牌中還有一些屬於自身衍變組合而成的新調，即犯調或集曲曲牌。²

以上可知，南北曲曲牌的曲調，也有不少源自於燕樂、民歌、俗樂、俚曲、說唱音樂等；至於成為曲牌，則是由戲曲藝人、樂師和作家加工或創作的。而「犯調」與「集曲」，則更從曲調的基礎上，根據戲曲音樂演出的需要，截取幾種曲調的部分樂句所組成的新曲。

曲牌傳播過程中，變化非常大。王驥德云：

…或止用其名而盡變其詞；…亦止用其名而盡變其調。…名同而調與聲皆絕不同。其名則自宋之詩餘，及金之變宋而為曲，元又變金而一為北曲，一為南曲，皆各立一種名色，視古樂府，不知更幾滄桑矣。³

上述王氏所述，可見曲牌名稱，從宋之詩餘為詞，金代改名為曲，至元代又分作南曲與北曲。其曲牌名稱與實質內涵，也都有所差異。有只採曲牌名稱，但歌詞改變；或只採曲牌名稱，而曲調完全改變；或採用曲牌名稱，但其曲調和歌詞完全改變等等情況。可見曲牌的名稱及其內容，隨著時代更迭，變異甚大。

至明嘉靖以後，崑劇傳奇創作興盛，崑腔新聲傳遍大江南北，大量官僚文人、八股書生和墨客文士等投入新傳奇作家行列，於是「曲學」、「曲律」應運而生。

¹ 明·王驥德：〈論調名第三〉《曲律》，《中國古典戲曲論著集成》第四冊，頁 57。

² 周維培：《曲譜研究》（南京：江蘇古籍出版社，1997），頁 278-282。

³ 王驥德，前揭書，頁 57-58。

明清以來，如：沈璟的《南曲全譜》、呂天成《曲品》、王驥德《曲律》、徐復祚《曲論》、魏良輔《曲律》、沈寵綏《度曲須知》、祈彪佳《遠山堂曲品》等皆是。「曲牌」的運用，已是戲曲作家之錦囊，關係著戲曲演出之良窳。

綜上，本文所謂之「曲牌」，皆係元明以後南北曲曲牌，包括如【山坡羊】、【折桂令】、【耍孩兒】、【駐雲飛】、【鬧五更】、【寄生草】……之小曲、時調與時曲，也包含歌子戲所運用的歌謠小調等；其單位有以「個」、「隻」、「支」、「首」等，歌子戲民間有採「葩」稱之者。器樂曲牌也有從歌樂曲牌移植或派生而成，在文人、民間、宗教及宮廷音樂中，均是常見的現象。⁴本文討論戲曲歌樂問題，專指有歌詞的曲牌，器樂曲牌不屬本文之探討範疇。

一、何謂「曲牌八律」

臺灣地方戲曲歌子戲所運用的載體，從早期唱念歌子演變至歌子戲的唱曲，如欲從中國戲曲小戲雛型演變至金元「北曲雜劇」、宋元「南曲戲文」，乃至明清以後崑山水磨調「崑劇」之成熟大戲載體作一權衡。首先須知，二者無法等量齊觀；但，如何將前者置於後者那漫漫戲曲長河中去作衡量呢？兩岸知名戲曲學者曾師永義先生，裁製一把用以檢視戲曲載體唱曲的度量尺，謂之：「曲牌八律」。

「曲牌八律」包括：(一)正字律(二)正句律(三)長短律(四)平仄聲調律(五)句中音節形式律(六)協韻律(七)對偶律(八)詞句特殊語法律。⁵認識曲牌八律之前，需先瞭解「曲牌」只是個象徵性的符號，象徵為細曲、粗曲或可粗可細之曲類；其板眼速度可以有增板、無增板或可增可不增之曲；排場情調可以普通過場，或為悲傷、歡樂、遊覽、行動、訴情、文靜、武打等象徵之場面。上述之象徵性，到底如何形成？則在於建構其曲律之元素，建構曲律之元素周備，則曲細而藝術性高，不周備則曲粗而藝術性低。⁶以下將曾師之曲牌八律定義，摘要簡述之。

- (一)、正字律：指曲牌本格應有的正字數。正字之外的襯字、增字、減字，不列入正體字數。
- (二)、正句律：指曲牌本格應有的正句數。不計其增字、減字。
- (三)、長短律：指曲牌本格之正句數，依次之句長，不可隨意更易。
- (四)、平仄聲調律：指曲牌本格正字所應具備的平仄聲調。
- (五)、句中音節形式律：指曲牌本格正句中之音節形式與意義形式。音節有單式與雙式。
- (六)、協韻律：指曲牌本格正字的韻腳之押韻、不押韻，或可押可不押。

⁴ 馮光鈺：《中國曲牌考》（合肥：安徽文藝出版社，2009.12），頁 39。

⁵ 曾永義：〈論說「歌樂之關係」〉，載於《戲劇研究》第 13 期（臺北市：國立臺灣大學戲劇學系，2014），頁 1-60。再修訂為〈論說戲曲「曲牌」(之二)曲牌之建構與格律之變化〉載於《「戲曲歌樂基礎」之建構 戲曲學(四)》（臺北市：三民，2017），頁 281-299。

⁶ ——，前揭書，頁 281。

(七)、對偶律：指曲牌本格正句構成形式之上下兩句，字數相等，句法相似，平仄相對的對仗。

(八)、詞句特殊語法律：指曲牌本格正句之詞句結構，運用雙聲疊韻複詞、疊字衍生複詞；句子結構幾為「俳體」，有頂針體、反復體、重句體、連環句法等特殊方式。⁷

關於「曲牌八律」之建構，曾師以北曲或崑劇曲牌為例進行論述闡釋。本文採歌子戲與之兩相對照，藉以衡量臺灣地方戲曲歌子戲的載體，觀察其在規律完備的戲曲劇種之地位。

二、歌謠小調為粗曲

歌子戲早期的載體，以歌謠小調佔絕大多數。而臺灣早期的歌謠小調，如以歌詞形式，分作整齊句與長短句二大類型，分別以【七字調】與【雜唸調】為其代表。這兩類歌子戲唱曲，以「曲牌八律」檢視之，究屬戲曲之細曲、粗曲或既粗且細之曲呢？

(一) 從「曲牌八律」檢視整齊句的歌謠小調

歌子戲早期歌謠，多為七言四句的整齊句，大抵是七言古詩的外貌形式。七言詩字數比五言、四言多，各句所包含的內容更加豐富且完整，聲調更為舒緩、悠長，語言的音樂旋律更富表現力，且不失簡潔明快、不顯繁複雜亂。因此，七言古詩初行於漢魏，盛行於唐，直迄於清，⁸更被廣泛運用於說唱文學。現存最古的七言詩，曹丕〈燕歌行〉二首，描寫少婦深秋月夜思念遠遊丈夫，述其內心纏綿悱惻淒苦之情。全詩十五句，句句押韻，且通篇押同一韻。這種句句押韻的詩，並沒有通行，亦少有人再寫。⁹而歌子戲運用最多的【七字調】，出自農村鄉間，不講究詩的格律，但七言四句、句句押韻的古老形式，卻已成為歌子戲唱詞的常模。

1、從「曲牌八律」看【七字調】

【七字調】俗稱【七字子】，是用於反覆重疊演述故事的長篇歌謠，稱作「歌子」，或「唱本」、「雜謠」。¹⁰表演時，以半說半唱、似說似唱或者說中帶唱、唱中帶說的方式，又叫「七字歌子」。¹¹而歌子戲，就是依附臺灣「歌子」、「唱本」、

⁷ ——，前揭書，頁 281-299。

⁸ 夏傳才：《詩詞入門》，（台北市：知書房，2004），頁 37。

⁹ ——，前揭書，頁 38。

¹⁰ 稻田尹：〈台灣的歌謠に就て〉，《台灣時報》1941 年 1 月號，頁 86。

¹¹ 曾子良：《臺灣歌仔四論》，（台北市：國家出版社，2009），頁 12。

「雜謠」，以「七字歌子」演出故事的表演形式。

日治時期歌子戲萌芽之際，是以一首歌曲連接一首歌曲的演出方式，類似西洋「歌劇」(Opera) 的演出形式。於是，日人東方孝義在 1936 年發表的〈台灣習俗—台灣の演劇〉一文中，曾謂：

所謂的歌仔戲，是依附台灣俗謠演出的純歌劇。

可見當時歌子戲的演出形態，是由臺灣通俗歌謠曲調連綴而成的純歌劇，尚未摻雜口白，有別於今日的歌子戲。因此，昔日歌子戲的演出，僅憑藉記載唱詞的「歌子冊」，即能代代傳承。宜蘭縣立文化中心編輯出版之「本地歌仔」歌仔冊手抄本《山伯英台》、《陳三五娘》、《呂蒙正》、《什細記》、《臭頭阿祿耒親》等五齣劇目、二十餘版本資料，¹²俱以口耳相傳，由嗜戲識字者記錄其唱詞。由此亦可知，尚處發展階段的歌子戲演出，乃是以「歌子冊」作為薪傳媒介，藉由一首接一首的「七字歌子」連綴而演出故事。

這些「歌子冊」(簡稱：歌冊)內容，是由一般民眾採集民間傳唱的歌謠小調所作的文字紀錄。陳健銘先生〈閩台歌冊縱橫談〉一文中謂：

昔日農業社會的台灣鄉村某些角落，有一種談吐風趣，反應敏捷的手藝人，他們能夠將歷史傳說，民間故事即平常生活中所聞所見的周遭事物，改編轉化成為可以傳唱的歌謠。……聽歌者大部分今天聽明天就忘了，有些人就順手將歌詞抄錄下來。套句俗諺：「三日無煙著爬上樹」。未經採集的沒過多久就自然散失了，經過抄錄的才得以長久保存。¹³

這一段臺灣鄉間歌謠傳唱歷史傳說或民間故事，幸而靠著少數有心人士採集，將歌詞抄錄下來，終而能夠代代傳承。

歌謠小調以四句式的【七字子】為主，臧汀生曾分析【七字子】押韻情形，以「句句押韻、平仄通押」為正格。¹⁴歌子冊的歌詞押韻情形，亦有江美文進行研究。江氏分析勸世類歌子冊的用韻，仍以「句句通押」所佔比例最多，約 72%。其他現象有：首句不押，二、三、四句押韻；第三句不押，一、二、四句押韻；第二句不押，一、三、四句押韻；第四句不押，一、二、三句押韻；二句換韻以及隔句換韻等情形者，均屬少數。¹⁵

從臧、江二位學者之研究顯示，臺灣歌謠及歌子戲歌子冊的歌詞以七言為句長，四句為單元。以漳州、泉州土腔編成，白字多，特別重韻；尤以四句皆押韻者所佔比例最高，其它各式組合，或三句押韻，或二句換韻，或隔句換韻亦皆可

¹² 鄭瑛珠執行編輯：《歌仔戲四大齣之一～四·蘭陽戲劇叢書》(宜蘭：宜蘭縣文化中心，1999)。

¹³ 陳健銘：《野台鑼鼓》(臺北：稻鄉出版社，1989)，頁 81。

¹⁴ 臧汀生：《臺灣閩南語歌謠研究》(臺北市：臺灣商務印書館，1995)，頁 192-216。

¹⁵ 江美文：《台灣勸世類「歌仔冊」之語文研究》(新竹：國立新竹師範學院進修暨推廣部教師在職進修台灣語言與語文教育研究所碩士論文，2010)，頁 109-120。

見。於此可知，歌子冊歌詞具有習慣性的固定藝術形式，而又能在一成不變之外容許諸多可能的相異情況。這種方式，成為歌子戲【七字調】及其他七字句歌詞的歌子調之押韻模式。

以下就曲牌八律的各律，分別探討之：

(1) 正字律

首先，就【一枝花】曲牌而言，從唐代李娃故事被民間詠唱的民歌，¹⁶演變至元代關漢卿〈不伏老〉套【南呂·一枝花】曲牌，依據鄭太老師因百（騫）¹⁷研究之《北曲新譜》【一枝花】譜律，此曲牌，就正字而言，每句依序為 5・5。・5・5。・4。・5。・5。・7（3・4）・7（3・4）。・。正體字數為 48。¹⁸戲曲中之「北曲」最為講究音樂旋律與語言旋律之融合無間，¹⁹曾師永義隨鄭因百先生治曲而分別有精闢論著。²⁰

而就歌子戲【七字調】之「正字律」而言，「七字」為其定格，即正體字數為 28。以下舉幾首【七字調】說明之。

① 《石平貴回窯·武家坡》【七字調】

賢妻情分這麼大 tua⁷，（仄）
不該戲弄給妳瞞 mua⁵，（平）
血書請妳拿去看 khuann³，（仄）
親像拿針喂心肝 kuann¹。（平）

血書到底置叨位 ui⁷，（仄）
憨話毋免講歸堆 tui¹，（平）
衫裾血書提來對 tui³，（仄）
若無窯門我毋開 khui¹。（平）

② 黃塗活版所於 1925 年出版《英台留學歌》【七字仔調】

三伯心內有主意 i³，（仄）
束整衣冠卜探伊 i¹，（平）
字畫古玩真齊備 pi⁷，（仄）
真正好厝人子兒 li⁵。（平）

¹⁶ 馮光鈺，前揭書，頁 7。

¹⁷ 鄭騫（1906-1991），字因百，曾任國立臺灣大學中國文學系教授二十餘載，精研詩、詞、曲學，治學嚴謹。曾師永義，踵繼前賢，綻放曲學光華。

¹⁸ 曾永義，前揭書，頁 282-283。據《北曲新譜》之符號「。」（協韻之句）、「。」（不協韻之句）、「・」（在句下者表協否均可），參鄭騫：《北曲新譜》（台北：藝文，1973），頁 1。

¹⁹ 周德清自注：「正語之本，變雅之端」，認為創作北曲必須以中原之音為標準，「正語」也就成為他編撰《中原音韻》的核心概念。參見李惠綿：《〈中原音韻〉北曲創作論與度曲論之研究》（臺北市：國家，2016），頁 62-67。

²⁰ 鄭因百：〈北曲格式的變化〉《景午叢編》（臺北：中華書局，1972）和〈論北曲之襯字與增字〉，前揭書，二文。曾師：〈北曲格式變化的因素〉收入氏著《說俗文學》（臺北：聯經出版社，1984），頁 325-346；〈中國詩歌中的語言旋律〉收入氏著《詩歌與戲曲》（臺北：聯經，1988），頁 1-48；及〈論說戲曲「曲牌」（之二）曲牌之建構與格律之變化〉，前揭文，2017 等。

③《李宸妃困窯》【七字調】

義仔(我是)落(啊)街(啊~)(是卜)來賣菜 cai³(喔~)，(仄)
一(啦)陣(這咧)狂(啊)風(啊)(是講)落(下)風(啊)颭 thai¹(喔)，(平)
火(啊)票(講)掉(啊)落(啊)(伊的)菜擔內 lai⁷(啊下)，(仄)
你(啊)是(講)歹(啊)人(啊)(講是)我(下~亦)真(啊)知 cai¹(啊)。(平)

④《連文認親》【七字調】

(我)當(啊)前予(啊)爹(喔)(將)你(來)填海 hai²，(仄)
安怎(都)幸喜(能得)再(啊)轉來 lai⁵(啊)，(平)
按君(伊)連(啊)文(啊)(就是)你子婿 sai³(呀下)，(仄)
(你著)緊甲(伊)(著)求情(叫伊)毋(啊)通創 thai⁵(喔)。(平)

⑤《包公審梅花》【七字調】

花園百花(下)正(下)清香 phang¹(啊)，(平)
一穰(是)奇(啊)怪(這)梅花穰 cang⁵(啊)，(平)
就叫(是)國舅(啊)來相送 sang³(啊下)，(仄)
毋知(你)是(啊)甘亦(下我)毋(啊)甘 kam¹(喔~)。(平)

(我)乳(啊)母(著)行俛(我)問姑娘 niu⁵，(平)
(你)為著(塊)麼事(亦塊)佇憂愁 chiu⁵(下)，(平)
(我)心中(是)啥款(亦)著(這)深(來)想 siunn⁷(啊下)，(仄)
甘有(著)安怎(就)不(呀)自由 iu⁵(啊)。(平)

⑥《麵線冤》【七字調】

雙(啊)人相(啊)隨(啊)來看(啊都)邁 bai⁷(啊)，(仄)
果(啊)然(都)香腳(啊)(是講)猶(都)原(啊)在 cai⁷(啊)，(仄)
今(啊)日(閣)若無(喔)(你這)老(啊)同姘 sai³(啊)，(仄)
媳(啊)婦(塊)罵我(毋閣)我(下)(了)毋(啊)知 cai¹(喔)。(平)

以上例子，就正字而言，各句依序為 7 (4、3)。◦ 7 (4、3)。◦ 7 (4、3)。◦ 7 (4、3)。◦ 每一首正體字數為 28。除《石平貴回窯·武家坡》和《英台留學歌》的歌詞，只用正字，其他各劇的【七字調】在正字之外，如《李宸妃困窯》中「我是」、「啊」、「是卜」、「喔」、「啊」、「這咧」、「是講」、「下」、「伊的」、「啊下」、「講是」、「下~亦」等，皆為本格之外的襯字。《連文認親》、《包公審梅花》及《麵線冤》的【七字調】亦屬連累。由此可知，【七字調】符合正字律。

(2)正句律

正句律指曲牌本格應有的正句數。如上舉【一枝花】之正句數為 9。歌子戲上列①至⑥各劇每一首【七字調】之正句數為 4，乃符合正句律。

(3)長短律

韻文學中，長短律有定格，一般常用的 3 字、4 字、5 字、6 字、7 字五種句長，其音節形式皆有單雙，可與「句中音節形式律」合併，不須單獨討論。²¹就歌子戲【七字調】整齊句歌曲而言，亦無須探討長短律問題。

(4)平仄聲調律

鄭因百先生於《北曲新譜》標示出【南呂·一枝花】譜律，即該曲牌所具備之平仄聲調律如下：

十平十么平・十仄平平么。。十平平么十・十仄仄平平。。十仄平平。。十仄平平么。。平平十么平。。仄十平、十仄平平・十十十、十平去平。。²²

以上，「平」(平聲)、「上」(上聲)、「去」(去聲)、「十」(平仄不拘)、「仄」(上去不拘)、「平」(平上不拘)、「平」(宜上可平)、「卜」(宜上可去)、「么」(宜去可上)。如遇有連用三個「十」符號時，此三字須以平仄二聲酌為分配。必不得已，寧可全仄，不可全平。²³

以關漢卿〈不伏老〉套【南呂·一枝花】為例：

(攀)出牆朵朵花・(折)臨路枝枝柳○○花攀紅蕊嫩・柳折翠條柔○○浪子風流○○馮着我折柳攀花手○○直煞得花殘柳敗休○○半生來、折柳攀花・一世裡、眠花臥柳○○²⁴

詩只論平仄，但詞曲進一步注意聲調，凡講究聲調之處，應是該曲聲情最精采細緻的地方，而曲比詞又進一步講陰陽。凡此，皆是曾師對於戲曲曲牌細密觀察留意之處。²⁵就上列【一枝花】曲牌而言，其平仄合乎調法，其聲調亦皆能有所變化，因而此曲牌顯得精緻細膩，易於傳唱歌場。

²¹ 曾永義，前揭書，頁 282。

²² 鄭因百：《北曲新譜》，頁 119。

²³ 同上註，頁 1。

²⁴ 曾永義編：《蒙元的新詩：元人散曲》(臺北：時報文化出版企業股份有限公司，1998)，頁 285。

²⁵ ——，「戲曲歌樂基礎」之建構・戲曲學(四)，頁 286。

歌子戲以台語歌唱，其有「八音」，陽上、陽去混同，實際僅七聲，²⁶ 請見下表：

陰平 1	陰上 2	陰去 3	陰入 4
陽平 5	(陽上) 6	陽去 7	陽入 8

表中，聲調為 1、5 之陰平與陽平屬「平」聲，其餘為「仄」聲。歌子戲就上舉【七字調】之例，大抵可觀察其上句押「仄聲」、下句押「平聲」，也有上句皆押平聲或皆是仄聲者。大多數情形，是一首歌曲的四句韻腳以「仄、平、仄、平」交替，以取其變化；這樣的平仄變化，尚屬簡單的規律，並非精緻；在聲調方面，則還未講究台語聲調的「陰平、陰上、陰去、陰入、陽平、陽去、陽入」等七種呼音調型。²⁷ 因此可見，歌子戲【七字調】僅止於講求平、仄二聲之交替變化，且未有定律；至更進一步的聲調律，則未講究。

(5) 句中音節形式律

韻文學中，論及「句式」有云：

句式可分為二，曰單與雙。單式句，其聲「健捷激裊」；雙式句，其聲「平穩舒徐」。……也就是句式是取決於句末音節之或單或雙。²⁸

據上述原理，七字句如作 4、3 之音節形式，稱作單式句；如作 3、4 之音節形式，稱為雙式句。曾師認為它同時含有意義形式和音節形式。就詞曲而言，每個句長皆有單雙式，單式音節健捷激裊，雙式音節平穩舒徐，彼此不可互易。²⁹ 如前舉〈不伏老〉套南呂【一枝花】，前四句與六、七句的五字，必作二、三的單式音節；而末二句七字，必作三、四的雙式音節。

再觀歌子戲上列六劇之【七字調】，各首唱詞的七字，幾乎千篇一律作四、三的單音節形式。因此，歌子戲的【七字調】，並無句中音節形式律。³⁰

(6) 協韻律

上舉【一枝花】的韻腳「柳」、「柔」、「手」、「休」、「柳」諸字，於周德清《中原音韻》皆屬「尤侯韻」，³¹ 為嚴謹的韻文學押韻。

²⁶ 洪惟仁，《台灣話音韻入門》(台北市：國立復興劇藝實驗學校，1996)，頁 28。

²⁷ 洪惟仁，前揭書，頁 28-39。閩南語聲調的「調類」與「調型」，包括：八音調序，八音呼法，台灣話三調階，長調與短調，平調、升調與降調等。實際上，台語主要七種調型(及七聲)：陰平(第 1 聲)、陰上(第 2 聲)、陰去(第 3 聲)、陰入(第 4 聲)、陽平(第 5 聲)、陽上(第 6 聲)、陽去(第 7 聲)、陽入(第 8 聲)，其中第 6 聲通常以第 2 聲呼音。

²⁸ 曾永義代序：〈鄭師因百(騫)的曲學及其對我的啟迪〉《鄭騫戲曲論集》(臺北市：國家，2012)，頁 20。

²⁹ ———，〈「戲曲歌樂基礎」之建構·戲曲學(四)〉，頁 290。亦詳參閱該書第 207-214 頁。

³⁰ 歌子戲的【七字調】極少數出現雙式音節(即三、四的音節形式)情形，偶有待後文繼續探討。

而歌子戲以臺語演唱，依洪惟仁《台灣話音韻入門—附台灣十五音字母》³²，上列《石平貴回窯》一劇【七字調】的韻腳為「大」、「瞞」、「看」、「肝」各字，分別屬「a 韻」與「ann 韻」；另一首韻腳「位」、「堆」、「對」、「開」各字皆屬「ui 韻」；《英台留學歌》韻腳為「意」、「伊」、「備」、「兒」各字皆屬「i 韻」；《李宸妃困窯》的韻腳為「菜」、「飈」、「內」、「知」以及《麵線冤》「邁」、「在」、「姍」、「知」，二劇各韻腳皆屬「ai 韻」；《連文認親》韻腳「海」、「來」、「婿」、「創」各字亦同屬「ai 韻」；《包公審梅花》兩首【七字調】，前者韻腳「香」、「穠」、「送」、「甘」分屬「ang 韻」與「am 韻」，後者韻腳「娘」、「愁」、「想」、「由」則分屬「iu 韻」與「iunn 韻」。這六劇的【七字調】皆句句押韻，但是部分所押為寬韻，如「a 韻」與「ann 韻」，或「ang 韻」與「am 韻」，或如「iu 韻」與「iunn 韻」等，可見以上【七字調】唱詞並非韻文學的嚴謹押韻方式。

(7)對偶律

我國文學中，上下兩句，字數相等，句法相似，平仄相對的，稱作「對偶」，又稱「對仗」，是中文特有的修辭法。《文心雕龍》謂：

造化賦形，支體必雙；神理為用，事不孤立。夫心生文辭，運裁百慮，高下相須，自然成對。³³

以上《文心雕龍》論述文辭對偶的萌生，說麗辭成雙成對本於自然，但文辭創作講究對偶，已經是運裁百慮的精思表現。如前舉【一枝花】的「出牆朵朵花，臨路枝枝柳。」「花攀紅蕊嫩，柳折翠條柔。」均是絕佳的對偶句。

歌子戲出自鄉間百姓傳唱之歌謠，尚未留意臺語文中之「對偶律」的修辭作法。原因在於，歌子戲形成初期是以「唱歌子」來敘述故事，唱詞內容純為敘事功能，鮮少運用語文的修辭法；且，歌子戲發軔於鄉野之間，早期並無書生文士參與其中，因此唱詞用字均是白描質樸的市井口語夾雜俚俗諺語。

(8)詞句特殊語法律

詞句特殊結構，就複詞言有雙聲疊韻複詞、疊字衍生複詞；就句子結構言，幾為「俳體」，包括頂針體、反覆體、重句體、連環句法等。曾師認為這些詞句

³¹ 戲曲押韻，一般以《中原音韻》為準。《中原音韻》十九韻部，包括：東鍾、江陽、支思、齊微、魚模、皆來、真文、寒山、桓歡、先天、蕭豪、歌戈、家麻、車遮、庚青、尤侯、侵尋、監咸、廉纖韻。〔元〕周德清：《中原音韻》（台北市：學海，1996）。

³² 洪惟仁《台灣話音韻入門—附台灣十五音字母》一書，以 1901 年台灣總督府編輯的台語發音教材《訂正台灣十五音字母詳解》為藍本，並參《彙音妙悟》（黃謙，1800）、《彙音寶鑑》（沈富進，1954）等辭書重編之；詳參該書頁 284-330。

³³ 〔梁〕劉勰著、范文瀾註：《文心雕龍注》卷七〈麗辭〉第三十五，（台北市：學海，1988），頁 588。

特殊結構方式，若運用到曲牌詞句中而成為定式，便會使此曲牌產生特殊的「聲情」，而成為此曲牌的「性格」。³⁴

因而，發軔於鄉間原野的歌子戲，談不上運用詞句特殊語法律。

小結

綜上【七字調】唱詞，僅合乎「曲牌八律」之正字律、正句律與寬鬆的協韻律三律。其以白描質樸的市井口語夾雜俚俗諺語歌詞，表演時，採近乎說唱但仍以歌唱為主的表演形式，運用依字聲行腔方式，形成自然的語言旋律。

2、從「曲牌八律」看其他整齊句的歌子調

【七字調】以外的整齊句式歌子調，絕大部分亦都是七字句。舉徐麗紗與林良哲蒐集十齣日治時期所錄歌子戲唱曲為例，³⁵其中運用：【賣藥哭調】(又稱【賣藥仔調】、【勸世調】或【江湖調】)、【哭調】、【小文明調】(【台北調】)、【彰化調】(【明月調】、【走路調】)、【五空小調】(【十二丈調】)、【新哭調】(【彰化哭調】)、【破窯調】、【倍思調】、【大哭調】(【正哭調】)、【向日紅調】(【玉欄杆調】)、【暗中悲調】、【美人思君調】(【玉芙蓉調】)、【金粉疊調】(【安安趕雞調】)、【三仙調】、【白水仙調】、【清柳節調】、【小浪亭調】(【告狀調】、【愛姑調】、【鳳凰哭調】)、【福建春調】(【思春調】)、【春前花調】、【芙蓉顰調】、【鑾鶯啼調】、【粉粧蓮調】、【鶯鶯聲調】、【滿江紅調】、【滾子調】(【柴橋調】)、【串調】(【藏調子】)、【西邦調】、【賽鴛鴦調】、【探親調】、【鑾鶯啼調】、【七字背調】、【艋舺哭調】(【小哭調】)、【三盆水仙調】、【月清思愛調】、【凡小紅調】(【金水仙調】)、【小春景調】(【破窯二調】)、【悲憫調】(【告御狀調】、【秋菊花】)、【桂英思春調】等數十曲，其唱詞幾乎皆為整齊的七言四句。

這些唱曲，除【串調】、【哭調】、【彰化調】等為民間自然形成的歌謠小調；【探親調】源自崑劇與京劇小戲〈探親家〉³⁶，其他大多數乃藝人編作。如：【三盆水仙調】與【金水仙調】可能為藝人杜蚶編作；³⁷【破窯調】為【改良大哭調】，【小春景調】又稱【破窯二調】，【彰化調】又稱【破窯三調】，³⁸以及【賣藥調】為【哭調】與【雜唸調】之混合體³⁹等，可見這些【哭調】類曲調，亦多是歌子戲藝人加工改編而成。凡此連類，不再贅述。而上述唱曲，各具腔型，各具旋律，

³⁴ 曾永義：《「戲曲歌樂基礎」之建構·戲曲學(四)》，頁 291。

³⁵ 徐麗紗、林良哲：《從日治時期唱片看臺灣歌仔戲》下冊(資料篇)(宜蘭：國立傳統藝術中心，2007)。此書所錄十齣戲包括：《三伯英台》(1914)、《南山相會》(1934)、《採花薄情報》(1932)、《李宸妃困窯》(1914)、《麵線冤》(1935)、《王連文磨鏡》(1935)、《連文逃走》(1935)、《連文認親》(1935)、《包公審梅花》(1938-1939)、《白虎堂》(1938)等；分別由日蓄、利家、古倫美亞與日東等唱片公司錄製。

³⁶ 中央研究院歷史語言研究所俗文學叢刊編輯小組編輯：《俗文學叢刊》，第 345 冊，(台北市：中研院史語所、新文豐出版社共同出版，2007)，頁 10-16。

³⁷ 徐麗紗：《臺灣歌仔戲唱曲來源的分類研究》(台北市：學藝出版社，1991)，頁 192-194、196-197。

³⁸ 徐麗紗，前揭書，頁 198-203。

³⁹ 徐麗紗，前揭書，頁 182-184。

而以行腔不同，見其各自之特色，此緣於其格律制約性尚小而能「寬大涵容」之特徵也。以下舉幾首唱詞，標注韻腳及其聲調，觀察這些曲牌運用的規律。

(1) 【賣藥子調】(【江湖調】)，⁴⁰《南山相會》：

金(啊)花吊脰(囉-)未(啊)幾時 si⁵(啲-)(咿呀-)，(平)
我是(來)受(啊)苦(啊)看(喔)羊(啊)兒 ji⁵(啊)，(平)
雙腳(我)疊(啊)齊(囉-喔-)跪(啊)落去 khi³(呀-)，(仄)
狀元(你就)聽我是(喔)卜(啊)年 ni⁵(啊-)。(平)
〔疊句〕無講(都)毋知機 ki¹(呀-)！

註：此曲正體字數為 28；7(4、3)。。7(4、3)。。7(4、3)。。7(4、3)。。；
句句押韻(i 韻)、平仄通押；平仄聲調為：平、平、仄、平 (陽平、陽平、陰
去、陽平)。

(2) 【三盆水仙調】，⁴¹《採花薄情報》：

日落不覺是(啊)暝昏 hun¹，(平)
素珍煩(啊)惱割(我)(啊)心腸 tng⁵，(平)
想(啊)著表(啊)兄(講)伊(下)來轉 tng²，(仄)
害(啊)阮路頭行這遠 hng⁷。(仄)
〔疊句〕思想哥(來)悽慘代 tai⁷。

註：此曲正體字數為 28；7(4、3)。。7(4、3)。。7(4、3)。。7(4、3)。。；
2、3、4 句押韻或為寬韻的句句押韻(ng 韻)、平仄通押；平仄聲調為：平、
平、仄、仄 (陰平、陽平、上、陽去)。

(3) 【艍艍哭調】，⁴²《採花薄情報》：

為君(啊你會)斷約(喔)來到(啊)此 chi²(咿)，(仄)
害得(我)奴家(喔)受苦(啊)時 si⁵(啊喂-)，(平)
夫妻(我)若卜(咿-)(到是)愛相見 kinn³(啊喂-)，(仄)
著(啊)來店中(啊)要(啊)我(下)去 khi³(啊喂-)。(仄)
〔疊句〕店中(是)娶我去(囉)，心(啊)肝(啊)哥(啊喂-)！

⁴⁰ 徐麗紗、林良哲：《從日治時期唱片看臺灣歌仔戲》下冊(資料篇)，頁 32。此曲【賣藥子調】，
據徐麗紗教授調查，為【哭調】與【雜唸調】之混合體；見徐麗紗：《臺灣歌仔戲唱曲來源的
分類研究》(台北市：學藝出版社，1991)，頁 184。

⁴¹ 同前註，頁 54。

⁴² 同前註，頁 56-57。

註：此曲正體字數為 28；7(4、3)°。°7(4、3)°。°7(4、3)°。°7(4、3)°。°；
一、二、四句押韻(i 韻)、平仄通押；平仄聲調為：仄、平、仄、仄(上、陽
平、陰去、陰去)。

(4) 【新哭調】，⁴³《採花薄情報》：

(你)薄情(這個)夫(啊)君(真是的啊)(你)真(下)僥心 sim¹，(平)
無(啊)想(咱)花(啊)園(來)睏(下)同枕 cim²(哎哟喂)，(仄)
怎通(講)一(啊)時(啊)(苦啊！)(哎哟)來反面 bin⁷(啊喂-)，(仄)
害阮(是)娘嫻(塊)受(啊)可憐 lin⁵(我苦喂！)。(平)
〔疊句〕阿娘(喂)！想我阿娘 niu⁵(啊)！

註：此曲正體字數為 28；7(4、3)°。°7(4、3)°。°7(4、3)°。°7(4、3)°。°；
二句換韻(in 與 im)、平仄通押；平仄聲調為：平、仄、仄、平(陰平、上、
陽去、陽平)。

(5) 【小春景調】(【破窯二調】)，⁴⁴《李宸妃困窯》：

(我)重新回(啊)轉(這下)破(啊)窯(仔)內 lai⁷(哟)，(仄)
雙腳跪(啊)落(閣)秉(阿)母知 cai¹，(平)
夫人來(閣來)到咱所在 cai⁷(囉)，(仄)
母知母(啊)親(你)怎主裁 chai⁵。(平)
〔疊句〕夫人來！阿母(啊)怎主裁 chai⁵？

註：此曲正體字數為 28；7(4、3)°。°7(4、3)°。°7(4、3)°。°7(4、3)°。°；
句句押韻(ai 韻)、平仄通押；平仄聲調為：仄、平、仄、平(陽去、陰平、
陽去、陽平)。

(6) 【彰化調】，⁴⁵《麵線冤》：

夫君將阮來休離 li⁵，(平)
難捨安安幼年紀 ki³，(仄)
待子讀書(哪)轉鄉里 li³(哟)，(仄)
通甲我子伊(塊)相辭 si⁵。(親子喂！)(平)

⁴³ 同前註，頁 59。

⁴⁴ 同前註，頁 94。

⁴⁵ 同前註，頁 122。

註：此曲正體字數為 28；7(4、3)。。7(4、3)。。7(4、3)。。7(4、3)。。；
句句押韻(i 韻)、平仄通押；平仄聲調為：平、仄、仄、平 (陽平、陰去、陰
去、陽平)。

(7) 【鶯鶯啼調】，⁴⁶《王連文磨鏡·連文逃走》：

月嬌被縛淚呵呵 hoo¹，(平)
哀求爹親心火落 loh⁸(阿爹喂！)。(仄)
共子連文匹配好 ho²(阿咧)，(仄)
將差(來)就錯結翁婆(阿爹喂！)po⁵。(平)
〔疊句〕(爹親啊！)(你著)予我結翁婆 po⁵？

註：此曲正體字數為 28；7(4、3)。。7(4、3)。。7(4、3)。。7(4、3)。。；
句句押韻(o 韻的寬韻)、平仄通押；平仄聲調為：平、仄、仄、平 (陰平、
陽入、上、陽平)。

再舉陳旺欉、廖瓊枝傳唱的传统歌子調【大調】與【霜雪調】為例：

(8) 【大調】，⁴⁷《山伯英台·樓台會·相見》：

仁心捧茶出廳來 lai⁵，(平)，
要請蕪州梁秀才。cai⁵。(平)
仁心捧茶雙手捧，phang⁵，(平)
要請官人您一人。lang⁵。(平)

註：此曲正體字數為 28；7(4、3)。。7(4、3)。。7(4、3)。。7(4、3)。。；
二句換韻(ai 與 ang)；平仄聲調為：平、平、平、平 (陽平、陽平、陽平、陽
平)。

(9) 【霜雪調】，⁴⁸《山伯英台·三伯相思》：

欲討六月厝頂霜 sng¹，(平)
欲討青龍的肝腸 tng⁵。(平)

⁴⁶ 同前註，頁 205-206。

⁴⁷ 陳旺欉演唱：《山伯英台·樓台會·相見》。參拙著：《陳旺欉老歌子戲之研究》(香港：新亞研究所博士論文，2012)，頁 109-110。

⁴⁸ 此段歌詞出自廖瓊枝：《山伯英台·三伯相思》，描寫劇中梁山伯因思念英台而得重病，請士九送信予英台，請她代為問醫求藥，山伯寫下此段不可能得到的藥材，以【霜雪調】演唱。此段歌詞，也曾以【都馬調】、【可憐青春】等不同曲調傳唱。2016 年 6 月 25 日，廖瓊枝製作、薪傳歌仔戲劇團於新莊文化藝術中心公演全齣《山伯英台》。

欲討海底鳳凰蛋 lnn⁷，(仄)

欲討貓肫水蛙毛 mng⁵。(平)

註：此曲正體字數為 28；7(4、3)°。°7(4、3)°。°7(4、3)°。°7(4、3)°。°；句句押韻(ng 韻)、平仄通押；平仄聲調為：平、平、仄、平 (陰平、陽平、陽去、陽平)。

觀察以上各首歌詞幾乎與【七字調】相同，即都是市井口語和俚俗用語。【七字調】與其他早期歌子戲的整齊句唱曲歌詞，多是七言四句、句句押韻形式，其語言長度比詩的隔句押韻短。七字為一句的歌詞，因其音節頓挫的幅度廣闊，其語言長度適足抒情和緩的表達歌者情緒。就其抒情敘事功能而言，句句押韻的四個韻腳，將抒情敘述之句間作一緊密呼應，且能夠一氣呵成，完整呈現四句一葩的歌詞。其句句押韻與平、仄聲之交替運用，亦頗有異中求同及同中求異之音響功效。然，僅止於粗疏的平與不平的仄聲運用，對於仄聲中的上、去、入三聲，畢竟未及講究；而台語文聲調且再分陰陽，較之詩詞的「四聲遞換」，⁴⁹則又更加細密。

小結

綜上整齊句的歌謠小調，無論是否為【七字調】，絕大多數歌曲是為七言四句式，以「曲牌八律」觀察之，各曲均為七言四句，正字二十八字；句句押韻，但經常押寬韻。無論【七字調】或其他唱曲，皆是相同情形，即符合正字律、正句律與協韻律，其他長短律、平仄聲調律、句中音節形式律、對偶律以及詞句特殊語法律等五律，則尚未符合。

(二) 從「曲牌八律」檢視長短句的歌謠小調

【雜唸調】作為歌子戲長短句形式的基本曲調，主要用在長篇敘事。其結構，每首句數不定，每句長短也不一。其歌唱方式近乎念白，它的曲調乃由遷就唱詞的聲調而形成，因此無固定旋律。於劇情進行中，【雜唸調】是以唸唱替代連串說白的最佳場合，具緊湊情節之功能。它的詮釋技法，端賴演員對聲調高低、速度快慢與節奏準確之掌握；對於戲曲演出情境之起伏變化，甚具關鍵功效。⁵⁰至於其唱詞與曲調如何構成，以下將分別敘述之。

1、從「曲牌八律」看【雜唸調】

臺灣東北部的宜蘭地區，尚保存歌子戲源起初期的「老歌子戲」，⁵¹將【雜

⁴⁹ 曾永義：〈論說「建構曲牌格律之要素」〉，頁 113。

⁵⁰ 拙文：〈歌子戲載體【雜唸調】之探討〉，《民間文化論壇》第 44 期(2016 第 6 期)，(北京：中國文聯主管、中國民間文藝家協會主辦，2016.12)，頁 94-103。

⁵¹ 「老歌子戲」又名「本地歌子」。詳見曾永義：《台灣歌仔戲的發展與變遷》，(臺北：聯經出版

唸調】列為其基本曲調。已逝老歌子戲薪傳獎得主陳旺欉先生傳唱的三大齣《山伯英台》、《什細記》、《呂蒙正》，也都分別運用【雜唸調】作為長篇敘事。

眾所熟悉的【安童買菜】一曲，在日治時期經由盲人歌手陳石春 1925 年灌錄為【安童買菜】歌子曲，⁵²銷路甚佳；再經流行樂歌手劉福助 1968 年錄製唱片〈安童哥買菜〉，配合同年演出的臺語同名電影《安童哥買菜》上映，⁵³不僅讓電影賣座叫好，唱片暢銷，也捧紅劉福助。一時間，由歌子戲唱片所帶動的流行歌市場，將廣播、電影、歌舞廳業界交互合作，把閩南語歌謠普遍深入臺灣社會中。安童哥買菜的【雜唸調】，儼然成為一首家喻戶曉的歌謠。宜蘭老歌子戲時期開始，《梁祝》劇中英台命家童赴市場買菜情節，一律唱【雜唸調】。

究竟【雜唸調】的唱詞與曲調怎麼相互搭配？如何認識其肌理建構呢？首先，就「字數律」與「句數律」而言，【雜唸調】每一首句數不定，各句字數也不一，顯然不符「字數律」與「句數律」。以下舉 1930 年代，古倫美亞唱片公司錄製《採花薄情報》劇中劉清香飾白素珍之【雜唸調】；又，民國五十年代，由柯玉霞與英英演唱之【安童哥買菜】；以及臺語歌星劉福助演唱的【安童哥買菜】。三首唱詞分別摘錄片段如下：

①《採花薄情報》【雜唸調】唱詞：⁵⁴

白素珍：店主一言難盡啦！
店主：說來！
素珍(唱)：【雜唸調】
(我)素珍開言(喔--)(我)就講起 khi²：(仄)
店主(啊)(您我)無講(起)不(啊)知機 ki⁵，(平)
阮(啊)是蘇州(講)人(啊)名氏 si⁷，(仄)
(我)爹爹白雲騰 thing⁵，(平)
母(啊)親(啊)楊(啊)氏(啊)伊 i¹，(平)
雙(啊)親單生(講)我自(啊)己 ki²。(仄)
阮(啊)在繡房(是)悶(啊)無意 i³，(仄)
招嫖碧(啊)桃(伊)(往到)凌(啊)雲(啊)寺 si⁵，(平)
凌(啊)雲寺中(卜)行(啊)香(啊)時 si⁵，(平)
往到後殿(看來)共(啊)看去 khi³，(仄)
觸(啊)著(一個)公子來到此 chu³。(仄)

社，1988），頁 86。林鋒雄主持，邱寶珠撰：〈本地歌仔子地班調查報告〉，《宜蘭縣立文化中心台灣戲劇中心研究規劃報告》，（臺北：行政院文化建設委員會，1988 年 4 月），頁 738-739。

⁵² 林良哲：〈日治時期歌仔戲的商業活動〉《百年歌仔 2001——海峽兩岸歌仔戲發展交流研討會論文集》（宜蘭縣五結鄉：傳藝中心，2003），頁 443。

⁵³ 黃裕元：《戰後台語歌曲的發展(1945-1971)》（桃園：國立中央大學歷史研究所碩士論文，2000），頁 118。

⁵⁴ 徐麗紗、林良哲：《從日治時期唱片看臺灣歌子戲》下冊（宜蘭五結鄉：傳藝中心，2007），頁 54-56。

② 《山伯英台·安童買菜》【安童哥買菜】：⁵⁵

安童哥！聽到心歡喜 hi²，(仄)
安人叫我來落街去買菜味 bi⁷，(仄)
白銀拿有兩百四 si⁸，(仄)
不敢在這擱躊躇 ti⁵。(平)

唉唷安童哥！一時我有啊主意 i³，(仄)
嗶嗶走來嗶嗶去 khi³，(仄)
入在後房去保庇 bi⁸，(仄)
拿一只皮箱開了離 li⁵。(平)

③ 劉福助演唱的【安童哥買菜】：⁵⁶

安童哥仔囉！我一時有仔主意 i³，(仄)
匆匆走哩哆匆匆去 khi³，(仄)
上街到菜市 chih⁸，(仄)
呀菜籃叮仔嚙晃 hin⁸，(仄)噢！

嘿！安童哥仔囉！我雙腳行入到菜市 chih⁸，(仄)
開嘴叫一聲！頭家仔！目調擱眨仔眨眯 nih⁸，(仄)
東平看過來呀西平擱看過去 khi³，(仄)
舉一目嚟看一見 kinn³，(仄)
彼囉肥豬肉肥仔志志 ci³，(仄)
瘦的紅吱吱 ki¹！(平)

此外，楊麗花在《狸貓換太子》劇中，也唱一段【雜唸調】：⁵⁷

范仲華，賣菜最便宜，匆匆行匆匆去，來到大街頭，放在巷口邊，
喂！阿金嫂、阿桂姐、阿福姆、阿卻姨，緊來叻！
范仲華，公道作生意，秤頭不曾跟人平，
攏是秤起起，不曾秤平平，童叟全無欺，男女老幼一律平價錢。
蔥子一斤三錢二，韭菜賣錢四，人講真水真大枝，買轉炒米粉、炒大麵，
芹菜炒花枝、韭菜花炒魷魚、……

⁵⁵ 民國 50 年代歌仔戲，陳景鎧編作的【安童哥買菜】，由柯玉霞、英英演唱，江武昌提供。網址：https://www.youtube.com/watch?v=n6S_rj55fb4 (2018 年 8 月 13 日下載)。

⁵⁶ 劉福助演唱【安童哥買菜】，影音請見網址：

<https://www.youtube.com/watch?v=eJOGLL6IVZw> (2018 年 8 月 13 日下載)。

⁵⁷ 1984 年 6 月，臺灣電視公司播出《狸貓換太子》，楊麗花飾演范仲華所唱【雜唸調】。

以上【雜唸調】唱詞，各首句數不定；各句字數也不一，其中仍以七言為多數；可見【雜唸調】不符字數律、句數律與長短律。至於其他的平仄聲調律、句中音節單雙律、協韻律、對偶律，以及詞句語法特殊結構律，更是遑論。

上文所探討的【七字調】，僅具備「戲曲歌樂」建構完成的「曲牌建構八律」中之「正字律」、「正句律」與「協韻律」；⁵⁸而【雜唸調】相較之下，則更顯寬鬆自由。

小結

【雜唸調】以僅具「曲牌建構八律」中寬鬆之「協韻律」，及偶而出現之字數律，近似於元代雜劇之「噀白」，與近代京劇之「數板」。

元雜劇之「噀白」，是一種唸的韻白，類似快板、順口溜，多出自花面角色的插科打諢；與詩對的賓白、散語的賓白，有所區別。⁵⁹例如：元·無名氏《漁樵記》劇中，西漢朱買臣滿腹才學，年近半百，功名未遂，以打柴為生。岳父認為他不求進取，命女兒玉天仙向結婚二十年的丈夫索取休書，以激發女婿上進。此劇第二折，玉天仙逼取休書一段，云：

我恰纔不說來，你與我一紙休書，我別嫁個人，我可戀你些甚麼？我戀你南庄北園，東閣西軒，旱地上田，水路上船，人頭上錢？憑著我好描條，好眉面，善裁翦，善針線，我又無兒女廝牽連，那裏不嫁個大官員？對著天曾罰願，做的鬼到黃泉，我和你麻線道兒上不相見。則為你凍妻餓婦二十年，須是你奶奶心堅石也穿。⁶⁰

這一段賓白，汲取大量市井口語，運用3、3的六字句，3、4的七字句，以及3、4、3的十字句，並穿插整齊的三字與四字句；韻腳則是「先天」韻。如此刻畫玉天仙這一人物粗鄙潑辣的性格。另例：元·無名氏《飛刀對箭》(原《摩利支飛刀對箭》)一劇，高麗國大將蓋蘇文，官封摩利支，背負飛刀五把，英武無比，領兵犯大唐邊界。唐軍師徐懋功遣總管張士貴募軍絳州以迎敵。⁶¹該劇第二折，(淨扮張士貴領卒子上)云：

自小從來為軍健，四大神州都走遍。當日個將軍和我奈相持，不曾打話就征戰。我使的是方天畫桿戟，那廝使的是雙刀劍。兩個不曾交過馬，把我左臂廂砍了一大片。著我慌忙下的馬，荷包里取出針和線。我使雙線縫個

⁵⁸ 拙著〈歌子戲載體【七字調】(歌謠)之探討〉一文，刊載於《戲曲學報》第十三期，(臺北市：國立臺灣戲曲學院，2015年12月)，頁1-44。

⁵⁹ 徐扶明：《元代雜劇藝術》(台北市：學海出版社，1997)，頁266。

⁶⁰ [明]臧晉叔：《元曲選》(台北市：啟明書局，1961)，頁867-868。

⁶¹ 王季烈：《孤本元明雜劇提要》(臺北市：商務印書館，1971)，頁14。

住，上的馬去又征戰。……⁶²

此段運用七言的4、3句式、單式音節為主，搭配先天韻的「數念」方式，以方音土語隨興增添襯字或增字，凸顯張士貴粗魯、無本事，只會窮混的老將軍性格。以上所舉元雜劇「數白」，類似曲藝的「數來寶」，由一或二人說唱，用竹板或繫以銅鈴的牛髀骨打拍；採3、3的六字句，4、3或2、5的七字句，二、四或六句即可換韻。⁶³近代京劇的乾板或乾牌子，亦類似，又稱「念板」或「數板」。⁶⁴再舉《孟姜女》(萬里尋夫)〈打城隍〉一折，描述秦朝三位百姓嘎七、馬八、劉九，為逃避築城徭役，假扮城隍、小鬼等以圖隱匿，終被官差擒獲。⁶⁵京劇〈打城隍〉唸詞如下：

嘎七：

(數板)我做了一個南柯的夢。我夢見了壽星老兒，騎著蒼蠅，左手攬著蒼蠅的翅，右手抓著個蒼蠅的鬚，扔扔扔去了半旋空。抬頭看，滿天的星。低頭看，燕兒坑。坑裡頭看，凍著個冰。冰旁看，長著松。松上看，落著鷹。鷹下看，有個僧。僧前看，有本經。……

馬八：

(數板)夏至三更便是福，哥兒三個下地扛著一個鋤，由南來三個雜毛的豬。大哥說是狼，二哥說是虎，三兄弟說那是岔七岔八的梅花鹿，後面來了個董二叔，過來給我個大傻了子！這也不是狼，這也不是虎，這也不是七岔子八岔子的梅花鹿，這個玩意兒我養的熟，他是多少年的駱駝仔子毛兒沒長足沒長足。(白)……

劉九：

(數板)三更我剛要睡著，忽聽得門外鏘啷啷有人把我的門環搞，開開了門兒來看，原來是財神老爺他把我來找，他在前面走，我在後面跑，還扛著一把鎬，出城不過一哩多遙，找個沒人的地方往下掏，掏著掏著是元寶叫，上面蓋著是破蔴包，掀開蔴包用目看，哇！橫三豎四盡是金條、珊瑚樹，七丈多粗，八丈多高，大珊瑚核桃那麼大，小珊瑚賽過櫻桃，這筆財我是發定了，……

二差人：

(數板)山上一座小廟兒。小廟兒、裡頭坐著一個神道兒。神道兒、頭戴

⁶² 無名氏：《摩利支飛刀對箭》，收入徐征等主編：《全元曲》，(河北省石家莊市：河北教育出版社，1998)，頁6220。

⁶³ 夏征農主編：《辭海》(台北市：台灣東華書局，1992)，頁2191。「數來寶」流行於北方各地，最初藝人沿街說唱，都是見景生情、即興編詞。後進入小型遊樂場所演出，用於說唱民間傳說和歷史故事。

⁶⁴ 「數板」，《川劇辭典》解釋為：「彈戲板式。一眼板，字數不拘。……多用於敘述等場面。」請見胡度、劉興明、傅則：《川劇辭典》(北京：中國戲劇出版社，1987)，頁23。

⁶⁵ 陶君起：《平劇劇目初探》(台北市：明文書局，1982)，頁45。漢劇、徽劇、秦腔、豫劇與河北梆子，均有《孟姜女》劇目。

一頂烏紗帽兒。身穿一件藍布罩兒。腰裡頭繫著一根草腰兒。腳底下蹬著個皮套兒。眉毛賽個黑道兒。……嚇得那兩個判官不敢喝道兒。四個小鬼(兒)不敢抬轎兒。嚇得那神道兒坐至在小轎兒，咕嚕咕嚕撒尿兒。⁶⁶

而京劇乾牌子包括：【撲燈蛾】、【金錢花】、【雜板令】、【馬夫贊】等，也都用念的方式，所以稱乾牌子，乃用以區別「唱牌子」。⁶⁷

歌子戲【雜唸調】從曲牌八律檢視，僅具備寬鬆「協韻律」之情況，演出時運用的就是上述純樸自然、接近口頭韻語的語言旋律，其「語言性」強於「音樂性」，可謂近似元雜劇的「嗽白」與今京劇的數板、念板或乾牌子。而偏於歌唱之音樂性稍強者，稱作「數唱」，為弋陽腔之「滾唱」或「滾」的方式。⁶⁸下文所探討之【都馬調】，較為接近。

2、從「曲牌八律」觀察其他長短句式的歌子調

早期歌子冊的唱詞，十分罕見非整齊句出現的狀況。柯榮三收錄楊秀卿傳唱的《廖添丁傳奇》，其中出現一首長短句式的【江湖調】，如下：⁶⁹

因為時間的關礙，後日若有機會才閣繼落來。
暫且唸到遮扯擺，予恁大家添丁發財，
無翁姿娘來聽嫁好婿，無論嫁出抑招入來。

查埔聽歌大趁錢，查某人聽歌轉去生後生，
困仔來聽好育飼，老大人聽歌食百二，
大腹肚的聽歌轉去生雙生。……

此曲歌詞仍保留諸多七言形式，亦能注意押韻問題。大抵押同一韻腳之各句，即成一小段，或稱一葩歌。這樣的長短句式唱詞，在歌子冊中頗為少見。然歌子戲表演中，卻經常出現。這種大段的長短句唱詞，常以【雜唸調】演唱。

上列【江湖調】如以「曲牌八律」檢視，亦類似前述【雜唸調】。既不符合字數律、句數律與長短律，也不符合平仄聲調律、句中音節單雙律、協韻律、對偶律，以及詞句語法特殊結構律。至於其他長短句的歌子調，則須待【都馬調】

⁶⁶ 于金鐸整理、曹駿麟協助整理：《國劇劇本〈打城隍〉》(臺北市：國立復興劇藝實驗學校，1989)，頁 18、20、22-23；又參丁一保編著：《京劇丑角基本功初階教材》(臺北市：臺灣戲曲學院，2010)，頁 170-171。

⁶⁷ 徐扶明，前揭書，頁 279-280。

⁶⁸ 「滾唱」亦作「滾調」，弋陽腔及其他高腔的一種唱腔形式，是介於唱與白之間的朗誦性唱腔。偏於唱的稱為滾唱，偏於白的稱滾白。它的形式可能曾受到民間說唱詩讚體五、七言上下句和排句形式的影響。形式自由靈活，句法可長可短，唱詞通俗易解，曲調生動流暢，故又稱暢滾。明代王驥德稱之為流水板。請見中國藝術研究院音樂研究所《中國音樂詞典》編輯部編：《中國音樂詞典》(北京：人民音樂出版社，1985)，頁 135。

⁶⁹ 柯榮三：《時事題材之臺灣歌仔冊研究》(臺北市：國立編譯館，2008)，頁 339-340。

出現；下文將繼續探討之。

(三) 受詞情與聲情影響的音樂

曲牌的唱詞，藉由「曲牌八律」得以熟諳其質性。而戲曲的曲牌以歌唱的方式呈現，其所形成之「歌樂」，則是文學的唱詞和音樂的旋律交互融合而成，再經由歌者表演呈現。那麼如前所述，不同組成因素所建構而成的曲牌歌詞，具有各自的質性，也蘊涵著各自不同的情感，因之影響其音樂的構成。歌樂是為歌唱的音樂，到底有那些構成元素呢？音樂與歌曲構成的元素，⁷⁰就本國傳統歌唱音樂而言，由旋律、節奏、板式、宮調、音強、音色等，組成音樂的要素；⁷¹腔音、腔音列、腔節與腔韻、腔句、腔段、腔調、腔套、腔系等，則為結構層次。⁷²這些歌樂構成元素，所講究的層面，頗為廣泛。

而精緻的戲曲曲牌體系音樂，施德玉教授認為，其構成有四大要素：宮調（調高、調式、調性）、板眼（拍號、節奏）、曲調、腔調等，⁷³言簡意賅地將本國最精緻的歌樂之組成要素，囊括其中。至於其結構，則從戲曲演出故事情節所具不同情感性格的歌樂，其所運用於各不同排場之唱曲，可以有多種不同類型。從簡單到繁複包括：重頭、重頭變奏、子母調、帶過曲、雜綴、曲組、套數、合腔、合套、集曲和犯調等十一種。⁷⁴

關於曲牌音樂性質的說法，許之衡（1877—1935）在其《曲律易知》云：

曲牌性質之說，各家曲譜，從未細論，惟明人鴛湖逸者所著之九宮譜定一書，於各曲牌畧注性質用法。然此種秘籍，不易常見，且亦僅得大畧而已。

性質之別甚繁，今就簡明立論，可分為三類括之。

一曰細曲，亦名套數曲，謂宜於長套所用，即前所謂纏綿文靜之類也。一

曰粗曲，亦名非套數曲，謂宜於短劇過場等所用，即前所謂鄙俚噱殺之類也。……又有可細可粗之曲，以便隨人運用。以此三類，可括曲之一切性

⁷⁰ 音樂構成的元素，中西有所差異。就西方而言，節奏、調性、力度與音色為構成音樂的四大要素，參見尼爾·艾勒(Neil Ardley)等著、徐淑真譯：《音樂之旅·音樂小百科》(台北市：好時年出版社，1983)，頁22。西方歌曲之構成，是由動機、樂句、樂段而構成曲式，詳山縣茂太郎著、林勝儀譯：《新訂音樂概論》(台北市：全音樂譜出版社，1983)，頁267-304。

⁷¹ 王耀華：《中國傳統音樂結構學》(福州：福建教育出版社，2010)，頁12。

⁷² 同上註，頁17。

⁷³ 戲曲音樂兩大體系，一為詩讚系唱詞的板腔體音樂，一為詞曲系唱詞的曲牌體音樂。參見施德玉：《板腔體與曲牌體》(臺北市：國家，2010)，頁296。曲牌體系音樂構成的四大要素，其中之「宮調」，據近代著名傳統音樂理論家黃翔鵬謂：「中國的傳統樂學理論把音、律、聲、調之間的邏輯關係總稱為宮調。」又說：「審查其間的諸種邏輯關係，包含律高、調高、調式間各種可變因素在內的、綜合關係的研究，即是宮調理論。」，詳見中國藝術研究院音樂研究所編，黃翔鵬著：《黃翔鵬文存》上卷(濟南：山東文藝出版社，2007)，頁78。關於「宮調」之意義，今昔或有不同的認知與解說，因關涉甚廣，未來有機會再另文探討。

⁷⁴ 施德玉：《中國地方小戲及其音樂之研究》(修訂本)(臺北市：國家，2004初版，2013修訂版)，頁34-35。

質。⁷⁵

許之衡對於曲牌性質的看法，是將南北曲分作三類，有細曲、粗曲與可細可粗之曲。細曲於長套所用，屬纏綿文靜之類；粗曲於短劇過場等所用，屬鄙俚噍殺之類；可細可粗之曲，則隨人運用。

唱詞曲調的行腔受「詞情」的影響，而「詞情」更直接的影響「聲情」。譬如：「淚漣漣」、「淚眼矍矍」、「冷冷清清倒眠床」，為哀傷悲涼情況。「飄飄樂如仙」、「身騎白馬走三關」，意指興高采烈，充滿朝氣活力；「急忙忙」、「趕緊行甲無停腳」，是指慌張匆忙、緊湊快速之情境；「力霸山兮氣蓋世」，連續的仄音，頓挫強而有力，一字比一字緊湊，表現西楚霸王傲自滿、不可一世的氣魄；「何方野漢」則有憤怒質疑之狀；「一山過了又一嶺」描繪長途跋涉，歷經千辛萬苦的奮鬥，含有光明的期待；「八仙過海去無蹤」，形容神仙功夫高強，漂洋過海即消逝得無影無蹤，富有幻化情境。

歌子戲的【七字調】，每一首、每一句、每一字，其旋律不一樣。原因就在於「詞情」刺激的「聲情」不同所致。因之，【七字調】雖然句句押韻、音節形式固定、節奏框架一致，然而它卻無固定曲譜。每一首【七字調】歌詞，其情境、思想、情感都不一樣，它們各自須以不同的「聲情」表現出來，所以【七字調】曲調得以變化多端。

就上述曲牌之「宮調」而言，【七字調】運用兩種調式，分別為 d 徵調式於喜悅情境、d 羽調式於哀怨情境，亦即西方音樂以 sol(G)為主音之大調音階，及以 re(d)為主音之小調音階。徵調式骨幹音為「徵」、「商」、「宮」三音，羽調式骨幹音為「羽」、「角」、「商」三音；⁷⁶音域大至在 c^1 - d^2 或 a - d^2 完全十一度音程之內。⁷⁷就「板眼」言，運用一板一眼(2/4)於活潑輕情境、一板三眼(4/4)纏綿婉轉之敘事情境或採類似一眼板的大塊音符(2/2)於悲哀的哭腔情景；⁷⁸有快板、中板、慢板、流水板、倒板、疊板、清板、反、剝板、散板等，似近於板腔體之板眼變化，但尚未具備戲曲板腔體音樂的程式。⁷⁹

其次，就「曲調」與「腔調」而言，「依字行腔」是歌子戲很重要的原則，講求「歌詞」與「音樂旋律」彼此融合，此亦歌子戲吸引觀眾最大魅力之所在。昔日歌子戲演員將唱詞的語言聲調，以一字一音、二音或多音方式，如說話般的歌詠其音樂曲調；同時，亦將歌詞負載的情感隨情緒渲洩之。如此即興的修飾音樂旋律之進行，即所謂「依字行腔」。傳統戲曲的「詞」與「曲」本相輔相成，而過份的強調「依字行腔」，稍一不慎，會失去原有曲調的風味，聽眾失去對原有曲調的親切感與熟悉感，也容易失去傳統戲曲中「舊曲沿用」的本質，而成為

⁷⁵ 許之衡：《曲律易知》飲流齋刻本，（臺北：郁氏印講會，1979），頁 89-90。

⁷⁶ 參徐麗紗：《從歌仔到歌仔戲—以七字調曲牌體系為中心》，頁 254-258。

⁷⁷ 拙文：〈歌子戲載體【七字調】（歌謠）之探討〉《戲曲學報》第十三期（臺北市：國立臺灣戲曲學院，2015），頁 25。

⁷⁸ 徐麗紗：《從歌仔到歌仔戲—以七字調曲牌體系為中心》，頁 173-186。

⁷⁹ 拙文：〈歌子戲載體【七字調】（歌謠）之探討〉《戲曲學報》第十三期，頁 25。

新歌劇的創作手法⁸⁰；然過於服從旋律，便造成字音不明、詞意隱晦的「倒字」情況，因此，適度「倚聲填詞」或修改旋律「依字行腔」，同時須在前述之「詞情」與「聲情」密切融合、互相幫補協調之下，方能呈現最合適的曲調。

至於長短句式的【雜唸調】或其他唱曲，由於唱詞較【七字調】更顯寬鬆自由，因此，其歌樂之「宮調」、「板眼」、「曲調」與「腔調」，大致近似於【七字調】。惟其初級的語言音樂化所產生的歌調，其強烈的語言性，近似於說唱的呈現方式，具濃厚的戲劇性效果，已成為戲曲科譚演出方式。因此，歌子戲的歌唱藝術之體現，倒並非【雜唸調】、【江湖調】等長短句式歌子戲唱曲所擅長表達；若欲以長短句唱詞展現婉轉動人的歌唱曲調，則有待以後【都馬調】之呈現。

綜合以上，歌子戲的【七字調】與【雜唸調】，從歌詞與音樂本質觀察，尚未發展為精緻細密的曲牌，尚屬許之衡所謂之粗曲。但，對於後來的改良歌子調或新調而言，似乎試圖朝向「細曲」發展；目前，尚屬可粗可細之曲。

三、可粗可細之曲的歌子調

(一) 從「曲牌八律」看【都馬調】

1、大陸的【雜碎調】

臺灣光復後，【都馬調】由漳州南靖縣「都馬劇團」帶到臺灣，「都馬劇團」因鄉為名，【都馬調】爰以團為名。⁸¹

「都馬劇團」原名「抗建劇團」，約 1940 年底，福建龍溪縣為加強抗戰宣傳，將改良戲班「新來春」改作「抗建劇團」。團長葉福盛在 1948 年重新組成四十人的劇團，改名「廈門都馬歌劇團」，簡稱：「都馬班」，利用改良戲淡季赴臺演出。原訂次年返回大陸參加旺季演出，卻因國民政府播遷來臺，兩岸阻絕而滯留臺灣。⁸²「都馬班」留臺，漸享盛名。劉南芳謂：「都馬班」帶來的【雜碎調】簡直替代【七字調】功能，其盛況有如歌子戲流行的【七字調】。⁸³

【都馬調】是人為創作，而非直接來自民間傳唱的歌謠小調。閩南地區的薈劇音樂專家陳彬先生說道：

【雜碎調】是中國戲曲聲腔發展史上一個以人為創作成為劇種主要唱腔的

⁸⁰ 劉南芳、陳彬：〈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》（臺北市：文建會、中華民俗藝術基金會，1996），頁 370-371。

⁸¹ 陳志亮撰〈薈劇源流〉，自黃石鈞、陳志亮編，《薈劇音樂》，（根據龍溪專區 1962 年薈劇音樂會議集體討論而編輯，上海新文藝出版社、福建省戲曲研究所，1980），頁 1-15。；陳嘯高、顧曼莊二氏合著之《華東戲曲劇種》第 3 集〈福建和臺灣的劇種——薈劇〉一文，（上海：新文藝，1955），頁 90-101；以及呂訴上：《台灣電影戲劇史》（臺北：銀華出版部，1961 年 9 月）。

⁸² 劉南芳：〈都馬班來臺始末〉，自林曉峰主編《歌仔戲（薈劇）·邵江海研究》，（福州：海峽文藝出版社，2015），頁 169-172。

⁸³ 同上註，頁 169。

成功範例。⁸⁴

【雜碎調】創作者邵江海，在 1937 年福建地區禁演歌子戲期間，以「錦歌」為主，並把福建當地民間歌謠【錦歌雜碎調】與臺灣歌子戲的【雜唸調】融合，加工創作而成另一種具獨特風格的曲調，一般稱作【改良雜碎仔調】，也就是【雜碎調】。⁸⁵而【錦歌雜碎調】與邵的【改良雜碎仔調】顯然有所不同。前者，是早期民間傳唱的「歌子」；而後者，則屬戲曲的【雜碎調】。

邵氏創作【雜碎調】的方式，乃揉合閩南錦歌慢速的【雜嘴仔】與臺灣快速的【雜唸調】，從聲韻字、句法組織及唱腔方面突破研發而成。成為大陸改良戲(今「薌劇」)的重要唱曲。【雜碎調】傳入臺灣以後，再發展為與【七字調】並駕的【都馬調】。其前身的萌芽初期，受【七字調】影響，即「七言四句」的結構形式，以抒情為主，但後來成為【雜碎調】發展的羈絆。因此，邵氏力圖突破。

邵江海不僅度曲，同時創作歌詞。他首先從七言四句整齊句的唱詞解構，將它增加或減少各句字數，甚或增加句數而構成大段長短句式的【雜碎調】唱段，依據劇中情感之生發，完整表達情緒，而將歌詞與曲調進行靈活處理。如此衍生出邵先生對於【雜碎調】之創作原則，云：「…從寫詞時在聲韻、字、句法上有一定組織創作，根據這些再結合着符合感情、口語通順來創腔，在這原則上自由發揮，自由演唱，才能完善盡美，是自由曲體而且有嚴格的原則、規律。如果認為一般自由曲體的曲調，在寫詞時隨便像寫散文一樣，或者聲韻組織得不好，然後拿個雜碎調整曲譜來填套，唱出必然把字音歪曲、句法撇扭，失掉了雜碎調本來面目。」⁸⁶

從上可知，歌子戲發展初期的靈魂曲調【七字調】，邵江海勇於突破規範而改編【雜碎調】。從初期七言四句的整齊句、夾雜說唱的形式，突破禁錮，而為長短句新詞新腔的【雜碎調】(即【都馬調】)。

早期【雜碎調】作品，仍是七言四句式。以《六月雪》、《斷機教子》、《陳三五娘》為代表；⁸⁷其後，以邵氏為核心進行創新改良的【雜碎調】，則見其突破。初期的【雜碎調】，請見以下譜例一、二。

譜例一：選自《陳三五娘》⁸⁸

⁸⁴ 陳彬：〈從薌劇“雜碎調”與臺灣歌仔戲聲腔的交融看閩台文化血緣〉，林曉峰，前揭書，頁 116。

⁸⁵ 邵江海：〈薌劇曲調教材〉台灣藝術研究所編：《一代宗師邵江海》，歌仔戲藝術研究叢書之三，(廈門市：光明日報出版社，1995 年 11 月 20 日)，頁 82-83。

⁸⁶ 邵江海，歌仔戲藝術研究叢書之三《一代宗師邵江海》前揭書，頁 84。

⁸⁷ 陳彬〈從薌劇“雜碎調”與臺灣歌仔戲聲腔的交融看閩台文化血緣〉，林曉峰主編，前揭書，頁 116。

⁸⁸ 陳彬、陳松民編《薌劇傳統曲調選》(北京：人民音樂出版社，1986)，頁 34-35。

單數小节的雜碎四句正

1=G $\frac{2}{4}$ 〈陳三五娘〉 邵江海演唱
蘇彬記譜

中速稍快

(倉 束 76 | 5 5 3243 | 2 -) | 2 1.2 | 1 1 32 1 |

(齊三、五娘、蘇春齊唱)三 人 被 押 做 一

1 2 (32 | 1 5 3243 | 2 -) | 2 1.3 | 2 2 6 1 | 2 - |

訴, 真 像 張 四 靈 弱 弱。

6 2 | 6 76 7 6 | 6 7676 | 3 76 5 3 | 6 - ||

同 生 同 死 好 緣 分, 鐵 繩 綁 我 沒 綁 君。

譜例二：選自《陳三五娘》⁸⁹

雜碎疊板四句連

1=G $\frac{2}{4}$ 〈陳三五娘〉 邵江海演唱
蘇彬記譜

中速稍快

(倉 束 76 | 5 5 3243 | 2 -) | 2 12 1 1 |

(群眾唱)三 人 被 押

1 1 | 2 1 32 | 6 1 21 1 | 2 5 76 |

一 路 來, 十 四、五 妹 笑 咳 咳, 一 些

7656 76 6 | 6 5 76 | 5 7 7 7665 | 6 0 ||

少 年 笑 无 彩, ① 一 些 老 伙 仔 ② 喊 應 該。

這是一首嚴守七字為一句，由四句組成的早期【雜碎調】，而邵先生進一步突破「七言」與「四句」形式者，則始至 1939 年的《六月雪》。請再從以下譜例三，可見出邵江海之創作手法。

譜例三：選自《六月雪》⁹⁰

⁸⁹ 陳彬、陳松民編，前揭書，頁 35。

⁹⁰ 陳彬、陳松民編，前揭書，頁 35-37。

早期的杂碎调

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

《六月雪》

邵江海演唱

陈彬记谱

中速 稍自由

(0 0 | 0 0) | $\overset{6}{\underset{\cdot}{1}}$ $\overset{6}{\underset{\cdot}{1}}$ | $\overset{6}{\underset{\cdot}{1}}$ - | 5 $\overset{2}{\underset{\cdot}{1}}$ |
(彩云白)师傅啊! (唱)难! 难! 难! 为女

$\overset{6}{\underset{\cdot}{1}}$ $\overset{6}{\underset{\cdot}{1}}$ 6 5 | 5 $\overset{2}{\underset{\cdot}{1}}$ | $\overset{7}{\underset{\cdot}{1}}$ - | 5 $\overset{2}{\underset{\cdot}{1}}$ | $\overset{2}{\underset{\cdot}{1}}$ 6 5 | 2 1 |
难哉(呀)为女 难, 为女 一世守孤

2 - | 1 1 | $\overset{5}{\underset{\cdot}{3}}$ 5 3 | $\overset{3}{\underset{\cdot}{2}}$ 1 | 2 $\overset{2}{\underset{\cdot}{7}}$ | $\overset{2}{\underset{\cdot}{7}}$ - |
单。 不是我身心怠慢啊, (白)师

0 $\overset{2}{\underset{\cdot}{1}}$ | $\overset{3}{\underset{\cdot}{2}}$ 3. | $\overset{5}{\underset{\cdot}{3}}$ 2 | 2 $\overset{2}{\underset{\cdot}{1}}$ | $\overset{7}{\underset{\cdot}{1}}$ 1. |
傅啊! (唱)因为我身有配查埔人。①

) 0 (| 2 1 | 2 2. |

(师傅白)你的查埔人现在何方?(彩云唱)因为逃难

3 $\overset{3}{\underset{\cdot}{2}}$ 1 | 5 - | 5 6 | 1 1. | $\overset{3}{\underset{\cdot}{3}}$ $\overset{6}{\underset{\cdot}{5}}$ |
走四散, 不知走西 还是走

6 - |) 0 (| 0 $\overset{0}{\underset{\cdot}{76}}$ | $\overset{7}{\underset{\cdot}{6}}$ $\overset{6}{\underset{\cdot}{76}}$ |
东。 (师傅白)他姓什么? 名叫什么? (彩云唱)(啊)阮倒还

$\overset{5}{\underset{\cdot}{7}}$ $\overset{6}{\underset{\cdot}{5}}$ | 1 $\overset{1}{\underset{\cdot}{65}}$ | 5 - | 5 $\overset{1}{\underset{\cdot}{2}}$ | $\overset{3}{\underset{\cdot}{2}}$ 1 1 |
不识他是哪里人, 只道我那里

$\overset{3}{\underset{\cdot}{2}}$ 2. | 1 2 | $\overset{3}{\underset{\cdot}{2}}$ 2. | 2 $\overset{3}{\underset{\cdot}{2}}$ | $\overset{1}{\underset{\cdot}{2}}$ 3 $\overset{6}{\underset{\cdot}{1}}$ |
剪发入尼庵, 怕了他下日仔②会来

此後，大量運用類似突破性手法，依不同劇目與劇情，編寫不同唱詞，創作更大量的【雜碎調】新腔。如《白扇記》、《劉智遠》、《孟姜女》、《癡心女子》、《描

金鳳》、《九代貧》、《大辟官》、《金玉奴》、《白蛇傳》、《雪梅教子》等劇⁹¹。從中可見大量傳統戲曲劇目，已被吸收改變為歌子戲新腔演出。

1960年代後，邵氏參考板腔體戲曲劇種的板式變化，予【雜碎調】更多元運用。如【雜碎搖板】、【雜碎散板】、【雜碎清板】、【雜碎垛板】、【雜碎流水板】等⁹²。1980年代，兩岸關係解凍，【雜碎調】進入兩岸交流盛況，甚至與【七字調】並駕⁹³。

邵江海參考京劇十三齣，探討漳碼、廈門腔為主的閩南方言二十五齣，作為編寫歌子戲唱詞韻腳基礎，並歸納七字四句的韻腳協韻規律如下：⁹⁴

- (1) 首句用「陰平」者： 第一句 (陰平)
 第二句 (陽平或陰平)
 第三句 (陰去或入聲)
 第四句 (陽平或陰平)
- (2) 首句用「陽平」者： 第一句 (陽平)
 第二句 (陰平或陽平)
 第三句 (上聲或去聲)
 第四句 (陽平或陰平)
- (3) 首句用「陰上」者： 第一句 (陰上)
 第二句 (陰平)
 第三句 (陰去或陰平)
 第四句 (陽平)
- (4) 首句用「陰去」者： 第一句 (陰去)
 第二句 (陰平)
 第三句 (陰上)
 第四句 (陰平)
- (5) 首句用「陰入」者： 第一句 (陰入)
 第二句 (陽平)
 第三句 (陰去)
 第四句 (陰平)
- (6) 首句用「陽上」者： 第一句 (陽上)
 第二句 (陰平)
 第三句 (陰入)
 第四句 (陰平)

⁹¹ 陳新鳳：〈歌子戲宗師邵江海的音樂原創〉，林曉峰主編，《歌仔戲(薈劇)·邵江海研究》，(福州：海峽文藝出版社，2015)，頁 283-284。

⁹² 陳彬：〈從薈劇“雜碎調”與台灣歌子戲聲腔的交融看閩台文化血緣〉，林曉峰主編，前揭書，頁 117。

⁹³ 顏綠芬：〈從民族音樂學觀點談歌子戲音樂的研究——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，(臺北藝術學院，1991，.10)，頁 164。

⁹⁴ 參考邵江海編撰之薈劇編劇教材，見邵江海，歌仔戲藝術研究叢書之三《一代宗師邵江海》，頁 108-112。

- (7) 首句用「陽入」者：
- 第一句 (陽入)
 - 第二句 (陽入)
 - 第三句 (陰去)
 - 第四句 (陽入)

以上唱詞的規律或傳承自古代詩歌，而與唐詩七言絕句大致相同。這樣的七言四句唱詞，第三句多押「仄聲」，其他各句多為「平聲」的方式，營造出邵氏規範的統一收聲，且具轍韻共鳴的韻協之美。此「依字行腔」的創腔傳統，始終維繫著大陸薈劇的發展，至 1950 年代後，專業文藝工作者參與劇本編寫，更在戲曲唱詞的形式上注重整齊對仗。⁹⁵大致守住上述格律，實顯難能可貴。然，第三句的「仄聲」，於「上、去、入聲或偶然的平聲之間游離」，或可歸納為介於粗疏的平與不平的仄聲之運用。

【雜碎調】以工整的「七字句」加上一些「長短句」唱詞，採用慢於臺灣【雜唸調】、快於閩南【雜嘴仔】所創發而成的新曲調。它將長短句長篇快速敘事的【雜唸調】，改變定弦、變化速度(通常是放慢)、擴展韻腳，並以旋律搭配腔調的轉折而改編為新調，即是【雜碎調】。這樣的改良調，逐漸取代原本歌子戲最受藝人倚賴的【七字調】；其特色是各句字數不拘，從三字一句至十多字為一句。其長短交錯，可以長篇敘事，也可以抒情；可悲傷，亦可歡樂；能快，亦能慢。以下舉邵氏整齊句與長短句連綴的【雜碎調】，列舉《白蛇傳》白素貞與小青對唱的片段歌詞、韻腳音標與聲調及其句式，詳如下：

金山寺一片紅霧茫，	(bong ⁵)(陽平)(2 1, 2 1 2)
萬道彩毫光，	(kong ¹)(陰平)(2 1 2)
大水回頭浪，	(long ⁷)(陽去)(2 2 1)
赤壁倒逆風，	(hong ¹)(陰平)(2 1 2)
鐘響鼓陳山河動，	(tong ³)(陰去)(2 2 2 1)
佛光普照滿天空。	(khong ¹)(陰平)(2 2 1 2)
看著毫光頭全愁，	(gong ⁷)(陽去)(2 2 1 2)
聽著佛號心都茫，	(bong ⁵)(陽平)(2 2 1 2)
雖然是佛法高強，	(kiong ⁵)(陽平)(2 1 2 2)
(但是我)難舍結髮恩愛郎。	(long ⁵)(陽平)(2 2 1 2 2 2 1)
熱血在心臟，	(cong ⁷)(陽去)(2 1 2)
愛情在天空，	(khong ¹)(陰平)(2 1 2)
莫退縮，向前攻，	(gong ¹)(陰平)(1 2, 1 2)
不要寒心自徬徨。	(hong ⁵)(陽平)(2 2 1 2)
流水下山難還動，	(tong ³)(陰去)(2 2 1 2)

⁹⁵ 陳新鳳：〈邵江海的歌仔戲“曲唱”探索〉《福建藝術》，2004 年第 4 期，(福州市：《福建藝術》編輯部出版，2004)，頁 4-5。

怒風熱火更炎紅， (hong⁵)(陽平)(2 2 1 2)
 (有咱的)戀愛神聖山河壯， (cong⁷)(陽去)(2 2, 2 2 1)
 (怕什麼)身死頭斷血染紅。 (hong⁵)(陽平)(1 2, 2 2 1 2)
 願為情場開血路， (loo⁷)(陰去)(2 2 1 2)
 不信愛情礙交通。⁹⁶ (thong¹)(陰平)(2 2 1 2)

以上，有三、四、五、七言四種句長，其中七言四句為句句押韻方式，而其他三、四、五言之句，常是隔句押韻，所以感覺在七言以外的長短句，其語言長度反而較七言句密集處要長。因此，七言句大抵節奏較緊湊，而其他三、四、五言的長短句，則相較鬆散。上述【雜碎調】之揉合【七字調】與【雜唸調】，可見其以【七字調】為基礎，將「七言」破解為二、三、四、五、六等長短句法，乃其關鍵性之突破。由於語言形式改變，其詞情與聲情，自然牽動著音樂旋律之變化。

此曲之音節形式，為單、雙式音節參雜，有健捷激裊的單式音節，也有平穩紆徐的雙式音節形式。曲中，以雙式音節停頓佔絕大多數，但，從其意義形式觀察，似乎展現白蛇拋頭顱、灑熱血，破釜沉舟，奮勇一搏的氣勢，與平穩紆徐的雙式音節歌詞，似背道而馳。此外，雖無長短律，但其接近於句句押韻與平、仄聲之交替運用，亦頗有異中求同及同中求異之音響功效。然，介於粗疏的平與不平的仄聲之運用，邵氏對於仄聲的上去入三聲，似已構想開始探索。可惜進一步更精緻的「四聲遞換」⁹⁷若也能同時考量，或可符合格律謹嚴的曲牌「平仄聲調律」。前舉邵氏譜例一、二《陳三五娘》、譜例三《六月雪》，以及《白蛇傳》等劇【雜碎調】，從中均可觀察，邵氏尚未講究嚴謹的詩詞格律。

至於音義兼顧，及更考究名詞類別與詞句結構形式的「對偶律」；或者韻文學的句子形式所包含「意義形式」與「音節形式」理念的「句中音節單雙律」；或是詞句特殊結構的「詞句語法律」等複雜、人工且精緻化的詩詞曲，相對於歌子戲【都馬調】歌詞之通俗、質樸、自然，二者仍無法相提並論。

2、臺灣的【都馬調】

【雜碎調】在臺灣，初期以民間小調或新調方式融入臺灣歌子戲音樂中。根據大陸學者陳彬訪談宜蘭「老歌子戲」藝師陳旺欉，說道：

根據宜蘭老藝人陳旺欉先生的回憶，他是在三十歲左右(約1955年)學習到【都馬調】這個曲調，就他印象，【都馬調】最初傳入台灣歌子戲班都是以丑腳使用居多。他認為【都馬調】易學易唱，在句法結構上類似【雜唸調】，可以插字，可以疊字，並且聽起來很輕鬆，非常適合丑腳演唱⁹⁸。

⁹⁶ 邵江海：《邵江海歌仔戲劇本精選》(下)，(北京：中國戲劇出版社，2005)，頁924-925。

⁹⁷ 曾永義：〈論說「建構曲牌格律之要素」〉，前揭書，頁113。

從以上陳旺欉回憶，得知【都馬調】早期傳來臺灣多半由丑腳演唱，且易學易唱。主要原因在其說唱性質，常由丑腳藝人藉以勸化世人，尤以「幕表戲」方式，即興表演。因此，口語化的【雜碎調】得以藉由丑腳之即興發揮途徑，進入臺灣歌仔戲表演藝術界與觀眾之中。⁹⁹

臺灣的【都馬調】在民間自然的傳唱，逐漸也開始有板式變化的作法，但僅為節奏與速度變化之緊板、中板、慢板三種形式，其中以「中板」較常運用，如長篇敘事的對唱，見《山伯英台》〈遊西湖〉山伯與英台唱段，或《陳三五娘》〈捧盆水〉陳三與五娘唱段。請參譜例四、五：

譜例四：《山伯英台》〈遊西湖〉¹⁰⁰

研討會
發表用

⁹⁸ 陳彬、劉南芳：〈“雜碎調”的形成與演變初探〉，林曉峰，前揭書，頁 81。

⁹⁹ 陳彬、劉南芳，同上文，頁 82。

¹⁰⁰ 游素凰、陳歆翰編著《臺灣歌仔戲唱曲彙編》（臺北市：臺灣戲曲學院，2015），頁 45-47。

【都馬調】接【七字調】

選自《山伯英台·遊西湖》

演唱 廖瓊枝、陳美雲
歌詞 廖瓊枝
採譜 劉文亮

【都馬調】 G=1 中板



【回龍介】

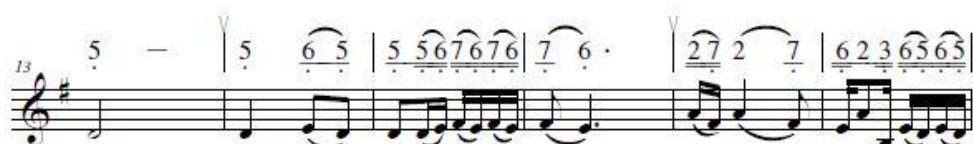
[英台]

兄 弟(啊) 來 到



花 園 口 ，

有 種 百 花 在 內



頭 ， 前 面 二 樣 見 笑 草 ，

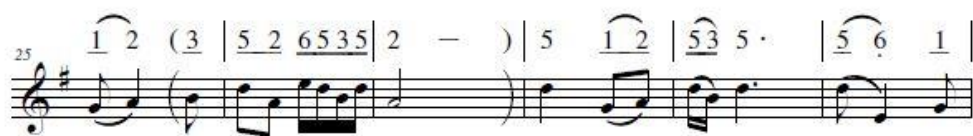
手 牽 梁 哥 來 跳 過



溝 。

[山伯]

兄 弟 行 對 花 園



來 ，

果 然 百 花 正 當

譜例五：《陳三五娘》〈捧盆水〉¹⁰¹

【都馬調】

選自《陳三五娘·捧盆水》

演出 薪傳歌仔戲劇團
歌詞 廖瓊枝
採譜 劉文亮

G=1 中板

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



【三角板】 [陳三]
男 女 有 愛 心 通 靈， 汝 處 處

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



對 我 目 送 情， 亂 我 分 心 靈

13 6̣ 5̣ 6̣ 5̣ | 6̣ — | 6̣ 2̣ 7̣ | 2̣ 2̣ 7̣ 3̣ 5̣ | 6̣ . 5̣ | 5̣ 3̣ 3̣ 2̣ |



不 安 定， 因 此 引 我 入 房 間。 [五娘] 汝 不 該

19 3̣ 3̣ 2̣ 1̣ | 2̣ 1̣ 2̣ 2̣ 1̣ | 3̣ 2̣ 2̣ | 2̣ 7̣ 7̣ 7̣ | 6̣ 6̣ 5̣ | 5̣ . (5̣ 6̣ |



滿 口 胡 言 亂 語， [陳三] 汝 可 記 得 元 宵 暝。

25 1̣ 7̣ 6̣ 1̣ 2̣ | 5̣) 5̣ 6̣ | 6̣ 6̣ 0̣ | 3̣ 3̣ 2̣ 1̣ 1̣ 6̣ | 5̣ 2̣ 5̣ | 6̣ 2̣ 1̣ 5̣ |



廟 內 燈 下 汝 我 初 相 見， 猶 有 端 午 在

此外，也有獨唱的中板【都馬調】，如《山伯英台》〈討藥〉一場中，英台之【都馬調】唱段，請見譜例六：

¹⁰¹ 游素凰、陳歆翰編著，前揭書，頁 128-129。

〔景轉英台繡房〕
祝英台：【都馬調】

$\left| \begin{array}{c} \underline{5.} \underline{1} \quad \underline{612} \end{array} \right| \begin{array}{c} 5) \quad \underline{3216} \end{array} \left| \begin{array}{c} 5 \quad \underline{3221} \end{array} \right| \begin{array}{c} 2. \quad (3 \quad \underline{56\dot{1}} \quad \underline{6535} \end{array} \left| \begin{array}{c} 2 \quad -) \end{array} \right|$
 打 開 信，細 觀 視，

$\left| \begin{array}{c} \underline{53} \quad \underline{321} \end{array} \right| \begin{array}{c} 2 \quad 5 \quad 5 \quad \underline{621} \quad \underline{61} \end{array} \left| \begin{array}{c} 2. \quad 2 \end{array} \right| \begin{array}{c} 2 \quad \underline{5.7} \quad \underline{7676} \quad \underline{75} \end{array} \left| \begin{array}{c} 6 \quad \underline{552} \end{array} \right|$
 才 知 梁 哥 伊 爲我 相 思， 伊 寫 信 欲 向 我 討藥 味，並求我

$\left| \begin{array}{c} \underline{2} \quad \underline{3} \quad \underline{5} \end{array} \right| \begin{array}{c} 6. \quad (7 \quad \underline{6725} \quad \underline{327} \end{array} \left| \begin{array}{c} 6 \quad -) \end{array} \right| \begin{array}{c} 1 \quad 2 \end{array} \left| \begin{array}{c} \underline{31} \quad \underline{323} \end{array} \right| \begin{array}{c} 3. \quad (4 \quad \underline{3432} \quad \underline{12} \end{array} \left| \right|$
 做 先 生。 六 月 怎 有 眉 頂 霜？

$\left| \begin{array}{c} \underline{36} \quad \underline{52} \end{array} \right| \begin{array}{c} 3. \quad) \quad 3 \end{array} \left| \begin{array}{c} 3 \quad 2 \quad \underline{32} \quad 1. \end{array} \right| \begin{array}{c} \underline{212} \quad \underline{221} \end{array} \left| \begin{array}{c} 1 \quad \underline{227} \end{array} \right| \begin{array}{c} \underline{25} \quad \underline{556} \end{array} \left| \right|$
 欲 叨 位 去 找 青龍 兮肝 腸？ 海底 那有 鳳凰

$\left| \begin{array}{c} 6 \quad \underline{22} \quad \underline{627} \quad \underline{665} \end{array} \right| \begin{array}{c} 5. \quad (\underline{56} \quad \underline{17} \quad \underline{612} \end{array} \left| \begin{array}{c} 5 \quad -) \end{array} \right| \begin{array}{c} \underline{53} \quad \underline{32} \end{array} \left| \begin{array}{c} \underline{36} \quad \underline{61} \end{array} \right| \begin{array}{c} 5 \quad - \end{array} \left| \right|$
 蛋？水蛙 根本 就無 毛， 半 天 哪 有 老鷹 屁

$\left| \begin{array}{c} 6 \quad 2 \quad \underline{23} \quad \underline{56} \end{array} \right| \begin{array}{c} 6 \quad - \end{array} \left| \begin{array}{c} (\underline{6725} \quad \underline{327} \end{array} \right| \begin{array}{c} 6 \quad) \quad \underline{62} \quad \underline{27} \quad \underline{65} \end{array} \left| \begin{array}{c} \underline{676} \quad \underline{56} \end{array} \right| \begin{array}{c} 6 \quad \underline{2727} \end{array} \left| \right|$
 尼 姑 哪 有 生子 衣 石獅 腹 內 根本 就無 血 叫 我

$\left| \begin{array}{c} \underline{657} \quad \underline{77} \end{array} \right| \begin{array}{c} 5. \quad (\underline{56} \quad \underline{17} \quad \underline{612} \end{array} \left| \begin{array}{c} 5 \quad -) \end{array} \right| \begin{array}{c} 2 \quad \underline{53} \end{array} \left| \begin{array}{c} \underline{132} \quad \underline{21} \end{array} \right| \begin{array}{c} \underline{21} \quad \underline{1232} \end{array} \left| \right|$
 英台要 怎解 圍 金 雞 兮臚 是 無 塊

$\left| \begin{array}{c} \underline{32} \quad \underline{62} \end{array} \right| \begin{array}{c} 5 \quad \underline{56} \quad \underline{76} \quad \underline{665} \end{array} \left| \begin{array}{c} 5. \quad (\underline{56} \quad \underline{17} \quad \underline{612} \end{array} \right| \begin{array}{c} 5 \quad -) \end{array} \left| \begin{array}{c} \underline{322} \quad \underline{121} \end{array} \right| \begin{array}{c} \underline{32} \quad \underline{12} \end{array} \left| \right|$
 討， 伊講 若 無 此藥 命會 無， 欲 如 何 啊 欲 如

$\left| \begin{array}{c} 1 \quad 2 \quad - \end{array} \right| \left(\underline{52} \quad \underline{6535} \right) \left| \begin{array}{c} 2 \quad -) \end{array} \right| \begin{array}{c} 6 \quad \underline{27} \quad \underline{556} \quad \underline{75} \end{array} \left| \begin{array}{c} \underline{76} \quad \underline{22} \end{array} \right| \begin{array}{c} \underline{627} \quad \underline{655} \end{array} \left| \right|$
 何？ 是 我 造 成 此後 果， 我該 來 去 探 梁

$\left| \begin{array}{c} 6. \quad (7 \quad \underline{6725} \quad \underline{327} \end{array} \right| \begin{array}{c} 6 \quad -) \end{array} \left| \right|$
 哥。

另一獨唱曲【都馬調】，為 2000 年蘭陽戲劇團之《乞食國舅》劇中〈狼與狽〉一場，由「三花」以講唱方式表現，請見譜例七。

譜例七：《乞食國舅》〈狼與狽〉¹⁰²

【都馬調】

G = 1

$\frac{2}{4}$ 中板稍慢 俏皮

(扎多 大76 | 51 6523 | 52 5) | 2 1 | 3 2. | 121 32 | 3. (4 | 3432 12 |

伊 是 本 地 有 名 的 女 紅 妝

3 323) | 賣 花 | 爲 生 0 | 3 3 | 1. (2 | 12 52 | 1 171) | 桃 腮 | 杏 面 0 |

在 走 踵

76 5 5 | 7 6 7 | 6 767 | 556 0 | 2 6 | 5. (76 | 55 1235 | 21 2) |

看 就 爽 伊 生 美 跟 別 個 不 相 同

3 1 | 23 0 | 3 2 | 2. (23 | 65 54 | 54 43 | 25 43 | 2321 20) | 21 1 |

愈 看 心 肝 愈 癢 動 看 有

661 1 | 21 6 2 | 2. (3 | 22 5. 3 | 22 5 | 25 3213 | 22 20) | 娶 轉 來 |

吃 無 要 起 空

作 某 0 | 2161 02 | 5 - | 2 5 | 656 627 | 2 2 | 5. (61 | 52 261 |

卡 穩 當 才 勿 會 身 魂 沒 主 叩 叩 踵

50 #4 50) ||

此曲採唸唱方式，大多以「一字一音」方式表達，源自 1930 年代【雜碎調】初起時，由丑腳擔任「既說且唱」的演出樣貌。

¹⁰² 馬立芸編著：《劉文亮歌仔戲音樂作品》輯二（宜蘭縣五結鄉：傳藝中心，2015.12），頁 16。

【都馬調】緊板，通常運用於二人對唱場景，表現生氣、緊張或焦躁等情緒，其演唱速度加快，亦多採「一字一音」歌唱，近似於前述元雜劇之「數唱」，以及弋陽腔、高腔之「滾唱」或「滾」的方式。至於慢板與中板類似，多用在長篇抒情場合，尤以抒懷或吊喪場合為主。

前述三種不同速度的【都馬調】，在同一場戲中，亦經常隨劇中情節而輪流接續使用，例如《山伯英台》〈樓台會〉一場中，山伯與英台之對唱，即以【都馬調】慢板和緊板，表現兩人爭論情景。

至 1994 年，河洛歌子戲劇團之《鳳凰蛋》新編精緻的現代劇場歌子戲，柯銘峰首次於劇中運用【都馬搖板】、【都馬清板】和【都馬數板】，初獲好評。次年，《李娃傳》由陳彬先生編腔，靈活多元的運用板式變化之【都馬調】，對於臺灣歌子戲界亦具更大啟示。至 20 世紀末的 2000 年，蘭陽戲劇團新編戲《吉人天相》第六場〈辦案〉，交替運用不同板式的【都馬調】，是為經典【都馬調】唱段之例。為節篇幅，譜例請見《劉文亮歌仔戲音樂作品》輯二。¹⁰³此一長短句式【都馬調】，唱詞口語化，通俗易懂；其質性同於邵江海。其曲調運轉，依據唱詞情節，時而轉快、時而慢；速度方面，運用清板、快板、慢板與搖板等不同板式，不停交叉使用；在依字聲行腔原則下，亦似邵氏之以一字一或二音形成歌唱曲調，唱者得以痛快淋漓的盡情敘述。

【都馬調】從變化【七字調】歌詞音節及運用板式變化，以「數唱」之自然語言，雖未及平仄聲調律與音節單雙律，但卻發展為較元雜劇「嗽白」更具音樂性之「數唱」，或者近似弋陽腔之「滾唱」方式。

小結

源自邵江海之改良與創作的【都馬調】，取自於「歌子」源頭的【錦歌說唱雜碎子】及傳統的【七字調】與【雜唸調】。【都馬調】發展迄今六、七十年來，名稱繁多；其旋律，則依字行腔而產生屬不清的樣貌。在歌子戲運用上，竟也能如萬能曲牌【七字調】般，舉凡歡樂、遊覽、悲哀、幽怨、行動、訴情等各不同情境，均可見其身影。諸多歌子戲藝人或是音樂設計者，新編創之【都馬調】或【雜碎調】，更是多不勝數。

就其內在質性之探討，在唱詞方面，從【都馬調】歌詞之語言內在質素觀察，具備戲曲歌樂建構完成的「曲牌建構八律」中之「協韻律」，「正字律」與「正句律」則在整齊句的情況下具備之；另，音節形式方面，【都馬調】已具單、雙式音節，但尚未成律；平仄聲調方面，也開始重視，亦尚未成律。其制約性仍屬寬鬆，語言旋律所產生的音樂，在依字聲行腔原則下有一字數音的情形，然大多仍為一字一音或二音，可見【都馬調】仍顯通俗樸質；但，能夠注重「詞」與「樂」之融合，有藝術歌樂發展意向；在板眼變化方面，亦能配合劇情而有各種不同板式的曲調出現，具有板腔體傾向。

¹⁰³ 馬立芸編著，前揭書，頁 25-28。

(二) 從「曲牌八律」看歌子戲新調

小引

「新調」一詞，已成歌子戲界的慣用語，意指二十世紀 1950-1960 年代末期，歌子戲融合新興媒體轉型為廣播、電視歌子戲，除【七字調】、【雜唸調】¹⁰⁴等傳統曲調外，也吸收部分民間歌謠、流行歌曲及俗稱「變調子」的歌子戲新調，是歌子戲藝術元素的創新，其中多有出自曾仲影手筆者。¹⁰⁵可見，歌子戲「新調」又稱作「變調子」。這種情形，就如同西方音樂史中，十三世紀時期所盛行的經文歌(Motte)樂曲形式的複音音樂，被稱作「古藝術」(Ars antiqua)或「舊藝術」；至十四世紀，音樂開創新的發展途徑，過去單旋律形式不再出現，進入多聲部組合所產生的複音音樂時代，則被稱作「新藝術」(Ars Nova)。¹⁰⁶

歌子戲發展初期以「歌子」為主體，也就是從「閩南歌子」，到臺灣的「本地歌子」；自民間的「唱念歌子」，到坐唱的「歌子館」、行走的「歌子陣」，乃至落地掃的「老歌子戲」，均以「歌子」為母體的傳統歌謠傳唱。至改良歌子調的【都馬調】，以及廣播歌子戲開始的「變調子」，皆可稱之為藝術加工創作而成的「小調」。¹⁰⁷雖然，目前【都馬調】已普遍被歌子戲業界視之為與【七字調】、【雜唸調】一般的傳統歌子調；然，作者以為，歌子戲的「新調」，可包含改良歌子調的【都馬調】與「變調子」。

廣播歌子戲著重演員聲音的表現，省略了肢體身段表達的時間過程，音樂曲調在廣播劇情中的數量，相對增加，所謂的「變調子」應運而生。1930 至 1960 年代，如【人道】(邱再福作曲)、【倡門賢母】(蘇桐作曲)、【南風謠】(鄧雨賢作曲)、【望鄉調】(陳冠華作曲)、【秋夜曲】(姚讚福作曲)、【母子鳥】(許森淵作曲)、【酒瓶花(情海斷腸花)】(曾仲影作曲)、【茫茫鳥】(曾仲影作曲)、【廣東二黃】與【馬隊吹】(許再添改編作曲)等等。¹⁰⁸以下舉曾經為歌子戲大量創作歌曲的曾仲影¹⁰⁹、蘇桐¹¹⁰與許再添¹¹¹先生之作品為例說明之。

¹⁰⁴ 此處原作者作【都馬調】；然歌子戲之傳統固有曲調除【七字調】之外，【雜唸調】應為其基本曲調。

¹⁰⁵ 薛宗明：《臺灣音樂辭典》(臺北市：臺灣商務印書館，2003)，頁 325-326。

¹⁰⁶ 劉志明：《西洋音樂史與風格》(台北市：全音樂譜，2004)，頁 68-70, 76-81。又見，上田昭著、張淑懿譯：《音樂史欣賞》(臺北：全音樂譜出版社，1996)，頁 26-29。

¹⁰⁷ 拙著：〈歌謠小調命義之探討〉《戲曲學報》第十八期(臺北市：國立臺灣戲曲學院，2015)，頁 79-80。該文論及，「小調」從「歌謠」派生而來，有作者可尋、有藝人可學，有樂器加以伴奏，讓歌謠更加的豐富多彩，因此「小調」也自成支脈。

¹⁰⁸ 柯銘峰：《電視調與台灣歌仔戲曲調運用的發展研究》(嘉義：南華大學美學與藝術管理研究所，2006)，頁 33。

¹⁰⁹ 曾仲影(1925 -)在 1969 年開始與歌子戲接觸後，將歌子戲新調開創新局。曾為楊麗花、小明明、柳青、王金櫻、葉青、黃香蓮等歌子戲名角創作新調；亦曾編創數百首流行歌曲，經由冉尚玲、金晶、歐陽菲菲、楊燕、白嘉莉、劉福助等著名歌星演唱，成為家喻戶曉的流行歌樂，令人回味無窮。參劉秀庭：《曾仲影的音樂生涯》(宜蘭五結鄉：傳藝中心，2002)，頁 38-40。

¹¹⁰ 蘇桐(1910 - 1974)，與陳秋霖、陳冠華(水柳)是日治時期台北市歌子戲班三位著名樂師，尤擅長揚琴演奏，曾被古倫美亞聘為專屬作曲者；為一音樂天份很高的作曲家，可惜恃才傲物，卻生不逢時而潦倒一生。參網址：<http://kc.kshs.kh.edu.tw/93kc/projectual/musician/su.htm> (2018 年

1、【春遊(遊潭)】(曾仲影作曲)¹¹²

1=C $\frac{3}{4}$ 輕鬆

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

$\overset{3}{\curvearrowright}$ 2 - - | 2 - 0 | 3 - 2 3 | 5 - 3 | 6 - 5 6 | $\overset{6}{\curvearrowright}$ 1 - - |
 景， 隨 風 飄 搖

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

6 . 7 6 5 | $\overset{2}{\curvearrowright}$ 3 - - | 2 - 1 | 6 1 3 | $\overset{3}{\curvearrowright}$ 2 - - | 2 - 0 |
 成 群 在 樹 頂

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

1 - - ||
 閑

2、【慶中秋(慶高中、狀元樓)】(曾仲影作曲)¹¹³

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

5 5 3 5 | 6 . 1 5 3 | 2 . 5 5 3 2 | 1 - | 0 5 3 2 | 1 . 2 3 5 |
 (伯) 中 秋 月 夜 秋 風 起， 天 倫 快 樂
 (夫) 賞 月 一 年 才 一 擺， 大 大 小 小

2 3 2 1 | 6 5 6 1 | 5 - | 1 1 6 1 | 2 2 3 | 5 . 6 4 3 |
 賞 月 嘿， 古 酒 好 菜 芬 芳
 笑 咳 咳， 藥 酒 氣 味 都 秣

2 1 2 0 | 2 . 3 5 6 | 3 . 2 1 6 | 6 . 3 2 1 6 | 1 - ||
 味， 清 涼 解 毒 又 開 脾。
 歹， 多 飲 幾 杯 試 看 覓。

8月20日下載)。

¹¹¹ 許再添(1930 - 2013)，青少年習胡琴，從彰化市許森淵學習戲曲音樂，長期與台灣歌子戲團、布袋戲團任主弦、音樂指導、樂長、文場領班。曾與正聲天馬歌劇團、華視葉青神仙歌劇團、台視楊麗花歌子戲團、中視黃香蓮歌子戲團、李天祿亦宛然掌中劇團、明華園歌子戲團等合作，作品十分豐富。參盧佳慧：《由許再添的樂師生涯探傳播媒介對於歌仔戲曲調運用之影響》(台北市：國立臺灣師範大學民族音樂研究所，2008)。

¹¹² 柯銘峰，前揭論文，頁 64。

¹¹³ 柯銘峰，前揭論文，頁 66。

3、【相依為命】(曾仲影作曲)¹¹⁴

1=D 4/4 中板

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

(紅)莫 非 天 數 註 定
(秀)娘 子 說 出 滿 腹

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

難 解 圍，
傷 心 話，

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

雷 公 雷 母
天 上 人 問

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

天 將 四 面 圍，
只 有 咱 二 人，

4、【風瀟瀟】(蘇桐作曲)《萬古流芳》¹¹⁵

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

風 瀟 瀟 星 斗 移

(中板)

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

月 無 光，

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

夜 泉 啼； 躡 步 蹲 行，

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

冷 汗 淋 漓； 心 驚 膽 顫 偷 收 屍。

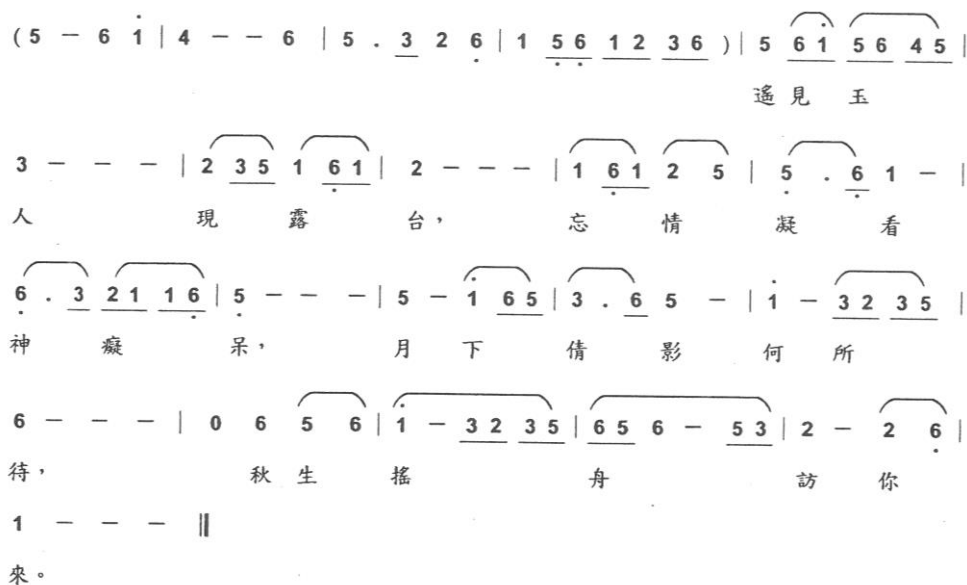
7 6 5 -) ||

5、【海誓山盟】(曾仲影作曲，河洛歌子戲《彼岸花》)¹¹⁶

¹¹⁴ 同上註。

¹¹⁵ 柯銘峰，前揭論文，頁 67。

¹¹⁶ 柯銘峰，前揭論文，頁 69。



6、【子母錢】(許再添詞曲，葉青歌仔戲《瀟湘夜雨》)¹¹⁷

瑤琴對你已了解，隱瞞愁緒為何來，
故作硬漢好氣概，獨自借酒澆愁懷。

以上「新調」歌詞，近似前述【七字調】押運現象，但其字數、句數、長短三方面，則較【七字調】、【雜唸調】、【都馬調】等講究。其遣詞用字，較前述各式歌謠小調美化典雅，然亦保留歌子戲初期歌謠小調質樸特色。

從音樂觀察，曾仲影先生能夠將歌子戲「新調」，擺脫歌子戲以舊曲調「安歌」傳統，將歌詞依字聲行腔原則創造新曲調，使得曲調與歌詞充分融合，因此，他屏除一字一音或二音的唱念作法，依字聲的抑揚頓挫、婉轉曲折譜予音高與節奏，藉由聲情將詞情的意境與趣味彰顯，幾乎每一首原創歌曲，其詞、曲皆相得益彰的結合。他為維持傳統風格，將舊曲新編，如【吟詩調】改編為【海誓山盟】；且新創悲調，改採簡短又適合於各種低落情緒之曲，以適應現代快速步調之演出需求，如【相依為命】等。曾氏又突破傳統四句聯的四句為一葩歌的結構，創五字句、九字句、十字句或長短句形式的歌詞，利用散板、剝板、快板、中板、慢板等不同板眼，調節劇中情緒，再運用三拍子歌曲，交替穿插運用於二拍、四拍等慣用的節拍形式歌曲之中，改變音樂的節奏脈動等作法，使得歌子戲音樂更顯得活潑豐富，而能夠緊扣現代人的節奏與心緒。

小結

就其內在質性之探討，在唱詞方面，從【都馬調】歌詞之語言內在質素觀察，僅具備戲曲歌樂建構完成的「曲牌建構八律」中之「正字律」、「正句律」與「協

¹¹⁷ 【子母錢】一曲，葉青歌仔戲《瀟湘夜雨》，請見網址：
<https://www.youtube.com/watch?v=ciak0qvF4Ds> (下載日期：2018年9月10日)。

韻律」；在「音節形式」與「平仄聲調」方面，【都馬調】具單、雙式音節，尚未成律，平仄聲調開始重視，亦尚未形成規律。可見【都馬調】仍顯通俗樸質，但能注重「詞」與「樂」之融合，且留意板眼變化，因而有朝向藝術歌樂以及板腔體發展之傾向。「新調」的歌詞固較為講究，有經過加工美化的典麗唱詞，而質樸白描仍為多數歌曲唱詞之特色，這或許與歌仔戲劇本作者的台語文文字表達及其文學造詣相關。因之，其唱曲也能夠保有傳統歌謠小調通俗流暢、曲調平易近人之質性，卻又能兼具時代特色。以上，【都馬調】與「新調」，或可歸諸許之衡所謂「可粗可細」之曲。

結論

本文從「曲牌八律」看歌仔戲的【七字調】、【雜唸調】等傳統歌仔調，以及【都馬調】、「變調子」等「新調」。就唱詞之質性觀察，這些歌謠小調均符合「協韻律」，然屬寬韻的押韻方式，尚未達精緻的詩詞曲之格律。若是整齊句，則符合「正字律」與「正句律」。長短句式的唱詞，則尚未符合「長短律」，然【都馬調】雖未及「平仄聲調律」，但實際上已注意平仄聲調，且能靈活自由的運用；且在句中亦有單、雙式音節交替出現情形，雖未形成規律，但已具備「句中音節形式律」雛形之小調。小調各曲亦具腔型，亦各具特色；傳唱久之，亦會歌謠化。至「新調」，則如曾仲影依字聲的抑揚頓挫、婉轉曲折而譜上音高與節奏，藉由聲情將詞情的意境與趣味彰顯，幾乎每一首原創歌曲的詞與曲，皆可結合得相得益彰，而朝向精緻歌樂發展。

若從曾師之戲曲歌樂關係的創作觀察，【七字調】和【雜唸調】均為最初級最自然的歌樂結合，由集體創作自然產生之歌謠。經鄉野傳唱既久，自然形成骨幹腔型，民間歌者再以即興歌詞套入，¹¹⁸這種方式，即以新詞套入歌謠之腔型的創作方式。而從【七字調】與【雜唸調】兩種歌謠，經由人工加工創作發展之【雜碎調】或【都馬調】，則屬民間音樂家創作之小調。至曾仲影、許再添等將民間歌謠小調整理融會為自己的音樂語言，將新詞譜上新的旋律，交與歌者依譜行腔歌唱而成之「新調」，則是早自漢代已可見的「采詩訂譜」之歌樂創作方式。¹¹⁹就演唱方式而言，歌謠為「依腔傳字」；【雜唸調】以類似元雜劇的「嗽白」與京劇韻白之「數板」；【都馬調】除發展抒情婉轉的唱曲之外，又從【七字調】唱詞音節進行突破，運用板式變化，以「數唱」之自然語言旋律呈現，類似弋陽腔之「滾唱」方式。從這些歌謠小調演變的軌跡，讓我們更深刻認識歌仔戲這一地方戲曲，其發展過程中之廣大的包容力。

從音樂本質觀察，就「宮調」言之，其中「調式」與「調高」是否受限於唱曲各句之習慣性的落音或領唱樂器之定絃，¹²⁰因其使用的調式有限，大多為「徵

¹¹⁸ 民間稱作唱「活戲」。

¹¹⁹ 曾永義：《「戲曲歌樂基礎」之建構》，頁 30-41。

¹²⁰ 歌仔戲主胡「殼子絃」定絃為：d-a，賴達達：《台灣歌仔戲胡琴音樂研究》（嘉義縣大林鎮：南華大學美學與藝術管理研究所碩士論文，2003），頁 30-39。

調式」或「羽調式」；歌者歌唱之音域，通常以高八度或低八度音，以因應樂器所不及之低音或高音。至於「調性」方面，從【七字調】與【都馬調】之可以抒情；可悲傷，亦可歡樂；能快，亦能慢，可見它們在歌子戲劇情中無所不能的功能，則是未具「調性」；而「調性」自由，必然不具備曲牌八律，乃是由歌詞意義情境之喜怒哀樂，決定曲調的喜怒哀樂所致。就「曲調」與「腔調」而言，「依字行腔」是歌子戲很重要的原則，講求「歌詞」與「音樂旋律」彼此融合，此亦歌子戲吸引觀眾最大魅力之所在。昔日歌子戲演員將唱詞的語言聲調，以一字一、二音或多音方式，如說話般的歌詠其音樂曲調，尚未發展為精緻細密的曲牌，尚屬許之衡所謂之粗曲。但，對後來的改良歌子調【都馬調】或新調而言，似朝向精緻的歌樂發展；目前，尚屬可粗可細之曲。有關歌子戲歌樂創作及其音樂完整之呈現，擬另立篇章再詳論述。

邵江海的【雜碎調】，以工整的「七字句」加上一些「長短句」唱詞，採用慢於臺灣【雜唸調】、快於閩南【雜嘴仔】所創發而成的新曲調，取代歌子戲最受藝人倚賴的【七字調】，從三字一句至十多字為一句。其長短交錯，可以長篇敘事，也可以抒情；可悲傷，亦可歡樂；能快，亦能慢。邵氏雖然也發掘閩南方言二十五韻，作為編寫歌子戲唱詞韻腳的基礎，惜未付諸實踐，所以【都馬調】亦尚未講究嚴謹的詩詞格律，而仍屬可粗可細之曲。曾仲影將歌子戲「新調」，擺脫舊曲調「安歌」傳統，將歌詞依字聲行腔原則創造新曲調，使得曲調與歌詞充分融合。他屏除一字一音或二音的唱念作法，認真依字聲的抑揚頓挫、婉轉曲折而譜上音高與節奏，藉由聲情將詞情的意境與趣味彰顯，幾乎每一首原創歌曲的詞與曲，皆可結合得相得益彰。他也為維持傳統風格，而將舊曲新編，且新創悲調，改採簡短又適合於各種低落情緒之曲，以適應現代快速步調之演出需求，又能突破傳統四句聯的四句為一葩歌的結構，創五字句、九字句、十字句或長短句形式的歌詞，利用散板、剝板、快板、中板、慢板等不同板眼，調節劇中情緒，再運用三拍子歌曲，交替穿插運用於二拍、四拍等慣用的節拍形式歌曲之中，改變音樂的節奏脈動等作法，使得歌子戲音樂更顯得活潑豐富，而能夠緊扣現代人的節奏與心緒。上述可見邵、曾二氏，實為歌子調邁向精緻歌樂「細曲」發展之關鍵人物。

觀察歌子戲載體質性，仍屬閩南鄉土歌謠、小調，所以歌子戲只是地方戲曲。再者，由於歌子戲是地方戲曲而未被其他主流劇種影響太大，尚能保存鄉土性格，流露庶民情懷。晚近所謂「現代劇場之精緻歌子戲」已經將歌子戲現代化，其音樂皆由音樂家創製及配器，已失去歌子戲質樸深厚之原始風貌。換言之，「歌謠」、「小調」之本質及其鄉土韻味漸失，逐漸脫離現代歌子戲的演出，為創新而創作的音樂，正逐漸取代過去歌子戲的載體「歌謠」、「小調」，這也正是當代歌子戲發展之隱憂。

參考資料

古籍：

〔明〕王驥德，《曲律》，《中國古典戲曲論著集成》第四冊，北京：中國戲劇出版社，1959。

〔梁〕劉勰著，范文瀾註，《文心雕龍註》，台北市：學海，1988。

專書：

沈富進，《彙音寶鑑》，嘉義縣：梅山益言堂，1954。

台灣藝術研究所編，《一代宗師邵江海》，廈門市：光明日報出版社，1995。

陳嘯高、顧曼莊，《華東戲曲劇種》第3集，上海：新文藝，1955。

呂訴上，《台灣電影戲劇史》，臺北：銀華出版部，1961。

王季烈，《孤本元明雜劇提要》，臺北市：商務印書館，1971。

鄭騫，〈北曲格式的變化〉《景午叢編》，臺北：中華書局，1972。

鄭騫，《北曲新譜》，台北：藝文，1973。

王季烈，《螭廬曲談》，台北：臺灣商務印書館發行，臺一版，1978。

許之衡，《曲律易知》飲流齋刻本，臺北：郁氏印講會，1979。

陶君起，《平劇劇目初探》，台北市：明文書局，1982。

山縣茂太郎著、林勝儀譯，《新訂音樂概論》，台北市：全音樂譜出版社，1983。

尼爾·艾勒(Neil Ardley)等著、徐淑真譯，《音樂之旅·音樂小百科》，台北市：好時年出版社，1983。

曾永義，《說俗文學》，臺北：聯經出版社，1984。

中國藝術研究院音樂研究所《中國音樂詞典》編輯部編，《中國音樂詞典》，北京：人民音樂出版社，1985。

陳彬、陳松民編，《薌劇傳統曲調選》，北京：人民音樂出版社，1986。

曾永義，《詩歌與戲曲》，臺北：聯經出版社，1988。

陳健銘，《野台鑼鼓》，臺北：稻鄉出版社，1989。

夏征農主編，《辭海》，台北市：台灣東華書局，1992。

徐麗紗，《從歌仔到歌仔戲——以七字調曲牌體系為中心》，臺北：學藝，1992。

臧汀生，《臺灣閩南語歌謠研究》，臺北市：臺灣商務印書館，1995。

上田昭著、張淑懿譯，《音樂史欣賞》，臺北：全音樂譜出版社，1996。

洪惟仁，《台灣話音韻入門》，臺北：國立復興劇藝實驗學校，1996。

周維培，《曲譜研究》，南京：江蘇古籍出版社，1997。

徐扶明，《元代雜劇藝術》，台北市：學海出版社，1997。

曾永義編，《蒙元的新詩：元人散曲》，臺北：時報文化出版企業股份公司，1998。

林鋒雄主持，邱寶珠撰，〈本地歌仔子地班調查報告〉，《宜蘭縣立文化中心台灣戲劇中心研究規劃報告》，臺北：文建會，1988。

鄭瑛珠執行編輯，《歌仔戲四大齣之一～四·蘭陽戲劇叢書》，宜蘭：宜蘭縣文化中心，1999。

劉秀庭，《曾仲影的音樂生涯》，宜蘭五結鄉：傳藝中心，2002。

薛宗明，《臺灣音樂辭典》，臺北市：臺灣商務印書館，2003。

- 劉志明，《西洋音樂史與風格》，台北市：全音樂譜，2004。
- 施德玉，《中國地方小戲及其音樂之研究》(修訂本)，臺北市：國家，2013 修訂。
- 夏傳才，《詩詞入門》，台北市：知書房，2004。
- 邵江海，《邵江海歌仔戲劇本精選》，北京：中國戲劇出版社，2005。
- 徐麗紗、林良哲，《從日治時期唱片看臺灣歌仔戲》，宜蘭：傳統藝術中心，2007。
- 中央研究院歷史語言研究所俗文學叢刊編輯小組編輯，《俗文學叢刊》，第 345 冊，台北市：中研院史語所、新文豐出版社共同出版，2007。
- 中國藝術研究院音樂研究編，黃翔鵬著，《黃翔鵬文存》，濟南：山東文藝出版社，2007。
- 柯榮三，《時事題材之臺灣歌仔冊研究》，台北市：國立編譯館，2008。
- 馮光鈺，《中國曲牌考》，合肥：安徽文藝出版社，2009。
- 曾子良，《臺灣歌仔四論》，台北市：國家出版社，2009。
- 施德玉，《板腔體與曲牌體》，臺北市：國家出版社，2010。
- 王耀華，《中國傳統音樂結構學》，福州：福建教育出版社，2010。
- 鄭騫，《鄭騫戲曲論集》，臺北市：國家出版社，2012。
- 游素鳳、陳歆翰編著，《臺灣歌仔戲唱曲彙編》，臺北市：臺灣戲曲學院，2015。
- 馬立芸編著，《劉文亮歌仔戲音樂作品》，宜蘭縣五結鄉：傳藝中心，2015。
- 林曉峰主編，《歌仔戲(薺劇)·邵江海研究》，福州：海峽文藝出版社，2015。
- 李惠綿，《〈中原音韻〉北曲創作論與度曲論之研究》，臺北市：國家，2016。
- 曾永義，《「戲曲歌樂基礎」之建構·戲曲學(四)》，臺北市：三民，2017。

期刊：

- 稻田尹，〈台灣の歌謠に就て〉，《台灣時報》1941 年 1 月號，頁 86。
- 陳志亮，〈薺劇源流〉，黃石鈞、陳志亮編，《薺劇音樂》，根據龍溪專區 1962 年薺劇音樂會議集體討論而編輯，上海新文藝出版社、福建省戲曲研究所，1980，頁 1-15。
- 顏綠芬，〈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，臺北藝術學院，1991，頁 164。
- 劉南芳、陳彬：〈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》，台北市：文建會，1996 年 6 月，頁 361-384。
- 徐征等主編，《全元曲》，石家莊市：河北教育出版社，1998。
- 曾永義：〈論說「腔調」〉，《中國文哲研究集刊》第 20 期，台北市：中央研究院中國文哲研究所，2002 年 3 月，頁 11-112。
- 陳新鳳，〈邵江海的歌仔戲“曲唱”探索〉，《福建藝術》，2004 年第 4 期，福州市：《福建藝術》編輯部出版，2004，頁 4-5。
- 曾永義，〈論說「歌樂之關係」〉，《戲劇研究》第 13 期，台北市：國立臺灣大學戲劇學系，2014 年 1 月，頁 1-60。
- 游素鳳，〈歌仔戲載體【七字調】(歌謠)之探討〉，《戲曲學報》第十三期，臺北市：

國立臺灣戲曲學院，2015，頁 25。

游素鳳，〈歌仔戲載體【雜唸調】之探討〉，《民間文化論壇》第 44 期(2016 第 6 期)，北京：中國文聯主管、中國民間文藝家協會主辦，2016.12，頁 94-103。

林良哲，〈日治時期歌仔戲的商業活動〉《百年歌仔 2001——海峽兩岸歌仔戲發展交流研討會論文集》，宜蘭縣五結鄉：傳藝中心，2003，頁 443。

學位論文：

黃裕元，《戰後台語歌曲的發展(1945-1971)》，桃園：國立中央大學歷史研究所碩士論文，2000。

賴達達，《台灣歌仔戲胡琴音樂研究》，嘉義縣大林鎮：南華大學美學與藝術管理研究所碩士論文，2003。

柯銘峰，《電視調與台灣歌仔戲曲調運用的發展研究》，嘉義：南華大學美學與藝術管理研究所，2006。

盧佳慧，《由許再添的樂師生涯探傳播媒介對於歌仔戲曲調運用之影響》，台北市：臺灣師範大學民族音樂研究所碩士論文，2008。

江美文，《台灣勸世類「歌仔冊」之語文研究》，新竹：國立新竹師範學院進修暨推廣部教師在職進修台灣語言與語文教育研究所碩士論文，2010。

游素鳳，《陳旺欉老歌子戲之研究》，香港：新亞研究所博士論文，2012。

網路資料：

一、中華民國教育部編：《重編國語辭典修訂本》，網址：

<http://dict.revised.moe.edu.tw/cgi-bin/newDict/dict.sh?idx=dict.idx&cond=%A6%B1%B5P&pieceLen=50&fld=1&cat=&imgFont=1>

二、教育部重編國語辭典修訂本，「載體」定義網址：

<http://dict.revised.moe.edu.tw/cgi-bin/newDict/dict.sh?idx=dict.idx&cond=%B8%FC%C5%E9&pieceLen=50&fld=1&cat=&imgFont=1> (2015 年 4 月 15 日下載)。

三、網址：

<http://dict.revised.moe.edu.tw/cgi-bin/newDict/dict.sh?cond=%B3n%C5%E9&pieceLen=50&fld=1&cat=&ukey=668600108&serial=2&recNo=12&op=f&imgFont=1> (2015 年 4 月 15 日下載)。

四、「載體」的解釋，網址：<http://zh.wikipedia.org/wiki/%E8%BD%BD%E4%BD%93> (2015 年 3 月 28 日下載)。

五、陳景鎧編作【安童哥買菜】，由柯玉霞、英英演唱，江武昌提供。網址：

https://www.youtube.com/watch?v=n6S_rj55fb4 (2018 年 8 月 13 日下載)。

六、劉福助演唱【安童哥買菜】，網址：

<https://www.youtube.com/watch?v=eJOgLL6IVZw> (2018 年 8 月 13 日下載)。

七、【子母錢】一曲，葉青歌仔戲《瀟湘夜雨》，網址：

<https://www.youtube.com/watch?v=ciak0qvF4Ds> (2018 年 9 月 10 日下載)。

八、蘇桐生平簡介，網址：

<http://kc.kshs.kh.edu.tw/93kc/projectual/musician/su.htm> (2018 年 8 月 20 日下載)。