

台灣歌仔之音樂文化研究

周純一

作者簡介

南華大學民族音樂學系主任，研究中國戲曲音樂、中國說唱音樂、民族音樂學、音樂美學及田野工作。與說唱有關的著作有〈四十年來台灣說唱音樂之探討〉、〈台灣歌仔的說唱形式運用〉。

摘要

本文探討歌仔冊和歌仔的歌謠特質，將台灣歌仔音樂視為台灣人的文化現象去理解。從歌仔的「勸善」功能到歌仔音樂結構分析，從音樂家的存在本質到聲腔的各不相同，進行比較式的說明。本文將歌仔音樂研究的焦點，置於以下六個主要方向進行探討：1.台灣歌仔的音樂材料文化。2.台灣歌仔的歌詞研究。3.台灣歌仔的音樂分類。4.台灣歌仔的音樂作用與其他藝術之關係。5.台灣歌仔所處的音樂語境。6.台灣歌仔做為一種創造性的文化行為。7.台灣歌仔先素描。

前言

台灣歌仔是閩南語說唱藝術的一種立體文本。從文字文本的立場觀察，它是使用漢字記錄的詩讚體歌冊模式，漢字記錄的內容主要是語言實際的語音，縱使漢語書寫系統不能負擔閩南語語音的對應，記錄者則以個人的認知，極儘可能的採取擬音替代方式，將歌仔的語言用漢字寫定，做為流通與傳播的文化商品。

相關台灣歌仔的研究是從日治時代的 1940 年代開始，以研究台灣歌謠作為名目，其中有一部份涉及歌仔冊和歌仔的歌謠特質。由於歌仔冊的不斷受到重視，再加上台灣唱片界的商業出版，台灣曾經有一段時間出版了許多膾炙人口的唱片和錄音帶，在全國的唱片行裡都看得到它的蹤跡。個人因為很早就開始蒐集這類錄音資料，因此收藏有將近兩百多盒以「台灣勸世歌」作為標題的錄音帶。

這些錄音商品大都沒有演唱者的介紹，甚至沒有歌詞，僅有少數登載演場者的照片，大多數的包裝只有演唱標題的繪圖而已。

對於台灣歌仔音樂的研究，我希望進行較具宏觀視野的觀察，也就是將台灣歌仔音樂視為台灣人的文化現象去理解。從歌仔的「勸善」功能到歌仔音樂結構分析，從音樂家的存在本質到聲腔的各不相同，進行比較式的說明。

一、台灣歌仔的音樂材料文化

在這一標題下要探討台灣歌仔的音樂材料，包括樂器和音樂工具的描述。

於台灣歌仔使用的樂器進行有效分類，對於其結構原理、使用材料、演奏方法、樂器音域、音的產生和理論上的音階，進行探討。

台灣歌仔的音樂材料相關於物質部份有樂器、歌冊和服裝。

樂器部份以主奏的長柄月琴為主角，其他的配角樂器諸如大廣弦或吉他等，雖曾在歷史的潮流中為台灣歌仔的唸唱擔任過伴奏的工作，但台灣歌仔的常規性伴奏樂器——長柄月琴，仍具有不能替換的主角個性。

從物質材料而言，台灣的長柄月琴具有質輕且易於攜帶的個性，材料以較易於取得的台灣杉、柳安木或檜木製做，具有兩弦四相六品的構造，琴的上端嵌具兩枚轉軫，下端是一個圓形共鳴箱，在圓形中心偏下的位置設置半月形覆手，其上鑽兩個弦孔，繫上一粗一細的兩條弦線，另一端就縛在轉軫的細端處。

這種樂器在樂器被歸類在魯特琴系統上，屬於有格的彈撥樂器。它的發音原理屬於人用右手撥片撥動圓形共鳴箱上的琴弦，左手四指隨意壓按在有格的長柄上，不同的弦長產生不同的音高，演奏者可以一邊演奏一邊唱曲，形成一種自彈自唱的唱奏和諧關係。

究其歷史，台灣的長柄月琴是因其琴器，極可能是由魏晉時期低音的彈絃樂器「秦漢子」——也就是漢代的圓形有格琵琶所衍生之器。此樂器在漢代稱為琵琶，到五胡亂華時期西域的水滴形型琵琶傳入中土，取代了圓型琵琶的名稱，到後來水滴型琵琶成為琵琶的唯一指稱，直到後來出土了一件圓型琵琶的圖像，世人都不識其器名，遂以善彈此器者「阮咸」命名。這類似秦漢琵琶的圓胴體樂器，也有人認為是阮咸所造，或後人為紀念他而命名。此器琴體較扁，直徑為三十三點五公分，厚四點五公分，頸長十一點五公分，全長五十九點五公分，上設兩絃，左右相鄰二絃各定一音，各為 a1 及 d1。

至於歌冊的物質條件方面，它並非台灣歌仔所獨有，而是處於和廣東歌冊、潮州歌冊、客家歌冊、木魚書等相關聯的文化網絡系統中，都屬於運用當地的方言進行創作書寫，以七言為主體的詩讚體敘事文本，再以當時流行的官話文字擬音紀錄，逐漸形成一種獨特風格的說唱文學。

這類歌冊從現今流傳下來的歌本中，可以清楚的呈現早期的歌本是從上海開文書局，上海點石齋、廈門文山書社、廈門文德堂、廈門會文堂、廈門鴻文堂書局和廈門博文齋等地出版以後，展轉運到台灣販售。這類唱本銷售的對象以聽唱的平民居多，職業藝人購買參考者亦不在少數。在台灣日治時代以來出版這類唱本者，臺北方面有臺北光明社、臺北其芳公司、台北周協隆書局、臺北黃塗活版所、臺北榮文、臺北德立書局、臺北禮樂活版所；新竹方面有竹林書店和新興書

局；台中文林書局和瑞城書店；嘉義玉珍齋和嘉義捷發出版社；台南有博文堂，高雄有三成堂等。



民間藝人陳達使用的月琴



廈門會文堂發行的新刻金姑看羊劉永新歌

這些書局有的轉刊來自大陸的歌本，有的改編大陸歌本、標榜重新問世，有的僱人撰寫新歌本連篇累牘的廣告宣傳，其目的不外乎「有商機」。

筆者在二十多年前，前往新竹竹林書店與台中瑞成書店選購歌仔冊，發現歌冊的定價並不便宜，若以單冊僅薄薄的幾頁紙就以一冊計價，買個一二十本下來可以說所費不貲。當時在光華商場的舊書部裡，已有許多書商老闆囤積新舊版的台灣歌冊，因此售價一直居高不下，再加上法國學者施伯爾的五百本歌冊目錄的刊出，中央研究院請曾永義教授整理俗文學資料的同時也搜羅了三百多本台灣歌冊。使得原本是在廟埕、公園、曬穀場才能邊聽歌仔先唱曲邊販售歌本的情景大為改觀。當時邱坤良在搜集北管的同時也蒐集了兩百盒左右的歌仔勸事歌錄音帶，種種重視的行為導致歌仔音樂和歌仔文化的學術探討。學術界的重視也使得歌仔簿的售價居高不下。

台灣歌仔的音樂工作者在服飾文化上有著某種復古的漢人思維傾向。在日本人據台期間，歌仔先的服飾就從來不曾有過穿日本和服演唱歌仔勸世調的，這並不是民族尊嚴的態度所致，也不是歸化徹底與否的反映，而是歌仔先存世立足的生命基調所致。從楊秀卿、陳達、陳冠華三個人的生命史，大致可以歸納出這一行的專業工作者，打抵都是出身台灣生活底層的民間藝人。他們穿得最多的服飾是漢服，或清代民間服飾。這與他們自覺演唱勸世歌或講唱勸世故事有關。這種移風易俗的隱藏道德使命，驅使他們在表演的當兒必須扮演一個超然的苦口婆心勸世者，一個說好話勸人做好事的正人君子。

陳冠華喜歡穿布衣漢服，或穿襯衫打領帶，在自認為體面的情況下進行表演。楊秀卿則喜歡穿旗袍或剪裁合身的套裝，他的先生楊再興則總是穿襯衫打領帶在一旁拉大廣弦伴奏。陳達則是以民間藝人的姿態被音樂學術界發掘，以簡潔的布衣漢服和沙啞蒼涼的嗓音贏得廣大聽眾的共鳴。雖然歌仔先並沒有一定的服裝規定，但隱藏在身後的規範則驅使他們用最虔敬的心情去穿戴最得體的服飾，才能安心的去向社會宣講人心道德的故事。

現代的歌仔藝人則以較為輕鬆的服飾，端莊穩重卻不失風範，穿新穎設計的小鳳仙裝或新唐裝，也有一番古韻。相較於一般的流行藝術藝人，歌仔藝人顯得穿著保守，花飾也樸素許多。至於台灣早期，茶樓、酒館、廟口、公園的討生活，到廣播電台的錄音賣藥，對於服裝的要求不多，但也脫離不了扮演勸世說唱人的腳色，服裝隱藏的壓力仍然是有的。

二、台灣歌仔的歌詞研究

此節探討歌詞與旋律的關係：歌詞反映甚麼，歌詞透露出集體國民性的甚麼品格，歌詞在政治壓力下的禁忌，歌詞的價值系統，歌詞揭示了群體的歷史，歌

詞強調了一些平常不常被表現的主題和內在深層的價值和信念。

探討台灣歌仔的音樂，不能不正視它說唱藝術的存在本質，說唱音樂最關鍵的表達內容是口說的故事。四百年來，台灣普遍存在著教育不足，外族侵略和經濟不佳的處境。因此以唸歌型態出現的表演模式受到台灣民眾的歡迎，他一方面披著勸世的外衣，頂著救世的大纛，民眾深信這類說唱藝術是具有端正人心的功能，另一方面又可以在聽故事的同時受到不同程度的教育——至少是多識於鳥獸蟲魚。因此本文探討的台灣歌仔文本內容，以書面文本的唱本形式和以聲音文本的形式作為探討的對象。

(一) 書面的文本內容探討

如以台灣大學典藏數位化計劃所收的內容觀察，這是以五十年前清代和日治時代出版的歌仔冊為收集對象的一個數位文庫「楊雲萍文庫」，所列歌冊文本有 380 本，內容分類為：民間歌謠與民間傳說故事 93 本，褒歌 40 本，敘情 125 本，勸世教化 74 本，傳統故事 132 本，生活知識 10 本，習俗趣味 18 本等。姑且不論其分類邏輯之合法合理性，從實質內容大致可以分為有故事性歌冊和無故事性歌冊。

1. 有故事性歌冊

大抵可區別為歷史故事、民間傳奇故事、時事故事、虛構故事等四類。從故事的內容可以發現百年前的台灣先民對於聆聽故事的渴望，這些有故事的唱本很容易運用故事情節的線性進行，掌握分段和敘述時間的分配，處理口白相間的交替模式，懸念的製造和高潮的醞釀，當然對於實際演唱的韻文唸唱部份，在角色聲情的處理上起了相當明確的指導作用。有故事的唱本在敷演的時候，必須扮演人物，尤其對於故事中的男人、女人的對話，老人、小孩的口吻，好人、壞人的性格，在在都提供說唱者在「說法中現身」的暗示。這些故事性的歌冊文本，大都具備善惡分明的個性，作為勸善唸歌的內核或作為民眾閱讀識字的文本，實具有強大的吸引力和娛樂性，可以說是多彩多姿、內容豐富的民間詩體讀物。

2 無故事性的歌冊

內容就相當駁雜，有的僅是民歌小調的唱詞，有的是童蒙詩體讀物，上自天文下到地理，舉凡生老病死，吉凶慶吊，巫卜星相，醫藥武術，風水流年等無不包括。對當時行業的描述，學習日本語言的引導，懷孕飲食的建議，對綁小腳的諷刺，好玩有趣的遊戲歌詞等，都說明這些歌冊並非僅僅只是為了觀眾的故事慾和消磨時間的娛樂性，背後藏著台灣民眾對於知識的渴望，與受教育的強烈集體

傾向。

(二) 口語歌冊的文本內容探討

這一部份是以聲音作為主體，被述說的文本被紀錄為唱片、錄音帶、CD 或其他電子產品，當然也包括現場唸誦的歌仔聲音文本。這一部份可以從日治時代的老唱片，光復後民國時代的唱片，錄音帶，匣市錄音帶，盤式錄音帶和 VHS 等形式的錄音成品，進行內容解讀。從洪順隆先生的家藏黑膠唱片目錄和筆者搜集的錄音資料，可以發現**勸世教化**的傾向和**商業娛樂**的性質，成為民間出版的唯一選擇。勸世部份以說唱人為主體，分別主客，凡能聽到聲音者都是客體的聽眾，歌仔先以一種神聖的口吻向聽者宣講人間道德，故事成了教化的範例，但故事也同時是吸引聽眾最有效的利器，沒有好聽的故事作為焦點，民眾不會無緣無故的甘心花錢買來受教，這從同時出現的閩南語爆笑劇、閩南語社會寫實劇、南管戲和歌仔戲的共時性出版，可以發現民間藝人大都不願採用無故事性的歌冊內容作為說唱底本，因為可能會沒有廣告吸引力而成為滯銷產品。這些口語歌冊的聲音文本，大都具備一個清楚的故事進行模式，歌仔先會以全知全能者姿態，向聽者講述故事細節，彷彿親自在場一般，遇到故事角色間的對話，還跳入人物以模仿的口吻相互交談，極盡鋪演能事。這類聲音文本可以反覆欣賞，多次演播，對於庶民大眾而言是一種很好的學習語言的教材，也是一種很好的歌唱學習教材。從清代末葉到台灣光復前後，對於台灣百姓而言，可以說是一種寓教於樂的文化產品，對於窮人而言，這些錄音製品不斷的在街頭巷尾反覆播放，也在廣播電台定期播出，使得家中婦女、田間農夫、工廠裡的工作者都可以透過一台收音機學會歌仔曲調，學會說清楚的台語，學會許多傳奇的故事，這是教育不發達時期的另一種口語教育模式。

(三) 台灣歌冊的歌詞隱藏著台灣人的主體性思維

除了由中國出版流通到台灣的唱本以外，在台灣經過改編或者新創的歌仔冊大都具備相當濃厚的台灣本土意識，會站在台灣的處境，對於歷史、經濟、政治、文化進行台灣觀點的解讀，這意味著台灣人已經在中國文化的語境下逐漸走出自己的一條文學新路，從梁祝故事的中國性詮釋，將主體性集中在祝英台身上，整個故事以女性不遵守傳統禮教，違背父母婚約開始，用女扮妝的主動手段去除引梁山伯，導致一場不可收拾的悲劇產生了，雖然用化蝶來粉飾這一對男女的不幸，故事卻始終停頓在化蝶後無窮盡的幻覺，這是一個地地道道中國性女性主義的傳說故事。

但在台灣的歌仔唱本理，化蝶並沒有成為故事的終點站，台灣人用故事重新

給梁祝故事新的生命，有的唱本寫梁山伯到天庭見了玉皇大帝，有的唱本寫梁山伯下了地獄見了閻羅王，審判的結果是還陽重生，讓梁山伯不至於冤死在年輕的歲月裡。梁山伯接著帶兵打仗，報了馬文財的宿冤，也獲得國家無比的功勳，得到皇帝的加官晉爵。還陽以後的祝英台只好乖乖的留在家中生孩子，相夫教子，做個典型的乖順媳婦。這一連串的新編創作，完全溢出中國性語境的操控，將一個原本由女人完全主導的故事，改變成完全是男性主義的結局，這也許是某種潛在意識的反叛或壓抑的投射所致。

三、台灣歌仔的音樂分類

台灣歌仔音樂置身閩南語文化圈中，對於相鄰的客家文化系統、廣東文化系統、潮州文化系統的互滲關係；並探討台灣歌仔在本地歌仔戲、高甲戲、北管亂彈、南管及其他木偶戲中，如何在夾縫中求生，以最簡單的形式存活在台灣通俗場域之中。

台灣歌仔的音樂曲調基本採用最為原始的「套用」模式。也就是先立一個故事脈絡，將故事劃分為幾個敘事段落，然後用適當的曲調套唱七言為主四句一個意義單位的一「葩」(pha)中。以楊秀卿女士的《開場勸》為例，是用【七字調】連唱兩葩來作為開場的序曲，第一葩有四句，第二葩本來有四句，在結束前重複了第四句以穩定節奏。根據藝人的經驗歸納，台灣歌仔曲調以【七字調】、【江湖調】為最常使用的曲調，其他的曲調諸如：【二度梅】、【都馬調】、【留傘調】、【狀元調】、【南光調】、【運河調】、【寄生草】、【台東調】、【文和調】、【送哥調】、【哭調】、【更鼓調】、【紹興調】、【清風調】、【串調仔】、【西北調】等，這些次一級的調大多用在搭配兩個主調進行敘述的過程中，避免主調過於單調，用來調劑聲情變化時使用。這些曲調來源不一，新舊混雜，但在台灣唸歌的音樂使用中進行了風格的調劑，使得充滿個性的曲調在演唱者的口中和自我伴奏下，揉進個人的性格中，形成新的風味。以呂柳仙、楊秀卿和黃秋田三人為例，同樣的【江湖調】就有不同的處理：



上圖是呂柳仙 《十殿閻君》 第一段前奏過門



黃秋田所唱的《秋田勸世歌》前奏過門

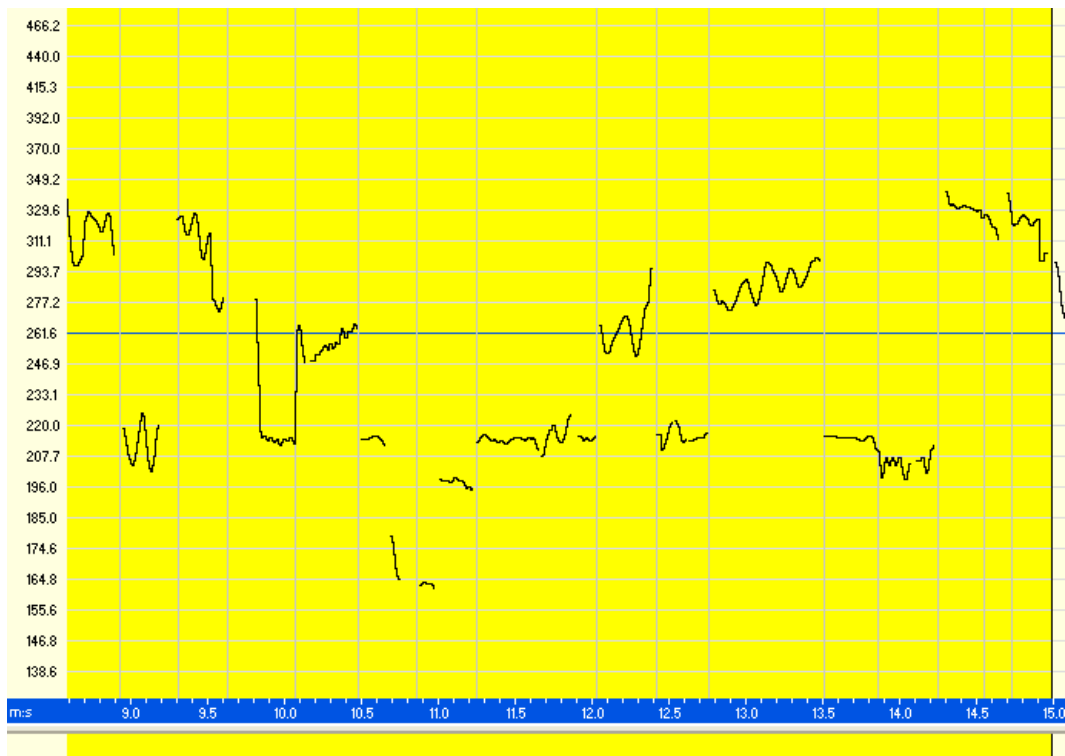


ㄩ 你 列 位 有 閑 ㄟ (過 門)
 楊秀卿《勸少年》的過門是擺在先唱第一句四字之後。

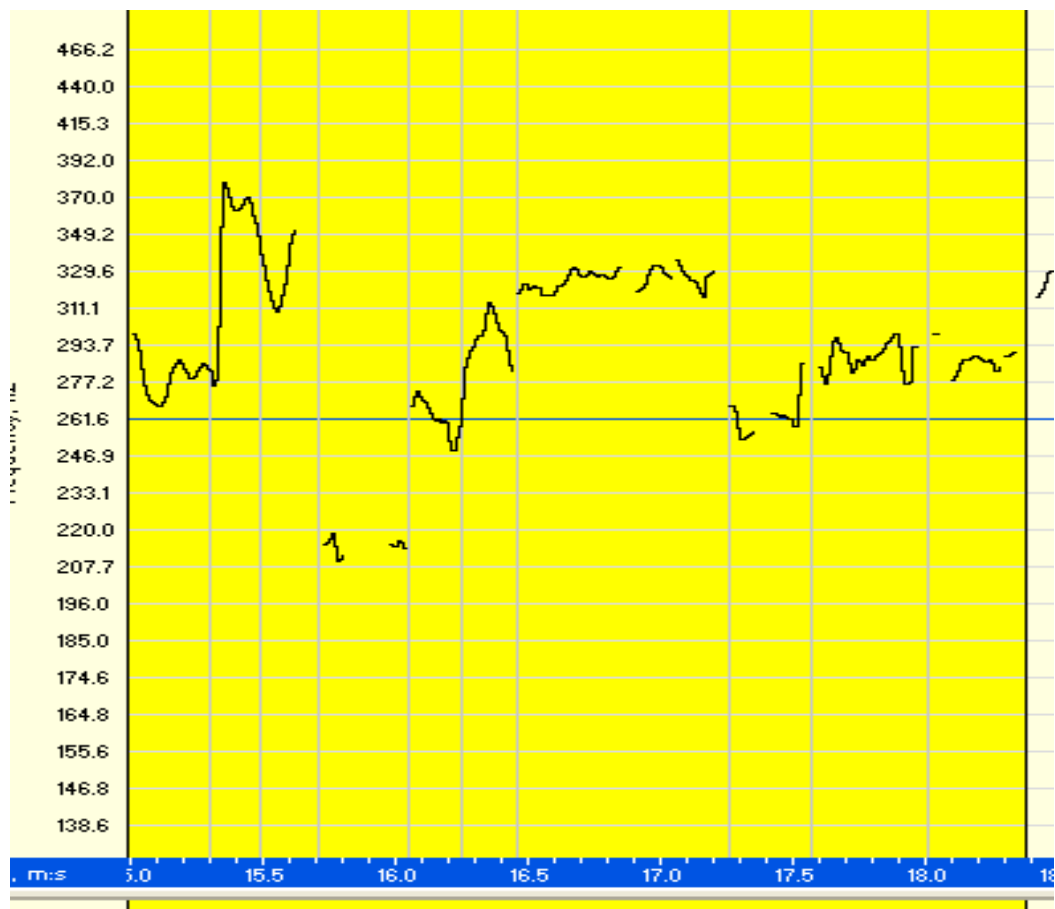
開場過門的長短時間並不固定，端看場合需要，有時需要做淨場功能時則有時會加入小段口白，以吸引群眾的注意力。由於預知四句做為一個音樂單位，往往在處理停頓處有不同的操作。以下是楊秀卿女士在《勸少年》第一葩四句的時間分配。這是第一個七字句，佔時間 8.5 秒。



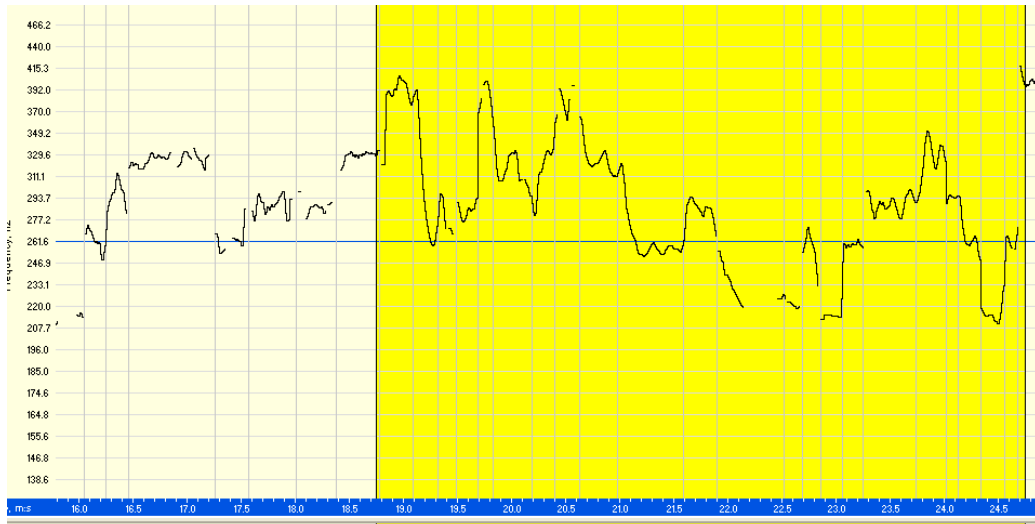
第二個七字句佔 13 秒，



第三個七字句只佔七秒，

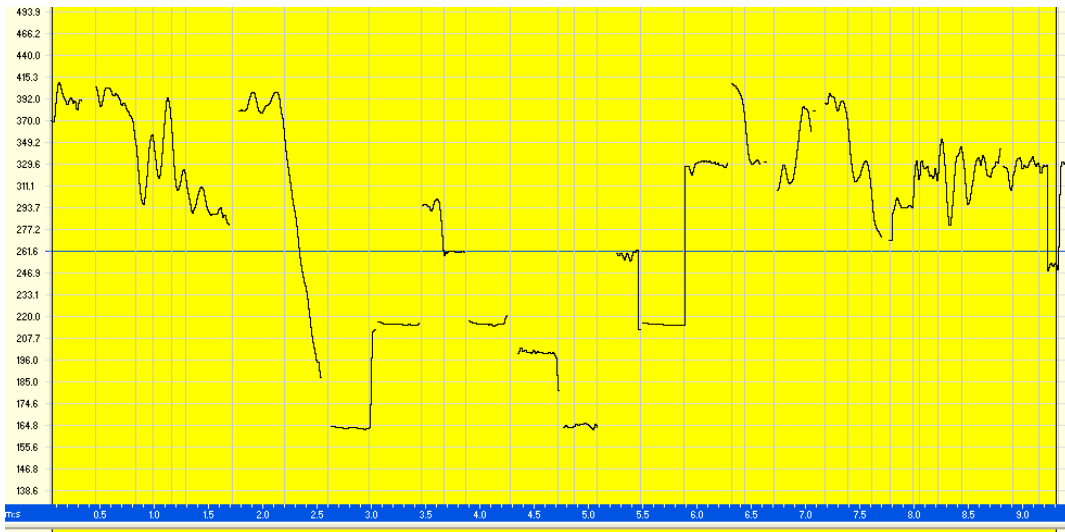


第四個七字句由於有結束的拖腔，有 14 秒的時間。



因此我們可以從藍色的時間軸觀察每一句在時間運用上的美學處理。

下一張圖是楊秀卿《勸姐妹》第一句的時間 9.3 秒，



咁 姐 妹 阿 勿 通

做 歹 仔 哩

四、台灣歌仔的音樂作用與其他藝術之關係

把台灣歌仔音樂當做一種台灣人的行為來觀察，尋求歌仔音樂的功能與作用，並觀察歌仔和台灣其他行為：宗教、戲劇、舞蹈、社會控制、文化適應、教育、經濟和政治結構之間的關係。

歌仔音樂藝術與廣播藝術之間的關係可以說最為密切不過了，從有留聲機開始記錄藝人的精彩片段，也透過廣播電台的放送將音樂傳播到台灣的每一個角落。這其間並不是民眾藝術交換導致歌仔音樂的流行，而是依靠賣藥集團強力的支撐，甚至將盤式錄音機送到藝人家中，定時來取帶子送往電台播放。因此，大

量的聽眾是透過廣播的媒介來接受這種唸歌的藝術，在聽唱唸歌的過程也支持藝人的賣藥行爲，也有藥商會定期舉辦簽唱會模式，讓聽眾能夠一睹歌仔先的廬山真面目。這時的歌仔藝人也會配合當時的社會情況，與觀眾做即時或錄音交流。在台灣開放有線電視的五年間，不時可以欣賞到具有畫面的歌仔唸歌演出，但近五年來已經很少出現了。

在商業唱片業出版的專輯中，以呂柳仙、黃秋田、楊秀卿、邱鳳英、葉秋雲、徐鳳順等藝人的作品較多，陳達和吳天羅是台灣音樂學者發掘後出版了少數幾張作品。公共電視也在某些系列中記錄了少數歌仔藝人的生平和作品。這些作品一直是非主流的民間作品，當電視和廣播逐漸失去歌仔藝人蹤跡的時候，台灣人仍能透過錄音帶和 CD 買到昔日的懷念，當然也有新一代的年輕人將歌仔的精神置入流行歌壇，企圖使這一台灣古老音樂文化有嶄新的面目。

五、台灣歌仔所處的音樂語境

本節針對尋找台灣歌仔音樂所處的社會網絡，探討音樂家的腳色和身份，職業性問題，對於職業的不同劃分，音樂家本身水準的認定，成爲音樂家的要素有哪些，音樂家對於社會其他人的態度，其他人對音樂家的感受，音樂所有權究竟歸誰所有，音樂能力的檢定標準等議題進行探討。

歌仔藝人的音樂處境是一個人類古老的宿命場域，一個盲眼人必須去記憶許多的音樂內容，然後唱給明眼人聽，這是何等奇特的處境！尤其是這一個盲眼人還要假設自己是一個道德的衛道者，在紛亂的人間要出門去走到大眾跟前，去勸大家要做好事才會有積德。更荒謬的是這些處境不好的盲藝人要頂著「勸善人」的角色，企圖給這一個充滿不善的社會用歌聲來淨化，用善語來端正，然後才能換取生活所需，維持一家的溫飽。再者，藝人與藥商合作販售民間偏方，一方面仁義道德的規勸話語，一方面卻販賣可能是偽藥或假藥的商品，在處境上實在具有矛盾的意味。有時盲眼人遇到明眼人的地盤爭奪，更是椎心痛骨，再加上演藝行爲需要明眼夥伴的協助，當夥伴有一天離開時更是顯得無助，觀眾逐漸遠去，收音機已經擺在角落，也許有些藝人開始受到社會的重視時，卻突然發現此身已老，嗓子已經不能再唱了。

六、台灣歌仔做為一種創造性的文化行爲

本節針對將台灣歌仔的生存模式視爲一種創作行爲，對於創造中音樂素材的取得，演出中優秀標準的認定，音樂心理學的探討，歌仔先在音樂創造的過程中，音樂究竟是情緒的還是功能的，局內人音樂美的表現如何？等議題進行探討。這種音樂行爲究竟要歸屬於人性的基本統一性，或展現在世界上的無限變化性，是

本節的探討主軸。

首先要探討台灣人如何處理主軸音樂的來源問題。針對這個問題海峽兩岸學者有截然相反的態度，中國學者認為台灣的歌仔音樂是源於中國的錦歌，並一再的提出錦歌是台灣歌仔來源的學術論著：

錦歌是一種民間說唱音樂，又名什錦歌。它是宋、元時在閩南民歌、民謠基礎上形成起來的。在發展過程中，先後受到戲曲、南曲、南詞的影響，經過廣大群眾的不斷演唱和充實而逐漸完整、豐富。

鄭成功東渡台灣後，錦歌傳入台灣並在台灣、南洋等地生根開花。錦歌以群眾喜愛的民間曲調來演唱民間故事，內容通俗，形式短小，地方氣息濃厚，深受廣大群眾歡迎。

錦歌的唱腔風格大體可分為堂、亭兩大流派。堂派主要流傳在農村中，唱腔具有樸實、粗獷、有力的特色，曲調接近民間歌謠，尤其擅長唱【雜念調】，旋律靈活，變化多樣，每句後面都有落尾。亭派流行在城市，唱腔比較幽雅、細緻，講究咬字、歸音和韻味，採用南曲的曲調比較多，使用的樂器和指法比較接近南曲，所以，也叫做錦曲。

錦歌演唱形式有一人唱念，兩人對答，三、四人接著唱念，也有自彈自唱加樂隊伴奏的。廈門有許多是站著演唱並借助動作來表演的，而漳州則是坐著演唱的。

這種說法是中國學者幾乎一致的論述；對於台灣學者而言，是完全不能接受的神話。王振義為台灣歌仔爭主體性的行爲，本身就是一件創造性的解釋行爲。在王先生的追探下，從中國學者劉春曙的對話中，證實了「錦歌」一詞在中國是一個被學者編造出來的符號，只是對於福建某些地方俗曲聲腔的官方界定。但並不足以解釋台灣在清代和日治時代有一種「七字歌仔」、「四句聯」存在的事實。從日本學者的文章裡，台灣在 1941 年前並沒有「歌仔」一詞，最早使用此詞的是日人稻田尹，證實此說法的是王順隆先生。他的研究行爲本身給了台灣歌仔一個名稱的歷史界定，至少歌仔這個名詞不是大陸貨，是由日本人在很不經意的學術著作裡，給了原本存在台灣的說唱藝術一個名稱，而這個名稱被一直使用到現在。

林江山則撰文指稱台灣歌仔的音樂與中國傳入的早期「歌仔」實質上已很不同，這是就【江湖調】的音樂立場述說的：

江湖調又稱賣藥仔調，為早期跑江湖賣藥仔所形成的曲調，這種曲調與傳自大陸的早期歌仔調已經完全不同，是台灣在特定環境下逐漸形成的新曲調。以前學者曾經比對過七字仔調和四空仔(乞食調)的曲譜，結論是：差

異很大（既然差異很大，為何後來又列入學校教學呢？）。七字仔源自四空仔的說法，是大陸學者最先提出的，呂訴上後來跟著照抄。（林江山網路）

他的努力無非在證明歌仔音樂的現況，說明兩岸歌仔是有不同的音樂存在事實，但並無法證明歌仔是「沒有經過傳播演變」或「沒有從閩南傳來」的本土假設。

在歌仔音樂的學術領域裡，張炫文(1942-)在台灣歌仔戲音樂及台語唸歌說唱音樂的學術研究領域，都是較早進入此一領域的人。除了學術論文之外，已出版的專著有：「歌仔戲的音樂」(1976)、「台灣歌仔戲音樂」(1982)、「七字調的音樂研究」(1985)、「台灣的說唱音樂」(1986)、「台灣福佬系說唱音樂研究」(1991)、「歌仔調之美」(1998)……等。對於介紹和宣導台灣說唱「歌仔」具有相當大的貢獻。至於以行動推展歌仔音樂的先鋒是洪瑞珍女士，她以音樂科班的身分，經王振義介紹拜藝人楊秀卿為師，並親自組團帶領一批老藝人南北奔波，並出國到加拿大演出，她親自教月琴彈唱，並編輯出版台灣唸歌的教材，她的唸歌團：「洪瑞珍唸歌團」將成為台灣人建立音樂主體性的一隻大蠹。



洪瑞珍女士推廣歌仔音樂不遺餘力

七、台灣歌仔先素描

我是學音樂的人，對於音樂有一份執著，在台灣歌仔勸世歌的領域裡，我第一個引起興趣的人是呂柳仙，卻始終沒能見過他的任何一張照片，曾經聽說宜蘭民俗學者陳健銘手裡有一張呂先生的照片，我在中研院文哲所任職時也曾到宜蘭去探訪，卻始終沒能一睹廬山面目。呂柳仙的歌仔唱腔迷人之處，除了他有一個

脖子長瘤，每餐必吃三層肉的傳說神話外，他在我認識他的音樂以前就去世了，更增添一份神秘的氣氛。當然它的唱腔是相當特殊和迷人的，他的月琴伴奏簡潔乾淨，唱腔略帶沙啞，吐字清楚，帶著台灣底層的腔調，唱字極快，毫不做作，角色扮演人物引人入勝，對我而言是一個代表台灣五零年代以前說唱藝術的神話人物。

第二個人物是楊秀卿女士，我曾去他的家裡邀訪演出，並曾經在我製作的「答嘴鼓」專場裡，親自欣賞她的精湛演出，她的存在投射出臺灣盲人的心酸史，也見證了台灣經濟發展過程中一個逐漸消失的行業。她的婚姻綁著一個半盲的先生，既是伴奏又是引路，一生伴隨著賣藥的廣告商錄製一段又一段的精采電台錄音，溫暖了空中多少台灣人寂寞的心。楊女士的歌仔音樂比較華麗，伴奏也增加了大廣弦，她會的歌仔調比較多，在曲調穿插上相對於呂柳仙要豐富許多，卻比較具有歌仔戲的「戲感」。

第三個人物是在電台廣播的潘麗玉，她的說唱技術相當老練，我曾請研究生與她聯繫，希望能夠親自訪問她，卻沒能得到它的同意。她的節目一直在廣播電台以配音錄製的方式呈現，具有廣播劇的某種聲色效果，卻始終保持一人獨唱獨唸的本事，唸唱大派，分包趕角從容，人物性格分明，唱曲音調音色都屬內行，可以說是廣播歌仔的大將。她是一個聲音迷倒台灣民眾卻像謎一樣的人物。

第四個人物是『魚鯽仙』陳冠華，他並非歌仔專業演員，但他是歌仔音樂的伴奏前輩，也是歌仔音樂專業這一行的典型人物。他是十項全能：唱奏唸編，各類樂器，各種曲調幾乎都難不倒他。他也能自彈自唱，隨時搭配各種演員，各種曲調做即興的演出。他的存在意味著歌者藝人身分和伴奏者的身分在台灣是可以融合的。

第五個是吳天羅，他是雲林土庫人，年輕時向女盲師偷學【江湖調】技藝，以車鼓走唱賣藝維生，唱曲兼賣藥是他中年的主業；但社會聽曲的習慣隨著媒體的發達而逐漸沒落，他在中年後改變江湖賣唱的行業，組織「旭揚民俗車鼓劇團」以車鼓戲表演維生。由於她唱歌仔的內容太特殊了，能夠彈唱台灣歷史，在台灣尋求主體意識的時代裏，備受注目，因此也錄製了幾首膾炙人口的歌仔〈抗日歌〉等，為台灣歌仔藝人樹立了藝人批判歷史的榜樣。也曾在第四台彈唱過描述日本統治台灣的故事，但因太早過世，並沒有留下更多的作品提供後人研究。



吳天羅彈唱姿態



黃秋田

第六個人是黃秋田，他是以男子女態的腔調說唱歌仔，他的長篇錄音為數不少，自幼隨其父的江湖賣藥團全國演唱，因面貌俊美深受群眾歡迎，遂進入廣播電台演唱台灣民間故事，以非常本土味的歌仔曲調長篇演唱，遂受青睞進軍電影界，1963年先後主演『礦山黃昏』、『在會夜都市』、『溫泉鄉的日子』...等電影，並且隨片登台，造成空前的轟動，可以說是台灣歌仔先中轉換跑道，並獲得成功的特例。

小結

台灣歌仔音樂文化是台灣特定時空的文化產品，一百年以前，台灣到底接受了從中國傳來的哪些音樂文化？已經沒有人認真的去追根循源了。本地的學者專家似乎有排斥中國來源說的傾向。就音樂內容而言，在歌仔冊的立場觀察整個音樂文化的行爲，似乎並不是這麼一回事，因為文本的發展上隱約透露的事實是：從中國福建、廣東和上海印刷的歌本，被經銷到台灣來，經過日本人的統治，內容加進許多日本文化的因素，至於傳統中國故事也被台灣作詞人有意的改寫成爲具有台灣風格的新唱本，在商機無限的日治時代裡，許多專屬於台灣的唱本也陸續誕生。直到台灣光復，唱片事業在台灣蓬勃發展，台灣歌仔也搭了順風車，在廣播電台裡賣唱兼賣藥，唱片行裡的目錄有超過兩百以上的商品以「台灣勸世歌」的面貌問世，這些文化產品從出版數量上看，比同時代中國的京韻大鼓不知超出多少倍，反映出台灣歌仔受台灣人青睞的程度，其結果令人震驚。

就音樂的觀點來檢視台灣歌仔音樂，仍處在相當原始的狀況，音樂以一種頑固的姿態，套唱在七言體詩句中，以上下句結構爲主體，四句爲一個音樂單元的模式，處理文字的進行。從洪瑞珍《台灣唸歌》裡分析楊秀卿的音樂使用情形，可以清楚的發現楊秀卿有意的變換曲調，以改變聲情，製造不同視聽。她最擅長的是【七字調】、【江湖調】、少數【雜念調】、【哭調】等使用較不頻繁，在曲調

中夾白是他的特色，可以減輕演唱的壓力，也可增加視聽效果，但是在音樂上始終沒有進行板式的處理，只有在速度上進行調整而已。

由於台灣歌仔音樂始終帶著貧困人家江湖賣藝的色彩，也帶著盲人走唱、乞人度日的象徵，所以始終得不到音樂家和文藝家的參與，從藝人數量上可以看出端倪。近五十年來，台灣傳統家庭可能會讓自己的孩子聽《台灣勸世歌》的音樂，卻絕對不會讓自己的孩子去學月琴唱歌仔，可以說所有的台灣孩子都去學西樂了，只好眼睜睜的看這種本土曲藝逐漸凋零。

隨著洪瑞珍和張炫文的過世，目前台灣歌仔音樂的研究，顯的有些落寞。也許台灣學者該在這塊土地多多的耕耘，音樂界也該思考如何讓台灣學子接觸這樣的本土藝術，文藝作家更應該將這個時代的種種事蹟透過文字，提供藝人能適時適地的唱出台灣的心聲。這是台灣擁有的唯一史詩形式的藝術，我們所有人都應該珍惜和保護它，讓它很光彩的流傳下去。

