

# 臺灣歌仔戲之特色

莫光華

## 一、前言

近年來社會各階層人士皆紛紛提出口號：「要重視本土文化」，尤其是本土戲曲之薪傳與發揚更倍受人注目，於是有民間劇團如明華園、新和興組織創辦歌仔戲補習班，各地區文化中心推行歌仔戲訓練班短期受訓，地方政府如宜蘭縣、彰化縣更擴大至國中，讓國中生於課餘學習歌仔戲，政府當局於今年（八十三年）復在國立復興劇校成立專門歌仔戲學科，以三年期時間正規訓練學生，期盼歌仔戲不至斷層，負起真正的薪火相傳的重任。

我們深知語言是一個文化的生命來源，戲劇則是語言之美的精髓呈現。歌仔戲是臺灣土生土長的地方劇種，屬於閩南語音韻，其內涵精緻代表著臺灣本土文化的優美，唯因時代環境的變遷，本土文化的重要性，已漸被忽視。筆者認為，要提昇本土文化，首先要重視本土戲曲，戲曲是一種文學，它強調一個合情合理的故事，而這故事又是善惡分明，忠奸有別，讓欣賞者在潛移默化中，領悟人生的真理，可改善社會不良風氣等。

歌仔戲故事大部分皆以悲劇為主，但其最後結局皆以大團圓喜劇為收，透過演員的表演足可反映人生。在中國諸多的地方戲曲中，各具有其特色，有關歌仔戲之特色，當然很

多，唯筆者非為戲劇家，也不是劇評家，更不是考據家，僅以平時的接觸，將個人之淺見，就其唱腔、演員、劇本、文武場、服飾、舞臺道具六項，作一最膚淺之敘述分析，尚請各位多給予指導。

## 二、歌仔戲之形成

我國因土地遼闊，各省有各省的語言、風俗、民情、於是為了適應各省民間娛樂需要，故產生了一種以各省方言演唱的戲劇，此種戲劇，學者們給予冠名為「地方戲劇」；如浙江省有越劇，廣東省有粵劇，四川省有川劇、湖北省有漢劇，湖南省有湘劇等。自然臺灣省有「歌仔戲」。

依據一般有關資料記載，皆表示臺灣應沒有戲劇，因為在我國漢民尚未移墾臺灣之時，臺灣屬原住民所居，及至漢民族（福建、廣東人）大量移民方有戲劇移入，最初從大陸移來的戲有四平、亂彈、九甲、七脚仔等，而這些戲是時都用來酬神。（註一）至於民間娛樂只有一種以一個人為說唱的表演名為「走唱」，此種走唱源於乞丐，他們行乞討錢時，以說唱向屋頭家（店主人，或住戶主人）索取價錢，日久之後有人將其改良，說唱時加以故事，此種表演方式類似大鼓書和彈詞，之後又經演進，將大陸流傳的「車鼓戲」，改變成臺灣的「車鼓戲」，形成兩人對唱，加上簡單的動作，漸



漸變成戲劇化的「白字戲」，最後經由宜蘭人的修改，收集各種民謠、歌調，加以民間流傳的故事，以白字戲的形式編集成劇本，交由職業演員演唱，再吸收平劇中部份精華，運用省民間之曲調如，七字調、哭調、丟丟調、雜念等，於是產生了臺灣省特有的地方戲——歌仔戲。（註二）

綜合言之，歌仔戲之形成是1.閩南移民將當地傳統歌謠引入臺灣。2.在農閒時彼此聚集不拘形式彈唱。3.不久加入故事性（民間文學之類）之唱述。4.陸續中閩南地區民間小戲（如車鼓）歌舞傳入臺灣。5.融合以上四點，於是轉化加入小戲身段，然後將曲調拖長，由第三人稱敘說故事性質變化為第一人稱代言體，轉而變化成落地掃，然後成歌仔陣，再登上草台（簡陋的戲棚）。6.最終擷取南管、北管系統大戲及外江戲（平劇）之規制而形成歌仔戲。至於有關其更詳細之來源和形成，請參閱筆者刊登於臺灣文獻第四十一卷第三、四期中之論文「臺灣歌仔戲之沿革」。

### 三、歌仔戲之特色

在中國的衆多地方戲劇中，由於各省之語言、風俗、民情之不盡相同，故各省之地方戲劇在風格上各具其特色，本篇主旨在「談歌仔戲之特色」，筆者資料源於國內學者、專家出版之書籍、論文、報紙專刊，以及平時田野調查有關歌仔戲界耆老口述等，僅將淺薄見解報告於左：

#### （一）就歌仔戲之唱腔而言

歌仔戲之唱腔特色可以用六個字來形容，那就是聲音悅耳、動聽、好唱。它是屬於一種活的劇種，它也如一般之地

方戲曲，通常包括歌、舞、故事三大要素，經歷一段長時間、有意識、有組織成系統的融合，以故事為主要脈絡，以舞臺藝術表演作為形式，以唱腔（是指演員依照劇本的唱詞與曲調所唱出的聲調）作為特殊的風格。它具有濃厚的閩南語系的腔調，臺灣鄉土的色彩，按一般歌仔戲界耆老表示，傳統之歌仔戲表演時，一齣戲使用唱腔應佔整個戲曲的十分之七、八左右。故前華視歌仔戲團小生小明明表示歌仔戲最大之特色是在唱腔多而對白少，她說：「歌仔戲實在就是『歌戲』，裏頭的『仔』字，並無意義，只是一種加強的語音助詞，歌仔戲用臺語念出來的意思是『瓜戲』，實際上臺語『歌』就是發『瓜』的音」。她又表示歌仔戲之唱腔雖然好學、好唱，但是演員要能上臺表演，起碼也要經歷六至十年的訓練，如缺乏天分的人，有的學唱十年，甚至二十年，依然唱不出曲子特有的韻味。（註三）

筆者平時從事田野調查，由歌仔戲界耆老們口述歌仔戲唱腔之特色，綜合其資料經整理分析點點滴滴有以下數點：

1. 歌仔戲唱腔是有固定的音樂曲調，但是它的音樂曲調是因歌詞聲調不同和感情情境不同而千變萬化。故它具有豐富的表現力，使此種別具風格之唱腔藝術深入民間，使歌仔戲能風靡閩南語系世界。

2. 歌仔戲唱腔，其語音是相當優雅美好的，而一般的歌仔戲演員均患有聲音沙啞的毛病，缺乏歌仔戲美聲法的知識和訓練。

3. 歌仔戲唱腔，沒有準腔，各唱各人的，表達方式各異，如一首唱曲，本屬高音，但有些演員嗓音不足，則改為低音而唱。



4. 歌仔戲演員以女伶較多，主因是其唱腔選曲皆以音調柔和、調低，多悠揚而少激昂為主，適宜於坤伶以自然的嗓音表演，如雪梅教子這齣戲而言，演員演唱時完全運用本嗓唱，本嗓可以說是歌仔戲唱腔最大特色。

5. 歌仔戲唱腔吸收了許多地方的小調，而小調沒有正宗的系統，也無須特別的傳授，就如流行歌曲一般，只要多聽幾遍，就能唱幾句。

6. 歌仔戲唱腔，要唱得有特色，演員必須具備一付具有沙而亮的本嗓且夾帶磁性媚音，如楊懷民、陳美云、唐美云等聲帶極寬厚，唱得極感人。林美照、許秀珏具有磁性媚音，雖然唱得極嗲聲而有種肉麻感，但很吸引人。

7. 歌仔戲的唱腔也如一些大陸各省的地方戲曲一般，在唱法上保有幫腔的特色，如由數人合唱一個曲子，或由數人合唱一個曲子的尾聲，如唱曲賞蓮花、走路調等，皆以幫腔為其特色，因為此兩曲皆需要交代故事的過節，使觀賞者對劇情有所了解。

8. 歌仔戲唱腔其唱詞是固定的七字一句，鮮見四字或五字一句。唱腔務必要字正腔圓，音節簡明，是其最大特色。

以上種種點點滴滴皆為歌仔戲唱腔之特色，至於有關歌仔戲唱腔之來源、種類等，請參閱筆者於民國八十一年三月三十一日出版之臺灣文獻四十三卷第一期「臺灣歌仔戲歌調之介紹」投稿。

## (二)就歌仔戲之演員而言

歌仔戲屬於三小戲，故生、旦、丑三種角色，是演員中最重要角色。在尚沒言及歌仔戲演員特色之前，為供參閱者

有所了解，茲將平劇中之演員生、旦、丑、淨分類敘述如左：

### 1. 生之分類

(1) 喜神：它是一具布偶，身份十分高貴，演戲時充當嬰兒，相當於財神，平時置放於戲箱，臉朝下，表示嬰兒睡覺，也表示財不露臉的意思，此種置放法是梨園特殊規則。（歌仔戲劇團部分偶有用及）

(2) 娃娃生：身份代表少年，表示未滿二十歲，如現代的國中生。個性開朗、活潑，其唱腔用本嗓，如戲目中三娘教子的兒子。

### (3) 小生，小生分類極細

① 巾生：又名扇子生、小生，屬於青年之身份，表示為讀書人，生活優閒且斯文。一般言巾生的帽子兩邊有兩條帶子。但土地公、孔明的帽則是巾。

② 官生：又名紗帽生，其身份表示已經做官，如狀元、進士、探花。年齡是二十歲至三十歲的青年，穿官服如蟒，戴官帽，帽子插花，表示春風得意。

③ 窮生：又名書生，指一般唸書人，目前生活落魄，但未來前途無量，身著富貴衣，衣服破舊補釘子。

④ 雉尾生：又名武生，指武將而言，帽上插有兩支雉雞羽毛表示神器，武生沒有鬚鬚，唱腔以假嗓與本嗓互相為用，表示轉聲期。

### (4) 老生（鬚生）

① 文老生：如大臣、宰相，重視唱工。

② 武老生：穿甲與長靠，重視武工，如黃種，黃蓋表示軍人身份，忠奸皆有。



③衰派老生：髮鬚皆白，忠肝義膽事業有成之老年人，年齡約七十至八十歲。但忠貞的老僕也算在內。

## 2.旦之分類

(1)大旦：又名青衣、正旦、苦旦各地稱呼不一致，但同屬大旦，平劇名為青衣、潮州劇名為正旦，她們的穿著皆不太講究華麗。

(2)小旦：又名閨門旦，出身貴族名門閨秀，如西廂記中的崔鶯鶯。陳三五娘中的五娘。

(3)花旦：此種旦顧名思義，小女孩如一朶鮮艷的花，聰慧又活潑，身份不一定，如西廂記中之丫頭紅娘，陳三五娘中的丫頭益春。

## (4)彩旦(丑角)

①醜丫頭：年輕、千金小姐身邊侍婢。

②潑辣旦：又名刺殺旦，艷麗唯好淫心惡，如潘金蓮。

③玩笑旦：中年以上女人，性情風趣，個性獨立，如媒婆。

(5)老旦：年老女人，分有階級，視服裝之華麗而定身份非主角。唯武則天、慈禧則例外。

(6)花衫：此種旦角介於花旦與青衣之間，是民國初年新創，能吃苦耐勞(似一般青衣)，個性活潑靈俐似花旦，注重唱腔與身段。分爲四大派，有梅派(梅蘭芳)、尚派(尚小雲)、荀派(荀慧生)、程派(程硯秋)，以上四大派皆爲乾旦。

## 3.丑(小花臉)之分類

(1)文丑：又名小丑，是戲劇中科白最熱鬧者，最難演者。

。

(2)方巾丑：此種丑是做官的，表示很有成就，但是動作表情很好笑，讀書一知半解，最具代表性人物如三國時之蔣幹。

(3)武丑：又名開口跳，武功很高強，科白也最熱鬧，如三岔口中的劉利華、水簾洞中的孫悟空。

(4)彩旦(女)：表情動作很可笑，以男人反串爲最佳。

(5)丑婆子(女)：個性刁蠻狡詐強悍，如一般媒婆。

4.淨之分類(淨普通稱之爲花臉，其臉表示人物之性格，分爲忠、奸、善、惡)。

(1)文淨：分爲大花臉、花臉、銅錘花臉(如大保國中之徐延昭，他有支銅錘，是開國皇帝所賜，後代之皇孫貴族見此銅錘視爲見到先帝)、唱工花臉(注重唱工，聲音宏大，是社會中之中堅份子，如包公)。

(2)副淨：分爲文二花、架子花臉(頗有派頭，沒有很多動作)。

(3)武淨：分爲摔打花臉(唱工少，穿長靠的大將軍如趙雲)、武二花(專跑圓場，大將軍身邊的小卒)。

## 5.臉譜

(1)臉型：有整型、三塊瓦、六分臉。

(2)臉色：

①紅色：屬整型，如關公其臉紅色，代表正氣，忠義。

②黑色：屬整型，如包公，代表正直。

③白色：屬整型，如曹操，代表奸。

④綠色：屬破臉，代表惡霸。



## 一 臺灣歌仔戲之特色 一

⑤藍色：代表兇殘，如竇一虎。

⑥紫色：代表頗有毅力，如楊廣。

⑦金色：代表神、鬼、佛之類，如水滸傳中之花和尚。  
(註四)

依據平劇中之演員分類，可知分類極為細緻，然歌仔戲的演進期極短，沒有平劇之悠久文化，再者其在落地掃時期，經改良變成野台戲、內台戲時，在編劇時就直接邁入三小戲（生、旦、丑），故歌仔戲之演出戲目，也完全以生、旦、丑為主戲，其他如老旦、老生、花臉等皆屬配角，有時可有可無，此為歌仔戲特色之一。

從田野調查中，歌仔戲界耆老口述演員特色，綜合資料整理有以下數點：

1. 歌仔戲所有伶工（演員）技藝，大多數為口頭的傳授。

2. 歌仔戲演員的身段、做功皆不如平劇講究，唯獨眼神（駛目箭）卻有獨到之處。

3. 歌仔戲演員角色分類不如平劇，它不重視武戲，非但老生並不重要、武淨、武丑也沒有、在平劇中很出色的武生更談不上。

4. 歌仔戲演員絕大部分為女演員、小生、老生等皆由女性反串，導因於觀眾欣賞演出技巧高低為取捨演員，只要技巧好，便不問性別，只注重表演者在劇中、在舞臺上所表演的性別，並不重視他本身是男，是女。

5. 歌仔戲演員之黃金歲月以三十歲至三十五歲為鼎盛期，不管演小生或小旦皆最為出色，而一般觀眾也不比較演員的年齡，只要演員的神態能表現出戲中所要求的年齡即可，不計較實際年齡，以演技為重要條件。故楊麗花

、葉青、黃香蓮等皆已年邁四十，許秀昨、林美照、司馬玉嬌等也不小，照樣演小生、小旦，且甚受歡迎。

6. 歌仔戲演員，演旦角者善哭，演小生者要懂得調情，方能引發觀眾共鳴。

7. 歌仔戲的小丑，在戲中角色地位最小，但在戲外最大，其原因是唐明皇曾參加演戲，在戲中演小丑，故卸裝後唐明皇為最大。

以上種種皆為歌仔戲演員之特色，至於有關歌仔戲演員之來源、培育、分類等，請參閱筆者於民國七十五年十二月三十一日出版之臺灣文獻第三十七卷第四期，「略談歌仔戲演員之生涯」投稿。

(三)就歌仔戲之劇本而言

中國的戲曲種類繁多，大約有平劇、徽劇、桂劇、滇劇、粵劇、川劇、湘劇、贛劇、漢劇、崑曲、閩劇、秦腔、晉劇、豫劇、河北梆子、山東萊蕪梆子、紹興戲、錫劇、滬劇、甬劇、蘇劇等。以上之地方戲曲在演出時皆有專人負責編寫劇本，演之科白、唱腔絕對不能偏離劇本內容。如崑曲它之所以在眾多戲曲中，能鶴立雞群獨霸戲曲，更對後來的戲劇種下深且厚的影響，實源於有許多文人學者參予其中，寫出優良的劇本和絃律優美的樂曲之故。舉例而言如崑曲中之「牡丹亭」一劇就有「裊晴絲吹來閒庭院」、「原來姹紫嫣紅開遍」，此種劇詞典雅華美（註五）令觀賞者印象深刻，永難忘懷。

反觀歌仔戲則無此幸運，自其萌芽起以至紅極一時，始終很少文人學者參予其中，故歌仔戲並無劇本，只有先生口授，雖然如此但也產生了自己的特色，敘述如左：



1. 歌仔戲因無劇本，故水準較差，一齣劇常予人有拖拉、冗長的感覺，難引人入勝之缺憾。（現時之新和興、明華園除外）

2. 歌仔戲雖無劇本，但其劇情規劃皆以生、旦為主，故特別強調古代人的三從四德和忠孝節烈精神。

3. 歌仔戲因無好的劇本，為吸引觀眾，只好往調情方面渲染，偶而過火，造成不良惡果。

4. 歌仔戲劇情描述人物和感情較為纖巧、細緻，予人有種親切感，極受一般俗眾歡迎。

5. 歌仔戲所演的劇目內容大多以青年男女戀愛一類的文戲，其中劇本內容皆以針對小生為主。

6. 歌仔戲在演出時，由於演期動輒一、二星期或一個月，每晚演出只能選故事中的一段，為時間之配合，演員沒有劇本臺詞依據，只好自我發揮，故只好穿插大量與故事無關的科譚。

7. 歌仔戲缺乏文人學者參予，但它的文詞淺顯，且故事取材於通俗文學，由於發自真性實情，也能獲得「雅俗共賞」之美。於是「山伯英台」、「呂蒙正」、「什細記」、「陳三五娘」的故事，無人不知、無人不曉。

8. 歌仔戲的劇情很平民化，表演時以純真及自然為原則，文詞通俗，音韻自由，故無所謂之陽春白雪，曲高和寡之弊。

以上種種皆為歌仔戲劇本之特色，有關劇本之演變與改良，請參閱筆者於民國八十二年九月三十日出版之臺灣文獻第四十四卷第二期，「歌仔戲改進之管見」投稿。

（四）就歌仔戲之文武場而言

戲劇是一種綜合藝術，一齣戲之演出其風評之好與壞，並非完全繫責任於演員，而是視戲劇的全體工作人員，是否盡到牡丹綠葉之配，在觀眾欣賞戲劇表演時，往往目光完全貫注於演員身上，而忽略了其他綠葉之美，尤其是分別座落舞臺兩邊之音樂伴奏者——文武場。

歌仔戲的音樂伴奏文武場，一般而言其編制人數並不大，據筆者老師江清柳先生言及，通常為五至六人左右，分別座位坐於舞臺兩邊，左邊為武場，主管打擊樂器，任務是配合演員的一舉一動，一舉手、一投足的總指揮，使全劇推展與聯貫，襯托全場氣氛。右邊的為文場主管管絃樂器，任務是配合演唱者演奏出優美的曲調、間奏、伴奏及和唱等工作，故文武場在戲劇中佔頗為重要的地位。

歌仔戲傳統的文武場使用樂器有椰胡、大廣絃、笛、月琴、四寶（四塊仔）、拍板（五子仔）、叨哈咯仔等，其中椰胡是頭手絃、大廣絃是二手絃。而現在的歌仔戲團則不用四寶、拍板、叨哈咯仔。在打擊樂器部份增加了單皮鼓、掌鼓、竹板、卜魚、響盞、鑼、鐃等。管絃樂器方面則增加了洞簫、嗩吶、海笛、鴨母笛、三絃、京胡、鼓吹絃、洋琴、電吉他、小喇叭、薩克斯風、爵士鼓等。

現將歌仔戲文武場較傳統之樂器介紹如左：

#### 1. 文場

（1）椰胡：又名殼仔絃，由其名知其用椰子殼製成的一種共鳴筒。音色幽怨亮麗，演奏時是整個文場的首席，尤其是演員唱七字調及哭調時必須要用它來拉出主旋律，是歌仔戲音樂之主要樂器。



(2) 大廣絃：又名大筒絃，用龍舌蘭或林投樹幹製成的共鳴筒，口徑約七、八寸，因體積大而得名。其聲音低，音色較厚且悶，適合於演奏較悲傷的曲調。

(3) 南三絃：又名三絃，用堅硬木做框和頸桿，框的雙面用蟒皮蒙上，有三條絃可定音，其頸無品、平滑、可自由取音。

(4) 鼓吹絃：又名鐵絃子，用鐵管或鋁管為琴桿，底部彎曲，按上琴絃，沒有琴筒，但在上端裝上喇叭形的琴管代替，成為一種不中不西的特種樂器，其聲音經由鐵管到上端喇叭擴大出來，明朗宏亮，取下喇叭則變成柔細而帶鼻音，定絃比殼仔絃高三度。

(5) 月琴：形狀如月般圓，故名月琴，琴身扁、琴頭短，一般有四絃，兩絃同定一音，琴頭較長，可伴奏哭調，令人有種淒涼的感覺。

(6) 洞簫：用竹仔製成之直吹樂器，長約六十公分，上端有▽形吹口，管之正面有五孔、背面有一孔，下方相對旁開兩個主音孔，其聲鳴鳴，如泣如訴，歌仔戲中之哭調大部份由它來伴奏。

(7) 管：又名鴨母笛，其上端有一較大之蘆哨管，用竹仔製成，長約一尺，管前有七孔，管後有一孔，音色沙啞而荒涼，常用來伴奏哭調。

(8) 鼓吹：又名哨吶，管身為木製，車成竹節狀、下接銅喇叭口，正面有七孔，背面一孔，聲音響亮。每當皇帝，文武大官升堂、迎送、寫信、觀信、拜堂等較莊重的場面或長話短說的敘述時，均用其吹一段曲牌。

(9) 海笛：又名北笛，其構造與哨吶相似，但較短小，聲音尖銳，多用在輕鬆的或熱鬧的喜慶場面。

## 2. 武場

皆為敲擊樂器，只能奏出節奏，不能奏出旋律，但卻是全戲曲音樂的主宰，如將武場樂器除去，則失去中國戲劇特色，歌仔戲武場傳統常用樂器有：

(1) 小鼓：又名北鼓或柏鼓，是一種單面小鼓，直徑約六寸，以木為體，上端開一小孔，上蒙牛皮，用細竹棒敲擊，發出之聲音，短促而強銳，是歌仔戲武場音樂靈魂樂器，擔任總指揮。

(2) 堂鼓：又稱通鼓，為一長筒形的小鼓，面徑約二十公分，筒高約三十五公分，發出通通之聲，十分嚴肅，通常用在莊重之場面與噴吶配合演奏。

(3) 鑼：與京鑼一般大小，小者直徑約六寸，以木板尖端敲打，多與小鼓、堂鼓配合演奏，有時單獨使用。

(4) 鐃：又稱深仔，形如銅盤，中央隆起，邊向內扣，左右手各持一個合擊，大部分與鑼鼓配合使用，頗少單獨運用。

(5) 卜魚：將長方形硬木，中間控空，旁開一長縫而發出聲音，音色特殊，與鑼鼓等配合運用，使節奏顯得靈活而富變化，一般都在文場前奏之前出現。(註六)

歌仔戲發展只有百餘年，在短短之歲月中，為了要吸收觀眾，它不只要在戲曲聲腔上有新的衍變與發展，力爭上游，盡量改掉自己原有的缺點，以迎合大多數觀眾的趣味，就文武場的各種樂器運用上，也盡量多吸收一些外來樂器如揚琴、電吉他、小喇叭、薩克斯風、爵士鼓等，雖然亦為它特



色之一，唯歌仔戲音樂所使用的樂器，應該表現出歌仔戲在中國傳統戲曲音樂的特色，不應滲雜太多西洋樂器，以擾亂歌仔戲戲曲音樂上原有的古樸原始氣氛。

(五)就歌仔戲之服飾而言

傳統歌仔戲（落地帶）演員角色，除旦角頭戴假髮及戴頭花外，其他演員服飾則以穿便服為主，不加以粧扮。及其慢慢演變成三小戲時，服裝方有改變，一般演員以紅、白、黑三色粗布裁剪成戲服，運用三色之混合來變化服裝款式。及至漸受歡迎搬入內臺演出內臺戲，有了故事內容，始將平劇中之戲服完全運用在歌仔戲身上，所不同者有極少部分同一服裝，劇中人物身份不同而已，其中最大差異就是歌仔戲的小丑，他沒有固定服裝，隨便什麼朝代的款式都可以，且不分中外，此為最大特色之一。又歌仔戲為討好觀眾跟上時代潮流，近年來在服裝上力求改造革新，故樣式更前衛新潮，這也是其特色。（註七）

為供參閱僅將平劇戲服簡介如左：

1. 蟒：蟒是戲中帝王將相，后妃女官的官服。其式樣是綴製圓領袍服、大襟肥袖，有水袖。上綉龍、鳳、日月、雲彩、八寶等圖案。下擺及袖口綉有海水江崖，象徵江山社稷。兩側有花擺。穿著時佩玉帶。分為男蟒、女蟒、改良蟒。蟒的顏色和圖案又是角色身份、境遇和性格的象徵。男蟒長及足，分上、下五色。黃蟒是皇帝的官服。紅蟒是狀元、駙馬和其他高官所用。綠蟒是忠勇紅臉漢子穿用。白蟒和粉紅蟒是年輕的生旦角色所用，表示俊美英武。白蟒還可用作孝服。黑蟒是性格耿直，畫黑臉的淨行角色穿用。

女蟒似男蟒，尺寸較男蟒短一寸多，約三尺一二。長僅及膝，兩側無擺。穿時上披雲肩罩網鬚。分紅、白兩色。老旦蟒似女蟒，但無波浪花邊，正身綉團龍或團鳳，下綉海水，穿時繫玉帶，不加雲肩。所謂改良蟒是在三十年代後期出現，由周信芳、馬連良二位京劇藝術家改良。其式樣和用法同蟒，只是已簡化了圖案和紋飾。

2. 帔：帔是戲中帝王將相，豪紳顯貴及其夫人的便服。多用於文場戲中，由於多是男女作對使用，故又稱對帔。帔是大袖長袍，對襟，直領，左右有開叉，綉花圖案有團花和折枝花兩種。有十二團、十團不等，綉在前後襟、兩肩、兩袖外側前後下擺。折枝花綉在下擺和兩袖外側。帔有男女之分。男帔身長四尺三寸，直領於前襟相平。女帔身長三尺，直領左胸為結成如意。帔的顏色有紅、黃、藍、紫、粉紅、秋香、皎月等多種，也表現人物的身份，地位和性格。與蟒、靠相同，穿著有定制。

3. 開氅：開氅是帝王將相的便服。寨主和英雄也穿。又是中軍的官服。穿時不掛玉帶。式樣為圓領大襟，長及足，有擺。衣邊有彩色多紋綉。圖案多用獅、虎、豹、麒麟等走獸。顏色有紅、黃、綠、白、黑、紫等多樣。帝王穿黃，武將穿紅、黑，寨主穿紫，掛白鬚的宰相必須穿白，中年必須穿紅。

4. 官衣：官衣是戲中官員的官服，式樣似蟒，紋飾僅有前後胸的補子。上綉飛禽走獸。此外全素。領和擺的顏色有別於正身。補子上的圖案形象是官階品位的標誌。不



同品位或文武，「綉什麼樣的飛禽走獸圖案」，各朝代都有規定。而戲衣上的補子只取文禽武獸的象徵意義來點綴。確定品級多用衣色為根據。皇帝不穿官衣。因此，官衣無黃色。紫官衣為權臣和皇親所用。紅官衣的品級僅次於紫官衣，本是四品知府等中層官員的官服。黑官衣又叫素服，獄官衣等沒有補子，是一般獄官、門官一類的下層官吏使用。

女官衣比男官衣短小，露裙腳，無擺，為誥命夫人的官服和結婚禮服，有紅紫兩色。有時丑角也穿大紅女官衣。

5. 褶子：褶子是戲中廣泛使用的一種常服。闊袖、和尚領、肋下無擺。緞製的叫硬面，綢製的叫軟面。有花的叫花褶子，無花的叫素褶子。分男、女、小生、武生、富貴衣、青衣、海青、老斗衣等，各種皆有定制。顏色分有上五色，下五色和其他色。

男褶子又叫道袍，身長約四尺四寸，從大襟頭到底襟鑲有一條三尺八寸的大領。紅素褶子多作襯衣用，外穿蟒靠。花褶子穿著較多者為武生和小生。藍素褶子多為鬚生的文人所穿。穿黑素褶子表示身份貧寒。富貴衣是在素褶子上掛上幾塊彩綢，以示打滿補釘。穿富貴衣的都是一時窮困潦倒，將來是富貴顯達的人。女褶子是旦行平民婦女的戲衣。身長為三尺一寸。式樣長及膝、大領、有大襟和對襟兩種。大襟多為不綉花，為中老年婦女穿用。對襟褶子綉角花，為青年婦女的便服，紅綠兩色是宮女的制服。青衣也是一種女褶子，以黑色為主，另有深藍、墨綠、青灰等色，較為沈重。為貧寒中的貞節

烈女，賢妻良母穿用。老斗衣叫斗衣，紫花老斗衣，勞動衣，是褶子的一個特殊品種，為戲中無依無靠的老夫妻穿用。海青，褶子的一種，式樣同黑素褶子，惟全黑色，為戲中家院角色所穿。青袍，黑布製作的褶子，穿時不用水袖。為戲中文職役卒的公服。

6. 宮衣：又名宮裝，是后妃及有地位的美女的禮服，圓領，對襟水紋大袖，有六道二寸寬的五彩花道，有水袖。下部有五彩飄帶。內襯裙、滿綉花。穿時加雲肩。

7. 八卦衣：八卦衣為戲中懂陰陽，通八卦的軍師穿用。樣式為圓領、闊袖、收腰，邊口飾花紋，胸前綉太極圖、兩袖、兩肩，前後身飾八卦，故稱八卦衣。服色有深紫、寶藍和黑色。

8. 鶴氅：它的式樣和用途與八卦衣相似，有時可以互用。只是鶴氅用鶴作裝飾圖案，多為隱士用。鶴氅的顏色有紫、紅、黑、藍、綠、皎月等多種。

9. 法衣：直袖，前後身展似方形夾被。黑地藍道，領上各綉一條龍紋，綴飾兩根飄帶，飄帶上各綉一龍一虎，前身兩主道寬約五寸，上綉琴棋書畫。底擺七寸許，上綉雲龍。兩肩及下擺處綉四團太極圖。後身比前身略寬。兩主道上綉八卦圖和佛八寶。底綉雲龍。中間綉太極圖或塔圍飛鶴。有紫、藍等色。為戲中神道術士所用。其中又有八仙衣、伽藍衣、偏衫、花神衣、道姑衣、判官衣、加官衣、財神衣、魁星衣等。

10. 靠：靠又叫甲、靠把，是戲中武將披掛的鎧甲。它以素緞作面料，綉圖紋仿制古代鎧甲，由二十一片綉片組成。靠有硬靠、軟靠和改良靠三大類。分男女。靠的背後



有硬皮殼叫背虎，是插靠旗用的，插靠旗的是硬靠，不插靠旗的是軟靠。靠旗多為三角形，上綉二龍戲珠圖案，是從古代軍隊的令旗演變而來的。在舞臺上，靠旗是將帥的標誌，也是表演的道具。女靠是女將穿的，尺寸較男靠短，披雲肩胸前戴一枚大彩球，靠肚至足綴數十根彩帶，舞動起來飄如彩風。女靠多為紅色。

11. 大鎧：簡稱鎧，與靠相似，沒有靠肚和靠旗，正面沒有生頭，靠牌連在鎧上。穿時與靠同。顏色多為紅色，是校尉、御林軍和高級官員站堂軍的戲衣。角色因服裝得名，稱大鎧，身份地位較一般龍套高。

12. 箭衣和馬褂：皆是滿清服裝，同時被戲曲演出時所採用。箭衣本是清朝官員用於騎射的服裝，京劇舞臺上使用，並不一定是反映清代生活，凡是長途跋涉或閒居的角色，為取輕便都可以穿用箭衣和馬褂，箭衣和馬褂常是配套使用。箭衣有花箭衣和素箭衣兩種。馬褂，又名馬褂箭衣，是清朝官員的行服，分為龍、花、素三種。

13. 豹衣褲：又名抱衣褲、英雄衣、打衣，它是英雄俠客穿著，武打靈活利索。

14. 戰衣裙：為武旦短打時穿著。

15. 龍套衣：是龍套角色的戲衣。

16. 漏肚：圓領半身，長袖束口，領及下端有鈕扣，胸部露空，故名。戲中武打時，表現人物激戰，情緒亢奮，袒胸露懷用。

17. 胖襖：是用白布絮棉花做的坎肩。前胸和後背棉絮較薄，兩肩很厚。胖襖是花臉、武生、老生不可缺少的輔助性戲衣。

18. 茶衣：藍布製成的大領大襟的短衫，白領白水袖、穿時腰間要束一布帶或腰包。茶衣是戲中堂倌、店小二及其他勞動者的服裝。

19. 裙襖褲：也分別叫褲子、裙子、襖子。是由清朝婦女服裝演化而來。戲中丫環、使女，以及貧寒女子多穿。

20. 彩褲：綢製。輕便靈活，宜於舞蹈。顏色有紅、黑、白三種。

21. 水裙：即小腰包，是一種繫於腰間的白布短裙。戲中的漁夫、樵子、店小二等勞動者多用。（註八）

#### （六）就歌仔戲舞臺道具而言

歌仔戲舞臺道具傳襲於平劇，道具之種類繁多，最常用的有：桌及桌圍、椅子及椅帔、大小帳子、布城、山石片、船槳、馬鞭、漁竿、漁網、令旗、令箭、印信、文房四寶、金牌、招牌、腰牌、虎頭牌、串鈴、燈籠、火把、彩球、竹籃、水桶、柴擔、斧子、紙刀、碗筷、掃帚、簸箕、梆子、信封、聖旨、香爐、燭臺、酒壺、酒壘、酒杯、玉圭、牙笏、傘、魚枷、托盤、銀鏢、元寶、雷公錐、電母鏡、石磧、石擔及各種旗等。（註九）

據員林新和興歌仔戲團團主江清柳先生口述言及，他表示，歌仔戲的一切皆學習於平劇、平劇中具備的一切，歌仔戲也當具有，只是歌仔戲劇齡較年輕，發展空間大，故能勇於模仿與改革，就舞臺道具而言，它除了擁有平劇一切之外，為了吸引更多的觀眾，它必須出奇致勝，運用舞臺機關布景的詭特變化與華麗來炫耀自己，於是將布景畫在景片上，用一塊放一塊，其中有亭臺樓閣、機關等，更配合自然界的變化於是風、雨、雷、電及各種動物紛紛顯示在舞臺上，使



劇情更為熱鬧緊湊。故他表示歌仔戲舞臺道具最大的特色是特別重視布景，在舞臺上，只要幾秒鐘的時限內，能夠迅速靈活的換好佈景，這是其他的地方戲劇望塵莫及的。（註十）

另外有關歌仔戲之舞台變化請參閱筆者於民國八十二年九月三十日出版之臺灣文獻第四十四卷第二、三期合刊本中之「歌仔戲改進之管見」投稿。

#### 四、結語

筆者自踏入文獻會以來，轉瞬已屆十年，承蒙劉副主委的指示，從事於臺灣歌仔戲之探討，由於本身非科班出身，工作之始如一張白紙，故不得不時刻鞭策自己，面對種種困難，如個人學養有限、文獻資料搜集不易，田野調查客觀環境配合不週等，故呈現成績常不如理想，時感形陋。

自從事臺灣歌仔戲研究後，時奔走於各地圖書館、書局、書攤，尋找有關歌仔戲論文資料外，再到員林新和興歌仔戲補習班當學徒，其餘空閒暇時刻則如一般觀眾一般，雜在人群中聽著舞臺上的緊鑼密鼓。看著演員臉上喜、怒、哀、樂的表情，如果演到緊張之處，演員表演痛哭流涕，自己也會情不自禁的而落淚。看到劇中離而後合充滿人情味的劇情，於是忘情拍手以示鼓勵。及至舞臺曲終人散，取個適當機緣向他們求教。如此年復年的歲月累積，對於歌仔戲培養出一分濃濃的感情，於是陸續的提出了六篇論文報告（臺灣歌仔戲之沿革、臺灣歌仔戲歌調之介紹、略談歌仔戲演員之生涯、歌仔戲興盛與衰退之初探、歌仔戲改進之管見，臺灣省地方戲劇協會之簡介）累計約十二萬餘字，將臺

灣歌仔戲作一有系統的介紹，雖然深度有待商榷，但亦當珍惜。

談臺灣歌仔戲之特色，已至江郎才盡之嘆，取材非易，理當至收山時刻，今後將另擇良材而為之，總而言之，臺灣歌仔戲，它是臺灣的方言戲，不管它的劇情或是內容，只要居住在臺灣的居民，皆能一目了然，它的劇情內容勸人為善，很容易給人們一種啓示，如循環因果相報，給惡人警惕等，此種地方戲劇值得我們重視與珍惜，我希望它不止永遠薪傳且要發揚光大。

在會內我要感激簡主委的精神激勵，劉副主委的指示，鄭委員的指導（他雖然言語措詞劇烈，不是他也許我什麼都沒得到，這是我肺腑之言）。會外當然是我的老師江清柳先生，地方戲劇協進會總幹事葉子楓先生，前者給予我啟蒙教育，後者提供我如何作田野調查資料，總而言之句話：「由衷感謝」，謝！謝！您們。

#### 註釋

註一：地方戲劇雜誌，第三期，第三頁。

註二：員林新和興歌劇團江清柳、大振豐歌劇團廖和春口敘錄音整理資料。

註三：中國民間藝術的今昔，汪季蘭，第一三〇頁。

註四：民國七十六年員林新和興歌仔戲補習班講授資料，筆記，教師連瑞金。

註五：民俗曲藝第五十八期，中國民族戲曲的存在形態與藝術特徵，

第一〇九頁，吳乾治。

註六：臺灣電影戲劇，呂訴上，第二四四至二四五頁，同註四（部份



資料來自補習班文武場樂師口授。

註七：員林新和興歌仔戲團團主，江清柳口述資料。

註八：中國傳統京劇服裝道具，趙之碩，第九—三十九頁，同註七部份資料來自員林新和興歌仔戲團江清柳口述資料。

註九：同註七、註八。

註十：資料來自員林新和興歌仔戲團、團主江清柳先生之口述資料。

### 參考書籍

1. 中國傳統京劇服裝道具，陳秀珮、林惠娟，永光彩色印刷股份有限公司，八十一年一月出版。
2. 中國民間藝術的今昔，汪季蘭，大華晚報社，六十一年六月出版。
3. 地方戲劇雜誌，辛金傳，新東方印刷廠，四十五年三月出版。
4. 中國戲曲史，孟瑤，傳記文學出版社，六十八年十一月一日再版。
5. 藝術雜誌，陶克定，大東南印書館，四十八年出版。
6. 民俗叢書臺灣電影戲劇，呂訴上。
7. 臺灣戲劇中心研究規劃報告，林鋒雄，太生行印刷有限公司，七十七年四月初版。
8. 中國古典戲劇的認識與欣賞，曾永義，正中書局，八十年十一月初版。
9. 臺灣歌仔戲的發展與變遷，曾永義，聯經出版事業公司七十七年五月初版。
10. 民間戲曲散記，邱坤良，時報文化出版事業有限公司，六十八年九月初版。
11. 臺灣省地方戲劇協進會成立四十週年紀念特刊，葉子楓、黎明企業行，八十二年十一月出版。
12. 中華民國年鑑。
13. 民俗曲藝專輯，七十一年十月出版。
14. 野臺鑼鼓，陳健銘，稻鄉出版社，七十八年六月出版。

15. 臺灣歌仔戲的發展與變遷，曾永義，七十七年五月初版。
16. 日治時期臺灣戲劇之研究，邱坤良，八十一年六月初版。

### 作者簡介

姓名：莫光華

籍貫：廣東省

年齡：五十七歲

學歷：政工幹校第九期政治系畢業

經歷：輔導長、連長、圖書管理員、教師、股長、現任文獻委員會編纂、僑泰工家中學教師

著作：略談歌仔戲演員之生涯（臺灣文獻第三十七卷第四期），臺灣歌仔戲的沿革（臺灣文獻第四十一卷第三、四期），歌仔戲興盛與衰退之初探（臺灣文獻第四十四卷第一期），歌仔戲改進之管見（臺灣文獻第四十四卷第二期、三期），臺灣歌仔戲歌調之介紹（臺灣文獻第四十三卷第一期）。