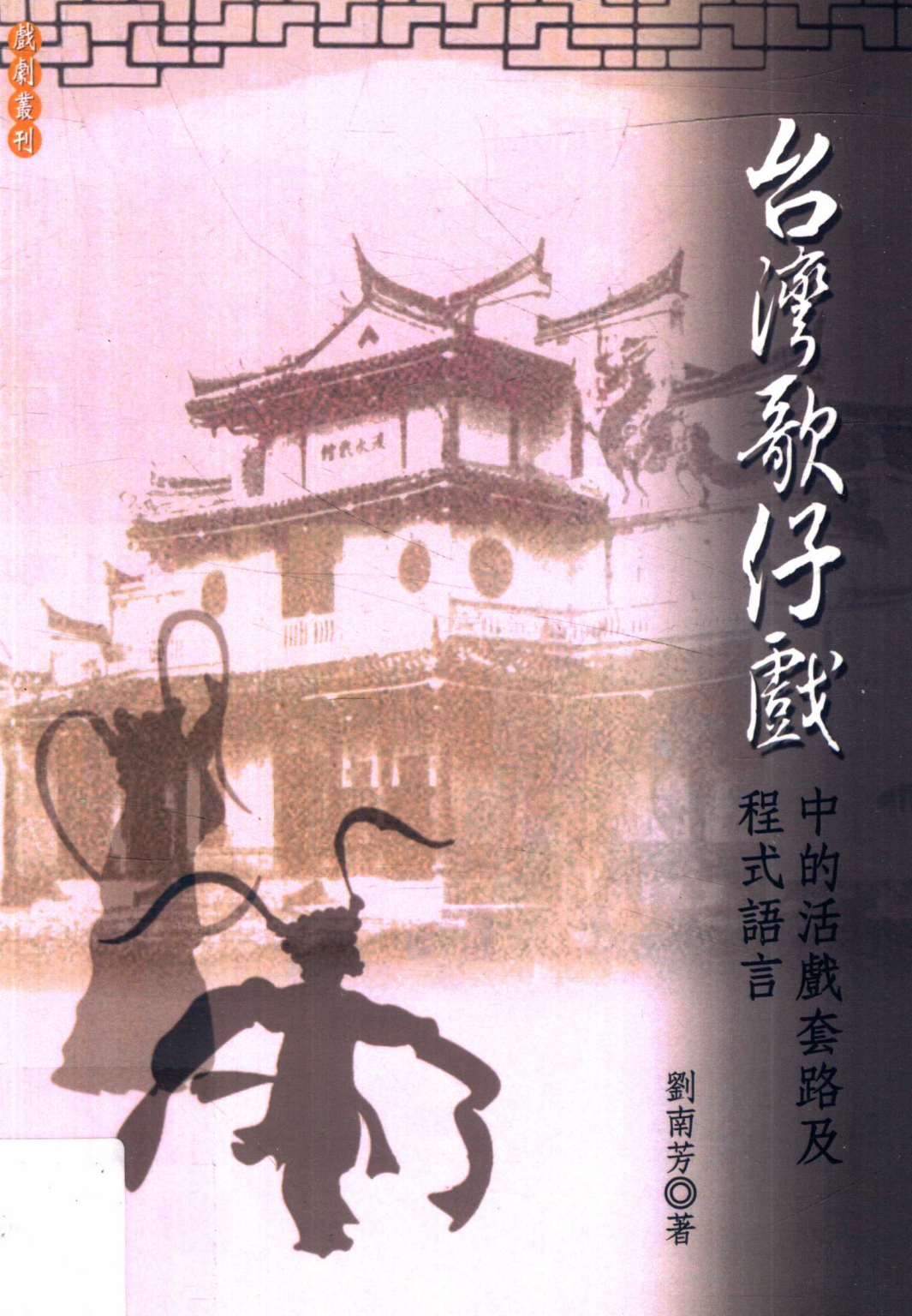




台灣歌仔戲

中的活戲套路及
程式語言

劉南芳◎著

台灣歌仔戲中的
活戲套路及程式語言

劉南芳 著

文津出版社 印行

國家圖書館出版品預行編目資料

台灣歌仔戲中的活戲套路及程式語言 / 劉南芳

著. -- 初版. -- 臺北市：文津, 2016.04

面；公分

ISBN 978-986-339-039-8(平裝)

1. 歌仔戲 2. 劇評

983.33

105006713

台灣歌仔戲中的活戲套路及程式語言

著 作者：劉南芳

發 行者：邱家敬

出版者：文津出版社有限公司

地址：台北市 10662 建國南路二段 294 巷 1 號

E-mail: twenchin@ms16.hinet.net

<http://www.wenchin.com.tw>

電話：(02)23636464 傳真：(02)23635439

郵政劃撥：00160840（文津出版社帳戶）

登記證：行政院新聞局局版台業字第 5820 號

25 開本（15×21 公分） 256 頁

初版：2016 年 4 月一刷

新台幣 320 元

ISBN 978-986-339-039-8

目 錄

緒 論	1
第一章 台灣歌仔戲唱詞中民間傳統的特徵	11
前 言	11
第一節 從「歌仔」到「歌仔戲」的傳承及演變	13
第二節 民歌風格對於歌仔戲唱詞的影響	24
第三節 「活戲」演出與唱詞「程式化」的發展	38
結 語	54
參考資料	55
第二章 「歌仔冊」對歌仔戲及唱詞套路的影響	57
前 言	57
第一節 歌仔冊與內台歌仔戲「四句聯」韻字的使用規律	59
第二節 「借音字」的使用	68
第三節 「歌仔冊」的敘事方式對歌仔戲的影響	73
第四節 「歌仔冊」的「唱詞套路」在歌仔戲中的應用	79
結 語	84
參考資料	86
第三章 台灣內台歌仔戲劇本中「套路段子」的應用	89
前 言	89
第一節 「套路段子」在「活戲」中的應用	91
第二節 承襲於傳統劇目中的「套路段子」	98
第三節 新編戲中形成的「套路段子」	105
第四節 「套路段子」產生的原因	116

結語	122
參考資料	123
第四章 台灣歌仔戲中程式語言的作用	
——以歌仔戲「活戲」演出為例	125
前言	125
第一節 口頭詩歌與民間戲曲中的「程式語言」 (formulaic diction)	127
第二節 活戲中「程式語言」建立的基礎	141
第三節 程式語言在活戲中的應用	153
結語	168
參考資料	169
第五章 流行歌曲在台灣歌仔戲中形成的套路與影響	171
前言	171
第一節 流行歌曲在台灣歌仔戲中形成的套路和應用	174
第二節 台灣歌仔戲引進流行歌曲的影響	197
結語	215
參考資料	216
第六章 活戲的即興表現與定型書寫	221
前言	221
第一節 定型書寫與活戲中「程式語言」的建立	224
第二節 活戲走向定型書寫的途徑	232
結語	244
參考資料	246
後記	249

緒論

台灣歌仔戲在形成之初還是一種樸素的民間文化，說著本地的語言、唱著民間的歌謠小調，加上簡單的戲劇扮演。1920年代台灣的戲院逐漸增多、娛樂事業興起，台灣歌仔戲發展為大戲並進入了商業劇場，隨著台灣社會的發展、城市建設以及文明的進步，從「民間文化」成為「大眾文化」。大眾文化隨著媒體的發展和「機械複製」的手段，產生了更多商業利益的需求並具備更強的世俗性，它的傳播更為迅速、影響更為廣遠。

在台灣歌仔戲發展中有許多有代表性的例子，例如日治時期流行歌曲與歌仔戲音樂的交流；廣播歌仔戲與賣藥團在電台的結合；或是1950年代在商業劇場中「拱樂社」發展了「錄音團」，用「定型劇本」加上錄音的方式來表演歌仔戲。在快速的社會變遷之中，一個內台歌仔戲的「民間戲班」、廣播歌仔戲劇團、或是電視歌仔戲所要應付的是商業市場的變化與觀眾口味的需求。

台灣歌仔戲另外一個值得注意的現象是異文化的交流與融合。民間戲劇形成的基礎是本地的語言和音樂，但是在台灣歌仔戲發展的過程當中，既有接受海派京劇、福州班的機關布景和表演形式；又接受了「皇民化運動」的「新歌劇」影響，在演出風格上帶著殖民文化的色彩。這些是台灣歌仔戲在發展中特殊的融合經驗，所以在現存的內台歌仔戲劇本當中，我們既可以看到傳統的「打引」、「四聯白」；也可以看到「後台放送物語」、「新劇哭」……等不同的舞台指示。

戰後「拱樂社」、「日光歌劇團」在「連台本戲」的基礎下發展了歌仔戲定型劇本，但是除了對「錄音團」的幫助之外，對當時的歌仔戲界並沒有造成大規模的模仿或是影響。絕大多數的劇團承襲日治

時期演出「活戲」的習慣，並且在內台歌仔戲盛行期間、以及結束之後，在民間的廣播歌仔戲和外台歌仔戲都是採取這種透過「講戲」來即興表演的形式，一直到娛樂事業已經突飛猛進、大眾文化已經蓬勃發展的今天，台灣民間歌仔戲班的「活戲」傳統並未改變。

21 世紀的台灣已經是一個現代化的社會，不分城鄉、教育普及，網路資訊也十分發達；表演藝術方面已經有許多專業的學校科系，有政府和民間的文化機構，或是引進國外大型表演、或是鼓勵本土創作，部分民間歌仔戲劇團也加入了現代劇場中的表演，遵循著編劇、導演、舞台設計……等現代劇場的演出規範進行。同時在另一個空間喧鬧著歌仔戲的鑼鼓，台灣民間歌仔戲班維持著日戲、夜戲的傳統，逐廟會而居；演出的地點可以在偏僻的鄉鎮，也可以在高樓林立的都市中；有時搭台在捷運站的旁邊、或在百貨公司側面的巷弄……。大約是 2002 年左右，筆者曾經在三重看過一次外台歌仔戲演出，舞台搭設地點離公車站很近，有時候車輛經過時，我們這些坐在靠馬路的觀眾還需要暫時站起來，免得影響交通。

大陸學者傅謹從 1994 年開始對於浙江台州境內七十多個民間戲班做了近八年的田野調查¹，當時台州的民間戲班許多是採取「路頭戲」²的演出方式，對應於劇本戲所受到的尊重，傅謹認為「路頭戲」在民間是一種「自生自滅」的發展，但是因為它掌握了民間的趣味，因此就算曾經遭受戲劇改革的禁止，只要政策一開放，它仍然廣受民間的歡迎：

經歷了完全喪失話語權的半世紀之後，無論是戲班還是觀眾本身，都接受了劇本戲的藝術價值高於路頭戲的觀念，然而，劇本

¹ 傅謹將田野調查的研究集結出版《草根的力量——台州戲班的田野調查與研究》，南寧：廣西人民出版社，2001 年。

² 「路頭戲」又稱「幕表戲」或是「提綱戲」，台灣稱為「活戲」，意思是只憑著劇情的講綱，由演員及樂師在舞台上即興表演完成的戲劇形式。

戲之於一般民眾欣賞趣味、價值觀念的隔閡，並未因此而消除。民間對路頭戲的情感記憶雖然無從表達，但畢竟仍然積澱於集體無意識，並沒有因菁英文化以及官方意識形態對劇本戲一邊倒的支持而消解……。只要民眾擁有部分選擇的權力，他們就會用自己的方式，清晰地表達他們和創作劇本戲的菁英文人精神領域的疏離；因此，一旦民間戲班因改革開放而重新出現，路頭戲的復甦就是歷史的必然。³

在傅謹對於台州戲班的調查之後，引起了大陸許多學者對於民間戲班的關注，紛紛對於地方的民間戲班展開調查；除了浙江的「路頭戲」之外還有許多民間戲班採用「幕表戲」的表演型態，像是桂林地區的彩調民間戲班⁴，或是江蘇鹽城的淮劇團⁵等。有些劇團甚至還可以做小型的商業演出，像是長沙的民間花鼓戲班⁶，這些民間戲班演出的場次甚至比國營劇團還要多。採用「幕表戲」的原因大多是因為在頻繁的演出要求下，排劇本戲太花時間，用「講戲」的方式演員可

³ 傅謹，〈“路頭戲”的感性閱讀〉，北京，《讀書》2002年4期，頁4-5。

⁴ 彩調戲班稱沒有劇本的演出為「搭橋戲」；一般「搭橋戲」的故事梗概有「橋師」在每場演出前說給演員聽。根據李婷婷和李璐在2006-2007年間的調查，桂林地區的彩調劇團在演出「搭橋戲」的機會比演劇本戲更多。參見李婷婷、李璐，〈桂林永福彩調民間戲班現狀調查報告——以永福縣仙鳳彩調劇團為個案〉，《賀州學院學報》23卷3期（2007年10月），頁39-43。

⁵ 以鹽城的「建湖金樂淮劇團」為例，該團演出的基本上都是傳統古裝戲，老戲的表演形式是幕表戲的連台本戲。參見祁彥香，〈淺談幕表戲的意義——以建湖金樂淮劇團為例〉，收錄在《音樂大觀》2012年11期（北京：山東音樂家協會出版），頁281-282。

⁶ 根據石力夫2005-2007年的調查，在長沙的民間花鼓戲班有部分還能在小型劇場或商場中維持日常的商業性演出。參見石力夫，〈長沙花鼓戲民間戲班調查〉，湖南，《藝海》2008年1期（華夏藝壇），頁30-33。

以自由發揮，產生新戲也比較快。⁷

如果政府是採取一種「不干預」的態度，這種「原生態」的戲劇，並不會因為西方戲劇觀念的優勢、現代劇場的宏偉、或是菁英份子的價值觀而消失，即便在現代社會上「失去話語權」，這種「路頭戲」、「搭橋戲」仍然展現蓬勃的生命力。香港的「神功戲」也是許多戲劇學者或是人類學者關注的焦點，因為香港和台灣一樣是個高度發展的現代社會，但是民間廟會慶典酬神的「神功戲」還是頑強地存在。比較起廣東的粵劇，香港粵劇展現的是一種「高度市場化」的生存型態，從人類學的角度而言「民間戲班」有著不可忽視的力量：

（廣東粵劇）由於政府的過度關注逐漸脫離市場，回歸市場的道路困難重重；香港粵劇卻能夠在殖民當局的不重視不干預政策下，始終保持了一種正常的、民間的、高度市場化的生存型態。傳謹的這一「原生態」，「不干預」論，對我們重新審視民間戲班、正確認識民間戲班的價值和力量，有重要的意義。⁸

香港粵劇是在殖民當局「不重視、不干預」的政策下得到發展，反觀台灣民間職業劇團的「活戲」演出，更令人深思。台灣歌仔戲與大陸民間戲班或是香港的神功戲有些相似、也有些不同。與大陸戲班不同的是，台灣的「活戲」自戰後以來從未被禁止、或是被強制「改革」，戰後的台灣歌仔戲班在商業劇場中卯足火力全面發展，當時全台灣戲院林立，民間戲班跟隨著快速的社會變遷更深入地與流行文化結合，在傳統曲調中兼唱流行歌曲、用「活戲」的方式演出電影或武俠小說改編的新戲……等等；較之於香港的「神功戲」，台灣民間戲

⁷ 同註 4，〈桂林永福彩調民間戲班現狀調查報告——以永福縣仙鳳彩調劇團為個案〉，頁 21。

⁸ 易紅霞，〈人類學視野下的戲班研究〉，《暨南學報》（哲學社會科學版）31 卷 6 期（2009 年 11 月），頁 47。

班的「市場化」和「商業化」特色更加明顯，同時也得到觀眾的支持。在內台歌仔戲劇團鼎盛時期，許多劇團一年能演出三百場以上，歌仔戲成為當時最普遍而受歡迎的大眾文化之一。

台灣民間歌仔戲班在「適應時代變遷」上累積了豐厚的經驗，並且留下一個珍貴的印記——「內台歌仔戲劇本」，翔實地記錄了當時內台歌仔戲的演出樣貌。內台歌仔戲劇本雖然是定型書寫的形式，但是它保留了許多「活戲」的特色，像是典型的人物、固定的情節套路、以及慣用的程式語言等。內台歌仔戲的編劇大多都是優秀的「講戲先生」，他們所寫的劇本以 5 本到 10 本的「連台本戲」規格居多，字裡行間帶著講戲先生的口吻，透過台語「借音字」書寫，保留了生動的民間語言、並且熟練地使用「活戲」中的套路。

這種民間藝人的創作和文人劇本有很大的差異。在內台戲發展的時期很難找到「文人寫作」的痕跡，歌仔戲界也缺乏知識份子的重視與參與，再加上當時的劇場每天要更換演出劇目、又要新奇刺激，一般文人或許也很難應付得來。內台歌仔戲編劇用「連台本戲」的方式來應付「大量生產」的需求，也需要運用大量的套路和程式語言的變化來組織劇情、不斷推出新戲，因此民間藝人的創作就自由地發展起來。隨著新劇目的增多和演出內容的變化，他們不但使用舊的套路、也會發展出新的套路，當舊的「程式語言」不夠用了，也會產生新的「程式語言」以符合演出內容的需要；在內台歌仔戲劇本中我們已經可以看到許多結合當時流行歌曲所產生的演出套路，像是「酒醉唱失戀歌」、「送出帆」等；或是結合新劇獨白的表演方式。等到內台歌仔戲的時代逐漸結束，曾經在內台戲演出的劇目、表演方式也流傳到外台，包括內台許多曾經「定型」的劇本也再度成為「口傳」的活戲⁹，我們在內台歌仔戲劇本中所看過的套路也可以在外台歌仔戲的

⁹ 例如拱樂社的《水萍怪影》、《父子干戈》原本都是定型劇本戲，到外台歌仔戲演出之後都成為「活戲」方式在流傳。

「活戲」演出中找到。

這是台灣歌仔戲一個非常特殊的發展歷程。我們現在看到的外台歌仔戲已經經歷了民間藝人的一個創作顛峰，在「活戲」方式的保存之下，既包含著傳統、又持續在現代發展。這讓我們重新審視歌仔戲的「活戲」演出時，不能僅用「即興」來理解，而應該更重視民間戲班中所保留大量的既有套路和慣用的程式語言，這是口傳文學中一種「歷代相傳的機制」¹⁰；演員單靠「即興」或是「記憶力」並不能應付這麼長遠、這麼龐大的演出，在歷史中累積的套路與程式語言才是「活戲」可以持續發展的基礎。而且台灣歌仔戲經歷長期的商業劇場發展、以及劇目的大量變化，已經不是以演出「傳統戲」為主，新的劇目就會產生新的場景、形成新的套路，新元素的加入也會形成套路的變化，過去機關布景、流行歌曲、日本電影情節……都曾經刺激演出套路的產生，並經歷不同時期民間藝人在舞台上的實驗。要解讀台灣的活戲，「套路」與「程式語言」的發展是非常重要的關鍵。

這本書的內容包括這些年間筆者的一些訪問和思考，希望從不同面向的觀察，討論台灣歌仔戲在「口傳」和「定型書寫」之間活戲套路與程式語言的發展。第一章〈台灣歌仔戲唱詞中民間傳統的特徵〉嘗試從「口傳文學」的角度去解析歌仔戲，初步討論歌仔冊、流行歌曲與歌仔戲的關係，分析歌仔戲在吸收民間音樂時也保留民間唱詞的傳統特徵並成為舞台上「程式語言」的應用資料。在這篇文章中提出的「韻腳詞組」觀念，有助於理解活戲演員的編詞方式。

第二章從「歌仔冊」對台灣歌仔戲的影響開啓討論，歌仔戲除了許多故事情節、唱詞套路承襲自歌仔冊之外，包括借音字的用法、押

¹⁰ 「記憶力也要依賴一個歷代相傳的機制才能發揮它的作用，沒有這樣的機制，就算有再好的記憶力，也沒有辦法演唱出史詩來。而故事類型、典型場景和程式的有機結合組成了口頭表演中的創作的機制」，參見林崗，《口述與案頭》（北京：北京大學出版社，2011年7月初版），頁40。

韻的習慣都與歌仔冊有很多相同的地方。歌仔冊不僅是許多資深演員的「工具書」，歌仔冊所記錄的四句聯包含豐富的「人物套語」和「情境套語」，也幫助歌仔戲演員累積自己的「程式語言」。

第三章〈台灣內台歌仔戲劇本中「套路段子」的應用〉是接續筆者博論中〈台灣內台歌仔戲定型劇本的結構方式與敘事特色〉的研究內容所發展。筆者在博論中曾就內台歌仔戲劇本中的人物設置做出歸納，並就內台歌仔戲的情節構成中敘述「套路」的使用習慣。在本章中進一步針對傳統劇目所留下的套路及新編戲中發展的套路做分析。

「套路段子」類似於民間口傳文學中的「主題或典型場景」（theme or typical scene），通常受到觀眾的肯定與歡迎才會造成模仿與流傳；在內台戲劇本中還可以看到許多的「套路段子」目前還可以在外台歌仔戲中見到，包括所搭配的曲調、身段表演，可以看出承襲的痕跡。

第四章〈台灣歌仔戲中程式語言的作用——以歌仔戲「活戲」演出為例〉是從「活戲」的觀點討論口傳文學中「程式語言」的重要性，以及演員如何在經驗中累積在舞台上使用的程式語言。台灣歌仔戲較少發展出像大陸幕表戲中有成篇的「賦子」、或是「偈子」，像是「誇相」、「行路」……等，一方面是歌仔戲在商業劇場中要求的戲劇節奏比較快，台上的對唱機會多於獨唱機會；其次歌仔戲的劇目發展包羅萬象，有許多現代故事題材，傳統的唱詞套路像是「繡花」、「賞花」在新編戲中漸漸地減少使用機會。在台灣歌仔戲中的「程式語言」有時候反而是大段的說白而非唱詞，或是新劇式的獨白也十分流行，這些程式套語依然在活戲中被應用。

第五章嘗試探討流行歌曲對於台灣歌仔戲演出套路的影響。對於台灣歌仔戲演唱流行歌的習慣，許多人持保留的態度，甚至有「不倫不類」的觀感；流行歌加入歌仔戲有時只是在劇情可以搭配時、符合觀眾求新求變的觀賞習慣而產生，有時卻是經由編導或是演員精密的設計才得以成為歌仔戲的曲調。隨著台灣流行歌數量增多及內容的多元化，流行歌越來越多被歌仔戲所引用，尤其是「胡撇仔戲」更是以

「演唱流行歌」成爲一種表演特色。在這篇論文中希望從流行歌所形成的表演套路、以及流行歌詞所擔負的「程式語言」功能兩方面來看台灣歌仔戲藉由流行歌和大眾文化間的接軌。

2013 年 5 月筆者爲成功大學「閩南文化研究中心」策畫「台閩民間戲劇國際學術研討會」，希望在不同地域研究「口傳文學」或是「幕表戲」的學者們互相交換研究心得。雖然「幕表戲」在大陸仍受到群眾的歡迎，但是隨著「字幕機」的普遍、或是民間藝人的凋零，「幕表戲」也有走向定型的趨勢。〈活戲的即興表現與定型書寫〉討論台灣的「活戲」發展到當代，「書寫」在許多時候已經取代了「記憶」；由於教育普及，台灣許多演活戲的年輕演員在聽戲之後、或是在演出之前已經把自己的唱詞大致定型，趨近於一種「半活戲」的表演，原本舞台上「即興」的成分逐漸降低，在老一輩的演員凋零之後，「定型書寫」或許即將會取代「活戲」形式的演出。

這本書當中有許多觀念還不成熟，只能說是記錄了筆者對於「活戲」、「套路」與「程式語言」一些相關的思考，希望引起更多人對台灣歌仔戲研究的關注。關於這個方向還有許多值得研究的課題，例如內台歌仔戲劇本中的套路與當前外台戲的對應；以及台灣歌仔戲的活戲劇目持續發展，所衍生的套路十分龐雜，也需要進一步整理分析等。當歌仔戲從「民間文化」成爲「大眾文化」，從「口傳文學」經歷「定型書寫」，現代社會中仍然有一批支持活戲的觀眾，支持流行歌曲、鼓勵戲班不斷更新劇目。在這樣的演劇生態沒有從台灣社會消失之前，當代活戲的發展趨勢仍然有無法預料之處，值得研究者持續觀察與探索。

參考資料

1. 傅謹，〈“路頭戲”的感性閱讀〉，北京，《讀書》2002年4期，頁3-11。
2. 李婷婷、李璐，〈桂林永福彩調民間戲班現狀調查報告——以永福縣仙鳳彩調劇團爲個案〉，《賀州學院學報》23卷3期，2007年10月，頁39-43。
3. 石力夫，〈長沙花鼓戲民間戲班調查〉，湖南，《藝海》，2008年1期（華夏藝壇），頁30-33。
4. 易紅霞，〈人類學視野下的戲班研究〉，《暨南學報》（哲學社會科學版）31卷6期，2009年11月，頁44-49。
5. 祁彥香，〈淺談幕表戲的意義——以建湖金樂淮劇團爲例〉，《音樂大觀》，2012年11期，北京：山東音樂家協會出版，頁281-282。
6. 林崗，《口述與案頭》，北京：北京大學出版社，2011年7月初版。

第一章 台灣歌仔戲唱詞中民間傳統的特徵

前言

台灣歌仔戲音樂源自民間說唱歌謠，在歌仔戲形成之初許多歌謠連詞帶曲一併被吸收成為帶有戲劇性的唱詞和曲調，這使得歌仔戲在音樂和語言表現上富有濃厚的「民歌」色彩。由於在語言上親切、淺白及音樂通俗的特點，歌仔戲日益受到歡迎，在 1920 年代受到來自大陸的京劇、及福州戲等表演形式的影響之後蛻變成大戲規模，並且具備了商業劇場的競爭能力。

台灣歌仔戲從內台發展至今，大部分的民間職業劇團還是習慣採取「活戲」方式演出，不倚靠文字、也沒有全面走向文學劇本的意願或是可能性，和大陸的民間戲劇有著截然不同的發展軌跡。不論是 1945 年以前日本政府統治時期，或是 1945 年以後的國民政府時期，歌仔戲在廟會前的酬神戲被視為「民俗」，內台的職業演出被視為「娛樂事業」，歌仔戲的「社會功能」和「娛樂功能」遠遠超越了它本身所具備的「文化意義」，歌仔戲在不同的演出空間中力求自給自足，民間藝人努力找尋各種方式並結合社會發展態勢來謀求生存。

內台歌仔戲的從業人員大多數是社會「底階層」的人，很少民間藝人能接受完整的日文、或是漢文教育，因此能夠閱讀和書寫的人並不多。歌仔戲的觀眾同樣也不以「文字」為媒介，在看戲的時候沒有「字幕」，演員和觀眾之間直接透過語言交流和溝通，包括在 1950 年代以後定型歌仔戲劇本產生以後亦然。以「拱樂社」的內台歌仔戲定型劇本為例，書寫上大量採用借音字以維持「口語化」的特色，傳

達「語言」的意義凌駕在使用「文字」的意義之上，「借音字」成為表述劇本的重要媒介，並在歌仔戲的從業人員當中普遍流通。

內台歌仔戲為什麼沒有出現用華語書寫的「文人劇本」？這或許是個值得探討的問題，因為就算到了內台歌仔戲極為顛峰的 1950-1960 年代，始終未見一個「文人劇本」出現。內台歌仔戲沒有如翁偶虹的《鎖麟囊》、或是田漢的《白蛇傳》那樣的「作家文學」，在 1960 年代電視歌仔戲興起之前，「文字」的功能並沒有被重視，知識份子對於本土文化的陌生和距離，使得歌仔戲的語言、及表現方式長年保有著民間「口語化」的素樸特色。

台灣歌仔戲既缺乏知識份子參與創作、也沒有像大陸「戲劇改革」的政策來強制規範，使得「活戲」在民間盛行不輟。從「講戲」到「表演」掌握在民間藝人自己的手中，不僅舞台上的唱詞保留著濃厚的「民歌」風味、並且在唱詞的「程式化」中展現強烈的民間文學特徵，這是台灣歌仔戲在獨特的歷史背景、及社會變遷中所留下的發展痕跡。本文希望藉由「歌仔」到「歌仔戲」的傳承、民歌風格對於歌仔戲唱詞發展上的影響、以及「程式性」唱詞在「活戲」表演中的建立過程……等方面，來探討台灣歌仔戲唱詞的民間性特徵。這種民間性的特徵在內台歌仔戲劇本中被「借音字」的書寫方式所保存，在外台歌仔戲的活戲表演中也持續發展，但是在電視媒體及當代劇場公演的「字幕」要求與限制之下，「借音字」無法和外界溝通，歌仔戲原本活潑生動的戲劇語言將會日益被「文字化」所限制，這使得我們認識歌仔戲所保存的民間語言特色變得格外重要。