

歌仔戏艺术研究丛书之四

歌仔戏音乐

厦门市台湾艺术研究所
邱曙炎 罗时芳 编



光明日报出版社

歌仔戏艺术研究丛书之四

歌仔戏音乐

邱曙炎 罗时芳 编

光明日报出版社

《歌仔戏艺术研究丛书》编委会

顾问:

刘厚生 郭汉城

主任:

彭一万

副主任:

陈 耕 黄永碨

编 委:(按姓氏笔划为序)

吴安辉 陈 耕 邱曙炎 罗时芳

黄永碨 彭一万 曾学文 路 冰

颜梓和

总 序

在我国三百六十多个地方戏曲剧种中，唯一诞生于台湾的是歌仔戏。而歌仔戏的音乐、剧目、表演等方面又源自闽南。当台湾歌仔戏刚成雏形，就渡过海峡传到闽南，受到闽南百姓的欢迎，成为海峡两岸人民共同喜爱、共同拥有的戏曲艺术，成为海峡两岸一条割不断的文化纽带。

更引人关注和深思的是，歌仔戏诞生至今不过百年，而众所周知，从1895年起迄今的一百年间，除光复后的三、四年，台湾和大陆闽南，处于完全不同甚至是相互敌对的政治经济环境中，而且还长时期处于隔绝和半隔绝的状态。然而，恰恰就在这一百年里，两岸人民却共同创造、共同拥有了歌仔戏。再没有一种艺术能如此完整、如此生动、如此深刻地展示两岸的文化渊源了。

因此，研究歌仔戏的历史、歌仔戏的艺术特征，显然已超越了对一个普通地方戏曲剧种研究的意义，甚至超越了对艺术传统的研究。歌仔戏为我们提供了文化在不同政治经济环境中衍生的典型范例。不过本书并不着意于这一典型范例的探究，而只是在两岸多年来无数学者前辈所搜集、所提供的资料的基础上，补充自己新的资料，重新描述歌仔戏的历史及其艺术特征，抛砖引玉，以期引起更多人对歌仔戏的关注。

《歌仔戏艺术研究丛书》以《歌仔戏史》为轴，配以《歌仔戏音乐》、《歌仔戏论文选》、《歌仔戏资料汇编》和《一代宗师邵江海》，纵横结合，对歌仔戏艺术做了全面的研究。资料的

发表则侧重在闽南的歌仔戏。这主要是考虑到台湾歌仔戏的原始资料大多已经整理出版，而闽南歌仔戏的田野调查资料则几乎未有正式的出版物。对于歌仔戏研究者来讲，或许对这些资料比对我们的研究文章还更感兴趣。

厦门市台湾艺术研究所从成立之初，就将歌仔戏艺术研究作为重点课题全力投入。他们从八十年代中期开始搜集资料，并开始了初步的研究。当1993年12月歌仔戏史被“全国艺术科学规划领导小组”确定为“中华社会科学基金研究课题”后，他们在厦门市文化局的支持下更全力以赴，重新在闽南地区作了一次普遍深入的调查，召开了多次的座谈会、研讨会。陈耕先生两度赴台，历时两个半月，颜梓和、曾学文先生也相继赴台。他们实地考察了台湾的歌仔戏现状，参加了台湾举办的两岸歌仔戏学术研讨会，采访了众多的台湾歌仔戏艺人，参观了宜兰的戏剧博物馆，拍摄了大量有关台湾歌仔戏的录相和照片，搜集了许多宝贵的资料，为研究打下了坚实的基础。

颜梓和老师，是三十年代末就开始学歌仔戏的老艺人，也是歌仔戏的编导、《三家福》的整理者之一。他年过古稀，壮心不已，搜集和提供了大量宝贵的资料。

参加研究的还有罗时芳、邱曙炎、吴安辉、杨路冰等人。罗时芳女士是五十年代投身歌仔戏的新文艺工作者。她本籍江西，四十年代毕业于福建省国立音专，数十年如一日，从学闽南话开始，到融汇贯通歌仔戏音乐，写出无数动听的乐谱，并潜心于歌仔戏的研究，成绩斐然，成为两岸歌仔戏界知名的音乐家。其中的甘苦，谁人可知！

邱曙炎先生现任厦门市戏曲舞蹈学校副校长。六十年代毕业于福建省艺术学院本科，在同安县芗剧团八年，任乐师、作曲、副团长，后到厦门市台湾艺术研究所从事闽南戏曲研究和闽南音

乐的创作，达十年之久。

吴安辉先生多年来从事艺术资料搜集、研究工作，对资料十分熟悉，对研究往往有其独到的见解。

杨路冰先生是歌仔戏大师邵江海先生的嫡传弟子，有影响的歌仔戏编剧。他多次应邀到新加坡参与该地歌仔戏的排演，对歌仔戏在新、马的情况作了实地的调查，对邵江海研究更提供了大量宝贵的资料。

厦门市台湾艺术研究所的其他同仁，对此项研究，也都付出了许多心血。这部《歌仔戏艺术研究丛书》是他们这个可爱的齐心协力的集体共同奋斗的结晶。

厦门市文化局对这一项具有深远意义的研究，给予极大的重视，不但从各方面保证了研究的顺利开展，而且局领导多次参与研讨会、座谈会，研读了所有五本书的书稿，提出了许多宝贵的意见。局长彭一万先生并亲自为每一本书作序。

尤应提到的是全国戏剧界所敬仰的刘厚生、郭汉城二位前辈，多年来十分关心对台湾文化艺术的研究，对于这一课题更是大力推荐给“全国艺术科学规划领导小组”，从立项到实际研究，都给予极大的关心、支持、指导、帮助。我们的感激之情，难以言表。

我们还要感谢中央文化部办公厅、港澳台司和“全国艺术科学规划领导小组”的支持，感谢《光明日报》出版社的支持。

近年来，歌仔戏艺术的研究正式成为两岸艺术研究的热点，我们真诚期望有一天能与台湾的朋友共同作一次更深入更全面的研究。

《歌仔戏艺术研究丛书》编委会

1995年11月20日

序

彭 一 万

歌仔戏，顾名思义，是由歌仔发展起来的地方戏曲，“歌仔”即音乐是其典型特征。而这些歌仔，主要是来源于闽南一带的民歌小调，当然也吸收其他剧种的曲调而形成的。

任何事物的发展，都有一个从简单到复杂，从零碎到完整，从粗糙到精致，从低级到高级的过程，歌仔戏音乐也不例外。在近百年期间，几代歌仔戏艺人不断师承、创新，在原来的主要曲调——“七字调”、“哭调”等的基础上，发展出丰富多变的旋律，从而形成了自己的体系。

我小时候看歌仔戏，经常被其优美动听的音乐所陶醉；大学时代，我就希望有新音乐工作者深入民间、深入群众、深入剧团、深入戏曲，与艺人相结合，搜集、发掘、整理出歌仔戏音乐来，一则保存瑰宝，二则可作教材，三则可供借鉴，利于推陈出新；加之，进行分析、归纳、总结，使之完整化、系统化、理论化。

如今，我的这一夙愿得以实现，这就是邱曙炎、罗时芳同志合编的《歌仔戏音乐》一书的出版。

这本书的出版，使歌仔戏音乐第一次有一本比较完整、系统的著作，使人们了解歌仔戏音乐的源流、发展及其特征，认识她的民间性、群众性及其旋律的多样性。在这个基础上，使歌仔戏音乐进一步规范化、精致化，使俗乐向雅乐升华，达到雅俗共赏的境界。

这本书的出版，必将使人们重新认识和全面评估歌仔戏音乐，了解她的发展情况和已取得的成就，并为今后进一步改革、完善和提高奠定基础。这对振兴歌仔戏音乐、振兴歌仔戏至少有填平补齐、铺垫道路的作用。

这本书的出版，既可作为戏曲学校歌仔戏专业的教材，歌仔戏艺术爱好者的读物，又可作为对台、对外交流的学术成果。台湾的歌仔戏艺人、学者，在这方面有许多有益的探索，写出了一些有份量的论著，两岸交流，将使这株植根于海峡两岸的艺术奇葩更加璀璨夺目。

这里应该感谢两位作者的辛劳。罗时芳女士，四十年代毕业于国立福建音专，早年，就与已故的丈夫林镜泉先生（也是音专同窗），日日浸淫于歌仔戏艺术的研究之中。我记得中学时代参加歌剧演出，就唱过林镜泉先生用歌仔戏曲调改写而成的曲子，十分委婉动人。林镜泉先生英年早逝之后，罗时芳女士不改初衷，继续搜集、整理了大量资料，对歌仔戏音乐的发展作出了自己的贡献。六十年代毕业于福建艺术学院的邱曙炎先生，同样热爱歌仔戏音乐，学习、发掘、采集、整理，淌洒了辛勤的汗水。两位新音乐工作者共同努力，承薪火，传乐韵，作了一番承上启下、继往开来的工作，在艺术上、也在学术上填补了一处空白。我衷心地向他们表示祝贺，并以此告慰为歌仔戏音乐贡献过力量的前辈艺人、专家们的在天之灵；希望有新的同志，接过他们的艺棒，开拓前进！

是为序。

1995年中秋节于厦门

目 录

概述.....	(1)
唱腔.....	(15)
〔七字仔〕.....	(17)
四空仔(一).....	(17)
四空仔(二).....	(18)
早期七字仔.....	(19)
大七字仔.....	(20)
七字仔正.....	(22)
七字仔(一).....	(23)
七字仔(二).....	(25)
七字仔(三).....	(26)
七字仔(四).....	(27)
七字仔(五).....	(28)
七字仔哭(一).....	(29)
七字仔哭(二).....	(30)
七字仔哭(三).....	(31)
七字仔反.....	(35)
七字仔工尺谱.....	(36)
七字仔伴奏谱.....	(39)
七字仔哭伴奏谱.....	(42)
七字仔反伴奏谱.....	(44)
七字仔传统伴奏总谱.....	(46)
七字仔哭传统伴奏总谱.....	(53)
七字仔伴奏总谱.....	(59)
〔杂碎仔〕.....	(66)
早期杂碎仔(一).....	(66)
早期杂碎仔(二).....	(67)
早期杂碎仔(三).....	(68)
杂碎仔四句连(一).....	(70)
杂碎仔四句连(二).....	(70)
杂碎仔四句连(三).....	(71)
杂碎仔四句连(四).....	(72)
杂碎仔长短句(一).....	(72)

杂碎仔长短句(二)··· (74)	杂碎仔长短句(三)··· (77)
杂碎仔长短句(四)··· (80)	杂碎仔十字句····· (83)
杂碎仔十一字句····· (85)	
〔卖药仔〕····· (85)	
七字仔·卖药仔····· (85)	卖药仔····· (87)
卖药仔滚(一)····· (89)	卖药仔滚(二)····· (90)
卖药仔哭····· (91)	
〔台杂仔〕····· (92)	
台杂仔(一)····· (92)	台杂仔(二)····· (95)
台杂仔(三)····· (96)	台杂仔(四)····· (98)
〔哭调〕····· (100)	
大哭(一)····· (100)	大哭(二)····· (101)
小哭(一)····· (103)	小哭(二)····· (104)
宜兰哭(一)····· (106)	宜兰哭(二)····· (107)
九字哭(一)····· (108)	九字哭(二)····· (110)
大哭·滚仔哭····· (111)	大哭四反····· (112)
福调哭····· (113)	琼花哭····· (115)
江西哭····· (116)	锦歌大哭····· (117)
改良小哭····· (118)	
〔调仔〕····· (119)	
背思调····· (119)	厦门锦歌····· (121)
新北调····· (122)	思想起(一)····· (123)
思想起(二)····· (124)	乞食调(一)····· (124)
乞食调(二)····· (125)	客人采茶(一)····· (126)
客人采茶(二)····· (127)	台湾褒歌····· (127)
台湾采茶褒歌····· (128)	长工歌(一)····· (128)
长工歌(二)····· (129)	丢丢调····· (129)

工场褒歌·····(130)	桃花过渡·····(131)
草蜢调·····(132)	吟诗调(一)·····(132)
吟诗调(二)·····(133)	五调反·····(133)
三盆水仙·····(135)	留伞调·····(135)
田蛙调·····(136)	凤凰哭调·····(137)
月台望调·····(138)	一串连调·····(138)
牵尪姨调·····(139)	彩旦褒歌·····(141)
闹葱葱·····(142)	花鼓调·····(143)
阴调(一)·····(143)	阴调(二)·····(144)
柴桥韵·····(145)	汉调·····(146)
朱光祖·····(148)	腔仔调·····(149)
算帐谱·····(150)	游西湖·····(151)
火炭调·····(151)	大补瓮·····(152)
小补瓮·····(153)	走路调·····(154)
彩旦调(一)·····(155)	彩旦调(二)·····(155)
锦什(一)·····(156)	锦什(二)·····(157)
洗衫调·····(158)	新杂碎调(一)·····(158)
新杂碎调(二)·····(159)	新杂碎调(三)·····(160)
串仔 ·····(161)	
八板头·····(163)	彩尾·····(164)
台湾串·····(164)	小八音·····(165)
北山茶·····(165)	九连环·····(165)
水底鱼串·····(166)	将军令·····(167)
银柳丝·····(168)	龙凤朝阳·····(169)
火石榴·····(169)	普庵咒·····(169)
水金兰串·····(170)	春风寒·····(171)
梅花哭·····(171)	破棺串·····(172)

鬼抄沙·····(172)	紧急串·····(172)
万年欢·····(173)	观音亭·····(173)
水月亭楼·····(174)	尝花串·····(175)
百家春·····(175)	夜来香·····(176)
飞剑舞·····(177)	海青果·····(178)
柳条金·····(178)	春串·····(179)
锦歌串·····(180)	流水串·····(180)
小开门·····(181)	九曲串·····(181)
九菊串·····(182)	南沃节·····(182)
凤凰鸣·····(183)	潮金串·····(183)
潮月串·····(184)	潮浪串·····(184)

锣鼓·····(185)

锣鼓字谱说明·····(187)

一、配合念白，身段、舞蹈的锣鼓介·····(187)

一锤·····(187)	二锤·····(188)
三锤·····(188)	三锤半·····(188)
四锤·····(188)	五锤·····(188)
六锤·····(189)	七锤·····(190)
九锤半·····(190)	水底鱼·····(191)
半折水底鱼·····(191)	火炮·····(191)
冲头·····(191)	急急风·····(191)
慢通战·····(192)	三脚锣·····(192)
金加冠·····(192)	冷锣·····(193)
慢长锤·····(193)	叫介·····(193)
双叫介·····(194)	笑介·····(194)
水波纹·····(194)	引场·····(195)
擂更鼓·····(195)	相争介·····(196)

弄鬼介……………(196)

二、配合唱腔曲牌的锣鼓介……………(196)

1.入唱前的介头……………(196)

龙头介……………(196) 凤尾……………(197)

纽丝介……………(197) 快纽丝……………(197)

大介……………(197) 双板……………(197)

紧介……………(198) 快板介……………(198)

哭调介……………(198)

2.唱腔的插介……………(198)

大调……………(198) 背思……………(201)

七字仔……………(203) 葱调……………(204)

客人采茶……………(206) 送哥调……………(207)

急忙忙……………(208) 走路调……………(209)

三、配合牌子的锣鼓介……………(210)

急三枪……………(210) 风入松……………(210)

火孩儿……………(211) 白马声……………(212)

三通……………(213) 照枪……………(214)

风雾松……………(215) 游皇城……………(217)

坠子……………(218) 水龙吟……………(218)

文点絳……………(219) 武点絳……………(220)

朝天子……………(220) 哭皇天……………(221)

八板头……………(222)

跋……………(224)

概 述

【历史简介】 歌仔戏是流传在闽南语系的地方戏曲剧种，其最典型的特征就是音乐。歌仔戏音乐渊源于福建闽南，诞生于台湾，又回归到闽南，并流传到东南亚。它具有鲜明的地方特色和强烈的时代精神，虽然只有近百年历史，但它具有无限的生命力。

闽南人历来喜唱“歌仔”。“歌仔”即普通话“歌儿”的俗称，“歌仔”泛指闽南方言通俗歌曲、歌谣的意思。它包含民歌、民谣、山歌、褒歌、小调中的“歌仔”，和民间曲艺说唱形式的“歌仔”及民间歌舞小戏中的“歌仔”，甚至创作的闽台语歌曲也归入“歌仔”。

根据史料记载：闽南自唐以来就有“土音”、“俚歌声漫”。宋代就建有“弦歌堂”，至明朝漳州已有“闲身行乐善歌曲者数辈”以及“吉祥事者作双庆之歌”等。清朝，“歌仔”已于闽南十分盛行，清末，德国兴登堡公司灌录了“歌仔”艺人王雅忠的唱片，闽南“唱歌仔”，设立“歌仔馆、社”不少。此外，闽南历来保留有传统的“车鼓”，如泉州的“车鼓阵”，同安的“车鼓弄”，它们所唱的〔歌仔〕是〔车鼓调〕、〔番婆弄〕、〔管甫送〕等民间小调，手执乐器奏“十音”。还有，“歌仔册”系早期闽南“歌仔”唱本，厦门自清道光以来就有“文德堂”、“会文堂”等“歌仔”刻本。英国伦敦牛津图书馆存有厦门“会文堂”的《绣象荔枝记陈三歌》、《图象英台歌》等。其中七字结构的“歌仔”比比皆是，如：“一送哥哥是新正、兄今说话妹

着听。咱今双人古相好，恁厝家事兄罚落”。由于“歌仔册”内容通俗，易于流传。

随着大陆闽南人的多次迁移台湾，“歌仔”以及民间音乐随着各种载体流入台湾。经时空的演变，流传在台湾的闽南“歌仔”与台湾的民间音乐相结合，融汇贯通，逐渐演化成台湾本地的“歌仔”，并以各种艺术形态出现。歌仔戏音乐就是以流传在台湾的各种艺术形态的“歌仔”，即山歌、褒歌、小调等民间“歌仔”；说唱“歌仔”以及“车鼓”、“采茶”、“驶牛阵”等歌舞小戏中的“歌仔”为基础，并受了南北管民间音乐和乱弹、四平、白字仔、梨园、高甲、京剧和布袋等戏曲音乐的影响逐步形成的。

从民间的念唱“歌仔”到坐唱形式的“歌仔馆”，直到行“歌仔阵”，以及进入戏曲雏形的“落地扫”，“歌仔”是经过几代艺人的传承创造，逐步演变成能适合歌舞故事形式的戏曲音乐，最有代表性的唱腔曲牌是〔七字仔〕。约本世纪初，前辈歌仔戏艺人因唱〔七字仔〕而载入歌仔戏史册，如《宜兰县志》与《台湾省志》均有记载：歌仔助（1871—1920）唱〔七字调〕，演唱时以大壳弦、月琴、箫笛等伴奏，传授门下，组织剧团名之曰“歌仔戏”。歌仔助唱山歌民谣式的〔七字仔〕“歌词每节四句，每句七字”。他中年回乡教“本地歌仔”（歌仔戏早期宜兰人称为“本地歌仔”）《三伯英台》为宜兰结头分村第一代教师。艺人教戏时曾以“歌仔册”相赠，演员依据唱本、唱词幕表或半幕表演唱，但是由于唱词的代代相传，至今还保留了许多早期老歌仔戏的精彩唱段。比如留存的初期形态的〔七字仔〕有：〔江湖调——七字仔清唱〕、类似〔乞食调〕的〔探亲仔调〕、〔七字仔正——大七字〕等。后来已有〔七字仔——四空仔〕这一类较成熟的〔七字仔〕出现，现存于宜兰的“本地歌仔”中，以及先辈

艺人陈三如所唱的皆属这类。其唱法已接近成熟的戏曲唱腔：五十一小节结构形态的〔七字仔〕。早期“歌仔戏”以“落地扫”形式出现，初期唱〔七字仔〕，走四角台步，过门用车鼓的“串仔”〔彩板〕与〔七字仔〕连用。从对早期〔七字仔〕的各种形态的音乐旋法、节奏、演唱风格中剖析，然后从存在台湾的“客家采茶”、“驶牛阵”、“车鼓戏”以及台湾平埔族等少数民族的民歌与早期的歌仔戏音乐比较。可以看出，客家的〔山歌仔〕、歌仔〔车鼓调〕、〔驶牛歌〕、〔四空仔〕以及少数民族的民歌对〔七字仔〕都有影响，〔七字仔〕是吸收这些“歌仔”的精华逐步形成的，并繁衍成各类〔七字仔〕的变体，如〔七字仔反〕〔七字仔哭〕等。歌仔戏艺人赛月金（1910—1986）十一岁学唱“歌仔戏”，她回忆前辈艺人演《三伯英台》时，主要唱〔七字仔〕；读书、游园时唱〔腔仔调〕；赶路时唱〔大调〕、〔倍思〕；英台送哥时唱〔送哥调〕；哭灵拜墓时唱〔大哭〕和〔七字仔哭〕。由于歌仔戏唱“歌仔”，以后人们就把歌仔戏的唱调泛称〔歌仔调〕。

歌仔戏于“本地歌仔”时期使用的乐器为管弦乐：大广弦、壳子弦（早期曾用类似北管福禄派的壳子弦——“董子弦”）、笛子、月琴。打击乐保留了南管的“五字仔”（南管戏的小拍板）、“乃台仔”（小叫）、“龟板”以及“竹细板”（四块）等。

二十年代前后，〔歌仔调〕更为成熟，〔七字仔〕、〔卖药仔〕、〔杂念仔〕、〔哭调〕成为歌仔戏的主唱曲牌。唱高腔韵的后称为〔台北七字仔〕。唱中低腔韵的后称为〔台南七字仔〕。〔卖药仔〕“本地歌仔”时期称为〔江湖调〕，源于台湾民歌，基调受〔七字仔〕影响，〔杂碎仔〕是说唱“歌仔”中〔杂念、杂咀仔〕的戏曲化，这两个曲牌特别从念唱、说唱角度

丰富了歌仔戏音乐。由民间哭腔和俗谣演变的哭调揉合了〔七字仔〕的旋法，吸取其结构模式形成了〔大哭〕，以及〔哭调〕的各种变体，如：〔猛甲哭〕（小哭）、〔九字仔哭〕、〔大哭四反〕。〔江西哭〕就是江西哭腔演变的，〔运河哭〕是演《运河奇案》时从安溪哭腔演变的哭调。由于歌仔戏的兴盛，吸收了来自不品剧种的演员，带来了不品剧种的音乐曲牌，时称唱“杂菜面”。有来自梆子的〔腔仔调〕、乱弹的〔阴调〕、四平戏的〔汉调〕、高甲南管戏的〔慢头〕、〔叠仔〕、〔浆水〕、〔五开花〕等。原来，在歌仔戏早期采用说唱、歌舞小戏的民间小调，以及后来大量引用了各剧种的唱腔曲牌，甚至于台语的流行歌曲，统统泛称为〔调仔〕。

这个时期，由于京剧艺术对歌仔戏的影响，歌仔戏音乐吸收了京剧的丝弦曲牌、吹牌、尤其是锣鼓经充实本剧种音乐。例如，艺人李少楼于二十年代向京剧武工师傅学习时就采用了京剧的武乐伴奏。因此，歌仔戏的击乐除了保留早期吸收南管的南鼓，小击乐和北管和简单锣鼓外，京剧的板鼓、大小锣钹成为歌仔戏的主要击乐。其奏法与京剧大同小异，经过消化已自成独特的奏法。其中，保留较有乡土风味的，如：伴奏唱腔曲牌的击乐有〔七字仔〕、〔大调〕、〔倍思〕、〔送哥调〕、〔慢头〕以及吹牌〔风雾松〕、〔照枪〕、〔坠子〕、〔过皇城〕等。

由于年青的歌仔戏迅速发展，正逢京剧、闽剧等大剧种兴演“时装戏”。歌仔戏也移植创作了“时装戏”，并在剧目中运用了西洋乐器，如萨克管、小号、园号、大小西洋鼓、沙把等。还引用了当时流行歌〔三线路〕、〔五月风〕等。

当时，台湾城乡处处可听到歌仔戏的唱腔——〔歌仔调〕，并流传到闽南和东南亚一带。

抗战期间，由于日本帝国主义实行“皇民化”，企图消灭中