

凡 例

一、本論文研究名稱爲〈外台歌子戲唱腔研究—以 2004、2005 年國藝會專案爲例〉。針對國藝會『歌子戲製作與發表補助專案』爲研究對象，除此之外的外台歌子戲演出在此不作贅述。

二、有關特殊字串的定義符號：

(一)《 》：書名，或劇名，如：秀琴歌劇團《血染情》。

(二)【 】：曲名、曲調名，如：【七字調】、【都馬調】。

(三)〈 〉：戲劇分場，如：《血染情》第七場〈情深成空〉。

(四)「 」：術語、民間專用語、或引文。

(五)『 』：政府頒訂的法規或計畫，如：『歌子戲製作與發表補助專案』。

(六)（ ）：附加說明，如：頭手絃（殼子絃）。

三、實地調查資料：

(一) 本研究所引用之材料，皆爲筆者實際調查所得。

(二) 引用影音資料分爲別 2004 年 7 月 23、24、25 日於高雄三鳳宮的《古鏡奇緣》、《血染情》、《三國風雲錄—石門八陣》（文中簡稱《石門八陣》）三場演出，以及 2005 年 7 月 8、9、10 日於鳳山開彰聖王廟的《青春美夢》、《鬼菩薩》、《范蠡獻西施》三場演出錄影。文中不另行標示錄音對象與錄音時地。

四、關於樂譜：

(一) 樂譜除《血染情》一劇參考劇團提供樂譜之外，其餘由筆者親自採譜，故文中不另行標示採譜者。

(二) 樂譜採用固定記譜法，記錄演唱者之實際音高，提供後來研究者參考用。

(三) 主要唱詞以標楷體標示，虛詞、襯詞則以新細明體標示。

五、關於年代的表示，一律以西元紀年標示。

緒論

一、外台歌子戲與政府補助

民國 41 年，鏡涵先生在〈台灣歌仔戲的由來及其變革〉一文中，描述日治時期宜蘭農村的歌子戲之現象：

起初僅二三人，穿農村便服分扮男女，於演唱時以大殼絃、月琴、簫、笛等伴奏，並有對白。當時就因之號為歌子戲。¹

而林鋒雄先生也在其〈宜蘭本地歌仔的調查與研究〉中提到，

歌子戲成為獨特自足的戲曲表演藝術，是在台灣日治時期（1895-1945）。從目前我們可以確認的資料，及筆者親自主持的田野調查結果觀察，筆者依然認為最早有大量歌子係活動的地區是在宜蘭。²

從最初的歌子陣、落地掃開始，歌子戲在發展過程中，不時吸收其他劇種的表演元素，並逐漸發展成專業職業劇團，歌子戲班及子弟班從台北到台南紛紛成立，³以其通俗淺白的語言、本土化的音樂曲調和輕鬆活潑的內容形式，受到台灣民眾熱烈歡迎，甚至回傳至廈門、漳州地區。1937 年後，受到日本皇民化政策影響，禁止以台語演唱且劇本需經官方審核，種種因素導致許多劇團被迫解散或改演皇民戲，⁴至 1941 年為止兩百多個歌子戲團解散剩下約三十餘團。⁵其餘堅守傳統的劇團則採用另一套變通的方法，台面上演出「胡撇仔戲」，⁶私底下則以傳統形式照常演出。

¹ 參見鏡涵著〈台灣歌仔戲的由來及其變革〉，《台灣地方戲劇月刊》Vol.1（1952），第 12 頁。

² 引自林鋒雄著〈宜蘭本地歌仔的調查與研究〉，《民俗曲藝》Vol.148（2005），第 250 頁。

³ 台灣民間稱自願性質組成的團體為「子弟班」，由於參與成員多屬義務奉獻而非營利事業，有時甚至得自行出資贊助，長久以來一直扮演台灣民間戲劇、音樂活動相當重要的角色。由子弟班的成立也可以看出歌子戲在當時社會中受民眾歡迎的程度。

⁴ 日據時期劇團受到日本政府壓迫，只得加入日語、穿上和服，上演日本題材故事，此類形式為皇民戲。

⁵ 參見陳耕、曾學文著《百年坎坷歌仔戲》，第 101 頁。

⁶ 胡撇仔戲，為英文 opera 的音譯，在當時意指雖出歌子戲，但卻身穿日本和服，手拿武士刀等符合皇民化規定的演出方式；後來演變成爲形式活潑自由、可使用西洋樂器、演唱流行曲調、華麗服裝和倫理愛情復仇故事情節。

1945 年台灣光復，屢遭禁演的歌子戲蓬勃再生，進入內臺黃金時期。隨著五十年代中葉外在環境的改變、劇種的多元，戲院內臺不獨是歌子戲的天地，有感於內台經營的困難，劇團們只好走出戶外演出，至 1964 年左右，內臺歌子戲團減至百餘團左右，外台歌子戲團增加到三百多團。⁷當時的外台劇團以接受民間請戲、廟會酬神演出為主，民間藝人稱之為民戲，⁸直至今日仍維持外台歌子戲的演出形式。對於內台走向外台的變化，在《宜蘭縣立文化中心臺灣戲劇中心研究規劃報告》中有以下一段敘述：

從民國四十一至四十九年間，台灣省地方戲劇協進會所舉辦的各界地方戲劇比賽中可以發現，內臺歌子戲是每年必賽的項目，其他如布袋戲、話劇、亂彈、南管、皮影戲等項，不見得年年舉辦。但是到四十六年（第六屆）比賽時，歌子戲的比賽開始出現野台歌子戲組，顯示歌子戲多年來在野台的演出自此獲得公開的肯定，…。但換另一角度而言，這個現象正反映出歌子戲的重心由內台轉向外台的關鍵時刻。⁹

同時期的廣播歌子戲時期，使演員唱腔造詣向上提升。1965 年之後，電視台先後上演歌子戲，創新新穎的劇情使得電視歌子戲大受民眾青睞，在新興媒體的快速傳遞下除了方便傳達於大眾外，無形中也改變了觀眾看戲習慣，間接影響外台歌子戲原有的生存機制。¹⁰

1981 年楊麗花小姐應「新象國際藝術節」之邀以《魚孃》一劇搬上國父紀念館舞台後，「明華園戲劇團」、「新和興歌劇團」紛紛由野台踏入室內殿堂，精緻化的演出博得文化學界的讚揚，但對於仍依存民間、扮演酬神宗教性質的外台歌子戲而言，卻未產生正面的影響，在市場價格競爭、社會觀念改變以及多元娛樂增加之下，劇團為了吸引觀眾無不使出混身解數，惡性循環下造成劇情荒誕不經、

⁷ 參見林鋒雄主持《宜蘭縣立文化中心臺灣戲劇中心研究規劃報告》，第 418 頁。

⁸ 民戲，指一般廟會酬神的外台戲，前台演員 10 左右，加上 3 到 4 位的後場樂師，通常在 24 尺的戲臺上演出，主要以酬神為主。演出方式仍是以戲先生講戲方式進行幕表戲的即興演出。

⁹ 引自林鋒雄，1988，第 418 頁。

¹⁰ 歌子戲群眾減少至廟埕看戲習慣，電視歌子戲演員改變原有身段步伐、服飾化妝、拍攝時事先擁有劇本，許多方式都和外台歌子戲有所不同。

音樂荒腔走板。久而久之，外台戲被認為是粗俗凋零的表演。

在這之前，政府官方單位試圖透過活動比賽來提升歌子戲。1953年3月，為了保存地方戲曲文化，成立了台灣地方戲劇協進會，扮演地方戲劇與主管機關的協調、管理角色。第一次的『台灣省地方戲劇比賽』由台灣省政府教育廳及教育部聯合主辦，並委託台灣省地方戲劇協進會辦理，之後每年舉辦一次，直到1999年廢省後才停止。¹¹由於早期劇本遭到思想限定、劇團的戲劇性尚未成熟和評審專業領域不同，使得比賽政策規劃和執行成效達不到正比，受到當時社會學者的批評。蘇桂枝小姐在博士論文中提到：

綜觀這三十年間的歌仔戲比賽政策內容與執行模式，強制政策的實施，罔顧劇團本身的需求，忽略歌仔係本身的技藝，僅為達到黨國利益，只能說負面多於正面。¹²

當時政府無法有效率地引導歌子戲發展，而歌子戲所受的批評改革聲浪也從未間斷，不過仍在民間活動中大為盛行。

1980年代中葉，台灣經濟自由發展、城鎮都市興起，整個社會風氣與觀念急速轉變中。適逢台灣鄉土思潮回歸、時事政局遷移，政府漸次著力於本土戲曲的發揚，在多項政策推動下歌子戲逐漸脫離社會鄙夷的眼光。1981年成立了「行政院文化建設委員會」，負責文化工作等建設，1982年至1986年推動了『民間劇場』活動，提供地方民眾對外台歌子戲認識的機會，並邀請劇團藝人參與演出。1988年，文建會希望傳統戲劇能回歸鄉土、回歸廟宇，因此推動了『傳統戲曲回歸鄉土』民族藝術示範演出活動，七場演出由林鋒雄先生、曾永義先生、邱坤良先生負責進行，只不過演出地點是以具有古蹟背景的廟宇為對象，例如龍山寺。到了1990年，宜蘭縣立文化中心設立了全省第一座「台灣戲劇館」，希望謀求台灣地區整體歌子戲及傀儡戲之保存與發揚，歌子戲更是戲劇館首要推動對象。為了因應台灣戲劇館的成立，並將此年定為『地方戲曲推展文化』，同年文藝季也以地方戲

¹¹ 參見林淑美著《台中國光歌劇團研究》，第65頁。

¹² 引自蘇桂枝著《國家政策下京劇歌仔戲之發展》，第127頁。

曲為重心，其中歌子戲團有六團，連演十九場。¹³此後，在文建會的國際演出團隊扶植計畫下，出現不少優秀團隊，如明華園、新和興、河洛、薪傳等劇團。

近年來為了保存、推廣外台歌子戲，各地方文化單位相繼舉辦各項活動，以提供外台歌子戲展演的空間，如文建會『表演藝術團隊巡迴基層演出活動』、台北社教館『藝文下鄉活動』、台北保安宮『保生文化祭』、及各縣市藝術節活動；部分縣市更專為歌子戲設計中大型匯演，如高雄縣的『歌仔戲行動列車』、雲林縣『歌仔戲大匯演』，種種活動幫助外台歌子戲團慢慢習慣現代化的腳步。劉南芳小姐曾提到劇團現代化的歷程：

舞台上先從一塊繪畫軟景到多塊繪畫軟景的變化，演出內容從即興的『活戲』到『唱詞要打字幕』，給予演出本一些基本的約束，讓傳統劇團逐漸適應這些現代的規範、也讓新觀眾適應傳統的歌仔戲。¹⁴

在這樣的影響下，外台職業歌子戲班似乎演變成民戲和公演兩種展演形式。¹⁵對外台戲班而言，公演活動不一定能為劇團賺進大筆酬勞，不過藉由公演卻可提升劇團知名度並吸引大批群眾，但是劇團經濟來源仍以酬神民戲為主。

近來受矚目且規模最大的應屬傳藝中心所舉辦的『外台歌子戲大匯演』。2000年，傳藝中心計畫邀集各地優秀職業外台歌子劇團，進行大型的表演觀摩機會，於是委託河洛歌子劇團於板橋農村公園，舉辦了第一次外台歌子戲大匯演—『歌仔鬧戲台·好戲連連來』，總共邀請十三個劇團。連續九天的演出吸引眾多民眾前來觀賞。¹⁶台大戲劇系林鶴宜教授認為這次匯演產生三大效益，包括統一規劃、保

¹³ 參自蘇桂枝，2003，第243頁。文建會79年文藝季專刊，該六團其演出節目為正新麗園歌劇團《審寇珠》、新和興歌劇團《孟麗君》、新藝社歌劇團《白蛇傳》、宏聲歌劇團《才子佳人》、明華園歌劇團《濟公活佛》、明聲歌劇團《琴劍恨》。

¹⁴ 引自劉南芳著〈建構台灣歌仔戲的「中型劇場—談談現階段台灣劇場歌仔戲的發展」〉，《INK 印刻文學生活誌》Vol.15（1994），第104頁。

¹⁵ 公演又稱文化場，多為官方主辦的藝文活動、劇場公演，一般都有審核劇本和唱詞打幻燈字幕的規定，因此入選劇團大多以定腔定本的方式演出，有別於民戲時的「做活戲」。本研究中遵循歌子戲說法，採用民戲、公演一詞。

¹⁶ 舉辦時間為2000年11月18日至11月26日。入選劇團分別是「宜蘭漢陽歌劇團」、「台北葉麗珠歌劇團」、「高雄新春玉歌劇團」、「台中秀琴歌劇團」、「台北宏聲歌劇團」、「台北新櫻鳳歌劇團」、「台中小金枝歌劇團」、「沙鹿新藝芳歌劇團」、「嘉義光賽樂水錦歌劇團」、「台中國光歌劇團」、「台北一心歌劇團」、「高雄春美歌劇團」、「台北陳美雲歌劇團」等13團。

障品質；提高對外台歌子戲的重視；挖掘優良團隊、劇目和表演人才。¹⁷隔年在高雄三鳳宮舉辦的第二屆『百年傳唱歌仔情—歌仔戲群英大匯演』觀賞人數更是達到兩、三千人以上，¹⁸不乏年輕族群參與其中；至 2005 年已進行四屆，每場都吸引了上千民眾參加，可謂是歌仔戲界的嘉年華會。此類大型的匯演活動提升了民眾對外台歌仔戲的印象，瞭解民間仍舊存在許多優秀劇團與精彩表演。

不過如此盛大熱鬧的匯演活動是否改善了外台戲班的生存環境或者提升劇團運作機制呢？有些學者曾對政府補助活動提出若干看法。邱坤良教授在 1993 年探討台灣藝文活動時曾提出兩者間的關係：

政府文藝季的演出費用遠比描繪酬勞高，劇團受邀，除了榮譽感之外，對其經費不無小補，然而，作法都是治標，而非治本的，對民俗藝術生態並無實際幫助。雖然受邀團體有限且次數不多，但因民間演戲辛苦且酬勞低，民間優秀劇團演員因而放棄正常演戲，以參加文藝季或國家劇院演出為主要目標，無形中，民間劇團優秀演員更加難尋，表演水準更為低落。¹⁹

並於 1996 年提出進一步改善方法：

假如政府能夠舊民間上存的儀式慶典環境加以規劃，比較扶植現代劇團一般訂定補助評估等辦法加以輔導在慶典中演出的這些野台戲劇團，那麼台灣傳統戲曲的延續才有希望。²⁰

檢視之前政府單位的作法，常是委託某個單位負責統籌運作，包括劇目徵選、地方文化機構的聯絡接洽、演出地點前場的掌控，劇團只需要在提出劇本，匯演時盡心演出，實際上並未參與執行工作；另外匯演地點的選定並不一定和廟宇緊密結合，可能在廣場、學校、公園或其他休憩場合演出，如此就大大減低了劇團與原本生存空間—廟宇相互的依存關係。於是國家藝術基金會（以下簡稱國藝會）

¹⁷ 參見林鶴宜著〈文化重建的超人氣實驗—外台歌子戲南北大匯演活動回顧〉，《傳統藝術》Vol.11（2001），第 50 頁。

¹⁸ 參自林鶴宜著〈以精彩演出證明自我存在的價值〉，《傳統藝術》（2001），第 6 頁。

¹⁹ 引自邱坤良著〈八十一年台灣藝文活動評估—以表演藝術為例〉，《民國八十一年度中華民國文化發展之評估與展望》（1993），第 31 頁。

²⁰ 引自邱坤良著〈金玉其表：八十四年的台灣間戲曲〉，《中華民國八十四年表演藝術年鑑》（1996），第 96 頁。

開始思考，身為政府公部門該如何幫助外台歌子戲團，²¹除了提升社會對外台歌子戲的觀感外，希望能協助外台劇團健全成長，恢復地方廟宇和歌子戲班原有的依存關係。2003年，國藝會開始嘗試『歌仔戲製作與發表專案』的推行。

爲了進一步瞭解此專案的執行動機與實施情形，除了自身的實地觀察經驗，並於2006年2月15日於國藝會辦公室，與總監陳錦誠先生進行約一個小時的訪談。以下內容則從專案緣起開始談起。

二、 國藝會『歌仔戲製作與發表專案』緣起

自從國藝會從1997年起將戲劇（曲）納入常態補助行列後，其補助對象多爲室內公演的精緻歌子劇團，不過，近年來外台歌子戲團來申請的數量有增多的趨勢，對於公部門直接給予金額補助的作法是否干涉了外台劇團與廟會之間的依存關係。當民間劇團開始依賴官方補助，而廟方也將請戲責任丟給公部門的情形後，一旦公資源不在，劇團與民間該如何恢復原有的依存關係？這是陳錦誠先生提出的一項考量，希望能找出一套模式，既不打亂原有機制又能提升民間劇團自我營運的能力；那要如何進行才能改善外在條件，使地方廟宇願意花錢請歌子戲團演出？最後試著從提升外台歌子戲地位來著手，不僅提升劇團知名度，更要提升地方民眾的認同感。在資源有限的侷限下，先以徵選的方式挑選出優秀劇團進行嘗試，因此著手制訂『歌仔戲製作與發表專案』。

國藝會認爲，在提高外台歌子戲與劇團地位之前，得先打造出好的品質與口碑，才有辦法讓社會大眾、地方單位接受認同，所以在徵選與製作過程中，不時與劇團保持緊密聯繫，並邀請各領域學者進行徵選並提出建議。筆者在2005年6月13日到屏東潮州拜訪明華園天團時，恰好遇見政大中文系蔡欣欣教授到場觀賞《鬼菩薩》的排練，過程中不時和編劇陳勝在先生交流想法（參見圖1）。

²¹國家藝術基金會。財團法人國家文化藝術基金會於民國八十五年一月，是一個以營造有利於文化藝術工作之展演環境、獎勵文化藝術事業，以提升藝文水準爲宗旨的非營利組織。基金會將階段性業務藍圖規劃爲四個面向，分別是「研發」、「補助」、「獎項」與「推廣」。

此次專案將許多繁雜流程交由劇團親身執行。陳錦誠先生提到，唯有劇團親自參與行政工作，才能健全劇團體系、尋求未來發展機會。工作職責分配上，國藝會負責公佈記者會、協調三場匯演工作、整排訪視、邀請地方首長、團隊所需行銷和場地規劃事宜；至於製作、排練、演出、宣傳、貴賓邀請、演出記者會等工作，劇團除了事先規劃、進度呈報外，更得親自聯繫執行，包括演出時前台的控管，國藝會一旁扮演引導者角色。

三、 徵選方法比較

此專案於 2003 年 6 月 2 日通過『第一屆歌仔戲製作及發表補助專案作業辦法』，2004 年 9 月 6 日通過『第二屆歌仔戲製作及發表補助專案作業辦法』。前後兩屆想要推動優質廟會文化的心意一致，但無論是徵選辦法，或補助方式都有所改變。筆者試著根據作業辦法上的分類要點，比較前後兩屆的相異處，至於兩屆之詳細作業辦法請見附錄四、五。

第一屆緣由：

為促進國內傳統戲曲發展，提升表演團體的創作呈現及演出品質，本基金會主動規劃歌仔戲製作及發表補助專案，以積極獎助本土傳統戲曲編劇、編曲編腔、導演等劇作人才，鼓勵歌仔戲劇團製作並發表優質劇作，期為傳統戲曲挹注新活力。

第二屆緣由：

為促進國內傳統戲曲發展，提升表演團體的創作呈現及演出品質，本基金會主動規劃「歌仔戲製作及發表」補助專案，鼓勵劇團製作並發表優質廟口戲，改善廟會劇場演出品質，培養並活化多元戲劇生態環境，期為傳統戲曲挹注新活力。

初步看來，兩屆緣由差異性不大，但在進一步探討可以發現，原本第一屆期望能提升歌子戲編、導、劇作人才，在第二屆中再擴大為提升周遭的演出環境，明確指出「廟口劇場品質」的改善。記得筆者於 2005 年 7 月 1 日，在台南關帝廟

看戲時遇見陳錦誠先生，他表示，除了追求更好的戲劇品質，周遭環境的改善也得靠大家共同努力。在第二屆中，國藝會特別要求劇團與廟方需擬定配套措施，以建立良好觀賞環境。到了第二屆公演時，可明確感受到工作人員增多、座椅規劃整齊等改變，秀琴歌劇團在 2005 年 7 月 1 日台南關帝廟公演時，更透過國藝會的『表演藝術行銷平台』，請台南人劇團在現場幫忙諮詢服務與問卷發放等協助工作。²²

從專案目的來看，第二屆將「中小型演出規模」修改成「適合廟會演出」，人員方面也特地要求「鼓勵整合”原有或長期合作”之國內編劇、編曲編腔、導演人才創作」，以及「推廣優職外台歌子戲作品廟會巡演」，以期所推出的作品能更適合廟會的巡演。

關於編劇、編曲編腔、導演人才，前後兩屆均指定需由國人擔任，除了發掘、獎勵本國人才，也希望藉由此專案建立起劇團「尊重專業團隊」的觀念，而不再僅以人情作為基礎。²³

整個專案執行時期約八個月。第一屆分為製作期八個月（11 月～隔年 6 月）與演出期（7 月）；第二屆則修改成，劇本寫作期三個月（11 月～隔年 1 月）、製作期五個月（2 月～7 月）和演出期（7 月）；徵選方式在第二屆中再細分成兩個階段。第一屆，劇團於 2003 年 9 月截止收件之前，除了必要的文件證明外，就必須提出詳細計畫書，評審針對計畫書內容進行資格審查、書面會審、面談會審三個階段，並於 2003 年 10 月 30 日公佈三個入選團隊，再進入劇團製作期；第二屆徵選方式較為複雜，分為兩個階段，第一階段「劇本徵選」、第二階段「製作演出團隊徵選」。在第一階段中，評審利用約一個月的時間根據編劇構想、分場大綱、演出製作團隊，並考量了編劇創意性、過去的作品表現、劇團的契合度等因素，

²² 國藝會為活絡表演藝術市場，於 2004 年首次辦理《表演藝術行銷平台專案補助計畫》，台南地區徵選出台南人劇團，以「劇場空間」為出發，串聯台南地區的劇場表演空間，並統整劇場技術、行政資源、學界、教育界、公部門、行銷通路及觀眾力量，共同建構出台南地區優質的展演環境。

²³ 許多外台戲班在製作新戲時，常為了省錢而隨便找來大陸導演、大陸劇本，對於本國編劇人才或學者專家所撰寫的劇本是否採用，其中的來往機制常常混而不明。

在 2004 年 11 月 15 日公佈六個優秀劇本。接下來六個劇團在約兩個半月的時間中，進行深入規劃，包含完成劇本，導演、音樂設計、舞台設計之構想，演出暨文武場人員安排、製作進度流程、經費預算、推廣行銷計畫。2005 年 2 月 1 日進行面談徵選，2 月底公佈三個獲選團隊。

第二屆的二階段徵選，除了最後勝出的三團外，另有三個入選劇本，包括國光歌劇團《包青天之陰錯陽差》、民權歌劇團《郡主要出嫁》、繡花園戲劇團《太后出嫁》。雖然三團僅通過第一階段並未參與最後的成果公演，但據筆者所知，國光歌劇團後來在 2006 年 2 月 10 日於台中市中山公園進行首次公演；而《太后出嫁》也交由明華園黃字戲劇團作為公演劇目。

在創作與發表形式項目中，劇本必須是新編或改編舊作之作品，對於已經公開發表或已得獎之創作則不再納入補助範圍內。舞台大小的條件從第一屆的「中小型製作」，進而限定在「36 尺」，而非一般小型民戲的 24 尺。至於劇本長度從「90 分鐘以上」修改成「100-120 分鐘」，第一屆三團的演出多維持在 150 分鐘左右，結果部分劇情顯得多餘冗長，²⁴因此為了配合一般民眾生活作息、²⁵呈現精緻緊湊的劇情等，才有第二屆的改變。不過 2005 年公演時，則出現了刪減場次配合辦法規定，或維持 150 分鐘演出的情況。

至於演出地點，則必須選定在劇團所屬縣市，由劇團自行決定確切廟宇，希望藉由公演拓展劇團在當地的知名度，尋求民眾與地方機關的認同，幫助外台劇團擴大戲路，並有機會繼續製作優質外台戲。國光歌劇團表示，之所以選定大甲鎮瀾宮是因為長久以來即有合作關係，²⁶加上鎮瀾宮在台具有高知名度，因此先備條件上就有不錯的宣傳效果；2005 年，秀琴歌劇團原本希望在鹿耳門天后宮進行

²⁴ 這兒所提的劇本長度均不包括開戲前的扮仙戲，大約都是從晚上 7：30 正式開演。

²⁵ 其實在台灣，除了台北、台中、高雄等都會區之外，許多地區到了晚上九點左右多以熄燈休息，若以民間廟會演出為前提的話，維持在 120 分鐘左右比較利於地方廟宇之推廣。

²⁶ 陳麗瓊語。訪問時地：2005 年 3 月 25 日，新竹市頂竹圍頂竹宮。每年大甲媽祖繞境時，國光歌劇團均參與多場媽祖隨駕戲。

公演，但考慮到位置偏遠、交通較為不便，因此轉而選擇台南東區關帝廟。²⁷春美歌劇團則因為劇團登記地遷移至高雄縣，第二屆便移至高雄縣鳳山市開彰聖王廟。無論如何，鑑於第一屆的觀戲人潮，第二屆便以交通方便、擁有寬敞廟埕的廟宇為首要考量。另外，國藝會特地在第二屆作業辦法上增列出「各團隊為其在地演出場次主要負責人，包括與廟方之聯絡協調、活動宣傳、演出時廟會週邊環境的管控等。」此一條例。下表為 2004、2005 年專案演出地點一覽表：

表 1：專案演出地點一覽表

	入選劇團	演出劇目	演出地點
第一屆	台中國光歌劇團	《石門八陣圖》	大甲鎮瀾宮
	台南秀琴歌劇團	《血染情》	台南天后宮
	高雄春美歌劇團	《古鏡奇緣》	高雄三鳳宮
第二屆	台南秀琴歌劇團	《范蠡獻西施》	台南關帝廟
	高雄春美歌劇團	《青春美夢》	鳳山開彰聖王廟
	屏東明華園天字戲劇團	《鬼菩薩》	屏東玉皇宮

最後是獲選團隊的補助情形。第一屆，每團補助金額上限為 72 萬元，國藝會共提供了 216 萬元；第二屆補助金額提高，每團上限為 88 萬元，加上劇本徵選階段另選出的三團各 4 萬元，國藝會提供了總金額 276 萬元。相較之下第二屆補助總金額增加了 60 萬元，能有更優渥的獎金補助，很重要的因素是企業界的參與，宣傳工作的安排與經費多由日盛證券負責。

至於金額的分配略有變動，第一屆作業辦法中，原本給予每位編劇、編曲、導演各 12 萬元，第二屆卻調為 8 萬元，多數金額運用在「製作演出」上（第一屆的名目為「演出劇團」），整體戲劇規劃的補助比例大為提升，由 36 萬調整成 64 萬元。調整金額的分配比例，是為提供劇團有更靈活的運用空間。

隨著徵選方式的改變，評審委員上也分成兩階段進行，兩屆評審名單如下：

²⁷ 黃琇琬語。訪問時地：2005 年 7 月 9 日，鳳山開彰聖王廟。不過在台南首演的開幕式上，市長許添財在台上表示，台南市廟宇爭取演出場地的情況相當熱烈，最後由東區關帝廟拔得頭籌。

表 2：評審委員名單

	階段	評 審 名 單
第一屆	1	蔡欣欣、王麗嘉、石文戶、徐亞湘、曹復永、陳中申。
第二屆	1	蔡欣欣、陳芳英、李殿魁、朱錦榮、林顯源。
	2	李國俊、徐亞湘、石光生、林茂賢、曹復永、鄭溪和、鍾寶善。

第三屆歌子戲專案作業辦法已於 2005 年 9 月 19 日通過第四屆第五次董事會決議。其內容和第二屆作業辦法如出一轍，僅作時間上的調整而已。第三屆入選團隊對為屏東明華園天字團、南投明珠女子歌劇團、台北一心歌劇團。

四、 研究方法

1973 年，張炫文先生首先發表國內第一篇歌子戲碩士論文《歌仔戲的音樂研究》，1980 年師大成立音樂研究所，並設立音樂學組後，劉安琪提出國內第二篇碩士論文《歌仔戲唱腔曲調的研究》（1983，師大音樂系碩士論文）；另外，值得注意的是，1986 年-1987 年間，中國文化大學受文建會委託，從事宜蘭縣立文化中心「台灣戲劇中心」之規劃，這項計畫由當時的戲劇系副教授林鋒雄先生所主持，²⁸是一份以田野調查為方法，歌仔戲為主、傀儡戲為輔的研究規劃報告。在報告書中，除了戲劇館的規劃外，在歌子戲方面包括，唱腔曲調的來源與演變、歌子戲身段、拱樂社、歌子戲劇團結構、電視歌子戲、宜蘭本地歌子，都有許多珍貴、深入的第一手資訊，最後於 1988 年出版了《宜蘭縣立文化中心臺灣戲劇中心研究規劃報告》一書。當時參與計畫的研究人員，包括主持人共有九人，²⁹其中三位研究助理於 75 學年度，隨之提出個人的碩士畢業論文，包括黃秀錦《歌仔戲劇團結構與經營之研究》（1987，文大藝研所）、陳秀娟《台灣歌子戲的演變過程——一項人類學的研究》（1987，台大考古人類研究所）、徐麗紗《台灣歌仔戲唱曲來源的分類研究》（1987，師大音樂系碩士論文）。這也是繼張炫文（1973）、劉安琪（1983）兩位之後，國內研究生所發表的歌子戲相關論文著作。

²⁸ 參見林鋒雄，1988，卷頭語。林鋒雄先生在文中提到，原本將此機構命名為「台灣戲劇中心」，後來為了避免名稱與文化中心相近似，改成「台灣戲劇館」。報告仍稱「台灣戲劇中心規劃報告」。

²⁹ 計畫主持人為林鋒雄先生，參與研究人員為曹奮瓶、張炫文先生。研究助理包括黃秀錦、鄭黛瓊、林瑋儀、陳秀娟、徐麗紗小姐、江武昌先生，前五位研究助理均為當年各校之研究生。

自此，平均每年都有研究生以歌仔戲為主題進行研究，至 2005 年 11 月為止，從國家圖書館資料庫中已可以查詢到 55 筆相關碩博士論文，題材包含歷史發展、社會現象、音樂本體、劇團經營方式、舞台劇本、…等多方角度，研究者的專業領域更跨足藝術、音樂、文學戲劇、傳播、商業等範疇。

本研究對象針對歌仔戲音樂和外台歌仔戲兩大方向進行深入探究，和本研究具有較密切關係的碩博士論文計有：音樂方面包含劉安琪(1983)、徐麗紗(1987)、莊桂櫻《論歌仔戲唱腔即興方式之應用》(1993，文大藝研所)、蔡淑慎《歌仔戲歌唱藝術研究中》(2002，東吳大學音研所)以上對於曲牌選定、歌唱特色、嗓音運用、歌唱技巧、傳承形式有直接幫助；呂冠儀《台灣歌仔戲武場音樂研究》(2002，南華大學美學與藝術管理研究所)、賴達達《台灣歌仔戲胡琴音樂研究》(2004，南華大學美學與藝術管理研究所)和張桂菁《台灣歌仔戲文場樂器的變遷與運用》(2004，師大音樂系碩士論文)對於後場音樂的瞭解甚有助益。

另外，以外台歌仔戲為特定對象的論文包括，黃雅蓉《野台歌仔戲演出風格之研究》(1995，文大藝研所)、邱秋惠《野台歌仔戲演員與觀眾的交流》(1998，文大藝研所)、黃慧琥《民權歌劇團外台歌仔戲的音樂運用》(2000，台大戲研所)、謝筱玫《臺北地區外臺歌仔戲「胡撇仔」劇目研究》(2000，台大戲研所)、江秋華《外臺歌仔戲演員表演概念之探討一九〇年代末期台北地區的圈內觀點》

(2000，台大戲研所)。其他諸如黃秀錦(1987)、陳秀娟(1987)、孫惠梅《台灣歌仔戲劇團經營管理之研究-以宜蘭縣職業歌仔戲劇團為例》(2003，文大藝研所)、陳蕙玲、《外台歌仔戲藝人表演風格型塑之探討-以蔡美珠演藝歷程為對象》(2004，北藝大戲研所)則提供筆者對劇團另一層的認識，寄望能於田調工作中端看出出更為深層之現象。

和本研究對象相關論文尚有林淑美《台中『國光歌劇團』研究》(2003，中興大學)、陳郁菁《台灣野台歌仔戲丑角研究—以台南市秀琴歌劇團為例》(2003，成大藝研所)、洪瓊芳《歌仔戲坤生郭春美表演藝術與表演美學之研究》(2003，中正大學中文系碩士論文)、楊永喬《明華園歌仔戲團演藝實踐及經營研究》(2001，台大藝研所)。

除了學術論文與論著外，也間接參考期刊報導所提供的資訊，包括往年政府舉辦之推廣活動和前後兩屆『歌仔戲製作與發表專案』等相關評論。

此研究採用社會學研究方法的質性研究。³⁰以田野採集、深入訪談為第一手資料；並以第二手資料，相關文獻、報導佐之。使用器材包括 DV 攝錄影機 (SONY DCR-PC109)、指向型麥克風 (Sony ECM-HS1)、腳架、錄音筆 (MSI Mega Stick 527)、數位相機 (Canon IXUS 55)。

依據研究內容分為四個層面進行。第一、對於『歌仔戲製作與發表專案』的內容瞭解。經由國藝會協助取得專案作業文件並與國藝會總監陳錦誠先生面對面訪談，透過親身實地觀察、劇團訪談以及報章雜誌相關報導，紀錄專案作業過程與實施成效等現象。

第二，第一手資料的獲得。除親自採錄前後兩屆之現場演出外，也不定期觀賞六齣戲日後推演的演出實況，情況允許則進行全程錄影；為了真實瞭解六齣戲籌備製作流程，本研究選擇深入訪談方式，為瞭解專案對劇團影響及雙方行政程序的前提，訪談對象以劇團行政或負責人為主，包括國光歌劇團的呂瓊珺先生、秀琴歌劇團的黃琇琬小姐、春美歌劇團的鄭秋美小姐、明華園天字團的陳進興團長。³¹至於書面資料的獲取盡可能尋求劇團的提供協助，不過此階段有一困難之處—劇本、樂譜往往涉及劇團的所有財產權，因此筆者只能盡力而為取得資料，最終仍得尊重劇團意願。

第三，相關文獻資料之蒐集。以外台歌子戲為蒐集方向，舉凡歷史、音樂、制度、政府地方扶持活動等領域，進行學術論文、期刊報導、參考籍的第二手資料蒐集。希望藉由上述資料以及田野調查的交叉比對下，整理歸納出專案內容特色與成效。

第四，六齣戲的音樂分析。音樂分析來源包含實地觀察、現場錄影資料、樂師訪談，並以二、三章節分別討論前後場音樂的表現手法，包含整體音樂風格、編腔設計手法、樂師選擇、使用樂器等不同角度的觀察記錄。對於各團往後的演出場次，也將適時描述相異情形，提供相關研究者另一種參考訊息。

³⁰ 質性研究泛指採用歸納法 (induction)，而不是經由統計 (statistical) 或其他量化 (quantitative) 程序產生研究結果的方法。歸納法的意思是我們從詳細精確的資料中建立相關的理論範疇，而不是就先預設的推斷 (deduction) 或假設 (hypothesis) 作測試 (test) 和驗證 (verification)。

³¹ 黃琇琬、鄭秋美小姐為該劇團行政，負責專案流程、人員調度工作；呂瓊珺先生為該團主要對外聯絡人、天字團雖有另行聘請行政幫忙，不過主要事務仍由團長接洽。