

# 第一章 緒 論

## 第一節 研究動機與目的

歌仔戲在筆者印象之中，沒有太多實際觀賞的經驗，直到上了研究所之後，修習蔡欣欣老師所開設的戲曲課程，常有機會透過田野調查觀賞歌仔戲的演出或採訪歌仔戲藝人，各個藝人也都不吝於分享其演藝經驗，期望透過暢談經驗讓更多年輕人能夠喜愛、支持歌仔戲。而後除了完成課程中的作業，筆者也開始利用閒暇時間欣賞歌仔戲演出，在此之中發現臺灣歌仔戲的多元面貌與珍貴的表演藝術，開啓了筆者視野，也確立了筆者研究歌仔戲的志趣。

歌仔戲從閩南地區的錦歌基礎上變化、加入演唱故事，宜蘭人將其稱爲「本地歌仔」，當它在陣頭行列演出時，稱之爲「歌仔陣」，而其於陣頭中停下就地以四根竹竿圍場，演出詼諧逗趣的故事，仍屬「落地掃」性質，但已初具歌仔戲雛型；當歌仔陣由平地轉移舞臺，劇情亦由散齣改爲全本戲，形成宜蘭人所稱的「老歌仔戲」；進入野台演出的老歌仔戲受到亂彈、四平、高甲等大戲的刺激，逐漸改良妝扮、身段、音樂等，提升舞臺藝術成爲大戲，在野台演出廣受歡迎之餘，並得以進入內臺場域中發展，形成內臺歌仔戲的興盛；隨著臺灣社會與經濟的發展，傳播娛樂媒體滲透進人們平日生活，新興傳播載體無遠弗屆的特性，使得歌仔戲演員、劇團們，競相進入廣播、電影、電視歌仔戲的行列，影視載體風靡許久後出現疲態，又逐漸回歸野台演出。八〇年代起知識份子與政府的重視之下，以提升歌仔戲劇藝品質爲使命，朝向精緻化方向發展，續存歌仔戲生機。<sup>1</sup>多面相的歌仔戲型態，可見其堅韌、富彈性的特質，得以使這個在臺灣形成發展的本土劇種，能夠源遠流長地生存在臺灣土地之上。

臺灣傳統戲曲文化中，歌仔戲是眾所矚目的焦點，爲臺灣傳統戲曲研究，積累最多、成果最爲豐碩的部份。早期研究歌仔戲多從源流與發展脈絡或是歌仔戲的表演型態等探究爲主，所呈現出來多爲全面性的通論。而從另一角度視之，親身參與演出的歌仔戲藝人們，亦是這一幕幕歌仔戲從過程變爲過往的最佳歷史見

---

<sup>1</sup> 歌仔戲形成與發展的軌跡，可參見曾永義《臺灣歌仔戲的發展與變遷》（臺北：聯經出版事業，1988年），頁27-84。及林鶴宜《臺灣歌仔戲》（臺北：行政院新聞局出版，2000年），頁7-16。

證者，透過老藝人的回憶、口述，可做為填補歌仔戲各個階段研究與論述的重要佐證資料。近年來已見許多論文、專書為老藝人們建構生命史，除了其親身經歷娓娓道出之外，也反應了當時歌仔戲發展盛衰與變遷。將每個藝人獨特表演藝術，豐厚的「做活戲」功夫與閱歷豐富的演藝生涯紀錄下來，如同是一塊塊拼湊歌仔戲史的拼圖，透過一個個歌仔戲藝人生命史的描繪，逐漸補充歌仔戲發展史的空缺。然而隨著老一輩藝人年事已高或逐漸凋零，紀錄老藝人生命史遂成為「與時間賽跑」的要務。尤其在筆者的田野訪查經驗中，接觸到藝人們為歌仔戲奉獻的專注神情，令筆者留下深刻且美好的印象，更深切感受到這些親身經歷過歌仔戲不同發展階段的藝人們，猶如一座座寶庫亟待挖掘，更強化了筆者為藝人建構生命史的研究動力。

尤其林鶴宜與蔡欣欣輯著的《光影·歷史·人物：歌仔戲老照片》<sup>2</sup>書中，介紹許多過往與現今活躍於歌仔戲界的藝人，使筆者得以對臺灣歌仔戲生態與藝人生平與經歷，有初步全面性的認識與掌握。其中演出經歷豐富、藝術功底深厚，堪稱為「全能旦角」的杜玉琴，格外引發筆者關注。在深入了解及蒐集相關演藝資料後得知，杜玉琴從喜歡看戲進而學戲，其豐富的歌仔戲生涯閱歷，正是臺灣歌仔戲史最佳佐證。從「復興社」學戲養成背景，擁有內臺的演出經驗；或臺語電影風行一時，參與多部電影歌仔戲的拍攝；或廣播電臺中搬演著有聲無影的歌仔戲，砥礪、磨練著唱腔技巧；或電視歌仔戲興盛時，進入三臺，參與電視演出；甚至受邀與劇團至海外演出，或搭班外臺歌仔戲公演及現代劇場歌仔戲演出，各式各樣表演型態的歌仔戲，杜玉琴都曾兼班演出過，一點一滴磨練、積累出豐厚的「腹內」工夫。其豐沛的演藝閱歷、多元的表演藝術，非常值得記錄與進行藝術探討，筆者因而鎖定杜玉琴為研究對象。

綜觀過往老藝人的生命史的建構，或者是歌仔戲藝人的生命傳記，此類以「演員」為主體而建構的歌仔戲史研究，大多偏重於研究「生角」（如陳春治、唐美雲、陳剩、洪明雪、葉青、楊麗花、小明明、陳美雲、蔡美珠、孫翠鳳等要角），相比之下「旦角」的研究甚少，且多集中於陳旺欉與廖瓊枝等藝人，致使旦角研究仍有許多可發展空間，這也是筆者之所以鎖定「杜玉琴旦角演藝生涯」作為研究主題的原因。

---

<sup>2</sup> 林鶴宜、蔡欣欣輯著《光影·歷史·人物：歌仔戲老照片》（宜蘭：傳統藝術中心，2004）。

## 第二節 研究範圍與方法

### 一、研究範圍

本論文研究對象為歌仔戲資深旦角杜玉琴，研究的時間範疇，主要從其被收做養女於「復興社」習藝、演出，逐步踏入歌仔戲生涯開始，至論文撰寫為止的歌仔戲演出活動。是故杜玉琴跨越半世紀的演藝生涯，為本論文研究的時間範圍。

研究的內容方面，筆者以演出的經驗、閱歷等方面，將杜玉琴演藝生涯大致區分歌仔戲之淵源、起步與發展、開拓與高峰等三大階段，且後針對其表演藝術做一分析說明。首先論及杜玉琴與歌仔戲之淵源，簡略介紹其生長背景。而六歲起被杜友德（「復興社」創始股東杜裴之子）收為養女，隨班看戲、演出的生長環境，成為杜玉琴學歌仔戲的啟蒙期。因此著名內臺戲班「復興社」的演出活動，是杜玉琴的成長記憶之一；「復興社」的養成背景、演出經驗以及藝人珍貴的記憶，提供了研究內臺歌仔戲的重要資訊。

然內臺演出面臨臺語電影興起之挑戰時，杜玉琴旋即參與《林投姐》、《金姑看羊》、《望春風》、《赤崁樓之戀》、《五子哭墓》、《朱洪武》、《慈雲太子走國》、《狸貓換太子》、《奴才生狀元》、《矮子財遊臺灣》、《甘國寶大破白水莊》、《無你我會死》、《呂蒙正拋繡球》、《西廂記》、《張帝流浪找柳青》等電影的拍攝。是以從杜玉琴的電影拍攝經驗，以及從其個人演藝經驗與歷程的觀察角度，可側面觀照臺語片從興起到沒落的歷程，也對「電影歌仔戲」有所管窺與記錄。加上此時期拍電影之餘，杜玉琴亦於外臺搭班，其中十七、八歲之時，舅舅「春滿園劇團」缺苦旦，找來杜玉琴演出《李三娘》廣受觀眾歡迎，使其確定專研旦角行當的關鍵。電影與外臺的演出經驗，互相影響、交織出多元變化的展演技藝。

其後杜玉琴也曾參與錄製「廣播歌仔戲」，只經由唱腔與口白加以詮釋的廣播歌仔戲，雖無法親眼見識演員身段展演，卻透過了聲音的放送，吸引聽眾進入劇情當中。因此廣播歌仔戲也成為磨練演員唱腔的助力，並藉由杜玉琴的參與經歷，釐清廣播歌仔戲的面貌。而拍攝多部電影的經驗及廣播歌仔戲的唱腔磨練，成為杜玉琴汲取演藝技巧及養分的重要起步、發展階段。

隨著「電視歌仔戲」的興起，杜玉琴也轉換跑道進入電視演出，相繼於三臺中，與楊麗花、小明明、李如麟、秦香蓮等紅極一時的小生們合作。完整的電視歌仔戲演出經驗，亦是重構該時期歌仔戲演出生態變革的重要媒介。然而在中視

停播歌仔戲之際，杜玉琴便轉往外臺戲班搭演，曾搭班「新南光劇團」，亦曾買下戲班自組「新亞劇團」擔任團主一年，後改至「寶華興劇團」搭班；其後又與「麗麗歌劇團」長達十六年的演出合作，創造出團內著名《李奇哭家》、《一世恨》等戲碼，另外也與「新琴聲歌劇團」有十年合作經驗。

杜玉琴豐富的演出經驗、精湛的歌仔戲藝術，近幾年常受到許多劇團邀約，借調她支援「文化場」與「公演場」外台歌仔戲，或進入現代劇場中演出，如「臺北市歌仔戲匯演」中與「鴻明歌劇團」合作演出《康熙君造浮橋》、2007年的「平安月、謝平安」活動中，與「臺灣歌仔戲班」演出《百里名醫》、《桃花搭渡》。還有與「許亞芬歌子戲劇坊」於新舞台演出《碧海情天》、與「民權歌劇團」於臺北縣藝文中心演出《梁山伯與祝英台》等現代劇場歌仔戲。

曾於2000年與2004年分別榮獲「臺北市地方戲曲傑出成就獎」及「臺北市地方戲曲比賽最佳演員獎」的杜玉琴，獲獎的榮耀無疑是對其歌仔戲演藝經歷之肯定。因此其旦角藝術之奠定、形塑、理念及拿手戲等探究說明，亦為本論文著重的書寫要點之一。綜言之，從杜玉琴與歌仔戲的接觸，內臺時期啓蒙、學藝，一直到進入影視媒體歌仔戲、舞臺歌仔戲等多種表演型態的錘鍊，及其旦角藝術的展現，都是本論文的研究主體。

## 二、研究方法

本文所採取的研究方法，有下列兩大方向：

### (一) 口述資料的收集和分析

本論文研究主題為杜玉琴之演藝生涯，因此許多部分倚重於對杜玉琴提出問題訪談，並加以錄音、錄影、筆記紀錄，搜羅其口述內容。而從當代歷史學家著重口述歷史的採集、佐證，可知訪談、錄音資料之重要性。唐諾·里齊（Donald A. Ritchie）曾於《大家來做口述歷史》一書，對於口述歷史有如下見解與定義：

那些能夠被提取和保存的記憶是口述歷史的核心。簡言之，口述歷史是以錄音訪談（interview）的方式蒐集口傳記憶以及具有歷史意義的觀點。口述歷史訪談指的是一位準備完善的訪談者（interviewer）向受訪者（interviewee）提出問題，並且以錄音或錄影記錄下彼此的問與



答。<sup>3</sup>

正如唐諾·里齊之言，對於能夠被記憶下來的，便是受訪者生命中極為重要、有意義且印象深刻之事。透過受訪者描述、回溯親身經驗，以搜羅珍貴的第一手資料。然受訪者並非專業的研究或受訪人員，又或者是常受限於記憶，無法將每一個事件依照年份從頭敘述至尾，或加以重點敘述、脈絡化。所以訪談者需注意採集口述歷史所面臨的問題，如唐諾·里齊於《大家來做口述歷史》一書中所指：

口述歷史是一種十分主動、積極的過程，在這過程中，訪談者探究、錄音、儲存某類特殊的記憶。由於了解到當人老的時候，往往記不得人名和日期，口述史家便在事前做好研究工作以協助受訪者；再經由他們所提出的問題賦予對話一些內容和結構，也以互動的方式提示訪談證言中看似錯誤或矛盾的地方。<sup>4</sup>

在蒐集到口述資料時，訪談者也深負重任，口述歷史的完成不僅止於問題之提出，亦須加以判別，或者是針對陳述困難、記憶不佳之處，再次提出相關問題，使之回憶。訪談者更需要驗證受訪者所言是否前後一致，抑或有所遺漏，更甚者提出謬誤之處，並持續追蹤訪談、研究、分析、整理，以成就完備的口述歷史。有鑑於此，筆者對於口述資料的收集，除了訪問杜玉琴為主之餘，亦計劃訪談與杜玉琴合作過的歌仔戲藝人，如小明明、沈花梅、林美香、呂福祿、周寶川，藉由多年來合作的藝人，從不同的視角切入，提供杜玉琴演藝生涯的研究面向，以建立起杜玉琴之演藝系譜。

雖然所有口述歷史所陳述的資料與記憶十分珍貴，但也需考慮是否可全盤接收的問題，因為在口述當下摻入了口述者的主觀意見，或者受到是訪談者所問的問題影響，都有可能使得問題與答案之間無法堅守客觀的立場。當然不只單就口述歷史而言，任何學科都需要經過許多證據加以佐證比對<sup>5</sup>。因此除了觀察訪問、

<sup>3</sup> 唐諾·里齊 (Donald A. Ritchie)、王芝芝譯：《大家來做口述歷史》(臺北：遠流出版事業，1997)，頁 2。

<sup>4</sup> 唐諾·里齊 (Donald A. Ritchie)、王芝芝譯：《大家來做口述歷史》(臺北：遠流出版事業，1997)，頁 17。

<sup>5</sup> 一如唐諾·里齊 (Donald A. Ritchie) 所言：「口述歷史與其他學科的研究資料一樣，有可信與不可信的，沒有任何一種資料是絕對可以信賴的，任何資料都需要用其他的證據加以比對。」唐諾·里齊 (Donald A. Ritchie)、王芝芝譯《大家來做口述歷史》(臺北：遠流出版事業，1997)，

資料分析、文字紀錄等等工作之外，文獻的佐證與考據，更是補足口述資料有所疏漏的重要研究方法。透過口述與文獻資料等不同方法互相驗證所獲致的發現<sup>6</sup>，才能呈現最真切的歷史。因此文獻的考據便十分的重要，亦成為本論文另一著重的研究方法。

## (二) 文獻考據資料

### 1. 報紙資料

將採集到的口述資料，視為重構杜玉琴演藝生涯之證據，然其中或有記憶模糊，甚至不復記憶或時間斷限不明等等問題存在，都需要從文獻資料的輔佐，才能使杜玉琴演藝史之建構更加完備。如五 0 年代興起的臺語電影風潮，杜玉琴以童星的姿態出道，1956 年起與愛哭咪仔、矮仔財等人拍攝《林投姐》後，開啓了一連串電影演出機會，前後約有十多部作品，其中亦有幾部電影歌仔戲，然而由於年代久遠，過去的影像資料保存不易也不全，因此迄今尚未收集到杜玉琴當時所拍的電影影像資料。就此部分依據杜玉琴之口述，輔以當時報刊資料的報導，以重構當時臺語片的盛況、拍攝的經過、以及劇情大要等重要訊息。蒐羅當時報紙對於演藝概況之報導並加以檢視，可發現刊載內容有許多可參照、輔助之處。直至今日許多歌仔戲資訊，依舊以報紙刊登作為宣傳管道，因此成為提供佐證的最佳素材。由於報紙資料書寫的內容多元，且易於取得與保存等特質，使得內臺、外臺、廣播、電影、電視、現代劇場歌仔戲等發展動向，都可透過報紙資訊，加以佐證並確立。

### 2. 電視週刊

杜玉琴曾參與三臺電視歌仔戲的演出，然因年代距今已久，且搬演劇目甚多

---

頁 10。

<sup>6</sup> 陳守仁於《實地考察與戲曲研究》中認為：「實地考察、文獻考據及口述資料的收集和分析是三種互為補足的研究方法，……對那些失傳了的文化現象，研究者只有透過文獻及文物考據進行研究；對那些仍然傳承著的現象，研究者需結集合實地考察、文獻考據及口述資料的搜集三種方法，並互相驗證各種方法所獲致的發現。」陳守仁《實地考查與戲曲研究》（香港：香港中文化學粵劇研究計劃，1997），頁 6。而可惜的是，杜玉琴於筆者研究書寫之時，已經從歌仔戲界退休，鮮少有歌仔戲演出活動，關於實地考察的部份，筆者擬以觀看過去杜玉琴演出之時的影像資料加以補足、證陳。

等狀況下，導致杜玉琴對於演出電視歌仔戲的記憶十分模糊，因此藉由《電視周刊》（臺視）、《中國電視週刊》以及《華視綜合週刊》，每週歌仔戲節目介紹與演員表的陳列，可以清楚從中得知杜玉琴演出過許多戲齣。而她先在臺視與楊麗花合作歌仔戲演出，再轉入中視與小明明合作，最後再進入華視的合作對象為李如麟，亦曾回到中視與黃香蓮搭演，且於每個電視臺頻繁演出的時間多為一、二年。從各電視臺週刊中對於當時節目簡介與報導，可從中獲取演出資訊及掌握演員動向等第一手史料。因此研究電視歌仔戲此段歷史，各家電視臺的週刊資料收集，可說是重要佐證文獻。故電視歌仔戲的部份，筆者擬以各家電視臺所刊行的周刊著手，加以參照、探究。

### 3. 影音、圖像資料

在研究杜玉琴飾演歌仔戲旦角時所呈現的藝術風格，實際表演觀賞是必要的，然杜玉琴目前少有歌仔戲演出活動，因此筆者輔以過往所拍攝的影音資料，以分析其表演風格。透過市售影音或者是劇團相關書面宣傳資料，可獲取演出劇團、時地、劇目、演員陣容、表演型態等等訊息內容。當然戲迷自行拍攝、收藏，提供歌仔戲同好者分享、觀賞的影音資訊，也是可以加以利用、研究之途徑。其他如杜玉琴提供的海外演出、電視時期、外臺時期照片，抑或是相關出版品的圖像資料，亦是本論文倚重的證據來源。從這些珍貴的影音、圖像資訊尋得演出的佐證素材，更是其演出風格之最佳證明。

## 第三節 文獻回顧

關於歌仔戲的研究論著極多，據蔡欣欣綜觀當代臺灣歌仔戲之研究課題，統整出其類型可涵括：歌仔戲歷史源流的演變探析；不同發展時期藝術型態之論述；劇團組織模式與經營手法探究；歌仔戲藝人生平傳記書寫；劇團風格或類型劇目文本的探討；歌仔戲音樂曲牌與唱腔分析；編導演技法與舞臺美術的研析；劇作搬演的舞臺藝術評論；藝術教育的開展與兩岸劇藝比較等九大研究面相。<sup>7</sup>其中「歌仔戲歷史源流的演變探析」與「歌仔戲藝人生平傳記書寫」兩類，是與本

<sup>7</sup> 有關於臺灣地區的歌仔戲研究成果，可詳見蔡欣欣《臺灣歌仔戲史論與演出評述》（臺北：里仁，2005年），頁381-450。

論文有直接關連性及助益的方向，因此文獻回顧部分就歌仔戲史論、人物傳記兩大區塊加以檢視、列舉。

## 一、歌仔戲史論文獻

### (一) 專書

首度出現書寫臺灣歌仔戲發展與變遷史的專書為曾永義《臺灣歌仔戲的發展與變遷》<sup>8</sup>，其中將臺灣的歌舞和戲劇作一簡介，後描述歌仔戲的形成、發展、轉型到現況，並將歌仔戲分為歌仔陣、老歌仔戲、戲館歌仔戲、大型歌仔戲、廣播歌仔戲、電影歌仔戲、電視歌仔戲等表演型態，成為日後撰寫歌仔戲史相關論述時所依循的指標，可說是具有劃時代意義。接踵而起的劉美菁《歌仔戲概論》、林鶴宜《臺灣歌仔戲》、楊馥菱《臺灣歌仔戲史》、林茂賢《歌仔戲表演型態研究》等書<sup>9</sup>，多依據此一史觀脈絡進行書寫，並檢視各階段之演出型態、媒介、場域等，補入新的界義，將臺灣歌仔戲的形成到發展概況，改分為歌仔陣、落地掃、老歌仔戲、野臺歌仔戲、內臺歌仔戲、廣播歌仔戲、電影歌仔戲、電視歌仔戲、現代劇場精緻歌仔戲等階段。此類專書以縱貫式直線史觀，突出歌仔戲於各個階段的變遷，有利於架構清晰的歌仔戲發展史論，標誌出各階段蓬勃的歌仔戲，然易忽略某主要階段下其他型態歌仔戲的活動。

臺灣戲劇歷史書寫專書始於呂訴上《臺灣電影戲劇史》<sup>10</sup>，全面介紹臺灣戲劇概況，並專章探討歌仔戲史之發展。雖經後世學者的查證有許多謬誤之處，但仍為臺灣戲劇研究立下根基與提供許多史料。此後的陳健銘《野臺鑼鼓》、陳正之《草臺高歌－臺灣傳統戲劇》、林鶴宜《臺灣戲劇史》、陳芳《臺灣傳統戲曲》等書<sup>11</sup>，皆是將歌仔戲研究成果放入戲劇史專書的其中一章，將關涉的角度拉大至臺灣整體戲劇概況。有助於關照歌仔戲研究之外，亦可對照同時期其他戲劇的發展情形，然較易產生論述範圍過廣，難以深入研究、探析某類型戲劇。

<sup>8</sup> 曾永義《臺灣歌仔戲的發展與變遷》（臺北：聯經出版事業，1988 初版）。

<sup>9</sup> 劉美菁《歌仔戲概論》（臺北：學海，1999 年）。林鶴宜《臺灣歌仔戲》（臺北：行政院新聞局出版，2000 年）。楊馥菱《臺灣歌仔戲史》（臺北：晨星發行，2002 年）。林茂賢《歌仔戲表演型態研究》（臺北：前衛，2006 年）。

<sup>10</sup> 呂訴上《臺灣電影戲劇史》（臺北：銀華，1961 年）。

<sup>11</sup> 陳健銘《野臺鑼鼓》（臺北：稻香，1989 年）。陳正之《草臺高歌－臺灣傳統戲劇》（臺中：臺灣省政府新聞處，1993 年）。林鶴宜《臺灣戲劇史》（臺北：空大，2003 年）。陳芳《臺灣傳統戲曲》（臺北：臺灣學生書局，2004 年）。



另有將歌仔戲研究之論文成果加以輯錄、彙編於一書，如莫光華《臺灣歌仔戲論文輯錄》、蔡欣欣《臺灣歌仔戲史論與演出評述》、林鶴宜《從田野出發：歷史視角下的臺灣戲曲》等書<sup>12</sup>，收錄作者以田野工作、史料蒐集、文物解讀等研究基礎，對臺灣歌仔戲或其他戲曲進行研究的論文總集。對歌仔戲或其他戲曲在特定時間、空間中的各個面向，進行解讀分析，能深入歌仔戲發展變遷的認識、探究。

## （二）學位論文

於學位論文中以劇團研究為主，輔以歌仔戲史論述者，如劉南芳《由「拱樂社」看臺灣歌仔戲之發展與轉型》<sup>13</sup>，將「拱樂社」分崛起、中衰、轉型等階段，以及各階段中「拱樂社」對電影歌仔戲、電視歌仔戲、外臺歌仔戲等所產生的影響或因應之道，加以論述說明。而高振宏《大橋頭「復興社」研究》<sup>14</sup>以「復興社」成立約十年的時間為斷限，討論「復興社」的歷史、組織經營、演員、演出活動等，補充第二波內臺時期歌仔戲的戲劇環境與文化。另有童灑雯《臺灣四十年代到六十年代歌仔戲之變遷—以嘉義「桂秋雲歌劇團」與臺中「劉文和女子歌劇團」（1950~1970）為討論對象》<sup>15</sup>，以「桂秋雲歌劇團」、「劉文和女子歌劇團」為觀察對象，將其各分為奠基、拓展、興盛、衰亡時期，探討四十年代到六十年代歌仔戲之變遷。這類以劇團（史）作為對象與基礎，擴大到觀察歌仔戲生態的發展變遷歷史，能夠在特定的區塊中，加以深入探析與歌仔戲互動之關係。然易面臨到選擇對象的代表性問題，及是否能全面映照出該時代、該區域的歌仔戲整體現象之質疑。

另有論文以特定的時間範疇、戲劇現象為限，論歌仔戲史之演變。如施如芳

---

<sup>12</sup> 莫光華《臺灣歌仔戲論文輯錄》（臺中：臺灣省地方戲劇協進會，1996年）。蔡欣欣《臺灣歌仔戲史論與演出評述》（臺北：里仁，2005年）。林鶴宜《從田野出發：歷史視角下的臺灣戲曲》（臺北：稻鄉，2007年）。

<sup>13</sup> 劉南芳《由拱樂社看臺灣歌仔戲之發展與轉型》（臺北：東吳中國文學研究所碩士論文，1989年。）

<sup>14</sup> 高振宏《大橋頭「復興社」研究》（臺北：政治大學中國文學研究所碩士論文，2005年。）

<sup>15</sup> 童灑雯《臺灣四十年代到六十年代歌仔戲之變遷—以嘉義「桂秋雲歌劇團」與臺中「劉文和女子歌劇團」（1950~1970）為討論對象》（花蓮：國立花蓮教育大學民間文學研究所碩士論文，2006年。）

《歌仔戲電影》<sup>16</sup>，針對電影歌仔戲興起、變遷、發展與意義，有詳細的說明。而紀慧玲《國家政策下的外臺戲班－以 1990 年代後期迄今之創作演出為觀察重心》<sup>17</sup>，先分日治時期、國民政府來臺至 1980 年代、解嚴前後至 1990 年代、1990 年後期等階段，回溯歌仔戲發展演進及政策回顧，再將焦點集中於 1990 年後期外臺歌仔戲班的創作特色及劇團經營，有助於了解舞臺歌仔戲的概略流變。另有王雲玉《箝制與競技：地方戲劇比賽變遷的歷史解讀》<sup>18</sup>，概分內臺的競技、內臺至外臺變遷、本土劇場的興起、競賽模式的改變等階段，針對地方戲劇比賽的建制與戲劇生態的更迭，加以探究、論述。還有陳幼馨《臺灣歌仔戲「胡撇仔」表演藝術進程與階段性特質》<sup>19</sup>，從日治時期胡撇戲的萌發，到戰後內臺時期胡撇戲表演類型之確立，以及外臺胡撇戲演出等分階段探究，有意建構胡撇戲的發展史論。

上述以時間區塊作為分界，相對地較可深入研究該時空下的歌仔戲發展與變遷。綜觀之，上述論文不管是以劇團、表演型態或特定時間為範疇，討論內臺歌仔戲、影視歌仔戲或舞臺歌仔戲，皆為提供本論文參照、探究、啟發的論文資料。

### （三） 期刊

對於臺灣歌仔戲起源與發展概況之綜述，可見鏡涵〈臺灣歌仔戲起源及變革〉、程其恆〈歌仔戲的過去、現在與未來〉、施叔青〈臺灣歌仔戲的研究〉、施叔青〈歌仔戲的沿革〉、簡上仁〈臺灣的戲曲－歌仔戲〉、林茂賢〈歌仔戲概況〉、周榮杰〈歌仔戲的昨日與今日〉、劉春曙〈閩臺僅歌漫議－歌仔戲形成三要素〉、曾永義〈臺灣歌仔戲之近況及其因應之道〉、王士儀〈歌仔戲的興起：田野調查的幾點看法〉、王順隆〈臺灣歌仔戲的形成年代及創始者的問題〉、王見川〈關於日治時期臺灣的歌仔戲－兼談其起源問題〉等等<sup>20</sup>，這些皆是對於歌仔

<sup>16</sup> 施如芳《歌仔戲電影》（臺北：國立藝術學院傳統藝術研究所碩士論文，1997 年。）

<sup>17</sup> 紀慧玲《國家政策下的外臺戲班－以 1990 年代後期迄今之創作演出為觀察重心》（臺北：臺灣大學戲劇學研究所，2007 年。）

<sup>18</sup> 王雲玉《箝制與競技：地方戲劇比賽變遷的歷史解讀》（臺北：臺北藝術大學傳統藝術研究所碩士論文，2008 年。）

<sup>19</sup> 陳幼馨《臺灣歌仔戲「胡撇仔」表演藝術進程與階段性特質》（臺北：臺灣大學臺灣文學研究所碩士論文，2009 年）

<sup>20</sup> 鏡 涵〈臺灣歌仔戲起源及變革〉，《地方戲劇雜誌》創刊號（1952 年），頁 12。程其恆〈歌仔戲的過去、現在與未來〉，《藝術雜誌》第一卷第 10 期（1959 年）。施叔青〈臺灣歌仔戲的研

戲的起源探究、形成因素、發展歷史等方向探討，或是對於歌仔戲史的發展、形成因素加以論述，皆可從中汲取歌仔戲的整體性樣貌。

另外還有以特定的時空為界，深入討論歌仔戲於各階段的特性、發展，如蔡欣欣〈臺灣劇場歌仔戲邁向現代化的發展—以 1980 到 1997 年臺北市劇場歌仔戲演出為例〉、林良哲〈由落地掃到歌仔戲—日治時期歌仔戲發展過程初探〉、蔡欣欣〈瀏覽電視歌仔戲的歷史光影〉、林永昌〈從商品經濟看臺灣內臺歌仔戲的變遷〉、林鶴宜〈戰後臺灣歌仔戲商業劇場風雲—以二十世紀 50 年代臺北市的戲院演出為觀察範圍〉等等<sup>21</sup>。前述的期刊中亦可發現，於 90 年代末期，研究逐漸從全面性的通論，轉移到聚焦於某個時空斷限的歌仔戲現象，於研究範疇上雖縮小範圍，但更能深入探究、分析，細密觀察各階段歌仔戲之發展動態。

綜上所述，不管是專書、論文或者是期刊，皆對於臺灣歌仔戲起源與發展概況，作一縱向性的歷史考察、撰述，因此對於筆者歌仔戲史觀的建構有重大的影響與幫助。

## 二、人物傳記之文獻

### (一) 專書

除了上述歌仔戲史論之專著、單篇文章，為本論文歷史脈絡之根基。人物傳

---

究〉，《中山學術文化集刊》18 集（1976.11），頁 480-533。施叔青〈歌仔戲的沿革〉，《中華文化復興月刊》，第 9 卷 11 期（1976 年），頁 88-93。簡上仁〈臺灣的戲曲—歌仔戲〉，《臺灣文藝》第 81 期（1983 年），頁 184-193。林茂賢〈歌仔戲概說〉，《民俗曲藝》第 42 期（1986.08），頁 47-72。周榮杰〈歌仔戲的昨日與今日（上）〉，《國立編譯館館刊》，第 17 卷第 1 期（1988 .06），頁 211-234。周榮杰〈歌仔戲的昨日與今日（下）〉，《國立編譯館館刊》，第 17 卷第 2 期（1988 .06），頁 259-280。劉春曙〈閩臺僅歌漫議—歌仔戲形成三要素〉，《民俗曲藝》第 72.73 期（合刊本）（1991 年）頁 7-9。曾永義〈臺灣歌仔戲之近況及其因應之道〉，《海峽兩岸歌仔戲學術研討會論文集》（臺北：文建會，1996.06），頁 1-22。林士儀〈歌仔戲的興起：田野調查的幾點看法〉，《海峽兩岸歌仔戲學術研討會論文集》（臺北：文建會，1996.06），頁 23-48。王順隆〈臺灣歌仔戲的形成年代及創始者的問題〉，《臺灣風物》第 47 卷 1 期（1997.03），頁 39-54。王見川〈關於日治時期臺灣的歌仔戲—兼談其起源問題〉，《宜蘭文獻雜誌》第 38 期（1999），頁 77-100。

<sup>21</sup> 蔡欣欣〈臺灣劇場歌仔戲邁向現代化的發展—以 1980 到 1997 年臺北市劇場歌仔戲演出為例〉，《當代》第 131 期（1998 年），頁 14-33。林良哲〈由落地掃到歌仔戲—日治時期歌仔戲發展過程初探〉，《宜蘭文獻雜誌》第 38 期（1999.03），頁 3-49。蔡欣欣〈瀏覽電視歌仔戲的歷史光影〉，《表演藝術》第 98 期（2001.01），頁 44-49。林永昌〈從商品經濟看臺灣內臺歌仔戲的變遷〉，《民俗曲藝》第 146 期（2004.12），頁 113-156。林鶴宜〈戰後臺灣歌仔戲商業劇場風雲—以二十世紀 50 年代臺北市的戲院演出為觀察範圍〉，《歌仔戲的生存與發展—海峽兩岸歌仔戲藝術學術研討會論文集彙編》（2006.01），頁 227-268。部份期刊論文收錄於前述之專書著作中，前有提及者便不再於此贅述。

記之回顧、研究，亦對於本論文闡述、著眼方向有所啟發，正如蔡欣欣於《臺灣戲曲研究成果述論》所指出：「班社或藝人的傳記書寫，不僅在紀錄班社或藝人生平事蹟與演藝生涯，表述其舞臺經驗與藝術成就之外，更照映出歌仔戲在時代巨輪中的歷史光影。」<sup>22</sup>簡言之，藝人以生命創造、記錄歷史，潛藏著珍貴的史料價值。

綜觀此類以歌仔戲藝人為研究對象，書寫人物傳記的研究成果，筆者從其書寫方式、內容大致將其分為二類。

其一、以記錄歌仔戲藝人豐碩的演藝成果為主，或以主觀口吻；或以撰述者角度進行書寫，偏向於報導式手法，介紹藝人生平事蹟、歌仔戲表演藝術。藉由訪談問答內容中抒發個人理念的方式；或各界接觸感懷；或針對其行誼風範、表演藝術等觀點突顯歌仔戲藝人，呈現其不同人生階段之際遇及其心路歷程、演藝歷程成果。如劉秀庭《臺灣第一苦旦—廖瓊枝專輯》、《臺灣第一苦旦廖瓊枝—口述歷史》；紀慧玲《廖瓊枝—凍水牡丹》；臺視文化事業公司出版部編輯《楊麗花：她的傳奇演藝生涯》；楊子崴《楊麗花傳奇》；黃秀錦《祖師爺的女兒—孫翠鳳的故事》；張瓊慧《陳勝福與明華園》；林鶴宜、蔡欣欣《光影、歷史、人物：歌仔戲老照片》；陳艷秋《胭脂紅—唐美雲的美麗與哀愁》；蔡欣欣主編《牡丹花開—廖瓊枝七十風華》；鄭英珠等撰文的《老歌仔的守護神—陳旺欉藝師紀念專輯》；林美璉的《歌仔戲皇帝—楊麗花》；林鶴宜、許美惠所著的《淬煉—陳剩的演藝風華和他的時代》等等<sup>23</sup>，以介紹、概述藝人生命史為主軸，是有助於了解歌仔戲藝人們生平事蹟、演藝歷程之人物傳記。

其二、重視藝人演藝歷程與歌仔戲史之結合，以藝人口述歷史為主軸，加入

<sup>22</sup> 蔡欣欣《臺灣戲曲研究成果述論》（臺北：國家，2005年），頁384-387。

<sup>23</sup> 劉秀庭《臺灣第一苦旦—廖瓊枝專輯》（臺北：臺北縣立文化中心，1995.6）。劉秀庭《臺灣第一苦旦廖瓊枝—口述歷史》（臺北：北縣文化局，2003.07）。紀慧玲《廖瓊枝：凍水牡丹》（臺北：時報文化，2009年）。臺視文化事業公司出版部編輯《楊麗花：她的傳奇演藝生涯》（臺北：臺視文化，1982年）。楊子崴《楊麗花傳奇》（臺北：知青頻道，1996.2）。黃秀錦《祖師爺的女兒—孫翠鳳的故事》（臺北：時報文化，2000.11）。張瓊慧總編輯《陳勝福與明華園》（臺北：時廣，2003.10）。林鶴宜、蔡欣欣《光影、歷史、人物：歌仔戲老照片》（宜蘭：傳藝中心，2004.10）此書較為特殊之處在於分宜蘭老歌仔戲、內臺、廣播唱片、電影、電視、外臺歌仔戲等，紀錄民國六十年以前多名著名演員生平小傳、相關從業人員及團體之演出、活動、宣傳及生活照片為主，突顯歌仔戲不同階段的歷史面貌。唐美雲口述，陳艷秋著《胭脂紅—唐美雲的美麗與哀愁》（臺北：探索出版，2005）。蔡欣欣主編《牡丹花開 廖瓊枝七十風華》（臺北：廖瓊枝歌仔戲文教基金會，2004年）。鄭英珠等撰文《老歌仔的守護神：陳旺欉藝師紀念專輯》（宜蘭：宜蘭縣文化局，2006年。）林美璉《歌仔戲皇帝—楊麗花》（臺北：時報出版，2007.09）。林鶴宜、許美惠《淬煉—陳剩的演藝風華和他的時代》（臺北：臺北市政府文化局，2008.12）。



歌仔戲史資料、時代背景補充、描繪，記錄老藝人演藝生涯之外，亦重與歌仔戲史發展、變遷結合。如陳傳興《宜蘭本地歌仔—陳旺欉生命紀實》；吳紹蜜、王佩迪《蕭守梨生命史》；徐亞湘《長嘯—舞臺福祿》；李疾《苦澀門與歡喜路：葉青的戲曲人生》、《葉青戲外觀》；邱坤良《陳澄三與拱樂社》、《呂訴上》；蔡欣欣《月明冰雪闌：有情阿嬤洪明雪的歌仔戲人生》；陳進傳等著的《宜蘭布馬陣—林榮春生命紀實》等等<sup>24</sup>，此類傳記書寫主軸多是從老藝人身上的豐碩演藝閱歷中，旁及其他史料之證陳、補充，較為深入探究、尋求藝人與歌仔戲並進的軌跡及發展、變遷關係，是本論文偏重的書寫模式。

## （二）學位論文

而將歌仔戲藝人列為學位論文研究專題者，共有十二本學位論文<sup>25</sup>，其中筆者又大致分為兩類：

其一、以藝人「表演藝術」為論文主要研究方向。先針對研究對象生平事蹟、演藝歷程加以簡介、說明，爾後將論文重點放置於歌仔戲藝人之唱腔、人物角色形象塑造、表演美學、甚或教學方法、藝術、拿手劇目等方面立論，較重視、突顯歌仔戲藝人自身藝術風格的養成與蛻變，或歌仔戲成就與貢獻的探究。如李雅惠《葉青歌仔戲表演藝術之研究》、楊馥菱《楊麗花及其歌仔戲藝術之研究》、洪瓊芳《歌仔戲坤生郭春美表演藝術與表演美學之研究》、黃如薇《臺灣歌仔戲小

<sup>24</sup> 陳進傳《宜蘭本地歌仔—陳旺欉生命紀實》（宜蘭：國立傳統藝術中心籌備處，2000.3）。吳紹蜜、王佩迪《蕭守梨生命史》（宜蘭：國立傳統藝術中心籌備處，1999.1）。呂福祿口述、徐亞湘編著：《長嘯—舞臺福祿》（臺北：博揚文化，2001.05）。李疾《苦澀門與歡喜路：葉青的戲曲人生》（臺北：嘉禾，1994）、《葉青戲外觀》（臺北：昌藝文化，1995年）。邱坤良《陳澄三與拱樂社》（宜蘭：國立傳統藝術中心，2001.07）、《呂訴上》（臺北：行政院文化建設委員會，2004.12）。洪明雪口述，蔡欣欣撰述《月明冰雪闌：有情阿嬤洪明雪的歌仔戲人生》（板橋：北縣文化局，2008.09）。陳進傳等著《宜蘭布馬陣：林榮春生命紀實》（宜蘭：國立傳統藝術中心，2007.09）。

<sup>25</sup> 此數據是由國家圖書館「全國碩博士論文資訊網」所查詢而得。有李雅惠《葉青歌仔戲表演藝術之研究》（臺北：臺灣師範大學國文所碩士論文，1997）。楊馥菱《楊麗花及其歌仔戲藝術之研究》（臺中：東海大學中國文學所碩士論文，1997）。陳銀桂《小咪（陳鳳桂）演藝生涯：從歌舞劇團到歌仔戲界》（臺北：政治大學中國文學所碩士論文，2002）。洪勝全《野臺歌仔戲演員之生涯研究》（花蓮：東華大學觀光暨遊憩管理所碩士論文，2002）。陳玫惠《高雄市歌仔戲藝人陳桂英表演及教學藝術研究》（高雄：高雄師範大學國文教學研究所碩士論文，2002）。洪瓊芳《歌仔戲坤生郭春美表演藝術與表演美學之研究》（嘉義：中正大學中國文學所碩士論文，2003）。邱美慈《陳美雲演藝史及其演出本三種研究》（臺北：中國文化大學戲劇所碩士論文，2003）。陳慧玲《外臺歌仔戲藝人表演風格形塑之探討—以蔡美珠演藝歷程為對象》（臺北：國立臺北藝術大學戲劇學系研究所碩士論文，2004）。黃如薇《臺灣歌仔戲小生陳昭香表演藝術之研究》（臺北：中國文化大學戲劇研究所碩士論文，2005）。潘韻名《許秀年之歌仔戲唱腔藝術研究》（臺北：臺北藝術大學傳統藝術研究所碩士論文，2007）。盧佳慧《由許再添的樂師生涯探傳播媒介對於歌仔戲曲調運用之影響》（臺北：國立臺灣師範大學民族音樂研究所碩士論文，2007）。蘇盈恩《唐美雲從業歷程及其唱腔藝術研究》（臺北：國立臺灣師範大學民族音樂研究所碩士論文，2008）。

生陳昭香表演藝術之研究》。其中除探討歌仔戲演員表演藝術之外，另延伸論及教學藝術與表演概念、劇目分析者，有陳玟惠《高雄市歌仔戲藝人陳桂英表演及教學藝術研究》先簡單說明歌仔戲之發展與變革與高雄地區賣藥團及廣播歌仔戲的活動情形，以帶出陳桂英，介紹其生命史，分析、歸納她的表演藝術、教學藝術並說明陳桂英在歌仔戲薪傳方面的貢獻。又陳慧玲《外臺歌仔戲藝人表演風格形塑之探討－以蔡美珠演藝歷程為對象》先針對外臺歌仔戲概述，及蔡美珠的演藝生命史，並從表演概念與劇目分析其表演風格的形塑與呈現。最後歸結蔡美珠的表演特色，並希望藉由探討其演藝歷程，提供未來歌仔戲演員培育與訓練的思考等。

其二、兼重藝人「演藝歷程」與「歌仔戲史」之間的探究、影響為論文主要研究方向。如有與歌仔戲史相互對照的陳銀桂《小咪（陳鳳桂）演藝生涯－從歌舞劇團到歌仔戲界》依照小咪成長環境與戲劇淵源、電視歌仔戲、現代劇場歌仔戲、表演藝術等方面，加以探究藝人本身的演藝歷程，並映照出歌仔戲史的發展。又潘韻名《許秀年之歌仔戲唱腔藝術研究》與蘇盈恩《唐美雲從業歷程及其唱腔藝術研究》，雖名為唱腔藝術研究，然從其章節安排以年代類分、內容上偏重於書寫演藝生涯，因此未將其歸於表演藝術一類，而是將其視為突顯藝人與歷史發展變遷相結合的研究。上述三者主要依照年代探討歌仔戲藝人之生平、技藝養成，乃至各階段的演藝歷程，或兼論及劇目、教學經驗、唱腔藝術等，顯現個人演藝與歌仔戲歷史之間的互動，而此類的書寫手法與研究方向，對於本論文有重要的啟發與影響。

另有「演藝歷程」與「歌仔戲元素」之間的相互影響之關係，如邱美慈《陳美雲演藝史及其演出本三種研究》透過對陳美雲生平及藝程的認識，論述演藝史對其表演風格的影響，並歸納陳美雲舞臺演出本的分析結果，說明臺灣歌仔戲脈動變遷。又盧佳慧《由許再添的樂師生涯探傳播媒介對於歌仔戲曲調運用之影響》探討傳播媒體對於歌仔戲曲調運用的影響，以及許再添樂師生涯中各階段地位的轉變，且由許再添的曲譜手稿，探析其如何影響歌仔戲曲調旋律的演唱。上述二者兼重演出經歷與歌仔戲的曲調、劇本之間的演繹互動與蛻變發展。

其中較為特殊的是洪勝全的《野臺歌仔戲演員之生涯研究》<sup>26</sup>，主要是以野

<sup>26</sup> 洪勝全《野臺歌仔戲演員之生涯研究》（臺東：東華大學觀光暨遊憩管理研究所碩士論文，2003年）。

臺歌仔戲的十八名演員為研究對象，探析其演藝生涯，研究方式以「認真休閒理論」架構，加以分析演戲生涯的始末、團體或社交圈的形成，並引用「邊緣化理論」與「社會交換理論」為理論基礎，以國內歌仔戲文獻為背景資料進行研究。與前所述論文在研究對象數量、研究方法、目的，都有迥異的區別，因此未能歸類至前述二類之中，而特別放置於最後提出、說明之。

上述十二本以藝人為主體，就其生平事蹟、表演歷程、表演藝術等方面進行剖析、研究，除了突顯歌仔戲藝人演藝生涯發展、變遷，亦可從中汲取歌仔戲史遞嬗軌跡。

### (三) 期刊

期刊部分大致上是透過藝人們的回憶、口述，或者撰述者專訪歌仔戲藝人之內容、甚或緬懷對於歌仔戲影響、貢獻甚大者，追溯其演藝歷程，加以悼念等等研究，將其生命史加以撰述成期刊篇章。如婁子匡〈戲劇家呂訴上(臺澎人物傳)〉；陳健銘〈宜蘭英的五十年戲班生涯〉、〈老歌仔戲的春天—訪老藝人黃阿和先生〉、〈從大榮陞班到楊麗花〉；王雲龍〈笙歌動舞顯風華—歌仔戲當家旦角陳旺欉〉；郭麗娟〈歌仔戲第一小生—葉青〉；胡惠禎〈第一苦旦—薪傳公僕：廖瓊枝〉；張文義〈陳旺欉先生訪談錄〉；林茂賢〈臺灣最會哭的女人—歌仔戲苦旦廖瓊枝〉；邱秀堂〈臺灣傳藝瑰寶系列之一：歌仔戲瑰寶—廖瓊枝女士〉；秦嘉嫻〈早開不謝的芙蓉花—許秀年〉；秦嘉嫻〈急智有情的靚小生〉；施如芳〈舞動歌仔戲的全才明星—小咪〉；蔡文婷〈河北大妞歌仔戲出頭—孫翠鳳與祖師爺緣訂今生〉；鄭溪和〈見證歌仔戲的一頁滄桑—藝人陳春治的內臺與賣藥團生涯〉；施如芳〈讓歌仔戲活躍在當代劇場：「永遠的情人」唐美雲〉；紀慧玲〈歌仔戲是好行業：陳勝福、孫翠鳳與明華園〉；蔡欣茹〈追憶與旺欉師的似水流年〉；鄭英珠〈老歌仔的活丑—林爐香藝師〉；楊麗花〈歌仔戲攝魂小生唐美雲〉等等期刊<sup>27</sup>，上述期刊因為篇章的關係多採以故事式、重點式概略性介紹歌

<sup>27</sup> 婁子匡〈戲劇家呂訴上(臺澎人物傳)〉，《臺北文獻直字》第 6-8 期合刊(1969.12)，頁 197-199。陳健銘〈宜蘭英的五十年戲班生涯〉，《民俗曲藝》第 37 期(1985 年)，頁 66-75。陳健銘〈老歌仔戲的春天—訪老藝人黃阿和先生〉，《民俗曲藝》第 45 期(1987 年)，頁 4-11。陳健銘〈從大榮陞班到楊麗花〉，《民俗曲藝》第 74 期(1991.8)，頁 45-53。王雲龍〈笙歌動舞顯風華—歌仔戲當家旦角陳旺欉〉，《國魂》第 536 期(1990.07)，頁 26-32。郭麗娟〈歌仔戲第一小生—葉青〉，《關愛》第 29 期(1994 年)，頁 56-63。胡惠禎〈第一苦旦—薪傳公僕：廖瓊枝〉，《表演藝術》第 34 期(1995 年)，頁 25-30。張文義〈陳旺欉先生訪談錄〉，《宜蘭文獻雜誌》第 24 期(1996.11)，頁 83-110。林茂賢〈臺灣最會哭的女人—歌仔戲苦旦廖瓊枝〉，《復興劇藝學刊》第 19 期(1997.01)，



仔戲藝人演藝生涯，記錄藝人生平重大事蹟或轉折、貢獻，透過演藝生涯、舞臺經驗記述，肯定其藝術成就與重要性，且多集中記錄書寫陳旺欉、廖瓊枝、唐美雲、楊麗花、孫翠鳳等人。雖期刊中沒有以杜玉琴為主體而書寫的傳記，亦從上述這些期刊內容觀之，未能直接獲取杜玉琴相關演藝經歷資料，然將不同藝人的同時期歌仔戲經歷，放在一起檢視，能作橫向性的理解、佐證歌仔戲的發展概況。

綜觀上述文獻資料，多採縱向式直線時間觀點，進行架構臺灣歌仔戲發展史論，成為本文在歷時性方面的基礎。再加上以歌仔戲演員為論述主體的傳記書寫，可彌補史論在同時期歷史互動關係書寫上的空缺。觀察歌仔戲的發展，長久以來透過多元的方式遞嬗、傳承，形成不同的演出型態，而從這些藝人點點滴滴積累走過的演藝歷程中，得以觀照歌仔戲歷史的軌跡與臺灣社會、環境與文化的變遷。因此不管是史論、人物傳記專書、論文、期刊都是值得本文參照、思考之文獻資料。



---

頁 11-15。邱秀堂〈臺灣傳藝瑰寶系列之一：歌仔戲瑰寶—廖瓊枝女士〉，《傳統藝術》試刊號（1999年），頁 22-23。秦嘉嫻〈早開不謝的芙蓉花—許秀年〉，《表演藝術》第 81 期（1999.09），頁 49-51。秦嘉嫻〈急智有情的靚小生〉，《表演藝術》第 82 期（1999.10），頁 78-79。施如芳〈舞動歌仔戲的全才明星—小咪〉，《表演藝術》第 86 期（2000.02），頁 56-57。蔡文婷〈河北大妞歌仔戲出頭—孫翠鳳與祖師爺緣訂今生〉，《光華》第 26 卷第 4 期（2001 年），頁 68-75。鄭溪和〈見證歌仔戲的一頁滄桑—藝人陳春治的內臺與賣藥團生涯〉，《屏東文獻》第 4 期，（2001.12），頁 48-66。施如芳〈讓歌仔戲活躍在當代劇場：「永遠的情人」唐美雲〉，《傳統藝術》第 48 期（2004.11），頁 34-37。紀慧玲〈歌仔戲是好行業：陳勝福、孫翠鳳與明華園〉，《傳統藝術》第 64 期（2006.06），頁 58-64。蔡欣茹〈追憶與旺欉師的似水流年〉，《傳統藝術》第 64 期（2006.06），頁 65-69。鄭英珠〈老歌仔的活丑—林爐香藝師〉，《傳統藝術》第 64 期（2006.06）。楊麗花〈歌仔戲攝魂小生唐美雲〉，《傳統藝術》第 71 期（2007.08），頁 40-47。



## 第二章 杜玉琴的歌仔戲淵源

### 第一節 與歌仔戲的結緣

「阮自古早就愛做戲！」杜玉琴洋溢笑容、爽朗說道。猶記筆者第一次訪談時，和其論起她與歌仔戲淵源時，那份對戲充滿熱忱、堅定、樂觀的回答深植人心。雖僅是簡單的一句話語，卻道盡了跨越半世紀的歌仔戲成果，早就註定著等她前往開拓。在默默堅持、自我要求、精進的過程中，從而積累出最璀璨、豐碩的歌仔戲演藝成果。因而在本章節當中，筆者欲從杜玉琴踏入歌仔戲界的緣由談起，而後說明其於「復興社」此一赫赫有名內臺戲班中所受的薰陶、學習，如何影響、觸動著她持續在歌仔戲演藝路途中前進。底下針對杜玉琴身世概略、學藝環境、養成訓練等部分做詳細介紹。

#### 一、阮自古早就愛做戲

杜玉琴，著名旦角演員。1942年（民國三十一年）生於宜蘭羅東，生父陳火金，曾於業餘子弟班中學唱老生。杜玉琴原不知生父也喜歡唱戲，爾後一次與母親陳江秀英談起，家中親人並無從事歌仔戲方面的活動，為何自己卻那麼愛演歌仔戲？才從生母口中得知生父以前常在公園跟人家學唱戲，驚覺原來自己的表演興趣與細胞是遺傳自父親陳火金。又因為陳火金是木匠的關係，參與過「羅東戲院」的建造，因著這層淵源，往後杜玉琴去看戲時只要說「我是火金的女兒」，便可以免費進場。小時候，杜玉琴只要有空就會自己前往觀戲，或帶著其他小孩，「招待」他們至羅東戲院免費看戲<sup>28</sup>。血緣上隱隱流動著愛戲的細胞，加上可以「自由進出」羅東戲院的環境薰陶，都驅使著杜玉琴走向她喜愛的歌仔戲。

六歲時，「復興社」到羅東演出，由於杜玉琴孀孀是「復興社」苦旦來香<sup>29</sup>的戲迷，所以帶著也愛看戲的杜玉琴到後臺找來香。而杜友德妻子黃春綢曾經流產過，如今懷有身孕怕再次發生意外，便有意遵循傳統習俗的說法—「分一個囡仔

<sup>28</sup> 杜玉琴回憶在羅東戲院所觀看的戲，大部分是歌仔戲、有時看日本電影。但是日劇時代禁止說臺語，羅東戲院以演出「改良」歌仔戲比較多，本來是演出傳統歌仔戲，但只要有警察來查看，就變換服裝改演日本劇。

<sup>29</sup> 據高振宏《大橋頭「復興社」研究》（臺北：政治大學中文研究所碩士論文，2005），頁57。對來香初步簡介指出：「來香，丈夫是班中老生乞食仔，為馬來西亞華僑，原為花旦，後改唱苦旦。」

來壓花」<sup>30</sup>，欲收養一個小孩。正巧問至後臺的戲迷們說：「你們這有小孩要分給人家的嗎？」杜玉琴孀孀由於杜生父、生母在因細故吵架時，曾經聽到生母氣憤地說要將陳火金最疼愛的杜玉琴分給人家，所以就隨口答應杜玉琴可以分給他們收養。當時，杜友德妻子也曾詢問杜玉琴意見，但小小年紀的她不明究裡、懵懵懂懂地收下紅包。當天晚上杜玉琴回家後，杜生母得知被收養事憂煩不已；但傳統保守的她雖不捨小孩，卻也認為既已收下紅包，即須守信，但始終將此事隱瞞著杜生父。幾天後，趁著陳火金出外工作時，便將杜玉琴分給杜友德夫婦，她便隨著「復興社」從羅東「過位」<sup>31</sup>到宜蘭演出。陳火金工作結束回到家中，發現收養一事，拿著紅包前往宜蘭贖回愛女，但適逢杜友德妻子生頭胎，杜玉琴難得可以吃到麻油雞，又能天天看喜歡的歌仔戲，所以，當時便「自願」待了下來。陳火金因無法將其帶回家，十分憤怒、傷心，導致近一年時間不願與杜生母說話，可見生父對其杜玉琴的不捨與疼愛。

被收養後的生活，直接為杜玉琴開啓進入歌仔戲界的大門。談起與歌仔戲的淵源，她開心並自信的答道：「阮自古早就很愛做戲」。由於養父經營「復興社」的關係，杜玉琴可以常看戲並接觸到戲班生活，潛移默化之中，杜玉琴也會哼唱、比劃身段。回想起小時候放學後，與其他小孩遊玩時，常會唱戲給人聽，高起的「眠床頂」就是她專屬舞臺，裹著棉被當華麗的戲服，邊唱著在戲班中聽來的曲調，邊比著動作。又因為養父母臺北的住處旁正是永樂戲院，當時風靡一時的京劇名伶顧正秋，應邀來臺於永樂戲院演戲<sup>32</sup>。在經濟條件不佳的年代中能坐三輪車者都是大人物，所以杜玉琴說只要在家中聽到三輪車聲，就知道是顧正秋來了。那時身形矮小的她，常常會跟在三輪車旁混進戲院後臺，因此曾多次見過顧正秋本人。在杜玉琴印象中永樂戲院與養父母經營的「復興社」，是其童年歲月中重要的看戲據點。

想起尚未進入「復興社」前的時光，養父母對杜玉琴不錯，阿公杜裴<sup>33</sup>更是

<sup>30</sup> 「壓花」在老一輩的講法中是表示如果家裏的女人家生小孩早夭或是流產太多次。就需要去領養一個女生來壓花，也有招來弟弟的意思。

<sup>31</sup> 過位又可寫作「隔位」，指一個戲班在某地演出結束後，轉換到其他戲院或外地搭臺表演的過程。

<sup>32</sup> 民國三十七年底，顧正秋的劇團應邀來臺在「永樂戲院」公演，賣座甚佳。不料三十八年上海淪陷、時局動盪，劇團人心惶惶，最後做了留在臺灣繼續在永樂戲院演出的打算。二十一歲的顧正秋義無反顧的獨自挑班，帶著顧劇團團員及家眷六十多口人在臺北永樂戲院演出，短短五年之中，便演出了八十四齣戲，在永樂戲院創下輝煌的傳奇。詳見季季《奇緣此生顧正秋》（臺北：時報文化，2007年）。

<sup>33</sup> 杜裴，原本是臺北「媽祖間」的流氓頭，因幫忙賣乳城解決事情，賣乳城便認杜裴當乾爸。

格外疼愛她，讓她進入國民學校念書，但學校老師十分嚴格，常常打學生的手心，讓杜玉琴心生害怕。當時正好四年級上學期課程結束，杜玉琴得以密集頻繁地到戲班看戲，深深為歌仔戲的舞臺所吸引，於是心念一轉，認為一樣都是學習，不如選擇自己喜歡的歌仔戲，因此便下定決心放棄學業，正式踏入歌仔戲領域。杜裴原本大力反對讓杜玉琴學歌仔戲，但她對阿公說：「阿公，我乎你打，你乎我學做戲。」堅定又興致勃勃的杜玉琴，讓阿公與養母不得不為之屈服。入班幾天後獲得婢女角色，養母晚上便帶杜玉琴去燙了新髮型，杜玉琴一方面怕新燙的頭髮睡壞了，一方面由於興奮的心情，使其始終徹夜難眠，甚至一早怕人家不幫自己梳化造型，直接拿起粉撲便在臉上畫起妝來，滿心期待上臺擔任婢女角色。小小年紀的她，心中滿懷著對學戲的憧憬與興趣，從此正式邁入「復興社」的學戲路途。

## 二、養女的身分

在「復興社」中習藝一年餘的杜玉琴，其中更曾多次經人介紹參與電影的演出，但電影歌仔戲的興起，逐漸擠壓內臺歌仔戲市場，加上「復興社」經營問題，使得「復興社」於 1956 年左右收班、解散<sup>34</sup>。頓時間班中只剩杜玉琴有收入來源（演電影），生活重擔落在小小年紀的杜玉琴身上，對她產生一股衝擊，因此當時曾興起回原生家庭的念頭，但因為養父母家中經濟來源多靠杜玉琴演電影的收入支撐，所以不願輕易讓其離開回宜蘭羅東老家。杜玉琴感嘆的說：「這攞是命啦！」養父母只是經營劇團，並不會演戲，也沒有意願讓小孩們學戲，會進入歌仔戲界是她自己的選擇，只是後來養父母陸陸續續生了好幾個小孩，家計漸重，一切便從此變了質。養女的身分使她不甚自由，比起其他同在戲班的演員們，杜玉琴肩負更多的生計責任。從邱坤良對於「拱樂社」基本演員（養子女、賤戲囡仔）的觀察發現，可說明戲班養女普遍遭遇到的處境：

養女或「賤戲囡仔」到劇團學戲都由戲劇師父或資深演員口授心傳，並經由親身的舞臺經驗，逐漸成為一個正式的演員。學戲的生活非常艱苦，無個人自由可言，在師父嚴苛的教導下，必須忍受責罵與鞭打，為他們做各

---

之後賣乳城與幾位結拜兄弟整「復興社」，之後因為劇團陸續財務問題，股份漸全數歸杜裴所有，日後也逐漸轉由其子杜友德經營。詳細「復興社」的劇團歷史，可參見高振宏《大橋頭「復興社」研究》第二章，頁 17~28。

<sup>34</sup> 有關「復興社」收班的原因，可詳見高振宏《大橋頭「復興社」研究》第二章，頁 17~18。

種雜事。被賣到戲班的養父母與養子女是終身的收養關係管教較為嚴格，相對之下，「賸戲囡仔」畢竟還是外人，「賸」期一滿即屬自由身，因此管教稍微寬鬆。<sup>35</sup>

雖然杜玉琴學藝生活未若「拱樂社」那麼地嚴酷、艱苦，然從上述引文中養子女與養父母關係層面觀察，正能呼應杜玉琴之處境。從傳統戲班最常見的演員來源—演員的子女、養子女、賸戲囡仔三者視之：演員子女的待遇總是較養子女、賸戲囡仔來得好；而賸戲囡仔亦只需熬過三年四個月訓練及一年多在戲班幫忙演出的回饋期，便得以重返自由身；但是多了收養關係箝制的養子女，受到附屬性與統攝權的作用，常被嚴格控制、管教。收養層面之制約，成為養子女們最難以逃脫的框架。同是擁有養女身分的歌仔戲藝人「陳剩」曾言：「做人養女，攏被人家壓落底啦，不太敢喘氣。」陳剩因此產生自卑感，更是隨時提醒自己只是個養女，要守本分。<sup>36</sup>可以想見養女身分對於歌仔戲藝人而言，是多麼沈重的負擔。杜玉琴為幫忙養父家中生計，必須藉由她喜愛的歌仔戲，在內外臺、影視歌仔戲圈不斷地闖蕩、兼班演出。

養女的命運始終羈絆著杜玉琴，記憶中只要有工作的邀約，養父母就會扮演起經紀人的角色接下，當然所有的酬勞都由養父母所控管，從不會入她的手。甚至禁止她與朋友往來，嚴格監控其經濟、人身自由、交友情況。某次，一個長久以來對杜玉琴很好的女戲迷，因為喝醉了且杜玉琴又不知道戲迷家住哪，便將戲迷帶回家中休息。杜友德得知後，震怒不已，認為杜玉琴交友不慎，不斷地斥責她，杜玉琴深怕養父憤怒的脾氣，決定離家幾天等父親氣消再回家，不料這個舉動更激怒養父母，養母甚至找兄弟到處探尋她的下落，讓她每天提心吊膽過日子。在朋友表姊的建議下尋求「養女會」的保護，當時「養女會」約了杜玉琴生母及養父母解決問題，於是在三十歲時杜玉琴採取法律途徑，與養父母脫離關係<sup>37</sup>。這樣決裂結局，自然使得養父母極為不快，當時養母甚至對外放話若有戲班

<sup>35</sup> 針對拱樂社的基本演員來源（演員子女、養子女、賸戲囡仔）的訓練觀察，可詳見邱坤良《陳澄三與拱樂社—臺灣戲劇史的一個研究個案》（臺北：傳藝中心籌備處，2001年），頁51。

<sup>36</sup> 陳剩曾因被滾燙的大麵水淋到大腿，但養父見此卻對陳剩破口大罵，不願買藥醫治，只拿尿桶給她浸腳；而一直以來對陳剩很好的阿祖與阿媽，卻因為陳剩領到紅包錢到雜貨店買下她喜愛的漫畫書，使得紅包短少一百元，便在大年初一將她毒打一頓。種種事件讓終究讓陳剩有了「只是個養女」的體認，應該要守本分。關於陳剩養女的命運，可詳見林鶴宜《淬鍊—陳剩的演藝風華和她的時代》（臺北：北市文化局，2008年），頁32-44。

<sup>37</sup> 與養父母脫離關係的事件，可查見《聯合報》【1971/09/18/03版/第三版】〈歌仔戲名伶杜玉琴與養父母脫離關係〉一文指出：「電視歌仔戲名伶杜玉琴，今天正式脫離她與養父母的收養關



要請杜玉琴的話，要放火燒該戲班布景。這導致杜玉琴無法在臺北生存，於是帶著身上僅有的一百元，與楊鳳玉、康明惠兩位好友南下高雄。

杜玉琴初下高雄沒有熟識的人，亦無門路可以進入戲班，後來經由輾轉介紹逐漸開始接戲，暫時棲身在臺南「新南光劇團」，才有收入可以維生。因為演出受到矚目，加上曾經演過「電視歌仔戲」的經歷，讓杜玉琴成為臺南劇團競相邀請的對象，她回憶當時臺北的旦角演一齣戲最多可拿到三百五十元，而她在戲班競相邀請之下，身價「暴漲」到六百五十元。當養父聽聞杜玉琴在臺南「炙手可熱」的情形，請出與杜玉琴感情較好的妹妹勸她回臺北演出，心軟重情的杜玉琴，在妹妹的遊說之下盡棄前嫌，結束了兩年在南部的演出生活返回臺北。重回「民聲歌劇團」的杜玉琴與養父約定，彼此間只有演員與戲班的關係，不得再處處限制她的自由與行動，終於緩和彼此的心結。對於杜玉琴而言，養女的命運伴隨著她二十多年，最後雖與養父母切斷收養關係，但正是基於這層身分，使得她與歌仔戲界結下了超過半世紀的不解之緣，歌仔戲對她而言就像個甜蜜的羈絆、負擔，養女身分讓她構成複雜又矛盾的心思，加上對歌仔戲的執著、熱忱與現實人生種種際遇，都交織、豐厚著她富變化又到位的演藝底蘊。

## 第二節 歌仔戲的啟蒙與學藝——大橋頭「復興社」

綜觀「內臺歌仔戲」的發展，可劃分 20 年代與 4、50 年代兩階段。野臺歌仔戲向其他劇種吸收各式劇藝，逐漸蛻變為更成熟的劇種，並得以進入內臺場域，發展其表演藝術，形成 20 年代第一波內臺歌仔戲高峰期。然因七七事變的爆發，日本政府改換治臺策略，政治、社會環境變遷等因素，讓蓬勃發展的內臺歌仔戲面臨消弱的命運。光復後，歌仔戲班紛紛再起，商業票房的壓力下，戲班請來編劇編排新戲碼、打著擁有豪華機關布景、一流演員為號召，吸引觀眾入戲院欣賞歌仔戲，形成第二波的內臺黃金時期，「復興社」於此時期成立，從 1945 年起加入風起雲湧的戰局，歷經一段風光歲月後，至 1956 年散班。杜玉琴從六

---

係，在外一切行動由她生母負責。現在中視公司演歌仔戲的杜玉琴，昨天到臺灣省養女保護會指控養父母虐待，今天經養女會邀請杜玉琴的生母及養父母進行協調，雙方同意。一、養女杜玉琴由生母陳江秀英領回，她在外一切行動由生母負責，戶口寄留在養女會。二、座落於臺北市歸綏街八十三巷七號之八杜玉琴所有的房屋，暫讓給養父母居住，等養父母去世後，歸還杜玉琴。今天的協調會議，由省養女會主委呂錦花主持，杜玉琴的生母陳江秀英，及養父杜友德，養母黃春綢都在場，並在協議同意書上簽字蓋章。」

歲（1948年）被「復興社」創辦人杜裴之子杜友德收養後，耳濡目染內臺戲班演出，見習了內臺戲班的生態與演出方式。十二歲（1954年）正式踏入「復興社」學戲，跟隨戲班至各地過位演出的生活，打下日後歌仔戲生涯重要基礎。因此本節中欲針對杜玉琴於內臺時期習藝、觀戲、演出的生命經歷，做一探究、說明。

### 一、臺下的訓練基礎

許多知名歌仔戲藝人，如陳剩、洪明雪、葉青、黃香蓮、許亞芬、郭春美、許秀年等<sup>38</sup>，或出身於戲劇世家，或因長期身處於戲班環境潛移默化下，紛紛投入了歌仔戲的表演藝術行列中。因此從這些藝人身上，可以證實戲劇環境對藝人的影響力。杜玉琴也不例外，從杜玉琴六歲（約1948年）被收養時，隨養父母到臺北永樂戲院旁居住，八歲時進入小學就讀，此時期雖然沒有跟隨戲班到處演出，但課暇或放假之餘，常會去看「復興社」演員們演戲，因此在耳濡目染之下，也逐漸習得一招半式、哼哼唱唱。受到「復興社」戲班環境影響的杜玉琴，直至十二歲（1954年）看完戲後，決定放棄學業，專心進入戲班學戲。

杜玉琴指出，在「復興社」學戲主要分文戲與武戲，她的武戲老師是呂金虎、文戲老師是小寶鳳<sup>39</sup>，兩人分別教導杜玉琴歌仔戲基本的唱、念、作、打功夫，是打下她歌仔戲基底的重要推手。高振宏《大橋頭「復興社」研究》曾敘述「復興社」整體訓練的方式與概況：

<sup>38</sup> 同是養女身分的陳剩，因生父重男輕女，將陳剩以一臺「梨仔甲」賣給了養母陳月里，後因養父鄭傳來的關係，陳剩自小便在戲班「永樂園」成長、學戲。又如洪明雪、葉青父親是戲班的文武場樂師，從小便浸潤於歌仔戲班的她們，對於歌仔戲曲調十分熟稔。戲劇世家的黃香蓮、許亞芬、郭春美，更是因為代代相傳的演戲天份及環境薰陶，而早在娘胎時便進入歌仔戲的殿堂。而許秀年因母親廖蘭在拱樂社擔任管理服飾的職員，因而許秀年從小在拱樂社長大，據其回憶童年時幾乎沒有玩伴，只是跟著在戲棚下看戲，培養了不少的表演「戲胞」。關於陳剩的身世與戲劇淵源，可詳見林鶴宜《淬鍊—陳剩的演藝風華和她的時代》（臺北：北市文化局，2008年），頁32-44。洪明雪與葉青的演藝生涯概略，可參照詳見林鶴宜，蔡欣欣輯著《光影·歷史·人物歌仔戲老照片》（宜蘭：國立傳統藝術中心，2004），頁221、頁261。關於黃香蓮、許亞芬、郭春美等人的戲劇生長環境，可詳見林鶴宜，蔡欣欣輯著《光影·歷史·人物歌仔戲老照片》（宜蘭：國立傳統藝術中心，2004），頁267、頁217、頁302。另外許秀年的成長環境，詳見潘韻名《許秀年之歌仔戲唱腔藝術研究》（臺北藝術大學傳統藝術研究所碩士論文，2008年），頁20-21。

<sup>39</sup> 呂金虎與小寶鳳二人以對演「復興社」名戲《九曲橋》、《審寇珠》聞名，廣受內臺藝人及觀眾之好評。其中呂金虎，父親呂建亭、弟弟呂福祿，具京劇底，為「復興社」起班的班底之一，主要於「復興社」中擔任武生與武管事。而小寶鳳，以演出文武旦、花旦行當為主，師承福州班三官先，因演出身段柔軟，被稱為「麻糬旦」。其他介紹可參見高振宏《大橋頭「復興社」研究》（臺北：政治大學中文研究所碩士論文，2005年），頁49與57。

傳統歌仔戲演員的訓練可分文、武兩方面進行：武功訓練大多一早四、五點左右開始，學生打水給師傅梳洗後，便開始練習擋壁、走籬、跑馬、跳臺、打刀槍等基本功夫，……，文場訓練目的主要在於「板」而不在「韻」，主要是讓演員唱歌不會落板（即掉拍）、不會背調（平仄、押韻不合而產生音高不準的問題）。<sup>40</sup>

根據杜玉琴自述、回憶，文戲、武戲都各有必學的基本功，因為當時只有兩人學戲（另一個學戲的小孩叫阿菊，是樂師的女兒），在老師嚴格的教導下，基本功都很紮實。大抵印象最深刻的是武戲老師會利用早上教倒立、前後翻、打刀槍、走籬，而且常常單練一項技藝，直至完全熟稔為止，如走籬，會跟在老師身後，做出拉山的架式，一直繞圓場，訓練腳步穩，日後學習其他身段時才能腳步美、動作柔軟。

文戲的部分，因為長年待在戲班看戲的經驗，讓她不知不覺中已有些基礎，像是【七字調】都已是琅琅上口的曲調，所以不需要另外再學。而小寶鳳一開始會從南曲、弄車鼓、【賞花調】〈四盆牡丹〉、〈一欖好花〉等開始教唱起，像是【賞花調】要牢記「四盆牡丹在四位，無風無雨花袂開，等待三更凍露水，凍落花心花齊開」與「一欖好花在高山，開得兩朵好擺壇，採花不到站著看，一陣花味透心肝」，而此兩種唱詞是所有學戲者入門、熟背的歌仔調基礎，簡單易懂的曲詞與旋律，常用於花園賞花的情節，熟習此一曲調與唱詞後，進而熟練、掌握其他曲調，逐漸形成、發展自我運腔轉韻的技巧。雖然每個人都在同一基礎上打工底，但卻隨著個人體會與演藝活動的歷練，各自發展個人唱念風格與聲口。

杜玉琴回憶學戲之初，愛演戲的念頭及全身蠢蠢欲動的「戲胞」，讓她勇於爭取上臺機會。許多人會當「無聲」的小角色先見習，克服上臺緊張情緒，但她第一次上臺，便在丫環與小姐共遊花園情節之中，開口唱【賞花調】〈四盆牡丹〉。回後臺後演員們紛紛問她會不會怕或緊張，她還大聲的回說：「不會啊！」由此可看出杜玉琴從小面對舞臺，自信不怯場的表現。

另外，杜玉琴在歌仔戲的傳統文、武戲學習之餘，亦曾向班中毛角叔<sup>41</sup>學唱

<sup>40</sup> 高振宏《大橋頭「復興社」研究》（臺北：政治大學中文研究所碩士論文，2005年），頁31。

<sup>41</sup> 毛角，平劇票房出身，曾經擔任江山樓藝姐樂師，為「復興社」重要的頭手絃仔。其他介紹可參見高振宏《大橋頭「復興社」研究》（臺北：政治大學中文研究所碩士論文，2005年），頁62。

京戲。在歌仔戲中常不時見到京戲的痕跡，這與歌仔戲發展之時，大量汲取收各劇種優點有著極大的關聯性；加上「復興社」留下不少日據時期的京劇藝人教習基本功，因此在「復興社」中，京戲的唱段與曲調成爲學藝內容之一。而基於某些角色的設定需求，如戲中有「菜店查某」（酒家女）的角色，其出場需要唱歌給客人聽時，都是會安排要唱南曲或京戲一段，便得以將之前所學習的京戲唱段加以發揮。

除了基本曲調的學習之外，還會針對念白的部分要求背「四句聯」，像是當時以《補破網》、《琴劍恨》、《紅樓殘夢》等劇出名的編劇陳守敬，常會寫出許多文雅的四句聯，讓杜玉琴背誦。回憶最初上台飾演婢女，需要在男女主角洞房花燭夜時奉茶、講四句聯，其多以七言四句爲一段，並注重平仄及押韻，用於人物的對答或提點故事大意，並需要將某些固定角色，使用什麼四句聯牢記，之後演出時，只需要提點四句聯，就知道接下來戲劇的發展方向及內容，並藉此加以發揮、演出。初學戲的杜玉琴，在當時只是將它熟背唸出，但越是深入學戲，越能體會四句聯的重要，從剛開始將四句聯熟背，到擁有一定基礎之後，逐漸掌握其應用技巧與時機，得以援引至其他的戲齣中，更甚者可以靈活變化、創造。演活戲時，可以根據不同的角色、情境自行建構、組織符應的四句聯。從歌仔戲演員之訓練中著重四句聯的學習，可以看出從背四句聯到活用四句聯，即是將基礎內化爲能力、腹內的過程。正如林鶴宜對於演員入戲班學戲之觀察：

過去演員入戲班學戲，首先必須學會一些打底子的「教育劇目」，熟記其中的唱詞、四句聯、程式化說白（如上下場詩）等。早期常以《三伯英臺》、《陳三五娘》、《陳杏元》、《白蛇傳》等四句聯的老本子打底。熟記老本子的內容後，便可將其中諸多場景的唱詞、說白，甚至表演，稍加改變，套用到其他戲齣的類似情景中。認真的演員會在學戲的過程中，記下值得記得東西來豐富自己的腹內。<sup>42</sup>

每位演員學習的「老本子」雖有不同，但歌仔戲演員養成過程與腹內的充實，卻是大同小異，因此背誦四句聯與理解的能力，是身爲歌仔戲演員不可迴避且重要的基底。

<sup>42</sup> 林鶴宜〈歌仔戲「幕表」編劇的創作機制與法則〉《成大中文學報》第十六期（2007.04），頁 171-195。



在臺下練功學藝期間，不管是文武戲老師的紮實督導，抑或是其他多元劇藝學習、四句聯運用，是成就杜玉琴得以適當演繹歌仔戲的重要基石。除此之外，舞臺上的鍛鍊，亦是直接砥礪劇藝工底的要因，而下便以杜玉琴對於臺上演員之觀摩及自身演出經驗方面，探討其於「復興社」時期的習藝過程。

## 二、內臺觀摩與演出學習

在「復興社」的習藝與演出，對杜玉琴歌仔戲劇藝的影響深遠，由於隨著「復興社」奔波於各大內臺戲院，學習了因應內臺歌仔戲十天為一檔期所產生的連臺劇本，及各式炫采、華麗的機關變景使用；加上杜玉琴從觀摹演員演出情形中，常能汲取他人戲藝精華，甚至自己實際演出等等，這都是讓她能夠精益求精，不斷進步的原因。

杜玉琴印象深刻的「復興社」名戲《補破網》，是特別請來陳守敬編寫、排戲，推出時頗受觀眾好評，常「過位」到其他戲院一演再演，亦總是能吸引許多觀眾入戲院欣賞。加上當時她學戲就是由《補破網》入手，所以此齣戲對於杜玉琴而言有著極為特殊的意義。只是因為杜玉琴當時是飾演女主角墻花小孩的角色，出現場次是後面幾本，所以大抵只記得部分故事內容。下文中筆者將以這齣《補破網》為主體，搭配其他劇目，說明杜玉琴在內臺時期的演出景觀，及其對表演藝術的汲取成長。

《補破網》故事大致描述富家公子楊逢春，一次偶遇李墻花，兩人愛意滋長，然頻頻為愛著逢春的表妹（玉梅）阻撓，逢春欲娶墻花為妻，但逢春母親與墻花父親都認為兩人門不當、戶不對，阻止兩人來往，逢春執意要娶，楊母為求傳宗接代終於首肯，並說服李父，李父最後同意，但為免落人口舌說娘家受夫家資助，李父決意與斷絕父女關係。墻花與逢春濃情蜜意，引發玉梅嫉妒心，趁著逢春到揚州，謀畫偷取的楊母金釵栽贓給墻花，墻花百口莫辯被逐出家門回到李家，李父沉痛將墻花趕出家門，墻花哥哥李鐵為妹求情，但墻花決定離開。墻花無家可歸四處流浪，發現懷有身孕，生下孩子，不久後死去，玉梅得知還有禍根，連忙斬草除根，所幸小孩被高人救走並傳授一身武藝，長大後因曾救皇帝之命，被御賜為武狀元，而後墻花小孩遇到李鐵，得知自己身世及母親的遭遇，於是為母親洗刷冤屈，而玉梅最後變成乞丐且羞愧自殺身亡。<sup>43</sup>

<sup>43</sup> 《補破網》劇情大要，主要據蔡欣欣的「內臺歌仔戲資深藝人口述劇本整理計畫」，所採錄

上述劇情分爲十天演出，因爲內臺時期基於商業劇場的票房需求，多以連臺本戲來號召吸引觀眾，並注重戲尾相勾。《補破網》一齣最扣人心弦的一幕即是每當奏下中西合併的〈補破網〉音樂，搭配墻花真水雨景中淋雨前行，並悲淒的唱著：「看著網，目眶紅，破甲這大孔，想要補無半項……」，臺下觀眾會感於墻花的辛酸而頻頻拭淚，最後墻花爲避免拖累李家選擇離去，在李鐵追出送衣給在外淋雨的妹妹，與墻花一聲「爹啊—」，與李鐵一聲「小妹啊—」的不捨呼喊聲中嘎然而止<sup>44</sup>，留下無限韻味，吸引隔天再次入戲院觀賞的客人。

雖然《補破網》以愛情文戲爲主，但也在悲苦情節之餘穿插武戲，如第二晚就以打劍術作結，經過雙方你來我往，激烈對戰後，武旦趁勢擲出繩索將對手套住，並擺出武打架式，布幕亦於此時緩緩降下，空留進行得如火如荼的武打場面，令戲迷震盪不已<sup>45</sup>。從上述的例證可以觀察出，連臺本戲重要特色就是戲尾的相勾<sup>46</sup>，所以劇團常絞盡腦汁，如營造懸宕的情節或配合機關變景、武打動作，力求結尾精采懸疑，以吸引再度進入戲院觀賞戲齣的人潮。催淚動容《補破網》，總是能夠在演出結束前掀起一陣高潮，好吸引隔日觀戲熱潮，而這也是連臺本戲的無窮魅力與特色。

正因爲連臺本戲以十天爲期演出一戲，勢必需要廣大的劇情發展空間，及塑造人物、劇情轉折，因此也造就了磨練演員掌握劇情、拿捏性格轉換的重大考驗<sup>47</sup>。從杜玉琴的回憶中，墻花（陳瑞雲飾）產下一子（杜玉琴飾），四處流浪不久後死去，逢春表妹（鳳凰英飾）妒意橫生，派人趕盡殺絕其子，墻花之子幸得高

---

到呂福祿所述第一本劇情以及筆者訪問杜玉琴的說法而成。可參見蔡欣欣《戲說說戲：內臺歌仔戲口述劇本》（宜蘭：傳藝中心，2005年），頁219-271。

<sup>44</sup> 杜玉琴對於《補破網》劇情氛圍，感染臺下觀眾淚眼淋漓的印象深刻，而據呂福祿口述其當時動人心弦的《補破網》其中一幕，便可感受其催淚的效果。詳細演出細節可參照蔡欣欣《戲說說戲：內臺歌仔戲口述劇本》（宜蘭：傳藝中心，2005年），頁227。

<sup>45</sup> 筆者訪談呂福祿時，其指出對於《補破網》印象較深的是第一、二本結尾，其餘已多不復記憶。從其描述中亦可說明連臺本戲，注重戲尾相勾的宣傳技巧。

<sup>46</sup> 洪明雪回憶在內臺時期，演出《林成功》時，戲尾相勾的安排，如第一晚末尾時描述林成功去郡馬府放火搶劫的情節，便安排「火燒布景」的場面；第二晚收尾設計「真水雨景」，在卓文林與山賊廝殺對峙時，撒下雨水，營造寫實激烈的對戰。內臺機關變景與連臺本戲中戲尾相勾的描述，詳細參見蔡欣欣《月明冰雪闌—有情阿嬤洪明雪的歌仔戲人生》（板橋：北縣文化局，2008年），頁63-65。

<sup>47</sup> 洪明雪演出《林成功》，正能突顯出演員在角色掌握的劇烈轉折，從純真的小孩演起，到長大受到刺激、煽動淪爲草寇，性情大變，甚至挖去林母的雙眼，以至於知道自我身世時，內心羞愧，無法鼓起勇氣與母相認，落魄潦倒的悲苦情節等等，在十日之間劇情堆疊多變。洪明雪成功刻劃人物性格，讓臺下觀眾恨得咬牙切齒，甚至拿橘子丟她；或是後來演繹內心掙扎的可憐模樣，亦紛紛使觀眾掬一把同情淚，成功的揣摩、拿捏劇情與人物性格，成就其代表作。詳細參見蔡欣欣《月明冰雪闌—有情阿嬤洪明雪的歌仔戲人生》（板橋：北縣文化局，2008年），頁61-63。

人搭救，傳授一身功夫，後在得知母親遭遇後，爲其洗刷冤屈，花旦亦終得報應，變成乞丐且最後自殺身亡。從原本用盡詭計、頻頻陷害墻花母子的花旦玉梅，轉至淒慘下場的乞丐，其中情節、人物的轉折，蘊含天理昭彰、報應不爽之理，更是考驗演員轉換情緒及性格的功力，而鳳凰英所飾演的角色（玉梅）最後淪落至乞丐的遭遇時，還被臺下觀眾丟蕃茄，可以得知其傳神演繹工於心計女子，讓觀眾沉浸在劇情當中，對其恨之入骨。雖然，杜玉琴在其中只是飾演一名小孩，但在演出以及從旁觀察的經驗，是使她從中汲取演員如何拿捏劇情，詮釋對比轉折強烈的人物性格或表演風格的最佳學習途徑。

另外令杜玉琴印象深刻的是《補破網》開場前，會演奏中西合奏的同名主題曲〈補破網〉，亦常見觀眾紛紛隨之唱和，音樂的渲染力使得戲院總是滿座，並沉浸在悲苦的劇情之中。當時更甚至帶動開場前演唱主題歌的流行，而杜玉琴也因此對流行歌曲的演唱有所接觸。此外，劇中有玉梅對逢春與墻花要好甚爲不滿，故意貶抑墻花，而哥哥李鐵見妹妹被欺負，遂出頭上前怒打玉梅，氣得玉梅找來銅茶壺要教訓李鐵，但銅茶壺卻因李鐵的人高馬大而畏懼不前，此時玉梅便故意以一套「西裝」來誘惑之，此時演員就改換穿著以臺灣衫臺灣褲亮相<sup>48</sup>，而呈現出「胡撇仔戲」的演出風格。

以新編、憑空杜撰的人物、曲折的劇情等手法，強調表演形式自由的劇本，創造出歌仔戲結合新劇、歌舞劇、西樂的風格，變化出有別於傳統古冊戲演出類型的「胡撇仔戲」，拓展了內臺時期的演出型態。因此爲求吸引觀眾、維持票房收入，興起參考日本電影，如《補破網》、《丹下佐膳》、《鞍馬天狗》、《決戰嚴流島》、《月下怪人》、《請問芳名》等，即是以日本電影爲基，加以新編的胡撇劇目；或者是參考日治時期新劇，大量改編成爲胡撇戲，如《水萍怪影》、《荒江女俠》、《亡魂怪俠》、《兄弟無情》、《一世恨》、《求死刑》、《夫之過》、《母之淚》、《雨打芭蕉扇》、《明清兩國誌》、《清母明父》、《一文錢》等。<sup>49</sup>據杜玉琴所言胡撇戲總是吸引不少人潮，所以常能看到「復興社」演出胡撇仔戲，而也正因爲胡撇戲易有隨意揮灑、多元的變化，所以杜玉琴認爲得以接觸、學習許多不同的劇藝風格

<sup>48</sup> 蔡欣欣於《臺灣歌仔戲史論與演出評述》〈內臺歌仔戲資深藝人口述劇目初探〉一文中，據訪談資深樂師許再添說法，從 1952-1956 年，歌仔戲的胡撇仔戲都流行以烏嗶仔、小吹與揚琴等「中西合奏」的音樂。又據其採錄呂福祿的口述《補破網》中，換穿臺灣衫臺灣褲的時機等。皆可詳見蔡欣欣於《臺灣歌仔戲史論與演出評述》（臺北：里仁，2005 年），頁 258-261。

<sup>49</sup> 關於內臺胡撇戲劇目的編撰與創生，可參見陳幼馨《臺灣歌仔戲「胡撇仔」表演藝術進程與階段性特質》（臺北：臺灣大學臺灣文學研究所碩士論文，2009 年），頁 57-60。

文化。胡撇戲演出形式自由多變、表演跨越時空、服裝妝扮多元、情節複雜、戲劇節奏快，更是能夠訓練演出時的機智反應。

另杜玉琴回憶《補破網》爲了製造悲苦的氣氛，於女主角墻花被陷，回娘家投靠時，李父天人交戰之下，還是毅然決然將其趕出家門，墻花離家時，外頭狂風驟雨，此時布景團會利用一些芭蕉樹爲背景，綁著線從舞臺旁拉扯，製造狂風大作之貌，並從舞臺上方灑下雨水，墻花在雨中飄搖前行，配合「補破網」的音樂，觀者無不動容，掬一把傷心淚。《補破網》中的真水雨景及相關的機關變景使用，追求華麗、炫奇效果，的確招攬觀戲許多人潮。

據陳幼馨碩論《臺灣歌仔戲「胡撇仔」表演藝術進程與階段性特質》考察，指出內臺常見的機關變景有 1.寫實的布景：如窗戶與門可以實際開關，演員可以實際倚窗表現思春或等待夫君的身段，取代傳統寫意的演出方式；大型硬景由多片景片以蝴蝶頁銜接相連，並以麻繩、塑膠繩懸吊，使得布景得以靈活運用，提升轉臺的技術；以硬景做成紙門，加上燈光的照射製造門後人影懸疑惑，甚至透過燈光投映製造門內之人遭暗殺，噴濺紅色血光於門上的技巧；街景繪製採透視法表現景深，近景有演員出入走動，遠景則以繪製縮小人形，甚至在假人的嘴巴上接上香菸，演員於布景後抽菸，營造遠方有人抽菸的情景，豐富臺上人物活動。2.真水雨景：如《水淹金山寺》或大雨情節時，即在舞臺前緣上方放置專有孔洞的鉛片，以水管引水穿過孔洞，從上方灑下，巧妙運用視差使人演員有被大雨狂襲的錯覺，並於舞臺下方設計中空儲水處，再配合燈光照射表現閃電、製造雷聲音效、樹木的搖晃顯示狂風急雨，營造寫實的情境。3.火燒景：演出時多使用真火，如《火燒紅蓮寺》演出時使用特別設計的景片，先以鉛片包覆木材，鉛片上黏棉花塗機油，在覆上布質軟景，火燒時會只燒到鉛片不會燒到布景，軟景上繪製火燒過後斷垣殘壁之貌，營造出大火肆虐的景象。4.空中技巧：如演員吊鋼絲手持武士刀飛出，甚至在袖口中藏有電線，讓雙方刀劍接觸時便產生電光，營造激戰效果；或演出殭屍橋段時，安排演員跳過棺材，棺材瞬間迸裂，從其中升起兩具殭屍左右移動跳舞。<sup>50</sup>戲班裡有了機關變景總是讓臺下座無虛席，所以常利用此作爲吸引觀眾的噱頭。杜玉琴指出曾有過吊鋼絲當空中飛人的經驗，其憶及被拉到空中施展動作，相較於在臺上的比劃，空中的展演更需要膽量與身段的訓

---

<sup>50</sup> 有關各機關變景的詳細運用方式，可參見陳幼馨《臺灣歌仔戲「胡撇仔」表演藝術進程與階段性特質》（臺北：臺灣大學臺灣文學研究所碩士論文，2009年），頁 63-69。



練，動作才會美。真實的布景場面，及炫奇奪目的視覺特效，使杜玉琴藉由這些機關技巧的輔助下，接觸有別於傳統寫意身段，初步汲取寫實效果的演繹方式，為其奠下日後進入影視歌仔戲載體時，能夠迅速適應、上手的重要基礎。

除了上述內臺演出形式的特色，身處「復興社」環境中，其演員的實際演出、搭演配合互動，亦是觀察學習的重要契機，為杜玉琴學習歌仔戲的一大助力。「復興社」於興盛時期班底有五、六十人，主要舞臺演員有展演生角的小桂紅、銀來仔、小神童、阿雙、采卿、王接基、阿卯、金葉仔、呂金虎、小水、聰明仔、呂福祿、阿茂先、蔡秋林、紅龜田、邱勤、丁玉仔、小紅塗、陳守敬；旦角有寶惜、玉枝、來香、大肚仔梅、大肚葉仔、小寶鳳、賽月金、秀英、瑞雲、鳳凰英；三花演員有番王仔、蔡火爐、空柑、陳慶琳、貓仔添枝、羅東成仔、屎花水吉；文武場有毛角、卯仔、哈嘻先等人<sup>51</sup>。

據杜玉琴自述在「復興社」的學藝過程中，受益較多的部份是觀摹演員演出時所受的薰陶，因此長期居於潛移默化的戲劇環境中，雖沒有一整套系統性教導在戲劇當中要如何「應對進退」，但透過隨機「口授心傳」的授藝、教導，在不斷地觀察、機智反應之中學習、撿戲，逐漸練就出快速的心領神會，並且淬鍊出琅琅上口及演來得心應手的活戲功力。杜玉琴因為從小就有自覺及使命感，深覺既然要學戲，就要學好，不要讓人看不起。所以不僅是注重打好平時習藝的基礎，她還會特別注意臺上演員搬演時表現，觀察其演戲的身段、表演、唱腔，四處「撿」深奧的詞或絕活，通常在撿了某段戲後，會先了解其意義，思考可以用在哪些地方，再內化、轉變、改編，逐漸累積豐厚的腹內。因此杜玉琴在日後的歌仔戲生涯中，得以兼演多種角色，不會只侷限在單一旦角行當中，人家請她演苦旦、花旦、老旦等等，她都可以搬演到位。杜玉琴說現在能夠有這樣的功力，主要是一路學戲歷程中，自己有興趣，想要精益求精，四處觀察人家演戲技巧、唱念、裝扮、動作，撿別人的戲一點一滴累積而來的。不管是內在的興趣或者是外在的環境薰陶，杜玉琴自覺是「做戲命」，隱含著哀愁卻又樂觀的個性中，使她在詮釋各種角色時能夠深刻體會、觀察，也因此讓她得以用多元的人生閱歷與做戲經驗為基礎，不斷層層錯綜、交疊出她多變的戲路與表演形式。

---

<sup>51</sup> 上述「復興社」之班底人員，可參見高振宏《大橋頭「復興社」研究》（臺北：政治大學中文研究所碩士論文，2005年），頁44-64。

然對於杜玉琴而言，從實際的演出之中去磨練、觀察，是最重要的訓練與學習。「復興社」對於初入班中的新演員，還有一個特殊的訓練場域與方式－星期日時讓他們獨挑大樑在內臺演出。當時內臺戲班有不成文規定，若演出的戲院附近有軍營，星期日就必須演出「兵仔戲」<sup>52</sup>。戰後有規定於內臺戲院表演需要在「特定時間，免費優待軍人」<sup>53</sup>，因此為慰勞軍士們辛勞，必須免費提供其進場看戲的服務。通常「復興社」正式演員們要準備夜戲的展演，所以讓軍士們免費入場觀看日戲的部分，就會派出杜玉琴這些新學戲的演員上場展演，聽到要演戲，杜玉琴就會很興奮、開心，也都會當仁不讓、積極爭取演出機會。當時的「兵仔戲」多是固定演出《薛丁山與樊梨花》，多演出樊梨花奉師父之命下山，並囑咐與薛丁山有宿世姻緣，樊梨花以身相託，以薛丁山婚書來換樊江關降書的招親故事。這種「另類」的演出，遂成為「復興社」磨練新演員的途徑。杜玉琴認為除了從呂金虎與小寶鳳身上獲得基本功底之外，實際在隨班演出之時的經驗與觀察，更是讓其得以精進、提升自我的學習途徑。

從歌仔戲進入內臺的領域，不斷的蛻變與強化，是得以在眾多的劇種中，生存得當的重要關鍵，更縱身一躍為當時最受歡迎劇種。從杜玉琴在內臺時期學習演員因應劇情走向，拿捏多變的表演風格；訓練演出時的機智反應；抑或隨著真實機關布景的寫實效果，產生演繹方式等觀察與學習，可以發現內臺歌仔戲兼容並蓄，大量的劇種元素的融入、增添了歌仔戲的風采，匯聚多元能量，使得杜玉琴得以接觸、學習多樣化的表演藝術精華。

---

<sup>52</sup> 「兵仔戲」又稱為「勞軍戲」，於蔡欣欣《月明冰雪闌—有情阿嬤洪明雪的歌仔戲人生》一書中，洪明雪亦提及戰後劇團於每星期日早上九點到十二點，需義務演出「勞軍戲」讓部隊軍士觀賞。詳見蔡欣欣《月明冰雪闌—有情阿嬤洪明雪的歌仔戲人生》（板橋：北縣文化局，2008），  
<sup>53</sup> 除了免費優待軍人的規定外，還有觀眾入場、環境整潔、唱國歌等相關注意事項與規定，可參見葉龍彥《臺灣老戲院》（臺北：遠足文化），2004年，頁79。

### 第三章 杜玉琴歌仔戲生涯的起步與發展

#### 第一節 電影歌仔戲時期<sup>54</sup>

20 年代臺灣商業劇場蓬勃發展，各大城鎮因應娛樂需求，紛紛興建戲院，然當時戲院多播放日本電影與搬演戲劇為主。戰後除了進口歐美電影，還有香港拍攝的廈語片，因為港製的廈語片與臺灣語言相通，因此吸引大批觀賞人潮，引起本土人才興起製拍臺語片的想法。1955 年由都馬班團主葉福盛投資，邵羅輝導演，以筱明珠、陳麗玉、李美燕等為主要演員，使用 16 釐米底片，拍攝出臺灣第一支電影歌仔戲《六才子西廂記》<sup>55</sup>，促使電影歌仔戲的興起。

向來電影歌仔戲的界義眾說紛紜，如施如芳曾於《歌仔戲電影研究》中指出當時報紙廣告從沒出現「電影歌仔戲」、「歌仔戲電影」的用詞，多見影人口述為「歌仔戲去拍的電影」、「歌仔戲演員拍電影」，因此「電影歌仔戲」、「歌仔戲電影」在過去，並非一個被廣泛認定與使用之詞語<sup>56</sup>。事實上筆者發現於 1956 年(民國四十五年)導演兼影評人的白克，曾於《聯合報》中評論《薛平貴與王寶釧》，其中不只一次提及「歌仔戲電影」一詞，爾後亦有其他人談及歌仔戲電影之說<sup>57</sup>。

<sup>54</sup> 口試委員曾永義老師與林永昌老師指出：「歌仔戲電影」與「電影歌仔戲」二者間語詞置放問題，並指出「電影歌仔戲」的正確性。歌仔戲的各種形態中，每一個名稱定義都是將歌仔戲放在語詞結構後面，如「內臺歌仔戲」、「外臺歌仔戲」、「電視歌仔戲」、「現代劇場歌仔戲」，以強調歌仔戲的「主體性」與「重要性」，但電影型態的歌仔戲演出卻被稱為「歌仔戲電影」，然就語詞結構上而言，反將重點放在電影之上，因之，於本論文中採口考老師的意見，改以「電影歌仔戲」稱之，以釐清歌仔戲的主體性與統一名詞。

<sup>55</sup> 臺灣第一支電影歌仔戲《六才子西廂記》，由於佈景、道具、服裝的克難，及對當時技術不足等原因，導致這支揭開臺語片序幕的電影，於臺北萬華大觀戲院六月二十二日上映時即面臨困境，當時戲院普遍已改 35 釐米放映機的環境中，《六才子西廂記》的十六釐米底片已明顯落伍。雖然戲院臨時改換 16 釐米放映機，但因戲院座位過多，導致放映距離過長，映照在銀幕上的影像顯得模糊不清，且與聲音不搭，甚至還有斷片的情形。雖然《六才子西廂記》以失敗告終，卻未嚇阻將歌仔戲與電影做結合的影藝人們，反而引起其他歌仔戲班老闆的注意。對於《六才子西廂記》上映狀況，可詳見黃仁《悲情臺語片》(臺北：萬象，1994)，頁 5。

<sup>56</sup> 有關其對於電影歌仔戲的概念，可參照施如芳《歌仔戲電影研究》(臺北：國立藝術學院傳統藝術研究所碩士論文，1997 年)，頁 11。

<sup>57</sup> 白克評〈薛平貴與王寶釧〉，原文摘錄如右：「從『六才子西廂記』到這部『薛平貴與王寶釧』我們可以發現臺灣歌仔戲搬上銀幕已經有了一個良好的開始，這是一部臺省影戲工作同志，在克難方式下自力攝製的歌仔戲電影，雖然受了技術條件的限制，還未能達到盡善盡美的境地，但聽說祇憑一隻手提攝影機，和幾盞簡單的照明燈，再加上事後的配音，而有此成績，總算難能可貴了。……『薛平貴與王寶釧』，這部為大家所熟悉的民間傳奇劇，拍成歌仔戲電影，取其雅俗共賞，倒不失為明智之舉。」詳見《聯合報》【1956-01-06 /06 版/藝文天地】。其後亦有艾文〈影談唐伯虎點秋香〉(《聯合報》【1956-02-18/06 版/藝文天地】)、〈臺語電影爭拍古裝〉(《聯合報》【1959-01-06 /06 版/新藝】)等文皆出現歌仔戲電影之詞。

但是從整體而言，「電影歌仔戲」的概念，的確並未於當時被強加定義或說明。當時不管哪一類型的電影只要是臺語發音，便皆以臺語片統稱，爾後有學者將電影歌仔戲或稱「戲曲電影」、「歌仔戲曲片」、「民間故事的古裝片」等說法<sup>58</sup>，然都沒有深入、明確的說明。只是眾多歧異的分類法，都致使其界義引發許多模糊地帶。甚至學界普遍認同的電影歌仔戲《薛平貴與王寶釧》，其導演何基明卻堅持此片為歷史古裝片。施如芳《歌仔戲電影研究》中認為各界說法不一，且觀察發現電影歌仔戲的觀眾，常以看歌仔戲的習慣看它，在意的是演出劇團、演員，故事簡單明瞭，其他便無關緊要，因此於施如芳的碩論中並未對電影歌仔戲強加定義，主要以「歌仔戲劇團主演臺語古裝電影」為探討文本<sup>59</sup>。筆者在此亦無意將龐大的臺語片系統強加分類出電影歌仔戲，而是從其表演形式、劇本來源、演唱曲調、服裝扮相等方面，是否保留了歌仔戲唱、念、作、打的藝術特質，判斷、檢視杜玉琴所演過的電影歌仔戲。

### 一、杜玉琴電影演藝史概覽

1956年由臺人自製的《薛平貴與王寶釧》<sup>60</sup>，一掃臺灣電影中向來是「舶來品」或「政令片」的定律，吸引觀眾注目。1956年1月4日《薛平貴與王寶釧》在中央、大觀等戲院首映，造成轟動，據呂訴上《臺灣電影戲劇史》形容當時盛況：

薛平貴與王寶釧第一集，在中央、大觀戲院聯映，演出的麥寮「拱樂社」女子歌仔戲班全體團員整裝打扮，乘二部小包車，吹著西洋樂器在臺北市街大肆宣傳，中央戲院因觀眾擁擠，致使打破玻璃甚多，因越快越盛，三日後美都麗亦加入聯映，而廿四日放映天收入三十多萬，在國產片正在不

<sup>58</sup> 黃仁於《悲情的臺語片》中將臺語片細分十類，其中一類為戲曲電影，卻無詳細說明其意涵。另陳飛寶《歌仔戲曲片》提及：「1956到1960年是臺灣地方戲曲片—歌仔戲曲片的黃金時期。這段時期，臺灣共拍了古裝歌仔戲曲片54部，佔全部臺語片208部的26%，平均每年十部多，所以在整個臺語片中，歌仔戲曲片成爲一個重要的片種。」此說雖總結成果，但卻對於歌仔戲曲片沒有深入說明。參照陳飛寶《臺灣電影史話》（北京：中國電影出版社，1988年），於93頁。蔡秀女於〈臺語影片的類型〉一文中稱電影歌仔戲爲「民間故事的古裝片」，詳見〈臺語影片的類型〉，《民俗曲藝》49期，1987年，頁30-31。

<sup>59</sup> 施如芳《歌仔戲電影研究》（臺北：國立藝術學院傳統藝術研究所碩士論文，1997年），頁12。

<sup>60</sup> 麥寮拱樂社班主陳澄三有意拍攝電影歌仔戲《薛平貴與王寶釧》，將從日本學電影回臺的何基明找來合作。以拱樂社歌劇團的成員爲基本演出班底，當時拱樂社的當家苦旦吳碧玉，便也名正言順的成爲女主角王寶釧，經過長達數月的拍攝後，完成了第一部35釐米的電影歌仔戲《薛平貴與王寶釧》。



景氣的當時，這是空前的成功。<sup>61</sup>

在劇團的宣傳及影迷的大力捧場之下，電影歌仔戲奠定了成功之路，也開啓了日後電影歌仔戲的拍攝熱潮。關於《薛平貴與王寶釧》的賣座，當時身兼導演與影評人的白克曾對其內容加以評論：

「薛平貴與王寶釧」，這部為大家所熟悉的民間傳奇劇，拍成歌仔戲電影，取其雅俗共賞，倒不失為明智之舉。就戲來看，我們自不能以過高的藝術水準去衡量這部片子，但有幾點值得推薦的是，首先，我們可以發現製片態度相當嚴肅，本片中的演員全部沒有銀幕經驗，而演來卻相當認真，其次是導演對戲的處理也可以看出花過不少心力，如外風的利用，畫面角度相當美麗，場景之間的轉換，亦能不受歌仔戲舞臺劇的影響，處理得自然生動，佈景方面，雖限於人力物力，若干場面不夠富麗堂皇，但設計亦甚精巧，極有氣氛。<sup>62</sup>

相較於《六才子西廂記》的技術不足，《薛平貴與王寶釧》有經驗與專業技術、設備，加入了許多電影藝術的實驗與創新，導演的處理及劇情分場手法中，脫離歌仔戲的表演藝術，趨向自然、寫實表演法，成就了第一部賣座成功的電影歌仔戲。內臺歌仔戲劇團在電影競爭下，逐漸失去觀眾群，因此欲轉變行銷模式尋求新商機，激發了臺灣影業工作者或各歌仔戲劇團、演員，對於電影領域躍躍欲試。如「美都」、「華臺園」、「大振豐」、「錦玉己」、「國光」、「寶銀社」、「新南光」、「汪思明」、「日月園」、「賽金寶」、「新都」、「寶玉金」、「勝利」、「臺南少女」等劇團繼起爭拍電影歌仔戲<sup>63</sup>，每個劇團有固定的「戲箱」，對於電影公司而言開拍電影歌仔戲至少會有「固定的票房」，因而電影歌仔戲出現時間雖短，卻仍有超過百部的產量。

在經過「復興社」戲班環境的浸潤及實際受訓練、演出等磨練後，杜玉琴漸為日後演藝活動紮下基礎。然而 1956 年「復興社」經營狀況漸如強弩之末，日趨衰退。杜玉琴因為祖父杜裴的乾兒子—賣乳城仔，出錢投資《林投姐》，便引

<sup>61</sup> 詳見呂訴上《臺灣電影戲劇史》（臺北：銀華出版，1961），頁 70。

<sup>62</sup> 白克評〈薛平貴與王寶釧〉可詳見《聯合報》【1956-01-06/06 版/藝文天地】

<sup>63</sup> 各劇團積極爭取拍攝電影機會，然能順利與影業公司合作者，亦多是當時於內臺頗具實力與歡迎的劇團，詳見施如芳《歌仔戲電影研究》（臺北：國立藝術學院傳統藝術研究所碩士論文，1997 年），頁 60-61。

介其於該片演出，得以搭上臺語片熱潮。而杜玉琴在片中的亮眼表現，讓她片約不斷，短短幾年間便累積了不少電影作品，從其口述記憶及當時報載，還有黃仁、王唯編著《臺灣電影百年史話》、黃仁《悲情臺語片》、國家電影資料館《臺語片時代》等整理的電影目錄，交相統整、比對後，統計出杜玉琴從十四歲投入拍電影開始，先後拍攝過電影至少十五部，其詳細演員名單、導演、上映資訊等，筆者整理出「杜玉琴電影演出年表」如下：

首映年月	劇名	導演	編劇	公司	演員名單	附註
1956.08.31	林投姐	唐紹華	慕容鍾	金陵	朱玉郎、愛哭咪仔、天炮枝、李坤炎、矮仔財、杜玉琴	歌仔戲
1957.01.05	金姑看羊	莊國鈞	鍾雷	中影	劉彩雲、黃志清、李麗麗、杜玉琴、武拉運、汪月、李水生	
1957.01.30	望春風	畢虎	鍾雷	聯昌	鷺芬、林燕燕、歐陽麗虹、杜玉琴	
1957.03.30	赤埃樓之戀	李泉溪 鄭東山	鄭政雄	漢興	呂燕芬、吳秋蘭、鄭政雄、杜玉琴、劉雲龍	
1957.06.06	五子哭墓	唐紹華	仰光	中華	吳非宋、碧雲、碧珠、杜玉琴、小城、春美、朱玉郎	
1957.08.10	朱洪武	孫俠	王文昭	亞洲	李水生、武拉運、杜友德、杜玉琴、黃初男、侯宛、夏萍	
1957.12.14	慈雲太子走國	孫俠	李水生	大來	英嬌、游娟、杜玉琴、鄭小玲、李水生、天炮枝、陳財興	歌仔戲
1960.03.03	狸貓換太子	李泉溪	杜雲之	利昌	杜玉琴、白虹	歌仔戲

1960.05.25	奴才生狀元	梁哲夫	梁哲夫	臺聯	曾美莉、林龍松、周萬生、杜玉琴、許成邦、王哥	
1962.02.04	矮仔財遊臺灣	李泉溪	洪信德	天華	矮仔財、杜玉琴、傅清華、王哥、康明。	
1962.04.08	甘國寶大破白水莊	李泉溪	洪信德	天華	張麗娜、杜玉琴、美龍玉、康明	歌仔戲
1962.04.14	無你我會死	李泉溪	洪信德	大來	杜玉琴、美龍玉、張麗娜、傅清華、楊長江、王哥、柯佑民	
1962.10.09	呂蒙正拋繡球	李泉溪	洪信德	華明	賽玉金、杜玉琴	歌仔戲
1964.02.27	西廂記	廖宗耀	鍾雷	遠大	白蘭、杜玉琴、小燕、楊謂溪、矮仔財、曾芸	歌仔戲
1970.02.20	張帝流浪找柳青	余漢祥	張淵福	南國	張帝、柳青、矮仔財、鍾英、王滿嬌、素珠、小戽斗，杜玉琴和「民聲歌劇團」(客串演出)	

杜玉琴在臺語片蓬勃發展階段，拍攝過歌仔戲、文藝片、民間傳奇、社會寫實等各類型臺語片。筆者從其所飾演的角色以及演出的經歷加以觀察研究，將「1960年」視為其電影演藝活動的轉捩點，由此劃分杜玉琴電影生涯的前、後期。

在1956~1957年的「前期」電影作品有：《林投姐》、《金姑看羊》、《望春風》、《赤崁樓之戀》、《五子哭墓》、《朱洪武》、《慈雲太子走國》，此時期常因為年齡、身材的限制，被分派小孩子的角色、戲份。杜玉琴在十四、五歲時，曾因一部電影需要一名小演員，被介紹前往與導演見面，但導演得知她的年齡時大吃一驚，覺得她身材矮小反倒像是七、八歲的小孩。因此在此階段，大多以童星的身分演出，雖然戲份不若男女主角，但小小年紀的她卻是有著多次電

影拍攝經驗，其炙手可熱的程度，從被封為「寶島神童」<sup>64</sup>便可窺知。在競爭的臺語片中杜玉琴表現傑出，並占有一席之地。

基於電影演出的磨練，以及外臺戲班轉向鑽研旦角的影響，杜玉琴的歌仔戲劇藝逐漸確立成熟。無論是生動演技或亮麗外型都廣受肯定，因此 1960 年~1970 年「後期」演出的《狸貓換太子》、《奴才生狀元》、《矮仔財遊臺灣》、《甘國寶大破白水莊》、《無你我會死》、《呂蒙正拋繡球》、《西廂記》、《張帝流浪找柳青》等片，杜玉琴一躍成為電影女主角，甚至亦曾擔綱演出男主角，不僅戲路寬廣，更顯示她在電影方面的成就，隨著表演經驗的累積，逐漸為導演、戲迷等肯定、青睞。

## 二、杜玉琴臺語片電影舉隅

筆者於此將杜玉琴拍攝過的電影，就劇藝呈現、表演形式劃分為臺語片與電影歌仔戲兩類觀之<sup>65</sup>，其中臺語片有《金姑看羊》、《望春風》、《赤崁樓之戀》、《五子哭墓》、《朱洪武》、《奴才生狀元》、《矮仔財遊臺灣》、《無你我會死》、《張帝流浪找柳青》等，涵括了民間傳奇、文藝愛情、社會寫實、喜劇等各種類型，使杜玉琴得以透過電影的展演，學習不同類型的電影表演特色。

1957 年《金姑看羊》由太平洋影業公司籌拍，鍾雷編劇、莊國鈞導演，請來劉彩雲（飾金花）、黃志清（飾劉永）、杜玉琴（飾金小義）等演出。當時臺灣電影界興起拍攝臺語片風潮，一窩蜂爭食電影市場大餅的情況下，導致太平洋影業公司籌拍的《金姑看羊》與香港閩聲公司出品的《金姑看羊》鬧雙胞<sup>66</sup>，使得票房因此受到重擊，但短暫的挫敗，並沒有澆熄臺灣電影業野火燎原般的氣勢。據杜玉琴描述，《金姑看羊》故事內容為有才華卻貧窮的劉永與金花相戀、結婚生下一子金小義，金花見劉永因不得志而抑鬱不已，因此向哥哥借上京趕考的路費，鼓勵劉永求功名。金花返回娘家與哥哥相互照應，等待郎君佳音，但金花大嫂卻心眼狹小，處處為難、陷害她，將其派到山上牧羊。最終劉永考取功名，衣錦榮歸，行經南山時遇到金花，在得知金花受到凌虐對待，心中愧咎、不捨，接

<sup>64</sup> 有關寶島神童的稱號，可參見【1956-11-27/聯合報/06 版/聯合副刊】。

<sup>65</sup> 雖台語片範疇涵蓋電影歌仔戲，然與本論文中有意標舉杜玉琴在電影歌仔戲中的演出活動，因此特別拉出電影歌仔戲一類探討之。

<sup>66</sup> 筆者未能得知香港閩聲公司出品的《金姑看羊》劇情內容。但就觀眾觀點而言，兩部同名的電影，的確容易混淆、分散票房。而因為一窩蜂的拍片熱潮，尋求商機的片商們紛紛趕拍電影，因此造成《金姑看羊》、《運河殉情記》都曾鬧過雙胞。



回妻、子共享團圓之樂。杜玉琴以童星身分開拓電影市場，《金姑看羊》中她女扮男裝反串金小義，原多飾演女孩角色的她，在此片中改以呈現男孩堅忍的一面，並且詮釋與母相依為命的困境，不同角色設定與嘗試，讓她得以摸索、學習更多元的演繹方式，完成其第二部電影。

臺語片中有一股風潮是利用臺語歌曲、流行歌曲內容為題材，編成故事，如《雨夜花》、《河邊春風寒》、《夜來香》、《心酸酸》、《月夜愁》與《望你早歸》等<sup>67</sup>。其中杜玉琴於1957年參與拍攝的《望春風》正是屬於此類，此片由聯昌影業公司投資製片，與香港畢虎影業公司合作，得以請來香港女星鶯芬及新加坡女星林燕燕助陣主演。劇情描述才子（鶯芬飾）上京趕考，在旅途中遇見盜匪洗劫財物，並因而受傷，所幸被雪琴（林燕燕飾）所救，並將其帶回妓院醫治，兩人情愫漸生，立下盟誓。才子為救佳人脫離妓院，決定進京求取功名為其贖身。而後，雪琴發現懷有身孕，茹苦含辛生下一子，卻被奸人陷害入冤獄十年。然狀元及第的才子衣錦還鄉後卻找不到雪琴，心灰之餘答應另娶她人。而被迫與子分離的雪琴，在牢中飽嘗骨肉分離之苦，傷心過度而失明。而雪琴子（杜玉琴飾）則留在妓院中，飽受老鴇虐待。雪琴終獲自由，救回其子，並開始尋夫。最後奸人自知法網恢恢，投河自盡，而夫妻誤會冰釋，重新團聚。<sup>68</sup>此片中，杜玉琴再度女扮男裝演出女主角雪琴之子，受到老鴇的虐待心中憤怒、委屈，但努力吞忍，展現角色堅毅、剛強的一面。又因為在戲班中常會有撿戲的習慣，所以在演出電影時，亦會注意觀看同戲演員的演出或受導演指導，而逐漸掌握演出重點，加上備受欺負的遭遇與可憐的身世，所以能夠演來催淚、動人。

1957年《赤崁樓之戀》<sup>69</sup>是李泉溪首部導演的電影，為求拍攝一齣既平易近人、受觀眾歡迎、創造新風貌又提高素質的電影，李泉溪決定找來當時名話劇編導鄭政雄，著重描寫纏綿悱惻的愛情劇本，請來呂燕芬、吳秋蘭、鄭政雄、杜玉琴等人領銜演出。劇情主要描述一名少女（吳秋蘭飾）受到流氓表哥（鄭政雄飾）

<sup>67</sup> 將臺語片蓬勃發展的期間，所拍攝的電影分類，發現有專門以臺語歌或流行歌曲為片名的拍片類型。詳見陳飛寶《臺灣電影史話》（北京：中國電影出版社，1988年），頁77-79。

<sup>68</sup> 《望春風》劇情內容由報紙中刊載的廣告宣傳（見後附件），以及杜玉琴口述記憶相互證陳而來。

<sup>69</sup> 當時身兼編劇與演員的鄭政雄，還為此《赤崁樓之戀》電影主題曲填詞：「紅瓦青樑對月兒，陰沈松葉四邊隨，牆前月下雙雙對，親像鳳凰情難開，赤崁樓風景美，古都名勝好留意，令人欣賞喜上眉，日出光輝照大地，清涼春風陣陣吹，註定孽緣無怨嗟，善惡分明有徹底，赤崁樓情如火，逍遙快樂咱大家，永結同心兩夫妻。」可參見臺灣歌謠資料庫：

<http://www.taiwan123.com.tw/musicdata/index.htm>

的凌辱，產下一女（杜玉琴飾），並再三受到表哥的迫害，導致母女分離受盡苦頭，所幸遇到值得依託的好歸宿（呂燕芬飾），幫助她脫離表哥脅迫與控制，而流氓表哥最後終得法律制裁。此片中，吳秋蘭與杜玉琴飾演備受苦難折磨的母女，遭受欺壓又得面臨拆散、分離之苦，悲慘的故事情節走向，加上杜玉琴演出可憐的小孩已是常有的磨練，因此頗能駕馭悲傷的情緒，營造全劇哀傷、悲淒的戲劇基調。

1957年取材自民間故事的《五子哭墓》劇情描述劉繼宗（吳非宋飾）與錢豔珠（碧雲飾）原有口頭婚約，劉父卻認為兩家地位懸殊，要求其子改娶李月英（碧珠飾），婚後兩人生下二女三男，在長女（杜玉琴飾）十一歲時，李氏過世，劉繼宗忙於生意，怕眾多小孩會疏於照顧，在媒婆的勸說下娶了曾有婚約的錢豔珠。錢氏對於李氏當初的「橫刀奪愛」心有怨恨，於是報復於五名孩子身上。趁著劉繼宗帶著老二出外求醫之際，想要霸佔劉家財產、趕走家丁、甚至虐待孩子。要求大姊挑水、又要求老三劈柴，老三因此而手受傷，後母暗自開心不已；還要求老四前往常有猛獸出沒的南山放羊，入夜時猛獸出現，李氏及時顯靈把羊丟給猛獸吃，使老四免於傷害。回家後老四告訴後母羊不見，錢氏氣急敗壞處罰五名孩子，李氏再次顯靈嚇著錢氏，但錢氏心有不甘，請道士至李氏墳墓作法。五子要求後母不要再虐待他們，否則將反擊報復，錢氏拿起菜刀追殺五子至山崖邊，后土及時顯靈送五子過山崖，五子逃至母墳前哭訴，錢氏追至，李氏顯靈嚇跑錢氏，並利用障眼法使錢氏精神錯亂而自殺身亡。<sup>70</sup>此片找來當紅五名童星演出，要呈現出繼母凌虐小孩的悲慘情境，賺人熱淚，而杜玉琴除了要表現對抗繼母威權的不屈精神，還要展現保護弟、妹的柔軟，對於其而言是再深化演藝能量的磨練。

1957年取材自歷史人物故事的《朱洪武》（見右圖<sup>71</sup>），由王文昭負責編劇，陳文泉執行導演，至小南門及大龍峒、板橋、圓通寺等地拍攝實景，全省名勝文物都入鏡頭，十分講究，甚至為求呈現民族英雄真實歷史，聘請史學家擔任顧問，並動員許多演員，成



<sup>70</sup> 《五子哭墓》的劇情大要，可詳見黃仁《悲情臺語片》（臺北：萬象，1994）頁 159-160。

<sup>71</sup> 圖片轉攝自《地方戲劇》革新號第一期（1957.09），末尾廣告單。

就氣勢磅礴的大部頭巨片。從《朱洪武》在聯合報紙上刊載廣告宣傳，得知劇情描述如下：「元順帝荒淫無道，應天命洪武出，偽封王牧童拜主，朱洪武刻苦養親，皇覺寺洪武出家，元帥府英雄投軍，比武藝洪武揚威，後花園朱馬重逢，遭毒計洪武下獄，施巧計湯和救主，郭王府朱馬成親，興中華洪武招兵，論功賞洪武誓師，銀鑾殿洪武登基。」<sup>72</sup>援引歷史人物朱元璋的故事，加以編撰成歷史大戲，杜玉琴於其中飾演朱洪武小時候，由於家中窮苦且父母身上多疾，朱洪武當牧童幫忙看牛，賺取微薄生活費貼補家用，在貧窮生活中，展現刻苦承擔家計的人物形象。

從《金姑看羊》、《望春風》、《赤崁樓之戀》、《朱洪武》到《五子哭墓》，杜玉琴都是擔綱演繹貧窮、受苦受難的小孩，大多在受到奸人迫害，導致骨肉離散的悲苦情節，因此《赤崁樓之戀》更在報紙廣告宣傳上，為杜玉琴打上「悲劇童星」的名號<sup>73</sup>。杜玉琴指出，因為受到戲班環境影響，對於演出都會帶有一種敏銳度，會特別注意、觀察其他演員的表演，因此不管是接受演員、導演的指導或自我觀察，通常都只需加以領會，便能將楚楚可憐的身世遭遇，透過聲音、表情、情緒拿捏或渲染，營造出悲淒的感覺。在初入電影界就常接觸悲劇的演出，也相對地提供了訓練的機會，如何掌握人物情緒，推動劇情。此時期的演出經歷，成為杜玉琴日後演繹悲情人物的重要經驗參照。

從黃仁《悲情臺語片》一書所附錄的臺語片片目<sup>74</sup>觀察，筆者發現臺語片有兩個產量高峰期，在臺語片第一波高峰期（1956-1960），從最初的 11 部片攀升至隔年超過 50 部，甚至 1958 年達到高峰 64 部的產量。一開始電影拍攝類型多以古裝片為主，然題材的耗盡使得古裝片陷入一陣低迷期，轉向尋求新鮮創意的時裝片、喜劇、愛情片的開展，重拾影片拍攝能量，當這類題材大量被拍攝、消費一空時，許久不見的古裝片又會應運而生，吹起一陣風潮，因此時裝片與古裝片之間，二者存在著互有消長的拉扯與迴圈。如杜玉琴所拍攝的《狸貓換太子》、《奴才生狀元》等電影，正因為《英臺拜墓》、《梁山伯與祝英台》等戲在地方賣座，帶起一波古裝片潮<sup>75</sup>，使得古裝片殺出重圍、產量攀升。

<sup>72</sup> 有關《朱洪武》上映資訊，可查閱《聯合報》【1957/08/09】之廣告宣傳。

<sup>73</sup> 從「悲劇童星」之名，可知杜玉琴於此時期所演出的電影角色多為悲情、坎坷的小孩。詳見附件一、4《赤崁樓之戀》上映資訊，可參閱《聯合報》【1957/03/28—03/30】的電影廣告頁。

<sup>74</sup> 統計後發現臺語片片目的產量：1956 年 11 部、1957 年 51 部、1958 年 64 部、1959 年 33 部、1960 年 26 部、1961 年 15 部，詳見黃仁《悲情臺語片》（臺北：萬象，1994），頁 487-529。

<sup>75</sup> 臺語片每年的拍片數的統計，可詳見呂訴上《臺灣電影戲劇史》（臺北：銀華出版，1961），



而臺語片第二波高峰期（1962-1969）大環境的市場中多以時裝片為主，且從 1962 年起年年都維持八十部上下，甚至超過百部的產量，又掀起了另一波的拍攝風潮。鳳磐曾於《聯合報》中提出其看法，分析臺語片再起之因：

臺語片又如雨後春筍，紛紛開鏡。原因有二：（一）臺語觀眾前三年被「填鴨式」的臺語製片倒了胃口，但現在又漸漸有了興趣。（二）國片減稅，臺語片減征百分之十，由於成本低，基本觀眾不少，所以臺語製片家們，又紛紛死灰復燃。<sup>76</sup>

當歷史故事、人物、文藝愛情等類型相似的題材一再被消費時，觀眾也逐漸失去看電影的興趣。而成本製作降低，使得拍攝風潮再起，尋找更多元的題材注入，讓臺語片製作風潮從 1962 年再起，至 1969 年間都能保持每年至少 70 部以上的產量，而杜玉琴在此一階段作品有《矮仔財遊臺灣》、《無你我會死》、《甘國寶大破白水莊》、《呂蒙正拋繡球》、《西廂記》，也躍身為主角之列，其中《矮仔財遊臺灣》是一部喜劇片，杜玉琴在其中女扮男裝與矮仔財、王哥大鬧舞廳，拯救舞女，過程笑料百出。喜劇電影正是此波臺語片拍攝風潮中一重要類型，加入臺灣許多名勝為場景，輕鬆諧趣的劇情，有別以往教忠教孝、充滿社會道德寓意的故事情節，因此也開拓不少市場。

另外，《無你我會死》是以「為愛生恨、為愛犧牲、毒婦奸險、義僕救主」<sup>77</sup>為號召的古裝片，忠於戲劇一貫的劇情模式，描寫受奸人陷害，渡過磨難，最後成就團圓結局。也因為受盡磨難，惡人受懲、好人終將成功的情節，具有大快人心、激勵之效，所以該片可以維持住基本的觀眾群與票房。然而前所述年年產量驚人的第二波臺語片風潮中多以時裝片為主，而杜玉琴演出重心還是放在古裝片，且都能擔綱主角，但拍片量反而沒有隨著年產量增加而變多，甚至不如其於第一波拍攝產量，主要因為此時期，杜玉琴已逐漸將演藝觸角往廣播電臺方面發展，受到在「民本廣播電臺」固定上班時間的影響，僅能利用空閒時間，零散接

---

頁 71-93。另據報載〈古裝片流行〉一文，發現在低迷的影片市場中，另類興起的古裝片熱潮：「近來臺語影壇流行攝製古裝片，據悉是由於「梁山伯與祝英臺」的賣座而來，如金馬的「羅小虎與玉嬌龍」，眾化的「蛇郎君」，臺藝的「劉伯溫」，信南「益春告御狀」金明「乞丐招女婿」臺聯「西遊記」，五大「李三娘」皆是。」詳見《聯合報》【1959-07-14/06 版/新藝】

<sup>76</sup> 相關的臺語片風潮評論、分析，詳見鳳磐〈臺灣影壇探秘之三〉一文，《聯合報》，【1962-04-03/08 版/新藝】。

<sup>77</sup> 見《無你我會死》於《聯合報》【1957.08.09】之廣告宣傳，可知其上映資訊。



拍電影作品。而杜玉琴於 1970 年拍攝的《張帝流浪找柳青》是由於《張帝找阿珠》<sup>78</sup>一片賣座，以及柳青在中視播演歌仔戲的高人氣，因此籌畫拍片，由余漢祥導演，王滿嬌、鍾瑛、矮仔財、屌斗演出，杜玉琴及杜父所經營的「民聲歌劇團」一同客串演出<sup>79</sup>，戲份不多，多是插科打諢的演出內容。全片穿插國臺語歌曲和歌仔戲曲，大雜燴的曲調以及的製造笑料的劇情，拼貼出趣味橫生的喜劇風格，在各地聯映有不錯的成績。

### 三、杜玉琴首部電影歌仔戲《林投姐》

1956 年《林投姐》是香港金陵影業公司與臺灣凌波影業社聯合攝製，由慕容鍾編劇，唐紹華導演，並依照劇情需要，找來歌仔戲界以悲苦唱腔聞名的愛哭咪，擔綱演出此片的靈魂人物「林投姐」。此外，「華臺園劇團」團主朱玉郎飾演周阿司，杜玉琴飾演林投姐的女兒。故事是以清朝年間發生在臺南的民間故事為題材加以改編，劇情描述一個年輕寡婦李招娘，丈夫亡後留下龐大的財富與一女一男，亡夫的朋友周阿司，藉故照料李招娘，經常出入其家，並說服招娘斥資合夥經商，招娘見多次獲利，心中感激不已，萌生情意託付下半生。周阿司心中奸計成形，將招娘全部資產集中，並慫恿房產抵押，招娘不疑有他換成現款全數交由周阿司赴外地做生意，不料此去消息全無，招娘幾經探聽之下，發現周阿司的惡行與負心。債主上門向招娘討債，招娘與子女們被迫棲身破廟，飢寒交迫，子因餓而病亡。招娘獲知周阿司所處縣城正擬娶妻，帶著女兒前往，卻被痛打、驅逐，刺激之下將女兒留在庵中，自縊於林投樹，周阿司婚後心中備感惶恐、幻想招娘陰魂不散，時值其子滿月之喜，賀客滿室，周阿司卻精神錯亂誤傷妻、子，滿室狂奔終引起火災而葬身火窟。<sup>80</sup>

<sup>78</sup> 《張帝找阿珠》一片是由張帝、楊麗花、林松義、康丁等，演出張帝與同村惠珠（楊麗花飾）相戀，卻因彼此父母結怨而反對兩人交往。一場誤會中，惠珠離開張帝，張帝偕同好友前往都市找她，兩人初見世面引發不少笑料，而後終於找到惠珠。而《張帝流浪找柳青》依循《張帝找阿珠》的演出型態與情節模式新製電影，輕鬆諧趣的劇情，在當時電影一波的喜劇風潮中有不錯的票房成績。

<sup>79</sup> 因杜玉琴為客串演出，此部片宣傳時演員名單中未見杜玉琴之名，但從當時報載清楚的說明了她演出的事實：「南國公司由余漢祥導演的「張帝流浪找柳青」已經殺青，這一部包羅有流行歌曲、歌仔戲、黃梅調的「大雜燴」片，由張帝、柳青、矮仔財、鍾瑛、王滿嬌、素珠、黃胖、小屌等合演，在小型夜總會表演笑劇的阿緞嫂、歌仔戲女伶杜玉琴和民生歌劇團全體團員客串演出。」詳見〈臺語影圈〉一文，《聯合報》【1970-01-13 / 05 版】。

<sup>80</sup> 故事內容筆者參照黃仁《悲情臺語片》（臺北：萬象，1994）頁 290 與《地方戲劇》第六期（臺北：臺灣省地方戲曲協進會），頁 18-19。

《林投姐》打著「臺語片王之王」(見右圖<sup>81</sup>)的名號，浩浩蕩蕩地在臺北市的第一戲院、臺北戲院首映，故事內容通俗易懂、又有許多歌仔調，吸引了不少觀眾、歌仔戲迷入戲院欣賞，不久更於全省風行賣座，從當時白濤〈影談林投姐〉一文中便可窺知其受歡迎的原因：



本省家曉戶喻的通俗故事，以臺語穿插上地方詞曲的「林投姐」，在國語片青黃不接，臺語片風起雲湧畸形發展的如今，應運趕出而上演了。如果不嚴格的以現行影藝的尺度作衡量，而就本省及民眾的欣賞興趣來講「林投姐」的產生，應該是屬於以保守為進取，先「俗」而後「通」的片子，最少它會使不常看電影，由之而發生興趣的基層民眾滿意的。<sup>82</sup>

內容取材自民間故事，自然格外親切，吸引基層民眾入戲院觀賞，造就票房賣座的現象。但在播出前參加電檢時，此片曾有內容涉及神話迷信而不能上演的插曲，所幸最後當局准演。開演後絲毫不受上演前的陰霾阻礙，引爆觀賞人潮，甚至奪下當年度臺北市影片商公會統計的「臺北市十大賣座國產片」第七名，如果依據這個比例作推算《林投姐》全省總票房紀錄，估計有破百萬的賣座佳績<sup>83</sup>。

就商業角度而言，票房的賣座也為演員們打響知名度。在電影界初試啼聲的杜玉琴，從此之後片商邀約不斷，因此《林投姐》是讓他能夠繼續在電影界發光發熱的重要推手。另從習藝的角度觀之，由於《林投姐》以歌仔曲調為主，編寫場次及推展劇情，內含〈敘事曲〉、〈哭靈〉、〈嘆身世〉、〈盼郎歸〉、〈乞食調〉、〈哭訴調〉、〈尋夫曲〉、〈哭蒼天〉、〈林投花謝苦情〉等歌曲，藉以強調女性被害的委屈，警示世人勿妄生貪念，以免害人害己，是部富有社會教育意義的電影歌仔戲。由於此為杜玉琴的第一部電影，拍攝經驗不足，許多演戲的「眉角」都是向當時導演指導或向合作演員學習而來。

<sup>81</sup> 圖片轉攝自《地方戲劇》第六期，末尾廣告單。

<sup>82</sup> 詳細內容可參照白濤〈影談林投姐〉一文，《聯合報》，【1956-09-01/06版】

<sup>83</sup> 《林投姐》在臺北市票房收入便有三十一萬八千元。當時對於臺北市以外的全省戲院的營業收入，有一個依據臺北市戲院收入額的近似值的估計比例，即是美國片是一比一至一·五，國語片是一比二至二·五，日本片和臺語片是一比三，而這一比例所估算出的數值大致切合實際，因此臺北市的票房紀錄，一直以來十分受人重視。票房紀錄的估算比例及民國五十六年十大國產賣座片排名細項，詳見〈寶島影圈 從票房紀錄看國產片〉，《聯合報》，【1957-01-21/06版】。

這一部片運用了許多哀傷悲苦的歌仔調，由於杜玉琴在內臺演出時年紀尚小，因此沒有機會接觸苦旦的唱曲。正好利用與愛哭咪仔合作拍片的機緣，學習哀苦的歌仔調，在片場先由愛哭咪仔演唱示範唱段，杜玉琴再仔細觀察愛哭咪仔抓角色、情緒醞釀、演唱技巧等方法，自己再加以揣摩學習演唱後，然後愛哭咪仔再予以提出建議、指導，就這樣一來一往，杜玉琴學會【哭調仔】的唱法、運腔等等。因此在演繹招娘女兒時，能夠配合劇情突顯出落難受苦與母親相依為命的悲淒感。而今杜玉琴【哭調仔】的唱工，能夠表達演出角色內心翻騰與悲苦，達致聲情哀淒、聞者心傷的程度，其不諱言是得自於愛哭咪仔的啓蒙，亦視其為影響她甚深的老師。因此參與《林投姐》的演出，對於杜玉琴在外在知名度或者是內在演唱功力的學習提升，有著重要的標誌意義。

#### 四、杜玉琴其他電影歌仔戲演出

1956年起電影界有一批固定取材自歌仔戲傳統劇目的類型，並加以改編形成電影劇本，杜玉琴所拍的電影歌仔戲《慈雲太子走國》、《狸貓換太子》、《甘國寶大破白水莊》、《呂蒙正拋繡球》、《西廂記》便是根據歌仔戲劇本加以沿用或改編。

《慈雲太子走國》一劇是大來影業於1957年籌拍，由李水生編劇，孫俠導演，演員有翁典雅（飾神宗）、陳帝（飾司馬光）、楊渭溪（飾陸雲忠）、傅清華（飾陸鳳陽）、侯宛（飾龐思忠）、張青（飾陳公公）、杜玉琴（飾演慈雲太子幼年）。當時杜玉琴雖然是初入影界的童星，飾演的角色戲份不多，但長時間的在旁觀戲學習，也頗費心神。印象中飾演小慈雲太子時，因為電影特別要求寫實的場景，而前往社子拍取金鑾殿及賈氏臥房兩景，她卻因為太累了坐在金鑾殿上，不知不覺睡著了，而後導演發現攝影畫面後方有一人在「頻頻點頭」，連忙喊卡一探究竟，發現杜玉琴竟然在片場中睡著了，引發笑聲連連，從此插曲可知電影媒介要求寫實的特質，因此對於畫面的嚴格要求，即便是畫面後方模糊人影的「小瑕疵」，也不容許放過。

爾後隨著杜玉琴電影拍攝經驗豐富，加上杜玉琴至海外演出磨練後的劇藝成長及舞臺演出的洗禮，使其從1960年起所拍攝的電影，開始受邀擔任主角。擺脫童星與戲分不多的侷限，在電影演出有更上一層樓的表現機會。1960年香港三友影業公司來臺，與利昌影業社合作拍攝歌仔戲經典的「古冊戲」《狸貓換太

子》，導演李泉溪，編劇杜雲之，舉用杜玉琴與白虹合作演出。故事描述宋真宗時，劉妃因妒恨李妃懷有太子，買通奸人以狸貓換取太子，真宗一時不查，將李妃打入冷宮，所幸太子在宮女寇珠的幫助下，從惡人手中救走，並將其託付給真宗兄長八賢王撫養。劉妃怕事蹟敗露，將寇珠殺害，並放火燒冷宮，所幸李妃及時逃出遁入民間。而後，劉妃雖產一子，日後卻也命喪黃泉，八賢王將養子過繼，數年後，真宗駕崩，帝位傳給八賢王養子，是為仁宗。而流落民間的李妃，在包公幫助下得以雪冤，揭發多年宮廷內鬥的陰謀，解開宋仁宗身世之謎，親子相認。在此片中杜玉琴演出生角「宋仁宗」，對其而言，生、旦之間的腳步手路與唱腔、念白迥異，但在習藝時期廣泛吸取各角色行當的基礎演出功力，已足夠運用於電影拍攝。其主要感到困難之處是要如何詮釋出宋仁宗與劉妃、李妃之間的矛盾關係，劉妃雖陷害生母，卻對宋仁宗有養育之恩；而生母李妃流落民間後，突然的出現，震盪、衝擊著宋仁宗心緒，面對生與養的抉擇，如何深刻刻畫出宋仁宗掙扎、煎熬，是杜玉琴認為在抓角色時，特別印象深刻且費心思之處。

1962年杜玉琴在電影演出上有不同的嘗試，由於《甘國寶大破白水莊》一片脫胎自《甘國寶過臺灣》的劇目，但是注重舉兵攻打白水莊的情節，因此其中有許多的武俠動作，與杜玉琴之前常拍攝的悲情、文雅的調性有所差異。導演李泉溪，編劇洪信德，找來張麗娜、杜玉琴、美龍玉、康明合作。劇情主要描述清朝福州人甘國寶，不學無術、嗜賭成性，一次賭輸錢後向王蓮蓮借錢，個性蠻橫的王蓮蓮將其嘲諷一番，並發下誓言，如日後有求於甘國寶，則必行大禮認錯。甘國寶受到刺激，且受到雪嬌的資助，遠至臺灣投軍，屢建戰功，返京受皇帝誥封，王蓮蓮丈夫受到誣陷下獄，求助無門的王蓮蓮，最後將希望投注在甘國寶身上，甘國寶不計前嫌，帶領軍隊進入大破白水莊，救出王蓮蓮丈夫。杜玉琴飾演雪嬌一角，單純善良的她全心全意、認定甘國寶並大力幫助支持他，終與其結為夫妻。拍攝此片時杜玉琴觀摹到有別於以往文雅戲路或悲苦的电影類型，在《甘國寶大破白水莊》重視機關變景、劍法、武打功夫的走向中，有許多武戲的技巧。雖杜玉琴在此片中不是飾演武功高強的角色，沒有直接受到武戲指導，但其在旁亦撿了不少身段技巧。相較於舞臺上寫意武打動作，電影更注重逼真打鬥的效果，她得以觀摹、學習同劇演員武打身段，吸取不同載體的武戲演出技能。

同年導演李泉溪，編劇洪信德，將1958年就曾上映過的廈門片《呂蒙正拋繡球》再度翻拍，找來杜玉琴、賽玉金、楊月帆、小英子等人，演出改編自歷史



人物呂蒙正的故事，敘說落魄書生呂蒙正，受太白神仙在夢中指點其與劉月娥有宿世姻緣，所以要呂蒙正前往西街綵樓下接繡球。劉月娥看見魁星緊跟呂蒙正身後，知道乞丐模樣的呂蒙正日後必定有所成就，於是決定將繡球拋給呂蒙正，劉相爺一看見呂蒙正的模樣，非常生氣，命呂蒙正交還繡球，呂蒙正堅持不肯，被動手打，劉月娥趕緊出來制止並不惜與父親決裂，追隨呂蒙正到破窯定居，並鼓勵呂蒙正進京赴試，後高中狀元，衣錦榮歸後，偕同劉月娥回相府，劉相爺才覺悟當初不該以貌取人，於是承認了這門親事，團圓收場。再度擔起女主角重任，飾演劉月娥的杜玉琴，從情竇初開的小女子認定呂蒙正到與父親決裂，與呂蒙正結褵，隨呂蒙正受苦、支持他，杜玉琴指出這些情節及人物情緒、性格轉折等，都是演繹時的重點及用心揣摩之處。

1964年經典戲齣《西廂記》(見右圖<sup>84</sup>)再次搬上螢幕，由廖宗耀導演，鍾雷編劇，找來白蘭、杜玉琴、陳小燕、楊謂溪、矮仔財、曾芸等演員演出。現今於各劇種中常能見到以王實甫《西廂記》為劇本基礎加以改編的故事。描繪貧困張生與崔鶯鶯兩人邂逅並一見鍾情，透過紅娘的相助，譜成愛情故事。杜玉



琴在此片中飾演為張生與崔鶯鶯感情穿針引線的「紅娘」一角，是推動情節進展的重要關鍵。相較於端莊閑雅的崔鶯鶯人物特質，隨身丫環紅娘俏皮、機伶的形象，符合她私下的個性，因此杜玉琴演來頗為自然、並能得心應手。

杜玉琴在演出時發現電影因講求「實景」，要在實際的生活場景之中做表演，因此所拍片時著重符合實際生活的動作、眼神、表情、說話語調，不容許有太過誇張的演出，以免顯得矯情；相較之下舞臺歌仔戲是單向、單面的展演場所，即使後面變景轉換，依舊仍是在有限的舞臺之中做展演，且顧及觀眾觀賞，而必須有誇張的表情、動作、語調。而這也是其在跨足不同表演場域時，不斷告訴自己要注意的地方之一。

杜玉琴在電影上的表現受到肯定，從童星轉為主角，對於她而言，不同領域

<sup>84</sup> 圖為《西廂記》電影宣傳海報，此圖為江武昌老師提供，特此誌謝。

應如何展現出歌仔戲的表演藝術，是她不斷在其中摸索學習的方向。與電影歌仔戲產量最多的李泉溪導演多次合作經驗中，汲取許多電影歌仔戲的表演技巧。歷經多部電影歌仔戲洗禮後，發現傳統的歌仔戲表演模式、曲調、口白，在轉入電影此一載體後，隨著影視媒體特性產生巨大的變化。歌仔戲演員面對演出生態的變化、傳播載體的不同時，所展演的方式也因之改換，歌仔戲的寫意對上電影的寫實，使得突然由舞臺轉到螢幕的演員在表演方式上，必須經歷一段適應期。如杜玉琴認為演出電影歌仔戲就形式上而言，最大的適應與改變是許多在傳統內臺歌仔戲表演的表情、動作，到了攝影機前都必須收斂、自然、真實。其言單看「流淚」的演繹方式，便可辨別二者之差別，在舞臺只需要做一個模擬寫意的動作，便能傳達此時此刻人物的情緒狀態，不必真的流下淚來，因為觀眾也不一定看得到，反而要以大動作的拭淚或哽咽聲調代替流淚；在攝影機的拍攝下，眼淚必須真實流下，還會因為特寫鏡頭或角度問題多流幾次，甚至經過剪接便能達到催淚的效果，但在舞臺上可不會容許 NG、再哭一次的窘況。

另外，像是舞臺距離、大小，及觀眾視角的關係，在舞臺上演出歌仔戲時，動作必須要大使觀眾看見，因此注重動作、派頭及正統文雅腳步手路。以走臺階的動作為例，舞臺上沒有實際臺階，必須要做出模擬的寫意性動作，以敷衍走臺階模樣，但在電影中會有實際搭景，走臺階只需一般的踏走。從寫意轉為寫實身段動作，需特別拿捏，因應此一載體特質，而逐漸走向展演身段之轉變。另外，注重靈機應變、自由發揮的舞臺歌仔戲，較易培養出有創意、紮實、做活戲的能力，有豐富腹內者亦得以發揮高超的演藝特色與內容。但是轉入電影此載體後，需要寫實、自然的表現方式，過於誇張的表情或動作，在螢幕上看來反而變成了過分與虛假；背臺詞、照本宣科的演繹技巧，使得電影歌仔戲的演出，不必是具有豐富歌仔戲演出經驗之人，可以容忍不斷地 NG、再演繹，透過剪接呈現出歌仔戲韻味，甚至歌仔調不在行之人，也可以透過後製配音、代唱，展現韻味有致的唱腔。這些看似便利又完善的畫面，某種程度上限制歌仔戲演員的功力，尋不著歌仔戲中那份獨到的活戲趣味與功夫。正如林鶴宜於《臺灣戲劇史》中對電影歌仔戲之觀察：

今天回頭看當時所拍的歌仔戲，有很強烈的內臺移植和濃縮的印象。除了由「做活戲」改為寫定劇本。基本上它的題材、情節進展模式和表演模式，

皆承接自內臺，只是使用了「電影」這個媒體，多了一些寫實的戶外畫面而已，內臺演員做活戲的機智與臨場的趣味，反而是電影所缺乏的。<sup>85</sup>

若站在傳統歌仔戲的立場觀之，電影歌仔戲著重寫實、剪接的特質，的確會有限制歌仔戲演員的疑慮。然若以電影歌仔戲為出發點，將傳統歌仔戲著重、要求的寫意身段或機智活戲等功力，置入影視載體中是不公平的，歌仔戲在面對兩種不同載體時，針對載體特性找出因應的演出模式。從此角度視之，歌仔戲轉入媒體後轉化了許多有別以往的表演特質，增加其發展的多元與可能性，且電影歌仔戲的成就、培養了導演、演員、編劇、技術人員，也成為日後臺灣電影的續航者，加上把觀眾拉進電影院欣賞歌仔戲，開拓了不少欣賞群眾，亦適時地延續了歌仔戲的生命、開展出另一波榮景。而對於杜玉琴而言，電影歌仔戲時期因為視角的關係，拍攝會著重特寫、寫實的鏡頭，因此在傳統大舞臺上誇張的歌仔戲妝扮及音量、寫意的動作都要變得細膩而真實。從中其習得了不同戲曲載體之間多變的演出重點及形式，體會到不同的表演模式，更是為她往後進入電視歌仔戲界打下重要的基礎。

---

<sup>85</sup> 其對於電影歌仔戲的看法，可詳見林鶴宜《臺灣戲劇史》（臺北：空大，2003年），頁193。



附件一（聯合報中杜玉琴所演電影之資訊）

1. 《林投姐》上映資訊（轉攝自聯合報 1956.8.28~8.31）



2. 《金姑看羊》上映資訊（轉攝自聯合報 1957.01.04~01.05）





(下圖為林永昌老師提供，轉攝自中華日報，特此誌謝)



3. 《望春風》上映資訊 (轉攝自聯合報 1957.01.28~01.30)









7. 《慈雲太子走國》上映資訊（轉攝自聯合報 1958.12.13~12.14）



8. 《狸貓換太子》（圖為林永昌老師提供，轉攝自中華日報，特此誌謝）





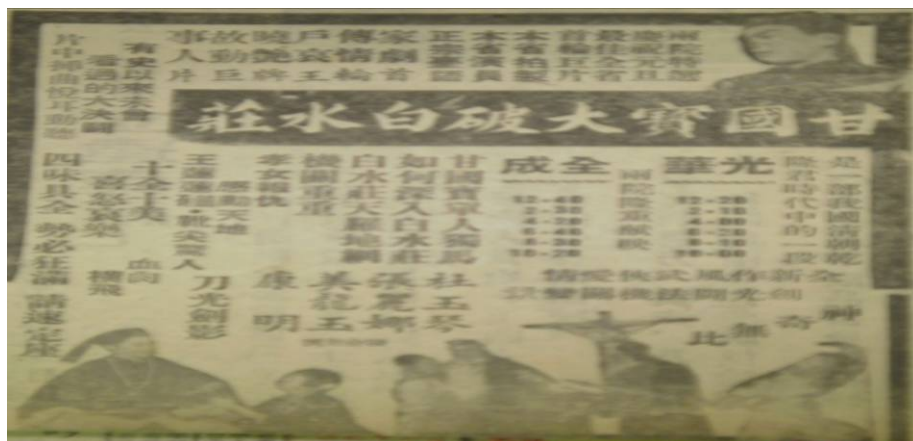
9. 《矮仔財遊臺灣》上映資訊（轉攝自聯合報 1962.02.04）



10. 《甘國寶大破白水莊》上映資訊（轉攝自聯合報 1962.04.08）



（下圖為林永昌老師提供，轉攝自中華日報，特此誌謝）



11. 《無你我會死》上映資訊（轉攝自聯合報 1962.04.14）



12. 《呂蒙正拋繡球》（圖為林永昌老師提供，轉攝自中華日報，特此誌謝）



13. 《西廂記》上映資訊（轉攝自聯合報 1964.02.27~02.28）



(下圖為林永昌老師提供，轉攝自中華日報，特此誌謝)



14. 《張帝流浪找柳青》上映資訊（轉攝自聯合報 1970.02.20）





## 第二節 廣播歌仔戲時期

### 一、廣播歌仔戲的興起

臺灣廣播起始於日治時期（1925.06.17），歷經試播階段，逐漸成立第一個國營廣播電臺「臺北放送局」，並陸續在全臺建立「臺南」、「臺中」、「花蓮」、「民雄」等地方分臺，當時節目多自日本轉播，只有下午時段使用臺語播送，內容大多為報導性節目、教育性節目或娛樂性節目等。進入二次大戰期間，廣播電臺成為日本宣導政令、播送軍歌、報告戰事新聞的工具。<sup>86</sup>

1949年隨著國民政府播遷來臺的電臺，加上接收日治時期的電臺，以及光復後成立的「高雄」及「臺東」臺，共計有十座廣播電臺<sup>87</sup>，內容多為學習「國語」以及宣傳政令，是當時訊息傳播重要的管道。而自1954至1970年期間，廣播網絡設立與成熟，以及收音機進入家庭、工廠等原因，使得廣播成為人們重要娛樂媒介。廣播電臺無遠弗屆的特質，使得電臺為爭取聽眾，無不卯足全力開闢新型態節目，歌仔戲也順勢進入，開啓廣播歌仔戲流行的黃金時期。北部「中廣」、「警察」、「正聲」、「民本」、「民聲」、「中華」、「益世」；中部「中興」、「中聲」、「國聲」、「農民」及南部「鳳鳴」、「勝利」等廣播電臺，皆有廣播歌仔戲的節目，甚至電臺擁有自組的廣播歌仔戲團。<sup>88</sup>從各地主要電臺廣關時段播送歌仔戲節目，可以明確的推估，廣播歌仔戲成為當時民眾重要的娛樂之一。

電臺藉由無孔不入的特質，宣揚文教、提供娛樂，也因應了民眾需求發展不

<sup>86</sup> 臺灣廣播的設立是為了慶賀「統治臺灣三十週年」，於總督府舊廳舍內施行為期十日的試播；至昭和三年（1928年），成立「實驗放送所」，進入試驗廣播的階段；爾後籌劃「臺灣放送協會」，並興建臺北放送局，並在隔年一月十五日開始放送，成為臺灣第一個國營廣播電臺，又陸續在全臺建立「臺南」、「臺中」、「花蓮」、「民雄」等地方分臺，當時節目多自日本轉播，少數為臺北放送局臺製作，而播音時間則分為早、中、晚三個時段；使用的語言多為日語，只有下午時段使用臺語播送，其內容大多為報導性、教育性或娛樂性節目等，其後進入二次大戰期間，廣播電臺成為日本宣政工具。臺灣廣播緣起、廣播內容、時段等詳細資料，可參見呂訴上《臺灣電影戲劇史》〈臺灣播音劇簡史〉一文（臺北：銀華，1961年），頁157-160。及陳江龍《廣播在臺灣發展史》（嘉義：陳江龍，2004年），頁27-30。

<sup>87</sup> 臺灣光復後，國民政府接收派員至臺灣接收電臺，並於民國三十四年（1945年）將臺灣放送協會改名為「臺灣廣播電臺」，民國三十八年（1949年）隨著國民政府播遷來臺的電臺有軍營空軍電臺、軍中電臺及民營的民本電臺，加上接收日治時期的臺北、臺南、臺中、花蓮、民雄等電臺，以及光復後成立的高雄及臺東臺，因此共計有十座廣播電臺。詳見陳江龍《廣播在臺灣發展史》（嘉義：陳江龍，2004年），頁30-32。

<sup>88</sup> 蔡欣欣據呂訴上《臺灣電影戲劇史》〈臺灣播音劇簡史〉的文獻資料，及訪談老藝人之採訪資料，得出綜合歸納出1954年時臺灣公、民營廣播電臺。詳見林鶴宜、蔡欣欣《光影·歷史·人物—歌仔戲老照片》（宜蘭：傳藝中心，2004年），頁72-73。



同的節目型態。歌仔戲由內臺轉入廣播的載體中，提供了十分便利的娛樂活動，觀眾不需要專程到戲院之中買票進場，不需要花費時間坐在臺下專注欣賞。只需透過一臺收音機，就可聆聽、想像歌仔戲的演出，且不管是在家中或者是上班時間，只需打開收音機，便能輕易獲得娛樂，因此廣播的普及不僅宣告娛樂潮流的變化，也為民眾帶來了更多便利性，而這也是廣播能取代內臺的重要原因。隨著廣播娛樂熱潮，各種方言劇種找到新型態表演載體，但因為歌仔戲有著通俗易懂的語言優勢，使其在注重聲音傳播的電臺中，能夠輕易且迅速站穩腳步。廣播歌仔戲的便利性與受歡迎程度，讓各家電臺紛紛將其列為節目主力。

起先廣播歌仔戲來源是於內臺現場錄音後，再拿至電臺播放，但常有音效不佳的問題，由於廣播電臺十分重視聲音的傳播，促其思索改善之法，後電臺自行成立廣播歌仔戲團，或聘請內、外臺歌仔戲藝人，直接在錄音間邊唱邊錄。<sup>89</sup>透過廣播的傳送，優美的唱腔及廣大的戲劇想像空間，使聽眾如痴如醉，且帶有讓聽眾不自覺跟它哼唱的渲染力。因此廣播歌仔戲的收聽率漸增，甚至成為廣播電臺主力，成就了廣播歌仔戲的熱潮。

而下便以杜玉琴廣播經驗談起，探究其於廣播電臺中所面臨到的表演方式變異，及其如何透過廣播歌仔戲以充實自我演出功力。

## 二、杜玉琴的廣播歌仔戲經驗

### （一）民本廣播電臺時期

民國五十多年內臺市場逐漸萎縮，適逢新興媒體竄起，開闢歌仔戲演出的新型態。由於拍攝電影《五子哭墓》時，杜玉琴與當時飾演其父親一角（劉繼宗）的廣播名人吳非宋認識，吳非宋見杜玉琴聰明伶俐、學習力強，便將其收為乾女兒，其後更介紹杜玉琴進入「民本廣播電臺」。從陳江龍於《廣播在臺灣的發展史》一書中可粗略得知「民本廣播電臺」的節目內容：

民本廣播電臺事由民本通訊社申請，1946 年成立於上海後因時局緊張，撤離上海，……1949 年正式恢復發音（開播），成為臺灣第一座民營電臺。……該臺以宣揚文教、繁榮工商、提供正當娛樂為宗旨，最初節目就是靠少量唱片及現場播送，主要內容為平劇、越劇、歌仔戲、民謠、相聲、

<sup>89</sup> 廣播歌仔戲除舞臺的展演空間之餘，首度大轉型為民國四十三四年進入廣播界。其進入廣播的初始樣態，可參見曾永義《歌仔戲的發展與變遷》（臺北：聯經，1988 年），頁 76。

彈詞、講古及各省方言話劇等，以現場歌唱節目最為轟動。<sup>90</sup>

然在陳江龍一書提及當時「民本廣播電臺」初期節目播送內容有「歌仔戲」，杜玉琴則指出她進入民本電台時期，台內並無歌仔戲節目，主要以廣播劇為主，因此筆者認為民本電台初期所播放的歌仔戲節目，應是指將日治時期「唱片歌仔戲」拿到電臺上播放<sup>91</sup>。

杜玉琴回憶在「民本廣播電臺」演出期間，為早上九點到十一點，晚上七到九點的「上班制」，有固定的工作時間。將近有三、四年的時間沒有演出外臺戲，而專門於電臺，演唱改編自日本電影為主的臺語廣播劇。憶起在「民本廣播電臺」的工作內容與形式，每天照著班表到電臺上班，每次會有編寫完整的劇本分配給四至五個播音員，大家可以互相討論角色的聲音特質，再進行角色分派，但通常資深的播音員禁得起隨意分配角色的挑戰，並將人物駕馭得宜，說得栩栩如生。由於主要是講故事為主的形式，因此播音員進入播音室後，需將每天分派到的案頭文學轉換成臺語的形式播出，對於初入廣播界的杜玉琴是一種挑戰，因為雖然有固定的腳本與臺詞，但重要的是需注意人物性格、劇情發展，將生硬的文字逐一轉化為動聽的音律，藉以傳達劇中人的喜、怒、哀、樂。並需學習、選定在懸而未決的情節中進廣告，吸引聽眾持續收聽，中間廣告常會穿插當時十分受歡迎的「紀露霞」歌聲，或配合劇情安曲，或播放流行歌，吸引觀眾持續收聽，歌曲結束後馬上回到廣播劇情，進行上一段懸而未決的戲。

抓住聽眾喜好以及心理，是製作廣播節目應有的靈敏度。雖然杜玉琴是初入的廣播員，但是她快速的學習力，也逐漸懂得透過改換口吻、語氣、聲調等等方式，吸引聽眾注意。又因為長期擔任廣播劇的演員，讓她有機會好好磨練甚至與

<sup>90</sup> 對於「民本廣播電臺」更詳盡的介紹，可參見陳江龍於《廣播在臺灣的發展史》（嘉義：陳江龍，2004）頁191。

<sup>91</sup> 口試委員林永昌老師補充指出：臺南的廣播歌仔戲出現時間為民國三十七年戲劇節時，由臺灣廣播公司臺南臺播出《梁三伯祝英台》，之後亦有「清和社」現場播演歌仔戲。詳見《台南市歌仔戲的發展與變遷》（臺南：南市圖，2006年），頁254-271。而曾永義於《臺灣歌仔戲的發展與變遷》中採王拓訪談陳聰明的說法指出：「廣播界在民國四十三、四年開始對歌仔戲發生興趣，於是內臺戲的現場錄音，再由電臺播放。後來因為音效不佳，變由電臺自行成立廣播歌仔戲團，直接在錄音間邊唱邊錄。」及林鶴宜《臺灣歌仔戲史》中亦指出：「廣播電臺的歌仔戲，始於四十三、四年間。」目前學界考察、認定廣播歌仔戲始於民國四十三、四年。筆者與此推測陳江龍所指「初期節目就是靠少量唱片及現場播送，而播送內容中有歌仔戲」，可以推知「初期」的說法含糊，未可明確知道他所指的年限，若是指開播五年內，或可說明日治時期「唱片歌仔戲」拿到電臺上播放方式的可能性；而不是學界普遍所指的「內臺錄音」或劇團「現場播唱」的廣播歌仔戲形式。關於歌仔戲進入到廣播平臺中的時間點，詳見曾永義《臺灣歌仔戲的發展與變遷》（臺北：聯經，1988年），頁76。林鶴宜《臺灣歌仔戲史》（臺北：空大，2003年），頁189。

他人切磋自己廣播的功夫，或仿其他廣播演員的韻，一方面可以揣摩他人如何掌握字音的轉韻，一方面知道對方的特色，自己也好配合，慢慢「雕塑」自己的聲音，甚至自創新意與自我風格。

「聲音」的高、低、粗、細，是廣播演員播音時重要關鍵，因為聲音是帶領觀眾了解某一人物個性的聽覺感受，因此如何透過聲音的變化，呈現劇中人物之個性、情緒變成重要的考驗。講得好或唱得好，是讓觀眾彷彿可以透過唱念之間，看到真實的一齣戲，提供聽眾不同於舞臺上的想像國度。正如呂訴上所言，播音劇中「聲音」是表現一切的唯一手段：

廣播劇是不能用背景、化景和動作來做為它演出的一部分，舞臺劇上演的時候，觀眾可以由視覺來明瞭每個角色的特色，以及人物性格，是男是女，是老是幼，是忠是奸，是莊嚴是滑稽，但播音劇則只有靠聲音一種手段來表現一切。<sup>92</sup>

確實如其所言廣播劇的演出，少了視覺欣賞層面，省去平日費時的妝扮、服飾，卻因此更加突出唱腔與念臺詞的重要性，唱念要清晰明瞭以外，聲調、嗓音也需就情節、人物的特性轉變，才能賦予每個角色人物如實的情感與生命，牽引聽眾的心情、思緒。除了聲音的重要性，杜玉琴還特別提出錄廣播劇時，要特別注意麥克風的使用，當然事前熟悉播音品質及調整自我音量，是必備的基礎動作，然而在錄音講到送氣音的字時，要注意發音並離麥克風有段距離，以免觀眾聽到覺得礙耳。的確，這個小細節十分重要，送氣音往往帶來大量的吐氣聲，稍不注意者就容易讓收聽品質變差，甚至噴音現象太過頻繁，亦可能導致聽眾因而不收聽。在「民本廣播電臺」期間，杜玉琴熟悉了許多廣播的製作流程，以及劇情推展、人物性格的聲音拿捏技巧，是她爾後進入「正聲廣播電臺」時能夠迅速上手且游刃有餘的重要關鍵。

## （二）正聲廣播電臺時期

「正聲廣播電臺」是由「正聲電臺」演變而來，1955年正式改組為「正聲廣播股份有限公司」，分臺漸增，設備、節目持續開拓、更新，逐漸發展成現今規模龐大的民營廣播公司。<sup>93</sup>杜玉琴進入「正聲廣播電臺」多與羅富美、常敏、

<sup>92</sup> 參見呂訴上《臺灣電影戲劇史》〈臺灣播音劇簡史〉一文（臺北：銀華，1961年），頁158。

<sup>93</sup> 關於正聲廣播電臺的設立與發展，可參見陳江龍《廣播在臺灣發展史》（嘉義：陳江龍，2004

楊麗花等人搭演廣播歌仔戲，首先要面對的是與「民本廣播電臺」不同的播劇內容及形式，到「正聲廣播電臺」主要以演出歌仔戲為主，並學習到大量的歌仔戲曲調。由於廣播歌仔戲盛行時期，播出時段增多、時間拉長，故需要大量的曲調，所以除了演唱傳統的歌仔調外，從流行歌曲中尋找情調相合及具備七言四句的曲式，一批歌仔戲新曲目應廣播之需求由是產生，如閩南語流行歌曲〈茫茫鳥〉、〈可憐青春〉、〈運河悲喜曲〉、〈秋夜曲〉、〈南方謠〉等；國語流行歌曲〈相思苦〉、〈玉樓春〉、〈茶山姑娘〉；歌仔戲樂師新編調〈紹興調〉、〈四季春〉、〈中廣調〉、〈豐原調〉、〈更鼓反〉、〈送君別〉等。<sup>94</sup>而這些曲調的創作，除了因應當時的廣播歌仔戲的需求外，也為歌仔戲增添了許多新元素，活化、豐富了歌仔戲的多元性。

對於杜玉琴而言，從「民本廣播電臺」有固定劇本的廣播劇，轉到「正聲廣播電臺」無劇本、講戲綱的展演歌仔戲，並無過多的不適應。先前在「民本廣播電臺」磨練了三、四年的廣播劇經驗，讓她能夠輕易熟悉、掌握如何於廣播電臺演出，在加上平時就有在從事內外臺歌仔戲的演出，只需將內外臺的即興唱念表演轉至不同的展演載體，因此能夠順利轉戰正聲電台。也讓杜玉琴獲得更多與他人切磋、磨練及增進自己歌仔戲唱念功夫的機會。

憶及過往在「正聲廣播電臺」的歌仔戲演出，都是採講戲綱、現場播送的方式，因此一方面對於演員們即興機智的訓練有著極大的幫助，一方面又是對唱念功夫一大考驗。在演出模式方面，現場會搭配文武場樂師，每次大概四、五個演員一起合作，由其中一人負責說戲綱、分配角色，其餘部分全憑演員臨場即興、自由發揮，考驗著每個廣播歌仔戲演員「腹內」的做戲功力。有時劇本的角色眾多，需一人分飾多角，因此在分派主要角色之餘，偶爾需要再演出一到兩位次要角色的戲份，自己再依據角色特質進行聲音的轉變，訓練了應變與換聲的能力。過去長期投身於廣播歌仔戲的廖瓊枝，也曾一人分飾多角，並認為因為廣播常需兼演，使其各路角色都能唱，亦訓練一身編詞、分聲的功夫<sup>95</sup>。可見得廣播歌仔戲雖然少了身段的磨練，但相對來說，演員們必須傾注更多的精神在研究劇情與

---

年)，頁 27-30。

<sup>94</sup> 廣播歌仔戲應運而生的新曲調分類與舉例，見徐麗紗《臺灣歌仔戲唱曲來源的分類研究》（臺北：學藝，1991 年），頁 303-328。

<sup>95</sup> 廖瓊枝的廣播經驗與看法，參見紀慧玲《廖瓊枝：凍水牡丹》（臺北：時報文化，2009 年），頁 158。



人物性格上，好利用聲音作揣摩與區隔。每個人角色分配好後，就在現場直接唱念，與其他演員們互編故事、講述情節，有時會事先告訴該段演出的時限與進度，好配合廣告的播放。有時會以手勢、肢體語言表示該暫告一段落，或是以此與其他演員溝通，又或者是示意樂師接下來要配合的曲調。

在廣播歌仔戲的唱腔方面，杜玉琴提及在演唱之前，會先從自己分派到的角色入手，考察戲綱、劇情走向，設定好人物的性格、情緒，自然而然便能融入到角色之中，當把自己與劇中人合而為一之時，情節搬演到哪，就自行安曲加入適合的歌仔曲調，配合演唱速度快慢、行腔高低轉換，就能表現出各種喜、怒、哀、樂的聲情。像是製造哀傷的氣氛時，總是會選擇慢板的【七字調】或【倍思】，配合低沈嗓音來突顯悲苦、消沈的情緒，自然地唱出具有豐沛情感、動人心弦的唱腔，更甚者可讓聽眾隨著角色情緒起伏隨之波動，潸然淚下或欣喜愉悅，都是唱念功夫到位時的極致表現。

另外就念白方面，需口齒清晰、條理分明的表達，並配合角色情緒，產生抑揚頓挫的口吻，形塑立體化聲音。還會藉由使用帶有平仄及押韻「四句聯」來增加戲劇效果，除了唸起來有韻味之外，用在人物的對答或濃縮戲劇大意，都能讓聽眾有不同演出的享受。童灑雯在觀察「眾樂歌劇團」，亦指出該團重視四句聯使用，認為四句聯的引用可以加長戲劇時間、將俚俗用語押韻，給予觀眾耳目一新之感，更是串聯整部戲的重要成分，因此四句聯在廣播上使用時，彌補了觀眾視覺的缺憾；觀眾聽到長段押韻，認為歌仔戲素質提昇；且有助於劇情的了解與融入。<sup>96</sup>而在演出時，杜玉琴會要求自己盡量變化出不同的唱念功夫，不僅是為了解讓聽眾聽來不覺乏味，自己也可以從中嘗試變化、學習、累積經驗。

電臺此一特殊的載體，有聲無影的特色，讓「聲緣」成為篩選廣播歌仔戲藝人的重要條件，太高或太低，太響或刺耳都不能任用，因此可想而知當時能夠進入到電臺唱歌仔戲的藝人們，其唱工條件是備受肯定的。杜玉琴因著進入廣播電台的契機，加上一代代演唱的磨練，成就其唱念的表演藝術。

此外，在廣播電臺時期亦曾掀起一股錄製唱片歌仔戲的風潮。實際上唱片歌仔戲早於 1914 年「日本蓄音機商會」邀請臺灣樂師到日本錄製《三伯英台》的民謠唱片，形成臺灣唱片歌仔戲的嘗試階段，一直到 20 年代末「古倫美亞」公

<sup>96</sup> 關於「眾樂歌劇團」四句聯的運用觀察，可詳見童灑雯〈臺灣光復初期廣播歌劇團之研究——以嘉義「桂秋雲歌劇團」為考察中心〉一文，《臺灣戲專學刊》第十期（2005.01），頁 185。

司開始灌錄整套的唱片歌仔戲，為當時還在成長、茁壯的歌仔戲，挹注劇本編寫、劇目累積、演唱技巧、音樂藝術等方面的幫助。<sup>97</sup>受到 50 年代廣播電臺普遍播放歌仔戲，且廣受歡迎的緣故，唱片歌仔戲錄製亦形成一股風潮。相對於廣播歌仔戲固定時段的時效性，唱片歌仔戲擁有隨時皆可播放的優勢；廣播常於劇情高潮時切入廣告，但唱片歌仔戲則可完整聆聽。但廣播歌仔戲只需一臺收音機便可收聽，而唱片歌仔戲卻需另外購置唱片播放器，且需花大量的金錢購買不同歌仔戲戲齣。因此廣播歌仔戲與唱片歌仔戲特質相近，各有優劣、互補之處，此亦成為二者同時流行並存的原因。杜玉琴指出其於「正聲廣播電臺」後期到電視歌仔戲演出階段時，常受到邀請錄製唱片歌仔戲。

據杜玉琴回憶，其最常與黑貓雲<sup>98</sup>錄製唱片歌仔戲，因為黑貓雲音域廣度大，唱高或低都沒問題，甚至在詮釋聲音與一人分飾多角上，亦能夠掌控良好，並曾一人總括所有角色演出《三國志》，唱低韻與【七字調】十分有特色，以特殊的歌仔韻及絕佳的唱工，令聽眾百聽不厭，因此叱吒廣播界，更吸引廠商邀請錄製許多唱片歌仔戲。曾與黑貓雲合作過的樂師說：「全省公認黑貓雲唱工最好」；石文戶亦曾說：「她腹內很好，所以在電臺很有名」。<sup>99</sup>杜玉琴亦十分欣賞黑貓雲有特色的歌韻與唱工，會撿她的戲或者是仿她的韻，日後視演出情況加以運用、改編，杜玉琴認為多多欣賞其他歌仔戲藝人的表演，能夠讓自己從中汲取到不同的經驗與演繹方式，也是讓自己進步的重要助力。

70 年代卡式錄音帶傳入臺灣，衝擊黑膠唱片市場，逐漸取代傳統黑膠唱片。1977 年左右杜玉琴亦曾與黑貓雲、蘇桂香等人灌錄《周成過臺灣》錄音帶，由「月球唱片」公司出版<sup>100</sup>。還有受臺灣錄音工作室之邀，與黑貓雲、廖秋、杜玉

<sup>97</sup> 唱片歌仔戲的出現與其意義，可詳見林鶴宜《臺灣戲劇史》（臺北：空大，2003 年），頁 188-191。

<sup>98</sup> 黑貓雲，本名許緣，民國二十三年生，因《蘭花園》一劇走紅，爾後人們便多以其於劇中之名「黑貓雲」稱之。其特殊的唱腔受到電臺老闆之賞識，邀請進入「正聲天馬廣播歌劇團」演出。從內臺時期磨練的表演技藝，使其擁有豐厚的腹內，因此於廣播電臺中念白唱詞的編撰功夫一流，且其聲音低沉有磁性、特別講究行腔轉韻，讓她成為當時紅極一時的廣播紅星。針對黑貓雲的詳細介紹可參見林鶴宜、蔡欣欣《光影·歷史·人物—歌仔戲老照片》（宜蘭：傳藝中心，2004 年），頁 45 與頁 217-218。

<sup>99</sup> 關於黑貓雲的廣播歌仔戲魅力，可參照影音資料《歌仔傳奇 3：尋找廣播歌仔戲》（臺北：財團法人公視文化基金會）。

<sup>100</sup> 王釗芬於《「周成過臺灣」故事的形成及演變》中提及其擁有黑貓雲、杜玉琴、蘇桂香等人灌錄的錄音帶，全套四捲錄音帶，約一百二十分鐘，且據月球唱片行表示，此錄音帶是翻印三、四十年前的唱片，因此王釗芬推測《周成過臺灣》此錄音帶為廣播時期的版本。詳見王釗芬《「周成過臺灣」故事的形成及演變》（臺北：東吳大學中國文學所碩士論文，1993。）

琴、沈花梅等藝人，錄製《陳三五娘》、《安安趕雞》等多張的歌仔戲錄音帶<sup>101</sup>。得知兩人至少合作《周成過臺灣》、《陳三五娘》、《安安趕雞》等唱片<sup>102</sup>，但沒有更進一步的唱片資料，可以佐證、分析兩人合作表演特色、風格，甚為可惜。

由於唱片保存費工且不易，導致過往大量錄製的唱片歌仔戲，都已散佚。筆者僅就目前查知的杜玉琴唱片歌仔戲資料—60年代「環球唱片」的《弄假成真》、《六月雪》、《一女配三夫》、《王昭君》等唱片歌仔戲<sup>103</sup>，將其列表如下：

唱片歌仔戲名	演員	第一片主題	第二片主題	第三片主題	第四片主題
弄假成真 (編號 ULP—7002)	徐正芬 杜玉琴 小美惠 郭美紅 林秀燕 陳文憶	A 面 秀才遊湖 B 面 冒充佳婿	A 面 認親風波 B 面 弄假成真		
六月雪 (編號 ULP—7004)	徐正芬 杜玉琴 小美惠 郭美紅 林秀燕	A 面 赴京求名 B 面 僕人害主	A 面 聞報凶信 B 面 羊肚下毒	A 面 害人害己 B 面 賢婿代罪	A 面 冤獄死刑 B 面 六月降雪
一女配三夫 (編號 ULP—7007)	杜玉琴 洪秀玉 郭美紅 小美惠 陳文憶	A 面 一見鍾情 B 面 兩地相思	A 面 重會佳人 B 面 三夫會合	A 面 四處逃生 B 面 惹是生非	A 面 冤枉佳人 B 面 三對佳偶
王昭君 (編號 ULP—)	杜玉琴 洪秀玉	A 面 夢中美人	A 面 美人獻圖	A 面 深潭毒計	A 面 深宮長怨

<sup>101</sup> 筆者訪談民權歌劇團沈花梅所得資訊。

<sup>102</sup> 然筆者目前僅搜羅到杜玉琴與黑貓雲合唱片的部分書面資料，未能找到實體的唱片。

<sup>103</sup> 環球唱片的唱片歌仔戲《弄假成真》、《六月雪》、《一女配三夫》、《王昭君》等資料，皆由江武昌老師提供，特此誌謝。可見後附件二翻攝《弄假成真》、《六月雪》、《一女配三夫》、《王昭君》等照片。此四張唱片約於60年代發行，然確切發行時間不詳。

7008)	郭美紅 小美惠 陳文憶	B 面 苦刑毒打	B 面 貪贓賣法	B 面 虛凰假鳳	B 面 禍不單行
-------	-------------------	-------------	-------------	-------------	-------------

由上表可得知一張唱片可容納 A、B 兩面內容，每面內容皆有一主題，方便聽者大略得知劇情的綱要及走向。而杜玉琴在「環球唱片」公司所錄製的唱片歌仔戲，合作對象多是徐正芬、洪秀玉、郭美紅、小美惠、洪秀美、林秀燕、陳文憶等人。爾下就筆者訪談杜玉琴資料，佐以唱片歌仔戲資訊，管窺其於唱片歌仔戲中的演出。

就杜玉琴記憶，灌錄的唱片有新編戲、也有古冊戲，灌錄時唱腔、念白等技巧與廣播電臺演出時相類，都需將飾演人物性格與情節掌握清楚後，演唱符合人物的聲音，以唱片歌仔戲《弄假成真》其中一段唱詞為例：

美妙西臺詩一首，出口成章好詩鴻，邊觀才華人清秀，人才出眾實難求，  
不知何方美秀才，異鄉遊玩西湖來，可惜與我不認識，暗求月老來安排。

杜玉琴指出在演唱之前，要先了解故事人物性格與背景。將人物部分的唱詞與念白大致看過後，在將每個人物性格及故事內容整體分析，並初步構想要如何演繹自身所扮演角色的唱詞與念白。千金小姐（杜玉琴飾）與丫環至西湖遊玩時，聽到江華（徐正芬飾）因美景吟詩興嘆，才華洋溢吸引小姐注意。掌握千金小姐的身份與此段唱詞後，要表現出千金小姐渴求愛情，卻又受大家閨秀禮教規範的矛盾心情，以溫柔嬌弱與偏高的音調演唱。而當心思被丫環看穿了而說：「小姐，你愛上他了？」千金小姐也要展現矜持的態勢，不容許輕易說出內心的愛意：「傻丫頭，不許胡說。」透過聲音的多變性展現情緒的起伏，表現出名門千金等待愛情的嬌羞與期待。

唱片歌仔戲在掌握人物及演唱的過程中，基本上都與廣播歌仔戲一樣，只是因應唱片歌仔戲與廣播歌仔戲部分特性歧異，而有不同的調適。如廣播的即時性與唱片的反覆性，在「正聲廣播電臺」時杜玉琴參與歌仔戲現場錄音播放，且以講戲綱的方式，讓各個演員自由發揮；相較之下，唱片歌仔戲有劇本、唱詞、念白，且容許唱錯重錄或調整、修正唱念到最佳境界。但究其本質兩者透過有聲無影的方式，傳達故事情節，利用聲音的技巧與多元性，呈現人物性格、情緒，以聲音帶領聽眾進入戲劇國度。



從杜玉琴在廣播時期或錄製唱片等演藝歷程，可以得知由於這些載體有聲無影的特性，讓聲音成爲唯一與欣賞者交流的管道，因此，唱、念的磨練成了重要的課題。不可諱言地待過廣播電臺的人，唱工、押韻會比較好，常在唱、句讀、聲腔上的拿捏可以運用得宜，如今杜玉琴能夠「信口拈來」形塑角色特質、性格，不得不歸功於「廣播歌仔戲」時所帶給她的歷練與幫助。因此廣播電臺時期，對於杜玉琴而言，是琢磨其演唱功力的關鍵階段。



附件二、唱片歌仔戲（資料提供：江武昌）

1. 弄假成真



2. 六月雪



### 3. 一女配三夫



(上圖中間者為杜玉琴)

台灣電視歌仔戲  
林義成 編導

## 一女配三夫

(全套四片)

徐鳳順 監製  
順聲國樂團演奏

杜玉琴 洪秀玉 鄭美紅 小美蕙 洪秀美 陳文憶 奇男 聯合演唱 ULP-7007

<p>第一片 A 兩地相思</p> <p>第二片 A 重會佳人</p> <p>第三片 A 四處逃生</p> <p>第四片 A 冤柱佳人</p>	<p>第一片 B 三夫會合</p> <p>第二片 B 惹事生非</p> <p>第三片 B 三對佳偶</p>
---	---



4. 王昭君



(上圖左邊者為杜玉琴)

台灣電視歌仔戲  
林義成 編導

## 王 昭 君

(全套四片)

徐鳳順 監製  
順聲國樂團演奏

杜玉琴 洪秀玉 郭美紅 小美惠 洪秀美 陳文德 奇男 聯合演唱

ULP-7008

第一片 A 夢中美人  
B 苦刑毒打

第二片 A 美人獻鬮  
B 會睡賣法

第三片 A 深潭毒計  
B 慮慮假鳳

第四片 A 深宮長怨  
B 橋不單行



## 第四章 杜玉琴歌仔戲生涯的開拓與高峰

### 第一節 電視歌仔戲時期

廣播歌仔戲風行十餘年後，新興媒體電視出現，逐漸分割了廣播的市場，雖然初期因為電視機不夠普及的緣故，尚未對廣播有立即影響，但隨著電視臺陸續的開播及電視機普及率提昇，逐漸取代具便利性但有音無影缺憾的廣播而起，廣播從五〇年代中期到七〇年代初的盛世，便隨之黯然衰頹、結束。六〇年代初期，電視開播不久，杜玉琴有機會隨「正聲廣播劇團」短暫進入臺視演戲，而實際大量演出電視歌仔戲的時間點，是臺視特闢劇團與時段供楊麗花發揮，杜玉琴受其邀請合作，才開啓固定於電視臺的演出。

#### 一、臺視時期

1962年十月十日臺視開播，而後新聞、氣象報告、歌唱節目、閩南語電視劇、歌仔戲、國語單元劇等節目逐步加入播映名單，豐富了電視節目內容。而臺視製播第一齣電視歌仔戲《雷峰塔》<sup>104</sup>，時間雖不長，卻開啓歌仔戲新視野。臺視鑑於歌仔戲收視亮眼，加開地方劇時間，陸續推出《秦雪梅教子》、《三伯英台》<sup>105</sup>等戲。在電視開播初期，歌仔戲得以進入且接連製播三齣，可說是為歌仔戲揭開電視時代的序幕與方向。然初期電視尚未普及，電視臺亦在測試觀眾的接受度，因此頻換歌仔戲播出時間與演員組合，加上設備、製作模式都尚未完備，可見電視歌仔戲草創時期的困境。其中楊馥菱《臺灣歌仔戲史》一書中描繪當時製作環境，便可窺探初期電視歌仔戲一切從簡的製播情形：

當時電視歌仔戲採「實況錄製」的作業方式，只不過是將舞臺搬移到室內的

<sup>104</sup> 《雷峰塔》為王明山編導，由廖瓊枝飾演白蛇、陳春梅飾演許仙、何鳳珠飾演青蛇、筱寶猜飾演何夢蛟，於民國五十一年十月十五日起每週一晚間六點十五分至六點四十分播映，共七集。可參見〈談談歌仔戲的連臺好戲—雷峰塔〉《電視週刊》第5期（1962.11），頁34。

<sup>105</sup> 《秦雪梅教子》的製播乃是由於臺視鑑於《雷峰塔》受觀眾歡迎，從十一月十七日開始特別加開週六中午十二點半至一點的時段，由廖素秋飾演秦雪梅、雅鳳真飾演喬琳、吳香姑飾演愛玉。使民眾得以於週一晚間與週六中午同時欣賞到歌仔戲，然此情形只延續兩週（《秦雪梅教子》僅製播兩集），週六時段即為越劇接演。參見〈歌仔戲—秦雪梅教子〉《電視週刊》第6期（1962.11），頁34。《三伯英台》由雅鳳真飾演三伯、筱寶猜飾演英台、廖玉秀飾演士久、筱玉子飾演仁心，從十二月四日至隔年一月八日每週二晚間九點十五至十點十分播出，共七集。自此之後歌仔戲的播出時間則固定於每週二播演。可參見〈歌仔戲新戲碼—三伯英台〉《電視週刊》第八期（1962.12），頁32-33。

攝影棚，演員必須配合播映的字幕當場演出。不過由於電視開播一切因陋就簡，當時臺視僅兩架黑白電視攝影機及一座七十多坪的攝影棚。<sup>106</sup>

從電視臺基本設備問題，到製作環境的艱困，及民間電視機普及率也不高等種種因素之中，都讓初期參與的製作單位、演出劇團、演員及播映時段因而受限。

1963年「正聲天馬劇團」曾經在每週五晚間歌仔戲節目中，短暫定期演出，其第一部製播的節目為《路遙知馬力》由魏麗卿飾演施馬力，羅富美飾演梁玉英。

此時期杜玉琴曾隨著「正聲天馬歌劇團」進入臺視演出《鄭成功》、《劉伯溫》等戲（見右圖<sup>107</sup>）。分別飾演翠雲與蘇鳳凰，杜玉琴指出初期進入電視載體的表演，劇本內容多採歷史人物故事或古冊戲，展演方面與傳統歌仔戲無明顯之差異，都是依循傳統演出方式，只是場地變換、臺下的觀眾變成攝影機，對其而言這樣的演出倒不成難事。對於草創階段的電視歌仔戲，多推出歷史人物故事等傳統劇目，鞏固喜愛歌仔戲的觀眾收看率，加上維持原封不動移植內臺展演的內容與方式，因此對於歌仔戲演員而言，初期在電視上的表演不需要做太大的修正與挪動。



1965年臺視徵求各劇團競演，「友聯歌劇團」由小明明領銜主演的《洛神》奪得冠軍，並獲得在星期五晚間演出電視歌仔戲的機會，此為小明明開啓電視歌仔戲生涯的契機，亦為歌仔戲播出時段形成每週二、五晚間固定播出，並分別由「金鳳凰歌劇團」與「友聯歌劇團」兩大劇團負責製播。然到了1966年之後，更增加了週四中午時段，透過各劇團競演，「正聲天馬劇團」以楊麗花為主角演出《岳飛傳》，贏得固定於週四午間一點至兩點的演出時段<sup>108</sup>，形成一星期有三歌仔戲節目的蓬勃發展階段<sup>109</sup>。

<sup>106</sup> 詳見楊馥菱《臺灣歌仔戲史》（臺中：晨星，2002年），頁138-143。

<sup>107</sup> 由於杜玉琴僅記得進入到電視的演出機會是隨著正聲天馬歌劇團而來，詳細演出內容不復記憶，另查詢《電視週刊》，因為初期撰寫內容多介紹歌仔戲的劇情，沒有演員名單可以作為佐證，因此僅查得第55期曾有對杜玉琴加入臺視歌仔戲的行列演出《鄭成功》、《劉伯溫》做介紹，得出其至少在隨「正聲天馬歌劇團」進入到臺視演出的階段，有此兩部作品。《電視週刊》第55期（1963.10），頁14-15。而上圖便是轉攝自《電視週刊》第55期。

<sup>108</sup> 「正聲天馬歌劇團」正式入主臺視固定演出的歷程，可參見〈歌仔戲介紹之一——轟動全省正聲天馬劇團〉《電視週刊》第292期（1968.5），頁4-5。

<sup>109</sup> 一週三次的歌仔戲節目，除了週二晚間依舊由王明山的「金鳳凰電視廣播劇團」負責；週四

電視歌仔戲的「高峰期」出現於 1969 年至 1972 年，臺視因轉播系統設置的成熟、電視機的普及、發展彩色電視節目與中視開播的競爭<sup>110</sup>。從 1969 年十月將歌仔戲節目，增加為每週四天，邀請「正聲天馬歌劇團」臺柱楊麗花，組成「臺視歌仔戲劇團」，並任其為團長，負責週一午間新增的時段；週二午間仍舊維持「金鳳凰歌劇團」製作、週四午間為「正聲天馬歌劇團」製作、週五晚間則由「明明電視歌劇團」與「鳳鳴劇團」輪流製播<sup>111</sup>。

從增加時段、延長播出時間、徵求劇團演員等等措施視之，可想見當時歌仔戲受歡迎的程度及其躍身為電視臺的重點節目，成為吸引收視的利器。為電視臺帶來鉅大收益且廣受歡迎的歌仔戲，亦逐漸發展成熟的電視製作系統，改換了表演的樣態，透過攝影機的拍攝，拉近觀眾與演員距離，兩者間不再有舞臺上下的隔閡，而是改換為平行相對的關係。因此，歌仔戲逐步地調整在電視載體中展演方式，突破了舞臺限制，不需透過寫意的肢體語言來傳達劇情、人物性格，而改以最真實的場景、自然寫實的表情動作、語言表達。傳統舞臺演出中所重視的身段、唱腔、表演節奏也隨之簡化，是以歌仔戲演員面對電視歌仔戲演出特色，必須重新適應、學習符應此一載體的表演技藝。

杜玉琴陸陸續續拍攝電影的經驗，成為她進入電視生態游刃有餘的重要關鍵基礎，再加上初期開播已體驗過電視歌仔戲的作業流程、經驗，因此能夠立即掌握電視展演的重點。在歌仔戲競爭激烈的時期，更是受邀與當時炙手可熱的楊麗花同臺合作飆戲。杜玉琴隨著躍身成為團主、主角、製作人身分的楊麗花，成為週一時段固定班底，於 60 年代末期演出不少電視歌仔戲。

在合作的電視歌仔戲中，如《同命鴛鴦》中杜玉琴飾演吳淑梅，跟在朱文卿

---

午間則由「正聲天馬歌劇團」固定演出；週五晚間時段則由各團輪流競演取得製播權，其中有小明明自組的「明明歌劇團」，演員有小明明、徐正芬、柯玉枝、郭美珠、張文彬等。還有小鳳仙王金櫻、王金蓮、小美惠等演員組成的「聯通電視歌劇團」，常有傑出的競演成果，而獲得演出的機會。

<sup>110</sup> 臺視於民國五十八年完成花蓮轉播站，並開始發展彩色電視節目，中視也以彩色節目為號召正式開播，在爭取觀眾的情況之下，歌仔戲被列為重要的節目，開啓了兩臺競爭的電視歌仔戲時期。詳見邱坤良《陳澄三與拱樂社—臺灣戲劇史的一個研究個案》（臺北：傳藝中心籌備處，2001），頁 144。

<sup>111</sup> 臺視從民國五十八年十月份起，星期一下午一點三十分至三點，由楊麗花找來苦旦張雪珠；花旦吳梅芳、林美香、陳金鳳；老生林玉乾；三花吳翠娥等組成「臺視歌仔戲劇團」負責演出；星期二下午兩點三十分至四點，可參見〈歌仔戲劇由製作人王明山領軍的「金鳳凰歌劇團」負責演出；星期四下午一點至兩點半由張振祥、游國謙製作，「正聲天馬歌劇團」演出；星期五晚間十點至十一點半由賴元山製作配合「鳳鳴劇團」（聯通歌劇團改名而來）演出及葉大鵬製作，「明明電視歌劇團」演出，兩劇團輪流製作播出。可查閱〈劇團動態〉《電視週刊》第 363 期（1969.9），頁 26-27。



(月春鶯飾)幫助查尋真王子的下落與身分。另《情鎖斷腸紅》中杜玉琴飾演夏江之姊夏小玲，然因奸人所害夏家破散支離，夏小玲為血谷主人所救，並長年授其功夫成為女血神，為江湖掀起一股腥風血雨，夏江(楊麗花飾)挺身而出解圍，不知彼此為姊弟的夏小玲彈出蝕魂曲卻未震死夏江，感到疑惑之餘，卻也想起曾有誓言若能逃出蝕魂曲者，將以身托之，於此戲中二人有複雜、多重的情感糾葛演出。

而《錯中緣》中杜玉琴飾演朱賽花，原與楊麗花所飾的柳玉池婚配，在皇親府朱賽花與柳玉池；雲小亭(翠娥飾)與史鳳鸞(月春鶯飾)兩對同日結親，卻在陰錯陽差之下，錯拉新娘上花轎，展開曲折的姻緣愛情故事。《蟠龍鏡》中杜玉琴一人分飾兩角，有重大的演出突破，一方面需演繹受誣、含冤的老旦李昭陽；一方面演出小旦千金小姐郝太金，同一齣戲中出入不同角色行當，又不可讓觀眾察覺兩角色為同一人所飾演，是對其演技的一大挑戰，亦可見劇團對於杜玉琴之器重與演出的肯定。另外，《七劍會金龍》中杜玉琴再次突破角色行當的限制，飾演武將玉劍雲，為保護高宗(楊麗花飾)興兵除內憂外患，在劇中安排比武、除害等劇情，有許多高超的武打動作場面，使得以旦角演出為主的杜玉琴有所突破、鍛練武戲身段技巧。

綜觀杜玉琴於「臺視歌仔戲劇團」時期所演繹的角色、劇情，發現幾項特色：

(一) 劇情偏重男女情愛糾葛。在傳統劇目或歷史人物為主的演出中，楊麗花製作的戲劇，試圖在歷史環境為主軸的劇情中探討曲折愛情，多為改編或新編的嘗試，突顯出有別於臺視其他劇團之特色。而感情糾葛向來不易演繹，加上電視載體的寫實、自然演出風格，更是提供杜玉琴磨練內心戲的機會。

(二) 劇團班底的固定型態。在競爭激烈的電視歌仔戲播臺中，都是由劇團承包某時段的製播。在「臺視歌仔戲劇團」中演員固定，戲碼都以楊麗花為男主角，搭配女主角月春鶯，再延伸杜玉琴、翠娥、吳梅芳等多位女主角的戲份，可以同時看到多位旦角的演繹。而杜玉琴認為固定班底可以加強彼此間默契，較易維持一定水準的劇藝品質。

(三) 角色多元的嘗試與展演。杜玉琴於臺視團的演出，以飾演旦角為主，然亦不侷限任何演出角色與機會，舉凡演出反派的女血神、老旦李昭陽、反串武將玉劍雲，甚至接受於一戲之中分飾差異極大的兩角色等挑戰。相較於其他旦角多單一角色的演出，杜玉琴於「臺視歌仔戲劇團」中擁有多元角色的演出機會，使之從電視歌仔戲草創階段，進入到此時期的激烈競爭，在不斷轉變、發展的環



境中，得以嘗試不同演出方式，形成提升劇藝的重要階段。

## 二、中視時期

1969年11月，中視鑑於歌仔戲的高收視率，招募「中視歌劇團」、「寶島歌劇團」、「金風歌劇團」、「拱樂社歌劇團」等四團，於週一至週五中午時段，輪流製播閩南語歌劇節目<sup>112</sup>。中視第一齣的「閩南語歌劇」《三笑姻緣》，及緊接著的《洛神》、《花田錯》、《天倫夢覺》應運而生。<sup>113</sup>開展出有別於臺視電視歌仔戲每週一次的播演形式，改以連播方式製作「歌仔戲連續劇」。

1969年底，臺視與中視電視歌仔戲戰火燃起，雙方分別於節目的製作、時段，甚至劇團的演出上不斷地修正、推陳出新，吸引觀眾收看，以中視為例，如將歌仔戲午間時段移至晚間，使較多觀眾可在家欣賞播出；還有1970年二月賴麗麗與小幸子領軍的「明興劇團」取代「金風歌劇團」，與其他三團輪流演出，然四團各據天下的演出默契逐漸被打破，而後僅剩「中視歌劇團」、「明興歌劇團」為主<sup>114</sup>。

1970年11月小明明擴大籌組「明霞歌劇團」取代「明興歌劇團」成為獨霸中視電視歌仔戲的演出時段與龍頭地位，杜玉琴（見右圖<sup>115</sup>）受邀入團與小明明合作演出不少膾炙人口的歌仔戲<sup>116</sup>。其中武俠劇《劍影簫聲》，是杜玉琴加入「明霞歌劇團」的第一部戲，杜玉琴



<sup>112</sup> 各團皆由名角領銜，有柳青、王金櫻為主的「中視歌劇團」；小明明、吳豔秋、洪秀玉為主的「寶島歌劇團」；葉青、林夢梅、林美照為主的「金風歌劇團」及小來于、何鳳珠、許秀咩、潘萬福為主的「拱樂社歌劇團」等四團，於週一至週五中午一點二十五分至兩點二十五分，輪流製播閩南語歌劇節目。

<sup>113</sup> 針對中視的歌仔戲節目的開始與發展，可查閱〈閩南語歌劇〉《中國電視週刊》第6期（1969.11），頁30-31。

<sup>114</sup> 開播之初便有系統的中視歌仔戲節目，是觀眾需求與電視臺競爭之下的轉變，可參見邱坤良《陳澄三與拱樂社—臺灣戲劇史的一個研究個案》（臺北：傳藝中心籌備處，2001），頁145。

<sup>115</sup> 杜玉琴的照片乃轉攝自〈明霞歌劇團新陣容〉一文，其中對於杜玉琴的身家背景有簡要介紹，並附錄照片一張，詳見《中視電視週刊》第78期（1971.04），頁23。

<sup>116</sup> 從明霞歌劇團擴大籌組，並取代其他劇團成為中視當家劇團後，首先演出《龍虎風雲》（1970/12/14-12/19），其後1971年分別推出《四海遊俠》（2/8-2/13）、《劍影簫聲》（3/29-4/23）、《五虎平西》（6/21-7/16）、《龍鳳再生緣》（8/25-）、《郭子儀》（9/1-）、《月落烏啼》（9/13-）、《夢中緣》（10/11-）、《回頭是岸》（12/7-12/24）、《重見天日》（12/27-）；1972年推出《大漢雄風》（2/29-3/34）等戲碼。杜玉琴指出從參與演出明霞歌劇團的《劍影簫聲》後，明霞的戲她多有戲份演出，而《中視電視週刊》中，有部分僅提供戲劇介紹，未附有演員名單，因此於此僅明確列舉出可查閱到的演出資訊做說明。

飾演花旦羅小梅，調皮、可愛的角色演出，是過往在臺視較少接觸到的角色。而後「明霞歌劇團」連續推出幾齣武俠劇後，改以呈現歷史演義大戲《五虎平西》，劇情主要從狄青下山到萬花樓打死胡倫，一直到會姑母、五虎將平西大團圓，忠於原著的表現手法及動員四十多位演員的大戲<sup>117</sup>，開創大部頭演員卡司、劇情之記錄。

另外杜玉琴在與「明霞歌劇團」合作之餘，又受邀為新增闢的週六時段跨刀，與「元都馬劇團」<sup>118</sup>從1971年6月起，以一週一集小短劇的形式，在每週六下午一點四十分到三點十五分演出「都馬調歌劇」，如《周文賓》、《錯中錯》、《對弓鞋》、《大舜耕田記》、《狐狸報恩》、《一門三孝》等戲。然「元都馬劇團」所製作的歌仔戲劇情主旨多是助人為善，或宣揚傳統忠、孝、節、義精神，表演形式上注重回歸傳統演出，以歌唱為主的純正歌劇，並講究韻律、文雅的歌詞，有意樹立異於大眾市場中的都馬調歌劇，並藉由螢光幕的傳遞，掀起一陣製作風潮，雖杜玉琴在與「元都馬劇團」合作演出期間，能夠磨練電視歌仔戲所忽略的歌唱，但卻因為都馬調歌劇未獲得大批觀眾青睞，因此在演出三、四個月後，便結束都馬調歌劇的演出時段。

而後杜玉琴專心回到「明霞歌劇團」演出，籌劃多時的《回頭是岸》，此劇亦承襲大部頭的製作氣勢，並以「明霞歌劇團」擅長且著名的武俠劇為基底。但除了武戲之餘，亦加強男女或夫婦間感情戲，形成俠情大戲，並以錯綜複雜的故事內容，吸引觀眾目光。杜玉琴於此中演出第一代女主角顏碧鳳，因丈夫古天生（李好味飾）四處為盜掠奪財物，以帶女兒（康明惠飾）離去為手段，力勸其從善，古天生痛改前非，帶著撿拾到的孩子岳文中（巫明霞飾）從商尋妻；二十年後，無意間女兒與岳文中相遇，兩人產生愛慕之情，為日後錯綜複雜的兩代恩怨埋下解套的伏筆<sup>119</sup>。此劇在牽扯未清的複雜恩怨情仇之餘，帶有勸善教化之功能，且為避免過於沈重的說教，亦不時安排幽默趣味的劇情穿插其中。

另外，1971年的《重見天日》為巫明霞自編自導的作品，安排杜玉琴演出

<sup>117</sup> 針對五虎平西的劇情大要及拍攝的重點及細節，可詳見〈巫明霞談五虎平西〉一文，《中視電視週刊》第87期（1971.06），頁24-25。

<sup>118</sup> 在中視演出的「元都馬劇團」，是由都馬劇團的團主葉福盛重新訓練組織而成，文武場中演奏八三弦、長笛、洋琴者都是該團留在臺灣的原班人馬，是正宗的雜碎調。而以都馬調為劇情推展的主軸，中視將其稱為「都馬調歌劇」。

<sup>119</sup> 關於《回頭是岸》一劇的劇情，可詳見〈巫明霞演武劇—回頭是岸〉一文，《電視週刊》第111期（1971.11），頁10。

武旦余寶珠，為向陷害父親之仇人報復，尋訪名師學藝，學成後尋得走失的胞妹白如玉（康明惠飾），然二人同時愛上蘇君華，終又發現其為二人胞兄，複雜的復仇、情愛糾葛劇情，終在奸人繩之以法，重振余家事業後畫下句點<sup>120</sup>。

杜玉琴與「明霞歌劇團」的合作，多擔任、演出重要旦角行當，從花旦、到武旦，能夠磨練並展現杜玉琴在各行當之間的演出，尤其以演出武俠劇著稱的「明霞歌劇團」，特別注重武打動作的逼真，甚至聘請武師臨場指導，因此為演出武功高強的余寶珠，杜玉琴思索武打功夫的出招並請教武師，相互切磋並虛心接受指導，加以不斷地練習，才能呈現打鬥場面及高超的功夫。在中視稱霸兩年左右的「明霞歌劇團」在推出俠情文藝連續劇《大漢雄風》後，因為中視改變播出的次數與時段，形成「明霞」、「中視」、「金龍」三歌劇團輪流製播的局面，趁著演出的空檔，及萬眾期待之中「明霞歌劇團」巡迴北部公演（見下圖<sup>121</sup>）。但在巡演不久後，杜玉琴因為與養父母斷絕關係，養母不甚甘願，找到中視堵她並揚言任何外臺戲班邀請杜玉琴演出的話要燒掉其布景，因此杜玉琴便帶著身上僅有的一百元逃離臺北。於是 1972 年杜玉琴離開賴以維生的電視載體前往南部，先在高雄落腳，後經人介紹到臺南搭班「新南光劇團」。



七 0 年代開始廣播電視法的箝制，使電視歌仔戲發展江河日下。由於各臺盛況空前的高收視率現象，為歌仔戲帶來榮耀光芒，卻也因此陷入物極必反的危機中，歌仔戲令人「廢寢忘食」的魔力，引發政府、學界的關注，並產生撻伐聲浪，規定便隨之產生，限制了電視歌仔戲的生存空間。從蔡欣欣〈臺灣歌仔戲與電視媒體的跨界聯姻〉一文便可查知當時電視歌仔戲面臨到的黑暗期：

由於這樣超人氣盛況，遂出現了「兒童逃學，農人廢耕」的社會輿論現象，引發了政府部門與學界對於建立電視制度，規範節目內容以及限定方言節目時數的討論。因此，從一九七四年起規定三臺播映方言節目不得超過一

<sup>120</sup> 關於《重見天日》一劇的劇情，可詳見〈明霞自編自導—重見天日〉一文，《電視週刊》第 114 期（1971.12），頁 8。

<sup>121</sup> 杜玉琴於 1972 年的照片（轉攝自《中視電視週刊》），此時隨著明霞歌劇團在北部巡迴公演，如桃園天樂戲院及臺北大觀戲院，分別演出 4 及 5 天。轉攝自〈明霞中視金龍三團的近況〉《中視電視週刊》第 138 期（1972.06），頁 37。



小時，且須區分為下午與晚間時段各半小時；而「廣播電視法」的公布實施，更明確的規定廣播電視節目「應以國語為主，方言應逐年減少，因此三臺歌仔戲的演出數量逐次銳減；在加上一九七七年「臺視電視聯合歌劇團」宣布解散，至此電視歌仔戲沉寂到谷底。<sup>122</sup>

受到許多箝制的關係，各家電視臺歌仔戲產量銳減，電視歌仔戲面臨衰退危機，從 1973 年起中視更是連著近十年的時間未推出歌仔戲作品。三臺之中僅剩「臺視電視聯合歌劇團」持續製播歌仔戲節目，以每年製作四至五齣的產量獨撐大局。1977 年「臺視聯合歌劇團」的解散，使得隔年出現電視歌仔戲製播以來的重大斷層，三臺整年度皆無作品推出，形成製播電視歌仔戲以來最大的空窗期。而電視歌仔戲於 70 年代進入了黑暗階段，杜玉琴因此將演藝重心轉向外臺，並流轉於各戲班之間。

1979 年二月，「臺視歌仔戲團」以楊麗花、許秀年主演的《俠影秋霜》捲土重來，製作技術與表演層面的提升<sup>123</sup>，漸重振往日電視歌仔戲盛況。相較之下，中視在這一波新的歌仔戲製作風潮中亦有所行動<sup>124</sup>，然演出成果未若當時雄霸一方華視歌仔戲，使得中視始終只有曇花一現的作品，直至 1988 年由臺視轉入中視坐鎮的黃香蓮與劉鐘元合作製播歌仔戲《漢宮怨》與《正德皇帝遊江南》等，才終於振起失落多時的中視歌仔戲之名號。

九 0 年代初期黃香蓮以「新編歷史劇」為創作主軸，推出《羅通掃北》、《大唐風雲錄》等作品，著重考究的舞臺、設計與服裝扮相；中後期黃香蓮從歷史劇的演出風格，改為使用電子特效處理的畫面，雜揉「神仙動畫劇」特色，表演風格輕鬆詼諧，強化角色人物草根性、鄉土趣味。<sup>125</sup>

杜玉琴在 1997 年與黃香蓮合作《福氣神爺》，於其中飾演享盡榮寵、優渥

<sup>122</sup> 對於電視歌仔戲於民國六十年代所遭遇的挫折與危機，可詳見蔡欣欣《臺灣歌仔戲史論與演出評述》（臺北：里仁，2005 年），頁 142-143。

<sup>123</sup> 電視歌仔戲的新契機的重現，從其採先進的技術設備，確立錄音、布景搭設、鏡頭的設計、外景的拍攝剪輯、音樂選用等等製作流程；表演風格方面則改以生活化作表、使用電視新調、強調快速戲劇節奏與鏡頭特寫等等電視媒體的特性。重新振起的電視歌仔戲，有了嶄新的風貌，並逐漸站穩腳步，並可預見其將帶來另一波的創新風貌與特色。可參照蔡欣欣〈臺灣歌仔戲與電視媒體的跨界聯姻〉一文，《臺灣歌仔戲史論與演出評述》（臺北：里仁，2005 年），頁 142。

<sup>124</sup> 中視自 1984 年起以河洛歌劇團為主，邀請知名歌仔戲演員小明明演出的《李十郎》；張秀琴、郭春美錄製《慈雲太子》和《李世民夢遊記》及明華園歌劇團臺柱孫翠鳳主演的《父子情深》等劇，企圖振興中視衰頹已久的歌仔戲節目。

<sup>125</sup> 關於黃香蓮歌劇團的演出風格轉變，可詳見蔡欣欣《臺灣歌仔戲史論與演出評述》（臺北：里仁，2005 年），頁 145-146。



生活，內心卻隱藏與親生子分離、苦痛的太后，在威嚴、處事分明的面具下，有著十分想念親子卻又不知其蹤的焦急、擔憂母性的一面。同年亦於《臭頭洪武君》一劇中分飾兩角—朱母與郭子興夫人（張氏），由於調皮的朱重八到處惹事，母親既怒又傷心，加上家貧導致病倒身亡，臨死前朱母對於重八的叮囑與期望，展演病末虛弱無力，卻又恨鐵不成鋼的慈母形象，演繹出天下父母一輩子牽掛、擔憂孩子的心情，動人又感傷；朱重八下定決心改過投郭子興旗下效力，屢建戰功，郭子興收其為義子改名為朱元璋，杜玉琴所飾演的張氏，雖同為母親角色，但隨著不同身家環境與面臨不同心態、蛻變的義子朱元璋，演出溫柔、敦厚的婦人性格。1998年在《草鞋狀元郎》中杜玉琴飾演不務正業的李永德（楊麗花飾）大嫂，對於一手帶大的小叔十分頭痛，嘴裡不斷嘮叨、責罵小叔，但小叔一旦有求於她或有難，卻又馬上答應的村婦，將草根人物親切的特質展現無遺。<sup>126</sup>「黃香蓮歌劇團」揮別以往傳統名劇的演出框架，改以草根人物為主軸，表現詼諧逗趣的演出風格，貼近民眾生活層面，並在劇中加入神仙傳說，雜以特效科技，展現神仙法力無遠弗屆的特質。杜玉琴並分別於其中飾演太后、朱母（張氏）、李大嫂等角色，多集數的連續劇中，戲分雖不多，卻總是能夠將老旦沉穩、和藹的形象，揣摩地絲絲入扣。

綜觀杜玉琴於中視所演繹的劇目、角色、劇情，發現幾項特色：（一）大部頭的戲劇製作，由於杜玉琴於中視期間常與「明霞歌劇團」，其擅於製作武俠、歷史劇，因此往往會請來許多生、旦角同在戲中搭演，在此之中杜玉琴多演出武旦角色，在電視載體中琢磨身段，掌握舞台形式與影視載體形式的身段動作、展演技巧之區別。（二）因著不同劇團的演出風格而轉變展演技能，杜玉琴在中視階段所合作的劇團，彼此間有著差異極大的特性，不管是以武俠劇見長的「明霞歌劇團」，抑或是重傳統身段、回歸純歌唱的「元都馬劇團」，甚至是轉為草根、親切演出風格的「黃香蓮歌劇團」，隨著時代與欣賞者喜好變遷的電視歌仔戲，皆是帶給杜玉琴多元演出經驗及磨練。（三）從武旦演到老旦，因為杜玉琴於中視演出跨度長且有斷層，隨著年紀與劇藝成長，所擔任的角色也從武功高強的武旦行當轉為沉穩、內斂的老旦行當。總而言之，雖然杜玉琴並非長時間連續於中視演出，但總能在電視載體產生新一波的演出風潮中受邀演出，因此從其身上得

<sup>126</sup> 杜玉琴於中視與黃香蓮合作的《福氣神爺》、《臭頭洪武君》、《草鞋狀元郎》，全劇演出內容、影音資料，可從「香蓮戲劇社」網站取得、觀看。網址 <http://www.huangxianglian.com/>

以看出電視製作、風格的變革。

### 三、華視時期

1971年十一月華視製播第一齣歌仔戲《精忠報國》，緊接著《陳三五娘》，《八竅珠》等戲製作，開創了華視歌仔戲的新局<sup>127</sup>。各家電視臺無不傾全力在歌仔戲節目中找來最優秀的製作團隊、演員、劇情內容，形成歌仔戲「三臺鼎立」的局面。然而華視開播馬上加入歌仔戲的戰局之中，不久後卻因廣播法對方言節目的限制，抑制了華視製播歌仔戲的動力。1980年二月，華視加入復播歌仔戲行列，首先成立「華視歌劇團」，請來名生、名旦演出《粉粧樓》，改換製作方式，欲一舉重振聲勢。<sup>128</sup>從新一波電視歌仔戲崛起，採取現代製作手法、歌仔戲連續劇化、豐富情節、明快節奏，引起當時觀眾與廣告商的青睞<sup>129</sup>。此時期電視歌仔戲製播之時，注重保存傳統歌仔戲風格，又融入現代電視劇的特色，重拾了廣大的觀眾，並引起新一波的歌仔戲風潮。

在革新電視歌仔戲製作流程的趨勢下，「華視歌劇團」邀集名角巫明霞、康明惠、連明月、杜玉琴、賴麗麗、蔣美雲等藝人成為固定班底，壯大聲勢。其中杜玉琴與「華視歌劇團」合作宣揚忠孝節義，並帶有刻劃男女情愛的《龍鳳緣》，由於小明明有著過往製作大部頭戲劇的熟稔經驗，找來康明惠、青燕、連明月、賴麗麗、蔣美雲、杜玉琴、姚麗美、陳彩雲等演員，多位男女主角演出，獲得觀眾的迴響與支持。又因為小明明不斷地革新題材與製作模式，於是與丈夫施富雄

<sup>127</sup> 華視製播第一齣歌仔戲在每週一至週六中午十二點十分至一點播出，先由翁新的「瑟霞劇團」找來洪明雪飾演岳飛、陳月英飾演王佐的《精忠報國》開創了華視歌仔戲新局；緊接著紀錫智的「新麗園歌劇團」演出《陳三五娘》，由沈貴花飾演陳三，江琴飾演五娘；第三檔由石文戶的「華夏歌劇團」負責製作，此團擁有陳聰明、陳永明與蔡天送等優秀編導，推出創新作品《八竅珠》，由林美照主演。關於華視所推出的歌仔戲的節目，可詳見〈華視的歌仔戲〉一文，《華視週刊》第2期（1971.11），頁20-21。

<sup>128</sup> 《粉粧樓》是由「華視歌劇團」團長小明明、黃香蓮、楊鳳玉、賴麗麗等小生及小豔秋、連月明、郭美紅、蔣美雲等小旦演出。製作人施富雄在接受華視週刊記者專訪時指出，《粉粧樓》在劇情推展上採以「噴射式」的節奏，徹底革除就有歌仔戲拖戲的弊病；強調唱的時間與氣氛；並將製作團隊帶到實際外景，並以電影手法拍外景；另須對臺詞、排戲、鑼鼓點的排練，以革除以往對嘴方式的錄唱，改以現場收音等等。針對《粉粧樓》的演出簡介及特色，及施富雄欲以此戲振興傳統的想法，可詳見薛菊秀〈把傳統提升〉一文，《華視週刊》第433期（1980.02），頁14-21。

<sup>129</sup> 對於當時復播的電視歌仔戲，週刊中有對其受到觀眾與廣告商熱烈支持等現象作一說明。另原本「華視歌劇團」邀請小生、小旦如小明明、黃香蓮、楊鳳玉、賴麗麗、小豔秋、連月明、郭美紅、蔣美雲等連續製播《粉粧樓》、《三門街》、《羅東掃北》等戲齣，從民國六十九年二月六號開始，皆為週一至週日晚間六點半至七點播出；而《英雄好漢》則從五月二十二日起改換時段至中午十二點半至一點播演。可詳見〈日正當中請看中午檔歌仔戲—英雄好漢〉一文，《華視週刊》第448期（1980.05），頁26-27。

聯手推出《七世夫妻》，其中杜玉琴曾參與第五齣《喬琳與秦雪梅》的演出，取材自傳統名戲秦雪梅斷機教子的故事，描寫喬琳與秦雪梅之間堅貞動人的愛情故事。主要演員包括康寶珊、廖瓊枝、陳彩雲、杜玉琴、蘇金龍、震龍、雷洪、青燕、林美宏、矮仔塗等。

1982年九月葉青於華視成立「神仙歌劇團」，嘗試不同創新的題材<sup>130</sup>，並秉持著連推兩齣長約三十集至四十集的戲劇後，休息半年的方式<sup>131</sup>，以充實、維護演出品質，讓每次葉青所推出的戲劇都能擁有高收視率。1985年華視開闢中午新時段，請來李如麟在華視組「李如麟歌仔戲團」，與坐鎮華視多年的葉青分別負責午晚間的時段。李如麟於華視一連演出《龍鳳姻緣》、《嘉慶君遊臺灣》等劇。隔年，杜玉琴加入「李如麟歌仔戲團」與之合作《浪子李三》、《洛陽橋》、《仙侶奇緣》、《琴韻簫聲》、《十二生肖》等戲。《浪子李三》為「李如麟歌仔戲團」第四部作品<sup>132</sup>，杜玉琴於其中飾演曹娘娘，盛大的演出陣容還有洪秀玉（飾趙寶康）、郭美珠（飾趙寶珠）、司馬三三（飾冷月）、唐美雲（飾冷雲）、婁培偉（飾曹天嬌）、王蘭花（飾曹國章）等等。主要敘述小人物李三來闡明忠義除奸的故事，未若前三部作品具有濃厚的宮闈色彩，改以平實化的人物李三為主軸，更貼近民眾生活。

緊接著推出《洛陽橋》，選擇神話故事為題材，題材的新鮮度對於當時觀眾有強大吸引力之餘，故事主旨亦鼓勵為人樂觀進取、造福鄉里，勸善教化功能。

<sup>130</sup> 神仙歌劇團延續「新潮武俠」的風格，製作《瀟湘夜雨》等劇作；並嘗試推出神話奇情題材，配合電子科技動畫製的先進技術，製作出飛天遁地的奇幻視覺歌仔戲；也有捨棄後期特效的製作模式，改以恢復傳統身段作表的歷史改編劇《薛丁山救五美》等劇，其劇團別出心裁，嘗試不同的改良創作，吸引大批觀眾欣賞多樣化的風格，神仙歌劇團式的電視歌仔戲。針對葉青所創立的神仙歌劇團以新潮武俠、神話特技、傳統復古交替演出的方式，可詳見〈臺灣歌仔戲與電視媒體的跨界聯姻〉一文之觀察，蔡欣欣《臺灣歌仔戲史論與演出評述》（臺北：里仁，2005年），頁143-144。

<sup>131</sup> 觀察從葉青入主華視後展演的《瀟湘夜雨》、《灞橋煙柳》等劇；次年推出《玉蓮花》、《岳飛》、《人面桃花》、《相思曲》（15集）、《長青柳》（15集）及《紅鬃烈馬》等劇；七十三年播出《蛇郎君》、《孟麗君》、《秋霜燕子飛》及《斷腸紅》等劇；及民國七十四年的《周公與桃花女》、《描金扇》、《楊家將》、《巫山一段雲》、《玉堂春》（3集）、《蔡松坡與小鳳仙》（3集）、《彩雲天涯》等劇，大抵可以印證在〈描金扇落幕之際〉一文中觀察的現象，《華視週刊》第708期（1985.05），頁26-29。而此現象可以推及到民國七十七年，葉青皆秉持著此原則在用心製作歌仔戲。直至民國七十九年起，華視「葉青歌仔戲團」成立，以葉青名義而成立的劇團，更增加了其責任感，從此年開始，向來用心維護歌仔戲製作品質的葉青，更是嚴格的管控一年僅演出一部的歌仔戲。從七十九年至八十七年的《孔明三氣周瑜》、《秋江煙雲》、《玉樓春》、《伍子胥過關》、《皇甫少華與孟麗君》、《陳三五娘》、《梁山伯與祝英臺》、《薛平貴與王寶釧》、《白蛇傳》，可看出葉青製作戲劇的原則與用心。

<sup>132</sup> 前三部作品，分別為1985年9月與11月推出的「龍鳳姻緣」、「嘉慶君遊臺灣」及1986年2月推出的「白雲龍」，於每週一至六中午十二點二十分至十二點五十分播出。





因取材自神話，以大量的特技效果處理神話中的神、人、妖，並注重內外景的拍攝。劇中主要演員有李如麟（飾蔡襄、蔡福）、郭美珠（飾陳玉英）、杜玉琴（飾彩雲，左圖為李如麟與杜玉琴於洛陽橋的扮相<sup>133</sup>）、倩如（飾陳夫人）、震龍（飾陳良原）等等，因為李如麟不斷拓展多元的製作技術、題材，使演員在演出之中，得以嘗試多變的演出環境與戲路。至於《琴韻簫聲》由李如麟（飾耿少安）、康明惠（飾耿蓮香）、唐美雲（飾蘇克俊）、洪秀美（飾徐月娥）、杜玉琴（飾徐夫人）、呂福祿（飾徐魯）等演員主演，敘述寒門子弟的故事，揭示、宣揚傳統社會倫理忠孝節義之主題。回歸到傳統戲劇的身段唱功，扎實的武打場面取代特效，在當時普遍追求特效的趨勢之中，反以「戲」取勝，令觀眾耳目一新、反應熱烈，收視率高居同時段第一<sup>134</sup>。

而後推出《仙侶奇緣》由李如麟（飾呂洞賓）、陳素珍（飾何仙姑）、唐美雲（飾楊思文）、王蘭花（飾遼國太子）、杜玉琴（飾蕭太后，右圖為杜玉琴於《仙侶奇緣》中的扮相<sup>135</sup>）、王桂冠（飾宗煥章）、呂福祿（飾楊尙書）等人主演。內容取材自傳奇神話，為突顯劇中人物八仙、狐狸精、蛇精功力，電視片頭畫面即可窺見劇中人物乘鶴於空中飛行，因劇情所需及動畫技術的提昇，因此劇中常使用吊鋼絲，製造變化多端、行空遁



<sup>133</sup> 照片轉攝自〈華視午間李如麟歌仔戲—民間傳奇洛陽橋〉《華視電視週刊》第 773 期（1986.08），頁 36。

<sup>134</sup> 詳見〈琴韻 簫聲皆動人—收視午間第一，李如麟魅力依舊〉《華視電視週刊》第 815 期（1987.06），頁 38。

<sup>135</sup> 照片為杜玉琴提供，杜玉琴於華視參與「李如麟歌仔戲團」演出，飾《仙侶奇緣》蕭太后一角。



地等無邊法力的特效。

另《十二生肖》中李如麟（飾維心權）、白亞蘭（飾馬維君）、杜玉琴（飾太后，見左圖<sup>136</sup>）、呂福祿（飾左太利）、朱燕妮（飾霍沁娘）、王蘭花（飾霍楚倫）、余丹丹（飾白菱香）、震龍（飾白道峰）演出西涼國在舉國歡慶雙胞胎太子、公主周歲之際，左太利言就西涼國民間習俗，必殺孿生男女其中一人，以免觸犯神規，太后訓斥左太利危言聳



聽，埋下其於春祭大典造反之心，伺機搶奪治國信物「十二生肖神鑑」。維心權收集了十二生肖神鑑對付奸人，進而此交織出以復國為經，友情、愛情為緯的「十二生肖」故事。其後李如麟受楊麗花之邀，再度回歸臺視演出，杜玉琴與「李如麟歌劇團」在華視的合作亦告終結。

1996年在葉青的力邀下，杜玉琴重回華視與「葉青歌仔戲團」演出《陳三五娘》、《薛平貴與王寶釧》等劇。《陳三五娘》主要演員有葉青（飾陳伯卿）、楊懷民（飾小七）、許儷齡（飾李仔哥）、林美照（飾黃五娘）、石惠君（飾益春）呂福祿（飾縣官）、杜玉琴（飾姚氏）、張文斌（飾林文海）、小咪（飾林岱）等。主要敘述泉州才子陳伯卿，在元宵燈會上巧遇潮州第一美人五娘，為求得美嬌娘，陳伯卿不惜扮成磨鏡師，賣身入府。在林大鼻、六娘等人攪和的情節鋪陳中，致使陳三與五娘商謀私奔，所幸兄嫂協助，陳三終於名正言順娶得五娘。此劇注重以臺語四句聯押韻演出，表現臺語文字與聲調之美。

1998年《薛平貴與王寶釧》主要演員葉青（飾薛平貴、魏妃）、楊懷民（飾蘇龍）、許儷齡（飾魏虎）、蓮蓮（飾王銀釧）、連明月（飾代戰公主）、石惠君（飾王寶釧）、陳勝發（飾王允）、杜玉琴（飾王允之妻）林夢梅（飾王金釧）等。自從1990年葉青於華視以自己的名義組團，便更加要求戲劇品質，爾後多演繹傳統名劇，在詮釋上「葉青歌仔戲劇團」注重傳統寫意、象徵的演出方式，保留傳統身段唱腔，以嚴謹態度製作更加精緻的劇作。

<sup>136</sup> 從圖中可清楚看出杜玉琴與呂福祿於《十二生肖》中之扮相。照片轉攝自〈十二生肖畫臉譜〉《華視電視週刊》第844期（1987.12），頁41。

檢視杜玉琴於華視時期的演出：（一）飾演的角色多以老旦行當為主，由於杜玉琴於八〇年代才進入華視演出，年歲稍長以及演藝經驗豐富的她，常分配演繹老旦行當，據其回憶大致是由《浪子李三》一部開始，在電視載體的演出都是轉以老旦行當為主。（二）受邀與不同製作特色的劇團合作，不同劇團各有擅場，因此杜玉琴從中獲取不同的演藝能量，如小明明在「華視歌劇團」中向來以大戲製作見長；或者是不斷地突破、創新題材的「李如麟歌劇團」；甚至以擅長傳統戲劇演繹的「葉青歌劇團」都會充分運用蓬勃發展的電視製作系統，選取不同的題材、製作手法，以後製特效加強聲光效果，拍攝壯觀的戰爭場面和特技鏡頭，吸引觀眾目光，強調快速的戲劇節奏，製作出使觀眾耳目一新的成品，引起高收視率。或為吸引不同族群的收看，會請來許多演員助陣演出，然過往注重有歌仔戲基底的演員為主的演出團隊，逐漸加入沒有學習過歌仔戲的連續劇演員。改變了製作生態，為電視歌仔戲注入新契機。

綜觀杜玉琴漫長的電視歌仔戲演出生涯，雖非持續不斷地在電視圈中展演，但總是能夠在電視歌仔戲發展之關鍵、重要階段，受邀參與演出。因此一路觀來，發現其電視歌仔戲生涯有幾點重大轉變與特色：（一）從多元嘗試的旦角，變為專演老旦之戲路。仔細觀察其演出的角色，便能夠查知，向來在電視歌仔戲中扮演多元旦角行當的杜玉琴，從飾演正旦、花旦、武旦等行當，到隨著年紀與演藝經驗的豐富，而轉成專演慈藹、威嚴的老旦為主的角色，其中又常以演出太最后一角，顯示其演繹到位，而使各劇團屬意其為演出「太后」之不二人選。（二）新成立的電視劇團爭相邀請的合作對象。因為電視臺以某名角為號召成立新劇團，需要的是能夠擴充聲勢的堅強陣容，從杜玉琴周遊各臺之間的動向，發現「臺視歌劇團」、「明霞歌劇團」、「華視歌劇團」、「李如麟歌劇團」等，都不約而同相中杜玉琴的演藝經驗與演技，極力邀請其加入，為新成立的劇團尋求鎮團之寶。（三）唱腔作表的簡化，轉向磨練「內心戲」。因為電視後製系統的發達，使得大量的剪輯技巧、特效畫面下的傳統唱腔與身段變了樣。在歌唱方面，可採以事先錄音，現場對嘴的方式製作，失去磨練唱腔的機會，甚至動人的唱腔，多顧及廣告播出，而割裂傳統唱腔的作用，反多改以口白方式推展劇情，形成歌仔戲傾向話劇化；在身段方面，受時間的限制，做了大量的精簡，寫實自然的要求，多以生活化的動作取代程式化的身段；重演員表情特寫，形成電視歌仔戲和傳統歌仔戲差異。然由於少了身段動作之輔助，在表達人物個性或情緒之時，無法以

誇大、寫意性展演傳達，在重視逼真、實際的重點下，必須以內心戲鞏固表演深度，否則易流於傳形未傳神的缺失。而杜玉琴亦曾指出慶幸自己先學了歌仔戲，才進入到電視中演出，相較於那些沒有任何基礎就演出電視歌仔戲的演員們，到頭來還是未能透過展演電視歌仔戲而習得傳統歌仔戲的精髓。而自己有了基礎，再進到電視界，只需稍微調整表演即可。的確由放而收的學習歷程，使杜玉琴得以充分拿捏其間的界線，不斷出入電視與舞臺之間，亦間接促成其遊走於收放自如的境界。

從 1993 年有線頻道開播，開始提供多元的節目內容、型態，無線三臺的歌仔戲製播量逐年減少，或者改以舊作重播。少數第四臺頻道如力霸 U2 綜合臺捨棄重播歌仔戲，改以新推出歌仔戲競賽節目，播出後深受觀眾好評，杜玉琴亦曾與李如麟、唐美雲等知名藝人加入展演<sup>137</sup>。有線頻道業者鑒於歌仔戲的固定鐵票市場，加上綜藝節目的風行，便開始以歌仔戲為賣點，製作起綜藝味道濃厚的「趣味歌仔戲」，請來一、兩位知名度稍高的歌仔戲藝人，然後搭配一些綜藝節目的諧星，製作成本方面較經濟，只需配上簡易的布景和幾首大家耳熟能詳的歌仔曲調即可，形成時勢下的新風貌<sup>138</sup>。現下雖有時能於電視臺之中看見歌仔戲的演出，但皆是重播舊作。電視歌仔戲走過競爭激烈、繁榮階段，再度面臨了有線頻道的威脅，隨著社會經濟繁榮，多數家中皆多裝設、收看有線頻道，收視族群被多元頻道與節目分割，全新製作的電視歌仔戲因而漸成絕響，進入 21 世紀後，電視歌仔戲漸隨著時序被封存在歷史中。

## 第二節 舞臺歌仔戲時期

舞臺歌仔戲即是指以舞臺為表演空間，展演歌仔戲的演出型態，因此其涵括

<sup>137</sup> 有線頻道製播先鋒的 U2 綜合臺，對於 90 年代的歌仔戲的播出情況不甚滿意，決定加入戰局，激起一陣盪漾，更有報紙針對此舉有特別報導：「力霸 U2 臺「歌仔戲播臺秀」，晚上 9：00 唯一有線電視歌仔戲競賽節目—歌仔戲播臺秀，播出後深受觀眾好評。近年來傳統戲劇在電視臺因預算及收視率的影響之下，幾無新作推出，觀眾朋友只能在第四臺頻道上看到古早之前的歌仔戲碼不斷重播，實非傳統戲劇迷之福。力霸友聯 U2 綜合臺請到歌仔戲名演員李如麟、唐美雲、許秀年、石惠君等推出全新的歌仔戲。今天起將隆重推出「西廂記」，由李如麟飾張君瑞、石惠君飾紅娘、杜玉琴飾崔夫人、翁麗玲飾崔鶯鶯，演員陣容堅強。」詳見〈衛星強波 戲劇天地「西廂記」歌仔戲登場〉《聯合報》【1995-08-27/23 版/影視資訊】

<sup>138</sup> 趣味歌仔戲如八大電視臺的《笑魁歌仔戲》或三立電視臺製作的《廟口歌仔戲》都是屬於此類非正式的歌仔戲，雖小生與小旦的表演是在歌仔戲的範疇當中，但其他搭配的藝人卻是以現代笑話來製造衝突感十足的趣味笑料。可詳見何侍東《臺灣電視歌仔戲四十年—永恆的巨星》（臺北：遠足，2004 年），頁 48-50。



了室內的舞臺及露天的搭臺，故內臺、現代劇場、外臺等演出場域，皆統稱為舞臺歌仔戲。而第二章中已將作為滋養杜玉琴演藝活動重要基礎的內臺演出清楚論述說明。因此於此章節中，針對杜玉琴於外臺、現代劇場中，長期且大量的演出磨練，探究其表演經驗與藝術。故以下就海外演出、外臺歌仔戲與現代劇場歌仔戲分述其演藝動態。

### 一、另類的內臺—海外演出

太平洋戰爭結束後，人民生活漸歸平穩安樂，娛樂需求高漲，被打壓許久的歌仔戲劇團便如雨後春筍般迅速竄起，再度成為最受歡迎的表演活動，加上各地經濟復甦，海外華僑想念家鄉地方戲，紛紛邀集各式劇團至菲律賓、新加坡與馬來西亞等地公演。歌仔戲從五〇年代開始一連串海外公演熱潮，由於十分受歡迎及利潤可觀的情況下，許多劇團都想要出國見見世面<sup>139</sup>。但當時臺灣國民政府正力行反共抗俄國策，對於海外演出管制嚴格，且出境手續複雜，若未經僑務委員會、外交部、教育局、臺灣教育廳十多個相關部門，召開審查會議批准通過，私自出國演出之劇團，回國後會被吊銷劇團執照。<sup>140</sup>正因為出國手續繁瑣，須有完整審核程序，費時且不易，因此劇團皆視出國為至高榮耀<sup>141</sup>。

「復興社」散班兩年後，養父杜友德曾整「黎明歌劇團」在內臺演出，然戲路開拓不易，且內臺市場萎靡，約三個月後，養父改整「民聲歌劇團」開拓外臺歌仔戲的演出活動，杜玉琴於內臺演出活動便宣告終結。此後多隨養父的「民聲歌劇團」演出外臺戲。十六歲時杜玉琴因為之前一連串的电影作品聲名大噪，正巧「宜春園歌劇團」邀集各團首屈一指的歌仔戲名伶，前往菲律賓合作演出，據當時《聯合報》專門一篇介紹杜玉琴演藝動態，可看出其於當時的名氣：

一再傳說要去新加坡的臺語童星杜玉琴，已決定於廿九日要隨康金波領導的宜春園歌劇團去菲律賓了。這位小妹妹今年十五歲，拍過「金姑看羊」、「望

<sup>139</sup> 據徐亞湘訪談呂福祿指出約在 1958 年時，杜友德曾整了新明山歌劇團，欲以名小生紅指甲和花旦杜玉琴為號召至菲律賓公演，還請來菲律賓華僑看戲、吃飯，為呂福祿等人拍宣傳照說要寄到菲律賓給請主看，大家紛紛懷著出國的美夢，但時過半年仍未成行，呂福祿不願再做白日夢而到華美歌劇團。詳見徐亞湘《長嘯—舞臺福祿》（臺北：博揚，2001 年），頁 58。

<sup>140</sup> 詳細出國演出的籌畫，可參見蔡欣欣《月明冰雪闌—有情阿嬤洪明雪的歌仔戲人生》（板橋：北縣文化局，2008 年），頁 101-106。

<sup>141</sup> 據林鶴宜對戰後臺灣商業劇場的劇團觀察發現：「當時歌仔戲很受歡迎，幾乎只要是閩南人活動的地方，就看得歌仔戲。除了臺灣本地和福建南部，南洋的菲律賓、新加坡一帶，多得是歌仔戲的忠實戲迷。過去出國不易，但只要出去一趟，利潤可觀，劇團多將出國公演是為至高榮耀。」詳見林鶴宜《從田野出發：歷史視角下的臺灣戲曲》（臺北：稻香，2007 年），頁 67。



春風」、「林投姊」、「朱洪武」、「赤崁樓之戀」、「五子哭墓」、「慈雲太子走國」等七部片。<sup>142</sup>

而同一天中《聯合報》二版的部份，亦介紹此次「宜春園歌劇團」前往菲律賓公演的緣由、時間、參與人物等等，從中可以知道許多出國演出的細節：

宜春園劇團應菲律賓中華鐘錶首飾公會之聘，今（二十四）日晨七時搭乘民航公司專機赴菲公演，預定在該地逗留三月，該團為本省四十六年度地方戲劇比賽大會榮獲優勝團，此行五十人，團長康金波領隊，團員中有南管演員十餘人，預定插演南管劇藝，歌仔戲方面有四十五年度全省地方戲劇比賽六會當選女主角何蓮英小姐，杜玉琴小妹妹，天才小主徐正芬小姐，著名花旦美枝芳小姐，男角有蔣武童、呂老虎、劉瑞麟等十數名。<sup>143</sup>

曾獲戲劇比賽優勝的「宜春園劇團」，受菲律賓當地華僑公會之邀前往演出，詳細出國時間及主要演員名單受到矚目，杜玉琴名列海外演出名單之中，獲得難能可貴的機會到外頭見識與學習。然第一次在國外演出時，戲班在安排角色上，因其身材矮小緣故，常安排杜玉琴演「囡仔戲」，之後是蔣武童<sup>144</sup>向董事會舉薦杜玉琴，認為其有實力可擔綱演出旦角，才讓她有機會嶄露頭角，爾後多與徐正芬合作（徐演小生、杜演小旦）。載譽歸國的杜玉琴，此後亦不時有劇團邀請其到國外展演，如曾與「日月園閩劇團」<sup>145</sup>、「三弘珠歌劇團」<sup>146</sup>、「新秋月歌劇團」<sup>147</sup>、「民聲歌劇團」<sup>148</sup>，共至新加坡參與四次歌仔戲演出。

<sup>142</sup> 報載資料可詳見《聯合報》【1958-08-24/06 版】

<sup>143</sup> 報載資料可詳見《聯合報》【1958-08-24/02 版】

<sup>144</sup> 蔣武童，以文武戲全才聞名。杜玉琴隨宜春園於菲律賓演出期間，多次與之合作，印象較深的是杜玉琴獲演《白蛇傳》中的武旦「小青」，曾受蔣武童教導武功、身段。《歷史·光影·人物—歌仔戲老照片》一書中對蔣武童生平有詳盡的概述：「蔣武童，著名演員。父母均為日本人，本名森田一郎，外號「青番仔狗」。日據明治四十二年（1909）生於臺南，臺灣光復後，未隨父母返日，十多歲即拜高雄鳳山「富春社」的莊仔角為師，離班後北上又拜王秋甫為師。因為功夫紮實精通生、旦、淨、末、丑，人尊稱為「戲狀元」，曾經待過內臺、外臺與電視歌仔戲眾多戲班，也自營「寶安歌劇團」，一生奉獻於歌仔戲，民國七十五年過世，享年七十八歲。」詳見林鶴宜、蔡欣欣《歷史·光影·人物—歌仔戲老照片》（宜蘭：傳藝中心，2004），頁 22 與頁 204。

<sup>145</sup> 1968 年臺灣日月園閩劇團團長許幼，率領王麗卿、張雪珠、杜玉琴、月春鶯、劉月李等五十多人，前往新加坡演出三個月。詳細團員、劇碼，可參見許水順《新加坡福建戲 1963-2005》（新加坡：韭菜芭城隍廟聯誼會，2007 年），頁 62。

<sup>146</sup> 1969 年杜玉琴與「三弘珠歌劇團」至新加坡演出，一般至國外演出多是三個月為一期，但據杜玉琴言，由於與三弘珠、月春鶯等人的演出太過轟動，導致此次在新加坡演出了一年三個月才回臺灣。

<sup>147</sup> 臺灣「新秋月歌劇團」於 1976 年 2/26 到 4/30 於新世界遊藝場百老匯臺，每天一齣戲碼，較有名的如《魚美人》、《殺子報》、《宋江殺妻》等，由陳桂鴻、陳金雪、杜玉琴、陳桂鐘等臺柱演出。詳細的戲碼可參見許水順《新加坡福建戲 1963-2005》（新加坡：韭菜芭城隍廟聯誼會，

筆者於此就杜玉琴口述及許水順《新加坡福建戲 1963-2005》一書<sup>149</sup>，將杜玉琴前往海外演出，所參與劇團、團員、劇目等，整理「杜玉琴海外演出年表」如下：(右圖為杜玉琴演出《紅樓夢》的照片<sup>150</sup>)



出國時間	團名	劇團人員	演出劇目	演出地點
1958	宜春園劇團	何蓮英 杜玉琴 徐正芬 蔣武童 呂老虎	《白蛇傳》、《三伯英臺》、《紅樓夢》	亞洲戲院
1968	日月園閩劇團	導演： 碧麗嬌 王重南 小春秋 蔡天送 團長： 許幼 演員： 王麗卿 張雪珠 杜玉琴 王逢玉 許淑卿 碧麗嬌 月春鶯 劉月李 王輝堂 碧飛燕	1月 20-23日《紅扇子》、24日《晴天血淚》、30日《虎龍豹彪》(日場)、《可憐戀花》 2月 9-11日《霸王奇姬》 13日《深宮秘史深宮恨》、21《桃太郎》 25日《浪子回頭》、28日《公主恩仇記》 3月 3《熱情父仇》、11《秦始皇出世》 17《我愛漢家郎》、20《康熙君造浮橋》 22-24《三國志關公困土山》 25《江山美人》、31《盲目之愛》 4月	1、2月 新藝華 世界遊藝場金露臺 3月 新世界遊藝場百老匯臺 4月 大世界遊藝場

2007年)，頁66。

<sup>148</sup> 1989年隨「民聲歌劇團」前往演員有小明明、林美香等人，據杜玉琴的說法，原本她不在此行名單當中，是因為養父的關係，之後她以觀光的名義到新加坡參與演出。

<sup>149</sup> 詳見許水順《新加坡福建戲 1963-2005》(新加坡：韭菜芭城隍廟聯誼會，2007年)，頁53-93。

<sup>150</sup> 圖為杜玉琴提供，為其前往菲律賓時演出《紅樓夢》林黛玉一角的照片。

		胡鳳玉 楊元亮	4/7-8《情俠奇緣》、4/14-16《李廣大鬧三門街》	
1969	三弘珠 歌劇團	三弘珠 月春鶯 杜玉琴 小鳳仙	《孝義傳家》、《樓臺情恨》、《甘國寶過臺灣》、	大世界遊藝場(演出年長達一年多)
1976	新秋月 歌劇團	古裝編導： 小鳳仙 時裝編導： 素梅枝 演員： 陳桂鴻 陳桂鐘 陳金雪 杜玉琴 施秀梅 蕭彩鳳 吳玉 張松藏 呂芳富	2月 26《浪子回頭》、27《父之過》 28《路歧村風雲》、29《薄命女》 3月 1《基隆七號房》、2《桃花村》 3-4《情鎖斷腸紅》、5《獨臂婦女》 6《三進士》、7《霸王奇姬》 8《難捨雙夫》、9《女偵探》 10《劈山救母》、11《山西一條龍》 12《大坡萬刀俠》、13《真假姑爺》 14《素心蘭》、15《魚美人》、 16《父子雙亡侯》、17《楊乃武與小白菜》 18-19《情仇鴛鴦》、20-21《鐘聲怪人》 22《愛與恨》、23《為父復仇》 24《周成過臺灣》、25《樓臺情恨》 26《父歸》、27《天倫殘夢》 28《母子會》、29《活捉趙逢春》 30《鄭成功與順帝君》、31《情天恨》 4月 1《父子風雲》、2《鳳龍干戈》 3《紅蓮寺過五關》、4《火燒甘家寨》 5《明宮祕史》、6《小姐愛孤兒》 7《殺子報》、8《尋母三千里》 9《西施》、10《玉堂春》 11《火燒風流寨》、12《火燒紅蓮寺》 13《樊梨花大破紅水鎮》 14《三請樊梨花》、15《毒雙劍》 16《宮怨》、17《梁武帝出世》	新世界遊藝場百老匯臺

			18《無頭怪俠》、21《孽緣廿十五年》 22《十八瓦崗》、23《人鬼志》 24《毒殺漢平帝》、25《夜斬劉伯王》 26《劉秀復國》、27《鹹酸甜》 28《春風一度》 29《宋江殺妻》 30《一江春水向風流》	
1989	民聲歌劇團	小明明 杜玉琴 林美香	《三伯英臺》、《江山美人》、《三進士》	牛車水人民劇場

杜玉琴回憶從最早期隨著「宜春園歌劇團」到菲律賓，逐漸受到賞識、嶄露頭角，展演旦角行當；後來隨「日月園」、「三弘珠」、「新秋月」、「民聲」等劇團出國演出時，演員名單漸以杜玉琴為頭手旦做號召，吸引觀眾群，足見其旦角藝術的多元嘗試與精進提升。甚至杜玉琴有多次導演戲齣的經驗，印象深刻的是與「新秋月歌劇團」合作之時，曾經導演《宋江殺妻》一戲，故事劇情是描寫宋江之妻（杜玉琴飾）被張三郎（陳桂鐘飾）破壞名節，然浪跡江湖的宋江（陳桂鴻飾），卻聽聞妻子閻惜嬌不守婦道的消息時，氣急敗壞地從異鄉趕回家，不分青紅皂白將其殺死，閻惜嬌不甘心，含冤向破壞其名節的張三郎報復之故事。

當時海外演出的方式，大致可分做活戲與依劇本演出兩類，而她所導演的《宋江殺妻》，是以講戲綱的方式描述劇情大要，爾後讓演員自由發揮、各憑腹內演出活戲，但是在重要的劇情關目上會先套過，如宋江要殺閻惜嬌，以及閻惜嬌要向張三郎索命等橋段時，都是推展情節及精彩重點之處，因此為確保演出品質，會在講戲時特別針對這些部份加以確認唱念、動作內容，並與對手討論、套招。杜玉琴同時身兼演員與導演重要角色，導演戲時，像內外臺的講戲先生一般，需將場次、角色、劇情發展清楚分配；演出時又迅速投入在角色當中。筆者認為出入演員與導演的身分，有助於杜玉琴提升了戲劇視角，因為戲齣要如何演繹，是由每個講戲者主觀架構、安排，講戲者是否能夠因應當時演出場地、演員、劇團組織或觀眾需求等差異，而有多元的調配與變化，是操控戲齣成敗的關鍵。因此講戲者要有一定的功底及熟悉戲齣情節，甚至必要時指導演員演出。由此觀之身兼演員與導演，可說是杜玉琴劇藝加以提升的最佳佐證。

由海外演出人員、劇目與演出形式的觀察，筆者歸納海外演出的特色有：一、拼盤式的名角演員陣容。雖然以劇團的名義出國，然除了劇團班底之餘，會另邀



請歌仔戲名角，因此海外演出團中各有四、五個小生、小旦是司空見慣之事。一方面因應每天不同戲齣的需求量，相互搭演；一方面名角的光環，易引起觀戲民眾好奇，且名角合作不易，劇團祭出夢幻卡司，更是能夠拉抬票房的主因。二、單本劇目的盛行。由於到海外需長駐於戲院演出約三個月的時間，爲了招攬觀眾入場，常須改換不同戲碼，因此形成劇目多變的情形，以古裝戲與時裝戲交替演出，吸引眾多觀眾群。三、以黃梅調入戲的創生。東南亞一帶曾流行黃梅調，爲符合當地民眾喜好，加入黃梅調演出，如名戲《魚美人》、《狀元及第》皆是風行一時的產物。而林美香亦指出與「民聲歌劇團」至新加坡演出時，便曾於「牛車水人民劇場」中演出以黃梅調入戲的《三伯英台》、《江山美人》<sup>151</sup>。四、定型劇本的產生。除了作活戲的演出型態外，還有一種是依劇本而演出的形式，杜玉琴指出與小鳳仙合作時，多是採以定型劇本做演出。據杜玉琴回憶與「新秋月歌劇團」（見右圖<sup>152</sup>）出國演出時，小鳳仙爲古裝編導，會大量創作曲詞，演員常常需要背唱詞，杜玉琴曾經有過一齣戲需熟背兩百多句唱詞，且當天晚上給劇本，隔天便要演出，讓她背得痛苦不已，但對其而言，這樣的演出模式，也練就了她快速記憶的功力。



海外的演出階段，杜玉琴有更多的機會觀摩名角演出，砥礪唱功、身段、唱詞、韻，見識不同表演特色與模式的歷練，充實自我的表演藝術。累積的歌仔戲點滴基礎經驗，成就日後踏向更高深的表演藝術。

## 二、外臺歌仔戲

「外臺歌仔戲」又可稱爲外口戲、棚腳戲、野臺戲。在重視禮俗、謝神的節日慶典中，民間的演藝團體（如歌仔戲、布袋戲、歌舞團等等）常受邀在民間廟會慶典演出，以達到酬神之主要目的。歌仔戲與廟會相互適應、交織所產生的表演模式，構成「扮仙戲」和「正戲」兩演出形式。而正戲分日戲與夜戲，在日戲

<sup>151</sup> 「民聲歌劇團」以小明明、杜玉琴、林美香等名角爲號召，於1989年前往新加坡演出。筆者電訪林美香，提供當時演出的戲齣。另筆者訪問杜玉琴與小明明，對於當時所演出戲齣已不復記憶。

<sup>152</sup> 照片爲杜玉琴提供，此照是她三十二歲時，隨「新秋月歌劇團」前往新加坡公演之留影。

演出之前必先「扮仙」，且日戲多演出以歷史故事內容為主的古路戲；夜戲則以表演內容風格自由的胡撇戲為主。而歌仔戲提供酬神還願、休閒娛樂教化、交流社群情感等功能，亦莊亦諧的劇情內容、角色身段裝扮，囊括老少的戲迷，使其漸成為廟會常邀請對象。因此依附在祭儀、廟會之下的外臺歌仔戲，可以與商業劇場或影視媒體發展的歌仔戲並峙，亦可成為商業劇場或影視媒體歌仔戲沒落之後的避風港，是目前歌仔戲最主要的表演型態。以下就杜玉琴演藝經驗，分廟會及公演式的歌仔戲等兩種類型說明之。

### （一） 廟會做活戲的外臺歌仔戲

杜玉琴在內臺沒落之餘，逐漸跟隨父親所組的「民聲歌劇團」轉向外臺演出，進入影視媒體期間，亦未放棄外臺演出機會，因為兼班搭演、經歷，習得不同型態歌仔戲展演的要訣，如十七、八歲之時，受舅舅「春滿園劇團」徵調，演出苦旦戲《李三娘》廣受好評，成為其走向專研旦角的重要轉捩點，長時間在外臺演出的環境中，使其得以有大量的機會演繹、觀摹，充實其多元的旦角演藝經驗，並快速累積其「做活戲」的功力。因為外臺劇團有許多都是由內臺劇團改組而來，變換演出場域後，保留內臺劇本或以講戲綱方式演出，常常仰賴演出前講戲先生、團主、資深演員等決定戲齣、講述劇情綱要、場次內容、分派角色，再由演員各自理解後，臺上臨場鋪演全劇，互動、對演見真章，此即稱為「做活戲」。演出雖無固定的劇本，但不免趨向固定的情節走向：

由於內臺歌仔戲式微之後，許多歌仔戲藝人就轉而從事外臺的演出，甚至擔任講戲者。因為歌仔戲藝人普遍識字不多，於是便將內臺劇本以幕表式或講綱式的方法講述，再透過演員對劇情套式的熟悉以及「腹內有戲」的本領，便能以「做活戲」的方式演出。通常故事的背景設定在宮廷、民間、綠林、公堂與家庭之中，而情節主線不外乎是「歡、離、避、合」四大原則的運用，或是愛情婚姻的美滿合歡、或是奸人陷害的夫妻離散、或是求救無門的蒙冤避難、或是神仙解圍的團圓聚合等，這遂逐漸形成劇情安排上的公式規律。<sup>153</sup>

除了劇目上的轉變，胡撇風格的歌仔戲在外臺夜戲中大量展演，足見內臺歌

<sup>153</sup> 內臺歌仔戲沒落後，歌仔戲演出市場逐漸轉趨為外臺，其中的變化可見蔡欣欣〈臺灣歌仔戲八〇年代以來之發展〉《臺灣歌仔戲史論與演出評述》，（臺北：里仁，2005年），頁23-24。

仔戲之遺緒。不管是從內臺移植，抑或隨著演出場域、環境等因素轉變而來的劇目、風格，都賦予以演員為主的外臺戲更多展演的利器，拓展做活戲的空間與可能。長年受外臺展演洗禮的杜玉琴亦稱做活戲較好，不會因固定的劇本、臺詞受限，即使面對不同的對象都可以隨機自由發揮、即興對答，或者是文武場奏個【七字調】開頭，做活戲者，可依照劇情走向，自行改換曲調，要變成【都馬調】、【哭調】或【雜念調】皆可，而文武場一聽就知道演員唱什麼調並自行跟上，因此演員成為戲齣的主導者。簡言之，做活戲的演員有較大的自我發揮及掌控權；相對而言，固定劇本的戲齣容易限制演員表演，雖其仍以演員為中心的展演，但編劇者、導演角色的重視，更是形成演員、編劇、導演三者制衡、合作的微妙互動。

杜玉琴三十歲後因與養父母脫離關係，被迫到高雄落腳，經人介紹到臺南「新南光」兼班，印象深刻的是，因為其有演電影、電視的經驗，讓她到了臺南，享有觀眾慕名前來看戲的盛況，戲班的團主還每天刻意分配不同的角色行當給她，只差沒演過花面，讓杜玉琴心生疑竇問團主為何如此安排，團主只簡單回了一句說：「我聽說妳的戲很飽。」才知團主有意對其考戲，當然通過重重考驗後，杜玉琴便以頭手旦之姿，在臺南叱吒一時，更是劇團爭相哄抬價錢聘請的旦角。在南部兩年後，重返臺北在養父的「民聲歌劇團」搭班。不久後又隨「新秋月歌劇團」到新加坡演出。

海外演出回國後，開始至其他外臺搭班，先待在「梅英歌劇團」，杜玉琴與小貓（小生）搭演過許多戲，如《三伯英台》、《江山美人》，然在此戲班短暫時待了一年多時間，便改至「新亞劇團」搭班，正好經營者阿順伯想要收班，杜玉琴正好有意組一戲班，於是頂下「新亞劇團」繼續經營。當時班中由周寶川演小生、江寶貝演花旦，杜玉琴則擔下苦旦角色，演出許多戲齣如《雪梅教子》、《三伯英台》、《吳漢殺妻》等。通常演出前，由杜玉琴決定劇目，基本上演出任何劇目是不受限制，但也要了解邀請者是否有禁忌戲，還有當地觀眾喜歡古路戲，或偏好胡撇戲，都會成為取決劇目的標準。決定劇目後，會在開演前一、兩個小時，講述戲綱、劃分場次、分配角色等，甚至親自坐鎮演出，掌握戲劇演出節奏。

從演員升格為團主，要面臨的問題有許多，杜玉琴認為當團主十分不容易，一般演員是處於被動狀態，在家等待劇團邀戲演出；團主必須四處拚戲路，爭取戲班演出機會。自己當團主後，杜玉琴為了整頓戲班，請來工底好的演員，並為戲班添購新裝、新道具，投下十多萬元，想讓自己整的戲班煥然一新，打響知名

度。而當時請一棚戲是三千元，某些工底好的演員會要求加薪，杜玉琴為維持演戲品質，答應其要求，不料部分演員半年內要求漲薪水五次，當了團主一年後，深覺經營者與演員間理念不合，體會俗諺所言「甘願帶一營兵，也不管一個戲班」。因為身兼團主與演員，打戲路、邀請演員、劇目決定、講戲、演出、戲團收支都必須親自處理，讓杜玉琴體會到經營一個戲班的不易與辛勞，便草草解散「新亞劇團」。

卸下團主身分後，杜玉琴轉搭陳秀鳳經營的「寶華興劇團」，在該團期間演出過《秦香蓮》、《石磨記》、《茶壺記》等戲，印象最深刻的一次是受邀到竹南廟會中演出《秦香蓮》，當時杜玉琴飾演苦旦「秦香蓮」、黑貓雲為老生「包公」。戲迷意猶未盡拿出賞金要求已結束的戲再加演，黑貓雲問杜玉琴願不願意接受加演挑戰，杜玉琴回言：「來啊！」兩人便在不脫離原戲的劇情與基礎上，自由發揮唱、念、身段。杜玉琴回想與黑貓雲同臺創演、飆戲，實在是印象深刻。由此可知杜玉琴長期在外臺戲班演出，至此已積累出純熟且精湛的活戲劇藝，展現深厚的腹內、精采的演出，《秦香蓮》可謂是杜玉琴外臺時期的拿手劇作。

而後「麗麗歌劇團」的苦旦，先前去海外演出時，因機關變景爆炸意外，導致肚腸受損，即使休養後體力仍不堪負荷，賴麗麗便請來杜玉琴頂替該名苦旦。班中有賴麗麗（小生）與小幸子（小旦）、小杏雪（武生）等，十六年間合作的劇目無數，杜玉琴與賴麗麗演出蔚為稱頌的《李奇哭家》與《一世恨》，成為該團名劇。其中《一世恨》描述蒙古王子馬麗郎（賴麗麗飾）嚮往中原長安，與隨從馬安私自出宮來到中原鳳凰山，邂逅長安才女張素梅（杜玉琴飾），兩人一見傾心，私訂終身。素梅兄長將素梅匹配陳志卿，素梅與麗郎兩人私逃暫避山中，男耕女織逍遙自在。素梅被抓回陳府，新婚之夜，志卿發現素梅懷有身孕，對其拳打腳踢，素梅產下一子「愛兒」。麗郎終於將素梅救出趕回蒙古，在兩人完婚之日，素梅香消玉殞。麗郎決心出家並發誓絕不踏出寺廟，否則吐血而死。然七年後愛兒前往尋找父親，麗郎送其出門，遂吐血而亡，麗郎重返天庭與素梅重回金童玉女仙位，永續姻緣。全場文戲的《一世恨》，十分重視唱念與身段的做功，讓杜玉琴在抓角色時頗費心神，要詮釋出才女溫婉有禮的一面，且面對愛情時的堅毅面，不顧一切、全心全意付出。波折受難的愛情是全劇重點所在，隨著劇情推展，轉換情緒與演唱聲調，如素梅臨死之際，躺在麗郎懷中，即需揣摩氣若懸絲地聲音，對麗郎訴說情意，營造出與麗郎至死不渝的愛戀。麗郎亦對素梅用情



甚深，在素梅斷氣之時，麗郎聲聲悲淒的呼喚，牽動著觀眾的心緒，甚至還有觀眾跟著流淚。杜玉琴認為與賴麗麗的合作相當有默契，再加上賴麗麗對杜玉琴十分的重視，讓她備受尊重。

八〇年代電視歌仔戲又掀起新一波製作風潮，杜玉琴在「李如麟歌劇團」的邀請下到華視演出，杜玉琴開始外臺、公演、電視歌仔戲等多元經營、兼演。團主賴麗麗特別優待杜玉琴，同意其如有「外務」之時，不會阻攔她去參與，因此原本與「麗麗歌劇團」約定只待三年，但因為演出受歡迎、有默契，及賴麗麗的包容，讓兩人之間的合作關係能夠長達十六年之久。

離開「麗麗歌劇團」，杜玉琴轉搭「新琴聲歌劇團」，合作關係也約有十年，與許秀琴、周寶川、黃麗萍、潘金雀等合作過《姊弟戀》、《風雪二十年》等戲齣。其中《風雪二十年》劇情描述溫慶娘（潘金雀飾）帶著瞎眼的雙胞胎妹妹琴娘（杜玉琴飾）觀賞龍舟賽，不料因此失散，慶娘行遍各處找尋妹妹的蹤跡，結識了洪瑞龍（黃麗萍飾），兩情相悅下約定互許終身，洪家僕人奉命到溫府娶回慶娘，卻因為誤認帶回了琴娘拜堂，洪瑞龍發現娶了瞎眼的琴娘，十分憤怒，但之後受到琴娘嫻淑的表現，及僕人的勸說下，逐漸愛上琴娘，但婆婆不滿琴娘，刻意支開洪瑞龍出遠門辦事，以欺負琴娘。洪若龍於路途中遇盜賊，所幸雷陽達與慶娘幫助下得以脫險，一行人回到洪府，發現洪母將琴娘關在房中，洪父憤怒責備洪母，琴娘為婆婆求情，洪母終於醒悟改過，決意好好對待琴娘。杜玉琴對於演出這一齣戲印象深刻，由於所扮演的角色是瞎眼女子，因此以小心翼翼、摸索的身段動作或直視的目光演繹出其瞎眼的感覺，並須注意演出身段動作的細微差異，如與對手對戲互動時，要先以耳朵搜索聲音來源，在漸漸轉身過去與之對戲，才能真實傳達瞎眼的特質。另外，有次在「新琴聲歌劇團」搭班演戲時，不知是否因為長期在外臺與電視尬戲因素下，聲帶受損，看遍醫生卻無法醫治好，失聲近一個月。雖然這樣杜玉琴說她還是很愛演，沒有聲音了，還要求不能刪她的戲份，團主只好變通盡量讓她說簡短臺詞，不要讓她唱歌。由此可看出杜玉琴對於歌仔戲演出的執著與熱忱，在任何不適的生理狀況或刻苦的環境下，都還是堅毅、秉持著愛戲的那份初衷。

觀察杜玉琴從事外臺演出期間，精通各式旦角行當，多次展演花旦、武旦、彩旦、老旦等，但就其記憶中仍是多演出苦旦為主。相對於戲中苦旦飽受困苦、悲慘遭遇折磨境遇，杜玉琴演繹起來可說是得心應手，因其先前肩負家庭重擔及

面臨現實生活的際遇，甚至直到身無分文，單憑一身技藝闖出一片天，為自己而活的人生經驗，長期積累而來的苦難內化在她的展演中，不知不覺地成為她詮釋角色時的養分，轉而演繹出艱苦環境磨難下的苦旦形象，實可說杜玉琴是戲如人生、人生如戲的最佳代表。加上長期在外臺歌仔戲班磨練，讓她與演員、文武場、觀眾互動，常能在身段、唱念上即興增添變化，因此能夠擁有自由多變的做活戲的功夫、技藝。近來的演出，多與「臺灣歌仔戲班」或「鴻明歌劇團」合作，也因其演藝經驗豐富，而常受各劇團邀請合作演出，如「新櫻鳳劇團」曾邀請杜玉琴演出《丁蘭》（見右上、下圖<sup>154</sup>）一劇飾演丁蘭的後母。外臺歌仔戲展演經歷豐富的杜玉琴，在此中不斷地磨練、提昇她的表演藝術，造就她成為少數國內得以做活戲、腹內豐厚的歌仔戲藝人。



## （二） 公演式的外臺歌仔戲

公演式的外臺歌仔戲，是介於外臺歌仔戲與現代劇場歌仔戲的演出團體與表

---

<sup>154</sup> 上、下兩照片來源：轉攝自「新櫻鳳劇團—團隊照片」，為2004年10月31日在北市大同區迪化街永樂市場廣場演出《丁蘭》一劇的留影。《丁蘭》劇情主題：「做人就愛知有孝，知恩報本名聲留，生前有孝一粒豆，卡贏死後拜豬頭！養育之恩就愛記，手抱孩兒方知父母時，人在說生的請一邊，養的功勞卡大天。仙人打鼓有時錯，腳步踏差誰人無，那是真心要悔過，放下屠刀莫蹉跎！」上圖是杜玉琴在《丁蘭》飾演後母劉氏；下圖為丁蘭（許素雲飾，右者）誤信奸人之言氣壞老父（沈花梅飾，中間者），後母（杜玉琴飾，左者）在旁擔憂、勸說，有關照片與劇情大要可參見「新櫻鳳劇團」（「團隊照片」與「演出年表」）有詳細介紹，網址：

[http://www.cyberstage.com.tw/troupe/troupe\\_page.asp?id=1286&ap=3](http://www.cyberstage.com.tw/troupe/troupe_page.asp?id=1286&ap=3)

演風格之間，其演出場域是於戶外搭建舞臺，但與外臺歌仔戲相比之下，則較為正式與寬廣；演出性質屬藝文表演，常由政府文化單位舉辦、補助；演出動機常是受邀演出，有別於外臺歌仔戲主動打戲路。<sup>155</sup>而目前常於地方戲劇比賽、外臺歌仔戲匯演、文化藝術季或文化巡演等表演活動中，可以一窺公演式外臺歌仔戲風貌。以下就地方戲劇比賽、外臺歌仔戲匯演、文化藝術季或巡演等，配合杜玉琴之演出經歷做說明：

### 1. 地方戲劇比賽（觀摹賽）

地方戲劇比賽於 1952 年發端，臺灣省教育廳為促進地方戲劇活動及監督各劇團演藝品質而舉辦，臺灣省地方戲劇協進會負責協辦，直至精省後，地方戲劇比賽暫告終。過去為了因應政策，使比賽劇目、演出產生侷限，導致主辦單位不重視、經費編列不足、比賽場地問題頻生、配套措施不完善、傳統戲劇政策制定未能與時俱進等等，讓戲劇比賽多流於形式。<sup>156</sup>而後教育部與文建會於 2000 年繼起、恢復傳統，改革以往敷衍辦比賽的態度，且避免為求勝而使劇團間交惡等弊端，採兩年一次的觀摹賽方式舉辦，聘請專家學者討論、評選出表現優異的演員或劇團。杜玉琴曾於 2004 年與 2008 年的臺北市地方戲劇觀摹匯演中，與「鴻明歌劇團」分別合作《天下第一家》及《鍾馗嫁妹》，飾演趙三娘及鍾馗母等，苦心孤詣、茹苦含辛扶養子女的老旦角色，帶有滄桑感的唱腔，演起老旦聲情十分有韻味、動人不已。因此兩度榮獲「優秀演員獎」，可見其老旦行當的掌握與精湛的演出，獲得專家學者一致肯定與好評。

### 2. 外臺匯演

外臺匯演指的是由府會出資補助，遴選或邀請傳統文化團隊演出，以推廣藝文活動、提升藝文團隊之表演藝術、吸引觀眾欣賞等為目標，藉以保存傳統戲曲。目前廣受矚目的有國藝會「歌仔戲製作與發表專案」與文建會、傳統藝術中心主辦的「外臺戲歌仔戲匯演」。

前者以打造優質中小型廟會為目標，整合編導、編腔、編曲之人才，審查、

<sup>155</sup> 針對公演式外臺歌仔戲之特色及演出時機、種類等，可詳見楊馥菱《臺灣歌仔戲史》（臺中：晨星，2002 年），頁 199-204。筆者於此以楊馥菱所指的公演式外臺歌仔戲演出時機分類為基礎，改分三類（地方戲劇比賽、外臺匯演、文化季文化巡演）說明之。

<sup>156</sup> 對於地方戲劇比賽沿革、演出、爭議等等觀察與解讀，可詳見王雲玉《箝制與競技：地方戲劇比賽變遷的歷史解讀》（臺北：臺北藝術大學傳統藝術研究所，2007 年），頁 91-116。



評選出優秀團隊，並輔導返回創團處公演，國藝會主動積極的監督、帶領，使劇團在行政企劃與藝術製作等層面能學習、成長<sup>157</sup>；而後者根據劇團提案送件，由編劇為劇團量身打造劇作、劇團中軟硬體設備運用、執行過程和目標設定等規劃，是專家學者評選審查時參考，進而從中選出進入匯演的團隊。主要採取良性競爭的演出活動，使劇團觀摹、砥礪自身劇藝，提升戲劇品質，吸引更多廣大的觀眾群，目前已經舉行過七屆<sup>158</sup>。

杜玉琴參加過文建會、傳統藝術中心 2001、2005、2008 年等三屆「外臺戲歌仔戲匯演」的演出；亦有其他外臺匯演經驗，而下逐列舉、說明之。2001 年 7 月 14 日杜玉琴與「鴻明歌劇團」參加「第二屆外臺歌仔戲匯演」，在高雄三民區鳳山宮前廣場展演《路遙知馬力》，杜玉琴飾演路遙之母。2002 由文化局與社教館合作舉辦的「臺北市地方戲曲歌仔戲匯演」，杜玉琴與「鴻明歌劇團」合作，分別於中山堂室外廣場（10 月 19 日）、中正紀念堂瞻仰大道（11 月 21 日），演出《路遙知馬力》及《天下第一家》。2005 年「第四屆外臺歌仔戲匯演」時（7 月 12 日）更是遠征花蓮市中山路與重慶路口，與「鴻明歌劇團」演出《天下第一家》，杜玉琴飾演辛苦扶養兒子長大的趙三娘，將期盼兒子有所作為與全心奉獻的寡母形象，詮釋地淋漓盡致。

此外，地方縣市亦常舉行公演式「外臺歌仔戲匯演」，如 2004「雲林縣歌仔戲大匯演」於斗六市人文公園，於室外搭建大型舞臺演出，5 月 29 與 30 兩日由「許亞芬歌仔戲劇坊」演出《江山美人》（見右圖<sup>159</sup>）及《碧海情天》；其中《江山美人》寫的是明朝正德皇帝與李鳳姐的愛情故事，杜玉琴於劇中飾演威嚴的



<sup>157</sup> 有關國藝會「歌仔戲製作與發表專案」的目的與執行，可詳見蔡欣欣《臺灣歌仔戲史論與演出評述》（臺北：里仁，2005 年），頁 511-518。

<sup>158</sup> 從 2000 年起有臺北「歌仔戲鬧臺，好戲連連來」、2001 年在高雄的「百年傳唱歌仔情，群英歌仔戲匯演」、2003 年臺中的「群英會戲臺」、2005 年花蓮、臺東的「風華再現，歌仔戲東征」、2007 年的宜蘭「外臺歌仔戲匯演」、2008 年和臺北保安宮 共同辦理「全民尬歌仔戲」、2009 年臺北的「外臺歌仔戲匯演」。

<sup>159</sup> 圖片來源：「臺灣瘋歌仔」網站—公演海報典藏，網址 <http://album.blog.yam.com/sgfang0613>



太后，詮釋自身是村女卑微出身，歷經苦澀艱辛的心路歷程，自知踏入皇宮不易，需背負許多壓力，因而反對皇帝迎娶鳳姐，是極具心理矛盾衝突的老旦角色。

2006年由文化局與社教館再度合作舉辦的「臺北市地方戲曲歌仔戲匯演」，杜玉琴此次受到「鴻明歌劇團」邀請合作演出，於萬華區的艋舺公園展演《康熙君造浮橋》(8月29日)，兩年後「第六屆外臺歌仔戲匯演」

(2008年6月7日，第一季)，又於北市保安宮廟前廣場，再度演出《康熙君造浮橋》，劇中杜玉琴飾演翠蓮(見左下圖、右上圖、下圖<sup>160</sup>)，因受順治選召入宮，而與丈夫被迫分離的女子，從小旦飾演到老旦，隨著劇情轉折，將角色行當的掌握與人物性格的轉變精細詮釋；同年(第二季)9月19日時，與「許亞芬劇團」合作演出《江山美人》。

請來製作人、編劇、導演、音樂設計及文武場領導，招攬功力深厚且適合角色之演員，臺前匯演比拚之餘，背後製作團隊更是成為匯演成敗之關鍵，筆者曾經訪談過與杜玉琴多次合作的「鴻明歌劇團」團主，對於多次找來杜玉琴演出的原因，團主認為所有的角色挑選，都是配合劇中人物的形象來尋找適合演繹者，當然也會考慮演員是否能夠將表演駕馭得宜，因此在團主眼中「一身飽戲」的杜玉琴，總



<sup>160</sup> 上、中、下三張照片為杜玉琴提供。右上圖為《康熙君造浮橋》中翠蓮與白齊的對手戲，左為杜玉琴；右為沈花梅。左下圖為杜玉琴在《康熙君造浮橋》的太后扮相。右下圖是杜玉琴(左二)與許秀琴(右一)、許素雲(左一)對戲之留影。

是她邀請合作的對象。其他如演員沈花梅、許秀琴，亦對杜玉琴讚不絕口，認為她演的戲很好，是能夠從其身上學得許多的演員。

### 3. 文化藝術季或文化巡演

由於政府單位經費挹注與舉辦各式文化活動的執行力，讓本土文化受到扶持與關注。從 1982 年起行政院文建會主辦「民間劇場」，邀集展演南北管、民謠說唱、偶戲、歌仔戲、雜技、工藝品展示等表演藝術團體，呈現臺灣多元文化風貌，因為大受歡迎及好評，連續舉辦五屆，其中外臺歌仔戲邀請當時地方戲劇比賽冠軍宜蘭「建龍歌劇團」、員林「新和興歌劇團」、彰化「正新麗園歌劇團」等演出，更是造成萬頭鑽動、爭相一睹風采的表演。在各類「藝術下鄉」、「戲劇列車」、「大家相招來看戲」、「藝術巡禮」，或是文化季及假日文化廣場等活動中，皆可看到劇團組織具規模者，或擁有表演藝術的外臺歌仔戲，在政府的邀請甚至民間團體的邀約中下鄉，甚或前往偏遠地區演出，達到文化欣賞興趣之培養及藝術推廣的目的。<sup>161</sup>

臺北市社教館舉辦的「看大戲·迎端午」，邀請八十九年度臺北市地方戲劇比賽優勝團隊，於 2001 年 6 月 10 日在大同區戲曲公園演出，杜玉琴隨「鴻明歌劇團」演出《貞婦義僕》；同年 11 月 13 日又在北市文化局與社教館協助下的「基層巡演」，在大同區戲曲公園演出《陳世美》。《貞婦義僕》與《陳世美》講究傳統唱念、曲調，並保留了傳統歌仔戲韻味純正的四句聯、對話方式，是擅長演出「古冊戲」且積極傳承、保存之證明。

另社教館於九十六年度下半年社區「藝術巡禮活動」，廣徵「藝術巡禮」演出團隊，並由評審委員會審查選出優秀團體，獲選者得經由社教館安排於臺北市的公園、廣場、廟口、學校、活動中心等處巡演，讓藝文延伸到各個市民生活及城市每個角落，打造充滿文化氣息的臺北城。2007 年 7 月 14 日「鴻明歌劇團」獲得演出機會，杜玉琴曾隨之至北市內湖康寧國小演出《新路遙知馬力》。

由劉南芳領銜的「臺灣歌仔戲班」，曾多次與基督教會合作下鄉巡演，如 2007 四月「春天的邀請」<sup>162</sup>、同年八月的「平安月、謝平安」<sup>163</sup>，由許秀琴（飾林至

<sup>161</sup> 外臺歌仔戲配合文化季活動與巡迴公演的型態，可查閱楊馥菱《臺灣歌仔戲史》（臺中：晨星，2002 年），頁 200-204

<sup>162</sup> 2007 年「春天的邀請」，「臺灣歌仔戲班」演出行程：4 月 6 日（五）6:30 PM 《桃花搭渡》臺北縣淡水鎮學府路 36 號（淡江藝文生活廣場）。4 月 7 日（六）6:30 PM 《百里名醫》臺北縣淡水鎮學府路 36 號（淡江藝文生活廣場）。

天)、杜玉琴(飾周氏)、王蘭花(飾林文展)、謝麗真(飾陳春桃)等演出《桃花搭渡》,此劇為劉南芳 2002 年之劇作,因受「臺北淡江教會」與「高雄鳳山長老教會」之邀,便以舊作《桃花搭渡》為本,重編新音樂,並重新修編劇本,以符合新音樂形式;以及邀請許素雲(飾楊百里)、謝麗真(飾玉川)、許秀琴(飾九千歲)、杜玉琴(飾梅嫂)、沈花梅(飾三江伯)進行《百里名醫》的巡演;2009 年更是受屏東佳冬、林邊、東港等教會邀請,在「聖誕月」下鄉巡演四場《百里名醫》<sup>164</sup>。不管是民間或者是政府、文化單位等文化、商業、教育性的演出,受邀團體都是以完善的舞臺聲光、布景、設備,聘請專業的導演、編劇、前後場人員、外調演員等劇場規模形式演出。

另外,現代劇場歌仔戲下鄉,可謂為文化巡演的新演出形態,在劇本、唱腔身段、音樂、舞臺等方面的設計,追求精緻為極致目標的現代劇場歌仔戲,在受政府或私人邀約時,下鄉或到民間演出,讓民眾得以欣賞現代劇場歌仔戲之美。像是現代劇場常客的「明華園歌劇團」、「唐美雲歌仔戲團」、「河洛歌劇團」皆常受邀將現代劇場歌仔戲傳入各地民間。「許亞芬歌仔戲劇坊」曾經於新舞臺展演的《碧海情天》,2006 年 4 月 24 日曾受邀至「大龍峒保安宮保生文化祭家姓戲」演出,由許亞芬(飾張珍)、小咪(飾鯉魚仙子)、李靜芳(飾牡丹)、呂福祿(飾相爺)、杜玉琴(飾夫人)等領銜主演,在親和力十足的外臺歌仔戲與追求精緻劇藝品質的現代歌仔戲碰撞之下,渴望吸引、培養廣大的欣賞藝術觀眾群。

### 三、現代劇場歌仔戲

1981 年 3 月「臺視楊麗花歌仔戲劇團」參加『第二屆新象國際藝術節』,由楊麗花、許秀年主演的《漁孃》,於臺北市國父紀念館公演,開啓了一連串如「明華園」、「河洛歌仔戲劇團」等,相繼進入到國家劇場的表演場域中,對提昇歌仔戲劇藝品質與藝術價值,有著積極正面、推波助瀾之功。而觀察 80 年代以來「明光歌劇團」、「友聯歌劇團」、「明華園」等進入劇場展演,結合了現代劇場技術、

---

4 月 8 日(日) 7:00 PM《桃花搭渡》高雄鳳山市中正路 172 號(鳳山長老教會)。

<sup>163</sup> 2007 年「平安月、謝平安」,「臺灣歌仔戲班」演出表:8 月 11 日 6:20PM《桃花搭渡》暖暖街 246 巷簡易運動公園。8 月 18 日 6:30PM《桃花搭渡》基隆市月眉路六和停車場。8 月 19 日 6:30PM《百里名醫》基隆市月眉路六和停車場。8 月 25 日 6:30PM《桃花搭渡》雲林縣斗南田徑場戶外廣場。

<sup>164</sup> 2009 年「聖誕月福音歌仔戲」《百里名醫》演出時間及地點:12 月 17 日(四):屏東縣佳冬鄉慈惠宮廣場 12 月 18 日(五):屏東縣南州鄉運動公園 12 月 19 日(六):屏東林邊鄉河濱公園 12 月 20 日(日)屏東縣東港鄉共和社區廣場



設備，以整體精緻化的製作為訴求等現象，蔡欣欣將其定義為「現代劇場歌仔戲」或「精緻歌仔戲」：

這一系列結合現代劇場技術與舞臺設備，在行政文宣與劇藝製作的專業分工下，以精緻人文化的整體劇藝創作為訴求，從觀眾思維到劇場藝術都朝著戲曲現代化邁進的歌仔戲。如以演出場域來命名可稱為「現代劇場歌仔戲」，如以劇藝品質來界義則可稱為「精緻歌仔戲」<sup>165</sup>

筆者於此沿用蔡欣欣現代劇場歌仔戲之說法，不僅指出行政、製作、表演等層面，更關注到觀眾思維，亦朝向現代化邁進，可謂是全面概括現代劇場歌仔戲的整體面貌。

長期受劉南芳「臺灣歌仔戲班」邀請巡迴公演的杜玉琴，憶起第一次與「臺灣歌仔戲班」合作，便是進入現代劇場之中展演。1994年05月16至18日，連三日於臺北市社教館演出《山伯英台》，由陳美雲（飾演梁山伯）、廖瓊枝（飾演祝英台）、杜玉琴（飾演梁母）、翠娥（飾演土久）領銜主演。杜玉琴指出雖然當時在《山伯英台》只有一場戲，但她有自信，一出場就是全場注目的焦點。杜玉琴於「討藥樓臺」中出場，以【慢版都馬調】，唱出梁母對於山伯的關心與呵護，更呈現山伯為情所苦、相思成疾，梁母無能為力、煎熬不已的複雜心緒。筆者透過觀察其演繹愛子、護子，如泣如訴的唱、念、身段與觀眾如雷掌聲的反應<sup>166</sup>，的確如杜玉琴所言，是全場注目、屏息以待的演出。

同年（1994年9月25至28日）「黃香蓮歌仔戲團」開始嘗試電視歌仔戲以外的製作，企圖開發現代劇場歌仔戲的領域，登上國家藝術殿堂。積極籌劃之下，首先於國家戲劇院推出《鄭元和與李亞仙》<sup>167</sup>，躋身現代劇場歌仔戲團之列。爾後陸續推出了《青天難斷—陳世美與秦香蓮》、《前世今生蝴蝶夢》、《新寶蓮燈》、《三笑姻緣—唐伯虎點秋香》、《劉秀興漢》、《情牽萬里樊江關》等作品。杜玉琴

<sup>165</sup> 詳見蔡欣欣〈劇場歌仔戲的經營策略—以1980至1997年臺北市演出為觀察對象〉《臺灣歌仔戲史論與演出評述》（臺北：里仁，2005），頁453-454。

<sup>166</sup> 杜玉琴的第一齣現代劇場演出，可詳見「陳美雲個人影音網頁」：<http://www.wretch.cc/video/chermeiyung&func=single&vid=3349252>

<sup>167</sup> 曾永義〈從電視劇場到國家劇院 黃香蓮演出〉一文中針對「鄭元和與李亞仙」對於黃香蓮用心、努力的琢磨水袖、扇子功、身段、唱辭，務求歌舞樂融合的製作，對黃香蓮深具的基礎和敬業的精神，給予肯定，並對觀看劇本後的評析：「我拜讀了陳寶惠小姐的劇本，認為頗能掌握歌仔的語言旋律，十場的結構也頗能調劑排場的冷熱，發揮故事所要傳達的主題；導演朱克榮先生更要將寫實與幻象作巧妙安排，以調適現代化劇場。凡此對於黃香蓮和小咪的藝術，必然是一大助力。相信他們的合作，會使演出更加完好。」詳見《聯合報》【1994-08-24/37版】



(飾鄭母)曾受邀與黃香蓮(飾鄭元和)、小咪(飾李亞仙)、陳昇琳(飾鄭父)、尤昆(飾老鴿)等,參與《鄭元和與李亞仙》的演出,故事敘述鄭元和曲江池畔巧遇青樓女子李亞仙,墜入情網,陶醉在溫柔鄉,直至床頭金盡。老鴿見其無利用價值,便用計趕走鄭元和,使其身無分文淪落為乞丐,後巧遇鄭父,得知原委後怒打鄭元和,僕人將他帶去找李亞仙,她真心誠意照顧、鼓勵元和唸書考取功名,最後功成名就,父子相認,鄭李二人結為夫婦。在此中杜玉琴飾演鄭元和之母,其慈母愛子、護子的形象,於展演之中清晰可見。

1998年杜玉琴(飾華夫人)再度與黃香蓮(飾唐伯虎)、小咪(飾秋香)、呂福祿(飾華太師),於國光藝校演藝中心展演《三笑姻緣—唐伯虎點秋香》,唐伯虎因在廟中見秋香三笑而朝思暮想,後得知秋香為華太師府中的丫鬟,便假賣身葬父之名進華府,成為書僮華安。更趁機以「我愛秋香」的藏頭詩,欲打動秋香。一日,華夫人正煩惱著承諾給娘娘「唐伯虎畫作」一事,華安便以娶秋香為條件,答應幫忙送畫,身分、目的大白的唐伯虎,因而成就三笑姻緣。杜玉琴與此劇中仍舊扮演老旦行當,然有別過往愛子心切的慈母形象,此次嘗試官夫人威嚴神情、端莊身段的展演,亦仍是遊刃有餘。

2004年11月19日「許亞芬歌子戲劇坊」,於新舞臺推出愛情經典戲《碧海情天》,描述秀才張珍自小與金牡丹訂親,張珍投靠、寄居金府,已是相國府的金家,連僕人都仗勢瞧不起張珍,自覺雙方門戶不相當,張珍時有懷才不遇之感而鬱鬱寡歡。鯉魚精同情化成金牡丹之形與其相戀,後遭相國撞見問罪,為救張珍,鯉魚精請來水中同伴,假扮包公指認鯉魚精才是「真的」金牡丹,形成真假千金、真假包公的窘況大鬧相府,最後鯉魚精對張珍表明深情真摯的愛,使其願捨棄修行化為凡人,與張珍有情人終成眷屬。由許亞芬(飾張珍)、小咪(飾鯉魚仙子)、呂福祿(飾相爺)、杜玉琴(飾夫人)、李靜芳(飾金牡丹)等人領銜主演。杜玉琴再度於現代劇場的舞臺上演出威權丈夫旁保守、服從的相國夫人,與相國有多場對戲,覺得張珍大有可為的相國與憂心女兒錯嫁的夫人,雖意見相左卻也不得不服從丈夫之言,然誤認女兒與張珍出遊的相國夫婦,回家後又需承受相國指責其未能相夫「教女」,緊接而來的是對於真假金牡丹的辨認,游移不定的心情及擔憂錯認女兒的心情,藉由唱念、表情顯露無疑。

2007年10月19至20日一連三日於臺北市城市舞臺，「許亞芬歌子戲劇坊」請來編劇林明德新編歌仔大戲《廉政公鼠》（見右圖<sup>168</sup>），劇情主要敘述自幼與蕃薯嬭（杜玉琴飾）相依為命的李先廣（許亞芬飾），以捕捉



青蛙為生。翰林學士金文忠（許秀琴飾）三女兒雪芸（小咪飾），見父受奸蒙蔽，以言勸之，父反怒將其許配給送水蛙至金府的李先廣。御史大人受命訪查金家女婿將賑災之款私吞並殺害知縣之事，卻遇謀刺，李先廣夫妻搭救，御史委託其查案。然受良心與私心煎熬的李先廣，在雪芸支持下，大義滅親、揭發弊案，贏得青蛙狀元美名。許亞芬所扮演的李先廣，以機智巧判斷案，逮捕政治黑金之亂源，與大義滅親的富家千金（小咪飾），二人通力合作，拒絕政治貪贓枉法、黑暗面。此劇集合了知名導演蔣建元及歌仔戲演員小咪、郭美紅、杜玉琴同臺飆戲，還特別安排三人同場演出閨房之樂，趣味橫生、詼諧逗趣的唱詞念白與劇情設計，讓杜玉琴跳脫悲情、威嚴的老旦形象，以草根親民的唱念、身段，塑造出歡愉輕鬆的觀戲氣氛。整齣劇作跳脫傳統歌仔戲的悲情，以創新的劇情、曲調，及穿插活繃亂跳的大青蛙貫穿舞臺、合唱七字調，點綴許多笑料的情節之下，討論嚴肅的貪瀆話題，製造反差發人深省。

2007年11月18日「民權歌劇團」於臺北縣藝文中心演藝廳，推出《梁山伯與祝英台》，請來林金泉為製作人且為此劇之音樂設計操刀。而為貫徹近年來「民權歌劇團」整編傳統老戲的用心，更請出葉玫汝為劇本做修編，並邀集實力派演員陳美雲、許秀琴、杜玉琴、林美香，以紮實的身段動作、道地的歌仔唱工，詮釋歌仔戲經典劇目《梁山伯與祝英台》。足見「民權歌劇團」秉持一貫嚴謹製作戲齣、致力於保存歌仔戲的優美韻味的用心，是使其於外臺戲班中能屹立不搖，更是得以進入現代劇場的重要關鍵。

<sup>168</sup> 圖為「許亞芬歌子戲劇坊」發行的《廉政公鼠》DVD封面。圖片來源：「臺灣瘋歌仔」網站，網址：<http://blog.yam.com/sgfang0613/article/27912934>

綜觀杜玉琴於現代劇場中所演出的適應與特色：(一) 演員的唱、念、作、打，杜玉琴指出基本上與其他演出型態無異，隨著定型劇本的走向，演員自己詮釋、呈現人物性格、劇情，但多了與編劇、導演討論如何演繹的空間。筆者認為由於現代劇場採定腔、定譜，有專門為劇情安曲或製曲，演員在固定的框架中，可額外發揮「做韻技巧」，主要依劇情、情感表達、歌唱習慣、自由增減各自曲調或改部分旋律，以樹立個人演唱風格，杜玉琴長期在不同型態的歌仔戲演出中，點滴積累而至的成果與個人特色，自然展現在她的演出中，無論進入哪一種型態的歌仔戲展演場域，皆能自然而然的演繹出符合人物性格、劇作風格的表演。(二) 服裝扮相與舞台布景，相對於其他型態的歌仔戲明顯精緻許多，杜玉琴指出曾經配合演出人物製作了頭飾（見右圖<sup>169</sup>），高成本又十分費時，但相對來說依人物身分製作出的飾品，呈現更完整的人物形象。而舞台布景也因為製作團隊的專門化，呈現出雅緻且具質感的背景，有時亦加入電子器材設備，都是讓歌仔戲走向劇藝品質提昇的關鍵點。(三) 觀眾面，隨著現代劇場歌仔戲的劇藝提昇，觀眾的欣賞品味亦隨之深化，進入到現代劇場中的觀眾群懂得欣賞、讓演員們有受到尊重的感覺。



不管是在外臺或者是現代劇場中，杜玉琴總能充分掌握每個旦角間不同的角色性格。在外臺時期嘗試各種旦角演出，她曾言她都會撿人家不要的角色，因此便曾於二十多歲時即扮演過老旦的角色，或許正因其不設限的表演彈性，使其得以汲取多元的表演技藝。另亦藉由自我生命歷練，融合戲中苦旦艱辛境遇，如實謳歌、打動人心，成功形塑苦旦的悲悽形象，加上深厚的腹內功夫，使其常是各劇團爭相邀請助團公演的對象。在日積月累的經驗中透過觀察、撿戲或自我調整、內化，形成機智多變的反應，最終以達隨心所欲、變換無窮的活戲之功。即

<sup>169</sup> 照片由杜玉琴提供，其指出頭飾乃是根據劇中人物的身家背景，自己設定、買材料、純手工所製作。十分的精美且雅緻。

使是進入現代劇場後，有固定的劇本、臺詞，但透過不設限的身段與唱腔形塑角色。在現代劇場中時常受邀演出老旦之角色，但其在詮釋的過程，亦能完整拿捏、呈現每個老旦之間，不同環境背景造就出的角色個性，如《山伯英台》、《鄭元和與李亞仙》中同為愛護兒子心切的母親，但因為環境與劇情的安排，使得其劃分二者在人物性格上的差異，雖同為慈母，梁母則需呈現茹苦含辛、焦慮煩惱、無助，處處為子著想的母親；而鄭母則需對子帶有寵愛、保護，貫注心力呵護的母親，因為有對兩者的慈母形象有著不同程度的體認，形成即使演出類似的老旦角色，亦能到位、精細的展演呈現出其差異。





## 第五章 杜玉琴旦角表演藝術

杜玉琴作為全能旦角，因其歷經過許多歌仔戲演出型態，從不挑剔角色，把握每次演出機會，無論是實際展演學習或是在旁觀賞、「撿」其他演員演藝之精華，總是秉持不斷學習的心，造就其多元、淬鍊的表演藝術。本章節中主要針對杜玉琴歌仔戲生涯的旦角表演藝術做介紹，然旦角表演藝術涵括範圍廣闊，在此章節以旦角藝術的奠定與形塑為重點，說明其如何涵養旦角藝術，並述及旦角形塑的過程與境界，再者探討其所形塑出的多面相旦角間異同之處，最後，舉出其拿手劇作加以分析說明之，探討在實際展演之中，杜玉琴如何發揮、展演旦角藝術。

### 第一節 旦角藝術的奠定與形塑

歌仔戲藝人們在初始學戲階段，每一種角色行當的基本功夫都需學習與涉略，每種角色也都有其專屬的表演程式及藝術，因此不太可能在跨行演出的同時又精通不同行當間的藝術，因此歌仔戲藝人們必須在其戲劇生涯做一抉擇，專心研習單一角色的工法，逐漸積累其演藝經歷與表演藝術。

杜玉琴之所以專研旦角的原因，其一、杜玉琴認為就先天條件而言，她從小到大的身形、體態是屬於嬌小瘦弱，而聲音屬於細高音，因此具備旦角的戲劇先決條件。而她也曾戲言，如果她演小生還得抬頭跟小旦談戀愛，畫面不好看。不僅考慮到自身身材可能對於演出的限制，也進一步考慮到觀眾欣賞戲劇時的美感問題，可知其真誠、用心看待自己的想法與觀眾的感受。其二、自己的偏好與興趣，杜玉琴再三強調興趣是支撐其走過歌仔戲風華的動力，並言：「要以自己的興趣為主，這條路走得才會水（美）！」認為不可因為外在環境的壓迫，或像是認為某些角色較討喜，可引來較多戲迷而勉強學戲的話，如此一來容易喪失熱忱、半途而廢。若能打從內心認同自己所專研的角色，學起來也較開心、投入。的確如其所言，興趣成為其長久沉浸、投入歌仔戲演藝活動的重要動機，並促使其在歌仔戲生涯當中，一直要求自己、勉勵自我，不斷地學習、精進。其三、關鍵的演出機會。促使杜玉琴致力於專研旦角的重要轉捩點為十七、八歲時一次機緣下，養母的大哥所經營的「春滿園歌劇團」缺苦旦，舅舅馬上想到杜玉琴在長期戲班環境浸潤下及多方演出的歷練後，已有一定的戲劇基礎，足以承擔重任。

再加上其對杜玉琴疼愛有加，有意要捧她為旦角，因此讓杜玉琴獲得演出《李三娘》的機會。原先養父還認為杜玉琴無法掌控演出李三娘，然杜玉琴不負舅舅的薦舉，演出受到觀眾熱烈歡迎，因此便將演藝主力轉往旦角發展，此次演出使其確立方向，奠定其專研旦角藝術的濫觴。往後的歌仔戲生涯路途中，展演過無數的戲劇作品，從中點滴歷練、學習，調整自我表演，逐漸將其旦角藝術推向高峰。

每位表演者的角色形塑是促成表演是否生動、成功的關鍵，而從角色與演員之間的形塑、揣摩關係來看，大致可分兩種方法：一種是「由內而外」、一種是「由外而內」。所謂的由內而外就是指內心認同此角色，演員本身就是劇中人的化身，所有的表演都是從角色的情緒所生發、支配；另一種則是研究好角色，便決定角色該有的動作、思想、情緒、性格等，然後在表演之時，演員便以自己的理解，做出他認為此角色該有的行為舉止<sup>170</sup>。而筆者認為兩者可有所重疊之處，若從外在認識理解研究後，演出時呈現出此角色應有的動作、性格，再逐漸從內心認同這些動作、性格即為自身，演出時隨己意而行，也就是由外而內而外，如此也許更能夠貼切呈現一位優秀演員在詮釋、形塑角色之時的歷程、方法。

杜玉琴就自我長年在影視、舞臺歌仔戲界表演的經驗，指出形塑角色之時，會有兩種狀況：

其一、通常在外臺表演時，沒有劇本的情況下，透過短短一、二十分鐘的講戲綱，便要心領神會，清楚了解自己所飾演的角色性格、劇情走向，其餘的皆是臺上見真章，而這種的形塑方式就是必須將自己化身為劇中角色，演出時符合情節走向及角色的特色、性格，即興自由發揮唱腔、念白、身段。當然演出時還有一項重要的關鍵即是「全神貫注」，聆聽、觀察對方的唱念、身段，就著自己化身成的角色人物，當下自然可臨場反應與表演，因而貼切地展演角色，生動自然地演出。而這樣的說法與清代黃旂綽在《梨園原》中所提及的說法相類：

凡男女角色，既粧何等人，及當作何等人自居。喜怒哀樂、離合悲歡，皆需出於己衷，則能使看者觸目動情，始為現身說法。<sup>171</sup>

這樣「自居」、「由衷而發」的說法，也正如同上述的「由內而外」的形塑角色一般，從演員的角度視之，要達到這樣的境界，並非一蹴可幾，而累積了大半世紀

<sup>170</sup> 對於演員揣摩角色的方法，可見 Edward A. Wright 著、石光生譯《現代劇場藝術》（臺北：書林，1986年），頁 256-257。

<sup>171</sup> 【清】黃旂綽《梨園原》（臺北：中國學典館復館籌備處，1971年），頁 10。

演藝經歷的杜玉琴，豐富的舞臺經驗與機智臨場反應，成就了形神合一的角色展演功力。

其二、電視歌仔戲或劇場歌仔戲等有劇本的情況下，形塑角色首要的步驟便是劇本從頭到尾讀透，研究、分析自己飾演的角色性格、生活背景及相關資料，且多方想像、思考角色要怎麼演才會好，反覆思索、調整最佳的展演模式。例如《天下第一家》中同樣是老旦的趙三娘與高疆妻，年齡雖相仿，但是家世背景、身分地位有別，她們基本的外型、穿戴、裝扮就要有所區別；而內在方面也須思考氣質、性格等方面之差異，才能形塑出活靈活現的角色。除了自身飾演的角色以外，劇中其他角色性格設定，也要加以理解，才能夠思考出較好的配合搭演、互動。另外亦要熟稔劇作情節全部的過程、發展。從各方面去思考過後，皆會有助於形塑角色。而這也是上述形塑角色時「由外而內」之法，先研究、鑽研好角色，事先想像及理解後，便設立好角色該有的身段動作、唱念、情緒等，重要的是拿到每個角色都要「盡己所能」，不管是在戲前角色設定與揣摩、或者是戲中全力配合發揮、還是戲後檢討及學習，都應要求自己竭盡所知與所能，以求在戲劇之中充分的揮灑、表演。

而不管是利用由內而外或由外而內的形塑方法，皆是演員一再透過己身經驗、想像、探索、研究、理解及展演才能成就好戲。正如 Edward A. Wright 談論到好演員應具備的有想像力、感受力與覺知力：

重要的表演即是想像力。要是沒有他，演員可能會立刻放棄戲劇，因為表演經常就是對虛構的刺激加以反應的能力。演員必須去體驗每一種情況，欣賞或了解另一個人的思想與情緒，而把這種想像的生活表現出來，同時反應給觀眾。……他必須具備感受力和覺知力。前者是對自己的感情與情緒之徹底了解，而後者是對外界的情感與情緒之徹底察覺。<sup>172</sup>

正因為演員們常要形塑多元的角色，因此除了對自身性格的理解及外在生活情境作細膩觀察、感知外，對於沒有經歷過的經驗必須透過想像力，加以模擬情緒、狀態，才能將角色作最完整且極致的發揮。

角色的展演是讓案頭文學轉化、蛻變的重要關鍵，平面的文字與敘述，透過演員經由角色演繹，使其不再是單向度的視覺供給，而是變成視、聽覺的欣賞享

<sup>172</sup> Edward A. Wright 著、石光生譯《現代劇場藝術》（臺北：書林，1986年），頁256-257。

受。而一齣戲因著每個演員的生長環境、社會經歷、表演經驗、情緒性格等等因素，都會影響其在形塑角色之時，有不同的感受、體會或技巧的展現，當然也因著演員特殊的方法或經歷，逐漸形成個人專屬的特色與藝術。

## 第二節 多面相的旦角藝術

歌仔戲的旦角又可細分為苦旦、老旦、彩旦（又稱三八）、副旦（又稱為花旦），若演反面的壞女人稱為「妖婦」；會武功的就是「武旦」<sup>173</sup>。眾多類型角色行當，在杜玉琴長年演出經驗中都曾展演過，如武旦的展演有《白蛇傳》的小青、內外臺時期展演的《薛丁山與樊梨花》中的樊梨花，都是風靡一時，加場演出的好戲。或媒體歌仔戲中展演花旦，如《西廂記》的紅娘、《劍影簫聲》的羅小梅。苦旦演出中廣受好評的有《李三娘》、《雪梅教子》、《秦香蓮》、《薛平貴與王寶釧》。彩旦有《鄭元和與李亞仙》中的老鴿。老旦有《鍾馗嫁妹》的鍾馗母、《梁山伯與祝英台》的梁母、《天下第一家》的趙三娘等等，都是備受歡迎及肯定的演出。而角色的性格、情緒都必須透過表演形式，進而達到生動刻畫人物之境界。戲曲中有唱、念、作、打四項形式：

戲曲的表演是以唱、念、作、舞（打）四功為基礎的藝術形式。唱、念是以演員的發聲器官作為媒介，是訴諸觀眾的聽覺；做、舞是以演員的形體為媒介，是諸觀眾的視覺，如果只有唱念沒有做舞，則只是靜態的清唱而已；必須加上身段動作才能成為真正的戲曲表演藝術。<sup>174</sup>

不管是訴諸於聽覺的唱、念，抑或是視覺的身段動作，皆是演員在刻畫人物時不可或缺的表演技藝。唱念以及身段動作，在角色的演出之時擔負著十分重要的地位，透過唱念交織推展情節，加上身段動作的展演，帶領觀眾從聽覺、視覺進入感受、欣賞劇作。單向扁平的案頭文字，經由角色發揮、唱念身段等技藝演出，變為立體多元、栩栩如生的表演藝術，由此可以了解到唱念與身段對於一齣戲的成功與否佔有決定性位置。

在戲曲中，歌唱與念白是相對應交互使用的<sup>175</sup>，杜玉琴認為不管是哪一種旦

<sup>173</sup> 各種旦角的分類可參見林鶴宜《臺灣戲劇史》（臺北：空大，2003年），頁155。

<sup>174</sup> 李惠綿《戲曲表演之理論與鑑賞》（臺北：國家，2006年），頁35。

<sup>175</sup> 曾永義曾對於「念」的出現時機作一歸納：「凡人物上場自報家門、交代情節、敘述事件、評論是非，都用賓白表現，由於唱詞具有濃厚的抒情性，主要用來描寫人物的心理活動，因此推



角行當，在演出角色之前必須揣摩劇中人物心理性格、理解唱詞，才能夠適切地經由角色之口吻，唱出符合劇情、人物性格的曲詞；再者，不管是哪一種旦角行當的演出，都應注意演唱唱詞、念白的清楚咬字，這樣的要求對於演員專業性或者是曲詞、念白傳達都有明顯助益，而觀眾也會因為演員對於自我發音咬字的要求，更能理解演員唱念內容，觀戲情緒也易隨著最基礎的唱念而進入、欣賞。

至於身段動作是演員用來表達情感、塑造人物的媒介，戲曲的身段都是來自傳統文化、生活，但經過提煉與美化而成為程式性的戲劇化動作，透過眼神、手部、腳步、身體等擺動，詮釋角色的外在行為舉止。杜玉琴認為不管是哪一種旦角行當，都需加以掌握基本的身段，如旦步、蘭花指等等。再者，在演出角色之前，必經的步驟為揣摩劇中人物心理、性情，經過此一步驟才能實際展現出該角色應有的表情、動作，如同王詩英於《戲曲旦行身段功》中所強調的對人物的意識理解之重要性：

戲曲旦行演員身段動作是戲曲劇目中人物意識的外部表演形式。演員心理素質是戲曲身段表演時反映人物意識的重要因素。身段表演時演員對人物的意識理解強弱，直接影響到身段技巧運用的效果。<sup>176</sup>

每個演員對於角色的理解不同，決定了演繹的差異性，也進而影響展現適切的身段動作。因此，解讀劇中人物的性格、思想、行為等，是重要關鍵。所以杜玉琴在演出時，會因每個角色的性格、心理狀態、生活背景、年齡等等，在唱腔、念白、身段動作的表現上有不同演繹，在唱念上注重音調高低、粗柔、語氣，以區別每個旦角的不同；在身段動作上則掌握如手的擺放部位、腳步的大小、眼神表情的悲、喜、怒等等，以區分各戲齣旦角的不同身分與性格。

舉例而言，如《薛平貴與王寶釧》的王寶釧，屬於「苦旦」行當，是遭遇許多困苦、哀怨淒涼的角色，聲音需放柔、韻要平和，展現出其雖受盡艱難，卻堅定不移的韌性；但如《鄭元和與李亞仙》裡的老鴿，則屬於「彩旦」行當，由於老鴿的性格圓滑，且生活中需要不斷地送往迎來，因此演出時行為舉止、打扮盡量誇張，而為了模擬老鴿丰姿綽約，走路扭來擺去的誇張的肢體動作時，杜玉琴

---

動情節和刻畫人物性格，主要依靠賓白表現。」曾永義《我國的傳統戲曲》（臺北：漢光，1998年），頁37。

<sup>176</sup> 關於旦行的認識與訓練，可詳見王詩英《戲曲旦行身段功》（北京：中國戲劇出版社，2002年），頁12。

還刻意穿小腳鞋，營造扭腰擺臀的身段動作。

至於《西廂記》的紅娘，屬於「花旦」行當，是個性較為活潑、表情直接誇張、愛恨直露的角色，所以考量其身分、性格，聲音上採以最高音展現她的活力，在自編念白時，為符合紅娘身為丫環的背景，要採用較生活化的語彙，身段上則以莽撞、輕快的動作來展現。但也有一種陰沈、暗藏心機、肚內藏刀的花旦，如《狸貓換太子》的劉妃，因為身處深宮貴族的生活背景，因此身段動作要文雅、大器，但因為其內心充滿對李妃的妒意，用盡心機想爭寵，卻又得不動聲色隱藏自我企圖，因此表情要斯文、和悅，多有笑裡藏刀的內心戲，是較難揣摩、呈現的角色。

另外，如《樊梨花與薛丁山》的樊梨花，屬於「武旦」行當，其音質與花旦差不多，一樣用高音，但是因為武旦是個性剛強、深厚武功底子的角色，所以呈現出高音、有力的唱腔，在念白上抑、揚、頓、挫需明確，才能表現出武旦堅毅、勇武的特質。由於武旦必須擁有許多武打身段及刀槍套式，舉最基本的騎馬說明之，通常在出場，以駕馭馬的動作來呈現其武旦功力，先於舞臺上走籐，轉身面對觀眾將執馬鞭的右手托住平舉，左腳向後半勾起跳躍，表示上馬。執馬鞭加上跨馬、走籐、揮動的動作表示騎馬馳騁之意。這些都是武旦所需要具備的最基本動作，表演時身段美不美或有沒有力度，都是評斷其好壞的直接標準。而杜玉琴指出除了受過蔣武童的身段指導外，觀察別人如何呈現武旦動作，亦是其學得武旦表演技藝的重要方式。

又如《百里名醫》中的梅嫂，屬於「老旦」行當，杜玉琴在身段動作方面以蘭花指、老旦步等，針對唱詞、情緒，做即興、自由的發揮。唱腔上考慮其一方面擔憂愛子廢寢忘食救病人之身體狀況，一方面在愛子身後默默支持的母親，所以聲音要滄桑低沈，以低音唱念，唱的音太尖就明顯感到不適合。如唱詞：「百里助人伸援手，碧雲山莊來逗留，整夜無眠床前守，老身看著心擔憂。」以中音進入，「人」字拖腔至「伸」字即以短促音演唱，有突顯百里的救援如同及時雨的一般。第二句首承接前句「援手」低音的部分順勢而唱，從「莊」字開始揚起高音、拖韻，「來」逗留、「無」眠、「老」身等字拗韻，配合演唱的曲調及演唱時的情緒加以即興發揮，高低起伏的聲調語言，亦透漏著隱含在心中擔憂孩兒的不安愁緒。

但也有較為特殊的老旦演出經驗，如《楊家將》的佘太君，因為她出身愛國

名將的家庭，研習兵法，協助父兄練兵把關，結親後因夫楊繼業至邊關打仗，她在楊府內組織男、女僕習武，個個武技和忠勇之氣都無異邊關的士兵。因著這樣特殊的身世背景，變成在演出之時身段要沉穩有力，不走旦步改以生角腳步行之。

從上述杜玉琴揣摩人物角色時的基本要領，可以觀察到其充分掌握旦角行當之間差異，詮釋角色時注意細節，細心觀察、體會的展演理念，因此得以配合劇作中所描繪的角色，適切、精確演繹出不同旦角之間的特質。儘管杜玉琴秉持著不挑選角色，但在詮釋角色之前都會做足的準備，而在演繹當中也是透過不斷地理解、揣摩及點滴經驗的積累，才能有多面相的旦角展演功力。每個表演技藝都是從最初受到他人藝術的口授心傳，自己將其默記在心、實際練習展演，以至於到能下意識從生命經驗中擷取所習成果，形成自動化的技藝，甚至從中創造變化，達到技藝展演之極致。

### 第三節 杜玉琴的拿手劇目

杜玉琴在多種旦角的展演中，淬煉出富變化又多樣的旦角藝術。在其豐富演藝歷程中，《秦香蓮》與《天下第一家》是杜玉琴的拿手旦角劇目。

#### 一、苦旦戲《秦香蓮》

綜觀杜玉琴演藝生涯，從十七、八歲起便有機會詮釋苦旦的角色，尤其佔了大半歲月的外臺歌仔戲生涯，更是以展演苦旦為主，儘管杜玉琴能夠展演各式的旦角藝術，但始終為人稱頌的是其苦旦行當之詮釋。

杜玉琴印象深刻的苦旦戲演出，是一次與外臺戲班「寶華興歌劇團」，在竹南廟會搭臺演出，與擁有深厚唱工、轉韻技巧的黑貓雲搭演《秦香蓮》一劇，其飾演包公，而杜玉琴飾演秦香蓮，演至末尾，包公替秦香蓮伸冤，並拿出十兩資助秦香蓮，希望她回去後好好教養、栽培兒子，秦香蓮收下銀兩並答應包公的要求，戲至此告終，但因為演出精采，戲迷貼紅紙五千，要求加演半小時，雖說原本的戲已是結束狀態，但是黑貓雲與杜玉琴兩人能夠在不脫離原劇的劇情及走向之下，在臺上一來一往，加演半個小時的戲，展現了兩人作活戲與豐厚的腹內功夫。從演出時廣受觀眾歡迎的反應，以及機智即興的創演、編唱功力觀之，以此作為其拿手劇作可說是實至名歸。

而杜玉琴能夠將《秦香蓮》詮釋的淋漓盡致，筆者認為與其生命歷程有極大的關聯，因為長期擔負養父家中生計重擔的她，不斷流轉於各載體、戲班之間，甚至是離開養父母掌控後，須從零開始、自力更生。但杜玉琴說她反而要感謝養父母，因為這些經歷，讓她學習到許多不同的表演技藝，也因為斷絕關係，讓她更加自立自強，堅毅的走過各種挫折，正如秦香蓮與陳世美之間恩斷義絕，觸發秦香蓮從悲苦轉化為堅毅，從心境上觀之，杜玉琴與秦香蓮存在著相同地堅強、自立精神，因此，從人物刻畫角度視之，杜玉琴的生活、演藝經歷有助於詮釋秦香蓮，感同身受其心境，使其將角色充分發揮，勾起觀眾的情緒、吸引欣賞目光。因此底下針對《秦香蓮》之劇情大要及表演藝術展現加以探究之。

### （一） 《秦香蓮》劇情大要

家境貧寒的陳世美，與妻子秦香蓮結縭多年，育有二子。在秦香蓮陪伴與支持下寒窗苦讀的陳世美，進京赴考終於高中狀元，皇上初見陳世美認為其一表人才又富有才華，十分欣賞他，便屬意要將公主嫁給他，陳世美貪圖富貴，謊稱尚未娶妻生子，因此在皇帝的賜婚下陳世美成為當朝駙馬。

秦香蓮在家鄉苦等陳世美金榜題名、衣錦還鄉，但遲遲沒有夫婿的消息，心中擔憂不已的她，決定帶子上京尋夫，但人海茫茫，尋人不易，秦香蓮在街上彈唱她與陳世美的故事，一面求取生計來源、一面尋夫，哀淒真摯的歌唱，吸引了丞相，詢問之下發現其尋找之人為當今駙馬爺，丞相幫助安排秦香蓮與陳世美相見，但陳世美卻不承認兩人相識且結縭，秦香蓮對於陳世美的忘恩負義，感到傷心不已，放棄與之相認，返回家鄉。

但陳世美做賊心虛，擔心皇上知道其欺瞞無妻室之事，決定派韓琪追殺秦香蓮，在秦香蓮的苦求與據實訴委屈後，韓琪面對上司的命令不敢違抗，但卻又於心不忍、痛下殺手，於是自盡身亡。秦香蓮聽聞包公不畏權貴、公正判案，於是銜冤上告。

陳世美眼見東窗事發，假意懺悔，接回秦香蓮母子，實際上是利用愛子威脅秦香蓮簽下休書。而包公派人至秦香蓮與陳世美家鄉尋訪人證，但陳世美派出殺手將證人滅口，案情陷入膠著。包公費神探尋蒐證，總算找到證據定陳世美的罪時，公主與太后卻前來力保，阻擋包公審案，然而，包公力斥權勢、壓力，鐵面無私地斷案，終將薄倖又狠心的陳世美開釧問斬，並發給秦香蓮紋銀十兩，解決



他們母子的生活。

## (二) 《秦香蓮》戲齣表演藝術

由於此齣為外臺戲，以活戲的方式展演之，沒有固定的唱詞或念白，而身段動作更是搭配唱念、情境比劃作功。而講戲先生會在演出之前說明搬演的故事幕次、劇情走向、分配角色、簡略臺詞套招。演出時以演員為中心，憑藉演員腹內功夫即興與對手演出，通常會以念白作為推展劇情的動力，並適時地加入演唱曲調，演員與文武場之間的配合便十分重要。就林鶴宜〈歌仔戲「幕表」編劇的創作機制和法則〉一文觀察舞臺歌仔戲演出特質，指出後場的反應需配合演員即興演出：

演員要上臺前，會先跟文武場說明該場戲打算唱的曲調，再站到出場口讓文武場看到他，等著文武場用鼓介引導出臺。一齣戲大約用十幾到二十支曲子，擔任伴奏的文武場必須隨時與演員保持高度的配合。<sup>177</sup>

而據杜玉琴演出經驗，演出時文武場會根據演員展演內容，主動或在演員的眼神、手勢指示下伴奏，如奏【七字調】開頭，做活戲的演員，可以因應戲的劇情走向自行改換曲調，或轉為【都馬調】，或轉為【哭調】，或轉為【雜念調】，情形不一，但須符合當下演出情境，演員是主導者，文武場一聽便知曉演員在當下想唱什麼調，會自行跟上，也因為充分適當的配合，才能夠完整呈現一齣精采的歌仔戲。

活戲因為以戲綱為骨幹架構，不斷地在其中增添表演藝術，形成一齣內容豐富的戲劇。然而做活戲的功力並非一蹴可幾，在演出之前，仔細聆聽講戲者說明劇目情節、人物背景際遇，分別角色個性，才能夠進入角色之中，抓住角色特質。再者，演戲時「全神貫注」，仔細聆聽對手的唱念、觀察其身段動作，當下配合所演唱唱詞、念白，即興自由發揮，自然而然能對答回應，唱念當中會因為配合唱念意思或人物情緒等等，下意識做出相符的身段動作。節奏、身段、唱腔的即興，當下多半沒有時間讓演員考慮琢磨，幾乎都是第一時間由長年累月演戲經驗，形成的思考、動作反射邏輯，進行自由發揮。由此可知，熟練、內化的功底，是一座表演藝術寶庫，隨時待杜玉琴擷取。另外，自我演戲經驗的基礎及應變能

<sup>177</sup> 林鶴宜〈歌仔戲「幕表」編劇的創作機制和法則〉《成大中文學報》第十六期，頁 183。

力，更是透過不斷地觀摹、學習他人較好的唱詞、念白或身段動作，也就是所謂的「撿戲」，而撿了戲之後，思考分析其涵義及使用時機，待到下次有相類的戲齣或情節時，再加以改編、運用入戲，便又成為演藝經驗的基礎。從基礎滋養表演技藝的展現，再由表演技藝擴充、積累出更豐厚的歌仔戲演繹基礎，如此反覆循環，形成腹內飽滿的歌仔戲演員。

在《秦香蓮》一劇中，杜玉琴形塑秦香蓮癡心、悲苦、堅毅的女子形象，從從一名村婦，苦等郎君歸，到下定決心上京尋夫的勇敢果決，以至於前往京城人生地不熟，又遍尋不著朝思暮想的夫婿，心中的煎熬與苦楚可想而知。因此杜玉琴指出可以透過眼神與表情傳達心傷、失落之感，身段動作要輕且緩，以表現心力交瘁的狀態，唱念時要偏中低音，以呈現心緒憂慮之貌。

劇情進入第一個張力點，是在丞相安排秦香蓮與陳世美的會面，忘恩負義的他不認妻小，從陳世美心慌的表情，眼神的驚訝與閃爍，念白轉為急促到強硬，皆是顯示角色之心虛、說謊，杜玉琴則對以偏高的音念白，期待與夫相認。後轉入演唱【慢板七字調】，傾訴一路以來的辛勞，卻換得到如今的遺棄，以低緩且哽咽的音調唱之，且要求歌韻有起伏、高低，以彰顯急速變換的人物情緒。另外在陳世美派韓琪殺秦香蓮時，秦香蓮保護愛子躲避追殺，與韓琪在舞臺上大面積的走動，甚至是蝙蝠跳的身段，來呈現被追殺、劇情緊張、哀苦的情境。

哀莫大於心死的秦香蓮，認清陳世美背義的一面，帶著滿腹的冤屈決意上告，與黑貓雲所飾演的公正無私包公，有一段精彩的對手戲。秦香蓮來到開封府伸冤，在包公鏗鏘有力的唱念之下，生發威嚴正義之感，聽見秦香蓮聲聲淒厲的叫苦，促動著包公詳問秦香蓮所告何事，秦香蓮做跪狀與拭淚的動作，展現飽嚙委屈之苦，聲情哀戚地以【慢板七字調】唱出前來告官的對象，然後再轉【雜念調】，配合長短不一的語句，邊唱邊念說明從家鄉兩人安居恩愛到如今忘恩背信的情形，隨著語言聲調的高低變化，或悲苦、或激昂、或憤怒，所以，愈唱至後段愈加快曲調節奏，製造一層層堆疊、鋪展進入高潮的戲劇效果。杜玉琴憶及當時的展演臺下，還不時因為同情秦香蓮遭遇的戲迷說：「替她伸冤啊！」足以見得杜玉琴刻畫人物入微，使得臺下戲迷紛紛同情之，頻頻為其叫苦。

戲齣到了末尾，包公明察秋毫，無懼權貴，將負心漢治罪問斬，並給秦香蓮銀兩，解決他們母子的生活。但戲迷貼出紅紙，要求包公與秦香蓮再唱，兩人在不脫離劇情綱要的架構下，即興創發唱詞、念白對演，從此可得知兩人合作演出

十分地成功，展現鮮明的角色性格，引得臺下觀眾如痴如醉、流連忘返。杜玉琴身負展演苦旦的重任，在做活戲的場域中，細微刻畫人物心理、透過多元變化的運腔、淺顯易懂的念白、高低起伏的音調等等，做情緒轉折、變換，渲染時而愁苦、時而矛盾、時而失落、時而憤慨不平的心情，充分地展現出秦香蓮曲折多變的境遇與情緒。

## 二、老旦戲《天下第一家》

杜玉琴與「鴻明歌劇團」多次搭演的《天下第一家》，是屬古冊戲改編之作品，在原劇的基礎上添入一些虛構情節，未脫離原劇走向，卻又能加強戲劇節奏與人物的處理，如其中杜玉琴所飾演的趙三娘，編劇特別是以「十兩銀」拉出了三娘這個含辛茹苦的「寡母形象」，使得人物角色個性更加完整<sup>178</sup>。古冊戲向來著重於傳統裝扮與唱腔、身段，如大量歌仔曲調考驗演員喉韻及「腹內」唱念作打的表演形式，因此須是擁有深厚歌仔戲表演藝術之人，才得以駕馭古冊戲。此劇曾於 2004 年獲得臺北市歌仔戲觀摩匯演<sup>179</sup>獲得「最佳劇目」，且杜玉琴也於此次匯演中獲得傳統戲曲學者、專家的比較、評選後，在多位參與匯演的歌仔戲藝人中，勇奪「最佳演員」之殊榮。

### (一) 《天下第一家》劇情大要

《天下第一家》故事講述潮陰縣太平村三娘，送別辛苦帶大的秀才兒子赴京趕考，然朱文孝卻被強徵修海波堤。時值潮陰縣令高曾祖父的百歲壽誕，高疆夫婦為祝壽，私調民伕修園、造樓。被強徵入府的朱文孝受高千金的幫助離開高府，巧遇微服出巡的正德皇帝，並幫助正身陷困境的皇帝。朱文孝無意間透漏高府惡行，皇帝知曉事件原委後，鼓勵朱文孝一同告發潮陰縣令之失，並試探潮陽縣令是否如其子般昏庸，在妙解案件後，對高疆的懲治及朱文孝、高無等人封官晉爵，促成高家千金與朱文孝一段美好姻緣，最終於五代同堂「天下第一家」的高府祝壽、團圓的喜慶場面中結束此劇。

<sup>178</sup> 關於《天下第一家》的劇目特色，可參考 <http://twop.fhl.net/reflection/reflection8.html> 中劉南芳〈歌仔戲評論〉一文。

<sup>179</sup> 「臺北市歌仔戲觀摩匯演」，主要可回溯至民國五十二年的「臺灣地方戲劇比賽」，但在民國八十七年臺灣省精省後，涵括全臺各劇團、劇種的戲曲比賽也旋即告終，爾後全臺只剩下只有臺北市仍承續此傳統。此一活動主要由臺北市文化局與臺北市立社會教育館主辦，並以各劇團觀摩匯演的方式（如今大多只剩歌仔戲與布袋戲有達匯演的規模）。評選辦法以邀請、聘任傳統戲曲學者專家組成評選委員會加以評選，再從多日「尬戲」中，擇出個人及團體表現優異之獎項。

於下將演出的劇團、主要演員、飾演之角色、場次情節等，以表格的方式逐一清晰展示列述，其中備註的部份，主要標明杜玉琴所飾演的「趙三娘」出場的場次及其在此戲中所演唱的唱詞曲調，標示出其於劇中所飾演角色之重要性、並作為下一個演唱藝術部分的參照。

《天下第一家》 <sup>180</sup>		
演出劇團	鴻明歌劇團	
演員名單	朱正德—許秀琴      朱文孝—洪淑珠 趙三娘—杜玉琴      高 無—沈花梅 高 疆—潘秀香      高疆妻—王秀娟 高千金—黃桂卿      小 玉—李桂芳	
場次	劇情大要	備註 (杜玉琴出場場次與唱詞曲調)
第一場 拉民伋	太平村為修堤，官府下令一戶強徵一丁助築「海波堤」，朱文孝欲進京趕考，母親三娘相送至坐船處，官兵聞訊抓走朱文孝，三娘阻止追趕不及，哀傷痛絕暈了過去。	【瓊花調】 【七字調】
第二場 假公濟私	高家一家五代同堂，時值太祖百年大壽，潮陰縣令之妻提議整修高家祖厝，並借調修築海波堤的民伋，入高家修整後花園造樓臺。	
第三場 出京	正德皇帝微服出巡視察海波堤修築情形並體察民情，路上遇到尋找兒子的三娘跪在地上，面容憔悴哀傷，皇上上前了解了三娘上京尋親不成、乞討原委，並施捨了十兩，使三娘想起了文孝，並託付其幫忙找文孝。	【倍思】、 【下四管七字調】、 【七字調】、 【七字白】
第四場 修園	朱文孝被抓入縣令（高疆）府中，整修後花園，與高家小姐巧遇，細訴身世與修園緣由，高千金氣憤兄長	

<sup>180</sup> 可參考《2005 外臺歌仔戲匯演精選：歌仔戲東征，風華再現》（宜蘭：國立傳統藝術中心，2006），片長約 150 分。



	高無的錯舉，並決定助文孝離開高府趕赴科期。	
第五場 醉月樓	皇帝微服入住醉月樓，身上沒錢被趕出，朱文孝以朱千金助濟他的「金鳳釵」幫他將錢還清，並向其細訴身世，皇上要文孝一同去揭發高家假公濟私的事。	
第六場 修書	高千金質問大嫂是否借調民伕到自家修園，苦勸大嫂不成，高千金修書給高母說明原委。	
第七場 天下第一 家	皇帝與文孝一同向潮陽府尹（高無—高疆之父）去揭發高家假公濟私的事，並探一探高疆是否為廉正之官。看到祝賀高家有「天下第一家」美譽的牌匾熱鬧的祝壽氣氛。	
第八場 清官	來到潮陽府尹府上告發高無之子罪狀，高無驚訝憤怒，皇帝藉此事想一探高無為官是否清廉正直、不徇私苟且。	
第九場 策馬長堤	高無與皇帝、朱文孝一行人前往勘查海波堤修築情形，發現工程進度嚴重落後，並回到高家祖厝查探。	【都馬走路調】、【雜碎搖板】
第十場 通風報信	高母前往質問借調民伕修園一事是否屬實，高疆聽後心驚不已欲逃，高無派兵抓住他前往公堂審案。	
第十一場 斬子	高無審案判子高疆欺壓百姓、假公濟私，應斬首示，皇帝見高無為官清正，且高疆悔恨不已，便現出真實身分要求法外施恩，並要求高疆親自監工造堤，並將高千金配給朱文孝，封文孝為狀元，將三娘封為誥命夫人，高無加官進爵。	
第十二場 大拜壽	大家一同到高家為太祖祝壽，喜慶場面、和樂融融。	

## （二） 《天下第一家》之表演藝術

杜玉琴在此戲齣中主要演出場次為第一場〈拉民伕〉、第三場〈出京〉、第九場〈策馬長堤〉等，以下針對此三部分做一探析。

## 1. 第一場〈拉民伋〉

首先針對杜玉琴所飾演的趙三娘出場的部份視之，由於朱文孝要進京赴考，因此編劇於此安排三娘與子送別之戲，於此場中演唱【瓊花調】與【七字調】，念白互傾母子相依之情，顯現母子情深與人物個性，以推展劇情。其中唱詞部分如下：

### 【瓊花調】

海風吹來秋涼天 一路送子步拖延 望子此去鴻圖展  
冷暖小心小心夜早眠 冷暖小心夜早眠

此為三娘首次出場亮相的唱詞，前兩句開頭以中音區為主，敘述外在環境與內心情緒的悲涼，第三句從「此」字配合音樂突轉高音，頗有表達期望兒子有成的激動情緒，加以第四句唱詞中「小心」二字刻意重複出現，而杜玉琴於演唱時在兩句小心之間做突頓，帶有叮嚀、囑咐之感，表現出母親對於小孩關愛、擔憂的心情。整首曲調偏向哀傷的情緒，因此聲音及神情，展露出不捨兒子遠行，及離別在即的愁緒。與文孝（許秀琴飾）在舞臺上做大面積的走動，以及相互扶持、小心翼翼踩石過河的脚步動作，配合唱詞內容及劇情需求演出，表演者透過其演唱及展演的配合，讓觀眾更易進入劇情之中。

三娘於此場第二段唱詞所傳達之意，可以清楚理解並概括後面情節之推展。

### 【七字調】

母子相依渡清貧 勤儉積了十兩銀  
京城路途需謹慎 望子早為人上人

母子相「依」前三字沒有音樂，由杜玉琴清唱，且刻意將第四字「依」拖長音，會這樣的演唱，主要是因為排演時文武場<sup>181</sup>反應此句要拖長音，讓文武場有時間在拉弦的轉換上，由【瓊花調】、【霜雪調】等低音調，轉換成【七字調】的高音調，所以刻意以拖長音來爭取時間，讓音樂調性可以變換，以利在「渡」字後開始接入音樂，證明擁有好的演唱，實需演員唱腔與文武場伴奏曲調配合。而此【七字調】板式是屬於慢板，其中在演唱之時，杜玉琴加入了不少襯字、虛字，

<sup>181</sup> 文場的樂器組合以絲竹樂器為主，殼仔弦、月琴、二胡、三弦、笛子、簫、嗩吶、鴨母笛（管）、揚琴、大廣弦、六角弦、喇叭弦等，都是常用的文場樂器。歌仔戲常用的武場樂器有單皮鼓、小鼓、堂鼓、梆子、大鑼、小鑼、鏡、響盞等樂器。

如「(我)勤儉積了(是)十兩(啊)銀」、「望子早為人上(啊)人」,除了配合曲調抒發悲傷的情緒,加上了虛字或襯字,有渲染、延長情緒之功。

其後兩人對話、念白的部分,三娘與文孝互相推辭十兩,三娘時而以叮囑,甚至堅毅的語氣要文孝趕緊收下銀兩;時而以哽咽的語氣,展現不捨、離情依依之情。接著便承續第三段唱詞,內容大致與第二段的唱詞相同:

### 【七字調】

離鄉背井離娘親 身邊怎能無錢銀

家裡困難不要緊 望子能為人上人

開頭加入「你」作為襯字,提醒念白與音樂之間的連接。首句「離鄉背井(是)離娘(啊)親」刻意加入虛字、並在「娘」字拗韻,帶有延續、抒發離情在即的之愁苦與不捨。加上演唱之際,表情哀戚地注視文孝,細心將十兩放入文孝包袱為文孝整裝,做哭泣狀等等小動作,都能充分顯示在表演之時,動作、唱腔、神情各方面配合得宜,從中亦能看出其揣摩慈母心意、性格到位之處。

最後,官兵追至要抓走文孝去修堤,有大量身段的展現,由於官兵強勢抓人,一行人便在舞臺上大面積的疾走、走箍,揮動水袖、甚至翻身顯現為母焦急心情,以及展現年邁追趕不及,眼睜睜看子被抓走的無奈,以致無力回天痛苦昏厥過去的神情,讓觀者隨之演出的情緒起伏,亦不由得怨恨官兵之無情與哀傷三娘的悲淒。

## 2. 第三場〈出京〉

### 【倍思】

沿路找無我的子 山高嶺低路歹行 找過山嶺找過社

找無我子心驚惶 我的心肝兒子

【倍思】又稱為「背詞仔」、「背師仔」,在杜玉琴演唱與說明中提及,首句前四字的唱詞會固定在幕內演唱,也就是一般所稱的「背詞仔頭」。其後會有長達十多小節的過門,主要是要讓表演者有時間可以出場、做身段。因為在第三場安排趙三娘尋子的情節,因此,在這有一大段趙三娘的獨角戲,要透過曲調、演唱、身段的展演,說明母親找尋兒子那份急切哀傷的心情。配合【倍思】的特色,在第二句之後有一大段鑼鼓伴奏的長過門,使得演出者得以大量在舞臺前後左右

走動、揮動水袖、半跪作身段，甚至來段鶴子翻身，一方面配合曲調音樂，一方面這些身段亦顯示三娘爲子奔走，沿途行過重重險阻的樣貌，呈現懇求、急切、驚恐心情。另外，獨角戲忌讓觀眾感到只有一個人在臺上展演而覺單調，所以除了注重唱腔之外，大量的寫意身段、腳步手路模擬及美感注重配合，亦是經驗老道的杜玉琴在演出時候對自我特別要求。從此可知，演出時不僅是全神投入在角色塑造之中，亦注意著觀眾欣賞意願而作演出。而這也是經驗豐富老藝人，長期累積的舞臺點滴分享。

爾後旋即接唱【七字調】，並且於此場之中，以大量的【七字調】作爲三娘敘述推動情節的曲調。【七字調】是歌仔戲中最常被使用的曲調之一，可以依照劇情，而有板式快、慢的調整，而下以慢板的【七字調】來訴說母親長途尋子的悲傷情緒。其唱詞如下：

【七字調】

兒的路費不甘用 沿途乞討趕路程  
誰見過我兒的面 子生死我也不知情

此一部份的曲調板式呈現慢板敘述，主要強調母親爲了尋找孩子一路奔忙、爲了將孩子被匆忙抓走遺落的包袱與十兩銀送給孩兒，及深怕孩子挨餓、受凍的苦心，透過演唱抒發悲傷情感。配合音樂的演奏，在演唱時常即興加入襯字、虛字，如：「兒（伊）的路費（啊）不甘用」，「子生死我（就）也不（來）知情」，並將襯字或虛字，拉長音、做拖腔，哀傷聲音的掌控與渲染，烘托母親尋子內心煎熬、焦急的情緒。身段上的配合以做出躊躇、左右探視、著急的神情與動作，尋找兒子的蹤影，甚至跪下模擬乞討的真實性。

而後，以【下四管七字調】作敘述：「接到客官十兩銀 心酸喉硬淚淋淋 想到文孝我心怨恨 枉我為兒茹苦含辛」敘說皇帝微服出巡見到三娘在街上行乞，見其面容哀淒，心中泛起憐憫之意，前往施捨其十兩，見到善心人士的十兩，讓三娘不禁更加悲從中來，想起自己當初要給兒子的銀兩。更是老淚縱橫，皇帝一驚，詢問爲何見到施捨銀兩還如此哀傷，三娘訴其原委，於此亦使用【下四管七字調】：「我本是太平村的人氏 母子渡苦來相依 文孝兒子有志氣 勤讀詩書赴科期」作爲敘述。【下四管七字調】一般較少使用，據杜玉琴之說法，是編劇配合劇情與演員刻意安排，由於【下四管七字調】的調值低，並非每個人都能掌握



演唱，音低的限制，會使聲音較難發聲。但從觀者角度視之，爲了營造出悲淒、沉痛哀怨、甚至低訴的悲涼，於此使用此一曲調頗能讓觀眾隨著音樂情調，而揚起情緒起伏。加上杜玉琴在表演時配合唱詞於「心酸喉硬淚淋淋」一句後，作啜泣狀，引發臺上臺下同悲之情。以及其常於唱詞之中即興加入太平「村」、渡「苦」、爲「兒」等字的拖腔、亦或者茹苦「含辛」、「赴」科期等，根據曲調與歌詞的配合，加入裝飾的抖音美化唱腔曲調。都能顯示出在演出之時需要兼顧多面向的配合，方能成就出高水準的演出。

緊接著【下四管七字調】的曲調後轉換爲【七字白】：「我省吃儉用十兩銀 要交代兒子帶在身 哪知官府心兇狠 要造海堤抓兒讀書人」。顧名思義，【七字白】是一種半念半唱的形式<sup>182</sup>，主要有緩和前面演唱之情緒，以及與皇帝做對話之準備。皇上聽聞三娘之言，並提出建議，三娘亦以【七字白】答道：「我四處探聽找無子 沿路邊問無人知他的名 連官府都不知道 兒子若有萬一 我甘願跟他到枉死城」。杜玉琴認爲念白的部份，須有明白、清晰口條，亦要配合劇情走向揣摩說話的語調、情緒。而在演唱「我甘願跟他到枉死城」的「他」字，帶有哽咽氣音，突顯想起孩兒若有不測，不禁悲從中來的情緒。加上身段配合詞意，臉容哀怨、作勢要撞牆而死之狀，讓觀者不禁心亦爲之震動、爲其愁苦的處境掬一把傷心淚。能充分感受其掌握人物性格與符合情節的展演，實在是時時刻刻皆扣人心弦。

### 3. 第九場〈策馬長堤〉

知府高無在接受陳情之後，趕赴至其子高彊所管轄的縣中，查探是否如傳聞所言有怠惰、失職一事，三娘聞知府將來到，一心要將兒子被官府強抓走的委屈上告。其中唱詞如下：

#### 【都馬走路調】

聽說知府他來到 沿路邊走又邊跑 召集百姓齊來到  
那段冤仇怎能放水 那段冤仇怎能放水

由於【都馬走路調】是屬於快板曲調，因此可以明顯觀察到杜玉琴在演唱之時著重曲調與唱詞的配合，注意語言聲調起落分明，再加上配合主奏樂器二胡（六角

<sup>182</sup> 七字白多用於長篇說唱或對話，採半念半唱的形式，第一句可唱或念，二、三句則必以念白爲主，第四句必唱之。可參見張炫文《臺灣歌仔戲音樂》（臺北：百科文化，1982年），頁30。

絃)及洞簫、三絃等伴奏，清亮的音色與唱腔相得益彰<sup>183</sup>。身段亦多配合唱詞需要即興發揮，此段唱詞主要是招集村民告官、訴冤屈，所以，唱罷便右手翻袖高舉置於頭部，左手翻袖於後腰，臺步先慢後快，走 S 型步下臺。

高無一行人趕至潮陰縣視察堤防，三娘跪於半路上攔下高無伸冤，唱詞如下：

【雜碎搖板】

大人聽我訴冤枉 縣令為私不為公

中秋若到海潮湧 沿海村民受災殃

(高無:徵調民工今何在) 縣衙之中起樓臺

【雜碎搖板】是大陸歌仔戲音樂發展出的新曲牌形式，是一種緊拉慢唱的音樂風格，在緊湊的音樂中，將惶惶的心緒清晰明白的慢訴、演唱，考驗著臺灣歌仔戲演員在曲調與唱詞的表現拿捏能力。杜玉琴能於其中「訴」冤枉、不為「公」、中秋若「到」、沿「海」等字拖腔，配合嚴正的聲調、動作及與高無的對唱，突顯理直氣壯、義憤填膺的心情。此場在三娘的聲聲「冤枉」之中作結，從一開始小聲喊冤，到最後一句聲嘶力竭叫喊，渲染聲情，彷彿皆能感受到那股冤屈，而這也就是一位表演經驗豐富的演員，刻劃人物性格的深刻性，達到觀眾能感其所感、悲其所悲之境界。

杜玉琴厲害之處便在於一出場即能將聲音、表情相互配合，哀戚欲絕、扣人心弦，所呈現出來的人物塑型、唱腔能充分感受到悲痛、淒涼、哀戚欲絕的情緒，扣人心弦的演出，直能帶領觀者進入劇情，引起想像空間，詮釋深刻、到位的角色特質，達致聲、情、技合而為一的舞臺形象。

<sup>183</sup> 關於歌仔戲唱腔與特定文武場音樂的配合，可詳見徐麗紗《歌仔戲曲調之美》(宜蘭：宜蘭文化局，2004年)，頁21-22。

## 第六章 結語

本論文以杜玉琴演藝生涯史及表演藝術為研究主題，以下就論文探析所得，分為：「杜玉琴多元演藝型態的錘鍊」及「檢討與展望」兩部分做說明：

### 一、杜玉琴多元演藝型態的錘鍊

筆者於本論文中鑑於歌仔戲老藝人擁有豐厚的演藝閱歷，欲藉其視角重構交織在藝人生命中的歌仔戲史。學界目前研究歌仔戲藝人生命史的論文，或著重於表演藝術的書寫，或著重於演藝歷程與歌仔戲史互為關照，抑或著重於演藝歷程與歌仔戲元素的交互作用，但其研究主體，普遍以生角為主。雖然目前專書有以旦角藝人為主要採訪、研究對象，但多集中於廖瓊枝、陳旺欉等藝人身上，有關於其他歌仔戲旦角的研究仍為少數，因此驅動筆者鎖定演藝經歷豐富、有精湛表演藝術的旦角藝人杜玉琴為研究對象。

由於杜玉琴生父喜歡唱戲，加上其身為建造戲院的木匠關係，讓杜玉琴可以自由進出戲院中看戲，因此杜玉琴內在愛戲的遺傳因子及外在環境的薰陶，自小便對歌仔戲產生了喜愛之感，結下不解之緣。驅動著杜玉琴邁向歌仔戲之路。六歲時被經營內臺戲班「復興社」的養父杜友德收養，開啓杜玉琴進入歌仔戲領域的大門，戲班的成長環境及養成教育、學藝過程，內臺的演出風格、特色，皆是奠定了她歌仔戲的重要根基。

經過內臺戲班的歌仔戲基礎表演訓練後，杜玉琴轉戰電影歌仔戲之拍攝，演出題材、角色多元，從童星到男、女主角的演出經歷，討論其涉略廣泛的表演藝術，及適應內臺與電影不同載體之間演出形式，如突破舞臺的框架，講究自然、逼真實景，或如戲曲表演技藝唱、念、作、打四法，由寫意轉入寫實、外放轉為內斂的表演特質，觀察杜玉琴在面對不同表演型態的歌仔戲時，多元演繹技巧的養成與轉換。

爾後進入廣播歌仔戲界，先在「民本廣播電臺」，成為廣播劇播音演員；後轉入「正聲廣播電臺」演唱廣播歌仔戲；其後更錄製許多唱片歌仔戲。藉由杜玉琴在此時期的演出方式、經驗，探討廣播歌仔戲、唱片歌仔戲，有聲無影、倚重演員念白敘述、唱腔、聲情等傳達生動的戲劇，追求聽覺享受的載體特質及對杜玉琴唱、念技巧磨練與提升的影響。

杜玉琴進入電視歌仔戲載體中，在臺視、中視、華視與不同劇團合作演出經歷，本論文中主要概述不同階段電視媒介的技術革新或寫實、自然的表演風格等電視歌仔戲特質；探究杜玉琴進入電視歌仔戲展演空間中，演出的角色、劇目、汲取的表演藝術，並說明此一載體對其表演技藝所產生的影響與轉變。

而舞臺歌仔戲是杜玉琴演藝生涯主力，主要論述其於海外演出、外臺、現代劇場等演藝動態、經歷，透過不同的舞臺特質間，杜玉琴大量接觸旦角的演出機會，增加演繹多元旦角的經驗，促成日後多面向旦角藝術的掌握與詮釋。大量的演出機會，加上杜玉琴常同時在電視歌仔戲與舞臺歌仔戲兼班演出，演藝活動不斷地交織、出入於寫實與象徵之間，精進內心戲與外放的表演技藝功力，形成杜玉琴演藝生涯大步拓展與高峰的階段。

最後本論文探究杜玉琴奠定旦角藝術的過程，再者，經過長時間技藝養成與表演經驗，指出如何將習得的唱、念、作、打，轉化為己有，探討其形塑角色的方法與概念。而後進一步探究杜玉琴在詮釋花旦、彩旦、苦旦、老旦、武旦等多面向的角色時，掌握角色性格、情緒，配合身段、唱念等技藝，發揮刻畫角色人物之特質。並舉杜玉琴拿手戲，分析旦角藝術的形塑與表演藝術之內涵。

綜而觀之，本論文所獲致的研究內容及成果，主要為杜玉琴生平背景的記錄；探究習藝內容、基礎的奠定；梳理出入廣播歌仔戲中唱腔念白、即興應變、換聲能力的磨練過程；探討影視載體中寫實展演技藝的展現，並比較與傳統舞台寫意身段的差異；論述在外台演出時的做活戲功力的鍛鍊；以及進入現代歌仔戲中的適應及劇藝的提升；旦角表演藝術內涵的呈現。目的主要在於梳理、探究杜玉琴的演藝生涯歷程。

## 二、論文檢討與展望

筆者採用口述資料的收集、分析，輔以文獻考據佐證的書寫歷程中，深切感受到資料的不足，如電影歌仔戲時期的影像資料，杜玉琴總共演出至少十五部的電影作品，其中有六部為電影歌仔戲。但由於年代久遠，電影影像資料保存不易，或多已散佚。目前搜羅、保存最多臺語片的國家電影資料館，亦未見杜玉琴之電影作品，因此少了電影歌仔戲影音方面的第一手資料，可作為論文的佐證，未能完整呈現杜玉琴於歌仔戲時期電影演出的特色。僅能以杜玉琴口述記憶，輔以當時報章雜誌刊載的電影資訊，互相證陳、說明其演藝歷程變遷，是較為缺憾之處。



另外，廣播歌仔戲因為有聲無影的特質，使得聲音成為重要的展演媒介，然因為廣播具有特定時效性的侷限，導致廣播歌仔戲每日所播放的聲音，都隨著時間而流逝於空中。且當時少有相關的文獻資料記載，目前研究廣播歌仔戲時期的專書或期刊論文資料，亦較內外臺、影視歌仔戲時期少，因此廣播歌仔戲時期所演繹的歌仔戲作品，仍有許多是無從得知。因此無論是廣播歌仔戲的聲音檔案，抑或是可作為佐證的書籍、報刊雜誌資料，都十分少見，因此，無法搜羅到廣播歌仔戲的第一手資料，提供杜玉琴回想演出、劇目與內容，因此，筆者於本論文中捨去廣播歌仔戲劇目及內容的書寫，改以透過掌握廣播歌仔戲的製作流程以及杜玉琴如何於其中詮釋角色等方法，書寫出廣播歌仔戲時期對於杜玉琴唱念技巧的磨練與幫助。

外臺時期是杜玉琴演藝生涯中駐足最為長久的演出型態，然早期影音設備尚未風行，因此有許多精采的演出都少有記錄。而今市面所見的影音資料，如與「臺灣歌仔戲班」合作演出的《百里名醫》、《重返內臺》<sup>184</sup>及與「鴻明歌劇團」搭演的《天下第一家》<sup>185</sup>，還有與「許亞芬歌子戲劇坊」合作的《許亞芬歌子戲劇坊—碧海情天》<sup>186</sup>等，皆是老旦行當的演出，因此無法欣賞到杜玉琴在行的苦旦，或者是其他旦角行當的實際演出，甚為可惜。且長年在外臺搭班，演出過無數戲齣的杜玉琴，實際劇目或內容已無法完全詳記清楚，僅能就深具特色或其印象深刻者，加以探尋之，並旁證曾與之合作過的藝人如沈花梅、林美香、呂福祿、許秀琴、周寶川等藝人，再從彼此之間的演出印象，交叉詢問，勾勒更詳細或具特色的演出情形。

本論文透過杜玉琴演藝生涯的記述，期望可以通過其演藝經歷，觀照杜玉琴於不同時間、階段的演出特色及獲取的表演技藝。無論是打下基礎的內臺時期，還是偏重寫實演繹的影視時期，抑或成就其一身活戲的外臺階段及提升劇藝品質朝向現代化的精緻歌仔戲時期，對於杜玉琴生命史的回顧，猶如一頁頁的臺灣歌仔戲史，從中建構出臺灣歌仔戲多元發展、變化的表演型態。藝人證陳歌仔戲史

<sup>184</sup> 「臺灣歌仔戲班」《重返內臺》（宜蘭：傳藝中心，2002年），內附《孔雀膽》、《水萍怪影》、《薛平貴與王寶釧》等三戲齣。杜玉琴（飾王夫人）於此中於受邀與許秀琴（飾薛平貴）、廖秋（飾王寶釧）、謝麗玉（飾代戰女）演出《薛平貴與王寶釧》。

<sup>185</sup> 行政院文化建設委員會《2005外臺歌仔戲匯演精選：歌仔戲東征，風華再現》（宜蘭：傳藝中心，2006年），內附《父子情》、《烽火英雄劉銘傳》、《萬里山傳奇之十八盒籃》、《鬼菩薩》、《天下第一家》、《靈前會母》六戲齣。

<sup>186</sup> 《許亞芬歌子戲劇坊—碧海情天》（臺北：龍騰影音，2005年），內附《廖俠添丁》、《馬賢伏龍》、《碧海情天》三戲齣，杜玉琴參與演出的是《碧海情天》。

變遷，歌仔戲發展成就藝人豐沛歌仔戲能量，二者互相交織，形成密切的歌仔戲網絡。



## 附錄、杜玉琴演藝生涯大事記要

時間	大事記要
1942 年	出生於宜蘭羅東
1948 年	被杜友德夫婦收為養女
1954 年	入「復興社」正式學藝
1956 年	演出首部電影歌仔戲《林投姐》
1957 年	演出電影《金姑看羊》、《望春風》、《赤崁樓之戀》、《五子哭墓》、 《朱洪武》、《慈雲太子走國》
1958 年	隨「宜春園歌劇團」至菲律賓演出、進入「民本廣播電台」
1960 年	演出電影《狸貓換太子》、《奴才生狀元》
1961 年	進入「正聲天馬廣播電台」
1962 年	演出電影《矮子財遊台灣》、《甘國寶大破白水莊》、《無你我會死》、 《呂蒙正拋繡球》
1963 年	隨「正聲天馬歌劇團」進入台視演出《鄭成功》、《劉伯溫》等戲
1964 年	演出電影《西廂記》
1968 年	隨「日月園歌劇團」至新加坡演出
1969 年	隨「三弘珠歌劇團」至新加坡演出
1970 年	演出電影《張帝流浪找柳青》、參與「台視歌仔戲劇團」演出電視 歌仔戲
1971 年	參與中視「明霞歌劇團」演出閩南語歌劇、參與中視「原都馬歌 劇團」演出都馬調歌劇
1972 年	與養父母脫離收養關係
1976 年	隨「新秋月歌劇團」至新加坡演出
1978 年	至「梅英歌劇團」搭班
1979 年	買下「新亞劇團」成為團主
1980 年	參與「華視歌劇團」演出電視歌仔戲
1981 年	至「寶華興歌劇團」搭班
1982 年	至「麗麗歌劇團」搭班
1986 年	參與華視「李如麟歌仔戲劇團」演出電視歌仔戲

1989年	隨「民聲歌劇團」至新加坡演出
1994年	與「台灣歌仔戲班」於臺北社教館演出《三伯英台》、與「黃香蓮歌仔戲劇團」於國家戲劇院演出《鄭元和與李亞仙》
1996年	參與華視「葉青歌子戲劇團」演出電視歌仔戲《陳三五娘》、至「新琴聲歌劇團」搭班
1997年	與「黃香蓮歌仔戲劇團」於中視演出《福氣神爺》、《臭頭洪武君》
1998年	與「黃香蓮歌仔戲劇團」於中視演出《草鞋狀元郎》；與「黃香蓮歌仔戲劇團」於國光藝校演藝中心演出《三笑姻緣—唐伯虎點秋香》、至「新琴聲歌劇團」搭班
1998年	參與華視「葉青歌子戲劇團」演出電視歌仔戲《薛平貴與王寶釧》
2001年	跟隨「鴻明歌劇團」參與「第二屆外臺歌仔戲匯演」演出《新路遙知馬力》
2002年	參與「臺北市地方戲曲歌仔戲匯演」跟隨「鴻明歌劇團」演出《路遙知馬力》、《天下第一家》
2004年	榮獲台北市地方戲曲觀摹匯演「優秀演員獎」；與「許亞芬歌子戲劇坊」於「雲林縣歌仔戲大匯演」演出《江山美人》、《碧海晴天》；與「許亞芬歌子戲劇坊」於新舞臺演出《碧海晴天》；
2005年	跟隨「鴻明歌劇團」參與「第四屆外臺歌仔戲匯演」演出《天下第一家》
2006年	「臺北市地方戲曲歌仔戲匯演」，杜玉琴受「鴻明歌劇團」邀請於萬華區的艋舺公園展演《康熙君造浮橋》
2007年	與「許亞芬歌子戲劇坊」於新舞臺演出《廉政公鼠》；與「民權歌劇團」於臺北縣藝文中心演出《梁山伯與祝英台》
2008年	榮獲「臺北市地方戲曲歌仔戲觀摹匯演」「優秀演員獎」；參與「第六屆外臺歌仔戲匯演」跟隨「鴻明歌劇團」、「許亞芬歌子戲劇坊」分別演出《康熙君造浮橋》及《江山美人》
2009年	與「台灣歌仔戲班」於「聖誕月福音歌仔戲」藝術巡禮活動中演出《百里名醫》



## 參考書目（依出版時間順序排列）

### 一、專書

- 【清】黃旂綽《梨園原》，臺北：中國學典館復館籌備處，1971。
- 呂訴上《臺灣電影戲劇史》，臺北：銀華出版社，1961。
- 張炫文《臺灣歌仔戲音樂》，臺北：百科文化，1982。
- 愛德華·賴特(Edward A. Wright)、石光生譯：《現代劇場藝術》，臺北：書林，1986。
- 陳飛寶《臺灣電影史話》，北京：中國電影出版社，1988。
- 曾永義《臺灣歌仔戲的發展與變遷》，臺北：聯經出版事業，1988。
- 陳健銘《野臺鑼鼓》，臺北：稻香，1989。
- 邱坤良《舊劇與新劇：日治時期臺灣戲劇之研究(一八九五～一九四五)》，臺北：自立晚報出版社，1992。
- 陳正之《草臺高歌》，臺北：臺灣省新聞處，1993。
- 葉龍彥《光復初期臺灣電影史》，臺北：國家電影資料館，1994。
- 黃仁《悲情臺語片》，臺北：萬象，1994。
- 鍾喬主編《電影歲月縱橫談(上、下)》，臺北：財團法人國家電影資料館，1994。
- 電影資料館口述電影史小組編《臺語片時代》，臺北：國家電影資料館，1994。
- 陳耕、曾學文《百年坎坷歌仔戲》，臺北：幼獅，1995。
- 陳健銘《野臺鑼鼓》，臺北：稻香，1995。
- 莫光華《臺灣歌仔戲論文輯錄》，臺中：臺灣省地方戲劇協進會，1996。
- 邱坤良《臺灣劇場與文化變遷》，臺北：臺原出版社，1997。
- 陳守仁《實地考查與戲曲研究》，香港：香港中文化學粵劇研究計劃，1997。
- 唐諾·里齊(Donald A. Ritchie)、王芝芝譯《大家來做口述歷史》，臺北：遠流，1997。
- 曾永義《論說戲曲》，臺北：聯經，1997。
- 邱坤良《臺灣戲劇發展概說》，臺北：行政院文化建設委員會，1998。
- 葉龍彥《日治時期臺灣電影史》，臺北：玉山社，1998。

- 曾永義《我國的傳統戲曲》，臺北：漢光文化，1998。
- 葉龍彥《春花夢露：正宗臺語電影興衰錄》，臺北：博揚文化，1999。
- 劉美菁《歌仔戲概論》，臺北：學海，1999。
- 楊馥菱《臺灣歌仔戲》，臺中：漢光文化出版社，1999。
- 林鶴宜《臺灣歌仔戲》，臺北：行政院新聞局，2000。
- 呂福錄口述，徐亞湘編著《長嘯：舞臺福祿》，臺北：博揚文化，2001。
- 邱坤良《陳澄三與拱樂社—臺灣戲劇史一個研究個案》，臺北：國立傳統藝術中心籌備處，2001。
- 葉龍彥《臺灣戲院發展史》，新竹：新竹市立影像博物館，2001。
- 王詩英《戲曲旦行身段功》，北京：中國戲劇出版社，2002。
- 楊馥菱《臺灣歌仔戲史》，臺北：晨星出版社，2002。
- 林鶴宜《臺灣戲劇史》，臺北：空中大學出版社，2003。
- 游素鳳《廖瓊枝歌仔戲唱腔藝術探討》，臺北：學海，2003。
- 何恃東《臺灣電視歌仔戲四十年—永恆的巨星》，臺北：遠足，2004。
- 林鶴宜、蔡欣欣輯著《光影·歷史·人物：歌仔戲老照片》，宜蘭：傳藝中心，2004。
- 徐麗紗《歌仔戲曲調之美》，宜蘭：宜縣文化局，2004。
- 陳芳主編《臺灣傳統戲曲》，臺北：臺灣學生書局，2004。
- 陳江龍《廣播在臺灣發展史》，嘉義：陳江龍，2004。
- 黃仁、王唯《臺灣電影百年史話（上）》，臺北：中華影評人協會，2004。
- 葉龍彥《臺灣老戲院》，臺北：遠足文化，2004。
- 蔡文婷《弦歌不輟：臺灣戲曲故事》，臺北：光華雜誌，2004。
- 邱坤良《呂訴上》：臺北：行政院文化建設委員會，2004。
- 蔡欣欣《臺灣戲曲研究成果述論（1945-2001）》，臺北：國家出版社，2005。
- 蔡欣欣編著《戲說·說戲：內臺歌仔戲資深藝人口述劇本一一五》，宜蘭：傳統藝術中心，2005。
- 蔡欣欣《臺灣歌仔戲史論與演出評述》，臺北：里仁，2005。

方芷絮等編輯《歌仔戲東征風華再現：外臺歌仔戲匯演精選導覽手冊 2005》，宜蘭：傳統藝術中心，2006。

李惠棉《戲曲表演之理論與鑑賞》，臺北：國家出版社，2006。

林茂賢《歌仔戲表演型態研究》，臺北：前衛，2006。

林鋒雄等撰文《老歌仔的守護神：陳旺欉藝師紀念專輯》，宜蘭：宜蘭縣文化局，2006。

林鶴宜《從田野出發：歷史視角下的臺灣戲曲》，臺北：稻鄉，2007。

季季《奇緣此生顧正秋》，臺北：時報文化，2007。

洪明雪口述，蔡欣欣撰述《月明冰雪闌—有情阿嬤洪明雪的歌仔戲人生》，板橋市：北縣文化局，2008。

許水順《新加坡福建戲 1963-2005》，新加坡：韭菜芭城隍廟聯誼會，2007。

林鶴宜、許美惠《淬煉—陳剩的演藝風華和他的時代》，臺北：臺北市政府文化局，2008。

紀慧玲《廖瓊枝：凍水牡丹》，臺北：時報文化，2009。

## 二、學位論文

劉南芳《由拱樂社看臺灣歌仔戲之發展與轉型》，臺北：東吳大學中文研究所碩士論文，1988。

黃雅蓉《野臺歌仔戲演出風格之研究》，臺北：中國文化大學藝術所，1995。

李雅惠《葉青歌仔戲表演藝術之研究》，臺北：臺灣師範大學國文所碩士論文，1997。

楊馥菱《楊麗花及其歌仔戲藝術之研究》，臺中：東海大學中國文學所碩士論文，1997。

施如芳《歌仔戲電影研究》，臺北：國立藝術學院傳統藝術研究所碩士論文，1997。

孫惠梅《臺灣歌仔戲劇團經營管理之研究：以宜蘭縣職業歌仔戲團為例》，臺北：中國文化大學藝術所碩士論文，1998。

劉秀庭《「賣藥團」：一個另類歌仔戲班的研究》，臺北：藝術學院傳統藝術所碩士論文，1999。

郭美芳《通俗文化的構成與轉型：電視歌仔戲及其觀眾之研究》，臺北：輔仁大學大眾傳播學研究所碩士論文，2001。

陳銀桂《小咪（陳鳳桂）演藝生涯：從歌舞劇團到歌仔戲界》，臺北：政治大學中國文學所碩士論文，2002。

陳玟惠《高雄市歌仔戲藝人陳桂英表演及教學藝術研究》，高雄：高雄師範大學國文教學研究所碩士論文，2002。

洪瓊芳《歌仔戲坤生郭春美表演藝術與表演美學之研究》，嘉義：中正大學中國文學系碩士論文，2003。

邱美慈《陳美雲演藝史及其演出本三種研究》，臺北：中國文化大學戲劇所碩士論文，2003。

陳慧玲《外臺歌仔戲藝人表演風格形塑之探討—以蔡美珠演藝歷程為對象》，臺北：國立臺北藝術大學戲劇學系研究所碩士論文，2004。

高振宏《大橋頭「復興社」研究》，臺北：政治大學中文所碩士論文，2005。

黃如薇《臺灣歌仔戲小生陳昭香表演藝術之研究》，臺北：中國文化大學戲劇研究所碩士論文，2005。

童灑雯《臺灣四十年代到六十年代歌仔戲之變遷—以嘉義「桂秋雲歌劇團」與臺中「劉文和女子歌劇團」（1950~1970）為討論對象》，花蓮：國立花蓮教育大學民間文學研究所碩士論文，2006。

紀慧玲《國家政策下的外臺戲班—以1990年代後期迄今之創作演出為觀察重心》，臺北：臺灣大學戲劇學研究所，2007。

潘韻名《許秀年之歌仔戲唱腔藝術研究》，臺北：臺北藝術大學傳統藝術研究所碩士論文，2007。

盧佳慧《由許再添的樂師生涯探傳播媒介對於歌仔戲曲調運用之影響》，臺北：國立臺灣師範大學民族音樂研究所碩士論文，2007。

王雲玉《箝制與競技：地方戲劇比賽變遷的歷史解讀》，臺北：臺北藝術大學傳統藝術研究所碩士論文，2008。

蘇盈恩《唐美雲從業歷程及其唱腔藝術研究》，臺北：國立臺灣師範大學民族音樂研究所碩士論文，2008。

陳幼馨《臺灣歌仔戲「胡撇仔」表演藝術進程與階段性特質》，臺北：臺灣大學臺灣文學研究所碩士論文，2009。



### 三、期刊論文

- 林茂賢〈歌仔戲概說〉，《民俗曲藝》，42期，1986。頁48-72。
- 蔡秀女〈光復後的歌仔戲電影〉，《民俗曲藝》，46期，1987，頁26-35。
- 蔡秀女〈臺語影片的類型〉，《民俗曲藝》49期，1987，頁30-31。
- 林茂賢〈傳統歌仔戲的再生〉，《民俗曲藝》，59期，1989。頁66-73。
- 徐亞湘〈寶島第一京班－被遺忘的「宜人園」〉，《表演藝術》第28期，1995.02，頁50-51。
- 林茂賢〈臺灣的電視歌仔戲〉，《靜宜人文學報》，8期，1996。頁33-41。
- 沈惠如〈論「電影歌仔戲」在歌仔戲發展中的定位〉，《德育學報》，14期，1998。頁1-13。
- 蔡欣欣〈臺灣劇場歌仔戲邁向現代化的發展－以一九八〇年到一九九七年臺北市劇場歌仔戲演出為例〉，《當代》第131期，1998.07，頁14-33。
- 林良哲〈由落地掃到歌仔戲－日治時期歌仔戲發展過程初探〉，《宜蘭文獻雜誌》第38期，1999.03，頁3-49。
- 王見川〈關於日治時期臺灣的歌仔戲－兼談其起源問題〉，《宜蘭文獻雜誌》第38期，1999.03，頁77-100。
- 邱坤良〈臺灣戲劇的快樂時光－「內臺戲」的啓示與反省〉，《表演藝術》第77期，1999.05，頁95-98。
- 施如芳〈歌仔戲電影所由產生的社會歷史〉，《新聞學研究》，59期，1999。頁23-40。
- 施如芳〈看歌仔戲電影,看見內臺歌仔戲－「拱樂社」和它的電影〉，《傳統藝術》，13期，2001。
- 蔡欣欣〈千禧年聆聽歌仔的跫音：世紀戲說－與歌仔戲藝術對話活動紀實〉，《傳統藝術》第11期，2001.02，頁11-15。
- 蔡欣欣〈瀏覽電視歌仔戲的歷史光影〉，《表演藝術》第98期，2001.02。頁44-49。
- 鄭溪和〈見證歌仔戲的一頁滄桑－藝人陳春治的內臺與賣藥團生涯〉，《屏東文獻》第4期，2001.12，頁48-66。
- 徐亞湘〈試論臺灣早期商業劇場－以日治時期臺北市淡水戲館（新舞臺）、艋舺戲園及永樂座為例〉，《民俗曲藝》第146期，2004.12，頁51-112。

林永昌〈從商品經濟看臺灣內臺歌仔戲的變遷—以《中華日報》戲院廣告為對象〉，《民俗曲藝》第 146 期，2004.12，頁 113-156。

林鶴宜〈戰後臺灣歌仔戲商業劇場風雲—以二十世紀 50 年代臺北市的戲院演出為觀察範圍〉，《歌仔戲的生存與發展—海峽兩岸歌仔戲藝術節學術研討會論文彙編》，2006.01。

林鶴宜〈歌仔戲「幕表」編劇的創作機制與法則〉《成大中文學報》第 16 期，2007.04，頁 171-195。

林鶴宜〈「做活戲」的幕後推手：臺灣歌仔戲知名講戲人及其專長〉《戲劇研究》創刊號，2008.01，頁 221-252。

#### 四、論文集

曾永義〈臺灣歌仔戲近況及其因應之道〉，海峽兩岸歌仔戲學術研討會編委會《海峽兩岸歌仔戲學術研討會論文集》，臺北：文建會，1996.06，頁 1-22。

林鶴宜〈歌仔戲老照片所見的人物和歷史—談蒐集計劃的三個收穫〉，成功大學藝術所主辦「臺灣傳統戲曲研討會」會議論文，2002.12。

林國源〈內臺歌仔戲研究芻議〉，成功大學藝術所主辦「臺灣傳統戲曲研討會」會議論文，2002.12。

林鶴宜〈臺灣戲劇歷史十二題〉，《2002 兩岸戲曲大展學術研討會論文集》，宜蘭：傳統藝術中心，2003，頁 483-513。

徐亞湘〈落地掃到戲園內臺的跨越—日治時期歌仔戲演出場域轉變之探討〉，收入蔡欣欣主編《百年歌仔：2001 年海峽兩岸歌仔戲發展交流研討會論文集》，宜蘭：傳統藝術中心，2003，頁 400-421。

蔡欣欣〈當代臺灣地區歌仔戲研究概述〉，收入蔡欣欣主編《百年歌仔：2001 海峽兩岸歌仔戲發展交流研討會論文集》，宜蘭：國立傳統藝術中心，2003，頁 642-688。

#### 五、報刊雜誌資料

白克〈評薛平貴與王寶釧〉，《聯合報》，【1956-01-06 /06 版/藝文天地】

艾文〈影談唐伯虎點秋香〉，《聯合報》，【1956-02-18 /06 版/藝文天地】

（報訊）〈「林投姐」上映〉，《聯合報》，【1956-08-31/ 06 版/藝文天地】

白濤〈影談林投姐〉，《聯合報》，【1956-09-01/ 06 版/藝文天地】

(報訊) <寶島影圈 本省臺語片形成三大勢力 各公司勵兵秣馬紛紛拍攝新片>，《聯合報》，【1956-09-29/06 版/藝文天地】

(三重訊) <林投姐大走紅運 薛仁貴即可出籠 關片在竹票房紀錄大為吃香>，《聯合報》，【1956-10-19/ 05 版】

(報訊) <影棚突呈蓬勃 臺語片走紅影壇(上)(下)>，《聯合報》，【1956-11-13~14 /03 版】

(報訊) <水銀燈下 大家望春風.突來麻瘋女 金姑擅南管 破網唱哭調>，《聯合報》，【1956-11-29 /06 版】

藝臺<寶島影圈 從票房紀錄 看國產片>，《聯合報》，【1957-01-21/ 06 版】

(報訊) <寶島影圈 宗由新作即將開拍 馮明遠籌拍新片中>，《聯合報》，【1957-03-09/ 06 版/聯合副刊】

(報訊) <臺語電影事業的隱憂一~八>，《聯合報》，【1957-9-26、9-27、9-28、9-29、9-30、10-02、10-03、10-04】

(報訊) <葉劍秋臨別公演 水祥雲將遊南洋 杜玉琴將赴菲島>，《聯合報》，【1958-08-24/06 版】

(報訊) <宜春園劇團 今赴菲公演>，《聯合報》，【1958-08-24/02 版】

(報訊) <臺語電影爭拍古裝>，《聯合報》，【1959-01-06 /06 版/新藝】

(報訊) <古裝片流行>，《聯合報》，【1959-07-14/06 版/新藝】

鳳馨<臺灣影壇探秘之三>，《聯合報》，【1962-04-03/08 版/新藝】

(報訊) <客家的採茶戲 今明有欣賞會 廣播歌仔戲團舉行公演>，《聯合報》，【1964-11-21 /07 版】

(報訊) <臺語影圈 黃俊要當導演 月春鶯準備拍新片 林琳再做老板 王輝堂看破了紅塵>，《聯合報》，【1969-01-01/ 13 版】

(報訊) <臺語影圈>，《聯合報》，【1970-01-13/05 版】

(中央社 臺北十七日電) <歌仔戲名伶杜玉琴 與養父母脫離關係>，《聯合報》，【1971-09-18/ 03 版】

(報訊) <地方戲劇比賽 今起分區舉行 市民可以自由前往觀賞>，《聯合報》，【1975-10-12/ 06 版】

林茂賢<衍化篇 歌仔戲歷盡滄桑 草根性維繫生命力>，《聯合報》，【1992-08-16/ 18 版/藝聞焦點】

曾永義〈臺灣鄉土藝術的關懷 精緻歌仔戲：從野臺到國家劇院〉，《聯合報》，【1993-03-10/31 版】

曾永義〈從電視劇場到國家劇院 黃香蓮演出〉，《聯合報》，【1994-08-24/37 版】

（報訊）〈衛星強波 戲劇天地 「西廂記」歌仔戲登場〉，《聯合報》，【1995-08-27/23 版】

（報訊）〈黃香蓮歌仔戲團演「三笑姻緣」〉，《聯合報》，【2002-01-09/14 版】

陳志豪〈歌仔戲尬團 逾萬戲迷搶看〉，《聯合報》，【2008-09-28/ C2 版】

（刊訊）〈劇團動態〉，《地方戲劇雜誌》創刊號、第二期、四五期、，臺北：臺灣省地方戲劇協進會，1956.03、04、07，頁 31，頁 28-29，頁 29-31。

司馬言〈地方戲搬上銀幕說起〉，《地方戲劇雜誌》第二期，臺北：臺灣省地方戲劇協進會，1956.04，頁 11。

徽 熹〈訪廖添丁導演--唐紹華〉，《地方戲劇雜誌》第四五期，臺北：臺灣省地方戲劇協進會，1956.07，頁 14-15。

暢 人〈哀豔淒絕的民間故事 「林投姐」上銀幕〉，《地方戲劇雜誌》第六期，臺北：臺灣省地方戲劇協進會，1956.08，頁 18-19。

西門大〈地方戲演員與電影明星〉，《地方戲劇雜誌》創新號第一期，臺北：臺灣省地方戲劇協進會，1957.07，頁 7-8。

（刊訊）〈談談歌仔戲的連臺好戲—雷峰塔〉《電視週刊》第 5 期，1962.11，頁 34。

（刊訊）〈歌仔戲—秦雪梅教子〉《電視週刊》第 6 期，1962.11，頁 34。

（刊訊）〈歌仔戲新戲碼—三伯英臺〉《電視週刊》第 8 期，1962.12，頁 32-33。

梅尙卿〈劉伯溫〉《電視週刊》第 55 期，1963.10，頁 14-15。

梅尙卿〈歌仔戲紅星：杜玉琴〉，《電視周刊》55 期，1963.11。頁 15。

鐵 輝〈歌仔戲劇團介紹之一：轟動全省的正聲天馬劇團〉，《電視周刊》292 期，1968.05，頁 4-5。

鐵 輝〈歌仔戲劇團介紹之二：王明山和金鳳凰劇團〉，《電視周刊》293 期，1968.05，頁 16-17。

鐵 輝〈歌仔戲劇團介紹之三：星光閃爍的明明歌劇團〉，《電視周刊》294 期，



1968.05，頁 10-11。

鐵 輝〈歌仔戲劇團介紹之四：屢獲榮譽的聯通歌劇團〉，《電視周刊》295 期，1968.06，頁 12-13。

義 文〈劇團動態〉，《電視週刊》第 363 期，1969.9，頁 26-27。

高宜三〈閩南語歌劇〉，《中國電視週刊》第 6 期，1969.11，頁 30-31。

林澤萬〈明霞歌劇團新陣容〉，《中視電視週刊》第 78 期，1971.04，頁 23。

林澤萬〈巫明霞談五虎平西〉，《中視電視週刊》第 87 期，1971.06，頁 24-25。

林澤萬〈巫明霞演武劇—回頭是岸〉，《電視週刊》第 111 期，1971.11，頁 10。

林澤萬〈明霞自編自導—重見天日〉，《電視週刊》第 114 期，1971.12，頁 8。

萬 友〈明霞中視金龍三團的近況〉，《中視電視週刊》第 138 期，1972.06，頁 37。

亞 新〈華視的歌仔戲〉，《華視週刊》第 2 期，1971.11，頁 20-21。

薛菊秀〈把傳統提升〉，《華視週刊》第 433 期，1980.02，頁 14-21。

薛菊秀〈日正當中請看中午檔歌仔戲—英雄好漢〉，《華視週刊》第 448 期（1980.05），頁 26-27。

尹呈天〈華視午間李如麟歌仔戲—民間傳奇洛陽橋〉，《華視電視週刊》第 773 期，1986.08，頁 36。

（刊訊）〈琴韻·簫聲皆動人—收視午間第一，李如麟魅力依舊〉，《華視電視週刊》第 815 期，1987.06，頁 38。

## 六、影音、網路資料

《弄假成真》，臺北：環球唱片，編號 ULP—7002。

《六月雪》，臺北：環球唱片，編號 ULP—7004。

《一女配三夫》，臺北：環球唱片，編號 ULP—7007。

《王昭君》，臺北：環球唱片，編號 ULP—7008。

《重返內臺》，宜蘭：傳藝中心，2002。

《百里名醫》，臺北：臺灣基督長老教會傳福中心，2005。

《許亞芬歌子戲劇坊—碧海情天》，臺北：龍騰影音，2005。

《2005 外臺歌仔戲匯演精選：歌仔戲東征，風華再現》，宜蘭：傳藝中心，2006。

華視台史館：<http://www.cts.com.tw/ctsmuseum/c4.htm>

歌仔戲資訊站：<http://twelfin.netfirms.com/>

劉南芳〈歌仔戲評論〉一文，詳見福音歌仔戲網站：<http://twop.fhl.net/>

臺灣歌謠資料庫：<http://www.taiwan123.com.tw/musicdata/index.htm>

香蓮戲劇社：<http://www.huangxianglian.com/contact.php>

「新櫻鳳劇團」：<http://www.cyberstage.com.tw/>

陳美雲個人影音網頁：

<http://www.wretch.cc/video/chernmeiyung&func=single&vid=3349252>

