

南華大學

民族音樂學系



明珠女子歌劇團《六月雪》旦角唱腔研究

指導教授：周純一老師
江武昌老師

學生：王羿棋

繳交日期：中華民國九十八年四月十日

目錄

第一章 緒論	
第一節 研究動機與目的	1
第二節 研究範圍	5
第三節 研究方法	7
第四節 明珠女子歌劇團與《六月雪》	9
第二章 《六月雪》劇本分析	
第一節 故事源起與劇本大綱	11
第二節 段落編排分析	15
第三節 人物唱腔與曲調的安排及應用	19
第三章 旦角唱腔與角色的變化探討	
第一節 失恃失怙之孤女童媳	31
第二節 短暫歡樂之人妻賢婦	33
第三節 忍痛含辛之寡婦孝媳	35
第四節 含冤負屈之貞節烈婦	39
第五節 天地同悲之怨鬼孤魂	45
第四章 旦角唱腔曲調分析	
第一節 七字調與七字調的變化	49
第二節 陰調與新編陰調	59
第三節 都馬調組曲	67
第四節 六月雪	79
第五章 結論	83

參考文獻	87
附錄一	92
附錄二	100
附錄三	109

第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

由於歌仔戲是土生土長於台灣的傳統戲曲劇種，也最能夠代表台灣的文化特色，它具有閩南語系的腔調，濃厚的台灣鄉土色彩，也是台灣民間的生活中占有非常重要地位的一項表演活動。而歌仔戲能夠流傳至今，也是因為它能隨著時代的變遷推陳出新，既保留傳統，又能夠有創新表現。歌仔戲的表演形式從早期的歌仔陣、落地掃、老歌仔戲到野台歌仔戲、內台歌仔戲、廣播歌仔戲、電影歌仔戲、電視歌仔戲，一直到現代劇場歌仔戲¹，可見歌仔戲不同時期的發展與台灣社會文化背景的歷史變遷是緊密不可分的。

其實歌仔戲的最早起源是為宜蘭人利用漳州薌江一帶的「歌仔」，來演唱當

¹「現代劇場歌仔戲」也有「舞臺歌仔戲」、「精緻歌仔戲」及「劇場歌仔戲」等不同名稱。但在楊馥菱《臺閩歌仔戲之比較研究》(台北縣：學海出版社，2001年)，頁95-96中指出：由於「舞臺」是指高於地面的表演區，未能劃分野臺或是內臺，甚至以「舞臺歌仔戲」會與早期在戲館或戲院演出的「內臺歌仔戲」產生混淆不清的現象；而「精緻歌仔戲」是由台灣大學曾永義教授所提出，是指歌仔戲走入現代化劇場之後，著重於追求表演藝術的精緻化發展。然而「精緻歌仔戲」是就其藝術表演的優劣與整體風格呈現的高低而言，其表現是否能夠在各方面達到精緻的要求還有待商榷，且也非就其表演型態而劃分；而「劇場歌仔戲」則為蔡欣欣教授的說法，意指八零年代後期利用現代化的劇場建築、設備與技術等，來配合或強化演出效果的室內舞台歌仔戲。然而「劇場」即為戲劇演出之場地，不論落地掃、野臺、內臺也都屬於表演之劇場。因此以「劇場歌仔戲」來稱八零年代後的表演型態，時代定位不夠明確。林茂賢《歌仔戲表演型態研究》(臺北市：前衛出版社，2006年)，頁288-2915中也提到，凡是一九八零年代之後，歌仔戲專業演員以現代劇場為演出場地，並配合現代專業舞台設計、燈光、音效等技術，且具有各類專業人員如編劇、導演等齊備的製作群，而以推廣文化及企業經營理念進行戲曲文化行銷，這種型態、手法所演出的歌仔戲，均屬於「現代劇場歌仔戲」。

時流行於台灣的「車鼓戲」，因民眾對於歌仔音樂的喜愛勝過車鼓音樂，於是便進而取代了車鼓音樂而形成「歌仔陣」。歌仔陣在行進時若到群眾聚集之處，即用四根竹竿為成表演區就地演出，故稱「落地掃」。之後，歌仔陣由平地轉移到了舞台，演出劇情由散齣變為全本戲，宜蘭人稱之為「本地歌仔戲」或「老歌仔戲」²。而後老歌仔戲又向當時流行的亂彈戲、四平戲、南管戲、高甲戲等學習裝扮、身段、對白和音樂而漸成為大戲—「野台歌仔戲」，即現在廣義所稱「歌仔戲」的表演形式。

雖然長久以來，歌仔戲隨著社會的變遷發展出了不同的表演類型³。但其中內台、廣播、電影之歌仔戲都已絕跡，現今較為活躍的就屬於野台歌仔戲和劇場歌仔戲。因為台灣民間傳統信仰的影響，野台歌仔戲多是在神誕廟會上演出，也因流動性極大，舞台裝置和道具行頭會較於簡單化，此時的表演也是因為宗教意義重於藝術的表現。早期的歌仔戲原本就沒有文字的劇本，都是以「說戲」的方式，即開演前由導演講述戲的劇情大綱，而演員就根據大綱上台即興演出，所以現在大部分的野台戲也都是用此方法，因為沒有劇本就沒有固定的台詞和唱腔，這種方法讓演員有較大的發揮空間，但也容易讓戲劇結構過於鬆散、或是出錯的問題較多。

因為受到社會型態的轉變，休閒娛樂也越來越多元化，近年來的一些文化

² 參見楊馥菱《台灣歌仔戲》(台北市：漢光文化，1999年)，頁28。

³ 參見曾永義《臺灣歌仔戲的發展與變遷》(台北市：聯經出版社，1988年)

活動或是大型的廟會活動，開始會由文化單位所辦理。例如「國立傳統藝術中心」就陸續在台灣各地舉辦外台歌仔戲的匯演，可以說是傳統戲曲界的年度盛事，而且能夠獲選的團體也都是有一定的水準。除了休閒娛樂的多元化，也因為環保意識的抬頭，以往在廟口熱鬧吵雜的表演，漸漸也會讓附近居民所排斥，所以劇團為了順應潮流，就需要注意演唱的音量和聲響的控制，與其強調音量的加大，應該更要朝音質及唱腔的提升。

近年隨著現代化劇場的建築，歌仔戲也開拓了新的表演場所，但劇場歌仔戲的演出生態還是多半依賴每年的藝術季、戲劇季、文化季等各種文教活動的策劃，或由民間經紀公司的邀約，或參與徵選與自行租借場地，或配合學術研討會與推廣示範講座，或獲得地方戲劇競賽的優勝名次，以及社團的薪傳成果公演的方式演出⁴。而演出的生態的不同，當然觀眾層面的訴求也會不同，這也使得歌仔戲更邁向「文人化」與「精緻化」的發展趨勢⁵，更加講究品質。

《六月雪》這齣戲，是明珠女子歌劇團從外台歌仔戲時期到走進現代劇場歌仔戲時期的代表作品。《六月雪》從 2001 年外台的首演至今，已經演出了幾十場，一直都深受到觀眾的感動與歡迎，相信一齣好的戲劇，必定有其成功的原因。於是筆者選擇了《六月雪》這齣戲來探討。希望藉由此劇，除了讓大眾更加認識到現代的精緻歌仔戲的創作外，對於歌仔戲的精髓其唱腔的表演藝術，也能有更深

⁴ 參見蔡欣欣《臺灣歌仔戲史論與演出評述》(臺北市：里仁書局，2005 年)，頁 64。

⁵ 同註 2，頁 331。

一步的瞭解，體會到台灣民間戲曲的美。

第二節 研究範圍

現代的歌仔戲因為了提升品質，所以須更講究細密的分工要求，像劇目文本的編撰，表演風格的設計，戲曲音樂的譜寫，以及舞台美術的應用等等，皆會借重各領域的人才，提供現代化的藝術創作理念⁶，其中劇本便是第一個所要接觸到的問題。因為早期傳統的歌仔戲沒有劇本，所以演出時，完全是要靠演員自己本身的功力，即興的編詞編腔演出。可是若想做更專業於藝術文化性的表演時，劇本就相當的重要，因為必須在演出前做好定腔和定譜的工作，為使減少表演時出錯的情形，才能更提昇品質，呈現高水準的演出。

一個歌仔戲演員要如何表現一齣戲，使用怎樣的身段、唱腔和曲調，都是建立在劇本的走向而定。劇本的結構脈絡對於戲劇的表演來說也是使其穩固的地基，因要如何在一兩小時的時間，讓觀眾了解故事的內容之外，並且還能夠打動觀眾的心，這都是需要深入去規劃。所以劇本的題材選擇，影響台詞與唱詞的編寫，相對也關係著唱腔曲調和音樂的設計，所以筆者一開始對《六月雪》的劇本先做解析。

歌仔戲的表現包括了音樂曲調、鑼鼓、唱腔、身段、念白、表情甚至還有服裝、化妝、燈光、舞台道具等等，是一門綜合性的藝術，而本論文的研究範圍著重在於唱腔和曲調上的研究探討，因歌仔戲的最大的特色就是在其唱腔與音樂，

⁶ 參見林茂賢《歌仔戲表演型態研究》(臺北市：前衛出版社，2006年)，頁308。

因為大部分的傳統戲劇中，戲碼、角色、服裝、道具、舞台陳設甚至身段，其實大致都很雷同，惟獨在唱腔部分，這也是各種傳統戲曲的主要區分之處。且筆者特別是針對於旦角，因旦角在《六月雪》這齣戲裡，是非常重要地位的靈魂人物，本劇的經典唱段也都在於旦角上，且隨著角色歷經不同的時期，其唱腔上也有所不同變化表現出不同的特質，充分表達了主角情感，因此筆者將旦角的唱腔做為主要深入的研究對象。

第三節 研究方法

一、文獻研究

本論文的第二章部分，筆者將會對元雜劇《竇娥冤》原始劇本與明珠歌女子歌劇團《六月雪》的劇本兩者做分析探討，先理解劇本所反應的生活，以及劇中的衝突與主題思想。並解釋《六月雪》劇本中每一場次的結構關係後，再總覽全劇的唱腔佈局，之後針對旦角的性格對其唱腔作為主要研究。並利用與本論文有關之參考文獻，包括論著、期刊、論文、有聲資料等等為本篇的論述內容加以引證或作為參考依據。

二、田野訪談調查

筆者將會訪問明珠歌女子歌劇團的編劇及當家小旦李靜芳小姐與負責音樂設計的李忠和先生，以進行瞭解《六月雪》劇本的創作理念與過程，以及關於歌仔戲唱腔與曲調的編排、設計等相關問題；也會藉由觀看明珠歌女子歌劇團的平時演出進行田野調查。

三、影音資料研究

因《六月雪》現今已不再演出，所以筆者會對明珠歌女子歌劇團2003年「群英會戲臺外台歌仔戲匯演」，由國立傳統藝術中心舉辦，在台中公園演出的《六月雪》，以及2007年於臺北縣政府文化局藝文中心演藝廳所演出的《六月雪》錄製的DVD，作為第三章和第四章的主要參考依據，並以代表風格曲調進行採譜分析。由於筆者對於西方古典音樂樂理以及現代國樂的器樂演奏較為熟悉，因此筆者也將應用古典樂理所使用的和聲及曲式等概念，對唱腔曲調進行分析，最後再將文本與唱腔的分析結果加以綜合。

第四節 明珠女子歌劇團與《六月雪》

「明珠女子歌劇團」前身為全勝歌劇團，在民國四十八年於台中創立，而在隔年改名為「新明興歌劇團」，一直到民國七十六年，創團人李子明先生在南投草屯鎮定居後，重新登記為「明珠女子歌劇團」，所以迄今已有五十年的演劇生涯，也是三代家族戲班。

在「新明歌劇團」時期，李子明先生不僅自己經營劇團，也會擔任劇團老生、文武生和三花的角色。民國五十八年，透過了當時雲林虎尾電台的廣告，正是對外招收了三十幾個學生，皆是十三、四歲到十七、八歲的小女生，並聘請教戲的老師排戲訓練，但最後只剩十個女孩子留在戲班，經過三年的訓練和實習演出，這些女孩子都已經能夠在台上擔任重要角色，現任的團長許素珠便是當時的成員之一，成為李子明先生的妻子後，兩人便一起共同經營戲班。

剛搬到南投時的戲班，也曾遭遇過經營困難的窘境，但為了戲班三四十人的生計，夫妻兩人辛苦的將它繼續維持下去，即使在困境中，還是聘請各種不同的教戲老師，讓他們的子女從小就開始接受各種身段動作和唱腔的訓練。直到民國七十年之後，台灣的經濟開始起飛後，演藝活動也慢慢增多了，也因為台灣「大家樂」的盛行，中獎之後的演戲謝神便開始供不應求，新明興劇團在十餘年的刻苦經營，終於有了豐收的成果，他們的孩子也一一投入了演戲的工作。

最後因為工作多到需要分團演出時，演員人手還會不足的情況，李子明夫妻就增添房屋做為演員和練習生的訓練場及宿舍，陸陸續續招收南投當地對歌仔戲有興趣的女孩子，提供食宿和聘請教師教授歌仔戲的表演訓練，並等到有一定程度時，再讓她們一面訓練，一面加入劇團實習，十餘年來不知不覺中，竟也訓練了三四十位南投出身的歌仔戲演員，不但如此，李子明先生還聘請布馬戲和車鼓戲的師傅為這批學生傳授了布馬戲和車馬戲的傳統表演藝術。

戲班經營漸漸穩定後，在南投地區的人脈和戲路經營也更加的扎實，「新明興歌劇團」正式把團名改為「明珠女子歌劇團」，此時也以劇團的第二代及第三代為主力，之後「明珠女子歌劇團」的表演藝術更建立起了不錯的口碑，並常受到各界人士邀請到台灣各地演出。

從 2000 年起，因為表演藝術文化的展演活動興起，「明珠女子歌劇團」的出色表現，開始在文化局、藝術中心或文建會所舉辦的活動中受邀公演，也就在 2001 年出現了「明珠女子歌劇團」的第一齣代表作《六月雪》，也是歌仔戲的表演性質變遷的影響之後，為了更提升演出品質和質感，而製作了《六月雪》這齣大戲，從劇本及編排故事情節走向到唱詞唱腔、曲調音樂的編寫都是經過詳細的設計，演出後果然廣受到好評，因此，這也為「明珠女子歌劇團」之後創作的大戲，奠定下了基礎。

第二章 《六月雪》劇本分析

第一節 故事源起與大綱

《六月雪》這齣戲是根據元朝雜劇名家關漢卿所作的《竇娥冤》改編而來的。

《竇娥冤》有四折一楔子，也是元雜劇的標準體制，相當於現代劇作的四幕或四場，這種結構容易把長故事縮短，裁剪內容壓縮篇幅，使人物性格不完整，主題思想不突出。或是把短故事拖長，東拼西湊結構鬆散，人物性格不統一，主題思想混亂。但是關漢卿的劇作卻沒有這種毛病，對情節的處理，矛盾衝突的發展和解決，都很恰當，結構也甚緊密⁷。因此《竇娥冤》也成為了關漢卿作品中的第一傑作。

「楔子」的內容是在描寫楚州有一名窮秀才竇天章與女兒端雲兩人相依為命，曾經向寡婦蔡婆借貸，但蔡婆幾度索債都無力償還，但因蔡婆喜愛竇女端雲的討喜可愛，於是便與竇天章商議，將端雲給蔡家做童養媳，藉此抵債，然後蔡婆再送些盤纏給竇天章上京求取功名。竇天章無法可想，只好依了蔡婆的意見，父女兩人臨別依依，但縱然百般不捨，卻也無可奈何。於是早年喪母的七歲女孩端雲，至此又與父親失散分離。

「第一折」的時間已是過了十三年後，自從端雲入蔡家後，蔡婆就將她改名

⁷ 參閱張雲生《關漢卿傳論》(北京：開明出版社，1990年)，頁149。

為竇娥，長大之後嫁作為蔡家的媳婦，但新婚不到兩年，竇娥的丈夫就病死了，之後婆媳兩人便相依為命。一日，蔡婆向賽盧醫討債不成，賽盧醫反而要勒死蔡婆，恰好被路過的張驢父子所救，可沒想到張驢兒父子竟是無賴，知道蔡婆是有錢人又與媳婦皆是寡婦，就趁機住進蔡家，軟硬兼施強逼蔡家婆媳與他們父子成親，意圖財色雙收，但竇娥堅決不改嫁張驢兒。

「第二折」述說張驢兒眼見無法得逞，意圖下藥害病中的蔡婆孤立竇娥，剛好又找上了賽盧醫，向他買毒藥，開始賽盧醫不從，張驢兒便威脅他若不賣他毒藥，就將他先前想謀害蔡婆的事報官。得到毒藥後張驢兒設計在竇娥原本要煮給婆婆的羊肚湯裡下藥，不料卻陰錯陽差毒死了自己父親。之後張驢兒告官誣陷竇娥毒死公公，而楚州太守桃杌竟是個貪官，受了賄，就百般酷刑竇娥，但竇娥堅貞寧死不屈，貪官便轉對蔡婆嚴刑以逼招供，竇娥不忍婆婆受酷刑，便含冤招認，被貪官判了斬刑。

「第三折」竇娥將要被行刑，也是全劇的最高潮，因為含冤的竇娥，心裡滿腹委屈不平卻無處申冤，她滿腔悲憤地咒罵天地：「你不分好歹何為地？天也，你錯勘賢愚枉為天！」⁸，於是臨刑之前，竇娥發下了三大誓願：一要滿腔熱血盡染於八尺白綾之上，不肯一滴流在楚州的無情土地上。二要六月飄雪掩蓋竇娥被冤死的屍身。三是要楚州亢旱三年。果真竇娥被殺之後，一霎時天昏地暗，大

⁸ 參閱王季思主編，《中國十大古典悲劇集》（上海市：上海文藝出版社，1982年），頁19。

雪紛飛，竇娥的鮮血更無半點落地，接著，楚州地方果然也大旱三年。

「第四折」述說竇天章得官之後，心裡其實一直掛念著他的女兒端雲，但後來因蔡婆已搬離當時的家，才了無音訊。十六年後，竇天章回到楚州，那一晚他正好在看竇娥毒死公公一案的文卷，看著看著昏沉想歇息時，竇娥的冤魂現身與她的父親相認，竇天章知道端雲就是那毒死公公的竇娥後，起初對竇娥很不諒解，於是竇娥將冤情的經過始末告訴他的父親。竇天章重新審理此案，竇娥冤魂與張驢兒對質，最後張驢兒被處了死刑，賽盧醫抓去充軍，貪官也得到應有懲罰，案情重審後，竇娥的冤情也得以昭彰。

第二節 段落編排分析

雖然《竇娥冤》「楔子」的情節不是很複雜，但卻有其重要性，因它首先交代了劇中人物的各自身份及相互關係。蔡婆是個小市民兼高利貸者，但為人善良，她是真心的歡竇娥，並且承諾將竇娥「當做親生女兒一樣的看待」，這也是為日後兩人的相依為命打下了感情基礎。而竇天章，因為是個窮書生，科舉功名對他來說非常重要的，卻也因此選擇了與女兒分離的痛苦，但他的出走也為後來得官復回審理此案埋下了伏筆。

而明珠《六月雪》的第一幕「含冤望鄉」，即是竇娥的冤魂出現找尋父親的情景，第二幕「魂訴歷歷」竇娥與父親竇天章訴說其冤屈，到了第三幕「離情依依」這才回到竇娥的童年時期，要與父親分離的當時。序幕一開始就是竇娥的鬼魂出現，這種倒敘手法的使用目的，一方面其恐怖的氛圍馬上就吸引了觀眾的注意力，而另一方面也讓觀眾對接下來的劇情產生期待，對即使不管有沒有看過《竇娥冤》，不了解其內容的人，都會想知道接下來的劇情如何的發展。

利用竇娥與父親說明冤情，回想往事時，再從竇娥十六年前，要與父親分離的當時開始演起。此時也為了怕觀眾混淆，第三幕便讓竇娥的鬼魂與竇端雲(竇娥小時候) 兩人一起出場，一起做著同樣動作與唱著同樣曲調，像是竇娥在回憶一般，說明情節此時已回到了竇娥小時候，不僅使表演內容更清晰明瞭，也令觀眾有耳目一新的感覺。

第四幕「樹林遇險」也就是《竇娥冤》中的第一折，因蔡婆為了向賽盧醫討債而差點被殺，之後出現了張驢兒父子相救。但《六月雪》這一幕卻是讓張驢兒父子先出場，先表現出了張驢的奸詐狡猾個性，接著才不小心遇見被追殺的蔡婆，而在意外之下，張驢兒父子便成了蔡婆的救命恩人，又得知蔡婆不僅有大筆財產，與其媳婦皆是寡婦下，張驢兒便心生歹念，要脅蔡婆與她媳婦一起嫁於他們父子倆人。

第五幕「奸計逼親」一開始是竇娥的刺繡畫面，唱詞透露出竇娥在丈夫死後，依然對丈夫的思念，於是在蔡婆回來勸說她嫁給張驢兒時，竇娥是如何也不願改嫁，再加上父親小時教導她的傳統道德觀念，更是要為死去的丈夫守節。張驢兒知道竇娥不願嫁於他後，就想了計謀到賽盧醫那買毒藥欲毒死蔡婆，賽盧醫為了收張驢兒的錢，便昧著良心將毒藥賣給張驢兒，自己再到躲到隔壁村莊避風頭。此段也是《竇娥冤》中的第二折。

第六幕「自食惡果」蔡婆臥病在床，於是竇娥煮了羊肚湯準備孝敬婆婆，張驢兒便趁這個機會偷偷下毒在湯裡，沒想到卻意外毒死自己的父親，張驢就趁勢誣賴竇娥，想威脅竇娥下嫁於他，若不從就要報官，但竇娥還是非常堅決不為所動。第七幕「屈打成招」是張驢、蔡婆、竇娥三人來到了官府，貪官卻受了張驢兒的賄絡，要將竇娥屈打成招，竇娥堅持不招，便想改對蔡婆用刑，竇娥不忍婆婆年邁被打，只好招供，而被判了死刑。

第八幕「押赴刑場」是在竇娥準備押赴刑場的路上，竇娥原本請求劊子手能夠繞路而行，因竇娥怕她披枷帶鎖的模樣，如果婆婆看見會因此傷心難過，但最後還是躲不過與婆婆見了面，竇娥忍不住向婆婆哭訴自己的委曲，婆婆也非常難過自責，婆媳兩人在傷心不捨中終究不得不分離。而這一段落也顯示出了婆媳之間的感情之深厚。第九幕的「清白三願」竇娥將被處斬前立下三個誓願，一是若是她是冤枉，刀過人頭時一滴血都不往地下灑，飛到八尺白綾上，二是六月天要降下雪並掩埋她的屍體，三是楚州要乾旱三年。竇娥被斬後，天上飄下了六月雪，三個誓願一一實現。

第十幕「雨洗冤塵」回到了一開始，竇娥死的三年後，竇天章在聽完竇娥訴說的一切冤屈後，決定重審竇娥毒死公公一案，洗清竇娥冤屈。於是找來了蔡婆、賽盧醫和張驢於公堂上對質，終於還給竇娥清白，而三年大旱的楚州因此下起了雨。之後竇娥的冤魂與竇端雲一起出來拜別父親與蔡婆，雖然已洗刷冤屈，卻又傷心要和好不容易相見的父親分離，最後，在這一場離別中落幕，也賺盡了觀眾熱淚。

第三節 人物唱腔與曲調的安排及運用

在傅謹《戲曲美學》裡說到，一個傳統戲曲的演員，並不是靠著戲劇情節的發展，才漸漸將自己所扮演的人物身分與性格展現在觀眾面前，而是一出場就必須直接告訴觀眾「我是誰」⁹，一齣戲劇的精彩與否，人物的表現即為重要因素。所以當歌仔戲演員在扮演人物時，除了靠服飾裝扮與身段，就是利用其唱腔來表現出他所要扮演的角色個性與所要表達的情緒。唱腔也可說是角色的「靈魂」所在，唱腔曲調的應用不當，便會影響到人物的情感抒發。

唱腔就是演員依照劇本中的唱詞與曲調所唱出的聲腔、腔調。歌仔戲最大的特殊風格也是在於它的唱腔，其發聲方法是使用本嗓。歌仔戲的唱詞則是以「河洛話」¹⁰來發音。但演員在演唱的過程中，會根據劇本中已編好的詞句中，又加入許多襯字或虛字，使語氣更通順，像是、「依」、「依兜」、「哎喲」、「喂」、「哎」、「咧」、「哪」、「啊」等等，除了有些是具有感嘆的成分外，這些虛字在詞意上其實沒有什麼意義，可有可無，但是演員就會利用這些襯字，讓樂句唱起來更順口，尤其遇到腔多字少的唱詞時，常會加入一些無意義的虛字。

而這些歌仔戲的曲調來源，除了從最早來自漳州的「錦歌」¹¹中的【四空仔】、【五空仔】、【雜唸仔】、【乞食調】、【賞花調】等曲調外，還引進吸收了四

⁹ 參見傅謹《戲曲美學》(台北市：文津出版社，1995年)，頁150。

¹⁰ 即一般所稱的「閩南語」或「台語」。

¹¹ 在台灣稱為「歌仔」，是明末清初開始流傳於閩南地區的一種以說唱為主的曲藝，其音樂曲調主要有雜碎仔、雜唸仔、五空仔、四空仔、花調仔、雜歌等。過去叫做「雜錦歌」，一九四九年後改稱為「錦歌」。

平戲、九甲戲、亂彈戲、梨園戲等其它傳統戲曲的曲調，如歌仔戲中的【緊疊仔】、【吟詩調】、【漿水】及【慢頭】等，是源自九甲戲；【腔仔調】、【陰調】與【梆仔腔】則是來自亂彈戲；另外還有源於車鼓戲的【送哥調】、【留傘調】、【五更鼓】、【串調仔】、【五空小調】；而【卜卦調】、【西北調】、【走路調】和【雪梅思君】¹²等曲調則是引自民間歌謠。

除了以上的曲調來源外，在台灣的日治時期即出現了專為歌仔戲而新創出的曲調，甚至用於當時傳唱民間的國台語流行歌曲、或是電影插曲吸收為台灣歌仔戲的曲調，例如【安安趕雞】就源自電影台語《安安趕雞》中的主題曲。歌仔戲藝人通常稱這些曲調為「新調」或「變調仔」。在一九五〇年之後，因大眾媒體逐漸普及，歌仔戲也開始與唱片、廣播、內台、電視等各式新舊的傳播媒體結合，且為了讓廣播與電視的欣賞群眾不斷有新意，因此大量引用、改編了民歌小調、以及當時的流行歌曲外，甚至樂師自己創作曲調，現今的【電視調】¹³即是當時電視歌仔戲的興盛時期所產生。並且還有專為演出的劇目創作主題曲，其曲調名稱便取之以戲劇同名。而《六月雪》中的「六月雪」便是受之影響的例子。

¹² 「雪梅思君」原稱為「國慶調」，越在民國二十年由福建廈門傳進，故又稱為「廈門調」。

¹³ 又稱「台灣電視歌仔戲新調」或「電視新調」。可參見柯銘峰《電視調對台灣歌仔戲曲調運用的研究》(南華大學美學與藝術管理研究所碩士論文, 2006年) 頁 40-55。

歌仔戲曲調的運用，並無固定的模式，通常都會依劇中情境安插曲調，其中以【七字調】¹⁴及【都馬調】¹⁵最為常用。若以敘述的情境來分，【七字調】及【都馬調】使用於一般敘述性場合；長篇敘述則適合使用節奏快速的【雜唸調】¹⁶。若是以情緒的情境來分，愉悅時是使用節奏輕快的【三盆水仙】、【狀元樓】、【茶花女】、【留傘調】等曲調；哀怨時需使用速度緩慢的【江西調】、【望鄉調】、【愛姑調】、【霜雪調】及【瓊花調】等曲調；激動、憤怒時多用快節奏的調子，如快板【七字調】快板【串調仔】。至於串場時則使用【百家春】、【旱天雷】、【水底魚】等曲牌。

¹⁴ 七字調也可稱「七字仔」，因每段四句，每句七字的唱詞結構而得名。也是歌仔戲中最獨特、最常用、最具代表性的一個曲調，因歌仔戲中的不論喜、怒、哀、樂都可用「七字調」來表現。通常會透過速度的變化來表現不同的情感，一般的敘述多用中板，憤怒時用快板，悲傷時用慢板。而樂句的變化，則在「約定俗成」的基本輪廓上，可以隨語言聲調與情感表現的不同，自由地即興變化。【七字調】除了速度變化之外，還可透過其他方式做變化，以適應戲劇表現的需要。例如：透過唱奏型態的變化，而有【七字清板】、【七字白】、【七字連】及用伴奏旋律對唱的【七字調】；透過音域的變化，而有【七字高腔】、【七字中腔】、【七字低腔】之分；透過調弦的轉變，而有【七字正】、【七字反】及【七字中管】等。除了可以用上述的各種方式，單獨敘唱、對唱、連續接唱，也常做為【雜唸調】的序唱和結尾；【倍思調】及【大調】的後面也會接【七字調】以結束演唱。

¹⁵ 原名為【雜碎調】，在二次大戰期間，由於台灣歌仔戲唱腔被禁止，閩南歌仔戲藝人邵江海，乃揉和台灣歌仔戲的【雜唸仔】及閩南「錦歌」的【雜唸仔】、【雜碎仔】的特點而形成新的唱調。民國三十七年時，由「廈門都馬歌劇團」傳入台灣，後來被台灣歌仔戲學習並吸收應用，稱之為【都馬調】。【都馬調】和【七字調】一樣，不論抒情或敘述均能使用，也可透過各重快慢的板式變化，表現不同的感情，又能夠自然的和語言聲調密切結合，幾乎任何場合都可使用，且曲調悅耳，雅俗並致，而成為歌仔戲中與【七字調】並駕齊驅的重要曲調。

¹⁶ 又簡稱【雜唸仔】，因它的演唱，大多用一種近似念白或誦念的方式，因此多用於長篇敘述，唱詞與旋律都很自由，沒有固定旋律，且唱詞每段句數不定，每句字數長短不拘，短可能三至六字，長甚多達十餘字。

悲慟時的使用的哭調也是早期歌仔戲音樂一大特色，哭調可分為兩種，其一為地方特色的哭調如【宜蘭哭】、【艋舺哭】、【彰化哭】、【新化哭】及【臺南哭】等；其二為節奏哀怨緩慢的哭調，如【七字哭】、【破窯調】、【都馬哭】、【運河哭】、【嘆煙花】及【煙花嘆】等曲調。但在某些特殊情境通常會使用一些較為固定之曲調，如昏厥甦醒時使用【慢頭】；鬼魂出現時使用【陰調】；吟詩作戲時採用【吟詩調】；趕路逃亡時用【走路調】或【緊疊仔】等；寫書信用【留書調】；江湖賣唱用【江湖調】；算命相士用【卜卦調】；乞丐行乞用【乞丐調】，責罵時唱【漿水】、【五開花】等等。這些在歌仔戲中的唱腔，其實有一定的運用原則。

歌仔戲一直到現今依然有許多新的曲調被創作出來，因此對於傳統曲調的界定，其實可分成狹義的傳統曲調與廣義的傳統曲調；而狹義的傳統曲調是指那些真正有歷史的傳統曲調，它的來源可能是唸歌、錦歌、其它傳統戲曲的曲調等。而廣義的傳統曲調是相對於現代的新編曲調而言，無論是七字調、都馬調、雜唸調、新調或變調仔等都是廣義的傳統曲調。

而對於現代的歌仔戲藝人而言，大部分所指的傳統曲調也都是廣義的定義，即指早期就已使用的曲調，而所包含的種類可分成狹義的傳統曲調與新調或變調仔，而不單單只是指七字、都馬或雜唸仔調。其實無論是七字調、都馬調、雜唸調、新調或變調仔在現代劇場歌仔戲中仍是被大量使用的，只是重複性使用的時

機又比早期歌仔戲更加的嚴謹適切。

以下是筆者對《六月雪》劇中各個主要角色所使用的唱腔曲調整理為表格：

人物	曲調	唱詞	類別	備註
第一幕：含冤望鄉				
竇娥	【陰調】	身受屈斬天地嘯，含冤望鄉身 魂飄，父女至親情未了，徘徊 山野隨風飄渺。 攔住路徑會爹親。	傳統 曲調	
竇天章	【風瀟瀟】	眾人趕路往楚州，一鄉過了又 一鄉，山嶺過了到平陽。	傳統 曲調	
竇娥		陰陽隔界似幻影，為要見爹快 速奔騰，一心盼望會親人。		
第二幕：魂訴歷歷				
竇天章	【新操琴調】	現在是更深人又靜，歲月匆匆 不留人，為求功名背鄉里，拋 下端雲我親兒。	新編 曲調	由操 琴調 所改 編。
	【遊潭】	獨立空番思黯然，高峰月出滿 林煙，非關有事人難睡，自得 驚魂夜不眠。	傳統 曲調	
竇娥	【新編陰調】	父子分開十六載，我不幸冤枉 被人屈打成招來受害。 我每日又啼又哀守在望鄉台， 為要訴苦見爹一面才會隨風 而來。	新編 曲調	由陰 調改 編而 來。
竇天章	【陰調】	為要做官離家門，我兒姓竇名 端雲，怎變這款兮模樣，為何 已死變冤魂。	傳統 曲調	

寶 娥	【雜唸調】	三從四德不敢忘，女規婦道我 孝順高堂，望要成親配鸞鳳， 無疑美夢變成空。	傳統 曲調
寶天章		往事使人流日屎，我暗自悲苦 藏心懷，毒死公公恰妳啥牽 礙，這三年兮旱災為何來。	
寶 娥		我臨死之前有三願來交代，六 月雪甲這場兮苦旱災，證明我 受刑受逼害，證明女兒確實是 冤枉被剖。	
寶 娥	【七字連空奏】	我啼哭，哭聲爹爹我好冤枉。	傳統 曲調
寶天章		當初離開，	
寶 娥		我悲恨，恨天對我不平，命運 來做弄，	
寶天章		天真無邪，如今相逢妳淒苦哭 爹，	
寶 娥		我心痛，痛為含冤受一別隔陰 陽，	
寶天章		若非我自私求名，來放子，	
寶 娥		我淚苦，苦傷父子從此若要見 面，南柯一夢中，	
寶天章		斷送妳青春好年華，妳將往事 講我聽	
寶 娥		回想往事十六年，苦添阮悲 傷。	

第三幕：離情依依				
竇端雲	【絲線調】	讀書難得有空間，全身骨頭放輕鬆，出到門埕來遊玩，沒兄沒弟孤單人。端雲阮是散赤子，身邊又摺沒親娘，有爹晟養有爹疼，教我讀書兼補衫。	傳統曲調	
蔡 婆	【七字調】	妾身少年就守寡，辛苦將子來養晟，我在本地真好額，為要討錢一路行。	傳統曲調	
竇天章	【都馬調】	有錢請鬼會挨磨，沒錢目地人看沒，離開女兒無所靠，叫我放子放不落。看子端雲這細漢，想要離開難上難，	傳統曲調	
竇端雲		阿爹你怎可忍心將我放，我不要佢你分西東。		
竇天章		蔡婆啊蔡婆，妳就代念我兮面，好好晟子來長成，端雲啊，我兮心肝子，人那大聲叫，妳就要細聲應，好好佢伊孝順，伊蔡婆對咱有恩情。		
竇天章 竇端雲		爹親／端雲啊，依依難捨心欲碎，父子情親勝過天。		
竇端雲	【送君別】	至親至愛父子情，骨肉分散心何忍，秋風落葉誰可憐，阮是孤單沒親人。	傳統曲調	曾仲影所編作
OS	【送君別】	歲月匆匆不留人，日月如梭逝光陰，棒打鴛鴦情絲斷、天倫散，到頭美夢變成空。		

第四幕：樹林遇險				
張 驢	【江湖新調】	日來沒事閒仙仙，夜來結群浪溜連，那要三頓用拐騙，嘴講白賊面自然。 父子齣頭套有合，毋免請鬼提藥單，做人就要目識巧，要食要開免折磨。	新編 曲調	以江 湖調 改編
	【四句聯】	我那沒管你兮死活，那就要褲頭結相偎，早就放你去連迴做乞食，嘛毋免死了相牽拖！	傳統 曲調	
蔡 婆	【七字白】	我少年尪婿就來死，放一寡仔財產在我兮身軀邊，我將錢提去放重利，伊毋肯還錢摺要將我欺。 因為我是查某人，厝內沒人逗幫忙，所以予人看我沒夠重，想到這款目眶紅。	傳統 曲調	
第五幕：奸計逼親				
竇 娥	【鴛鴦淚】	南柯一夢似煙雲，每日憂心思郎君，雖是夕陽無限好，奈何只是近黃昏。 離父望君伴終身，無疑命運捉弄人，自嘆自苦淚難禁，遺糟糠我恨沈沈。 房上孤床恰獨枕，竇娥夜夜伴孤燈，每日廢餐甲忘寢，問蒼天祢不公平。	傳統 曲調	
	【七字調】	我繡著這個鴛鴦成雙對，沒憂沒愁是夫唱婦隨，春夏秋冬我看沒郎君你，只恨命運莫怨天。	傳統 曲調	
蔡 婆	【雜念調】	今日出外要收錢，專程去找賽盧醫，伊毋肯還錢摺將我要剗死，咱是沒尪才會被人欺。	傳統 曲調	

寶娥		<p>啲好遇到父子有兩人，危險兮時陣佢我逗幫忙，伊講有話要對咱講，伊講要予咱來做乸。</p> <p>寶娥聽到煞憨憨，第一糊塗是婆婆妳一人，伊兩個必定心機重，那有可能佢咱逗幫忙。</p>		
蔡婆		<p>寶娥就聽我兮話，厝內有一個查甫人才會成家，汝擱少歲就再嫁，是阮子辜負妳一個。</p>		
寶娥		<p>聽說言語心頭凝，叫我再嫁沒可能，我兮心意已決定，今生守節慰亡靈。</p> <p>寶娥跪下要立誓，永遠要孝順我兮老大家，一生毋願擱再嫁，那嫁雷打火燒我一個。</p> <p>一馬二鞍馬不行，一女二夫敗名聲，決意守節要守予正，孝順婆婆永留名。</p>		
第六幕：自食惡果				
蔡婆	【破窯調】	<p>老身染病倒在床，全靠寶娥奉茶湯，希望此病早日好，毋知以後要如何。</p>	傳統曲調	
寶娥	【愛姑調】	<p>勸聲婆婆要保重，何必暗自在悲傷，人沒千日兮勇壯，好花也沒百日紅。</p>	傳統曲調	
張驢	【四句聯】	<p>賽盧醫兮好藥劑，鹽來未參藥先下，寶娥中我兮調虎離山計，送伊蔡婆去歸西。</p>	傳統曲調	
寶娥	【七字調】	<p>汝為要愛我動腦筋，害死你兮親爹污賴阮兩人，法律若是有公正，大人會將案查分明。</p> <p>你不擇手段沒天理，愛我親晟</p>	傳統曲調	

張 驢		用心機，到這我賣娥毋驚死， 妳毋答應，佷我來見官司。		
第七幕 屈打成招				
縣 令	【數板】	古人傳來有自言，人講目金錢 做人，那是有錢就好辦，那是 沒錢就免談。 講佷一寡愁百姓，辦案昧曉來 黑西，望要錢水有卡濟，一生 榮華沒問題。	傳統 曲調	
賣 娥	【七字調】	婆婆因錢惹禍，伊父子相救， 為報恩情將伊來收留，張驢心 懷不軌要我婚姻將就，毋肯答 應，伊才毋放我干休。	傳統 曲調	
蔡 婆		伊那個老父食老毋認老，講要 佷我睡同頭，我引鬼入宅趕不 走，為著此事亂糟糟。		
縣 令	【四句聯】	為官為財為名利，自找死路惹 官司，百姓那有不法兮代誌， 錢銀奉敬罪可移。	傳統 曲調	
第八幕 押赴刑場				
賣 娥	【背思仔接七字 平】	含冤…受屈… 婆婆叫我在後面，快快行，往 刑場，不要予阮婆婆伊傷心。	傳統 曲調	
蔡 婆	【四句聯】	本來咱是相依甲相伴，妳那死 我就變成老孤單，黃菜樹上枝 保護，青葉飄飄墜落土。	傳統 曲調	
賣 娥	【七字調】	毋免哭、毋免啼，人人就有落 土時，溪水倒流是天意，咱要 再做婆媳就要等後世。千言萬 語只有一句保重，照顧汝自己 兮身軀，就此拜別婆婆阮要離 開，心酸流淚珠。	傳統 曲調	

蔡 婆		自小帶妳返來扶養，可比妳兮親老母，怎不叫我這個老婆仔心肝盧。		
第九幕 清白三願				
竇 娥	<p>【四句聯】</p> <p>【吟詩調】</p> <p>【都馬調】</p> <p>【都馬搖板】</p> <p>【十一字都馬調】</p> <p>【都馬行板】</p>	<p>因何祢清濁味曉來分辨，將善惡兮下場來反顛，為善之人是散赤兼命短，作惡之人卻是享富貴又是歲壽綿延。地呀！祢不分好歹何為地，天呀！祢錯看善惡枉作天，我一生兮運命是坎坷連連，</p> <p>這分明是官府伊判罪有私偏。</p> <p>蒼天啊！我有三不願，竇娥無因來受冤，自小就受苦到這大漢，如今我也逃袂過命運無情將我來摧殘。 第一不願，要草席鋪地來證明，我那死血水是不染塵，全部飛向八尺兮白綾，我兮鮮血化做碧玉來告知世人。</p> <p>第二不願，竇娥對天要立誓，現在是六月天氣炎熱如火，竇娥那冤死，天祢要落雪，也好掩埋我兮屍首來保清白。</p> <p>自悲嘆，欠提防，才會遭刑憲，哭悲慘，喊冤枉，怨氣驚動天，若屈斬，難保命，扑入閻羅殿，叫竇娥，對天地，怎能沒怨言。</p> <p>竇娥兮委屈是沒人同情，我立誓欲彰顯，朗朗乾坤天道運</p>	<p>傳統曲調</p> <p>傳統曲調</p> <p>傳統曲調</p> <p>傳統曲調</p> <p>傳統曲調</p> <p>傳統曲調</p>	

O S	【七字清板】	行，秧望上蒼開眼將誓言實現，以示告世人竇娥含冤不明。	傳統 曲調	為六月雪而新創
	【運河哭】	第三不願是不得已，我欲山陽與我同悲，若是竇娥含冤來死，就要楚州乾旱三年。		
	【六月雪】	浮雲陣陣天變黑，悲風透透像沙漠，送我行向黃泉路，從此踏上不歸途。	傳統 曲調	
第十幕 兩洗冤塵				
張 驢	【七字調】	世間那有親子害親父，大人辦案欠三思，明明是竇娥將我辜負，毒死阮爹命來無。	傳統 曲調	
蔡 婆		舉頭三尺有眾神，汝講話不通沒良心，		
張 驢		人死已經是死無對證，除非陰魂再重生。		
竇天章	【四句聯】	天理昭彰有主裁，公堂之上你敢亂來，若不招認有做歹，王法無情後悔來。	傳統 曲調	
竇天章		張驢不該喪天良，嫁罪竇娥太僥倖，毒死你爹命來喪，借刀殺人罪難容。		

第三章 旦角唱腔與角色的變化探討

第一節 失恃失怙之孤女童媳

《六月雪》中在描述竇娥的童年時期，為了表現小孩的活潑靈動，於是在竇端雲一登場時使用了唱腔較有節奏性、旋律輕快的【絲線調】，且其唱詞為：

讀書難得有空間，全身骨頭放輕鬆，
出到門埕¹⁷來遊玩，沒兄沒弟孤單人。
端雲阮是散赤子¹⁸，身邊又攔¹⁹沒親娘，
有爹晟養²⁰有爹疼，教我讀書兼補衫。

由唱腔中不但表現出小孩子的天真單純，且也交代出竇娥的童年背景。述說出竇娥(竇端雲)的母親在她很小時便去世，而只與父親兩人相依為命等，也表達了竇娥父親從小對她的疼愛，所以即使沒有了母親，家中又貧困，但父親對竇娥的教育與照顧更是無微不至。劇中並出現了這段對白：

竇天章：端雲，爹問妳，何為女子三從四德？

竇端雲：爹我知影²¹，四德就是婦言、婦容、婦德、婦恭。

竇天章：那三從呢？

竇端雲：三從就是，在家從父、出嫁從夫、夫死從子。

¹⁷ 門埕：門前的空地。

¹⁸ 阮是散赤子：我是窮困的小孩。

¹⁹ 攔：與「又」是同義複詞。

²⁰ 晟養：扶養。

²¹ 知影：知道。

竇天章：端雲妳知書達禮，真是聰明伶俐，繼續認真讀。

竇端雲：爹你教我的，我攏²²會永記在心！

以上這段對白其實已為竇娥(竇端雲)未來的人格和個性，說明了原因。竇娥嫁入夫家後，即使丈夫死去，依然對婆婆的孝順，以及對貞節強烈的看重等等，這都是因父親從小就教導她的道德觀念。但殘忍的是，這也是竇娥會在惡勢力下仍不屈服，卻為了婆婆甘受冤屈而死的一大因素。

竇娥(竇端雲)與父親分開，進入了蔡婆婆家當童養媳後，而下一幕竇娥又以

【送君別】之曲調，其唱詞為：

至親至愛父子情，骨肉分散心何忍，

秋風落葉誰可憐，阮²³是孤單沒親人。

而又以類似哭腔的方式唱出【送君別】悲哀的旋律，表現出了竇娥(竇端雲)與父親分開之後的傷心與不捨。其實在敘述竇娥的童年時期並不長，由此也可知，童年時期的竇娥這一段，並不是其故事內容所要著重點，其主要還是為了竇娥後來的過程及竇天章當官返鄉做為伏筆與鋪陳。

²² 攏：都。

²³ 阮：我。

第二節 短暫歡樂之人妻賢婦

承上一幕的最後所唱的【送君別】，利用此曲調音樂的延續，但 OS 的唱詞如下：

歲月匆匆不留人，日月如梭逝光陰，

棒打鴛鴦情絲斷、天倫散，到頭美夢變成空。

雖才僅僅兩句詞唱，述說著光陰似箭、歲月如梭，其實就是在表示時間的經過，竇娥已長大嫁做人婦，婚姻的生活雖美滿，但好景不常，短暫的幸福日子便隨著丈夫的死去而消逝。而後下一幕竇娥便一邊刺繡一邊唱著【鴛鴦淚】，唱詞為：

南柯一夢似煙雲，每日憂心思郎君，

雖是夕陽無限好，奈何只是近黃昏。

離父望君伴終身，無疑命運捉弄人，

自嘆自苦淚難禁，遺糟糠我恨沈沈。

房上孤床恰²⁴獨枕，竇娥夜夜伴孤燈，

每日廢餐甲²⁵忘寢，問蒼天祢不公平。

²⁴ 恰：和、與。

²⁵ 甲：跟。

並接續著唱【七字調】：

我繡著這個鴛鴦成雙對，沒憂沒愁是夫唱婦隨，

春夏秋冬我看沒²⁶郎君你，只恨命運莫²⁷怨天。

以上這兩段唱腔皆是竇娥在抒發丈夫死後，對丈夫朝朝暮暮、無止無休的思念，以及感嘆自己的命運多舛，從小便離開父親之外，長大後本想可以與丈夫長伴終身，無奈丈夫卻又早死。竇娥又將「天」給擬人化、人格化，問老天為何對她這麼不公平。竇娥刺著鴛鴦，使用【七字調】唱腔，就像在與死去的丈夫說話一般，竇娥看著鴛鴦就像夫妻相伴而沒有憂愁，而她卻再也看不見她的丈夫，竇娥把這一切怪罪於自己的命運，但她並不怨天尤人。其實從這裡也可看出竇娥的思想認為一個人的貴賤、貧窮、禍福都是命中註定。雖然這看似消極的思考，背後卻也顯示出一種順天安命的態度。

²⁶ 看沒：看不到。

²⁷ 莫：不、沒有。

第三節 忍痛含辛之寡婦孝媳

竇娥在聽完婆婆解釋因她差點被賽盧醫殺害，而解救她性命的張驢父子兩人，認為她們家中只有寡婦實在太危險，要蔡婆與竇娥剛好與他倆人配成對。於是蔡婆與竇娥使用【雜念調】唱出以下對話：

蔡 婆：伊²⁸講要予咱²⁹來做尅³⁰。

竇 娥：竇娥聽到煞愁愁，第一糊塗是婆婆妳一人，

伊兩個必定心機重，那有可能恰咱逗幫忙³¹。

蔡 婆：竇娥就聽我兮³²話，厝內³³有一個查甫人³⁴才會成家，

汝攔少歲³⁵就再嫁，是阮子³⁶辜負妳一個。

竇 娥：聽說言語心頭凝，叫我再嫁沒可能³⁷，

我兮³⁸心意已決定，今生守節慰亡靈。

竇娥跪下要立誓，永遠要孝順我兮老大家，

一生毋願攔再嫁³⁹，那嫁⁴⁰雷打火燒我一個。

²⁸ 伊：他。

²⁹ 予咱：給我們。

³⁰ 尅：丈夫。

³¹ 恰咱逗幫忙：幫我們的忙。

³² 兮：的。

³³ 厝內：家裡面。

³⁴ 查甫人：男人。

³⁵ 汝攔少歲：你還年輕。

³⁶ 阮子：我的兒子。

³⁷ 沒可能：不可能。

³⁸ 兮：同註 29。

³⁹ 毋願攔再嫁：不願意改嫁。

⁴⁰ 那嫁：若嫁的話。

一馬二鞍馬不行，一女二夫敗名聲，

決意守節要守予正，孝順婆婆永留名。

因【雜念調】本就是屬於似說似唱的唱腔體，因此字數的長短不僅很自由，音樂旋律也完全隨著語言聲調的高低來做變化。而節奏單純，音程上也不會有太大起伏，所以使用在這種較長的對話上，也能夠聽得清楚易懂。因蔡婆要竇娥改嫁張驢，竇娥非常反對，但她又要顧及對婆婆的孝順與尊重，因此竇娥表示認為一馬二鞍馬不行，一女二夫敗名聲，甚至改嫁就遭天打雷劈如此堅決的話，她更跪下發誓會永遠孝順自己婆婆。蔡婆聽了這些話，也就更沒有理由繼續說服竇娥。而竇娥也化解了對婆婆的不孝與保全守節之志兩者之間的衝突。

之後在竇娥押赴刑場的路上使用【背思仔接七字平】唱腔，【背思仔】是屬於較憂鬱傷感的曲調，而在使用的習慣上也常會接唱【七字調】來收尾，而這一段唱詞為：

含冤…受屈…

婆婆叫我在後面，快快行，

往刑場，不要予阮⁴¹婆婆伊傷心。

以及之後竇娥要與婆婆拜別時所唱：

千言萬語只有一句保重，

照顧汝⁴²自己的身軀，

⁴¹ 予阮：讓我。

⁴² 汝：你。

就此拜別婆婆阮⁴³要離開，

心酸流淚珠。

上段的第一句是用【背思仔】來唱，表現出竇娥對自己含冤將赴刑場的悲哀、傷痛，而後兩句接【七字平】，下段的拜別使用【七字調】。竇娥雖聽見婆婆叫喚她的聲音，但竇娥知道如讓蔡婆看見她披枷帶鎖的狼狽模樣，肯定會傷心難過，於是便叫劊子手走快一點。由此又可看出竇娥對婆婆是多麼孝順，儘管受了委屈，依然不忘為婆婆著想，以及要與婆婆分開時，因竇娥知道以後再也無法照顧婆婆，因此囑咐婆婆要好好保重身體，這都在表示出竇娥與婆婆倆人的感情之濃厚，也是因此儘管被嚴刑拷打都不為所動的竇娥，而卻因不忍心婆婆用刑，才讓自己受枉含冤。

⁴³ 阮：我。

第四節 含冤負屈之貞節烈婦

儘管竇娥的認罪是自己為保護婆婆的選擇，但在即將要被行刑前，竇娥回想自己一生的不幸，而今又要含冤致死，心中有滿腹的不甘與怨恨，因此旦角用【四句聯】道出：

因何祢清濁袂曉⁴⁴來分辨，
將善惡的下場來反顛，
為善之人是散赤⁴⁵兼命短，
作惡之人卻是享富貴又是歲壽綿延。
地呀！祢不分好歹何為地，
天呀！祢錯看善惡枉作天，
一生的運命⁴⁶是坎坷連連，
【吟詩調】
這分明是官府伊⁴⁷判罪有私偏。

【四句聯】並無旋律，卻是歌仔戲中唸白的一大特色，因雖是唸白，但每句皆須注重平仄及押韻。且最後一句唱腔使用了【吟詩調】，因【吟詩調】的旋律及速度是自由、有彈性，隨時可因唱詞做變化，於是接續【四句聯】的最後一段唱詞，且加慢了演唱的速度，作為有力道的結尾。這一段表現出竇娥認為天地是為宇宙最高主宰，應該具有賞善罰惡的公理，但她善良與正直，怎又會得到如此

⁴⁴ 袂曉：不會。

⁴⁵ 散赤：形容窮苦。

⁴⁶ 運命：命運。

⁴⁷ 伊：他。

下場，因此不甘心的竇娥對天地發出呼喊與質問，而這一句「**地呀！祢不分好歹何為地，天呀！祢錯看善惡枉作天**」，幾乎要與雜劇「竇娥冤」中唱詞無異，由此也可見這段唱詞的經典及貼切表達出竇娥的悲恨之情。

竇娥雖然埋天怨地，卻又相信公理正義的存在，因此許下三個誓願，要以此證明清白。竇娥首先要求掛上八尺白綾，若竇娥有冤，刀過頭落時，鮮血都飛到白綾上，一滴都不落地；二求炎熱的六月天降雪；三要楚州亢旱三年。而這裡旦角所使用的唱腔主要為【都馬調】組曲，也就是都馬調以及各種不同板式的【都馬調】所串連而成。【都馬調】雖是屬於較優美抒情性的旋律，但如透過不同板式與速度上的變化，以及與唱詞的配合下，即會表現出不同的效果和情感。【都馬調】若按唱詞的句式來分，有「四句正」和「長短句」之別。「四句正」是傳統的七言四句結構，乃是【都馬調】的基礎。但也可視情況的需要，將基本的七言四句「壓縮」或「擴充」，每句可以短到三個字，也可多到十三、四字，長短交錯的唱詞又更有變化、更加生動。而這裡使用【都馬調】組曲的方式，不僅讓這種一大段唱詞接續的唱腔擁有一致性卻又不落於枯燥乏味。此段唱詞為下：

【都馬調】

蒼天啊！我有三不願，

無因⁴⁸來受冤，

自小就受苦到這大漢⁴⁹，

⁴⁸ 無因：沒有原因。

⁴⁹ 這大漢：這麼大。

如今我也逃袂過⁵⁰
命運無情將我來摧殘。
第一不願，
要草席鋪地來證明，
我那死⁵¹血水是不染塵，
全部飛向八尺的白綾，
我的鮮血化做碧玉來告知世人。

【都馬搖板】

第二不願，
竇娥對天要立誓，
現在是六月天氣炎熱如火，
竇娥那冤死，天祢要落雪，
也好掩埋我的屍首來保清白。

【十一字都馬調】

自悲嘆，欠提防，才會遭刑憲，
哭悲慘，喊冤枉，怨氣驚動天，
若屈斬，難保命，扑⁵²入閻羅殿，
叫竇娥，對天地，怎能無⁵³怨言。

⁵⁰ 逃袂過：逃不過。

⁵¹ 我那死：我若死。

⁵² 扑：打。

⁵³ 無：沒有。

【都馬行板】

竇娥的委屈是沒人同情，
我立誓欲彰顯，
朗朗乾坤天道運行，
秧望⁵⁴上蒼開眼將誓言實現，
以示告世人竇娥含冤不明。

【七字清板】

第三不願是不得已，
我欲⁵⁵山陽與我同悲，
若是竇娥含冤來死，
就要楚州乾旱三年。

【運河哭】

浮雲陣陣天變黑，
悲風透透像沙漠，
送我行向黃泉路，
從此踏上不歸途。

在【都馬調】組曲之後接了【七字清板】與最後臨刑前的【運河哭】兩段唱腔，【七字清板】是【七字調】的板式變化，但【七字清板】的音樂伴奏只在前奏、間奏和尾奏出現，唱詞地方使用單獨清唱，而又用以緩慢的速度演唱，也更能表達出細膩的情感。通常悲傷時理所當然是使用哭調，而【運河哭】的節奏不

⁵⁴ 秧望：期望。

⁵⁵ 欲：要。

僅緩慢，旋律又更為哀淒悲涼，於是做為竇娥被斬頭前最後一段唱腔。旦角全劇所使用的唱腔幾乎三分之一都在此段落，因這裡也是「竇娥冤」的重點所在。旦角在此使用了如此多種不同唱腔，也表達出了竇娥其情緒起伏與複雜情感，從一開始的不甘心、對天地的怨恨到悲憤，後來又傷心其不得已之下許下楚州乾旱的誓言，表現出竇娥其實心裡對將無辜受害的人民也感到憐憫，而這又再一次顯現出竇娥的善良，卻又遭受如此悲慘下場的強烈對比。

第五節 天地同悲之怨鬼孤魂

竇娥在死後，變為了鬼魂。且在三年後，已當官的竇天章又回到了楚州，竇娥的冤魂在此時欲向父親申冤，於是旦角這裡一開始使用【陰調】唱：

身受屈斬天地嘯，
含冤望鄉身魂飄，
父女至親緣未了，
徘徊山野隨風飄渺。

唱詞中表明出竇娥受了冤屈被斬，天地為而哭嘯，而今已成了冤魂飄蕩。竇娥知道她的父親將回鄉來，於是說「父女至親緣未了」，竇娥雖死，但現在已變成冤魂的她，想再與父親見面，於是才會徘徊山野間，在父親回鄉的路途上，尋找父親的身影。

而鬼魂的角色使用【陰調】雖是歌仔戲中的特殊習慣，但也會使用其他曲調來符合劇中情境。例如下段，竇天章使用【風瀟瀟】唱著：

眾人趕路往楚州，
一鄉過了又一鄉，
山嶺過了到平陽。

其唱詞是竇天章表現正在往回家鄉楚州的路上，而竇娥也接續唱【風瀟瀟】曲調，一方面令曲調音樂上有和諧度外，因曲調【風瀟瀟】也通常使用在荒野路

途的表現，而竇娥的【風瀟瀟】唱詞如下：

陰陽隔界似幻影，
為欲⁵⁶見爹快速奔騰，
一心盼望會親人。

最後竇娥終於與父親見了面，而又要表明其鬼魂身份，於是這裡的曲調使用【新編陰調】，【新編陰調】即是【陰調】改編而來，所以其骨架應與【陰調】相差無異，但為了配合唱詞，於是在旋律上又要比原本的【陰調】更為多變化，因此作了【新編陰調】，使曲調又能與唱詞貼切結合，在下一章的唱腔分析中即可清楚看見。這裡【新編陰調】的唱詞為：

父女分開十六載，
我不幸冤枉被人屈打成招來受害。
我每日又啼又哀守在望鄉台，
為要訴苦見爹一面才會隨風而來。

竇娥在告知父親竇天章自己就是毒死公公案卷中的竇娥時，竇天章生氣說：「枉費！（做傷心表情）這十幾年來，老夫那一天沒想妳，為妳哭到眼目昏花，憂到頭髮也白了，妳竟然犯了十惡大罪！難道妳袂記⁵⁷，自小我就教你女規婦道，教妳三從四德？我竇家三世沒犯法之男，五世沒再婚之女，為什麼妳要毒死妳公公的性命？妳真是使爹太失望啊！」，於是竇娥用【雜唸調】表現出激動

⁵⁶ 欲：要。

⁵⁷ 袂記：忘記

並解釋其受的冤屈：

三從四德不敢忘，
女規婦道我孝順高堂，
望要成親配鸞鳳，
無疑美夢變成空。

我臨死之前有三願來交代，
六月雪恰⁵⁸這場的苦旱災，
證明我受刑受逼害，
證明女兒確實是冤枉被劊⁵⁹。

竇娥述說從不敢忘父親教導她的三從四德，不僅孝順婆婆並且守婦道，本以為與丈夫成親後能過著幸福生活，但一切的美夢都成空，還無端受害。因此會有六月雪和楚州三年來的旱災，這都是因竇娥死前許下的誓願實現而來。

而竇天章在聽完竇娥訴說的冤情後，不僅難過也自責沒有盡到做父親的責任，後悔當初若沒有將女兒給蔡婆當童養媳，自己去考取功名，卻因此分離了十多年，才會讓竇娥遭受如此苦難，而如今相見，女兒卻已成為鬼魂。這裡竇天章與竇娥使用了【七字連空奏】來對唱，雖說是對唱，但其詞意，並不是兩人互相的問答。【七字連空奏】曲調常會用在相隔兩地互相思念之人，吐念思念對方之情，使用同一曲調對唱，但事實上並不是彼此在對話。而這裡雖是竇娥與父親的

⁵⁸ 恰：和、與。

⁵⁹ 劊：殺害。

對話，但也不是兩人一問一答的對句，而是用交錯的方式來表現對其訴說的話，
連接的曲調旋律，詞卻是各自表達，非常特別的唱段，卻也深層刻劃出了人物的
情緒：

竇娥：我啼哭，哭聲爹爹我好冤枉，

竇天章：當初離開，

竇娥：我悲恨，恨天對我不平，命運來做弄⁶⁰，

竇天章：天真無邪，如今相逢妳淒苦哭爹，

竇娥：我心痛，痛為含冤受屈，一別隔陰陽，

竇天章：若非我自私求名，來放子⁶¹，

竇娥：我淚苦，苦傷父子從此若要見面，南柯一夢中，

竇天章：斷送妳青春好年華，妳將往事講我聽，

竇娥：回想往事十六年，苦添阮⁶²悲傷。

⁶⁰ 做弄：捉弄。

⁶¹ 放子：拋棄孩子

⁶² 阮：我的

第四章 旦角唱腔曲調分析

第一節 七字調與七字調的變化

【七字調】

李靜芳 演唱
王昇棋 記譜

$\text{♩} = 83$

我 繡 著 這 對 鴛 鴦
(啊)
伊 成 雙
對 無 憂
無 愁 (啊) 夫 唱
婦 隨
春 夏
秋 冬 我 看 無 郎 君

汝 只 恨 阮 的 命 運
 (哪) 莫 怨
 天

一、音域：完全十一度

二、音階調式：五聲音階 F 宮調式

三、曲式：a b a' c 一段體

四、速度：♩ = 83

五、旋律動向：

I：角→羽→徵→角

II：徵→羽→角→徵

III：宮→角→角→羽

IV：宮→羽→角→宮

六、終止式：由「角」音向上跳進至「宮」音終止。



七、唱詞音節結構：

我 繡 著 這 對 鴛 鴦 成 雙 對
 Guá siù tiòh tsit tuì uan-iunn sing siang tuì

無 憂 無 愁 夫 唱 婦 隨
 Bô iu bô tshiû hu tshiòng hū suí

春 夏 秋 冬 我 看 無 郎 君 汝
 Tshun hā tshiu tang guá khuànn bô lóng kun lí

只 恨 阮 的 命 運 莫 怨 天
 Tsí hū n guán ê miā ū n bók uàn thinn

【七字清板】

李靜芳 演唱
 王舜棋 記譜

我 欲 山
 陽 (來) 與 我 同
 悲 (啊)
 若 是 我 賣
 嫩 含 冤 來 死
 我 就 嬰 楚 州
 乾 旱 三 年

一、音域：小十三度

二、音階調式：五聲音階 C 羽調式

三、曲式：a b a c 一段體

四、速度：♩=86

五、旋律動向：

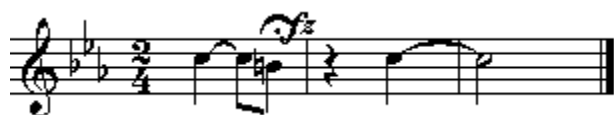
I：羽→羽→角→角

II：角→商→羽→角

III：羽→角→商→角

IV：羽→宮→徵→羽

六、終止式：由「徵」音向上級進至「羽」音終止



七、唱詞音節結構：

第 三 不 願 是 不 得 已
Tē sann put guān sī put tik í

我 欲 山 陽 來 與 我 同 悲
Guá beh san iông lâi it ngóo tông pi

若 是 我 竇 娥 含 冤 來 死
Nā sī guá Tōo ngóo hām uan lai sí

我 就 要 楚 州 乾 旱 三 年
Guá tsiū iàu tshóo tsiu ta hān sann nî

【七字連空奏】

李靜芳 演唱
王昇棋 記譜

我 啼 哭 哭 聲 爹 親 我

好 冤 枉 當 初 離

開 (呀) 我 悲 恨 恨 天 對 我

不 平 命 運 來 作 弄

天 真 無 邪

如 今 相 逢 (啊) 汝

凄 慘 哭 (啊) 爹 (啊) 爹 親

哪 我 心 痛 痛 為

含 冤 受 屈 一 別 隔 陰 陽

若 非 我 自 私 求 名 (啊)

來 放 子 (啊) 我 淚 苦

苦 傷 父 子 從 此 若 要 相 逢

南柯一夢中斷送汝的
 青春(啊)好
 年華爹親哪
 汝將往事來講我聽
 回想往事十六年苦添阮悲
 傷

一、音域：完全十一度

二、音階調式：五聲音階 C 羽調式

三、曲式：**a b c d + a b c d + a b c d** 三段體

四、速度： $\text{♩} = 76$

五、旋律動向：

(一)

I：徵→羽→徵→角

II：商→羽→徵→羽

III：商→角→商→羽

IV：商→角→宮→羽

(二)

I：角→羽→角→羽

II：角→徵→角→羽

III：角→徵→角→羽

IV：羽→商→角→羽

(三)

I：宮→羽→角→羽

II：徵→商→宮→羽

III：角→商→宮→羽

IV：徵→角→宮→羽

六、終止式：由「宮」音向下跳進至「羽」音終止



七、唱詞音節結構：

我 啼 哭

Guá thî khàu

哭 聲 爹 親 我 好 冤 枉
khàu siann tia tshin guá hó uan óng

當 初 離 開 我 悲 恨
Tong tshoo lī khui guá pi hūn

恨 天 對 我 不 平
Hūn thian tuì guá put pîng

命 運 來 捉 弄
Miā ūn lâi tsok lōng

天 真 無 邪
Thian tsin bû siâ

如 今 相 逢 汝 悽 慘 哭 爹
Lû kim siong hông lí tshi tshám khàu tia

爹 親 哪 我 心 痛
Tia tshin ná guá sim thiànn

痛 為 含 冤 受 屈
Thiànn uī hām uan siū khut

一 別 隔 陰 陽

It piát keh im iông

若 非 我 自 私 求 名 來 放 子

Nā hui guá tsū su kiû bîng lâi pàng kiànn

我 淚 苦

Guá luī khóo

苦 傷 父 子 從 此 若 要 相 逢

khóo siong pē kiànn siông tshú ná iàu siong hông

南 柯 一 夢 中

Lâm Kua it bāng tiong

斷 送 汝 的 青 春 好 年 華

Tuān sàng lí ê tshing tshun hó nî huâ

汝 將 往 事 來 講 我 聽

Lí tsiong óng sū lâi kóng guá thiann

回 想 往 事 十 六 年

Huê sióng óng sū tsáp lāk nî

苦 添 阮 悲 傷

Khóo thiam guán pi siong

第二節 陰調與新編陰調

【陰調】

李靜芳 演唱
王舜棋 記譜

流水板

The musical score is written in a single system with ten staves. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The tempo is marked '流水板' (Liu Shui Ban). The lyrics are written below the notes.

身 受 屈 斬
天 地 嘯
合 冤
離 鄉
身 魂

飄
 父 女
 至 親
 緣 未 了
 徘 徊
 山 野
 隨 風 飄 逝

一、音域：小十度



二、音階調式：五聲音階 D 宮調式



三、速度：流水板（前奏的速度為 ♩ = 100）

四、曲式：a b a b'

五、旋律動向：

I：徵→宮→角→徵

II：角→宮→商→宮

III：徵→羽→角→徵

IV：角→商→角→宮

六、終止式：由「羽」音往上跳進至「宮」音終止



七、唱詞音節結構：

身 受 屈 斬 天 地 嘯
Sin siū khut tsám thinn tē háu

含 冤 望 鄉 身 魂 飄
Hâm uan bōng hiong sin hûn phiau

父 女 至 親 緣 未 了
Hū lú tsì tshin iân bī liáu

徘 徊 山 野 隨 風 飄 渺
Pâi huâi suann iá suî hong phiau biáu

【新編陰調】

李靜芳 演唱
王昇祺 記譜

父女分開

十六

載

我不幸冤枉被人屈打成招來

受害

我每日又啼又哀守在

望鄉台

爲要訴苦

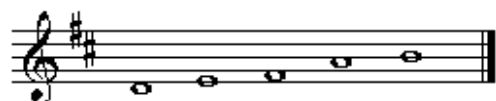
見爹一面



一、音域：完全十一度



二、音階調式：五聲音階 D 宮調式



三、速度：♩ = 126

四、曲式：a b a' b'

五、旋律動向：

I：徵→羽→角→徵

II：徵→商→角→宮

III：徵→羽→徵→商

IV：徵→商→角→宮

六、終止式：由「商」音向下級進至「宮」音終止



七、唱詞音節結構：

父 女 分 開 十 六 載

Hū lú hun khui sip liók tsáinn

我 不 幸 冤 枉

Guá put hīng uan óng

被 人 屈 打 成 招 來 受 害

Pī lâng khut tá sîng tsiau lâi siū hāi

我 每 日 又 啼 又 哀

Hū muí lit iū thî iū ai

守 在 望 鄉 台

siú tsāi bōng hong tâi

為 要 訴 苦 見 爹 一 面

Uī iàu sòo khóo kinn tia it bīn

才 會 隨 風 而 來

Suī ē suī hong lî lâi

第三節 都馬調組曲

【都馬調】

李靜芳 演唱
王舜棋 記譜

蒼
天 啊
我 有 三 不 願 (我)
賣 娥 是 無 因 來 受 冤
自 小 就 受 苦 到
這 大 溪 如 今 我 也 逃 快 過
命 運 無 情 將 我 來 摧 殘
第 一 不 願
(欲) 草 席 鋪 地 來
寵 明 我

那 死 血 水 是 不 染 塵

全 部 欲 飛 向

在 八 尺 的 白 隄 我

的 鮮 血 (欲) 化 做 碧 玉

來 告 知 世 人

一、音域：完全十二度

二、音階調式：六聲 C 徵調式

三、曲式：引子 + a b c d + a b c b' d

四、速度：♩ = 92

五、旋律動向：

(一)

引子：宮→徵→角→商

I：徵→宮→角→商

II：徵→羽→羽→羽

III：羽→宮→徵→徵

IV：羽→徵→羽→徵

(二)

I：宮→商→角→商

II：徵→商→宮→商

III：徵→羽→商→徵

IV：宮→徵→商→商

V：商→羽→商→徵

六、終止式：由「商」音往上跳進至「徵」音終止



七、唱詞音節結構：

蒼 天 啊 我 有 三 不 願

Tshong thian ah guá iú sam put guān

我 竇 娥 是 無 因 來 受 冤

Guá Tōo ngôo sī bô in lâi siū uan

自 小 就 受 苦 到 這 大 漢
Tsū sè tsiū siū khóo káu tsia tuā hàn

如 今 我 也 逃 袂 過
Lû kim guá iā tô buē kuè

命 運 無 情 將 我 來 摧 殘
Miā ūn bô tsîng tsiong guá lâi tshui tsân

第 一 不 願
Tē it put guān

欲 草 蓆 鋪 地 來 證 明
Beh tsháu tshioh phoo tè lâi tsìng bîng

我 若 死 血 水 是 不 染 塵
Guá nā sí hiat tsuí sī put liám tîn

全 部 飛 向 八 尺 的 白 綾
Tsuân pōo hui hiòng pueh tshioh ê pèh lîng

我 的 鮮 血 欲 化 作 碧 玉
Guá ê sian hiat beh huà tsoh phik giòk

來 告 知 世 人
Lâi kò ti sî lîn

【都馬搖板】

李靜芳 演唱
王昇棋 記譜

第二 不 願

賣 娥 對 天

要 立 誓

現 在 是 六 月 天 氣 炎 熱 如 火

賣 娥 那 冤 死

天 汝 要 落 雪

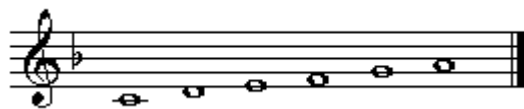
也 好 掩 埋 我 的 屍 首 (啊)

來 保 清 白

一、音域：完全十一度



二、音階調式：六聲 C 徵調式



三、曲式：a b c b

四、速度：自由

五、旋律動向：

I：宮→商→徵→商

II：羽→宮→徵→宮

III：徵→商→宮→羽

IV：徵→商→羽→徵

六、終止式：由「羽」音向下級進至「徵」音終止



七、唱詞音節結構：

第 二 不 願

Tē lī put guān

竇 娥 對 天 要 立 誓

Tāo ngō tuì thian iàu lip sē

現 在 是 六 月 天 氣 炎 熱 如 火

Hìan tsāi sī lāk guèh thinn khì iām luáh lû hué

竇 娥 若 冤 死 天 祿 要 落 雪

Tōo ngô ná uan sí thinn lí iàu lòh she

也 好 掩 埋 我 的 屍 首

Iā hó iám bâi guá ê si siú

來 保 清 白

Lâi pó tshing pèh

【十一字都馬調】

李靜芳 演唱
王拜棋 記譜

自 悲 嘆 欠 提 防 才 會 遭 刑
寄 哭 悲 慘 喊 冤 枉 怒 氣 驚 動
天 若 屈 斬 難 保 命 打 入 閻 羅 殿
叫 竇 娥 對 天 地 怎 能 無 怨 言

一、音域：完全八度



二、音階調式：五聲音階 C 徵調式



三、曲式：a b a' b'

四、速度：♩ = 140

五、旋律動向：

I：徵→徵→商→商

II：角→角→角→羽

III：徵→商→商→羽

IV：商→宮→商→徵

六、終止式：由「羽」音向下級進至「徵」音終止



七、唱詞音節結構：

自 悲 嘆 欠 提 防

Tsū pi thàn khiàm thê hông

才 會 遭 刑 憲

tsâi ē tso hîng hiàn

哭 悲 慘 喊 冤 枉

Khàu pi tshám hiàm uan óng

怨 氣 驚 動 天

uàn khì kiann tōng thian

若 屈 斬 難 保 命

liók khut tsám lân pó miā

打 入 閻 羅 殿

Phok lip giâm lô tiān

叫 竇 娥 對 天 地

Kiò Tōo ngô tuì thinn tē

怎 能 沒 怨 言

Tsuánn lîng bùt uàn giân

【都馬行板】

李靜芳 演唱
王舜棋 記譜

賣 娥 的 委 屈 是
無 人 同 情 我 立 誓 欲 彰 顯 朗 朗
乾 坤 天 道 運 行 秋 望 上 蒼
開 眼 將 誓 言 實 現 以 示 若 世 人 (我)
賣 娥 的 含 冤 不 明

一、音域：完全八度



二、音階調式：七聲音階 C 徵調式



三、曲式：a b a' c

四、速度：♩=132

五、旋律動向：

I：徵→變宮→羽→徵

II：徵→角→徵→商

III：商→羽→徵→羽

IV：商→徵→羽→徵

六、終止式：由「商」音向下跳進「徵」音終止



七、唱詞音節結構：

竇 娥 的 委 屈 是 沒 人 同 情

Tōo ngôo ê uí khut sī bók lâng tông tsîng

我 立 誓 欲 彰 顯

Guá lip sē beh tsiong hián

朗 朗 乾 坤 天 道 運 行

Lóng lóng kan khun thian tō ūn hīng

秧 望 上 蒼

Ng bōng siōng tshong

開 眼 將 誓 言 實 現

khai gán tsiong sē giân sit hiān

以 示 告 世 人

Í sī kò sè lîn

竇 娥 的 含 冤 不 明

Tōo ngôo ê hâm uan put bîng

第四節 「六月雪」

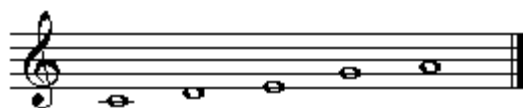
【六月雪】

李靜芳 演唱
王昇棋 記譜

賣 娥 盡 幸 將 罪 擔 合
冤 受 刑 遭 遇 不 幸 六 月 雪
飄 飄 落 地 血 染 白 綾 買 現
三 顧 感 人 心 賣 娥 冤 流 傳 在 民 間

一、音域：完全十一度

二、音階調式：五聲音階 C 宮調式



三、曲式：a b b' c d

四、速度：♩ = 53

五、旋律動向：

I：徵→宮→羽→商

II：角→羽→宮→徵

III：角→羽→宮→徵

IV：徵→徵→角→宮

V：徵→羽→徵→宮

六、終止式：由「羽」音向上跳進至「宮」音終止



七、唱詞音節結構：

竇 娥 盡 孝 將 罪 擔

Tōo ngôo tsīn hàu tsióng tsē tann

含 冤 受 刑 遭 遇 不 幸

hâm uan siū hêng tso gū put hīng

六 月 雪 飄 飄 落 地

lák guéh seh phiau phiau lóh tē

血 染 白 綾 實 現 三 願

Hiat liám pèh lîng sit hiān sam guān

感 人 心 竇 娥 冤

Kám lîn sim Tōo ngôo uan

流 傳 在 民 間

Liû thuân tsā bîn kan

第五章 結論

歌仔戲唱腔的基本要求是「字正腔圓」，正確地處理「腔」，就是要讓觀眾能夠聽得懂，在聽得懂的前提下才能夠傳達詞意，表現「聲情」，而達到傳情達意的演唱效果。而歌仔戲中常「依字行腔」就是在處理唱詞的情感重音，因此要了解唱詞的結構，或根據上下句的對仗、排比關係來處理語言的正確邏輯聲調，才能達到言詞達意的效果。至於如何「行腔」，則會隨著演員個人的學養、感受領悟的不同，所唱出的旋律高、低、長、短、強、弱就會隨之而異。因此演員在行腔之中，既以「聲情」激揚「詞情」，也要能夠「詞情」煥發「聲情」。在「詞情」與「聲情」兩者激盪之下，美好的唱腔才能因此產生。

而唱腔的編排必定是以劇本分析為起點，必須先深刻研究劇本後，把握戲劇衝突的性質與立意，理清劇本的起承轉合，確定全劇的體裁風格後，這也才會創造出好的唱腔。因唱腔是出自人物之口，是人物的語言和心聲，所以必須從性格、身分及所處的情境出發，才能傳達出人物之精神。而且也要考慮到人物性格的展現層次，使觀眾能夠了解到人物的性格的各個層面，立體地、完整地樹立出人物的形象。傳統戲曲的演員重唱腔的韻味與美感，但只要一個好的演員，也同樣重人物、重情感。優秀的劇目也會注重人物的性格與感情的定位，力求準確地塑造人物形象。因此戲曲具有很強的情節性，而唱段也是依據該劇的情節來展現。所以唱腔不僅具有性格，也應具有情節性，因此只有根據具體的情境來決定唱腔，

才能夠表現出不同階段的特色與風采，而演員也要懂得善於抓住人物每個階段的感情特徵。

歌仔戲的唱腔有許多種板式及許多種節奏，因此如何去善用不同的節奏與速度，這不單單是技術上的問題，更重要的是如何將這些唱腔變化運用的靈活，來貼切表現出人物當時所處的情境與心態。因此唱腔的佈局要合理，不論各種板式的曲調都能使用恰當，既不重複又要豐富，重要的是符合人物的個性與感情的變化。唱腔表達出情感，其實本來就是很抽象東西，是很難用文字去說明的，而是要用實際的聲音去表現出來，要聽到才能感受得到。所以一個演員必須提高自己的文化藝術休養，對於角色的情感和唱詞的內涵才能有深刻和準確的理解，而再進一步利用唱腔表達出來。感情如何在吐字、行腔、輕重緩急或抑揚頓挫和各種裝飾音之中來表達，這都沒有一定的公式，甚至變化萬千，因此這都是要靠演員的悟性與表現能力。

唱腔是以劇中人物的口吻來表演，因此不僅要從技術層面來看，還要從塑造角色的形象去審視唱腔，所以也有別於一般歌曲的欣賞要求。首先，從直覺的角度要求好聽之外，同時還要有更高的要求：一、「合體」—即合乎人物身份，合乎人物口吻；二、「合心」—合乎人物的感情，要入情、入戲；三、「合地」—合乎戲劇中的情境，合乎情節氛圍；四、「合本」—即合乎劇種的聲腔規律，不

僅符合本劇種觀眾的欣賞慣性，又能有新的創作⁶³。戲曲理論家汪人元則將唱腔的訴求概括為五個字：第一是「像」，是指不背離地域文化的傳承精神。第二是要求「準」，即能準確表現人物的性格、情感以及戲劇情景。第三要求「美」，即能符合美的規律，要注重藝術自身獨特的形式和韻味美的要求。第四是「新」，即充分體現時代的氣息及趣味。第五為「高」，要求有較高的藝術格調，藝術表現的深刻性，以及藝術家獨創性的充分張揚⁶⁴。所以綜合以上的兩種解釋，說明了唱腔的主要要求，好聽、對味、傳情、造境，這不僅僅是觀眾的審美標準，也是演唱者與編腔者的所要追求的目標。

既要使觀眾感受到聽覺的美，又要能夠被演員演唱時的情緒所感染，確實是件很不容易的事，但《六月雪》的旦角唱腔卻都做到了。常常聽到「以聲帶情」、「聲情並茂」，這也就是在說能夠把訓練有素的聲音表現與準確又細膩的情感使之相結合。因此美好的歌仔戲的唱腔不光是要給人美的感受，而且還要能夠感動人心，使人動情，回味無窮，這也才算是稱得上真正精緻、高品質的表演藝術。

⁶³ 趙景勃《戲曲角色創造教程》(北京市：文化藝術出版社，2004年)，頁233。

⁶⁴ 汪人元《京劇樣板戲音樂論綱》(北京市：人民音樂出版社，1999年)，頁219。

參考文獻

一、專書

王季思，《中國十大古典悲劇集》，(上海市：上海文藝出版社)，1982年。

汪人元，《京劇樣板戲音樂論綱》，(北京市：人民音樂出版社)，1999年。

林谷芳，《傳統音樂概論》，(台北縣：漢光文化)，1998年。

林谷芳、蔡曼容，《「檢視海峽兩岸音樂、戲曲、美術交流學術研討會」論文集》，(台北市：中國民族音樂學會)，1992年。

林茂賢，《歌仔戲表演型態研究》，(台北市：前衛出版社)，2006年。

邱坤良，《傳統戲劇輯錄·歌仔戲卷》，(宜蘭：國立傳統藝術中心)，2001年。

邱坤良，《中國傳統戲曲音樂》，(台北市：遠流)，1981年。

武俊達，《戲曲音樂概論》，(北京市：文化藝術)，1999年。

胡芝風，《戲曲舞臺藝術創作規律》，(北京市：文化藝術出版社)，2005年。

柯明鋒、陳孟亮、周以謙，《歌仔戲唱腔》，(台北市：國立台灣戲曲專科學校)，2002年。

施炳華，《台灣歌仔冊欣賞》，(台南市：開朗雜誌事業有限公司)，2008年。

洪素貞，《元雜劇的悲劇觀》，(台北市：學海出版社)，1993年。

徐子方，《關漢卿研究》，(台北市：文津出版社)，1994年。

徐扶明，《元代雜劇藝術》，(台北市：學海出版社)，1997年。

徐亞湘，《日治時期臺灣戲曲史論/現代化作用下的劇種與劇場》，(台北市：南天出版)，2006年。

徐麗紗、林良哲，《從日治時期唱片看台灣歌仔戲》，(宜蘭：國立傳統藝術中心)，2007年。

徐麗紗，《臺灣歌仔戲唱曲來源的分類研究》，(台北市：學藝出版社)，1991年。

莫光華，《臺灣歌仔戲論文輯錄》，(台中市：臺灣省地方戲劇協進會)，1996年。

陳耕、曾學文，《百年坎坷歌仔戲》，(台北市：幼獅文化事業公司)，1995年。

許祥麟，《中國鬼戲》，(天津市：天津教育出版社)，1997年。

黃勁連，《乞食·藝旦歌》，(台南：臺南縣文化局)，2001年。

常靜之，《中國戲曲及其音樂》，(台北市：學海出版)，1995年。

曾永義，《臺灣歌仔戲的發展與變遷》，(台北市：聯經出版社)，1988年。

曾永義，《臺灣歌仔戲史》，(台北市：晨星出版有限公司)，2002年。

曾永義，《從腔調說到崑劇》，(台北市：國家出版社)，2002年。

張云生，《關漢卿傳論》，(北京市：開明出版社)，1990年。

張炫文，《台灣歌仔戲音樂》，(台北市：百科文化事業股份有限公司)，1982年。

游素鳳，《廖瓊枝歌仔戲唱腔藝術探討》，(台北縣：學海出版社)，2004年。

葉慶炳，《關漢卿》，(台北市：河洛圖書出版社)，1977年。

傅謹，《戲曲美學》，(台北市：文津出版社)，1995年。

趙景勃，《戲曲角色創造教程》，(北京市：文化藝術出版社)，2004年。

楊蔭瀏、孫從音等，《語言與音樂》，(台北市：丹青圖書出版社)，1986年。

- 楊馥菱，《臺灣歌仔戲》，(台北：漢光文化)，1999年。
- 楊馥菱，《台閩歌仔戲之比較研究》，(台北縣：學海出版社)，2001年。
- 劉美菁，《歌仔戲概論》，(台北縣：學海出版社)，1999年。
- 劉美菁，《歌仔戲劇本集》，(台北縣：學海出版社)，2000年。
- 劉秀庭，《曾仲影的音樂生涯》，(宜蘭：國立傳統藝術中心)，2002年。
- 蔡欣欣，《臺灣歌仔戲史論與演出評述》，(台北市：里仁書局)，2005年。
- 鄭瑞城，《臺灣閩南語羅馬字拼音方案使用手冊》，(台北市：教育部)，2008年。

二、期刊

- 李啟鴻，〈淺析歌仔戲音樂的美學特徵〉，《2001年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年。
- 柯銘峰，〈臺灣歌仔戲「音樂設計」與「編腔」概念〉，《臺灣戲專學刊》第6期，頁123-131，2003年。
- 陳新鳳，〈七字調和雜碎調的唱腔結構力分析〉，《2001年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年。
- 陳彬、劉南芳，〈雜碎調在歌仔戲音樂上的成就〉，《2001年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年。
- 張炫文，〈歌仔戲曲調分析〉，《民俗曲藝》第10期，頁63-99，1982年。
- 張炫文，〈「七字調」在台灣民間歌謠中的地位〉，《民俗曲藝》第54期，頁78-96，1988年。
- 劉南芳，〈歌仔戲唱詞寫作初探〉，《臺灣戲專學刊》第6期，頁141-184，2003年。

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，頁 14-33，1998 年。

三、學位論文

呂冠儀，《台灣歌仔戲武場音樂研究》，南華大學美學與藝術管理研究所碩士論文，2002 年。

林春菊，《歌仔戲中的女性形象及其所反映的台灣社會—以本地歌仔《山伯英台》為例》，國立中興大學中國文學系研究所碩士論文，1998 年。

周于甄，《國樂樂師對當代歌仔戲音樂發展之影響探討》，南華大學美學與藝術管理研究所碩士論文，2006 年。

柯銘峰，《電視調與台灣歌仔戲曲調應用的發展研究》，南華大學美學與藝術管理研究所碩士論文，2006 年。

徐麗紗，《台灣歌仔戲唱曲來源的分類研》，國立臺灣師範大學音樂研究所碩士論文，1987 年。

康素慧，《明華園戲劇團《濟公活佛》之研究》，中國文化大學戲劇研究所碩士論文，2001 年。

莊桂櫻，《論歌仔戲唱腔即興方式之應用》，中國文化大學藝術研究所碩士論文，1993 年。

張艾斐，《河洛歌仔戲表演藝術之研究—以《闖堂救婿》、《殺豬狀元》、《鳳凰蛋》為例》，南華大學文學研究所碩士論文，2003 年。

張炫文，《歌仔戲的音樂研究》，中國文化大學藝術研究所碩士論文，1973 年。

陳孟亮，《明華園戲劇團《濟公活佛》音樂變遷之研究》，南華大學美學與藝術管理研究所碩士論文，2002 年。

郭慧敏，《明華園歌仔戲劇團《界牌關傳說》演出本之研究》，玄奘人文社會學院中國語文研究所碩士論文，2003年。

郭澤寬，《從劇場演出看歌仔戲的現代化》，南華大學美學與藝術管理研究所碩士論文，2000年。

葉嘉中，《九〇年代臺灣地區現代劇場歌仔戲研究》，東吳大學中國文學系碩士論文，2004年。

楊馥菱，《台閩歌仔戲之比較研究》，輔仁大學中文系博士論文，2001年。

劉安琪，《歌仔戲唱腔曲調的研究》，國立臺灣師範大學音樂學研究所碩士論文，1982年。

蔡淑慎，《歌仔戲歌唱藝術研究》，東吳大學音樂學系碩士論文，2002年。

賴達達，《台灣歌仔戲胡琴音樂研究》，南華大學美學與藝術管理研究所碩士論文，2003年。

四、影音資料

《歡喜咱來學阿旦·珠圓玉潤阿旦歌—李靜芳個人唱念專輯精選》(南投縣：李靜芳戲曲工作室)，2008年。

《明珠女子歌劇團六月雪公演 DVD》，台北縣政府藝文中心，2007年。

《本土音樂的傳唱與欣賞—歌子說唱與民歌》，國立傳統藝術中心，2000年。

《河洛歌仔戲精緻唱腔選輯(一)》，河洛文化事業股份有限公司，1999年。

附錄一

李靜芳訪談紀錄

採訪時間：2009年2月23日

採訪地點：南投縣草屯鎮

採訪整理：王羿棋

李靜芳老師是明珠女子歌劇團的當家旦角又兼編劇、藝術總監。因此，特地與李靜芳老師約了時間，想聊聊「六月雪」這齣戲，希望能藉此更加了解有關當初寫劇本的規劃、想法以及一些關於演出內容的問題等等。於是早上十一點多就從大林坐火車出發，大概十二點多就到員林火車站，接著又再轉了兩班彰化客運才到南投草屯，可是等到下車時才發現好像下錯了站，而且又是第一次到南投，人生地不熟，完全不知道自己到底在哪裡。

幸好靜芳老師這時打了電話給我，想說我怎麼這麼久還沒到，才知道原來我迷了路。靜芳老師問我在附近有看到什麼地標，還特地開車來接我，真的覺得很丟臉，結果到靜芳老師家裡已經是下午三點了。靜芳老師人非常的親切，和我聊了很多，不知不覺就已經快六點，老師的三個小孩也都放學回到家，兩個姊姊一個弟弟，但是一看到我還以為他們是三胞胎，因為實在長得太像了，沒想到竟然還差了兩到四歲，真的都好可愛，後來老師還留我下來一起吃晚飯。

因為老師晚上還要幫學生上唱腔和身段課，也歡迎我留下來參觀，我聽了之

後很開心，也很想留下來看看，可是才想到時間太晚我就沒有車可以回家了，只好希望下次還有機會可以看到靜芳老師上課。經過了這次訪談後，對於從小就跟著媽媽一起看歌仔戲，但其實認識並不深的我，心中似乎產生了對於歌仔戲又有另一種不同的感覺與看法，這是個很棒的經驗而且獲益良多，也讓我對歌仔戲的認識更深一步。因此，筆者將這次的訪談內容紀錄李靜芳老師的敘述整理如下：

我們做一齣戲，一定是劇本先出來，然後音樂設計再來定曲調，可是在排戲時還是會再陸續修改，因為有時候等真正唱出來的時候，才會發現情緒的張力好像不太夠等等問題，就會討論再改為別的曲調試看看，所以為了戲更好，一定會一直修修改改，並不是說音樂設計定調之後就決定了，而是還要和導演、演員，三方面討論之後才會確定。其實在排戲的過程中，就是音樂設計、導演、演員三者之間的慢慢磨合才呈現出最後的結果。

明珠的戲大部分都是用老戲新編的方式來寫劇本，就是用大家耳熟能詳的故事，然後將它編成完整的戲劇演出。『六月雪』這齣戲，有很多劇種都改編過，但是偏偏歌仔戲都沒有人演，這又是很好的題材，於是我才把它偏成歌仔戲的劇本，而這也成為另一種創新的東西。像牛郎織女的故事是大家都知道的，但是如果把它編成完整的劇本出來，那就是新創造出來的劇本了。還有一種是我們已經很熟悉，也常常在野台演出的戲，演到最後已經很得心應手，然後再把它改為公演的形式來演出，像明珠的『陳靖姑』，這齣戲在外台的時候就常常演了，之後再把它劇情設計得更緊湊，改編成更完整的故事來呈現，讓觀眾又有了不同的

視覺和感官，這其實也是一種創新。

很多歌仔戲的戲本來就都只有大概劇情，很多東西也不會去考究，所以一定要再經過統整和改編，才會為更完整的劇本。所以外台和公演的戲完全不能相提並論，且在外台的表演，大都是廟方請我們去演出，所以就要看廟方喜歡何種類型的戲，我們也會盡量配合他們。但是公演時，就是我們樂團自己主辦，所以一定要是一個完美的戲劇呈現，尤其是賣票的演出，如果戲不好的話，票當然也就賣不出去了。

原本的『六月雪』是從竇娥的小時候開始演，可是在 2007 年的時候，『六月雪』演出的五場都是在室內的劇場演出，因為觀眾在安靜的空間裡會比較專注、入戲，所以使用倒敘的手法觀眾也比較容易懂，但如果是在外台的話，觀眾就會很容易受影響，如果一不專注就會很容易看不懂，因此而影響到一齣戲的品質，所以用倒敘的手法很冒險。但如果用在室內劇場，效果就會非常好，反而令觀眾的印象更深刻，所以自從在室內劇場演出之後，也沒有在外台演出過這場戲，都在室內演出了。

『六月雪』最經典的就是刑場那段三不願，在情緒的轉折上，尤其唱法要如何去由悲到高亢很重要。還有「魂訴歷歷」這一場也很好，從竇娥到小端雲轉換的這一幕，真的會讓人眼睛一亮。而且演竇天章的那個演員，還要馬上拆掉鬍子、換衣服、換帽子，速度要非常的快，因為他要快點回來演年輕時的竇天章。所以

一齣戲的成功，真的是有很多東西需要去克服的。『六月雪』劇情裡面還有一把梳子，也是後來加進去的東西，雖然只是一把梳子，可是卻貫穿了整齣戲的劇情，是一個很好也很特別的伏筆。

我們明珠的戲一向都是以傳統曲調的唱腔為宗旨，除非真的有必要性，配合劇情需要，我們才會新編曲調，而且要用的適當。像【六月雪】是我們為這齣戲新編的主題曲，而且不僅好聽、好唱、又好學，幾乎喜歡『六月雪』的觀眾都會唱這首，而且雖然是新編的曲調，但又不失傳統。【新編陰調】也是一樣，是新編，但一定要有傳統的元素在。

我們演員都會知道情緒到了哪裡，八九不離十應該是使用什麼曲調，這是一種習慣，可是在公演的時候，我們的戲要精緻，要能夠吸引觀眾，就要去想音樂要怎麼去變化，觀眾才不會覺得膩，因為不變化的話，如果有一大段詞，很容易就會覺得很無聊，所以怎麼去銜接變化，又怎樣讓曲調不會膩、又要好聽，這也是音樂設計要做的功課。

有許多寫劇本的人本身不會演歌仔戲，所以劇情到哪裡通常適合唱什麼曲調他們不會知道。但因為我本身就是歌仔戲演員，所以我在寫劇本時就有個習慣性，當我劇情寫到這裡的情緒應該用什麼曲調，我會先註明起來，然後讓音樂設計去參考，但是在設計與戲劇主題有相關的唱調時，我就會跟音樂設計指定哪個地方一定要使用哪個曲調。因為演員其實在抓情緒也是最穩的，因為他是演戲的

人，有時候音樂設計在安歌不見得比演員準，因為音樂設計主要是在曲調的變化上能夠處理的比較好聽，但演員對於情緒上的感受就能夠比較體會的出來。

我們歌仔戲演員都沒有在看譜，除非是新編的調要幫演員定腔。其實定譜定腔也是後來才有的，而且定好腔之後，就要照著編好的腔下去唱，演員不能再隨性唱，因為樂師要照著譜去演奏，所以很多老演員一開始都不習慣，但是文化界的趨勢就是這樣，久了我們也慢慢習慣了，尤其我們又不會看譜，所以如果有新的調，都要把音樂錄起來，一直聽然後一邊學著唱。

因為傳統曲調其實大部分都有固定的骨架，有固定的起頭、過門、收尾，所以演員唱到什麼音的時候，樂師就會知道什麼時候該收尾，會唱的演員不管中間怎麼去即興，最後都知道應該回到哪個音，因為這都有一個規律。七字調經過改良之後，有了七字流水、七字散板、七字清板、七字搖板等等，但骨架其實還是七字調，因為這些都是從七字調的元素延伸出來的。

所以歌仔戲常在說「後場七分，演員三分」，也就是在說歌仔戲的文武場很重要，好的唱腔也要有好的樂師來跟，樂師和演員是相輔相成的。我們在做野台戲都是固定的樂師，可是在公演的時候都要看譜演奏，老樂師通常不太會看譜就無法做公演，所以我們公演的時候，都會請一些有名專門負責公演的樂師。

大陸的演員就是都看譜唱的，但是這樣音樂也會比較死，像轉音、即興這方面就會比較弱，台灣的演員就比較會即興，所以我們演員和樂師的配合就要靠默

契。我曾經還有看過演員再台上一邊唱一邊用腳打拍子，這樣就很不好，這也是因為定譜定腔之後，演員要顧演戲，一邊又要顧音樂，去算準要幾拍，而這樣演戲也就不會自然，所以不要給演員太多這種壓力會比較好，我是覺得歌仔戲沒有必要做到這種程度。

我們公演的戲都是要事先經過設計，不管是唱腔還是身段，所以公演的戲會比野台的戲還精緻，也是因為有這些過程。而在野台的時候，就比較隨興，在演出前先講個劇情大綱，然後全部讓演員自己編詞和唱曲，大部分出場和下場會先和樂師指定好使用什麼調，但在演戲的過程中，那當下有時候演員的情緒一來，他覺得應該要用唱的，這時也來不及跟樂師說了，所以演員就直接唱，樂師也會馬上就跟了，所以野台的戲可以說是由演員在主導。但是公演就完全不同，不能隨興想唱什麼就唱什麼，一旦要照編好的內容，多唱或少唱一句都不行，所以公演前一定是要經過很多次的反覆排練。

歌仔戲使用本嗓來唱，所以會讓人覺得比較有感情，但是大陸的表演都是使用小嗓，即使唱得很好，有時候就是會讓人覺得比較硬、沒有感情，所以同樣是竇娥，歌仔戲又會讓人覺得更苦。尤其小旦的哭腔也是最難唱的，要如何把悲傷的情緒唱到觀眾的心坎裡，讓觀眾也忍不住跟著心酸。所以如果苦旦的聲音太尖、不夠沉穩，唱腔也不夠苦，那即使唱得很好也很難感動觀眾。或許我唱得沒有別人好聽，但是我的哭腔就是會讓觀眾忍不住想流淚。

苦旦的特色，並不是要比聲音的乾淨，而是要有「聲情」，光聲音就要能表達出感情。苦旦唱到很悲苦的時候，有時會有略帶沙啞的聲音，可是有人會認為，這個苦旦怎麼唱到聲音沙啞，她一定唱得不好，但這就是哭腔的一種美。尤其在哭的時候，會流鼻涕又流眼淚、又哽嚥，但是又要唱歌怎麼辦，這就是要靠演員的技巧。同樣的人在唱，但是當在唱輕快的「絲線調」和悲傷的「六月雪」兩種不同感覺的曲調，就會是完全不同的聲音。歌仔戲中的咬字也是很重要的，因為如果觀眾沒有字幕的話，就不知道你在唱什麼了。

『六月雪』的旦角是青衣，青衣雖然是苦旦，可是劇情的進行還不到那個情緒的時候，就還不能唱得那麼苦。比如在唱【鴛鴦淚】的時候，因為竇娥她是回想和丈夫的情深緣淺，那是一種「怨嘆」。還有在婆婆要她改嫁的時候，她要如何守住貞節又不能忤逆婆婆，還有她在被誣賴時的那種怨恨。竇娥的聽話、對婆婆的孝順，從一開始就是從這麼「好」的形象一直在塑造她，相對最後的悲也就會越強，這些種種的苦都會讓人覺得很可憐，可是這裡面的不同，也是演員自己要拿捏應該要怎麼去表達。而且戲會越演越好，『六月雪』從 2003 年到 2007 年的最後一場，我自己就感覺用不同的方式去詮釋，這中間有四年，或許是更穩重了還是什麼的，戲在演很多場的過程中，不知不覺會越來越好，就像在學寫字一樣，字也是越寫越漂亮。

戲就是要有「戲肉」才會好看，尤其文戲又很容易讓人覺得悶，『六月雪』是屬於文戲，卻也最扣住人心。苦旦的戲其實非常多，可是在外台演出的時候，

觀眾常會看到一半就坐不住了，想說去買個飲料啦、吃個冰什麼的，因為想說反正也猜得出等一下要演什麼了，但是在演『六月雪』時就是不一樣，觀眾一看就走不了了，非得要看完為止，而且即使看過的人還會想再看，因為已經抓住了觀眾的心。有些新的戲迷沒有看過『六月雪』，但是常會聽到舊的戲迷在討論這齣戲，於是大家都在問「六月雪怎麼不演了？」「什麼時候還會再演六月雪？」。可是其實我個人認為成功的戲不一定要常常演，只要有把這種「好」留在觀眾的心中，讓大家喜歡，而也成為了我的一個代表作，其實這樣我就覺得夠了。

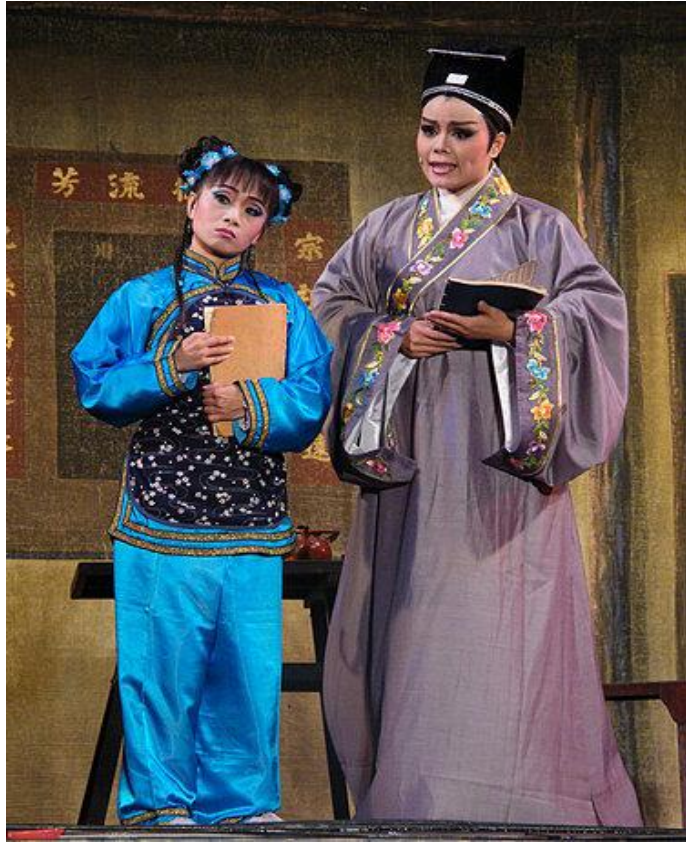
附錄二



『六月雪』劇照一寶娥鬼魂尋找父親(照片提供/明珠女子歌劇團)



『六月雪』劇照一寶娥鬼魂來到寶天章書房(照片提供/明珠女子歌劇團)



『六月雪』劇照一寶天章教導寶端雲三從四德（照片提供/明珠女子歌劇團）



『六月雪』劇照一寶天章不得已將寶端雲給蔡婆當童養媳（照片提供/明珠女子歌劇團）



『六月雪』劇照—賽盧醫（照片提供/明珠女子歌劇團）



『六月雪』劇照—張驢父子（照片提供/明珠女子歌劇團）



『六月雪』劇照一張驢（照片提供/明珠女子歌劇團）



『六月雪』劇照一貪官受張驢賄賂（照片提供/明珠女子歌劇團）



『六月雪』劇照一寶娥不忍蔡婆用刑（照片提供/明珠女子歌劇團）



『六月雪』劇照一去刑場路上的寶娥與蔡婆（照片提供/明珠女子歌劇團）



『六月雪』劇照一在去刑場的路上蔡婆幫竇娥梳頭（照片提供/明珠女子歌劇團）



『六月雪』劇照一竇娥被斬天上飄下六月雪（照片提供/明珠女子歌劇團）



『六月雪』劇照一竇娥鬼魂（照片提供/明珠女子歌劇團）



『六月雪』劇照一竇娥鬼魂要與父親竇天章分離（照片提供/明珠女子歌劇團）



『六月雪』劇照一竇娥鬼魂（照片提供/明珠女子歌劇團）



『六月雪』劇照一竇娥鬼魂（照片提供/明珠女子歌劇團）

榮發95年文建會優秀扶植團隊

明珠女子

六月雪

古典文學劇作

盛夏的六月為何飄起紛紛白雪？
含冤的寶娥刑場三願如何實現？
感動您的一齣經典好戲
即日起將為您深情上演

【演出時間】

- 第一場：6月28日(五) 晚上七點30分 (台北縣政府國術館)
- 第二場：6月29日(六) 晚上七點30分 (台北縣政府國術館)
- 第三場：6月30日(日) 晚上七點30分 (台北縣政府國術館)
- 第四場：7月1日(一) 晚上七點30分 (台北縣政府國術館)
- 第五場：7月2日(二) 晚上七點30分 (台北縣政府國術館)
- 第六場：7月3日(三) 晚上七點30分 (台北縣政府國術館)
- 第七場：7月4日(四) 晚上七點30分 (台北縣政府國術館)
- 第八場：7月5日(五) 晚上七點30分 (台北縣政府國術館)
- 第九場：7月6日(六) 晚上七點30分 (台北縣政府國術館)
- 第十場：7月7日(日) 下午二點30分 (台北縣政府國術館)

指導單位：台北縣政府
主辦單位：明珠女子歌劇團
共同合辦：台北縣政府國術館
協辦單位：高麗縣政府文化局(第一場)、桃園縣政府文化中心(第二場)
贊助單位：台北縣政府(第一場、第二場除外)、台北縣政府(第三場)

『六月雪』2007年公演海報

附錄三

(一)臺灣閩南語聲母符號

	國際音標 IPA	臺灣閩南語羅馬字拼 音符號	注音符號
聲母	[p]	p	ㄅ
	[p ^h]	ph	ㄆ
	[b]	b	
	[m]	m	ㄇ
	[t]	t	ㄊ
	[t ^h]	th	ㄎ
	[n]	n	ㄋ
	[l]	l	ㄌ
	[k]	k	ㄍ

聲母	[k ^h]	kh	ㄅ
	[g]	g	
	[ŋ]	ng	
	[h]	h	ㄆ
	[ts]	ts	ㄇ
	[ts ^h]	tsh	ㄏ
	[s]	s	ㄌ
	[dz]	j	

(二)臺灣閩南語韻母基本符號

	國際音標 IPA	臺灣閩南語羅馬字 拼音符號	注音符號
韻母	[a]	a	ㄚ
	[i]	i	ㄨㄛ
	[u]	u	ㄨ
	[e]	e	ㄝ
	[㊟]	oo (o·)	ㄛ
	[★]	o	ㄛ
	[~]	-nn (- ⁿ)	
	[-m] [-n] [-ㄹ]	-m -n -ng	
	[-p] [-t] [-k] [-ㄏ]	-p -t -k -h	

備註：

- 1.「注音符號」為教育部針對國語教學所制訂。但因國語與閩南語的語音畢竟不完全相同，因此本欄的用意，只在提供一種對照，方便揣摩學習。
- 2.注音符號欄位中空白者，代表無直接對應符號。
- 3.以 oo 為正式版，以 o·為傳統版；以-nn 為正式版，以上標-n 為傳統版。

(三)臺灣閩南語聲調排序與標記位置

調類	陰平	陰上	陰去	陰入
臺灣閩南語羅馬字拼音符號	tong	tóng	tòng	tok
數字式	tong1	tong2	tong3	tok4
例字	東	黨	棟	督

調類	陽平	(陽上)	陽去	陽入
臺灣閩南語羅馬字拼音符號	tông		tông	tok
數字式	tong5		tong7	tok8
例字	同	(動)	洞	毒

備註：

- 1.陽上欄位空白處表示常併入其他調類。
- 2.有些方音有第6聲，可用「ˇ」標記，如：「ǒ」。

(資料來源：臺灣閩南語羅馬字拼音方案使用手冊)