

臺灣說唱音樂「唸歌子」之探析

竹碧華

國防大學政戰學院應用藝術學系副教授

摘 要

臺灣說唱音樂-「唸歌子」，是臺灣最具代表性的說唱曲種，唱詞是以閩南語來演唱，為運用歌謠曲調來說唱故事，所以具有歌謠和說唱雙重意義。就歌謠來說，它是一種鄉土語言自然的旋律，最能脈動廣大群眾的心裡，流露鄉土的真聲，也就是說它是語言最自然的一種音樂旋律；就音樂而言，可以從中了解語言和音樂是最自然融合；就說唱來說，「說」是用散文在說故事，「唱」就是用歌謠在唱故事。聆聽說唱藝人的唸歌，不但得到娛樂，也從中吸收知識，領悟做人處事的道理，而達到社會教化的功能。

本文藉由唸歌子的題材內容、曲牌及藝人的說唱特色之介紹，來了解在臺灣這塊土地上，研究唸歌子的專家學者及藝人，為了保存、傳承及發揚唸歌子說唱藝術所做的努力，希望能引起大家對唸歌子這項逐漸沒落的說唱藝術有多一點認識與關注。

關鍵詞：說唱音樂、歌子、唸歌子、歌子冊、楊秀卿

The Study on Taiwanese Narrative Songs

Bi-hua Chu

Associate Professor, Department of Applied Arts, Fu Hsing Kang College,
National Defense University

Abstract

The Taiwanese narrative song- “liam-koa-a” is the most representative genre of narrative art performed in Taiwan nowadays. It’s sung in Min-nan dialect to tell folk stories, so it’s a combination of music and narrative. Taiwanese narrative songs follow the natural melodies of the language, which are instantly resonant with the public’s hearts and help express the audience’s feeling. The narrative part of the song tells folk stories in prose; and the singing presents the stories with music. While the audience was entertained by the performance, they acquired practical knowledge of daily life and learned the proper way of conduct in the society. The narrative song was also transforming the society for the better.

By introducing the content, tune types and different features of the narrative song artists, the author wants to illustrate the great works produced by the artists and scholars who have spared no effort in preserving, teaching and promoting the art of Taiwanese narrative song for the past two decades. In addition, the author tries to bring the public’s attention to this precious but waning music art of Taiwan.

**Keywords: shuo-chang (narrative song), koa-a, liam-koa-a, play books,
Hsiu-ching Yang**

壹、前言

臺灣的說唱音樂是隨移民傳入，依傳入時間與地域的不同，可分成「民國 38 年以前傳入的說唱音樂」與「民國 38 年以後傳入的說唱音樂」兩種。¹「民國 38 年以前傳入的說唱音樂」，可分為以「閩南語發音的說唱音樂」及以「客家話發音的說唱音樂」二者。本文研究的是為前者，即一般所謂的「福佬系說唱音樂」，唱詞是以臺灣最普遍的方言-福佬話（閩南語）演唱，也就是所謂的唸歌，也稱「唸歌子」。²依據張炫文的說法，所謂「唸」，自然是接近語言聲調的「說」；而「歌」，即是指「唱」的部份，所以「唸歌子」其實就是「半說半唱」、「說中帶唱、唱中帶說」或「似說似唱」的說唱音樂。³

臺灣的說唱音樂（唸歌子）是在明末清初，大量移民（以閩南漳洲、泉州一帶的人居多）渡海來臺墾殖之後才有的。三、四百年來在臺灣這片土地上，說唱藝術伴隨著臺灣人民走過艱辛的移民墾殖（明末清初）、苦難的統治生活（日據時期）、顛沛流離的二次大戰，唸歌子發抒了人民苦悶的心靈，撫慰了人們枯燥乏味的生活，而敘述故事性的唸唱，也充實了人們對歷史的認知；經由「勸世歌」的傳唱，對臺灣人民更產生了莫大的教化作用，因此臺灣說唱音樂（唸歌子）與臺灣人民有著深厚的關係。

民歌、說唱、戲曲是臺灣民間歌唱體系的 3 大支柱，也是先民留傳下來最豐富的文化資產，這三者有著脈絡延續、相互依存、互相影響的關係。有關民歌、戲曲的研究，四十多年來相關的論文、專書和論著，真是汗牛充棟、成果輝煌；有關說唱的研究，相對的就顯得薄弱，令人感到遺憾。

臺灣唸歌子幸有一些藝人，如國寶級藝人楊秀卿女士及其弟子洪瑞珍等人，及民間文學和音樂學的專家學者們，共同竭盡心力的做好傳承、保存與發揚的工作，使得這項快被臺灣人民遺忘的說唱音樂，能繼續的傳唱著。再者一

¹ 黃玲玉教授指出「民國三十八年以後傳入的說唱音樂」，即一般所謂的「來自中國的傳統說唱音樂」，乃專指民國三十八年後，跟隨國民政府傳入的說唱音樂，包括了北方系統的京韻大鼓、梅花大鼓、梨花大鼓、河南墜子、鐵板快書、相聲等，及南方系統的蘇州彈詞等。參見黃玲玉(2001)，《臺灣傳統音樂》，台北：國立臺灣藝術教育館編印，頁 74。

² 「唸歌」與「念歌」通用，本文中採用「唸歌」用法。

³ 張炫文(1986)，《台灣的說唱音樂》，南投：台灣省政府教育廳交響樂團。

直以來有關歌子、唸歌子、歌子戲三者之關係及其釋義，尚有混淆不清之疑，因此筆者想藉由本文「臺灣說唱音樂『唸歌子』之探析」，期望能做一清楚的釐清，並對臺灣唸歌子藝術之保存與發展，提出個人的一點淺見。本文分為壹、前言；貳、唸歌子的相關研究；參、唸歌子的名詞釋義；肆、唸歌子的演唱型態、題材及曲調；伍、唸歌子藝人之生平及藝術特色；陸、唸歌子的藝術特色和民俗文學中的價值；柒、結語。

貳、唸歌子的相關研究

四十年來有關說臺灣唸歌子之研究，雖不及民歌、戲曲般在期刊論文、學位論文、專書等方面成果輝煌，但可喜的是有一些學者專家或是碩博士生，逐漸地以「歌子」、「唸歌子」、「歌子冊」或「說唱藝人」作為研究的主題及方向，而臺灣唸歌子的研究，是從「歌子冊」受到注意開始。臧汀生（1979）《臺灣民間歌謠研究》，以肯定臺灣民間歌謠之文學價值為研究目的，同時也是最早將歌子冊作為研究內容的碩士論文；李李（1984）《臺灣陳辦歌研究》碩士論文，以一首閩南語民間歌謠「陳辦歌」，敘述清朝道光年間臺灣嘉義地區人民反清的經過，並首次以「歌仔冊」之內容為研究題材；曾子良（1990）《臺灣閩南語說唱文學「歌仔」之研究及閩臺歌仔敘錄與存目》，是以說唱文學「歌子」為研究對象的博士論文；在音樂研究方面，許常惠（1979）的《追尋民族音樂的根》及在後續的諸多論著中介紹臺灣說唱音樂及唸歌子藝人；張炫文（1986）的《臺灣的說唱音樂》，則是第一本以歌子調及其唱腔曲牌為主要研究的專書著作；筆者（1991）的《楊秀卿歌仔說唱之研究》，則是以臺灣唸歌子的國寶級藝人楊秀卿的說唱藝術作為研究的對象。

近年來，臺灣的說唱音樂雖然已逐漸沒落，但因為研究著作的相繼問世，讓這項逐漸讓人遺忘的民間說唱藝術及說唱藝人，得以繼續留存於臺灣社會並發揮其應有的功能。現將有關臺灣說唱音樂研究中，與文學唱本、曲牌音樂及伴奏樂器等相關的學位論文、專書論著，依其內容分類為（一）文學唱本（包括歌子總論、歌子冊語言及文學研究等）（二）說唱音樂（以歌子調或曲牌唱腔研究為主）（三）唸歌子藝人（生平、說唱藝術特色）等三方面來分別敘述。但因時間與能力的侷限，只能呈現初步蒐集整合之成果，或有闕漏，尚祈專家

學者日後予以指正補全。

一、文學唱本

1.陳姿昕(2002)《臺灣閩南語相褒類歌仔冊語言研究—以竹林書局十種歌仔冊為例》;2.陳雍穆(2002)《孟姜女歌仔冊之語言研究—以押韻與用字為例》;3.黃信超(2003)《臺閩奇案歌仔研究》;4.蘇姿華(2004)《臺灣說唱黃塗版歌仔冊研究》;5.郭淑惠(2004)《歌仔冊《八七水災歌》語言研究》;6.柯榮三(2004)《有關新聞事件之臺灣歌仔冊研究》;7.高明璋(2004)《論本地歌仔呂蒙正》;8.李蘭馨(2004)《「開臺」、「過臺」臺語歌仔冊之用韻與詞彙研究》;9.秦毓茹(2004)《梁祝故事流布之研究-以臺灣地區歌仔冊與歌仔戲為範圍》;10.郭淑惠(2004)《歌仔冊《八七水災歌》語言研究》;11.江美文(2004)《臺灣勸世類「歌仔冊」之語文研究—以當前新竹市竹林書局所刊行之臺語歌仔冊為範圍》;12.賴崇仁(2005)《臺中瑞成書局及其歌仔冊研究》;13.李佩玲(2005)《歌仔冊〈勸人莫過臺灣歌〉的時代背景及語言研究》;14.丁鳳珍(2005)《「歌仔冊」中的臺灣歷史詮釋——以張丙、戴潮春起義事件敘事歌為研究對象》;15.林淑伶(2005)《臺灣梁祝歌仔冊敘事研究》;16.林博雅(2005)《臺灣「歌仔」的勸善研究》;17.林妙馨(2006)《歌仔冊《增廣英臺新歌》的文學研究》;18.黃惠鈴(2006)《和番主題歌仔冊研究—以《王昭君和番歌》、《陳杏元和番歌》為例》;19.黃惠音(2006)《臺灣閩南語一字多音研究-以歌仔冊《甘國寶過臺灣》韻腳為例的探討》;20.謝靜怡(2007)《歌仔冊教化功能之研究》;21.陳雪華(2007)《臺灣閩南語歌仔冊中的愛情類故事研究》;22.蔡寶瑤(2007)《日治時期臺灣歌仔冊之文化意義》;23.沈毓萍(2007)《李哪吒抽龍筋歌》、《姐己敗紂王歌》與《孫悟空大鬧水宮歌》神怪類歌仔冊研究—以用字現象與故事內容比較為主》;24.龍泳衡(2008)《歌仔冊之臺灣抗日主題研究》;25.張玉萍(2008)《日治時期臺灣歌仔冊內底的女性形象和性別思維》;26.周群堯(2009)《閩南語歌仔冊敘事研究—以八個愛情故事為例》;27.張翠蘭(2009)《臺灣閩南語歌仔冊中所反映的臺灣婚姻現象研究—以竹林書局版本為例》;28.杜仲奇(2009)《臺灣歌仔冊《正派三國歌》之語言研究》;29.周群堯(2009)《閩南語歌仔冊敘事研究—以八個愛情故事為例》;30.柯榮三(2009)《臺灣歌仔冊中「相褒結構」及其內容研究》;31.陳怡蘋(2009)《「陳三五娘」歌仔冊語

言研究——以音韻和詞彙為範圍》；32.李幸娥（2009）《臺灣歌仔冊書寫對廈門歌仔冊的交流現象研究》33.黃進旺（2009）《歌仔冊的版本與用字研究-以〈臺灣義賊新歌廖添丁〉、〈義賊廖添丁歌〉、〈臺灣歌仔簿義賊廖添丁〉為例》等學位論文共計 33 本。⁴

二、說唱音樂

張炫文（1986）《台灣的說唱音樂》；王振義（1988）《歌仔調的「樂合詩」歌唱傳統與特質初探》；張炫文（1991）《台灣福佬系說唱音樂研究》；周純一（1991）〈「臺灣歌仔」的說唱形式應用〉；王振義（1997）〈從歌仔調的歌唱特色談「樂合詩」與「詩合樂」的歌唱傳統〉等。

三、說唱藝人

竹碧華（1991）《楊秀卿歌仔說唱之研究》；林依華（2007）《陳再得及其歌仔研究》；周定邦（2008）《詩歌、敘事 kap 恆春民謠：民間藝師朱丁順研究》；王友蘭（2008）《楊秀卿唸歌唱故事有聲書》；陳家慧（2009）《民間說唱藝師—王玉川研究》；吳國禎（2010）《一款歌百款世 楊秀卿的唸唱絕藝與其他》；胡慈芬（2010）《臺灣唸歌仔藝術研究—以呂柳仙與楊秀卿的〈周成過臺灣〉為例》；王友蘭、王友梅（2012）《弦鼓唱千秋 舌尖畫人生 台北市說唱藝術發展史》；賴怡蓉（2013）《呂柳先的說唱音樂藝術研究-以《金姑看羊》為主要對象》；邱思笛（2016）《唸歌藝師楊秀卿之說唱藝術研究—以獲中央級藝師榮銜之傳藝教學為對象》等。

綜合上述有關臺灣唸歌子之研究，以文學唱本居冠，說唱音樂及藝人之研究相對的較少。

⁴ 論文資料參考自國家圖書館「臺灣博碩士論文系統」。除曾子良（2000）《臺灣閩南語說唱文學「歌仔」之研究及閩臺歌仔敘錄與存目》、丁鳳珍（2005）《「歌仔冊」中的台灣歷史詮釋——以張丙、戴潮春起義事件敘事歌為研究對象》、柯榮三（2009）《臺灣歌仔冊中「相褒結構」及其內容研究》三本為博士論文外，其餘皆為碩士論文。

參、唸歌子的名詞釋義

臺灣說唱音樂中常使用的「歌子」、「唸歌子」、「歌子戲」，三者之間的關係到底為何？⁵孰先孰後？其為相互影響亦或是具有傳承之關係？此亦是筆者在本文中想要加以釐清的，也想藉此機會對這三個名詞，長久以來容易讓人混淆的關係，給予一個清楚的命義，以提供對臺灣唸歌子有興趣的人，或是希望能進一步做研究的同好者作為參考。

一、歌子、唸歌子

曾永義說：「歌子即是指閩南之歌謠、小調、說唱歌曲；唸歌子為運用歌子來說唱或說唱敘事；而歌子戲為運用歌子演出戲曲」，一語道出歌子、唸歌子、歌子戲三者之間的關係。許常惠說：「臺灣的說唱（唸歌仔）是從民歌（民間歌謠）的基礎上發展起來的」。⁶又說：「臺灣把有故事的說唱曲仔稱『歌仔』，係來自福建的漳州地區，通常用【四空仔調】、【五空仔調】曲牌組成一長篇的說唱，因其歌詞為七字一句，故稱為【七字仔調】或稱【歌仔】。後來傳至臺灣亦稱為『歌仔』」。⁷張炫文說：「『歌仔』一詞，自然是指用『河洛話』演唱的各種『歌謠小曲』、『民謠小調』、或『民間歌謠』的總稱」，⁸又說：「臺灣唸歌又稱唸歌仔，是臺灣最具代表性的說唱曲種。閩南語中的歌仔一詞，廣義而言，與一般所理解的歌謠小曲、民歌小調、民間歌謠或民歌、民謠等名稱同義；狹義的歌仔則是指應用在曲藝音樂中的歌仔，唱起來似唸似唱，因此臺灣民間多稱曲藝性的歌仔演唱為唸歌或唸歌仔，唸歌也因而成為臺灣說唱的世俗稱

⁵ 「歌仔」、「歌仔戲」或「歌子」、「歌子戲」究竟哪種說法正確呢？台灣、大陸、香港的專家學者各有支持者，曾永義教授指出「歌子」、「歌子戲」的「子」就像是「桌子」、「椅子」的「子」一樣，是語尾助詞，沒有意義的。因為受香港文化的影響，「牛仔褲」應念「牛ㄉˊ褲」，而唸成「牛ㄉˊㄟ褲」，如果「歌仔」、「歌仔戲」的（仔）念成「ㄉˊ」音，則此用法也可以。本文筆者依據曾永義教授的說法採用「歌子」、「唸歌子」、「歌子戲」的用法，惟所引用的資料皆尊重作者的原作寫法。

⁶ 許常惠(1982)，《台灣福佬系民歌》，台北：百科文化事業公司，頁 8。

⁷ 竹碧華(1991)，《楊秀卿歌仔說唱之研究》，台北：中國文化大學藝術研究所音樂組碩士論文，頁 27。

⁸ 張炫文(1998)，《歌仔調之美》，台北：漢光事業股份有限公司，頁 13。

呼」。⁹李國俊謂：「『歌仔』一詞，流行於臺灣民間，泛指一切唱唸歌謠，一般都將民間的民歌小曲，說唱歌謠等統稱為『歌仔』」；¹⁰吳瀛濤謂：「本省的民謠俗稱『歌仔』，係每句七個字，四句為一聯的『七字歌』」；¹¹顏文雄謂：「歌仔調簡稱歌仔，起源於臺灣民謠，為臺灣最通俗，最普遍的調式」；¹²曾子良謂：「廣義的歌仔是指閩臺歌仔簿所收的所有閩南語通俗音樂文學，它包括了大量的閩南語民歌、小調和雜歌，以及做為說唱曲藝基礎的『歌仔』；狹義的『歌仔』是指有說有唱，做為曲藝基礎的敘述性『唱本』，也就是本文所指的閩南語說唱文學『歌仔』」。¹³陳兆南說：「歌仔的名稱至為複雜，除『歌仔』外，另有『歌』、『唸歌』、『歌詩』、『歌仔詞』、『四句聯』、『七字仔歌』等稱謂」。¹⁴路冰謂：「『歌仔』有兩個含義，一是指流傳在閩南民間中的民歌俚曲，屬民間樂曲範疇，如〔漳州錦歌〕、〔廈門褒歌〕、〔安西採茶歌〕；一是指有獨立、完整的歌詞唱段，又稱「歌仔冊」、「歌仔簿」，屬民間文學範疇，如〔做戲歌〕、〔鈔票歌〕、〔掃盲歌〕、〔翁某相罵歌〕等等」。¹⁵

許常惠說：「臺灣的說唱—以唱或說混合敘述故事的民間曲藝方式，淵源於大陸福建的閩南地區，毫無疑問的，是先民將它帶進臺灣的。說唱在臺灣，一般稱為『唸歌仔』，有別於『講古』—只以說的方式敘述故事的民間技藝。」¹⁶

綜觀以上諸家說法，以曾永義所言最言簡意賅，以張炫文就音樂層面說得最清楚，以曾子良廣狹義之說最明白，而路冰的兩個含義說正好進一步說明了曾子良的說法。

⁹ 張炫文(2008)，〈唸歌〉詞條，《台灣音樂百科辭書》，台北：遠流出版社，頁 350。

¹⁰ 李國俊(1988)，〈繁複多姿的台灣歌仔—先民的生活寫照〉，大華晚報。

¹¹ 吳瀛濤(1975)，《台灣諺語》，台北：台灣英文出版社。

¹² 顏文雄(1969)，〈台灣民謠(二)〉，台北：中華大典編印會。

¹³ 曾子良(1990)，《臺灣閩南語說唱文學「歌仔」之研究及閩臺歌仔敘錄與存目》，台北：東吳大學中國文學研究所博士論文，頁 3。

¹⁴ 陳兆南(1988)，〈台灣歌仔略說〉，大華晚報。

¹⁵ 路冰(1997)，〈苦難、執著與「歌仔」涅槃—兼論邵江海曲調藝術的底蘊〉，《海峽兩岸歌仔戲創作研討會論文集》，台北：行政院文化建設委員會出版。

¹⁶ 許常惠(1991)，《台灣音樂史初稿》，台北：全音樂譜出版社，頁 171。

二、歌子戲

歌子戲是臺灣最具代表性的戲劇，它的形成與發展和臺灣唸歌子有何關聯性，以下作簡單的說明：

〔宜蘭縣志〕卷二人民志第四禮俗篇第五章「娛樂」第三節「戲劇」云：歌仔戲原係宜蘭地方一種民謠曲調，距今六十年前，有圓山結頭分人名阿助者，傳者忘其姓名，阿助幼好樂曲，每日農作之餘，輒提大殼弦，自彈自唱，深得鄰人讚賞。好事者勸其把民謠演變為戲劇，初僅一二人穿便服分扮男女，演唱時以大殼弦、月琴、蕭、笛等伴奏，並有對白，當時號稱歌仔戲。¹⁷

〔臺灣省通誌〕卷六學藝志藝術篇第一章第八節「歌仔戲」云：民國初年，有圓山結頭分人歌仔助者，不詳其姓，以善歌得名。暇時常以山歌，佐以大殼弦，自拉自唱，以自遣興。所謂歌者，每節四句，每句七字，句腳押韻而不相聯，雖與普通山歌無異，但是引吭高歌，別有韻味，是即為七字調也。後，歌仔助將山歌改編為有劇情之歌詞，傳授門下，試為演出，博得佳評，遂有人出而組織劇團，名之為「歌仔戲」。¹⁸

曾永義謂這兩段話都說歌子戲的創始者是「歌仔助」，他將民謠山歌，也就是「七字調」敷衍故事，然後醜扮演出而形成所謂「歌子戲」。¹⁹

我們同時也可由這兩段話「……阿助幼好樂曲，每日農作之餘，輒提大殼弦，自彈自唱，深得鄰人讚賞……」；「……歌仔助者，不詳其姓，以善歌得名。暇時常以山歌，佐以大殼弦，自拉自唱……」的情形，可以推斷就是「唸歌子」的演唱，其後再運用歌子加上人物的扮演來演出戲曲，而經由「歌子陣」、「落地掃」、「老歌子戲」等過程和演變，形成了今日的「歌子戲」。

廈門市薊劇工作者羅時芳認為「歌子」的稱法應含括兩類：一為閩南語民

¹⁷ 李春池纂修(1963)，《宜蘭縣志》，宜蘭：宜蘭縣文獻委員會。

¹⁸ 杜學知等纂修(1971)、廖漢臣整修，《臺灣省通志》，台北：臺灣省文獻委員會。

¹⁹ 曾永義(1988)，《台灣歌仔戲的發展與變遷》，台北：聯經出版社，頁 29。

歌、小調、雜歌；二為說唱長歌之曲藝的「歌子」。1950年代起的統一稱法，「錦歌」是指「歌子」中的曲藝部分。²⁰而這裡所謂的「錦歌」，應該就是指漳州早期的「歌子」，即是閩南「歌子」；也就是說「歌子」是一種說唱音樂形式，流行於漳州、廈門及臺灣等地。歷史上因區域的不同而有不同的名稱，漳州稱之為錦歌，廈門及臺灣稱之為歌子。²¹

大陸學者所謂的「錦歌」與臺灣的「歌子」、「歌子戲」到底有沒有關係呢？關於這個問題曾經引起了多位學者的研究辯證：徐麗紗將錦歌與歌子戲的主要曲調進行分析比對後，認為兩者關係應為同根並源；²²但學術界對為何盛行於漳州一帶的「民歌小調」被稱為「錦歌」？而傳入臺灣之後未見於任何文獻中，並且唸歌子藝人亦從未聽聞「錦歌」一詞？種種的疑慮，可以曾永義、曾子良及許常惠的說法而給與解答。

曾永義說：筆者曾與許常惠教授聞諸南管界耆宿泉州惠安人吳春熙教授，他說閩南有一種跑碼頭，沿村轉疍，以賣唱為生的班仔叫「四錦班」，所謂「錦歌」即為此種江湖走唱班所唱的曲調。……由此可見錦歌的主要曲調和歌仔戲的原始主要曲調，可說是同根並源，也就是說臺灣歌仔戲調來自閩南錦歌的說法不是空穴來風，而是有確實的證據歷歷可考的。至於何以在閩南稱做「錦歌」，而傳到臺灣被稱做「歌仔」，這可能一方面因為空間已經發生變化，時間又跟著流轉，民間忽略了它的本源而另起新名；一方面因為像歌仔助這樣的歌唱家，對於「錦歌」有變化和改良，使之更適合說唱或演出故事，於是乃共稱之為「歌仔」，迄今宜蘭縣仍有「本地歌仔」之稱。²³

曾子良說：早在三百年前福建漳州一帶盛行一種以方言說唱的民間曲藝，他們稱之為「歌仔」，民國三十八年大陸淪陷後，被改稱做「錦歌」（此據廈門臺灣藝術研究室的說法）。²⁴

²⁰ 徐麗紗(1987)，《從歌仔到歌仔戲—以七字調曲牌體系為中心》，臺北：學藝。

²¹ 曾學文(2008)，《跨兩岸—歌仔戲的歷史、文化與審美》，北京：中國戲劇出版社。

²² 徐麗紗(1987)，《台灣歌仔戲唱曲來源的分類研究》，台北：台灣師範大學音樂研究所碩士論文。

²³ 曾永義(1988)，《台灣歌仔戲的發展與變遷》，台北：聯經出版社。頁 31-33。

²⁴ 曾子良(1990)，《臺灣閩南語說唱文學「歌仔」之研究及閩臺歌仔敘錄與存目》，台北：東

對於以上的兩種說法，及錦歌為民國 38 年以後新名稱，許常惠可以證明這一點，他說：

民國七十八年，我曾到過閩南地區，並且在漳州與薙劇界藝人開過一次座談會，當時曾經問他們原來的「歌仔」這個字好好的，後來傳到臺灣亦延用此名稱，但是你們自己後來為什麼把它改成「錦歌」。當時有一位長者答稱：「民國三十八年以後，有人認為『歌仔』或稱『雜錦歌』，此名稱不雅，故將其改成『錦歌』，因為錦字在中國像來有多、數量豐富、內容美好之意，所以用『錦歌』一詞」。我則接著說，可是你們害了我們，我們追蹤臺灣說唱歷史與戲劇時，就發生問題了，搞不清楚「錦歌」與「歌仔」之關係。²⁵

因此我們可以知道臺灣說唱「歌子」與閩南「錦歌」，雖然名稱不同卻是同根並源，都是由閩南民間歌謠發展而成，用以說唱故事的。

綜合以上各個專家學者有從文學唱本為主或從音樂層面之研究，我們得知「歌子」是指歌謠、唱唸歌謠、歌子調、唸歌，或指文學上的唱本等；而「唸歌子」即是指歌子、臺灣說唱在演唱時之稱。因此，本文在此要再次強調曾永義的說法，釐清此三者的關係，而給予一清楚之命義如下：

1. 歌子：指閩南之歌謠、小調、說唱歌曲。
2. 唸歌子：運用歌子來說唱或說唱敘事。
3. 歌子戲：運用歌子演出戲曲。

肆、唸歌子的演唱型態、題材及曲調

唸歌子演唱的型態隨著歷史的發展，可以分為「傳統式的唸歌子」及「改良式的唸歌子」兩種；而唸歌子的題材，可說是包羅萬象，十分豐富；演唱時所使用的曲調，也非常具有代表性，現在分別敘述於下：

吳大學中國文學研究所博士論文，頁 10。

²⁵ 竹碧華(1991)，《楊秀卿歌仔說唱之研究》，台北：中國文化大學藝術研究所碩士論文，頁 32。

一、演唱型態

唸歌子早年在臺灣各地非常盛行，到處都可以看到賣唱乞丐、走唱盲人、江湖賣藥藝人、茶坊酒樓的賣唱藝人等在城鎮或鄉村唸歌，以謀生活。而臺灣唸歌子演唱的型態，因時間及地方之差異而有改變，可以分為「傳統式唸歌子」及「改良式唸歌子」兩種：

（一）傳統式唸歌子：明末至光復前

臺灣早期的唸歌子，基本上以唱為主，除了極少數沒有確定音高而與說話無異，近於用唸的唱詞以外，完全沒有比較完整「說」的詞句。所用的曲調數量較少，唱法也比較簡單，大部份用【江湖調】、【七字調】兩種。因此我們稱早期的「唸歌子」為傳統式唸歌。屬於此類的說唱藝人有呂柳仙、邱查某、楊秀卿、黃秋田等人。

（二）改良式唸歌子：光復後迄今

改良式唸歌子又稱「口白歌子」，臺灣光復之後歌子戲盛行，一些唸歌子藝人受其影響開始模仿起戲曲的演唱方式，也開始吸收如歌子戲等戲曲的唱腔曲調，再加入「說白」的部份，而成為「改良式唸歌子」，也就是「口白歌子」。其特色為「說」與「唱」並重，要做此種型態的說唱，必須具有過人的記憶力、想像力、表達力，以及變化不同聲音的能力。楊秀卿女士便是改良式唸歌子的代表人物，她從「傳統式唸歌子」進入到「改良式唸歌子」，更成為此項說唱藝術的國寶級藝人。例如她在說唱「周成過臺灣」及「詹典嫂告御狀」戲目時，一人分飾好幾個腳色，不論男人、女人、老人、小孩的聲音，她皆模仿演唱得維妙維肖，聲音變換自如。聽她的演唱，似若在聽一齣「歌子戲」的演出，真是精彩極了。

二、題材內容

唸歌子的題材內容非常豐富，許多學者有不同的分類方法，現分別敘述如下：

（一）張炫文依說唱的題材內容，將唸歌子分為下面幾類：²⁶

1. 臺灣歷史故事及民間故事：包括《鄭成功開臺灣》、《周成過臺灣》、《乞

²⁶ 張炫文(1911)，《台灣福佬系說唱音樂研究》，台北：樂韻出版社，頁 16-17。

食開藝旦》、《臺灣朱一貴歌》、《臺灣陳辦歌》、《臺灣民主國歌》、《林投姐》、《青竹絲奇案》、《基隆奇案》、《蘭陽風雨情》等。

2. 中國歷史故事及民間故事：包括《孟姜女》、《三國演義》、《陳三五娘》、《呂蒙正賣離書》、《雪梅教子》、《文禧戲雪梅》、《薛平貴與王寶釧》、《金姑看羊》、《山伯英台》、《順治一文錢》、《詹典嫂告御狀》、《李連生雞細記》、《哪吒鬧東海歌》、《薛仁貴征東》、《呂蒙正拋繡球》等。
3. 社會新聞：包括《八七水災》、《高雄苓雅寮大火》、《中部大震災新歌》等。
4. 勸世教化歌：包括《勸善歌》、《勸賭博》、《勸戒酒》、《勸少年》、《十八地獄》、《十殿閻君》、《改惡從善》、《三世因果》、《天理良心》、《好天粒積雨來糧》、《由命不由人》、《酒醉誤大事》、《天堂地獄歌》、《人心不知足歌》、《社會教化新歌》等。
5. 趣味歌：包括《百草對答》、《戶神蚊子歌》、《貓鼠相告歌》、《吃圓子歌》、《百果大戰新歌》等。
6. 事物歌：包括《地名歌》、《產物歌》、《婚嫁歌》等。

(二) 曾子良依臺灣民間故事的發展及其內容，將歌子分為十類：²⁷

1. 改編中國傳統小說戲曲類：如《孔明獻空城記》、《金姑看羊》等。
2. 改編中國歷史與民間故事類：如《孟姜女歌》、《山伯英台歌》、《雪梅思君歌》等。
3. 改編臺灣歷史與民間故事類：如《鄭國姓開臺灣》、《朱一貴歌》、《周成過臺灣》、《林投姐》等。
4. 改編當時該地社會新聞類：如《八七水災可憐歌》、《臺南運河奇案》、《基隆七號房慘案》等。
5. 勸善教化類：如《勸修行》、《勸戒賭》、《勸孝順父母》等。
6. 褒歌類：如《三國相褒歌》、《百草問答相褒歌》等。
7. 趣味歌類：如《三婿祝壽歌》、《鼠貓相告歌》等。
8. 敘情歌類：如《長工歌》、《乞食歌》、《褒歌》等。
9. 知識類：如《俚諺歌》、《地名歌》、《天文地理歌》、《舊風俗歌》等。
10. 其他：如《食餅全歌》、《鬧洞房歌》等。

²⁷ 曾子良(1990)，《臺灣閩南語說唱文學「歌仔」之研究及閩臺歌仔敘錄與存目》，台北：東吳大學中國文學研究所博士論文，頁3。

唸歌子所用來記載唱詞的稱為「歌子冊」或「歌子簿」，也有一些藝人是自己即興編唱的。唱詞的體裁可以分為「七字子」、「雜唸子」及「七字子」與「雜唸子」的混和三種形式。「七字子」為整齊句，每句七字，每四句為一段或一節（一葩），²⁸押韻，段數不拘，可長可短。七字結構的唱詞，常會加上無意義的虛字及修飾性的襯詞。楊秀卿說：「說唱技藝精湛的藝人，才能將虛字襯詞隨意的加入唱詞中，運用自如，使音樂更具流暢性。加入的虛字襯詞愈多，就表示藝人的技藝越高超；相反的，技藝不精或外行的說唱者，只能規規矩矩的七字一句，照本演唱」。「雜唸子」為長短句，每句字數不一，句數不定，不一定押韻，通常使用【雜唸子調】及【都馬調】兩種曲牌來唱。

三、代表性曲調

唸歌子所用的唱調民間稱之為「歌子調」，王振義：說「一般所謂歌子調，包括江湖調、七字仔調、倍士仔、都馬調、雜念仔、哭調、串調仔、慢頭、緊疊仔、走路調、吟詩調等唱調」。²⁹臺灣民間說唱音樂最具有代表性且經常使用的歌子調，有下列四種：

（一）【江湖調】

【江湖調】因走江湖賣藥的說唱藝人經常演唱此調而得名，又稱【賣藥仔調】；又因說唱的內容常常是一些勸世的題材，所以也稱【勸世調】或【勸世歌】。【江湖調】可以說是臺灣說唱音樂的「招牌曲」。楊秀卿喜歡用【江湖調】來說唱「勸世歌」，她在表演「唸歌子」時，最常用的曲調就是【江湖調】；尤其是早期的傳統式唸歌子，說唱藝人常常只用一個【江湖調】曲調，就能說唱一整齣戲目或勸世歌。

【江湖調】除了本身最重要的骨幹音外³⁰，其前奏、間奏及唱腔本身的結構，都各有特性。【江湖調】的旋律會隨著歌詞的變化而轉變不同的情趣和色彩，也就是說，旋律隨著唱詞聲調的起降而變化高低；隨著唱詞的節奏而變化長短，因此【江湖調】的旋律是變動不定的，每一個人唱的【江湖調】都不一

²⁸ 「葩」是唸歌的基本單元，即七言四句，也叫做「四句聯」，一葩中的四句押同一韻腳。「葩」也是歌唱單元，即是所有的歌子調的歌詞都正好是一葩一七言四句。

²⁹ 王振義(1987)，〈淺說閩南語社會的念歌〉，中華民國臺灣史蹟研究中心編，《台灣史研究暨史料發掘研討會論文集》，頁 289。

³⁰ 骨幹音指的是旋律主要框架的音。

樣，各有各的特色，即是所謂的「依字行腔，以腔傳情」。**【江湖調】**的音域並不寬，大致以八度內居多，為五聲音階徵調式。

【江湖調】最基本的伴奏樂器是月琴，有時也會加上大廣絃，楊秀卿與楊再興夫妻的演出就是最好的例子。**【江湖調】**的音樂特點是以羽(La)、角(Mi)兩音來定絃，因此旋律也是以這兩音為骨幹，而且每一句的落音以這兩音為主，幾乎每小節第一拍均離不開這兩個音。³¹譜例一為**【江湖調】**的前奏，從a到e雖然細部變化各有不同，但其骨幹音均相同，每小節第一拍落音均為羽(La)，第二拍落音均為角(Mi)。³²而**【江湖調】**結尾句，常使用「噢」「咿」「啊」等虛字來拖腔，楊秀卿及大多數說唱藝人喜歡用「咿」字。

譜例 1： **【江湖調】** 的前奏

張炫文記譜

The musical score consists of five staves, labeled a through e. Each staff is in 2/4 time and begins with a half note on La (A) and a quarter note on Mi (E). The variations are as follows:

- a:** The first measure is followed by a half note on La (A) and a quarter note on Mi (E) in the second measure.
- b:** The first measure is followed by a half note on La (A) and a quarter note on Mi (E) in the second measure.
- c:** The first measure is followed by a half note on La (A) and a quarter note on Mi (E) in the second measure.
- d:** The first measure is followed by a half note on La (A) and a quarter note on Mi (E) in the second measure.
- e:** The first measure is followed by a half note on La (A) and a quarter note on Mi (E) in the second measure.

資料來源：張炫文，《台灣福佬系說唱音樂研究》，台北：樂韻出版社，頁 16-17。

³¹ 張炫文(1911)，《台灣福佬系說唱音樂研究》，台北：樂韻出版社，頁 30。

³² 張炫文(1911)，《台灣福佬系說唱音樂研究》，台北：樂韻出版社，頁 34。

(二)【七字調】

【七字調】又稱【七字子】、【七字子調】或【歌子調】，是歌子戲最重要的唱腔曲牌，在臺灣唸歌子唱腔中其重要性僅次於【江湖調】。源於漳州民間小調的「四空子調」，因為七個字一句，所以稱之為「七字調」或「七字子」。臺灣早期的歌子戲多使用此調，故又稱「歌子調」。³³它是臺灣民間歌謠中，流行十分廣泛且最具變化的唱腔曲牌之一，也是歌子戲最重要的唱腔曲調。國家文藝獎戲劇類得主廖瓊枝在每一齣戲使用【七字調】的次數與唱段總是佔大多數，這也構織了廖瓊枝歌子戲的最大特色。³⁴

【七字調】不論前奏、間奏、尾奏或唱腔旋律的落音，基本上均為羽(La)或角(Mi)，可見【七字調】是以上述兩音為骨幹建立起來的。³⁵在楊秀卿的「口白歌子」裡，其重要性僅次於【江湖調】，她在【七字調】使用上非常頻繁，通常在速度上和曲調的即興上求變化，以表現不同的情感。速度上一般的敘述多用中板；憤怒或喜樂時用快板；悲傷失意時用慢板。在曲調的變化上，楊女士每次所唱的【七字調】都不會相同，常隨著歌詞的不同而有變化。不過【七字調】絕大多數有相同的結構，每一樂句，也都有相類似的終止型，一般【七字調】的調式多屬於羽調。³⁶

【七字調】不論是前奏、間奏、尾奏或唱腔旋律等的落音，基本上均為羽音(La)或角音(Mi)，也就是說 La、Mi 兩音為骨幹音。譜例二為楊秀卿所彈奏的【七字調】前奏，a、b、c 三段前奏為由第二拍開始，起音為 La，每小節每一拍的落音幾乎皆落在 Mi、La 兩音。

筆者曾問及楊女士在演唱「口白歌子」時，最喜歡用那首曲牌開始，楊女士答稱沒有注意過而不知道。根據筆者的觀察及聆聽其所錄製的錄音帶，統計後發現楊女士有其慣用的習慣，即用【七字調】作為開始的曲調。

³³「歌子調」有二重解釋，一是指【七字子調】；一是指唸歌和歌仔戲所用的唱調。

³⁴游素凰(2004)，《廖瓊枝歌仔戲唱腔藝術探討》，台北：學海出版社，頁 60。

³⁵張炫文(1998)，《歌仔調之美》，台北：漢光事業股份有限公司，頁 27。

³⁶關於【七字調】的音樂變化，請參閱張炫文著《七字調的音樂研究》一書。

竹碧華

譜例 2：【七字調】前奏

竹碧華記譜

The musical score consists of three staves, labeled a, b, and c, all in a 2/4 time signature and G minor key. Staff a begins with a treble clef and a key signature of one flat. The melody starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4 and B4, then a dotted quarter note C5, and ends with a quarter note B4. Staff b continues the melody with more complex rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes. Staff c further develops the complexity with sixteenth and thirty-second notes, creating a more intricate prelude.

資料來源：竹碧華(1991)，《楊秀卿歌仔說唱之研究》，台北：中國文化大學藝術研究所碩士論文，頁 20。

(三)【都馬調】

【都馬調】原名【雜碎調】，在閩南一帶經過改良而成，又稱為「改良子正調」，後來由都馬劇團帶到臺灣，流行後被稱為【都馬調】。【都馬調】和【七字調】一樣，皆為一種即興性十分濃厚的曲調，曲調的變化，受語言聲調的影響頗大。「都馬調」是一種適合抒情性和敘述性演唱的一種唱腔曲調，它的速度很少有變化。

(四)【雜唸子】

【雜唸子】說白性強，歌詞長短不一，歌唱旋律完全隨著歌詞聲調的抑揚而變化。因係唱唸之故，並無固定的曲調進行。【雜唸子】的唱詞主要是由七言和五言混合而構成，為長短句的形式。除了七言、五言唱詞之外，亦可間以六言、八言、九言的唱詞。

以上四種曲調，是傳統式唸歌子所普遍使用的，而改良式唸歌子「口白歌子」，除了也是以此四種曲調為主外，還從歌子戲、高甲戲等戲曲中吸收了許多曲調來豐富「口白歌子」的表演。因此改良式唸歌子所應用的曲調，可說是與歌子戲大致一樣，要說差別僅在於：歌子戲的曲調以【七字調】為主；而「口白歌子」則是【七字調】、【江湖調】同屬重要；以楊秀卿女士為例，她的「口白歌子」，就是以【江湖調】和【七字調】為主，以歌子戲曲調為輔，她尤其

喜歡用【江湖調】來演唱。

唸歌子所使用的樂器，最常見的有月琴及大廣絃。一些傑出的唸歌藝人，往往只用一把月琴自彈自唱，便能把說唱的內容刻劃得淋漓盡致，令人激賞，像陳達、呂柳仙、楊秀卿等人。而楊秀卿的先生楊再興在世時，拉大廣絃為其伴奏，這兩種樂器的唱腔伴奏可說是相得益彰。

伍、唸歌子藝人之生平及藝術特色

臺灣的說唱藝人有陳達、阿丁仙、呂柳仙、陳清雲、吳天羅、蔡金聰、吳同月、張萬年、邱查某、楊秀卿、黃秋田、朱丁順、王玉川、陳美珠及新生代洪瑞珍、鄭美、葉文生、賈雄秋、儲見智、林恬安等人。本文所要介紹的是近二十年來在臺灣活躍的說唱藝人，有楊秀卿、王玉川、陳美珠、洪瑞珍等人³⁷（屬於臺灣北部的說唱藝人），現在分述如下。

一、楊秀卿（1934- ）

楊秀卿女士於 1989 年獲頒教育部民族藝術薪傳獎，2007 年獲得國家文藝基金會第十一屆國家文藝獎，2009 年獲得第一屆台北傳統藝術榮譽藝師獎，2009 年獲文建會授證，成為第一屆重要傳統藝術說唱類保存者，說唱藝術成就獲得民族音樂學者及大眾的肯定。楊秀卿奉獻畢生心力於唸歌子藝術，無怨無悔，為能繼續傳承臺灣唸歌子的這項傳統說唱藝術，於 2010 年 6 月成立「楊秀卿說唱藝術團」，以期能大力推廣及薪傳臺灣的唸歌子技藝。她的足跡更遠赴海外，於 2008 年受邀至日本山口大學的「東亞傳統藝能國際學術研討會」中演出《哪吒鬧東海》；2016 年和雲科大學生合作，推出《唸啥咪歌》MV 專輯，獲得德國紅點設計大獎，她本人受邀參加頒獎典禮，並在會後舉辦演唱會，讓德國觀眾為之瘋狂，也讓臺灣唸歌子說唱藝術在國際發聲。

（一）唸歌子生涯

³⁷ 曾於 2011.11.19 由國立臺北教育大學音樂學系舉辦之「100 年臺灣音樂學學術與教學研討會」中發表。

楊秀卿女士，新北市人，1934 年出生於新店屈尺，現年 83 歲。³⁸四歲那年，原本只是發高燒的小病，卻因為服用赤腳仙醫生的偏方及延誤就醫，而造成雙目失明，從此註定了她一生要在黑暗中摸索的生涯。

10 歲時，父親將她送給基隆一戶以賣唱為生的蕭姓人家收養。養姊金鳳³⁹，也是一位盲人，口授楊秀卿唸歌子的唱腔曲牌及唱本，並教其彈奏月琴，初學的曲牌只有【江湖調】和【七字調】二種，而唱本有《周成過臺灣》、《大明節孝》、《斷機教子》等，內容皆很簡短。

13 歲跟著金鳳姊在茶樓、酒家、廟口、公園等地賣唱。大姊唱男生，她就唱女生，大姊唱父親，她就唱兒子，兩人合作無間。楊秀卿從開始學唸歌至 21 歲這一段時間，所唱的是「傳統式唸歌子」，基本上是以唱為主，用少數的曲牌唱完一整齣戲。例如唱《周成過臺灣》約一小時的時間裡，僅用【江湖調】一個曲牌來演唱，中間穿插【七字調】或【哭調】曲牌。

22 歲時與楊再興先生結為夫妻，婚後兩人一起跑江湖賣膏藥，又稱「王祿子仙」，⁴⁰通常都是賣些治跌打損傷、婦女病及咳嗽藥等，此時為受僱於藥品推銷商。

1969 年民本電臺開始廣播楊秀卿的說唱，即是他們接受藥廠委託的節目製作人的約僱，錄音製作說唱節目播放。1983 年受曾永義先生之邀請，在文建會主辦的「民間劇場」中演出說唱節目，並巡迴全臺各文化中心表演。同時也開始傳授「唸歌子」技藝，有 10 幾歲的小學生和 60 多歲的老太太，更有碩士生來向她習藝。多年來更接受全國各大專院校社團的邀請，表演說唱藝術，受到熱烈的歡迎。

（二）曾經演唱過的戲齣

楊秀卿演唱過的戲齣可以分為 1. 改編中國傳統小說、戲曲類：包括《七俠五義》、《白兔記》、《三國演義》等；2. 改編中國歷史與民間故事類：包括《七世夫妻》、《包公案》、《雪梅教子》、《殺子報》、《孟麗君》、《詹典嫂告御狀》等；

³⁸ 身份證上出生日為 1936 年 1 月 12 日。但楊女士說其晚報戶口，確實的出生日應為 1934 年 11 月。

³⁹ 金鳳姊，又叫蕭腰，為蕭姓人家在收養楊女士之前所收養的另一位盲女，比楊秀卿大六歲，亦是因為生病導致眼睛失明。

⁴⁰ 「王祿子仙」指江湖藝人。楊秀卿女士說，「王祿子仙」的名號相傳是趙匡胤當皇帝後敕封的，因他曾流落江湖與跑江湖藝人為伍，因此當皇帝後敕封「王祿仔仙」，意思是可以「遊縣食縣，遊府食府」。

3.改編台灣歷史與民間故事類：包括《周成過台灣》、《煙花女配夫》、《林投姐》等。4.勸善教化類：包括《勸善歌》、《勸賭博》、《勸孝順》等。

(三) 藝術特色

楊秀卿是改良式唸歌子「口白歌子」的佼佼者，她的說唱表演，不僅給觀眾帶來娛樂，也帶來知識。教導基層大眾做人的道理，安慰貧苦民眾樂天知命、無怨無悔的生活態度，是暮鼓、也是晨鐘。綜合她七十年來唸歌子的藝術特色有下列七點：⁴¹

1. 聲音變化唯妙唯肖：說唱歷史或民間故事時，一人分飾好幾個腳色，不論男人、女人、老人、小孩的聲音她都模仿的唯妙唯肖，變換自如。
2. 口白與唱曲並重：說唱歷史或民間故事時，幾乎是口白與唱曲的份量一樣，如此能縮短表演的時間。
3. 曲調運用豐富：除了運用傳統唸歌子曲調外，也吸收戲曲的唱腔曲調來豐富她的說唱，以求變化。
4. 即興演唱能力強：這是優秀的唸歌子說唱藝人皆具有的能力，楊秀卿更是佼佼者。
5. 過人的記憶力：楊秀卿是屬於天才型的說唱藝人，記憶力驚人，她說：「六十年前常和先生下午一起去大中華戲院聽戲，晚上就將下午所聽之戲目在圓環露天演出」。
6. 與社會脈動相結合：勸世歌的內容常與社會新聞結合，像勸人莫吸食安非他命等。
7. 具有娛樂及教化功能：聽她的說唱，不但達到娛樂的效果，同時也經由故事或勸世內容，達到教忠教孝、警示世人的功能。

二、王玉川（1933 - ）

王玉川先生是 103 年新北市傳統藝術藝師得獎者，他是臺灣唸歌子的知名藝師，15 歲開始學習南管、子弟戲，19 歲即唸歌走江湖賣藥，至今的唸歌生涯已超過一甲子，累積了豐富的人生經驗和精湛的說唱技藝。其間經歷了「進入戲班、街頭賣藥、補破鼎（鍋）、喪事陣（牽亡陣、五子哭墓）、舞臺表演」

⁴¹ 有關楊秀卿唸歌子說唱之特色與貢獻，請參考筆者《楊秀卿歌仔說唱之研究》碩士論文。

等不同階段的職業歷練，⁴²練就了王玉川一身的好技藝。尤其在 2002 年和陳美珠一起參與「洪瑞珍唸歌團」演出，開始展開全省各地的巡迴公演，更於 2008 年與楊秀卿一起受邀至日本山口大學，在學術研討會中演出，深獲好評。

（一）唸歌子生涯

1933 年出生於新竹，⁴³現居於新北市板橋區，八歲因家貧去當吹玻璃童工貼補家用，而無法接受學校教育，因此不識字，這也是他一生的遺憾。臺灣光復後開始拜師李金圳先生學習南管，⁴⁴學會了月琴、大廣絃等樂器，為日後精通吹、拉、彈、唱，打下了好的基礎。

19 歲與妻子郭招治結婚，並教妻子彈奏月琴；20 歲拜師李新發先生學唸歌子，開始走江湖賣藥；婚後與妻郭招治在內臺歌子戲班演戲，直到 30 歲離開戲班，夫妻二人再度遊走江湖唸歌子，由於說唱技藝精湛，深受廣大觀眾歡迎。在與妻子唸歌子賣藥其間，王玉川拉大廣絃，妻子彈奏月琴，所表演的戲齣有《金姑看羊》、《陳三五娘》、《周成過臺灣》、《山伯英台》、《呂蒙正》、《王寶釧》、《紙馬記》等。

1968 年起與師妹陳美珠合作，在電臺及四處走江湖賣藥，其間曾有月球唱片公司請其錄製錄音帶，但由於有過酬勞不高、自己所編創的歌子被錄走無版權等不愉快的經驗，而拒絕了所有的唱片及錄音帶的錄製。因此，現今市面上幾乎找不到有關王玉川唸歌子的有聲資料，這也是令人惋惜之處。1980 年開始，曾組牽亡陣、孝女陣，斷斷續續做了一、二十年。其間並創立梅佳、梅閣等歌子戲團，同時也在勝珠歌劇團、錦上花劇團擔任頭號絃子。

王玉川不僅擅長大廣絃拉唱，也精通月琴、噴吶、殼仔絃、三絃等樂器；搭配師妹陳美珠的好歌喉，舞台魅力驚人，經常因熱情的觀眾聽得不過癮，而發生不讓他下台之趣事。

王玉川與第 11 屆國家文藝獎得主楊秀卿女士同屬國寶級說唱藝人，兩人自 2002 年開始與其他說唱藝人，受洪瑞珍唸歌團邀請赴全島巡迴公演，南北走透透，對發揚及推廣臺灣唸歌子藝術不遺餘力，貢獻良多。尤其近年來經常在臺北市演出，其說唱的內容不論是勸世或故事性的，皆具有勸善及純淨社會

⁴² 王玉川感慨的說：「會去做補破鼎（鍋）及牽亡陣、五仔哭墓的工作，都是為了生活。」

⁴³ 實際為 1930 年生，因為晚報戶口。

⁴⁴ 當時拜師學習需繳交兩塊錢，王玉川因家境不允許未繳錢，因此只能在旁聽唸自學，後因自身的努力，進步神速，比其他繳費生先學會了月琴彈奏，因此，李金釧老師主動不收其學費。當時學習南管都是在晚上上課。

風氣的功能。經由欣賞「歌子之美」，能將傳統說唱藝術的美學觀融入市民的生活之中，對提升臺北市民的人文素養，貢獻卓著。

（二）曾經演唱過的戲齣

王玉川曾經演唱過的戲齣以歷史故事與民間傳說類居多，包括《霸王別姬》、《金姑看羊》、《呂蒙正》、《薛平貴王寶釧》、《紙馬記》、《山伯英台》、《陳三五娘》、《李三娘/白兔記》、《包公案》、《通州奇案》、《周成過臺灣》、《薛仁貴征東》，以及《夫妻相褒-尪罵某、某管尪》、《勸世歌》、《勸孝歌》、《勸賭博》、《人心不足歌》等。

（三）藝術特色

王玉川的唸歌子表演和楊秀卿一樣彈性相當大，不論時間的長短，包括「歌子頭」和「歌子尾」⁴⁵及唱唸的故事或勸世內容，都能掌握得很好。尤其是他的表演非常靈活且具即興性，亦即是他的唸歌子是屬於「活歌」⁴⁶，並且還能創作作品，自編自唱，例如《日本仔騙台灣》、《李三娘》及《勸孝歌》《勸賭博》等。王玉川的唸歌子藝術特色有四點，說明如下：

1. 詮釋細膩且靈活：自 30 歲開始就開始唱唸「活歌」，而且能在時間內將最精彩的內容呈現出來。
2. 曲調運用豐富：除了運用傳統唸歌子曲調外，也擅長運用歌子戲的曲調於唸歌子中。
3. 伴奏樂器多樣：王玉川會的樂器很多，例如大廣絃、月琴、嗩吶、號角、殼仔絃、吉他等，且運用流暢自如。
4. 即興演唱能力強：這是所有優秀的說唱藝人必備的條件，王玉川更是佼佼者。

三、陳美珠（1937 - ）

陳美珠是一位說學逗唱、插科打諢樣樣精通的全方位唸歌子藝人，聽她的唸歌子表演，觀眾皆會留下深刻的印象，不但聲音的變化非常豐富精彩，最特

⁴⁵「歌子頭」為表演前先唱些歡迎觀眾、感謝邀約單位或介紹自己的內容；「歌子尾」則祝福來聽唸歌的觀眾，依各行各業一一給予祝福。

⁴⁶「活歌」是指優秀的唸歌子藝人能將歌子簿內的唱詞內容活用，不是依照四句聯來演唱，不但能加入襯字或襯詞，也能加以改編；如果唸歌子藝人的表演，每字每句全然按照四句聯來說唱，就是唱「死歌」，意味不會活用。

別的是有別於一般說唱藝人所使用的樂器-月琴或大廣絃，陳美珠是用電吉他來伴奏，而她學習電吉他的辛酸及毅力，更是讓我們敬佩萬分。

（一）唸歌子生涯

1937年9月24日出生於新店廣興，父親陳軟是歌子戲後場有名的樂師，陳美珠從小耳濡目染，因而對歌子戲產生了濃厚的興趣。五歲時隨父母遷居台北萬華，從小愛看歌子戲，父親常帶她去看歌子戲名旦愛哭咪的表演。13歲時跟隨住在萬華的直子仙學唸歌子和落地掃，當時直子仙（不識字）一次教五個小孩，帶小孩去賣藥。直子仙自編唱詞教「四句聯」，口傳心授只教「幾芭歌子」，共學了《陳三五娘》、《李三娘》、《訓商輅》三齣戲目；至十七歲時向李新發正式拜師學藝。⁴⁷

陳美珠同時也成為唸歌子藝人汪思明⁴⁸的「柺子伴」，每天晚上牽汪思明坐9號公車到民本電臺表演唸歌。她同時也在中華電臺、正聲電臺、民生電臺、中國廣播公司、士林華聲電臺、軍中電臺等表演唸歌，⁴⁹一直唱到22歲左右。

陳美珠在30歲時開始學電吉他，到35歲就能獨當一面自彈自唱了，長年和陳寶貴、王玉川合作演出，深受觀眾的喜愛與好評。吳樂天曾請陳美珠與陳寶貴兩人一起在電視台唸歌子賣藥，後來有五人一起合作，此節目名稱為《錦裙玉玲瓏》，陳美珠扮女生，陳寶貴演男生；之後彭恰恰和許效舜的《鐵獅玉玲瓏》電視節目，就是模仿《錦裙玉玲瓏》的唸歌子表演，以插科打諢的戲謔方式來說唱故事。

（二）曾經演唱過的戲齣

以歷史與民間故事類之演唱最多，包括《青竹絲奇案》、《呂蒙正》、《通州奇案》、《薛平貴王寶釧》、《甘國寶過臺灣》、《紙馬記》、《陳三五娘》、《狄青取旗》、《山伯英台》、《斷機教子》、《李三娘》、《包公案》、《薛仁貴征東》，以及《夫妻相褒-尪罵某、某管尪》、《勸世歌》等。陳美珠和王玉川一樣，所留下的唱片等錄音資料並不多，而這也是令人感到遺憾的事。

（三）藝術特色

由於長期累積了唸唱賣藥、電視台說唱的經歷，陳美珠的現場說唱，總能

⁴⁷ 陳美珠解釋說，因為能師出有門較被人看得起，純拜先生，比較沒向他學習，因當時陳美珠已會唸唱。

⁴⁸ 陳美珠說汪思明當時已70幾歲，眼睛只能看三分，不很清楚，住萬華剝皮寮。

⁴⁹ 大都表演歌子戲，一個團體表演者有7人，由他人講唸故事大綱後，分配角色來表演錄唱。

掌握氣氛、掀起高潮，可說是叫好又叫座，表演結束時觀眾每每不願離去，可見觀眾非常喜歡聽她的唸歌子。她的唸歌子藝術特色有三點，說明如下：

1. 一人詮釋多個腳色：這是「口白歌子」說唱藝人所應具備的功力，此種唸歌子乃是模仿歌子戲的演出方式，常常需要一人分飾多個腳色，因此就需要在聲音上做變化，如男人、女人、大人，小孩等。陳美珠時常一人獨撐全場，她在聲音的變化和表現上非常動人，使人一聽再聽也不厭煩，且一出場表演就能吸引全場觀眾的目光。
2. 劇目多元豐富，即興能力強：由於從小耳濡目染及在父母親的教導下，奠定唸歌子的良好基礎，加上其個人的天分及努力，因此累積了不少的劇目，使她的唸歌子表演非常豐富且精彩，尤其是長篇故事的說唱更是難不倒她。陳美珠和王玉川由於默契絕佳，兩人一來一往，彼此接話，不會停頓且非常順暢，充分展現其反應力和即興能力；在《尪某相褒歌》演出時，陳美珠嬌柔及潑婦罵街的聲音，形成強烈的對比，真是精彩無比。
3. 電吉他伴奏：此種伴奏樂器是她的活招牌，也成為她唸歌子藝術的一種特色。

四、洪瑞珍（1950-2008）

（一）唸歌子生涯

洪瑞珍是嘉義新港人，中國文化大學音樂學系畢業，主修聲樂。大學畢業後，在 YAMAHA 山葉音樂教室擔任鋼琴教師十幾年。1983 年，文化大學的學長王振義鼓勵她一起學習臺灣唸歌子，因此王振義騎著摩托車載著洪瑞珍，兩人一起到汐止向唸歌國寶級藝人楊秀卿老師拜師習藝，從此走入唸歌子的世界。

洪瑞珍聽了楊秀卿的演唱之後，深受感動，對臺灣唸歌子產生了一股莫名的感情與喜愛，因此向楊秀卿拜師習藝，開始雖然有音樂基礎，會彈鋼琴，但是對月琴一竅不通，只有從頭學起，因為楊老師看不見，無法親自教導，洪瑞珍只好抱著月琴，模仿老師的指法，慢慢一點一滴的學習；因為是由老師口授歌子調及唱詞，因此進度就比較慢，所謂慢工出細活，因此學習的過程就比較紮實，反而記得清楚，而不是囫圇吞棗。楊老師一開始先教較難的【七字調】，

然後再教【江湖調】、【都馬調】等曲調。

洪瑞珍拜師臺語名師洪唯仁教授，學習臺語聲調，王振義亦時常提醒她要注意「按詞配曲」的觀念。從此她沉浸在唸歌子譜曲的領域裡，1994 年所創作的【心悶】，是臺語詩人陳明人的詩作，由她譜曲而成，乃表達洪瑞珍對過世十多年的先生的一種思念之情。另一方面她也致力於臺灣唸歌子有聲資料的出版，相繼為楊秀卿出版了《廖添丁傳奇》、《哪吒鬧東海》等有聲 CD，並親自編寫唱詞（歌子冊），為臺灣唸歌子及國寶級藝人留下寶貴的有聲資料。

1994 年洪瑞珍開始每週在綠色和平電臺主持《古月琴聲》節目，介紹臺灣唸歌子的歷史、各種歌子調的唱法，更邀請楊秀卿駐臺演唱，使得這個節目獲得各界的好評。她亦曾主持過臺北電臺的《臺語歌詩》、臺北勞工教育廣播電臺《洪瑞珍咁仔店》等節目，為臺灣唸歌子的推廣盡一份力量。

洪瑞珍於 2002 年結合了一群喜愛「唸歌子」的同好，成立「洪瑞珍唸歌團」，希望能發掘臺灣本土的說唱藝人，並長期培養新一代的說唱藝術人才，讓臺灣的傳統藝術能繼續薪傳下去，2006 年獲得行政院新聞局第 17 屆金曲獎最佳專輯製作人獎。從 2002 年開始至 2008 年洪瑞珍過世為止，她的「洪瑞珍唸歌團」帶領著多位藝人，例如楊秀卿、楊再興夫婦、鄭來好、陳草、王玉川、陳美珠、陳寶貴等，以及中生代學生鄭美、葉文生、許玉英、施奕均、賈雄秋等，全臺走透透表演唸歌子，讓臺灣的民眾欣賞到唸歌子說唱藝人精彩的演出，也讓大眾欣賞到臺灣唸歌子藝術之美。

（二）出版之作品集

1. 月琴唸歌集（CD 及歌譜）
2. 廖添丁傳奇（楊秀卿臺灣民謠說唱）洪瑞珍 製作 編著
3. 洪瑞珍个鹹酸甜世界（CD）
4. 哪吒鬧東海（楊秀卿臺灣民謠說唱）
5. 臺灣唸歌（CD 及書）

（三）藝術特色與貢獻

1. 具音樂素養能自創歌曲，譜曲作品計有《心悶》、《鹹酸甜》、《故鄉的田園》、《行咱的路》、《菅芒花》、《娘佻嫻》、《牽手》、《阮的故鄉》等。
2. 成立「洪瑞珍唸歌團」，發掘民間優秀說唱藝人，並弘揚發展台灣的唸歌子藝術。

3. 在教育機構開班傳授月琴彈唱藝術，培養多位學生如鄭美、葉文生、賈雄秋等唸歌子藝人，對唸歌子藝術做了最好的傳承工作。
4. 出版有聲唸歌子作品集，對保存說唱藝術貢獻良多。
5. 在電台主持說唱節目，為臺灣唸歌子的推廣盡一份力量。

陸、唸歌子的藝術特色和在俗文學中之價值

臺灣唸歌子的藝術特色可以從說唱文學的內容、唱腔曲調、伴奏樂器的運用，以及說唱藝人的技藝表現等方面綜整出其藝術特色；另外說唱音樂也是臺灣具有民間色彩的表演藝術，是屬於俗文學的範圍，在俗文學中具有重要的價值，現在分別說明如下：

一、藝術特色

（一）唸歌子的藝術特色

曾子良先生將閩南語說唱文學（唸歌子）的藝術特色分為 1.語言的生動活潑 2.情節的引人入勝 3.濃厚的生活氣息 4.深得人心的是非理念。⁵⁰

筆者認為臺灣唸歌子的藝術特色可歸內成下列幾點：1.語言生動活潑，通俗易懂。2.音樂與語言密切的融合。3.故事情節或勸世內容，感動人心。4.善惡有報的因果關係。5.增長人們的知識。

（二）唸歌子藝人的藝術特色

台灣說唱藝人有的擅長於聲音的變化，有的擅長於唱唸長篇故事類，有的善於唱唸勸世歌。每位說唱藝人各自具有其藝術特色，現將他們的唸歌子藝術特色綜合整理如下：

1.聲音變化唯妙唯肖

唸歌子藝人在說唱歷史或民間故事時，一人分飾好幾個腳色，因為劇中人物眾多，腳色複雜，因此聲音必須隨著變換，不論男人、女人、老人、小孩的聲音，都能模仿的唯妙唯肖。楊秀卿和陳美珠就是屬於改良式唸歌子的佼佼

⁵⁰ 曾子良(1990)，《臺灣閩南語說唱文學「歌仔」之研究及閩臺歌仔敘錄與存目》，台北：東吳大學中國文學研究所博士論文，頁 63。

者，她們皆是在電台說唱時訓練出來的。聽她們在電臺播出的唸歌子，就像是在聽一齣歌子戲的演出一樣，非常精彩。

2. 曲調運用豐富

改良式唸歌子藝人在唸歌時所使用的曲調，除了傳統唸歌子曲調外，也吸收戲曲類的曲調來豐富他們的唸歌說唱。例如楊秀卿在說唱歷史及民間故事時，經常會使用歌子戲及高甲戲曲調。

3. 過人的記憶力

唸歌子藝人能夠在說唱的領域中屹立不搖，甚至超過一甲子以上的歲月，除了要有精湛的說唱技藝之外，過人的記憶力就是最大的助力。

4. 即興演唱的能力

這幾乎是所有優秀的唸歌子藝人所需具備的能力，他們反應的能力很快，通常只要將說唱的內容或主題稍加描述一下，就能即興演唱出來，唸歌子藝人可以說是集作曲家、編曲家和演唱家三種身分於一身。

二、唸歌子在俗文學中的價值

「唸歌子」是運用歌謠來說唱故事，所以具有歌謠和說唱雙重意義，就歌謠來說，它是一種鄉土語言自然旋律，最能脈動廣大群眾的心裡，流露鄉土的真聲。就說唱來說，「說」是用散文在敘述，「唱」就是用歌謠在敘述，它的內容不外是廣大群眾日常生活中的瑣事，就是聽聞傳說；也可用來傳播歷史的人物事蹟、或者古代種種歷史故事，也因此它能增長人們的知識，使得人們從中獲得倫理道德或人生處事的理念，本身具有很大的教育功能，因此說唱音樂在俗文學中是具有重要價值的。

曾永義認為俗文學的價值有以下五項：⁵¹

（一）文學價值：

俗文學反映的是全民的心靈，流露的依然是全民的心聲，因此它們是多采多姿，原原本本的民族文學和藝術文化。

（二）娛樂價值：

「山歌本是古人留，留在世上解憂愁。三天不把山歌唱，三歲孩兒白了頭。」這支山歌正唱出了俗文學給人解憂娛樂的功能。……而聽說唱、講故事，……

⁵¹ 曾永義(2003)，《俗文學概論》，台北：三民書局，頁 63-72。

具有解除疲勞，恢復精神的效能。

(三) 教育價值：

俗文學的教育作用在人們孩童時即已產生，母親的催眠曲和童話，無形中就有薰陶的功能。隨著年齡增長，更從寓言、神話、傳說、故事、歌謠、說唱、戲曲中獲得知識和啟示。

(四) 實用價值：

在許多民歌中可以說明人們在勞動中，歌聲所產生的協力鼓舞作用。俗文學作品中也有反應百姓憤恨不平的功能，同時用它來激起民憤，達到摧抑豪強或懲治惡霸的目的。

(五) 研究價值：

俗文學可以做為各門學科研究的上好資料，這是學者所共同認知的。……在音樂方面，因為雜曲、說唱、雜耍、戲劇等都是配樂演唱的，所以俗文學自然是俗樂的大寶庫。

曾永義說：「俗文化就是反映群眾日常生活的一種文明現象」，而臺灣唸歌子的說唱題材不外是廣大群眾日常生活中的瑣事、或用來傳播歷史人物的事蹟。因此屬於俗文學之一環的臺灣說唱音樂，探究其在俗文學中的價值，是有其必要性的。

說唱音樂在俗文學中的價值，筆者認為有下列幾點：

(一) 文字教育

早期的臺灣人民在農閒時及茶餘飯後，會聽「唸歌子」作為消遣娛樂，並經由「歌子冊」的文字而學會識字，以達到文字教育的功能。尤其在日據時代，透過「歌子冊」的留傳，「漢文」才得以在基層社會廣泛地推廣，有些「歌子冊」甚至進一步把「三字經」編成唱詞，以說唱的方式演唱，使一般人可以從較淺顯的唱詞中瞭解「三字經」等啟蒙教材的真義。⁵²

(二) 文學價值

文學本身即為語言文字的藝術，而說唱之唱詞即為文學的內容與表現。唱詞內容正是反映人民的心靈，流露全民的心聲的一種表現，具有一定的文學價值。

(三) 傳承歷史文化

唸歌子藝人所唱的題材內容，大多屬於中國及臺灣的歷史故事及民間故

⁵² 張炫文(1911)，《台灣福佬系說唱音樂研究》，台北：樂韻出版社，頁 18。

事，人們經由唸歌子藝人的唱唸中知曉許多歷史及民間傳說故事。

(四) 娛樂社會群眾

以往的農業社會，人們的娛樂活動不多，因此聽「唸歌子」成為大家在工作之餘的一種娛樂。

(五) 宣洩人心的苦悶

人民可以從唸歌藝人的演出中，感受到故事中人物的悲苦與哀痛，同時也可藉此宣洩自己內心的苦悶，因而常能引起共鳴。

(六) 教育社會大眾

說唱藝人在唱唸歷史故事時，人們從故事中不但能得到歷史知識，而且也培養了分辨忠奸善惡的能力，而達到了教育的功能。

(七) 語言與音樂融合

說唱音樂就是語言與音樂密切結合的一種藝術，而臺灣唸歌子的唱腔曲牌，基本上都是遵循「依字行腔，以腔傳情」的原則來演唱，音樂的進行總是依照唱詞的聲調來變化旋律的音高與速度。

柒、結語

「唸歌子」說唱音樂在臺灣流傳已有三、四百年的歷史了，在早期的臺灣，它與人民的生活可說是息息相關，唸歌子藝術不僅在民間茁壯發展，更把人民的喜、怒、哀、樂及生活百態，藉著唸歌子藝人的唸唱表達出來。尤其在二次大戰前後時期，因為教育不普及和休閒活動之缺乏，聽「唸歌子」就成為當時人們的重要娛樂，不僅可以作為人們精神生活的調劑，而在聽唱「勸世歌」的時候，也達到社會教化的功能。雖然現在這項傳統藝術已逐漸沒落，不復往昔的盛況，而且這一代的年輕人能欣賞及喜歡聽「唸歌子」的人也不多。但畢竟這是屬於我們自己的文化，也是臺灣傳統音樂重要的一部分，喜愛這項藝術的學者專家及傳唱的藝人們，必須盡一份力量來保存與發揚這項民俗技藝，讓「唸歌子」這項傳統說唱藝術能繼續延續下去。

近年來由於說唱藝人逐漸凋零，且大多無傳人，「唸歌子」這項在臺灣傳唱已久的說唱藝術，幾乎已快面臨失傳的命運。所幸有國寶級說唱藝人楊秀卿帶領著她的傳藝生，一起致力於臺灣唸歌子音樂的傳承工作。以下筆者對臺灣

唸歌子藝術之保存與維護，提出個人淺見：

- 一、多發掘傑出的唸歌子藝人，並給予傳藝之機會，以培育出更多的人才。
- 二、政府要多安排說唱藝人在各藝術中心演出，增加演出機會。
- 三、給予適當地位與生活保障。
- 四、多利用政府的文藝機構或藝術中心，委請專家學者，以唸歌子藝人為對象，擬定計畫案，以保存及研究藝人的技藝。
- 五、將唸歌子藝人的有聲資料蒐集在傳統音樂資料庫中，建檔數位化並予以保存，以提供往後學者研究之用。
- 六、多營造欣賞唸歌子藝術的環境空間，並培養欣賞的人口，養成年輕人對傳統音樂的喜愛與欣賞的能力。⁵³

⁵³ 曾於 2011.11.19 由國立臺北教育大學音樂學系舉辦之「100 年臺灣音樂學學術與教學研討會」中發表。

參考文獻

- 王友蘭 (2008)。楊秀卿唸歌唱故事有聲書。宜蘭：國立台灣傳統藝術總處籌備處。
- 王友蘭、王友梅 (2012)。弦鼓唱千秋 舌尖畫人生 台北市說唱藝術發展史。台北：台北市政府文化局。
- 王振義 (1987)。淺說閩南語社會的念歌。中華民國臺灣史蹟研究中心編。台灣史研究暨史料發掘研討會論文集。
- 王振義 (1988)。歌仔調的「樂合詩」歌唱傳統與特質初探。民俗曲藝。第54期。
- 竹碧華 (1991)。楊秀卿歌仔說唱之研究。台北：中國文化大學藝術研究所音樂組碩士論文。
- 竹碧華 (1992)。楊秀卿的臺灣說唱(CD 二張)。臺北：行政院文化建設委員會，民族音樂系列專輯第六輯。
- 吳國禎 (2010)。一款歌百款世 楊秀卿的唸唱絕藝與其他。台北：典藏。
- 吳瀛濤 (1975)。臺灣諺語。台北：臺灣英文出版社。
- 李李 (1985)。臺灣陳辦歌研究。台北：中國文化大學中國文學研究所碩士論文。
- 邱思笛 (2016)。唸歌藝師楊秀卿之說唱藝術研究－以獲中央級藝師榮銜之傳藝教學為對象。台北：臺灣師範大學民族音樂研究所碩士論文。
- 徐麗紗 (1987)。臺灣歌仔戲唱曲來源的分類研究。台北：臺灣師範大學音樂研究所碩士論文。
- 徐麗紗 (1992)。從歌仔到歌仔戲－以七字調曲牌體系為中心。臺北：學藝出版社。
- 張炫文 (1985)。七字調的音樂研究。台北：樂韻出版社。
- 張炫文 (1986)。台灣的說唱音樂(錄音帶二卷)。第一集A面。台中：臺灣省教育廳交響樂團。
- 張炫文 (1991)。台灣福佬系說唱音樂研究。台北：樂韻出版社。
- 張炫文 (1997)。歌仔調之美。台北：漢光事業股份有限公司。
- 張炫文 (2008)。臺灣音樂百科辭書-唸歌詞條，台北：遠流出版社。

臺灣說唱音樂「唸歌子」之探析

- 許常惠（1982）。**臺灣福佬系民歌**。台北：百科文化事業公司。
- 許常惠（1991）。**臺灣音樂史初稿**。台北：全音樂譜出版社。
- 陳家慧（2009）。**說唱活寶—陳美珠**。台灣民間文學歌仔冊資料庫。
- 陳家慧（2009）。**民間說唱藝師—王玉川**。台南：成功大學臺灣文學系碩士論文。。
- 曾子良（1990）。**臺灣閩南語說唱文學『歌仔』之研究及閩臺歌仔敘錄與存目**。台北：東吳大學中國文學研究所博士論文。
- 曾永義（1988）。**台灣歌仔戲的發展與變遷**。台北：聯經出版社。
- 曾永義（2003）。**民俗文學概論**。台北：三民書局。
- 曾學文（2008）。**跨兩岸—歌仔戲的歷史、文化與審美**。北京：中國戲劇出版社。
- 游素凰（2004）。**廖瓊枝歌仔戲唱腔藝術探討**。台北：學海出版社。
- 黃玲玉（2001）。**臺灣傳統音樂**。台北：國立臺灣藝術教育館編印。
- 路冰（1997）。**苦難、執著與「歌仔」涅槃—兼論邵江海曲調藝術的底蘊**。海峽兩岸歌仔戲創作研討會論文集。台北：行政院文化建設委員會。