

論「電影歌仔戲」在歌仔戲發展中的定位

沈 惠 如

德育醫護管理專科學校

一、緣起--歌仔戲的坎坷成長路

歌仔戲的誕生，若依《宜蘭縣志》卷二及《臺灣省通志》卷六所記載的「歌仔助」創立歌仔戲（註一）算起，至今尚不滿百年，但據曾師永義《臺灣歌仔戲的發展與變遷》第二章〈歌仔戲的形成〉所述「歌仔助」尚有師承一事（註二）來看，歌仔戲的形成約在距今一百年前左右。在這百年之中，臺灣歷經了割讓日本、皇民化運動以及西方文化的衝擊，歌仔戲自然也在風雨飄搖中成長，廈門市臺灣藝術研究所的陳耕、曾學文兩位先生著有一本《百年坎坷歌仔戲》，從其中的章節標題如「亂世孕生」、「走入都市」、「回饋故土」、「絕處逢生」、「重見天日」、「推陳出新」、「變革轉型」等，便可窺知歌仔戲滄桑的命運！

歌仔戲的坎坷歷程，亦可從它的代表性腔調之一「哭調」看出端倪。歌仔戲的哭調種類非常多，有[大哭調]、[小哭調]、[艍甲哭]、[運河哭]、[賣藥哭]、[七字哭]、[都馬哭]、[告狀哭]、[昭君怨]、[破窯調]等，根據林鋒雄先生的《臺灣戲劇中心研究規劃報告》中認為哭調產生的背景有三點：第一是臺灣受日本人高壓手段統治，百姓在恐懼悲哀中度日，藝術家便將孤苦無奈投射於創作上，獲得觀眾共鳴。第二，歌仔戲之觀眾大多數為女性，由於情感脆弱、生活備受壓抑，可藉由聽哭調以求得發洩。第三，歌仔戲走入舞臺之後大量使用女演員，而女演員的音質適宜演唱哀傷的歌調，故哭調特別流行。關於第一點，在光復前組過歌仔戲班的陳秋霖先生亦曾說（註三），日本人不鼓勵歌仔戲演出，許多人抑鬱難伸，便寄悲憤於戲中，以哭傳遞悲苦的心聲，因此哭調成了光復前臺灣歌仔戲的特色。而臺灣第一苦旦廖瓊枝女士也認為哭調之所以盛行，是婦女受傳統社會壓抑的情緒轉移。由此可知歌仔戲部份悲愴的基調，實與臺灣政治社會的境遇息息相關。

然而，隨著臺灣的開拓、發展，歌仔戲雖然曲折多變，卻也因此跌宕多姿，如畫地為限的落地掃、野地搭台演出的野台歌仔戲、進入都市戲館的內台歌仔戲、與媒體結合的電影、廣播、電視歌仔戲、與現代化劇場元素結合的劇場歌仔戲等，使得歌仔戲在百年的生命中呈現多彩多姿的風貌！在這些變化當中，多半仍是維持歌仔戲的戲劇本質，

即唱腔、念白、身段等程式一應俱全，但在眾多的變化階段當中，「電影歌仔戲」是一項非常特別的產物，因為它可以是利用電影的拍設計巧，將舞臺上的歌仔戲原封不動地呈現，也可以是運用歌仔戲感人的音樂為陪襯，成為具歌仔戲風味的歌舞劇，因此，它到底算不算歌仔戲？在歌仔戲史中的定位如何？頗值得探討！以下便分別就電影歌仔戲形成的原因，以及它的型態變化、影響等加以分析。

二、嘗新--歌仔戲與電影結合的經過與原因

提到電影歌仔戲，一般都會想到拱樂社的陳澄三先生，認為這是他的創舉，其實，早在陳澄三之前，歌仔戲與電影便已有了結合的跡象。民國十七年，桃園人林登波所組織的歌仔戲班「江雲社」，將舞臺上不易表現的場面如戰爭、洪水、火災、飛天等，以電影手法拍攝成畫面，穿插在真人實景的舞臺演出當中，當時稱做「連鎖劇」，俗稱「連環劇」。「江雲社」的「連鎖劇」，一共完成了八小本，配合《楊國顯巡案》、《江雲娘脫靴》兩劇拍攝，包括由屋上跳入房間劫人、被惡霸推落深谷、火燒時被仙人解救、投江自縊被老翁拋魚網所救等鏡頭(註四)，這在當時來說，確實是十分新穎的表演方式，然而就技術層面而言，演員需具備電影的演藝基本常識，劇團須有錄音、錄影、剪輯、放映等設備，布景、銀幕及演員位置變換亦須多方排練，這並非每個劇團都有能力做到。時至今日，許多舞臺劇的演出都配合電腦影像呈現，近日霹靂布袋戲《狼城疑雲》搬上國家劇院，亦有電視牆播出回憶片段的手法，更讓人覺得當年「江雲社」的創舉難能可貴！

其實，「連鎖劇」是仿自日本東京，並非「江雲社」首創，但是既能取得先機，也就成功了一半，問題是「江雲社」創立「連鎖劇」的動機為何？是為了別出心裁、標新立異？還是為沒落的歌仔戲力挽狂瀾？若是前者，則只是歌仔戲發展中的異數，若為後者，則可視為歌仔戲的轉型，在歌仔戲的發展中當居於關鍵、樞紐的地位。然而，我們檢視民國十七年的歌仔戲現象，發現那正是歌仔戲藝術漸趨成熟、由野台轉向內台的蓬勃發展時期，據曾師永義《臺灣歌仔戲的發展與變遷》中第三章言(註五)：

自民國十二年左右歌仔戲開始受到京班和福州班的感染，改進了它本身的藝術，民國十四年前後它由野台進入戲院更加廣汲博取，迅速發展；而到了民國二十年以後，像在臺北新舞臺長駐演出的「新舞社歌劇團」，其所演出的「歌仔戲」，可以說已經完全成熟了。

可見「連鎖劇」絕不是歌仔戲絕續存亡的產物！但是據呂訴上先生《臺灣電影戲劇史》言(註六)：

該劇團(按：江雲社)以這別開生面的創舉，得到各方面的讚許，收了意外的利益，從瀕死的絕境，踏上更生的坦途了。
由此看來，「連鎖劇」成了「江雲社」的續命丹，它的意義應止於該社的求新求變，因此未能引領風潮、開創新局。

民國四十四年，廈門來台的都馬班班主葉福盛，買了一架攝影機，自己負責監製和編劇，請話劇演員邵羅輝當導演，開拍了第一部歌仔戲電影《六才子西廂記》，這是臺灣第一部閩南語電影，自然引起觀眾的好奇，沒想到由於缺乏電影專業人才的參與，以及攝影、錄音設備不理想，以致上映時音像不同步、顏色偏差、畫面模糊，因此賣座極差。不過，《六才子西廂記》雖然失敗，卻留下了寶貴的經驗和教訓，民國四十五年，拱樂社的創建人陳澄三先生，成立了「華興電影製片公司」，以拱樂社旗下的演員劉梅英、吳碧玉主演《薛平貴與王寶釧》，該片於元月四日開始在中央、大觀戲院上演，引起極大的轟動，三日後美都麗戲院亦加入聯映(參見附圖一)，並曾創下一日門票收入達新臺幣三十萬元的記錄(全省淨收入新臺幣一百二十萬元，超過成本三倍)，從此以後，許多歌仔戲團便投入歌仔戲電影的拍攝，如日月園歌劇團、汪思明劇團、新南光歌劇團、小南光劇團、南臺少女歌劇團、美都歌劇團等，起初是以拍攝電影歌仔戲為主，之後，劇組、演員及電影公司開始拍攝臺語片，終於開始了臺語電影的熱潮。其實《薛平貴與王寶釧》是以克難的方式自力攝製的歌仔戲電影，然而在受限於人力物力之下，仍能以嚴謹的製片態度、認真的演技、優美的拍攝角度以及精巧的佈景設計贏得讚賞(註七)，的確值得喝采，並為臺語電影注入了強心劑。

《薛平貴與王寶釧》之所以賣座，除了戲曲本身的通俗性、趣味性、熟悉性與音樂性之外，尚可歸納出下列幾個因素(註八)：

(一) 時機成熟：

民國四十五年的時候，政府已接受美援，推行經建計畫，又從三七五減租進一步實施耕者有其田，農民生活改善，不必停留在免費看野臺戲的階段，而以看電影為主要的娛樂。

(二) 新鮮感：

由於《六才子西廂記》、《薛平貴與王寶釧》均屬本省自製的影片，好奇加上新鮮，使大家紛紛前往一探究竟，就此形成風潮。

(三) 親切感：

臺語片之前，雖然有廈語片進入電影市場，但因製作粗糙、閩南語發音不純，觀眾對其逐漸失去興趣，此時臺語片興起，正好取而代之。

(四) 符合大眾欣賞需求：

當時許多農村婦女觀眾，大多對西片、日片、國語片欠缺完全欣賞能力，因此對語言與生活相通的臺語片具有高度的欣賞興趣。

以上幾點理由，固然是《薛平貴與王寶釧》賣座的因素，但未嘗不是臺語片興起的客觀因素。

歌仔戲電影的拍攝，到底是歌仔戲的危機還是轉機，這是頗為弔詭的一件事，想當年都馬班在名聲到達巔峰之時，因為《六才子西廂記》的失敗而走下坡，這恐怕是葉福盛始料未及的，而拱樂社卻因《薛平貴與王寶釧》大發利市，使歌仔戲在臺灣家喻戶曉，進入鼎盛時期，誠可謂時勢造英雄。司馬言在〈從地方戲搬上銀幕說起〉一文中說(註九)：

葉先生(按：葉福盛)第一個倡導將歌仔戲搬上銀幕，從這一點看來，也可以說是地方戲劇的改良成功。

事實上，歌仔戲電影算不算歌仔戲的改良，這實在是見仁見智的問題，因為電影和舞臺劇畢竟不同，它的精髓與藝術呈現亦不一致，演員學會了電影的表演方式，卻不一定對舞臺演出有助益。陳澄三因喜愛攝影，當時來自大陸和日本的電影又相當普遍，而且他也曾觀摩《六才子西廂記》的拍攝，因此，拍歌仔戲電影應該是一種嘗試。我們可以肯定的是：「電影歌仔戲」對歌仔戲的推廣有實質上的幫助，如歌仔戲演員變成明星、歌仔戲故事讓大家耳熟能詳、歌仔戲劇種引起注意等，但未必使歌仔戲的舞臺藝術有所精進，實在談不上什麼改良，至於算不算「轉型」？我想，以今日舞臺歌仔戲尚且存在，而電影歌仔戲早已銷聲匿跡的情況來看，即便稱之為「轉型」，也是不成功的範例。

三、交化--電影歌仔戲促成臺語電影的發展

根據資料記載(註十)，在臺灣本地生產，以臺語發音的影片(不包括廈語片、粵語片改配臺語及客家片)，大約分佈在民國四十五年至七十一年之間，總共約九百六十三部，其中四十四部是歌仔戲電影。為了解歌仔戲電影在臺語點影中佔有什麼樣的地位或份量，以下先將民國四十五年至七十一年臺語電影產量及戲曲片(即歌仔戲電影)所佔有的比例加以統計如下：

年度	臺語片數量	戲曲片數量	戲曲片名稱
44	1	1	六才子西廂記
45	11	6	薛平貴與王寶釧(一、二、三集)、范蠡與西施、林投姐、補破網
46	51	2	蘇文達薄情郎、甘國寶過臺灣
47	64	0	
48	33	2	梁山伯與祝英台、李三娘
49	26	0	
50	15	0	
51	76	16	狄青大戰八寶公主、薛剛大鬧花燈、乞食婆遊靈山、薛剛三祭鐵坵墳、二度梅(上集)、狄青取珍珠旗、五虎平南、李世民夢遊地府、二度梅(下集)、荒將女俠、楊令婆脫殼、盤古開天、三公主下凡、孫臏下山、孫臏鬥法、雙王子復國(上集)

52	90	13	雙王子復國(下集)、樊梨花第四次下山、山伯英台、羅通掃北、韓信出世、韓信逼死楚霸王、新天方夜譚、姜子牙下山、阿里巴巴四十大盜、三龍奪明珠、十二寡婦征西、萬里尋母、千里獨行俠
53	87	2	正德君與白牡丹、李亞仙
54	100	0	
55	105	0	
56	102	0	
57	87	0	
58	96	0	
59	10	0	
60	1	0	
61	1	0	
62	0	0	
63	0	0	
64	0	0	
65	0	0	
66	0	0	
67	0	0	
68	0	0	
69	4	1	鄭元和與李亞仙
70	1	1	陳三五娘
71	2	0	

由以上的統計，我們可以分析出幾點現象：

- (一)自從歌仔戲電影打響了第一炮之後，臺語電影如雨後春筍般興起，總計約有千部之多，而歌仔戲電影，只不過佔百分之四而已，且集中在民國五十三年以前，所以歌仔戲電影雖開啟了臺語電影的新頁，但本身並未相對茁壯。
- (二)民國五十一年及五十二年，是歌仔戲電影的輝煌時期，總共拍了二十九部，而民國五十一年臺視開播，歌仔戲又擠進了電視圈，這或許也是因為電影歌仔戲受歡迎且蓬勃發展的緣故，因此，電影歌仔戲對電視歌仔戲有什麼樣的影響？有待另闢專文討論。
- (三)在電影歌仔戲沈寂了十五年之後(民國五十四年至六十八年)，突然又在六十九年及七十年開拍了兩部，而這兩部歌仔戲電影的主角是楊麗花、許秀咩、司馬玉嬌，可見這是她們是以電視歌仔戲之姿風靡全台後，演而優則「影」，為臺語電影錦上添花，由於系點綴性質，再度造成歌仔戲電影熱，反而為臺語電影畫下了完美的句點，這再度證明了歌仔戲電影與臺語電影是密不可分的生命共同體。

自從歌仔戲搬上銀幕之後，其方言色彩不僅促成了臺語片的發展，其故事的內容也加以翻新，從歌仔戲慣用的歷史題材如「薛平貴與王寶釧」、「薛仁貴與柳金花」等，轉變成以臺灣、閩南傳說為主的現代劇「廖添丁」、「林投姐」、「港都夜雨」、「赤崁樓之戀」等，進而出現了時裝戲，歌仔戲的色彩可謂愈來愈淡。電影歌仔戲固然成就了臺語電影的欣欣向榮，但也間接幫助了國語電影，例如本來國語片年產量很少，許多編導便轉向臺語片，爭取工作經驗與機會，甚至許多原本並非此行的人投身臺語片，然後再踏進國語片的編導行列，刺激了國語片的發展。

另外，就演員而言，由於電影歌仔戲的演員是舞臺歌仔戲演員出身，所以當臺語片盛行時，這些演員繼續承擔了演出的重任，成為臺語片時期家喻戶曉的明星。他們本身就是戲劇出身，對於表演自然很在行，要進入電影的領域也不難，甚至可以說，由於這些現成的演員投入，臺語片更容易進入高峰。就民國四十五年以後的臺語影壇來看，活躍在臺語片中的歌仔戲演員有庠斗寶貴、小豔秋、葉彩鸞、陳瑞雲、杜玉琴、小明明、月春鶯等，以下分別介紹他們的經歷(註十一)：

(一)庠斗寶貴：

本名黃蘭，幼名寶貴，因唱哭調時下巴總是一抖一抖的，於是被稱為「庠斗寶貴」。她是桃園大溪人，民國元年生，對於戲劇很有興趣，於是追隨戲班，從事表演。光復後待過「光明園」和「新南光」兩個頗富盛名的班子，因扮相風流倜儻，且唱作俱佳，故以小生為本行。四十五歲後淡出舞臺，一生只演過內台戲，沒演過外台戲。民國四十五年，參與電影「桃花過渡」的演出。

(二)小豔秋：

原籍桃園，出生於新加坡，光復後隨父母回台，是日月園新劇團的重要臺柱。由於她有迷人的眼睛及精湛的演技，於是成為臺語電影中的燦爛紅星，拍攝過的電影有《桃花過渡》、《瘋女十八年》、《火葬場奇案》、《海邊風》、《亂世姊妹花》、《阿蘭》、《雪梅思君》、《鬼戀》、《羅小虎與玉嬌龍》等，並且以最高票當選民國四十六年第一屆臺語片影展銀星獎。

(三)葉彩鸞：

彰化人，家境小康，一次因事赴台中時，看到了都馬劇團在樂舞臺戲院獻演，興起了投入該團的念頭，並毛遂自薦。該團林經理認為她是可造之才，便說服她父親，將之收為藝徒，後來都馬班老闆葉福盛夫婦，更收她為義女，她除了唱青衣花衫外，尚能反串文武小生，即便大紅之後，仍然參加臺灣省地方戲劇工作人員短期訓練，十分虛心向學。民國四十五年，都馬劇團與東華影業社合資拍攝臺語片《麻瘋女》，她飾演片中男主角劉文華，大紅大紫，名滿寶島。

(四)陳瑞雲：

羅山光華興劇團的當家小生，十三、四歲起就隨歌仔戲劇團環島演唱，美麗的臉孔與身材，深深抓住戲迷的心。她原本是演苦旦的，在《補破網》一劇中演薔花一角，賺盡觀眾的眼淚，因而一舉成名。後來嫁給名編導陳守敬(按：曾為「拱樂社」編劇)，在其

指導下改唱小生，後來成功影業社將《補破網》搬上銀幕，仍由陳瑞雲反串薔花，使得她更是紅透半邊天。

(五)杜玉琴：

為一天才童星，父親杜有德是歌仔戲名人，所以她六歲便登臺演戲，可謂家學淵源。她聰明絕頂、淘氣異常、能說會唱，十三歲以前便已在《林投姐》、《五子哭墓》、《金姑看羊》、《望春風》、《赤崁樓之戀》、《朱洪武》、《港都夜雨》等劇演出，民國四十九年，終於在《狸貓換太子》一劇中挑樑演出。

(六)小明明：

本名巫明霞，臺灣臺中人。其父為中明歌劇團團主，童年即登臺演歌仔戲，先後參加樂島及賽金寶歌劇團，民國五十年演出電影歌仔戲《姜子牙下山》後，陸續拍了數十部臺語片，近年自組明明歌劇團，經常在華視歌仔戲中演出。

(七)月春鶯：

本名劉月里，十歲即進入歌仔戲班學藝，十七歲成為新南光歌劇團臺柱，民國五十年主演臺語片《女俠夜明珠》，此後以新南光為班底，演出《樊梨花與薛丁山》、《薛剛大鬧花燈》、《乞食婆遊靈山》、《金錢豹》等臺語片數十部，民國五十六年息影。

此外，尚有大家所熟悉的楊麗花、柳青等。由以上的敘述，可知歌仔戲演員為臺語電影注入了諸多養分，有了他們的參與，臺語電影如虎添翼，呈現如日中天的景象。與其說電影歌仔戲是將歌仔戲電影化，倒不如說是電影歌仔戲化之後更加茁壯了。

四、回流--臺語電影插曲成為歌仔戲的新調

歌仔戲音樂的特色，可用「兼容並蓄」四個字來形容，因為打從歌仔戲的發展開始，就是在各種曲調的融合之下日漸成形。如「歌仔」包含了山歌、民謠、小調等，又融合「車鼓」、「採茶」等歌舞小戲，另外南管、北管、四平、梨園、高甲、京劇等也都是歌仔戲的養分之一。

二〇年代前後，歌仔調日趨成熟，[七字仔]、[賣藥仔]、[雜念仔]、[哭調]成為歌仔戲的主要曲牌，其中[賣藥仔]源於臺灣民歌，[哭調]亦是揉合民間哭腔與俗謠，後來又大量引用各劇種的唱腔、曲牌以及臺語的流行歌曲，音樂十分豐富(註十二)。

一九三一年左右，由於唱片的產生，歌仔戲又有了一些新發展。當一齣戲錄成唱片之後，唱片公司總希望配合劇情能有些新曲調，便找了一些民間藝人來創作，像[破窯調]、[愛姑調]、[清風調]、[金水仙]、[望月詞]、[運河調]等都是唱片時代所創作的曲調，這就是臺灣歌仔戲創作新調傳統的開始。

日據時代，歌仔戲被打壓，不能再灌錄成唱片了，於是唱片時期的新調創作告一段

落。臺灣光復以後，歌仔戲除了持續吸收民間歌謠外，又有了不同的新調來源，包括：

- (一)當時的流行歌曲：如[三步珠淚]、[黑暗路]等。
- (二)臺語電影插曲：如[茫茫鳥]等。
- (三)古裝歌劇團的創作曲：如[南光調]、[寶島調]等。
- (四)歌仔戲團的自創調：如豐原劇團的[豐原調]等。

其中臺語電影的插曲或主題曲，是新調的主要來源，因為許多臺語電影是由歌仔戲演員演出，很容易讓觀眾把新創曲調與歌仔調劃上等號，且這些插曲、主題曲，反而成為電影吸引觀眾的手法之一，所以在當時的電影廣告上，往往特別強調「新曲數支、支支動聽」（參見附圖二）。

筆者曾經訪問當時參與電影插曲創作及配樂的曾仲影先生（註十三），他為四百多部國語電影創作了千首歌曲，其中《蛇美人》（一九六〇年）這部電影，是他的歌仔戲電影處女作，他表示，當時黃梅調電影盛行，製作人、導演原意要將黃梅調配以臺語歌詞，但他堅決反對，認為必須根據劇中情節、歌詞、韻腳重新創作，以臺灣民謠為基礎，融合黃梅調的戲感及紹興戲的柔美，創作了許多新調。正由於他的堅持，這些新調才不至於脫離臺語音樂或歌仔戲的基調，再加上具有易唱、簡短的特徵，自然成為歌仔戲班爭相採用的新調，像[仙鄉歲月]（參見譜例一）、[送君別]、[相依為命]（參見譜例二）等曲子，目前都仍是歌仔戲中常用的曲調。

歌仔戲的曲調大約有三百多種，且都是民間喜聞樂見的歌調，臺語電影的興盛蓬勃，適時為歌仔調注入了新血輪，有趣的是：臺語電影本由歌仔戲電影做先鋒，開創了方言電影的藝術道路，而其主題曲及插曲，卻又回流到歌仔戲中，成為歌仔戲曲調的新養料，二者的關係，實是密切而相依。

五、壯大—回歸正宗的舞臺形製

八〇年代起，歌仔戲朝精緻的劇場形式邁進，因為無論內台或外台，舞臺劇終究要回到舞臺上。依照目前的狀況來看，野臺歌仔戲、劇場歌仔戲以及電視歌仔戲是並存的三種歌仔戲表演方式，它們互相影響，卻仍保有各自的特色，唯有電影歌仔戲早已銷聲匿跡，但是它與媒體結合的新嘗試、創作新調融入歌仔戲等特色，都深深地牽動著歌仔戲的發展。儘管電

影歌仔戲已退出了電影圈，但企盼有心人士能將電影導演、編劇、作曲等觀念重新灌注在舞臺上，以再創歌仔戲舞臺藝術的新典範，那麼百年來在風雨飄搖中成長的歌仔戲，將會繼續在劇場中屹立不搖。

註一：參見曾師永義所著《臺灣歌仔戲的發展與變遷》第二章「歌仔戲的形成」引文，頁28，民82，聯經。

- 註二：參見曾師永義所著《臺灣歌仔戲的發展與變遷》第二章「歌仔戲的形成」所引黃秀錦之田野調查報告，頁35，民82，聯經。
- 註三：參見曾師永義所著《臺灣歌仔戲的發展與變遷》第三章「歌仔戲的發展」，頁53，民82，聯經。
- 註四：參見呂訴上《臺灣電影戲劇史》頁284，民50，銀華。
- 註五：參見曾師永義所著《臺灣歌仔戲的發展與變遷》第三章「歌仔戲的發展」，頁59，民82，聯經。
- 註六：參見呂訴上《臺灣電影戲劇史》頁5，民50，銀華。
- 註七：參見白克<薛平貴與王寶釧>，民45，聯合報藝文天地版。
- 註八：參見黃仁《悲情臺語片》頁6，民83，萬象圖書。
- 註九：參見陳耕、曾學文、顏梓和《歌仔戲史》第六章<臺灣歌仔戲的繁榮>第三節引文，頁160，一九九七，廈門光明日報出版社。
- 註十：參見黃仁《悲情臺語片》附錄，頁487，民83，萬象圖書。
- 註十一：參見莫光華《臺灣歌仔戲論文輯錄》，頁285，民85，臺灣省地方戲劇協進會；以及黃仁《悲情臺語片》第十三章，頁395，民83，萬象圖書。
- 註十二：關於歌仔戲的腔調種類、來源及藝術特色，可參考徐麗紗《臺灣歌仔戲唱曲來源的分類研究》(民80，學藝)；邱曙英、羅時芳《歌仔戲音樂》(一九九七，廈門光明日報出版社)；以及廣電基金會《包羅萬象歌仔調》錄影帶。
- 註十三：參見《海峽兩岸歌仔戲創作研討會論文集》中由筆者訪問整理之<臺灣歌仔戲新調創作之探討>，頁239，民86，行政院文建設委員會。

(圖一)

映放家獨天今
 特鉅功成 人驚裝古砲一第
 萬 肺 感 深 動
 人 膈 入 刻 聽
 爭 看

明光
 製攝台在
 光線明
 何基明
 精心修作

有：
 宗以兔向陽
 語台灣
 兄又情比
 妹實愛面

寶平薛
劍寶王



劉梅英 主演
 吳碧玉 主演
 楊一笑 主演
 楊月帆 主演
 李松 主演
 家傳戶曉
 傳流故事改編
 演演男全
 出出女全

熟！
 刺！

！關顯美甚、環女愛母共 | 金漫打怒、塔蔚球文岳

12.30	12.50	10.40	2.50
3.00	5.10	3.00	5.00
5.00	7.20	5.00	7.00
7.30	9.30	7.00	9.00

麗都美 **大觀** **中央**

劍寶王 **寶平薛**

語台宗正
 歌中自片 字中詳加
 詞文帶上 幕文細譯

人驚前空裝古砲一第為台
 片功成
 何基明

梅英
 主演
 二十名
 女演員
 台吹與演

楊一笑
 楊月帆
 李松

麥家拱樂社
 全體女演員
 傾力演出
 華興電影製片廠出品

譜例一

仙鄉歲月

$\text{♩} = 112$

(優美)

曾仲影 曲

The musical score is written on ten staves of a grand staff (treble and bass clefs). It begins with a 4/4 time signature and a tempo marking of quarter note = 112. The piece is marked '(優美)' (Elegant). The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some rests. The score includes first and second endings, indicated by '1.' and '2.' above the staves. The piece concludes with a double bar line.

譜例二

相依為命

$\text{♩} = 72$

曾仲影 曲

(悲愁)

The musical score consists of six staves of music in 4/4 time. The melody is written in treble clef. The first staff begins with a treble clef, a 4/4 time signature, and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked as quarter note = 72. The mood is indicated as '(悲愁)'. The score is composed of six staves of music, each containing a line of the melody. The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line and a final chord.