

序論

「傳統」，指與一個特定社會的歷史文化有淵源關係的生活習俗或觀念事務。台灣的傳統音樂如果根據族群分類，可分為：「台灣化漢族音樂」，包括儀式音樂、民歌、南管系音樂、北管系音樂、雜樂等；「同鄉會式漢族音樂」，包括崑曲、福州戲、粵劇、越劇、河南梆子、秦腔、湘劇、楚劇、漢劇等；「原住民族音樂」，包括昔日稱為高山族及平埔族的儀式音樂、民歌、器樂等，只是平埔族由於被漢族同化，原來的特質和風格已經不明顯了¹。

以樂曲的歷史性與文化性言之，台灣的音樂生態可分為本國傳統音樂、通俗音樂、外傳音樂，其中的傳統音樂包括漢族與原住民各族的音樂，通俗音樂又稱為流行歌或流行音樂，外傳音樂方面又分為外傳的通俗音樂與藝術音樂，外傳的通俗音樂主要為來自美國與日本地區的流行音樂，藝術音樂主要為西歐的藝術音樂²。

根據呂錘寬教授在〈台灣傳統音樂之發展〉一文所述，南管館閣所演奏者為南管音樂，屬「台灣化漢族音樂」的一支，而南管音樂系統又包括了太平歌、南管戲、高甲戲、車鼓等；嚴格遵循古制，以上四管樂隊編制，坐姿形式演奏及演唱的音樂，稱之為「真正的南管」音樂。南管音樂與北管音樂同為台灣傳統音樂的兩大系統，流傳於漢人的社會，南管音樂主要流傳於泉州籍的社會，北管音樂主要流傳於漳州籍的社會。由於南管的歷史源流悠久，故表述該樂種的名稱多樣，計有：絃管、南管、南音、南樂、五音、郎君樂、郎君唱等，不同的名稱各顯示它的特徵一面。南管名稱的多樣性，正反應它的音樂與生態，猶如中國古代社會的知名學者或文學家，有相當多名號一般³。

¹參見呂錘寬著《台灣傳統音樂》第 10 頁。

²參見呂錘寬著《台灣地區民族音樂發展現況》第 8 頁。

³參見呂錘寬著〈台灣傳統音樂之美〉《台灣民俗藝術之美》第 49-50 頁。

閩南一帶的古老音樂「絃管」，演奏形態屬坐部清奏。它的音樂包括「指」、「譜」、「曲」，其中四十八套曲（指）及千首以上的曲，內容都來自宋元南戲，體裁多屬宋詞、元曲，同一故事的套曲或曲，都出現在南管戲中，因此可說南管戲與南管音樂有密切的關係，但是兩者之間仍存在許多不同的地方。南管戲曲，基本上包括南管音樂和南管戲，南管音樂以器樂演奏，南管戲則加上身段和表演故事。南管音樂係泛指流行於閩南民間的古代音樂，包存許多古代宮廷和民間的音樂風格，它演奏時執拍者居中擊節，與漢代相和歌「絲竹更相和，執節者歌」的形式很接近；而樂曲的結構則接近宋元詞樂系統。

南管戲，福建閩南一帶稱「梨園戲」，因演員的年齡關係又分為「大梨園」、「小梨園」；由成人演員搬演者為大梨園，以小孩搬演者為小梨園；大梨園又因戲路的關係分為「上路」、「下南」，由閩北傳來的戲曲稱為上路，閩南一帶的本地班稱為下南。它是閩南語系中最古老的劇種，從小梨園與大梨園中上路、下南保存許多傳統劇目，以及表演形式中「進三步、退三步，三步到台前」與「舉手到眉目，分手到肚臍、指手到鼻尖、拱手到下顎」等傀儡戲的影響，不僅保存了濃厚的唐宋大曲的成份，也吸收了宋時南戲的技藝與故事題材，並融合了泉州社會的風俗民情，極具歷史意義與藝術價值⁴。一般學者據牛津大學所藏嘉靖刊本《五色潮泉插科增入詩詞北曲勾欄荔鏡記文全集》與近代梨園戲所演出的《陳三五娘》相印證，認為至遲在明中葉的嘉靖之前，梨園戲已出現。台灣的南管戲又有梨園戲、七腳戲（tsit⁴-kio² hi³）之稱，小梨園俗稱「戲仔」，取該戲曲的腳色科別為生、旦、淨、丑、末、外、貼，共計七科為名，時常將之書寫為「七子戲」並不符詞意所描述的劇種⁵。

南管戲大師李祥石心中的梨園戲嫡傳弟子—吳素霞「演旦角最適合了！」這是李祥石大師對目前仍活躍於南管戲，傳習培育後進無數的南管藝師吳素霞的讚美。出生南管世家的吳素霞藝師，在南管戲方面的傑出表現，為了便於教學，將

⁴參見呂錘寬著《台灣的南管》第 98 頁。

⁵參見呂錘寬著《台灣傳統音樂概論·器樂篇》第 241 頁。

應用科步，編為「三十八式」。筆者將對吳素霞藝師的整個學藝過程，活動演出加以整理，希望有助於了解南管生命藝術豐富的吳素霞藝師，替台灣的本土音樂留下真實的紀錄和影音資料給下一代。

吳素霞藝師出生南管世家，四歲即隨從父親習唱南管音樂，十歲學琵琶，十六歲從徐祥、李祥石二師學習南管梨園戲，十九歲執教館閣，二十四歲習南鼓，通達南管各項樂器，專攻唱工、戲劇及南鼓。七十七年獲教育部第四屆民族藝術戲劇類薪傳獎，八十二年創立「合和藝苑」，作育南管人才無數，八十三年起擔任彰化縣文化局南北戲曲館研習班南管教師，八十五年擔任彰化縣文化局南北戲曲館南管實驗樂團教師，八十八年獲頒第七屆全球中華文化藝術戲劇類薪傳獎，八十九年著作「南管音樂賞析」全套五冊，九十四年獲頒教育部第一屆教育百人獎，多次指導合和藝苑榮獲台中縣傑出團隊，並於國內外展演，屢獲好評，尤以紐約、巴黎之行更拓展文化外交。

相較於其他南管類的研究，南管中的藝師研究一直是十分缺乏的。南管樂人日常的「拍館」活動，以演奏音樂、切磋技藝和聯絡情誼為主要目的；傳統上，拍館的活動，少有自發性留下館閣、樂人的文字紀錄，或聲音或圖像等資料性的留存，對南管文化圈的傳統樂人而言，能「救桃」南管，才是他們參與館閣活動的主要原因，大部份資深南管人對他們所喜愛的音樂，根植於常民生活的藝術音樂，並無自覺保存傳承與研究發展的重要性與急迫性。而迄今仍未出現以全面性的角度來研究吳素霞藝師的南管音樂及其技能藝術研究，並且在現代傳統文化保存面臨威脅的時期，保存傳統藝人的精華顯得更為重要。

據筆者所蒐集的資料來看，有關之資料數量相當稀少，而且只涉及簡單的某部份訪談，如：《梨園戲藝人—吳素霞小傳》。發現多數人往往只將研究重心放在梨園戲，卻鮮少有人全面性研究吳素霞的藝術，因而也引發了筆者對其音樂藝術的興趣。

基於上述因素，筆者以吳素霞為研究對象，透過觀察記錄與音樂相關的諸多面向，試圖建構出吳素霞的藝術生命研究。由於台灣音樂教育體制下的嚴重西

化，使得傳統文化成爲弱勢，本土音樂無法得到社會群體認同，這種對傳統文化認知的缺失幾乎造成台灣傳統音樂傳承的斷層，一般中小學教師對傳統音樂也所知甚少。故對南管藝師吳素霞的研究進行深度的認識和探討，希望對保存傳統文化與傳承有一份貢獻，從吳素霞藝師的研究，了解到台灣近五十年南管音樂與南管戲的整個活動脈絡。

一、關於館先生級之南管藝師概況

音樂是時間藝術亦是抽象藝術，學習音樂的方法，主要是經由一定技術程度的音樂家，透過自身的演奏技巧與詮釋，來達到經驗傳承、代代相傳的目的，習樂者並無法透過本文，即能掌握到音樂內涵，如同我們學習巴哈、貝多芬的歐洲藝術音樂，不能只靠研讀樂譜來學習一樣；南管音樂的相關文物，包括樂器、樂譜（手抄本）、儀仗性器物等，都藉著館閣保存，至於南管樂曲的詮釋技巧，則透過南管人代代相傳；技藝之活體保存，指館先生將曲目以及詮釋技巧傳授予年輕一代，使音樂的活傳統能永續流傳⁶。

在二十世紀六十年代以前，台灣的社會仍處於農業經濟時期，是時傳統音樂戲曲為國人的主要休閒娛樂節目，故當時傳統音樂的傳習以至活動，都是民間自發性地從事，雖無政府資源補助，但仍能顯現其蓬勃的生命。一九八〇年代以後，隨著社會經濟的轉型，傳統音樂失去市場，南管自發性地開班傳藝（開館）成為歷史。為了使台灣的傳統音樂藝術能延續，教育部、文建會等政府單位所提供的公共資源，成為此一時期傳統音樂傳習的的主要經費來源。

南管為台灣傳統音樂的兩大樂種之一，從南管館閣的分部密度、以及具有優秀技藝南管人的數量觀之，它當曾盛行於十九世紀至二十世紀中葉。一九六〇年至一九八〇年之間的南管人，技藝普受稱道者，有吳道宏（1896-1971）台南市人，開金飾店為業，經濟狀況頗為寬裕，長期擔任台南市南聲社先生，一直到一九七〇年過世之後，方由張鴻明先生接任。一九二八年起至一九七一年，任南聲社館先生，任內完成數量豐富的手抄本，義務教授南管音樂技藝，以琵琶、演唱聞名南管界。曾省（1917-1991）晉江人，為台北市閩南樂府館員，善琵琶，精於指譜雖未曾為館先生，但閩南樂府中年紀較輕者如（葉圭安）都曾從他學習指、譜，他掌拍的穩定以及大方的儀態，琵琶聲音的圓潤，在南管界幾無人能及，實稱得上為館先生級的南管人，一九四五年後來台，服務於台北統一飯店。黃根

⁶參見呂錘寬著《台灣地區民族音樂發展現況》第94頁。

柏（1910-1990）祖籍福建省泉州，一九七二年為鹿港雅正齋館先生，一九七九迄一九八二年，在當地名人辜偉甫先生的提倡下，曾聘請黃根柏先生開館傳授南管音樂；一九七九年，台南市南聲社應邀前往韓國漢城演奏期間，集訓工作亦聘請黃根柏先生為音樂指導。陳瑞柳先生形容他拉絃，吹簫時的架勢：「其吹簫、拉絃姿勢，如關公坐座架勢，威武大方，獨樹一格，聽其簫聲絃音，絲絲入扣，餘音繞樑，令人嘆為觀止」。陳璋榮（1939-1966）鹿港樂人，自幼學習南管，記憶力驚人，令人佩服，故被稱「死囡榮」，十九歲即任南管先生，精於樂器演奏，對梨園戲文場音樂非常熟練。生前任教台北閩南樂府、基隆市閩南第一樂團，不幸二十六歲英年早逝。吳彥點（1894-1973）福建晉江人，日治時代來台，為南聲社資深樂師謝永欽的老丈人，遽聞其二絃「高深莫測，拉絃手法登峰造極，深受中外絃管界敬欽。」曾任教於台北閩南樂府、鹿港聚英社、鹿港崇正聲、嘉義大林清音閣、高雄閩南同鄉會國聲南樂社、高雄左營集賢社等館閣。吳再全以二絃、曲聞名樂壇，外號（囡仔全），精通南管的指、曲，曾隨江吉四先生、陳鍾燦先生、許啓章先生、細錦先（姓不詳）、郭尙先生人、呂生先生等學樂，年少時即以樂聞於南管界，是南管音樂的名師，畢生的時間整理所學的手抄本，計得四十餘冊，是台灣少數通曉南管一百零八個滾門者之一。

至於一九六〇年代之前有名的南管藝人，技藝普遍受稱道的有；施性虎先生（約出生於 1840）鹿港雅正齋早期樂人、黃殷萍先生（約出生於 1860）鹿港雅正齋早期樂人，曾為館先生、江吉四先生（1877-1928）台南市南聲社創館人、陳鍾燦先生（1873-1973）晉江人，以散曲多，聞名於南管界，曾指導南聲社創館人江吉四先生，並協助南聲社之創社。許啓璋先生（1874-1934）泉州人，曾任教高雄旗津清平閣。陳啓東先生晉江安海人，絃友們稱他為「噯仔東」、王崑山先生（1900-1994）鹿港聚英社負責人，以運輸行為業，以吹簫最為南管人津津樂道、施魯先生（1901-1985）鹿港人，曾為聚英社館先生、沈夢熊先生（約 1895-1970）福建廈門市人，日治時代應聘來台教授南管，精於抄寫指、譜、曲

的撩拍，曾任教於新竹市城隍廟裕隆堂、雲林北港鎮媽祖宮集斌社⁷。

一九九五年，國立藝術學院（今國立台北藝術大學）成立傳統音樂學系，主修分為古琴、琵琶、南管、北管，民國八十八年增設音樂理論組。南管與北管為台北藝術大學傳統音樂學系的教學特色，曾任台北藝術大學傳統音樂學系南管藝人，有張鴻明一九二〇年九月三十日生，福建省同安縣馬巷區新店鄉東園村人，一九四八年來台探親，因故滯留台灣，琵琶造詣精湛，兼善唱曲，除洞簫外，樣樣樂器皆精通，擔任過振聲社、南聲社、同聲社、台南學甲東南社等之館先生，一九二五年師事張在珠先生（父親）、張駕先生（親戚）；一九三〇至一九四四年師事高明網先生。黃承祧先生一九三四年四月二日生，彰化鹿港人，二〇〇三年獲第十屆全國中華文化藝術薪傳獎，以製作南管樂器聞名，所學的曲目主要於員林「聚雅齋」受教於梁秋河先生。潘潤梅先生一九三八年四月生，九歲向紅先（林藩塘）學唱曲，讀北商時，再跟紅先學琵琶及指譜，後來也向施東煌學絃，一、二十歲時即對南管很熱衷。蔡添木先生祖籍同安，一九一三年七月七日出生於新莊，一九九九年得到國家文藝獎，正式接觸南管前，曾向父親、鄰居學過樂器。張再興先生一九二五年出生，祖籍福建泉州城內，一九三四年在中國陳添福先生用風琴彈奏南管陪其練習，一九四二年左右在大陸師事林碰鼠先生、朱仁乳先生，一九四六年在台灣師事沈夢熊，一九四八至一九五〇年在台灣師事吳彥點先生，一九四六年至台灣任公職至一九七三年退休，一九六二年編輯《南樂曲集》，一九六三年元月至一九七三年十二月任教台南同聲社。吳昆仁先生一九一七年十一月六日出生於嘉義縣北港鎮，祖籍福建泉州晉江，一九三〇年師事鬚鬚金池先，一九三一年師事吳彥點先生，一九三八年左右師事郭水龍先生、廖坤明先生，十七歲離開故鄉北港，到高雄、台南等地，並在旗後（旗津）教清平閣約三年，在台北後跟著黃根柏先生參加清華閣、聚賢堂（位於延平北路）等館閣。其中較常參與清華閣的活動，一九八三年，任教於國立台灣師範大學音樂研究所。蔡勝滿先生（1948-2005）台南市喜樹人，少時師事陳田先生（阿田先）學南管，後

⁷ 參見呂錘寬著《台灣地區民族音樂發展現況》第 125-126 頁。

參與南聲社師承吳宏廣先生（吳道宏），遍訪台灣、菲律賓、中國名師，研習指譜大曲，通曉樂理，兼擅南管戲後場音樂，擅長洞簫、品簫、玉唢各項吹奏樂器，聞名樂界，曾多次隨南聲社赴歐亞澳各國演出與錄音，頗獲好評，二〇〇四年擔任第四任南聲社理事長，全心投入南聲社社務，對於南管音樂的傳習與保存不遺餘力。蘇榮發民國二十四年出生台南市，參與群鳴社、南聲社，右昌光安社駐館師，精通各項樂器，是不可多得的男曲腳，曾擔任南聲社二〇〇五年第五任理事長。

二、有關當前台灣南管戲曲的概況

南管戲以其唱腔為南管音樂系統，故名，內行也自稱梨園戲。其名稱原自於唐朝「梨園教坊」之歌舞戲。「梨園」一詞源起於唐明皇選坐部伎子弟三百人，教於梨園，稱「皇帝梨園子弟」⁸如以腳色行當的特徵命名，則稱為(chit⁴-kio² hi³)，語彙意指劇種的腳色有七科一生、旦、淨、末、丑、外、貼，因以為名，該語彙的書寫形式應作「七腳戲」，目前多數文字性的描述皆書寫為「七子戲」，詞義非但不符合語意，詞彙的語音也不盡與活傳統的語音相符合。該劇種從福建閩南傳入，在泉州地區，南管戲隨著劇目的系統，分為老戲與小梨園，老戲又分為上路與下南，為成年演員所搬演，小梨園為尚未成年的小孩所搬演，故也稱為囡子班⁹。台灣地區所流傳的小梨園劇目，依其內容可分為愛情類、忠孝節義類與滑稽類三種，常演的有《白兔記》、《呂蒙正》、《留鞋記》、《陳三五娘》、《雪梅教子》、《天台別離》、《朱弁傳》、《高文舉》、《韓國華》、《拜月亭》等。表演身段固定，有所謂「進三步、退三步、三步到台前」，及「舉手到眉目、分手到肚臍、指手到鼻尖、拱手到下額」的傳統。梨園戲所使用的音樂為南管，故譜式同南管，僅加入角色對白，但音樂本身視劇情需要而改變拍法。使用的樂器有琵琶、三絃、大廣絃、洞簫、品簫、玉唢、南鼓、拍鼓（即小鼓）、拍、大鑼、小鑼、響盞、

⁸參見曾永義著《戲曲經眼錄》第40-42頁。

⁹參見呂鍾寬著《台灣傳統音樂概論·器樂篇》第241頁。

雙音等。演奏時為配合品簫音高，各樂器定音（調絃法）需改變，並改變指法位置；演奏唱法與南管相同，唯唱者需依劇情加入喜怒哀樂，而其南鼓負責指揮全場之責，有其特殊的演奏法¹⁰。

根據記載，台灣南管戲搬演最早見於清康熙三十六年，浙江人郁永河在他的《竹枝詞》中提到：「肩披鬢髮耳垂璫，粉面紅唇似女郎，馬祖宮前鑼鼓鬧，侏離唱出下南腔」，來描寫當時台南梨園戲演出的情形（梨園子弟垂髻穴耳，傅粉施朱，嚴然女子。土人稱天妃神曰馬祖，稱廟曰宮；天妃廟近赤崁城，海舶多於此演戲還願。以漳泉二郡為下南，下南腔亦閩中聲津之一種也），也就是說三百多年前「梨園戲」就隨著先民渡臺而來¹¹。在台灣地區所指的南管戲，實則包括梨園戲與高甲戲兩類。梨園戲為現存閩南語系中最古老的劇種，它的表演形式和音樂，都保存著很多古老的風格。採用南管音樂做為主要曲調，由於曲調牌名有許多與南北曲相同，因而被認定是宋元南戲的遺音，不過梨園戲所唱的樂曲，在歌唱節奏上已較南管清唱明快。

南管戲和高甲戲的關係主要有兩個，一是劇種本身的影響，二是演員相互的流動。光復前，南管戲班吸收高甲戲劇目轉變成高甲戲班；光復後，高甲戲班學習南管戲，推展演出劇目及技藝。高甲戲從南管戲吸收了不少劇目，唱腔、身段、劇目都來自南管戲。其中《王昭君》、《陳杏元和番》、《孟姜女》、《鄭元和》等劇目都來自南管戲¹²。

南管樂人向來自視為郎君子弟，因而南管樂人極少參與戲班的工作，然而在台灣卻有不少南管知名樂人擔任高甲戲的文場工作。如曾在新莊聚賢堂、艋舺清華閣等南管館閣教曲的蔡添木先生，在一九六三年時，應勝錦珠之邀擔任文場並隨團指導唱曲，一九六九年之後則到新金英工作，一九七〇年改到新燦珠劇團工作；在閩南樂府、鹿津齋、江姓南樂堂、華聲南樂社的吳昆仁先生待過新燦珠，

¹⁰參見簡巧珍著《南管戲「陳三五娘及其「益春留傘」之唱腔研究」》1987年國立台灣師範師範大音樂研究所碩士論文第4-5頁。

¹¹參見邱坤良著《中國傳統戲曲音樂》第78頁。

¹²參見林麗紅·李國俊合著《台灣高甲戲的發展》第42頁。

也在正新麗園擔任過文場的工作。此外，鹿港雅正齋的成員棟仙、榮仙也曾在新金英劇團工作；南管樂人陳啓東先生並曾擔任生新樂劇團出國時的領隊；閩南樂府劉贊格先生、陳國林先生也曾擔任生新樂後場、彰化永方南樂社蔡振玉先生曾擔任伸港正新麗園後場等。而高甲戲演員餘暇之時，也在當地參加南管樂社活動，如生新樂劇團退休的黃美悅女士時而參加高雄南管樂社的活動，也可看出高甲戲人和南管曲社密切的往來關係。台灣近代的的高甲戲，與南管戲的關係十分密切，而高甲戲所使用的音樂亦是以南管音樂為基本曲調。就因南管戲淵源上關係，許多高甲戲藝人常依認知來解釋其所表演的戲劇為南管戲，使兩者的劇種稱呼上常發生混淆的現象。

台灣的南管戲包括七腳戲和高甲戲，錦上花轉型為高甲戲班後，王包大膽地嘗試南唱北打的演出方式，在表演中加入北管與京劇鑼鼓，並在那個以男伶為主的年代，開始招收女團員。王包的改革，有人稱為南管戲，也有人稱為高甲戲，這樣的創新，使得原本與南管同樣緩慢雅致的高甲戲，在戲台上變得高潮迭起，於是，王包的戲曲進入高甲戲的階段，使得台灣職業的南管戲班紛紛改頭換面，以高甲戲班的形式繼續生存下來¹³。

依呂訴上的描述，一九五〇年代曾有將近十個南管戲班，根據該些劇團的了解，他們所演出的戲曲主要為高甲戲，應為特殊場域才演出南管戲¹⁴。流傳至台灣地區的梨園戲，其演出形式多以成人搬演小梨園的劇目，至於名稱，則謂為南管戲。一般而言，業餘性質的南管戲團，除了演員多是成人之外，其演出之劇場結構，無論劇目、身段、或場面組織，均為小梨園。演員對此劇種之稱呼除了南管戲之外，也稱「戲仔」或「七腳戲」。實質而言，南管戲一詞廣義與狹義之定義的區別，純粹是學術上分類，並不見於實際生活之中。光復以前，一般只將台灣地方戲曲粗分為「南合」，「北合」或「歌子戲」三種。「南合」便是指稱廣義的南管戲：包括七腳戲與高甲戲。但光復之後，由於七腳戲已近絕跡，於是「南

¹³參見蘇玲瑤著《塹城南音舊事》第 42 頁。

¹⁴參見呂錘寬著《台灣傳統音樂概論·歌樂篇》第 150 頁。

管戲」一名便成爲高甲戲的代名詞，所有職業高甲戲班也都自稱南管戲班，目的爲了與北管戲對稱。但是，由於近來民間音樂式微，台灣中南部地區的民間音樂社團，往往有南北曲牌合用，或演唱高甲戲曲調卻使用北管樂器伴奏，形成「南唱北打」之情形，也使得南管和北管的定義界線逐漸模糊¹⁵。

以劇種源流的古老性，以及舞蹈與音樂的細膩典雅而言，南管戲可謂現存中國傳統戲劇之最，故傳統音樂或戲劇界對南管戲向皆極爲推崇。從生態方面觀之，最起碼自民國初年以來，台灣並無執業的南管戲班。台灣的南管戲最早的文字紀錄，當爲呂訴上撰的〈台灣南管戲略史〉¹⁶。根據呂訴上於《台灣電影戲劇史》一書所述「台灣的南管戲，早年有王包傳授主持的泉郡錦上花班……光復後有陳金河主持的『新錦珠』……。」就錦上花的演出形態觀之，它確屬於高甲戲團無疑。該文所稱的南管戲班，實際上多爲高甲戲班，即使被學術界認爲最早南管戲班「泉郡錦上花」，所演出的劇目如《狸貓換太子》、《血書牙痕記》也爲高甲戲劇目而非南管戲¹⁷。而新錦珠，全名「台中南管新錦珠」以南管戲團自稱，其演出亦雜以小梨園與高甲戲。至於職業劇團有關梨園戲的演出，雖如業餘劇團多以成人搬演小梨園，對其稱呼亦如上述，然值得注意的是，其南管戲一名詞，並不專指小梨園，而是凡有南管曲調之劇種皆謂之南管戲，因此高甲戲這個融有南管曲調，其演出卻是「南唱北打」的戲種，亦稱之南管戲，甚至民國七十年十月三十一日，「生新樂劇團」於台北新公園演出之《司馬復國記》，劇目既非小梨園也不屬高甲戲，其節目單上即爲南管戲¹⁸。綜合上述，可知台灣民間一般的劇團或民家其南管戲之說法是著重其聲腔之所屬，爲別於以北方唱腔爲主之北管戲或外江戲，而凡屬南管者，不論其劇場結構屬文戲或武戲，皆稱爲南管戲。

一九六〇年代以前，台灣的南管戲多由高甲戲兼演，即使號稱爲南管戲班的

¹⁵參見楊堯鈞著《台灣高甲戲及其基本唱腔之研究》1998年國立台灣師範大學音樂研究所碩士論文第6頁。

¹⁶參見呂訴上著《台灣電影戲劇史》第187-194頁的〈台灣南管戲略史〉。

¹⁷泉郡錦上花劇團於一九二四年演出的該兩劇目之海報，可參閱呂訴上撰《台灣電影戲劇史》，第194頁。

¹⁸參見「民俗曲藝」第十五期（施合鄭民俗文化基金會，一九八二，三月）第73頁，呂鍾寬著〈近年來台灣南管戲活動一文〉。

「泉郡錦上花」，也以演出高甲戲為主。真正的南管戲班出現於民國五十二年，當時由台南市的南管界招募十四位年約十三、十四歲的女子，並託南聲社理事長林長倫先生與閩南樂府前理事長吳翼綜先生幫忙，林、吳兩位乃選擇有興趣，已有南管基礎，或台灣南管界人士之子女十四人作為訓練對象，其腳色與學員當時之年齡如下：小生陳玉娟（18）、鄭素雲（17）、廖淑貞（14），老生黃木蘭（16）、邱素惠（16），苦旦吳素霞（17）、賴秀鳳、楊彩雲（20），花旦翁惠如（15）、邱七慧（15），丑邱木葉（14），丑吳瑪利（15）、毛素月（17）。當時良家子學習南管戲，堪為南管界的美談，故該十三位學員日後遂有「十三金釵」的美譽。「南管戲十三金釵」¹⁹，這個既不屬於南聲社、也不屬於閩南樂府的團體，因成員固定，又具有相當水準，由南管戲耆老徐祥先生擔任教師，學習南管戲的科步與唱腔，後場音樂則由南聲社的陳令允先生、翁秀塘先生，閩南樂府的陳瑞柳先生、陳璋榮先生、劉贊格先生等人擔任，他們於伴奏之餘，並擔任唱曲的指導，一九八九年獲聘為重要民族藝師的李祥石先生，當時即擔任助教的工作，而目前南管戲藝師的知名藝師吳素霞女士，也為其中的學員。「南管戲十三金釵」並非職業的南管戲班，而是台灣與菲律賓南管熱絡交流下的結果，一九五〇年至一九六〇年代的菲律賓經濟發達，其國民移居自福建閩南的商人酷愛南管音樂與戲曲，而菲律賓的社會環境並無南管資源，至於當時的中國正處於鎖國時期，在這種背景下，該段時期每年的菲律賓閩南裔商人都組團蒞台，與台灣的南管界進行交流²⁰。另一方面，台灣組團赴菲律賓者，主要成員則為台南市南聲社，由於當時台灣並無真正的南管班，因此促成該歷史性的南管戲傳習。

「南管戲十三金釵」在一九六三年至一九六六年間，除了應邀前往菲律賓首都馬尼拉演出外，也曾在台北、梧棲、斗六、台南、高雄演出。一九六四年期間，在台北市演出的劇目有：白兔記、天仙配、仙女摘花、天台別離、雪梅教子、宿瀟湘店。一九六五年演出的劇目有：雪梅教子、花嬌報、公主別、劉智遠、桃花

¹⁹ 14位學南管戲的年輕少女有一位早逝，故成為「十三金釵」。

²⁰ 根據呂錘寬授課時曾提到，與菲律賓有南管素養的商人蒞台的南管交流，為民國三十八年遷居台北的閩南人，以及鹿港鎮雅正齋的黃根柏先生。

搭渡。

一九七〇年末，台灣的文化界自覺地興起保存傳統文化，其一為鹿港出現名為『鹿港民俗維護暨地方發展委員會』的組織，推動鹿港的有形與無形文化的保存，具體的呈現每年舉辦一次『鹿港民俗節』的大型活動，一系列內容有南管戲，並能達到真正保存當地傳統文化的意義，並委託台北市中華民俗藝術基金會調查鹿港的南管，由何懿玲、張舜華負責南管社團、樂人的調查，呂錘寬教授負責音樂調查，包括南管的音樂結構與流存在鹿港的南管手抄本作一整理、研究，經過初步調查結果，由許常惠教授擬定一項建議，認為鹿港的南管社團保存南管音樂極為完整，當地樂團所演奏的南管，古樸性甚高，手抄本也相當豐富，因此中華民俗藝術基金會乃決定，每年補助鹿港的南管團體，因此該鎮兩個僅存的南管團體—龍山寺的聚英社、老人會的雅正齋，開始嶄露出新氣息，招收新團員，訓練年輕一代的南管子弟，鹿港恢復昔日的規模，南管戲也在這時活動起來。

從一九七八年開始，每逢端午節，全國民俗才藝大會就在鹿港舉行，活動項目包括民間的木刻、捏麵人、竹器編制、插花、民俗體育等，在地方人士辜偉甫以及聚英社社長王崑山等人的推動下，一九七九年的鹿港民俗節，在龍山寺演出一場南管戲，劇目為：〈益春留傘〉、〈陳三五娘私奔〉、〈咬臍打獵〉。由於搬演一場南管戲並非容易事，除了演出人員難求，戲教師也是難覓的人才，當時聚英社培養了數位有才氣的女子弟，經過王崑山先生數次的幫忙，以及眾人的邀請下，聘請高雄市的黃美悅女士擔任戲教師，女子弟們學了兩齣戲：陳三五娘中的〈益春留傘〉與〈私奔〉，分別由陳金燕、施瑞樓、施淑明、郭美娟四位小姐飾演劇中腳色。由於早在決定演出南管戲的消息傳出後，就成了當地民眾的樂道話題，到了演出當晚，受到觀眾的喜愛，在眾多阿公、阿婆盛情下，加演了一段劉知遠白兔記中的〈咬臍打獵〉，由黃美悅女士飾劉知遠、呂雪鳳女士飾咬臍，兩位女士都是職業演員，演起劇中情節步步傳神。一九八〇年第三屆的全國民俗才藝活動大會中演出南管戲，在龍山寺演出才子佳人風流韻事的〈入山門留鞋記〉與教忠教孝的〈雪梅教子〉。由聚英社聘請昔日南管戲「十三金釵」中的吳素霞女士

至該館教戲，吳素霞女士因受過南管戲訓練，又有深厚的身段基礎，已成為繼李祥石先生之後，台灣傑出的南管戲傳人。吳素霞女士到聚英社首先對角色安排選定：〈留鞋記〉由陳金燕小姐飾郭華、施淑明小姐飾月英、施瑞樓小姐飾梅香；〈雪梅教子〉陳金燕小姐飾雪梅、施淑明小姐飾愛玉、施瑞樓小姐飾喬琳之母。聚英社兩次成功地演出南管戲，為台灣的南管戲活動奠下基礎，鹿港民俗維護暨地方發展委員會主任委員辜偉甫先生對聚英社「梨園女子弟」的演出成就感到讚佩，乃與知名音樂學者許常惠教授商量，為他們籌辦台北市的一場演出，由呂錘寬教授與聚英社商談演出事項，經聚英社同意後，乃由中華民俗藝術基金會主辦，於一九七〇年十月七日晚上在台北市實踐堂演出南管戲，節目為《郭華買胭脂》的三齣折子戲〈買胭脂〉、〈約會〉、〈入山門〉。這是南管戲第一次進入音樂廳表演。

在一九七九、一九八〇年的短短兩年，由鹿港聚英社揭開了台灣南管戲活動之後，在台南也展開一連串的南管戲活動。由於台南市南聲社自一九七九年十月參加第六屆亞洲作曲家聯盟漢城大會，于「亞洲傳統音樂之夜」的音樂會中演奏南管，博得各國音樂家甚高的評價，回國之後乃決定進一步介紹南管戲，在理事長林長倫先生的策劃及全體團員的協助下，台南市南聲社為主體的南管戲演出為一九八〇年四月，在南聲社於春祭間，在台南市中正圖書館的育樂廳舉行一場南管戲演出，節目為〈益春留傘〉、〈入山門〉，由昔日南管戲「十三金釵」中的吳素霞女士、邱七惠女士擔任要角，並由黃美美、黃玉梅兩位小姐客串演出，並聘請旅居菲律賓的南管戲泰斗李祥石先生回台灣套戲，以及負責演奏「南鼓」。

一九八一年九月，由許常惠教授主持的中華民俗藝術基金會策畫舉辦一項『南管音樂國際會議』，會中邀請了國內外對南管以及傳統戲曲有研究的學者與會，系列活動中，晚上並舉行南管音樂與戲曲，由南聲社演出一場南管戲，節目為朱弁傳中的〈花嬌報〉，由吳素霞女士飾公主，邱七惠女士飾宮娥花嬌，黃美悅女士飾人可義。這齣戲與〈入山門〉一樣，正旦與貼旦有相同的份量，而且是唱腔與身段並重的歌舞戲，顯示南管音樂與南戲的密切關係。一九八一年十月二十五日，南聲社於秋祭間，在台南市永福國小禮堂又演出〈陳三跳牆〉。前往觀

賞的學術界曾永義教授、吳春熙教授、王士儀教授等，進一步考察南管戲與宋元南戲的關係。南聲社的南管戲演出，戲劇指導與後場鼓師，都為民族藝師李祥石，後場樂隊為南聲社館員，主要演員為吳素霞、邱七惠、邱素惠²¹。

台灣南管戲的傳承和表演團體，光復後至民國九十年代共有新錦珠南管戲團、勝錦珠南管戲團、台南興南社、十三金釵、基隆第一樂團、台北閩南樂府、屏東鳳鳴閣、高雄蚵仔寮通安業餘劇團、鹿港聚英社、清水清雅樂府、國立藝術學院（今國立台北藝術大學）、清韻雅苑、彰化縣文化局、基隆閩南南樂演藝團、合和藝苑等團體。光復後至民國四十年代有新錦珠南管戲團，徐祥藝師所傳授；勝錦珠南管戲團，陳進祿藝師傳授；民國四十至民國五十年代台南興南社，徐祥藝師傳授；民國五十二年至民國五十四年南管戲十三金釵，徐祥、李祥石兩位藝師共同傳授；民國五十四年至民國六十年台南興南社，黃寅藝師傳授；民國五十五年基隆第一樂團，李祥石傳授；民國五十四年至民國五十五年台北閩南樂府，徐祥、陳進祿傳授；民國五十七年至民國六十年屏東鳳鳴閣，陳進祿傳授；民國五十九年至民國六十五年高雄蚵仔寮通安業餘劇團，吳素霞傳授；民國六十八年鹿港聚英社，黃美悅傳授；民國六十九年鹿港聚英社，吳素霞傳授；民國七十三年至民國八十八年清水清雅樂府，吳素霞傳授；民國七十七年國立藝術學院，李祥石、吳素霞傳授；民國八十年至民國八十四年藝師傳藝，李祥石傳授；民國八十二年至民國八十六年清韻雅苑，吳素霞傳授；民國八十六年至今彰化縣文化局，吳素霞傳授；民國八十七年基隆閩南南樂演藝團，李祥石傳授；民國八十八年起迄今合和藝苑由吳素霞傳授²²。

目前台灣的南管戲職業演出已不多見，僅由一些業餘的南管社團維持著，彰化縣文化局的「七子班」、沙鹿的「合和藝苑」、三重的「南管新錦珠劇團」、板橋的「江之翠劇場」、台北的「漢唐樂府」、「東寧樂府」、基隆的「閩南南樂演藝

21 參見呂錘寬著《台灣傳統音樂概論·器樂篇》第 241-243 頁；參見呂錘寬著《台灣的南管》第 82-89 頁。

22 參見《傳統藝術》第十期 第 9 頁。

圈」，能維持著些許的演出活動。南管戲急需承傳，不光是因為它歷史悠久，更因為它的唱腔、表演程式（包括手、身、步）、音樂，都極具特色，別樹一幟。

三、南管之相關研究概況

近十年來，數位錄音技術的突飛猛進，時至今日，不論是影音器材等硬體設備，還是影音編輯軟體技術，都已經進步到相當實用的階段，基礎的硬體設備與編輯軟體的價格，相對已經便宜；將具有優秀技藝音樂家的詮釋風格，透過錄音的方式予以有系統的保存，以供愛樂者能在超越時空的環境之下，仍能透過聲音的重播再現，達到欣賞和學習的目的，已是傳統音樂愛樂者普遍的學習方式，學習歐洲藝術音樂如此，台灣傳統音樂的傳承亦如此，由此可知，「音樂技藝人」在音樂傳承中所扮演的重要角色。呂錘寬教授指出，擁有高度音樂技藝人的稱謂，在歐洲社會通稱為音樂家，或專稱為作曲家、鋼琴家、小提琴家等，如藝術格調卓越者，則被尊為大師；中國古代則有樂工，樂伎的稱呼；台灣傳統社會則對擁有高度音樂技藝者的稱呼，分別為，音樂為休閒娛樂者稱「南管子弟」或「北管子弟」，以音樂為營生職業者，則稱「歎鼓吹的」、「做戲的」。

日治時期的台灣音樂研究，以原住民音樂的調查為主。最早投入台灣音樂調查研究的學者，為日本民族音樂學家田邊尚雄，一九二二年四月，田邊尚雄進行為期近一個月的原住民音樂調查研究，並有一本著作描述台灣、南洋及沖繩等地方的音樂活動，其中亦紀錄早期台灣與中國廈門南管活動的情形。此時期最著名且最有成就的為日本學者黑澤隆朝，一九四三年一月底到五月初，他以田野調查方式，紀錄原住民的音樂生活及各種樂器；一九四五年以後，有呂炳川的土著族的音樂研究，續有史惟亮、許常惠、李哲洋、駱維道、顏文雄等學者投入台灣音樂的研究；一九六七年由史惟亮、許常惠發起的「民歌採集運動」，內容主要為原住民音樂的調查，兼及台灣傳統音樂及中國各省在台之戲曲、民歌等，為一九

八〇年以後研究台灣傳統音樂的學者，提供了珍貴的歷史資料²³。

相較於理工科學領域的學術研究，台灣的人文社會及音樂學術研究起步很晚，且發展緩慢。一方面是政府遷台後，在反共抗俄政策下，全力發展經濟，健全國防建設的背景下，大部份的經濟資源，都挹注在國防安全與經濟建設的部門。然而，隨著台灣經濟發展奇蹟，行政院在配合文化建設的政策指示之下，漸次展現在各縣市的文化硬體建設；繼之，行政院在配合文化建設的政策指示下，於一九八一年七月三十一日核定成立文化建設委員會，為台灣政府對文化藝術事務的專責機構。民國六十一年，政府完成十大建設之後，蔣經國先生繼任總統後，接續提出十二項建設方案，其中文化建設的項目，主要是在五年內在全國各縣市建立文化活動中心，目的為推展各縣市的文化建設與藝文活動。

台灣傳統音樂的學術研究可謂起步得相當晚，然而隨著社會的演變與音樂教育的普及，使得台灣傳統音樂的學術研究，在近二十年間呈現快速的發展：一九四九年以前的研究，主要為日本學者的田野調查紀錄，所涉者為原住民的音樂生活以及樂器為主，其中研究成果較為顯著者當為黑澤隆朝，至於國人的研究只有若干零星式的實地調查紀錄。國民政府遷台以後，隨著教育資源的增加，尤其是民國七十年代之後，音樂類研究所的相繼設立，投入台灣傳統音樂研究的研究生倍增，研究的領域、研究方法等，也日愈深入細密與進步，此後的台灣傳統音樂研究，乃成為國內音樂學者的核心課題²⁴。

從制度面觀之，一九八〇年代以來，國內並無專責的傳統音樂戲曲研究機構，大學校院音樂系科又以歐洲藝術音樂為主體，造成支領政府薪水的各級音樂類教師，主體上都以歐洲藝術音樂為教學研究內容，例如從事音樂理論教學者，有專任的西洋音樂史教師，各音樂系科都無專任教師以擔任中國音樂或台灣音樂傳統音樂的課程，直至一九八五年之後的國立藝術學院（今國立台北藝術大學），

²³參見呂炳川著《台灣土著音樂》第 1-2 頁。

²⁴參見呂錘寬著《台灣地區民族音樂發展現況》第 199 頁。

由於課程設計上中國音樂與亞洲音樂佔相當的比例，因此能有一名專任員額，以擔任非歐洲藝術音樂的課程（一九八五年及隨後三年，國立藝術學院音樂系開設的非「歐洲藝術音樂」類課程，計有中國音樂史、戲曲唱腔、中國傳統記譜法、中國音樂專題研究、東方音樂專題）。由於公共資源並無可以支持傳統音樂研究機構，加之傳統音樂處於初階的研究時期，都須以實地調查為蒐集資料的手段，研究的花費不貲，凡此種種，都造成參與研究者裹步的情形²⁵。

台灣一九八〇年代以來，經濟快速成長，帶動政府增加教育文化資源的挹注，推動近二十餘年來，台灣傳統音樂學術研究的快速發展。台灣政府最高學術研究機構為中央研究院，雖曾有知名音樂學者趙如蘭女士獲選為院士，但其中並無專責音樂相關的研究單位。欲認識台灣傳統音樂的學術研究情況，當須對大學校園內與音樂相關的研究所進行通盤的了解，根據呂錘寬著《台灣地區民族音樂發展現況》中提到，長期以來大學校院的音樂類研究所，為最主要的音樂學術研究單位，共計三十一個教學單位，分屬在二十四個學校，其次為非音樂類之中文研究所（或國文研究所）以及歷史研究所，至二〇〇二年為止，計有台灣大學、台灣師大、政治大學、彰化師大、輔仁大學、逢甲大學等校，曾經出現關於傳統音樂戲曲研究的碩士論文，其他如台灣大學人類研究所，南華大學等校也偶有關於傳統音樂戲曲類的碩士論文提出。其中音樂類系所曾經提出南管相關碩士論文有：文化大學藝研所音樂組、台灣師大音樂研究所及音樂系碩士班、台北藝大傳研所及音樂學系碩士班等三校四系所，非音樂類系所有：台灣大學中文所及考古人類所、文化大學中文所、中央大學中文所、成功大學中文所、淡江大學中文所、台南師範學院國語文教育所等六校七所。

一九九六年國立傳統藝術中心籌備處獲准設立，二〇〇二年元月二十八日國立傳統藝術中心正式掛牌，同年三月十六、十七日舉行開幕典禮，為台灣專責傳統藝術保存與傳習的政府單位；民族音樂研究所則於二〇〇二年元月一月，成為國立傳統藝術中心轄下的派出單位，專責民族音樂之調查、蒐集、研究、保存及

²⁵參見呂錘寬著《台灣地區民族音樂發展現況》第 209-210 頁。

展示推廣工作，內容包括歌謠、說唱、戲曲、傳統器樂、舞蹈音樂、儀式音樂及當代音樂等。

由於傳統音樂已是冷門的藝術，學術研究更是毫無經濟價值可言，故在一九八〇年代以前，大學校院內的專業音樂研究所尚未成立的階段，研究者可謂寥然可數。隨著國科會、教育部、以及文建會等，相繼挹注預算以支助研究，因此促使台灣傳統音樂的調查研究逐漸有發展²⁶。

近二十餘年來，經以南管音樂為研究對象的專家學者教授，有系統且有規劃指導研究生的論文研究，研究內容包含音樂本體、館閣組織、社會功能等，對於南管音樂本體與文化現象的研究，大致已經有相當系統化且完整成果²⁷。

國內最早一篇有關南管音樂研究的碩士論文，為文化大學藝術研究所音樂組研究生孫靜雯，於一九七五年提出的《南管音樂研究》，繼之有呂錘寬於一九八二年在台灣師大音樂研究所提出的《泉州絃管研究》，隨後有沈冬一九八三年在台大中文系提出的《泉州絃管音樂歷史初探》，王嘉寶一九八五年在台灣師大音樂研究所提出的《南管器樂曲的分析》，王櫻芬一九八六年在美國馬里蘭大學提出《Structural Analysis of Nanguan: A Case Study of Identity and Variance》，林淑玲一九八七年在台灣師大音樂研究所提出《鹿港雅正齋及南管唱腔之研究》，簡巧珍一九八七年在台灣師大音樂研究所提出《南管戲「陳三五娘」及其「益春留傘」之唱腔研究》，李秀娥一九八九在台大考古人類研究所提出《民間傳統文化的持續與變遷—以台北市南管社團的活動為例》，黃振南一九九五年在文化藝術研究所提出《南管器樂研究》，吳佳燕一九九六年在文化藝術研究所提出《梨園戲音樂及腔調之研究》，蔡郁琳一九九六年在台灣師大音樂研究所提出《南管曲唱唸法研究（一）（二）》，游慧文一九九七年在國立藝術學院（今國立台北藝術大學）研究所提出《南管館閣南聲社研究》，陳衍吟一九九九年在成大中文系研究所提出《南管音樂文化研究—由歷史向度、社會功能與美學體系起》，曹珊妃

²⁶參見呂錘寬著《台灣地區民族音樂發展現況》第 209-210。

²⁷參見呂錘寬著《台灣地區民族音樂發展現況》第 230-236。

二〇〇〇年於淡江大學中文研究所提出《「小梨園」傳統劇本研究—以泉州藝師口述本為例》，李孟勳二〇〇二年在台北藝大傳研所提出《南管散曲與南北曲之比較分析—以同名曲牌為例》，林秋華二〇〇三年在臺南大學教師在職進修國語文研究所提出《南管指套〈趁賞花燈研究〉》，黃朝彥二〇〇三年在台北藝大傳研所提出《鹿港地區之南管手抄本研究》，黃瑤慧二〇〇三年在台北藝大傳研所提出《南管琵琶之製作工藝及其音樂研究》，大友理二〇〇三年在台師大音樂研究所提出《南管音階論—與含有大七度的日本民歌比較》，卓玫君二〇〇四年在台北藝大傳研所提出《台灣南管小戲文本分析—以陳三五娘〉與〈番婆弄〉為例》，盧惠娟二〇〇五年在台北藝大傳研所提出《南管簫絃之製作工藝及其音樂研究》，黃鈞偉二〇〇六年在台師大民音所提出《南管藝師張鴻明研究》，劉芷姍二〇〇七年在台師大民音所提出《2004~2007年南聲社的儀式活動及其音樂研究》，溫秋菊二〇〇七年在台師大音樂學博士班提出《論南管曲門頭（mng - thau）之概念及其系統》等論文。以南管相關碩士論文研究來說，台灣師大音研所成果最為豐碩，近十年來，則有台北藝大傳研所，與音樂系碩士班，及其他音樂類、非音樂類相關研究的碩士研究成果提出，其中多數南管相關碩士研究，為許常惠、呂錘寬兩位教授指導，非音樂類研究所教師，在南管相關研究指導具體成果者，有李殿魁、曾永義、洪惟助、李國俊等教授。

歷年來南管類的專書有，呂錘寬，1982《泉州絃管（南管）研究》、許常惠，1982《鹿港南管音樂之調查與研究》、呂錘寬，1983《南管記譜法概論》、呂錘寬，1986《台灣的南管》、沈冬，1986《南管音樂體制及歷史初探》、呂錘寬，1987《泉州絃管（南管）指譜叢編》、施炳華，1990《荔鏡記音樂與語言之研究》、龍彼得輯，1992《明刊閩南戲曲絃管選三種》、中華文化復興運動總會，1994《南管賞析入門》、李國俊，1994《千載清音—南管》、林吳素霞，1994《南管音樂賞析（一）入門篇》、呂錘寬，1996《台灣傳統音樂》、施炳華，1997《南戲戲文—陳三五娘》、施炳華、王三慶，1998《鹿港、台南及其週邊地區南管之研究總報告》、施炳華、王三慶，1998《南管曲詞彙釋》、林柏姬，1998《南部地區南管音樂資源

調查、林柏姬，2004 南管曲唱研究《南管曲唱研究》。

綜觀南管音樂的研究，以成果來說，呂錘寬教授的研究成果，以及對早期南管藝師的錄音資料蒐集最為豐碩，近年來，具有優秀技藝的南管音樂人相繼凋零，呂錘寬教授早期對傳統樂師的錄音資料，顯得彌足珍貴。此外十餘年來，呂錘寬教授亦從南管音樂不同面向指導學生研究，在各個研究面向，累積了可觀豐碩的研究成果，讓傳統音樂在學術上有更多面向的討論研究。

四、研究方法

任何一門學科的研究，都需要方法的介入，方法溝通橋接了研究者與研究對象。方法一方面支持理論，一方面則導向了不同的研究成果；即使方法相同，因應蒐集所得的資料差異，也可能形成不同的認知，而有不同的詮釋。

民族音樂學的方法學理論時常強調與各種學科的結合，是跨學門、跨領域的，因此筆者想要藉由吳素霞藝師來做探討，從多重面向來作分析及歸納。許常惠曾在其著作《民族音樂學導論》中說「屬於一個文化的人研究他自己的文化，比外界的人來研究更能深入其社會與文化。」

在蒐集資料方面，分為吳素霞的傳記期刊與南管音樂歷史資料及有聲資料等幾方面來著手。收集相關之書目、期刊、論文、CD、錄影帶、節目單等資料，並參與館閣活動也能取得部份文字資料。如先賢冊的抄錄、南管樂曲的複製（包括手抄本、影印及紀錄經館先生校正等）、節目單、社團組織章程、郎君祭請柬等，這一類的資料很寶貴算是第一手資料。內容包括：南管的歷史與社會文化、南管與南管戲的關係和表演體系、吳素霞過去的表演活動與生平、吳素霞的著作等。並通過這些資料，來了解吳氏豐富的南管生命音樂及其技能的研究建立，再對其有關資料進行分析、歸納。

在民族音樂學中有，很少人研究南管藝師，有關研究吳素霞參考資料則少之又少，故實際調查資料將會在此研究中提供絕大部分的研究訊息。本論文的寫作

主要採取深度的訪談，由南管樂人自動口述，筆者以仔細聆聽為主，問或提些與話題內容主題相關的問題。盡量將發言主導權交給行家，所得到的資訊較完整，除了觀察、訪談外，藉著現代科技的器材，如帶著錄音機、照相器材及攝影機等電子器材訪談，留下珍貴又真實的影音紀錄，對於館社、樂員生平譯述的建立，即有幫助。

相關資料的蒐集，以南管方面的專論為主，包括專門著述、學位論文、期刊雜誌論文以及剪報資料等。採綜合性的方法，包括南管館閣、南管藝師、南管戲曲的相關音樂、南管活動的紀錄，來呈現此論文。由於筆者居住於彰化，要對吳素霞的表演與活動，做有系統、規劃與完整的實際調查，擁有地緣之便較易做到全面性與深入性的研究。