

國立臺灣大學文學院音樂學研究所

碩士論文

Graduate Institute of Musicology

College of Liberal Arts

National Taiwan University

Master Thesis

臺灣布袋戲中的拉丁節奏

Latin Rhythms in Taiwanese Puppet Theater



謝均佩

Hsieh, Chun-Pei

指導教授：蔡振家

Advisor: Tsai, Chen-Gia, Ph.D.

中華民國 101 年 1 月

January, 2012

前言（誌謝）

近二十年浸淫在國際標準舞界那五光十色的競賽舞臺的我，要耐住性子跨界觸碰這極需靜心思考的學術領域，是我人生諸多挑戰當中最大的一個！這本論文的完成，證明了我的文武（舞）兼備不是夢。感謝臺灣大學音樂學研究所所有的師長們給我一個機會在這裡學習，一路走來，您們對我專業的指導與關心愛心，讓我過得很充實！特別要感恩我的貴人蔡振家老師對我好多好多的付出與耐心，從您身上我學到好多東西，也謝謝您總關心我的健康和「舞」林排名，這三年半來，不管是於公的交流研究心得，還是於私的說說笑笑分享生活點滴，都是很美好的回憶！此外，我何其地有幸獲得江武昌老師在這本論文田野調查過程中給我的諸多協助，以及慷慨提供寶貴且大量的戲劇資料以利影音分析，您的無私與熱心，我著實地感動與感恩！也謝謝盧守重先生、劉祥瑞先生、羅政憲先生、許忠漢先生和江黑番先生在訪談調查中對我知無不言、言無不盡，您們的參與對這本論文的完成是功不可沒的。感謝建議我攻讀音樂學碩士的古箏老師和給我情緒支持的箏友們，也感謝我教學生涯裡所有的舞蹈學生、鋼琴學生以及古箏學生，在我學業最忙碌的時刻，謝謝你們始終耐心等待、相挺到底。感謝同學和學弟妹威皓、宜樺、容姍和瑪丹的協助及其他同學、學長姊弟妹的陪伴，謝謝你們給我好多的精神支持！感謝我的舞伴跟我一起同甘共苦，讓我游移在學術研究與舞蹈生涯之間不感覺無助！感謝男友給我無盡的包容與支持，有你做我的後盾，我永遠不覺得孤單！最要感恩的是將我辛苦拉拔長大的父母親，沒有你們的栽培，就沒有今天的我。也謝謝我的胞姊和胞弟，不管我做什麼，永遠是那麼祝福我。還有三個可愛的小外甥，有你們在，我很快樂！在我攻讀碩士的期間，很榮幸的是能同時拿下職業國際標準舞的全國冠軍，然而，最遺憾的是我親愛的外公以及臺灣標準舞界最年長、也是最疼我的老教練與世長辭了。謹以這本論文獻給外公 王有先生，以及 黃輝煌老師。在天國的您們，一定也為我開心吧。

中文摘要

1950 年代以降，臺灣布袋戲的音樂取材趨於多元，不僅在劇中所播放的民謠與流行樂曲可以聽到各種拉丁節奏，就連傳統北管曲牌【風入松】也跟恰恰舞曲產生融合。本研究藉由社會脈絡、戲劇運用、音樂文本的分析，探討布袋戲中的拉丁節奏，初步發現：一、流行樂曲結合拉丁節奏，主要作為布袋戲中的音樂符號，襯托特定情節與角色；二、鬥牛舞曲的格鬥感與三段曲式，被布袋戲用來襯托鬥法；三、北管曲牌【風入松】與恰恰的結合僅發生於掛弄，遂能與曲牌本體的傳統旋律形成對比。由於拉丁節奏的滲入，臺灣的布袋戲體現了有別於其他傳統戲曲的西方身體律動感，其創意十足的戲劇運用則反映了臺灣社會的文化混雜性。

關鍵字：布袋戲；恰恰；鬥牛舞；風入松。



Abstract

The musical source of Taiwanese puppet theatre became significantly diverse after 1950s. The audience could hear Latin rhythms in folk songs and popular music presented in Taiwanese puppet theatre, as well as the fusion of a traditional Beiguan tune and Cha Cha Cha. The present study has explored the Latin rhythms in Taiwanese puppet theatre in terms of the analyses of social context, theatrical uses, and music. There are three major findings: (1) the combinations of popular music and Latin rhythms facilitate their symbolization of theatrical events and role types; (2) the fight atmosphere and triple form of Paso Doble allow this music to accompany magic combat scenes; (3) the Beiguan tune “Wind in the Pine” blends with cha-cha-cha only in its ostinato sections, thereby establishing contrasts between the ostinato sections and the traditional sections. Due to the invasion of Latin rhythms, Taiwanese puppet theatre shows the moving styles of “Western body”, which are absent in the majority of Xiqu. On the other hand, the innovative theatrical uses of Latin rhythms reflect our society’s cultural hybridity.

Keywords: Puppet theatre; Cha Cha Cha; Paso Doble; Wind in the Pine

目 錄

第一章 緒論.....	1
第一節 研究背景與動機.....	1
第二節 研究範疇及目的.....	2
第三節 文獻回顧.....	4
一、布袋戲.....	4
二、曲牌音樂.....	5
三、流行音樂在臺灣.....	6
四、隱喻理論與文化理論.....	7
第四節 研究方法與限制.....	9
第二章 臺灣的布袋戲音樂與社會變遷.....	11
第一節 布袋戲音樂的發展.....	11
一、籠底戲、歷史戲以南管音樂為主.....	11
二、歷史戲、劍俠戲以北管音樂為主.....	11
三、皇民化戲開始使用留聲片和西樂.....	12
四、雜曲布袋戲：【風入松】、唱片、卡匣、錄音帶.....	12
五、電視布袋戲.....	14
第二節 1950、1960 年代的跳舞文化.....	14
一、社會脈絡.....	15
二、臺灣的音樂環境.....	17
三、舞種傳入.....	24
第三節 拉丁節奏內容簡介.....	29
一、恰恰(Cha Cha Cha).....	30
二、西班牙鬥牛舞(Paso Doble).....	35
三、探戈(Tango).....	36
四、倫巴(Rumba).....	37
第三章 流行樂曲及民謠的挪用.....	39
第一節 布袋戲音樂符號的現代化.....	39
一、配上恰恰節奏的民謠.....	39
二、西洋恰恰舞曲.....	41
三、其餘舞曲.....	42
第二節 恰恰類歌曲的隱喻.....	44
第三節 其它舞曲節奏的隱喻.....	45
第四節 鬥牛舞與布袋戲鬥法程式的結合.....	51
第四節 棲於身的體現認知.....	56

一、從概念隱喻理論來解釋身體律動的認知.....	57
二、從概念融合理論來解釋身體律動的認知.....	58
第四章 北管曲牌【風入松】與恰恰的結合.....	62
第一節 傳統曲牌【風入松】.....	62
一、崑曲.....	63
二、京劇.....	64
三、北管.....	65
第二節 「掛弄」的音樂分析與即興原理.....	68
第三節 【恰恰風入松】在布袋戲中的運用.....	72
第五章 結論.....	85
一、音樂符號的程式化.....	85
二、鬥牛舞音樂與劇中鬥法場景的融合.....	86
三、【風入松】的舞曲變體有規則可循.....	86
參考文獻.....	88
附錄.....	95
附錄一：【倒頭風入松】(胡琴聲部)(盧守重錄製).....	95
附錄二：恰恰節奏的【阿哥哥風入松】(四聲部)(盧守重錄製).....	103
附錄三：〈Españo Cani〉(西班牙鬥牛士)單旋律樂譜.....	126
附錄四：拉丁節奏的戲劇運用一覽.....	129
附錄五：訪談對象檔案.....	136

表目錄

表 1	《中央日報》取締舞廳、跳舞之報導.....	16
表 2	1950 年代台灣主要民營廣播公司列表.....	19
表 3	五、六〇年代翻唱外來節奏之國臺語歌曲列表.....	26
表 4	日本演歌與臺語歌曲共同節奏對照.....	27
表 5	《胡美紅典藏集 2》歌名與舞曲節奏說明.....	28
表 6	民謠結合恰恰節奏的戲劇運用.....	39
表 7	西洋恰恰舞曲的戲劇運用.....	41
表 8	其餘舞曲節奏的戲劇運用.....	43
表 9	恰恰類歌曲的戲劇運用.....	44
表 10	流行樂曲與民謠的戲劇運用.....	50
表 11	《大俠百草翁》鬥法片段的影音分析.....	52
表 12	《鋒劍春秋》片段影音分析.....	74
表 13	〈蔣幹盜書〉片段影音分析.....	76
表 14	盧守重專輯曲名與音樂內容對照.....	82



圖目錄

圖 1	恰恰節奏的代表概念與戲劇運用之間的關係.....	45
圖 2	英式探戈概念置入民謠與曲牌的方式.....	51
圖 3	舞蹈動作與恰恰的融合及隱喻.....	59
圖 4	鬥牛舞音樂與舞蹈的融合及隱喻.....	60



樂譜目錄

樂譜 1	《荊釵記·女祭》第三支.....	63
樂譜 2	崑曲、京劇、北管、布袋戲【風入松】曲牌本體的比較.....	67
樂譜 3	【倒頭風入松】簡譜.....	69
樂譜 4	盧守重錄製的【倒頭風入松】胡琴聲部前 50 小節.....	71
樂譜 5	《鋒劍春秋》中的【恰恰風入松】片段.....	80
樂譜 6	《南賢山九龍神火柱》中的恰恰演奏曲片段.....	81
樂譜 7	《阿哥哥風入松》前 2 小節.....	83



第一章 緒論

第一節 研究背景與動機

布袋戲作為臺灣民間的通俗戲曲，因其演出形式靈活，可謂社會變遷的縮影與文化融合的場域。自 1950 年代以降，科技的進步與外來文化的影響，造就了臺灣布袋戲的多元面貌。在音樂方面，戲班藝人原本使用傳統北管曲牌，但由於唱片工業與傳播媒體的發達，後場樂師漸漸減少，取而代之或並行的是許多鄉土臺語歌謠、國語流行歌、日本演歌、西洋流行樂及電影主題曲，在這些配樂當中可以發現拉丁節奏的新潮律動。

第二次世界大戰後美國的爵士樂融合了許多拉丁美洲舞蹈音樂的節奏，這個現象促使美國興起一種國際性的社交茶舞，這種社交活動舞蹈小自家庭舞會，大至國際間的舞蹈比賽，甚至於成為國際運動表演項目，這些舞的節奏就是發源於拉丁美洲。之後這些舞種傳入臺灣，用在布袋戲的異國音樂節奏有：倫巴(Rumba)、恰恰(Cha Cha Cha)、探戈(Tango)、華爾滋(Waltz)、吉魯巴(Jitterbug)。

臺灣的流行音樂習於挪用異國音樂元素，布袋戲音樂則挪用臺灣的流行音樂，使得布袋戲音樂既通俗又新穎，混雜多種元素。此外，布袋戲是由操偶師傅操弄戲偶、代為唱唸，而非由真人表演唱、唸、做、打，它的程式性不如其他劇種那麼牢不可破、固不可改，因此在布袋戲裡挪用、截取、拼貼各種表演元素程式，甚至於跳 tone 搞笑，種種光怪陸離的處理都可以被許多觀眾接受，特別是駁雜多元的布袋戲音樂，反映出時代的潮流及布袋戲演師的戲劇想法。

在 1950 年代之後，雖然歐美與日本的音樂大舉入侵布袋戲，但布袋戲藝人們仍未放棄北管曲牌【風入松】，在戲裡不但可看見戲班繼續沿用【風入松】，筆者更發現，這些【風入松】在布袋戲中呈現出有別於傳統的風貌，特別是它與拉丁節奏的結合，實可謂中西合璧、別出心裁。

筆者自幼學習鋼琴和舞蹈，在舞蹈方面，從芭蕾、民族舞、爵士舞、現代舞奠定基礎之後，轉而專攻國際標準舞，因此，對於國際標準舞兩大主流項目中之一的拉丁舞曲熟稔精通。就讀研究所期間，接觸數部臺灣近年來的布袋戲得獎作品，配樂當中不乏各式舞曲節奏，甚至聽到【風入松】如此古老的曲牌竟以各式舞曲節奏之姿，被布袋戲的樂師們重新創造與運用，在驚訝之餘，更燃起了強烈的好奇心。例如名為【三花風入松】、【阿哥哥風入松】的現代化樂曲，經常將「倫巴」或「恰恰」編入，作為樂曲的背景律動(grooving)。這些新品種的【風入松】，調和了本土表演藝術和西方舞曲節奏的強烈對比，令筆者耳目一新。融入拉丁節奏的【風入松】，恰好成為當代音樂學者們研究「傳統 vs. 創新」的最佳實例之一，筆者遂而決定以「臺灣布袋戲中的拉丁節奏」為題，挖掘其中的寶藏。

第二節 研究範疇及目的

目前學術界已經有不少傳統布袋戲的後場音樂研究，但自 1950 年代開始的布袋戲音樂，可能因為置身於傳統與現代、東方與西方的交界處，藝術內容較為複雜，故鮮少有學者進行深入的研究。拉丁節奏在臺灣音樂版圖上自有其特殊的社會背景，並常以不同樂種形式現身於布袋戲，本研究遂選擇聚焦於拉丁節奏在布袋戲中的使用情形，特別是流行樂曲及民謠的挪用，以及北管曲牌【風入松】與恰恰的結合。

雖然布袋戲配樂融合傳統與現代、東方與西方的風氣大約是從 1950 年代開始的，但本研究所討論分析的戲劇年代是採樣 1990 年前後的影音材料。因為在 1990 年前後的布袋戲當中聽到的配樂面貌乃是從 1960 至 1980 年代在臺灣流行的音樂當中吸收、挪用或改編而來的，故筆者選擇取 1990 年前後的影音文本為研究材料。

在西方社會中，拉丁節奏原先的意義是歡快地慶祝節日、男男女女熱情俏皮地跟隨節奏跳舞，然而，筆者初步的訪談結果顯示，拉丁節奏在臺灣掌中戲觀眾

心目中卻轉而有「滑稽」、「臭屁」、「不正經」等意味。這樣的意義轉換，是否能反映出當代社會脈絡下臺灣人民的心理？這種中西合璧的音樂形式特徵是否可以揭露劇中人的內心思緒，反映著觀眾的認知模式？針對以上議題，本文將試圖以隱喻理論進行探討。

從內容面來看，本研究牽涉到社會脈絡、戲劇運用、音樂文本三方面的議題，以下分別介紹。

在社會脈絡方面，本研究將爬梳臺灣歷史與社會背景的相關資料，試圖從中找出民眾音樂欣賞品味與樂師音樂創作產生變遷的原因。筆者將追溯當時的社會生活與相關機構所構築的網絡，以便了解臺灣人民吸取外來文化的背景與脈絡。

戲劇運用方面，筆者將探討具有拉丁節奏的臺灣民謠及流行樂曲在布袋戲的運用概況，此外，針對曲牌【風入松】在戲曲中的運用情形，除了做溯源及版本比較之外，亦探討布袋戲中【風入松】被賦予舞曲節奏之後的戲劇功能。

在音樂文本方面，本研究除了簡介各式拉丁節奏音樂理論及身體律動，也探討【風入松】從崑曲、京劇、北管到布袋戲的音樂內容演變。北管曲牌的特徵之一，就是在曲牌中的斷句之處會有所謂的「掛弄」，也就是建立在結束音上的頑固音型（*ostinato*），在本研究中，將試圖去觀察當曲牌被賦予律動背景（鑼鼓或爵士鼓）時的音樂現象，包括運音（*articulation*）、旋律及音色的特徵。

根據上述的研究目的，茲整理研究問題如下：

一、社會脈絡

在廣播、電影、舞廳、唱片公司……所構築的娛樂文化網絡裡，臺灣人民如何吸取外來文化，並反映在布袋戲的音樂中？

二、戲劇運用

具有舞曲節奏特色的民謠與流行樂曲，在臺灣布袋戲中扮演何種角色？【風入松】在戲曲中如何用來襯托戲劇情境與表演身段？拉丁節奏的加入，讓這些曲調產生甚麼新的戲劇功能？

三、音樂文本

布袋戲中使用了哪些具有拉丁節奏的流行樂曲、民謠？布袋戲中【風入松】的音樂源流為何？【風入松】中的掛弄有何特徵？當此曲被賦予拉丁節奏後會發生何種音樂現象？

第三節 文獻回顧

有關本研究的文章大致上可分為：布袋戲、曲牌音樂、流行音樂在臺灣、隱喻理論與文化理論，以下分別敘述之。

一、布袋戲

在布袋戲歷史方面，黃春秀《神奇的布袋戲》(2000)、沈平山《布袋戲—中國掌中藝術》(1986)及陳正之《掌中功名—臺灣的傳統偶戲》(1991)詳述了南管、潮調與白字、北管、外江和雜曲布袋戲的歷史與藝術內容，關於金光布袋戲的開創過程，尤以陳正之的《掌中功名—臺灣的傳統偶戲》敘述最為詳細。江武昌曾在〈沈明正金光布袋戲—鐵漢南俠〉(1994)音樂專輯的文案中，提及金光布袋戲發展歷史及特點，文中提及金光布袋戲新編劇目之所以有偏向光怪陸離、脫離現實的現象，跟白色恐怖的時代背景有關，更重要的是，該文說明了【倒頭風入松】係由南投、彰化一帶的布袋戲後場樂師，在光復前後時期自行發展出來的一套專門應用於布袋戲中的鑼鼓樂，唯礙於篇幅，對於【倒頭風入松】的音樂特色與戲劇運用並未詳細說明。

「北管【風入松】」原指北管鼓吹樂中一支入門的曲牌，但在布袋戲配樂方面的運用，陳龍廷在江武昌、郭吉清主編之《掌中乾坤—高雄布袋戲春秋》(2007)中，將布袋戲「北管【風入松】」一詞的定義、目的與台灣本土化的歷史更加明確地界定出來。文中指出北管【風入松】是臺灣布袋戲團最常使用的布袋戲戲曲

音樂，目的是爲了要配合布袋戲的演出節奏，將北管戲曲曲牌中的【風入松】重新編曲。其重新編曲的改革歷史可追溯到日治時期，而發源地則爲彰化員林和南投草屯。除此之外，該文同時也闡述了「金光布袋戲」一詞的濫觴，文中指出「金光布袋戲」的名稱由來乃截自布袋戲一劇目《火燒少林寺》中「先覺道士」¹所練刀槍不入的「金剛(光)體」²，這些「先覺」們出場時，在戲棚舞臺上必有五彩布旗搖動以示金光閃閃，「金剛(光)布袋戲」一名遂由此而生。莊惇惠的學士論文《【倒頭風入松】曲牌之研究—以臺灣中部布袋戲後場音樂爲例》(2002)以北管藝人林水金、邱火榮和陳亦萬的演奏譜，說明【倒頭風入松】的音樂內容。

徐雅玫的碩士論文《臺灣布袋戲之後場音樂初探》(2000)，不僅描述出臺灣布袋戲之源流與演變，更突顯後場樂團配合的程式性與靈活性，惜範圍限於傳統型態的北管【風入松】。雖然如此，但該文從保存與傳承的角度指出：布袋戲的演出不可墨守成規、脫離庶民群眾，在保留傳統藝術的同時，也必須懂得去蕪存菁，才能創造生生不息的動力。該文亦論及 1950 年代臺灣布袋戲音樂的生命力，與生活結合的音樂變遷現象。

二、曲牌音樂

在北管曲牌音樂方面，李炳慧《音樂傳統的動態性—臺灣北管吹打樂的場合適應》³，以總譜詳述鑼鼓點與嗩吶的配合，也描述了司鼓的各種手勢。並從「文化中的音樂」觀點，比較北管吹打樂在四種不同場合中的演奏情形，其對嗩吶曲牌在戲劇演出及醮典科儀中的運用述之甚詳，然而，文中所舉出的【風入松】之鑼鼓點在「掛弄」段落裡的幾種變化，並未涵蓋【風入松】的變化全貌。潘汝端〈北管散牌【風入松】之探源及其實際運用〉(2003)經由現存活傳統的各類演出，對照出理論曲譜與實際應用間所產生的差異，呈現此一曲牌的真實原貌。文中將

¹ 稱「先角」，指仙道鍊氣之士。

² 在福佬語系當中，「剛」與「光」的發音相似。

³ Li, P. H. *The Dynamics of a Musical Tradition: Contextual Adaptations in the Music of Taiwanese Beiguan Wind Percussion Ensemble*. Ph.D. dissertation, University of Pittsburgh, 1991.

各種不同調式的【風入松】清晰地分別以工尺譜和簡譜列出，可從中快速了解此一曲牌旋律與內容，惜未能實際指出「掛弄」變化的可能性。吳春禮、張宇慈《京劇曲牌簡編》(1983)提供了崑曲插入鑼鼓的豐富知識，對於筆者研究【風入松】的律動背景（拉丁節奏），也具有跨文化的啓發意義。

蔡振家的〈庶民文化中的崑曲—臺灣亂彈戲《秦瓊倒銅旗》〉(1998)一文指出，【風入松】在布袋戲界經年累月的運用之下創造出【倒頭風入松】，成爲可以靈活運用的器樂曲牌，是庶民文化在崑曲創作上的成就。筆者發現該文所舉之《秦瓊倒銅旗》一戲與本研究所談及【風入松】的「插介」與「掛弄」等運用，同樣都可以代表北管嗩吶曲牌通俗熱鬧的發展方向，這些都與原本的崑曲音樂有明顯的不同。

王守泰《崑曲曲牌及套數範例集(南套上冊)》(1994)，從傳統曲學的角度分析了南曲【風入松】，說明詞與曲的密切關係。雖然現代【風入松】的面貌已和該文當中的樂理相差甚遠，但王守泰所建立的曲牌音樂理論（始於民國初年的曲家王季烈），對於音樂分析的學術本土化仍具有深刻的意義，值得予以重視並發揚，筆者將參考其對於【風入松】曲式的分析。

三、流行音樂在臺灣

朱介英《戰後臺語歌曲的殖民想像與文化書寫 1950-1970》(2011)和廖純瑩《移植與內化：五、六〇年代臺語翻唱歌曲研究》(2007)，對拉丁節奏的傳入、移植、來源有詳細的史料證據和系統整理，尤其是臺灣人以翻唱、融合，進而再創新變形等方式吸收拉丁節奏，或間接從日本演歌轉而接收拉丁節奏方面有詳盡的介紹，此點對本文解釋布袋戲樂師廣納各種音樂元素的多元包容精神有莫大的助益。高肖梅〈臺灣的天空—臺灣廣播事業的發展與演變〉(2002)說明臺灣 1949 年至 1959 年的廣播發展概況，加上愛樂之友編輯部〈美軍電臺何去何從〉(1979)的說明，兩者皆幫助本文釐清布袋戲音樂採用民謠和東洋、西洋歌樂的背景與場

域。

鄭恆隆、郭麗娟《臺灣歌謠臉譜》(2002)、蔡文婷〈第一代寶島歌王—文夏〉(2002)、葉龍彥《春花夢露—正宗臺語電影興衰錄》(1999)及黃裕元《戰後臺語流行歌曲的發展(1945-1971)》(2000)幫助本文描繪臺語歌曲和民謠在臺灣的發展輪廓，張釗維《誰在那邊唱自己的歌》(1994)提供有關臺灣熱門音樂樂團發展的資訊。何東洪、張釗維〈戰後臺灣「國語唱片工業」與音樂文化的發展軌跡—一個徵兆性的考察〉(2000)協助本文爬梳臺灣接收國語歌曲的歷史脈絡，張翔一《臺灣爵士光譜》(2006)提供爵士樂在臺灣的發展史，葉龍彥〈日據時期臺灣戲院總覽〉(1997)和〈臺灣光復初期的戲院(1945-1949)〉(1990)對本文構築臺灣娛樂網絡有很大的助益。此外，從 1946 至 1970 年《中央日報》的禁舞報導中可看出當時的官方政策，這對於筆者研究當時布袋戲音樂的社會脈絡，亦是重要的線索。

四、隱喻理論與文化理論

在隱喻理論方面，概念隱喻理論(*conceptual metaphor theory*)是本文所倚重的解釋架構之一，這個理論主張：人們理解一個隱喻時，來源域(*source domain*)的某些性質被觸發，映射(*mapping*)到目標域(*target domain*)，並可能造成我們對目標域的認知有所改變及重組⁴。概念融合理論(*blending theory*)也是認知語言學的知識領域裡的一個重要理論，它對概念隱喻理論提出一些修正，認為人類在理解隱喻時，不僅將某個概念從來源域到目標域做單向映射，而是主動將概念進行整合和混合，且概念之間會互相連線聯結，再產生新的意義⁵。此理論有助於筆者解釋布袋戲配樂與戲偶舞蹈如何整合在一起，以造成特定的戲劇效果。

Isabela C. Martinez 和 Juliette Epele 在〈舞蹈裡的身體感：專業芭蕾舞者的動

⁴ 蘇以文、畢永娥主編，《語言與認知》，臺北市：臺大出版中心，2009。

⁵ Grady, J. E., Oakley, T., Coulson, S. 'Blending and Metaphor', "Metaphor in Cognitive Linguistics". From The 5th International Cognitive Linguistics Conference, Amsterdam, July 1997. *Amsterdam Studies in the Theory and History of Linguistic Science* vol. 175. G. Steen & R. Gibbs(eds.). Philadelphia: John Benjamins, 1999.

作與芭蕾音樂之間的關係〉中企圖找出舞蹈與音樂在表達上共通的規則⁶，該研究將舞蹈動作與樂譜相互對照，對於情緒張力的推疊具有原創性的解釋，並促發筆者思考「棲於身的隱喻」之內涵：身體高低感如何影響人類理解世界或理解情緒。Susan McClary 的《陰性終止：音樂學的女性主義批評》關心身體與情感議題，它對節奏影響人們的身體經驗有諸多角度的解釋，本文將焦點放在「接收節奏所產生的體驗」，所得到的結論是，拉丁舞曲的節奏不但讓觀眾目睹角色的扭動與性格，同樣也讓觀眾意識到自己的蠢蠢欲動的身體，從而得到身體上的解放⁷。Joann M. Montepare 等人在〈步態訊息的情緒識別〉文中指出步態可以表達情感⁸，而 Misako Sawada 等人在〈舞蹈的情緒表達：手臂動作特徵與情緒的關係〉文中，以實驗證明手臂動作能表達特定的情緒⁹。以上文獻皆對筆者研究戲偶舞蹈動作的情緒表達有所幫助。

在文化理論方面，Christopher Balme 在《去殖民化的舞臺：劇場的縱攝主義與後殖民戲劇》中指出，在帝國主義的歷史脈絡下，劇場範疇如何對於帝國主義做出回應，其研究對象為 1950 年代起，以英語為劇作語言的綜攝劇場，包含非洲、加勒比海群島、印度以及第四世界地區的戲劇¹⁰。該著作有助於筆者釐清臺灣布袋戲樂師吸收外來文化所涉及的「異國主義」(exoticism)。

後殖民主義學者 Homi K. Bhabha 在《文化的定位》中指出：那些既不是這個，也不是那個，而是某種另外的元素，再發聲、或者轉譯，其轉變的價值在於挑戰並質疑兩邊的詞語和邊界¹¹。他的觀念讓筆者思考，當底層人民成為發聲的

⁶ Martinez, I. C., and Epele, J. Embodiment in Dance: Relationships between Expert Intentional Movement and Music in Ballet. *Proceedings of the 7th Triennial Conference of European Society for the Cognitive Sciences of Music*, pp. 307-312, 2009.

⁷ 蘇珊·麥克拉蕊(Susan McClary),《陰性終止：音樂學的女性主義批評》(*Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*)，張馨濤譯。台北市：商周出版，2003。

⁸ Montepare, J. M., Goldstein, S. B., and Clausen, A. The Identification of Emotions from Gait Information. *Journal of Nonverbal Behavior* 11(1): 33-42, 1987.

⁹ Sawada, M., Suda, K., Ishii, M. Expression of Emotions in Dance: Relation between Arm Movement Characteristics and Emotion. *Perceptual and Motor Skills* 97: 697-708, 2003.

¹⁰ Balme, Christopher B. *Decolonizing the Stage: Theatrical Syncretism and Post-Colonial Drama*. Oxford University Press, 1999.

¹¹ Bhabha, H. K. *The Location of Culture*. London: Routledge, p. 38, 1994.

主體時，會積極地吸收外來文化，並從中尋取最適合臺灣人的興趣和喜好的成份，新的意義也藉由跨文化的碰撞和交換，浮現而出。

第四節 研究方法與限制

本研究將採用的研究方法，包括：田野訪談、文獻分析、影音文本分析。

筆者希望透過訪談來了解現存樂師們的音樂經驗、演出經驗，以及他們對於布袋戲音樂的即興機制、戲劇運用等事實與情感陳述，最重要的是從中去探究他們的音樂創作動機、吸收外來音樂文化的心理。然而，受訪者記憶模糊或錯置，以及訪談的時空因素，筆者無法全面網羅所有口述資料，這是訪談法無法避免的問題。另一方面，靜態的深入訪談，不易把製作音樂的過程與戲劇狀況的細節描述清楚，要研究戲劇運用，最好是有戲可看，但現今的演出活動遠不如從前那麼蓬勃，表演方式也跟五十年前大不相同，這也是目前進行田野觀察或田野參與的難處。

歷史脈絡方面，筆者擬爬梳現存歷史文獻，以了解近代布袋戲的時空背景，特別是去探討樂人們置入各式各樣具舞曲節奏的民謠和東洋、西洋歌樂，背後有什麼樣的政治經濟環境。有關臺灣人對於拉丁節奏的接受史，亦值得從舊報紙中去追尋當時的跳舞風氣，然而光靠這些官方文字，畢竟難以一窺庶民文化的全貌。本研究將根據布袋戲的影音文本分析，呈現一些臺灣民間通俗劇場的現象。

筆者十分幸運，在資深戲曲工作者江武昌先生的同意下，取得 227 部布袋戲影片作為研究材料，當中有許多得獎作品、李天祿、黃海岱先生等國寶級師傅揚名海外的演出、文建會培植的布袋戲團隊所搬演的戲碼、公視贊助播出的電視布袋戲(不包括由電視臺後製剪輯的布袋戲連續劇)¹²，更重要的是還有眾多貼近庶民文化的廟會布袋戲，讓筆者得以大量且逐一地做影音分析。我將影音材料的年代範疇設定在約西元 1990 年前後的布袋戲影片，雖然這些影片不能百分之百精

¹² 指在攝影棚內搭戲臺，電視臺錄下現場演出。

確地反應出 1950 年代以來社會的音樂風貌，但在 1990 年前後的布袋戲當中聽到的配樂面貌乃是從 1950 年代開始到 1960、1970、1980 年代在臺灣流行的音樂當中吸收、挪用或改編而來的，故仍可從 1990 年前後的布袋戲影片當中勾勒出 1950 至 1980 年代民眾的音樂生活輪廓。我在該 227 部 1990 年前後的布袋戲當中找出共 28 部劇目當中有拉丁節奏和舞曲節奏的片段(共計 63 個片段)，影音分析的方式為：一、找出所有影片中每個音樂片段；二、淘汰與舞曲無關的音樂片段；三、辨認並歸類樂種及節奏類型；四、記錄及描述篩選好的片段之舞蹈動作；五、根據選定的片段重新觀賞影片並記錄劇情以了解戲劇運用；六、針對必要的節奏音樂文本進行採譜。結果可將這 227 部布袋戲的配樂類型歸納出民謠、流行樂曲、傳統及拉丁節奏【風入松】。

有關拉丁節奏或其它舞曲節奏，筆者在此界定一下，本文所論及的拉丁節奏或其它舞曲節奏，是以筆者近二十年來跳國標舞經驗所觀察到的舞蹈節奏，這些舞曲節奏未必與原生拉丁節奏相同，因為這些節奏隨歷史的演進發展至國標舞的領域裡，許多的傳統打擊樂器被省略，取而代之的是套鼓(drum set)或俗稱的爵士鼓。節奏特徵方面則是強化或放大跳舞的人易於辨認而隨之起舞的聲響特點，稍後本文會在第二章第三節「拉丁節奏內容簡介」的部份一一介紹這些聲響特點，目的在於協助讀者能夠以簡化之節奏特徵的基本樂理去體會布袋戲中運用這些節奏時會產生的況味，而不在於了解原生拉丁美洲音樂節奏¹³本身的龐雜知識與各樂器發展的來龍去脈。

¹³ 若讀者有興趣了解原生拉丁美洲音樂節奏，可參閱 Morales, Ed. *The Latin Beat: the Rhythms and Roots of Latin Music from Bossa Nova to Salsa and Beyond*. Cambridge: Da Capo Press, 2003. 或進入 Garland's Encyclopedia of World Music Online(中央研究院民族學研究所圖書館試用資料庫 Garland 世界音樂百科全書)檢索。

第二章 臺灣的布袋戲音樂與社會變遷

第一節 布袋戲音樂的發展

布袋戲亦稱掌中戲，為戲偶托於手掌之中所操演的戲。布袋戲傳入臺灣的時間，可以追溯至清代乾隆、嘉慶年間，依照表演型態與戲劇主題的變化，布袋戲大致是從籠底戲、歷史戲、劍俠戲，到日治時期的皇民化戲、戰後的雜曲布袋戲¹⁴和金光戲，沿革至今日的電視布袋戲，以下根據莊惇惠的學士論文〈倒頭【風入松】曲牌之研究—以臺灣中部布袋戲後場音樂為例〉和徐雅玫的碩士論文〈臺灣布袋戲之後場音樂初探〉，簡介布袋戲各時期的音樂內容，筆者並特別針對拉丁舞的部分予以補充。

一、籠底戲、歷史戲以南管音樂為主

籠底戲為唐山師傅或家傳戲班約於十九世紀中後期(約西元 1850 年)渡海來臺所傳，以文戲為主，搬演時所使用的聲腔包括南管、白字及潮調等。南管布袋戲唱樂文雅慢柔；白字布袋戲音樂同屬南管系統，惟唱白使用當地方言，所以聲腔結構略有不同；潮調布袋戲音樂由慢至快，慢者低迴陰柔，快者急峭緊促。在這個時期，搬演歷史章回小說的歷史戲音樂風格也多屬上述類型。

二、歷史戲、劍俠戲以北管音樂為主

約莫西元 1900 年後，布袋戲轉變為北管風格。戲劇內容方面文戲漸少而武戲居多，為配合劇情動作需求，音樂型態也由細柔優雅的的南管轉變為喧鬧高昂的北管。例如由歷史章回小說所改編的歷史戲如《東周列國誌》、《三國演義》，

¹⁴ 指戰後時期發展出的各式各樣既不是純歷史戲、也不是純劍俠戲，也有可能都沾上一點邊、劇情創新且天馬行空的各種不同布袋戲之集合總稱。

戲中音樂風格也逐漸演變為以弋陽腔、高腔、京腔、皮黃腔、梆子腔、吹腔、羅羅腔等北管戲曲音樂為主。另外，對武俠小說改編的劍俠戲如《七俠五義》、《濟公傳》中俠客們武打動作而言，熱鬧激烈的北管戲曲較幽然細膩的南管音樂更能適應戲劇需求。

三、皇民化戲開始使用留聲片和西樂

1937年7月7日日本發動全面侵華戰爭之後，在臺灣推行皇民化政策。於1941年4月19日成立的「皇民奉公會」利用報紙、雜誌、廣播、電影、「皇民化劇」的巡迴演出等各種媒介，推動「皇民化」政策。音樂生活方面禁止鼓樂，即「禁鼓令」；戲劇界受到的影響也甚鉅，其中布袋戲起初遭到禁演，後來雖然解禁，但當時規定戲劇演出必須帶有日本色彩的創新劇碼，劇中服裝中日合併、臺詞臺日語併用，伴奏開始採用日本武士道樂、西樂，以留聲片配樂，可說是與前一階段最大的不同點。

四、雜曲布袋戲：【風入松】、唱片、卡匣、錄音帶

臺灣光復(西元1945年10月25日)前後，以北管音樂為主的布袋戲掀起了一股以曲牌【風入松】為主要配樂的潮流，尤以【倒頭風入松】的運用最為廣泛。據訪談資料¹⁵顯示，當時很多北管子弟投入布袋戲後場行業，有感於正統戲曲音樂在布袋戲演出時節奏上的搭配不足，再加上樂師們在工作過程中喜歡互相交流、考驗即興能力與默契，把原本熟悉的北管戲曲音樂截取部份曲牌，加上西洋音樂的元素，改編成各式不同性質與風格的配樂曲。隨著唱片、卡匣錄音帶的發明和錄音技術的進步，無論是傳統【風入松】還是中西合璧的各式各樣【風入松】都被錄了下來，自此之後這些灌錄好的唱片漸漸取代了後場樂師。

¹⁵ 謝均佩訪問羅政憲，面訪時間：5:30pm, 10/17/2009，面訪地點：彰化縣員林鎮。羅先生的父親本身就是北管先生（師傅）。

目前的北管布袋戲傳統後場演出時，就是延續這種以北管【風入松】為主的配樂形式。雖然運用的是同一曲調，但經過樂師們精湛演奏技巧與內涵，樂曲透過快慢、長短、管門、配器、裝飾音等不同的表現方式，依然可以表現出柔和的（五馬風入松）、激烈的（武打風入松）、逗趣的（三花風入松）、快速的（過場風入松）等風格互異的後場配樂，非常適合劇情變化快速的布袋戲使用，所以樂師們一般認為，一個樂師的音樂造詣程度，由他所演奏的【風入松】就可判別。

16

此外，筆者所要補充的是：第二次世界大戰後，中西文化交流進入一個新的階段；一方面，吸收中南美洲各種拉丁舞曲的美國因通商的緣故為既國際化又追求時尚的上海城市帶來跳舞文化，上海也和臺灣在演藝和商業方面有些許的交流。另一方面，即使是在臺灣國民黨與中國大陸共產黨對立時期，由於美軍援助臺灣的緣故，美國也在臺灣各方面的生活留下不可抹滅的痕跡，音樂生活尤受愛跳舞的美國人所帶來的各式舞曲影響（其中有許多是融合中南美洲音樂風格的舞曲）。日本方面，日本一向積極跟進西方文化，臺灣藝人又赴日學習音樂，此現象為臺灣輸入各式拉丁風味的歌與樂，這些都是中西文化交流的重要線索。在上述諸多歷史背景的影響之下，只要符合劇情，無論是電影配樂、西洋舞曲、日本演歌還是臺語流行歌（包括翻唱日文歌曲、西洋歌曲），都被挑選為布袋戲配樂。例如電影《○○七》及《檀島警騎》的原聲帶、知名樂團 The Ventures（投機者樂團）所演奏的樂曲如〈Diamond Head〉（鑽石頭），都常在這個時期的布袋戲裡呈現。另外，音樂的速度也依劇情的需求而以機器調整，例如：The Ventures 演奏的〈Pipeline〉（管路）當時在黑膠唱片機裡由 33 又 1/3 轉切換為 45 轉，速度變快的〈Pipeline〉就能符合劇中俠客們追逐、打殺的刺激場面。

發展到 1950 年代過後的金光戲，編劇天馬行空，劇情光怪陸離、脫離現實，使用的配樂大多是錄製好的流行音樂、西洋音樂、傳統戲曲音樂、民謠、廣東音樂，配器中西夾雜，有爵士鼓、殼仔弦、電子琴、薩克斯風、嗩吶、電吉他或三

¹⁶ 徐雅玫，《臺灣布袋戲之後場音樂初探》，國立師範大學，音樂研究所碩士論文，2000，頁 15。

絃等。

五、電視布袋戲

1960 年左右，布袋戲以廣播方式呈現，1970 年左右，布袋戲的演出場合不限於廟會廟口，同時也於電視臺錄製播出。知名布袋戲團《雲林五洲園掌中劇團》團長黃俊雄先生在臺視演出《雲州大儒俠史艷文》，引起全臺灣民眾的轟動，真正的將金光布袋戲發揚光大。陳正之指出：

由於電視布袋戲的開啟，至今甚至成了大眾所喜愛的電影，也因此，對於後場音樂雖然仍舊重視，但不是使用傳統戲曲音樂為其配樂主要手法，布袋戲變的愈來愈平民化，為了吸收更多的觀眾，因此所使用的配樂亦要讓觀眾有親切，於是漸漸的，後場樂加入了歌子調、流行音樂、歌謠...等等，甚至有為了電影所配樂的創作音樂的產生。因為金光戲的興起，使得布袋戲團頓時間倍增了三四倍之多，成了臺灣布袋戲的另一個高峰期，但也因為金光布袋戲的氾濫，演出品質的不注重，漸漸失了古典布袋戲中應有的藝術形象。¹⁷

到了現今的霹靂布袋戲，音樂的使用上更是創新多變，請音樂人創作及錄製主題曲、音效蔚為風氣，歌曲或配樂中可聽到歌手演唱、電子數位古琴、古箏、笛、二胡，中、西合璧的器樂曲等。

第二節 1950、1960 年代的跳舞文化

由於本研究聚焦於臺灣布袋戲中的拉丁節奏，因此，本節針對這類音樂傳入臺灣的社會背景與音樂環境略做介紹。

¹⁷ 陳正之，《掌中功名-臺灣的傳統偶戲》，臺中：臺灣省政府新聞處，1991，頁 199。

一、社會脈絡

臺灣在 1950、1960 年代屬於戰後的社會狀態，發展較蓬勃的城市裡不乏酒家、歌廳等消費場域。矛盾的是，雖然在政治上呈現一黨獨大、人民被迫噤聲的局面，但在流行音樂方面反而是百花齊放，西洋歌曲、臺語歌曲、爵士樂、拉丁樂、華語歌曲各自擁有一片天，這跟美軍駐臺、官方政策皆脫不了關係。此時期若以一天秤作比喻，天秤的一端就像放著「封閉噤聲」，另一端就像放著「渴望解放」。

封閉噤聲方面，1949 年 5 月 20 日，警總頒佈戒嚴令，臺灣自此開始了長達 38 年的戒嚴時期。戒嚴令中明訂多條禁止事項，民眾舉凡出入境、集會結社、遊行、出版、言論均受管制。同年年底，大陸失守，國民黨權撤退來臺，厲行高壓統治，不但實施黨禁、報禁，整個社會瀰漫著一股低迷閉鎖的氣氛，白色恐怖時代從此開始。¹⁸

渴望解放方面，1950 年，韓戰爆發，爲了防堵中共，美國總統杜魯門下令第七艦隊巡防臺海，並且在臺增加軍事設施、派駐軍事人員，同時全面回復經濟援助。1951 至 1965 年間，臺灣每年接受約 1 億美金的援助。¹⁹1965 年，美國積極介入越戰，臺灣成爲美軍的後勤基地，也是廣受駐越美軍喜愛的渡假中心。據統計，越戰期間美軍來臺渡假人次超過 20 萬，直接消費金額高達 5,280 萬美元。²⁰除了上述這些政治、經濟上的重大影響，爲迎合美國大兵，美式娛樂也登陸臺灣。

在上述兩種不同歷史與社會因素的交錯影響下，造成以下狀況：在這段時期，政府對於舞廳及相關特種場所及以跳舞爲休閒娛樂是相當不鼓勵的，從諸多報紙的報導顯示，政府認爲國人流連於舞廳易形成奢侈浪費之習，男女跳社交茶舞常節外生枝或流於「醉翁之意不在酒」而傷風敗俗、破壞家庭；另外更不鼓勵

¹⁸ 楊碧川，《臺灣現代史年表》，臺北：一橋，1996 年，頁 33。

¹⁹ 《民視新聞網》，<http://www.ftvn.com.tw/Topic/CaringTW/TWnotes/0412.htm>(瀏覽日期:2011/12/2)

²⁰ 《民視新聞網》，<http://www.ftvn.com.tw/Topic/CaringTW/TWnotes/0412.htm>(瀏覽日期:2011/12/2)

青少年參加或舉辦舞會，認為此舉將令學生疏於課業、誤入歧途；老蔣統管時期仍存有「反共大陸國土、解救大陸同胞」的情懷，因此以跳舞為休閒被視為忘本、墮落喪志的行為表徵。關於當時政府的立場與做法，有報紙報導為證據，以下在表 1 列舉《中央日報》幾項有關禁舞的標題：

表 1 《中央日報》取締舞廳、跳舞之報導

報紙	日期	版面	報導標題
中央日報	1946/5/9	3	小評-進一步的禁止跳舞
中央日報	1947/4/17	4	營業性跳舞仍應予禁絕-市參會審查會之意見
中央日報	1947/6/2	4	參政會通過禁舞-張之江參政員說：跳舞極盡恣情縱欲之能事。
中央日報	1951/5/8	5	基隆舞廳將予管理
中央日報	1951/5/19	5	管理舞廳基市訂辦法
中央日報	1954/8/17	2	韓國推行節約運動 下令封閉所有舞廳
中央日報	1956/2/24	3	取締什麼樣的跳舞?
中央日報	1958/6/15	3	男女中學生在酒家跳舞
中央日報	1962/1/6	8	英跳舞學校取締扭扭舞
中央日報	1962/1/10	3	未成年男女嚴禁入舞廳-如發現有違犯者通知學校與家長
中央日報	1965/4/15	2	西貢娛樂場所禁止扭扭舞與脫衣舞
中央日報	1965/5/16	4	大學生應讀書報國不可進入舞廳跳舞-正聲電台昨辯論會獲得結論
中央日報	1965/7/15	3	加強管理舞廳矯正不良風氣-警處通令所屬遵照省令辦理
中央日報	1965/8/22	4	維護善良風氣不再准設舞廳-飯店表演節目已有改進
中央日報	1965/11/3	3	短評-舞廳之害
中央日報	1965/12/16	4	耶誕家庭舞會不得超過午夜-餐廳酒家不許跳舞
中央日報	1966/5/25	4	跳舞荒廢功課教局再令嚴禁-八校十五男女學生違規 名單公布應予處分
中央日報	1968/1/5	3	跳舞之風日熾影響社會風氣-立委周南昨提書面質詢 力促禁止學生參加舞會
中央日報	1968/3/13	6	歌舞廳夜總會警局令加強查察-嚴予取締演唱頹廢歌曲
中央日報	1970/1/6	3	市民建議警局發起少年四不運動-不吸菸、喝酒、打牌、跳舞
中央日報	1970/6/23	3	舞廳及理療院納入特種營業-將予嚴密查察防範未然

民眾既生活在美風漸近的旋風中想要嘗試新的事物，同時又在政府對舞廳和跳舞的嚴格控管中壓抑言行，那是一個既苦悶又游走在叛逆的矛盾時代。

二、臺灣的音樂環境

1950、1960年代的布袋戲與國民政府的戒嚴統治有關，有學者推測，白色恐怖導致了文化藝術壓抑，不想隨著政府指令演樣板戲的藝人，只有朝非關現實世界的武俠戲、愛情、家庭倫理劇去發展，後兩者的慢節奏均不適偶戲發揮，只有朝武俠戲大量發展。²¹

1950年代後的布袋戲大量借用商業流行音樂，其豐富的音樂養分來自當時臺灣的各式樂種。以下介紹這些樂種內容與背景：

(一)、西洋音樂

1、美軍電臺

美軍電臺是西洋流行歌曲的重要傳播據點。1954年，美軍協防司令部向我國政府申請設置以英語廣播的美軍電臺，1961年在臺南空軍基地設立分臺，1965年在臺中清泉崗空軍基地開播。電臺的節目型態多元，不同的專門時段都設有不同的音樂介紹，例如鄉村、靈魂、爵士、搖滾等。²²美軍電臺的固定聽眾除了美軍，還有臺灣廣大的青年學子，對1960年代的臺灣年輕人而言，生活中到處充滿禁忌與規範，欣賞或學唱西洋歌曲中成爲情緒抒發的其一管道。戒嚴時期的臺灣資訊管制非常嚴密，但因爲和臺灣的微妙關係，這股文化防衛的氣氛並沒有影響到西洋歌曲傳播。

2、美軍俱樂部

美軍顧問團爲了打點數十萬軍人的渡假事宜，在基隆、臺北、新竹、臺中、臺南、屏東墾丁等地興建招待所，國人一般稱爲美軍俱樂部。許多美國知名藝人來臺勞軍，如：蓓蒂佩姬(Patti Page)、法蘭克辛納屈(Frank Sinatra)、艾佛萊兄弟合唱團(Everly Brothers)、投機者樂團(The Ventures)等，都曾現身於美軍俱樂部演

²¹ 江武昌、范揚坤、薛湧、傅建益，〈沈明正金光布袋戲—鐵漢南俠〉，《臺灣有聲資料庫全集 I》，板橋市：水晶有聲，1994，文案。

²² 愛樂之友編輯部，〈美軍電臺何去何從〉，《愛樂之友》第38期，頁127-129，1979。

唱，擔任配樂工作的臺灣樂手跟著他們巡迴，累積了不少寶貴的演出經驗，日後也都在臺灣樂壇佔有一席之地。²³以美軍俱樂部為發揮舞臺，這樣的交流帶動了臺灣熱門音樂樂團的發展，如 1960 年代的電星、雷鳥、雷蒙、石器時代、M.J.D. 等樂團、1970 年代的陽光、時光、愛克遜、水晶、鵝媽媽等。²⁴隨著越戰結束，美方也停止官兵來臺度假的招待事宜，美軍俱樂部不再是熱門音樂樂團的舞臺，樂團轉而到夜總會和民歌餐廳演出。當時著名的演出地點有：中國之友社夜總會、豪華飯店、國華飯店、第一飯店、國賓飯店、香港西餐廳、喜臨門餐廳、艾迪亞西餐廳等，²⁵而上述的飯店多半都有設置舞池供客人跳舞社交。

3、翻版外國唱片

1950 年代初期，唱片公司基於向外國進口成本較高的考量，改以自製翻版的蟲膠唱片，內容都是翻版外國唱片和灌錄外國歌曲。²⁶據黃裕元在〈戰後臺語流行歌曲的發展(1945-1971)〉裡的諸多資料顯示，1950 年代的唱片業可概分為「翻版代工」、「自製灌錄出版」、「進口販賣」三種，唱片製作工廠集中於臺北三重，筆者其中一位訪談對象盧守重²⁷即曾於三重一家唱片製作工廠負責以機械壓製唱片，這些工作經驗為他多年後為布袋戲配樂的打下基礎。

筆者推測，西班牙鬥牛舞舞曲無論是透過翻版代工，還是自國外進口來販賣，大約就是在這股翻版外國唱片的浪潮中傳播至臺灣，進而運用在布袋戲裡面。

(二)、臺語歌曲

1、廣播

黃裕元在《戰後臺語流行歌曲的發展(1945-1971)》²⁸指出：

²³ 廖純瑩訪問黃瑞豐，2004 年 4 月 10 日，臺北市。出自廖純瑩，《移植與內化：五、六〇年代臺語翻唱歌曲研究》，國立成功大學藝術研究所碩士論文，2007。

²⁴ 張釗維，《誰在那邊唱自己的歌》，臺北：時報文化，1994 年，頁 51。

²⁵ 何東洪、張釗維，〈戰後臺灣「國語唱片工業」與音樂文化的發展軌跡——一個徵兆性的考察〉，張笠雲編，《文化產業：文化生產的結構分析》，臺北：遠流，2000，頁 158。

²⁶ 黃裕元，《戰後臺語流行歌曲的發展(1945-1971)》，國立中央大學，歷史研究所碩士論文，2000，頁 57。

²⁷ 謝均佩訪問盧守重，面訪時間：10:00pm, 9/8/2009，面訪地點：臺北縣新莊市。

²⁸ 黃裕元，《戰後臺語流行歌曲的發展(1945-1971)》，國立中央大學，歷史研究所碩士論文，2000，

戰後初期電臺只有臺灣廣播電臺的五處放送臺，國府接收期間電臺呈過渡狀態，只播放新聞和唱片，唱片則以外國音樂及臺語流行歌為主，直到 1946 年 8 月接獲廣播事業管理處寄來的流行歌與京戲舊式唱片，才開始大量播放中國音樂，是故臺語流行歌曲一度是當時臺灣廣播電臺的主力，其播放者自然也以日治時期流傳的臺語流行歌為主。

在〈臺灣的天空-臺灣廣播事業的發展與演變〉一文中，高肖梅將臺灣廣播事業區分為六個發展時期，其中 1950 年代被稱為「群雄割據」期，這段期間「公民營電臺在地方上各領風騷，臺語廣播電臺在中南部蓬勃發展」，開啓了廣播的黃金年代。²⁹表 2 是 1949 年至 1959 年台灣主要民營廣播公司創建概況，透過此表除了可得知廣播如何成為臺語歌曲的傳播管道，還可得知廣播如何成為稍前所述之西洋音樂的傳播管道：

表 2 1950 年代台灣主要民營廣播公司列表

電台名稱	開播年度	所在地點	備註
民本	1949 年	台北市	1946 年於上海創設
民聲	1950 年	台北市	台灣本土創立最早的民營電台，1975 年更名為台灣廣播公司台北廣播電台
正聲	1950 年	台北市	設有「正聲歌選」、「台灣戲劇」節目
鳳鳴	1950 年	高雄市	1934 年於上海創設
益世	1951 年	基隆市	1946 年於南京創設
中聲	1953 年	台中市	設有「星期夜總會」節目，介紹中、西流行歌曲
國聲	1953 年	彰化八卦山	與美國新聞處合作播送「美國風靡音樂」、「週末音樂欣賞」、「台灣點滴」等節目

頁 84。

²⁹ 高肖梅，〈臺灣的天空-臺灣廣播事業的發展與演變〉，《臺灣文獻》第 53 卷第 4 期，頁 226-228，2002。

勝利之聲	1953 年	台南市	設有「影劇園地」、「文藝選播」、「英語廣播指南」等節目
中華	1953 年	台北中和	1956 年遷至三重，設有「音樂世界」、「大家唱」等節目
華聲	1955 年	台北士林	設有「今日大陸」、「揭發匪共暴政」等節目
台聲	1956 年	新竹市大南 路	1975 年更名為台灣廣播公司新竹廣播電台
中興	1956 年	南投草屯鎮	1975 年更名為台灣廣播公司中興廣播電台
先聲	1956 年	桃園市	以客語節目為主，1975 年遷至中山路
燕聲	1958 年	花蓮市	1962 年遷至新竹市
建國	1958 年	台南新營	後於台南新化及桃園觀音鄉各設轉播台一座
民天	1958 年	台中市南屯 路	1975 年更名為台灣廣播公司台中廣播電台
天南	1958 年	台北市杭州 南路	設有「閩南語廣播話劇」、「合眾之歌」等節目
電聲	1958 年	台南市博愛 路	設有「鐵幕傳真」、「戰地笳聲」等節目
成功	1959 年	高雄市中正 路	設有「台語歌曲選播」、「台語廣播話劇」等節目，1977 年由復興廣播電台接替
民立	1959 年	屏東市民生 路	與美國新聞處合作播送「音樂世界」、「今日美國」等節目
震華	1959 年	基隆市南榮 路	設有「狂歡四海」節目，由康虹主持，介紹西洋歌曲

資料來源：陳世慶，〈民營廣播建設在台灣〉，《台灣文獻》第 22 卷第 2 期，頁 84-103，1971。
高肖梅，〈台灣的天空-台灣廣播事業的發展與演變〉，頁 230-231。

民營電臺相繼成立，提供臺語歌曲廣大的發表園地，許多臺語歌手都曾在電臺擔任演唱工作，例如紀露霞、洪一峰、文夏等。³⁰

2、臺語唱片

1960 年代的唱片業在技術的改良與電視節目的推波助瀾下，一度造成利潤豐厚的局面，原本專門翻唱代工的唱片公司，也都紛紛轉而投入本土唱片製作的

³⁰ 鄭恆隆、郭麗娟，《臺灣歌謠臉譜》，臺北：黃山社，2002，頁 236-237。蔡文婷，〈第一代寶島歌王-文夏〉，《光華》第 27 卷第 5 期，頁 22-25，2002。

販賣，各家唱片公司如雨後春筍般地成立，當中又以位於臺南的「亞洲唱片公司」最為有名。當時唱片業發行的唱片樂種以國臺語流行歌居多。

必須順帶一提的是，戰後 1950 年代開始，就有許多日本歌曲被原封不動地沿用過來，不只是旋律完全相同，連內容也照日本歌詞的意境改譯成臺語詞句唱出來。³¹朱介英曾指出：

日本演歌的風格充斥著臺語歌壇，將殖民時代延續下來的流行音樂市場涇渭分明地與國語歌曲市場切割開來，閩客老移民已經在日本統治時期生活了數個世代，因此在社會音樂的流行上，聽的是傳統者民謠、日本演歌、演歌風流行曲等。³²

本文挑選出的布袋戲影片中，就有配樂使用到 1969 年新美空姐妹翻唱自原住民歌曲〈馬蘭之戀〉的日本演歌，此曲帶有一點倫巴舞曲的味道，搭配青衣走路展現身段，別具一番風味。

3、臺語電影

早在日據時期，電影在臺灣已十分普及，最鼎盛時電影院曾多達 50 家。³³1950 年代起，電影工業蓬勃發展，電影配樂不但走入民眾的音樂生活，對布袋戲團樂師或配樂師的影響也很大。在訪談劉祥瑞³⁴的過程中，在劇團負責配樂的劉妻表示，電影配樂是布袋戲配樂中重要的參考材料，當時特別注意電視、廣播和電影中的素材，只要是符合劇情需求的，都會將這些素材錄下，下一場戲就嘗試配入。

1956 年 1 月，導演何基明與麥寮歌仔戲團「拱樂社」合作拍攝的《薛平貴與王寶釧》，於臺北中央戲院、大觀戲院上映，這是臺灣第一部臺語片，自此之後掀起了一股拍攝臺語片的熱潮。在這股熱潮中，以臺語歌曲作為片名的電影大為流行，由 1956 年鐘聲劇團演出的首部時裝臺語片《雨夜花》開啓先例，其後

³¹ 朱介英，《戰後臺語歌曲的殖民想像與文化書寫 1950-1970》，國立政治大學，廣播電視研究所碩士論文，2011，頁 72。

³² 朱介英，《戰後臺語歌曲的殖民想像與文化書寫 1950-1970》，國立政治大學，廣播電視研究所碩士論文，2011，頁 80。

³³ 葉龍彥，〈日據時期臺灣戲院總覽〉，《臺灣文獻》第 48 卷第 2 期，頁 200-201，1997。葉龍彥，〈臺灣光復初期的戲院(1945-1949)〉，《臺灣文獻》第 41 卷第 2 期，頁 415-418，1990。

³⁴ 謝均佩訪問劉瑞祥，面訪時間：4:30pm, 10/17/2009，面訪地點：彰化縣員林鎮。

〈桃花過渡〉、〈補破網〉、〈心酸酸〉、〈港都夜雨〉、〈望你早歸〉等歌曲都出現了同名電影，1960年代產量更豐，較為知名的有《可憐戀花再會吧》、《離別月臺票》、《寶島夜船》、《內山姑娘》、《山頂的黑狗兄》等片。³⁵另外筆者從文獻資料中觀察到1963年黃三元所演出的《素蘭小姐要出嫁》也在其中。

〈桃花過渡〉和〈素蘭小姐要出嫁〉也是布袋戲配樂者常用作配樂的歌曲。本文下一章將會探討這2首臺語歌曲會用於哪些行當以及通常會在哪種劇情需求才會使用。

4、電視

1962年，臺灣電視公司正式成立，隨後中國電視公司和中華電視公司分別於1969年及1971年開播，電視機普及率逐年上升，從1962年之後的十年間，全國登記裝設電視的戶數急速擴展，1971年全臺灣電視觀眾已高達2,444,000人，佔總人口17.4%。³⁶

臺視成立之初，原本有「寶島之歌」、「綠島之夜」及「臺北之夜」等臺語歌唱節目，尤其「寶島之歌」每週都依照特定主題加以選曲、邀情歌星演唱，頗受觀眾歡迎。³⁷在這個臺語歌曲的鼎盛時期，動聽的，或耳熟能詳的，或曝光率極高、印象深刻的歌曲已存在人民的記憶裡，而聰明的布袋戲樂師們早已錄下合適的臺語歌曲，供日後演出使用。

(三)、國語歌曲

中國內戰讓香港及臺北增添了幾許大都會繁華的景緻。原本文化混雜的上海，由於共產黨左派禁絕黃色歌曲的政策，使得戰前及戰時的聲色娛樂市場轉移到香港及臺北，不少影星、製作人、作曲家、娛樂企業家，皆逃到香港及臺北，新移民們帶來了上海的時代曲，於是原來在上海發展的流行歌曲和國語創作流行

³⁵ 葉龍彥，《春花夢露-正宗臺語電影興衰錄》，臺北：博揚文化，1999，頁199-200。

³⁶ 臺灣省新聞處編，《臺灣光復三十年》，臺中市，1975，頁5822-5823。

³⁷ 黃裕元，《戰後臺語流行歌曲的發展(1945-1971)》，國立中央大學，歷史研究所碩士論文，2000，頁80、112、138。

歌陸續傳來臺灣。³⁸上海跳舞風氣極盛，所帶來具舞曲節奏的歌曲相當多，例如〈玫瑰玫瑰我愛你〉(吉魯巴節奏³⁹)、〈夜來香〉(倫巴節奏⁴⁰)、〈何日君再來〉(探戈節奏⁴¹)等。

(四)、爵士樂

爵士樂在 20 世紀初隨著全球交通的往來而遍佈全球，美國的艦隊巡航臺灣海峽，美國爵士樂及新興搖滾樂跟隨著美軍電臺的播放，開始在新一代年輕人心目中播下種子。

1953 年，臺灣誕生了一個大型樂團，名叫「鼓霸大樂隊」。它是臺灣光復後第一個本土爵士樂團⁴²，也是第一個進駐國賓飯店的樂團，它涉入流行樂界極深，當時三家電視臺的樂隊成員也多是出身於此樂團。鼓霸樂團係由謝騰輝先生創辦，他找來朋友葉傳經、溫錦添、蔡哲雄及他的弟弟謝荔生等人一起組成二十一人制的樂團，其樂器編制有：薩克斯風五支、小號四支、長號四支、鼓、吉他、貝斯、鋼琴。⁴³張翔一曾提到：

七〇年代鼓霸樂團聲勢如日中天，透過電視演出及報紙報導，鼓霸的名號幾乎已達家喻戶曉。一直到八〇年代中期以後，大型樂隊逐漸被電子合成樂器及小編制樂團取代，舞廳、夜總會不再請大樂團駐場，數代的鼓霸團員因此分散各處，有的仍在電視臺、有的在北投演奏那卡西、有的則靠零星的秀場及教學維生。儘管音樂環境不如以往，鼓

³⁸ 朱介英，《戰後臺語歌曲的殖民想像與文化書寫 1950-1970》，國立政治大學，廣播電視研究所碩士論文，2011，頁 67、頁 80。

³⁹ 此曲貫串著「澎洛澎洛」的節奏，不同場合與不同時代對「澎洛澎洛」的節奏會安上不同的名稱。例如在軍中「澎洛澎洛」為軍樂典型的節奏；20 世紀初期認定此節奏為狐步；以國標舞的觀點來看則為吉魯巴。

⁴⁰ 筆者曾聽過此曲也有以別種非倫巴之節奏呈現，但常聽到的是倫巴節奏的〈夜來香〉。

⁴¹ 筆者曾聽過此曲也有以別種非探戈之節奏呈現，但常聽到的是探戈節奏的〈何日君再來〉。

⁴² 有人認為鼓霸大樂隊並非爵士樂團，但筆者是站在該樂團演奏音樂範圍極廣(包括爵士樂、拉丁音樂)的角度來看此樂團，且他們算是臺灣相當早期就觸及爵士樂的樂團，因此命名其為爵士樂團亦未有不可。

⁴³ 廖純瑩，訪問謝守彥，2004 年 4 月 13 日，臺北市。出自廖純瑩，《移植與內化：五、六〇年代臺語翻唱歌曲研究》，國立成功大學，藝術研究所碩士論文，2007。

霸不曾解散，至今仍維持定期團練，每個月更固定至紅樓劇場演出，成功吸引許多年輕聽眾。⁴⁴

樂團中負責編曲的溫錦添擅將世界名曲、流行歌曲、各國民謠改編為充滿拉丁風味的樂曲。例如將〈望春風〉融入森巴節奏、將〈秋怨〉編寫成恰恰舞曲、將〈天鵝湖〉改編為探戈曲風等，總計已編寫了上千首套譜，其中改編自本土歌曲的佔了極大比例。⁴⁵這些曲子愈是曝光，愈能帶動音樂人改曲編曲的風氣，由此可想像得到，布袋戲樂師也不例外。

布袋戲團受到爵士樂風的薰陶，除了激盪出新觀念外，外來樂器的植入也是一大影響，後場開始加入爵士鼓與武場並用或直接使用爵士鼓來代替武場，可說是受到上述美軍電臺、美軍俱樂部的現場演奏和鼓霸樂團、電視樂團的影響。

三、舞種傳入

美軍駐臺，臺灣成為美軍的渡假中心，美國人在臺灣的舞廳、歌廳裡跳著各式他們所熟悉的舞蹈，經過自然的交流與潛移默化，這些舞種也走入了臺灣人民的休閒生活。

各地巡迴的歌舞團、專門或附有現場駐唱的歌廳、舞廳，都是各種社交茶舞傳播的管道，從大臺北地區餐廳、酒家與歌舞廳的分佈圖當中，不難發現跳舞文化興盛的景象，特別是大稻埕、西門町、三重地區的每家餐廳、酒家和歌舞廳分佈密度頗高⁴⁶，可推測 1950 年代聽歌跳舞是受民眾歡迎的休閒生活，同時民眾接收音樂的管道也就多增添了一項。

臺灣流行樂界接收拉丁舞曲資訊的來源主要有二：一是來自日本、一是來自

⁴⁴ 張翔一，《臺灣爵士光譜》，臺北：臺灣古籍，2006，頁 69。

⁴⁵ 張翔一，《臺灣爵士光譜》，臺北：臺灣古籍，2006，頁 64-67。

⁴⁶ 石計生，〈臺灣歌謠作為一種「時代盛行曲」：臺北-上海跨界城市空間與媒介迴路流傳的社會探究〉，未發表。

美國。⁴⁷

日本方面，臺灣藝人們赴日學習作曲和音樂理論，之後再帶回臺灣，例如文夏國中時期於日本學習聲樂與作曲樂理，回國後成亞洲唱片首位旗下藝人；臺語音樂人才吳晉淮國小畢業即赴日唸書，1957 年返臺後他加入亞洲唱片，許多作品編曲充滿「日本拉丁」風味。

另一個更重要的途徑，是臺語流行音樂的節奏因社會脈絡的緣故吸收自日本流行歌曲的節奏，而日本流行歌曲的節奏則來自美國、歐洲及來自拉丁美洲的節奏，在日本本土上經過一番揉合後，形成東洋式的混合節奏，然後再傳到臺灣社會來，普遍被臺灣流行音樂作曲家吸收。⁴⁸

美國方面的影響則是因為如前所述，種種美軍駐臺所留下的娛樂足跡，除了美軍俱樂部帶動臺灣拉丁爵士樂團崛起，風靡歐美的拉丁舞曲更直接隨著美軍的腳步走進民眾生活。廖純瑩在碩士論文《移植與內化：五、六〇年代臺語翻唱歌曲研究》提到：

透過美軍電臺與翻版唱片的帶動，這波風潮也吹向臺語歌壇，不僅在編曲及樂器使用上運用拉丁元素，還開始大量出現直接以舞種命名的歌曲，如洪一峰的創作曲〈寶島曼波〉，紀露霞翻唱的〈相好恰恰恰〉、〈大家來跳恰恰恰〉、〈再會倫巴〉、〈曼波巴空〉，陳芬蘭的〈芬蘭的恰恰恰〉等。⁴⁹

翻唱這些歌曲的商機，來自於當時民眾喜愛這些新鮮的舶來品。從表 3 當時翻唱外來節奏的國臺語歌曲曲目中，我們可以略窺拉丁舞曲的挪用：

⁴⁷ 鍾適芳，〈古巴音樂·古巴傲骨-一個繁華亮眼的音樂時代〉，《聯合報》，2000 年 12 月 9 日。

⁴⁸ 朱介英，《戰後臺語歌曲的殖民想像與文化書寫 1950-1970》，國立政治大學，廣播電視研究所碩士論文，2011，頁 100。

⁴⁹ 廖純瑩，《移植與內化：五、六〇年代臺語翻唱歌曲研究》，國立成功大學，藝術研究所碩士論文，2007，頁 88。

表 3 五、六〇年代翻唱外來節奏之國臺語歌曲列表

臺語歌名	原曲	舞種	臺語主唱
心愛的關達拉美拉	Guantanamera	恰恰	文夏
芬蘭的恰恰恰	未詳	恰恰	陳芬蘭
椰子樹下	Cerezo Rosa	恰恰	紀露霞
相好恰恰恰	未詳	恰恰	紀露霞
大家來跳恰恰恰	未詳	恰恰	紀露霞
飲淡薄	Mambo Italiano	曼波	紀露霞
曼波巴空	Mambo Bacan	曼波	紀露霞
國語歌名	原曲	舞種	國語主唱
遊龍恰恰	Rico Vacilon	恰恰	江玲
齊力向前航	Let's Go Calypso	恰恰	江玲
Yum Yum Cha Cha	Yum Yum Cha Cha	恰恰	江玲
追尋	Guantanamera	恰恰	蓓蕾
打噴嚏	Achoo Cha Cha	恰恰	葛蘭、靜婷
跳而扭	Boggie Cha Cha	恰恰	張露
我的心裡沒有他	Historia De Un Amor	倫巴	靜婷
爸爸愛跳猛步	Papa Loves Mambo	曼波	張露
叉燒包	Mambo Italiano	曼波	張仲文

*資料來源：Muzikland，〈Muzikland 樂多日誌〉，<http://blog.roodo.com/muzikland/>；文夏等 26 位歌手，《臺灣歌謠典藏集》(1)~(59)，高雄：亞洲，1995 年；廖純瑩訪問紀露霞，2007 年 3 月 5 日，臺北市，出自廖純瑩，《移植與內化：五、六〇年代臺語翻唱歌曲研究》，國立成功大學，藝術研究所碩士論文，2007。

附帶一提，表 3 有些原曲原本並非跳舞節奏，也不是舞曲，而是後來經過翻唱改編為舞曲特徵而呈現出舞曲節奏，例如翻唱為國語歌曲〈追尋〉的原曲〈Guantanamera〉原本是古巴的傳統抒情歌，並非舞曲。

臺語流行歌曲的節奏其實也是全世界各地方流行音樂所用的節奏，我們已知它的途徑是從日本流行歌曲吸收西方節奏而傳來，那麼日本流行歌曲所吸收的西方節奏有哪些呢？表 4 根據 1988 年李政祥編輯的《中日歌謠》(演歌篇)⁵⁰所收錄

⁵⁰ 1988 年李政祥編輯的《中日歌謠》(演歌篇)所指的演歌，並非一般所被認知的傳統演歌，而是日本流行歌謠。

的 180 首經典歌謠，歸納出 13 種節奏，對照到旭日牌《難忘臺語歌曲》的臺語流行歌曲，可發現臺語歌曲與日本流行歌謠共用的節奏：

表 4 日本演歌與臺語歌曲共同節奏對照

《中日歌謠》的流行歌曲		旭日牌《難忘臺語歌曲》的臺語歌曲	
節奏類型	拍號	範例曲目	演唱/作詞者
快三步(Skate Waltz)	6/8	離愁 ⁵¹	呂金守詞
倫巴(Rumba)	4/4	水車姑娘	葉俊麟詞
恰恰(Cha Cha Cha)	4/4	三國拳	李醒詞、曲
慢狐步(Trot)	2/4	快樂的農家	陳芬蘭演唱
狐步(Trot)	4/4	香蕉園	南人詞
探戈(Tango)	4/4	舞女中的舞女	尤鳳演唱
搖擺舞(Swing)	4/4	內山姑娘要出嫁	葉啓田演唱
梭(Soul)	4/4	新竹追想曲	陳順發詞
華爾滋(Waltz)	3/4	船上月夜	吳晉淮演唱
慢搖擺(Slow Swing)	4/4	浪子的生涯	谷煙詞
中速梭(Medium Soul)	4/4	南都夜曲	方瑞娥演唱
慢梭(Slow Soul)	4/4	等待後出世	陳和平詞、曲
慢搖滾(Slow Rock)	4/4	愛的呼聲	張宗榮作詞

*資料來源：朱介英，《戰後臺語歌曲的殖民想像與文化書寫 1950-1970》，國立政治大學，廣播電視研究所碩士論文，2011，頁 100-101。謝均佩整理。

下面表 5 是另一個舞曲節奏唱片的例證，是 1995 年亞洲唱片重新發行一系列 1960 年代出版過一次的古早歌曲，其中《胡美紅典藏集 2》⁵²收錄了 16 首歌曲，幾乎每一首都以舞曲節奏編曲，歌名和舞曲類型對照如下：

⁵¹ 〈離愁〉的節奏屬較快的華爾滋，而非標準的 6/8 拍快三步，速度介於華爾滋與快三步之間。

⁵² 胡美紅。《胡美紅典藏集 2》，高雄市：亞洲唱片，1960 年代發行、1995 年復刻。

表 5 《胡美紅典藏集 2》歌名與舞曲節奏說明

Track	歌名	舞曲類型
1	天黑黑	狐步
2	思想起	無特定舞曲，但可隨音樂搖擺
3	牛犁歌	恰恰
4	採茶歌	恰恰
5	心酸酸	無特定舞曲，但可隨音樂搖擺
6	補破網	華爾滋
7	海邊風	恰恰，但特徵不明顯
8	戀愛風	阿哥哥扭扭舞風
9	送出帆	華爾滋
10	月照窗	無
11	月夜嘆	探戈
12	相思嘆	探戈
13	秋夜雨	探戈
14	鳴貢貢	狐步
15	賣肉粽	探戈
16	苦戀歌	倫巴

*謝均佩製表。

上表有許多傳統歌謠，但都配上了西洋舞曲的節奏，於是顯得十分新潮。這個現象符合朱介英在《戰後臺語歌曲的殖民想像與文化書寫 1950-1970》⁵³所述：

臺灣自始至終都未曾脫離世界性流行符號的侵略，隨時將這種發源於世界各國家民族的音樂元素吸收過來，進入日常生活的娛樂中，臺灣的流行音樂也立刻挪用作為本土創作書寫素材。

⁵³ 朱介英，《戰後臺語歌曲的殖民想像與文化書寫 1950-1970》，國立政治大學，廣播電視研究所碩士論文，2011，頁 57。

第三節 拉丁節奏內容簡介

在介紹各拉丁節奏之前，筆者想先說明，「舞」與「樂」是同時發展的，但並不是每個人都會跳舞，因此在純欣賞音樂的條件下，音樂會有獨立於舞蹈之外的情形，更甚者，也有爲了舞蹈的便利性而發展出的簡化節奏。以拉丁音樂爲例，從拉丁美洲發展出的舞樂有其原生的面貌，後來因上述「不是每個人都會跳舞」之因素而產生舞、樂分開發展的情形，爾後在國標舞的領域裡又強化或放大某些拉丁節奏特徵以方便舞蹈，而這些節奏與原生節奏比起來，並沒有對錯或優劣的區別，只是人們喜好的口味與用途不同罷了。筆者是以身爲一位國標舞者的觀點介紹這些已簡化的拉丁或舞曲節奏，目的在於讓讀者懂得怎麼在布袋戲中分辨出不同的拉丁節奏，而非討論原生拉丁美洲音樂節奏。⁵⁴臺灣的臺語流行歌曲和臺灣布袋戲樂師受到臺灣國標舞或交際舞文化的影響至深，他們發展出各式各樣的舞曲節奏音樂，筆者以國標舞觀點之下去看節奏，恰巧與布袋戲樂師因喜歡去跳舞娛樂⁵⁵而發展出的舞曲配樂節奏相互符合。

第二次世界大戰後美國的爵士樂融合了許多拉丁美洲舞蹈音樂的節奏，這個現象促使美國興起一種國際性的社交茶舞，又稱「國際舞」、「標準舞」、「交際舞」、「拉丁舞」或「國際標準舞」，這種社交舞很快地發展成爲文明國家的社交活動舞蹈，小自家庭舞會，大至國際間的舞蹈比賽，甚至於成爲國際運動表演項目，這些舞的節奏絕大部份發源於拉丁美洲。之後這些舞種傳入臺灣，用在臺灣布袋戲的異國音樂節奏有：恰恰(Cha Cha Cha)、西班牙鬥牛舞(Paso Doble)、探戈(Tango)、倫巴(Rumba)、華爾滋(Waltz)、吉魯巴(Jitterbug)，以下針對幾個主要且運用數量較多的舞種做介紹：

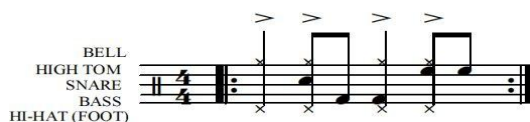
⁵⁴ 若讀者有興趣了解原生拉丁美洲音樂節奏，可參閱 Morales, Ed. *The Latin Beat: the Rhythms and Roots of Latin Music from Bossa Nova to Salsa and Beyond*. Cambridge: Da Capo Press, 2003. 或進入 Garland's Encyclopedia of World Music Online(中央研究院民族學研究所圖書館試用資料庫 Garland 世界音樂百科全書)檢索。

⁵⁵ 謝均佩訪問江武昌，面訪時間：4:30pm, 01/17/2012，面訪地點：台北市。

一、恰恰(Cha Cha Cha)

(一)、樂理

牛鈴是主要樂器，以每 1 拍敲一下，1 小節敲四下「咚、咚、咚、咚」規律作響為恰恰最典型的聲響特徵。另外為歌者伴奏的樂器之一：沙鈴，總是三聲一組地為舞者伴奏，其聲「ChaCha」作響，其英文舞種遂而以 Cha-Cha-Cha 為名，中文譯為恰恰恰(臺灣人常簡化為兩字—恰恰)，爵士鼓⁵⁶打擊節奏如下：⁵⁷



(cha) cha cha

(↑整首的第一小節不必數算 Cha)

以簡譜表示如下：⁵⁸





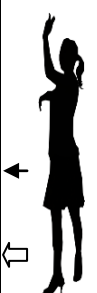




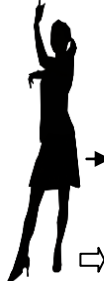


⁵⁶ 爵士鼓或稱套鼓(drum set)，是西元 1920 年代左右的出現的名詞。布袋戲後場樂師有使用套鼓做為武場伴奏，因此本文以套鼓打擊節奏為節奏範例。

⁵⁷ Mick Berry, Jason Gianni. *The Drummer's Bible: How to Play Every Drum Style from Afro-Cuban to Zydeco*. Baker & Taylor Books, 2003, P.18.

⁵⁸ 筆者依舞蹈經驗整理，同時參考註 44 五線譜。

(二)、動作描述與節奏說明

舞蹈動作順序	動作解說	節拍(第幾拍執行動作)	舞蹈動作順序	動作解說	節拍(第幾拍執行動作)
	預備，無舞步	1			
1	右足退 	2	6	左足進，但僅上一半重心，左腰壓縮 	2
2	左足進 	3	7	右足退 	3
3	右足進，臀部擺盪至右斜前方 	4 的前半拍	8	左足退，臀部擺盪至左斜後方的同時左骨盤拉高 	4 的前半拍
4	左足後夾，臀部置中 	4 的後半拍	9	右足前夾，臀部置中 	4 的後半拍
5	右足進，臀部再度擺盪至右斜前方 	1	10	左足退 	1

(三)、在臺灣的運用情形

由於地緣關係，恰恰於五〇年代開始流行於美國的舞廳及夜總會，而後散佈至世界各地。筆者發現一個有趣的現象，恰恰恰傳至臺灣，節奏算法變得與上述節奏不同，形成本土化而獨樹一格的現象。根據廖純瑩在碩士論文〈移植與內化：五、六〇年代臺語翻唱歌曲研究〉訪問黃瑞豐，拉丁舞曲傳入臺灣後，不只在音節奏方面產生了質變，連舞步都出現相互融合的情況。例如國人把從第二拍起跳的恰恰與倫巴改為第一拍起跳，關於此點，與稍後本文所提到的「每小節的數法為：1、2、3 & 4」若合符節。臺灣人自行將不同的舞種步伐結合，創造出獨特的舞種，黃瑞豐就指出：








我們這一代，把探戈跟恰恰結合在一起叫做「探恰」，把倫巴跟恰恰放在一起叫「倫巴恰」，所以很奇怪，還有「倫巴探戈」，一半倫巴一半探戈。拿這些音樂來跳舞你要跳哪一種舞都可以，有人不管放什麼音樂都跳同一種舞。

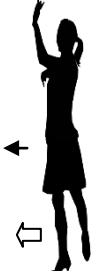








筆者另外推測，填上本國歌詞後，為了配合歌詞的詞句長度，句中的詞句與原拉丁 Cha-Cha-Cha 節奏斷點不一致所發展出來的新節奏。其改變後的節奏如下：⁵⁹

4/4 || : ○ ○ ◆◆ ○ | ○ ○ ◆◆ ○ : ||
cha cha cha cha cha

兩者的差異在於，原拉丁 Cha-Cha-Cha 節奏每小節的數法為：1、2、3、4 &，或稱 1、2、3、恰恰；而變形後的 Cha-Cha-Cha 節奏每小節的數法為：1、2、3 & 4，或稱 1、2、恰恰、恰。臺灣會跳恰恰舞蹈的人也就跳 1、2、3 & 4，動作與節拍如下：

⁵⁹ 筆者依舞蹈教學觀察整理。

原拉丁 Cha-Cha-Cha			臺灣恰恰	
舞蹈動作順序	動作解說	節拍(第幾拍 執行動作)	舞蹈動作	動作解說
0	開頭預備，無舞步	1		右足退
1	 右足退	2		左足進
2		3 的前半拍		右足進，臀部擺盪至右斜前方
		3 的後半拍		左足後夾，臀部置中
3	右足進，臀部擺盪至右斜前方	4 的前半拍		右足進，臀部再度擺盪至右斜前方
4	左足後夾，臀部置中	4 的後半拍		

5		右足進，臀部再度擺盪至右斜前方	1		左足進，但僅上一半重心，左腰壓縮
6		左足進，但僅上一半重心，左腰壓縮	2		右足退
7		右足退	3 的前半拍		左足退，臀部擺盪至左斜後方的同時左骨盤拉高
			3 的後半拍		右足前夾，臀部置中
8		左足退，臀部擺盪至左斜後方的同時左骨盤拉高	4 的前半拍		左足退

9		右 足 前 夾，臀部置 中	4 的後半拍	
10		左足退	1	結束，無舞步 (若不結束，則 從 0 號動作開 始循環)

值得一提的是，筆者從邱秋惠〈野臺歌仔戲演員與觀眾的交流〉中得知，歌仔調【送哥調】在胡撇仔戲當中是以較快速度的恰恰節奏呈現，筆者推測，這樣的處理，最早可能是受到亞洲唱片於 1960 年代出版的專輯《胡美紅典藏集 2》中恰恰節奏的【牛犁歌】所影響。臺語翻唱歌曲中的〈芬蘭的恰恰恰〉、〈相好恰恰恰〉、〈水車姑娘〉、〈懷念的播音員〉、〈內山姑娘要出嫁〉、〈綠島之夜〉、〈黃櫻桃〉、〈心心相愛〉均以恰恰曲式編寫，⁶⁰可見恰恰的特殊地位。

二、西班牙鬥牛舞(Paso Doble)

Paso Doble 原意為雙人的步伐，但一般將之命名為名班牙鬥牛舞。雖然西班牙鬥牛舞並未在臺灣蔚為舞蹈的風潮，也因為鬥牛舞進行曲的特性而無法編為歌曲而為民眾所琅琅上口，但它強烈的張力和富層次感的音樂性卻成為電影、戲劇、卡通、布袋戲非常好用的配樂選項。筆者推測，西班牙鬥牛舞舞曲無論是透過翻版代工，還是自國外進口來販賣，大約就是 1950 年代傳至臺灣。

西班牙鬥牛舞的舞曲是進行曲的一種，每小節有 2 拍，強弱對比為：

⁶⁰ 廖純瑩，《移植與內化：五、六〇年代臺語翻唱歌曲研究》，國立成功大學，藝術研究所碩士論文，2007，頁 86。

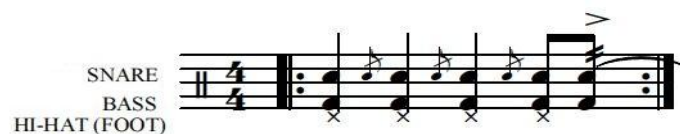
2/4 | 強 弱 | 強 弱 | 強 弱 | 強 弱 | ...

西班牙鬥牛舞最典型的舞曲為〈España Cani〉(中文譯為西班牙鬥牛士)，根據筆者觀察，近代布袋戲裡最常挪用來襯托打殺場面的也是這一首。它的曲式為三段體，分別是[A]、[B]、[C]三個段落。〈España Cani〉這首鬥牛舞曲目前在臺灣最多的運用，是在國際運動舞蹈大賽(國際標準舞比賽)中，供拉丁舞選手比賽用。脫離競技舞場合，可在坊間電影、戲劇、卡通、布袋戲當中聽見。

三、探戈(Tango)

(一)、樂理

源自阿根廷白人克里奧約民族(Creole)創始的節奏。受到歐洲(主要來自西班牙)的民間音樂影響，一些由歐洲學成歸國的音樂學院學生致力於民族音樂振興，將浪漫主義音樂和印象派音樂融合本土的印第安音樂傳統，創出具有本土精神的音樂形態。既具極特殊的節奏，又富涵歐洲與拉丁美洲音樂的氣質，一開始就傳遍歐、美，立刻被國際納為國際舞蹈比賽的項目，並擴散到民間。⁶¹雖然探戈源自於阿根廷，後為英國改編為較適合競技的4/4拍節奏形式，最常被【倒頭風入松】的掛弄樂段取來融合的典型節奏⁶²如下：



⁶¹ 朱介英，《戰後臺語歌曲的殖民想像與文化書寫 1950-1970》，國立政治大學，廣播電視研究所碩士論文，2011，頁 240。

⁶² Mick Berry, Jason Gianni. *The Drummer's Bible: How to Play Every Drum Style from Afro-Cuban to Zydeco*. Baker & Taylor Books, 2003, P.145.

以簡譜表示如下：

4/4 || : ○ ○ ○ ○**** : ||

(二)、在臺灣的運用情形

有別於英式探戈的剛健俐落，有一種既有探戈節奏風味，但跳起來又沒有英式探戈那麼複雜和用力的「慢探戈」(slow tango)⁶³漸漸在臺灣社交舞會場合受到歡迎，由於這種探戈速度較緩和，因此動作上較不費力，同時也較適合社交場合。其節奏⁶⁴如下：

4/4 || : ○ · ○ ○***** : ||

這種節奏保留了阿根廷探戈節奏「一拍半+半拍」之特徵和英式探戈最後一拍的滾奏。現今有許多大眾耳熟能詳的國、臺語流行歌曲都能聽到這樣的節奏，例如：國語歌曲〈酒醉的探戈〉、臺語歌曲〈苦酒的探戈〉等。

四、倫巴(Rumba)

發源於古巴，中速度，節奏單純中變化輕鬆，氣氛熱鬧歡悅，是寡光口(Guaguanco)的變體，在 20 年代傳入美國後被爵士樂吸收進入歐洲成為舞會舞蹈(ballroom dance)的形式。源自古巴的倫巴是所有拉丁舞中節奏最慢但風味也最煽情的舞曲，有些變形版的【風入松】如曲名為「電子琴【風入松】」(稍後將提及)中，整首貫串著倫巴節奏，觀眾們能自行想像布袋戲的角色想表現某些的性格或劇情想帶觀眾進入遐想的氣氛，別有一番風味。另外，也有日本演歌是以倫巴節

⁶³ 慢探戈(slow tango)是臺灣人根據哈巴涅拉(Habañera)「▼·▼ ▼▼」和「▼▼▼ ▼▼」的節奏特徵加以放慢所特別訂製的名詞。

⁶⁴ 謝均佩整理。

奏的形式呈現，例如《鬼谷子一生傳》中西北派金塔娘娘登場時就使用倫巴節奏的日本演歌〈馬蘭之戀〉，劇中想烘托的是這位武功高強的師太有強大的力量阻擋前來追擊的東南派敵人，給人一種「擋我者死」的氣勢。倫巴其中一種典型的節奏⁶⁵如下：

以簡譜表示如下：⁶⁶

4/4 I || : ○▽▽ ▽▽ ○▽ ○▽ | ○▽▽ ▽▽ ○▽ ○▽ : ||
 II || : ◇ • ◇ 0 ◇ | 0 ◇ ◇ 0 : ||

○、▽、◇分別是不同的打擊樂器；I 聲部裡，第一拍的後半拍為 2 個 16 分音符或 3 連音，甚至 4 個 32 分音符都是常出現的倫巴節奏。

⁶⁵ Mick Berry, Jason Gianni. *The Drummer's Bible: How to Play Every Drum Style from Afro-Cuban to Zydeco*. Baker & Taylor Books, 2003, P.10, P.37.

⁶⁶ 謝均佩整理。

第三章 流行樂曲及民謠的挪用

筆者在 227 部布袋戲⁶⁷當中找出有使用具舞曲型態的流行樂曲及民謠的劇目，把這些劇目分為三大類：恰恰節奏的民謠、西洋恰恰舞曲、其餘舞曲節奏，以下分別介紹。

第一節 布袋戲音樂符號的現代化

一、配上恰恰節奏的民謠

布袋戲影片中使用到恰恰節奏的民謠，其劇目、行當⁶⁸、劇情、動作描述、曲名，整理為下表：

表 6 民謠結合恰恰節奏的戲劇運用

編號	劇目	行當	劇情	動作描述	曲名
27	武松打虎	丑	做生意的王富大仔登場	走路、搖頭晃腦，在椅上翹二郎腿	〈丟丟銅仔〉
28	武松打虎	丑	王富大仔登場	走路、搖頭晃腦	〈丟丟銅仔〉的間奏
29	武松打虎	丑	王富大仔要帶 50 位壯丁出門做生意	走路、耍寶	〈丟丟銅仔〉，動作非常符合節奏
30	五爪金鷹	丑	恨我吃不死老祖公登場	走路	〈桃花過渡〉
31	大俠百草仙翁〈上〉	童 ⁶⁹	阿三、阿四抬黑色神祕轎登場	抬轎	〈素蘭小姐要出嫁〉
32	白賊博士爆笑劇場〈上〉		片頭曲		片頭曲，曲名不詳
33	鬼谷子一生傳	童	黑色神祕轎登場	抬轎	〈素蘭小姐要出嫁〉
34	海公小紅袍	文丑	孫成欲上朝引見海	走路	〈草螟弄雞公〉

⁶⁷ 該 227 部影音資料皆由江武昌老師多年蒐集並提供。

⁶⁸ 除了布袋戲特有的行當外，與京劇「生、旦、淨、末、丑」之行當名稱相同。

⁶⁹ 布袋戲行當「童」指個頭嬌小的孩童。

			瑞，對抗張居正		
--	--	--	---------	--	--

由表 6 中可得知，會使用到恰恰版〈丟丟銅仔〉的場合，通常是烘托丑角(即三花)登場，且其他配角搬運貨物的行進過程也會搭上〈丟丟銅仔〉的配樂。

使用到恰恰版〈桃花過渡〉，是爲了烘托老頑童「恨我吃不死老祖公」登場。有趣的是，〈桃花過渡〉原來是首描寫老牛吃嫩草、暗藏性暗示的歌曲，而在布袋戲的戲劇運用，同樣是用在常常自我嘲諷、不喜歡正經八百的丑角上，但是並沒有性暗示的成份。

有轎子出現在劇中，會直接播放臺語流行歌曲〈素蘭小姐要出嫁〉，這首歌原本是日本歌曲，後來莊啓勝填上臺語歌詞，黃三元和葉啓田都曾演唱過。之前在 1950 年代的跳舞文化有提到，臺灣有許多的歌曲是翻唱日本演歌，而日本演歌又吸收種類繁多的舞曲節奏，這首就是恰恰節奏的歌曲。歌詞當中夾雜著「嘿咻！嘿咻！攏蓋咻！」指的是工人抬轎時使力發出的喊叫聲，配到布袋戲裡抬轎的場合，讓轎子晃動得更加生動。

使用到恰恰版〈草螟弄雞公〉，是給文丑邊走路邊配的音樂，無獨有偶，〈草螟弄雞公〉與〈桃花過渡〉一樣是老與少的調戲情歌，草螟指的是蹦蹦跳跳靈活的小蚱蜢，比喻年輕少女，雞公是動作笨拙卻愛逗弄草螟的老翁。

筆者發現，這些恰恰版的民謠因爲恰恰節奏的特性（即重覆著舞曲律動），讓角色的動作都是以走路爲主；恰恰節奏的風格又屬活潑俏皮，讓角色的走路形式擺手搖腿、悠閒遊樂；這幾首民謠的旋律曲風又極富草根性而不嚴肅，行當都是丑角才會使用。

值得一提的是，樂師們在選擇配樂時，有斷章取義的現象，即僅汲取對戲劇需求有用的部份，其餘則忽略。例如〈素蘭小姐要出嫁〉這首歌的運用，樂師僅提取在他們內心定義中有用的部份—歌詞「嘿咻！嘿咻！攏蓋咻！」的情景，符合轎子出現的情境，就可以拿來使用，而不理會這首歌其它的敘事與抒情部份—面對情人要結婚，心情憂喜參半；例如〈桃花過渡〉是老與少的調戲情歌，樂師

僅取這首歌裡主角屬老頑童形象，改以演奏的方式呈現，而不採用這首歌中的年輕女子和調戲的內容。

二、西洋恰恰舞曲

下表整理出具有恰恰節奏的西洋舞曲在布袋戲的運用，列出劇團、劇目、行當和動作描述。統計可知，用在戲偶說話的同時有 1 個例子，用來配上戲偶走路有 4 個，戲偶手舞足蹈時配上西洋恰恰舞曲有 1 個，用於打鬥場面甚至讓戲偶離開手掌再拋接有 1 個，用來配上戲偶異常步態（橫著走）有 3 個。最後還有 1 個例子是由真人跳舞⁷⁰，與戲劇無關，但由此也可看出恰恰舞曲的熱場功能。

表 7 西洋恰恰舞曲的戲劇運用

編號	劇目	行當	劇情	動作描述	備註
35	驚天九龍第一集	丑	北京人暗中保護兩個徒兒到接天瀑布	說話姿態	
36	驚天九龍第一集	鬚文	半天仙告知恨左流之徒詳情後感嘆離場	走路	
37	南北風雲仇〈上〉	怪頭 ⁷¹	活殭屍施展鐵骨神功，浮現骷髏頭	左右前後搖晃、甩手甩腳	
38	南北風雲仇〈上〉	怪頭、丑	怪俠無所不被活殭屍的鐵骨神功逼殺	拋偶、打鬥	
39	大俠百草翁	童	金光兒回到東南派總部	走路	
40	大俠百草翁	老生	萬古老登場	走路	
41	明清演義：大俠百草翁	怪頭、生	赤裸的無頭怪人登場，找上西北派殺手殺殺陣	橫著走	前奏是探戈，再轉變為恰恰

⁷⁰ 此片段為廟會祝賀神祇旦辰，在戲臺前佈置數個戲偶以吸引觀眾，但並無布袋戲演出，臺上由一位女性主持人介紹穿著華麗清涼的性感女郎勁歌熱舞，準備烘托脫衣女郎登場。在脫衣女主角未上場前，這位勁歌熱舞的姑娘跳舞的音樂即恰恰，歌名為 80 年代左右紅極一時的西洋舞曲〈Cha Cha Cha〉。恰恰舞曲具熱場的功能及不可取代性可見一斑。

⁷¹ 指除了人類以外之妖怪。

42	明清演義： 大俠百草翁	怪頭	無頭怪人以佛祖金光經殺死殺殺陣後離開	橫著走	
43	明清演義： 大俠百草翁	鬚文、丑、淨	薦史俠帶大俠百草翁到世外桃源，劉伯溫回轉等待消息	走路	
44	明清演義： 大俠百草翁	怪頭	無頭怪人登場，欲抗西北派派出的三隻四不像	橫著走	
45				載歌載舞、旋轉、扭腰擺臀	脫衣舞之前的熱身舞曲，曲名為〈Cha Cha Cha〉

筆者發現之所以會配上西洋恰恰舞曲，是一種對他者(Others)的想像。因為西洋恰恰舞曲普遍用在「怪頭」，包括全身赤裸的無頭怪人、活僵屍、骷髏頭和北京人，這些戲偶的形象歸納起來都是脫離現實生活的幻想體。例如全身赤裸表示行徑開放，有如我們對外國人熱情開放、和我們並不同的想像；骷髏頭是近代新創的鬼怪造型，有別於傳統戲偶，所以配樂也不會傳統。

三、其餘舞曲

其餘舞曲節奏有探戈、倫巴、鬥牛舞、華爾滋⁷²、吉魯巴節奏，曲調內容包括北管曲牌【風入松】、國語歌曲、臺語歌曲、臺語歌曲的演奏版和日本演歌。

其劇團、劇目、行當、動作描述、節奏類型和曲名如表 8 所示：

⁷² 華爾滋雖非拉丁舞家族中的舞蹈，但無論是國、臺語歌曲、日本演歌，還是眾多東西方流行歌或樂曲，都可以發現它的足跡，其受歡迎程度可見一斑。華爾滋原為奧地利及德國南部的民間舞蹈節奏，其音樂形式稱為「圓舞曲」。分快，慢兩種，快速度稱為維也納華爾滋或快三步，拍號為 6/8；慢速度則稱為華爾滋，拍號為 3/4。18 世紀開始出現在城鎮舞會中雙人對舞，節奏中速度，雙腳交替滑行動作優雅，後進入奧匈帝國宮廷，形式自由發揮，配合當時流行的浪漫主義樂派音樂，在宮廷中大受歡迎，到 19 世紀大眾音樂發達起來，成為歐洲風靡的節奏與舞蹈，名音樂家舒伯特、蕭邦、史特勞斯父子等都創作許多華爾滋舞曲，也成為芭蕾舞的節奏。(參考自朱介英，《戰後臺語歌曲的殖民想像與文化書寫 1950-1970》，國立政治大學，廣播電視研究所碩士論文，2011，頁 240)20 世紀唱片發行後便有許多流行音樂作曲家爭相以華爾滋節奏作曲，成為流行音樂的一個主流，其節奏的音樂性表現為「強、弱、弱」。節奏為：

3/4 | ◎ ○ ○ | …
(澎 洽 洽)

表 8 其餘舞曲節奏的戲劇運用

編號	劇目	行當	劇情	動作描述	舞曲節奏	備註
46	忠孝圖	武生、淨	女巡按朱素貞領將兵赴西川查探前加密謀	展現武術、走路	探戈	【風入松】掛弄段落
47	南北風雲仇〈上〉	生	西北聯盟教會教主大風神與教眾登場	走路	倫巴、英式探戈	國語歌曲〈夜來香〉節奏由倫巴到英式探戈再回到倫巴
48	橫掃江湖—黑眼鏡某集(上)	旦	南宮珠登場	走路有身段	倫巴	臺語歌曲〈褪色的戀情〉作為背景音樂
49	橫掃江湖—黑眼鏡某集(下)	旦、武生	彭一秋與南宮珠在荒野相遇，兩人皆要找尋野書生	談話	倫巴	臺語歌曲〈褪色的戀情〉作為背景音樂
50	大俠百草翁	鬚文	註死生身受重傷	躺臥不動	探戈	臺語歌曲，歌名不詳
51	大俠百草翁	生	有子孤獨兒登場，阻擋西北派對註死生的追殺	走路	倫巴	臺語歌曲〈我要做好子〉
52	大俠百草翁	鬚文	神仙覺離場	走路	探戈	臺語歌曲，歌名不詳
53	大俠百草翁	鬚文	空空子登場	忽然出現	倫巴	國語歌曲〈我愛月亮〉
54	鬼谷子一生傳	旦	西北派金塔娘娘登場，阻擋追擊的東南派眾人	走路、展現身段	倫巴	日本演歌新美空姐妹〈馬蘭之戀〉
55	五爪金鷹一生傳		謝幕		倫巴	
56	大俠百草翁	末、怪頭	大俠百草翁以元功生出多個金兒孩童，以抗西北派殺手	舞動	鬥牛舞	西班牙鬥牛舞舞曲〈España Cani〉
57	大俠百草翁	鬚文、丑	大俠百草翁與劉伯溫登場，討論戰事	走路	稍快的倫巴	臺語歌曲，歌名不詳
58	大俠百草翁	生	鬼谷子與大俠百草翁、劉伯溫會面	走路	華爾滋	日文歌曲，歌名不詳
59	大俠百草翁	生	鬼谷子離開，前去找尋朋友萬古千年俠	一陣煙，忽然消失	華爾滋	日文歌曲，歌名不詳
60	大俠百草翁	鬚文、丑	大俠百草翁與劉伯溫返家等待鬼谷子消息	走路	稍快的倫巴	臺語歌曲，歌名不詳
61	大俠百草翁	生	鬼谷子與萬古千年俠見面，商討如何戰勝西北派	走路	華爾滋	日文歌曲，歌名不詳

62	大俠百草翁	生	鬼谷子回東南派詢問「一氣化九身」之武功	一陣煙，角色往下降	華爾滋	日文歌曲，歌名不詳
63	大俠百草翁	鬚文、丑	大俠百草翁與劉伯溫登場	走路	吉魯巴	
2	金臺傳	武生	黑風嶺大王澹飛豹要去南山閒遊	走路	恰恰、探戈	戲偶在【風入松】本體段落正常地走路，在掛弄時扭腰(掛弄的節奏既像恰恰，又像探戈)
20	鋒劍春秋	怪頭	赤腳大仙登場	走動	恰恰、吉魯巴	【風入松】掛弄段落是慢恰恰，回到本體段落是吉魯巴再到掛弄段落又回到慢恰恰
41	大俠百草翁	怪頭、生	赤裸的無頭怪人登場，找上西北派殺手殺殺陣	橫著走	探戈、恰恰	西洋樂曲，前奏是探戈，再轉變為恰恰

第二節 恰恰類歌曲的隱喻

從上一節的資料整理可以發現，恰恰節奏在所有拉丁節奏中不僅最常使用，且其搭配不同曲調時，也產生不同的符號意義。表 9 是針對恰恰類歌曲在布袋戲中的運用，做整理與說明：

表 9 恰恰類歌曲的戲劇運用

曲名	戲劇運用	說明
丟丟銅仔	三花搖頭晃腦、翹腳，或一群三花搬貨	草根性的本土曲調跟三花角色非常搭配
桃花過渡	經常自嘲的逗趣老翁登場	選取〈桃花過渡〉中「老牛吃嫩草」的風趣老翁性格
素蘭小姐要出嫁	轎子出現	歌曲中有抬轎子的吆喝聲
草螟弄雞公	三花走路	歌曲旋律加上恰恰節奏讓三花的步態更為愉快
西洋流行舞曲	非人類的怪物出現	對「他者」的想像：鬼子出現就用洋鬼子的東西來搭配

恰恰節奏的戲劇運用多用於走路和從甲地移動到乙地的場合，若以概念隱喻理論來解釋，作為來源域的恰恰節奏可以映射到各種角色、各種情況的「行動」（目標域），如下圖所示：

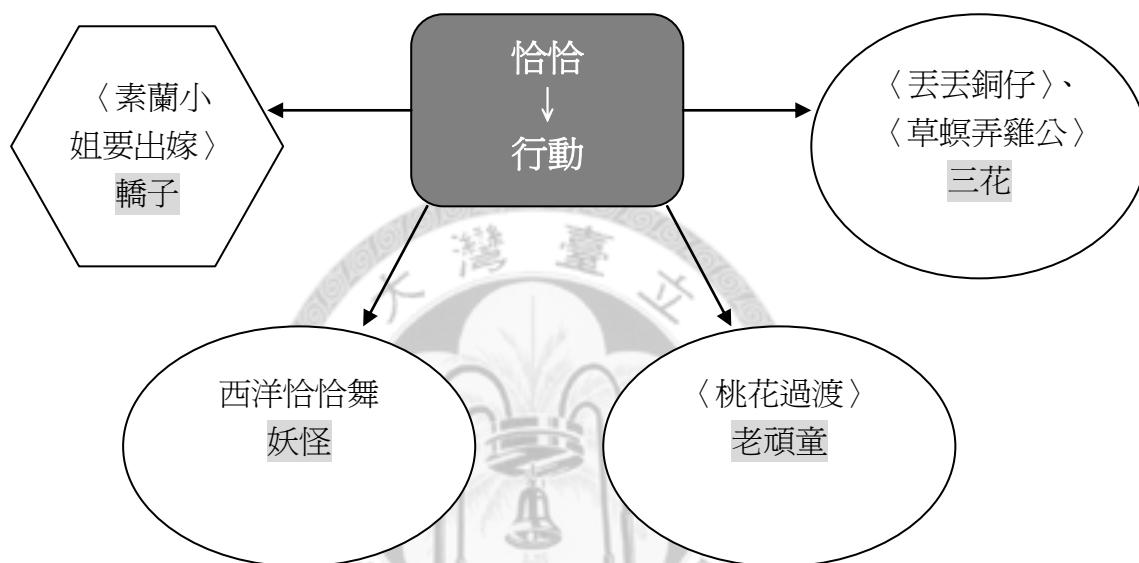


圖 1 恰恰節奏的代表概念與戲劇運用之間的關係

圖 1 中白色箭號為第一層次的映射，黑色箭號為第二層次的映射。該圖的概念隱喻有兩個層次，在第一層次中，恰恰節奏為來源域、「行動」為目標域；在第二層次，恰恰與不同曲調結合之後，可以再映射至不同角色與不同情況的行動過場。經過恰恰節奏的民謠和恰恰舞曲的襯托，人物和情節可以變得更加具體。

第三節 其它舞曲節奏的隱喻

除了恰恰之外，其他舞曲節奏的隱喻也各具特色，以下就本章第一節提到的表 8 其餘舞曲節奏的戲劇運用加以說明。

將英式探戈節奏植入【風入松】掛弄段落，運用的場合比較嚴肅。推測可能

是因為英式探戈的節奏風格聽起來剛勁俐落，因此用來襯托武術的展現。如編號 46 的劇目《忠孝圖》中，英式探戈節奏的【風入松】出現在女巡按朱素貞帶兵將前往西川一地的劇情中。該段落以三尊戲偶代表眾多兵將，此三尊戲偶耍棍、打拳及拋偶翻滾，與此同時的過場配樂就是英式探戈節奏的【風入松】。英式探戈富斷點及重覆滾奏的特色⁷³，與戲偶展現武術的畫面相當搭配。

編號 47 的劇目《南北風雲仇》中，反派西北聯盟教會的教主大風神登場時所搭的配樂很明顯可聽得出是國語歌曲〈夜來香〉。國語歌曲〈夜來香〉原先是倫巴節奏的歌曲，布袋戲後場樂師用爵士鼓搭配傳統樂器，原本以倫巴節奏襯底，但是到了教主將要入座之際，樂師馬上將背景律動改換成英式探戈（旋律不變），入座完畢再變回倫巴節奏。這顯示出布袋戲樂師臨場反應靈活，且懂得將背景律動換成「愛恨分明」的英式探戈而非其它柔軟或歡愉的節奏，巧妙點染出該角色（教主）在登座時所展現的威嚴與權勢。

編號 48、49 的劇目《橫掃江湖黑眼鏡》中，只要是其中一女性角色南宮珠登場，就配上臺語流行歌曲〈褪色的戀情〉。臺語歌曲〈褪色的戀情〉（詞/曲：黃敏）是江蕙《世紀金選》專輯（1998 年發行）中收錄的一首歌曲⁷⁴，歌詞如下：

為你醉過才知影 愛你有外深
為你哭過才知影 對你付出真實的愛情
啊 啊 過去的戀情已經變甲冷冰冰 命運註定 美夢難成
為什麼為什麼為什麼 擱再想起 褪色的戀情

歌詞裡描寫女性情傷，曾經用情至深但感慨過去的甜蜜已變質，愛情不再重來。劇中南宮珠是一位女配角，她帶著丫鬟苦苦尋找另一角色野書生的出現，此劇情雖為主要劇情的旁枝分節，但江蕙的歌聲配上倫巴的節奏，反而讓觀眾對這段劇情印象深刻。歌詞與劇情頗為相符，因此播放這首歌曲，確實為她增添幾分楚楚可憐的氣質。

⁷³ 詳見本文第二章第三節拉丁節奏內容簡介「探戈」部份。

⁷⁴ <http://blog.roodo.com/muzikland/archives/2165553.html>

編號 50《大俠百草翁》裡，代表好人一方的一位鬚文角色—註死生受了重傷，最後死在友人夜夜愁的懷裡。在註死生瀕死之際的配樂安排上，樂師將臺語歌曲旋律以臺灣探戈節奏⁷⁵貫串的演奏，使用在「鬚文」這個行當上。由於臺灣探戈的一拍半特色較英式探戈閒散，用在需要氣定神閒的鬚文身上頗有穩重成熟的效果。筆者雖然查不出此演奏曲的曲名，但其小調的哀傷氣息，正可襯托此角身受重傷、慘遭逼殺的情景。

編號 51《大俠百草翁》裡，性情古怪、但偶爾會幫助正派人物的男子—有子孤獨兒擁有特定的主題曲—〈我要做好子〉。這首倫巴節奏的臺語流行歌曲〈我要做好子〉（詞/曲：林煌坤）是歌手禹黎朔《我要做好子》專輯（1982年東尼唱片發行）中收錄的一首與電影《我要做好子》同名的歌曲⁷⁶，歌詞如下：

聽見陣陣水流聲 親像地怨嘆阮運命
啊七逃人總是歹名聲 阮的心情誰人知影
阮嘛是有志氣 阮嘛是想要做好子
人生的路途 阮嘛是知影愛打拼
希望你了解 了解阮的心內
給阮勇氣給阮信心
茫茫的黑暗路 心內嘛知影不通行
細漢無人痛 大漢才來做歹子
阮的心情誰人知影

歌詞描寫黑社會浪子回頭的心情，但是有子孤獨兒這個角色的形象是個背著一個娃娃到處流浪助人的中年男子，歌詞的意境顯然與該角色無關，但筆者推測有可能是歌名〈我要做好子〉的其中一字「子」與這個角色背著的「子」雷同，這令筆者進一步發現，布袋戲樂師們在配樂選擇上有時會有以片段代替全部的現象。而倫巴的節奏僅具讓角色走起路來更加流暢自如些的功能。

⁷⁵ 有別於英式探戈肅殺的氣勢，臺灣探戈較為放鬆和搖曳：| : * • * * * : | 。
謝均佩整理。

⁷⁶ <http://www.wretch.cc/blog/KuoHuan/11758748>

編號 53《大俠百草翁》裡，有一位正派的要角空空子，他是東南派(正派)的中流砥柱，武功高強且氣質穩重，他其中幾次登場時的配樂是國語歌曲〈我愛月亮〉。國語歌曲〈我愛月亮〉是以倫巴襯底的演奏版呈現，這首倫巴速度有點快，讓人想跟著搖曳但又得把動作加快才跟得上。快的倫巴造成的情緒是愉快流暢的，用在空空子(鬚文)這位東南派的壯年男子身上，顯得有些怪異，但似乎也因此讓人更加注意該角色。

日本演歌〈馬蘭之戀〉在布袋戲中的運用，是直接播放日本藝人新美空姐妹 1969 年的唱片，這首歌曲原是原住民的歌曲，日治時期日本人聽到原住民歌曲〈馬蘭之戀〉將之改編成演歌形式，配上倫巴的節奏，再傳回臺灣。此曲的倫巴節奏加上演歌的唱法，用於布袋戲旦角身上似乎呈現出異國女性的特殊風情。例如編號 54《鬼谷子一生傳》中，這樣的配樂被拿來襯托戲裡一位反派的女性角色—金塔娘娘登場，這位金塔娘娘配合著倫巴的節奏展現身段，再加上演歌唱腔的氣質與反派娘娘「一出手就能置敵人於死地」的威武形象頗為相配。另外，在某些情況下，稍快的倫巴演奏曲也會拿來當做主題與主題之間的過門，例如編號 57《大俠百草翁》裡大俠百草翁正要與劉伯溫會面的過場樂段。有時這種稍快的倫巴演奏曲也會在劇終時被拿來當片尾曲，例如編號 55《五爪金鷹一生傳》落幕時，就直接播放稍快的倫巴演奏曲做為片尾曲。

編號 56《大俠百草翁》某一打鬥片段所使用的西班牙鬥牛舞曲在稍後會另外說明，因此暫不贅述。

華爾滋節奏的日本歌曲被運用在特定「生」的行當，例如《大俠百草翁》一劇裡，凡是有鬼谷子出現，就一定會聽到這個配樂。鬼谷子是東南派(正派)的領導人物，文武雙全且極具智慧是他的特色，他被賦予一首特定之華爾滋節奏的主題曲，可說是一種程式化的表現，也是布袋戲劇場中對於華爾滋節奏的創意詮釋。這首華爾滋出現於編號 58、59、61、62，這些都是鬼谷子登場或離場的過場片段。

吉魯巴節奏是樂師們的最愛，樂師的現場演奏或多或少、有意無意、或明顯

或模糊地都有敲打出此節奏。它「澎搭澎搭」的特質讓同樣也是 2/4 拍的傳統曲牌【風入松】容易與其融合，由於打擊方法簡單，其餘非【風入松】的曲子也可以輕易配上吉魯巴的節奏。例如編號 63《大俠百草翁》裡大俠百草翁與劉伯溫一起登場，2 人正在走路時就配上輕快的吉魯巴，吉魯巴的速度與人類走路的步態速度類似，且這樣的節奏容易讓觀眾感染到愉悅的氣氛。本文舉此例是因為此片段較其它隱約出現吉魯巴節奏的片段為明顯許多。用在「大俠百草翁」這個丑角的身上，更能襯托出他總是老神在在、危難之際還不忘說笑來娛樂大眾的性格。

混合使用探戈和恰恰於【風入松】掛弄段落，通常是襯托主角遊山玩水的心情，掛弄時戲偶扭腰擺臀，看起來真的在跳舞，配合上舞曲再適合也不過了。例如編號 2《金臺傳》的主角澹飛豹前往南山遊玩的旅途中，邊走，邊配如此味道的【風入松】。

編號 20《鋒劍春秋》裡赤腳大仙是非人類的神仙，祂登場時用的是【風入松】，在本體時用吉魯巴的節奏，掛弄用恰恰的節奏，這樣的搭配可以將舞曲的特性發揮地淋漓盡致。戲偶在吉魯巴演奏同時走路動作正常，姿態也較高；恰恰演奏同時就手舞足蹈，位置移動緩慢，將戲臺當作舞蹈表演空間，展現快樂的情緒。

編號 41《大俠百草翁》裡有一個赤裸的無頭怪人，為了幫助東南派(正派)而找上西北派(反派)的殺手一殺殺陣。觀眾一看他登場就知道他是非人類的妖怪，因此樂師也很有巧思地使用西洋樂曲。西洋恰恰舞曲的前奏先以探戈節奏出現，讓觀眾已有「將會看到戲偶跳舞」的心理準備。此外，在主角施法打鬥的場面中，外國樂曲〈西班牙鬥牛士〉(España Cani)以新穎的姿態出現在劇中，本文的下一節將做詳細的影音分析。

綜上所述，表 10 是流行樂曲與民謠戲劇運用的總整理：

表 10 流行樂曲與民謠的戲劇運用

歌名	節奏類型	戲劇運用	說明
夜來香	倫巴+探戈	教主大王登場的氣勢	氣勢由輕鬆倫巴轉變為凌厲的探戈
我愛月亮	倫巴	鬚文	角色與配樂反差大
褪色的戀情	倫巴	感情受創的女性	歌詞符合角色的處境
馬蘭之戀	倫巴	會武功、有威嚴的娘娘	演歌氣質符合角色地位
臺語歌曲演奏版	臺灣探戈	鬚文受重傷或離場	改變氣氛，但不脫離鬚文的文雅
【風入松】掛弄	英式探戈	武生比畫武術	剛勁、炫技的動作與英式探戈節奏符合
日文歌曲	華爾滋	小生玉樹臨風地登場或離場	華爾滋增添輕飄飄的感覺，配合噴乾冰
樂師演奏曲	吉魯巴	風趣的三花登場行走	有軍樂風格的吉魯巴，讓三花走起路來較為神氣
西方舞曲	鬥牛舞	法術變出魂魄在戰鬥	鬥牛舞風格剛健，三段曲式剛好配合三個魂魄出現

國語歌曲〈夜來香〉在同樣旋律的情形下，由倫巴轉為英式探戈，再由英式探戈再轉回倫巴，以及曲牌【風入松】掛弄樂段中置入英式探戈節奏，回到本體則去掉英式探戈節奏，以傳統面貌呈現。由於英式探戈的節奏特性使然，當它搭配戲偶的動作時，觀眾可能會覺得這個角色具有「剛健」的氣質，這樣的音樂隱喻，可以用概念隱喻理論來解釋，如圖 2 所示：

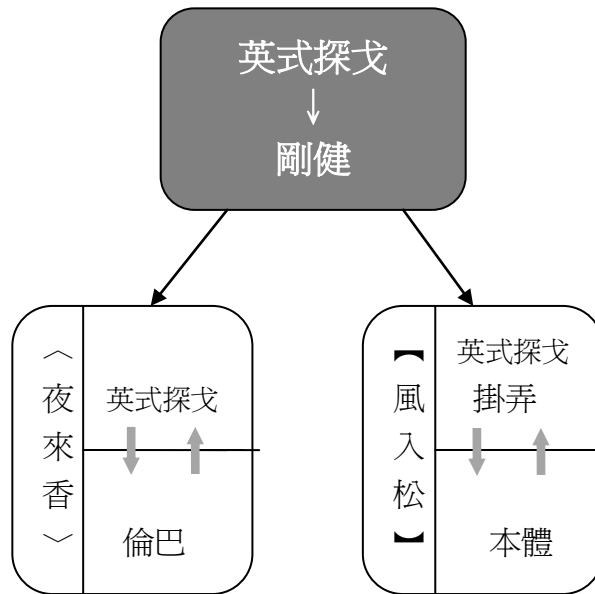


圖 2 英式探戈概念置入民謠與曲牌的方式

圖 2 中白色箭號為第一層次的映射，黑色箭號為第二層次的映射。該圖的概念隱喻有兩個層次。在第一層次中，英式探戈為來源域、剛健氣質為目標域，而英式探戈再以背景律動的方式分別結合〈夜來香〉和【風入松】，映射至教主和武生，這兩個角色可視為第二層次的目標域。值得注意的是，〈夜來香〉的探戈與倫巴和【風入松】的探戈掛弄與傳統本體皆可以切換（如圖 2 的灰色箭頭所示），兩者皆以英式探戈的置入與抽離作為氣氛的轉換，藉由背景律動的對比，應可更加凸顯英式探戈的剛健氣質。

第四節 鬥牛舞與布袋戲鬥法程式的結合


以上所述的拉丁節奏，都以背景律動點染角色情緒，樂曲的段落形式並未與劇情發展緊密結合。本節的主題：鬥牛舞，其三段體曲式跟布袋戲中的鬥法程式有巧妙的搭配，因此特別獨立出來進行討論。

鬥牛舞曲風肅殺剛強、氣勢凝重，節奏上以一個 8 分音符加兩個 16 分音符的動機往上堆疊，給人一種壓迫感。曲式上，鬥牛舞曲是 ABC 三段體，層次

感由 A 堆疊到 B，由 B 再堆疊到 C，戰鬥感節節升高。布袋戲樂師利用這個特色，將它挪用為劇中兩人鬥法的配樂。本文學《大俠百草翁》為例，劇中大俠百草翁以元功連續生出三個金兒孩童，以對抗西北派殺手，樂師似乎意識到鬥牛舞曲的三段式，剛好可以分別襯托三隻相繼出竅的魂魄，同時，魂魄舞動的節奏與音樂節奏的拍點非常符合。表 11 是《大俠百草翁》鬥法片段的影音分析：


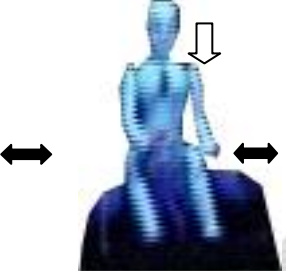




表 11 《大俠百草翁》鬥法片段的影音分析

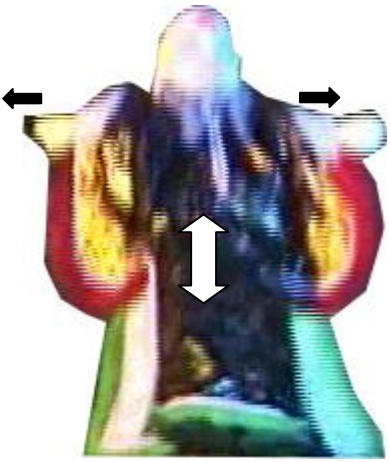
	舞蹈動作順序	動作解說	樂曲的拍點 ⁷⁷ (執行動作的時機)
1		第一隻魂魄(金兒孩童)從大俠百草翁的後方由下而上漸出	樂曲 A 段第 7 小節的第 1 拍

⁷⁷ 參照附錄中的西班牙鬥牛舞樂譜。

2		<p>魂魄完全出現後騎到大俠百草翁的雙肩上方，之後左右搖晃</p>	<p>A 段第 17 小節的第 1 拍</p>
3		<p>魂魄從大俠百草翁的雙肩飛離並快速向上抽</p>	<p>A 段第 23 小節反覆的第 1 拍</p>
4		<p>從大俠百草翁上空飛離，向觀眾的右邊飄去(右邊象徵敵方所在之處)</p>	<p>A 段第 27 小節的第 1 拍</p>
5		<p>第二隻魂魄從大俠百草翁的後方由下而上漸出</p>	<p>樂曲 B 段開始，第 28 小節的第 2 拍</p>

6		魂魄突然往上飛	第 35 小節的第 1 拍
7		魂魄騎到大俠百草翁的雙肩上方	第 36 小節的第 1 拍
8		魂魄從大俠百草翁的雙肩飛離並面向觀眾的右方	第 55 小節的第 1 拍
9		從大俠百草翁上空飛離，向觀眾的右邊飄去	第 57 小節的第 2 拍

10		繼續飄離	第 62 小節的第 1 拍
11		第三隻魂魄從大俠百草翁 的後方由下而上漸出	樂曲 C 段開始，第 66 小節的第 1 拍
12		魂魄飛離並面向觀眾的右 方	反覆第 64 小節的第 1 拍
13		魂魄在抖動的同時稍微轉 向觀眾了一下	第 73 小節的第 1 拍
14		直接向右方飄去	第 83 小節的第 2 拍

15		大功告成的定點動作：雙臂張開、姿態略顯高些、面向觀眾在拍點上振了一下（亮相）	整首樂曲的最後一個音（第 93 小節的第 1 拍）
----	---	--	---------------------------

〈España Cani〉重覆著「*** ***」節奏為動機，讓劇中魂魄從大俠百草翁身上緩緩上升的動作更加分段確實，讓人體會到大俠百草翁生出這些金孩兒所需的功力得非常深厚，而不是一下子就從體內輕易飛出；每小節一強一弱的特色能提示觀眾這些魂魄是來勢洶洶地去奮勇殺敵；其風格壯烈的旋律使劇情的氣氛愈發凝重；ABC(三段式)曲式剛好符合三隻不同顏色的魂魄；樂句層層堆疊而無重覆使人感受到劇情的敘事性以及快喘不過氣來的氣勢。有趣的是，西洋音樂〈Españó Cani〉置入笑容可掬的大俠百草翁與人打鬥的場面上，又形成一股在觀眾的後置心理中好笑、好玩、看好戲(看丑角使出渾身解數脫困的模樣)的感覺。

第四節 棲於身的體現認知

無論是上述的恰恰或鬥牛舞，音樂節奏並非只是在時間中展開的聲響型態，它更引起了身體的律動共鳴，並進一步讓觀眾感受到相應的氣質與情緒。黃宣範在論及語言認知時指出，第一代認知科學著眼於抽象的符碼運算，而第二代認知科學則強調棲於身的體現認知（embodied cognition）⁷⁸。本節將借用語言認知的身體理論，審視音樂舞蹈在角色塑造及情緒表達上的隱喻模式。

⁷⁸ 黃宣範，〈棲於身的體現認知〉，《語言與認知》，臺北：臺大出版中心，頁 343，2009。

一、從概念隱喻理論來解釋身體律動的認知

概念隱喻理論(CMT)是認知語言學的知識領域裡一個重要的理論，雷可夫和詹森在《我們賴以生存的譬喻》一書中主張：隱喻立基於我們的身體經驗，而這個身體經驗提供了一個進一步理解的基礎。再加上概念隱喻理論認為：如果我們能理解我們在身體方面的實質經驗，我們就可以挑選出部份的經驗，並把它們當做一個統一的不連續體。換句話說，我們會採用這些身體的特性當成來源域，去理解抽象的概念，而這個抽象的概念就是目標域。⁷⁹

人們在理解和溝通時經常仰賴身體的經驗與感覺，在觀賞布袋戲時也不例外。觀眾看到戲裡角色隨舞曲節奏扭動，自己的身體也會想跟著動起來，就算沒有，至少也會感受到氣氛的變化。筆者發現，只要有布袋戲音樂中有掛弄出現，操偶師傅就會將戲偶的動作壓得比平常姿態低，一脫離掛弄段落，則恢復平常較高的姿態。身體動作和舞姿的高度會影響觀眾的理解，這可以用「空間方位譬喻」來解釋：

RATIONAL IS UP ; EMOTIONAL IS DOWN (理性/理智是上；感性是下) [...]在我們文化中，人自覺高高在上地操控動植物及其所處的自然環境，是人類獨特的理智能力，使人類居於其他動物之上並控制萬物。於是，「操控是上」(CONTROL IS UP)為「人是上[居上位]」(MAN IS UP)以及「理性是上」(RATIONAL IS UP)提供了一個基礎。⁸⁰

依據筆者的舞蹈經驗，像跳芭蕾舞、華爾滋舞這類風格偏向優雅的舞蹈，動作技巧總是需要「抽高」，整體動作高度也確實較高，這與其發源地如高加索、日耳曼的民族的優越感有關，他們可能覺得自己是理性的、總站在「上面」俯看他人；至於像恰恰這類風格偏向玩樂、熱情的舞蹈，動作技巧反而較偏重扭腰擺臀，整體動作姿態偏低。拉丁民族的個性確實較為浪漫感性，不在乎是否站在高

⁷⁹ 雷可夫·喬治(Lakoff, George)、詹森·馬克(Johnson, Mark),《我們賴以生存的譬喻》(*Metaphors We Live by*)，周世箴譯注，臺北：聯經，2006。

⁸⁰ 雷可夫·喬治(Lakoff, George)、詹森·馬克(Johnson, Mark),《我們賴以生存的譬喻》(*Metaphors We Live by*)，周世箴譯注，臺北：聯經，2006 頁，36-37。

處理性地看待他人，他們感性地吃、感性地玩、感性地生活，因此發展出來的舞蹈也較感性。對於布袋戲觀眾而言，戲偶姿態壓低並變化出各樣誇張可愛的動作，尤其應該以身體共鳴來感受情緒。

二、從概念融合理論來解釋身體律動的認知

概念融合理論(blending theory)也是認知語言學裡的一個重要理論，它發展自「概念隱喻理論」(CMT)並修正這個理論。概念融合理論認為，人類在理解隱喻時，不是只將概念從來源域(source domain)單向地映射到目標域(target domain)，而是主動將概念整合和混合，且概念之間會互相連線聯結，再產生出新的意義。

將概念融合理論應用到音樂與舞蹈中，可以為身體的知覺、舞姿的類型、舞曲的律動感、不同情緒等元素提供了一個解釋。我們如何將舞姿、舞曲攪拌在一起而衍生出不同情緒的框架，其焦點在於，不同的元素有其空間(space)，不同的數個空間可以交互越界去互相映射(mapping)，進而產生出新的意義。映射是指我們進行概念譬喻或融合時，由來源域成份與目標域成份之間的一組概念對應(conceptual correspondences)來描述。以下用概念融合理論畫出「融合圖」(blending picture)，說明原本一首輕快動感的恰恰舞曲中，舞蹈動作與恰恰的律動節奏整合起來所混成的空間，而這個空間即舞蹈和音樂所造成的情緒：

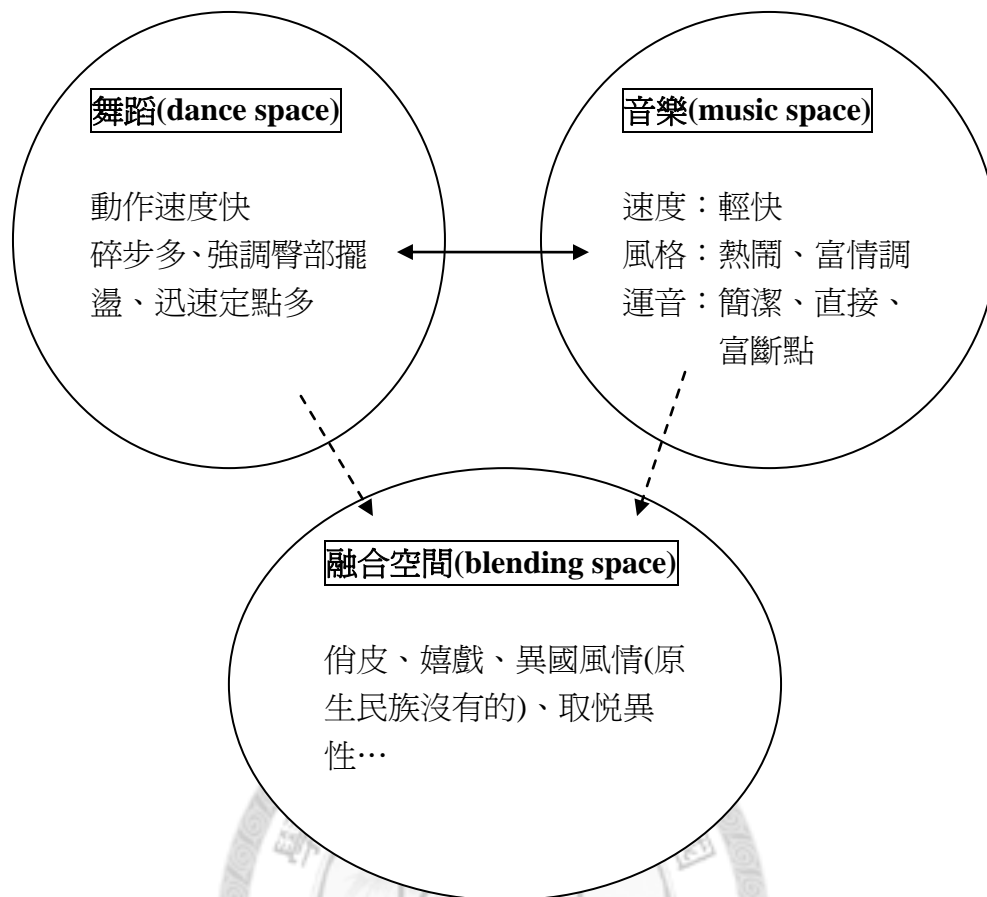


圖 3 舞蹈動作與恰恰的融合及隱喻

若要說明鬥牛舞與布袋戲鬥法程式的結合，我們必須先理解：西班牙鬥牛舞無論是節奏、旋律、風格或是舞蹈動作上想傳達的感覺，講究的是一種「殺氣」，以此作為一種鬥牛舞與布袋戲鬥法所共有的概念，可得出以下的融合圖：

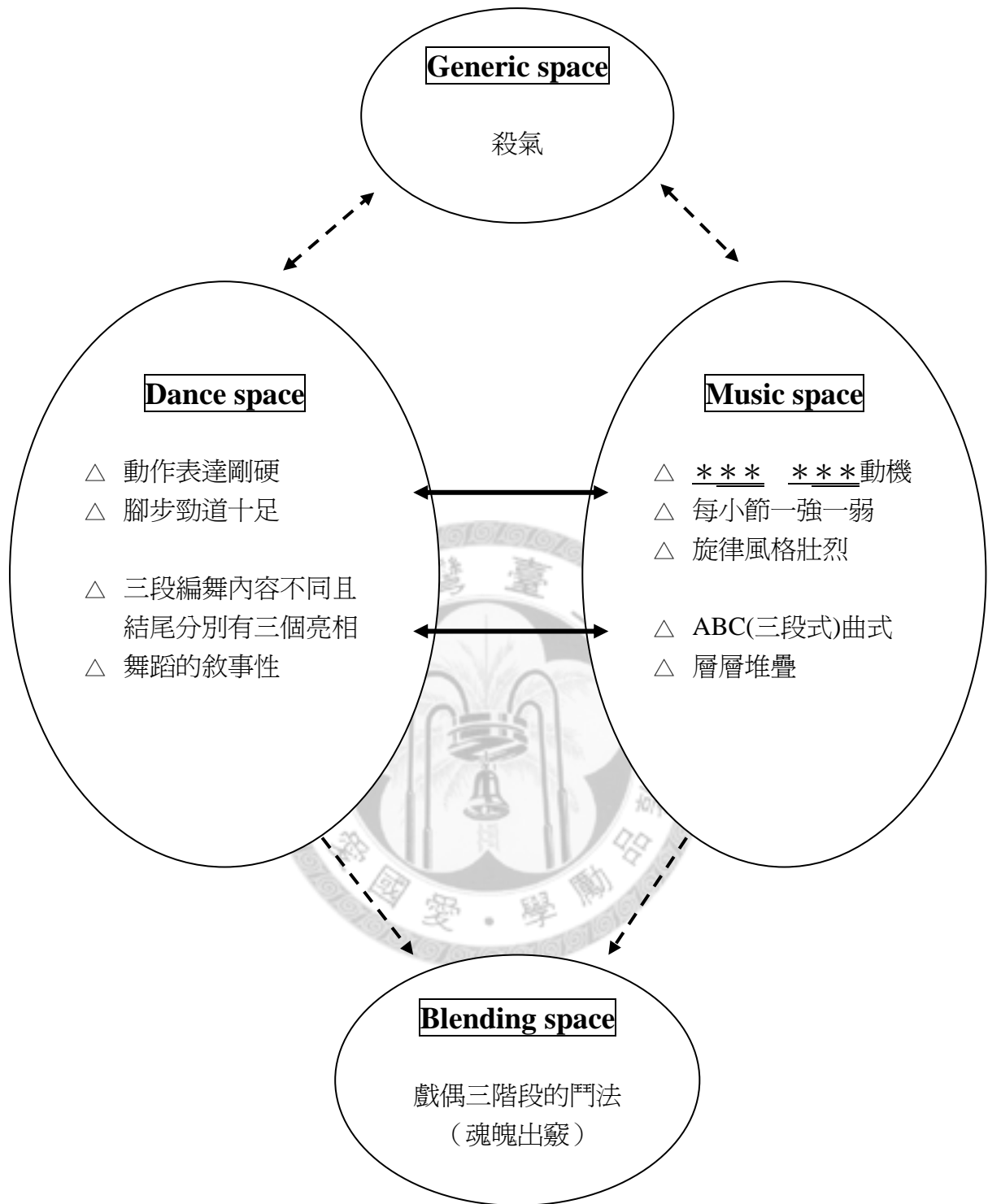


圖 4 鬥牛舞音樂與舞蹈的融合及隱喻

圖 4 當中舞蹈空間(dance space)與音樂空間(music space)共同想表達的意境是「殺氣」，因此最上方的通用泛型(generic space)為殺氣。

音樂空間與舞蹈空間二者之間會互相映射，由於鬥牛舞音樂節奏動機接踵而

來，且速度很快，使人似乎找不到機會換氣，遂產生戰鬥的激昂情緒，舞蹈動作的設計也會較剛硬；根據樂曲的三段式曲式，三段舞蹈的內容都不同，且在 A 段的結尾會有第一種定點動作以表結束 A 段，B 段結尾有第二種定點動作，C 段有第三種且第三種最重要也停留最久；鬥牛舞樂曲每小節 2 拍的表現是「強、弱、強、弱」地循環，象徵軍隊踢正步時也是喊「一、二、一、二」地行進，舞蹈步伐在走路的時候會仿造軍隊行進以表達不服輸的氣勢；西班牙鬥牛舞曲的旋律大部分是有壯烈犧牲意味的小調，時而轉為大調象徵凱旋勝仗，時而轉回戰況激烈的小調，由於源自西班牙的一首舞曲，因而民族色彩濃厚，跳舞時的情緒必然凝重嚴肅；樂曲的三段旋律皆不重覆，花樣翻新、層層堆疊，舞蹈必須因應旋律來設計劇情，以符合音樂的敘事性。

音樂與舞蹈互相映射後，又帶著共同的意境：殺氣，故能融合出布袋戲裡三階段鬥法的情節設計。劇中戲偶的動作被相融的意境牽引著，觀眾能感覺施法戲偶使盡吃奶的力氣設法戰勝，也能感覺魂魄從施法者的元神出竅，煞費周章。再者，雖然戲偶表情不能變化，甚至施法的主角面帶微笑，但根據舞蹈、音樂與意境的相融，觀眾所見到的戲偶便彷彿不是在微笑，而是使盡全力搏鬥，這是因為人們在概念隱喻或概念融合時不只是用肉眼在看戲，同時也張開雙耳、讓舞曲節奏「棲於身」，讓記憶中的鬥牛舞情境與當下的布袋戲表演彼此交融，以體會鬥法時層層升高的殺氣。

第四章 北管曲牌【風入松】與恰恰的結合

上一章分析了流行樂曲及歌謠如何與拉丁節奏結合，以及這些音樂在布袋戲中的運用，本章則將討論的重點移至北管曲牌【風入松】與恰恰的結合。跟晚近的流行樂曲及歌謠相比，北管曲牌【風入松】有著數百年的歷史傳承，在融合拉丁節奏上似乎是包袱沉重，改革不易。因此，北管曲牌【風入松】並非讓全曲配上恰恰的背景律動，而是在樂句之間的罅隙騰出一個空間（掛弄），讓恰恰節奏插入、迴旋、舞蹈，並藉此營造出有趣的音樂對比及身段變化層次，這也成為中西合璧的成功曲例。

第一節 傳統曲牌【風入松】

傳統音樂、戲曲有所謂的板腔體⁸¹及曲牌體⁸²，崑曲、南管屬於曲牌體，其唱腔由曲牌連綴而成。究竟什麼是曲牌？傅雪漪在〈試談戲曲音樂的曲牌體與板腔體〉當中對曲牌做的定義如下：

曲牌是傳統填詞製譜用的曲調名之總稱，它們原來只是某一首歌曲內容的標題，後來再用這個樂曲的曲辭格式和唱腔，去描寫歌唱其它內容，完成為不同的曲牌了。⁸³

因此，曲牌是按一定曲詞規律和腔格調韻所組成的曲調名總稱。【風入松】做為眾多曲牌之一，最早可追溯到崑曲，經由數百年戲曲藝術的融合淬煉，以板腔體為體材的京劇及北管也保存了【風入松】這個曲牌。以下簡單介紹【風入松】

⁸¹ 《中國大百科全書·戲曲卷》：「板腔體，戲曲音樂的一種結構形式，它以一對上下樂句為基礎，在變奏中突出節拍節奏變化的作用，以各種不同的板式如三眼板、一眼板、流水板、散板等的聯結變化，作為構成整場戲或整齣戲音樂陳述的基本手段，以表現各種不同的音樂情緒。」

⁸² 《中國音樂詞典》：「曲牌體，戲曲音樂的一種結構形式，又稱聯曲體或曲牌聯綴體，即以曲牌若干折(出)，即由若干套曲牌構成曲牌聯套結構，由唱賺諸宮調經過雜劇南戲的發展與提高，至顯曲達到成熟階段。」

⁸³ 傅雪漪，〈試談戲曲音樂的曲牌體與板腔體〉，《復興劇藝學刊》第 25 期，頁 98，1998。

在不同劇種中的音樂演變及戲劇使用。

一、崑曲

【風入松】的曲式結構分三小段，每一小段由上句及下句所組成。《集成曲譜》⁸⁴當中記載的【風入松】計有《琵琶記·掃松》四支、《荆釵記·女祭》四支、《千鍾祿·搜山》五支和《風箏誤·拒姦》二支。以下樂譜 1 舉《荆釵記·女祭》第三支⁸⁵的本體部份為例，用簡譜表示以說明崑曲曲牌【風入松】的曲式與特色。

荆釵記·女祭(第三支)

小工調

(老旦唱)

$\frac{2}{4}$	<u>6 6</u> <u>i 6</u>	<u>5 65</u> 3	<u>35 6</u> <u>6 i6</u>	<u>5 6</u> 5	<u>5 2</u> <u>1 3</u>
	如何	教 我	免 嗟	呀，	我 這
6	<u>1 2</u>	<u>2 1</u> <u>3 2</u>	<u>1 2</u> <u>1 1</u>	<u>1 2</u> 3	<u>1 1</u> <u>2</u>
	老 景	憑	誰。 年 華	老 邁	難 移
<u>3 3</u> <u>1 22</u>	<u>11 2</u> <u>2165</u>	<u>6 1</u> <u>65 0</u>	<u>0 6</u> <u>5 6</u>	<u>5 3</u> <u>5</u>	
	步 旦 夕 間 (有)	誰 來	看 顧 (噫!)	(恨) 只 恨	他 們
6	<u>3 5</u>	5 6	6 <u>i 65</u>	<u>3512</u> <u>2 32</u>	<u>1</u>
	繼 母，	逼	他 嫁，	葬 魚	腹。

樂譜 1 《荆釵記·女祭》第三支

此曲第一句的最後一個字「誰」的音高由 Do 轉為 Re，我們稱第一句的落音

⁸⁴ 王季烈、劉富樑同撰，《集成曲譜》，臺北市，學藝，1981。

⁸⁵ 王守泰，《崑曲曲牌及套數範例集(南套·上冊)》，上海：上海文藝出版社，1994，頁 811。

爲 Re(樂譜中第一個框起來的音)；第二句的最後一個字「顧」的音高由 La 轉爲 Sol, 第二句的落音就是 Sol(樂譜中第二個框起來的音); 第三句的最後一個字「腹」的音高爲 Do, 落音即爲 Do(樂譜中第三個框起來的音)。這些落音都是曲牌中較固定的部分。

崑曲【風入松】有一個特色爲切分節奏。從《荊釵記·女祭》第三支的譜面上看，第一句「嗟」的 La、第二句「移」的 Do、第三句「們」的唱音 Mi，都是切分音。這些音會使觀眾原先內心架構好的固定律動遭到破壞，而產生向前推進、尋求穩定的動勢，這正是切分節奏的功能與特色。

【風入松】在崑曲中經常偏向襯托負面情緒。王守泰提到：

在傳統崑曲中，【風入松】樂調氣氛悲痛淒涼，多用在不愉快的場合傾吐蓄積的怨恨情緒，或用於相互責難和數說的對話〔...〕由於字少腔長，在聲腔上更增加沉痛的樂感。⁸⁶

二、京劇

京劇中的器樂曲統稱爲曲牌⁸⁷，其中有部分曲牌是從崑曲吸收而來的。京劇曲牌的功用有配合動作、渲染情節、製造氣氛、吸引觀眾等，根據劇情或表演的需要，大致使用的場合類型可分爲隆重的典禮儀式、群眾性的偉大場面、長時間的舞蹈或只用作表現戲劇內容的時候、省略不必要的念白和動作。⁸⁸

京劇裡以唢呐演奏的【風入松】，出自崑劇《千忠戮》〈搜山〉一折。⁸⁹雖然原先崑曲曲牌【風入松】有許多不同的腔格調韻，但京劇僅取〈搜山〉中【風入松】的音樂內容，廣泛使用在各種過場，例如發兵、回操、回山、行軍等，因此，【風入松】變成只用來烘托場面氣氛的純器樂曲，與崑劇中經常表達淒涼情緒的運用大不相同。京劇【風入松】的曲式與崑曲雷同，只是省略了唱詞。

⁸⁶ 王守泰，《崑曲曲牌及套數範例集(南套·上冊)》，上海：上海文藝出版社，1994，頁 812。

⁸⁷ 蔣菁，《中國戲曲音樂》，北京：人民音樂出版社，1995，頁 282。

⁸⁸ 吳春禮、張宇慈，《京劇曲牌簡編》，北京：中國戲劇出版社，1983，頁 10。

⁸⁹ 吳春禮、張宇慈，《京劇曲牌簡編》，北京：中國戲劇出版社，1983，頁 82。

三、北管

【風入松】在北管鼓吹樂中的使用相當頻繁，應用的場合大致可分成開場、鬧臺的鼓吹音樂、戲劇或儀式的過場音樂、陣頭出陣的行進音樂。⁹⁰

北管曲牌【風入松】的種類繁多，如【正管風入松】、【土管風入松】、【凡字風入松】、【緊風入松】、【古路風入松】、【新路風入松】、【倒頭風入松】……等。其中【倒頭風入松】主要用在布袋戲或歌仔戲後場，偶爾在排場中也可以聽到。北管【風入松】的各種變體經常是將【正管風入松】經過旋宮⁹¹並轉變調式而產生，例如凡字管的【倒頭風入松】，它的大吹全閉為「工」音（即 Mi 音），若是五馬管的【倒頭風入松】，它的大吹全閉為「合」音（即低音 Sol 音）。若是以【倒頭風入松】在布袋戲裡所襯托得角色行當來區分，又可分為文、武、三花、慢、五馬，以及較特別的西樂【倒頭風入松】⁹²。

如前所述，【風入松】的曲式結構分三小段，無論是崑曲、京劇、北管，還是布袋戲中融合拉丁節奏的版本，這個三段體的架構並未改變。北管【風入松】的一個特徵在於「掛弄」，也就是在每一個段落結束後可以插入固定音型，根據劇情需求即興發揮。北管【風入松】在演奏時經常花費許多時間在掛弄，回到曲牌「本體」的時間反而較少。

由於【倒頭風入松】是近現代布袋戲經常使用的配樂，樂譜 2 分別列舉崑曲《荊釵記·女祭》第三支【風入松】、京劇【風入松】、大吹全閉為 Mi 的北管【工管風入松】（新路）、大吹全閉為低音 Sol 的北管【倒頭風入松】及筆者採自盧守重在《臺灣民俗戲曲音樂》〈風入松系列〉第 4 張專輯第 12 首錄製的〈【倒頭風入松】〉本體部份，顯示其五種版本的對照樂譜，以利比較：

⁹⁰ 潘汝端，〈北管散牌【風入松】之探源及其實際應用〉，《藝術評論》第 14 期，頁 209，2003。

⁹¹ 旋宮指以宮音為代表的主音之改變，因主音一變，調高便隨之變化。例如一首樂曲可任用西洋樂理所指十二個半音為主調音來進行移調，但仍保持原樂曲之調式。

⁹² 潘汝端，〈北管散牌【風入松】之探源及其實際應用〉，《藝術評論》第 14 期，頁 208，2003。

崑曲
《金釵記》 | 6 6 i 6 | 5 6 5 3 | 3 5 6 6 i 6 | 5 6 5 | 5 2 1 3 |

京劇
《搜山》 | i i | 3 5 | 5 i 6 5 | 3 5 | 5 3 2 |

北管
(新路) | 1 1 | 3 5 | 3 6 5 | 3 2 5 | 5 1 2 |

北管
(倒頭) | 1 2 | 3 5 | 5 3 2 | 1 2 | 2 i 6 5 |

盧守重
倒頭風入松) | 6 1 5 | 5 6 1 | 1 2 6 | 6 1 2 3 | 7 6 |

崑 | 6 1 2 | 2 1 3 2 | 1 2 1 1 | 1 2 3 | 1 1 2 |

京 | 1 2 | 2 1 3 | 2 3 2 | 3 5 3 | 2 1 2 |

北
(新) | 3 1 2 | 2 3 5 | 2 3 2 | 3 3 2 | 3 1 2 |

北
(倒) | 6 i 5 | i 5 6 | i 6 5 | 6 i 5 | i 5 6 |

盧 | 5 3 | 3 6 | 1 6 | 6 1 2 | 6 5 |

崑		<u>3 3</u>		<u>1 22</u>		<u>112</u>		<u>2165</u>		<u>6̣ 1</u>		<u>6̣5 0</u>		<u>0 6</u>		<u>5 6</u>		<u>5 3</u>		<u>5</u>	
京		<u>3 2</u>		<u>1 1</u>		<u>2 1</u>		<u>2 1</u>		<u>6̣ 1</u>		<u>5</u>		<u>5 5</u>		<u>3 3</u>		<u>5 3</u>		<u>5</u>	
北 (新)		3		<u>1 3</u>		<u>1 2</u>		<u>1</u>		<u>6̣ i</u>		<u>5</u>		<u>5 1</u>		<u>6 5</u>		3		<u>3 5</u>	
北 (倒)		i		<u>5 i</u>		<u>5 6</u>		<u>5</u>		<u>3 5</u>		<u>2</u>		<u>2 5</u>		<u>3 2</u>		<u>1 3</u>		<u>2 3</u>	
盧		<u>5 3</u>		<u>3 2</u>		1		<u>6̣ 1</u>		<u>3 5</u>		<u>2</u>		<u>2</u>		<u>2</u>		3		<u>7 6</u>	

崑		6		<u>3 5</u>		5		6		<u>i 65</u>		<u>3512</u>		<u>2 32</u>		<u>i</u>			
京		<u>6 i</u>		<u>5 3</u>		<u>5 i</u>		<u>6 5</u>		<u>3 2</u>		<u>5 3</u>		<u>2 1</u>		<u>2</u>		<u>i</u>	
北 (新)		<u>6 i</u>		5		1		2		3		<u>2 1</u>		<u>1 2</u>		<u>5</u>		1	
北 (倒)		1		2		3		<u>2 3</u>		1		2		<u>2 2</u>		<u>6 i</u>		5	
盧		5		1		<u>2 3</u>		<u>7 6</u>		5		<u>6 5</u>		<u>3 5</u>		<u>6 1</u>		5	

樂譜 2 崑曲、京劇、北管、布袋戲【風入松】曲牌本體的比較

由於第五個版本—盧守重，《臺灣民俗戲曲音樂》〈風入松系列〉的〈【倒頭風入松】〉是省略掉筆者所採完整樂譜裡的掛弄樂段，因此要在這裡說明對照樂譜上的小節進度分別是完整樂譜裡的第幾小節。對照樂譜上前 7 個半小節為筆者所採完整樂譜⁹³的第 9 至 16 小節第 1 拍；對照樂譜上的第 8 小節的後 1 拍至第 13 小節為完整樂譜的第 36 小節至 41 小節的第 1 拍第 1 個音符；對照樂譜上的第 14 小節至最後一小節為完整樂譜的第 63 小節至第 69 小節第 1 拍第 1 個音符。

從對照譜上看來，崑曲【風入松】、京劇【風入松】、北管新路【風入松】、【倒頭風入松】，旋律和節奏的相似處歷歷可見，至於第五個版本盧守重錄製〈【倒頭風入松】〉的加花、裝飾音較多，呈現出較為不同的面貌。崑曲、京劇、北管新路【風入松】，其段落尾音(即落音，於譜中標 ˘ 處)的順序同樣皆為 Re，再來是 Sol，最後是 Do；北管倒頭的【風入松】和布袋戲【風入松】則先是 Do，再來是 Re，最後是 Sol。

第二節 「掛弄」的音樂分析與即興原理

如前所述，【風入松】曲牌本體分為三段，每段的落音即「入破」處，也就是進入「掛弄」的地方。在崑劇中，若遇到曲牌中間插入身段表演，其掛弄的方式是中止唱腔旋律，轉入鑼鼓「抽頭」，以「小鑼抽頭」為例，鑼鼓經如下：

2/4 || : 台 另台 | 另台 乙另 : ||


北管鼓吹樂中的掛弄，除了鑼鼓反覆演奏固定的節奏，另外還加入了旋律性的嗩吶吹奏頑固音型，以吹打合奏的音樂來為不同的舞蹈或武術身段伴奏。保有旋律的持續性這個特色，對於布袋戲戲偶的演出十分重要，吹打合奏的連續旋律

⁹³ 於附錄一。

掛弄，能讓表情和身段發揮有限的戲偶表現出生動的情緒。

具有旋律的掛弄有一定的規則，它是依據準備入破時的主要尾音或落音進行變化，即興遊走，但不管怎麼遊走，都是繞著該骨幹音迴旋。當運用到「大介」（大鑼、小鼓、通鼓、響盞、大鈔、小鈔）時，基本節奏為「匡七 七七 匡七 七七...」，遇到掛弄時，則以大鑼的切分音為特點，聽起就會變成「匡 匡 七 匡 一」。當然，不同地區發展出的節奏型還是會有些許的不同。當運用到「小介」（小鈔、響盞和頭手鼓）時，鑼鼓經則為「才台 才台...」一般而言，小介不會出現在掛弄，因為一進掛弄，大介的編制就會出現。

北管鼓吹樂中的掛弄旋律具有一定的規則，茲舉原凡字管（大吹全閉音當「工」音）【風入松】（又稱為【倒頭風入松】）為例，其簡譜如下：⁹⁴



北管
(倒頭)

	1	2		3	5		5	3	2		1	2		2	i	6	5					
	6	i	5		i	5	6		i	6	5	5		6	i	5	6		i	5	6	
	i	5	i		5	6	5		3	5	2	2	5	3	2		1	3	2	3		
	1	2		3	2	3		1	2		2	2	6	i	5		5					

樂譜 3 【倒頭風入松】簡譜

樂譜 3 的入破處(即譜中標 \checkmark 的地方)分別為第 8 小節的 Do、第 13 小節的 Re 和最後一小節的 Sol，落音即 Do、Re 和 Sol。若要進行掛弄，第一個掛弄的機會是從第 8 小節 Do 開始，圍繞著 Do 進行即興掛弄；第二個掛弄的機會是從第 13 小節 Re 開始，圍繞著 Re 進行即興掛弄；若尚需第三個掛弄，從最後一個音 Sol 開始，圍繞著 Sol 進行即興掛弄，然後視需要伺機結束。

⁹⁴ 潘汝端，〈北管散牌【風入松】之探源及其實際應用〉，《藝術評論》第 14 期，頁 224，2003。筆者將譜例 2-4 改記為簡譜。

究竟現今可聆聽到的錄音版本當中，樂師們在掛弄中即興出怎樣的風貌？筆者挑選了由盧守重錄製的《臺灣民俗戲曲音樂》第 4 張專輯第 12 首【倒頭風入松】，進行胡琴聲部的採譜與分析（完整採譜參見附錄一）。完整樂譜共有 219 小節，其三個樂段重覆三次，因此該 219 小節包含了 9 段本體與 9 段掛弄。由於其中的落音與掛弄原理大同小異，故舉前 50 小節為例以便解說。

倒頭風入松

採譜：謝均佩

The image displays a musical score for the piece '倒頭風入松' (Dǎotóu Fēng Rù Sōng). The score is written in a single system with ten staves, each beginning with a measure number (4, 7, 10, 13, 16, 19, 22, 25). The notation is in treble clef with a 2/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes, often beamed together, with various articulations such as slurs, accents, and trills. The piece is characterized by its repetitive structure, with the first 50 measures shown here representing the beginning of the first cycle.

樂譜 4 盧守重錄製的【倒頭風入松】胡琴聲部前 50 小節

筆者發現，實際採譜的第 3 小節相當於原【倒頭風入松】簡譜之第 1 小節。第 16 小節第一拍的 Do 進入掛弄（第一次入破），自此開始重覆並變奏（繞著 Do 打轉的頑固音型），直至 36 小節才回到曲牌本體，落弄期間共出現了 7 次 Do。

實際演奏部份在 41 小節的第 1 拍，又到了第二次入破處，此後落弄又以 Re 為背景主幹音，繞著 Re 打轉。

筆者發現【風入松】掛弄變奏時的特徵如下：節奏及長度可隨意更改、延展；旋律可偏離骨幹音很多，但一定會回到骨幹音；保留許多切分音；旋律多所重覆，但在重覆中求變化；整體速度有輕快、忙碌的氣質。另外觀察演出時後場配合前場的方式，一旦有前場有念白出現，後場音樂馬上將音量轉弱，多以跳音演奏，等念白結束後再將音量轉強、回到圓滑奏。

筆者分析盧守重錄製的《臺灣民俗戲曲音樂》第 10 張專輯第 7 首〈阿哥哥【風入松】〉(完整採譜參見附錄二)，以了解臺灣中部民俗樂師吸收外來文化之後，其旋律安排有何變化。此曲共分四聲部—電吉他、殼仔弦、木魚和爵士鼓，以旋律聲部為例，先分析電吉他、再分析殼仔弦的第一次掛弄部份（第 6 小節至第 14 小節）。

第一個發現是：掛弄中有模仿爵士樂之應答 (call and respond)。第 6 小節第 3 和 4 拍開始至第 9 小節，由電吉他負責骨幹旋律及呼叫 (call)，第 10 小節至第 13 小節第 1 和 2 拍，由弦仔負責骨幹旋律及回應(respond)。這是過去傳統北管【風入松】所沒有的現象。

第二個發現是：本曲例具備迴繞特質，無論音符如何細碎，皆有回歸主軸音 Do 的動力與方向性。

第三節 【恰恰風入松】在布袋戲中的運用

北管布袋戲演出時，後場樂師經常將同一曲調的【風入松】透過快慢、長短、管門、配器、裝飾音等變化，表現各類風格。例如給旦角用的配樂使用細軟綿密的【五馬風入松】、武俠對打時需要激烈的【武打風入松】、丑角動作或對話滑稽逗趣時需要【三花風入松】、戲偶上下場或疾速行進時需要快速的【過場風入松】

等。⁹⁵

戰後，臺灣人民漸漸有機會見識甚至學習西方的通俗舞蹈，接觸到許多拉丁舞曲節奏風格的音樂，而唱片與電影的宣傳，也具有一定的影響力。諸如此類的遠因與近因，使布袋戲後場樂師加入了變奏的新元素與靈感，或者說是因應觀眾們的品味轉移，於是，具拉丁節奏的【風入松】就在樂手與觀眾的相互影響下誕生了。

觀察發現，在 1980、1990 年代之後的布袋戲中使用【風入松】曲調有現代化的趨勢，為因應劇情的需求，節奏的變化尤為明顯，戲中偶爾能聽到拉丁節奏的風貌。雖然拉丁舞曲的類型有恰恰、森巴、倫巴、吉魯巴、探戈等，但最常被布袋戲後場或參與錄音的樂手們選來做為變奏素材者，乃是恰恰的節奏。筆者在 227 部布袋戲⁹⁶當中找出共 12 部劇目和樂師演奏的現場錄影裡為【風入松】置入恰恰節奏的片段（共計 20 個片段）。這 12 部布袋戲的劇團、劇目、運用的行當、配合的劇情以及角色動作，詳見附錄四。傳統後場加爵士鼓演奏恰恰的片段共有 5 段，純傳統後場而無爵士鼓演奏恰恰的片段有 1 段，其劇團、劇目、運用的行當、配合的劇情以及角色動作的描述，詳見附錄四。

【風入松】置入恰恰節奏的戲劇功能，牽涉到舞蹈與音樂之間的相互對應關係。一般而言，音樂速度愈快則舞蹈動作愈快，樂曲中的運音愈長，對動作由快到慢或由慢到快的變化性愈大，反之愈小；運音愈長，舞姿所佔空間較大，反之只能在小範圍做律動。恰恰舞曲平均每分鐘演奏 30 小節，速度是快板，演奏時樂器的運音多為短促簡潔，斷音多。當臺灣布袋戲樂師在戲裡演奏出【恰恰風入松】時，為配合屬性為快速和斷點運音的恰恰節奏，操偶師傅會如何讓這些戲偶的動作符合節奏和劇情呢？茲舉華洲園布袋戲團演出的《鋒劍春秋》為例，試作分析。劇中描述孫臏大破秦兵，眾徒弟歡慶，故有較多的舞蹈表演。

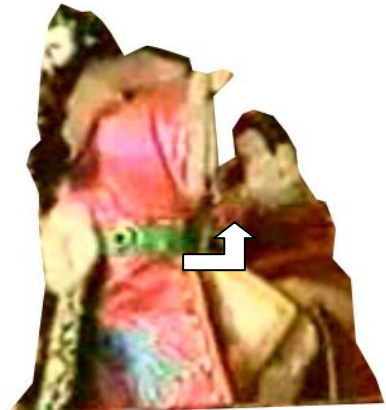
⁹⁵ 徐雅玫，〈臺灣布袋戲之後場音樂初探〉，國立師範大學，音樂研究所碩士論文，2000。

⁹⁶ 該 227 部影音資料皆由江武昌老師多年蒐集並提供。

表 12 《鋒劍春秋》片段影音分析

	劇照	動作	音樂
1		<p>兩個戲偶一前一後走路，保持一定的距離，行進動作正常</p>	<p>【風入松】本體部份，尚未進入掛弄部份(無恰恰節奏)</p>
2		<p>走在後的戲偶在拍點上輕輕碰撞走在前的戲偶</p>	<p>掛弄開始，恰恰節奏從此展開。第 2 小節第 1 拍</p>
3		<p>碰撞完之後彈開</p>	<p>第 1 拍到第 2 拍之間</p>

4		<p>走在後的戲偶再度碰撞走在前的戲偶；之後每 1 拍皆如 2、3 號動作，以此類推重覆舞蹈</p>	<p>第 2 拍</p>
5		<p>在後的戲偶加重碰撞程度，停留時間稍久使定點姿勢更加明顯</p>	<p>掛弄到第 4 小節的第 1 拍</p>
6		<p>不再分開，在後的戲偶反而向前攙扶在前的戲偶</p>	<p>第 2 拍</p>
7		<p>扶好之後往後拉</p>	<p>第 3 拍</p>

8		繼續後拉至在前的戲偶站好；之後回復正常走路離場	第 4 拍，再演奏 2 小節恰恰節奏之後掛弄結束，進入曲牌本體
---	---	-------------------------	---------------------------------

該劇以兩個丑角代表眾徒弟，他們歡欣鼓舞地走路，以逗趣的撞擊和扑倒動作恣意耍寶。上表呈現【風入松】掛弄段落融入恰恰節奏，操偶師傅有意識地將戲偶動作配上恰恰節奏，造成歡快的情緒與輕鬆的氣氛。至於不具恰恰節奏的本體部分，動作與音樂並無刻意搭配。

另一個例子是〈蔣幹盜書〉，這個片段是描述蔣幹（文丑）要過江拜訪周瑜。

表 13 〈蔣幹盜書〉片段影音分析

	劇照	動作	音樂
1		正常地走路，手腳動作不大	【風入松】本體部份，尚未進入掛弄部份，無恰恰節奏

2		<p>走路方式改變，在拍點上強調伸出手臂與腿，動作較大地向前行</p>	<p>掛弄開始，恰恰節奏從此展開。第 1 小節的第 1 拍</p>
3		<p>更加強調定點動作，並把身體高度壓低。頭往左看，右手左腿對稱同時伸出</p>	<p>第 2 小節的第 1 拍</p>
4		<p>伸出左手右腿</p>	<p>第 2 小節的第 3 拍</p>

5		<p>換邊，伸出右手左腿。此後持續左手右腿、右手左腿交替在每一拍點上。</p>	<p>第 2 小節的第 4 拍。一直到第 8 小節皆持續重覆 4 號和 5 號動作</p>
6		<p>右轉一圈，姿態升高</p>	<p>介於第 8 小節到第 9 小節回復到本體之間</p>
7		<p>回復到正常走路，身體不再壓低，幾乎有點騰空</p>	<p>第 9 小節進入本體第 1 拍</p>

上表呈現戲偶動作與音樂的配合，戲偶在走路時手舞足蹈，讓過江的過程顯得妙趣橫生，操偶師傅將戲偶動作精準地搭配恰恰節奏，用伸手伸腿的方式加上恰恰輕鬆愉悅的特性，傳達出戲偶不急不徐、輕鬆自在的情緒。與本體段落比起來，有恰恰節奏的掛弄段落看起來比較興高彩烈，本體段落的戲偶動作看起來比較正經謹慎。

綜觀北管曲牌【風入松】與恰恰的結合，曲牌本體與掛弄的切換所造成的有趣對比，為此一中西音樂合璧的特徵。恰恰節奏僅發生於【風入松】的掛弄，想表達的意境是「滑稽」、「好笑」、「好玩」，此際的音樂與舞蹈會緊密配合，樂曲速度的快慢規範著動作的快慢，運音的斷連會影響動作的頓挫，配器組合則傳達出不同的韻味，舞蹈動作隨之配合。其中運音方式與舞蹈動作互依互存，樂器運音簡潔，動作就隨之俐落快速，舞蹈動作敏捷而停留定點多，也會讓樂師將運音改為短促。當掛弄結束，音樂回到曲牌本體，戲偶動作又變成正常的走路，這樣的樂舞融合與段落對比，使得戲偶的表演更加凸出、富於層次。

雖然【風入松】中的拉丁節奏以恰恰節奏最具代表性，但是恰恰節奏在【風入松】掛弄中聽起來也有點類似醒獅團敲鑼打鼓的節奏，即使如此，筆者仍然推測這些節奏是受到西方音樂傳入的影響，並不是來自於醒獅團，以下列舉三項理由：

(一)、司鼓打出西方拉丁節奏

從 227 部劇目當中筆者發現 5 個片段可明顯聽出武場司鼓者的打擊法是西方拉丁節奏的打法，茲採譜《鋒劍春秋》和《南賢山九龍神火柱》當中一小片段的節奏如下：

噴呐
 殼仔弦
 三弦
 響盞
 小鈔
 爵士鼓

This system contains the first three measures of the score. The instruments are arranged vertically from top to bottom: 噴呐 (Soprano Saxophone), 殼仔弦 (Guzheng), 三弦 (Sanxian), 響盞 (Xiangzan), 小鈔 (Xiaocao), and 爵士鼓 (Drum). The time signature is 4/4. The notation includes melodic lines for the wind and string instruments, and rhythmic patterns for the percussion. A double bar line is present at the end of the first measure.

This system contains the next three measures of the score. It continues the melodic and rhythmic development from the first system. The notation for the 噴呐 and 殼仔弦 shows more complex melodic lines, while the 三弦 and 響盞 provide harmonic support. The 小鈔 and 爵士鼓 continue their rhythmic patterns. A double bar line is present at the end of the second measure.

樂譜 5 《鋒劍春秋》中的【恰恰風入松】片段

吊鬼子

殼仔弦

木魚

爵士鼓

樂譜 6 《南賢山九龍神火柱》中的恰恰演奏曲片段

此 2 首的共同點是爵士鼓的聲部都敲出恰恰的背景律動，且從爵士鼓譜顯示，它的演奏方式是接近西方鼓手的打法。

(二)、戲偶的步伐配合恰恰節奏

在眾多恰恰節奏的【風入松】中，許多片段的戲偶被操偶師傅有意識地操縱

搭配恰恰的節奏，這些動作有邁開大步向前走、忽進忽退地走動、抖動、搖頭晃腦、仰著身抬著頭前行、轉圈換方向再前進、左右肩交替劃半圓帶動身軀前行、伸單腿擺定點姿勢後再前行，尤其是伸單腿擺定點姿勢後再前行，此動作與恰恰的舞蹈動作原理相符。

(三)、盧守重有意識地使用曲名

盧守重在《風入松系列》專輯中有意識地使用拉丁舞的名稱，雖然曲名與拉丁節奏並非完全相符，但從音樂內容和曲名的對照，卻可看出他刻意融合拉丁節奏與【風入松】以製作錄音的用心。以下表 14 是盧守重所命之曲名與音樂內容的對照：

表 14 盧守重專輯曲名與音樂內容對照

第 10 集 《風入松系列》		
Track	曲名	音樂內容
2	三花風入松	掛弄時有恰恰節奏
7	阿哥哥風入松	從頭到尾以恰恰節奏貫串，殼仔弦與電吉他的相互應答手法與爵士樂類似
第 16 集 《民俗風入松系列》		
Track	曲名	音樂內容
3	電子琴風入松	從頭到尾以倫巴節奏貫串，胡琴旋律具廣東味，以電子琴伴奏

筆者分析了【阿哥哥風入松】的樂譜，發現在打擊聲部可找到恰恰節奏的特色（完整樂譜參見附錄二）：

阿哥哥【風入松】

採譜：謝均佩

記譜：彭威皓

電吉他

殼仔弦

響棒/木魚

天巴雷/曼波鼓

爵士鼓

3

樂譜 7 《阿哥哥風入松》前 2 小節

框框標示了恰恰舞曲的背景律動，分別為第 1 拍、第 2 拍、第 3 拍、第 4 拍前半拍和第 4 拍後半拍（請參照第二章第三節）。由所有框起來的部份可知，

恰恰節奏貫穿《阿哥哥風入松》，「阿哥哥」的曲名應屬誤植。⁹⁷

另外值得一提的是，這套錄音的第 10 集《風入松系列》第 5 首雖曲名為《風入松慢》，但電吉他從頭到尾都是倫巴節奏的運音方式；同張第 1 首《風入松變奏曲》雖不具拉丁節奏，但有合成鋼琴伴奏並有多處華彩，看得出刻意使用不同的曲名來區隔傳統的【風入松】；第 16 集《民俗風入松系列》的第 5 首雖曲名為《風入松慢》，但掛弄時出現探戈的節奏。



⁹⁷ 如此誤植，有可能是意識到恰恰節奏是外來而非傳統的節奏，因此隨意安上一個新潮、有舞蹈意識型態的名字。據受訪者編號 1 號和 2 號表示，1950 年代投機者樂團其中一張專輯名稱就叫《阿哥哥》，投機者樂團受歡迎的程度的確會影響週邊行業某些方面的決策。

第五章 結論

自 1950 年代以降，多種西方通俗舞曲傳入臺灣，造就了布袋戲音樂的駁雜面貌。今天，在一齣布袋戲裡可以聽到崑曲數百年來在民間繁衍的曲牌【風入松】，也會聽到加入西式樂器並改變掛弄節奏的【恰恰風入松】；可以聽到眾多鄉土臺語歌謠、國語流行歌、日本演歌、各式西洋舞曲等，也會聽到各種舞曲節奏在背景持續律動。臺灣布袋戲吸收外來音樂的菁華，並將它融匯、拼貼，形成混雜、包容、開放的現代風貌。

本研究對於臺灣布袋戲中的拉丁節奏，主要有以下三點觀察：

一、音樂符號的程式化

流行歌曲與民謠結合了舞曲節奏之後，產生一種活潑、歡快的音樂特性，負有熱場、烘托情緒的功能，於是音樂符號便可指涉特定的情節與角色，例如赴會的行動過場、慶祝勝利的歡快場面、丑角登場、抬轎過場。另外，有些歌謠的背景或歌詞內容會被選擇性挪用，例如〈桃花過渡〉的調戲含意能夠暗示戲臺上「恨我吃不死老祖公」的角色性格，然而，這並不意味著〈桃花過渡〉被精準地拿來指涉此角色的好色性格，而是以恰恰節奏強調這個角色的詼諧氣質。至於在有轎子出現的過場播放〈素蘭小姐要出嫁〉，此曲被斷章取義的部份是「嘿咻嘿咻...」的轎伕吆喝聲。甚至，華爾滋節奏的日本歌曲被用來襯托玉樹臨風的「生」，具有拉丁節奏的西洋舞曲被用來襯托怪模怪樣的「雜」，布袋戲樂師在配樂選擇性急遽增加的情形下，舞曲音樂符號的程式化也是創意十足。

二、鬥牛舞音樂與劇中鬥法場景的融合

鬥牛舞曲的曲風肅殺剛強、氣勢凝重，以一個 8 分音符加兩個 16 分音符的動機往上堆疊，讓人感到越來越強的壓迫感，再加上鬥牛舞曲的 ABC 三段曲式，層層堆疊，因此布袋戲樂師將它他用來當作三隻魂魄出竅時的鬥法配樂，操偶師傅讓戲偶的舞動與節奏完全同步，並在 C 段最後一個音，讓施展法術的主角定格亮相，與鬥牛舞的 ending pose 有異曲同工之妙。這個例子符合概念融合理論的隱喻模型，也就是在呈現殺氣之際，讓音樂與戲劇的內在段落彼此呼應，產生情緒堆疊的效果，戲偶的亮相既標誌著段落的結束，也與鬥牛舞的表演若合符節。

三、【風入松】的舞曲變體有規則可循

崑曲曲牌即有在斷句處插入鑼鼓以表演身段的處理，而北管曲牌的掛弄便是這個傳統的延續。【風入松】與恰恰的結合僅發生於掛弄，本體段落若要放入舞曲節奏，多是選擇恰恰以外的節奏。【風入松】的掛弄具有迴繞於落音的特質，這個特質讓每四拍為一循環的恰恰節奏可以輕易置入，與曲牌本體的傳統旋律形成對比。恰恰節奏一旦出現，特殊的運音與音色馬上改變氣氛；故中西合璧的【恰恰風入松】，能讓丑角的動作有更多的變化與層次。

根據本研究所倚重的概念混合理論，布袋戲觀眾可以將戲偶動作與拉丁節奏整合在一起，體會劇中角色的情緒。單單只看戲偶動作而不聽音樂，只能感覺戲偶在動作而不知劇裡要傳達的情緒；若是戲偶的舞蹈動作與配樂毫不相干，也達不到戲劇效果。由於舞蹈與音樂能夠表現的情緒既細膩又具體，因此兩者的協調搭配便格外重要。

筆者最後必須要強調的是，戲偶動作與拉丁節奏的混合，還必須考慮到臺灣當時的社會脈絡。1950、1960 年代的政治環境之下，舞曲和跳舞被貼上諸多負面標籤：以跳舞為休閒娛樂就是不務正業、荒廢功課，舞廳是聲色場所，會鼓勵

浪費奢侈，以舞會友（異性朋友）就是沉迷風花雪月，削弱「反共復國」的意志力，這些都是不愛國的表現。當種種負面標籤如滴水穿石般進入民眾對於跳舞的觀感，某些拉丁節奏也成了布袋戲中襯托「不正經」角色的配樂。在將中西音樂「斷章取義」後所混融出來的新式音樂符碼，讓一些拉丁節奏產生新的意涵，而恰恰節奏遇上布袋戲傳統曲牌所產生的鮮明對比，更讓操偶師傅得以發揮演技。

布袋戲藝人在嘗試運用【恰恰風入松】、鬥牛舞曲、流行歌曲……之際，必然關心觀眾的反應；而當這些音樂漸漸形成程式，也表示其符號指涉已然被不少觀眾所認可。由於拉丁節奏的滲入，臺灣的布袋戲體現了有別於其他傳統戲曲的西方身體律動感，其戲劇運用則反映了異於西方的本土觀點。後殖民主義學者 Homi K. Bhabha 在《文化的定位》中指出，文化混雜的結果是各種元素的再發聲或轉譯，其轉變的價值在於挑戰並質疑兩邊的詞語和邊界⁹⁸。臺灣布袋戲中的拉丁節奏，正可與上述的後殖民論述相互印證。

本文討論了臺灣布袋戲在現代化過程中的一些現象，聚焦於拉丁樂舞及其映射的戲劇角色與情境。筆者十分幸運，在資深戲曲工作者江武昌先生的同意下，取得 227 部布袋戲影片作為研究材料；但另一方面，即使這樣的資料已算相當龐大，從中找出 74 段有拉丁節奏的影片段落，或許仍有所遺漏。再者，就戲曲後場運用之規律及變化性而言，最好還是從實戰中去熟悉前後場的溝通模式，以領悟司鼓者與配樂者在石光電火間的臨場判斷。展望未來，臺灣布袋戲的庶民風貌與音樂版圖，仍有待更多研究者與藝人的合作，才能夠對於其發展脈絡與藝術內容有更完整的了解。

⁹⁸ Bhabha, H. K. *The Location of Culture*. London: Routledge, p. 38, 1994.

參考文獻

西文部份

Books

- Balme, Christopher B. *Decolonizing the Stage: Theatrical Syncretism and Post-Colonial Drama*. Oxford University Press, 1999.
- Berry, Mick, Gianni, Jason. *The Drummer's Bible: How to Play Every Drum Style from Afro-Cuban to Zydeco*. Baker & Taylor Books, 2003.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.
- Cook, Nicholas. *A Guide to Musical Analysis*. Oxford [Oxfordshire]: Oxford University, 1987.
- Howard, Guy. *Technique of Ballroom Dancing*. England [Brighton]: I.D.T.A., 2002.
- Laird, Walter. *Technique of Latin Dancing*. England [Brighton]: I.D.T.A., 1988.
- Meyer, Leonard B. *Explaining Music*. USA, 1973.

Journal

- Grady, J. E., Oakley, T., Coulson, S. 'Blending and Metaphor', "Metaphor in Cognitive Linguistics". From The 5th International Cognitive Linguistics Conference, Amsterdam, July 1997. *Amsterdam Studies in the Theory and History of Linguistic Science* vol. 175. G. Steen & R. Gibbs(eds.). Philadelphia: John Benjamins, 1999.
- Martinez, I. C., and Epele, J. Embodiment in Dance: Relationships between Expert Intentional Movement and Music in Ballet. Proceedings of the 7th Triennial

Conference of European Society for the Cognitive Sciences of Music, pp. 307-312, 2009.

Montepare, Joann M., Goldstein, Sabra B., Clausen, Annmarie. The Identification of Emotions from Gait Information. *Journal of Nonverbal Behavior* 11(1): 33-42, 1987.

Sawada, Misako, Suda, Kazuhiro, Ishii, Motonobu. Expression of Emotions in Dance: Relation between Arm Movement Characteristics and Emotion. *Perceptual and Motor Skills* 97: 697-708, 2003.

These

Lee, Ping-Hui. *The Dynamics of a Musical Tradition: Contextual Adaptations in the Music of Taiwanese Beiguan Wind Percussion Ensemble*. Ph.D. diss., University of Pittsburgh, 1991.

中文部份

書籍

王守泰，《崑曲曲牌及套數範例集(南套·上冊)》，上海：上海文藝出版社，1994。

王季烈、劉富樑，《集成曲譜》，臺北市：學藝，1981。

生安鋒，《霍米巴巴》，臺北市：揚智，2005。

江武昌，《臺灣布袋戲的認識與欣賞》，臺北市：國立臺灣藝術教育館，1995。

江武昌、郭吉清主編，《掌中乾坤—高雄布袋戲春秋》，高雄市：高雄市立歷史博物館，2007。

吳明德，《臺灣布袋戲表演藝術之美》，臺北市：臺灣學生，2005。

- 吳春禮、張宇慈，《京劇曲牌簡編》，北京：中國戲劇出版社，1983。
- 沈平山，《布袋戲－中國掌中藝術》，臺北市：葉利，1986。
- 林煒盛，《非搖擺不可－寫給樂迷及樂手的爵士樂入門工具書》，臺北市：臺灣書房，2011。
- 洪惟助、江武昌，《嘉義縣傳統戲曲與傳統音樂專輯》，嘉義市：嘉義縣立文化中心，2002。
- 張釗維，《誰在那邊唱自己的歌》，臺北：時報文化，1994年。
- 張笠雲編，《文化產業：文化生產的結構分析》，臺北：遠流，2000。
- 張翔一，《臺灣爵士光譜》，臺北：臺灣古籍，2006。
- 許極燉，《臺灣近代發展史》，臺北：前衛，1996年。
- 陳正之，《掌中功名－臺灣的傳統偶戲》，臺中市：臺灣省政府新聞處，1991。
- 陳龍廷，《發現布袋戲：文化生態、表演文本、方法論》，高雄市：春暉，2010。
- 黃春秀，《神奇的布袋戲》，臺北市：國立歷史博物館，2000。
- 楊碧川，《臺灣現代史年表》，臺北：一橋，1996年。
- 葉龍彥，《春花夢露-正宗臺語電影興衰錄》，臺北：博揚文化，1999。
- 雷可夫·喬治(Lakoff, George)、詹森·馬克(Johnson, Mark)，《我們賴以生存的譬喻》(*Metaphors We Live by*)，周世箴譯注，臺北：聯經，2006。
- 臺灣省新聞處編，《臺灣光復三十年》，臺中市，1975。
- 蔣菁，《中國戲曲音樂》，北京：人民音樂出版社，1995年。
- 鄭恆隆、郭麗娟，《臺灣歌謠臉譜》，臺北：黃山社，2002。
- 謝中憲，《臺灣布袋戲發展之研究》，臺北縣：稻香，2009。
- 蘇以文、畢永娥主編，《語言與認知》，臺北市：臺大出版中心，2009。
- 蘇珊·麥克拉蕊(Susan McClary)，《陰性終止：音樂學的女性主義批評》(*Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*)，張馨濤譯，台北市：商周出版，2003。

期刊論文

高肖梅，〈臺灣的天空-臺灣廣播事業的發展與演變〉，《臺灣文獻》第 53 卷第 4 期，頁 226-228，2002。

傅雪漪，〈試談戲曲音樂的曲牌體與板腔體〉，《復興劇藝學刊》第 25 期，頁 98，1998。

愛樂之友編輯部，〈美軍電臺何去何從〉，《愛樂之友》第 38 期，頁 127-129，1979。

葉龍彥，〈日據時期臺灣戲院總覽〉，《臺灣文獻》第 48 卷第 2 期，頁 200-201，1997。

葉龍彥，〈臺灣光復初期的戲院(1945-1949)〉，《臺灣文獻》第 41 卷第 2 期，頁 415-418，1990。

潘汝端，〈北管散牌【風入松】之探源及其實際應用〉，《藝術評論》第 14 期，頁 197-231，2003。

蔡文婷，〈第一代寶島歌王-文夏〉，《光華》第 27 卷第 5 期，頁 22-25，2002。

專書論文

丹青藝叢編委會，詞條〈曲牌體〉，丹青藝叢編委會，《中國音樂詞典》，臺北市，丹青，1986。

何東洪、張釗維，〈戰後臺灣「國語唱片工業」與音樂文化的發展軌跡-一個徵兆性的考察〉，張笠雲編，《文化產業：文化生產的結構分析》，臺北：遠流，2000。

秦嘉嫻，〈傳統化的現代劇場—歌仔戲在後殖民的脈絡中〉，王秋桂主編，《紀念俞大綱先生百歲誕辰戲曲學術研討會論文集》，臺北市：國立臺北藝術大學、國立傳統藝術中心，2009。

陳芳英，詞條〈板腔體〉，姜椿芳總編輯，《中國大百科全書·戲曲卷》，新店市：錦繡，1992。

蔡振家，〈庶民文化中的崑曲－臺灣亂彈戲《秦瓊倒銅旗》〉，應平書主編，《紀念徐炎之先生百歲冥誕文集》，臺北市：水磨曲集，1998。

學位論文

朱介英，《戰後臺語歌曲的殖民想像與文化書寫 1950-1970》，國立政治大學，廣播電視研究所碩士論文，2011。

邱秋惠，《野臺歌仔戲演員與觀眾的交流》，中國文化大學，藝術研究所碩士論文，1997。

徐雅玫，《臺灣布袋戲之後場音樂初探》，國立師範大學，音樂研究所碩士論文，2000。

莊惇惠，《倒頭【風入松】曲牌之研究－以臺灣中部布袋戲後場音樂為例》，國立臺北藝術大學，傳統音樂學系音樂理論組學士論文，2002。

黃裕元，《戰後臺語流行歌曲的發展(1945-1971)》，國立中央大學，歷史研究所碩士論文，2000。

廖純瑩，《移植與內化：五、六〇年代臺語翻唱歌曲研究》，國立成功大學，藝術研究所碩士論文，2007。

報紙

本報中興新村二十二日電，〈舞廳及理療院納入特種營業-將予嚴密查察防範未然〉，《中央日報》，1970年6月23日。

未著撰人，〈大學生應讀書報國不可進入舞廳跳舞-正聲電臺昨辯論會獲得結論〉，《中央日報》，1965年5月16日。

未著撰人，〈小評-進一步的禁止跳舞〉，《中央日報》，1946年5月9日。

未著撰人，〈加強管理舞廳矯正不良風氣-警處通令所屬遵照省令辦理〉，《中央日報》，1965年7月15日。

未著撰人，〈市民建議警局發起少年四不運動-不吸菸、喝酒、打牌、跳舞〉，《中央日報》，1970年1月6日。

未著撰人，〈未成年男女嚴禁入舞廳-如發現有違犯者通知學校與家長〉，《中央日報》，1962年1月10日。

未著撰人，〈男女中學生在酒家跳舞〉，《中央日報》，1958年6月15日。

未著撰人，〈取締什麼樣的跳舞?〉，《中央日報》，1956年2月24日。

未著撰人，〈耶誕家庭舞會不得超過午夜-餐廳酒家不許跳舞〉，《中央日報》，1965年12月16日。

未著撰人，〈參政會通過禁舞-張之江參政員說：跳舞極盡恣情縱欲之能事〉，《中央日報》，1947年6月2日。

未著撰人，〈基隆舞廳將予管理〉，《中央日報》，1951年5月8日。

未著撰人，〈短評-舞廳之害〉，《中央日報》，1965年11月3日。

未著撰人，〈跳舞之風日炙影響社會風氣-立委周南昨提書面質詢 力促禁止學生參加舞會〉，《中央日報》，1968年1月5日。

未著撰人，〈跳舞荒廢功課教局再令嚴禁-八校十五男女學生違規 名單公布應予處分〉，《中央日報》，1966年5月25日。

未著撰人，〈歌舞廳夜總會警局令加強查察-嚴予取締演唱頹廢歌曲〉，《中央日報》，1968年3月13日。

未著撰人，〈管理舞廳基市訂辦法〉，《中央日報》，1951年5月19日。

未著撰人，〈維護善良風氣不再准設舞廳-飯店表演節目已有改進〉，《中央日報》，1965年8月22日。

未著撰人，〈營業性跳舞仍應予禁絕-市參會審查會之意見〉，《中央日報》，1947年4月17日。

未著撰人，〈韓國推行節約運動 下令封閉所有舞廳〉，《中央日報》，1954年8月17日。

美聯社西貢十四日電，〈西貢娛樂場所禁止扭扭舞與脫衣舞〉，《中央日報》，1965

年 4 月 15 日。

美聯社倫敦五日電，〈英跳舞學校取締扭扭舞〉，《中央日報》，1962 年 1 月 6 日。

鍾適芳，〈古巴音樂·古巴傲骨-一個繁華亮眼的音樂時代〉，《聯合報》，2000 年

12 月 9 日。

簡志信，〈兩年八個月：談談臺視節目〉，《民族晚報》，1965 年 6 月 20 日。

網路資料

《民視新聞網》，<http://www.ftvn.com.tw/Topic/CaringTW/TWnotes/0412.htm>

Muzikland，〈Muzikland 樂多日誌〉，<http://blog.roodo.com/muzikland/>

《國華的分享家園－無名小站》<http://www.wretch.cc/blog/KuoHuan/11758748>

影音資料

文夏等 26 位歌手，《臺灣歌謠典藏集》(1)~(59)，高雄：亞洲，1995 年。

江武昌，多年蒐集並提供的 227 部布袋戲影音資料。

快影傳播公司製作。《2001 臺灣外臺布袋戲風雲錄》。臺北市：國立傳統藝術中心籌備處，2002。

沈明正、明正漢樂團。〈沈明正金光布袋戲－鐵漢南俠〉，收於《臺灣有聲資料庫全集－戲曲變遷篇 I》。臺北市：水晶有聲出版社，1994。

胡美紅。《胡美紅典藏集 2》，高雄市：亞洲唱片，1960 年代發行、1995 年復刻。

盧守重。〈風入松系列〉，收錄於《臺灣民俗戲曲音樂》第 3、4、5、8、10、15、16 輯，樂聲有聲事業。

附錄

附錄一：【倒頭風入松】(胡琴聲部)(盧守重錄製)

倒頭風入松

採譜：謝均佩

The musical score is written in a single system with ten staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and phrasing slurs. Measure numbers 4, 7, 10, 13, 16, 19, 22, and 25 are indicated at the beginning of their respective staves. The score concludes with a first ending bracket labeled '1.' at the end of the final staff.

1.

28

31

34

37

40

43

46

49

52

55

2.



3.

88

Musical staff 88: Treble clef, quarter notes G4, A4, B4, quarter rest, eighth notes B4, A4, eighth rest, quarter notes G4, F4.

91

Musical staff 91: Treble clef, eighth notes G4, A4, B4, quarter notes C5, B4, A4, G4, quarter notes F4, E4, D4.

94

Musical staff 94: Treble clef, quarter notes G4, A4, B4, quarter note C5, quarter notes B4, A4, quarter notes G4, F4, quarter notes E4, D4.

97

Musical staff 97: Treble clef, quarter notes G4, A4, B4, quarter notes C5, B4, quarter notes A4, G4, quarter notes F4, E4, quarter notes D4, C4.

100

Musical staff 100: Treble clef, quarter notes G4, A4, B4, quarter notes C5, B4, quarter notes A4, G4, quarter notes F4, E4, quarter notes D4, C4.

103

Musical staff 103: Treble clef, quarter notes G4, A4, B4, quarter notes C5, B4, quarter notes A4, G4, quarter notes F4, E4, quarter notes D4, C4.

106

Musical staff 106: Treble clef, quarter notes G4, A4, B4, quarter notes C5, B4, quarter notes A4, G4, quarter notes F4, E4, quarter notes D4, C4.

109

Musical staff 109: Treble clef, quarter notes G4, A4, B4, quarter notes C5, B4, quarter notes A4, G4, quarter notes F4, E4, quarter notes D4, C4.

112

Musical staff 112: Treble clef, quarter notes G4, A4, B4, quarter notes C5, B4, quarter notes A4, G4, quarter notes F4, E4, quarter notes D4, C4.

115

Musical staff 115: Treble clef, quarter notes G4, A4, B4, quarter notes C5, B4, quarter notes A4, G4, quarter notes F4, E4, quarter notes D4, C4.

4.

118

121

124

127

130

133

136

139

142

145

5.

148

151

154

157

160

163

166

169

172

175

6.

178

181

184

187

190

193

196

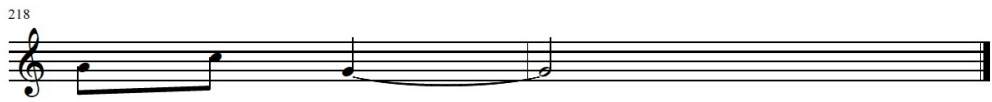
199

202

205

accelerando

7.



附錄二：恰恰節奏的【阿哥哥風入松】(四聲部)(盧守重錄製)

阿哥哥【風入松】

採譜：謝均佩

記譜：彭威皓

電吉他

殼仔弦

響棒/木魚

天巴雷/曼波鼓

爵士鼓

3

The musical score is written in 4/4 time and consists of five staves. The first staff is for Electric Guitar, the second for Guqin strings, the third for Xiangzi/Wuyu, the fourth for Tambora/Mambo Drum, and the fifth for Jazz Drum. The score is divided into two systems. The first system contains two measures of music. The second system contains three measures of music, with a '3' above the first measure of the first staff, indicating a triplet. The notation includes various rhythmic values, rests, and articulation marks such as accents and slurs.

5

7

The image displays two systems of musical notation, each containing five staves. The first system is labeled with a measure number '5' at the beginning. The top two staves are in treble clef, the middle two are in alto clef, and the bottom staff is in bass clef. The second system is labeled with a measure number '7' at the beginning and follows the same staff arrangement. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks.

9



Musical score for measures 9 and 10. The score consists of five staves. The first two staves are treble clefs, the third is a bass clef, and the fourth and fifth are empty. The music features a melody in the first staff, a bass line in the second, and a bass line in the third. The fourth and fifth staves are empty.

11



Musical score for measures 11 and 12. The score consists of five staves. The first two staves are treble clefs, the third is a bass clef, and the fourth and fifth are empty. The music features a melody in the first staff, a bass line in the second, and a bass line in the third. The fourth and fifth staves are empty.

13

Musical score for measures 13-14. The system consists of five staves. The first two staves are in treble clef, the third and fourth are in alto clef, and the fifth is in bass clef. The music features a melody in the first staff, accompaniment in the second, and a bass line in the fifth staff. The third and fourth staves are mostly empty.

15

Musical score for measures 15-16. The system consists of five staves. The first two staves are in treble clef, the third and fourth are in alto clef, and the fifth is in bass clef. The music continues with a melody in the first staff, accompaniment in the second, and a bass line in the fifth staff. The third and fourth staves are mostly empty.

17

Musical score for measures 17-18. The system consists of five staves. The first two staves are treble clefs, the third is a bass clef, the fourth is a grand staff (treble and bass clefs), and the fifth is a bass clef. The music features a melody in the first staff, a bass line in the second, and a rhythmic accompaniment in the fifth staff.

19

Musical score for measures 19-20. The system consists of five staves. The first two staves are treble clefs, the third is a bass clef, the fourth is a grand staff (treble and bass clefs), and the fifth is a bass clef. The music continues with a melody in the first staff, a bass line in the second, and a rhythmic accompaniment in the fifth staff.

21

Musical score for measures 21-22. The score consists of five staves. The top staff is a treble clef with a melody of eighth notes. The second staff is a treble clef with rests. The third staff is a bass clef with eighth notes. The fourth staff is a bass clef with rests. The fifth staff is a bass clef with a complex rhythmic pattern of eighth notes and rests.

23

Musical score for measures 23-24. The score consists of five staves. The top staff is a treble clef with a melody of eighth notes. The second staff is a treble clef with rests. The third staff is a bass clef with eighth notes. The fourth staff is a bass clef with rests. The fifth staff is a bass clef with a complex rhythmic pattern of eighth notes and rests.

25

Musical score for measures 25-26. The system consists of five staves. The top staff is a treble clef with a melody starting on a whole note, followed by eighth notes, and ending with a quarter note. The second staff is a treble clef with a whole rest. The third staff is an alto clef with a rhythmic pattern of eighth notes. The fourth staff is a bass clef with a whole rest. The fifth staff is a bass clef with a complex rhythmic pattern involving eighth notes and rests.

27

Musical score for measures 27-28. The system consists of five staves. The top staff is a treble clef with a melody starting with a quarter rest, followed by eighth notes, and ending with a quarter note. The second staff is a treble clef with a whole rest. The third staff is an alto clef with a rhythmic pattern of eighth notes. The fourth staff is a bass clef with a rhythmic pattern of eighth notes and rests. The fifth staff is a bass clef with a complex rhythmic pattern involving eighth notes and rests.

29

Musical score for measures 29-30. The score consists of five staves. The top staff is a treble clef with a melody of eighth and quarter notes. The second staff is a treble clef with a whole rest. The third staff is an alto clef with a melody of eighth and quarter notes. The fourth staff is an alto clef with a melody of eighth and quarter notes. The fifth staff is a bass clef with a melody of eighth and quarter notes.

31

Musical score for measures 31-32. The score consists of five staves. The top staff is a treble clef with a melody of eighth and quarter notes. The second staff is a treble clef with a melody of eighth and quarter notes. The third staff is an alto clef with a melody of eighth and quarter notes. The fourth staff is an alto clef with a melody of eighth and quarter notes. The fifth staff is a bass clef with a melody of eighth and quarter notes.

33

Musical score for measures 33-34. The score consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music features a melody in the upper staves and a complex rhythmic accompaniment in the lower staves, including sixteenth-note patterns and rests.

35

Musical score for measures 35-36. The score consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music continues the melody and accompaniment from the previous system, with some changes in the lower staves.

37

Musical score for measures 37-38. The score consists of five staves. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The third staff from the top is a grand staff (treble and bass clefs). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and slurs. The bottom-most staff contains guitar-specific notation, including 'x' marks above notes and a '7' indicating a fret.

39

Musical score for measures 39-40. The score consists of five staves, identical in layout to the previous system. The music continues with similar rhythmic patterns and melodic lines. The guitar notation in the bottom-most staff includes 'x' marks and a '7'.

41

Musical score for measures 41-42. The score consists of five staves. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The third staff is empty. The music features a melody in the first staff, a bass line in the second, and a rhythmic accompaniment in the fourth. The fifth staff contains a bass line with 'x' marks above it, indicating a specific technique or articulation.

43

Musical score for measures 43-44. The score consists of five staves. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The third staff is empty. The music features a melody in the first staff, a bass line in the second, and a rhythmic accompaniment in the fourth. The fifth staff contains a bass line with 'x' marks above it, indicating a specific technique or articulation.

45

Musical score for measures 45-46. The score consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests. The first staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff has a similar melodic line. The third staff has a steady eighth-note accompaniment. The fourth staff has a more complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests. The fifth staff has a steady eighth-note accompaniment.

47

Musical score for measures 47-48. The score consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music continues with a complex rhythmic pattern. The first staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff has a similar melodic line. The third staff has a steady eighth-note accompaniment. The fourth staff has a more complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests. The fifth staff has a steady eighth-note accompaniment.

49

Musical score for measures 49-50. The score consists of five staves. The first two staves are in treble clef, and the last three are in bass clef. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and a repeat sign in the second measure of the first staff. The fifth staff contains a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

51

Musical score for measures 51-52. The score consists of five staves. The first two staves are in treble clef, and the last three are in bass clef. The music continues with eighth and sixteenth notes, including a sharp sign in the first measure of the first staff. The fifth staff shows a rhythmic pattern with 'x' marks above the notes, possibly indicating fingerings or specific articulation.

53

Musical score for measures 53-54. The system consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The fifth staff is a guitar-style notation with 'x' marks above notes. The music features a melodic line in the upper staves and a rhythmic accompaniment in the lower staves.

55

Musical score for measures 55-56. The system consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The fifth staff is a guitar-style notation with 'x' marks above notes. The music continues with a melodic line and a rhythmic accompaniment.

57

Musical score for measures 57-58. The score consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, and rests.

59

Musical score for measures 59-60. The score consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music continues with a complex rhythmic pattern, including eighth and sixteenth notes, and rests.

61

Musical score for measures 61-62. The score consists of five staves. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The third staff is a grand staff. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

63

Musical score for measures 63-64. The score consists of five staves. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The third staff is a grand staff. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings. The bottom staff of the grand staff shows a dense pattern of sixteenth notes.

65

67

This image shows a musical score for two systems of music, measures 65-66 and 67-68. Each system consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The notation includes various rhythmic values, rests, and dynamic markings. The bottom-most staff in each system features a complex rhythmic pattern with many small notes, possibly representing a keyboard accompaniment or a specific instrumental part. The page number '119' is centered at the bottom of the page.

69

Musical score for measures 69-70. The score consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music features a melodic line in the upper staves and a rhythmic accompaniment in the lower staves. Measure 69 shows a sequence of eighth notes in the upper staves. Measure 70 introduces a half note with a slur in the upper staves.

71

Musical score for measures 71-72. The score consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music continues with a melodic line in the upper staves and a rhythmic accompaniment in the lower staves. Measure 71 shows a sequence of eighth notes in the upper staves. Measure 72 introduces a half note with a slur in the upper staves.

73

Musical score for measures 73-74. The score consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The first staff has a melody with eighth notes and rests. The second staff has a melody with eighth notes and a slur. The third staff has a bass line with eighth notes. The fourth staff is empty. The fifth staff has a bass line with eighth notes and rests.

75

Musical score for measures 75-76. The score consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The first staff has a melody with eighth notes and rests. The second staff has a melody with eighth notes and a slur. The third staff has a bass line with eighth notes. The fourth staff is empty. The fifth staff has a bass line with eighth notes and rests.

77

Musical score for measures 77-78. The score consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. Measure 77 features a rhythmic pattern of eighth notes in the top staff and a melodic line in the second staff. Measure 78 continues the melodic line in the second staff and has a rest in the top staff.

79

Musical score for measures 79-80. The score consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. Measure 79 features a melodic line in the top staff and a rhythmic pattern in the second staff. Measure 80 continues the melodic line in the top staff and features a complex rhythmic pattern in the second staff.

81

Musical score for measures 81-82. The score consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including a dense sixteenth-note run in the bottom staff.

83

Musical score for measures 83-84. The score consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music continues with a complex rhythmic pattern, including a dense sixteenth-note run in the bottom staff.

85

Musical score for measures 85-86. The score consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music features a melody in the upper staves and a complex rhythmic accompaniment in the lower staves, including a dense sixteenth-note pattern in the bottom-most staff.

87

Musical score for measures 87-88. The score consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music continues with a melody in the upper staves and a complex rhythmic accompaniment in the lower staves, including a dense sixteenth-note pattern in the bottom-most staff.

89

Musical score for measures 89-90. The score consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. Measure 89 contains several notes in the upper staves and a rhythmic pattern in the lower staves. Measure 90 continues the melodic lines and includes a dense rhythmic pattern in the bass clef staves.

91

Musical score for measure 91. The score consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. Measure 91 shows a continuation of the melodic lines from the previous measure, with some staves containing rests.

附錄三：〈España Caní〉(西班牙鬥牛士)單旋律樂譜

España Caní

The musical score for "España Caní" is written in 2/4 time and consists of two sections, A and B. Section A begins at measure 1 and ends at measure 24. It features a series of eighth-note patterns, often beamed together, with some measures containing slurs and ties. Section B starts at measure 25 and ends at measure 34. It continues with similar eighth-note patterns, including some measures with slurs and ties, and concludes with a final melodic phrase. The score is presented on a single staff in treble clef.

Musical score for guitar, measures 38-74. The score is written on a single staff in treble clef. It features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Several measures contain triplets, indicated by a '3' above a bracket. Vertical strokes labeled 'V' are placed above specific notes. A box containing the letter 'C' is positioned above a measure at measure 62. A first ending bracket labeled '1.' spans measures 70-71, followed by a second ending bracket labeled '2.' spanning measures 72-73. The piece concludes with a final measure at measure 74.

78 *v* *3*

82

86 1. 2.

90

The image shows a musical score for a single melodic line, likely for a violin or flute, spanning measures 78 to 90. The notation is in treble clef. Measure 78 begins with a breath mark (*v*) and a triplet of eighth notes (*3*). Measures 79-81 continue with a melodic line featuring a slur over the first two measures and a fermata over the final note of measure 81. Measure 82 starts with a fermata over the first note, followed by a series of eighth notes. Measure 83 contains a triplet of eighth notes. Measure 84 has a slur over the first two notes. Measure 85 features a slur over the first two notes and a fermata over the final note. Measure 86 is the start of a first ending, marked with a bracket and the number '1.'. It contains a slur over the first two notes and a fermata over the final note. Measure 87 is the start of a second ending, marked with a bracket and the number '2.'. It begins with a quarter rest followed by a quarter note. Measure 88 has a slur over the first two notes. Measure 89 has a slur over the first two notes and a fermata over the final note. Measure 90 concludes the passage with a series of eighth notes and a final fermata.

附錄四：拉丁節奏的戲劇運用一覽

編號	劇團	演出日期	地點	劇目	起迄秒	在場上的行當	劇情	動作描述	備註
有恰恰元素的【風入松】									
1	新興閣掌中劇團	不詳	不詳	武松打虎	52:43-55:50	丑	王富大仔的商隊翻山越嶺	走路、運送貨物	共有6個角色都用這段音樂
2	新樂園布袋戲	不詳	不詳	金台傳	12:30-12:55	武生	黑風嶺大王澹飛豹要去南山閒遊	走路	戲偶在本體段落正常地走路，在掛弄時扭腰(掛弄的節奏既像cha cha cha，又像tango)
3	新樂園布袋戲	不詳	不詳	金台傳	18:15-18:25	老旦、旦	林蘭英隨奶娘來到南山掃墓，遇到見到想向林蘭英求愛的澹飛豹	雙方相遇，互相端詳	
4	五洲園	01/08/1993	美國紐約	史艷文傳奇	16:54-17:29	丑	解鯤和翠蓮離場，牛賭師和沙汗登場	換景，上下場	2個戲偶走路時搖頭晃腦，抖動身體的姿態顯得情緒很愉快
5	虎尾五洲園布袋戲	不詳	不詳	雲州大儒俠—史艷文	02:29-02:55	文丑	劉三登場	走路	
6	華洲園布袋戲	不詳	不詳	蔣幹盜書	52:56-53:37	生	蔣幹過江拜訪周瑜	過江(似走路)	戲偶在本體段落正常地走路，在掛弄時伸腿、左右晃，回到本體又回復正常走路
7	華洲園布袋戲	05/01/1995	不詳	鋒劍春秋	13:10-13:30	丑	老黑狗登場	走路	爵士鼓+傳統後場
8	華洲園布袋戲	05/01/1995	不詳	鋒劍春秋	27:40-28:00	丑	孫贖大破秦兵，眾徒弟歡慶	逗趣、互撞、一前一後緊握著走路	在cha cha cha的第1拍有特別撞一下的定點動作
9	大光興布袋戲	31/05/1995	大社鄉北勢仔福安宮	鋒劍春秋	28:00-28:15	丑	玉某大仙師登場		在cha cha cha的第1拍有定點動作
10	大光興布袋戲	31/05/1995	大社鄉北勢仔福安宮	鋒劍春秋	31:30-31:45	文丑	朱亥登場	走路	

11	大光興布袋戲	31/05/1995	大社鄉北勢仔福安宮	大俠百草仙翁 (上)	12:00-12:15	文丑	大俠百草翁登場，金光兒來告知前方爭戰	搖頭晃腦	在cha cha cha的第1拍有定點動作
12	無，吳冠雄主演	不詳	雲林	南北風雲仇 (上)	18:55-19:13	鬚文、丑	天雲先生與怪俠無所不登場，兩人正談論天下局勢	走路	
13	無，吳冠雄主演	不詳	雲林	南北風雲仇 (下)	44:40-44:53	丑	流浪獨一生登場	走路	
14	聲五洲掌中劇團	13/11/1994	新竹天公壇公演	鋒劍春秋	58:04-58:21	淨、丑	換景，壽宴場合轉向孫贖手下埋伏情況	戲偶被直接拿出	
15	聲五洲掌中劇團	13/11/1994	新竹天公壇公演	鋒劍春秋	10:19-10:31	丑	孫贖手下討論孫贖與元直的約戰後離場	走路	
16	聲五洲掌中劇團	13/11/1994	新竹天公壇公演	鋒劍春秋	45:04-45:17		劇終，孫贖收服元直，與田忌回齊國	落幕	
17	明世界掌中劇團	08/09/2000	彰化二水	二八水風雲系列之二一陳篡地風雲錄	49:01-49:58		國民黨員跟蹤陳碧草送飯給陳篡地	送飯姑娘走路、查探、偷放食物	
18	明世界掌中劇團	不詳	不詳	南賢山九龍神火柱 (下)	52:41-52:58	丑、旦	一對青年男女過場	走動	爵士鼓+傳統後場
19	明正漢樂團	不詳	不詳	後場風入松演奏	26:35-26:53				現場錄影樂師演奏
20	華洲園布袋戲	05/01/1995	不詳	鋒劍春秋	51:05-51:53	怪頭	赤腳大仙登場	走動	掛弄段落是慢cha cha cha，回到本體段落是jitterbug再到掛弄段落又回到慢cha cha cha

傳統後場加爵士鼓演奏恰恰									
21	大光興布袋戲	31/05/1995	大社鄉北勢仔福安宮	大俠百草仙 (下)	27:54-28:07	生	大俠庸正狄登場	舞台效果：噴乾冰	傳統後場加電子琴
22	聲五洲掌中劇團	13/11/1994	新竹天公壇公演	鋒劍春秋	41:53-42:04	淨	九耀山山賊元直慶生壽宴	走路	速度較慢
23	聲五洲掌中劇團	13/11/1994	新竹天公壇公演	鋒劍春秋	02:56-03:25	生	孫贖在軍營等待手下來訊	走路	
24	聲五洲掌中劇團	13/11/1994	新竹天公壇公演	鋒劍春秋	23:29-23:54	生	孫贖安排計策欲等元直前來自投羅網	走路	
25	明世界掌中劇團	不詳	不詳	南賢山九龍神火柱 (下)	54:00-54:18	旦	一點紅找上救世英師妹	走路	
26	長興閣黃俊信木偶劇團	06/01/1998	高雄	鴨母王朱一貴	21:28-21:52		開場音樂	幕啓	傳統後場演奏恰恰節奏(無爵士鼓)
恰恰節奏的民謠									
27	新興閣掌中劇團	不詳	不詳	武松打虎	38:21-40:12	丑	做生意的王富大仔登場	走路、搖頭晃腦，坐在椅上翹二郎	〈丟丟銅仔〉
28	新興閣掌中劇團	不詳	不詳	武松打虎	39:33-39:53	丑	王富大仔登場	走路、搖頭晃腦	〈丟丟銅仔〉的間奏
29	新興閣掌中劇團	不詳	不詳	武松打虎	43:20-44:03	丑	王富大仔要帶50位壯丁出門做生意	走路、耍寶	〈丟丟銅仔〉，動作非常符合節奏
30	隆興閣掌中劇團	08/06/1997	台南縣立文化中心	五爪金鷹	10:48-11:11	丑	恨我吃不死老祖公登場	走路	〈桃花過渡〉

31	大光興布袋戲	31/05/1995	大社鄉北勢仔福安宮	大俠百草翁 (上)	42:14-42:41	童	阿三、阿四抬黑色神祕轎登場	抬轎	〈素蘭小姐要出嫁〉
32	豬哥亮布袋戲(一)	不詳	電視布袋戲	白賊博士爆笑劇場 (上)	00:41-02:20		片頭曲		片頭曲，曲名不詳
33	光興閣掌中劇團	12/02/1994	彰化廣善堂	鬼谷子一生傳	05:45-06:30	童	黑色神祕轎登場	抬轎	〈素蘭小姐要出嫁〉
34	昇平五洲園	不詳	雲林馬公厝順安宮	海公小紅袍	18:10-18:31	文丑	孫成欲上朝引見海瑞，對抗張居正	走路	〈草螟弄雞公〉
西洋恰恰舞曲									
35	黃文耀布袋戲	1991	電視布袋戲	驚天九龍第一集	29:54-30:57	丑	北京人暗中保護兩個徒兒到接天瀑布	說話姿態	
36	黃文耀布袋戲	1991	電視布袋戲	驚天九龍第一集	45:55-45:59	老生(鬚文)	半天仙告知恨左流之徒詳情後感嘆離場	走路	
37	無，吳冠雄主演	不詳	雲林	南北風雲仇(上)	25:57-26:44	怪頭	活殭屍施展鐵骨神功，浮現骷髏頭	左右前後搖晃、甩手甩腳	
38	無，吳冠雄主演	不詳	雲林	南北風雲仇(上)	26:54-27:20	怪頭、丑	怪俠無所不被活殭屍的鐵骨神功逼殺	拋偶、打鬥	
39	光興閣掌中劇團	20/07/1988	嘉義	大俠百草翁	16:14-16:26	童	金光兒回到東南派總部	走路	
40	光興閣掌中劇團	06/06/1993	國立台北藝術大學舞蹈廳	大俠百草翁	15:47-15:55	老生	萬古老登場	走路	

41	大台員掌中劇團	1998	台北，中央日報藝廳	明清演義：大俠百草翁	08:34-10:08	怪頭、生	赤裸的無頭怪人登場，找上西北派殺手殺殺陣	橫著走	前奏是tango，再轉變為cha cha cha	
42	大台員掌中劇團	1998	台北，中央日報藝廳	明清演義：大俠百草翁	13:32-13:54	怪頭	無頭怪人以佛祖金光經殺死殺殺陣後離開	橫著走		
43	大台員掌中劇團	1998	台北，中央日報藝廳	明清演義：大俠百草翁	03:12-03:29	鬚文、丑、淨	蕭史俠帶大俠百草翁到世外桃源，劉伯溫回轉等待消息	走路		
44	大台員掌中劇團	1998	台北，中央日報藝廳	明清演義：大俠百草翁	18:25-19:18	怪頭	無頭怪人登場，欲抗西北派派出的三隻四不像	橫著走		
45	二水明世界綜藝團	不詳	不詳		26:29-29:40			載歌載舞、旋轉、扭腰擺臀	脫衣舞之前的熱身舞曲，曲名為〈Cha Cha Cha〉	
其餘舞曲										
	劇團	演出日期	地點	劇目	起迄秒	在場上的行當	劇情	動作描述	舞曲節奏類型	備註
46	美玉泉掌中劇團	不詳	不詳	忠孝圖	55:09-56:10	武生、淨	女巡按朱素貞領將兵赴西川查探前加密謀	展現武術、走路	tango	【風入松】掛弄段落
47	無，吳冠雄主演	不詳	雲林	南北風雲仇(上)	45:28-46:27	生	西北聯盟教會教主大風神與教眾登場	走路	rumba、英式tango	國語歌曲〈夜來香〉節奏由rumba到英式tango再回到rumba
48	黃俊卿電視木偶劇團	1991	電視布袋戲	橫掃江湖一黑眼鏡某集(上)	53:50-54:56	旦	南宮珠登場	走路有身段	rumba	台語歌曲〈褪色的戀情〉作為背景音樂
49	黃俊卿電視木偶劇團	1991	電視布袋戲	橫掃江湖一黑眼鏡某集(下)	00:00-02:25	旦、武生	彭一秋與南宮珠在荒野相遇，兩人皆要找尋野書生	談話	rumba	台語歌曲〈褪色的戀情〉作為背景音樂
50	光興閣掌中劇團	20/07/1988	嘉義	大俠百草翁	06:58-07:14	鬚文	註死死身受重傷		tango	台語歌曲，歌名不詳

51	光興閣掌中劇團	1988/7/20	嘉義	大俠百草翁	09:55-10:59	生	有子孤獨兒登場，阻擋西北派對註死生的追殺	走路	rumba	台語歌曲 (我要做好子)
52	光興閣掌中劇團	1988/7/20	嘉義	大俠百草翁	36:41-36:53	鬚文	神仙覺離場	走路	tango	台語歌曲， 歌名不詳
53	光興閣掌中劇團	1993/6/5	國立台北 藝術大學 舞蹈廳	大俠百草翁	59:44-59:53	鬚文	空空子登場		rumba	國語歌曲 (我愛月亮)
54	光興閣掌中劇團	1994/2/12	彰化廣善堂	鬼谷子一生傳	15:25-16:41	旦	西北派金塔娘娘登場，阻擋追擊的東南派眾人	走路、展現身段	rumba	日本演歌 新美空姐妹 (馬蘭之戀)
55	隆興閣布袋戲團 (二團)	1998/4/15	不詳	五爪金鷹一生傳	24:24-25:00		謝幕		rumba	
56	大台員掌中劇團	1998	台北，中央日報藝廳	明清演義：大俠百草翁	15:54-17:45	末、怪頭	大俠百草翁以元功生出多個金兒孩童，以抗西北派殺手	舞動	paso doble	西班牙鬥牛舞舞曲 (España Cani)
57	大台員掌中劇團	1998	台北，中央日報藝廳	明清演義：大俠百草翁	26:46-27:00	鬚文、丑	大俠百草翁與劉伯溫登場，討論戰事	走路	稍快的rumba	台語歌曲， 歌名不詳
58	大台員掌中劇團	1998	台北，中央日報藝廳	明清演義：大俠百草翁	27:20-27:48	生	鬼谷子與大俠百草翁、劉伯溫會面	走路	waltz	日文歌曲， 歌名不詳
59	大台員掌中劇團	1998	台北，中央日報藝廳	明清演義：大俠百草翁	29:27-29:44	生	鬼谷子離開，前去找尋朋友萬古千年俠	一陣煙，忽然消失	waltz	日文歌曲， 歌名不詳
60	大台員掌中劇團	1998	台北，中央日報藝廳	明清演義：大俠百草翁	30:18-30:27	鬚文、丑	大俠百草翁與劉伯溫返家等待鬼谷子消息	走路	稍快的rumba	台語歌曲， 歌名不詳

61	大台員掌中劇團	1998	台北，中央日報藝廳	明清演義：大俠百草翁	00:05-00:49	生	鬼谷子與萬古千年俠見面，商討如何戰勝西北派	走路	waltz	日文歌曲，歌名不詳
62	大台員掌中劇團	1998	台北，中央日報藝廳	明清演義：大俠百草翁	02:59-03:13	生	鬼谷子回東南派詢問「一氣化九身」之武功	一陣煙，角色往下降	waltz	日文歌曲，歌名不詳
63	大台員掌中劇團	1998	台北，中央日報藝廳	明清演義：大俠百草翁	00:14-00:30	鬚文、丑	大俠百草翁與劉伯溫登場	走路	jitterbug	
2	新樂園布袋戲	不詳	不詳	金台傳	12:30-12:55	武生	黑風嶺大王澹飛豹要去南山間遊	走路	cha cha cha、tango	戲偶在本體段落正常地走路，在掛弄時扭腰(掛弄的節奏既像cha cha cha，又像tango)
20	華洲園布袋戲	1995/1/5	不詳	鋒劍春秋	51:05-51:53	怪頭	赤腳大仙登場	走動	cha cha cha、jitterbug	掛弄段落是慢cha cha cha，回到本體段落是jitterbug再到掛弄段落又回到慢cha cha cha
41	大台員掌中劇團	1998	台北，中央日報藝廳	明清演義：大俠百草翁	08:34-10:08	怪頭、生	赤裸的無頭怪人登場，找上西北派殺手殺殺陣	橫著走	tango、cha cha cha	前奏是tango，再轉變為cha cha cha

附錄五：訪談對象檔案

訪談對象一：

1.檔案

姓名：江武昌
性別：男
地址：彰化縣員林鎮員東路一段 208 巷 12 號
電話：0982-149291
簡歷：1961 年生，文化大學戲劇系畢業，自大學求學時期即開始從事臺灣傳統戲曲的調查研究工作，1986 年入國立藝術學院繼續深入研究，資料的蒐集豐厚，攝影、錄影及田野調查尤多建樹。曾任臺灣掌中戲發展委員會執行秘書。著有《臺灣的傀儡戲》（臺原出版社出版）、《臺灣布袋戲概說》（國立藝術教育館出版）。

2.面訪時間：3:45pm, 9/3/2009

面訪地點：臺北縣淡水鎮學府路 51 巷 2 弄 16 號 4 樓

電訪時間：1:30pm, 11/26/2009、4:48pm, 11/12/2009、4:31pm, 10/25/2009、
10:50pm, 10/13/2009

訪談對象二：

1.檔案

姓名：盧守重
性別：男
地址：彰化縣永靖鄉中山路
電話：04-8225170
簡歷：1954 年生，樂聲民俗事業出版社製作人，臺灣民俗節目製作中心負責人，中部布袋戲配樂大師。從事布袋戲配樂與錄製至今長達 38 年。(1/6/2010)

2.面訪時間：10:00pm, 9/8/2009

面訪地點：臺北縣新莊市中華路一段 96 號 1 樓

電訪時間：5:00pm, 11/25/2009

訪談對象三：

1.檔案

姓名：劉祥瑞
性別：男
地址：員林鎮員水路二段 462 巷 6 號
電話：04-8326295
簡歷：1953 年生，大臺員掌中劇團負責人，曾獲民國 90、91、92 年國家文建會扶植團隊。

2.面訪時間：4:30pm, 10/17/2009

面訪地點：員林鎮員水路二段 462 巷 6 號 1 樓、4 樓

電訪時間：9:40pm, 1/6/2010

訪談對象四：

1.檔案

姓名：羅政憲
性別：男
地址：員林鎮博愛路 81 巷 2 號
電話：04-8327450
簡歷：員林新世界掌中劇團後場資深樂師，擅長司鼓、椰胡、北管風入松後場演藝。父親為北管管閣先生羅牆先，自幼累積深厚北管造詣。

2.面訪時間：5:30pm, 10/17/2009

面訪地點：員林鎮員水路二段 462 巷 6 號 1 樓

訪談對象五：

1.檔案

姓名：許忠漢
性別：男
地址：彰化縣員林鎮建國路 136 巷 13 號
電話：04-8374000
簡歷：1956 年生，藝明影視傳播有限公司負責人，音樂創作人，從事布袋戲配樂與錄製至今長達 27 年。(1/6/2010)

2.面訪時間：8:30pm, 10/17/2009

面訪地點：彰化縣員林鎮建國路 136 巷 13 號 4 樓

電訪時間：12:00pm, 11/26/2009

訪談對象六：

1.檔案

姓名：江黑番
性別：男
地址：彰化縣員林鎮員東路一段 143 號
電話：04-8310232
簡歷：1959 年生，曾獲臺灣區戲劇比賽最佳主演獎、磺溪掌中戲比賽總冠軍， 戲團團主，從事布袋戲配樂與錄製至今長達 35 年。(1/6/2010)

2.面訪時間：9:30am, 10/18/2009

面訪地點：彰化縣員林鎮員東路一段 143 號

