

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

華麗年代：藝霞歌舞劇團的音樂形貌與運用
The Glorious Years: Yi-Sha Dancing's Troupe's
Musicality and its Applications

The seal of National Taiwan University is a circular emblem. It features a central design with a book and a lamp, surrounded by the university's name in Chinese characters: '國立臺灣大學' at the top and '勵學敦行' at the bottom. The author's name, '梁韶珊', is printed in the center of the seal.

梁韶珊

Shao-shan Liang

指導教授：王櫻芬 博士

Advisor: Wang, Ying Fen, Ph.D.

中華民國100年7月

July, 2011

國立臺灣大學碩士學位論文
口試委員會審定書

華麗年代：

藝霞歌舞劇團的音樂形貌與運用

本論文係 梁 韶 珊(學號 R96144006) 在國立臺灣大學音樂學研究所所完成之碩士學位論文，於民國 100 年 7 月 27 日承下列考試委員審查通過及口試及格，特此證明

口試委員：

王 櫻 春

(簽名)

(指導教授)

陳 峙 非

石 計 生

所 長：

王 櫻 春

(簽名)

誌謝

這本論文能夠順利完成，首先要感謝的是王櫻芬老師，當我對題目仍是感到不知手措、茫然的時候，王老師總是不厭其煩地陪伴我找尋方向，並且不斷的舉例指點我論文寫作所需注意的地方。感謝石計生老師和陳峙維老師耐心地閱讀我的論文，提出我所忽略的問題以及提供了許多寶貴意見，讓我能將論文修改的更加完善。

非常感謝我的研究對象—藝霞歌舞劇團，讓我有機會接觸到當時我未出生的時代，且觀看當時所發生的事情。每每跟她們接觸，都讓我內心帶來了許多感動，不斷地感受著她們的精神和活力。尤其感謝助教王淑卿小姐的協助，她不但大方地分享藝霞表演的資料，且耐心地接受我不斷的打擾。

這本論文裡面許多資料的建立，不是單只有我自己蒐尋，而是周遭所有的家人親戚朋友都給予我最大的協助。我永遠忘不了，老爹和老咪他們周遭熱心的朋友，在一個狹窄的巷道，大家手舞足蹈的聽著歌、唱著歌，分享著他們小時候觀看藝霞的印象，這個經驗讓永遠我難以忘懷。

感謝音研所的學長姐和學弟妹們，以及還有囍精組的無厘頭，不斷的給予我加油打氣，讓我有動力繼續面對論文。謝謝 tasaw、延芳、佩佩、軟軟、勤勤、拾拾、筍筍、傻呼呼、相遇、宇涵、婉婷、彥婷、俐晴…有著大家嘻嘻哈哈的陪伴，讓我一點都不孤單。

最後，要感謝我的老爹、老咪，熱心地幫我找尋他們的朋友來幫忙。謝謝老弟，陪伴時常情緒不穩定的我，讓我有發洩的地方。謝謝炳言，在我灰心、沮喪的時候，不斷地在旁支持和鼓勵著我，讓我可以充滿能量繼續努力。

寫作論文真得是一條漫漫長道路，雖然論文最終僅呈現文字寫作，但是有許多點滴在我心中是抹不去的，這是一段刻苦銘心的經驗感受。感謝大家，讓我知道我不是只有自己。

摘要

本論文以「藝霞歌舞劇團」出版的黑膠唱盤做為研究材料，觀察藝霞於表演節目中音樂運用的情形，以此做為瞭解台灣歌舞劇團音樂使用情況的一個案例。

藝霞歌舞劇團於民國五十一年成立，民國七十四年解散，表演內容融合舞蹈、戲劇、歌唱三種型態，屬於綜合娛樂表演性質。之前論述多關注於藝霞演出的形式和其時代背景，但鮮少對於音樂的使用情形多有著墨，因此筆者試圖以藝霞出版的黑膠為主，「藝霞專刊」資料為輔，兩者相互參照，做為描述與分析的重點。

本論文針對藝霞其節目型態及內容、籌備過程、音樂運用做一整理，並且進一步依此歸納出藝霞於音樂運用上，所採用的音樂元素和使用的的手法，另一方面，也從音樂歌曲的選用看出和當時時代脈絡的連繫關係。



關鍵詞：藝霞歌舞劇團、黑膠唱盤、音樂運用、藝霞專刊

Abstract

This paper aims to talk about the use of music in Yi-Sha Dancing Troupe's programs and discusses the use of music in Taiwanese musical theater with Yi-Sha as an example. For this paper, the vinyl records that the dancing troupe released over the years were used as research materials.

Yi-Sha Dancing Troupe was established in 1962, and dissolved in 1985. Their performances included dances, plays, and singing, which made them a group that provided combined entertainment. There have already been many discussions over their performance styles and periodical background, but little has been written about their use of music. Thus, this paper aims to explore and analyze their musicality through use of the vinyl records that they have released, as well as referencing the contents of the "Yi-Sha Newsletter."

This paper will also organize and present the troupe's various performance styles, preparation procedures and use of music, and go on to analyze how various musical elements were applied and used by Yi-Sha. In addition, the song choices that were made will also be compared to the passing of the times so that juxtaposition can be made.

KEYWORDS: Yi-Sha Dancing Troupe, vinyl records, application of music, Yi-Sha Newsletter

目錄

口試委員審定書	i
誌謝	ii
摘要	iii
Abstract	iv
目錄	v
圖目錄	vi
表目錄	vii
譜例目錄	vii
第一章、緒論	1
第一節、研究動機與對象	1
第二節、文獻回顧	4
第三節、研究材料、研究方法與研究困難	7
第四節、藝霞歌舞劇團簡介	9
第五節、研究目的與各章要旨	12
第二章、藝霞歌舞劇團演出內容和籌備過程	14
第一節、藝霞歌舞劇團的演出節目	14
第二節、藝霞歌舞劇團節目的籌備過程	25
小結	30
第三章、現代小品節目	31
第一節、現代小品的節目內容	31
第二節、現代小品的音樂運用	44
小結	59
第四章、古裝歌舞劇	60
第一節、古裝歌舞劇的節目內容	60
第二節、古裝歌舞劇的音樂運用	73
小結	91
第五章、結論	93
附錄一：黑膠資料	97
附錄二：黑膠資料封面	102
附錄三：現代小品歌曲來源	105
附錄四：(宋宮祕史) 狸貓換太子劇碼分析	115
附錄五：(宋宮祕史) 狸貓換太子劇碼歌曲採譜	125
參考文獻	128

圖目錄

圖 2-1 第七期藝霞專刊內頁	15
圖 2-2 第十二期藝霞專刊內頁	15
圖 3-1 第八期（民國六十一年）〈山地風光〉於第 19 個節目。	34
圖 3-2 第九期（民國六十三年）〈娜奴娃情歌〉於第 17 個節目。	34
圖 3-3 第十期（民國六十五年）〈山地舞〉於第 15 個節目。	35
圖 3-4 第十一期（民國六十七年）〈山地金環舞〉於第 18 個節目。	35
圖 3-5 第十二期（民國七十年）〈山地歡樂舞〉於第 17 個節目。	35
圖 3-6 第十三期（民國七十二年）〈山地風光〉於第 16 個節目。	36
圖 3-7 第八期（民國六十一年）〈吉普賽女郎〉於第 23 個節目。	38
圖 3-8 第十期（民國六十五年）〈拉丁舞〉於第 9 個節目。	39
圖 3-9 第十一期（民國六十七年）〈南美春曉〉於第 9 個節目。	39
圖 3-10 第十二期（民國七十年）〈南非好風光〉於第 9 個節目。	39
圖 3-11 第十三期（民國七十二年）〈熱情的夏威夷〉於第 9 個節目。	40
圖 3-12 〈南非好風光〉節目劇照。	57
圖 4-1 第七期（民國五十九年）〈玉堂春〉。	66
圖 4-2 第八期（民國六十一年）〈牛郎織女〉。	66
圖 4-3 第九期（民國六十三年）〈宋宮祕史：狸貓換太子〉。	67
圖 4-4 第十期（民國六十五年）〈楊宗保與穆桂英〉。	67
圖 4-5 第十一期（民國六十八年）〈金玉奴〉。	67
圖 4-6 第十二期（民國七十年）〈薛平貴與王寶釧〉。	68
圖 4-7 第十三期（民國七十二年）〈呂布與貂蟬〉。	68
圖 4-8 〈金玉奴〉第一場景部分：莫稽赴京趕考，因飢寒交迫，昏倒路旁。	69
圖 4-9 〈金玉奴〉第一場景全景：眾乞丐見莫稽一表人才，鼓勵莫稽與玉奴，終結為夫妻。	69
圖 4-10 〈金玉奴〉第二場景：眾乞丐沿路起討，供給莫稽赴京趕考。	69
圖 4-11 〈金玉奴〉第三場景：莫稽果然不負眾望，高中狀元。	70
圖 4-12 〈金玉奴〉第四場景：玉奴見莫稽忘恩負義，深感悲悽，求爹原諒。	70
圖 4-13 〈金玉奴〉第五場景：莫稽虛情假意，安慰玉奴。	70
圖 4-14 〈金玉奴〉第六場景：玉奴幸得相爺之僕人搭救而生存。	71
圖 4-15 〈金玉奴〉第七場景：莫稽見新娘為玉奴，嚇得心驚膽跳。	71
圖 4-16 〈金玉奴〉第八場景：莫稽向玉奴之父認錯，請求原諒。	71
圖 4-17 藝霞整場表演型態區塊分解圖。	91

表目錄

表格 2-1 第七期至第十三期節目演出內容。.....	17
表格 2-2 第七期「大」、「小」之分的節目演出內容.....	18
表格 2-3 藝霞專刊第七期對於佈景使用的文字記敘。.....	20
表格 3-1 第七期至第十二期節目名稱和歌曲名稱相同的統整表。.....	32
表格 3-2 第七期至第十二期節目名稱和歌曲名稱不同的統整表。.....	33
表格 3-4 藝霞第七期至第十三期演出節目表總整理。.....	37
表格 3-5 第七期至第十二期黑膠出版品歌曲演唱的語言使用情形。.....	41
表格 3-6 第七期至第十二期翻唱歌曲運用整理表。.....	46
表格 4-1 第七期第十二期古裝歌舞劇劇目及演出節目順序。.....	60
表格 4-2 第七期至第十三期藝霞專刊對於古裝歌舞劇劇目的描寫方式。.....	62
表格 4-3 現代小品和古裝歌舞劇節目內容的比照。.....	72
表格 4-4 第七期至第十三期古裝歌舞劇中歌曲運用數量。.....	75
表格 4-5 藝霞劇中人物出場順序以及介紹。.....	81
表格 4-6 第九期古裝歌舞劇：〈宋宮祕史：狸貓換太子〉。.....	82
表格 4-7 〈宋宮祕史：狸貓換太子〉音樂類型使用比例。.....	89



譜例目錄

譜例 3-1 〈牡丹花開時〉採譜。.....	52
譜例 3-2 〈恨你恨到死〉爵士鼓和鈸兩首歌曲的銜接部分。.....	53
譜例 3-3 〈山地舞〉前奏採譜。.....	56
譜例 3-4 〈西班牙舞〉節奏型態。.....	57

第一章、緒論

第一節、研究動機與對象

我研究所一年級的一篇期末報告，是研究少女歌劇團從日治時期至台灣戰後在台灣的演出情形。這是一份合作報告，而我是負責台灣戰後少女歌劇團的演出概況，因此誤打誤撞接觸了我之前沒有聽過的「藝霞歌舞劇團」。剛好當時「海山戲館」上演《阿隆的苦戀歌》，¹是一齣類藝霞的歌舞劇形式，²於是我想要藉由觀看這場演出，想像當時歌舞劇團表演的情景，此場表演有邀請小咪加入演出，³加上表演的佈景、歌唱舞蹈設計和演出形式，盡量呈現當時藝霞歌舞劇團的演出形貌，讓我彷彿置身於當時台灣歌舞劇團的時代，並且觀察在場觀眾的熱烈反應，也才知道藝霞歌舞劇團曾是台灣非常著名和轟動的歌舞劇團。

由於此次偶然接觸到歌舞團此類表演團體，⁴於是我進一步了解台灣民國四〇年代至七〇年代「歌舞團」的演出情形，發現歌舞團在台灣戰後時期數量很多並且演出頻繁，⁵於報紙廣告欄中也常見歌舞團演出的廣告訊息，是項非常蓬勃發展的藝術表演，有結合戲劇、舞蹈、雜耍、演唱等各種演出形式，可以說是一門複雜的綜合表演藝術。

¹ 「海山戲館」於 2000 年由中國文化大學藝術研究所戲劇碩士邱秋惠和黃雅蓉共同創立，演出內容包活萬象，包含傳統戲、實驗戲、兒童戲等，現位於台北市龍江路 281 巷 3 號 B1。《阿隆的苦戀歌》於 2007 年 12 月 29 日及 30 日在台北縣藝文中心演藝廳演出。

² 本來《阿隆的苦戀歌》是定位於台語新歌劇，後來加入小咪的指導以及演出，慢慢加入藝霞的味道，像是以歌舞串連的演出形式，以及節目緊湊性和清一色女演員的特色，形成一齣類藝霞的歌舞劇演出形式（黃雅蓉，海山戲館，訪談日期：2011 年 7 月 12 日）。

³ 小咪，本名陳鳳桂，是藝霞的當家台柱，俐落的身段以及清亮的嗓音，相當受到觀眾的歡迎。此場小咪加入的演出，也可說是讓觀眾再一次回味當年藝霞演出的情形。

⁴ 「歌舞團」一詞的定義，邱坤良有明確的表示是個曖昧不明的詞彙，就表面字詞的拆解可以說是歌唱和舞蹈兼具的團體，但是歌舞團隨著在台灣社會不同的階段和發展中，而傳達出不同的文化內容，歌舞團、歌舞劇團、歌舞特技團等稱號都可廣泛的被包容於歌舞團類型之中。邱坤良，《漂浪舞台：台灣大眾劇場年代》，（台北：遠流出版，2008），154。

⁵ 演出的歌舞團體不僅包含台灣本土的藝術團體，民國四〇年代初期也包括中國大陸、日本以及海外的華人表演團體。邱坤良，《漂浪舞台：台灣大眾劇場年代》，（台北：遠流出版，2008），159。

民國四〇年代末至五〇年代，由於戲院場地的經營型態開始轉變，電影在戲院的播放數量明顯增多，觀看電影成爲一個時興的娛樂產業，導致歌舞團面對壓縮的表演空間，走向轉型。有些歌舞團爲在夾縫中求生存，紛紛打著「脫衣舞」爲號召，以另種表演型態企圖吸引觀眾。⁶因此，民國五〇年代，此類黃色歌舞團的表演風氣盛行，「藝霞歌舞劇團」的創辦人王振玉看見黃色歌舞團的充斥，⁷覺得如此低俗的表演導致社會風氣的淪喪，於是王振玉想要自己創團以提升歌舞團的娛樂及藝術價值，加上王月霞從雜誌上汲取日本寶塚歌劇團的相關資訊，⁸以及王振玉和王月霞兩人共同觀看民國五十年從日本來台演出的「東寶歌舞團」，⁹在種種因素交錯之下，兩人於是開始籌備創辦藝霞歌舞劇團，於民國五十一年成立，¹⁰直至民國七十四年解散。

「藝霞歌舞劇團」（以下皆簡稱爲藝霞）在當時擁有許多不同於其他歌舞團的特色，首先是表演者全面採用清一色女性，不同於其他歌舞團有男性和女性混雜，並且嚴格管理團員的作息生活，紀律森嚴，在舞蹈動作訓練上也要求整齊劃一，另外在表演節目裡，善用視覺效果的設計，如華麗的服飾道具、炫麗的佈景舞台，並且節目的服飾和佈景從不重複，節目內容融合舞蹈、歌唱和戲劇，演出形式多元，加上表演者龐大演出陣容，如此具有規模的歌舞劇團，讓藝霞在歌舞劇團界中具有指標性。在團員招募條件設定，以及使用華麗佈景和色彩鮮艷配飾的搭配手法上，和日本寶塚歌舞劇團有相似之處，而獲得「台灣寶塚」之稱號。¹¹

⁶ 邱坤良，《漂浪舞台：台灣大眾劇場年代》，（台北：遠流出版，2008），164。

⁷ 王振玉，「藝霞歌舞劇團」創辦人，台北人，民國七年生，民國六十九年因胃癌過世（蔡寶玉，團長家，訪談日期：2010年7月16日）。

⁸ 王月霞是王振玉的妹妹，也是藝霞歌舞劇團的編導老師，台北人，民國二十年十月二十六日生，民國七十五年七月十日逝世（蔡寶玉，團長家，訪談日期：2010年7月16日）。十多歲時曾加入黑貓歌舞團，退出黑貓歌舞團之後，加入林香芸舞蹈研究社學習舞蹈。文中提及的雜誌是台灣向日本進口的書刊，王月霞經常請姪女王淑卿向書店租借此雜誌，以吸收日本的資訊。由於年代久遠，王淑卿不記得雜誌的正確名稱（王淑卿，伯朗咖啡館，訪談日期：2011年3月9日）。

⁹ 東寶歌劇團於民國五十年十一月二十九日來台表演。作者不詳，〈東寶歌舞團，定今天抵華〉，《中央日報》，1961/11/29，8版。

¹⁰ 郭美汶提及「藝霞歌舞劇團」爲民國四十八年成立，但經由我和薛常慧導演根據報紙的資料，再經由和助教王淑卿的討論，推測「藝霞歌舞劇團」的成立時間應於民國五十一年（王淑卿和薛常慧，維多利亞餐廳，訪談日期：2010年01月08日）。

¹¹ 邱坤良，〈藝霞與寶塚〉，《聯合新聞網》，2009/10/15，藝文評論版。

我曾問父母這一輩有關於藝霞的事情，每一位都沉浸於過去藝霞演出的回憶裡，不斷地訴說著當時藝霞表演的情形，像是票券很貴或是一票難求，或是唱起藝霞曾經運用的歌，以及一提到藝霞就提到小咪。種種對於藝霞的描述情形，引發我對於藝霞的興趣，藝霞到底有何影響的演出魅力？讓曾看過藝霞的觀眾一提起現已消逝的藝霞仍念念不忘。再加上薛常慧導演於西元 2008 年完成的紀錄片《藝霞年代》，¹²讓曾經消失的年代又重新注入新生命的活力，也勾起許多人對於藝霞的回憶，亦讓我對於一個此已消逝但是曾亮麗繁華的藝霞時代，受到深深的吸引，藝霞可以說是如此代表當時台灣的庶民娛樂文化，讓我想要進一步瞭解藝霞的相關事情，藉由瞭解當時的年代。

然而，我發現之前文獻提及藝霞，往往多關注於藝霞的舞蹈、佈景、服裝，強調視覺效果的豐富，但是音樂也是歌舞劇團中不可缺少的元素之一，卻對聽覺的部分缺少關心，導致音樂聲響往往被忽略，因此我想要把藝霞音樂的呈現做為本論文的重心。據我目前的初步觀察，發現藝霞表演節目所使用的音樂實為多首歌曲的剪輯而成，讓我開始思考，究竟這些樂曲為何？所採用的音樂類型有哪些？如何運用於節目之中？這些歌曲的選用和當時台灣的社會有什麼關係嗎？上述列舉的問題成為本研究的出發點，為本文試圖釐清的問題之一，想要透過音樂的角度，去理解和認識當年的藝霞，並從藝霞的個案中，初步建立台灣歌舞劇團所使用的音樂形貌。

歸納上述之問題提出，本研究目的有以下三點：一、重建藝霞第七期至第十二期現代小品節目和古裝歌舞劇中所使用的曲目，並從整理運用的歌曲裡，觀看當時藝霞所呈現選曲的方向性，並觀看和當代台灣社會脈絡的聯繫關係。二、從整理出來的音樂使用中，歸納藝霞所運用的音樂元素和種類，並挑選一齣古裝歌舞劇，做完整節目使用音樂的分析，釐清整齣劇表演的過程，以及音樂的手法運

¹² 《藝霞年代》於西元 2008 年正式上映，是由薛常慧執導，藉由舞碼重做的方式，重新聚集藝霞曾經的表演者，也就是影片當中的霞女，並藉由和高雄市中華藝校的學生共同參與演出，讓新舊一代的表演者有所互動，並且傳達出藝霞的情感和凝聚力。

用。三、藉由上述兩點，得知藝霞於編排節目和音樂運用的拼貼手法，以及多元素材的理念使用，以初步建立台灣歌舞劇團於音樂運用的情形和面貌。

第二節、文獻回顧

本論文相關的文獻關注藝霞和台灣歌舞團之外，由於藝霞的演出大量納入當代的流行歌曲，而其演出形式又與寶塚歌舞劇團頗多相似之處，以下的文獻討論可涵蓋四方面：藝霞、台灣歌舞團、民國五十至七十年代得台灣流行歌曲以及日本寶塚歌舞劇團。

關於藝霞文獻方面，目前僅有郭美汶《藝霞歌舞劇團在台灣舞蹈發展中的存在意義》以藝霞做為研究對象，¹³從起源背景、管理訓練、節目表演等方面，並將表演資料做完整的彙整和描述，對藝霞做一概述。並以舞蹈的角度觀察藝霞的舞蹈類型，進一步從節目演出型態、演出內容、場地、演員訓練方式、服裝設計及道具布景和票務方面，比較藝霞和寶塚的異同。但是對其在表演中占有重要地位的音樂運用，則鮮少提及。並在多處細節，如藝霞創辦時間、藝霞相關人士的生卒時間、以及在節日期數的時間上，有待商榷。

在台灣歌舞團歷史脈絡部分，邱坤良撰寫許多關於台灣歌舞團表演重要著作。《陳澄三與拱樂社：台灣戲劇史的一個研究個案》書中梳理台灣歌舞團演出歷史脈絡，¹⁴戰後最早組成的歌舞劇團是「台灣藝術劇社」底下的「G.G.S 跳舞團」，民國三十六年因內部不和而解散，G.G.S 解散之後，即是著名由楊三郎組成的「黑貓歌舞團」，成立於民國四十一年，屬大型歌舞團演出型態，維持十餘年的演出時間，到民國六十四年最終因不堪虧損而停止營業。書中除了仔細描述歌舞團的先後時間之餘，亦針對當代環境的表演生態做一探究，有相當的參考價值。《南

¹³ 郭美汶，《藝霞歌舞劇團在台灣舞蹈發展中的存在意義》（台北：中國文化大學：舞蹈研究所碩士論文，2003）。

¹⁴ 邱坤良，《陳澄三與拱樂社：台灣戲劇史的一個研究個案》（台北：國立傳統藝術中心籌備處，2001）。

方澳大戲院興亡史》一書中，¹⁵則以自身觀賞歌舞團經驗出發，描寫當時歌舞團演出的情形與景象。由於「南方澳大戲院」當時是歌舞團的熱門演出場所，先後有「台灣藝術劇社」的「G.G.S 跳舞團」、「黑貓歌舞團」以及藝霞演出，並且形容藝霞大型歌舞團人數、舞台布景和歌舞表演的演出，直逼日本歌舞劇團的表演，為藝霞的實際演出情形提供了重要依據。另在《飄浪舞台：台灣大眾劇場年代》中，¹⁶從台灣社會的脈動以及發展，討論台灣歌舞團的歷史變遷、觀眾基礎、表演方式及社會互動，為台灣戰後初期的歌舞團發展做一概括，不過，邱坤良此文著重情色歌舞團的論述，在對於藝霞的著墨甚少。在廖純瑩《移植與內化：五、六〇年代台語歌曲翻唱研究》中，¹⁷提及早期台語歌曲除了透過大眾傳播工具散布之外，巡迴各地的歌舞團表演在台語歌曲傳布上扮演中介角色，因此略為提及台灣歌舞團的脈絡，不過這部分並非論文中的重點，因此對此，僅簡單帶過。

除了瞭解台灣歌舞團之外，Andrew Jones《留聲中國：摩登音樂文化的形成》書中提及黎錦輝成立中國少女歌舞團時，¹⁸承認受觀賞寶塚歌舞劇團影響，在歌舞團選取清一色女團員以及演出形式做法，即是承接自寶塚美學，可惜在此對於舞台佈景沒有進一步著墨，無從得知當時舞台情形。藉由中國的例子，和台灣的情形相對照，藝霞亦是如此，藝霞成立也以寶塚歌舞劇團做為參照模仿對象。可見當代寶塚歌舞劇團的影響力極大，即使是不同地點，兩者皆以寶塚做為基礎學習，隨後再加入不同的元素，豐富歌舞劇團的表演。

關於討論戰後流行歌曲的著作，可歸納出下述研究觀點。首先是探討和當代台灣社會的連繫的部分，曾慧佳《從流行歌曲看台灣社會》，¹⁹將流行音樂視為一種大眾化、通俗化的音樂，它直接乘載、反映出當下的社會時局，並以 1945 年至

¹⁵ 邱坤良，《南方澳大戲院興亡史》（台北：印刻出版有限公司，2007）。

¹⁶ 邱坤良，《飄浪舞台：台灣大眾劇場年代》，（台北：遠流出版事業股份有限公司，2008）。

¹⁷ 廖純瑩，《移植與內化：五、六〇年代台語翻唱歌曲研究》（台南：國立成功大學藝術研究所碩士論文，2007）。

¹⁸ Andrew Jones 著，宋偉航譯，《留聲中國：摩登音樂文化的形成》（台北：台灣商務印書館股份有限公司，2004）。

¹⁹ 曾慧佳，《從流行歌曲看台灣社會》，（台北：桂冠圖書股份有限公司，1998）。

1970 年的台語和國語歌曲的歌詞做為分析文本，做為瞭解社會的真實型態。

另在音樂與政治的關係，趙婷《音樂與政治－戒嚴時期禁歌之研究》即為針對禁歌歌曲、禁歌政策及時代背景討論。²⁰有將重點放於流行音樂帶入的文化背景做為出發點，討論翻唱歌曲的移植與內化，並進一步將五、六十年代的環境背景做概述性資料，講述時代和翻唱歌曲之中的交互作用，²¹另外，亦有針對翻唱歌曲中歌詞填入的討論，像是從日本歌曲旋律轉為填入台語歌詞中詞意的異同，進行歌謠語言的分析；²²²³以及針對台語語種流行樂曲的討論，關注於戰後台語流行歌曲的發展、文化環境變遷；²⁴²⁵除了流行樂曲和文化現象的探究，亦有討論將音樂部分視為主要文本，注重聽覺聲響的分析，像是編曲工作的研究。²⁶上述關於戰後流行歌曲的討論，涵蓋多種層面的探究，也對當代的環境建立起清楚的背景資料，從這些資料做為基礎，在本研究中將往下延伸，將當代流行歌曲的再運用、再詮釋，做為研究的另一發展面向。

關於日本寶塚歌劇團部分，新海哲之助於寶塚滿二十週年出版《寶塚少女歌劇二十年史》，²⁷內容關於寶塚種種資料的整理，針其準備時代、公會堂劇場時代、中劇場時代、大劇場時代，以及表演曲目、時代年譜等，做了詳實的整理，提供相當清楚的背景資料。橋本雅夫《寶塚歌劇の七十年》更將七十年的相關報導、年譜、演員名單、公演各部份，²⁸進一步條列整理，一覽無遺。渡邊裕則討論《日

²⁰ 趙婷，《音樂與政治－戒嚴時期禁歌之研究》，（宜蘭：佛光大學藝術學研究所碩士論文，2008）。

²¹ 廖純瑩，《移植與內化：五、六〇年代台語翻唱歌曲研究》（台南：國立成功大學藝術研究所碩士論文，2007），12-48。

²² 洪宏元，《臺灣閩南語流行歌謠語文研究》，（新竹：國立新竹師範學院臺灣語言與語文教育研究所碩士論文，2008）。

²³ 鶴田純，《1950、60 年代「日本曲台語歌」研究》，（台南：國立成功大學台灣文學研究所碩士論文，2007）。

²⁴ 黃裕元，《戰後臺語流行歌曲的發展（1945-1971）》，（桃園：國立中央大學歷史研究所碩士論文，2000）。

²⁵ 楊克隆，《台語流行歌曲與文化環境變遷之研究》，（台北：臺灣師範大學國文學系研究所碩士論文，1998）。

²⁶ 陳建銘，《國語流行歌曲中的編曲工作》，（台北：臺灣大學音樂學研究所碩士論文，2002）。

²⁷ 新海哲之助，《寶塚少女歌劇廿年史》，（日本：寶塚少女歌劇團發行所，1933）。

²⁸ 橋本雅夫，《寶塚歌劇の 70 年》，（日本：寫真印刷株式會社，1984）。

本文化モダン.ラプソディ》提及寶塚歌劇團於戰時體制下，²⁹打著「大東亞共榮圈」的口號，在表演節目有著加入異文化的元素。由於藝霞於表演節目的編排上，也有異文化節目的加入。因此讓我得以進一步思索這兩個歌舞劇團之間的關聯和共通關係。

第三節、研究材料、研究方法與研究困難

本論文旨在瞭解藝霞所選取的樂曲、編排以及運用，研究材料是以藝霞第七期至第十二期（民國五十九年至民國七十年）的黑膠唱盤為主（參見附錄一）。³⁰ 藝霞的黑膠分成兩個類別，共有兩片，一片是現代小品節目的擷取，另一片則是完整的古裝歌舞劇。我總共收集到七張有關現代小品的黑膠，³¹標題名是按照黑膠上面的標記，分別是《第七次環島公演紀念唱片》、《第八次環島公演紀念唱片》、《第九次環島公演紀念集》、《第十次環島大公演紀念唱片》、《第十二次環島大公演紀念唱片》、³²《我愛梅花》和《1981年迪斯可之夜》。另外每一期的古裝歌舞劇則是完整地收錄在一片兩面黑膠中，目前我共收到六片，包含《玉堂春》、《牛郎織女》、《宋宮祕史：狸貓換太子》、《楊宗保與穆桂英》、《金玉奴》和《薛平貴與王寶釧》。³³

除了黑膠唱盤是有聲資料之外，另外第七期至第十三期的「藝霞專刊」也納

²⁹ 渡邊裕，《日本文化モダン.ラプソディ》，（東京都：春秋社，2002）。

³⁰ 沒有將第十三期納入的原因，因為我在網路上在網路上以搜尋許久，但仍未找到第十三期發行的錄音帶，於是本論文先以第七期至第十二期所發行的黑膠做為聆聽資料，這是本論文頗為可惜之處。

³¹ 黑膠唱盤的主要來源是我在拍賣網站上以藝霞做為搜尋的關鍵字，並下標購買獲得。另感謝東吳大學社會系石計生教授熱心提供藝霞歌舞劇團《第八次環島公演紀念唱片》和《牛郎織女》的黑膠唱盤。

³² 《第七次環島公演紀念唱片》是藝霞第六期，《第八次環島公演紀念唱片》是藝霞第七期，《第九次環島公演紀念集》是藝霞第八期，《第十次環島大公演紀念唱片》是藝霞第九期，《第十二次環島大公演紀念唱片》則是藝霞第十期，《我愛梅花》是藝霞第十一期，以及《1981年迪斯可之夜》是藝霞第十二期。

³³ 《玉堂春》是藝霞第七期，《牛郎織女》是藝霞第八期，《宋宮祕史：狸貓換太子》是藝霞第九期，《楊宗保與穆桂英》是藝霞第十期，《金玉奴》是藝霞第十一期，以及《薛平貴與王寶釧》是藝霞第十二期。

入本論文的研究材料。「藝霞專刊」是藝霞所發行的節目冊，裡面有詳細記錄節目出場順序、節目相關劇照、節目解說、表演人員以及團長的話和各界人士對於藝霞的看法和感想，加上藉由節目劇照的輔助，可以提供藝霞舞台上的場景和服裝扮相，另外也可以藉此觀察節目佈景的轉換情形。

在研究方法上依序有四個步驟：一、收集文字資料：以《聯合知識庫》、《中央日報全文影像資料庫》、《中國時報全文影像資料庫》作為資料搜尋素材，以「藝霞歌舞劇團」、「歌舞團」、「王月霞」等作為關鍵字索引，有系統的收集過去相關資料，並建立其時代背景。二、黑膠唱盤數位化：透過高科技的輔助，將黑膠唱盤其轉為數位化的音樂檔，以日後方便聆聽。三、尋找歌曲來源：進一步聆聽轉錄好的數位音樂檔案，將現代小品和古裝歌舞劇所使用的歌曲辨識出來，並試圖搜尋每首樂曲的作詞者、作曲者、演唱者，將歌曲的背景資料一併建立起來。四、訪談：對象有藝霞團長蔡寶玉、助教王淑卿、團員高梅，加上當時的觀眾黃雅蓉。藉由訪談所得的訊息，和文字資料交叉比對，進一步瞭解藝霞籌備的過程，以及當時演出的情形。

本論文的限制在於時間的向度不是設定為藝霞總共的十三期期數，雖然我努力在網路上持續搜尋藝霞的黑膠唱盤，但是仍僅限於第七期至第十二期（民國五十九年至民國七十年）的有聲資料，加上藝霞不確定何期開始發行黑膠，³⁴因此本論文主要以收集到的黑膠，即從第七期至第十二期這段時間做為觀察，屬於藝霞顛峰至結束的時間。另外，現代小品節目的收錄是選取當期節目裡其中幾段，所以不是每一個節目的音樂都涵括，因此本論文對現代小品音樂的觀察僅是一部分的呈現。

另外，在歌曲的辨識上也是頗有難度，雖有請周遭的人協助為藝霞所使用的

³⁴ 有詢問過藝霞相關人物，但是仍未確切得知藝霞是從第幾期開始發行黑膠，目前我手中最早的是第六期（民國五十八年），內容為現代小品節目的收錄。

歌曲做辨認，³⁵但因為時間久遠，且不是對每一條歌曲都熟稔、清楚，加上藝霞某部分有改詞，於是無法全面辨認出藝霞所運用的原本歌曲名稱，故在歌曲的考證上是本論文一個困難的面向。

第四節、藝霞歌舞劇團簡介

藝霞的創立緣由是由許多因素相互交錯而成，首先受當代社會背景的影響，當時台灣歌舞團的品質參差不齊，表演內容多帶有「黃色」的成分，導致社會風氣的敗壞、淪喪，王振玉有鑑於此，即興起創辦歌舞劇團的念頭。加上王月霞經常閱讀台灣向日本進口的雜誌，此雜誌內容上常刊登日本寶塚歌劇團的介紹及表演，王月霞由此接觸寶塚歌劇團並吸收相關資訊。以及於民國五十年，王振玉和王月霞兩人共同觀看來台表演的日本東寶歌舞團，觀賞之後，兩人便商量在台灣成立類似寶塚歌劇團表演性質的可能性。王月霞於是邀請林香芸共同成立歌舞劇團，³⁶於民國五十一年初春正式成立，王振玉將藝霞定位於要創造台灣歌舞團中的一股清流，因此創團立有兩項宗旨：

一是劇團的規模要大、演員的水準要高；其次，演出的節目，要精彩富娛樂性，內容要高尙淨化。³⁷

藝霞初期名稱爲「芸霞歌舞劇團」，王月霞和林香芸主要從事節目編導工作，隔年因爲林香芸女士的退出，將名字改爲「藝霞歌舞劇團」。自此藝霞可以說是屬於家族制的歌舞劇團，從創辦人王振玉，團長蔡寶玉，³⁸至編導老師王月霞，以

³⁵ 周遭的人是指我父母這一輩的親戚朋友，主要是辨認流行歌曲的部分，此部分陳峙維老師也有協助，另外歌仔戲曲調是向黃雅蓉老師請教，京劇音樂的部分是向蔡振家老師請教。方法是我在一旁播放已數位化的音樂檔，父母的朋友們或是親戚便在一旁聆聽，以抓歌的方式慢慢拼湊起藝霞所使用的歌曲，但對有些歌曲不是那麼熟悉，故無法全面的把每首歌曲指認。

³⁶ 林香芸：台南人，民國十五年生，爲聲樂家林氏好之女，也是王月霞的舞蹈老師。郭美汶，《藝霞歌舞劇團在台灣舞蹈發展中的存在意義》（台北：中國文化大學：舞蹈研究所碩士論文，2003），84。

³⁷ 出自第七期「藝霞專刊」，團長蔡寶玉「我們的話」，沒有頁碼。

³⁸ 蔡寶玉，王振玉的妻子，擔任藝霞團長要職，民國十三年八月生，台北人（王淑卿，電話訪談，訪談日期：2011年8月7日）。

及戲院管理王貞，³⁹再到人員管理王昭雄，⁴⁰以及助教王淑卿等人，⁴¹主要幹部都是王式家族成員，也因為如此，在節目設計討論上以及資金的運用上，更加不受限制。

藝霞和當時台灣一般歌舞團最大不同的特色，除了在節目上安排歌唱和舞蹈的表演之外，加入戲劇的表演型態力求節目內容的豐富、多元性，納入戲劇的演出，是希望和當代台灣歌舞團有所區隔，由此，藝霞團名亦加上「劇」團的稱呼。在第一期至第三期劇目的安排先以小短劇作為嘗試，演出時間大約二十分鐘，自第四期開始至第十三期，便以大型古裝歌舞劇做為每期表演的核心之作，演出時間拉長至半小時，劇目的選取都為民眾耳熟能詳、家喻戶曉的故事題材。

藝霞總共有十三期，以每次團員的招募和訓練做為一期分野，每一期長度平均約兩年，由於每期演出的古裝歌舞劇皆不同，⁴²於是藝霞內部是以當期演出的古裝歌舞劇做為期數的稱呼。前三期由於在摸索、學習的路上，在票房上不如預期的理想，在營收上受到虧損，於是演出三期後便休息長達一年多的時間。第四期的重新舉辦，是來自於味全公司的資金贊助。由於當時台灣有商展的活動，由十幾家公司聯合舉辦，並有行動車當作舞台進行宣傳公司的產品，型式為歌者在台前歌唱，後面需要有舞者伴舞，以吸引民眾前來觀賞，並藉機廣告公司的商品。由於味全公司需要舞者，便拜託王月霞幫忙，在該次商展活動表演中，由於藝霞舞者的素質獲得味全公司老闆的讚賞，並得知藝霞由於資金的困難，演出稍作停歇，於是味全公司投入資金的贊助，條件為要在第十或十一的節目穿插味全的商品廣告，⁴³自此藝霞才重新開始第四期的演員招募和訓練。

³⁹ 王貞，王振玉的哥哥，王淑卿的父親，民國前二年生，民國八十年逝世，台北人。（王淑卿，伯朗咖啡館，訪談日期：2011年3月9日）。

⁴⁰ 王昭雄，王振玉的兒子，台北人，民國三十三年六月十八日生，民國八十二年九月二十一日逝世（高梅，團長家，訪談日期：2010年7月16日）。

⁴¹ 王淑卿，王貞的女兒，民國三十七年十二月十四日生，台北人，十九歲時進入藝霞（王淑卿，電話訪談，訪談日期：2011年8月7日）。

⁴² 古裝歌舞劇是藝霞節目的其中之一，於第四章正文討論。

⁴³ 訊息來源自訪談王淑卿（王淑卿，維多利亞餐廳，訪談日期：2010年1月8日）。

藝霞歌舞劇的團員全為女性，不同於當時其他歌舞團有男有女的混雜，即使需有男性演出的角色，也以女性作為擔綱演出。在報名資格上，有著身高、年齡及其教育程度的規定，並且需要有家長的同意書，招募方式除了巡迴演出後的當地海報張貼，也會在報紙上刊登招收新團員：

報名資格：一、身心健康無不良嗜好；二、身高一五七公分到一六七公分；三、年齡十六至二十歲；四、國中以上教育程度。⁴⁴

招募進來的新團員，先由王淑卿擔任舞蹈助教，開始進行密集的舞蹈基本訓練，⁴⁵諸如：芭蕾舞的拉筋、劈腿動作等，每周安排禮拜二至禮拜日六天的培訓，每日由早上九點至晚上九點進行基本動作訓練，每星期一休假，從民國六十八年中國時報的報導中，可以看到藝霞有規律的課程安排：

每天七時起床，八時到十時是芭蕾舞基本訓練，下午兩點到四點，禮儀教育和縫紉課或化妝課，晚上七點到九點是教唱音樂，十點一律就寢。⁴⁶

訓練大約三個月後，再由王月霞進行節目角色的挑選以及排練節目，這時晚上的訓練課程便會加入練唱時段，挑中的團員會進行歌唱練習，沒有歌唱的團員則進行團體舞的節目排練。

藝霞環島演出時，每一場演出皆長達二個小時，沒有中場休息時間，以跳舞、戲劇、歌唱三者穿插串場演出，通常以舞蹈揭序，戲劇穿插其中，再以歌唱舞蹈落幕。每回環島演出大都在農曆春節初一於台南麗都戲院進行首演，於是開始全省進行演出，每回巡迴演出約一年多的時間，表演兩百多場，一天都會安排三場的演出場次，下午二時至四時是第一場，第二場為晚上七時至九時，休息五至十分鐘後，於晚上九點二十，帶來第三場的演出，約晚上十一點半結束。

⁴⁴ 作者不詳，〈藝霞歌舞團招考〉，《中國時報》，1980/8/7，第 34 版。

⁴⁵ 王淑卿第四期正式進入藝霞歌舞劇團，除了擔任表演者，也負責團員的舞蹈基本動作訓練，在助教王淑卿負責訓練團員基本動作時，王月霞會利用這段時間構思本期節目的內容。

⁴⁶ 鄭桂平，〈這就是「藝霞」〉，《中國時報》，1979/1/15，第 08 版。

藝霞歌舞劇團由第七期起進入演出的巔峰時期，⁴⁷演出場地不僅在台灣本島，足跡更是踏至香港、馬來西亞等地，尤其在香港更是造成廣大的迴響，這時藝霞歌舞劇團可說是如日中天。但在民國六十年代因為房地產的狂飆，台灣戲院的場地紛紛改建成電影院，大廳紛紛改制多個小廳，由於場地的壓縮、缺乏，至使「藝霞歌舞劇團」沒有了表演舞台，再加上王月霞的病逝、勞保制度的開始等諸多因素，民國七十三年進行全省巡迴最後公演後，於隔年畫上句點，成立約莫二十四年的藝霞走入歷史。⁴⁸

第五節、研究目的與各章要旨

本論文以瞭解歌舞劇團的音樂使用和形貌為出發，以「藝霞歌舞劇團」做為主要的分析案例，並探討藝霞節目的籌備過程，以及節目內容表演類別裡，現代小品和古裝歌舞劇的音樂形貌和運用。此目的便是以聽覺來彌補過往僅對於視覺的敘述，補充這一時期對於聽覺的描述，並透過音樂的現象，來瞭解和認識那一段藝霞所處的歷史年代。

本論文總共分為五個章節，除了第一章緒論，以及第五章結論之外，三個章節的架構如下，焦點擺放從整體再進行到大類型（現代小品）的演出節目，再進行自單一個節目類型（古裝歌舞劇）的討論。本文第二章主要先是先建立整體的概念，瞭解藝霞節目內容及製作節目的情形。第一節先介紹藝霞演出的節目內容概況，將介紹藝霞演出的兩種表演形式類別，並試圖建立藝霞舞台上整體的表演情景。第二節將焦點從舞台上拉至幕後，關心一場節目的策劃與過程，以及進一步瞭解「主要人物」王月霞老師在裡面的決策影響力以及其他人員的參與情形。

經過藝霞整體的介紹之後，第三章將集中介紹現代小品的演出形貌。第一節

⁴⁷ 第七期為民國五十九年，古裝歌舞劇演出《玉堂春》的故事，當年十月應「香港華僑娛樂事業公司」首次到香港演出，共演出五個月，於民國六十年三月回台。

⁴⁸ 訊息來源自訪談蔡寶玉（蔡寶玉，維多利亞餐廳，訪談日期：2010年1月8日）。

先仔細討論現代小品的節目內容，以現代小品的演出情形為分析重點深入，並說明節目內容所運用的素材和表演形式。第二節則針對現代小品的音樂運用進行討論，就藝霞所使用的歌曲裡再重新歸納的音樂類型，並藉此討論音樂運用的情形和伴奏形式。

延續藝霞的節目內容種類的探討，第四章再將討論中心縮小擺放在古裝歌舞劇上。第一節，如同本論文第三章第一節，對古裝歌舞劇的節目內容和演出情形進行分析，並就運用的素材和表演形式，可和現代小品可以相互對照、比較，藉此來看藝霞整場演出的設計型態。第二節針對古裝歌舞劇依照所使用的歌曲，整理歸納出古裝歌舞劇的音樂元素的類型，並且進一步分析一齣古裝歌舞劇，試圖描述和想像台上的演出情形，並探究每一唱段所使用的歌曲、形式以及使用時機。



第二章、藝霞歌舞劇團演出內容和籌備過程

本章將建立藝霞完整的一場演出節目內容型態，以及藝霞演出節目的籌備過程。由於我無法親身體驗當年藝霞演出的盛況，當年相關演出影像資料也沒有妥善保存下來，¹因此，僅能藉由藝霞專刊、照片和訪談等相關資料，拼湊起當年藝霞演出的情形。另外，除了試圖瞭解藝霞如何呈現舞台上的演出之餘，我好奇藝霞的節目演出，在幕後是需要花費多少時間和人力在準備，以及節目籌備的過程，如：藝霞如何選擇劇目？如何挑選、訓練霞女？舞台排練過程？等相關問題，並進一步瞭解王月霞在籌備過程中所擔任的決策要務，以及與其他人物相互配合的情形。

本章第一節將藉由藝霞專刊的演出節目，藉此認識藝霞演出的整體情形，由於「藝霞專刊」是從第七期（民國五十九年）才開始發行，故在時間範圍上，觀察重點是第七期至第十三期（民國五十九年至七十二年）；第二節則是描述藝霞節目的籌備過程，並了解相關人物從中所擔任的角色定位。由於藝霞的創辦人王振玉和編導老師王月霞是主要的決策者，但已不在人世，只能藉由訪問相關人員從劇本的選擇、樂曲的錄製、編舞、教舞、服裝設計和製作、編詞、配樂的錄製和彩排的角度切入，瞭解其籌備過程。

第一節、藝霞歌舞劇團的演出節目

藝霞自第七期（民國五十九年）起，開始出版及擺在戲院門口販售，發行至第十三期（民國七十二年），隨著藝霞解團，藝霞專刊的發行也跟著結束，時間

¹ 藝霞歌舞劇團曾於電視台錄製過節目，但是電視台因為颱風淹大水，導至於相關影帶泡水損毀。外加藝霞歌舞劇團團長的兒子王昭雄先生，臥病在床的時候，基於商業機密，要求家人把藝霞所有的資料放火燒毀，以至於藝霞歌舞劇團本身也沒有相關資料的留存（高梅，團長家，訪談日期：2010年7月16日）。唯一的影像資料在國家電影資料館可以搜尋，但是是處於「芸霞歌舞劇團」的階段，於民國五十二年一月八日在台北第一劇場第一期的公開演出。

長達十四年之久。專刊全皆採以彩色印製，第七期至第九期封面上刊登主要演員照片，第十期至第十三期封面則是採用藝霞表演者團體照。藝霞專刊上記有詳細的資訊，涵蓋團長的話、藝霞簡介、該期表演節目名稱和舞台劇照、表演人員的照片、主要表演人員的簡介、工作人員名單、贊助商的廣告以及各界人士的觀後感想等（參見圖 2-1 和圖 2-2）。在節目名稱方面，第七期、第八期、第九期以及第十三期不僅列出節目名稱，還加上每個節目的中英文簡介，文字旁邊並附上該節目的演出照片，藉由照片可看出節目服裝的運用以及舞台場景的安排。另外針對每期演出的古裝歌舞劇，每期專刊會有劇情簡介，讓觀眾先瞭解劇情概況，以及演員擔綱演出的角色。



圖 2-1 第七期藝霞專刊內頁

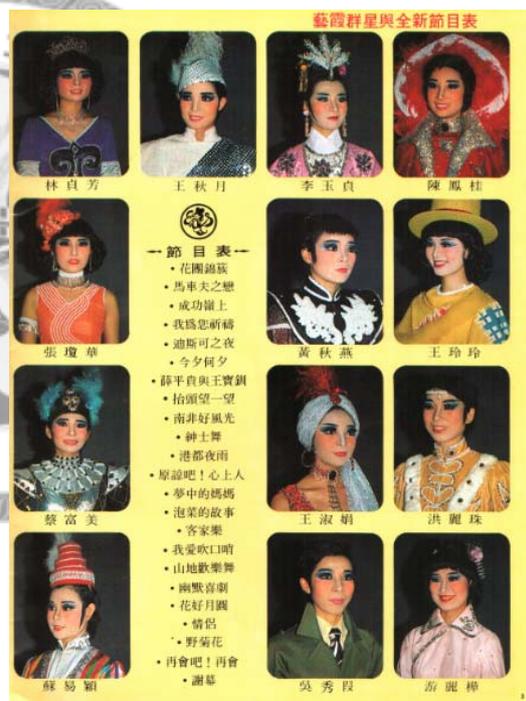


圖 2-2 第十二期藝霞專刊內頁

一、節目內容

爲更清楚瞭解第七期至第十三期的演出節目安排，表格 2-1 列出藝霞專刊的演出節目，將各期演出時間、期數、節目名稱、節目順序整理歸納，使可以一目了然

然藝霞一整場演出的全貌。¹統計每場演出的節目數量，可發現藝霞節目安排的緊湊性。一場的演出時間約兩個小時，沒有中場休息。每期節目演出的數量不等，多至第七期的 27 個節目，少至第十三期的 19 個節目。²

由於每一節目的佈景都會更換，為讓節目的銜接順暢，會安排比較小型的表演節目做串連，讓後面大型的舞台趕緊進行佈景的搬換，此表演會以「幕外歌唱」稱之，「幕外」就是會放舞台幕下來，表演者站在舞台幕前，以歌唱為主，再穿插一些簡單的肢體動作，表演人數一人至五人不等。另外，藝霞內部會以「大塊」、「小塊」（台語發音）稱節目型態，「大塊」的節目性質是規模龐大，表演者眾多，且搭設大型的道具和佈景，相對來說，「小塊」就屬於規模小的節目，表演者數量少，並以當紅主要表演者為主。³以表格 2-2 第七期為例，將「大」、「小」作記號標之，即可以清楚知道藝霞整場節目的銜接情形。



¹ 節目整裡參照第七期至第十三期藝霞專刊。

² 郭美汶，〈藝霞歌舞劇團在台灣舞蹈發展中的存在意義〉，（台北：中國文化大學舞蹈研究所碩士論文，2002），133。

³ 此資訊是訪問王淑卿得知（王淑卿，麥當勞，2011年7月20日）。

表格 2-1 第七期至第十三期節目演出內容。

節目順序	第七期 (民國五十九年)	第八期 (民國六十一年) ⁴	第九期 (民國六十三年)	第十期 (民國六十五年)	第十一期 (民國六十七年)	第十二期 (民國七十年)	第十三期 (民國七十二年)
1	花月良宵	錦綉天堂	幸福花園 (開幕舞)	花開富貴	我愛梅花	花團錦簇	歡樂年年
2	深更思郎	阿里郎山坡	迷你娃娃車	可愛的寶貝	薔薇處處開	馬車伕之戀	讓他們都知道
3	上花轎	山歌戀	牡丹花開時	青梅竹馬	阿里郎	成功嶺上	再看我一眼
4	香蕉	情人再見	異鄉人	奇異的夢	男子漢	我為您祈禱	相逢
5	不要拋棄我	往事只能回味	愛我在今宵	可愛的玫瑰花	青春嶺	迪斯可之夜	女孩、女孩
6	淚的小花	愛情像美酒	我該怎麼辦	真喜歡你	爆炸性的愛情	今夕何夕	戀愛不要當遊戲
7	重相逢	鑽石	宋宮秘史： 狸貓換太子	楊宗保與穆桂英	金玉奴	薛平貴與王寶釧	呂布與貂蟬
8	玉堂春⁵	當做沒有愛過我	愛情多美好	春風	奔向彩虹	抬頭望一望	午夜夢迴時
9	採紅菱	牛郎織女	月光像情網	拉丁舞	南美春曉	南非好風光	熱情的夏威夷
10	咕咕露妮	戀愛的路多麼甜	神槍手	臨走的誓言	前程萬里	紳士舞	也是情歌
11	步步高	巾幗英雄	歡樂心聲	月夜泛輕舟	飛躍在我心	港都夜雨	卡通大會串
12	天黑黑	女英豪	老爺有錢	愛的風兒吹過來	風雪未了情	原諒吧！心上人	朦朧的愛
13	關達拉美拉	夢醒不了情	男子公寓	迎親記	筆友	夢中的媽媽	秋風亭
14	西班牙舞	鳳陽花鼓	香港假期	初戀的故事	科學小飛俠	泡菜的故事	藝霞二十年回顧
15	山地舞	幾度花落時	竹林怨情	山地舞	夢難留	客家樂	沙漠情歌
16	紅薔薇	一寸相思未了情	說聲對不起	傻女婿	水上人家	我愛吹口哨	山地風光
17	家在台北	幻想	娜奴娃情歌	龍飛吉祥	樣樣可愛	山地歡樂舞	來、來、來
18	恨你入骨	誰能禁止我的愛	苦中樂	我在那裏呀	山地金環舞	幽默喜劇	冬天的一把火
19	小桃紅	山地風光	誰是心上人	友情	賣雜貨	花好月圓	謝幕
20	水長流	我沒有騙你	我愛山茶花	我現在要出征	孔雀開屏	情侶	
21	拉班羅馬	情人的眼淚	你的電話又來到	青春火花	我不知我愛您	野菊花	
22	男性純情	可愛的娃娃	風雨的旋律	珍珠結情緣	旅情	再會吧！再會	
23	戀愛季節	吉普賽女郎	謝幕舞	謝幕	青春的歡唱	謝幕	
24	負心的人	男子漢			謝幕		
25	今天不回家	謝幕舞					
26	蘋果花						
27	謝幕舞						

⁴ 第八期的時間為民國六十一年，和郭美汶所推敲的六十年不同。本文的依據是對照黑膠唱盤出版時間以及藉由訪問王淑卿得知（王淑卿，麥當勞，2011年7月19日）。

⁵ 以粗體字標明的部分是古裝歌舞劇演出劇碼，其餘的表演節目歸類在現代小品類型之中。

表格 2-2 第七期「大」、「小」之分的節目演出內容

節目順序	第七期 (民國五十九年)	節目型態	
1	花月良宵	大	← 中間穿插幕外歌唱
2	深更思郎	大	
3	上花轎	小	
4	香蕉	大	
5	不要拋棄我	小	
6	淚的小花	大	
7	重相逢	小	
8	玉堂春	大	
9	採紅菱	小	
10	咕咕露妮	小	
11	步步高	大	
12	天黑黑	小	
13	關達拉美拉	大	
14	西班牙舞	小	
15	山地舞	大	
6	紅薔薇	小	
17	家在台北	大	
18	恨你入骨	小	
19	小桃紅	大	
20	水長流	小	
21	拉班羅馬	大	
22	男性純情	小	
23	戀愛季節	大	
24	負心的人	大	← 中間穿插幕外歌唱
25	今天不回家	大	
26	蘋果花	大	← 中間穿插幕外歌唱
27	謝幕舞	大	

藝霞的演出節目可以分為兩大類，其一類是現代小品，另外一類則是古裝歌舞劇。⁶現代小品的演出型式以舞蹈為主，歌曲為輔的演出節目。舞蹈種類包羅萬

⁶ 藝霞的團員們以「現代」和「歌舞劇」做為兩種節目類型的稱呼，由於「現代」的節目型態都是以小品呈現，因此我加以小品兩字，變成「現代小品」類別。另外「古裝歌舞劇」的稱呼則依照藝

象，包含充滿東方味的古典舞蹈、宮廷舞蹈、現代舞、山地舞等多樣類型，主要表演者一邊歌唱一邊舞蹈，⁷其他表演者僅輔以舞蹈，舞蹈和歌唱兩者相互搭配，屬於載歌載舞演出型式。如上文所述，藝霞一場的演出時間約二個小時，扣除古裝歌舞劇的半小時演出時間，僅剩下約莫一個半小時，這時間要分配給二十幾個現代小品節目，⁸平均一個現代小品節目演出約四至五分鐘。由此可知，藝霞除了節目安排充滿緊湊性之外，節目轉換的節奏也非常迅速，一個接著一個馬不停蹄的節目演出，讓觀眾有著目不暇給之感。

另一類古裝歌舞劇是以歌舞劇的演出方式，演出一齣完整的劇目，劇目選擇來源和當代播映的電影有著密切關係，從中挑選耳熟能詳的故事為首要，以角色對唱的演出方式帶出劇目情節內容，演出時間大約三十分鐘左右。每期安排的古裝歌舞劇目皆不相同，演出順序多是安排在第七、第八或是第九的節目，又以第七個節目演出最常見。⁹

二、節目佈景

除了節目轉換迅速之外，舞台佈景的轉換也很頻繁，藝霞的佈景使用並非一景到底，而是依節目內容以及舞蹈氣氛設計出相關的佈景，因此佈景也會不停的做變動，¹⁰佈景使用採立體佈景，不是只用一塊繪畫布幕做為背景，而是採用龐大立體佈景的搭設，並利用光線強弱營造氣氛，使場景氛圍可跟節目內容融為一體。在第七期的藝霞專刊中，有刊登佈景設計者黃克對佈景使用的想法，¹¹黃克從佈景

霞專刊，平常藝霞團員都是以「歌舞劇」簡稱，在此我以全名來稱呼。

⁷ 主要表演者有小咪、高梅、淑芬、小玲、青順、光月、月純等，附錄一會有演唱者的對照表，是依據黑膠唱盤上的歌曲和演唱者對照而來。

⁸ 現代小品各期的演出數量：第七期有 26 個，第八期有 24 個，第九期有 22 個，第十期有 22 個，第十一期有 23 個，第十二期有 22 個，第十三期有 18 個。

⁹ 古裝歌舞劇在各期演出的節目順序：第七期是第八個演出節目，第八期是第九個演出節目，第九期至第十三期皆安排在第七個演出節目。

¹⁰ 郭美汶，《藝霞歌舞劇團在台灣舞蹈發展中的存在意義》，（台北：中國文化大學舞蹈研究所碩士論文，2002），75。

¹¹ 設計者黃克先生的背景經由訪問僅得知曾在日本考察過三年，擅長於對光線的靈活運用（王淑卿，麥當勞，2011 年 7 月 19 日）。

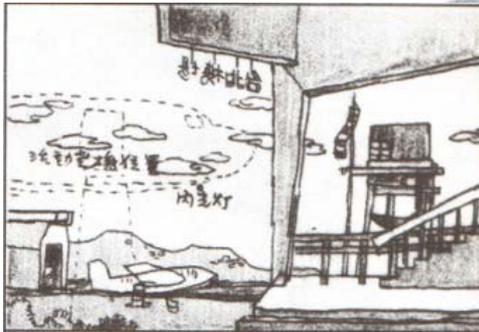
手稿繪圖以及詳細的記敘，分別對花月良宵、淚的小花、古裝舞、山地舞、家在台北、今天不回家以及謝幕舞共七個現代小品節目，仔細記下對佈景的構思（參見表格 2-3）。¹²除了手稿佈景設計圖之外，從第七期的藝霞專刊中擷取節目的演出佈景，以此相互比對，不過並非每一個現代小品節目皆有佈景劇照，加上有些節目劇照不是全景拍攝，所以只能由某一個角度對照。

表格 2-3 藝霞專刊第七期對於佈景使用的文字記敘。

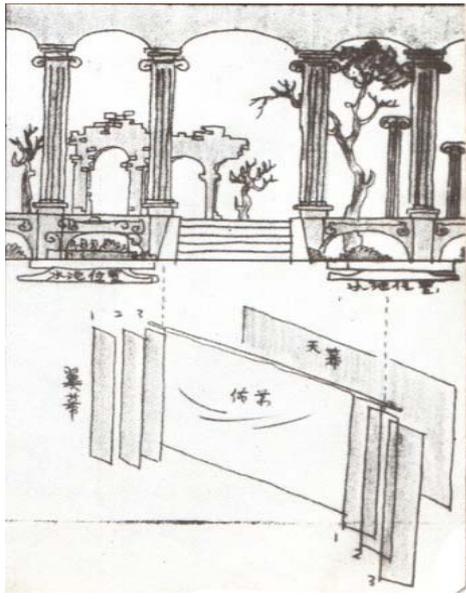
節目 ／節目順序	佈景手稿	演出佈景	佈景記敘
花月良宵 ／1			<p>這也是一齣現代舞，這種舞蹈在英美都很流行，內容取材於現實生活中，而加以形象和具體化，故能產生共鳴，但佈景氣氛的襯切十分講究，明滅的星光，由暗而明的月光，全靠燈光控制。</p>
淚的小花 ／6			<p>這是一個黃昏的景色，夕陽西下，天空一片金黃色，漸漸的深沉，襯托出主角的心境。這是一個調子低沉的舞蹈，充滿了幽怨和哀傷。</p>
古裝舞 ¹³ ／8			<p>這幢佈景，就像一幅富有詩意的國畫，一鉤新月，點點明星，朱色的欄杆，透出了古香的味道，這正是一個黃昏的景色，透過橙色的變幻來控制氣氛。</p>

¹² 從第七期藝霞專刊中談論佈景的設計部分摘錄下來，藝霞專刊裡無標記頁碼。

¹³ 在此古裝舞是指此期古裝歌舞劇《玉堂春》的演出（王淑卿，麥當勞，2011年7月19日）。

<p>山地舞 ／15</p>		<p>無劇照</p>	<p>這是一個郊外的景色，青天、白雲和晚霞，構成了一幅斜陽西下圖，一群山地人，放下了一天的工作，愉快地跳起舞來，也是用金黃色的閃動燈光，畫出黃昏的景色。</p>
<p>家在台北 ／17</p>			<p>這是以台北機場為背景，青的天，白的雲，還有一架可以活動的飛機，一閃一閃的亮著訊號燈。</p>
<p>今天不回家 ／25</p>			<p>附圖是現代舞今天不回家的佈景草圖，兩盞街燈和一個月亮，顯示出夜景，啓幕時，燈光較暗，天幕燈明亮，使畫面的剪影，襯托出景色的立體效果來。</p>

謝幕舞
／27



這是一個羅馬式的佈景，與中國古典舞的風味有別，梯階是全體藝員列隊謝幕的位置，左右有噴水池，彩色燈光特別多，不停地閃動著每一個藝員的面孔，頗收彩色繽紛之效。

從佈景手稿和實際演出佈景相互對照之下，可以看出佈景最終在呈現時仍是有些許差異。《淚的小花》和《今天不回家》的差異度最大，《淚的小花》此張劇照觀察不出夕陽西下金黃色的營造，另增加屋內人的剪影；《今天不回家》純以粉紅色布幕做為佈景，增加三個圓柱型的臺階，不過街燈的構思仍有保留。《古裝舞》、《家在台北》和《謝幕舞》比較貼近佈景手稿的繪製圖。《古裝舞》營造莊園亭景的佈景，可惜此劇照仍是無法觀察出燈光在其中的變化；《家在台北》搭了一個台北機場的佈景，並有飛機道具的製作，機門旁搭以一個樓梯，讓表演者可以站在上面；《謝幕舞》由於前面有藝霞所有演員謝幕，只可以看到後面類似有宮殿的搭建，但是沒有看到左右噴水池的佈景，另外在燈光的设计上一樣無法藉由劇照呈現出來，故無法進行比對。

三、服裝

從上述藝霞對於佈景的設計及描述，可以看出藝霞不僅對於節目內容的用心，另在舞台佈景設計上也花費不少心思，只為求和節目內容能相互呼應，替節目演出增添色彩。除了舞台佈景之外，在服裝方面，藝霞也是高度要求和節目內

容的搭配性，諸如：古裝舞會身著清朝古裝和腳踩「花盆鞋」、¹⁴卡通人物服裝、韓國服飾、現代服飾等多樣不同款式的服裝做搭配，每一襲服裝設計皆是有巧思運用，像是於第七期現代小品節目裡《負心的人》所設計的服裝，更是拿下戲服冠軍獎，¹⁵此服裝設計分陰陽兩面，一邊打扮成男性，另一邊則是打扮成女性，當一起跳舞時，就如同一男一女雙雙偕同跳舞的模樣（參見圖 2-3、圖 2-4）。¹⁶觀察上述這些方面，可觀看出藝霞對節目整體演出時的要求頗高，不只著重於節目內容的安排，在舞台佈景和服裝設計上也不馬虎，注意演出的相關細節。



圖 2-3 第七期現代小品節目之一，〈負心的人〉演出劇照。

¹⁴ 花盆鞋是清朝宮廷女子所穿的鞋子名稱，形狀呈倒梯形。

http://www.zwbk.org/zh-tw/Lemma_Show/119217.aspx（上網日期：2011 年 8 月 10 日）

¹⁵ 藝霞專刊第七期，沒有頁碼。

¹⁶ 藝霞專刊第七期，沒有頁碼。



圖 2-4 〈負心的人〉服裝設計放大圖。

四、場地

藝霞選擇表演的場地為電影戲院，在演出前，會事前先跟當地戲院承租演出空間，待電影上映的空檔時間藝霞可進行演出。另外，藝霞對舞台的要求是要夠寬大，至少要有三公尺的寬度，並得具備寬敞的前後台，這樣才能滿足眾多表演者一同出現在舞台上演出。¹⁷藝霞在台灣演出地點傳布各處，屬於移動式的演出模式，每年農曆新年初一大都在台南進行首演，之後再開始慢慢環島巡迴演出，演出足跡踏遍基隆、台北、台中、嘉義、彰化、台南、高雄、屏東、台東等地，¹⁸藝霞各地巡迴演出至少須花費一年半時間，甚者將近兩年，等巡迴表演結束之後，再又投入新的節目編排與訓練，進入大約半年多的節目策劃與籌備時間。除了台灣本島的巡迴演出之外，藝霞也有海外的演出記錄，於民國五十九年十月應「香港華僑娛樂事業公司」所邀請，首次至九龍「明學中心」、香港「皇都戲院」和「樂宮戲院」演出，¹⁹直至次年（民國六十年）三月才回台，²⁰由於首次香港演出

¹⁷ 舞台的資訊是藉由訪問助教王淑卿得知。（王淑卿，維多利亞餐廳，2010年1月8日）。

¹⁸ 此地點是按照北到南，再至東部的排序方式，並非演出行進途徑，此演出分布地點的資訊見於郭美汶，《藝霞歌舞劇團在台灣舞蹈發展中的存在意義》，（台北：中國文化大學舞蹈研究所碩士論文，2002），127。

¹⁹ 作者不詳，〈藝霞歌舞團，在港演期再延〉，《中國時報》，1970/12/3，第08版。

深獲好評，並於同年（民國六十年）十一月再度前往港九，連續公演五個月，另外於民國六十一年夏季也前往新加坡和馬來西亞演出，²¹並於民國六十五年 and 六十七年再度前往港九演出。²²由此可知藝霞在海外得到相當大的迴響。

雖然無法直接藉由觀賞節目，或是影片建立當年藝霞表演的情形，但透過藝霞專刊資訊、相關照片和訪談彌補對藝霞整體演出的想像，從這之中，觀察到藝霞豐富性的節目內容呈現，是需要耗費不少心力在準備，下節即從此角度來認識藝霞的另外一面。

第二節、藝霞歌舞劇團節目的籌備過程

藝霞的節目內容中，素材使用具多元性和豐富性。讓我好奇這一連串的節目演出是如何發想、策畫？除了關注於舞台上的演出之外，想進一步得知節目準備的背後程序。此節重心將放於瞭解節目的籌備過程，分別以劇本的選擇、樂曲的選擇、節目的籌備過程、編詞、配樂的編制直至最後彩排的角度切入準備過程中所需注意、完成的地方，相關問題藉由訪問藝霞助教王淑卿得知，藉以進一步釐清製作節目內部的詳細過程情形。

一、劇本的選擇

首先是劇本的決定，劇本的定案會操縱著節目內容如何呈現，舞台服裝如何設計，舞蹈如何編排。往往劇本的決定是一整個籌備過程的開端，藝霞的劇本統籌皆由編導老師王月霞決定。由於藝霞有兩類不同性質的節目內容，故在選擇和參考的方向也會有所不同。現代小品節目的選擇則會依所選的樂曲做編排，決定權是交由編導王月霞老師，以當年所流行的樂曲或是電影、電視主題曲做為首要

²⁰ 作者不詳，〈藝霞歌舞團，今載譽返國〉，《中國時報》，1971/3/9，第 08 版。

²¹ 郭美汶，《藝霞歌舞劇團在台灣舞蹈發展中的存在意義》，（台北：中國文化大學舞蹈研究所碩士論文，2002），130。

²² 郭美汶，《藝霞歌舞劇團在台灣舞蹈發展中的存在意義》，（台北：中國文化大學舞蹈研究所碩士論文，2002），130。

選擇，這時樂曲的選擇不一定要歡樂的歌曲，是包羅各種情緒的表現，因為現代小品節目內容眾多，不可能只以單項情緒做為演出，這樣節目內容會顯得過於單調、一致，故在現代小品節目的選取上，包含的情緒層面複雜且有變化，有喜、怒、哀、樂等多樣情緒的帶入，這樣現代小品節目才擁有多變的情感層次，以觀賞整場藝霞節目來看，才能營造出高潮迭起的段落。

古裝歌舞劇劇本的選擇仍是由王月霞老師主導策劃，首要是以耳熟能詳的故事題材為主，並會參考歌仔戲著名的演出劇碼，透過家喻戶曉的故事情節引起觀眾的共鳴，除此之外，以歡樂的故事結局為首要，因為藝霞定位為娛樂取向，不想要讓觀眾沉迷於悲情的故事內容，設定讓觀眾以輕鬆的心情離開戲院。

二、樂曲的選擇

如前所述，藝霞節目的演出型態有兩類，因此在樂曲的選擇方向上有重疊的地方，但也有差異的地方。現代小品的節目歌曲比較單純，選定什麼歌曲演出之後，即是演奏、演唱同首歌曲，或是將幾首歌曲銜接在一起，成為現代小品節目的內容，使用的樂曲跟原本歌曲的差異性不大。在樂曲的選擇步驟上，首先，編導王月霞老師會先到第一唱片行詢問老闆當時最新發行的唱片，²³並將每片黑膠買回家播放聆聽，聽到適合的樂曲會先記錄下來，開始在腦海中構思可能的故事情節。另外，也會觀察當時的流行歌曲，因為將耳熟能詳的旋律運用於節目中，可引起觀眾的哼唱，讓台上和台下達到共鳴的效應。例如卡通「科學小飛俠」於民國六十六年在中視首播，²⁴在台灣受到相當高的迴響，於是藝霞將此卡通歌曲便納入現代小品節目內容的設計，於第十一期（民國七十年）第 14 個節目演出，節目同名為《科學小飛俠》。

古裝歌舞劇的演出樂曲素材不僅只納入流行歌曲的元素，由於古裝歌舞劇是以音樂歌舞劇的型式表演，因此選定好的劇目僅是提供劇情的大致內容走向，其

²³ 第一唱片行目前位於台北市保安街 88 號。

²⁴ 張哲生，《飛呀！科學小飛俠》，（台北市：城邦文化事業股份有限公司，2005），14。

餘編詞、樂曲細節皆須重新編排。除了運用當時流行歌曲之外，也會加入歌仔戲調、台灣歌謠的運用，另外，在一些劇情上，適時地也會添加京劇的音樂元素，可說是一齣融合各大音樂素材的古裝歌舞劇。詳細的樂曲運用時機和整齣古裝歌舞劇運用的樂曲元素、表演的完整性皆會在第四章詳細討論。

三、樂曲的錄製

每一個節目的前置作業都是王月霞老師會先聆聽大量歌曲，並從中挑選需要和合適的樂曲，即使決定好使用的樂曲之後，後續還是需要花費大量時間和心力在歌曲錄製過程上。首先要把各樂曲依照王月霞老師的指示進行剪接，同時助教王淑卿會在旁輔助，以黑膠進行銜接樂曲基本工作。王月霞會口頭交代哪一片黑膠的哪首樂曲要跟哪首樂曲銜接，甚者哪首樂曲的哪部分需要保留或是刪除，以及樂曲的播放速度，於是王淑卿需要趕緊記錄下來，仔細記載樂曲的名稱和速度，樂曲的速度是以調整黑膠的轉速來改變。由於藝霞有購買相關的錄音器材，因此可以從黑膠轉錄成半成品的錄音帶，先做為節目舞蹈的練習帶。

王淑卿在錄製錄音帶時不是單純銜接即可，還需要邊錄製邊算拍數，像是樂曲的曲末跟下一首樂曲前奏的拍數要仔細數，才可以跟舞蹈動作的拍數搭配而成，並將初步預錄好的錄音帶，請王月霞聽是否有需要修改的地方，若是沒有問題，將開始教授藝霞團員們舞蹈動作，並搭上已錄製好的錄音帶進行練習，讓藝霞團員熟悉演出的音樂，並對演出的音樂更有概念。

四、編舞、教舞、服裝設計和製作

在挑選樂曲和進行樂曲錄製過程中，一方面王月霞老師也進行編舞，開始構思各節目內容的舞蹈動作。將各節目舞碼編完之後，開始教授給藝霞團員們，進行訓練及排演新的歌舞。由於是新教的舞碼，藝霞團員們無法馬上熟記下來，這時舞碼動作的訓練會再轉交給助教，讓助教訓練藝霞團員的舞蹈動作，要求熟練度並達到整齊劃一。此時，王月霞老師會利用藝霞團員在排舞、練舞的時間去布

行剪布，構思服裝的樣式、配備和飾品，好以進行舞衣的剪裁製作。服裝或是道具樣式的來源除了參考書籍、雜誌之外，王月霞會偕同主要表演者或是助教進入電影院觀賞電影，不單只是純欣賞電影，而是從電影取材，汲取電影情節裡面出現並且適合的元素放進藝霞的節目裡頭。至於各節目演出的服裝製作，會先依藝霞團員量身製作第一版戲服，每一套服裝都是藝霞團員自己專屬和擁有，第一版製做好的戲服陸續會交給每位藝霞團員，這時的戲服大多是素面，亮面的加工全是由藝霞團員自己一針一線的縫上，才會是最終舞台上表演的服裝樣式。

五、編詞

由於現代小品的樂曲演唱基本上是參照原樂曲的歌詞，因此歌詞的更動不會有太大的變化，僅有在謝幕舞時會將歌詞稍做改變。而古裝歌舞劇是採用歌曲的旋律框架，再加入符合故事情節的唱白，因此古裝歌舞劇需要花很多時間進行編詞的部分。首先，王月霞會請王淑卿先去找編詞者，人選以具有深厚歌仔戲功力基底為佳，有陳文憶、陳小明，²⁵二位編詞者不是同時擔任藝霞的編詞者，有著時間先後的關係，第七期至第十一期是陳文憶負責古裝歌舞劇的編詞，第十二期和第十三期則是由陳小明負責。王淑卿會告訴編詞者此期古裝歌舞劇的演出劇目，大意說出故事的來龍去脈，以及此劇目會運用的歌曲，再由編詞者依據故事內容寫唱白，寫完之後王淑卿同偕小咪試唱唱詞，²⁶將唱詞套進歌曲旋律框架，感受唱起來是否順暢？是否會出現倒詞？試唱若沒有問題，再去找編曲者進行配錄。

六、配樂的錄製

由於每年藝霞的巡迴演出首演是定於農曆年正月初一，於是節目配樂的錄製是安排於每年聖誕節前夕進錄音室配錄，在這之前，約十一月底，王月霞會請王

²⁵ 陳文憶，昭和八年(民國二十二年)生，台北北投人。曾任職於歌仔戲編導和劇團團長職位。陳小明就是陳鳳桂(小咪)的父親。

²⁶ 小咪本名為陳鳳桂，是藝霞的台柱，十四歲時進入藝霞歌舞劇團，十五歲即成為藝霞的首席表演者，藝霞解散之後，加入「楊麗花歌劇團」，開始參與電視歌仔戲的演出，九十年代起陸續參與「河洛歌仔戲團」、「黃香蓮歌劇團」與「唐美雲歌劇團」的演出，已有豐富的舞台經驗。

淑卿去找編曲者，人員有林禮涵、²⁷陳冠華、²⁸翁清溪²⁹和詹森雄，³⁰我依據藝霞專刊的幕後工作人員和黑膠相互比對編曲者，以第七期開始，編曲者按照時間的先後順序分別為林禮涵、陳冠華、翁清溪和詹森雄，第七期至第十期的音樂製作有分洋樂和國樂的分工，洋樂是由林禮涵負責，而國樂則是由陳冠華負責，第十一期至第十三期音樂製作則無分工，由編曲者一人全權負責，第十一期由翁清溪一人負責，第十二期和第十三期則是由詹森雄負責音樂製作。

王淑卿會將樂曲銜接以及速度跟編曲者說明，並進一步闡明哪首樂曲搭配哪個節目，並會將事前預錄好的錄音帶轉交給編曲者，請編曲者採譜、編譜，完成之後由編曲者自行先找樂師彩排，待樂師全部準備完善，王月霞、王淑卿、小咪、淑芬等人一同進錄音室錄製，³¹邊音樂錄製邊在旁簡單比劃舞蹈動作，看舞蹈動作是否能和音樂搭配一致。

通常古裝歌舞劇的樂師人數比較少，以胡琴、古箏、笛、鑼鼓、琵琶等中式樂器為主，而現代小品的樂師則多達二十多人，是以一個大樂團的型式出現，配有薩克斯風、小喇叭、貝斯、電子琴、爵士鼓等西洋樂器。

八、首演彩排需要注意地方

每期巡迴演出首演時，需要先到當地進行彩排，通常都是台南麗都戲院和高雄今日戲院會相互爭取首演，因為表演時間正逢農曆年正月初一，會有此安排，考量到一來熱鬧的演出氣氛和過年相符，二來可以搶首演票房。彩排首要注意即

²⁷ 林禮涵正確生卒年不詳，僅知曾是戰後時期非常活躍的作曲和編曲者，多首作品即是來自於他的作曲或是編曲，如：〈送出帆〉、〈十九青春〉等歌曲。

²⁸ 陳冠華原名為陳水柳，西元 1912 年在台北出生，西元 2002 年於台北辭世。台灣著名的戲曲樂師、作曲家，所創作的台語流行歌有〈月光心嘆〉、〈黃金的世界〉、〈夜半的鐘聲〉等，他於日治時期所創作的〈望鄉調〉更是被歌仔戲吸收納入，至今仍不斷使用。

²⁹ 翁清溪筆名為湯尼，民國二十五年於台北市出生。曾組過「湯尼大樂隊」和「台視大樂隊」，並擔任許多歌曲的配樂以及編曲工作，更致力發展台灣的爵士樂，被稱為「六十年代群星會時期的音樂教父」。創作的作品有〈小城故事〉、〈原鄉人〉、〈早安台北〉等多首歌曲。

³⁰ 詹森雄是第二任華視大樂隊的指揮，曾於華視自製老歌歌唱節目〈勁歌金曲〉，另外也有多首編曲作品，如：〈長情〉、〈黃昏夕陽情〉等作品。

³¹ 淑芬為藝霞另一當紅台柱，由於身高挺拔，多飾演男性角色，三十多歲去世（蔡寶玉，團長家，訪談日期：2010 年 7 月 16 日）。

是燈光、佈景的搭配，尤以燈光更是需要做多次細部調整，因為藝霞在輕快的歌曲中燈光採以明亮，反之在比較緩慢的歌曲則是使用正常的燈光。另在佈景的掛吊部分，須和表演者的舞蹈隊形、路線相互配合，以免表演者擋到佈景或是佈景垂掛太低遮住表演者的演出身影。

小結

本章嘗試對藝霞歌舞劇團的演出節目以及籌備過程進行討論，首先藉由藝霞專刊上所附的節目表整理出藝霞的演出節目，以瞭解一場演出的節目數量和表演型態，以及服裝設計、舞台佈景呈現的效果，從節目內容做基礎觀察之後，引伸至演出所需注意的細節，如：演出的場所，藝霞演出的場地為室內戲院，並在台灣各地巡迴演出。藉由各角度觀察藝霞演出的情形，這些訊息都可讓我們更深入去揣摩藝霞演出的情形。

第二節接著探索藝霞節目的籌備過程，藉由籌備過程不難發現藝霞整場節目的策畫以及構思主要都是由王月霞老師一手包辦，助教王淑卿協同輔助幫忙，但是在細節的製作上，仍是需借重相關人員的專業知識，如：佈景設計、燈光、音樂等。觀察籌畫過程可以看到多位人士在藝霞的參與，另外也填補亮麗舞台下製作節目的過程，瞭解每個製作環節環環相扣，才得以最後共同呈現出藝霞整體的表演成品。另外這其中的多樣工作，如編舞、排舞和服裝設計這過程，幾乎都是同時間交錯進行，沒有絕對的先後順序關係，從此看來，可發現舞台上的緊湊性表演，相對的也表現在舞台下的籌備過程之中。

本論文接下來兩章節分別討論現代小品和古裝歌舞劇，仔細分析這兩種型態的節目內容和音樂使用的情形，以更深入瞭解藝霞節目內容展演的性質和原則。

第三章、現代小品節目

第一節、現代小品的節目內容

將每期節目的演出數量扣除一個古裝歌舞劇節目，其餘皆是安排現代小品節目，由此可知每一場現代小品演出的節目為數眾多，但每期現代小品節目不做重複性演出，每期以嶄新的風貌出現，讓觀眾有新鮮感和期待感。由於現代小品節目數量多，因此演出的種類和型式也進而繁多，此節的重心放在討論現代小品的節目內容、安排和運用。

一、節目發想的基礎和命名的方式

現代小品是以舞蹈為主，歌曲為輔的節目，由主要、高人氣的表演者歌唱，演唱的表演者並非僅單純演唱，並帶有舞蹈動作，屬於載歌載舞的表演型式，其餘表演者僅單純負責舞蹈的部分。舞蹈類型種類廣泛，涵蓋民族舞、山地舞、現代舞、芭蕾舞，以及世界各地風格的舞蹈動作皆納入編排。¹舞蹈內容是依照所選用的歌曲，以歌詞所傳達的情境進行編排，透過具體的舞蹈動作、服裝和佈景共同營造出歌詞的意境，藉由肢體語言和歌詞讓觀眾瞭解故事情節的設計，使詞意的氛圍更加傳神、生動。每一個小品皆是獨立的故事呈現，採無連續性的節目設計安排，故每一齣小品皆具有完整性的演出。

現代小品故事的發想基礎通常是以歌曲的詞意作為參考，所挑選的歌曲種類不拘，來源涵括電影歌曲、當代流行歌、翻唱歌曲、卡通歌曲、民謠等，但以時下的流行歌曲最為眾多。²選定歌曲後，會依據歌詞發展出相關的故事情節，進一步編排出一套舞碼。

¹ 此資訊從訪談對話和翻閱藝霞專刊的內容得知。

² 關於歌曲選用的細節將於本章第二節進行討論。

我依據黑膠出版品背後的歌詞附錄和節目名稱相互比對，歸納現代小品節目的命名有二種方式：第一種是直接以原本的歌名作為節目名稱，此類演出是獨立完整的單一曲目，表演者所演唱的歌詞完全依照原本歌曲，沒有重新填詞，不過歌詞的演唱段落會截斷，僅演唱原曲的其中一段且重複性演唱，此類節目名稱和歌曲參見表格 3-1。

表格 3-1 第七期至第十二期節目名稱和歌曲名稱相同的統整表。

期數	節目名稱	歌曲名稱
第七期（民國五十九年）	《淚的小花》	〈淚的小花〉（電影主題曲，1969）
	《重相逢》	〈重相逢〉（日曲翻唱）
第九期（民國六十三年）	《異鄉人》	〈異鄉人〉（鄧麗君，時間不詳）
	《我該怎麼辦》	〈我該怎麼辦〉（原唱、時間不詳）
	《我愛山茶花》	〈我愛山茶花〉（黃桂芬，1972）
第十期（民國六十五年）	《可愛的玫瑰花》	〈可愛的玫瑰花〉（鳳飛飛，1974）
	《春風》	〈春風〉（陳盈潔，1974）
	《臨走的誓言》	〈臨走的誓言〉（包娜娜，1975）
	《初戀的故事》	〈初戀的故事〉（甄妮，時間不詳）
第十一期（民國六十七年）	《薔薇處處開》	〈薔薇處處開〉（龔秋霞，1942）
第十二期（民國七十年）	《港都夜雨》	〈港都夜雨〉（楊三郎作曲）

第二種是節目名稱和選用的曲名不會同名使用，即不採用原本曲名做為節目名稱，會另取新名，歌詞仍依照原本歌曲演唱，但在一些現代小品節目裡，段落的演唱順序上會有所變更、調整。³此類現代小品節目命名和歌曲名稱的對照參見表格 3-2。

³ 並非全部的歌曲演唱段落皆有調整，因此在附註中會進一步說明。

表格 3-2 第七期至第十二期節目名稱和歌曲名稱不同的統整表。

期數	節目名稱	歌曲名稱
第七期（民國五十九年）	《花月良宵》	〈鳳凰于飛〉（周璇，1945）
	《深更思郎》	〈春花夢露〉（江中清詞／曲）
第十一期（民國六十七年）	《我愛梅花》	〈梅花〉（劉家昌，1976）
	《男子漢》	〈女の波止場〉（森進一）
	《飛躍在我心》	〈彩雲在飛躍〉 （電影主題曲，1977）
	《孔雀開屏》	〈甜蜜的笑臉〉（楊小萍）

二、元素運用

以第七期至第十三期（民國五十九年至民國七十二年）藝霞專刊上的節目表作為觀察，在此整合成同一表（參見表格 3-4），可以更清楚藝霞這七期演出的節目內容。從節目的名稱、節目簡短敘述和劇照剖析藝霞表演的內容，⁴深入分析第七期至第十三期現代小品的節目內容之後，可以發現這七期現代小品節目所涵括的元素五花八門，演出的內容包羅萬象。下列針對第七期至第十三期的節目內容，歸納整理出藝霞於現代小品節目中對於族群和語言元素的運用。

首先是「族群」元素應用，綜觀節目內容的安排，與族群元素相關的節目編排有山地舞類型和異國風情類型。下述將深入討論藝霞第七期至第十二期的節目，分別對山地舞類型和異國風情類型節目製作使用的元素進行分析。

（一）、山地舞類型：統整第七期至第十三期演出的節目製作，觀察出藝霞都有安排山地舞類型的演出（表格 3-4 中以 * 標示者為山地舞類型節目），雖然沒有實際影片觀賞，但可以從節目名稱、服飾和佈景三點判斷為山地舞類型的演出節目，每期節目演出安排順序不一樣，但都是安排在古裝歌舞劇演畢之後，於節目演出的後半段部分，安插在第 15（第七期和第十期）、16（第十三期）、17（第

⁴ 第七期（民國五十九年）、第八期（民國六十年）、第九期（民國六十三年）和第十三期（民國七十二年）的藝霞專刊有刊登關於節目的簡短敘述。

九期和第十二期)、18(第十一期)和19(第八期)的演出順序。觀察第八期至第十三期的劇照(參見圖3-1至圖3-6),⁵發現藝霞在製作山地舞類型的現代小品節目時,佈景設計皆有一個共同的特色,皆以山景做為佈景的主元素,藉以製造和烘托出山地舞的表演氛圍。



圖 3-1 第八期(民國六十一年)〈山地風光〉於第19個節目。



圖 3-2 第九期(民國六十三年)〈娜奴娃情歌〉於第17個節目。

⁵ 由於第七期藝霞專刊沒有刊登山地舞的劇照,因此期數羅列僅以第八期至第十三期(民國六十年至七十二年)。



圖 3-3 第十期（民國六十五年）〈山地舞〉於第 15 個節目。



圖 3-4 第十一期（民國六十七年）〈山地金環舞〉於第 18 個節目。



圖 3-5 第十二期（民國七十年）〈山地歡樂舞〉於第 17 個節目。



圖 3-6 第十三期（民國七十二年）〈山地風光〉於第 16 個節目。



表格 3-4 藝霞第七期至第十三期演出節目表總整理。

節目順序	第七期 (民國五十九年)	第八期 (民國六十一年)	第九期 (民國六十三年)	第十期 (民國六十五年)	第十一期 (民國六十七年)	第十二期 (民國七十年)	第十三期 (民國七十二年)
1	花月良宵	錦綉天堂	幸福花園 (開幕舞)	花開富貴	我愛梅花	花團錦簇	歡樂年年
2	深更思郎	阿里郎山坡	迷你娃娃車	可愛的寶貝	薔薇處處開	馬車伏之戀	讓他們都知道
3	上花轎	山歌戀	牡丹花開時	青梅竹馬	阿里郎	成功嶺上	再看我一眼
4	香蕉船	情人再見	異鄉人	奇異的夢	男子漢	我為您祈禱	相逢
5	不要拋棄我	往事只能回味	愛我在今宵	可愛的玫瑰花	青春嶺	迪斯可之夜	女孩、女孩
6	淚的小花	愛情像美酒	我該怎麼辦	真喜歡你	爆炸性的愛情	今夕何夕	戀愛不要當遊戲
7	重相逢	鑽石	宋宮祕史： 狸貓換太子	楊宗保與穆桂英	金玉奴	薛平貴與王寶釧	呂布與貂蟬
8	玉堂春	當做沒有愛過我	愛情多美好	春風	奔向彩虹	抬頭望一望	午夜夢迴時
9	採紅菱	牛郎織女	月光像情網	#拉丁舞	#南美春曉	#南非好風光	#熱情的夏威夷
10	咕咕露妮	戀愛的路多麼甜	神槍手	臨走的誓言	前程萬里	紳士舞	也是情歌
11	步步高	巾幗英雄	歡樂心聲	月夜泛輕舟	飛躍在我心	港都夜雨	卡通大會串
12	天黑黑	女英豪	老爺有錢	愛的風兒吹過來	風雪未了情	原諒吧！心上人	朦朧的愛
13	關達拉美拉	夢醒不了情	男子公寓	迎親記	筆友	夢中的媽媽	秋風亭
14	#西班牙舞	鳳陽花鼓	#香港假期	初戀的故事	科學小飛俠	泡菜的故事	藝霞二十年回顧
15	*山地舞	幾度花落時	竹林怨情	*山地舞	夢難留	客家樂	沙漠情歌
16	紅薔薇	一寸相思未了情	說聲對不起	傻女婿	水上人家	我愛吹口哨	*山地風光
17	家在台北	幻想	*娜奴娃情歌	龍飛吉祥	樣樣可愛	*山地歡樂舞	來、來、來
18	恨你入骨	誰能禁止我的愛	苦中樂	我在那裏呀	*山地金環舞	幽默喜劇	冬天的一把火
19	小桃紅	*山地風光	誰是心上人	友情	賣雜貨	花好月圓	謝幕
20	水長流	我沒有騙你	我愛山茶花	我現在要出征	孔雀開屏	情侶	
21	拉班羅馬	情人的眼淚	你的電話又來到	青春火花	我不知我愛您	野菊花	
22	男性純情	可愛的娃娃	風雨的旋律	珍珠結情緣	旅情	再會吧！再會	
23	戀愛季節	#吉普賽女郎	謝幕舞	謝幕	青春的歡唱	謝幕	
24	負心的人	男子漢			謝幕		
25	今天不回家	謝幕舞					
26	蘋果花						
27	謝幕舞						

(二)、異國風情類型：觀察第七期至第十三期的節目，除了山地舞類型必是節目安排之外，異國風情類型的元素運用，亦是節目編排素材之一（表格 3-4 中以#標示者為異國風情類型節目），此類節目的命名即帶有明顯的異國情調，因為藝霞會將地名鑲嵌於節目名稱之內，讓觀眾單從節目名稱就可以知道此節目所設定的國家，並且這七期所使用的異國元素不重複，分別是第七期〈西班牙舞〉、第八期〈吉普賽女郎〉、第九期〈香港假期〉、第十期〈拉丁舞〉、第十一期〈南美春曉〉、第十二期〈南非好風光〉和第十三期〈熱情的夏威夷〉（參見圖 3-7 至圖 3-11），再次展現藝霞對於節目變化的追求。每期節目演出安排的順序沒有固定，唯一的規律都是安排在古裝歌舞劇表演之後，分別於第 9（第八期）、14（第七期和第九期）、23（第十一期至第十三期）的演出順序。

對於山地舞以及異國風情類型節目，藉由演員所穿戴的服裝、飾品及佈景的搭設，是藝霞對於山地及異國的塑造，但是其實無法進一步知道是哪一個山地族群及異國，藝霞將一個有距離的元素拉進至節目編排裡面，賦與異國情調的想像，讓節目中隱約帶著些許曖昧不明的山地異國投射。



圖 3-7 第八期（民國六十一年）〈吉普賽女郎〉於第 23 個節目。



圖 3-8 第十期（民國六十五年）〈拉丁舞〉於第 9 個節目。



圖 3-9 第十一期（民國六十七年）〈南美春曉〉於第 9 個節目。



圖 3-10 第十二期（民國七十年）〈南非好風光〉於第 9 個節目。

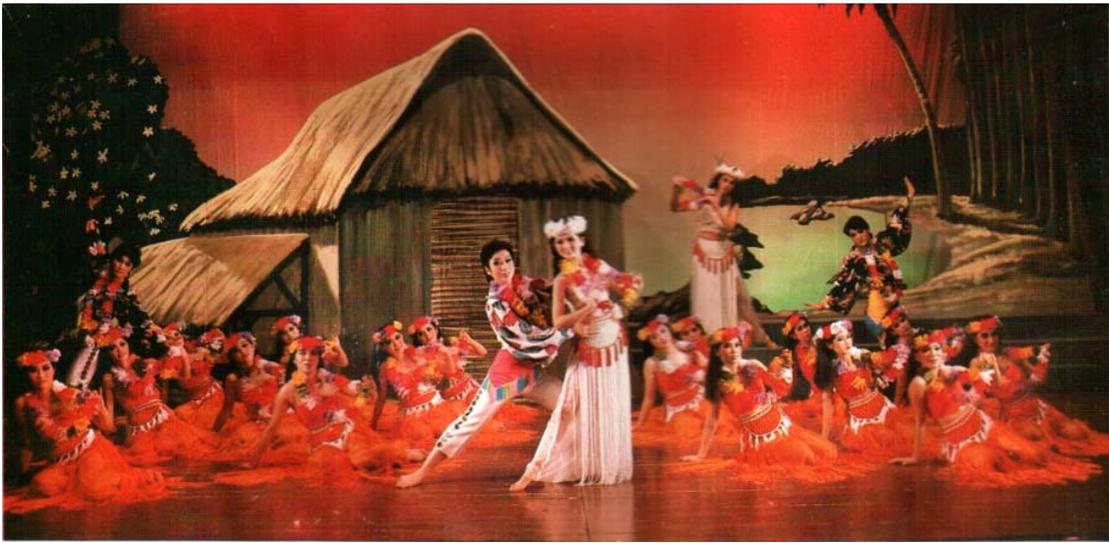


圖 3-11 第十三期（民國七十二年）〈熱情的夏威夷〉於第 9 個節目。

再來是「語言」的轉換運用，藝霞在現代小品節目裡，演唱的語言以國語為最大宗，另外加上以台語、客家話、韓語和粵語的演唱，國語、台語、客家話和粵語在演唱時，會呈現完整的歌曲風貌；而在英語和韓語的使用上，是以夾雜的方式混合成同一首歌，也就是說，藝霞設計以交錯式的演唱帶進英語和韓語的使用，因此英語和韓語在演唱時則是屬於段落式的呈現。

表格 3-5 是根據第七期至第十二期（民國五十九年至七十年）的黑膠出版品，將歌曲使用的語言清楚圈選出來（以◎符號表示圈選記號），同時圈選兩種語言者，即表示此首歌曲有兩種語言呈現交錯式的方式演唱，混合語言的組合皆是以國語做為基本使用語言，再增添其它的語言，讓演唱歌曲時運用語言的轉換達到不一樣的聆聽感受，語言的混合運用共有三種搭配方式：國語和台語（三個）、國語和英語（二個），以及國語和韓語（一個）。依據表格 3-5 可以發現第七期使用的語言有四種，變化最多，而第八期至第十二期都是以國語為主要，再搭上另外一種語言的使用。探就此變化發現藝霞第八期的時間，剛好是民國六十一年台灣為了加強推行「說國語計畫」，進一步規定閩南語電視台的播放時間不得超過一小時。這條規定也反應在演出節目當中，導致第八期之後的語言運用有所限制，不如第七期使用的語言多元。

表格 3-5 第七期至第十二期黑膠出版品歌曲演唱的語言使用情形。

黑膠期數	歌曲／節目	國語	台語	客家話	英語	韓語	粵語	
第七期 (民國五十九年)	小桃紅		◎					
	我愛媽媽	◎			◎			
	花月良宵	◎						
	西班牙舞	◎			◎			
	淚的小花	◎				◎		
	我的莉娜	◎						
	快樂農家	◎	◎					
	咕咕露妮	◎						
	重相逢	◎						
	戀愛季節	◎						
	深更思郎	◎						
	港邊惜別	◎	◎					
	錦綉天堂	◎						
第八期 (民國六十一年)	阿里郎山坡	◎						
	難忘初戀的情人	◎						
	往事只能回味	◎						
	風雪夜歸人	◎						
	因為我愛你	◎						
	今夜台北沒有你	◎						
	有我就有你	◎						
	上花轎(小放牛)	◎						
	情人舞	◎						
	一輩子愛著你	◎						
	幾度花落時	◎						
	第九期 (民國六十三年)	異鄉人	◎					
		牡丹花開時		◎				
五月的花		◎						
往事難追憶		◎						
後悔愛上你		◎						
我愛山茶花		◎						
我的意中人		◎						
恨你恨到死		◎	◎					
我該怎麼辦		◎						
風雨未歸人		◎						
愛的園地	◎							

	謝幕	◎					
第十期 (民國六十五年)	快樂的爸爸	◎					
	往事不堪回首	◎					
	可愛的玫瑰花	◎					
	春風	◎					
	相思淚						◎
	初戀的故事	◎					
	臨走的誓言	◎					
	可愛的馬		◎				
	告訴我為什麼	◎					
	一份埋藏的心意	◎					
	戴安娜	◎					
	一句悄悄話	◎					
	謝幕	◎					
	第十一期 (民國六十七年)	梅花	◎				
薔薇處處開		◎					
男子漢		◎					
爆炸的愛情		◎					
我不知我愛你		◎					
樣樣可愛		◎					
賣什貨				◎			
孔雀開屏		◎					
風雪未了情		◎					
飛躍在我心		◎					
謝幕		◎					
第十二期 (民國七十年)		馬車夫之戀	◎				
	迪斯可之夜	◎					
	我為你祈禱	◎					
	南非好風光	◎					
	紳士舞	◎					
	港都夜雨		◎				
	客家樂	◎					
	燒肉粽		◎				
	山地舞	◎					
	花好月圓	◎					
	野菊花	◎					
	謝幕	◎					

數量	72						
----	----	--	--	--	--	--	--

三、演出的型態、服飾

演出開場以及終場採取前後呼應的節目型式，即有序幕舞和謝幕舞的安排，布幕一接續，序幕舞即安排多位高人氣的表演者輪流開場登台主唱，以活絡整場的表演氣氛，歌曲採取組曲不間斷的銜接方式；謝幕舞亦採取組曲的模式，主角輪流演唱歌曲的其中一段，並由司儀依序介紹各位表演者給觀眾，最後再全體大合唱帶有離情依依氣氛的歌曲，和觀眾相約下一期的相見。第十一期〈謝幕舞〉是典型的安排，組曲的最後一段歌曲以「離歌」旋律做為框架，重新填詞，藝霞藉由此段歌曲點出表演時光迅速的流轉，即使有著依依不捨的情緒，仍是期待下一期和觀眾的相會。

透過「藝霞專刊」的節目劇照，瞭解藝霞在呈現現代小品節目演出時，對於主要表演者會安排在顯著的位置，除了從服裝、飾品方面，可以看出主要表演者跟群體表演者有顏色對比和服裝特別之外，在舞蹈的隊形呈現上，主要角色會擺出別於群體表演者的姿態，群體表演者是以共同的肢體動作烘托主要角色，使主要角色成為眾所矚目的焦點。

進一步瞭解現代小品的節目內容後，在節目內容和形態的構思上，每一個小品皆是獨立的故事，具有完整性，節目的情緒氛圍高潮迭起，並不斷的轉換節目的情緒和節奏，多元、豐富的編排設計讓觀眾可以全場投入欣賞、目不轉睛，不因只有單一性的情節而感到枯燥乏味。

第二節、現代小品的音樂運用

藝霞歌舞劇團從第七期（民國五十九年）《玉堂春》開始，⁶在台灣社會中逐漸打開知名度，演出的節目內容與表演型態已獲得大眾迴響與肯定，每場入場票券開始供不應求，⁷表演場地觀眾場場座無虛席，顯示票房反應良好，因此藝霞對於資金上的運作不再是虧損的狀態，於是開始進一步將所演出的節目灌錄成黑膠，⁸分別有現代小品和古裝歌舞劇兩種類別。當時台灣普遍使用的媒材是三十三又三分之一轉黑膠，⁹不過三十三又三分之一轉的黑膠時間長度有限，一面時間的錄製約莫十五分鐘，即使兩面灌錄，頂多共約半小時的錄製時間。

誠如本章第一節所述，每期現代小品的節目製作數量之多，¹⁰於是藝霞將第七期至第十二期（民國五十九年至七十年）的節目僅擇取部分灌錄黑膠，¹¹故收集到的黑膠唱片上的現代小品是實際演出節目的一半（黑膠唱片的演出資料可參見附錄一），雖不是現代小品節目的全貌，但仍可以從收集到的黑膠實際聆聽現代小品節目所採用的音樂，¹²初步瞭解藝霞對於現代小品所使用的音樂情形。此節重心在於聆聽黑膠出版品之後，進一步歸納和分析藝霞在現代小品所使用的音樂內容

⁶ 藝霞於第七期（民國五十九年）台灣巡迴演畢之後，同年應「香港華僑於樂事業公司」受邀表演，於民國五十九年十月首次前往香港演出，直至隔年（民國六十年三月）回台，於香港演出時間長達六個月。演出深受香港當地好評，許多報紙評論佳評不斷，一致讚賞藝霞歌舞劇團的演出魅力。

⁷ 觀看藝霞歌舞劇團的表演需購票入場，藝霞開始受到大眾觀看之後，票券也常常拋售一空，於是開始有攤販於戲院附近販售黃牛票（此資訊來自於訪談）。

⁸ 我訪談藝霞助教王淑卿時，有請教開始灌錄黑膠的時間，但她不甚確定確切時間。目前我收集到的黑膠以「第七次環島公演紀念唱片」的時間最早，黑膠上面標記時間為民國五十八年二月。

⁹ 三十三又三分之一轉的黑膠屬密紋唱片，轉速較慢，所以相較四十八轉的黑膠唱盤，三十三又三分之一轉的黑膠可以錄製較多首歌曲。

<http://zh.wikipedia.org/wiki/%E9%BB%91%E8%86%A0%E5%94%B1%E7%89%87>（上網日期：2011年7月20日）

¹⁰ 藝霞現代小品的演出數量：第七期（民國五十九年）26個；第八期（民國六十年）24個；第九期（民國六十三年）22個；第十期（民國六十五年）22的；第十一期（民國六十七年）23個；第十二期（民國七十年）22個。

¹¹ 第十三期是以錄音帶發行，我在網路上在網路上以搜尋許久，但仍未找到第十三期發行的錄音帶，於是本論文先以第七期至第十二期所發行的黑膠做為聆聽資料。

¹² 東吳大學社會系石計生教授的傾囊相助，加上我從網路上的拍賣競標而來，總共收集到七張有關現代小品的黑膠，分別是「第七次環島公演紀念唱片」、「第八次環島公演紀念唱片」、「第九次環島公演紀念集」、「第十次環島大公演紀念唱片」、「第十二次環島大公演紀念唱片」、「我愛梅花」和「1981年迪斯可之夜」。標題名是按照黑膠上面的標記，另外「我愛梅花」和「1981年迪斯可之夜」分別是第十一期和第十二期現代小品的演出節目。

和運用手法，以求可更具體呈現藝霞於現代小品節目中音樂的使用情形。

面對這批有聲資料，我第一步從黑膠出版品上面所選用的歌曲為基礎，進一步找尋使用歌曲的來源，並整理相關資料，如：演唱歌手、年代以及原本曲目，故將第七期至第十二期的黑膠內容，做為基礎資料匯集（參見附錄二），得以一目了然藝霞對於使用的歌曲內容、節目組曲的曲目以及在歌詞上是否有做異動等相關使用的情形，並從此整理進一步歸納藝霞於現代小品節目中使用的音樂種類、伴奏和演唱型式、音樂運用手法、歌詞和音樂氣氛，以及最重要的一點，藉由分析藝霞對於這些歌曲的選用，可把藝霞放於當代環境和台灣社會做連結，從另外一個角度知曉當時台灣當時歌曲演唱的情形，不是僅將藝霞擺於一個脫離時空脈絡的歌舞劇團，而可以某程度上的反映當時台灣的社會情形。

一、音樂種類

針對第七期至第十二期現代小品節目音樂內容的整理，可以知道現代小品節目所使用的音樂來源包羅萬象，不會拘泥於某種音樂種類的應用，根據附錄二的資料整理，可以歸納出藝霞對於現代小品音樂的應用，可涵括電影歌曲、當代流行歌曲、翻唱歌曲、卡通歌曲、世界民謠，下述將對藝霞音樂種類的應用分別闡述說明。

藝霞所選擇的電影歌曲對於時間的橫跨彈性相當大，諸如西元 1942 年《愛神》電影主題曲的「薔薇處處開」和西元 1945 年《鳳凰于飛》電影同名主題曲「鳳凰于飛」都納入選擇和應用的素材中，除了選取比較早期的熱門電影歌曲之外，當代流行的電影歌曲當然也成為演唱的內容，像是西元 1969 年韓國電影同名主題曲《淚的小花》，以及西元 1976 年台灣電影同名主題曲《梅花》，皆安排在演唱曲目之中。

當代流行歌曲的選擇可從歌曲出版年代跟藝霞演出的時間做出對照（參見附錄二），舉例來說，藝霞第十二期（民國七十年）的現代小品節目演唱大量當時

的歌曲作品，約莫從西元 1977 至西元 1980 左右的當代流行歌曲，這些當代流行歌曲將是藝霞選用的題材之一，挑選的原則以耳熟能詳，最能喚起觀眾共鳴的歌曲為主，換個角度來思考，也就是說從藝霞所選用的歌曲裡，可間接知道，當時當紅的有哪一些歌曲曲目。藝霞選用當代的歌曲做為運用的音樂元素之一，顯示出藝霞跟當代社會脈絡的連結，藝霞不是真空膠著的存在在某個空間裡，而是跟當時社會有所互動和聯繫。

翻唱歌曲的運用在現代小品節目中最為廣泛，其中又以日語歌曲為最大宗，其它有西洋歌曲、粵語歌曲、韓語歌曲、夏威夷民謠和蘇格蘭節慶民謠的翻唱歌曲，將第七期至第十二期的翻唱歌曲統整成表格 3-6，更清楚呈現語言上的比例以及使用情形。另外，在此需要特別說明是，此翻唱歌曲的類別，是我在尋找歌曲的來源時進一步整理比對出來。可以對照當時台灣五、六〇的年代，亦投射出當時台灣翻唱歌曲的普遍情形，將翻唱歌曲和原本歌曲的語言上來對照，就某程度上，也反映當時日語歌曲翻唱的數量及普及度最為廣泛。

表格 3-6 第七期至第十二期翻唱歌曲運用整理表。

語言	歌曲名稱	翻唱名稱
日語	「大川ながし」(美空ひばり)	台語：「快樂的農家」(陳芬蘭) 國語：「水長流」(姚蘇蓉)
	「アリラン・ブルース」(高峰三枝子，1940)	國語：「重相逢」(美黛，1962)
	「恋の季節」(ピンキーとキラーズ，1968)	國語：「戀愛季節」
	「波止場氣質」(上原敏，1938)	台語：「港邊送別」國語：「海浪淚痕」
	「広東エレジー」(菅原都々子，1951)	國語：「往事難追憶」(李雅芳，1973)
	「星影のワルツ」(千昌夫，1968)	國語：「星夜的離別」
	「お手やわらかに」(夏木マリ)	國語：「可愛的玫瑰花」
	「達者でな」	台語：「可愛的馬」(郭金發，1965)
	「雨の季節」	國語：「一句悄悄話」(歐陽菲菲)
	「二人でお酒を」	國語：「祝你順風」
	「東京夜曲」(山口淑子，1950)	國語：「意難忘」(美黛，1962)
	「女の波止場」(森進一)	國語：「到底愛我不愛」
	「北国の春」(千昌夫，1977)	國語：「榕樹下」(余天，1977)
	「夫婦春秋」	國語：「我為他祈禱」

	「津輕海峽冬景色」	國語：「黃昏的海邊」(鄧麗君)
英語	「When the Saints Go Marching in」	國語：「我愛媽媽」
	「Jezebel」(Frankie Iaine, 1951)	國語：「西班牙舞」
	「Koo—Koo—Loney」	國語：「咕咕露妮」
	「Diana」(Paul Anka, 1957)	國語：「戴安娜」(劉文正)
	「I Didn't Know I Loved You (Till I Saw You Rock N Roll)」(Gary Glitter, 1970 年代初期)	國語：「我不知我愛你」
	「Rasputin」(Boney M)	國語：「心上人」(高凌風)
韓語	「淚的小花」(1969)	「淚的小花」
	「나그네 설움」(백년설, 1940)	國語：「風淒淒意綿綿」(龍飄飄)
粵語	「相思淚」(麗莎, 1972)	「相思淚」

卡通歌曲的選用有「小蜜蜂」、¹³「科學小飛俠」、¹⁴「大力水手」¹⁵的運用。¹⁶這些歌曲的採用主要是因應當時電視台上映的卡通片，由於這些卡通片在台灣播映時受到許多回應，觀眾對這些卡通片主題曲也不陌生，因此選用這些卡通歌曲，藝霞再重新新編舞蹈，並搭配著卡通歌曲，易引起觀眾的熱烈反應。除此之外，卡通歌曲的選用一方面也是考量到小朋友，將他們感興趣的題材納入節目之中，小朋友就會也想要來觀看藝霞的演出。¹⁷顯示出藝霞會針對節目內容的設計和歌曲選擇的考量，企圖讓觀眾的年齡層範圍廣布，以達到增加觀眾群的效益。

藝霞在世界民謠的運用中，可以看到表格 3-7 的運用，夏威夷民謠「Aloha Oe」和蘇格蘭節慶民謠「Auld Lang Syne」運用的時機皆是在謝幕舞的最後一段曲目，¹⁸第十期藝霞沒有填上新詞，採用「珍重再見」翻唱的原詞，「綿綿密密的烏雲，

¹³ 「小蜜蜂」於 1975 年 9 月華是首播。張哲生，《飛呀！科學小飛俠》，(台北市：城邦文化事業股份有限公司，2005)，158。

¹⁴ 「科學小飛俠」於 1977 年 12 月中視首播。張哲生，《飛呀！科學小飛俠》，(台北市：城邦文化事業股份有限公司，2005)，38。

¹⁵ 「大力水手」於 1977 年台視播映。張哲生，《飛呀！科學小飛俠》，(台北市：城邦文化事業股份有限公司，2005)，111。

¹⁶ 由於在黑膠裡沒有收錄有關卡通歌曲的運用，關於卡通歌曲曲目的選擇是藉由訪問而來，所以並非羅列全部歌曲曲目，上述歌曲曲目只是其中的一部分。(王淑卿，維多利亞餐廳，2010 年 1 月 8 日)

¹⁷ 此資訊來源於訪談。(眾多人齊聚於團長家，有團長、高梅、周玉琴及其丈夫、王淑卿以及薛常慧，團長家，2010 年 7 月 16 日)

¹⁸ 謝幕舞多是由 4 至 7 首歌曲組成，在最後的一首歌曲都是會演唱「珍重再見」或是「驢歌」，運用這類代表別離的歌曲畫下表演的句點。

堆滿山頂，籠罩著那山頂上的樹林。那山谷中吹來淒涼野風。激動起我們的別離情。珍重再見！珍重再見！親愛的朋友離別就在今天，從今以後，在相見時，我們都會感到心酸。」¹⁹第十一期以及第十二期藝霞採用夏威夷民謠「Auld Lang Syne」的旋律，填上新詞「「短暫的相遇已過去，又要告別離，時光荏苒，一去不回，無限惜別離，今年又逝，明年再見，我們再相遇，今後藝霞願長相依，永遠懷念你。」²⁰表示整場表演節目已結束，期待下一期的相見。雖然歌詞中帶有離情依依的情緒，但是在演唱的氣氛上卻是非常輕快、活潑，成為情緒上的反差，但這種反差的製造是因為藝霞將自己定位於娛樂取向為主的表演團體，因此在結束時特意以輕鬆的表演氣氛讓觀眾在散場時仍保持愉悅的心情，不要受離別的情緒所影響。

另外牙買加民謠「Day-O (The Banana Boat Song)」的運用是在第十二期（民國七十年）〈南非好風光〉組曲中的其中一首歌曲。在此將歌曲名稱和節目名稱的相互對照下，即凸顯出地理位置上的錯置，牙買加是位於加勒比海地區的一個島國，而南非則是位於非洲大陸最南端，兩個距離相差非常遠的國家，藝霞是直接拿來運用在節目內容中，沒有實際的考據，可以反映出藝霞在使用這些元素時，其實只是只是單純名稱的套用，不會針對國家的背景文化做瞭解，以至於節目名稱命名和使用的歌曲國家來源沒有相符合。

表格 3-7 世界民謠的對應表

夏威夷民謠	「Aloha Oe」	國語：「珍重再見」
蘇格蘭節慶民謠	「Auld Lang Syne」	國語：「離歌」
牙買加民謠	「Day-O (The Banana Boat Song)」 (Harry Belafonte, 1956)	國語：「香蕉船」 (徐小鳳, 1978)

二、伴奏和現場演出情形

在演奏現代小品節目的歌曲時，都是以大樂隊型式伴奏，並以西洋樂器為主，

¹⁹ 唱詞來源於第十期黑膠出版品《第十二次環島大公演紀念唱片》封底的歌詞附錄。

²⁰ 歌詞來源自第十一期黑膠出版品《1979 藝霞歌舞劇團》封底的歌詞附錄。

有薩克斯風、小喇叭、電子琴、貝斯、吉他、電子音效、爵士鼓、小型打擊樂器（諸如鐵琴、三角鐵、木魚等）多樣樂器，其中又以銅管樂器為重，加上多層次的樂器演奏聲響，達到豐富、具有厚度的聽覺感受。這和古裝歌舞劇的伴奏型式很不相同，古裝歌舞劇是以中樂型式伴奏為主，藉由樂器型式安排的不同，光是聆聽伴奏的編制，基本上，就可以知道此節目內容所歸屬的類別。

不過我在聆聽第七期至第十二期的黑膠內容，發現僅有一個例外的伴奏型式，即是第十一期（民國六十八年）的〈賣什貨〉，不以大樂隊型式做為伴奏訴求，只以簡單的配器演奏，並且跟其他樂曲的伴奏樂器不一樣，此首歌曲採以中樂（胡琴、鑼、鼓等節奏型樂器）伴奏，只有胡琴是主奏樂器，搭配演唱者的演唱旋律，整體聲響呈現上比較簡單，和其他樂曲有明顯的對比。

藝霞於現代小品節目中多以「歌唱」的方式詮釋歌曲，不過偶有以唸白和歌唱交雜呈現歌曲的樣貌，第十一期（民國六十八年）的〈男子漢〉和〈賣什貨〉的節目即是以此型式做為演出，「男子漢」之中更是有兩個角色對話，由奴才和公子的一應一答帶出營造的情境模式。

公子口白：愛情隨著流水消逝了，孤獨得我今後又該何去何從，何處為家呢？
公子演唱：過去的往事就像一場夢，醒來時變做一場空，到哪裡去尋找我的愛，
哪裡去寄託我的情，花前月下，海誓山盟，我記在心中，我忘不了這一段情，
啊，這一段情，就算是一場夢，也不該去無蹤，只留下無限苦痛。
奴才口白：喂喂，窩窩囊囊的，哪像個男子漢大丈夫，像我們家的公子，才是真正的男子漢。（以下省略）

另外，〈賣什貨〉不若〈男子漢〉有兩個角色進行對話，僅安排攤販一人擔綱唸白和演唱的部分，皆使用客家話。

攤販口白：嘿！在下唔係何人，把人喊涯財主哥，財主哥就還我，有影，今天看的天恁好，我想要出門做多少生意，塗日成有影來去，來去，嚟哉你看，對面有間大火房，唔知神廟也大火房，有影我就涯來喊看，唉，賣什歲，賣什歲。喔…！

攤販演唱：行路愛行大路心，兩邊大樹何好遮蔭，戀妹愛戀有情介，錢銀使踢也

甘心。(以下省略)

藝霞初期在表演時，有安排樂隊於現場演奏，因此不論是演唱，或是演奏，全場都是現場演出，但是受限於現場場地空間的限制，以及樂手隨團現場演出需龐大的經費支出，於是爲了節省經費成本上的考量，加上現場演出常有不預期的狀況發生，於是藝霞在音樂伴奏的部分開始採以先預錄好的卡帶進行播放，²¹類似伴唱演奏帶的功能，所以演唱者是配合著音樂卡帶進行現場演唱，雖然器樂伴奏是固定無法改變的型態，但演唱者在現場演唱時可以在歌詞上做些更動，比如演唱「今天不回家」一曲時，由於當時政府將此曲列入禁歌，因此藝霞在做現場演出時，便將歌詞改成「今天要回家」，才通過政府的把關。²²

三、音樂運用的手法

藝霞在現代小品節目的音樂運用上，基本上是參照原本歌曲的演唱形式，沿襲和採用原曲的型態是最基本的手法，屬於依樣畫葫蘆，不過仍是有例外的部份，在演唱現代小品節目時，亦有採取不同的嘗試和組合，在聆聽慣習上，會打破觀眾對原曲的印象，可以歸納出兩類做法。

(一)、巧妙地運用語言的轉換達到聽覺上的新鮮感，在進行語言轉換的基礎上，又有不同曲調和相同曲調兩種不同的做法。

1.不同曲調和不同語言的穿插。運用兩首不同語言以及不同曲調的歌曲做段落上的變換，例如第九期（民國六十三年）〈恨你恨到死〉節目裡使用兩首歌曲，以演唱國語歌曲做第一段，²³第二段則是演唱台語「恨你恨到死」。這樣的運用在聆聽時會有極明顯的對比，因此觀眾也可明顯感受到語言和曲調的轉變。

2.使用同樣曲調但卻是不同語言的歌詞做轉變。像是第七期（民國五十九年）

²¹ 藝霞將現場演出的型式，改成已預錄好的卡帶來播放，明確的時間不確定。

²² 此資訊來自於《藝霞年代》記錄片的片段訪問。《藝霞年代》是導演薛常慧於2008年完成的紀錄片，以重建舞碼的方式拉近霞女對於在藝霞歌舞劇團的點滴。

²³ 演唱的國語歌曲找尋不到此原本歌曲曲目。

〈快樂農家〉即為代表之作，「快樂農家」一曲是日本歌手美空雲雀在西元 1959 年所演唱的「大川ながし」，在台灣有台語和國語兩種語言的翻唱，台語翻唱為「快樂的農家」，國語則是名為「水長流」，藝霞在此總共演唱三段，第一段和第三段是以國語演唱，第二段卻以台語演唱。此做法將兩種語言巧妙的融合在相同曲調之中，除此之外，可以瞭解當時台灣在翻唱歌曲範疇中，不同語言填詞的靈活運用，也創造出即使是演唱同曲調，但是藉由語言的差異而帶來不同韻味，藝霞在此將當時時代的特色一併融合於表演之中。

(二)、歌曲銜接的新意。由於藝霞採取組曲的呈現方式，因此歌曲在做銜接時，藝霞主要的做法是每一首歌曲會直接終止，然後再重新起下一首歌曲的前奏，中間沒有使用過門，因此這樣歌曲之間沒有連貫性，在聆聽上會有被打斷、切掉的感受，在此有點美中不足。不過在少數的節目內容中，藝霞將歌曲銜接的部分採取不一樣的表現手法，在原本歌曲的基礎上發揮了創意，可以分成兩種銜接方式。

1.將兩首大家耳熟能詳的歌曲，在串接時做出意想不到的間奏做連結，讓聽者的情緒隨著間奏的變化有所更迭。例如在第九期（民國六十三年）〈牡丹花開時〉節目中是以台灣在民國三〇年代相當經典的兩首歌曲做結合，一首是「雨夜花」，另一首則是「白牡丹」。在此節目裡，「雨夜花」僅演唱第一段歌詞，演唱帶有悲戚黯然之感，曲調緩慢，情緒沉浸在演唱者的哭腔當中。在連接「白牡丹」時，中間增添一小段間奏，採用「白牡丹」一小段旋律做延伸，並且節奏轉為輕快，為演唱帶有少女嬌羞、純潔的「白牡丹」的演唱留下伏筆，並在曲末尾奏時使用和間奏一樣的詮釋方式。在此有標上節奏速度，區別兩段歌曲的節奏落差，器樂銜接處是藝霞的創新，加入節奏樂器以及虛字「呀」的使用，並在新編的過門旋律加上「白牡丹」做為歌詞，銜接處末句以白牡丹「笑吻吻」的旋律做為前奏（譜例 3-1 標框處），正式進入「白牡丹」的歌詞。

牡丹花開時

雨夜花 ♩=70

梁詔珊採譜

[器樂前奏] [歌詞加入]

雨夜花, 雨
夜花, 受風雨吹落地 無人看見, 曠日怨嗟, 花謝落土不再回。

器樂銜接處

10 ♩=136

白牡丹 呀呀呀呀呀呀 白牡丹
呀呀呀呀呀 呀 呀呀呀呀呀 呀呀呀呀呀 笑 吻 吻
白牡丹 [歌詞加入] 白牡丹
笑 吻 吻 未完成

譜例 3-1 〈牡丹花開時〉採譜。

2.以純打擊樂做為歌曲的銜接，主要採用單純的爵士鼓組演奏，或是有時會加上一些特別音效，像是喇叭聲、嬰兒哭聲做為串場。第九期（民國六十三年）〈恨你恨到死〉節目中兩首樂曲的銜接就是先採用兩段嬰兒哭啼聲，之後再加上爵士鼓和鈸，演奏以四拍為一小節，每一拍敲擊時會加上重音，共有九個小節是相同

的打擊樂段（參見譜例 3-2），沒有多增加其他的節奏變化，利用純打擊無旋律曲調的特性，將兩首截然不同的歌曲串連起來。

The image shows a musical score for two instruments: a bell (鈸) and a drum (爵士鼓). Both are in 4/4 time. The bell part starts with a whole rest, followed by a quarter note with an accent (>) and a quarter rest. The drum part starts with a whole rest, followed by a sequence of quarter notes with accents (>). Above the first measure, the text '嬰兒哭啼聲' (Infant crying sound) is written. Above the second measure, the text '此小節共演奏九次' (This section is played 9 times) is written. The score ends with a double bar line.

譜例 3-2 〈恨你恨到死〉爵士鼓和鈸兩首歌曲的銜接部分。

上述是著重在第七期至第十二期（民國五十九年至民國七十年）的現代小品黑膠演出節目，整體觀察藝霞所採用的手法。接下來將針對本章第一節所提及的山地舞和異國風情舞節目進行細節的分析，不過黑膠收錄的曲目並沒有將每一期山地舞和異國風情舞都納入，總共只收入三個。關於山地舞的節目是第十二期（民國七十年）〈山地舞〉，異國風情的節目是第七期（民國五十九年）〈西班牙舞〉和第十二期（民國七十年）〈南非好風光〉。

〈山地舞〉的原曲是「烏來山下一朵花」，張素綾於 1973 年所演唱的歌曲。跟原本歌曲使用情形相互對照，會發現藝霞在前奏增加了三十小節的演奏（參見譜例 3-3），這跟原本歌曲的前奏長度不一樣，並且藝霞在前奏增加了鈴鐺的節奏以及人聲的部分，鈴鐺的節奏全曲貫穿，並且是使用同樣的節奏型態，而前奏人聲的部分都是以虛詞代替，但有兩種不一樣的功能，在第十七小節至第二十四小節，出現的「阿」和「太婆～喔」字雖是虛詞，但仍是隨著器樂曲調哼唱，有高低起伏的旋律，另外於第二十五小節自第三十小節，使用的「嘿」雖也是虛詞，但是是以平聲，類似發聲詞的吶喊，沒有依著器樂曲調做變化，僅有節奏的改變，譜例 3-3 第二十五小節有旋律的部分是器樂演奏，是人聲吆喝時搭配的背景音樂，器樂演奏音量比人聲小聲。

誠於本章第一節所述，藝霞從第七期至第十三期的現代小品節目裡，每期都有山地舞類型的元素運用，服裝上會有類似原住民線條的運用，裝飾方面會戴上

頭飾或是長串項鍊，或是手持杵等，在佈景上會以搭設山景為主體，在音樂方面，由上一段對第十二期（民國七十年）〈山地舞〉和原曲相互比對，可清楚藝霞新增加鈴噹和人聲的運用，以及以鈴噹敲奏相同的節奏型態並貫穿全曲，藝霞所增加的音樂部分，讓〈山地舞〉整體所塑造的氛圍，在服裝、佈景以及音樂三面達到一致。

藝霞雖然每期都使用山地舞的元素，並做為現代小品演出的其中節目之一，屬「大塊」（台語發音）的節目性質，²⁴但是深究起山地舞內容形式的演出，不論在服裝、飾品或是音樂元素的運用，皆沒有實地的深入考證，所運用的元素其實是藝霞對於山地歌舞符碼刻板印象的投射。並從藝霞命名山地舞的節目名稱中，如：〈山地風光〉、〈山地金環舞〉以及〈山地歡樂舞〉，也可以看出對山地歌舞皆是投以歡樂、群舞概括的意象。

藝霞對於山地歌舞的印刻作用，其實和 1960 年代台灣山地歌舞觀光化密切相連。台灣於民國 45 年成立「台灣省觀光事業委員會」，²⁵由於山地部落符合自然和文化的觀光模式，因此陸續開始設立山地文化村，最早源頭可歸於烏來清流園以及阿美文化村的建造，²⁶藉由穿著傳統服飾展演山地歌舞，文化村內部也會擺設文物、手工藝品，試圖讓觀光客認識山地生活，但觀光客通常對於山地的文化生活脈絡鮮少關注，也因如此，建立起觀光客對於山地文化的印象，大都留存帶有「歡樂」、「群舞姿態」、「能歌善舞」山地歌舞的表徵。

藝霞對於山地舞的設計，跟上述大眾對於山地歌舞的想像相去不遠，元素運用大多不脫離對於山地歌舞既定觀感的複製，是以「整體」中的同質性來總括山

²⁴藝霞內部分辨現代小品，會以「大塊」、「小塊」（台語發音）做為區分，「大塊」的節目表演人數眾多，舞台幕會掀起，而「小塊」反之亦然，是在舞台幕前表演，人數三至五人不等，大多以演唱為主，主要功能是用於節目換場的喘息時段。（王淑卿，麥當勞，2011 年 7 月 19 日）。

²⁵ 中華民國交通部觀光局，http://admin.taiwan.net.tw/auser/b/wpage/chp1/1_2.1.htm。（上網日期：2011 年 7 月 25 日）。

²⁶ 黃國超，〈歌舞展演、山胞觀光與族裔唱片〉，黑山寨•慮消費：生態、科技與文化政治（新北市真理大學：中華民國文化研究學會、真理大學人文與資訊學系、真理大學通是中心主辦，2011），3。

地歌舞，缺乏了「個體」的差異性。再加上藝霞本身是一個表演團體，山地舞節目的演出，呈現第二次的混雜性，是藝霞對於山地舞想像的再度詮釋。

山地舞

梁韶珊採譜

♩=90

器樂

鈴鐺

5

器樂

鈴鐺

9

器樂

鈴鐺

13

器樂

鈴鐺

17 [阿]為虛詞：隨著旋律曲調起伏

器樂

鈴鐺

阿 阿阿阿阿 阿阿阿阿 阿阿阿阿阿 阿 阿 阿阿阿 阿阿阿 阿阿阿阿阿阿 阿

21 [太婆-喔]為虛詞：隨著旋律曲調起伏

器樂

鈴鐺

21 太婆 喔 太婆 太婆 太婆

25 [嘿]為虛詞：聲調平聲，節奏為主

器樂

鈴鐺

25 嘿 嘿 嘿 嘿 嘿 嘿 嘿 嘿 嘿 嘿 嘿 嘿 嘿 嘿 嘿 嘿 嘿 嘿 嘿 嘿 嘿 嘿

29 進入唱詞

器樂

鈴鐺

29 嘿 嘿 嘿 嘿 嘿 嘿 嘿 嘿 嘿 有一位姑娘 呀

32

器樂

鈴鐺

32 十 呀 十 七 八 長 長 頭 髮 來 眼 睛 大

未結束

譜例 3-3 〈山地舞〉前奏採譜。

〈西班牙舞〉的原曲是「Jezebel」，Frankie Laine 於 1951 年所演唱的歌曲。藝霞於此節目歌曲的呈現方式是模仿原曲「Jezebel」，在前奏、間奏、節奏型態（譜例 3-4）的運用上皆相同，並且此節奏型態貫穿於全曲之中，緊湊的節奏讓整曲風格呈現熱鬧氛圍。藝霞於此首歌曲的呈現並沒有賦予新意，完全沿用原曲「Jezebel」的風格，歌曲一開始就用強烈、快速的節奏型態，可以和西班牙舞的意象做連結，藝霞在音樂氣氛和舞蹈的搭配上是搭配一致，可惜此節目沒有劇照可以相互對照舞蹈的服裝。

四、歌詞和音樂氣氛

現代小品節目的歌詞內容和音樂氣氛的鋪陳相互呼應，歌詞的描述為離別、悲戀時，音樂氣氛的營造也處於悲淒，節奏緩慢，演唱者更是以如淒如訴、潸然淚下的演唱風格打動觀眾的心；反之，歌詞是描述正面的情緒時，音樂氣氛則是輕鬆愉悅，節奏輕快，演唱者仿似腳步輕盈般的演唱，以多變的風格擄獲觀眾的感受。藉由音樂的張力以及演唱者的功力兩者相輔相成，讓觀眾可以迅速的融入每個節目所欲傳達的氛圍，也可說於現代小品節目這部分，歌詞情境和音樂整體來說達到一致性。

但是也有例外的地方，誠如本節提及世界民謠於謝幕組曲時，演唱最後一段夏威夷民謠「Aloha Oe」(「珍重再見」)和蘇格蘭節慶民謠「Auld Lang Syne」(驪歌)，表演的反差方式之外。在第十二期(民國七十年)「燒肉粽」的演唱中，拋去過去演唱「燒肉粽」的悲苦形象，藝霞改以輕鬆又愉悅的呈現方式，歌詞仍沿用原詞，沒有改編成新詞，但是節奏輕快，詮釋出另外一種「燒肉粽」的風格，不僅歌詞內容和音樂氣氛營造有相當大的對比，讓觀眾在初次聆聽時，不同於過往對於「燒肉粽」的形象，而有耳目一新的感受。

五、歌曲和當代社會的關聯

由於藝霞所選用的歌曲都是大眾朗朗上口，或是耳熟能詳為主，所以可以藉由觀察歌曲的使用清單中，從這個角度來瞭解當代台灣流行的趨向。像是「淚的小花」此曲，則是韓國電影《淚的小花》的同名主題曲，於民國五十八年在台放映，²⁷由於可歌可泣的劇情內容，使電影一播出即在台灣引起迴響。藝霞將此曲納入演出節目的安排，採三段歌詞演唱，第一段和第三段是以國語演唱，但在第二

²⁷ 在台上映時間是參照「中文電影資料庫」，《淚的小花》是由韓國明星申榮均、文姬、全桂賢領銜主演，劇情是描述一位從鄉下到成是打拼的青年結識幼稚園老師，兩人相知相惜相愛，在男主角事業成功之時，把鄉下的元配接到城市來，使得幼稚園老師不得不黯然消退，但卻在此時已身懷六甲，生下孩子後，為了孩子可以得到良好的環境，於是歸還其生父，但孩子為尋求母親，於是安排許多生離死別的橋段，讓母子之間難分難捨的親情賺人血淚。

段歌詞卻是演唱韓語，²⁸拉近和韓語電影的距離。可以說藝霞是扮演一個中間的層級，以一個觀眾的角度吸收當下流行的趨勢，但又以傳播者的角色再度利用這些素材，並且加以創新的手法，不僅容易引起觀眾共鳴和互動，也和當下時代的情況有所聯繫。

小結

本章主要以整體的概念看藝霞演出的節目，發現藝霞歌舞劇團對於節目內容取材和應用相當豐富多元，以多元的訴求做為指標，並且不論是在題材、服裝、佈景的設計上，對節目的編排不斷做嘗試和大膽創新，挑戰各式各樣的可能，並以目不暇給、多采多姿的演出來滿足觀眾視覺上的觀賞。在節目內容和形態的構思上，每一個小品採取獨立的故事，具有完整性，將節目的情緒氛圍營造高潮迭起，並不斷的轉換節目的情緒和節奏，多元、豐富的編排設計讓觀眾可以全場投入欣賞、目不轉睛，不因只有單一性的情節而感到枯燥乏味。

現代小品節目不僅是節目多元豐富，在音樂的素材和使用上，也達到變化多端、五花八門，除了從音樂本身使用的情形切入角度之外，也進一步由這些歌曲的使用得知當代台灣的時代脈動，也由於當代台灣對於版權的觀念還未建立，因此藝霞得以不斷的吸收和運用不同的音樂元素，為當代留下時代特色。

²⁸ 將藝霞的演唱版本和劉家昌的韓語版本做對照，得知藝霞第二段演唱的語言是韓語。

第四章、古裝歌舞劇

第一節、古裝歌舞劇的節目內容

古裝歌舞劇是藝霞歌舞劇團每期表演的登臺大作，是每期演出的核心節目，安排在第幾、第八或是第九的表演節目順序，從第九期開始至第十三期結束，皆安排在第幾的節目順序，屬於前半段演出的節目，穿插於流行音樂小品的節目之間，但和現代小品節目內容沒有任何關聯性，沒有留伏筆的劇碼在現代小品節目之中，是直接進行古裝歌舞劇的演出，藉此也可發現藝霞在節目安排上的斷裂性，不論是現代小品亦或古裝歌舞劇的節目都屬於切割性的安排。

古裝歌舞劇每期演出的劇本都不一樣，¹將第七期至第十三期的古裝歌舞劇劇目整理如下(參見表格 4-1)，劇本來源為一般耳熟能詳的故事題材或是民間故事，諸如：牛郎織女、狸貓換太子、薛平貴與王寶釧等，古裝歌舞劇演出的表演時間比現代小品節目長，表演長度為二十分鐘至三十分鐘。古裝歌舞劇以台語為主要的使用語言，僅有在少數的片段劇情中使用國語，使用的時機將會於下文做說明。

表格 4-1 第七期至第十三期古裝歌舞劇劇目及演出節目順序。

期數	節目順序	古裝歌舞劇劇目
第七期(民國五十九年)	8	玉堂春
第八期(民國六十一年)	9	牛郎織女
第九期(民國六十三年)	7	宋宮秘史：狸貓換太子
第十期(民國六十五年)	7	楊宗保與穆桂英
第十一期(民國六十七年)	7	金玉奴
第十二期(民國七十年)	7	薛平貴與王寶釧
第十三期(民國七十二年)	7	呂布與貂蟬

古裝歌舞劇雖只是藝霞整場演出的其中一個節目，但由於表演時間長度為二

¹ 由於每期的古裝歌舞劇的劇本都不一樣，團員依此作為分辨期數的依據，私下彼此以劇本作為期數的稱呼。

十至三十分鐘，除了時間上分配為重之外，再加上以戲劇融合演唱的表演方式詮釋，跟現代小品的節目型態呈現完全不一樣的演出風格，在此章將古裝歌舞劇特別挑選出來仔細討論其節目內容和音樂型態，可和現代小品的節目相互比較，做區塊性演出的一個對比，藉由探究此兩種不同類別的節目，以求益加深入瞭解藝霞整體節目表演的全貌。此節的重心在於討論古裝歌舞劇的節目內容和運用。

一、節目題材和描寫方式

藝霞對於古裝歌舞劇節目製作的訴求在於故事題材的選取要普遍、流傳度高，並且劇情內容從不採以其他國家的故事做為選擇，藝霞在挑選劇目過程，完全是以貼近台灣觀眾知道的故事出發，除了可引發觀眾的共鳴之餘，挑選觀眾熟悉的劇目情節，亦是另外一種凝聚台灣觀眾的情感力量，讓古裝歌舞劇是一齣沒有距離感的歌舞戲劇演出。

雖有故事內容做為參考，或是有一些劇碼在京劇，或是歌仔戲中就有此劇目的演出，如玉堂春、薛平貴與王寶釧，但藝霞並沒有依此挪用歌仔戲的唱詞做為演唱，反而在古裝歌舞劇演唱的唱詞全是藝霞請編詞人員重新編寫，聘請陳文憶、²陳小明配合著劇情的情節發展，³以選定的故事題材作為基本框架，將故事情境帶入對話中，寫成每位角色所演唱的唱詞。僅有在京劇演唱時，有兩個部分是沿用京劇的唱詞，⁴其餘唱詞屬創新部分。

另外，在「藝霞專刊」中，針對每期演出的劇目會做簡要式的劇情說明，不過每期描寫方式會略有所不同，沒有一個規範、統一性的描述，敘述方式非常的彈性，非同一個語法框架的套用。下述將第七期至第十三期關於古裝歌舞劇的描述方式做整理（參見表格 4-2）。

² 陳文憶，日據昭和八年(民國二十二年)生，台北北投人。曾任職於歌仔戲編導和劇團團長職位。

³ 這三位是藝霞的編詞人員，但不是「同時」進行編詞，而是有時間上的先後順序。第七期至第十一期是陳文憶負責古裝歌舞劇的編詞，第十二期和第十三期是陳小明，就是陳鳳桂(小咪)的父親，此期數和編詞人員對照的資訊，是來自第七期至第十三期藝霞專刊工作人員的名單。

⁴ 關於京劇的使用，將於下段配合語言的使用時一併討論。

表格 4-2 第七期至第十三期藝霞專刊對於古裝歌舞劇劇目的描寫方式。

期數	古裝歌舞劇劇目	描寫方式
第七期（民國五十九年）	玉堂春	沒有描寫劇情內容，僅提及主要演員擔任的角色以及扮相，亦提及小咪演唱的勸世歌受到觀眾歡迎。 ⁵
第八期（民國六十一年）	牛郎織女	僅描寫劇情內容，以及說明藝霞表演者所飾演的角色。
第九期（民國六十三年）	宋宮秘史：狸貓換太子	以分幕的方式交代每一幕演出的情節，共分十幕，並說明藝霞表演者所飾演的角色。
第十期（民國六十五年）	楊宗保與穆桂英	以分幕的方式交代每一幕演出的情節，共分七幕，並說明藝霞表演者所飾演的角色。
第十一期（民國六十七年）	金玉奴	以圖片分節說明演出的情節，內容大約以一兩句描述，共分二十六個圖片搭以文字敘述。從圖片可以看出演出的場景以及扮相。
第十二期（民國七十年）	薛平貴與王寶釧	描寫劇情內容為主，並輔以三張圖片相互對照文字敘述的部分，三張場景布幕皆不同，顯示是在內容情節的不同段落之中。
第十三期（民國七十二年）	呂布與貂蟬	描寫劇情內容為主，並輔以六張圖片相互對照文字敘述的部分，六張場景布幕有重疊，亦有不同，可看出是在內容情節的不同段落之中。另外，此期的劇情介紹語言除以中文之外，還有英文的翻譯。

⁵ 小咪，本名陳鳳桂，是當年藝霞歌舞劇團的當家台柱，藝霞解散後，於西元 1976 年加入電視歌仔戲的演出，從西元 1990 年起，陸續參與河洛、黃香蓮和唐美雲等歌仔戲團的表演。

二、語言和演出型態

古裝歌舞劇演唱所使用的語言以台語爲主，僅有在演唱京劇時，才改以國語演唱。使用演唱京劇的橋段並非每一齣古裝歌舞劇皆有使用，從第七期至第十三期的演出劇目之中，僅有第七期（民國五十九年）〈玉堂春〉、第九期（民國六十三年）〈宋宮祕史：狸貓換太子〉以及第十二期（民國七十年）〈薛平貴與王寶釧〉其中的一小段演唱出現，以下將這三齣所使用的時機挑選出來，進一步可以知道整齣劇表演時，劇情內容以及運用國語演唱曲段所使用的時機和搭配。

第七期〈玉堂春〉全劇共有十九個演出段落，⁶在第十三個演唱段落中演唱「女起解」唱段，使用時機是整齣劇來到金龍被老鴿所欺壓，因此不得不選擇離去，蘇三在金龍離開後，沒多久自己也離開前往尋找金龍，並在大街上希冀有人傳達口信給金龍，藝霞亦是按照原本情節的鋪陳，安排蘇三的角色演唱此唱段，並且完全沿用原本「女起解」的歌詞，藝霞在此沒有做重新改詞的動作。除了運用京劇「女起解」段落，蘇三演唱的方式是模仿京劇的演唱聲調，在器樂上是採以京胡、鑼鼓、板鼓，在演唱和樂器的運用上足以渲染京劇的音樂氣氛。

蘇三：〔流水〕蘇三離了洪桐縣，將身來在大街前，未曾開言我心內慘，過往的君子聽我言，哪一位去往南京轉，與我那三郎把信傳，言說蘇三把命斷，來生變犬馬我當報還（13/19）。⁷

第九期〈宋宮祕史：狸貓換太子〉全劇共有二十二個演出段落，於第十八個演唱段落中使用國語演唱，演唱的唱段不詳，在情節使用時機上是，寇珠因爲郭槐遭陷而慘死，再加上碧雲宮受到大火燒毀，種種事件讓包公被臨危受命審查事情的起因，包公的出場即以國語演唱，演唱的歌詞是藝霞依照故事情節所編寫，

⁶ 我將古裝歌舞劇作段落區分的原則，即是以歌曲進行轉換時做依據，並非以人物演唱的段落做區分。也就是說，從歌曲的轉換作段落區別，即可明白此齣古裝歌舞劇所運用的歌曲數量。

⁷ 後者數字表示整齣劇的段落總數，前者數字表示此演唱段落的順序。

在演唱上仍是模仿京劇的演唱聲調，在器樂上是採以京劇鑼鼓、京胡、琵琶和板鼓。

包公：大宋天主坐江山，忠良爲官保平安，陳洲來了放糧臣，張良，趙虎，這是爲哪般(18/22)。

第十二期〈薛平貴與王寶釧〉全劇共有二十一個演出段落，在第十八個演唱段落中演唱「武家坡」唱段，使用時機是薛平貴在外征戰十八年之久，終獲得代戰功主的成全，因此要回去找王寶釧時所演唱的曲段，藝霞在此段歌詞有做刪減的動作，僅唱前三句和末句，中間刪減兩句，中間部分以京胡演奏銜接至末句演唱。此段演唱京劇的聲調沒有那麼強調，在器樂上是採以京劇鑼鼓、京胡和板鼓。

〔原本唱段〕一馬離了西涼界，不由人一陣陣，淚灑胸懷，青是山，綠是水，花花世界，薛平貴好似孤雁歸來。

〔藝霞改編版本〕平貴：一馬離了西涼界，不由人一陣陣，淚灑胸懷，〔京胡演奏〕，薛平貴好似孤雁歸來。

古裝歌舞劇的演出型態是戲劇融合演唱的音樂歌舞劇，全部採以「演唱」的方式進行演出，不是以念的方式對話，是唱詞結合樂曲曲調，再由每個角色分別演唱，從對話的內容、演出的動作和場景佈置中，可以知道劇情的走向和發展。

我覺得若是要歸類到哪一種戲劇演出型態，那可以說是類似於胡撇仔戲的演出，⁸但在演出時，演員並沒有以身著和服、手執武士刀上場，藝霞改變的做法是全劇以身著古裝服飾上場演出，這也是做爲古裝歌舞劇的另外一個特點之一，並在藝霞專刊上也會以大型古裝歌舞劇來稱呼之。

⁸ 胡撇仔戲一詞的發音來自日語外來語「オペラ」(opera)，表演風格是以融合新劇、歌舞劇、西樂等的演出型態，不過傳統歌仔戲嚴謹，在音樂運用上，會使用大量的流行歌曲和採用西洋樂器的編制，另外服飾和舞台也走誇張並具娛樂效果路線。此演出形式的出現是從日治時期皇民化運動推動之下發展而來，直至台灣光復後，民國四十一年和民國四十二年的確立。(謝筱玫，2000，《臺北地區外臺歌仔戲「胡撇仔」劇目研究》)

古裝歌舞劇在演唱的腔調和音樂的使用上並不執著於某一類別的模仿，比如是京劇的聲調，或是歌仔戲的唱腔，而是各個元素運用的大混合，藝霞沒有對古裝歌舞劇制訂出一套所謂嚴謹的演出方式，即沒有明顯的規範性，但這也就是古裝歌舞劇的特色，打破傳統戲劇一板一眼的演出方式，再加上結合服裝、佈景的搭配，創造出屬於藝霞古裝歌舞劇的演出效果。

剛剛在上述段落中有提及古裝歌舞劇，每個角色是以演唱的方式傳達出劇情內容，但每齣古裝歌舞劇在劇末結束時有一個共同的特點，該角色會先演唱該唱詞，之後會再以全體大合唱重唱最後一句，也就是說，劇中的演出過程都是以個體為主，每個角色有相互對立，或是相互扶助的關係，但至最後再以整體來呈現出完滿的結束，此古裝歌舞劇表演安排的模式可以說是採以個人到群體的運用呈現，並且最後在全體總動員的演唱中畫下句點，藉此來營造出該劇目其樂融融的結局，且更強化皆大歡喜、歡愉氣氛，支撐劇末情緒的高漲面，讓觀眾可更直接感受到圓滿的收場。

三、佈景及服飾

本節第二段也有提及古裝歌舞劇服飾的最大特點即皆著古裝演出，從第七期至第十三期（民國五十九年至民國七十二年）的藝霞專刊中古裝歌舞劇的劇照（參見圖 4-1 至圖 4-7），可以發現古裝歌舞劇服裝的運用跟現代小品節目服裝的呈現極大對比，中國服、水袖、繡花鞋、髮簪、髮髻等皆是服飾運用的元素，得以和劇目題材的選擇相互呼應，除了服飾具有濃厚的中國傳統味道，在佈景的運用上也以此中國傳統風格作為重心。



圖 4-1 第七期（民國五十九年）〈玉堂春〉。



圖 4-2 第八期（民國六十一年）〈牛郎織女〉。



圖 4-3 第九期（民國六十三年）〈宋宮祕史：狸貓換太子〉。



圖 4-4 第十期（民國六十五年）〈楊宗保與穆桂英〉。



圖 4-5 第十一期（民國六十八年）〈金玉奴〉。



圖 4-6 第十二期（民國七十年）〈薛平貴與王寶釧〉。



圖 4-7 第十三期（民國七十二年）〈呂布與貂蟬〉。

從圖 4-1 至圖 4-7 共七期的古裝歌舞劇劇照中，可以看見中國式的建築風格是所採用設計的基本原則，中國宮廷式和燕尾脊建築是常見的佈景搭設，且還有桌案、座椅的擺設，以及龍這個非常象徵中國圖騰的運用，顯示除了服飾之外，又再次藉由佈景的設計處處呈現出具有中國式味道的氣息。

古裝歌舞劇佈景的搭設並非一景到底，會隨著劇中情節的轉換，場景也會不斷的有所變換，第十一期（民國六十八年）藝霞專刊對於該期古裝歌舞劇〈金玉奴〉有多場景的文字描述並配以劇照，我特此將場景不同的劇照呈現出來，可藉由〈金玉奴〉劇照觀看出藝霞在劇中佈景的變化（參見圖 23 至 31）。



圖 4-8〈金玉奴〉第一場景部分：莫稽赴京趕考，因飢寒交迫，昏倒路旁（文字來源於藝霞專刊的(1)說明）。



圖 4-9〈金玉奴〉第一場景全景：眾乞丐見莫稽一表人才，鼓勵莫稽與玉奴，終結為夫妻（文字來源於藝霞專刊(8)說明）。



圖 4-10〈金玉奴〉第二場景：眾乞丐沿路起討，供給莫稽赴京趕考（文字來源於藝霞專刊(9)說明）。



圖 4-11 〈金玉奴〉第三場景：莫稽果然不負眾望，高中狀元（文字來源於藝霞專刊(10)說明）。



圖 4-12 〈金玉奴〉第四場景：玉奴見莫稽忘恩負義，深感悲悽，求爹原諒（文字來源於藝霞專刊的(11)說明）。



圖 4-13 〈金玉奴〉第五場景：莫稽虛情假意，安慰玉奴（文字來源於藝霞專刊的(14)說明）。



圖 4-14 〈金玉奴〉第六場景：玉奴幸得相爺之僕人搭救而生存（文字來源於藝霞專刊的(16)說明）。



圖 4-15 〈金玉奴〉第七場景：莫稽見新娘為玉奴，嚇得心驚膽跳（文字來源於藝霞專刊的(21)說明）。



圖 4-16 〈金玉奴〉第八場景：莫稽向玉奴之父認錯，請求原諒（文字來源於藝霞專刊的(24)說明）。

從圖 4-8 至圖 4-16 利用劇照的片段說明，可看出〈金玉奴〉一劇當中至少使

用了八個場景的轉換，第一場景是籬笆圍牆外，第二場景僅以布幕做為區隔，第三場景為屋外，第四場景是屋內，第五場景是在船上，第六場景以布幕為基礎，但多添加了兩張座椅，第七場景是營造新婚氣氛，第八場景是在丞相府內。每一場景的變動，並非只移動一小部分，從不同分景的劇照中，每一場景的設計都是大規模的搬移，這就是藝霞構思與籌備的出發點，就是要以如此變化多端的佈景變換吸引觀眾目光。

四、現代小品和古裝歌舞劇節目內容的比照

在第二章第一節有討論現代小品的節目內容，現和古裝歌舞劇的節目內容可以相互對照（參見表格 4-3），從節目時間、使用語言、服飾、演出型態、佈景使用元素以及音樂使用元素方面，⁹藉由了解藝霞兩種演出類型節目的對比性，可以想像一整場演出節目裡是相互交織的演出形式，而在演出內容中又安插了不同的演出型態，不僅滿足舞蹈演出，戲劇演出也融合在整場表演之中，外加燈光、佈景的轉換，以及服飾的華麗，讓觀眾在觀賞時同可以欣賞到具有如此變化性和豐富性的節目安排，這也是藝霞歌舞劇團創辦人王振玉成立的表演目標。¹⁰

表格 4-3 現代小品和古裝歌舞劇節目內容的比照。

	現代小品	古裝歌舞劇
節目時間	節目短至約三至五分鐘，長至約六至七分鐘	約莫二十至三十分鐘
節目數量	最少有十八個，最多有二十六個	一個
使用語言	以國語演唱為主	以台語演唱為主
服飾	現代流行服飾居多	以中國古裝為主
演出型態	舞蹈為主	戲劇和以演唱
樂器編制	以西洋銅管大樂隊為主	以中式樂器為主
佈景使用元素	多元，沒有侷限於某一種類	以中國風格為主
音樂使用元素	以電影歌曲、當代流行歌曲、翻唱歌曲、	融合歌仔戲曲牌、台灣歌謠、京劇以及

⁹ 關於古裝歌舞劇的音樂使用元素將會在下節做詳細討論，在此先以一個大範圍的特點差異和現代小品的音樂運用元素作為對照。

¹⁰ 創辦人王振玉組團之初即有兩項原則：一、劇團的規模要大，演員的水準要高，二、演出的節目要精采而富娛樂性，內容要高上而具有教育價值。（資料來源：第七期藝霞專刊「我們的話」）

	卡通歌曲、世界民謠爲主，沒有使用歌仔戲和京劇曲調	流行歌曲爲主。和現代小品最大的差別即是有使用歌仔戲和京劇曲調
--	--------------------------	--------------------------------

古裝歌舞劇雖只是藝霞整場表演中的其中一個節目，但是有著二十至三十分鐘的演出長度，加上跟現代小品不一樣的表演形式，以戲劇和演唱的方式跳脫出舞蹈表演，且選定的劇目題材又是台灣觀眾耳熟能詳的故事，並融有色彩明亮和華麗的服飾，以及龐大佈景的轉換，都是讓觀眾對於古裝歌舞劇的期待，也因此成爲每期藝霞在策劃演出時的節目重心。

第二節、古裝歌舞劇的音樂運用

在此節所討論到的音樂運用，是指古裝歌舞劇中所使用到的音樂元素，如何運用於整齣劇之中。由於古裝歌舞劇音樂使用的方法是借用歌曲曲調做旋律框架，唱詞則是編詞者依劇情內容來填入，¹¹由分配到的角色進行演唱，由於歌詞已重新填入，因此無法藉由搜尋唱詞找回原本使用的歌曲，再加上所使用的歌曲皆沒有明確標出曲名，以及藝霞沒有相關紀錄，所以只能憑藉聆聽旋律框架找尋原本歌曲。另外，一齣長達二十至三十分鐘的劇目，所使用的歌曲數量眾多，且運用的歌曲年代有些久遠，因此，要將一齣劇目中所運用的曲調全部找尋出來有一些困難度。

我所採取的方法是聆聽藝霞出版關於古裝歌舞劇的黑膠唱盤，依此做爲觀察古裝歌舞劇音樂使用的依據，採用的時間向度是橫向的進行，從第七期（民國五十九年）〈玉堂春〉、第八期（民國六十一年）〈牛郎織女〉、第九期（民國六十三年）〈狸貓換太子〉、第十期（民國六十五年）〈楊宗保與穆桂英〉、第十一期（民國六十八年）〈金玉奴〉，和第十二期（民國七十年）〈薛平貴與王寶

¹¹ 於本章第一節關於古裝歌舞劇的節目內容，有提及編詞者的姓名，於藝霞歌舞劇團工作的時間和所擔任的工作內容。

鈞〉，共六期的黑膠唱盤。¹²不過各劇中使用的歌曲有些年帶久遠，我無法立即辨認出來，只能藉由不斷地詢問逐步找出所使用的歌曲，但是仍有些歌曲沒有辦法辨識出來，因此此節所提到的音樂元素是以目前找到的歌曲資料做為依據，進而統整和分析。

此節討論的重心可以分成兩部分，首先在聆聽第七期至第十二期（民國五十九年至民國七十年）整齣劇目的音樂之後，第一部分是將古裝歌舞劇所運用的音樂元素做統整，依此可以看出古裝歌舞劇所使用的音樂類型，屬於歸納的性質；第二部分即使選取第九期〈宋宮祕史：狸貓換太子〉一劇詳細分析，藉此劇明白藝霞古裝歌舞劇演出的過程，不是僅看到片面以及被有所切割的元素，可以看到古裝歌舞劇整體的演出情形，並進一步仔細討論古裝歌舞劇音樂的安排和設計，和第一部分所列舉的音樂元素有所呼應，另外更進一步提出所運用的歌曲在古裝歌舞劇中所使用的情況、運用時機，以更明瞭藝霞如何吸收音樂元素並運用在古裝歌舞劇中。

一、呈現方式：對白和曲調的融合

由於每齣古裝歌舞劇都是以一個故事做為演出框架，因此設計的角色對白都是跟故事情節環環相扣，藉由演唱的方式向觀眾闡述故事的來龍去脈，並且整齣劇皆是以對唱的詮釋方式呈現，沒有念白。而對白跟音樂並非是獨立的個體，是兩者相互搭配，呈現密不可分的聯繫。藝霞歌舞劇團對於古裝歌舞劇在音樂的運用上，是以對白搭上所選取的音樂（歌曲），將此歌曲做為旋律基底，再搭以編好的唱詞，也就是說，將原本歌曲的歌詞捨去，以編詞者編好的全新唱詞代替原本的歌詞，唱詞是搭以歌曲的曲調旋律，再由每個角色唱出，從中表達出劇情的內容和走向。

¹² 第十三期〈呂布與貂蟬〉是錄音帶發行，目前一直沒有找尋到此捲錄音帶，因此，先不納入本節關於古裝歌舞劇的音樂討論。

二、拼貼音樂的設計

由於每一齣古裝歌舞劇的表演長達二十至三十分鐘，為吸引、抓住觀眾的注意力，不僅是舞台上耀眼奪目的服裝和舞台設計，更力求在聽覺上有著豐富多樣的聲響，從此構想出發，因此古裝歌舞劇的音樂設計理念是採用「拼貼音樂」的手法，即是運用多首歌曲串連成一齣劇，每期古裝歌舞劇所採用的歌曲數量不等（參見表格 4-4），這顯示出歌曲在劇中運用的數量很多，表示每首歌曲轉換的頻率很頻繁、迅速，其中每一首歌曲演唱的時間長短不等，所以每一首歌曲並不見得是獨立完整的一首曲目，而有可能是選取歌曲片段的曲調來做應用。並且每一首歌曲不會在同一齣劇目裡出現兩次，也就是說在同齣劇目中，歌曲的選用上沒有重複性的使用。

表格 4-4 第七期至第十三期古裝歌舞劇中歌曲運用數量。

期數／劇目	歌曲運用數量
第七期（民國五十九年）〈玉堂春〉	19
第八期（民國六十一年）〈牛郎織女〉	19
第九期（民國六十三年）〈宋宮祕史：狸貓換太子〉	28
第十期（民國六十五年）〈楊宗保與穆桂英〉	18
第十一期（民國六十八年）〈金玉奴〉	16
第十二期（民國七十年）〈薛平貴與王寶釧〉	17
第十三期（民國七十二年）〈呂布與貂蟬〉	無音樂檔

歌曲拼貼的銜接過程都是單一曲目會演奏完畢，並沒有採取重新編曲銜接歌曲的連接，一曲演畢，直接就是歌曲的結束，再重起下一首歌曲的前奏。不過，每首歌曲也不一定有前奏或是尾奏，有時會沒有前奏，直接進入角色演唱的部分，也有時角色一演唱完畢，歌曲就會直接收尾結束，在聽覺上會令人感到措手不及。也就是說這種拼貼手法，歌曲仿似馬賽克磚，是一片片地黏貼上去，最後會組成一整齣劇，但上下曲之間是毫無交互作用影響的關係。

三、音樂元素

進一步觀察每齣劇目音樂的運用，發現在歌曲的選用種類上頗具有多樣性，在此將古裝歌舞劇劇中所使用的音樂元素類型做整理，總涵蓋歌仔戲的曲牌、台灣歌謠、京劇、流行歌曲、電影歌曲以及電視連續劇主題曲，皆納入歌曲運用的選項裡，使得音樂元素的多元以及豐富也成為古裝歌舞劇的一大特色，下文將針對音樂元素使用的特色做說明。

（一）、歌仔戲的曲牌

於古裝歌舞劇中，所使用的歌仔戲曲牌有：「乞食調」、「哭調仔」。

「乞食調」原本使用的時機是傳達衣衫襤褸的乞丐挨家挨戶、沿街乞討，乞求人們的施捨、憐惜，歌仔戲所演唱的歌詞也帶有這樣的含意，不過藝霞在〈玉堂春〉一劇的使用時機上，並非安排乞丐討食的情節，而是設計金龍對於老鴇無人性的驅趕，致使他需要流落街頭。雖若如此，跟原本乞食調的情節氣氛仍是大同小異，持有悲苦氛圍的營造。在音樂呈現上，中樂配器為主，角色演唱時帶有些微的哭腔。

「哭仔調」在古裝歌舞劇中的運用算是頻繁，凡有生離死別、男女主角不順遂等悲痛氣氛，都以演唱「哭調仔」傳遞哭喪情境，歌詞字數基本都是七字一句。表演者唱腔帶有如泣如訴的哭腔演唱，音樂速度緩慢，將悲傷氛圍堆疊到最高點。

畢竟藝霞歌舞劇團不是定位於歌仔戲團，因此對於歌仔戲曲牌的運用，是參照歌仔戲演唱方式模仿而來，但僅有旋律以及唱法的學習，在角色行當與使用時機上仍是為配合戲劇的演出情節而有所變動。

（二）、台灣歌謠

在古裝歌舞劇當中，有使用到「勸世歌」、宜蘭民謠「丟丟銅仔」、台東調、「卜卦調」、「牛犁歌」、「病子歌」數種歌謠。其中值得一提的是「卜卦調」

的運用，其使用在〈薛平貴與王寶釧〉一劇中，將歌仔戲薛平貴耳熟能詳唱段：「我身騎白馬走三關，改換素衣回中原，放下西涼無人管，一心只想王寶釧」的「七字調」使用轉換成「卜卦調」，並往下接續唱：

代戰公主：騎在馬上像鳥飛，要將平貴來追回，愈想心裡愈怨切，（唉哨威），¹³恨伊薄情賊冤家。

平貴：一關過了又一關，想起往事心全亂，到這平貴要決斷，回鄉假妻回團員。

不過字數仍是以七字為一句，但在音樂元素使用上顛覆原本聽覺的設定，打破既定刻板印象，採取大膽創新的運用，讓觀眾有新鮮感和驚喜感。

（三）、京劇

京劇鑼鼓的音樂素材納進古裝歌舞劇中，為求達到驚艷之感，首要是語言的轉變，因為古裝歌舞劇是以台語演唱，卻唯有在使用京劇時，才改以國語演唱，並且在使用京劇的橋段時，歌詞沒有做更變；其次是演唱的方式的落差，原本是以歌仔戲唱腔或是流行歌曲的演唱方式，到了使用穿插京劇唱段時，由於會模仿京劇的演唱語調，於是在音色、聲調、配器上和前面大異其趣，就聽覺而言，會跟前面演唱台語的方式有所落差，藝霞故意運用此轉換讓觀眾印象深刻。

第七期演出的〈玉堂春〉劇目，是中國戲劇中常見演出的一齣劇目，尤其在京劇演出中具代表之作，其中「女起解」更是劇中最記憶深刻的唱段，於是藝霞在演出此劇時，也將此著名的唱段納入音樂素材使用之中，跟原本故事情節使用時機相同，闡述蘇三被老鴿變賣，託人帶口信去給金龍。

¹³ 括號部分是我一邊聆聽黑膠，一邊對照歌詞相對照後補充的地方。

〔流水〕蘇三離了洪桐縣，將身來在大街前，未曾開言我心內慘，過往的君子聽我言，哪一位去往南京轉，與我那三郎把信傳，言說蘇三把命斷，來生變犬馬我當報還。

於第十二期演出的〈薛平貴與王寶釧〉劇目中，也有使用〈薛平貴與王寶釧〉劇中「武家坡」的唱段，和原本唱段相互對照，不過藝霞的版本在唱詞上有縮減，藝霞僅唱前三句和末句，中間刪減兩句的部分，則是以京胡演奏銜接，最後再接上末句演唱。

〔原本唱段〕一馬離了西涼界，不由人一陣陣，淚灑胸懷，青是山，綠是水，花花世界，薛平貴好似孤雁歸來。

〔藝霞改編版本〕一馬離了西涼界，不由人一陣陣，淚灑胸懷，〔京胡演奏〕，薛平貴好似孤雁歸來。

在演唱京劇時，演唱者會以京劇的方式演唱，樂器僅有京胡、鑼、梆子簡單配器，就聆聽感知上，安排京劇穿插於演出當中，顯示不僅音樂素材的豐富之外，另在角色演唱詮釋方面，都有不一樣的展現。

（四）、流行歌曲

依流行歌曲原唱的語言來分類，來源計有國語、台語、日語。流行歌曲的類別除了當年新上市的流行歌曲之外，也有早期流行歌曲的使用，時間上不侷限於只有當代。流行歌曲於古裝歌舞劇中使用頻繁，在此不一一細數每首歌名。不過在表演呈現方式上會有所改變，不會完全模仿流行歌曲原本的速度或是詮釋方式，因每個角色在劇中會隨著劇情內容有情緒起伏的轉換，故在演唱上，往往跟原本版本的演唱速度不相同，而是會依著角色的情境調整曲調速度，也就是說，並非死板、一成不變的沿用，藝霞在借用歌曲旋律框架的基礎上，進而是有著自己的發揮空間。

（五）、電影和電視歌曲

藝霞也將電影和電視歌曲運用在古裝歌舞劇中，在運用數量上和流行歌曲相較，所選用的電影和電視歌曲占少數，但運用手法仍是相同，以耳熟能詳的曲調加上劇中新填的唱詞。另外，所選用的歌曲年代和古裝歌舞劇演出時間並非同時，皆是選取早期比較流行的電影歌曲再度運用於劇中，諸如：民國五十二年香港邵氏電影公司將〈梁山伯與祝英台〉拍攝為黃梅調電影，劇中的「訪英台」即用於〈宋宮祕史：狸貓換太子〉（民國六十三年）一劇中，另民國五十年〈燕子盜〉的電影插曲「待嫁女兒心」用於〈薛平貴與王寶釧〉（民國七十年）一劇裡。另外在電視歌曲選用上，僅有民國五十八年台視連續劇〈青春鼓王〉的電視主題曲「一顆流星」運用於〈宋宮祕史：狸貓換太子〉（民國六十三年）一劇中。

在古裝歌舞劇中音樂元素總的分成這五類，各類別會相互穿插、運用，其中以流行樂曲的運用最為廣泛，除了音樂元素多元之外，表演者的詮釋如演唱技巧、音色的轉換，也增添聽覺上的很多面貌，使整齣劇聆聽下來充滿趣味性，觀眾不易感到枯燥乏味。

四、情境音樂的安排方式

作為一個戲劇節目的演出，除了藉由角色之間的唱詞讓觀眾瞭解劇情的內容之外，藝霞歌舞劇團適時地也會安排模擬場景的音樂，諸如：地獄鬼哭神號的場景、娃娃誕生的哭聲等，都為加強觀眾對於場景的臨場感，讓戲劇場景的演出不單只是就舞台上，藉由情境音樂的象徵性符碼，讓整體空間對戲劇氣氛的營造更為具有整體性。

五、分析劇碼：〈宋宮祕史：狸貓換太子〉

在此以第九期（民國六十三年）〈宋宮祕史：狸貓換太子〉一劇做分析案例，選取此劇的原因有三：第一、在於此劇黑膠轉錄的音質非常清晰以及完整，沒有

跳針的缺點；第二、此劇所使用的音樂元素多元，可和本節第一部分談及古裝歌舞劇使用的音樂元素可以相互對應；第三、就我觀察第七期至第十二期的古裝歌舞劇中，此劇演出的期數可以算是一個分水嶺，自之後古裝歌舞劇開始大量的運用歌仔戲曲調以外的音樂元素。綜於以上三點，我選擇此劇做為分析的劇碼，企圖從此分析中可以知道藝霞一齣古裝歌舞劇演出過程的情形，並瞭解劇中分幕以及角色所演唱的唱詞，唱詞是編詞者依著劇情走向新編，因此從角色唱詞中可明白劇情的發展，並以台語演唱。在音樂運用部分，將音樂使用類型、伴奏類型、在劇中演出時的音樂特徵以及所選用的曲調和來源做描述，並將每首歌曲的時間長度標記出來，這樣可知道歌曲轉換的速度以及頻率。

〈宋宮祕史：狸貓換太子〉是從明清時期開始流傳的一個民間傳說，指的是宋仁宗出生時，被當時的劉皇后調包一事，藉以狸貓陷害宋仁宗的生母李娘娘，使李娘娘流落民間，終被包青天洗刷冤屈，得以獲得平反。¹⁴此劇情內容在京劇、湘劇和歌仔戲中常見於舞台上演出，並且在西元 1965 年邵氏兄弟電影公司依據此劇情推出黃梅調電影〈宋宮祕史〉。

藝霞於〈宋宮祕史：狸貓換太子〉中共安排十個演出角色，劇中人物介紹和出場順序如下（參見表格 4-5），從唱段演唱的數量上來看，¹⁵可知藝霞安排此劇的核心人物為寇珠、陳琳和郭槐，劇情常在這三人之間拉扯、停留，在演唱的部分和出場時機都是此劇的焦點，反倒是李妃、包公和賣菜義僅是稍微串場的角色，功能屬於輔助劇情的轉折。在此將藝霞於〈宋宮祕史：狸貓換太子〉的劇情走向、曲目段落以及音樂類型運用的搭配，¹⁶以濃縮的方式呈現（參見表格 4-6），¹⁷藉此

¹⁴ 根據考證宋仁宗確實是由李宸妃所生，但卻由劉皇后撫養，劉皇后掌握大權，垂簾聽政十餘年，李宸妃卻病逝於宮中。其中並沒有所謂狸貓換太子以及李宸妃流落民間的情節，是後人為增添此故事的可看性，因此增加許多曲折多變的內容。邵氏電影公司於西元 1965 年上映的〈宋宮祕史〉即增加許多離奇曲折的情節。

¹⁵ 唱段即是以一首歌曲的使用作為分野。

¹⁶ 曲目段落的分法是我聆聽黑膠時，邊對照著唱詞，一首曲目算一個小段落，藉此可以看出曲目轉換的數量，以及藝霞此劇所運用的歌曲數量。

¹⁷ 藝霞〈宋宮祕史：狸貓換太子〉完整的版本見於附錄二，表中記有角色的唱詞以及曲目段落、演唱時間、音樂類型和曲名、伴奏類型、音樂特徵以及備註說明。

方式可以瞭解藝霞此劇演出情節的安排、劇中使用的人物角色、出場時機以及所搭配的歌曲。

表格 4-5 藝霞劇中人物出場順序以及介紹。

出場順序	角色	人物介紹	唱段演唱的數量
1	宋真宗	跟劉妃和李妃表示誰有太子，即可登上皇后位置，也因此引發狸貓換太子一事開端。	1
2	寇珠	宮女，雖被劉妃指示將殿下丟入金水池中，但是為確保皇上血脈，偷偷將殿下交給陳琳。	8
3	陳琳	公公，發現寇珠行為詭異，得知狸貓換太子一事，用計將殿下轉給八賢王。	7
4	郭槐	侍奉劉妃的公公，獻狸貓換太子一計給劉妃，之後被寇珠的冤魂所驚嚇，終承認狸貓換子一事。	4
5	劉妃	為奪得皇后一位，不惜陷害李妃。	2
6	李妃	生下殿下之後，因狸貓換子一事，被打入冷宮。	1
7	包公	宋朝官臣，鐵面無私，替李妃洗刷冤屈，並得以和宋真宗團圓。	2
8	仲華	李妃流落民間時所收的義子，也稱賣菜義。	2
9	張良	包公身旁的捕快。	1
10	宋仁宗	李妃之子。	1

表格 4-6 第九期古裝歌舞劇：〈宋宮祕史：狸貓換太子〉「濃縮版」(〔 〕此記號裡的内容是我所添加)。

古裝歌舞劇：(宋宮祕史) 狸貓換太子		黑膠：第十次環島大公演紀念唱片 (第二集) 民國六十三年 (1974 年)
曲目段落	劇情段落	音樂類型／曲名
[1] (第一面) 0:22-0:51 ¹⁸	開幕音樂	
[2] 0:52-2:35	器樂演奏	民國五〇年代流行歌曲／「迎春花」
[3] 第一幕 2:36-3:33	宋真宗定場戲	歌仔戲曲調／「七字調」
[4] 3:34-4:14		歌仔戲曲調／「都馬走路調」
[5] 4:15-4:39	宋仁宗誕生	「串仔 (咬目串)」
[6] 第二幕 4:40-4:59	寇珠奉劉妃命令於金水池丟擲殿下	京劇鑼鼓／前奏「西皮流水」
[7] 5:00-6:49	寇珠遇見陳琳，並將狸貓換子一事全盤托出	民國五〇年代流行歌曲／小林旭「自動車ショー歌」(1964)
[8] 6:50-8:04	陳琳臨時心生一計，將殿下置於要獻給八賢王壽桃的禮盒中	流行歌曲／確切曲名不知
[9] [第三幕] 8:05-10:14	劉妃和郭槐懷疑陳琳手中禮盒的內容物	黃梅調電影 (1962)／「訪英台」
[10] 第四幕 10:15-12:14	李妃於冷宮待了七年	歌仔戲曲調／「哭調仔」
[11] 第五幕 12:15-12:59	劉妃和郭槐懷疑陳琳和寇珠串通，於是命陳琳刑打寇珠以識清白	歌仔戲曲調／「慢頭」「烏鴉叫」「緊疊仔」
[12] 13:00-13:59		傳統小戲／「病子歌」
[13] 14:00-14:49		歌仔戲曲調／「哭調仔」
[14] 14:50-15:32		歌仔戲曲調／「藏 (串) 調」
[15] 15:33-15:57		黃梅調電影 (1962)／電影插曲
[16] 15:58-17:05		台視連續劇「青春鼓王」主題曲 (1969)／「一顆流星」
[17] (第二面) 0:10-1:10		寇珠慘死
[18] 1:11-2:10	台灣流行歌曲／三橋美智也「みれん峠」	
[19] 2:11-2:47	京劇鑼鼓／「四擊頭」「崩登倉」「脆頭」	
[20] 2:47-3:46	歌仔戲曲調／「哭調仔」	
[21] 第六幕 3:47-6:39	火燒碧雲宮，碧雲宮是李妃打入冷宮的地方	流行歌曲／確切曲名不知
[22] 第七幕 6:40-7:59	包公出場	京劇鑼鼓／「慢錘」「西皮流水」「鳳點頭」

[23]第八幕 8：00—9：33	賣菜義出場	台灣福建民謠／賣菜義仔（1971）
[24]9：34—10：20		模擬地獄場景音樂
[25]第九幕 10：21—11：27	包公審郭槐一案，並製造地獄場景和寇珠冤魂，讓郭槐伏案	地方色彩小調／張帝〈酒色財氣〉
[26]11：27—11：51		模擬地獄場景音樂
[27]11：51—13：50		流行歌曲／確切曲名不知
[28]〔第十幕〕13：51—16：50	全案真相大白，宋仁宗迎接李妃回宮	台灣流行歌曲／桃花江

就整體劇目上，觀察藝霞〈宋宮祕史：狸貓換太子〉的劇情安排，發現有很多情節的安排以及處理，和邵式電影〈宋宮祕史〉的情節有所呼應，此由新編唱詞中可以觀察之，在此全部列舉出來（參見表格 4-6）：第 6 個曲目段落提及「金水池」的場景，第 7 個曲目段落是寇珠遇見陳琳並將狸貓換子全盤托出，要陳琳想辦法，第 8 個曲目段落提到「南清宮」和「八賢王」，並且同樣是運用要去送壽桃之名，將殿下裝進妝盒者裡，第 9 個曲目段落是劉妃和郭槐懷疑陳琳手中妝盒的內容物，第 11 至第 16 個曲目段落是劉妃和郭槐懷疑寇珠和陳琳串通，因此命令陳琳要鞭打寇珠，已表示和寇珠毫無關係，第 17 至第 20 個曲目段落是寇珠被鞭打致死，第 21 個曲目段落是火燒碧雲宮，第 24 至第 27 個曲目段落是製造陰曹地府場景和寇珠的冤魂再現，讓郭槐認罪，第 28 個曲目段落是全案水落石出，宋仁宗和李妃母子相認。上述共有八個段落，發現藝霞所使用的橋段元素，有許多是由邵氏電影裡面借用。

雖然劇情內容有許多相似之處，但兩者在呈現的手法和人物角色分配的重心有所不同，由於邵氏電影總長達九十七分鐘，有相當寬裕的時間交代劇情的細節，且電影開端在故事的鋪成手法是採倒敘的方式，一開始由賣菜義向包青天代母申冤，包青天和李妃相見後，由李妃闡述當年的事情經過，且邵氏電影角色重心擺於包青天，藉由包青天揭開當年一案，替李妃洗刷冤屈。另外，由於邵氏電影是將〈宋宮祕史〉定位於黃梅調電影，因此電影當中配唱的部分使用許多黃梅調的唱法。

而藝霞演出的時間僅有三十四分鐘，受限於演出的時間較為短促，因此劇情

的步調快速，許多細節不若電影交代仔細，並且在呈現的手法上採順敘方式，一開幕宋真宗直接表明李妃和劉妃誰誕下太子，即可封為皇后，藉此交代劉妃之所以狸貓換太子的原因，另由表格 4-5 的唱段演唱的數量即可清楚知道，在藝霞劇中角色重心是放在寇珠、陳琳和郭槐三人上面，包青天和李妃只是配角。在音樂部分，藝霞沒有只運用黃梅調，反倒是運用許多不同的音樂素材，所以藝霞雖以邵氏電影為本，但並非全部挪用，藝霞仍是有所取捨和著重的地方，展現出屬於藝霞的新編風格，下文將仔細討論藝霞每一個曲目段落呈現的方式。

藝霞〈宋宮祕史：狸貓換太子〉一劇共有二十八首的拼貼歌曲，整齣劇長共約三十四分鐘，並標上演出時間的長度，使用語言以台語為主，整齣劇是由編詞者陳文憶依據故事情節新編唱詞，¹⁹不過語言和唱詞的運用並非一成不變，此劇兩者皆有例外的地方，例外的地方於下文中會進行討論，將在接下來分析每一個曲目段落以顯示出藝霞的想法（參見表格 4-6 和附錄三），並依分幕做文字敘述的段落。

第 1 個曲目段落是開幕音樂，不是某一首歌曲的運用，此音樂的功用是用以揭開序幕，並有鑼聲擊響，為開場增加氣勢以及宣告此戲劇即將開演。第 2 個曲目段落純器樂演奏，以中樂編制為基礎，再加上爵士鼓和貝斯的運用，所使用的歌曲是民國五〇年代的流行歌曲「迎春花」，此時是表演者陸續登場，為第一幕宮廷的場景做排場。第 3 個曲目段落是第一幕開始，首先是宋真宗登場的定場戲，唱詞是七字一句，共四句，由宋真宗點出故事背景，所使用的曲調是歌仔戲的「七字調」，由於此段唱詞是直接結束，於是在末句加上重複演唱，此手法和歌仔戲曲調的運用相同，藝霞仍是保留了原本歌仔戲的特性。第 4 個曲目段落仍是宋真宗演唱，仍是七字一句，共四句，演唱內容點名李妃和劉妃誰若產下太子，即可登基為皇后，因此有狸貓換子一事發生，此段落所運用的曲調有改變，是歌仔戲曲調的「都馬走路調」，前兩句和後兩句是採重複曲調（參見於附錄四）。第 5 個曲目段落是純器樂演奏，搭配著娃娃哭聲，此旋律曲調是串仔（咬目串），通

常是用於銜接的段落，在此加上娃娃哭聲，是藉此表示李妃產下殿下。

第 6 個曲目段落是第二幕，前奏是京劇文武場「西皮流水」，仍是採以七字一句，共四句的唱詞，由寇珠演唱出被劉妃交代要將殿下丟落於金水池的任務，並且內心充滿著為難。第 7 個曲目段落共有三段歌詞，由寇珠和陳琳對唱，因為陳琳遇到在池邊躊躇不已的寇珠，上前詢問跟關心，寇珠於是誠實告訴陳琳劉妃狸貓換子一事，運用的歌曲是民國五〇年代的流行歌曲「自動車ショー歌」，此三段唱詞的旋律都是一樣，跟流行歌曲的結構相同，藝霞在此也是沿用此模式，沒有多加以做變化，藝霞在此厲害的是，旋律曲調跟新編唱詞的聲調相互配合，即使不用看唱詞也可清楚知道所演唱的內容。第 8 個曲目段落是陳琳想到用獻給八賢王的祝壽妝盒裡裝殿下，藉此掩人耳目，此曲調偏向流行歌曲形式，但確切的曲名不清楚，每一句唱詞演畢後都會接上鑼的演奏。

第 9 個曲目段落是第三幕，劉妃和郭槐見陳琳行動鬼祟，便要求要看妝盒裡的物品，在陳琳以皇上的聖旨避開劉妃的堅持，化解了危機，由劉妃、郭槐和陳琳三人的對唱，在此曲調是運用黃梅調電影裡的「訪英台」，並且陳琳在演唱結束時，並帶有黃梅調的唱腔，藉此可以看出不僅是音樂素材的運用，在歌曲詮釋上仍是有著模仿原本借用曲調的演唱方式。

第 10 個曲目段落是第四幕，此段李妃出場，唱出被貶入冷宮的苦楚，並加上陳琳對此母子分離的感嘆，曲調運用是歌仔戲曲調的「哭調仔」，此唱詞內容和音樂氣氛相符合，皆是悲苦、唉嘆的情緒，節奏速度緩慢。

第 11 個曲目段落是第五幕，寇珠一開始即以歌仔戲曲調「慢頭」，「慢頭」的功用是起頭，並帶有痛苦的狀態，曲調緩慢，之後接上烏鴉叫，此烏鴉叫帶有凶兆之意，為接下來寇珠即將被嚴刑拷打鋪陳，烏鴉叫會馬上接上歌仔戲曲調「緊疊仔」，情緒會跟「慢頭」有極大的反差，此處是急促、一刻不容緩的氣氛。第 12 個曲目段落由劉妃、郭槐和寇珠三個角色對唱，對寇珠逼問當年的事情，所使

用的曲調是傳統小戲「病子歌」，在此由於情境是相互對質和問話，此演奏的速度節奏緊湊，和唱詞所表達的氣氛相合。第 13 個曲目段落是寇珠被拷打，身上非常疼痛，以歌仔戲曲調「哭調仔」唱出悲苦的情緒，帶有哭腔，且是以清唱的形式演唱，唱詞敘述內容和音樂氣氛一致。第 14 個曲目段落劉妃要傳喚陳琳進來和寇珠對質，使用歌仔戲曲調「藏（串）調」，跟原本歌仔戲所演唱的曲調略有不同，在此演唱者是採取音隨字轉，並且原本此曲調於末句是器樂演奏，在此藝霞有填上唱詞，在沿用歌仔戲的曲調上做了一些變更，並且此段演唱速度稍快，和上段「哭調仔」呈現對比。第 15 個曲目段落陳琳接獲劉妃旨意入宮，使用曲調是黃梅調電影的插曲，在尾奏接上京劇鑼鼓「撕邊」，²⁰此段音樂素材的使用非常跳躍，從黃梅調銜接至京劇鑼鼓結尾。第 16 個曲目段落陳琳和寇珠被迫當面對質，採用的曲調是台視連續〈青春鼓王〉主題曲「一顆流星」，此段音樂的速度快慢交雜，陳琳是演唱快的速度，寇珠則是緩慢的速度，並且在分配的樂器演奏上也有所不同，陳琳在寇珠的樂器編制基礎上加入貝斯和爵士鼓，而寇珠的樂器編制比較簡單，只有笛子、三弦和木魚。第 17 個曲目段落是純器樂的演奏，前奏部分是京劇鑼鼓，順序分別是「急急風」、「撕邊」、「四擊頭」、「崩登倉」以及「脆頭」，「急急風」是角色在走圓場的時候，中間接以高低板擊奏的「四擊頭」，「四擊頭」則是角色亮相時候的配樂，用這些配樂可以揣摩出角色這時的情景，搭上「崩登倉」，表示寇珠正被鞭打，當大鑼一敲，配合著鑼聲並跌落在地，緊接著接上「脆頭」，是寇珠被打完時，痛苦掙扎、步履蹣跚的悲慘場景，透過這段純器樂的演奏，不用發出一語，藉著曲牌的運用可和角色身段相互連結，但是在後段部分加上胡琴的音效以及爵士鼓的演奏。第 18 個曲目段落是寇珠含恨而死，並表達對劉妃的恨意，基本上是七字一句，在此使用的曲調是流行歌曲「みれん峠」，此唱段的敘述內容和音樂氣氛沒有符合，因為內容是闡述悲慘並傳達恨意的遭遇，但是此曲的演奏速度卻較快。第 19 個曲目段落和第 17 個曲目段落形式雷同，僅是純器樂的演奏，並且前奏部分也是京劇鑼鼓「四擊頭」、「崩登倉」和

「脆頭」，這時藉由曲牌的運用表示出寇珠已快氣絕身亡的場景，但在後段加上胡琴的音效和爵士鼓的演奏。第 20 個曲目段落是陳琳見寇珠慘死，心裡一充滿心酸情緒，曲調是歌仔戲曲調的「哭仔調」，唱詞內容和音樂氣氛相符合，帶著無奈，演唱速度緩慢。

第 21 個曲目段落是第六幕，是純器樂演奏，曲調是流行歌曲，但確切的曲目不知，演奏的時間是此劇目裡最長，佔有約三分鐘，此時台上場景是火燒碧雲宮，在樂器聲響上和之前也完全不一樣，增加了銅管樂器，整體聽起來具有厚度和豐富，此編制之前從未出現過，安插在此出現有意想不到的感覺。

第 22 個曲目段落是第七幕，包公出場，並以官話（也就是國語）演唱，七字一句，共四句，前奏是京劇鑼鼓的「慢錘」、「西皮流水」，曲調是「鳳點頭」，在此用官話可以表明包公的身分和一般不一樣，借用語言的轉化顯示出出場人物的地位有所不同，藉由語言傳達象徵性的階級，演唱的方式是模擬京劇老生唱法。

第 23 個曲目段落是第八幕，賣菜義出場，由於福佬民謠有「賣菜義」的曲調和唱詞，在此藝霞在唱詞中沒有做變更，沿用本來的唱詞，不過此唱段也有張良的唱詞，張良的部分唱詞就有所改變，是藝霞新編的唱詞，但是曲調仍是「賣菜義」的旋律，並且張良詮釋的方式有念白，之後再接以演唱的方式。

第 23 個曲目段落是第九幕，是場景音樂的模擬，純器樂演奏，藉由胡琴和電子音效營造出陰曹地府的場景，胡琴拉出淒厲不成調的聲響，並加上用電子音效製成的風聲，光聽音效就可以想像此陰森的地獄場景，此場景的營造是為逼郭槐招認。第 24 個曲目段落是包公質問郭槐當年的所做所為，所使用的曲調是類似於地方色彩小調「酒色財氣」，雖是包公逼問郭槐的敘事內容，但是此手節奏速度較快，曲調屬於輕快，唱詞內容和音樂氣氛有些不符。第 25 個曲目段落和第 26 個曲目段落相呼應，皆是場景音樂的模擬，純器樂演奏，並且都是藉由胡琴和電子音效呈現出陰曹地府的場景。第 27 個曲目段落是寇珠冤魂和郭槐的對質，基本

上是七字一句，採用的曲調屬於流行歌曲，但是確切的曲目不知，郭槐此段演唱中夾雜念白，整體音樂氣氛輕快，節奏也較快，並帶有俏皮的味道。

第 28 個曲目段落是第十幕，宋仁宗和李妃母子相認，所使用的曲調是流行歌曲「桃花江」，此段在演唱形式上末句加上全體大合唱，這是藝霞標準的使用手法，會在劇中結束時全體演員和以大合唱，帶有圓滿、皆大歡喜之意。

綜合以上 28 個曲目段落的分析討論，可以歸納出此劇的流程和音樂運用手法。整齣劇的進行會以開幕音樂的演奏，告訴觀眾此劇即將開演，之後以宋真宗的定場戲交代背景故事的場景，最後劇末會以大合唱的方式表達出故事圓滿的落幕，並加強歡愉的氣氛。

在音樂元素的運用上，選用流行歌曲、歌仔戲曲調、電影音樂、傳統小戲、地方小調、電視主題曲、京劇鑼鼓七大音樂類別作為歌曲運用的素材，並將劇中使用的次數彙整成表（參見表格 4-7），可以清楚知道各音樂元素所使用的比例，從〈宋宮祕史：狸貓換太子〉一劇明顯看出流行歌曲和歌仔戲曲調的使用頻率最高。藝霞雖然使用這些音樂元素的素材，但仍是以前素材的結構去運用，好比歌仔戲的曲調運用，就第 11 個曲目段落「慢頭」接上「烏鴉叫」，之後緊接著「緊疊仔」，除了銜接曲調的安排，於使用的時機和歌仔戲的運用情形一樣，是表示極凶兆之意，並且情緒馬上接序轉折，這樣的手法運用仍是遵循著歌仔戲原本的模式。另外在流行歌曲的運用上，也是保留著流行歌曲的基本結構，如第 7 個曲目段落，同樣的曲調會進行三次的唱段，這和流行歌曲進行的模式相同，藝霞在這部分也保留其原本的手法，並且功能性和原本音樂素材的結構相符合。顯示出藝霞在運用這些音樂元素的素材時，在某一些程度上仍是保留著原本音樂素材的特性。

表格 4-7〈宋宮祕史：狸貓換太子〉音樂類型使用比例。

音樂類型（按照出場順序排列）	出現次數
流行歌曲	7
歌仔戲曲調	8
京劇	4
電影音樂	2
傳統小戲	1
電視主題曲	1
福佬民謠	1
場景音樂	2
地方色彩小調	1
總計	27 ²¹

除了保留原本音樂素材運用的基本原則之外，還要就此音樂素材的旋律填入新編唱詞，由於藝霞現場是沒有字幕可以對照，所以新編唱詞在填入時，要配合語言聲調轉換的特性，須注意要讓觀眾馬上聽得出內容，所以用字需要淺白，讓觀眾一聽就可以知道敘述的重點，另外，最注意的是需要避免倒字的情形發生，因此語言聲調在套用旋律時，編詞者除了需要熟悉旋律曲調之外，更要清楚語言聲調在填入時所發生的情形，藝霞要求最終表演呈現時，即使不用對照唱詞，仍是可以清楚知道唱段的內容。

在唱詞內容和音樂氣氛的部分，使用歌仔戲「哭調仔」的曲調時，唱詞內容和音樂氣氛所營造的情緒是相符合的，所演唱的方式是帶有哭腔，並以如泣如訴的方式表現，音樂氣氛此時哀傷，並且節奏速度緩慢，有時樂器的編制會比較簡單，如第 13 個曲目段落，前奏以爵士鼓表現，但當進入演唱的時候，僅寇珠清唱，沒有其他的樂器配合。第 20 個曲目段落，樂器編制也是屬於簡單，演唱時以主要月琴做為伴奏，其他樂器的使用僅是點綴性質。上述是相符合的部分，但是也有唱詞敘述屬於悲傷氛圍，音樂的呈現是屬於節奏緊湊，整體呈現比較輕快的感覺，是唱詞內容和音樂氣氛不符合的部分，如第 7 個曲目段落，寇珠由於被劉妃下令而躊躇不已，正巧遇到陳琳帶著壽禮前往南清宮向八賢王祝壽，陳琳見寇珠面有難色，於是向前詢問，寇珠便一五一十向陳琳述說劉妃計謀的敘述，此時的曲

調是搭配流行歌曲「自動車ショー歌」，整體音樂的氣氛是節奏緊湊，很難跟唱詞內容有所相連。在第 27 個曲目段落的表現方式也是如此，屬於唱詞內容和殷切分不相符合的表現方式，此段是寇珠的冤魂和郭槐相互對質，要逼郭槐招認當年所犯的罪刑，這時的場景是設在陰曹地府，雖前面有使用情境音樂來營造地獄的場景，但是一進入唱段的時候，音樂整體營造的氣氛卻是有點輕快、俏皮，跟先前營造的鬼魅氣氛有所衝突。

藝霞〈宋宮祕史：狸貓換太子〉一劇在樂器編制上，整齣劇的配樂基本上是以中樂為主，使用有胡琴、月琴、三弦、笛、木魚、鑼鈸和梆子，不過除了中國樂器的使用，在西洋樂器上增添電子琴、貝斯和爵士鼓的運用，是為增加聲響上的厚度和豐富性。在此要進一步說明，整齣劇裡，不是每一個曲目段落樂器的編制都相同、制式化，相反的，每一個曲目段落的樂器編制都有些許的不同，所以在聆聽整齣劇的演唱時，利用樂器編制的巧妙轉換也可以達到不一樣的聆聽感受。另外值得一提的是，本劇加入了銅管樂器的使用，雖只有出現在第 21 個曲目段落火燒碧雲宮的場景，此段是純器樂演奏，在此之前的古裝歌舞劇，²²樂器編制中沒有包括銅管樂器的使用，此劇雖僅佔一個曲目段落，使用的範圍還不廣，但是是一個新的嘗試，並且之後的古裝歌舞劇陸續加入銅管樂器的使用，²³不只有在器樂演奏中，在唱段使用的頻率也逐漸增加，顯示樂器的編制逐漸轉型，不再是以中樂為基礎，而是有了大樂團型制的模樣。

另外在演唱的詮釋方面，表演者會學習原來音樂素材的演唱方式，如歌仔戲曲調就有演唱歌仔戲的味道，流行歌曲的演唱就會比較直接，在演唱黃梅調時，也會帶有黃梅調的韻味和轉音，另外在京劇的演唱方式，也會模擬京劇的嗓音和咬字，表示藝霞不是只有學習音樂素材結構上的使用，而在表演詮釋的方面，也是要求盡量到位，因此整齣劇聆聽下來，除挪用的音樂素材多元之餘，在詮釋上，表演的方式也很多元，不是只有單一的演唱方式。

從〈宋宮祕史：狸貓換太子〉一劇裡，可以看到共有二十八首的拼貼歌曲，但是每首歌曲進入以及結束的方式都不相同。在唱詞段落中，我以是否有前奏、間奏亦或尾奏（參見附錄二，在唱詞段落中特別以〔 〕做為記號），做為描述每首歌曲的表現方式，盡量呈現歌曲進入或是結束的狀態。雖然乍看似乎沒有什麼規範，但是仔細探究，會發現基本上每一幕結束時所使用的歌曲都會帶有尾奏，不會突如其來的結束，使進行到下一幕時有一個準備。

小結

以觀賞整體藝霞節目來看，並從節目類別的表演型態出發，古裝歌舞劇和現代小品節目的相互配合，可以說亦是屬於一個極大切割式的表演型態，現代小品作為藝霞開場，之後接以古裝歌舞劇的戲劇，最後再回到現代小品的節目，屬於前後呼應安排的表演秩序，從另外一個角度來看，是表演型態的區塊性拼貼手法：「舞蹈－戲劇－舞蹈」（參見圖 4-17），讓節目整體感的表演呈現更豐富，更能吸引觀眾的矚目。



圖 4-17 藝霞整場表演型態區塊分解圖。

在古裝歌舞劇的音樂使用方式上，藝霞採取運用多首拼貼歌曲的手法，並做出頻繁的轉變，是希望帶給觀眾多點不一樣的音樂變化，並搭配著舞台上的佈景變換，營造出在視覺上目不轉睛之外，在聽覺上也是擁有豐富的聆聽感受，更增

強古裝歌舞劇所呈現的變化多端。藝霞歌舞劇團對於音樂使用的方式很靈活，不是一成不變的仿似套公式般套用在每齣劇本上，而是不斷求新求變，讓觀眾有耳目一新之感，因此，一齣劇目的演出當中，除了劇情的高潮迭起，歌曲的搭配和運用在此扮演畫龍點睛之用。



第五章、結論

台灣戰後民國四〇至七〇時期，有許多歌舞劇團的成立，並且在台灣各地戲院演出，表演內容涵括歌唱、舞蹈、雜耍、戲劇、特技等多樣形式，是一項娛樂性質極高的綜合藝術表演團體，並且活躍於庶民文化階層。雖然在過去這段時間，有為數眾多歌舞團體的存在，然而過去對於台灣歌舞劇團的研究，卻是極為少數，更遑論從音樂的角度來觀察歌舞劇團。本論文的貢獻，首先在於以音樂的角度來瞭解當時歌舞團體的年代，選以「藝霞歌舞劇團」做為分析的案例，進一步探究音樂使用的元素和運用，初步建立對於台灣歌舞劇團音樂使用的情形，讓對歌舞劇團的研究不再僅停留在視覺上，而增加了聽覺的感受，讓這屬於綜合的娛樂藝術更加完整。其次，試圖整理藝霞籌備節目的過程，不是只注視聲音文本，並且僅分析聲音文本，而是想將「人」帶進這本論文，藉此明白藝霞幕後籌備節目的過程。

本論文對於「藝霞歌舞劇團」演出的節目內容，可以分為兩類，一類是現代小品，另一類則是古裝歌舞劇。兩類的表演形式大不相同，現代小品著重於舞蹈，一場節目裡除了古裝歌舞劇，其餘就是屬於現代小品，每一個節目演出三至五分鐘不等，主要表演者負責歌唱兼舞蹈，其他表演者單純舞蹈。古裝歌舞劇如其名，就是歌舞劇的演出方式，是每一場演出中的重大節目，演出時間二十至三十分鐘，完整演出一齣戲劇，劇中沒有念白，唱段中會融合劇中情節，採以演唱加上動作的方式表演。

不論是現代小品，亦或是古裝歌舞劇，歸納藝霞於音樂運用的方式，最大的特點就是採用「拼貼手法」。所謂「拼貼手法」，即將每一首歌曲如同一片拼磚，一片片的拼上，最終完成作品，但是每一歌曲之間毫無關連性，每一歌曲都是獨立性，跟上下歌曲之間鮮少使用過門。使用的歌曲都是由各種音樂素材挪用而來，

藝霞並沒有爲了節目本身新編歌曲，所運用的歌曲都是依借用來的曲調重新編曲，以及在古裝歌舞劇中，除了重新編曲，也重新編詞。除了音樂運用的細節是選擇用「拼貼手法」之外，把焦點從音樂運用拉至節目設計，也可發現此拼貼手法的理念貫徹其中，每一個節目之間亦是毫無關聯性，最後組成一整場節目。

除了拼貼手法的運用，藝霞使用的元素多元是另一大特色。以現代小品來看，節目設計所運用的舞蹈元素有山地舞、異國風情、現代舞、芭蕾舞，在語言的呈現上也是屬於多元，有國語、台語、英語、韓語、粵語以及客家話。現代小品在音樂類型的使用上，電影歌曲、當代流行歌曲、翻唱歌曲、卡通歌曲、世界民謠皆納入現代小品的音樂素材之中。古裝歌舞劇在音樂類型的使用上，音樂素材和現代小品有些不同，是以歌仔戲的曲牌、台灣歌謠、京劇、流行歌曲、電影歌曲以及電視連續劇主題曲。雖然在流行歌曲和電影歌曲有所重疊，但其餘不同的音樂素材運用，不僅是單就一個節目呈現的多元，拉成整體來觀看藝霞演出節目所運用的音樂素材，更是包羅萬象。就觀察到的音樂運用情形，基本上會是以原本音樂素材的結構做爲基礎，不是借用曲調之後，就完全自由發揮，而是有站在原本音樂素材的特性基調上做運用，保留了原本音樂素材的特性。

藝霞使用的歌曲大都是當代盛行，並且傳唱度極高的當紅歌曲，藉由當代通俗歌曲取材，並再度運用在藝霞節目中，此是藝霞表演模式的手法，另外可由藝霞選用歌曲的角度來看歌曲的流傳度，這是以內部（藝霞）的角度來看外部（台灣）的情形，跟以往習慣從外部看到內部的方向不一樣。另外由於受到禁歌年代的政令，藝霞在進行演出時，不得不將歌詞稍做改變，此一舉動也可以看出當時台灣的社會有所侷限，不得不在限制當中找出一條變通方式。藝霞音樂素材使用的多元，並且隨心所欲的運用，反應出這是一個不講究文化版權的大時代，也因此，藝霞才可在此基礎上不斷發揮創意，求新求變。換個說法，也是當時台灣在某種程度上的彈性，才有可能造就出如此吸收各樣精華之後，集眾多元素於一身，形成百花齊放的藝霞。

由於本文不想只將焦點擺於舞台上節目的呈現，於是「人」以及幕後過程也是我想關注的地方。「藝霞歌舞劇團」節目製作的最佳推手就是王月霞老師，所有節目的進行和製作都是由她來主導，在節目籌備的過程裡，王月霞扮演的身分多樣，除了舞蹈編導，還有音樂選曲、服飾設計、道具構想皆交由王月霞策劃，之後再交由助教或是相關工作人員負責。不過在音樂編曲以及新編唱詞的部分，就會交給專業人員負責，由助教王淑卿一旁輔助執行，籌備過程中的許多動作沒有絕對的先後關係，有很多時候都是同一時間進行，如編舞後的舞蹈排練，在排練的當下也要設計服飾，以及決定歌唱的人選就需要利用時間練唱，將時間進行充分的利用。另外由於王振玉和王月霞兩位主要決策者都已不在人世，因此僅能藉由相關人物的口述試圖建立節目的籌備過程。

「藝霞歌舞劇團」可以說是處於台灣時局不穩定的時期，包含國民政府至遷台之後，和中國人民共和國兩岸政治的對峙之外，以及台灣歷經退出聯合國、中日斷交、石油危機、中美斷交、蔣中正逝世等，多變及不安定因素隨時都有可能產生，因此藝霞自創團就清楚把自己定位於娛樂大眾的團體，整齣節目設計也以娛樂取向做為出發點，因此在選擇的題材上也都以圓滿、歡娛做為基礎設定，希望藉由表演能帶給觀眾歡樂、輕鬆的情緒。

此時台灣的娛樂選項逐漸多元，電視台三台（台視於 1962 年首先開播，中視於 1968 年，華視於 1971 年）陸續開播，增加了娛樂的管道，以及戲院逐漸改制成一廳多場用以放映電影，越來越多的娛樂工業充斥於台灣社會，在同一時代多樣的娛樂事業中，藝霞仍是有座無虛席的票房保證，顯示出觀賞藝霞的人都是有經由「選擇」的。

透過對於「藝霞歌舞劇團」的討論，不僅只有以音樂角度，更從歌曲選用的討論連繫到了當代台灣的社會脈動，藝霞之所以可以創造出民國五〇至七〇年代的歌舞劇團傳奇，也可以說是順應當時的時勢環境所生。本文以藝霞做為探討歌

舞劇團音樂使用的一個案例，僅是過去台灣存在著眾多歌舞團中的一角，希望可先以藝霞做為拋磚引玉，逐步可以建立當時其他台灣歌舞劇團對於音樂的使用方式。進一步就可以瞭解藝霞和其他歌舞劇團的相互關係？是否有影響其他歌舞劇團對於音樂運用的理念？這些可以做為未來研究台灣歌舞劇團音樂的展望。

另外，雖然本論文主要著墨在藝霞本身上，得以認識一個歌舞劇團其表演內容以及音樂運用的情況，但卻忽略了與其他歌舞劇團的關係，並且對於藝霞和寶塚的關連性尚未仔細探究，上述問題是本論文未觸及的地方，希冀未來相關研究可以進行再深一層次的探討。



附錄一：黑膠資料

題名	內容	演唱者	唱片號	出版日	指揮、編曲	伴奏
第七次環島公演紀念唱片	(12)小叮噠		CA-7019 (第一面)	民國五十八年二月	林禮涵	黑貓現代大樂隊
	(13)可愛的娃娃					
	(14)柔情					
	(15)往日的舊夢					
	(16)迎春花					
第七次環島公演紀念唱片	(17)巴拉巴拉		CA-7019 (第二面)	民國五十八年二月	林禮涵	黑貓現代大樂隊
	(18)神秘女郎					
	(19)知道不知道					
	(20)浪子的悲哀					
	(21)藍色的憂鬱					
	(22)謝幕					
第八次環島公演紀念唱片	古裝歌舞劇-玉堂春		STA-1004-A (第一面)	民國五十九年一月	林禮涵	東昇大樂隊
第八次環島公演紀念唱片	古裝歌舞劇-玉堂春		STA-1004-B (第二面)	民國五十九年一月	林禮涵	東昇大樂隊
第八次環島公演紀念唱片	(1)小桃紅		STA-1005-A (第一面)	民國五十九年一月	林禮涵	東昇大樂隊
	(2)我愛媽媽					
	(3)花月良宵					
	(4)西班牙舞					
	(5)淚的小花					
	(6)我的莉娜					
第八次環島公演紀念唱片	(1)快樂農家		STA-1005-B (第二面)	民國五十九年一月	林禮涵	東昇大樂隊
	(2)咕咕露妮					
	(3)重相逢					
	(4)戀愛季節					
	(5)深更思郎					
	(6)港邊惜別					
第九次環島公演紀	(1)錦綉天堂	小咪·淑芬高梅	STA-1009-1A (第一面)	民國六十一年六月	林禮涵	藍寶石大樂隊

念集	(2)阿里郎山坡	小咪				
	(3)難忘初戀的情人	高梅				
	(4)往事只能回味	小咪・小玲				
	(5)風雪夜歸人	小咪・淑芬				
	(6)因為我愛你	青順・高梅淑芬				
第九次環島公演紀念集	(1)今夜台北沒有你	淑芬	STA-1009-1B (第二面)	民國六十一年六月	林禮涵	藍寶石大樂隊
	(2)有我就有你	淑芬				
	(3)上花轎(小放牛)	小咪				
	(4)情人舞	小咪・小玲				
	(5)一輩子愛著你	高梅				
	(6)幾度花落時	青順・淑芬				
第九次環島公演紀念集	古裝歌舞劇-牛郎織女	小咪・高梅麗萍・青順	STA-1009-2A (第一面)	民國六十一年六月	林禮涵	藍寶石大樂隊
第九次環島公演紀念集	古裝歌舞劇-牛郎織女	小咪・高梅麗萍・青順	STA-1009-2B (第二面)	民國六十一年六月	林禮涵	藍寶石大樂隊
第十次環島大公演紀念唱片第一集	(1)異鄉人	小咪	UR-7407-A	民國六十三年二月十五日		
	(2)牡丹花開時	淑芬				
	(3)五月的花	小咪				
	(4)往事難追憶	青順				
	(5)後悔愛上你	小咪				
	(6)我愛山茶花	淑芬				
第十次環島大公演紀念唱片第一集	(1)我的意中人	淑芬	UR-7407-B	民國六十三年二月十五日		
	(2)恨你恨到死	小咪				
	(3)我該怎麼辦	青順				
	(4)風雨未歸人	小咪・淑芬				
	(5)愛的園地	淑芬				
	(6)謝幕	小咪・淑芬小玲・青順				

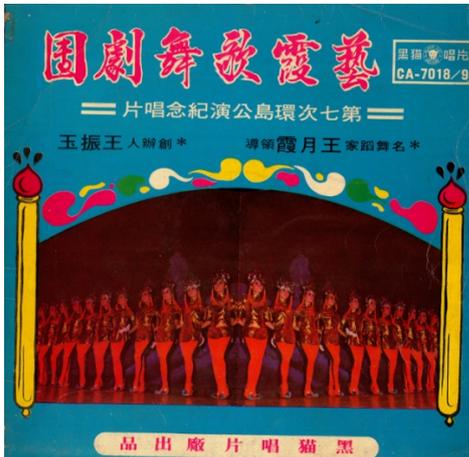
第十次環島大公演紀念唱片第二集	狸貓換太子(一) (宋宮祕史)	淑芬・高梅小咪・秋楓美雪・芋泥鳳蘭・惠真青順等演唱	UR-7408-A	民國六十三年二月十五日		
第十次環島大公演紀念唱片第二集	狸貓換太子(一) (宋宮祕史)	淑芬・高梅小咪・秋楓美雪・芋泥鳳蘭・惠真青順等演唱	UR-7408-B	民國六十三年二月十五日		
第十二次環島大公演紀念唱片	(1)快樂的爸爸	小咪	UR-7601-A	民國六十五年二月		
	(2)往事不堪回首	淑芬				
	(3)可愛的玫瑰花	淑芬				
	(4)春風	光月				
	(5)相思淚	小咪・淑芬				
	(6)初戀的故事	月純				
	(7)臨走的誓言	小咪				
第十二次環島大公演紀念唱片	(1)可愛的馬	淑芬	UR-7601-B	民國六十五年二月		
	(2)告訴我為什麼	小咪・淑芬				
	(3)一份埋藏的心意	淑芬				
	(4)戴安娜	瑞蘭				
	(5)一句悄悄話	小咪				
	(6)謝幕	小咪・光月淑芬				
第十二次環島大公演紀念唱片	楊宗保與穆桂英(其一)		UR-7602-A	民國六十五年二月		
第十二次環島大公演紀念唱片	楊宗保與穆桂英(其二)		UR-7602-B	民國六十五年二月		

1979 藝霞 歌舞劇團	(1)梅花		AA-7901-A		音樂製 作：翁清 溪	
	(2)薔薇處處開					
	(3)男子漢					
	(4)爆炸的愛情					
	(5)我不知我愛你					
	(6)樣樣可愛					
1979 藝霞 歌舞劇團	(1)賣什貨		AA-7901-B		音樂製 作：翁清 溪	
	(2)孔雀開屏					
	(3)風雪未了情					
	(4)飛躍在我心					
	(5)謝幕					
1979 藝霞 歌舞劇團	歌舞劇 金玉奴(一)		AA-7902-A			
1979 藝霞 歌舞劇團	歌舞劇 金玉奴(一)		AA-7902-B			
1981 年巡 迴公演紀 念唱片	(1)馬車夫之戀	小咪・霜 華	TL-001-A			
	(2)迪斯可之夜	瓊華				
	(3)我為你祈禱	小燕				
	(4)南非好風光	淑娟・富 美				
	(5)紳士舞	鍾敏・光 月嘉凌				
	(6)港都夜雨	小燕				
	(7)客家樂	小咪・光 月				
1981 年巡 迴公演紀 念唱片	(1)燒肉粽	小咪	TL-001-B			
	(2)山地舞	富美				
	(3)花好月圓	嘉凌・光 月玲玲				
	(4)野菊花	小咪				
	(5)謝幕	嘉凌・雪 娥淑娟・ 玲玲光月 ・小燕小 咪				
1981 年巡	大型古裝歌舞名劇		TL-002-A	音樂製		

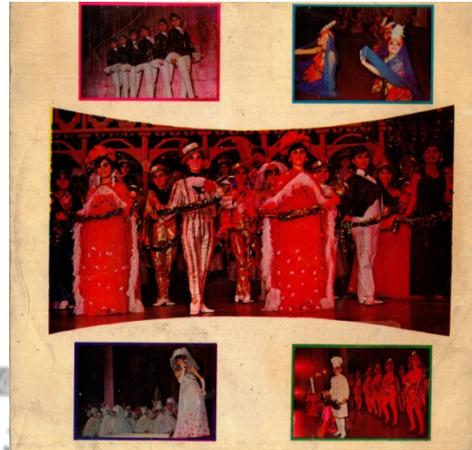
迴公演紀念唱片	薛平貴與王寶釧(上)			作：詹森雄		
1981年巡迴公演紀念唱片	大型古裝歌舞名劇 薛平貴與王寶釧(下)		TL-002-B	音樂製作：詹森雄		



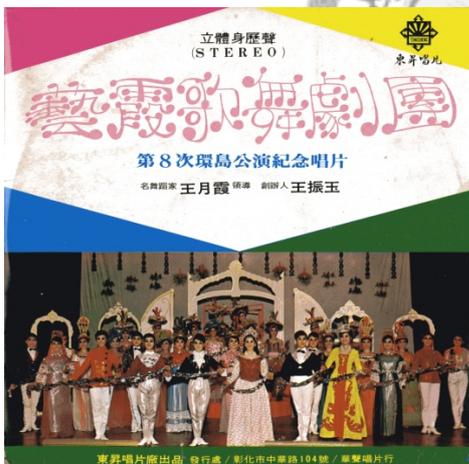
附錄二：黑膠資料封面



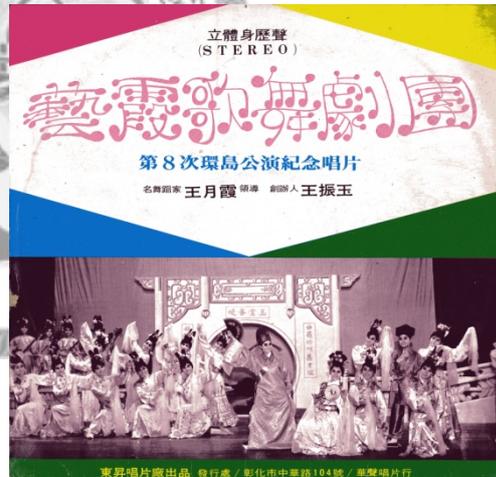
第七次環島公演紀念唱片封面



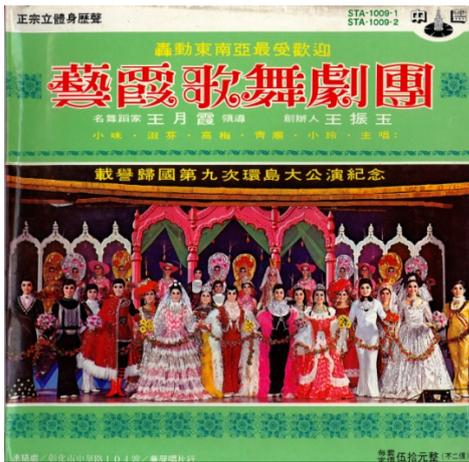
第七次環島公演紀念唱片封底



第八次環島公演紀念唱片封面一



第八次環島公演紀念唱片封面二



第九次環島公演紀念唱片封面一



第九次環島公演紀念唱片封面二



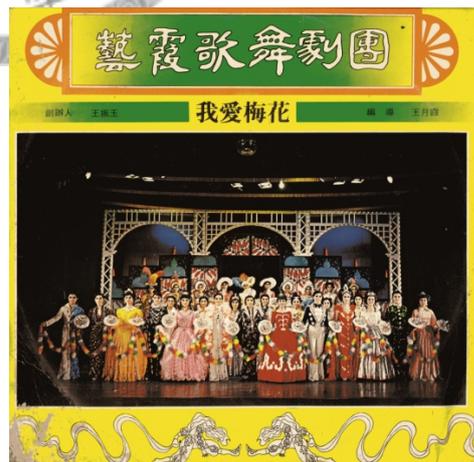
第九次環島公演紀念唱片封面三



第十次環島公演紀念唱片封面



第十二次環島公演紀念唱片封面



1979 藝霞歌舞劇團封面



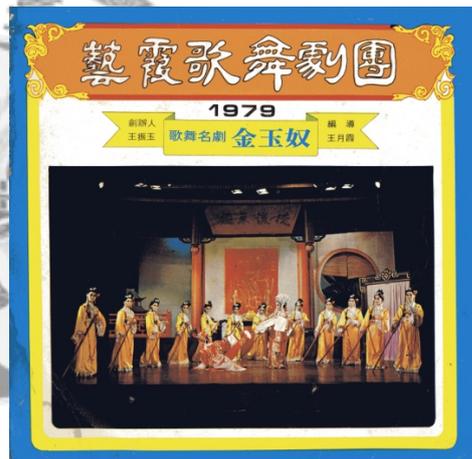
1981 年巡迴公演紀念唱片封面



〈宋宮秘史：狸貓換太子〉封面



〈薛平貴與王寶釧〉封面



〈金玉奴〉封面



〈楊宗保與穆桂英〉封面

附錄三：現代小品歌曲來源

黑膠名稱（出版年代） ¹³² ／期數	內容	歌曲名稱／歌者年代	備註
第八次環島公演紀念唱片 （民國五十九年一月）／ 第七期	小桃紅		* 找尋不到此原本曲目。
	我愛媽媽	「When the Saints Go Marching in」 國語：「我愛媽媽」	* 西洋翻唱歌曲。原始翻 唱者不詳，但在倪賓的 《鑽石名歌第2集》中， ¹³³ 藝霞演唱的歌詞和此翻 唱歌詞相同。
	花月良宵	「鳳凰于飛」 （周璇，1945）	* 《鳳凰于飛》電影同名 主題曲。 * 中間段落銜接部分，安 插一段爵士鼓演奏。
	西班牙舞	「Jezebel」（Frankie Iaine， 1951）	* 西洋翻唱歌曲。原始翻 唱者不詳。
	淚的小花	「淚的小花」（陳芬蘭， 1969）	* 《淚的小花》韓國電影 同名主題曲。 * 青山和劉家昌皆有演 唱過。 * 共演唱三段歌詞，第一 段和第三段以國語演 唱，第二段是以韓語演 唱。
	我的莉娜		* 應是西洋翻唱歌曲，但 找不到原曲對應，中文版 本在倪賓《鑽石名歌第2 集》，藝霞演唱的歌詞和 此翻唱歌詞相同。
	快樂農家	「大川ながし」（美空ひ ばり） 台語：「快樂的農家」 （陳芬蘭） 國語：「水長流」（姚蘇蓉）	* 日語翻唱歌曲。 * 共演唱三段歌詞，第一 段和第三段演唱國語版 本，第二段演唱台語版 本，為同曲不同語言的穿 插演唱。
咕咕露妮	「Koo—Koo—Loney」 國語：「咕咕露妮」	* 西洋翻唱歌曲。原始翻 唱者不詳，但在倪賓的	

			《鑽石名歌第2集》中，藝霞演唱的歌詞和此翻唱歌詞相同。
	重相逢	「アラン・ブルース」 (高峰三枝子, 1940) 國語:「重相逢」 (美黛, 1962)	* 日語翻唱歌曲。 * 和翻唱原詞一樣, 藝霞演唱無刪減段落。
	戀愛季節	「恋の季節」(ピンキーとキラーズ, 1968) 國語:「戀愛季節」	* 日語翻唱歌曲。 * 台灣多位歌手曾有翻唱, 如: 姚蘇蓉、青山、鄧麗君、秦淮、謝雷、金燕等。 * 和翻唱原詞一樣, 藝霞演唱無刪減段落。
	深更思郎	「春花夢露」	* 詞/曲: 江中青。 * 和原詞一樣, 藝霞演唱無刪減段落, 共演唱三段歌詞, 第二段跟第三段的間奏速度突然加快, 但在唱回第三段歌詞時, 又回到原本緩慢的速度。
	港邊惜別	「波止場氣質」(上原敏, 1938) 台語:「港邊送別」 國語:「海浪淚痕」	* 日語翻唱歌曲。 * 和翻唱原詞一樣, 藝霞演唱無刪減段落, 共演唱三段歌詞, 第一段和第三段演唱台語版本, 第二段演唱國語版本, 為同曲不同語言的穿插演唱。
第九次環島公演紀念集(民國六十一年六月) / 第八期	錦綉天堂		
	阿里郎山坡		
	難忘初戀的情人		
	往事只能回味		
	風雪夜歸人		
	因為我愛你		
	今夜台北沒有你		
	有我就有你		
	上花轎(小放牛)		
情人舞			

	一輩子愛著你		
	幾度花落時		
第十次環島大公演紀念唱片第一集（民國六十三年二月）／第九期	異鄉人	「異鄉人」	* 詞：林煌坤，曲：湯尼，鄧麗君有演唱過。 * 和原詞一樣，藝霞演唱無刪減段落。
	牡丹花開時〈組曲〉	1.「雨夜花」(純純，1934) 2.「白牡丹」(1936)	* 兩首皆是日據時期創作歌謠。 * 雨夜花僅採取一段歌詞。白牡丹無減少歌詞段落。 * 兩首歌曲的銜接段落屬藝霞的編曲創意。
	五月的花	「五月花」 (鳳飛飛，1972)	* 詞：林煌坤，曲：劉家昌。 * 和原詞一樣，藝霞演唱無刪減段落，另間奏加上喇叭聲響。
	往事難追憶	「廣東エレジー」 (菅原都々子，1951) 國語：「往事難追憶」 (李雅芳，1973)	* 日語翻唱歌曲。 * 在台灣有兩個翻唱版本，另一版本是鳳飛飛和謝雷的演唱，藝霞以李雅芳版本做為參照。 * 和翻唱原詞一樣，藝霞演唱無刪減段落。
	後悔愛上你	「後悔愛上你」 (楊小萍，1972)	* 和原詞一樣，藝霞演唱無刪減段落。
	我愛山茶花	「我愛山茶花」 (黃桂芬，1972)	* 和原詞一樣，藝霞演唱無刪減段落。
	我的意中人		* 找尋不到此原本曲目。
	恨你恨到死〈組曲〉	1.找尋不到此原本曲目。 2.「恨你恨到死」	* 第一首找尋不到此原本曲目。 * 第二首洪榮宏曾有演唱。 * 兩首為不同首歌曲，銜接部分以嬰兒哭啼聲響和爵士鼓演奏
	我該怎麼辦	「我該怎麼辦」	* 原唱不詳。

			* 和原詞一樣，藝霞演唱無刪減段落。
	風雨未歸人	「風雨未歸人」	* 黃清元和姚蘇蓉曾有演唱過，姚蘇蓉演唱時間為西元 1973 年。 * 和原詞一樣，藝霞演唱無刪減段落。
	愛的園地		* 找尋不到此原本曲目。
	謝幕〈組曲〉	1. 找尋不到此原本曲目。 2. 「懷念」(楊燕, 1948) 3. 「誓言」(甄妮, 1972) 4. 「星影のワルツ」 (千昌夫, 1968) 國語: 「星夜的離別」 (費玉清)	* 第一首找尋不到此原本曲目。 * 第二首和原詞一樣，藝霞演唱無刪減段落。 * 第三首和原詞一樣，藝霞演唱無刪減段落。 * 第四首為日語翻唱歌曲。在台灣有兩個翻唱版本，另一版本是鄧麗君的演唱，藝霞以費玉清版本做為參照。原曲有三段歌詞，藝霞此選取第三段歌詞演唱。
第十二次環島大公演紀念唱片 (民國六十五年) / 第十期	快樂的爸爸		* 找尋不到此原本曲目。 * 模擬小孩子的語調演唱。
	往事不堪回首	「往事不堪回首」 (楊小萍, 1974)	* 和原詞一樣，藝霞演唱無刪減段落。
	可愛的玫瑰花	「お手やわらかに」 (夏木マリ) 國語: 「可愛的玫瑰花」	* 日語翻唱歌曲。 * 台灣有鳳飛飛、甄妮、歐陽菲菲、陳和美、謝雷等多位歌星曾灌錄，不知哪一位才是原唱。鳳飛飛和歐陽菲菲於 1974 年皆有灌錄。 * 和翻唱原詞一樣，藝霞演唱無刪減段落。
	春風	「春風」 (陳盈潔, 1974)	* 臺灣電視布袋戲《無名姬》出場曲。 * 和原詞一樣，藝霞演唱

		無刪減段落。
相思淚〈組曲〉	1.「相思淚」(麗莎,1972) 2.找尋不到此原本曲目。	*兩首皆以粵語演唱。 *第一首和原詞一樣,藝霞演唱無刪減段落。 *第二首找尋不到此原本曲目。
初戀的故事	「初戀的故事」	*原唱不詳。 *和原詞一樣,藝霞演唱無刪減段落。
臨走的誓言	「臨走的誓言」 (包娜娜,1975)	*和原詞一樣,藝霞演唱無刪減段落。
可愛的馬	「達者でな」 台語:「可愛的馬」 (郭金發,1965)	*日語翻唱歌曲。 *和翻唱原詞一樣,藝霞演唱無刪減段落。 *第一段和第三段節奏緩慢,第二段則節奏加快。利用節奏的轉換製造不一樣的聆聽感受。
告訴我為什麼	「告訴我為什麼」 (姚蘇蓉,1975)	*歌詞幾個字略有不同。
一份埋藏的心意	「一份埋藏的心意」 (姚蘇蓉,1975)	*和原詞一樣,藝霞演唱無刪減段落。
戴安娜	「Diana」 (Paul Anka,1957) 國語:「戴安娜」(劉文正)	*西洋翻唱歌曲。 *和翻唱原詞一樣,藝霞演唱無刪減段落。
一句悄悄話	「雨の季節」 國語:「一句悄悄話」 (歐陽菲菲)	*日語翻唱歌曲。 *和翻唱原詞一樣,藝霞演唱無刪減段落。
謝幕〈組曲〉	1.「二人でお酒を」 「祝你順風」 2.找尋不到此原本曲目。 3.「對你懷念特別多」 (楊小萍,1974) 4.「東京夜曲」 (山口淑子,1950) 國語:「意難忘」 (美黛,1962) 5.「響叮噹」	*第一首為日語翻唱歌曲。甄妮、鄧麗君、鳳飛飛曾有演唱過。和翻唱原詞一樣,藝霞演唱無刪減段落。 *第二首找尋不到此原本曲目。 *第三首歌曲共有兩段歌詞,藝霞僅演唱第一段部分。

		6. 「Aloha Oe」 國語：「珍重再見」	<ul style="list-style-type: none"> * 第四首和翻唱原詞一樣，藝霞演唱無刪減段落。 * 第五首歌曲尤雅和楊雅卉曾有演唱過，楊雅卉出版的年代為 1975 年。共有兩段歌詞，藝霞僅演唱第一段部分。 * 第六首為夏威夷民謠翻唱。和翻唱原詞一樣，藝霞演唱無刪減段落。雖歌詞表示離情依依，但是演奏節奏輕快，成為情緒上的反差。
1979 藝霞歌舞劇團（民國六十八年）／第十一期	梅花	「梅花」（劉家昌，1976）	<ul style="list-style-type: none"> * 《梅花》台灣電影同名主題曲。 * 和原詞一樣，藝霞演唱無刪減段落。
	薔薇處處開	「薔薇處處開」 （龔秋霞，1942）	<ul style="list-style-type: none"> * 《愛神》電影主題曲。 * 和原詞一樣，藝霞演唱無刪減段落。
	男子漢	「女の波止場」（森進一） 國語：「到底愛我不愛」	<ul style="list-style-type: none"> * 日語翻唱歌曲。余天曾有演唱過。 * 藝霞的版本改為有口白以及演唱，並有兩個角色互為應答。唱詞的部分全部跟翻唱原詞不一樣，但仍是以國語演唱。
	爆炸的愛情 〈組曲〉	共有三首歌曲。	<ul style="list-style-type: none"> * 三首皆找尋不到此原本曲目。 * 中間歌曲銜接部分是運用電子音效。
	我不知我愛你	「I Didn't Know I Loved You (Till I Saw You Rock N Roll)」(Gary Glitter, 1970 年代初期) 國語：「我不知我愛你」	<ul style="list-style-type: none"> * 英國流行翻唱歌曲。 * 灌錄此曲的歌星不計其數，尤雅、高凌風曾有演唱過。 * 和翻唱原詞一樣，藝霞演唱無刪減段落。

<p>樣樣可愛〈組曲〉</p>	<p>1. 「樣樣可愛」 (楊美蓮, 1978) 2. 「知心的人」 (崔愛蓮, 年份不詳)</p>	<p>* 第一首和原詞一樣, 藝霞演唱無刪減段落。 * 第二首和原詞一樣, 藝霞演唱無刪減段落。 * 兩曲銜接部分是以爵士鼓演奏為主。</p>
<p>賣什貨</p>		<p>* 找尋不到此原本曲目。 * 表演方式是念白跟演唱交雜, 並採以中樂(胡琴、鑼、鼓等節奏型樂器)伴奏。</p>
<p>孔雀開屏</p>	<p>「甜蜜的笑臉」(楊小萍)</p>	<p>* 和原詞一樣, 藝霞演唱無刪減段落。</p>
<p>風雪未了情 〈組曲〉</p>	<p>1. 「風飄飄雪飄飄」 2. 「愛不要猶豫」</p>	<p>* 第一首楊小萍和甄秀珍曾有演唱過。和原詞一樣, 藝霞演唱無刪減段落。 * 第二首楊小萍曾有演唱過。和原詞一樣, 藝霞演唱無刪減段落。</p>
<p>飛躍在我心</p>	<p>「飛躍在我心」 (吳秀珠, 1977)</p>	<p>* 70年代國語文藝愛情電影《彩雲在飛躍》的主題曲。 * 和原詞一樣, 藝霞演唱無刪減段落。</p>
<p>謝幕〈組曲〉</p>	<p>1. 「對你永遠懷念」 2. 「一顆情淚」 (甄秀珍, 1978) 3. 「盈盈祝福」 (陳盈潔, 1978) 4. 「心影」(鳳飛飛, 1976) 5. 「異鄉夢」 (田路路, 1977) 6. 找尋不到此原本曲目。 7. 「Auld Lang Syne」</p>	<p>* 第一首楊小萍曾有演唱過。和原詞一樣, 藝霞演唱無刪減段落。 * 第二首歌曲共有三段歌詞, 藝霞僅演唱第一段和第二段部分。 * 第三首和原詞一樣, 藝霞演唱無刪減段落。 * 第四首和原詞一樣, 藝霞演唱無刪減段落。 * 第五首共有二段歌詞, 藝霞僅演唱第一段部分。</p>

			<p>* 第六首找尋不到此原本曲目。</p> <p>* 第七首為蘇格蘭節慶民謠翻唱。找不到原本歌詞相互對照。雖歌詞表示離情依依，但是演奏節奏輕快，成為情緒上的反差。</p>
1981 年巡迴公演紀念唱片（民國七十年）／第十二期	馬車夫之戀 〈組曲〉	1. 「馬車夫之戀」 2. 「露珠兒」	<p>* 第一首為綏遠民歌。有四段詞，藝霞選取第一段和第四段演唱，並且稍微略改詞。</p> <p>* 第二首顧媚於 1960 年代有演唱過。共有四段歌詞，藝霞僅演唱第一段和第二段部分。</p>
	迪斯可之夜	「Rasputin」(Boney M) 國語：「心上人」(高凌風)	<p>* 英語翻唱歌曲。</p> <p>* 和翻唱原詞一樣，藝霞演唱無刪減段落。</p> <p>* 原曲屬於 Disco 音樂，猜測因為如此，藝霞取名為「迪斯可之夜」。</p>
	我為你祈禱 〈組曲〉	1. 「北国の春」 (千昌夫，1977) 國語：「榕樹下」 (余天，1977) 2. 「夫婦春秋」 國語：「我為他祈禱」	<p>* 第一首為日語翻唱歌曲。和翻唱原詞一樣，藝霞演唱無刪減段落。</p> <p>* 第二首為日語翻唱歌曲。此曲有國語和台語兩個版本，藝霞選擇國語版本演唱，和翻唱原詞一樣，藝霞演唱無刪減段落。</p>
	南非好風光 〈組曲〉	1. 「迎著風的女孩」 (蕭孋珠，1980) 2. 「Day-O (The Banana Boat Song)」(Harry Belafonte，1956) 國語：「香蕉船」 (徐小鳳，1978)	<p>* 第一首歌曲共有兩段歌詞，藝霞僅演唱第一段部分。</p> <p>* 第二首為牙買加民謠翻唱歌曲。和翻唱原詞一樣，藝霞演唱無刪減段落。</p>

紳士舞		* 找尋不到此原本曲目。
港都夜雨	「港都夜雨」	* 楊三郎作曲，由呂傳梓填詞，之後王雲峰稍微修改歌詞。 * 和原詞一樣，藝霞演唱無刪減段落。
客家樂〈組曲〉	1. 「原鄉情濃」 （鄧麗君，1980） 2. 「小城故事」 （鄧麗君，1979）	* 第一首歌曲共有四段歌詞，藝霞僅演唱第一段部分，藝霞演唱的第二段則跟原詞不相同。 * 第二首為電影《小城故事》主題曲。和原詞一樣，藝霞演唱無刪減段落。
燒肉粽〈組曲〉	1. 「燒肉粽」 （郭金發，1967） 2. 找尋不到此原本曲目。	* 第一首歌曲共有四段歌詞，藝霞僅演唱第一段部分。藝霞版本樂曲呈現輕快風格。 * 第二首找尋不到此原本曲目。
山地舞	「烏來山下一朵花」 （張素綾，1973）	* 共有二段歌詞，藝霞僅演唱第一段部分，藝霞演唱的第二段則跟原詞不相同。
花好月圓〈組曲〉	1. 找尋不到此原本曲目。 2. 「月下對口」 （姚莉和潘正義，1956）	* 第一首找尋不到此原本曲目。 * 第二首為電影《桃花江》的插曲。和原詞不大相同，藝霞略改歌詞。
野菊花〈組曲〉	1. 「夢向何處尋」 （鄧麗君，1979） 2. 「野菊花」（高凌風）	* 第一首和原詞一樣，藝霞演唱無刪減段落。 * 第二首和原詞一樣，藝霞演唱無刪減段落。
謝幕〈組曲〉	1. 「追夢」 2. 找尋不到此原本曲目。 3. 「問大海」 （秀蘭，1979） 4. 「나그네 설움」	* 第一首共有兩段歌詞，藝霞僅演唱第一段部分。龍飄飄、陳芬蘭曾有演唱過。 * 第二首找尋不到此原

		<p>(백년설, 1940) 國語：「風淒淒意綿綿」 (龍飄飄) 5. 「津輕海峽冬景色」 國語：「黃昏的海邊」 (鄧麗君) 6. 「勝利的歌聲」 (鄧麗君, 1980) 7. 「Auld Lang Syne」</p>	<p>本曲目。 * 第三首共有兩段歌詞，藝霞僅演唱第一段部分。 * 第四首為韓語翻唱歌曲。共有兩段翻唱歌詞，藝霞僅演唱第一段部分。 * 第五首為日語翻唱歌曲。和翻唱原詞一樣，藝霞演唱無刪減段落。 * 第六首和原詞一樣，藝霞演唱無刪減段落。 * 第七首為蘇格蘭節慶民謠翻唱。找不到原本歌詞相互對照。雖歌詞表示離情依依，但是演奏節奏輕快，成為情緒上的反差。</p>
--	--	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------



附錄四：（宋宮祕史）狸貓換太子劇碼分析

古裝歌舞劇：（宋宮祕史）狸貓換太子					
黑膠：第十次環島大公演紀念唱片（第二集）民國六十三年（1974年）					
曲目段落	唱詞段落（粗體為聆聽黑膠後，增加亦或修改的唱詞）	音樂類型／曲名	伴奏類型	音樂特徵	備註
1（第一面） 0：22—0：51	開場音樂，純器樂演奏。		中樂編制：拉弦類（胡琴）；彈撥類（琵琶）；敲擊類（鼓、爵士鼓、鈸）		* 戲劇揭幕
2 0：52—2：35	純器樂演奏：無唱詞	民國五〇年代流行歌曲 ／「迎春花」	中樂編制：拉弦類（胡琴）；彈撥樂器（三弦、貝斯）；吹管類（笛）；敲擊類（爵士鼓、木魚）		* 有收錄於鄧麗君之歌第6集：一見你就笑（1968／宇宙）專輯裡。
3 第一幕 2：36—3：33	宋真宗：萬里無雲宋江清，君正臣賢治安民，百姓安樂民旺盛，五穀豐收建太平。 豐收來建太平。	歌仔戲曲調 ／「七字調」	中樂編制：拉弦類（胡琴）；彈撥類（三弦、貝斯）；敲擊類（鑼鼓）	主奏樂器使用胡琴。	* 改詞，台語演唱，唱詞七字一句，共四句。末句是重複演唱第四句。
4 3：34—4：14	宋真宗：為著宋世的宗基，兩位愛妃聽旨意，何人太子來出世，昭容地位來封伊。	歌仔戲曲調 ／「都馬走路調」	中樂編制：拉弦類（胡琴）；彈撥類（三弦、貝斯）；敲擊類（鑼鼓、爵士鼓）		* 改詞，台語演唱，唱詞七字一句，共四句。
5 4：15—4：39	純器樂演奏，音樂起頭加上娃娃哭聲。	「串仔（咬目串）」	中樂編制：拉弦類（胡琴）；吹管類（笛）；彈撥類（三弦、貝斯）；敲擊類（爵士鼓）		
6	〔前奏—京劇鑼鼓〕寇	京劇鑼鼓／		前奏是使用京	* 改詞，台

<p>第二幕 4：40—4：59</p>	<p>珠：奉了娘娘的旨意，寇珠來到金水池，要將殿下擲下去，不甘將伊來害死。〔無尾奏〕</p>	<p>前奏「西皮流水」</p>		<p>劇鑼鼓。唱詞和配樂一起結束。爵士鼓演奏強調後半拍節奏。</p>	<p>語演唱，唱詞七字一句，共四句。</p>
<p>7 5：00—6：49</p>	<p>〔前奏〕寇珠：娘娘做事逆天理，寇珠一時無主意，那無將殿下來害死，我的命會歸陰司，叫我怎樣來害伊，想著這款哭甲啼。〔間奏〕 陳琳：看著寇珠哭甲啼，到底為著什代誌，手拿妝盒面帶青，你的行動真怪奇，妝盒裡面有什麼，你著講乎我知枝。〔間奏〕 寇珠：李妃殿下出來出世，劉妃郭槐用計智，狸貓換子逆天理，叫我將殿下來害死，為著皇上的宗基，公公你著來就伊。〔無尾奏〕</p>	<p>民國五〇年代流行歌曲／小林旭「自動車ショー歌」(1964)</p>	<p>中樂編制：拉弦類（胡琴）；吹管類（笛）；彈撥類（三弦、箏）；敲擊類（爵士鼓）</p>	<p>*有前奏，角色唱完一段中間會有間奏銜接，無尾奏。 *節奏緊湊，和歌詞的悲傷氛圍搭不上。</p>	<p>*改詞，以七字一句為主要句型，一段有六句，共有三段唱詞，以台語演唱，是寇珠和陳琳兩個角色的對唱。 *此曲有翻唱為台語和國語，台語有陳一郎和黃西田翻唱成〈愛某不知艱苦〉，國語有林松義和謝雷翻唱，分別為〈稀奇又甜蜜〉和〈婚姻不是做生意〉，雖曲名不一樣，但歌詞都一樣。 *二次翻唱的途徑（日本—台灣—藝霞）</p>
<p>8 6：50—8：04</p>	<p>〔前奏〕陳琳：南清宮，八賢王，今日壽誕的日</p>	<p>流行歌曲／確切曲名不</p>	<p>中樂編制：拉弦類（胡琴）；吹管類</p>	<p>一句唱畢會和有鑼鼓演奏。</p>	<p>*改詞，以七字一句為</p>

	子，奉了皇上的聖旨，壽桃趕緊要送乎伊，請你殿下來抱起，藏在妝盒者合理，陳琳一時有主意，王爺面前來就伊，寇珠你著愛盡忠義，陳琳想著目屎滴，可憐娘娘臣妃伊，第一可恨劉妃郭槐伊用計智，趕緊來去不通延遲，詳細講乎王爺伊知枝。〔尾奏〕	知	(笛);彈撥類(三弦);敲擊類(鑼鈸、爵士鼓)		主要句型，以台語演唱。
9 8:05-10: 14	〔前奏〕郭槐：有看見，陳琳伊，慌慌張張真怪奇，開口就問陳琳你，手拿妝盒要對叨去。〔間奏〕陳琳：南清宮，八賢王，今日壽誕的日子，奉了聖旨送壽桃去，陳琳不敢擱延遲。〔間奏〕郭槐：慢請是，娘娘啊，陳琳行動真怪奇。陳琳：妝盒封條為證據。〔間奏〕劉妃：陳琳你，聽乎真，趕緊妝盒來啊來打開，不通乎我生怒氣！〔間奏〕陳琳：請不通來生氣，這是萬歲的旨意。〔間奏〕劉妃：那無開，陳琳你，一命乎你歸陰司。〔間奏〕陳琳：皇天有保庇，太子來不見，陳琳心歡喜，趕緊拜謝天〔間奏〕，〔加快演唱速度〕我不通擱延遲，可憐殿下全不知， 唉！ 天有助苦心兒，苦心兒。〔尾奏為兩音〕	黃梅調電影(1962)／「訪英台」	中樂編制：拉弦類(胡琴);吹管類(笛);彈撥類(三弦);敲擊類(木魚、鑼鼓、爵士鼓)	*角色交換時，有間奏穿插其中，不是一氣呵成演唱。 *最後陳琳演唱末四句加快演唱速度。	*改詞，以台語演唱，由郭槐、陳琳、劉妃三個角色對唱。
10	〔前奏〕李妃：臣妃被禁	歌仔戲曲調	中樂編制：拉弦類	唱詞敘述內容	*唱詞上面

<p>第四幕 10：15—12：14</p>	<p>在冷宮，過了七年的光陰，啊！皇上啊！你太無情，何時賜我見光明。〔間奏〕 陳琳：伊是娘娘的地位，手牽殿下來拜見，啊！可憐的親骨肉！母子不得來相認。〔尾奏〕</p>	<p>／「哭調仔」</p>	<p>（胡琴）；吹管類（笛）；彈撥類（三弦）；敲擊類（木琴、爵士鼓）</p>	<p>和音樂氣氛一致，是悲苦、唉嘆的情緒，並且節奏速度緩慢。</p>	<p>遺漏標明第三幕的時機，是直接跳至第四幕。 *改詞，基本上是以七字一句，以台語演唱，由李妃和陳琳二個角色對唱。</p>
<p>11 第五幕 12：15—12：59</p>	<p>〔前奏〕寇珠：寇珠啊！一時矣…〔間奏〕…有聽見啊矣……烏鴉叫聲心著驚，娘娘叫我，娘娘叫我不知什事件。〔無尾奏〕</p>	<p>歌仔戲曲調／「慢頭」接「烏鴉叫」，再接「緊疊仔」</p>	<p>中樂編制：拉弦類（胡琴）；吹管類（笛）；彈撥類（三弦）；敲擊類（梆子、爵士鼓）；電子音效</p>	<p>*間奏前演唱方式緩慢唉嘆；間奏後加快速度，跟心裡的惶恐不安相互配合。 *唱了一句起頭後，插入間奏音樂，間奏音樂奏畢，即加快演唱速度。</p>	<p>*改詞，長短句交錯，以台語演唱。</p>
<p>12 13：00—13：59</p>	<p>〔前奏〕劉妃：我罵寇珠恰不是，桂末年前的代誌。 郭槐：你無好好做順事！ 寇珠：我做實在真機密嘍！ 劉妃：照時來講起。 郭槐：那無乎你死。 寇珠：哎喲慢請是唷！〔間奏〕 劉妃：寇珠你照實來講起，那無活活將你來打死。 郭槐：不講要對你動刑器。</p>	<p>傳統小戲／「病子歌」</p>	<p>中樂編制：拉弦類（胡琴）；彈撥類（三弦、貝斯）；敲擊類（木魚、爵士鼓）</p>	<p>*前奏、間奏、尾奏音樂曲調皆一模一樣，無做改變。 *情境是相互對質、問話，在此演唱速度節奏緊湊。</p>	<p>*改詞，以台語演唱，由劉妃、郭槐、寇珠三個角色對唱。</p>

	寇珠：我罵你郭槐那畜牲。 劉妃：哀家生怒氣，對你動刑器。 郭槐：奴婢領意旨。〔尾奏〕				
13 14：00—14：49	〔前奏〕寇珠：寇珠被打，全身真疼痛，娘娘你心肝狠毒，實在使人驚。〔無尾奏〕	歌仔戲曲調／「哭調仔」	中樂編制：拉弦類（胡琴）；敲擊類（爵士鼓）	*前奏僅以爵士鼓演奏。 *演唱時僅以胡琴伴奏。 *唱詞敘述內容和音樂氣氛一致，是唉嘆的情緒，帶有哭腔，並且節奏速度緩慢。 *唱完無尾奏，直接結束，跟下一段情緒以及速度落差很大。	*改詞，唱詞長短句，以台語演唱。
14 14：50—15：32	〔前奏〕劉妃：我罵你寇珠恰不是，哀家一時有主意，郭槐面前來聽旨，傳伊陳琳入宮池，傳旨去，陳琳伊，叫伊陳琳來刑伊，來刑伊。〔尾奏〕	歌仔戲曲調／「藏（串）調」	中樂編制：拉弦類（胡琴）；吹管類（笛）；彈撥類（三弦、貝斯）；敲擊類（木魚、爵士鼓）	*前三句唱詞唱到句末時，會伴以笛和鑼鼓。 *此段演唱速度快，跟上段呈現速度上的對比。	*改詞，基本上是以七字一句，以台語演唱。
15 15：33—15：57	〔前奏〕陳琳：娘娘有旨，傳我陳琳入宮池。〔無尾奏〕	黃梅調電影（1962）／電影插曲	中樂編制：吹管類（笛）	*前奏僅以笛子演奏，演唱時無任何樂器伴奏，屬清唱型式。	*改詞，唱詞長短句，以台語演唱。 *只有演唱一句，即馬上轉換音樂，可見音樂的轉換速度之快。

16 15:58-17:05	〔前奏〕陳琳：娘娘有旨，口供來講起。 寇珠：桂末年前，狸貓換子，有我寇珠就有你。 陳琳：寇珠啊！寇珠你。 寇珠：公公，我，我，我，我……開聲哭傷悲。〔無尾奏〕	台視連續劇「青春鼓王」主題曲（1969）／「一顆流星」	中樂編制：拉弦類（胡琴）；吹管類（笛）；彈撥類（三弦、貝斯）；敲擊類（鑼、鈸、梆子、木魚、爵士鼓）	*前奏是鑼鼓片段，需要確認是京劇鑼鼓亦或歌仔戲鑼鼓 *音樂速度快慢交雜，為快—慢—快—慢。 *陳琳和寇珠演唱時所搭配的樂器不一樣，陳琳有加入貝斯和爵士鼓，速度也較快，而寇珠的樂器較簡單，只有笛子和木魚、三弦，速度也較慢。	*改詞，唱詞長短句，以台語演唱，由郭槐、寇珠二個角色對唱。
17（第二面） 0:10-1:10	純器樂演奏：無唱詞	京劇鑼鼓／「急急風」「撕邊」「四擊頭」「崩登倉」「脆頭」	中樂編制：彈撥類（三弦）；敲擊類（鑼、鈸、梆子、爵士鼓）	*從三十九秒配器加入三弦以及爵士鼓。	
18 1:11-2:10	〔前奏〕寇珠：陳琳你打我實在無情義，當年為救殿下伊，無疑今日按呢生，娘娘我恨你！到這寇珠的知枝，生命一定歸陰司。〔無尾奏〕	台灣流行歌曲／三橋美智也「みれん峠」	中樂編制：拉弦類（胡琴）；吹管類（笛）；彈撥類（三弦、貝斯）；敲擊類（木魚、爵士鼓）	*唱詞敘述內容和音樂氣氛不一致，內容是闡述悲慘的遭遇，但節奏速度卻較快。	*改詞，基本上是以七字一句，以台語演唱。 *台灣由葉俊麟填詞，為〈送君情淚〉。
19 2:11-2:47	純器樂演奏：無唱詞	京劇鑼鼓／「四擊頭」「崩登倉」「脆頭」	中樂編制：彈撥類（三弦）；敲擊類（鑼、鈸、梆子、爵士鼓）	*自二分二十二秒加速三弦和爵士鼓。	

<p>20 2：47—3：46</p>	<p>〔無前奏〕陳琳：看到寇珠啊！已經來慘死，唉喲，心酸悲，為著殿下盡忠義，哎喲喂，不是我陳琳無情意，唉喲寇珠啊喂……〔無尾奏〕</p>	<p>歌仔戲曲調／「哭調仔」</p>	<p>中樂編制：拉弦類（胡琴）；吹管類（笛）；彈撥類（月琴、三弦、貝斯）；敲擊類（木魚、爵士鼓）</p>	<p>*無前奏，直接進入唱段。 *月琴做為主奏。 *唱詞敘述內容和音樂氣氛一致，陳琳悲嘆自己的無奈，演唱速度較緩慢。</p>	<p>*改詞，唱詞長短句，以台語演唱。</p>
<p>21 第六幕 3：47—6：39</p>	<p>火燒碧雲宮：純音樂</p>	<p>流行歌曲／確切曲名不知</p>	<p>西樂編制：鍵盤（電子琴）銅管類；敲擊類（爵士鼓）；電子音效</p>	<p>*樂器編制上偏西樂，聲響呈現也較為豐富，此編制在之前從未出現過，穿插在這裡，顯得有些突兀跟預想不到。</p>	<p>*此段僅有純音樂，無角色對唱，但時間運用相對上來卻比較長，推測這時舞台上應是有火燒碧雲宮的特效。</p>
<p>22 第七幕 6：40—7：59</p>	<p>〔前奏〕包公：大宋天主坐江山，忠良為官保平安，陳洲來了放糧臣，張良，趙虎，這是為那般。</p>	<p>京劇鑼鼓／「慢錘」「西皮流水」「鳳點頭」</p>	<p>中樂編制：拉弦類（胡琴）；彈撥類（三弦）；敲擊類（鑼、鈸、梆子）</p>	<p>*模仿京戲唱腔，跟演唱其他段詮釋方式有所不同，跟其他段相比有所落差。</p>	<p>*改詞，基本上是以七字一句，以國語演唱。 *僅有演唱京劇時，才以國語演唱。</p>
<p>23 第八幕 8：00—9：33</p>	<p>〔前奏〕賣菜義：賣菜義囉，透早出門做生意，不管酸風是冷吱吱，擔著青菜向菜市啊一直去，為著趕早市，不通站這攔延遲，趕來走啊，趕來去啊，目一眨，看一見，已經走到菜市邊，嘿，嘿都真加在，隔壁攏還沒人來擺，我就快來開市才應該，咦……喔，遠遠看到人客拿菜籃，從這裡來唷，你是今天第一個人客，應該著犧牲大減價，我的菜蔬是</p>	<p>台灣流行歌曲／賣菜義仔（1971）</p>	<p>中樂編制：拉弦類（胡琴）；吹管類（笛）；彈撥類（三弦）；敲擊類（木魚、爵士鼓）</p>	<p>*張良唱段中以底線標記的是以唸白方式詮釋，後再接以演唱。</p>	<p>*由賣菜義演唱的唱段無改詞，取〈賣菜義仔〉第一段歌詞；張良所演唱的唱段有改詞，第二段是藝霞為符合劇情，採用添加的新詞，兩段皆以</p>

	很多，應有盡有沒問題。 張良：開口就問孩子你，真大膽，包大人烏紗帽為何放在你的菜籃裡，我著應該將你捉返去，見伊包大人。〔無尾奏〕				台語演唱。
24 9：34－10：20	〔場景音樂〕純器樂演奏：無唱詞		西樂編制：拉弦類（小提琴）；電子音效	*小提琴拉出淒厲的聲響，另加上以電子音效製成的風聲，用以模擬地獄場景。	
25 第九幕 10：21－11：27	〔前奏〕包公：叫聲郭槐你嘿，此地是陰司嘿，桂末年前是嘿，照時來講起嘿！ 郭槐：桂末年前，什麼代誌，郭槐不知，怎樣講起。 包公：郭槐你不講嘿，要對你動刑嘿！ 郭槐：我是被冤枉嘿，請你查乎清嘿！ 包公：那是不認，本王調伊，寇珠陰魂，甲你對證。〔尾奏〕	地方色彩小調／張帝「酒色財氣」	中樂編制：拉弦類（胡琴）；吹管類（笛）；彈撥類（箏、貝斯）；敲擊類（木魚、爵士鼓）	*前奏木魚先獨奏，敲出節奏後，再接唱段，尾奏即是如此演奏方式。 *唱詞敘述內容和音樂氣氛不一致，內容是包公對質郭槐當年的所作所為，但節奏速度卻較快，曲調也偏輕快。	*改詞，唱詞是有規律性，先六字一句，共四句，再接四字一句，共四句，此句型模式運用兩次，以台語演唱，由包公、郭槐二個角色對唱。
26 11：27－11：51	〔場景音樂〕純器樂演奏：無唱詞		西樂編制：拉弦類（小提琴）；電子音效	*小提琴拉出淒厲的聲響，另加上以電子音效製成鬼哭神號的音響，用以模擬地獄場景。	
27	〔前奏〕寇珠：哎呀呀！叫聲	流行歌曲／	中樂編制：拉	*此段演唱	*改詞，基本

<p>11：51－13：50</p>	<p>郭槐你，你做事傷天理，今日寇珠會來死，全是郭槐你用計智，郭槐郭槐你呀你，口供來講起，罵聲郭槐你！〔間奏〕哎呀呀！叫聲郭槐你，桂末年前的代誌，你甲伊劉妃用計智，狸貓換子的代誌，叫我寇珠將殿下，擲落金水池，口供來寫起。〔間奏〕</p> <p>郭槐：今日反悔已經遲，口供照實來寫起，狸貓換子的代誌，<u>全是我，劉妃伊，用計智害殿下，如今反悔已經遲</u>，從頭至尾寫完畢，反悔已經遲，哎喲！寇珠你……〔間奏〕</p> <p>寇珠：哎呀呀！叫聲郭槐你，你做事逆天理，如今你反悔已經遲，<u>閻王伊，不饒你，賜你萬世不超生，帶你去地獄亭</u>，這是你郭槐壞行性是你的報應，<u>帶你去地獄亭</u>。〔尾奏〕</p>	<p>確切曲名不知</p>	<p>弦類（胡琴）；吹管類（笛）；彈撥類（三弦、箏）；敲擊類（木魚、鼓）</p>	<p>中參雜念白，唱段中以底線標記的是以唸白方式詮釋，後再接以演唱。</p> <p>*唱詞敘述內容和音樂氣氛不一致，內容是寇珠對質郭槐當年的所作所為，郭槐終於坦承當年的罪行，但節奏速度卻較快，曲調也偏輕快、俏皮的感覺。</p>	<p>上是以七字一句，以台語演唱，由寇珠、郭槐二個角色對唱。</p>
<p>28 13：51－16：50</p>	<p>〔無前奏〕宋仁宗：太后唉！太后唉！<u>皇上唉(合唱)</u>！〔間奏〕桂末年前降風波，好得包賢卿請母后回朝來，會見阮母后呀！回朝有奏旨，寡人者支知呀！寡人下陳洲降旨，趕緊聘請母后回朝一片苦情，好像雲開見月時啊，母后呀！看見阮母后，寡人心歡喜，可憐母后伊呀受苦有多年，好得陳琳一片忠心，呀是寇珠一片的忠義，好得仲華盡孝意，呀是皇天來保庇。〔間奏〕</p> <p>賣菜義：仲華做大官，封做安樂王，心肝真歡喜，心肝真歡喜，穿甲一領文袍，實在乎我感覺高高纏，啊……母后啊……</p>	<p>台灣流行歌曲／「桃花江」</p>	<p>中樂編制：吹管類（笛）；彈撥類（三弦）；敲擊類（爵士鼓）</p>		<p>*改詞，以台語演唱，由宋仁宗和賣菜義二個角色對唱。最後二句底下有線的唱詞，則是全體大合唱的結束。</p>

啊…皇兄啊， <u>全望皇天來保庇，保庇宋朝江山萬萬年呀萬萬年</u> （合唱）。				
-------------------------------------------	--	--	--	--



附錄五：（宋宮祕史）狸貓換太子劇碼歌曲採譜

迎春花

梁韶珊採譜



重複三次

器樂演奏：民國五〇年代流行歌曲／「迎春花」。

都馬走路調

梁韶珊採譜



宋真宗定場戲：歌仔戲曲調／「都馬走路調」。

串仔（咬目串）

第一遍有娃娃哭聲，第二遍沒有

梁韶珊採譜



宋仁宗誕生：「串仔（咬目串）」。

自動車ショー歌

梁韶珊採譜



反覆三次

寇珠遇見陳琳，並將狸貓換子一事全盤托出：民國五〇年代流行歌曲／小林旭「自動車ショー歌」（1964）。

梁韶珊採譜

陳琳臨時心生一計，將殿下置於要獻給八賢王壽桃的禮盒中：流行歌曲／確切曲名不知。

梁詔珊採譜

器樂演奏



唱段開始



共反覆四次

包公審郭槐一案，並製造地獄場景和寇珠冤魂，讓郭槐伏案：流行歌曲／確切曲名不知。



參考文獻

(依姓名筆劃排序)

水晶

1985《流行歌曲滄桑記》。台北：大地出版社。

呂訴上

1961《台灣電影戲劇史》。台北：銀華出版部。

邱坤良

2007《移動觀點：藝術・空間・生活戲劇》。台北：九歌文庫。

2008《飄浪舞台：台灣大眾劇場年代》。台北：遠流出版事業股份有限公司。

洪宏元

2000《臺灣閩南語流行歌謠語文研究》。新竹師範學院：臺灣語言與語文教育研究所碩士論文。

後藤享子

1996〈歌聲魅影寶塚情〉，《日本文摘》124：40-41。

郭美汶

2003《藝霞歌舞劇團在台灣舞蹈發展中的存在意義》。中國文化大學：舞蹈研究所碩士論文。

2004〈藝霞歌舞劇團〉，《傳統藝術》45：23-27。

陳建銘

2002《國語流行歌曲中的編曲工作》。台灣大學：音樂學研究所碩士論文。

陳銀桂

2002《小咪（陳鳳桂）演藝生涯研究—從歌舞劇團到歌仔戲界》。政治大學：中國文學研究所碩士論文。

張璧瑩

2005《戒嚴時期台灣流行歌曲研究 1949~1987年》。中央大學：中國文學系碩士論文。

張蘊之

2007〈如夢如幻月，若即若離花——寶塚的綺夢清韻〉，《幼獅文藝》638：60-64。

黃裕元

2000《戰後臺語流行歌曲的發展（1945~1971）》。中央大學：歷史研究所碩

士論文。

2005《臺灣阿歌歌：歌唱王國的心情點播》。台北：向陽文化。

曾慧佳

1998《從流行歌曲看台灣社會》。台北：桂冠圖書股份有限公司。

渡邊裕

2002《日本文化モダン.ラブソディ》。東京都：春秋社。

楊克隆

1998《台語流行歌曲與文化環境變遷之研究》。臺灣師範大學：國文學系碩士論文。

楊蓮福

2004〈台灣歌舞劇的流金歲月〉，《傳統藝術》45：48-49。

新海哲之助

1933《寶塚少女歌劇廿年史》。日本：寶塚少女歌劇團發行所。

廖純瑩

2007《移植與內化：五、六〇年代台語翻唱歌曲研究》。成功大學：藝術研究所碩士論文。

趙婷

2008《音樂與政治—戒嚴時期禁歌之研究》。佛光大學：藝術學研究所碩士論文。

劉國焯

1997《老歌情未了—流行歌曲60年（1920~1980）》。台北：華風文化。



橋本雅夫

1984《宝塚歌劇の70年》。日本：寫真印刷株式會社。

鶴田純

2007《1950、60年代「日本曲台語歌」研究》。成功大學：台灣文學研究所碩士論文。

