

7/100

中國民族音樂學會

第一屆學術研討會

論文集

陳永發題

主辦：行政院文化建設委員會
承辦：中國民族音樂學會
時間：八十年九月七、八日
地址：國立台灣師範大學音樂系視聽教室

中國民族音樂學會學術研討會

主 題：光復以後臺灣地區傳統音樂之變遷

副 題：學術研究與藝術展演之回顧與展望

會議地點：國立臺灣師範大學音樂系視聽教室（三樓）

會議日程：

八十年九月七日（星期六）

9:00--9:30 報 到

9:30--10:00 開幕（理事長致辭）

10:00--11:00 論文宣讀（主持人：許常惠教授）

周純一：四十年來台灣說唱音樂之檢討

（講評人：林谷芳教授）

11:00--12:00 論文宣讀（主持人：許常惠教授）

王維真：從台語流行歌曲的發展（1932-1990）

試探城市歌曲與社會變遷的關係

（講評人：莊永明先生）

12:00--2:00 休 息（午餐）

2:00--3:00 論文宣讀（主持人：莊本立教授）

溫秋菊：從侯佑宗的平劇鑼鼓

看四十年來台灣平劇的變遷與發展

（講評人：許常惠教授）

3:00--4:00 論文宣讀（主持人：楊兆禎教授）

顏錄芬：從民族音樂學觀點談歌仔戲音樂的研究

——舉曲趣不同的實例試析都馬調的曲調特性

（講評人：張炫文教授）

4:00--5:00 藝人談藝（主持人：許常惠教授）

陳冠華：我的臺灣歌謠器樂世界

5:30--6:30 晚 餐

7:00--9:00 小西園掌中戲示範演出（主演：許王）

八十年九月八日（星期日）

- 10:00--11:00 論文宣讀（主持人：費明儀院士）
明立國：布農族祈禱——小米豐收歌 (pasibutbut) 之發微
（講評人：許常惠教授）
- 11:00--12:00 論文宣讀（主持人：費明儀院士）
許常惠：光復以後臺灣地區傳統音樂研究的回顧
（講評人： 教授）
- 12:00--2:00 休息（午餐）
- 2:00--4:00 廖瓊枝歌仔戲示範演出
- 4:00--5:00 綜合討論
- 5:30--6:30 閉 幕
- 7:00--9:00 晚 餐

*** 本次會議共發表六篇論文 ***

- 周純一：四十年來台灣說唱音樂之檢討
- 王維真：從台語流行歌曲的發展(1932-1990)
試探城市歌曲與社會遷的關係
- 溫秋菊：從侯佑宗的平劇鑼鼓
看四十年來台灣平劇的變遷與發展
- 顏錄芬：從民族音樂學觀點談歌仔戲音樂的研究
——舉曲趣不同的實例試析都馬調的特性
- 明立國：布農族祈禱
——小米豐收歌(pasibutbut)之發微
- 許常惠：光復以後臺灣地區傳統音樂研究的回顧

中國民族音樂學會

陳
奇
雄
題
詞

第一屆學術研討會論文集

目 錄

- | | | |
|-----|---|-----|
| 1 | 四十年來台灣說唱音樂之檢討 | 周純一 |
| 11 | 從台語流行歌曲的發展（1932-1990）
試探城市歌曲與社會變遷的關係 | 王維真 |
| 27 | 從侯佑宗的平劇鑼鼓
看四十年來台灣平劇的變遷與發展 | 溫秋菊 |
| 55 | 從民族音樂學觀點談歌仔戲音樂的研究
——舉曲趣不同的實例試析都馬調的曲調特性 | 顏綠芬 |
| 79 | 布農族祈禱
——小米豐收歌 (pasibutbut) 之發徵 | 明立國 |
| 93 | 民族音樂學在台灣的發展
——我的體驗與看法 | 許常惠 |
| 99 | 台灣光復後北管戲曲活動初探
——由「潘玉嬌」女士的北管曲藝談起 | 鄭榮興 |
| 105 | 光復以後台灣地區傳統音樂之變遷
——談《十三音》的回顧與展望 | 賴錫中 |

四十年來台灣說唱音樂之檢討

周 純 一

一、前言

一九四九年對台灣文化環境而言，是一個極重要的分界點，在此之前的台灣文化是中國漢族傳統文化處於五十年日本統治下的產物。台灣光復以後，經中國的國民政府接收後，民國三十六年就發生「二二八」事件，直接對本省和外省文化的交融，產生嚴重的傷害。一九四九年大陸國民政府全面撤退台灣後，除了安撫台灣本地的反抗情緒外，在文藝政策上始終採取中原文化為中心的單一路線，對本土文化採行敬畏壓抑的態度，終使得台灣本土文化陷入漫長的低潮。一九四九年十二月八日行政院長閻錫山宣布遷都台北，於是國民政府懷著仇共的心情來到台灣。除了軍事、政治上準備和共黨作殊死一搏，在台灣本島大肆推行反共文藝，這種文藝的本質是站在「一致聲討共產黨」上，卻對本土文藝造成了無以彌補的傷害，吾人從反共抗俄文藝作品的泛濫，即可瞭解本土文化衰微之情形。因此個人於撰寫《四十年來台灣說唱音樂之檢討》一文時，必須先將這一起點年代的文化政治背景交待清楚，對於探討台灣的本土說唱與外省傳入的說唱藝術，這四十年來消長生滅的現象，在解釋上有十分重大的意義。

本文試圖以音樂的角度，觀察台灣這四十年間說唱藝術在音樂的部份，在整個漢族說唱音樂的大環境裡，究竟展現了什麼風貌、究竟評價如何等等問題。對於台灣少數民族的民歌俚曲，究竟是否合乎說唱藝術的構成標準，本文不予討論，一則個人對台灣高山族民歌缺乏研究，再則將台灣高山族音樂涉入曲藝問題，徒增漢族和少數民族音樂類型和本質等糾結問題，反而使問題更加混淆，尤其關涉到相互影響時更是遷扯難清，影響剖析的視線。

說唱藝術基本上是屬於語言藝術，對大多數的曲種而言，講故事是最重要的內

容。也就是以敘述為主，是一種形象化、技巧化的敘事。中國早在宋代就已有行家對技巧有專門的論述：「敷衍處，有規模，有收拾。冷淡處，提掇得有家數。熱鬧處，敷衍得越久長。」亦即說明說唱藝術結構、情節、線索、衝突得敘述的要素，已能掌握得十分恰當，談古論今，如水流暢般令觀者娛樂。「說」是如此掌握分寸，「唱」則稍有不同，以現今中國曲藝種類數目而言，根據羅揚先生一九八六年十月六日於全國曲藝音樂學術討論會開幕詞的統計，全中國有近四百種說唱藝術，百分之八十以上的曲種是有說有唱的曲種。曲種的音樂叫曲藝音樂或說唱音樂，這種音樂的主體是敘述型的，不論它屬於板腔體或曲牌體，唱腔的旋律、節奏都服從於敘事規律，因此就聲情變化而言比純說的曲種簡單，相對的程式化的程度也比較深。程式化的穩定有助於曲種個性的突顯，也相對限制了表現力和發展空間。說唱音樂主要成分是唱腔和伴奏音樂。在中國說唱藝術裡唱腔結構形式歸納起來有四種：1.單曲體（註①）、2.曲牌連綴體（註②）、3.板腔體（註③）及4.綜合體（以上三種體的綜合）。單曲體和曲牌連綴體在宋、元、明諸朝，應用很普遍。板腔體從唐代變文開始，沿襲宋代陶真、元明詞話、明清彈詞和清代鼓詞而成。除唱腔音樂外，伴奏音樂也是說唱音樂中十分重要的要素。包括過門與唱腔伴奏。說唱音樂的過門大體已形成固定曲調，唱腔的伴奏有兩種層次：其一為伴奏的旋律跟唱腔旋律一致，稱作「隨腔托奏」；其二在唱腔旋律的基礎上加較複雜的裝飾音，亦稱「加花」，使伴奏和唱腔之間有隻聲複調的效果。對說唱音樂如此說明，乃為了避免在鳥瞰台灣說唱藝術時，作太多而不必要的解釋，影響批判的文字。

本文對台灣本島四十年中外省傳入之說唱藝術與本土原有之說唱藝術，並不作斷代史的研究，反是以重點突出的方式，將這些曲藝的音樂部分，作一次綜合檢討，期望在檢討中將問題暴露出來，使大家瞭解四十年來對說唱藝術的無知和忽略，造成今天衰微的地步，未來如何復興，已是另一問題，有待文化主管機關與民間有志之士共同去協謀對策，不在本文討論方面。

二、外省傳入台灣的說唱音樂

吾人皆知台灣之漢族文化，大抵由大陸陸續傳入，然後在本土生根、茁長、蛻變，成為擁有本土特色的藝術。本文所標舉之「外省」傳入台灣之說唱音樂及專指民國三十八年，政府大舉遷台後，因政治環境遽變，很不自然的傳播到台灣的大陸音樂。由於這一時期人心惶惶，恐共的心情特別顯著，因此民國三十八年五月廿日

警備總司令發布全省戒嚴令，並大力提倡反共文藝。爲了實際鼓勵更多的文藝作家從事反共文藝寫作，更創設了「中華文藝獎金委員會」提供巨額獎金、稿費或補助寫作、出版，以獎賞發揚國家民族意識和積極提倡反共抗俄的文藝作品。連台灣許多布袋戲都競相演出反攻抗俄劇（註④）。這段時間雖然以政治掛帥的文藝政策是背離了藝術自然發展的軌跡，對安定台灣民心士氣卻是居功甚偉。從民國三十九年三月「文藝獎金委員會」成立到民國四十五停辦，七年之間，幾乎全是外省作家的作品得獎，以戲劇一項而言，集中在話劇、平劇、廣播劇。完全沒有本土傳統戲劇或閩南語話劇。由此，可知大中國的情結和抑制本土文化的潛意識，在政府遷台後的文藝政策中充分發揮無遺。遭到壓抑的是本土民間真正從事外台演出的戲班、台灣民間說唱藝人和大陸來台少數說唱藝人，由於得不到政府優渥的輔導和獎勵，終致在自生自滅的環境下逐漸凋零，本節即在探討本省傳入的說唱音樂，在台灣四十年掙扎的情形。

（一）北方說唱音樂：

在各行各業的藝人中，說唱藝人來台灣的最少，尤其是有名的說唱藝人更少，其中較有知名度的要算章翠鳳了，她口述的《大鼓生涯的回憶》雖然被彼岸的孫書筠《藝海沈浮》（註⑤）中吳曉鈴〈序〉指責是「大相逕庭」，茲節錄如後：

「這裡需要指出，我在一九八〇年從加拿大，多倫多大學東亞語言文化系的美籍教授石清照博士(Kate Stevens)那裡讀到台灣省傳記文學出版社在一九六七年出版的章翠鳳的《大鼓生涯的回憶》的時候，就有很多想法；也曾把一些姑且叫做慨嘆吧，和亡友白鳳鳴兄談過。首先，我覺得《大鼓生涯的回憶》裡面有許多不符合歷史真實的敘述，這就損傷了傳記真正的價值，例如：章翠鳳在〈重投名師拜鼓王〉裡說劉寶全先生賞識她的藝術，主動收她做徒弟，並且把劉派名曲親授給她的話，就和實際情況大相逕庭。鳳鳴聽了我的話後，還具體指出了劉先生根本沒有三、四本〈戰長沙〉的段子，那是鳳鳴獨創的節目，劉先生怎麼會口授給章翠鳳呢？盡管這本書存在著類似的缺點，卻也情有可原，原因在於一水之隔而脈脈不得語。」

個人所以節錄這段文字，不在打擊藝人的不誠實，而是意欲藉此以說明外省藝人抵台後，往往爲了提高自己的地位，經常說一些名人與師承的關係，以證明自己的不凡，這種情況在兩岸阻隔後，是可以理解的，而且時間拖得愈久，誇大的成份愈高，這情形在梨園界更是流行。章翠鳳當年在平津一帶，也算得上名藝人，她到台灣後，發現此地的環境與大陸相差甚大，且又沒有內行的琴師伴奏，雖然在民國

四十年夏天，在「螢橋茶室」搭的克難棚裡賣茶獻藝，也曾在「萬象民間藝術團」表演反串的節目，後雖曾在復興劇校教過幾位學生，卻沒有一位出色的衣鉢傳人，終致抑鬱以終。章翠鳳是大陸遷台唯一的唱鼓書藝人，她的嗓門寬厚，咬字清楚，是鼓書界的好人才，只可惜身處反共抗戰文藝時代，政府並無良策輔導她薪火相傳，再加上替她伴奏的三弦和四胡都是外行應卯，更顯不出她唱鼓書的優美情緻和功力。使得她在綏濟環境下逐漸失去鬥志，終於含恨以終。個人曾仔細分析章翠鳳之鼓曲段子〈百山圖〉、〈大西廂〉等段子，除了伴奏音樂甚差以外，其唱腔亦受伴奏影響，吐字行腔顯著粗糙，比諸同時代大陸藝人則遜色甚多，比諸她早期的唱片〈大西廂〉亦顯出練習的不夠和狀況不佳。章翠鳳的回憶錄中將她一生會唱的京韻大鼓二十一段，以劉寶全的名義附在書後，雖然錯字不少，這是民間藝人口傳心授的現象，值得諒解，這些唱詞卻成了後來學唱成段大鼓的藍本，許多有志之士取之以研究、習唱、欣賞，對京韻大鼓的貢獻，止於唱詞的提供。根據劉嗣《歌舞遊樂四十年》^①〈聽聽大鼓〉的敘述談及「怡紅館主」汪慧姑和美國小姐石清照學唱大鼓之事，汪不會在台演出，石則去大陸拜師後，在加拿大多倫多大學教大鼓，對台灣鼓曲音樂可謂毫無傳承貢獻，茲不贅述。其後有一廣播界之女士張清真，在台傳授梅花大鼓，個人聆聽過她的「目蓮救母」，口齒清晰，音感甚佳，只可惜伴奏太差，無法顯現梅花大鼓過門之華美與托腔之細緻，張女士後往美國發展，近十數年來未聞其返台表演。此時期軍中康樂隊皆將相聲、大鼓當做政令宣傳之工具，作曲最多者莫過於謝君儀先生，謝先生為各界需要作詞曲，卻因表演者，伴奏者配合上不能如意，故成品呈現出改良味重，傳統的優美性少，實是現況所限，不能苛求。在鼓曲界有一異數是張天玉先生，若根據他在《大成》雜誌一〇六期〈我的大鼓生涯〉（註⑦）所述不假，台灣在民國四十三年由章翠鳳、唱木板大鼓的筱雲霞、說相聲的侯瑞亭、王祥林和張天玉合組了「北燕劇團」曾在台南演了四十天。只是不見章翠鳳回憶錄提及，這劇團如何生存和解體亦不知，或許是個臨時編組。個人對張天玉的鼓曲音樂極不以為然，因為張大吹大呼的「什樣雜耍」經個人現場觀賞與錄音帶分析，難合乎鼓曲的基本條件，因為每種鼓曲皆有其程式化的板式或規律，每一種程式皆有其美的規律，且自成一個世界，與其他鼓曲韻味絕不相同，但從張天玉口中唱出的京韻不是京韻，梨花大鼓也不是，八角鼓系統的牌子曲也不像，令老曲友陳鳳威老先生和孫澈先生常以此為笑話。張天玉的例子，說明大陸來台藝人中，學藝不精或僅及皮毛的，往往仗著兩岸隔絕，音訊不通，且本地民衆對北方曲

藝的生疏不識，以為可以瞞天過海，事實上在兩岸開始交流後，自然露出馬腳。北方子弟票友以嘉義孫育文先生最值得提起，他隨北平航空隊抵台後，一直無表演機會，僅能在軍中同樂晚會表演梅花大鼓及八角鼓，卻因缺乏伴奏者，鮮少演出，反倒是相聲和雙簧演得較多。孫先生從民國四十七年起開始傳授國樂，並曾在七十三年主辦「民俗說唱藝術研習班」。他能唱的北方鼓曲甚多，只可惜身處南台灣，無用武之地。孫先生近年膺選薪傳獎，仍在嘉義教國樂維生。

在台灣掀起鼓曲學習風氣的，卻不是專業的藝人，是一群愛好者無心插柳的結果，竟能蔚成氣候，實是料想不到之事。首先在民國六十八年由錢運元主持成立了「自強京韻大鼓社」，由李椿年、王書圃兩位先生義務任教，成員有李之琚、王友蘭、王友梅、李月雲、蘇文婷、王仲傑、文雲鵬、王家慶、傅穗蘭、葉淑珍、陳鴻齡、賴月英、楊金韻、金曼令、藍素卿、陳孟亮等，這個時期完全以教唱劉派大鼓為主，段子集中在「丑末寅初」、「大西廂」、「華容道」，偶而唱西河大鼓「玲瓏塔」或梅花大鼓「昭君出塞」等短段。譜多由李椿年聽寫後，分發學員習唱，李先生教學認真，一句一腔十分講究，因學習的人員甚多，後因為內部意見不和遂將團遷走，由田士林與李之琚以大陸地方戲曲鼓藝組之名義繼續教學，個人在此參與伴奏與教學的工作，除繼續譯譜外，並作多場之鼓曲演出。當時同時有四處教唱鼓曲：①台北市社教館（張清真教唱）②張天玉個人教唱③自強大鼓社④大陸地方戲曲鼓藝組。其後民國七十三年由王書圃、張天玉、王友蘭共同成立了「大漢曲苑鼓書團」，旋因內部意見不同，該團由王書圃帶走，王友蘭成立「大漢玉集鼓書團」、張天玉成立「張天玉鼓書團」一時之間蔚為風氣。民國七十四年一月王振全成立了「漢霖民俗說唱藝術團」、七十四年四月金超群成立「游於藝民俗藝術團」、七十五年魏龍豪先生成立了「龍說唱藝術實驗群」。這幾個新興的團體基本上都是由自強京韻大鼓社和大陸地方戲曲鼓藝組的學員組成的，像王振全、桂靜文、齊玉笛、陳鴻齡、陳孟亮等。音樂的脈絡是由劉派京韻的段子，逐漸向白雲鵬、駱玉笙的流派去嚐試，兼及西河、梅花調、也唱八角鼓系統的岔曲、快書、單弦及連珠調。從短章到完整的全本大套，其中培育最有功的要以金超群「游於藝民俗藝術團」在短短的一年多之間訓練了數位唱將，雖不能說成大氣候，對一向貧血的說唱鼓書界注入了新的動力。王振全之「漢霖民俗說唱藝術團」雖也曾戮力加強鼓曲習唱，終因欠缺師資，乃不得已走向以純說相聲為主之表演團體。從民國七十五年起，鼓曲表演逐漸衰微，表演藝人因為每個團皆私利自擁，不顧團員生計，紛紛脫離表演團

。其中以「漢霖民俗說唱藝術團」之馬驥、李惠明、趙中興、蘇武脫離後自組「京華曲藝團」為最顯目。另薪傳獎得主丁仲自組「中華民俗說唱團」在幼獅藝文中心舉行首演，終究是曇花一現，難成氣候。

總而言之，北方鼓曲音樂在台灣奇蹟似的生根發芽，且蔚為風氣，目前仍有藝人賴以維生。音樂習唱早期皆由女王老唱片譯譜而得，後因兩岸互通，錄影錄音帶能方便流入，更能仔細觀摩學習，技藝較能進步，更有渡海拜師習藝者，像王友蘭、桂靜文拜小彩舞為師，周象耕拜花五寶為師，皆各有所得，對台灣鼓曲之技藝提昇，有所助益。

（二）江南說唱音樂：

在台灣能代表江南說唱音樂的團體，非「吳韻集」莫屬了。吳韻集成立於民國卅八年，本是華報同仁組成的曲藝票房，當時大約有七、八人，每周在民聲電台演播彈唱節目，後轉至民本電台播放。最重要的成員楊錦池先生是在民國四十一年加入為會員，他擅唱蔣調，嗓音寬厚，說唱俱佳，只可惜彈三弦以一指彈撥，技巧較差。另程壽昌、程松甫均在民國四十一年加入吳韻集，琵琶彈奏細膩，說唱俱佳。他們的搭檔先後在民聲、民本、正聲、中廣、正義之聲，中央電台等播出蘇州彈詞。但是隨著年歲的增長，可唱的曲都唱絕了，原本單身的小伙子先後都已成家，有的出國去了，人才逐漸凋零，終於在民國五十二年宣布暫停活動。直至民國五十八年瀟湘女士（本名毛雪琴）自港返台，她原為香港「雅韻社」社員，她極力奔走，吳韻集在民國五十八年復會，她被推為社長。其後，她又返港，據言下嫁某名評彈藝人，吳韻集便始終在楊錦池、程松甫兩先生之經營下，不定期地在各地表演。第一屆薪傳獎時程松甫代表吳韻集領吳韻集的優良團體獎，楊錦池則榮獲個人薪傳獎，可謂雙喜臨門。蘇州彈詞在吳韻集一支獨秀的經營下，引起學院派音樂學者的重視，像朱家炯等人皆是以蘇州彈詞作為碩士論文之題目，令兩位先生經常奔走於藝專、文化學院、藝術學院，為台灣音樂學子學習蘇州彈詞提供觀摩的機會，蘇州彈詞雖不能在台灣生根，只因語言隔閡，不易傳播，但各種書調之音樂吸引不少音樂系學生著迷習唱，甚而登台表演，已盡了最大傳播功效，只是兩位先生逐漸老矣，後繼乏人，終是令人擔憂。以上僅就台灣四十年來影響較大之外省曲藝音樂，略而談之，少數如潮曲、粵曲、申曲等限於孤芳自賞，且影響台灣甚小，故略而不談。以下僅就本土之說唱音樂，分類敘述，並對其說唱音樂略作評述，以見其在大文化中之地位。

三、本省說唱音樂

(1) 說唱歌仔

台灣本土稱得上說唱藝術的曲種不多，以唱「歌仔」為主的勸世歌為最主要。由於說唱以敘述故事為主，因此充斥在民間的許多長段民歌就不宜列入討論，根據張炫文先生《台灣說唱音樂》的統計，在台灣以唱歌仔的藝人有六種表演型態：(一)賣藝乞丐，(二)走唱者，(三)江湖賣藥藝人，(四)茶坊酒樓的賣唱藝人，(五)廣播電台的賣唱藝人，(六)歌仔仙。個人記憶所及賣藝乞丐並不全以歌仔為音樂，有的以「打七響」或漁鼓調為行乞之道具，能唱歌仔鬻藝乞錢的乞丐，個人倒不多見。走唱者身份較乞丐藝人高些，除了遊走在街坊和客戶間外，也接受安排堂會的演出，往往有按件或按時計酬的習慣。個人曾在二十多年前見一老者在朱崙公園旁唱《還珠記》，因年邁力衰，口齒不清，已聽不出所唱為何調，自此後不復見。至於賣藥藝人在民國四十年之十年間從盛而衰，大抵民衆醫藥衛生常識漸增，有部份如楊秀卿者向廣播電台發展，為中藥商推銷成品，五〇年代及六〇年代盛極一時。至於茶坊酒樓的賣唱藝人，個人曾由太平鄉好友黃茂雄處得知太平有一跌打損傷店之老闆能唱歌仔，另有一藝人每日入夜即搭車往彰化之茶樓賣藝，已有數十年寒暑，然個人以事冗忙未曾親見，至今不知仍否依然彈唱。廣播電台的說唱藝人早期以呂柳仙、區鳳英、楊秀卿為主，近十數年來黃秋田亦錄製不少唱片在電台播放。呂柳仙唱腔以「江湖調」為主，語言靈活，伴奏雖簡單卻十分有味，屬於自彈自唱的藝人。區鳳英以「區查某」之藝名唱了數量不少的勸世調，曲調以「七字仔」為主，偶用「江湖調」，伴奏是多件頭樂器的混奏，與歌仔戲伴奏音樂已相差無幾。黃秋田之唱腔以「江湖調」、「七字仔」為主，配唱其他的曲調，諸如哭調、都馬調等，黃之伴奏加入節奏分明之低音，特色十分鮮明。至於恆春老歌手陳達則是另一系統，以唱恆春調「思想起」為說唱主要曲調，唱詞大多為自己創作，且係自彈自唱，意義更是不平凡，陳達以滾奏之彈法隨腔伴奏，與前面所述歌仔藝人是區別很大的。個人曾在《台灣歌仔的說唱形式應用》（註⑧）提及五種台灣歌仔為何在技藝和表演層次比大陸其他曲藝層次低些，原因有五，(1)藝人身份不高。(2)樂器限制。(3)樂曲聲腔限制。(4)人才凋敝(5)無固定場所表演且缺乏競爭。（請參考該文）。而仔細分析台灣歌仔說唱的音樂應用，由於文人參與的太少，音樂層次始終不能技術性的提升，雖然以板腔的文字形式傳唱了許多「歌仔冊」，卻始終在單曲體及反覆的音樂感覺

中進行，藝人雖各盡所能的將語言融合在音樂中，但文字與音樂結合的程度，距離板腔體變化多端的聲情距離仍是十分遙遠。個人認為台灣說唱歌仔仍保持在「役於音樂」的地步，雖少數「七字仔」有較多的變化，極可能是從歌仔戲中模仿得來，與板式分明的其他板腔音樂有很大的差別。

（2）說唱車鼓

車鼓本是民間小戲之一種，在廟會及慶典時以「陣頭」形式出現。早期台灣北部有所謂「太平歌館」之組織，在關渡媽生日時各館競相出陣，以表演南管曲目為主。之後中南部陸續成立許多車鼓專業表演團，除受各廟會，慶典約聘表演外，也接受私人公商企業之委託表演。雖屬小戲性質，許多段子卻具有說唱的形式，其演變之痕跡由早期唱南管曲出陣，到後來唱各類民歌俚曲，充分顯現藝術的複雜性與民間特性。歸納民歌大致有「海反」、「問卜」、「問病」、「補甕記」、「十八摸」、「三月三」、「大紗窗」、「五更鼓」、「牛犁歌」、「白牡丹」、「死甕歌」、「有情歌」、「瓜子仁」、「病子歌」、「送哥調」、「桃花詩」、「哮喘伯」、「採蓮歌」、「捶金扇」、「番婆弄」、「賣仔貨」、「點燈人」、「二八佳人」、「十月懷胎」、「本身無故」、「桃花過渡」、「牛犁歌」、「打手掌」等。經過立體化表演以後，形成「二小」或「三小」的小戲形態，內容則競相求新求變，有的形成新的說唱，有些則成為鬧劇或喜劇。就定點表演的車鼓團而言，事實上已和說唱團相類，故特此提出以供參考。

至於其他以客家方言表演的「客家三腳採茶戲」、流行歌曲中屬於長篇說故事的歌，像劉福助所擅長的各種說故事歌曲，由於伴奏模式與表演場合完全是台灣流行歌的舞台，故仍歸於流行歌曲或說唱歌曲之流行歌化。不另撰文批評。

四、文藝政策的影響

我政府在民國三十八年底的全面撤退，有很大的比重要歸因於文藝政策的失敗。由於中共將文藝當成軍隊以外的另一支軍隊，對國民黨而言是控制和操縱都有過之而無不及，政治的失敗更加深國民黨內部的反省，誠如蔣夢麟所說的：

「五四以來的文學革命，增強了人民對於社會與政府的不滿，為國民革命軍鋪了一條勝利之路，對於北伐順利的成功大有幫助。其後的革命文學，因為共產黨善於利用，也為共產黨的策略和主義鋪了一條成功之路。」（註⑨）因此蔣中正先生於〈民生主義育樂兩篇補述〉直接指出：

「群眾並不是甘心墮落的，匪共乘了這一個空隙，對文藝運動下了很大的功夫，把階級鬥爭的思想和感情，從文學戲劇，灌輸到國民的心裡，於是國民不是受了黃色的害，便是中赤色的毒。」當局爲了證明政府對文藝的重視，在民國三十九年初指派張道藩創設「中華文藝獎金委員會」，設立的目標是：「獎助富有時代性的文藝創作，以激勵民心士氣，發揮反共抗俄的精神力量。」這一個獎定訂後，陸續又有許多文藝獎成立，這種「反共文藝」的風潮一直持續到民國六〇年代，造就成了京劇、話劇、新詩、散文、小說、創作歌曲、國樂曲、音樂作品等的蓬勃發展。但負面的對於台灣本土的說唱、地方戲卻採取有意放任，任其自然生滅的態度，尤其是地方劇團賴以維生的宗教祭典、活動，卻屢遭政府明令限制，以「反迷信」的態度，勸導民衆勿要浪費奢侈，此舉無形中扼死地方劇團的生機，再加上各種媒體的陸續出現，地方戲曲更無生存空間，於是逐漸衰滅，至今日凋零的地步。此其間雖曾舉辦地方戲曲比賽，總因爲評審多爲外行之人或情治人員，得獎者常是歌功誦德之劇，反引起藝人的反感。薪傳獎的設立，肯定少數藝人之功勞，對多數默默工作者而言，究屬杯水車薪，無濟於衰微之勢。地方戲劇在文建會輔導下，已漸露生機，然說唱之將絕，勢成必然之勢，此皆政策誤導，自貽伊戚。

五、結 語

台灣四十年間說唱音樂，由於反共文藝政策指導，使得大陸北方曲藝之發展反較本土說唱昌盛，形成反客爲主的地步。目下亟需著手的，是對本土說唱音樂的全盤檢視。音樂家、文學家、表演藝人共同攜手，去創造新的時代說唱段子，除了總結傳統的成績外，更需提昇此藝術的地位，使人人願學，人人願聽，方能說是承先啓後，有所建樹，評論簡單，推行不易，有待各界共勉共行。

附 註

- ①單曲體 爲說唱唱腔結構類型之一種。用一曲調反複演唱，構成整體唱段。其原始形態爲一曲一詞之民歌或韻誦曲調，以講故事的需要，將此一曲調填以多段唱詞，反複演唱，爲說唱音樂結構的初級形式，它存在著向板腔體或聯曲體發展的趨向，若它在反覆時發生了節拍、旋律的變化，就變成爲板腔體；如若在演唱這小曲的同時，加上了其他小曲的曲調，即演變成聯曲體。
- ②曲牌連綴體 也稱「聯曲體」。由不同個曲牌連結一起，做爲整段唱段的曲調。

有兩特性：其一，唱詞字數受曲牌限制；其二，曲牌連綴有一定順序，慢曲在前，逐漸向急曲發展。曲牌連綴有兩種形式：一種是以一個曲牌為主體，將其拆為前後兩部份，前一部份作為整體唱段的曲頭，後一部分作為整體唱段的曲尾，中間加其他曲牌。另一種形式是沒有統一的曲頭、曲尾，而是將各種曲牌按照一定的表現功能連接起來。

- ③板腔體 為戲曲、曲藝音樂的一種結構體式。或稱板腔變化體。以對稱的上、下句作為唱腔的基本單位，在這基礎上，按一定變體原則，演變為各種不同板式。通過各種不同板式的轉換，構成一場戲或一個曲藝唱段。這種結構體式以簡鍊的基本音樂素材與靈活的變化發展形式為特點，同類腔調的各種板式，可視為由一種基本板式發展變化而成。這種發展包括兩方面：其一，指板式（節拍形式）、速度的變化。其二，指旋律方面的發展變化，從而形成不同的腔調。有些板腔體曲種雖不將變化的腔調作各種命名，也都是在基本曲調的基礎上衍生出來的。
- ④見《台灣省通誌》〈學藝志·藝術篇〉「民國四十年八月以後，溪湖「愛國劇團」、台北「宛若真」、「是非也」、「明虛實」，新莊「小西園」、「新西園」亦相繼起排演《女匪幹》、《大巴山之戀》、《煉獄》、《大義滅親》、《投向光明》、《望中央》等戲，以響應政府政策。」
- ⑤《藝海沈浮》孫書筠口述，包澄潔整理。中國曲藝出版社一九八六年二月出版。
- ⑥《歌舞遊樂四十年》劉嗣著。黎明文化事業公司民國六十八年七月初版。
- ⑦〈我的大鼓生涯〉張天玉撰。見民國七十一年九月《大成》一〇六期。第六十七頁——七十頁。
- ⑧《台灣歌仔的說唱形式應用》周純一著。見《民俗曲藝創刊十週年研討會論文集》載《民俗曲藝》第七一期，頁一〇八——一三九。
- ⑨《當代中國新文學大系》劉心皇編選，天視出版公司，民國七十年八月初版。

從台語流行歌曲的發展(1932-1990)

試探城市歌曲與社會變遷的關係

王維真

前言

民族音樂學之新範疇：城市歌曲研究

壹、光復前的台語歌曲

A・第一次創作高潮

- 1.電影廣告歌曲之興
- 2.日式封建社會的愛情
- 3.殖民地的農業生活

B・皇民化後的蕭沉（第一次封殺）

貳、光復後的台語歌曲

A・第二次創作高潮

- 1.勞苦生活的訴願（寫實主義）
- 2.愛情的虛幻（浪漫主義）

B・台語強制封殺的影響（第二次封殺）

參、解嚴後的台語歌曲

A・第三次創作高潮

- 1.作工人及出外人的代言
- 2.忌晦題材受限減少

肆、結語

A・歌曲創作其音樂風格的演變

B・歌曲創作與政治時空變化及社會轉型

C・從歌曲創作看本土主義的興衰及

台語在臺灣城市地位的轉變與所衍生的問題

摘 要：

城市歌曲 (Urban Songs) 近年在民族音樂學界被納入研究範疇，主導者固在美國學者，但臺灣城市中的台語流行音樂，因政治環境之特異及社會轉型之變遷，實有可觀。其作曲手法雖無法與藝術創作相提並論，然探討其題材歌詞卻可一窺臺灣四十年的社會發展。尤其台語創作歌曲情形特殊，自一九三二年第一首歌「桃花泣血記」，至一九八七年解嚴迄今，將近一甲子的歲月中曾經產生三次創作高潮，及兩度遭封殺，社會地位未見肯定，究中又與本土主義之興衰與台語在臺灣城市地位的轉變有相對應處。就民族音樂發展史及音樂社會學觀之，頗值一論，試作本文。

前言

民族音樂之新範疇：城市歌曲研究

民族音樂研究自十九世紀末葉 (1885) 發軔〔註一〕以來，多以傳統或少數民族的音樂為研究主體，這是由於民族音樂的研究方針向以歐洲學界為主導，歐洲人從非歐洲藝術音樂到亞非殖民地「未開化」民族的音樂作為研究題目，自然而然形成以偏遠未受（或少受）外界影響的文化為對象的研究導向，迄今仍盛行不衰〔註二〕，但自 1960 年起，美國漸興都市民族音樂學 (Urban Ethnomusicology)，到 1970 年代產生伊利諾大學 Bruno Nettl 教授為中心的一群學者開發了民族音樂學的另一個範疇：即二十世紀當代音樂和當代社會、政治、文化演變的相互關係，經過數十年的發展，民族音樂學的領域實已涵括了城市中的流行音樂。

分析美國民族音樂學界之所以將城市流行音樂也納入課題，發皇探討，主因美國建國歷史迄今不過二百餘年，若論歷史久遠性的音樂，無論樂種，樂性均無法與歐亞非各洲相提並論，但美國本土內，除古典藝術音樂外，卻存有各民族移民至美國種族聚居而產生的各式各樣的音樂（如：黑人音樂，亞裔音樂等）；以及因媒體傳播而席捲世界的流行音樂（如：爵士樂，搖滾樂，鄉村歌曲），前者因受白人主流文化影響產生傳統音樂適存與變革問題，後者更造成亞非「美援」地區的新興城市本土音樂嚴重西化或美國化的現狀，可見「流行音樂」成為美國民族音樂學界研究熱門課題是有原因的〔註三〕。從美國的發展理論，相對地，看臺灣的台語流行歌曲，其歷史，若以 1932 年的「桃花泣血記」作為第一首創作曲，迄今超過半世紀，其因為政治環境的特殊，由日據到光復到解嚴，曾遭兩度封殺；及社會生活轉型

，由農業到加工出口到國際貿易，曾產生三次創作高潮。從民族音樂社會學的觀點省視，作品實有可探討之處：若論作曲，內有中國（臺灣）風格，日本風格，美國風格（後二者不免有抄襲之嫌）；若論作詞，頗可一窺臺灣一甲子之社會發展，尤其是本土主義之興衰，及台語在臺灣社會地位的轉變，台語流行歌曲實可提供變遷之蛛跡，故不揣淺陋，試作本文，尚祈學界論評。

壹、光復前的台語歌曲 (1932--1945)

臺灣自 1895 年（清光緒 21 年）中日馬關條約下割給日本後，統治大權落於日帝，日帝對臺灣五十一年殖民地化的統治，約略可分為三個階段：

第一：綏撫政策時期 (1895--1919)

第二：同化政策或稱內地延長主義時期 (1919--1937)

第三：皇民化時期 (1937--1945)

日據臺灣初期，抗日武裝事件不斷，在臺總督採行高壓綏撫政策：六三法，匪徒刑罰令，保甲制，招降政策等，實迫使臺灣百姓屈服於殖民政治。後因應局勢，日本的殖民政策不得不改絃更張，從露骨的種族歧視政策轉換為虛假的所謂「一視同仁」的同化政策，苛酷的軍事統治也不得不轉為文治主義〔註四〕。嗣後七七事變發生及太平洋戰事起，「皇民化運動」虐行，意欲剷除臺灣民衆的漢族思想，戰爭中期更實施志願兵制度，把臺灣青年當作替死的炮灰，非武裝的反日抗日之思此時雖烈，唯困於戰時經濟與嚴苛軍管，悲劇中更有許多無奈，因此臺灣光復，全島百姓的欣喜若狂實非在本島者難以想像的。

A. 第一次創作高潮

就創作的台語歌曲言，即作曲作詞均由臺灣人完成的，並且是完全自我創作（而非改編者），應自民國二十一年的「桃花泣血記」算起。按：民國十八、九年起，日本哥倫比亞唱片公司在臺灣之代理人柏野正二郎，雖曾找了本省漢學詩人撰寫新詞，試作新曲，但因「文字艱深，意甚含蓄而不易解」〔註五〕，退而求其次，網羅江湖藝人，模仿日本之流行歌，試作種種新詞，發售了「雪梅思君」，一時風行全省。但該曲係「改民歌而成」〔註六〕並不能算是創作的歌曲。故台語流行歌曲仍應自民國二十一年算起。〔註七〕

就音樂創作而言，因日本人在臺實施的日式教育制度已採行源自西方的新式教學，「音樂」一課無論在日本人的小學校或臺灣漢人之公學校或臺灣「高砂族」番