

# 從【雲飛】論臺灣皮影戲唱腔之傳承

李婉淳

## 摘 要

本文試圖以錄音時間橫跨 60 餘年的曲牌【雲飛】演唱版本，以及訪談演師、樂師，探究皮影戲唱腔的傳承。本研究透過 13 個【雲飛】演唱版本的分析，以及訪談演師張歲、張新國、許福助，樂師林連標、張姜，得知曲牌【雲飛】歷經 60 餘年的傳唱，仍舊呈現出極高的穩定性，包括唱詞的句法架構、音階、調式、拍法、音程、曲調與過門、過場樂的關係等面向。然而，從演唱者的技藝學習脈絡來看，分屬七個戲團的演唱者，並不因師承不同、隸屬不同戲團，而衍生出不同的「版本」。

關鍵字：雲飛、皮影戲、唱腔、曲牌、傳承

# From “Yun-fei” to View the Inheritance of the Singing-style in Taiwanese Shadow Play

Wan-chun Lee

## Abstract

This paper analyses the inheritance of the singing-style in Taiwanese shadow play through the thirteen versions of the labeled melody (*qupai*, 曲牌), “Yun-fei” (【雲飛】) over sixty years, and the interviews of puppeteers and players. The puppeteers are Sui Zhang (張歲), Xin-Guo Zhang (張新國) and Fu-Zhu Xu. (許福助) The players are Lian-Biao Lin (林連標) and Jiang Zhang (張姜). Through these analyses and interviews, “Yun-fei” still shows the stability in the text and music, including syntax, scale, mode, rhythm, interval, melody, instrumental music and so on. Besides, the puppeteers and players who are from seven troupes and have different teachers, show the same version from their learning.

**Key words:** Yun-fei (【雲飛】), shadow play, singing-style, labeled melody (*qupai*, 曲牌), inheritance

## 壹、前言

據臺南市普濟殿於嘉慶二十四年(1819年)樹立的〈重興碑記〉云：「禁：大殿前埕，理宜潔淨，毋許穢積以及演唱影戲……」，<sup>1</sup>可知1819年為臺灣存在皮影戲活動的證據。至今超過190年的發展，歷經皇民化時期的抑制，民國四〇年代的蓬勃發展，民國六〇年代的式微，至今如風中殘燭般存在著。

戲團數量據文獻記載，中日戰爭(1937年)臺灣總督府加強施行「皇民化運動」，准予加入「臺灣演劇協會」的戲團僅有第一、二奉公團，以日語演出帶有日本童話色彩的皇民劇，其他戲團在當時只能偷偷演出。<sup>2</sup>1960年《高雄縣志稿—藝文志》載有登記的九團皮影戲團名冊，<sup>3</sup>當時未登記立案的還有不少。<sup>4</sup>柯秀蓮透過訪談，提及1976年左右尚有八團。<sup>5</sup>邱坤良於《現代社會的民俗曲藝》記載1983年僅存四個皮影戲團。<sup>6</sup>1999年由高雄縣文化局出版《高雄縣皮影戲五大戲團》，內容針對當時尚有演出活動的五個戲團進行訪問調查、論述成書。<sup>7</sup>筆者於2003-2008年的調查，尚有五團持續有演出活動。<sup>8</sup>隨

<sup>1</sup> 石光生，《重要民族藝師（I）—皮影戲張德成》（台北：教育部，1995），15。

<sup>2</sup> 第一奉公團為東華，第二奉公團為福德。參閱陳憶蘇、盧彥光，《高雄縣皮影戲五大戲團研究報告》（高雄：高雄縣文化局，1999），70、97。

<sup>3</sup> 九個戲團為：大社鄉張德成的東華、張天寶的合興、阿蓮鄉陳戊的飛鶴、彌陀鄉蔡龍溪的金蓮興、張命首的新興、宋貓的明壽興、路竹鄉黃慶源的太平興、大樹鄉林清長的竹興及永安鄉林淇亮的福德。高雄縣文獻委員會編，《高雄縣志稿—藝文志》（高雄：高雄縣政府，1960），1786-1787。

<sup>4</sup> 當時未登記，如：彌陀鄉張做、張歲兄弟的皮影戲團，梓官曾知批的皮影戲團。邱坤良，〈臺灣的皮影戲〉《現代社會的民俗曲藝》（臺北：遠流，1983），5。

<sup>5</sup> 八個戲團為：張德成的東華皮戲團、張天寶的合興皮戲團、張歲的永興樂皮戲團、陳戊的飛鶴皮戲團、蔡龍溪的金蓮興皮戲團、林淇亮的福德皮戲團、宋明壽的錦蓮興皮戲團、許福能的復興閣皮戲團。柯秀蓮，〈臺灣皮影戲的技藝與源流〉（中國文化大學碩士論文，1976），29-30。

<sup>6</sup> 四個戲團為：大社鄉的東華、合興、彌陀鄉的永興樂及復興閣。邱坤良，〈臺灣的皮影戲〉，172-177。

<sup>7</sup> 《高雄縣皮影戲五大戲團》一書中的五個戲團，分別是復興閣、東華、永興樂、合興、福德。

<sup>8</sup> 依序是：復興閣、東華、永興樂、福德、宏興閣。

著福德主演林洪亮的仙逝(2008年9月),後繼無人的情況下,福德一團解散、走入歷史,至今僅剩四團綿延皮影戲展演生命。

戲團的演出,有神明誕辰的廟會活動、民眾請戲謝神,亦有外臺戲與戲院內臺戲的並行時期(1952-1967),目前以私人聘請的外臺戲及政府單位邀請的文化場為主,外臺戲的演出時機仍舊維持傳統;然而,在時空遞嬗、社會結構改變的情況下,演出次數大不如前,是必然的趨勢。文化場為政府單位策劃的演出,以推廣為首要目的。<sup>9</sup>戲團的演出次數,憑藉有限的文獻記載,<sup>10</sup>顯示在時間累積的脈絡下,演出次數逐漸上升,增加後又急速銳減。

皮影戲依演出性質分為文戲和武戲,展演的戲目也受到時空的遞嬗有了改變。從文、武戲並重,轉變至今,外臺戲皆以演出武戲戲目,文化場則以 50-60 分鐘演出武戲,以達到推廣的目的。致使文戲消長,被武戲取代的原因為何?在演師的認知裡,普遍認為觀眾欣賞口味改變,年輕一輩的觀眾不懂唱曲,且文戲多唱曲,才致使戲團轉以展演武戲,希望能以武打熱鬧場面來取得觀眾的共鳴。<sup>11</sup>

戲團的展演形式方面,影窗、影幕、戲臺、影偶等硬體設備,皆因取材不同,有更精良的演進。<sup>12</sup>演出人員也隨影窗加大、展演空間擴大,前場由坐式演出改以站立演出,前場增添 1-2 名助演協助演出,幫忙拿影偶、操作燈光變化。後場使用的樂器依舊,維持鼓板類樂器、銅類樂器以及擦奏式樂器各以一

<sup>9</sup> 自 1988 年起,高雄縣文化中心配合文藝季舉辦高雄縣內巡迴演出,分別在學校、鄉內的民眾服務中心、廟前等地演出;1994 年皮影戲館正式開館營運,9 月中旬起有「皮影戲館劇場定期演出」,在每月的第二個星期天,由不同戲團輪流演出,時間為一個小時。1995 年年底,首次「縣外皮影戲巡迴演出」,由東華率先演出,此後復興閣、合興、永興樂皆有全省巡迴演出活動。郭端鎮,《影偶之美:高雄縣皮影戲館典藏目錄 I》(高雄:高雄縣政府,2003),61-73。

<sup>10</sup> 合興皮影戲團,參閱金清海,《皮影藝人一張春天生命史》(岡山:高雄縣文化中心,2000),42。東華皮影戲團的「戲院演出記錄」,參閱石光生,〈論張德成皮影戲「內臺演戲記錄」(1952-1967)反映的台灣內臺戲劇場文化〉,《民俗曲藝》No.146(2004):157-217。永興樂皮影戲團,參閱石光生,《永興樂皮影戲團發展紀要》(宜蘭:國立傳統藝術中心,2005),67-75。

<sup>11</sup> 現今尚有演出活動的戲團,包括:復興閣、永興樂、東華、宏興閣,團長、主演們皆認為觀眾聽不懂唱曲、文戲內容不了解,轉以重武打動作場面的武戲來換取觀眾的共鳴。

<sup>12</sup> 皮影戲的演出方式、製作過程、影偶造型、操作方式等,可參閱邱一峰,《臺灣皮影戲》(台北:晨星,2003),123-151。

人負責的三人編制，為最齊全的後場人員編制；後場人手不夠的情況下，則為二人編制，各負責鼓板類及銅類樂器，擦奏式樂器則由其他人手兼任，如合興皮影戲團於張春天為主演時，聘請林清長負責擦奏式樂器，聘請林連標同時負責銅類及鼓板類樂器。又如福德皮影戲團於林淇亮為主演時，聘請謝強受負責鼓板類樂器及擦奏式樂器，林奂松負責銅類樂器。<sup>13</sup>戲院（內臺戲）所使用的樂器及編制，皆在配合戲院演出效果，相較於外臺戲的演出，則有較多其他傳統樂器、及西洋樂器的使用，以擴大編制營造更具濃烈的聲光效果。<sup>14</sup>

本文以皮影戲唱腔【雲飛】的演唱為出發點，有以下兩個研究目的：一、應用 13 個不同人演唱的【雲飛】，分析其唱詞及音樂內容，是否因人、時、地的不同，衍生出不同的「版本」。二、運用文獻及訪談，在戲團、師承和學習背景等條件不盡相同的情況下，探究 13 位演唱者之技藝學習脈絡，是否影響唱腔【雲飛】的傳承。

## 貳、曲牌名稱【雲飛】的論證

參閱 437 本皮影戲手抄本，<sup>15</sup>將「hûn」、「hui」兩字分開看抄本上的諸多寫法，「hûn」有「云」、「雲」、「零」三種寫法，「云」為「雲」的簡體字，又「零」與「雲」字形相似；「hui」有「非」、「𠄎」、「𠄎」、「𠄎」、「𠄎」、「𠄎」、「𠄎」、「𠄎」、「𠄎」、「𠄎」及「飛」十二種寫法。除了「非」外，其他皆與「飛」字型上相似，而「非」一字，雖然字形與其他差異較多，但因唸法

<sup>13</sup> 李婉淳，〈臺灣皮影戲音樂研究〉（國立台灣師範大學碩士論文，2005），38-41。見『皮影戲「潮調」劇本及音樂整理保存計畫』之計畫成果—合興皮影戲團展演的《石獅記》、《華光救母》，福德皮影戲團於展演的《孫臏被困誅仙陣》。

<sup>14</sup> 東華皮影戲團於內臺戲時期，所使用的樂器有嗩吶、電音等。見張能傑，〈論民族藝術家張德成新編皮影戲〉，國立台北大學碩士論文，2008，111-113。

<sup>15</sup> 參閱皮影戲手抄本包括：1993、1998、2000 年高雄縣文化局收購 286 本合興和復興閣皮影戲團手抄本，劇目明細見郭端鎮，《影偶之美：高雄縣皮影戲館典藏目錄（I）》，33-36。國立傳統藝術中心民間藝術保存計畫—『林淇亮「福德皮影戲團」保存計畫』56 本福德皮影戲團手抄本、『許福能「復興閣皮影戲團」保存計畫』54 本手抄本，以及教育部《皮影戲：張德成藝術家傳劇本集》收錄東華皮影戲團的 41 部戲碼的手抄本。

相同，且較容易書寫，故在抄本上的使用最為頻繁。綜合「hûn-hui」的組合，於抄本上的寫法便有「𪗇」、「𪗈」、「云非」、「云𪗇」、「云𪗈」、「云𪗉」、「云頭」、「云𪗇」、「云飛」、「云𪗈」、「云𪗉」、「云𪗊」、「雲𪗇」、「雲𪗈」、「雲𪗉」、「雲飛」、「枝𪗇」、「去𪗇」、「半𪗇」、「大𪗇」、「大云𪗇」、「女云非」、「女雲𪗇」、「平云非」、「云非尾」、「雲𪗇尾」和「尾非」，共計二十七種。

「hûn-hui」唱詞以「騰雲行起」或「慢（忙）步行起」為首句開頭，多用於行走之場面，「hûn」取其「騰雲」駕霧之樣，「hui」取其行走之匆忙、箭步如「飛」。從抄本上的唱曲標題及其唱詞與曲調的關係來看，皮影戲唱腔乃曲牌系統，且唱曲標題與中國元明時期的南北曲頗有關連。參照南北曲曲牌【駐雲飛】，取此曲牌標題作為皮影戲曲牌用字的修正，故將皮影戲文化圈所稱的「hûn-hui」修正為「雲飛」。<sup>16</sup>然而，抄本中曲牌於實際展演中的運用，名稱也有多樣的面貌。皮影戲文化圈以「hûn-hui」或「hûn-hui-á」做為曲牌【雲飛】的統稱，依據不同角色演唱，分為男性角色的【雲飛】，樂師林連標稱為「硬飛」（ngē-hui），樂師張歲稱為「查埔雲飛」（cha-po-hûn-hui），演師許福助稱為「雲飛」（hûn-hui）、演師張新國稱為「雲飛」（hûn-hui-á）；<sup>17</sup>另一為女性角色的【女雲飛】，林連標稱為「軟飛」（nng-hui），張歲稱為「查某雲飛」（cha-mo-hûn-hui）、張新國稱為「女雲飛」（lú-hûn-hui）。<sup>18</sup>

曲目（repertory）為作曲家為特定用途所創作的作品之總合，為呈現音樂特徵的媒介。將曲目區隔為土生土長於該文化圈的「固有曲目」，以及借用其他文化圈、非原生於此的「非固有曲目」，如：復興閣於《李哪吒鬧東海》的

<sup>16</sup> 南北曲的【駐雲飛】以及皮影戲的【雲飛】，兩者唱詞皆為十句、首句皆為四字的非規律式拍法（散板）。而南北曲之曲文格律皆有嚴格限制，不如傳統樂種的有彈性；若進一步探究【駐雲飛】與【雲飛】的關係，尚需從曲文格律、音樂的運用等面向著手，此部分的分析討論，待另起文章探究之，故本文暫且以皮影戲文化圈的說法為主，將南北曲的曲牌名稱作為名稱書寫的訂正，稱之為「雲飛」。

<sup>17</sup> 閩南語口語上常見的說法之一，於語詞末尾加上「á」，並無實質的意義，如同椅子（í-á）、桌子（toh-á）「hûn-hui-a」，與椅（í）、桌（toh）乃相同物件。此處所提張新國稱的「hûn-hui-á」，其末尾的「á」也不具意義，故以「雲飛」書寫。

<sup>18</sup> 張新國，〈曲牌名稱、過場樂、記譜法〉，李婉淳採訪（高雄縣，2008年9月21日）。張歲，〈《割股》的曲牌使用〉，李婉淳採訪（高雄縣，2009年2月11日）。林連標，〈皮影戲唱曲的使用〉，李婉淳採訪（高雄縣，2009年2月12日）。張姜，〈過場樂的使用、展演經驗〉，李婉淳採訪（高雄縣，2009年4月17日）。許福助，〈學習經過、演出歷程、過場譜、唱曲〉，李婉淳採訪（高雄縣，2009年8月7日）。張新國，〈曲牌名稱、過場樂、記譜法〉，李婉淳採訪（高雄縣，2008年9月21日）。

展演中，安插演唱兩次的【農村曲】於農夫耕田的場景。本文探究的曲牌【雲飛】可見於寫傳的抄本之中，當屬於皮影戲唱腔的固有曲目之一。

## 參、皮影戲文化圈的技藝傳承

戲團的成員依場面分為前、後場，前場負責操偶與唱腔，後場負責器樂過場，各戲團人員編制四至八人不等。<sup>19</sup>前後場編制存在於「直/旁系血親」、「同姓宗親」或「姻親」架構之下，也直接關係到技藝的傳承。本研究所分析的13位演唱者，分別隸屬七個戲團，如表1所示：

表1：本文引用的13個唱曲【雲飛】版本

演唱者	戲團	演唱時間	演唱地點	絃手	演出劇目
張 叫 (1892-1962)	東華	1943/03/29	台南放送局	張水清	西遊記· 黃風領首領
張春天 (1939-2009)	合興	1985/09/26	高雄縣大社鄉	張 姜	雌雄鞭· 觀音收紅孩兒
張天寶 (1937-1991)	合興	1986/02/09	高雄縣	張 姜	趙公明下山
張德成 (1920-1995)	東華	1992/05/22	高雄縣皮影戲館	張 姜	太子收妖
張博國(1956生)	東華	1993/06/02	高雄縣皮影戲館	張 姜	西遊記·火焰山
林淇亮 (1918-2008)	福德	1998/12	高雄縣皮影戲館	謝強受	孫臏被困誅仙陣
許福能 (1923-2002)	復興閣	1999/02	高雄縣皮影戲館	張新國	李哪吒出世
林清長 (1929-2001)	竹興	2000/05/06	高雄縣大社鄉	林清長	石獅記
張 歲(1926生)	永興樂	2000/10	高雄縣皮影戲館	張新國	五虎平西
許福助(1937生)	復興閣	2004/01/29	屏東縣竹田鄉	吳文首	李哪吒鬧東海
陳政宏	宏興閣	2008/05/11	高雄縣皮影戲館	(無)	風神哪吒傳
張新國(1949生)	永興樂	2008/08/10	高雄縣鳳山市	張英嬌	西遊記·火焰山
林連標(1932生)	竹興	2009/03/15	高雄縣大樹鄉	(無)	李九五觀山花

<sup>19</sup> 就目前尚有展演活動的戲團為例，永興樂皮影戲團為五人編制，復興閣皮影戲團為八人編制，東華皮影戲團為四人編制。

本文引述的 13 個演唱版本，來自東華、永興樂、復興閣、福德、合興、竹興、宏興閣七個皮影戲團，目前尚有演出活動的戲團，剩下東華、永興樂、復興閣、宏興閣四個戲團，福德、合興、竹興皆隨著主演/團長的逝去，走入歷史。以「戲團」的角度來看，東華和永興樂的前後場人員皆是「家族成員」，這也是組成健全的家族性編制之關鍵因素。其餘戲團也因家族人手不足，後場多借調其他戲團，亦或借助異姓樂手。

## 一、前場演師—「直系血親」關係

高雄縣大社鄉東華皮影戲團與合興皮影戲團源自同一祖先（見文後的表 2），<sup>20</sup>一支由張狀（1820-1873）開啟，此後代代將衣鉢傳給兒孫輩—張旺（1846-1925）、張川（1871-1943）、張叫（1892-1962）、張德成（1920-1995）、張樽國（1956 生），<sup>21</sup>張叫、張德成和張樽國正是祖傳父、父傳子的第四至六代傳人。演師們皆在主業穩固的情況下，投入於皮影技藝的學習，張川更將父傳家業餅舖結束，專心於皮影技藝的發揚與傳承，以皮影戲展演為志業。<sup>22</sup>張德成自小跟隨祖父、父親出團觀摩展演，培養皮影戲的聞聽經驗，在父親病倒後，繼承主演。張德成三個兒子義國、建國、樽國自小對皮影戲皆有接觸，也都是張德成的左右手，三兒子樽國獲選並通過教育部「皮影戲—張德成藝師傳藝計畫」之藝生傳習，義國則是傳習計畫中的後場樂手、協助傳藝。張樽國繼承衣鉢，成為第六代傳人，為現今東華的主演，張樽國讓尚在唸書的兒子張智絢擔任助演，有意訓練兒子成為第七代接班人。

另一支由張綯開啟，此後代代相傳，張長（1854-1902）、張開（1880-1962）、張古樹（1898-1962）、張天寶（1937-1991）與張春天（1939-2009）、張福丁（1957 生）與張瑞麟（1976 生），到了第三代張古樹，才有團名「安樂」立號，且張古樹熱衷於皮影技藝，非但擔任主演，更偶爾充當其他戲團的後場。張古樹的兩個兒子自小隨父親身旁，以聞聽經驗累積日後的技藝，長子天寶擅長文戲唱曲，13 歲隨父親出團演戲，20 歲左右自立安樂第二團—「合興」；次子張春天

<sup>20</sup> 陳憶蘇、盧彥光，《高雄縣皮影戲五大戲團研究報告》（高雄：高雄縣文化局，1999），66-67。

<sup>21</sup> 張能傑，〈論民族藝師張德成新編皮影戲〉，24。

<sup>22</sup> 陳憶蘇、盧彥光，《高雄縣皮影戲五大戲團研究報告》，33。

精於武戲操偶，19歲隨父親出團演出，父親主演負責口白與唱曲，兄長負責操偶，自己則是協助演出。張古樹過世後，由張天寶繼承衣鉢，無奈天寶早逝，本由天寶的兒子福丁繼承，但張福丁未學主演，僅能協助後場，主演工作則落於張春天身上，<sup>23</sup>張春天的兒子張瑞麟無心於皮影技藝，後繼無人的情況下，合興也隨著兩兄弟的逝去，走入歷史。

永興樂的傳承歷史自張利（1853-1924）一代開啟，當時尚未有正式團名，光復前由張利主演、兒子張晚（1889-1968）助演。張歲（1926生）於20歲與父親張晚、叔父張塔同台演出，隨後多次與其他戲團合作，如：飛鶴、金連興、復興閣、至誠、明壽興、合興等，<sup>24</sup>不論是家族戲團的演出，亦或與其他戲團的合作，聞聽經驗的累積，無疑為自身的唱腔技藝奠定基礎。張新國（1949生）的唱腔學習，來自小時候父親張歲的奠基。1991年張新國與胞妹張英嬌獲選教育部「皮影戲—張德成藝師傳藝計畫」之傳習藝生，向張德成學習前場刻偶、操偶與唱曲，相較於其他戲團的演師、樂師，張新國是熟諳前、後場的年輕一輩，兼任復興閣後場的歲月裡（1989-2000），對於主演許福能的唱腔技藝，或多或少也有些許助益。<sup>25</sup>

高雄縣彌陀鄉永興樂皮影戲團與新興皮影戲團源自同一祖先（見文後的表3）。<sup>26</sup>許福能（1923-2002）師承張命首（約1903-1981），張命首以會演唱「上四冊」文戲唱曲聞名，但膝下無子，而後收許福能為徒弟，栽培許福能成為主演，非但將女兒嫁給許福能，也將新興皮影戲團交由許福能來繼承。許福能在張命首的教導下，習得文戲戲齣有《蘇雲》、《師馬都》、《高良德》以及《蔡伯喈》的前三幕，1957年許福能改團名為「復興閣」，擔任團主與主演，礙於許福能膝下無子，女婿也無心接掌復興閣，於是收了胞弟許福助（1937生）和陳政宏為徒，兩人協助演出。許福助除了偶爾幫忙戲團演出，擔任許福能的助演，於30歲時積極地向兄長學習唱曲，從學文戲高良德唱腔開始學起，1999年退休後接下復興閣的主演，許福助表示：「我們這一輩年事也漸漸高，栽培下一輩是刻不容緩的事情，等下一輩的事業都穩定了，將是他們接替時機」，

<sup>23</sup> 林永昌，《合興皮影戲團發展紀要暨圖錄研究》（高雄：高雄縣文化局，2007），8-9。

<sup>24</sup> 石光生，《永興樂皮影戲團發展紀要》，64。

<sup>25</sup> 張新國，〈曲牌名稱、過場樂、記譜法〉，李婉淳採訪（高雄縣，2008年9月21日）。

<sup>26</sup> 陳憶蘇、盧彥光，《高雄縣皮影戲五大戲團研究報告》，50-51。

方待自己兒子事業有成，將要兒子投入皮影戲事業，接下復興閣的棒子。<sup>27</sup>從「新興」到「復興閣」，技藝傳承從「師徒制」到「家族制」，張命首傳藝給徒弟許福能，許福能傳藝給徒弟許福助，許福助再傳藝給自己的兒子。

陳政宏於 1994 年參加高雄縣政府文化局舉辦的社會民眾皮影戲研習班，進而成為許福能的門生、復興閣團員，當年隨許福能於法國亞維儂藝術節演出，至今已多次至歐美表演。隨著師父許福能去世，陳政宏自創新戲團，成為第一代宏興閣皮影戲團的開創者，能夠獨當一面成為主演，跟隨在師父身邊學習，以及展演活動的參與，皆是重要的依據。

福德的林淇亮（1918-2008）自小跟隨父親林文宗（不可考-1963）參與演出，父親也盼望兒子能繼承自己的皮戲志業，無奈父親去世的早，只好求藝於茄荳園仔的發叔、彌陀的龍叔。<sup>28</sup>隨著林淇亮逝去，前場、後場皆無培養出周全的人才，無人繼承技藝，因此福德也無法擺脫命運結束表演。

林清長、林連標兩兄弟自小跟隨父親林明達的竹興皮戲團到處演出，雖然不識字，但在耳濡目染下，清楚地記下戲齣內容、口白與唱曲，父親去世後，轉而擔任合興、福德的後場，與張春天一同演出時，兩兄弟則肩負唱曲的重責。

竹興皮影戲團創團團主林明達是個前後場樣樣通的全才，雖落腳於高雄縣大樹鄉，在交通不發達的背景下，因合作關係與其他戲團也有聯繫。林明達也培養兩個兒子林清長（1929-2000）、林連標（1932 生）皮影戲前後場技藝，兩兄弟從小耳濡目染下，前場唱曲、口白、操偶、後場鑼鼓絃樣樣通。<sup>29</sup>隨著林明達去世，竹興兩兄弟不再繼承父志，隨後也把戲籠賣給合興，竹興的命運跟著走入歷史。兩兄弟對曲牌唱腔的謹慎看待，樂師林連標談及：「要學皮戲唱曲，曲門的轉彎、韻味，都要注意，不可隨便，如果唱錯，禁不起被抓包一次」，<sup>30</sup>在父親嚴格的調教下，兩兄弟的前後場技藝絕不含糊。

<sup>27</sup> 許福助，〈《高良德》曲牌之運用〉，李婉淳採訪（高雄縣，2009 年 8 月 4 日）。

<sup>28</sup> 陳憶蘇、盧彥光，〈高雄縣皮影戲五大戲團研究報告〉，82。

<sup>29</sup> 張姜，〈過場樂的使用〉，李婉淳採訪（高雄縣，2009 年 5 月 30 日）。

<sup>30</sup> 林連標，〈學習經過、演出歷程〉，李婉淳採訪（高雄縣，2009 年 8 月 5 日）。

## 二、後場樂師—「旁系血親」、「同姓宗親」 或「姻親」關係

東華皮影戲團的前身—德興班，其主演張叫與四位胞弟張本（絃、鼓）、張營（鑼）、張金生（鼓）、張水清（絃），及同姓宗親張顏委（絃）組成固定班底。光復後改德興班為東華，締造輝煌的戲院內臺戲展演盛況，戲院演出時期（1952-1967）以擴充後場編制來穩固豐富的表演，除了延續外臺戲的固定班底之外，更增加臨時性的樂手，後場編制更因此跳脫「旁系血親」或「姻親」的關係，有：阮犇（嗩吶、鼓）、犇孀（嗩吶、鑼）、古柏（鼓）、郭清飛（嗩吶）、張兆琳、張天恩、簡德川、許同元、林金龍、郭先遊（鼓鑼）、蔡盤、張霞（嗩吶）、秋鳳（女歌手）、簡清福（樂隊）江明類（音效）、張明賜、楊居隆、吳景三、曾大林（電音）。<sup>31</sup>張叫去世後，兒子張德成接掌，結合眾多樂手打響東華皮影戲團名號，後場除了家族樂師—張姜（張營之子，鼓鑼）、張必（張金生之子，鼓鑼），也包括異姓的樂師，如：許海龍（張福丁外婆娘家的人，絃）、<sup>32</sup>林茂秋（屏東來的異姓鑼手）、許仁（絃）。張樽國接主演後，班底全盤是張姓宗族，包括：張義國（鑼鼓）、張姜（絃）、張必（鑼鼓）、凌新仰（張樽國的姊夫，鑼）。

新興皮影戲團主演張命首收了四個徒弟—許福能、許福宙、許從與謝強受，各自教授操偶唱腔、鑼、鼓及絃，徒弟們也成為固定班底。許福能接掌主演、改新興為復興閣後，後場樂師依舊延續張命首時代的固定班底，後來張福宙去世，改由許紫吉（許福宙之子）接替父親的後場一職。1986年隨著謝強受離開復興閣，轉而借助與張命首有宗親關係的永興樂，在永興樂不缺絃手的情況下，聘請張新國擔任絃手。許福助接下主演後，許從仍舊是固定後場班底，負責鼓板，直到年事高、無法再參與演出，為張瑞珍（許福助大姐的兒子）擔任鼓手，鑼鈔手自許紫吉離開後，由吳鑫貴接替。許家班一路從張命首的手裡接下皮影戲技藝，主演、鑼、鼓皆有培養人手，唯獨絃手一直後繼無人，一路下來都是非家族成員擔任，從謝強受、張新國、吳文首，現在由平時教授二胡的高平雄接續絃手的位子。1998年復興閣參加法國亞維農藝術節後，加入樂手孫祥應演奏三絃，以增加唱曲及過場樂音量，現改由李天和擔任三絃演奏。

<sup>31</sup> 張能傑，〈論民族藝師張德成新編皮影戲〉，111-113。

<sup>32</sup> 張能傑，〈論民族藝師張德成新編皮影戲〉，36。

永興樂張利擔任主演，其後場編制人員為同宗兄弟張塔（鑼鼓）、張陶（鑼）、張典（鑼）、張慶（鼓）、張乳（絃）。<sup>33</sup>光復後，張晚的兩個兒子一張做（鑼鼓、絃）、張歲（鑼鼓、主演）接替前後場。張歲接掌主演後的初期，後場班底結合各方人才，包括：合興的張天寶、明壽興的宋明壽、屏東縣九如鄉的陳卻和李丁文，以及自家的張做。<sup>34</sup>隨著後輩人才的培養，永興樂的演出班底漸漸走向以自家人為主，有：張做的兩個兒子張振昌（鑼）與張振勝（鑼、鼓、絃）、張歲的三個兒子張新國（主演、絃）、張福春（鑼）、張福裕（鑼鼓），家族成員肩負起永興樂皮影團的營運。張新國師承二叔張做學習皮戲絃，現今團主張英嬌也隨兄長張新國學習皮戲絃，以培養家族的絃手，紓困絃手人材缺乏的情況。

安樂皮影戲團主演張古樹，其合作夥伴包括：張井泉（鑼）、張姜（鼓、絃）、許海龍（鼓、絃）、許土城（鼓、絃）。光復後，張天寶接任主演，後場維持之前的人手，而隨著父親一輩的後場年歲日益增大，與張天寶同輩的家族成員，只有自己和弟弟張春天致力於皮影戲技藝，在人手不足的情況下，後場改以林清長、林連標兩兄弟協助。

福德皮影戲團於林文宗時期，後場編制為：翁春木（鑼鼓）、黃添（鼓、絃）、黃犇（絃），其中的翁春木與黃犇曾過渡到林淇亮時期。林淇亮尚未接掌主演前，與兄長林淇泰跟隨父親協助後場工作，當時林淇亮主要負責鑼鈔。福德因為參與皮影戲演出的家族人手甚少，也未培養健全的後場人手，故經常向其他團借調人手，如：張天寶、張歲等都曾被邀請、相互合作，也因此後場人員編制經常是不固定的。「林淇亮『福德皮影戲團』保存計畫」錄製的戲齣展演中，便是由張歲司鼓、林奂松掌鑼、謝強受操絃、林宗緯助演。林淇亮接主演後，兒子林奂松掌鑼，謝強受協助司鼓而省略絃手編制，簡化為兩人的後場編制。隨著林淇亮逝去，前場、後場皆無培養出周全的人手，在無人傳承技藝的情況下，福德因主演林淇亮的逝去，走入結束的命運。

竹興皮影戲團林明達是前後場樣樣通的全才，擔任主演時後場有：亮子（鼓）、臭頭（鑼）、塏子（絃），三人非但與林明達同鄉，塏子更是林明達的師父。<sup>35</sup>兩個兒子林清長和林連標在父親的耳濡目染下，前後場樣樣都得學，

<sup>33</sup> 石光生，《永興樂皮影戲團發展紀要》，17。

<sup>34</sup> 石光生，《永興樂皮影戲團發展紀要》，43。

<sup>35</sup> 林連標，〈學習經過、演出歷程〉，李婉淳採訪（高雄縣，2009年8月5日）。

更應父親嚴格的調教，兩人是最佳的後場搭配。<sup>36</sup>林明達因充當合興後場一掌鑼與張姜結識，張姜說：「愁番哥（林明達）打鑼、我打鼓，相互配合妥當，我打在前、愁番哥跟在後，默契十足，不僅合作愉快，聽了心情相當愉悅！」<sup>37</sup>隨著林明達去逝，林清長、林連標兩兄弟也並未完全終止參與皮影戲的展演機會，兩人先後被聘為合興與福德後場，擔任合興後場時，因主演張春天不諳唱曲，則改由林清長唱曲兼操絃、鈸，而林連標右手打鼓、左手敲鑼以及幫唱。

各戲團皆想在「旁系血親」、「同性宗親」或「姻親」的關係下，建立起「家族制」的皮影戲團。從以上戲團的技藝傳承脈絡來看，前場仍舊堅持「父傳子」的家族關係，藉由「直系血親」的傳承關係，樹立代代相傳的傳統。而後場編制也想以「家族」關係建立樂手人材，但往往在後繼無人的窘境下，求助於異姓樂師，打破「家族」關係的編制，這也是無可奈何的情況。

透過後場編制及傳承脈絡，進一步發現絃手的培養，有相當的困難，致使「家族制」的傳承，更顯不易。本文分析的 13 個【雲飛】演唱中，其皮戲絃的拉奏僅來自六個樂師，絃手的四處借調也使得戲團不得不求助於「異姓樂師」的協助，亦或省略皮戲絃的拉奏，如：宏興閣的陳政宏是在省略絃手的情況下，獨自演唱【雲飛】。筆者在一次東華展演的觀察中，因東華樂師張姜年事高、沒參與該次演出，暫時以錄音帶播放事先錄製、皮戲絃獨奏的唱腔曲調，以配合主演張博國現場的【雲飛】演唱。<sup>38</sup>

## 肆、【雲飛】之演唱分析

本文擬以實際展演中，演唱次數最多的曲牌【雲飛】為例。不论文戲或武戲、民戲或文化場演出、傳統戲碼或改編劇碼，【雲飛】是必唱的基本曲牌之一。依據 13 位演師、樂師的演唱，演唱時間從 1943 年至 2009 年，前後相距六十餘年，張叫的演唱取自 1943 年臺灣民族音樂調查團於台南放送局錄製的

<sup>36</sup> 林連標於合興（主演為張春天）負責鑼、鼓，於福德（主演為林淇亮）負責後場音樂。陳憶蘇、盧彥光，《高雄縣皮影戲五大戲團研究報告》，70、79。

<sup>37</sup> 張姜，〈過場樂的使用〉，李婉淳採訪（高雄縣，2009 年 5 月 30 日）。

<sup>38</sup> 〈節慶策劃與經營國際研討會〉，東華皮影戲團 2009 年 2 月 5 日受邀演出，演出戲碼：《濟公傳》，地點：高雄圓山飯店五樓。

《西遊記—黃風領首頭》，目前出版的是其中演唱【雲飛】的錄音。林連標的演唱為筆者訪談採錄，在無後場搭配的情況下演唱【雲飛】，張德成與張博國的演唱出自於教育部傳習計畫的平時練習錄音。除此之外，皆為實際演出的錄音，包括計畫案成果—林淇亮、許福能和張歲的演唱、政府單位錄製—張春天、張天寶和林清長的演唱、筆者採錄—許福助、陳政宏和張新國的演唱。（見引用資料說明）

以下分別從唱詞及音樂形式兩個層面，剖析 13 個不同人、時、地所呈現的演唱樣貌，以作為探究「唱腔傳承」之根據。

## 一、唱詞形式

曲牌【雲飛】用於「行走」之場面，實際運用於展演時，則有【雲飛】、【女雲飛】之別。運用於武戲中的【雲飛】，多數符合首句唱詞以「騰雲行起」或「慢（忙）步行起」開展的情況。然而，文戲運用於「行走」場面的【雲飛】，也不乏「慢（忙）步行起」為首句的例子，如：《高良德·李九五觀山花》宰相李九五打扮成常人，前去泉州觀山花，路途中，一邊行走一邊演唱【雲飛】「忙步行起，望見人煙疊疊是……」。<sup>39</sup>（如林連標的演唱）

從抄本上記載的唱曲標題、唱詞以及曲調來看，皆吻合曲牌體系之長短句、依聲填詞的特性，<sup>40</sup>進而討論【雲飛】唱詞的句型架構。雖然演唱自不盡相同的文本內容，但唱詞存在一定的關係模式（見表 4）。首句皆以四字開啟，八個版本演唱「忙（慢）步行起」，兩個版本演唱「騰雲行起」，演唱「騰雲回此、騰雲降落、簾雲行起」各一，首句唱詞描繪戲偶的動作，第二句開始才交代事由。除了張德成版本之外，過門（或鼓介）將演唱的唱詞分成兩個部份，過門之前的第一部分唱詞句數以「五句」為主，林淇亮版本第四句有 11 字，相較其他版本，第四、五句共有 10-14 字不等，論起字數多寡，若將第四句的字數視為第四、五句之總和也不為過，這樣一來，13 個版本完全吻合第一部分唱詞為「五句」的規律。過門之後的第二部分唱詞也以「五句」句數為多，其中有九個版本使用五句唱詞。

<sup>39</sup> 許福能抄寫，《高良德》。（抄本典藏於高雄縣皮影戲館、國立傳統藝術中心）

<sup>40</sup> 施德玉，〈曲牌組合形式之探討〉，《藝術學報》No.79（10 月號，1996）：1。

表 4：【雲飛】的句型架構

演唱者	首句唱詞	唱詞關係	
		第一部分唱詞	第二部分唱詞
張 叫	忙步行起	4 + 5 + 7 + 7 + 7 +	6 + 4 + 8 + 7 + 7
張春天	忙步行起	4 + 7 + 7 + 7 + 5 +	<u>8 + 8</u> + 7 + 7 + 7
張天寶	騰雲行起	4 + 5 + <u>7 + 7</u> + 4 +	8 + 7 + 7
張德成	騰雲降落	4 + 7 + 5 + <u>7 + 7</u>	
張樽國	忙步行起	4 + 9 + 7 + 5 + 6 +	8 + 8 + 7 + <u>7 + 7</u>
林淇亮	騰雲回此	4 + 7 + 7 + 11 +	7 + 4 + 8 + 9 + 7
許福能	忙步行起	4 + 7 + 4 + <u>7 + 7</u> +	<u>7 + 7</u> + 7 + <u>7 + 7</u>
林清長	騰雲行起	4 + 9 + 7 + 7 + 4 +	8 + 7 + <u>7 + 7</u>
張 歲	騰雲行起	4 + 7 + 7 + 7 + 7 +	<u>8 + 8</u> + 7 + 7
許福助	忙步行起	4 + 7 + 5 + 7 + 7 +	<u>8 + 8</u> + 7 + 7 + 7
陳政宏	忙步行起	4 + 7 + 5 + 7 + 7 +	<u>8 + 8</u> + 7 + 7 + 7
張新國	忙步行起	4 + 9 + 5 + 5 + 6 +	8 + 8 + 7 + <u>7 + 7</u>
林連標	慢步行起	4 + 7 + 5 + 5 + 5 +	8 + 8 + 7 + <u>7 + 7</u>

檢視 13 個版本，發現：並未因時、人、地的不同，而影響唱詞框架的規律性。然而，框架下的變異性則存在於「字數」及「唱詞內容」的運用，實際演唱的情況，更是多面向。如：1993 年張樽國的演唱與 2008 年張新國的演唱，兩者唱詞出自同源，實際演唱卻不盡相同，但終究也在不偏離原意的框架下，保留唱詞運用的彈性。

《西遊記·火焰山》（張樽國的演唱）<sup>41</sup>

忙步行起下，今阿日 阿前往西方來阿到 阿只下，阿為了盡忠領阿旨意下，總是下救阿世阿民，不驚下路阿途阿遙遠下阿，再秉阿丹下誠下重修阿善阿果阿，不到西天不得真經，即亡也不阿敢阿回國下，祈保吾主江阿山固，祈保我主阿江阿山固下。

<sup>41</sup> 兩個版本的唱詞，以標楷體 12 號字為本詞部份，新細明體斜體、8 號字為聲詞部份。

《西遊記·火焰山》(張新國的演唱)

忙步行起下，今阿去阿要往西方來到阿只阿下，阿盡忠來領阿旨下，  
總是救阿世阿民阿，不阿驚阿路途遙阿遠下，下阿再阿秉阿丹下誠下重  
修阿善阿果下阿，再秉丹誠重修善果，沒到西方不阿回阿國下，阿  
祈求吾主江阿山阿固阿，祈求吾主呵來江呵在阿山固下。

除了演唱抄本上的本詞，實際演唱額外加諸「聲詞」，以潤飾曲調，這也是皮影戲唱腔的特色之一。(於曲調詮釋的部份，再詳細論述。)

此外，在句數、字數、小節數等面向，仍保有規律性(表 5)。除了張德成版本之外，其餘版本句數皆在  $10 \pm 1$ ，字數平均在  $65 \pm 5$  字左右，小節數平均在  $53 \pm 2$  小節左右。進一步分析，小節數及演唱速度相互牽動演唱時間的長短，以張春天、張天寶和陳政宏為例，三個運用 52 小節的版本，呈現出演唱速度越快、花費時間越少的情況。

表 5【雲飛】：句數、字數、小節數、截音、演唱速度、時間

演唱者	句數	字數	截音	小節數	演唱速度 (J)	演唱時間 (秒)
張 叫	11	68	Re	51	75	90
張春天	9	64	Re	52	76	86
張天寶	11	58	Re	52	100	79
張德成	5	30	Re	24	120	27
張博國	10	67	Re	55	96	90
林淇亮	9	63	Re	56	95	76
許福能	10	61	Re	51	93	87
林清長	10	69	La	54	84	108
張 歲	10	66	Re	55	96	85
許福助	10	67	Re	54	84	94
陳政宏	10	65	Re	52	83	92
張新國	10	62	Re	53	85	82
林連標	10	66	Sol	53	80	103

## 二、音樂形式

以下分別從音樂本體的層面：音階、調式、拍法、音程、曲調，以及唱腔與過門關係進行音樂詮釋的探討。

### (一) 音階 (scale)：以五聲音階為基礎

13 個演唱版本皆以五聲音階「1 (do) -2 (re) -3 (mi) -5 (sol) -6 (la)」為主體架構，再穿插「#4 (#fa)」為裝飾性曲調。然而，裝飾性的「#4 (#fa)」運用頻率高低，視不同人的演唱而論。有運用「#4 (#fa)」的七位演師、樂師的演唱，包括：張叫、張春天、林淇亮、許福能、張歲、張新國、林連標，其餘僅止於五聲音階的運用。

### (二) 調式 (mode)：商調式的運用

文學上的「韻腳」和音樂上的「煞聲」是曲牌、套曲之間，相互關連的穩定力量，<sup>42</sup>「煞聲」又可稱為「截音、落腔、結束音」。音樂上，截音不僅具有穩定力量，更是決定「調式」的關鍵因素之一。13 個版本的曲調，除了建構在五聲音階的基礎上，透過表 3 的「截音」一欄，清楚地看到 13 個版本中，有 11 個版本結束音在「Re」，且最後一句旋律十分相近（如譜 1）。

林清長和林連標演唱【雲飛】的結束音非「Re」，林清長詮釋的最後一句旋律架構在譜 1 的結構之上（見譜 2），又再拖一尾腔，讓結束音停在「La」，使樂曲缺少「結束」的感覺，似乎還要繼續開展第三段唱詞。林連標的詮釋在第二段唱詞（第 6-10 句）較林清長的演唱低了二度，但林連標演唱的最末句旋律模式（見譜 3）等同林清長的演唱，只是二度音程距離的差別，推測應該是因為清唱，無皮戲絃拉奏以做為唱腔音準的參照所形成的情況。再參照林清長和林連標兩兄弟多次參與合興的展演活動中，演唱六個【雲飛】版本中有五次建構在「羽」調式的基礎上。以「羽調式」詮釋【雲飛】，從兩兄弟的唱腔學習脈絡來看，似乎繼承父親林明達的演唱風格，間接地也突顯竹興與其他戲團於調式方面的運用，有著不同的演唱詮釋。

<sup>42</sup> 鄭西村，《崑曲音樂與填詞》（臺北：學海，2000），437。

譜 1 最後一句唱詞的旋律（以張叫第 50-55 小節為例）

此，一到西阿方囉來到阿此。下。

譜 2 林清長的最後一句唱詞的旋律（第 58-65 小節為例）

伊阿一見說因阿來阿因依。阿下下阿。

譜 3 林連標的最後一句唱詞的旋律（第 50-56 小節為例）

場，阿踏此幾步阿來到阿穴阿場。阿下。

然而，11 位演師、樂師的詮釋皆是商調式，呈現出調式的穩定性，是無庸置疑的，更可推測，歷經 60 年的傳演，不同時空下，曲牌【雲飛】於調式方面，仍舊代代延續著。

### （三）拍法：首句為非固定拍法，以及聲詞拖腔的拍法改變。

「首句四字」的一致性（表 2），其中 12 個人的演唱於首句使用「非固定拍法」，再以聲詞「下」拖腔進入固定拍法。然而，首句的「非固定拍法」運用，也呈現出彈性空間，（見文後譜 4）。首句演唱四拍的有 8 個人，依序為張叫、張春天、張天寶、張博國、林清長、張歲、許福助、陳政宏，演唱三拍的有林洪亮和張新國，演唱五拍的有許福能和林連標。張德成演唱的首句則以「固定拍法」演唱，以完整戲齣的展演脈絡來看，比較前後唱腔的搭配運用，方可解釋張德成的演唱為何以「固定拍法」開啟演唱。如：《師馬都·孫文儀遇馬都》孫文儀於中秋佳節至開封府包府中相拜，速速起身前往時，一邊操演行走般動作，一邊搭配唱腔【雲飛】「勒馬揚鞭」，途中巧遇馬都急忙趕去找包老爺

平反冤屈，馬都也演唱【雲飛】「忙步如箭」於「孫文儀遇馬都」一幕中，文儀一登場，以首句非固定拍法演唱第一隻【雲飛】，馬都則以固定拍法接續第二隻【雲飛】的演唱；往往在連續多【雲飛】演唱的情況下，第一隻【雲飛】維持以非固定拍法開始，其餘多半以固定拍法接續。

「加聲詞」唱法普遍存在於地方戲以及民歌類歌曲，<sup>43</sup>如：音樂學家許常惠於《台灣福佬系民歌》專書中的民歌譜例，27 首歌譜例中使用加聲詞唱法的有 14 首。<sup>44</sup>歌子戲專家張炫文於專書《台灣歌仔戲音樂》中的唱腔譜例，不論是七字仔調、都馬調等，每一首唱腔或多或少地使用「加聲詞唱法」。聲詞係只有聲音而無實際意義的語詞，又可稱為襯詞。13 個【雲飛】之演唱用到的聲詞有：下、阿、喔、依、又，其中以「下」的使用最頻繁。<sup>45</sup>聲詞的運用，是每一個皮影戲曲牌的共通點，利用聲詞「拖腔」更是主要特色之一，<sup>46</sup>聲詞拖腔被運用於「句末」的情況，更突顯拍法上的獨特處，拍法從每小節二拍過渡到每小節三拍，以聲詞經過一小節三拍的拖腔，再回到每小節二拍的拍法結構上。

「聲詞拖腔」主要出現於【雲飛】的「過門之後」與「句末」，從本文探究 13 個演唱來看，「聲詞拖腔的拍法變化」出現於第一次過門之後（如譜 5）的有張叫、張春天、許福能、林淇亮、林清長、張歲、許福助、陳政宏、張新國 9 人，出現在第二次過門之後（如譜 6）的有張春天、張天寶、張博國、許福能、林淇亮、林清長、張歲、許福助、陳政宏、張新國、林連標 11 個人，由此更看出，出現於第二次過門之後的情況，更甚於出現在第一次過門之後。

<sup>43</sup> 呂錘寬，《北管細曲集成》（臺北：傳統藝術中心籌備處，1999），160。

<sup>44</sup> 許常惠，《台灣福佬系民歌》（臺北：百科文化，1982），19-75。

<sup>45</sup> 張炫文，《台灣歌仔戲音樂》（臺北：百科文化，1982），34-66。

<sup>46</sup> 呂錘寬，《台灣傳統音樂概論—歌樂篇》（臺北：五南，2005），300。李婉淳，〈臺灣皮影戲音樂研究〉，233。

譜 5 聲詞拖腔於第一次過門後（張叫第 4-10 小節）<sup>47</sup>

4  
下來一到

譜 6 聲詞拖腔於第二次過門後（陳政宏第 30-39 小節）

30  
阿速阿速阿行去

聲詞拖腔的拍法變化出現於「句末」的情況（如譜 7），更是普遍地出現在 13 人的演唱中，有張樽國演唱第 2、8 句唱詞句末，張春天演唱第 2、4、6、最後一句唱詞句末，張叫演唱第 2、8、最後一句唱詞句末，許福能演唱第 2、4、最後一句唱詞句末，張天寶、林淇亮與許福助演唱皆出現在第 2、6、最後一句唱詞句末，林清長、張歲和張新國演唱第 2、7、最後一句唱詞句末，張德成、陳政宏和林連標演唱第 2 句和最後一句唱詞句末，由以上論述可知，「聲詞拖腔的拍法變化」普遍地出現於唱詞「句末」，「最後一句」唱詞句末的拍法變化，更是高頻率地被運用在 12 位演師、樂師的演唱中（如譜 8）。

譜 7 聲詞拖腔於句末（張新國第 47-53 小節）

47  
沒到西方不阿回阿國，下阿祈求吾主

<sup>47</sup> 本文譜例中，較小音符為器樂過門曲調，較大音符為唱腔曲調；上方、較小的新細明體字體為聲詞，下方、較大的標楷體字體為主要唱詞。

譜 8 聲詞拖腔於最後一句（張歲第 54-62 小節）

54  
走， 阿 三步 走 來阿 來阿 行。 阿 下阿 阿

傳統戲曲音樂的範疇裡，唱腔和過門曲調的變異性，普遍地存在不同的演唱者中，同一演唱者在同一樂曲、相同片段中，也常常演唱出不盡相同的曲調，展現出即興下的變異性。如：第一次過門後的聲詞拖腔（見譜 9），以二、三拍拍法交錯的有 10 人，10 位的演唱中與許福能演唱完全相同的還有張春天、張歲、許福助、陳政宏、張新國；譜 9 中，儘管張叫、許福能與林清長三人的演唱不完全相同，但也算是「大同小異」，音的排列組合皆同為「re-fa-sol-la-sol-fa-re-fa」，不同的是節奏型的變化。又如譜 10 張天寶的演唱，其音的排列組合也是不變，維持「re-fa-sol-la-sol-fa-re-fa」，但因節奏型的改變，而形成二拍的拍法，以取代三拍夾雜其中的拍法變化；張博國的演唱也是大同小異的類似旋律拖腔，差異性較多的應算是張德成的演唱，音的排列組合「la-sol-mi-sol-la-sol」、節奏型，都與其他人的演唱差異甚大。

譜 9 張春天、許福能、林清長的  
拖腔旋律

譜 10 張天寶、張博國、林清長的  
拖腔旋律

張叫  
許福能  
林清長  
下  
下  
下

張天寶  
張博國  
張德成  
下  
下  
下

然而，由「re-fa-sol-la-sol-fa-re-fa」組成的曲調音型，普遍地出現在 13 人的演唱中，尤其聲詞拖腔拍法變化的曲調音型，這也直接營造出【雲飛】曲調的統一性。

#### (四) 音程：首句曲調為四度音程所構成

13 人的詮釋呈現「首句 4 字」的規律性（表 4），在首句曲調的組成結構上，除了張德成的演唱之外，也同樣地呈現出「音程」的規律性。首句唱詞對應的曲調音高，由兩個四度—「la、re、sol」的音程堆疊組成，第一、二字相距完全四度（la、re），第二、三字同音，第三字、聲詞「下」拖腔再相距完全四度（re、sol），構成四度相疊的音程結構（如文後譜 4）。首句曲調在兩個四度音程的結構下，運用其他鄰近音高（si、do、mi）填充其中，豐富首句的曲調性。

#### (五) 曲調：升高半音的第四級音

【雲飛】建構在「五聲音階」的基礎上，有七個人運用「升高半音的第四級音」為裝飾性曲調。「升高半音的第四級音」（#fa）有兩方面運用，一為出現在第二次過門後的唱腔，另一為出現在第二次過門後的聲詞拖腔。12 個出現兩次過門的演唱中，運用「#fa（#4）」於第二次過門有 11 個版本（如譜 11），類似情況出現在張叫、張春天、張天寶、張博國、林淇亮、許福能、林清長、張歲、許福助、張新國、林連標的演唱中。「#fa（#4）」被運用於第二次過門後的唱腔、以聲詞拖腔（如譜 12），有張春天、林淇亮、許福能、張歲、張新國、林連標 6 人。

譜 11 第四級音升高於第 2 次過門中（張博國第 33-41 小節）

Musical score for Specter 11, showing a melody with lyrics "遙 遠， 下". The score is written on a single staff with a treble clef. The melody starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. There is a half note rest, then a quarter note D5 (the raised fourth degree), followed by quarter notes C5, B4, and A4. The melody ends with a quarter note G4. The lyrics "遙 遠， 下" are written below the notes. The raised fourth degree note (D5) is marked with a sharp sign (#).

譜 12 第四級音升高於第 2 次過門後的聲詞拖腔（林連標第 25-32 小節）

Musical score for Specter 12, showing a melody with lyrics "秀 阿 麗，". The score is written on a single staff with a treble clef. The melody starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. There is a half note rest, then a quarter note D5 (the raised fourth degree), followed by quarter notes C5, B4, and A4. The melody ends with a quarter note G4. The lyrics "秀 阿 麗，" are written below the notes. The raised fourth degree note (D5) is marked with a sharp sign (#).

## (六) 唱腔與過門的關係

承接唱詞句法的規則性(表4), 唱腔與過門的關係也呈現一致性, 如表6所示。

表6【雲飛】: 唱詞與過門的關係

演唱者	唱詞與過門的關係			
張叫	1+	過門+2+3+4+5+	過門+6+7+7+8+9+9+	譜
張春天	1+	過門+2+3+4+5+	過門+6+6+7+6+8+	譜
張天寶	1+	過門+2+3+3+4+	過門+5+5+5+6+7+7+	譜
張德成	1+	過門+2+3+4+4		
張博國	1+	過門+2+3+4+5+	過門+6+7+8+9+9+	譜
林淇亮	1+	過門+2+3+4+	過門+5+5+6+7+7+	譜
許福能	1+	過門+2+3+2+2+	過門+2+2+4+5+5+	譜
林清長	1+	過門+2+3+4+5+	過門+6+6+7+8+8+	譜
張歲	1+	過門+2+3+4+5+	過門+6+6+7+8+8+	譜
許福助	1+	過門+2+3+4+5+	過門+5+5+6+7+8+	譜
陳政宏	1+	鼓介+2+3+4+5+	鼓介+6+6+7+8+8	
張新國	1+	過門+2+3+4+5+	過門+6+6+7+8+8+	譜
林連標	1+	過門+2+3+4+5+	過門+6+6+7+8+8+	譜

「唱詞句法」的分析中, 第二次過門將唱詞分為前後兩個部分,<sup>48</sup>再加上第一次過門, 則把第一部分的唱詞句法又區分首句、第2-5句兩個部分, 使「唱腔與過門的關係」因過門的銜接, 共區隔為三個部分, 唱腔結束後、再接續過場譜, 如下:

首句+過門/鼓介1+第2~5句+過門/鼓介2+第6~N句+(譜)

兩次皮戲絃拉奏的過門, 各人長短不一, 二至七小節不等, 其拉奏曲調也

<sup>48</sup> 表4中, 陳政宏版本雖為實際演出, 但因演出時沒有皮戲絃的拉奏, 故過門的部分僅以節奏性樂器負責, 其兩次鼓介部分等同過門, 以下以過門稱之, 涵蓋陳政宏版本的鼓介部分。

皆不相同，如：張叫演唱的第一次過門有三小節、五拍（譜 13），林清長演唱的第一次過門有七小節、十三拍（譜 14）。

譜 13 張叫：第 2-8 小節



譜 14 林清長：第 2-12 小節



### （七）【雲飛】後的過場譜：由「第 1、2、6 級音」組成的【雲飛譜】

樂師張姜與林連標不約而同說：「一條曲、一首譜」，說明每首唱曲應有其固定接續的過場譜，以填充無唱曲之科介場面；然而，實際展演中，【雲飛】用於「行走」般的場面，也應當遵循這樣的規則。13 人演唱的過場譜拉奏來自張水清、<sup>49</sup>張姜、謝強受、張新國、吳文首、林清長、張英嬌（見表 1），唱腔結束後，沒有接續過場譜的是張德成和陳政宏的演唱，陳政宏的演唱因其展演中只有節奏類樂器，無樂師拉奏皮戲絃，故缺少過場譜的接續。張德成的演唱中，於唱曲演唱完畢後無過場譜的拉奏，猜測應為實際演出場面使然，無科介動作而直接以唸白接續，致使省略過場譜的拉奏。

儘管七位樂師拉奏的過場譜長短不一，曲調卻依循在一定的模式架構中。搭配戲偶的科介場面，憑藉個人的演奏技藝，樂師在「第 1、2、6 級音」四個主要音的框架下，或長或短、或高或低地演奏不盡相同的過場譜（如譜 15、

<sup>49</sup> 張能傑，〈論民族藝師張德成新編皮影戲〉，48。

譜 16)，而樂師們不約而同將【雲飛】後的過場譜，稱之為【雲飛譜】或譜，<sup>50</sup> 本文以樂師們所稱的【雲飛譜】視為承接於【雲飛】之後的過場譜名稱。

譜 15【雲飛譜】（張叫版本第 55-65 小節為例）



譜 16【雲飛譜】（林淇亮版本第 64-75 小節為例）



## 伍、結 論

本文透過 13 個【雲飛】演唱錄音，剖析其唱詞及音樂內容，了解到前後相差 60 餘年的演唱版本，諸多面向呈現極高程度的穩定性，包括：唱詞句法、音階、調式、拍法、音程、唱腔與過門、過場樂的關係。經由音樂本體的分析，證實不同人、時、地條件的加總，【雲飛】的音樂演唱維持著單一面貌。

；另一方面，從「戲團」角度來看技藝的傳承脈絡，其傳承方式有「家族制」與「師徒制」，大部分戲團沿用「家族制」的傳承方式。再進一步探究，前後場成員編制在「主演有意識」及「現實環境」的驅使下，呈現兩種壁壘分明的狀況。前場樂師以「直系血親」的關係傳承戲團志業，希望能在「有意識」的主觀要求下，有效地延綿家族事業，無疑是「家族制」技藝傳承的實踐。在「家族制」的傳承裡，後場樂師也求諸於「旁系血親」或「同姓宗親」的協助，累積「聞聽」與「觀察」的經驗，操偶、唱腔等技藝就在潛移默化下代代傳承。

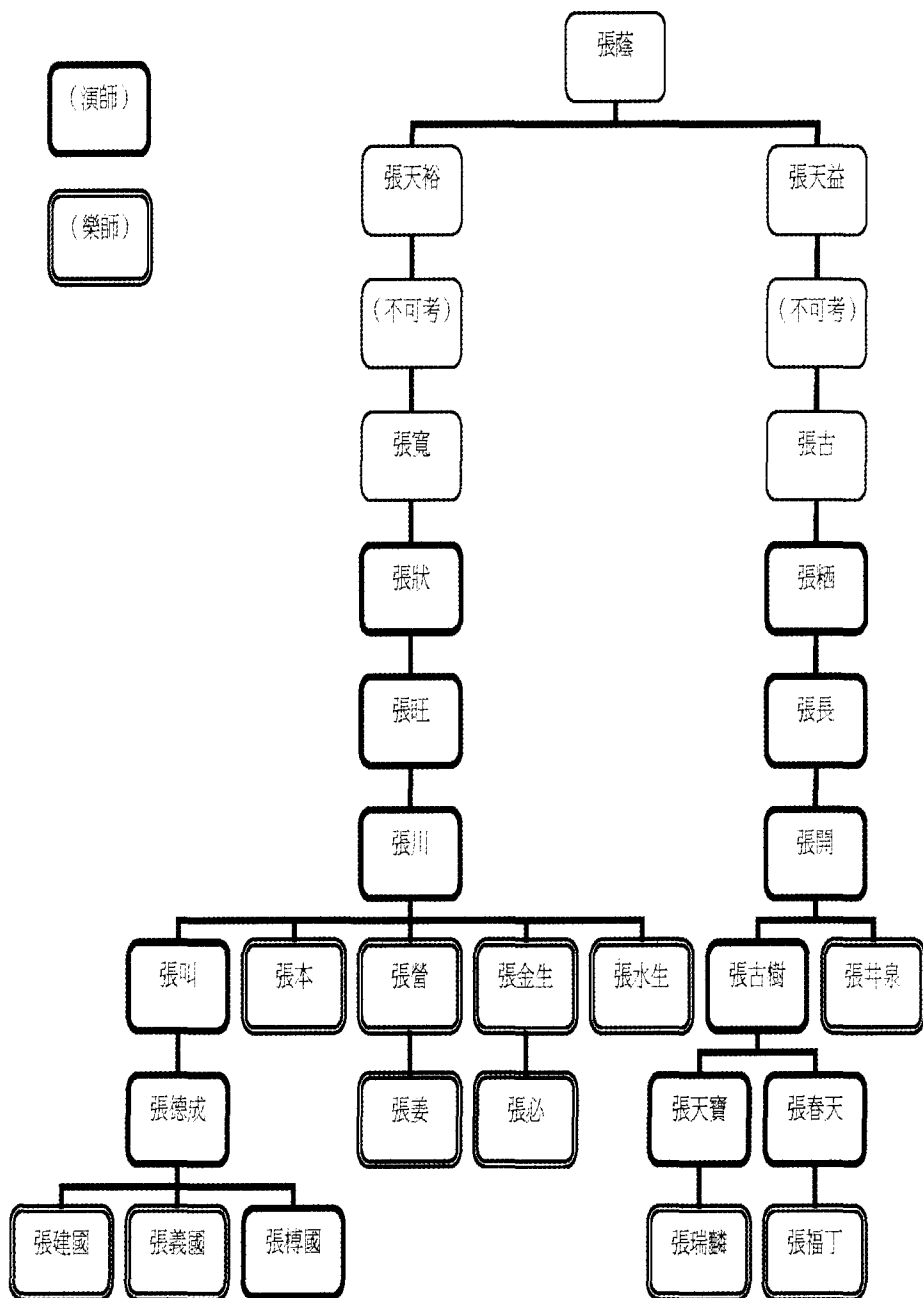
儘管主演盼望家族事業能夠長長久久，但終究不敵「現實」的衝擊，復興閣的「師徒制」傳承，也是反應家族成員人才不足的最佳寫照。張命首膝下無

<sup>50</sup> 樂師以「譜」泛指襯托徒有科介無唱腔之場面所拉奏的器樂曲，而於「譜」前加諸曲牌名，用以區隔承接不同曲牌之後的過場譜。

子，最後只好將棒子交給女婿許福能，許福能也在膝下無子、女婿無心接掌事業的情況下，將復興閣的命脈交給自己的徒弟，也是自己胞弟的許福助，許福能與許福助兩兄弟雖是同一家族成員，但是透過教導、傳授的過程來傳承技藝，是有別於家族制的「師徒制」傳承。復興閣的後場編制，則是奠基在「同姓宗親」與「異姓樂師」的陣容之下，早在張命首培育徒弟時，許家班就沒有培養出絃手，才使得復興閣的絃手一直都是由「異性」樂師擔任。從復興閣、合興、福德等戲團後場絃手的培育情況，了解到絃手是後場面臨現況衝擊最大的成員。本文分析的 13 位演師、樂師演唱，其皮戲絃的拉奏僅來自七個樂師，絃手的四處借調也使得戲團不得不求助於「異姓樂師」的協助，或省略絃手拉奏，或以錄音帶播放事先錄製、皮戲絃獨奏的唱腔曲調。

歷經 60 餘年的傳唱，曲牌【雲飛】所呈現出的穩定性，更加證實「堅持傳統」的想法深植於演師們的心中。後場樂師「人手借調走串」的現象，是在「現實狀況」下所做的應變方法，非但使人手不足的戲團得以維持，無疑也為「唱腔的穩定性」做最佳的詮釋。

表 2：東華與合興皮影戲團的血緣表





譜 4 唱腔之首句旋律

張叫  
張春天  
張天寶  
張德成  
張禱國  
林洪亮  
許福能  
林清長  
張歲  
許福助  
陳政宏  
張新國  
林連棟

忙 步 行 起 下  
忙 步 行 起 下  
騰 雲 行 起 下  
騰 雲 行 起 下  
騰 雲 回 阿 起 下 下  
騰 雲 行 起 下 下  
騰 雲 行 起 下 下  
騰 雲 行 起 下 下  
騰 雲 行 起 下 下  
騰 雲 行 起 下 下  
騰 雲 行 起 下 下  
騰 雲 行 起 下 下

騰 阿 雲 阿 降 阿 落

忙 步 行 起 下 下

## 參考資料

### 一、有聲資料

演唱者	錄製時間	錄製地點	演出劇目	出處
張 叫	1943/03/29	台南放送局	西遊記·黃風領首頭	《聽見殖民地-黑澤隆朝與戰時臺灣音樂調查(1943)》，已出版。
張春天	1985/09/26	高雄縣大社鄉	西遊記	皮影戲潮調音樂及劇本保存案，錄音資料典藏於傳統藝術中心。
張天寶	1986/02/09	高雄縣	趙公明下山	高雄縣文化局錄製，錄音資料典藏於皮影戲館。
張德成	1992/05/22	高雄縣皮影戲館	太子收妖	教育部傳習計畫，高雄縣文化局錄製，錄音資料典藏於皮影戲館。
張博國	1993/06/02	高雄縣皮影戲館	西遊記·火焰山	教育部傳習計畫，高雄縣文化局錄製，錄音資料典藏於皮影戲館。
林淇亮	1998/12	高雄縣皮影戲館	孫臍被困誅仙陣	林淇亮「福德皮影戲團」技藝保存計畫，錄音資料典藏於傳統藝術中心。
許福能	1999/02	高雄縣皮影戲館	李哪吒出世	皮影戲「復興閣」許福能技藝保存案，錄音資料典藏於傳統藝術中心。
林清長	2000/05/06	高雄縣大社鄉	石獅記	皮影戲「潮調」劇本及音樂整理保存計畫，錄音資料典藏於傳統藝術中心。
張 歲	2000/10	高雄縣皮影戲館	五虎平西	永興樂張歲皮影戲技藝保存計畫。
許福助	2004/01/29	屏東縣竹田鄉	李哪吒鬧東海	李婉淳採錄
陳政宏	2008/05/11	高雄縣皮影戲館	風神哪吒傳	李婉淳採錄
張新國	2008/08/10	高雄縣鳳山市	西遊記·火焰山	李婉淳採錄
林連標	2009/03/15	高雄縣大樹鄉	李九五觀山花	李婉淳採錄
永興樂	2009/01/28	高雄市衛武營	半屏山傳奇	李婉淳採錄

## 二、訪談資料

- 林連標。〈皮影戲唱曲的使用〉。李婉淳 採訪（高雄縣，2009年2月12日）。  
\_\_\_\_\_。〈皮影戲唱曲的使用〉。李婉淳 採訪（高雄縣，2009年4月17日）。  
\_\_\_\_\_。〈學習經過、演出歷程〉。李婉淳 採訪（高雄縣，2009年8月5日）。  
張姜。〈過場樂的使用、展演經驗〉。李婉淳 採訪（高雄縣，2009年4月17日）。  
\_\_\_\_\_。〈過場樂的使用〉。李婉淳 採訪（高雄縣，2009年5月29日）。  
\_\_\_\_\_。〈過場樂的使用〉。李婉淳 採訪（高雄縣，2009年5月30日）。  
\_\_\_\_\_。〈過場樂的使用〉。李婉淳 採訪（高雄縣，2009年7月31日）。  
張歲。〈《割股》的曲牌使用〉。李婉淳 採訪（高雄縣，2009年2月11日）。  
\_\_\_\_\_。〈曲牌名稱〉。李婉淳 採訪（高雄縣，2009年3月14日）。  
\_\_\_\_\_。〈演出歷程〉。李婉淳 採訪（高雄縣，2009年4月15日）。  
許福助。〈《高良德》曲牌之運用〉。李婉淳 採訪（高雄縣，2008年2月12日）。  
張新國。〈曲牌名稱、過場樂、記譜法〉。李婉淳 採訪（高雄縣，2008年9月21日）。  
\_\_\_\_\_。〈學習經過、演出歷程、過場譜、唱曲〉。李婉淳 採訪（高雄縣，2009年8月7日）。

## 三、文字資料

- 石光生。《皮影戲：張德成藝師》。臺北：教育部出版，1995。  
\_\_\_\_\_。《蔡龍溪皮影戲文物圖錄研究》。岡山：高雄縣文化中心出版，2000。  
\_\_\_\_\_。〈論張德成皮影戲「內臺演戲記錄」（1952-1967）反映的台灣內臺戲劇場文化〉。《民俗曲藝》No.146(2004)：157-217。  
\_\_\_\_\_。《永興樂皮影戲團發展紀要》。宜蘭：傳藝中心出版，2005。  
邱一峰。《臺灣皮影戲》。臺中：晨星出版，2003。  
邱坤良。〈台灣的皮影戲〉。《民俗曲藝》。No.3(1981)：1-15。  
\_\_\_\_\_。《現代社會的民俗曲藝》，臺北：遠流出版，1983。  
李婉淳。〈臺灣皮影戲音樂研究〉。國立臺灣師範大學碩士論文，2004。  
呂錘寬。《台灣傳統音樂概論—歌樂篇》，臺北：五南出版，2005。  
\_\_\_\_\_。《北管細曲集成》，臺北：傳統藝術中心籌備處出版，1999。

林永昌、石光生。《合興皮影戲團發展紀要暨圖錄研究》。高雄縣：高雄縣文化局，2007。

林保堯。《皮影戲—張德成藝師家傳劇本集 第一冊》，臺北：教育部出版，1996。

金清海。《皮影藝人—張春天生命史》，岡山：高雄縣文化中心出版，2000。

柯秀蓮。〈臺灣皮影戲的技藝與源流〉，中國文化大學碩士論文，1976。

施德玉。〈曲牌組合形式之探討〉。《藝術學報》。No.79 (2006)：1-28。

高雄縣文獻委員會編。《高雄縣志稿—藝文志》，高雄：高雄縣政府出版，1960。

許常惠。《台灣福佬系民歌》，臺北：百科文化，1982。

許福能抄。《高良德》。(抄本典藏於高雄縣皮影戲館、國立傳統藝術中心)

陳憶蘇、盧彥光。《高雄縣皮影戲五大戲團研究報告》，高雄：高雄縣文化局出版，1999。

郭端鎮。《影偶之美：高雄縣皮影戲館典藏目錄 I》，高雄：高雄縣政府出版，2003。

張炫文。《台灣歌仔戲音樂》，臺北：百科文化出版，1982。

張能傑。〈論民族藝師張德成新編皮影戲〉。國立臺北大學碩士論文，2008。

鄭西村。《崑曲音樂與填詞》。臺北：學海出版，2000。