

國立臺灣師範大學民族音樂研究所

研究與保存組

碩士論文

臺灣北管亂彈戲提弦伴奏研究

—從謝顯魁所奏【二凡】曲腔看「托」的伴奏意涵

指導教授： 許瑞坤 教授

指導教授： 鄭榮興 教授

研究生： 劉佳佳

中華民國九十六年元月

國立臺灣師範大學民族音樂研究所

研究與保存組碩士論文

臺灣北管亂彈戲提弦伴奏研究—
從謝顯魁所奏【二凡】曲腔看「托」的伴奏意涵

經考試合格特此證明

學位考試委員會召集人：李毅魁

指導教授：許瑞坤


指導教授：鄭榮興

口試委員：李毅魁

研究生：劉佳佳

中華民國九十六年一月

臺灣北管亂彈戲提弦伴奏研究— 從謝顯魁所奏【二凡】曲腔看「托」的伴奏意涵



劉佳佳

摘要

本篇論文，是一篇以臺灣北管亂彈戲曲腔【二凡】為例、謝顯魁先生為取樣對象，逕由「如何托」、「托得通」、「托得好」漸呈性的三個面向，分別探討「伴奏」這個音樂行為，所相對賦予琴師、前場藝師、後場樂師，以至於聽（觀）眾，相對不同的「伴奏」意義。

首先，我們將「托」視為在一個典型框架的結構下，所形成具有相對一致性的音樂伴奏行為；試圖從謝顯魁先生師承脈絡下的四十七個抄本書寫示例，對【二凡】曲腔曲文暨曲調框架的可然結構進行歸納，循線推想琴師「如何托」的操琴理路。再者，進一步對謝顯魁先生操琴的實錄聲響，進行分析；並從揮、揉、拈、墊、滑、虛、虛等複雜瑣碎的活奏技法，歸結得見琴師「托得通」的行弦規律。最後，對於伴奏現場中，操琴者、司鼓者、唱曲者、聽眾等不同立點，及其容又有別的互動關係，進行「伴奏」意涵的觀察分析。並從觀察中舉見，伴奏行為本身，即是一種以「音」達「意」為本性的對話傳譯，琴師能不能即席地掌握「字」韻、穩定「腔」格，在曲腔的可然結構下，藉由對聲音的或然選擇，將觀感訴諸於人，又實現自身心理定勢中，對聲音期待所依托的概然意向，這也就相對突顯琴師是不是「托得好」的伴曲功力。

關鍵字：北管、亂彈戲、二凡、謝顯魁、提弦、戲曲伴奏

謝誌



佳佳攝於 2005.03.11

我一直在思考：我聽到的音樂是什麼？
有趣的是，似乎所謂的音樂學家，也都在分析討論著自己所聽到的音樂和聲音
於是，我好奇
過去的聲音，到底都被誰聽到了？
這些聽過我所沒聽過的耳朵中，又覺得什麼是聲音？什麼是音樂？

這是一本充滿回憶的書。清楚地知道，人們將從這本書初識佳佳的想法，而佳佳也正藉由這本書，初試啼聲地運用文字學著說話和表達。

一落落的文字，何以引徵在此，不引在他處？層層堆疊的思考理路，為什麼是這樣，而不是那樣？段段相連，其間又是預示著怎樣的層次邏輯？節節相扣，其中又欲呈顯出怎樣的判斷推理？總之，這本論文終歸讓自己明白，這些寫書的人，都是怎麼在“告訴”人們，他們在想的是怎麼一回事？

三年半間，遇見很多人，學到很多事。其中，最有幸的！就是可以與學界的前輩先進，一起參與中華民國（臺灣）民族音樂學會的會務執行。在參與中，印象深刻的是王櫻芬、顏綠芬老師對學術格調把關的堅持與自許；趙琴、簡上仁老師對國際參與的躬體力行；黃玲玉、林清財老師貫徹田調工作的耐心與毅力；高雅俐、徐亞湘老師於待人接物上，所把握取予之間的合宜分際。也欽仰著陳裕剛、張炫文、錢善華老師恭謙豁達的學術修養和氣度；林珀姬、溫秋菊、游素鳳老師慷慨、寬容的真性情；以及曾永義老師、沈冬老師、施德玉老師、徐麗紗老師、蔡宗德老師、廖瓊枝老師，對學會戮力親為的付出和努力。

其中，鄭榮興老師（指導教授，第五屆理事長）廣納各種想法，對學術始終抱持「容允各種可能性」的正向期許，對佳佳的學術認識、學術參與，產生了彌足珍貴的引領意義。許瑞坤老師（指導教授，第六屆理事長）面對事情、面對人，總先耐心仔細地聆聽，再對事情前後邏輯反覆進行提問、論證，使論文的論述與思考得以清晰與周延的學術態度，更對本篇論文的完整性、一致性，有著重要、直接而且關鍵的影響與提醒。李殿魁老師（口試委員召集人）豐厚的學問涵養，及對文獻解讀的高度學術鑑賞力，亦拓增了佳佳學術視野的能見度，並給予本文諸多中肯且具體的指點與建議。

感念在心的，還有范大哥（揚坤）對佳佳的照顧提攜，王慶芳藝師、劉玉鶯藝師、邱火榮藝師在論文寫作過程中的細心講解與範唱說明，以及君瑜、甄羚、靜宜、春梅、盈恩、韻秋、天嘉、瑞銘在研究所求學生涯的陪伴共勉，瑞瑩（臺師大民音所）、琳媛

(國樂學會)、世玲(臺師大藝術學院)、黃如君小姐(榮興客家採茶劇團)、杜逸隆先生(慶美園文教基金會)行政上的協助，和學姐曉英、秀婷、佳儀、美如、嘉穗、怡如、怡君對佳佳的包容和提醒。

畢業在即，感謝我的爸爸、媽媽、哥哥佳豪、姐姐佳怡、狗狗 coming，和親愛的謝顯魁老師、邱菊蘭師母。因為有你們在，佳佳才有持續更好的可能；因為有你們在，佳佳才有持續下去的勇氣和動力。

在此，致上誠摯的謝意，給親愛的你。

願，你的溫暖也讓佳佳成爲一個溫暖的人～！



目次

謝誌	i
目次	v
譜次	viii
表次	ix
圖次	x
凡例	xi
緒論	1
第一節 研究動機及研究目的	1
第二節 研究限制暨研究方法	4
一、研究限制	4
(一)「歷時性」面向	5
(二)「共時性」面向	8
1. 立約於人際	8
2. 採信於人言	10
3. 取決於人爲	11
(三) 小結	14
二、研究方法	14
(一) 從「田調訪談」談「記錄原則」	15
(二) 從「田調錄音」談「採譜策略」	20
1. 採譜的必要	21
2. 採譜的策略	23
(三) 小結	26
第三節 研究範圍暨研究對象	27
一、研究範圍－臺灣北管亂彈戲曲腔【二凡】	27
(一) 文獻中所見「臺灣北管亂彈戲」	28
1. 臺灣北管	33
2. 臺灣亂彈	33
3. 臺灣北管、臺灣亂彈	34
4. 小結：北管？亂彈？	35
(二) 曲冊中所見【二凡】	36
1. 通霄南和·和樂軒曲冊，曾文桂藏	39
2. 苗栗頭份·達韶軒曲冊，羅時星藏	39
3. 苗栗頭屋·溢洋軒曲冊，胡煥祥藏	40

4. 小結：二凡？流水？	40
二、研究對象－謝顯魁（取樣對象－採樣對象）	42
（一）由譜系觀察推想差序格局	42
（二）由戲路安排觀察人員調派	45
第四節 研究回溯暨研究價值	48
一、研究回溯	48
（一）以「北管／亂彈」為題之文獻資料	48
1. 學位論文	48
2. 期刊專文	53
3. 圖書專著	62
4. 計畫報告	64
（二）以「戲曲伴奏」為題之文獻資料	67
1. 學位論文	67
2. 期刊專文	69
3. 圖書專著	72
4. 計畫報告	72
（三）以「謝顯魁」為對象之文獻資料	73
二、研究價值	74
第五節 整體構想暨章節安排	75
第六節 調查材料的來源清冊	75
第一章 如何「托」：曲文結構暨曲調框架	80
第一節 北管亂彈曲腔【二凡】之曲文結構	84
一、字法：曲辭聲韻結構	108
（一）字音	110
1. 「聲」的分析	112
2. 「韻」的分析	116
3. 「音」的分析	122
（二）字調	125
二、句法：曲辭文理規律	128
（一）循其文氣關係判斷「句讀」分句	129
（二）順其文理脈絡釐清「句構」可能	131
（三）為使文義邕達觀察「加襯」處理	135
三、章法：曲文句幅樣態	137
（一）「七字句」（第三分句為三個字）為句式變化基型的句幅樣態	138
（二）「十字句」（第三分句為四個字）為句式變化基型的句幅樣態	139
（三）小結	140
第二節 北管亂彈曲腔【二凡】之曲調框架	141

一、隨心行腔的「安腔」慣例	141
(一) 正調：粗口／細口	144
(二) 反調	148
二、應口成辭的「擺腔」通則	153
第三節 小結	157
第二章 「托」得通：品弦規範暨行弦規律	159
第一節 品弦規範	161
一、從定音、定調來看“以路就曲”的「定弦」選擇	162
二、從音形、音勢來看“以曲就路”的「線路」適應	167
第二節 行弦規律	172
一、「慣用技法」的共時性觀察	181
(一) 揮	181
(二) 揉	186
(三) 拈	190
(四) 墊	192
(五) 滑	193
(六) 虛	194
(七) 兜	195
二、「活奏模式」的歷時性觀照	197
(一) 介頭—曲頭	197
(二) 落曲—過門	201
(三) 畢曲—煞介	211
第三節 小結	212
第三章 「托」得好：唱奏合樂的美感實踐	214
第一節 「唱／奏」間相對獨立的線性思維	219
一、音與意：口到音隨、音與意合	221
二、合與和：亮弦合樂、讓板和腔	225
第二節 「唱／奏」間相互承載的合樂默契	228
一、唱：在「依腔」前提下掌握「字韻」	236
二、奏：在「依字」預想下穩定「腔格」	238
第三節 小結	242
結 論	244
參考書目	251
附 記	257
一、謝顯魁先生年表	257
二、謝顯魁先生照片	260



譜次

譜例 1：【二凡】（粗口）骨幹譜.....	145
譜例 2：【二凡】（細口）骨幹譜.....	146
譜例 3：【二凡】（反調）骨幹譜.....	149
譜例 4：【二凡】（粗口）字調譜.....	155
譜例 5：【二凡】（細口）字調譜.....	156
譜例 6-1：【一支香】骨幹譜.....	168
譜例 6-2：【一支香】線路譜（合乂）.....	169
譜例 6-3：【一支香】線路譜（土工）.....	169
譜例 7-1：20050311-s-CLIP0004 【二凡（細口）】（0'00 ~2'13）詮釋譜.....	176
譜例 7-2-1：20050311-s-CLIP0012 【二凡（粗口）】（1'36 ~2'23）詮釋譜.....	177
譜例 7-2-2：20050311-s-CLIP0012 【二凡（粗口）】（2'34 ~5'39）詮釋譜.....	178
譜例 7-3：20051028-n-CLIP0006 【二凡（細口）】（0'40 ~3'35）詮釋譜.....	179
譜例 7-4：20051120-s-CLIP0007 【二凡（細口）】（0'34 ~3'28）詮釋譜.....	180
譜例 7-1（1）：20050311-s-CLIP0004 【二凡（細口）】（mm. 6-27）跟腔譜.....	203
譜例 7-2-1(1)：20050311-s-CLIP0012 【二凡（粗口）】（mm.16-27）跟腔譜.....	204
譜例 7-2-2(1)：20050311-s-CLIP0012 【二凡（粗口）】（mm. 6-27）跟腔譜.....	204
譜例 7-3（1）：20051028-n-CLIP0006 【二凡（細口）】（mm. 6-27）跟腔譜.....	206
譜例 7-4（1）：20051120-s-CLIP0007 【二凡（細口）】（mm. 6-27）跟腔譜.....	207



表次

表 1：中古聲母與國語聲母的比較表	113
表 2：注音符號、國際音標、威妥瑪式拼音、通用拼音、漢語拼音對照一覽表	114
表 3：中古漢語、國語注音與北管官話的聲母比較表	115
表 4-1：中古漢語與國語韻母比較表 A（開口呼）	118
表 4-2：中古漢語與國語韻母比較表 B（合口呼）	119
表 5-1：中古漢語與北管官話韻母對照表 A（開口呼）	120
表 5-2：中古漢語與北管官話韻母對照表 B（合口呼）	121
表 6-1：「擲」指的比例表析	182
表 6-2：「揉」指的比例表析	187
表 6-3：「拈」指的比例表析	191
表 6-4：「墊」指的比例表析	192



圖次

圖 1：以謝顯魁先生爲中心（EGO）的四代家承譜系.....	43
圖 2：以陳慶松先生爲中心（EGO）的五代師承譜系.....	44
圖 3：通霄南和「和樂軒」抄本【二凡】曲冊圖樣.....	85-99
圖 4：苗栗頭份「達韶軒」抄本【二凡】曲冊圖樣.....	99-103
圖 5：苗栗頭屋「溢洋軒」抄本【二凡】曲冊圖樣.....	103-108
圖 6：苗栗頭份「達韶軒」羅丫朝傳抄，羅時星典藏【二凡】譜冊圖樣.....	143
圖 7：通霄南和「和樂軒」陳石發傳抄，曾文桂典藏【反二凡】譜冊圖樣.....	143
圖 8：苗栗頭份「達韶軒」羅丫朝傳抄，羅時星典藏【一串蓮】譜冊圖樣.....	165
圖 9：苗栗頭份「達韶軒」羅丫朝傳抄，羅時星典藏【貴子圖】譜冊圖樣.....	165



凡例

- 一、本文爲求醒目，年份、日期於正文部分以「○至九」書寫，若爲括號內之附註文字，則以阿拉伯數字「0至9」書寫。
- 二、以「do、re、mi、fa、sol、la、si」，作爲相對音高概念的唱名記法。
以「C、D、E、F、G、A、B」，作爲絕對音高概念的音名記法。
- 三、引號「 」及“ ”，表示強調。爲使引號內詞彙或概念，更顯著地與前後文作一區隔或對照，避免混淆。
- 四、括號（ ），表示補充。爲使特定的詞彙或概念，經由括號內的補注，更完整地呈現。
- 五、注腳、參考書目寫法及相關格式，悉按「國立臺灣師範大學音樂系暨民族音樂研究所論文寫作格式基本規範」編寫。





緒論

第一節 研究動機及研究目的

音樂，是人類傳播¹的一種藝術形式。音樂行為²，乃係指人對「音樂符號、音樂思維、音樂語言」等各層面間，所欲達到「音樂意義分享」的具體實踐。

本文定題「臺灣北管亂彈戲提弦伴奏研究—從謝顯魁所奏【二凡】曲腔看『托』的伴奏意涵」，即在討論「伴奏」作為一種音樂行為；樂師³何以藉由具象、有限的拉奏語法，將「此在」的注意力，投注於每個當下的把握解讀，藉以完成每一次的音樂發言？繼而，去探討「托」，這個普遍存在於戲曲後場⁴「我群」的術語行話，所欲詮

¹ 本文所指的「傳播」，是指以「符號、思維、語言」等各種內在層面、並括及層面間的意義分享行為”為具體內涵的傳播意義。趙雅麗〈符號版圖的迷思：影像化趨勢下語言的未來發展〉所述：「…符號是傳播的認識基礎，而傳播則是符號的意義來源。傳播的具體內涵包涵在『符號、思維、語言』等各種層面內、以及層面間意義分享的行為中。…」《新聞學研究》No.77（2003.10）：188。
<http://www.jour.nccu.edu.tw/Mcr/0077/06.html>，摘錄於 1 October 2005。

² 本文所指的「行為」，係採謝宏昌於《社會科學方法論》導讀中所言之「行為」(action)意義。按其所示：「…(韋伯)他強調『行為』(action)與『行動』(act)的分野，一件『行動』發生後，如果能夠在反省時被賦予瞭解式的意義，那麼它就變成一件『行為』。人類的歷史行動到頭來全會變成制度化(institutionalized)的行為，而社會科學的職志便是在瞭解這些制度行為之間的歷史關係。」韋伯，《社會科學方法論》(臺北市：時報文化，1991)，1-4。另外，哈伯馬斯(Jürgen Habermas)亦對「行為」(behavior)與「行動」(action)的區別概念，進行論述；與韋伯所論無悖(僅譯文相同)，亦與本文無涉。

³ 本文所言「樂師」，是指從事戲曲後揚伴奏的專業樂師。另，全文以「琴師」專指謝顯魁本人、「藝師」泛指前、後場表演人員；在文中首次出現作此說明，以供閱讀上的理解。

⁴ 後場，指戲曲伴奏樂隊。此用語，至少可溯自片岡巖於一九二一年所著《臺灣風俗誌》「第三集·第五章第十一節 後場」原文如下“後場とは舞臺の後方にありて役者の唱歌及劇合並に戰鬪等の際之を囃すものして、其樂器左の如し：絃仔(和絃、提弦、吊規) 月琴(月琴) 琵琶(琵琶) 鑼

釋的聲響細節，其間又維繫著怎樣細節聽覺的想像和期待？此即本文意欲闡達音樂表現張力的主軸思維。

我們知道，音樂作為一種「人的創造」及「人創造的」人文學科；凡涉及於人，述及人之所見、所為、所想、所望，都避免不了所謂「標準」的確立及產生。而這樣「人為」的普遍觀點及時尚趨向；當然，也相對受制於「人」往往把現時的自己，視為權衡一切事物的根本侷限。因此，在這樣的侷限之下，我們可以說，任何一種「人的創造」，都可視為是人的一種有限理解；而人確然又是在這樣的有限理解下，去追求「人創造的」無限可能。而本文，就是試圖對「創造」與「被創造」之間，所存在「人，具有無限創造可能」又「作品，係被創造的客觀有限」辨證思維，進行「人」、「作品」、「作品被創作」的三維音樂思考。

相驗於以上「人」（音樂實踐者／文化當事人）、「作品」（音樂作品／文化物）、「作品被創作」（音樂藝術／文化）三者間，所呈顯循環而又持續重構的「人為」觀點；本文即以臺灣北管亂彈戲之曲腔、琴師、曲藝三個面向，與其互應。希冀在作品「曲腔本體的可然結構」的「實在」前提下；繼而，對人在創作當下的選擇、判斷，提出「曲師技法的或然選擇」的「此在」依據；最後，再以「曲藝審美的概然意向」作為總結，試圖證明「音樂」作為一個以「人」為主體的文化存在，其所涉及人又施於人的「共

（ドブ） 鼓吹（喇叭） 笛仔（笛） 鈺（鏡鉢） 柏板（柏子木）等を用ひ、囃方は六人（絃仔二、鼓一、柏板一、鈺一、鑼一）とし、人形芝居には三人の樂手を用ふるのみ、然して其囃方の服裝は何れも垢染みたるものにして基た醜きものなり（音樂の部參照）（臺北市：臺灣日日新報社，1921），205。

在」現象。

簡言之，亦可將本文視為「曲腔—音樂作品（文化物）」、「琴師—音樂實踐者（文化當事人）」、「曲藝—音樂藝術（文化）」三者之間，所維繫「可然⁵／或然⁶／概然⁷」關係的透視與注意。由此，進一步實現筆者在「無限可能」的「有限理解」下，對音樂「形式價值／文化信念／藝術經驗」之間，共存、共生（共成）、共在的觀念表述。

綜合以上，本研究目的有三；並此，作為本文之定章依據：

第一章 如何「托」：曲文結構暨曲調框架—曲腔本體的可然結構

第二章 「托」得通：品弦規範暨行弦規律—琴師技法的或然選擇

第三章 「托」得好：唱奏合樂的美感實踐—曲藝審美的概然意向

⁵ 「可然」的說法，按：唐君毅（1909-1978）〈道德生活中之必然、實然與常然〉的說法：「……為與不為，初即只為可然、或然、假然之事。在人已有之任一事實上看，則任一事實皆為一實然，而知此實然之事之知識，皆對其事為定然；而其事之有，亦必有事實上之原因，為此原因所決定，而有一因果上之必然。」《生命存在與心靈境界》（臺北：臺灣學生書局，1977），663-676。

⁶ 「或然」的說法，按：唐君毅〈或然、假然、偶然、實然、定然、必然諸觀念之根原，及邏輯理性、知識理性與道德理性之合一，及當然與實然之合一〉的說法：「當思想活動之初幾，其所向未定，即可此，亦可彼，見思想之初幾次具相異相反之二可能，即涵邏輯理性之『或然』之概念。」《生命存在與心靈境界》（臺北：臺灣學生書局，1977），677。

⁷ 「概然」的說法，按：唐君毅〈因果關係中之可能、必然，與或然、概然，並總評東西思想之因果理論，以歸向中國思想中以乾坤陰陽言因果之義〉的說法：「概然之推斷，為對可能者之推斷，故為不決定。然此可能者，必有其範圍，在範圍外者，則為不可能。」《生命存在與心靈境界》（臺北：臺灣學生書局，1977），315。

第二節 研究限制暨研究方法

一、研究限制

人，是在自己創造的「歷史—文化理解」中，與之共在的。這不僅僅表述了高達美（Hans-Georg Gadamer, 1900-2002）《真理與方法》（Wahrheit und methode, 1960）中述及的「視界」（horizon）⁸ 觀點，此外，也對筆者正從事著一種囿限於自身此在理解，又受制文化規則的書寫行爲，暗下註解。

本文係以特定琴師謝顯魁先生爲研究對象，所進行的音樂「伴奏」行爲研究。這個以音樂爲範疇的「人爲」論題，既關涉於「人」，又不可置外於「爲」。因此，在一定程度以上，必然存在著對人之「所想、所言、所爲」等片段記憶的妥協，當然，也無從避免於一些屬於人之「自想、自言、自爲」等自由心證之片面判斷。然而，援用如此片段、片面的「人爲」材料，以致研究上相應呈顯應然面（客觀上的可能期待）與實然面（客觀上的詮釋不能）的取衡困難與無能爲力，就是筆者於研究限制中，所關注的問題。

爲能有效鋪述本研究所涉及的困難與限制，本段即借重在「史觀」、「人觀」兩個視點，希冀經由文獻的排比引介，說明本文於「歷時性」、「共時性」面向間，所存在

⁸ “Horizon” 一詞，按高達美（Gadamer, Hans-Georg, 1900-2002）《真理與方法—哲學詮釋學》（Wahrheit und methode : grundzuge einer philosophischen hermeneutic, 1960）作「視域」解，指「看視的區域，包括了從某個立足點出發，所能看到的一切」（洪漢鼎譯本，臺北：時報出版，1993），xxiii。高宣揚《解釋學簡論》，則譯作「視界」。筆者參照兩者說法，將其要義，作「視點的界域」以供理解。

古今皆然、中西亦然的研究限制，並藉此說明筆者於撰文之前，所呈現的思考；及提供讀者於閱讀上的必要提醒。

(一)「歷時性」面向

顧昔人之聲已去，誰得而聞之？即一堂相對，旋唱而聲旋息，欲追其已往之聲，而已不復在耳矣。（徐大椿《樂府傳聲序》⁹）

由上述所言「已去」、「已往」、「已不復」，即可得見徐大椿在〈樂府傳聲〉序言中，對「口法」的既存限制，進行以下至少兩層次的探討說明：

第一種層次的限制，指的是隨著世代、時代變遷挪移，而存在「顧昔人之聲已去，誰得而聞之？」之憾。我們可由近代學者沈冬〈先秦之「聲」—文學與圖像的觀察〉乙文，亦可得見如是之相關論述：

喜愛音樂的人對「聲音」總是特別敏銳的，然而研究中國古代音樂史的人所面對的，卻往往只是一片緘默，特別是處理「先秦」這個古老遙遠的時代。我們憑藉著充滿神話傳說的典籍文獻、飽含政治符碼的音樂論述，去探索現代人全然陌生的音樂表現方式。...即使若干地下出土樂器已見證了彼時音樂曾經真實的存在，可是對數千年後的我們而言，先秦的音樂，依舊是個「無聲之樂」的世界。¹⁰

⁹ 徐大椿，清初詞曲家。原名大業，字靈胎，號迴溪，江蘇吳江縣人。其作《樂府傳聲序》，成書於乾隆甲子秋八月（1744），按：吳同賓、李光《樂府傳聲譯注》：「但是前人那些早已遺失了的聲音，誰又能重新聽見呢？即使與演唱者同在一間屋子裡，可是一面演唱，一面聲音就隨著消逝，要想追回已經消失的聲音，也是不可能的。」（北京：中國戲劇出版社，1982），4。

¹⁰ 沈冬，〈先秦之「聲」—文學與圖像的觀察〉（臺北東吳大學城中校區國際會議廳：2005 國際民族

然而，這樣的限制，絕對不僅存在於古代聲樂、或古代音樂研究的論證之中。我們可以從《臺北市北管藝術發展史·論述稿》「70年代（1982—）迄今」一節中，所論及臺北市北管子弟團的變遷狀況，亦可得知現存於臺北市的北管樂種，也存在著「不復得見」、「銷聲匿跡」的普遍常例：

原本具有長期發展歷史的大多數北管子弟曲館軒社，到今天，多已失原有的光彩，有的不僅完全停止活動，甚至消逝無蹤，連曾有的過去，都已不復得見。...在文化界名噪一時的「靈安社」，到此時也已經再次復歸沈寂，在民國90年代，時序進入21世紀的今天，似乎已經銷聲匿跡，空留一座曲館以及過去曾有的輝煌而已。¹¹

而，第二種層次的限制，所意欲言表的，「即一堂相對，旋唱而聲旋息」當下瞬間「聲響流動」的詮釋問題；也對「已往之聲，已不復在耳」所涉及文化本身，即具無限再現的文化可能，提出注意。

詮釋，作為一個以「有限理解」為前提的「有效解釋」；為受近年許多專家學者，普遍關注的學術要求。然而，若究「旋唱而聲旋息」當下瞬間「聲響流動」的詮釋問題，因其涉及的，是「當下」、而且又是難以復返的「當下瞬間」；其著眼的，是「聲響」、而且又是為難以全面、僅具相對一致性的「聲響流動」。因此，在研究方法的佐證、採樣標準上，顯然無適於從應然的客觀理想去掌握拿捏。關於聲響流動，近代有

音樂學術論壇會議論文，2005.10.06）：2。

¹¹ 此節為范揚坤所撰，收編於《臺北市北管藝術發展史·論述稿》第二章第五節。（臺北：臺北市政府文化局，2002），81。

學者韓鍾恩提出「臨響」¹²之相應敘辭，即希冀對「置身、臨場於實際音響之中」的「當下」，提出合式的文字解釋。但是，文化本身，所括及每一次文化再現；和創造其間，所涉無限再現的文化可能，又豈能被全然表達？

《周易·繫辭》有言：「書不盡言，言不盡意。」¹³魏晉王弼又進一步依據《莊子·外物》篇「言者所以在意，得意而忘言。」¹⁴假以解經；並於其《周易略例·明象章》中，提出「得意忘言」¹⁵之語。

是「書不盡言」、「言不盡意」還是「得意忘言」，筆者將其三者並陳，亦即希冀藉由古語之間，所預示「書（文字）、言（言兌）、意（意義）」三者相對、互文、不易釐清的暗語；繼而表述文字、語言的「有限傳譯」，與人所知、能想的「有限理解」之間，所存在「行“文”用“字”」、「“言”不及“意”」的實然不易。

以上，有關「歷時性」面向的二項研究限制及困難，其一是指經長時間的變遷挪移，從而形成「顧昔人之聲已去，誰得而聞之？」之憾；另一則專指聲響於瞬間流動中，「旋唱而聲旋息，不復在耳矣。」的文字詮釋限制。音樂既然係為一個以「時間」

¹² 韓鍾恩，〈臨響，並音樂廳誕生——一份關於音樂美學敘辭檔案的今典〉，《音樂文化 2001》（香港中文大學，2002），357-405。

¹³ 《周易》（宋刊「八經」巾箱本），收錄於「無求備齋易經集成」第一卷，（嚴靈峰編輯，臺北：成文出版社，1976），33。

¹⁴ 《莊子南華真經點校·外物篇》（明刊劉須溪點校「三子」本），收錄於「無求備齋莊子集成」第一卷，（嚴靈峰編輯，臺北：藝文出版社，1974），518。

¹⁵ 王弼，《周易略例》（明萬曆二十年刊「漢魏叢書」刻本）「然則忘象者乃得意者，忘言者乃得象者；得意在忘象，得象在忘言。」收錄於「無求備齋易經集成」第一四九卷，（嚴靈峰編輯，臺北：成文出版社，1976），23。

為載體、「人」為創造主體，積累漸成的文化；音樂的學術研究，當然不能置外於人。

以下就以「人觀」出發，進行本文「共時性」限制的闡述分析。

（二）「共時性」面向

我們要考慮在特定「行為」（action）的背後，還有人的存在。¹⁶

本文既以「音樂伴奏行為」為論題，又以行為「規律、規範」所投映的文化約定、默契及慣例為關注的重心；人，如何立身於所處的社會？人的行為，怎樣才能更正確地被理解？人的言說¹⁷，又有多少可能性，被忠實還原、彈性採信，甚以佐證呈現？如此，由人際、人言、人為三者之間所建構的「可能」與「不能」，則勢必成為筆者思考的當然視點。以下，就從「人觀」出發，立約於「人際」、採信於「人言」、取決於「人為」；將人際、人言、人為三者並陳，試究本文「共時性」面向的限制及困難：

1. 立約於人際

人際結構的脈絡，一直普遍地存在於我們立身的環境中，也相對影響著我們處事的權衡標準和原則。社會學家費孝通認為「人和人」往來所構成的網絡關係，是人文

¹⁶ 韋伯，《社會科學方法論》（臺北：時報文化，1991），49。

¹⁷ 本文所指「言說」，係按麥克唐納（Diane Macdonell）《言說的理論》（Theories of Discourses: An Introduction, 1986）的說法：「言說是社會的。做這種陳述、使用這些詞語和這些使用的詞語的意義，完全取決在什麼地方做這樣的陳述，又針對著什麼而做這樣的陳述。…我們可以把言說理解為言說通過它跟其他言說的關係，所呈現出來的一種觀點。」（臺北：遠流，1990），12-13。

學科所不得乎視的必然層面；於此，他在一九四七年《鄉土中國》¹⁸ 中，即指出了

「差序格局」之重要見解：

每個人都是他社會影響所推出去的圈子的中心。被圈子的波紋所推及的就發生聯繫。每個人在某一時間某一地點所動用的圈子，是不一定相同的。……以“己”為中心，像石子一般投入水中，和別人所聯繫成的社會關係，…像水的波紋一般，一圈圈推出去，愈推愈遠，也愈推愈薄。¹⁹

簡言之，其所欲言的重心，即在說明：人際是在「以“己”為中心，像石子一般投入水中，被圈子的波紋所推及的，就發生聯繫」的這個關係下，所形成自成一格「一圈圈推出去，愈推愈遠，也愈推愈薄」的社會差序結構。另外，也針對了差序格局將隨著「每個人在某一時間某一地點」的不同，「所動用的圈子」也隨之有相應變動的互動關係，提出說明。

差序格局的人際分析概念，在一定程度上，的確有效於讓研究對象因為「人與人」的聯想，喚起一些舊時的記憶，甚以亦能對研究對象是如何向既有的方式學習，使自己得以在人群之中，獲得生存、生活條件的種種可能性，有進一步的釐清。惟，記憶是難以對於自我在過去的某時某地、又動用了什麼樣的關係等等直覺反應，細說分明的。而這也就是筆者於「人際」部分，所提出的困難和說明。

¹⁸ 費孝通《鄉土中國》，最早版本見於上海觀察社一九四七年版，同年由香港三聯出版社重印發行。

¹⁹ 費孝通，《鄉土中國與鄉土重建》（臺北：風雲時代，1993），24、26。

2. 採信於人言

假若人際結構脈絡如同費孝通所言，為人文學科所不得乎視的必然層面；那麼，由人的言說所形成的交往互動²⁰，則成了結構人際脈絡的必要條件。若此，我們該以什麼樣的理解，來觀察言說關係所呈現出來的一種觀點？高宣揚於《哲學人類學》中，引述有格倫(Arnold Gehlen, 1904-1976)於一九四〇年所提出的「釋負原則」(Entlastungsprinzip)²¹：

“釋負”概念在人類學中一貫佔據重要地位。在格倫那裡，²²“釋負”成為了人的行為與人的意識相聯繫的中心環節。……人類首先通過他所感受的經驗把握世界。在此基礎上，人類進一步在觀察、談話、思考中“重建”他們所經歷的世界。在這過程中，人類為了使世界“重建”成有利於自己的利益狀態，為了使自己的行為盡可能地省力省時間，人的意識總是本著釋負原則為人類的行為制定一系列方案和步驟，並在行為中像釋放能量一樣付諸實施。²³

另外，亦可從同書八十一頁中，所舉示西德哲學人類學家鮑爾諾夫(Otto Friedrich Bollnow, 1903-1992)對「言詞」的觀點，亦復得見「釋負」與言詞所發生的意義聯結。

言詞不僅是關於事物原有狀況的事後(post fact)訊息，也不僅是關於既有內在環境(inner circumstance)的事後說明，而且也是一種有意向性的改造現

²⁰ 所指「言說」，係按麥克唐納《言說的理論》的說法：「對談(dialogue)是言說的首要條件……言說隨著言說在其裡頭成形的各種制度設施和社會實踐之不同而有所不同，也隨著那些說話的人的立場和那些被他們說教(address)的人們的立場之不同而有所不同。」(臺北：遠流，1990)，11。

²¹ 「釋負原則」(Entlastungsprinzip)一詞，按江日新〈缺乏與釋負—蓋倫的制度理論的哲學人類學基礎〉中所言：「蓋倫逕直地說：『向外界採取立場的行動，我們稱之為行為。』」(Gehlen, 1940:32)……但在具體的行為世界中，到底如何的行為才是「釋負原則」的具現？這樣的問題對蓋倫來說，他的回答當然是：「當然是一切人的行為事實。」《歐洲社會理論》(臺北：中研院歐美所，1996)：223-224。

²² 本句「……在格倫那裡……」，指的是格倫(Arnold Gehlen, 1904-1976)於《論人—他的本質及其在世界上的地位》(Der Mensch. Seine Natur und Seine Stellung in der Welt, 1940)中所思考的見解。

²³ 高宣揚《哲學人類學》(臺北：遠流出版社，1990)，140。

實界的行動信號。也就是說，言詞不僅主動地塑造外在的現實界，同時也改造人類自身內在精神世界的結構及趨向。²⁴

如此透過「釋負」，在不同觀察、談話、思考下所相應形成的每一次「經驗重建」；其實普遍出現在人與人的每一次交談中，也存在於人在意識中的每一次自我對話裡。而如何處理這樣植基在「從不斷地自我調適中，釐清自己」的口述證據，也就成為本論文於言說採用及言詞鋪述上，必然面對、因應的課題與準備。

3. 取決於人為

相較於人際的格局推衍、人言的釋負理解，「行為」可稱是人最表層又最具體可現的觀察訊息；而「伴奏」，即為本文試圖以音樂為命題，所希冀釐清的行為觀察及文化瞭解。也就是說，研究音符是在什麼樣的音樂行為中被具現？音樂行為又在怎樣的思維中被實踐？音樂思維（包含當下的立即選擇）又在怎樣的養成中，形成合理且合目的性的音樂觀念？就是本文架構在「行為」的思考上，又以「行為」為線索，所欲解決「音符何以被具現？」、「思維何以被實踐？」、「觀念何以被養成？」的三項問題。

本文涉及的行為觀察，主在二〇〇五、二〇〇六年，十一次的田調工作中被執行。

²⁵田調過程中，就樂師本身對音符的當下選擇及注意上，最難釐清的，就是緣自於研

²⁴ 高宣揚《哲學人類學》（臺北：遠流出版社，1990），81。

²⁵ 謝顯魁於二〇〇五年參與榮興客家採茶劇團、陳家班北管八音團，演出的場次如下：三月十一日（農曆二月初二，竹東芎林文昌祠），四月廿二、廿三日（農曆三月十四、十五，苗栗西山聖帝廟），五月五、六日（農曆三月廿七、廿八，東嶽大帝廟），五月十七日（農曆四月初十，中央大學），六月十二日（農曆五月初六，頭份國小），八月廿、廿一日（農曆七月十六、十七，廣福宮），八月廿五、廿六日（農曆七月廿一、廿二，苗栗文化局），八月廿七、廿八日（農曆七月廿三、廿四，芎林五湖），十月卅日（農曆九月廿八，中壢楊梅瑞塘里）十一月廿日（農曆十月十九，苗栗頭屋明德宮），十一月廿

究對象「跨域性」²⁶ 的習藝背景。儘管因為少有換把的顧慮，音域顯得單純；左手指法僅囿於四個手指的指序變換，音與音的聯繫可能，亦呈顯有限；右手弓法非推即拉、非斷即連，分析起來更能具體可驗。但是，若探其間的習慣成因，則會因為樂師本身藝術經驗，跨及不同樂種、劇種，又常與承自不同師門的同業有長期合樂的經驗；再者，又囿限於筆者能見、能聽的有限。於此，判斷上的有限考慮和有限的判斷條件，皆為筆者在思考音符何以被具現、思維何以被實踐二項問題上，難以周全實現的原因。

另外，需要被討論的，則是在「口傳心授」的養成傳統下，「因每人的記憶與理解的差異，而使得再次演唱的過程中，會出現與前次出入的差異」的田調經驗。如此普遍存在於日前音樂研究中的田調現象，呂鈺秀於〈達悟meykaryag（拍手歌會）在口傳傳統下的音樂延續—2.歌詞與音樂思維〉「口傳形式的歌詞記憶」一節中，即對於這樣的現象，提出了相關的示例：

訪談歌者時，歌者通常一聽到自己開口唱的歌詞，就胸有成竹的唸出尚未放完的其他歌詞部分。但這些通過歌者的敘述所紀錄下來的部分，...採譜時常發現有多出或減少等不符歌者所唸歌詞的音節數情況。...由於達悟人在歌詞的學習上，多為自學形式，或屬家庭教育部分，因此在書寫形式尚未進入達口社會時，多至歌會現場加以聽聞，乃為最佳學習途徑。但聽聞後，又因每人的記憶與理解的差異，而使得再次演唱的過程中，會出現與前次出入的差異。²⁷

六、廿七（農曆十月廿五、廿六，苗栗安瀾宮建醮）。

²⁶ 「跨域性」說法，係採自鄭榮興，〈「客家採茶戲藝人謝顯魁生命史資料研究保存計畫」期末報告〉，（臺北市：國立傳統藝術中心籌備處，1999），8。

²⁷ 呂鈺秀，〈達悟meykaryag（拍手歌會）在口傳傳統下的音樂延續—2.歌詞與音樂思維〉（臺北東吳大

另，由陳守仁撰述《香港粵劇研究·上卷》乙書中，亦說道：

雖然每個排場基本上有固定的曲詞，演員在實際演出時仍可有限度自由選用說白或唱腔形式來交代，或把曲詞稍加增、刪或替換。²⁸

更切中了「口者，心之門戶也；心者，神之主也。」²⁹對於「口傳」所應抱持「傳統在他們口中，既保存又有棄失，既在延續又在變化」³⁰之文化瞭解。

面對如此必需仰賴於記憶，才得以被選擇、被詮釋、被持續的傳統實踐可能；我們到底在用誰的語言（語法）、誰的解釋（看法）來詮釋這種種記憶所堆砌的歷史累積？我們正執筆所論的，是誰的歷史？憑藉的，又是誰的記憶？研究執著於此，終究可能把握什麼程度上的意義？朱光潛在《文藝心理學》中說：「研究任何問題，都須先明白它的難點所在，忽略難點或是迴避難點，總難得到中肯的答案。」似乎也對筆者的無能為力，也找到了適切的說法和回應！

學城中校區國際會議廳：2005 國際民族音樂學術論壇會議論文，2005.10.06）：14-15。

²⁸ 陳守仁，《香港粵劇研究·上卷》（香港：廣角鏡出版社，1988），37。

²⁹ 周·鬼谷子撰，梁·陶弘景注，清·盧文弨等校，《鬼谷子》「卷上·捭闔第一」（明嘉靖乙巳鈔本），收錄於《增訂中國學術名著（第十八冊）》（楊家駱主編，臺北：世界書局，1962），16。（原書未編頁）

³⁰ 呂鈺秀，〈達悟meykaryag（拍手歌會）在口傳傳統下的音樂延續—2.歌詞與音樂思維〉（臺北東吳大學城中校區國際會議廳：2005 國際民族音樂學術論壇會議論文，2005.10.06）：25-26。

（三）小結

本文對研究限制的鋪述，主由「史觀」、「人觀」的既存限制出發，對「歷時性」「共時性」兩面向的研究困難，進行思考。其間除了援引古語、文獻，提出存在於音樂行為研究，所能預見的普遍困難；也希冀藉此闡明，人依附在社會價值、傳統成俗，層層相疊又環環相扣的人文約定下，行為因果關係拿捏的實然不易。筆者僅能在有限的思考、及此在限有的視域下，對論題盡可能地採取普遍有效的設計與安排。以下，擬將研究方法鋪述於後，對本文種種研究困難與其解決的可能性，做進一步的說明。

二、研究方法

承上段既涉史觀、又關乎人觀「歷時性」、「共時性」的預想困難與研究注意，韋伯（Max Weber, 1864-1920）於《社會科學方法論》中，也對歷時性研究與共時性研究之間，前者往往著眼於「試圖瞭解它們為什麼在歷史上是這樣而不是別的樣子的原因」；而後者所關注的是「希望理解個別事件在當代表現中的關係和文化意義」³¹，提出簡練的說明。

不容贅述，伴奏既為「伴」，為一種括及另一主體存在的互動行為。我們能藉由什

³¹ 韋伯(Max Weber, 1864-1920),《社會科學方法論》(*The methodology of the social sciences*, 1904-1917)「我們感興趣的一種社會科學，是具體事實的經驗科學。我們的目的是要理解我們生活現實中的獨特性。一方面我們希望理解個別事件在當代表現中的關係和文化意義，另一方面我們試圖瞭解它們為什麼在歷史上是這樣而不是別的樣子的原因。」黃振華、張與健譯（臺北：時報文化，1991），85。

麼方法，經由歷時性的考量，對「我們看得見」的外顯行為反應，「在歷史上為什麼是這樣而不是別的樣子的原因」進行「行為因果意義」的詮釋與解讀；又，如何在共時性的文化理解下，對伴奏的個別行為現象，所呈顯的普同共象，提出規約性的看法。則是本段關懷的問題。

以下，從「田調訪談」及「田調錄音」二項執行觀點談起，試究筆者在面對行為因果意義的歷時思考，及對伴奏行為現象的共時理解，所相應採用的書寫策略。

（一）從「田調訪談」談「記錄原則」

「行為的因果意義」，指的是行為者為使他的行為達到合理的程度，個體權衡著使他發生興趣的那些未來的發展條件，考慮他的各種可行為方式，並按照外界條件預期可產生的結果，併以他(思想上)揭示的可能結果，作出有利且適於他欲達目標的行動決定。

按此，我們不容忽視的，則是支配他各種行動可能、左右他行動結果等締約於家承、師承（同門）、社群（同業）等共時性層遞關係，所聯繫之歷時性環境際遇。而謝顯魁先生及其主要合作的演出團體、同門、同業等，所構築面向各異、程度不一的差序格局譜系，即是本文於「田調訪查」的部分，所欲關注討論的重心。

本文之訪查期程，自九十四年三月起，歷時至少一年。其採說過程，主要是先以謝顯魁等樂師為受訪對象的既有二手口述文獻，作為訪談前置的閱讀理解；繼而，

將既有說法假以歸納，並在相關調查計畫參與學者（鄭榮興、劉美枝、范揚坤、蘇秀婷、林曉英、陳怡君、陳怡如等）所提供的想法經驗下，對訪談問題架構的思考，進行進一步的釐清。終而，再對謝顯魁先生，與其相關人士（師父陳慶松、鄭水火、鄭榮興與師兄郭鑫桂）暨參與團體（苗栗新樂軒、苗栗陳家班八音團、桃園中壢四平戲班「新榮鳳歌劇團」、桃園平鎮採茶戲班「金龍歌劇團」、新竹內臺戲班「新永光歌劇團」、「隆發興歌劇團」、苗栗後龍採茶戲班「德泰歌劇團」、「新美蓮歌劇團」、「慶美園採茶劇團」）進行訪談及普查。希冀以年份暨歲齡（西元／民國／歲齡）等歷時性條件為經，謝顯魁個人與其相關人士的說法為緯，進行製表（參見附記一「謝顯魁先生年表」）。在互為參照的共構記憶提醒下，可藉由表格的網絡探尋，儘可能解讀出相對時序的共時樣態，推敲其中維繫這些共時樣態的歷時線索與原因；並對樂師本身與環境的互動及對環境的選擇上，提供更具體的線索與證據。

那麼，筆者如何處理訪談而後的口述記憶？

在文字發明以前，口耳相傳是傳遞社會記憶與生活經驗的唯一方法，在這個時期，所有的人類歷史都是口述的歷史。文字發明之後，文獻資料出現，於是才有文字記載的歷史。文獻有時而窮，人們生活中有所見、所聞、所傳聞的種種認知，不一定都能在文獻上獲得印證。³²

這是由中央研究院近代史研究所研究員謝國興，於《大家來做口述歷史》（中譯本）序文中所呈現的一段話；令人印象深刻的是，他在行文之間，娓娓道出在不同時代背

³² 本段採錄於「序文二」（謝國興 序）。里齊（Donald A. Ritchie, 1945-）著，《大家來做口述歷史》（*Doing oral history*, 1995），王芝芝譯（臺北：遠流，1997），13。

景下，所產生「口耳相傳」以至「文字記載」相對不同的口述歷史意義。為能更趨近口述歷史本身的學術意義，本文即以「美國口述歷史協會」(Oral History Association, 簡稱OHA)³³資深研究員里齊(Donald A. Ritchie, 1945-)³⁴的大作《大家來做口述歷史》(*Doing oral history*, 1995)為作為導引，希冀能在生命史文本的研讀爬梳下，得以從更多維的角度，看待這些透過「文字」所記載的「口傳」社會記憶及經驗現象；並從中獲得口述資料採用和口述歷史書寫上的提醒及建議。

面對里齊對口述歷史的執行叮嚀，及撰寫口述歷史的學術提醒；其中筆者認為最難克服，也需要最多經驗才得以適切把握的，就是介於文字與語言之間、問題導引與提問暗示之間、資料的剪裁與串連選擇之間，所相稱同在「真實的再現？再現的真實？」的辨證關係。於此，為使減低口述所形成誤聽、誤讀、誤解的疑慮，凡牽涉至個人的觀點及見解，本文所採錄第一手的口述資料，將以「逐字轉譯」的方式，作文字的呈現；³⁵若需引用第二手的口述文獻，亦以「逐字轉譯」之文獻，為主要採說的參考，必要時再援用「歸納記錄」之田調文獻佐以證明。

³³ 相較於臺灣對口述歷史的學術研究，直至一九五〇年代末，才始於推展(謝國興，1997，本說法可參見於《大家來做口述歷史》中譯本序文二，13。)美國從一九六七年成立的「口述歷史協會」(Oral History Association, 簡稱OHA)，及其協會於一九八〇年所提出「美國口述歷史協會的原則與標準」；相應籌組「評估指引委員會」(Evaluation Guideline Committee)作為評介。即不難揭見美國口述歷史學界，對此學門總體規劃的專業經驗。

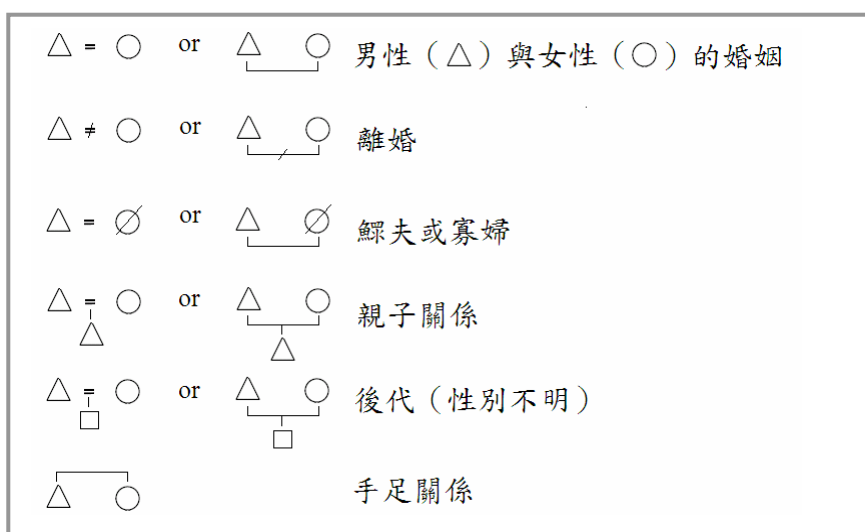
³⁴ 里齊，為美國口述歷史學界資深研究員。曾任「口述歷史協會」會長，並一九八八年到一九九一年，擔任該協會「評估指引委員會」召集人。

³⁵ 按里齊《大家來做口述歷史》「訪談要成為口述歷史，必須是經過錄音、做過特別處理後保存在檔案館、圖書館或其他收藏處，或者經過幾乎是逐字重製的方式出版。」(臺北：遠流，1997)，42。

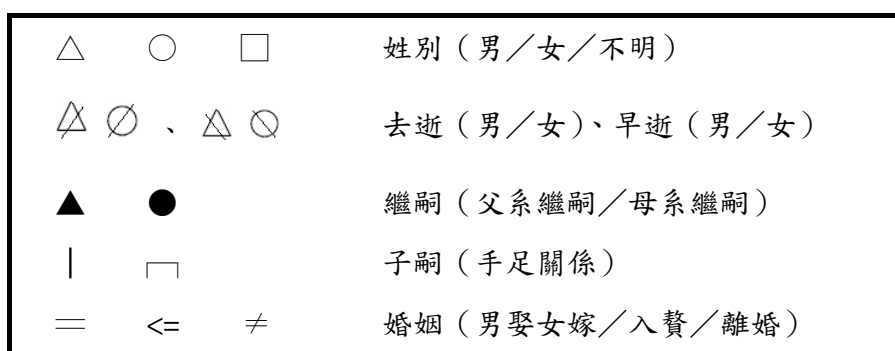
當然，口述訪談除了牽涉個人的觀點與見解，最重要的，我們也能從具體的交談溝通中，解讀出個人面對生命中各個情境，所選擇的動機與處境。因此，對人際之間所存在家承、師承譜系，及存在於人際網絡中相對時序以至相關年表的推估及釐定，則為訪談中不可乎視的重心。於譜系的書寫上，筆者主在基辛 (Roger M. Keesing)「人類學上關於親屬關係的表現法」(Anthropological conventions for diagramming kinship relations.) 所依循的圖譜原則暨縮寫通例 (Roger M. Keesing, 1976; 引自陳其南校訂，2002) 做為參照，並藉以作為本文闡述人際譜系的書寫參考及佐引：

人類學家為了瞭解與比較各個不同親屬制度的需要，已經發展了一套標準的符號系統。這個符號系統的核心有六個基本符號：1. 三角形代表男性。2. 圓形代表女性。3. 正方形代表性別未定。4. 垂直線代表子嗣關係，像雙親與小孩。5. 一條水平線與兩條下行垂直線代表同源子嗣，像兄弟姐妹。6. 一個等號或是一條水平線與兩條上行垂直線代表婚姻關係。...對於那些去世的人，表示的方式可以將符號塗黑或是在符號上劃上一條斜線；離婚則是以在等號或水平線上劃上斜線來表示。...此外，人類學家也發明一些短的文字符號，來替代某些親屬關係的狀態：F是父親、M是母親、S是兒子、D是女兒、B是兄弟、Z是姐妹、H是丈夫、W是妻子、C是小孩...舅舅 (MB)、叔伯 (FB)、姑丈 (FZH) 和姨丈 (MZH)。³⁶

³⁶ 其採用的說法，為基辛 (Roger M. Keesing, 1935-)《文化人類學》(Cultural anthropology: a contemporary perspective, 1976)，于嘉雲、張啓 合譯，「圖 7·1 人類學上關於親屬關係的表現法」(臺北：遠流)，189。本文係轉引霍華德 (Micheal C. Howard)《文化人類學》(Contemporary cultural anthropology, 1983)，李茂興、藍美華譯 (臺北：弘智，1997)，266-267。



擬上，筆者亦將本文所採用的文字符號，依例說明：F 是父親、M 是母親、S 是兒子、D 是女兒、B 是兄弟、Z 是姐妹、H 是丈夫、W 是妻子、C 是小孩。Master 是師傅、Apprentice 徒弟…等等。譜系符號如後：



揭見於上述所關注：經由怎樣文字書寫，才得以將「田調訪查」所獲得的口述資料，成爲一種有效研究材料？之行文思考；於下，擬以「從田調錄音談採譜原則」爲題，逕由「田調錄音」的執行觀點出發，好好思考如何將「田調錄音」所採集的聲響資料，化約成視覺所能傳遞的譜面書記？

（二）從「田調錄音」談「採譜策略」

一位長者曾說過：「音樂的現象，終當由音樂來解釋。」近代學者韓鍾恩於其著作中，也寫道：「真正能夠成為藝術語言的，只能是藝術存在自身。」³⁷ 這兩兩相應的互彰提醒，正是本論文於研究方法的擇取上，不容乎視的重要考量。然而，我們如何藉音樂解釋音樂的現象？又如何由藝術自身存在方式，釐清藝術的語法？進一步說，是不是我們若能釐清音樂現場中音符的進行意義，也就回應了上述二個問題！

然而，我們如何有效釐清音樂現場（或者稱它為「當場」）音符的進行意義？無庸置疑地，這樣的分析必然需要仰賴錄音、錄影的方式，藉以建構一個忠實還原現場的可能條件，以供後續於研究上細部的解析。那麼，又如何將聽覺所能辨析的聲音，轉化成視覺所能傳遞的書面約定形式？此即本段所欲討論的問題。

本文所採用的有聲資料，主以二〇〇五年三月十七日（農曆二月八日）、十月卅日（農曆九月廿八日）、十一月廿日（農曆十月十九日）、十一月廿六、廿七（農曆十月廿五、廿六），這四次田調工作所收錄的第一手影音資料為分析主體。³⁸ 並在逐一採譜，熟悉並能大致推想琴師的慣用手法，盼能對琴師謝顯魁先生伴奏行為「累積漸進」的

³⁷ 韓鍾恩，《音樂意義的形而上顯現並及意向存在的可能性研究》（上海音樂學院出版社，2004），46。

³⁸ 詳見「註 25」。三月十一日（農曆二月初二，竹東芎林文昌祠），十月卅日（農曆九月廿八，中壢楊梅瑞塘里）十一月廿日（農曆十月十九，苗栗頭屋明德宮），十一月廿六、廿七（農曆十月廿五、廿六，苗栗安瀾宮建醮）。

相對一致性，有更進一步的佐證說明。

那麼，如何透過解讀行為現象的規律，探討現象間有規則、有約定、有流向，持續運動著的動態結構過程？進而，又如何藉由人在當下選擇和判斷的種種經驗分析，歸納行為中所存具一定程度「可預測」、「可控制」的客觀條件，進行「規律」、「規範」可能性的推想與試探？這部分，筆者擬以樂師具體的音樂實踐行為為證，由音符構成的理路為憑；對行為的規律以至規範，提出音樂發言的語法證據。其中的推想依據，即為實際調查錄音／錄影所採集而來的「聲響」材料，併以對訪談對象對「聲響」所闡述的個人所見、所想。換言之，訪談及音像錄製的田調工作，即為筆者蒐集資料和建立通則的主要根據。

以下，先對「採譜的必要性」試述說明，再對本文所運用的「採譜策略」鋪述於後：

1. 採譜的必要

中國傳譜之概念，可循近人·任半塘《唐聲詩》：「古樂所謂一字一律，亦僅限於譜之體如此，並不限於聲之用為然，譜中之律有主有從，見將帥，未見士卒，及恰樂與歌，必然有所增益。」³⁹得見其對樂譜一字配一律，演唱非一字配一律，樂譜與演唱間，具備一定程度差異之闡述本意。

³⁹ 參見王鳳桐、張林，《中國音樂節拍法》（北京：中國文聯出版社，1992），366。

然而，除了樂譜不能全然詳述聲響的表現細節，使我們對「採譜的必要」進行思考之外；在「人的感覺，受到其自身文化模式的局限。不同文化的人，存在著不同的聽覺方式；也就是說，只有對某一文化有意義的音響，才成就那一文化”有音樂感的耳朵”。」⁴⁰如此歸因於文化，驅使不同人對於同一個聲響，所把握不一而足的聆聽差異，亦當視為檢視採譜必要性的當然顧慮。

於是，在每個人皆囿限於自身文化模式的「音感耳朵」的研究顧慮下，為能克服「被研究者」與「研究者」兩者間，對音樂敏覺感受的預知差異；於採譜上，筆者希冀能藉由譜面層次性的書寫，有效闡示研究者所能把握的「結構性聆聽」；再者，擬藉由協請與謝顯魁先生從藝背景相近，且具音樂學術專業訓練的資深學者鄭榮興老師，指導本文採譜工作，並允助斟譜；願能從而得以拉近筆者與研究對象的聆響共鳴，把握更真切的聆聽意義。

此外，亦不諱言的說，樂譜上所能呈現的意義，當然不可能取代真實聲響的流動意義。但不可否認的是，樂譜在一定程度上，也確然滿足了「記憶音符流向」的殷望、符合了「讓無形聲音化做有形紀錄」的傳播期待。因此，儘管樂譜僅為約定性有限傳譯聲響的書面記錄，筆者仍擇以譜面上所能記錄的音樂符號，為聲響記錄及分析材料的理由和原因。

⁴⁰ 蕭梅、韓鍾恩，《音樂文化人類學》（廣西科學技術出版社，1993），65。

2. 採譜的策略

「曲譜之設，原以照盲，不謂因譜受盲。」⁴¹ 為便於記、又利於傳；研究者能不能妥貼地理解譜式、譜法之於「採譜」的具體意義，則為研究口傳音樂切需關注的問題。目前，被北管研究學界所普遍採用的譜式，大致不脫五線譜、簡譜及工尺譜三種：

(1) 五線譜，意指在線譜「線與間」的架構下，以音符橫向之音位高低，可直觀旋律的音勢走向；依其縱向的聲部交錯，能預想其音響效果。再者，輔以譜號、調號、拍號等約定成俗的符號，用以成就歐洲古典音樂既成固定音高、定量性節拍概念的記譜方式。

(2) 簡譜，則指在線譜被普遍視為日前「社會化傳承而存在的『標準譜』」⁴²的趨勢下，以阿拉伯數字 1 至 7，由低而高的音級概念；取代音符於線譜中「線、間」之間，由下至上的圖像思維。惟，簡譜與五線譜不同的是，其不具譜號及調號，拍號亦無所囿，為一與中國戲曲相對音高、韻律性／定量性節拍兼行概念相符的記譜形式。

(3) 工尺譜，⁴³指溯源於宋代俗字譜，承命於清代官修《九宮大成南北詞宮譜》；

⁴¹ 沈寵綏，〈度曲須知〉，《古典戲曲聲樂論著叢編》（北京：人民音樂出版社，1983），92。

⁴² 劉富琳，〈論“口傳心授”——中國傳統音樂的傳承〉，《民族音樂研究·第八輯·中國傳統音樂教育研討會論文集》，劉靖之、李明主編（香港：香港大學亞洲研究中心，1999.04），220。

⁴³ 載和，《車王府曲本研究》「五、樂調譜」“車王府曲本的樂調譜是以工尺譜來記載其旋律的。工尺譜以其音高符號“工”、“尺”等字而得名。最晚可能產生在晚唐五代。…依據車王府曲本《笛胡琴各調全譜》所載：「二黃腔胡琴定音“合尺”，西皮調為“四工”。」…工尺譜一般只標明樂曲的節奏輪廓，在樂音上只標明基本旋律。在保留基本節奏與基本旋律的基礎上，它留給演唱者與演奏者更多“再創作”的概會。…由於加花襯字，樂曲更顯豐富。不同的人又可依據不同造詣為興趣，加入不同的花字而顯示不同的風彩。工尺譜對於音樂藝術的發展，尤其是對保護古代音樂遺產起了重大作用，它的歷史地位已經得到充分肯定，它在發展中又不斷有所改進。明中葉，隨著昆腔的流行，在昆腔譜

以著重「口訣式」的骨幹音樂記憶，為其記錄特徵，藉以合理詮釋「音高的不絕對性」和「時值的相對性」兩項深植於中國的音樂傳統。為明清以來，官修、坊本記錄音樂之主要趨向，亦為當前戲曲藝師傳抄曲本，所依循之傳統譜式。

然而，除了譜式，譜法亦大體分有「規約性記譜」(prescriptive notation)、「描述性記譜」(descriptive notation) 兩種趨向：

(1) 規約性記譜，意指「腔、譜不一，但腔、板有序。」以呈現音樂的整體框架為目的，對音樂詮釋所概括未完成性(存在的可變性)，和開放性(存在的可能性) 之即席、即興⁴⁴概念，具備高度肯定之記譜趨向。相當於中國戲曲譜本「骨譜」、劇本「總綱」的傳抄概念。人云「骨譜肉腔，譜簡腔繁」⁴⁵，或言「筐格在曲，色澤在唱」⁴⁶皆意指在曲譜一定的準式法度制約下，以譜為據、有規無格的度曲（唱曲）概念。其譜式要求，恰與中國歷年「音高的不絕對性」、「時值的相對性」兩項音樂傳統概念相符。

(2) 描述性記譜，則指「腔、譜一一對應」，意圖忠實呈現實際音聲效果，對音樂所有聲響、詮釋語法、微觀現象，掌握全盤的決定權，使其符合記譜者預期安排的

的基礎上形成一套常用譜式，使它更完備。”（廣東：廣東人民出版社，2000），312-314。

⁴⁴ 按陳守仁，《粵劇音樂研究（上卷）》：「我們可以把音樂上的『即興』界定為『利用音色、節奏及音高等聽覺媒介去創作聲音及發揮聲音組織的細節』」（香港：廣角鏡，1988），155。

⁴⁵ 劉富琳，〈論“口傳心授”——中國傳統音樂的傳承〉，《民族音樂研究·第八輯·中國傳統音樂教育研討會論文集》，劉靖之、李明主編（香港：香港大學亞洲研究中心，1999.04）：220、225。

⁴⁶ 王驥德，〈曲律〉「論腔調」，收編於《古典戲曲聲樂論著叢編》傅惜華主編，（北京：人民音樂出版社，1957），44。

記譜趨向。此為二十世紀以來，為力求忠實表達、詮釋作曲意念，相應而形成的記譜趨勢。於中國音樂文化圈中，具備可複製、量化實際唱奏特性的五線譜、簡譜，亦成為附合時代趨勢的一種「為社會化傳承」而存在的「標準譜」。

那麼，筆者又如何能在「五線譜」、「簡譜」、「工尺譜」三種譜式，及「規約性記譜」、「描述性記譜」兩種相對不同譜法趨向的取舍考量下，提出本文認為相對適切的採譜方式？又希冀藉由怎樣的譜面符號表徵的書寫層次，從而闡明自身聆聽的結構性意義？

在這部分，本文為忠實呈現抄本譜字（骨幹音）本身，所具備「有規無格」的可變性和可能性，又兼慮線譜具備直觀旋律走向、音型運動、音響效果整體模式之「圖像分析」研究優勢；擬就以工尺譜，及不具譜號、調號的線譜，進行北管曲腔【二凡】的實際採譜；並試以韓鍾恩於《音樂文化人類學》（1993）所述及「內在層遞性符號化」的六個層面⁴⁷為假想前提，希冀可藉此比擬，並由此轉化成具層次性意義的樂譜形式：

- 1 骨譜：即在特定板位、字位會相應出現，且於採樣示例中，具備一致皆然的音。
 - 2 技法操作部分：按錄影所示，弓法暨指序的忠實記錄。
 - 3 技法處理部分：按錄影所示，指法暨技法的大致記錄。
- 指法部分，僅能標示時序，對細微歷時變化無法標明。
- 技法部分，則對技巧的幅度和張力，較難有精確指示。

⁴⁷ 韓鍾恩於《音樂文化人類學》所提及攸關音樂符號信息傳遞的「內在層遞性」，計分六層面：媒介元素層、制作層、記錄層、再現層、接受層及思辨層。（廣西科學技術出版社，1993），147。

-4 前後場／文武場的互動記錄：曲詞（開唱）、鑼鼓經（開介）

-5 筆者詮釋、分析、解讀註記

（三）小結

我們知道，任何一個研究，終歸不能自詡為對事物作周全無遺的把握；亦無從全然避免由既定心理傾向，所應運而生的偏愛結論。單從這個的面向來說，並不諱言本研究僅只為「被研究者」與「研究者」二者，在某種程度的文化樂制規範下，經由訪談、錄音的方式，藉由言說、音符，對彼此當時的有限理解、有限表達、有限傳譯下，所從事的專業對談與互動。但就另一個面向來看，這些既有的限制，也讓我們獲得彈性思考的相對空間，在不同的視野與省思中，相信研究的更多可能性。

最後，以一句話做為本節結語：

有限的「視界」確然是研究限制的必然前提；但人們憑藉自身的有限見解，對無限事實的種種分析，卻無疑又為維持研究生態生生不息的確然原因。

第三節 研究範圍暨研究對象

一、研究範圍—臺灣北管亂彈戲曲腔【二凡】

臺灣北管亂彈戲的曲腔，除了有福路（舊路／古路／福祿）與西路（新路／西皮）⁴⁷之分；依板式的不同，又各自可分成彩板、平板、二凡、十二丈、緊中慢、慢中緊、緊板，⁴⁸而或西皮導板、原板、刀子、緊板，及二黃導板、正板、疊板、緊板、二黃平等等。⁴⁹本文定題為「由提弦的拉奏語法看『托』的伴奏意涵—以臺灣北管亂彈戲曲腔【二凡】為例」，從題名所示，誠已對本文的研究範圍「臺灣北管亂彈戲曲腔【二凡】」交代在案。只是，筆者何以不單稱「北管」、「亂彈戲」、或「北管亂彈戲」，而以「臺灣北管亂彈戲」自居？又，在什麼樣的理由和考慮下，不定名為【流水】，而以【二凡】相稱？以下，擬由「文獻」及「曲冊」兩種文本概念，分述本文的研究範圍暨其定名原因。

⁴⁷ 「福路」一詞，又有福祿、舊路、古路之稱，說法紛雜，向無定論；然而，至少就「福路」、「福祿」、「舊路」三詞而言，根據目前學界對臺灣文獻記錄的瞭解，最早的記載可揭見〈安平縣雜記〉（至少成文於一八九四年以前）中“酬神唱傀儡班、喜慶、普度唱官音班、四平班、**福路**班、七子班、掌中班、老戲、影戲、伸鼓戲、採茶唱、藝姐唱等戲。迎神用殺獅陣、詩意故事、蜈蚣秤等件。”（《臺灣文獻叢刊》第五二種〈安平縣雜記〉「風俗現況」篇，15頁。）而「西路」一詞，根據目前學界對臺灣文獻記錄的瞭解，最早將其與「福路」一詞，互為相覷（相稱）的文獻記載，則可溯自武內貞義《臺灣》「第四編 第十五章 臺灣劇」（一九一五）劇に用ふる樂を分ち二つとす。南管及北管是なり。南管は主要樂器とつて梯絃（鬮の皮に板を張りたる胡弓）を用ひ曲名に流水・二凡・平板・緊中慢・慢中緊等わり一に**福路**派といふ。北管は主要樂器とつて竹製胡弓を用ひ曲名に西皮・二逢・刀子・慢板・緊板・哭板等わり之を**西路**派といふ。”（下卷，臺北市：臺灣日日新報社，頁631）的說法。此即本段以「福路」、「西路」作為名稱界定之行文思考。

⁴⁸ 呂錘寬，《北管古路戲的音樂》（宜蘭：國立傳統藝術中心，2004），12。

⁴⁹ 可參看蔡振家〈臺灣亂彈戲西路鑼鼓的戲劇運用〉（國立臺北藝術大學傳統藝術研究所碩論，1996），123-124。

(一) 文獻中所見「臺灣北管亂彈戲」

「北管」一詞，根據目前學界對「北管」文獻記載的瞭解，最早的記載，揭見於山下國義於一八八〇年十月（清光緒六年，日明治十三年）所著《大清樂譜》的提要之中。

大清樂譜 乾坤二帖 山下國義 著

卷首為月琴、雲琴、蛇皮、琵琶、胡琴、笛、阮咸的說明圖。書中收錄了工尺譜，乾卷有「算命曲」、「九連環」、「四季曲」、「櫓歌」、「紗窗」...。坤卷有「二凡」、「三國志碧破玉」、「同桐城歌」、「同雙疊翠」、「同四不像」、「同串珠連」，北管「八板起頭譜」、「花園走馬彈譜」、「三月看芙蓉曲譜」...。明治十三年（一八八〇）十月，東京家流家齋刊。

山下國義、號松琴。籍貫長崎。居住於東京。⁵⁰

《大清樂譜》今已散佚，僅見提要。而此提要，日前收錄於波多野太郎所編著《月琴音樂史略》中。其刊行版本，查有日文、漢文兩種；分別納入一九七六年由橫濱市立大學所出版《月琴音樂史略暨家藏曲譜提要》⁵¹，及一九七七年由臺灣東方文化出

⁵⁰ 莊雅如 譯。關於《月琴音樂史略》一書，收編於國家圖書館日韓書庫之藏書。其成書背景，及其與北管之互涉關係；可參考莊雅如〈臺灣北管藝人所唱幼曲初探—以曲文溯源及曲種比較為主〉第四章第二節「《月琴音樂史略》」暨第三節「《月琴音樂史略》所收實例與北管戲曲音樂之比較」（國立臺北藝術大學傳統藝術研究所碩論，2003），77。

⁵¹ 〈月琴音樂史略暨家藏曲譜提要：坵景印「清朝俗歌譯」「月琴詞譜」「清樂曲牌雅譜」〉收錄於《橫濱市立大學紀要》（人文科學第7篇・中國文學第7號）原文為：首に月琴、雲琴、蛇皮、琵琶、胡琴、笛、阮咸の圖説を冠す。收むる工尺譜は、乾の卷に「算命曲」「九連環」「四季曲」「櫓歌」「紗窓」…「平板」「林氏流水」…「廈門流水」「行板」「平板串」「西皮」…、坤の卷に「二凡」「三國志碧破玉」「同桐城歌」「同雙疊翠」「同四不像」「同串珠連」、北管として「八板起頭譜」「花園走馬彈譜」…「二王慢板」「二王嘆板倒板」「二流板起頭」。詞句なし。明治十三年（一八八〇）十月、東京川流家齋刊。山下國義、松琴と號す。籍貫は長崎。居を東京に遷す。

版社，更名出版的《日本月琴音樂曲譜》⁵²之中。

此外，述及北管相關名詞的早期文獻記錄，還有成文於一八九四年以前（清光緒二十年，日明治二十七年）並收錄於《安平縣雜記》⁵³中的一段：

酬神唱傀儡班、喜慶、普度唱官音班、四平班、**福路班**、七子班、掌中班、老戲、影戲、俚鼓戲、採茶唱、藝姐唱等戲。迎神用殺獅陣、詩意故事、蜈蚣杆等件。⁵⁴

其中所出現的「福路班」，應該就是指北管亂彈戲的「福路」聲腔。⁵⁵除了上述曲譜提要及縣府志書，若究十八世紀的北管亂彈戲相關文獻，有所述及的，則可揭見於報章中所反映的新聞時態。在這部分，筆者即在徐亞湘教授對《日治時期臺灣報刊戲曲資料彙編》投注的心力和研究成果上，業經《日治時期臺灣報刊戲曲資料檢索光碟》的索引搜尋，將一八九八年《臺灣日日新報》創刊以來，刊載於報章中，攸關於北管亂彈戲十八世紀活動訊息的相關記載，依刊名、版次、標題、日期、內文等登載訊息，歸納在案。共計報刊乙種，新聞三則。摘錄如左：

⁵² 波多野太郎(Tano Hatano)，《日本月琴音樂曲譜》(Note on the Japanese Moonharp Guitier Music)，於一九七七年，由東方文化出版社更名，並收編於「亞洲民俗·社會生活專刊」，日前館藏於國立臺北藝術大學圖書館。

⁵³ 據《臺灣叢書·第一輯·臺灣方志彙編》校後記所云：「〈安平縣雜記〉之原抄本，藏省立臺北圖書館。該抄本雖蓋有圖章印記：『大正六年十一月五日謄寫』，但未載編纂者及採輯年代。據陳漢光先生撰〈臺灣地方志彙目〉載稱：『本書名為『節令』，實即雜記也。內容與〈安平縣雜記〉（按其總目則稱蔡國琳修），無異。未詳其採輯年代及纂修人名，諒係清光緒二十年所修之〈安平縣採訪冊〉之一部分。』」而後，〈安平縣雜記〉於一九六二年，收錄於臺灣銀行經濟研究室《臺灣文獻叢刊》第五二種。

⁵⁴ 按《安平縣雜記》「風俗現況」（收錄於「臺灣文獻叢刊」第五二種，臺北：臺灣銀行經濟研究室，1959），15。

⁵⁵ 高嘉穗，〈序論〉，《臺北市北管藝術發展史·論述稿》（臺北：臺北市政府文化局，2002），1。

(1) 《臺灣日日新報》 第三版 第 118 號 俗情媚佛 1898-09-22

古稱南方人多佞佛。今以臺俗證之。信然。試略舉其梗概。如臺南西門外普濟殿崇祀廣澤尊王。歷屆佛壽。土人演戲設筵。虔祝千秋。...更召梨園演唱。如亂彈福路潮調小班諸劇。...

(2) 《臺灣日日新報》 第三版 第 176 號 下元紀俗 1898-12-03

舊曆十月十五。俗稱下元。島民共祝三官大帝。惟漳人為盛。...更每逢是期。亦必演戲慶祝。名曰謝平安。但圓林庄三界壇。所演戲班。必以四評為定例。若用亂彈。多有不祥之?。...

(3) 《臺灣日日新報》 第六版 第 273 號 一番熱鬧 1899-04-02

...演亂彈唱雅調惹得士女如雲兼之公園勝景以故絡繹不絕誠一番熱鬧也。

而後，隨著臺灣慣習研究會《臺灣慣習記事》(一九〇一至一九〇七)出版發刊、縣府志書的續改纂修，及一九二八年《中央日報》⁵⁶、一九五〇年「中時報系」⁵⁷、一九五一年「聯合報系」⁵⁸的相繼創刊。其間，對北管多有記錄，又被學界廣為傳載的專書，則至少可溯自武內貞義《臺灣》(一九一四至一九一五初版，一九二七改訂版)⁵⁹、片岡巖《臺灣風俗誌》(一九二一)⁶⁰、臺灣總督府文教局社會課《臺灣に於ける

⁵⁶ 按「中央日報五十年全文影像資料庫」，與「北管」相關條目，有三十八條(19571016-20000110)；「亂彈」有二條(19621205、19870811)，摘錄於 2 January 2006。

⁵⁷ 「中時報系」含括：徵信新聞(自 1950-10-02 創刊，1968-08-31 停刊)、中國時報(自 1968-09-01 迄今)、工商時報(1978-12-01 迄今)、中時晚報(1988-03-05 創刊，2005-10-31 停刊)四種報刊。與「北管」相關條目，有三七一筆(19910130-19991228)；「亂彈」相關條目，計五五筆(19920123-19990120)，揭見「中國時報五十年報紙影像資料庫」，計四二六筆，摘錄於 25 August 2006。

⁵⁸ 「聯合報系」含括：聯合報(自 1951-09-16 迄今)、經濟日報(自 1978-01-01 迄今)、民生報(自 1988-01-01 迄今)、聯合晚報(自 1993-01-01 迄今)、星報(自 1999-09-01 迄今)、美洲世界日報(自 2000-02-23 迄今)、歐洲日報(自 2000-02-01 迄今)，計七種報刊。與「北管」相關條目，揭見於「聯合知識庫」，計有三八八四筆，摘錄於 17 November 2005。

⁵⁹ 武內貞義，臺北商業學校教師。所撰《臺灣》武內貞義於一九一四年(大正三年)五月作「序」，

支那演劇及臺灣演劇調》(一九二八)⁶¹、伊能嘉矩《臺灣文化志》(一九二八初版，一九六五年復刊)⁶²、山根勇藏《臺灣民族性百談》(一九三〇)⁶³、鈴木清一郎《臺灣舊慣冠婚葬祭と年中行事》(一九三四)⁶⁴、東方孝義《臺灣習俗》(一九四二)、濱田秀三郎《臺灣演劇の現状》(一九四三)等八種日文舊籍，及收編於「臺灣文獻叢刊

係由株式會社臺灣日日新報社(時年地址：臺北城內西門街四十七番戶)，於同年七月二十日上卷初版發行、隔年(大正四年)四月十五日下午卷初版發行。另，武內貞義又於一九二七年(昭和二年)十月二十日作「改版序」，並於同年十一月十三日改訂版由株式會社臺灣日日新報社印刷(時年地址：臺北市榮町四丁目三十二番地)、同年十一月十五日改訂版逕由新高堂書店發行(時年地址：臺北市榮町一丁目二十番地)。

⁶⁰ 片岡巖時年任職於臺南地方法院檢察局通譯官。《臺灣風俗誌》係由臺灣日日新報社(時年地址：臺北市西門街四十七番戶)，於一九二一年(大正十年)二月八日印刷、同年二月十日發行。中譯本同名為《臺灣風俗誌》係由陳金田譯，於一九八一年逕由大立出版社出版發行。

⁶¹ 臺灣總督府文教局社會課《臺灣に於ける支那演劇及臺灣演劇調》(在臺灣之中國戲曲及臺灣戲曲調查)係由臺灣總督府文教局出版、江里口商店印刷工場印刷(時年地址：臺北市榮町一丁目十二番地)，於一九二八年(昭和三年)二月二十日印刷、同年二月二十四日發行。

⁶² 伊能嘉矩(1867-1925)，一八九五年任命為臺灣總督府文書課雇員；一八九六年設立「臺灣人類學會」蕃人教育部，擔任負責人；一八九七年五月二十二日至十一月二十七日，奉民政局命調查蕃地。共環島一百九十二天；一八九八年「蕃情研究會」成立，擔任該會調查員；一八九九年被任命為臺灣總督府雇員，擔任民政局殖產課、學務課、總督府官房文書課等職務；一九〇〇年，「臺灣慣習研究會」成立，伊能嘉矩任幹事；一九〇一年「臨時臺灣舊慣調查會」成立，伊能嘉矩任幹事；一九〇二年受命擔任民政部殖產局及總督府官房文書課職務。；一九〇三年奉命擔任「臨時蕃地事務調查會」調查員；一九二二年任臺灣總督府設立「史料編纂委員會」委員。《臺灣文化誌》板澤武雄於昭和三年一月作「跋」；刀江書院(時年地址：東京市神田區駿河臺北甲賀町二十三番地)，於一九二八年(昭和三年)九月十五日印刷、同年九月二十日初版發行；另於一九六五年(昭和四十年)十月二十五日，同由刀江書院(時年地址：東京都千代田區西神田二之一三)複刻版發行。中譯本則於一九九一年逕由臺灣省文獻委員會中譯印行。

⁶³ 山根勇藏，鳥取縣人，一八九六年(明治二十九年)東京高等師範學校國語漢文科卒業。一八九七年(明治三十年)四月渡臺。時年任職於東京大正博覽會事務局(1914.03.20-07.31)。《臺灣民族性百談》山根勇藏於昭和二年十二月初一撰寫「引言」；出版則係由杉田書店(時年地址：臺北市榮町三丁目九番地)，於一九三〇年(昭和五年)五月十五日印刷、同年五月十八日初版發行；另於一九九五年元月，南天書局再將此版二刷發行。

⁶⁴ 鈴木清一郎，任職於臺灣總督府警務局。《臺灣舊慣冠婚葬祭と年中行事》鈴木清一郎於昭和九年十一月作「序」；出版則係由株式會社臺灣日日新報社(時年地址：臺北市榮町四丁目三十二番地)，於一九三四年(昭和九年)十二月二日印刷、同年十二月五日發行。中譯版本有二：一名《臺灣舊慣習俗信仰》，由高賢治、馮作民譯，於一九八四年元月逕由眾文圖書公司出版發行；一名《增訂臺灣舊慣習俗信仰》，由馮作民譯，於一九八九年十一月同由眾文圖書公司出版發行。

」之連橫《臺灣通史》⁶⁵、《臺灣語典》⁶⁶、《雅言》⁶⁷ 等三種專著。

其中的日籍文獻部分，日前已有鄭榮興〈臺灣「北管」與「亂彈」的文獻思考—揭探日治時代（1901-1934）日人的書寫觀點〉乙文，對於一九〇一至一九三四年六種日文舊籍中的「亂彈」和「北管」，多有陳述及詳載。然而，同時期（1901-1934）臺灣人對「亂彈」和「北管」的書寫觀點？臺灣人在日人治臺的「政策趨向」、「政治意圖」下，又是怎麼看待和書寫臺灣文化現象下的「北管」與「亂彈」？筆者在揭見「臺灣文獻叢刊」中，凡述及「北管」或「亂彈」之文獻，皆為連橫（1878-1936）⁶⁸所執筆的《臺灣通史》、《臺灣語典》、《雅言》三種文獻。再細究連橫的生平，亦可發現此三專著之成文背景，與其自一八九九年起即任職於日人所辦報社、或被應聘為清史館名譽協修，與當期清末日治時期的政界暨學界，皆然產生了相當密切的聯繫意義。

⁶⁵ 連橫《臺灣通史》，是以連氏在一八九五年蒐集的「臺灣民主國」文告等，以及一九一四年任職清史館名譽協修，得以盡閱相關臺灣建省檔案資料，為〈通史〉著述的珍貴資料。首刊全書共分三冊先後出版，一九二〇年上、中冊發行，一九二一年發行下冊。並於一九六二年，收錄於臺灣銀行經濟研究室「臺灣文獻叢刊」第一二八種。參見陳怡如《連雅堂音樂記錄之研究》（國立成功大學藝術研究所碩論，2003），36。

⁶⁶ 連橫《臺灣語典》，始自於《三六九小報》「臺灣語講座」之連載專題，自一九三一年「三五號」（1931.01.03）至「第一四二號」（1932.01.03）。一九三三年，連氏編輯告成；一九五七年經連震東先生重新整理，陳漢光先生校訂，由中華叢書委員會出版，列為《雅堂叢書》第二種。一九六三年，再由臺灣銀行經濟研究室重新編排出版，收錄於「臺灣文獻叢刊」第一六一種。參見陳怡如《連雅堂音樂記錄之研究》（國立成功大學藝術研究所碩論，2003），41。

⁶⁷ 連橫《雅言》，始自於《三六九小報》一九三二年「新年增刊號」（1932.01.03，見上註即「第一四二號」）至「第二四一號」（1932.12.06）結束，共計二四七則。一九五八年（連氏卒後二十二年）經許丙丁等人，將原載文章及未刊載手稿，計三〇四則，輯結成書，並由臺南海東山房編印出版。一九六三年，再由臺灣銀行經濟研究室收錄於「臺灣文獻叢刊」第一六六種。參見陳怡如《連雅堂音樂記錄之研究》（國立成功大學藝術研究所碩論，2003），49。

⁶⁸ 本文凡述及連橫之生平，係參見鄭喜夫撰《民國連雅堂先生橫年譜》（臺北：臺灣商務，1980），37。

因此，筆者擬就連橫收編在「臺灣文獻叢刊」之《臺灣通史》、《臺灣語典》、《雅言》三種文獻納為引徵對象，將文獻中舉凡述及「北管」、「亂彈」的文章段落，循年代摘錄歸列，試究名稱其間所指涉的意義，並藉此澄明本文示以「臺灣北管亂彈戲」之界定理由和原因。

1. 臺灣北管

連橫《雅言》 七六

“臺灣音樂有「南管」、「北管」之分。「北管」樂器、曲調與「正音」同，亦能登臺扮演；所謂「子弟班」也。「南管」則「南詞」，其曲多泉州文士所製，取材富麗，音韻抑揚，又多兒女子事，使人之意也消。「北管」之聲宏而肆、「南管」之聲緩而悲，則民俗之異也。⁶⁹

2. 臺灣亂彈

(1) 連橫《臺灣語典》卷二

亂彈劇名。為徽詞之一派。⁷⁰

(2) 連橫《臺灣通史》卷二十三·風俗志·演劇

演劇為文學之一，善者可以感發人之善心，惡者可以懲創人之逸志，其效與詩相若。而臺灣之劇，尚未足語此。臺灣之劇，一曰亂彈；傳自江南，故曰正音。其所唱者，大都二簧西皮，間有崑腔。今則日少，非獨演者無人，知音亦不易也。二曰四平，來自潮州，語多粵調，降於亂彈一等。三曰七子班，則古梨園之制，唱詞道白，皆用泉音。⁷¹

(3) 連橫《雅言》六七

⁶⁹ 《雅言》，「臺灣文獻叢刊」第一六六種，（臺北：臺灣銀行經濟研究室，1963），34。

⁷⁰ 《臺灣語典》，「臺灣文獻叢刊」第一六一種，（臺北：臺灣銀行經濟研究室，1957-1961），61。

⁷¹ 《臺灣通史》，「臺灣文獻叢刊」第一二八種，（臺北：臺灣銀行經濟研究室，1962），612-613。

臺灣之劇凡數種：曰「亂彈」，即正音也；曰「四平」，則崑曲之支流也；曰「老戲」，即樂律似崑而曲為南詞；曰「戲仔」，即七子班，猶古之小梨園也——唱詞道白，皆用泉音，其所演者亦多泉州故事，如「荔鏡傳」、「護國寺」等。又有傀儡班、掌中班，亦泉劇也。⁷²

(4) 連橫《雅言》六八

「亂彈」之戲，傳自江西，故曰「江西班」。其所唱者，有「京調」、有「徽調」、亦有「崑曲」；如「費宮人刺虎」、「百花亭贈劍」，尤其著也。崑曲文辭美麗、音韻悠揚，非村夫市儈所能領會；三十年來絕少唱者，今已為廣陵散矣。庚子聯軍之役，西太后幸陝；秦中固有「梆子腔」，聞而悅之，召入供奉。及回鑾時，從入京；流傳津、滬。上海班之來臺者遂唱此調，一時頗盛。然「梆子」聲悲而厲，識者以為亡國之音；不及十稔而清社覆矣。⁷³

(5) 連橫《雅言》七四

臺北近有歌仔戲，亦曰白話戲；則由「車鼓」、「採茶」而演進者也。其說、唱皆用臺語，且能演「亂彈」所演之劇，故婦女喜觀之。然編劇者既無藝術觀念、演之者又多市井無賴，故每陷於誨淫敗俗之事。余意此劇頗合鄉土文學，如得有心人而管理之，腳本、腳色均為選擇，求適時代，為社會教育之補助；則其號召感化力，比之改良戲、文士劇尤為易易。⁷⁴

3. 臺灣北管、臺灣亂彈

《臺灣通史》·卷二十三·風俗志·歌謠

臺灣之人，來自閩粵，風俗既殊，歌謠亦異。閩曰南詞，泉人尚之；粵曰粵謳，以其近山，亦曰山歌。南詞之曲，文情相生，和以絲竹，其聲悠揚，如泣如訴，聽之使人意消。而粵謳則較悲越。坊市之中，競為北管，與亂彈同。亦有集而演劇，登臺奏技者。勾欄所唱，始尚南詞，間有小調。建省以來，京曲傳入。臺北校書，多習徽調，南詞漸少。唯臺灣之人，頗喜音樂，而精琵琶者，前後輩出。若夫祀聖之樂，八音合奏，間以歌詩，則所謂雅頌之聲

⁷² 《雅言》，「臺灣文獻叢刊」第一六六種，（臺北：臺灣銀行經濟研究室，1963），31。

⁷³ 《雅言》，「臺灣文獻叢刊」第一六六種，（臺北：臺灣銀行經濟研究室，1963），31-32。

⁷⁴ 《雅言》，「臺灣文獻叢刊」第一六六種，（臺北：臺灣銀行經濟研究室，1963），33-34。

也。⁷⁵

4. 小結：北管？亂彈？

「當稱北管？或稱亂彈？」...我們需要思考，「北管」、「亂彈」在多種文獻中，被並置同文的各別價值，又在哪裡？⁷⁶

由上，我們可以得見，「北管」、「亂彈」除了普遍於日文舊籍中被並置呈列，於連橫所執筆的三種文獻中，《臺灣通史》與《雅言》亦將「北管」、「亂彈」異稱並置，提及了「北管」又述及「亂彈」。在綜歸此三種文獻所透露的行文線索，我們可大致可從文獻中得知：「北管為『臺灣音樂』、亂彈是為『臺灣之劇』」，兩者之間，確然存在「音樂」與「戲劇」不同歸屬的面向考慮。

惟，又何謂連橫所指「北管，與亂彈同」？即便這樣的說法，似乎與日前「北管係為亂彈戲中所使用的音樂，而亂彈戲所使用曲目，即為北管音樂曲目內容」的現象相符。然而，我們仍不能把這些既「服務於戲班、曲唱伴奏、由執業演員、琴師所組成，所欲符合不同群眾欣賞趣味」的「北管後場文化」，又「服務於館閣、清唱清奏、由社會不同階層所組成不同軒社，所欲達到不同音樂要求」的「北管館閣文化」等視而論。因為職業劇團「內行班」的「北管後場文化」與業餘結社「子弟班」的「北管館閣文化」間，所相對存在不同聲響要求、音聲表現、樂想語法等文化差異的「北管」

⁷⁵ 《臺灣通史》，「臺灣文獻叢刊」第一二八種，（臺北：臺灣銀行經濟研究室，1962），613。

⁷⁶ 引見鄭榮興，〈臺灣「北管」與「亂彈」的文獻思考—揭探日治時代（1901-1934）日人的書寫觀點〉「結論」。

概念，就如同鄭文於「結語」所說「即便是同樣的曲目內容，也會因為「服務於館閣」、「服務於戲班」，隨著不同的人員編制（音響），樂器形制（音色）、速度、賦予演奏者箇中變化的尺度、曲中的唱腔鑼鼓安排等音樂美感要求，都會有其大相逕庭的音樂要求和箇中精彩。」

因此，本文定名「臺灣北管亂彈戲」，冠以「臺灣」，則是為求更精確地表示，本文並未溯及中國明清以來之「亂彈腔系」，並據此作為界定。另將「北管·亂彈戲」兩詞並陳，其用意不外乎是為了取衡於「北管」的音樂定位、並對「亂彈戲」的戲劇立場佐以肯定，所做的定名思考與考慮。

（二）曲冊中所見【二凡】

本文以「臺灣北管亂彈戲」為範圍，又以曲腔【二凡】為示例；所言之【二凡】，是為臺灣北管亂彈福路戲曲之【二凡】，非指北管亂彈西路戲曲之【二黃】，亦與北管曲牌之【二犯】、浙江紹劇（紹興亂彈）【二凡】、浙江婺劇（浦江亂彈）【二凡】、江西撫州宜黃戲【二凡】、江西贛劇【二凡】等同名（同音）曲腔無涉。曲海無涯，礙於筆者對戲曲文獻中所指的【二凡】，恐有誤讀、誤判之慮；因此，筆者擬擇目前仍傳載於世的臺灣北管亂彈曲冊，進一步對臺灣北管亂彈戲的【二凡】曲腔，依其書寫線索，暫予釋名。

「曲冊」⁷⁷，為臺灣北管亂彈藝界，普遍作為承傳提醒的書面記憶（智慧財）。按曲冊不同的流通方式，有「傳本」（家傳、師承之承繼模式）、「謄本」（謄抄）、「藏本」（典藏）之別；因其書寫多具「以空白格紅線的毛邊紙帳簿為紙材」、「以毛筆抄寫」，並「習慣在封面（厚紙或布質）上載寫社團名、抄寫者以及抄寫時間」、「內頁首記寫製作目錄以備日後檢索」（范揚坤，1997）⁷⁸之傳抄特色，於此，我們亦可將這些承傳、謄抄、典藏等性質不一的「傳本」、「謄本」而或「藏本」，通稱為「抄本」。

抄本除了流通方式的不同，依著錄內容的不同，亦有「譜本」和「劇本」之區分。其中，「譜本」主指以牌子、絃譜為著述內容的工尺曲冊；按其曲目分類，又有吹譜、絃譜之別。「劇本」則指戲曲、細曲為其著錄內容，內含曲辭、唸白，時而併附科介，時而旁注工尺的曲冊文本。惟，一種抄本往往不會只著述一種內容，甚以不會限於同一人抄錄書寫；且同一抄本在幾經整理、重抄而後⁷⁹，所呈現的面貌，往往推究於傳抄者個人學有所長的不同音樂理解，傳抄方式仍有個別差異。⁸⁰

⁷⁷ 范揚坤，〈亂彈戲福路系統之平板曲腔研究〉「包含記錄戲劇演出結構的劇本在內，聯繫整個亂彈戲曲傳承，以文書書寫系統完成的冊籍通常被稱之為『曲冊』或『曲簿』。」（國立臺灣師範大學音樂研究所碩論，1997），37。

⁷⁸ 可參見范揚坤，〈亂彈戲福路系統之平板曲腔研究〉第二章第二節「傳唱與記錄」（國立臺灣師範大學音樂研究所碩論，1997），37。

⁷⁹ 按范揚坤〈亂彈戲福路系統之平板曲腔研究〉，根據鐘阿知的說法所寫：「抄本在過去由於經常被使用，加上紙張本身質料的脆弱，社團對所收藏的抄本基於便於記錄內容保存與使用的理由，每隔一段時間似乎總會另行重抄。這種方式主要來自依現實的考量，與今日我們所認知文物保存包含其物質材料的觀念有所出入。在新抄的抄本謄寫完畢後，舊本的處理則習慣慎重地擇日焚化。」（國立臺灣師範大學音樂研究所碩論，1997），38。

⁸⁰ 白慈飄、林聰仁《北管春秋—藝師王金鳳訪談錄》「我向王金鳳借閱手抄本，他進屋去，拿了一本十八乘十八公分的藍皮本子，翻開，黃色毛邊有十二行，每一行都用毛筆寫得密密麻麻完全不留天和地，一劇換一劇的時候，也無跳頁，甚至無空行、空字。王金鳳似乎知道我在想什麼，說：『以前的人

鑒於此，若將本文所述及的曲冊，兀自冠以「譜本」「劇本」示以類分，似乎都難以忠實呈示曲冊不一而足的書寫特徵。因此，本文舉凡述及北管亂彈戲之曲冊文本，皆以「抄本」作為通稱；再按抄本承傳、謄抄、典藏情形，佐以旁述，作為說明。

以下，在通霄南和「和樂軒」，為陳慶松先生（謝顯魁師父）長期教館之軒社；苗栗頭份「達韶軒」，為羅阿朝先生（謝顯魁師弟羅時星的父親）所組子弟班；苗栗頭屋「溢洋軒」，為胡集海先生（謝顯魁師兄胡煥祥的父親）所整子弟班。三個北管子弟館，與謝顯魁先生之北管習藝脈絡，皆具間接卻密切的聯繫的前提下；擬就中華民國民族音樂學會分別於二〇〇三年、二〇〇四年，所立約執行「苗栗縣所見音樂戲曲抄本文物數位化建置計畫第（一）（二）階段」⁸¹（鄭榮興主持，苗栗縣文化局委託），所藏的廿六種抄本清冊為蒐錄範圍，分別將其中所見的【二凡】曲腔，表列如佐；並隨附圖⁸²，說明於後：

節省，毋甘空白。」…王金鳳笑呵呵：『抄來抄去，免不了的啦，知影（知道）就好，較早的人識字不多，抄不對，總是免不了的，邊抄邊認字啦。』（臺中市立文化中心，1999），58。

⁸¹ 由鄭榮興教授主持，中華民國民族音樂學會委託執行之「苗栗縣所見音樂戲曲抄本文物數位化建置計畫第（一）（二）階段」；是一立約於苗栗文化局，藉以符合行政院「挑戰 2008—六年國家發展重點計畫·數位臺灣計畫：網路文化建設發展計畫」之基礎建設子計畫「國家文化資料庫建置計畫」。可參見網站：<http://nrch.cca.gov.tw/ccahome/>，摘錄於 13 December 2006。

⁸² 表列之抄本圖樣，可參見論文 84-107 頁。另可逕自於「國家文化資料庫」網站 <http://nrch.cca.gov.tw/ccahome/> 搜尋下載。

1. 通霄南和·和樂軒曲冊，曾文桂藏

館別	編號	傳抄者	典藏者	齣目	曲腔	登錄號	識別號	抄錄年代
通霄南和 · 和樂軒	1-1	陳石發	曾文桂	寶珠記	流水	cca100036-mu-tshls001_0003-0049-i	0005945210	庚辛 1930-31
	1-2	陳石發	曾文桂	寶珠記	流水	cca100036-mu-tshls001_0003-0063-i	0005945225	庚辛 1930-31
	1-3	陳石發	曾文桂	燦生	流水	cca100036-mu-tshls001_0006-0003-i	0005945078	庚辛 1930-31
	1-4	陳石發	曾文桂	訓子	流水	cca100036-mu-tshls001_0008-0015-i	0005962414	庚辛 1930-31
	1-5	陳石發	曾文桂	燒猿	流水	cca100036-mu-tshls001_0011-0006-i	0005945156	庚辛 1930-31
	1-6	陳石發	曾文桂	掛金牌	二凡	cca100036-mu-tshls001_0012-0001-i	0005945162	庚辛 1930-31
	1-7	陳石發	曾文桂	牧羊	流水 二凡	cca100036-mu-tshls004_0012-0002-i	0005946145	庚午 1930
	1-8	陳石發	曾文桂	出府	二凡	cca100036-mu-tshls004_0014-0010-i	0005946201	庚午 1930
	1-9	陳石發	曾文桂	戲叔	二凡	cca100036-mu-tshls004_0015-0001-i	0005946301	庚午 1930
	1-10	陳石發	曾文桂	回家	二凡	cca100036-mu-tshls005_0016-0003-i	0005947227	辛未 1931
	1-11	陳石發	曾文桂	吉星臺	二凡	cca100036-mu-tshls006_0006-0005-i	0005947304	辛未 1931
	1-12	陳石發	曾文桂	斬貂	二凡	cca100036-mu-tshls006_0008-0003-i	0005946451	辛未 1931
	1-13	陳石發	曾文桂	搜寶	二凡	cca100036-mu-tshls006_0009-0003-i cca100036-mu-tshls006_0009-0004-i	0005947309 0005947310	辛未 1931
	1-14	陳石發	曾文桂	大戰	流水	cca100036-mu-tshls006_0016-0004-i	0005946771	辛未 1931
	1-15	陳石發	曾文桂	觀星	二凡	cca100036-mu-tshls006_0017-0004-i	0005946775	辛未 1931
	1-16	陳石發	曾文桂	打汀洲	二凡	cca100036-mu-tshls007_0012-0004-i	0005946058	壬辛 1931-32
	1-17	陳石發	曾文桂	傳鎗鏢	二凡	cca100036-mu-tshls008_0006-0001-i cca100036-mu-tshls008_0006-0002-i	0005946197 0005946199	辛未 1931
	1-18	陳石發	曾文桂	藍田帶	二凡	cca100036-mu-tshls008_0013-0029-i cca100036-mu-tshls008_0013-0030-i	0005946426 0005946427	辛未 1931
	1-19	陳石發	曾文桂	長壽寺	二凡	cca100036-mu-tshls009_0017-0010-i	0005946634	辛未 1931
	1-20	陳石發	曾文桂	李陵碑	二凡	cca100036-mu-tshls009_0009-0011-i	0005946581	辛未 1931
	1-21	陳石發	曾文桂	麒麟國	二凡	cca100036-mu-tshls010_0015-0003-i	0005947139	甲戌 1934
	1-22	陳石發	曾文桂	奪武魁	二凡	cca100036-mu-tshls010_0019-0004-i	0005947182	甲戌 1934
	1-23	陳石發	曾文桂	紫臺山	二凡	cca100036-mu-tshls010_0020-0014-i	0005947209	甲戌 1934
	1-24	陳石發	曾文桂	太平橋	二凡	cca100036-mu-tshls011_0008-0001-i	0005946882	壬申 1932

館別	編號	傳抄者	典藏者	齣目	曲腔	登錄號	識別號	抄錄年代
	1-25	陳石發	曾文桂	巧換包	二凡	cca100036-mu-tshls011_0010-0006-i	0005946945	壬申 1932
	1-26	陳石發	曾文桂	下水滸	二凡	cca100036-mu-tshls011_0014-0004-i	0005946977	壬申 1932
	1-27	陳石發	曾文桂	旧金牌	二凡	cca100036-mu-tshls011_0016-0002-i	0005946989	壬申 1932
	1-28	陳石發	曾文桂	英烈記	二凡	cca100036-mu-tshls011_0025-0001-i	0005947275	壬申 1932
	1-29	陳石發	曾文桂	水淹七軍	二凡	cca100036-mu-tshls011_0027-0003-i	0005947049	壬申 1932

2. 苗栗頭份·達韶軒曲冊，羅時星藏

館別	編號	傳抄者	典藏者	齣目	曲腔	登錄號	識別號
苗栗頭份 · 達韶軒	2-1	羅時星	羅時星	牧羊	二凡	cca100036-mu-tflss0002_0010-0004-w	0005680514
	2-2	羅時星	羅時星	宋江點兵	二凡	cca100036-mu-tflss0003_0006-0007-w cca100036-mu-tflss0003_0006-0008-w	0005680526
	2-3	羅時星	羅時星	架造	二凡	cca100036-mu-tflss0003_0008-0002-w cca100036-mu-tflss0003_0008-0003-w	0005680528
	2-4	羅時星	羅時星	掛金牌	二凡	cca100036-mu-tflss0004_0006-0003-w	0005680536
	2-5	羅時星	羅時星	古洞寫書	二凡	cca100036-mu-tflss0004_0024-0002-w cca100036-mu-tflss0004_0024-0003-w	0005680554
	2-6	羅阿朝	羅時星	掛金牌	二凡	cca100036-mu-tflss0006_0029-0002-w	0005680605
	2-7	羅阿朝	羅時星	花園得子	二凡	cca100036-mu-tflss0006_0034-0004-w	0005680610
	2-8	羅阿朝	羅時星	牧羊	二凡	cca100036-mu-tflss0006_0054-0003-w	0005680630

3. 苗栗頭屋·溢洋軒曲冊，胡煥祥藏

館別	編號	傳抄者	典藏者	齣目	曲腔	登錄號	識別號
苗栗頭屋 · 溢洋軒	3-1	胡天恩	胡煥祥	破五關	二凡	cca100036-mu-tflss0008_0003-0015-w	0005680717
	3-2	胡天恩	胡煥祥	送金牌	二喚	cca100036-mu-tflss0008_0004-0001-w	0005680718
	3-3	胡集海	胡煥祥	放關	二凡	cca100036-mu-tflss0010_0003-0009-w	0005680735
	3-4	胡集海	胡煥祥	放關	流水	cca100036-mu-tflss0010_0003-0013-w	0005680735
	3-5	胡集海	胡煥祥	破五關	二凡	cca100036-mu-tflss0010_0008-0011-w	0005680740
	3-6	胡集海	胡煥祥	金牌	二凡	cca100036-mu-tflss0010_0012-0003-w	0005680744
	3-7	胡集海	胡煥祥	破五關	二凡	cca100036-mu-tflss0011_0013-0013-w cca100036-mu-tflss0011_0013-0014-w	0005680764
	3-8	胡集海	胡煥祥	掛金牌	二凡	cca100036-mu-tflss0011_0015-0002-w	0005680766
	3-9	胡集海	胡煥祥	薛仁貴回家	二凡	cca100036-mu-tflss0014_0004-0003-w	0005680816
	3-10	胡集海	胡煥祥	困河東	二凡	cca100036-mu-tflss0014_0005-0001-w	0005680817

◎說明：

- 關於編碼（由左而右）：(1)編號，按曲冊來源暨登錄序號，依次排列（為筆者所編）。
(2)登錄號，包括有：文建會苗栗文化局代碼(cca100036)、音樂類代碼(mu)、抄本來源代碼(通霄和樂軒 tshls/頭份羅時星 tflss)暨第 0000 冊、第 0000 種、第 0000 頁。
(3)識別號，是為國家資料庫系統識別碼。
- 苗栗頭份達韶軒曲冊及苗栗頭屋溢洋軒曲冊，原件未錄抄寫年代。

4. 小結：二凡？流水？

按上表，若摒除訛字問題，從和樂軒、達韶軒、溢洋軒三個與謝顯魁先生北管習藝脈絡具相關性的苗栗北管子弟館閣，所傳抄典藏之抄本曲冊，對【二凡】（或稱【流水】）的書寫選擇來看，至少包含了以下兩種情形：

其一，以「冊」為單位。【二凡】及【流水】兩者皆用者，依次出現在通霄和樂軒第一冊（tshls001，例 1-1 至 1-6）、第四冊（tshls004，例 1-7 至 1-9）、第六冊（tshls006，例 1-11 至 1-15），及頭屋溢洋軒第三冊（tflss0010，例 3-3 至 3-6），四種抄本之中。【二凡】或【流水】擇一採用者（或可視為僅用【二凡】者），則普遍出現在通霄和樂軒第八冊（tshls008，例 1-17 至 1-18）、第九冊（tshls009，例 1-19 至 1-20）、第十冊（tshls010，例 1-21 至 1-23）、第十一冊（tshls011，例 1-24 至 1-29），頭份達韶軒第三冊（tflss0003，例 2-2 至 2-3）、第四冊（tflss0004，例 2-4 至 2-5）、第六冊（tflss0006，例 2-6 至 2-8），及頭屋溢洋軒第一冊（tflss0008，例 3-1 至 3-2）、第四冊（tflss0011，例 3-7 至 3-8）、第七冊（tflss0014，例 3-9 至 3-10）等十種抄本中。

其二，以「齣」為單位。【二凡】及【流水】兩者皆用者，廿六冊抄本中，僅見二例，即由陳石發傳抄之《牧羊》（tshls004，例 1-7），及胡集海傳抄之《放關》（tflss0010，例 3-3 至 3-4）。其餘者，則皆以擇一採用【二凡】或【流水】，為其書寫常例。

總體而言，筆者欲將曲冊的書寫現象並陳，除了希冀透過曲冊的書寫（傳抄），對日前藝界往往會將同個曲腔以「二凡」相稱，或以「流水」定名之實然現象，作一具體佐證。再者，即根據曲冊的曲腔記錄中，又以「二凡」這個名稱，確然比「流水」來得普遍之常然現象；據此，成為本文何以將【二凡】作為論題的理由和原因。

二、研究對象－謝顯魁（取樣對象－採樣對象）

郭鑫桂好是好，每樣會，不過做的東西沒有很優秀。謝顯魁做的東西最好，什麼東西做出都好...現在後進的就屬謝顯魁，他公演常會去幫忙。他每樣會，但是要頭手略略仔拉著，他自己盡意去不行，會舂走，他才王一樣，打鼓也會，沒那麼好，絃仔、嗩仔後進的就他...。⁸³

這是陳慶松家承徒弟鄭天送，對兩位師承於陳慶松的入門弟子郭鑫桂、謝顯魁，從業技藝的說法和個人看法。而郭鑫桂與謝顯魁兩師兄弟間，截然不同的習藝風格、人格特質，亦為同門（家承同門暨師承同門）樂師中，普遍津津樂道的事。其中，鄭天送所言「絃仔、嗩仔後進的就他」，更為本文定題為提弦伴奏，又擇以謝顯魁為取樣對象的原因，不謀而合。

以下，就以譜系和戲路的觀察，據此作為觀察謝顯魁先生具體「其然」的伴奏行為下，所影響「其所以然」之行為理路行徑。

（一）由譜系觀察推想差序格局⁸⁴

譜系文獻，係為一種關係著「以人為主」的社會經濟活動歷程，記載家承、師承

⁸³ 鄭榮興，〈訪鄭天送〉，劉新圓訪（苗栗，1999.02-05），《苗栗地區客家八音音樂發展史：田野日誌》（苗栗：苗栗縣立文化中心，2000），36。

⁸⁴ 「差序格局」是指人際在「以“己”為中心，像石子一般投入水中，被圈子的波紋所推及的，就發生聯繫」的這個關係下，所形成自成一格「一圈圈推出去，愈推愈遠，也愈推愈薄」的社會差序結構。同見論文「註 19」。

之先輩歷史，所不容忽視的檔案文獻。通觀「臺灣地區家譜聯合目錄資料庫」⁸⁵，所藏新舊家譜之書目資料，可知臺灣地區現藏中國家譜，至少六千餘種，計 14986 筆。細究其中謝氏族譜之文獻資料，初估 193 筆；其中又以《臺灣省苗栗南勢坑謝氏族譜》⁸⁶與謝顯魁先生宗族之地緣性，最相符契。以下，擬將謝顯魁先生之家承譜系圖述於後：⁸⁷

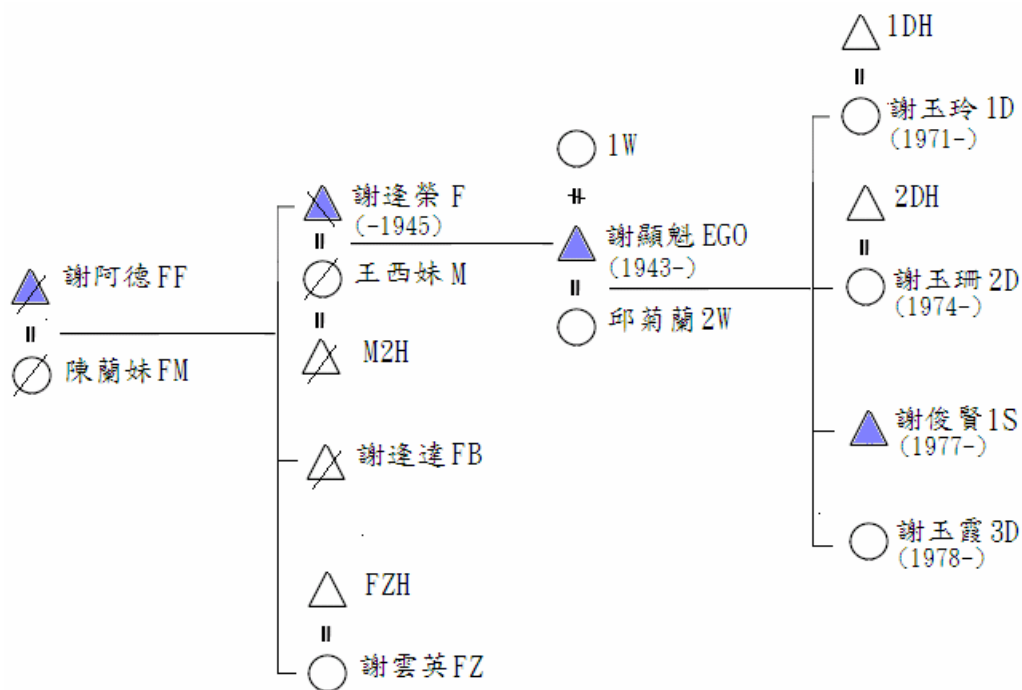


圖 1：以謝顯魁先生為中心（EGO）的四代家承譜系

除了家承譜系，若就從業技藝的面向進行思考，我們可以藉由陳慶松先生（謝顯魁先生的師父）的師承暨傳徒譜系間，所透露的人際脈絡訊息，進行梳理，細究維繫

⁸⁵ 「臺灣地區家譜聯合目錄資料庫」蒐錄有：國家圖書館、中央研究院民族所、中央研究院傅斯年圖書館、臺北市文獻會、國家圖書館臺灣分館、宜蘭縣史館、故宮博物院、國史館、臺灣文獻館、臺灣省各姓淵源研究學會、萬萬齋等十一個單位，所藏新舊家譜之書目資料，摘錄於 10 December 2005。

⁸⁶ 謝榮火，謝瑞竹編纂，《臺灣省苗栗南勢坑謝氏族譜》，國圖藏本係為臺北市謝永蓬出版（1976）。故宮博物院所藏，則為據中央圖書館臺灣分館藏民國六十五年（1976）鉛印本縮製。

⁸⁷ 本文所採用之譜系符號說明，可參見 19 頁。

其同門之家承、師承的人際網絡中，對謝顯魁先生伴奏行爲，所可能構成影響的互動關係。

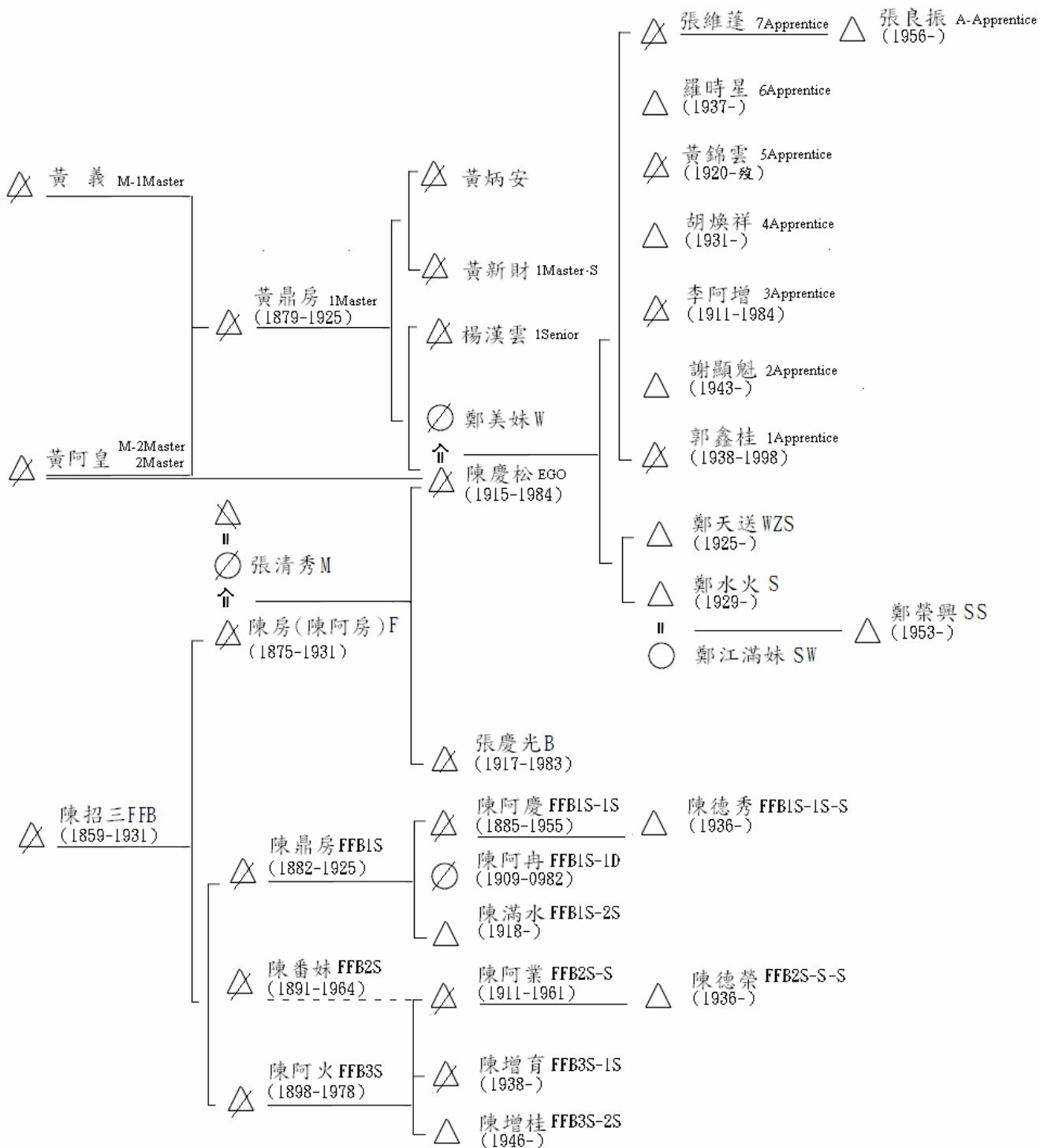


圖 2：以陳慶松先生爲中心（EGO）的五代師承譜系

根據譜系的觀察，我們可進一步推知：謝顯魁先生的親屬聯繫，係遵遁著漢人普遍「父系繼嗣原則」(principle of patrilineal descent) 作為溯源延嗣之歸依。另透過師父陳慶松先生技藝承傳（家承、師承）的譜系推衍，我們亦能從中得見謝顯魁先生與「家承同門」(鄭水火、鄭天送)，及「師承同門」(郭鑫桂、李阿增、胡煥祥、黃錦雲、羅時星、張維蓬) 等同輩間，所維持的密切互動聯繫。

(二) 由戲路安排觀察人員調派

惟，在譜系中是無法看出同門、同業中，個人專長的調度與分配。因此，只有對琴師本身拜師的入門「功底」⁸⁸，及其參與的軒社「戲路」，進行瞭解，才能進一步客觀推衍謝顯魁先生與其同輩同門（鄭水火、鄭天送、郭鑫桂、胡煥祥、羅時星）間，人手的相互調派互動關係。

按謝顯魁先生於二〇〇六年十二月九、十日接受訪談的回想來看：自一九五六年（十三歲）入「新樂軒」，為北管底，先學鈔、小鑼、大鑼、通鼓、北鼓，再接觸嗩仔、絃仔及唱（細口），後習八音；一九五九年（十六歲），出師。隔年起（十七歲），始搭

⁸⁸ 按：鄭榮興 主持《九十年藝文資源調查推展計畫—傳統音樂類：論述稿》「所謂『底』，指的是演員在授受戲劇訓練時，所接受的劇種，亦即其專業的基本功夫為何。舉例而言，如果演員初入戲班學戲，加入的戲班為亂彈戲班，則其為『亂彈底』；如果演員加入四平戲班學習四平戲，則其為『四平底』；…而進入採茶戲班學戲的演員，其演員的技藝情形較『亂彈底』、『四平底』之演員複雜多樣。一般而言，在採茶戲班學戲的演員，為因應採茶戲包含亂彈、外江、採茶、山歌等多樣聲腔的現實，在其學習階段，除接受戲先生的指導外，亦須自我不斷向其他資深演員學習各種其他類別的唱腔。」（苗栗：慶美園文教基金會執行，2003.06），91。

戲班，職司弦吹，先後加入有：桃園中壢四平戲班「新榮鳳歌劇團」、桃園平鎮採茶戲班「金龍歌劇團」、新竹內臺戲班「新永光歌劇團」、「隆發興歌劇團」、苗栗後龍採茶戲班「德泰歌劇團」、「新美蓮歌劇團」、「慶美園採茶劇團」。並於一九七一年（廿八歲）而後，兼以儀式後場（作齋、作醮）為業。

其中，與同門師兄弟，互動最為密切的，莫過於八音方面的演出，職司提弦。例如：參與太師祖陳招三所創「苗栗陳家班北管八音團」；另外，亦與師父陳慶松所受聘傳授「苗栗巧聖軒」、「大坑聖樂軒」、「福星和樂軒」、「內灣和樂軒」、「通霄南和和樂軒」、「苗栗新樂軒」、「苗栗福星軒」、「頭份巧聖軒」、「大湖瑞樂軒」等北管子弟團，⁸⁹及師母鄭美妹所創「苗栗慶美園採茶劇團」（即今「榮興客家採茶劇團」）、⁹⁰師侄鄭榮興創辦的「客家戲曲學苑」、胡集海（師兄胡煥祥的父親）所組北管子弟班「溢洋軒」、羅阿朝（師弟羅時星的父親）所整北管子弟班「達韶軒」（或作「答韶軒」）、胡煥祥所組「溢揚軒八音團」等，有著程度不一的互動關係。

另外，我們亦可從民政局日前所公佈「苗栗縣正式登記寺廟名冊」⁹¹、「新竹市（東

⁸⁹ 根據鄭榮興，《苗栗地區客家八音音樂發展史：論述稿》（苗栗：苗栗縣立文化中心，2000），37。

⁹⁰ 「榮興客家採茶劇團」，原名「苗栗慶美園採茶劇團」；由鄭榮興於1986年重組，並在1987年應中華民俗藝術基金會之邀，參加臺北市夏季露天藝術季於臺北新公園演出，將傳統客家採茶戲新風貌呈現給大眾，受到各界熱烈的響應與支持，自此登記立案更名為「榮興客家採茶劇團」。參見：<http://myweb.hinet.net/home4/hakkafans/troupe.htm>，摘錄於 25 August 2006。

⁹¹ 「苗栗縣正式登記寺廟名冊」http://www.miaoli.gov.tw/Civil/convenience/con2_02.asp?bid=9，摘錄於 23 November 2006。

區、北區、香山區)寺廟一覽表」⁹²、「桃園縣正式登記寺廟名冊」⁹³統計：苗栗縣(十七鄉鎮)境內立案登記計有二百六十三座寺廟、新竹市一百五十五座寺廟、桃園縣(十三鄉鎮)二百五十座寺廟中；與苗栗「榮興客家採茶劇團」(前「慶美園採茶劇團」)合作搭演的，至少有苗栗境內六十七座寺廟⁹⁴(占苗栗縣總數 25.5%)，其中又多集中在苗栗市(占苗栗市總數 65.4%)；新竹境內一座寺廟⁹⁵(約占新竹市總數 1%)；桃園境內二十一座寺廟⁹⁶(占桃園縣總數 8.4%)；更可客觀得見，琴師謝顯魁於桃竹苗地區戲路分佈的從業概況。

⁹² 「新竹市(東區、北區、香山區)寺廟一覽表」分別參見 http://dep-civil.hccg.gov.tw/web66/_file/2890/upload/22804/DOOR-A05-002-D01.HTML、http://dep-civil.hccg.gov.tw/web66/_file/2890/upload/22804/DOOR-A05-002-D02.HTML、http://dep-civil.hccg.gov.tw/web66/_file/2890/upload/22804/DOOR-A05-002-D03.HTML，摘錄於 23 November 2006。

⁹³ 「桃園縣正式登記寺廟名冊 http://www.tycg.gov.tw/cgi-bin/SM_theme?page=425c841f」，摘錄於 23 November 2006。

⁹⁴ 按「榮興客家採茶劇團」創團人鄭榮興民國九十五年十二月七日之「口述訪談資料」指出：苗栗市有玉清里玉清宮；玉苗里城隍廟、天后宮；高苗里天雲廟、三山國王廟；福麗里東嶽府；北苗里義民廟；文山里聖帝廟、隆順宮；嘉盛里五文昌廟；福星里安瀾宮；新川里五福宮；嘉新里五穀宮；大同里淨覺院；維祥福德祠；新英里觀音宮；水源里水頭福德祠。另有苑裡廖府先生廟；竹南后厝龍鳳宮、中港慈裕宮；頭份義民廟、永貞宮、太陽宮、國王宮、裕賢宮、昊天宮；卓蘭峨崙廟、朝南宮；大湖萬聖宮、聖衡宮、南昌宮；公館五穀宮、五鶴山五穀宮、福靈宮、行修寺；銅鑼三聖宮、天佑宮、九湖武聖廟、至倫宮；南庄永昌宮、崇聖宮、永承宮、永和宮、文武宮、法音寺；頭屋文德宮、玉衡宮、紫明宮、五聖宮、曲洞宮、明德宮、東善堂、濟世宮；三義五穀宮、天后宮、關聖宮；西湖德龍宮、顯化宮、飛龍宮、五龍宮、天福宮、法龍寺；造橋慈聖宮；三灣五穀廟；獅潭五文宮、南衡宮、義民廟。

⁹⁵ 按「榮興客家採茶劇團」創團人鄭榮興民國九十六年元月卅日之「口述訪談資料」指出，至少新竹市金山里開台金山寺。(此僅只新竹市部分。俟新竹縣政府未公佈該縣寺廟登記名冊後，將能更客觀歸納戲路在桃竹苗的分佈狀況)。

⁹⁶ 按「榮興客家採茶劇團」創團人鄭榮興民國九十六年元月卅日之「口述訪談資料」指出：桃園縣至少有中壢新街里仁海宮、內壢里慈善寺、中原里保安宮、水尾里福德宮；平鎮義民里褒忠祠；楊梅梅溪里三元宮、高榮里啓明宮、三湖里三元宮、光華里昊天宮；龍潭士林村南天宮、龍潭村龍元宮、三坑村金山寺、大平村永和宮、高源村三元宮、三和村三元宮、三水村三官宮、士林村福德祠；新屋永安村保生宮、九斗村長祥宮、笨港村福德宮；觀音鄉觀音村甘泉寺。

第四節 研究回溯暨研究價值

一、研究回溯

本文是以北管亂彈戲曲腔暨後場琴師謝顯魁先生為研究對象的伴奏行為研究。其先行研究，則至少包括了以「北管／亂彈」為對象、「戲曲伴奏」為題，或以「謝顯魁先生」個人為研究對象的文獻成果。

以下，分別將日前以「北管／亂彈」為對象、「戲曲伴奏」為題，或以「謝顯魁先生」個人為研究對象的學位論文、期刊專文、圖書專著、計畫報告等文獻篇目，依次羅列，以茲作為本文設題前的先行思考，暨提供未來延伸研究的參考：

(一) 以「北管／亂彈」為題之文獻資料

1. 學位論文

學位論文，按其學位類別可分有學士論文、碩士論文及博士論文三種。就篇幅比例而論，於一九七七至二〇〇六年間，北管相關研究之學士、碩士學位論文共計四十七篇，博士學位論文則分別有一篇以李炳慧（Li Ping-Hui）為首之西文相關論述，及一篇以嚴立模為首之中文論著。以下，可依著述年份、出版單位（校院系所），及指導教授領域專長三面向，將研究北管之學位論文，初分有三個發展時期：

(1) 一九七七至一九九三年間

一九七七至一九九三年間，收錄北管相關研究之校院系所，計有中國文化大學藝術研究所、臺灣師範大學音樂研究所音樂學組、國立藝術學院音樂研究所音樂學組，以及美國匹茲堡大學，共四所。其中，以王振義文大藝研所碩士論文〈臺灣北管音樂研究〉(1977)，為首篇以「北管」為題名之中文學位論文；李炳慧 (Li Ping-Hui) 美國匹茲堡大學博士論文 “*The Dynamics of a Musical Tradition: Contextual Adaptations in the Music of Taiwanese Beiguan Wind Percussion Ensemble.*” (1991)，為首篇以“Beiguan”為題名之西文學位論文。

本時期研究趨向大致可歸納有二：其一，指以音樂學（歷史音樂學/系統音樂學/民族音樂學）、中國音樂文學（曲學）為其研究取向，主由許常惠、郭長揚、莊本立、曾永義、陳萬勳指導，收錄於師大音研所、國藝音研所之學位論文。論文依年份排序，計有：王振義〈臺灣北管音樂研究〉(1977)、李文政〈臺灣北管暨福路唱腔的研究(上、下)〉(1988)、王一德〈北管與京劇音樂結構比較—以西皮二黃為主〉(1991)、吳秀櫻〈基隆慈雲社「崑腔」音樂之研究〉(1991)、楊堯鈞〈臺灣高甲戲及其基本唱腔之研究〉(1992)、黃德賢〈臺灣鹿港老人會館票房正音戲之研究〉(1992)、林維儀〈臺灣北管崑腔（細曲）之研究〉(1992) 共七篇。

其二，則指以著眼於戲劇、劇場、劇團等戲劇研究之學位論文，主由姚一葦、牛川海、邱坤良指導，著錄於文大藝研所之學位論文。論文依年份排序，計有：林清涼〈臺灣子弟戲之研究〉(1978)、陳玲玲〈八仙在元明雜劇和臺灣扮仙戲中的狀況〉

(1978)、徐亞湘〈臺灣地區戲神—田都元帥與西秦王爺之研究〉(1993)、簡秀珍〈臺灣民間社區劇場羅東福蘭社研究〉(1993)等四篇。

此時期之研究內容，皆為初探之概論性質。括及北管戲曲(扮仙戲、福路、西皮)、細曲，及北管沿用劇種、曲種(高甲戲、十三音)等音樂研究；亦含括戲班、館閣、票房、戲路、戲神等戲劇研究。其中，需進一步說明的是，本階段研究論文，於音樂研究層面皆以北管歌樂為其研究對象；對北管器樂研究部分，未見專述。

(2) 一九九六至二〇〇〇年間

一九九六至二〇〇〇年，北管相關學位論文，計有文化大學藝術研究所、臺灣師範大學音樂研究所、國立藝術學院音樂研究所、國立藝術學院傳統藝術研究所、成功大學藝術研究所、臺灣大學中國文學研究所、清華大學社會人類學研究所等七所。

研究趨向可大分有三：其一，以音樂為主體。主由呂錘寬、鄭榮興、朱宗慶、顏綠芬、鄭德淵、吳榮順指導，著錄於師大音研所、國藝音研所、國藝傳研所之學位論文。依論文著述年份排序，有劉美枝〈北管絃譜【大八板】之比較研究〉(1996)、范揚坤〈亂彈戲福路系統之平板曲腔研究〉(1997)、蔡振家〈臺灣亂彈戲西路鑼鼓的戲劇運用〉(1997)、蔡瑋琳〈北管〔醉花陰〕聯套研究〉(1998)、潘汝端〈北管嗩吶的音樂及其技藝研究〉(1998)、吳慧甄〈臺灣北管藝師邱火榮先生福路派鑼鼓樂之收集整理〉(1998)、陳瓊琪〈北管扮仙戲的形構邏輯暨其轉化演變的機制探討〉(1998)、趙陽明〈論新錦福傀儡戲團及其戲曲音樂〉(1998)、林千惠〈北管扮仙戲「劇」與「樂」

之研究-以「大醉八仙」和「三仙白」為例〉(1999)、廖秀紜〈藝師蘇登旺的北管戲曲研究〉(2000)、徐雅玫〈臺灣布袋戲之後場音樂初探〉(2000)、陳孝慈〈北管館閣梨春園研究〉(2000)、黃琬茹〈臺灣鼓吹陣頭的音樂研究〉(2000)，共十三篇。

其研究模式含括北管絃譜、鑼鼓、牌子等北管器樂初探、概論研究，同時，亦導向以單一曲牌、戲曲曲腔，以至特定樂器、樂人、館閣為研究對象之微觀專論趨勢。

其二，指以戲劇為取向，主由邱坤良、石朝穎、石光生所指導，撰述於國藝戲研所、文大藝研所、成大藝研所之學位論文。其中，涉及北管音樂的，共有陳穎慧〈地方劇團的變遷--以基隆暖暖地區靈義郡為例〉(1998)、林素珠〈北管扮仙戲研究〉(1999)、梁慧婷〈明興閣掌中戲團營運方式之研究〉(2000)三篇。研究內容主在前期館閣、戲班整理總述的基礎上，進行戲劇、劇團變遷、發展，與社會型態間之探究工作。

其三，指自文學(文本)、社會人類學等學術領域出發，進行跨學科之研究專論。共計四篇，分別由宋文里、曾永義、楊秀芳，於清大社會人類學研究所，及臺大中文所指導之學位論文。有蘇玲瑤〈chi-to,場域,子弟戲~從 play 觀點看北管子弟團的演出與脈絡〉(1997)、徐志成〈「五洲派」對臺灣布袋戲的影響〉(1998)、嚴立模〈臺灣嘉義新港舞鳳軒北管官話的音韻〉(1998)，及林曉英〈臺灣亂彈水滸戲之研究〉(1999)。

(3) 二〇〇〇年之後

為符合校院系普遍轉型，或重新設立、或改制設計之考量，筆者將 2001 年劃分為

另一發展時期。本時期北管相關學位論文，是由林鋒雄、呂錘寬、鄭榮興、李殿魁、王櫻芬、溫秋菊、周純一、鄭志明、張金城、陳益源及江韶瑩指導；分別收錄於文大藝研所、師大音研所、北藝大傳研所、臺大音研所、國北師音研所、南華大學美學與藝術管理研究所、新竹教育大學進修部語文教學碩士班，及中正大學中文系。

依論文出版年份排序，有江月照〈北館戲雷神洞唱腔研究〉(2001)、邱昭文〈臺灣戰後初期的亂彈班研究〉(2001)、楊湘玲〈清季臺灣竹塹地方士紳的音樂活動——以林、鄭兩大家族為中心〉(2001)、張溪南〈黃海岱及其布袋戲劇本研究〉(2002)、莊雅如〈臺灣北管藝人所唱幼曲初探—以曲文溯源及曲種比較為主〉(2003)、謝琮崎〈北管福路系統「反調」板式音樂之研究〉(2003)、蘇鈺淨〈北管古路戲【慢中緊】唱腔研究〉(2003)、謝珊珊〈新竹市亂彈子弟與皮黃票房之研究〉(2003)、高琪〈北管戲反調類唱腔研究-以宜蘭地區的北管館閣為主要考察對象〉(2004)、鄭詩瑩〈北管鑼鼓空牌及《蝴蝶雙飛》之結構分析與演奏詮釋〉(2004)、黃伊春〈北管八音融入國小鄉土音樂教學之研究—以苗栗縣南河國小北管八音團為例〉(2004)、李文隆〈北管戲曲的語音研究—以薪傳藝人潘玉嬌的語音為主〉(2004)、蔡雅玲〈北管扮仙戲《天官賜福》的音樂結構研究〉(2004)、嚴立模〈戲曲正音的建構：以閩南語、粵語三種戲曲官話為材料〉(2005)、楊秀汶〈北管提絃之製作與演奏技巧研究〉(2006)、林君玲〈陣頭、文物與展演—論蘭陽地區北管陣頭文物的展演及其文化意涵〉(2006)，十六篇。

本時期研究趨向不外乎是音樂學、戲劇學、跨學科(合科)三種研究模式。其研

究內容，或單一曲腔、或特定文本（劇本/曲文），皆具備在特定時期、地域、曲種等嚴格研究限制下，進行深度論述。

2. 期刊專文

期刊專文，指具有特定刊名及順序性的編號，集合多人創作，具備編排體例、出刊期程等慣例的出版品。依刊期長短分有月刊、季刊、年刊之別，或指研討會論文集

中的單篇文章。

就北管相關研究之期刊篇幅比例而論，可依據下表估算得知，一九〇三至二〇〇六年間，北管相關研究之學術期刊有二十餘種，專文至少有一八八篇：

年份	期 刊	篇次
1903(民前8年)	宜蘭廳調查 著。〈西皮福祿的調查·宜蘭廳調查〉。《臺灣慣習記事》No. 3 : 1 (1903) : 10-15。	1
1918(民07)	伊能嘉矩。〈臺灣に於る西皮福祿の争〉。《東洋》No. 223 (1918) : 29-31。	2
1921(民10)	伊能嘉矩。〈臺灣の漢民に行はれし西皮福祿の争〉。《東洋》No. 268 (1921) : 38-40。	3
1928(民17)	伊能嘉矩。〈西皮福祿の争〉。《臺灣文化志·上卷》。東京：刀江書院，1928。	4
1958(民47)	向隅。〈臺北亂彈戲之名伶〉。《臺北文物》No. 7 : 3 (Oct. 1958) : 88。	5
	呂訴上。〈臺灣戲劇概況〉。《臺北文物》No. 7 : 4 (Dec. 1958) : 78~84。	6
1959(民48)	呂訴上。〈臺灣地方戲劇運動〉。《臺北文物》No. 8 : 1 (Apr. 1959) : 26-34。	7
	毓齋。〈臺灣之大戲〉。《臺北文物》No. 8 : 1 (Apr. 1959) : 100。	8
1973(民62)	王一剛。〈西皮福祿之争〉。《臺灣風物》No. 17 : 1 (Feb. 1967) : 21。	9
	王一剛。〈西皮福祿及軒園之争〉。《臺灣風物》No. 23 : 3 (Sep. 1973) : 7-9。	10
	王一剛。〈子弟戲子弟班〉。《臺灣風物》No. 23 : 2 (June. 1973) : 48。	11
	王士儀。〈記梨春園及其所藏劇本曲譜〉。《國立中央圖書館館刊》No. 6 : 3、4 (1973) : 28-33。	12
1974(民63)	林鋒雄。〈臺灣亂彈子弟的一個實例－彰化梨春園所藏劇本目錄初輯〉。《書評書目》No. 10(1974) : 70-76。	13
	邱坤良。〈臺灣子弟團〉。《臺灣風物》No. 24 : 2 (June. 1974) : 82-86。	14
1976(民65)	李清蓮。〈宜蘭之西皮福祿百年考〉。《蘭陽》No. 8 (1976) : 101-115。	15
	侯啓平。〈一項動人的結合－記靈安社的新生〉。《雄獅美術》No. 60 (1976) : 103-106。	16

年份	期 刊	篇次
1977 (民 66)	邱坤良。〈北管劇團與臺灣社會〉。《中華文化復興月刊》No. 10 : 1 (Jan. 1977) : 101-107。	17
	邱坤良。〈漫談臺灣的子弟戲〉。《海外學人》No. 62 (1977) : 27-30。	18
1978 (民 67)	陳玲玲。〈臺灣扮仙戲中的八仙〉。《中華文化復興月刊》No. 14 : 6 (1978) : 19-61。	19
1979 (民 68)	邱坤良。〈阿伯仔，我演子弟戲給你看〉。《民間戲曲散記》。臺北：時報，1979。	20
	邱坤良。〈西皮福路的故事－近代臺灣東北部民間的戲曲分類對抗〉。《民間戲曲散記》。臺北：時報，1979。	21
	華農生。〈戲班仔官話〉。《臺南文化(復刊)》No. 6 (June. 1979) : 30。	22
1980 (民 69)	邱坤良。〈臺灣碩果僅存的亂彈班—新美園〉。《民俗曲藝》No. 1 (Nov. 1980) : 8-19。	23
	王子政、徐世雄。〈戲臺上的新子弟〉。《民俗曲藝》No. 1 (Nov. 1980) : 76-81。	24
	林衡道。〈西秦王爺〉。《臺灣文獻》No. 30 : 1 (1980) : 27-28。	25
	林衡道。〈淡水的北管結社〉。《臺灣文獻》No. 30 : 4 (1980) : 56-57。	26
	林衡道。〈西秦王爺與田都元帥〉。《臺灣文獻》No. 32 : 2 (1981) : 26。	27
	梁正居。〈曬谷場上的花臉—內田村新美園戲團唱野臺〉。《時報周刊》No. 131 (1980) : 86-87。	28
1981 (民 70)	王振義。〈北管音樂的總綱與記譜〉。《民俗曲藝》No. 6 (Apr. 1981) : 52-53。	29
	王振義。〈我為什麼研究北管音樂〉。《民俗曲藝》No. 7 (May. 1981) : 14-22。	30
	李疾。〈發糶伯仔〉。《民俗曲藝》No. 6 (Apr. 1981) : 88-96。	31
	林衡道。〈新港舞鳳軒的北管劇本〉。《臺灣文獻》No. 32 : 3 (1981) : 93-94。	32
	邱坤良。〈談民間的戲曲活動〉。《民俗曲藝》No. 9 (Jul. 1981) : 29-36。	33
	邱坤良。〈有彰化就有梨春園——一個古老劇團的滄桑〉。《民俗曲藝》No. 11 (Sep. 1981) : 66-76。	34
1982 (民 71)	李家瑞。〈劈破玉〉。《李家瑞先生通俗文學論集》。臺北：臺灣學生書局，1982。	35
	吳松谷。〈艋舺的業餘團體〉。《民俗曲藝》No. 14 (Feb. 1982) : 21-28。	36
	邱坤良。〈中國戲曲在臺灣的發展〉。《民俗曲藝》No. 15 (Mar. 1982) : 34-43。	37
	邱坤良。〈臺灣的開發與戲曲活動的興起〉。《民俗曲藝》No. 17 (Jun. 1982) : 12-24。	38
	施合鄭民俗文化基金會。〈北管演出時間表〉。《民俗曲藝·民間劇場專輯》No. 20 (Oct. 1982) : 36。	39
	施合鄭民俗文化基金會。〈戲曲介紹：北管〉。《民俗曲藝·民間劇場專輯》No. 20 (Oct. 1982) : 48-49。	40
	施合鄭民俗文化基金會。〈北管戲劇本：白虎堂、斬黃袍、藥茶記〉。《民俗曲藝·民間劇場專輯》No. 20 (Oct. 1982) : 96-135。	41
	曹甲乙。〈前臺北之子弟團〉。《臺灣風物》No. 32 : 4 (Dec. 1982) : 14-16。	42
	陳秀芳。〈鑼鼓喧天話北管〉。《民俗曲藝》No. 13 (Jan. 1982) : 07-20。	43
	黃美英。〈開鑼啦!—記北管演出前奏〉。《民俗曲藝·民間劇場專輯》No. 20 (Oct. 1982) : 38。	44
	漢寶德。〈談梨春園的維護〉。《民俗曲藝》No. 13 (Jan. 1982) : 42-43。	45
1983 (民 72)	鄭正浩著，吳文理譯。〈樂神—考—臺灣的田都元帥與西秦王爺信仰〉。《民俗曲藝·傀儡戲專輯》No. 23、24 (May. 1983) : 118-140。	46

年份	期 刊	篇次
	邱坤良。〈臺灣的北管戲曲〉。《現代社會的民俗曲藝》。臺北：遠流，1983。	47
	邱坤良。〈看!大學生演野臺戲〉。《現代社會的民俗曲藝》。臺北：遠流，1983。	48
	邱坤良。〈西秦王爺最忠實的子弟—施合鄭與靈安社〉。《現代社會的民俗曲藝》。臺灣：遠流，1983。	49
	邱坤良。〈演野臺戲的伶人家庭〉。《現代社會的民俗曲藝》。臺北：遠流，1983。	50
1984 (民 73)	施合鄭民俗文化基金會。〈看戲看亂彈—臺灣僅存的辭彈班新美園〉。《民俗曲藝·民間劇場專輯》No. 31 (Sep. 1984) : 175-178。	51
	施合鄭民俗文化基金會。〈梨春園的北管演奏〉。《民俗曲藝·民間劇場專輯》No. 31 (Sep. 1984) : 179-189。	52
	陳春梅。〈北管〉。《中國民間傳統技藝論文集》。臺北：教育部，1984。	53
1985 (民 74)	林山青。〈北管生力軍〉。《民俗曲藝》No. 37 (Sep. 1985) : 148-149。	54
	林根藤。〈林口樂林園〉。《民俗曲藝》No. 37 (Sep. 1985) : 89。	55
	張素玲。〈新美園北管戲團〉。《民俗曲藝》No. 37 (Sep. 1985) : 92。	56
	張素玲。〈弦歌聲中無歲月〉。《民俗曲藝》No. 37 (Sep. 1985) : 154-157。	57
1986 (民 75)	邱昭文。〈中國傳統劇場之規矩與禁忌·北管戲〉。《民俗曲藝：中國傳統劇場之規矩與禁忌》No. 40 (Mar. 1986) : 78。	58
	邱昭文。〈八仙過海上殿堂--記新美園社教館公演〉。《民俗曲藝：中國傳統劇場之規矩與禁忌》No. 40 (Mar. 1986) : 126-134。	59
	邱坤良。〈中國傳統劇場之規矩與禁忌--北管戲(附錄)〉。《民俗曲藝：中國傳統劇場之規矩與禁忌》No. 40 (Mar. 1986) : 79-80。	60
	楊臺雄。〈靈安子弟江湖老--懷念靈安社逝世的老師們〉。《民俗曲藝：中國傳統劇場之規矩與禁忌》No. 40 (Mar. 1986) : 38-43。	61
	厲以壯。〈論民俗戲曲之功能及保存—以北管子弟團梨春園為例〉。《人類與文化》No. 22 (1986) : 30-45。	62
1987 (民 76)	江寶釵。〈大稻埕、靈安社與霞海城隍〉。《民俗曲藝：靈安社一一八年專輯》No. 47 (Jun. 1987) : 91-101。	63
	李文政。〈認識地方戲曲—談北管〉。《音樂與音響》No. 171 (Sep. 1987) : 98-100。	64
	李國俊。〈北管音樂與靈安社曲譜〉。《民俗曲藝：靈安社一一八年專輯》No. 47 (Jun. 1987) : 80-90。	65
	呂鍾寬。〈北管戲唱腔平板的唱詞與音樂結構〉。《第三屆中國民族音樂學會會議(或名《民俗音樂研究會第二次研討會議》)》。臺北：民俗音樂研究會，1987.07。	66
	吳亞梅。〈靈安社一一八年記〉。《民俗曲藝：靈安社一一八年專輯》No. 47 (Jun. 1987) : 16-35。	67
	吳季芬。〈中崙會安樂社實錄〉。《民俗曲藝》No. 50 (Nov. 1987) : 72-77。	68
	施合鄭民俗文化基金會。〈靈安社的弟子們〉。《民俗曲藝：靈安社一一八年專輯》No. 47 (Jun. 1987) : 36-68。	69
	施合鄭民俗文化基金會。〈靈安社的朋友們〉。《民俗曲藝：靈安社一一八年專輯》No. 47 (Jun. 1987) : 69-79。	70
	施合鄭民俗文化基金會。〈靈安社拜春〉。《民俗曲藝：靈安社一一八年專輯》No. 46 (May. 1987) : 172。	71

年份	期 刊	篇次
	陳健銘。〈悲歡離合人生如戲－薪傳獎(北管)得獎人呂仁愛女士〉。《噶瑪蘭》No. 80 (1987): 22-24。	72
	鄭榮興。〈北管唱腔介紹〉。《民俗音樂研究會第一次研討會議》。臺北：民俗音樂研究會，1987.02。	73
1988 (民 77)	王仕儀。〈從梨春園的研究談起〉。《臺灣大學考古人類學專刊第 11 種：中國文化與社會演講彙編》(尹建中 編)。臺北：臺大人類學系，1988。	74
	宜蘭廳調查著、黃文新譯。〈西皮福祿之歷史調查及目前之情勢暨視為兩派首領者之視察要領及與他廳(基隆、頂雙溪)同黨者之關係氣脈通之與否〉。《臺灣慣習記事中譯本》No.3: 1 (1988): 5-6。	75
	宜蘭廳調查著、黃文新譯。〈西皮福祿之結黨紛擾〉。《臺灣慣習記事中譯本》No. 3: 1 (1988): 6-8。	76
	韓國鑽。〈臺灣一場豕祭的北管演出報導〉。《民俗曲藝》No. 52 (Mar. 1988): 122-127。	77
1989 (民 78)	林美容。〈中國劇場「天官賜福」之研究〉。《中央研究院第二屆國際漢學會議論文集》。臺北：中央研究院國際漢學會議論文集編輯委員會，1989。	78
1990 (民 79)	逸生。〈亂彈非平劇之變質〉。《民俗臺灣中文版》No. 3 (1990): 231。	79
1991 (民 80)	邱坤良。〈臺灣近代亂彈戲班初探〉。《民俗曲藝》No. 71 (May. 1991): 10-41。	80
	邱婷。〈阿母上戲了－北管戲后潘玉嬌〉。《光華雜誌》No. 16: 3 (1991): 42-49。	81
	林美容。〈彰化媽祖信仰圈內曲館與武館的社會史研究〉。《臺灣史田野研究通訊》No. 19 (Jun. 1991): 10-11。	82
	鄭榮興。〈臺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〉。《中國民族音樂學會第一屆學術研討會論文集》。臺北：中國民族音樂學會，1991.09。	83
	劉還月。〈折翼的鳳凰〉。《痞症鶴鳴》。臺北：時報文化，1991。	84
	劉還月。〈戲臺明滅－新美園亂彈班的一天〉。《痞症鶴鳴》。臺北：時報文化，1991。	85
	劉還月。〈戲臺風雨－老戲班新美園的哀歌〉。《痞症鶴鳴》。臺北：時報文化，1991。	86
1992 (民 81)	林美容。〈彰化媽祖信仰圈內的曲館與武館：南投縣部分〉。《臺灣文獻》No. 43: 2 (Jun. 1992): 35-105。	87
	林美容。〈彰化媽祖信仰圈內的曲館與武館之社會史意義〉。《人文及社會科學集刊》No. 5: 1 (Nov. 1992): 57-86。	88
	林美容。〈彰化媽祖信仰圈內的曲館與武館：臺中縣部分〉。《臺灣文獻》No. 43: 4 (Dec. 1992): 61-142。	89
1993 (民 82)	邱坤良。〈臺灣近代戲劇研究及史料概說〉。《臺灣史料研究》No. 1 (Feb. 1993): 31-46。	90
	林美容。〈臺灣中部地區的曲館〉。《臺灣史料研究》No. 1 (Feb. 1993): 47-56。	91
	林美容。〈彰化媽祖信仰圈內的曲館與武館：臺中市部分〉。《臺灣文獻》No. 44: 1 (Mar. 1993): 25-74。	92
	許文綺。〈叶奏鈞天集雅軒－訪笨港集雅軒談北管及子弟戲〉。《笨港雜誌》No. 25/26 (1993): 19-23。	93
	張繼光。〈清代小曲「九連環」曲牌考述〉。《中國文化大學中文學報》No. 1 (Feb. 1993): 303-321。	94
	張繼光。〈明清小曲「剪靛花」曲牌考述〉。《民俗曲藝》No. 86 (Nov. 1993): 71-96。	95
1994	王卓模、劉春曙。〈一脈相承的閩臺戲曲姐妹花－析臺灣北管與閩西漢劇的血緣關係〉。《民俗曲藝》	96

年份	期 刊	篇次
(民 83)	No. 88 (Mar. 1994) : 29-48。	
	白棟樑。〈源遠流長難彈戲〉。《臺灣月刊》No. 143 (Nov. 1994) : 48-49。	97
	呂鍾寬。〈傳統音樂的社會文化功能及其保存之道芻議〉。《藝術學》No. 12 (Sep. 1994) : 81-97。	98
	呂鍾寬。〈音樂文化特質與社會結構〉。《中國民族音樂學會會訊》No. 11 (Nov. 1994) : 5-6。	99
	林美容。〈彰化媽祖信仰圈內的曲館與武館：彰化縣部份(一)〉。《臺灣文獻》No. 45 : 2 (Jun. 1994) : 15-88。	100
	林美容。〈彰化媽祖信仰圈內的曲館與武館：彰化縣部份(二)〉。《臺灣文獻》No. 45 : 3 (Sep. 1994) : 81-169。	101
	林美容。〈彰化媽祖信仰圈內的曲館與武館：彰化縣部份(三)〉。《臺灣文獻》No. 45 : 4 (Dec. 1994) : 13-87。	102
	周志煌。〈臺灣北管子弟班所反映的社群分類現象—以西皮福祿及軒園之爭為中心的探索〉。《國文天地》No. 109 (Jun. 1994) : 70-75。	103
	張繼光。〈明清小曲「銀紐絲」曲牌考述〉。《嘉義師院學報》No. 8 (Nov. 1994) : 251-272。	104
	蔡振家。〈戲曲唱腔試探—以亂彈戲福路唱腔【慢中緊】為例〉。《中國民族音樂學會會訊》No. 10 (1994) : 6-7。	105
	簡秀珍。〈臺灣民間社區劇場羅東福蘭社研究(論文摘要)〉。《宜蘭文獻》No. 10 (1994) : 102-103。	106
1995 (民 84)	呂鍾寬。〈臺灣傳統音樂之發展〉。《臺灣音樂 100 年學術研討會》。臺北：財團法人白鷺鷥文教基金會，1995。	107
	呂鍾寬。〈論南北管的藝術及其社會化〉。《民俗藝術傳承研討會論文集》。臺北：教育部，1995。	108
	林茂賢。〈亂彈戲最後的守護者—王金鳳〉。《表演藝術》No. 35 (Sep. 1995) : 80-83。	109
	林美容。〈業餘民俗藝團與臺灣中部城鄉互動--以彰化集樂軒和梨春園為中心之考察〉。《臺灣近百年史研討會 (1895-1995)》。臺北：財團法人吳三連史料基金會，1995。	110
	陳正之。〈歌管相聞—人間不老仙〉。《臺灣月刊》No. 153 (1995) : 6-9。	111
	張繼光。〈明清小曲【劈破玉】曲牌探述〉。《嘉義師院學報》No. 9 (Nov. 1995) : 347-410。	112
	廖嘉展。〈新港舞鳳軒〉。《老鎮新生—新港的故事》。臺北：遠流，1995。	113
	簡秀珍。〈羅東福蘭社與震安宮—日治時期北管戲曲社團與寺廟間的互動關係〉。《宜蘭文獻》No. 16 (1995) : 88-102。	114
	簡秀珍。〈宜蘭縣北管人物誌之一—游丙丁先生〉。《宜蘭文獻》No. 13 (1995) : 46-52。	115
	簡秀珍。〈宜蘭縣北管人物誌之二—林松輝先生〉。《宜蘭文獻》No. 14 (1995) : 75-83。	116
	簡秀珍。〈宜蘭縣北管人物誌之三—林石發先生〉。《宜蘭文獻》No. 15 (1995) : 49-57。	117
	簡秀珍。〈宜蘭縣北管人物誌之四—李三江先生〉。《宜蘭文獻》No. 17 (1995) : 110-119。	118
	簡秀珍。〈宜蘭縣北管人物誌之五—林溪泉先生〉。《宜蘭文獻》No. 18 (1995) : 45-54。	119
	簡秀珍。〈宜蘭縣北管人物誌之六—胡慶森先生〉。《宜蘭文獻》No. 20 (1995) : 85-94。	120
1996 (民 85)	呂鍾寬。〈臺灣傳統音樂之發展〉。《藝術評論》No. 7 (Oct. 1996) : 19-45。	121
	林美容。〈子弟曲館與臺灣中部城鄉互動--以彰化集樂軒和梨春園為中心之考察〉。《臺灣近百年史	122

年份	期 刊	篇次
	論文集》。臺北：財團法人吳三連史料基金會，1996。	
	范揚坤。〈亂彈老師伯鍾阿知〉。《表演藝術》No. 49 (Dec. 1996)：42-43。	123
	游源鏗。〈戲路帶來一切--臺灣傳統戲曲劇團營運的某些陳述 (上)〉。《表演藝術》No. 47 (Oct. 1996)：94-98。	124
	游源鏗。〈戲路帶來一切--臺灣傳統戲曲劇團營運的某些陳述 (下)〉。《表演藝術》No. 48 (Nov. 1996)：98-100。	125
	謝宗訓等。〈汐止鎮樂清軒之研究〉。《文化臺灣·卷一》。臺北：臺灣宗教文化工作室，1996。	126
1997 (民 86)	呂錘寬。〈論臺灣的古典音樂「北管」—從社會及藝術層面之分析〉。《傳統藝術研討會論文集》。臺北：傳統藝術中心，1997。	127
	呂錘寬。〈臺灣的古典音樂「北管」—從社會及藝術層面之分析〉。《復興劇藝學刊》No. 20 (Jul. 1997)：1-13。	128
	呂錘寬。〈臺灣傳統音樂〉。《奧福教育年刊》No. 4 (Dec. 1997)：69-80。	129
	林美容。〈彰化縣曲館與武館的調查研究及出版序言〉。《臺灣歷史學會通訊》No. 5 (Sep. 1997)：41-46。	130
	范揚坤。〈北管後場音樂〉。《彰化縣音樂發展史》。彰化：彰化縣立文化中心，1997。	131
	蔡振家。〈亂彈小戲音樂初探〉。《民俗曲藝》No. 106 (Mar. 1997)：01-29。	132
1998 (民 87)	李殿魁。〈「滾調」再探〉(抽印本)。《明清戲曲國際研討會論文集》。臺北：中央研究院中國文史哲研究所籌備處，1998。	133
	洪惟助、高嘉穗、孫致文。〈崑曲的《賜福》與臺灣北管的《天官賜福》—比較兩者在文辭、音樂的異同與變化〉。《明清戲曲國際研討會論文集》。臺北：中研院中國文哲研究所籌備處，1998。	134
1999 (民 88)	李子聯、范揚坤。〈棚前、棚頂——番仔聯與他的戲曲經歷〉。《彰化口述歷史》。彰化：彰化縣立文化中心，1999。	135
	李殿魁。〈臺灣亂彈中幼(細)曲初探〉。《兩岸戲曲回顧與展望研討會論文集》。臺北：國立傳統藝術中心籌備處，1999。	136
	李殿魁。〈林阿春與賴木松的北管亂彈藝術世界--出版文字與有聲資料〉。《彰化藝文》No. 4 (Jul. 1999)：74。	137
	李殿魁。〈彰化南北管音樂戲曲館簡述〉。《傳統藝術》No. 3 (1999.10)：44-45。	138
	呂錘寬。〈北管音樂的資源與現況--兼述北管音樂的保存〉。《傳統藝術》No. 2 (Apr. 1999)：14-16。	139
	呂錘寬。〈當代北管歌唱類音樂的藝術性評論〉。《藝術評論》No. 10 (Oct. 1999)：01-24。	140
	呂錘寬。〈對彰化縣南北管音樂戲曲的期望--臺灣傳統音樂的提倡與推廣〉。《文化視窗》No. 15 (Dec. 1999)：52-55。	141
	林曉英。〈臺灣傳藝瑰寶系列之五:深情無悔--臺灣亂彈戲曲守護者「王金鳳」〉。《傳統藝術》No. 3 (Oct. 1999)：13-16。	142
	林鶴宜。〈三折肱九折臂--亂彈戲保存計畫經驗談〉。《傳統藝術》No. 2 (Apr. 1999)：12-13。	143
	范揚坤。〈悼亂彈戲大師賴木松先生--記松先二三事〉。《彰化文獻》No. 4 (Jul. 1999)：23-27。	144
	葉阿木、陳助麟、林曉英。〈彰化「梨春園」記事——阿木師與身長先的記憶故事〉。《彰化縣口述歷史》。彰化：彰化縣立文化中心，1999。	145

年份	期 刊	篇次
	劉美枝。〈一代名伶——林阿春女士〉。《彰化口述歷史》。彰化：彰化縣立文化中心，1999。	146
	劉美枝、范揚坤。〈出將入相——一代亂彈戲劇名伶林阿春〉。《彰化藝文》No. 4 (Jul. 1999)：28-31。	147
2000 (民 89)	江武昌。〈讓現代人「聽到臺灣歷史的聲音」〉。《傳統藝術》No. 10 (Dec. 2000)：3-6。	148
	呂錘寬。〈論傳統音樂戲曲活動中的神明崇拜〉。《彰化藝文》No. 8 (Jul. 2000)：3-7。	149
	林茂賢。〈從漢陽歌劇團看臺灣北管戲曲的興衰〉。《傳統藝術》No. 11 (Feb. 2001)：52-55。	150
	林曉英。〈老子弟——記梨春園與葉阿木〉。《彰化文獻》No. 8 (Jul. 2000)：20-24。	151
	范揚坤。〈穿梭北管亂彈與京劇——玉如意許嘉鼎先生早年的追尋〉。《彰化文獻》No. 8 (Jul. 2000)：25-31。	152
	范揚坤。〈窺探時間與記憶的窗口——兼記〈彰化縣口述歷史·戲曲專題〉第五、六集〉。《彰化文獻》No. 8 (Jul. 2000)：36-38。	153
	蔡振家。〈論臺灣亂彈戲福路聲腔屬於亂彈腔系——聲腔板式與劇目的探討〉。《民俗曲藝》No. 124 (Mar. 2000)：43-88。	154
2001 (民 90)	李殿魁。〈默默深耕傳承之路——彰化南北管傳習概況〉。《傳統藝術》No. 14 (Aug. 2001)：8-10。	155
	呂錘寬。〈北管音樂賞析系列——北管的樂曲種類〉。《彰化藝文》No. 12 (Jul. 2001)：3-5。	156
	呂錘寬。〈南北管音樂戲曲館——一座活的音樂博物館〉。《彰化藝文》No. 13 (Oct. 2001)：11-14。	157
	呂錘寬。〈八隻交椅坐透透——林水金的北管藝術〉。《傳統藝術》No. 15 (Oct. 2001)：28-30。	158
	吳志豪。〈北管新子弟——北管音樂與戲曲研習營〉。《傳統藝術》No. 14 (Aug. 2001)：15-17。	159
	范揚坤。〈曲館文化與常民生活——以日治時期（大正昭和年間）彰化街（市）北管子弟活動為例〉。《彰化文獻》No. 2 (Mar. 2001)：217-249。	160
	鄭榮興。〈臺灣民間音樂傳承的現況與展望〉。《傳統藝術》No. 15 (Oct. 2001)：22-24。	161
	蔡振家。〈追尋歲月軌跡——聽見北管歷史的聲音〉。《傳統藝術》No. 14 (Aug. 2001)：11-14。	162
2002 (民 91)	李東恆。〈唱一段曲，奏一首樂——淡水地區北管傳承之現況與省思〉。《傳統藝術》No. 25 (Dec. 2002)：25-27。	163
	呂錘寬。〈書寫高亢——北管古路戲的音樂〉。《傳統藝術》No. 25 (Dec. 2002)：28-30。	164
	呂錘寬。〈北管的樂器與樂隊〉。《彰化藝文》No. 16 (Jul. 2002)：03-09。	165
	范揚坤。〈介落水波浪·曲入緊中慢——悼亂彈老班主王金鳳〉。《彰化文獻》No. 16 (Jul. 2002)：53-57。	166
	范揚坤。〈城市與傳統音樂文化——以集樂軒為例的介紹〉。《彰化文獻》No. 16 (Jul. 2002)：10-17。	167
	陳穎慧。〈廟口港邊看亂彈——基隆的北管子弟社團〉。《傳統藝術》No. 24 (Nov. 2002)：36-39。	168
	張繼光。〈臺灣北管細曲與明清小曲關聯初探〉。《人文藝術學報》No. 1 (Mar. 2002)：29-54。	169
	邱坤良。〈落幕——悼念一位質樸古意的老藝人：王金鳳〉。《表演藝術》No. 115 (Jul. 2002)：75-78。	170
	邱坤良。〈春蠶吐絲，死而後已——紀念葉美景老師〉。《傳統藝術》No. 18 (Apr. 2002)：28-29。	171
	鄭榮興。〈譜一曲動人樂章——從創作談臺灣民間音樂的發展〉。《傳統藝術》No. 25 (Dec. 2002)：14-16。	172
	蔡振家。〈揮灑通俗近人心，臺灣亂彈有看頭——以「打春桃」、「鬧西河」為例談亂彈戲的未來〉。《表演藝術》No. 114 (Jun. 2002)：63-65。	173

年份	期 刊	篇次
	蔡振家。〈飛入雲霄一蛟龍--臺灣亂彈戲演員程阿春的唱腔風格〉。《傳統藝術》No. 25 (Dec. 2002) : 21-24。	174
2003 (民 92)	呂錘寬。〈從總蘭社的文物修復談北管的發展途徑〉。《傳統藝術》No. 36 (Nov. 2003) : 41-43。	175
	呂錘寬。〈拔鑼張鼓,笛管合鳴--鼓吹樂〉。《傳統藝術》No. 35 (Oct. 2003) : 07-29。	176
	邱婷。〈北管戲曲唱腔教學選集〉。《傳統藝術》No. 31 (Jun. 2003) : 64。	177
	范揚坤。〈老大媽館的子弟先生--側寫陳助麟老師〉。《彰化文獻》No. 19 (Apr. 2003) : 74-78。	178
	高琪、呂錘寬。〈宜蘭地區北管戲反調類唱腔之調查研究〉。《宜蘭文獻雜誌》No.64 (Jul. 2003) : 99-116。	179
2004 (民 93)	潘汝端。〈北管散牌「風入松」之探源及其實際應用〉。《藝術評論》No14 (Apr. 2004) : 197-231。	180
	張繼光。〈臺灣北管與泉州惠安北管之關聯試探〉。《南臺科技大學學報》No29 (Dec. 2004) : 179-192。	181
	蕭雅玲。〈一個子弟團--「新竹市北管戲曲促進會」的社會文化角色〉。《長庚科技學刊》No 3 (Dec. 2004) : 127-145。	182
2005 (民 94)	潘汝端。〈現代社會中的傳統聲響--近五年來的北管影音出版品導聆〉。《關渡音樂學刊》No2 (Jun. 2005) : 215-227。	183
	簡秀珍。〈亂彈聲腔戲曲文本的變化--以《清蒙古車王府曲本》、《戲考》、北管劇本為比較對象〉。《戲劇學刊》No 2 (Jul. 2005) : 85-115。	184
	蔡振家。〈亂彈、採茶兩下鍋的傳統料理--榮興劇團《喜脈風雲》的音樂設計〉。《戲劇學刊》No 2 (Jul. 2005) : 309-311。	185
2006 (民 95)	楊秀汶。〈淺談北管古路擦奏式樂器源流〉。《臺灣源流》No 35 (Jun. 2006) : 91-95。	186
	劉美枝。〈臺灣亂彈戲之曲牌套式初探〉。《臺灣戲專學刊》No 12 (Jan. 2006) : 103-135。	187
	簡秀珍。〈當亂彈戲變成「福路京劇」--固有風格與實驗創新間的扞格〉。《戲劇學刊》No 4 (Jul. 2006) : 139-143。	188

並根據「中華民國出版期刊指南系統」索引結果，將收錄北管相關研究之期刊，

依刊名、刊期、出刊年份、出版單位四項，表列一覽：

刊名	刊期	創刊日期	停刊日期	出版單位
臺灣慣習記事	月刊			臺灣慣習研究會編（原刊共 13 冊）。古亭書屋 1969 年再版，臺灣省文獻委員會 1984 年三版。
臺灣文獻	季刊	1955.03		臺灣省文獻委員會
國立中央圖書館館刊	半年刊	1967.07	1995.12	國立中央圖書館
中華文化復興月刊	月刊	1968.03	1991.04	中華文化復興運動推行委員會
書評書目	月刊	1972.09	1981.09	洪建全教育文化基金會
民俗曲藝	雙月刊	1980.11		財團法人施合鄭民俗文化基金會
臺灣史田野研究通訊	季刊	1986.12	1993.06	中央研究院臺灣史田野研究室

刊名	刊期	創刊日期	停刊日期	出版單位
藝術學	半年刊	1987.03	1999.08	藝術家出版社
嘉義師院學報	年刊	1988.05	1999.11	國立嘉義師範學院
人文及社會科學集刊	季刊	1988.11		中央研究院中山人文社會科學研究所
藝術評論	年刊	1989.10		國立藝術學院出版組
中國民族音樂學會會訊	不定期	1991.06		中國民族音樂學會
復興劇藝學刊	季刊	1992.07		國立復興劇藝實驗學校
表演藝術	月刊	1992.10		國立中正文化中心
中國文化大學中文學報	年刊	1993.02		中國文化大學中國文學系暨中國文學研究所
臺灣史料研究	半年刊	1993.02		財團法人吳三連臺灣史料基金會
奧福教育年刊	年刊	1994.12		中華奧福教育學會
臺灣歷史學會通訊	半年刊	1995.08	2000.05	臺灣歷史學會
臺灣源流	月刊	1996.03		臺灣省各姓淵源研究學會
文化視窗	月刊	1998.03		行政院文化建設委員會
彰化藝文	季刊	1998.10		彰化縣文化局
傳統藝術	月刊	1999.06		國立傳統藝術中心
臺灣戲專學刊	季刊	2000.03		國立臺灣戲曲專科學校
彰化文獻	半年刊	2000.08		彰化縣文化局
南臺科技大學學報	年刊	2000.11		南臺科技大學教務處綜合業務組
人文藝術學報	年刊	2002.03		國立嘉義大學人文藝術學院
長庚科技學刊	年刊	2002.09		長庚技術學院
關渡音樂學刊	半年刊	2004.12		國立臺北藝術大學音樂學院
戲劇學刊	半年刊	2005.01		國立臺北藝術大學戲劇學院

根據上表所示，我們可由這些曾收錄北管研究篇目的期刊，看出不同年代中的北管研究，與整個學術動向的相互關聯：

在一九八〇年之前，即《民俗曲藝》創刊前，自一九〇三年至一九七九年，近七十五年間之北管相關研究之期刊專文。共五篇，分別收錄於《臺灣慣習記事》、《國立中央圖書館館刊》、《書評書目》、《中華文化復興月刊》四種期刊，分佈零星且零散。

而自《民俗曲藝》創刊（1980），以至《表演藝術》創刊（1992），一九八〇至一

九九一年間，共計十二年。總體而言，此期北管音樂相關研究專文以《民俗曲藝》為主，另輔以《臺灣文獻》、《臺灣史田野研究通訊》，並佐以《李家瑞通俗文學》《中國民間傳統技藝》《中央研究院第二屆國際漢學會議》《中國民族音樂學會第一屆學術研討會》等學術研討會論文集。

於後，自《表演藝術》創刊（1992），以至《彰化藝文》創刊（1998），一九九二至一九九七年，計六年。本期北管相關研究文獻，則以《表演藝術》收錄最多，《臺灣文獻》、《臺灣史料研究》次之，另於《人文及社會科學集刊》、《中國文化大學中文學報》、《民俗曲藝》、《藝術學》、《中國民族音樂學會會訊》、《嘉義師院學報》、《藝術評論》、《復興劇藝學刊》、《奧福教育年刊》、《臺灣歷史學會通訊》，及《臺灣音樂 100 年學術研討會》、《民俗藝術傳承研討會》、《臺灣近百年史研討會》《傳統藝術研討會》等論文中，亦有散篇專文著錄。

接踵《民俗曲藝》、《表演藝術》，一九九八年之後，則以《彰化藝文》（1998 創刊）、《傳統藝術》（1999 創刊）、《彰化文獻》（2000 創刊）、《關渡音樂學刊》（2004 創刊）及《戲劇學刊》（2005 創刊）為收錄最多北管相關專文之期刊，另於《藝術評論》、《文化視窗》、《表演藝術》《人文藝術學報》，及《兩岸戲曲回顧與展望研討會》論文中，對北管之相關議題，亦多有提及。

3. 圖書專著

圖書專著，指前有序跋、凡例，後附索引、參考資料，具備出版年、出版地、出版社完整版權標示，具明國際標準書號（ISBN，International Standard Book Number），

符合定量出版、發行、經銷、統計與庫存控制等管理作業程序之專書著作。

在圖書專著方面，本文擬就出版單位為分類依據，將以「北管」為題名之書目，大致可細分有三：

(1) 政府機構出版品

出版單位有臺灣省文獻委員會、臺灣省教育廳交響樂團、行政院文化建設委員會、宜蘭縣文化局、臺北市文化局、彰化縣文化局、基隆市立文化中心、新竹市立文化中心、臺中市立文化中心、國立傳統藝術中心籌備處、國立傳統藝術中心民族音樂研究所、國立傳統藝術中心等十二處，出版品有：《臺灣省通志稿卷六學藝志藝術篇》(1958)，陳秀芳《臺灣所見的北管手抄本》(1981)，許良榮《北管音樂》(1985)，鄭榮興《潘玉嬌的亂彈戲曲唱腔》(1992)，黃素貞《鑼鼓喧天話北管·亂彈傳奇》(1996)，林美容《彰化縣曲館與武館》(1997)，鄭榮興《邱火榮的北管後場音樂》(1997)，呂錘寬《藝文資源調查作業參考手冊》(1998)，蘇玲瑤《聲振竹塹城：新竹市北管子弟振樂軒專輯》暨《竹塹憨子弟：新竹市北管子弟的紀錄》(1998)，白慈飄、林聰仁《北管春秋：藝師王金鳳訪談錄》(1999)，呂錘寬《北管牌子集成》(1999)、《北管絃譜集成》(1999)、《北管細曲集成》(1999)，范揚坤 主編《內行與子弟：林阿春與賴木松的北管亂彈藝術世界》(1999)，呂錘寬《北管音樂概論》(2000)，邱火榮、邱婷《北管牌子音樂曲集》(2000)，鄭英珠《臺灣文化節「宜蘭城·北管曲」成果專輯》(2000)，呂錘寬《北管細曲賞析》(2001)、《北管細曲選集》(2001)，潘汝瑞《喧天震耳：此管鼓吹類音樂》(2001)，呂錘寬《臺灣地區民族音樂發展現況》(2002)，邱火榮、邱婷。《北

管戲曲唱腔教學選輯》(2002)、陳藍谷、范揚坤《北管二三事》(2002)、《臺北市北管藝術發展史》(2002)、呂錘寬《北管古路戲的音樂》(2004)、范揚坤《亂彈樂師的秘笈：陳炳豐傳藏手抄本》(2005)、《雙桂長春—王慶芳生命史》(2005)、呂錘寬《北管藝師生命史：葉美景、王宋來、林水金》(2005)、潘汝端《北管細曲中之小牌音樂研究》(2006)等；至少二十九種。

(2) 民間機構出版品

出版單位有嘉義友聲社、自立晚報文化出版社、百科文化事業股份有限公司、基隆慈雲寺管理委員會、東華書局、兩岸文經協會等五處，出版品有：林登雲編《典型俱在》(石印本，1928)、林美容《臺灣人的社會與信仰》(1980)、王振義《臺灣的北管》(1982)、吳邦夫《北管曲譜》(1995)、呂錘寬《臺灣傳統音樂》(1996)、林黃河《子弟戲民俗》(1999)等，至少六種。

(3) 民間私人出版品

皆為北管藝師林水金自印本，共有二種：《臺灣北管滄桑史》(1991)、《北管全集》(2001)。前者未刊印發行；後者則由臺中大里市樹王里萬安軒出版發行。

4. 計畫報告

計畫報告，含括提案報告書、執行報告書、成果報告書等，從立約以至結案期間，步驟說明、成效檢討之書面呈現。本文以北管相關論文中所提及之委託計畫，併以各政府單位可供調閱之計畫詳目，彙整如下：

計畫 期程	主持人	計畫名稱	委託單位
1984 1985	許常惠	彰化縣民俗曲藝田野調查	彰化縣立文化局 中華民俗藝術基金會、 國立臺灣師範大學籌劃執行
1986 1988	許常惠	彰化縣文化局「南北管音樂資料中心」研究規劃 彰化縣文化局「南北管音樂戲曲館」硬體規畫	行政院文化建設委員會 中華民俗藝術基金會執行
1988 1989	許常惠	臺中縣音樂發展史專案研究計畫	臺中縣立文化局 中華民俗藝術基金會執行
1991	許常惠	臺灣區民族藝術音樂類調查研究	教育部 國立臺灣藝術專科學校執行
1991	邱坤良	臺灣地區北管戲曲資料蒐集整理計畫	行政院文化建設委員會
1994 1995	許常惠	彰化縣音樂發展史調查研究計畫	彰化縣立文化局 中華民俗藝術基金會執行
1995 1998	邱坤良	民間藝術保存與傳習計畫－傳統戲劇組	行政院文化建設委員會 國立藝術學院執行
1995	徐亞湘	桃園縣本土戲曲、音樂團體調查計劃	桃園縣立文化局
1995 1997	洪惟助	臺灣北管崑腔之調查研究	行政院國家科學委員會 中央大學中國文學系執行
1996 1997	呂錘寬	北管樂「葉·王·林」技藝保存與傳習計畫	國立傳統藝術中心
1996 1998	呂錘寬	北管樂「葉·王·林」技藝保存案 北管藝師「葉、王、林」生命史	國立傳統藝術中心 國立藝術學院執行
1996 1999	洪惟助 林鶴宜	亂彈戲「潘玉嬌、王金鳳、新美園藝人」技藝保存計畫	國立傳統藝術中心 國立中央大學、國立臺灣大學 聯合執行
1997	陳傳進	宜蘭縣傳統藝術資源調查計畫	
1997 1999	吳秀卿	萬安軒北管音樂傳習計畫	國立傳統藝術中心 萬安軒執行
1997 2000	李殿魁	南北管傳藝實施計畫	國立傳統藝術中心 彰化縣文化局執行
1999	林茂賢	北管戲曲錄音計劃 (宜蘭的北管戲曲音樂, 附 CD 八片)	行政院文化建設委員會 臺灣省政府文化處
1999 2000	邱火榮	北管牌子音樂保存計畫	國立傳統藝術中心 亂彈嬌北管劇團執行
2000	許常惠	北管手抄本整理計畫	國立傳統藝術中心籌備處 彰化縣文化局執行
1999 2000	張繼光	民初上海時調曲集研究—以中研院史語所所藏為範圍	行政院國家科學委員會 (NSC89-2411-H-023-006)

計畫 期程	主持人	計畫名稱	委託單位
2000 2001	張繼光	明清小曲在臺灣之發展及其影響研究	行政院國家科學委員會 (NSC 89-2411-H-415-002)
2001 200 2	呂錘寬	臺灣地區民族音樂發展現況調查研究	國立傳統藝術中心 民族音樂研究所
2001 2003	李殿魁	南北管傳習中程計畫	國立傳統藝術中心 彰化縣文化局執行
2002	邱火榮	北管戲曲唱腔教學選集	國立傳統藝術中心 亂彈嬌北管劇團執行
2001 2002	陳藍谷	臺北市式微傳統藝術調查記錄-北管	臺北市文化局 中國文化大學執行
2003	范揚坤	彰化縣傳統戲曲傳統戲曲史料叢刊(1)研究編輯計畫： 傳統音樂戲曲圖像與文書資料	彰化縣文化局 中華民國民族音樂學會執行
2003 2004	鄭榮興	苗栗縣所見音樂戲曲抄本文物數位化建置計畫	苗栗縣文化局 中華民國民族音樂學會執行
2003 2004	范揚坤	彰化縣文化局「南北管音樂戲曲館」館藏抄本文獻數位化 建置計畫	彰化縣文化局 中華民國民族音樂學會執行
2003 2004	張繼光	「臺灣北管曲牌源流及其傳衍研究—以源自俗曲系統之曲 牌為範圍」(I)	國科會專題研究計畫 (NSC 92-2411-H-275-001)
2004 2005	張繼光	「臺灣北管曲牌源流及其傳衍研究—以源自俗曲系統之曲 牌為範圍」(II)	國科會專題研究計畫 (NSC 93-2411-H-275-001)
2004	李殿魁	南北管傳習遠程計畫	國立傳統藝術中心 彰化縣文化局執行
2004	游源鏗	「臺灣北部地區北管戲曲劇本」蒐集整理計畫	國立傳統藝術中心
2004	呂錘寬	南北管館閣現況評估及重建可行性研究	國立傳統藝術中心
2005	范揚坤	彰化縣傳統戲曲傳統戲曲史料叢刊(2)、(3)研究編輯計畫： 集樂軒皇太子殿下御歸朝抄本、集樂軒楊夢雄抄本	國立傳統藝術中心 彰化縣文化局 執行 中華民國民族音樂學會執行
2005	范揚坤	苗栗文化局「苗栗縣老新興班歷史圖像與王慶芳生命史研 究編輯計畫」	苗栗文化局 中華民國民族音樂學會執行
2005	范揚坤	苗栗文化局「苗栗縣音樂戲曲歷史文獻研究編輯出版計畫」	苗栗文化局 中華民國民族音樂學會執行

由以上圖書專著「政府機構出版品」、「民間機構出版品」、「民間私人出版品」三項，與歷年執行的計畫報告，綜歸得見，目前圖書著作多以政策要求、計畫施行方向為其著述導向之研究趨向。

(二) 以「戲曲伴奏」為題之文獻資料

1. 學位論文

以戲曲為題的伴奏行為研究，為近年漸受關注的學術論題。臺灣學界與戲曲伴奏相關的碩、博士論文，大多集中在「文武場⁹⁷曲調／鑼鼓分析」，而或係以「文武場的伴奏行為」為題：

其一，在以「文武場曲調／鑼鼓分析」的論文中，專論文場曲調的有：一九八〇年吳家璧《二黃聲腔的分析》（姚一葦 指導，中國文化大學藝術學研究所碩論）、一九八二年劉安琪《歌仔戲唱腔曲調的研究》（呂炳川、吳春熙 指導，國立臺灣師範大學音樂研究所碩論）、一九八七年徐麗紗《臺灣歌仔戲唱曲來源的分類研究》（許常惠 指導，國立臺灣師範大學音樂研究所碩論）、一九八八年李文政《臺灣北管暨福路唱腔的研究》（許常惠 指導，國立臺灣師範大學音樂研究所碩論）、一九九〇年王一德《北管與京劇音樂結構比較—以西皮二黃為主》（許常惠、曾永義 指導，國立臺灣師範大學音樂研究所碩論）、一九九三年李文心《京劇二黃腔調考-樣板戲中二黃腔調的調式結構分析》（梁銘越 指導，中國文化大學藝術研究所碩論）、二〇〇三年蘇鈺淨《北管古路戲【慢中緊】唱腔研究》（呂錘寬 指導，國立臺北藝術大學傳統藝術研究所碩論）、謝琮崎《北管福路系統「反調」板式音樂之研究》（李殿魁 指導，國立臺北藝術大學傳統藝術研究所碩論）等，至少八篇。

⁹⁷ 「文武場」，又稱「後場」；指相對於前場演員的後場樂師。然而，整個文武場（後場），又可細分文場和武場兩部分：文場，係指以旋律樂器為主的後場樂師；武場，則指以打擊樂器為主的後場樂師。

專以武場鑼鼓為題的，則有：一九八二年溫秋菊《平劇中武場音樂之研究》（鄧昌國、劉德義 指導，國立臺灣師範大學音樂研究所碩論）、一九九六年蔡振家《臺灣亂彈戲西路鑼鼓的戲劇運用》（鄭榮興 指導，國立臺北藝術大學傳統藝術研究所碩論）、一九九八年陳永生《京劇鑼鼓中鼓佬的手勢研究》（朱宗慶 指導，國立臺北藝術大學音樂學研究所碩論）、吳慧甄《臺灣北管藝師邱火榮先生福路派鑼鼓樂之收集整理》（朱宗慶 指導，國立臺北藝術大學音樂學研究所碩論）、一九九九年袁紀邦《豫劇武場之研究》（鄭榮興 指導，中國文化大學藝術研究所碩論）、二〇〇一年翁柏偉《從符號體系到表演機制：一個以京劇鑼鼓為中心的研究》（王櫻芬 指導，國立臺灣大學音樂學研究所碩論）、二〇〇二年呂冠儀《臺灣歌仔戲武場音樂研究》（周純一、鄭志明 指導，南華大學美學與藝術管理研究所）、二〇〇四年鄭詩瑩《北管鑼鼓空牌及【蝴蝶雙飛】之結構分析與演奏詮釋》（鄭榮興 指導，中國文化大學藝術研究所碩論）等八篇。

其二，在以「文武場的伴奏行為」為題的論文中，通篇以討論文武場伴奏的技法運用、語法通則為論述趨向者，僅兩篇。即二〇〇三年賴達達《臺灣歌仔戲胡琴音樂研究》（鄭榮興 指導，南華大學美學與藝術管理研究所），及二〇〇四年張桂菁《臺灣歌仔戲文場樂器的變遷與運用》（許瑞坤 指導，國立臺灣師範大學音樂研究所碩論）。

此外，當然亦有於子項篇章中附帶提及伴奏行為，而非以專題論述的論文。有：一九九二年莊桂櫻《論歌仔戲唱腔即興方式之應用》第一章第二節「七字仔調即興唱腔與文場配合之應用」、一九九六年范場坤《亂彈戲福路系統之平板曲腔研究》第三章第二節第三項「唱奏分別的對立與統一關係」暨第四節第二項「伴奏學習過程」（鄭榮

興 指導，國立臺灣師範大學音樂研究所碩論)、二〇〇四年麥禎琴《臺灣客家改良戲之音樂研究—以「平板」唱腔演變為例》第四章第三節「伴奏定弦與【平板】演唱之關係」(鄭榮興 指導，國立臺北教育大學音樂研究所碩論)、二〇〇四年張嘉文《客家傳統山歌三大調在花蓮地區的傳承與現況》第二章第二節「伴奏模式／演唱與伴奏間默契」(吳榮順 指導，國立臺北藝術大學音樂研究所碩論)，初估至少四節。

2. 期刊專文

期刊部分，以「伴奏」為題的期刊專文，則多集中在中國期刊，且篇幅皆為短簡。臺灣期刊中，僅見於二〇〇一年歐光勳於「兩岸客家表演藝術研討會」中，所發表〈探討二胡借鑑二弦伴奏客家採茶戲中【平板】的各種可能〉乙篇。

而發表於中國期刊之專文篇目，初估至少卅五篇。以下，即按發表年代，羅列於後：一九九四年肖鑿錚〈戲曲樂隊定弦格式初探〉⁹⁸、彭友和〈柔婉深沉·絲絲入扣〉⁹⁹；一九九五年海震〈梆子、皮簧的胡琴伴奏〉¹⁰⁰、肖鑿錚〈行弦初析〉¹⁰¹；一九九六年蔡際洲〈楚劇的傳統伴奏形式〉¹⁰²、林婉霞〈關於戲曲伴奏〉¹⁰³、肖鑿錚〈戲曲

⁹⁸ 肖鑿錚，〈戲曲樂隊定弦格式初探〉，《當代戲劇》，(陝西：陝西省戲劇家協會，1994:6)，52-53。

⁹⁹ 彭友和，〈柔婉深沉 絲絲入扣〉，《大舞臺》，(河北：河北省藝術研究所雙月刊，1994:4)，72-74。

¹⁰⁰ 海震，〈梆子、皮簧的胡琴伴奏〉，《戲曲藝術》，(北京：中國戲曲學院學報，1995:2)，32-36。此為海震碩論《戲曲伴奏形式的演進》第三部分之摘選。

¹⁰¹ 肖鑿錚，〈行弦初析〉，《黃梅戲藝術》，(安慶市：黃梅戲藝雜誌社，1995:2)，116-117。

¹⁰² 蔡際洲，〈楚劇的傳統伴奏形式〉，《中國音樂》，(北京：中國音樂學院，1996:1)，65-67。

¹⁰³ 林婉霞，〈關於戲曲伴奏〉，《福建藝術》，(福建：福建藝術研究所，1996:3)，14。

樂手的樂譜處理)¹⁰⁴、〈樂隊演奏中的音調趨高傾向)¹⁰⁵、周繼康〈要重視培養作曲與琴師)¹⁰⁶；一九九七年徐宗澤〈戲曲伴奏初探)¹⁰⁷、譚建春〈戲曲伴奏淺說)¹⁰⁸；一九九八年江東吳〈胡琴與黃梅戲)¹⁰⁹、肖鑿錚〈論戲曲樂隊定弦)¹¹⁰；二〇〇〇年肖鑿錚〈試論戲曲樂隊的定弦格式)¹¹¹、黃向峰〈豫劇二胡)¹¹²；二〇〇一年周虹〈戲曲的伴奏技巧)¹¹³；二〇〇二年陳義強〈程派胡琴伴奏之我見)¹¹⁴、黃德興〈淺談二胡在小型粵曲樂隊中的作用)¹¹⁵、馮玉生〈先入為主·獨領風騷：試談高胡在戲曲伴奏中的主導作用)¹¹⁶、鐘爲慶〈淺談越劇主胡的地位和作用)¹¹⁷、張再峰〈京胡演奏

¹⁰⁴ 肖鑿錚，〈戲曲樂手的樂譜處理〉，《當代戲劇》，(陝西：陝西省戲劇家協會，1996:6)，42-43。

¹⁰⁵ 肖鑿錚，〈樂隊演奏中的音調趨高傾向〉，《星海音樂學院學報》，(廣東：星海音樂學院，1996:4)，49-51。

¹⁰⁶ 周繼康，〈要重視培養作曲與琴師〉，《當代戲劇》，(陝西：陝西省戲劇家協會，1996:3)，54-55。

¹⁰⁷ 徐宗澤，〈戲曲伴奏初探〉，《福建藝術》，(福建：福建藝術研究所，1997:2)，26。

¹⁰⁸ 譚建春，〈戲曲伴奏淺說〉，《當代戲劇》，(陝西：陝西省戲劇家協會，1997:2)，43-44。

¹⁰⁹ 江東吳，〈胡琴與黃梅戲〉，《黃梅戲藝術》，(安慶市：黃梅戲藝雜誌社，1998:3)，53-54。

¹¹⁰ 肖鑿錚，〈論戲曲樂隊定弦〉，《星海音樂學院學報》，(廣東：星海音樂學院，1998:4)，10-12。

¹¹¹ 肖鑿錚，〈試論戲曲樂隊的定弦格式〉，《音樂探索》，(四川：四川音樂學院，2000:1)，43-45。

¹¹² 黃向峰，〈豫劇二胡〉，《東方藝術》，(河南：東方藝術雜誌社，2000:3)，64。

¹¹³ 周虹，〈戲曲的伴奏技巧〉，《安徽新戲》，(安徽：安徽省藝術研究所，2001:5)，61。

¹¹⁴ 陳義強，〈程派胡琴伴奏之我見〉，《藝術百家》，(江蘇：江蘇省文化藝術研究所，2002:1)，113-115。

¹¹⁵ 黃德興，〈淺談二胡在小型粵曲樂隊中的作用〉，《廣東藝術》，(廣東：廣東省藝術研究所，2002:4)，52。

¹¹⁶ 馮玉生，〈先入為主·獨領風騷：試談高胡在戲曲伴奏中的主導作用〉，《安徽新戲》，(安徽：安徽省藝術研究所，2002:1)，54。

¹¹⁷ 鐘爲慶，〈淺談越劇主胡的地位和作用〉，《戲文》(浙江：浙江省藝術研究所，2002:3)，19。

要規範化)¹¹⁸，及二〇〇三年牛長虹〈談板胡在梆子腔劇種中的應用)¹¹⁹、顧玉杰〈淺談京二胡揉弦技巧)¹²⁰、〈關於京劇器樂伴奏教學的幾點認識)¹²¹、彭紀福〈勤學苦練提高“悟”性—談我對越劇主胡的認識)¹²²、何晨亮〈黃梅戲主胡演奏之我見)¹²³、張菁〈揚琴在戲曲伴奏中的運用及教學方法初探)¹²⁴；二〇〇四年宋治順〈京胡定調何需工尺譜)¹²⁵、梁祥勇〈源於生活，高於生活—淺論越劇藝術中的“主胡”)¹²⁶、趙桂慶〈淺談(越劇)越胡各種滑音的運用)¹²⁷、尤海秋〈淺談京胡伴奏)¹²⁸、余甲科〈秦

¹¹⁷ 鐘為慶，〈淺談越劇主胡的地位和作用〉，《戲文》(浙江：浙江省藝術研究所，2002:3)，19。

¹¹⁸ 張再峰，〈京胡演奏要規範化〉，《中國京劇》，(北京：中國京劇雜誌社，2002:4)，49。

¹¹⁹ 牛長虹，〈談板胡在梆子腔劇種中的應用〉，《戲曲藝術》，(北京：中國戲曲學院學報，V. 24，2003:1)，93-95。

¹²⁰ 顧玉杰，〈淺談京二胡揉弦技巧〉，《戲曲藝術》，(北京：中國戲曲學院學報，V. 24，2003:1)，96-97。

¹²¹ 顧玉杰，〈關於京劇器樂伴奏教學的幾點認識〉，《戲曲藝術》，(北京：中國戲曲學院學報，V. 24，2003:4)，90-91。

¹²² 彭紀福，〈勤學苦練 提高“悟”性—談我對越劇主胡的認識〉，《戲文》，(浙江：浙江省藝術研究所，2003:4)，19。

¹²³ 何晨亮，〈黃梅戲主胡演奏之我見〉，《文化時空》，(安徽：文化時空雜誌社，月刊，2003:1)，28-29。

¹²⁴ 張菁，〈揚琴在戲曲伴奏中的運用及教學方法初探〉，《黃梅戲藝術》，(安慶市：黃梅戲藝術雜誌社，2003:3)，51。

¹²⁵ 宋治順，〈京胡定調何需工尺譜〉，《中國京劇》，(北京：中國京劇雜誌社，2004:3)，28-29。

¹²⁶ 梁祥勇，〈源於生活，高於生活—淺論越劇藝術中的“主胡”〉，《戲文》，(浙江：浙江省藝術研究所，2004:2)，43-44。

¹²⁷ 趙桂慶，〈淺談(越劇)越胡各種滑音的運用〉，《戲文》，(浙江：浙江省藝術研究所，2004:2)，46-47。

¹²⁸ 尤海秋，〈淺談京胡伴奏〉，《戲曲藝術》，(北京：中國戲曲學院學報，2004:2)，72-74。

腔板胡技法述要〉¹²⁹、厲行佳〈淺論越劇主胡演奏的情、氣、形〉¹³⁰、鄭特望〈"合"爲貴·伴當先—戲曲琴師伴奏體會〉¹³¹；二〇〇五年鄭立旺〈淺談琴師的創作意識〉¹³²等三十五篇。

3. 圖書專著

以「伴奏」爲題的專書部分，就筆者所知，僅見中國戲劇出版社於一九五八、一九六〇、一九六三年分別出版，由徐蘭沅（梅蘭芳琴師）口述、唐吉記錄整理之《徐蘭沅操琴生活》（共三集）。此專著成書雖早，卻爲日前筆者所認爲討論戲曲伴奏的技法與語法，最完整之口述文獻，實爲難能可貴！

4. 計畫報告

可參見二〇〇四年由歐光勳主持，行政院客家委員會委託之「客家平板唱腔及伴奏頭手弦之研究」計畫。文中，分別以鄭榮興、張福營、徐木珍、謝顯魁爲對象，對頭手弦伴奏的演奏法以至流派的研究分析，與本文相映成趣。

歸納以上所討論，與戲曲伴奏技法與語法通例相關的文獻資料，計有：（一）學位

¹²⁹ 余甲科，〈秦腔板胡技法述要〉，《當代戲劇》，（陝西：陝西省戲劇家協會，2004:5），38-39。

¹³⁰ 厲行佳，〈淺論越劇主胡演奏的情、氣、形〉，《戲文》，（浙江：浙江省藝術研究所，2004:6），86-87。

¹³¹ 鄭特望，〈"合"爲貴·伴當先—戲曲琴師伴奏體會〉，《當代戲劇》（陝西：陝西省戲劇家協會，2004:1），129-130。

¹³² 鄭立旺，〈淺談琴師的創作意識〉，《黃河之聲》，（山西：山西省音樂家協會，2005:2），24。

論文二篇，併以摘錄他篇之相關四節。(二)期刊專文部分，自一九九四年以來，發表於中國期刊者，約計卅五篇，而臺灣期刊僅只一篇。(三)圖書專著部分，僅見於《徐蘭沅操琴生活》三冊。(四)委託計畫亦只見「客家平板唱腔及伴奏頭手弦之研究計畫」乙種。

(三) 以「謝顯魁」為對象之文獻資料

以謝顯魁先生為研究對象，及旁述在案之文獻資料，多見於一九九六以來，政府單位委託之保存、研究、調查計畫中。其中，尤以一九九六年「客家三腳採茶戲『曾先枝、謝顯魁等人』技藝保存計畫」(鄭榮興主持，國立傳統藝術中心籌備處委託，榮興客家採茶劇團執行，執行期程 1996.06 ~ 1999.06)，及一九九八年「客家採茶戲藝人謝顯魁生命史資料研究保存計畫」(鄭榮興主持，國立傳統藝術中心籌備處委託，榮興客家採茶劇團執行，執行期程 1998.08 ~ 1999.06) 二項計畫；專以謝顯魁先生為保存及研究的對象。

另外，一九九九年「客族曲藝·苗栗地區客家八音音樂發展史調查研究暨專題出版計畫」(鄭榮興主持，苗栗縣文化局委託，慶美園文教基金會執行，執行期程 1999.03 ~ 2000.04)、二〇〇一年「臺灣北部客家八音研究調查及演奏 CD 製作計畫」(鄭榮興主持，國立傳統藝術中心民族音樂研究所委託，苗栗陳家班北管八音團執行；執行期程 2001.07 ~ 2002.12)，及二〇〇二年「苗栗地區傳統音樂類藝文資源調查推展計畫」

(鄭榮興主持，國立傳統藝術中心委託，慶美園文教基金會執行；執行期程 2002.06 ~ 2003.05) 等三項調查計畫，則是以桃竹苗地區為蒐錄之調查範圍，其中羅列有許多與謝顯魁先生暨其從業團體相關之資料和調查線索，皆為本文重要參考及引用資料。

二、研究價值

回顧前述之研究成果，我們可以知道，以戲曲為題的伴奏行為研究，為近年漸受關注的學術論題；並能由一九九六至二〇〇二年，至少五項之委託計畫之口述資料中，即可得見受訪樂師以及學界，長期以來對謝顯魁先生從業技藝的持續注意¹³³與正面肯定¹³⁴。

本文即順應上述的學術趨向，擬從琴師謝顯魁所奏【二凡】曲腔，觀察臺灣北管亂彈戲提弦伴奏的實然現狀。並希冀透過不同學科（文學／人類學／社會學／美學）的多維思考與端量，突顯文化本身不斷延續、又持恆傳遞的本質與現象。

¹³³ 范揚坤，〈亂彈戲福路系統之平板曲腔研究〉「譜例 3-3」中，即以謝顯魁於 1989 年與苗栗陳家八音團演出，為其採用錄音版本；於此，亦可得見學界對謝顯魁的長期注意。（國立臺灣師範大學音樂研究所碩論，1997），81。

¹³⁴ 鄭榮興，〈訪鄭天送〉，劉新圓訪（苗栗，1999.02-05），《苗栗地區客家八音音樂發展史：田野日誌》「鄭：郭鑫桂好是好，每樣會，不過做的東西沒有很優秀。謝顯魁做的東西最好，什麼東西做出都好，沒郭鑫桂的按「飽腹」，他學較多，什麼都有學…」（頁 36）「鉅「合尺線」也可以。要是會鉅，鉅「西皮線」也可以，像謝顯魁手指乖，隨便他怎麼弄都行。」（苗栗：苗栗縣立文化中心，2000.04），46。

第五節 整體構想暨章節安排

本文前有緒論、後有結論，正文則分別從曲腔、琴師、曲藝三個面向來討論「托」的伴奏意涵。

緒論

第一章 如何「托」：曲文結構暨曲調框架—曲腔本體的可然結構

第二章 「托」得通：品弦規範暨行弦規律—琴師技法的或然選擇

第三章 「托」得好：唱奏合樂的美感實踐—曲藝審美的概然意向

結論

首先，我們將「托」視為在一個具備典型框架的結構下，所形成並具備相對一致性的音樂伴奏行爲。再者，將「托」作為一種普遍文法下的個人語法；探討人（特定的琴師）如何在這樣的典型架構下，通過具體的聲音物質形態，既與前述之典型架構相適應，又自成一格地建構相應語法。而後，我們指出伴奏行爲本身，即是一種以「音」達「意」為本性的對話傳譯，繼而去探討人如何在曲腔的可然結構下，藉由對聲音的或然選擇，將觀感訴諸於人，又實現自身的心理定勢中，對聲音期待所依托的概然意向。

第六節 調查材料的來源清冊

日期（日戲／夜戲）曲序	文場	武場
芎林文昌廟（新竹縣 307 芎林鄉文林村文山路 234 號）		
20050311-s- CLIP0001—調音（吹／弦）	謝顯魁	林欽榮
20050311-s- CLIP0002—西皮導板／原板／刀子／緊板（粗口）	謝顯魁	林欽榮

日期（日戲／夜戲）曲序	文場	武場
20050311-s- CLIP0003－西皮刀子（細口）、西皮刀子（粗口）	謝顯魁	林欽榮
20050311-s- CLIP0004－二凡／緊中慢（細口）	謝顯魁	林欽榮
20050311-s- CLIP0005－病子歌	謝顯魁	林欽榮
20050311-s- CLIP0006－西皮刀子（粗口）	謝顯魁	林欽榮
20050311-s- CLIP0007－西板刀子（粗口）	謝顯魁	林欽榮
20050311-s- CLIP0008－西皮緊板（粗口）	謝顯魁	林欽榮
20050311-s- CLIP0009－西皮刀子（粗口）	謝顯魁	林欽榮
20050311-s- CLIP0010－西皮緊板（粗口）	謝顯魁	林欽榮
20050311-s- CLIP0011－平板（客家）	謝顯魁	林欽榮
20050311-s- CLIP0012－倒板／二凡／緊中慢／緊板／緊中慢／吹場（粗口）	謝顯魁	林欽榮
20050311-s- CLIP0013－山歌子	謝顯魁	林欽榮
20050311-s- CLIP0014－山歌子（弄弦對音）	謝顯魁	林欽榮
20050311-s- CLIP0015－西皮刀子（粗口）	謝顯魁	林欽榮
20050311-s- CLIP0016－平板（客家）	謝顯魁	林欽榮
20050311-s- CLIP0017－上山採茶	謝顯魁	林欽榮
20050311-s- CLIP0018－外江西皮（粗口）	謝顯魁	林欽榮
20050311-s- CLIP0019－梆子腔（粗口，吹腔）	謝顯魁	林欽榮
20050311-s- CLIP0020－吹場	謝顯魁	林欽榮
20050311-s- CLIP0021－過場	謝顯魁	林欽榮
20050311-s- CLIP0022－對音 I（提弦／吊鬼仔）	謝顯魁	林欽榮
20050311-s- CLIP0023－對音 II（提弦／吊鬼仔）	謝顯魁	林欽榮
20050311-n- CLIP0001－剪剪花／平板（客家）／吹場	謝顯魁	鄭榮興
20050311-n- CLIP0002－點江接緊吹場	謝顯魁	鄭榮興
20050311-n- CLIP0003－西皮刀子（粗口）	謝顯魁	鄭榮興
20050311-n- CLIP0004－西皮刀子／西皮緊板（粗口）	謝顯魁	鄭榮興
20050311-n- CLIP0005－西皮緊板（粗口）	謝顯魁	鄭榮興
20050311-n- CLIP0006－剪剪花	謝顯魁	鄭榮興
20050311-n- CLIP0007－山歌子	謝顯魁	鄭榮興
20050311-n- CLIP0008－平板（客家）	謝顯魁	鄭榮興
20050311-n- CLIP0009－平板（客家）	謝顯魁	鄭榮興
20050311-n- CLIP0010－平板（客家）	謝顯魁	鄭榮興
20050311-n- CLIP0011－平板（客家）	謝顯魁	鄭榮興
20050311-n- CLIP0012－平板（客家）	謝顯魁	鄭榮興
20050311-n- CLIP0013－平板（客家）／緊疊仔	謝顯魁	鄭榮興
中壢埔心（瑞塘里）活動中心		
20051028-s- CLIP0001－2.3 21 6 5 61 2. 32 13 2176 5-	謝顯魁	林欽榮
20051028-s- CLIP0002－演員口白	謝顯魁	林欽榮

日期（日戲／夜戲）曲序	文場	武場
20051028-s- CLIP0003－緊疊仔	謝顯魁	林欽榮
20051028-s- CLIP0004－悲串	謝顯魁	林欽榮
20051028-s- CLIP0005－吹場	謝顯魁	林欽榮
20051028-s- CLIP0006－弄吹	謝顯魁	林欽榮
20051028-s- CLIP0007－馬嘶	謝顯魁	林欽榮
20051028-s- CLIP0008－緊中慢	謝顯魁	林欽榮
20051028-s- CLIP0009－緊中慢／調弦	謝顯魁	林欽榮
20051028-s- CLIP0010－西皮流水	謝顯魁	林欽榮
20051028-s- CLIP0011－西皮流水／吹場	謝顯魁	林欽榮
20051028-s- CLIP0012－西皮緊板（粗口）／西皮導板（細口）	謝顯魁	林欽榮
20051028-s- CLIP0013－吹場（風入松）	謝顯魁	林欽榮
20051028-s- CLIP0014－思戀歌（看前場判斷曲目）	謝顯魁	林欽榮
20051028-s- CLIP0015－老腔山歌／看武場	謝顯魁	林欽榮
20051028-s- CLIP0016－吹場（大開門／三槍）	謝顯魁	林欽榮
20051028-n- CLIP0001－梆子腔	謝顯魁	林欽榮
20051028-n- CLIP0002－客家平板-吹譜-調音	謝顯魁	林欽榮
20051028-n- CLIP0003－吹譜（工管風入松）	謝顯魁	林欽榮
20051028-n- CLIP0004－吹譜-糶酒-吹譜（點江+大開門）	謝顯魁	林欽榮
20051028-n- CLIP0005－吹譜（大團圓-點江+大開門）	謝顯魁	林欽榮
20051028-n- CLIP0006－調音-二凡	謝顯魁	林欽榮
20051028-n- CLIP0007－客家平板	謝顯魁	林欽榮
20051028-n- CLIP0008－蛤蟆歌	謝顯魁	林欽榮
20051028-n- CLIP0009－整理噴吶-吹譜	謝顯魁	林欽榮
20051028-n- CLIP0010－客家平板	謝顯魁	林欽榮
20051028-n- CLIP0011－緊中慢	謝顯魁	林欽榮
20051028-n- CLIP0012－西皮流水-吹譜（風入松）	謝顯魁	林欽榮
20051028-n- CLIP0013－西皮流水	謝顯魁	林欽榮
20051028-n- CLIP0014－梆子腔	謝顯魁	林欽榮
20051028-n- CLIP0015－客家平板	謝顯魁	林欽榮
20051028-n- CLIP0016－客家平板	謝顯魁	林欽榮
20051028-n- CLIP0017－山歌子	謝顯魁	林欽榮
20051028-n- CLIP0018－緊疊仔	謝顯魁	林欽榮
20051028-n- CLIP0019－客家平板	謝顯魁	林欽榮
20051028-n- CLIP0020－思戀歌（琴師換調跟上）	謝顯魁	林欽榮
20051028-n- CLIP0021－客家平板（演員換調跟上）	謝顯魁	林欽榮
20051028-n- CLIP0022－聯曲	謝顯魁	林欽榮
20051028-n- CLIP0023－五更鼓	謝顯魁	林欽榮

日期（日戲／夜戲）曲序	文場	武場
20051028-n- CLIP0024 – 平板	謝顯魁	林欽榮
20051028-n- CLIP0025 – 平板	謝顯魁	林欽榮
20051028-n- CLIP0026 – 客家平板	謝顯魁	林欽榮
20051028-n- CLIP0027 – 配樂(悲串)	謝顯魁	林欽榮
20051028-n- CLIP0028 – 西皮流水(粗口)	謝顯魁	林欽榮
苗栗頭屋明德宮（苗栗縣頭屋鄉明德村 11 鄰 146-2 號）		
20051120-s- CLIP0001 – 西皮導板（細口）	謝顯魁	林欽榮
20051120-s- CLIP0002 – 西皮導板（粗口）	謝顯魁	林欽榮
20051120-s- CLIP0003 – 西皮導板（粗口）	謝顯魁	林欽榮
20051120-s- CLIP0004 – 西皮流水（細口）	謝顯魁	林欽榮
20051120-s- CLIP0005 – 平板	謝顯魁	林欽榮
20051120-s- CLIP0006 – 西皮導板（粗口）	謝顯魁	林欽榮
20051120-s- CLIP0007 – 二凡(細口)	謝顯魁	林欽榮
20051120-s- CLIP0008 – 客家平板	謝顯魁	林欽榮
20051120-s- CLIP0009 – 老時採茶	謝顯魁	林欽榮
20051120-s- CLIP0010 – 西皮流水(粗口)	謝顯魁	林欽榮
20051120-s- CLIP0011 – 西皮流水(粗口)	謝顯魁	林欽榮
20051120-s- CLIP0012 – 林欽榮	謝顯魁	林欽榮
20051120-s- CLIP0013 – 客家平板	謝顯魁	林欽榮
20051120-s- CLIP0014 – 客家平板	謝顯魁	林欽榮
20051120-n- CLIP0015 – 七字仔	謝顯魁	林欽榮
20051120-n- CLIP0016 – 十二月古人	謝顯魁	林欽榮
20051120-n- CLIP0017 – 客家平板	謝顯魁	林欽榮
20051120-n- CLIP0018 – 西皮流水	謝顯魁	林欽榮
20051120-n- CLIP0019 – 山歌子	謝顯魁	林欽榮
20051120-n- CLIP0020 – 梆子腔	謝顯魁	林欽榮
20051120-n- CLIP0021 – 五空調-吹譜	謝顯魁	林欽榮
20051120-n- CLIP0022 – 張有財(領主)賞金感謝	謝顯魁	林欽榮
20051120-n- CLIP0023 – 客家平板	謝顯魁	林欽榮
20051120-n- CLIP0024 – 洗手巾	謝顯魁	林欽榮
20051120-n- CLIP0025 – 串(線路變換)	謝顯魁	林欽榮
20051120-n- CLIP0026 – 張有財(領主)	謝顯魁	林欽榮
20051120-n- CLIP0027 – 緊疊仔	謝顯魁	林欽榮
20051120-n- CLIP0028 – 四擊頭	謝顯魁	林欽榮
20051120-n- CLIP0029 – 演員打下手	謝顯魁	林欽榮
20051120-n- CLIP0030 – 客家平板	謝顯魁	林欽榮

日期（日戲／夜戲）曲序	文場	武場
20051120-n- CLIP0031－客家平板	謝顯魁	林欽榮
20051120-n- CLIP0032－客家平板	謝顯魁	林欽榮
苗栗卓蘭朝南宮（苗栗縣卓蘭鎮景山里五鄰七十九號，04-25921247）		
20051209-s- CLIP0001－二凡（粗口）	訪談：劉玉鶯	
20051209-s- CLIP0002－二凡（粗口）	訪談：劉玉鶯	
20051209-s- CLIP0003－二凡（粗口）	訪談：劉玉鶯	
20051210-s- CLIP0004－二凡（細口）	訪談：王慶芳	

◎編碼說明：由左而右，按日期（20050311）、場次（日戲為 s、夜戲為 n）、曲序（CLIP0001-），依次排列。



第一章

如何「托」：曲文結構暨曲調框架

一曲腔本體的可然結構

如何「托」？「托」的依循為何？

何為於〈音樂在戲曲中的作用〉(1985)指出：

所謂托腔保調是怎麼一回事呢？托是襯托的托，是襯托著演員的唱腔，使顯得更有表現力，更有感情，更美。這中間一則是補救演員的不足，所謂“包腔”，給包容襯托過去，使之渾然一體，不露痕跡；而主要仍是托腔，使用過門、或繼續，或模進，或對比，已加強唱對於觀眾的印象。¹³⁶

徐宗澤〈戲曲伴奏初探〉(1997)似乎說得又更明白：

隨腔伴奏而論，又有“托、襯、保、墊、補”五種手法。...所謂“托”，是用與唱腔相同的旋律，在同度、或高八度、或低八度的襯托，即伴奏與唱腔並行，從頭至尾，並不間斷。...所謂“襯”，唱腔中的抑揚頓挫、快慢疾徐、強弱輕重等，都必須用相應的演奏技巧予以托襯。...所謂“保”，使演唱在音準、音調、節奏等方面，有所憑藉和依據。同時在速度、力度的變化上，加以控制和引導，以保整個唱腔的完整性，以免荒腔、走調、脫板。所謂“墊”，是在唱腔的句讀間隙之處，墊上幾個連接性的音符，使整個唱腔樂句更加連貫。...所謂“補”，就是補足唱腔未唱足之處，由樂隊予以即興補充。¹³⁷

何為(1985)、徐宗澤(1997)在行文中所認為的「托」，大致皆不脫「唱為主，伴為輔」的伴奏概念。在越劇的伴奏實踐中，彭紀福(平陽小百花越劇團琴師)、梁祥勇

¹³⁶ 何為，〈音樂在戲曲中的作用〉，《中國戲曲理論研究文選》，中國藝術研究院戲曲研究所編，(上海：上海文藝出版社，1985)，519-544。

¹³⁷ 徐宗澤，〈戲曲伴奏初探〉，《福建藝術》，(福建藝術研究所，1997:2)，26。

(玉環縣越劇團琴師)、厲行佳(杭州越劇院琴師)亦分別於浙江省藝術研究所出刊的《戲文》中，對自己的伴奏經驗，相應提出這樣的心得：

彭紀福〈勤學苦練、提高悟性—談我越劇主胡的認識〉(2003)

...主胡的伴奏從大體上講要求能托腔裏調、能營造氣氛、能承上啟下，能從頭至尾地推著唱腔向前進前。¹³⁷

梁祥勇〈源于生活，高于生活—淺論越劇藝術中的“主胡”〉(2004)

作為越劇表演中的主要伴奏樂器—主胡就必須在平時就要加強基本功的訓練，才能隨著劇情的需要而得心應手地表達出來，如運弓上有輕、重、緩、急、抑、揚、頓、挫的變化...還有正確把握好拉弓與推弓的關係，是主胡伴奏中最基本的技法；對於各種指法的應用也必須做到熟能生巧、隨機應變，還得發揮主胡的領、托、襯、墊等技能的應用。...再談一個很重要的問題，就是主胡與演員的關係。主胡在伴奏中要明確以唱為主、以伴為轉的賓主關係...要了解每個演員、特別是主要演員的嗓音高低特點，才能做到托腔配合默契。¹³⁸

厲行佳〈淺論越劇主胡演奏的情、氣、形〉(2004)

越劇主胡的演奏在戲曲音樂作品的表達中，它在與員唱腔的配合上，是處從屬地位，但對整個作品的完整表達而言，它也有它的獨立性，它在進行的也是一種音樂表達完成形式。何謂情：越劇主胡演奏者對作品，經自己的思維想象產生的二度情感共鳴，乃至產生表演欲望，即謂情。何謂氣：包含兩個方面，其一在表演整個音樂作品時所表現的一種氣勢和氣質；其二是在表達音樂作品過程中的生命氣息。何謂形：越劇主胡演奏者在表演音樂作品時的肢體動作和外觀形象。¹³⁹

另，曾獲一九五四年華東區戲曲觀摩演出大會「音樂獎」獎項的周寶財(上海越劇院琴師)¹⁴⁰對於自身的伴奏經驗，亦有這樣的闡述：(據上海越劇院官方網站所提供的

¹³⁷ 彭紀福，〈勤學苦練 提高“悟”性—談我對越劇主胡的認識〉，《戲文》，(浙江省藝術研究所，2003:4)，19。

¹³⁸ 梁祥勇，〈源于生活,高于生活—淺論越劇藝術中的“主胡”〉，《戲文》，(浙江省藝術研究所，2004:2)，43-44。

¹³⁹ 厲行佳，〈淺論越劇主胡演奏的情、氣、形〉，《戲文》，(浙江省藝術研究所，2004:6)，86-87。

¹⁴⁰ 周寶財(1912-2002)，寧波市人。上海越劇院琴師、中國戲劇家協會會員。學名周春蕙，其父周冬林是寧波徽劇戲班鼓師，兄周寶元是京戲班琴師，姐夫是京劇鼓師。從小在戲班裡長大，12歲拜徽班名琴師陳新甫為師。抗戰初期，到奉化余彩琴的女子越劇戲班去拉胡琴，從此進入越劇界。1943年3月(32歲)到上海大來劇場拉主胡，自此與袁雪芬(1922-，浙江省嵊縣人，上海越劇院院長、中國戲劇家協會副

說法)

他把自己的伴奏經驗歸結為“托、保、襯、墊”四個字。托是指托唱腔細膩熨貼，使伴奏與唱腔和諧一致，兩者嚴絲密縫，血肉相連；保是保調、保板，不使演員走音脫板；襯是烘托氣氛，特別是唱句中字與字之間的小過門，要頂調突出；墊指墊過門，銜接和誇大唱腔旋律，從而產生出烘雲托月或鮮明對比的藝術效果來。¹⁴¹

由此可見二〇〇三至二〇〇四年之際，伴奏的自觀性闡述似乎蔚為一股風氣。當然，除了越劇琴師之外，黃梅戲從業琴師何晨亮、京劇琴師尤海秋，也都對自身伴奏的經驗闡述，產生了注意：

何晨亮〈黃梅戲主胡演奏之我見〉(2003)

通常在演奏技巧上採取以下處理辦法：（一）伴。戲曲樂隊在演出中突出一個“伴”字是毫無異議的...如何使之“伴”得恰到好處，這就要求演奏者狠下一翻苦功夫，做到音色上亮而不燥、柔而不渾，在演出中既突出“伴”的功能，又居於整個樂隊的主導地位。（二）領。主胡，乃為樂隊主音，既是伴奏者，又是領奏者，演出中起、承、轉、合是在司鼓的統一指揮下進行的，具體的節奏快、慢、緩、急，音量的大、小、強、弱，全靠主胡在司鼓發出預備令的一剎那做出準確的反應。（三）托。節奏自由的散板、導板以及特殊的情況下突快、突慢的唱腔轉換...速度自由卻並非無節制的自由。主胡應準確把握住這種“自由”的“度”與演員合拍，牢牢托住唱腔。（四）帶。戲曲唱腔根據劇情需要，節奏變換頻繁...主音必須在節奏轉換之前發出暗示，技藝高超的主胡演奏者能用琴聲在唱腔曲調的某些高難處代替演唱者發音，使演唱者省力，避出現不連貫斷檔的弊病。（五）裹。主胡在伴奏唱腔與音樂當中應力求乾淨俐落，在不影響主旋律的基礎上盡可能的以繁代簡地變奏加花...得到出奇致勝、事半功倍的藝術效果。...（六）現。黃梅戲唱腔最初是沒有文場，以鑼鼓做為過門的。至今仍有部分劇目的“唱腔”還保留這種傳統模式。往往等鑼鼓過門一結束，演員很難到“調”，因此，主音在這時應給演員先現音高的機會，這種方法，也叫“亮弦”。¹⁴²

會長) 成為藝術上長期合作者，1956年(45歲)先後在上海市戲曲學校越劇音樂班、上海越劇院學館樂班執教，1972年(61歲)退休。

¹⁴¹ 參見上海越劇院官方網站 <http://www.yueju.net/page/index57.htm>，摘錄於 12 April 2006。

¹⁴² 何晨亮，〈黃梅戲主胡演奏之我見〉，《文化時空》，(安徽：文化時空雜誌社，月刊，2003:1)，28-29。

尤海秋〈淺談京胡伴奏〉(2004)

說到京胡伴奏，就不由得我們想到“托腔”一詞。“托腔”顧名思義，烘托唱腔，唱為主，伴為輔。所以一位好的琴師不僅要有熟練的演奏技巧，同時，必須掌握好人物、劇情、唱腔，在烘托劇情的前提下發揮自己。必須掌握在唱腔伴奏中的幾點基本的規律：(一)弓序與弓法組織。(二)指法。(三)氣口處理。(四)力度與速度的處理。¹⁴³

從上述發表的文章，我們可以知道：不論是學者還是琴師，對於伴奏，大致皆不脫「保調」(領唱)與「托腔」(和腔)的概念和共識；此外，對「弓法」、「指法」的技法掌握，及音樂「力度」、「速度」的張力要求，亦多有涉及與含括。於是，筆者循上認為：「保調」的確應被視為伴奏的立約前提，但若欲進一步探究伴奏所力求的所謂「精采」，則又往往得取決於托襯、襯墊、墊補等「托—襯—墊—補」層遞概念的「托腔」本領。也是在這樣構想的援徵下，筆者試以「托」貫以全文——以「如何托」、「托得通」、「托得好」作為設想，試圖欲「由提弦的拉奏語法對『托』的伴奏意涵」進行文字上的詮釋與定題。

作為一個由「曲文」及「曲調」為基本構成的「曲腔」本身，及同時又為伴奏「托」的主要客體依據。如何從曲文、曲調兩個面向出發，經由字法、句法、章法的曲文梳理，及安腔、攏腔的曲調分析；將曲腔在各層次間所容允的可然創作規程，提出層遞性的結構框架，即是本章「如何托：曲文結構暨曲調框架—曲腔本體的可然結構」所欲作出的提示性說明。

¹⁴³ 尤海秋，〈淺談京胡伴奏〉，《戲曲藝術》，(中國戲曲學院學報，2004:2)，72-74。

第一節 北管亂彈曲腔【二凡】之曲文結構

本節主在文學的視點上，因襲劉勰《文心雕龍》「因字而生句，積句而為章」¹⁴⁴之分析文體的層遞概念，擬從「字法」、「句法」、「章法」互涉同構且互應共成的三個面向，對臺灣北管亂彈戲曲腔【二凡】的曲文結構，進行曲辭聲韻結構、曲辭文理規律、曲文句幅樣態的探討及推想。

為能有效把握曲文的聲韻、文理以至句幅樣態，盡可能在單純且切題的示例下進行分析。本節之曲文示例，主以「苗栗縣所見音樂戲曲抄本文物數位化建置計畫第（一）（二）階段」所收錄，分別由南和「和樂軒」、頭份「達韶軒」、頭屋「溢洋軒」三種軒社所傳抄之【二凡】曲腔（圖3「通霄南和和樂軒抄本【二凡】曲冊圖樣」、圖4「苗栗頭份達韶軒抄本【二凡】曲冊圖樣」及圖5「苗栗頭屋溢洋軒抄本【二凡】曲冊圖樣」），為其引例；希冀藉由抄本所透露的曲辭訊息；首先，從字音、字調之「字法」面向出發，進行曲辭之聲韻結構觀察。再者，逕由句讀、句構、加襯之「句法」理解，從而推衍曲辭之文理規律。於後，再由字、句、章間所呈現曲文組構之句幅樣態，闡述「言順律舛、律協言謬，俱非本色。」¹⁴⁵之「聲、文」互不偏廢的曲學思考。

¹⁴⁴ 劉勰，《文心雕龍》「卷七·章句 第三十四」（臺北市：臺灣商務，1965），39。

¹⁴⁵ 張炎 著，蔡楨 疏證，《詞源疏證》（臺北：學海出版社，1988），5。

圖 3. 通霄南和和樂軒抄本【二凡】曲冊圖樣

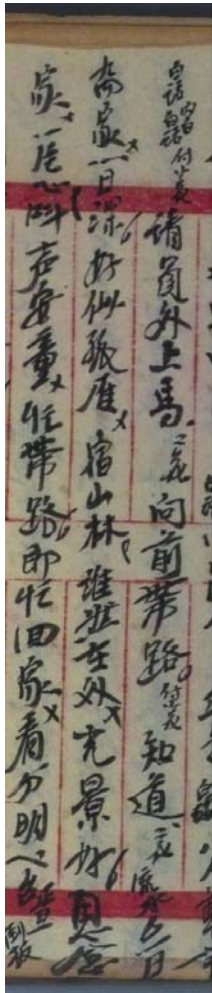


圖 1-1

齣目：寶珠記

登錄號：cca100036-mu-tshls001_0003-0049-i

國家文化資料庫 系統識別號：0005945210

計畫：苗栗縣所見音樂戲曲抄本文物數位化建置計畫第（一）階段

抄本：昭和庚辛年脯月立通霄西春臧腹要簿第壹號陳石發（曾文桂藏本 1）

內文：流水 一日離家一日深
 好似孤雁宿山林
 雖然在外光景好
 思念家 一片心
 叫聲安童忙帶路
 即忙回家看分明

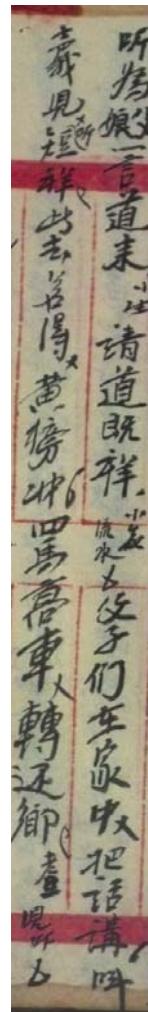


圖 1-2

齣目：寶珠記

登錄號：cca100036-mu-tshls001_0003-0063-i

國家文化資料庫 系統識別號：0005945225

計畫：苗栗縣所見音樂戲曲抄本文物數位化建置計畫第（一）階段

抄本：昭和庚辛年脯月立通霄西春臧腹要簿第壹號陳石發（曾文桂藏本 1）

內文：流水 父子們在家中把話講 叫声我兒听短祥（端詳）
 此去若得黃榜冲 四馬高車轉還鄉

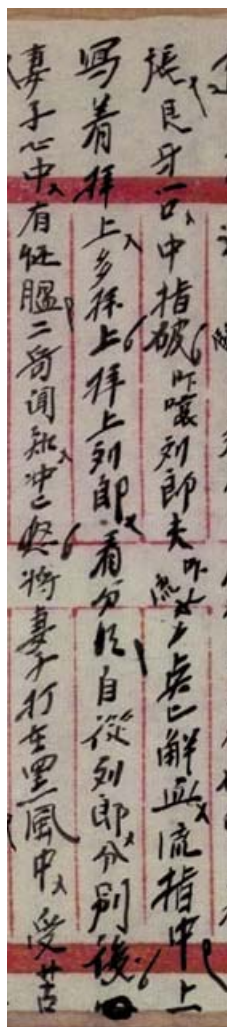


圖 1-3

齣目：燦生

登錄號：cca100036-mu-tshls001_0006-0003-i

國家文化資料庫 系統識別號：0005945078

計畫：苗栗縣所見音樂戲曲抄本文物數位化建置計畫第（一）階段

抄本：昭和庚辛年脯月立通霄西春臧腹要簿第壹號陳石發

（曾文桂藏本 1）

內文：流水 点点鮮血流指中

上寫著拜上多拜上 拜上劉郎看分明

自從劉郎分別後 妻子心中有懷膻（孕？）

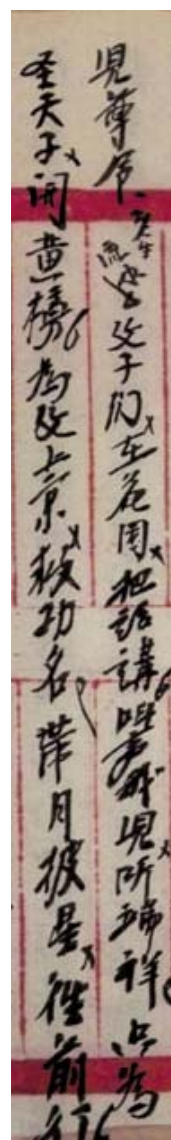


圖 1-4

齣目：訓子

登錄號：cca100036-mu-tshls001_0008-0015-i

國家文化資料庫 系統識別號：0005962414

計畫：苗栗縣所見音樂戲曲抄本文物數位化建置計畫第（一）階段

抄本：昭和庚辛年脯月立通霄西春臧腹要簿第壹號陳石發

（曾文桂藏本 1）

內文：流水 父子們在花園把話講 叫声我兒听端祥

只為聖天子開黃榜 為父上京報功名

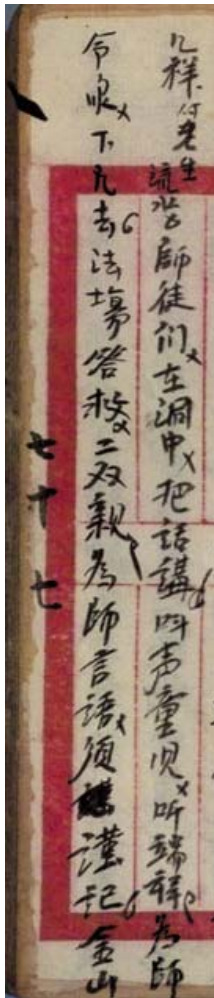


圖 1-5

齣目：燒猿

登錄號：cca100036-mu-tshls001_0011-0006-i

國家文化資料庫 系統識別號：0005945156

計畫：苗栗縣所見音樂戲曲抄本文物數位化建置計畫第（一）階段

抄本：昭和庚辛年脯月立通霄西春賦腹要簿第壹號陳石發

（曾文桂藏本 1）

內文：流水 師徒們在洞中把話講 叫声童兒听端祥
 為師令你下凡去 法場答救二双親

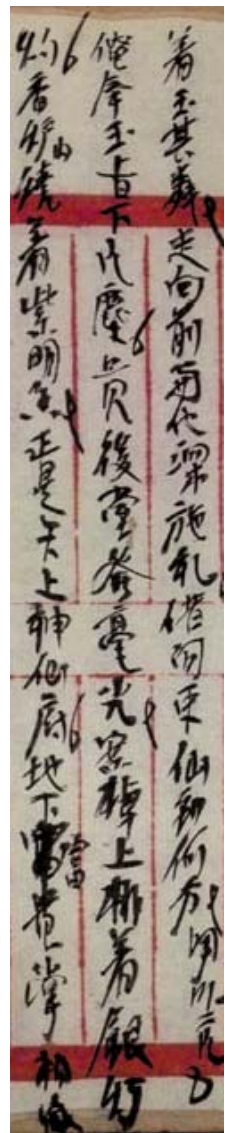


圖 1-6

齣目：掛金牌

登錄號：cca100036-mu-tshls001_0012-0001-i

國家文化資料庫 系統識別號：0005945162

計畫：苗栗縣所見音樂戲曲抄本文物數位化建置計畫第（一）階段

抄本：昭和庚辛年脯月立通霄西春賦腹要簿第壹號陳石發

（曾文桂藏本 1）

內文：二凡 俺奉玉旨下凡塵
 只見後堂發毫光
 案棹上排著銀灯灼
 香炉燒著紫明香



圖 1-7

齣目：牧羊

登錄號：cca100036-mu-tshls004_0012-0002-i

國家文化資料庫 系統識別號：0005946145

計畫：苗栗縣所見音樂戲曲抄本文物數位化建置計畫
第（一）階段

抄本：庚午年□月□武英殿西秦王爺曲簿第四號陳石發
（曾文桂藏本 4）

內文：流水 扯破寒衣寫表章

銀牙一咬中指破（吓先生吓）点点鮮血落掌中
上寫著蘇武三叩首 叩首主在御駕前
都只為【四空門】(略)
（吓聖上吓）

二凡 一封書信吓寫完了 只望尔帶到九動城
我將書信在雁脚

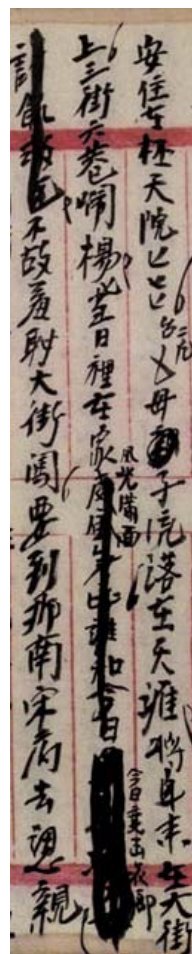


圖 1-8

齣目：出府

登錄號：cca100036-mu-tshls004_0014-0010-i

國家文化資料庫 系統識別號：0005946201

計畫：苗栗縣所見音樂戲曲抄本文物數位化建置計畫第（一）階段
抄本：庚午年□月□武英殿西秦王爺曲簿第四號陳石發

（曾文桂藏本 4）

內文：二凡 母子流落在天涯

將身未在大街上

十五日裡在家風光滿面

不顧羞恥大街闖

三街六巷鬧楊楊

今日未見出花郎

要到那南宋府去認親



圖 1-9

齣目：戲叔

登錄號：cca100036-mu-tshls004_0015-0001-i

國家文化資料庫 系統識別號：0005946301

計畫：苗栗縣所見音樂戲曲抄本文物數位化建置計畫第（一）階段

抄本：庚午年□月□武英殿西秦王爺曲簿第四號陳石發

（曾文桂藏本 4）

內文：二凡 有武二出官衙風光滿面（披著紅）

披著紅插著花鼓樂相迎

自幼兒愛結交三朋和四友

遊四海平胡把名揚

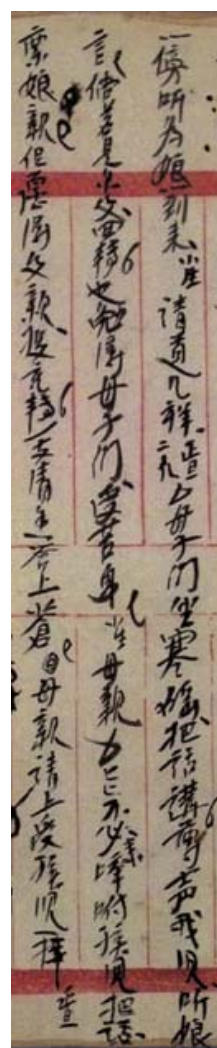


圖 1-10

齣目：回家

登錄號：cca100036-mu-tshls005_0016-0003-i

國家文化資料庫 系統識別號：0005947227

計畫：苗栗縣所見音樂戲曲抄本文物數位化建置計畫第（一）階段

抄本：辛未年五月正武英殿西秦王爺陳石發殿（曾文桂藏本 5）

內文：二凡 正旦 母子們坐寒碓把話講 尊聲我兒听娘言

倘若見尔父回轉 也免得母子們受苦身

小生 母親不必未啐（囑？）咐 孩兒把話稟娘親

但願得父親投充轉 一支清香答上蒼

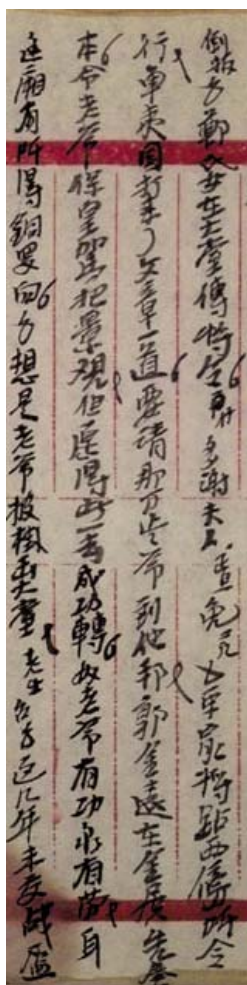


圖 1-11

齣目：吉星臺

登錄號：cca100036-mu-tshls006_0006-0005-i

國家文化資料庫 系統識別號：0005947304

計畫：苗栗縣所見音樂戲曲抄本文物數位化建置計畫第（一）階段

抄本：大正辛未年荔月西秦王爺陳石發殿（曾文桂藏本 6）

內文：二凡 眾家將跼西傍听令行
 單夷國打未了父章一道 要請那万歲爺到他邦
 郭金遠在金殿先奏本 令老爺保皇駕把景觀
 但願得此一去成功轉 奴老爺有功尔有勞
 耳邊廂有听得銅羅向

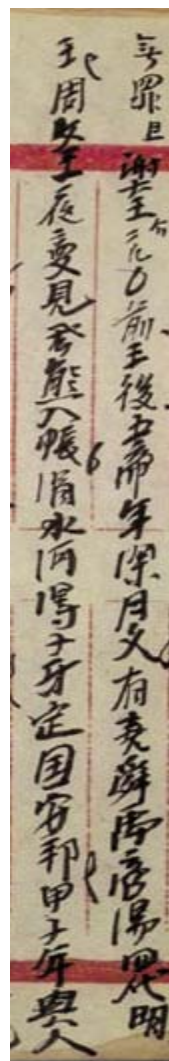


圖 1-12

齣目：斬貂

登錄號：cca100036-mu-tshls006_0008-0003-i

國家文化資料庫 系統識別號：0005946451

計畫：苗栗縣所見音樂戲曲抄本文物數位化建置計畫第（一）階段

抄本：大正辛未年荔月西秦王爺陳石發殿（曾文桂藏本 6）

內文：二凡 前王後五帝 年深月久
 有堯舜禹啓湯 四代明王
 周文王一夜夢見 飛熊入帳
 渭水河得子牙 定國安邦

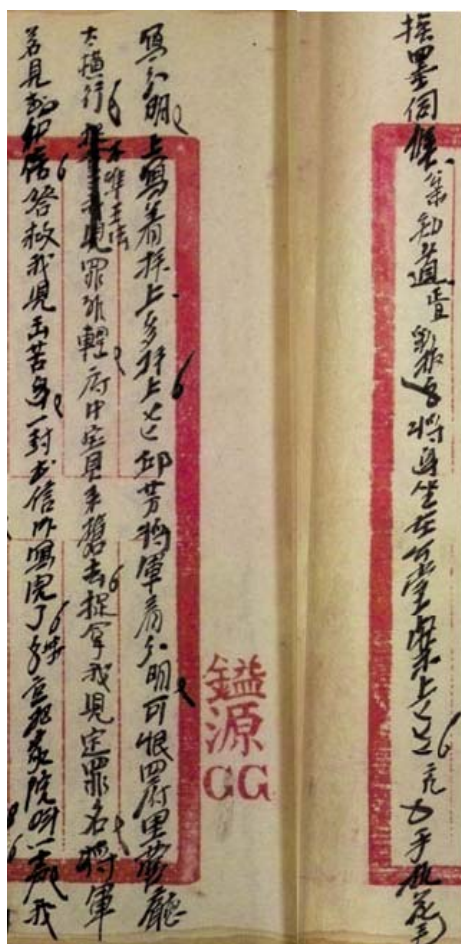


圖 1-13

齣目：搜寶

登錄號：cca100036-mu-tshls006_0009-0003-i

cca100036-mu-tshls006_0009-0004-i

國家文化資料庫 系統識別號：0005947309、0005947310

計畫：苗栗縣所見音樂戲曲抄本文物數位化建置計畫
第（一）階段

抄本：大正辛未年荔月西秦王爺陳石發殿（曾文桂藏本 6）

內文：二凡 手執花毛寫分明

上寫著拜上多拜上 拜上邱芳將軍看分明
可恨四府裡營廳太橫行 不準王法罪非輕
府中寶貝未搶去
捉拿我兒定罪名
將軍若見書和信
答救我兒出苦身
一封書信吓寫完了

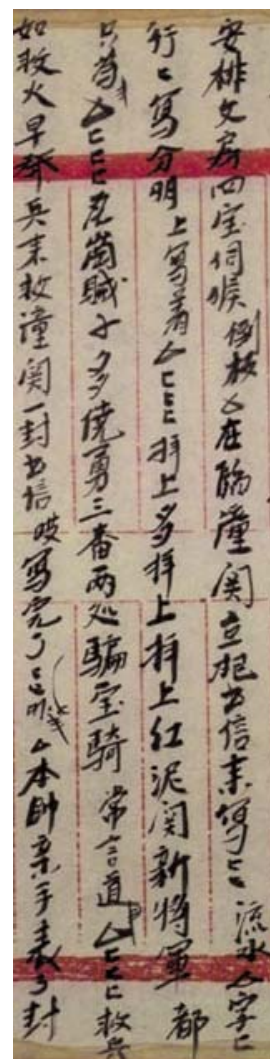


圖 1-14

齣目：大戰（別名：破五關、臨潼關）

登錄號：cca100036-mu-tshls006_0016-0004-i

國家文化資料庫 系統識別號：0005946771

計畫：苗栗縣所見音樂戲曲抄本文物數位化建置計畫第（一）階段

抄本：大正辛未年荔月西秦王爺陳石發殿（曾文桂藏本 6）

內文：流水 字字行行寫分明

上寫著 上寫著拜上多拜上 拜上紅泥關新將軍
都只為 都只為瓦崗賊子多僥勇 三番兩處騙寶騎

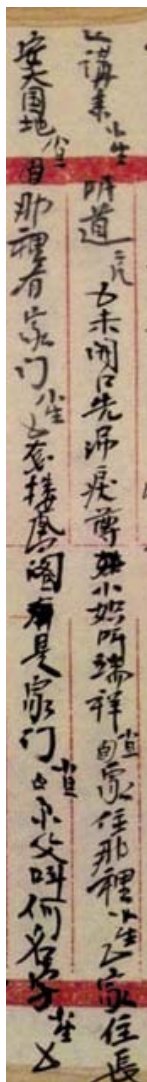


圖 1-15

齣目：觀星

登錄號：cca100036-mu-tshls006_0017-0004-i

國家文化資料庫 系統識別號：0005946775

計畫：苗栗縣所見音樂戲曲抄本文物數位化建置計畫第（一）階段

抄本：大正辛未年荔月西秦王爺陳石發殿（曾文桂藏本 6）

內文：二凡 （生唱）未開口先掉淚 尊小姐听端祥

（旦白）家住那裡

（生唱）家住長安大國地

（旦白）那裡有家門

（生唱）龍樓鳳閣是家門

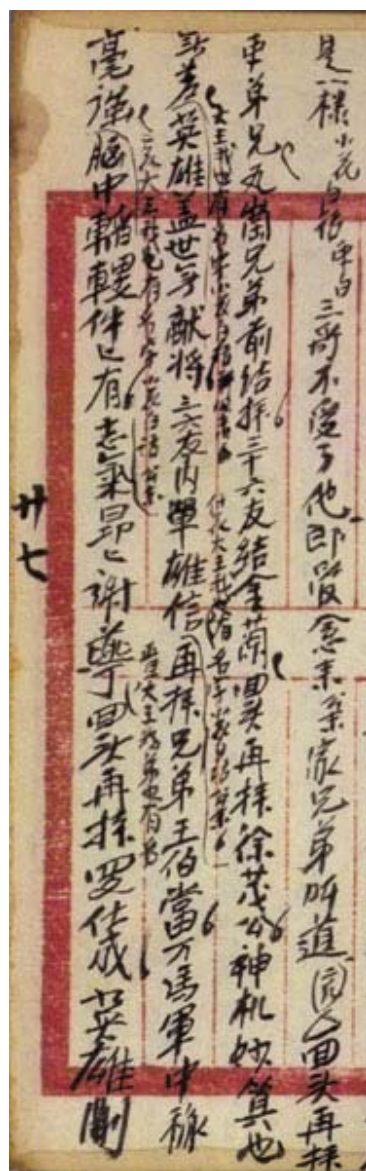


圖 1-16

齣目：打汀洲

登錄號：cca100036-mu-tshls007_0012-0004-i

國家文化資料庫 系統識別號：0005946058

計畫：苗栗縣所見音樂戲曲抄本文物數位化建置計畫第（一）階段

抄本：昭和壬辛年脯月立武英殿西秦王爺拾貳號陳石發殿

（曾文桂藏本 7）

內文：二凡 回頭再拜眾弟兄

瓦崗兄弟前結拜 三十六友結金蘭

回頭再拜徐茂公 神機妙算也點差



圖 1-17

齣目：傳鎗銅

登錄號：cca100036-mu-tshls008_0006-0001-i

cca100036-mu-tshls008_0006-0002-i

國家文化資料庫 系統識別號：0005946197、0005946199

計畫：苗栗縣所見音樂戲曲抄本文物數位化建置計畫第（一）階段

抄本：大正辛未年荔月西秦王爺陳石發殿第八號（曾文桂藏本 8）

內文：二凡 手提毛筆往下寫
 字字行行寫分明
 上寫著 一日離家一日深
 好似孤雁宿山林
 雖然此地風光好
 還有思鄉一片心
 將身出了 哎 花園外



圖 1-18

齣目：藍田帶

登錄號：cca100036-mu-tshls008_0013-0029-i

cca100036-mu-tshls008_0013-0030-i

國家文化資料庫 系統識別號：0005946426、0005946427

計畫：苗栗縣所見音樂戲曲抄本文物數位化建置計畫第（一）階段

抄本：大正辛未年荔月西秦王爺陳石發殿第八號（曾文桂藏本 8）

內文：二凡 鍾無艷這裡思想 想起桑田合寄王
 哈士答对封招陽 青端陽進宮廷
 藍田玉帶為奉定 腦中輜撻鬼神驚
 奴今進了招陽 可保齊邦定江山
 一步未在用目看 那傳銅鑼响曉声

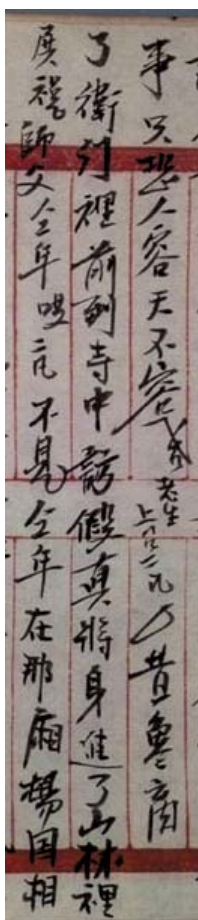


圖 1-19

齣目：長壽寺

登錄號：cca100036-mu-tshls009_0017-0010-i

國家文化資料庫 系統識別號：0005946634

計畫：苗栗縣所見音樂戲曲抄本文物數位化建置計畫第（一）階段

抄本：昭和辛未年桂月 武英殿西秦王爺曲簿第九號番社庄陳石發李春園殿
（曾文桂藏本 9）

內文：二凡 昔纔離了衛門裡
前到寺中訪假真
將身進了山林裡

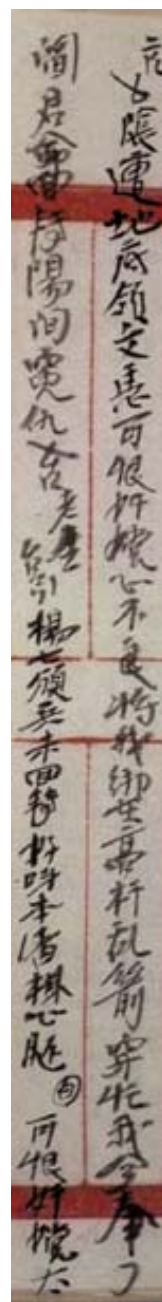


圖 1-20

齣目：李陵碑

登錄號：cca100036-mu-tshls009_0009-0011-i

國家文化資料庫 系統識別號：0005946581

計畫：苗栗縣所見音樂戲曲抄本文物數位化建置計畫第（一）階段

抄本：昭和辛未年桂月 武英殿西秦王爺曲簿第九號番社庄陳石發李春園殿
（曾文桂藏本 9）

內文：二凡 陰遭地府領文憑
百恨奸黨心不良
將我綁在高杆 亂箭穿忙
我今奉了閻君命
回得陽間冤仇

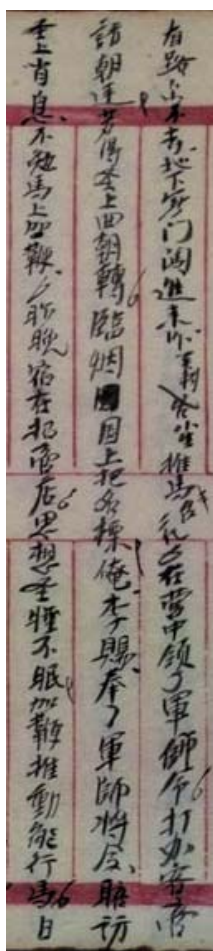


圖 1-21

齣目：麒麟國

登錄號：cca100036-mu-tshls010_0015-0003-i

國家文化資料庫 系統識別號：0005947139

計畫：苗栗縣所見音樂戲曲抄本文物數位化建置計畫第（一）階段

抄本：昭和甲戌年端月立武英殿西秦王爺曲簿第拾號 陳石發字春國殿
（曾文桂藏本 10）

內文：二凡 在營中領了軍師命
打扮客商訪朝廷
若得聖上回朝轉
臨烟閣上把名標

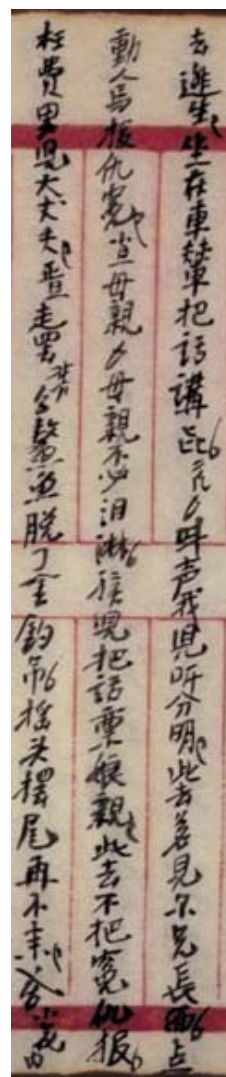


圖 1-22

齣目：奪武魁

登錄號：cca100036-mu-tshls010_0019-0004-i

國家文化資料庫 系統識別號：0005947182

計畫：苗栗縣所見音樂戲曲抄本文物數位化建置計畫第（一）階段

抄本：昭和甲戌年端月立武英殿西秦王爺曲簿第拾號 陳石發字春國殿
（曾文桂藏本 10）

內文：二凡 叫声我兒听分明
此去若見尔兄長面 點動人馬報仇冤
母親不必泪淋 孩兒把話稟娘親
此去不把冤仇報 枉費男兒大丈夫



圖 1-23

齣目：紫臺山

登錄號：cca100036-mu-tshls010_0020-0014-i

國家文化資料庫 系統識別號：0005947209

計畫：苗栗縣所見音樂戲曲抄本文物數位化建置計畫第（一）階段

抄本：昭和甲戌年端月立武英殿西秦王爺曲簿第拾號 陳石發字春國殿（曾文桂藏本 10）

內文：二凡 手執花毛寫分明
 上寫著拜上多拜上 拜上紫候爺看端祥
 今當八月十五到 兩班文武賀千秋
 可恨奸黨太橫行 私造藥酒罪非輕
 父女同謀國太害 反害郡馬油鍋亡
 紫候爺若見和信 趕回金便知真
 一封書信吓寫完了

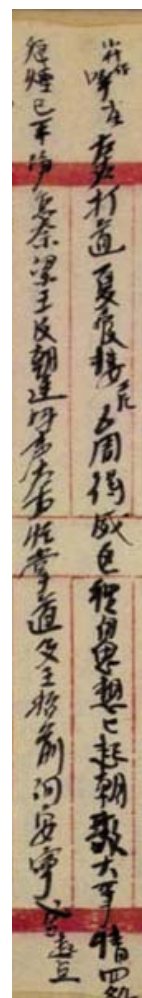


圖 1-24

齣目：太平橋

登錄號：cca100036-mu-tshls011_0008-0001-i

國家文化資料庫 系統識別號：0005946882

計畫：苗栗縣所見音樂戲曲抄本文物數位化建置計畫第（一）階段

抄本：昭和壬年脯□□武英殿西秦王爺第拾壹號陳石發殿

（曾文桂藏本 11）

內文：二凡 周得威這裡自思想 想起朝中大事情
 四處煨煙已平淨 怎奈梁王反朝廷
 叫声左右忙掌道 父王抬前問安寧

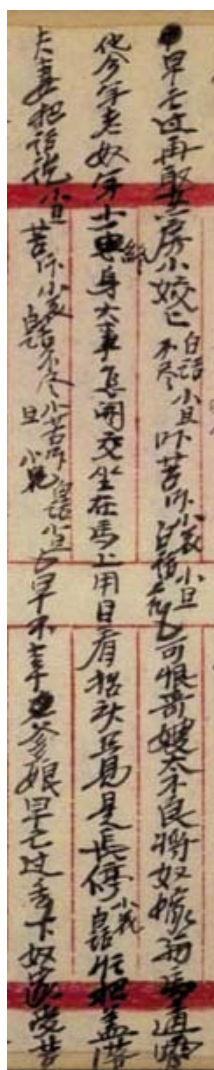


圖 1-25

齣目：巧換包

登錄號：cca100036-mu-tshls011_0010-0006-i

國家文化資料庫 系統識別號：0005946945

計畫：苗栗縣所見音樂戲曲抄本文物數位化建置計畫第（一）階段

抄本：昭和壬年脯□□武英殿西秦王爺第拾壹號陳石發殿
（曾文桂藏本 11）

內文：二凡	可恨哥嫂太不良	將奴嫁與馬通宵
	他兮年老奴年少	終身大事怎開交
	坐在馬上用目看	招頭只見是長停（亭）

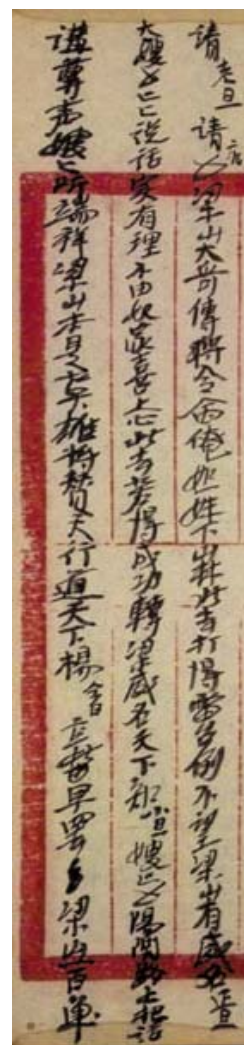


圖 1-26

齣目：下水滸

登錄號：cca100036-mu-tshls011_0014-0004-i

國家文化資料庫 系統識別號：0005946977

計畫：苗栗縣所見音樂戲曲抄本文物數位化建置計畫第（一）階段

抄本：昭和壬年脯□□武英殿西秦王爺第拾壹號陳石發殿
（曾文桂藏本 11）

內文：二凡	老旦	梁山大哥傳將令	命俺姐妹下山林
		此去打得雷臺倒	不望梁山有威名
	小旦	大嫂說話實有理	不由奴家喜上心
		此去若得成功轉	梁（山）威名天下知

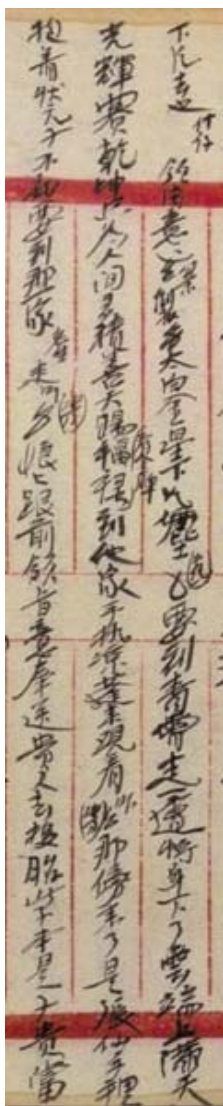


圖 1-27

齣目：旧金牌
 登錄號：cca100036-mu-tshls011_0016-0002-i
 國家文化資料庫 系統識別號：0005946989
 計畫：苗栗縣所見音樂戲曲抄本文物數位化建置計畫第（一）階段
 抄本：昭和壬年脯□□武英殿西秦王爺第拾壹號陳石發殿
 （曾文桂藏本 11）
 內文：二凡 要到青霄走一遭 將身下了雲端上
 滿天光輝賽乾坤 只爲人間多積善
 天賜福祿到他家 手執涼蓬來觀看

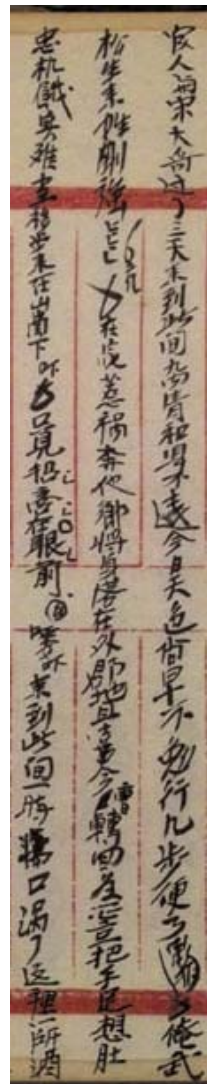


圖 1-28

齣目：英烈記（別名：武松打虎、景陽崗）
 登錄號：cca100036-mu-tshls011_0025-0001-i
 國家文化資料庫 系統識別號：0005947275
 計畫：苗栗縣所見音樂戲曲抄本文物數位化建置計畫第（一）階段
 抄本：昭和壬年脯□□武英殿西秦王爺第拾壹號陳石發殿
 （曾文桂藏本 11）
 內文：二凡 在家惹禍奔他鄉 將身落在外郡地
 且喜今曹（遭）轉回呈（程） 一心二只把手足想
 肚忠机餓實難当 一步未在山崗下

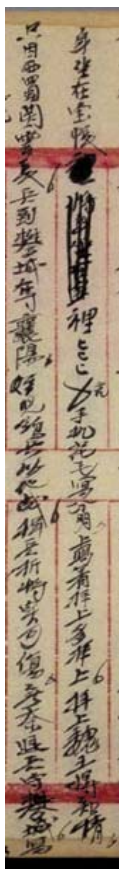


圖 1-29

齣目：水淹七軍
 登錄號：cca100036-mu-tshls011_0027-0003-i
 國家文化資料庫 系統識別號：0005947049
 計畫：苗栗縣所見音樂戲曲抄本文物數位化建置計畫第（一）階段
 抄本：昭和壬年脯□□武英殿西秦王爺第拾壹號陳石發殿
 （曾文桂藏本 11）
 內文：二凡 手執花毛寫分明
 上寫著拜上多拜上 拜上魏王得知情
 只因西蜀關雲長 兵到樊城奪襄陽
 侄兒領兵以他威 損兵折將實可傷

圖 4. 苗栗頭份達韶軒抄本【二凡】曲冊圖樣

齣目：牧羊
 登錄號：cca100036-mu-tflss0002_0010-0004-w
 國家文化資料庫 系統識別號：0005680514
 計畫：苗栗縣所見音樂戲曲抄本文物數位化建置計畫
 第（二）階段
 抄本：羅時星藏本白良關本
 內文：二凡 扯破寒衣當紙張
 銀牙一咬中指破（曖 聖上吓）
 点点鮮血落掌中 上寫著
 上寫著 蘇武叩首三叩首
 叩首我主龍案前

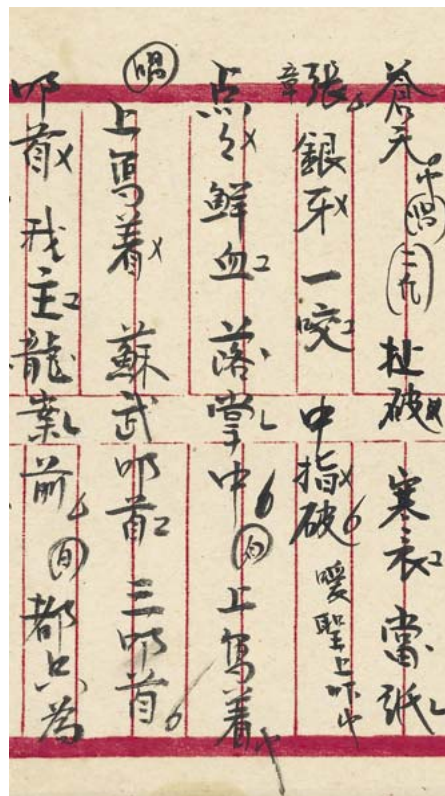


圖 2-1

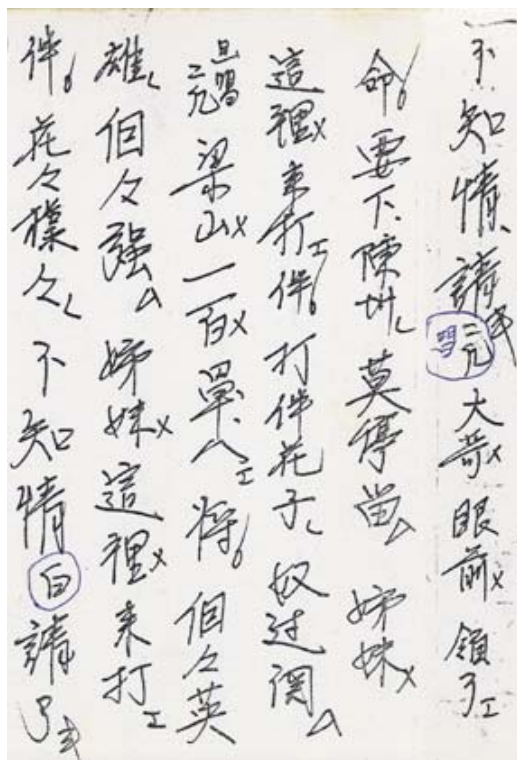


圖 2-2

齣目：宋江點兵

登錄號：cca100036-mu-tflss0003_0006-0007-w

cca100036-mu-tflss0003_0006-0008-w

國家文化資料庫 系統識別號：0005680526

計畫：苗栗縣所見音樂戲曲抄本文物數位化建置計畫
第(二)階段

抄本：羅時星藏本賣酒本

內文：二凡	大哥眼前領了命	要下陳州莫停留
	姐妹這裡未打伴	打伴花子奴過關
(旦唱二凡)	梁山一百單八將	個個英雄個個強
	姐妹這裡未打伴	花花樣樣不知情

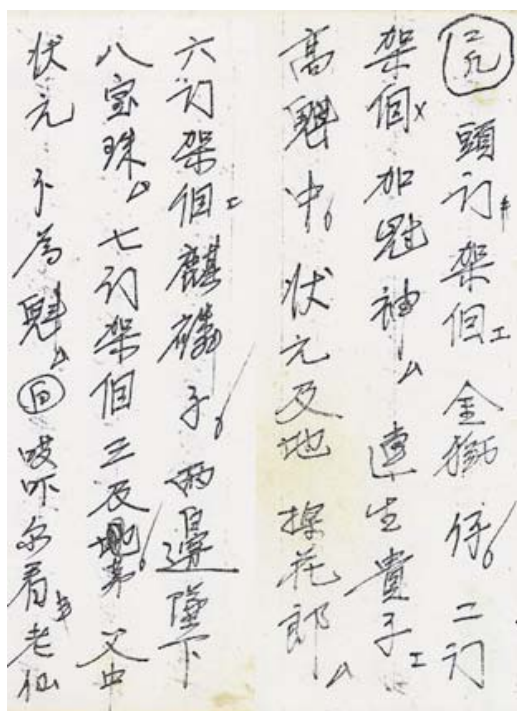


圖 2-3

齣目：架造

登錄號：cca100036-mu-tflss0003_0008-0002-w

cca100036-mu-tflss0003_0008-0003-w

國家文化資料庫 系統識別號：0005680528

計畫：苗栗縣所見音樂戲曲抄本文物數位化建置計畫
第(二)階段

抄本：羅時星藏本賣酒本

內文：二凡	頭門架個金獅仔	二門架個加冠神
	連生貴子高魁中	狀花及第探花郎
	六門架個麒麟子	兩邊墜下八寶珠
	七門架個三及第	父中狀元子為魁



圖 2-4

齣目：掛金牌

登錄號：cca100036-mu-tflss0004_0006-0003-w

國家文化資料庫 系統識別號：0005680536

計畫：苗栗縣所見音樂戲曲抄本文物數位化建置

計畫第(二)階段

抄本：羅時星藏本排三仙本

內文：二凡 俺小仙奉玉帝下凡界

只見後堂發毫光

案棹上点着了銀燈燭

香炉內燒着了紫明香

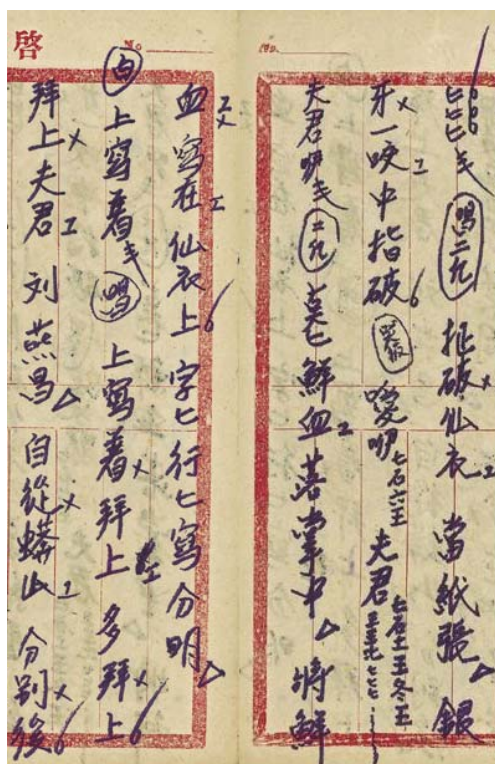


圖 2-5

齣目：古洞寫書

登錄號：cca100036-mu-tflss0004_0024-0002-w

cca100036-mu-tflss0004_0024-0003-w

國家文化資料庫 系統識別號：0005680554

計畫：苗栗縣所見音樂戲曲抄本文物數位化建置計畫

第(二)階段

抄本：羅時星藏本排三仙本

內文：二凡 扯破仙衣當紙張

銀牙一咬中指破 (曖啞 夫君 夫君啞)

点点鮮血落掌中 將鮮血寫在仙衣上

字字行行寫分明 (上寫著)

上寫著 拜上多拜上

拜上夫君劉燕昌



圖 2-6

齣目：掛金牌

登錄號：cca100036-mu-tflss0006_0029-0002-w

國家文化資料庫 系統識別號：0005680605

計畫：苗栗縣所見音樂戲曲抄本文物數位化
建置計畫第（二）階段

抄本：達韶軒羅阿朝下小樓本

內文：二凡 俺小仙奉玉帝下凡界
只見後堂發皓光
案棹上点著了銀燈燭
香炉內燒著了柴明香



圖 2-7

齣目：花園得子

登錄號：cca100036-mu-tflss0006_0034-0004-w

國家文化資料庫 系統識別號：0005680610

計畫：苗栗縣所見音樂戲曲抄本文物數位化建置計畫
第（二）階段

抄本：達韶軒羅阿朝下小樓本

內文：二凡 字字行行寫分明
上寫著 拜上多拜上
拜上夫君劉燕昌
自從茶山分別去
奴哥哥將奴押在古洞
天不幸生下秋香子
奉與土地下凡塵



圖 2-8

齣目：牧羊

登錄號：cca100036-mu-tflss0006_0054-0003-w

國家文化資料庫 系統識別號：0005680630

計畫：苗栗縣所見音樂戲曲抄本文物數位化建置計畫
第(二)階段

抄本：達韶軒羅阿朝下小樓本

內文：二凡 扯破寒衣當紙張

銀牙一咬中指破 (咬 聖上吓)

點點鮮血落掌中

上寫著 蘇武叩首三叩首

叩首我主龍案前

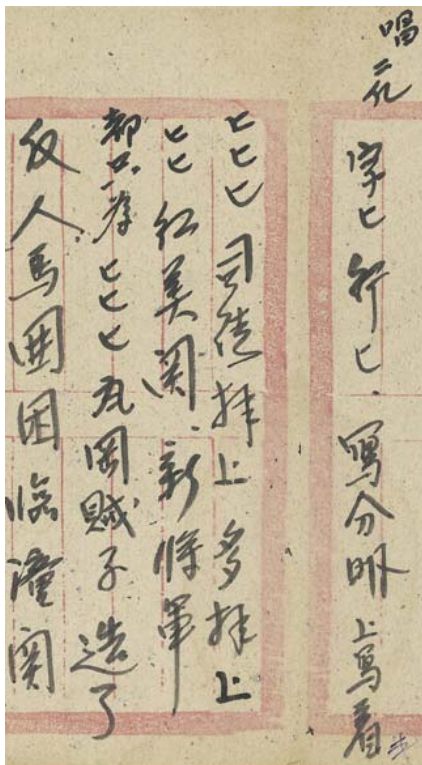


圖 3-1

圖 5. 苗栗頭屋溢洋軒抄本【二凡】曲冊圖樣

齣目：破五關

登錄號：cca100036-mu-tflss0008_0003-0015-w

國家文化資料庫 系統識別號：0005680717

計畫：苗栗縣所見音樂戲曲抄本文物數位化建置計畫
第(二)階段

抄本：胡煥祥先生所藏胡天恩本 (胡天恩抄)

內文：二凡 字字行行寫分明 (上寫著)

上寫著 司徒拜上多拜上

拜上紅美閔新將軍 (都只為)

都只為 瓦岡賊子造了反

人馬困困臨潼關

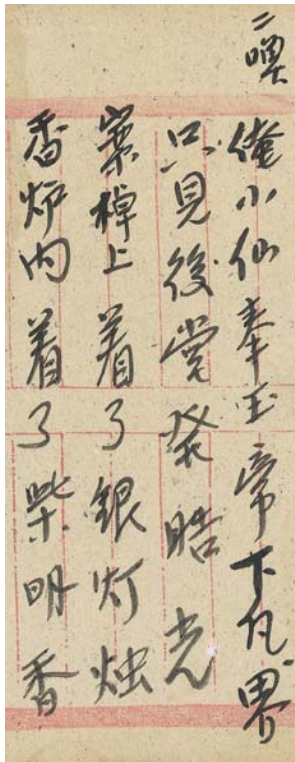


圖 3-2

齣目：送金牌
 登錄號：cca100036-mu-tflss0008_0004-0001-w
 國家文化資料庫 系統識別號：0005680718
 計畫：苗栗縣所見音樂戲曲抄本文物數位化建置計畫
 第（二）階段
 抄本：胡煥祥先生所藏胡天恩本（胡天恩抄）
 內文：二喚 俺小仙奉玉帝下凡界
 只見後堂發皓光
 案棹上著了銀灯燭
 香炉內著了柴明香

齣目：放關
 登錄號：cca100036-mu-tflss0010_0003-0009-w
 國家文化資料庫 系統識別號：0005680735
 計畫：苗栗縣所見音樂戲曲抄本文物數位化建置計畫
 第（二）階段
 抄本：胡煥祥先生所藏曲譜集本（胡集海抄）
 內文：二凡 叫一聲嬌生子細听娘言
 漢平帝 坐天下 風調雨順 到後來 出王莽 篡位奸臣
 千秋會 用藥酒 毒死了 漢平帝
 是尔父 盡忠心 辱罵奸臣 王莽賊他一見心中發怒
 一霎時 收尔父 立斬了 斬在午門

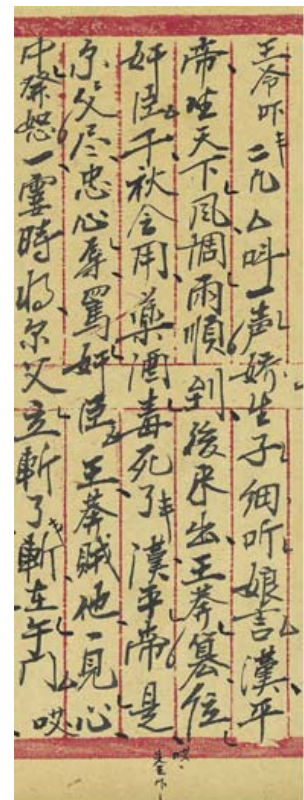


圖 3-3

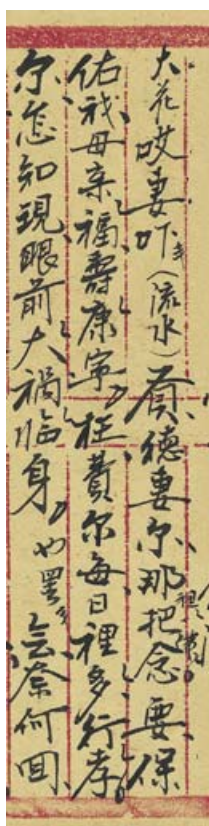


圖 3-4

齣目：放關

登錄號：cca100036-mu-tflss0010_0003-0013-w

國家文化資料庫 系統識別號：0005680735

計畫：苗栗縣所見音樂戲曲抄本文物數位化建置計畫
第(二)階段

抄本：胡煥祥先生所藏曲譜集本(胡集海抄)

內文：流水 賢德妻尔那裡把佛念
要保佑我母親福壽康寧
枉費尔每日裡多行孝
尔怎知現眼前大禍臨身

齣目：破五關

登錄號：cca100036-mu-tflss0010_0008-0011-w

國家文化資料庫 系統識別號：0005680740

計畫：苗栗縣所見音樂戲曲抄本文物數位化建置計畫
第(二)階段

抄本：胡煥祥先生所藏曲譜集本(胡集海抄)

內文：二凡 字字行行寫分明 (上寫著)
上寫著司徒拜上多拜上
拜上紅美閔新將軍 (都只為)
都只為 瓦岡賊子造了反
人馬為困臨潼關

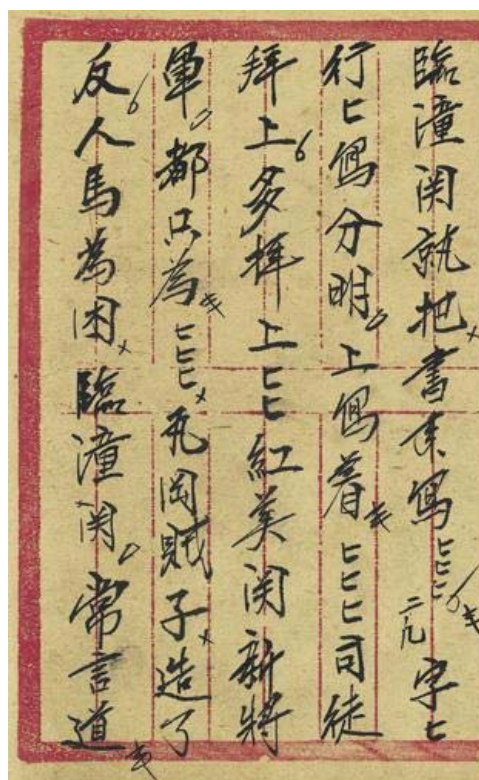


圖 3-5



圖 3-6

齣目：金牌（送金牌）

登錄號：cca100036-mu-tflss0010_0012-0003-w

國家文化資料庫 系統識別號：0005680744

計畫：苗栗縣所見音樂戲曲抄本文物數位化建置計畫
第（二）階段

抄本：胡煥祥先生所藏曲譜集本（胡集海抄）

內文：二凡 俺小仙奉了玉帝旨
只見後堂發皓光
案棹上 上著了銀灯烛
香炉內 燒著了柴明香

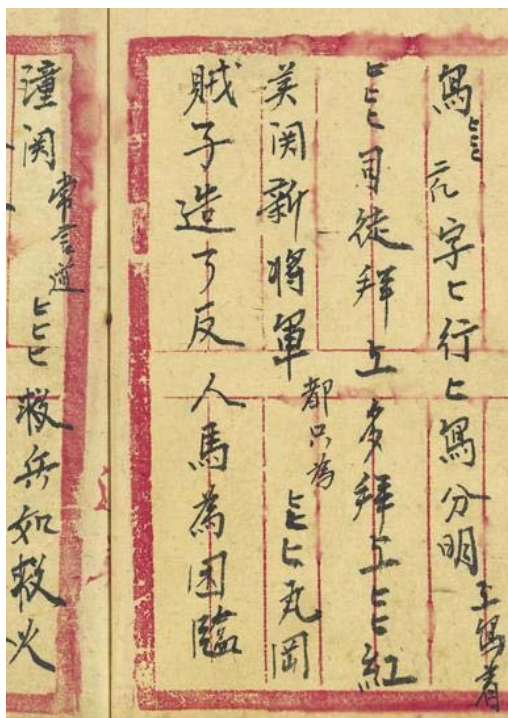


圖 3-7

齣目：破五關

登錄號：cca100036-mu-tflss0011_0013-0013-w

cca100036-mu-tflss0011_0013-0014-w

國家文化資料庫 系統識別號：0005680764

計畫：苗栗縣所見音樂戲曲抄本文物數位化
建置計畫第（二）階段

抄本：胡煥祥先生所藏金榜題名本（胡集海抄）

內文：二凡 字字行行寫分明（上寫著）
上寫著 司徒拜上多拜上
拜上紅美閩新將軍（都只為）
都只為 瓦岡賊子造了反
人馬為困臨潼關



圖 3-8

齣目：掛金牌

登錄號：cca100036-mu-tflss0011_0015-0002-w

國家文化資料庫 系統識別號：0005680766

計畫：苗栗縣所見音樂戲曲抄本文物數位化建置計畫
第（二）階段

抄本：胡煥祥先生所藏金榜題名本（胡集海抄）

內文：二凡 俺小仙奉了玉帝旨
只見後堂發皓光
案棹上 上著了銀灯烛
香炉內 燒著了柴明香

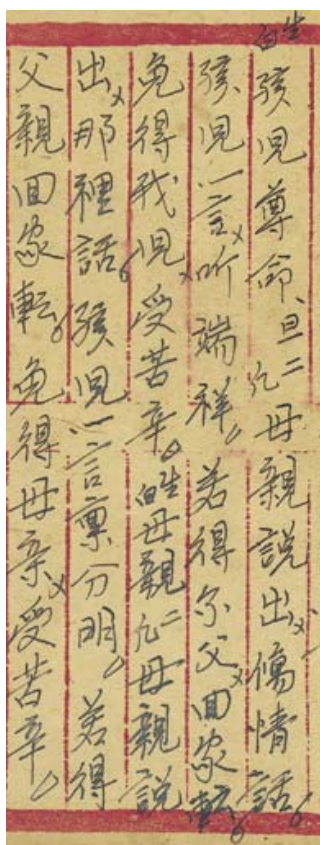


圖 3-9

齣目：薛仁貴回家

登錄號：cca100036-mu-tflss0014_0004-0003-w

國家文化資料庫 系統識別號：0005680816

計畫：苗栗縣所見音樂戲曲抄本文物數位化建置計畫
第（二）階段

抄本：胡煥祥先生所藏黑面張飛本（胡集海抄）

內文：二凡 旦 母親說出傷情話 孩兒一言听端祥
若得尔父回家轉 免得我兒受苦辛
生 母親說出那裡話 孩兒一言稟分明
若得父親回家轉 免得母親受苦辛

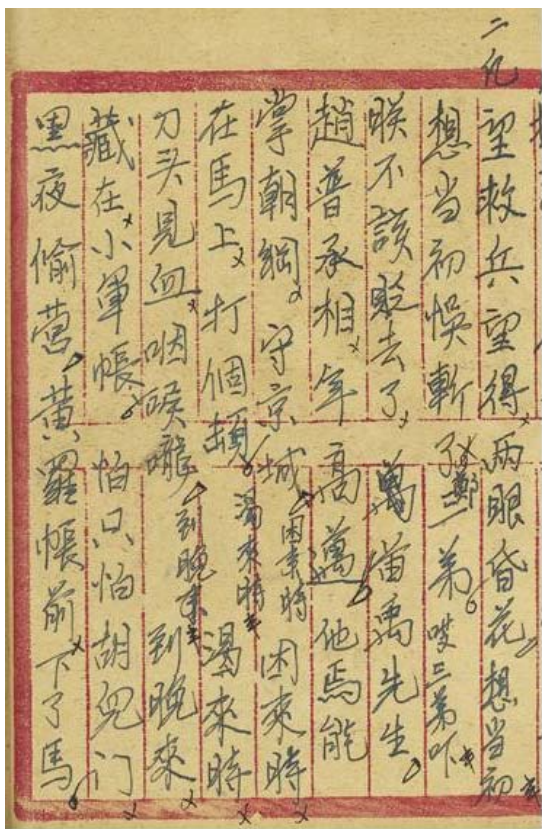


圖 3-10

齣目：困河東

登錄號：cca100036-mu-tflss0014_0005-0001-w

國家文化資料庫 系統識別號：0005680817

計畫：苗栗縣所見音樂戲曲抄本文物數位化建置計畫第（二）階段

抄本：胡煥祥先生所藏黑面張飛本（胡集海抄）

內文：二凡 望求兵望得兩眼昏花 想當初
想當初悞斬了鄭三弟 哎三弟吓
朕不該貶去了嵒（王）禹先生
趙普承相年高邁
他焉能掌朝綱守京城 困來時
困來時在馬上打個頓 渴來時
渴來時刀頭見血咽喉嚨 到晚來
到晚來藏在小軍帳
怕只怕胡兒門黑夜偷營

一、字法：曲辭聲韻結構

「因字而生句，積句而為章。」字，作為生句、成章之基本單位；如何藉由「字音」的聲韻分析，及「字調」的聲調音值進行，進一步理解曲辭於曲腔間，所欲符合「欲辨真音」¹⁴⁶、「音以合調」¹⁴⁷、「義理切實」¹⁴⁸等用字考慮，此即本段「字法」試圖討論的

¹⁴⁶ 徐大椿，〈樂府傳聲·歸韻〉「欲辨真音，先學口法。口法真，則其字無不真矣。」收編於《古典戲曲聲樂論著叢編》（北京：人民音樂出版社，1983），208。

¹⁴⁷ 徐大椿，〈樂府傳聲·歸韻〉「曲不合調，則使唱者依調則非其字，依字則非其調，…改讀字音，遷就其音以合調，則調雖是而字面不真。」收編於《古典戲曲聲樂論著叢編》（北京：人民音樂出版社，1983），225。

¹⁴⁸ 徐大椿，〈樂府傳聲·歸韻〉「字真則義理切實，所談何事，所說何人，悲歡喜怒，神情畢出；若字不清，則音調雖和，而動人不易。」收編於《古典戲曲聲樂論著叢編》（北京：人民音樂出版社，1983），216。

重心。

盱衡古今曲學理論之撰言立說，凡述及「字法」，大致不脫借重於聲韻學的專業觀點，用以作為對曲文分析의 思考和安排。若論聲韻，則自然不能規避於歷代韻書對於「聲紐」以及「韻目」，所做的歸案整理：韻書之作，按林尹《中國聲韻學通論》之說法，至少可追溯於魏代李登《聲類》，又以晉代呂靜《韻集》次之。於今可考之「詩韻」、「詞韻」，又以隋代陸法言之《切韻》立言最早；¹⁴⁹ 而「曲韻」之作，則可溯自元代周德清《中原音韻》（一三二四年，韻目十九部），及明清以來樂韻鳳《洪武正韻》（一三七四年，韻目二十二部，另有入聲十部）、朱權《瓊林雅韻》（一三九八年，韻目十九部）、棗斐軒《詞林要韻》（一四八三年，韻目十九部）、王文璧《中州音韻》（一五〇八年以前，韻目十九部）、范善濤《中州全韻》（一六三一年，韻目十九部），清代王鵠《中州音韻輯要》（一七八一年，韻目二十一部）、周昂《新訂中州全韻》（一七九一年，韻目二十二部）、沈乘馨《韻學驪珠》（一七四六至一七九二年間，韻目二十一部，另有入聲八部）等九種韻書。¹⁵⁰

揭見以上九種「曲韻」韻書之凡例序言，我們不難發現，除卻元代周氏《中原音韻》，其餘八種明清以來之曲韻韻書，向來皆以崑曲為其聲紐、韻目的分析典型。若進一步意欲循求以臺灣北管官話為特定語種的聲韻研究，日前則僅見嚴立模〈臺灣嘉義新港舞鳳

¹⁴⁹ 詳見林尹 著，林炯陽 注釋，《中國聲韻學通論》「韻書之作，始於魏李登《聲類》。封演《聞見記》曰：『魏時有李登者，撰《聲類》十卷，凡一萬一千五百二十字，以五聲命字。』晉呂靜繼之，而作《韻集》。自茲以後，厥流益廣。周彥倫《四聲切韻》，夏侯詠《韻略》，楊休之《韻略》，周思言《音韻》，李季節《音譜》，杜臺卿《韻略》，皆其尤著者也；然皆散佚無存，不可詳考。今可考者，惟隋陸法言《切韻》最早。」（臺北：黎明文化事業，1936），10。

¹⁵⁰ 按蔡孟珍，〈曲韻與唱唸關係之探索〉，（國立臺灣師範大學國文研究所博士論文，1996）所列韻書為行文參考。其中，周昂《新訂中州全韻》蔡文中列為「周昂《增訂中州全韻》」、沈乘馨《韻學驪珠》蔡文中列為「沈乘馨《曲韻驪珠》」。

軒北管官話的音韻》(1998) 碩論¹⁵¹一篇，尙能得見學界對臺灣北管亂彈戲曲語言聲調、用韻問題的思考與釐清。

有鑒於此，本文即以嚴立模於一九九八年發表的碩論爲重要參照，擬以南和「和樂軒」(圖 1-6)、頭份「達韶軒」(圖 2-4)、頭屋「溢洋軒」(圖 3-2、3-6、3-8) 三種軒社所傳抄之《掛金牌》【二凡】曲腔(闕首爲「俺(小仙)奉玉旨」)之曲文，作爲本文曲辭聲韻結構之試析範例，從而進行「字音、字調」的字法分析：

二凡	俺奉玉旨下凡塵 案棹上排著銀灯灼	只見後堂發毫光 香炉燒著紫明香	(圖 1-6)
二凡	俺小仙奉玉帝下凡界 案棹上点著了銀燈烛	只見後堂發毫光 香炉內燒者了紫明香	(圖 2-4)
二喚	俺小仙奉玉帝下凡界 案棹上著了銀灯烛	只見後堂發皓光 香炉內著了柴明香	(圖 3-2)
二凡	俺小仙奉了玉帝旨 案棹上上著了銀灯烛	只見後堂發皓光 香炉內燒著了柴明香	(圖 3-6)
二凡	俺小仙奉了玉帝旨 案棹上上著了銀灯烛	只見後堂發皓光 香炉內燒著了柴明香	(圖 3-8)

(一) 字音

「聲與韻結合，即成字音。」¹⁵² 也就是說，在分析「字音」之前，我們首需釐清「臺灣北管亂彈戲的戲曲語言—官話」¹⁵³ (以下簡稱「北管官話」)，在日前聲韻學的學

¹⁵¹ 嚴立模，〈臺灣嘉義新港舞鳳軒北管官話的音韻〉，(國立臺灣大學中國文學研究所碩論，1998)。

¹⁵² 潘重規、陳紹棠著《中國聲韻學》(臺北：東大圖書公司，1978)，13。另，林尹 著，林炯陽 注釋《中國聲韻學通論》「聲與韻相合爲音」(臺北：黎明文化事業，1936)：9。亦有相符的說法。

¹⁵³ 摘自嚴立模〈臺灣嘉義新港舞鳳軒北管官話的音韻〉「摘要」：「北管使用的語言，分爲『官話』及『白話』兩種。官話指的是以北管來源地爲基礎的語言，白話指本地語言，也就是臺灣的閩南語。在北管戲曲中，就使用本地語言的情形，目前存在三種類型：1.完全不使用本地語言；2.僅丑腳的口白使用本地語言，其他使用來源地語言；3.口白完全使用本地語言，唱曲則保持來源地語言。這三種類型可視爲北管語

術討論中，所被歸附的語言支系¹⁵⁴ 暨其聲韻系統：

按嚴立模（1998）對於北管官話的語言支系，所述的見解和看法：

本論文主要的結論，是由音韻的條件，肯定北管官話是屬於官話的一支；並進一步指出其為西南官話。主要條件有三：1. 中古濁聲母清化後，在北管官話中平聲或送氣或不送氣，而以送氣較多，仄聲則不送氣；北管官話平聲不送氣是閩南語的影響，平聲送氣、仄聲不送氣符合官話的形態。2. 北管官話入聲韻尾消失，符合官話的條件。3. 北管官話雖已不用聲調作辨義的徵性，但仍保持聲調的外貌，大致可以看出陰平、陽平、上聲、去聲四個調類，中古的入聲在北管官話中大致歸入陽平。西南官話最重要的特點，正是入歸陽平。¹⁵⁵

若本文暫不細究西南官話與東南閩粵方言間，所產生語言接觸、語言音韻結構變遷的常態現象和關係，僅先單單取徑於嚴文所述，將北管官話歸隸於漢語中的「西南官話」。那麼，我們如何將北管官話、中古漢語這兩種我們所普遍不熟悉的語種，經由「國語注音與中古漢語」與「中古漢語與北管官話」兩兩概念做一對照聯繫，並進一步將「北管官話」、「國語注音」、「中古漢語」三者，用以更容易理解的方式並陳分析？即是下文需循序解決的問題。

以下，擬逕由整合董同龢《漢語音韻學》「中古聲母與國語聲母的比較表」¹⁵⁶、「中古韻母與國語韻母的關係表」¹⁵⁷，及嚴立模《臺灣嘉義新港舞鳳軒北管官話的音韻》「舞

言本地化的三個歷史階段。本論文主要的結論，是由音韻的條件，肯定北管官話是屬於官話的一支；並進一步由中古的入聲在北管官話中大致“歸入陽平”的現象，指出其為西南官話。」

¹⁵⁴ 按嚴立模〈臺灣嘉義新港舞鳳軒北管官話的音韻〉「結論」指出：漢語的分類是很複雜的問題，採用的條件不同，分類的結果也會不一樣。李方桂“*Languages and Dialects.*”（1936）將漢語分為北方官話、下江官話、西南官話、吳語、贛客家語、閩語、粵語、湘語八支；袁家驊《漢語方言概要》（1961）則分為北方、吳、湘、贛、客家、粵、閩七支。（國立臺灣大學中國文學研究所碩論，1998），171。

¹⁵⁵ 摘自嚴立模〈臺灣嘉義新港舞鳳軒北管官話的音韻〉「摘要」部分。（未編頁）

¹⁵⁶ 參看本論文「表一」，參考來源：董同龢《漢語音韻學》（臺北：文史哲出版，1983），211-212。

¹⁵⁷ 參看本論文「表二」，參考來源：董同龢《漢語音韻學》（臺北：文史哲出版，1983），217-218。

鳳軒北管官話與中古音的比較」¹⁵⁸的行文說明，對「北管官話」、「國語注音」、「中古漢語」三者的聲韻系統，做進一步的對照分析。

1. 「聲」的分析

「聲」在聲韻學中的定義，可由潘重規、陳紹棠於《中國聲韻學》中所云：「肺內氣息自氣管咽喉呼出，經發音器官之節制而成阻，或破裂而出，或摩擦而出，或自鼻腔洩出，即謂之聲。」¹⁵⁹得知，所謂「聲」的分析，其中所含括的，至少有「或破裂而出，或摩擦而出，或自鼻腔洩出」之「發音狀態」，及用以「節制氣息」之「發音部位」這兩個面向。

若我們進一步關心「聲」在聲韻學中，往往如何被分析？則可從董同龢《漢語音韻學》中所提列「中古聲母與國語聲母的比較表」（表一）中，得見其以發音部位（脣、舌、齒、牙、喉）為列、清濁暨發音狀態（塞聲、擦聲、鼻音、邊聲、塞擦聲）為欄的表例分析。以下，我們擇就董同龢「中古聲母與國語聲母的比較表」對「中古聲母」與「國語聲母」的表例安排（表一）暨國語注音拼音對照表（表二）；併以嚴立模（1998）碩論的第四部分「舞鳳軒北管官話與中古音的比較」¹⁶⁰，對「中古聲母」與「北管官話」所作的文字對照分析；¹⁶¹試將「中古漢語、國語注音與北管官話的聲母比較表」設表於後（表三）：

¹⁵⁸ 詳見嚴立模〈臺灣嘉義新港舞鳳軒北管官話的音韻〉（國立臺灣大學中國文學研究所碩論，1998），89-169。

¹⁵⁹ 潘重規、陳紹棠著，《中國聲韻學》（臺北市：東大出版，1978）：17。

¹⁶⁰ 詳見嚴立模〈臺灣嘉義新港舞鳳軒北管官話的音韻〉（國立臺灣大學中國文學研究所碩論，1998），89-169。

¹⁶¹ 董同龢，《漢語音韻學》（臺北：文史哲出版，1983），211-212。

表 1：中古聲母與國語聲母的比較表

各聲母的變化 五音及演變條件		清濁及演變條件		全濁		次濁	全清(擦)	全濁(擦)		
		全清	次清	平	仄			平	仄	
重	唇	幫: p	滂: p'	並: p'	p	明: m	P.S.O.			
輕	唇	非: f	敷: f	奉: f		微④: 〇(u)				
舌頭(娘併入, 來附)		端: t	透: t'	定: t'	t	泥(娘): n來: l				
舌上	類入二等韻音	知 { ts tʂ	徹 { ts' tʂ'	澄 { ts tʂ						
	其他									
齒頭	洪音①	精: ts	清: ts'	從: ts' tʂ'	ts tʂ		心 { s ʂ	邪 { ts', s tʂ', ʂ	s ʂ	
	細音①	精: tʂ	清: tʂ'	從: tʂ' tʂ'	tʂ tʂ					
正齒附半齒	莊系	莊 { ts tʂ	初 { ts' tʂ'	崇 { ts' tʂ', tʂ, ʂ	ts tʂ		生 { s ʂ	俟 { ʂ	s ʂ	
	章系	章: tʂ	昌: tʂ'	船: tʂ', ʂ	ʂ	日 { 〇 ʂ		審: ʂ	禪: tʂ', ʂ	ʂ
牙(曉匣移此)	開口	洪音	k	k'		疑 { 〇 n, 〇(i) 〇(i) 〇(u) 〇(y)	曉 { x ʂ x ʂ	匣 { x ʂ x ʂ	x ʂ x ʂ	
	合口	細音	tʂ	tʂ'	tʂ', tʂ					
喉	開口	洪音①	〇			影 { 〇(i) 〇(u) 〇(y)	影 { 〇(i) 〇(u) 〇(y)			
	合口	細音①	〇(i)							
	開口	洪音②	〇(u)							
	合口	細音②	〇(y)							

表 2：「注音符號」、「國際音標」、「威妥瑪式拼音」、「通用拼音」、「漢語拼音」對照一覽表¹⁶²

注音符號	ㄅ	ㄆ	ㄇ	ㄈ	ㄉ	ㄊ	ㄋ	ㄌ	ㄍ	ㄎ	ㄏ	ㄐ	ㄑ	ㄒ
國際音標	p	p'	m	f	t	t'	n	l	k	k'	h	tɕi	tɕ'i	ɕi
威妥瑪式	p	p'	m	f	t	t'	n	l	k	k'	h	chi	ch'i	hsi
通用拼音	b	p	m	f	d	t	n	l	g	k	h	ji	ci	si
漢語拼音	b	p	m	f	d	t	n	l	g	k	h	ji	qi	xi
注音符號	ㄅ	ㄆ	ㄇ	ㄈ	ㄉ	ㄊ	ㄋ	ㄌ	ㄍ	ㄎ	ㄏ	ㄐ	ㄑ	ㄒ
國際音標	tsʰ	tsʰ'	sʰ	zʰ	tsʰ	tsʰ'	sʰ	i	u	y				
威妥瑪式	chih	ch'ih	shih	jih	tzuh	tz'u	ssu,szu	i	wu	yü				
通用拼音	jhih	chih	shih	rih	zih	cih	sih	yi	wu	yu				
漢語拼音	zhi	chi	shi	ri	zi	ci	si	yi	wu	yu				
注音符號	ㄚ	ㄛ	ㄜ	ㄝ	ㄝ	ㄞ	ㄟ	ㄠ	ㄡ	ㄢ	ㄣ	ㄤ	ㄨ	ㄩ
國際音標	a	o	ɤ	ɛ	ai	ei	ao,au	ou	an	ən	aŋ	ɐŋ	ɤɿ	
威妥瑪式	a	o	e,o	ê	ai	ei	ao	ou	an	en	ang	eng	erh	
通用拼音	a	o	e	e	ai	ei	ao	ou	an	en	ang	eng	er	
漢語拼音	a	o	e	e	ai	ei	ao	ou	an	en	ang	eng	er	
注音符號	ㄚ	ㄛ	ㄜ	ㄝ	ㄝ	ㄞ	ㄟ	ㄠ	ㄡ	ㄢ	ㄣ	ㄤ	ㄨ	ㄩ
國際音標	ia	io		iɛ			iao	iou	iɛn	in	iaŋ	iŋ		
威妥瑪式	ya	yo		yeh	yai		yao	you	yen	yin	yang	ying		
通用拼音	ya	yo		ye	yai		yao	you	yan	yin	yang	ying		
漢語拼音	ya	yo		ye	yai		yao	you	yan	yin	yang	ying		
注音符號	ㄚ	ㄛ	ㄜ	ㄝ	ㄝ	ㄞ	ㄟ	ㄠ	ㄡ	ㄢ	ㄣ	ㄤ	ㄨ	ㄩ
國際音標	ua	uo		uai	uei			uan	uən	uaŋ	uoŋ			
威妥瑪式	wa	wo		wai	wei			wan	wen	wang	weng			
通用拼音	wa	wo		wai	wei			wan	wun	wang	wong			
漢語拼音	wa	wo		wai	wei			wan	wen	wang	weng			
注音符號	ㄚ	ㄛ	ㄜ	ㄝ	ㄝ	ㄞ	ㄟ	ㄠ	ㄡ	ㄢ	ㄣ	ㄤ	ㄨ	ㄩ
國際音標				yɛ				yɛn	yn		ioŋ yŋ	joŋ		
威妥瑪式				yüeh				yüan	yün		yung			
通用拼音				yue				yuan	yun		yong			
漢語拼音				yue				yuan	yun		yong			

¹⁶² 中文音譯的拼音系統，按教育部「中文譯音查詢系統」所見，至少有國音一式（即注音符號）、國音二式、威妥瑪拼音、耶魯拼音、漢語拼音、通用拼音等七種對照系統。本表參考 <http://myweb.hinet.net/home8/repeat/pinyin/duiejiao.htm>（注音/威妥瑪/通用/漢語）以及 <http://hemiolapei.free.fr/divers/pinyin.html#suoyin>（注音/國際/通用/漢語），由筆者製表。

表 3：中古漢語、國語注音與北管官話的聲母比較表

		全清 (塞聲/塞擦聲)			次清 (塞聲/塞擦聲)			全濁 (塞聲/塞擦聲)			次濁 (鼻音/邊聲)			清 (擦聲)			濁 (擦聲)		
		中古漢語	國語注音	北管官話	中古漢語	國語注音	北管官話	中古漢語	國語注音	北管官話	中古漢語	國語注音	北管官話	中古漢語	國語注音	北管官話	中古漢語	國語注音	北管官話
重唇音	幫系	幫	ㄅ p	p-	滂	ㄆ p'	ph-	並	平ㄆ 仄ㄆ	ph- p-	明	ㄇ m	m- b-						
輕唇音	非系										微	ㄈ ^① f	b- θ(u-)	非敷	ㄈ f	h- h-	奉	ㄈ f	h-
半舌音	舌頭音 來母 端系	端	ㄉ t	t-	透	ㄊ t'	th-	定	平ㄉ 仄ㄉ	th- t-	泥	ㄋ n	n- l-				來	ㄌ l	l-
舌上音	知系	知	ㄓ tʂ-	ts- t-	徹	ㄔ tʂ'	tsh- th-	澄	平ㄔ 仄ㄔ	tsh- th- ts- t-									
齒頭音	精系	精	ㄐ tʂ-	ts-	清	ㄑ tʂ'	tsh-	從	平ㄑ 仄ㄑ	tsh- ts-				心	ㄍ s'-	s- tsh-	斜	ㄍ s'-	s- tsh-
正齒音	莊系	莊 照二	ㄓ tʂ-	ts-	初 穿二	ㄔ tʂ'	tsh-	崇 牀二	平ㄔ 仄ㄔ	tsh- ts- s-				生 審二	ㄑ ʂ-	s-			
半齒音	正齒音 日母 章系	章 照三	ㄓ tʂ-	ts-	昌 穿三	ㄔ tʂ'	tsh-	船 牀三	平ㄔ 仄ㄔ	s-	日	ㄗ z-	dz-	書 審三	ㄑ ʂ-	s- tsh-	禪	ㄑ ʂ-	s- tsh-
喉音	牙音 曉匣母 見系	見	洪ㄍ 細ㄎ ㄌ tɕi	k- ts-	溪	洪ㄎ 細ㄎ ㄌ tɕi	kh- tsh-	羣	平ㄎ 仄ㄎ	kh- k-	疑	洪兀 ② 細ㄗ ③	θ(u-) θ(i-) ŋ- g-	曉	洪ㄎ 細ㄎ ㄌ tɕi	h-	匣	洪ㄎ 細ㄎ ㄌ tɕi	h-
喉音	影系	影	ㄣ i	θ							云 以	ㄨ u ㄣ y	θ(u-) θ(i-)						

①按潘重規、陳紹棠《中國聲韻學》(1978: 20)所述：万，與萬字同，無販切。發音方法大致與「ㄈ」相同，但聲帶顫動。乃「ㄈ」之濁音。等韻字母中之「微」母是也。...此符號之設立，乃製定字母時，意欲存古，聊備一格而已，因語音中無所用之。民十五年重新審訂注音符號時，遂將此字母取消。

②按潘重規、陳紹棠《中國聲韻學》(1978: 21)所述：兀，古文兀字，音五忽切。...是為濁鼻音。用以代字母「疑」母之字，今國語無此音，粵音之「我」字，則屬此母。

③按潘重規、陳紹棠《中國聲韻學》(1978: 22)所述：ㄗ，小篆ㄗ字，音魚儉切，...是為濁鼻音。今北音無此類聲母，粵音則近于「我」字之音，與「兀」分別，則「ㄗ」之成阻部位較前，故凡「疑」母之洪音字，仍歸「兀」母，細音字則屬「ㄗ」母。

* 關於「万」、「兀」、「ㄗ」三種聲符，潘重規、陳紹棠《中國聲韻學》(1978: 24)說道：万、兀、ㄗ三母皆為濁音。今音除吳語區外，濁音多已失去，故實際上此三母僅為虛設。最初製定字母時，因意欲所訂之注音符號，兼賅古今語音。故特設此三母，蓋意欲存古，非不知今音已無此類音也。

韻學》)所附「中古韻母與國語韻母比較表」¹⁶⁷(即「表四：中古漢語與國語韻母比較表」),將嚴立模(1998)「舞鳳軒北管官話與中古音的比較」中,對「中古韻母」與「北管官話」做的分析說明,設表如下(見「表五：中古漢語與北管官話韻母對照表」):

¹⁶⁷ 董同龢,《漢語音韻學》(臺北:文史哲出版,1983),217-218。

表 4-2：中古漢語與國語韻母比較表 B（合口呼）

	切韻指南	中原音韻	一等（本韻之洪）					二等（變韻之洪）					三、四等（變韻之細／本韻之細）									
			幫系	端系	精系	見系	影系	幫系	知系	莊系	見系	影系	幫系	非系	端系	知系	精系	莊系	章系	見系	影系	
陰聲韻	果攝	歌戈	-uo	-uo	-uo	-uo	-uo														-ye	
	假攝	家麻								-ua	-ua	-ua										
	遇攝	魚模	-u	-u	-u	-u	-u						-u	-y	-u	-y	-u	-u	-y	-y		
	蟹攝	皆來	-ei	-uai	-uei	-uei	-uei			-uai	-uai	-uai			-ei	-uei	-uei		-uei	-uei	-uei	
	止攝	支微		-ei		-uai	-uai								-ei	-ei	-uei	-uei	-uai	-uei	-uei	
	效攝	蕭豪																				
	流攝	尤侯	-ou	-ou	-ou	-ou	-ou						-ou	-iou	-ou	-iou	-ou	-ou	-iou	-iou		
陽聲韻	咸攝	監咸											-an									
	山攝	寒山	-an	-uan	-uan	-uan	-uan			-uan	-uan	-uan	-an	-an	-uan	-yan		-uan	-yan	-yan		
	宕攝	江陽				-uaŋ	-uaŋ						-aŋ						-uaŋ	-uaŋ		
	江攝	江陽																				
	深攝	侵尋																				
	臻攝	真文	-ən	-uən	-uən	-uən	-uən						-ən	-uən	-uən	-yn		-uən	-yn	-yn		
	曾攝	庚青				-uŋ	-uŋ															
	梗攝	庚青								-uŋ	-uŋ								-yuŋ	-iŋ	-iŋ	
	通攝	東鐘	-əŋ	-uŋ	-uŋ	-uŋ	-uŋ						-əŋ	-uŋ	-uŋ	-uŋ	-uŋ	-uŋ	-uŋ	-yuŋ	-yuŋ	
入聲韻	咸攝	合怙											-a									
	山攝	曷屑	-uo	-uo	-uo	-uo	-uo			-ua	-ua	-ua	-a	-ye	-uo	-ye		-uo	-ye	-ye		
	宕攝	鐸藥				-uo	-uo						-u						-ye	-ye		
	江攝	鐸藥																				
	深攝	緝																				
	臻攝	乾質	-u	-u	-u	-u	-u						-u	-y	-u	-y	-uai	-u	-y	-y		
	曾攝	德錫	-uo			-uo	-uo														-y	
	梗攝	德錫								-uo	-uo									-y	-i	-i
	通攝	屋沃	-u	-u	-u	-u	-u						-u	-u	-u	-u	-uo	-u	-uo	-y	-y	

● 參考來源：董同龢《漢語音韻學》「中古韻母與國語韻母比較表」臺北：文史哲出版，1983：217-218。

表 5-2：中古漢語與北管官話韻母對照表 B（合口呼）

	切韻指南	中原音韻	一等（本韻之洪）					二等（變韻之洪）					三、四等（變韻之細／本韻之細）										
			幫系	端系	精系	見系	影系	幫系	知系	莊系	見系	影系	幫系	非系	端系	知系	精系	莊系	章系	見系	影系		
陰聲韻	果攝	歌戈	-o		-o	-o															-ia		
	假攝	家麻																					
	遇攝	魚模	-u	-u	-u	-u	-u						-u		-i	-i	-u	-i	-i	-i	-i	-i	
	蟹攝	皆來	-ai	-ui	-ui	-ui	-uai								-i		-ui				-ui		
	止攝	支微													-ui	-ui	-ui	-ui	-ui	-ui	-ui	-ui	
	效攝	蕭豪																					
	流攝	尤侯	-au	-u	-au	-au	-au								-u	-iu	-iu	-iu	-iu	-iu	-iu	-iu	
陽聲韻	咸攝	監咸																					
	山攝	寒山	-uan	-uan	-uan	-uan	-uan	-uan			-uan	-uan			-uan	-uan	-uan	-uan		-uan	-ien	-ien	
	宕攝	江陽					-uaŋ								-uaŋ	-aŋ	-oŋ				-uaŋ	-oŋ	
	江攝	江陽																					
	深攝	侵尋																					
	臻攝	真文	-ien	-un	-un	-un	-in								-ien	-un	-uən				-un	-in	-in
			-un	-uən	-uan	-in									-un	-uən	-uən				-uən	-un	-un
			-ən		-uən	-uən									-ən								
曾攝	庚青																						
梗攝	庚青																				-ioŋ	-in	
通攝	東鐘	-oŋ	-uaŋ	-oŋ	-oŋ	-uaŋ								-oŋ	-oŋ	-ioŋ	-ioŋ	-uaŋ	-oŋ	-ioŋ	-oŋ	-ioŋ	
入聲韻	咸攝	合怙																					
	山攝	曷屑	-o	-o		-ua?															-o	-ie	-ie
	宕攝	鐸藥				-u																	
	江攝	鐸藥																					
	深攝	緝																					
	臻攝	麌質	-u			-u									-u	-i					-u	-i	-u
	曾攝	德錫				-u																	
	梗攝	德錫																					
	通攝	屋沃	-u	-u		-u	-u								-u	-u	-i				-u	-i	-io
						-o									-i	-iu					-i	-io	-e

* 本表按嚴立模《臺灣嘉義新港舞鳳軒北管官話的音韻》「舞鳳軒北管官話與中古音的比較」(1998: 89-171)，由筆者製表。

據表，亦將北管官話的二十六個韻母，綜歸如後：(與嚴立模：158 相符)

(1) 陰聲韻：韻尾收元音者 (即 ㄚ、ㄛ、ㄜ、ㄝ、ㄝ、ㄞ、ㄟ、ㄨ、ㄩ、ㄩ、ㄩ)

-a	-e	-i	-o	-u
-ia	-ie	-ai	-io	-iu
-ua?		-ui		-au
		-uai		-iau

(2) 陽聲韻：韻尾收鼻音者 (即 ㄛ、ㄜ、ㄞ、ㄟ)

-an	-in	-un	-ən
	-ien	-uən	
-aŋ	-iaŋ	-oŋ	-uaŋ
	-ioŋ		

3. 「音」的分析

「凡聲與韻相合為音」¹⁶⁸ 在上文已然對「國語」與「中古漢語」、「北管官話」語種間所存在不同聲韻系統，有聲韻對照的拼音準備下；以下，同採「國際音標」(IPA, International Phonetic Alphabet) 的轉譯拼音系統，¹⁶⁹作為呈示曲辭字音的符號標準，對三種軒社抄本所抄錄《掛金牌》【二凡】曲腔 (首句為「俺 (小仙) 奉玉旨」) 之曲辭，對照拼出其所相應呈顯的聲韻結構：

【圖 1-6】(抄本來源：參見論文 41 頁)

國語	an	f-əŋ	y	tɕʌ	əi-a	f-an	tɕʰ-ən
官話	an	h-oŋ	i	ts	h-ia	h-uan	tsh-in
		h-uaŋ			h-a	h-ien	tsh-ən
曲辭	俺	奉	玉	旨	下	凡	塵

¹⁶⁸ 林尹 著，林炯陽 注釋《中國聲韻學通論》(臺北：黎明文化事業，1936)，9。

¹⁶⁹ 既關涉「語言的兩兩對照」，將字音聲韻有規範地轉記成有效的符號標準，當被視為不容忽視的部分。本文適因董同龢《漢語音韻學》、潘重規等《中國聲韻學》、嚴立模《臺灣嘉義新港舞鳳軒北管官話的音韻》及上文所併附之比較對照表，皆採「國際音標」(International Phonetic Alphabet, IPA) 的轉譯拼音系統。於此，筆者亦同採國際音標拼音系統，作為下文對曲辭聲韻結構記錄的當然方式。

國語	tɕʌ	tɕi-ɛn		h-ou	t'-aŋ	f-a	h-au (ao)	k-uaŋ
官話	ts	ts-iɛn (細) k-iɛn (洪)		h-au	th-aŋ th-oŋ	h-ua	h-au	k-uaŋ
曲辭	只	見		後	堂	發	毫	光
國語	an	tɕ-au (ao)	ɕ-aŋ	p'-ai	tɕ-ɣ	in	t-əŋ	tɕ-u
官話	an	ts-au ts-iau	s-aŋ s-iaŋ	ph-ai ph-a	ts-e	in	t-in t-an	ts-u ts-i
曲辭	案	棹	上	排	著	銀	灯	灼
國語	ɕi-aŋ	l-u		ɕʌ-au (ao)	tɕ-ɣ	tsɿ	m-iŋ	
官話	h-iaŋ	l-u		s-au s-iau	ts-e	ts	m-in	
曲辭	香	炉		燒	著	紫	明	香

【圖 2-4】(抄本來源：參見論文 55 頁)

國語	an	ɕi-au (ao)	ɕi-ɛn	f-uoŋ	y	t-i	ɕi-a	f-an	tɕi-ɛ
官話	an	h-iau	h-iɛn	h-oŋ h-uaŋ	i	t-i	h-ia h-a	h-uan h-iɛn	ts-ai ts-ia
曲辭	俺	小	仙	奉	玉	帝	下	凡	界
國語	tɕʌ	tɕi-ɛn		h-ou	t'-aŋ	f-a	h-au (ao)	k-uaŋ	
官話	ts	ts-iɛn (細) k-iɛn (洪)		h-au	th-aŋ th-oŋ	h-ua	h-au	k-uaŋ	
曲辭	只	見		後	堂	發	毫	光	
國語	an	tɕ-au (ao)	ɕ-aŋ	t-iɛn	tɕ-ɣ	l-ɣ	in	t-əŋ	tɕ-u
官話	an	ts-au ts-iau	s-aŋ s-iaŋ	t-iɛn	ts-e	l-e	in	t-in t-an	ts-u ts-i
曲辭	案	棹	上	点	著	了	銀	燈	烛
國語	ɕi-aŋ	l-u	n-ei	ɕʌ-au (ao)	tɕ-ɣ	l-ɣ	tsɿ	m-iŋ	ɕi-aŋ
官話	h-iaŋ	l-u	n-ui	s-au s-iau	ts-e	l-e	ts	m-in	h-iaŋ
曲辭	香	炉	內	燒	者	了	紫	明	香

【圖 3-2】(抄本來源：參見論文 58 頁)

國語	an	ɕi-au (ao)	ɕi-ɛn	f-uoŋ	y	t-i	ɕi-a	f-an	tɕi-ɛ
官話	an	h-iau	h-iɛn	h-oŋ h-uaŋ	i	t-i	h-ia h-a	h-uan h-iɛn	ts-ai ts-ia
曲辭	俺	小	仙	奉	玉	帝	下	凡	界
國語	tɕʌ	tɕi-ɛn		h-ou	t'-aŋ	f-a	h-au (ao)	k-uaŋ	
官話	ts	ts-iɛn (細) k-iɛn (洪)		h-au	th-aŋ th-oŋ	h-ua	h-au	k-uaŋ	
曲辭	只	見		後	堂	發	皓	光	
國語	an	tɕ-au (ao)	ɕ-aŋ		tɕ-ɣ	l-ɣ	in	t-əŋ	tɕ-u
官話	an	ts-au ts-iau	s-aŋ s-iaŋ		ts-e	l-e	in	t-in t-an	ts-u ts-i
曲辭	案	棹	上		著	了	銀	灯	烛

國語	ɕi-aŋ	l-u	n-ei	ʈʂ-ɤ	l-ɤ	ʈʂ'ai	m-iŋ	ɕi-aŋ
官話	h-iaŋ	l-u	n-ui	ts-e	l-e	tsh-ai	m-in	h-iaŋ
曲辭	香	炉	內	著	了	tsh-a	明	香

【圖 3-6、3-8】(抄本來源：參見論文 60、61 頁)

國語	an	ɕi-au (ao)	ɕi-ɛn	f-uoŋ	l-ɤ	y	t-i	ʈʂ	
官話	an	h-iau	h-ien	h-oŋ	l-e	i	t-i	ts	
曲辭	俺	小	仙	奉	(了)	玉	帝	旨	
國語	ʈʂ	ʈʂi-ɛn		h-ou	t'-aŋ	f-a	h-au (ao)	k-uaŋ	
官話	ts	ts-ien (細) k-ien (洪)		h-au	th-aŋ	h-ua	h-au	k-uaŋ	
曲辭	只	見		後	堂	發	皓	光	
國語	an	ʈʂ-au (ao)	ʂ-aŋ	ʂ-aŋ	ʈʂ-ɤ	l-ɤ	in	t-əŋ	ʈʂ-u
官話	an	ts-au	s-aŋ	s-aŋ	ts-e	l-e	in	t-in	ts-u
曲辭	案	棹	上	上	著	了	銀	灯	烛
國語	ɕi-aŋ	l-u	n-ei	ʂ-au (ao)	ʈʂ-ɤ	l-ɤ	ʈʂ'ai	m-iŋ	ɕi-aŋ
官話	h-iaŋ	l-u	n-ui	s-au s-iau	ts-e	l-e	tsh-ai	m-in	h-iaŋ
曲辭	香	炉	內	燒	著	了	柴	明	香

本文既植基於董同龢《漢語音韻學》對「中古暨國語聲母、韻母」的比較，又根據嚴立模對嘉義新港舞鳳軒所收集的語料，所進行「中古暨北管官話聲母、韻母」的對照分析。在比較、對照而後，本文又與董本、嚴文所不同的，則在於更進一步以「表 3：中古漢語、國語注音與北管官話的聲母比較表」、「表 4：中古漢語與國語注音韻母比較表」、「表 5：中古漢語與北管官話韻母對照表」的設表對照，呈現「國語」與「中古漢語」、「北管官話」三者之間，於聲紐、韻目所呈現的相對關係。

然而，我們並不確定，由嚴立模以嘉義新港舞鳳軒為研究場域所歸整的「北管官話聲韻系統」，與本文所涉「於苗栗地區從業戲班演員」所口傳的北管官話，又存在如何

的實然差異？於此，筆者復請前場藝師劉玉鶯¹⁷⁰參照抄本所載，進行清唸「叫字」，作為旁證。令人欣聞的是，日前被歸整的北管聲韻系統，雖係以嘉義新港舞鳳軒為其語料的收集、記載對象；但是至少就筆者對《掛金牌》【二凡】曲腔（首句為「俺（小仙）奉玉旨」）這闕曲辭的聲韻觀察，其所唸的實然發音，與嚴文中所欲歸納的北管音位系統，在大體上是相互符契的。

也在這樣的研究理解下，我們進一步以嚴立模對北管官話的字調分析，對《掛金牌》【二凡】曲腔（首句為「俺（小仙）奉玉旨」）這闕曲辭的語言聲調部分，作字調的分析及說明。

（二）字調

關於字調，曾達聰於一九七九、一九九六年分別出版《北曲譜法—音調與字調》、《南曲譜法—音調與字調》兩種著作，開宗名義，認為：中國字的字音，各有其調，這就是『字調』，亦即字音音值的高低，和字音進行的形式—調形。¹⁷¹

承上，我們若視「字音」為聲與韻的結構體；而所謂「字調」，指的則是這個結構體，音值進行的調形分析。具體來說，我們追究的，是字音透過不同地域間，所普遍存

¹⁷⁰ 劉玉鶯（1936-），苗栗人，父親為日據著名「大花旺」劉明旺，母親為日據首屈一指的「女老生」邱海妹，光復後隨父進入「再復興」亂彈班學戲，…戲界有人稱她為「戲狀元」。先後搭「永吉祥」、「慶桂春」亂彈班，嫁入四平戲世家之後，入公公陳再順自組的「小榮鳳」四平班…民國五十年代起即隨夫婿陳玉平搭「小月娥」採茶班，後又陸續搭羅東「萬春」、臺北「勝光」「真明光」等歌仔戲班。…八十年代，也為「榮興客家採茶劇團」、「新美園北管劇團」演出…除演出外，近十年也投入教學，指導過板橋「潮和社」、臺大北管社及蘭陽戲劇團等。（摘自邱火榮《北管戲曲唱腔教學選集》，國立傳統藝術中心，2002，251）

¹⁷¹ 曾達聰，《南曲譜法—音調與字調》「第一章 正字—實板曲·第一節 字調」（臺北：文史哲），7。

在「五方言語不一」¹⁷²、「各方風氣所限」¹⁷³等字音音值的調形不一，相對呈顯「四方之音不同」¹⁷⁴於音樂傾向上的根本差異。

本文擬先將嚴立模對北管官話的字調分析（嚴 1998：62），比較擺列於後：

語種 \ 調值 / 聲調	陰	陽	上	去
國語	55	35	213	51
官話	44	21	41	24

再將《掛金牌》【二凡】曲腔（首句為「俺（小仙）奉玉旨」）的官話字音，併以嚴立模對北管官話的字調說法，並載於下：

【圖 1-6】(抄本來源：參見論文 32 頁)

官話字音	an	h-onj h-uaj	i	ts	h-ia h-a	h-uan h-ien	tsh-in tsh-ən
官話字調	44	24	24	41	24	21	21
曲辭	俺	奉	玉	旨	下	凡	塵
官話字音	ts	ts-ien (細) k-ien (洪)	h- au	th-aj th-onj	h-ua	h-au	k- uaj
官話字調	41	24	24	21	44	21	44
曲辭	只	見	後	堂	發	毫	光
官話字音	an	ts-au ts-iau	s-aj s-iaj	ph- ai ph-a	ts-e	in t-in t-an	ts-u ts-i
官話字調	24	24	24	21		21	44
曲辭	案	棹	上	排	著	銀	灯 灼
官話字音	h-iaj	l-u	s-au s-iau	ts-e	ts	m-in	
官話字調	44	21	44		41	21	
曲辭	香	炉	燒	著	紫	明	香

¹⁷² 明·魏良輔，〈南詞引證〉：「北曲與南曲大相懸絕，無南腔南字者佳，要頓挫，有數等，五方言語不一，有中州調、冀州調、黃州調，有磨調、弦索調。」此語為曹含齋於明嘉靖二十六年丁未（1547）所敘。可參見路工《訪書見聞錄》（上海：上海古籍出版社，1985），240。

¹⁷³ 明·魏良輔，〈南詞引證〉：「腔有數樣，紛紜不類，各方風氣所限。有崑山、海鹽、餘姚、杭州、弋陽。」同見路工《訪書見聞錄》（上海：上海古籍出版社，1985），239。

¹⁷⁴ 明·王驥德，〈曲律·論腔調第十〉：「樂之筐格在曲，而色澤在唱。古四方之音不同，而為聲亦異，於是有秦聲，有趙曲，有燕歌，有吳歎，有越唱，有楚調，有蜀音，有蔡謳。」收錄於《古典戲曲聲樂論著叢編》（傅惜華編，北京：人民音樂出版社，1983），44。

【圖 2-4】(抄本來源：參見論文 46 頁)

官話字音	an	h-iau	h-ien	h-oŋ h-uaŋ	i	t-i	h-ia h-a	h-uan h-ien	ts-ai ts-ia
官話字調	44	41	44	24	24	24	24	21	24
曲辭	俺	小	仙	奉	玉	帝	下	凡	界
官話字音	ts	ts-ien (細) k-ien (洪)		h- au	th-aŋ th-oŋ		h-ua	h-au	k- uaŋ
官話字調	41	24		24	21		44	21	44
曲辭	只	見		後	堂		發	毫	光
官話字音	an	ts-au ts-iau	s-aŋ s-iaŋ	t-ien	ts-e	l-e	in	t-in t-an	ts-u ts-i
官話字調	24	24	24	41			21	44	21
曲辭	案	棹	上	点	著	了	銀	燈	烛
官話字音	h-iaŋ	l-u	n-ui	s-au s-iau	ts-e	l-e	ts	m-in	h-iaŋ
官話字調	44	21	24	44			41	21	44
曲辭	香	炉	內	燒	者	了	紫	明	香

【圖 3-2】(抄本來源：參見論文 49 頁)

官話字音	an	h-iau	h-ien	h-oŋ h-uaŋ	i	t-i	h-ia h-a	h-uan h-ien	ts-ai ts-ia
官話字調	44	41	44	24	24	24	24	21	24
曲辭	俺	小	仙	奉	玉	帝	下	凡	界
官話字音	ts	ts-ien (細) k-ien (洪)		h- au	th-aŋ th-oŋ		h-ua	h-au	k- uaŋ
官話字調	41	24		24	21		44	24	44
曲辭	只	見		後	堂		發	皓	光
官話字音	an	ts-au ts-iau	s-aŋ s-iaŋ		ts-e	l-e	in	t-in t-an	ts-u ts-i
官話字調	24	24	24				21	44	21
曲辭	案	棹	上		著	了	銀	灯	烛
官話字音	h-iaŋ	l-u	n-ui		ts-e	l-e	tsh-ai tsh-a	m-in	h-iaŋ
官話字調	44	21	24				21	21	44
曲辭	香	炉	內		著	了	柴	明	香


【圖 3-6、3-8】(抄本來源：參見論文 51、52 頁)


官話字音	an	h-iau	h-ien	h-oŋ h-uaŋ	l-e	i	t-i	ts	
官話字調	44	41	44	24		24	24	41	
曲辭	俺	小	仙	奉	(了)	玉	帝	旨	
官話字音	ts	ts-ien (細) k-ien (洪)		h- au	th-aŋ th-oŋ		h-ua	h-au	k- uaŋ
官話字調	41	24		24	21		44	24	44
曲辭	只	見		後	堂		發	皓	光


官話字音	an	ts-au ts-iau	s-aŋ s-iaŋ	s-aŋ s-iaŋ	ts-e	l-e	in	t-in t-an	ts-u ts-i
官話字調	24	24	24	24			21	44	21
曲辭	案	棹	上	上	著	了	銀	灯	烛
官話字音	h-iaŋ	l-u	n-ui	s-au s-iau	ts-e	l-e	tsh-ai tsh-a	m-in	h-iaŋ
官話字調	44	21	24	44			21	21	44
曲辭	香	炉	內	燒	著	了	柴	明	香



如上，在以「字」為分析單位，進行字音、字調的「聲韻」、「聲調」分析而後；接下來，如何應承曲文聲韻結構之「字法」配置，相對保有曲文中每一個字的相對獨立性，又能經由「字與字」之間「句讀、正襯」的聯繫與安排，使曲文從而獲得「不可動」的分句框架及「可動」的句構可能？這就是接下來我們所關心的「句法」部分。

二、句法：曲辭文理規律

《掛金牌》【二凡】 俺奉 玉旨 下凡塵
只見 後堂 發毫光  圖 1-6

《放 關》【二凡】 漢平帝 坐天下 風調雨順
到後來 出王莽 篡位奸臣  圖 3-3

《放 關》【二凡】 賢德妻 尔那裡 把佛念
要保佑 我母親 福壽康寧  圖 3-4

【二凡】的曲辭安排，大抵可由「頂句、下句」¹⁷⁵ 兩部分相構而成；抄本中又常以「、

¹⁷⁵ 呂錘寬於《北管古路戲的音樂》「一個樂段不斷地反復演唱，該樂段的唱詞，單位長度為兩個句子，北管藝人將之稱為『頂句』、『下句』，戲曲音樂的學者進行唱腔分析時，也將該兩句稱為上句、下句，以便於分析。」（宜蘭：國立傳統藝術中心，2004），88。

¹⁷⁶ 關於北管抄本的書寫文化，另可參見范揚坤，〈以《陳炳豐手抄本》為起點：抄本與北管亂彈〉，《亂

句」的句構型態，又以「七字句」、「十字句」¹⁷⁷為其句式的變化基型；以下，擬逕由南和「和樂軒」、頭份「達韶軒」、頭屋「溢洋軒」三種軒社，所收錄的【二凡】示例，就文氣、文理、文義三面向，對曲辭的句讀、句構及加襯可能，進行本節的句法分析。

（一）循其文氣關係判斷「句讀」分句

句讀，意味著文氣運行中所形成一個音義共存的自然單位。¹⁷⁸也就是說，為使文意、文理得以更容易地被辨識和釐清，我們得用語氣的停頓間歇，藉以呈顯句式結構的繁簡長短，及強調其所依托的聲氣節律。為使文氣的聲氣節律，能一轍相通地一氣運行，曾達聰《南曲譜法-字音與字調》則又在馬建忠《文通》「惟字之在句讀也必有所，而字字相配必從其類，類別而後進論夫句讀焉。」¹⁷⁹所提「字字相配」的類化見解下；以《集成曲譜》與《納書楹曲譜·正集》為文本依據，進一步就「字在句中的不同位置」，提出「連、間、末、斷」¹⁸⁰四種曲辭間存在的文氣關係：

「連」，凡文氣緊相連接的二字，其關係姑稱之為「連」。

「間」，凡文氣間頓的二字，姑稱之為「間」。

「末」，句末二字的關係姑稱為「末」，復有「連末」與「間末」之分。

「斷」，前一句的末字與後一句的首字，便構成「斷」這種關係。

彈樂師的秘笈：陳炳豐傳藏手抄本》（苗栗：苗栗縣文化局，2005），3-90。

¹⁷⁷ 參閱呂鍾寬於《北管古路戲的音樂》對北管【流水】曲腔所做的分析：「【流水】曲調名又做【二凡】。例如彰化市梨春園由吳昆明先生所寫的抄本《大河東》，全套都做【二凡】。另據葉美景先生，他稱活傳統中以【流水】為多，由於他是二十世紀八十年代最資深的北管藝師，因此本文採取他的說法，至於其他北管樂師仍以稱為流水為多。…【流水】的唱詞形式仍為整齊句型，分為七字句與十字句。…」（宜蘭：國立傳統藝術中心，2004），98。

¹⁷⁸ 申小龍《語文的闡釋》「結構的繁簡長短及其所依托的聲氣節律，最終都是從句讀上體現出來的。古人一個句讀，意味著文氣運行中一個音義共存的自然單位的形成。在這個意義上，句法又是句讀之法。」（遼寧教育出版社，1991），172-173。

¹⁷⁹ 馬建忠，《文通》（臺北：臺灣商務，1978），15。

¹⁸⁰ 曾達聰，《南曲譜法一字音與字調》「字在句中的不同位置，可發生四種關係，姑名之曰連、間、末、斷。這四種關係與譜法及板式都有密切的關聯…」（臺北：文史哲，1996），2。

進一步想，我們若以《掛金牌》【二凡】（首句為「俺（小仙）奉玉旨」）為例，視連、間、末、斷，做為字詞頓挫、句構形式的根本判斷，觀察曲文所呈現的文氣關係；我們則可將「七字句」（第三分句為三個字）句式結構的文氣關係，設想如後：

	分句 a		分句 b		分句 c	
圖 1-6 I A	間 (俺-奉)	間	連 玉旨	間	間-連末 下-凡塵)	斷
圖 1-6 II B	連 (香炉)	間	間 燒-著	間	連-間末 紫明-香)	斷
圖 2-4 I A 圖 3-6 I A	間-連 (俺-小仙)	間	間-連 / 間 奉-玉帝 / 奉了	間	間-連末 / 連-間末 下-凡界 / 玉帝-旨)	斷
圖 2-4 II B 圖 1-6 II A	連-間 (香炉-內 案棹-上)	間	連-間 / 連 燒著-了 排著	間	連-間末 / 間-連末 紫明-香) 銀-灯灼)	斷

除卻分句 a/b 之間（例：「奉與玉」、「炉與繞」）所存在「間」的文氣關係、分句 b/c 之間（例：「旨與下」、「著與紫」）所存在「間」的文氣關係，及分句 c 後（例：「塵」、「香」）所存在「斷」的文氣關係。我們可注意到，分句 a、b、c 之間的文氣關係，呈現出「間」、「連」相間，規律性很強的文氣結構。而這樣規律的文氣安排，則自然能夠相對釋放文氣所理應表達、掌握的音韻美和音樂性。

再者，將「十字句」（第三分句為四個字）句式結構的文氣關係，表述於後：

例證	分句 a		分句 b		分句 c	
圖 1-12 I A	連 (前王)	間	間-連 後-五帝	間	連-間-連末 年深-月久	斷
圖 2-7 III B	間-連 (奴-哥哥)	間	間 將-奴	間	連-間-連末 押在-古洞	斷
圖 3-3 III B	間-連 (是-尔父)	間	間-連 盡-忠心	間	連-間-連末 辱罵-奸臣	斷
圖 3-3 I A	間-連 (叫-一聲)	間	連-間 嬌生-子	間	連-間-連末 細聽-娘言	斷
圖 1-9 I B	連-間 (披著-紅)	間	連-間 插著-花	間	連-間-連末 鼓樂-相迎	斷
圖 3-3 IVA	連-間 (王莽-賊)	間	間-連 他-一見	間	連-間-連末 心中-發怒	斷
圖 1-12 II A	間-間 / 連-連 (周文王)	間	連-間-連 一夜-夢見	間	連-間-連末 飛熊-入帳)	斷
圖 1-20 I B	連-間-連 (將我-綁在	間	間 高-杆	間	連-間-連末 亂箭-穿忙)	斷

我們能發現，「十字句」(第三分句爲四個字)句式結構的文氣關係，主要呈現出分句 a、b、c 分別以「(a-b) 間」、「(b-c) 間」、「(c-) 斷」作爲區隔，並在分句內各自呈現「間、連」相間的普遍規律。

其中，分句 c 主要皆由「連—間—連末」的文氣關係所構成，而與分句 b 的文氣，並無絕對直接的聯繫關係。若進一步看分句 a 與分句 b 之間的文氣聯繫，我們除了可從圖 1-12 I A、圖 2-7 III B、圖 1-12 II A、圖 1-20 I B 中，看見「間、連」相間的聯繫；亦可從圖 3-3 III B、圖 3-3 I A／圖 1-9 I B、圖 3-3 IVA 看到「間、連」之間，同樣具備不全然一致的聯繫關係。在如此的文氣安排下，則不難想見，「十字句」(第三分句爲四個字)相較於「七字句」(第三分句爲三個字)，「七字句」連貫性較高、一氣呵成，而「十字句」相對被分割地較細、稍頓停息的相對概約輪廓。

(二) 順其文理脈絡釐清「句構」可能

循其文氣關係，對曲文的句讀分句有進一步的判讀依據後，我們可以知道：每闕曲辭（I、II...）除了初以「頂句」（A）、「下句」（B）作爲區分；又依文氣，可細釐有頂句的三個分句（Aa、Ab、Ac），及下句的三個分句（Ba、Bb、Bc）。那麼，分句（a-b-c）以至「頂、下句」（A-B）的句構可能又是爲何？以下擬逕由南和「和樂軒」、頭份「達韶軒」、頭屋「溢洋軒」所收錄的【二凡】爲例，對「七字句」(第三分句爲三個字) 爲其句式變化基型的【二凡】句構型態，進行說明。

首將抄本中所見，以「七字句」(第三分句爲三個字) 爲其句式變化基型的【二凡】句構型態，列舉如下：

A. 上句

圖 1-15 I A	未	開		口			先	掉	淚
圖 1-6 I A	俺	奉		玉	旨		下	凡	塵
圖 1-4 II A	只	為		玉	天	子	聞	黃	榜
圖 3-10 VA	到	晚	來	藏	在		小	軍	帳
圖 2-4 I A	俺	小	仙	奉	玉	帝	下	凡	界
圖 2-1 I A	上	寫	著	蘇	武	叩首	三	叩	首

B. 下句

圖 1-15 I B	尊	小		姐			听	端	祥
圖 1-6 I B	只	見		後	堂		發	毫	光
圖 1-23 II B	拜	上		紫	候	爺	看	端	祥
圖 3-2 II B	奴	老	爺	有	功		尔	有	勞
圖 3-10 III B	他	焉	能	掌	朝	綱	守	京	城
圖 3-1 I B	上	寫	著	司	徒	拜上	多	拜	上

從上表於抄本所見【二凡】「頂句」(圖 1-15 I A、圖 1-6 I A、圖 1-4 II A、圖 3-10 VA、圖 2-4 I A、圖 2-1 I A)、「下句」(圖 1-15 I B、圖 1-6 I B、圖 1-23 II B、圖 3-2 II B、圖 3-10 III B、圖 3-1 I B)句構型態，交叉並置後，由此得見北管【二凡】曲腔「七字句」(第三分句為三個字)的句式結構可能，至少有六：

結構可能 1	Aa1	Aa2		Ab3			Ac4	Ac5	Ac6	
結構可能 2	Aa1	Aa2		Ab3	Ab4		Ac5	Ac6	Ac7	
結構可能 3	Aa1	Aa2		Ab3	Ab4	Ab5	Ac6	Ac7	Ac8	
結構可能 4	Aa1	Aa2	Aa3	Ab4	Ab5		Ac6	Ac7	Ac8	
結構可能 5	Aa1	Aa2	Aa3	Ab4	Ab5	Ab6	Ac7	Ac8	Ac9	
結構可能 6	Aa1	Aa2	Aa3	Ab4	Ab5	Ab6	Ab7	Ac8	Ac9	Ac10

也就是說，按「頂句、下句」之分句原則〔A (a-b-c)、B (a-b-c)] 歸列而後，二、二、三「七字句」的句式基型，經由增、減字後，則又有「六字句」、「八字句」、「九字句」甚至「十字句」的句式結構可能：

「七字句」的句構可能：二、二(一/三)、三
(三)、二(三/四)、三

但，需進一步注意的是，除了上述符合文氣規律的句讀分句框架，所構成的句式安排與句構可能之外；在即席演唱之際，其實也相對存在著「依循其分句框架，卻不一定符合句讀的文氣關係」的句式結構情形。而這樣的情形，主要發生在藝師套用戲齣間劇

情同似的曲文，普遍存在相似且通用措辭或用語；而或同闕曲辭，適因不同師承傳習，而相形出現「大同小異」的曲辭版本；在其長期的舞臺實踐經驗下，以曲文的分句框架作為曲辭節選單位（這裡所指的分句框架，並不一定符合句讀的文氣關係），以不同曲辭版本，作為演唱當時曲辭設想的選擇依據，並此作為符合野臺「幕表戲」（提綱戲、路頭戲、做活戲）曲辭彈性運用的「腹內」功力和本領。

這樣的情形，可藉《掛金牌》【二凡】第一句曲辭，酌作說明：我們能藉由抄本所見的三種可能版本（圖 1-6 / 圖 3-2、圖 3-6 / 圖 2-4）進行推想，在按曲文分句框架幾經拼集後，則得以預見六種（以上）曲辭拼集及語序置換的可能情況：

圖 1-6 IA	俺	奉		玉	旨		下	凡	塵
圖 3-2 IA	俺	小	仙	奉	玉	帝	下	凡	界
圖 3-6 IA	俺	小	仙	奉	玉	帝	下	凡	界
圖 2-4 IA	俺	小	仙	奉	了		玉	帝	旨
其他可能 1	俺	奉		玉	旨		下	凡	界
其他可能 2	俺	奉		玉	帝	旨	下	凡	界
其他可能 3	俺	小	仙	奉	玉	旨	下	凡	界
其他可能 4	俺	小	仙	奉	玉	旨	下	凡	塵
其他可能 5	俺	小	仙	奉	了		下	凡	塵
其他可能 6	俺	小	仙	奉	了		下	凡	界

也就是說，除卻抄本中所見的三種可能（圖 1-6 IA / 圖 3-2 IA、圖 3-6 IA / 圖 2-4 IA），尚不含括即席演唱的其他例外情形，則可得見藝師於實然演出時，至少還可能出現六種以上與抄本所錄不符的可能情形。

那麼，相對於「七字句」（第三分句為三個字）為主的句式基型暨其「六字句」、「八字句」、「九字句」甚至「十字句」的句構可能；以「十字句」（第三分句為四個字）為其句式變化基型的【二凡】句構型態，在抄本中的收錄情形，又係為何？悉由下表觀之：

A. 上句

圖 1-12 I A	前	王		後	五	帝		年	深	月	久
圖 3-3 IVA	王	莽	賊	他	一	見		心	中	發	怒
圖 3-3 I A	叫	一	聲	嬌	生	子		細	聽	娘	言
圖 1-12 II A	周	文	王	一	夜	夢	見	飛	熊	入	帳
圖 1-8 I A	十	五	日	裡	在	家		風	光	滿	面

B. 下句

圖 2-7 III B	奴	哥	哥	將	奴			押	在	古	洞
圖 1-9 I B	披	著	紅	插	著	花		鼓	樂	相	迎
圖 3-3 III B	是	尔	父	盡	忠	心		怒	罵	奸	臣
圖 1-20 I B	將	我	綁	在	高	杆		亂	箭	穿	忙

由上表於抄本所見【二凡】「頂句」(圖 1-12 I A、圖 3-3 I A、圖 1-12 II A、圖 1-8 I A)、「下句」(圖 2-7 III B、圖 1-12 I B、圖 1-20 I B)句構型態，交叉並置後，由此得見北管【二凡】曲腔「十字句」(第三分句為四個字)的句式結構可能，至少有五：

結構可能 1	Aa1	Aa2		Ab3	Ab4	Ab5		Ac6	Ac7	Ac8	Ac9
結構可能 2	Aa1	Aa2	Aa3	Ab4	Ab5			Ac6	Ac7	Ac8	Ac9
結構可能 3	Aa1	Aa2	Aa3	Ab4	Ab5	Ab6		Ac7	Ac8	Ac9	Ac10
結構可能 4	Aa1	Aa2	Aa3	Ab4	Ab5	Ab6	Ab7	Ac8	Ac9	Ac10	Ac11
結構可能 5	Aa1	Aa2	Aa3	Aa4	Ab5	Ab6		Ac7	Ac8	Ac9	Ac10

也就是說，按「頂句、下句」之分句原則〔A (a-b-c)、B (a-b-c)〕歸列而後，三、三、四「十字句」的句式基型，經由增、減字後，則可略估至少還有「八字句」、「九字句」甚至「十一字句」的句式結構可能：

「十字句」的句構可能：(二)、三、四
 三、三(二/四)、四
 (四)、二、四

在對二、二、三「七字句」句式基型，及三、三、四「十字句」句式基型，經過增、減字的推衍設想，從而得見句式的結構可能之後；我們不難推想，詞和詞之間的搭配，必然透過一定程度的結構對應規律，循及文氣、顧及文理，才得以讓結構勻稱得體，不致於拗口失序。那麼，在句式基型「不可動」分句框架的種種句構可能下，存在於曲文中「可動」的加襯關係又是為何？則是下文「為文義邈達來看加襯現象」所討論的問題。

（三）爲使文義鬯達觀察「加襯」處理

「曲之有襯字，既使文義條鬯(暢)，且令歌時有疏密清新之致。」¹⁸¹ 這句話，對曲文經由加襯，能使文義更符合口語特點（意即符合詩歌語言的要求），提出正面的肯定。然而，爲了不致「以襯作正、以襯誤正」，王季烈於《螭廬曲談》亦提出「襯不過三，且襯字必加於板密之處，此就南曲言之；若北曲，則襯字毫無限制，蓋北曲之板無一定，襯字多，儘可於襯字上加板，非若南曲，不許點板於襯字也。」之加襯規定，對南北曲，在句、板、韻等之一定成規下，各自具備不同加襯邏輯，佐以說明。

那麼，我們如何藉由抄本曲冊的抄錄線索，援證在北管曲腔的傳唱中，確然存在「加襯」的實然現象？又，我們如何從曲冊的書寫脈絡中，判讀哪些北管曲辭中存在所謂「加襯」關係？則是以下著眼的問題。

所謂襯字，就是某一曲調在曲律規定的字數之外，爲了更加口語化，使句意更明白和唱起來更動聽而增加的一些字，在曲譜中用小字側寫。……襯字是由於歌唱的需要而增加的，通常加在板式緊密之處，在加襯字的時候，要注意按句讀句法，做到不害文理。¹⁸²

這段引言，說到了三個重點：其一，強調襯字係爲了使句意更明白的歌唱需要而設；其二，說明襯字通常在曲譜中係以小字側寫於旁；其三，加襯需按句讀句法，循其文理。這對本節希冀以曲冊的書寫脈爲線索，進行曲文分析的實然本意，相當貼近；也對筆者何以將「加襯」置於句讀之「文理脈絡」而後，而又將「加襯」與「文義鬯(暢)達」並設入題的主要原因。

¹⁸¹ 王季烈，《螭廬曲談》「卷三·論作曲」（臺北：臺灣商務，1971），45。

¹⁸² 涂宗濤，《詩詞曲格律綱要》「襯字與定格」（天津：天津人民出版社，2001），164-171。

可惜的是，似乎在板腔體曲腔的抄本書寫習尚中，並不常有「襯字」的抄錄情形。於抄本所列的四十七例中，也僅見圖 1-9 II A「自幼兒愛結交三朋和四友」的「和」字，及圖 1-22 II A「此去若見尔兄長面」的「尔」字，為顯然的「加襯」例證。然而，需說明的是，儘管「襯字」並未抄錄在案，仍猶然不減「加襯的靈活性」在舞臺具體實踐下，所帶來句式變換所造就即席表演層面的發展可能性。

除了「襯字」，在曲冊中還有依不同行當、不同聲口而出現有「吓」、「咿」（圖 1-7 I A、圖 1-13 VI A）等「虛字」字樣。然而，需說明的是，「虛字」並不若「襯字」具有變換句式的曲文意義，「虛字」僅設於分句之際，為拖腔而設、甚以作為分辨聲口之功能而已；因此於本章不予細列。

三、章法：曲文句幅樣態

劉勰《文心雕龍》「人之立言，因字而生句，積句而為章，積章而成篇。篇之彪炳，章無疵也；章之明靡，句無玷也；句之清英，字不妄也；振本而末從，知一而萬畢。」¹⁸³

以上，除了辨析「因字而生句，積句而為章，積章而成篇」的先後次第，也說明了文體間所存在「字、句、章、篇」間互涉、互文之總體概念。若我們視《文心雕龍》僅為文學對文體「字、句、章」的品文見解；徐大椿於〈樂府傳聲〉中，亦從曲體的面向出發，提出「字、句、章」的曲學思考：

然則一調，自有一調章法、句法及音節，森然不可移易，不過謂同此句法，而此句不妨多增；同此音節，而此音不妨疊唱耳，然亦只中間發揮之處。……至若起調一二句，及收調一二句，則陰陽平仄，一字不可移易增減，如此，則聽者方能確然審其為何調，否則竟為無調之曲。¹⁸⁴

文間，除了與劉勰章法與字、句互涉之理，相互呼應；其中述及的「起調」、「收調」，又與吳梅《曲學通論》「章法」篇所言「套數之曲，元人謂之樂府。…有起有止，有開有闔，須先定下間架，立下主意，排下曲調，然後選句成章。」¹⁸⁵ 所謂之「間架」概念，相應互彰。那麼，在梳理徐大椿、吳梅所指的「(曲牌體·牌調的)章法」而後，本文所指的「(板腔體·曲腔的)章法」、「間架」又在哪裡？於是，筆者擬因循上文「句法：曲辭文理規律」的句讀分句及句構可能為參考引借；對「七字句」(第三分句為三個字)及「十字句」(第三分句為四個字)為句式基型的句幅¹⁸⁶樣態，做一表列說明。

¹⁸³ 劉勰，《文心雕龍》「卷七·章句 第三十四」(臺北市：臺灣商務，1965)，39。

¹⁸⁴ 徐大椿，〈樂府傳聲〉，收編於《古典戲曲聲樂論著叢編》(北京：人民音樂出版社，1983)，173。

¹⁸⁵ 吳梅，《曲學通論》(臺北：文星集刊，1965)，62。

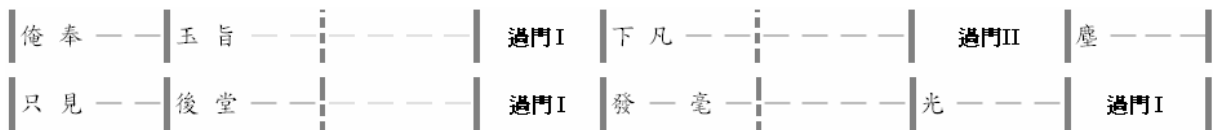
¹⁸⁶ 「句幅」的說法，係參考羅映輝《梆子腔唱腔結構研究》「唱腔的程式包括：句幅規模、句內分腔(分逗)規律、起落板的節拍規律及句尾落音的調式規律等」的分析概念。(北京：人民音樂，1994)，12。

(一)「七字句」(第三分句爲三個字) 爲句式變化基型的句幅樣態

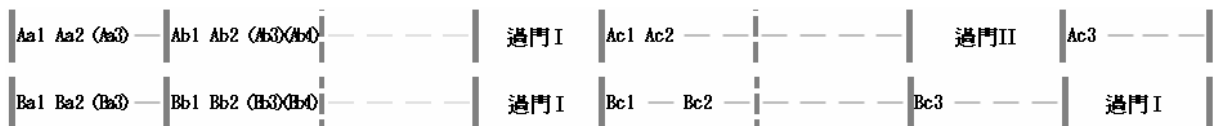
1. 粗口

《掛金牌》【二凡】 俺奉 玉旨 下凡塵
只見 後堂 發毫光

—圖 1-6·太白金星(老生)



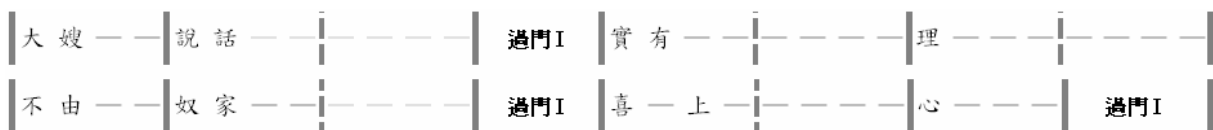
「七字句」的句構可能：二、二(一/三)、三
(三)、二(三/四)、三



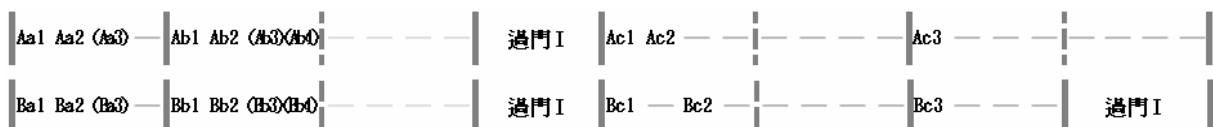
2. 細口

《下水滸》【二凡】 大嫂 說話 實有理
不由 奴家 喜上心

—圖 1-26·孫二娘(正旦)



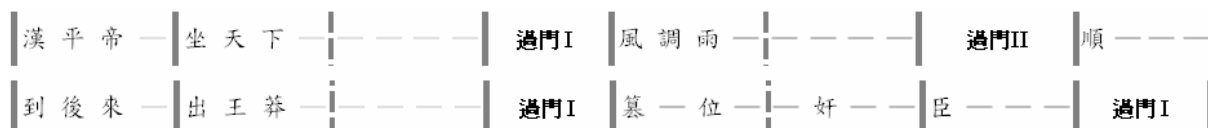
「七字句」的句構可能：二、二(一/三)、三
(三)、二(三/四)、三



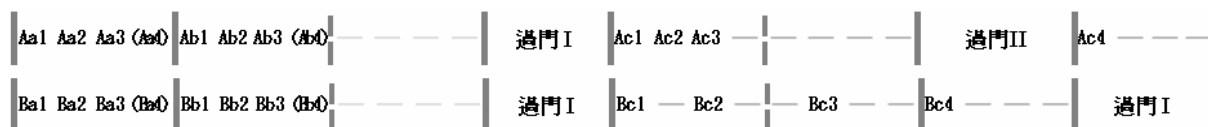
(二)「十字句」(第三分句為四個字) 為句式變化基型的句幅樣態

1. 粗口

《放 關》【二凡】 漢平帝 坐天下 風調雨順
到後來 出王莽 篡位奸臣 —圖 3-3·姚氏(老旦)

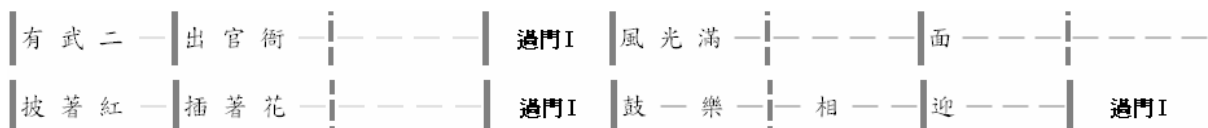


「十字句」的句構可能：(二)、三、四
三、三(二/四)、四
(四)、二、四

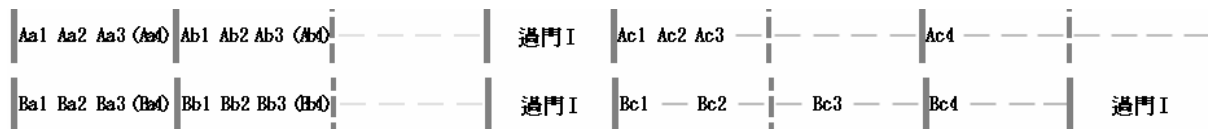


2. 細口

《戲 叔》【二凡】 有武二 出官衙 風光滿面
披著紅 插著花 鼓樂相迎 —圖 1-9·武松(小生)



「十字句」的句構可能：(二)、三、四
三、三(二/四)、四
(四)、二、四



(三) 小結

若視「**┃**」、「**!**」為其板位，則可以進一步發現：

1. 凡同屬「粗口」，不論是「七字句」(第三分句為三個字)或是「十字句」(第三分句為四個字)的句式基型；句幅樣態皆具相當一致性。同理，凡同歸「細口」，不論是以「七字句」(第三分句為三個字)或是「十字句」(第三分句為四個字)為其句式基型；句幅樣態亦同具相當一致性。

2. 粗口與細口分別有其不全然一致的句幅樣態：

粗口與細口，句幅上最大的不同，在於頂句的第三分句。而這樣的差異，也造成從粗口的句幅分節規模來看，其「過門」不算，頂句(A)及下句(B)分別皆為六板(或四個實板「**┃**」)；其中，句中的三個分句(a1、b1、c1)皆於板上起唱，句尾末字(七字句c3／十字句c4)亦於板上落腔。若從句幅的對襯性角度看，則可將句中前兩分句(a-b)與第三分句(c)，視為分腔的兩個腔節，進一步看出，頂句(A)及下句(B)句幅分節分別呈現「三板·三板」(或「二實板·二實板」)的對襯狀態。

而從細口的句幅分節規模來看，「過門」不算，頂句(A)及下句(B)分別皆為七板、六板(或，同為四個實板「**┃**」)；其中，句中的三個分句(a1、b1、c1)皆於板上起唱，句尾末字(七字句c3／十字句c4)亦於板上落腔。若從句幅的對襯性角度看，則可將句中前兩分句(a-b)與第三分句(c)，視為分腔的兩個腔節，看出頂句(A)「三板·四板」及下句(B)「三板·三板」，句幅分節同樣呈現「二實板·二實板」的對襯狀態。

3. 關於句幅擴增的其他成規：

細口於演唱時，也通常允許，如同粗口一般，在頂句第三分句的「末字」前，加一

過門；而這樣的安排，也使第三分句呈現「二板·二板」（或「一實板·一實板」）的對襯狀態。



第二節 北管亂彈曲腔【二凡】之曲調框架

由上節，我們可以知道，【二凡】曲文係由「頂句、下句」各具獨立性，又互有聯繫的兩兩對襯句幅體式所構成；那麼，相對於第一節「北管亂彈曲腔【二凡】曲文結構」，以「文字」為主的【二凡】曲文結構分析，它的曲調又是在怎樣的形構約定下，被傳抄演唱的呢？本節擬由「安腔」¹⁸⁷、「攞腔」¹⁸⁸兩個面向思考，以抄本的「譜字」為線索，對【二凡】曲腔做進一步的討論和觀察。

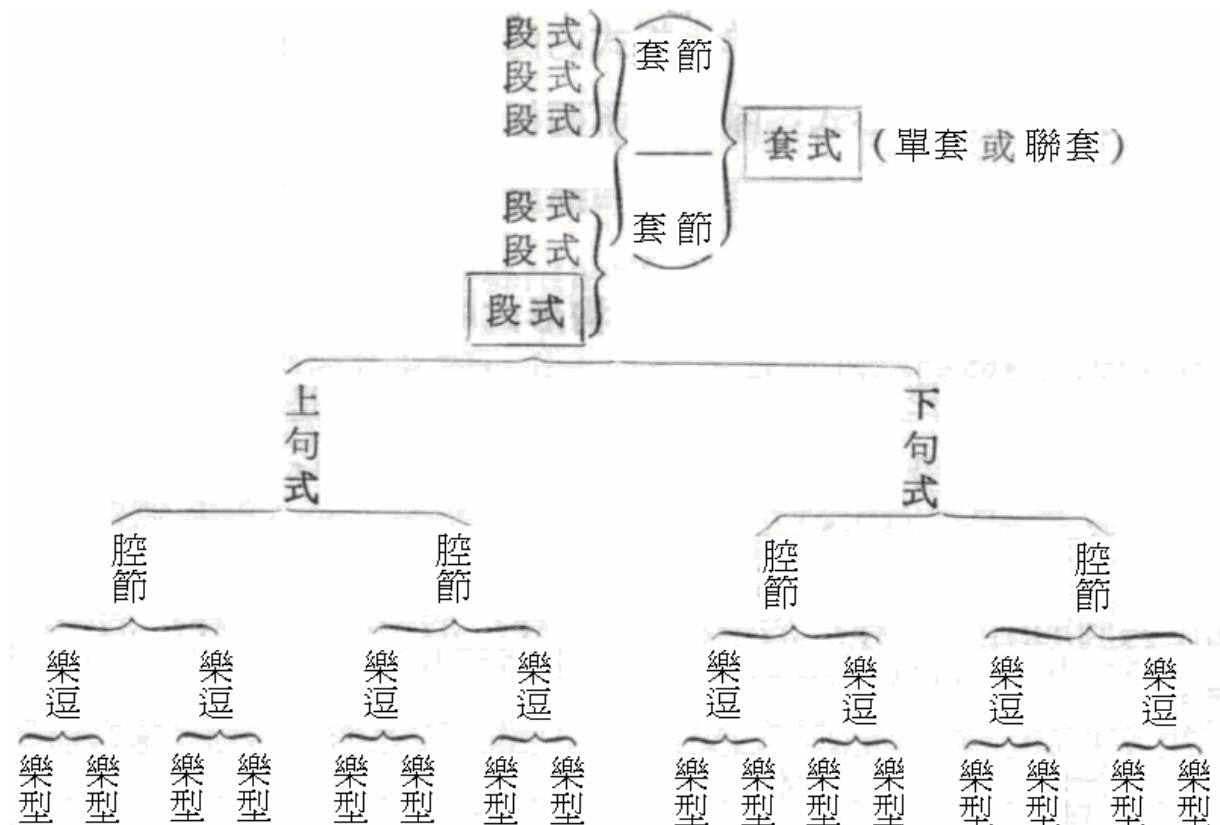
一、隨心行腔的「安腔」慣例

關於曲腔的結構形式，向來皆為戲曲研究所不容忽視的面向；羅映輝於《梆子腔唱腔結構研究》相應提出：唱腔結構形式的最小單位是一首完整的唱段。少則可由單一板

¹⁸⁷ 此「安腔」，指的是「安腔立柱」。安腔，凡原詞押韻之處，必需因韻設腔，不僅表現了詞句的段落，更顯示出曲調的層次。立柱，便是「起調、畢曲」，便是「韻」腳的所在，也是此曲調的主要「結音」。李殿魁〈從詞曲的格律探討詩詞的吟唱〉《語言與音樂》（丹青，1988），194-196。

¹⁸⁸ 此「攞腔」，指的是「問字攞腔」，指根據唱詞語言，來選擇與唱辭相協樂音的創作過程。陳守仁《香港粵劇研究：上卷》（香港：廣角鏡出版社，1988），77。

式的兩句或四句構成，稱為單套唱段；大型的結構形式，除各種不同板式組成的聯套唱段外，一折或整齣劇目的唱腔布局、安排，都屬於唱腔結構的形式範疇。¹⁸⁹ 甚以，又將一般唱段的具體結構形式，列有公式如下：



若，「句式」、「腔節」、「樂逗」以至「樂型」的層遞構形概念，不失為一種曲腔的分析策略；那麼，又如何用這樣的觀念，對北管亂彈戲曲腔【二凡】的曲調框架，進行思考？以下，就以抄本所既存的譜字為線索，對曲腔「句式」、「腔節」、「樂逗」以至「樂型」的層遞結構，試述說明。

¹⁸⁹ 羅映輝《椰子腔唱腔結構研究》(北京：人民音樂出版社，1994)，106-108。

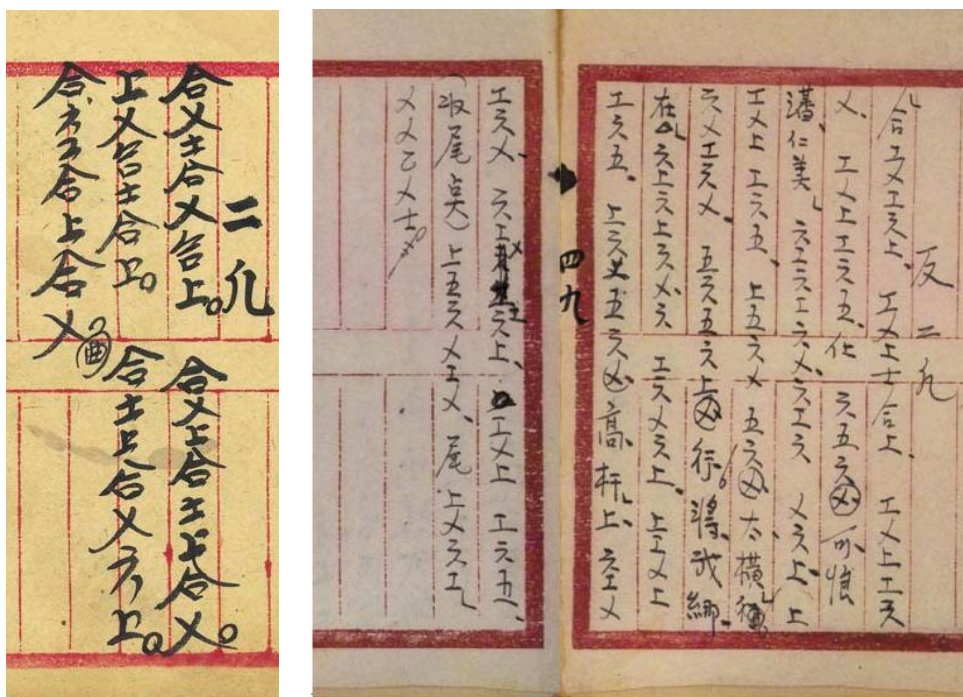


圖 6 (左圖)：羅丫朝傳抄，羅時星典藏，國家文化資料庫登錄號 cca100036-mu-tf1ss0007_0069-0001-w

圖 7 (右圖)：陳石發傳抄，曾文桂典藏，國家文化資料庫登錄號 cca100036-mu-tsh1s007_0038-0001~2-i

如同圖 6、圖 7 所示，【二凡】曲腔在抄本曲冊的「寫傳」傳統下，除了以「文字」為主的曲文抄錄，亦同時俱存以「譜字」為主的曲調記錄。從曲調譜字的寫傳線索中，亦可得見：在北管亂彈戲的具體實踐中，曲腔除了有正調¹⁹⁰【二凡】、反調¹⁹¹【反二凡】之分；此外，依行當聲口的不同，又有粗口、細口之別。關於這樣的分別，我們能從安祿興《京劇音樂初探》「各類戲曲，都以一個行當的「基本調」，運用移調、轉調或旋律

¹⁹⁰ 正調，呂鍾寬於《北管古路戲的音樂》「正調，指頭手樂器提弦以合-乂定絃，用以區別反調的定絃法。關於此種定絃法，北管文化圈並無正調的語彙，一般只稱為合-乂管，為了明確顯示唱腔的調門體系，本文乃採用此稱。」（宜蘭：國立傳統藝術中心，2004），50。

¹⁹¹ 反調，呂鍾寬於《北管古路戲的音樂》「反調，又稱反管，此類唱腔同屬板腔體，為將正調類中的板式改變調門演唱，兩者相對之時彼此以正管、反管稱之。根據調查，反調類板式計有反彩板、反平板、反流水、反緊中慢，該些板式都一致地用於腳色遭殺害，陰魂回陽間托夢時所演唱。」（宜蘭：國立傳統藝術中心，2004），76。另，亦有謝瓊崎〈北管福路系統「反調」板式音樂之研究〉「反調，又稱『反線』、『反弓』、『反指』、『陰調』、『越調』及『絃下』等，為板式變化戲曲劇種所用的音樂術語。指同一聲腔由於樂器定絃法的改變，而形成兩種互有區別又互有關連的板腔系統。反調是正調派生的，它是在正調的基礎上，通過改絃變調的方法改變調高。」（國立臺北藝術大學傳統藝術研究所，2002），29。

衍化方式，派生出其它行當的「基本調」，以及反調的「基本調」。¹⁹² 清楚得見臺灣北管亂彈戲實與其他戲曲間，所同有的共然關聯。

以下，擬以譜例，著眼於「前奏—過門—尾奏」與「本腔」間的銜接架構，依循「圖 6、圖 7」之曲冊譜字，以北管亂彈戲【二凡】（粗口）、【二凡】（細口）為分析首例，繼以【二凡】（正調）、【反二凡】（反調）次之，將曲調在不同聲口、不同層遞思考下的框架約定，歸案說明：

（一）正調：粗口／細口

「粗口／細口」主要是攸關於本嗓與小嗓間，所負載不同音域張力的曲腔表現；類此，安祿興《京劇音樂初探》中以「生腔／旦腔」¹⁹³以示區隔，謝瓊崎《北管福路系統「反調」板式音樂之研究》則將其以「男腔／女腔」¹⁹⁴做為區分。

然而，不論將其以「生腔／旦腔」相稱，或以「男腔／女腔」定名；生腔與男腔、旦腔與女腔間又存在怎樣的關係？本文主鑒於臺灣北管亂彈戲界中，往往將大花、老生的行當唱法廣加聲辭作「吓」，視為粗口；而小生、小旦則以「咿」作加聲辭，併歸細口；於此，擬擇取「粗口／細口」作為曲腔行當區隔的理由和原因。

北管亂彈戲曲腔【二凡】的粗口唱法，起腔的每一分句（Aa1、Ab1、Ac1、Ba1、

¹⁹² 安祿興，《京劇音樂初探》（濟南：山東人民出版社，1982），23。

¹⁹³ 安祿興，《京劇音樂初探》「（1）生腔，包括一切男性和老旦、彩旦。（小生除外）（2）旦腔，包括一切女性（老旦、彩旦除外）和小生。」（濟南：山東人民出版社，1982），23。

¹⁹⁴ 謝瓊崎，〈北管福路系統「反調」板式音樂之研究〉「北管福路系統中『反調』板式分析」：【反流水】與【流水】相同，上句由三個句逗、兩個過門組成，下句由兩個句逗、一個過門構成。而男女腔的結束音（尾音）相同，上句結束在上、下句尾音在义…。（國立臺北藝術大學傳統藝術研究所碩論，2002），84。

Bb1、Bc1) 皆由板起唱，第一腔節 (mm.8、18) 頂句落音為 Mi、下句落音為 Do；第二腔節 (mm.15、24、30)，頂句末字落音為「Re¹-Sol¹」四度上行音程，下句末字則為下行四度或五度至 Re 音結束 (惟，末次末句落音為「La」)，末字皆落於板處。

【譜例 1】

二凡 · 粗口

劉佳佳製譜

(前奏)

合. 乂 士合 乂合 上合 乂上 合士 上合 乂 上乂 合 士合 上 合. 士 上合 乂六 上 合. 六 工合 上合

頂句 · 第一腔節 (過門 I)
(落介) 囉 打打 乙八 的 匡...

6 樂進 1 樂進 2

Aa1 Aa2 — — Ab1 Ab2 — — — — — 乂 工六 六乂 工六 上 合. 士 上合 乂六 上 合. 六 工合 上合
Aa1 Aa2 Aa3 — Ab1 Ab2 Ab3 — — — — —

頂句 · 第二腔節 (過門 II) 下句 · 第一腔節

12 樂進 3

Ac1 Ac2 — — — — — 乂 工六 工乂 上合 Ac3 — — — Ba1 Ba2 — — Bb1 Bb2 — —
Ac1 Ac2 Ac3 — — — — — Ac4 — — — Ba1 Ba2 Ba3 — Bb1 Bb2 Bb3 —

18 (過門 I) 下句 · 第二腔節

— — — — — 乂 工六 六乂 工六 上 合. 士 上合 乂六 上 合. 六 工合 上合 Bc1 — Bc2 — — — — —
Bc1 — Bc2 — — Bc3 — —

24 (過門 I)
(落介) 囉 打打 乙八 的 匡...

Bc3 — — — 乂 工六 六乂 工六 上 合. 士 上合 乂六 上 合. 六 工合 上合 Bc1 — Bc2 — — — — —
Bc4 — — — Bc1 — Bc2 — — Bc3 — —

30 (尾奏)

Bc3 — — —
Bc4 — — —

北管亂彈戲曲腔【二凡】的細口唱法，起腔的每一分句（Aa1、Ab1、Ac1、Ba1、Bb1、Bc1）亦同由板起唱，每句的第一腔節（mm.8、18），落音分別為 Do（Mi）、Mi；第二腔節（mm.14、24、30），頂句末字落音為「Sol-Do¹」四度上行音程，下句末字則為下行四度或五度至 Sol 音結束（惟，末次末句落音為「La」），末字亦落於板處。

【譜例 2】

二凡 · 細口

劉佳佳製譜

(前奏)

合 又 上合 又合 上 合 又上 合上 上合 又 上又 合 上合 上 合 上 上合 又六 上 合 六 上合 上合

頂句 · 第一腔節 (過門 I) (落介) 囉 打打 乙八 的 匡...

6 樂逗 1 樂逗 2

Aa1 Aa2— Ab1 Ab2— ————— 又 上六 六又 上六 上 合 上 上合 又六 上 合 六 上合 上合
Aa1 Aa2 Aa3— Ab1 Ab2 Ab3— —————

頂句 · 第二腔節 (過門 II)

12 樂逗 3 合 上 又 上 上 乙 上

Ac1 Ac2— — — — — Ac3 — — — — — Ac4 — — — — —

下句 · 第一腔節

樂逗 1 樂逗 2

Ba1 Ba2— — — — — Bb1 Bb2— — — — —
Ba1 Ba2 Ba3— — — — — Bb1 Bb2 Bb3— — — — —

下句 · 第二腔節

樂逗 3

Bc1 — Bc2 — — — — — Bc1 — Bc2 — — Bc3 — — — — —

(過門 I) (落介) 囉 打打 乙八 的 匡...

24

Bc3 — — — — — 又 上六 六又 上六 上 合 上 上合 又六 上 合 六 上合 上合
Bc4 — — — — — Bc1 — Bc2 — — — — —
Bc1 — Bc2 — — Bc3 — — — — —

30 (尾奏)

Bc3 — — — — —
Bc4 — — — — —

由上，可注意到不論粗口抑或細口，前奏及尾奏部分是相同的。接下來若逕由過門、唱辭兩部分來討論【二凡】曲調的結構調形：可由 mm.8-11、mm.24-27 的客觀呈列，即可獲知「落音」以至「過門」之間，過門依不同的落音，所嵌入的「過音」模式：

【mm.8-11 (譜例 1)】

(過門 I)

【mm.8-11 (譜例 2)】

又 工六 六又 工六 上 合. 士 上合 又六 上 合. 六 工合 上合

(過門 I)

【mm.24-27 (譜例 1)】

又 工六 六又 工六 上 合. 士 上合 又六 上 合. 六 工合 上合

24 (過門 I)

【mm.24-27 (譜例 2)】

又 工六 六又 工六 上 合. 士 上合 又六 上 合. 六 工合 上合

24 (過門 I)

另，唱曲部分則可由摘錄 mm.6-8、mm.12-15、mm.16-18、mm.22-24 而後，可以看出【二凡】「粗口」、「細口」二種約略相異的旋律構形：

【mm.6-8】

粗口

Aa1 Aa2 -- Ab1 Ab2 --
Aa1 Aa2 Aa3 -- Ab1 Ab2 Ab3 --

【mm.12-15】

(過門 II)

Ac1 Ac2 -- Ac3 --
Ac1 Ac2 Ac3 -- Ac4 --

細口

Aa1 Aa2 -- Ab1 Ab2 --
Aa1 Aa2 Aa3 -- Ab1 Ab2 Ab3 --

(過門 II)

合 上 工 又 上 乙 士

Ac1 Ac2 -- Ac3 --
Ac1 Ac2 Ac3 -- Ac4 --

【mm.16-18】

粗口

Ba1 Ba2 -- Bb1 Bb2 --
Ba1 Ba2 Ba3 -- Bb1 Bb2 Bb3 --

細口

Ba1 Ba2 -- Bb1 Bb2 --
Ba1 Ba2 Ba3 -- Bb1 Bb2 Bb3 --

【mm.22-24】

Bc1 -- Bc2 -- Bc3 --
Bc1 -- Bc2 -- Bc3 -- Bc4 --

Bc1 -- Bc2 -- Bc3 --
Bc1 -- Bc2 -- Bc3 -- Bc4 --

其中，第一腔節（mm.6-8、mm. 16-18），頂句及下句不論聲口（粗口、細口）皆以 Do（Mi）音為其落音。第二腔節，頂句（mm.15、14-15）粗口和細口分別呈現「Re¹—Sol¹」、「Sol—Do¹」上行四度收韻；而下句（mm.22-24）粗口與細口則分別以「Sol¹—Re¹」或「Re¹—Sol」下行結音。

（二）反調

關於北管正調，呂錘寬於《北管古路戲的音樂》中，說道：

正調，指頭手樂器提弦以合-乂定絃，用以區別反調的定絃法。關於此種定絃法，北管文化圈並無正調的語彙，一般只稱為合-乂管。¹⁹⁵

此外，謝瓊崎《北管福路系統「反調」板式音樂之研究》亦有將「正調」與「反調」相觀並稱，認為「反調是正調派生的，它是在正調的基礎上，通過改絃變調的方法改變調高。」¹⁹⁶的相關說法；而這樣的說法，亦與呂錘寬《北管古路戲的音樂》「反調，又稱反管，此類唱腔同屬板腔體，為將正調類中的板式改變調門演唱，兩者相對之時彼此以正管、反管稱之。」的說法相契；這也是本文同在「北管文化圈並無正調語彙」的現象理解下，以「正調」、「反調」作為表示曲腔於用調變化的用稱理由和原因。

關於反調在北管中的具體實踐，謝瓊崎於《北管福路系統「反調」板式音樂之研究》中，說道：¹⁹⁷

¹⁹⁵ 呂錘寬，《北管古路戲的音樂》（宜蘭：國立傳統藝術中心，2004），50。

¹⁹⁶ 謝瓊崎，〈北管福路系統「反調」板式音樂之研究〉（國立臺北藝術大學傳統藝術研究所碩論，2002），29。

¹⁹⁷ 謝瓊崎，〈北管福路系統「反調」板式音樂之研究〉「結語」（國立臺北藝術大學傳統藝術研究所碩論，2002），157。

北管反調板式中，屬於福路系統的有【反彩板】、【反緊板】、【反緊中慢】、【反平板】及、【反流水】...另外，對於北管反調手法，在一般民間北管界中，依據演奏樂器的不同有不同的專稱，如：演奏噴吶時稱為「反管」；演奏絃樂器稱為「反線」，而演唱者則直接以「反」字稱之。

以下，則依循「圖 7」之譜字線索，將【反二凡】的曲調結構，呈列如下：

【譜例 3】

反二凡 (二凡·反調)

劉佳佳製譜

(前奏)

合 工 乂 工 六 上 . 工 乂 上 士 合 上 . 工 乂 上 工 六 乂 工 乂 上 工 六 五 仕 六 五 六

(過門 I)

乂 六 工 六 . 乂 六 上 上 工 乂 上 工 六 五 仕 五 六 乂 五 六

頂句·第一腔節

6 樂進 1 樂進 2

(過門 I) (落介) 囉 打打 乙八 的 匡...

Aa1 Aa2 — — Ab1 Ab2 — — — — — 乂 六 工 六 . 乂 六 上 上 工 乂 上 工 六 五 仕 五 六 乂 五 六
Aa1 Aa2 Aa3 — Ab1 Ab2 Ab3 — — — — —

頂句·第二腔節

12 樂進 3

(過門 II)

Ac1 Ac2 — — — — — 乂 . 五 六 五 六 上 Ac3 — — — Ba1 Ba2 — — Bb1 Bb2 — —
Ac1 Ac2 Ac3 — — — — — Ac4 — — — Ba1 Ba2 Ba3 — Bb1 Bb2 Bb3 —

下句·第一腔節

樂進 1 樂進 2

下句·第二腔節

18 樂進 3

(過門 I)

————— 乂 六 工 六 . 乂 六 上 上 工 乂 上 工 六 五 仕 六 乂 五 六 Bc1 — Bc2 — — — — —
Bc1 — Bc2 — — Bc3 — —

(過門 I) (落介) 囉 打打 乙八 的 匡...

24 樂進 3

Bc3 — — — 乂 . 六 工 乂 工 六 上 . 工 乂 上 工 六 五 仕 五 六 乂 工 Bc1 — Bc2 — — — — —
Bc4 — — — Bc1 — Bc2 — — Bc3 — —

30 樂進 3

(尾奏)

Bc3 — — —
Bc4 — — —

經由 mm.8-11、mm.18-21、mm.24-27 的客觀呈列後，即可獲知【反二凡】過門依不同的落音，所嵌入的「過音」模式：

【mm. 8-11 (譜例 3)】

(過門 I)

此段樂譜展示了「過門 I」的旋律，由八個音符組成。其指法標記為：又六 工六 又六 上 上工 又上 工六 五 仕五 六又 五六。

【mm.18-21 (譜例 3)】

(過門 I)

此段樂譜展示了「過門 I」的旋律，由八個音符組成。其指法標記為：又六 工六 又六 上 上工 又上 工六 五 仕五 六又 五六。

【mm.24-27 (譜例 3)】

(過門 I)

此段樂譜展示了「過門 I」的旋律，由八個音符組成。其指法標記為：又 六 工又 工六 上 工 又上 工六 五 仕 五六 又工。

另，亦可藉由【二凡】(譜例 1，粗口，合又弦)與【反二凡】(譜例 3，上六弦)「過門 I」旋律、指法之並列比較(詳見下譜)，在合又弦音域通常在「Sol-La-Do¹-Re¹-Mi¹-Sol¹」，上六弦音域則在「Do¹-Re¹-Mi¹-Sol¹-La¹-Do²」；於是，正調(合又弦)的「合、士」兩音，反調(上六弦)勢必奏不出來；因此「過門 I」的前半段「又 工六 六又 工六 上」正、反調所用的音，是相一致的。而介於合又弦及上六弦，所慣用的「空弦」(○)、「三指」(三)的指法中，其中又以「Do¹、Sol¹」這兩個音，為最普遍出現的音；於此，大致可獲知，「過門 I」的後半段「正調」、「反調」所存在旋律構形的派生關連，應即係主要來自於定弦「線路」的音域及指法操作關係。

【mm. 8-11 (譜例 1)】

(過門 I)

正調：合又弦 (5 2)

此段樂譜展示了正調「過門 I」的指法，包含空弦(○)和三指(三)的標記。其指法標記為：又 工六 六又 工六 上 合 士 上合 又六 上 合六 工合 上合。

【mm. 8-11 (譜例 3)】

(過門 I)

反調：上六弦 (1 5)

此段樂譜展示了反調「過門 I」的指法。其指法標記為：又六 工六 又六 上 上工 又上 工六 五 仕五 六又 五六。

此外，在摘錄 mm.6-8、mm.12-15、mm.16-18、mm.22-24 而後，亦歸納可見【反二凡】第一腔節（mm.6-8、mm. 16-18），頂句及下句皆以 Do（Mi）音為其落音。第二腔節，頂句（mm.15）以「Re¹—Sol¹」上行四度收韻；而下句（mm.22-24）則以「Sol¹—Re¹」下行結音，皆與【二凡】正調（粗口），不論起音抑或落音，大致上是相當一致的。

【mm.6-8】		【mm.12-15】	
6	12	(過門 II)	(過門 II)
正調 (粗口)			
Aa1 Aa2— — Ab1 Ab2— — ————	Ac1 Ac2— — ————	又 五六 五又 上金	Ac3 ————
Aa1 Aa2 Aa3— Ab1 Ab2 Ab3— ————	Ac1 Ac2 Ac3— ————		Ac4 ————
反調			
Aa1 Aa2— — Ab1 Ab2— — ————	Ac1 Ac2— — ————	又 五 五六 六上	Ac3 ————
Aa1 Aa2 Aa3— Ab1 Ab2 Ab3— ————	Ac1 Ac2 Ac3— ————		Ac4 ————
【mm.16-18】		【mm.22-24】	
18	24	24	24
正調 (粗口)			
Ba1 Ba2— — Bb1 Bb2— — ————	Bc1 — Bc2— — ————	Bc3 ————	
Ba1 Ba2 Ba3— Bb1 Bb2 Bb3— ————	Bc1 — Bc2— — Bc3— —	Bc4 ————	
反調			
Ba1 Ba2— — Bb1 Bb2— — ————	Bc1 — Bc2— — ————	Bc3 ————	
Ba1 Ba2 Ba3— Bb1 Bb2 Bb3— ————	Bc1 — Bc2— — Bc3— —	Bc4 ————	

於此，我們需進一步討論的是，筆者所觀察【二凡】與【反二凡】之間的派生關係，與日前謝瓊崎《北管福路系統「反調」板式音樂之研究》在「北管福路系統中『反調』板式分析」中所得分析結果，並不相符。

【反流水】與【流水】相同，上句由三個句逗、兩個過門組成，下句由兩個句逗、一個過門構成。而男女腔的結束音（尾音）相同，上句結束在上、下句尾音在合，而反調的部分，上句尾音在六、下句尾音在义，由此可見【反流水】的形成，是直接依正調男腔韻的【流水】譜字以移高五度的手法轉調而成...¹⁹⁸

¹⁹⁸ 謝瓊崎，〈北管福路系統「反調」板式音樂之研究〉「第四章 北管福路系統中『反調』板式分析」，（國立臺北藝術大學傳統藝術研究所，2002），84。

相悖之處，應該係為「(正調) ...男女腔的結束音(尾音)相同，上句結束在上、下句尾音在合，而反調的部分，上句尾音在六、下句尾音在乂...」的概念。也就是說，按筆者的曲腔觀察，正調【二凡】理應有粗、細口之別，而【反二凡】落音皆與正調粗口相同。正調與反調間的辨識，應係來自於定弦「線路」的音域及指法操作關係，而非由移高五度的轉調所派生形成。

準此，依上列【二凡】粗口(譜例 1)、細口(譜例 2)、反調(譜例 3)三種譜例，我們可以知道：【二凡】曲腔，係由頂、下句對稱性的曲調結構而構成。板起板落，頂、下句句幅各為六板，其間僅由「過音」作為連接。每句各有二個腔節，腔節間皆具過門，尤其頂句第二腔節中，又有一小節的「墊頭」¹⁹⁹(過門 II)作為分讀。以下，即將【二凡】曲調的典型結構關係，呈示如下：

	結構	前奏	頂句 (A)					下句 (B)			過門 I 尾奏
			第一腔節 (a-b)	過門 I	第二腔節 (c)			第一腔節 (a-b)	過門 I	第二腔節 (c)	
					I	過門 II	II				
正調	粗口 MM.	1-5	6-8	9-11	12-13	14	15	16-18	19-21	22-24 28-30	25-27 31
	細口 MM.	1-5	6-8	9-11	12-13	附加 1小節	14-15	16-18	19-21	22-24 28-30	25-27 31
反調	MM.	1-5 附加 3小節	6-8	9-11	12-13	14	15	16-18	19-21	22-24 28-30	25-27 31

在循著曲冊文獻所留下的文字、譜字線索，為分析曲腔【二凡】「前奏—過門—尾奏」與「本腔」間銜接架構的具體證據而後，接下來就讓我們以聲音為線索，進行字腔的音勢分析，對於北管亂彈曲腔【二凡】之「文／樂」相應關係，提出「擺腔」的見解與說明。

¹⁹⁹ 海震，〈椰子、皮簧的胡琴伴奏〉「墊，又名『墊頭』...特点與唱腔中的『過門』(句間過門)作用十分類似，都是以器樂伴奏連接唱腔，兩者之間的主要區別只是長度的不同。...過門在伴奏中不僅用於連接唱腔，而且具有引起唱腔、規定調高、板式和速度等功能。...依所處位置不同，它們被分別稱為起板過門、句間過門和曲尾過門，曲尾過門在唱腔結尾處承續唱腔未盡之意，使唱腔樂意得以延續...」收錄於《戲曲藝術》，(中國戲曲學院學報，1995:2): 35。

二、應口成辭的「擺腔」通則

揭見於上，依循曲文之句幅樣態，釐定句前、句內、句間以至句尾之曲調框架；於下，希冀能藉由曲辭的字腔分析，觀察前場藝師為表現曲辭於不同戲齣、不同情境的不同需要，如何將語言聲調，有效轉換旋律音調的慣用策略與辭彙歸納，合理解釋即席賦詩「隨口」內在過程的可能性。

所謂「字腔」²⁰⁰者，或言「四聲唱法」²⁰¹，又言「四聲腔格」²⁰²；指以一個字為單位，在符合「字調」榘字配腔之普遍規律下，配以工尺；另酌以「墊音」潤腔（升腔、降腔、峯腔、谷腔、倒腔、摺腔、疊腔、簇腔、擻腔、頓腔、豁腔），²⁰³藉以達到「腔圓」目的之譜曲概念。然而，儘管曲文中的每一個字，都可有它相對的獨立性；如何把握「字」在整個曲腔中可接受的變化幅度或安排彈性，使其於行腔中又能循以字調，這就是「擺腔」所需掌握的部分所在。

這部分的分析，主以劉玉鶯²⁰⁴（粗口）、王慶芳²⁰⁵（細口）為本文訪談及示範演唱

²⁰⁰ 曾達聰《南曲譜法—音調與字調》（臺北：文史哲），1996。

²⁰¹ 華連圃《戲曲叢談·度曲法》「四聲唱法」：唱曲莫先於發聲，聲者腔之所由生焉。昔梁武帝問周捨以「平上去入」四聲之義，周捨以「天子聖哲」對後世傳為美談，然此特按字而讀其聲者也，若夫按譜而唱之，則音將不協矣。胡唱曲者，必明曲中之四聲，始可無誤。…（臺北：臺灣商務，1974），111。

²⁰² 王季烈《螭廬曲談》「卷三·論四聲陰陽與腔格之關係」：平聲之腔格，以平為主…上聲之腔格，為自低而高…去聲之唱法，以遠送為主，故其腔格為自高而低…入聲腔格，全與平聲無異…以上所舉皆為譜南曲之腔格。（臺北：臺灣商務，1971），16-19。

²⁰³ 《曲學大辭典》【潤腔腔格】引述王季烈《螭廬曲談·論度曲》「口法中，俗有所謂掇、疊、擻、霍者……」即古傳之潤腔方式。（浙江：浙江教育，1997），692。曾達聰，《北曲譜法-音調與字調》更將掇（頓）、疊、擻、霍四種潤腔方式，增加而至升腔、降腔、峯腔、谷腔、倒腔、摺腔、疊腔、簇腔、擻腔、掇腔（頓腔）、豁腔，逾十種。（臺北：文史哲，1979），28。

²⁰⁴ 劉玉鶯（1936-），苗栗人。參照論文「註 170」。

的對象，就三種軒社所傳抄的四十七首【二凡】，擇其熟練之曲辭文本；觀察「字腔」在【二凡】中被運用的實際現象。

從譜例 4、5 中，我們觀察得見：頂、下句的第一腔節（樂逗 1、樂逗 2），字字相連較為緊湊，加上清唱速度往往會比劇唱來得快，因此整體表現偏於唸唱，字腔連繫較不顯著。若欲舉見字與腔間的密切聯繫，則可參見同一個藝師於同一聲口（細口／粗口）頂、下句「末字」的音勢安排：

例一，劉玉鶯（粗口）頂句末字「久」與「帳」：

頂句·第二腔節
12 樂逗 3 (過門 II)

年深月
n-ien tsh-in ie
21 44 24

久
kiou
41

飛熊進
h-ui hi-oy ts-in
44 21 24

帳
ts-au
24

例二，王慶芳（細口）下句末字「亮」與「星君」：

下句·第二腔節
樂逗 3 (過門 I) (尾奏)

爲南
ui nan
24 21

亮
l-ian
24

紫微星君
ts ui hin kin
41 44 44 44

²⁰⁵ 王慶芳（1939-），苗栗人。出身亂彈戲班「慶貴春陞」（班主竹南許吉，約一九四五年成班，絃吹陳進、鄭本國、鍾傳貴），而後，分別轉入「南華陞」、「永吉祥」（班主張金俶，戲路集中南臺北艋舺區域）、「新全陞」（班主呂慶全，戲路集中北臺北牛埔、大稻埕區域）、「新興陞」（班主劉玉蘭，一九五一年成班，一九五三年舉班南遷苗栗後龍東社，改名「老新興」，絃吹伯晨（博神）、周錦煌、周三寶、劉榮錦、李玉欽）、「再復興」（班主劉賓添）、「德泰」（班主李國雄，絃吹何木山、李文正）、「永昌」（班主曾先枝）、皮黃京班「新榮鳳」（班主陳招妹，絃吹官德鋒、蔡文灶）、「金興社」（班主徐先亮）、「新永安」（班主江天旺、王瑞秋夫婦；後轉賣劉阿對、吳在賢，絃吹何木山、巫森雄），現為苗栗榮興客家採茶劇團前場藝師；專攻生、丑。參見范揚坤，《雙桂長春—王慶芳生命史》（苗栗縣文化局，2005）。

【譜例 4】【二凡】(粗口) 字調譜

<p>圖樣 1-12 斬貂 曲辭 字音 字調</p>	<p>頂句·第一腔節 6 樂逗 1 (過門 I)</p> <p>前 三 皇 帝 tsh-ien s-an haŋ ti 24</p> <p>後 五 帝 hou u 41 24</p> <p>6 周 文 王 夜 夢 見 ts-u u-an u-aj ie m-oŋ ts-ien 44 21 21 24 24 24 (半唱唸)</p>	<p>頂句·第二腔節 12 樂逗 3 (過門 II)</p> <p>年 深 月 n-ien tsh-in ie 21 44 24</p> <p>飛 熊 進 h-ui hi-oŋ ts-in 44 21 24</p> <p>久 kiou 41</p> <p>帳 ts-au 24</p>
<p>曲辭 字音 字調</p>	<p>下句·第一腔節 樂逗 2 (過門 I)</p> <p>有 堯 舜 與 商 湯 i-ou iau s-uən i s-aj th-au 41 21 24 41 44 44</p> <p>18 涓 水 河 得 子 牙 ui s-ui ho te ts ia 24 41 21 21 41 21</p>	<p>下句·第二腔節 樂逗 3 (過門 I)</p> <p>四 代 明 王 s t-ai m-in u-aj 24 24 21 21</p> <p>30 定 國 安 邦 t-in ko an p-aj 24 21 44 44</p> <p>(尾奏)</p>

【譜例 5】【二凡】(細口) 字調譜

<p>頂句 · 第一腔節 樂逗 1</p> <p>6 樂逗 2</p> <p>曲辭 星 君 字音 hin kim 字調 44 44</p>	<p>頂句 · 第二腔節 樂逗 3</p> <p>12 樂逗 3</p> <p>曲辭 天 空 字音 Th-ien kh-on 字調 24 41</p>	<p>(過門 I)</p> <p>6 樂逗 1</p> <p>曲辭 滿 天 字音 m-ien th-ien 字調 41 44</p>	<p>(過門 II)</p> <p>12 樂逗 3</p> <p>曲辭 東 邊 字音 t-on p-ien 字調 44 44</p>	<p>下句 · 第一腔節 樂逗 1</p> <p>6 樂逗 2</p> <p>曲辭 難 道 字音 nan tau 字調 21 24</p>	<p>下句 · 第二腔節 樂逗 3</p> <p>12 樂逗 3</p> <p>曲辭 為 何 字音 ui ho 字調 24 21</p>	<p>(過門 I)</p> <p>6 樂逗 1</p> <p>曲辭 星 斗 字音 hin t-au 字調 44 41 (半唱唸)</p>	<p>(過門 I)</p> <p>12 樂逗 3</p> <p>曲辭 南 亮 字音 nan l-ian 字調 21 24</p>	<p>(過門 I)</p> <p>18 樂逗 2</p> <p>曲辭 君 不 見 字音 kim pu k-ien 字調 44 21 24</p>	<p>(過門 I)</p> <p>18 樂逗 2</p> <p>曲辭 紫 微 星 君 字音 ts ui hin kim 字調 41 44 44 44</p>	<p>(尾奏)</p> <p>30</p>
---	---	--	--	---	--	--	--	--	--	-----------------------

第三節 小結

世界上的萬事萬物，都各有其規矩，否則就不能成“方圓”。單就唱腔而言，詞有詞格，腔有腔格，各有規矩，自成方圓。但是，由於前者專為“倚聲”而存在，後者則為“填詞”而設置，所以，二者規矩之中，必然還有某種內在聯繫，也即它們在結構程式、字調聲韻、語言特色等諸多方面所共有的同一性、制約性和互補性。只要它們在這幾個方面達到默契，才能在統一結合構成唱腔的同時，進而達到“聲腔文字諧合，音響感情相應”的最佳藝術境界。²⁰⁶

本章從曲文、曲調兩個面向出發，將曲腔的結構、框架分析後得知，儘管「結構」、「框架」誠然符合了客觀劃分「究其規矩、成就方圓」的理性訴求，然而，不容忽視的，則是經由直觀、且同樣適用於曲腔本身的其他「可然」組織現象。

曲文部分的可然安排，具體表現在「七字句（第三分句為三個字）為句式變化基型」的句幅樣態，實際上出現有「六字句」、「八字句」、「九字句」、「十字句」之字數組合；而「十字句（第三分句為四個字）為句式變化基型」的句幅樣態，則又可容「九字句」、「十一字句」等句構狀態。在曲調方面，則可由附譜所見的「附加小節」，及演唱者對不同曲辭，所相應把握的字腔聯繫；可以得見存在於前場藝師與後場樂師間，合樂默契中的曲調「可然」表現。類此的可然性，亦將隨著更多的具體實踐，增衍出更多締約於傳統的可然結構、可然框架，並依此持續延展生生不息的合樂默契和表演環境。

在本章第一、二節，分別以曲冊的文字、譜字作為分析論域而後，接下來我們需思考的是——在臺灣北管亂彈戲的曲腔傳譯中，「文字書寫」與「聲響流播」之間，終究存在著怎樣的關係？

據范揚坤對自身實際走訪的調查經驗，說道：

²⁰⁶ 王正強《秦腔音樂概論》（北京：人民音樂出版社，1995），8。

圈內幾位曾與我討論過抄本與實際表演差別的藝人如，邱火榮、劉亦萬、劉榮錦、董仁朝等幾位先生，均曾不約而同皆提供著一個相同觀念，即強調一抄本中所記的「平板頭」，只是一種「骨」（結構），是沒有細節的（或者說是「不明確的」），僅作為一種學習上的出發。學習者藉由抄本所載曲譜、或教導者個人當下的傳譜，經學習之後，到實際表演應用時，在每一次臨場演出的積累下，必須獨立變通「添血加肉」（細節化處理）。教導者通常是以「骨」（結構）為基本起點，教導學生學習「平板頭」的演奏，進而由個人在文化審美感的經驗背景下，學會再修飾其中細節，形成圈內群體所共同認可的變異與個別特徵內容。²⁰⁷

此外，鄭榮興〈客家音樂的「管路」與「線路」〉（2000）亦對「所謂『骨譜』，即骨幹音的譜。...剛開始先完全照譜演奏，不加任何音符。直到熟背以後，才由師父指點加以變奏，即俗稱的『加花』，以增加曲調的線條美」²⁰⁸ 這樣中介於曲冊傳抄與實際表演應用間，所存在「骨」（結構）、「肉」（細節化處理）互主並行的共然現象，提出注意。

的確！人，似乎往往在不斷藉由符號規約地「限化」客體，又同時不斷地試圖進行「泛化」解釋，藉以趨近發展的無限可能。而如此「被限化的指示本身」，即具意義的「多重性」；「被泛化的詮釋本身」，亦存備相對的「多解性」。意義的多重性、並以詮釋的多解性，其間的衝突與碰撞，即為文化「模糊」本質的本義。而這樣的關係，似乎亦可藉由「曲冊的結構抄錄」以至「實際細節化的音樂處理」的聲響安排，看出「人」對音樂價值的嚮往與適應。

下一章，我們則逕由「聲響安排」作為分析論域，擬藉由樂師品弦、行弦的實踐線索，從而釐清樂師在藝術創造的客體客觀結構框架下，因應於曲腔間每個層次內部及各個層次間，互為前提、相應相容的動態關係。

²⁰⁷ 范揚坤，〈亂彈戲福路系統之平板曲腔研究〉，〈國立臺灣師範大學音樂研究所碩論，1997〉，156。

²⁰⁸ 鄭榮興，〈客家音樂的「管路」與「線路」〉，收錄於《彈音論樂—音樂演出與音樂研究學術會議論文集》，羅基敏 主編（臺北市：高談文化，2000）：241。

第二章

「托」得通：品弦規範暨行弦規律

— 琴師技法的或然選擇

承上章，北管亂彈曲腔【二凡】的可然結構分析，我們可以知道，【二凡】的演唱並非一種簡單的曲調重覆；而是與板腔體的戲曲程式特徵相適應，與人（表演者／觀賞者）的審美習尚相切合之曲腔呈現。

陳守仁先生（香港中文大學音樂系教授）在其研究專著《香港粵劇研究》，提到了一位同為研究粵劇板腔音樂的榮鴻曾先生（Bell Yung，美國匹茲堡大學音樂系教授）：

榮鴻曾（Bell Yung）在七十年代攻讀於美國哈佛大學，在分析粵劇板腔音樂中發現屬於一個板腔之不同版本包含不同唱詞及旋律，但仍被視為統屬於一個名稱之下。...榮氏注意到在粵劇板腔音樂中，一種板腔沒有固定旋律；在比較同一板腔之不同唱段版本中，他發現一種板腔由五種結構元素界定：（一）唱詞之韻文結構，（二）唱詞所佔之時值及位置，（三）結頓及結句音，（四）音階結構（行內叫綫）及（五）伴奏方式。²¹⁰

陳教授（守仁）的引見不無道理，從榮鴻曾先生所言及的「板腔五種結構元素」，誠然可見其於七〇年代板腔研究的先見之明。本文即承續、依循這樣的結構見解，於第一章「曲文結構暨曲調框架」，對榮先生所言「唱詞韻文結構」、「唱詞所佔時值及位置」、「結頓及結句音」三種板腔結構元素進行設想；接下來（第二章），則試以「品弦」、「行

²¹⁰ 陳守仁，《香港粵劇研究：上卷》（香港：廣角鏡出版社，1988），7-8。

弦」分別列題，探討「音階結構（行內叫綫）」、「伴奏方式」二種板腔結構元素，在臺灣北管亂彈曲腔【二凡】中，所呈現的具體意義。

說明了「品弦／行弦」在本章所各自呈備「音階結構（行內叫綫）／伴奏方式」的分析意義；接下來則進一步關切「規範／規律」之於「品弦／行弦」，在本章各有所指的行文用意？

按高宣揚《哲學人類學》所述：

什麼是規範？...所謂行為規範，是在相當多的個人主觀行為準則（Maxim）之間的自願協議或默契；...規範的意義，就在於它統籌著我們行為之間的一致性；...多數人行為規範的實行，是靠半自覺的形式，或甚至習慣的形式。²¹⁰

而「規律」？則據何大安於《規律與方向：變遷中的音韻結構》「關於規律的一些省察」中認為：

規律，是結構變遷的形式上的表象或表式，透過對規律的觀察，可以掌握結構變遷的性質與過程...一個適切的規律表述，可以正確地反映出語言內部的音韻關係。反過來，我們也可以說，規律的先後和規律間的內在秩序，也替我們指明了語言的結構性特徵。²¹¹

從中，我們明白可見「規範」與「規律」間，所被賦予「外在形式的通則歸納」而或「內在秩序的動勢掌握」之先設期許。據此，筆者即在高宣揚「行為規範」暨何大安「關於規律的一些省察」的理解下；先以「品弦規範」進行設題，討論定弦、線路等外在形式約定，所賦予琴師伴奏的種種通則規定。另闢「行弦規律」為題，就實際所發生的聲響，對琴師在曲腔可然結構下，所相繼採取的伴奏策略與即席反應，進行分析；據

²¹⁰ 高宣揚，《哲學人類學》（臺北：遠流出版社，1990），51-52。

²¹¹ 何大安，《規律與方向：變遷中的音韻結構》（臺北：中央研究院歷史語言研究所，1988），15、34。

以探討琴師於「合目的性」的創造、積累中，所呈現自我要求、完善、實現之內在秩序與反映。

第一節 品弦規範



「正調品弦，循徽協聲。」(徐碁《谿山琴況》)

定弦，向為器樂研究、詮釋報告中，所不可置外的討論向度。但在戲曲伴奏實踐中，「定弦」所賦予器樂使其調弦得以定音、定調的表象狀態，並不全然等同於「線路」自限於音域，以調整音形、音勢從而與曲調骨譜相適應的實然意義。具體而言，「定弦」係指張弦定音而後定調的音樂功能；而「線路」需顧及的，則需繫於傳統操琴手法中，琴師得在一定音域內（意指在提弦空弦「一個把位」之音高限制範圍）藉由樂形本身調整及技巧上突破，所能嘗試的音樂可能。

為了澄明「定弦」與「線路」，在戲曲中不同層次的實踐意義，鄭榮興於〈客家音樂的「管路」與「線路」〉²¹² 乙文，即以示範演奏、採譜對照作為佐證，藉以說明「合

²¹² 鄭榮興，〈客家音樂的「管路」與「線路」〉，收錄於《彈音論樂—音樂演出與音樂研究學術會議

乂、士工、乙凡、上六、乂士、工乙、凡仕」與「工士」(四度定弦)等八種線路²¹³，在實際音樂運用上，為因應不同考慮因素，而相應呈現的各種選擇適應。

文中，也一併提到「定弦」與「線路」間「從原本“以路就曲”，演變到後來的“以曲就路”」²¹⁴的延續關係。本文即在這樣的思考下，擬就定音、定調來看“以路就曲”的「定弦」選擇，另從音形、音勢來看“以曲就路”的「線路」適應；希冀從中釐清琴師在「定弦」的常然規範下，所相對把握的「線路」常例。

一、從定音、定調來看“以路就曲”的「定弦」選擇²¹⁵

在臺灣北管亂彈戲的具體實踐中，誠如呂錘寬於《北管古路戲的音樂》「凡例」中所言「北管音樂並無固定律高之設」²¹⁶，也就是說，北管音樂並非係以國際標準音高(振動頻率 $A^1 = 440\text{HZ}/\text{秒}$)作為絕對音高的設定概念，而係由音程安排所推導而成的相對

論文集》，羅基敏 主編(臺北市：高談文化，2000)：237-264。

²¹³ 鄭榮興，〈客家音樂的「管路」與「線路」〉「表二」，(臺北市：高談文化，2000)：239。

名稱	胡琴定絃	俗名	常用樂器	備註
合乂線	合乂	正線、南線	高音椰胡	
士工線	士工	西皮線	高音椰胡	
乙凡線	乙凡	反南線		避免使用
上六線	上六	六上線	胖胡	
乂士線	乂士	反線	胖胡	
工乙線	工乙	下四管		
凡仕線	凡仕	南線		
工士線	工五	不和線		

²¹⁴ 鄭榮興，〈客家音樂的「管路」與「線路」〉「管、線路原是為移調而形成的定音方式。…受到樂器性能的限制而不得不改變樂曲的進行方向，卻反而因此給原本已具備即興特質的民間音樂製造更大的變奏空間。…在管、線路形成之後，各個不同的『路』逐漸發展出自己的『風格』，從原本『以路就曲』，演變到後來的『以曲就路』。」(臺北市：高談文化，2000)：263。

²¹⁵ 所謂「以路就曲」的定絃選擇，指以樂曲音域為空絃選擇依據；相對的，「以曲就路」的線路適應，則指以空絃音域為樂曲音勢變化依據。

²¹⁶ 呂錘寬，《北管古路戲的音樂》「凡例」(宜蘭：國立傳統藝術中心，2004)。

音高關係，作為設音主要觀點。

然而，在相對音高的設音概念下，琴師往往會為了顧及後場不同屬性樂器（吹、拉、彈），所存在“以管定律”、“以弦定律”等相對不同的律高差距；及兼慮前場藝師當場聲音狀況普遍能接受的調高彈性。琴師會在「定調」而後，逕前與吹管樂器（嗩吶、笛）對音，藉以對音高進行微調「定音」。而像這樣「按演唱者判斷調高」、「依管樂器調整音高」的定弦邏輯，可自鄭榮興²¹⁷二〇〇六年五月八日之訪問言談中，如復得見類此的見解與說明：

一般來講，在文武場上臺之前，舞臺上的傳統定調，有這樣的規定：其一，就是用管路去定弦。用笛子也好，用嗩吶也好，（即使）沒有帶笛子出去，嗩吶也是一定有的，不像現在我們拿調音器。其二，在亂彈劇團裡面，唱福路的戲，習慣上會依照專門吹牌嗩吶的慣例，要吹「工」。在舞臺上的吹「工」相當於 $\flat E$ ，但也有可能依這個團裡面的嗓門好，它就會高一個調，唱到F。或今天有些嗓門比較不好，降到D，常態上 $\flat E$ 是最標準的；但是如果說再不好，要降到C，那個已經是不及格了

（問：通常在較精簡的樂隊編制裡，弦吹都是同一個人，倘若今天老師又是弦、又兼吹，同時要兼兩個樂器，那在調音的時候程序會是？）嗩吶先吹，嗩吶一吹就知道啦！所以叫「弄吹」。「弄吹」是要把調門吹一下，全蓋孔、上孔「弄」一下，一「弄」音就出來了。加上一般戲班裡面，殼仔完戲後不用降（鬆弦），所以上戲時殼仔本身就調得差不多，嗩吶一吹就知道。²¹⁸

相對音高 調高 絕對音高	「合—乂」 (Sol—Re1)		「士—工」 (La—Mi1)
(A, E)	1 = D	↓	1 = E
(\flat B, F)	1 = \flat E		1 = F
(C, G)	1 = F		1 = G

²¹⁷ 鄭榮興（1953-），苗栗人。父親鄭水火、母親鄭江滿妹；並自一九九七年起，接任國立臺灣戲曲學院院長至今。「國立臺灣戲曲學院」（2006.08.01 即今），即前「私立復興戲劇學校」（1957.03.12-1968.06.30）、「國立復興戲劇實驗學校」（1968.07.01-1982.07.01）、「國立復興劇藝實驗學校」（1982.07.01-1999.07.01）、「國立臺灣戲曲專科學校」（1999.07.01-2006.07.31）。

²¹⁸ 採自鄭榮興民國九十五年五月八日之「口述訪談資料」（逐字稿，業經本人 2006.05.21 輯訂）。亦可自筆者田調錄影「編號 20051028-n-CLIP0006」（0'00-0'40）中，得見琴師「按演唱者判斷調高」、「依管樂器調整音高」的實然現象。

言談間，除了述及北管亂彈福路戲曲的定音、定調，通常係以「工管」（相當於 $\flat E$ 調）的「合—乂」定弦（Sol—Re¹，相當於絕對音高 $\flat B-F$ ），為其普遍的調高標準；也說明了在這個普遍的調高標準下，琴師往往會預留 D 調以至 F 調之間的調幅彈性，以此因應演員臨場當下的演唱音域。此外，琴師為能兼慮管弦之間不同「律高」下的「音高」設定，通常循以「用管路去定弦」，逕自對音，從中維持管弦齊鳴的音律平衡與美聽。

這都說明了，琴師作為一個伴奏者，需「按演唱者判斷調高」，又需「依管樂器調整音高」，藉此能與前場演員、後場樂師相合、相契。那麼，在定調、定音而後？琴師首需齊備的，則係慮及樂曲本身旋律的完整性，選擇相對適用定弦音。

北管樂曲的「寫傳」（曲譜），係在「口傳」²¹⁹當場性的傳達優勢下，為完善「口傳」無從避免的即逝性，所相應寄予的具體恆存模式。換言之，北管「寫傳」既然賴以「口傳」，那麼，也惟有相對貼近、倣擬人聲傳唸的書寫模式，方能在一定程度上滿足抄譜與讀譜間，雙向溝通的訊息傳遞。循此，我們往往能藉由讀譜，循線推想抄寫者的書寫脈絡下，所欲記錄的抄錄訊息；甚以，亦能從中大致判讀，對琴師而言，此譜在提弦「合—乂」（Sol—Re¹）、「士—工」（La—Mi¹）這兩種最普遍的定弦中，所相對適用的空弦定音。

以下，我們即以圖 8【一串蓮】、圖 9【貴子圖】兩首北管「絃譜」的抄本譜例，闡述曲譜譜字本身所暗示琴師“以路就曲”²²⁰的定弦約定：

²¹⁹ 劉富琳〈論“口傳心授”——中國傳統音樂的傳承〉：「所謂『口傳心授』，就是既通過口耳來傳其形，又以內心領悟來體味其神韻，即在傳『形』的過程中，同時對其音樂神韻進行深入的體驗和理解。」收錄於《民族音樂研究·第八輯·中國傳統音樂教育研討會論文集》，劉靖之、李明主編（香港：香港大學亞洲研究中心，1999.04）：211。

²²⁰ 「以路就曲」的說法，係採自鄭榮興的說法。可參見註 214。

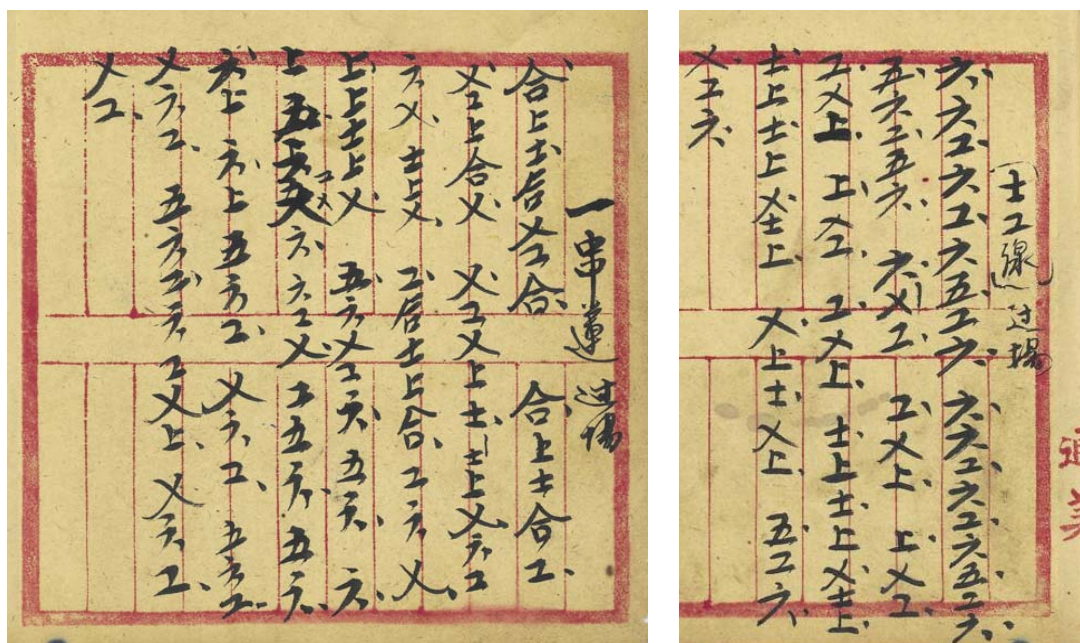


圖 8 (左圖): 羅丫朝傳抄, 羅時星典藏, 國家文化資料庫登錄號 CCA100036-MU-TFLSS0007_0071-0001-W
 圖 9 (右圖): 羅丫朝傳抄, 羅時星典藏, 國家文化資料庫登錄號 CCA100036-MU-TFLSS0007_0067-0001-W

【一串蓮】其譜字由「合」至「五」，恰與提弦「合一乂」(Sol-Re¹) 定弦於一個把位所能含括之音域相互符合，加上「士—工」(La-Mi¹) 定弦並無法奏出「合」音；由此，我們幾乎能準確判斷，抄本中所抄錄的，即為以「合一乂」定弦的【一串蓮】。

而【貴子圖】，其譜字由「士」至「五」，除了與提弦「士—工」(La-Mi¹) 定弦於一個把位所能含括之音域相符，亦與「合一乂」(Sol-Re¹) 定弦一個把位所能含括的音域互契。像這樣符合兩種定弦（同一把位音域）的同一曲譜，我們不難想見，同為此譜的兩種定弦，拉奏風格必然相近；也正因為如此，儘管抄本已然標明「士工線」，係指「士—工」定弦的【貴子圖】；實際上，並無礙於我們將其理解成「合一乂」定弦的【貴子圖】。那麼，何時用「士—工」定弦？又何時採用「合一乂」定弦？這主要取衡於【貴子圖】與前後曲調間的銜接考慮。

以上的分析，皆係在討論「琴師如何從曲譜書寫線索中，選擇其相對適合的空弦音」；並藉此提出「琴師通常以譜字中最低音（「合」或「士」）與最高音（「五」或「仕」）、或重拍（板）上常常出現的音，作為定弦的選擇依據」。然而，琴師除了往往可以藉由曲譜譜字，判斷「曲牌」、「絃譜」相對適合的空弦音之外；對於戲曲的「曲腔」，則是依循曲腔本身被約定俗成且相沿成襲的空弦定音，作為琴師操琴的定弦判斷與反應。例如：【二黃】定弦即為「合—乂」（Sol—Re¹）、【西皮】定弦只屬「士—工」（La—Mi¹）、【二凡】定弦係為「合—乂」（Sol—Re¹）、【反二凡】定弦則為「上—六」（Do¹—Sol¹），難有例外；而這似乎也相對地合理解釋了民間樂師何以將「合—乂」（Sol—Re¹）定弦，相沿以「二黃弦（線）」相稱；「士—工」（La—Mi¹）定弦，則冠自以「西皮弦（線）」²²¹的原因所在。

總括而論：琴師作為一個伴奏者，面對前場演員，需「按演唱者判斷調高」；面對後場樂師，需「依管樂器調整音高」；在此之外，亦需慮及樂曲本身旋律的完整性，從曲譜書寫線索中，選擇相對適用定弦“以路就曲”也惟有具備「依曲譜譜字，選擇相對適用定弦」的曲譜判讀能力，拉奏出來的音樂，才得以更全面地符合樂曲本身的旋律進行。接下來，就讓我們一起來關注，琴師在不同定弦、不同的器樂音域限制下，所具備“以曲就路”的指法適應和線路轉換能力。

²²¹「西皮絃（線）」的說法，可參見鄭榮興，《苗栗地區客家八音音樂發展史：田野日誌》【訪鄭天送】（民88.02-88.05，劉新圓訪）「…鉅「合尺線」也可以。要是會鉅，鉅「西皮線」也可以，像謝顯魁手指乖，隨便他怎麼弄都行。」（苗栗：苗栗縣立文化中心，2000.04），46。

二、從音形、音勢來看“以曲就路”的「線路」適應

關於「線路」，鄭榮興於〈客家音樂的「管路」與「線路」〉說道：

「管路」與「線路」，俗稱「管線」，簡單地說，是指民間器樂的「調門」。...值得注意的是，「管路」與「線路」的改變，並不只是單純的「移調」，它還會使樂曲的音形或音色產生極大的改變。首先，由於受到民間的樂器性能影響，器樂的音域有限，不足以提供所有調門的使用，超出音域的部份，就以提高或降低八度演奏的方式處理，因而改變許多旋律的走向。其次，民間樂師在演奏時，往往做即興的變奏—加入大量的裝飾音或省略部分骨幹音，使得演奏出來的曲子與原曲差異極大，甚至可能逐漸衍生出新的曲子。²²²

除了提及傳統胡琴指法通常維持在同一把位，琴師往往思考以提高或降低八度演奏方式，佐以加上大量裝飾音或省略部分骨



此係陳慶松手抄稿；取自：鄭榮興、劉美枝、蘇秀婷《客家八音金招牌》（臺北：時報文化，2004），135

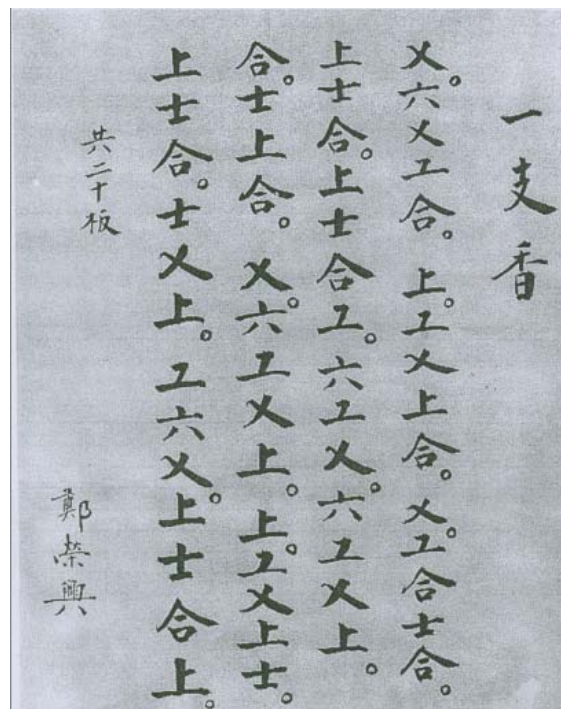
幹音之音樂處理，來面對器樂所無可避免的有限音域之外；也另併附有【一支香】²²³骨譜（工尺譜）及其「合乂」定弦為主的「土工、乙凡、上六、乂士、工乙、凡仕、工士」線路範奏詮釋譜（線譜），不難想見撰者欲透過有效的文字書寫及音符記錄，進一步揭示琴師藉由旋律本身改變及技巧上的突破，所欲嘗試在有限音域內「正管」（正線）暨其「翻七管」音樂可能的書寫意圖。

於此，我們即取徑於鄭榮興文中所附【一支香】骨譜（原載「譜例一」），及【一支

²²² 鄭榮興，〈客家音樂的「管路」與「線路」〉，收錄於《彈音論樂—音樂演出與音樂研究學術會議論文集》，羅基敏 主編（臺北市：高談文化，2000）：262。

²²³ 【一支香】，乃屬北管絃譜之曲譜內容；由鄭榮興傳抄，點記板位，並於曲末註有板數「共二十板」，譜字前十字為：「乂六乂工合上工乂上合」。另，國家資料庫亦有收錄由羅阿朝傳抄、羅時典典藏之【一支香】曲譜（國家文化資料庫登錄號 CCA 100036-mu-tflss0007_0065_0001-W，系統識別號：0005680703）。

香】「合—乂」定弦拉奏譜（原載「譜例七之二」）暨其「士—工」定弦拉奏譜（原載「譜例七之三」），希冀能藉由譜間音與音聯繫的音勢進行，進一步看出旋律“以曲就路”的「線路」適應。



譜例 6-1: 【一支香】骨幹譜；此譜原載於鄭榮興〈客家音樂的「管路」與「線路」〉「譜例一」。

相對音高 調高 絕對音高	「合—乂」 (Sol—Re1)	「士—工」 (La—Mi1)
(A, E)	1 = D	1 = E
(♭B, F)	1 = ♭E	1 = F
(C, G)	1 = F	1 = G

合义

5 义 六 义 工 合 上 工 义 上 合

9 义 工 合 士 合 上 士 合 上 士 合 工 六 工

13 义 六 工 义 上 合 士 上 合

17 义 六 工 义 上 上 工 义 上 士 上 士

合 士 义 上 工 六 义 上 士 合 上

譜例 6-2：此譜原載於鄭榮興〈客家音樂的「管路」與「線路」〉「譜例七之二」；再經筆者轉譯置入不具譜號、調號的線譜中，並附加「指法」（空弦）而成。

士工

5 义 六 义 工 合 上 工 义 上 合

9 义 工 合 士 合 上 士 合 上 士 合 工 六 工

13 义 六 工 义 上 上 工 义 上 士 上

17 合 士 义 上 工 六 义 上 士 合 上

高八度

音形相同 tr

tr

高八度

高八度

音形相同

高八度

tr

高八度

譜例 6-3：此譜原載於鄭榮興〈客家音樂的「管路」與「線路」〉「譜例七之三」；再經筆者轉譯置入不具譜號、調號的線譜中，並附加「指法」（空弦）、分析語彙而成。

三個譜例中，演奏者與記譜者皆為同一個人，若我們視「譜」是為一種將聲響藉以符號記錄下來的傳播媒介；把樂譜所記錄的聲響符號，當作記譜者思考聲響的具體表現。我們除了可從「譜例 6-1」其譜字由「合」至「六」，與提弦「合—乂」(Sol—Re¹)定弦於一個把位所能含括之音域相互符合，看出其間“以路就曲”的「定弦」邏輯；亦能從「譜例 6-2」骨譜（工尺譜）與詮釋譜（線譜）間兩相對照，觀察得見維繫於音與音之間，相對一致的「加花」聯繫。此外，「譜例 6-3」通常以「高八度」或「音形相同」的「類移調」關係，完成骨譜上的「合」音；更具體地體現出琴師於「譜例 6-2」和「譜例 6-3」間，所運用“以曲就路”的操琴策略及其線路轉換邏輯。

也在這樣的理解下，可把「譜例 6-1」、「譜例 6-2」和「譜例 6-3」所表述的意義層次，歸納有三：其一，對骨譜而言，有其相對適合的定弦。其二，就音與音聯繫的詮釋角度來看，同一演奏者在同一時機的加花方式，具有相對的一致性。其三，琴師確然需要具備一定程度的操琴策略，在器樂音域客觀限制下，完善自身線路轉換的反應能力。而這三個層次，除了印證了鄭榮興所言「從原本“以路就曲”，演變到後來的“以曲就路”」的說法；事實上也對傳聞中「功力強的藝人尚可靈活運用不同的管線來展現他們的技巧」²²⁴ 提出較為合理而更周延的相對解釋。

由上，我們可大致歸納：「定弦」與「線路」，「定弦」所著重的，是琴師為能切合曲譜本身被傳唸、記憶的譜字旋律，並能與前場藝師、後場樂師達成合樂上的和諧與美聽，對空弦的相對音高（例：「合乂弦」），進行調高（例：1=D、1=♭E…）的選擇與考慮；而「線路」所強調的，則是琴師為能完善自身的操琴能力，試圖在同一個空弦的

²²⁴ 鄭榮興，〈客家音樂的「管路」與「線路」〉，收錄於《彈音論樂—音樂演出與音樂研究學術會議論文集》，羅基敏 主編（臺北市：高談文化，2000）：262。

絕對音高（A,E）下，完成空弦相對音高（例：「合乂弦」、「士工弦」…）的轉換和適應。而蔡振家所說「…（胡琴）由於定弦、演奏的指法、樂器的音域各自不同，伴奏的旋律也各具風貌。」²²⁵ 其間所前後容括的，則正為由“以路就曲”以至“以曲就路”的「定弦」與「線路」關係。

關於「定弦」與「線路」所構成的困難度與重要性，我們亦能得自客家山歌藝師賴碧霞所說：

臺灣現有的客家民謠配樂者很多，但要找一位保持固有韻味而不隨流行歌曲轉韻者則十分難找，從前竹東鎮有一位官羅成先生所拉的弦樂真是貨真價實，純不變質的固有韻味。…根據幾位配樂專家們的意見：拉弦(胡琴)配樂時，小調較為容易，最難的山歌與老山歌。舉個例子來說：光是平板山歌就分為西皮線、陸上線、不和線、南線等不同配奏法，而且還要隨著唱者唱腔的不同、唱者的習性等稍加變化，所以除了靠多年經驗之外，還要長久配合練習，以產生默契，才能夠發揮到盡善盡美的境界。²²⁶

從而更切合地看出，伴奏的人除了熟知曲調本身常用的「定弦」選擇之外，還要具備“西皮線、陸上線、不和線、南線等不同配奏法”的「線路」轉換能力，才能隨時視歌者的需求和變化調整因應，自適於“隨著唱者唱腔的不同、唱者的習性等稍加變化…”的即席反應。

在理解琴師於「定弦」規範下，所相對把握的「線路」適應而後；以下，即以「行弦規律」設題，討論在品弦的定弦、線路規範下，琴師對北管亂彈戲曲腔【二凡】所把握的演奏行徑。

²²⁵ 蔡振家，〈試析歌仔調【慢七字】的四種胡琴伴奏〉。參見於<http://members.tripod.com/xiqu/schenker/main.htm>，摘錄於 25 August 2006。

²²⁶ 鄭榮興，《臺灣客家三腳採茶戲研究》（苗栗：慶美園文教基金會，2001），137。

第二節 行弦規律



「每一種復現其實是貌似本原性地達到作品本身的。」

—高達美 (Hans-George Gadamer)

《真理與方法—哲學詮釋學》吳文勇譯，1988:184

每次音樂發言，哪怕任何一個細節、任何一瞬間，都可能成爲實現發言目的所不可缺少的條件環節。人在安排聲響的當下，其實也正在安排著聲響對自身所產生的制約；人在實踐自身對聲響所做的形式約定之中，也同時藉由對形式的不斷地肯定與不斷地揚棄，延長了人的樂想意義，並相對一次次地設限了音樂的表現可能性。

我們知道，文化的「其來有自」，它所依循的，即爲人們在不斷地重複、周而復始的行動實踐中，所獲得有效、有序的行爲普遍性。文化亦會透過實踐、透過「經驗、再經驗...」的不斷積累、持續更新，相形成就了由「每個片刻“此在”的具體“實在”」所層次堆疊的不同實踐意義。那麼，什麼是「經驗」？經驗又從何得以「被經驗」？韓鍾恩於《音樂文化人類學》中，對於「經驗」其所藉由「前經驗」的「必然普遍有效性」，所欲形成「自由的慣性」，有以下說明：

每個人在進行每一次具體的「經驗」時，一方面總是憑藉自己已有的、歷史已有的、正在作用著的、並加上個人新的衝動的「經驗」去經驗；另一方面又總是這種「經驗」中有所提取與積累；於是，這種「機制」本身就表明，每個人的每一次「經驗」的獲得總是在——他對「必然普遍有效性」進行經驗，並進

入到一個相對「獨立／自在／穩定／有序」的狀態中形成「自由的慣性」——的前提條件下才能得以實現。²²⁷

其中，韓鍾恩所指稱「必然普遍有效性」及「自由的慣性」的兩項經驗前提，即為本節「行弦規律」所欲討論的重心。於是，本節主就「實踐」本身現實存在的客觀性和實在性為前提；擬以琴師（文化當事人）在「經驗、再經驗...」的實踐過程中，所演奏的具體音樂組織作為必要限定，試圖透過局部外在的表層結構分析；逕由其間不斷重複、周而復始，所相繼形成的慣例規定和心照不宣的循常默契；追究琴師在長期歷史實踐中，所內化的音樂觀念暨其音調記憶，並從而得以理解在複雜瑣碎的文化現象下，所呈現文化事象的內在聯繫及其必然性。

以下，即以「慣用技法的共時性觀察」、「活奏模式的歷時性觀照」進行設題，擇就筆者所調查採集「20050311-s-CLIP0004」(譜例 7-1)、「20050311-s-CLIP0012」(譜例 7-2)、「20051028-n-CLIP0006」(譜例 7-3)、「20051120-s-CLIP0007」(譜例 7-4)四種錄音作為曲例；²²⁸參照徐蘭沅《徐蘭沅操琴生活》「京劇胡琴技巧——揮、拈、滑、墊、虛、兜、揉」²²⁹說法，暨賴達達《臺灣歌仔戲胡琴音樂研究》「演奏符號表」²³⁰所附指法、弓法、滑音、弦號等符號用法；希冀藉由譜例中所呈現指序、弓序與音符間的聯繫線索，有效地具體呈示琴師操琴的實踐規律。

²²⁷ 蕭梅、韓鍾恩，《音樂文化人類學》（廣西科學技術出版社，1993），178。

²²⁸ 譜例編碼說明（由左而右）：日期（20050311）— 場次（日戲s／夜戲n）— 錄影序次（CLIP0004）。

²²⁹ 徐蘭沅口述，《徐蘭沅操琴生活（第二集）》，唐吉記錄整理（北京：中國戲劇出版社，1980），8-14。

²³⁰ 見下表，原表摘自賴達達，〈臺灣歌仔戲胡琴音樂研究〉（南華大學美學與藝術管理研究所碩論，2003），62-65。

賴達達 製表

類別	符號	名稱	說明	類別	符號	名稱	說明
弓法符號	—	連弓	連線內的音用一弓奏出	指法符號	ㄉ	吟音	利用手腕的上下起伏在弦上作有頻率的震動，一般是指輕微的揉弦
	///	顫弓	即抖弓。一般用弓尖，強奏時可用左半弓。大段抖弓用 Tremolo 標記。		ㄎ	大揉弦	利用手腕的上下起伏在弦上作有頻率的震動，指較重的揉弦
	• 或 v	頓弓或跳弓	根據樂曲的內容、音符的時值及速度的快慢而區分。頓弓用弓的任何部位均能演奏跳弓亦用中弓偏左弓杆彈性最好的位置。		ㄨ	勁道揉弦記號	揉弦的力道較大
	⌒	連頓弓或連跳弓	連線內用一弓演奏，極快速用飛弓		ㄨ	不用揉弦	
	⚡	擊弓	是以弓毛擊琴弦連擊帶拉發出時值最短的跳音		ㄨ	滑揉	在音與音之間滑動造成揉弦效果
	九	拋弓	演奏時將弓子提起再利用慣性向下拋舉而產生兩個或三個極短促的跳音，一般按實際效果記譜		ww	打哇哇	用時指在千金上迅速打空弦
	ㄆ	墊弓	墊弓又叫小抖弓，在第一個音的後面加兩個三十二分音符的短音就叫墊弓		br	顫音	在本音上方連續迅速打絃，指尖離絃要近。顫音一般為大二度或小二度，但也有小三度、大三度、純四度等
	⚡	敲琴筒	以弓桿敲擊琴筒而發聲		丁	單打音	用手指短暫地輕打一下
	n	拉弓	把弓往右側拉		。	自然泛音	用一個手指輕觸絃而產生
	v	推弓	把弓往左側推		◇	人工泛音	如純四度人工泛音即用食指實按絃、小指輕按絃而產生
	,	間歇記號	音和音之間的短暫休息		ㄨ	撥音	用手指輕打一下
	↗	上滑音	三度以內，一般用同指		ㄨ	帶指音	用手指輕打數下
	↘	下滑音	三度以內，一般用同指		↗	勾絃	左手往裡勾絃
	〰	大上滑音	三度以上，一般用同指		乙	彈絃	左手往外彈絃
〰	大下滑音	三度以上，一般用同指	+	撥絃	左手撥內絃時弓毛要貼內		
↶	上回轉滑音	用同指原位上回轉滑奏	pizz	撥絃	右手撥內絃時弓毛要貼外		
↷	下回轉滑音	用同指原位下回轉滑奏	一	第一指	食指		
↶↷	墊指滑音	在不換把位的狀況下，用兩個或三個手指配合滑奏	二	第二指	中指		
↶↷	墊指低回轉滑音	結合下回轉滑音和墊指滑音的滑音	三	第三指	無名指		
—	連線滑音	一弓內滑奏	四	第四指	小指		
↗↘	半音滑音	半音間的滑音	內	內弦			
元	圓音	細微的滑音使音圓滑	外	外弦			
⚡	壓弦滑音	利用壓弦造成滑音效果					

資料來源：賴達達《臺灣歌仔戲胡琴音樂研究》（南華大學美學與藝術管理研究所碩論，2003），62-65。

擬上，筆者亦將本文所採用的演奏符號，依例說明：

劉佳佳 製表

類別	符號	名稱	說明	類別	符號	名稱	說明
弓法符號	—	連弓	連線內的音用一弓奏出	指法符號		揮	用上一度音的指頭輕擊絃兩下到三下，速度要快而音要密。
	∩	拉弓	把弓往右側拉			揉	對絃進行規律的按壓
	∪	推弓	把弓往左側推			拈	要拉一音時，用它的上一度指頭猛擊一下絃，然後再露本音。
	,	間歇記號	音和音之間的短暫休息			墊	按音時由下一度音先行擊絃，然後本音隨後接上。
弦號	內	內弦				滑	指頭貼在絃上不離絃地由上往下滑，或由下往上滑。
	外	外弦				虛	弓尾處的裝飾、連接音符
指序符號	○	空絃				兜	與“墊”指法相互配合，使墊音／主音層次分明的運弓技巧
	一	第一指	食指				
	二	第二指	中指				
	三	第三指	無名指				
	四	第四指	小指				

【譜例 7-1】20050311-s-CLIP0004【二凡（細口）】（0'00~2'13）詮釋譜



合, 又 土 合 又 合 上 合 又 上 合 土 上 合 又 上 又 合 土 合 上 合 土 上 合 又 六 上 合 六 工 合 上 合

Aa1 Aa2 -- Ab1 Ab2 --
Aa1 Aa2 Aa3 -- Ab1 Ab2 Ab3 --

(接【緊中慢】...)

附加小節




Ac1 Ac2 -- Ac3 -- Ba1 Ba2 -- Bb1 Bb2 --
Ac1 Ac2 Ac3 -- Ac4 -- Ba1 Ba2 Ba3 -- Bb1 Bb2 Bb3 --

Bc1 -- Bc2 -- Bc1 -- Bc2 -- Bc3 --

【譜例 7-2-1】20050311-s-CLIP0012【二凡（粗口）】（1'36~2'23）詮釋譜（一）

合. 又 士 合 又 合 上 合 又 上 合 士 上 合 又 上 又 合 士 合 上 合. 士 上 合 又 六 上 合. 六 工 合 上 合

Ba1 Ba2 — — Bb1 Bb2 — — — — —
 Ba1 Ba2 Ba3 — — Bb1 Bb2 Bb3 — — — — —

Bc1 — Bc2 — — — — — Bc3 — — — — —
 Bc1 — Bc2 — — Bc3 — — Bc4 — — — — —

(接 鼓介【哭相思】...)

【譜例 7-2-2】20050311-s-CLIP0012【二凡（粗口）】(2'34~5'39) 詮釋譜（二）

【鼓介】(匡 集 匡 集 匡 七 咚 匡) 後接...

Aa1 Aa2 --- Ab1 Ab2 ---
Aa1 Aa2 Aa3 --- Ab1 Ab2 Ab3 ---

(接【緊中慢】...)

Ac1 Ac2 --- Ba1 Ba2 --- Bb1 Bb2 ---
Ac1 Ac2 Ac3 --- Ac4 --- Ba1 Ba2 Ba3 --- Bb1 Bb2 Bb3 ---

Bc1 Bc2 ---
Bc1 Bc2 --- Bc3 ---

Bc3 Bc4 ---
Bc3 Bc4 ---

【譜例 7-4】20051120-s-CLIP0007【二凡（細口）】（0'34~3'28）詮釋譜

The score consists of several systems of music. Each system typically includes a main staff with performance markings (accents, slurs, dynamics like *n*, *f*, *mf*, *ff*) and a lower staff with fingering or breath control numbers (e.g., 6, 12, 18, 24). There are also specific performance instructions like '附加小節' (Additional Measure) and '(接【緊中慢】...)' (Connect to [Fast-Medium-Slow]...). The score is divided into sections labeled A, B, and C, with sub-sections (e.g., Aa1, Aa2, Ab1, Ab2, etc.).

Additional Measure (附加小節):

(接【緊中慢】...)

Section A:

Aa1 Aa2 --- Ab1 Ab2 ---
 Aa1 Aa2 Aa3 --- Ab1 Ab2 Ab3 ---

Section B:

Ba1 Ba2 --- Bb1 Bb2 ---
 Ba1 Ba2 Ba3 --- Bb1 Bb2 Bb3 ---

Section C:

Bc3 ---
 Bc4 ---

一、「慣用技法」的共時性觀察

多種多樣的自然合規律的結構、形式，首先保存、積累在這種實踐活動之中，然後才轉化為語言、符號和文化的信息體系，最終積澱為人的心理結構。

—李澤厚《康德哲學與建立主體性論綱》

爲能有效闡述實踐過程中，多種多樣且符合一定規律的形式結構關係；以下即以聲響爲線索、音符爲證據，將左手「指法」與右手「弓法」之操琴技法，以至左手「指序」與右手「弓序」之慣常秩序；作一共時性的歸整分析：

胡琴的弓法、指法技巧，按《徐蘭沅的操琴生活》中所言「向無定名」²³¹；若欲據其經驗，則可藉其「談胡琴的七種技巧——揮、拈、滑、墊、虛、兜、揉」七字口訣，做爲本節行文主要的引鑒說法與參考來源。

(一) 揮 ()

揮，即是用上一度音的指頭輕擊弦兩下到三下，速度要快而音要密。用指頭來說，西皮的“五”字是用中指按音，揮即用無名指。值得注意的是“揮”的時候，要先露本音，不能先出揮音而後出本音。假如拉西皮“五”字時，音要成這樣形態“6 76767”。揮法“要密忌多，求清拒繁”，這可以算它的要領。²³²

於「揮」，相關的說法尚可互見於楊天基、王興武合著《秦腔板胡簡明教材》，作「彈弦」，同指「在按準一個音後，用它的上一度音上去彈」。²³³

²³¹ 徐蘭沅口述，唐吉記錄整理，《徐蘭沅操琴生活（第二集）》「京劇胡琴的技巧，可以用七個字來包括它：（胡琴的弓法指法技巧，向無定名，分成七字是我自己的經驗歸納）。」（北京市戲曲編導委員會編，中國戲劇出版社，1980），8。

²³² 同上註。

²³³ 楊天基、王興武著，《秦腔板胡簡明教材》「彈弦，是在按準一個音後，用它的上一度音上去彈，彈

表 6-1：「揮」指的比例表析

指序	「○」(空弦) 合、乂	「一」(食指) 士、工	「二」(中指) 乙、凡	「三」(無名指) 上、六	「四」(小指) 乂、五	「揮」 比例
【譜例 7-1】 (計 73 板)	mm.8、15、25	mm.7、24	mm.7、9、15、 16、17、18、 19			26%
指序比例	28.6 %	23.8 %	47.6 %	0 %	0 %	
【譜例 7-2】 (計 93 板)	mm.18、25	mm.2、3、4、 5、6、8、9、 11、12	mm.3、4、8、 9、10、13、19	mm.1、12		33%
指序比例	10.8 %	43.2 %	40.5 %	5.5 %	0 %	
【譜例 7-3】 (計 57 板)	mm.15	mm.7、15、 21、27	mm.16	mm.3		18%
指序比例	9.1 %	72.7 %	9.1 %	9.1 %	0 %	
【譜例 7-4】 (計 57 板)	mm.4、8、15	mm.3、6、7、 8、9、11、12、 14、15、20、 21、24、27	mm.7、10、 16、19、25	mm.6、19		46%
指序比例	16.7 %	60 %	16.7 %	6.6 %	0 %	合計
合計	16.3 %	49.93 %	28.47 %	5.3 %	0 %	30.7%

說明：

在戲曲曲腔向以“板”為計量的基本單位的取徑下；「揮」在實際的運用上，mm.1~mm.27（含反覆），於譜例 7-1 計七十三板中，「揮」出現有十九板（≡ 26%）；譜例 7-2 九十三板中，「揮」出現有三十一板（≡ 33%）；譜例 7-3 五十七板中，「揮」出現有十板（≡ 18%）；譜例 7-4 五十七板中，「揮」出現有二十六板（≡ 46%）；所呈現的用法比例相當於在 18%至 46%之間，平均為 30.7%（近三分之一）。

其中，譜例 7-1 出現「揮」的十九板中，次數計有二十一次；空弦占六次（≡ 28.6%）、一指占五次（≡ 23.8%）、二指占十次（≡ 47.6%）。譜例 7-2 出現「揮」的三十一板中，次數計有三十七次；空弦占四次（≡ 10.8%）、一指占十六次（≡ 43.2%）、二指占十五次（≡ 40.5%）、三指占二次（≡ 5.5%）。譜例 7-3 出現「揮」的十板中，次數計有十一次；空弦占一次（≡ 9.1%）、一指占八次（≡ 72.7%）、二指占一次（≡ 9.1%）、三指占一次（≡ 9.1%）。譜例 7-4 出現「揮」的二十六板中，次數計有三十次；空弦占五次（≡ 16.7%）、一指占十八次（≡ 60%）、二指占五次（≡ 16.7%）、三指占二次（≡ 6.6%）。總計而估，揮指於空弦、一指、二指、三指的比例，分別為 16.3 %、49.93 %、28.47 %、5.3 %；又以一指的比例最高、二指次之。

1-1 空弦「揮」法的指序前後安排：

空弦的「揮」指，皆為「乂」音，落音為「上」音；於音勢上呈「上一乂一上」或「工一乂一上」。

【譜例 7-1】 mm. 8



【譜例 7-4】 mm. 8



【譜例 7-1】 mm. 15



【譜例 7-1】 mm. 15



【譜例 7-3】 mm. 15



【譜例 7-4】 mm. 15



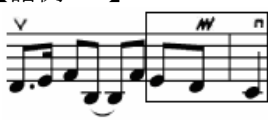
【譜例 7-2】 mm. 18



【譜例 7-4】 mm. 4-5



【譜例 7-1】 mm. 25-26



【譜例 7-2】 mm. 25-26



1-2 一指（食指）「揮」法的指序前後安排，至少有三種：

其一，於「士」音進行揮指，落音為「合」音；於音勢上呈「乙—士—合」或「合—士—合」。

【譜例 7-2】 mm. 2



【譜例 7-4】 mm. 3



【譜例 7-4】 mm. 8



【譜例 7-2】 mm. 9



【譜例 7-4】 mm. 9



【譜例 7-1】 mm. 24



【譜例 7-1】 mm. 24



【譜例 7-4】 mm. 24



其二，於「工」音進行揮指，落音為「合」音；於音勢上呈「乂—工—合」或「乂—工—乂」。

【譜例 7-2】 mm. 3



【譜例 7-2】 mm. 4



【譜例 7-2】 mm. 6



【譜例 7-4】 mm. 6



【譜例 7-1】 mm. 7



【譜例 7-3】 mm. 7



【譜例 7-3】 mm. 7



【譜例 7-4】 mm. 7



【譜例 7-4】 mm. 7



【譜例 7-2】 mm. 12



【譜例 7-3】 mm. 15



【譜例 7-4】 mm. 15



其三，於「工」音進行揮指，落音為「合」音；於音勢上呈「工—又—合（六）」。

【譜例 7-2】 mm. 5



【譜例 7-2】 mm. 5



【譜例 7-2】 mm. 6-7



【譜例 7-2】 mm. 11



【譜例 7-4】 mm. 11



【譜例 7-4】 mm. 11



【譜例 7-2】 mm. 12-13



【譜例 7-4】 mm. 12



【譜例 7-4】 mm. 12



【譜例 7-3】 mm. 21



【譜例 7-3】 mm. 21



【譜例 7-4】 mm. 21



【譜例 7-3】 mm. 27



【譜例 7-3】 mm. 27



【譜例 7-4】 mm. 27



而或藉用揮指手法，為使長音時音色得以飽滿。【譜例 7-2】 mm.8 即為一例：

【譜例 7-2】 mm. 8



1-3 二指（中指）「揮」法的指序前後安排，大致可分二種：

其一，於「乙」音進行揮指，落音為「士」音；於音勢上呈「合—乙—士」或「上—乙—士」。

【譜例 7-2】 mm. 3



【譜例 7-2】 mm. 4



【譜例 7-1】 mm. 7



【譜例 7-4】 mm. 7



【譜例 7-2】 mm. 10



【譜例 7-2】 mm. 10



【譜例 7-1】 mm. 15



其二，於「凡」音進行揮指，落音為「工」音；於音勢上呈「六（合）—凡—工」、
「又—凡—工」或「士—凡—工」、「工—凡—工」。

【譜例 7-2】 mm. 3



【譜例 7-2】 mm. 8



【譜例 7-2】 mm. 8



【譜例 7-1】 mm. 9



【譜例 7-2】 mm. 9



【譜例 7-2】 mm. 9



【譜例 7-2】 mm. 9



【譜例 7-4】 mm.10



【譜例 7-2】 mm. 13



【譜例 7-1】 mm. 16-17



【譜例 7-3】 mm.16-17



【譜例 7-4】 mm. 16-17



【譜例 7-1】 mm. 17-18



【譜例 7-1】 mm. 17-18



【譜例 7-1】 mm. 18



【譜例 7-1】 mm. 18



【譜例 7-1】 mm. 19



【譜例 7-4】 mm.19



【譜例 7-4】 mm.25



另，亦可藉由揮指手法，使長音時音色得以飽滿。【譜例 7-1】mm.16 及【譜例 7-2】mm.9、19 即為成例：

1-4 三指（無名指）「揮」法的指序前後安排，皆為「六」音，落音為「乂」音；於音勢上呈「工—六—乂」或「乂—六—乂」：

(二) 揉 ()

揉，不是指頭的起伏顫動，它有點象（按：應為「像」）搖指法。指頭雖在弦上而力却在腕子上。似抖音又不是抖音，有規律而不亂，這即是胡琴的“揉”法。²³⁴

關於「揉」，類此的說法則可同見於楊天基、王興武《秦腔板胡簡明教材》所言「按揉」²³⁵，或見居文郁《廣東漢樂胡琴古箏曲選》所示「壓揉」；²³⁶兩者皆指透過改變弦

²³⁴ 徐蘭沅口述，《徐蘭沅操琴生活（第二集）》，唐吉記錄整理（北京：中國戲劇出版社，1980），14。

²³⁵ 楊天基、王興武 著《秦腔板胡簡明教材》「揉弦…一般有兩種。一種叫「按揉」，另一種叫「滾揉」。秦腔板胡的揉弦方法屬於「按揉」。按揉就是手指按音後用手指關節及指尖按弦部位進行有節奏的揉動，使其被按的音得到一緊一鬆音高起伏的變化，就叫做「按揉」。」（陝西：人民出版社，1981），24。

的張力，使音高得到規律拂動的按指技法。

表 6-2：「揉」指的比例表析

指序	「〇」(空弦) 合、乂	「一」(食指) 士、工	「二」(中指) 乙、凡	「三」(無名指) 上、六	「四」(小指) 乂、五	「擲」 比例
【譜例 7-1】 (計 73 板)			mm. 9、23、25	mm. 2、4、5、 8、10、11、20、 21、22、26、 27		35.6%
指序比例	0 %	0 %	15.4 %	84.6 %	0 %	
【譜例 7-2】 (計 93 板)			mm. 3、15、 19、25	mm. 2、4、5、 10、11、20、 21、26、27		34.4%
指序比例	0 %	0 %	18.2 %	81.8 %	0 %	
【譜例 7-3】 (計 57 板)		mm.17、18	mm. 9、25	mm. 2、4、10、 11、19、20、 21、22、26、 27		43.9%
指序比例	0 %	16 %	8 %	76 %	0 %	
【譜例 7-4】 (計 57 板)		mm. 13、16、 17	mm. 25	mm. 2、5、8、 9、10、11、12、 15、19、20、 21、22、26、 27		50.9%
指序比例	0 %	12.9 %	9.7 %	77.4 %	0 %	合計
合計	0 %	7.225 %	12.825 %	79.95 %	0 %	41.2%

說明：

「揉」在實際的運用上，就比例層面來分析，mm.1~mm.27 (含反覆)，於譜例 7-1 計七十三板中，「揉」出現有二十六板 (≙ 35.6%)；譜例 7-2 九十三板中，「揉」出現有三十二板 (≙ 34.4%)；譜例 7-3 五十七板中，「揉」出現有二十五板 (≙ 43.9%)；譜例 7-4 五十七板中，「揉」出現有二十九板 (≙ 50.9%)；所呈現的用法比例相當於同在 35.6%至 50.9%之間，平均為 41.2% (五分之二)。

其中，譜例 7-1 出現「揉」的二十六板中，次數計有二十六次；二指占四次 (≙ 15.4%)、三指占二十二次 (≙ 84.6%)。譜例 7-2 出現「揉」的三十二板中，次數計有三十三次；二指占六次 (≙ 18.2%)、三指占二十七次 (≙ 81.8%)。譜例 7-3 出現「揉」的二十五板中，次數計有二十五次；一指占四次 (16%)、二指占二次 (8%)、三指占十九次 (76%)。譜例 7-4 出現「揉」的二十九板中，次數計有三十一次；一指占四次 (≙ 12.9%)、二指占三次 (≙ 9.7%)、三指占二十四次 (≙ 77.4%)。總計而估，揉指於一指、二指、三指的比例，分別為 7.225 %、12.825 %、79.95 %；又以三指的比例最高、二指次之。

²³⁶ 居文郁，《廣東漢樂胡琴古箏曲選》「記譜符號說明」“壓揉，即手指壓揉琴弦。”（北京：人民音樂出版社，1995），4。

2-1 一指（食指）的「揉」法，主要係由「工」音進行揉指，而其前後的指序，通常同為一指（食指）的「士」音；於音程上呈「士—工」或「工—士」的五度關係。

【譜例 7-4】 mm. 13



【譜例 7-3】 mm. 17



【譜例 7-4】 mm. 17



【譜例 7-3】 mm. 18



而或藉用揉指手法，為使長音時音色得以飽滿。【譜例 7-4】 mm.16 即為一例。

【譜例 7-4】 mm. 16



2-2 二指（中指）「揉」法，則主於「凡／乙」音進行揉指，而其前後的指序安排，通常同為二指（中指）的「乙／凡」音；於音程上呈「凡—乙—凡」的五度關係。

【譜例 7-2-1】 mm. 3



【譜例 7-1】 mm. 9



【譜例 7-3】 mm. 9



【譜例 7-2-2】 mm. 19



【譜例 7-1】 mm.25



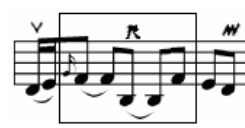
【譜例 7-1】 mm.25



【譜例 7-2-2】 mm.25



【譜例 7-2-2】 mm.25



【譜例 7-3】 mm.25



【譜例 7-4】 mm.25



另，亦有藉用揉指手法，為使長音時音色得以飽滿之成例。

【譜例 7-2-1】 mm. 15



【譜例 7-1】 mm.23



2-3 三指（無名指）「揉」法，主要係為過門（前奏／間奏）置於板上的「DO」音。

其落音皆為「合」音；於音勢上呈「合—上—合」或「乂—上—合」。

◎前奏（mm.1-5）

【譜例 7-1】 mm.1-5



【譜例 7-2-1】 mm. 1-5



【譜例 7-2-2】 mm.2-5



【譜例 7-3】 mm.1-5



【譜例 7-4】 mm. 1-5



◎過門 I（mm.9-11／19-21／25-27）

【譜例 7-1】 mm.9-11



【譜例 7-2-1】 mm.9-11



【譜例 7-2-2】 mm.9-11



【譜例 7-3】 mm.9-11



【譜例 7-4】 mm.9-11



【譜例 7-1】 mm.19-21



【譜例 7-2-2】 mm.19-21



【譜例 7-3】 mm.19-21



【譜例 7-4】 mm.19-21



【譜例 7-1】 mm.25-27



【譜例 7-2-2】 mm.25-27



【譜例 7-3】 mm.25-27



【譜例 7-4】 mm.25-27



另，亦同有藉用揉指手法，為使長音時音色得以飽滿之成例。

【譜例 7-1】 mm. 8



【譜例 7-4】 mm. 8



【譜例 7-4】 mm. 12-13



【譜例 7-4】 mm. 15-16



【譜例 7-1】 mm. 22



【譜例 7-3】 mm. 22



【譜例 7-4】 mm. 22



(三) 拈 ()

拈，方法是要拉一音時，用它的上一度指頭猛擊一下弦，然後再露本音。拈法需要指頭的靈敏性強，而且還要有一定的力度。既快還要有力，力量又要有一定的份量。拉出來要使人聽覺上似乎是“雙管齊下”，但又有“先後之別”。²³⁷

²³⁷ 徐蘭沅口述，《徐蘭沅操琴生活（第二集）》，唐吉記錄整理（北京：中國戲劇出版社，1980），9。

表 6-3：「拈」指的比例表析

指序	「〇」(空弦) 合、乂	「一」(食指) 士、工	「二」(中指) 乙、凡	「三」(無名指) 上、六	「四」(小指) 乂、五	「擲」 比例
【譜例 7-1】 (計 73 板)	mm. 6、8、17	mm. 2、4、5、 6、9、10、 11、12、15、 16、21、22、 26、27	mm. 3、6、8、 9、10、17、20	mm. 12		46.6%
指序比例	7.5 %	57.5 %	32.5 %	2.5 %	0 %	
【譜例 7-2】 (計 93 板)	mm. 18、20、 21	mm. 1、2、3、 4、5、6、7、 11、12、13、 16、17、19、 21、22、26、 27	mm. 3、4、7、 9、10、11、12、 14、16、19、 23、25	mm. 6、15、 16、22		65.6%
指序比例	8.8 %	48.5 %	32.4 %	10.3 %	0 %	
【譜例 7-3】 (計 57 板)	mm. 8、15	mm. 1、6、7、 8、9、11、19、 21、22、25、 27	mm. 3、4、6、 7、10、11、16、 20、24、26			57.9%
指序比例	12.2 %	51.2 %	36.6 %	0 %	0 %	
【譜例 7-4】 (計 57 板)	mm. 8	mm. 1、2、4、 6、7、9、10、 11、13、15、 18、19、20、 21、23、24、 26、27	mm. 6、9、10、 12、17	mm. 8		70.2%
指序比例	5.7 %	69.8 %	20.8 %	3.7 %	0 %	合計
合計	8.55 %	56.75 %	30.575 %	4.125 %	0 %	60.075 %

說明：

「拈」在實際的運用上，就比例層面來分析，mm.1~mm.27 (含反覆)，於譜例 7-1 計七十三板中，「拈」出現有三十四板 (≙ 46.6%)；譜例 7-2 九十三板中，「拈」出現有六十一板 (≙ 65.6%)；譜例 7-3 五十七板中，「拈」出現有三十三板 (≙ 57.9%)；譜例 7-4 五十七板中，「拈」出現有四十板 (≙ 70.2%)；所呈現的用法比例相當於同在 46.6%至 70.2%之間，平均為 60.075% (五分之三)。

其中，譜例 7-1 出現「拈」的三十四板中，次數計有四十次；空弦占三次 (7.5%)、一指占二十三次 (57.5%)、二指占十三次 (32.5%)、三指占一次 (2.5%)。譜例 7-2 出現「拈」的六十一板中，次數計有六十八次；空弦占六次 (≙ 8.8%)、一指占三十三次 (≙ 48.5%)、二指占二十二次 (≙ 32.4%)、三指占七次 (≙ 10.3%)。譜例 7-3 出現「拈」的三十三板中，次數計有四十一次；空弦占五次 (≙ 12.2%)、一指占二十一次 (≙ 51.2%)、二指占十五次 (≙ 36.6%)。譜例 7-4 出現「拈」的二十九板中，次數計有五十三次；空弦占三次 (≙ 5.7%)、一指占三十七次 (≙ 69.8%)、二指占十一次 (≙ 20.8%)、三指占二次 (≙ 3.7%)。總計而估，拈指於空弦、一指、二指、三指的比例，分別為 8.55 %、56.75 %、30.575 %、4.125 %；又以一指的比例最高、二指次之。

(四) 墊

墊，方法是這樣，我們要拉西皮弦的“6”音或是“2”音時，在本音未出之前，用它下一度音先出，用指頭來說就是中指按音時，由食指先擊弦，然後中指按上... 其法跟“拈”差不多，分別就是一上一下不同而已。²³⁸

表 6-4：「墊」指的比例表析

指序	「○」(空弦) 合、乂	「一」(食指) 士、工	「二」(中指) 乙、凡	「三」(無名指) 上、六	「四」(小指) 乂、五	「揮」 比例
【譜例 7-1】 (計 73 板)				mm. 8、11、 14、15、16、 17、21、22		12.3%
指序比例	0 %	0 %	0 %	100 %	0 %	
【譜例 7-2】 (計 93 板)		mm. 3、6		mm. 6、12、 13、15、16、 17、22、24		23.7%
指序比例	0 %	11.5 %	0 %	88.5 %	0 %	
【譜例 7-3】 (計 57 板)		mm. 9		mm. 8、9、11、 14、19、22、 27		22.8%
指序比例	0 %	6.25 %	0 %	93.75 %	0 %	
【譜例 7-4】 (計 57 板)		mm. 9		mm. 1、6、11、 12、25、26		21.1%
指序比例	0 %	25 %	0 %	75 %	0 %	合計
合計	0 %	10.6875 %	0 %	89.3125 %	0 %	19.975 %

說明：

「墊」在實際的運用上，就比例層面來分析，mm.1~mm.27 (含反覆)，於譜例 7-1 計七十三板中，「墊」出現有九板 (≙12.3%)；譜例 7-2 九十三板中，「墊」出現有二十二板 (≙ 23.7%)；譜例 7-3 五十七板中，「墊」出現有十三板 (≙ 22.8%)；譜例 7-4 五十七板中，「墊」出現有十二板 (≙ 21.1%)；所呈現的用法比例相當於同在 12.3%至 23.7%之間，平均為 19.975% (幾近五分之一)。

其中，譜例 7-1 出現「墊」的九板中，次數計有十次；皆為三指 (100%)。譜例 7-2 出現「墊」的二十二板中，次數計有二十六次；一指占三次 (≙ 11.5%)、三指占二十三次 (88.5%)。譜例 7-3 出現「墊」的十三板中，次數計有十六次；一指占一次 (6.25%)、三指占十五次 (93.75%)。譜例 7-4 出現「墊」的十二板中，次數計有十二次；一指占三次 (25%)、三指占九次 (75%)。總計而估，墊指於一指、三指的比例，分別為 10.6875%、89.3125 %；又以三指的比例最高、一指次之。

²³⁸ 徐蘭沅口述，《徐蘭沅操琴生活 (第二集)》，唐吉記錄整理 (北京：中國戲劇出版社，1980)，10。

(五) 滑 

滑，大多都用於三度音以內，滑法雖然能使音美麗動聽，但不能亂用、也不宜多用。...假如單滑一個“5”音，就由“3”音處用食指向下滑，如果單滑“3”音時，即由“5”音用食指向上滑。用得最多就是食指。²³⁹

【譜例 7-2-1】 mm.8-10



【譜例 7-2-2】 mm.8-10



【譜例 7-3】 mm.18-20



【譜例 7-3】 mm.18-20



【譜例 7-4】 mm.18-20



「滑」音的使用，雖然不若「拈」音或「墊」音般屢見頻仍；但其與「拈」音或「墊」音交相形成的「拈滑」或「墊滑」技巧，往往能使人清晰聽辨出，同一運弓下音符嬗遞更替的流動音感。

◎拈滑：

【譜例 7-4】 mm.1-2



【譜例 7-4】 mm.9



²³⁹ 徐蘭沅口述，唐吉記錄整理《徐蘭沅操琴生活（第二集）》（北京：中國戲劇出版社，1980），9。

◎墊滑：

【譜例 7-4】 mm.16-17



【譜例 7-4】 mm.16-17



◎拈滑—墊滑：

【譜例 7-1】 mm.19-20



【譜例 7-2】 mm.10-11




【譜例 7-3】 mm.11



【譜例 7-4】 mm.1-2



(六) 虛 ()

第一，用“虛”的音要與它前一音同在一根弦上，兩音關係還須純四度。第二，還須是拉弓。...所謂“虛點”即是先用半個指頭貼上弦，然後跟著弓子的運動由半個指頭（食指的上節指頭肚下側）而到全指。...它是指法與弓法結合一致的一種技巧，比較難練些。²⁴⁰

【譜例 7-1】 mm.12-13



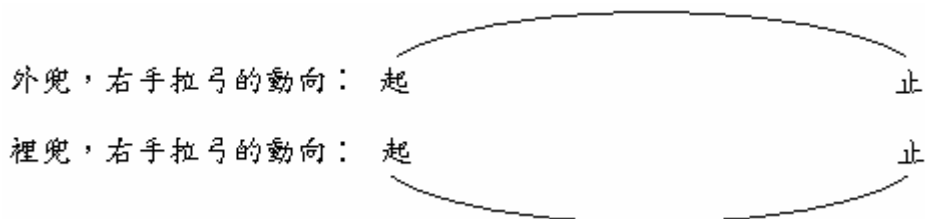
【譜例 7-2-2】 mm.8-11



²⁴⁰徐蘭沅口述，《徐蘭沅操琴生活（第二集）》，唐吉記錄整理（北京：中國戲劇出版社，1980），11-12。

(七) 兜 

兜，是純屬於弓法上的一種技巧，...它分“外兜”與“裡兜”，所謂“外兜”即是用於外弦上，比如拉一個長弓（拉弓），讓弓子向外成一弧形。裡兜即是向裡成一個弧形，這弧形不是弓子的本身，而是右手的運轉方向。²⁴¹



【譜例 7-1】mm.22-23



【譜例 7-1】mm.22-23



【譜例 7-2-2】mm.15



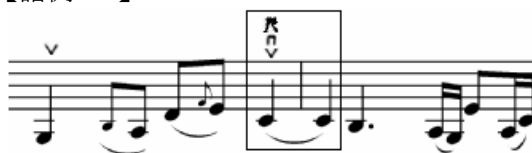
【譜例 7-2-2】mm.15



【譜例 7-3】mm.22-23



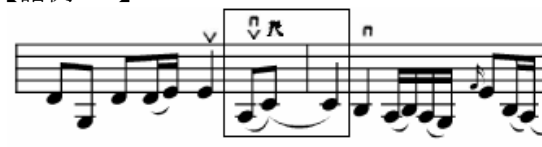
【譜例 7-3】mm.22-23



【譜例 7-4】mm.22-23



【譜例 7-4】mm.22-23



四種譜例，無論是細口（譜例 7-1、7-3、7-4）於「Do」音；而或粗口（譜例 7-2）於「Sol」音；兩者皆於三指（無名指）進行「兜」法。

²⁴¹ 徐蘭沅口述，《徐蘭沅操琴生活（第二集）》，唐吉記錄整理（北京：中國戲劇出版社，1980），12。

綜合上述的七種操琴技法：

- (一) 揮，一指（士／工）的比例最高、二指（乙／凡）次之。
- (二) 揉，三指（上／六）的比例最高、二指（乙／凡）次之。
- (三) 拈，一指（士／工）的比例最高、二指（乙／凡）次之。
- (四) 墊，三指（上／六）的比例最高、一指（士／工）次之。
- (五) 滑，用得最多就是一指（士／工）。
- (六) 虛，皆以空弦（合／乂）承接其上四度音（上／六）為主要進行。
- (七) 兜，皆用三指（上／六）。

儘管上述曲例分析，皆以琴師謝顯魁先生為對象，並係以臺灣亂彈戲曲腔【二凡】為分析示例；但有趣的是，分析的結果，大致恰與徐蘭沅所述「二黃弦」操琴口訣相符互映：「六仕兩音宜兜墊，尺合虛點音纏綿，先虛後實工與四，喜揮墊拈是乙凡。」²⁴²

為能更切合臺灣亂彈戲曲腔的分析用語，及對口訣中的「音程」關係，具其排列上的一致性，幾經調整：筆者將原「六仕兩音宜兜墊」調整為「上六兩音宜兜墊」；原「尺合虛點音纏綿」改為「合乂虛點音纏綿」；原「先虛後實工與四」改為「先虛後實士與工」；原「喜揮墊拈是乙凡」則應為「喜揮拈揉是乙凡」。按上，列舉如後：

上六兩音宜兜墊，合乂虛點音纏綿，先虛後實（滑）士與工，喜揮拈揉是乙凡。

²⁴² 徐蘭沅口述，《徐蘭沅操琴生活（第二集）》，唐吉記錄整理（北京：中國戲劇出版社，1980），15。

二、「活奏模式」的歷時性觀照

學詩當識活法。所謂活法者，規矩備具而能出於規矩之外；變化不測而亦不背於規矩也。是道也，蓋有定法而無定法，無定法而有定法。如是者則可以與語活法矣。²⁴³

在推估「揮、揉、拈、墊、滑、虛、兜」七種操琴技法，分別於臺灣北管亂彈戲【二凡】曲腔中被使用的客觀頻率而後；以下，擬逕由「介頭一曲頭」、「落曲一過門」、「畢曲一煞介」三部分，對【二凡】進行曲腔分析，希冀能藉由釐清每個片段被進行、被選擇的或然彈性，相對把握活奏本身「規矩備具而能出於規矩之外；變化不測而亦不背於規矩」的形構模式與構形策略。

（一）介頭一曲頭

關於「介頭²⁴⁴一曲頭²⁴⁵」，范揚坤於《亂彈戲福路系統之平板曲腔研究》「前奏的二階段性結構特徵」²⁴⁶中，即以「落介」與「平板頭」，作為平板前奏兩階段「漸呈性」的進程安排與表現狀態。本段亦在這樣的觀點下，同將「介頭一曲頭」視為「落曲」的

²⁴³ 丁福保《續歷代詩話（上）》，劉克莊〈江西詩派小序〉引呂紫微〈夏均父集序〉云：「學詩當識活法。所謂活法者，規矩備具而能出於規矩之外，變化不測而亦不背於規矩也。是道也，蓋有定法而無定法，無定法而有定法，如是者則可以與語活法矣。」（臺北：藝文，1974），584。

²⁴⁴ 「介頭」的說法，據范揚坤〈亂彈戲福路系統之平板曲腔研究〉“「落介」一稱在圈內的使用習慣，泛指在演出過程中的音樂性段落裡一切鑼鼓節奏（鑼鼓點）的進入；完整的說法應稱之為「落介頭」或「落鼓介」，可略稱為「落介」或「介頭」…”（國立臺灣師範大學音樂研究所碩論，1997），120。

²⁴⁵ 臺灣亂彈戲曲腔【二凡】之前奏，與【平板】同。據范揚坤〈亂彈戲福路系統之平板曲腔研究〉“平板的前奏，圈內口語習慣上慣稱為「曲頭」或「平板頭」，如果唱段需要，在同一段唱段中只會出現一次。”（p.90）又，“「二凡頭」一稱，來自福路戲中另一曲腔【二凡】也使用「平板頭」這一段前奏曲調，並以「二凡頭」名之。”（p.129）（國立臺灣師範大學音樂研究所碩論，1997），90、129。

²⁴⁶ 范揚坤〈亂彈戲福路系統之平板曲腔研究〉「前奏的二階段性結構特徵」（國立臺灣師範大學音樂研究所碩論，1997），126-130。

前導提示概念，進一步觀察琴師與鼓師間，係依據何種「介頭」的必要指示，作為銜接「曲頭」的臨場默契？琴師與前揚藝師間，又係根據如何的「落曲」音勢，從而判斷確實的曲腔種類？

關於「介頭」（鑼鼓點）在戲曲中的運用，按蔡振家《臺灣亂彈戲西路鑼鼓的戲劇運用》「臺灣亂彈戲鑼鼓點的分類：（三）戲劇功能的分類」中所述：

根據戲劇運用時功能的不同，臺灣亂彈戲的鑼鼓點可以大致分為三類：（1）配合念白的鑼鼓；（2）配合身段的鑼鼓；（3）配合唱腔的鑼鼓。²⁴⁷

【二凡】「介頭」，既然誠屬其三「配合唱腔」的曲腔前導鑼鼓，那麼，鼓師「介頭」與琴師「曲頭」間，又係依據何種「介頭」的必要指示銜接「曲頭」？琴師「曲頭」與前演藝師「落曲」間，又存有怎樣其他銜接安排的或然可能性？以下，即以蔡振家《臺灣亂彈戲西路鑼鼓的戲劇運用》「臺灣亂彈戲鑼鼓經的記法與其對應的演奏聲響」（原附「表三」）²⁴⁸為本文鑼鼓音響擬聲字的記法參照；將【二凡】之前導「介頭」，擺列於後：

²⁴⁷ 蔡振家〈臺灣亂彈戲西路鑼鼓的戲劇運用〉（國立臺北藝術大學傳統藝術研究所碩論，1996），40。

²⁴⁸ 蔡振家〈臺灣亂彈戲西路鑼鼓的戲劇運用〉（國立臺北藝術大學傳統藝術研究所碩論，1996），45。

臺灣亂彈戲鑼鼓經的記法與其對應的演奏聲響 蔡振家 製表

樂器	鑼鼓經的各種記法	唸法	說明	本文的記法
單皮鼓	吒、打、啄	da	單箭重擊鼓心	大拉
	啦	la		
	哂、叭	bia,ba	雙箭重擊鼓心	八
	叮	lia	雙箭滾奏（撕邊）	啞
	哆	dulu	單箭或雙箭按住鼓心	啞
板	噴、响	jiau	打梆子或拍板	扣
	扣	ko		
大鑼	旺、嚕、旺、匡	kuang	大鑼重擊	匡
大鈔	齊、叨、叱	qi	大鈔重擊	七、才
	叨	jim	大鈔悶擊	噤
小鈔	哂、叨	qi	小鈔重擊	七、才
響盞	台、叻、呆	tei	響盞重擊	台
通鼓	咚	dong	通鼓重擊	咚

┌─ 【哭相思】介 ─┬─ 介頭 ───────────┬─ 曲頭【二凡頭】
 || : 匡 弄匡 弄匡 乙弄 : || 匡 嘰(嘯) 匡 打 | 匡 七咚 匡 一 | 扣打· 合·又 土合又合

【二凡】前導「介頭」(| 匡 嘰(嘯) 匡 打 | 匡 七咚 匡 一 |)，係在【哭相思】(鑼鼓點)而後，並在「匡·嘰·匡·打」規整且突慢的速度張力下，終以【二鑼】(| 匡 七咚 匡 一 |)作一階段性的結束段落。而後，另起「扣打·」(或 扣打打打)揭開「曲頭」。

如同上述，【二凡】的「曲頭」，即在鼓師「介頭」的「扣打·」(或 扣打打打)之後，由琴師逕自開始。「曲頭」形式大致分有兩種，行話稱之為「半點」及「全點」；兩者之間，使用時機主要取決於：所欲銜接的曲辭，若為曲腔的「頂句」，不論係為【二凡】或為【平板】，本段落的曲頭形式，即用「全點」呈現；相對地，假若所欲銜接的曲辭，為曲腔的「下句」，那麼所選用的曲頭，則用「半點」作為區隔。然而，不論「半點」及「全點」，其實用功能皆在於提供前場藝師音高上的提示，及開唱前心理調適的緩衝預備。

┌─ 曲頭【二凡頭】(全點)

合·又 土合又合 | 上 合又上 合土上合 | 又 上又 合 土合 | 上 合·土 上合又六 | 上 合·六 工合上合

┌─ 曲頭【二凡頭】(半點)

合 | 又 上又 合 土合 | 上 合·土 上合又六 | 上 合·六 工合上合

經簡省而後，骨譜復見如下：

┌─ 曲頭【二凡頭】(全點)

合又 土合又合 | 上 合 上合土上 | 又 土 合又合 | 上 合 上合又六 | 上 合 工 合 |

┌─ 曲頭【二凡頭】(半點)

合 | 又 土 合又合 | 上 合 上合又六 | 上 合 工 合 |

經詮釋而後，與骨譜對照關係呈列如下：

【譜例 7-1】mm.1-5 (全點)

【譜例 7-2-1】mm.1-5 (全點)



【譜例 7-2-2】mm.2-5 (半點)

【譜例 7-3】mm.1-5 (全點)

【譜例 7-4】mm.1-5 (全點)

在音樂型態的研究中，我們往往會找出核心音調，將其視為一種「不變」的典型腔形（即「骨譜」），但在旁求典型腔形的細微變化時，又不得不正視其中相對「不變」的「求變」適應（即「詮釋譜」）。從上譜中，除了呈現有骨譜與詮釋譜間的對應關係，若細將每個由筆者所標記的框型，視為分析的基本單位，我們則又可將不同譜例中同小節、同拍位的框型，作一調動置換，謀求更多當下選擇的或然性。

例如【譜例 7-1】、【譜例 7-2-1】、【譜例 7-2-2】、【譜例 7-3】、【譜例 7-4】 mm.3 第一

拍的前半拍框型 ()、及後半拍框型 ()，同拍位間，即可分別互作調動置換。而像這樣正在演奏這個框型，又隨行設想選擇下個拍位、下個框型的行動即席決定，即為把握在每個片段被進行、被選擇的形構模式之活奏要領。

按此，琴師選擇的框型可能愈多，其活奏可能愈能掌握自如；音調記憶愈豐厚，臨場表現則愈趨快意自得。類此以小節中同個拍位的框型置換，作為活奏的構形策略；亦同見於曲腔中的其他部分（曲頭「前奏」一曲間「過門」一曲末「尾奏」）。

（二）落曲—過門

「落曲²⁴⁹—過門²⁵⁰」的【二凡】曲腔分析，一如本文第一章第二節「隨心行腔的『安腔』慣例」的隨附表例²⁵¹，其所含括的，係自mm.6 至mm.27 間「頂句」（第一腔節—過

²⁴⁹ 落曲，按范揚坤〈亂彈戲福路系統之平板曲腔研究〉「曲調結構分析」：由前奏進入唱腔階段，圈內對於唱段中的唱腔部分，不論使用何種曲腔，甚至是前後連結了多少種曲腔，在這個結合了樂器作為伴奏以及人聲演唱共同表現的階段，通常概稱為「落曲」。(國立臺灣師範大學音樂研究所碩論，1997)，225。

²⁵⁰ 過門，就是主腔以外的間奏，俗稱「墊頭」。什麼板式的唱腔就要有什麼樣的過門，有經驗的觀眾一聽過門就知道演員要唱什麼板式，什麼調門，什麼節奏，甚至能分出演唱者是生，是旦，還是花臉。

²⁵¹ 詳見本文第一章第二節「隨心行腔的『安腔』慣例」附表：(論文 143 頁)

	結構	前奏	頂句 (A)					下句 (B)			過門 I 尾奏
			第一腔節 (a-b)	過門 I	第二腔節 (c)			第一腔節 (a-b)	過門 I	第二腔節 (c)	
					I	過門 II	II				
正調	粗口 MM.	1-5	6-8	9-11	12-13	14	15	16-18	19-21	22-24 28-30	25-27 31
	細口 MM.	1-5	6-8	9-11	12-13	附加 1 小節	14-15	16-18	19-21	22-24 28-30	25-27 31

門 I — 第二腔節 I — 過門 II — 第二腔節 II) 及「下句」(第一腔節 — 過門 I — 第二腔節)，由前場藝師「落曲」與琴師「過門」，所分別承接、交替的互主關係。

既為「落曲」，勢必括及「曲辭應然聲韻」、「藝師實然牽韻」、「琴師伴奏跟腔」至少三個層面的當然顧慮。而在這樣的顧慮下，相對亦難以避免前場藝師對曲辭聲韻結構，程度不一的認知及能力問題。於此，本文即於第一章第二節「應口成辭的『擺腔』通則」，擇就曲辭與藝師實際演唱間，本求「字真」、「以腔就字」的行腔關聯，多有說明。並於本章（第二章）設節，希冀進一步呈現琴師與前場藝師間，為「使聲與樂齊」²⁵²、「工尺咿唔如話」²⁵³，所維繫「隨唱」²⁵⁴、「依腔」、「貼調」的行弦本領。

反調	MM.	1-5 附加 3 小節	6-8	9-11	12-13	14	15	16-18	19-21	22-24 28-30	25-27 31
----	-----	-------------------	-----	------	-------	----	----	-------	-------	----------------	-------------

²⁵² 清·李漁，《閒情偶記》「卷五·演習部·授曲·吹合宜低」：以肉為主，而絲竹副之，…總使聲與樂齊，簫笛高一字，曲亦高一字，簫笛低一字，曲亦低一字。（臺北市：長安，1979），102。

²⁵³ 吳長元，《燕蘭小譜·卷五》「…其器不用笙笛，以胡琴為主，月琴副之，工尺咿唔如話。」收錄於「清代傳記叢刊·藝林類 v.28」（臺北：明文，1986），087-090。

²⁵⁴ 徐永年，《都門紀略》（宣統庚戌孟冬·京都榮錄堂藏板）「隨唱胡琴，善於傳情，最足動人傾聽。」收錄於「近代中國史料叢刊第七十二輯」（沈雲龍 主編，臺北縣：文海，1972），350。

【譜例 7-1 (1)】20050311-s-CLIP0004【二凡(細口)】(mm.6-27) 跟腔譜

頂句·第一腔節

6 樂逗 1 樂逗 2 (過門 I)

演唱

演奏

(接【緊中慢】...)

頂句·第二腔節 下句·第一腔節

12 樂逗 3 (過門 II) 樂逗 1 樂逗 2

演唱

演奏

下句·第二腔節

18 樂逗 3

演唱

演奏

24

演唱

演奏

【譜例 7-2-1 (1)】20050311-s-CLIP0012【二凡(粗口)】(mm.16-27) 跟腔譜

下句·第一腔節

樂逗 1 樂逗 2 18 (過門 I)

演唱

演奏

下句·第二腔節

樂逗 3 24 (過門 I)

演唱

演奏

【譜例 7-2-2 (1)】20050311-s-CLIP0012【二凡(粗口)】(mm.6-27) 跟腔譜

頂句·第一腔節

6 樂逗 1 樂逗 2 (過門 I)

演唱

演奏

6 外內

6

6

6

6

(接【緊中慢】...)

頂句·第二腔節

12 樂逗 3 (過門 II)

下句·第一腔節

樂逗 1 樂逗 2

演唱

演奏

12

12

12

下句·第二腔節

樂速 3

演唱

演奏

18

18

18

18

24

24

24

24

【譜例 7-3 (1)】20051028-n-CLIP0006【二凡(細口)】(mm.6-27) 跟腔譜

頂句·第一腔節

6 樂逗 1 樂逗 2 (過門 I)

演唱

演奏

(接【緊中慢】...)

頂句·第二腔節 下句·第一腔節

12 樂逗 3 (過門 II) 樂逗 1 樂逗 2

演唱

演奏

18 (過門 I) 下句·第二腔節

演唱

演奏

24 (過門 I)

演唱

演奏

【譜例 7-4 (1)】20051120-s-CLIP0007【二凡（細口）】(mm.6-27) 跟腔譜

頂句·第一腔節

6 樂逗 1 樂逗 2 (過門 I)

演唱

演奏

(接【緊中慢】...)

頂句·第二腔節

12 樂逗 3 (過門 II)

下句·第一腔節

樂逗 1 樂逗 2

演唱

演奏

18 (過門 I)

下句·第二腔節

樂逗 3

演唱

演奏

24 (過門 I)

演唱

演奏

由上所附譜例，我們可從緊接於「介頭一曲頭」而後的「落曲」部分，觀察到幾個現象：

其一，【二凡】與【平板】的「介頭一曲頭」皆然相同，琴師為能及早把握藝師欲唱曲腔是【二凡】？抑或【平板】？又以「落曲」的首要兩音，為其辨識曲腔種類的關鍵訊息和必要默契。若首要兩音若為「Re-La」或「Sol-Mi」，接下來所銜接的，則分別係為【二凡（粗口）】及【二凡（細口）】。相對於【二凡】曲腔，若其首要音為「Mi」或者「Do-Do」或「Sol-Sol」，於下所銜接的，則分別係為【平板】「頂句」，而或【平板（粗口）】及【平板（細口）】。

其二，【二凡】每一腔節（甚以每一樂逗）的起唱、收腔，皆於「板」上。我們可從前場藝師的「演唱」與後場樂師的「伴奏」間，琴師多於「落板」稍作停頓，藉以高度保持腔節、樂逗分句；此外，於起唱時，則多擇以空弦入腔，再於腔落之際尾隨於後，寄以符合「伴奏」所欲達成客隨主變的「依腔」原則，及如影隨行的「貼調」構形。

【譜例 7-4 (1)】 mm.6-8

頂句·第一腔節

【譜例 7-4 (1)】 mm.12-15

頂句·第二腔節

其三，繫因於提弦單一把位的有限音域（Sol—La¹，九度音程），與人聲近達二個八度的唱曲音域（Mi—La¹，十一度音程），相隔三度的彈性距離。琴師為因應超過提弦音域的音，往往會將該音暨其前後音字翻高八度或移低八度拉奏，藉以符合伴奏的「依腔」要領。

【譜例 7-3 (1)】 mm.16-18

下句·第一腔節

樂逗 1 樂逗 2 18

演唱

演奏

將前後音字翻高八度或移低八度拉奏

循上，琴師除了需要具備從「落曲」的首要兩音，及時地辨識出藝師所唱曲腔種類；和投合曲唱「依腔」、「貼調」的伴奏默契之外；其四，則需兼備因循「粗口／細口」、「正調／反調」曲腔間不同的「腔節落音」，相應嵌入切合的「過音」（mm.8、18、24），使其順利過渡「過門 I」（mm.9-11、19-21、25-27）之曲腔「銜接」能力。

關於「腔節落音—過音—過門」的過門銜接結構，在《徐蘭沅操琴生活》中，也有類此的說法可循：

大過門的結構，主要分成兩部分。前一部分是從唱腔的落音起再回到這個音止，第二部分即為過門的基本部分。小過門（間奏過門）或是“小墊頭”基本上是重復唱腔或是模仿唱腔。²⁵⁵

²⁵⁵ 徐蘭沅口述，《徐蘭沅操琴生活（第二集）》，唐吉記錄整理（北京：中國戲劇出版社，1980），27。

而其中所言「從唱腔的落音起再回到這個音止」的「過音」部分，本文業於第一章第二節「隨心行腔的『安腔』慣例」，已然細按「粗口／細口」、「正調／反調」，將其不同落音的「過音模式」，作一客觀呈列。²⁵⁶關於「過門」的分析，適因「過門 I」的曲調內容，事實上即為「曲頭」mm.3-5，因此，在分析上，亦可參照「曲頭」藉由小節中同拍位的框型置換，為其活奏即席取材的基本構成。而「過門 II」則誠如徐蘭沅所述「基本上是重復唱腔或是模仿唱腔」的「小過門（間奏過門）」；於下，我們即以「譜例 7-1」（mm.12-13-附加小節）及「譜例 7-2-2」（mm.12-14），分析「過門 II」分別在【二凡（細口）】暨【二凡（粗口）】「腔節落音—過音—過門」的銜接結構。

細口：【譜例 7-1 (1)】 mm.12-13-附加小節

粗口：【譜例 7-2-2 (1)】 mm.12-14

²⁵⁶ 請參照本論文 135-143 頁。

(三) 曲末—煞介

接續於「介頭—曲頭」、「落曲—過門」而後，【二凡】曲腔的結束，通常有兩種情況：

其一，結束在曲辭上句的第一腔節（mm.6-8），琴師會在接續腔節的「過門 I」（mm.9-11）後，循著前場藝師落腔的首字即以「啊／啞（聲口加聲辭）」開唱，以及鼓師由板鼓轉打通鼓，以按拍規律的「咚、咚、…」指示中，確知【二凡】曲腔已然轉唱【緊中慢】。

其二，則結束在曲辭下句的第二腔節（mm.22-24／mm.28-30），琴師可從前場藝師的腔節唱法，得知其是欲「反覆」（接「過門 I」，mm.25-27），還是欲「結束」（接「尾奏」，mm.31）。在拉奏「尾奏」的同時，鼓師亦會同以鑼鼓點【二鑼】（匡 七咚 匡 —）煞介，共同宣示曲腔的結束。

第三節 小結

一切行爲均涉及選擇，人在不同格局中，所參照的不同標準，及在每個當下所欲表達的現象，皆可察知個體之所爲、所指、所望，在其自身對「自我」及「我在世界」中的相對立場之此在思維及價值判斷。

姚眉平於〈不斷提高認識和運用規律的能力〉乙文提到，愈能認識和把握規律，就愈能掌握人的主觀能動性，及實踐的科學預見性；²⁵⁷ 循此，本章所欲把握的，即爲透過具體技法和行爲模式作爲指引，討論琴師在伴奏的當下，所涉及的種種或然選擇，和在這樣的或然選擇下，所被預示「慣用」、「活用」的實踐規律。

然而，不管是「慣用」抑或是「活用」；實際上皆是在不同程度思維局限的定勢下，所預成的假定性框架。也就是說，在一定的程度上，我們確然只受思維習慣所制約的思維方法，來考慮問題；而琴師也的確受制於長期生活經驗、聽覺習慣、藝術積累、創作個性等因素，憑藉其聽覺習慣所制約的動覺模式，來發出聲音。

於是，琴師如何調弦？再者，如何使用左手按弦（手腕幅度大小、手指觸弦深淺、觸弦位置的上下、觸弦角度的正斜）及右手拉弓（弓序、弓速、弓根至弓尖的弓段運用、拉弓至推弓的弓向銜接把握、持弓力點與支點的轉換應用）的各種可容變化的手法，各自創造了對同一樂句及音字的不同理解？甚以，如何經由實然的聲響轉譯成樂譜，透析琴師面對「聲音」不一而足的注意取向？即爲本章試圖從「以路就曲」、「以曲就路」，

²⁵⁷ 姚眉平，〈不斷提高認識和運用規律的能力〉「認識和把握規律是遵循和運用規律的基礎，而承認規律的客觀性則是認識和把握規律的前提。…在承認規律客觀性的前提下，馬克思主義同時認爲歷史主體認識、把握規律，按照規律的要求進行活動以達到自己的目的，這就是歷史主體的主觀能動性。…實踐證明，愈是發揮人的主觀能動性，就愈能增強科學預見性。…」(收錄於《人民日報》2004年02月23日第九版。)

討論「定弦」與「線路」其間的區隔意義；繼而，覆按徐蘭沅「揮、揉、拈、墊、滑、虛、兜」七種技法的量化比例分析，從中尋求左手按弦、右手拉弓的行弦規律；再者，並就「介頭—曲頭」、「落曲—過門」、「畢曲—煞介」為綱，闡述琴師在曲腔的前後構成間，所容選擇的種種或然性；所亟欲把握的問題。

「音樂，是訴諸聽覺的觀念性藝術。」²⁵⁸ 其中的觀念修為，既不能憑空捏造，亦不可能稱意中俎；而是需經由長時間的持續注意、幾經調整，才能對自我創造的行為狀態有相對的把握；得以兼慮、取衡於「行為」本身，所被負載程度不等的從眾心理。下一章，即以審美的接受角度出發，在前場藝師與後場琴師本身也是聽者之一的前提下，就「唱／奏間相對獨立的線性思維」與「唱／奏間相互承載的合樂美學」，嘗試探討前場藝師與後場琴師對於「唱」、「奏」之間，相對獨立又相互承載的合樂關係。

²⁵⁸ 蕭梅、韓鍾恩，《音樂文化人類學》（廣西科學技術出版社，1993），134。



第三章

「托」得好：唱奏合樂的美感實踐

一曲藝審美的概然意向

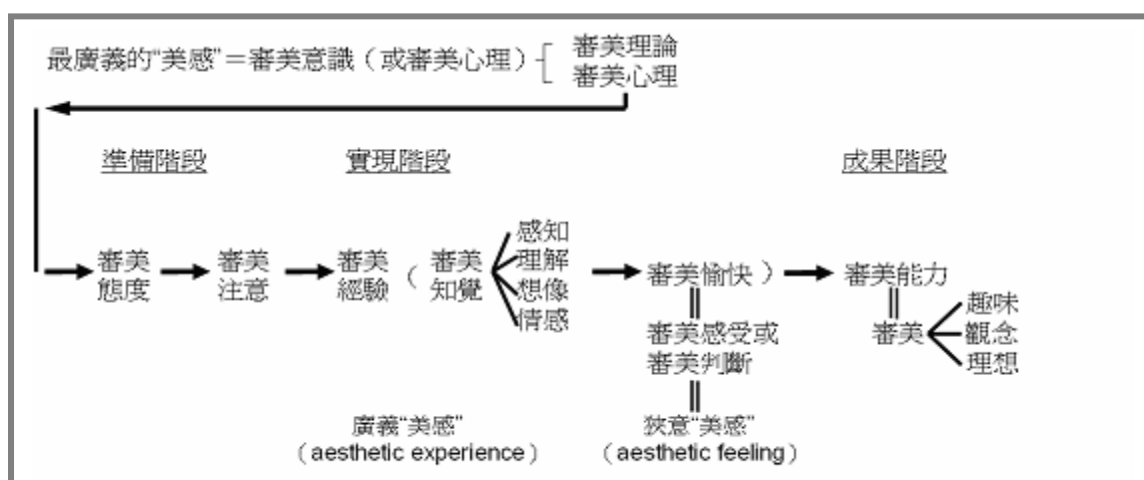
托爾斯泰(Leo Nikolaievitch Tolstoy, 1828-1910)於《藝術論》(Chto takoye iskusstvo, What is art? 1898)中，提到了俄文中「好」與「美」的論證：

「美」字的意義經過千百學者一百五十年的討論，至今竟成了一個謎語。...這個「美」字照俄文的意義，是人視覺所喜的東西。...人、房屋、馬、樣子、行動，可以說「美」，而行為、意思、性質、音樂，如果我喜歡的時候，可以說「好」，不喜歡的時候，可以說「不好」，「美」卻祇能用在為視覺所喜歡上面。所以「好」字的意義，可以包括「美」字的意義，「美」字的意義，卻不包括「好」字的意義。²⁶⁰

儘管，「美」不盡然祇能用在為視覺所喜歡上面，聽覺上的合時合宜亦能稱美；但此段引文恰以「行為」作為界說，所試圖對「好」與「美」進行的區辨思考，正好符合本章冠以「好」字，假以鋪述伴奏之審「美」概然意向的設題用意。然而，終究能不能透過具體可感的音樂表層物理結構分析，推衍音樂深層的審美結構？又或者，有沒有可能透過對主體性音樂審美感應的經驗研究，反證音樂表層結構下的深層用意？以下，

²⁶⁰ 托爾斯泰 (Tolstoy, Leo. Graf, 1828-1910)，《藝術論》(What is art? 1898)，耿濟之譯（臺北：遠流，1992），17-19。

擬就李澤厚先生美學的「美感」²⁶⁰命題中，「審美態度」以至「審美能力」至少三階段審美情感形塑的心理結構假說（見下表），對「審美」由內而外的相關指稱涵意，提要說明。



摘自 李澤厚〈美感談〉《李澤厚哲學美學文選》（臺北：谷風，1987），430。

◎說明：

李澤厚〈美感談〉「最廣泛的含義就是審美意識，審美意識把關於審美的各個方面全包含了...審美態度是進入審美經驗的一個『準備階段』，這之間有個環節就是審美注意。...審美注意主要在於將注意停留在對象的形式本身，以展開其他心理功能如情感、想像的滲入活動。...古文為什麼要朗讀而不默吟，此即集中審美注意於形式，而這種對對象形式注意所得到的感受，又恰好是與自己情感形式相溝通的，這樣，審美態度經過審美注意就真正進入審美經驗，亦即完成了審美的『準備階段』。進入審美的『實現階段』。『實現階段』中首先是審美知覺，即對審美對象的感知。這也就是上述由審美注意而獲得的形式感，但又不止於形式感。...因此審美感知看上去似乎是感情的東西，實際上是超感性的，它包含著許多因素，尤其是審美理解的因素。審美理解第一層意思就是當人們在審美時，總是意識到自己處在非實用的狀態的審美理解...理解還有一層意思就是對藝術形象的含義理解...最重要的理解是溶化在感知、想像和情感中的那種理解。它不同於一般的理性認識和邏輯思維，而是一種非確定的認識...通過形象、領悟來表達或感受某種本質性的東西，使人可意會而不可言傳。這種對形式內在意義的理解不是靠概念而是靠想像來聯繫的。...所以康德講審美是想像和理解的和諧運動，超感性而又不開感性，趨向概念而又無確定概念，即指向某種概念，但不歸結於某種概念。...經過感知、理解、想像、情感等多種心理功能共同活動而產生了審美愉快，審美愉快有各種名稱，一般稱為美感，亦可叫審美感受、審美經驗、審美滿足等等。康德稱之為審美判斷，這是因為康德認為美雖然是感性的、個體的、主觀的，但它具有普遍必然性。...從康德所用的這個詞彙倒以看出，美感既是感性，又是超感性；它們是在個體的感性中積澱著社會的理性。審美經驗的積累便產生審美觀念、形成審美趣味、孕育審美理想，加諸許多其他因素，如個人生活環境、人生經歷、興趣愛好、文化修養、個性傾向以及先天氣質、潛能等等...以至於有人喜歡李白、有人偏愛杜甫、歌德不欣賞貝多芬、列寧也不喜歡馬雅可夫斯基...。審美全過程最後得到的『成果』...也就是審美能力。使人的情感變成一種審美情感，這恰恰是對個體心靈的一種塑造...我認為審美不是情感的表現，而是對情感的塑造。」摘自《李澤厚哲學美學文選》，（臺北：谷風，1987），429-436。

²⁶⁰ 詳見李澤厚〈美感談〉，《李澤厚哲學美學文選》（臺北：谷風，1987），429-469。

循上，由李澤厚所言自廣而隘的「審美」涵意，可謂已將攸關「審美」的種種學理名詞，及其指稱用意以至彼此的交際關係，做一明確的區隔界定。然而〈美感談〉一文，文間除了述及審美心理過程的結構假說；其中更追述了其於五〇年代以至八〇年代，所提出的「美感的二重性」²⁶¹和「積澱」²⁶²二個美學命題，並特將「美感」（內在自然的人化）和「美感被形塑」，在「形式層—原始積澱」、「形象層—藝術積澱」、「意味層—生活積澱」的自適性調整下，所存在「悅耳悅目」、「悅心悅意」、「悅志悅神」的漸遞性美感層次，作一歸整及重申。

其中，由學者韓鍾恩所提出「音樂的二重性—人的物化與物的人化」²⁶³暨「人的本質的二重性—能動性與受動性」²⁶⁴，即在李澤厚「美感的二重性」的觀點指引下，所

²⁶¹ 李澤厚，〈美感談〉，《李澤厚哲學美學文選》「審美就是自然的人化，它包含著兩重性，一方面是感情的、直觀的、非功利性的；另一方面又是超感性的、理性的、社會的、具有功利性。這就是我在五十年代提出的美感二重性。」（臺北：谷風，1987），439。學者韓鍾恩更進一步將上述「審美經驗的二重性」歸結為「個人心理的主觀直覺性和社會生活的客觀功利性」。（臺北：洪葉文化，2002），80。

²⁶² 李澤厚，〈美感談〉，《李澤厚哲學美學文選》「『積澱』的意思，就是指把社會的、理性的、歷史的東西累積沈澱為一種個體的、感性的、直觀的東西，它是通過自然的人化的過程來實現的。…這就是我解釋美感的基本途徑。」（臺北：谷風，1987），440。關於「積澱說」的形成過程，按任小軍〈試論李澤厚的「積澱說」〉「『積澱說』萌芽於他五〇年代寫就的《論美感、美和藝術》（1956）及其《對美感二重性的思考》，後經六〇年代長期運思及七〇年代末對康德《批判哲學的批判》（1979）與技術性準備，於八〇年代初編集的《美學論集》（1980）中正式提出，最後由《美感談》（1984）的集中闡釋而完構。」，http://www.lwcool.com/lw/newsfile/2006/7/23/2006723_lwcool_9678.html，摘錄於 15 October 2006。

²⁶³ 韓鍾恩，《音樂美學與審美》「對音樂二重性的思考—人的物化與物的人化」：音樂的二重性就是將音樂置放在一個中樞的地位，以音樂為軸心，朝前看它是人的主體觀念外化的結果，人的觀念落實在物，是人的物化；向後移它則又是審美的對象，去訴諸人、影響人，成為物的人化的原因。…總括起來，這個二重性表明音樂既是人的物化又是物的人化。（臺北：洪葉文化，2002），24-25。

²⁶⁴ 韓鍾恩，《音樂美學與審美》「音樂的二重性—『人的物化與物的人化』基於人的本質的能動性與受動性。…人在音樂方面的能動性表現為人用音樂的方式體驗生活、認識生活，從而把觀念化了的生活圖式又透過音樂的信息載體傳送、顯現出來；其受動性則表現為人受到音樂的感染、陶冶，不僅在生理快感和心理情感上得到一定的滿足，並且在這種被激起的熱情驅使下能夠產生某種行動，以進一步追求更高的生活目標。」（臺北：洪葉文化，2002），29。

作的音樂思考。此外，李澤厚不同層次的「積澱」（原始積澱²⁶⁵—藝術積澱²⁶⁶—生活積澱²⁶⁷）概念，亦對韓鍾恩所提出「社會、歷史、理性、內容」以至「個體、心理、感性、形式」，所存備「集體審美經驗的『歷史積澱』」²⁶⁸及「個體審美經驗的『原始積累』」²⁶⁹的想法觀點，有其必要的影響力。

的確，每一種特定文化的產生、發展都需要有它本身的生長條件；而條件本身的歷史性，就包含著以往的積澱。於此，作為集體審美經驗的「歷史積澱」，「積澱」的過程不僅制約著積澱與相應文化圈的合式關係，而且也相對制約著文化圈本身合式環境氛圍的形成。而作為個體審美經驗的「原始積累」，積累的，除了繫因於人的「能動改造」及其「受動適應」，更無法置外「以其自身為前提，從其自身出發的，它自己造出它自我保存和自我增大的前提」²⁷⁰ 生生不息的經驗聯繫。

²⁶⁵ 韓鍾恩，《音樂美學與審美》「原始積澱主要指從生活過程中獲得，在創造實踐過程中獲得的最基本的積澱。人們在漫長的歷史過程中，透過勞動對自然規律（以後還有社會規律、人類自身的思規律）的認識、熟悉、掌握、運用，使外界客觀的合規律性與內在主觀的合目的性達到統一，從而產生最初的美的形式和審美經驗。」（臺北：洪葉文化，2002），49。（亦可參見李澤厚〈美感談〉《李澤厚哲學美學文選》（臺北：谷風，1987），441-446。）

²⁶⁶ 韓鍾恩，《音樂美學與審美》「藝術積澱主要指藝術由再現到表現、由表現到純形式的「裝飾」，從具有內容意義的藝術到消失內容而僅存有意義的形式，再從有意義的形式到一般的裝飾美，這樣一個藝術積澱的過程也就是人類審美心理結構不斷豐富複雜和成熟的過程。」（臺北：洪葉文化，2002），49。（亦可參見李澤厚〈美感談〉《李澤厚哲學美學文選》（臺北：谷風，1987），446-457。）

²⁶⁷ 韓鍾恩，《音樂美學與審美》「生活積澱主要指社會氛圍與具體的、社會的物質現實（事件）直接相關，它集中表現社會潮流、時代氣息、生活本質和人的命運、需要、期待交織一起，把這樣的氛圍化入作品之中，使作品獲得一種特定的審美情調，生活便積澱於其中了。」（臺北：洪葉文化，2002），49。（亦可參見李澤厚〈美感談〉《李澤厚哲學美學文選》（臺北：谷風，1987），457-461。）

²⁶⁸ 「集體審美經驗的『歷史積澱』」收錄於韓鍾恩，〈審美經驗的最初方程式〉，《音樂美學與審美》（臺北：洪葉文化，2002），45-60。

²⁶⁹ 「個體審美經驗的『原始積累』」收錄於韓鍾恩，〈審美經驗的最初方程式〉，《音樂美學與審美》（臺北：洪葉文化，2002），60-78。

²⁷⁰ 馬克思（Karl Heinrich Marx, 1818-1883），《政治經濟學批判大綱》（草稿）第三分冊，劉瀟然譯（北京：人民出版社，1962），76。亦可參見韓鍾恩，《音樂美學與審美》（臺北：洪葉文化，2002），78。

從這樣的觀念，可以知道，聽覺美感的形成，除了承自「音樂的二重性—人的物化與物的人化」及「人的本質的二重性—能動性與受動性」的積澱思考；更包括了在「人的物化←音樂→物的人化」，所前後含括「人的物化←音樂」（美的創造，人的能動性）、「音樂→物的人化」（美的義蘊，人的受動性）的互向交通下，個體以至集體審美心理「準備階段」、「實現階段」、「成果階段」外延而內化的層遞性構成意義。儘管李澤厚「積澱說」及韓鍾恩的「最初方程式」，按韓鍾恩〈審美經驗的最初方程式〉所述，尙然僅處「只能作為一種思辨的結果」²⁷¹、「遠遠還未得到“實證”」²⁷²的學術假說；但仍毋庸置疑，兩者已然在一定程度上，對美感的審美層次，訴諸儘可能合理且周延的學理論述及分析。

於下，本文即在「作為人的物化（外化的）結果的音樂一旦產生，就必然負有進一步人化（內化的）功能」²⁷³的前提下，以「唱／奏間相對獨立的線性思維」、「唱／奏間相互承載的合樂美學」為題，試圖在前二章逕由曲譜客體符號，進行曲腔本體表層結構分析，以及取徑曲腔實際聲響，進行局部物理結構的「物化」分析而後；把音樂分析的重心，擴展至對北管前場藝師、後場琴師主體性音樂審美經驗的「人化」分析。

²⁷¹ 韓鍾恩，〈審美經驗的最初方程式〉，《音樂美學與審美》「本文提及的「最初方程式」，也只能作為一種思辨的結果……」（臺北：洪葉文化，2002），98。

²⁷² 韓鍾恩，〈審美經驗的最初方程式〉，《音樂美學與審美》「李澤厚的『歷史積澱說』，在此作為人類集體審美經驗構成的依據，但這種歷史的『積澱』究竟屬於物質還是精神？屬於有形還是無形？是可知還是不可知？目前的結論僅僅只是思辨的產物，遠遠還未得到『實證』……」（臺北：洪葉文化，2002），97。

²⁷³ 韓鍾恩，〈音樂審美判斷的判斷〉，《音樂美學與審美》（臺北：洪葉文化，2002），362。

第一節 「唱／奏」間相對獨立的線性思維

猶如馬克思（Karl Heinrich Marx, 1818-1883）於《資本論》（Le Capital）所云：

勞動過程結束時得到的結果，在這個過程開始時就已經在勞動者的表象中存在著，即已經觀念地存在著。他不僅使自然物發生形式變化，同時他還在自然物中實現自己的目的。這個目的是他所知道的，是作為規律決定著他的活動的方式和方法的，他必須使他的意志服從這個目的。²⁷⁴

倘若「全部所謂世界史不外是人通過人的勞動而誕生。」²⁷⁵那麼，伴奏作為勞動的一種，由外而內，呈顯出怎樣自客觀「合規律性」以至主觀「合目的性」的經驗狀態？再者，伴奏透過人與人之間的密切交往及不斷的社會實踐，又制衡於怎樣從眾共識下的合理約定？這兩個問題，恰好站在「個體（人）／社會（人與人）」不同立點，前者關切的，主要表現在個體「人之為人」欲達成自我實現、自我完善，「自為、自覺、自主、自由和自創」²⁷⁶的「能動性」表現；後者所欲彰顯的，則主要藉由社會積累和歷史承繼，進一步形塑「人為之人」所欲符合人際格局下的個體「受動性」適應。

²⁷⁴ 馬克思（Karl Heinrich Marx, 1818-1883）著，《資本論》，吳家駟譯，（臺北：時報文化，1990），202。

²⁷⁵ 馬克思（Karl Heinrich Marx, 1818-1883）著，《1844年經濟學一哲學手稿》（臺北市：時報，1997），84。

²⁷⁶ 王永昌，《實踐活動論》「人的『能動性』」主要表現在以下幾個方面：自為性，…指人在自己的普遍性中作為能思維的存在物自為地存在著。自覺性，人作為一種自為的存在物，同時也意味著必然是一種自覺的、有意識的、有目的的存在物，…從而有可能對自己的內心活動和行為活動實現自我控制、自我調節。自主性，人作為自為的、自覺的存在物，也必然是一種自主的存在物。…人始終有著強烈的自主意識和自主能力，人是他周圍世界以及自身的主體，人是主動地同外界事物建構起對象性關係的…否則，實踐者就無法成為真正的、能動的實踐主體。自由性，自為、自覺、自主的人，同時也必然是自由的人。…人在客觀現實的基礎階具有一定程度的「意志自由」。…人同什麼客體建立什麼樣的關係是有一定的自由選擇性的，人對自己的活動也同樣具有選擇的自由度…。自創性，可以說是人的能動性最高的存在和表現形態。人通過自己的各種活，在自在存在的自然界的舞臺上，人不但創造了一個不斷膨脹著的、外化了的屬人的對象世界，而且也創造了一個不斷發展著的，內化了的屬人的自身世界。…自為性、自覺性、自主性、自由性和自創性構成了人之為人及其活動的能動性的主要內容和表現。」（中國人民大學博士文庫，1988），100-103。

顯然，不論係「人之爲人」抑或「人爲之人」，兩者之間，又不可避免地一定程度上，存在著相互依存、相互規定、相互轉化的必然聯繫。若欲從藝師和琴師的互動關係佐以具體說明，就如范揚坤於《亂彈戲福路系統之平板曲腔研究》中所述：

唱、奏之間在演出時的組成關係，係來自對平板內容共同的基本共識下結合彼此，卻也因不同的組合成員彼此各自諸如師承、詮釋、臨場表現等差別，產生變化的因素，因而在唱、奏之間有著微妙的矛盾關係相互牽制，並在矛盾中尋求臨場的共識與相互適應。²⁷⁷

這其實就是在試圖說明，唱、奏之間，除了維繫著「成員彼此各自諸如師承、詮釋、臨場表現等差別因素」所相形造成相對獨立的能動張力，又保有著「微妙的矛盾關係相互牽制，並在矛盾中尋求臨場的共識與相互適應」的受動彈性。

也在這樣獨立能動張力下的受動彈性下，接下來，我們即以「音與意：口到音隨、音與意合」、「合與和：亮弦合樂、讓板和腔」，分別討論前場藝師與後場琴師，在實際的演唱實踐和伴奏經驗中，所各自維持把握的美感習尚與專業自許。

²⁷⁷ 范揚坤，〈亂彈戲福路系統之平板曲腔研究〉「唱、奏之間在演出時的組成關係，係來自對平板內容共同的基本共識下結合彼此，卻也因不同的組合成員彼此各自諸如師承、詮釋、臨場表現等差別，產生變化的因素，因而在唱、奏之間有著微妙的矛盾關係相互牽制，並在矛盾中尋求臨場的共識與相互適應。」（國立臺灣師範大學音樂研究所碩論，1997），87。

一、音與意：口到音隨、音與意合

相對於演唱的「心不應口」與演奏的「手不從心」，若欲演唱（奏）達到「心口如一」、「心手相應」以至「心手兩忘」所致「隨口」、「隨手」、「隨意」的技巧掌握與技法拿捏；「基本功」的紮實與否？臨場經驗的反應能否？戲前的準備狀態然否？皆然可謂演唱（奏）者想要在聲音進行的當下，為藉「音」達「意」，所練就自身「口到音隨」²⁷⁸、「聲隨意移」²⁷⁹的演唱（奏）功力。

這樣的說法，恰與明代徐上瀛的《谿山琴況》²⁸⁰「意先乎音而音隨乎意；欲用其意，必練其音，得洽其意」如復得見「絃與指合，指與音合，音與意合，而和至矣」的美學主張，不謀而合。而韓鍾恩〈中國樂器的“聲”況及其“情”況〉一文，更在這樣「音」、「意」的概念啓發下，作出「聲況」（音樂的聲音狀況）及至「情況」（人的情感狀況）的類分與設想。²⁸¹ 其實，不論以「音」達「意」，或欲以「聲」傳「情」，這都說明了音樂中

²⁷⁸ 「口到音隨」，按清·徐大椿〈樂府傳聲〉：「樂之成，其大端有七：一曰定律呂，二曰造歌詩，三曰定典禮，四曰辨八音，五曰分宮調，六曰正字音，七曰審口法。七者不備不能成樂。…律呂歌詩典禮，此學士大夫之事也。其八音之器，各精一技，此樂工之事也。惟宮調、字音、口法，則唱曲者不可不知。然宮調大端難越，即有失傳，而一為更換，即能循板歸腔，至字音亦一改即能正其讀，惟口法則字句各別，長唱有長唱之法，短唱有短唱之法，在此調為一法，在彼調又為一法，接此字一法，接彼字又一法，千變萬殊，此非若律呂歌詩典禮之可以書傳，八音之可以譜定，宮調之可以類分，字音之可以反切別，全在發聲吐字之際，理融神悟，口到音隨。」收編於《古典戲曲聲樂論著叢編》（傅惜華編，北京：人民音樂出版社，1983），202。

²⁷⁹ 「聲隨意移」，文見宋·歐陽修〈畫眉鳥〉「百轉千聲隨意移，山花紅紫樹高低。始知鎖向金籠聽，不及林間自在啼。」

²⁸⁰ 徐上瀛《谿山琴況》（崇禎十四年，西元 1641 年）。所謂「琴況」，即琴之狀況、意態與況味、情趣。係徐上瀛依據宋崔尊度“清麗而靜，和潤而遠”之原則，仿照司空圖《二十四詩品》，及根據冷謙《琴聲十六法》（見於明代項元汴的《蕉窗九錄》，琴聲十六法為輕、鬆、脆、滑、高、潔、清、虛、幽、奇、古、澹、中、和、疾、徐，企圖從不同的本質與現象和美感特徵去把握古琴的聲音美。）所提出的「二十四琴況」。

²⁸¹ 詳見韓鍾恩，〈中國樂器的“聲”況及其“情”況〉（2005.09.09 初稿，寫在滬西新梅公寓；2005.10.18-24，提交第四屆民族音樂創作獎暨論壇論文發表（國立傳統藝術中心民族音樂研究所主辦，臺北市國樂團承辦，中國文化大學中國音樂學系協辦，臺北市中山堂中正廳、光復廳；2005.10.23 修訂稿，

的聲音與情感，相互牽制又互相成就的相對關係：

「聲音」作為一種音樂外現的客觀實在，音樂中的聲音就成了「人的情感」的表現媒材；聲音為表現「人的情感」，聲音材料及其相應形式所顯示出來的，即為「人的情感」的聲音存在。

「情感」作為一種音樂中的本然存在，音樂中的情感提煉了聲音表現的形式意義；如此一來，而情感內部層層堆疊、互盤交錯的心理狀態，即為聲音所欲透過形式傳達的情感存在。

簡言之，聲音既為情感存在的特定「形式」，情感又為聲音表達的本然「內容」。任一作品，都存在著形式與內容兩個面向；內容是形式化的內容，形式是內容化的形式；其間，沒有無內容的形式，也沒有無形式的內容。內容與形式，這相對的兩個概念，隨著論述的層次、前提或面向不同，內容和形式的概念內涵，也相應地有所不同。循著由「音」至「意」、「聲況」以至「情況」，對音樂中聲音「形式」與情感「內容」的不同側重；音樂美學，追根究柢到底是欲討論聲音美？抑或情感美？又或者，不全然是聲音美、不全然是情感美，而是聲音美與情感美「之間」？黑格爾（George Wilhelm Friedrich Hegel, 1770-1831）於《美學》（*Asthetik*）中提到：「藝術的內容就是理念，藝術的形式就是訴諸感官的形象。藝術要把這兩方面調和成為一種自由的統一的整體。」²⁸² 對「藝術形象」所欲突顯「個別細節所要表現內容」的妥貼性，亦提出「一定的內容就決定它

寫在臺北天成大飯店 1105 房間) <http://musicology.cn/Article/thesis/aesthetics/200510/397.html>，摘錄於 23 August 2006。20060823 查。

²⁸² 黑格爾，《美學（第一冊）》，朱光潛譯（臺北：里仁，1981），94。

的適合的形式」²⁸³ 的美感觀察。然而，要達到「藝術形象」所欲突顯「個別細節所要表現內容」的妥貼性，又必然歸就於藝術家有意識地掌握技巧（形式），用以符合其運思所憑藉的材料（內容）的實踐層面；因故，黑格爾又說道：

藝術作品有一個純然是技巧的方面...一個藝術家必須具有這種熟練的技巧，才可以駕御外在的材料，不致因為它們不聽命而受到妨礙。還不僅此，一個藝術家的地位愈高，他也就愈深刻地表現出心情和靈魂和深度，而這種心情和靈魂的深度卻不是一望而知的，而是要靠藝術家沉浸到外在和內在世界裡去深入探索，才能認識到。所以還是要通過學習，藝術家才能認識到這種內容，才能獲得他運思所憑藉的材料和內容。²⁸⁴

倘若一如黑格爾所言「藝術作品有一個純然是技巧的方面...一個藝術家必須具有這種熟練的技巧，才可以駕御外在的材料，...還不僅此，要靠藝術家沉浸到外在和內在世界裡去深入探索，...才能獲得他運思所憑藉的材料和內容。」我們將本文所謂的「口到音隨」，視為追求技巧、技法，使「絃與指合，指與音合」的形式掌握；而將所謂的「音與意合」，取重的，則為在「欲用其意」的趨使下，亟待實現「必練其音，得洽其意」的內容表述。那麼，介於形式美與內容美間，由「技」而「藝」的轉化潛移何在？存乎於形式美與內容美之間，「絃與指合，指與音合，音與意合，而和至矣」的「合」、「和」關係，又指稱著什麼？

孔子說「從心所欲不逾矩」，列子亦言「從心而動，不違自然所好；從性而游，不逆萬物所好」，此外，我們可更從莊子庖丁解牛「於遊刃必有餘地」的寄寓中，並然可知：欲從「技」達到「神乎其技」，除了要掌握「遊刃」熟妙的運刃技法，又唯有「從

²⁸³ 黑格爾，《美學（第一冊）》，朱光潛譯（臺北：里仁，1981），18。

²⁸⁴ 黑格爾，《美學（第一冊）》，朱光潛譯（臺北：里仁，1981），37-38。另，關於引文中所述及的「外在和內在世界」，亦可見於同書42頁「人把內在世界和外在世界作為對象，提升到心靈的意識面前，以便從這些對象中認識他自己。...一方面把凡是存在的東西在內心裡化成『為他自己的』，另一方面也把這『自為的存在』實現於外在世界。」

心」、「從性」；才能得以專於技、遊於藝，讓技法達到「從心所欲」而又「遊刃有餘」。

若我們進一步追問「絃與指合，指與音合，音與意合，而和至矣」，同樣係由「技」化合成「藝」的「和」、「合」關係。則能從蔡方鹿〈中華和合文化及其研究簡述〉一文，將「和」、「合」並舉，對「合」與「和」之間，「所謂和合的和，指和諧、和平、祥和，合指結合、融合、合作。和合連起來講，指在承認「不同」事物之矛盾、差異的前提下...把不同的事物有機地合為一體」²⁸⁵的詳細界說中，更具體得見，存乎「形式美」與「內容美」間，逕由「絃、指、音、意」環環相扣，所尋求「在客觀不同中尋求相對一致、又在持續變動中維持穩定」，以「和」為本、以「合」為用的美學訴求和殷望。

音樂的美，係應合乎規律性的「形式美」？或欲側重目的性的「內容美」？顯然的，聲音美的實證趨向、與情感美的概念取向，兩者之間必然有其「容或有別」且又「不由分說」的價值追求。談音樂的美，實應相對地取域於音樂的「形式美」、「內容美」及「形式美與內容美“之間”」的不同立點，²⁸⁶進一步去思考為什麼採這個形式，而不採那個？

²⁸⁵ 蔡方鹿（四川省社科院哲學文化研究所研究員），〈中華和合文化及其研究簡述〉「和、合二字都見之于甲骨文和金文。和的初義是聲音相應和諧；合的本義是上下唇的合攏。殷周之時，和與合是單一概念，尚未聯用，《易經》和字凡兩見，有和諧、和善之意，而合字則無見，《尚書》中的和是指對社會、人際關係諸多衝突的處理；合指相合、符合。春秋時期，和合二字聯用并舉，構成和合範疇。《國語·鄭語》并記述了史伯關於和同的論述：“夫和實生物，同則不繼。……若以同裨同，盡乃棄矣。認為陰陽和而萬物生，完全相同的東西則無所生。可見和合中包含了不同事物的差異，矛盾多樣性的統一。才能生物，才能發展。…《管子》將和合并舉，指出：“畜之以道，則民和；養之以德，則民合。和合故能習。（《管子集校》第八）認為畜養道德，人民就和合，和合便能和諧，和諧所以團聚，和諧團聚，就不會受到傷害，給和合以高度重現。荀子提出“天地合而萬物生，陰陽接而變化起，性偽合而天下治”（《荀子·禮論》）的觀點，認為萬物化生、事物的運動變化、天下的治理，都是和合的結果。事物不能離“合”而存在。……而言之，所謂和合的和，指和諧、和平、祥和，合指結合、融合、合作。和合連起來講，指在承認“不同”事物之矛盾、差異的前提下，把彼此不同的事物統一於一個相互依存的和合體中，并在不同事物和合的過程中，吸取各個事物的優長而克其短，使之達到最佳組合，由此促進新事物的產生，推動事物的發展。…這表明，和合文化有兩個基本的要素、一是客觀地承認不同…二是把不同的事物有機地合為一體，…中國古代先哲們通過對天地自然界、人類社會普遍存在的和合現象作大量觀察和探索，從而提出了和合的概念，對和合現象作本質的概括，由此促進事物的發展和新事物的產生。」參見 <http://www.ricibase.com/docfile/peace45.htm>，摘錄於 28 August 2006。

²⁸⁶ 對於音樂「形式美」、「內容美」及「形式美與內容美“之間”」審美的不同立點，許瑞坤於《音

而或內容爲什麼是這些，而不是那些？繼而，就音樂的內容和形式，來探討音樂的本質，並進而研究他的整體表現與人類理性與感性之間的關係。²⁸⁷

接下來，擬從「亮弦合樂」、「讓板和腔」的形式思考出發，觀察琴師如何在與前場藝師、後場樂師的交往結契下，從中把握「在不同中尋求相對一致、又在持續變動中維持穩定」的「和合」實踐。

二、合與和：亮弦合樂、讓板和腔

身爲一個前場藝師，若需顧及的，係爲把握「曲到字出音存時」²⁸⁸，「音」、「字」之間，字正、音準、腔字相配的行腔規律；那麼，作爲一個後場琴師，不可脫漏的，則爲保持「腔」、「弦」之間，「腔之促者舒之，繁者寡之，彈頭之雜者清之，運徽之上下，婉符字面之高低」²⁸⁹的托腔對應；以及「板」、「弦」之間，「鼓隨板以呈其技，絃子複隨鼓板以呈其技」²⁹⁰的行弦秩序；並此兼負「樂」（樂隊）、「弦」（領弦）²⁹¹之間，珠落

樂·文化與美學》中，亦談到類此的論點：「在談到對於『美』的觀念的看法時，我們曾經提出了『主體論』、『客體論』以及『主客關係論』三種不同的觀點。其實這三種看法在美的認識過程上彼此之間具有密切的關係，其中最主要的差別在於將審美的觀點擺在何種位置上。主觀論從欣賞者的角度出發，強調欣賞者對於藝術作品的心理感受，才是美存在的真正意義；客體論注重的是藝術作品本身的結構形式，或是它本身所具體的內容和意義，這個意義的存在不因欣賞者的存在與否而有不同；主客關係論既強調作品的藝術價值，同時認爲唯有在欣賞者的體會認識之下，才具有美的價值，在這種理論裡，單有藝術作品本身或是單有欣賞的個體都不能夠成就美的完整意義。」（臺北：迷石文化，2004），154-155。

²⁸⁷ 許瑞坤《論樂集》「研究音樂美學的目的之一在於『就音樂的內容和形式，來探討音樂的本質，並進而研究他的整體表現與人類理性與感性之間的關係』。」（臺北：冠志，1993），90。

²⁸⁸ 李斗，《揚州畫舫錄》「曲到字出音存時，謂之腔。」亦可參見王鳳桐、張林《中國音樂節拍法》（北京：中國文聯出版，1992），234。

²⁸⁹ 沈寵綏，〈弦索辨訛〉，《古典戲曲聲樂論著叢編》（傅惜華編，北京：人民音樂出版社，1983），65。

²⁹⁰ 李斗，《揚州畫舫錄》「曲到字出音存時，謂之腔；絃子高下急徐，謂之點子。點子隨腔，爲做頭；至曲之句讀處，爲斷頭。…鼓隨板以呈其技，若絃子複隨鼓板以呈其技，於鼓板空處下點子，謂之

有序、繁簡相讓的合樂默契。換言之，琴師何以在「和腔」的行腔規律下，亦能保有「複隨鼓板以呈其技」的「讓板」秩序？琴師如何在「吹、拉、彈、打」各有取重的「合樂」約定下，又能適足突顯琴師本身炫技的「亮弦」要領？其間，所取衡於「腔」、「板」、「樂」、「弦」間，互主相扣的關係，即係身為一位琴師，在戲曲伴奏中所需兼慮的層面與向度。

鄭特望（陝西省西安易俗社秦腔琴師）於〈合為貴，伴當先——戲曲琴師伴奏體會〉²⁹²乙文中，也釋題說道「合，即合作、合奏。」並列舉「一、與編劇、導演、作曲等創作群體的合作」、「二、與演員的合作」、「三、與鼓師的合作」、「四、琴師與樂隊的合作」四種合作／合奏關連性，指出琴師與前場演員、後場鼓師暨樂隊，甚至幕後編導（創）人員，既不同種又共時同構，最本初的結合關係。若要細釐「腔」、「板」、「樂」、「弦」，進一步的「合（結合）／和（諧和）」關係，我們另可援自李斗於《揚州畫舫錄》對乾隆時期揚州地區戲曲演出中的「腔」、「絃子」、「鼓板」之間，「曲到字出音存時，謂之腔；絃子高下急徐，謂之點子。點子隨腔，為做頭；至曲之句讀處，為斷頭。...鼓隨板以呈其技，若絃子複隨鼓板以呈其技，於鼓板空處下點子，謂之「讓」。」²⁹³的文獻載說，顯然易見「前場藝師」（腔）、「後場琴師」（絃子）、「後場鼓師」（鼓板）三者之間，除了本初的結合關係之外，絃子「隨腔」又「於鼓板空處下點子」，「讓板」的諧和秩序。

「讓」。」轉引自王鳳桐、張林《中國音樂節拍法》（北京：中國文聯出版，1992），234。

²⁹¹ 領絃，亦有「頭絃」、「主絃」的稱法；係指於樂隊中主要的領奏琴師，而領奏的樂器通常為絃樂器。

²⁹² 鄭特望，〈“合”為貴，伴當先——戲曲琴師伴奏體會〉，《當代戲劇》（陝西：陝西省戲劇家協會，2004:1）：129-130。

²⁹³ 同註 290。

此外，亦能從李漁《閒情偶寄·演習部》對戲曲排練以至表演間「鑼鼓忌雜」²⁹⁴、「吹合宜低」²⁹⁵的肯綮建議，顯然得見戲場鑼鼓（武場）往往易犯「當敲不敲，不當敲而敲，與宜重而輕，宜輕反重者」及「在要緊關頭，忽然打斷…使聽白者少聽數句，以致前後情事不連，審音者未聞起調，不知以後所唱何曲」的重要避忌；而吹合之聲（文場）與戲曲唱腔演唱間，也每每繫因於「名優教曲之初，即以簫笛代口，引之使唱，…習久成性，一到場上，不知不覺而以曲隨簫笛」從而普遍形成「戲房吹合之聲，皆高於場上之曲，反以絲竹為主，而曲聲和之」絲竹喧賓奪主的常有問題。

然而，李漁的觀察無獨有偶；即便是目前的戲曲文武場，也都大抵存在李漁所說「當敲不敲，不當敲而敲」或「戲房吹合之聲，皆高於場上之曲」反客為主的問題通病。於是，徐蘭沅也以譚鑫培先生²⁹⁶觀戲的一段故事：

有一個演員嗓子很有功夫，有一天他演《洪羊洞》，適值譚鑫培先生陪了一位朋友在聽他這齣戲，這個演員始終是唱得又響又亮，朋友就向譚說：「你看如

²⁹⁴ 李漁，《閒情偶寄》「鑼鼓忌雜」：戲場鑼鼓，筋節所關，當敲不敲，不當敲而敲，與宜重而輕，宜輕反重者，均足令戲文減價。此中亦具至理，非老於優孟者不知。最忌在要緊關頭，忽然打斷。如說白未了之際，曲調初起之時，橫敲亂打，蓋卻聲音，使聽白者少聽數句，以致前後情事不連，審音者未聞起調，不知以後所唱何曲。打斷曲文，罪猶可恕，抹殺賓白，情理難容。予觀場每見此等，故為揭出。又有一齣戲文將了，止餘數句賓白未完，而此未完之數句，又係關鍵所在，乃戲房鑼鼓早已催促收場，使說與不說同者，殊可痛恨。故疾徐輕重之間，不可不急講也。場上之人將要說白，見鑼鼓未歇，宜少停以待之，不則過難專委，曲白鑼鼓，均分其咎矣。（臺北：長安，1979），101-102。

²⁹⁵ 李漁，《閒情偶寄》「吹合宜低」：絲、竹、肉三音，向皆孤行獨立，未有合用之者，合之自近年始。三籟齊鳴，天人合一，亦金聲玉振之遺意也，未嘗不佳；但須以肉為主，而絲竹副之，使不出自然者，亦漸近自然，始有主行客隨之妙。邇來戲房吹合之聲，皆高於場上之曲，反以絲竹為主，而曲聲和之，是座客非為聽歌而來，乃聽鼓樂而至矣。從來名優教曲，總使聲與樂齊，簫笛高一字，曲亦高一字，簫笛低一字，曲亦低一字。然相同之中，即有高低輕重之別，以其教曲之初，即以簫笛代口，引之使唱，原係聲隨簫笛，非以簫笛隨聲，習久成性，一到場上，不知不覺而以曲隨簫笛矣。正之當用何法？曰：家常理曲，不用吹合，止於場上用之，則有吹合亦唱，無吹合亦唱，不靠吹合為主。…以予見論之，和簫和笛之時，當比曲低一字，曲聲高於吹合，則絲竹之聲亦變為肉，尋其附和之痕而不得矣。（臺北：長安，1979），102-103。

²⁹⁶ 譚鑫培（1847-1917），湖北江夏（今武昌）人。幼年隨父到北京，入金奎科班習藝，學老生。梁啟超贈詩有「四海一人譚鑫培，聲名卅載轟如雷」之句。

何？」譚笑笑說：「嗓子倒是挺亮，不過馬上楊延昭要死，看他怎麼死得了！」²⁹⁷

寄寓道出琴師最易犯忌的兩點毛病：

一是手上的“功夫”很好，舞臺上的工作時間也很長了，可就是他的托腔、過門總是平平淡淡，毫無生氣。還有一種就是不問青紅皂白，無目的地亂用花點，故意賣弄自己的腕力，根本也不懂要利用自己的技巧去表達思想內容。²⁹⁸

這都再再說明「光會拉琴不能拉戲是不成的。」²⁹⁹ 契領地道破作為一個伴奏琴師，除了要具備自身操琴的技巧條件，亦需對劇本情節、前場演員、後場樂師有機敏的覺察力，才得以從中把握及拿捏「亮弦」、「合樂」、「讓板」、「和腔」的表現張力和彈性。

我們知道，在戲臺上唱的是「戲」，伴的也是「戲」；藝師是不是唱得好？琴師又不是不是拉得巧？藝師與琴師是不是能把「戲」玩味其中？所謂的「戲味」，當指乎此。以下，我們即以「戲味的追求」做為導引，討論唱／奏之間為追求戲味，前場藝師在「依腔」前提下掌握「字韻」、後場琴師於「依字」預想下穩定「腔格」的合樂默契。

第二節 「唱／奏」間相互承載的合樂默契

關於「戲味」，陳幼韓於《韻味論》「字正腔圓之外—戲味的追求」一節中說道，演唱欲達「戲味的極致—韻味」係取決於戲曲化的運腔和用嗓；³⁰⁰ 而後場伴奏又如徐蘭沅所言，一場引人入勝、拍手稱絕的伴奏呈現，所必然牽涉於琴師對過門、與其本身所能

²⁹⁷ 徐蘭沅口述，《徐蘭沅操琴生活（第二集）》，唐吉記錄整理（北京：中國戲劇出版社，1980），5。

²⁹⁸ 徐蘭沅口述，《徐蘭沅操琴生活（第二集）》，唐吉記錄整理（北京：中國戲劇出版社，1980），6。

²⁹⁹ 徐蘭沅口述，《徐蘭沅操琴生活（第二集）》，唐吉記錄整理（北京：中國戲劇出版社，1980），5。

³⁰⁰ 陳幼韓，〈韻味論〉「韻味，產生於歌者戲化的唱法技巧，它既來自戲曲化的發聲、吐字，更來自戲曲化的運腔和用嗓這兩大藝術技巧。」收錄於《語言與音樂》（臺北：丹青，1988），132。

掌握的技巧條件：

我認為”味兒”的好，不外乎是兩種因素構成的：（一）一個過門在花點節奏上疏密勻稱，安排布局上，有層次、有起伏，旋律優美、節奏鮮明，這是一個因素。（二）有了美好的過門，必定要有高度的技巧來演奏，把它要表達的情緒準確而有力的反映出來，因此技巧也是一個有力的因素。...一個人胡琴”味兒”好，就是這位琴師將以上兩點結合起來了，故而一個過門拉出來就自然地會“引人入勝”，拍手稱絕。³⁰¹

當然，演奏的「韻味」並非僅只專美於「技」。蔡振家於〈臺灣民間戲曲音樂中「活奏」的訓練—來自書法教育的啓示〉乙文，也對所謂的「活奏」要奏得有「韻味」，有以下見解：

民間音樂的要奏得有韻味，演奏者必須對音樂語言有直覺式的掌握，在放鬆、無所繫縛的精神狀況下，作出風流、犀利的演出，要達到這樣「遊於藝」的境界，除了「技」要練到無所滯礙，對於樂譜也要熟背到「由悟而忘」的境地。「無招勝有招」的「忘」並非一無所知，而是胸藏萬壑、涵養深厚，這必須要經由飽覽經典與虛心臨摹、超越樂譜，才能慢慢培養而成。³⁰²

其中，談到了「活奏」訓練的兩個關鍵能力：「活奏」要有韻味，則需在技巧之外，關注於對音樂語言「無招勝有招」的直覺式掌握——**記憶與忘性**；其次，「活奏」要「超越樂譜」，又需要在「飽覽經典與虛心臨摹」之後，才能在既成的規律約定下，找到總會行得通的例外——**想像力和創造力**。

記憶（memory）與忘性（oblivion）³⁰³、想像力（imagination）和創造力（creation）

³⁰¹ 徐蘭沅口述，《徐蘭沅操琴生活（第二集）》，唐吉記錄整理（北京：中國戲劇出版社，1980），7。

³⁰² 蔡振家，〈臺灣民間戲曲音樂中「活奏」的訓練—來自書法教育的啓示〉，http://members.tripod.com/gia_5/zuschauer/calligraphy.htm 摘錄於 24 August 2006。

³⁰³ 關於記憶（memory）與忘性（oblivion）的討論與研究，可參見康來新（中央大學中文系教授）「備忘而忘：文化產業中的「記」文類與「忘」美學」（Preparing to Forget: The Genre of “Remembrance” and the Aesthetics of “Oblivion” in Chinese Literature）。此為為行政院國科會人文處「文化記憶：一個跨人文學科的研究」（執行期間 2004.07.01-2005.06.30，熊秉真主持）、「個別經驗與集體記憶：一個跨人文、社會學科的研究」（執行期間 2005.08.01-2007.07.31，熊秉真主持）文學領域分支計畫之一。

³⁰⁴，這向來都是哲學家、美學家所普遍注意、持續思考，潛在於每個人自身的內觀能力。只是，關於記憶，我們能記多少？關於忘性，我們不就正一直在忘記？對於記憶（意識存在）到忘記（記憶消褪），詹姆士（William James, 1842-1910）提出了所謂的「頃現性」（transiency）：

「頃現性」（transiency）。...它的極限是半小時，最多一兩個小時，之後就漸漸淡入日常生活的狀態。...當經驗消褪時，通常只剩下模糊的記憶，但當它再度發生，卻可以被認出來，在兩次間隔中它可以持續發展，使人覺得它有一種內在豐富性與重要性。³⁰⁵

其中，介乎「經驗」與「再經驗」之間，所謂「在兩次間隔中它可以持續發展」的內在豐富性，又似乎可從韋伯（Max Weber, 1864-1920）對〈歷史解釋中的客觀可能性和適當的因果性〉的見解中，如獲說明：

在人的行動中原因和結果是互相轉化的，一個結果一旦獲得實現，同時也就成為新目標的原因；原因只是造成特定後果的手段，由於其相對的有效性，可能會在成全某一後果以後，又立即變成一個原先未預見的新行動的原因。³⁰⁶

可見，「經驗」以至「再經驗」間，記憶（意識存在）與忘性（記憶消褪）所可能造就「一個原先未預見的新行動」的相對影響力。就算所謂的「記憶」，並不同也不必然全然相符於「歷史」或「真實」的公開檢視與反覆檢驗，然而關鍵的是，記憶總是在特定的情境中被喚起，是靠著形成新的結構性限制條件而被傳譯與維持，是在某種運作

³⁰⁴ 關於想像力（imagination）和創造力（creation）的專論，則可參見董崇選（Tung, Chung-Hsuan.）“*Imagination and the Process of Literary creation*”（想像力與文學創作過程）（臺北：書林出版公司，1991）。

³⁰⁵ 詹姆士（William James, 1842-1910），《宗教經驗之種種》（*The Varieties of Religious Experience*），蔡怡佳、劉宏信翻譯（臺北縣：立緒文化，2001），459。

³⁰⁶ 蘇國勛，《理性化及其限制：韋伯思想引論》（臺北市：桂冠，1989），278。

與編組下，某些特定的記憶才被考慮、才被「記起」。

於是，聲響透過傳遞，歷經人的記憶消褪、再被「記起」；這樣的「音調記憶」，儘管只是一個節拍、節奏形式、一段特殊的旋律、一個音樂主題的化約概形；但是因為這個概形，牽繫著人們（聽眾）在某種特定情境中的聽覺約定，因此，這個概形也對人們（聽眾）產生一種特殊感情聯繫。

張剛《一曲多用—從表象到本質》乙文，即以戲曲為例，說明觀眾於看（聽）戲的過程中，對唱腔、曲調所存在的聽覺約定：

說到傳統審美心理問題。首先是審美定勢，審美是有定勢的，而審美定勢是從審美經驗而來的。馬克思曾說過：懂得音樂就要有一只音樂的耳朵。（“對於非音樂的耳朵，最優美的音樂失去了意義”—馬克思語。）...戲曲觀眾在不斷刺激、不斷強化的審美經驗過程中，已經形成了獨特的程式性欣賞的審美定勢，他們與那些已進入了聽覺記憶的唱腔、曲調，有著特殊的感情聯繫。任何一個新的審美經驗的獲得都要一定時間和一定數量的積累，這就同音樂語言上的“重複”一樣，一個節拍、節奏形式、一段特殊的旋律、一個音樂主題，需要不斷的重複才能讓聽眾記得住。...藝術家們知道這樣做才能在適應中不斷調整觀眾的審美經驗，在與觀眾審美定勢中若即若離的狀態中，使觀眾在審美的亢奮中得到滿足、得到認同。...在經歷了充分的審美經驗並形成較穩固的審美定勢以後，戲曲觀眾在欣賞過程中就產生了一種特殊的審美期待。...³⁰⁷

引文中，除了闡述「審美經驗—審美定勢—審美期待」層遞形成的漸遞性意義；也提到了馬克思所說「對於非音樂的耳朵，最優美的音樂失去了意義」³⁰⁸的審美前提。關於這樣的前提，蕭梅、韓鍾恩《音樂文化人類學》也說道：

³⁰⁷ 張剛（文化部民族民間文藝發展中心研究與資料處處長），〈一曲多用—從表象到本質〉（中國藝術研究所博論，2003），112。

³⁰⁸ 馬克思（Karl Heinrich Marx, 1818-1883），《1844年經濟學哲學手稿》（Economic and philosophical manuscripts.）「...對於沒有音樂感的耳朵來說，最美的音樂毫無意義，...」中共中央馬克思恩格斯列寧斯大林著作編譯局譯（北京：人民出版社，2000），86-87。

人的感覺，受到其自身文化模式的局限。不同文化的人，存在著不同的聽覺方式；也就是說，只有對某一文化有意義的音響，才能成就那一文化“有音樂感的耳朵”。³⁰⁹

所以，有時候，儘管看似只是對音樂感知的直觀感應，而這樣「直觀的把握」除了受制於口傳穩定且重覆的積累模式影響，其實也承自於個體在社群中，長期實踐所內化的音調記憶。這「音調記憶」經由經驗的消褪、再被「記起」；其「貌似本原性地達到作品本身」的「復現」³¹⁰（Reproducibility）運演形式，在漸進的歷史連續性中，除了更加貼近時下思想趨向，與現時的藝術發展歷史規律（穿透力）相應；更亦趨近當代時尚的動勢及典型，所欲把握的藝術實踐表現張力（凝聚力）。

而如何把握「記憶」與「忘性」所致「音樂感知的直觀感應」？我們可從黑格爾《美學》第一卷第三章「藝術美，或理想」（The Beauty of Art or The Ideal）的行文敘述中，得見蔡振家所言，於「活奏」訓練中欲「超越樂譜」，所預示的第二種關鍵能力——想像力和創造力。

藝術作品既然是由心靈產生出來的，它就需要一種主體的創造活動...這種創造活動就是藝術家的想像。...關於藝術創造的一般的本領...最傑出的藝術本領就是想像。...想像是創造性的。a) 屬於這種創造活動的首先是掌握現實及其形象的資稟和敏感...這種明確掌握現實世界中現實形象的資稟和興趣，再加上牢牢起住所觀察的事物，這就是創造活動的首要條件。...b) 其次，想像還不能停留在對外在現實與內在現實的單純的吸收，...藝術家須用從外在界吸引來的各種現象的圖形，去把在他心裡活動著和醞釀著的東西表現出來...在這種使理性內容和現實形象互相滲透融會的過程中，藝術家一方面求助於常醒的理解力，另一方面也要求助於深厚的心胸和灌注生氣的情感。...c) 通過滲透到作品全體而且灌注生氣於作品全體的情感，藝術家才能使他的材料及其形狀的構

³⁰⁹ 蕭梅、韓鍾恩，《音樂文化人類學》（廣西科學技術出版社，1993），65。

³¹⁰ 高達美（Hans-George Gadamer, 1900-2002），《真理與方法—哲學詮釋學》（Wahrheit und methode : grundzuge einer philosophischen hermeneutik）「每一種復現其實是貌似本原性地達到作品本身的。」吳文勇譯（臺北市：南方，1988），184。

成體現他的自我，體現他作為主體的內在的特性。因為有了可以觀照的圖形，每個內容(意蘊)就能得到外化或外射，成為外在事物；只有情感才能使這種圖形與內在自我處於主體的統一。³¹¹

其中，「關於藝術創造一般的本領...最傑出的藝術本領就是想像。」³¹²而「真正的創造就是藝術想像的活動。」³¹³更切中地談到「想像」和「創造」之間的關係。此外，引文中所示「外在現實形象」以至「內在觀照圖形」的想像過程，也恰好與現實主義戲劇理論大師斯坦尼斯拉夫斯基（Constantin Stanislavsky, 1863-1938）在《演員自我修養》（*An Actor Prepares*, 1936）所提出的「內心視象」概念，相互呼應：

我們的視象，從我們的內心，從我們想像中、記憶中迸發出來之後，就無形地重現在我們的身外，供我們觀看。不過，過於這些來自內心的假想對象，我們不是用外在的眼睛，而是用內心的眼睛（視覺）去觀看的。³¹⁴

而在斯坦尼斯拉夫斯基「內心視象」的概念影響下，張德林《審美判斷與藝術假定性》也對「內心的聽覺」，提出注意：

視象，本來指客觀對象；主體用肉眼看得見的人和物。然而這裡所指的內心視象，並非肉眼所見，而是浮現在主體的腦海裡，只有用心靈的眼睛才能“觀看”得到，察覺得到。內心視象中出現的對象，來自主體的記憶和想像，其中假想的成份頗多。擴大點說，在聽覺方面，情況也是如此。假想的聲音，我們不是用外在的耳朵，而是用內心的聽覺去“聽”的。上述兩方面，憑假想而呈現的聽覺，均可包容在內心視象的範疇內。³¹⁵

由上可知：作品／表演係為主體概然意蘊(內容)外化的客體形式。所謂的「概然」？

³¹¹ 黑格爾（George Wilhelm Friedrich Hegel, 1770-1831），《美學（第一冊）》（*Asthetik*），朱光潛譯（臺北：里仁，1981），380-383。

³¹² George Wilhelm Friedrich Hegel “*Aesthetics: lectures on fine art*” Oxford at the clarendon press, 1975, P.281. When we come to the general capacity for artistic production, then, as soon as there is talk of ‘capacity’, ‘fancy’(phantasie) is said to be the most prominent artistic ability. (T. M. Knox 英譯) 亦可參見朱光潛中譯本，（臺北：里仁，1981），380-383。

³¹³ George Wilhelm Friedrich Hegel “*Aesthetics: lectures on fine art*” Oxford at the clarendon press, 1975, P.40. This genuine mode of production constitutes the activity of artistic imagination.(T. M. Knox 英譯) 亦可參見朱光潛中譯本，（臺北：里仁，1981），51。

³¹⁴ 張德林，《審美判斷與藝術假定性》（上海：上海文藝，1993），201-202。

³¹⁵ 張德林，《審美判斷與藝術假定性》（上海：上海文藝，1993），202。

所指的，則概指浮現於內心視象的假定意象，所相應潛在藝術內在形式。

1. 而如何「外化」？所憑藉的，即指在既存的「經驗」本然性中，經由「經驗」、「再經驗」的記憶及忘性，由想像摹擬內心活動的片斷，在聲音上成爲可能，所迸發出來的創造力。

2. 而如何形塑創作者／表演者「內心視象」的假定意象？「內心視象」（包括「內心的聽覺」）其來有自的，即爲主體的記憶和想像。

也就是說，不論是外化內心視象、抑或是形塑內心視象，皆需「想像」。我們若把「想像」視爲人透過感知客觀事物、和在已有知識經驗基礎上，將過去已知、曾有的經驗積澱，通過新的聚集、結合，在頭腦中形成和創造新形象的心理過程；那麼，隨著創作者／表演者各自不同的經驗積澱起點及經驗，想像的聯覺自然不同，所創造的藝術形象當然也就不盡相同。而這也就印證許瑞坤《音樂·文化與美學》試以茵加爾頓（Ingarden Roman, 1893-1970）所說「對於音樂作品本身和每一次的表演之間的“存在”問題，我們暫不做預先的評估。但是我們認為音樂的表演和作品本身絕對不是同一的」³¹⁶作爲參引，進一步說明「再現的過程中勢必要加入表演者本身的理解、詮釋、感情在裡頭，因此它在觀眾面前所呈現的，很可能和原初的創作者本意十分接近，但也可能相距甚遠。即使是十分接近，創作者和表演者之間也絕對不可能完全同一，這幾乎是無庸置疑」³¹⁷的道理。

³¹⁶ R. Ingarden "The work of music and the problem of its identity." University of California Press Berkeley, 1986, P.9. 原文爲：We do not prejudge the question of whether we need to accept the existence of the musical work and its particular performances. For the moment we are suggesting only that a work and performances are not all one and the same, even should they all turn out to be merely a fiction.

³¹⁷ 許瑞坤，《音樂·文化與美學》（臺北：迷石文化，2004），160-161。

挪用一些篇幅，對記憶、忘性、想像力和創造力有相關闡述後；我們可以知道，「活奏」可謂係在口傳心授³¹⁸ 的承傳方式下，交感於琴師自身對音調的記憶、忘性、想像，於演奏當下迸發而成的即席創造能力。其中，一如呂紫微〈夏均父集序〉所云：「所謂活法者，規矩備具而能出於規矩之外，變化不測而亦不背於規矩也。是道也，蓋有定法而無定法，無定法而有定法，如是者則可以與語活法矣。」活法既能保有曲調基本框架，又得發揮「自我鋪墊，自我對比，自我強調。以快顯其慢，以慢顯其快，是速度對比；以強顯其弱，以弱顯其強，是力度對比；繁簡調配，迴避重複，是為顯其豐富、靈活」³¹⁹ 的聲音細節可變性。

這樣的特徵，梅蘭芳稱其為「移步不換形」³²⁰，洛地叫它作「據本而演文」³²¹，兩

³¹⁸ 劉富琳，〈論“口傳心授”——中國傳統音樂的傳承〉「所謂『口傳心授』，就是既通過口耳來傳其形，又以內心領悟來體味其神韻，即在傳『形』的過程中，同時對其音樂神韻進行深入的體驗和理解。口傳心授之樂的特點是傳承的口頭性和音樂保存的記憶性，口頭性具有很強的即興性，而記憶性又容易隨時間的推移而遺忘。這樣勢必要求有一種規範來約束，既便於記，又利於傳。音樂的程式性適應了這一根本要求。傳承中只需記住某一曲調的基本框，傳承中圍繞著這一曲調的基本框架展開，同中求異，異中求同，豐富了音樂的發展。」收編於《民族音樂研究·第八輯·中國傳統音樂教育研討會論文集》，劉靖之、李明主編（香港：香港大學亞洲研究中心，1999.04）：227。

³¹⁹ 魯華，《京劇打擊樂淺談》「『活』字的體現方式，主要是靠演奏員本身的自我鋪墊，自我對比，自我強調。以快顯其慢，以慢顯其快，是速度對比；以強顯其弱，以弱顯其強，是力度對比；繁簡調配，迴避重複，是為顯其豐富、靈活。」（北京：人民出版社，1995），157。

³²⁰ 「移步不換形」採自梅蘭芳於一九四九年十一月二日接受文教記者張頌甲專訪，所提及的戲曲主張。按張頌甲隔日刊載於《進步日報》第三版〈移步不換形——梅蘭芳談舊劇改革〉乙文所述，梅先生說：「我以為京劇藝術的思想改革和技術改革最好不要混為一談，後者（技術）在原則上應該讓它保留下來，而前者（思想）也要經過充分的準備和慎重的考慮，再行修改，才不會發生錯誤。因為京劇是一種古典藝術，它有幾千年的傳統，因此，我們修改起來也就更得慎重，改要己得天衣無縫，讓大家看不出一點痕跡來，不然的話，就一定會生硬、勉強，這樣，它所達到的效果也就變小了。…俗話說，移步換形；今天的戲劇改革工作卻要做到“移步”而不“換形”。」

³²¹ 「據本而演文」據洛地《戲曲音樂類種》所云「結構上的穩定性、使用上的通用性，是戲曲音樂內在的本、規；定規和據本，構成戲曲音樂的各個門類、品種。「定規而易格，據本而演文」，則使戲曲音樂可敘事、可述景、可代言、可抒情、可言意、可諧意。其音樂具體形態（如具體旋律）…可以說在所有的演唱中（即使是同一腔句或同一唱調）沒有兩段、也沒有兩次是完全一樣的，從而呈現出各類各種戲曲音樂表現的豐富多樣、各支各路各派的特色來。」（杭州：藝術與人文科學出版社，2002）。

者都在闡述在形式框架的本然規定下，相對一致的多樣化並生思維。然而，琴師於演(伴)奏時，又從何體現在「據本」且「不換形」的曲調框架內，做「演文」、「移步」的細微變化？以下分別以「在依腔前提下掌握字韻」、「在依字預想下穩定腔格」，假以分述前場藝師「唱曲」與後場琴師「伴奏」之間的合樂默契。

一、唱：在「依腔」前提下掌握「字韻」

張炎《詞源·謳曲旨要》「腔平字側莫參商，先須道字後還腔。」³²² 如此，依傍在曲調的旋律概形下，本乎「字真」，隨字韻轉腔、並於吐字後還腔的唱曲處理；就是本段所欲進一步闡述前場藝師於唱曲時，需要在「依腔」前提下掌握「字韻」，使「腔」、「字」之間維持互不偏廢、又各有取重的相對制衡關係。

對於「隨字韻轉腔」、並於「吐字後還腔」的唱曲處理，蔡禎《詞源疏證》覆按沈括《夢溪筆談》所云：

古之善歌者，謂當使聲中無字，字中有聲。其論聲中無字，謂凡曲祇是一聲清濁高下如縈縷耳，字則有喉、唇、齒、舌等音不同。當使字字舉本皆輕圓，悉融入聲中，令轉換處無磊塊。其論字中有聲，謂宮聲字曲合用商聲，則能轉宮為商歌之。³²³

關志雄《張炎詞源謳曲旨要考釋》又對文間所謂「聲中無字」與「字中有聲」的區辨關係，說得又更明白透析：

³²² 按蔡禎《詞源疏證》所斟「腔平字側。今南曲中此例尚多，可以借證。如畫眉序首句韻及尾聲末句韻，應是平聲；而明珠記畫眉序，首句金盞泛蒲綠及尾聲末句可惜明朝又初六，綠、六均係側聲。但歌時當以入聲吐字而微以平聲作腔，此即所謂腔平字側。蓋歌此側聲字，若逕用本音，而不以平聲作腔；或逕改作平聲，而不以側聲吐字；皆與歌法大背。故曰腔平字側莫參商也。道字，即言先吐出本聲之字；還腔，即言後收還固有之腔；故曰先須道字後還腔也。」(臺北：學海，1988)，69。

³²³ 按蔡禎，《詞源疏證》(臺北：學海，1988)，72。

蓋所謂「聲中無字」者，恐人只知道字而不知還腔，故拈出以為立說，謂當使字字輕圓，一切字均能融入腔音之中，而不覺有拗口之字耳。所謂「字中有聲」者，謂腔音已備，而所歌之字，又字字清晰，使人聽之，既知歌詞之意，又覺其腔調圓美。前者以聲為主，字為賓；後者以字為主，聲為賓。³²⁴

總而言之，「字中有聲」指的就是隨字韻轉腔，從字的聲、韻、調居中把握「字正」的聲音流動變化。而「聲中無字」，指的則是吐字後還腔，係要把每個字如貫珠般串連起來，融入聲中；使一字、一句乃至全曲，連成一氣、流暢完整地達到「腔圓」的唱曲目的。

而對於咬字與吐字間，字正而後腔圓、腔圓反訴字正，「字中有聲」、「聲中無字」相對獨立又趨於統一的辨證關係；馬修（W.A.Mathieu）則從小孩子玩的遊戲為其引例，幽默地說：

小孩子對字句有強烈的音感。我們過去常玩一種遊戲：要大人選一個詞，任何一個詞都行——帽夾（hatpin）或桌面（tabletop）或可能的（probable），然後我們就重複唸這些詞唸一千遍——桌面、桌面、桌面。大家使盡吃奶的力氣，唸到詞意盡失，個個氣喘如牛，看誰能撐最久。大人們就是不懂這玩意兒。³²⁵

這即在強調字句聲調本身，即便是盡失詞意，仍具音感上的「美聽」效果。如此，將曲辭聲調的抑揚輕重，即席轉換為音勢高低、間連緩急的聯覺能力，此即正為臺灣亂彈戲界分別以「夠韻」（優，曲詞字音與曲調結合高下轉折表現出色）、「不夠韻」（庸，曲詞字音與曲調結合高下轉折表現不出色）、「倒韻」（劣，曲詞字音與曲調結合高下轉

³²⁴ 關志雄，《張炎詞源謳曲旨要考釋》（香港：香港詞曲學會，1969），48。

³²⁵ 馬修（W.A.Mathieu），《音樂生活》（臺北：新路出版，1999），53-54。

折表現不合理)等次第性的口語措辭,³²⁶從「韻」的掌握優劣,評辨唱曲、繼而掌握唱曲的關鍵指標和準的。

可見「字正」、「腔圓」的確蔚為唱曲者反覆檢視、要求自我的必然要題。在「字正」、「腔圓」而後,唱曲者所需兼慮的,就是曲學大師吳梅所指「唱曲要能令人字字可辨,使聽者知其為何字;伴奏要能分別工尺,使聽者知其為何調」的應對關係:

唱曲能令人字字可辨…簫管之音,雖極天下之良工,吹得音調明亮者,只能分別工尺,令聽者一聆而知其為何調,斷不能吹出字面,使聽者知其為何字也。蓋簫管止有工尺無字面,此人聲之所以可貴也。³²⁷

而這樣的應對,正為本節所強調:唱曲要在「依腔」前提下掌握「字韻」、伴奏要在「依字」預想下穩定「腔格」的合樂默契。只是,伴奏又何以在「只能令聽者一聆而知其為何調…斷不能使聽者知其為何字」的合樂限制下,兼慮「腔」、「字」之間互不偏廢、又各有取重的相對制衡關係?以下,擬就「在依字預想下穩定腔格」為題,進一步思考琴師如何在「字中有聲」的音勢預想下,應運形成「簫管工尺能使聽者知其為何調」的「保調」目的。

二、奏: 在「依字」預想下穩定「腔格」

如同吳梅所述,「唱曲」之所以可貴,則係在於唱曲能令人「字字可辨、使聽者知其為何字」。循著這樣的理路,若欲細究「簫管之音」又何以可貴?可貴之處,則不外

³²⁶ 范揚坤,〈亂彈戲福路系統之平板曲腔研究〉「『夠韻』(曲詞字音與曲調結合高下轉折表現出色)、『不夠韻』(曲詞字音與曲調結合高下轉折表現不出色)、『倒韻』(曲詞字音與曲調結合高下轉折表現不合理)…詞彙中所提及的『韻』,圈內主要指曲腔構成要件中旋律音的部分,進而可更精細的區別出整個樂句在曲調進行間旋律高下起伏關係,以及集數音或指單一音的細節處理能力。」(國立臺灣師範大學音樂研究所碩論,1997),222。

³²⁷ 吳梅,《顧曲塵談》(臺北:臺灣商務,1988),133。

乎其能「分別工尺、令聽者一聆而知其爲何調」如此云云。

北管亂彈後場樂師劉亦萬（1930-）³²⁸曾說：

以前是要學弦一定要會吹，所以才叫做弦吹。…人家請我當頭手，我也要考慮我大概有這個本錢去，我才敢出來。…亂彈班裡面有基本的一百一十首曲子，但也不是說每一首曲子都非常的熟練，只要他們在前面唱，我們能夠演奏給他們唱，如果說前面唱的有誤，我們後場可以掩飾過去…做一齣戲，裡面唱曲有哪些、吹有哪些、弦有哪些，都要記得牢牢的，不能當場看譜的，我們才有資格當弦吹。³²⁹

談及「亂彈班基本的一百一十首曲子」，他又侃侃道出：

在亂彈班有必備的約一百一十首的曲目讓人家隨時點隨時演奏。這都是事先要練得滾瓜爛熟，以備前場的演出。它的曲牌和劇目都安排得死死的，該演出哪裡就該用哪些配樂。經過亂彈班演奏的這一番訓練，我覺得的肚子之中也比較有材料，也比較像是在學樂器。³³⁰

這是劉亦萬藝師憶起往昔的習樂點滴，所提供的口述記憶。意旨即在說明，亂彈班的頭手琴師除了需要合乎「前面唱，我們能夠演奏給他們唱」腔輔字行的伴曲前提，亦需符合一個琴師之所以有資格成爲「頭手」，所需具備對劇目中曲腔鋪陳、曲牌銜接、過場樂安排的引領和反應。一個戲曲的演出，也係因循這樣的引領反應，既能避免用調流於單調而或繁複無當，也得以藉此立下曲腔間架，從而防避唱曲有荒腔走板之虞。

³²⁸ 劉亦萬（1930-），彰化芬園人。外號「萬仙」，人稱「五全手」。1948年（18歲）師從周錦煌學習弦吹；1953年（23歲）擔任新竹亂彈班「慶桂春」頭手。而後，先後擔任中國廣播公司歌仔戲班頭手弦吹（1961-1970）、加入「草屯樂天社北管劇團」後場（1955-）、接任布袋戲戲團「員林新樂園」後場（1971-）、成立「藝峰國樂團」（1975-）、整組「藝閣」（1977-1995），以及擔任「臺北小西園」（1991-1997）後場，並於一九九四年應邀錄製唱片《沈明正金光布袋戲：鐵漢南俠》（臺北縣：水晶有聲出版），廣受戲界矚目和注意。（摘自張仁俊訪問、劉亦萬口述，〈縱橫臺灣戲曲音樂的民俗藝人—劉亦萬〉，《彰化縣口述歷史（第四、五輯）》（彰化：彰化縣文化局，2003再版），278-305。

³²⁹ 由張仁俊訪問、劉亦萬口述。按：張仁俊，〈縱橫臺灣戲曲音樂的民俗藝人—劉亦萬〉，《彰化縣口述歷史（第四、五輯）》（彰化：彰化縣文化局，2003再版），294。

³³⁰ 由張仁俊訪問、劉亦萬口述。按：張仁俊，〈縱橫臺灣戲曲音樂的民俗藝人—劉亦萬〉，《彰化縣口述歷史（第四、五輯）》（彰化：彰化縣文化局，2003再版），293-294。

以《仙姬送子》³³¹這齣戲為例，我們可從不同出版來源的演出錄音，³³²學察窺見同一齣戲的每一次演出（再現），都會肇因於不同的演員編製（合作默契、師承背景）、現場的舞臺條件配置（收音效果、服裝道具），以及演出者本身不期然的心理狀態與準備，有其不盡相同的「當場」意義。也因為如此，儘管在臺灣北管亂彈班中，有所謂「曲牌和劇目都安排得死死的」的要求與信念，但是，在實際的亂彈戲演出中，儘管是同一齣戲，它的每一次再現，仍有其「必然不同」又「相對一致」的安排邏輯：

簡稱	吉聲 14《小送》	月球 19《小送》	愛華《小送》	慶美園《小送》	首句／末句
來源	吉聲 14《仙姬送子》(局版臺音字第 0924 號)	月球 19《小送》(局版臺音字第 0041 號)	愛華《小送》(局版臺音字第 0152 號)	慶美園《送麟兒》(TWG:540200058)	*唱辭按：財團法人慶美園文教基金會製作《傳統客家歌謠及音樂—客家(北管·子弟班)亂彈戲曲唱腔》(苗栗陳家班北管八音團，臺北：行政院客委會，2002)。
主奏	黃桃美 溫阿斗 唱 彭宏男 奏*	官德峰 奏*	彭玉坤 唱 謝顯魁 奏*	彭玉坤 唱 鄭榮興 奏	
曲目	【百家春】(過場) (略) 【彩板】 【緊中慢】 【緊板】 【彩板】 【二凡】 【緊中慢】 【尾聲】(吹場)	【一串蓮】(過場) (略) 【彩板】 【緊中慢】 【緊板】 【彩板】 【二凡】 【緊中慢】 【尾聲】(吹場)	【一串蓮】(過場) (略) 【彩板】 【慢中緊】 【緊中慢】 【彩板】 【二凡】 【緊中慢】 【尾聲】(吹場)	【寄生草】(過場) 【六么令】(吹場) 【彩板】 【慢中緊】 【緊中慢】 【彩板】 【二凡】 【緊中慢】 【尾聲】(吹場)	(旦)首／末句：將身站在雲端上 (旦)首句：一霎時騰在半空中 末句：雲端之上來觀看 (旦)首句：滿天星斗獻光輝 末句：抬頭只見毫光起 (旦)首句：那旁來了月德星 末句：開言就把張仙叫 (生)首句：娘娘眼前領了命 末句：蒼天不負積善人 (旦)首句：只見張仙揚揚去 末句：送下麟兒早降生 (旦)首／末句：將身再騰雲端上 (旦)首句：滿天異寶驚煞人 末句：在雲端看不盡 (轉腔) (旦)首句：仙家寶 末句：只見張仙到來臨 (生)首句：張仙送子下凡去 末句：娘娘駕前奏分明

³³¹ 《仙姬送子》亂彈福路劇目之一，一名「張仙送子」、「送麟兒」、「小送」。主要角色有註生娘娘（老旦）、張仙（公末）、護從（什）；演張仙下凡為福主人送麟兒。

³³² 「吉聲」（局版臺音字第 0924 號）、「月球」（局版臺音字第 0041 號）、「愛華」（局版臺音字第 0152 號）、「慶美園」（TWG:540200058）等至少四種。

備註	據鄭榮興先生20070118口述指出，演奏者為彭宏男先生。	與吉聲19《小送》同。據鄭榮興先生20070130口述指出，演奏者疑似官德峰先生。	據鄭榮興先生20070118口述指出，演奏者為謝顯魁先生。		
----	-------------------------------	---	-------------------------------	--	--

其中，恭請娘娘出場的「過場」曲目，至少可由【百家春】、【一串蓮】、【寄生草】等不同絃譜相互替換；「吹場」部分，則能替用【六么令】或鼓介【小鑼上場】意表娘娘與張仙駕雲下凡。於後，第一段（自「將身站在雲端上」至「送下麟兒早降生」）可於【彩板】後，呈現【緊中慢】至【緊板】、而或【慢中緊】至【緊中慢】兩種曲腔節奏上的層遞安排；第二段（自「將身再騰雲端上」至「娘娘駕前奏分明」）則皆呈現【彩板】、【二凡】、【緊中慢】接【尾聲】的曲目安排。

也正如我們所見，琴師能不能透過舞臺上的經驗與實踐，對戲裡安排曲調的細節進行理解；甚而，透過曲調安排的規律瞭解，知道怎樣去表現它、運用它、豐富它、變化它；³³³ 或者，琴師是不是能在既有腔格下腔輔字行，實現「腔」、「字」之間相互取衡又各有取重、相對獨立又互斟完善的伴奏條理；也就成了想要成爲一個「頭手」、一個具有自我風格的「頭手」，由隘而廣、由鉅而微，所需培養、練就的本領與能力。

本節最後，筆者擬由徐蘭沅對京劇胡琴伴奏所提出的觀察與瞭解，引入小結：

京劇音樂是有法度無定譜，全憑演員各運神妙，由於這樣一個特點也規定了我們琴師非刻苦鑽研不可，否則要做到與演員“嚴絲合縫”是困難的。拿當年的老胡琴家梅雨田、孫佐臣二位先生來說，如果他們不刻苦鑽研，藝術達到爐火純青的地步也是不可能的。過去曾有這麼一說：「誰能把王九齡的《除三害》、汪桂芬的《文昭關》、譚鑫培的《碰碑》托好，可算得胡琴聖手了。」當時梅、孫二位先生也不問腔、更不對戲，托腔時包裹得很圓，難道他倆是神仙嗎？當然不是了。他們怎能托得好哩？回答這句話是簡單的，就是他們能刻苦鑽研，

³³³ 徐蘭沅口述，唐吉記錄整理《徐蘭沅操琴生活（第二集）》「通過舞臺上的學習可以理解戲裡是如何安排這些曲調的。只有透過了解了它的規律，知道怎樣去表現它、運用它、豐富它、變化它。」（北京市戲曲編導委員會編，中國戲劇出版社，1980），4。

因此就能托得好。³³⁴

第三節 小結

怎樣才能「托得好」？

徐蘭沅認為「要能刻苦鑽研，就能托得好。」筆者更進一步以「唱奏間相對獨立的線性思維」、「唱奏間相互承載的合樂默契」分節說明，認為「托得好」絕非伴奏所足以一手掌握的事，而是控繫於唱、奏之間，彼此鑽研，互主、互依的合樂交契。

再者，什麼是「美」？什麼又是「音樂」？假如，我們將「美」視為一種反思態度，指的是人類在自身理解視域、歷史條件、文化語境的制約下，對既存現象「理想狀態」的判斷共識或普遍傾向；而將「音樂」理解為人類將自身的內在想像，透過有意識的聲音組織，具現而外顯的感官延伸（衍生）符號體系。那麼，「托得好」的美感實踐，所討論的，就是「伴奏」這個音樂行為，在人與人之間互向影響、承繼交往的社會實踐下；琴師為了符契於「行為」本身程度不等的從眾心理，並在一定程度上投合唱曲者、司鼓者與聽者間的從眾約定；所透過聲音的變通與適應，意欲實現「人之嚮往」的初衷和本意。

鄭漢禕《無限可能》提過這樣的一個觀點：

主觀的美感標準在有知無知之間，也往往包含了這些客觀的美學原則，我們不需太依持它，因為在依持客觀美學原則的同時，你也僵滯屬於你自己的「美的感覺」，而「你的感覺」才是真正屬於當下的最重要美感標準。³³⁵

³³⁴ 徐蘭沅口述，《徐蘭沅操琴生活（第二集）》，唐吉記錄整理（北京：中國戲劇出版社，1980），194-195。

³³⁵ 鄭漢禕，〈無限可能〉（國立臺灣師範大學美術系在職進修碩論，2002），35。

這樣的觀點，文間所試圖區隔「客觀美學原則」與「當下主觀美感判斷」，更提示了琴師既為操琴者、又為聽者，也惟有專心凝練、全神貫注地於當場奏出「每個此在」下對「美」的期待，才能成就琴師在操琴的當下，把聲音作為音樂而為人們所接受，取衡於美感心理中「客觀」與「自觀」二元對立又趨於統一的審美判斷假定性³³⁶。

莊子說過一個故事：

莊子與惠子遊於濠梁之上。莊子曰：「儵魚出游從容，是魚樂也。」惠子曰：「子非魚，安知魚之樂？」莊子曰：「子非我，安知我不知魚之樂？」

雖然，我們很難用筆墨來形容、具體量化所謂「當下主觀美感判斷」這一念之間的來龍去脈，但這並無損於它的真切存在。而類此「可能」但非「必然」、又與恆常經驗相契的傾向，也正就是本章承繼曲腔「可然」結構、技法「或然」選擇而後，將曲藝審美意向題為「概然」³³⁷的主要用意。

³³⁶ 「假定性」在《中國大百科全書》中的條目這樣寫道：「美學和藝術理論術語。源於俄文ycnobhocrb和動詞ycnoburbca（談妥、約定）屬同一詞源，接近於中文“約定俗成”的詞義，通譯“假定性”……。」撰寫這一條目的戲劇理論家童道明在他的《戲劇筆記》中談到“假定性”時，曾引用了前蘇聯學者日丹的一段深入淺出的說明：「什麼叫假定性？…有這樣一種回答：“假定性”這是指藝術家和觀眾協商談妥的契約，讓大家都來相信“藝術”。這個回答並不奢望達到科學定義的無懈可擊…但它準確地抓住了假定性的“要點”和它最基本的功能。」王曉鷹〈舞臺上的“假定性”與“環境”〉《文藝研究》（北京：中國藝術研究院，1995.02），71-85。<http://www.tinglan.com/theatre/chinesetheatre/hua/ju/xueshu/056.htm>，摘錄於6 November 2006。

³³⁷ 參見註7。另，韓和元〈再駁物質世界是偶然性和概然性並存現實世界〉也說道「哲學上有個原理，叫必然性寓於偶然性之中。這個必然性就是所謂的概然性的問題了。偶然性這個名詞的介紹應該無需我再嘮叨了，那就是突然的、突發的、不可以預知的。那麼概然性呢，我給他的定義是：所謂的概然性是現實社會中偶然性的事件發生的可能性是有其規律性的，根據大量的現象是可以估算出實錢發生的可能性的大小的，這種可能性就是我們所定義的概然性。」<http://pierrehanson.chinavalue.net/showarticle.aspx?id=39893>，摘錄於28 October 2006。

結 論



佳佳攝於 2005.10.28

精采，來自的往往就是瞬間的心裡滿足感

這就是藝術家苦練一次又一次，所追求的一種期待

他們期待…讓這樣的瞬間，能如獲重複·重複·重複又不流俗的本事

本篇論文，是一篇以臺灣北管亂彈戲曲腔【二凡】為例、謝顯魁先生為取樣對象，逕由「如何托」、「托得通」、「托得好」漸呈性的三個面向，分別探討「伴奏」這個音樂行為，所相對賦予琴師、前場藝師、後場樂師，以至於聽（觀）眾，相對不同的「伴奏」意義。

儘管，類此以經驗為前提、以行為為依據、又以曲腔作為音樂作品來分析的反詰質疑，所在多有。例如：曲腔算是音樂作品？若是，這作品從何而來？伴奏是創作行為？那麼，創作又是什麼？取樣對象是怎麼決定的？什麼人根據什麼觀點判斷「它」是藝術？又，什麼人憑藉什麼視點認為「它」有價值？面對種種牽連著多層次指涉的能見（所見）和詮釋（所言）問題，我們必需思考，雖然藝術從不會是操之在某一個人在某一地點的

某一時候，但也都多少存在於「操之在我」的情境之中。於是，有沒有可能進一步建立所謂「主觀經驗」的「客觀條件」？從而肯定琴師音樂伴奏行為「相對價值」的「絕對地位」？這也就是本論文何以仍視曲腔為音樂作品、就行為本身為研究依據、仍以特定琴師／單一曲腔著手取樣，對琴師伴奏實踐中「托」的行為本身，以至心理過程，進行意涵分析的理由和原因。

另外，我們得從田調訪查中可見，任何一個實然被發生的實際聲響、被傳抄口傳的抄本曲冊，都有其欲響、欲傳的「人為」意圖。也就是說，理解一個聲響怎麼被聯結、被希望呈現怎樣的效果？一個聲響怎麼被記錄、被賦予怎樣的音調提醒？追根究柢，當然要從行為的本身著手分析才行。

於是，作為一個以臺灣北管亂彈戲為範疇的伴奏行為研究，在論文的一開始，也就是「緒論」的部分，即從「伴奏，是為一種音樂行為」進行破題。試圖從「音樂，是一種“人的創造”又為一種“人創造的”人文產物」進一步說明「音樂行為，它本身除了關涉於人，更重要的，又不可能置外於為。」也在這樣的概念提示下，分別從「史觀」和「人觀」相應指出「歷時性」及「共時性」兩個面向的研究限制與困難。其中，歷時性面向的研究限制，主要突顯的，是我們往往難以藉由文字，全面且周延地呈現或再現「當下瞬間」的聲響流動；而共時性面向的研究困難，所欲言表的，則是對於「人本身」的口述記憶，往往只是一次次記憶片段的重構與組織，常常是難以對於自我在過去的某時某地，又動用了什麼樣的關係，一一細說分明。」於是，如此肇困於「歷時性」以及「共時性」既成的限制與困難，也就成為研究者面對「音樂」、面對「人」所必然面對的問題。

也在這樣的認識理解下，規劃從「田調訪談」及「田調錄音」這兩種研究執行面來

進行思考，除了擬以「逐字轉譯」的方式，作為口述訪談的記錄原則，並設想以「工尺譜，以及不具譜號、調號的線譜」作為田調錄音的採譜策略；希冀能從謝顯魁先生的「家譜、師承譜系」以至於「他與同輩之間的戲路分佈與職司分配」二方面，從中進一步推想，伴奏行為與人際之間，所可能構成的影響與互動關係。

而後，擇以「托」字貫穿全文，由「如何托」、「托得通」、「托得好」三個面向，進行謝顯魁先生的伴奏行為研究。

論文第一章「如何托」，主從謝顯魁先生師承脈絡下的四十七個抄本書寫示例著手分析，試圖就曲文結構、曲調框架兩部分，對【二凡】曲腔本體的可然結構進行歸納；循線推想琴師「如何托」的操琴理路。

在曲文的部分，規劃是從字法、句法、章法，由隘而廣、由微而鉅的層遞性分析，對【二凡】曲腔的曲辭聲韻結構、曲辭文理規律、以至曲文句幅樣態，進行觀察及說明。其中，我們得從《掛金牌》【二凡】曲文首句「俺奉玉旨下凡塵」，在北管官話的聲韻系統下，除了可能被唸成「an h-oŋ i ts h-ia h-uan tsh-in」；亦可能被唸成「an h-uan i ts h-a h-ien tsh-ən」，清楚得見北管亂彈戲界曲文聲韻的可然表現。

官話字音	an	h-oŋ h-uan	i	ts	h-ia h-a	h-uan h-ien	tsh-in tsh-ən
官話字調	44	24	24	41	24	21	21
曲辭	俺	奉	玉	旨	下	凡	塵

而能從七字句為主，也就是第三分句為三個字的句式變化基型，除了正規的二、二、三句構，更可能出現二、一、三「六字句」；二、三、三／三、二、三「八字句」；而或三、三、三「九字句」；甚至三、四、三「十字句」的字數組合。相同的，而十字句為主，也就是第三分句為四個字的句式變化基型，除了正規的三、三、四句構，則又可容「九字句」、「十一字句」不等的句構方式，歸結得見曲辭文理句構的可然狀態。

另外，亦能從論文一四〇至一四一頁所指出，「細口於演唱時，也通常被允許，如同粗口一般，在頂句第三分句的末字前，加一過門」，得見句幅之於曲文之中的可然安排。

在曲調框架的分析部分，我們主要是根據「安腔」及「擺腔」，也就是相當於「依腔行字」、「依字行腔」這兩種相對不同的兩種取向，對【二凡】曲腔的曲調框架，進行觀察。將【二凡】曲腔分為「正調：粗口／細口」與「反調」而後，即可知道，無論正調或反調、是粗口是細口，它的曲調框架，分別皆由前奏、頂句、下句、尾奏四部分所構成；其中的頂句或下句，在結構上，又分別可再向下細分為「第一腔節—過門 I —第二腔節」這三部分。

	結構	前奏	頂句 (A)					下句 (B)			過門 I 尾奏
			第一腔節 (a-b)	過門 I	第二腔節 (c)			第一腔節 (a-b)	過門 I	第二腔節 (c)	
					I	過門 II	II				
正調	粗口 MM.	1-5	6-8	9-11	12-13	14	15	16-18	19-21	22-24 28-30	25-27 31
	細口 MM.	1-5	6-8	9-11	12-13	附加 1小節	14-15	16-18	19-21	22-24 28-30	25-27 31
反調	MM.	1-5 附加 3小節	6-8	9-11	12-13	14	15	16-18	19-21	22-24 28-30	25-27 31

另外，我們亦可從表中所見的「附加小節」，以及爾後我們所討論，在「依字行腔」的「擺腔」概念下，演唱者對不同曲辭，所相應把握的字腔聯繫；都皆然得見【二凡】曲腔「曲調部分」的可然表現。

頂句·第二腔節
12 樂句 3 (過門 II)

年深月 久
n-ien tsh-in ie kiou
21 44 24 41

飛熊進 較
h-ui hi-oy ts-in ts-ay
44 21 24 24

第二章「托得通」。則在【二凡】曲腔「七字句」、「十字句」二種文體句式暨其變化基型，併以「粗口」、「細口」為其樂體框架的基本構形的結構概念下；對謝顯魁先生品弦規範以至行弦規律的操琴實錄聲響，進行歸納。

品弦部分，主要是從「定弦」與「線路」，也就是“以路就曲”以至“以曲就路”兩個相對不同層面的概念分析，進一步說明琴師他為了能夠持衡於與前場、後場，以及完善自身操琴的技法轉換能力，對空弦定音所做的或然選擇，以及相應於這樣「定弦」的選擇下，「線路」所能做的技法轉換與適應。

而行弦部分，主要參照的，則是引自《徐蘭沅操琴生活》這套書中，徐蘭沅所口述提到「揮揉拈墊滑虛兜——這七種京劇胡琴技巧」。並在技法的歸納後發現：儘管本文皆以琴師謝顯魁先生為分析對象，並係以臺灣北管亂彈戲【二凡】曲腔為分析示例；但有趣的是，分析的結果，大致恰與徐蘭沅他所口述的「二黃弦」操琴口訣，相符互映。另外，我們亦能從「介頭一曲頭」、「落曲一過門」、「曲尾一煞介」每個片段被進行、被選擇的或然彈性，歸結得見琴師面對曲腔細部的前後構成銜接上，所容選擇種種「托得通」的行弦規律。

第三章「托得好」。主要是延續著李澤厚先生「美感的二重性」的美學命題，以及韓鍾恩先生所提出「音樂的二重性」暨「人的本質的二重性」的音樂思考；進一步提出：伴奏的行為研究，除了需要對曲腔本體實際聲響，進行物理表層結構的「物化」分析；更需要的，是要對於琴師與前場藝師、後場樂師間相對獨立又相互承載的合樂關係，進行主體性音樂審美經驗的「人化」分析。

因此，整段的章節安排，即分別以「唱／奏」間相對獨立的線性思維，以及「唱／奏」間相互承載的合樂默契為題；希望能進一步對伴奏現場中，操琴者、司鼓者、唱曲

者、聽眾等不同立點，及其容又有別的互動關係，進行「伴奏」意涵的觀察分析。並從觀察中學見，為使唱、奏間能嚴絲合縫、互主相扣，琴師能不能即席地掌握「字」韻、穩定「腔」格、使「音」達「意」的訓練和反應，這也就相對突顯琴師是不是「托得好」的伴奏功力。

最後，談到了「美」，談到了「音樂」。

假如，我們將「美」視為一種反思態度，指的是人類在自身理解視域、歷史條件、文化語境的制約下，對既存現象「理想狀態」的判斷共識或普遍傾向；而將「音樂」理解為人類將自身的內在想像，透過有意識的聲音組織，具現而外顯的感官延伸（衍生）符號體系。

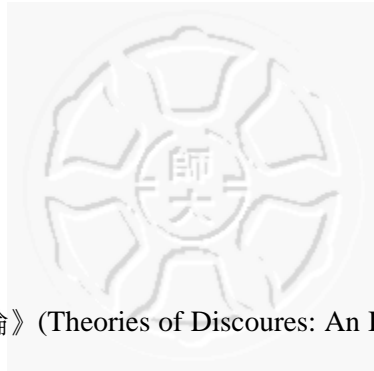
那麼，「托得好」的美感實踐，所討論的，就是「伴奏」這個音樂行為，在人與人之間互向影響、承繼交往的社會實踐下；琴師為了符契於「行為」本身程度不等的從眾心理，並在一定程度上投合唱曲者、司鼓者與聽者間的從眾約定；所透過聲音的變通與適應，意欲實現「人之嚮往」的初衷和本意。而，這也正是本文承繼曲腔「可然」結構、技法「或然」選擇而後，將曲藝審美意向題為「概然」的主要用意。

羅曼·羅蘭(Romain Rolland, 1866-1944，一九一五年諾貝爾文學獎得主)曾說：「最美的理論，只有在作品中表現出來的，才有價值。」面對作品的每一次表現的「唯一」、「一次」性，及作品本身可容表現的「無限可能」性；身為一個研究者，無論是對抄本曲冊和實際聲響，做有限的分析和解讀，還是將視點關注在伴奏行為的人為意涵，進行文字的有限敘述與表達；我們終究難以挂一漏百、片言立決地取信於「唯一」、「一次」的個案，但又不可能百無一漏地將「無限可能」逐一舉列。而如此「知其不可為而為之」

³³⁹卻猶仍試從文字表達「作品被表現」的珍貴意義，即為作為一個研究者，所追尋致力於價值所在。

至於，能不能從同一琴師對同一劇種其他曲腔、或其他劇種曲腔的奏法分析，指出此琴師操琴風格的具體成因？而或，能不能從分析其他琴師所奏【二凡】，具體指出不同琴師於風格上的不同趨向和風尚？舉凡種種，不啻多為接續本文而後，可進行延伸思考的議題所在。

³³⁹ 王士昭〈傅聰的情懷〉「2001年9月底，旅英華人鋼琴大師傅聰先生，於岳麓書院，向到場數百位慕名而來的各界人士，作了人生自述、藝術自白。…（傅聰自述）『我父親說過：知其不可為而為之，這是一種精神。藝術裡頭的完美你要心裡頭有數。』」<http://big5.china.com.cn/chinese/feature/138621.htm>，摘錄於 28 October 2006。



參考書目

- Diane Macdonell. 《言說的理論》(Theories of Discourse: An Introduction, 1896)。陳璋津 譯。臺北：遠流，1990。
- Donald A. Ritchie. 《大家來做口述歷史》(Doing oral history, 1995)。王芝芝 譯。臺北：遠流，1997。
- Hans-Georg. Gadamer. 《真理與方法—哲學詮釋學》(Wahrheit und methode : grundzuge einer philosophischen hermeneutic, 1960)。洪漢鼎 譯。臺北：時報出版，1993。
- Karl Heinrich Marx. 《1844 年經濟學—哲學手稿》(Economic and philosophic manuscripts of 1844, 1987)。伊海宇 譯。臺北市：時報，1997。
- . 《資本論》(Capital : a critique of political economy, 1906)。吳家駟 譯。臺北：時報文化，1990。
- Leo. Graf Tolstoy. 《藝術論》(What is art ? 1898)。耿濟之 譯。臺北：遠流，1992。
- Max Weber. 《社會科學方法論》(The methodology of the social sciences, 1904-1917)。黃振華、張與健 譯。臺北：時報文化，1991。
- Micheal C. Howard. 《文化人類學》(Cultural anthropology, 1983)。李茂興 譯。臺北：弘智，1997。
- William James. 《宗教經驗之種種》(The Varieties of Religious Experience, 1985)。蔡怡佳、劉宏信 譯。臺北：立緒文化，2001。
- 丁福保。《續歷代詩話》。臺北：藝文，1974。
- 尤海秋。〈淺談京胡伴奏〉。《戲曲藝術》。(北京：中國戲曲學院學報，2004:2)：72-74。
- 片岡巖。《臺灣風俗誌》。臺北：臺灣日日新報社，1921。
- 王士昭。〈傅聰的情懷〉。<http://big5.china.com.cn/chinese/feature/138621.htm>；摘錄於 28 October 2006。
- 王正強。《秦腔音樂概論》。北京：人民音樂出版社，1995。
- 王永昌。《實踐活動論》。北京：中國人民大學博士文庫，1988。
- 王季烈。《螭廬曲談》。臺北：臺灣商務，1971。
- 王鳳桐、張林。《中國音樂節拍法》。北京：中國文聯出版社，1992。

- 王曉鷹。〈舞臺上的“假定性”與“環境”〉。
<http://www.tinglan.com/theatre/chinesetheatre/huaju/xueshu/056.htm>；摘錄於 6 November 2006。
- 申小龍《語文的闡釋》（遼寧教育出版社，1991）
- 白慈飄、林聰仁。《北管春秋—藝師王金鳳訪談錄》。臺中：臺中市立文化中心，1999。
- 安祿興。《京劇音樂初探》。濟南：山東人民出版社，1982。
- 江日新。〈缺乏與釋負—蓋倫的制度理論的哲學人類學基礎〉。《歐洲社會理論》。（黃瑞祺 主編，臺北：中研院歐美所，1996）：191-232。
- 佚名。《安平縣雜記》。收錄於「臺灣文獻叢刊」第五二種。臺北：臺灣銀行經濟研究室，1959。
- 何大安。《規律與方向：變遷中的音韻結構》。臺北：中央研究院歷史語言研究所，1988。
- 何爲。〈音樂在戲曲中的作用〉。《中國戲曲理論研究文選》。（中國藝術研究院戲曲研究所 編，上海：上海文藝出版社，1985）：519-544。
- 何晨亮。〈黃梅戲主胡演奏之我見〉。《文化時空》。（安徽：文化時空雜誌社，2003:1）：28-29。
- 吳長元，《燕蘭小譜》。收錄於「清代傳記叢刊·藝林類」第二十八輯。周駿富輯，臺北：明文，1986。
- 吳同賓、李光。《樂府傳聲譯注》。北京：中國戲劇出版社，1982。
- 吳梅。《顧曲塵談》。臺北：臺灣商務，1988。
- _____。《曲學通論》。臺北：文星集刊，1965。
- 呂鈺秀。〈達悟 meykaryag（拍手歌會）在口傳傳統下的音樂延續—2.歌詞與音樂思維〉。2005 國際民族音樂學術論壇會議論文，（臺北：東吳大學城中校區國際會議廳，2005.10.06）：14-15。
- 呂錘寬。《北管古路戲的音樂》。宜蘭：國立傳統藝術中心，2004。
- 李子聯等 撰稿，彰化縣立文化中心 編。《彰化縣口述歷史（第四、五輯）》。彰化：彰化縣文化局，2003 再版。
- 李斗。《揚州畫舫錄》。臺北：世界，1999。
- 李殿魁。〈從詞曲的格律探討詩詞的吟唱〉。《語言與音樂》。（楊蔭瀏 編，臺北：丹青，1988）：173-200。
- 李漁。《閒情偶寄》。臺北：長安，1979。
- 李澤厚。《李澤厚哲學美學文選》。臺北：谷風，1987。
- 沈冬。〈先秦之「聲」—文學與圖像的觀察〉。2005 國際民族音樂學術論壇會議論文，（臺北：

- 東吳大學城中校區國際會議廳，2005.10.06)：1-23。
- 沈寵綏。〈度曲須知〉。《古典戲曲聲樂論著叢編》。(傅惜華 編，北京：人民音樂出版社，1983)：51-170。
- 居文郁。《廣東漢樂胡琴古箏曲選》。北京：人民音樂出版社，1995。
- 林尹。《中國聲韻學通論》。林炯陽 注釋。黎明文化事業，1936。
- 邱火榮。《北管戲曲唱腔教學選集》。宜蘭：國立傳統藝術中心，2002。
- 姚眉平。〈不斷提高認識和運用規律的能力〉。收錄於《人民日報》2004年02月23日第九版。
- 洛地 主編。《戲曲音樂類種》。杭州：藝術與人文科學出版社，2002。
- 范揚坤。《雙桂長春—王慶芳生命史》。苗栗：苗栗縣文化局，2005。
- _____。《亂彈樂師的秘笈：陳炳豐傳藏手抄本》。苗栗：苗栗縣文化局，2005。
- _____。《臺北市北管藝術發展史》。臺北：臺北市政府文化局，2002。
- _____。〈亂彈戲福路系統之平板曲腔研究〉。國立臺灣師範大學音樂研究所碩論，1997。
- 唐君毅。《生命存在與心靈境界》。臺北：臺灣學生書局，1977。
- 徐大椿。〈樂府傳聲〉。《古典戲曲聲樂論著叢編》。(傅惜華 編，北京：人民音樂出版社，1983)：197-236。
- 徐永年。《都門紀略》。收錄於「近代中國史料叢刊」第七十二輯。沈雲龍 主編，臺北：文海，1972。
- 徐宗澤。〈戲曲伴奏初探〉。《福建藝術》。(福建：福建藝術研究所，1997:2)：26。
- 徐蘭沅 口述。《徐蘭沅操琴生活(第二集)》。唐吉 記錄整理，北京市戲曲編導委員會編。北京：中國戲劇出版社，1980。
- _____ 口述。《徐蘭沅操琴生活(第三集)》。唐吉 記錄整理，北京市戲曲編導委員會編。北京：中國戲劇出版社，1980。
- 海震。〈椰子、皮簧的胡琴伴奏〉。《戲曲藝術》。(中國戲曲學院學報，1995:2)：32-36。
- 馬建忠。《文通》。臺北：臺灣商務，1978。
- 馬修。《音樂生活》。臺北：新路出版，1999。
- 高宣揚。《哲學人類學》。臺北：遠流出版社，1990。
- _____。《解釋學簡論》。臺北：遠流出版社，1988。
- 涂宗濤。《詩詞曲格律綱要》。天津：天津人民出版社，2001。

- 張仁俊。〈縱橫臺灣戲曲音樂的民俗藝人—劉亦萬〉。《彰化縣口述歷史(第四、五輯)》。(彰化：彰化縣文化局，2003再版)：277-306。
- 張炎。《詞源疏證》。蔡楨 疏證。臺北：學海出版社，1988。
- 張剛。〈一曲多用—從表象到本質〉。中國藝術研究所博論，2003。
- 張德林。《審美判斷與藝術假定性》。上海：上海文藝，1993。
- 梁祥勇。〈源於生活，高於生活—淺論越劇藝術中的“主胡”〉。《戲文》。(浙江：浙江省藝術研究所，2004:2)：43-44。
- 莊雅如。〈臺灣北管藝人所唱幼曲初探—以曲文溯源及曲種比較為主〉。國立臺北藝術大學傳統藝術研究所碩論，2003。
- 許瑞坤。《音樂·文化與美學》。臺北：迷石文化，2004。
- _____。《論樂集》。臺北：冠志，1993。
- 連橫。《雅言》。收錄於「臺灣文獻叢刊」第一六六種。臺灣銀行經濟研究室 編，臺北：臺灣銀行經濟研究室，1963。
- _____。《臺灣通史》(共六冊)。收錄於「臺灣文獻叢刊」第一二八種。臺灣銀行經濟研究室 編，臺北：臺灣銀行經濟研究室，1962。
- _____。《臺灣語典》。收錄於「臺灣文獻叢刊」第一六一種。臺灣銀行經濟研究室 編，臺北：臺灣銀行經濟研究室，1957-1961。
- 陳幼韓。〈韻味論〉。《語言與音樂》。(楊蔭瀏 編，臺北：丹青，1988)：121-144。
- 陳守仁。《香港粵劇研究·上卷》。香港：廣角鏡出版社，1988。
- 陳怡如。《連雅堂音樂記錄之研究》。國立成功大學藝術研究所碩論，2003。
- 彭紀福。〈勤學苦練 提高“悟”性—談我對越劇主胡的認識〉。《戲文》。(浙江：浙江省藝術研究所，2003:4)：19。
- 曾達聰。《南曲譜法—音調與字調》。臺北：文史哲，1996。
- _____。《北曲譜法—音調與字調》。臺北：文史哲，1979。
- 華連圃。《戲曲叢談》。臺北：臺灣商務，1974。
- 費孝通。《鄉土中國與鄉土重建》。臺北：風雲時代，1993。
- 楊天基、王興武著。《秦腔板胡簡明教材》。陝西：人民出版社，1981。
- 董同龢。《漢語音韻學》。臺北：文史哲出版，1983。

- 董崇選。《*Imagination and the Process of Literary creation.*》(想像力與文學創作過程)臺北：書林出版公司，1991。
- 趙雅麗。〈符號版圖的迷思：影像化趨勢下語言的未來發展〉。《新聞學研究》No.77(臺北：政大新聞研究所，2003.10)：187-215。
- 劉佳佳。〈臺灣北管亂彈戲提弦伴奏的「定弦」選擇與「線路」適應〉。2006 文化資源經典講座暨研究生學術研討會會議論文，(臺北：國立臺北藝術大學文化資源學院，2006.12.08)：69-76。
- 劉富琳。〈論“口傳心授”——中國傳統音樂的傳承〉。《民族音樂研究·第八輯·中國傳統音樂教育研討會論文集》。(劉靖之、李明主編。香港：香港大學亞洲研究中心，1999)：209-231。
- 劉勰。《文心雕龍》。臺北：臺灣商務，1965。
- 厲行佳。〈淺論越劇主胡演奏的情、氣、形〉。《戲文》。(浙江：浙江省藝術研究所，2004.6)：86-87。
- 歐光勳。《客家平板唱腔及伴奏頭手弦之研究》。臺北市：學藝出版社，2004。
- 潘重規、陳紹棠。《中國聲韻學》。臺北：東大圖書公司，1978。
- 蔡方鹿。〈中華和合文化及其研究簡述〉。<http://www.riccibase.com/docfile/peace45.htm>；摘錄於 28 August 2006。
- 蔡孟珍。〈曲韻與唱唸關係之探索〉。國立臺灣師範大學國文研究所博論，1996。
- 蔡振家。〈試析歌仔調【慢七字】的四種胡琴伴奏〉。<http://members.tripod.com/xiqu/schenker/main.htm>；摘錄於 25 August 2006。
- _____。〈臺灣亂彈戲西路鑼鼓的戲劇運用〉。國立臺北藝術大學傳統藝術研究所碩論，1996。
- 鄭特望。〈“合”為貴·伴當先——戲曲琴師伴奏體會〉。《當代戲劇》。(陝西：陝西省戲劇家協會，2004.1)：129-130。
- 鄭喜夫。《民國連雅堂先生橫年譜》。臺北：臺灣商務，1980。
- 鄭榮興 主持。《九十年藝文資源調查推展計畫——傳統音樂類：論述稿》。苗栗：苗栗縣立文化中心，2000。
- _____ 主持。〈「客家戲曲表演人才培訓計畫」傳習日誌〉(1999/10/15~2000/12/15)
- _____ 主持。〈「客家採茶戲藝人謝顯魁生命史資料研究保存計畫」期末報告〉。臺北市：國立傳統藝術中心籌備處，1999。
- _____ 主持。〈走過八音與採茶的歲月——客家採茶戲藝人謝顯魁〉。「客家採茶戲藝人謝顯魁生命史資料研究保存計畫」。苗栗縣後龍鎮：榮興客家採茶劇團，1999。
- _____ 主持。〈客家採茶戲藝人：謝顯魁生命史〉「客家採茶戲藝人謝顯魁生命史資料研究保存計畫」。苗栗縣後龍鎮：榮興客家採茶劇團，1999。

- _____ 主持、榮興客家採茶劇團執行。行政院文化建設委員會「民間藝術保存傳習計畫」子項：「客家三腳採茶戲『曾先枝、謝顯魁等人』技藝保存案」(1996/6/16~1999/6/30)
- 鄭榮興。〈臺灣「北管」與「亂彈」的文獻思考—揭探日治時代(1901-1934)日人的書寫觀點〉。2006 閩臺傳統音樂學術研討會會議論文，(福建省：福建省文化經濟交流中心與福建師範大學音樂學院，2006.04.03-5)：1-24。
- _____。《臺灣客家三腳採茶戲研究》。苗栗：慶美園文教基金會，2001。
- _____。〈客家音樂的「管路」與「線路」〉。《彈音論樂—音樂演出與音樂研究學術會議論文集》。(羅基敏 主編。臺北市：高談文化，2000)：237-264。
- 鄭漢禕。〈無限可能〉。國立臺灣師範大學美術系在職進修碩論，2002。
- 魯華。《京劇打擊樂淺談》。北京：人民出版社，1995。
- 賴達達。〈臺灣歌仔戲胡琴音樂研究〉。南華大學美學與藝術管理研究所碩論，2003。
- 謝瓊崎。〈北管福路系統「反調」板式音樂之研究〉。國立臺北藝術大學傳統藝術研究所，2002。
- 韓和元。〈再駁物質世界是偶然性和概然性並存現實世界〉。
<http://pierrehanson.chinavalue.net/showarticle.aspx?id=39893>；摘錄於 28 October 2006。
- 韓鍾恩、蕭梅。《音樂文化人類學》。廣西：廣西科學技術出版社，1993。
- 韓鍾恩。〈中國樂器的“聲”況及其“情”況〉。
<http://musicology.cn/Article/thesis/aesthetics/200510/397.html>；摘錄於 23 August 2006。
- _____。《音樂意義的形而上顯現並及意向存在的可能性研究》。上海：上海音樂學院出版社，2004。
- _____。《音樂美學與審美》。臺北：洪葉文化，2002。
- _____。〈臨響，並音樂廳誕生—一份關於音樂美學敘辭檔案的今典〉。《音樂文化 2001》。(香港中文大學，2002)：357-405。
- 羅映輝。《梆子腔唱腔結構研究》。北京：人民音樂，1994。
- 關志雄。《張炎詞源謳曲旨要考釋》。香港：香港詞曲學會，1969。
- 嚴立模。〈臺灣嘉義新港舞鳳軒北管官話的音韻〉。國立臺灣大學中國文學研究所碩論，1998。
- 蘇國勛。《理性化及其限制：韋伯思想引論》。臺北市：桂冠，1989。



附記

一、謝顯魁先生年表

西元	民國	歲數	事蹟	備註	歷史紀事／重要政策
1937	民 26				七月，中日戰爭爆發。臺灣總督府實施「禁鼓樂」禁令。
1941	民 30				四月，臺灣總督府「皇民奉公會」成立，下設「娛樂委員會」，禁演戲曲。
1942	民 31		◎十二月，父親徵調南洋當「日本兵」。		元月，臺灣總督府成立「臺灣演劇協會」，管制臺灣戲班，演出皇民劇。
1943	民 32	0 歲	◎二月二十六日，謝顯魁出生（農曆 01.22，生肖屬羊），苗栗縣苗栗鎮人。		四月，實施六年制義務教育。 十一月，發表開羅宣言。
1945	民 34	2 歲	◎父親去逝。		十月，第二次世界大戰結束，臺灣光復，戲曲恢復活動。
1946	民 35	3 歲	◎母親改嫁。		五月，日本以敕令廢止臺灣總督府。 十二月，中華民國憲法誕生。
1947	民 36	4 歲			一月，陳澄三成立「拱樂社」。 二月，二二八事件。 五月，魏道明就任臺灣省主席。
1948	民 37	5 歲	◎十一月十七日，妻子邱菊蘭出生（農曆 10.17，生肖屬鼠）。		四月，實施「三七五減租」土地改革。 五月，動員戡亂時期臨時條款實施。
1949	民 38	6 歲			五月廿日，蔣介石就任第一屆總統。 一月，陳誠就任臺灣省主席。
1950	民 39	7 歲	◎九月，國小入學（南苗大同國小）。		五月，實施戒嚴令，政府再度下令禁演外臺戲。 六月，發行新臺幣。 二月，蔣介石復職總統。

西元	民國	歲數	事蹟	備註	歷史紀事／重要政策
1951	民 40	8 歲			六月，韓戰爆發。 七月，實施「地方自治」。 六月，實施「公地放領」土地改革。
1952	民 41	9 歲	◎師兄郭鑫桂拜師（三年四個月）。		三月，「臺灣地方戲劇協進會」成立。 四月，簽訂中（臺）日和平條約。
1953	民 42	10 歲	◎八月二十日，鄭榮興出生（生肖屬蛇），苗栗縣苗栗鎮人。		一月，實施「耕者有其田」土地改革。
1954	民 43	11 歲			五月，行憲第二任總統、副總統，蔣中正、陳誠宣誓就職。 十二月，中（臺）美共同防衛條約。
1956	民 45	13 歲	◎祖父去逝，享年約五十九、六十歲。焊錫製造工廠，關廠歇業。 ◎做學徒：泥水、皮鞋（一、二個月）、綁鐵、藤椅修製（一年左右） ◎六月，國小畢業（南苗大同國小）。 ◎七月卅一日（農曆六月廿四日，王爺生）起，入「新樂軒」。曲目部分，鑼鼓：火炮、三加二、滿臺、節節高、緊戰、老鼠尾、哭相思等；牌子：風入松、龍頭沙、一江風等；唱曲有：百壽圖、柴進寫書、韓相。職司部分，先學鈔、小鑼、大鑼、通鼓、北鼓，再接觸嗩仔、絃仔及唱（細口）。 ◎師兄胡煥祥（時年廿五歲）拜師。 ◎師弟張良振出生（生肖屬猴），苗栗縣頭份鎮人。	北管底	三月，「中央圖書館」正式開放。
1957	民 46	14 歲	◎拜師「抄調」、「唸調」時期。	學八音	二月，「中華民國電影戲劇協會」成立。
1958	民 47	15 歲	◎隨陳家八音「出門」時期。陳家班八音團的班底：陳慶松（歎嗩仔、唱曲）、鄭水火（鉅弦）、鄭天送（打鼓）、徒弟其中一個（鉅弦）。		八月，金門八二三砲戰。
1959	民 48	16 歲	◎出師。 ◎師弟李阿增拜陳慶松為師，學八音音樂和北管唱腔，為當時陳家八音團的鼓手。 ◎因錄音設備普遍流行；以致陳家八音成員紛紛改行換業：陳慶松（作齋，喪事後場）、鄭水火（拉三輪車）、鄭天送（做生意）等。		八月，八七水災。
1960	民 49	17 歲	◎加入桃園中壢四平戲班「新榮鳳歌劇團」（班主廖阿才，桃園縣中壢鎮新街里 98	跟戲班	五月，第三任總統、副總統，蔣中正、陳誠宣誓就

西元	民國	歲數	事蹟	備註	歷史紀事／重要政策
			號)，職司頭手弦吹（約一年）。		職。 九月，古巴斷交。
1961	民 50	18 歲	◎桃園八德歌仔戲班「進興歌劇團」成立（班主黃芳義，六〇年代更名「藝芳歌劇團」，桃園縣八德鄉大湳村仁和街 41 巷 68 弄 10 號）		
1962	民 51	19 歲	◎桃園中壢四平戲班「新榮鳳歌劇團」由陳招妹購下(班主陳招妹) ◎搭桃園平鎮採茶戲班「金龍歌劇團」(班主鄭長庚，桃園縣平鎮市龍南路 430 巷 66 弄 2 號 1 樓)，職司頭手弦。(與苗栗天聲、新竹臺聲電臺合作)。 ◎搭新竹內臺戲班「新永光歌劇團」(班主徐蘭妹，新竹縣竹北市十興里 19 鄰 49 號)，同年成立，職司頭手弦。文場有徐榮華、李育欽、張明發；武場是蔡文灶、葉在鈿。 ◎搭新竹內臺戲班「隆發興歌劇團」，職司頭手弦。同業有：鄭水火。 ◎苗栗「天聲」廣播公司（苗栗縣竹南鎮公義路 285 號），職司頭手弦。 ◎新竹「臺聲」廣播電臺（即今「臺灣廣播公司新竹廣播電臺」，新竹市高峰路 506 巷 2 號），職司頭手弦。 ◎桃園「先聲」廣播電臺（桃園市中山路 505 號 16 樓之 1），職司頭手弦。 ◎新竹「新聲」廣播電臺（新竹市光復路二段 295 號 20 樓之 1），職司頭手弦。	戲班 兼電臺	一月，日本「東寶歌劇團」來臺表演。 十月，臺灣電視公司開播。
1964	民 53	21 歲	◎入伍。		二月，與法國斷交。
1966	民 55	23 歲	◎退伍。 ◎娶妻（鄭女士）。 ◎入徐榮華所組臨時戲班（未領有執照，無班名），與「苗栗」電臺合作，職司頭手弦。 ◎離婚（鄭女士）。 ◎搭新竹採茶戲班「新永光歌劇團」(班主徐蘭妹，新竹縣竹北市十興里 19 鄰 49 號)，職司頭手弦，同業有：古蘭妹、林愛珠、彭宏男。 ◎搭苗栗後龍採茶戲班「德泰歌劇團」(班主李正光)，職司頭手弦，同業有：何木山、李文正。 ◎採茶戲班於電臺兼賣藥的風光期不再，紛紛轉入外臺與四平班、亂彈班抗衡。		五月，第四任總統、副總統，蔣中正、嚴家淦宣誓就職。 八月，公佈「九年國民教育實施綱要」。 八月，文化大革命開始。
1967	民 56	24 歲			七月，「中華文化復興運動推行委員會」成立。 十一月，「教育部文化局」

西元	民國	歲數	事蹟	備註	歷史紀事／重要政策
1968	民 57	25 歲			正式成立。
1969	民 58	26 歲			十二月，「今日世界育樂中心」成立。
1970	民 59	27 歲	◎一月二十日（農曆 12.24），娶妻（邱菊蘭女士）。		九月，實施平均地權。 十月，「中國電視公司」開播。
1971	民 60	28 歲	◎十一月十七日（農曆 09.30），長女謝玉玲出世（生肖屬豬） ◎修藤椅 ◎道場後場，先由下手嗩仔—揚琴（或薩克風）—頭手嗩仔。 ◎搭新竹採茶戲班「新永光歌劇團」（班主徐蘭妹，新竹縣竹北市十興里 19 鄰 49 號），職司頭手弦。文場有徐榮華、李育欽、張明發；武場是蔡文灶、葉在鈿。 ◎搭苗栗「新美蓮歌劇團」（班主蕭美蓮，本名蕭美枝），職司頭手弦；武場鍾燕林、劉美妹。	做齋 兼戲班	二月，本省地方戲劇改革家呂訴上病逝。 八月，苗栗「明德水庫」竣工通水。 十月，中華民國退出聯合國。 十月，「中華電視臺」正式開播。
1972	民 61	29 歲			五月，第五任總統、副總統，蔣介石、嚴家淦宣誓就職。
1974	民 63	31 歲	◎七月廿一日（農曆 06.03），次女謝玉珊出世（生肖屬虎）。		九月，臺日斷交。 一月，「臺灣自水公司」成立。 七月，「十大建設」開始。
1975	民 64	32 歲			四月，蔣介石總統死亡，副總統嚴家淦繼任為總統；蔣經國就任國民黨主席。
1977	民 66	34 歲	◎六月十四日（農曆 04.28），長男謝俊賢出世（生肖屬蛇）。		五月，戲劇家俞大綱辭世，享年 70 歲。
1978	民 67	35 歲	◎九月三十日（農曆 08.28），長女謝玉霞出世（生肖屬馬）。		五月，第六任總統、副總統，蔣經國、謝東閔宣誓就職。
1979	民 68	36 歲	◎桃園中壢四平戲班「新榮鳳歌劇團」由陳招妹轉賣八德「藝芳歌劇團」（班主黃芳義，桃園縣八德鄉大湳村仁和街 41 巷 68 弄 10 號），同業有：官德鋒、蔡文灶、陳盛本。 ◎苗栗後龍「德泰歌劇團」轉賣李國雄於中壢自行組班。（班主李國雄，中壢市龍岡路 3 段 243 號 53 弄 36 號），同業有：王慶芳（導演兼演員）、李正光（演		一月，臺灣與美國斷交。 成立「財團法人中華民俗藝術基金會」， 十二月，美麗島事件。

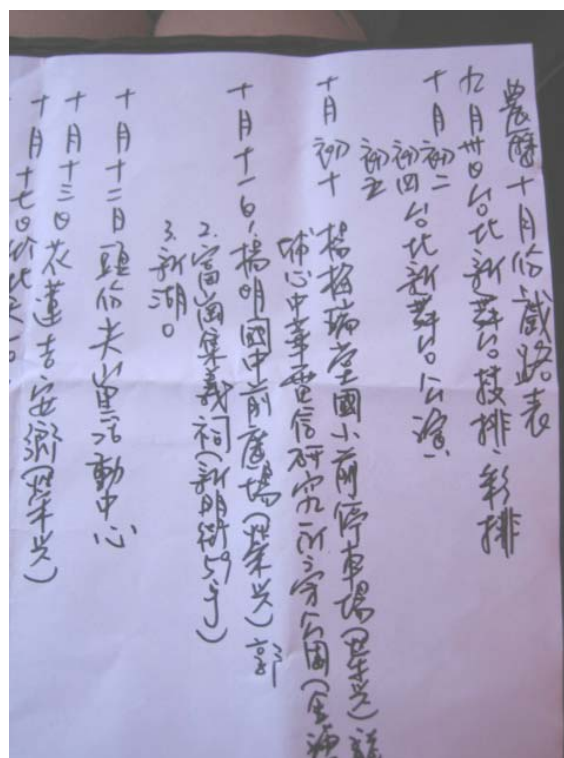
西元	民國	歲數	事蹟	備註	歷史紀事／重要政策
1980	民 71	39 歲	員)、陳明宏(嗩吶)、李美琴(胡琴)、李美君(電子琴)、李小平(鼓)、吳漢初(頭手鼓)、彭源合(鑼)、劉福勝(胡琴、嗩吶),可分二團演出。		六月,「財團法人施合鄭民俗文化基金會」成立,發行《民俗曲藝》。
1981	民 70	38 歲			十一月,行政院文化建設委員會成立,由陳奇祿擔任首任主委。
1984	民 73	41 歲	◎鄭榮興接任苗栗「陳家八音團」團長		十二月,苗栗、南投、斗六、新營、馬公 5 鎮,改制為縣轄市。
1985	民 74	42 歲	◎搭苗栗「慶美園採茶劇團」(班主鄭美妹,苗栗縣後龍鎮豐富里新東路 47 之 1 號)		五月,第七任總統、副總統,蔣經國、李登輝宣誓就職。
1986	民 75	43 歲	◎苗栗「慶美園採茶劇團」由鄭榮興重組。(班主鄭榮興,苗栗縣後龍鎮豐富里新東路 47 之 1 號)		五月,公共電視開播。
1987	民 76	44 歲	◎鄭榮興就讀法國巴黎第三大學東方語言學院音樂博士班。 ◎苗栗「陳家八音團」獲薪傳獎 ◎苗栗「慶美園採茶劇團」登記立案更名為「榮興客家採茶劇團」(團長鄭榮興,苗栗縣後龍鎮豐富里新東路 47 之 1 號)。		十一月,教育部發佈「重要民族藝術藝師遴選辦法」;同年,頒發首屆「民族藝師薪傳獎」。
1988	民 77	45 歲	◎鄭榮興獲 D、E、A 第三階段博士班文憑。		九月,民主進步黨成立。
1989	民 78	46 歲			六月,「翡翠水庫」落成。 七月,戒嚴令解除,國家安全法實施。
1990	民 79	47 歲			一月,蔣經國去世,副總統李登輝昇任為總統,並就任國民黨代主席。
1991	民 80	48 歲			七月,教育部遴聘第一屆「重要民族藝術藝師」有李天祿、張德成、李祥石、黃龜理、李松林、侯佑宗、孫毓芹等七人。
1992	民 81	49 歲	◎苗栗「榮興客家採茶劇團」獲薪傳獎		四月,第一座公立地方戲劇博物館「臺灣戲劇館」於宜蘭開館。 五月,第八任總統、副總統,李登輝、李元簇宣誓就職。
					五月,動員戡亂時期終止。

西元	民國	歲數	事蹟	備註	歷史紀事／重要政策
1994	民 83	51 歲			十一月，行政院第 44909 號函核定文建會所提「民間藝術師傳習保存計畫」。
1996	民 85	53 歲	◎謝顯魁為研究對象，「客家三腳採茶戲『曾先枝、謝顯魁』等人技藝保存計畫」執行（1996.06~1999.06），任苗栗縣立文化局「客家八音研習」、「客家戲曲人才培育計畫」之教師。		三月，國立傳統藝術中心（籌備處）成立。 五月，第九任總統、副總統，李登輝、連戰宣誓就職，為首任民選正副總統。
1998	民 87	55 歲	◎農曆正月，車禍。 ◎師兄郭鑫桂去逝。 ◎謝顯魁為研究對象，「客家採茶戲藝人謝顯魁生命史資料研究保存計畫」執行（1998.08~1999.06）。		一月，教育部遴聘第二屆「重要民族藝術藝師」有廖瓊枝、王金鳳、黃海岱、陳火慶、黃塗山、林再興等六人。
1999	民 88	56 歲	◎一個月戲班約十幾棚戲，作齋約八至十場。 ◎謝顯魁為研究對象，「客家三腳採茶戲『曾先枝、謝顯魁』等人技藝保存計畫」（國立傳統藝術中心籌備處委託計畫），發表。 ◎謝顯魁為研究對象，「客家採茶戲藝人謝顯魁生命史資料研究保存計畫」（國立傳統藝術中心籌備處委託計畫），發表。 ◎「客族曲藝·苗栗地區客家八音音樂發展史調查研究計畫」執行（1999.03~2000.04）。		
2000	民 89	57 歲	◎「客族曲藝·苗栗地區客家八音音樂發展史調查研究計畫」（苗栗縣文化局委託計畫），發表。		五月，第十任總統、副總統，陳水扁、呂秀蓮宣誓就職。
2001	民 90	58 歲	◎「臺灣北部客家八音研究調查及演奏 CD 製作計畫」執行(2001.07~2002.12)。		
2002	民 91	59 歲	◎「臺灣北部客家八音研究調查及演奏 CD 製作計畫」(國立傳統藝術中心民族音樂研究所委託計畫)，發表。 ◎「苗栗地區傳統音樂類藝文資源調查推展計畫」執行（2002.06~2003.05）。		一月，臺灣以「臺澎金馬獨立關稅領域」名稱正式加入世界貿易組織(WTO)。
2003	民 92	60 歲	◎「苗栗地區傳統音樂類藝文資源調查推展計畫」(國立傳統藝術中心委託計畫)，發表。		全臺爆發嚴重 SARS 疫情。
2004	民 93	61 歲	◎謝顯魁為研究對象，「客家平板唱腔及伴奏頭手弦之研究計畫」（行政院客家委員會委託計畫），發表。		五月，第十一任總統、副總統，陳水扁、呂秀蓮宣誓就職。
2007	民 96	64 歲	◎謝顯魁為研究對象，「臺灣北管亂彈戲提絃伴奏研究—從謝顯魁所奏【二凡】曲腔看『托』的伴奏意涵」（國立臺灣師範大學民族音樂研究所碩論），發表。		

二、謝顯魁先生照片



2005.03.11 竹東芎林文昌祠
琴師謝顯魁先生（劉佳佳 攝）



2005.10.28 中壢埔心活動中心
農曆十月份戲路表（劉佳佳 攝）



2005.10.28 中壢埔心活動中心
頭手吹 (劉佳佳 攝)



2005.10.28 中壢埔心活動中心 (劉佳佳 攝)
頭手弦：提弦 (左)、吊鬼仔 (右)



2005.11.20 苗栗頭屋明德宮
張有財藝師 (引戲人) 與賞金 (劉佳佳 攝)



2005.10.28 中壢埔心活動中心
謝顯魁琴師 (劉佳佳 攝)



2005.11.20 苗栗頭屋明德宮
謝顯魁琴師 (前) 與 巫森雄樂師 (後) (劉佳佳 攝)



2006.11.18 苗栗大湖慶聖宮
胡煥祥團長 (左, 謝顯魁師兄) 與 佳佳 (右) (蘇秀婷 攝)



2007.01.03 苗栗公館五穀宮
林欽榮鼓師 (左) 與 謝顯魁琴師 (右) (劉佳佳 攝)



2007.01.03 苗栗公館五穀宮
佳佳 (左) 與 謝顯魁琴師 (右) (吳岳庭 攝)