

國立臺灣藝術大學

戲劇學系表演藝術碩士班

碩士學位論文

京劇鑼鼓曲牌之應用

——以「大字曲牌」、「混牌子」、

「乾牌子」、「器樂曲牌」為例

The Application of Percussion Tunes in Jingju:

Case Studies on “Da Zi Qu Pai”, “Hun Pai Zi”, “Gan Pai Zi”, and “Qi Yue Qu Pai”.

指導教授：施德玉

共同指導教授：陳慧珊

研究生：梁瓊文

中華民國一〇八年一月

國立臺灣藝術大學

碩士學位考試委員會審定書

本校 戲劇學系表演藝術班碩士班 研究生 梁瓊文 所提

論文／創作 (中文名稱) 京劇鑼鼓曲牌之應用——以「大字曲牌」、「混牌子」、「乾牌子」、「器樂曲牌」為例

論文／創作 (英文名稱) The Application of Percussion Tunes in Jingju: Case Studies on "Da Zi Qu Pai", "Hun Pai Zi", "Gan Pai Zi", and "Qi Yue Qu Pai".

經本委員會審定通過，特此證明。

學位考試委員會

委員：

劉大鵬
徐之舟
陳子研
施德玉

指導教授：

施德玉

所長 (系主任)：

徐之舟

中華民國 107 年 11 月 27 日

National Taiwan University of Arts
The Graduate School of Performing Arts

The Application of Percussion Tunes in Jingju: Case Studies on “Da
Zi Qu Pai”, “Hun Pai Zi”, “Gan Pai Zi”, and “Qi Yue Qu Pai”

by
Liang, Chiung-Wen

A Thesis Submitted to The Graduate School of Performing Arts
in partial fulfillment of the
requirements for the degree of
Master of Arts

Thesis Advisor:

Teyu Shih W.S.U.

Thesis Examiners:

LIU TA PONG Chih-hui Hsu W.S.U. Teyu Shih

Head of the Graduate School:

Chih-hui Hsu

11/27/2018

摘要

京劇是戲曲中藝術性極高的表演藝術，其唱、念、做、打的表演內涵，包含劇情、文學、歌舞、與音樂等，是一門綜合藝術。在京劇樂隊中，鼓師是樂隊的總指揮，不僅帶領樂隊的演奏音樂，還能具有引領演員表演之功能，舉凡演員之演出，必須由鼓師帶領之音樂配搭表演，以烘托情節與氣氛，所以京劇樂隊中之鼓師是演出時，非常關鍵的靈魂人物。

京劇之武場稱為京劇鑼鼓，而京劇鑼鼓曲牌，從崑曲的時代沿用至今，已有百年的歷史，雖在京劇劇目中所佔的比例不重，但卻也是不可或缺的重要音樂表現。每支鑼鼓曲牌的用途，根據劇情內容、鼓師不同、演員呈現不同，因此在打法上也會稍有不同。在鑼鼓的打法上，每位鼓師也能依演出場地、演員之特質或劇目情節而予以變化、調適，以增其藝術性，所以京劇鑼鼓是具有變異性之特點。

本論文以京劇鑼鼓曲牌之應用為研究主題，探析京劇鑼鼓曲牌中「大字曲牌」、「混牌子」、「乾牌子」、「器樂曲牌」之內容、演奏特點及其應用等，主要將京劇鑼鼓曲牌的應用及打法，以譜例分析，結合演員身段示範論述其功能效果。而本文是透過田野調查，和研究者自身表演之實務經驗，探討京劇鑼鼓曲牌如何應用在京劇劇目中，期望本文之研究能提供京劇音樂研究者、表演者與創作者參考。

關鍵詞：京劇鑼鼓、京劇曲牌、大字曲牌、混牌子、乾牌子、器樂曲牌

Abstract

As one type of Chinese opera, Jingju (also known as Beijing opera) is a performing art with high artistic value. With elements from the fields of drama, literature, music, dance, etc., the performing presentation of Jingju is delivered through its multiple techniques in singing, reading, making, and playing/hitting. The leading drummer in the music band of Jingju is not just an ordinary drummer but also the conductor of the band, who is in charge of the music playing, and at the same time the director of the play, who directs the acting of the actors/actress. All the actions and movements for any dramatic plot and atmosphere on the stage, is interacted by the music led by the leading drummer, which shows how crucial role a leading drummer has.

The percussion section in the music band of Jingju, addressed as Jingju Luo Gu (percussion music of Jingju), has its unique percussion tunes with history of hundreds of years which can be traced all the way from Kun Qu (known as Kun opera) era. The percussion tunes in the works of Jingju may not necessary be the majority, they are, nevertheless, important musical expressions in the opera. Depending on the plot, drummer, and actor/actress of the opera, the function of percussion tunes is diverse and the ways of playing could be very different. According to such factors, the leading drummers may change or adjust the way of playing the percussion tune in order to enrich the artistry. As a result, the percussion music of Jingju has a characteristic of variability.

Through analyzing the music, body gestures of actor/actress, and relative literature, this research focuses on the application of percussion tunes including Da Zi Qu Pai, Hun Pai Zi, Gan Pai Zi, and Qi Yue Qu Pai in Jingju; examines how these tunes could be played and interpreted. Based on the result of field study and the researcher's own practical experience, this research explores how percussion tunes can be applied in the works of Jingju, with the hopes that the outcome of this research could offer references to scholars, performers and creators of Jingju music.

Keywords: Jingju percussion music, Jingju music tune, Da Zi Qu Pai, Hun Pai Zi, Gan Pai Zi, Qi Yue Qu Pai

目次

摘要.....	i
Abstract	ii
目次.....	iii
表次.....	v
圖次.....	viii
譜次.....	viii
凡例.....	xi
第一章 緒論.....	1
第一節 研究動機與目的.....	1
第二節 文獻回顧與探討.....	4
第三節 研究方法與步驟.....	8
第四節 研究範圍與限制.....	13
第五節 名詞釋義.....	14
第二章 大字曲牌之應用.....	17
第一節 曲牌【石榴花】打法之分析與應用.....	22
第二節 曲牌【粉孩兒】打法之分析與應用.....	31
小結.....	42
第三章 混牌子之應用.....	43
第一節 曲牌【雙三槍】打法之分析與應用.....	44
第二節 曲牌【二犯江兒水】打法之分析與應用.....	46
第三節 曲牌【風入松】打法之分析與應用.....	63
小結.....	86
第四章 乾牌子之應用.....	87
第一節 乾牌子〔馬伏念〕打法之分析與應用.....	89
第二節 乾牌子〔奪刀鑼鼓〕打法之分析與應用.....	93
小結.....	116
第五章 器樂曲牌之應用.....	117
第一節 曲牌【小開門】音樂分析與應用.....	118
第二節 曲牌【工尺上】音樂分析與應用.....	124
第三節 曲牌【柳青娘】音樂分析與應用.....	132

小結.....	138
結論.....	139
參考文獻.....	143

表次

表 1 京劇鑼鼓音樂相關文獻表.....	7
表 2 受邀訪談臺灣、中國大陸樂師職稱表.....	10
表 3 「大字曲牌」的型態表.....	21
表 4 《挑滑車》【石榴花】呂永輝與蘇廣忠兩位鼓師比較表.....	27
表 5 呂永輝《挑滑車》【石榴花】應用「鎖紅」變奏類型表.....	28
表 6 呂永輝《挑滑車》【石榴花】應用「反點」變奏類型表.....	29
表 7 蘇廣忠《挑滑車》【石榴花】應用「鎖紅」變奏類型表.....	30
表 8 蘇廣忠《挑滑車》【石榴花】應用「反點」變奏類型表.....	30
表 9 三種版本曲牌【粉孩兒】打法之比較表 1.....	37
表 10 三種版本曲牌【粉孩兒】打法之比較表 2.....	38
表 11 三種版本曲牌【粉孩兒】打法之比較表 3.....	38
表 12 曲牌【粉孩兒】第一段第 3—4 小節打法比較表.....	39
表 13 曲牌【粉孩兒】第一段第 6—10 小節打法比較表.....	39
表 14 曲牌【粉孩兒】第一段第 15—17 小節打法比較表.....	40
表 15 曲牌【粉孩兒】第一段第 20 小節打法比較表.....	40
表 16 曲牌【粉孩兒】【合頭】第 8 小節打法比較表.....	41
表 17 呂永輝、高均、蘇廣忠、劉大鵬四位鼓師的曲牌【粉孩兒】打法比較表.....	41
表 18 「大字曲牌」與「混牌子」的型態表.....	44
表 19 曲牌【二犯江兒水】第一種版本與國光劇團第 10—13 小節打法比較表.....	51
表 20 曲牌【二犯江兒水】第一種版本與國光劇團第 28 小節打法比較表.....	51
表 21 曲牌【二犯江兒水】第一種版本與國光劇團第 31—32 小節打法比較表.....	52
表 22 曲牌【二犯江兒水】第一種版本與國光劇團第 35 小節打法比較表.....	52
表 23 曲牌【二犯江兒水】第一種版本與國光劇團第 44 小節打法比較表.....	52
表 24 曲牌【二犯江兒水】第一種版本與國光劇團第 50—51 小節打法比較表.....	53
表 25 曲牌【二犯江兒水】台北新劇團與第一種版本第 28 小節打法比較表.....	55
表 26 曲牌【二犯江兒水】台北新劇團與第一種版本第 35 小節打法比較表.....	55

表 27 曲牌【二犯江兒水】台北新劇團與第一種版本第 57 小節打法比較表.....	55
表 28【二犯江兒水】中特殊之處演奏處理方式.....	56
表 29 曲牌【二犯江兒水】臺灣京崑劇團與第一種版本第 10—13 小節打法比較表.....	59
表 30 曲牌【二犯江兒水】臺灣京崑劇團與第一種版本第 16—17 小節打法比較表.....	59
表 31 曲牌【二犯江兒水】臺灣京崑劇團與第一種版本第 21 小節打法比較表.....	60
表 32 曲牌【二犯江兒水】臺灣京崑劇團與第一種版本第 24—25 小節打法比較表.....	60
表 33 曲牌【二犯江兒水】臺灣京崑劇團與第一種版本第 28 小節打法比較表.....	60
表 34 曲牌【二犯江兒水】臺灣京崑劇團與第一種版本第 31—32 小節打法比較表.....	61
表 35 曲牌【二犯江兒水】臺灣京崑劇團與第一種版本第 35 小節打法比較表.....	61
表 36 曲牌【二犯江兒水】臺灣京崑劇團與第一種版本第 45—47 小節打法比較表.....	61
表 37 曲牌【二犯江兒水】臺灣京崑劇團與第一種版本第 48—54 小節打法比較表.....	62
表 38 曲牌【二犯江兒水】臺灣京崑劇團與第一種版本第 57 小節打法比較表.....	62
表 39 《一箭仇》第一段【風入松】.....	68
表 40 《一箭仇》第二段【風入松】.....	70
表 41 《一箭仇》第三段【風入松】.....	73
表 42 《一箭仇》第四段【風入松】.....	77
表 43 《一箭仇》第五段【風入松】.....	80
表 44 「大字曲牌」、「混牌子」、「乾牌子」的型態表.....	88
表 45 《昭君出塞》〔馬伏念〕及《鐵籠山》〔馬伏念〕分析比對表.....	91
表 46 《昭君出塞》〔馬伏念〕及《鐵籠山》〔馬伏念〕分析比對表.....	91
表 47 《昭君出塞》〔馬伏念〕及《鐵籠山》〔馬伏念〕分析比對表.....	92
表 48 《昭君出塞》〔馬伏念〕及《鐵籠山》〔馬伏念〕分析比對表.....	92
表 49 《昭君出塞》〔馬伏念〕及《鐵籠山》〔馬伏念〕分析比對表.....	92
表 50 《昭君出塞》〔馬伏念〕及《鐵籠山》〔馬伏念〕分析比對表.....	93
表 51 《昭君出塞》〔馬伏念〕及《鐵籠山》〔馬伏念〕分析比對表.....	93
表 52 《雁盪山》演員打鬥動作配合乾牌子〔奪刀鑼鼓〕之鑼鼓經分解表.....	100
表 53 「大字曲牌」、「混牌子」、「乾牌子」、「器樂曲牌」的型態表.....	118
表 54 京胡內、外弦定音表.....	120
表 55 演奏時所加上的打擊樂器表.....	125

表 56 工尺譜與簡譜對照表..... 126

圖次

圖 1 研究步驟.....	12
圖 2 武場.....	15
圖 3 嗩吶與海笛.....	18
圖 4 「大字曲牌」.....	19
圖 5 【一江風】.....	20
圖 6 《一箭仇》史文恭.....	63
圖 7 大堂鼓.....	119
圖 8 小堂鼓.....	119
圖 9 碰鐘.....	119
圖 10 吹打鈸.....	125

譜次

譜 1〔帽子頭〕.....	23
譜 2〔收頭〕.....	23
譜 3 呂永輝演出《挑滑車》【石榴花】之打法.....	23
譜 4 蘇廣忠演出《挑滑車》【石榴花】之打法.....	26
譜 5 第一種版本曲牌【粉孩兒】.....	32
譜 6 第二種版本曲牌【粉孩兒】.....	34
譜 7 第三種版本曲牌【粉孩兒】.....	35
譜 8 小鑼【急三槍】.....	45
譜 9 大鑼【急三槍】.....	45
譜 10 小鑼【急三槍】轉大鑼【急三槍】.....	46
譜 11 官中（一般）曲牌【二犯江兒水】.....	47
譜 12 國光劇團曲牌【二犯江兒水】鑼鼓打擊樂.....	49
譜 13 台北新劇團曲牌【二犯江兒水】鑼鼓打擊樂.....	53

譜 14 臺灣京崑劇團曲牌【二犯江兒水】鑼鼓打擊樂.....	57
譜 15 整段曲牌【風入松】	64
譜 16 《一箭仇》第一段【風入松】	64
譜 17 《一箭仇》第二段【風入松】	65
譜 18 《一箭仇》第三段【風入松】	65
譜 19 《一箭仇》第四段【風入松】	66
譜 20 《一箭仇》第五段【風入松】	67
譜 21 《昭君出塞》〔馬伏念〕	90
譜 22 《鐵籠山》〔馬伏念〕	90
譜 23 《雁盪山》〔奪刀鑼鼓〕與【朝天子】比照譜.....	94
譜 24 【朝天子】	95
譜 25 〔奪刀鑼鼓〕第 1 小節至第 7 小節分析.....	96
譜 26 【朝天子】第 1 小節至第 7 小節分析.....	96
譜 27 〔奪刀鑼鼓〕第 8 小節至第 13 小節分析.....	96
譜 28 【朝天子】第 8 小節至第 13 小節分析.....	96
譜 29 〔奪刀鑼鼓〕第 14 小節至第 19 小節分析.....	97
譜 30 【朝天子】第 14 小節至第 19 小節分析.....	97
譜 31 〔奪刀鑼鼓〕第 20 小節至第 26 小節分析.....	97
譜 32 【朝天子】第 20 小節至第 26 小節分析.....	97
譜 33 〔奪刀鑼鼓〕第 27 小節至第 30 小節分析.....	98
譜 34 【朝天子】第 27 小節至第 30 小節分析.....	98
譜 35 《雁盪山》乾牌子〔奪刀鑼鼓〕鑼鼓經全貌譜.....	98
譜 36 定弦 6 8 (La) 3 (Mi)【小開門】一般演奏及加花演奏比對.....	119
譜 37 京胡 La Mi 定弦【小開門】(又稱【西皮小開門】)	121
譜 38 京胡 Sol Re 定弦【小開門】(又稱【二黃小開門】)	121
譜 39 【小開門】第 1 小節至第 6 小節分析.....	122
譜 40 【小開門】第 7 小節至第 12 小節分析.....	123
譜 41 【小開門】第 13 小節至第 17 小節分析.....	123
譜 42 噴呐【工尺上】	125

譜 43 京胡【工尺上】	127
譜 44 嗩吶與京胡【工尺上】第 1 小節至第 12 小節分析.....	127
譜 45 嗩吶與京胡【工尺上】第 13 小節至第 22 小節分析.....	128
譜 46 嗩吶與京胡【工尺上】第 23 小節至第 32 小節分析.....	129
譜 47 嗩吶與京胡【工尺上】第 33 小節至第 42 小節分析.....	130
譜 48 嗩吶與京胡【工尺上】第 43 小節至第 52 小節分析.....	130
譜 49 嗩吶與京胡【工尺上】第 53 小節至第 62 小節分析.....	131
譜 50 嗩吶與京胡【工尺上】第 63 小節至第 64 小節分析.....	132
譜 51 嗩吶【柳青娘】	133
譜 52 京胡【柳青娘】	133
譜 53 嗩吶與京胡【柳青娘】第 1 小節至第 12 小節及第 1 小節至第 6 小節分析.....	134
譜 54 嗩吶與京胡【柳青娘】第 13 小節至第 22 小節及第 7 小節至第 11 小節分析....	134
譜 55 嗩吶與京胡【柳青娘】第 23 小節至第 32 小節及第 12 小節至第 17 小節分析..	135
譜 56 嗩吶【備馬令】	136

凡例

本著作所使用的符號，因為有曲牌、鑼鼓經、唱詞及念白等，因此，本著作將符號羅列在凡例，供讀者參考。

- 一、《》為京劇演出劇目：《鐵籠山》、《昭君出塞》、《雁盪山》、《挑滑車》……。
- 二、〈〉為京劇演出劇目中的折子戲：《白蛇傳》〈金山寺〉……。
- 三、【】為京劇曲牌名稱：【粉孩兒】、【二犯江兒水】、【急三槍】、【風入松】……。
- 四、〔〕為京劇鑼鼓經名稱：〔帽子頭〕、〔歸位〕、〔收頭〕、〔住頭〕、〔沖頭〕……。
- 五、「」為京劇鑼鼓音樂專有名詞：「大字曲牌」、「混牌子」、「鎖紅」、「反點」……。
- 六、「」為京劇演員身段專有名詞：「髯口」、「拱手」、「劍指」、「水袖」……。
- 七、（）為京劇唱詞或念白：（灑）、（師兄）、（那）……。

第一章 緒論

京劇是一門綜合表演藝術，已有兩百多年的歷史，是結合文學劇本、舞蹈、音樂、戲劇之表演藝術，尤其在服裝、頭飾、扮相等方面，也都非常講究。研究者是戲曲音樂的背景，在學習歷程中，發現京劇表演藝術在傳承上，幾乎都是使用「口傳心授」的教學方式，或是在表演中實踐，產生了非常特殊的傳習方法，因此研究者將這些寶貴的資料，用文字記錄下來。尤其是京劇鑼鼓曲牌的應用及打法非常實用，另外，配合演員身段動作示範說明也很重要，本文更進一步對京劇鑼鼓曲牌音樂進行分析，成為京劇鑼鼓音樂有系統性的整理與研究資料。

研究者自 2001 年進入國立臺灣戲曲專科學校（今國立臺灣戲曲學院）學習京劇音樂，畢業後在台北新劇團及臺灣京崑劇團工作，曾多次與大陸前輩藝術家及臺灣前輩藝術家合作，因此藉由撰寫論文的機會，整合兩岸前輩藝術家的說法及打法，藉由本論文之研究，歸納出重要京劇鑼鼓曲牌的打法，及用法上之論述與分析。

第一節 研究動機與目的

京劇表演藝術從徽班進京開始，再到漢戲的合併，在眾多京劇演出劇目中，音樂腔調大多是以西皮、二黃為主，所以皮黃腔調相關的文獻資料比較豐富；而傳統京劇鑼鼓曲牌多數來自於崑曲。幾乎每一折劇目結束後，都會演奏一支曲牌【尾聲】收尾，由此可知，京劇表演，雖然曲牌所佔的比例不重，但也不能沒有曲牌，因為缺少了它，也不能稱為一齣完整的戲。因此研究者在整理相關文獻時，發現這京劇鑼鼓曲牌的文獻，相較之下比較少，更引發研究者想要深入探析。

研究者在蒐集文獻時，從京劇鑼鼓曲牌演奏之相關文獻資料中，發現某一些曲牌在文獻的記錄上不夠完整，因此鼓佬或是鑼鼓打擊樂演出應用時，會有不足的現象，這更引發研究者進一步深入研究之動機。研究者歸納出五點值得進一步研究之面相，分述如下：

一、有關京劇鑼鼓曲牌在打法及用法上的文獻資料，的確能提供給讀者學習使用，也讓研究者在應用上也有所收穫，但研究者發現在現有書籍、期刊的文獻中，對於

曲牌的用法及打法，不是非常完整的記錄，例如：在沈玉斌《京劇群曲彙編》¹、洪偉、王建《京劇常用噴吶曲牌》²中曲牌【粉孩兒】，前半段是以鼓套子加管樂的合擊，後半段則是管樂加入鑼鼓打擊樂合擊，兩岸所演奏的方式幾乎相同，但在「2012 戲曲國際學術研討會」中，發表人——劉大鵬在《談京劇鑼鼓的變化與衍生——從四擊頭、撤鑼談起》，此篇討論中提出另外一種曲牌【粉孩兒】之打法，因劇情內容中的唱詞與實際內容不符，因而將整段曲調旋律加入鑼鼓打擊樂合擊，使唱詞不唱，換言之，京劇鑼鼓曲牌會因為劇情的需要，而有不同的打法及用法，若只參閱文獻時，就會產生資料不足的現象。

二、在中國戲曲研究院《京劇打擊樂彙編》³一書中提到乾牌子〔馬伏念〕，書上明確的將《鐵籠山》所使用的鑼鼓經及念白，合併成兩行譜例，供閱讀者賞析。但〔馬伏念〕卻不只在這齣劇目中使用，而《昭君出塞》中所使用的〔馬伏念〕又是另一個版本，換言之，每本書中所提到的劇目和打法僅是單一現象陳述，不足以讓閱讀者清楚了解〔馬伏念〕在使用上還有多種用法及打法。

三、在趙振華《傳統戲曲武功——基本功》⁴及趙振華《傳統戲曲武功——把子功》⁵等書中，記載對於演員身段的基本功及把子功，以演員示範圖片呈現，清楚的說明身段動作的要點，並以教學DVD輔助，但這些文獻較針對初學的演員之表演進行分析，在對於進階之後到舞臺上實踐的表演，及對鑼鼓的配搭，則著墨較少。

四、京劇鑼鼓曲牌即使完整記錄應用方式，但在實際應用上，還是會產生在展演現場，不同的演員，他們在表現力上有不同的自由發揮空間的時候，所產生不謀合的情形。以侯佑宗、張永和、茅重衡《國劇劇本——曲牌》⁶曲牌【風入松】為例，此曲牌明確的寫下鑼鼓經及曲調，卻不能讓一般鼓師在舞臺上靈活運用，換言之，即使這些文獻有記載鑼鼓經及曲調的用法，卻不能完全實際應用在表演上，針對第三點與第四點的問題，因此研究者邀請經常與研究者配搭的演員，私底下進行相關曲牌的身段呈現，以記譜的方式、演員身段圖片說明及鑼鼓的配搭等作為探

¹ 沈玉斌，1989，頁 115。

² 洪偉、王建，1983，頁 19。

³ 中國戲曲研究院，1958，頁 294。

⁴ 趙振華，2009。

⁵ 趙振華，2009。

⁶ 侯佑宗、張永和、茅重衡，1986，頁 100。

析，補足文獻資料所提供的不足之處。

五、另從現象觀察中，研究者在戲曲界也有許多鑼鼓演奏相關同儕，大家經常在一起討論，僅從目前曲譜的打法記錄上，是否能滿足業界的需求，研究者訪談國立臺灣戲曲學院學生主修板鼓——陳葶、李慶軍等，訪談內容為是否有辦法從教材之類的書籍，從中理解如何將京劇鑼鼓曲牌配合在舞臺演員的身段？他們的回應，分別如下：陳葶：「沒辦法，因為教科書上的曲牌只有旋律跟鑼鼓經，對於只學音樂的人，只能按照譜上寫的演奏出來，也不知道如何活用曲牌。」⁷，李慶軍：「我覺得沒辦法，因為只看著教材沒辦法根據演員的身段給予快慢節奏與演員的呼吸氣口，而每個角色的動作和舞台上的需求都無法一致，所以鼓佬必須跟隨演員舞台上的變化才能完成。」⁸綜合目前先導性研究的受訪者之觀點觀察，的確沒有辦法在目前的文獻資料和教材中，直接將京劇鑼鼓曲牌應用在實際舞臺演員身上，更發現這是一門值得重視的課題。

綜合上述五點，可以得知目前京劇鑼鼓曲牌之內容大多以一般常見的劇目，或是常用的京劇鑼鼓曲牌作為論述，是不足以讓京劇武場樂師應用，因而讓研究者產生研究動機，但由於篇幅有限，並不能將所有的劇目及曲牌作為論述，希冀透過此研究，將京劇鑼鼓曲牌中的「大字曲牌」、「混牌子」、「乾牌子」、「器樂曲牌」作為研究內容，期望能達到以下目的：

- 一、讓一個京劇劇目之鑼鼓能夠有多個分析比較的表現手法，提供青年鼓師應用。
- 二、儘管初學者，也能透過演員身段示範圖片的說明，更清楚知道京劇鑼鼓曲牌在舞臺上之應用及打法。
- 三、透過此研究，使京劇鑼鼓曲牌之研究能更夠有許多面向，並提供學術界參考。

⁷ 訪談時間：2017/10/31，於臺北。

⁸ 訪談時間：2017/10/31，於臺北。

第二節 文獻回顧與探討

本論文是以京劇鑼鼓曲牌之打法及用法為研究內容，以「大字曲牌」、「混曲牌」、「乾牌子」、「器樂曲牌」為探討範圍。從《京劇知識手冊》一書中提到：

正所謂「文武崑亂不擋」，文武二字，指唱、念、做、打一四功及手、眼、身、法、步一五法，登台演員必須要會這四功五法。唱、念、做算文，打是武。崑亂二字說的是劇種，崑是崑曲，亂是亂彈。這句話意指，京劇演員戲路寬廣，不論是文戲或是武戲，也不論是崑曲或是皮黃，無所不會。⁹

由上述引文可知，優秀的京劇演員會進一步鑽研崑劇之表演藝術，並且有許多京劇的鑼鼓曲牌更是由崑曲傳承下來，因此研究者對文獻的蒐集與整理分為兩個部分，分別是崑曲相關文獻及京劇相關文獻進行探討，有關於京劇相關文獻又再分為專書、期刊、碩、博士論文，以下一一分述之。

一、崑曲相關文獻

關於崑曲相關書籍研究者參考三本著作，並進行探析與應用，茲分述如下：曾永義《從腔調說到崑劇》「腔調」是戲曲研究的重要課題，卻始終缺乏周延的命義，釐清「崑腔」演進上「崑山土腔」、「崑山腔」、「崑山水磨調」三個階段，說明嘉靖晚葉魏良輔、梁辰魚如何領導崑腔曲劇進一步改革，而鑼鼓部分也有更精緻的演奏形式。駱正《中國崑曲二十講》詩歌和音樂構成崑曲的靈魂，音樂美妙婉轉，唱詞充滿詩意。講述了作者對崑曲的獨特理解和深入研究，既是對崑曲及其相關知識的介紹，亦是作者研究賞析崑曲經歷的記錄。萬鳳姝、萬如泉、楊凌雲、孔祥昌《京劇音樂百問京崑曲牌百首》此書是以京劇音樂及京崑曲牌為主的一本工具書，裡面記載京劇及崑曲中常用的曲牌，並詳細說明如何應用。

二、京劇相關文獻

(一) 專書

目前所出版的京劇鑼鼓相關書籍有六本著作，劉大鵬《京劇鑼鼓進階教材》、駱正《中國京劇二十講》、楊軍《京劇鑼鼓知多少？》、陳小潭、費嘯天《國劇武場研究鑼

⁹ 吳同賓，2001，頁 396。

鼓經》、侯佑宗、張永和、茅重衡《國劇劇本曲牌》、馬少波、章力揮、陶雄、曾白融、胡沙《中國京劇發展史（一）》等六本專書，分述如下。

劉大鵬《京劇鑼鼓進階教材》此書探討京劇鑼鼓經，並把司鼓、大鑼、鑊鈸、小鑼打的位置加以標註說明。駱正《中國京劇二十講》主要是便於普及和教學之用，裡面寫到京劇的源流、流派、及劇目的分析。楊軍《京劇鑼鼓知多少？》為有聲教學 CD，收錄京劇鑼鼓各種敲打技巧。陳小潭、費嘯天《國劇武場研究鑼鼓經》將鑼鼓經集結成書，內容配合京劇劇目以及敘述說明鑼鼓經的運用。侯佑宗、張永和、茅重衡《國劇劇本曲牌》集結常用的京劇曲牌，以鑼鼓經、曲調旋律、歌詞、工尺譜，完整清楚標示。馬少波、章力揮、陶雄、曾白融、胡沙《中國京劇發展史（一）》詳細介紹京劇的發展，從孕育、發展變化、歷史、成熟、演變、到最後京劇流向。

中國大陸所出版的相關書籍有六本著作，沈玉斌《京劇群曲匯編》、李慶森《京劇音樂欣賞漫談》、魯華《京劇打擊樂淺談》、洪偉、耿連軍《京劇傳統曲牌月琴、板鼓伴奏法》王燮元《京劇鑼鼓演奏法》、洪偉、王建《京劇常用噴吶曲牌》等六本專書，分述如下。

沈玉斌《京劇群曲匯編》京劇表演中群眾角色合唱的曲子，本書彙編了京劇群曲中的九十四支曲牌，並加以整理。李慶森《京劇音樂欣賞漫談》主要是從觀眾欣賞角度出發，介紹一些有關京劇音樂的歷史源流、發展過程、表演形式等等方面的錄音知識。魯華《京劇打擊樂淺談》概括介紹了打擊樂的起源、現代戲曲樂隊的體制、打擊樂的形成及打擊樂的指揮法和演奏法，並分析京劇常用鑼鼓點唱腔過門中的板鼓套子。洪偉、耿連軍《京劇傳統曲牌月琴、板鼓伴奏法》敘述月琴及板鼓的演奏法，介紹月琴的彈撥法，板鼓的指揮法及鼓點套路，經由前輩京劇器樂名家學習的總結，以及長期伴奏與教學的經驗累積，撰寫了這本工具書。王燮元《京劇鑼鼓演奏法》本書記載王燮元這一生中在司鼓藝術上所累積的經驗，寫成文字記錄，並介紹許多鑼鼓經的用法與打法。洪偉、王建《京劇常用噴吶曲牌》將京劇的噴吶曲牌集結為一本曲牌本，並將用法詳細說明。

透過以上臺灣及中國大陸的專書，提供研究者在撰寫論文時，能夠標示清楚明確的鑼鼓曲牌，從專書中，了解鑼鼓曲牌在每一齣劇目中的用途，幫助研究者從譜例分析各個鑼鼓曲牌，但由於專書偏向京劇的源流和文武場方面，屬於教學教材，因此研究者認為，若是能夠加上演員的身段圖片，加以說明，就能夠使更多閱讀者，清楚理

解。而本研究則是聚焦於京劇鑼鼓曲牌之研究，是與以上文獻不同之處。

（二） 期刊

關於京劇相關期刊有三篇文獻，分述如下：楊曉暉〈司鼓藝術漫談——京劇鑼鼓乾牌子〉敘述京劇鑼鼓乾牌子的各種用法，以劇目及譜例分析探討。楊曉暉〈司鼓藝術漫談——噴吶曲牌〉本篇介紹噴吶曲牌的種類及使用方式，將噴吶曲牌一一分類介紹，又將噴吶曲牌的鑼鼓打法與結構詳細介紹，並用譜例的方式呈現。楊曉暉〈司鼓與京胡之配合（下）〉本篇介紹京胡曲牌的演奏方式，與司鼓的配合下如何應用，並使用譜例來分析說明。

透過上述期刊，能夠參考他們內文中的文獻，供研究者釐清京劇鑼鼓曲牌的應用，但因本研究還論及其他京劇鑼鼓曲牌，因此，藉由期刊的文獻，來輔助本研究的內容。

（三） 碩、博士論文

關於京劇相關論文有四篇文獻，分述如下：呂永輝《京劇鑼鼓程式化之打法研究——以「男起霸」、「引子」、「定場詩」、「唱腔鼓套子」為例》內容主要以鑼鼓程式化打法為主，以程式化的身段、唱腔、念白分析男起霸、引子、定場詩、唱腔鼓套子。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》內容分為三個部分，第一部分從傳統戲曲研究、京劇音樂研究及符號學理論討論，第二部分從京劇鑼鼓符號系統，分析符號的特性以及意義構成的方式內涵，第三部分深入檢視京劇鑼鼓符號系統在京劇表演場域中不同層面的運作機制。吳承翰《京劇鑼鼓應用之探討》涵蓋面向屬於分析應用，將京劇鑼鼓應用的方式與演奏方法，用譜例與文字敘述說明。劉大鵬《京劇創意性鑼鼓初探》所談「創意性」的鑼鼓，就本身從事司鼓專業為基點，廣泛搜集前輩鼓師演出實例進行研究及探討，以京劇《穆桂英掛帥》鑼鼓應用為探討劇目。

從上述的碩士論文，可以幫助研究者在寫京劇鑼鼓時，有更多的文獻可以論證說明，唯一不同的地方，便是以上的碩士論文，較少提及鑼鼓曲牌在京劇表演中的運用，因此研究者在本篇論文，將以京劇鑼鼓曲牌在京劇表演中的重要關係為研究內容。本論文探討之文獻為清眉目，以表列述如下（見表 1）。

表 1 京劇鑼鼓音樂相關文獻表

專書		
作者	書名	內容
曾永義	《從腔調說到崑劇》	腔調來源及演變過程
駱正	《中國崑曲二十講》	講述作者對崑曲的見解
劉大鵬	《京劇鑼鼓進階教材》	鑼鼓教學，以譜例說明鑼鼓運用
駱正	《中國京劇二十講》	京劇來源及流派藝術探討
楊軍	《京劇鑼鼓知多少？》	收錄京劇鑼鼓各種敲打技巧
陳小潭、費嘯天	《國劇武場研究鑼鼓經》	本書集結許多常用的鑼鼓經，並配合京劇劇目
侯佑宗、張永和、茅重衡	《國劇劇本曲牌》	本書集結許多常用的京劇曲牌
馬少波、章力揮、陶雄、曾白融、胡沙	《中國京劇發展史（一）》	介紹京劇的發展，從如何形成到最後京劇成熟後的演變，清楚記載
沈玉斌	《京劇群曲匯編》	京劇群眾演員所合唱的曲子，再經由作者整理
李慶森	《京劇音樂欣賞漫談》	以欣賞角度，檢視京劇音樂的歷史、發展概況
魯華	《京劇打擊樂淺談》	描述起源、樂隊體制、打擊樂的形成等
洪偉、耿連軍	《京劇傳統曲牌月琴、板鼓伴奏法》	內容收錄京胡曲牌，月琴的演奏法及板鼓演奏法
王燮元	《京劇鑼鼓演奏法》	本書將王燮元這一生司鼓的藝術，用文字記錄，並集結許多常用的京劇鑼鼓經
萬鳳姝、萬如泉、楊凌雲、孔祥昌	《京劇音樂百問京崑曲牌百首》	是一本京劇音樂及京崑曲牌的工具書，內容集結許多曲牌，並說明用法
洪偉、王建	《京劇常用噴吶曲牌》	本書集結許多常用的京劇噴吶曲牌
期刊		
作者	書名	內容
楊曉暉	〈司鼓藝術漫談——京劇鑼鼓乾牌子〉	以京劇劇目及鑼鼓經介紹乾牌子
楊曉暉	〈司鼓藝術漫談——噴吶曲牌〉	介紹噴吶曲牌的種類及噴吶曲牌與鑼鼓的打法應用
楊曉暉	〈司鼓與京胡之配合（下）〉	介紹司鼓與京胡曲牌如何配合應用

論文		
作者	書名	內容
呂永輝	《京劇鑼鼓程式化之打法研究——以「男起霸」、「引子」、「定場詩」、「唱腔鼓套子」為例》	內容以鑼鼓程式化打法，從演員身段、念白分析男起霸、引子、定場詩、唱腔鼓套子
翁柏偉	《從符號體系蹈表演機制：一個以京劇鑼鼓為中心的研究》	以符號系統，檢視京劇鑼鼓
吳承翰	《京劇鑼鼓應用之探討》	探討鑼鼓應用方式
劉大鵬	《京劇創意性鑼鼓初探》	以傳統劇目探討創意鑼鼓

從目前研究文獻觀之，京劇鑼鼓曲牌大致是以教材為內容，再來就是從京劇的發展、脈絡，到京劇表演的部分，這些文獻對研究者而言，是相當具有參考依據的，能夠幫助研究者在分析京劇時有一些明確的基礎依據。但是這些文獻，僅能提供研究者部分的參考資料，因此研究者需從田野調查，來補足其他的資料，以充實本研究的內容。

第三節 研究方法與步驟

本研究以京劇鑼鼓曲牌打法分析與應用為主，著重在京劇表演中如何實際在舞臺上應用，研究者分為「大字曲牌」、「混曲牌」、「乾牌子」、「器樂曲牌」四個部分進行研究與分析，其方法包含以下：分析法、田野調查法、參與觀察法及三角交叉檢視法進行探討，並一一分述之。

一、分析法

關於本研究為京劇鑼鼓曲牌之打法，根據葉至誠、葉立誠在《研究方法與論文寫作》一書中論述文獻資料分析法：「文獻分析是經由文獻資料所進行的研究方式，因此需要先將『文獻資料』的內涵和分類方式加以說明，在對文獻資料分析的意義和特點進行分析。」¹⁰

¹⁰ 葉至誠、葉立誠，2012，頁 138。

根據上述引文，關於京劇鑼鼓曲牌打法與用法，研究者將文獻資料分析大致分為：

(一) 文獻分析 (二) 劇本分析 (三) 身段分析 (四) 鑼鼓分析 (五) 音樂分析，其中又將文獻分析分為五類如下：

1. 崑曲相關文獻，以曲牌的原出處文獻為主。
2. 京劇鑼鼓曲牌相關文獻，並歸納分類「大字曲牌」、「混曲牌」、「乾牌子」、「器樂曲牌」。
3. 京劇表演相關文獻，以舞臺上京劇表演中，使用的「大字曲牌」、「混曲牌」、「乾牌子」、「器樂曲牌」不同表演形式的打法及用法整理分類。
4. 影音資料，以中國文聯音像出版有限公司出版之 DVD 為主，Youtube、Youku、CCTV 戲曲頻道影音網站為輔，將「大字曲牌」、「混曲牌」、「乾牌子」、「器樂曲牌」依照不同劇目整理。
5. 曲譜，蒐集本研究「大字曲牌」、「混曲牌」、「器樂曲牌」所需之曲譜，整理並檢視，以供研究者深入探討。

二、田野調查法

在本論文研究中，最常使用的即是田野調查法，在葉至誠、葉立誠《研究方法與論文寫作》一書中論述田野工作研究方法：「廣義而言，所有的實地研究工作都可稱為『田野研究。』」¹¹

從上述引文論述中，研究者從實地研究工作中的社會調查訪問，將訪談京劇鼓師、京劇樂師、京劇演員三個部分（見表 2）：

- (一) 京劇鼓師：訪談對象分別為在各京劇團任職、在校學生及在學校授課教授，以做更客觀的角度分析。臺灣的部分，訪問梁珪華、劉大鵬、金彥龍、呂永輝、陳葶、李慶軍；中國大陸的部分，訪問謝光榮及耿連軍。梁珪華：現為臺灣京崑劇團鼓師，畢業於復興劇校十六期、國立藝專；劉大鵬：現為國立臺灣戲曲學院戲曲音樂學系教師，畢業於佛光大學藝術學研究所碩士班；金彥龍：現為國光劇團一等鼓師；呂永輝：畢業於國立臺灣藝術大學表演藝術碩士班，曾擔任國光劇團、臺灣京崑劇團、台北新劇團鼓師；陳葶：國立臺灣戲曲學院學生；李慶軍：國立臺灣戲曲學院學生；謝光榮：現為國家京劇院一級鼓師，師承：裴世長、白登雲、

¹¹ 葉至誠、葉立誠，2012，頁 119。

劉宗生。耿連軍：現為中國戲曲學院教師，教授司鼓。訪談內容以京劇鑼鼓曲牌打法及用法為題進行訪談。

(二) 京劇樂師：訪談對象，臺灣的部分，訪問莊雯雯、葉俊銘、林杰儒；中國大陸的部分，訪問楊凌雲。莊雯雯：現為台北新劇團樂師；葉俊銘：現為台北新劇團樂師；林杰儒：現為國光劇團樂師；楊凌雲：北京戲曲學院教師，訪談內容以嗩吶及鼓套子相互關連性為題進行訪談。

(三) 京劇演員：訪談臺灣青年演員朱柏澄、徐國智、蘇健宇。朱柏澄：現為興傳奇青年劇場團長，師承：王立軍、趙永偉、吳興國；徐國智：現為台北新劇團青年演員；蘇健宇：現為台北新劇團青年演員。訪談內容以京劇劇目《一箭仇》曲牌【風入松】及《雁盪山》乾牌子〔奪刀鑼鼓〕，如何將身段與鑼鼓互相配合為主要訪談及身段示範。

表 2 受邀訪談臺灣、中國大陸樂師職稱表

	臺灣	中國大陸
京劇鼓師	梁珪華——臺灣京崑劇團鼓師	謝光榮——中國京劇院鼓師
	劉大鵬——國立臺灣戲曲學院教師	耿連軍——中國戲曲學院教師
	金彥龍——國光劇團鼓師	
	呂永輝——曾任臺灣多個劇團當家鼓師	
	陳 葶——國立臺灣戲曲學院學生	
	李慶軍——國立臺灣戲曲學院學生	
京劇樂師	莊雯雯——台北新劇團樂師	楊凌雲——北京戲曲學院教師
	葉俊銘——台北新劇團樂師	
	林杰儒——國光劇團樂師	
京劇演員	朱柏澄——興傳奇青年劇場團長	

三、參與觀察法

研究者從國小五年級進入國立臺灣戲曲專科學校（今國立臺灣戲曲學院）學習京劇音樂，在校期間參與過校內校外大大小小的京劇表演，大學時，甚至在校擔任京劇武場相關的教學助理，畢業後，即在台北新劇團擔任樂師，為求精進自己，便赴天津、上海、北京請教老師，也在 2017 年正式拜國家京劇院一級鼓師——謝光榮為師，隨後到臺灣京崑劇團擔任鼓師一職。

本論文所探討的鑼鼓之打法與演出內容，研究者都曾參與過演出，藉由自身的演出經歷，並透過訪談臺灣及中國大陸的前輩藝術家，及邀請演員親自示範身段動作，將豐富的寶貴資料一一記載。

四、三角交叉檢視法

研究者將文獻歷史資料、田野調查及網路影音資料，以三角交叉檢視法進行分析，並依不同角度切入觀點，從文獻歷史的脈絡，看崑曲曲牌轉變到京劇鑼鼓曲牌的發展過程；訪問前輩藝術家的經驗，從各個京劇鑼鼓曲牌打法及用法延伸；最後再用網路影音資料作為輔助，論證京劇鑼鼓曲牌的應用。將研究內容之「大字曲牌」、「混曲牌」、「乾牌子」、「器樂曲牌」分析比對並歸納論述。

本研究步驟，依照本論文研究內容，蒐集相關文獻之崑曲文獻、京劇文獻、及京劇相關曲譜，依序使用文獻、劇本、身段、鑼鼓、音樂五種分析論述，再訪談鼓師、樂師及演員，並從演出中觀察現象，最後再以文獻、演出、訪談，用三角交叉檢視法，綜合分析各個京劇鑼鼓曲牌之應用，最終完成論文研究。本論文研究流程以下頁圖表說明（見圖 1）：

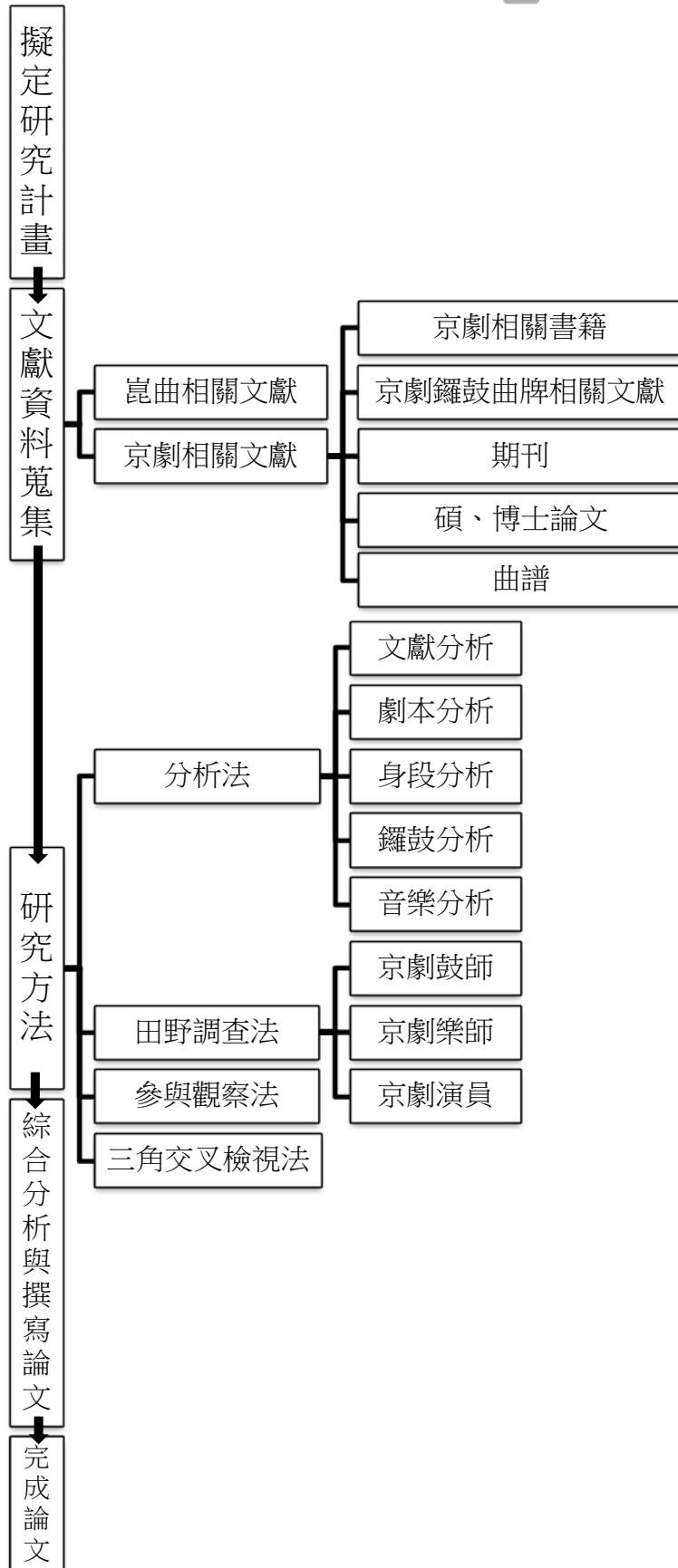


圖 1 研究步驟

第四節 研究範圍與限制

目前在京劇表演中，使用到的京劇鑼鼓曲牌非常之多，而本論文所探討，即是京劇鑼鼓曲牌之打法應用與分析，以譜例分析、演員示範動作加以說明，然，京劇鑼鼓曲牌有上百支，因此不能一一論述，僅以「大字曲牌」、「混牌子」、「乾牌子」、「器樂曲牌」作為研究內容。

一、研究範圍

研究者以「京劇鑼鼓曲牌應用」為主要研究內容，並從京劇劇目中，探討京劇鑼鼓曲牌的應用。由於京劇劇目甚多，因此，以《挑滑車》、《空城計》、《白蛇傳》〈金山寺〉、《一箭仇》、《昭君出塞》、《鐵籠山》、《雁盪山》等七齣劇目為例。又因京劇鑼鼓曲牌甚多，研究者將分類為「大字曲牌」、「混牌子」、「乾牌子」、「器樂曲牌」，再以京劇舞臺上，較特別的打法與應用，各挑出幾支曲牌進行分析探討，因此，未能將所有京劇鑼鼓曲牌一一論述。

「大字曲牌」以《挑滑車》中【石榴花】、《挑滑車》中【粉孩兒】為範圍，其餘傳統劇目及大字曲牌不在本論文中探討。

「混曲牌」以《空城計》中【雙三槍】、《白蛇傳》〈金山寺〉中【二犯江兒水】、《一箭仇》中【風入松】為範圍，其餘傳統劇目及混曲牌不在本論文中探討。

「乾牌子」以《昭君出塞》、《鐵籠山》中〔馬伏念〕、《雁盪山》中〔奪刀鑼鼓〕為範圍，其餘傳統劇目、新編劇目及乾牌子不在本論文中探討。

「器樂曲牌」以曲牌【小開門】、【工尺上】、【柳青娘】為範圍，其餘器樂曲牌不在本論文中探討及論述。

二、研究限制

本研究以「大字曲牌」、「混牌子」、「乾牌子」、「器樂曲牌」為主要內容，其中以「混牌子」及「乾牌子」中論述演員與鑼鼓的配搭。在京劇演出時，需與身段配搭的應用，由於研究者本身並非戲曲演員出身，而是音樂背景，雖然對於鑼鼓經非常熟悉，但對於演員身段動作卻非常陌生，為了要當一位專業的鼓師，研究者必須要深入了解演員身段動的表演藝術，因此研究者解決的方法是訪談興傳奇青年劇場團長——朱柏澄、台北新劇團青年演員——徐國智、蘇健宇，並以他們的身段示範圖片一一記錄，

以使鑼鼓經與演員身段有縝密的配搭。

第五節 名詞釋義

一、 曲牌

本論文參考施德玉《板腔體與曲牌體》一書中，對於曲牌的定義如下：

一個「曲牌」原是一首有唱詞的音樂，唱詞以長短句為主，音樂旋律、節奏與唱詞平仄四聲互相配合，音樂性之聲情與詞情溶合相得益彰，因此曲牌名稱與內容相符，是「選詞配樂」的階段。曲牌在發展中形成另一種創作，採保留曲牌名稱和音樂骨幹而「依聲填詞」，是使用原牌名、原音樂架構，重新創作不同唱詞內容之新曲。由於原音樂的基本樂句、旋律、節奏都予以保留，因此新創作的唱詞必須遵循原唱詞的格律，才能與原音樂緊密配合，形成另一首同名曲牌。¹²

在本篇論文中，所提及關於曲牌的定義，研究者藉由上述定義，作為本篇論文引用對象。

二、 鑼鼓曲牌

曲牌就是曲調的名稱，俗稱「牌子」。曲牌各有固定的名稱、句數、句格（包括長短不等的字數，字音的平仄等），以及曲調方面的板式、板數、調高等，格律相當嚴謹。

(一) 大字曲牌：凡帶有唱詞，以群眾齊唱形式出現，並由嗩吶伴奏的曲牌，稱為「大字曲牌」。所謂「大字」就是曲詞，在過去的曲譜上，曲詞的字體明顯的比工尺譜大，並把曲詞寫在中間，而曲譜（工尺譜）是附在大字旁邊，因而叫「大字曲牌」。如：【石榴花】、【粉孩兒】等。

(二) 混牌子：帶有唱詞，由嗩吶吹奏曲調，並加上鑼鼓伴奏的，稱為「混牌子」。如：【二犯江兒水】、【風入松】等。

(三) 乾牌子：乾牌子又名「乾念牌子」，原是可以唱的曲牌，後來改唱為念，去其曲調，僅留下鑼鼓伴奏的部分，以鑼鼓的節奏來襯托乾念臺詞的節奏，這種乾牌子有時

¹² 施德玉，2017，頁 29-30。

也去其念白，僅以鑼鼓節奏來配合舞臺上特定的身段動作。如：〔奪刀鑼鼓〕、〔水底魚〕等。

(四) 器樂曲牌：「胡琴曲牌」大部分是從崑曲用的笛子或嗩吶曲牌移植過來，這些曲牌改用胡琴演奏之後，由於胡琴各種定弦的特色和演奏時的弓法、指法的運用以及和二胡、月琴、三弦等配合，往往會出現更多變化的效果。「胡琴曲牌」又名「絲弦曲牌」，一般不用鑼鼓伴奏，有時只用單皮鼓或大小堂鼓擊奏鼓套子。「絲弦曲牌」也有只用彈撥樂器演奏而不要用弓弦樂器的，這是為了表現某種特定的情調，如《空城計》中諸葛亮在城樓撫琴所用的【琴歌】等。

(五) 清牌子：凡把混牌子刪除鑼鼓，僅由嗩吶吹奏的曲調，名為「清牌子」。

(六) 吹打曲牌：凡嗩吶曲牌中的清曲牌，笛子曲牌，均稱「吹打曲牌」。如：【吹打】、【水龍吟】等。¹³

以上論述為京劇鑼鼓曲牌中使用的曲牌種類，而本篇論文針對「大字曲牌」、「混牌子」、「乾牌子」、「器樂曲牌」做論述。

三、 武場

在戲曲表演中，戲曲鑼鼓打擊樂稱之為武場。打擊樂器雖然一般只能奏出有固定音高的音，但在力度和速度上可以有許多變化，使節奏感鮮明，一般重武打的武戲，以打擊樂伴奏配合身段表演為主，因此傳統習慣稱打擊樂為武場。京劇武場的基本樂器包括：板鼓、大鑼、鐃鈸、小鑼四件樂器。



圖 2 武場¹⁴

¹³ 黃鈞、徐希博，2001，頁 149。

¹⁴ 圖片來源：曾筱筑提供。

四、鑼鼓經

本論文對於鑼鼓經的定義，參考呂永輝《京劇鑼鼓程式化之打法研究——以「男起霸」、「引子」、「定場詩」、「唱腔鼓套子」為例》之碩士論文，對於鑼鼓經的名詞釋義如下：

戲曲打擊樂譜(亦稱鑼鼓點)為中國傳統打擊樂及戲曲常用的記譜方式，是以中文字的聲音模擬樂器的聲音，紀錄打擊樂的各種不同聲音的演奏文字。戲曲的鑼鼓經是以「狀聲字」，亦稱「擬聲字」的方式記譜，使用文字替代音符成為文字譜，因各個劇種其方言不同，又以當地的方言口音來紀載樂譜。¹⁵

本篇論文所使用的鑼鼓代音字，以呂永輝碩士論文中，對於鑼鼓經的名詞釋義使用作為基準。

¹⁵ 呂永輝，2017，頁 10。

第二章 大字曲牌之應用

「曲牌」的結構嚴謹、內容豐富、在發展過程中產生形式變化多樣的特性，在許多劇種中應用。京劇基本上以板腔體為主，但是因應情節和表演之特性，有時會應用一些曲牌音樂。京劇中之曲牌，可以粗分為演唱曲牌及演奏曲牌兩種形式，同一支曲牌使用於不同情節，會呈現出不同的韻味風格和表現力，而它的表現力有多種多樣，可分為粗曲，可粗可細和細曲之不同類型，每一個曲牌都有固定的格式，京劇會因為劇情的需要，選擇適合的曲牌來襯托劇情之舞臺氛圍。

曲牌音樂大部分源自於崑曲，在崑曲中，這些曲牌音樂都有專屬的用途，唱詞都是根據戲的內容填詞，到了京劇舞臺上，有的曲牌直接套用到京劇表演中、有的更改唱詞，但曲調旋律一樣、有的將唱詞刪除，只留下曲調旋律，進而演變成各種形式的用法。形成這種狀況的原因，在已故名鼓師王燮元先生口述的《京劇鑼鼓演奏法》一書中作過如下的論述：

崑曲早在元朝末葉就已在江蘇崑山一帶形成，盛於明朝中葉，但到了清乾、嘉年間「四大徽班」進京以後，他們陣容強大，又能博采眾長，以「安慶花部合京、秦兩腔」演出，很受觀眾歡迎。到嘉、道之際，崑曲日漸衰微，京劇便成了劇壇盟主，許多崑曲藝人為了生活不得不兼習其他聲腔而另謀出路，形成了「崑弋同班」、「崑亂同台」。許多崑曲鼓師改習京劇，而崑曲的若干鑼鼓曲牌也就為京劇所用。例如：《挑滑車》劇中所用的【石榴花】曲牌鑼鼓，即采自崑曲《風雲會》裡的〈送京〉一折；又如《草橋關》、《打龍袍》中所用的【香柳娘】曲牌，亦摘自崑曲《彩樓記》的「潑粥」，例子很多，舉不勝舉。有些劇目，在皮黃班中按崑曲的原樣演出，例如《林沖夜奔》、《鍾馗嫁妹》、《牡丹亭》等等，所用的鑼鼓曲牌基本上原封不動。¹⁶

由以上文獻可知，在崑曲漸漸衰退後，學習崑曲的藝師，紛紛加入京劇的行列，也將崑曲融入到京劇表演中，因此，現在曲牌音樂在京劇中的使用，已經成為普遍的

¹⁶ 王燮元，1988，頁2。

現象，京劇藉由吸收崑曲曲牌音樂，將自己的音樂形式逐漸擴大，除了板腔體的音樂形式外，曲牌體的音樂形式固然重要。

為何又稱為大字曲牌？《京劇文化辭典》〈大字曲牌〉辭條：「過去工尺譜中，唱詞比工尺字為大，且以字居中，工尺譜寫於側，故名。」從中可以觀察到，之所以稱為大字曲牌的原因，因為在過去的記譜中，由嗩吶或海笛（見圖 3）演奏的「大字曲牌」音樂，除了有唱詞及曲調旋律外，還有工尺譜，而唱詞的字體比工尺譜的字體來的大，因此，將這些曲牌稱之為「大字曲牌」（見圖 4）。這樣子的命名邏輯，的確很特別，可見京劇音樂在早期，使用曲牌時，因為工尺譜的音符字體較小，唱詞較大，由此命名。這算是目前研究戲曲音樂以來，首次觀察到一個專有名詞的命名方式，是以字體的大小來命名。但在京劇界使用這些「大字曲牌」音樂，已經長時間在海峽兩岸被沿用。

京劇前輩藝術家，用工尺譜及唱詞的大小來作為命名，的確非常特殊，因為不同的曲譜、不同的版本，在字體的印刷上也會有所不同，若要固定是很困難的，並非只有一種版本的應用資料，若不同版本的資料上，字體較小，或是字體統一，該如何解決？因此研究者認為用字體大小的命名是有爭議性。



嗩吶



海笛

圖 3 嗩吶與海笛¹⁷

¹⁷ 研究者自行拍攝。

笑你奔波塵土終是咱們是咱追思今古都付漁樵話不免
 到諸暨走遭正是為
 愛溪山最深處令人
 忘却利名心下旦上唱
 遠地游
 苧蘿山下村舍多瀟灑問鶯
 花肯嫌孤寡一段嬌羞春風無那趁晴明溪邊浣紗春風處
 處放桃花山深路僻無人問誰道村西是妾家奴家姓施小字夷光祖居
 苧蘿西村因此喚名西施既居荒僻家又寒微貌雖美而莫如年及笄
 而未嫁照面盆為鏡誰憐雅淡梳粧盤頭水作油只是尋常色裏甘

浣紗記 前訪 二 怡庵主人製

溪路沿 流向石耶

山陰 行過

229

圖4「大字曲牌」¹⁸

¹⁸ 圖片來源：《六也曲譜》，研究者自行翻拍。

以下圖例【一江風】曲譜第一行為鑼鼓打擊樂，第二行為曲調旋律，第三行為唱詞，第四行為工尺譜，因譜例是後期翻新的版本，因此工尺譜與唱詞的字體沒有太大的差異（見圖 5）。

八、一江風 凡字調

(一官選)

(→) 整段的
緩鑼開

台	倉	倉	傾倉	倉	—	—	—	傾倉	(哆囉)
0	0	0	0	0	0	5	6	6	—
0	0	0	0	0	0	—	官	選	—
○	○	○	○	○	○	六	五	五	—

1 3	2 3 5	6 i	6 5	3 2 5 2	2 1
白下	·	孤	—	雲	—
×	○	×	○	×	○
上工	尺工六	五仕	五六	工六	尺上

3 6	5 3 2	1 3	2 3 5	6 i	6 5
斷	—	古道	·	長	—
×	○	×	○	×	○
工五	六工尺	上工	尺工六	五仕	五六

— 33 —

圖 5【一江風】¹⁹

¹⁹ 圖片來源：《國劇劇本曲牌》，研究者自行翻拍。

關於「大字曲牌」的型態，主要的樂器是嗩吶與海笛，每一個曲牌都有固定的曲調旋律，也一定有唱詞，記譜上有工尺譜呈現，同時用鼓套子進行伴奏，但是沒有鑼鼓打擊樂伴奏。這是「大字曲牌」固定的型態，研究者以表呈現（見表 3）。

表 3 「大字曲牌」的型態表²⁰

結構 \ 曲牌類型	大字曲牌
主要樂器	嗩吶、海笛
曲調旋律	有
唱詞	有
工尺譜	有
鼓套子伴奏	有
鑼鼓打擊樂	有（開頭、結尾）

所以「大字曲牌」主要用嗩吶及海笛伴奏，因此也稱「嗩吶大字曲牌」。「嗩吶大字曲牌」之應用，在傳統劇目中應用相當廣泛，凡是比較雄壯、莊嚴、宏大的場面，都使用「大字曲牌」，如：升帳、點將、發兵、行軍、打獵、出巡、打道、迎送、設宴等。「大字曲牌」可以用作劇中某一人物的演唱，也可以用作象徵性的群唱，或是烘托某種氣氛、表現某種場景等，如：曲牌【點絳脣】、【粉蝶兒】、【石榴花】、【粉孩兒】……等。而這些運用的方式，隨著京劇的發展，歷史與形成，經由前輩藝術家改編、創作，已然形成一套具有程式化的運用規律。

²⁰ 研究者自行製表。

第一節 曲牌【石榴花】打法之分析與應用

曲牌【石榴花】，從元代關漢卿《單刀會》、明代劉兌《金童玉女嬌紅記》²¹清代《長生殿》〈驚變〉²²記載的曲譜都能得見。在現今的許多戲曲劇種、說唱音樂和民歌小調中，都能見到曲牌【石榴花】，可見曲牌【石榴花】仍廣泛流傳，是一首極為常用的曲牌音樂。在京劇也有許多劇目，使用曲牌【石榴花】，例：《連環套》〈盜鈞〉、《娘子軍》〈戰金山〉、《鐵籠山》等劇目中，也都有此曲。

《挑滑車》是一齣長靠武生戲。情節是宋金對峙時，宋徽宗、宋欽宗被金朝所擄，宋高宗也被迫從金陵躲到牛頭山。金陵四太子兀術追殺而來，宋元帥岳飛派牛皋下戰書，與兀術較量，岳飛點將時，眾將都有派遣，唯獨大將高寵沒有派遣，高寵因而質問岳飛，這才命他看守大纛旗。雙方按照約定交戰，但岳飛怕兀術會有埋伏，因此收兵撤回，高寵卻站在高處觀戰，誤以為元帥已敗，便把大纛旗交與湯懷、鄭懷兩將軍，私自下山交戰，接二連三殺退數名金將，兀術見高寵勇猛，不與他正面交鋒，將他誘至山口，此時兀術早在山上埋伏鐵滑車，命令推下山，高寵雖奮力的以槍連挑滑車，最後卻還是抵不過滑車，最終命喪。此劇表達高寵忠貞愛國之心，在奮勇抵抗兀術時，使用曲牌【石榴花】，此曲多附點音符或後半拍，因此能呈現跌宕起伏之情緒。

本文以《挑滑車》【石榴花】為例，分析劇中使用之曲牌【石榴花】鼓套子打法之應用。由於每一位鼓師，他都會有自由再度創作的空間，因此本文將引用兩位鼓師的打法，作為分析題材。首先，第一位是臺灣呂永輝，所演奏的《挑滑車》【石榴花】版本，第二位是中國大陸蘇廣忠，所演奏的《挑滑車》【石榴花】版本，進行分析。

兩位鼓師，所演奏方式相同的地方，研究者在這先做一個敘述，《挑滑車》【石榴花】在演奏開頭與結尾，會使用鑼鼓打擊樂伴奏，來增加此曲牌的節奏色彩，尤其是在開始的時候，使用鑼鼓點〔帽子頭〕為起頭（見譜 1），在結尾時會使用鑼鼓點〔收頭〕，作為全曲的結束（見譜 2）。

²¹ 李善馨編，1979，頁 460。

²² 李善馨編，1979，頁 874。

譜 1〔帽子頭〕²³

5
0 台\倉 才\倉 才.才\頃 倉\倉 /

譜 2〔收頭〕²⁴

0 哆 哆\乙大 乙台\倉而 另才\乙個台 倉

研究者先以呂永輝演出《挑滑車》【石榴花】全曲樂曲內容之打法，（見譜 3）分析如下。

譜 3 呂永輝演出《挑滑車》【石榴花】之打法²⁵

<p style="text-align: center;"> 廿 68888 \ 4/4 2. e wod wu\ yiw uyi 58 68 \ </p> <p style="text-align: center;"> 只 見 那 番 營 螻 蟻 </p> <p> 〔帽子頭〕接（鼓套子）哆囉 大 大大 多大 多多多 \ 乙大大大 大大 多大 多多多 \ </p> <p style="text-align: center;">5</p> <p> dg 2 e tr esd\ 2 / yu yt \ yt esd 5 / \ </p> <p style="text-align: center;"> 似 海 潮, 觀不 盡 山 頭 </p> <p> 乙大大大 大大 大大乙大 乙個大 \ 扎 大 多大 多多多 \ 乙大大 大大 多大 多多多 \ </p> <p style="text-align: center; color: red;">「鎖紅」</p> <p> dg 2 e tr esd\ 2 wod 58 yui\ 2 . e wod wu\ </p> <p style="text-align: center;"> 共 荒 郊。又 只 見 將 士 </p> <p> 乙大 大大 大大乙大 乙個大 \ 大 多 多 多大 多多多 \ 乙大大大 大大 大大乙大 乙個大 \ </p> <p style="text-align: center; color: red;">「反點」</p>
--

²³ 曲譜來源：《京劇鑼鼓進階教材》，頁 39。
²⁴ 曲譜來源：《京劇鑼鼓進階教材》，頁 26。
²⁵ 曲譜來源：《京崑曲集—上冊》，頁 42。鼓套子為呂永輝先生於 2017/9/30 演出打法，研究者採譜。

10

yiw uyi58 68 \ dg 2 e tr esd\ 2 / yu yt \
紛 紛 一 似 亂 繞, 隊伍 中

大 多多 多大 多多多 \ 乙大 大大 大大乙大 乙個大 \ 乙多 乙大 大大 \

15

yt esd 5 / \ dg 2 e tr esd \ (2/4) w yi u y \
馬 嘶 兵 喧 鬧 吵。只 聽得

大大乙大 乙個大 乙大 乙 \ 大大大大 大大 乙大 大大乙 \ 倉 0 大大 \ (使用堂鼓擊奏)

20

t hjk ww \ py 8u 8 8 gkka i 68 \ ww qw \ e o g ew \ asui 68
戰 鼓 咚咚, 只 聽得 鼓 咚 咚, 明 盔 亮 甲 槍 刀 繞,

乙大大 大大 \ 乙大 大大 \ 乙大 大大 \ 大大 乙大 \ 大大 乙大 \ 扎多 大 \

25

pss t y \ we 2 \ pas ew \ asui 68 pyiu y \ t hjkww \
高高 下下 飛 騰 也那 奔 逃。 見 一派 旗 旗 翻 招,

扎 大大 \ 扎多 大 \ 扎 多多 \ 扎多 大 \ 乙大 大大 \ 大大 乙大 \

30

py uy \ ghu 6 \ ww qw \ et ew \ asui 68 pyi u y \
見 一派 旗 幡 招, 風 塵 也那 號 咆 哮。 俺 只 得

乙大 大大 \ 扎多 大 \ 大大 乙大 \ 大大 乙大 \ 扎多 大 \ 乙大 乙 \

35

2 2 \ 5 y W Wy 7 \ yu 5 |
威 風 抖 擻 滅 兒 曹!

台 台 \ 另另 台 嘍 \ 倉 而 另 倉 \ 倉 七 台 倉 0 | (收頭)

1. 《挑滑車》【石榴花】曲牌分析

《挑滑車》【石榴花】共有 37 小節，在演奏的 1 小節前，使用鑼鼓點〔帽子頭〕為起頭；第 2 小節至第 33 小節，僅用海笛與板鼓擊奏鼓套子（見譜 3）；第 15 小節至第 18 小節，唱詞為（只聽得戰鼓咚咚，只聽得鼓咚咚），如譜中研究者圈出音樂之處，因此在演奏時，鼓師可在這 4 小節，使用小堂鼓擊奏鼓套子，由於這首曲牌，雖然是戰爭場面，但一般都是使用板鼓擊奏鼓套子的演奏方式，其中提到唱詞（戰鼓咚咚），為了要呈現戰爭中的真實場面，因此我們在此小節，會使用小堂鼓擊奏，用不同的音色的演奏方式，來取代戰爭場面的情節，這是鑼鼓打擊樂應用在京劇中特別的用法，通常都能夠形成很好的效果；第 34 小節至第 37 小節，在演唱的最後 4 小節，使用鑼鼓點〔收頭〕作為結束。

2. 《挑滑車》【石榴花】鼓套子結構分析

曲牌【石榴花】的板式，在演奏第 1 小節前，鼓師會起鑼鼓點〔帽子頭〕；第 1 小節為散板，在唱詞（那）這個字要延長，聽見鼓佬下〔哆囉〕之後，即上板開唱；第 2 小節至第 14 小節為 4/4 拍的旋律，第 15 小節至第 37 小節轉 2/4 拍，如譜例 3 研究者圈出之處。

在京劇表演中，很多曲牌都是以自由的散板作開唱，進入到真正形容具體內容的時候，才會入「板眼」，開始先用 4/4 拍，它的節奏重音、力度，4 拍會出現一次，慢慢變成 2/4 拍之後，是因為重音、力度開始變多了，可見它的情節越來越激烈，因此我們的板式，就從散板接 4/4 拍再接 2/4 拍，最後配合身段動作，在最後〔收頭〕的地方，將會放慢，讓它節奏的力度逐漸密集，來呈現戰爭的場面，最後再讓演員有一個放慢的亮相身段。

《挑滑車》【石榴花】裡面用到許多「鎖紅」及「反點」，有關「鎖紅」及「反點」的說明，研究者參考呂永輝的論文《京劇鑼鼓程式化之打法研究——以「男起霸」、「引子」、「定場詩」、「唱腔鼓套子」為例》中，所謂「鎖紅」，即是「大大乙大 乙個大 大 0」，及「反點」，即是「0 多多 \ 多大 多」²⁶，在鼓套子運用中，多以這個為主要打法，再擴張延伸使用。

²⁶ 呂永輝，碩士論文，頁 69-70。

研究者再以蘇廣忠演出《挑滑車》【石榴花】全曲樂曲內容之打法（見譜4），蘇廣忠演奏方式，基本上與呂永輝的演奏方式，非常相似，其中鼓套子的打法，兩位鼓師所演奏的方式較不一樣，分析如下。

譜4 蘇廣忠演出《挑滑車》【石榴花】之打法²⁷

ㄗ 68888 \ 4/4 2. e wod wu\ yiw uyi 58 68\

只 見 那 番 營 螻 蟻

〔帽子頭〕接（鼓套子）哆囉 大 大大 多大 多多\ 乙大大 大大 多大 多 \

5

dg 2 e t r e s d \ 2 / y u y t \ y t e s d 5 / \

似 海 潮, 觀不 盡 山 頭

大 大大 多大 多多\ 乙多 乙多多 多大 多多\ 大大乙大 乙個大 大 0 \

dg 2 e t r e s d \ 2 wod 58yui \ 2 . e wod wu\

共 荒 郊。 又 只 見 將 士

大大大大 大大 多大 多多\ 乙多 乙 大 大大 \ 大多 大大 多大 多多\

10

yiw uyi 58 68\ dg 2 e t r e s d \ 2 / y u y t \

紛 紛 一 似 亂 繞, 隊伍 中

乙大大 大大 多大 多 \ 大 大大 多大 多多\ 乙多 乙多多 多大 多多\

15

yt e s d 5 / \ dg 2 e t r e s d \ 2/4 w y i u y \

馬 嘶 兵 喧 鬧 吵。 只 聽 得

大大乙大 乙個大 大 0 \ 大大 大大 乙大 大 \ 倉 0 大大\

²⁷ 參考影片：youku，鼓套子為蘇廣忠打法，研究者採譜。20180/07/29。

t hkk ww\ py 8u 8 8 gkka i 68\ ww qw\ e o g e w\ asui 68

戰 鼓 咚 咚， 只 聽 得 鼓 咚 咚， 明 盔 亮 甲 槍 刀 繞，

大大大 大大\ 乙大 多大\ 大大大 大 \ 乙大 多大\ 大大 乙大\ 扎多 大\

25

pss t y\ we 2\ pas ew\ asui68 pyiu y\ t hkk ww\

高 高 下 下 飛 騰 也 那 奔 逃。 見 一 派 旗 旗 翻 招，

乙大 大大\ 扎多 大\ 大.多 乙大\ 扎多 大\ 乙大 大大\ 大大大 大大\

30

pyiu y\ gkka i 68\ ww qw\ et ew\ asui68\ pyi u y\

見 一 派 旗 幡 招， 風 塵 也 那 號 咆 哮。 俺 只 得

乙大 多大\ 扎多 大 \ 乙大 多大\ 大大 乙大\ 大 多多\ 乙大 乙 \

35

2 2 \ 5 y W9\ Wy 7 \ y u 5 |

威 風 抖 擻 滅 兒 曹!

台 台 \ 另另 台大八\ 倉而 另倉\ 倉七台 倉0 |

研究者挑出兩小節，以呂永輝與蘇廣忠兩位鼓師的第2小節至第3小節，用表格類型說明不一樣之處，表格如下（見表4）。

表4 《挑滑車》【石榴花】呂永輝與蘇廣忠兩位鼓師比較表²⁸

呂永輝	大 <u>大大</u> 多大 <u>多</u> <u>多</u> <u>多</u> \ <u>乙大大大</u> 大大 多大 <u>多</u> <u>多</u> <u>多</u> \
第2小節至第3小節打法	番 營 螞 蟻
蘇廣忠	大 <u>大大大</u> 多大 <u>多</u> <u>多</u> \ <u>乙大大大</u> 大大 多大 <u>多</u> \
第2小節至第3小節打法	番 營 螞 蟻

²⁸ 研究者自行製表。

研究者在以下論述中，將兩位鼓師分為前者與後者論述，前者為呂永輝，後者為蘇廣忠。前者在處理鼓套子第 2 小節第 2 拍，使用兩個八分音符詮釋；後者則是使用前八分音符後十六分音符詮釋；前者在第 2 小節第 4 拍使用，前八分音符後十六分音符詮釋；後者則是使用兩個八分音符詮釋；前者將複雜的節奏型態放置第 2 小節第 4 拍；後者將複雜的節奏型態放置第 2 小節第 2 拍。兩者所產生的效果，前者強化唱詞（營）的尾音；後者強化唱詞（番）的尾音。在第 3 小節的部分，兩者不同之處僅在第 4 拍，前者與第 2 小節第 4 拍的詮釋方式一樣，使用前八分音符後十六分音符；後者則是使用一個四分音符詮釋。可見兩位鼓師在處理鼓套子時，所要突顯的地方是略有不同的，但卻都沒有失去自己的個人風格。

鑼鼓有它本來的基礎原形，在不同的劇目、不同的情節當中，會進行各種變體，來因應唱詞跟曲牌的需要，研究者梳理兩位鼓師在這支曲牌中，使用「鎖紅」及「反點」的變奏類型，讓演奏者或是欣賞者，更為清楚，一個曲牌的鼓套子是如何組合而成，希望對將來應用跟京劇打法上，可以提供一些資料作為參考（見表 5、表 6、表 7、表 8）。

表 5 呂永輝《挑滑車》【石榴花】應用「鎖紅」變奏類型表²⁹

一、「鎖紅」之變化類型		小節數
原型	<u>大大乙大</u> <u>乙個大</u> \ 大 0\	
變奏 1	<u>乙大大大</u> 大大 <u>大大乙大</u> <u>乙個大</u> \	第 4 小節
變奏 2	<u>乙大</u> 大大 <u>大大乙大</u> <u>乙個大</u> \	第 7 小節、第 9 小節、第 11 小節
變奏 3	<u>大大乙大</u> <u>乙個大</u> 乙大 乙\	第 13 小節

²⁹ 研究者自行製表。

表 6 呂永輝《挑滑車》【石榴花】應用「反點」變奏類型表³⁰

二、「反點」之變化類型		小節數
原型	0 多多\ <u>多大</u> 多\ <u>多</u>	
變奏 1	大 大大 <u>多大</u> <u>多</u> <u>多</u> <u>多</u>	第 2 小節
變奏 2	扎 大 <u>多大</u> <u>多</u> <u>多</u> <u>多</u>	第 5 小節
變奏 3	<u>乙大大</u> 大大 <u>多大</u> <u>多</u> <u>多</u> <u>多</u>	第 6 小節
變奏 4	大 <u>多</u> <u>多</u> <u>多大</u> <u>多</u> <u>多</u> <u>多</u>	第 8 小節、第 10 小節
變奏 5	扎 大大\ <u>扎多</u> 大\ <u>多</u>	第 22、23 小節
變奏 6	扎 <u>多</u> <u>多</u> \ <u>扎多</u> 大\ <u>多</u>	第 24、25 小節
變奏 7	<u>乙大大</u> 大大\ <u>扎多</u> 大\ <u>多</u>	第 28、29 小節

由上述表格，可以得知，呂永輝在《挑滑車》【石榴花】中，使用「鎖紅」的打法，沒有用到原形，但使用了 3 種變化打法；在「反點」的使用上，也是沒有用到原形，但使用 7 種變奏打法。

在一般初學者，大部分會使用原型的節奏，因為它是一個原貌的樣態，鼓師必須先將原型的節奏演奏好，但若是每齣戲都使用原型的節奏呈現，會使這段曲牌音樂太過呆板。呂永輝是一位經驗豐富的戲曲演奏家，因此在打法上，他能使用更多的變化現象，讓每一齣劇目都能夠應用各種的變化增添它的藝術性，情節比較激烈的時候，打法的變化性越複雜，情緒比較緩和的時候，也有它的變化型態打法，讓這齣劇目更有表現張力，更有特點，使觀眾欣賞這齣劇目時，能夠根據劇中的人物、情緒、情節，使自己能有深入其境的感受。

³⁰ 研究者自行製表。

表 7 蘇廣忠《挑滑車》【石榴花】應用「鎖紅」變奏類型表³¹

「鎖紅」之變化類型		小節數
原型	<u>大大乙大</u> <u>乙個大</u> \ 大 0\	第 6 小節、第 13 小節

 表 8 蘇廣忠《挑滑車》【石榴花】應用「反點」變奏類型表³²

「反點」之變化類型		小節數
原型	0 <u>多多</u> \ <u>多大</u> 多\	
變奏 1	大 <u>大大大</u> <u>多大</u> <u>多多</u> \	第 2 小節
變奏 2	<u>乙大大.大</u> <u>大大</u> <u>多大</u> 多\	第 3 小節、第 10 小節
變奏 3	大 <u>大大</u> <u>多大</u> <u>多多多</u> \	第 4 小節、第 11 小節
變奏 4	<u>乙多</u> <u>乙多多</u> <u>多大</u> <u>多多多</u> \	第 5 小節、第 12 小節
變奏 5	<u>大大大.大</u> <u>大大</u> <u>多大</u> <u>多多多</u> \	第 7 小節
變奏 6	<u>大多</u> <u>大大</u> <u>多大</u> <u>多多多</u> \	第 9 小節
變奏 7	<u>乙大</u> <u>大大</u> \ <u>扎多</u> 大\	第 22、23 小節
變奏 8	<u>大.多</u> <u>乙大</u> \ <u>扎多</u> 大\	第 24、25 小節
變奏 9	<u>乙大</u> <u>多大</u> \ <u>扎多</u> 大\	第 28、29 小節
變奏 10	大 <u>多多</u> \ <u>乙大</u> 乙\	第 32、33 小節

由上述表格，可以得知，蘇廣忠在《挑滑車》【石榴花】中，使用「鎖紅」的打法，僅使用原形的打法，沒有使用到變化打法；在「反點」的使用上，沒有使用原形的打法，卻使用 10 種變化打法。透過研究者的分析，可見蘇廣忠對於「反點」的應用，

³¹ 研究者自行製表。

³² 研究者自行製表。

更多元更多樣，但是對於「鎖紅」的應用上，依然使用原型的節奏型態，這有可能也是在處裡情節上，鼓師依照自己當時演出時的想法及情緒，所詮釋的風格。

所以作為一名鼓師，本身對「鎖紅」及「反點」基礎音形的打法要熟識之外，能夠跟身段的配合、情節的配搭，打出更多種的變化，以呈現鼓師的功力和造詣。從呂永輝及蘇廣忠打的鼓套子中，我們可以從中發現，這些鼓套子，是可以來回倒互相交換使用，只要了解鼓套子的原形，鼓師可隨自己的想法加以擴張編排，使同一段曲牌也能有多樣性的打法及變化，並且創造出鼓師的個人風格及對曲牌的詮釋。

第二節 曲牌【粉孩兒】打法之分析與應用

京劇中許多曲牌音樂都是來自崑曲，由此可見曲牌音樂及崑曲是密不可分的關係。這些曲牌音樂在崑曲中，佔有一席之地。曲牌所演唱的唱詞與劇情內容幾乎是一致的，在崑曲《長生殿·埋玉》這齣劇目中，使用的曲牌【粉孩兒】，在一開始的唱詞中，僅用板鼓與管樂演奏，此唱詞符合劇情內容；但在京劇中，是用來押運糧草的情境上使用，《挑滑車》一劇中，也是僅用板鼓與管樂演奏，但唱詞與劇情內容卻有出入。

在「2012 戲曲國際學術研討會」，劉大鵬在〈談京劇鑼鼓的變化與衍生——從四擊頭、撤鑼談起〉，論文中提出之曲牌【粉孩兒】不同打法。除了劉大鵬本人這樣敘述之外，研究者也曾經對他進行訪談，談論到《挑滑車》【粉孩兒】的打法，他提到相關論述，如下：

這支曲牌【粉孩兒】是從《長生殿·埋玉》中沿用下來，但唱詞卻不符合劇情內容，在《挑滑車》一劇中，是使用於宋朝押運糧草，卻跟原本曲詞珠淚灑毫無關係，後來侯佑宗老師³³打這齣《挑滑車》，讓演員不唱大字，全部用鑼經把它標示，用幾個大鑼邊音的鑼「札（勺一尤）」打在板上，原來的旋律是後半拍，但侯老師覺得不穩，因此加上了札。³⁴

³³ 京劇鼓師，1909年生於河北，1948隨「顧劇團」來臺演出，爾後卻因大陸淪陷而無法返回，整個劇團因此留駐臺灣，直至1992年去世。

³⁴ 訪談日期：2018/01/05，於新北市板橋。

隨後，研究者訪談上海崑劇院鼓師——高均，他說：「在 1949 年之後，認為這個曲詞不適合放在《挑滑車》使用，因此有位沈玉斌，改了曲牌【粉孩兒】的曲詞，只適用於這齣戲。」³⁵在沈玉斌著《京劇群曲彙編》³⁶一書中，的確找到另一個曲詞的曲牌【粉孩兒】，曲詞改為（奔趨馳氣軒昂，征途颯。載千鈞負重，摧輜速達。跋涉中士氣堅。煥發，計行程早日輸納。【合頭】轅騎間。劫穩路顛，防山川敵寇劫掠。），原曲詞為（匆匆的棄宮闈珠淚灑。嘆清清冷冷半張鑾駕。望成都只在天一涯，潛行來漸遠京華。【合頭】五六搭剩水殘山，兩三間空舍崩瓦。）由以上的文獻，可以得知曲牌【粉孩兒】在《挑滑車》中，曲詞矛盾的現象更為嚴重，但又不願意放棄這個曲牌，因此就用鑼鼓經填滿整段曲詞，或是改編新的曲詞，又或是直接選擇不唱大字，僅用噴吶演奏。另外，京劇常用曲牌也有曲詞不符的情形，如：京劇劇目《陸文龍》，在押運糧草時，用到曲牌【粉孩兒】，並將它重新填詞。³⁷

本文以《挑滑車》【粉孩兒】為例，分析曲牌【粉孩兒】，因不同鼓師有不同的打法，其中最大的差異，在「鼓套子」及「鑼鼓經」的應用，本文會用三種版本的譜例，進行舉例分析。首先第一個版本的曲牌【粉孩兒】，它是一般常用的，是以鼓套子再接鑼鼓經的打法（見譜 5），分析如下。

譜 5 第一種版本曲牌【粉孩兒】³⁸

卩 6 6 6 Qy 5 6 3 e wq 6 8 2 / \ `	SDQ \ y 6 t \
匆匆的棄宮闈 珠淚灑	歎 清清
〔帽子頭〕	〔頃倉〕 <u>扎多</u> <u>多多</u> <u>多</u> <u>大多</u> \ <u>扎大</u> <u>大大</u> \
5	10
e y t dg \ y o A t e \ Qy t e \ w e 2 9 9 w e \ p t e w \	
冷 冷	半 張 鑾
扎大 多大 \ 大	大大 \ 大 大 乙大 \ 扎多 大 \ 扎大 \ 扎大 大大 \

³⁵ 訪談日期：2018/04/17，於上海。

³⁶ 沈玉斌，1989，頁 115-117。

³⁷ 資料來源：劉大鵬老師提供。

³⁸ 曲譜來源：《京劇常用噴吶曲牌》，頁 40-41。鼓套子為呂永輝先生於 2017/9/30 演出打法。

15

t y e o g \ 2 . Q \ y t ! \ p W Q h g \ 3 5 \ y W ! \ y t 6 \

駕 望 成 都 只 在 天 一

大 大 乙 大 \ 扎 大 大 \ 扎 多 大 \ 扎 大 \ 扎 大 \ 扎 大 \ 扎 0 \

20

! y t \ e 5 y \ t y 5 \ ` e o g \ q 1 w \ e t e w \ 1 2 \

涯 潛 行 來 漸 遠

大 大 大 大 \ 乙 大 乙 台 \ 頃 倉 \ 0 倉 \ 另 才 乙 台 \ 倉 台 嘍 \ 七 另 大 \

25 「鑼鼓經」

` 3 \ p t e w \ 1 2 |

京 華

倉 而 另 才 \ 乙 台 倉 \ [收頭]

【合頭】

5

\ 5 \ e 5 t \ y Q 3 \ 5 y t \ e 5 y \ t y 5 0 6 1 \

五 六 搭 剩 水 殘 山 兩

大 台 \ 倉 才 \ 倉 嘍 倉 台 \ 另 才 乙 台 \ 倉 才 \ 倉 台 台 \ 七 台 乙 台 \ 倉 才 \ 倉 才 \

10 15

2 2 \ 3 t y \ e o g 2 0 0 w e \ p t e w \ 1 2 |

三 間 空 舍 崩 瓦

倉 台 台 \ 七 台 乙 台 \ 倉 另 大 \ 倉 而 另 才 \ 乙 台 倉 \

1. 曲牌【粉孩兒】第一種版本分析

曲牌【粉孩兒】分為兩段演奏，第一段共有 27 小節，第二段【合頭】共有 15 小節。在第 1 小節演奏之前，先用鑼鼓點〔帽子頭〕作為起頭，第一節為散板，在唱詞（灑）這個字要延長，鼓師開鑼鼓點〔頃倉〕即為上板（見譜 5）；從第 2 小節至第 18 小節，由嗩吶領奏及板鼓鼓套子演奏；第 19 小節開始，鑼鼓打擊樂一起演奏；第 25 小節至第 27 小節，最後三節即為〔收頭〕，做為第一段的結束。

第二段要開【合頭】時，鑼鼓打擊樂先起鑼鼓，此段會有鑼鼓打擊樂及嗩吶一同演奏，第 13 小節至第 14 小節，用鑼鼓點〔收頭〕作為此段的結束。

在中國大陸中國京劇院、上海京劇院、上海崑劇團、國立臺灣戲曲學院等，海峽兩岸基本上都是這樣的演奏形式。此曲從崑曲興盛時，就已流傳至京劇，可見京劇中使用曲牌【粉孩兒】歷史已久。研究者在大學期間，曾經擔任京劇司鼓，打過這一齣《挑滑車》，在當時授課的劉大鵬老師，告知研究者有另外一種不同打法的曲牌【粉孩兒】，全曲使用鑼鼓打擊樂伴奏，根據文獻資料，研究者再以兩種版本的比較做說明，第二種版本曲牌【粉孩兒】，是以《國劇劇本——曲牌》侯佑宗的打法，第三種版本曲牌【粉孩兒】，是依照劉大鵬根據侯佑宗的版本，進行一些調整，兩種譜例如下（見譜 6）。

譜 6 第二種版本曲牌【粉孩兒】³⁹

廿 666Qy 563e wq 68 2 / \ ` ` \ `	wq \ y 6 t \
匆匆的棄宮闈 珠淚 灑	歎 清清
〔歸位〕	接「鑼鼓經」 大台\倉 才\倉
5	「鑼鼓經」
ey te \ yoAty \ !	hge \ we 2 9 0 we \ pt ew \
冷 冷	半 張 鑾
倉 才 \ 倉 才 \ 倉	台台\另另 台\倉 台台\七台 乙台\
15	
ty eog \ 2 . Q \ yt ! \ pW Qhg \ 3 5 \ yW ! \ yt 6 \	
駕	望 成 都 只 在 天 一
倉才 乙才\ 倉 才\ 倉	台台\七台 乙台\ 倉 台台\七台 乙台\倉大 ` \
20	
! yt \ e 5 y \ ty 5 \ ` eog \ 1 2 \ et ew \ 1 2 \	
涯	潛 行 來 漸 遠
倉 台台\七台 乙台\ 倉	台\札 倉面\另才 乙台\ 倉 台 \七另 台\

³⁹ 曲譜來源：《國劇劇本——曲牌》，頁 47。

25

3 \ pt ew \ 1 2 |

京 華

札 倉面 \ 台才 乙台 \ 倉

【合頭】 5

\ 5 \ e 5 t \ y Q 3 \ 5 y t \ e 5 y \ t y 5 6 1 \

五 六 搭 剩 水 殘 山 兩

大台 \ 倉才 \ 倉 倉 \ 另才 乙台 \ 倉 才 \ 倉 台台 \ 七台 乙台 \ 倉 台 \ 札 倉 \

10 15

2 2 \ 3 t y \ e o g 2 2 we \ pt ew \ 1 2 |

三 間 空 舍 崩 瓦

另才 乙另 \ 倉 台 \ 七另 台 \ 札 倉面 \ 另才 乙台 \ 倉

2. 曲牌【粉孩兒】第二種版本分析

曲牌【粉孩兒】第二種版本，音樂旋律和結構與第一種版本相同，但是鑼鼓的打法與第一種版本差異很大。第二種版本在第一段演奏曲牌【粉孩兒】前，使用鑼鼓經〔歸位〕作為起頭，與第一種版本〔帽子頭〕不同（見譜6），第2小節開始至結束，與第一種版本最不相同的，在一開始不用鼓套子演奏，而是改用鑼鼓打擊樂配合唢呐演奏，此用法所詮釋出來的氛圍，更能夠讓劇情有更豐厚的表現。

另外，因曲調中，在正拍上有出現空拍的狀況，因此侯佑宗老師當時使用大鑼的鑼邊當作正拍，我們將那個音唸做「札（ㄉㄨㄛˊ）」，將鑼鼓打擊樂用得淋漓盡致，在第一段第21、25小節，第二段【合頭】第9、13小節，都使用這樣的手法演奏。最後兩段的〔收頭〕都是相同的，研究者就不在此論述。

最後是第三種版本曲牌【粉孩兒】，進行適度的調適，使整首樂曲更豐富，譜例如下（見譜7）。

譜7 第三種版本曲牌【粉孩兒】⁴⁰

⁴⁰ 曲譜來源：劉大鵬提供。

ㄗ 666Qy 563ewq68 2 / \ ` ` \ ` SDQ \ y 6 t \

匆匆的棄宮闈 珠淚 灑 歎 清清

〔歸位〕 接「鑼鼓經」 太台 \ 倉 才 \ 倉 嘍 倉 台 \ 另才 乙台 \

5

10

ey t dg \ yoA t e \ Qy t e \ we 290 we \ pt ew \

冷 冷 半 張 鑾

倉 才 \ 倉 台台 \ 七台 乙台 \ 頃 倉 \ 札 倉 而 \ 另才 乙台 \

15

t y eog \ 2 . Q \ yt ! \ pW Qhg \ 3 5 \ yW ! \ yt 6 \

駕 望 成 都 只 在 天 一

倉 才 乙才 \ 倉 才 \ 倉 台台 \ 七台 乙台 \ 倉 才 \ 倉 台台 \ 七另 台 \

20

! yt \ e 5 y \ ty 5 \ ` eog \ q 1 w \ et ew \ 1 2 \

涯 潛 行 來 漸 遠

倉 台台 \ 七台 乙台 \ 頃 倉 \ 札 倉 而 \ 另才 乙台 \ 倉 台 \ 七另 台 \

25

` 3 \ pt ew \ 1 2 |

京 華

札 倉 而 \ 台才 乙台 \ 倉

【合頭】

5

\ 5 \ e 5 t \ yQ 3 \ 5 yt \ e 5 y \ ty 596 1 \

五 六 搭 剩 水 殘 山 兩

大台 \ 倉 才 \ 倉 倉 \ 另才 乙台 \ 倉 才 \ 倉 台台 \ 七台 乙台 \ 頃 倉 \ 札 倉 而 \

10

15

2 2 \ 3 ty \ eog 290 we \ pt ew \ 1 2 |

三 間 空 舍 崩 瓦

另才 乙另 \ 倉 台 \ 七另 台 \ 札 倉 而 \ 另才 乙台 \ 倉

3. 曲牌【粉孩兒】第三種版本分析

第三種版本曲牌【粉孩兒】，全曲與第一種版本及第二種版本相同小節數。此版本與第二種版本相似，唯一較不同的地方，經劉大鵬論述，他是向侯佑宗學習這支曲牌，在侯佑宗的基礎下，再做一些調適及改變，產生不同節奏、力度的效果。

研究者將三種版本的曲牌【粉孩兒】，以表格的方式呈現，將較特別之處的打法說明比較，表例如下（見表 9、表 10、表 11）。

表 9 三種版本曲牌【粉孩兒】打法之比較表⁴¹

第一種版本曲牌【粉孩兒】			
	鑼鼓經	小節數	說明
起始鑼鼓	〔帽子頭〕		演奏第 1 小節（散板）之前
第一段	鼓套子演奏	第 2 小節 至第 19 小節	在第 2 小節演奏前，大鑼會下一個〔頃倉〕，才開始。
	鑼鼓打擊樂演奏	第 19 小節第 2 拍 至第一段結束	
	札（勺一尤）	無使用	
	〔收頭〕	第 25 小節 至第 26 小節	
【合頭】	札（勺一尤）	無使用	
	〔收頭〕	第 13 小節 至第 14 小節	

⁴¹ 研究者自行製表。

表 10 三種版本曲牌【粉孩兒】打法之比較表 2⁴²

第二種版本曲牌【粉孩兒】			
	鑼鼓經	小節數	說明
起始鑼鼓	〔歸位〕		演奏第 1 小節（散板）之前。
第一段	鼓套子演奏	無使用	
	鑼鼓打擊樂演奏	第 2 小節 至第一段結束	
	札（ㄉ一ㄨ）	第 21 小節第 1 拍、 第 25 小節第 1 拍	
	〔收頭〕	第 25 小節第 2 拍 至第 27 小節第 1 拍	
【合頭】	札（ㄉ一ㄨ）	第 9 小節第 1 拍、 第 13 小節第 1 拍	
	〔收頭〕	第 13 小節第 2 拍 至第 15 小節第 1 拍	

 表 11 三種版本曲牌【粉孩兒】打法之比較表 3⁴³

第三種版本曲牌【粉孩兒】			
	鑼鼓經	小節數	說明
起始鑼鼓	〔歸位〕		演奏第 1 小節（散板）之前
第一段	鼓套子演奏	無使用	
	鑼鼓打擊樂演奏	第 2 小節 至第一段結束	

⁴² 同上註。

⁴³ 同上註。

	札（ㄉㄨㄛˊ）	第 9 小節第 1 拍、 第 21 小節第 1 拍、 第 25 小節第 1 拍	
	〔收頭〕	第 25 小節第 2 拍 至第 27 小節第 1 拍	
【合頭】	札（ㄉㄨㄛˊ）	第 9 小節第 1 拍、 第 13 小節第 1 拍	
	〔收頭〕	第 13 小節第 2 拍 至第 15 小節第 1 拍	

除上述比較外，研究者在本段論述，將針對第二種版本與第三種版本不同之處做比較，以下本文將第二種版本稱為 B，第三種版本稱為 C，以表例呈現如下。

表 12 曲牌【粉孩兒】第一段第 3—4 小節打法比較表⁴⁴

曲牌【粉孩兒】第一段		鑼鼓經
B 版本 3—4	ㄨ 倉 台台 ㄨ 七台 乙台 ㄨ	〔抽頭〕
C 版本 3—4	ㄨ 倉 囉 倉台 ㄨ 另才 乙台 ㄨ	〔反抽頭〕

B 版本，在第 3—4 小節，使用一個〔抽頭〕；C 版本，在第 3 小節使用一個「撞鑼」起的鑼鼓，再接一個〔反抽頭〕。

表 13 曲牌【粉孩兒】第一段第 6—10 小節打法比較表⁴⁵

曲牌【粉孩兒】第一段		鑼鼓經
B 版本 6—10	ㄨ 倉 才 ㄨ 倉 台台 ㄨ 另另 台 ㄨ 倉 台台 ㄨ 七台 乙台 ㄨ	〔抽頭〕 〔住頭〕
C 版本 6—10	ㄨ 倉 台台 ㄨ 七台 乙台 ㄨ 頃 倉 札 倉面 ㄨ 另才 乙台 ㄨ	〔抽頭〕 〔反抽頭〕

⁴⁴ 同上註。

⁴⁵ 同上註。

在第 6—10 小節中，B 版本，在第 6 小節至第 7 小節使用一個〔住頭〕，在第 9 小節至第 10 小節，使用一個鑼鼓經〔抽頭〕；C 版本，將一個〔抽頭〕放在前面使用，而後者將侯佑宗老師所使用的「札（ㄉㄨㄛˊ）」，在第 9 小節時，就出現這樣的打法，後面再接一個〔反抽頭〕。

表 14 曲牌【粉孩兒】第一段第 15—17 小節打法比較表⁴⁶

曲牌【粉孩兒】第一段		鑼鼓經
B 版本 15—17	\ 倉 台 台 \ 七 台 乙 台 \ 倉 大 ` \	〔抽頭〕
C 版本 15—17	\ 倉 才 \ 倉 台 台 \ 七 另 台 \	〔住頭〕

在第 15 小節至第 17 小節，B 版本，使用一個〔抽頭〕，再接一鑼，然後休止；C 版本，在第 15—16 小節中，使用鑼鼓經〔住頭〕，第 17 小節則使用小鑼做斷句。

表 15 曲牌【粉孩兒】第一段第 20 小節打法比較表⁴⁷

曲牌【粉孩兒】第一段	
B 版本 20	\ 倉 台 \ 札
C 版本 20	\ 頃 倉 \ 札

在第 20 小節中，銜接「札（ㄉㄨㄛˊ）」之前，兩者所演奏的打法較不相同，B 版本，在第 1 拍使用大鑼重拍，第 2 拍使用小鑼；C 版本，在第 1 拍使用鑼鼓打擊樂的輕音擊奏，而大鑼的重拍，則擺在第 2 拍使用。

⁴⁶ 同上註。

⁴⁷ 同上註。

表 16 曲牌【粉孩兒】【合頭】第 8 小節打法比較表⁴⁸

曲牌【粉孩兒】【合頭】	
B 版本 8	\ 倉 台 \ 札
C 版本 8	\ 頃 倉 \ 札

第二段【合頭】的第 8 小節中，僅第 8 小節不同，但這邊的論述與（表 15）相同論述，就不在此一一論述。

由上述表格，可以發現，雖然在某些小節中，打法不全然相同，但卻合乎邏輯，將鑼鼓經擺進去，又不顯得難受，這樣的打法及用法，依照鼓師自身所累積的經驗，可將曲牌音樂，發揮極大的特色。

以上分別是由呂永輝、侯佑宗、劉大鵬三種不同打法的曲牌【粉孩兒】，但是關於曲牌【粉孩兒】的第 2 小節，上板後的鼓套子，研究者透過文獻資料、訪談、影像資料，分別對於呂永輝、高均、蘇廣忠、劉大鵬，所詮釋上板後的鼓套子，有不同的打法比較，表例如下（見表 17）。

表 17 呂永輝、高均、蘇廣忠、劉大鵬四位鼓師的曲牌【粉孩兒】打法比較表⁴⁹

鼓師	第 2 小節不同開法之形式	
呂永輝	2/4	\ SDQ \ <u>扎多</u> <u>多多</u> <u>多</u> <u>大</u> <u>多</u> \
高均	2/4	\ SDQ \ <u>扎多</u> <u>多多</u> <u>多</u> <u>多</u> \
蘇廣忠 ⁵⁰	4/4	\ \ WE ! \ <u>扎多</u> <u>多多</u> <u>大</u> <u>大</u> \
劉大鵬	2/4	\ \ \ \ SDQ \ <u>大</u> <u>台</u> \ 倉 才 \ 倉 囉 倉 台 \

從以上表格來看，我們可以發現，在節拍上，呂永輝、高均、劉大鵬，第 2 小節

⁴⁸ 同上註。

⁴⁹ 同上註。

⁵⁰ 中國京劇院一級鼓師。

都是 2/4 拍，作為上板的開頭；蘇廣忠則是用 4/4 拍作為上板的開頭。在打法上，呂永輝及高均是比較相近的，都是使用鼓套子，兩者的第 1 拍完全一樣，在第 2 拍的時候，呂永輝使用緊密的前八分音符後十六分音符的打法，高均則是使用兩個八分音符的打法，劉大鵬雖然也是使用 2/4 拍的打法，但他使用的是鑼鼓打擊樂；蘇廣忠雖然也是用鼓套子，但他的打法是以 4/4 拍，前面兩拍使用個使用兩個八分音符，後面兩拍使用個一個四分音符詮釋，聽起來的節奏就會比較舒緩。由這樣的分析，我們可以呈現鼓師在不同的打法上，展現不同的功能及效果，也可以呈現各個鼓師的風格。

從上述三種不同版本的曲牌【粉孩兒】，我們可以知道，雖然曲調旋律、唱詞都是相同的，但是在打法上卻可以因應鼓師本身的藝術修為，鼓師個人對於鑼鼓經的靈敏度，而做不同的詮釋及方法，讓舞臺上的演員，呈現更具戲劇張力的功能及效果，不同的打法產生不同的音響及特點，這是研究者再研究曲牌【粉孩兒】時，最特別之處。

小結

京劇音樂中所使用的「曲牌」，大部分來自於崑曲，在挪用到京劇表演時，會根據京劇的特色加以改變，使京劇走出自己的風格。本章節所論述的「大字曲牌」內容，原是崑曲的劇目，後來移植到京劇表演中，因此在使用上也會有些許的不同。

本文所論，曲牌【石榴花】，將整首曲譜的結構分析，且依照呂永輝及蘇廣忠，兩位不同鼓師所演奏的方式，分析不同打法的鼓套子，並整合鼓套子中「鎖紅」及「反點」的多種應用，當瞭解鼓套子原形，就能加以變化，形成不同的演奏風格；又曲牌【粉孩兒】，是參考三種不同版本的曲牌【粉孩兒】，分別為呂永輝、侯佑宗、劉大鵬三位鼓師，分析曲譜的結構，將侯佑宗與劉大鵬的版本，相互比較分析，證實兩位鼓師所演奏的曲牌【粉孩兒】為一個體系，與一般演奏的曲牌【粉孩兒】有所差異。研究者並將曲牌【粉孩兒】第 2 小節做一個比對，依照呂永輝、高均、蘇廣忠、劉大鵬四位鼓師的打法進行排比，結果呂永輝與高均的打法，節奏最為相似，而蘇廣忠與劉大鵬兩位鼓師的打法與前面兩位鼓師截然不同，但卻也形成另一種詮釋的演奏方式。

根據曲牌【粉孩兒】的研究，從中得知，若依照「大字曲牌」與「混牌子」的定義來看，曲牌【粉孩兒】可以是「大字曲牌」，也可以是「混牌子」，但關於「混牌子」的論述，將在下一章節做詳細的論述及探討。

第三章 混牌子之應用

京劇表演中，使用曲牌音樂，可以達到烘托劇情、描寫環境、渲染舞臺氣氛、配合演員表演、刻畫人物，以及表達人物思想感情等功能。京劇中之曲牌的應用，是京劇音樂中相當重要的組成部分，這個京劇中的曲牌是伴隨著京劇的發生、發展而逐漸融入的。多少年來，經過前人（包括作曲者、樂師、演員、劇作者）長期的舞臺實踐，在不斷吸收與借鑒、精心創作和改革中，逐步與京劇形成了統一的風格，成為京劇音樂中不可缺少的一部分，因此又稱為「京劇曲牌」音樂。

京劇曲牌音樂可分為演唱曲牌及演奏曲牌二個類型，其一，演唱曲牌類的曲牌音樂，是由群眾集體演唱，或是由一人獨唱，主要樂器是由嗩吶領奏及鑼鼓打擊樂演奏，唱與伴奏合一的曲牌音樂，而不是只用器樂演奏的曲牌音樂；其二，演奏曲牌類的曲牌音樂，可以用兩種類型歸類，第一種以五種樂器，分別是：嗩吶、海笛、笛子、胡琴、鑼鼓打擊樂，曲牌音樂演奏形式也可以分為獨奏及合奏；第二種以曲牌音樂的表現情緒，可分為：軍樂、宴樂、喜樂、哀樂、神樂、敘事樂六種。⁵¹

研究者將「大字曲牌」比對上述論述，「大字曲牌」與「混牌子」，都是可以做一人演唱或是群體群唱；但在分類上「混牌子」的分類較細緻，分為六種，但「大字曲牌」就沒有分得這麼細，較多使用在升帳、點將、發兵、行軍、打獵、出巡、打道、迎送、設宴等。

「混牌子」是管樂與打擊樂共同演奏的曲牌，在許多文獻中的論述，都將大字曲牌稱之為「混牌子」，但研究者認為，這樣的說法是矛盾的，大字曲牌的結構必須要有唱詞、曲調旋律、及鑼鼓打擊樂，雖然在從前的混牌子，仍是有大字，但現在多數的混牌子，已經不唱大字了，它的演奏形式，僅有曲調旋律，及鑼鼓打擊樂，因此，研究者認為這樣的說法應該要調整，二者是不同的。

關於「混牌子」的型態，主要的樂器是嗩吶，與「大字曲牌」相似的地方在於，每一個曲牌也都有固定的曲調旋律及唱詞，在於記譜上除了簡譜，也有工尺譜呈現，與「大字曲牌」比較不同的地方，在整段曲調旋律中，基本上都是以鑼鼓打擊樂擊奏，比較少單一呈現鼓套子。這是「混牌子」固定的型態，研究者以表呈現（見表 18）。

⁵¹ 《京劇音樂百問京崑曲牌百首》，2000，頁 572。

表 18 「大字曲牌」與「混牌子」的型態表⁵²

	曲牌類型	大字曲牌	混牌子
結構			
	主要樂器	嗩吶、海笛	嗩吶、海笛
	曲調旋律	有	有
	唱詞	有	有
	工尺譜	有	有
	鼓套子伴奏	有	無
	鑼鼓打擊樂	有（開頭、結尾）	有

第一節 曲牌【雙三槍】打法之分析與應用

曲牌【雙三槍】原為曲牌【急三槍】，故而是由一支小鑼【急三槍】加上一支大鑼【急三槍】，在演奏時兩者一起接著使用，為曲牌【雙三槍】。然，曲牌【急三槍】的用途非常廣泛，京劇表演中，無論是敘述一件事情，演員看信、擺酒宴席、文武官員上朝或回府都可以使用這支曲牌。傳統京劇《空城計》一劇當中，諸葛亮在軍營中，觀看王平派人送來之地理圖，在音樂上使用了兩次重複的曲牌【急三槍】，先是以板鼓、小鑼加上管絃樂演奏，後用板鼓、武場打擊樂加上管絃樂演奏，這個例子應該說是運用曲牌音樂為表演服務的絕佳範例。故事情節中，諸葛亮吩咐展開地圖時，內心情感還是以穩操勝卷的情緒，因此使用小鑼【急三槍】（見譜 10）來呈現出諸葛亮的內心平穩，但是發現馬謖竟然不聽從將令，私自在山頂扎營，犯了兵家大忌，這時第一遍小鑼【急三槍】的〔收頭〕末鑼用〔大鑼一擊〕，接第二遍【急三槍】（見譜 10），改用鑼鼓打擊樂演奏並且加快速度，此處十分形象地用大鑼擊奏，描繪諸葛亮彷彿心頭一沉，連忙再看一遍地圖，因此料定街亭難保。這兩遍曲牌【急三槍】和鑼鼓經配合舞臺上的表演，既合情理又十分形象，可以說是用到了妙處，能配合情節發展、渲染人物之心境。

⁵² 研究者自行製表。

本文以《空城計》為例，分析曲牌【雙三槍】鑼鼓經應用如下。

譜 8 小鑼【急三槍】⁵³

5																			
pw qw\ ew qw\ e 1 w\ 3 5\ 3 t e\ wq 2\ 1?																			
扎	台	另	另	台	另	台	另	台	大	台	而	另	台	乙	另	台	?	〔收頭〕	

上述譜 8，在打小鑼【急三槍】時，鼓師左手拿板，會先下一個〔扎〕，同時右手的手是放在鼓心的旁邊，與左手同時下，當作此曲牌的開頭提示；小鑼在擊奏時，要將重擊及輕擊分清楚，重擊為〔台〕，輕擊為〔另〕；這支曲牌小鑼【急三槍】，在演奏過程中，有輕有重，能呈現跌宕起伏的特點；在第 5 小節之後，小鑼打的鑼鼓即為小鑼〔收頭〕。

譜 9 大鑼【急三槍】⁵⁴

5																									
pw qw\ ew qw\ e 1 w\ 3 5\ 3 t e\ wq 2\ 1?																									
大	台	倉	才	倉	才	台	倉	台	台	七	台	乙	台	倉	大	倉	而	另	才	乙	台	倉	?	〔收頭〕	

上述譜 9，〔倉〕為大鑼的重擊，〔才〕為鑊鈸、小鑼的重擊，〔七〕為鑊鈸的重擊。大鑼所下的地方，以每小節的重拍為主，在西洋記譜上為「強拍」，除了第 5 小節及第 8 小節，從第 4 小節至第 5 小節，在這邊使用一個〔抽頭〕，在第 6 小節之後，使用一個大鑼〔收頭〕作結束；鑊鈸所下的地方，除了大鑼的位子也要下，再以每小節的第 2 拍為主，在西洋記譜上為「弱拍」。

⁵³ 曲譜來源：《京劇常用噴吶曲牌》，頁 20。

⁵⁴ 曲譜來源：《京劇常用噴吶曲牌》，頁 18。

譜 10 小鑼【急三槍】轉大鑼【急三槍】⁵⁵

5

p w q w \ e w q w \ e 1 w \ 3 5 \ 3 t e \ w 1 w \

扎 \ 台 另另 \ 台 另台 \ 另台 乙另 \ 台 另另 \ 台 台台 \ 另台 乙台

10

q w q w \ e w q w \ e 1 w \ 3 5 \ 3 t e \ w q 2 \ 1 ?

倉 才台 \ 倉 台台 \ 七台 乙台 \ 倉 大 \ 倉而 另才 \ 乙台 倉?

上述譜 10，正是本文所要敘述在京劇《空城計》中，使用小鑼【急三槍】轉大鑼【急三槍】，在譜 8 有提到小鑼【急三槍】的開法，此譜例一樣，唯有不同的地方，在譜例第 5 小節第 2 拍到第 7 小節，為配合後面銜接到大鑼【急三槍】，因此在這裡，我們不打小鑼〔收頭〕，用這樣的演奏方式銜接，讓這支曲牌能夠有不一樣的層次變化，前面使用小鑼【急三槍】，在京劇《空城計》中，諸葛亮剛開始觀看地圖，看著看著，發現情勢不對，此時，後面緊接著轉大鑼【急三槍】，顯現整個緊張的氣氛，這樣的用法，讓劇情有著急轉直下的變化，使京劇鑼鼓達到更強而有力的聲響效果。

從上述分析後，我們可以清楚了解曲牌【雙三槍】在《空城計》一劇中如何應用，而曲牌【急三槍】不僅可以單獨使用，也可以變成【雙三槍】使用，兩種使用的方式，會依照劇情內容的需要，情節的不同，而使用方式也有所不同。

第二節 曲牌【二犯江兒水】打法之分析與應用

研究者從事京劇藝術相關行業已有五年，曾在「台北新劇團」任職，參與演出《白蛇傳》中的〈金山寺〉，其中有段曲牌【二犯江兒水】，在演出結束之後，研究者從呂永輝口中得知，這樣的打法在「臺灣京崑劇團」及「國光劇團」所演奏的打法皆不同，換言之，此曲牌在臺灣就有三種形式打法，研究者將以三角交叉檢視法，並訪問各劇團的鼓佬，做一個完整比對分析。

〈金山寺〉故事裡，白素貞是千年修煉的蛇妖，為了報答書生許仙前世的救命之恩，化為人形欲報恩，後來遇到青蛇精小青，兩人結伴。白素貞施展法力，巧施妙計

⁵⁵ 曲譜來源：《京劇常用噴吶曲牌》，頁 20。

與許仙相識，並嫁與他。婚後，金山寺的和尚與法海，對許仙說出白素貞乃是蛇妖，許仙半信半疑。後來許仙按照法海的辦法，在端午節讓白素貞喝下帶有雄黃的酒，白素貞不得不顯出原形，卻將許仙嚇死。白素貞上天庭盜取仙草靈芝將許仙救活。法海將許仙騙至金山寺並軟禁，白素貞同小青一起與法海鬥法，水漫金山寺，卻因此傷害了其他生靈。白素貞因為觸犯天條，在生下孩子後被法海收入鉢內，鎮壓于雷峰塔下，後來，白素貞的兒子長大後，高中狀元，到塔前祭母，將母親救出，全家團聚。

本文以《白蛇傳》〈金山寺〉為例，分析一般曲牌【二犯江兒水】的打法，比較三個臺灣京劇團的打法，由三位鼓師，對於此曲牌的鑼鼓經不同打法及應用，各有不同的效果。

首先，先論述一般曲牌【二犯江兒水】的打法，本文引用劉大鵬《京劇鑼鼓進階教材》中的譜例（見譜 11）；其次，以國光劇團——金彥龍的打法；其三，是以台北新劇團——前鼓師梁瓊文⁵⁶的打法；最後，以臺灣京崑劇團——梁珪華的打法做比較，透過四種版本的比較，並使用三角交叉檢視法，我們可以更詳細的知道，曲牌【二犯江兒水】在打法應用上可以產生什麼效果，譜例分析如下。

譜 11 官中（一般）曲牌【二犯江兒水】⁵⁷

5	ㄗ 6 6 e y ghr 3 \ 3 we \ ww 3 \ ! ! 9 ÷ 0 y Q \
	紛紛水宿 哎齊簇簇 紛紛水
	〔歸位〕 【沖頭】 啣 倉才\倉才 倉大乙\倉而另才 乙個才\倉而另才 乙個才\
10	5 r t \ y Q hge \ QQ yt \ ey te \ wq y gh \ Q 6 t \
	宿 魚蝦 蟹 驚 游 鬧 垓垓
	倉而另才 乙個才\ 倉大 乙 \ 倉 台台\ 七台 乙台\ 倉 台 \ 令才 乙台\

⁵⁶ 即本研究考者。

⁵⁷ 曲譜來源：《京劇鑼鼓進階教材》，頁 237-238。

15

2 ew\ qui 683 te 90Q 6 \ 5. Q\ yt 3\ te wq\
 爬 跳 躍去 來 游 似蛟 龍在
 倉 台 \ 七另 台 \ 倉 台台 \ 七台 乙台 \ 倉 台 \ 七另 台 \ 倉 台台 \

20

25

we Qy\ tog rt \ 6 3\ 1 2 \ qw 3 \ 2 / \ ew qw\
 江 上 走 看 白 浪 似 珠 球
 七另 大 \ 倉才 乙才 \ 倉大 0 \ 倉 台台 \ 七台 乙台 \ 倉 台 \ 七另 台 \

30

e 3 w\ 1 uij\ 1 390 ty\ Qt yQ\ tr 390 690 ty\
 威風 千 丈 遊 欲 舞 江 頭 暗 戀
 倉 台台 \ 七台 乙台 \ 倉 0 \ 倉 台台 \ 七台 乙台 \ 倉 台 \ 另另 台 \ 倉 台台 \

35

40

Qt yQ\ tr 3\ te wq\ we qy\ 5 rt \ 6 / \ ew ee 9
 中 流 奉使 命 前 來 守 安 排
 七台 乙台 \ 倉 台 \ 倉 台台 \ 七另 台 \ 倉才 乙才 \ 倉大 0 \ 倉 台台 \

45

0t ew\ 3 yiq\ wq 2\ 3 390 0t ew\ 3 . w\ 3 / \
 劍 矛 早 整頓 安 排 劍 矛
 七台 乙台 \ 倉 台 \ 另才 乙台 \ 倉 台 \ 倉 台台 \ 七台 乙台 \ 倉大 大八大八 \

50

! ! 90 yQ\ 5 rt \ y 5 y\ ! ! 90 6\ tog rt \
 僧 人 不 偶 單 只 要 僧 人 不 偶
 倉 台台 \ 七台 乙台 \ 倉 台 \ 另才 乙台 \ 倉 台台 \ 七台 乙台 \ 倉 才台 \

55

60

yQ hge \ ` qw\ ew 3\ te wq\ we qy\ 1 |
 管 教他 向 閻 羅 命 休
 倉才 乙才 \ 倉 台 \ 倉大 乙 \ 倉而 另才 \ 乙台 倉 |

上述譜 11，為一般曲牌【二犯江兒水】的演奏形式，以《京劇鑼鼓進階教材》作為主要比較對象，此後，因應劇團所使用時的劇情內容、鼓師的個人風格，加以改變此曲牌之打法，研究者用臺灣現有的三個京劇團：「國光劇團」、「台北新劇團」和「臺灣京崑劇團」，將三團不同的打法分析比較，並提出應用之功能效果。

以下為國光劇團在演出《白蛇傳》〈金山寺〉時，所使用的曲牌【二犯江兒水】，研究者藉著訪談國光劇團鼓師——金彥龍，將與第一種版本做比較，先以完整譜例呈現，譜例如下（見譜 12）。

譜 12 國光劇團曲牌【二犯江兒水】鑼鼓打擊樂⁵⁸

5	ㄗ 6 6 e y g h r 3 \ 3 w e \ w w 3 \ ! ! 9 ÷ 0 y Q \
	紛紛水宿 哎齊簇簇 紛紛水
	〔歸位〕 【沖頭】 哪 倉才\倉才 倉大乙\倉而另才 乙個才\倉而另才 乙個才\
10	
5	r t \ y Q h g e \ Q Q y t \ e y t e \ w q y g h \ Q 6 t \
	宿 魚蝦 蟹 驚 游 鬧 垓 垓
	倉而另才 乙個才\倉大 乙 \ 倉 台台\ 七台 乙台\ 倉才\ 倉 台台\
15	
2	e w \ q u i 6 8 3 t e 9 0 Q 6 \ 5 . Q \ y t 3 \ t e w q \
	爬 跳 躍去 來 游 似蛟龍在
	七台 乙台\ 倉才\ 倉 台台\ 七台 乙台\ 倉台\ 七另台\ 倉 台台\
20	
we Q y \ t o g r t \ 6 3 \ 1 2 \ q w 3 \ 2 / \ e w q w \	
	江 上 走 看白浪 似珠球
	七另大 \ 倉才 乙才\ 倉大 0\ 倉 台台\ 七台 乙台\ 倉台\ 七另台 \
25	

⁵⁸ 此鑼鼓經為國光劇團鼓佬——金彥龍於 2018/3/27 訪談記錄。

30

e 3 w\ 1 uij\ 1 390 t y\ Qt yQ\ tr 390 690 t y\
 威風 千丈 遊欲 舞江 頭 暗戀
 倉 台台\ 七台 乙台\ 倉 才\ 倉 台台\ 七台 乙台\ 倉 才\ 倉 才\ 倉 台台\
 35 40

Qt yQ\ tr 3\ t e wq\ we qy\ 5 r t\ 6 / \ ew ee 9
 中 流 奉使 命 前 來 守 安 排
 七台 乙台\ 倉 才\ 倉 台台\ 七另台 \ 倉 才 乙才\ 倉大 0\ 倉 台台\
 45

0 t e w\ 3 yiq\ wq 2\ 3 390 t e w\ 3 . w\ 3 / \
 劍 矛 早 整頓 安 排 劍 矛
 七台 乙台\ 倉 台 \ 另才 乙台\ 倉 才\ 倉 台台\ 七台 乙台\ 倉大 大八大大\
 50

! ! 90 yQ\ 5 r t\ y 5 y\ ! ! 90 6\ t o g r t \
 僧 人 不 偶 單 只 要 僧 人 不 偶
 倉 台台\ 七台 乙台\ 倉 才 \ 倉 才 \ 倉 台台\ 七台 乙台\ 倉 才台\
 55 60

yQ hge \ ` qw\ ew 3\ t e wq\ we qy\ 1 |
 管 教他 向閻 羅 命 休
 倉 才 乙才\ 倉 台 \ 倉大 乙 倉 另倉\ 台七台 \ 倉 |

以上譜 12，曲牌【二犯江兒水】全曲共 60 小節，研究者將第一種版本與國光劇團的版本，將不同之處以圓形圖示圈出，另外，將以表格呈現，比較說明，供讀者清楚閱讀，研究者在以下論述中，將第一種版本稱為 A，國光劇團的版本稱為 B，表例如下。

表 19 曲牌【二犯江兒水】第一種版本與國光劇團第 10—13 小節打法比較表⁵⁹

曲牌【二犯江兒水】		鑼鼓經
A 版本 10—13	\倉 台\令 才 乙 台\倉 台 \七 另 台\	〔反抽頭〕
B 版本 10—13	\倉 才\倉 台台\七 台 乙 台\倉 才\	〔住頭〕 〔抽頭〕

在第 10 小節至第 13 小節中，A 版本，在第 2 拍的部分，多使用小鑼強調，前兩小節使用一個鑼鼓經〔反抽頭〕；B 版本，在第 10 小節及第 13 小節，都使用鑼鼓經〔住頭〕，而在第 11 小節及第 12 小節，則使用了一個鑼鼓經〔抽頭〕，最後第 13 小節使用一個鑼鼓經〔住頭〕。

 表 20 曲牌【二犯江兒水】第一種版本與國光劇團第 28 小節打法比較表⁶⁰

曲牌【二犯江兒水】	
A 版本 28	\倉 0\
B 版本 28	\倉 才\

在第 28 小節中，兩者唯一不同的是第 2 拍的用法，A 版本，在第 2 拍使用休止符，能夠在聽覺上有斷句的感受；B 版本，在第 2 拍使用鑊鈸及小鑼同事重擊的〔才〕詮釋，在聽覺上則突顯鑊鈸、小鑼的擊奏。

⁵⁹ 研究者自行製表。

⁶⁰ 同上註。

表 21 曲牌【二犯江兒水】第一種版本與國光劇團第 31—32 小節打法比較表⁶¹

曲牌【二犯江兒水】		鑼鼓經
A 版本 31—32	\倉 台\另另 台\	
B 版本 31—32	\倉 才\倉 才\	〔大鑼五擊〕

第 31 小節至第 32 小節，A 版本，是將小鑼的使用，極度發揮，在第 31 小節的第 2 拍，及第 32 小節的第 1、2 拍，都使用小鑼的重擊及輕擊演奏；B 版本，則是在這兩小節，使用反覆的演奏型態，兩小節都使用〔倉 才〕，它若與後一小節第 33 小節銜接，則是使用一個鑼鼓經〔大鑼五擊〕。

表 22 曲牌【二犯江兒水】第一種版本與國光劇團第 35 小節打法比較表⁶²

曲牌【二犯江兒水】	
A 版本 35	\倉 台\
B 版本 35	\倉 才\

第 35 小節，兩者在第 1 拍都是使用大鑼〔倉〕，而兩者不同的地方在第 2 拍，A 版本，使用小鑼，突顯小鑼的重擊；B 版本，使用鑊鈸、小鑼同時重擊的音色。

表 23 曲牌【二犯江兒水】第一種版本與國光劇團第 44 小節打法比較表⁶³

曲牌【二犯江兒水】	
A 版本 44	\倉 台\
B 版本 44	\倉 才\

第 44 小節的譜例，與前面第 35 小節用法相同，研究者將不再一一論述。

⁶¹ 同上註。

⁶² 同上註。

⁶³ 同上註。

表 24 曲牌【二犯江兒水】第一種版本與國光劇團第 50—51 小節打法比較表⁶⁴

曲牌【二犯江兒水】		鑼鼓經
A 版本 50—51	\倉 台\令才 乙台\	〔反抽頭〕
B 版本 50—51	\倉 才\倉 才 \	〔大鑼五擊〕

在第 50 小節至第 51 小節，A 版本，使用一個鑼鼓經〔反抽頭〕；B 版本，在這兩小節後，與下一小節第 52 小節銜接，此小節的用法，則是使用一個鑼鼓經〔大鑼五擊〕演奏。

以下譜例為台北新劇團演出《白蛇傳》〈金山寺〉時，所使用的曲牌【二犯江兒水】，研究者曾在此劇團演出，將演出時的版本，與第一種版本做比較，先以完整譜例呈現，譜例如下（見譜 13）。

譜 13 台北新劇團曲牌【二犯江兒水】鑼鼓打擊樂⁶⁵

	5
ㄆ 6 6 e y g h r 3 \ 3 w e \ w w 3 \ ! ! 9 ㄨ 0 y Q \	
紛紛水宿 哎 齊 簇簇 紛 紛 水	
〔歸位〕 【沖頭】 哪 <u>倉才</u> \ <u>倉才</u> <u>倉大乙</u> \ <u>倉而另才</u> <u>乙個才</u> \ <u>倉而另才</u> <u>乙個才</u> \	
10	
5 r t \ y Q h g e \ Q Q y t \ e y t e \ w q y g h \ Q 6 t \	
宿 魚蝦 蟹 驚 游 鬧 垓 垓	
<u>倉而另才</u> <u>乙個才</u> \ <u>倉大乙</u> \倉 <u>台台</u> \ <u>七台</u> <u>乙台</u> \倉 台 \令才 乙台\	
15	
2 e w \ q u i 6 8 3 t e ㉑ ㉒ Q 6 \ 5 . Q \ y t 3 \ t e w q \	
爬 跳 躍 去 來 游 似蛟 龍在	
倉 台 \ <u>七另</u> 台 \倉 <u>台台</u> \ <u>七台</u> <u>乙台</u> \倉 台 \ <u>七另</u> 台 \倉 <u>台台</u> \	

⁶⁴ 同上註。

⁶⁵ 此鑼鼓經為研究者提供。

<p>20</p> <p>we Qy \ t o g r t \ 6 3 \ 1 2 \ q w 3 \ 2 / \ e w q w \</p> <p>江 上 走 看 白 浪 似 珠 球</p> <p>七另大 \ 倉才 乙才\倉大 0\ 倉 台台\七台 乙台\倉 台\七另 台 \</p>	<p>25</p>
<p>30</p>	
<p>e 3 w \ 1 u i y \ 1 3 9 0 t y \ Q t y Q \ t r 3 9 0 6 9 0 t y \</p> <p>威 風 千 丈 遊 欲 舞 江 頭 暗 戀</p> <p>倉 台台\七台 乙台\倉 才\倉 台台\七台 乙台\倉 台\另另 台\倉 台台\</p>	
<p>35</p>	
<p>Q t y Q \ t r 3 \ t e w q \ w e q y \ 5 r t \ 6 / \ e w e e 9</p> <p>中 流 奉 使 命 前 來 守 安 排</p> <p>七台 乙台\倉 才\倉 台台\七另 台 \倉才 乙才\倉大 0\ 倉 台台\</p>	
<p>45</p>	
<p>0 t e w \ 3 y i q \ w q 2 \ 3 3 9 0 t e w \ 3 . w \ 3 / \</p> <p>劍 矛 早 整 頓 安 排 劍 矛</p> <p>七台 乙台\倉 台 \ 另才 乙台\倉 台\倉 台台\七台 乙台\倉大 大八大八\</p>	
<p>50</p>	
<p>! ! 9 0 y Q \ 5 r t \ y 5 y \ ! ! 9 0 6 \ t o g r t \</p> <p>僧 人 不 偶 單 只 要 僧 人 不 偶</p> <p>倉 台台\七台 乙台\倉 台 \另才 乙台\倉 台台\七台 乙台\倉 才台\</p>	
<p>55</p>	
<p>y Q h g e \ ` q w \ e w 3 \ t e w q \ w e q y \ 1 </p> <p>管 教 他 向 閻 羅 命 休</p> <p>倉才 乙才\倉 台 \七另大\倉 另倉\台七台 \倉 </p>	
<p>60</p>	

以上譜 13，曲牌【二犯江兒水】全曲共 60 小節，研究者將第一種版本與台北新劇團的版本，將不同之處以三角型圖示圈出，另外，以表格呈現，比較說明，研究者在以下論述中，將第一種版本稱為 A，台北新劇團的版本稱為 C，表例如下。

表 25 曲牌【二犯江兒水】台北新劇團與第一種版本第 28 小節打法比較表⁶⁶

曲牌【二犯江兒水】	
A 版本 28	\ <u>倉</u> 0\ <u>\</u>
C 版本 28	\ <u>倉</u> 才\ <u>\</u>

在第 28 小節中，C 版本的演奏方式，與 B 版本的演奏方式相同。A 版本，在第 2 拍使用休止符；C 版本，在第 2 拍使用鑊鈸、小鑊同時重擊的〔才〕詮釋。

表 26 曲牌【二犯江兒水】台北新劇團與第一種版本第 35 小節打法比較表⁶⁷

曲牌【二犯江兒水】	
A 版本 35	\ <u>倉</u> 台\ <u>\</u>
C 版本 35	\ <u>倉</u> 才\ <u>\</u>

在第 35 小節中，C 版本的演奏方式，與 B 版本的演奏方式相同。在第 1 拍都是使用大鑊〔倉〕，而兩者不同的地方在第 2 拍，A 版本，使用小鑊重擊；C 版本，使用鑊鈸、小鑊同時重擊。

表 27 曲牌【二犯江兒水】台北新劇團與第一種版本第 57 小節打法比較表⁶⁸

曲牌【二犯江兒水】	
A 版本 57	\ <u>倉</u> <u>大</u> 乙\ <u>\</u>
C 版本 57	\ <u>七</u> 另 <u>大</u> \ <u>\</u>

在第 57 小節中，在這小節中所演奏出來的，是要告訴鑊鼓打擊樂下一小節，準備接收頭的提示。A 版本，使用〔倉 大 乙〕，它將第 1 拍的後八分音符及第 2 拍四分

⁶⁶ 研究者自行製表。

⁶⁷ 同上註。

⁶⁸ 同上註。

音符，都讓鑼鼓打擊樂停奏，只在第 1 拍前八分音符亮出一鑼；C 版本，使用〔七 另大〕，在第 1 拍的前八分音符使用鑊鈹重擊，後八分音符使用小鑼輕擊，第 2 拍四分音符，則使用鼓師右手鼓鍵子重擊。兩者的演奏方式，各具特色。

國光劇團及台北新劇團，在演出曲牌【二犯江兒水】時，第 21 小節第 2 拍的唱詞（看），在文獻的書中，研究者按照記譜上，發現在這一個字其實是只有節奏一拍，就必須緊接下一小節（見表 28），但這兩個劇團的演奏方式，在此小節，卻都讓這個（看）拖至兩拍，也可以說是將這個音延長，就是多出來一小節，雖然是不合原曲調的記譜方式，但京劇最有趣的地方也就是在這，京劇樂隊必須視臺上演員的動作，而有所變動，在這個地方，演員有身段動作，因此那邊演奏時，總是多出兩拍，而漸漸地大家都習慣這樣子的演奏形式，在戲曲表演中，可以根據臺上演員的身段動作，做一點改變，但是也必須要合情合理，合乎邏輯及表演程式。

表 28【二犯江兒水】中特殊之處演奏處理方式⁶⁹

文獻中記譜的方式	現在普遍演奏方式
6 3 \ 1 2 \ 看 白 浪	6 / \ 3 / \ 1 2 \ 看 白 浪

以下譜例為臺灣京崑劇團演出《白蛇傳》〈金山寺〉時，所使用的曲牌【二犯江兒水】，因為這個版本與國光劇團及台北新劇團的版本較不一樣，因此，研究者藉著訪談臺灣京崑劇團鼓師——梁珪華及臺灣京崑劇團樂師——魏統賢，藉由這兩位的敘述，先說明此版本的由來，再進行分析。

早期復興劇團（今臺灣京崑劇團），請了一位天津厲家班——陳慧柏來臺灣，到復興劇團後，將他所學的曲牌【二犯江兒水】教於當時的樂隊；隨後，復興劇團也請了另一位上海吳茂森，他也將所學的曲牌【二犯江兒水】，教於當時的樂隊，因此，在復興劇團就有兩種不同打法的曲牌【二犯江兒水】。在兩位前輩還沒到復興劇團時，都是打一般的曲牌【二犯江兒水】，裡面的組織，較多由〔抽頭〕、〔浪頭〕組成，一直到復興劇團的鼓師——朱統文，歸整陳慧柏及吳茂森的打法，將兩派老師的打法合併一起

⁶⁹ 同上註。

使用，因此比較不一樣的曲牌【二犯江兒水】就這樣誕生的。

後來為什麼會演變成分段演奏？因為在 70 年代以後，因某一次劇團出國演出，將《白蛇傳》〈金山寺〉重新編排，導演擷取精華，因此將二犯江兒水拆成兩段使用，就一直沿用到現在，卻也成了臺灣京崑劇團的特色。

接下來以譜例呈現，並與第一種版本做比較，分析如下（見譜 14）。

譜 14 臺灣京崑劇團曲牌【二犯江兒水】鑼鼓打擊樂⁷⁰

5	ㄗ 6 6 e y g h r 3 \ 3 w e \ w w 3 \ ! ! 9 ÷ 0 y Q \
	紛紛水宿 哎 齊 簇簇 紛 紛 水
	〔歸位〕 【沖頭】 啣 倉才\倉才 倉大乙\倉而另才 乙個才\倉而另才 乙個才\
10	
5	r t \ y Q h g e \ Q Q y t \ e y t e \ w q y g h \ Q 6 t \
	宿 魚蝦 蟹 驚 游 鬧 垓 垓
	倉而另才 乙個才\倉大 乙 \倉 台台\七台 乙台\ 倉 才 \倉 台台\
15	
2	e w \ q u i 6 8 3 t e 9 0 Q 6 \ 5 . Q \ y t 3 \ t e w q \
	爬 跳 躍去 來 游 似蛟 龍在
	七台 乙台\倉 台\倉 台台\七台 乙台\ 倉 . 啣\才台 台\倉 台台\
20	
w e Q y \ t o g r t \ 6	
	江 上 走
	七另 大 \ 倉才 乙才\倉大

⁷⁰ 此鑼鼓經為臺灣京崑劇團鼓佬——梁珪華於 2018/3/30 家中訪談記錄。

3 \ 1 2 \ qw 3 \ 2 / \ ew qw \

看 白 浪 似 珠 球

大台\倉 才\倉 才\倉\倉 台台\七台 乙台\倉. 嘍\才台 倉 \

30

e 3 w \ 1 uij \ 1 3 9 0 t y \ Qt y Q \ t r 3 9 0 6 9 0 t y \

威 風 千 丈 遊 欲 舞 江 頭 暗 戀

倉 台台\七台 乙台\倉 才\倉 台台\七台 乙台\倉 台 9 0 才\倉 台台\

35

40

Qt y Q \ t r 3 \ t e wq \ we qy \ 5 r t \ 6 / \ ew ee 9

中 流 奉 使 命 前 來 守 安 排

七台 乙台\倉 才\倉 台台\七另 台 \倉才 乙才\倉大 0 \倉 台台\

45

0 t e w \ 3 yiq \ wq 2 \ 3 3 9 0 t e w \ 3 . w \ 3 / \

劍 矛 早 整 頓 安 排 劍 矛

七台 乙台\倉 台 \另才 乙台\倉 台\另才 乙台\倉才 乙才\倉. 嘍\

50

! ! 9 0 y Q \ 5 r t \ y 5 y \ ! ! 9 0 6 \ t o g r t \

僧 人 不 偶 單 只 要 僧 人 不 偶

才台 倉 9 0 倉 才 \倉 台台\七台 乙台\倉 台 9 0 才\倉 倉才\

55

60

y Q hge \ ` qw \ ew 3 \ t e wq \ we qy \ 1 |

管 教 他 向 閻 羅 命 休

倉才 乙才\倉 台 \七另 大 \倉而 另倉\台七台 \倉 |

以上譜 14，研究者為了與第一種版本研究，將分段之後所銜接的鑼鼓經則不列小節數。研究者將第一種版本與臺灣京崑劇團的版本，不同之處以方形圖示圈出，另外，以表格呈現，比較說明，研究者在以下論述中，將第一種版本稱為 A，臺灣京崑劇團的版本稱為 D，表例如下。

表 29 曲牌【二犯江兒水】臺灣京崑劇團與第一種版本第 10—13 小節打法比較表⁷¹

曲牌【二犯江兒水】		鑼鼓經
A 版本 10—13	\倉 台\令才 乙台\倉 台 \七另 台\	〔反抽頭〕
D 版本 10—13	\倉 才\倉 台台\七台 乙台\倉 台\	〔抽頭〕

在第 10 小節至第 13 小節中，A 版本，在第 10 小第 11 小節，使用一個鑼鼓經〔反抽頭〕，後面兩小節，使用鑊鈸的重擊〔七〕和小鑼的重擊〔台〕及輕擊〔另〕；D 版本，在第 11 小節及第 12 小節使用一個鑼鼓經〔抽頭〕，在前一小節使用一個〔倉才〕，最後那一小節則使用〔倉 台〕。

 表 30 曲牌【二犯江兒水】臺灣京崑劇團與第一種版本第 16—17 小節打法比較表⁷²

曲牌【二犯江兒水】	
A 版本 16—17	\倉 台\七另 台\
D 版本 16—17	\倉 . 嘍\才台 倉\

在第 16 小節至第 17 小節中，A 版本，在第 16 小節第 1 拍使用大鑼、鑊鈸、小鑼三者合擊的〔倉〕，第 2 拍使用小鑼重擊，第 17 小節第 1 拍使用鑊鈸的重擊及小鑼的輕擊，第 2 拍使用小鑼的重擊；後者在第 16 小節第 1 拍時，〔倉〕就要演奏一拍半，第 2 拍後半拍則是鼓師的雙手鼓鍵子輪擊，第 17 小節第 1 拍使用鑊鈸的重擊及小鑼重擊，第 2 拍則用三者合擊的〔倉〕，原本的大鑼應該都是在重拍上，但 D 版本的使用，將這裡突破性的改變，在聽覺上增強第 2 拍的力度，讓聽覺有新的衝擊。

⁷¹ 研究者自行製表。

⁷² 同上註。

表 31 曲牌【二犯江兒水】臺灣京崑劇團與第一種版本第 21 小節打法比較表⁷³

曲牌【二犯江兒水】		鑼鼓經
A 版本 21	\倉大 0\	
D 版本 21	\太台\倉 才\倉 才\倉\	〔大鑼五擊〕

特別說明第 21 小節，此小節是 B 版本及 C 版本演出此劇時，都沒有這樣的演奏方式，D 版本的表演形式，是將曲牌【二犯江兒水】切為兩段使用，由於直接起第二段的曲牌【二犯江兒水】會沒有板，因此使用一個〔大鑼五擊〕銜接，而最後一鑼末鑼，就是第二段曲牌【二犯江兒水】的起頭；與第一種版本的演奏方式大不相同。

表 32 曲牌【二犯江兒水】臺灣京崑劇團與第一種版本第 24—25 小節打法比較表⁷⁴

曲牌【二犯江兒水】	
A 版本 24—25	\倉 台\七另 台\
D 版本 24—25	\倉 . 啣\才台 倉\

第 24 小節至第 25 小節的演奏方式，與第 16 小節至第 17 小節演奏方式相同，研究者不再一一論述。

表 33 曲牌【二犯江兒水】臺灣京崑劇團與第一種版本第 28 小節打法比較表⁷⁵

曲牌【二犯江兒水】	
A 版本 28	\倉 0\
D 版本 28	\倉 才\

第 28 小節，與 B 版本及 C 版本的演奏方式相同，研究者不再一一論述。

⁷³ 同上註。

⁷⁴ 同上註。

⁷⁵ 同上註。

表 34 曲牌【二犯江兒水】臺灣京崑劇團與第一種版本第 31—32 小節打法比較表⁷⁶

曲牌【二犯江兒水】	
A 版本 31—32	\ 倉 台\另另 台\
D 版本 31—32	\ 倉 台 才 才\

在第 31 小節至第 32 小節中，A 版本，在第 31 小節第 2 拍及第 32 小節第 1、2 拍，使用小鑼的重擊及輕擊演奏；D 版本，在第 31 小節第 2 拍，使用小鑼的重擊，用西洋的記譜方式「連結線」到第 32 小節第 1 拍，而第 2 拍使用鑊鈸、小鑼的重擊。

 表 35 曲牌【二犯江兒水】臺灣京崑劇團與第一種版本第 35 小節打法比較表⁷⁷

曲牌【二犯江兒水】	
A 版本 35	\ 倉 台\
D 版本 35	\ 倉 才\

第 35 小節，與 B 版本及 C 版本的演奏方式相同，研究者不再一一論述。

 表 36 曲牌【二犯江兒水】臺灣京崑劇團與第一種版本第 45—47 小節打法比較表⁷⁸

曲牌【二犯江兒水】		鑼鼓經
A 版本 45—47	\ 倉 台 台\七 台 乙 台\倉大 太八大八\	〔抽頭〕
D 版本 45—47	\另 才 乙 台\倉 才 乙 才\倉 . 囉\	〔反抽頭〕 〔浪頭〕

第 45 小節至第 47 小節中，A 版本，在第 45 小節及第 46 小節，使用一個鑼鼓經〔抽頭〕，第 47 小節第 2 拍，鑼鼓打擊樂都是休止的狀態，這邊由鼓師右手、左手鼓

⁷⁶ 同上註。

⁷⁷ 同上註。

⁷⁸ 同上註。

鑼子輪流重擊；D 版本，第 45 小節使用一個鑼鼓經〔反抽頭〕，再接一個鑼鼓經〔浪頭〕，第 47 小節的第 1 拍〔倉〕，則演奏一拍半，第 2 拍後半拍的部分，由鼓師雙手鼓鑼子輪奏半拍。

表 37 曲牌【二犯江兒水】臺灣京崑劇團與第一種版本第 48—54 小節打法比較表⁷⁹

曲牌【二犯江兒水】		鑼鼓經
A 版本 48—54	\倉 台台\七台 乙台\倉台\另才 乙台\倉 台台\七台 乙台\倉 才台\	〔抽頭〕
D 版本 48—54	\才台 倉 倉 才\倉 台台\七台 乙台\倉 台 倉 才\倉 倉才\	〔抽頭〕

第 48 小節至第 54 小節中，A 版本，在這一段，使用較多的〔抽頭〕系列，在第 48 小節及第 49 小節，使用一個鑼鼓經〔抽頭〕，第 50 小節及第 51 小節，使用一個鑼鼓經〔反抽頭〕，第 52 小節及第 53 小節，使用一個鑼鼓經〔抽頭〕，最後第 54 小節第 1 拍，使用一個大鑼、鑊鈸、小鑼三合擊的〔倉〕，第 2 拍使用一個鑊鈸、小鑼合擊的〔才〕，再加上一個小鑼的重擊〔台〕；而 D 版本，剛好相反，在第 48 小節第 2 拍，使用三合擊的〔倉〕，用連結線到第 49 小節第 1 拍，第 50 小節及第 51 小節，使用一個鑼鼓經〔抽頭〕，第 52 小節的演奏方式，與第 31 小節及第 32 小節的演奏方式相同，在第 54 小節，原本大鑼的演奏位子應該都是在第一拍，但在這小節，他除了第 1 拍的位子，也將第 2 拍的前八分音符加入大鑼，與第一種版本是不太一樣的。

表 38 曲牌【二犯江兒水】臺灣京崑劇團與第一種版本第 57 小節打法比較表⁸⁰

曲牌【二犯江兒水】	
A 版本 57	\倉 大 乙\
D 版本 57	\七 另 大\

第 57 小節，與 C 版本的演奏方式相同，研究者不再一一論述。

⁷⁹ 同上註。

⁸⁰ 同上註。

可以看出國光劇團及台北新劇團，與第一種版本較相似，在些微的小地方有些不一樣，而臺灣京崑劇團，更是有特色，在演奏上加上了許多連結線的表現，使聽覺上有更不一樣的感受。三個劇團有三種不同的演奏方式，這三種打法可以形成每個劇團的特殊風格，也就是混牌子不見得有一定的打法，從師承來的方向不同、鼓師的個人喜好等，演變成每個劇團，都有專屬的打法及應用，這樣的改變不一定不對，研究者認為，曲調及鑼鼓的變化，只要讓臺上的演員、樂隊都能夠聽得舒服，符合邏輯的運用，這樣子的改變就是可以的。

第三節 曲牌【風入松】打法之分析與應用

曲牌【風入松】在京劇中經常被應用，本文以《一箭仇》，又名《英雄義》為例，分析曲牌【風入松】，該劇取材自《水滸傳》，但故事卻不相同。梁山首領晁蓋攻打曾頭市，被教師史文恭射死。梁山好漢傾巢而出，為晁蓋復仇(所以此戲又名《一箭仇》)盧俊義、林沖領兵報仇。但二人與史文恭同師習藝，乃先拜莊，勸其替天行道，史文恭斷然拒絕。史文恭自恃武功高強，以為本事高人一等，雙方戈矛相見，難分勝負，相約次日再戰。夜間，史文恭率領眾兵偷襲梁山營寨，盧俊義早已作準備，史文恭因此大敗，逃到江邊，僱舟渡江，被偽裝舟人的梁山阮氏兄弟水擒。



圖 6 《一箭仇》史文恭⁸¹

曲牌【風入松】演奏速度是可慢可快，在京劇中也是一個用途極為廣泛的曲牌。在《一箭仇》劇目中，此牌子分為多段演奏，每一段的開頭及收頭都與常用的【風入

⁸¹ 圖片來源：朱柏澄提供。

松】有所差異，研究者從演員的身段與鑼鼓經的配合，以圖片方式分析研究並說明。

本文是以中國大陸天津市青年京劇團國家一級演員——王立軍的錄像做研究，而臺灣興傳奇青年劇場團長——朱柏澄，因在 2011 年與王立軍學習京劇《一箭仇》，並於南海藝術館演出，因此研究者請他做演員身段動作的示範。

本文首先以完整版曲牌【風入松】的曲譜做分段式的陳列，再將《一箭仇》中所使用的五段曲牌【風入松】，以明確地身段動作及譜例做配搭。完整曲譜見譜 15。

譜 15 整段曲牌【風入松】⁸²

5	
! ! \ 3 t y \ Q 6 t \ 3 5 \ p 3 w \	
<table style="width: 100%; border: none;"> <tr> <td style="border: none;">太台 \ 倉 才 嘍 \ 倉 太 0 \ 倉 才 \ 倉 台 台 \ 七 台 乙 台 \ 倉 台 台 \ 七 台 乙 台 \</td> </tr> </table>	太台 \ 倉 才 嘍 \ 倉 太 0 \ 倉 才 \ 倉 台 台 \ 七 台 乙 台 \ 倉 台 台 \ 七 台 乙 台 \
太台 \ 倉 才 嘍 \ 倉 太 0 \ 倉 才 \ 倉 台 台 \ 七 台 乙 台 \ 倉 台 台 \ 七 台 乙 台 \	
10 15	
1 2 \ p 1 e \ 2 e w \ 3 5 \ w 1 w \ e w q q \ w q w q \	
<table style="width: 100%; border: none;"> <tr> <td style="border: none;">倉 台 台 \ 七 台 乙 台 \ 倉 才 台 \ 倉 台 台 \ 七 台 乙 台 \ 倉 台 台 \ 七 台 乙 台 \</td> </tr> </table>	倉 台 台 \ 七 台 乙 台 \ 倉 才 台 \ 倉 台 台 \ 七 台 乙 台 \ 倉 台 台 \ 七 台 乙 台 \
倉 台 台 \ 七 台 乙 台 \ 倉 才 台 \ 倉 台 台 \ 七 台 乙 台 \ 倉 台 台 \ 七 台 乙 台 \	
20	
y q 5 8 p t e e \ t 3 t \ y o A 5 5 y t \ 3 5 \ w q 2 \ 1 / ?	
<table style="width: 100%; border: none;"> <tr> <td style="border: none;">倉 才 \ 倉 台 台 \ 七 台 乙 台 \ 倉 台 嘍 \ 七 另 台 \ 倉 而 另 才 \ 乙 台 倉 ?</td> </tr> </table>	倉 才 \ 倉 台 台 \ 七 台 乙 台 \ 倉 台 嘍 \ 七 另 台 \ 倉 而 另 才 \ 乙 台 倉 ?
倉 才 \ 倉 台 台 \ 七 台 乙 台 \ 倉 台 嘍 \ 七 另 台 \ 倉 而 另 才 \ 乙 台 倉 ?	

以上是完整版的曲牌【風入松】，可以看到簡譜以及鑼鼓經，配合音樂做節奏上的配搭，以下是連續五個曲譜，以分段式的紀錄，第一段見譜 16。

譜 16 《一箭仇》第一段【風入松】

5										
t y \ ! ! \ 3 5 9 \ 0 Q y t \ 3 5 9 \ 0 3 w \										
<table style="width: 100%; border: none;"> <tr> <td style="border: none;">我與那梁山呵</td> <td style="border: none;">我 與 梁 山</td> <td style="border: none;">結</td> <td style="border: none;">冤 仇</td> <td style="border: none;">準 備</td> </tr> <tr> <td style="border: none;"> <div style="border: 1px solid red; border-radius: 50%; padding: 2px; display: inline-block;">哆哆</div> </td> <td style="border: none;">台 台 \ 台 另 台 \ 乙 台 乙 另 \ 台 另 台 \ 乙 台 乙 \</td> <td style="border: none;"></td> <td style="border: none;"></td> <td style="border: none;"></td> </tr> </table>	我與那梁山呵	我 與 梁 山	結	冤 仇	準 備	<div style="border: 1px solid red; border-radius: 50%; padding: 2px; display: inline-block;">哆哆</div>	台 台 \ 台 另 台 \ 乙 台 乙 另 \ 台 另 台 \ 乙 台 乙 \			
我與那梁山呵	我 與 梁 山	結	冤 仇	準 備						
<div style="border: 1px solid red; border-radius: 50%; padding: 2px; display: inline-block;">哆哆</div>	台 台 \ 台 另 台 \ 乙 台 乙 另 \ 台 另 台 \ 乙 台 乙 \									

⁸² 曲譜來源：《京劇常用噴呐曲牌》，頁 58。

1 2 9 \ 0 3 e \ 2 /

與 賊 爭 鬥

倉 而 另 才 \ 乙 台 倉 \ [住頭]

《一箭仇》第一段【風入松】，用於敘述事情，從唱詞結構我們可以看出來，主角史文恭與梁山結仇，要準備和他打鬥的心境，配合的鑼鼓經，以四分音符及八分音符呈現，還沒有到緊密的程度。當主角念(我與那梁山呵)，此時鼓師在底鼓上下[哆哆]，表示要準備開唱，在鑼鼓經的部分，先以小鑼的鑼鼓經演奏，在第7小節至8小節，以大鑼的〔收頭〕作第一段的結尾，最後再接一個〔住頭〕，表示第一段結束。

譜 17 《一箭仇》第二段【風入松】

5

p w e w \ 3 5 \ w 1 w \ e w q q \ 2 1 \ y Q 5

師兄 銀槍一抖神鬼愁何懼那梁山賊寇

倉 才 台 \ 倉 台 台 \ 七 台 乙 台 \ 倉 而 另 才 \ 乙 台 倉 \ [住頭]

《一箭仇》第二段【風入松】，從譜 17 來看，在唱詞結構上，開始要準備打鬥的槍械，不害怕那個賊寇梁山，在演奏此段時，主角史文恭唸(師兄)，整個鑼鼓打擊樂就開始就擊奏，在節奏的強度、力度就有所表現，在第4小節至第5小節，這邊也是使用一個大鑼〔收頭〕做第二段的結尾，最後再接一個〔住頭〕，第二段結束。

譜 18 《一箭仇》第三段【風入松】

5

p t e e \ 5 3 \ y Q t e \ t Q 6 \ e w t e \ w q w e \ q p

史文恭呵拚一個生死方休何懼那劍戟割頭

(軟奪頭) 倉 才 倉 台 \ 另 才 乙 台 \ 倉 台 台 \ 七 另 大 \ 倉 倉 \ 另 才 乙 台 \ 倉 大

10 15

! ! \ 3 5 9 \ 0 Q y t \ 3 5 9 \ 0 3 w \ 1 2 9 \ 0 3 e \ 2 /

聞言怒氣衝牛鬥準備與賊爭鬥

倉 倉 \ 倉 台 台 \ 七 台 乙 台 \ 倉 台 台 \ 七 台 乙 台 \ 倉 而 另 才 \ 乙 台 倉 \ [叫頭]

《一箭仇》第三段【風入松】，在情節故事內容中，主角史文恭要拚一個你死我活，他不怕刀槍劍戟，只想怒氣衝衝的準備與梁山爭鬥，情緒開始變得激烈。當史文恭唸（史文恭呵），鼓師會下一個鑼鼓經〔軟奪頭〕，史文恭從第 1 小節唱至第 7 小節，之後的唱段，則是由劇中人物盧俊義演唱，在第 8 小節，原為〔倉 才〕演奏，但因為這邊的劇情內容情緒非常激動，因此大鑼在第 2 拍時，就再打一個〔倉〕，在聽覺上的音響效果，就會有所差異，多了這一下，會使整段的節奏，更緊密連貫。在第 13 小節至第 14 小節，一樣用大鑼〔收頭〕做第三段的結尾，最後的結束，因應史文恭後面的劇情內容銜接，因此起一個鑼鼓經〔叫頭〕。

譜 19 《一箭仇》第四段【風入松】

5
<p>p w e w \ 3 5 \ w 1 w \ e w q q \ w q w q \ y Q 5</p>
<p>難保 5</p>
<p>〔住頭〕 倉 嘍 才 台 \ 倉 台 台 \ 七 台 乙 台 \ 倉 而 另 才 \ 乙 台 倉 \ 〔一鎚鑼〕</p>

《一箭仇》第四段【風入松】，只有音形及鑼鼓打擊樂伴奏，沒有唱詞，最激烈的部分要結束了，這段的表现方式，也比較緩和一點，當主角史文恭唸（難保），鼓師會跟著演員身段，打一個鑼鼓經〔住頭〕，而鑼鼓經〔住頭〕的最後一鑼，剛好是第 1 小節的第 1 拍第 1 鑼的位子；在曲調旋律第 4 小節及第 5 小節，嗩吶在吹奏時，呈現較自由的演奏型態；鑼鼓經的第 4 小節，為配合嗩吶的演奏，在第 2 拍的〔才〕，延長到曲調旋律的第 5 小節，因此在鑼鼓經的部分，會少一小節。

研究者認為，這邊是因為要銜接後面鑼鼓經〔一鎚鑼〕，因此將鑼鼓經延長，但，劉大鵬老師認為，第 4 小節及第 5 小節，曲譜鑼經應為：「倉而 另倉 \ 倉七 台 \ 倉 0 |」，用〔收頭〕取代〔四擊頭〕，如演員要在末鑼亮相，〔收頭〕就要用加羅的方式填滿。而在京劇表演藝術中，許多情況都會有，為配合演員動作，或是因為鑼鼓銜接，旋律、節奏、鑼鼓經都會有所改變。

譜 20 《一箭仇》第五段【風入松】

5

ㄗ 5 // 6 // \ p y t e \ w e 2 9 ã 0 w q w e \ q w 7 8 y p |





唉 怕 怕 此 庄 化 為 平 陽

[沖頭] 頃 倉 啣 // // // // \ 倉 才 倉 台 \ 七 另 台 啣 倉 而 另 倉 \ 台 七 台 \ 倉 0 |



《一箭仇》第五段【風入松】，雖然在前一段沒有唱腔的表現，但在最後一段曲牌【風入松】，演員還是有唱腔，作為一整段完整的收尾。要起第五段【風入松】之前，有一個鑼鼓經〔沖頭〕，持續漸快，這也是為了要突顯，後面這個鑼鼓經〔頃倉〕，為配合演員身段亮相，因此這個鑼鼓點必須有撤慢，與前面〔沖頭〕的速度要有所拉距；演唱進入第 1 小節，這小節為散板，鼓師跟隨曲調旋律，由慢漸快，最後鑼鼓打擊樂一起下第一下，為第 2 小節第 1 拍的鑼鼓；而此段的鑼鼓都必須配合演員身段，每一個身段都有每一個鑼鼓配合，在最後第 4 小節及第 5 小節，用鑼鼓經〔收頭〕做結束，而這樣子的打法是〔收頭〕取代鑼鼓經〔四擊頭〕，也因為要結束，因此大鑼在第 4 小節，第 2 拍後半拍，原本是〔才〕的位子，在這邊大鑼使用加鑼為〔倉〕，更能表現此段結尾時，能夠強而有力的結束。

以下表例，為演員的分解動作，從第一段至第五段，本文將用圖代文說明，首先是第一段【風入松】，用六個連續圖來呈現，以身段示範、身段說明、曲調旋律、鑼鼓經做說明，分解如下：

表 39 《一箭仇》第一段【風入松】⁸³

<p>旋 律 唸 白 鑼 經</p>	<p>表 39-1 (阿師弟)</p>	<p>表 39-2 (兄與我那梁山呵) 哆 哆</p>
<p>身 段 示 範</p>		
<p>身 段 說 明</p>	<p>坐姿，右手掌伸於胸前，左手握拳伸於胸前為「拱手」</p>	<p>身體向前頃，雙手托「髯口」於胸前，眼神同時看著手，托「髯口」向前方看</p>
<p>旋 律 唱 詞 鑼 經</p>	<p>表 39-3 t y \ ! ! \ 3 5 9 \ 我 與 梁 山 \ 台 台 \ 台 另台 \</p>	<p>表 39-4 0 Q y t \ 3 5 \ 結 冤 仇 乙台 乙另 \ 台 另台 \</p>
<p>身 段 示 範</p>		
<p>身 段 說 明</p>	<p>起身，右手將「髯口」縷至右肋骨，眼神跟隨右手擺動</p>	<p>左手由下至上再到胸前，左手「劍指」，左前方指出，同時眼神跟隨左手擺動看前方</p>





⁸³ 研究者自行製表。另，圖片為研究者自行拍攝。

旋律 唱詞 鑼經	表 39-5 p 3 w \ 1 2 \ 準備 與 賊 乙台 乙 \ 倉而 另才 \	表 39-6 p 3 e \ 2 / 爭 鬥 乙台 倉 \ [住頭]
身段 示範		
身段 說明	將右手「髯口」拋於胸前放下，左手伸於平肩畫半個圓	左手將「髯口」縷至左肋骨，右手掌伸於眼前，慢慢向下握拳亮相，左手持續縷著「髯口」，眼神看向舞臺正前方

以上表 39-1 至表 39-6，為《一箭仇》第一段【風入松】分解動作，以分解動作的方式呈現，及主角史文恭的身段做示範，在表 39-1，唱詞括號中為念白，當史文恭念（阿師弟），他此時呈現坐姿的姿勢，將右手掌伸於胸前，左手呈握拳，右手在上，左手在下，緊接表 39-2，身體微微向前傾，同時史文恭念（兄與我那梁山呵），並將雙手由髯口上方，順勢滑至髯口下方，托住髯口於胸前，鼓師在史文恭念到（山）與（呵）之間，下底鼓〔哆哆〕，表示要開唱的提示。表 39-3，在這張圖示裡，史文恭演唱（我與梁山），同時要呈現站姿邊做動作，右手將中間髯口從上方滑至下方右邊肋骨的地方抓住，緊接表 39-4，此時接著演唱（結冤仇），右手抓住髯口後，左手必須連貫著前一個動作，由下方抬至上方再往下於胸前，比出劍指並往左前方指出。表 39-5，此時演唱（準備與賊），同時將右手抓住的髯口，拋置胸前，左手準備抬起接髯口，緊接表 39-6，此時演唱（爭鬥），左手將髯口抓住至左邊肋骨，同時右手拋完髯口後，右手掌由下至上慢慢握拳於胸前，最後〔住頭〕亮相。

其二，以下為《一箭仇》第二段【風入松】，以八個連續圖呈現，分解如下：

表 40 《一箭仇》第二段【風入松】

旋 律 唱 詞 鑼 經	表 40-1 (師兄)	表 40-2 pw ew\ 銀 槍 倉 才台\
身 段 示 範		
身 段 說 明	站姿，雙手同時，右手掌伸於胸前，左手握拳伸於胸前，為「拱手」	左手手掌在下，右手手掌在上，兩手拍掌
旋 律 唱 詞 鑼 經	表 40-3 ew te\ 一 抖 倉 台台\ 	表 40-4 w 1 w\ 神 鬼 七台 乙台\
身 段 示 範		
身 段 說 明	拍掌完，兩手手掌反轉，右手手掌在下，掌心朝上，左手手掌在上，掌心朝下，此時快速分離	右手向右後方拉至右肋骨，同時左手向左前方，指出「劍指」





<p>旋律 唱詞 鑼經</p>	<p>表 40-5 e w q q \ 2 1 \ 愁 何 懼 那 梁 山 倉 而 另 才 \ 乙 台 倉 \</p>	<p>表 40-6 y Q 5 賊 寇</p>
<p>身 段 示 範</p>		
<p>身 段 說 明</p>	<p>雙手手掌掌心向下於胸前，手指抖動，慢慢向兩側分開</p>	<p>接續前一張身段說明，雙手持續向外擴張至胸前兩側亮相</p>
<p>旋律 唱詞 鑼經</p>	<p>表 40-7 〔住頭〕</p>	<p>表 40-8</p>
<p>身 段 示 範</p>		
<p>身 段 說 明</p>	<p>兩手為握拳頭，雙手大拇指指向胸前</p>	<p>雙手從胸前位置，向下放置兩旁胯骨</p>





以上表 40-1 至表 40-8，為《一箭仇》第二段【風入松】分解動作，前一段〔住頭〕完之後，一直呈現站姿，要接表 40-1 前，劇中人物盧俊義會再念一句（你一人焉能濟得甚是），之後就是接表 40-1，史文恭念（師兄），同時將剛剛第一段〔住頭〕後的亮相動作放掉，雙手做「拱手」的動作，緊接表 40-2，會聽見鑼鼓打擊樂先下〔倉〕，後半拍才緊接著旋律出現，此時史文恭演唱（銀槍），「拱手」動作完後，雙手同時張開，右手在右臉斜前方，左手在胸前的位置，兩手拍掌，右手在上，左手在下，緊接表 40-3，緊接演唱（一抖），拍掌完，手掌立即反轉，此時右手手掌在下，左手手掌在上，準備快速抽離，接著表 40-4，史文恭演唱（神鬼），右手拉開至右邊肋骨，左手向左胸前，劍指指出。



緊接著表 40-5，演唱（愁何懼那梁山），同時將雙手手掌向下集中於胸前，慢慢向兩側分開至胸右前方及胸左前方，在分開的同時，雙手手指不停抖動至定點，這時的圖示為鑼鼓經〔收頭〕，表 40-6，演唱（賊寇），這時鑼鼓打擊樂已結束，只剩曲調旋律及演唱，雙手則為表 40-5 的最後定點，右手在胸右前方，左手在胸左前方，亮相。最後表 40-7 及表 40-8，圖示為鑼鼓經〔住頭〕，此時史文恭要再做一次前一個的亮相動作，並呈坐姿，雙手握拳，但雙手大拇指指向自己，放下至兩旁胯骨，雙手並握拳，結束這一段【風入松】。

其三，以下為《一箭仇》第三段【風入松】，以十個連續圖呈現，分解如下：

表 41 《一箭仇》第三段【風入松】

<p>旋 律 唸 白 鑼 經</p>	<p>表 41-1 (俺史文恭呵)</p>	<p>表 41-2</p>
<p>身 段 示 範</p>		
<p>身 段 說 明</p>	<p>起身呈站姿，雙手掌心朝上，縷「髯口」由內往外，左腳同抬起四十五度並放下</p>	<p>雙手托起「髯口」於胸前，眼神看向前方</p>
<p>旋 律 唱 詞 鑼 經</p>	<p>表 41-3 嚨咚</p>	<p>表 41-4 大大大</p>
<p>身 段 示 範</p>		
<p>身 段 說 明</p>	<p>右手「水袖」垂直，左手護著「髯口」，準備右轉身，左手同時護著「髯口」</p>	<p>轉身後，右手「水袖」向右側涮一圈，接續再涮第二圈，</p>

<p>旋律 唱詞 鑼經</p>	<p>表 41-5 倉才 乙才</p>	<p>表 41-6 頃 倉</p>
<p>身段 示範</p>		
<p>身段 說明</p>	<p>將右手放置腰後方，左手「水袖」向左侧涮兩圈</p>	<p>抬起左腳，踩在椅上，左手手軸放置左膝蓋上方，亮相前，從左膝蓋方向，頭部及眼神，向右擺頭看前方亮相</p>
<p>旋律 唱詞 鑼經</p>	<p>表 41-7 pt ee \ 5 3 \ y Q t e \ 拚 一 個 生 死 方 休 才 倉台 \ 另才 乙台 \ 倉 台台 \</p>	<p>表 41-8 t Q 6 \ ew t e \ wq we \ qp 何 懼 那 劍 戟 割 頭 七另 大 \ 倉 倉 \ 另才 乙台 \ 倉大</p>
<p>身段 示範</p>		
<p>身段 說明</p>	<p>此時跟隨曲調旋律，擺動頭部及眼神</p>	<p>兩手同時伸於胸前一起，右手將「水袖」順時針涮兩圈，左手將「水袖」逆時針涮兩圈</p>

旋 律 唸 白 鑼 經	表 41-9 (好腦)	表 41-10
身 段 示 範		
身 段 說 明	雙手於胸前，向下抬至右上方，左腳同時放下，不落地抬至右前四十五度舉起	雙手從右斜上甩「水袖」至左斜下，屁股同時坐回椅上，呈坐姿，頭部及眼神，看向右前方四十五度





以上表 41-1 至表 41-10，為《一箭仇》第三段【風入松】分解動作，在開始表 41-1 前，劇中人物盧俊義會念一句（少時被擒悔之晚矣），然後史文恭才會接著表 41-1 及表 41-2，史文恭念（俺史文恭呵），在念這句的同時，必須要從坐姿換成站姿，雙手將髯口，由髯口上方滑下至髯口下方，托住髯口，此時左腳抬起四十五度於左斜前方，緊接表 41-3 至表 41-6，在這四張圖示中，為鑼鼓經〔軟奪頭〕的分解動作，表 41-3，托住髯口的右手，迅速垂直放下，左手護著髯口，準備右轉身，接著表 41-4，右手水袖向上舉起，將水袖連續涮兩圈，左手依然護著髯口，接著表 41-5，涮完兩圈的右手，擺置右邊腰部後方，左手向右手一樣，左手舉起涮兩圈放下，接著表 41-6，此時左腳抬起跨至椅上，涮完兩圈的左手，放置左膝蓋上，頭部及眼神擺動至前方亮相。



接著表 41-7，史文恭演唱（拚一個生死方休），此時的動作皆為表 41-6 的亮相動作，接著表 41-8 至表 41-10，史文恭演唱（何懼那劍戟割頭），在演唱（何懼那）時，才開始身段變化，雙手集中於胸前，從內向外，左右手同時涮兩圈，涮完兩圈，雙手一同抬至右臉斜前方，再一同將水袖甩至左下前方，此時左腳不落地，但要抬至右前

方四十五度舉起，坐至椅上呈坐姿，頭部及眼神，同時看向右前方的方位。接下來是由劇中人物盧俊義演唱，但由於本篇論文只論述史文恭的部分，因此盧俊義的身段示範，則不再此範圍內。

其四，以下為《一箭仇》第四段【風入松】，以十個連續圖呈現，分解如下：

表 42 《一箭仇》第四段【風入松】

<p>旋 律 唸 白 鑼 經</p>	<p>表 42-1 (難保)</p>	<p>表 42-2 大台\倉</p>
<p>身 段 示 範</p>		
<p>身 段 說 明</p>	<p>將雙手手掌，由內向外翻掌，雙手手心朝上，攤手於肚子兩側前</p>	<p>彈右邊「髯口」，眼神同時看向右上方，同時片左腿，雙腳與肩同寬，呈站姿</p>
<p>旋 律 唱 詞 鑼 經</p>	<p>表 42-3 才\</p>	<p>表 42-4 倉</p>
<p>身 段 示 範</p>		
<p>身 段 說 明</p>	<p>彈左邊「髯口」，眼神同時看向左上方，同時片右腿，片右腿後，右腳弓箭步</p>	<p>雙手冲天翻掌，將雙手背於背後，眼神看致左前方四十五度，「騎馬蹲襠」亮相</p>





旋 律 唱 詞 鑼 經	表 42-9 y Q 乙台	表 42-10 5 倉〔一鎚鑼圓場〕
身 段 示 範		
身 段 說 明	左手握住「髯口」至左肋骨，右手由上 順時針畫一個圓，右手向下至胸前	右手「劍指」指出，眼神看向右方四十 五度，左腳前弓後箭，亮相





以上表 42-1 至表 42-10，為《一箭仇》第四段【風入松】分解動作，此段，史文恭都沒有演唱，僅有鑼鼓的部分，在表 42-1，史文恭會念（難保），雙手手掌會由內向外伸展至胸前兩側，手掌掌心朝上，接著表 42-2 至表 42-4，為一下鑼鼓一下身段，表 42-2，鑼鼓下〔倉〕時，右手彈右邊髯口，左腳同時抬起再放下，表 42-3，鑼鼓下〔才〕時，相反動作，左手彈左邊髯口，右腳同時抬起再放下，但這裡的右腳要呈弓箭步，表 42-4，雙手同時從中間向上交叉畫一個圓，再畫圓的最後，將雙手擺放至背後腰部，呈「騎馬蹲襠」的亮相姿勢。





表 42-5，右手將髯口準備拉至右邊肋骨的位置，表 42-6，左手從背後腰部抬起於向內，右腳同時伸直九十度於左前方，表 42-7，左手從內指出劍指於左前方，同時右腳向右後方，勾腳面攜腿，此時右手還是抓著髯口，表 42-8，右手抓著髯口，頭擺向右方，將髯口從右後方甩至左後方，由左手接住髯口，表 42-9，左手將髯口拉至左邊肋骨，同時右手向右畫一個圓，從上往下至胸前劍指指出前方，表 42-10，劍指指出時，左腳弓箭步亮相，最後一個鑼鼓〔倉〕，剛好銜接至〔一鎚鑼〕的頭一鑼。





最後一段，以下為《一箭仇》第五段【風入松】，以十九個連續圖呈現，分解如下：




表 43 《一箭仇》第五段【風入松】

<p>旋 律 唱 詞 鑼 經</p>	<p>表 43-1 〔沖頭〕頃</p>	<p>表 43-2 倉</p>
<p>身 段 示 範</p>		
<p>身 段 說 明</p>	<p>由舞臺中間退到下場門，將「髯口」由左往上甩至右側，雙手順時鐘涮兩圈，掌心要朝上</p>	<p>掌心朝上後，緊接再朝下握拳，左手至左肋骨，右手至右跨前，右腳丁字部亮相</p>
<p>旋 律 唱 詞 鑼 經</p>	<p>表 43-3 5 / / 唉 啣</p>	<p>表 43-4 6 / / 怕 啣</p>
<p>身 段 示 範</p>		
<p>身 段 說 明</p>	<p>左手縷「髯口」至左肋骨，眼神看著左手縷「髯口」，再看至右前方</p>	<p>原本握拳的右手，此時掌心朝上攤掌</p>

<p>旋律 唱詞 鑼經</p>	<p>表 43-5 啍</p>	<p>表 43-6 啍\</p>
<p>身段 示範</p>		
<p>身段 說明</p>	<p>將左手「髯口」拋下下，跨左腿，右腿再向右一大步，雙手張開由下往上畫圓，左右手食指由內向外挑「髯口」</p>	<p>將「髯口」由左下順時鐘涮一圈至右邊，食指依然壓住左右「髯口」</p>
<p>旋律 唱詞 鑼經</p>	<p>表 43-7 p 倉</p>	<p>表 43-8 y 怕 才</p>
<p>身段 示範</p>		
<p>身段 說明</p>	<p>雙腳半蹲呈「騎馬蹲襠」，眼神看向右前方亮相</p>	<p>同時抬右手及抬右腳，右手縷右邊「髯口」，左手平伸</p>

<p>旋 律 唱 詞 鑼 經</p>	<p>表 43-9 t 此 倉</p>	<p>表 43-10 e \\ 庄 倉\</p>
<p>身 段 示 範</p>		
<p>身 段 說 明</p>	<p>左手縷左邊「髯口」，同時右腳跨腿轉身一圈</p>	<p>轉身後，右手由上畫半圓往下，髯口由左甩至右，同時右腳片腿</p>
<p>旋 律 唱 詞 鑼 經</p>	<p>表 43-11 w 化 七</p>	<p>表 43-12 e 另</p>
<p>身 段 示 範</p>		
<p>身 段 說 明</p>	<p>接表 43-10，右腳片腿後不落地，左腳往右踩，右腳再往右踩，身體向前頃</p>	<p>將「髯口」由左下順時針甩至右，雙手直接背於腰後</p>

<p>旋律 唱詞 鑼經</p>	<p>表 43-13 2 9 為 台</p>	<p>表 43-14 嚙 \</p>
<p>身段 示範</p>		
<p>身段 說明</p>	<p>「騎馬蹲當」，眼神看至右前方四十五度亮相</p>	<p>雙手張開，朝右後方，蹦左腿</p>
<p>旋律 唱詞 鑼經</p>	<p>表 43-15 0 w q 倉 面</p>	<p>表 43-16 we \ 平 另 倉 \</p>
<p>身段 示範</p>		
<p>身段 說明</p>	<p>接表 43-14 翻身，右腿落地跨左腿，向右轉一圈</p>	<p>雙手平伸，左腿不落地，接著片左腿落地</p>

<p>旋律 唱詞 鑼經</p>	<p>表 43-17 q w 陽 倉七</p>	<p>表 43-18 7 8 台\</p>
<p>身段 示範</p>		
<p>身段 說明</p>	<p>片腿完，將「髯口」由左下順時針甩至右下</p>	<p>右手接「髯口」並置於右腰，同時抬起左手至上方，左手握拳大拇指伸出，右手壓髯口握拳</p>
<p>旋律 唱詞 鑼經</p>	<p>表 43-19 y p 倉 0 </p>	
<p>身段 示範</p>		
<p>身段 說明</p>	<p>「騎馬蹲當」，左手大拇指指向自己，亮相</p>	

以上表 43-1 至表 43-19，為《一箭仇》第五段【風入松】分解動作，此段為最後一段，在這段主角史文恭有演唱的部分，在表 43-1，演唱之前的鑼鼓經為〔沖頭〕，演員從舞臺的中間，正面倒退至下場門臺口，走的時候同時雙手將左右髯口拉至前端再放掉，而〔沖頭〕完，不將最後一鑼收掉，直接起鑼鼓經〔頃〕，此時演員將髯口由左往上甩至右斜方，左腳往右踩一步，再將雙手順時針刷兩圈於胸前手心朝上再朝下，同時右腳再往右踩一步，再往左歸到丁字步，緊接表 43-2〔倉〕，雙手握拳亮相，眼神看至右斜前方亮相。

表 43-3 至表 43-5 為散板演唱及演奏，表 43-3，史文恭演唱（唉）延長音，底鼓下雙鍵由慢漸快輪奏，演員史文恭左手，由下往上縷髯口至左邊肋骨，臉朝右前方看，接著表 43-4，史文恭演唱（怕）延長音，底鼓一樣由前面的雙鍵持續輪奏，原本握拳的右手，再縷完髯口後，向上抬起一點，並將掌心朝上，表 43-5，此時演員將左手的髯口拋掉，雙手由下往上張開畫一個圓，並用左右食指，將左右髯口挑起向外翻，在張開雙手的同時，左腳跨至右腳，右腳再向右跨一大步，表 43-6，將髯口由左斜方甩至右斜方，食指依然壓住左右髯口，緊接表 43-7，最後雙腳呈半蹲姿勢亮相，底鼓會同時下〔倉〕，讓演員及樂隊有個很大的提示，要接著上板開唱。

表 43-8，要演唱（怕）之前，先將右手由下往上準備縷髯口，同時右腳抬起攜腿，再從右邊髯口由上滑至下，右腳跨右邊採一步，此時才演唱，並下鑼鼓〔才〕，表 43-9，緊接右腳跨腿轉身踩地，左手同時縷左邊髯口由上滑至下，此時演唱（此），鑼鼓下〔倉〕，緊接表 43-10，演唱（庄），鑼鼓下〔台〕，右手由上畫半圓往下，此時髯口由左斜方甩至右斜方，髯口繞至右手，同時右腳片腿，緊接表 43-11，演唱（化），鑼鼓下〔七〕，接續前一個身段，右腳片腿後落地，左腳緊接往右踩，右腳再往右一大步，身體此時往前頃準備用髯口。

緊接表 43-12，前一個演唱的（化）延續音，鑼鼓下〔另〕，將髯口由左斜方甩至右斜方，雙手放置於背後腰部，接著表 43-13，演唱（為），鑼鼓下〔台〕，這邊為亮相動作，雙腿騎馬蹲當，同時頭部往右前方四十五度亮相，表 43-14，為前一個演唱（為）的延續音，雙手張開，底鼓起〔嘟〕雙鍵輪奏，蹦左腿準備翻身，表 43-15，演員左腿落地翻身，右腿落地跨左腿，同時下鑼鼓〔倉而〕，接著表 43-16，演員演唱（平），鑼鼓下〔另倉〕，雙手張開平伸，左腿跨腿轉一圈不落地，直接片左腿。

緊接表 43-17，演員演唱（陽），鑼鼓下〔倉七〕，緊接左腿片腿完，髯口由左斜

方甩至右斜方，表 43-18，鑼鼓下〔台〕，右手接髯口，將髯口用在腰上，左手握拳伸出大拇指朝向自己，右手壓住髯口握拳，最後表 43-19，鑼鼓下〔倉 0〕，騎馬蹲當的姿勢亮相，同時頭部往右前方四十五度，大拇指伸出朝向自己亮相。

以上五段【風入松】，藉著分解動作的呈現，搭配鑼鼓的應用，使複雜的身段有了說明，並讓人從文字上，也能有所體悟，研究者在拍攝動作時，的確遇到一些麻煩，例如，快速翻身的動作，就無法用清晰的照片，必須要靠文字說明的解說，才能讓讀者較能理解，研究者在此做一個開端，希望能夠有更多專業人士，注意到分解動作說明的重要。

小結

本章節所論述的「混牌子」內容，與「大字曲牌」的差異在於，「大字曲牌」在行進音樂中，沒有鑼鼓打擊樂的伴奏，只有管絃樂；而「混牌子」是由管絃樂與鑼鼓打擊樂共同演奏的。

有關於曲牌【雙三槍】，在《空城計》一劇中，運用兩個曲牌【急三槍】，將小鑼【急三槍】接大鑼【急三槍】的打法與用法分析，這樣的用法，是依照劇情的情緒，能夠讓這齣戲很明顯的有層次變化。曲牌【二犯江兒水】，將目前臺灣的三個京劇演出團隊，分別為國光劇團、台北新劇團、臺灣京崑劇團，藉由訪談各團的鼓師，分析各劇團所演奏的曲牌【二犯江兒水】，並依序排比，並將差異之處提出分析，而國光劇團與台北新劇團所演奏的曲牌【二犯江兒水】最為相近，然，臺灣京崑劇團所演奏的版本，與前面兩位團隊有所差異，根據當時情況重新編排，使這支曲牌【二犯江兒水】成為臺灣京崑劇團的特色。又曲牌【風入松】，本文先將五段曲牌【風入松】依序分析，再以演員身段的分解動作，將旋律及鑼鼓一一對照分解動作，並進行分析說明，從旋律、唱詞、鑼鼓經，再到身段示範，最後身段說明，讓讀者能夠更理解演員動作與鑼鼓經之間是如何搭配，並說明分解動作的重要性，此外，演員也必須瞭解全段鑼鼓，才能踩著節奏與鑼鼓緊貼密合。

京劇鑼鼓在曲牌音樂中，能夠為表演增添不少氣氛，但若只有音樂而沒有鑼鼓的襯托，將會讓整齣戲沒有精彩的部分，因此京劇鑼鼓打擊樂是非常重要的，研究者將在下一章節會以「乾牌子」的舉例，做詳細的論述及探討。

第四章 乾牌子之應用

京劇有句諺語：「一臺鑼鼓半臺戲」說明鑼鼓打擊樂在戲曲舞臺上，起著舉足輕重的重要作用⁸⁴，從劉越《中國京劇打擊樂》⁸⁵一書中，在前言的部分就說到「京劇打擊樂是京劇音樂的重要組成部分，它在樂隊中起主導作用。」所有的鑼鼓，一來能增強舞臺氣氛，二來能讓演員所表達的情緒達到高潮，舞臺上的節奏尺寸，也都必須依靠著鑼鼓。「乾牌子」是鑼鼓中較複雜的部分，鼓佬必須要清楚演員的手、眼、身、法、步⁸⁶，如此一來，演員在臺上的節奏快慢，就能將乾牌子發揮到淋漓盡致。

「乾牌子」又可稱之為「乾念牌子」，是從「大字曲牌」中細分出來的，大部分的乾牌子都來自崑曲，原本是屬於大字曲牌，後來將唱詞的部分，刪除曲調旋律，僅留下念白及鑼鼓伴奏，以鑼鼓的節奏，將念白密切融合，形成念打合一的乾牌子；乾牌子有時候，也可以刪去念白，僅用鑼鼓節奏來配合演員，主要用於角色的上、下場以及行路、過場等，所呈現的特定情景及身段動作。在杜鳳元〈淺談鑼鼓曲牌在京劇中的作用—乾牌子在戲中的運用〉⁸⁷提到，「乾牌子最初也同樣是帶有曲詞，但由於曲詞內容不能適用多種劇目的需要，後來就刪掉曲詞，只用鑼鼓演奏。」因此本論文在分類上，將這一類的牌子歸類為乾牌子。

在京劇表演中，使用的乾牌子有〔馬伏念〕、〔奪刀鑼鼓〕、〔水底魚〕、〔四邊靜〕等，這些乾牌子，演奏過程中，沒有念白，僅以鑼鼓伴奏；此外，因劇中人物角色的需要，會使劇中的角色有專用的乾牌子，例如：《昭君出塞》一劇中的馬伏，以及《鐵籠山》一劇中的馬伏，都會使用這支乾牌子〔馬伏念〕；另，因應劇情的需要，前輩藝術家也會設計一段乾牌子，給特定的劇目使用，例如：《雁盪山》一劇中，單刀對單刀的對打，就設計了〔奪刀鑼鼓〕這支乾牌子；京劇後期，隨著時代的變化，乾牌子使用越來越廣泛，藉由訪談劉大鵬老師的論述提到，「侯佑宗先生在《陸文龍》一劇中，

⁸⁴ 《戲曲行話辭典》，2012，頁 54。

⁸⁵ 劉越，2009，頁 1。

⁸⁶ 戲曲表演藝術的五種技法，亦稱五法。手：指各種手勢動作，眼：指各種眼神表情，身：指各種身段工架，步：指各種形式的臺步，法：總指上述幾種表演技術的規程和法則。

⁸⁷ 《京劇器樂演奏與教學研究》，2011，頁 161。

所設計的一段〔乾牌子〕，就是從乾牌子〔水底魚〕改編而來的。」⁸⁸，因此，在新編京劇中，鼓佬可以依照角色、劇情的需要，重新改編傳統乾牌子的運用，使得整體表現能夠達到最佳的效果。

常用的乾牌子〔水底魚〕、〔四邊靜〕等，在京劇劇情中常使用，因此研究者將不在本論文中討論，本文以最具特色的乾牌子〔馬伏念〕、〔奪刀鑼鼓〕為研究內容，探討京劇乾牌子之打法及其應用。

關於「乾牌子」的型態，主要的樂器是鑼鼓打擊樂，它沒有曲調旋律、沒有演唱、沒有工尺譜、也沒有鼓套子的伴奏，它唯一的呈現方式就是以鑼鼓打擊樂演奏，念白的部分為何說是可有可無，像是在〔馬伏念〕中，就有念白加入，但在〔奪刀鑼鼓〕中，卻又只有鑼鼓打擊樂，因此乾牌子念白的部分，在特定乾牌子是可以使用的。這就是「乾牌子」固定的型態，研究者以表呈現（見表 44）。

表 44 「大字曲牌」、「混牌子」、「乾牌子」的型態表⁸⁹

曲牌類型 結構	大字曲牌	混牌子	乾牌子
主要樂器	嗩吶、海笛	嗩吶、海笛	鑼鼓打擊樂
曲調旋律	有	有	無
唱詞	有	有	無
工尺譜	有	無	無
鼓套子伴奏	有	無	無
鑼鼓打擊樂	有（開頭、結尾）	有	有
念白	無	無	可有可無

⁸⁸ 訪談時間：2018/11/27。於新北市。

⁸⁹ 研究者自行製表。

第一節 乾牌子〔馬伏念〕打法之分析與應用

本節要說明乾牌子〔馬伏念〕，比較京劇劇目《昭君出塞》及《鐵籠山》，兩者在劇情中皆使用〔馬伏念〕，《昭君出塞》這則故事是說漢元帝時，匈奴時常邊疆犯境，無人可抵禦，因此用和番之策，將宮女嫁與單于和親。王昭君以絕世之姿，因不肯賄賂畫工毛延壽，致所畫王昭君之像，極為醜陋。臨行時，元帝召見，始為驚訝，然而悔之晚已。劇中情節，主要描述昭君出塞時的場景，趕路時遙望家鄉，千愁萬緒在心中，情緒激盪感慨萬分，淒涼悲憤的心情。

《鐵籠山》蜀漢延熙十六年秋，大將軍姜維，率兵伐魏。司馬師命弟司馬昭為大都督，徐質為先鋒，亦率兵以禦之。姜維用計殺徐質，魏兵大敗，追至鐵籠山。司馬昭無路可走，命兵將上山屯紮，死力拒守。姜維四面圍困，斷其汲水道，軍心惶惶，潰散之象，即在目前。司馬昭幾欲自刎，用主簿王濤之謀，拜泉祈井，竟然得邀天佑。頃刻間井泉源源而來，取之不竭，人馬不至枯渴。姜維茫然不知，正幸殲厥巨寇，計日可待，因此並不逼攻。伐魏之先，姜維以金帛結好羌王迷當，約其發兵助戰。魏將郭淮，探悉羌兵已至，遣陳泰詐降，誘迷當而擒之。復用好言撫慰，且以厚利相許，迷當遂為魏用，暗率魏兵往見姜維。姜維以為迷當之來踐前約也，坦然不疑，迎入帳中，不料一哄而起，姜維急急跨馬逃逸，腰間只有一弓。郭淮從後追趕，姜維拽弓作聲，接連十餘次，並無一箭發出。郭淮知其無箭，反拔箭以射，姜維接箭回射，郭淮應弦而倒，乃得脫去。此次先勝後敗，姜維折損人馬，果然不少。

在楊曉暉〈司鼓藝術漫談—京劇鑼鼓乾牌子〉一篇提到：

〔馬伏贊〕的用法最為固定，只為劇中的馬伏上場所用。實際上也就是《鐵籠山》〈草上坡〉的馬伏和《昭君出塞》的馬伏用這個牌子，念詞各自不同。形成了兩齣戲的〔馬伏贊〕打法有所區別，別的劇目中再沒有帶詞的完整用法。⁹⁰

從以上引文所述，目前〔馬伏贊〕在京劇中所使用的頻率，僅在特定劇目中使用，研究者將針對這兩者的打法差異分析比較。另，關於〔馬伏念〕及〔馬伏贊〕的名稱，

⁹⁰ 楊曉暉，2001，頁51。

在《國劇武場研究——鑼鼓經》中稱為〔馬伏念〕，在〈司鼓藝術漫談—京劇鑼鼓乾牌子〉中稱為〔馬伏贊〕，兩者曲牌名稱大同小異、內容一樣。（以下本文將〔馬伏贊〕統一稱為〔馬伏念〕論述。）

乾牌子〔馬伏念〕多用於馬伏所使用的曲詞和身段動作。此牌子也有多種打法，配合演員身段及念白，研究者將舉列這兩個劇目作為研究分析比較。

以下譜例，先以《昭君出塞》〔馬伏念〕（見譜 21）及《鐵籠山》〔馬伏念〕（見譜 22）完整的曲譜做陳列，再分析比較並說明：

譜 21 《昭君出塞》〔馬伏念〕⁹¹

	5		10
大台\ 倉才\ 倉才\ 頃\ 倉\ 匝匝\ 匝匝\ 乙匝\ 乙\ 倉才\ 倉才\ 倉\			
			奔騰 千里 蕩塵埃， x 蕩 x 塵埃。
	15	20	25
倉倉\ 另倉\ 乙大\ 大\ 倉\ 乙大\ 乙\ 頃\ 倉\ 隆咚\ 大\ 倉才\ 乙個才\			
(爬山)		涉 水，	紫霧 開
	30	35	
頃\ 倉\ 台台\ 台.台\ 乙個台\ 台\ 台才\ 乙個台\ 倉\ 0 啞\ 倉\ 0 啞\ 倉\ 大\			
			扯斷 絲韉 挽玉 轡， 五龍 飛下 九天 來。
40			
倉而\ 另才\ 乙個台\ 倉			

譜 22 《鐵籠山》〔馬伏念〕⁹²

	5		10
大台\ 倉才\ 倉才\ 頃倉\ 匝匝\ 匝匝\ 乙匝\ 乙啞\ 倉才\ 倉才\ 倉\ 倉倉\			
			生來 咱是 西涼 娃， x 西 x 涼 娃。
	15	20	25
另倉\ 0\ 乙大\ 大\ 倉0\ 乙大\ 乙啞\ 頃台\ 倉0\ 隆咚\ 大\ 倉才\ 才才\			
(穿山)		越 嶺，	騎劣 馬

⁹¹ 曲譜來源：《京劇鑼鼓進階教材》，頁 225。

⁹² 曲譜來源：《國劇武場研究—鑼鼓經》，頁 211-212。

30	35
頃\倉0\ <u>匝匝\ 匝匝\ 乙匝\ 匝</u> \ <u>另才\ 才台\ 倉0</u> \ 0 嘍\ 倉0\ 0 嘍\ 倉\ 大\	
衝鋒 陷陣 咱不 怕, 途程 當玩 耍, 途 程	
40	
倉而\ 另才\ 乙台\ 倉	
當 玩 耍。	

完整曲譜呈現完，以下將進行兩個乾牌子的差異處，以表格方式比對進行分析，研究者將《昭君出塞》〔馬伏念〕稱為 A 版本，《鐵籠山》〔馬伏念〕稱為 B 版本，分析如下。

表 45 《昭君出塞》〔馬伏念〕及《鐵籠山》〔馬伏念〕分析比對表⁹³

A 版本	大台\ 倉才\ 倉才\ <u>頃\ 倉</u>
B 版本	大台\ 倉才\ 倉才\ <u>頃倉</u>

兩者所開的〔馬伏念〕，都是用〔大鑼五擊〕加一個〔頃〕，但這裡較不同的地方，在於節奏上，A 版本的〔頃〕〔倉〕，各為四分音符；B 版本的〔頃〕〔倉〕，各為八分音符，也就是說，在演奏時，後者是較為緊促的開法。

表 46 《昭君出塞》〔馬伏念〕及《鐵籠山》〔馬伏念〕分析比對表⁹⁴

A 版本	\ 匝匝\ 匝匝\ 乙匝\ <u>乙</u> \
B 版本	\ 匝匝\ 匝匝\ 乙匝\ <u>乙嘍</u> \

其實這兩者在畫圈的地方，沒有太大的差異，B 版本將底鼓的鑼鼓經也記上，這應該說是在記譜上，依照個人習慣的記法，將底鼓的鑼鼓經，可記上也可不記上。

⁹³ 研究者自行製表。

⁹⁴ 同上註。

表 47 《昭君出塞》〔馬伏念〕及《鐵籠山》〔馬伏念〕分析比對表⁹⁵

A 版本	\ 乙大 \ 大 \ 倉 \ 爬山
B 版本	\ 0 \ 乙大 \ 大 \ 倉 0 \ 穿山

B 版本念（穿山）時，這小節是休止的狀態，沒有鑼鼓經；而 A 版本念（爬山）的同時，與底鼓一同下，在這邊有些許的不同。

表 48 《昭君出塞》〔馬伏念〕及《鐵籠山》〔馬伏念〕分析比對表⁹⁶

A 版本	\ 乙大 \ 乙 \ 頃 \ 倉 \
B 版本	\ 乙大 \ 乙啞 \ 頃台 \ 倉 0 \

在圈出差異處的地方，B 版本為兩個八分音符，還在後半拍的部分加了一個小鑼的重擊，使聽覺上有點俏皮的感受。

表 49 《昭君出塞》〔馬伏念〕及《鐵籠山》〔馬伏念〕分析比對表⁹⁷

A 版本	\ 倉.才 \ 乙個才 \
B 版本	\ 倉.才 \ 才 才 \

這兩者在聽覺上，其實是差不多的，只是在記譜上，兩者所使用的記譜方式不同，但由於演奏時，前面那一小節的〔才〕，音是有延長到下一小節的，因此研究者認為，下面的記譜方式可能會比較好讓讀者了解。

⁹⁵ 同上註。

⁹⁶ 同上註。

⁹⁷ 同上註。

表 50 《昭君出塞》〔馬伏念〕及《鐵籠山》〔馬伏念〕分析比對表⁹⁸

A 版本	\ 台台\ 台.台\ 乙個台\ 台\
B 版本	\ 匝匝\ 匝匝\ 乙 匝\ 匝\

A 版本，所使用的是小鑼的重擊，讓小鑼整個音色亮出來；B 版本，則是用小鑼的悶擊做演奏，兩者所詮釋的方式，完全是不一樣的感受。

表 51 《昭君出塞》〔馬伏念〕及《鐵籠山》〔馬伏念〕分析比對表⁹⁹

A 版本	\ 台才\ 乙個台\ 倉\
B 版本	\ 另才\ 才 台\ 倉 0\

A 版本，在第一個小節第 1 拍，使用小鑼的重擊；後者則是使用小鑼的輕擊；在第二個小節，後者將前一小節的〔才〕用連結線連過去，將這個音做延長音的演奏，而最後一個小節，研究者認為這邊是跟個人記譜方式或觀念不同，則造成差異，但兩者在演奏上，其實在最後這小節的〔倉〕，都是要搗音的。

《昭君出塞》〔馬伏念〕及《鐵籠山》〔馬伏念〕，兩者在比較起來，還是有些微之差，在記譜上，也會依照鼓師，或是出版人所傳達的意念不同，記譜方式就會有所不同，因此，由此證明，同一個牌子，也能有許多套路，就像先前提到，一種牌子也會有多種打法，是一樣的道理。

第二節 乾牌子〔奪刀鑼鼓〕打法之分析與應用

《雁盪山》這一齣劇目講述隋朝末年，孟海公率起軍隊追擊雁蕩山守將賀天龍，在山上、水中連續擊敗敵人。最後，攻入雁翎關殲滅殘敵。整齣劇目最特別的是全場沒有臺詞、沒有唱腔、沒有念白，只有武打身段，將武戲的特點發揮到淋漓盡致，結合長靠武生、短打武生的技藝，運用音樂和舞蹈語言，讓觀眾感受出一幕幕雄壯威武

⁹⁸ 同上註。

⁹⁹ 同上註。

的戰鬥場面。在上山追擊、夜襲、水戰、攻城等戰場中，展現兩軍對壘所使用的刀、槍、藤牌等，一般武藝和徒手格鬥的激烈廝殺以及翻轉騰越的跟斗功夫。

在《京劇器樂演奏與教學研究》¹⁰⁰宋曉璞〈淺談鑼鼓曲牌在京劇中的作用——乾牌子在戲中的運用〉講述，〔奪刀鑼鼓〕這支乾牌子，是從大字曲牌【朝天子】演變過來的，因此研究者將曲譜分析後，再用人物身段與鑼鼓搭配的方式進行分析比較。

這個〔奪刀鑼鼓〕是一支特別的乾牌子，只有在《雁盪山》這折戲中才會使用，這支乾牌子，在老前輩藝術家的編排下，與演員的身段動作，配合的相當緊密，也因為它具有獨特性，研究者認為此研究具有意義。

以〈國劇武場的演進〉中〔奪刀鑼鼓〕及《京劇常用噴呐曲牌》中【朝天子】做分析比對（見譜 23），以下譜例，研究者將〔奪刀鑼鼓〕的譜例稱為 A，【朝天子】的譜例稱為 B，比對如下。

譜 23 《雁盪山》〔奪刀鑼鼓〕與【朝天子】比照譜¹⁰¹

	5
A	大台\倉 才\倉才 倉台\七台 乙台\倉0 台台\七台 乙台\倉 倉\
B	大台\倉 才\倉嘯 倉台\令才 乙台\倉 台台\七台 乙台\倉 才\
	10
A	倉0 台台\七台 乙台\頃 倉0\0才 乙台\倉0 台台\七台 乙嘯\
B	倉 台台\七台 乙台\倉才 另倉\0才 乙台\倉才 另倉\0才 乙台\
	15
A	倉才 另倉\0才 台台\倉才 另倉\0才 乙台\倉0 台台\七台 乙台\
B	倉才 另倉\0才 乙台\倉才 另倉\0才 乙台\倉 才\倉 台台\
	20
A	倉才 乙才\倉0 才\倉0 台台\七台 乙台\頃 倉\另才 乙台\
B	七台 乙台\倉 才\倉 台台\七台 乙台\倉 台\令才 乙台\
	25

¹⁰⁰ 杜鳳元編，2011，頁 161。

¹⁰¹ 曲譜來源：〈國劇武場的演進〉，《復興劇藝學刊》，頁 110。

30

A 倉0 才\倉0 台台\七台 乙台\倉另 大\倉.才 乙才\頃 倉嘍\
 B 倉 才\倉 台台\七台 乙台\倉而 另才\乙台 倉

35

才台 倉0\0 倉.才\乙才 頃\倉嘍 才台\倉 台台\七台 乙台\
 倉0 才0\倉.才 乙才\倉另 大\倉.倉 乙倉\倉 0|

40

另外，再以更清楚的譜例將「大字曲牌」中曲牌【朝天子】的譜例呈現，譜例如下（見譜 24）。

譜 24 【朝天子】¹⁰²

5

pQ yt \ e 3 t \ yQ yt \ e 3 t \ yt 6\
 大台\倉 才\倉才 倉台\令才乙台\倉 台台\七台乙台\倉 才\
 10
 pw qw\qw qw\qw 68 yi1 w\ eos qw\pQ yt \
 倉 台台\七台 乙台\倉.才 另倉\0才乙台\倉.才 另倉\0才 乙台\
 15
 ey ty\pw qw\qw qy\pw qq\yq 2\pQ yt \
 倉.才 另倉\0才 乙台\倉.才 另倉\0才 乙台\倉 才\倉 台台\
 20 25
 e 3 t \ yt 6\pw qq\w 1 w\1 68t 3 t \ 6 5\
 七台乙台\倉 才\倉 台台\七台乙台\倉 台\令才乙台\倉 才\
 30
 3 ew\we qw\et ew\qw qy i|
 倉 台台\七台 乙台\倉而 另才\乙台 倉

¹⁰² 曲譜來源：《京劇常用噴呐曲牌》，頁 130-131。

依照譜 23 及譜 24，以下將分段說明，並將相同之處圈示，供讀者瞭解，研究者將〔奪刀鑼鼓〕的譜例稱為 A，【朝天子】的譜例稱為 B，譜例分析如下。

譜 25〔奪刀鑼鼓〕第 1 小節至第 7 小節分析

5											
大台\倉0	才\	倉才	倉台\	七台	乙台\	倉0	台台\	七台	乙台\	倉	倉\

譜 26【朝天子】第 1 小節至第 7 小節分析

5											
pQ yt \ e 3 t \ yQ yt \ e 3 t \ yt 6 \											
大台\倉	才\	倉	台台\	七台	乙台\	倉	台台\	七台	乙台\	倉	才\

從以上譜 25 及譜 26，在第 1 小節至第 2 小節，及第 4 小節至第 6 小節，使用的鑼鼓相同，兩者都是用鑼鼓經〔住頭〕開始，在第 5 小節及第 6 小節，使用鑼鼓經〔抽頭〕。

譜 27〔奪刀鑼鼓〕第 8 小節至第 13 小節分析

10											
倉0	台台\	七台	乙台\	頃	倉0\	0才	乙台\	倉0	台台\	七台	乙啣\

譜 28【朝天子】第 8 小節至第 13 小節分析

10											
pw qw \ qw qw \ qw 68 yi 1 w \ eos qw \ pQ yt \											
倉	台台\	七台	乙台\	倉才	另倉\	0才	乙台\	倉才	另倉\	0才	乙台\

兩者，第 8 小節及第 9 小節，使用一個鑼鼓經〔抽頭〕，第 11 小節也是相同的，使用鑊鉞與小鑼合擊的〔才〕，從後半拍起，再接一個後半拍小鑼的重擊。

譜 29〔奪刀鑼鼓〕第 14 小節至第 19 小節分析

15	
倉才 另倉\0才	台台\倉才 另倉\0才 乙台\倉0 台台\七台 乙台\

譜 30【朝天子】第 14 小節至第 19 小節分析

15	
e y t y \ p w q w \ q w q y \ p w q q \ y q 2 \ p Q y t \	
倉才 另倉\0才 乙台\	倉才 另倉\0才 乙台\ 倉 才\倉 台台\

兩者，在第 14 小節及第 16 小節至第 17 小節，唯一不同之處在於節奏不同，但鑼鼓相同，只是 B 在節奏形態上的處理，第 14 小節第 1 拍及第 16 小節第 1 拍，都是以附點音符的節奏型態演奏。

譜 31〔奪刀鑼鼓〕第 20 小節至第 26 小節分析

20	25
倉才 乙才\	倉0 才\倉0 台台\七台 乙台\頃 倉\另才 乙台\倉0 才\

譜 32【朝天子】第 20 小節至第 26 小節分析

20	25
e 3 t \ y t 6 \ p w q q \ w 1 w \ 1 6 8 t 3 t \ 6 5 \	
七台 乙台\ 倉 才\倉 台台\七台 乙台\倉	台\才 乙台\倉 才\

在第 21 小節第 1 拍及第 26 小節第 1 拍，A 在記譜上，用兩個八分音符，在大鑼打完〔倉〕之後，立即搗音休止，這個地方為配合演員身段動作，因此才用這樣的節奏型態。第 21 小節至第 22 小節，兩者都是使用一個鑼鼓經〔抽頭〕演奏。

譜 33 [奪刀鑼鼓] 第 27 小節至第 30 小節分析

30
<div style="border: 1px solid red; display: inline-block; padding: 2px;">倉 0 台台\ 七台 乙台\ 倉另 大\ 倉才 乙才\</div>

譜 34 【朝天子】 第 27 小節至第 30 小節分析

30
3 e w\)we q w\ et e w\ q w q y i <div style="border: 1px solid red; display: inline-block; padding: 2px;">倉 台台\ 七台 乙台\ 倉而 另才\ 乙台倉</div>

從以上譜 33 及譜 34, [奪刀鑼鼓] 的鑼鼓經的確與【朝天子】的鑼鼓經有幾分相像, 以【朝天子】比對的譜例來看, 共 30 小節, 就有 17 個小節一樣, 已經超過半數了, 因此可以驗證 [奪刀鑼鼓] 是由【朝天子】的鑼鼓加以延伸。

以下譜例, 是參考影片 Youtube 《北京楊曉春》中《雁盪山》所使用的 [奪刀鑼鼓], 研究者邀請兩位台北新劇團演員, 圖中藍兵由蘇健宇飾, 圖中黃兵由徐國志飾, 兩人在台北新劇團台北戲棚演出《雁盪山》, 因此研究者請他們擔任 [奪刀鑼鼓] 演員分解動作的示範, 以下先以完整譜例呈現 (見譜 35), 再以分解動作示範如下。

譜 35 《雁盪山》乾牌子 [奪刀鑼鼓] 鑼鼓經全貌譜¹⁰³

5	
大台\ 倉 0 才\ 倉才 倉台\ 七台 乙台\ 倉 0 台台\ 七台 乙\ 倉 倉\ 	
10	
倉 0 台台\ 七台 乙\ 頃 倉 0\ 0 才 乙台\ 倉 0 台台\ 七台 乙\ 	
15	
倉才 另倉\ 0 才 台台\ 倉才 另倉\ 0 才 乙台\ 倉 0 台台\ 七台 乙\ 	
20	25
倉才 乙才\ 倉啣 才台\ 倉 0 才\ 倉才 另倉\ 0 才 乙台\ 倉 0 才\ 	

¹⁰³ 曲譜來源：參考影片 Youtube。《北京楊曉春》。

https://www.youtube.com/watch?v=n0YwW_btWl8&t=765s, 12:18-13:47。研究者採譜, 檢索日期：2018/8/28。

30

倉0 台台\ 七台 乙台\ 頃 倉0\ 0才 乙台\ 倉0 台台\ 七台 乙台\

35

倉 倉\ 倉0 台台\ 七台 乙台\ 頃 倉0\ 0才 乙台\ 倉0 才\

40


倉0 台台\ 七台 乙台\ 倉 大\ 倉.才 乙才\ 頃 倉嚙\ 才台 倉\

45





倉.才 乙才\ 倉嚙 才台\ 倉0 才[馬腿] 倉倉 倉倉\ 四擊頭|

《雁盪山》乾牌子〔奪刀鑼鼓〕的身段動作是需要緊密的與鑼鼓配搭，本文以 64 個連續動作圖，配合鑼鼓經呈現之分析並說明。藍兵沒有穿外套，黃兵有穿外套區分之。

表 52 《雁盪山》演員打鬥動作配合乾牌子〔奪刀鑼鼓〕之鑼鼓經分解表¹⁰⁴

鑼鼓經 分解譜	表 52-1 〔四擊頭〕亮相	表 52-2 \ 倉 0
身段 示範		
身段 說明	藍兵：左腳前弓後箭，右手掖刀亮相 黃兵：左腳前丁字步，右手壓刀亮相	藍兵：拾起來上左步削黃兵頭 黃兵：刀刺藍兵的下盤，刀被拾起來削頭
鑼鼓經 分解譜	表 52-3 才\	表 52-4 \ 倉 才 倉 台\ 七 台 乙 台\
身段 示範		
身段 說明	藍兵：再給黃兵的刀起來，刺肚 黃兵：刀被藍兵拾起來，擋刺肚轉身	雙方：一起掏腿，刀上搭，再下兜




¹⁰⁴ 研究者自行製表。另，圖片為研究者自行拍攝。


<p>鑼鼓經 分解譜</p>	<p>表 52-5 \<u>倉</u>0 <u>台台</u>\</p>	<p>表 52-6 \<u>七台</u> 乙\<u> </u>\</p>
<p>身段 示範</p>		
<p>身段說 明</p>	<p>雙方：一起纏頭裹腦轉身，上左步上搭</p>	<p>雙方：刀頭向自己的右邊延伸，呈平刀姿勢</p>
<p>鑼鼓經 分解譜</p>	<p>表 52-7 \<u>倉</u></p>	<p>表 52-8 倉\<u> </u>\</p>
<p>身段 示範</p>		
<p>身段 說明</p>	<p>雙方：一起纏頭裹腦，刀上搭</p>	<p>藍兵：刀下兜，拾黃兵的刀接削頭 黃兵：刀下兜，刀被藍兵拾起來被削頭</p>

<p>鑼鼓經 分解譜</p>	<p>表 52-9 \<u>倉</u>0 <u>台台</u>\ <u>七台</u> 乙\<u></u></p>	<p>表 52-10 \<u>頃</u></p>
<p>身段 示範</p>		
<p>身段 說明</p>	<p>藍兵：刀蓋黃兵的刀，一蓋兩蓋 黃兵：刀砍向藍兵的右面，一砍兩砍</p>	<p>藍兵：刀一繞，架住黃兵的刀於肚前， 右腳後掬步 黃兵：刀一繞，架住藍兵的刀於肚前， 右腳盤腿姿勢</p>
<p>鑼鼓經 分解譜</p>	<p>表 52-11 <u>倉</u>0\<u></u></p>	<p>表 52-12 \<u>0</u>才 <u>乙台</u>\</p>
<p>身段 示範</p>		
<p>身段 說明</p>	<p>雙方：一起上右腳一步，呈前弓後箭 姿勢</p>	<p>藍兵：刀被黃兵踹開，右轉身 黃兵：用右腳踹開藍兵的刀</p>





<p>鑼鼓經 分解譜</p>	<p>表 52-13 \<u>倉0</u> <u>台台</u>\ <u>七台</u> 乙\<u></u></p>	<p>表 52-14 \<u>倉才</u> <u>另倉</u>\</p>
<p>身段 示範</p>		
<p>身段 說明</p>	<p>藍兵：轉身後，退左步呈前弓後箭，刀橫掃黃兵的腳，同時被黃兵削頭 黃兵：等藍兵又轉身後，小蹦呈射燕姿勢，躲過藍兵的刀，同時削藍兵的頭</p>	<p>雙方：同時用刀下滑走，過位後上搭</p>
<p>鑼鼓經 分解譜</p>	<p>表 52-15 \<u>0才</u> <u>台台</u>\</p>	<p>表 52-16 \<u>倉才</u> <u>另倉</u>\ <u>0才</u> 乙<u>台</u>\</p>
<p>身段 示範</p>		
<p>身段 說明</p>	<p>雙方：同時下兜後，一起上左步翻身</p>	<p>雙方：翻身後，刀一起下滑，同時小蹦刀往下刺，呈射燕姿勢</p>

<p>鑼鼓經 分解譜</p>	<p>表 52-17 \<u>倉0</u> <u>台台</u>\</p>	<p>表 52-18 \<u>七台</u> <u>乙</u>\</p>
<p>身段 示範</p>		
<p>身段 說明</p>	<p>藍兵：刀向外一繞兩繞後，接黃兵蓬頭 黃兵：刀向外一繞兩繞後，打藍兵蓬</p>	<p>藍兵：用右手將黃兵砍來的刀，往右一撥往左一撥 黃兵：用刀砍向藍兵兩刀</p>
<p>鑼鼓經 分解譜</p>	<p>表 52-19 \<u>倉才</u> <u>乙才</u>\</p>	<p>表 52-20 \<u>倉嚙</u> <u>才台</u>\</p>
<p>身段 示範</p>		
<p>身段 說明</p>	<p>藍兵：用右手將黃兵砍來的刀，往右一撥往左一撥 黃兵：用刀砍向藍兵兩刀</p>	<p>藍兵：用手擋住黃兵持刀的手腕，繞一圈於肚前 黃兵：持刀手被藍兵繞一圈</p>

<p>鑼鼓經 分解譜</p>	<p>表 52-21 \<u>倉</u>0</p>	<p>表 52-22 才\<u></u></p>
<p>身段 示範</p>		
<p>身段 說明</p>	<p>藍兵：將黃兵的持刀手往下壓於膝前 黃兵：持刀手被藍兵往下壓於膝前</p>	<p>藍兵：被黃兵持刀手，針扎提起 黃兵：再將持刀手往上提於藍兵肚前</p>
<p>鑼鼓經 分解譜</p>	<p>表 52-23 \<u>倉</u>才 另<u>倉</u>\</p>	<p>表 52-24 \<u>0</u>才 乙<u>台</u>\ <u>倉</u>0</p>
<p>身段 示範</p>		
<p>身段 說明</p>	<p>藍兵：再將黃兵的持刀手，往下壓制於地上，呈半跪姿 黃兵：持刀手被藍兵壓制於地上，呈半跪姿</p>	<p>藍兵：將左手的刀交到右手，用刀砍向黃兵的持刀手 黃兵：藍兵看過來時，棄刀，起身往後閃</p>





<p>鑼鼓經 分解譜</p>	<p>表 52-25 才\</p>	<p>表 52-26 \倉0 台台\ 七台 乙台\</p>
<p>身段 示範</p>		
<p>身段 說明</p>	<p>藍兵：砍完後，涮刀一圈，護刀亮相 黃兵：往後閃，馬步亮相，看著藍兵</p>	<p>藍兵：持刀砍向黃兵，被撥開後，再揮左拳 黃兵：左手撥開砍來的刀，右手再撥開揮來的拳，順勢轉身</p>
<p>鑼鼓經 分解譜</p>	<p>表 52-27 \頃</p>	<p>表 52-28 倉0\</p>
<p>身段 示範</p>		
<p>身段 說明</p>	<p>藍兵：跟上兩步抓住黃兵 黃兵：轉身後，往地下的刀方向，前進兩步，準備拿刀</p>	<p>藍兵：將黃兵往後拉，對眼亮相 黃兵：將藍兵往後拉，對眼亮相</p>





<p>鑼鼓經 分解譜</p>	<p>表 52-29 \<u>0才</u> <u>乙台</u>\ <u>倉0</u> <u>台台</u>\</p>	<p>表 52-30 \<u>七台</u> <u>乙台</u>\</p>
<p>身段 示範</p>		
<p>身段 說明</p>	<p>藍兵：持刀砍向黃兵，再揮左拳，被架住 黃兵：左手撥開藍兵持刀的手腕，右手</p>	<p>藍兵：右手撥開黃兵架住的手，同時小跳，呈射燕姿勢 黃兵：左手撥開與藍兵架住的手，雙手再抓向藍兵的雙肩</p>
<p>鑼鼓經 分解譜</p>	<p>表 52-31 \<u>倉</u> <u>倉</u>\</p>	<p>表 52-32 \<u>倉0</u> <u>台台</u>\ <u>七台</u> <u>乙台</u>\</p>
<p>身段 示範</p>		
<p>身段 說明</p>	<p>藍兵：被黃兵抓住後，順勢射燕翻身解圍 黃兵：抓住藍兵的雙肩，被藍兵的翻身給化開</p>	<p>藍兵：翻身後，順勢持刀撩黃兵，左手再撥開黃兵的右手，再踢左腿 黃兵：左手撥開假方的刀，右手再刺向藍兵的雙眼，再向後撤一步，右手擋住藍兵</p>





<p>鑼鼓經 分解譜</p>	<p>表 52-33 \ 頃</p>	<p>表 52-34 倉 0 \</p>
<p>身段 示範</p>		
<p>身段 說明</p>	<p>藍兵：持刀撩黃兵的片腿再削頭 黃兵：擋住藍兵的腳，順勢左轉一圈，片左腿，再被藍兵削頭</p>	<p>藍兵：削完頭後，右腳前弓後箭，壓刀亮相 黃兵：被削頭後，往後撤一步呈驚嚇亮相</p>
<p>鑼鼓經 分解譜</p>	<p>表 52-35 \ 0 才 乙 台 \</p>	<p>表 52-36 \ 倉 0</p>
<p>身段 示範</p>		
<p>身段 說明</p>	<p>藍兵：往刀的方向上兩步，抓住黃兵的右手 黃兵：往刀的方向上兩步，右手去撿刀</p>	<p>藍兵：抓住黃兵的右手撥開，壓刀姿勢對持著黃兵 黃兵：右手被藍兵撥開，再撤右步，看著藍兵</p>





<p>鑼鼓經 分解譜</p>	<p>表 52-37 才\</p>	<p>表 52-38 \倉0 台台\</p>
<p>身段 示範</p>		
<p>身段 說明</p>	<p>雙方：兩方一起對持</p>	<p>藍兵：持刀揮向黃兵，再揮左拳，再揮刀 黃兵：左手撥開藍兵持刀的手腕，右手再撥開藍兵的左拳，左手再擋住藍兵持刀的手腕</p>
<p>鑼鼓經 分解譜</p>	<p>表 52-39 \七台 乙台\</p>	<p>表 52-40 \倉 大\</p>
<p>身段 示範</p>		
<p>身段 說明</p>	<p>藍兵：左手抓住黃兵的右手腕，持刀手再化開黃兵的右手 黃兵：右手去抓藍兵的胸口，右手被藍兵的持刀化開</p>	<p>藍兵：化開黃兵的手後，再小蹦呈射燕姿勢 黃兵：右手被化開後，雙手再去抓藍兵的雙肩</p>





<p>鑼鼓經 分解譜</p>	<p>表 52-41 \<u>倉</u>.<u>才</u> <u>乙</u>才\<u>\</u></p>	<p>表 52-42 \<u>頃</u> <u>倉</u>嘍\<u>\</u> <u>才</u>台</p>
<p>身段 示範</p>		
<p>身段 說明</p>	<p>藍兵：被黃兵抓住後，順勢射燕翻身解圍 黃兵：抓住藍兵的雙肩，被藍兵的翻身給化開</p>	<p>藍兵：翻身後，持刀手再砍向黃兵一刀，再上步砍第二刀，持刀手腕被抓住 黃兵：左手撥開藍兵的持刀手腕，再上步，再抓住持刀手腕，同時踩著地上的刀尾</p>
<p>鑼鼓經 分解譜</p>	<p>表 52-43 倉\<u>\</u></p>	<p>表 52-44 \<u>倉</u>.<u>才</u> <u>乙</u>才\<u>\</u></p>
<p>身段 示範</p>		
<p>身段 說明</p>	<p>藍兵：右腳上步於地上的刀面下，同時左手去抓黃兵的左手腕 黃兵：眼神看著藍兵，看有何動靜</p>	<p>藍兵：左手抓住黃兵的左手腕，同時持刀削黃兵的頭 黃兵：看見藍兵砍來的刀，順勢被削頭</p>

<p>鑼鼓經 分解譜</p>	<p>表 52-45 \<u>倉</u>啣 <u>才</u>台\<u>倉</u></p>	<p>表 52-46 \<u>倉</u>0</p>
<p>身段 示範</p>		
<p>身段 說明</p>	<p>藍兵：持刀手削黃兵的頭後，順勢涮刀一圈，刺向黃兵的胸 黃兵：被削頭後，起身看見刀刺過來，上身一雙手抓住藍兵的刀握把</p>	<p>藍兵：刀被黃兵奪過去後，右手再擋住黃兵的左腿 黃兵：奪了藍兵的刀後，同時踢左腿</p>
<p>鑼鼓經 分解譜</p>	<p>表 52-47 才[</p>	<p>表 52-48 [馬腿]</p>
<p>身段 示範</p>		
<p>身段 說明</p>	<p>藍兵：握住黃兵的腳後，右腳再把地上的刀勾起來，再去接刀 黃兵：踢腿後，再轉被右轉身</p>	<p>藍兵：接刀的同時被黃兵削頭 黃兵：右轉身後，順勢削藍兵頭</p>

<p>鑼鼓經 分解譜</p>	<p>表 52-49 [馬腿]</p>	<p>表 52-50 [馬腿]</p>
<p>身段 示範</p>		
<p>身段 說明</p>	<p>藍兵：被削頭後，起身用刀擋開黃兵刺過來的刀，順勢右轉身 黃兵：持刀再刺向藍兵的肚子，再左轉身</p>	<p>藍兵：轉身後，用右腳底踹開以方的刀，再被削頭 黃兵：轉身後，持刀橫砍藍兵的大腿，刀被藍兵踹開後，再削藍兵的頭</p>
<p>鑼鼓經 分解譜</p>	<p>表 52-51 [馬腿]</p>	<p>表 52-52 [馬腿]</p>
<p>身段 示範</p>		
<p>身段 說明</p>	<p>藍兵：持刀擋住黃兵的刀，再被削頭 黃兵：持刀再撩向藍兵的上身，再削藍兵的頭</p>	<p>藍兵：持刀砍向黃兵，左手撥開黃兵持刀的手腕 黃兵：左手撥開藍兵持刀手腕，右手再砍向黃兵，再向左轉身</p>

<p>鑼鼓經 分解譜</p>	<p>表 52-53 [馬腿]</p>	<p>表 52-54 [馬腿]</p>
<p>身段 示範</p>		
<p>身段 說明</p>	<p>藍兵：片左腿閃過黃兵的刀 黃兵：轉身後，持刀撩向藍兵</p>	<p>藍兵：片腿閃過後，眼神注視黃兵 黃兵：持刀撩空後，眼神注視藍兵</p>
<p>鑼鼓經 分解譜</p>	<p>表 52-55 空場</p>	<p>表 52-56 空場</p>
<p>身段 示範</p>		
<p>身段 說明</p>	<p>藍兵：右手持刀再揮向黃兵 黃兵：左手擋住藍兵揮刀的手腕</p>	<p>藍兵：右手被推開，同時往右後方退兩步 黃兵：左手推開藍兵持刀手腕，同時往左前方上兩步</p>

<p>鑼鼓經 分解譜</p>	<p>表 52-57 空場</p>	<p>表 52-58 倉倉</p>
<p>身段 示範</p>		
<p>身段 說明</p>	<p>藍兵：左手擋住黃兵揮刀的手腕 黃兵：右手持刀再揮向藍兵</p>	<p>藍兵：左手擋住後，右手準備砍向黃兵 黃兵：持刀手腕被藍兵擋住</p>
<p>鑼鼓經 分解譜</p>	<p>表 52-59 倉倉</p>	<p>表 52-60 【四擊頭】大台</p>
<p>身段 示範</p>		
<p>身段 說明</p>	<p>藍兵：左手推開黃兵持刀的手腕，右手砍向黃兵的胸脯 黃兵：右手持刀被藍兵推開後，右胸脯被藍兵削空</p>	<p>藍兵：往黃兵的方向打飛腳，片腿翻身 黃兵：被藍兵削空胸脯後，順勢往自己的右後方滾一個搶背</p>

<p>鑼鼓經 分解譜</p>	<p>表 52-61 倉一倉</p>	<p>表 52-62 大八倉</p>
<p>身段 示範</p>		
<p>身段 說明</p>	<p>藍兵：翻身後，被黃兵的刀削頭 黃兵：搶背起身後，走向藍兵，用持 刀手揮藍兵翻身，再削藍兵頭</p>	<p>藍兵：被黃兵削頭後，起身同時，持刀 揮向黃兵上身，再削黃兵頭 黃兵：削完藍兵的頭後，持刀擋住藍兵 的撩刀，再被藍兵削頭</p>
<p>鑼鼓經 分解譜</p>	<p>表 52-63 才</p>	<p>表 52-64 倉 0 </p>
<p>身段 示範</p>		
<p>身段 說明</p>	<p>藍兵：削完黃兵的頭後，順勢右手涮 刀舉在頭上，準備亮相姿勢 黃兵：被削頭後起身，將刀戳在地上， 準備亮相姿勢</p>	<p>藍兵：亮相，眼神注視著黃兵 黃兵：亮相，驚慌看相自己的前方</p>

從以上 64 個連續動作圖來看，研究者在拍攝照片時遇到許多困難，雖然無法真的將每個連貫動作用圖片連接，但也因為這樣的做法，必須要花費很浩大的功夫，因此在文獻資料上是非常稀少的，研究者藉著這樣的研究，希冀能有好的開始，畢竟，這樣配合身段說明的教材，是非常需要的，不僅能夠提供給初學者，以圖示說明了解，也能夠記錄，使這樣的傳統文化得以保存。

小結

「一臺鑼鼓半臺戲」，這句話說明鑼鼓在表演中的重要性，本章所論述的「乾牌子」，原為「大字曲牌」，但隨著京劇表演漸漸提升，依照演出劇目的劇情內容，將唱詞、旋律都刪除，僅剩念白及鑼鼓的搭配，再配合演員身段動作，就形成所謂的「乾牌子」。

本論論述，乾牌子〔馬伏念〕，顧名思義就是以馬伏這個角色進行表演，以《昭君出塞》與《鐵籠山》中，所使用的乾牌子〔馬伏念〕，將兩者互相比對分析，並將差異之處說明分析，雖說是同名為〔馬伏念〕乾牌子，卻因為劇目不同，演員表達不同，因此就會形成兩支同名為〔馬伏念〕，內容結構卻不相同的乾牌子。又乾牌子〔奪刀鑼鼓〕，先將乾牌子〔奪刀鑼鼓〕與曲牌【朝天子】進行比對分析，證實這兩支牌子非常相似，而乾牌子〔奪刀鑼鼓〕正是由曲牌【朝天子】所延伸出來的乾牌子，再將乾牌子〔奪刀鑼鼓〕以演員身段的分解動作，將鑼鼓一一對照分解動作，並進行分析說明，以圖示說明身段與鑼鼓的配搭，提供讀者了解。

京劇鑼鼓音樂表演中，在本文第三章節所論述的「混牌子」，是由器樂與鑼鼓打擊樂共同演奏，在這部分所述的「乾牌子」，則是僅由鑼鼓打擊樂演奏，而器樂演奏為主的「器樂曲牌」，研究者將在下一章節以「器樂曲牌」的舉例分析，做詳細的論述及探討。

第五章 器樂曲牌之應用

本章節以京劇中的演奏曲牌為主要對象，京劇演奏曲牌會依演奏樂器不同，可以分為嗩吶、胡琴和笛子所演奏的曲牌。一般在京劇的文獻中，會將京劇演出時，所使用的樂器來做為分類的基準點，因此書籍內容，就把這些樂器所使用的曲牌，分為嗩吶曲牌、胡琴曲牌、笛子曲牌，如馬玉璽《京劇傳統曲牌選》¹⁰⁵。但其實曲牌的主體還是相似的，每一支曲牌都可以使用嗩吶演奏、胡琴演奏，或是笛子演奏，因此在本文論述中，研究者以曲牌定弦作為分類基準，這些曲牌大部份來自於崑曲的曲牌音樂，因此音樂細膩柔美。胡琴在演奏時的指法與弓法操作靈活，它的表現力極強，胡琴在京劇演奏曲牌音樂時，通常使用在登殿、更衣、打掃、祭奠、設宴、過場等場合使用。胡琴演奏曲牌音樂時，一般是不用鑼鼓伴奏，只用單皮鼓或大、小堂鼓擊奏鼓套子，再加上使用碰鐘一起演奏。胡琴演奏曲牌音樂可以根據劇情和人物的需要，將一個曲牌用定弦分辨。正西皮的內、外弦，定弦為 6 & La) 3 (Mi)、反西皮的內、外弦，定弦為 2 (Re) 6 (La)；正二黃的內、外弦定弦為 5 & Sol) 2 (Re)、反二黃的內、外弦定弦為 1 (Do) 5 (Sol)，用這四種不同定弦來呈現舞臺氣氛，再加上不同音階形式的高低音和音域有所不同，以及各種演奏技巧的運用發揮，使一支曲牌能夠發揮多樣的音樂表現力和獨特的韻味風格。

由於相同的曲牌，在主奏樂器不同時，音色上就會產生了許多的變化，京胡的音色高亢、嘹亮；嗩吶的音色圓潤飽滿；曲笛的音色帶有柔和典雅。以下章節將以——曲牌應用再以京胡、嗩吶，等不同的樂器演奏時，分析其音樂曲調之差異性，並分別述之（本文將針對胡琴及嗩吶的分析應用，笛子的分析不在本論述中）。

關於「器樂曲牌」的型態，主要的樂器是嗩吶、笛子、胡琴，它有曲調旋律、工尺譜、伴奏時鼓師可用小堂鼓或大堂鼓，甚至是板鼓來打鼓套子、偶爾也加上鑼鼓打擊樂，但唯獨沒有的就是唱詞，而念白的部分，可以依照劇情故事的內容，旋律反覆演奏，演員隨著情緒將念白念出，或是演員行進間的過場音樂，這就是「器樂曲牌」固定的型態，研究者以表呈現（見表 53）。

¹⁰⁵ 馬玉璽，1982，〈前言〉。

表 53 「大字曲牌」、「混牌子」、「乾牌子」、「器樂曲牌」的型態表¹⁰⁶

曲牌類型 結構	大字曲牌	混牌子	乾牌子	器樂曲牌
主要樂器	嗩吶、海笛	嗩吶、海笛	打擊樂	嗩吶、笛子、胡琴
曲調旋律	有	有	無	有
唱詞	有	有	無	無
工尺譜	有	無	無	有
鼓套子伴奏	有	無	無	有
鑼鼓打擊樂	有(開頭、結尾)	有	有	有
念白	無	無	可有可無	可有可無

第一節 曲牌【小開門】音樂分析與應用

京劇曲牌【小開門】曲調簡潔，可無限反覆演奏，適用表現多種舞臺情緒，如：寫信、上場、回府、打掃、更衣、過場等場合。胡琴演奏【小開門】在舞臺上運用，如：《清官冊》寇準換衣、《四進士》宋士杰盜書，以及《空城計》老軍掃街等，都使用此曲牌。京胡演奏【小開門】時，在反覆過程中，可在原本的旋律上增加音符演奏，這在京劇術語中稱為「加花」，就以西皮【小開門】來說，以西洋的樂理，原本的基礎音為 2/4 拍，以四分音符為一拍，每小節有兩拍，音樂為 2/4 y ṭ say ò q q ʉ t \，加花後即把每小節之八分音符變為十六分音符，擴充音形為 2/4 hksd sahk\ ashk ahks\，在京劇裡，這樣的演奏手法就稱為「加花」（見譜 36）。由於京胡演奏較具靈活性，亦可即興，所以變化比較大。在演奏時，通常會加上大堂鼓（見圖 7）或小堂鼓（見圖 8）擊奏鼓套子及碰鐘（見圖 9）擊奏，節奏快慢可依照劇情需要而改變速度。

¹⁰⁶ 研究者自行製表。

譜 36 定弦 6 8 (La) 3 (Mi) 【小開門】一般演奏及加花演奏比對

定弦 6 8 (La) 3 (Mi) 【小開門】京胡演奏曲譜

2/4 \ y i q say \ n q q 0 y t \ e y i q t \ e y i e t \ Q e t w \ (略)

定弦 6 8 (La) 3 (Mi) 【小開門】京胡加花演奏曲譜

2/4 \ h k s d s a h k \ a s h k a h k s \ d g d s a h k s \ d s a s d s d g \ h g d g h A d s \ (略)

上述譜例，6 8 (La) 3 (Mi) 【小開門】京胡演奏曲譜，幾乎為八分音符演奏旋律，但從定弦 6 8 (La) 3 (Mi) 【小開門】京胡加花演奏曲譜中，旋律皆由十六分音符演奏，由此得知，在京胡加花的過程中，會將旋律填滿，達到一個豐富的效果。



圖 7 大堂鼓¹⁰⁷



圖 8 小堂鼓¹⁰⁸



圖 9 碰鐘¹⁰⁹

胡琴演奏曲牌可應用不同定弦的演奏，計有「常與正西皮應用的 6 8 (La) 3 (Mi) 定弦」與「反西皮的 2 (Re) 6 (La) 定弦」及「正二黃的 5 8 (Sol) 2 (Re) 定弦」、「反二黃的 1 (Do) 5 (Sol) 定弦」(見表 54) 四種音階形式演出的【小開門】(以下本文將「正西皮」及「正二黃」簡稱為「西皮」、「二黃」)。

¹⁰⁷ 研究者自行拍攝。

¹⁰⁸ 同上註。

¹⁰⁹ 同上註。

表 54 京胡內、外弦定音表¹¹⁰

西皮定弦		二黃定弦	
正西皮	6 & La) 3 (Mi)	正二黃	5 & Sol) 2 (Re)
反西皮	2 (Re) 6 (La)	反二黃	1 (Do) 5 (Sol)

由以上表格得知，「西皮」與「反西皮」、「二黃」與「反二黃」是移調的關係，「西皮」內、外弦定弦為 6 & La) 3 (Mi) 與「反西皮」內、外弦定弦為 2 (Re) 6 (La)，都是相差五度音，是有關連性的。

京胡 La Mi 定弦的【小開門】與京胡 Sol Re 定弦的【小開門】，這兩首同名為【小開門】的樂曲，在京劇曲牌音樂中，將京胡 La Mi 定弦的【小開門】稱為【西皮小開門】，將京胡 Sol Re 定弦的【小開門】稱為【二黃小開門】，可見這同名為【小開門】的一首樂曲，分別使用在 La Mi 定弦的「西皮」音樂當中，有它形成的一種風格，而 Sol Re 定弦應用在「二黃」曲調當中，也形成跟「二黃」曲式接近的曲調。

所以我們可以知道，在京劇當中的器樂曲牌【小開門】，可以因應在不同的音樂型態中，產生自體的變化性，研究者在這兩種不同京胡定弦的【小開門】排比當中發現，雖然 La Mi 定弦的【小開門】，曲調旋律接近於「西皮」，而 Sol Re 定弦的【小開門】，曲調旋律接近於「二黃」，同樣的【小開門】在使用 La Mi 定弦與 Sol Re 定弦，他們一定有原來【小開門】的特質存在，研究者試著分析 La Mi 定弦與 Sol Re 定弦的【小開門】，在音樂行進當中，哪一些地方還保留本體的共同特徵，先以京胡 La Mi 定弦的【小開門】（見譜 37）及京胡 Sol Re 定弦的【小開門】（見譜 38）的譜例完整呈現，再以京胡 La Mi 定弦【小開門】及京胡 Sol Re 定弦【小開門】，分析共同之處並說明。

¹¹⁰ 研究者自行製表。

譜 37 京胡La Mi定弦【小開門】(又稱【西皮小開門】)¹¹¹

5

哆 哆 u \ y i q say f q q ~~q~~ t \ e y i q t \ e y i e t \ Q e t w \

10

asdf dsq \ y hg dsdg \ hgdg hgy \ y e t w \ q t hgds \ e t y t \

15

e y i e r \ e y t Q \ y t e w \ q t w q \ y i q say j

以上譜 37 為京胡 La Mi 定弦【小開門】，共 17 小節。

譜 38 京胡Sol Re定弦【小開門】(又稱【二黃小開門】)¹¹²

5

哆 哆 t f y i w j h g h \ q y i q w \ e y i q w \ e w dsaj k h k d j h k k

10

ah k d sdq \ p t i h k t \ y h k h g y \ y e t y \ adsa h g d s \ e t i h k t \

15

e d s e r \ e y i t i q \ y t i e w \ q q q t j

以上譜 38 為京胡 Sol Re 定弦【小開門】，共 16 小節。

在這一節所分析的曲牌【小開門】，均是「一板一眼」的節奏，在京劇中所謂「一板一眼」，即是西洋節奏記譜中「2/4」的節拍，以四分音符為一拍，每小節有兩拍。此節奏除了胡琴曲牌較常使用之外，唱腔的板式「原板」也是「一板一眼」的結構形式。

以下分析譜例，第一行旋律為京胡 La Mi 定弦【小開門】，第二行旋律為京胡 Sol Re 定弦【小開門】。

¹¹¹ 曲譜來源：《京胡曲牌實用教程》，頁 6。

¹¹² 曲譜來源：《京胡曲牌實用教程》，頁 2。

譜 39 【小開門】第 1 小節至第 6 小節分析

A La Mi 定弦【小開門】與 B Sol Re 定弦【小開門】第 1 小節至第 6 小節	
A	哆 哆 <u>u</u> 8 y i q say f q q 9 t \ e y i q t \ e y i e t \ Q e t w \
B	哆 哆 t f y i w j h k k k q y i q w \ e y i q w \ e w d s a j k h k k d j h k k

譜 39 為京胡 La Mi 定弦【小開門】及京胡 Sol Re 定弦【小開門】第 1 小節至第 6 小節，研究者將第一行 La Mi 定弦【小開門】在以下論述稱為 A，第二行京胡 Sol Re 定弦【小開門】稱為 B。在譜 39，兩者要演奏之前，會由鼓師下〔哆哆〕便開始演奏，這時可用板鼓開，也可用小堂鼓開，依照鼓師及劇情使用。從第 1 小節至第 6 小節，有共同特徵的部分：

- 一、第 2 小節第 1 拍 La 為首（如譜 39 第 2 小節圈處）；
- 二、第 3 小節第 1 拍 Do 為首（如譜 39 第 3 小節圈處）；
- 三、第 4 小節第 1 拍 Mi La，第 2 拍前八分音符是 Do 相同（如譜 39 第 4 小節圈處）；
- 四、第 5 小節第 1 拍 Mi 為首（如譜 39 第 5 小節圈處）。

在這 6 小節中，就有 4 小節的起始音是相同音形，而在尾音的部分，都各有特色，研究者所圈出之處，即是 La Mi 定弦的【小開門】及 Sol Re 定弦的【小開門】第 1 小節至第 6 小節有相同音形之處。

在第 2 小節，B 有反覆記號，而 A 的反覆記號在第 3 小節開始，研究者認為 A 的反覆記號是可以移到第 2 小節，只要把第 17 小節刪掉，在第 16 小節加上反覆記號，就能使兩者反覆記號在相同位置。

譜 40 【小開門】第 7 小節至第 12 小節分析

A La Mi 定弦【小開門】與 B Sol Re 定弦【小開門】第 7 小節至第 12 小節	
A	$\text{asdf dsq } \textcircled{\text{Q}} \text{ hg dsdg} \setminus \text{hg} \textcircled{\text{dg}} \text{ hgy} \setminus \text{y e t w} \setminus \text{qt} \textcircled{\text{hgds}} \setminus \text{e t y t} \setminus$
B	$\text{ahkd} \textcircled{\text{sdq}} \setminus \text{p t i hkt} \setminus \text{y} \textcircled{\text{hkhgk}} \setminus \text{y e t y} \setminus \text{adsa} \textcircled{\text{hgks}} \setminus \text{e t i hkt} \setminus$

譜 40 為京胡 La Mi 定弦【小開門】及京胡 Sol Re 定弦【小開門】第 7 小節至第 12 小節，有共同特徵的部分：

- 一、在兩者的第 7 小節第 1 拍起始音為 Do（如譜 40 第 7 小節圈處）；
- 二、第 9 小節第 1 拍起始音為 La，第 2 拍前十六分音符 La Sol 後接八分音符 La（如譜 40 第 9 小節圈處）；
- 三、第 10 小節第 1 拍 La Mi，第 2 拍前八分音符 Sol 相同（如譜 40 第 10 小節圈處）；
- 四、第 11 小節第 1 拍起始音 Do（如譜 40 第 11 小節圈處）；
- 五、第 12 小節第 1 拍 Mi Sol，第 2 拍 La Sol 相同（如譜 40 第 12 小節圈處）。

從以上 6 小節中，就有 5 小節的起始音相同，另，在上述第五點，B 在這小節中的第 2 拍多墊了一個 Do，作為經過音。

譜 41 【小開門】第 13 小節至第 17 小節分析

A La Mi 定弦【小開門】與 B Sol Re 定弦【小開門】第 13 小節至第 17 小節	
A	$\text{eyier} \setminus \text{ey t} \textcircled{\text{Q}} \setminus \text{yt ew} \setminus \text{qt} \textcircled{\text{wq}} \setminus \text{y q say} \textcircled{\text{]}}$
B	$\text{eds er} \setminus \text{eyit} \textcircled{\text{q}} \setminus \text{yt i ew} \setminus \text{qq} \textcircled{\text{qt}} \textcircled{\text{]}}$

譜 41 為京胡 La Mi 定弦【小開門】及京胡 Sol Re 定弦【小開門】第 13 小節至第 17 小節，有共同特徵的部分：

- 一、第 13 小節第 1 拍起始音 Mi（如譜 41 第 13 小節圈處）；
- 二、第 14 小節第 1 拍 Mi La，第 2 拍 Sol Do（如譜 41 第 14 小節圈處）；
- 三、第 15 小節第 1 拍 La Sol，第 2 拍 Mi Re（如譜 41 第 15 小節圈處）；
- 四、第 16 小節第 1 拍起始音 Do（如譜 41 第 16 小節圈處）。

研究者所圈出之處，即是 La Mi 定弦的【小開門】及 Sol Re 定弦的【小開門】第 13 小節至第 16 小節相同音形之處。A 在第 17 小節反覆，B 在第 16 小節反覆，回頭看譜 39，此處反覆記號不影響【小開門】的演奏方式。

從以上譜 39 至譜例 41，我們可以發現，京胡 La Mi 定弦的【小開門】第 1 小節至第 17 小節，與京胡 Sol Re 定弦的【小開門】第 1 小節至第 16 節，兩者的比較，旋律非常近似，起始音幾乎相同，但因為兩者的定弦不同，使用在「西皮」音樂與「二黃」音樂當中，所產生的變體現象也有所不同，可見這兩首【小開門】，是同一首曲子所變化的，而研究者所圈之處為相同之處，謹供讀者參考。

第二節 曲牌【工尺上】音樂分析與應用

京劇曲牌【工尺上】，以嗩吶演奏又稱為【小傍妝台】，俗稱【吹打】；京胡演奏【工尺上】曲牌之音樂，在《復興劇藝學刊》〈司鼓與京胡之配合（下）〉提到，是由梅派著名琴師——王少卿，根據嗩吶曲牌【工尺上】所改編而成的¹¹³。這支曲牌可適用在迎送賓客、入席、入座、升堂、升帳、婚禮拜堂、擺隊相迎等場合。嗩吶演奏曲牌【工尺上】：在京劇《鬧龍宮》中，龍王請猴王進去東海龍宮，及《群英會》中，周瑜迎接孔明入帳等，都使用嗩吶吹奏此曲；京胡演奏【工尺上】：《玉堂春》八府巡按王金龍迎接潘必正、劉秉義上場等場合所使用。此曲牌音樂，是由慢到快，嗩吶吹奏時，經常會加上大堂鼓或小堂鼓擊奏鼓套子及吹打鈸¹¹⁴（見圖 10）擊奏梅花板；而京胡演奏此曲時，會加上堂鼓擊奏鼓套子，或是板鼓擊奏鼓套子及碰鐘擊奏節拍（見表 55）。

¹¹³ 《復興劇藝學刊》（第二十八期），1999 年，頁 120。

¹¹⁴ 又名啞鈸，京劇打擊樂器。常用於京劇嗩吶曲牌，按節拍拍板。



圖 10 吹打鈸¹¹⁵

表 55 演奏時所加上的打擊樂器表¹¹⁶

樂器	嗩吶演奏【工尺上】	京胡演奏【工尺上】
演奏時配搭的打擊樂器	大堂鼓或小堂鼓	大堂鼓、小堂鼓及板鼓
演奏時配搭的打擊樂器	吹打鈸	碰鐘

這首同名為【工尺上】的曲牌，研究者將要驗證京胡【工尺上】這首曲牌是跟嗩吶【工尺上】曲牌結構相同，根據不同的樂器，不同的表現手法，呈現出不一樣風格的曲牌【工尺上】，研究者先將嗩吶【工尺上】（見譜 42）及京胡【工尺上】（見譜 43）的譜例完整呈現，再將相同的地方圈出，分析並說明，譜例如下。

譜 42 嗩吶【工尺上】¹¹⁷

5	10	15
咚\ 咚\ e w\ 1 \ q e \ 2 \ 3 \ w e \ q w\ 3 0 0 w\ q w\ 1 0 0 [w e \		
20	25	
w q \ y t \ 6 0 0 t \ 6 8 1 \ 2 \ e w\ q e \ w q \ 6 0 6 8 t e \ 5 8		

¹¹⁵ 研究者自行拍攝。

¹¹⁶ 研究者自行製表。

¹¹⁷ 曲譜來源：《京劇常用嗩吶曲牌》，頁 173。

30	35	40
p y ñ t j ñ 1 9 q w \ 3 9 0 w \ e w \ 1 9 q y ñ t j ñ 1 9 q w \ 1 9 q w \		
45	50	55
5 \ 3 \ 3 \ 5 9 0 q \ y t \ 3 9 0 w \ 1 9 q w \ q w \ e w \ 1 9 0 \		
60		
6 9 0 t \ 3 9 0 w \ 1 9 q w \ 3]		

表 56 工尺譜與簡譜對照表¹¹⁸

工尺譜	上	尺	工	凡	六	五	乙
簡譜	1	2	3	4	5	6	7

由以上譜例及表格，就可以知道為什麼叫做【工尺上】，因這個曲牌開始的旋律是「Mi Re Do」，即是工尺譜上的音名，故而又叫做【工尺上】。

由於這支曲牌的拍板比較特別，因此研究者在此補充說明，在《京劇常用噴吶曲牌》一書中提及：

關於此曲牌的拍板，它是由於樂曲演奏速度的變化而靈活地擊拍。在比較平穩的中速、慢速演奏時，基本是按流水板、直板擊拍。(雖是流水板，但因拍板的強弱變化，其節拍已經不是 1/4 拍了)，如果速度加快，由於曲調減字，擊板就更加靈活了，此時可做垂擊、輕擊、還可以啞擊，內行將這種擊法稱做「梅花板」。¹¹⁹

因此不像一般曲牌的拍板，是打在板上；而曲牌【工尺上】的拍板，可以隨著曲調旋律，及音樂型態，加以改變，但前提是必須要加的舒服，符合邏輯，才能夠變化。

¹¹⁸ 研究者自行製譜。

¹¹⁹ 同上註。

譜 43 京胡【工尺上】¹²⁰

	5		10
哆\	哆\	e ds\ adsa\ hxxad\ wq\ et\ we\ qw\ et\ eos\ asdg\	
	15		20
asy\	p q\	we\ wq\ hAt\ yoh\ yt [yt\ yq\ wq\ eos\	
	25		30
qe\	wq\ yiw\ uij\ ty\ 5\ t Q\ yt\ yq\ qw\ 3\ pw\		35
	40		45
ew\	qw\ uij\ ty\ 1\ 2\ 1\ yoA\ ty\ re\ we\ re\		
	50		55
te\	yt\ er\ ew\ 1\ 5\ tw\ ew\ qw\ eog\ yQ\ yt\		
	60		65
er\	ew\ qy\ qw\ et\ we\ wq\ yt\ yoh\ yt]		

京胡【工尺上】是由嗩吶【工尺上】改編，研究者以嗩吶【工尺上】為主，將京胡【工尺上】分析比對。京胡的演奏方式較具靈活，在演奏型態上常常加花演奏，因此以下譜例中，可見京胡的加花形式。研究者在以下論述將嗩吶【工尺上】稱為 A，京胡【工尺上】稱為 B。研究者將相同之處圈出，以 A 的主旋律為主要比較對象，B 則是比對 A 的主旋律，互相對應，再根據樂器的性能加花，使樂曲豐富。

譜 44 嗩吶與京胡【工尺上】第 1 小節至第 12 小節分析

A【工尺上】與 B【工尺上】第 1 小節至第 12 小節																									
A	<table border="0"> <tr> <td>哆\</td> <td>哆\</td> <td>ew\</td> <td>1\</td> <td>qe\</td> <td>2\</td> <td>3\</td> <td>we\</td> <td>qw\</td> <td>3(✱)</td> <td>ew\</td> <td>qw\</td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td>5</td> <td></td> <td></td> <td></td> <td>10</td> <td></td> <td></td> </tr> </table>	哆\	哆\	ew\	1\	qe\	2\	3\	we\	qw\	3(✱)	ew\	qw\						5				10		
哆\	哆\	ew\	1\	qe\	2\	3\	we\	qw\	3(✱)	ew\	qw\														
					5				10																
B	<table border="0"> <tr> <td>哆\</td> <td>哆\</td> <td>eds\</td> <td>adsa\</td> <td>hxxad\</td> <td>wq\</td> <td>et\</td> <td>we\</td> <td>qw\</td> <td>et\</td> <td>eos\</td> <td>asdg\</td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td>5</td> <td></td> <td></td> <td></td> <td>10</td> <td></td> <td></td> </tr> </table>	哆\	哆\	eds\	adsa\	hxxad\	wq\	et\	we\	qw\	et\	eos\	asdg\						5				10		
哆\	哆\	eds\	adsa\	hxxad\	wq\	et\	we\	qw\	et\	eos\	asdg\														
					5				10																

¹²⁰ 曲譜來源：《京胡曲牌實用教程》，頁 71。

從噴呐【工尺上】及京胡【工尺上】第 1 小節至第 12 小節中，A 要開始演奏之前，鼓師會先下〔咚咚〕，使用小堂鼓或大堂鼓擊奏；B 要演奏之前，鼓師會先下〔哆哆〕，使用板鼓擊奏，而兩者有共同特徵的部分：

- 一、第 3 小節，相同的起始音為 Mi（如譜 44 第 3 小節圈處）；
- 二、第 4 小節，相同的起始音為 Do（如譜 44 第 4 小節圈處）；
- 三、第 6 小節，相同的起始音為 Re（如譜 44 第 6 小節圈處）；
- 四、第 7 小節，相同的起始音為 Mi（如譜 44 第 7 小節圈處）；
- 五、第 8 小節，相同的音為兩個八分音符 Re Mi（如譜 44 第 8 小節圈處）；
- 六、第 9 小節，相同的音為兩個八分音符 Do Re（如譜 44 第 9 小節圈處）；
- 七、第 10 小節，相同的起始音為 Mi（如譜 44 第 10 小節圈處）；
- 八、第 11 小節，相同的起始音為 Mi（如譜 44 第 11 小節圈處）；
- 九、第 12 小節，相同的起始音為 Do（如譜 44 第 12 小節圈處）。

從以上譜 44 的第 1 小節至第 12 小節，有共同特徵的相同音就有 9 小節，除了第 5 小節不同，其他小節的起始音都是相同的。

譜 45 噴呐與京胡【工尺上】第 13 小節至第 22 小節分析

A【工尺上】與 B【工尺上】第 13 小節至第 22 小節	
A	$1 (\text{ㄆ}) 1 \setminus \overset{15}{we} \setminus \overset{15}{wq} \setminus yt \setminus \overset{20}{68} \overset{20}{yt} \setminus \overset{20}{68} \setminus 1 \setminus 2 \setminus$
B	$asy \setminus pq \setminus \overset{15}{we} \setminus \overset{15}{wq} \setminus hAt \setminus yo h \setminus yt [yt \setminus yq \setminus wq \setminus$

在【工尺上】第 13 小節至第 22 小節中，兩者有共同特徵的部分：

- 一、第 13 小節，相同的起始音為 Do（如譜 45 第 13 小節圈處）；
- 二、第 15 小節，相同的音為兩個八分音符 Re Mi（如譜 45 第 15 小節圈處）；
- 三、第 16 小節，相同的音為兩個八分音符 Re Do（如譜 45 第 16 小節圈處）；
- 四、第 17 小節，相同的起始音為 La（如譜 45 第 17 小節圈處）；
- 五、第 18 小節，相同的起始音為 La（如譜 45 第 18 小節圈處）；

- 六、第 19 小節，相同的起始音為 La（如譜 45 第 19 小節圈處）；
- 七、第 20 小節，相同的起始音為 La（如譜 45 第 20 小節圈處）；
- 八、第 22 小節，相同的起始音為 Re（如譜 45 第 22 小節圈處）。

從以上譜 45 第 13 小節至第 22 小節，有共同特徵的相同音就有 8 小節。另，研究者從以上譜例發現，噴吶的主旋律，若是在 1 小節中只有 1 拍的演奏，而京胡所對應到的旋律就會「加花」，讓整個旋律線條豐富。

譜 46 噴吶與京胡【工尺上】第 23 小節至第 32 小節分析

A【工尺上】與 B【工尺上】第 23 小節至第 32 小節

	25		30
A	e w \ q e \ w q \	6 8 \ 0 6 8 \ t e \	5 8 \ p y \ t y \ 1 9 \
	25		30
B	e o s \ q e \ w q \	y i w \ u y \ t y \	5 \ t Q \ y t \ y q \

在【工尺上】第 23 小節至第 32 小節中，兩者有共同特徵的部分：

- 一、第 23 小節，相同的音為兩個八分音符 Mi Re（如譜 46 第 23 小節圈處）；
- 二、第 24 小節，相同的音為兩個八分音符 Do Mi（如譜 46 第 24 小節圈處）；
- 三、第 25 小節，相同的音為兩個八分音符 Re Do（如譜 46 第 25 小節圈處）；
- 四、第 26 小節，相同的起始音為 La（如譜 46 第 26 小節圈處）；
- 五、第 28 小節，相同的起始音為 Sol（如譜 46 第 28 小節圈處）；
- 六、第 29 小節，相同的起始音為 Sol（如譜 46 第 29 小節圈處）。

從以上譜 46 第 23 小節至第 32 小節，有共同特徵的相同音就有 6 小節，另，在上述第一點至第三點，這 3 小節中，旋律都是相互對應，較不同的地方在第 23 小節，B 使用前八分音符附點後十六分音符的演奏形式，其他都皆為 1 拍兩個八分音符的演奏形式。

譜 47 嗩吶與京胡【工尺上】第 33 小節至第 42 小節分析

A【工尺上】與 B【工尺上】第 33 小節至第 42 小節	
A	$q w \setminus 3 \quad \textcircled{q} \textcircled{0} e w \setminus e w \setminus 1 \quad \textcircled{q} \textcircled{0} q y \setminus t \dot{y} \setminus 1 \quad \textcircled{q} \textcircled{0} q w \setminus 1 \textcircled{q} \setminus$
B	$q w \setminus 3 \quad \setminus p w \setminus e w \setminus q w \setminus u \dot{y} \setminus t \dot{y} \setminus 1 \quad \setminus 2 \setminus 1 \setminus$

在【工尺上】第 33 小節至第 42 小節中，兩者有共同特徵的部分：

- 一、第 33 小節，相同的音為兩個八分音符 Do Re（如譜 47 第 33 小節圈處）；
- 二、第 34 小節，相同的起始音為 Mi（如譜 47 第 34 小節圈處）；
- 三、第 36 小節，相同的音為兩個八分音符 Mi Re（如譜 47 第 36 小節圈處）；
- 四、第 37 小節，相同的起始音為 Do（如譜 47 第 37 小節圈處）；
- 五、第 39 小節，相同的音為兩個八分音符 Sol La（如譜 47 第 39 小節圈處）；
- 六、第 40 小節，相同的起始音為 Do（如譜 47 第 40 小節圈處）；
- 七、第 42 小節，相同的起始音為 Do（如譜 47 第 42 小節圈處）。

從上述譜 47 第 33 小節至第 42 小節，有共同特徵的相同音就有 7 小節。另，在上述第一點及第二點，旋律是互相對應，但在演奏時，A 在第 33 小節，是延續前 1 小節的音符（第 32 小節），但依譜例來看，這 2 小節的旋律還是互相對應的。

譜 48 嗩吶與京胡【工尺上】第 43 小節至第 52 小節分析

A【工尺上】與 B【工尺上】第 43 小節至第 52 小節	
A	$q w \setminus 5 \setminus 3 \setminus 3 \setminus 5 \quad \textcircled{q} \textcircled{0} t \quad \textcircled{q} \setminus y t \setminus 3 \quad \textcircled{q} \textcircled{0} e w \setminus 1 \textcircled{q} \setminus$
B	$y o A \setminus t y \setminus r e \setminus w e \setminus r e \setminus t e \setminus y t \setminus e r \setminus e w \setminus 1 \setminus$

在【工尺上】第 43 小節至第 52 小節中，兩者有共同特徵的部分：

- 一、第 44 小節，相同的起始音為 Sol（如譜 48 第 44 小節圈處）；
- 二、第 48 小節，相同的起始音為 Sol（如譜 48 第 48 小節圈處）；
- 三、第 49 小節，相同的音為兩個八分音符 La Sol（如譜 48 第 49 小節圈處）；
- 四、第 50 小節，相同的起始音為 Mi（如譜 48 第 50 小節圈處）；
- 五、第 51 小節，相同的音為兩個八分音符 Mi Re（如譜 48 第 51 小節圈處）；
- 六、第 52 小節，相同的起始音為 Do（如譜 48 第 52 小節圈處）。

從上述譜 48 第 43 小節至第 52 小節，有共同特徵的相同音就有 6 小節。另，這段要特別補充，A 因為本身樂器的關係，在演奏時，會比較少使用音符 Fa 這個音。

譜 49 嗩吶與京胡【工尺上】第 53 小節至第 62 小節分析

A【工尺上】與 B【工尺上】第 53 小節至第 62 小節	
A	$q w \setminus q w \setminus e w \setminus 1 \text{ ㊟ } 0 1 \setminus 6 \text{ ㊟ } 0 y t \setminus 3 \text{ ㊟ } 0 e w \setminus 1 \text{ ㊟}$
B	$5 \setminus t w \setminus e w \setminus q w \setminus e o g \setminus y Q \setminus y t \setminus e r \setminus e w \setminus q y \setminus$

在【工尺上】第 53 小節至第 62 小節中，兩者有共同特徵的部分：

- 一、第 55 小節，相同的音為兩個八分音符 Mi Re（如譜 49 第 55 小節圈處）；
- 二、第 56 小節，相同的起始音皆為 La（如譜 49 第 56 小節圈處）；
- 三、第 58 小節，相同的起始音皆為 La（如譜 49 第 58 小節圈處）；
- 四、第 59 小節，相同的音為兩個八分音符 La Sol（如譜 49 第 59 小節圈處）；
- 五、第 60 小節，相同的起始音為 Mi（如譜 49 第 60 小節圈處）；
- 六、第 61 小節，相同的音為兩個八分音符 Mi Re（如譜 49 第 61 小節圈處）；
- 七、第 62 小節，相同的起始音為 Do（如譜 49 第 62 小節圈處）。

從以上譜 49 第 53 小節至第 62 小節，有共同特徵的相同音就有 7 小節。另，在上述第四點及第六點，是相同的音形，這兩小節的旋律互相對應，但 A 的演奏在第 59 小節是延續前 1 小節的音符（第 58 小節）；第 61 小節是延續前 1 小節的音符（第 60 小節）。

譜 50 嗩吶與京胡【工尺上】第 63 小節至第 64 小節分析

A【工尺上】與 B【工尺上】第 63 小節至第 64 小節	
A	q w \ 3]
	65
B	q w \ e t \ w e \ w q \ y t \ y o h \ y t]

在【工尺上】第 63 小節至第 64 小節中，兩者有共同特徵的部分：

- 一、第 63 小節，相同的音為兩個八分音符 Do Re（如譜 50 第 63 小節圈處）；
- 二、第 64 小節，相同的起始音為 Mi（如譜 50 第 64 小節圈處）。

從上述譜 50 第 63 小節至第 64 小節，有共同特徵的相同音共有 2 個小節。另，在上述第一點的旋律互相對應，但 A 的演奏在第 63 小節是延續前 1 小節的音符（第 62 小節）。最後，在這段兩者的反覆記號較不一樣，B 從第 65 小節開始，正是 A 在第 15 小節反覆記號後開始的旋律，而 B 的反覆記號則是在第 69 小節完，又回到第 20 小節才反覆，（見譜 45），因此研究者認為只是因為記譜上的方式不同，並不影響到兩者演奏時的形式。

由以上兩者分析對比後，京胡因為手指靈活性足夠，加上本身樂器的性能，會使用「加花」的方式演奏，讓整個旋律，除了有原本嗩吶【工尺上】的旋律在，還能豐富整首曲調，使這首曲牌移用之後，能夠在不同的場景或是故事情節中，用不同的樂器不同的效果，加以利用在京劇表演中。

第三節 曲牌【柳青娘】音樂分析與應用

京劇曲牌【柳青娘】，兩種樂器表現出來的感覺較不同，嗩吶演奏這支曲牌，較常用於武打的場合，如：對刀、比拳、對錘等；京胡演奏這支曲牌的版本，是由嗩吶曲牌改編而成，較常使用在花旦角色，改編之後旋律優美、活潑。嗩吶曲牌【柳青娘】：《兩將軍》張飛與馬超對拳以及《珠簾寨》李克與周德威對刀；京胡曲牌【柳青娘】：《拾玉鐲》孫玉嬌做家事、穿針引線及《花田錯》劉玉燕和春蘭主僕趕製繡鞋的場面等。

以下譜例以噴呐【柳青娘】完整譜例（見譜 51）及京胡【柳青娘】完整譜例（見譜 52）呈現，再以噴呐【柳青娘】為主，將京胡【柳青娘】所對應到噴呐【柳青娘】的旋律，將兩者相同之處圈出並說明如下。

譜 51 噴呐【柳青娘】¹²¹

	5	10
隆冬\ 冬冬[y t \ y q \ wq \ we \ t y \ r e \ sdt \ t q \ wq \ we \		
15	20	
QW\ Qy \ t e \ 5 \ t Q\ yt \ yr 9 0 t \ yt \ r e \ 2 \ r y \		
25	30	
5 \ r t \ yt \ r e \ sdt \ t q \ we \ 2]		

譜 52 京胡【柳青娘】¹²²

	5	
哆 哆\ y ha sdahk wsa we \ t y r e \ sdfh dsq \ was dfds\		
	10	
alxdg say \ t gh t e \ ghQ yt \ hgr r t \ yt r e \ 2 r fh\		
	15	
t gh r t \ yt r e \ sdgh dsq \ wsd wq \ hghk sdq]		

由於噴呐【柳青娘】為 1/4 拍的節奏型態，而京胡【柳青娘】為 2/4 拍的節奏型態，因此在比對上，研究者將噴呐【柳青娘】每 2 小節，對應在京胡【柳青娘】每 1 小節，以下譜例，研究者在以下論述中，將噴呐【柳青娘】稱為 A，京胡【柳青娘】稱為 B，譜例如下。

¹²¹ 曲譜來源：《京劇常用噴呐曲牌》，頁 179。

¹²² 曲譜來源：《京胡曲牌實用教程》，頁 46。

譜 53 嗩吶與京胡【柳青娘】第 1 小節至第 12 小節及第 1 小節至第 6 小節分析

A 【柳青娘】第 1 小節至第 12 小節與 B 【柳青娘】第 1 小節至第 6 小節	
A	隆冬\冬冬[y t \ y q \ wq \ we \ t y \ r e \ sdt \ t q \ wq \ we \
B	哆 哆 \ y ha sdahk wsa we \ t y r e \ sdfh dsq \ was dfds\

A 要開始演奏之前，鼓師會先下〔隆冬\冬冬〕，使用小堂鼓或是大堂鼓擊奏；B 要開始演奏之前，鼓師會先下〔哆哆〕，可用板鼓擊奏。

A 第 1 小節至第 12 小節與 B 第 1 小節至第 6 小節中，兩者有共同特徵的部分：

- 一、A 第 3 小節與 B 第 2 小節，相同的起始音為 La（如譜 53 嗩吶第 3 小節圈處）；
- 二、A 第 5 小節及第 6 小節與 B 第 3 小節，相同的起始音為 Re（如譜 53 嗩吶第 5 小節及第 6 小節圈處）；
- 三、A 第 7 小節及第 8 小節與 B 第 4 小節，相同的音為四個八分音符 Sol La 及 Fa Mi（如譜 53 嗩吶第 7 小節及第 8 小節圈處）；
- 四、A 第 9 小節與 B 第 5 小節，相同的起始音為 Mi（如譜 53 嗩吶第 9 小節圈處）；
- 五、A 第 11 小節與 B 第 6 小節，相同的起始音為前十六分音符 Re Mi（如譜 53 嗩吶第 11 小節圈處）。

在上述第二點及第三點，兩者屬於相同的音形，旋律是互相對應，但在 B 第 3 小節第 1 拍，京胡在這拍多墊了一個音，使這拍的音形與 A 第 1 拍有些差異。

譜 54 嗩吶與京胡【柳青娘】第 13 小節至第 22 小節及第 7 小節至第 11 小節分析

A 【柳青娘】第 13 小節至第 22 小節與 B 【柳青娘】第 7 小節至第 11 小節	
A	QW\ Qy \ t e \ 5 \ t Q \ yt \ yr 9 0 t \ yt \ re \
B	alxdg say \ t gh t e \ ghQ yt \ hgr r t \ yt re \

A 第 13 小節至第 22 小節與 B 第 7 小節至第 11 小節中，兩者有共同特徵的部分：

- 一、A 第 13 小節與 B 第 7 小節，相同的起始音為 Do(如譜 54 嗩吶第 13 小節圈處)；
- 二、A 第 15 小節與 B 第 8 小節，相同的起始音為 Sol(如譜 54 嗩吶第 15 小節圈處)；
- 三、A 第 17 小節與 B 第 9 小節，相同的起始音為 Sol(如譜 54 嗩吶第 17 小節圈處)；
- 四、A 第 19 小節與 B 第 10 小節，相同的起始音為 La(如譜 54 嗩吶第 19 小節圈處)；
- 五、A 第 21 小節至第 22 小節與 B 第 11 小節，相同的音為四個八分音符 La Sol 及 Fa Mi (如譜 54 嗩吶第 21 小節圈處)。

譜 55 嗩吶與京胡【柳青娘】第 23 小節至第 32 小節及第 12 小節至第 17 小節分析

A 【柳青娘】第 23 小節至第 32 小節與 B 【柳青娘】第 12 小節至第 17 小節	
A	$2 \setminus r y \setminus 5 \setminus r t \setminus y t \setminus r e \setminus sdt \setminus t q \setminus we \setminus 2]$
B	$2 \quad r \quad fh \setminus t \quad gh \quad r \quad t \setminus y t \quad r \quad e \setminus sdgh \quad dsq \setminus wsd \quad wq \setminus hghk \quad sdq]$

A 第 23 小節至第 32 小節與 B 第 12 小節至第 17 小節中，兩者有共同特徵的部分：

- 一、A 第 23 小節與 B 第 12 小節，相同的起始音為 Re(如譜 55 嗩吶第 23 小節圈處)；
- 二、A 第 25 小節與 B 第 13 小節，相同的起始音為 Sol(如譜 55 嗩吶第 25 小節圈處)；
- 三、A 第 27 小節至第 28 小節與 B 第 14 小節，相同的音為四個八分音符 La Sol 及 Fa Mi (如譜 55 嗩吶第 27 小節圈處)；
- 四、A 第 29 小節與 B 第 15 小節，相同的起始音為前十六分音符 Re Mi (如譜 55 嗩吶第 29 小節圈處)；
- 五、A 第 31 小節與 B 第 16 小節，相同的起始音為 Re(如譜 55 嗩吶第 31 小節圈處)。

最後反覆記號的地方，A 的反覆記號在第 32 小節，再回頭到第 3 小節；而 B 的反覆記號在第 17 小節，再回頭到第 3 小節。研究者從中發現，為何反覆記號位置不同，原本是可以將兩者的反覆記號記在相同位置，但因 B 第 17 小節的音形，與開頭第 2 小節的音形做一點變化，這樣就能與開頭的音形有點區隔，因此研究者認為，若是將兩者的反覆記號記在相同位置，也是可行的，在 B 開頭第 2 小節上註明，反覆時會有音形變化即可。

從以上分析說明後，我們可以得知，嗩吶【柳青娘】與京胡【柳青娘】，也是從原本的曲牌【柳青娘】變化而來，兩者的起始音近乎相同，也充分表現本身樂器的功能及效能，使得兩首相似的旋律，在不同劇目上，也能夠有不同的表現。另外，在當研究者在研究嗩吶【柳青娘】時，發現這支曲牌，與研究者學習時的另一支曲牌【備馬令】，旋律近似相同，但名稱的叫法不同，因此研究者另外去搜尋這類相關的文獻，得知到不同的見解，以下譜例為不同曲牌【備馬令】的譜例（見譜 56）。

譜 56 嗩吶【備馬令】¹²³

5		10
冬\冬[t P \ e w \ u i w \ 2 \ t P \ e w \ u i w \ 2 \ u i w \ 2 \ u i w \		
15	20	25
2 \ u i y \ t i y \ 5 8 0 e \ 5 9 0 e \ 5 \ y t \ y t \ P e \ 5 \		
30	35	
y t \ y t \ P e \ 5 \ u i y \ 2 \ u i y \ 2 \ u i y \ t i y \ 5 8]		

從馬玉璽《京劇傳統曲牌選》一書中說到：「【柳青娘】此曲又名【備馬令】多用於武戲開打的場面上…」¹²⁴；從侯佑宗、張永和及茅重衡《國劇劇本一曲牌》一書中找到曲牌【備馬令】¹²⁵，說明曲牌【備馬令】是用作備馬時所用的曲牌，但，此曲牌卻與研究者認知的曲牌有所不同。研究者自有學習記憶以來，一直將上述研究者所研究的曲牌【柳青娘】，稱為【備馬令】，因此，研究者在尋找文獻時，意外發現這支曲牌和研究者所知道的【備馬令】有所不同。

研究者藉由訪談台北新劇團莊雯雯、葉俊銘，從兩位樂師口中說法不一致，前者樂師說明譜 51，就是稱為【柳青娘】，後者樂師說明譜 51 為【備馬令】；訪談臺灣京崑劇團張豐岳、劉堯淵；國光劇團金彥龍、林杰儒；國立臺灣戲曲學院陳葶、李慶軍等，從他們口中所述說的【備馬令】，正是洪偉、王建著《京劇常用嗩吶曲牌》中的【柳

¹²³ 曲譜來源：《國劇劇本一曲牌》，頁 128。【備馬令】這支曲牌用於備馬時。

¹²⁴ 馬玉璽，1982，頁 160。

¹²⁵ 侯佑宗、張永和及茅重衡，1986，頁 128。

青娘】¹²⁶；研究者希冀將兩岸的資料做比對，因此訪問中國國家京劇院謝光榮及中國戲曲學院耿連軍，他們所論述的【柳青娘】不是【備馬令】，他們認知的這兩支曲牌是不同的音樂內容。

國立臺灣戲曲學院教師——劉大鵬論述：

這支曲牌【備馬令】聽過但沒用過，原是演員備馬的過程，牽馬、刷馬、洗馬、上馬鞍，整套動作就使用這支曲牌【備馬令】，唯一的一齣戲《戰樊城》有使用。然，現在京劇的表演中，這樣的備馬形式卻沒有人再演了，通常將這支曲牌使用在京劇表演最後大開打時，所用的「合場」、「九毛」，在臺灣劇團幾乎都是這樣使用。¹²⁷

北京戲曲學院教師——楊凌雲論述：

曲牌【備馬令】在以前的用法，是因為臺上演員在做備馬的動作，所使用的曲牌，使用的過程中，卻發現這支曲牌的旋律不適合做備馬的動作，因此就把曲牌【柳青娘】的旋律，移到備馬的時候使用，就這樣使用的人就漸漸地將曲牌【柳青娘】稱為【備馬令】，而沿用下來。¹²⁸

從事京劇打擊樂 30 年——呂永輝論述：「在大鵬劇校，民國 72 年的競賽戲《鍾馗嫁妹》有用過這支曲牌【備馬令】，之後基本上就沒有再使用這支曲牌了。」¹²⁹

上海崑劇院鼓師——高均論述：「這兩支曲牌本是不同的牌子，在他多年演出經驗中，沒有聽過【備馬令】這支曲牌。」¹³⁰

綜合以上論述，曲牌【柳青娘】及曲牌【備馬令】的名稱及用法，是因人而異的使用，由於京劇多半來自口傳心授，許多教法與用法，都是經由當時的授課老師，從嘴巴說出來，讓學生必須馬上記起來，在現有的文獻中，是非常稀少的，所以在蒐

¹²⁶ 洪偉、王建，1983，頁 179。

¹²⁷ 訪談日期：2018/05/10，於臺北。

¹²⁸ 訪談日期：2018/04/14，於無錫。

¹²⁹ 訪談日期：2018/02/06，於南投。

¹³⁰ 訪談日期：2018/04/17，於上海。

集文獻上也會有些困難，僅透過訪談諸位專家尋求答案。

譜 56 曲牌【備馬令】，在現今京劇表演中，也無人使用，研究者就以上論述，歸納出以下四點：

- 一、因地域性不同，再加上兩岸的教育也不同，因此在曲牌的認知上，也有所不同。
- 二、確實有【備馬令】這支曲牌，但當時前輩藝術家認為不適用於「備馬」這個動作，因此使用曲牌【柳青娘】代替，故而沿用至今。
- 三、目前在現有的文獻資料，中國大陸僅使用曲牌【柳青娘】。
- 四、目前臺灣在京劇表演的「合場」、「九毛」或是謝幕時，便將曲牌【柳青娘】的旋律音符，稱之為【備馬令】，沿用至今。

小結

在京劇表演中，開幕曲、謝幕曲、換場音樂等，皆能使用器樂曲牌的音樂，根據演奏樂器的不同，在任何場景的表現也會有所不同。本章節所論述的「器樂曲牌」，以嗩吶演奏及京胡演奏的曲牌為主。

本文論述，曲牌【小開門】，可以分為【西皮小開門】與【二黃小開門】，研究者將兩者進行分析比對，並找出相同之處。曲牌【工尺上】，本文是以嗩吶【工尺上】與京胡【工尺上】，進行分析比對，並找出相同之處。又曲牌【柳青娘】，本文是以嗩吶【柳青娘】與京胡【柳青娘】，進行分析比對，並找出相同之處。上述所論曲牌【小開門】、曲牌【工尺上】、曲牌【柳青娘】，各曲牌的相同之處為多處起始音相同，因此可以得知這些同名的曲牌，是由同一首曲牌所延伸變化而來。另，研究者分析曲牌【柳青娘】與曲牌【備馬令】之間的關係，在用法上，兩支是不同的曲牌，但因曲牌【備馬令】當時是用於「備馬」，但因前輩藝術家認為不適用，因而改成【柳青娘】，沿用至今。

結論

京劇藝術表演中，京劇鑼鼓及京劇曲牌音樂，都是京劇表演中非常重要的一環，京劇鑼鼓是為演員的唱、念、做、打服務的，它的作用概括地來說，是為了渲染戲劇氣氛，配合表演動作，加強唱念的表現力。京劇鑼鼓為了配合戲曲演出情節，是有一套演奏的程式，演奏出來的節奏我們稱為「鑼鼓點」，雖然這些鑼鼓點的程式是固定的，但是應用於京劇的表演時，卻可以因應情節和演員的身段而予以活用。並且京劇的演出，幾乎從一齣戲的開場到結束，都離不開鑼鼓的配合演出，少了京劇鑼鼓，戲曲演出的氛圍會大打折扣，效果自然不佳。

京劇鑼鼓在京劇表演中，是有很大的影響力，本論文是以京劇鑼鼓音樂的「大字曲牌」、「混牌子」、「乾牌子」、「器樂曲牌」為研究對象，從中選出幾個作品進行打法分析與實際應用之功能進行探究，以提供給相關研究者或演出者參考。

在「大字曲牌」中，以《挑滑車》中所使用的【石榴花】曲牌，分析其鼓套子，並參照兩位鼓師——呂永輝及蘇廣忠所演繹的鼓套子進行分析，論述二者之一同。從中發現他們將鼓套子的「鎖紅」及「反點」用了非常多的變奏打法，經研究者分析後，鼓師在變奏打法前，必須先了解「鎖紅」及「反點」的基本原型，在使用上才能得心應手的變奏。另一【粉孩兒】曲牌，有三種不同版本的打法應用，分析結果最大的差異在於這支曲牌演奏時，一種是使用「鼓套子」演奏，另一種則是使用「鑼鼓經」演奏。而在「鑼鼓經」的演奏版本中，鼓師——侯佑宗將此曲牌加入一個打擊大鑼鑼邊的音效「札（ㄉㄨㄛˊ）」，成另一種演奏風格。

對於曲牌【粉孩兒】在上板前的開法，研究者分別以呂永輝、高均、蘇廣忠和劉大鵬四位鼓師的打法進行比較，以論述【粉孩兒】曲牌是可以有多種演奏之開法。其中呂永輝與高均的打法比較相近，兩者開法皆為 2/4 拍的節奏型態，並使用「鼓套子」演奏，而蘇廣忠的開法為使用 4/4 拍的節奏型態，雖然同樣也是使用「鼓套子」演奏，但是在張力和節奏的重音上，就明顯舒緩許多。劉大鵬雖然同樣是以 2/4 拍的演奏型態開打，但是卻不用「鼓套子」演奏，而使用「鑼鼓經」的演奏方式呈現。因此我們可以知道，雖然【粉孩兒】曲牌的曲調相同，但每位演奏的鼓師打法卻可以依照其個人習慣及個人風格詮釋，使這支曲牌有不同的表現特色。

論及「混牌子」是以《空城計》中所使用的曲牌【急三槍】和另外一支【二犯江兒水】曲牌，以及《一箭仇》的【風入松】為研究範例。首先透過《空城計》劇情內容及【急三槍】曲牌的分析，論述這支曲牌的用法也有許多不同之處，基本上它是由一支小鑼【急三槍】再接一支大鑼【急三槍】，此用法與情節有著相當大的關係，將整個舞臺上的氛圍，用這兩支曲牌烘托，營造氣氛，使觀眾進入故事劇情中。

其次曲牌【二犯江兒水】部分，研究者針對三個京劇團隊所使用此曲牌的打法做分析比較，透過國光劇團、台北新劇團、臺灣京崑劇團的演奏版本中，其中國光劇團與台北新劇團的打法較為相近，而臺灣京崑劇團所演奏的版本，與前兩者差異的地方，在於這整段曲牌【二犯江兒水】，做為兩段演奏，在表現上也形成獨樹一格的特色。三個劇團有三種打法，因應每個劇團的師資不同、鼓師不同，帶給觀眾的感受也會有所不同。

其三曲牌【風入松】部分，此曲牌的用法非常廣泛，研究者以《一箭仇》的【風入松】為例，先分析五段【風入松】在劇中的打法與應用，了解後並將演員身段用分解動作以圖片呈現，這樣的用意，使鼓師能夠更清楚明白，鑼鼓應配搭在演員的什麼身段上，並希冀能夠將這樣的作法，在未來能有更多研究者作分析。

論及「乾牌子」的〔馬伏念〕部分，是以《昭君出塞》的〔馬伏念〕及《鐵籠山》的〔馬伏念〕進行比較分析，將其中差異之處之曲譜圈出，透過分析後，雖然兩者皆為同名〔馬伏念〕，卻在不同的劇目中使用時，演員表達不同、念詞不同，鑼鼓的打法也有所不同，因此就形成兩支同名為〔馬伏念〕，而內容結構卻不相同的乾牌子。又乾牌子〔奪刀鑼鼓〕，是專為《雁盪山》中演員打鬥的劇情設計，在分析的過程中，研究者發現與曲牌【朝天子】的鑼鼓非常近似，可以證實〔奪刀鑼鼓〕是由曲牌【朝天子】延伸出來的。〔奪刀鑼鼓〕的鑼鼓部分，與演員的身段必須嚴絲合縫，因此研究者透過演員的身段進行分解動作以圖片呈現，並清楚解說演員身段動作，也將鑼鼓必須配搭在演員身段的哪個位置，清楚標示，藉由這樣的題材，能幫助許多不是從演員出身的鼓師，也能用文字記錄保存下來。這樣的研究內容可以提供演員和鼓師做為演出執行時之參考。

論及「器樂曲牌」時，以曲牌【小開門】為研究對象，將京胡【西皮小開門】及【二黃小開門】進行比較，這是二首曲調和主音都完全不同的【小開門】，比較之後卻發現兩者的起始音和骨幹音幾乎相同，但是因為曲調性格的不同，因此在旋律上，形

成二首不同的樂曲，而其脈絡上卻是由同一首曲子所變化形成的不同樂曲。曲牌【工尺上】，是以嗩吶【工尺上】與京胡【工尺上】進行比較論述，雖然這是不同的二支曲子，但經過本文的分析與探討，發現這兩支曲牌的起始音與骨幹音也大多相同，只因京胡在演奏時，手指較靈活，因此在旋律演奏上較為豐富。而此曲在不同的劇目中，不同的場景，也都能使用不同的器樂演奏，以達到不同的表現效果。

又曲牌【柳青娘】，是以嗩吶【柳青娘】與京胡【柳青娘】，進行分析比較，這兩首同名為【柳青娘】的曲牌，旋律的骨幹音也近似相同，因應器樂的不同，是保留原本【柳青娘】的骨幹基礎音，根據器樂的性能，而加以延伸變化。所以京劇音樂中器樂曲牌是可以有多種變化的。

另，研究者在搜尋相關文獻時，發現曲牌【柳青娘】與曲牌【備馬令】近似，許多專家學者論及這二曲是否是同一曲，各有說法而有所爭議。研究者訪談許多兩岸的專家，他們的說法也不同。研究者分析整合曲牌【柳青娘】與【備馬令】，可以列出幾點論點：其一，兩岸對於這兩支曲牌的認知上，有所差異；其二，這兩支曲牌分別用於不同的情節，但因曲牌【備馬令】不適用於「備馬」，故而使用曲牌【柳青娘】代替。其三，目前中國大陸僅使用曲牌【柳青娘】。其四，目前臺灣在舞臺上演出時，便將曲牌【柳青娘】的旋律音符，稱之為【備馬令】，沿用至今。

綜觀上述的研究與探討，京劇鑼鼓曲牌在京劇表演中，是相當重要的，而鼓師所面臨的考驗也是具有相當大的挑戰，在京劇演出中，打鼓佬的地位是極為崇高的，演出時鼓佬是場面領導，有相當於樂團中指揮的工作。京劇演出時演員的唱做念打，都要依賴鼓佬來掌握速度的快慢，展現表演與音樂整合的功能。所以樂隊中鼓佬必須對於每一齣戲的情節及排場的設置，要完全清楚，尤其對於演員的特性要明確了解，互相配合緊密，才能達到一齣成功京劇表演的效果。雖然京劇音樂是以板式變化體為多，但是也用到一些曲牌音樂，尤其各曲牌音樂的旋律豐富，在鼓師的指揮下，文武場能確實掌握場上節奏、演出節奏，烘托舞臺氣氛，達到藝術性高的舞臺效果。

從美學的角度來欣賞，京劇傳統藝術的表演，從唱、念、做、打皆是講求藝術之美。在京劇鑼鼓演奏時，是需要有鼓師、樂隊、演員、情節等縝密的結合，才能充分發揮美學的效果。我們知道鼓佬在京劇的地位是非常之高，而京劇表演藝術為何會成為戲曲中的領頭者，正因為它有這些鑼鼓配搭身段表演，有多元的風貌呈現，而又不失其鑼鼓節奏音樂之原型，研究者透過分析後，得出京劇鑼鼓之可變性的特點論述，

是讓京劇表演藝術更走向符合表演美學之經典戲曲。研究者從小就學習京劇音樂，到現在在職業劇團擔任司鼓一職，在學習的過程中，接受老師的教導及環境的薰陶，較多的知識都是由老師口傳心授，除此之外，也不斷參與大大小小的演出，在演出中多所磨練。但隨著時代的改變，許多京劇的前輩藝術家們相繼凋零，而京劇的表演藝術也逐漸沒落，傳統戲曲的演出也不再像以前這麼興盛，但是我們都知道，京劇表演藝術文化是當代極受到重視的表演藝術，我們更應該多予關懷，讓京劇藝術更精緻，而走向現代化，將我們的傳統文化繼續傳承下去。

因本篇論文的篇幅有限，因此沒有辦法詳盡地將京劇鑼鼓曲牌完整說明，但對於日後的研究，研究者在此提出二點省思，也希冀更多學者能夠一起深入探討：

- 一、鼓師與演員之間的配合，除了鼓師要對演員的身段熟悉之外，對於演員的唱腔，也必須要深入了解，那麼在應用的過程中，就能達到更好的效果。
- 二、在京劇傳統的表演中，必須將傳統保留，但是否也能夠在傳統保留之餘，加入新的元素，使得京劇表演能夠更多元化，因而能帶領更多的年輕觀眾進入劇場。

最後，研究者撰寫論文時，發現相關文獻資料，對於京劇鑼鼓曲牌的應用分析上，有明顯的不足，一方面希望更多相關演出者能對於京劇鑼鼓有更多的研究；另一方面希望學術界能進一步梳理京劇鑼鼓之理論架構，讓京劇鑼鼓能有更好的發展。研究者大多是透過訪談、演出，將前輩藝術家這幾十年，所累積的寶貴經驗，用文字以及圖片記錄下來，雖未能將所有京劇鑼鼓曲牌一一記載，但也整理和分析了一些京劇鑼鼓曲牌的演奏技法與提供鼓佬應用之多變形式。希冀透過本論文之研究與探討，並讓更多學者能夠一起加入，為京劇表演藝術文化的保存與傳承盡一份心。

參考文獻

一、中文書目

- 中國戲曲研究院。1958。《京劇打擊樂匯編》。北京：人民音樂出版社。
- 孔在齊。2012。《京劇六講》。香港：三聯書店有限公司。
- 王 越。1997。《京劇唱腔鼓套子》。北京：人民音樂出版社。
- 王元富。1980。《國劇藝術輯論》。臺北：黎明文化事業股份有限公司。
- 王燮元。1988。《京劇鑼鼓演奏法》。上海：上海文藝出版社。
- 石呈祥。2003。《京劇藝術——中國文化的一朵奇葩》。河北：河北大學出版社。
- 何 為、吳春禮、張宇慈、屠楚才。1956。《京劇打擊樂彙編》。北京：人民音樂出版社。
- 吳小如。1995。《吳小如戲曲文錄》。北京：北京大學出版社。
- 李 曉。2011。《京崑簡史》。香港：香港中和出版。
- 李善馨。1979。《元明清戲劇選》。臺北：學海出版社。
- 李慶森。1988。《京劇音樂欣賞漫談》。北京：人民音樂出版社。
- 杜鳳元。2011。《京劇器樂演奏與教學研究》。北京：中國戲劇出版社。
- 沈玉斌。1989。《京劇群曲匯編》上海：上海文藝出版社。
- 周志輔。1962。《近百年的京劇》。香港：國強印刷所。
- 林珀姬。1997。《梁訓益的平劇文場音樂》。臺北：文建會民族音樂叢書九輯。
- 施德玉。2010。《板腔體與曲牌體》。臺北：國家出版社。
- 徐城北。1988。《京劇 100 題》。北京：人民日報出版社。
- 馬少波、章力揮、陶 雄、曾白融、胡 沙。1991。《中國京劇發展史（一）》。臺北：南鼎文化出版。
- 馬少波、章力揮、陶 雄、曾白融、胡 沙。1991。《中國京劇發展史（二）》。臺北：南鼎文化出版。
- 許祥麟。2003。《京劇劇目概覽》。天津：天津古籍出版社。
- 陳紀滢。1967。《齊如老與梅蘭芳》。臺北：傳記文學出版社。
- 傅彥濱。1998。《京劇音樂論》。哈爾濱：黑龍江人民出版社。

- 曾永義。2002。《從腔調說到崑劇》。臺北市：國家。
- 楊執信。1980。《國劇摭談》。臺北：空中雜誌社。
- 楊曉輝。1994。《司鼓伴奏京劇唱腔技巧》。北京：中國戲劇出版社。
- 楊曉輝。1994。《京劇司鼓藝術與技巧》。北京：中國戲劇出版社。
- 溫秋菊。1992。《侯佑宗的平劇鑼鼓》。臺北：行政院文化建設委員會。
- 溫秋菊。1994。《臺灣平劇發展之研究》。臺北：學藝出版社。
- 葉至誠、葉立誠。2012。《研究方法與論文寫作》。臺北市：商鼎數位出版有限公司。
- 趙振華。2009。《傳統戲曲武功——把子功》。臺北市：臺灣戲曲學院。
- 趙振華。2009。《傳統戲曲武功——基本功》。臺北市：臺灣戲曲學院。
- 齊如山。2014。《齊如山論京劇藝術》。上海：上海文藝出版社。
- 劉 越。1997。《京劇唱腔鼓套子》。北京：人民音樂出版社。
- 劉吉典。1993。《京劇音樂概論》。北京：人民音樂出版社。
- 潘俠風。1987。《京劇藝術問答》。北京：文化藝術出版社。
- 魯 華。1991。《京劇打擊樂淺談》。北京：人民音樂出版社。
- 穆文義。2007。《京劇打擊樂演奏教程》。北京：人民音樂出版社。
- 駱 正。2006。《中國京劇二十講》。臺北：聯經出版事業有限公司。
- 駱 正。2007。《中國崑曲二十講》。桂林：廣西師範大學。
- 魏子雲。1986。《國劇的舞台》。臺北：臺灣學生書局。
- 魏子雲。2002。《京劇表演藝術家》。臺北：臺灣學生書局。

二、中文期刊

- 許謹忠。1994。〈國劇武場的演奏藝術〉。《復興劇藝學刊》，第十期，頁 17-28。
- 許謹忠。1996。〈國劇武場的演進〉。《復興劇藝學刊》，第十八期，頁 107-114。
- 楊曉暉。2004。〈司鼓藝術漫談——京劇鑼鼓乾牌子〉。《臺灣戲專學刊》，第九期，頁 43-74。
- 楊曉輝。1995。〈司鼓藝術漫談——唢呐曲牌〉。《復興劇藝學刊》，第十四期，頁 1-36。
- 楊曉輝。1997。〈司鼓藝術漫談——鑼鼓點的不同打法和鑼鼓的不同用法〉。《復興劇藝學刊》，第二十一期，頁 87-106。
- 楊曉輝。1999。〈司鼓與京胡之配合(下)〉。《復興劇藝學刊》，第二十八期，頁 113-135。

楊曉輝。1999。〈司鼓與京胡之配合(中)〉。《復興劇藝學刊》，第二十七期，頁 107-119。

楊曉輝。1999。〈司鼓與京胡之配合〉。《復興劇藝學刊》，第二十五期，頁 103-121。

三、學位論文

吳承翰。2014。《京劇鑼鼓應用之探討》。臺北：國立臺灣藝術大學戲劇學系表演藝術碩士班，碩士論文。

呂永輝。2017。《京劇鑼鼓程式化之打法研究——以「男起霸」、「引子」、「定場詩」、「唱腔鼓套子」為例》。臺北：國立臺灣藝術大學戲劇學系表演藝術碩士班，碩士論文。

哈憶平。2015。《哈元章京劇藝術生涯之探討》。宜蘭：佛光大學藝術研究所，碩士論文。

洪碩韓。2014。《歌仔戲鑼鼓音樂之研究——以現代劇場歌仔戲為主》。宜蘭：佛光大學藝術學研究所，碩士論文。

翁柏偉。2001。《從符號體系到表演機制：一個以京劇鑼鼓為中心的研究》。臺北：國立臺灣藝術大學音樂學研究所，碩士論文。

黃兆欣。2014。《京劇旦行表演傳承與對話——以陳德霖、王瑤卿與梅蘭芳、程硯秋為例》。國立中央大學中國文學系，博士論文。

溫秋菊。1989。《平劇中武場音樂之研究》。臺北：學藝出版社（文大藝研所，碩士論文）。

劉大鵬。2010。《京劇創意性鑼鼓初探》。宜蘭：佛光大學藝術研究所，碩士論文。

四、教材、曲譜

侯佑宗、張永和及茅重衡。1986。《國劇劇本曲牌》。臺北：國立復興劇藝實驗學校。

洪偉、王建。1983。《京劇常用噴吶曲牌》。北京：中國戲曲學院。

洪偉、耿連軍。2008。《京劇傳統曲牌月琴京、板鼓伴奏法》。北京：中國文聯出版社。

曹寶榮。2016。《京胡曲牌實用教程》。北京：文化藝術出版社。

陳小潭、費嘯天。1980。《國劇武場研究鑼鼓經》。臺北：國立復興劇藝實驗學校。

楊軍。2008。《京劇鑼鼓知多少？》。臺北：臺灣戲曲學院。

楊凌雲。1996。《京崑曲集—上冊》。臺北：國立復興劇藝學校編印。

楊凌雲。1996《京崑曲集一下冊》。臺北：國立復興劇藝學校編印。

楊凌雲。1996《京崑曲集一續集》。臺北：國立復興劇藝學校編印。

萬鳳姝、萬如泉、楊凌雲、孔祥昌。2000。《京劇音樂百問京崑曲牌百首》。北京：中國戲劇出版社。

劉大鵬。2000。《京劇鑼鼓進階教材》。臺北：臺灣戲曲學院。

五、工具書

吳同賓。2001。《京劇知識手冊》。天津：天津教育出版社。

黃鈞、徐希博。2001。《京劇文化辭典》。上海：漢語大辭典出版社。

蔡敦勇。2012。《戲曲行話辭典》。臺北：國家出版社。

六、影音資料

Youku。檢索日期：2018年8月28日。蘇廣忠示範影片。

https://www.youtube.com/watch?v=n0YwW_btwI8&t=765s。

Youtube。檢索日期：2018/8/28。《北京楊曉春》。

https://www.youtube.com/watch?v=n0YwW_btwI8&t=765s。12:18-13:47。

七、訪談資料

陳葦。2017年10月31日。於臺北接受本研究者訪談。

李慶軍。2017年10月31日。於臺北接受本研究者訪談。

林杰儒。2017年11月5日。於臺北接受本研究者訪談。

劉大鵬。2018年1月5日。於國立臺灣藝術大學接受本研究者訪談。

呂永輝。2018年2月6日。於南投接受本研究者訪談。

葉俊銘。2018年3月16日。於臺北接受本研究者訪談。

金彥龍。2018年3月27日。於國光劇團接受本研究者訪談。

梁珪華。2018年3月30日。於臺北接受本研究者訪談。

楊凌雲。2018年4月14日。以手機微信接受本研究者訪談。

莊雯雯。2018年4月14日。於無錫接受本研究者訪談。

高均。2018年4月17日。於上海接受本研究者訪談。

- 徐國智。2018年4月25日。於中國大陸接受本研究者訪談。
- 蘇健宇。2018年4月25日。於中國大陸接受本研究者訪談。
- 謝光榮。2018年7月12日。以手機微信接受本研究者訪談。
- 張豐岳。2018年7月17日。於臺北接受本研究者訪談。
- 劉堯淵。2018年7月17日。於臺北接受本研究者訪談。
- 魏克賢。2018年7月22日。於臺北接受本研究者訪談。
- 朱柏澄。2018年7月23日。於板橋435藝文特區接受本研究者訪談。

八、網路資料

- 〈曲牌的「京劇化」創新〉。檢索日期：2017年3月3日。<https://read01.com/kjmyEn.html>。
- 〈京胡伴奏技巧略說〉。檢索日期：2017年3月3日。<https://read01.com/gBOxOg.html>。
- 〈京劇噴吶的作用和技巧的發展〉。檢索日期：2017年3月3日。
<https://read01.com/Jm32a7.html#.WpmEx-hubcs>。
- 〈京劇曲牌（合集）〉。檢索日期：2017年3月3日。
<https://read01.com/AEamdM.html#.WpmEh-hubcs>。