

南華大學

美學與藝術管理研究所碩士論文

指導教授：周純一、鄭志明

台灣歌仔戲武場音樂研究



研究生：呂冠儀 撰

中華民國九十一年六月

目 錄

第一章 緒論.....	1
第一節 研究動機.....	1
第二節 研究目的.....	2
第三節 文獻回顧與研究方法.....	7
第四節 研究限制與預期成果.....	11
第五節 名詞釋義.....	13
第二章 歌仔戲武場的外在呈現.....	17
第一節 歌仔戲武場的演變.....	17
第二節 樂器的使用與演奏方式.....	23
第三節 樂器與人員的配置.....	39
第四節 表演空間中的武場位置.....	44
第三章 歌仔戲武場運作的內在法則.....	49
第一節 武場樂師的職能與養成.....	49
第二節 與演出中的音樂部分配合.....	53
第三節 與演出中的唸白、做打的配合.....	64
第四章 歌仔戲武場鑼鼓的審美結構.....	75
第一節 視覺與聽覺的統合.....	75
第二節 歌仔戲武場的「名」與「實」.....	81
第三節 武場程式語言的「變」與「不變」.....	89

第五章 結論.....	93
第一節 有意義的聲響.....	93
第二節 良好的互動與結合.....	95
附錄（一）其他重要歌仔戲曲調中的鑼鼓運用.....	97
（二）禁忌.....	99
（三）諺語.....	100
參考書目	
（一）中文專述.....	101
（二）中文譯書.....	106
（三）論文期刊	107

圖目錄

號次	內容	頁數
圖 2-4-1	基本舞台鳥瞰圖。	44
圖 2-4-2	文、武場頭手與舞台空間位置關係圖。	47
圖 4-1-3	前場與後場連結關係圖	76

表目錄

號次	內容	頁數
表 2-2-1	歌仔戲武場使用代聲字與主要樂器、演奏法對照表。	37
表 2-2-2	歌仔戲金類樂器代聲字與實際演奏樂器對照表。	38
表 2-3-3	武場在不同編制下的職掌表。	43
表 2-4-4	演出中武場所在位置優劣分析表。	46
表 3-2-5	歌仔戲武場鼓介搭配演出分類組織圖。	53
表 3-2-6	常用單點鑼鼓。	68
表 3-2-7	京劇與歌仔戲鼓介名稱比較表。	74

譜目錄

號次	內容	頁數
譜 2-1-1	老歌仔	18
譜 2-1-2	三種 加官點	33
譜 3-2-3	七字調 鑼鼓與曲調運用分析表	55
譜 3-2-4	兩種 都馬調 的前奏	58
譜 3-2-5	北管 緊中慢	60
譜 3-2-6	歌仔戲 陰調 (福)	60
譜 3-2-7	歌仔戲 陰調 (西)	60
譜 3-2-8	廣東二簧 前奏	61
譜 3-2-9	留書調 前奏	61
譜 3-2-10	湖南調 前奏	62
譜 3-2-11	豐原調 前奏	62
譜 3-2-12	曲調過門中常用的傳統鼓介	62
譜 3-2-13	狀元調 前奏	63
譜 3-2-14	南光調 前奏	63
譜 3-2-15	京劇 三槍	64
譜 3-2-16	歌仔戲 尾聲	64
譜 3-2-17	送蓮花	65
譜 3-2-18	京劇“沖頭”與歌仔戲“散介”比較	67
譜 3-2-19	“叫介”	69
譜 3-2-20	自報家門	69
譜 3-2-21	定場詩	70
譜 3-2-22	“嗒仔板”的幾種開介前奏	71
譜 3-2-23	“嗒仔板”	72
譜 3-2-24	“哭宮娥”	72

照片彩圖目錄

號次	內容	頁次	備註
照片 2-2-1	通鼓。	26	筆者攝
照片 2-2-2	大鼓（扁鼓）。	27	筆者攝
照片 2-2-3	鼓師使用三個梆子，不用板鼓。	28	鼓師：阿凸師，筆者攝
照片 2-2-4	執板。	29	執板：莊步超，筆者攝
照片 2-2-5	鼓師樂器排列（一）。	31	鼓師：林永志，筆者攝
照片 2-2-6	鼓師樂器排列（二）。	31	鼓師：黃永德，筆者攝
照片 2-2-7	鼓師樂器排列（三）。	31	鼓師：阿凸師，筆者攝
照片 2-2-8	文鑼與武鑼。	32	筆者攝
照片 2-2-9	大鑼與小鑼的演奏姿勢。	33	演奏：蕭誠一
照片 2-2-10	鈸的演奏姿勢。	34	演奏：林根樹，筆者攝
照片 2-2-11	三人編制的演奏情形。	40	鼓師：陳維清 下手：林根樹、蕭誠一 筆者攝
照片 2-2-12	放置小鑼的鐵製網架。	41	筆者攝
照片 2-2-13	三件架。	41	筆者攝
照片 2-2-14	一人演奏三件的情形。	41	演奏：陳晉忠，筆者攝
照片 2-2-15	清 楊柳青年畫【什不閒】。	41	圖片來源： 北京中國藝術研究院 音樂研究所

第一章 緒論

「歌仔戲是台灣唯一土生土長的劇種」，這句話幾乎出現在近年來大部分與歌仔戲活動有關的文字敘述中，隨著政治上「本土化」訴求的高漲，歌仔戲由過去下里巴人的娛樂活動，躍升為國家戲劇院開場節目¹的所謂「精緻藝術活動」，但是在歌仔戲扮演精緻高雅的背後，在民間野台，歌仔戲也同時在上演著簡陋通俗的戲碼；在此，可以說歌仔戲被分割成兩個部分，一部份是長久以來，屬於我們印象中鄉土氣息極濃的歌仔戲，另一部份卻是經過導演、音樂設計、武術指導、燈光舞台設計、服裝設計等等現代劇場配備所精雕細琢出來的歌仔戲。這兩種場合的並存是一個弔詭的事實，所謂野台歌仔戲與強調精緻化的劇場歌仔戲，不論在演出場所或是外在包裝（即加上現代劇場配備）有多少差異，但演員與樂隊人員結構卻不見得有太大的改變，雖然表演的舞台場景與地域不同，但是舞台上見到的卻多是同一群演員與樂師，換句話說，這些演員和樂師就像是一體的兩面一般，可以屬於野台，也可以屬於劇場。

從事歌仔戲工作者普遍有的一個共識是：歌仔戲仍是一個正在成形的劇種，也就是說她尚未定型；沒有定型也就意味著劇目、表演方式和音樂等諸多戲劇元素充滿著不確定性。如何進行定型的發展，當然要等到典型作品的出現，因此塑造典型作品也就成為歌仔戲從業者努力的目標。這個完成的過程是需要時間不斷累積的，而我們的工作就是如何了解並參與這個過程，並且為她的發展提供其他可行的方向。

¹ 民國 76 年（西元 1987 年）國立中正文中心的國家戲劇院落成開幕時即是由「明華園戲劇團」所演出的《紅塵菩提》擔任首演節目。

第一節 研究動機

戲曲是一門綜合的藝術，她同時包含著有空間藝術（如舞台、燈光、服裝）與時間藝術（如唱腔、音樂、身段）。其中為戲劇伴奏的音樂部分與西方戲劇最大的不同即在於武場鑼鼓的使用。

在中國傳統戲曲表演的舞台上，武場與文場是戲曲伴奏的兩大部分²，也因為處於服務性質的伴奏角色，所以經常為戲曲研究者所忽略。文場因為與演員的唱腔、曲詞有著直接密切的關係，所以與之有關的研究多少會提到文場，但是武場就沒有這麼幸運了。可是大家忽略了一點，中國戲曲表演可以遺漏文場的呈現，可以減少某些角色行當的唱腔，但一定不能沒有「武場」的陪襯。就如一齣戲的開場，需要鑼鼓的呼朋引伴、情緒前導³，演員動作需以鑼鼓為落點節制⁴，唱腔、曲調節奏緩急需以鼓板為依歸⁵，這些在在說明著武場在戲曲表演中的不可缺性。

近年來歌仔戲的相關研究有如雨後春筍般的蓬勃發展，兩岸緊張的政治關係也無法阻擋台灣歌仔戲和大陸歌仔戲（廈門一帶仍稱歌仔戲，但在福建其他地區及大陸官方則稱「薊劇」）這兩個因歷史血緣相近的劇種所產生的密切聯繫。文建會自 1995 年來即每年舉辦「海峽兩岸歌仔戲發展交流研討會」，各式各樣關於歌仔戲源流、七字調源流、都馬調源流、雜碎調源流、唱腔考據、班社考據等等論述一一出現，其他如歌仔戲劇團、歌仔戲劇本、歌仔戲演員也都有相關論文出現，唯獨歌仔戲中的「武場」卻乏人問津，大多都僅在相關的敘述中概略性的提及，進一步的研究卻鮮有人參

² 武場指的是節奏型態的鑼鼓類打擊樂器，文場指的是旋律型態的彈撥、吹管、拉弦等其他樂器。詳細解說請參照“名詞釋義”乙節。

³ 戲曲演出前往往需要開場鑼鼓，歌仔戲也有稱「鬧台」，主要目的有二，一為發出聲響告知附近群眾這裡有戲要演出，請大家趕快過來，二則是提醒觀眾與演員，戲將開始，儘速就位。

⁴ 例如演員出場時「亮相」的動作，便需要鑼鼓的音響配合才能產生中國戲劇獨有的效果。

⁵ 俗話說「一板一眼」、「有板有眼」原意指得即是鼓板所敲打出來的節奏有條有理，在戲曲演出中不論是文場樂師或是演員，在演奏或開唱時所有的節奏速度都需要按照鼓板所奏，所謂「荒腔走板」中的「走板」說的就是不照鼓板來進行的音調。

與，但，沒有人能否認的一點是，去掉了「武場」的歌仔戲，就像少了調味料的珍饈美饌，不只是少了什麼的感覺，而是根本就不對了。

「武場」之於戲劇表演是如此重要，卻為何不受研究學者的重視，歸究其原因如下：

一、文本主義：長久以來，中國戲曲的研究多在戲劇文本（text）上著墨，因為從前戲曲文本之創作者多為文人或書會才人，雖然他們本身亦略通音律，能創作詞曲，但相對的，將表演的任務交給伴奏地位不高的樂工，因此「武場」這個部分的知識系統自然無人記錄，因為無文字傳世，後人研究自然不及。

二、記錄困難：從前的戲曲演出除了文字的記載之外，並無法像現在以各種影像記錄或其他方式記錄下來，所以研究文本成為主要且唯一的途徑與工作，在音樂方面也只能就相關樂器編制的文字描述中窺探一、二，對於實際演出的情況，我們是完全無法確知的，這也造成了研究上的瓶頸與障礙。

三、口傳心授：文、武場的傳承採師徒制，多以口傳心授為主，因此凡不是親自參與演出者就難以知道箇中究竟，而多數的研究學者均非「武場」樂師出身，所以在「武場」論述上便顯得無從著力。

武場是中國戲曲所獨有的組織結構，他操縱著舞台上的所有動態內容，歌仔戲的結構從中國戲曲中脫胎而出，「武場」的使用與運作基本是套用中國戲曲既有的模式，筆者從事歌仔戲伴奏十年有餘，文、武場皆有涉獵，在長期的接觸當中，深體傳統戲曲之美也進一步的希望對其有更深入的了解，因此產生如下兩點研究動機：

一、歌仔戲以其使用語言上通俗易懂的特性，流行於台灣各地，加上近年來在有

心人士的努力下，朝向更成熟、更有內涵的方向邁進，做為台灣的代表劇種當之無愧。筆者身為台灣人，對於自身土地上的戲曲藝術，有著強烈的使命感，再加上長期接觸並學習傳統打擊樂，對於歌仔戲中的武場鑼鼓有深入研究的高度興趣，而且見到長期以來歌仔戲武場受研究者所忽略，筆者亦有心彌補諸多歌仔戲研究中於此的缺憾，乃決心以研究歌仔戲武場為論文題目。

二、有人說歌仔戲根本沒有自己的武場，一切操作手法都是抄襲京劇而來。但是在筆者長期的涉獵與觀察中發現，京劇武場與歌仔戲武場在呈現手法與風格上其實是有所不同的，針對此，筆者希望能找出歌仔戲武場運作的獨特模式，以區隔出其與京劇武場之間的差別，希望藉此能瞭解歌仔戲武場的運作模式、組織結構與獨特之風格，擺脫京劇武場翻版的桎梏。

第二節 研究目的

中國戲曲有自己獨特的一套戲劇理論基礎，例如「一桌兩椅」的美學觀⁶，這與西方寫實布景相比便是截然不同的思考概念；再例如京劇小嗓的演唱方式，與西洋歌劇的美聲唱法也是大相逕庭。所以解決中國戲劇問題不是完全套用西方理論就可以，更遑論「武場」，這是西方戲劇中不存在的戲劇概念與戲劇元素，打擊樂器發出的嘈雜聲響，更是常使得觀賞中國戲曲表演的西方人士掩耳皺眉，這比起中國人鼓掌叫好來說更是有如天壤之別。這些差異皆導因於時空的背景不同而產生的理解上的大異其趣。因此在講求發展與創新的今天，對於自己本身的瞭解應是當務之急，唯有掌握歌仔戲「武場」的內在運作思維與模式，才能進一步談到如何創新與變革，為歌仔戲在創作發展上有更多的助益，提升歌仔戲在戲曲表演上的地位。

國樂團參與歌仔戲的伴奏演出是近年來極為常見的演出模式，但是對國樂團與劇團來說最大的問題即在於如何緊密的連結來達到戲劇表演的需求。在此，不得不提到武場中的鼓師在戲曲表演中的「指揮」角色。

在國樂團加入之前，演出是非常單純的，指揮著舞台上演員與文武場的就是鼓師一人，因此有人說「打鼓先」就好比是「萬君主帥」般，對於演出有著完全掌控的決定性地位。但是，國樂團的加入卻破壞了這個內在規律，因為現代國樂團編制內有一個不可缺少的樂團指揮，而問題就此產生。樂團演奏者只看得懂指揮，完全聽不懂武

⁶ 「一桌兩椅」，原說是「一桌兩椅加守舊」，「守舊」指得是舞台上襯底的大幕。這是中國戲曲表演在舞台空間佈置上的傳統手法，在偌大的舞台上唯一的道具只有一桌二椅，從實際面來說因為一方面舊時戲曲演出較為簡陋，在道具的使用上並不講究，再者中國戲曲表演著重在唱腔以及身段的表現上，並不需要多餘的裝置來充實舞台畫面空間的觀賞。而擺上桌椅只為劇情需要就坐而設，否則的話常見只有一塊「守舊」的大空場，演員即可穿梭其中表演各種時空的事件；從審美角度而言，就如同中國的潑墨山水般，講究的是寫意的情趣而非寫實的呈現，例如演員在進屋時便有許多寫意的身段手法「推開門」、「跨門檻」、「上門拴」等等，許多演員可以用身段表達的事物即不需要實際的物品來操作，最有名的如《拾玉鐲》中一場孫玉姣穿針引線縫衣的戲，手上並無實際的針線，但憑演員的做工來表現，表演得好還會引得滿場喝采，一桌二椅在此便是不得不然的道具，沒有椅子演員如何坐下來演出這場戲？所以「一桌兩椅」的美學觀反映出來的是中國在美學上的寫意情趣。

場鼓師的指令，樂隊指揮只認得總譜的記載，對於武場鼓師的指令以及舞台上演員的暗示（或明示）常常無法會意；舞台上演員又要照顧身段的表演，又要擔心樂隊的配合；武場一方面要盯著舞台演員的需求並加以回應，還需要照顧到樂團的節奏是否能搭配上來；這種種的衝突與混亂對於演出是極為不利的。因此筆者希望藉由對歌仔戲武場的研究，讓樂團的指揮或演奏員對於武場有深入的認識，在合作演出時能有更為良好的互動與結合。

除了對於歌仔戲本身之外，研究並瞭解歌仔戲「武場」對於民族器樂的創新發展也能有所幫助的。筆者任職於台北市立國樂團，長期以來發現到樂團最大的困難是在於缺乏優秀且富於民族風格的作品產生以供展演，尤其是台灣風格作品的創作對於拓展文化外交上是有助力的。猶記去年（西元 2001 年）高雄市立國樂團赴大陸東北演出，所安排的二十餘首節目中，最受歡迎的曲目就是三首以台灣民間音樂為素材創作而成的作品⁷，這也說明了在標榜「全球化」的今天，若喪失了民族特性，剩下的就只有同化了。因此對於台灣重要戲曲歌仔戲中「武場」的瞭解當可以對於樂曲的創作起一定之功效，筆者要強調的是，這裡並不是希望「武場」成為音樂總譜上的音符記號罷了，而是一種富有生命力，能夠表達出歌仔戲戲劇內涵的聲響結構，這才不失「武場」音樂的本質。

⁷ 這三首台灣風格作品分別是郭哲誠先生以北管為素材改編的《結綵人間》、郭進財先生改編自客家曲調的《瀾濃風情》和改編成爵士風格的台灣小調《農村曲》。

第三節 文獻回顧與研究方法

一、文獻回顧

關於武場研究的論述，過去多半集中在鑼鼓經的記載以及運用上，如中國戲曲研究院編輯的《京劇打擊樂彙編》⁸，胥東昇、李獻民編的《豫劇打擊樂彙編》⁹，溫秋菊《平劇中武場音樂之研究》¹⁰，張林雨《陳晉元及其司鼓藝術》¹¹等等，其呈現方式多是以譜例來說明鑼鼓經的操作方法以及使用的場景與規則，對於理論上的論述較少著墨。

近年來台灣有幾本論文是以理論來陳述武場結構的，其中一本是 1998 年中國文化大學藝術研究所袁紀邦所撰的碩士論文《豫劇武場之研究》¹²，以豫劇武場為主，除分析其結構外，更進一步研究武場在中國戲曲表演中的操作組織架構；另一本則是 2001 年台灣大學音樂研究所翁柏偉所撰的碩士論文《從符號體系到表演機制：一個以京劇鑼鼓為中心的研究》¹³，他透過京劇的鑼鼓經¹⁴來對應舞台表演程式，以符號學的觀點切入，探討戲劇中的鑼鼓與舞台動作間能指、所指的關係。這兩位研究者有一個共同點，那就是他們都是戲劇學校科班畢業¹⁵，對於本身所研究的內容，可說是自小即深入其中並親身體驗，在撰寫上較旁人更具優勢，也完成了這兩本優秀的論文。

⁸ 《京劇打擊樂彙編》〔北京：人民音樂出版社，1958，一版一刷，1991 一版二刷〕。

⁹ 《豫劇打擊樂彙編》〔鄭州：河南人民出版社，1983，一版〕。

¹⁰ 《平劇中武場音樂之研究》〔台北：學藝出版社，1989，初版〕。

¹¹ 《陳晉元及其司鼓藝術》〔北京：人民音樂出版社，1991，一版一刷〕。

¹² 袁紀邦《豫劇武場之研究》〔台北：文化大學藝術研究所，1999〕。

¹³ 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》〔台北：國立台灣大學音樂研究所，1999〕。

¹⁴ 京劇武場鑼鼓所記誦的鑼鼓譜，也有發展成以文字記錄的方式稱為「鑼鼓經」。

¹⁵ 兩人皆曾於國立台灣戲曲專科學校接受專業的戲曲音樂訓練。

「武場」特別指得是傳統鑼鼓與戲劇的合作機制。文大藝研所蔡振家撰寫的論文《台灣亂彈戲西路鑼鼓的戲劇運用》¹⁶，雖然在名稱上並未直接使用「武場」乙詞，但是從字面意義及內容已經明顯的標示出其所探討的即是亂彈（北管）西路戲的武場¹⁷。這本論文在戲曲音樂學理論與戲曲武場的研究方法乙節著墨較多，對於鑼鼓與戲劇的運用以及其和京劇鑼鼓的比較部分亦有深入的探究，因此提供筆者在寫作本論文時的許多研究參考方法。

從以上我們發現到，目前並沒有任何與歌仔戲「武場」有關的專書論述。因此筆者從他們的研究架構上出發，有關音樂部分除論述需要而將樂譜列於文中外，亦不打算將鑼鼓經的展示記載列為本論文的重點。因為鑼鼓經文字譜的記載除了對科班學習生有幫助外，對於想要進一步瞭解歌仔戲鑼鼓的人來說，無法加以進行操作的鑼鼓經只是一群看起來很獨特的文字符號的堆疊罷了，而科班生在學習上自有教師給予的教材；並且，在武場的傳習上，口傳心授式的學習模式仍佔多數，許多無法以文字記載的速度、表情、氣氛，都需要經由一次次的演練，並且搭配舞台上演員的唱、念、做、打來變化，才能掌握到其精髓。這也是其以武場而不以鑼鼓稱之的原因，因為脫離了與演員間的連結，脫離了戲劇表演的需求，它所剩下的就只是傳統的中國鑼鼓打擊樂而已，只是一些聲響結構的進行罷了。因此，筆者希望透過分析歌仔戲武場的樂器組成、人員編制、操作模式等內容來進一步瞭解歌仔戲武場。另一方面則通過深入分析歌仔戲武場各種操作機制以及從事操作者與相關工作者的不同想法，結合不同的觀點來分析歌仔戲武場鑼鼓發展的可能性。

¹⁶ 蔡振家《台灣亂彈戲西路鑼鼓的戲劇運用》〔台北：文化大學藝術研究所，1997〕。

¹⁷ 亂彈在台灣一般通稱為北管，分為「福路」與「西路」兩種派別，此論文專門討論「西路」的部份。

二、 研究方法

(一) 田野訪談與記錄

本論文研究方法以實際參與的田野調查為主。過去關於戲曲武場的論述，多以鑼鼓經文字譜¹⁸的展示及說明為重，理論性的論述較少，於歌仔戲來說更是缺乏。本論文對於歌仔戲武場的鑼鼓經以及與唱腔音樂的合奏關係，除了因論述需要而必須列示於文中外，並不以鑼鼓經的展示為重點。論文主要分為三個部分，一是針對目前歌仔戲武場使用樂器、演奏人員編制等外在的呈現做深入的瞭解，二則是針對武場本身的內部結構，先從上手、下手¹⁹的職能，培養學習的過程，進入武場與演員的唱、念、做、打等各部分的配合，由外而內，最後第三部分則進入對於歌仔戲武場中幾個面向與問題的探討。

歌仔戲近年來的蓬勃發展對於筆者這項針對歌仔戲武場現況的研究佔了優勢，筆者因為本身長期參與歌仔戲伴奏的工作，也藉工作之便，得以近身觀察歌仔戲武場操作上的許多細微之處，尤其要瞭解戲曲武場沒有進一步的實際參與是很難真正窺其堂奧的。就如蔡振家在其論文中所言：「由於戲曲中的鑼鼓多為套式運用，各個鑼鼓點具又不同的節奏聲響，與特定意義，其使用的時機與變化的原理，也都有一定的規範，其猶如片語或標點一般，貫穿於全劇的鋪陳。由於鑼鼓使用時的「符號」特質，使得「親身學習」成為入門的關鍵。親身學習與舞台實踐經驗是研究戲曲武場 戲劇運用的不二法門。²⁰」

親自參與除了對於許多武場的內部運作模式以及鑼鼓的文字記錄有更為容易的

¹⁸ 以代聲字來表示的樂譜，一般來說大鑼以“倉”表示，小鑼以“台”表示，小鈸以“七”表示，鼓則隨著演奏法不同有“大”、“多”、“的”等，在後面章節會有詳盡敘述。

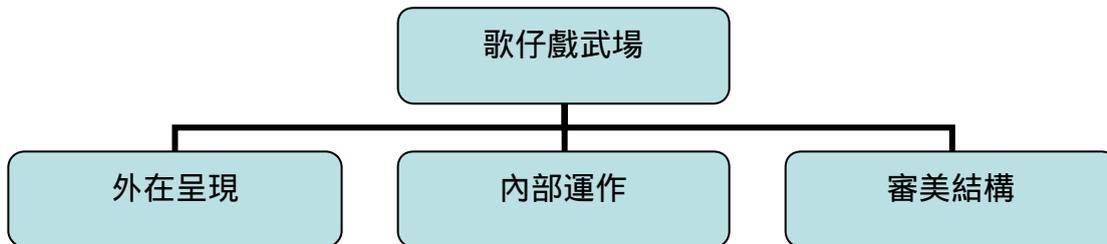
¹⁹ 打鼓的鼓師為「上手」，餘為「下手」。詳細說明將於下列章節中呈現。

²⁰ 同註 22，p5。

切入點外，對於諸如樂隊中「指揮」角色的衝突，戲曲音樂創作風潮下鑼鼓的傳統與創新所衍生出的「變」與「不變」的遊移，更可藉由一次一次的演出實踐中產生不同的思考方向，再加上參與的過程中與許多的歌仔戲音樂工作者有著進一步的接觸與訪談，對於本論文的完成助益甚多。

（二）研究架構

本論文研究主架構如下：



從以上三個結構面著手分析歌仔戲武場的顯性與隱性成分，在廣泛的介紹文字與深入認識後進入武場的符號程式系統中去解讀其做為戲曲「指揮」的隱性面貌，為中國戲曲中自然存在的武場尋找更為有價值的立足點。

第四節 研究限制與預期成果

一、 研究限制：

本論文將研究範疇的時間界定在“當代”，但是歌仔戲在發展成為今日的面貌之前，必定經歷過一個長期的演變以及過渡的過程，因此對於歌仔戲早期武場的研究及瞭解當然是很重要的，但本論文礙於筆者本身能力及資料取得困難的情形下於此並無深入涉及，對筆者本身及有興趣研究歌仔戲武場者來說是一大缺憾，因此除了希望未來能有機會繼續針對這個部分做相關的深入研究外，也希望更多有志於此研究者能彌補這個在歌仔戲武場研究上的空缺。

本論文在空間的界定上為“台灣”，雖然歌仔戲發展起源於台灣，但是在大陸福建、新加坡、菲律賓等地都有隨著台灣與福建沿海移民而傳播並興起的歌仔戲演出，其中流傳於大陸的「薊劇」即是由台灣歌仔戲演變而來，無論是在語言、唱腔上都有許多相似之處，近年來已開始以「歌仔戲」稱之，在新加坡當地稱為「福建戲」，與台灣地區的歌仔戲團演出更是接觸頻繁，每年均有歌仔戲團應邀赴新加坡演出，時間常長達一個月之久，換言之在新加坡也有許多有關歌仔戲的資料可供研究，但是礙於筆者能力所及，目前暫以台灣地區的歌仔戲武場為主要研究標的，希望先對於自身土地上的歌仔戲武場運作有深入瞭解然後再觸及旁他。

野台歌仔戲演出中有另一個特殊的演出段落稱為「扮仙」，一般只要是在廟口演出的戲，必定在正式戲文²¹演出前有一段扮仙戲，這是演給神明看的戲，目的是酬謝神明，並希望當天的演出順利；扮仙戲所演出的內容以及所使用的唸白、身段、音樂與武場鑼鼓基本上是完全屬於亂彈戲的系統，因此，筆者並不將此納入本論文討論中。

²¹ 「戲文」指的是演出的劇名或內容。

二、 預期成果

研究歌仔戲武場其實就是在研究一個傳統戲曲中的指揮美學，本論文是一個研究歌仔戲武場的開始，在諸多歌仔戲相關論述中，能有彌補在武場不足部分的功用，除幫助一般人對歌仔戲武場能有更深入的認識與瞭解外，另一方面也希望對於戲曲工作者，不論是音樂部分或導演與演員部分，在更深入瞭解歌仔戲武場後，能更為有效的將這份瞭解化為推動進步的助力。現今歌仔戲武場的諸多外在呈現與內在機制，在經過深入的分析研究後，藉此希望能對未來歌仔戲的演出，不論是在創作或是改良上，提供更多思考的方向與運作方式，為台灣歌仔戲以及戲曲音樂的發展盡一份心力。

第五節 名詞釋義

在有關戲劇武場的著作裡，所使用的名詞並不統一，一般來說常見的有「打擊樂」、「鑼鼓」、「武場」三種稱呼，因此筆者即先就名詞使用上界定並釋義，除為免產生“武打場面”的誤解外，也希望釐清本論文所欲探討的內容與範疇。

一、 打擊樂

一般而言，西方音樂學家對樂器分類有兩種方式。

（一）發聲原理：以樂器本身如何產生聲音的原理來分類，可分為體鳴樂器（如鑊鈸類）、器鳴樂器（如笛類）、膜鳴樂器（如鼓類）、弦鳴樂器（如琴類）四大類。

（二）演奏方式：以演奏者演奏樂器的方式來分類，可分為吹管樂器（如笛類）、拉弦樂器（如提琴、胡琴類）、彈撥樂器（如吉他、琵琶類）、打擊樂器（如鑊鈸、鼓類）四大類。

以此來看，打擊樂應屬於第二種分類法中的一項，因此凡是演奏方式是以敲打為主的樂器皆屬於打擊樂器；在歌仔戲武場中所使用的樂器，當然都是屬於打擊樂器，理論上亦可以稱之為歌仔戲中的打擊樂，但如此一來，研究的方向與內容則侷限在對於樂器型制以及演奏方法上的探討，其與戲劇接軌且產生緊密連結的合作部分相形喪失，而樂器的型制與演奏方法在其他有關中國樂器的各類著作中，都有著非常清楚的介紹與說明，這不屬於本論文的研究重點，因此筆者於論文中，除了因論述需要而說明樂器型制與演奏方式外，並不採用此說法。

二、 鑼鼓

「鑼鼓」在中國器樂上有兩層意義，一是就字面上的解釋，意即「鑼」和「鼓」兩種樂器，合起來說，就是鑼鼓一起演奏的音樂，或者可以廣義的說是中國的打擊樂器合奏。這樣的說法和前述的打擊樂說法的含意並無不同。

另一個就是有著特殊意義的樂種名詞。

中國地區幅員遼闊，各地都有著非常豐富各類民間音樂；在喬建中主編的《中國音樂》中提到：

中國傳統樂器的合奏形式，因流傳地域的不同、樂器組合的不同、主奏樂器的不同、傳承曲目的不同，形成了不同的樂種。一般來說，地方性是其最大的特點，稱呼上大多在樂器組合樣式前冠以地名，如屬於北方鼓吹樂種的有：西安鼓樂、山西八大套、遼寧鼓吹樂。屬於南方吹打樂種的有浙東鑼鼓、蘇南十番鑼鼓、潮州鑼鼓。²²

我們再看袁靜芳編的《民族器樂》，在目錄中，作者就已經明白的把合奏音樂的部分分成「絲竹樂」、「鼓吹樂」與「吹打樂」三類。而在「吹打樂」的分類中則包含有《十番鑼鼓》、《潮州鑼鼓》、《浙東鑼鼓》等地方樂種。在有關《十番鑼鼓》的介紹中他說道：

「十番鑼鼓」是以鑼鼓段、鑼鼓牌子、絲竹樂交替或重疊進行為主要特點。根據其樂隊編制的各種不同組合情況，可分為只用打擊樂器演奏的“清鑼鼓”，和兼用管弦樂器演奏的“絲竹鑼鼓”兩大類。²³

也就是說，在這些標示為「某某鑼鼓」的樂種中，其演奏樂器並不只限於鑼、鼓

²² 喬建中主編，《中國音樂》〔北京：文化藝術出版社，1999，一版一刷〕p85。

²³ 袁靜芳編著，《民族器樂》〔北京：人民音樂出版社，1991，一版三刷〕。

甚至是打擊樂器而已，而必然的還包括了其他傳統的中國絲竹樂器，這兩類樂器結合在一起來演奏才是稱之為「某某鑼鼓」的吹打樂。在此「鑼鼓」又有著專有名詞的功用。更重要的是，它是一個專為演奏的樂種，是一項可以單獨表演用的吹打樂，與本論文所欲探究的為戲劇伴奏使用的鑼鼓當然是截然不同的演出形式。

三、 武場

首先，我們在《中國大百科全書》及《中國音樂辭典》中可找到關於文武場的相關解釋：

文武場 戲曲樂隊中弦管樂部分稱為文場，打擊樂部分稱為武場，合稱為文武場，或稱“場面”²⁴

文武場 戲曲樂隊（場面）分為文場和武場兩部分。²⁵

場面 即戲曲樂隊。《揚州畫舫錄》：“後場一曰場面，以鼓為首。”後場即指居於舞台後方的樂隊。舊時戲曲樂隊是在戲臺的後方正中，底幕之前，與演員同樣面朝觀眾，進行伴奏。後，樂隊的位置逐漸移到幕側，但場面的名稱仍留下來。²⁶

由此，我們可清楚的得知，在中國傳統戲曲表演中的伴奏樂隊部分乃以「場面」稱之，而場面一詞目前所知最早是見於清代李斗所著的《揚州畫舫錄》²⁷，此後有關的記載多以場面稱之，雖然在後來西方戲劇及音樂傳入後有了戲曲後場樂隊或戲曲伴奏的稱謂，但是在行內的演員、演奏者或是學者仍多以文場、武場來稱呼樂隊。這裡要說明的是，文場、武場是國語的稱謂，歌仔戲係閩南語系的戲曲，因此以閩南語唸

²⁴ 《中國大百科全書：戲曲 曲藝》（北京：中國大百科全書出版社，1985，一版一刷）p.415。

²⁵ 《中國音樂辭典》〔人民音樂出版社，1984，一版一刷〕p.406。

²⁶ 《中國音樂辭典》〔人民音樂出版社，1984，一版一刷〕p.40。

²⁷ （清）李斗，《揚州畫舫錄》〔台北：學海出版社，1969，影印出版〕p.305。

就成為了「文片」(音 penG)「武片」,其意義與「文場」、「武場」是完全相同的。

「場面」以文、武分,一來是區分其音樂特性,以絲竹樂器的文柔對上打擊樂器的剛武;二來就戲曲表演來說,「場面」就如同是文、武兩員大將,鞏固著全劇的進行。以現在的歌仔戲來說,文場樂器有殼仔弦、大廣弦、笛簫、三弦、月琴、揚琴等,屬於旋律性的樂器,功用上則以烘托唱腔或襯托情緒為主;武場就完全不同了,基本樂器以板、鼓為首,其他有大鑼、小鑼、小鈸,除了在唱腔上的穩定節拍功用外,對於演員舞台身段的搭配以及劇情節奏的控制,有著決定性的地位,武場中的打鼓佬更身兼樂隊指揮的角色,在傳統戲曲中是舉足輕重的角色。

另外單就「場」來看。「場」有著場域的意思,意即在一個特定場域中進行的事件,本論文所欲探究的重點之一即是「武場」與戲劇進行的緊密關係,這是一個產生於戲劇舞台上的事件,抽離了武場與戲劇的關連,剩下的就只有打擊樂聲響的進行罷了,也可以說是因為有戲曲演出,才有「武場」,「武場」不與戲曲產生關連也就不成其為「武場」。也因此,較之於「打擊樂」或是「鑼鼓」來說,「武場」應是較為貼切的說法。

第二章 歌仔戲武場的外在呈現

第一節 歌仔戲「武場」的演變

一、做為伴奏樂器的呈現

歌仔戲的起源至今仍是一個爭議不斷的話題，但一般認為曲調來源是由大陸錦歌（當地稱“歌仔”）²⁸及台灣各地方流行的採茶、車鼓等小調組合而成這點是較沒有爭議的。

「歌仔戲是由漳州薌江一帶的錦歌、採茶、車鼓等各種民謠流傳到台灣後揉合形成的戲曲。」²⁹

「歌仔戲興起於民國初年，歌仔有歌謠的意思，³⁰最初是一種男女對答的單純歌謠，後來變成一種敘述長歌詞，然後慢慢發展成說唱、簡單小戲及戲曲。」

至於「武場」部分，因為訴諸於文字的記載非常稀少，有聲資料至 1927 年時由日本人引進留聲機後才得見，因此要確認其確實的發展軌跡與形式有其一定的困難。但是在一些大陸及台灣的前輩學者所做的田野訪談中，我們可以知道早期的歌仔戲在現在所謂的“武場”這部分，是以車鼓戲所用的打擊樂器為主要樂器，所擔任的角色則以伴奏音樂為主，內容有「五子仔」（由四塊長方形板疊成一串的節板）「乃台咯」

²⁸ 「根據大陸學者的說法，歌仔戲是由福建歌謠“錦歌”演變而來的，但過去筆者曾經親自尋訪過老一輩的人士，結果竟無人知道“錦歌”究竟是什麼，直到近幾年閱讀大陸方面的資料，才發現一個新說法：原來“錦歌”是大陸淪陷後所改的名稱，它在不同地區有不同的稱呼，在福建、漳州一帶叫“錦歌”，在廈門一帶則稱“歌仔”，其實“錦歌”即為“歌仔”。」見於《音樂台灣一百年論文集》台灣的歌仔戲，張炫文，財團法人白鸞鸞文教基金會出版，1997 初版一刷。

²⁹ 呂訴上《台灣電影戲劇史》。

³⁰ 同上。

(由小叫鑼和木魚組成)「四寶」(俗稱四塊仔,即南管用的四塊,由四塊竹片製成,雙手各執兩片)等三種打擊樂器³¹,這些與我們在宜蘭當地仍可發現的本地「老歌仔」是非常雷同的,這在學界的研究上也有一專有名詞稱為「本地歌仔」時期³²,因此我們就以現在尚存在於宜蘭地區的「老歌仔」的演奏譜為例,藉此分析其特性進一步了解早期歌仔戲鑼鼓的面貌。

〔譜 2-1-1：老歌仔，演唱 陳旺叢〕

1=C 118 2/4

x x x x x x x x x x x x x x
g dd gd 0d g d g d g d g dd g d g dd

x x x x x x x x x x x x x x x x
g dd gd 0d g d g d g dd g dd g d g d

x x x x x x x x x x x x x x x x
g d g dd g dd g d g d g d g dd g dd

x x x x x x x x x x x x x x x x
g d g d g dd g dd g d gd 0d g d g d

x x x x x x x x x x x x x x x x
g dd g dd g d gd 0d g d g dd g d

x x x x x x x x x x x x x x x x
g dd g d gd 0d g d g d g dd g d g d

x x x x x x x x x x x x x x x x
g dd gd 0d g d g d g dd gd 0d g

樂譜說明：x表示「五子仔」,gd表示「乃台喀」(g是木魚d是小叫鑼)。「四塊」每兩拍敲打一下。
網底為唱詞的部分。

³¹ 見於曾永義著《我國的傳統戲曲》p74〔台北：漢光文化事業公司出版，1998〕

³² 「閩南地區傳入台灣的「歌仔」，在宜蘭落腳生根稱為「本地歌仔」，是一種說唱表演。」同註 26，p67。

由以上譜例中我們可以發現，在這時期的演出中，「武場」嚴格說來並不能稱其為「武場」，因為在此時期其戲劇元素可謂非常薄弱，就其內容來看只能說是一種「說唱」的形式，是地方戲曲發展地方的雛形階段，表演中加入的打擊樂器只是伴奏的部分，他與所謂的戲劇表演緊密的連結的部分極少，大多時候是與音樂的進行來連結，筆者嘗試分析其使用方式，歸納出以下三點特質：

（一）節奏樂器：在音樂進行的過程中，“四塊”幾乎是從頭打到尾，而且以一拍一下的演奏方式居多，最大的功用即是穩定音樂的節奏。

（二）色彩樂器：在此時期由於演奏的樂器簡單，旋律樂器以月琴、殼仔弦、簫為主，音色的表現上略顯單調，所以加入打擊樂器來點綴色彩，這在中國傳統音樂中是習慣且常見的手法。

（三）過門樂器：過門是中國戲曲音樂中的一種獨特稱呼，指得是在音樂進行中，主旋律（樂句）與主旋律（樂句）間連接的樂段。老歌仔戲演出在曲調進行中，演出者因唱句分段而停止演唱時，多習慣以叫鑼、響盞等樂器來填補唱詞段落間的空白，它的功用與過門的使用方法相同並且同時進行，亦即有唱詞時，這些樂器便停止演奏，但唱詞暫時告停時便由它們來接替出聲，這種與演唱交替的出現的使用方式，主要便是用來彌補在聽覺效果中因演唱暫時缺席的聽覺空間，使得過門演奏時不因而顯得單調的一種替代樂器。

至此，我們可大致瞭解在老歌仔時期對於旋律樂器以外的其他打擊樂器在演奏使用上的一個方法及特性，再更為簡單的說，這時期的打擊樂器都是屬於伴奏樂器的角色；老歌仔主要流行地區是宜蘭，現在歌仔戲中主要曲調 七字調 便是在老歌仔的

基礎上發展出來的，其演出形式經由「落地掃」³³的隨處演出到「賣藥團」³⁴形式的商業行為演出，在為滿足觀眾的前提下，演唱的曲調日益增多，演出時的動作也因為需要更切合戲劇表演而誇張，因為頗受一般民眾歡迎而流行於全台各地，在「老歌仔」仍在宜蘭傳唱不已時，台灣其他地區的落地掃演出慢慢地產生了變化。

「老歌仔」保留在宜蘭地區是有其特殊背景的。因為地理位置的關係，宜蘭與台灣西部其他地區相形之下是一個較為封閉的區域，台灣西部各市鎮在地理環境及經濟發展上都較為繁榮、進步，而且與大陸福建等地往來接觸一向頻繁，唐、宋時期便陸續開始出現與台灣往來的文獻紀錄，於此不再贅言。大陸地區移民來台定居者日益增多，隨著人的生活而來，與人息息相關的便是文化；先民來台，各種生活的文化隨之在台生根，例如流行台灣地區的閩南語，學界便一致公認其相當程度的保留了中國大陸的中原古音。而在戲曲演出中，保留在台灣地區的南、北管也一向是研究傳統音樂者的重心之一。除較早來台的南管、北管之外，陸續來台的還有高甲戲、福州戲、都馬班、京劇等等來台演出其他劇種的劇團、演員，有的甚至落地生根留在台灣生活，他們的演出為這個發展中的地方小戲帶來衝擊，這對於歌仔戲的發展變遷是一重要的影響。

二、成為主導樂器的改變

由「歌仔」到「歌仔戲」的過程肯定是漫長的。筆者在尋找文獻資料的過程中發現，提到歌仔戲的變遷也多如前段所言般：早期是「老歌仔」的形式，後來受到其他劇種影響，成為現在的「歌仔戲」。可是就打擊樂器使用的部分來說，從南管使用的四塊、木魚、叫鑼到現在看到的成套的板鼓、大小鼓、鑼鈔，這中間的落差實在太大，

³³ 「落地掃」是早期「老歌仔戲」的一種演出形式，表演者來到某市鎮，擇定人潮聚集處後就地落腳開始表演聚集觀眾，這樣的一種演出方式稱為「落地掃」，形式就如同現在的街頭藝人般。

³⁴ 和「落地掃」的演出型態相同，但是他加入了商業買賣的行為，節目表演是為招攬聚集群眾，實際目的則是販賣藥品，現在台灣各鄉鎮的夜市中仍常見有電子花車表演，隨後有推銷藥品的行為，這兩者在出發點上是一樣的，只不過使用的內容不同罷了。

絕對不是一朝一夕的功夫，也不是其中少數人決定說改就改，而且兩者的演奏及使用方式完全大相逕庭，筆者認為，與其說是「歌仔」演員去學習或是改變成現在「歌仔戲」的演出形貌，不如說是其他劇種相當程度的主動加入「歌仔」的元素，再與其本身的其他元素相容而演變成今日的演出型態。

前面提到，來自大陸其他劇種的演員有部分留在台灣繼續演出。筆者在田野訪談的過程中發現到，其實不論是演員或是樂師，多半都不只演過歌仔戲，諸如梨園戲、四平戲、亂彈戲、高甲戲、外江戲、京班、都馬班、閩班（福建戲）等等不一而足，也就是說在他們的成藝過程中，歌仔戲不是唯一的成長環境，這與戲班人員的生活方式有關。因為，對於藝人來說，演戲的目的是為討生活，反過來說，只要生活能過下去，演什麼都可以，因此，觀眾愛看什麼戲便演什麼戲，什麼樣的戲看的觀眾較多，能賺錢，便去學什麼戲，再加上台灣雖是一方小島卻是個文化種類豐富的移民社會，來源雖複雜卻也經過時空的揉合而成今日樣貌，「歌仔戲」便充分的展現出這樣的特點。

許多的前輩學者認為歌仔戲是由宜蘭地區發展而來，也就是說宜蘭是歌仔戲的發源地；但是，在筆者進行資料採集及研究的同時卻有了不同的想法。因為在尋找歌仔戲武場鑼鼓的演變的過程中發現到，使用四塊、叫鑼等南管樂器為伴奏的「本地歌仔」時期與目前可知的使用板鼓、鑼鈔等京劇系統武場的歌仔戲內台演出時期在時間點上其實非常接近，感覺上似乎這群歌仔戲後場人員突然決定棄舊從新，這就邏輯上而言是非常不合理的。因為武場樂器使用的不同和舞台上的演出動作程式有相當大的差異，演員實在不可能從簡單的唱念形式經過跳躍思考而轉變成充滿各種做表動作的舞台表演，因此，筆者提出以下假設。

「老歌仔」發源自宜蘭地區，是歌仔戲重要曲調之一「七字調」的前身這點是沒有問題的，但除了「七字調」之外，歌仔戲中尚有許多其他常用的曲調，諸如「倍思」、

將水調來自高甲戲，陰調來自亂彈戲，都馬調來自福建都馬班，江湖調、雜念調來自台灣民間說唱、採茶、車鼓等民間小戲，還有更多的小曲小調是由來自中國各地民謠所演變成的，因此若單純的說歌仔戲是由「老歌仔」的演唱開始演變成今日形貌似乎有些牽強，筆者認為，「老歌仔」應該是被動的被吸收成為一種新劇種的主要曲調之一，再加上許多以閩南語為主要語言的演唱曲調逐漸融合而成為今日的歌仔戲。

高甲戲、北管戲等在台灣都曾盛極一時，尤其是高甲戲。今日流傳的歌仔戲四大傳統劇目「陳三五娘」、「什細記」、「梁祝」、「呂蒙正」他們的劇本來源與高甲戲密不可分，尤其像是「陳三五娘」，在現今南管套譜中仍可見許多「陳三五娘」劇中的詞與譜。這四大本戲基本上都是屬於文戲，也就是說內容以男女談情說愛為主，以唱、念、做、打來說，重唱念而少做打，換句話說，「武場」在這些戲當中的角色是不重要的。同時期在台灣各地逐漸興起的落地掃、賣藥團形式的演出逐漸受到民眾歡迎，演唱的曲調節奏明朗、輕快，使用的語言又自然不做作，慢慢地這些在高甲戲中極受歡迎的劇目，成為歌仔戲形成初期的主要劇目不是沒有道理的。可是在京劇進入台灣並且與歌仔戲產生密切關係時，如四十年代活躍於台北地區《寶華興歌劇團》，便是一個白天演京劇，晚上演歌仔戲的戲班，歌仔戲也相當程度的吸收了許多的京劇劇目改編而成歌仔戲。在國民政府遷台後更是帶來了一大批的京劇演員，創立培養京劇人才的學校，在軍中設有京劇團，目前有許多歌仔戲團中的武生早期都是在這樣的環境下訓練出來的。

第二節 樂器的使用與演奏方式

如緒論中名詞釋義一節所述，「武場」必須和戲劇的演出產生連結才有其存在的意義，去掉與戲劇連結的部分，剩下的就只是鑼鼓聲響罷了。在這個前提之下，「武場」在「本地歌仔」時期其實是不存在的，真正可稱為「武場」應該是在為了滿足於日益繁複的舞台身段而使用了外江戲的身段與武場鑼鼓之後，「武場」才可說是真正的發揮其功用，而京劇鑼鼓更在三時年代隨著京班來台演出而進一步被歌仔戲武場取用；至於為什麼要使用武場？其實最簡單的原因便是歌仔戲中對於武打場面的需求日益增加。傳統的四大戲中小生小旦談情說愛的婉約場面不再能滿足觀眾對於戲曲多變化的需求，為求舞台演出的豐富性而加入更多戲劇元素是必須的，武打場面也就成為元素之一，今日我們看到的歌仔戲演出，不論是野台戲或是進入劇場的所謂精緻歌仔戲，武打場面多不缺席，因此，「武場」鑼鼓的使用相形之下愈發的不可或缺。仔細來分析目前歌仔戲中的戲曲元素：除念白及唱腔使用的是台灣通行的閩南語，演唱的曲調是民間小調，使用的樂器是台灣民間樂器外，其他如劇情鋪排、動作程式等皆充滿了京劇的影子。「武場」亦不例外。

目前歌仔戲武場傳統上所使用的樂器主要有單皮鼓（板鼓、北鼓）、大鼓、堂鼓（通鼓）、拍板（手板）、梆子（嗒仔）、大鑼（分為文、武鑼）、小鑼、鈸（鈔仔）等，其他還有一些則是配合樂曲需要或是戲劇表演需求的色彩性樂器，如碰鈴、風鑼、木魚等，這些樂器與中國其他地區傳統戲曲在武場樂器的使用上大同小異，只是在習慣使用的樂器型制、音律高低上有所不同，現在分別就其在樂器材質上的分類³⁵來說明其使用及演奏方法。

³⁵ 中國古代將樂器分類為金、石、絲、竹、匏、土、革、木八大類，在此及引用此一分類做敘述。

一、 革類樂器

革類樂器是以皮革為發聲主體的樂器，在歌仔戲武場中，鼓類樂器多屬此。歌仔戲武場中主要使用的鼓有三種，一為板鼓，二為堂鼓，三為大鼓。

（一）板鼓

中國戲曲音樂中，最重要的伴奏樂器之一，當屬板鼓。板鼓以其極富穿透力的聲響，主導著戲曲節奏的進行。

板鼓，又名單皮，單面皮膜包至鼓框下緣，鼓桶木框厚實，內腔上小下大成喇叭型，鼓面擊奏部分直徑 5 至 10 釐米，用時將鼓懸於支架上，以兩根鼓鍵擊奏。京劇、北方戲曲用鼓心膜徑較小的板鼓，南方“十番鑼鼓”，用鼓心較大的板鼓，在合奏伴奏中常用於指揮地位，有時用於獨奏。³⁶

板鼓 又名班鼓、邊鼓、單皮鼓……早在唐代的清樂中稱節鼓。流行於漢族大部分地區。……演奏者右腳下踩小木凳，右膝緊靠並略高於鼓面，雙手持鍵敲擊，或左手持簡板，右手持單鍵敲擊發音。演奏的技巧性強。……主要演奏技巧有點擊、滾擊、輕擊、重擊等，往往還配合各種表演手勢與姿勢。板鼓在地方戲曲的演出中對文、武場的起、止、速度和情緒起指揮作用，在指揮樂隊時，是演出成敗的命脈。板鼓音色堅實鏗鏘，高亢激越，穿透力強，廣泛應用於地方戲曲和民族樂隊中。……³⁷

以上幾段文字很清楚的介紹了中國的板鼓。歌仔戲中的使用的板鼓與上所言大同小異，一般俗稱「北鼓（音 piák kó）」，由字面上可解釋為北方傳來的鼓。板鼓單面

³⁶ 《中國大百科全書-音樂、舞蹈》，p234，中國大百科全書編輯出版社，1989年4月一版一刷，上海。

³⁷ 《中國樂器》，趙沅主編，p106，現代出版社出版，1991年1月一版一刷，北京。

蒙豬皮，上方有 5-7 公分的平坦圓面為受力區，以鼓鍵擊之，發出急促、響亮的聲音，這由鑼鼓經³⁸中代表板鼓的代聲字之一「大」可以想見其發出的短促有力的聲響。在台灣使用板鼓的劇種先有北管後有京劇，在形制上，大同小異，即外貌、材質皆相同，只是在習慣使用音高上有不同，但也因為如此，劇種與劇種間的風格便迥然不同，這也是中國戲曲中非常獨特的部分。

板鼓是武場樂器中的靈魂人物，也是戲曲演出中最重要角色之一，因為其音色極富穿透力，因此不論是在唱、念、做、打中，板鼓都藉由其獨特的聲響及節奏左右著前後場的演出，因此有諺語說：「打（音 phah）鼓是萬軍主帥」，這句話中便充分的表達了板鼓在戲曲演出中的地位。歌仔戲習慣使用的板鼓音高介於北管和京劇中間，略低於北管高於京劇，敲擊板鼓所使用的鼓鍵³⁹，稱為鼓箸（音 kó tì），與京劇習慣使用的鼓鍵也有不同。京劇板鼓用鼓鍵多以竹製，長約 23 公分，直徑為 0.6 至 0.8 公分（視個人習慣不同），以有竹節一端擊鼓；歌仔戲板鼓則多用木條削製而成，長度也是約 23 公分，直徑則兩端不同，擊鼓的一端略粗，約 0.6 公分手持的一端則只有約 0.4 公分，如此一來比起竹鍵來說較容易擊鼓發聲，因為竹鍵擊鼓的角度需與鼓面平行方能得到最佳的音響效果，而使用一端較為粗的木鍵，角度的要求比較就沒有那麼嚴謹。敲擊板鼓時除輪擊外多用右手，因為演奏時左手需執板，兩者多半一起搭配使用，主要功用有二：一是穩定節奏，穩定文場樂隊、武場下手與演員唱腔的節奏進行；二則是以各種手勢來指揮武場下手演奏及轉換不同的介頭⁴⁰。在指揮手法習慣上雙手齊下及左手單下表大介（加入大鑼而產生的較為大聲的音響效果），右手單下表小介（只用小鑼、小鈸所產生的較為小聲的音響效果）。不過這並非是絕對的演奏規則，手勢與手法的運用在實際操作時還有許多的變化，這些是需要通過實際操演才能有進一步的深入瞭解。

³⁸ 鑼鼓經是鑼鼓演奏時使用的譜，只不過其使用是以口念背誦的方式，因此稱之為「經」。武場的學習以口傳心授為主，因此鑼鼓經的熟記對演員或樂師都很重要。

³⁹ 打板鼓用的鼓棒，京劇稱鼓鍵，打其他鼓類則通稱為鼓棒（槌），但是台語中對於擊鼓的器具一律稱為鼓箸。本文在敘述中為區分板鼓與其他鼓類演奏法的不同，因此沿用京劇的稱謂。

⁴⁰ 鑼鼓點子的台語稱謂之一。

板鼓使用的代聲字除「大」代表單鍵擊鼓之外，如「八」(音 bà) 表雙鍵同時擊鼓，「都」(音 thu)、「咧」(音 liah) 表示輪鼓 (參見表 2-2-1)。

(二) 通鼓

堂鼓是在中國各地民間經常使用的一項打擊樂器。在台灣一般稱之為通鼓 (音 thang kó)，筆者猜測有兩個原因，一是因敲打堂鼓，可得其音「通通」，故稱「通鼓」；二則是「堂」字的台語發音與「通」類似，因此在口音的傳達產生了差異；另外，堂鼓的代聲字為「冬」，「冬」(音 tong) 與「堂」(音 tōng) 二字在台語發音上更為接近，也或許堂鼓的「堂」字是因而得來也說不定，以上純屬個人臆測不在本文討論範圍故此略過。

堂鼓呈圓桶狀，雙面皆蒙豬皮，鼓面直徑約為 25 公分，高度約為 30 公分 (參見



照片 2-2-1：通鼓。

照片 2-2-1)，多半使用在樂曲的過門或是打鬥樂中，其使用方式與北管中通鼓的用法類似，如 三盆水仙、清風調 等，這類較為輕快的曲調中，習慣上在樂曲過門中使用通鼓，一般而言是在較為熱鬧的樂曲進行中插介⁴¹ (音 chhah ké) 時使用。另外就是在吹牌如《三通》等以通鼓加嗩吶為主奏樂器。

敲擊堂鼓所用的是兩根較板鼓鍵為粗的棒子，有木製與竹製兩種，端看使用者的習慣，並無一定限制。只不過在實際演出中，由於板鼓與堂鼓時常會有快速轉換的情形，有

⁴¹ 介，又叫介頭，即鑼鼓經的意思，插介即是在樂曲演出中插入鑼鼓的意思。

時在來不及更換鼓槌的情況下則以板鼓鍵敲擊堂鼓也是時常有的狀況。

（三）大鼓

歌仔戲習慣使用的大鼓通常是扁鼓（參見照片 2-2-2），這個名稱是國樂器的稱謂，國樂器中大鼓有許多種，但在歌仔戲卻不管形制，一律叫大鼓（通常使用的是扁鼓或花盆鼓）；大鼓的需求是相對著通鼓而來的，通鼓的尺寸一定比大鼓小很多，在音色上，通鼓較為清脆、音高較高，大鼓則相對地較為低、沈。



照片 2-2-2：大鼓（扁鼓）。

大鼓的特殊用法例如擊鼓鳴冤、校場點兵三通鼓、法場行刑或是製造暗夜懸疑場景等為特殊劇情需要而配上相映的效果音響之外，大多用於武戲中的打鬥場面，以增加緊張熱烈的氣氛。

敲擊大鼓所用的鼓槌又比敲擊堂鼓專用的鼓槌略大且粗，因為大鼓的共鳴體較大，鼓面蒙皮較厚，為求發出鼓的最佳的音色，敲擊時一定要使用大鼓專用的鼓槌。

以上這些鼓的使用運用方式是一般而言的大概情形，實際運用上多以鼓師個人習慣為主，並沒有非要如何使用的規定。

二、木類樂器

此類樂器以木頭材質部分為主要發聲體，因此稱為木類樂器。歌仔戲武場中使用的木類樂器主要有兩種，一曰梆子，一曰手板。

（一）梆子

歌仔戲武場中主要使用的木類樂器便是梆子類樂器。

梆子 擊奏體鳴樂器。《清朝續文獻通考》稱其為梆板。約在十七世紀隨著戲曲梆子腔的興起而廣泛流傳於我國各地。目前普遍應用於山東梆子、秦腔、豫劇、評劇等戲曲音樂及說唱音樂伴奏。⁴²……

梆子 常用於梆子腔一類的戲曲音樂（豫劇、晉劇、河北梆子等）的伴奏，用以擊拍—控制音樂節奏和渲染氣氛。 中國南方還流行一種南梆子，係在一塊長方形的木頭上挖兩條槽，一上一下，一內一外成反向，集兩個共鳴體於一塊木頭上。演奏時用繩子平掛於鼓架旁，用鼓鍵敲擊槽的上方。⁴³

歌仔戲中使用的梆子稱為“咯仔”(ko-a)，在形制上有兩種，皆屬於南梆子系統，只是其音又分高低，材質也不同。搭配板鼓使用的是發音較低的南梆子，由一塊長約 20 公分，寬約 10 公分，高約 8 公分的木塊製成，其中剖槽，擊槽上方得其聲。在曲調演奏中通常奏於小節的第一拍，或是在樂曲演出前當作前奏定速度用，演奏時除輪擊外常用左手，這與左手執板有異曲同工之妙，另外也因為右手有更重要的任務-擊板鼓。另一種梆子是以兩塊材質較為堅硬的紅木類木塊，上小下大，以鐵條捆住，敲擊上方得音，一般以其來代替板鼓演奏，演奏手法也就和板鼓相同。



照片 2-2-3：鼓師使用三個梆子，不用板鼓。

⁴² 《中國樂器》，趙沅主編，p89，現代出版社出版，1991年1月一版一刷，北京。

⁴³ 同註 22，p44。

在介紹板鼓時曾提道，板鼓的演奏富技巧性，換句話說，演奏板鼓的難度較高，因此許多歌仔戲武場的鼓師為求便利而以高音梆子代替，以一個特製的鐵架子放置二至三個不同音高的咯仔，以其中最高音代替板鼓的音色，另外一個（或兩個）則與板的角色替換使用（有時用板，有時用咯仔），使用兩個咯仔時，其音高不同，一高一低，依不同的曲調或鼓師的習慣變化使用（參見照片 2-2-3）。

雖然高音梆子在音響效果上可以代替板鼓的穿透力，但是在營造戲劇張力以及發揮指揮角色的傳達上，是不如板鼓的表現的，因此，一位好的鼓師基本上是不該棄繁就簡的使用高音梆子來替代板鼓。但是以現在歌仔戲的武場演出狀況而言，以高音梆子來代替板鼓的使用佔絕大多數，這也與武場鼓師在傳承上的斷層有關。老一輩的鼓師是必須跟隨師傅學習，從基本功開始練起，日積月累的，練就出一手紮實的板鼓功，但是在歌仔戲離開內台演出而逐漸沒落時，對於鼓師的人選以及樂器的演奏上也不再講究，演奏板鼓的技巧高又費力，且經常打不出正確聲音，但是若改以高音梆子代替，輕鬆省力，所以目前一般野台歌仔戲最常見的樂器編制。但是近年來，尤其是戲曲學校⁴⁴訓練出來的年輕鼓師加入歌仔戲演出行列，板鼓的使用也隨之增加。

（二）板

歌仔戲中另一個木類樂器是板，又稱手板，京劇稱檀板。板由三片木片組合而成，習慣上以左手演奏，以繩控制，兩片以細棉繩綁在一起，再以另一片敲擊發聲（參見照片 2-2-4）。



照片 2-2-4：執板。

拍板 廣泛用於中國戲曲、曲藝、器

樂、合奏等樂隊中的打擊樂器。亦稱檀板、綽板，簡稱板。拍板多以三塊紫檀、

⁴⁴ 目前以台灣戲曲專科學校為多，因為校內除傳統音樂科外尚設有歌仔戲科，因此，音樂科的學生經常需要支援歌仔戲科演出，也因此陸續培育出一批歌仔戲武場的人才。

紅木或黃楊木製作，長 18 至 20 公分，寬四至六公分，前兩塊板用絲弦結扎在一起，與後一塊板的上端相連結。演奏時左手執後一塊板，拇指夾在前後板之間，通過晃動和迎擊，使前後板相碰發聲。戲曲樂隊使用的拍板為三塊（前 2 後 1），由司鼓者左手碰板，右手擊鼓，鼓與拍板相配合，有“鼓板”之稱。拍板只在各種板式的強拍上碰擊，所以板也是各種板式強拍位置的標記。⁴⁵

手板一般與板鼓配合由鼓師一人演奏，多擊在樂曲節奏中頭拍的位置，「一板三眼」指得就是 3/4 拍的意思，板在第一拍，後面有三拍，加起來四拍為一節；成語中「一板一眼」就是說拍子絲毫不亂，後來引伸意思為做事有條有理。打板亦同，板控制著速度節奏，若是執板不穩，節奏容易忽慢忽快或是有拖拍子趕拍子的情況發生，影響極大。

所有曲調皆可用板節制節奏。在京劇中，板與板鼓的搭配是最主要的指揮樂器，但是歌仔戲多以梆子代替板，因為板在演奏上較為困難，不容易發出正確的聲音，相對的，因為打不到共鳴點，發出的聲音也就較小，而梆子演奏上不需技巧，自然便取代了板的位置。雖然如此，板的使用在歌仔戲中仍是不可或缺，目前一般習慣在演奏雜念調、江湖調、七字調、都馬調、數來寶（歌仔戲稱“喀仔板”（音 ko-a-buan））等曲調時，仍會拿起手板，與板鼓搭配，所以鼓佬在演出時，樂器配備眾多，從板鼓、梆子、手板到堂鼓、大鼓，還要配合不同樂器更換不同的鼓棒，林林總總排列起來頗為壯觀。（參見照片 2-2-5、2-2-6、2-2-7）

⁴⁵ 同註 22，p505。



照片 2-2-5：鼓師樂器排列（一）。



照片 2-2-6：鼓師樂器排列（二）。



照片 2-2-7：鼓師樂器排列（三）。

三、金類樂器

金類樂器指的是以金屬材質為主要發聲體所製成的樂器。常見的有大鑼、小鑼、鈸，另外還有碰鈴則是在抒情曲調中使用的伴奏樂器，雖常見使用但並非必備樂器，意即可有可無。因此以下僅就大、小鑼及鈸來做說明。

（一）大鑼

習慣上只稱為“鑼”。歌仔戲使用的大鑼又分文鑼、武鑼，與京劇所使用的方法與敲擊技巧大致相同。顧名思義，文鑼用於文戲；武鑼用於武戲；這是因為音高差異而來的分別，文鑼發音低沈渾厚，武鑼發音高亢結實。用眼睛觀察亦可分辨之，文鑼



照片 2-2-8：文鑼與武鑼。

鑼心及本體都較大，武鑼較小。（參見照片 2-2-8）敲擊大鑼使用的是一端纏綿布條的木槌，棉布條紮纏需結實，擊出的音色才會正確。

「歹鑼累鼓，歹尪累某」這是一句閩南

語俗諺，意思是說一個打得不好的大鑼是會

拖累鼓師的，由此可見大鑼在合奏中的重要性，這是因為鑼發出的聲響是武場樂器中最為大聲的，因此大鑼有沒有打好，打大鑼的下手頭腦反應靈不靈光等，對武場演出影響甚鉅。

（二）小鑼

歌仔戲武場使用的小鑼一般習慣上以閩南語稱“響盞”（hiáng-choán），這裡所說的與南管使用的響盞截然不同。歌仔戲稱的響盞就是京劇中使用的小鑼，又稱京小鑼、手鑼。

手鑼，又名小鑼。中間有一鑼心，延向四周成坡度較大的斜面，有高、中、低音多種規格。演奏時左手提鑼邊內緣，右手持鑼板敲擊。⁴⁶

⁴⁶ 同註 22，p412。



照片 2-2-9：大鑼與小鑼的演奏姿勢。

京劇小鑼以鑼板敲擊，但是歌仔戲因為大鑼與小鑼為一人同時敲，所以通常將小鑼放在空心圓盤上與大鑼使用同一個鑼槌敲打發聲，在音色差異上有硬軟之別，以木板片敲擊自然較以棉槌敲擊的音質結實，但是對於演出而言，以棉槌敲打平放的小鑼是較為容易發聲的（參見照片 2-2-9）。相對於大鑼是一個較為軟性，輕鬆的音色象徵，戲曲演出中，配合旦角、丑角的表演多以小鑼為主，另外在搭配小鈸，一般以大鑼主奏的稱為「大介」，以小鑼為主的稱為「小介」，鼓佬在演出中有時也會以

小指頭來暗示下手接下來的「鼓介」要打「小介」。「大介」中，小鑼少不了，「小介」裡小鑼更是主要角色。例如同樣一的 加官點（京劇稱 抽頭）就有大、小介之分，甚至依照劇情需求譜例如下：

〔譜 2-2-2：三種 加官點〕

各大大 各大大大 倉台台 七台乙台 倉

大大大大 各大大大 台台台 令台乙令 台

大大大大 各大大大 才台台 七台乙台 台

（三）小鈸

歌仔戲中稱之為“鈔”（chhau），即京劇武場中使用的小鈸（參見照片 2-2-10），兩片為一組，雙手各執一片，相互撞擊發聲，在台灣北管吹打樂演奏中鈸也稱“鈔”，同樣是重要的打擊樂器之一，尤其是一排隊伍中有十餘對鈸同時演奏，彩帶飛揚甚是壯觀。歌仔戲用的鈸與北管使用的鈸不同，與京劇鈸相同。

鈸 拍奏體鳴樂器，鼓稱銅鈸、銅盤。該樂器可能在公元四世紀前後隨天竺樂、佛教音樂從印度傳入。早在北朝（386-581）的石窟伎樂中，便可以看到鈸與各種樂隊的組合形式以及與佛教的密切關係。直到目前，在我國南北各地，無論是戲曲音樂、傳統的鼓吹樂、鑼鼓樂以及佛教、道教音樂，鈸都是樂隊中一件不可缺少的樂器。鈸發音宏亮，穿透性強，在樂隊中多與鼓（或板鼓）大鑼、小鑼組合為打擊樂聲部進行演奏。演奏技巧有重擊、輕擊、悶擊、滾擊、側擊、擦擊等。⁴⁷



照片 2-2-10：鈸的演奏姿勢。

在金屬類樂器中，鈸的演奏技巧是最多的，所能表現出不同的氣氛也最多，例如一個簡單的 滿介，就因為小鈸的演奏方式不同，拖延的時間長度不同，聲音大小、速度快慢的不同而有著完全不一樣的角色形象與戲劇氣氛；另外，鈸在許多與大鑼搭配的鼓介中經常是演奏後半拍，因此演奏鈸的樂師，節奏感的掌握也是很重要的，若是無法控制節奏，便會影響到其他樂器的演奏，牽一髮而動全身。

（四）其他

金屬樂器中還有兩樣樂器是傳統武場可能會準備的。

在一些速度較慢的曲調中有時連板、鼓都不打，只用碰鈴來伴奏，此乃取其較為

⁴⁷ 同註 23，p96。

柔軟的音色特質；另外，有些鼓師因為個人習慣或是應班主要求在開演前會打一聲大鑼（低音大鑼）或風鑼，當作開場前「好戲開鑼」的代表意義。

四、特殊樂器

前面所述皆為傳統形式演出下的樂器。隨著內台歌仔戲之後的是俗稱為「胡撇仔戲」的舞台金光歌仔戲⁴⁸，其文武場樂器特色為使用大量的西樂器，薩克斯風、電子琴、小喇叭等不一而足，武場也加入爵士鼓的使用，場面非常熱鬧。但是近年來除了在南部地區仍常見外，北部地區仍以傳統文武場為主要演出形式。

爵士鼓，歌仔戲圈內人稱西樂鼓。筆者曾在高雄縣鳳山市的天公廟前觀賞一台野台歌仔戲的演出，它的武場就是一套爵士鼓，從「扮仙」到整場戲劇演出的武場全部由爵士鼓一手包辦，仔細分辨，可以清楚地聽出它的節奏仍是傳統的鑼鼓經，“散介”、“四擊頭”、“雙板介”、“急急風”、“滿介”⁴⁹等等全部應有盡有，不過都是只由一套爵士鼓一人演奏，聽來也很熱鬧，而且還別有一番鄉土的趣味。

近年來，歌仔戲經常與各類樂團搭配演出，或是戲劇音樂設計者以國樂的配器手法來編寫歌仔戲曲調，屬於大型中西樂隊編制內的打擊樂器也因而參與其中，如定音鼓、鋼片琴、雲鑼、吊鈸等等，但都是屬於加強戲劇表現氣氛所用的色彩樂器，不屬於歌仔戲武場的正常編制，換言之，任何種類的打擊樂器皆可加入，只要是對於劇情需要有幫襯作用，皆可使用。例如，在「河洛歌子戲團」演出《秋風辭》中，因劇情背景是漢朝宮廷，為表現廟堂雅樂，因此音樂設計者周以謙便以定音鼓、管鐘及鋼片

⁴⁸ 「胡撇仔」是由英文戲劇 opera 音譯而來。因為西方資訊大量進入台灣，外來的事物感覺上都較台灣本土的好，所以西方的樂器如小喇叭、薩克斯風、電子琴、爵士鼓等通通搬上歌仔戲後場，舞台佈景裝設也充滿各種機關特效，燈光變化多端，時至今日仍有許多戲團仍在演出這類歌仔戲，但就機關、特技的使用上來說反而是不如以前那樣的多變，這可能與觀賞野台戲的人口逐漸沒落，聘請演出的經費驟減的因素有關。

⁴⁹ 這些皆為歌仔戲“鼓啐”的名稱，下列章節中會有詳細解說。

琴來表現廟堂之上，鐘鼓齊鳴的音響色彩；又如「陳美雲歌劇團」演出《刺桐花開》，故事背景是發生在台灣平埔族，因此，本劇的音樂設計者柯銘鋒就加入了原住民樂器竹筒琴以及木柱（搥地用）來增添原住民音樂色彩。這些都是隨著不同的情況而出現的樂器，並非屬常態發生，因此本文中對此部分就不再詳加敘述⁵⁰。

歌仔戲武場所使用的樂譜在京劇裡稱為「鑼鼓經」，歌仔戲以閩南語稱其為“鼓啐”（kó-chhùi）或“鼓嗆（kó-chháng）”⁵¹；筆者在做田野調查時曾經詢問過老一輩的鼓師有關歌仔戲所用的鑼鼓譜，他們的回答皆是「跟著先生念，然後用背的」，所以稱為“鼓啐”不是沒有原因的，因為學習的過程皆為口傳心授，邊操作邊背誦的情況下，記譜的行為是不存在的⁵²。目前歌仔戲武場基本上是由京劇武場移植轉變來，因此與京劇鑼鼓經在使用上較為雷同，為記錄方便，筆者在本論文中亦是使用京劇鑼鼓經的代聲字來表示其使用樂器及演奏方式⁵³。以下列一簡表，簡單的將歌仔戲中所使用的代聲字與其對應的樂器與演奏聲響說明之。附帶說明，在本論文中所附錄之譜例也以此所用的代聲字為主要記錄文字。

⁵⁰ 以上兩齣戲筆者皆參與了文場樂隊（揚琴）的演出，因此對於樂隊使用編制有一定的瞭解。

⁵¹ 用字不確定是否正確，因為大多數的老師都只會唸，從沒寫過這個字。筆者原想用“鼓唱”二字，後又覺得“嗆”可能也通，而且與老師們發音較為接近，故採用此字。

⁵² 這點與同樣流傳在台灣地區的亂彈戲不一樣，亂彈戲有自己的一套代聲字記譜系統，是由代聲字結合工尺譜的拍號系統而成。筆者推想原因是因為亂彈戲中的鑼鼓部分可單獨分離成為亂彈音樂中的吹打樂，甚至是只有鑼鼓的「清鑼鼓」演奏，他們不像歌仔戲所使用的多為簡短不複雜的鑼鼓點可以口述的方式來背誦，而是一長串成套的鑼鼓點單獨成為一首樂曲，所以需要發展出記錄方法來記載。

⁵³ 代聲字因為是隨不同地區方言而轉變，所以在京劇、川劇、粵劇等不同劇種所看到的代聲字皆不同。

〔表 2-2-1：歌仔戲武場使用代聲字與主要樂器、演奏法對照表〕

樂器	其他	主要代聲字	讀音	演奏法
板鼓（高音梆子）		大	Da	單鍵擊鼓心
		八	Ba、Bia	雙鍵擊鼓心
		都	Dulu	雙鍵輪擊鼓心
		的	Der	
		哆	Do	單鍵或雙鍵按擊鼓心
南梆子（低音梆子）		各	Gò	單鍵敲打
手板				
堂鼓		冬	Dong	敲擊鼓心
		都	Du	雙槌按壓鼓心
小鑼		台	Tei	以板重擊鑼心
		另	Ling	以板輕擊鑼心
小鈸		七	Qi	重擊
		才	Qei	
		卜	Pû	悶擊
		集	Chip	
大鑼		倉	Chhàng	鑼槌重擊鑼心
		匡	Kuang	
		頃、傾	Chhong	鑼槌輕擊鑼心

以上是每樣樂器所主要使用的代聲字，但是在實際演奏使用時，通常一個字不只代表一樣樂器，一般是取聲響最大的樂器或是主要指揮樂器所用的代聲字當作譜上的文字，例如：

三鑼 大台 倉 倉 倉

其中的“大”是板鼓指揮下手擊出三鑼的前導音，“台”只有小鑼演奏，而“倉”便不只是敲擊大鑼而已，板鼓、小鑼及小鈸亦需同時發聲。鼓、板是指揮的角色，所以其為指揮而演奏是不間斷的，除此外的金屬類樂器在演奏時與代聲字之間的關係並不是絕對的，也就是說“鼓啐”唸的字不一定是實際奏出來的樂器，以下列一簡表簡單說明之。在實際使用上有許多約定成俗的演奏方式，需要經由實際操作演奏才能仔細分辨其，在此無法一一羅列，但下表已是代表大多數的狀況下代聲字所使用的方

式，對於初識鑼鼓經者而言已足可經由此來實地操演演奏一般的鑼鼓經。

〔表 2-2-2：歌仔戲金類樂器代聲字與實際演奏樂器對照表〕

代聲字	樂器	小鑼	大鑼	小鈸
倉		?	?	?
才		?		?
台		?		
七		?		
卜				?
頃		?	?	?

第三節 樂器與人員的配置

一、四人編制形式

歌仔戲武場脫胎自京劇武場，因此在這裡不得不先談京劇武場的標準配置。在京劇武場中，標準配置有四人，分別執掌鼓板、小鑼、大鑼、小鈸，以鼓板為首，司鼓之人稱為打鼓佬、鼓師（因為歌仔戲稱謂多以閩南語發音，所以本論文採用“鼓師”一辭），又稱上手，除板鼓與板之外兼打堂鼓與大鼓，但有時在武打場面時堂鼓或大鼓常請擔任文場其他樂器的樂師擔任演奏，其他三件金屬樂器則各司其職。

歌仔戲的內台時期有過四人編制，但這是指在戲班裡的人員配額，實際演出時只用三人，因為其中有兩位鼓師，稱為上手和二手，目的是互相替換。因為內台戲時代演出經常動輒五、六個鐘頭以上，所以需要替換，鼓師王清松先生回憶道：

較早在內台時，鼓有兩個，一個是上（音頂 dǐng）手鼓，一個是二手鼓；一般來講在鬧場時上手是不打的，若是遇到較為重要場次的或是武戲才請上手打，否則就讓二手主打。主要原因是因為演出時間很長，一個人打是會受不了的。後來因為戲班不景氣，二手就慢慢地請不起了，甚至最後連下手都沒有。在以前打鼓是很大的（地位很高之意）。

這樣的情形看在現在的鼓師眼中應該是值得羨慕的吧。這樣的四人編制其實不應該算是演出的編制，只能算是組織上的編制，因為實際演出時仍為三人，只不過是一個可供替換的鼓師在旁預備罷了。

二、三人編制形式

三人編制形式是歌仔戲武場中最經常使用的一種編制。演奏的樂器並沒有減少，

但是演奏的人卻減少了。筆者在田野訪談中，詢問過許多在內台歌仔戲時期便參與演出的藝人或樂師(大多在西元 1940 年前後)，他們對武場的編制幾乎都一致的回答「三人一組」。雖然歌仔戲武場源自京劇武場，可是在演奏編制上卻是另有變動。



照片 2-3-11：三人編制的演奏情形。

三人編制下的歌仔戲武場與四人編制不同處在於金屬樂器的部分。大鑼與小鑼由一人負責演奏，小鈸仍各由一人演奏（參見照片 2-3-11）。大鑼、小鑼因為改由一人演奏，因此除小介外，在演奏大介時便以大鑼為主，小鑼只在單獨出現時才打。以鼓介 散

介 為例：

	八的	倉才	倉才	倉才	倉
四人大鑼		*	*	*	*
四小鑼	*	**	**	**	*
三人大鑼		*	*	*	*
三小鑼	*	0	0	0*	0

由上例中可以見到小鑼在由一人負責演奏的四人形式到與大鑼合併負責演奏的三人形式的轉變中，除了省略掉了與大鑼衝突的部分不打之外，並且在中段部分，因為此鼓介的速度稍快，為避免小鑼的音色成為後半拍的聽覺效果，所以是完全將之省略掉了。

大鑼與小鑼原都是左手持鑼右手執槌（或鑼板）敲擊的演奏方式，但是為了要改由一人同時演奏，便另外製作架子，現在所見的通常為鐵架或不鏽鋼架，將小鑼置於

一圓形拖盤架上，為求音色之良好，拖盤中以細尼龍繩交錯成網狀以支撐小鑼，儘可能減少與鑼的接觸面積以免影響小鑼的震動發聲。（參見照片 2-3-12）也因為與大鑼同為一人演奏，所以原來以鑼板敲擊的小鑼便改由敲擊大鑼的鑼槌同時敲打。鑼槌的改變對於音色差異上的影響並不大，因此四人編制到三人編制中最大的影響是整體音響效果的削弱；本來



照片 2-3-12：放置小鑼的鐵製網架。

“倉”應該是三件金屬樂器同時發聲，但在三人編制中卻缺少了小鑼，聽覺上是有一定程度不同的，所以在武打場面時，為求飽滿音色以符合武打的激烈場面，通常會請文場樂師來幫忙打小鑼，允許的話再請一人來幫忙打堂鼓或大鼓，如此一來在表現武打激烈場面時便可以充分發揮武場演奏時的熱烈效果。



照片 2-3-13：三件架。

三、二人編制形式

歌仔戲在離開了內台時期的輝煌時代後，進入逐漸沒落的野台戲時代，此時期由於戲班主為減少聘請樂師的開支，所以武場的下手由二人再度精簡至一人，也就是說，一人司鼓，一人負責所有金屬樂器，也因此改良製作出能夠同時放置三件

樂器的架子，因為鐵器重量不輕，所以架子也多用鐵或不鏽鋼製成（參見照片 2-3-13）；左手打鈔，右手負責兩面鑼（參見照片 2-3-14），影響最大的是小鈔的部分。前面提到過金屬樂器中以小鈔的演奏技巧為最多，音色變化也最豐富，一旦以兩手操作演奏的鈔改變成以單手操控，技巧與音色變化自然



照片 2-3-14：一人演奏三件的情形。

是大幅減少，所發出的音色也不理想，對於演出中武場氣氛的營造自然有影響。但最糟糕的情況還不止於此，戲班在節流的前提下，最節省的方式是以下要講的「一人編制」。

四、一人編制形式

一人編制習慣上稱為「打總綱（工）」（音 pa-chun-guan）或是「單打」，意思就是說一個人擔綱了全部樂器的演奏工作。這在武場編制中是效果最為簡陋糟糕的一種了。因為人只有兩隻手，一次最多只能發出兩種聲音，這種編制下所打出的音響效果與前面比較起來實為天壤之別，但是有些劇團礙於經費上的拮据，不得以而採用此編制。提及此，筆者想起約莫五、六年前，在一次赴屏東東港演出時遇見一位鼓師堪稱是奇人異士，他也是一人單打，但是卻有一樣特殊本領是以腳來演奏小鈸；他將小鈸其中一片以鐵釘釘於地上（因為戲台多為木板搭造，因此可以釘入鐵釘），一片用腳的大拇指夾住，上下敲擊發聲，如此一來一次最多可演奏三種樂器。那次表演將筆者看得是目瞪口呆、嘆為觀止，但是這樣的演奏方式對其他武場樂師來說已經是一種接近「特技」的表演了，終不能以常態視之。



照片 2-3-15：清 楊柳青年畫【什不聞】。

清代有一幅《楊柳青》年畫【什不聞】⁵⁴中呈現的景象與此相類似（參見圖片 2-3-15），因此可推論這樣的演奏形態在民間應該是存在的，不過當屬民俗技藝類，與正式戲曲演出中的武場演出斷不能相提並

論。但是清代年畫中的景象與西洋樂器中的爵士鼓的演奏倒有著異曲同工之妙；南部

⁵⁴ 什不聞，清代時流行於中國北方的說唱曲種；中坐者一人同時擊奏鑼、鼓、鈸等樂器。

歌仔戲班常以一套爵士鼓代替武場全部樂器的情形，這也算是一人編制的一種吧。

五、其他

綜合上述所言，筆者將歌仔戲武場的各種編制形式所產生的不同執掌簡單列表表示之：

〔表 2-3-3：武場在不同編制下的職掌表〕

	人員一	人員二	人員三	人員四
四人編制形式	鼓、板	小鑼	小鈸	大鑼
三人編制形式	鼓、板	小鑼、大鑼	小鈸	-----
二人編制形式	鼓、板	小鑼、大鑼、小鈸	-----	-----
一人編制形式	鼓、板、小鑼、大鑼、小鈸	-----	-----	-----

以上是在傳統武場中的編制情況，近年來由於舞台歌仔戲的興起，經常加入大型樂隊配合演出或為音樂設計者要求而加入其他樂器，種類林林總總，凡是劇情音樂需要，各類敲擊類樂器皆有可能加入演出，但都是烘托氣氛情緒場景所用的配器角色，真正能對應上演員唱、念、作、打的各種鼓介，仍需由傳統的武場編制來實踐完成。

第四節 表演空間中的武場位置

演出進行中的表演空間裡，武場所在的位置其實大有玄機，而這其中最重要的是鼓師的位置。鼓師手中的鼓、板掌控著戲劇的進行，地位有如交響樂團裡的指揮，因此首先鼓師的視線必須要能完全將舞台納入，才能完全掌握舞台上的所有動靜，包括演員的表演、上下場以及燈光佈景的變換；再者，鼓師也需要照顧到文場音樂部分的進行，所以與文場的頭手在演出進行中必須要能隨時溝通聯繫，才能共同相輔相成地完成戲劇的演出。

戲劇舞台分上場門和下場門，以面對舞台來說，左邊為上場門，右邊為下場門。習慣上有「出將」、「入相」的典故，所以出場門為「武」，下場門為「文」，在戲臺上時曾見到左右兩邊木板上寫有「武片」、「文片」字樣，經詢問才知這是戲班為了避免戲臺搭錯，或為搬運放置時做為提醒之用，所以在要搭在左邊的木板上寫上「武片」，搭在右邊的木板上寫上「文片」，「片」字有「邊」的意思，「武片」是靠武的這邊、「文片」是靠文的那邊，同時這也分別是文、武場所在位置的標記。（參見圖 2-4-1）

圖 2-4-1 基本舞台鳥瞰圖



一般而言，文武場樂隊分坐在戲臺兩邊，左武右文（以面對戲臺而言）。這樣安排的好處是演員的上（出）場門和鼓師在同一邊，在演員上場前可以口頭和鼓師簡單溝通一下待會上場演出的特別需求，如要唱的曲調等等；缺點之一是在鼓師位置和演

員上場位置之間通常隔有一道至兩道的中隔幕，鼓師無法直接看到演員出場（演員出場通常需要出場用的鼓介），所以需要演員在出場前「叱介」⁵⁵（hoah ké）或是跺腳⁵⁶；缺點二則是因為和文場分處舞台兩側遙遙相望，雖然在演出前通常會經由「說戲」⁵⁷對演出有大致的瞭解，在演出中若有需要協調知會的話（諸如演員要唱的曲調或是需要串場音樂等需求），只能以手勢或鼓介來溝通、提示⁵⁸，因此鼓師為了希望和文場能有更直接的互動，所以目前的演出也常見文武場樂隊放在同一邊，一般來說是在面對舞台的右邊，處於這個角度另外還有一個最大的好處，就是可以看清楚上場門的狀況，掌握演員的各種動靜。這樣的改變其實和演出活動生態的改變有關。因為內台戲時期文、武場樂師對於戲劇演出中的各項內容都有較充分的瞭解與掌握，且大多是長期合作伙伴，因此頭手鼓與頭手弦坐在舞台兩側面對面，只要互相以手勢或是鼓佬用鼓介暗示一下，就能明瞭接下來的進行為何；但是現在一來演出常是演員與文、武場頭手在開演前稍微講一下劇情進行便演出了，二來是頭手鼓與頭手弦或許認識但並非時常合作演出，有的甚或是素未謀面的陌生人，在演出上的默契較為不足。所以在演出進行，二者能否及時的溝通成為主要的考量，若是二位頭手（文場與武場）坐在一起，演出中便可直接以言談來溝通，對於確保演出的順利進行來說是較為安全有利的。

西方歌劇在演出時，樂隊坐在樂隊池中面向指揮，指揮則面對舞台，如此一來可以同時關照到演員與樂團團員，歌仔戲在進入劇場後，也沿用這樣的空間配置，只是指揮的位置換成頭手鼓與頭手弦⁵⁹，若是樂隊除了傳統的文武場外還有國樂團的配

⁵⁵ 出場前喊一聲「走啊」或是其他符合劇情的台詞，這是讓鼓師知道該演員要上場的暗示。

⁵⁶ 通常在武打戲或是出場動作急速時，不適合用喊的出台，此時則演員會雙腳急跺地板發出聲響以暗示鼓師該演員的出場。

⁵⁷ 野台戲班在演出前（通常若是晚上演出，則當天下午進行），會由說戲先生對於即將出的劇情與進行環節做說明與排演，說戲先生必須要熟悉很多齣戲，尤其是前輩流傳下來的「古冊戲」，而且本身還要有具備細劇導演的能力，通常由戲班中老資格的演員或是熟悉當晚欲演出劇情者擔任，如「陳美雲歌劇團」的說戲先生通常是馮玉英或陳美雲。

⁵⁸ 歌仔戲演員與樂師間有一套約定成俗的手勢，可在演出中用來暗示演唱的曲調或動作，通常比起食指表示要起「正介」，食指和中指表示要唱《廣東二簧》，ok的手勢舉起三指表示要起「三角板」，四指張開表示演唱《都馬調》，雙手食指交叉表示《雜念調》舉起大拇指和小指表示《六角美人》。

⁵⁹ 一般是將文場四大件都放在面對舞台的位置，頭手弦外加上笛子、月琴、廣弦，因為歌仔戲演出中有許多唱段如 七字調、都馬調等，若是沒有定譜，除了以耳朵聽外，還需觀察演員的嘴型來推

合，那就將三者：頭手鼓、頭手弦、指揮並列。目前有的劇團在野台演出時也將文、武場樂隊放在舞台前方的地面上，功能改變不多，但最大的好處是，可以容納較多的文、武場樂師，因為戲臺兩側的空間有限，若再加上演員或道具多的話，就會顯得侷促狹隘，只是野台演出時，觀眾紛雜，與樂師距離接近，有時會影響到樂師的演出情緒，再者，野台戲的經費大多不是很多，能聘請較多樂師的劇團畢竟屬於少數，所以這樣的情況並不常見。

以下將這三種空間配置方式的優缺點整理如下表，並繪圖說明：

〔表 2-4-4：演出中武場所在位置優劣分析表。〕

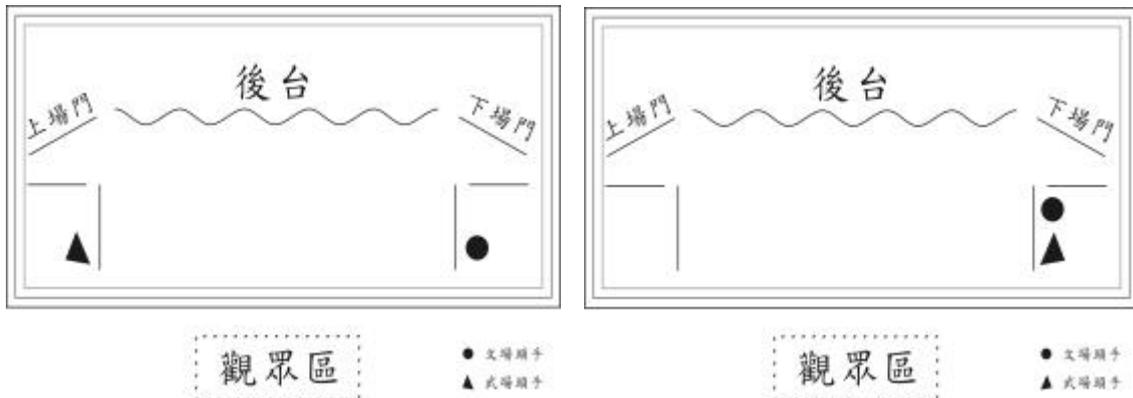
	(1) 分列兩側	(2) 同在「文片」	(3) 舞台前下方
優點	1.方便演員出場前和鼓師溝通。 2.就舞台畫面來看不會輕重不一。	1.鼓師可以完全掌握舞台各種角度，清楚的照顧到演員的需求。 2.和文場可直接溝通。	1.鼓師可以完全掌握舞台各種角度，清楚的照顧到演員的需求。 2.和文場可直接溝通。 3.可容納人數較多的文武場樂隊。
缺點	1.無法完全掌握演員出場的角落。 2.無法和文場直接溝通。	1.舞台一側會較為擁擠，無法容納太多樂師。 2.畫面感覺一側較沉重。	1.若不是位於下沉的樂池中（如國家戲劇院），會阻礙前排觀眾的視線。 2.鑼鼓聲較為嘈雜，會干擾觀眾的聽覺。 3.和觀眾距離近，文、武場樂師多少會受觀眾席的動靜所影響。

敲旋律的進行，即使是同樣的唱詞，不同的演員演唱，詮釋亦常大異其趣，這也是歌仔戲演出中極為有特色的一項，而判斷一個演員的優劣，亦常藉由這些極富個人風格的唱法詮釋做為觀察的重點項目之一。

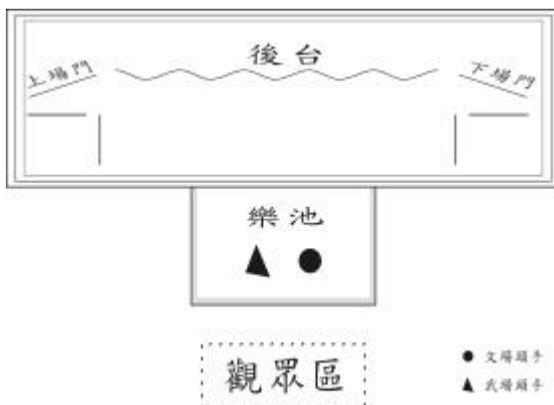
〔圖 2-4-2：文、武場頭手與舞台空間位置關係圖〕

(1): 分列兩側

(2): 同在文片



(3): 舞台前下方



以上三種空間配置各有優缺點，如何採用則端視演奏者習慣或因場地客觀因素而配置，例如在國家戲劇院中，武場的位置是安排在樂池中，但是最大的困擾是鑼鼓聲響太大，經常導致觀眾席間產生不舒服的看戲效果，因此除了盡量降低樂池位置減低干擾外（樂池中的文、武場頭手或者加上指揮，一定要能完全看見舞台才能掌握演員動靜，儘管樂池降低仍要設法將這三位的位置以其他方式墊高。以國家戲劇院而言，樂池的譜燈電源插座因為是和地板相連，指揮的位置墊得太高就無法架設譜燈，除非是自備譜燈與電源線，否則能下降的高度有限），有時會在武場下手位置上方搭蓋黑布幕來減少對於觀賞空間的音量干擾。筆者曾詢問「河洛歌子戲團」的團長劉鐘元先生對於現在歌仔戲武場的看法，他的想法只有：如果武片能降低音量那就很完美了（當然他指的是進入劇場的他所注重的所謂「精緻歌仔戲」而言）。

「降低音量」不是讓下手敲打的時候力量放輕一些便可以解決的，這些武場所有的樂器都有各自最為適當的最佳音色，若是使用的力道稍有不對，擊出的聲響就完全不對「味」了，而這個「味」還是「戲味」中很重要的一部份，演員在舞台上的所有情緒抒發有很多時候是要依賴這些聽來嘈雜的金屬樂器發出的聲響來獲得解決，例如相對應一聲憤怒的喝叱而出聲的大鑼“一鑼”，在擊出的力道、聲響上是絲毫不能偏差的，他所對應的是舞台上同等力道的憤怒，反射出的是演員的戲劇情緒，傳統戲曲中有很多戲劇張力，憑藉的便是這些緊扣著演員的武場聲響，因此儘管因應現代劇場設備將武場擺置於樂池中連帶著產生聲響太大的問題，但是解決的方式絕對不能是要下手「打輕一點」，這是一個完全不正確的想法，唯一可行的只有在硬體設備上去著力，設法降低武場聲響對觀眾席的直接發送，因為觀眾的看戲過程中絕對不是不需要武場，而是希望一個音量恰當的武場，這一點仍有賴劇場工作者的努力。

第三章 歌仔戲武場運作的內在法則

第一節 武場樂師的職能與養成

一、職能

歌仔戲武場中的階級明確，上手和下手在薪津待遇與受人禮遇的程度絕對不同。以目前來說，打鼓的上手待遇由四千到八千一萬不等，下手則由二千到四千，待遇差異將近一倍；在劇團中人人都要尊稱「頭手鼓」一聲老師或「仙仔」或「某某師」，而這些差異主要都是由演出時的職能而來。在此筆者不說執掌而說職能，因為執掌說是演奏的樂器，但是職能卻指得是對於演出的功能性而言。

以目前而言，一般分為「上手」和「下手」，上手又通常稱「頭手」，也就是帶頭的意思。下手則負責服從上手的指令來操作樂器，以下就兩者職能上的差異做說明。

（一）上手（頭手）

上手負責的樂器主要是板和鼓，而板、鼓的主要功用有二：一是在沒有音樂時，配合演員的道白、動作、武打等，給予適當的鼓介，使得演員的動作有聲響上的依歸，不至於像是演默劇或話劇般，這也是中國戲曲伴奏音樂有別於西方歌劇伴奏樂隊的最大特色。二是在有唱腔或者音樂進行時，由鼓介擔任開唱的前奏導引、旋律進行的節奏控制，不僅要照顧演員的唱腔、速度外，還需照顧文場樂師的節奏、速度，因此一位好的鼓師除了對本身的鼓介要非常明瞭之外，對於曲調旋律也要非常熟稔，才能在音樂中精確的插入鼓介，因此上手的人選對於戲劇演出的進行影響巨大。基本上只要是經常有演出活動的戲班都會有自己固定的演出人員，大多數還是「班底」⁶⁰，但若

⁶⁰ 「班底」在此是一個專有名詞。這是歌仔戲班的普遍現象，就是所有的戲班成員（包括樂師）都可以向班主預支工資稱為「班底銀」，再用往後演出的場次來抵扣，而「班底」對於戲班的任何演出都不可推辭，如此班主雖然經濟負擔較大，但一方面除了保障了成員基本生活，也確定了一些戲班的基

遇大型公演，有時礙於本團的鼓師可能在能力上較為不足，或是因為文場樂師的變動而相對的另外延聘他團的鼓師來幫忙主打。例如 2000 年 2 月「陳美雲歌劇團」在國家劇院演出《刺桐花開》；因為這是一齣全新創作的戲劇，在音樂方面延聘劉文亮與柯銘峰設計創作，並擔任文場演出，所以武場部分也就請來與他二人熟識且有合作關係，但並非「陳美雲歌劇團」該團的鼓師王清松先生和莊步超先生共同擔任，同時因為上手在習慣上會起用自己熟識的下手，連帶的也就影響到下手的人選。不過上、下手的連結並非絕對，如 2002 年 5 月「民權歌劇團」參加台北市傳統藝術季在中山堂廣場的公演演出《句踐復國》，為求演出完善因此邀請黃永德先生來擔任上手鼓師，但下手的部分為照顧該團班底，仍沿用該團原來的武場樂師（原來該團演出時的武場樂師固定為上下手各一人的二人編制，為了此次演出，讓原來的上手改打下手，成為較為完整的三人編制）。

（二）下手

下手最大的任務便是準確的理解出上手所給的提示並擊出正確的聲響；下手的最大原則是對於鼓介不能有個人的意見。因為在演出中一旦和鼓師產生歧異，對於演出會有不良的影響，因此完全的服從是必須的。鼓師有錯由鼓師承擔，若是鼓師擊出的鼓介手勢或節奏不清楚或是下手本身學藝不精而導致的失誤尚且情有可原，但若是因為不服從鼓師的鼓介而產生混亂卻是不可原諒的情況。

上文提到固定待團的鼓師會因種種原因而換人，但也有情況是不換鼓師只換下手的；例如 2002 年 4 月「秀琴歌劇團」參加台北市傳統藝術季在中山堂中正廳演出「尪某情」，這也是一齣全新創作的戲劇，該團原來的鼓師陳申南先生因為能力及學習力都不錯，所以音樂設計同時為文場頭手的柯銘峰先生認為可以由他留任頭手鼓的工作，但是該團原來的下手在能力上顯得較為薄弱，所以這部分便另外邀請戲專⁶¹畢業

本成員，使得演出時不致於沒有演員或樂師。

⁶¹ 國立台灣戲曲專科學校，內部設有專為戲曲音樂伴奏的戲曲音樂科。

的學生擔任，同時還可以幫襯鼓師，因為該劇的導演是京劇科班出身的嚴循璋先生，所以舞台上的許多動作程式都與京劇有關，為希望武場能配合良好，所以請同樣受京劇武場訓練過的科班畢業生打下手，另一方面還可彌補鼓師對於武打場面中使用的京劇鑼鼓點處於學習階段的不足。這種借調外人參加演出的情況歌仔戲圈內俗稱為「打破鑼」，這個名詞不只在武場適用，只要演員是由其他戲班借調過來的都可以如此稱呼，但一般會有較為謙虛或嬉謔的語氣在。

二、養成

早期的樂師出身以俗語來說有兩種：「擷尻川（音 kòng-kha-chng）出來的」和「趟（音 loán，“鑽”的意思）桌子腳出來的」，這指的是有無拜師學藝的區別。從前戲班拜師學藝是跟著戲班住，跟著戲班東奔西跑的，「陳美雲歌劇團」的鼓師蕭誠一說道：「較早跟先生學時，每天早上要幫先生捧洗臉水，招呼吃早點。跟在老師身邊從鈔仔開始打，再來是打鑼，最後才能打鼓。」王清松先生回憶他當年學習時的情形：「在師傅面前和戲班內是不能打鼓的，只能拿著鐵筷子到外邊去敲打硬幣（從前那種小的一角元）練習。學習時從鈔（小鈔）打起，在師傅身邊要跟著打很久，慢慢的師傅認可你了，才能有機會打鼓」，學習時不像現在有文字記錄的鑼鼓譜，一切“鼓啐”、“報頭”都要用「暗記」⁶²的，跟在老師身邊不斷的觀察學習，如果遇到「萬年松」⁶³型的學徒，可能就會勸他轉行了。

目前許多參與歌仔戲武場的年輕人當中也是分為有拜師也就是「科班」訓練的和無拜師的（因興趣參與的）。不過這裡的「科班」筆者認為應該要分兩部分來說；一部份自然是戲曲學校畢業且經過正規戲曲伴奏訓練的科班學生，另一部份則是因為家中經營歌仔戲班，自小耳濡目染而順理成章的成為武場的樂師，但由於生長的背景即是歌仔戲演出的環境，從小接受班裡的先生指導，因此也可算是另一形式的「科班」，

⁶² 「暗記」，背誦的意思。

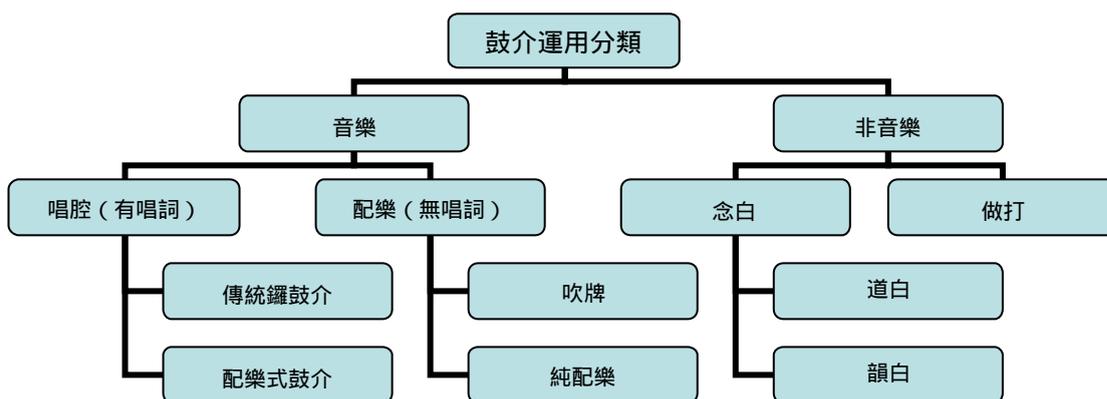
⁶³ 「萬年松」，怎麼樣都教不會的意思。

例如目前擔任「秀琴歌劇團」鼓師的陳申南先生，本身家中就是經營野台歌仔戲班，自小跟著家裡戲班中的先生學打鼓，後來為了希望能更上層樓便又再隨王清松先生學習打鼓。而興趣參與的如「河洛歌子戲團」目前的鼓師林永志先生本來學習的是北管，擔任的是布袋戲的後場，但後來因為本身興趣及因緣際會之下而成為歌仔戲武場的鼓師。無論出身是科班的或是興趣參與的，在技巧程度上並無一定相對的優劣性，因為一位好的戲曲後場樂師（不論是文場或武場），訓練的過程固然重要，但是本身天生的資質、反應靈敏度、對學習進取心等都更甚於訓練過程。

第二節 與演出中的音樂部分配合

舞台上演員演出大致可分為唱、念、做、打四大元素，但對於劇情來說還有背景氣氛音樂的部分，因此筆者將歌仔戲武場先分類為搭配音樂與搭配非音樂的部分，並將搭配音樂的部分區分為有無唱詞兩類，搭配非音樂部分則分為唸白、做打，做、打是對演員的身上做功和武打動作而言的分類名詞，但是對於武場來說卻是鼓介綜合運用的呈現，因此不再區分。以下列一簡表說明之，並於後文中依此分類做介紹。

〔表 3-2-5：歌仔戲武場鼓介搭配演出分類組織圖〕



一、唱腔

鼓介與唱腔的關係主要有二，一為當作前奏開唱用鼓介，二為在曲調的過門間奏插介用鼓介，但是在分類介紹前必須先來談歌仔戲中重要的兩個曲調，七字調 和 都馬調 。

(一) 重要曲調

(1) 七字調 與 都馬調

歌仔戲中重要的唱腔有二，一為 七字調 ，一為 都馬調 ；而其中的 七字調

是屬於板式較為固定的曲調，筆者將其基本的鑼鼓運用分成 A、B、C、D 四個部分，分別是 A：前奏到第一句前四個字，B：第一句後三字到第二句間奏完，C：第三句，D：第四句到結尾；同時將 七字調 演出中經常產生的幾種可能性列舉出，這四個部分其中的任何一種進行都可以和其他部分中的任一種進行互相結合而成一首完整的 七字調。⁶⁴例如可以將 A2 加 B1 加 C2 加 D3 而成為一首完整的 七字調。

七字調 雖是一個曲調，但因其開唱方式不同也有不同的名稱，如 A1 的名稱是 正介七字仔，因為開頭⁶⁵起的是“正介”（即京劇的“鳳點頭”），這是 七字調 原本的開唱法，速度為中、快板；A2 稱為 一音七字仔 因為開用一音 Mi 起調，而且通常會伴隨著“撕邊一鑼”，速度則由演員開口演唱後決定；A3 稱為 七字仔三角板，前面起的鼓介就叫“三角板”，這是在歌仔戲中獨特的鼓介，速度也是中快。這是在電視歌仔戲時期，因為當時的導演陳聰明先生在電視錄影時覺得前奏太長而改變的變通方式，都馬調 的三角板開唱也是因為這個源由而來的；A4 和 A1 最大的區別在於音樂前所開的鼓介不同，A4 所用的是“葫蘆尾”（名稱應是由四平戲而來，與京劇中的“奪頭”相似，但是板鼓的演奏手法不同，多用輪擊），又稱 葫蘆頭七字，意思就是開“葫蘆尾”介起頭的七字，速度為慢板甚至是緩板；A5 是 無頭七字仔，因為開唱前沒有任何鼓介與音樂，由演員獨自張口開唱並決定速度，但是要唱 無頭七字仔 有兩個前提，一是演員本身音準正確，不需任何提示，開口的調性便是正確的，例如國寶級的歌仔戲藝人廖瓊枝女士便有此能力，另外便是在演唱此調之前的旋律中有相關連的音高做為提示，如前一首曲子為同調性，同時演員本身也需有能力記憶音高，否則容易與文場樂器所奏出的音高（pitch）不合。另外，有兩種不同前奏的 七字調，琴起七字 和 弄起七字，在表列中並沒有特別舉出，琴起

⁶⁴ 這裡所用的 七字調 旋律是筆者長期擔任歌仔戲文場伴奏工作依經驗得來而哼唱譜記的，雖然並非依據某某人唱腔翻譜，但因 七字調 板式變化差異較小，因此除了演員個人演唱時的特殊的變化或是音樂設計者的特殊作曲手法外，與一般 七字調 演唱的實際板式當無二至。

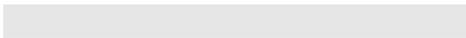
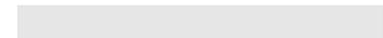
⁶⁵ 「開鼓介」歌仔戲中習慣稱為「報頭仔」，就是以鼓師的鼓點與手勢然後指出後面的鼓介，在搭配的是演員的各種唱念做打。

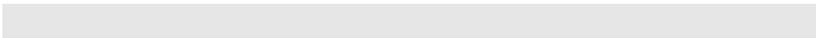
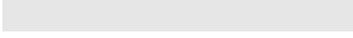
七字 是以揚琴先奏出一段短旋律當作前奏⁶⁶，緊接著就是 無頭七字仔 ，而 弄起七字 其實是以 E2 中後半段的反覆部分開始演奏當作開頭然後接著 無頭七字仔 往下發展成另一段 七字調 ，因此筆者就不再特別列出。

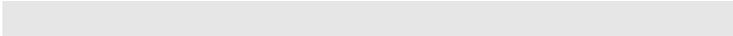
〔譜 3-2-3：七字調 鑼鼓與曲調運用分析表〕

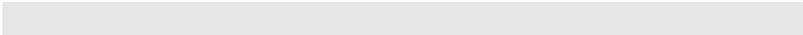
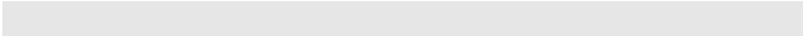
A1	1=F 120 2/4 都 <u>六大</u> 各 各 頃 才 倉 <u>台才</u> <u>一才</u> 倉
A2	1=F 2/4 (速度不定，由演員起唱) 都 倉
A3	1=F 120~160 2/4 各 各 頃 倉 才 倉
A4	1=G 60 2/4 各 大 都台 台台 倉 台才 一台 倉 大卜 台 1=F 倉
A5	1=F (沒有任何前奏，由演員自己開唱並決定速度)

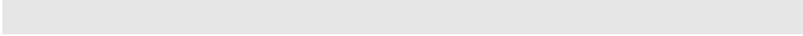
⁶⁶ 揚琴所奏的旋律如後：

B1	
B2	 各大 大台 倉 台才 一台 倉 大卜 台 倉
B3	 各 各 頃 倉 才 倉

C1	 
C2	  各 各 倉七 台七 倉
C3	  各 各 倉七 台七 倉七 台七 倉七 台七 頃 倉 才 倉
C4	  一大 各 大 各 各 頃 倉 才 倉

D1	
D2	 <div style="text-align: right;">一大</div> <div style="text-align: center;">各 大 各 各 頃 倉 才 倉</div>
D3	 <div style="text-align: center;">一大 大台 倉 台才 一台 倉</div> <div style="text-align: center;">大卜 台 倉</div>

E1	  <div style="text-align: center;">大 台 倉</div>
E2	  <div style="text-align: center;">一大</div> <div style="text-align: center;">各 大 各 各 頃 倉 才 倉</div>
E3	  <div style="text-align: center;">大台 倉 才台 倉</div>

E4	  大台 倉 台才 一台 倉
----	---

另外一個重要的曲調是 都馬調 ，但是因為大多數的 都馬調 演唱性質多屬敘事性，插介的情況不若 七字調 變化多端；在開唱的鼓介部分， 都馬調 開唱方式主要有以下三種： 二胡起都馬調 、 回龍介都馬調 和 三角板都馬 ，另外常用的有 弄起都馬 、 串起都馬 、 滾起都馬 ，但後面這三種都是為劇情需要而變化得來的，除了 二胡起都馬調 和 回龍介都馬調 之外，其他的在開唱前奏鼓介無論之前的旋律是「弄」或「滾」或「串」，最後都會轉成 三角板都馬 再開唱，因此“三角板”也是演員在演唱 都馬調 時一個重要的提示鼓介。

二胡起都馬調 由二胡獨奏當前奏，屬於較為悲戚或哀怨、抒情的情緒，沒有加入任何鼓介，在此不再贅言。 回龍介都馬調 是傳統的 都馬調 開唱法， 三角板都馬 則是最常被使用的開唱法，仔細觀察可以發現 三角板都馬 其實就是原本 回龍介都馬調 開唱前的鼓介，這也是陳聰明先生因應電視歌仔戲的拍攝而有的改變，但是後來卻因為被沿用反而成為目前使用次數最頻繁 都馬調 開唱的常態了。茲將譜示如下，相同的部份則以灰底標示：

〔譜 3-2-4：兩種 都馬調 的前奏〕

回龍介都馬

倉才 倉才才 頃倉 才 倉

各 各台

(開唱)
倉才 一 才 倉

三角板都馬

(開唱)

各 各 台 倉 才 一 才 倉

近年來，歌仔戲曲調在許多音樂設計者的創作下，在「七字調」和「都馬調」中也出現了「搖板」和「散板」的演唱形式，這兩種形式都是在中國其他戲曲種類中常見的板式；「搖板」以「緊拉慢唱」⁶⁷為基本原則。這樣的一種演唱方式，鼓師的節奏掌握就很重要了。「散板」則是「慢拉慢唱」，文場在唱腔進行中以長音托腔，在換句時配合唱腔改變托腔之音，武場的功用在此不大，兩種演唱板式可獨自存在亦可連結並存，端看使用者如何變化演唱。

(2) 陰調

一般習慣使用在鬼魂出現時演唱，所以稱為「陰調」。在《王魁負桂英》中，焦桂英被丈夫王魁派人打死，陰魂與欲拘拿她回地府的牛頭馬面之間的一場動作戲中，便是演唱「陰調」。「陰調」是由北管福路曲牌中的「緊中慢」曲牌所演變而來，在京劇中並無板式類似的曲牌。它雖然保留著北管「緊中慢」的開唱與間奏的鼓介和鼓譜的唸法（開唱鼓介和間奏鼓介完全相同），但是唱腔旋律完全不同。歌仔戲的「陰調」又分「西」與「福」兩種，不同處是在鼓介的開頭與開唱的前兩句，後半段則完全相同。在採訪的過程中對於「陰調」為何有這兩種分法以及名稱有過許多不同的說法，分為「西」和「福」的兩種是其中較無爭議的，也有人說「福」的就是「緊中慢」，「西」的才是「陰調」，目前筆者尚無法掌握一個確定的說法。但其由北管而來這點是無疑義的。因為「陰調」是所有歌仔戲曲調中保留北管鑼鼓最為明顯的一首曲調，甚至在演奏時所念的「鼓啐」都是北管鑼鼓經的唸法，所用的代聲字也與歌仔戲不一樣。以下將北管「緊中慢」、「陰調（福）」與「陰調（西）」的開唱鼓介分別列出，從這裡來比較分析其異同之處。

⁶⁷ 這也是戲曲音樂中的專有名詞，「緊拉」指的是伴奏音樂的速度是以規律性不間斷的節奏音型襯托著演唱者，而「慢拉」則可憑自己的詮釋在曲調的固定音型中以不規則速度來演唱，也就是說伴奏是固定節奏，唱腔是散板節奏，這樣的一種曲調型態稱為「緊拉慢唱」。

〔譜 3-2-5：北管 緊中慢，林水金傳譜，李東恆記譜〕

叫大 叫大 叫大 大大大大 亢 叫大 叫叫 亢 弄七 乙弄 亢大 弄亢 弄亢 尼弄

亢

〔譜 3-2-6：歌仔戲 陰調（福）〕

六大 乙大 大

匡才 匡 匡才 匡 匡才 匡才 匡才 匡才

（叫大 叫大） 各大 各

（下接唱）

匡 弄七 乙弄 匡 丫 弄匡 弄匡 尼弄 匡 0

（叫大 大大）

〔譜 3-2-7：歌仔戲 陰調（西）〕

（下接唱）

叫大 叫大 各大 各 匡 弄七 乙弄 匡 丫 弄匡 弄匡 尼弄 匡才 匡

（叫大 大大）

從以上譜示裡可以發現，在主體旋律中的鼓介部分（沒有網底的部份）是完全相同的，但是在開頭以及收尾的鼓介就有差異，這個差異可能是在歌仔戲樂師前輩的設計下產生的，至於何以然在筆者的田野過程中並無法得到一個確切的答案。

（二）一般曲調

歌仔戲演出，尤其是在野台戲演出時，鼓師經常不論演員要唱什麼曲調，一律打「正介」，然後文場接著是「正介七字仔」的前奏，再待演員開口後演唱後才確定接

下來要唱的是何曲調，這也是野台歌仔戲中一個很有趣的現象，主要原因便是演出前沒有充分的準備與演練，鼓師經常不知道演員要唱何曲調，所以便一律用「正介」來開唱。筆者在 1998 年赴新加坡參加歌仔戲研討會演出時有機會看到當地的野台歌仔戲（新加坡人稱之為福建戲）演出，他們在開唱前的前奏鼓介幾乎都是「正介」再接

七字仔前奏，這與台灣的野台歌仔戲竟然有同樣的情形，經詢問得知新加坡當地的歌仔戲便是早年隨著台灣與福建僑民而落腳當地的，可惜礙於筆者個人研究的能力限制，無法進一步探究其與台灣歌仔戲異同之處。

全部用「正介」當前奏自然是不得已的方式，目前歌仔戲曲調中有許多已經有固定的鼓介配合，鼓介大多取材自京劇鑼鼓點，當作前奏的鼓介常用的有 快長錘、慢長錘、加官點⁶⁸（抽頭）、流水，以下分別舉例說明：

〔譜 3-2-8：廣東二簧 前奏〕

(1) 快長錘 前奏型

廣 東 二 簧

1=G 120

各 各 5 3 2 1 2 5 5 6 1 6 1 2 3 5 2 2 3 2 1 7 6 5 5 5 下略

倉七 台七 倉七 台七 倉七 台七 倉七 台七 倉才 倉

(各大 各冬冬)

〔譜 3-2-9：留書調 前奏〕

(2) 慢長錘 前奏型

留 書 調

1=F 44

各 各 台 倉七 台七 倉七 台七 倉七 台七 倉七 台七 倉七 台七 台 頃 倉

1 . 6 1 2 6 1 6 5 3 2 3 2 3 5 6 1 5 6 1 3 2 3 5 1 6 1 2 3 下略

⁶⁸ 京劇稱 抽頭。

〔譜 3-2-10： 湖南調 前奏〕

(3) 加官點 前奏型

湖 南 調

1=F 98

3 5 3 2 1 6 1 2 3 5 2 3 5 1 2 3 5 2 1 6 1 - 下略
 各大大 各大大大 倉台台 七台乙台 倉台台 七台乙台 倉台台 七台乙台 倉 倉倉
 (各 大 各 各)

〔譜 3-2-11： 豐原調 前奏〕

(4) 流水 前奏型

豐 原 調

1=D 140

6 3 5 6 5 2 3 4 3 2 1 1 2 3 5 6 1 5 6 5 2
 各大 大大 倉才 倉才 倉才 倉才 倉才 倉才 倉才 倉才 倉才 各大 各冬冬
 3 4 3 (下略)
 倉才 倉

在曲調進行的過門中也常加入鼓介，常用的除 長錘、 加官點 等在前面介紹過的之外，還有一些單點鑼鼓⁶⁹，常用的有以下三種：

〔譜 3-3-12： 曲調過門中常用的傳統鼓介。〕

(1)	一鑼	各大 各冬冬冬冬 倉 0
(2)	二鑼	各大 各冬冬 倉才 倉
(3)	三鑼	各大 各各 倉 倉倉

⁶⁹ 一般來說，鼓介的型態分為三種：一、單點式鑼鼓，二、循環式鑼鼓，三、混合式鑼鼓。單點鑼鼓指的是可以單獨出現不需與其他鑼鼓配合，而且不循環反覆的獨立鑼鼓介；循環式鑼鼓則是鑼鼓介本身必須要有循環反覆的部份才成為完整的鑼鼓介；混合式鑼鼓則是組合前述兩項鑼鼓一起演奏。例如“四擊頭”是單點式鑼鼓，“急急風”是循環式鑼鼓，但是一般演奏時多會在“急急風”後面接著“四擊頭”收介，如此便是混合式鑼鼓。

例如下面這首《狀元調》使用的便是其中的“二鑼”：

〔譜 3-2-13： 狀元調 前奏〕

狀 元 調

1=F

0 1 6 5 3 5 3 5 3 6 5 3 5 下略
各 大 各 大 各大 各冬冬 倉才 倉

再如下列這首《南光調》的開頭便是“一鑼”的簡化，後面接著的便是“二鑼”：

〔譜 3-2-14： 南光調 前奏〕

南 光 調

1=F

2 3 5 3 2 1 3 2 5 6 1 1 1 下略
各冬 倉 各冬 倉 各大 各冬冬 倉才 倉

而“三鑼”的使用範例如 60 頁中的《湖南調》便是在“加官點”後面緊接著“三鑼”。金屬樂器的聲響除了是鼓介中的需求外，通常也是演員開唱前的預告，因為金屬樂器聲音最大，所以演員只要聽得金屬樂器將節奏擊出後便緊接著開口演唱，所以常有打金屬樂器的下手打錯了節奏而導致演員開唱也跟著錯誤的情況發生。

二、配樂

（一）吹牌

在配樂部分又可分為吹牌與純配樂。吹牌一般是在特殊場面如升堂、大官上場、劇終等所用，歌仔戲中常用的吹牌與京劇吹牌和北管都有大同小異之處，也就是說雖是取材自京劇或北管，但一被移植到歌仔戲使用後，在板式上產生了些許的變化，也

有的是因為旋律加花⁷⁰上改變。以下列舉歌仔戲中常用的「三槍」與京劇之「三槍」的譜例比較來舉例說明之：

〔譜 3-2-15：京劇「三槍」〕

大台 倉 才 倉 才台 倉 台台 七台 乙台 倉台台 倉 台才

乙台 倉 大台 倉 才台 倉

〔譜 3-2-16：歌仔戲「三槍」〕

大台 倉才 倉 都 才台 倉 才台 七台 乙台 倉 才 倉 台才 乙台

倉 台才 乙台 倉

兩者之間去掉旋律單就鼓介的部分來看，可以發現除了結尾有不同外，相似度高達 90% 以上，但是加上旋律之後不僅旋律長度與音符組織不同，連關乎輕重音位置的板式結構都改變了。

（二）純配樂

這裡的純配樂不是要談國樂團加入之後的配器上的方式，而是在傳統上常用的歌仔調中，也有一些約定成俗鼓介使用方式，他不屬於前面所談到的移植傳統鼓介，而是根據旋律的進行與節奏感覺所加入的鼓介，手法上類似現代國樂的配器手法，但已

⁷⁰ 「加花」和「減字」是中國民間音樂常用的一種變奏手法，一為增音一為減音，均是在原來的主旋律上運用個人不同的演奏慣性給予變化，但为了不影響板式為原則，也就是說只能增減音而不能增減拍子，否則便無法和其他演奏者的旋律相結合。

經是成為固定使用的鼓介，是該曲調的一部份，凡演奏這首曲調，便要依照固定的模式加入鼓介，以 送蓮花 一曲為例：

〔譜 3-2-17：送蓮花 前奏〕

2/4 1=D 88 送蓮花

都 倉冬冬 冬冬 倉冬冬 冬冬 倉冬冬 冬冬 倉冬冬 冬冬 倉冬冬

倉才乙才 倉才乙才 倉才 倉才 倉 才倉乙才 倉 大大 各 大大 各 大

各 大 各 各 倉才乙才 倉才乙才 倉才乙才 倉才倉 各 大 各 大

各 大 各 各 倉才乙才 倉才乙才 倉才 倉 各 大 各 大

各 大 各 大 各 大 各 大大 各 大 各 大 各 冬 倉

其中有許多鑼鼓是不屬於傳統鼓介的，他的音響配置全以音樂旋律上的輕重音變化與旋律感覺來添加裝飾上鑼鼓的音響，這類使用方式的曲調不算少數，但因為無論是演奏者或是聽眾對於這樣的配置方法已經習慣所以鑼鼓音響也成為了曲調的一部份，相對的，若是演奏此曲沒有加上這些鑼鼓聲響反倒有一些少了什麼的感覺。

第三節 與演出中的唸白、做打配合

蔡振家先生在其《台灣亂彈戲西路鑼鼓的戲劇應用》論文中提到搭配唸白的鑼鼓是一種「標點符號」：

「中國戲曲武場的符號本質，在配合唸白的鑼鼓中極為明顯，我認為，它正是一種「標點符號」。」⁷¹

筆者認同其看法，而且進一步的引伸出另外一種想法，那就是無論鼓介是搭配唸白或是做表，它都是一種帶有濃厚符號指向意義的「戲劇標點符號」。文字上的標點符號本身就帶有情緒意義在其中，例如一個字「好」，冠上不同的表點符號便會產生完全不同的其他意義：「好？」是詢問的口氣、「好！」為讚賞或吆喝的口氣、「好，...」則有話沒說完待敘的感覺、「好。」表現應答同意的口氣。現在筆者將其轉換成戲劇武場中的鼓介來看：

將軍白：命汝赴邊關保駕。

軍士白：是 三鑼 大台 倉 倉 倉

將軍白：難道你敢不聽我的。

軍士白：是 小介 大大 大大 大 台 ？

將軍白：退下。

軍士白：是 軟四擊 大 大大 倉 倉 才 ？ 倉

⁷¹ 同註****，p75。

演員口中同樣一個「是」字，可是在鼓師考慮劇情與演員口氣、做表後所決定打的鼓介也就反映出不同的戲劇氣氛，這與上述的文字標點符號不是有異曲同工之妙嗎？歌仔戲武場與唸白、做表、武打等舞台動作程式的配合與京劇鑼鼓的使用是大致相同，鼓介一般分為單點式鼓介、循環式鼓介以及兩者結合的混和式鼓介，京劇鑼鼓一般也是如此的分類法，只不過，歌仔戲武場經常使用的鼓介種類較京劇少，且多有簡化的情況發生。例如以“沖頭”歌仔戲稱“散介”這個鼓介來說，京劇的打法是在開始的幾小節必須要多一個撤鑼的節奏，但是歌仔戲卻是一路直下：

譜 3-3-18：京劇“沖頭”與歌仔戲“散介”比較。

京劇“沖頭”演奏法：

八的 倉才 倉才 倉才乙才 倉才 倉才 倉才 倉

歌仔戲“散介”演奏法：

八的 倉才 倉才 倉才 倉

黃永德先生提及此說到：「這就是因為不會打，不知道怎麼打，聽到外江⁷²這樣打就學起來，但是卻又沒有學完全」。實際上可能是如此也可能不是如此。一方面就筆者觀察發現這個會不會打不盡然是鼓師的功課，同時也牽涉到下手會不會的問題，即使鼓師知道京劇的打法，但是下手不明瞭那所奏出來的鼓介就與京劇的不同；再者，黃永德先生本人待過京劇班《寶華興》，接觸過正統的京劇武場訓練，因此在這點上，他是較為認同京劇的。在此，筆者不傾向以正不正確來衡量這種狀況，因為歌仔戲本身就是包容著許多其他劇種的混和戲劇，借用他人的來壯大本身是他的一大特色，如同前面介紹過的 陰調，雖來自北管，但是已是完全改變成為另一種曲調，因此何妨以更為包容的心態來看待這樣的一種變化，畢竟約定成俗也是一種常態。歌仔戲鼓介雖然套用了京劇的許多手法，但在許多實際運作的過程中已經慢慢脫離出「京腔京韻」，而逐漸有自己的「味」兒，也就是風格了。

⁷² 外江戲，這是由外地來的意思。指的是清末到民國三十年代以前來到台灣地區的北方劇種，與京劇內容類似。

一、唸白

唸白又分為道白和韻白兩種。道白是一般台詞的陳述，韻白則是有固定節奏韻腳的台詞，以下分別說明。

(一) 道白

1. 一般道白

如前所述，道白中的鼓介是一種標點符號式的使用方法。搭配在一般道白中以板鼓為主，常為配合演員的表情或語氣適當的加入「大」或「大大」的音響，如何敲，敲在何時，那就看各鼓師的主觀想法以及習慣了。若是加上下手的鼓介搭配在一般道白中主要是強調演員的語氣且演員需有身段配合，這類鼓介多為單點式的鼓介，常用的有如下幾種：

〔表 3-2-6：常用單點鑼鼓〕

一鑼	八 倉 0
撕邊一鑼	都 倉 0
小一鑼	大大 大大 大 台 ？
二鑼	大台 倉 才台 倉 0
三鑼	大台 倉 倉 倉
軟四擊	大台 倉 倉 才 ？ 倉
五錘	大 大大 倉才 倉才 倉

2. 叫介

另外有一種比較特殊的道白用鼓介稱為“叫介”，京劇稱“叫頭”，使用上也和京劇相同。這是使用在語氣特別強烈的憤怒或是悲傷情緒中，如喝叱、怒罵、哀鳴等氣

(二) 韻白

1. 定場詩

中國傳統戲曲在主要人物上場時多有定場詩一首。

「定場詩又名「座場詩」，戲曲排演術語。人物上場後，念（或唱）完「引子」歸於「大座」或「小座」，唸四句詩，其內容為介紹戲劇當時場景或基本的戲劇矛盾，然後接著「自報家門」，這種形式稱為定場詩。定場詩一般用於人物第一次上場或重大的禮儀場面，因此要求演員端莊工整，準確把握人物的身份、性格，還要注意節奏，讓觀眾聽懂台詞，看清表演神態。」⁷³

歌仔戲沿襲這樣的表演程式，也有「定場詩」的使用，鼓介的搭配方式也和京劇雷同，以下是「陳美雲歌劇團」演出《秦香蓮》中包拯上場一景為例：

〔譜 3-3-21：定場詩〕

威風凜凜神鬼驚

日來斷陽夜斷陰（大大台 大台）

開封三劍定國政

那怕山河（大大台 頃倉）

不太平

老夫 包拯

（弄冬 大大 大台 倉 台才 乙台 倉 大卜 台 倉 〇 都 倉 大台 倉 才台 倉（下詞略）

在其中第三句和第四句是緊接著念的，到了第四句的前三個字停頓後壓（音 dè）介⁷⁴並做身段，隨後在唸出最後四個字。通常緊接著的便是自報家門，以網底標示的部分即是。

⁷³ 余漢東編著《中國戲曲表演藝術辭典》p650〔台北：國家出版社，2001年10月初版一刷〕。

⁷⁴ 壓介，加入鼓介的意思。

2. 嗒仔板

京劇稱為“數板”，通常是由詼諧風格的人物使用，它的開始節奏基本上是固定的，但在實際演出時大致有以下幾種型態：

〔譜 3-3-22：“嗒仔板”幾種的開介節奏〕

(1) 各 大 各 各 各 各 大 各

(2) 各 大 大 各 各 大 大 各 各 大 大 各 大 各 大 大 各

(3) 各 大 大 各 各 大 大 各 各 大 大 各 大 大 各 大 大 各

(4) 各 大 大 各 各 大 大 各 各 大 大 各 大 各 各

這些不同的節奏的使用大多在決定在鼓師的個人習慣，也有的是為配合演員的習慣或身段表演的長度決定，開始的節奏打完後，便以嗒仔一拍打一下來做襯底的固定速度，演員必須依照這個速度來念台詞，不能有任何的走板⁷⁵，如何將台詞念得有節奏則考驗著演員的功力。結尾時多重複最後的台詞，鼓介則以大鑼或小鑼一記收尾。例如《陳三五娘》中磨鏡師傅李工出場時便唸了一段“嗒仔板”，茲將念詞與鼓點對應的譜列示如下：

⁷⁵ 「板」是節奏速度，「走板」就是離開了速度，也就是說和板的速度不一樣，是演員在演出時的大忌。

〔譜 3-2-23：“咯仔板”取自《陳三五娘》，唸白/廖瓊枝，鼓師/王清松〕

各大大 各 各大大 各 各大大 各大大 各大大 各

李工 就是 我名字 出生 泉州 人氏 磨鏡 出名 賢賺錢 不幸去 交到 歹兄弟
各 各 各 各 各 各 各 各 各 各 各 各 各 各 各 各 (以下一拍打一下梆子或手板)

歸日提 鴉片來 甲我 纏 講什麼 鴉片若 吃落去 飄飄 如仙擱 會飛 天呀 擱會 夢仙女

我就 甲伊 試 試一下 真悽慘 鴉片 愈吃 又愈重 傢伙卻 了空空 煞 沒面 通見人

切心 鴉片 改離 離 認真 磨鏡 顧賺錢 今啊日 好天氣 鏡擔 擔起 加減 來去 賺些錢

三頓 通渡 飢啊 通 渡 飢
各大大 各 台

3.哭宮娥

這也是一種特殊的韻白加上鼓介的使用方式，京劇稱“撲燈蛾”，北管也有採用，稱為“哭中蛾”，三者名稱上的差異應該是因為音誤而來的不同。以“加官點”（“抽頭”）為主體，再加上小鑼或鈸的悶音用來配合唸白的鼓介。一般用在情緒較為激昂或是又特殊劇情交代的情節中，以下舉《周公鬥法桃花女》⁷⁶中的一段台詞來說明：〔譜 3-2-24：“哭宮娥”〕

(1)	(2)
大大 大大 登八 乙台 倉 另台 七台 乙台 頃 倉 匝 匝 大大 大大 登八 乙台	
(演員做身段)	今夜二更三更交 必起狂風暴雨流 大娘倒坐在門口 手拿杓瓦敲門頭

倉 另台 七台 乙台 頃 倉 匝 匝 (接收尾身段鼓介“二鑼”)
(演員做身段)
敲一下門頭喚一聲 聲聲要叫你子名 三更叫到五更正 逢凶化吉嘸免驚

⁷⁶ 這是「河洛歌子戲團」於中視製作的歌仔戲節目其中一齣，由筆者擔任音樂設計，這一段因為是桃花女交代石大娘如何用計破解周公的預言，再加上桃花女邊唸邊想，並有身段變化，因此以“哭宮娥”來表現。

演員在（1）“加官點”介時繞場做身段動作，動作結束並不做亮相身段而是以手勢告知鼓師可以開始唸白，鼓師收到訊號後就將“加官點”介結束轉成（2）的小鈸與小鑼悶擊，演員唸白的速度必須與悶擊的速度相配合，待唸完第四句後，鼓師再將鼓介一轉回到“加官點”，讓演員繼續表演身段動作，同樣地待身段結束給了鼓師暗示後再開始另一段台詞，這樣的一種唸白形式便是“哭宮娥”。

二、做打

歌仔戲中演員的身上做表與武打場面的各種身段基本上都是移植自京劇的表演程式，尤其歌仔戲班裡許多武打的演員都是由京班借調過來或轉班而來，如早期的呂福祿先生、陳昇琳先生，「陳美雲歌劇團」的黃瑞德先生，鼓師亦同，老一輩的優秀鼓師黃永德先生便是其一，也因此歌仔戲鼓介與演員的做、打之間的配合諸如「趟馬」、「起霸」、「水底魚」等套式鼓介基本上與京劇相差無幾，所以本論文便不再另做陳述。在此筆者將常用的且為一般性⁷⁷的京劇鼓介與歌仔戲鼓介中對於名稱的差異作一比較表：

⁷⁷ 京劇鑼鼓的發展已有一套成熟的鑼鼓程式，在不同的鼓介中還有各種的變化演奏法，例如“急急風”一介在京劇中便有多種變化手法，在此僅舉其較為一般性的演奏法為例。

〔表 3-2-7：京劇與歌仔戲鼓介名稱比較表〕

京劇	歌仔戲	鼓介
沖頭	散介	八的 倉才 倉才 倉七台 台 倉
四擊頭	四子頭	大台 倉 倉大八 倉八 才 倉
鳳點頭	正介	各 各台 倉 才 倉 才台 乙台 倉
奪頭	葫蘆介	弄 冬 大大 大台 倉 台才 乙台 倉 大卜 台 倉
圓場	滿介	大台 倉 七 七 七 七 七 七 七 台 七 七 七 倉 七 七 七
快長錘	雙板介	各 各台 倉七 台七 倉七 台 倉
慢長錘	長錘	大 各 各各 匡七 台七 匡七 台七台 匡
抽頭	加官點	叫大叫大 各大各各 倉台台 七台乙台
急急風	緊急風	都 台 倉 倉倉 倉倉 倉才 倉才 倉才 才 倉
節節高	緊介	大八 大八大八 倉倉 倉倉 倉才 倉才 倉才 才 倉
亂錘	亂介	大台 倉 倉 倉 倉 倉才 倉

第四章 歌仔戲武場的審美結構

第一節 視覺與聽覺的統合

一、場面的指揮

「場面」是中國傳統戲曲伴奏樂隊的總稱⁷⁸，組成人數總在三、四人以上，其中並無指揮一職的編制。以西方的樂隊編制為例，大概只有室內樂⁷⁹形式不需指揮，其他如歌劇演出的伴奏樂隊交響樂團就必需要設指揮統領樂隊演出；在中國音樂中也有如「江南絲竹」⁸⁰是不需要指揮的。即使樂隊中不設指揮一職，仍由其中一人在樂曲開始、轉速、強弱變化、結束時擔任著類似指揮的領導作用。戲曲的場面亦同，在執掌上，戲曲場面設有文場頭手及武場頭手各一人，但是在實際操作時，決定著戲曲節奏速度的非武場的頭手鼓莫屬。樂曲、唱腔在開始時習慣上都會由鼓師擊出鼓介決定出速度，文場，即便是頭手弦，也必須依照速度進行演奏；在樂曲進行中的速度轉換也需依賴鼓師來進行變化，鼓師還必須要有敏銳的節奏感，時時注意著文場演出的演奏有沒有趕拍子、拖拍子的情形，如有以上情事發生，就必須隨時以穩定、清楚、響亮的聲響節奏來提醒文場樂師要注意自己的速度，甚至必要時得主動矯正文場樂師的速度，所以稱鼓師是戲曲場面的指揮當不為過。

因為同時擔負著場面指揮的重責大任，對於所有使用的唱腔、曲牌都要有相當程度的瞭解，否則一首應該是慢速度的樂曲，但鼓師起的前奏卻是快板，那是絕不允許

⁷⁸ 見本論文第 15 頁。

⁷⁹ 「chamber music，嚴格說來指適合於在室內表演的音樂，與適合在教堂內或劇院內表演的音樂相對而言。……現在一般指（雖然並非專指）為人數不多演奏者而寫的器樂曲，每個聲部只有一個演奏者。」《外國音樂辭典》〔上海：上海音樂出版社，1988 年 8 月一版〕室內樂的演出者通常由四至八人不等，演出樂器隨著內容而不同，如弦樂四重奏、鋼琴三重奏、管樂六重奏等等，編制內不設指揮，但實際排練演出時由其中一人負責暗示樂曲的起承轉合。

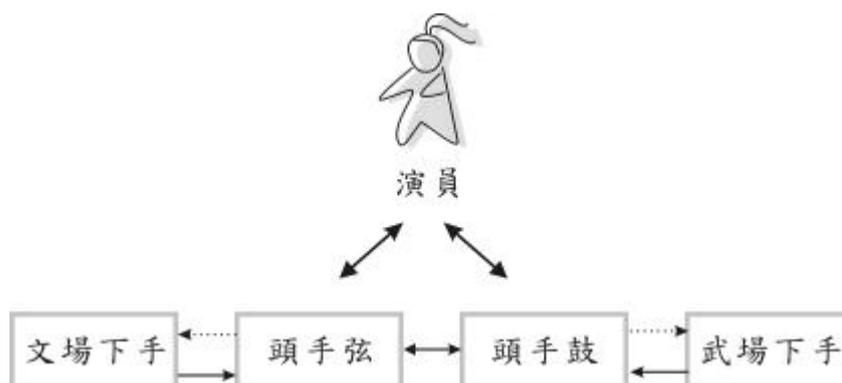
⁸⁰ 中國傳統器樂合奏種類之一，「常用的樂器有笛、簫、揚琴、琵琶、小三弦、二胡、板和鼓等，笛和二胡居於主導的地位」參見中國藝術研究院音樂研究所編著《民族音樂概論》p292，〔台北：世界文物出版社，1992 年 2 月初版〕。編制中亦不見指揮，但如前文中說道「笛和二胡居於主導地位」，也就是說笛子和二胡對於樂曲進行有主導的作用。

的狀況。筆者在參與文場演出的經驗中也曾遇到過鼓師錯起了樂曲的速度的情形，這時文場的頭手必須要及時將速度校正回正確速度好讓演員可以接著往下唱，而出錯的鼓師除了挨文場的白眼外，自己也會非常的不好意思，因為這樣的錯誤在演出中是大忌諱，如果同時再遇上一個經驗較差的文場頭手，那演出勢必受影響，演員連開唱都有困難，老經驗的演員或許可以不顧一切的自己找到正確的調性與速度開唱，如若連演員都很青澀，那情況不堪設想，演出後還會被演員大大的抱怨一番。要成為一位優秀的鼓師、一位稱職的場面指揮自然不是一件簡單的工作。

二、演員的指揮

筆者以下圖所示來表達戲曲演出中演員與後場之間的連結關係，在此三者之間的雙向實線箭頭代表的是相互的關照與信任；下手對頭手的單向實線箭頭表示完全的關照；頭手對於下手的單向虛線箭頭表示的則是完全的信任。整個戲曲演出前後場的之間的主要關係簡單說來就是如此。

〔圖 4-1-3：前場與後場連結關係圖〕



演員在舞台上的演出，一舉手一投足無不以鼓、板為依歸。中國戲曲與西洋歌劇很大的不同在於做、表的功夫，而做、表功夫又常常是極為抽象的意涵。例如一個簡單的上馬動作，手上僅有的是揮舞的馬鞭，其餘皆依賴肢體的舞動；又如開門、進屋、

拴門的動作，演員更是身無長物，完全依賴肢體語言的表達，除此之外便是武場所給予的相對聲響了，如果去掉這些武場聲響的使用，那就成為如同默劇般的表演，如此一來便失去了觀賞中國戲曲那種以聲、影皆抽象的方式去表達一件寫實事物的樂趣。而演員在表現所有的做、表時，對於武場鼓師所給的鼓介必須要能聽得懂，如廖瓊枝女士在教導學生時經常說的：「要會曉聽鼓介。」，「聽」有著「聽得懂」以及「聽從」的雙層含意。這個「聽鼓介」便是一門大學問，雖然說鼓師所打的鼓介是依照演員在表演上的需求而給予的節奏聲響，但是一旦鼓介擊出後，如何讓鼓介結束的漂亮，也就是說鼓介的落點和演員動作的落點能完美緊密的結合，就不是鼓師一人所能控制的了，這在「亮相」的動作中最為明顯：

「戲曲表演程式術語。演員根據劇情需要，用姿勢刻畫人物形象，體現人物的性格特徵與神彩，故名。舞台表演中的亮相動作極為普遍，凡人物上場時都要用一種姿勢亮一次相，在接受具體任務向觀眾說明自己動向而下場時，也要亮一次相。在演完一次舞蹈組合後也要亮一次相。亮相實際上是透過舞台表演節奏中的停頓符號，透過各種不同姿勢的亮相，完成刻畫人物性格和形象的任務，這就是亮相的作用。」⁸¹

由上段文字中可以清楚明瞭「亮相」這一動作在中國戲曲表演中的重要性，而其中所說的「表演節奏中的停頓符號」就是鼓師手中鼓鍵所擊出的鼓點引出金屬樂器結合成鼓介所表達出來的聲響符號。演員動作程式中的句點和鼓介聲響的句點緊密結合才稱得上是一次漂亮的亮相。不論在亮相之前演員做了多少的身段動作，但是在最後的這個亮相，一定要關照到前面鼓介進行的速度節奏，演員心中必須清楚現在鼓師所打的是“四擊頭”還是“撕邊一鑼”的亮相鼓介，並且衡量停留的時間長度來決定甩頭亮相的時間點，至於這個時間點的長度究竟為何，筆者只能不負責任的說它是「只

⁸¹ 同註 66，p648。

能意會不能言傳」，因為產生的可能性有千百種，只有透過一次又一次的實際操演才能體會箇中變化。

演員在演唱時更是需要鼓介的前導，如同文場般，都必須要聽從鼓師手上鼓鍵的速度指揮，另外還需要聽清楚文場的調門音高，不可「荒腔走板」。戲曲演員表演的四大部分唱、念、做、打，武場都關照到了，而且相當程度的受到演員的依賴，沒有了武場的陪襯，演員做起戲來就提不起勁，如同演出話劇、默劇般的渾身不舒服，因此武場聲響對於演員的精神層面也有一定程度的影響，而武場鼓師也相對的對於演員的角色行當、個人能力要有一定的瞭解，否則當一位委婉端莊的青衣小旦徐徐上場，奏出的卻是“急急風”的緊張鼓介，那就亂了場了，小旦不但走不下去還非得配合鼓介的情緒而快步奔馳不可。因此演員無論是在外在的動作呈現或是內在的情緒醞釀都受著鼓師所擊出的鼓介所牽引、指揮。

三、戲劇演出的總指揮

中國戲曲表演的兩個重要組成部分就是前場（演員）和後場（文場、武場），而這裡面對於戲劇演出的整體有著決定性影響力的便是武場了。儘管一般觀眾在看戲時甚少注意到武場鼓師是誰的問題，但是演員在接戲或演出時一定會問到「打鼓的是誰」，因為誰來打鼓對於戲劇的演出能否順利進行至關重要。一位素有聲譽的鼓師比起一位素未聽聞的鼓師能讓演員在演出時更有信心，這其中的差異便在「信任」二字上，因為一旦上了戲臺，便只能將一切交給鼓師去掌握、支配與控制，鼓師如果不夠靈光，演員在演出時的壓力變化相對增大，因為他除了照顧自己的台詞、動作外，還需要擔心鼓師能否及時搭配上來，與演出的情緒吻合，正因為如此，鼓師的能力優秀與否在程度上又不若鼓師和演員之間的熟悉度重要。演出進行中有很多時候靠得是默契，筆者曾經詢問過資深歌仔戲演員陳昇琳有關於他個人認為哪一位鼓師比較好的問題，結果他的回答是：「誰打得好不重要，經常在一起演出，知道我們的演出習慣，默契較好的鼓師比較重要。」換言之，只要是經常在搭配合作演出的鼓師，他都可以

放心，如果今天來了一位沒配合過的鼓師，儘管他的演奏技巧再紮實，演員心裡仍會覺得不踏實。

鼓師所指揮的武場對於演員、對於文場都有著實際上的影響力，尤其對於戲劇進行的戲劇張力更是有畫龍點睛的效果。例如在《梁祝》中，祝英台哭墳化蝶的一場戲中，英台從舞台的左側先“叫介”哭喊「梁兄！」然後跳起下跪，再往前跪行哭倒在梁山伯墳前，鼓介的使用，鈸以強悶音的演奏手法等都只為加深英台的哀戚與悲憤，同時也將這樣的情緒渲染鋪陳在戲劇演出的空間中，使得觀眾不僅經由視覺看到哭墳的場景，也經由聲響的刺激聽覺系統而感染到英台的悲慟，也就是說武場同時在指揮著觀眾的情緒，是整個戲劇演出的總指揮，同時統合著觀賞戲劇表演時的視覺與聽覺感受。

武場擊出的節奏聲響超脫本身的鼓介內容，經由表演空間的氛圍，統合著戲曲觀賞時的視覺與聽覺，賦予並加強觀眾對於劇情情緒的感同身受。在《什細記》中，李連生在中秋夜和小姐私會高樓被員外發現，將兩人拉下樓後，員外反身入內，此時劇中的情緒自是緊張不已，但在員外入內時，武場原本打的“急急風”大介(大鑼為主)，卻轉為撤鑼後的小介(只剩小鑼)，觀眾情緒便開始期待，因為前面的緊張情緒並沒有獲得解決，所以大家都在等待，等待著劇情的下一步發展，也等待著鼓介的轉換；員外手持長劍怒氣沖沖的出場並亮相，鼓師也馬上轉換鼓介為“急急風”加上“軟四擊”，原來員外入內是為了取出武器來懲罰李連生，類似這樣的情緒運作在戲劇進行中不勝枚舉，只不過大多數的觀眾都無法察覺自己的情緒曾經有過這樣的一次翻轉。

武打動作演員的「亮相」是其中最為明顯的表現，演員通過一連串的武打動作程式表演，招招精彩，但若是缺少鼓介的氣氛催化，看來便只如體操表演般的無味，尤其是在最後一個身段技巧困難的翻身、停頓後的亮相，將「有影無聲」的動作結合上「有聲無影」的鼓介，就成了完整的戲劇呈現，觀眾在長串動作中所期待的便是最後

的「亮相」，待演員與鼓介搭配完美的「亮相」結束，接著的便是滿堂喝采聲，這就是中國戲曲表演精妙引人之處。

鼓師透過鼓介以一種不被覺察的方式在控制著表演場域中的氣氛，鑼鼓喧天的各種聲勢浩大或是餘音長揚的小鑼一聲響，這些都是演員的情緒反應以及觀眾觀戲的輔助引導，表面上聽的是鑼、鈸聲響，實際上卻是鼓師藉由鑼、鈸所傳達出來的戲劇表演意識，鑼、鈸是「工具」，演員是反應的「媒介」，觀眾是表達的「對象」，鼓師就是背後的「操控」者，他不像西方音樂會中站在舞台正中央的指揮吸引著所有觀眾的目光，他不像西方歌劇表演裡在樂池中揮舞著雙臂的指揮明白地彰顯著他主導的地位，但是不可否認的，在傳統中國戲曲表演的場域中，鼓師是一切的主宰。筆者在參加過無數場的歌仔戲演出中發現到，不只傳統的文武場編制當然是鼓師主導，搭配上現代樂團的演出編制更是如此。現代樂團配備著指揮，但在戲曲演出場域中，指揮仍得聽從鼓師的指揮，這部分就是下節中要談的「名」、「實」問題。



第二節 歌仔戲武場的「名」與「實」

在這裡筆者分兩個部分來談，其一是「鼓師」與樂隊「指揮」的「名」、「實」問題，其二便是「京劇」武場與「歌仔戲」武場的「名」、「實」問題。

一、「鼓師」與「指揮」

傳統劇場裡，「打鼓的是萬軍主帥」，鼓介一響、千軍萬馬，不論前場、後場都得聽他指揮，但是今日歌仔戲進入到現代劇場中，後場（伴奏樂隊）裡卻多了一個號稱「指揮」角色的編制，俗話說「一山不容二虎」，這樣的安排是否會產生衝突呢？答案是肯定的。

鼓師與樂隊指揮的衝突一般都是發生在有音樂進行的部份，因為在沒有音樂加入的時候，戲劇進行中演員的念、做、表都完全交給武場鼓師是沒有問題的，但是一遇到有音樂進行時，樂隊基本上是必須要聽從指揮的。在沒有「指揮」編制的傳統歌仔戲後場中，所有音樂進行的速度節制，音樂的起、承、轉、合幾乎都是依賴鼓師的控制，尤其是在演員開唱的當下，鼓師所下的鼓介有非常重要功能，他必須清楚的把暗示開唱的鼓介傳達給演員，尤其是在戲曲音樂進行中有許多的「活口」⁸²，歌仔戲稱之為「弄」或「滾」或「串」，何時開始「活口」的進行以及適時的結束「活口」轉入其他唱段或音樂，這是鼓師非常重要的工作之一。尤其是在「活口」進行中，鼓師不但要穩定住文場音樂的速度節奏，還要專注地觀察演員的一舉一動、一言一行，以便隨時配合演員的需求結束「活口」並且順利而清楚的將音樂轉入另一個段落：或許是音樂的演奏，或許是演員的開唱；尤其是在開唱前的「活口」，轉換鼓介的部分非常重要，在節奏、速度、落點上都不能有錯，否則對於演員將產生不良的影響。以歌

⁸² 「活口」是中國傳統戲曲音樂中一個非常獨特的音樂型態。他指得是許多安插在音樂中為配合劇情或身段所加入的無限反覆、不定次數長短的樂段，這個樂段由一個小節到整首樂曲都有，何時結束「活口」轉回原劇情或唱段，全由鼓師控制。

仔戲《梁祝》中著名的 安同哥買菜 一折中安同哥所唱的 雜念調 為例。筆者摘錄其中一段譜示如下：

〔譜 4-1-25：雜念調〕

各 冬冬 倉 各 冬冬 倉 各 大 各 各 倉 倉 才 倉 我 安 童

(身段鼓介)

哥 仔 囉！ 一 時 有 主 意， 走 入 灶 竈 邊

()

(身段鼓介)

各 各 倉 倉 才 倉 瓜 笠仔 堪 來 戴， 扁 擔 夯 一 枝，

()

各 各 倉 倉 才 倉 菜 籃仔 就 擔 起， 蹣 蹣 行 來 蹣 蹣

去， 行 到 大 廳 邊。 安 童 哥 仔 喂！ 汝 行 甲

赫 緊 是 欲 呀 去 銀 心 姐， 汝 敢 全 不 知， 武 州

官 人 來 到 此， 安 人 叫 我 去 買 菜 味， 辦 巧 妻 抄 是

(以下略過接下段)

欲 請 伊， 今 汝 叫 我 是 要 陣 囉！

尚 鐵 齒， 我 先 開 較 歡 喜， 那 是 有 錢 我 還

(無限反覆)

汝，也那 無錢 著予 我 欠 三 年。

各 各 倉 倉 才 倉 我 安 童 哥 仔 囉！

(身段鼓介) 各 各

十 二 錢 對 褲 袋 仔 角 恰 伊 袋 落 去，

() (下略)

倉 倉 才 倉 菜 籃 仔 就 擔 起， 欲 恰 銀 心 汝 相 辭，

這裡面最難掌握也最容易有衝突的部份就是筆者以網底標示出的鼓點，如何把這個轉折的鼓點在正確的時間擊出，是鼓師的一大課題，首先他必須瞭解演員的台詞，揣摩演員唸白的速度，如果有身段，還必須觀察並預測身段的變化；鼓點下得太早會導致演員來不及適時的開口唱曲，如此便只好再等一個樂句完成才開口，若是遇上沒有經驗的演員，還可能會在舞台上有所慌亂的情況發生；鼓點下的時間延遲了，演員演出的情緒會無法及時連接，劇情進行也因而不夠緊湊。當然這其中也牽涉到演員必須要對這個「活口」的旋律有相當的熟悉，在唸白和做身段後準備開唱時，必須要將聽覺的注意力放在旋律的進行以及鼓介的落點。總之，「活口」的使用是完全依賴在演員與鼓師之間的良好默契，但是，這兩者中間有一個「指揮」介入，那就可能會有許多的狀況發生了。

這裡可能產生的衝突又分兩個部分：一個是指揮熟悉歌仔戲音樂，一個是指揮不熟悉歌仔戲音樂。指揮對歌仔戲音樂有一定程度的熟悉的話，對於如「活口」這類不同於一般音樂進行的型態自然較一位不熟悉歌仔戲音樂的指揮為強，但是一旦指揮的判斷和鼓師的判斷不同時，怎麼辦呢？如同前例 雜念調 中的“滾”⁸³，如果在演

⁸³ 「活口」的一種。

出進行中指揮認為應該要下鼓介而將樂隊引導致下一個樂段，但是鼓師卻也因個人判斷認為時間尚未到而不下鼓介，在這種情況之下，演員一般來說是會聽鼓師的，為什麼呢？因為鼓師控制著鼓介也就是金屬樂器聲響的節奏，戲劇在舞台上進行演出時，能夠明顯地讓演員覺察出音樂變化的當然是聲響最大的鼓介，所以控制著鼓介的鼓師當然是掌握大局，但是樂隊的部份在依照指揮的指示下轉換旋律而演員並沒有跟著進行，指揮在心態上會感覺窘迫，因為他並沒有發揮出實際上的指揮角色，舞台上的演員受鼓師牽引，樂隊接下來的進行也勢必要跟著演員做調整，所以還是回歸到完全受鼓師控制的情況。第二個就是指揮不熟悉歌仔戲音樂，完全依照樂譜的標示進行，遇到「活口」這類變數多的音型，便只有任鼓師宰制的份了，在這種情況下背負著指揮的頭銜，想來也是沈重不已。

樂隊原則上必須聽從指揮，甚至文場上手亦然，但武場下手聽從鼓師這是不能打折扣的完全服從；可是在指揮所控制的樂隊中，其成員也分為兩大類，一類是對歌仔戲音樂熟悉、有經驗的演奏者，一類是對歌仔戲音樂一無所悉，本身是屬於現代國樂訓練下產生的演奏者，這兩類演奏者對於戲劇的進行也產生不同的影響；沒有經驗的演奏者當然是唯指揮是從，指揮怎麼要求他們就怎麼做，但是一些有經驗的演奏者就不同了，儘管表面上是聽從指揮的要求，但是遇到和鼓師有衝突時，他們會轉而依照鼓師的鼓介來進行演奏，因為這類演奏者多半聽得懂鼓介，對於各種「活口」的轉換在習慣上是完全依賴鼓師的，所以一旦遇到鼓師和指揮有衝突時，他們是不加思考的依從鼓師，這種情形也會讓站在指揮台上的指揮有無力感，對指揮和對鼓師來說這都是一個「名」、「實」不符的機制。指揮是在海報、節目單上的登載得「名」的，而鼓師充其量只是一個「武場領導」的稱謂，觀眾會注意到誰是指揮，卻很少過問鼓師是誰，但是在演出時，前後場都清楚誰才是真正指揮全局的領導者，

這種矛盾很難解決，只能儘量設法緩衝這種衝突造成的影響，以「活口」來說，通常有兩種方式，一是將「活口」演奏的次數固定下來，指揮、鼓師、樂師大家都依

照約定的次數來演奏，如此在進行中應該是可以統一吧？但是這樣並無法完全解決問題，因為還有演員的因素在其中，通常如果將「活口」固定次數，也會告知演員，讓演員在演出中也注意一下後場「活口」的次數，但若萬一演員在舞台上演出過於入戲或是一時不注意錯過約定的「活口」次數，原則上鼓師還是必須要拋棄約定的次數轉而以演員為主，此時有經驗的指揮與樂隊或可隨機應變的做調整，如若不然，那又是另一個衝突的產生。另外一個解決的方式是只要一遇到需要配合演員的不確定樂段，就要求所有樂師一律聽從鼓師，把鼓師的鼓介寫在樂譜上，也就是強迫大家聽鼓介，指揮當然也只有比劃的份而無實際指揮的功能，這樣的情況對於演出的干擾是最小的。

目前歌仔戲與樂團合作多採以下的模式進行：將樂隊分成兩個部分，一個是樂團，一個是傳統文武場；固定唱腔的曲調和新寫的配樂等沒有不確定性的樂段交由指揮負責，傳統文武場做為陪襯，一遇到傳統唱腔如 七字調、都馬調、雜念調、江湖調 等變化性較大的曲調則交由傳統文武場負責，樂團幾乎是休息不演奏，以這樣的合作模式將衝突降到最低。

針對指揮與鼓師之間的問題，筆者曾分別請教過與歌仔戲團有過多次合作經驗的台北市立國樂團指揮也是作曲家的陳中申先生以及與國樂團曾有合作經驗的鼓師王清松先生。陳中申先生在此並不諱言這樣的衝突真實存在而且不易解決，但是他也說道，希望鼓師能看指揮，甚至因為如此，他想寫一齣歌仔戲，戲中所有的鼓介都由他來安排，希望藉由這樣的方式，他這個指揮可以「名符其實」。這樣的理想不容易達到，首先作曲家對於鼓介的安排要合理並且演員要能聽得懂，而不是自創鑼鼓點，把鑼鼓的節奏以現代作曲手法安插在樂譜中，成為現代樂團配器中的一部份，因為中國傳統戲曲中的鑼鼓是有生命的，每個聲響都是打在演員的情緒需求上的，如果作曲家對於戲劇演出的程式不夠瞭解而強把各人的想法訴諸樂譜而要求演員來服從，那麼他本身必須要有相當的說服力，因為合情合理的要求才能達到最佳的效果。而鼓師王清

松先生則認為與國樂團合作時尊重指揮是必須的，但是一旦在演出進行中，鼓師的職責便是完全以配合演員為主，在台上的演員因為直接面對的是觀眾的眾目睽睽，在台上的一舉一動都是完全暴露大家的注目之下，鼓師必須要做的是幫助演員完成他在舞台上的工作，演員是所有的依歸，因此有時也無法顧及樂隊的指揮，他也只能在某些以樂隊為主的樂段盡量配合，但前提是以服務演員為主。在筆者參與演出的過程中便曾經發生過一些狀況，演員在舞台上已經唸完了要下音樂前奏的台詞，但是樂隊指揮沒有及時的反應指揮樂隊讓音樂演奏出來，表演的時空因此出現了短暫的空白，這時鼓師按耐不住便自己起了鼓介，有經驗的樂師跟著加入演奏，演員這才放心的開口演唱；但有時鼓師也因為在等待指揮的反應而無法決定是否要自己來開前奏鼓介，站在台上的處境尷尬的演員，因為表演情緒已到而等不及前奏便自己開口唱曲，然後指揮與樂隊再跟進來，這種種驚險的狀況層出不窮，因此，大多數的鼓師聽到要與國樂團合作或是與有指揮的樂隊合作大多心懷畏懼，生怕又是一次不愉快的合作經驗。

在歌仔戲逐漸與現代劇場接觸頻繁之時，對於伴奏樂隊領導者的「名」、「實」問題將會不斷產生，鼓師與指揮如何在各種衝突狀況發生時能尋求解決之道，筆者認為樂隊指揮主動對於武場的鼓介運作進行深入認識瞭解是較為正確的作法，換言之，不熟悉戲曲音樂操作手法者就不應貿然擔任戲曲伴奏的指揮，一旦樂隊指揮對「戲」能夠有正確且深入的瞭解與熟悉，他便自然是整個場面的指揮，鼓師自然也會心服口服的接受且被指揮。指揮和鼓師之間的協調配合是較為重要的，無論是積極的瞭解成為主宰或是消極的採取在心理層面上「釋然」，總之，這左右演出進行兩位「指揮」必須在以演員需求為前提的情況下有更為相互瞭解的互動，指揮相當程度的瞭解歌仔戲武場的運作型態、節奏進行，鼓師也相對的關照指揮對於音樂演奏部分的執掌，這對戲劇發展才有良性的助益。

二、「京劇」武場與「歌仔戲」武場

目前歌仔戲的武場鼓介的架構基本上是移植自京劇武場，尤其是在搭配演員的身段做工、武打場面的部份，但是在許多操作的實際面上與京劇鑼鼓仍有著「氣氛」上的不同，這個「氣氛」就是風格，歌仔戲武場在經過與戲劇的長期實踐操作過程中，其實與京劇武場已經是兩個風格不同的武場效果。京劇武場成為運用的材料之一，這些材料在歌仔戲武場中被賦予新的感覺，成為新的形式與內容。筆者在寫作本論文之前，認為歌仔戲武場純粹就是移植京劇武場，而且是簡化內容的京劇武場，於此，筆者之前還有一個「台灣國語」的比喻，也就是說表達的形式內容是京劇的武場鼓介，但是如同「台灣國語」一般，它的許多發音不精確，用詞不講究，換言之是不標準的。但是在經過深入探索的過程後發現到，這個「台灣國語」的形容並不精確，應該說他已經跳脫出京劇武場的框架，而且融合著其他如亂彈戲的鼓介等，加上歌仔戲自創的鼓介，這種種成為「歌仔戲武場」的現況；試想若是一個台灣人說著和真正的北平話一般京腔京韻的語調的國語，，大家一定覺得很奇怪。這就和台灣這個典型的移民社會的特徵是一樣的：組合份子眾多、可變性強、包容性強，最重要的是在融合了各種因素及材料後會另外產生一種最為協調且適合的新成分。

資深演員，本身也擔任頭手弦演奏的陳昇琳先生說道：「歌仔戲的武場比外江的複雜多了，他還包括有北的、南的，在打的“鼓啐”也比較花。」，「外江的鼓介較清楚，歌仔戲在打的鼓介很花，變化較多。」筆者在得到這樣的說法後便開始思考究竟這個「比較花」是什麼呢？筆者為此找了京劇的資料，正好此時「北京京劇院」來台演出，便去看了兩場戲，觀賞的重點則是在仔細感覺京劇武場的運作模式所傳達出來的氛圍。在觀賞的過程發現到，許多歌仔戲中應該會下鼓介的段落，京劇並不這樣使用，尤其是在武打場面時，歌仔戲常常是鑼鼓震天輒響，緊張氣氛不斷，“急急風”不斷的連接，但是京劇傳達出來的卻是較為簡潔的音響效果，如演員的停頓點，歌仔戲幾乎都會給一個亮相鼓介，不論演員是否真有亮相動作，但是京劇卻只在較為重要

的段落或動作後才下亮相的鼓介，這樣不同的氣氛，讓筆者體會到何謂台灣味的武場，還有何謂歌仔戲武場「比較花」。因為在歌仔戲中，武場的使用不若京劇般的嚴謹簡潔。筆者要傳達的並非是歌仔戲武場就較為不嚴謹，而是同樣素材內容的京劇武場轉換到歌仔戲武場的演出形式中便成為純粹的材料，如何運用這些材料便是鼓師個人主觀的審美決定了。彼此互為「體」、「用」關係，歌仔戲武場當然是本體，利用有著較長歷史演變、沈澱的京劇武場來彌補一個新興劇種在武場方面的不足，就如同在台灣各地都有上海菜、四川菜、北平烤鴨等等中國各地的菜餚，但是幾乎都為適應台灣「口味」而在其中有一些變化，這個「口味」就是京劇武場與歌仔戲武場最大不同之處。歌仔戲喜用的梆子就是京劇沒有的編制樂器，但是流行於台灣地區的「北管」有這個樂器，苦於鼓介打出的音調無法傳神的以文字表示，否則在許多如「倉倉 乙才 倉」這類的鼓介在唸誦時也有著「匡匡 0弄 匡」(北管)「頃倉 乙才 倉」(京劇)的不同，最為奧妙處是即使不將鼓介唸出，單獨打出這個鼓介，使用的樂器完全相同，在聽覺上竟也可以感受到其中的不同，這個「口味」真的是以語言難以完整表達的部分。台灣的布袋戲武場分為兩類，分別以北管和京劇武場為主，但是京劇武場在移植到布袋戲中後，也同樣有著「口味」上的不同。京劇武場已經跳脫出京劇專用武場的身份，成為一個中國傳統戲曲代表性的武場標的，成為一個公共素材，當我們在說歌仔戲武場是使用京劇武場的同時，這個使用二字應該是僅止於鼓介素材的借用，在實際操作的過程與程式中，其實是風格完全不一樣的兩個武場氛圍。曾遇到一位觀眾在看完「河洛歌子戲團」的一次演出後說道：「京劇鑼鼓味好濃，我不喜歡」，為何呢？因為該場演出的司鼓是由國立國光劇團（京劇團）的司鼓呂永輝擔任，耳尖的歌仔戲觀眾馬上就覺察出這其中的差異。

歌仔戲武場在傳習的過程並沒有如京劇鑼鼓般的有「鑼鼓經」的記載可為學習參考樂譜，所以目前的學習者多沿用京劇這套「鑼鼓經」的記錄方法，由文字上看來的確是京味十足，但用文字代替鼓介做為一個表徵的符號，其後所傳達出來的「所指」，應該才是真正的意義，而這個意義則端視其使用在京劇或歌仔戲或其他劇種中。

第三節 武場程式語言的「變」與「不變」

「二十世紀以來，由於語言哲學蓬勃發展，各個不同的思想學派，如結構主義語言學、分析哲學、現象學、詮釋學、解構主義、法蘭克福學派 等等，均紛紛投入研究心力針對語言現象、語言的意義問題進行思考與反省，大量著作應運而生，各種針對語言現象的議題與研究充斥在各個學科領域。一時之間，語言哲學的思考方式與處理問題的方式，儼然成為各種理論研究與思考的典範模式。尤其是「語言學」(la linguistique)，自從索緒爾建立結構主義語言學以來，由於強調對語言之結構與系統層面的研究與處理，並在方法學上建立了嚴格的科學模式，更儼然成為人文學科研究的科學典範。當代專門從事音樂符號學學者那提耶 (Jean-Jacques Nattiez) 便說：「放眼當代各種理論研究，鮮有領域不從語言或語言學的觀點來著手：文學、電影、圖像與語言。」當然，音樂也不例外，從語言學的觀點來探究音樂意義的音樂符號學，一時之間也在音樂學的領域中熱門起來。有關音樂語言的問題，諸如：何謂音樂語言？音樂與語言是否相關？甚至，音樂是否為一種語言？如果是，那麼音樂語言的意義何在 等等，似乎也就成為當代音樂美學所關注的問題新焦點了。」⁸⁴

這段話充分的表達出現代研究音樂哲學方法中的一個現象。從符號學的觀點出發來討論所謂「能指」與「所指」⁸⁵的問題，其實已經是屢見不鮮，中國戲曲中的武場亦然，許多從「能指」的鑼鼓經、鼓佬手勢、鑼鼓音響等各種角度來討論其背後「所指」意義的論文不在少數，沒有人能夠否認音樂中所傳達出來屬於「語言」的特性，中國戲曲中「鼓介」的使用更是其中的代表，它可以化成實際的平面文字，更可以轉化成口述的立體聲響，本身就是一個充滿表情的聲響流動，在唸誦鼓介的同時所賦予

⁸⁴ 劉千美著《差異與實踐》〔台北：立緒文化事業有限公司出版，2001，初版一刷〕。

⁸⁵ 索緒爾認為符號是由兩個要素聯合構成的雙重的東西，其中語言就是音響與概念的結合，「能指」表示語言的音響形象，亦即外在的呈現；用「所指」來表示語言背後所傳達的概念。

的各種音調節奏更是充滿了語言的特徵，更重要的是，經由唸誦鼓介的音響甚至可以想像出舞台上演員的情緒與表情的呈現畫面，「鼓介」做為中國戲曲演出中的一個重要符號標的，有其不可或缺的必要性與獨特性。

這套使用在中國傳統戲曲中的符號系統-武場，它的運行結構有其程式性存在其中，簡單的如小旦出場用小介，武生出場用大介，不同的唱曲有著不同情緒的鼓介套用；複雜的諸如同樣的一個鼓介使用在不同的場景、角色、情緒氣氛等等變化中都還有著不同運作模式在其中，既已成為一種「程式」，那是否就代表著它也是一個不可變的結構呢？

武場的本質是為戲劇服務，其「變」與「不變」勢必與戲劇有著密不可分的連結，中國戲曲獨有的程式語言直接的影像到武場的程式運作，歌仔戲的戲劇程式基本上沿襲著中國傳統戲曲程式而來，武場結構亦同。而且這個程式的存在不僅在執行者演員、樂師身上，看戲的觀眾亦參與其中。例如一連串動作精彩的武打身段，每個跳躍翻滾都有其困難度與精彩度存在，但是觀眾鼓掌叫好的時間點是有選擇性的，他們在等待最後一著漂亮的亮相，在這裡，存在於觀眾與演員間的程式就是「身段 鼓介 亮相 喝采」。

在萬物瞬息萬變的時代裡，這些程式的不變性是否真是不可打破的環節，甚至是戲曲往前發展的包袱。答案不盡然是如此。中國的觀眾知道在何時要鼓掌叫好，同一個場景一到國外劇場，外國觀眾就不見得能體會到他在這程式中的位置，那是因為這個程式中使用的語言符號-無論是肢體或是音響的，都是我們所習慣的氛圍，而外國觀眾在不熟悉符號系統所傳達的意義時，對於滿溢在他面前的符號是一無知悉的，換言之符號程式的運作必須在一個已養成「習慣」的背景環境中，才有其堅持存在的意義，中國戲曲程式的形成是在中國的文化環境衍生而成就的，一旦跳脫這個文化環境，對於初次接觸的觀賞者來說，這個既定的程式不也等同於一個全新造就的程式。

把場景拉到現在的台灣社會，觀賞一場歌仔戲的表演，對於老觀眾和新觀眾而言，程式的意義也是完全不同的。年輕的觀眾著眼在於新奇、炫目、耀眼、亮麗的呈現，是否合乎傳統戲曲的程式不是一齣戲好不好看的重點，戲裡有沒有表達出觀眾需要的才是主要關鍵，這個需不需要有許多層面，演員、扮相、劇情張力、音樂好不好聽等等，這種種審美的標準都在不斷的改變，那麼武場呢？

武場所傳達出來的「鼓介」是整個傳統戲曲程式進行中的聲響符號之一，當整個戲曲程式正在面臨是否該有所堅持的同時，武場的內容與形式也面臨著挑戰。前不久（2002年5月）在國家戲劇院演出的《長生殿》，音樂設計者陳彬大膽的在「七字調」的前奏“三角板”中多次以定音鼓做為傳達聲響的主要樂器之一，在初次排練時，我們戲稱它為“巨大三角板”，但是在實際演出的過程中卻也發現到這種想像中認為怪異的配器方式襯托上劇情，居然也有著令人驚豔的音響效果，這當然是配器的手法之一，但是也不免令人聯想到，當傳統武場樂器都是可打破的規則後，武場還剩什麼呢？其實，早在民間野台，爵士鼓早就代替了整套的武場樂器，但其中不變的是鼓介的節奏與運用，內容不變，都是傳統的鼓介，但是板鼓、梆子、鑼鈸等都可以被取代，只不過那樣的取代方式只有維持了內容，很多需要被細膩表達的鼓介效果是被犧牲了。所以爵士鼓的取代方案並不可取，那麼要應付這個戲曲改革創新風潮下的歌仔戲武場該朝向何方？

鼓師通過鼓介的傳達，緊緊的扣著戲曲演出空間中的人、事、物，不像演員需要觀眾的掌聲回饋，鼓師所專注的是在一次一次給予的鼓介能準確的回應著演員的需求，以一個表演「場」的觀念來分析其中的相互照應關係，首先演員是這個「場」中的主角，他的重要功能是在幕前服務、滿足觀眾看戲的各種需求，武場鼓師與文場樂師則負責在幕後提供演員各種音響材料以完成演出，觀眾一方面是被動的接收種種表演的符號，一方面也主動給予回應。種種翻轉在場內進行，但其中的關鍵是「觀眾愛看什麼」，京劇是一門經由長期實踐沈澱而來的藝術文化產物，各個方面與歌仔戲相

比自然較為成熟，但是它的產生與沈澱有著與歌仔戲完全不同的時空背景，所成就風格也不同，目前大陸的京劇也同樣面臨著觀眾群的斷層，如何經由改革創新來吸引更多的觀賞族群是首先要解決的課題；歌仔戲亦然。

戲曲的改革創新首先面臨到的便是向熟悉的美感經驗挑戰。武場鼓介在戲曲演出中的進行對於看戲的觀眾而言是一種自然的存在，觀眾憑藉著本能在看戲，熟悉的曲調旋律、亮相的鼓介節奏等等，他是一種隱形的存在，隨著戲劇的進行而產生運作的行為，因此在談武場的「變」必得先關照到表演程式的「變」。傳統戲曲中表演程式的許多不可變性在此似乎成為一個沈重的包袱。如同陳中申先生所言，他希望創作一齣戲從文場到武場都照他的安排來進行演奏。我以這個觀點詢問另一位知名的歌仔戲演員許亞芬小姐的看法，她的回答是：什麼樣的鑼鼓我可以不管，但是在表演的情緒上來時，我必得要得到一個相對回應的鼓介。氣憤著急的「唉呀！」一聲，就得有一個“崩登倉”若是沒有怎麼演？所以在這點上我一定會堅持到底，因為演員的情緒是最重要的。的確，一個不關照演員的鼓介，就成了自說自話的聲響，沒有對應、沒有依歸，單純從音響效果、音樂旋律進行去想像鼓介的安排是萬不可行的。因此在傳統的鼓介符號架構下去尋求其他搭配的輔助聲響是較為安全的方式，這也是經常被採用的方式之一。就像那個“巨大三角板”一樣。

符號運作程式的存在是戲曲成為典型的重要成分，也是傳統戲曲與所謂現代音樂劇不同的主要原因，武場更是其中的關鍵。去年（2001年）底曾經觀賞一齣音樂劇《歡喜鴛鴦樓》，劇本改編自宋雜劇《趙盼兒救風塵》一折，伴奏樂隊中也使用了傳統戲曲的武場，但是武場在此只是一種音響的材料，與任何舞台表演程式完全不相關，它的存在意義只是伴奏樂隊中的打擊樂部分，回頭來看歌仔戲武場的「變」自然不能成為如是的角色，否則與老歌仔時期使用「四塊」來襯托音響效果的簡單任務又有何差別呢？武場鼓介的任何一擊都當其對應的表演意義與層次表徵，在這個「不變」前提下的「變」才是有道理的「變」，鼓介聲響傳達的符號意義才真有其存在的價值。

第五章 結論

第一節 有意義的聲響

不可諱言地，中國器樂裡對於打擊樂器的運用有著相當高度的成就，在中國各地都有著屬於當地風格的打擊樂器與樂曲，這種種的素材在不斷追求創新樂曲的現代來說仍是用之不盡、取之不竭的創作材料來源，而其中發展最為精密結構最為嚴謹的當屬戲曲中的「武場」了。中國戲曲中「武場」的存在是一極為獨特的機制，以傳統的打擊樂器板、鼓、鑼、鈸為主，運用各個樂器不同的音響特性如板鼓的穿透力，大鑼的下行音響配上小鑼的上行音響，加上鈸的豐富的演奏手法表現出許多開、悶、磨、次的音色，這種種聲響效果組合在一起，產生獨特的屬於中國的聲音韻味，從世界音樂的觀點中來看，武場的鑼鼓樂聲已成為代表中國的音樂聲響之一，站在世界的一角，他某種程度上被賦予著「中國」的象徵意義。

做為戲曲伴奏的「武場」當然有它更為重要的意義存在，其運作必須跟隨著戲曲的表演而來的，與表演的情緒要一致，緊扣著演員身上所有的節奏、律動產生對應的聲響，每一下發出的聲響都有其必然存在的意義，換言之，若無相對的表演意義產生，以武場音響結構之龐大嘈雜，必成為另一種噪音的存在。在此，有意義的聲響與噪音竟是武場音樂的一體兩面。對於看戲的觀眾來說，視覺與聽覺若無法因為武場的出現而產生連結，那勢必是一場嘈雜萬分噪音大會，如何將視覺與聽覺成為有效連結的整體，關鍵點就在鼓師的掌握，鼓師通過手中的鼓鍵敲打著板鼓，利用鼓介的運作一一的賦予演員表演的聲響回應，這就是整套武場聲響意義的運作模式，從鼓師到演員，每個環節緊緊相扣，二者的演出都不能打折扣，否則傳達的意義就會產生偏差，如同「亮相」般，演員與鼓師同時將聲響落點結束在亮相甩頭的瞬間，那這個操作是有意義的，但若是演員或鼓師無法掌握那正確的時間點，亮相成為無意義的甩頭，鼓介成

為無意義的聲響，對觀眾而言演出也就成為一次莫名的錯愕，因為他無法在視覺與聽覺中間找到平衡點，在此，亮相的動作與鼓介的聲響成為互相期待並依存整體。

另外，聲響效果上的「過」與「不及」也攸關著傳達的意義是否能被充分解讀。敲擊的力道是不能打折扣的，什麼樣的情緒要對應著什麼樣的力道，這是無法加減的，同樣的“一鑼”可以傳達出憤怒、悲傷、決然、哀嘆、無奈、驚愕等等細微的情緒，所以相對的大鑼的敲擊力道也以細微的變化來對應這種種的情緒轉折，恰如其份的聲響才能完整的傳達演員的表演思維，因為敲擊的力道無法改變，所以只好改變外在的客觀條件，讓聲響的衝擊降到最低，讓意義的傳達充分而完整。歌仔戲的武場則有著與中國戲曲武場同樣的基本功能與任務，所有的指令與動作都只為成就舞台上的呈現，而舞台上的一切也賦予其存在的價值意義。

第二節 良好的互動與結合

台灣這個充滿各種移民特質的社會有著各種各樣不同的文化藝術樣貌，不同的藝術文化因子在此交會沈澱轉換成另外一個屬於台灣的藝術文化，歌仔戲是其中的代表之一。而歌仔戲的武場做為歌仔戲演出的一個重要組成部分，自然也曾經過這一「過濾」的過程，但是在此同時，歌仔戲武場面臨到另外一個難題，那就是後場樂隊元素的擴充成為必然趨勢的情況之下，武場的運作要如何的與之進密結合呢？

戲曲的生存空間愈來愈艱難，歌仔戲的發展看來蓬勃但其實真正的觀賞人口正在無形的衰減中。筆者曾經多次在不同演出的場合諸如鄉下廟口野台或是國家戲劇院中觀察觀眾的族群組織型態，發現其中五十歲以上佔大多數，十歲以下的小孩陪同來看戲的亦多有之，那些社會中最有消費能力的的中堅份子呢？除了在少數標榜精緻或創新的現代劇場中之外，很難發現其足跡，因此，在「包裝」與「內容」上下功夫成為現代歌仔戲團的當務之急。「包裝」指的當然是文宣的創意，「內容」就包含有音樂這項戲曲中的重要元素，為製作新戲而另外延聘音樂設計者為劇團量身打造成為現在歌仔戲團大型公演的新興趨勢，與大型樂團的合作亦然，它不僅是宣傳上的重要賣點，更是樂隊「博大精深」的表徵，殊不知，實際上每一次與大型樂團的合作對劇團、文武場、樂團來說大多都留下不好的演出印象，這其中最為常見的歧異便是發生在與武場鼓師的溝通上，或者說是與鼓介的不良溝通。因此，筆者希望藉由對歌仔戲武場運作模式的釐清，提供做為對於歌仔戲音樂創作有興趣的人士或是希望參與歌仔戲音樂工作者更為有用的資訊，幫助他們在處理武場的問題時，不要常以「鼓師聽不懂音樂」、「鼓師不會看譜」、「鼓師不會看指揮」等看似單純的理由而將武場等而下之，因為在戲劇實際進行中，需要仰賴鼓師的地方太多了，因為一位優秀的鼓師不僅熟稔歌仔戲中的所有曲調，各種演出中可能、可以運作的變化，對於演員的身段動作亦有深入的瞭解，尤其是演員在舞台上的一舉手一投足，鼓師皆了然於心，這些都不是所謂

受過專業音樂訓練者可以取代的，這些是透過生命經驗的累積與沈潛所表露出來的呈現，但這種種不平凡卻可能因為突然被要求的看樂譜，攪亂他原本的思考模式成為綁手綁腳束縛，在所謂專業音樂人士眼中鼓師成了不專業者，這樣的思考邏輯是錯誤的。

另外，在音樂的領域中，創作是很重要的一部份，筆者也希望武場除了在戲曲的演出場合中有重要作用外，藉由對武場操作以及武場與音樂結合運作的關係，能夠將武場成為樂曲創作的素材，使作曲家創作出更多富含台灣風格的音樂作品，為台灣音樂發展尋求另一個方向。

既然結合現代的音樂機制是不可避免的趨勢，不妨以更開闊的想法去尊重並接納武場運作的傳統程式，希望藉由本論文開啟對於歌仔戲武場的瞭解之門，在良性的主動瞭解下思考尋求是否有更好的合作可能性，這對於歌仔戲發展才有正面的助益，否則各走各的路，傳統依然傳統，而不理會傳統的創新可能淪為另一種音樂劇的型態，與戲曲演出反而漸行漸遠，這藩籬永遠存在。瞭解武場的符號語言程式進一步運用成為戲曲音樂創作的素材這才是有效的結合，目前有多位年輕的歌仔戲武場樂師正嶄露頭角蓄勢待發，這些新一代的背負傳統使命的戲曲工作者，所要切記的是他們手上所操作的鼓介，是為戲劇表演而被賦予著傳達意義的工作，在求新求變的時代中，不變的使命必須要堅持，否則戲曲程式瓦解的時刻就是走向歷史遺產的前奏。

附錄（一）其他重要歌仔戲曲調中的鑼鼓運用

〔附譜 1-1〕

將 水

2/4 1=F or G 120

2 6 3 5 2 3 2 1 6 6 1 3 2 - 6 . 3 2 1 2 3 6 3 5
冬冬 冬冬 冬冬 冬冬 冬冬 乙冬 冬 0 各 大 各 大 各 冬冬

3 3 5 2 3 2 6 2 . 3 6 3 2 1 6 1 1 2 6 1 5 3 6 2
倉 0 各 冬冬 倉大 大 倉 倉 才 倉 頃倉 乙才 倉 大

2 7 7 6 5 6 5 6 5 3 2 . 1 6 2 0 5 3 5 2 . 1 6 2 0 5 3 5
各 大 各 大 各 大 各 大 登八 乙台 倉 台台 七台 乙台

2 3 1 2 3 6 6 5 3 5 5 3 2 3 2 6 2 2 6 6 5 0 3 2
倉大 大 倉 倉 才 倉 頃倉 乙才 倉 0 各 大 各 大

6 1 6 3 2 - 2 5 3 2 6 3 0 2 1 6 2 . 3 6 3 2 1
各 冬冬 倉 0 各 大 各 大 登八 乙台 倉 台台 七台 乙台

6 2 . 3 6 3 2 1 2 6 7 6 1 5 3 6 (2)
倉 台台 七台 乙台 倉 台台 七台 乙台 倉 0

附錄（二）禁忌

不可弄倒鼓架

除了鼓師以外，其他人都不可敲打鼓，尤其是弄倒鼓架更是萬萬不可，因為鼓上是有神明的，一般在板鼓、通鼓、大鼓等鼓面上都會有「三官大帝」圖樣，萬一不小心弄倒了鼓架，代表著演出會「倒班」，不順利，所以就得要焚燒金紙（壽金）祈求神明的諒解與保佑，讓演出順利進行。

鼓師的椅子不可躺

從前在內台時期，鼓師坐的椅子是長條型的，比其他人為大，戲班中忌諱躺在鼓師的椅子上，尤其是睡覺，不然晚上演出時鼓師會打瞌睡，就會妨礙演出的進行。

附錄（三）諺語

歹鑼累鼓，歹尪累某

「歹鑼累鼓，歹尪累某」這是一句閩南語俗諺，意思是說一個打得不好的大鑼是會拖累鼓師的，由此可見大鑼在合奏中的重要性，這是因為鑼發出的聲響是武場樂器中最為大聲的，因此大鑼有沒有打好，打大鑼的下手頭腦反應靈不靈光等，對武場演出影響甚鉅。

真鑼假鼓

在實際演出中，因為大鑼的聲響最大，而板鼓卻常只是在節奏轉換時出聲，大多時候是間歇性的點綴節奏，所以戲稱說打大鑼的是有真本事，而打鼓的反正聽不見聲音，所以假裝一下便可以了，是一句嘻謔的玩笑話。

打鼓的累死吹「吹」(噴吶)的

習慣上只要動（演奏）到通鼓，就一定要吹噴吶，因為打鼓只要揮動雙手，但是吹噴吶卻必須不段的閉氣、運氣、吐氣，經常在演奏完一大段曲牌後，鼓師不為所動，但是吹噴吶的卻已是氣喘吁吁的了，所以說「打鼓的累死吹吹的」。

兩隻腳好像鼓箸

鼓箸（鼓鍵）在鼓上揮舞不停非常忙碌，這句諺語是形容一個人不斷走動非常忙碌就像揮舞在鼓上的鼓箸一般。

鑼鼓陳腹肚緊，鑼鼓煞腹肚顫

鑼鼓聲響起就代表有戲正在上演，對戲班的成員來說就是有收入，也就可以餵飽肚子把肚子撐得緊緊的；換言之，鑼鼓聲停了，沒有戲可演，經濟上沒了依靠，也只好餓肚子度日了。

參考書目

一、中文著述

中國大百科全書總編輯委員會

1989《中國大百科全書-音樂舞蹈》，上海：中國大百科全書出版社。

中國戲曲研究院

1960《京劇鑼鼓譜簡編》。北京：人民音樂出版社。

1958《京劇打擊樂彙編》。北京：人民音樂出版社。

中國戲曲學院編

1990《京劇選編》，Vol. 1-10。北京：中國戲劇出版社。

王滿編

1995《班鼓基礎教程》。天津：天津音樂學院。

王元富編著

1985《國劇鑑賞與批評》。台北：黎明文化事業公司。

1980《國劇藝術輯論》。台北：黎明文化事業公司。

王國維

1964《宋元戲曲史》，台北：台灣商務印書館。

1993《王國維戲曲論文集》，里仁書局編輯部編。台北：里仁書局。

王燮元口述；范石人、許錦文整理

1988《京劇鑼鼓演奏法》。上海：上海文藝出版社。

安祿興

1982《京劇音樂初探》。濟南：山東人民出版社。

呂鍾寬

1996《台灣傳統音樂》，台北：東華書局

何為

1998《何為戲曲音樂論》，北京：文化藝術出版社。

1985《戲曲音樂研究》，北京：中國戲劇出版社。

余從、周育德、金水

1993《中國戲曲史略》，北京：人民音樂出版社。

余漢東

2001《中國戲曲表演藝術辭典》，台北：國家出版社。

吳同賓

1995《京劇知識手冊》。天津：天津教育出版社。

吳同賓、周亞勛主編

1990《京劇知識辭典》。天津：天津人民出版社。

吳春禮等編著

1982《京劇鑼鼓》。北京：中國戲劇出版社。

吳梅

2000《顧曲塵談-中國戲曲概論》。上海：上海古籍出版社。

李民雄

1997《民族器樂概論》。上海：上海音樂出版社。

李慶森

1988《京劇音樂欣賞漫談》。北京：人民音樂出版社。

邱坤良

1980《野台高歌》，台北：皇冠出版社。

1997《台灣劇場與文化變遷》，台北：臺原出版社。

邱曙炎 羅時芳 編著

1997《歌仔戲音樂》，北京：光明日報出版社。

姚一葦

1997《戲劇原理》，台北，書林出版社。

1993《審美三論》，台北：台灣開明書店股份有限公司。

徐城北

2001《京劇春秋》，台北：台灣商務印書館。

徐慕雲

2001《中國戲劇史》，上海：上海古籍出版社。

容世誠

1997《戲曲人類學初探：儀式、劇場與社群》，台北：麥田出版社。

徐亞湘

2000《日治時期中國戲班在台灣》，台北：南天書局。

徐麗紗

1987《台灣歌仔戲唱曲來源的分類研究》，台北：師範大學音樂研究所碩士論文。

袁靜芳

1987《民族器樂》，北京：人民音樂出版社。

1999《樂種學》，北京：華樂出版社。

連橫

1996《台灣通史》，北京：商務印書館。

陸潤棠

1998《中西比較戲劇研究》，台北：駱駝出版社。

張 庚

1987《戲曲藝術論》。台北：丹青圖書有限公司。

張 庚、蓋叫天

1987《戲曲美學論文集》。台北：丹青圖書有限公司。

張林雨

1991《陳晉元及其司鼓藝術》。北京：人民音樂出版社。

張炫文

1998《歌仔調之美》，台北：漢光文化事業股份有限公司。

1982《台灣歌仔戲音樂》，台北：百科文化公司。

1980《歌仔戲的音樂研究》，台北：中國文化大學藝術研究所碩士論文。

莊永平

2001《京劇唱腔欣賞》，上海：上海音樂出版社。

1990《戲曲音樂概述》，上海：上海音樂出版社。

莊錫昌、孫志民 編著

1991《文化人類學的理論架構》，台北：淑馨出版社

陳幼韓

1996《戲曲表演概論》。北京：文化藝術出版社。

陳守仁

1997《實地考察與戲曲研究》，香港：香港中文大學粵劇研究計畫。

陳郁秀 主編

1999《台灣音樂閱覽》，台北：玉山社出版

1997《音樂台灣一百年論文集》，台北：白鷺鷥文教基金會。

陳修 編著

2000《台灣話大辭典》，台北：遠流出版社。

陳耕 曾學文 顏梓和著

1997《歌仔戲史》，北京：光明日報出版社。

陳愛國

2002《歌盡桃花扇底風》，哈爾濱：黑龍江人民出版社。

曾永義

2000《戲曲源流新論》，台北：立緒文化事業有限公司。

1998《我國的傳統戲曲》，台北：漢光文化事業股份有限公司

1997《論說戲曲》，台北：聯經出版社。

1988《台灣歌仔戲的發展與變遷》台北：聯經出版社

馮光鈺

1999《20世紀中國音樂思考》，北京：中國文聯出版社。

喬建中 主編

1999《中國音樂》，北京：文化藝術出版社。

黃仕忠

2001《中國戲曲史研究》，廣州：中山大學出版社。

黃克保

1992《戲曲表演研究》。北京：中國戲劇出版社。

葉朗

1999《現代美學體系》，北京：北京大學出版社。

楊馥菱

1999《台灣歌仔戲》，台北：漢光文化事業股份有限公司。

溫秋菊

1994《台灣平劇發展之研究》。台北：學藝出版社。

1992《侯佑宗的平劇鑼鼓（附CD）》。台北：文建會。

1989《平劇鑼鼓結構與應用的分析》。台北：學藝出版社。

管建華

1995《中國音樂審美的文化視野》。北京：中國文聯出版公司。

蔣菁

1995《中國戲曲音樂》，北京：人民音樂出版社。

劉千美

2001《差異與實踐》，台北：立緒文化事業有限公司。

2000《藝術與美感》，台北：台灣書店。

劉吉典

1993《京劇音樂概論》。北京：人民音樂出版社。

賴德和

1982《平劇鑼鼓影響現代樂曲創作之研究》。台北：全音出版社。

戴平

1988《戲劇—綜合的美學工程》，上海：上海人民出版社。

羅基敏

1999《文話/文化音樂》，台北：高談文化事業有限公司。

二、中文譯書

片岡巖 著/陳金田 譯

1996《台灣風俗誌》，台北：眾文圖書公司。

米 杜夫海納 著/韓樹站 譯

1996《審美經驗現象學》上下，北京：文化藝術出版社。

青木正兒 著/王古魯 譯

1996《中國近代戲曲史》上下，台北：台灣商務印書館。

雅克 德里達 著/杜小真 譯

1999《聲音與現象》，北京：商務印書館。

羅蘭 巴特 著/許薔薔、許綺玲 譯

1997《神話學》，台北：桂冠圖書公司。

三、論文期刊

丁汝琴

1990 有關戲曲鑼鼓的思考，《戲曲研究》6：7-9。北京：中國人民大學書報資料中心。

于潤洋

1999 蘇珊 朗格藝術符號理論中的音樂哲學問題，《中央音樂學院學報》1:3-14。

王安祈

2000 由「演員劇場」向「編劇中心」的過渡—大陸「戲曲改革」效應與當代戲曲質性轉變之觀察，儀式、戲劇與民俗學術研討會論文。

王一德

1991 《北管與京劇音樂結構之比較研究—以西皮二黃為主》。台北：師大音樂研究所碩士論文。

申麗珠

1993 戲曲程式與演員表演，《戲曲研究》5：41-47。

安葵

1993 新時期的京劇史論研究，《中華戲曲》14：26-44，太原：山西人民出版社。

何為

1991 近四十年的京劇音樂，《中國戲劇》4:50-53。

1985 音樂在戲曲中的作用，《中國戲曲理論研究文選》pp. 519-44。上海：上海文藝出版社。

1958 京劇打擊樂初步研究，《京劇打擊樂彙編》pp. 307-53。北京：人民音樂出版社。

李曉龍

1986 京劇板、鼓指揮藝術及記譜法淺探，《戲曲研究》5：41-48，北京：中國人民大學書報資料中心。

邱昭文

2001 《台灣戰後初期的亂彈班研究》，南華大學美學與藝術管理研究所碩士論文。

林素春

1994 《宜蘭本地歌仔之研究》，台北：中國文化大學藝術研究所碩士論文。

林鶴宜

1995 台灣地區 ” 中國古典戲曲研究 ” 博、碩士學位論文寫作概況 ，《戲曲研究》51：99-117，北京：文化藝術出版社。

易中天

1998 中國戲曲藝術的美學特徵 ，《戲劇、戲曲研究》12:79-83。

邵淑芬

2000 《十番鑼鼓研究-以蘇州十番班為例》，南華大學美學與藝術管理研究所碩士論文。

1999 傳統鑼鼓樂 ，《中國音樂賞介》pp. 125-139。台北：藝術館。

施如芳

1997 《歌仔戲電影研究》，台北：國立藝術學院傳統藝術研究所碩士論文。

胡芝風

1998 音樂是戲曲舞台語言的核心 ，《戲劇、戲曲研究》2:61-66。

翁柏偉

2000 誰傍誰？淺論京劇鑼鼓與京劇舞台演員的相互關係 ，《民俗曲藝》25（2000/5）：195-224。

2001 從符號體系到表演機制：一個以京劇鑼鼓為中心的研究 ，台北：台大音研所碩士論文

郭澤寬

2000 《從劇場演出看歌仔戲的現代化》南華大學美學與藝術管理研究所碩士論文。

馬 可

1985 從戲曲藝術的特點看戲曲音樂工作 ，《中國戲曲理論研究文選》pp. 473-94，上海：上海文藝出版社。

張庚

1985 中國戲曲 ，《中國戲曲理論研究文選》pp. 3-24。上海：上海文藝出版社。

莊永平

1987 論板眼 ,《戲曲研究》23:213-27,北京:文化藝術出版社。

陳永生

1999《京劇鑼鼓中鼓佬的手勢研究》,台北:國立藝術學院音樂研究所碩士論文。

陳秀娟

1987《台灣歌仔戲的演變過程》,台北:台灣大學人類學研究所碩士論文。

黃慧琮

2000《民權歌劇團外台歌仔戲的音樂運用》,台北:台灣大學音樂學研究所碩士論文。

溫秋菊

1989《平劇中武場音樂之研究》。台北:學藝出版社(文大藝研所碩士論文)。

張炫文

1997 台灣的歌仔戲 ,《音樂台灣一百年論文集》,台北:白鷺鷥文教基金會。

劉安琪

1983《歌仔戲唱腔曲調的研究》,台北:師範大學音樂研究所碩士論文

劉秀庭

1998《賣藥團 - 一個另類歌仔戲班的研究》,台北:國立藝術學院傳統藝術研究所碩士論文。

劉南芳

1988《由拱樂社看台灣歌仔戲的發展與轉型》,台北:東吳大學中文研究所碩士論文

蔡振家

1997《台灣亂彈戲西路鑼鼓的戲劇運用》。台北:國立藝術學院傳統藝術研究所碩士論文。

蘇碩斌

1992《戰後台灣歌仔戲流變的社會分析》,台北:台灣大學社會學研究所碩士論文。