



## 緒論

### 第一節 研究動機及研究目的

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

在」現象。

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

綜合以上，本研究目的有三；並此，作為本文之定章依據：

第一章 如何「托」：曲文結構暨曲調框架—曲腔本體的可然結構

第二章 「托」得通：品弦規範暨行弦規律—琴師技法的或然選擇

第三章 「托」得好：唱奏合樂的美感實踐—曲藝審美的概然意向

---

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

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

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

## 第二節 研究限制暨研究方法

### 一、研究限制

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

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

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

---

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

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

### (一)「歷時性」面向

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

音樂學術論壇會議論文，2005.10.06）：2。

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

以下就以「人觀」出發，進行本文「共時性」限制的闡述分析。

## （二）「共時性」面向

我們要考慮在特定「行為」（action）的背後，還有人的存在。<sup>16</sup>

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

### 1. 立約於人際

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

---

<sup>16</sup> 韋伯，《社會科學方法論》（臺北：時報文化，1991），49。

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

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

「差序格局」之重要見解：

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

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

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

---

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

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

## 2. 採信於人言

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

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

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

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

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

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

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

<sup>23</sup> 高宣揚《哲學人類學》(臺北：遠流出版社，1990)，140。

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

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

### 3. 取決於人爲

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

本文涉及的行為觀察，主在二〇〇五、二〇〇六年，十一次的田調工作中被執行。

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

---

<sup>24</sup> 高宣揚《哲學人類學》（臺北：遠流出版社，1990），81。

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

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

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

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

---

六、廿七（農曆十月廿五、廿六，苗栗安瀾宮建醮）。

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

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

另，由陳守仁撰述《香港粵劇研究·上卷》乙書中，亦說道：

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

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

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

---

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

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

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

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

### (三) 小結

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

## 二、研究方法

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

不容贅述，伴奏既為「伴」，為一種括及另一主體存在的互動行為。我們能藉由什

---

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

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

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

### （一）從「田調訪談」談「記錄原則」

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

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

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

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

那麼，筆者如何處理訪談而後的口述記憶？

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

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

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

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

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

---

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

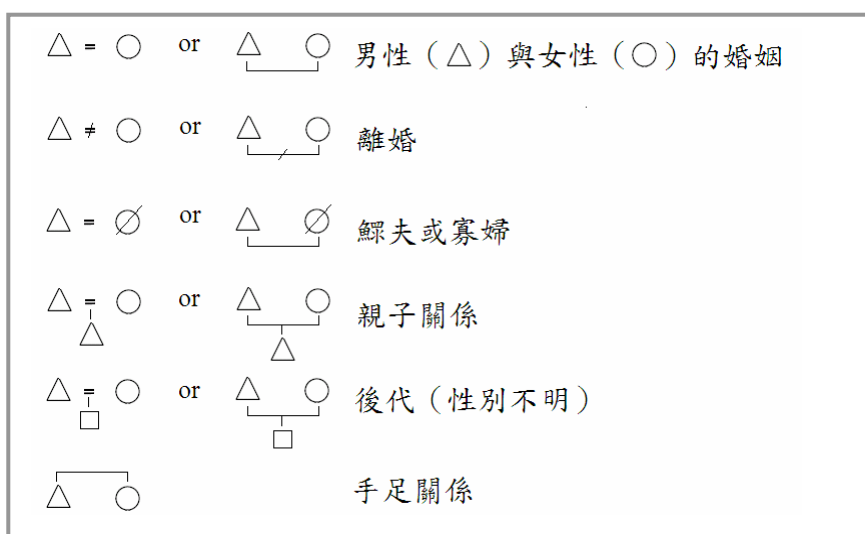
<sup>34</sup> 里齊，為美國口述歷史學界資深研究員。曾任「口述歷史協會」會長，並一九八八年到一九九一年，擔任該協會「評估指引委員會」召集人。

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

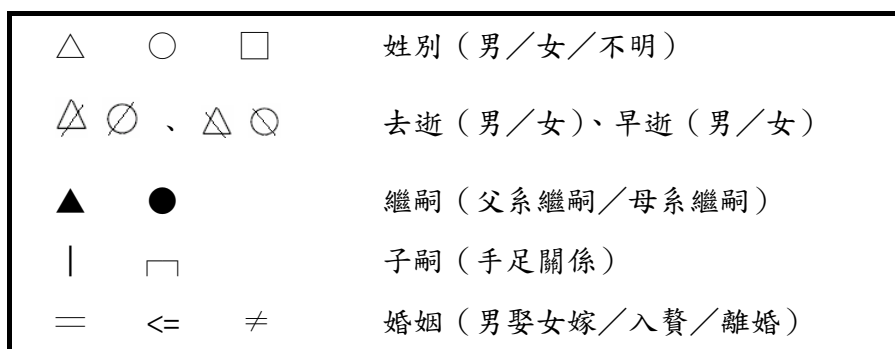
當然，口述訪談除了牽涉個人的觀點與見解，最重要的，我們也能從具體的交談溝通中，解讀出個人面對生命中各個情境，所選擇的動機與處境。因此，對人際之間所存在家承、師承譜系，及存在於人際網絡中相對時序以至相關年表的推估及釐定，則為訪談中不可乎視的重心。於譜系的書寫上，筆者主在基辛 (Roger M. Keesing)「人類學上關於親屬關係的表現法」(Anthropological conventions for diagramming kinship relations.) 所依循的圖譜原則暨縮寫通例 (Roger M. Keesing, 1976; 引自陳其南校訂，2002) 做為參照，並藉以作為本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

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

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



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



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

## （二）從「田調錄音」談「採譜策略」

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

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

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

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

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

相對一致性，有更進一步的佐證說明。

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

以下，先對「採譜的必要性」試述說明，再對本文所運用的「採譜策略」鋪述於後：

### 1. 採譜的必要

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

---

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

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

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

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

---

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

## 2. 採譜的策略

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

-4 前後場／文武場的互動記錄：曲詞（開唱）、鑼鼓經（開介）

-5 筆者詮釋、分析、解讀註記

### （三）小結

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

最後，以一句話做為本節結語：

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

### 第三節 研究範圍暨研究對象

#### 一、研究範圍—臺灣北管亂彈戲曲腔【二凡】

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

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

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

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

### （一）文獻中所見「臺灣北管亂彈戲」

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

大清樂譜      乾坤二帖      山下國義 著

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

山下國義、號松琴。籍貫長崎。居住於東京。<sup>50</sup>

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

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

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

版社，更名出版的《日本月琴音樂曲譜》<sup>52</sup>之中。

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

...演亂彈唱雅調惹得士女如雲兼之公園勝景以故絡繹不絕誠一番熱鬧也。

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

」之連橫《臺灣通史》<sup>65</sup>、《臺灣語典》<sup>66</sup>、《雅言》<sup>67</sup> 等三種專著。

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

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

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

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

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

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

## 1. 臺灣北管

連橫《雅言》 七六

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

## 2. 臺灣亂彈

### (1) 連橫《臺灣語典》卷二

亂彈劇名。為徽詞之一派。<sup>70</sup>

### (2) 連橫《臺灣通史》卷二十三·風俗志·演劇

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

### (3) 連橫《雅言》六七

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

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

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

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

#### (4) 連橫《雅言》六八

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

#### (5) 連橫《雅言》七四

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

### 3. 臺灣北管、臺灣亂彈

《臺灣通史》·卷二十三·風俗志·歌謠

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

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

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

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

也。<sup>75</sup>

#### 4. 小結：北管？亂彈？

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

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

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

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

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

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

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

## （二）曲冊中所見【二凡】

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

## 1. 通霄南和·和樂軒曲冊，曾文桂藏

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

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

## 2. 苗栗頭份·達韶軒曲冊，羅時星藏

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

## 3. 苗栗頭屋·溢洋軒曲冊，胡煥祥藏

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

◎說明：

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

#### 4. 小結：二凡？流水？

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

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

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

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

## 二、研究對象－謝顯魁（取樣對象－採樣對象）

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

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

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

### （一）由譜系觀察推想差序格局<sup>84</sup>

譜系文獻，係為一種關係著「以人為主」的社會經濟活動歷程，記載家承、師承

---

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

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

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

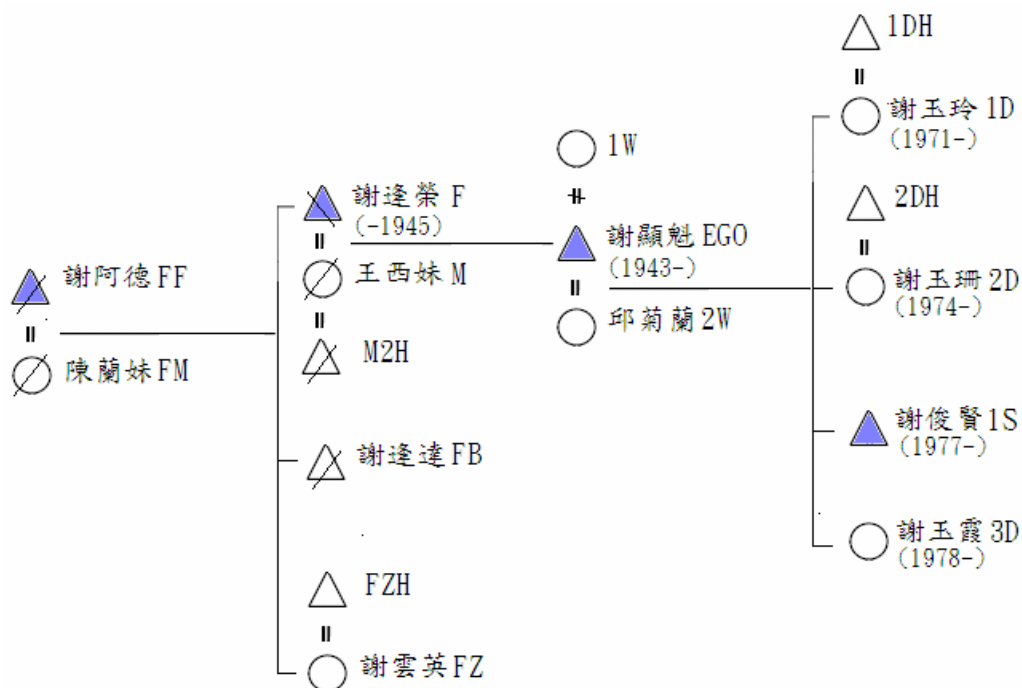


圖 1：以謝顯魁先生為中心（EGO）的四代家承譜系

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

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

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

<sup>87</sup> 本文所採用之譜系符號說明，可參見 19 頁。

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

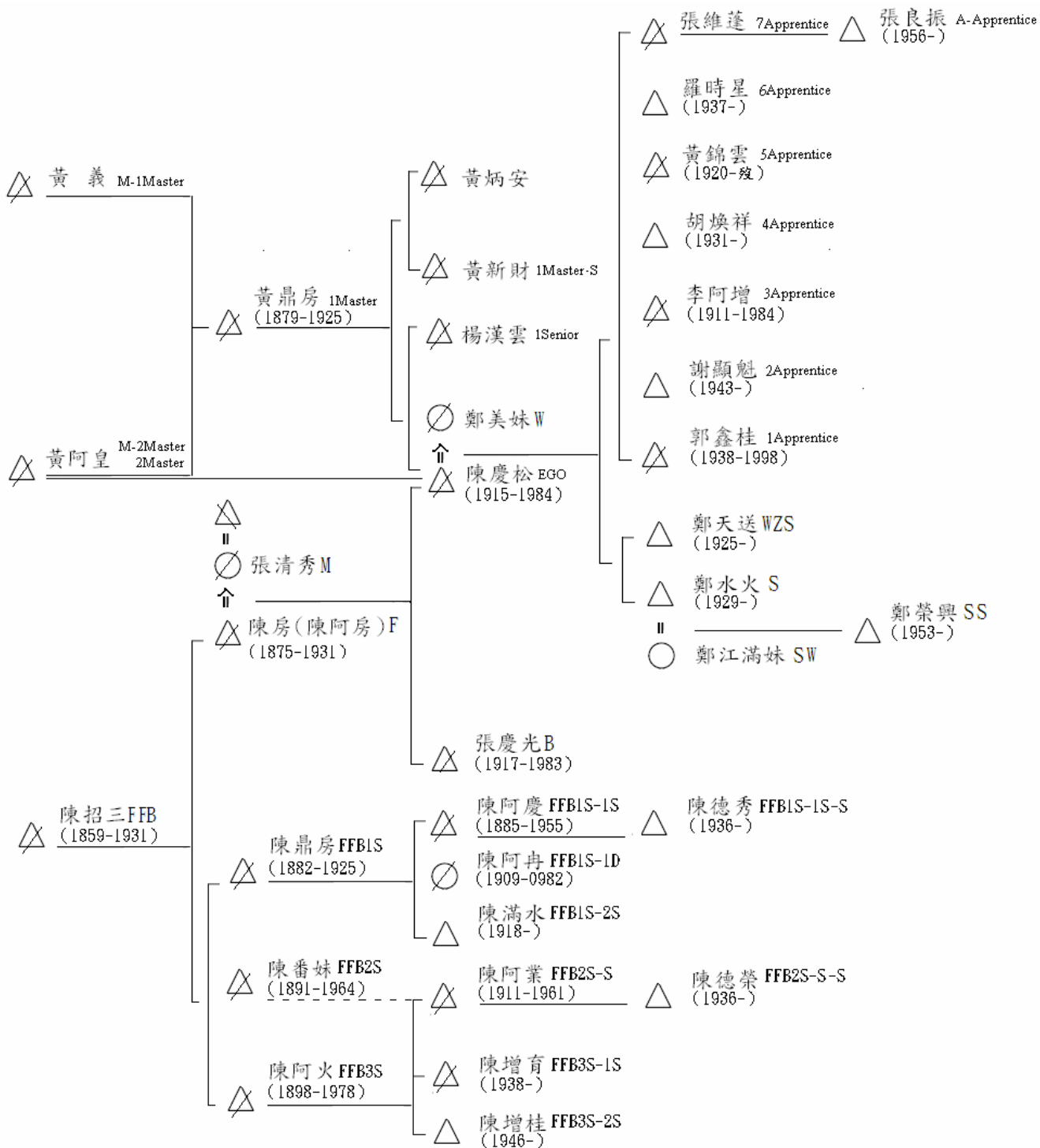


圖 2：以陳慶松先生爲中心（EGO）的五代師承譜系

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

## (二) 由戲路安排觀察人員調派

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

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

---

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

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

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

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

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

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

<sup>91</sup> 「苗栗縣正式登記寺廟名冊」[http://www.miaoli.gov.tw/Civil/convenience/con2\\_02.asp?bid=9](http://www.miaoli.gov.tw/Civil/convenience/con2_02.asp?bid=9)，摘錄於 23 November 2006。

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

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

<sup>93</sup> 「桃園縣正式登記寺廟名冊 [http://www.tycg.gov.tw/cgi-bin/SM\\_theme?page=425c841f](http://www.tycg.gov.tw/cgi-bin/SM_theme?page=425c841f)」，摘錄於 23 November 2006。

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

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

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

## 第四節 研究回溯暨研究價值

### 一、研究回溯

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

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

#### (一) 以「北管／亂彈」為題之文獻資料

##### 1. 學位論文

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

## (1) 一九七七至一九九三年間

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

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

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

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

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

## (2) 一九九六至二〇〇〇年間

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

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

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

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

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

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

### (3) 二〇〇〇年之後

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

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

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

本時期研究趨向不外乎是音樂學、戲劇學、跨學科(合科)三種研究模式。其研

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

## 2. 期刊專文

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

中的單篇文章。

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

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

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

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

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

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

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

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

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

並根據「中華民國出版期刊指南系統」索引結果，將收錄北管相關研究之期刊，

依刊名、刊期、出刊年份、出版單位四項，表列一覽：

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

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

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

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

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

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

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

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

### 3. 圖書專著

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

符合定量出版、發行、經銷、統計與庫存控制等管理作業程序之專書著作。

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

#### (1) 政府機構出版品

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

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

## (2) 民間機構出版品

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

## (3) 民間私人出版品

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

## 4. 計畫報告

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

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

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

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

## (二) 以「戲曲伴奏」為題之文獻資料

### 1. 學位論文

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

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

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

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

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

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

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

## 2. 期刊專文

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### 3. 圖書專著

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

### 4. 計畫報告

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

歸納以上所討論，與戲曲伴奏技法與語法通例相關的文獻資料，計有：（一）學位

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

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

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

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

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

### (三) 以「謝顯魁」為對象之文獻資料

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

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

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

## 二、研究價值

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

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

---

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

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

## 第五節 整體構想暨章節安排

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

緒論

第一章 如何「托」：曲文結構暨曲調框架—曲腔本體的可然結構

第二章 「托」得通：品弦規範暨行弦規律—琴師技法的或然選擇

第三章 「托」得好：唱奏合樂的美感實踐—曲藝審美的概然意向

結論

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

## 第六節 調查材料的來源清冊

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

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

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

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

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

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