



2020 戲曲國際學術研討會

國立臺灣戲曲學院

2020 戲曲國際學術研討會論文

京劇《四郎探母》「音樂程式性」新探

研討會發表用

發表人：林世連

一、前言

本人自國小五年級考取國立復興劇校劇藝音樂科起，至今已從事戲曲音樂相關工作將近半甲子，在長期「學、演、教」的過程當中，漸漸的對於戲曲音樂越來越熟悉，而諸多戲曲劇種當中，又因長期以京劇相關職業為工作，因此一直以京劇音樂為本人職志所在。長期觀察發現，京劇的同名劇目雖然演出版本眾多，但總是萬變不離其宗，有其一定程式法度可循，亦有其諸多變化方式，呈現多元面貌；因此戲曲音樂的運作程式，一直是本人深感興趣的題目。

（一）何謂「程式」

中國戲曲表演重視「程式」，不管是表演、裝扮、音樂等都按照一定的「程式」來運作，首先要弄清楚的是何謂「戲曲程式」，在《中國大百科全書·戲曲曲藝卷》當中，黃克保對戲曲的「表演程式」解釋如下：

表演程式：戲曲中運用歌舞手段表現生活的一種獨特的表演技術格式。戲曲表現手段的四個組成部分——唱念做打皆有程式，是戲曲塑造舞台形象的藝術語彙。

程式的本意是法式、規程。立一定之准式以為法，謂之程式。²⁰ 世紀 20—30 年代，一些研究戲劇的學者如趙太侔、余上沅等用「程式化」來概括戲曲演劇方法的特點，同寫實派話劇的演劇方法相對照，其後為戲曲界沿用並不斷給予新的解釋，遂成為戲曲的常用術語。

戲曲表演藝術的程式有自己的含義，……指它的規範性。每一種表演技術格式都是在創造具體形象的過程中形成的，當它形成以後，又可作為旁人效法和進行形象再創造的出發點，並逐漸成為可以泛用於同類劇目或同類人物的規範。¹

因此，「程式」是戲曲因劇情需要而用來表現的語彙、格式，在受到後人不斷引用後，在某種程度上成為規範。例如「起霸」這套舞蹈，在戲曲中，大將整裝出征時皆會表演此套身段動作，已成為一固定的「程式」。

曾永義老師在《戲曲學(二)藝術論與批評論》中也曾引錄該文，文末又總

¹ 姜椿芳 總編輯，《中國大百科全書·戲曲曲藝卷》，頁 21。

結了戲曲程式如下：

可見戲曲的程式，是不斷累積演出經驗而創造出來的，一方面成為表演的範式，一方面也具有改良發展的空間。優秀的演員可以在程式的基本規範下表現人物的性格，……更可以大膽跳脫原有程式的限制，創造不同的表演方式，如果效果良好，為其他演員所沿用，便形成新的程式。²

此一段話點出戲曲藝術運用程式之最高標準：活用而不拘泥；正如京劇表演藝術大師梅蘭芳先生提出的口號「移步不換形」，「移步」指的是改良創新，「不換形」指的是保留型態與本質，亦即沿用合適的「程式」，這種在觀眾熟悉的樣貌中加入合適的變化，是戲曲藝術吸引觀眾觀看的改良方式。

那麼，在戲曲當中占有重要地位的音樂，其「程式」也是這樣運作的嗎？蔣菁在其書《中國戲曲音樂》中曾歸納戲曲音樂的「程式性」：

戲曲音樂在長期的藝術實踐中積累了豐富的創作經驗、思維方法、表現技巧等。每一個劇種都有自己的常用曲牌、常用板腔、常用鑼鼓經、特殊的主奏樂器、特有的演唱技巧，並大都形成了相當穩定的格式，這就是程式。它是從感性上升到理性的一個飛躍，是戲曲音樂遺產賴以繼承和發展的有效工具和手段³。

戲曲在累積大量的曲牌、板腔、鑼鼓經、奏唱方式等等之後，如同戲曲的其他組成藝術一般，也形成音樂的「程式」，每個樂曲都有其常用的表現場景，楊氏提到的「創作經驗、思維方法、表現技巧等」，會成為編創新的劇目時的養分，好的得到存留再使用，此時再次被使用的音樂便形成一個慣用「程式」，而觀眾在聽到此一「程式」時，不但感到熟悉認同，並且快速的進入該「程式」所表現的意涵或氛圍中，更能快速的理解與感受舞台上的表演內容。

那麼，京劇的藝術家們是如何繼承發展京劇音樂的「程式性」呢？楊予野在其專書《京劇唱腔研究》中提到：

著名的京劇表演藝術家梅、尚、程、荀；余、馬、言、周等，都是京劇藝術的革新家，也是具有遠見卓識和獨創精神的京劇作曲家。他們在京劇音樂藝術的創作方面，不僅在於能靈活地運用已有的程

² 曾永義，《藝術論與批評論 戲曲學(二)》，頁 27。

³ 蔣菁，《中國戲曲音樂》，頁 30。

式，透澈地解釋傳統的音樂、唱腔，而且能從表現生活的需要出發，不拘泥於原有的程式，引進新的因素，形成了自己的藝術流派，把音樂的表現力提高一步。正如西歐幾世紀來，眾多的歌劇作曲家們所創作的歌劇作品不一定每一步都是成功的傑作一樣，在京劇成千上萬首唱腔中，真正的精品也為數不多。因此，可以這樣說：凡是京劇中膾炙人口的精采唱段，都是經過千百藝人們千錘百鍊集體創作出來的。

任何佳作絕非是形式主義地生搬硬套所能產生的。⁴

文中所提到的京劇表演藝術家，正是在對「程式」有豐富的掌握與了解後，再根據劇情的需求對「程式」調整變化，經過長期的演出實驗，形成一個個受觀眾所喜愛的作品，並流傳後世。可見，對「程式」正確的運用與修改，是一個新的戲曲作品可以受觀眾喜愛的重要原因之一。

筆者本身為演奏出身，演奏過非常多經典的作品，為許多京劇戲碼伴奏演出過。在眾多京劇的經典劇目當中，選擇《四郎探母》作為本論文論述主體，因為《四郎探母》這齣戲演唱非常多的音樂曲調，其中有當然有對傳統曲調的「程式」運用，但更多看到的是對「音樂程式性」的創新與突破，很值得研究與探索，因此，本文以分析探索《四郎探母》的音樂程式性為主，討論關於演唱方面，使用的「程式」是什麼？它是否有突破「程式」的表現？這些突破是為了哪種戲劇效果而改良？

（二）《四郎探母》文本介紹

《四郎探母》演出的是楊家將中楊延輝的故事，楊延輝為楊繼業之第四子，因此也叫「楊四郎」。宋遼兩國交戰，宋將楊繼業之四子楊延輝被俘，改名木易，被蕭太后看上，招為遼國駙馬與其女鐵鏡公主成親並產下一子。過十五年後，宋遼兩國再次交戰，四郎之母佘太君押解糧草來到交戰處，四郎聞聽消息，思母心切，不得機會前往見面，為此終日悶悶不樂；鐵鏡公主見其夫憂思，再三盤問，得知木易駙馬乃是敵國楊家將，不但沒有向官方揭露其真實身分，反而十分憐恤其骨肉不得團圓之苦，因此盜取令箭助丈夫出關見母。四郎來到宋營，先後與姪子、六弟、母親、妹妹、妻子等人匆匆見面，然後速返遼

⁴ 楊宇野，《京劇唱腔研究》，頁4。

營，但仍被蕭太后得知原委，於是將楊四郎綑綁欲斬殺，經過鐵鏡公主求情後四郎獲得赦免，並被派駐鎮守北天門。

《四郎探母》在演出時，大概可分為以下場次：〈坐宮〉、〈盜令〉、〈別宮〉、〈出關〉、〈巡營〉、〈見弟〉、〈見母〉、〈見妻〉、〈哭堂〉、〈擒楊〉、〈回令〉⁵，而主要的演出行當，有老生楊延輝，花衫鐵鏡公主，青衣蕭太后，文丑大國舅與二國舅，小生楊宗保，老生楊延昭、老旦佘太君，旦八姊與九妹，旦四夫人等共十一位腳色。

二、《四郎探母》板式用法分析

《四郎探母》全劇腳色眾多，需開口演唱的腳色計有十一位，一共演唱 441 句，全齣演唱之聲腔主要皆為「西皮腔」，少部分為由西皮反調演化出之「反西皮腔」。本段分析《四郎探母》中主要使用之板式有：【快板】、【搖板】、【流水】、【慢板】、【導板】等五種，以下分述之。

（一）【快板】用法：

《四郎探母》劇中，演唱最多的是板式是【快板】，共唱 142 句。【快板】是能將複雜而繁多的情緒思想，化為文字訊息後，以快速而接近一字一音的方式演唱的板式。在《四郎探母》中，幾場人物之間的思想言論衝突，如〈坐宮〉中楊延輝欲向鐵鏡公主求過關的令箭、〈見弟〉一折當楊延輝遇到自己多年未見的弟弟楊延昭、以及〈回令〉中鐵鏡公主與蕭太后爭論該不該赦免駙馬的罪等等，都使用大量【快板】來演唱。

（二）【搖板】用法：

演唱第二多的是【搖板】，共唱 113 句，【搖板】的一般來說用於平靜狀態下的一般對話，如〈盜令〉中公主與太后母女兩人見面問安，或是人物出場時敘述自身狀況，像是鐵鏡公主、大國舅與二國舅以及楊宗保等等，類似自報家門，只是篇幅較短而用唱的。

⁵劉紹唐 沈葦窗 編，《譚鑫培全集 四郎探母全集》。

(三)【流水】用法：

第三多使用的唱腔板式是【流水】，【流水】與【快板】一般，將複雜而繁多的情緒化為唱詞，一字幾乎一音的方式演唱，但其不似【快板】速度那麼快，因此在情緒不是非常激昂時會使用，如〈坐宮〉中鐵鏡公主得知駙馬是宋朝人士後驚訝的心情，便以【流水】演唱。

(四)【慢板】用法：

演唱句數只有 17 句的【慢板】，雖然在本劇中句數不多，但是其演唱速度偏慢，一字多音，強調表演者歌唱之能力，是劇中的主腳型人物才會開口演唱，劇中只有楊延輝、鐵鏡公主以及蕭太后三人演唱【慢板】。

(五)【導板】用法：

【導板】一共有十句，劇中包含楊延輝、鐵鏡公主、蕭太后、楊宗保、楊延昭、余太君以及四夫人等七人都有演唱【導板】。【導板】一般為成套唱腔開唱前所演唱的起始句，只會有一句，它的旋律是把【散板】的旋律加花延長而成。因為【導板】是在成套唱腔前做為「引導」句使用，演唱【導板】就意味著接下來要演唱大量好聽的唱腔了。一般來說，一齣戲不會有太多【導板】，因為【導板】是專給「主腳」演唱的，其他「配腳」很少會演唱成套大量的唱腔。《四郎探母》這齣戲的主腳是楊延輝，他在〈坐宮〉與〈見母〉這兩場都各唱了一句【導板】。

此劇中還有多位腳色也演唱【導板】，這顯示這齣戲其他腳色也在演唱上有很大的發揮，例如楊延輝的姪子楊宗保，擔任巡營者，捕獲闖入宋營的伯父，理論上不須給到〈巡營〉一個專場並演唱十句大型的唱腔，但後來〈巡營〉居然成了本戲的特點之一。這也顯示《四郎探母》這齣戲的另一個特色，就是各腳色皆有大量唱段展現。對於不諳戲曲特性的觀眾來說，也許覺得劇情很拖沓，但對老戲迷來說這種傳統非常吸引人，因為是聽覺的一大享受。

三、唱腔結構分析與特色

（一）【慢板】老生唱曲過門開法之特色

頭場〈坐宮〉是楊延輝與鐵鏡公主兩人對唱戲，此一場既是全劇之起始，也是主要演員老生與旦腳大段核心唱段⁶的場次。主腳老生出場念完引子與大段自報家門後，開始演唱老生的頭一個大段唱腔：【西皮慢板】接【二六】接【搖板】，【西皮慢板】唱詞如下：

楊延輝坐宮院自思自嘆，想起了當年事好不慘然，
我好比籠中鳥有翅難展，我好比虎離山受了孤單，
我好比南來雁失群飛散，我好比淺水龍困在沙灘，
想當年沙灘會一場血戰，只殺得眾兒郎滾下馬鞍，
我被擒改名姓方脫此難，將楊字拆木易匹配良緣，
蕭天佑擺天門兩下會戰，我的娘領人馬來到北番，
我有心回宋營見母一面，怎奈我身在番遠隔天邊，
思老母不由我肝腸痛斷，想老娘淚珠兒灑落在胸前，
眼睜睜高堂母難得見，兒的老娘啊。
要相逢除非是夢裡團圓。⁷

京劇演員在演唱大段成套的唱腔時，通常會先唱一段散板式的【導板】，然後再接唱其他上板類型的唱段⁸。但是老生此處則是直接以一板三眼的上板板式【慢板】起唱，上板的板式唱腔適合敘述事理，例如：《空城計》諸葛亮唱【西皮慢板】「我本是臥龍崗散淡的人」表述自己出身、《捉放曹》陳宮唱【西皮慢板】「聽他言嚇得我的心驚膽顫」描述自己對殺人不眨眼的曹操的驚恐等等。但上板的板式不若自由節奏的散板式唱腔來的抒情，例如：《四郎探母》後面的場次〈哭堂〉中，楊家人齊聚一堂面對楊延輝不得不離開宋營的悲傷時，人人一句【散板】唱腔彼此呼喚，雖然都只是短短唱詞，但是悠長的拖腔卻能充分地

⁶ 戲曲用語，指整齣戲中最為大段而且中聽感人之唱段。

⁷ 畢谷雲、關松安 整理《京劇曲譜集成·第八集》頁 7-13。

⁸ 上板類型的唱段，如一板三眼的【慢板】、一板一眼的【原板】以及有板無眼的【流水板】或【快板】。

宣洩親情永隔的悲傷。

此處老生楊四郎的【慢板】過門起奏方式，不再使用傳統的鑼鼓【奪頭】⁹或「扎哆大」¹⁰起奏，而是順著老生的叫板「思想起來，好不傷感人也」後，用【小鑼帽子頭】¹¹開啟文場一句悠緩的長音 sol，京胡演奏上慢起漸快，用這一個散板式的長音 sol 層層堆疊情緒之後，才進入傳統的一板三眼【慢板】過門，如此一來，承接了老生演員濃厚的思親傷感，也開啟大段敘事慢板的唱腔過門程式，充分配合劇情氛圍需要，是老生唱段【西皮慢板】中獨一無二的用法。

這十八句唱詞是〈坐宮〉裡老生楊四郎最長最重要的唱段，好比西洋歌劇重視詠嘆調，看《杜蘭朵公主》就一定要聽「公主徹夜未眠」一般，觀眾看〈坐宮〉這折戲，就是要聽老生唱這段唱腔，對於愛聽戲的觀眾來說這段唱可說是耳熟能詳，演出時，台下觀眾跟著板眼節奏搖頭晃腦就算了，更常出現的情景是觀眾也都開口跟著唱，台上與台下唱腔氣口一致，好似大合唱一般，這種畫面在演出中時常可以見到。

唱段中第三到第六句是以明喻的手法，分別用四種動物來表示自己的失勢無奈，其中特別值得提的是第五句「我好比南來雁失群飛散」，比起遼國的地理位置，楊四郎的家鄉宋的地理位置正好是在南邊，而雁是一種群居集體飛行的鳥類，若單獨行動在求生上常常會居於劣勢；楊四郎在宋遼戰爭中與家人失散不得南歸，每當看到天空飛過的雁群，也必定哀嘆自己不如飛雁般與家人親友相聚，因此，在演唱上，這句唱腔特別豐富，演唱起來悲壯蒼涼，引人淚下。

傳說慈禧太后愛聽譚鑫培唱此戲，有一次飾演公主的演員有事遲到，為了要準時開戲又能讓飾演公主的演員不致誤場，譚鑫培在唱完第六句的「我好比淺水龍困在沙灘」之後，又臨時自編自唱三十多句的「我好比……」，這些自編自唱的「我好比」句句押韻合轍，就像經過精心設計的唱腔一般，熟稔捻此戲的慈禧太后覺得此次演出怎麼唱得的特別多，演出完後招譚鑫培問之，方知是為了讓戲順利演出而臨時加戲救場，慈禧喜其聰敏，還特賞銀兩大煙以嘉之。

⁹ 鑼經「隆咚大大大台倉而令才乙個台倉大扑台倉」，詳見劉大鵬 編著《京劇鑼鼓進階教材》頁 55。

¹⁰ 司鼓單皮鼓的底鼓，分別在一板三眼的「板、頭眼、中眼」上打擊節奏，文場樂隊隨之起奏。

¹¹ 鑼經為「台台台台大台台~台」，同注 9，頁 40。

(二)【搖板】活用「緊拉慢唱」之特色

前段楊延輝唱的第十三句「眼睜睜高堂母難得見」開始轉入【搖板】演唱。在劇校的唱腔討論與教學中，很多人提到【搖板】就會介紹這是一種「緊拉慢唱」的板式，所謂的「慢唱」指的是演唱者會用自由舒緩無固定節奏的方式演唱，但「緊拉」指的是伴奏的樂隊會以板鼓打出的連續四分音符為拍子，所有旋律樂器都在這急切的拍子中做旋律的單音堆疊，在這一緊(樂隊烘托)一慢(悠長演唱)的強烈對比中，楊四郎滿腔無處宣洩的苦楚得以充分的表現出來，讓觀者無不為其掬一把同情淚。

很多人會覺得，這裡的大段唱腔，與報家門的內容多有重複，例如，在報家門與唱腔中，重複提及沙灘會之血戰、楊家弟兄戰敗四散、蕭天佐於邊關擺陣、母親押糧草到邊關、見母一面難上加難等等事項，乍看之下會覺得用字不夠精煉，內容重複而且囉嗦，不過，這正是京劇在清代花雅之爭當中被歸類為「花部」的特色，用詞簡單而重複，但求舞台表現突出吸引人。

(三)【慢板】巧妙應用之特色

劇中旦腳鐵鏡公主出場後，先是用【西皮搖板】唱出歡欣愉快的心情，之後看到當朝駙馬落淚，意欲猜測丈夫傷心的原因，舞台上演唱一句【西皮導板】後，接著用【西皮慢板】，一句一句的猜測駙馬爺的心事，唱詞如下：

猜一猜駙馬爺袖內機關，

莫不是我母后將你怠慢、莫不是夫妻們冷落少歡、

莫不是思遊玩那秦樓楚館、莫不是抱琵琶另想別彈、

這不是那不是是何意見¹²。

在傳統戲曲的演唱中，演唱到大段的慢板唱腔，常常是該場次的核心唱段，因為慢板在表演方面常有「一唱三嘆、蕩氣迴腸」的引人入勝之勢，因此在表演處理上，都是完整一氣呵成的演唱，但是在《四郎探母》的頭場〈坐宮〉當中，旦腳演唱的【西皮慢板】卻是唱完一件猜測的事後就停下來，與老生爭論一番，確認未猜中後，低頭尋思一番，由樂隊演奏開唱過門，然後再演唱新的猜測事項，在這段共六句的慢板當中，這樣中斷演唱的處理方式就出現了四

¹² 同注 7，頁 17-23。

次，對於以「聽」戲為主要玩賞趣味性的京劇來說，中斷演唱的處理實在打斷人們好好欣賞演唱的心理。到底為什麼這樣一齣為人所熟知並熱愛的劇目，要用這種違背大段唱腔表演程式的方式來切割演唱的進行呢？看來，是因為京劇的另一個特色：「亦莊亦諧」，旦腳與老生是夫妻，夫妻之間為尋常小事的爭論演出，是戲曲常用的呈現手法之一。

京劇出身於花部亂彈之列，即使在藝術手法已經有極大的提高改良，但仍會在一些個別的地方顯現其莊諧並呈的表演特色，就像是淨腳雖然常常是飾演人物性格突出的腳色，但偶爾也會有像《轅門斬子》中焦贊、孟良那般讓人捧腹大笑的表演出現。於是，又想要呈現夫妻鬥嘴，又想要呈現旦腳的美妙演唱，因此，六句的慢板被分成五次演唱，每次中斷都夾雜了大量的話白，既然夫妻之間要調笑，那就把這種詼諧的對話使勁說個夠；於是，觀戲的人沒有感覺到演唱過程拖沓，反倒是感受到夫妻的逗趣對話而樂在其中，笑一笑之後再聽下一句美妙的慢板演唱，每一次的演唱都會再開啟另一段有趣的對話。

〈坐宮〉這場旦腳【西皮慢板】的演唱打破傳統唱腔的程式，是京劇旦腳【西皮慢板】演唱中，唯一一個「唱一句、停一次、唱一句、停一次」的案例，但是卻受到大眾喜愛而沿用此一處理手法的案例。

記得在十多年前，曾經在台北看過來自福州的福建京劇院演出《四郎探母》的〈坐宮〉，在旦腳演唱這六句【西皮慢板】時，每一句中間並不中斷，而是伴奏樂隊以較低的音量演奏過門，然後演員在過門中念原本的話白，記得當時台下的戲迷們開始低聲疑惑討論，顯然對此一符合傳統演唱程式的更動感到不合適，演出後主辦單位也承認是對老戲演唱程式的改動嘗試，如大眾無法接受便會恢復原樣；由此可見，〈坐宮〉旦腳的【西皮慢板】對傳統演唱程式的突破反而是受大眾喜愛的。

（四）【快板】唱段末尾用「嘎調」的特色

〈坐宮〉這場戲的末尾，鐵鏡公主答應替楊延輝前往宮殿盜取過關用的令箭，楊四郎想到終於有機會前往宋遼邊界探望母親，心情歡悅，出門呼叫牽馬的仕僮，演唱【快板】「公主去盜金批箭，不由本宮喜心間，站立宮門叫小番

¹³」，此句【快板】的末句第四字開始叫散，演唱到最後三字「叫小番」的「番」時，老生演員要使用「嘎調¹⁴」的技巧演唱，這突然拔高演唱的高音，若以京劇舞台上常用的調性「六字調」來看，此高音要唱到五線譜高音譜記號第五線上的 Fa 音，比西方男高音的音域試金石「high C」還要高四度之多，從演唱要求上來說，「嘎調」要求演員唱出又亮、又長、又飽滿的聲音來，沒有一副過人的好嗓子是很難演唱出來的，但也正是這突破演唱音高的特色，使得「嘎調」成為《四郎探母》受人稱道的聆賞重點之一。

(五)成套唱腔不用【導板】起始之特色

在〈盜令〉一折上場的蕭太后，是《四郎探母》劇中的另一個重要的腳色，因此，傳統的演法都會在出場之前，先唱一句「悶簾【導板】」「兩國不和常交戰」，然後再唱四句【慢板】以及一句【搖板】。但是在 1956 年北京中山公園音樂堂的一次名腳雲集的《四郎探母》演出中，尚小雲¹⁵飾演蕭太后時採用了不唱【導板】，直接在「慢長錘¹⁶」鑼鼓中上場演唱的方式，唱詞如下：

我主爺金沙灘早把命喪，文和武扶哀家執掌軍防，
奴聽隨忙掛點親率官員，一心心要奪取宋人江山，
叫番兒忙擺架銀安寶殿，閱兵書看何人前來問安。

唱詞中，前五句是【慢板】，最後一句是【搖板】。因為不唱【導板】，因此上場前給觀眾的第一印象是緩慢而凝重的鑼鼓「慢長錘」，塑造出蕭太后身為遼國之主，一方面老謀深算鞏固政權，另一方面處心積慮謀奪南朝江山，心思縝密處處盤算城府暗藏的深沉與穩重，此一演唱程式也受到後人喜愛成為近代蕭太后的主要演唱程式。

(六)使用經典成套唱腔之特色

第三場的〈巡營〉是描述楊延輝胞弟楊延昭的兒子楊宗保在宋遼邊界巡營瞭哨，而後抓捕自遼來宋的四伯父的場次。楊宗保在此劇的時間軸上是楊家最年輕的一代，因此是使用小生行當充任腳色。出場簡短介紹自己身負守衛邊疆

¹³ 出自筆者之京胡啟蒙恩師吳明生傳授之曲譜唱詞。

¹⁴ 指的是在京劇唱腔裡，唱出特別拔高的音高旋律。

¹⁵ 京劇演員，四大名旦之一。

¹⁶ 鑼經為「倉七台七」，同注 9，頁 41。

的任務之後，便開始演唱以下成套唱腔：

【西皮導板】 楊宗保在馬上忙傳將令，

【西皮原板】 叫一聲眾兵丁細聽分明，

蕭天佐擺下了無名大陣，

他要奪我主爺錦繡龍廷。

向前者一個個俱有封贈，

退後者按軍令插箭游營。

耳邊廂又聽得(叫散¹⁷)鑾鈴震，

【西皮搖板】 軍士撒下絆馬繩。

此段唱腔的演唱平穩工整，旋律起伏大，音域寬，小生行當的演唱特色盡顯，如【原板】第一、二句句尾的拖腔，第四句的長腔，皆是小生原板的特色腔，而這些腔型也普遍的運用在其他的小生戲中，如《轅門射戟》、《呂布與貂蟬·小宴》、《白門樓》等小生戲也演唱此成套唱腔，只會隨唱詞四聲略調音調而已，這也說明，這一套唱腔程式是很有表現力，受觀眾喜愛的。

(七)突破齊言格律之音樂特色

在〈見娘〉一折，金太君見到失散多年的四子楊延輝，使用【西皮流水】來表現其又驚又喜的心情。此一由老旦行當來演唱的唱段，在演唱字數上多有突破，基本型是一句七字的格式，如「點點珠淚灑下來」等等，但此篇採用大量的襯字，少則十字，多至「最可歎我的兒你失落番邦一十五載未曾回來」19字，更多的是「最可嘆你七弟他被潘洪就綁至在那芭蕉樹下亂箭穿身無處葬埋¹⁸」27字，老旦行當演唱這種「多字句」時，一開始採用較低的音域及頓挫明顯節奏，至快結束時明快宣洩至較高而亮的音域，充分表現一個年紀大的婦女，遇到傾聽者時，將滿腹的心事與想法盡吐為快一般，聽起來特別解氣而暢快，是老旦唱腔的特色之一。

¹⁷ 「叫散」，戲曲用語，指在有板的唱腔中，轉入無板的〈散板〉演唱。常用於大段有板的唱腔之收尾。

¹⁸ 同注 7，頁 72-74。

四、結語

梁代劉勰在《文心雕龍·通變》曾寫到：「通變則久，此無方之數也。名理有常，體必資於故實；通變無方，數必酌於新聲；故能逞無窮之路，飲不竭之源。」由此看來，對於傳統作品體製的了解，再加以革故鼎新，是自古以來文藝創作得以開拓出新境界的方法，而戲曲表演正是以此一方式一代一代傳承與革新。本研究分析京劇《四郎探母》音樂程式之特色如：(一)【慢板】老生唱曲過門開法之特色、(二)【搖板】活用「緊拉慢唱」之特色、(三)【慢板】巧妙應用之特色、(四)【快板】唱段末尾用「嘎調」之特色、(五)成套唱腔不用【導板】起始之特色、(六)使用經典成套唱腔之特色、(七)突破齊言格律之音樂特色，以上特色能呈現京劇在發展過程中與時俱進的創新與變化，成為京劇能不斷傳承的原因之一。戲曲唱腔的傳承與革新，在傳統戲中就一直不斷的出現，我輩京劇從藝者，如何學習前人的模式，尋找到符合當代審美觀的唱腔程式，為新編戲曲尋得更合適而受歡迎的「程式」，實是一值得繼續探索的問題。

研討會發表用

徵引文獻

- 劉紹唐 沈葦窗 編：《譚鑫培全集 四郎探母全集》，台北：傳記文學出版社，1974 年。
- 楊予野：《京劇唱腔研究》，遼寧省瀋陽市：春風文藝出版社，1990 年初版。
- 姜椿芳 總編輯：《中國大百科全書·戲曲曲藝卷》，北京：中國大百科全書出版社，1992 年三版。
- 蔣 菁：《中國戲曲音樂》，北京：人民音樂出版社，1995 年初版。
- 駱 正：《中國京劇二十講》，桂林：廣西師範大學出版社，2004 初版。
- 上海文藝出版社 編《京劇曲譜集成·第八集》，上海：上海文藝出版社，2004 四版。
- 施德玉：《板腔體與曲牌體》，臺北市：國家出版社，2010 初版。
- 高友工：《中國美典與文學研究論集》，臺北市：台大出版中心，2011 再版。
- 曾永義：《藝術論與批評論 戲曲學(二)》，臺北市：三民書局，2018 年初版。
- 北京戲曲評論學會 編：《中國京劇經典劇目匯編 基本劇目卷二》，北京：中國文史出版社，2017 初版。
- 劉大鵬 編著《京劇鑼鼓進階教材》，臺北市：國立臺灣戲曲專科學校，2000 初版。