

戲曲學報

Journal of Traditional Chinese Theater

第二十六期 NO.26
2022年6月

目錄 Contents

主編序

施德玉

論 文

- 戲曲史「戲考」條補正
Correct the Mistakes about "Xi Kao"
in the History books of Beijing Opera
- 簡貴燈 1
Jian, Gui-Deng
- 試探劇曲創作納入多元教學與實務，對在地永續發展之影響—
以曾永義教授《鄭成功與臺灣》為例
- 馬薇茜 19
Ma, Wei-Qian
- The Analysis of the Repertoire Creation of Professor Zeng Yongyi's
"Zheng Chengong and Taiwan" The Influence View on the Sustainable
Development of Teaching and Practice
- 《牡丹亭·遊園》套曲探析
The analysis of Tao-qu
"The Surprising Dream of the peony Pavilion"
- 陳茗芳 35
Chen, Ming-Fang
- 沈鵬飛的「雙重身份」京劇音樂創作—
以新編歷史劇《將軍道》為例
- 周蓉蓉 61
Zhou, Rong-Rong
- Shen Pengfei's "dual identity" Peking Opera Music Creation—
Take the new historical Peking Opera Jiangjun Dao as an example

附錄

一、《戲曲學報》撰稿格式	79
二、《戲曲學報》投稿者基本資料表	85

《戲曲學報》第一期 目錄索引 “Journal of Traditional Chinese Theater ” NO.1 CONTENTS	86
《戲曲學報》第二期 目錄索引 “Journal of Traditional Chinese Theater ” NO.2 CONTENTS	87
《戲曲學報》第三期 目錄索引 “Journal of Traditional Chinese Theater ” NO.3 CONTENTS	88
《戲曲學報》第四期 目錄索引 “Journal of Traditional Chinese Theater ” NO.4 CONTENTS	89
《戲曲學報》第五期 目錄索引 “Journal of Traditional Chinese Theater ” NO.5 CONTENTS	90
《戲曲學報》第六期 目錄索引 “Journal of Traditional Chinese Theater ” NO.6 CONTENTS	91
《戲曲學報》第七期 目錄索引 “Journal of Traditional Chinese Theater ” NO.7 CONTENTS	92
《戲曲學報》第八期 目錄索引 “Journal of Traditional Chinese Theater ” NO.8 CONTENTS	93
《戲曲學報》第九期 目錄索引 “Journal of Traditional Chinese Theater ” NO.9 CONTENTS	94
《戲曲學報》第十期 目錄索引 “Journal of Traditional Chinese Theater ” NO.10 CONTENTS	95
《戲曲學報》第十一期 目錄索引 “Journal of Traditional Chinese Theater ” NO.11 CONTENTS	96
《戲曲學報》第十二期 目錄索引 “Journal of Traditional Chinese Theater ” NO.12 CONTENTS	97
《戲曲學報》第十三期 目錄索引 “Journal of Traditional Chinese Theater ” NO.13 CONTENTS	98

《戲曲學報》第十四期 目錄索引 “Journal of Traditional Chinese Theater ” NO.14 CONTENTS	99
《戲曲學報》第十五期 目錄索引 “Journal of Traditional Chinese Theater ” NO.15 CONTENTS	100
《戲曲學報》第十六期 目錄索引 “Journal of Traditional Chinese Theater ” NO.16 CONTENTS	101
《戲曲學報》第十七期 目錄索引 “Journal of Traditional Chinese Theater ” NO.17 CONTENTS	102
《戲曲學報》第十八期 目錄索引 “Journal of Traditional Chinese Theater ” NO.18 CONTENTS	103
《戲曲學報》第十九期 目錄索引 “Journal of Traditional Chinese Theater ” NO.19 CONTENTS	104
《戲曲學報》第二十期 目錄索引 “Journal of Traditional Chinese Theater ” NO.20 CONTENTS	105
《戲曲學報》第二十一期 目錄索引 “Journal of Traditional Chinese Theater ” NO.21 CONTENTS	106
《戲曲學報》第二十二期 目錄索引 “Journal of Traditional Chinese Theater ” NO.22 CONTENTS	107
《戲曲學報》第二十三期 目錄索引 “Journal of Traditional Chinese Theater ” NO.23 CONTENTS	108
《戲曲學報》第二十四期 目錄索引 “Journal of Traditional Chinese Theater ” NO.24 CONTENTS	109
《戲曲學報》第二十五期 目錄索引 “Journal of Traditional Chinese Theater ” NO.25 CONTENTS	110

主編序

戲曲理論與表演之研究發表平台

戲曲藝術的發展首要以創作者所創發的戲曲作品為本，而後由理論家對於該類形的作品進行分析與研究，進而形成該領域的理論體系。透過戲曲理論的建構，使創作者有所依據，進而創發更新更具深度的作品，就在這樣創作與理論的互相配搭中，使戲曲走向精緻，走向當代。可見深厚紮實的學術理論，是戲曲藝術創作發展的重要因素。國立臺灣戲曲學院師生多年來致力於戲曲表演與理論之發展，並積極建置戲曲展演與學術發表的平台，因此在學術方面，學校非常重視《戲曲學報》學術性的論文期刊，在上一任主編與編輯委員共同積極推動之下，共有十四篇論文投稿。

本期《戲曲學報》共收錄了四篇論文，其中第一篇論文是大陸學者簡貴燈的〈戲曲史「戲考」條補正〉；第二篇論文是國立成功大學藝術研究所助理教授馬薇茜的〈試探劇曲創作納入多元教學與實務，對在地永續發展之影響—以曾永義教授《鄭成功與臺灣》為例〉；第三篇論文是國立臺灣戲曲學院戲曲音樂學系陳茗芳老師的〈《牡丹亭·遊園》套曲探析〉；第四篇論文是瀋陽音樂學院碩士生周蓉蓉的〈沈鵬飛的「雙重身份」京劇音樂創作—以新編歷史劇《將軍道》為例〉。

以上這些經過嚴格審查而刊登的論文，分別是大陸和臺灣的學者專家或碩博士生分別從戲曲文獻、劇本、曲譜和創作面相進行研究的論文，期望能為相關領域的研究者與創作者提供更多觀點與見解，以激發更多創新的戲曲作品。本期學報能順利出刊，要感謝本期撰寫論文的專家學者、審查委員、編輯委員之辛勞，並期盼藝術文化界人士能持續給予本學報支持與建議。

施德云 謹誌

2022.6.25

戲曲史《戲考》條補正

簡貴燈*

摘要

作為民國時期最暢銷的京劇選本，《戲考》具有重要的學術價值。然而，目前所見戲曲史關於《戲考》的介紹，在其出版作者、版本、編制體例等方面存在疏漏。本文根據新發現的新文獻，增補了《戲考》的新版本《戲考新編》，考證了《戲考》考述者健兒和大錯的真實姓名，並指出各類京劇《戲考》編撰體例仿製的是《健兒》編撰的申報館《戲考》及時中書局《戲考新編》，而非中華圖書館版《戲考》。

關鍵詞：《戲考》、《戲考新編》、版本、作者、編撰體制

*福建師範大學閩臺區域研究中心副教授。

Correct the Mistakes about "Xi Kao" in the History books of Beijing Opera

Jian, Gui-Deng*

Abstract

As the best-selling Peking Opera anthology during the Republic of China, "*Xi Kao*" has important academic value. However, there are omissions in the publication of authors, editions, and compilation styles of "*Xi Kao*" in the historical books of Peking opera. Based on newly discovered new documents, this article adds a new version of "*Xi Kao*", verifies the authors of "*Xi Kao*"'s real names of "Jian'er" and "Da Cuo", and points out the compilation style of the various types of Peking Opera "*Xi Kao*" imitated the Shen Bao's "*Xi Kao*" and the Shi Zhong Shu Ju's "*Xi Kao Xin Bian*".

Keywords : "*Xi Kao*", "*Xi Kao Xin Bian*", Version, author, Compilation style

*Associate Professor, Fujian Normal University, Fujian-Taiwan Regional Research Center

戲曲史《戲考》條補正

簡貴燈

前言

作為民國時期最受大眾歡迎的京劇選本，《戲考》很早就納入研究者的視野之中。目前可知最早關注《戲考》學術價值的為鄭振鐸先生。1927年，鄭氏在《中國戲曲的選本》特別指出：「《戲考》，王大錯等編選，中華圖書館出版所……流布的『京戲』劇本，凡五百餘出，實同類著作中最完備最巨大者。」¹繼鄭振鐸之後，補白大王鄭逸梅、臺灣地區學者牛川海教授、著名戲劇家焦菊隱、美籍學者陸大偉、日籍學者松浦恒雄等先後對《戲考》價值進行評判。²不過，上述諸家對《戲考》的認知，大多不脫《中國京劇史》、《中國戲曲志·上海卷》、《中國京劇百科全書》等京劇史著《戲考》條窠臼。《中國京劇史》雲：

王大錯《戲考》民國四年（1915）初版到1925年才出齊，前後四十冊，共收京劇（包括部分梆子戲和昆曲本）劇本近六百出，以傳統戲為主，兼收當時上海新編的一部分京劇劇碼（大部分為二十年代以後產生），如《狸貓換太子》、《宏碧緣》、《山海關》等。“實同類著作中最完備、最巨大者”（鄭振鐸《中國戲曲的選本》，載1927年6月《小說月報》十七卷號外）。所收劇碼，每出都附有故事提要、考證和評論。³

1996年，《中國戲曲志·上海卷》《戲考》條在前述研究成果的基礎上進行修訂：

-
1. 鄭振鐸：〈中國戲曲的選本〉，《中國文學研究》（上海：商務印書館，1927年），頁4-5。
 2. 簡貴燈：〈《申報》劇評家“吳下健兒”考—兼論其在戲曲批評史上的意義〉，《廈大中文學報》第5輯（廈門：廈門大學出版社，2018年）。
 3. 北京市藝術研究所，上海藝術研究所：《中國京劇史》（北京：中國戲劇出版社，1990年），上冊，頁160。

戲考，京劇劇本集，王大錯編，上海中華圖書館民國四年(1915)開始陸續出版，民國十四年出齊，共四十冊。另附目錄一冊。收錄京劇(包括部分昆劇、梆子)劇本單出五百多出，大多為傳統劇碼。也收錄一部分當時上海京劇界新編的《宏碧緣》、《狸貓換太子》、《戲迷傳》等劇碼。各劇前附有故事提要、考證和評論，每冊書前則附名伶便裝照或劇照，配以文字說明。編者原意使看戲觀眾得以事先瞭解劇情及有關內容，幫助欣賞，故每一冊扉頁上均題：「顧曲指南戲考某冊」，其所錄須生、花衫、大面、老旦、小生、丑角等，各種細節無不俱備。單出收錄標準也以能在舞臺上演者為準。如《鐵公雞》僅收頭、二、三本，《三門街》收頭本至十本，《風波亭》收全本等。因其內容詳備，故編成後甚受京劇界人士及觀眾歡迎。其後所編各種京劇戲考，名目繁多，大多仿此書體例或汲取此書資料。⁴

《中國戲曲志·上海卷》補充了出版社的名字「中華圖書館」；修正了所收劇本數為「五百多出」，冊數「另附目錄一冊」；增加了收錄標準「舞臺上演」特別指出：「後所編各種京劇戲考，名目繁多，大多仿此書體例或汲取此書資料。」這段評價文字可以說是當前戲曲界對《戲考》的定評。

不過，2011年出版，被傅謹先生譽為「代表了百年來京劇研究的最高水準」⁵的《中國京劇百科全書》對《中國京劇史》、〈中國戲曲志·上海卷〉《戲考》條出版時間及作者進行了糾正：

《戲考》，戲曲作品集，偶又題《顧曲指南》。吳下健兒、大錯述考，鈍根編輯。1912年8月由申報館出版，不久改由中華圖書館印，至1925年陸續出至40冊。1933年上海大公書局再版。1990年上海書店影印再版，合訂精裝5冊，改名《戲考大全》。書中收有京劇及部分梆子、昆曲劇本近600出，保留了一大批京劇舞臺常演劇目的腳本和演員劇照。每個劇本前附有介紹劇情的文字及有關考證、評述，其中經驗涉及演員特長、演技特色等內容……⁶

4. 中國戲曲志編輯委員會：《中國戲曲志·上海卷》（北京：中國ISBN中心，1996年），頁774。

5. 傅謹：〈《京劇研究的里程碑》〉，《光明日報》，2011年11月28日。

6. 中國京劇百科全書編委會：《中國京劇百科全書》（北京：中國大百科全書出版社，2011年），頁865。

《中國京劇百科全書》關於戲考出版的時間和作者介紹符合歷史事實。但需要補充的是，中華圖書館1913年即接手《戲考》的發行。民國時期《戲考》的版本還有當時中書局版的新版本《戲考新編》。遺憾的是，對於《戲考》的兩位考述者吳下健兒、大錯的真實姓名，《中國京劇百科全書》並沒有進行相關的考證；對於民國時期各類京劇「戲考」所仿照的編撰體制，《中國京劇百科全書》也沒有進行深究。筆者根據上海圖書館新發現的文獻《戲考新編》及報刊「戲考」廣告，對戲曲史著《戲考》條有關作者、版本、編撰體制等方面的論述一一補正。

一、《戲考》的出版、《戲考新編》的發現及《戲考》作者考證

清末以降，隨著京劇演出的繁盛，民間尤其是上海一地出現了出版京劇劇本集的熱潮。1936年，京劇批評家「老福末」張乙廬在《戲報》刊登有關「戲考」的考證文章《「戲考」考》說道：

“戲考”之印行，說者皆謂始於中華圖書館之“老戲考”，然以予所知，四十年前書攤中，已有麻沙版之印行，每一折為一本，僅售制錢三文，其戲目如《牧羊卷》《二進宮》《五雷陣》等數十種，嗣有某書賈匯而付諸石印，托名三慶班或四喜班，書小盈寸，字細過於蠅頭，亦曾風雲一時。⁷

按出版時間、印刷方式及刊刻內容來看，張氏所言之「托名三慶班或四喜班」的「老戲考」，很可能是《真正京調四十二種》（清刊本）、《繪圖京調十七集》（光緒中期北京響遏行雲樓石印本）、《繪圖京都三慶班真正京調全集》（1906年上海鑄記書局石印本）之類的京劇折子戲劇本集。這些石印版的線裝書，封面帶有題簽，繪圖較為粗陋，以四、五出劇本合為一冊，且只載劇本，沒有劇本的任何相關資訊。不過因它們僅有巴掌大小，容易攜帶，而受到戲迷的歡迎。進入民國之後，類似的折子戲劇本集如《繪圖京都三慶班京調

7. 老副末：〈「戲考」考〉，《戲報》第二期，1936年。

十二集》（民國元年石印本）仍有出版。這些所謂的《戲考》實為京劇折子戲選本，皆為有「劇」本無「考」之印刷物。

據筆者目力所及，宣統三年（1911）4月，上海振聵社出版的鉛印本《海上梨園雜誌》是目前所見最早定名《戲考》的書籍。《海上梨園雜誌》的編撰者「慕優生」生平不詳，不過根據該書之序，言其「寓滬多暇」來推斷，他很可能是寓居上海的寓公。「慕優生」廣摭博采，將晚清散見於上海報章所載梨園消息、劇評文章彙編成書，計論說、名伶列傳、古今名伶佚事、新劇閑評、淫伶與蕩婦交涉、改良戲曲譚、歌舞志、遊戲文章、戲考、叢談、小說、詞苑十二卷。其中，卷九〈戲考〉累計考證包括《打鼓罵曹》、《龍虎關》、《禦果園》、《賈家樓》、《花園贈珠》、《烏龍院》、《巴洛和》、《十八扯》、《八百年》、《黑風帕》等在內的劇碼本事59出。⁸可惜《海上梨園雜誌》的〈戲考〉只滿足於考證劇碼本事，而沒有進一步地評點劇碼。

同年9月，「健兒」在王鈍根主編的《申報·自由談》上發表總名為〈戲考〉的系列文章。據筆者粗略統計，《申報·自由談》〈戲考〉文章累計204篇，考述劇碼200出。⁹因「《自由談》登載〈戲考〉頗蒙閱者歡迎」，1912年8月「吳下健兒」從中挑選部分〈戲考〉文章，添加名伶肖像及演出秘本後交給申報館結集出版，此為申報館版《戲考》。

申報館版《戲考》由「吳下健兒撰述、鈍根編輯、頌斌校勘」，現藏於廣東省立中山圖書館（藏書號：001870457）。該書一改以往的線裝本而採用洋裝本體裁，其封面僅《戲考》兩個大字和冊數，設計十分簡單；版權頁分上下欄，上欄左邊內框大字題「翻印必究」，右邊標注出版時間「中華民國元年八月初版」。下欄從右到左依次標注《戲考第一冊》「定價大洋二角半」、「編輯、印刷、發行：申報館」等字樣；《戲考》有序言三篇，作序者分別為鏡裏吹笙客、頌斌、鈍根。序言之後為例言、目錄，其後收錄汪桂芬、譚鑫培、

8. 慕優生：《海上梨園雜誌》（下）（上海：振聵社，1911年），頁85-113。

9. 簡貴燈：〈《申報》劇評家“吳下健兒”考一兼論其在戲曲批評史上的意義〉，《廈大中文學報》第5輯（廈門：廈門大學出版社，2018年），頁53。

恩曉峰等名伶肖像24幅，正文考述、評點劇碼19出，這些劇碼如《空城計》、《打鼓罵曹》、《黃鶴樓》、《柴桑口》、《取成都》、《戰北原》、《黃金臺》、《文昭關》、《天水關》、《三娘教子》、《七星燈》、《桑園寄子》、《洪羊洞》、《雙獅圖》、《烏盆記》、《牧羊卷》、《烏龍院》、《清官冊》、《朱砂痣》等均為須生戲。它所收劇碼均為當下最流行之劇碼，每出戲有極詳明之考述、點評。¹⁰

申報館版《戲考》頗受讀者歡迎，曾「一月之間銷行萬二千部。¹¹」在《戲考》第一冊市場大熱之下，申報館頻頻刊布《徵求名伶小影》¹²的廣告，準備發行第二冊，並於1913年5月發佈「《戲考》第二冊出版」的廣告，宣稱「內容豐富、定價僅二角五分」¹³。但是由於「吳下健兒」突然出走申報，轉投時中書局，導致了申報館繼續出版《戲考》的計畫受挫。

1913年7月12日《申報》刊登的廣告《看戲一百出，只費兩角》提到「吳下健兒」時用了「前申報館記者」的字樣，說明在1912年至1913年之間，「吳下健兒」已經離開了《申報》。這則廣告還透露了其他資訊：前申報館記者吳下健兒手著《戲考》三百出，久已膾炙人口。茲特匯刊以饗社會，名曰《戲考新編》，分上中下三冊。上冊已出版，內載戲凡一百出，定價只兩角，購者可作戲看，亦可作小說看。¹⁴

「吳下健兒」離開《申報》後，將其所著散篇〈戲考〉以《戲考新編》之名匯刊，並計畫分上、中、下三冊出版。「吳下健兒」離開申報館的原因待考，不過，健兒離開申報館後將《戲考新編》交給了時中書局出版。筆者在上海圖書館新發現了這本《戲考新編》，它的數據是：健兒編輯《戲考新編》，時中書局，民國二年（1913）五月。這個版本的《戲考》一直以來為學界所忽視，未見與之有關的介紹文字。

10. 健兒：《戲考》（上海：申報館，1912年），第1冊，封面。

11. 申報館：《每冊一百出之〈戲考新編〉》，《申報》，1913年6月4日。

12. 申報館：《徵求名伶小影》，《申報》，1912年8月23日。

13. 申報館：《〈戲考〉第二冊出版》，《申報》，1913年5月1日。

14. 申報館：《看戲一百出，只費兩角》，《申報》，1913年7月12日。

應該是急於與申報館競爭，這本健兒編輯的時中書局版《戲考新編》出版的十分匆忙。首先它的封面設計十分簡單，其卷首不分內外框，正中楷體大字題《戲考新編上冊》，左右因磨損而字跡不清，僅可辨「出戲考字樣，正中蓋「上海圖書館藏書」篆文朱印；版權頁分上下欄，上欄內框大字題「翻印必究」，下欄從右到左分別印有「民國二年五月出版」（定價大洋二角），編輯者「健兒」，印刷者時中書局，發行所「時中書局」字樣；封底正中同樣蓋「上海圖書館藏書」篆文朱印，左上有「吳江柳氏捐贈圖書」楷體小字。其次，《戲考新編》沒有邀請名人作序，而是直接進入考述部分，且其並非如廣告所言收錄考述劇碼百出，實際考述的劇碼只有98出，分別為須生戲45出、紅面生戲6出、須生黑頭戲12出、須生青衫戲17出、須生老旦戲3出、須生花旦戲9出、老旦戲9出。最後，它刪掉了「曲本」、「照片」，只留下了考述部分。其原因很可能是健兒沒有這些申報館徵集來的「曲本」和「照片」的版權。

在「吳下健兒」離開之後，申報館將《戲考》的版權轉讓了出去，給了申報館故友，彼時正在經營中華圖書館的葉九如。等到1913年10月《戲考》第二冊出版時，版權頁雖然依然是「健兒撰述、鈍根編輯」，但其發行者已經變為中華圖書館。《戲考》的封面也發生了變化：由《戲考》兩個大字和冊數的簡單設計變為茶色封底、內框大字題磚紅色的《戲考》，外框圍繞一圈綠色的藤蔓植物並點綴花朵的精美設計。

續第二冊之後發行的第三冊，版權頁已經缺失，其出版的時間不詳。不過根據1913年12月10日《申報》廣告「本館經售第一二三冊《戲考》」¹⁵可知，《戲考》第三冊的出版時間應該不晚於此。

由上可見，《中國京劇史》、《中國戲曲志·上海卷》《戲考》條認為中華圖書館《戲考》「民國四年（1915）出版」、陸大偉「1914年—1925年上海中華圖書館出版的《戲考》共40冊」¹⁶，顯然是不準確的，《中國京劇百科全

15. 申報館：《本館經售第一二三冊戲考》，《申報》，1913年12月10日。

16. 陸大偉：《〈戲考〉中的現代意識》，《戲曲研究》第74輯（北京：文化藝術出版社，2007年）。

書》「1912年8月由申報館出版，不久改由中華圖書館印」在時間上也較為含糊，事實是，不遲於1913年10月，中華圖書館已經接手《戲考》的出版。松浦恒雄在《〈戲考〉在民國初年的文化地位》提出了類似的觀點：「暫且可以說中華圖書館版，始於1913年10月。」¹⁷

有關民國時期《戲考》的版本，《中國京劇百科全書》、松浦恒雄《〈戲考〉在民國初年的文化地位》、陸大偉《〈戲考〉中的梅蘭芳影子》均認為民國時期《戲考》的版本為申報館版、中華圖書館版、大東書局版；根據上文可知，筆者新發現的上海圖書館館藏，署名吳下健兒，由時中書局出版的《戲考新編》是《戲考》的「新編」版，下文將會詳細談及它的「新編」之處，在此不再贅述。

因申報館將《戲考》的版權轉讓給中華圖書館，也因中華圖書館為尊重「健兒」的著作權，依然在《戲考》第一、二冊上標注考述者為「吳下健兒」（或「健兒」），導致不少學者想當然地認為「健兒」為王大錯的別署。¹⁸事實上，「健兒」非「大錯」，而是江蘇崑山人氏顧乾元，別號「玄郎」。有關「吳下健兒」的考證部分詳見《〈申報〉劇評家「吳下健兒」考——兼論其在戲曲批評史上的意義》，在此不再贅述。¹⁹

那麼，「大錯」又是何人？有關大錯的資料較為零散。「補白大王」鄭逸梅在介紹「集〈自由談〉之大成的《自由雜誌》時僅提到『遊戲文章作者，以童愛樓、何立三、劉鐵冷、鮒溪漁隱、王大錯、侍仙外史為代表』。談及繼《自由雜誌》而刊行的《遊戲雜誌》時，鄭氏也提到了「王大錯」的名字：

17. 松浦恒雄：《〈戲考〉在民國初年的文化地位》載，杜長勝編《京劇與現代中國社會，第三屆京劇學國際學術研討會論文集》（北京：文化藝術出版社，2010年），下冊，頁769。

18. 陸大偉《〈戲考〉中的現代意識》認為：“《戲考》每劇前都附有‘大錯’（王大錯，生卒不詳，也有自稱健兒、吳下健兒、樞老等）的‘述考’”。（《戲曲研究》2007年第74輯）；張芳《民國初期戲劇理論研究1912-1919》附錄二“劇評家之別署、筆名、室名、齋名索引”簡略地提及“王大錯，吳下健兒”。（《民國初期戲劇理論研究1912-1919》（長春：吉林大學出版社，2013年），頁169。牛川海認為：“《戲考》，王大錯（又署健兒或吳下健兒，自號樞老）述考。”（《中華百科全書·戲劇卷》（臺北：中華文化大學出版部，1983年），第316頁。）

19. 簡貴燈：《〈申報〉劇評家“吳下健兒”考——兼論其在戲曲批評史上的意義》，頁48-55。

「首冠銅版圖，如該雜誌編輯部同人瘦鵑、丁悚、常覺、劍秋、大錯、振之、梅郎、天虛我生、小蝶、鈍根及社會主人複初合影，以及投稿者小影、新劇家化裝照、名勝風景，書畫美術是兼收並蓄的。」²⁰ 事實上，翻閱《自由雜誌》及《遊戲雜誌》可以發現，這兩個雜誌並沒有署名「王大錯」的文章，「大錯」只是在一些欄目上題詞。如《自由雜誌》〈心直口快〉欄下署名者為「大錯署」外，〈遊戲文章〉署「吳縣王非王題」、〈古今聞見錄〉、〈自由室雜著〉、〈尊文閣詞選〉署名「飛王」，〈海外奇談〉及〈自由談話會〉署名「飛黃」、〈千金一笑錄〉、〈自由室雜著〉署名「非王」；《遊戲雜誌》也是如此，除〈雜俎〉、〈小說〉欄署名者為「大錯署」外，其他欄目如〈遊戲文章〉同樣是「吳縣王非王題」，欄目的署名遊戲色彩十分濃厚。而《禮拜六》第三十八期上倒是有「大錯」發表的應時小說《人日》。

值得注意的是，同期《禮拜六》雜誌上曾刊登的一副「本社編輯部同人合影」的銅板圖。在銅板圖上出現十一人之肖像畫，肖像畫下分別標注小蝶陳蘧、慕琴丁悚、瘦娟周國賢、常覺李家駟、複初席德明、振之張兆琳、劍秋孫炯、梅郎朱是龍、天虛我生陳蝶生、大錯王鼎、鈍根王晦十一人，無不例外地均以筆名加原名的方式標注。王鈍根喜歡徵集作者小影，他多次在《申報》公開徵集海內文家的玉照²¹，還曾將「〈自由談〉投稿者及編輯者之肖像製成銅版登之報章。」²² 鈍根的這一喜好也帶到了他創辦的雜誌上。《自由雜誌》之「諸文家肖像」、《社會之花》之「本旬刊作者諸大名家小史」、《禮拜六》之「本社編輯部同人合影」便是其中的代表。且鈍根與「大錯」的關係密切，如上文所言，在鈍根編輯的《自由雜誌》、《遊戲雜誌》上曾多次邀請大錯題詞外，鈍根還是大錯考證的中華圖書館出版的《戲考》的「編輯者」，因此「大錯王鼎」應該不會出錯。另外，上海碧梧山莊1920年出版的《男女百孝圖全傳》，其序言下署「吳下大錯王鼎謹識」的字樣也可以證明「大錯」即「王鼎」。

20. 鄭逸梅：《鄭逸梅選集》（哈爾濱：黑龍江人民出版社，2001年），第六卷，頁403-404。

21. 申報館：《投稿者小影》，《申報》，1913年3月23日。

22. 無我：《自由談話會》，《申報》，1913年4月29日。

有沒有可能「吳縣王非王題」是「吳縣王非王（大錯）題」，「非」字也是「大錯」的遊戲之筆呢？依據1922年6月東方圖書館出版的，「鈍根」為之題詞的《考證三國志演義》版權頁標注的考證者「吳縣王非王大錯氏」的字樣可以推斷該書的考證者「吳縣王非王大錯氏」與中華圖書館《戲考》的考證者為同一人。以上，可以判斷「大錯」、「王非」、「王鼎」為同一人。王鼎之名出現在柳亞子《南社社友姓氏錄》上，柳亞子雲：「王鼎，字桂秋，一字桂佛，號筱村，別號且安，江蘇淮安人。」²³

二、「戲考」的編撰體例問題

《中國戲曲志·上海卷》認為「其後所編各種京劇戲考，名目繁多，大多仿此書（中華圖書館《戲考》）體例或汲取此書資料」的說法並不準確。準確地說，各類京劇「戲考」仿製的是「健兒」編撰的《戲考》及《戲考新編》的體例。

（一）申報館《戲考》的編制體制

申報館《戲考》的出版是清末民初「戲考熱」背景下文化資本商業運作的產物。在申報館《戲考》出版前，申報館已經在報章上發佈了售賣廣告《你愛看戲麼，先買一本《戲考》去瞧瞧》：

本報《自由談》登載《戲考》，頗蒙閱者歡迎，計自去年七月至今已積三百餘篇，所有時下演唱之戲搜羅殆盡。茲為便利閱者起見，重行編輯，匯印成書，內容甚富。每出戲有極詳明之記事，有最流行之唱本，有擅長本劇之男女名伶肖像，並有色藝雙絕之歌妓，雪膚花貌掩映其間。當世顧曲，宜購備一帙，以為悅目賞心之助，洵可樂也。書已付印，約月杪出版，先行佈告，版權所有，他家不得抄襲翻印。申報館啟。²⁴

23. 柳亞子：〈南社社友姓氏錄〉，《柳亞子文集》（上海：上海人民出版社，1983年），頁183。

24. 申報館：《你愛看戲麼，先買一本〈戲考〉去瞧瞧》，《申報》，1912年6月30日。

由廣告詞「頗蒙閱者歡迎」、「為便利閱者起見」等等不難看出，申報館《戲考》出版的目的是出於商業牟利之目的，這也是它將「時下演唱之戲搜羅殆盡」，並進行詳盡之考述、點評的原因。由廣告所言「每出戲有極詳明之記事，有最流行之唱本，有擅長本劇之男女名伶肖像」可見申報館《戲考》商業賣點依次是「記事」（即考述）、「曲本」及「肖像」。校勘者頌斌在序言中提到「是書羅列諸劇二百餘出，溯其源流，考其事蹟，且附以曲本」²⁵，可見申報館已經做好長期出版《戲考》的計畫，且該將重心放在「溯其源流，考其事蹟」的考述部分，曲本已經不是以往《戲考》的唯一關注點。另一個為申報館寫序的人「鏡裏吹笙客」所稱讚的也是《戲考》部分的文章，「曲本」的校訂及名伶的肖像，他說道：「茲考也，以良史傳記之文，寫世態炎涼之表，匯為篇目，訂其文詞，至於名伶肖像，各有專長。批紫雲²⁶之妙容，助騷人之詠歎。」²⁷按日本學者松浦恒雄的說法：「（戲考）之所以把劇本稱為《戲考》來出版，並不是把劇本當做劇本來出版，而是含有把其作為新的文化裝置的意圖。」²⁸

申報館《戲考》與廣告所言的編制體例並無二致，它基本確定了之後以《戲考》統攝照片、考述、曲本三合一的編制體制。中華圖書館發行的《戲考》雖然最廣為人知、具影響力，但是它的編制體制同樣仿製申報館《戲考》。中華圖書館《編輯「新戲考」披露》一文可以證明：

自新劇發達，頗蒙社會歡迎，本館因略照“戲考”例，特倩新劇著名鉅子編纂“新戲考”一書，以饗世之愛研究新劇者。²⁹

事實是，中華圖書館冠之為《新戲考》的出版物，並非只是簡單的「略

25. 頌斌：〈戲考·序二〉，《戲考》（上海：申報館，1912年），第1冊，頁1。

26. 此處所言“紫雲”即為徐紫雲。清初著名文人陳維崧為其鍾愛優伶徐紫雲繪製《九青圖詠》（又名《紫雲出浴圖》）並徵集當時文壇七十四人題詠。陳、徐二人之故事也為百年來文人津津樂道。參見張次溪：《清代燕都梨園史料（續編）》（北京：中國戲劇出版社，1988年），頁983。

27. 鏡裏吹笙客：《戲考·序一》（上海：申報館，1912年），第1冊，頁1。

28. 松浦恒雄：《〈戲考〉在民國初年的文化地位》，頁769。

29. 申報館：《編輯「新戲考」披露》，《申報》，1914年5月11日。

照」申報館《戲考》體例，而是幾乎完全照搬。中華圖書館《戲考》在每冊的卷首刊登名伶照片，《戲考》成為獨立的部分，及在《戲考》之後附劇本；每冊考述的劇碼也是二十出左右等等無不指出了這一點。另外，此後的各類《戲考》也學申報館《戲考》採用洋裝本體裁。

綜上種種，《中國戲曲志·上海卷》認為各種京劇「戲考」仿製中華圖書館《戲考》體例的說法並不準確。後來的各種京劇「戲考」，包括中華圖書館《戲考》，大多仿製的是申報館《戲考》的這一編制體制。

（二）“別定體裁”的《戲考新編》

申報館《戲考》頗受讀者歡迎，曾「一月之間銷行萬二千部」³⁰。為保護《戲考》的版權，申報館曾特意強調「版權所有，他家不得抄襲翻印」³¹。可是，中華圖書館為什麼還能「略照《戲考》例」呢？前述已言，在《戲考》第二冊發行之前，申報館《戲考》的發行權已經轉移到中華圖書館手上了。這也就是中華圖書館可以「略照《戲考》例」的原因所在。

《戲考新編》沿襲「吳下健兒」在《申報·自由談》及《戲考》中按行當考述傳統老戲的傳統。不過，《戲考新編》與《戲考》競爭的意圖十分明顯。這在《戲考新編》的廣告《每冊一百出之〈戲考新編〉》的廣告詞中表露無遺：

《戲考》實為便利觀劇者矣。唯每冊只載二十出，分期續出，頗勞閱者懸盼，“健兒”於是別定體裁，另著《戲考新編》相饗。每冊刊載戲一百出，解釋詳細，雖粗識文字者，攜此“戲考”（按：《戲考新編》）觀劇，亦無不明白之戲情。³²

《戲考》與《戲考新編》均為「健兒」所著，廣告自然不方便在內容上做

30. 申報館：《每冊一百出之〈戲考新編〉》，《申報》，1913年6月4日。

31. 申報館：《你愛看戲麼，先買一本〈戲考〉去瞧瞧》，《申報》，1912年6月30日。

32. 申報館：《每冊一百出之〈戲考新編〉》，《申報》，1913年6月4日。

文章，強調「別定體裁」無疑是十分聰明的辦法。從上述所列劇碼可以看出，《戲考新編》考述劇碼不僅將申報館《戲考》第一冊之《空城計》、《取成都》、《黃金臺》、《文昭關》、《天水關》、《三娘教子》、《七星燈》、《桑園寄子》、《洪羊洞》、《雙獅圖》、《烏盆記》、《牧羊卷》、《烏龍院》、《清官冊》、《朱砂痣》等劇碼納入其中，尚未出版的《戲考》第二冊劇碼如《李陵碑》、《四郎探母》、《打金枝》、《八義圖》、《魚腸劍》、《梅龍鎮》、《取帥印》、《慶頂珠》、《目連救母》等也赫然在列。其考述劇碼如下：

1. 須生戲，計45出。

《空城計》、《瓊林宴》、《烏盆記》、《天堂州》、《八義圖》、《清官冊》、《罵楊廣》、《取北原》、《審刺客》、《群臣宴》、《打嚴嵩》、《李陵碑》、《雙獅圖》、《洪羊洞》、《盜宗卷》、《胭脂褶》、《戰樊城》、《長亭會》、《文昭關》、《蘆中人》、《魚腸劍》、《罵閻羅》、《馬鞍山》、《取成都》、《七星燈》、《白虎堂》、《除三害》、《一捧雪》、《審頭刺湯》、《狀元譜》、《雪杯圖》、《九更天》、《慶頂珠》、《戰太平》、《取帥印》、《馬嵬坡》、《黨人碑》、《五雷陣》、《徐策跑城》、《清河橋》、《宮門帶》、《禦林郡》、《柴桑口》、《定軍山》、《伐東吳》。

2. 紅面生戲，計6出。

《高平關》、《下河東》、《龍虎關》、《古城會》、《白馬坡》、《水淹七軍》。

3. 須生黑頭戲，計12出。

《草橋關》、《鋼美案》、《雅觀樓》、《雙帶箭》、《取滎陽》、《大保國》、《二進宮》、《渭水河》、《捉放曹》、《天水關》、《黃金臺》、《金鰲島》。

4. 須生青衫戲，計17出。

《三擊掌》、《五（武）家坡》、《回龍閣》、《三娘教子》、《牧羊卷》、《南天門》、《桑園會》、《戰蒲關》、《武昭關》、《金水橋》、《寶蓮燈》、《朱砂痣》、《禦碑亭》、《汾河灣》、《蘆花河》、《桑園寄子》、《法門寺》、《打金枝》。

5. 須生老旦戲，計3出。

《焚綿山》、《四郎探母》、《天雷報》。

6. 須生花旦戲，計9出。

《陰陽河》、《海潮珠》、《翠屏山》、《汴梁圖》、《烏龍院》、《坐樓殺惜》、《梅龍鎮》、《浣花溪》、《胭脂虎》。

7. 老旦戲，計9出。

《趙州橋》、《吊金龜》、《行路哭靈》、《目連救母》、《徐母罵曹》、《太君辭朝》。

《戲考新編》「別定體裁」最直接地表現在它刪去了精美的名伶肖像及私藏曲本這兩部分，只保留了考述部分。因此，時中書局這版《戲考新編》比申報館的《戲考》更接近「健兒」在《申報·自由談》刊載〈戲考〉的形態。而省下印刷成本精美的名伶肖像及收集私藏曲本的花費，《戲考新編》考述劇碼雖然是《戲考》的五倍，價格卻可以定的比《戲考》更低。³³

「每冊刊載戲一百出」的《戲考新編》的出版，顯然打亂了申報館計畫「羅列諸劇二百餘出」³⁴的計畫，導致後面申報館將《戲考》的版權轉讓給中華圖書館及《戲考》第二冊的推遲發行。³⁵另外，「健兒」考述經典劇碼98出，某種程度上迫使中華圖書館購買《戲考》版權後，擴大考述的範圍，將時

33. 根據《戲考》及《戲考新編》的版權頁可知，《戲考》定價「大洋二角半」，《戲考新編》定價「大洋二角」。

34. 頌斌：〈戲考·序二〉，頁1。

35. 1913年5月申報館已經發佈《〈戲考〉第二冊出版》的廣告，然而直到同年10月《戲考》第2冊才出版。（參見《〈戲考〉第二冊出版》，《申報》，1913年5月1日及中華圖書館《戲考》（第二冊）版權頁。）

裝京劇、連臺本戲、梆子戲等受觀眾喜愛的劇碼納入其中。

結語

可能是《戲考新編》太急於與《戲考》競爭，在海派京劇初興、上海觀眾不甚熟悉劇情的情況下，貿然舍去「曲本」、「照片」，這很難說是明智之舉。最終《戲考新編》並沒有按計畫出版三冊，僅出版了上冊便不了了之。不過，《戲考新編》這種純由考證本事、評點劇碼的編制體制也影響了另外一些「戲考」。如許幕義編、王景文評曲的《觀劇指南》除了在考證內容上與《戲考新編》些許不同，可以說幾乎完全模仿《戲考新編》的編制體制。劉豁公的《京劇考證百出》、劉雁聲、沈正元編《名伶新劇考略》等的編制體制也受《戲考新編》的影響。

綜上，民國時期各種京劇「戲考」編制體例是仿製申報館《戲考》及時中書局《戲考新編》。而中華圖書館《戲考》則是將這一編制體制發揚光大。

近年來，（美）陸大偉、（日）松浦恒雄、丁淑梅等學者在《中國京劇史》《中國戲曲志·上海卷》的基礎上，圍繞《戲考》的名伶小影、文化價值、收錄劇碼、刊登廣告等展開了富有成就的深入探索。《戲考》作為民國時期最受大眾歡迎的京劇選本，還有很多尚待挖掘的研究空間，後續的「戲考」研究成果值得期待。但是，在進一步研究之前，對「戲考」基本史實的釐清，是十分有必要的。

徵引文獻

（一）專著

1. 鄭振鐸：《中國文學研究》，上海：商務印書館，1927年。
2. 北京市藝術研究所，上海藝術研究所：《中國京劇史》，北京：中國戲劇出版社，1990年。
3. 中國戲曲志編輯委員會：《中國戲曲志·上海卷》，北京：中國ISBN中心，1996年。
4. 中國京劇百科全書編委會：《中國京劇百科全書》，北京：中國大百科全書出版社，2011年。
5. 慕優生：《海上梨園雜誌》，上海：振聵社，1911年。
6. 健兒：《戲考》，上海：申報館，1912年。
7. 杜長勝：《京劇與現代中國社會》，北京：文化藝術出版社，2010年。
8. 張芳：《民國初期戲劇理論研究1912-1919》，長春：吉林大學出版社，2013年。
9. 鄭逸梅：《鄭逸梅選集》，哈爾濱：黑龍江人民出版社，2001年。
10. 柳亞子：《柳亞子文集》，上海：上海人民出版社，1983年。
10. 張次溪：《清代燕都梨園史料》，北京：中國戲劇出版社，1988年。

（二）期刊論文

1. 簡貴燈：〈〈申報〉劇評家“吳下健兒”考——兼論其在戲曲批評史上的意義〉，《廈大中文學報》第5輯，2018年。
2. 老副末：《〈戲考〉考》，《戲報》第2期，1936年。
3. 陸大偉：《〈戲考〉中的現代意識》，《戲曲研究》第74輯，2007年。

（三）報紙

1. 傅謹：〈京劇研究的里程碑〉，《光明日報》，2011年11月28日。
2. 申報館：《每冊一百出之〈戲考新編〉》，《申報》，1913年6月4日。
3. 申報館：《徵求名伶小影》，《申報》，1912年8月23日。
4. 申報館：《〈戲考〉第二冊出版》，《申報》，1913年5月1日。
5. 申報館：《看戲一百出，只費兩角》，《申報》，1913年7月12日。
6. 申報館：《本館經售第一二三冊戲考》，《申報》，1913年12月10日。
7. 申報館：《投稿者小影》，《申報》，1913年3月23日。
8. 無我：《自由談話會》，《申報》，1913年4月29日。
9. 申報館：《你愛看戲麼，先買一本〈戲考〉去瞧瞧》，《申報》，1912年6月30日。
10. 申報館：《編輯“新戲考”披露》，《申報》，1914年5月11日。

試探劇曲創作納入多元教學與實務，對在地永續發展之影響—以曾永義教授《鄭成功與臺灣》為例

馬薇茜*

摘要

本文藉由中央研究院院士曾永義教授之戲曲《鄭成功與臺灣》劇作，在「教學實務」課程中藉助不同多元的學術研究，以自主學習及在地連結，進行歷史面向，結合歷史、文本創作、表演藝術及展覽創作等，對鄭成功的形象，依循多元曲徑再現歷史文化足跡，從歷史脈絡與臺南在地連結，以新舊世代的詮釋方式，從藝術化與在地化的尋跡，重新演繹、蛻變，進行多元角度詮釋與審視鄭氏歷史定位的全新方式呈現「鄭成功」。

在教學實務創作過程中以研究對話、教學與踏查，進行在想像與虛擬之間新思維的創作，並以文本、戲劇、戲曲、音樂、美術並結合現代場域創作元素，進行展演呈現，進而體驗歷史、參與歷史，並以重新理解的角度，對此關注這段過往與延續，讓參與者看見對於這段歷史的多元觀點與永續發展的新契機，亦從中也善盡大學社會責任之使命。

關鍵詞：鄭成功、教學實務、永續發展、多元觀點

*國立成功大學藝術研究所助理教授。

The Analysis of the Repertoire Creation of Professor Zeng Yongyi's "*Zheng Chenggong and Taiwan*" The Influence View on the Sustainable Development of Teaching and Practice

Ma, Wei-Qian*

Abstract

This article is based on the drama of "*Zheng Chenggong and Taiwan*" by Professor Zeng Yongyi, an academician of the Academia Sinica. In the course of "Teaching Practice", we use different and diverse academic research, independent learning and local connection to carry out historical aspects, combining history, text creation, performing arts and exhibition creation, etc.. For the image of Zheng Chenggong, it reproduces the historical and cultural footprints through multiple winding paths, connecting with Tainan historical context, and interpreting the old and new generations from the artistic and localized search. A new way of interpreting and transformation, it examines Zheng's historical positioning from multiple perspectives to present "Zheng Chenggong".

In the process of teaching practice creation, we use research dialogue, teaching and investigation to create new thinking between imagination and virtuality, and use text, drama, opera, music, art and modern field creation elements to perform exhibitions and presentations. Then, it experiences history, participates in history, and pays attention to this past and continuation from a new perspective, so that participants can see the diverse views of this period of history and new opportunities for sustainable development, and also fulfill the mission of university social responsibility.

Keywords : Zheng Chenggong, Teaching practice, Sustainable development, Multiple viewpoints

*Assistant Professor, Institute of Arts, National Cheng Kung University

試探劇曲創作納入多元教學與實務，對在地永續發展之影響—以曾永義教授《鄭成功與臺灣》為例

馬薇茜

一、以價值定位構思的教學課程規劃

本文藉由高教深耕計畫以「戲劇表演藝術專題研究」、「臺灣新編戲曲專題研究」及「劇場實務」、「傳統戲曲與表演藝術」等四門課程進行規劃，結合中研院院士曾永義教授之戲曲《鄭成功與臺灣》劇作為主要教材，以其中重要的主題及歷史意義，搭配成大教學場域身處臺南的在地性及歷史面向，引導學生觀察、編創及實務展演的課程規劃。¹該計畫基於價值定位²的構思以歷史知識內容，透過許多故事及在地性的議題進行設計，提供學生臺南在地、文化、歷史的情境脈絡，引領學生進行探討及知識解析應用，並在不同時空背景場域中對應與比較，進而釐清知識意義，讓學習者在教師的課程設計下，從思維、知識、分工、創作讓其理解歷史與文本編創的多元面向。進行學習與再創作，藉歷史人文面向與藝術在地化結合方式，提升學習行動力，並以STP 3個步驟構思，經營教學課程規劃的教學場域。

整體課程運作從學生目前所就學的「臺南」在地性歷史故事、「鄭成功」人物為出發，剖析文本創作形式與場域進行開展，從「臺南」場域、歷史、人文等概念性理論與知識，搭配藝術性的想像與表現，結合中研院院士曾永義教授之戲曲《鄭成功與臺灣》劇作中進行文本讀劇與分析，讓學生學習、思考與熟悉相關議題。教學課程規劃步驟是先從STP³論點進行分析，與學生分享本次

-
1. 王雅玄：〈建構主義理論與教學實證研究〉，《人文及社會學科教學通訊》第9卷第1期，頁151-170。
 2. Value Proposition 價值定位，是指提供給目標顧客產品與服務，使顧客從提供物及供應關係中得到豐富經驗與超值利益，<https://www.investopedia.com/terms/v/valueproposition.asp>。
 3. STP 聚焦特定族群，以區隔、聚焦、定位為理論基礎，是美國行銷學家溫德爾·史密斯(Wended Smith)在1956年最早提出的。

課程的目標價值訴求，最終期許學生從課程中實踐創作與展演之延伸，進而達到大學社會責任績效。

運用行銷中的 STP論點進行教學課程規劃，以論點議題、主題為出發，並分別以區隔 S (Segmentation)、目標 T (Targeting)、定位 P (Positioning)⁴等方向進行，也就是從廣大議題中進行區隔與鎖定教學，再從中找到目標，並在眾多目標中尋找到整體議題論證方向為主要定位。以「戲劇表演藝術專題研究」、「臺灣新編戲曲專題研究」及「劇場實務」、「傳統戲曲與表演藝術」等四門課程之教學與教育為導向，搭配其行銷STP論點策略規劃，分別如下：

(一) S (Segmentation) 區隔：在教育現場以校園學子、在地人文出發，課程以專題研究課程導向，配合本校高教深耕計畫推展「在地人文」及「鄭成功」等議題進行規劃，我們先從三門課程中「戲劇表演藝術專題研究」、「臺灣新編戲曲專題研究」及「劇場實務」，關鍵字及內容進行了解，並將各個不同課程規劃進行分析，從中找出計畫與教學課程規劃之可合作整體面向，故將課程中關鍵字，「戲劇、表演、藝術、專題、臺灣、新編、戲曲、劇場、實務」進行可行與未行之區隔並探究主要發展之議題，從發覺、討論、應用到實際創作之中，我們選擇臺灣新編戲曲與劇場實務進行課程規劃，並以傳統戲曲與在地人文出發，有別於一般戲劇表演，因以現階段對於實際接觸傳統戲曲機會有限，故以此區隔呈現特殊性。

(二) T (Targeting) 目標：在此是以找到適合需求並能傳達課程教學目標為方向，評估整體教學課程共計十八週，需完成學術理論、劇本創作、讀劇排練、演出成果，於是將現有的部分進行分析，我們希望學生創作傳統戲曲文本之範例、又有演出成果，在現有的文本，有曾永義教授精選京劇劇作《鄭成功與臺灣》、《福爾摩沙圍城悲劇》劇本書籍，於是我們以國內第一位以戲曲研究成就當選中研院院士的曾永義教授精選劇作《鄭成功與臺灣》京劇創作為目標，這是戲曲文本最好的學術典範，且該劇也與國光劇團合作演出「臺灣三部曲」之一劇

4. STP應用解釋，參考Smart Insights網站<https://www.smartinsights.com/digital-marketing-strategy/customer-segmentation-targeting/segmentation-targeting-and-positioning/>

作，這是有實際文本又有影像展演的創作，不僅能展現出臺灣的當代學術精神與多元觀點視角，也引發教育現場對歷史文化之傳統戲曲中的創意思維，除了將此題材透過戲劇、劇場、藝文之理論體系，也建構學生創作與展演之目標。

- (三) P (Positioning) 定位：以尋求目標中之穩定為定位，有鑑於此我們以學術理論與實務創作為課程規劃，一方面推動學生展演創作為引領，另一方面也透過邀請相關專家、業界教師之實務演講與技術授課，讓學生學習不同藝文面向在劇場、展場、戲劇、表演及劇場等相關領域為教學規劃目標進行推展定位，讓同學在人與人、關係與環境、業界與學界、場域與劇場的接觸，不但能自我實踐創作、體驗新事物、感受在地文化、學術與實務理念上的有別，我們以在地的歷史人文出發進行讓同學們能兼顧理論與實務表演藝術之技能為定位，讓學生瞭解戲劇、表演、戲曲、學術、在地、展演創作等實務層面，更重要的定位是讓其學習如何面對在進行藝術創作與實際展演中與歷史人文及人際關係的相互應對與態度，有助學生順利進入學習與建立團隊合作。

二、多元觀點與在地性結合之課程教案操作

本文之課程教案操作方式，為配合成大文學院「FORMOSA 假海e所在」高教深耕總計畫，分別以成功大學藝術研究所「戲劇表演藝術專題研究」馬薇茜老師授課、「臺灣新編戲曲專題研究」施德玉、朱芳慧老師合授及「劇場實務」馬薇茜老師授課等三門課進行規劃，總體規劃中，從在地、歷史與人文、表演等，設計出多樣化的教學方案，分別以多元教學理論、多元體驗實務教學方式進行，在多元教學理論中，以實作與學習教學方式，規劃安排每堂課邀請藝文與業界、學界等相關專家與導演，透過業界專家的量與質的形式進行探究，讓學生理解劇場、表演、藝術、技術除了專業的文化領域，共同創作與結合進行實務之展演創作。

歷史是具有影響思辨性的一門學科，在傳統的教學方式下，歷史多為人

類社會過去的事件與行動，並將這些事件與行為進行有系統的記錄與詮釋，在教學中較少有探究性與分析性的思維過程，教師多半是將現成的結論直接提供給學生，學生也從這樣知識的記憶結論，並將其成為有參考價值的結論和觀點，本文期盼從歷史與在地的多元教學觀點方式，打破以教師為中心的單向講解溝通模式，並將原本對教科書為主體的教學方式⁵，拓展從在地出發，邀請學者進行不同面向的知識傳授與實際訪查及情境表演教學模式，有效地改變以往歷史教學中的單一思考面向，重灌輸不同思維，讓學生思考、判斷及結合創新與科技的展演及學習方式，並以歷史、國際、在地、人文等不同的角度，配合教學面向的新理論，以表演、創作實驗的新方法，並嘗試新媒體的結合，讓教學與時俱進，符合時代與多元創新進步的需求，讓歷史、人文知識於課堂上⁶，並吸取各領域新知，豐富教學內容，賦予歷史與在地，新的思維模式增進學習的動力與知識的新見解。

整體以根據多元歷史及在地觀，讓學生先以十七世紀的在地的歷史人物「鄭成功」為主題進行創作，課程中先提供曾永義教授精選劇作《鄭成功與臺灣》京劇創作與影片觀賞為引導，讓學生以靜態-文本創作、訪查資料收集。並從分組合作、研討之學習教學法，進行引導思考，開發創作與安排角色扮演之體驗的教學模式，也讓學習者透過參與學習而獲得知性與感性的知識學習。再藉多元體驗實務教學方式，以動態-戲劇表演、實際參與及實務展演學習等導引讓其呈現，並將其進行劇本創作，結合戲曲、音樂、舞臺藝術，以舞臺表演形式重新詮釋「鄭成功與府城」的歷史導入劇場中的表演、技術、文學中的歷史、故事，再以實務的參與展演活動，讓同學以文化、概念進行相互認知後，運用自己的思考、肢體、特色、表現，結合實務與創作的相互教學模式，將真實的教學中進行實際使用、操作，讓參與者徹底理解課堂中的教學理念與功能，再進行整體的教學演藝的成果演出，故在教育教學現場去理解歷史面向、劇場表演、實務創作，從中所得知識解析後，再進行自我見解的分析，讓學生發覺、討論、解決，應用到實際創作之中。

5. 姚幸君（民 91），《歷史教學的突破與嘗試—合作學習在歷史科的運用》，國立臺灣師範大學歷史研究所碩士論文，頁 34-35。

6. 呂貴香（1997），〈整體化的歷史教學設計〉，《歷史教育》創刊號，頁 161。

課程教案整體多元規劃面向，以臺南歷史文化、基本理論建構、以劇本創作、演出實務經驗分享、以在地文化認識、歷史結構與環境深化、以訓練五感、模仿想像表演創造等進行規劃，分別如下述：

- (一) **以臺南歷史文化建構為基礎**：先以歷史故事情節的課程設計及所學知識的架構密切關聯，一則以曾永義教授精選劇作《鄭成功與臺灣》為主、二則進行安排專題演講，讓學生理解在地文化與歷史人文之脈絡，講題有〈國姓爺的雙城記〉邀請成大考古所劉益昌所長、歷史系陳文松主任、成大博物館推廣組楊中平教授等以〈從臺南的大歷史談起〉及〈熱蘭遮城:世界體系與影響〉、〈國姓爺雙城記〉等進行專題講演，讓學生以臺南在地的社會、歷史、國際等學習觀點進行分析與探究，將歷史人文特色學習與教學結合，再從文化環境角度進行對知識、歷史、文化的透視與理解，讓學生透過自己的邏輯、認知、觀察，再進行創作。
- (二) **以劇本創作實務為鍛鍊**：藉由曾永義教授精選劇作《鄭成功與臺灣》京劇創作與影片導入對於「鄭成功」人物的多元觀點，再安排業界師資進行專題講座「劇本編創概述」邀請奇巧劇團劉建愷導演、「探討劇本編創」邀請自由劇團郭孟寬團長，提供業界劇本創作分別在故事情節、角色人物、劇本創作、戲劇流派藝術、表演方法、表演理論、導演編排之技巧進行論述與分享，並進行同學分組，與其他人共同探究人文歷史、文本構思、情節鋪陳，分享彼此的心得及觀點與體悟，提供了多元的探索創作面向。
- (三) **以深入歷史事件場域為學習**：這部分由馬薇茜老師帶領學生移地進行實境教學，參訪臺南赤崁樓、天后宮及熱蘭遮城導覽，從建築、歷史、地理、故事等脈絡進行說明，與在地結合以歷史故事情節的課程設計及觀其所處參訪處及所學之知識脈絡，進行密切關聯與分析探究，並從中立獲得不同創作架構之觀點，這樣的學習過程，不單只從教學者單一管道進行，也結

合在地藝術化、在地化行銷推廣面為主要導向。

(四) 以訓練五感想像表演創造：這部分先從肢體開展，亦以五感表演學習方式出發，分別有引導戲曲音樂理論與實際表演藝術，除了由課程師資帶領，其中施德玉老師也安排臺南在地南管南聲社演藝團隊的陳熾朱老師、林麗馨老師、王春生老師等表演藝術家帶領學生實作演奏與演唱，馬薇茜老師除自身課程安排外也邀請國立臺灣戲曲學院京崑劇團孫顯博、王璽傑等表演藝術家帶領學生表演模仿與藝術想像，更結合知識學習相互應用在整體學習情境體驗活動中，從表演面向，讓學生從學習中獲得親身經歷般的臨場感，在《詩學》中，亞里斯多德認為，藝術的本質是模仿。並曾說「形式」其實就是事物本身的特徵。以引領學生想法、觀念進入感官意識，再以人模仿本能，讓其獲得滿足、愉悅與求知欲，將其肢體、想像及寫意的學習方式，激勵學生自己在表演學習演出任務的目標。

三、教學實務整體策略

本文以國立成功大學文學院之計畫結合「臺灣新編戲曲專題研究」為朱芳慧、施德玉老師合授課程、「戲劇表演藝術專題研究」、「劇場實務」、「傳統戲曲與表演藝術」授課為馬薇茜老師共同推動，以教學實務之教學方式，將文學、歷史、藝術等，進行強化學生的實作能力與關懷在地發展為主要表現特色，藉由臺南文化古都之歷史建築、文物，以及歷史事蹟、鄉野故事，以「俾海の所在-鄭成功與府城演藝劇坊」成果展與實作方式進行論述，引用藝術在地化為主要導向，並運用策略、分組專題討論與合作學習模式，讓學生進行實際身處就讀的場域「臺南」，探究在地人文、歷史人物、環境建築等面向，藉由課程之表演藝術與自我創意開展進行探究。

教學中將各個不同與戲劇、劇場、體驗、實作、策展、行政等規劃與發展，其中包括引領學生重新構思、創作、企劃、形式與空間及社會意義等，進行更清楚地闡述劇場、藝術、策展、行政與社會、人群的互動關係。這樣的

方式是先打破傳統學習以單面向或書本學習模式，不僅建構學生對於教學課程規劃經驗與知識之基礎，亦也開展多元文化的教育方式。

（一）價值訴求執行面向

本次執行方式，安排成大學生進行不同表演藝術創作，以創作和實務相互結合，創作部分以文本開展、實務部分以劇場空間演出及展場策展進行，並讓學生收集資料（臺南在地文化：鄭成功、赤崁樓、安平古堡）進行創作。

綜觀總體分為兩面向：一則以表演創作：有肢體開發、劇本創作，以曾永義教授精選劇作《鄭成功與臺灣》單幕劇本進行「鄭成功」題材開創，讓學生以文本先進行單幕獨創作。再由奇巧劇團劉建懽導演整合學生劇本為四幕，之後由施德玉老師將學生劇本進行整體導排創作，該課程計有11位同學，每位皆由此開展創作，另108年下學期「戲劇表演藝術專題」9位同學進行劇本以「鄭成功」為題材編創，從中挑選藝術研究所三年級張淑涵同學《鄭成功X3》劇本，與該生進行協議，提供本次計畫109年上學期「傳統戲曲與表演藝術」課程的學生進行閱讀及二次編創與導讀《鄭成功X3》，馬薇茜老師進行肢體開發及提供目前科技、電玩等相關元素教案，由參與本課程台文系一年級的卓佳臻同學進行編創《鄭成功X3》劇本創作；二則以參與展演，其中藝術研究所109年上學期「臺灣新編戲曲專題研究」分為兩階段，由朱芳慧老師先帶領每位學生創作，演出呈現以學生實際創作、讀劇展演呈現，劇中施德玉老師亦安排學生配合劇情進行南管演唱及戲曲音樂演奏，讓學生學以致用，舞台演出技術部分再進行搭配馬薇茜老師「劇場實務」課程同學，於成大鳳凰樹劇場進行對外公開展演《創新劇鄭成功》，其中《鄭成功X3》劇本展演，整體部分由馬薇茜老師編排、郭孟寬導演協助《鄭成功X3》共同創作呈現演出，之後規劃學生於成大鳳凰樹劇場進行對外公開實際舞台裝扮演出；在虛擬攝影棚部分，以台文系一年級的卓佳臻同學自行編創的劇本《潛苑》，進行結合虛擬攝影棚的方式運用虛實情境展演過程，整體讓學生經歷表演藝術中的幕前與幕後規劃參與及實務讀劇演出呈現。

本課程同學們進入演繹展場空間，同學們對臺南在地人文歷史與鄭成功等相關之訪查報告，分別以戲劇與展覽、導覽等三項進行成果展，二則課程教案皆從

曾永義教授精選劇作《鄭成功與臺灣》為主，不僅引伸學生創作成果及成就感，也因創作進而延伸與臺南在地人文歷史故事的連接性，讓其價值更具有代表性與意義性。

該計畫之展覽與演出分別有「戲劇成果展」、「展覽演繹場」，整體呈現有「戲劇表演藝術專題研究」、「傳統戲曲與表演藝術」課程，從曾永義教授精選劇作《鄭成功與臺灣》文本與影片觀賞，實質以「鄭成功」為題材，進行創出文本演出《創新劇鄭成功》、《鄭成功X3》等兩齣戲；另挑選藝術研究所三年級張淑涵同學以曾永義教授劇本再自我創作出《鄭成功X3》文本及台文系一年級的卓佳臻同學自行編創的劇本《潛苑》，並將《鄭成功X3》劇本進行整體演出與策展，其中又因此延伸藝研所一年級塗忠憑同學將文本中的鄭成功三個面向「真我、善我、惡我」的一體三面的鄭成功人物，發揮自我創作繪製結合臺南在地、成功大學警衛室上方圖騰等意象進行「鄭成功」圖像設計，後將「鄭成功」人物設計為人型立牌，於展場陳列讓參與民眾合影留念，創造出多元與多廣的價值。

該計畫以學生為主題出發，結合在地進行發想與創作，一來讓學生發揮所長、二來理解身處臺南歷史人物與地景結合，三來更讓學生從中獲得成就感與找到自我價值之認同感。最後成果呈現分別有：

1. **戲劇成果展**：辦理FORMOSA假海e所在航向東亞《鄭成功府城演繹》，於12月2-3日下午二點二十分至三點半，假鳳凰樹劇場進行《創新劇鄭成功》及《鄭成功x3》成果展演，成功的將學術創作進行以鄭成功出發的實務演出，創造學生學用合一的價值。
2. **展覽演繹場**：讓創作所學不限於課堂，帶領同學們轉換場域，於12月3日至5日成大光復校區歷史文物館成果開展，展場中以曾永義教授原創劇本之學生創作延伸的《鄭成功x3》進行主要策展規劃，展場中有學生從中創造的「鄭成功」人形立牌為形象、臺南在地導覽解說、虛擬攝影《潛苑》敘述鄭成功之子鄭經在臺故事，創造學生與社會在地及

人群接軌之價值平台等效益。

（二）推動大學社會責任

我國自107年起推動「大學社會責任實踐計畫」（簡稱USR計畫⁷），強調以「在地連結」與「人才培育」為核心出發，引導大學以人為本，從在地需求出發，本課程以執行國家高教深耕之重點並結合與USR為策略，先以藝術在地化的認知及理論規劃，強調知識無法與現實情境脫離，學習與他者進行社會、文化交流，並緊密與實際的學習環境脈絡，進行開展，再以教學實務方式，讓課程中營造出多元與豐富的學習情境，吸引學生學習參與，使學生直接學到並應用到實際的方式。

有鑑於此，本計畫以「在地連結」與「人才培育」於課程中實際推動，不僅創造學生從在地人文歷史出發，也以藝術在地化為主要導向，安排演出與策展，提供民眾參訪與觀賞，讓藝術在地化行銷推廣面，進而達到大學社會責任之方向。

觀其上述整體兩面向演出與策展中，我們察覺同學們一方面從曾永義教授精選劇作《鄭成功與臺灣》為主要延伸創作進行構思與發想，在舞台上進行呈現，實際學習到表演藝術幕前、幕後的整體規劃與運作，不僅學用合一也利於日後進入職場接軌熟悉面向；另一面展場中再藉由自身對於臺南在地訪查紀錄於展場中進行說故事與解析，此時學生以講者身分，讓學生人物隨著活動進行人物情境的轉換，也從中體會師者的傳道授業之過程；展場中亦將《鄭成功x3》的人物，由藝研所一年級塗忠憑同學將文本中的鄭成功三個面向(真我、善我、惡我)的一體三面的鄭成功，以明朝錦衣衛人物造型、臺南樹屋糾結交錯、成大光復校區警衛室建築物上等相關圖案，親自以繪圖方式創作出來，筆者觀察學生特質進行個人發揮創作亦也為子計畫主持人，故也建議學生設計將其人物製作成人形立牌，成為展示品的一環，並讓其以科技、媒體等平台讓其融入，如：

7. 教育部推動USR計畫，引導大學以人為本，從在地需求出發，透過人文關懷與協助解決區域問題，善盡社會責任<https://www.ey.gov.tw/Page/448DE008087A1971/c1cd8b0e-c129-4fa8-a887-7ee3d68c5e93>。

1. **數位平台**：邀請學生於課堂中參與創作、學習，進行數位平台心得分享，如（臉書、IG），並從中整理其點閱率次數。
2. **虛擬攝影**：帶領學生展演與文本創作，進行媒體科技後置，以故事報導行銷本校，並於網路平台及展場放映，達到其曝光率。

該計畫在大學社會責任部分，建立一個學生的能力和自我價值，我們運用藝術在表演與交流體驗互動計畫進行，這是非常重要的教育元素，透過課堂學習，使學生理解「劇場實務」與「表演藝術」及「在地人文」與「社會發展」之密不可分關係，也創造學生與社會連結與積極參與之成就感，也於參與成果展演時結合傳統與現今運用行政企劃、文案設計，行銷數位（媒體、網路、手機等）進行分享，讓社會與大眾共同參與，相信這也是推動大學社會責任重要之使命其中關鍵，並實質達到我國推動「大學社會責任實踐計畫」之目標，讓其接受到傳統藝術的薰染，體會心靈之美的實際經歷。

四、從曾永義教授戲曲創作到鄭成功之永續發展

臺灣，對於鄭成功這位歷史人物，觀其從南到北，「成功」、「延平」與「國姓」三個與鄭成功相關的名字，我們可發覺到在臺灣的學校、街道、村里，甚至是各行各業與各類產品之名稱上進行命名，而臺灣各地與鄭成功相關的名勝古蹟也佔不少，本計畫以此為主要方向，不僅從臺南在地出發，亦從鄭成功與臺灣文化資產中進行評估與考量，除了既有教科書對鄭成功的史料與故事外，此計畫讓鄭成功不再只是歷史人物，也因為創作，讓其與人文在地、文化創新、表演藝術、演繹展覽等多面向的文化思維與層面進行結合，並以教育現場出發激發臺灣文化教育活動的多元契機，讓每個人對於「鄭成功」的歷史脈絡，重新思考「鄭成功」對臺灣的影響，也重新發展創作多元觀點的「鄭成功」面向。

本計畫我們從教育與社會變遷及永續發展之關係進行歸納，共有四點思考，一在教育現場有時能反映社會變遷的事實與思維現象、二在教育現場的教學與呈現有時也會成為社會變遷條件之因素、三在教育教學現場的整體呈現氛圍，有時也會成為社會變遷的動態因素、四在技術方面教育常反映出社會變遷

的事實與樣貌，我們分別以建立品牌定位、劇本啟動創作、在地與社會責任之永續發展推廣論之。

（一）建立品牌定位

曾永義教授創作《鄭成功與臺灣》是國光劇團「臺灣三部曲」計畫中的第二部，也是最具有政治歷史意義的代表創作，這也是國光劇團在發展第三年以臺灣三部曲進行展演定位，以順應時代及社會潮流的動向，整合產官學界重新型塑戲曲新環境，融入京劇與臺灣本土與歷史脈絡發展定位，結合曾永義教授在臺大任教與從事戲曲研究與教學工作三十多年及傳統戲劇戲曲的研究，以臺灣出發並邀約名家邊修與新創劇本，啟動京劇與多元化經營並與學界交流，重新增建新一代的年輕觀眾族群，活絡傳統戲曲舞台內容，拉近與各年齡層觀眾間的距離，以這樣的創作思考重新定位國光演出發展的傳統與本土合作之定位，創造國光品牌定位「傳統與創新、本土與在地」的展演走向，該團迄今仍持續創作並與社會發展之交流進行，並深獲好評，而該計畫也因為曾教授從臺大學府、國光劇團、成大校園，因此而建立了「鄭成功」、「曾永義」、「國光劇團」、「成大藝術」的多元品牌及定位方向。

（二）劇本啟動創作

曾永義教授創作《鄭成功與臺灣》為本文計畫課程中之劇本創作進行為主導，再以戲曲及歷史主題為發展，曾永義教授從事戲曲研究與教學工作近三十年、研究傳統戲劇多年，《鄭》劇也是曾永義教授第一次嘗試執筆京劇劇本編劇，本劇展開建構一代英雄宏偉又短暫的生命樣態與人文情懷，而本文之計畫總體推畫以「鄭成功」出發，將曾永義教授創作《鄭成功與臺灣》為課程中主要導向，讓學生思考鄭成功與臺灣文化資產及過往教科書上的鄭成功民族英雄的局限，讓學生以生活化、實際化、藝術化、多元化的鄭成功為創作料主要內容，將鄭成功與臺灣發展與密切關係，藉以文本創作、實際展演以活潑的形式呈現出來，促使學生重新思考建構以鄭成功為文化主軸，結合文化資產、人文信仰、各種文物及傳說之文化活動，創造一種有創意又具生活文化內涵的可

能性與永續發展的面向。

（三）在地與社會責任

藉由生活化與教育化及活絡在地交流為主，以在地人文、歷史思惟為導向，提升師生對真實問題的洞察及敘事與創作能力，帶動參與在地發展議題討論與創作，以此提供在地藝術化規劃，不僅鼓勵與安排學生透過各種方式，進行開展學生對展演創作、劇場實踐與在地演繹等面向，從中找到藝術更多的可能與多元結合，以學生所學進行實作並使未來能將學術知識應用，亦有助於在地與價值提升，擴展地方藝文發展格局，進而推展與社會參與之平台，也讓學生與職場接軌邁向更近之日標，整體規劃不僅讓師生進行創新參與性，也鼓勵引導學生以在地面向發展與真實理解問題為導向，發展以地方為在地之課程與展演活動，不僅優質化與觀光化的鄭成功的開創、也將鄭成功以學界教育現場讓其精緻化與深度化，達到本土化與藝術化的創造學生自主學習，成為大學實踐社會責任的課程與知識基礎之啟動，進而永續傳承。

結論

有鑑於曾永義教授《鄭成功與臺灣》劇目創作對教學與實務永續發展之影響觀，從本文該計畫教育教學品質及多元學習之目標，我們看出在教學上的啟發及教學創作成果，計畫課程融合在地人文、多元藝術與實務劇場結合之相關教學計畫，也呈現出教育劇場實作學習效益，開創教育現場中從鄭成功出發以研究專注議題論述，藉由曾永義教授的文本，讓學生研讀各類及評論，依據個人專長、組別及創作內容，定期討論，進行研究報告發表，在安排新的創作議題與延伸，創作工作坊議題，配合業界工作坊和專家進行跨領域交流學習，並從中累積實作能量，提出成果展現和綜合報告，進行討論、回饋及心得交流，讓學生將曾老師的劇本延伸《創新劇-鄭成功》+《鄭成功x3》+《潛苑》等劇本創作並進行呈現，學生也從中理解現場表演學習、藝術團體的行政規劃、表演製作策劃、劇場實務與管理、演出行政、演出創作等，同時熟悉表演團體的體制與經營等演出個案與提升學習效果。

以課程教學目標學習歷程整體影響面向，這樣的模式可從中發現問題也創造出「自主學習」或「自我調整學習」的重點，以此強調這樣的規劃創造整體自主學習活動過程中，學生運用各種策略以擴展知識、維持學習動機，評估並選擇最佳學習創作方式，以達成學習目標、獲得成就與進步之重要性。將自主學習定義為一種主動的與建構的學習歷程，學習者在歷程中設自我定學習目標，也因為創作成果並監控與調整自己學習動機與學習行為，且根據設定好的目標和所在的環境，引導與約束自己的學習。

我們從曾永義教授《鄭成功與臺灣》劇目創作，建立品牌定位、啟動劇本創作、實踐在地與社會責任等啟發，展開實務之運用，由教學規劃設計與目標，在學習歷程中，可理解學習者依自我學習目標、節奏、內容、方法或是學習操作形式，這是一動態的歷程，有別於傳統的教學模式，除教師講述、學生聽課記筆記、教師操演示範、學生模仿體驗等形式，也創造自主學習取向的課程，讓學習歷程由學生自主性創作規劃、執行與掌控，學習的方式、進度和內容由學生透過成果展呈現，自己選擇和決定。教師不再是知識的演示者與傳遞者，而是引導學生主動獲取知識的輔助者角色，學生則由傳統被動形式轉而成為主動求知的學習者，透過文本與在地人文關懷，提升自我思考、創造力、身體力行體驗參與等，從中獲得價值與成就感及善盡大學社會責任，這樣的影響從教育現場中也間接帶動社會教育進步的使命感，開拓了在地創作實踐永續發展的可能。

徵引文獻：

（一）近人論著

1. 王雅玄：〈建構主義理論與教學實證研究〉，《人文及社會學科教學通訊》1998年第9卷第1期，頁151-170。
2. 呂貴香：〈整體化的歷史教學設計〉，《歷史教育》1997年創刊號，頁161。
3. 姚幸君：《歷史教學的突破與嘗試—合作學習在歷史科的運用》，臺北：國立臺灣師範大學歷史研究所碩士論文，2002年。
4. 趙翊筑：《價值主張對價值共創影響之探討》，高雄：國立高雄應用科技大學企業管理系碩士論文，2018年。
5. Alex Osterwalder，季晶晶譯：《價值主張年代：設計思考X顧客不可或缺的需求=成功商業模式的獲利核心》，臺北市：天下雜誌，2017年。
6. James H. Myers：〈Segmentation & Positioning for Strategic Marketing Decisions〉，《South-Western Pub.》，1996年。

（二）參考網站

1. Value Proposition 價值定位，<https://www.investopedia.com/terms/v/valueproposition.asp>。
2. STP應用解釋，<https://www.smartinsights.com/digital-marketing-strategy/customer-segmentation-targeting/segmentation-targeting-and-positioning/>。
3. 教育部USR計畫，<https://www.ey.gov.tw/Page/448DE008087A1971/c1cd8b0e-c129-4fa8-a887-7ee3d68c5e93>。

《牡丹亭·遊園》套曲探析

陳茗芳*

摘要

「套曲」為曲牌音樂發展趨向豐富與精緻的曲牌形式，以「聯曲成套」的模式，由多支曲牌有系統與規範組合而成，延伸發展為一種篇幅較大的曲體結構，依曲牌性質不同又可以分為「南曲套曲」、「北曲套曲」及「南北合套」三種；本文於施德玉老師等前賢研究成果的基礎上，擇以其中「南曲套曲」形式為研究對象，除透過音樂結構分析，探析「南曲套曲」形式之特徵，與各曲牌銜接之手法，筆者亦以《牡丹亭·遊園》一折為範例，試圖將曲牌與劇情連結，例證「南曲套曲」形式的功能性與藝術性。

本研究首先說明「套曲」的組成模式、曲體、結構與規範；其二，論述《牡丹亭·遊園》之背景、排場、腳色與劇情發展；其三，進行《牡丹亭·遊園》一折所用之「南曲套曲」曲牌音樂結構分析，包含宮調包含宮調（笛色）、調號與調式（結音）、板式及曲調等音樂要素；其四，將音樂與劇情並行，探析「南曲套曲」形式從音樂結構如何與劇情起伏轉折呼應。藉由曲譜與演出實踐相互對應，探討「南曲套曲」形式的功能與藝術性。

關鍵詞：遊園、曲牌、套曲、南曲套曲

*國立臺灣戲曲學院 戲曲音樂學系教師。

Chen, Ming-Fang*

Abstract

“*Tao-qu*”, is a qupai style with a richer and more delicate tendency in qupai development. Based on the pattern which combines qu into song cycles, the style follows the standards and systematically integrates multiple qupai into an extensive structure of qu-ti. On the basis of different properties of qupai, tao-qu can be categorized into “*nan-qu tao-qu*”, “*bei-qu tao-qu*” and “*nan-bei he-tao*.” Due to the theoretical basis of related literature, researcher Shih, Te-Yu’s previous study in particular, this study focused on nan-qu tao-qu. In addition to the investigation of musical structure, characteristics regarding nan-qu tao-qu style, and connection methods of each qupai, I discussed “*The Surprising Dream of The Peony Pavilion*” particularly to connect the qupai with the plot, giving an example of the functionality and artistry with regards to the style of nan-qu tao-qu.

This study began with the formation style, chu-ti, structure, and norms of tao-qu. Second, I discussed the background, pai-chang, characters, and development of plot. Third, the nan-qu tao-qu structure applied in “*The Surprising Dream of The Peony Pavilion*”, including the elements such as the gong diao, key signature, tonic, meter and tune were analyzed. The final section of this study addresses how music proceed in parallel to the plot and investigates the ways of how music structure is consistent with the turning points under nan-qu tao-qu style. Finally, I investigated the functionality and artistry of nan-qu tao-qu style by the correspondence between sheet music and the practice of performance.

Keywords : The Surprising Dream of The Peony Pavilion, Qupai, Tao-qu, Nan-qu Tao-qu

*Professional and technical teachers of Department of Xi Qu Music, National Taiwan College of Performing Arts

《牡丹亭·遊園》套曲探析

陳茗芳

前言

「曲牌」的發展為適應及滿足劇情的運用與需求，形成由單支曲牌、二支或多支曲牌多種不同的組合，摘取自施德玉老師所歸納出的十一種曲牌形式，組合模式由簡到繁分別為重頭、重頭變奏、子母調、帶過曲、雜綴、曲組、套數、合腔、合套、集曲和犯調，¹本研究選定上述之「套曲」曲牌形式為研究方向，其「套曲」形式又可依組合曲牌之性質，分為「南曲套曲」、「北曲套曲」及「南北合套」三種，於前賢的研究基礎上，筆者擇以「南曲套曲」為探析對象，除分析音樂結構，更試圖將用牌與劇情實例連結，選以《牡丹亭·遊園》一折為範例，較全面性的探析「南曲套曲」的運用與功能性。

本研究音樂分析曲譜，取自王季烈及劉富梁考定編選之《集成曲譜》，成書於1924年，全譜可分為金、聲、玉、振四集，每集八卷共三十二卷，亦刊載王季烈《螭廬曲譜》中論「度曲」、「作曲」、「譜曲」及「餘論」四卷，編者於《集成曲譜》「凡例」中提及創作宗旨：一為矯正傳本之訛誤，二為力求通俗淺近，故所載之曲譜皆註有工尺譜及板眼，鑼鼓與笛色，並詳記曲詞與科白，使曲譜更貼近舞台演出與實踐，故筆者擇此為分析之譜例；《牡丹亭》共分上、下二卷，分列載於〈聲集〉卷四及卷五，〈遊園〉一折即取自卷四，²為利於讀者閱讀，筆者將其《集成曲譜》所載之工尺譜譯為簡譜於文中示之。

在進行曲牌形式探析前，本研究首先說明「套曲」的組成模式、曲體、結構與規範，其二論述《牡丹亭·遊園》之背景、排場、腳色與劇情發展，及《牡丹亭·遊園》於全本中之關鍵，其三進行《牡丹亭·遊園》一折所用之

1. 施德玉：《板腔體與曲牌體【增訂版】》（臺北：臺灣中華書局，2017年），頁309-352。

2. 王季烈、劉富梁：《集成曲譜·聲集》第四卷，（臺北：學藝出版社，1981年），頁56-50。

「南曲套曲」曲牌音樂結構分析，包含宮調包含宮調（笛色）、調號與調式（結音）、板式及旋律等音樂要素，其四進而將音樂與劇情並行，藉由探析「南曲套曲」形式從音樂結構如何與劇情起伏轉折相互呼應，烘托情節的氣氛與情感，探討「南曲套曲」形式的功能與藝術性。

武俊達《崑曲唱腔研究》有云：「崑曲唱腔的結構形式，從總的來看，可以分為五個層次，即：部、套、曲、段、句，並由小到大，聯句成段、聯段成曲、聯曲成套和聯套成部。」³為配合劇情中不同腳色、不同情節等宜用何曲，使曲牌的運用發展出由單支曲牌「聯曲成套」的形式，且漸漸形成規範與定式；根據「聯曲成套」的結構與條件，許子漢於《明傳奇排場三要素發展歷程之研究》一書中認為，曲牌的聯套方式可以分為「單用一調」與「異調聯套」二種，此文中的「調」是指曲牌，前者「單用一調」即是以一支曲牌連續使用，或用「前腔」疊用的方式組成循環式套曲；後者「異調聯套」是以二支以上的曲牌聯綴，聯套方式有三種：其一為不需顧慮結構的一貫性與規律任意銜接，亦不在意場面粗細曲應用之分的「雜綴」形式，其二為需考量曲牌結構的一貫性，並按一定的規律和次序聯用，成為慣用的聯用形式，其三是以二或三支曲牌以循環體式形成聯套，如本研究第二章所論之「子母調」形式。⁴

本研究所探析的「套曲」形式，即是上述需考量曲牌結構，並按一定的規律和次序聯用的「異調聯套」，是由多支曲牌有系統組成的一種曲體形式，根據組合曲牌的性質有「南曲套曲」、「北曲套曲」及「南北合套」之分，「南曲套曲」是指一完整套曲中無加入北曲聯綴，「北曲套曲」即是一完整套曲中僅以北曲組成，「南北合套」則是南北曲牌輪用而聯曲成套；「套曲」的曲體基本上可分為三個部分，「南曲套曲」包含引子、過曲及尾聲，套式有「引子—過曲—尾聲」、「引子—過曲」、「過曲—尾聲」及「過曲」四種，「北曲套曲」則為首曲、正曲及尾曲。在「套曲」形式越見成熟的發展在體制規律上，無論組合模式大小，各曲牌在「套曲」形式中，皆須考量音樂層面的銜接，包含宮調、笛色、板式及旋律等，皆以「連續性」與「一貫性」為

3. 武俊達：《崑曲唱腔研究》（北京：人民音乐出版社，1993年），頁211。

4. 許子漢：《明傳奇排場三要素發展歷程之研究》（臺北：臺大文學院，1999年），頁176-177。

基本；⁵南北套曲的結構與規範不同，「北曲之套數，前後連串之處，最為嚴謹，較南曲之譽為密。南曲長套，其增減之處，苟在同宮，間可自行去取，北詞則須有依據。」⁶「北曲套曲」在聯套規範上較「南曲套曲」嚴謹、限制較多，「南曲套曲」相對不拘宮調約束、較顯自由多樣。

由於篇幅有限，本研究筆者以「套曲」形式中「南曲套曲」為研究對象，為能討論「南曲套曲」中各曲牌銜接的方式、音樂結構的特徵，及與劇情所含意義與發展之關係，筆者擇以湯顯祖《牡丹亭》第五十五折〈遊園〉為探析範例，用牌依序為：〔商調〕【遶池遊】—〔仙呂入雙〕【步步嬌】—〔仙呂〕【醉扶歸】—〔仙呂〕【皂羅袍】—〔仙呂入雙〕【好姐姐】—〔仙呂〕【隔尾】共六支曲牌，曲體部分〔商調〕【遶池遊】為引子，中間〔仙呂〕【步步嬌】、〔仙呂〕【醉扶歸】、〔仙呂〕【皂羅袍】及〔仙呂〕【好姐姐】為過曲，套尾〔仙呂〕【隔尾】即是尾聲，套式屬「引子—過曲—尾聲」，用牌宮調包含了〔商調〕、〔仙呂〕及〔仙呂入雙〕，全套由三種不同宮調的曲牌組成；曲譜以《集成曲譜》所載為範例，《牡丹亭·遊園》一折取自《集成曲譜·聲集》第四卷，⁷試圖以「聯曲成套」的概念為基礎，先進行音樂結構的分析，進而將音樂與劇情並行，探析「南曲套曲」形式如何與劇情相互呼應，呈現情節的氣氛與情感，例證「南曲套曲」形式的功能與藝術性。

一、《牡丹亭》劇本結構與〈遊園〉情節

《牡丹亭》為湯顯祖經典之作，又名《還魂記》，與《紫釵記》、《邯鄲記》及《南柯記》合稱「臨川四夢」，⁸關於《牡丹亭》，沈德符於《故塵曲談》形容：「湯義仍《牡丹亭》一出，家傳戶誦，幾令《西廂》減價。」⁹吳人吳生曾道：「明之工南曲，猶元之工北曲也。元曲傳者無不工，而獨推《西

5. 施德玉：《板腔體與曲牌體【增訂版】》（臺北：臺灣中華書局，2017年），頁333。

6. 吳梅：《顧塵曲談》（臺北：臺灣商務印書館，1988），頁81。

7. 王季烈、劉富梁：《集成曲譜·聲集》第四卷，（臺北：學藝出版社，1981年），頁56-50。

8. 俞為民：《明清傳奇考論》（臺北：華正書局有限公司，1993年），頁95。

9. 楊家駱主編：《歷代詩史長編二輯》第4冊（臺北：中國學典館復館籌備處，1974年），頁206。

廂記》為第一。明曲有工有不工，《牡丹亭》自在無雙之目矣！」¹⁰《牡丹亭》不僅廣受喜愛與推崇，創立了新的關目結構，腳色形象與內心刻劃細膩、深入，思想、題材及文詞等亦受後起作家效仿；《牡丹亭》劇情以杜麗娘及柳夢梅的愛情故事為主軸，藉由「夢」將劇情推展開來，王驥德於《曲律》言：「戲劇之道，出之貴實而用之貴虛。…《還魂》、《二夢》，以虛而用實者也。以實而用實也易，以虛而用實也難。」¹¹陳繼儒亦於《牡丹亭題詞》道：「臨川老人括男女之思，而托之於夢。」¹²「夢」的亦幻亦真，及杜麗娘因夢而亡、又因夢而復生，虛與實的手法使劇情發展曲折離奇，又具浪漫情懷。

《牡丹亭》全本共有五十五齣，第十齣〈驚夢〉在清初至清中葉時期，已分為「遊園」與「驚夢」兩齣，¹³前為杜麗娘與侍女春香於後花園遊賞時目睹春景，引出了對愛情的渴望與嚮往，後為杜麗娘發暈入夢，與夢寐以求的對象柳夢梅於夢中相遇，相互交心的情愛情節，故又有「遊園驚夢」之稱；吳梅言道：「記中〈驚夢〉、〈尋夢〉、〈診祟〉、〈寫真〉、〈悼傷〉五折，自生而之死；〈魂遊〉、〈幽媾〉、〈歡撓〉、〈冥誓〉、〈回生〉五折，自死而之生。其中搜抉靈根，掀翻情窟，為從來填詞家屐齒所未及，逐能確踞詞壇，歷千古不朽也。」¹⁴若無〈遊園〉怎能〈驚夢〉？〈驚夢〉一折可說可說是全劇最重要的齣目，但若沒有「遊園」春景觸發的情意，怎會有擾亂杜麗娘的「驚夢」。

本文所擇之研究對象為〈遊園〉部分，主要描述南安太守杜寶的女兒杜麗娘，春睡初醒，感受到春光無限，春天的生機並未讓她感到歡欣，反而是擾人心緒煩亂，心中千絲萬縷的愁緒無法排遣，決定弄妝打扮與春香遊賞自家花園；庭院中佈滿了輕柔飄盪的游絲，如同杜麗娘內心搖漾的情思，春香服侍杜麗娘照鏡梳妝，杜麗娘看著鏡中的自己不禁嬌羞與自憐，感嘆在這孤鎖深院

10. 蔡毅：《中國古典戲曲序跋彙編》第2冊，卷十（山東：齊魯書社，1989年），頁1227。

11. 楊家駱主編：《歷代詩史長編二輯》第4冊（臺北：中國學典館復館籌備處，1974年），頁206。

12. 蔡毅：《中國古典戲曲序跋彙編》第2冊，卷十（山東：齊魯書社，1989年），頁1227。

13. 陳凱莘：《從案頭到氍毹：《牡丹亭》明清文人之詮釋改編與舞臺藝術之遞進》（臺北：臺大出版中心，2013年），頁146。

14. 蔡毅：《中國古典戲曲序跋彙編》第2冊，卷十（山東：齊魯書社，1989年），頁1256。

中，儘管有沉魚落雁、羞花碧月的容貌，卻也無人賞識的孤單情懷。

杜麗娘走與春香走進花園，才知園中花兒爭奇鬥艷、姣指嫣紅這般的熱鬧，但見百花於斷井頽垣旁盛開，不禁驚覺良辰與美景如果無人欣賞，也是辜負了蒼天，如同自己的青春也只能埋沒在這深閨中，見到了百花齊放、春光無限，卻是挑起了杜麗娘心中的情思與惆悵，面對錦秀春色更加淒楚；與春香繼續在花園中賞遊，杜麗娘又以牡丹自比，美麗的容顏卻無法在「時宜」盛開，待青春一過，容貌也蕭索了，心裡分外傷心，成對的鶯燕也反襯了杜麗娘的孤單寂寞，處處觸景抒情，心中的感傷再也無法排解。遊園原只為消愁解悶，但杜麗娘卻因園中景色無不增其煩悶，有負於大好春光，亦如自己的青春年華，會如春日光景般凋謝、萎靡，即使看遍了所有美景也是枉然，只能黯然回房。

《牡丹亭·遊園》一折，開啟了杜麗娘〈驚夢〉與〈尋夢〉，唱詞中藉由美景的描述，牽引出杜麗娘的心境及對愛情的渴望，全齣用牌〔商調〕【遶池遊】、〔仙呂入雙〕【步步嬌】、〔仙呂〕【醉扶歸】、〔仙呂〕【皂羅袍】、〔仙呂入雙〕【好姐姐】、〔仙呂〕【隔尾】，用牌結構有引子、過曲及尾聲，為完整的「套曲」形式，前三支曲牌刻劃杜麗娘遊園前的心情，後三支曲牌為杜麗娘進入花園，在春色感召產生的惆悵與情懷；本研究分析譜例取自《集成曲譜》，以「聯曲成套」的概念先進行音樂結構的分析，包含宮調（笛色）、調號與調式（結音）、板式及旋律等音樂要素，討論「南曲套曲」中各曲牌銜接的方式，及形式結構的特徵，進而將音樂與劇情並行，探討曲牌形式如何與情節結合，論其曲牌形式的功能性。

二、《牡丹亭·遊園》「套曲」音樂結構分析

「南戲的音樂結構，既要突破北曲雜劇的限制性和單純性，又要在眾多曲牌中取得統一性和協調性。此時期聯套規則的成長，強化了音樂對劇情的適應力。」¹⁵南曲所組成的「南曲套曲」與北曲所組成的「北曲套曲」，在音樂結

15. 林鶴宜：《晚明戲曲劇種與聲腔研究》（臺北：學海出版社，1994年），頁137。

構上的限制大不相同，因南戲已跳脫劇情四折的限制，故「南曲套曲」的曲牌可因配合劇情及聲情，在相聯成套時不受宮調限制，只要音樂能銜接、流暢即可，更可以對唱、合唱及同唱等模式演唱；¹⁶由多首曲牌相聯發展及延伸成的「套曲」形式，在音樂結構上的一致性及銜接手法與特徵，即是本節所要音樂結構分的重點，包含宮調與笛色、調號與調式、板式及旋律。

本節以《牡丹亭·遊園》一折為例，用牌依序為〔商調〕【邊池遊】—〔仙呂入雙〕【步步嬌】—〔仙呂〕【醉扶歸】—〔仙呂〕【皂羅袍】—〔仙呂入雙〕【好姐姐】—〔仙呂〕【隔尾】共六支曲牌，相聯成有引子、過曲及尾聲的「套曲」形式，為能清楚分析曲牌的音樂結構，筆者先將《集成曲譜》中《牡丹亭·遊園》一折曲牌之工尺譜，譯為簡譜詳列於附錄。

（一）宮調與笛色

「南曲套曲」宮調運用的限制及規定，與「北曲套曲」相較本就較為寬鬆，一齣戲不限使用一套曲，而一套曲中又不限定為同一宮調，¹⁷本文探析對象《牡丹亭·遊園》一折，由上述譜例知悉，全齣用牌依序為〔商調〕【邊池遊】—〔仙呂入雙〕【步步嬌】—〔仙呂〕【醉扶歸】—〔仙呂〕【皂羅袍】—〔仙呂入雙〕【好姐姐】—〔仙呂〕【隔尾】共六支曲牌，曲譜詳見附錄，宮調包含〔商調〕、〔仙呂入雙〕及〔仙呂〕三種；笛色部分，為配合劇情發展或是腳色調門高低，同一宮調會有兩種笛色，就南曲笛色：〔商調〕包含「小工調」及「六字調」，〔仙呂入雙〕包含「正工調」及「小工調」，〔仙呂〕笛色則為「小工調」，¹⁸為能清楚分析《牡丹亭·遊園》一折宮調與笛色的部分，筆者將所用之宮調與笛色列如表1。

表1：《牡丹亭·遊園》曲牌宮調與笛色

宮調	曲牌名	笛色
〔商調〕	【邊池遊】	小工調

16. 林鶴宜：《晚明戲曲劇種與聲腔研究》（臺北：學海出版社，1994年），頁137。

17. 武俊達：《崑曲唱腔研究》（北京：人民音樂出版社，1993年），頁252。

18. 俞為民：《曲體研究》（北京：中華書局出版社，2005年），頁50。

〔仙呂入雙〕	【步步嬌】	小工調
〔仙呂〕	【醉扶歸】	小工調
〔仙呂〕	【皂羅袍】	小工調
〔仙呂入雙〕	【好姐姐】	小工調
〔仙呂〕	【隔尾】	小工調

由上表知悉，《牡丹亭·遊園》一折所用之宮調雖包含〔商調〕、〔仙呂入雙〕及〔仙呂〕三種宮調，各曲牌相聯成套時，笛色均統一訂為「小工調」，形成宮調不同，笛色統一的音樂結構。

（二）調號與調式

上述《牡丹亭·遊園》一折用牌「宮調與笛色」，知悉宮調包含〔商調〕、〔仙呂入雙〕及〔仙呂〕三種宮調，笛色均定調為「小工調」，即為D調；調式部分可由各曲牌尾句末字結音判斷，參閱譜例1至譜例6，筆者將各曲牌尾句結音列表如表2。

表2：《牡丹亭·遊園》曲牌調號與尾句末字結音

宮調	曲牌名	笛色與調號	結音
〔商調〕	【遶池遊】	小工調（1=D）	低音La
〔仙呂入雙〕	【步步嬌】	小工調（1=D）	中音Re
〔仙呂〕	【醉扶歸】	小工調（1=D）	低音Re
	【皂羅袍】	小工調（1=D）	低音La
〔仙呂入雙〕	【好姐姐】	小工調（1=D）	低音La
〔仙呂〕	【隔尾】	小工調（1=D）	中音La

《牡丹亭·遊園》一折用牌由表2得知，為六支曲牌組成的套曲，僅〔仙呂入雙〕【步步嬌】尾句末字結音於音Do，屬中國五聲音階中「宮調式」，〔商調〕【遶池遊】、〔仙呂〕【醉扶歸】、〔仙呂〕【皂羅袍】、〔仙呂入雙〕【好姐姐】及〔仙呂〕【隔尾】五支曲牌，尾句末字皆結音於音La，屬中國五聲音階中「羽調式」；《牡丹亭·遊園》一折由各曲牌尾句末字結音判斷，用牌雖非同一宮調曲牌相聯成套，但笛色統一即是各曲牌調號一致，六支

曲牌其中五支調式為中國五聲音階「羽調式」，僅一支為中國五聲音階「宮調式」，可知調式安排大致相同，在聽覺上較和諧，無違和感。

(三) 板式

《牡丹亭·遊園》一折所用之「南曲套曲」結構可分為引子、過曲及尾聲，以〔商調〕【遶池遊】為整套曲的導引，板式為節奏自由的散板，後進入套曲的主體〔仙呂入雙〕【步步嬌】、〔仙呂〕【醉扶歸】、〔仙呂〕【皂羅袍】及〔仙呂入雙〕【好姐姐】，板式為節奏穩定但緩慢的加贈板和一板三眼，最後以〔仙呂〕【隔尾】為整套曲的收束，板式轉為速度較快的一板一眼，並逐漸藉由「加贈板」擴張板式，形成一板一眼→快板加贈板的變化，速度也由急促逐漸轉為稍慢。筆者將《牡丹亭·遊園》一折各曲牌板式依序列如表3。

表3：《牡丹亭·遊園》曲牌板式列表

宮調	曲牌名	板式
〔商調〕	【遶池遊】	散板
〔仙呂入雙〕	【步步嬌】	加贈板
〔仙呂〕	【醉扶歸】	加贈板
	【皂羅袍】	一板三眼
〔仙呂入雙〕	【好姐姐】	一板三眼
〔仙呂〕	【隔尾】	一板一眼 快板加贈板

王季烈對於南套速度的規範曾提：「慢曲必在前，急曲必在後，欲聯南曲成套數，先當辨別何者為慢曲，何這為急曲，何者為可慢可急之曲，而後體是可無誤也。」¹⁹由表3透過各曲牌板式可知，《牡丹亭·遊園》一折用牌板式由慢到快、由緩至急，速度形成散—慢—中—快的模式，即符合南套慢曲於前、快曲於後的布局方式。

19. 王季烈：《嬾廬曲談》（臺灣：臺灣商務印書館，1971年），卷二，頁2。

「各隻曲牌有時雖是笛色相同，但板眼彼此不一定連貫，兩曲相聯，其末句板眼，必須和下隻曲牌首句相通串，否則歌唱時便會呈現脫節壅滯情形。」²⁰除上述套曲板式與速度的布局與變化方式，《牡丹亭·遊園》一折由六支曲牌相聯成套的「套曲」形式，前後曲牌無論是否有插入賓白，板眼的銜接也相當注重連續性。由譜例2至6可知悉，〔仙呂入雙〕【步步嬌】板式為散起的加贈板，尾句結束於頭板，銜接於後之第三支曲牌〔仙呂〕【醉扶歸】即由頭眼起，板式同為加贈板；第四支曲牌〔仙呂〕【皂羅袍】板式為散起的一板三眼，尾句結束於頭板，銜接於後之第五支曲牌〔仙呂入雙〕【好姐姐】由頭眼起，板式同為一板一眼，各曲牌前後曲首句與末句節奏，銜接緊密、流暢。

以《牡丹亭·遊園》一折探析「南曲套曲」形式的音樂結構，用牌依序為〔商調〕【邊池遊】—〔仙呂入雙〕【步步嬌】—〔仙呂〕【醉扶歸】—〔仙呂〕【皂羅袍】—〔仙呂入雙〕【好姐姐】—〔仙呂〕【隔尾】共六支曲牌，相連形成有引子、過曲及尾聲的「套曲」，筆者就《集成曲譜》為例，嘗試探析各曲牌音樂結構銜接的手法，進行宮調與笛色、調號與調式及板式等音樂結構分析，歸納出以下三個「南曲套曲」形式音樂結構的特徵：其一「宮調與笛色」，《牡丹亭·遊園》一折所用套曲宮調包含〔商調〕、〔仙呂入雙〕及〔仙呂〕三種，笛色統一為「小工調」；其二「調號與調式」，《牡丹亭·遊園》一折用牌笛色均為「小工調」，調號即為D調，各曲牌末句尾字結音於音La及音Do，「調式」判斷屬中國五聲音階中的「羽調式」及「宮調式」；其三「板式」部分，從引子、過曲到尾聲依序為散板—加贈板—一板三眼—一板一眼，形成慢曲於前、快曲於後的模式，曲牌間節奏的銜接緊密，前曲末句止於板上，下支曲牌首句則起與眼。

三、《牡丹亭·遊園》「套曲」中不同曲牌相似樂句

20. 張敬：〈南曲聯套數例〉，《清徽學術論文集》（臺北：華正出版社，1993年），頁32。

《牡丹亭·遊園》用牌依序為〔商調〕【遶池遊】—〔仙呂入雙〕【步步嬌】—〔仙呂〕【醉扶歸】—〔仙呂〕【皂羅袍】—〔仙呂入雙〕【好姐姐】—〔仙呂〕【隔尾】共六支曲牌，曲牌宮調包含〔商調〕、〔仙呂入雙〕及〔仙呂〕三種，雖是由三種宮調、六支曲牌聯曲成套，若針對旋律進行分析，將各曲牌按順序前後比對，可發現彼此旋律有相似之處，筆者逐一列表如下。

1. 〔商調〕【遶池遊】—〔仙呂入雙〕【步步嬌】

表4：〔商調〕【遶池遊】—〔仙呂入雙〕【步步嬌】

〔商調〕【遶池遊】	$\begin{array}{cccccccc} & 2 & 1 & \underline{6} & \underline{2\ 1} & \underline{6} & \overset{3}{2} & 1 & \underline{6} & - & \vdots \\ & 亂 & 煞 & 年 & 光 & & 遍 & & & & \end{array}$
〔仙呂入雙〕 【步步嬌】	$\begin{array}{cccccccc} \underline{2\ 1} & \vdots & \underline{6\ 1} & 2 & 1 & \underline{6\ 5} & & \underline{6\ 2} & 1 & \underline{6} & - \\ & & 庭 & & & & & 院 & & & \end{array}$

引曲〔商調〕【遶池遊】第二句唱詞，與過曲第一支曲牌〔仙呂入雙〕【步步嬌】第1至2小節，前者為節奏自由的散板，後者為速度緩慢、但有固定節奏的加贈板，但仍可見其旋律音型排列與走向相同。

2. 〔仙呂入雙〕【步步嬌】—〔仙呂〕【醉扶歸】

表5：〔仙呂入雙〕【步步嬌】—〔仙呂〕【醉扶歸】

1	〔仙呂入雙〕 【步步嬌】	$\begin{array}{cccccccc} & 2 & - & 3 & \underline{2\ 1} & \vdots & \underline{6\ 1} & 2 & 1 & \underline{6} & \\ & 春 & & & & & 如 & & & & \end{array}$
	〔仙呂〕 【醉扶歸】	$\begin{array}{cccccccc} & 2 & - & 3 & \underline{2\ 1} & \vdots & \underline{6\ 1} & 2 & 1 & \underline{6\ 1} & \\ & 花 & & & & & 愁 & & & & \end{array}$
2	〔仙呂入雙〕 【步步嬌】	$\begin{array}{cccccccc} & 0 & 0 & 0 & \underline{6\ 12} & \vdots & \underline{3\ 3} & \underline{2\ 1} & \underline{6} & \\ & & & & & & 半 & & & & \end{array}$
	〔仙呂〕 【醉扶歸】	$\begin{array}{cccc} \vdots & \underline{6\ 12} & \overset{5}{3} & \underline{2\ 1} & \underline{6} & \\ & 落 & & 雁 & & \end{array}$

3	〔仙呂入雙〕 【步步嬌】	3· 2 3 5 6 - 5 6 5 3· 3 5 <u>1</u> 6 6	彩 雲 偏 (我步 香聞)
	〔仙呂〕 【醉扶歸】	3 3 2 3 5 5 6 - 5 6 5 3 6 1 3 5 6 6	鳥 驚 喧(則怕的)羞 花
4	〔仙呂入雙〕 【步步嬌】	1 2 3 2 1 1 2 1 6 1 2 1	全 身 現
	〔仙呂〕 【醉扶歸】	1 2 3 2 1 6 1 2 1 6 1 2 1	無 人 見

過曲第一支曲牌〔仙呂入雙〕【步步嬌】與第二支曲牌〔仙呂〕【醉扶歸】，有四句旋律相似：其一，〔仙呂入雙〕【步步嬌】第3小節與〔仙呂〕【醉扶歸】第11小節；其二，〔仙呂入雙〕【步步嬌】第8小節與〔仙呂〕【醉扶歸】第8小節；其三，〔仙呂入雙〕【步步嬌】第10至11小節與〔仙呂〕【醉扶歸】第9至10小節；其四，〔仙呂入雙〕【步步嬌】第12至13小節與〔仙呂〕【醉扶歸】第7至8小節。

3. 〔仙呂〕【醉扶歸】—〔仙呂〕【皂羅袍】

表6：〔仙呂〕【醉扶歸】—〔仙呂〕【皂羅袍】

〔仙呂〕 【醉扶歸】	$\overset{3}{2} \overset{1}{1} \underset{\cdot}{6} 1 2 \overset{i}{5} \overset{6}{6} \overset{3}{3} 2 1 - 1$ 愛 好 是 天
〔仙呂〕 【皂羅袍】	$\overset{3}{2} \overset{1}{1} \underset{\cdot}{6} 1 2 \overset{i}{5} \overset{6}{6} \overset{5}{5} \overset{1}{1} \overset{2}{2} 3 3$ 付 與 斷 井

過曲第二支曲牌〔仙呂〕【醉扶歸】第4至5小節，與過曲第三支曲牌〔仙呂〕【皂羅袍】第5至6小節，節奏雖有些許差異，但旋律走向相似。

4.〔仙呂〕【皂羅袍】—〔仙呂入雙〕【好姐姐】

表7：〔仙呂〕【皂羅袍】—〔仙呂入雙〕【好姐姐】

1	〔仙呂〕 【皂羅袍】	3 5 $\overset{\dot{1}}{5} \underline{65} 3 \underline{21}$ 樂 事
	〔仙呂入雙〕 【好姐姐】	3 5 $\overset{\dot{1}}{5} \underline{\dot{1}6} 5$ 3 3 $\overset{\frown}{3} 2 \underline{3}$ 靡 外 烟 絲
2	〔仙呂〕 【皂羅袍】	0 $\underline{1 \cdot 2} 3 5 \underline{6532}$ 1 $\underline{2 \cdot 1} \underline{6}$ 霞 翠 軒
	〔仙呂入雙〕 【好姐姐】	0 0 $\underline{1 2} \underline{3 5}$ $\overset{\frown}{5 6} 3 2 \underline{1 23} \underline{2 1}$ 6· 語 明 如 剪
3	〔仙呂〕 【皂羅袍】	0 $\underline{5553} 2 2 3 \underline{56}$ $\overset{\dot{2}}{\dot{1}} \underline{\dot{1} 6} 5 \underline{65} 3$ 錦 屏 人 忒 看 的 (這)
	〔仙呂入雙〕 【好姐姐】	0 0 0 $\underline{5 5}$ $\underline{3 56} \underline{2}$ $\overset{\dot{1}}{\dot{1} 6} 5 \underline{65}$ 3· 春 歸 怎 占 (的) 先

過曲第三支曲牌〔仙呂〕【皂羅袍】與第四支曲牌〔仙呂入雙〕【好姐姐】，有三句旋律相似：其一，〔仙呂〕【皂羅袍】第12小節與〔仙呂入雙〕【好姐姐】第5至6小節；其二，〔仙呂〕【皂羅袍】第17至18小節與〔仙呂入雙〕【好姐姐】第15至17小節；其三，〔仙呂〕【皂羅袍】第22至23小節與〔仙呂入雙〕【好姐姐】第9至11小節；節奏雖不同，但從旋律音型走向與組合，仍可見其相似點。

經由上述依序分析各曲牌樂句部分，各曲牌板式與節奏雖未必相同，但旋律音型的排列組合與走向，前後曲牌有幾句較相似之處，可說是音樂形象上的特徵與表現，音樂的結構也因此形成一種組織型態的關聯性，如同在「聯曲成

套」的過程相互協調及適應，使整套曲在聽覺上產生一致與整體感。除了上述音樂結構的特徵，劇情如何藉由「套曲」形式及音樂結構傳達或表達，音樂與劇情及情感如何連結，即是筆者將音樂與劇情並行所要探討的內容。

四、《牡丹亭·遊園》「套曲」詞情與曲情之配合

〈遊園〉為《牡丹亭》常搬演的折子戲之一，於湯顯祖的原作中原為〈驚夢〉一齣，因湯顯祖在創作時，劇情發展與音樂結構皆可獨立分為前後二部分，故於清初至清中葉已將〈驚夢〉一齣分為〈遊園〉與〈驚夢〉二折，由旦所扮之杜麗娘，及貼所扮之春香二人所演，前折〈遊園〉可謂是後折杜麗娘〈驚夢〉的劇情引導與鋪陳；就前一節《牡丹亭·遊園》「南曲套曲」音樂結構，《牡丹亭·遊園》一折「南曲套曲」是由〔商調〕、〔仙呂入雙〕及〔仙呂〕三種宮調的曲牌組成，板式安排則由快到慢、由緩至急。「南曲套曲」在音樂結構中如何呈現與表達戲劇性，即是本節接續要研究的內容，筆者將以音樂與劇情並行的模式，探討曲牌「南曲套曲」形式的功能性與運用，為利於音樂與劇情並行討論，並將全齣用牌音樂、劇情及腳色製表於表8。

表8：《牡丹亭·遊園》音樂與劇情安排表

宮調	板式	曲牌名稱	演唱腳色	劇情安排
〔商調〕	散板	【邊池遊】	旦—杜麗娘 貼—春香	杜麗娘春睡初醒後，到處都是牽動人心的春光，與春香張羅要到花園遊賞。
〔仙呂入雙〕	加贈板	【步步嬌】	旦—杜麗娘	晴朗的天空、飄忽無定的春光，勾起心中的春思，杜麗娘不僅嬌羞起來，也自嘆青春與美貌無人看見，心中愁悶。
〔仙呂〕	加贈板	【醉扶歸】	旦—杜麗娘 貼—春香	
〔仙呂〕	一板三眼	【皂羅袍】	旦—杜麗娘 貼—春香	滿園美景，杜麗娘只見艷麗的花朵開在斷垣之間，面對良辰美景卻如此惆悵，感嘆自己有負於大好春光，亦如自己青春年華。
〔仙呂入雙〕	一板三眼	【好姐姐】	旦—杜麗娘	

〔仙呂〕	一板一眼 快板加贈板	【隔尾】	旦—杜麗娘	杜麗娘遊賞未盡，只能悵然回房，內心盡是身處深閨的幽思。
------	---------------	------	-------	-----------------------------

《牡丹亭·遊園》一折依劇情發展可分為四段，第一段引導劇情開始，以散板〔商調〕【邊池遊】為引曲，引杜麗娘及春香上場：「夢回鶯轉，亂煞年光遍。人立小庭深院。注盡沉煙，拋殘繡線。恁今春關情（似）去年。」曲牌以節奏自由的散板，描述杜麗娘春暈初醒，聽見黃鶯婉轉的叫聲，及到處都是撩亂人心的春光，牽動著杜麗娘心中的情懷；朝朝暮暮、紛亂的愁悶與情緒，幽怨感傷的心情，如同李煜《相見歡》所言：「剪不斷，理還亂。」便接受春香日前所提準備到花園遊賞，「雲髻罷梳還對鏡，羅衣欲換更添香。」孤鎖深院、春光撩人，百無聊賴的情緒，雖然只是在自家花園遊賞，杜麗娘卻盛裝打扮，顯現了對遊園珍視與期待的心情。

第二段杜麗娘與春香踏出香閨，用牌為〔仙呂入雙〕【步步嬌】及〔仙呂〕【醉扶歸】，板式從散板轉為速度緩慢、節奏穩定的加贈板，〔仙呂入雙〕【步步嬌】杜麗娘唱：「（裊）晴絲吹來閒庭院，搖漾春如線。（停）半晌、整花鈿。」絲縷飄盪恰如自己欲行又止、情思搖漾的心情，「沒揣菱花，偷人半面。迤逗（的）彩雲偏。（我步香閨）怎（便）把全身現」杜麗娘從鏡中窺探自己的美貌，少女情懷不禁嬌羞得躲開，卻也感嘆自己的嬌美無人欣賞，心中懷著難以名狀的煩悶；〔仙呂〕【醉扶歸】：「（你道）翠生（生）出落（的）裙衫（兒）茜，艷晶（晶）花簪八寶瑱。（可知我）常一生（兒）愛好是天然。」春香誇讚杜麗娘，杜麗娘顧影自憐的神態，惆悵的言道：美麗的裙衫和光彩奪目的花簪，都只是外在短暫的美，自己嚮往的是天然的美，「（恰）三春好處無人見，（不隄防）沉魚落雁鳥驚喧，（則怕的）羞花閉月花愁顫。」春天的美景勾起愁思，不禁自嘆如春景般的美貌無人見賞，只有魚兒會自愧下沉水中，雁會因貪看而停落，花也會羞愧、月亮也會隱藏，珍惜青春但卻無人賞識的落寞與感傷。

第三段杜麗娘與春香已來到春色如許的園林，描述著園中的景色，曲牌銜接〔仙呂〕【皂羅袍】及〔仙呂入雙〕【好姐姐】，板式轉為速度稍快的一板

三眼，〔仙呂〕【皂羅袍】：「（原来）姹紫嫣紅開遍，似這般（都）付與斷井頽垣。良辰美景奈何天，（便）賞心樂事誰家院？」滿園豔麗得花朵，卻盛開在廢井斷牆邊，如同自己的青春年華，面對良辰美景心中卻如此惆悵，不禁感嘆大好的春光、美麗的春景，若無人欣賞也是有負於蒼天，而深閨中女子亦是，在春色的感召下，抒發哀怨之情；〔仙呂入雙〕【好姐姐】：「（遍）青山，啼紅了杜鵑，（那）荼蘼外煙絲醉軟。（那）牡丹雖好，（他）春歸怎占（的）先。」花園中百花綻放，鳥兒啼鳴，美麗的景致令人陶醉，牡丹雖好卻於春盡時才盛開，杜麗娘以牡丹自比，如同自己美麗的容顏，待青春一過也會蕭索，自然分外傷心，「閒凝眄，（聽）生生燕語明如翦，（聽）啞啞鶯聲溜的圓。」感嘆後，悠閒隨意的凝視美景，聽著清脆明快的燕語及婉轉流利的鶯聲，興起思得佳偶的心情與心境，反襯杜麗娘的寂寞與孤單。

第四段杜麗娘內心惆悵，春香言道：「這園子委實觀之不足。…留些餘興，明日再來耍子罷。」曲牌接至〔仙呂〕【隔尾】，板式轉為速度較快的一板一眼，庭園的美景百看不厭，「觀之不足由他繾，便賞遍了十二亭臺是枉然。」曲牌的板式轉為快板加贈板，感嘆美景不但看不盡也無法保留，只能任春光自由來去，即使賞遍了所有亭台也是枉然，板式轉為一板三眼，杜麗娘心裡也不禁感傷，遊園原是為消愁解悶，但杜麗娘處處借景抒情，心中盡是幽怨纏綿，「到不如興盡回家閒過遣。」板式又於曲末轉為速度較緩慢的快板加贈板，四種速度的變化呈現了杜麗娘遊賞不盡、悵然回房的情景，即使把所有美景看盡了，也無法改變「三春無人見」的命運，只是徒增煩惱。

「【步步嬌】、【醉扶歸】、【皂羅袍】、【好姐姐】實係套包套，但傳統曲譜已將〈遊園〉此套列為套數定格，現從之作為一個單套，…」²¹《牡丹亭·遊園》一折套曲形式已成與劇情搭配的使用慣例，經由曲牌與劇情並行論述，及綜合前節音樂結構宮調與板式的分析，《牡丹亭·遊園》一折套曲由〔商調〕曲牌為引子，〔仙呂入雙〕及〔仙呂〕二個宮調的曲牌為過曲及尾聲連接組成：第一支曲牌散板〔商調〕【邊池遊】，為人物上場及整套套曲的引

21. 王守泰：《崑曲曲牌及套數範例集·南套》（上海：上海文藝出版社，1994年），頁1506。

導，〔商調〕悲傷宛轉的聲情，呈現杜麗娘感嘆青春流逝的憂傷；第二支〔仙呂入雙〕【步步嬌】及第三支曲牌〔仙呂〕【醉扶歸】，板式轉為速度較緩慢的加贈板，隨著杜麗娘與春香步行至庭園，呈現杜麗娘內心的嬌羞與情懷；第四支曲牌〔仙呂〕【皂羅袍】及第五支曲牌〔仙呂入雙〕【好姐姐】，板式轉為稍快的一板三眼，即為進入「遊園」的主題，面對春色美景心中卻仍如此惆悵、愁悶；尾聲〔仙呂〕【隔尾】板式轉為一板一眼、快板加贈板、一板三眼及加贈板四種由慢到快的速度變化，呈現出遊興未盡與內心的傷感，更透露出杜麗娘身處深閨的幽思。

結語

曲牌的運用為配合劇情情節、腳色、氣氛及情感，發展出各種不同的組合形式，其中「套曲」可謂是應用廣泛，且結構較為嚴謹、有系統的形式之一，按曲牌南北性質「聯曲成套」可分為「南曲套曲」、「北曲套曲」及「南北合套」三種曲體形式；筆者擇以《牡丹亭·遊園》一折「套曲」形式為研究對象，分析之曲譜取自詳載宮調、笛色及板眼之《集成曲譜》，全齣牌用〔商調〕【遶池遊】、〔仙呂入雙〕【步步嬌】、〔仙呂〕【醉扶歸】、〔仙呂〕【皂羅袍】、〔仙呂入雙〕【好姐姐】及〔仙呂〕【隔尾】共六支，由三種不同宮調的曲牌組成，為有引子、過曲及尾聲的「套曲」形式。

筆者以「聯曲成套」的概念為基礎，先進行音樂結構分析，由南曲所組成的「套曲」在曲牌銜接規範中，宮調的運用不受「同一宮調」的限制，但仍注重結構的一致性，就《牡丹亭·遊園》一折所用之「套曲」，經由音樂結構分析三種特徵：其一，曲牌由〔商調〕、〔仙呂入雙〕及〔仙呂〕三種宮調組成，雖非以同宮調曲牌相聯成套，但笛色統一、定調一致，且依各曲牌尾句末字結音判斷調式也大致相；其二，板式布局由慢到快、由緩至急，各曲牌亦注重節奏板眼銜接與連續性，使整體在廷覺上不至有脫節壅滯情形；其三，各曲牌旋律的音型走向與組合，可見其相似片段，使音樂結構形成一種組織型態的關聯性。綜合上述，從「南曲套曲」實際的運用上，可知南曲宮調運用雖較靈

活，卻也有一定的制約與規範，曲牌的板式與速度，亦維持由緩至急的模式，前後曲牌板演銜接講究，旋律部分因著相似的旋律，在套曲中形成一種聯繫與相協的關係。

《牡丹亭·遊園》一折描寫杜麗娘遊園因景觸情，內心卻滿是無端的愁緒，從悠閒喜悅的踏出閨房，到賞春觸發的惆悵與枉然，本節將曲牌、腳色與劇情並行探析，論其曲牌「南曲套曲」形式引子、過曲及尾聲的結構模式，及宮調與板式等音樂結構與運用，〔仙呂〕本多用於男女言情的慢曲「清新綿邈、婉轉悠揚」，²²板式隨劇中人物心情的變化，節奏由舒緩漸至緊密，整體配置隨情節進展和人物情緒轉變，「南曲套曲」的結構模式在劇情中，以所有用牌分為四段，以第一首曲牌引曲為引導，再以過曲為整齣劇情發展之主體，最後一首【隔尾】則有領腳色下場收束的作用，全套曲具有「起、承、轉、結」的功能性，以景色烘托杜麗娘對愛情的渴望，透過音樂細膩的刻劃出內心感嘆，「南曲套曲」除了是以曲牌為單位組成，音樂結構也因應腳色性格和劇情發展，並以南曲不限一人演唱之特性呈現，曲牌的運用靈活與自由，但結構卻也相對複雜。

「套曲」形式的形成，象徵著曲牌創作發展趨向精緻與多變，曲牌音樂的運用亦經由「聯曲成套」的模式，使表達情感與敘事功能更寬廣，表現更為多樣，藉由「南曲套曲」的音樂結構分析，各支曲牌在「聯曲成套」的過程中，前後彼此的關係與音樂結構的銜接，如何相互協調一致、構成一體，可從安排音樂的手法與過程見其嚴謹規範；透過曲牌音樂結構與劇情並行實例探析，「套曲」中曲牌音樂的進行與轉換，及曲體引子、過曲及尾聲三個結構的區分，用牌的順序及板式速度由緩至急的安排等等，更能了解音樂性與戲劇性間的關係如何緊密、相互連結，使音樂與情境兩者產生了戲劇性的相互呼應。期望藉由本文「套曲」形式的分析，將演出實踐與曲譜相互例證，能提供給相關領域的表演、創作及研究者參考，並持續與延伸至其他曲牌形式與運用的研究。

22. 許守白：《曲律易知》（臺北：郁氏印獎會，1979年），頁68-67。

徵引文獻

(一) 專書

1. 王季烈：《螭廬曲談》，臺北：商務印書館，1971年。
2. 王季烈、劉富梁：《集成曲譜》，臺北：學藝出版社，1981年。
3. 王守泰：《崑曲曲牌及套數範例集·南套詳細目錄》，上海：上海文藝出版社，1997年。
4. 吳梅：《顧曲塵談》，臺北：臺灣商務印書館，1998年。
5. 林鶴宜：《晚明戲曲劇種與聲腔研究》，臺北：學海出版社，1994年。
6. 武俊達：《崑曲唱腔研究》，北京：人民音樂出版社，1993年。
7. 施德玉：《板腔體與曲牌體【增訂版】》，臺北：國家出版社，2017年。
8. 俞為民：《曲體研究》，北京：中華書局出版社，2005年。
9. 陳凱莘：《從案頭到氍毹：《牡丹亭》明清文人之詮釋改編與舞臺藝術之遞進》，臺北：臺大出版中心，2013年。
10. 許守白：《曲律易知》，臺北：郁氏印獎會，1979年。
11. 許子漢：《明傳奇排場三要素發展歷程之研究》，臺北：臺大文學院，1999年。
12. 楊家駱主編：《歷代詩史長編二輯》第4冊，臺北：中國學典館復館籌備處，1974年。
13. 蔡毅：《中國古典戲曲序跋彙編》第2冊卷十，山東：齊魯書社，1989年。

(二) 期刊論文

1. 張敬：〈南曲聯套數例〉，《清徽學術論文集》，臺北：華正出版社，1993年。

附錄

譜1：《牡丹亭·遊園》〔商調〕【遊池遊】

小工調

$\dot{1}$
 | 6̣ 3̣ 5̣6̣ 1̣6̣ 5 3 - 2̣³ 1 6̣ 2̣1 6̣ 2̣³ 1 6̣ - 5 6̣0 1̣6̣ 6̣
 夢 回 鶯 囀， 亂 煞 年 光 遍， 人 立 小 庭

2̣1 6̣ 2̣³ 1 6̣ - 1̣ 6̣5 2 3 - 1 6̣ 5 2̣³ 1 6̣ -
 深 院。 炷 盡 沉 煙， 拋 殘 繡 綫，
 2̣³ 1 1 1 6̣ 3̣⁵ 3 2̣1 6̣5 6̣ 1 6̣ - ||
 恁 今 春 關 情 (似) 去 年。

譜2：《牡丹亭·遊園》〔仙呂入雙〕【步步嬌】

小工調

8/4
 | 5̣3̣ 3 6 6 5̣6 5̣3 2̣¹ | 1 2 3 2̣1 | 6̣1 2 1 6̣5̣ | 6̣2 1 6̣ - |
 (農) 晴 絲 吹 來 閑 庭 院，
 3 5̣ 5̣1 6̣· 5̣3 | 2 - 3 2̣1 | 6̣1 2 1 6̣ | 3 - 2 1 | 6̣ - 6̣ 1 3 |
 搖 漾 春 如 綫。(停)
 5 | 2̣1 6̣ 1 2 | 3 2̣· 3 5̣6 5̣3 | 2 3 3 0 2 3 5̣ | 6 - 5 6 5̣ | 6 1̣ 2̣ 1̣ - |
 半 晌 整 花 鈿， 沒 揣 菱
 6· 5 3 - | 2 1 2 3 2 1 6̣1 2 | 3 3 2 1 6̣5̣ | 6̣2 1 6̣ 1 2 3 | 2 1 6̣ 1 2 |
 花， 偷 人 半 面。 遮 逗 (的)
 10 | 3· 2 3 5 | 6 - 5 6 5 | 3· 3 5 1 6 6 | 5 3 5 1 6 5 3 6 | 1 2 3 2 1 |
 彩 雲 偏， (我 步 香 闌) 怎 便 把 全
 1 2 1 6̣1 | 2̣1 ||
 身 現。

譜3：《牡丹亭·遊園》〔仙呂〕【醉扶歸】

小工調 8/4

$\underline{5} \underline{6} \underline{5653} \underline{2} \underline{2} \mid \underline{1} \underline{21} \underline{6} \cdot \overset{1}{\underline{6}} \overset{1}{\underline{6}} \underline{12} \mid 1 \quad 2 \quad 3 \cdot \quad 2 \mid 1 \quad \underline{2} \underline{21} \underline{6} \quad 1 \mid$
 (你道) 翠 生(生) 出 落 (的) 裙 衫 (兒)

$\overset{2}{\mid} \overset{3}{\underline{2}} \underline{1} \underline{6} \quad \underline{1} \underline{5} \underline{2} \underline{2} \mid 2 \quad \underline{2} \underline{3} \underline{2} \underline{21} \underline{6} \mid 5 \quad \underline{6} \underline{5} \underline{6} \quad - \mid \underline{6} \quad - \quad 1 \quad \underline{2} \underline{21} \mid$
 茜, 艷 晶(晶) 花 簪 八 寶

$\overset{4}{\mid} \underline{6} \underline{16} \underline{1} \underline{61} \underline{2} \underline{2} \underline{1} \cdot \underline{3} \mid \overset{3}{\underline{2}} \underline{1} \underline{6} \quad 1 \quad 2 \mid \overset{1}{\underline{5}} \underline{65} \underline{3} \underline{2} \quad 1 \quad - \mid 1 \cdot \quad \underline{2} \underline{11} \underline{1} \underline{6} \mid$
 瑣(可知我) 一 生(兒) 愛 好 是 天

$\overset{6}{\mid} \underline{5} \quad \underline{6} \underline{5} \underline{6} \quad \underline{6} \mid \overset{2}{\underline{5356}} \underline{1} \quad \underline{6} \underline{5} \underline{3} \underline{2} \mid 1 \quad 2 \quad 3 \quad \underline{2} \underline{1} \mid \underline{6} \underline{1} \quad 2 \quad 1 \quad \underline{6} \underline{1} \mid$
 然, (恰) 三 春 好 處 無 人

$\overset{8}{\mid} \underline{2} \underline{1} \quad \underline{1} \underline{5} \underline{6} \quad \underline{6} \mid \overset{5}{\underline{6}} \underline{12} \underline{3} \quad \underline{2} \underline{1} \underline{6} \mid \underline{3} \underline{3} \underline{2} \underline{3} \quad 5 \quad 5 \mid 6 \quad - \quad \underline{5} \underline{6} \underline{5} \mid$
 見(不 提防) 沉 魚 落 雁 鳥 驚

$\overset{10}{\mid} \underline{3} \underline{6} \quad \overset{1}{\underline{35}} \underline{6} \quad \underline{6} \mid \overset{3}{\underline{2}} \underline{1} \underline{6} \quad \underline{6} \quad 1 \mid 2 \quad - \quad 3 \quad \underline{2} \underline{1} \mid \underline{6} \underline{1} \quad 2 \quad 1 \quad \underline{6} \underline{1} \mid$
 喧(則 怕的) 羞 花 閉 月 花 愁

$\overset{14}{\mid} \overset{3}{\underline{2}} \underline{1} \underline{6} \parallel$
 顯。

譜4：《牡丹亭·遊園》〔仙呂〕【皂羅袍】

小工調 4/4

$\overset{\frown}{5} \ 6 \ 1 \quad \overset{6}{5} \ \underline{21} \mid \overset{1}{6} \ - \ 1 \ - \mid 2 \ \underline{123} \ 2 \ \underline{123} \mid \overset{6}{5} \ \underline{21} \ 6 \ - \mid$
 (原 來) 姮 紫 嬌 紅 開 遍,

$4 \ \overset{5}{6} \ 1 \ \underline{321} \ 1 \mid \overset{3}{21} \ 6 \ 1 \ 2 \mid \overset{i}{5} \ \underline{65} \ \underline{12} \ 3 \mid 3 \ \underline{36} \ \overset{i}{1} \ \underline{65} \mid 3 \ 5 \ 2 \ 2 \mid$
 似 這 般 (都) 付 與, 斷 井 頽 垣。 良 辰

$9 \ \underline{365} \ \underline{332} \ \underline{16} \ \underline{12} \mid 6 \ \underline{35} \ \underline{6} \ 5 \mid 3 \cdot \underline{2} \ \underline{161} \ 2 \mid 3 \ 5 \ \overset{i}{565} \ \underline{321} \mid \underline{62} \ 1 \ \underline{2 \cdot 165} \mid$
 美 景 奈 何 天, (便)賞 心 樂 事 誰 家

$14 \ \underline{5 \cdot 6} \ 1 \ 6 \ - \mid 5 \ 5 \ \underline{61} \ \underline{65} \mid 3 \cdot \underline{5} \ 6 \ - \mid \underline{62} \ \underline{1 \cdot 2} \ \underline{35} \ \underline{6532} \mid 1 \ \underline{2 \cdot 16} \ - \mid$
 院。 朝 飛 暮 捲, 雲 霞 翠 軒。

$19 \ \underline{53} \ 5 \ 6 \ \underline{56} \mid \overset{2}{1} \ \underline{6 \cdot 5} \ 3 \ - \mid 2 \ 2 \cdot \overset{3}{3} \ \underline{21} \mid 6 \ \underline{5553} \ \underline{22} \ \underline{356} \mid \overset{2}{1} \ \overset{2}{1} \ \underline{6} \ \underline{565} \ \underline{321} \mid$
 雨 絲 風 片, 煙 波 畫 船, 錦 屏 人 忒 看 的 (這)

$24 \ \underline{62} \ 1 \ \underline{2 \cdot 165} \mid \underline{5} \ 1 \ 6 \ \parallel$
 韶 光 灑。

譜5：《牡丹亭·遊園》〔仙呂入雙〕【好姐姐】

小工調 4/4

$\underline{5} \ 2 \ \underline{32} \mid 1 \ \underline{21} \ 6 \ - \mid 6 \ 5 \ \underline{66} \ 1 \mid \underline{165} \ \underline{32} \ \underline{12} \ 1 \mid 1 \cdot \underline{65} \ 3 \cdot \underline{2} \mid$
 (遍)青 山, 啼 紅(了) 杜 鵑, (那)茶

$5 \ 3 \ 5 \ \underline{5 \cdot 165} \mid 3 \ \overset{3}{3} \ \underline{32} \ 3 \mid 5 \cdot \underline{3} \ \underline{2 \cdot 321} \mid 6 \cdot \underline{2} \ \underline{16} \ \underline{12} \mid \underline{16} \ \underline{53} \ \underline{6} \ \underline{55} \mid$
 蘆 外 烟 絲 醉 軟。 (那)牡 丹 雖好, (他)春歸

$10 \ \underline{356} \ 2 \ \underline{16} \ \underline{565} \mid 3 \cdot \underline{5} \ 3 \ \underline{36} \mid \underline{61} \ \underline{65} \ \underline{35} \ \underline{32} \mid \underline{16} \ \underline{12} \ 3 \ - \mid \underline{36} \ 5 \cdot \underline{6} \ \underline{56} \mid$
 怎 占 (的) 先。 閒 凝 眄, (聽)生 生

$15 \ \overset{i}{1} \ \underline{65} \ \underline{12} \ \underline{35} \mid \underline{56} \ \underline{32} \ \underline{123} \ \underline{21} \mid 6 \cdot \underline{1} \ 5 \ \underline{601} \mid \underline{23} \ 2 \ 1 \cdot \underline{2} \mid \overset{5}{3} \ \underline{2} \ 1 \cdot \underline{2} \ \underline{16} \mid$
 燕 語 明 如 剪, (聽)啞 啞 鶯 聲 溜 的

$20 \ \overset{\frown}{5} \ 6 \ - \parallel$
 圓。

譜6：《牡丹亭·遊園》〔仙呂〕【隔尾】

小工調 2/4

1

5 | 6 5 | 1 1 6 | 2 1 2 1 |

觀 之 不 足 由 它

4

6· 1 6 1 | 2 1 6 6 1 | 5 6 2³ | 1 6 1 3 |

鐘, 便 賞 遍 了 十 二 亭 台 是 枉

8 2+2/4

2 3 5 | 2· 3 2 | 1 5 1 6 | 5 3 2 1 2 |

然。 倒 不 如 興 盡

10 8/4

3· 5 6 6 5 3 3 2 | 1 2 2 1 6· 5 | 6· 2 1 2 6 6 5 | 3· 2 1 1 6 1 |

回 家 閑 過

12

5 3 5 6 - ||

遣。

沈鵬飛的「雙重身份」京劇音樂創作— 以新編歷史劇《將軍道》為例

周蓉蓉*

摘要

新編歷史劇《將軍道》是由瀋陽京劇院於2011年編排的年度大戲，在第六屆中國京劇藝術節上奪得金獎，這也是新中國成立以來瀋陽京劇院獲得的最高獎項。這部作品的唱腔設計為中國戲曲學院的沈鵬飛教授。

沈自幼學習京胡並在票房為票友伴戲，後專業學習戲曲作曲。在傳統京劇的創演方式中，琴師主要負責京胡部分的處理，也會擔任創腔、改腔以及說唱的角色。沈在創腔的過程中，不僅顯示出作曲者的獨創性，他琴師身份的主導性使其對京胡部分的處理及演奏也有一定的要求。

本文主要圍繞沈鵬飛教授的訪談內容，其它田野考察為佐證，體現出當今京劇音樂創演方式的改變以及作曲者獨特的創新理念。

關鍵詞：京胡、唱腔設計、說唱、言派

*瀋陽音樂學院研究生

Shen Pengfei's "dual identity" Peking Opera Music Creation—Take the new historical Peking Opera *Jiangjun Dao* as an example

Zhou, Rong-Rong*

Abstract

The new historical Peking Opera *Jiangjun Dao* is an annual Peking Opera arranged by Shenyang Peking opera academy in 2011. It won the gold medal at the Sixth China Peking Opera Art Festival, which is also the highest award won by Shenyang Peking opera academy since the founding of new China. The singing design of this work is Professor Shen Pengfei of the Chinese Academy of traditional opera.

Shen studied Jinghu from an early age and accompanied the audience at the box office. Later, he majored in opera composition. In the traditional way of creating and performing Peking Opera, the Jinghu player is mainly responsible for the processing of the part of Peking Opera, and will also play the roles of creating, changing and rap. In the process of creating the tune, Shen not only shows the originality of the composer, but also has certain requirements for the processing and performance of the Jing Hu part due to the dominance of his identity as a Jinghu player.

This paper focuses on the interview content of Professor Shen Pengfei and other field investigations as evidence, which reflects the change of the creation and performance mode of Peking opera music and the unique innovative ideas of the composer.

Keywords : Jinghu, Singing design, Explain Peking Opera, Schools of Yan

*Graduate student of Shenyang Conservatory of Music

沈鵬飛的「雙重身份」京劇音樂創作—以新編歷史劇《將軍道》為例

周蓉蓉

前言

在當今的京劇音樂創作中，通常需要由作曲家、導演、詞作家、指揮、琴師、司鼓以及演員等主創人員共同完成一部作品，這個過程十分繁瑣，從而也體現出這種京劇音樂的創演方式為其今後的發展帶來了新的方向。

新編歷史劇《將軍道》是由瀋陽京劇院於2011年編排的年度大戲，並在第六屆中國京劇藝術節上奪得金獎，這也是新中國成立以來瀋陽京劇院獲得的最高獎項。這部作品的唱腔設計為中國戲曲學院的沈鵬飛教授，沈自幼同父親學習司鼓、操琴，之後又在票房為票友伴戲，考入中國戲校（現更名為中國戲曲學院）後專業學習京胡演奏與戲曲作曲，現為中國戲曲學院音樂學系教授，主要研究方向為戲曲作曲。筆者對沈進行了詳細的採訪，通過訪談筆者發現沈作為這部作品的唱腔設計，不僅體現出他作曲者的身份，而且多年的京胡經驗對其影響更大。過去京劇音樂多為琴師和主演的共同創作，唱角通常不識譜¹，多數由資歷高的琴師進行創腔和改腔。而且老戲多數是由師傅傳戲給徒弟，琴師也是可以對其進行教唱的。在過去的創演方式中，琴師佔據著非常重要的地位。筆者與沈進行交流後，深刻體會到沈更多的是以琴師的身份對這部作品進行唱腔設計。但沈為了突出個人的作曲者身份，在作品中同樣運用了十分豐富的創新性理念。

1. 因為在傳統戲曲的教學模式中，多為師傅口傳心授，不以譜面教授唱腔，所以唱角對五線譜、簡譜等並不認識。這種教學模式一直延續至今。

一、作曲家的初步創作

(一) 定「角」

在現代新編戲的創作中，基本上是由作曲家擔任唱腔設計。以筆者選題的新編歷史劇《將軍道》這部作品為例，擔任唱腔設計是沈鵬飛教授²。本劇的主演分別為言派的常東³和唐派的張宏偉⁴兩位老生演員，《將軍道》是沈創作的第一部言派作品。在作曲者與演員的初次合作中，通常是先寫幾個段子，例如【西皮原板】、【西皮流水】這類的單板式唱段。沈為常東寫的第一個唱段是【西皮原板】「說什麼」，因為言派「什麼」發音為「shí mo」，當沈唱出「shí mo」後常東認為沈對言派足有研究，並同意讓沈來寫唱腔。

沈之所以對言派十分瞭解得益於他特殊的學習經歷。沈可謂是京劇世家，他自幼隨父親學習司鼓，後又學習京胡，常在黑龍江票房給票友伴戲。在當時的學習中，沈沒有依譜演奏戲曲唱段，而是先學習唱腔。沈為了熟悉言派的唱腔，花了半年的功夫一句不落的學了言派的整十部戲。當他在中國戲曲學院進行學習時，也經常為學院的唯一一位言派演員劉勉宗⁵老師伴戲。

沈在學習專業作曲後，開始運用作曲的技法進行創作。作曲者首先學習的是為某一個單板式唱段創腔。板腔體音樂的作曲手法是相通的，京胡行弦、過門以及墊頭在同一個板式中使用的多為相同或相近的素材，也就是所謂的「程式性」。沈告訴筆者「我父親說過一句話，琴師雖然嗓子不如演員，但要帶氣口有感情的唱給演員。琴師要是不會唱，演員總覺得你不合適。只有琴師給演員唱過了，演員才會信服你。⁶」即按照沈的說法，想要給

2. 沈鵬飛（1964-）：中國戲曲學院教授，一級作曲、中國戲曲音樂學會副會長兼秘書長，研究生導師；本文有關於沈鵬飛資料均來自於2021年4月28日在中國戲曲學院對其進行的訪談，並經過書面化整理，因此不一一注釋。

3. 常東（1967-）：男，瀋陽京劇院國家一級演員，言派老生。

4. 張宏偉（1961-）：男，瀋陽京劇院國家一級演員，唐派老生。

5. 劉勉宗（1947-）：男，中國戲曲學院副教授，言派老生。

6. 筆者對沈的訪談原文為：「我父親說過一句話，你要不會唱，你雖然嗓子不如演員，你若是用氣口

演員伴戲或者是為演員創腔一定是非常熟悉演員的風格才能實現，並且這一說法在筆者採訪琴師劉斌⁷、丁宇⁸以及演員張宏偉都得到了證實。通常琴師在學習唱段時並沒有通過京胡樂譜直接練習演奏，而是通過聽演員的錄音或錄像自己記錄唱腔樂譜，先對唱腔進行學習，然後練習操琴，最後嘗試自己加墊頭等。沈說：「拉京胡，你必須要在唱腔中。你必須要學的非常的細，才有能力去教別人。」

所以在定「角」時，多數情況下是由「角」選擇作曲。作曲者需要對京胡音樂以及演員的唱腔風格有足夠的瞭解才能為其創腔。在沈的創作過程中，同時包含了作曲者和琴師的身份，並且京胡經驗佔據了主要地位。這方面和過去的創演方式如出一轍，在過去傳統京劇的創作中，琴師多數由「角」選定，多方共同協作一部作品，琴師必須得對演員流派及個人風格相當熟悉才能為其操琴、改腔，且通常一位琴師搭配一位演員，琴師主要充當了作曲者的身份。

（二）定「譜」

在對瀋陽京劇院進行的田野考察中，筆者得知現今的京劇創作通常有兩種情況，一種是上述為「角」創作，另一種是未選定角色。這種情況下，由唱腔設計先根據劇本進行創作，然後劇團按照行當、流派選定劇本，這個前提是劇團裡一定有演員可以勝任。作曲者通常先寫了幾個單板式唱段之後，與演員進行溝通。由於沈的豐富經驗，當演員試唱之後，就可以發現是演員無法演唱，還是唱腔存在部分問題，然後進行進一步的解決。「嬴政」的角色在創作之前設計的行當為花臉，起初選定的演員不是張宏偉⁹。據張告訴

這種輕重緩和，這種東西你要是不行的話，你永遠被演員罵。演員老說你不合適不合適，只有你自己我給你唱過了，你得按照我這個來唱，我是准的，你是按照哪個派別，我這才是准的。」

7. 劉斌（1957-）：男，瀋陽師範大學藝術學院副教授，研究方向京胡演奏；2021年5月13日，在瀋陽京劇院訪談。

8. 丁宇（1978-）：女，瀋陽京劇院京胡演奏員，國家一級演奏員；2021年11月至2022年2月多次進行訪談。

9. 張宏偉（1961-）：男，瀋陽京劇院國家一級演員，唐派老生；口述資料來自2021年5月13日在瀋陽

筆者因為他的行當也是老生，在同一部作品中一般不同時出現兩個老生。當時沈、張二人溝通的是按照老生的唱法帶出花臉的感覺，張對於「嬴政」唱段的主旋律、音符未曾改變，只是在演唱上有自己獨特的見解。即張所說的「有行當，跨行當。這樣這個人物才豐滿，你單用老生他肯定『軟』，你用武生也『輕』，用花臉他又『野』，所以在我的理解，他應該有武生之骨，老生之韻，花臉之勢。」因為張的經驗也非常豐富，所以對「嬴政」的角色塑造中包含了許多自己的見解。

沈一再強調對於京劇音樂的創作一定要先看詞的語意、語氣、語式，從這三個方面對唱段進行音樂佈局。對劇中人物的個性要做到充分的瞭解，才能有人物主題音樂。沈在對唱腔進行設計時，同樣會考慮到京胡、司鼓、月琴等傳統樂隊的演奏效果、風格以及配器等系列問題。

二、作品整合

（一）作曲家為樂隊說戲

《將軍道》這部作品最初是由導演先給作曲者、樂隊、演員等主創人員說戲。在這個過程中，作曲者對於作品的戲劇情感會有一個初步的認識，從而會根據詞情的需要選定聲腔。京胡在選定的聲腔中表現著不一樣的功能，而且京胡對於詞情的抒發起到了重要的作用。

導演說完戲之後便開始進行唱腔設計。據沈告訴筆者這部作品整個唱腔完成僅用了一個月，並且是寫幾個唱段就給常東聽一下，沒問題就讓配器老師進行配器，時間非常倉促。當作曲家完成初步創作後，首先是對文場三大件（京胡、京二胡、月琴）以及司鼓進行說唱。沈通常在給京胡說戲時對其演奏風格以及弓法、墊頭、行弦等都有一定的要求。在對沈的訪談中，他提到在當代的京劇音樂創作中，作曲家需要對京胡、司鼓、唱以及舞美、

京劇院張宏偉訪談。

導演等都要有一定的瞭解，不然是無法給樂隊說唱的。作曲家要極具說服力才行，當琴師說「你寫的這個我拉不了」，沈便會示範給琴師看，使琴師信服，並表示其對京胡是十分有把握的，這時作曲家就佔據主導地位。由於沈特殊的學習經歷，使他不單單是作為作曲者為樂隊說唱，對於京胡的指導也是完全有能力的。沈通常不直接將京胡的譜子寫出，而是使用口述的方式指導琴師自行添加。技術嫻熟的琴師不僅可以達到作曲家的要求，而且還能在此基礎之上添加更多個人炫技的色彩。但是技術一般的琴師對於作曲家的要求都十分勉強才能達到，添加的墊頭、套子等也是很簡單的素材，炫技的成分基本上不存在，所以說琴師的能力對作品的詮釋起到了至關重要的作用。

（二）作曲者為演員說唱

作曲者完成對三大件以及司鼓的說唱之後，就開始給演員說唱。現在的演員同過去的演員一樣不識譜。過去時，通常由師傅傳戲，師傅怎麼教徒弟怎麼唱。資歷高的琴師也可以直接給年輕演員說唱。在筆者對我校張宇輝老師¹⁰進行的訪談中，他告訴筆者過去琴師多為幼時學習演唱，之後在演唱上由於嗓音、唱功等原因無法有更高的造詣時，才改操琴。肯定的說當時的琴師對唱腔一定是十分嫻熟的。在上文中提到沈的學習經歷中，他也是先對唱腔進行學習，之後再練習操琴，琴師劉斌亦是如此。琴師通常都是對唱腔十分有把握的，他資歷夠高才能給演員說唱，所以京胡對於京劇音樂的傳承至關重要。

在《將軍道》這部作品中，沈事先會為演員錄製一個演唱小樣。這個小樣是由沈自己演唱的，基本上為低八度演唱，沈的嗓音、音域雖不及演員，但是小樣的作用主要是幫助演員更好的體會人物情感。當演員未能很好的體會人物個性時，通常還需要由沈再給演員單獨說一次戲。沈在之後的創作中也會給樂隊錄製一份小樣，筆者聽到的是由沈提供的其他作品的小樣，其中包含了除唱腔之外的民樂隊和管弦樂隊，重點突出京胡的旋律色彩。樂隊小

10. 2021年6月16日，在瀋陽音樂學院進行訪談。

樣主要是為了對時間有一個精確的把控，以方便在西洋管弦樂隊進入之後能更快的融合在一起。

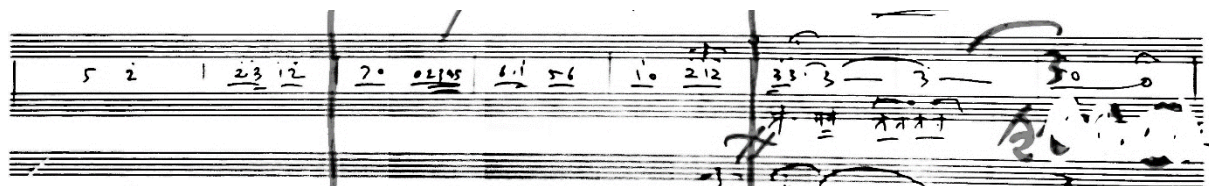
當演員熟悉好唱腔時，這時就需要由琴師和鼓師二位對細節進行修正。琴師主要是糾正演員的部分音準問題，並且在這時他會對墊頭、套子進行部分修改。

（三）最後修訂

由於這部作品是於2011年完成，距今已過去十年之久，筆者未能觀看到整部作品的排練過程，得到的信息均來自田野考察中主創者的複述、對其它劇目創作的觀察，以及《空中劇院》欄目《將軍道》錄像的分析。筆者現有一份由瀋陽京劇院提供的《將軍道》手抄總譜，譜面上記載了唱腔與西洋管弦樂隊的曲譜，基本與筆者依據錄像記錄的唱腔和京胡譜相同。

沈告訴筆者現在創作一部完整的京劇作品時長通常不超過105分鐘，最多2個小時。《將軍道》這部作品錄像的總時長為2小時15分鐘左右，這已經是對整部作品進行了修訂後的時長。沈在訪談中提到因為時長問題對最後一個【反二黃原板】唱段的唱句進行了縮減，將原來的八句縮減為現在的兩句，這種情況十分少見且筆者也未能見到修改之前的唱段樂譜。筆者現結合譜面發現最終修改的地方多為過門、武場伴奏以及唱腔拖腔等，對唱句基本上不會做出過多的修改。

例1：



（瀋陽京劇院提供的手稿）

例2：

1=E 2/4

1 原型 I 2 擴展 I 3 原型 II 4 擴展 II 5 模進原型

4. 6 | 4 6 4 3 | 3 0 | 3 3 3 | 5 - | 5 - | 5 0 0 6̣ 7̣ ị 2̣ | 3̣. 3̣ 3̣ | 3̣ 3̣ 2̣ 3̣ |

10 11 12 變化模進 13 14 15 16 17

5̣ 2̣ | 2̣. 3̣ ị 2̣ | 7̣ 0 0 2 3 4 5 | 6. i 5 6 | i 0 2 i 2 | 3 3. 3 - | 3 - | 3 0 0 |

《將軍道》整合過程中主創人員對總譜進行了一定的修正，用水彩筆將小節圈畫出並使用“x”標記，如例一所示。由於譜面較為模糊，筆者將其進行了重新制譜。在例2的前四小節中，2、4小節是1、3小節的加花變奏，此處刪除了1、3小節，保留了2、4小節。第二處刪除了12-14小節，這三個小節是根據它前面5個小節的素材進行了模進變化。

例3：

Handwritten musical notation with a section crossed out and a tempo marking $1=80$.

(瀋陽京劇院提供的手稿)

也有像例3中刪除的是一句完整的過門，這是根據演員動作表演的長短將整個過門進行了縮減，直接進入王翦的人物主題音樂。

類似上述這樣的地方還有很多，通常在最終修訂時京胡基本上不會有過多的變化，刪除的多為相同或相似的旋律片段。當演員表演的動作較長時，也會適當的添加色彩樂隊的旋律片段，這時主要是二胡、琵琶等民樂隊以及管弦樂隊，旋律素材均來自作品當中，不會出現新素材的添加。筆者在田野考察中觀看到了瀋陽京劇院新編現代戲《逆行者》的整合過程，主創人員經常會根據演員的表演動作進行修訂，並且在演出前的響拍中也會根據舞臺的規模等進行小範圍的修訂，使其達到最終所呈現的效果。

三、譜面標記

在過去，戲曲音樂多為共同創作的產物，自50年代起，戲曲音樂逐漸加入個人創作，也存在著專曲專用的現象。過去京劇基本上是沒有定譜的，唱腔、京胡、司鼓等都是由師傅傳戲，當作曲家的身份出現以後就採用了定譜。從筆者得到的總譜上看，只記錄了唱腔、西洋管弦的樂譜。唱腔使用簡譜首調記譜，管弦使用固定調五線譜記譜。在唱腔譜中，記錄了除唱腔旋律之外的過門、京胡的部分墊頭以及民樂隊的部分旋律等。在排練當中，民樂隊的每一位人員都有一份樂譜。京胡譜是在唱腔譜的基礎上添加了墊頭、套子等。

(一) 重音標記

當代作曲家主要接受的為學院派的教育，深受西方音樂的影響。他們在記寫唱腔時慣用西方記譜法來標記樂譜。沈在記譜時常使用拍號來標記傳統的板眼。

例4：

The image shows a handwritten musical score for a Peking Opera piece. It consists of three staves. The first staff is labeled '唱腔' (Singing) and '西洋快板' (Western Moderato). The notation includes numbers 1-6 for notes and various rhythmic markings. The second staff is labeled '京胡' (Jinghu). The third staff is labeled '主弦' (Main String). The score is written in a mix of traditional Chinese notation and Western-style time signatures.

(瀋陽京劇院提供的手稿)

傳統快板類的板式特點為有板無眼，如果使用西方拍號記譜時，通常記為1/4拍。沈在快板類板式的創作中，經常交替使用3/4、2/4拍。而且這一手法在

其他作品中也被頻繁使用。如例4王泓〈戰事迫寶刀出鞘劍上弦〉的【西皮快板】旦腔唱段中，清晰可見的是沈交替運用了3/4、2/4拍。沈告訴筆者之所以這樣使用是因為在創作的時候，需要考慮到配器的問題，這些拍號主要是標記的指揮拍，為了告訴配器老師重音的位置，便於在排練中與西洋管弦樂隊更好的配合。

（二）時值固定

在過去傳統京劇的樂隊配置中只有文武場，編制人員較少，多為演員與琴師、鼓師的相互配合。在文場唱腔開始之前，琴師通常會演奏唱段板式的特定過門音樂，這個過門的旋律片段是循環進行的，但是長度並不是固定的，主要是為演員上場做準備。當演員準備好時，會示意琴師，這時琴師會演奏唱段板式的典型樂匯進入到唱腔中。演員在表演唱句的拖腔時同樣十分靈活，會根據實際情況對拍子的時值進行延長或縮減，這時同樣需要琴師根據演出的實際情況進行調整。當採用定譜演奏且加入西洋管弦樂隊以後，對每句唱腔以及每件樂器演奏的時長都有一定的規定，不再像之前那樣隨性。在現在的京劇音樂當中，需要固定好音符的時值，甚至精確到以秒計數。

（三）速度標記

“板腔體唱腔，是在上、下句唱腔基礎上，運用各種手段，通過節拍、節奏、調式、旋律等方面對其進行伴奏，『板』字代表『基本腔』做節拍，節奏的變化，即不同的板式變化和不同的節奏變化。”¹¹板式本身就對唱段的速度有一定的標識。現在的京劇作品中，為了更加直觀的顯示出唱段的速度，會直接使用單位拍速度進行標識。

例5：

11. 錢國楨：〈板腔體戲曲唱腔的形態分析〉，《天津音樂學院學報》（2005年1月），頁18。



例5為王翦〈四十餘載沙場走〉【二黃快板】的生腔唱段，譜例中使用了1/8來標記拍號。二黃類聲腔多為表現抒情、哀怨、傷感，在傳統京劇中二黃的類型比較少，只有「【二黃原板】、【二黃慢板】、【二黃搖板】、【二黃散板】」等四種板腔，現代京劇中，二黃聲腔創造了一些如【二黃二六】、【二黃剝板】、【二黃快板】等新板式。」¹²

這個唱段是作品《將軍道》的中心唱腔，板式聯接為【二黃導板】——【回龍】——【二黃慢板】——【二黃快三眼】——【二黃快原板】——【二黃快板】，人物情緒逐漸激動，沈在使用了快三眼、快原板、快板等快板類板式後，仍然感覺到人物情緒無法推至高潮，進一步使用1/8的拍號使音樂速度在【二黃快板】的基礎上更快一倍。

例6：1=G 【二黃快板】

$\frac{2}{4}$ (6 2 | 5 0) | 3 2 0 3 | 5 0 0 | 6 2 1 | $\frac{3}{4}$ 2 1 2 1 |

四 十 餘 載 沙 場 走，

$\frac{2}{4}$ 0 3 2 3 | 6 2 1 | $\frac{3}{4}$ 1 2 3 2 | $\frac{2}{4}$ 0 1 6 5 | 3 6 5 0 | $\frac{3}{4}$ 6 1 5 6 |

刀 光 劍 影 度 春 秋。 三 代 為 將 扶 社 稷，

$\frac{2}{4}$ 3 6 5 6 | 2 7 | 6 2 7 6 | 5 0 0 | 1 1 | 6 0 | 3 6 5 6 |

俯 仰 天 地 複 何 求。 王 命 重 如 山，

12. 楊子野：《京劇唱腔研究》（瀋陽：春風文藝出版社、遼寧教育出版社，1990年），頁13-14。

根據沈的記譜筆者將其進行了重新制譜，正確的拍號標記如例6所示。沈在這個唱段中雖然使用了1/8的拍號，但記譜仍然以四分音符為單位拍。使用1/8記譜只是起到了提示作用，表明現在的板式速度要比原【二黃快板】的速度還要快一倍，不存在其他的作用。其中出現的3/8、2/8同上述提到作用相同，是為配器老師所標注的重音位置。

沈告訴筆者在樣板戲期間也使用了1/8的標記方法，並且在傳統京劇劇目中雖然在譜面上1/8的拍號未被標記出，但與樣板戲的速度形成對比後發現，實際的演出效果已經到達了這個速度。這種快速類拍號標記通常用於西皮聲腔的情況比較常見，這種手法運用於二黃聲腔系統中，屬於沈獨特的創新部分。

四、京劇中音樂元素的發展

（一）樂隊風格的改變

京劇音樂自樣板戲開始加入大量的西洋管弦樂隊用於擴充整個樂隊的音樂色彩，在現在的戲曲創作中廣泛用於各種新編戲，不僅應用於京劇中，而且在評劇、豫劇等劇種中也添加了多編制的西洋管弦樂隊。瀋陽京劇院在新編歷史劇《將軍道》之前基本上使用的是外借的管弦樂編制，通常是使用低音提琴、大提琴或是其他樂器來加深音樂的厚重感。自排演《將軍道》這部作品，瀋陽京劇院才開始創建比較齊全的西洋管弦樂隊。西洋管弦樂隊在現在的戲曲作品中，基本上是起到了對色彩片段的填充，以及對戲劇情境的渲染，與傳統樂隊形成音響層次上的互補。京胡作為京劇中的主奏樂器，主要擔任整部作品的旋律聲部，西洋管弦樂隊主要是對京胡音樂的音色以及整部作品的情緒進行烘托。

傳統京劇的樂隊通常坐在舞臺後方正中央的位置，用於支撐整個舞臺的場面，所以樂隊也被稱為場面。傳統樂隊的人員配置少，但是又需要有足夠

大的音量給人以轟轟烈烈、氣宇軒昂的效果。京胡作為主奏樂器就需要將它的音色發揮到極致。在筆者觀看瀋陽京劇院排練傳統摺子戲時，能明顯的感覺到傳統樂隊的音量，有時樂隊演奏員也會使用耳塞來減輕一些音量。

京胡又叫「二鼓子」，音量十分大。在傳統的演奏上講究「龍音、虎音」，但是這種「龍音、虎音」在西洋弦樂演奏中是應當避免的噪音。在過去外場演出時，沒有話筒，樂隊需要十分大的音量才能支撐場面。當加入西洋管弦樂隊後，民樂隊的音量過於突出時就會顯得十分的不和諧。隨著時代的發展、藝術的創新，京胡也在不斷的改革，由過去的絲弦改為鋼弦。沈幼時練習京胡使用的多為日本進口的絲弦，他認為絲弦聲音厚重，但是琴弦的音準較難固定且容易斷，所以他外出演出時通常會攜帶一把備用琴。後來他的京胡改為裡弦使用絲弦，外弦使用鋼弦，也會根據演出場地選擇不同材質的琴弦，如在外場伴奏時用絲弦，錄音棚裡用鋼弦。他認為鋼弦的音色可以更好地與西洋管弦樂隊配合。

在沈的京劇音樂創作中，他認為京胡作為主奏樂器要起到推動劇中人物情感發展的作用。在外場演奏傳統戲時，京胡可以按照「龍音、虎音」的方式演奏，但是當京劇音樂進入錄音棚並且加入西洋管弦樂隊以後，就需要對京胡的音色進行一定的調整。他有時會要求琴師用「柔進柔出」的小提琴或者大提琴風格去演繹。琴師在訓練上也深受小提琴的影響。琴師楊寶忠擅長拉小提琴等樂器，創造和借鑒運用小提琴的弓指法技巧創編了諸多經典的過門和墊頭。現在的一些琴師在記譜上也會使用小提琴的一些弓法標記。

在現在的京劇新編戲中，民樂隊採用定譜定調的模式同西洋管弦樂隊保持一致，對音準的要求也比較高。整體樂隊的風格在傳統京劇的基礎上發生了較大的改變，但也在一定程度上淡化了傳統京劇的「戲味」。

（二）流派的發展

1. 唱腔流派

傳統京劇劇目中，由主演及琴師、鼓師等主創者參與創作，唱腔以突出「角」的流派風格為主。當代的新編戲中流派風格的發展有些複雜，主要依據主演和劇本題材。

新編戲的題材主要分為歷史和現代兩大類，現代題材摒棄了許多傳統京劇的元素，創新成分較高，並且對於唱腔流派也比較模糊。歷史題材則保留了許多傳統京劇的程式性，是在遵循傳統的基礎上進行創新。荀派花旦演員陳陽¹³在訪談中提到，演員主要是以角色的人物塑造為主。例如陳陽在現代戲《逆行者》中飾演抗疫醫生和在歷史劇《將軍道》（其他版本）中飾演王泓，這兩部劇目並沒有過多運用傳統荀派的唱腔特點，只是使用自己的技巧將已有的唱腔完成。但在傳統劇目《荀灌娘》中她淋漓盡致的表現出傳統荀派花旦的「浪」。不同人物的塑造體現出不同的演唱風格。但毋庸置疑的是在新編戲的現代題材中，流派傳承的概念比較模糊，唱腔的發展更貼合人物塑造和劇情發展。在新編戲的歷史題材中，唱腔流派風格發展比較回歸傳統，在《將軍道》這部作品中，作曲者依照言派老生常東的個人及流派風格，並在此基礎上進行了創新。而其他角色主要是在作曲者已經完成的基礎唱腔上，進行風格加工，但角色的唱腔流派比較淡化。

2. 京胡流派

京胡作為京劇音樂中文場的主奏樂器，具有其代表性意義。京劇中的京胡講究托腔保調，琴師操琴是與演員的唱緊密結合的。過去京劇領域講究「傍角」，通常為一位演員搭配一位琴師，琴師的演奏風格是建立在演員唱腔的基礎上，像是給梅蘭芳伴戲的徐蘭沅，就是梅派的琴師，個人流派並不是十分突出。琴師首先體現的一定是唱腔流派獨有的特色，其次才會有個人在操琴上添加獨有的炫技色彩。本劇的琴師馬軍告訴筆者，張派的琴師何順信拉琴有他自己的風格特點，他所體現出來的就是整個張派的風格，並且不同的琴師在演奏張派的傳統戲時需要嚴格按照何先生的演奏來，一個音都不能改動。由此可見，琴師對唱角流派風格的形成奠定了基礎，並且對唱腔音

13. 陳陽（1980-）：女，瀋陽京劇院國家二級演員，荀派花旦；2021年7月23日，在瀋陽京劇院訪談。

樂有著絕對的話語權。在作曲家的身份進入之後，作曲家對京胡會有一定的要求和指導，這也顯示出在當代京劇音樂的創作中，除了演員流派及琴師的風格之外，作曲家的個人創作力也佔據著主要地位。

在現今定譜的京劇音樂創作中，更多的琴師採用照譜演奏，並且作曲家在創作中起到主導作用。筆者認為這種情況在一定程度上削弱了琴師的創造力，琴師對京胡音樂不再主動有自己的主觀想法。在今後京胡音樂的創作發展中琴師的塑造力將不復存在。

（三）守正創新的理念

在訪談中沈著重強調要遵守「守正創新」的理念，這是在給中國戲曲學院的回信中提到了一句話「堅定文化自信，弘揚優良傳統，堅持守正創新」。沈堅持既要有傳統又要創新。「守正」的前提是要明白什麼是「正」，才能在此基礎上進行創新。通過程式進行創新一定是在尊重程式性的基礎上，更好的完善京劇音樂，而不是抹殺了京劇音樂本身。沈時刻提醒筆者「京劇音樂是為劇情服務的，要有戲劇衝突」，所有聲腔、板式的選用都是在尊重詞情的基礎上產生的。不管如何借鑒、創新發展都是對京劇音樂的一種豐富。

通過田野考察筆者發現演員更願意排演傳統戲，並且沈在新編戲的創作中，更願意為新編歷史劇創腔。他認為新編歷史劇中使用到的服飾、臉譜、舞美等一系列傳統的程式化，是對京劇音樂原有面貌最基本的還原。

結語

沈作為整部作品的唱腔設計，首先肯定的是他作為作曲者為唱腔做出的一些別出心裁的創新性設計。沈告訴筆者，作曲家的意義就是為了創新。其次沈具有豐富的琴師經驗，對《將軍道》這部作品產生了非常大的影響，甚

至可以認為沈的琴師身份佔據主要地位。沈在設計唱腔的同時也對京胡音樂進行了考慮，在譜面上主要標注了京胡除托腔保調以外的旋律，最終呈現的京胡音樂也對傳統的程式性有了不同的塑造。

徵引文獻

1. 巴圖爾·巴拉提：《和田維吾爾木卡姆研究》，北京：中國音樂學院博士論文，2012年。
2. 李莘：《河北霸州勝芳鎮民間花會音樂民俗志》，北京：中國藝術研究院博士論文，2005年。
3. 周樂：《京劇琴師地位與功能的變遷研究》，上海音樂學院博士論文，2014年。
4. 張宏偉：〈感悟走進體驗我飾演京劇《將軍道》嬴政的體會〉，《中國戲劇》，2013年5月，頁68-69。
5. 莊永平、潘方聖：《京胡唱腔音樂研究》，北京：中國戲劇出版社，1994年。
6. 黃婉：《凝聚族群的“飛地”音樂生活——以上海的韓國離散族群為個案》，上海音樂學院博士論文，2010年。
7. 馮健民：〈千年鐵律——戲曲音樂的“一曲多用”與“曲內潤腔”〉，《曲學》，2018年12月，頁99-110。
8. 楊予野：《京劇唱腔研究》，瀋陽：春風文藝出版社、遼寧教育出版社，1990年。
9. 劉國傑：《西皮二黃音樂概論》，上海音樂出版社，1989年。
10. 劉斌：〈琴師在京劇伴奏中的地位與作用〉，《大眾文藝》，2013年4月，頁149-150。
11. 劉斌：〈學好京胡的要素及練習過程〉，《大眾文藝》，2016年12月，頁167。
12. 錢國楨：〈板腔體戲曲唱腔的形態分析〉，《天津音樂學院學報》，2005年1月，頁18-23。
13. 蕭梅：〈中國傳統音樂表演藝術與音樂形態關係研究〉，《中國音樂》，2020年2月，頁20-29。
14. 關意寧：《在表演中創造——陝北說書音樂構成模式研究》，上海音樂出版社，2018年。

附錄一

《戲曲學報》撰稿格式

95年12月27日第11次行政會議通過
103年2月12日第183次行政會議修正通過
105年3月2日第231次行政會議通過
107年4月18日279次行政會議修正通過

本刊採用電腦排版，為便利編輯作業，謹訂下列撰稿格式（為期全書體例統一，編者得視需要略作調整）：

- 一、請以中文橫式書寫，字體正文新細明體、引文標楷體；字型大小為內文十二級，註腳十級。
- 二、各章節使用符號，依一、（一）1.（1）……等順序表示；文中舉例的數字標號統一用（1）（2）（3）……。
- 三、請用新式標號，惟書名號改用《》，篇名號改用〈〉。在行文中，書名和篇名連用時，省略篇名號，如《莊子·天下篇》。若為英文，書名請用斜體，篇名請用“ ”。日文翻譯成中文，行文時亦請一併改用中文新式標號。
- 四、獨立引文，每行低三格；若需特別引用之外文，也依中文方式處理。
- 五、註腳採隨頁註，標識號碼請用阿拉伯數字，如1、2、3……。
- 六、文後請列徵引文獻。
- 七、注釋之體例，請依下列格式撰寫：

（一）引用專書：

- 1.王夢鷗：《禮記校證》（臺北：藝文印書館，1976年），頁102。
- 2.孫康宜著，李爽學譯：《陳子龍柳如是詩詞情緣》，增訂本（西安：陝西師範大學出版社，1998年），頁21-30。
- 3.Mark Edward Lewis, *Writing and Authority in Early China* (Albany: State University of New York Press, 1999), pp. 5-10.

4. René Wellek and Austin Warren, *Theory of Literature*, 3rd ed. (New York: Harcourt, 1962), p. 289.
5. 西村天囚：〈宋學傳來者〉，《日本宋學史》（東京：梁江堂書店，1909年），上編（三），頁22。
6. 荒木見悟：〈明清思想史の諸相〉，《中國思想史の諸相》（福岡：中國書店，1989年），第二篇，頁205。

(二)引用論文：

1. 期刊論文：

- (1) 王叔岷：〈論校詩之難〉，《臺大中文學報》第3期（1979年12月），頁1-5。
- (2) 林慶彰：〈民國初年的反詩序運動〉，《貴州文史叢刊》1997年第5期，頁1-12。
- (3) Joshua A. Fogel, “‘Shanghai-Japan’: The Japanese Residents’ Association of Shanghai,” *Journal of Asian Studies* 59/4 (Nov. 2000): 927-950.
- (4) 子安宣邦：〈朱子「神鬼論」の言說的構成——儒家的言說の比較研究序論〉，《思想》792號（東京：岩波書店，1990年），頁133。

2. 論文集論文：

- (1) 余英時：〈清代思想史的一個新解釋〉，《歷史與思想》（臺北：聯經出版公司，1976年），頁121-156。
- (2) John C. Y. Wang, “Early Chinese Narrative: The *Tso-chuan* as Example,” in Andrew H. Plaks, ed., *Chinese Narrative: Critical and Theoretical Essays* (Princeton: Princeton University Press, 1977), pp. 3-20.
- (3) 伊藤漱平：〈日本における『紅樓夢』の流行——幕末から現代までの書誌的素描〉，收入古田敬一編：《中國文學の比較文學的研究》（東京：汲古書院，1986年），頁474-475。

3. 學位論文：

- (1)吳宏一：《清代詩學研究》（臺北：臺灣大學中文研究所博士論文，○○○先生指導，1973年），頁20。
- (2)Hwang Ming-chorng, “Ming-tang: Cosmology, Political Order and Monument in Early China,” Ph. D. dissertation (Harvard University, 1996), p. 20.
- (3)藤井省三：《魯迅文學の形成と日中露三國の近代化》（東京：東京大學中國文學研究所博士論文，1991年），頁62。

(三)引用古籍：

- 1.原書只有卷數，無篇章名，註明全書之版本項，例如：
 - (1)〔宋〕司馬光：《資治通鑑》（〔南宋〕鄂州覆〔北宋〕刊龍爪本），卷2，頁2上。
 - (2)〔明〕郝敬：《尚書辨解》（臺北：藝文印書館，1969年《百部叢書集成》影印《湖北叢書》本第1593冊），卷3，頁2上。
 - (3)〔清〕曹雪芹：《紅樓夢》第一回，見俞平伯校訂，王惜時參校：《紅樓夢八十回校本》（北京：人民文學出版社，1958年），頁1-5。
 - (4)那波魯堂：《學問源流》（大阪：崇高堂，寬政十一年〔1733〕刊本），頁22上。
- 2.原書有篇章名者，應註明篇章名及全書之版本項，例如：
 - (1)〔宋〕蘇軾：〈祭張子野文〉，《蘇軾文集》（北京：中華書局，1986年），卷63，頁1943。
 - (2)〔梁〕劉勰：〈神思〉，見周振甫著：《文心雕龍今譯》（北京：中華書局，1998年），頁248。
 - (3)王業浩：〈鴛鴦塚序〉，見孟稱舜撰，陳洪綬評點：《節義鴛鴦塚嬌紅記》（臺北：天一出版社，《全明傳奇》本第139冊），王序頁3a。
- 3.原書有後人作注者，例如：

(1)〔魏〕王弼著，樓宇烈校釋：《老子周易王弼注校釋》（臺北：華正書局，1983年），上編，頁45。

(2)〔唐〕李白著，瞿蛻園、朱金城校注：〈贈孟浩然〉，《李白集校注》（上）（上海：上海古籍出版社，1998年），卷9，頁593。

4.西方古籍請依西方慣例。

（四）引用報紙：

1.余國藩著，李爽學譯：〈先知·君父·纏足——狄百瑞著《儒家的問題》商榷〉，《中國時報》第39版(人間副刊)，1993年5月20-21日。

2. Michael A. Lev, "Nativity Signals Deep Roots for Christianity in China," *Chicago Tribune* [Chicago] 18 March 2001, Sec. 1, p. 4.

3. 藤井省三：〈ノ-ベル文學賞中國系の高行健氏：言語盗んで逃亡する極北の作家〉，《朝日新聞》第3版，2000年10月13日。

（五）再次徵引：

1.再次徵引時可隨文註或用下列簡便方式處理，如：

註1 王叔岷：〈論校詩之難〉，《臺大中文學報》第3期（1979年12月），頁1。

註2 同前註。

註3 同前註，頁3。

2.如果再次徵引的註不接續，可用下列方式表示：

註9 王叔岷：〈論校詩之難〉，頁5。

3.若為外文，如：

註1 Patrick Hanan, "The Nature of Ling Meng-Ch'u's Fiction," in Andrew H. Plaks, ed., *Chinese Narrative: Critical and Theoretical Essays* (Princeton: Princeton University Press, 1977), p. 89.

註2 Hanan, pp. 90-110.

註3 Patrick Hanan, "The Missionary Novels of Nineteenth-Century China," *Harvard Journal of Asiatic Studies* 60.2 (Dec. 2000): 413-443.

註4 Hanan, "The Nature of Ling Meng-ch'ü's Fiction," pp.91-92.

註5 那波魯堂：《學問源流》（大阪：崇高堂，寬政十一年〔1733〕刊本），頁22上。

註6 同前註，頁28上。

（六）注釋中有引文時，請註明所引註文之出版項。

（七）注解名詞，則標註於該名詞之後；注解整句，則標註於句末標點符號之前；惟獨立引文時放在標點後。

七、其他體例：

（一）年代標示：文章中若有年代，儘量使用國字，其後以括號附注西元年代，西元年則用阿拉伯數字。

1.司馬遷（145-86 B.C.）

2.馬援（14B.C.-49A.D.）

3.道光辛丑年（1841）

4.黃宗羲（梨洲，1610-1695）

5.徐渭（明武宗正德十六年〔1521〕 - 明神宗萬曆十一年〔1593〕）

（二）關鍵詞以不超過6個為原則。

（三）若文章中多次徵引同一本書之材料，為清耳目，可不必作註，而於引文下改用括號注明卷數、篇章名、章節或頁碼等。

八、徵引資料來自網頁者，需加註網址。

九、文末請附「徵引文獻」，分「古籍」和「近人論著」兩部分，皆以

作者姓氏筆劃或英文字母排序，其格式例示如下：

(一) 古籍：

- 1.〔漢〕司馬遷：《史記》，北京：中華書局，1969年。
- 2.〔三國·吳〕韋昭注，上海師範學院古籍整理組校點：《國語》，上海：上海古籍出版社，1978年。
- 3.〔宋〕楊傑：《無為集》，臺北：臺灣商務印書館，1983年，《景印文淵閣四庫全書》第1099冊。

(二) 近人論著：

- 1.王力：《漢語詩律學》，香港：中華書局，1976年。
- 2.陳捷、陳清泉譯，〈元朝怯薛考〉，載箭內互著，陳捷、陳清泉譯，《元朝怯薛及斡耳朵考》，臺北：臺灣商務印書館，1963年。
- 3.湯廷池：〈關於漢語的詞序類型〉，「第二屆國際漢學會議」論文，臺北：中央研究院，1986年。收錄於湯廷池（1988）《漢語詞法句法論集》，臺北：臺灣學生書局，1988年。
- 4.鄭毓瑜：〈流亡的風景——〈遊後樂園賦〉與朱舜水的遺民書寫〉，《漢學研究》第20卷第2期，2002年12月。
- 5.Hanan, Patrick. 2000. "The Missionary Novels of Nineteenth-Century China." *Harvard Journal of Asiatic Studies* 60.2: 413-443.
- 6.Hymes, Robert P., and Conrad Shirokauer. 1993. *Ordering the World: Approaches to State and Society in Sung Dynasty China*. Berkeley: University of California Press.
- 7.Jia, Jinhua. 1999. "The Hongzhou School of Chan Buddhism and the Tang Literati." Ph.D. diss., University of Colorado at Boulder.
- 8.Wang, John C.Y. 1977. "Early Chinese Narrative: The *Tso-chuan* as Example." In Andrew H. Plaks, ed., *Chinese Narrative: Critical and Theoretical Essays*. Princeton: Princeton University Press.

附錄二

《戲曲學報》投稿者基本資料表

投稿日期	年 月 日	投稿序號 (免填)	
作者姓名	中文： 英文：		
共同撰稿者	請依作者之排行順序列出共同作者 (如為單一作者免填) 1. 2. 3. 4.		
現職單位與職稱	中文	(單位)	(職稱)
	英文	(單位)	(職稱)
聯絡方式	通訊地址：		
	電話：(0)		(H)
	行動電話：		傳真：
	電子郵件：		
投稿題目	中文： 英文：		
論文字數/頁數		語文類別	<input type="checkbox"/> 中文 <input type="checkbox"/> 英文
送交投稿 相關資料	<input type="checkbox"/> 投稿文章電子檔 (光碟) <input type="checkbox"/> 投稿者基本資料表 <input type="checkbox"/> 著作出版權授權同意書		
以下資料由教務處出版組填寫			
先生大鑒：			
您所投稿之大作，本校於 年 月 日收訖，本校將依照本刊審查辦法送請審查委員審查，審查結果將另行通知。			
國立臺灣戲曲學院			

稿件送交：116臺北市文山區木柵路三段66巷8-1號
 國立臺灣戲曲學院圖書資訊中心出版組
 電 話：(02) 2936-7231轉2613
 傳 真：(02) 2937-5549
 電子郵件：tcpajournal@gmail.com

NO.1 CONTENTS

- | | |
|--|---------------------------|
| 海鹽腔新探
A New Look at the Haiyen Qiang | 曾永義 3
Tseng, Yong-Yih |
| 南戲《劉錫沉香太子》在福建遺傳的新發現
一試論閩西傀儡戲《寶帶記》的形態特徵和定型年代
A New Discovery of the Nanxi (Southern Drama) Liu Xi
Chenxiang Taizi in Fujian – On the Formal
Characteristics and Dating of the Puppet Show Baodai Ji | 馬建華 29
Ma, Jianhua |
| 小青故事及其相關劇作初探
A Preliminary Inquiry into the Story of Xiaoqiang and
Its Related Plays | 謝俐瑩 67
Hsieh, Li-Ying |
| 清初傳奇賓白的寫實化趨向
The Realistic Tendency of the Dialogue in Chuanqi
of Early Qing Dynasty | 林鶴宜 99
Lin, Ho-yi |
| 關於《長生殿》全本工尺譜的印行本
Editions of the Full Score for Changsheng Dian | 吳新雷 123
Wu, Xinlei |
| 從張大復《寒山堂曲譜》觀察清初蘇州地區崑腔曲律
之發展與變化
The Development and Changes of the Kunqu Music of
Suzhou Area in Early Qing as Evidenced in Hanshantang
Qupu by Zhang Dafu | 李佳蓮 137
Lee, Chia-lian |
| 試論崑劇表演的「乾、嘉傳統」
The Qian-Jia Tradition of Kunqu Opera | 陳芳 181
Chen, Fang |
| 「家家『收拾起』，戶戶『不提防』」考辨
A Research on "Every Family 'Packs up' and None
'Takes Precaution' " | 劉致中 215
Liu, Zhizhong |

《戲曲學報》第二期 目錄索引

December 2007

NO.2 CONTENTS

- 「暮色」婉約秀美，「還魂」相形見拙—關於《牡丹亭》的反思
Graceful "Yearning for Love" Outshines "Return from Grave"
--Concerning the Introspection of Peony Pavilio 蔣星煜 3
Jiang, Xing-Yu
- 臧懋循改編評點《還魂記》呈現之曲學批評及其意義
The Drama Criticism of Tsang Mao-Hsun' s Revision
of "Hwan Hwen Ji" and Its Significance 陳慧珍 19
Chen, Huey-Jen
- 馬湘蘭與明代後期的曲壇
Ma Xianglan in the Music Drama World of the Late Ming 華 瑋 55
Hua, Wei
- 王光魯《想當然》傳奇和徐士俊《春波影》雜刻的作年
On Writing Year of Xiangdangran and Chunboying 汪超宏 83
Wang, Chao-Hong
- 論明清時期的船臺演出
On the Shipboard Opera Performance during
the Ming and Qing Dynasties 康保成 93
Kang, Bao-Cheng
- 集曲體式初探
The Beginning Confers of Chi-Chu Forms 施德玉 125
Shih, Te-Yu
- 關於崑曲「五毒」與家門藝術的傳承
The Inheritance about the Kunqu Opera' s "WuDu" and
the Art of Jiamen 李 曉 151
Li, Xiao
- 二十一世紀前崑曲在臺灣的發展史貌
The Development of Kun Opera in Taiwan before the 21st Century 蔡欣欣 169
Tsai, Hsin-Hsin
- 京劇老生藝術體系在十九世紀末的發展：
以《天水關》的老生表演為例
The Lao Sheng Performing Arts Development of Peking Opera in Late
19th Century : The Lao Sheng Performance of "Tian-Shui Guan" 李元皓 197
Lee, Yuan-How

NO.3 CONTENTS

南戲《孟姜女》遺存考 Researching Remnants of Nanxi Meng-Jiangnu	徐宏圖 Xu, Hongtu	3
南戲《孟姜女》遺存續考 Researching Secondary Remnants of Nanxi Meng-Jiangnu	徐宏圖 Xu, Hongtu	19
宋元南曲戲文之體製、規律與唱法 Systems, Patterns, and Voices of Southern Qu's Opera Writings in Sung and Yuan Dynasties	曾永義 Tseng, Yong-Yih	35
戲曲腳色行當形成的規律 The Pattern of Formation of Role Types in Chinese Opera	周華斌 Zhou, Huabin	73
從平民到英雄－元代水滸戲與明代小說《水滸傳》比較論析 From Civilian to Hero－A Comparison of Shuihu Opera of the Yuan Dynasty and <i>The Legend of Shuihu</i> of the Ming Dynasty	張燕瑾 Zhang, Yanjin	89
《鳴鳳記》作者考辨 Textual Research on the Author of the Tale of the <i>Crying Phoenix</i>	劉致中 Liu, Zhizhung	105
明代《牡丹亭》評點中情節結構與人物塑造之探討 Research on the Plot and the Creation of the Characters in the Commentaries on <i>Peony Pavilion</i> in the Ming Dynasty	陳慧珍 Chen, Huey-Jen	133
稀見樂譜中的早期京劇唱腔－清抄本西皮腔工尺譜研究 The Rare Early Scoren of Peking Opera: The Gongche Score of Xipi Tunes Handwritten in the 19th Century	海震 Hai, Zhen	173
高行健禪劇《八月雪》之劇場藝術 The Theatrical Art of the Chan Play, <i>Snow in August</i> , by Gao Xing Jian	朱芳慧 Chu, Fang-Huei	189
新編京劇《金鎖記》與原著小說之較析 A Comparison between and Analysis of the New Chinese Opera <i>Golden Lock</i> and Its Original Novel	蔣興立 Chiang, Hsin-Li	225

《戲曲學報》第四期 目錄索引
NO.4 CONTENTS

December 2008

貴州儺戲宗教性、神秘性、戲劇性簡論 On Religiousness, Mystique, and Theatricality in Guizhou's Nuo Play	唐修明 Tuo, Xiuming	1
論古代波斯諸樂舞雜戲對中國文化的影響 On the Effects of Various Musical Dances and Sundry Plays of Ancient Persia on Chinese Culture	李強 Li, Qiang	21
南戲《祝英台》遺存考 The Textual Reseach of <i>Zhu Yingtai</i>	徐宏圖 Xu, Hongtu	57
南戲《董秀才遇仙記》遺存考 The Textual Research of <i>The Story of Scholar Dong Meeting a Fairy</i>	徐宏圖 Xu, Hongtu	77
南管《蔣世隆》與南戲《拜月亭》本文之比較研究 The Comparison of Nankuan <i>Jiang Shilong</i> and Playscripts of Nanxi <i>Moonlight Pavilion</i>	楊淑娟 Yang, Shu-Chuan	93
南、北曲交化下曲牌變遷之考察 A Research of the Tunes Transition under the Influences between <i>Nanqu</i> and <i>Beiqu</i>	林佳儀 Lin, Chia-Yi	153
「裊晴絲吹來閑庭院」考釋—與夏寫時教授商榷 A Study on Floating Silk Wafting into the Leisure Courtyard —A Discussion with Prof. Xia Xieshi	蔣星煜 Jiang, Xing-Yu	193
京劇檢場人素寫 A Description of the Jian Chang (the Stage Hand) of Chinese Opera	廖燦輝 Liao, Tsan-Hui	207
由上崑四本《長生殿》論崑劇外聘導演執導之現象 A Study on the Kunju Opera Directed by Outsiders, Based on "The Palace of Eternal Youth" of Shanghai Kunju Opera Troupe	劉心慧 Liu, Hsin-Hui	233
新編京劇《金鎖記》的舞臺空間處理 Theatrical Stage Space Analysis of the New Jingju Opera "The Golden Cangue"	林淑薰 Lin, Shu-Hsun	273

NO.5 CONTENTS

海鹽腔的伴奏與曲譜 The Accompaniment and the Music Score of the Haiyan Tune	馬 驩 Ma, Su	1
戲曲三論：黃幡綽與崑曲、《玉簪記》中茶事、茶藝考釋 徐文琴的明刊本《西廂記》插圖研究 Three Topics on Chinese Opera: Huang Fan-chuo and Kunqu, The Tea Culture and Textual Interpretation of Tea Art in <i>Jade Hairpin</i> , Hsu Wen-chyn's Study on the Illustrations of the Ming Dynasty Edition <i>Romance of the West Chamber</i>	蔣星煜 Jiang, Xing-Yu	17
明雜劇宗教人物犯戒題材析論 The Subject Matter of Religious Characters Violating Prohibition in the Ming Zaju	鐘文伶 Chung, Wen-Ling	51
明清杭嘉湖崑曲演出史料匯考 Researching Historical Documents on Kunqu Performance in Hang Jia Hu During Ming and Qing Dynasties	徐宏圖 Xu, Hongtu	75
從文姬歸漢看五部戲曲的情感與形式 Emotions and Form in Five Chinese Opera Works on Cai Yen's Captivity and Return	蔡明玲 Tsai, Ming-Ling	105
從敘事角度看田漢的《白蛇傳》京劇 A Reading of Tian Han's Peking Opera <i>The White Snake</i> as Narrative	王靖宇 John C.Y. Wang	131
綜述臺灣歌仔戲演出宣傳的多元變遷 Exploration of the Transformation of the Advertisements of Taiwanese Ge-tz Opera	蔡欣欣 Tsai, Hsin-Hisn	143
相聲的前世今生－以「相聲與戲劇」的關聯為主 The Previous and Present Lives of Xiangsheng (the Chinese Comic Dialogue): A Discussion of the Relationship between Xiangsheng and Drama	王友梅 Wang, You-Mei	183

NO.6 CONTENTS

- 古本《琵琶記》在瓦當上有新發現
A New Discovery of the Ancient Version *Pipa ji*
(The Story of the Pipa) on Eaves Tiles 林成行 1
Lin, Chenxing
- 一脈相承五百年——《荔鏡記荔枝記四種》
明清刊本彙編出版概述 鄭國權 17
The Same Strain for Five Hundred Years:
Lijing ji Lizhi ji sizhong, an Overview of the Compilation and
Publication of Its Ming and Qing Editions Zheng, Guoquan
- 明代選本型曲譜考述 俞為民 35
A Research on the Selective Type Formularies of Arias
of the Ming Dynasty Yu, Weimin
- 論沈璟《增定南九宮曲譜》的集曲收錄及其集曲觀
On Shen Jing's *Zengding nanjiugong qupu*
(Revised Southern *jiugong* Formularies of Arias):
His Collection and Views of *jiqu* 黃思超 63
Huang, Szuchao
- 近代杭嘉湖崑曲演出史料匯考 徐宏圖 101
Researching Historical Documents on Kunqu Performance
in Hang Jia Hu Area in Modern China Xu, Hongtu
- 臺灣客家採茶戲唱腔初探—以採茶腔「平板」為例 鄭榮興 141
A Case Study of Singing Tunes of Hakka Tea-picking Opera in
Taiwan—with Tea-picking Tune “Pingban” as an Example Cheng, Rom-Shing
- 《糶酒》與《扛茶》、《拋茶》——一段客家三腳採茶戲變遷歷程考察 蘇秀婷 173
Tiaojiu, Kangcha and Paocha—An Exploration of the Transition
of a Three-Role Tea-Picking Hakka Opera Su, Hsiu-Ting
- 從外臺歌子戲之現象說到其近十年音樂特色與可行之道 游素凰 203
Outdoor Gezi Opera in the Past Decade: From Its Phenomenon
to Its Musical Characteristics and Potential Yu, Su-Huang
- 形變質不變—戲曲音樂在當代因應之道 施德玉 245
Changing the Form but not the Substance: Strategies of the
Contemporary Dramatic Arias Shih, Te-Yu
- 版本比較——採著修改的足跡，探尋編劇之道 王安祈 267
Comparison of Versions - The Search for Dramaturgy
Following the Traces of Modification Wang, An-Chi

《戲曲學報》第七期 目錄索引

June 2010

NO.7 CONTENTS

- | | | |
|--|-------------------------|-----|
| 中國歷代偶戲考述（上）
An Examination of the Puppet Play through Ages in China (Part 1) | 曾永義
Tseng, Yong-Yih | 1 |
| 繼承與創新：二者的抉擇與熔合一談中國大陸當前的戲曲創作
Continuity and Innovation: The Writing of Traditional Chinese Drama in Contemporary Mainland China | 王安奎（安葵）
Wang, Ankui | 55 |
| 七子戲在臺灣的傳承與變貌
The Continuity and Changes of the Qizi Opera in Taiwan | 劉美芳
Liu, Mei-Fang | 69 |
| 南北曲牌宮調與管色關係考
Investigation of the Relationship between Gongdiao and Guanse in Southern and Northern Music Tunes | 馬驢
Ma, Su | 101 |
| 崑曲流派與姑蘇風範
Schools of Kunqu Opera and the Gusu Style | 王馮
Wang, Kui | 139 |
| 試論明傳奇《千鍾祿》的離散書寫
The Diaspora Narrative of the Ming Dynasty Opera <i>Qianzhong lu</i> | 沈惠如
Shen, Hui-Ju | 159 |
| 《新選南北樂府時調青崑》版本淺說
A Study of Editions in <i>Xinxuan nanbei yuefu shidiao qingkun</i> | 根ヶ山 徹
Tohru NEGAYAMA | 185 |
| 曲牌箏樂化之歷程與流變—以潮州箏曲【粉紅蓮】為例
The Process and Development of the Adaptation of a Zheng Music Tune: The Case of <i>Fenhong lian</i> from Chaozhou | 黃慧玲
Huang, Hui-Ling | 207 |

《戲曲學報》第八期 目錄索引

December 2010

NO.8 CONTENTS

- 《單刀會》之【雙調·新水令】異文研究
A Research on the Different Characters in the Section
of “Shuangdiao, Xinshuiling” in Dandao hui 蔣星煜 1
Jiang, Xingyu
- 中國歷代偶戲考述(下)
An Examination of the Puppet Play through Ages in China(Part 2) 曾永義 21
Tseng, Yong-Yih
- 浙江「崑劇支派」補說
Complementary to “Branch Schools of the Kunju Opera”
in Zhejiang Province 徐宏圖 63
Xu, Hongtu
- 崑劇在臺灣之概況及其當前之表演類型
The Performance Type and Current Condition of the
Kunju Opera in Taiwan 施德玉 77
Shih, Te-Yu
- 從鹿港玉琴軒《打花鼓》抄本看北管戲之本土化
The Localization of the Beiguan Theater: the Case of the
Handwritten Copy of the Yuqin Studio Da hua gu in Lugang 徐福全 99
Xu, Fu-Quan
- 論說川劇劇種特色—以其特技表演藝術為探討核心
The Characteristics of Sichuan Opera as an Opera Type:
Centering on Performing Art of the Stunts 侯淑娟 127
Hou, Shu-Chuan
- 論戲曲劇種的變異—從歌仔戲說起
The Changes in Genres of Traditional Chinese Drama:
the Case of Gezi Opera 陳世雄 153
Chen, Shixiong
- 「杜蘭朵」跨文化劇場改編之研究
On the Adaptation of a Cross Cultural Theater: Turandot 朱芳慧 171
Chu, Fang-Huei

NO.9 CONTENTS

論牌曲 On the Tune Names of Qu	莊永平 Zhuang, Yongping	1
從吳歌到崑山腔—崑山腔源流新考 A New Survey on Source of Kunshan Tune	徐宏圖 Xu, Hongtu	21
清初李玉傳奇作品之北曲聯套運用 The Use of North Qu Model Tunes in lee Yu's Legends Written in the Early Qing Dynasty	李佳蓮 Lee, Chin-lian	57
讀者召喚、閱讀差異與文本對話—三婦評點《牡丹亭》 The Reader-inviting Structure, Reading Variety and Contextual Dialogue in Wu Wushan's Three Wives Collaborative Commentary Version of The Peony Pavilion	高禎臨 Kao, Chin-lin	85
京劇劇碼創作中幾個不可忽視的問題 Important Problems in Writing New Peking Opera	劉侗 Liu, Tong	123
來自民間的聲音—浙江地區頭路戲現狀調研 The Folk Voice - Research on the Status Quo of Lutou Opera in Zhejiang Area	沈勇 Shen, Yong	131
論傅芸子〈釋滾調〉對青陽腔的推論 On Fu Yunzi's Inference about Qingyang Tune in His "Interpreting Gundiao"	余蕙靜 Yu, Hui-ching	159
說舞旋 On the Spinning Dance	許美玲 Hsu, Mei-ling	187
戲曲文獻—周貽白所藏清宮戲畫 Philological Documents on Teaditional - Qing Palace Opera Paintings in the Zhou Yi-Bai Collection	周華斌 Zhou, Huabin	223

《戲曲學報》第十期 目錄索引

December 2012

NO.10 CONTENTS

戲曲批評概念與實踐 Concepts and Practices in Dramatic Criticism	李惠綿 Huei-mian Li	1
宋元戲曲“演述時空”論 The Space and Time in Performance of Song -Yuan Drama	陳建森 Jian-Sen Chen	59
顧堅創立昆山腔考述 A Study of Gu Jian's Establishment of the Kunshanqiang Musical System	俞為民 Wei-Ming Yu	81
從「江湖十二腳色」到當代崑劇腳色的分合 ——以小生、末為主的探討 A Study of the Evolution of Two Character Categories in Kunqu Opera, Mo and Xiao Sheng, from the Publication of Profile of Yang-Zhou Life (1795) to the Present Day	林佳儀 Lin, Chia-yi	95
論析崑劇青春版《牡丹亭》音樂之傳統與創新 Analysis on Tradition and Innovation of Music of the Youth Version Kungu Opera 「The Peony Pavilion」	黃慧玲 Hui-Ling Huang	135
科舉情節在明雜劇的運用及其思想特色 The Application and Beliefs of Examination plots in Ming Tzarjiuh	陳貞吟 Chen-Yin Chen	177
「四喜的曲子」——論嘉道年間四喜班的崑劇演出 A Study of The Kun Opera performance of Sixi Troupe in Jiaqing and Daogung Period (1796-1850) of the Qing Dynasty	林芷瑩 Chin-Ying Lin	203
古裝新戲的“古”與“新”——略論梅蘭芳《天女散花》及其他 Old and New Elements of Ancient Costume Drama: A Study of Mei Lanfang's 'Tiannü sanhua' and Others	平林宣和 Hirabayashi Norikazu	221
近三十年來戲曲劇本創作的的基本分析 On Script Writing of Chinese Traditional Opera in Last Thirty Years	朱恒夫 Zhu Heng-fu	259
性別變裝與表演——評《少年金釵男孟母》 Gender Cross-dressing and Performance-- Comment on He Is My Wife, He Is My Mother	段馨君 Hsin-chun Tuan	285

《戲曲學報》第十一期 目錄索引

January 2014

NO.11 CONTENTS

試說拙著崑劇《梁祝》之文本創作與劇場演出	曾永義	1
從「詮釋」看夏綸「戲曲教化」觀與表忠傳奇《無瑕璧》的編寫和點評	Zeng, Yong-Yi	43
Understanding of Xia Lun's viewpoint about "Chinese Opera Moralization" and writing and comments of loyalty legend "Flawless Jade" from "interpretation"	司徒秀英	
當「地方」遇到「國家」—論地方戲劇協進會的劇本的「生產」與「再生產」	Situ, Xiu-Ying	
When "Local" Faced "State"—Discussion "Production" and "Reproduction" to the Scripts that Published by Taiwan Local Theater Association	郭澤寬	73
戲劇藝人雙重角色再探：儀式專家與社會地位	Guo, Ze-Kuan	
Reconsiderations on the Dual-Role Played by Drama Artists : Ritual Specialist and Status	謝健	107
京劇〈捧印〉的情緒表現與結構研究：表演分析與觀眾生理訊號測量的結合	Xie, Jian	
The Emotional Expressions and Structure in Beijing Opera Pong-Yin: Combining Performance Analysis with Audience's Physiological Measures	蔡振家	125
跨文化戲曲原型現象之研究—以創作《瑣事》、《女僕》兩劇探析	Tsai, Chen-Gia	
Study on prototype of cross-cultural operas—Analysis of "Trifles" and "Housemaid"	張旭南	163
臺灣新編京劇的「戲中戲」敘事方法—以《荒誕潘金蓮》、《閻羅夢》、《孟小冬》、《百年戲樓》為探討對象	Zhang, Xu-Nan	
The Narrative Structure of "Play Within a Play" in Taiwan' New Peking Opera : Based on 《Pang Jin lian》《Journey through Hell》《Meng Xiao dong》《One Hundred Years on Stage》	林淑薰	191
當代兩岸歌仔戲交流史話	Lin, Shu-Hsun	
Story of communication of Taiwanese opera across the Taiwan Strait (1949-2012)	蔡欣欣	225
崑曲身段譜提要目錄	Tsai, Hsin-Hsin	
Summary and Catalogue on Shenduan Record of Kunqu Opera	王馥	279
心態史之于雜劇史“重寫”的意義—杜桂萍《清代雜劇作家創作論考》評述	Wang, Kui	
	張小芳	355
	Zhang, Xiao-Fang	

《戲曲學報》第十二期 目錄索引

March 2015

NO.12 CONTENTS

- | | | |
|--|---------------------------|-----|
| 臺灣「水磨曲集崑劇團」的崑曲教學與劇目傳習
Taiwan's "Shuimo Kun Opera Troupe" Kun Opera Teaching
and Inherited Learning of Plays | 蔡欣欣
Tsai, Hsin-hsin | 1 |
| 時裝京劇的形成與劇目發展之研究
The Study of Modern Jingju's Reformation and Evolution | 張旭南
Chang, Hsu-Nan | 53 |
| 客家戲丑行之學藝歷程與口語藝術—以「憨丑」張有財為考察對象
The Learning Process and Oral Language of the Clown in Hakka Drama -
Using The Character, Chang you - choi, in the "Foolish Clown" As an
Example | 蘇秀婷
Su, Hsiu-Ting | 75 |
| 論當代中國江蘇省常熟市尚湖鎮「講經宣卷」中出現的
「新編文本」現象：以余鼎君「講經」為例
New Texts in the 「Scripture Telling」 of Shanghu, Changshu City,
Jiangsu province : with the texts composed by Yu Dingjun as an example | 白若思
Rostislav Berezkin | 101 |
| 由「贈金」瓦當及版圖論《金印記》演化
A New Understanding of the Transforming of Gold Mark by the study
of the Su Qin Eaves Tiles and the Set of Gold Given Engravings | 林成行
Lin, Chen-xing | 141 |
| 隋唐正樂與禁戲資料編年輯釋
On Chronological Interpretation of Correct Music and Ban Drama Data
of Sui and Tang Dynasties | 丁淑梅
Ding, Shu-mei | 161 |
| 近百年中國神廟劇場研究熱點述評
Over the past century Chinese temple theater hotspot Review | 王潞偉
Wang, Lu-wei | 213 |

《戲曲學報》第十三期 目錄索引

December 2015

NO.13 CONTENTS

- | | | |
|--|-------------------------|-----|
| 歌子戲載體【七字調】(歌謠)之探討
Discussion about Qi Zi Diao(folk ballad) of Taiwanese Opera | 游素凰
Yu, Su-Huang | 1 |
| 京劇鑼鼓〔鳳點頭〕的變化與衍生
Beijing Opera Percussion,Phoenix Nod's evolvemnts and derivatives | 劉大鵬
Liu, Da-Peng | 45 |
| 重要傳統藝術保存團體傳習個案試析—
以苗栗陳家班北管八音團為考察對象
Case Study of Important Traditional Art Preservation Groups Inheritance:
Miao-Li Chen Family Pei-Kuan Pa-Yin Group as a Surveying Object | 蘇秀婷
Su, Hsiu-Ting | 57 |
| 由談國劇傳習所：介乎科班與票房之京劇教學組織
Beijing Opera Education Center—
the Beijing Opera education association between training school and
amateur society | 吳怡穎
Wu, Yi-Ying | 99 |
| 表演者之培育：建教實習課程對民俗技藝學生專業養成的重要性
Performer Education: The Importance of Internship Program to Cultivate
Students' Professionalism in Department of Acrobatics | 程育君
Cheng, Yu-Chun | 133 |
| 雜技柔術道具製作與實證分析—
以國立臺灣戲曲學院民俗技藝學系為例
The Making , Material Using and Empirical Analysis
— An Example of Department of Acrobat of NTCPA | 彭書相
Peng, Shu-Hsiang | 151 |

《戲曲學報》第十四期 目錄索引

June 2016

NO.14 CONTENTS

- | | | |
|---|---|-----|
| 南北戲曲語言之特色
The Characteristics of the Northern and Southern Tunes | 曾永義
Tseng, Yong-Yih | 1 |
| 儀式、戲劇與意識形態
Rituals, Theatre and Ideology | 陳世雄
Chen, Shi-Xiong | 49 |
| 沈璟的《南詞韻選》及其對南曲曲韻的規範
Selected Rhymes for the Southern Melody and Its Standardization of Southern Melodies | 俞為民
Yu, Wei-Min | 81 |
| 真實是構建《長生殿》舞臺藝術生命力的基礎—
以高力士形象為例
Authenticity is the Foundation of Constructing the Palace of Eternal Youth Stage Artistic Vitality—Taking an Example of Gaolishi's Image | 朱恒夫
Zhu, Heng-fu | 103 |
| 樊粹庭與近現代豫劇的變革和發展
Fan Cuiting and the reformation and development of Modern Henan Opera | 張大新
Zhang, Da-Xin | 119 |
| 論客家戲《霸王虞姬》之「三下鍋」腔調
Hakka Opera "King Concubine" of the Three-Pot Intonation | 施德玉
Shih, Te-Yu | 147 |
| 國立臺灣戲曲學院軟功運動傷害之研究
The Sports Injuries Cause By Contortion Practice In National Taiwan College of Performing Arts | 陳俊安 李一聖 陳儒文
Chen, Chun-an Lee, I-sheng
Chen, Ju-wen | 179 |

《戲曲學報》第十五期 目錄索引

December 2016

NO.15 CONTENTS

- 戲曲「腔」論——從音樂結構學的視野
On Qiang in Chinese Opera 王耀華 1
Wang, Yao-Hua
- 讀曲與「二度創作」
Rewding Qu of Traditional Chinese operas and the
Re-Creation of the Text 葉長海 29
Ye, Chang-Hai
- 從上下句到板腔體
From Shangxiaju System to Banqiang system 路應昆 49
Lu, Ying-Kum
- 探詢揚州徽商與皖南地方戲之關係
Exploring How the Anhui Salt Traders in Yangzhou Influenced
Their Nativee Actors and Xiqu From 孫玫 73
Sun, Mei
- 維吾爾民俗小戲考
On Uygur flok custom mini-theatre 韓芸霞 93
Han, Yun-Xia
- 《打砂鍋》、《打刀》、《打灶王》與《打櫻桃》四齣京劇
丑角開蒙戲的藝術特色與教學實踐
“The broken casserole”, “Make a sword” and “Hit the cherry”
the artistic characteristics and the teaching experience of the basic
four dream for the traditional Chinese opera clown characters. 丁一保 117
Ding, Yi-Bao
- 【祝英台近】詞（曲）牌考正
Textual Research on Tune of 【Zhu Yingtai jin】 王寧邦 155
Wang, Ning-Bang
- 元代初年演唱形式考析
A Textual Research and Analysis on the Singing Styles in
Early Yuan Dynasty 白寧 175
Bai, Ning

《戲曲學報》第十六期 目錄索引

June 2017

NO.16 CONTENTS

- | | | |
|--|---|-----|
| 曾王二氏「腔調論」之異同
The Study of The Differences Between Professor Wang's
“Tune Theory”and Professor Zeng's | 施德玉
Shih,Te-Yu | 1 |
| 李漁的戲曲評點
Li Yu's Literary Appraisal on Xiqu | 高美華
Kao,Mei-Hua | 39 |
| 李漁家班與園林聲伎之涉趣
The Relationship between Li Yu Family Troupe and Theatergoers
in Garden should be in Good Tast | 詹皓宇
Chan,Hao-Yu | 79 |
| 北獅技藝的傳習與實踐——
以國立臺灣戲曲學院民俗技藝學系為例
The pass down and practice of the Northern Lion——
An Example of Department of Acrobat of NTCPA | 彭書相
Peng,Shu-Hsiang | 111 |
| 國立臺灣戲曲學院穿圈運動傷害之研究
The Sports Injuries Research of The Hoops Leaping
Acrobatics Sport in National Taiwan College of
Performing Arts | 陳俊安、陳儒文、吳承恩
李曉蕾、田國華
Chen,Chun-An、Chen,Ju-Wen
Wu,Cheng-En、Lee,Hsiao-Lei
Tien,Kuo-Hua | 145 |
| 《義民禮讚》客家歌舞劇創作意涵及內容探析
The analysis of music and performance in Hakka musical
“Ode to Hakka Yimin” | 姜雲玉
Chiang,Yun-Yu | 177 |
| 音樂劇《真善美》兩版本中 The Lonely Goatherd
歌曲呈現之接受美學觀點比較研究
A comparative study of two versions of 'The Lonely Goatherd'
applies to the musical drama "The Sound of Music"
referred to the Reception Aesthetics Perspective | 鄭國揚
Cheng,Kuo-Yan | 197 |

《戲曲學報》第十七期 目錄索引

December 2017

NO.17 CONTENTS

- | | | |
|--|-------------------------|-----|
| 崑曲進校園：在香港中文大學推廣崑曲之經驗與反思
Kunqu in Schools: The Experiences and Reflections of Promoting
Kunqu at The Chinese University of Hong Kong | 華瑋
Hua Wei | 1 |
| 當代歌仔戲音樂轉變現象之探討
Research the Change of the Music of Modern Taiwanese Opera | 陳孟亮
Chen, Meng-Liang | 33 |
| 改良採茶的古典取徑：以「大小牌之部」
〈和番〉的再舞臺化歷程為例
Learn from the History of Tea-Picking Opera:
Take the Re-stage Process of “the Big and Small Section”
(Marry the Foreign) as an Example | 林曉英
Lin, Xiao Ying | 57 |
| 論客家大戲《六國封相—蘇秦》文本與演出的改編
On the Adaptation of the Text and Performance of the
Hakka Opera “Six States Prime Minister—Su Qin” | 楊閩威
Yang, Min-Wei | 87 |
| 瀕絕躡鞋製作與躡功之數位保存
The Digital Preservation of Endangered “Ciao”
Shoes Production and ‘Ciao’ Skill | 萬裕民
Wan, Yu-Min | 119 |
| 劇場即教室之延伸論說歌仔戲《大湧來拍岸——臺灣子婿·馬偕》
之製作、教學與演出
A Case Study on the Experimental Gezixi “The Sounds of Surfs Crashing
on the Shores: MacKay, Taiwan's Son-in-Law”-Reflections on its
Creation and the Traditional Performing Art Education | 王麗嘉
Wang, Li-Jia | 139 |
| 臺灣雜技扛竿之訓練與演變——
以國立臺灣戲曲學院民俗技藝學系為例
Training and Evolution of Taiwan Acrobatic Craft—
Take NTCPA (National Taiwan College of Performing Arts)
as An Example | 彭書相
Peng, Shu-Hsiang | 177 |

《戲曲學報》第十八期 目錄索引

June 2018

NO.18 CONTENTS

- | | | |
|--|-----------------------|-----|
| 臺北故宮博物院藏朱絲欄鈔本《昇平寶筏》的價值
The Value of “ShengpingBaofa” in the Handwritten Edition on
Red-lined Paper Collected by Taipei National Palace Museum | 廖藤葉
Liao, Teng-Yeh | 1 |
| 經典再現，風采萬千——
以京劇《香妃》為例，鏈結當代劇場視覺藝術
The Reproduction of “Shan-Fai” brings the Elegance and
Essence of Classical Beijing Opera | 林宜毓
Lin, Yi-Yu | 35 |
| 歌謠小調命義之探討
The Research About How to Name Traditional Chinese Tunes
and Ballads and their Meaning | 游素凰
Yu, Su-Huang | 49 |
| 從歌仔戲到歌仔戲電影（1955-1981）之探討——
從認同、混雜性與演變三方面論述
From Taiwanese Opera to Taiwanese Opera Film: A discussion on
its CultureIdentity, Hybridity and Evolution | 王亞維
Wang, Yae-Wei | 85 |
| 戲曲曲牌鑼鼓名稱探析
The Discussion and Analysis of Luogu’s Title in Qupai System | 蔡晏榕
Tsai, Yen-Jung | 127 |
| 論上海崑劇團《血手記》的移植與新變
Shanghai Kunqu Troupe: The Transplanting and the Inheritance
of “Blood Notes” | 洪逸柔
Hung, Yi-Zo | 151 |
| 期待視野、多重異讀、身體欲望——
論明清時期《牡丹亭》女性閱讀
Expectant Horizon, Variant Perusal and Bodily Desire: The Female
Reading of “The Peony Pavilion” in the Ming and Qing Dynasties | 詹皓宇
Chan, Hao-Yu | 191 |

《戲曲學報》第十九期 目錄索引

December 2018

NO.19 CONTENTS

- 論析近代「說唱」與「戲曲」唱腔音樂之互動現象
Discuss the interaction between modern “Shuo-Chang” and “Chinese opera” singing music
王友蘭 1
Wang, You-Lan
- 河北省雄安新區非物質文化考察——
大馬莊村評劇團鏈結當代劇場視覺藝術
An Investigation on the Intangible Cultural Heritage in Xiongan
New Area, Hebei Province: Da Ma Zhuang Cun Pingju Opera Troupe
施德玉 39
Shih, Te-Yu
- 從〈寫風情〉到〈席上題春〉——
兼論《萬壑清音》選收明代短劇的舞臺化特徵
From Xiefengqing to Xishang Tichun: A Discussion of the Features of
Becoming Staged in Selected Ming Short Plays from Wanhua Qingyin
侯淑娟 65
Hou, Shu-Chuan
- 清中後葉戲曲舞台名角現象之觀察
Observation on the Phenomenon of the Onstage Opera Star in
the Middle and Late period of Qing Dynasty
白寧 93
Bai, Ning
- 論李漁《鳳求凰》之改編自作及其梨園改本《三鳳緣》
Analysis of Adaptation of Li Yu’s “A Leap Year Proposal” and
“The Marriage with Three”
李佳蓮 133
Lee, Chia-lian
- 詩人／劇人：馬致遠雜劇藝術重探
Poet/Playwright: Revisiting the Art of Ma Zhiyuan’s Zaju Works
游宗蓉 167
Yu, Tsung-Jung
- 京劇與歌劇在「劇唱」表現中差異性之探討
The Differences in Singing Performances Between Peking Opera
and Western Opera
白玉光 209
Pai, Yu-Kuang
- 一心歌仔戲《狂魂》改編浮士德之書寫策略探討
The Screenwriting Strategies of “The Unrestrained Soul”, an
Adaptation of “Faust” by Yi-Xin Taiwanese Opera Theater Troupe
楊馥菱 225
Yang, Fu-Ling
- 臺灣四平戲腔調初探：以末代四平藝人古禮達、莊玉英為對象
The Differences in Singing Performances Between Peking Opera
and Western Opera
劉美枝 257
Liu, Mei-Chi
- 從《繡襦記·剔目》談崑劇折子戲在當代的整編取向
From “Embroidered bedding and Eye piercing” to the contemporary
orientation of the of Kunqi Opera
謝俐瑩 315
Hsieh, Li-Ying

《戲曲學報》第二十期 目錄索引

June 2019

NO.20 CONTENTS

- | | | |
|--|--|-----|
| 早期南曲譜的建構與戲曲宗元
The Construction of Early Southern Qu and Compliance
of Yuan Drama | 魏洪洲
Wei, Hong-Zhou | 1 |
| 從「曲牌八律」觀察歌仔戲載體「歌謠小調」之質性
Observing the Qualification of Folk Songs of Taiwanese Opera from
the Eight Elements of Qupai | 游素凰
Yu, Su-Huang | 25 |
| 琵琶記》評點本新考——
以臺灣藏「魏仲雪」刊本為中心
A New Investigation on the Commentary Edition of the Story of
Pipaji: Focusing on the “Wei Zhongxue” Edition in Taiwan | 張洋
Zhang, Yang | 101 |
| 傳承地圈技巧與創新課程實踐——
以國立臺灣戲曲學院民俗技藝學系高職部為例
The Innovation and Succession of Jumping Through Hoops
Curriculum- In Case of the Department of Acrobatics and Dance
of National Taiwan College of Performing Arts | 彭書相 張惟翔
Peng, Shu-Hsiang
Chang, Wei-Hsiang | 131 |
| 戲曲藝術教育創新行動平台——
以國立臺灣戲曲學院產學合作為例
An innovative Action Platform of Traditional Chinese Opera Art
Education : Industry-University Cooperation of The National Taiwan
College of Performing Arts and Its Successful Stories | 馬薇茜
Ma, Wei-Chien | 159 |

NO.21 CONTENTS

- 歷史與田野：臺南藝陣小戲音樂風格之探討
History and Field Investigation: On the Music Styles
of Yizhen Xiaoxi in Tainan 施德玉 1
Shih, Te-Yu
- 從《西廂記·寄柬、長亭、猜寄》看當代崑劇折子戲之捏創
On Innovation of Contemporary Drama Fragments of
Kunju: Mail Delivery, Long Pavilion, and Guessing
the Meaning from the Story of the Western Wing 洪逸柔 43
Hung, Yi-Jo
- 傳統揚琴伴奏歌仔戲之遞變
The Evolution of Traditional Yangqin Accompaniment in
Hokkien Opera 詹金娘 75
Zhan, Jin-Niang
- 從「欲望」的角度論《西遊記》子弟書對
小說的改編與轉化 蘇恆毅 109
Through 'Desire' to See the Bannerman Songs of
"Journey to the West" Adapted from the Novel
Su, Heng-I
- 新舊程派的兩樣《歸漢》情：
李世濟《文姬歸漢》的繼承、創新與接受
Difference between Cheng Yan-Qiu's and Li Shi-Ji's
Cheng Style:
Study on Li Shi Ji's Adaption of Peking Opera "Wen
Ji Gui Han" 施政昕 145
Shih, Cheng-Xing

NO.22 CONTENTS

- 論臺灣「牽亡歌陣」的起源與形成—從傳統喪禮與宗教儀式論起
The Origin and Conformation of Qian-wang-ge-zhen in Taiwan:
A Study from the Traditional Funerals and Religious Rituals
施德玉 1
Shih, Te-Yu
- 《水雲村稿》與《玉壺野史》「生旦」及相關字詞考
A Textual Research on the Homographs “生旦” in Shui Yun Cun Gao
(水雲村稿) and Yu Hu Ye Shi (玉壺野史) and Several Related Archaisms
池灝 45
Chi, Hao
- 【犯袞】與【急三鎗】曲牌演變考
The test of Qu Pai曲牌【Fan Gun】犯袞 and
【Ji San Qiang】急三鎗's Evolution
黃金龍 89
Huang, Jin-Long
- 雲手：一個最小身段的探討
Yunshou (Cloud Hands) : A Discussion of the Smallest Posture Skill
黃琦 113
Huang, Chi
- 戲改運動激進化的邏輯：「推陳出新」論爭試析
The Radical Logic of Reform Movement of Xiqu:
A Research on the Controversy over "Innovation"
王俊彬 139
Wang, Jun-Bin

《戲曲學報》第二十三期 目錄索引

December 2020

NO.23 CONTENTS

- | | | |
|--|-------------------------|-----|
| 臺南歌舞藝陣故事類型之探討
The study of the Story Types of Singing and Dancing Yizhen in Tainan | 施德玉
Shih, Te-Yu | 1 |
| 旱災與民間祭祀演劇研究
Research on Drought Disaster and Folk Sacrifice Drama | 段金龍
Duan, Jin-Long | 49 |
| 臺灣地區傳唱陸游、唐琬〈釵頭鳳〉曲詞符情探析
Research the match of music melody and lyrics on
“Phoenix Hairpin (Chaitoufeng)” by You LU and
Wan TANG in the Taiwan Area | 邱文惠
Chiu, Wen-Hui | 71 |
| 雜技鋼絲教學傳承之研究——
以國立臺灣戲曲學院民俗技藝學系高職部為例
Research on the Inheritance of Acrobatic Wire Teaching
—In Case of the Department of Acrobatics and Dance
of National Taiwan College of Performing Arts | 彭書相
Peng, Shu-Hsiang | 107 |

《戲曲學報》第二十四期 目錄索引

June 2021

NO.24 CONTENTS

- | | | |
|--|--|-----|
| 明清崑腔音韻度曲的發展脈絡
The Development of Kunshan Accents of Duqu
Phonology in the Ming and Qing Dynasties | 李惠綿
Li, Huei-Mian | 1 |
| 《新戲曲》與《戲曲報》初探
A Preliminary Study of <i>The New Xiqu</i> and <i>The Xiqu
Bulletin</i> | 孫玫
Sun, Mei | 63 |
| 湖南儺壇文本的形態特徵
The Morphological Characteristics of Hunan Nuo Altar Text | 李躍忠、劉丹
Li, Yue-Zhong &
Liu, Dan, Wen-Hui | 83 |
| 京劇傳統音樂程式之運用與突破—
以《四郎探母》為例
The Application and Breakthrough of Beijing
Opera Traditional Music Coding-Using Silang
Visits his Mother as Example | 林世連
Lin, Shih-Lien | 103 |
| 中國京劇選本之編選作者與編輯出版探論
(1880—1949)
On the Editors and Publishers of Selected Beijing
Opera (1880-1949) | 李東東
Li, Dong-Dong | 121 |

NO.25 CONTENTS

- | | | |
|---|--------------------------------|-----|
| 作者入戲 尋找崑曲
A Study About How Did Modern Playwrights Retrieve
the Artistic Conception of Traditional Kun Opera. | 王安祈
Wang, An-Chi | 1 |
| 牛女、孟姜、梁祝與青白蛇 ——
曾永義院士劇作對中國民間四大傳說的承衍與創發
Niu Nu, Meng Jiangnu, Liang Zhu and Green & White Snake ——
The inheritance and creation of " Four Great Chinese Folk Legends" of
four plays by Academician Tseng Yong-yi | 洪淑苓
Horng, Shu-Ling | 27 |
| 曾永義先生民族故事劇之意趣神色
The implication and Verve of Zeng Yongyi's national drama | 徐雪輝
Xu, Xue-Hui | 61 |
| 超常的技藝：倒立做為特技的身體行動方法初探
Outstanding Skills: A Preliminary Study on the Method of Physical
Action of Handstand as an Acrobatics | 程育君
Cheng, Yu-Chun | 83 |
| 《長生殿·密誓》集曲曲式探析
The Investigation of Chi-Chu: Secret Vow of Palace of Eternal Youth | 陳茗芳
Chen, Ming-Fang | 119 |
| 國內主流報紙的扯鈴相關報導初探
Reporting of The Diabolo News in Taiwan's Mainstream
Newspapers – A Pilot Study | 蔡光庭
Tsai, Kuang-Ting (Mark) | 159 |

國立臺灣戲曲學院
戲曲學報編輯委員會

學術顧問：曾永義(中央研究院院士)
編輯委員召集人：王光中(國立臺灣戲曲學院圖書資訊中心主任)
編輯委員：王瓊玲(國立中正大學中國文學系教授)
朱芳慧(國立成功大學藝術研究所教授)
林宜毓(國立臺灣戲曲學院教務長)
林曉英(國立臺灣戲曲學院客家戲學系助理教授)
林鶴宜(國立臺灣大學戲劇學系教授)
施德玉(國立成功大學藝術研究所特聘教授)
張連強(國立臺灣藝術大學戲劇學系副教授)
陳 芳(國立臺灣師範大學國文系教授)
游素凰(國立臺灣戲曲學院戲曲音樂學系副教授)
(依照姓氏筆畫順序排列)

Academic Consultant : Tseng, Yong-Yi
Convener : Wang, Kuang-Chung
Editorial Committee : Wang, Qiong-Ling Zue, Fang-Hui Lin, Yi-Yu Lin, Xiao-Ying
Lin, He-Yi Shih, Te-Yu Chang, Lren-Chiang Chen, Fang
You, Su-Huang

發行人：劉晉立
主 編：施德玉
執行編輯：金禹彤、熊秋芳
刊名題字：董陽孜
Publisher : Liu, Jin-Li
Editor : Shih, Te-Yu
Executive Editor : Hsiung Chiu-Fang、Chin, Yu-Tung
Title Inscription : Tong, Yang-Tz

出版者：國立臺灣戲曲學院
編輯者：國立臺灣戲曲學院出版組
地 址：內湖校區/114臺北市內湖區內湖路二段177號
木柵校區/116臺北市文山區木柵路三段66巷8-1號
電 話：(02)2936-7231轉2613(代表號)
網 址：www.tcpa.edu.tw
排版印刷：中益彩色製版印刷有限公司
定價：新臺幣200元

中華民國111年6月出版 ISSN2070-1136 GPN2009601674 版權所有翻印必究