

臺灣豫劇團音樂之特色

施德玉

國立臺灣戲曲學院
戲曲學報第二十九期
抽印本

*Journal of Traditional
Chinese Theater
June 2023*

二〇二三年十二月出版

臺灣豫劇團音樂之特色

施德玉*

摘要

臺灣豫劇團在臺灣有七十年的歷史，唱腔方面是以梆子聲腔為主要音樂內容，由於長年在臺灣的發展，演出劇目擁有許多創新的題材。從臺灣豫劇團每年製作的全新大戲，就可以知道其創新的走向，以及融合臺灣風土民情與在地文化的現象。該團創新劇目不僅能擷取中西精華，呈現傳統與當代的風格，還嘗試跨界合作，不斷推陳出新，多年來創作許多膾炙人口的作品。梳理臺灣豫劇團的劇目表演內容，有八種類型，包括：傳統經典劇目、新編劇目、跨界之作、移植劇目、本土題材、實驗劇、兒童劇與少年豫劇等類型，真是豐富而多元。

本文首先論述豫劇梆子腔風格高亢嘹亮，擁有極大的張力，又能明顯呈現歡快和悲泣的特色，受到多地民眾的青睞，因此梆子腔得以流播到其他地方，形成多樣的梆子腔音樂系統。其次分析臺灣豫劇唱腔板式之特色，包含：【慢板】、【流水板】、【二八板】和【散板】四個傳統板類的靈活應用，與功能效果；其三探討文武場形式功能之特色，除了應用傳統板胡與梆子之外，還增加許多具有功能性之樂器與創新配器手法，使得臺灣豫劇團的音樂擁有更豐沛的聲響效果；最後提出臺灣豫劇團音樂的創新設計，包含：創新腔調、創新演唱板式、創新演唱形式、創新幕間及場景音樂，以及增加樂器與配器手法等。期望本文之研究能提供戲曲音樂工作者參考。

關鍵詞：臺灣豫劇團、豫劇唱腔音樂、豫劇板式、豫劇文武場音樂、梆子腔

* 國立成功大學藝術研究所特聘教授

The Features of Taiwan BangZi Opera Company Music

Shih, Te-Yu*

Abstract

Taiwan BangZi Opera Company has a history of about 70 years in Taiwan, and has Bangzi tunes as the main music content, when it comes to singing. Due to its long-term development in Taiwan, its repertoire has many innovative themes. From the brand-new dramas produced by Taiwan BangZi Opera Company every year, we can know its direction is for creating and integrating the phenomena of Taiwanese customs and local culture. The company's innovative repertoire not only captures the essence of the Chinese and the Western arts, and presents traditional and contemporary styles, but also attempts cross-border cooperation, constantly innovating and creating many popular works over the years. There are eight types of repertoire performances by Taiwan BangZi Opera Company, including: traditional classic repertoires, newly written repertoires, cross-border works, transplanted repertoires, local themes, experimental plays, children's plays and juvenile Bangzi operas, etc., which is really rich and diverse.

This paper will firstly discuss that Bangzi opera tunes are high-pitched and bright with great tension, and can obviously present the characteristics of joy and weeping, which makes the art popular among the public from different backgrounds and spread to many places, and diverse Bangzi music systems has thus been formed. Secondly, the characteristics of Taiwan Bangzi opera singing style will be analyzed, including: 'Adagio,' 'Liu Shui Ban,' 'Erba Ban' and 'San Ban,' and the flexible application and functional effects of these four traditional forms. Thirdly, the forms and functions of *Wen- and Wu-changs* will be discussed. Apart from the application of traditional Banhu and Bangzi, there are also many functional musical instruments and innovative orchestration techniques, making the music of Taiwan BangZi Opera Company have a richer sound effect. Finally, the innovative design of the music of Taiwan BangZi Opera Company will be underlined, including: the innovative tunes, innovative singing styles, innovative singing forms, innovative intermission and scene music, and newly-added musical instruments and orchestration techniques, etc. Hopefully, the research in this paper can be referential for other opera music artists.

Keyword : Taiwan BangZi Opera Company, Bangzi singing music, Bangzi Ban, Wen-chang and Wu-chang Music of Bangzi Opera, Bangzi-qiang

* National Cheng Kung University, Institute of Art Studies, Distinguished Professor.

壹、豫劇梆子腔特色

臺灣豫劇表演藝術最早是由中國大陸河南豫劇流播到臺灣而形成的。豫劇是河南省的大戲，是以梆子腔演出的戲曲劇種，此劇種在被定名為豫劇之前有許多名稱，如：河南梆子、高調、河南謳、靠山吼、本梆、土梆戲等。當豫劇在河南省廣為流行之後，也傳播到其他省分，如：山東、河北、安徽、江蘇、湖北、陝西、山西、甘肅、西藏、青海、新疆、四川、貴州、黑龍江、臺灣等，不僅受到傳播地民眾之歡迎，而在這些地方也都有豫劇的專業演出團體，可見河南豫劇在中國大陸是重要又具有影響力的梆子腔戲曲劇種。

梆子腔是戲曲聲腔之一，是有機體，會隨時空的轉換而有多樣的變化，要論述梆子腔實非易事，但是基本上可以有系統地從歷時性與共時性的觀點論之，進行多層次的梳理，以理解梆子腔的種種現象。筆者認為可以一地一梆子腔劇種為核心，探究其歷代的變遷現象，以了解其根本面貌，繼而一層一層的從此劇種的周圍地域之劇種，排比其聲腔、唱腔、劇目與主奏樂器文武場音樂之異同，進而探究出彼此之脈絡關係與互相影響的層面。

從歷時性觀之，歷代在同一地區的戲曲劇種，雖然在脈絡上是繼承傳統，並且一脈相承，但是各朝代因為生活環境之不同，民眾美學觀的轉變，就聲腔或劇種而言，都一定會有消長、會有轉變，因此研究聲腔論題時，首重時間的基準；從共時性觀之，即使同一時期，各聲腔因為流播的關係，會產生許多的變體或綜合體，使不同聲腔的劇種也會互相借鑒學習，讓單一聲腔的劇種從「兩下鍋」的情形，變成多聲腔劇種，尤其地域越大、腔系越多，演出劇團流動越大，那麼產生質變的情形就會更多，因此就更增加研究聲腔音樂的困難度。

戲曲從小戲發展到大戲，體製上就有許多變化，而藝術性高的成熟大戲，唱腔音樂更是豐富。雖然各地方都有以當地語言為基礎形成的腔調，而這些腔調成熟之後，流播出去有的腔調因為無法適應他地的文化，而逐漸消失；另有一些腔調流播到他地，能快速地融入當地戲曲劇種之中，不僅能被當地戲曲劇

種吸收，還強於當地的腔調，成為此劇種的主要腔調並加以傳承，那麼聲腔系統就產生了。所以我們可以說，只有藝術性成熟，具有特殊風格的強勢腔調，才能形成聲腔系統。戲曲的梆子腔系就是這樣形成的，而河南的豫劇，也就是由梆子聲腔流播到河南之後，所形成的具有河南地方特色的戲曲劇種，河南豫劇在發展成熟之後，又流播至他地，對於其他地方之戲曲音樂，形成一定之影響，臺灣豫劇也是經過這些流播過程，又與臺灣文化結合所形成的劇種。

臺灣豫劇團音樂的主要唱腔是屬於梆子聲腔系統，因此在分析探究其音樂之前，首先梳理梆子腔的脈絡，如此有助於理解臺灣豫劇團音樂之內涵特色。梆子腔原是甘肅、山西、陝西一帶的腔調，經流播到其他地方，而被他地稱為「同州梆子」、「西秦腔」、「秦腔」及「陝西梆子」。「梆子腔」主要是以二根棗木互相擊節，因此以增強唱腔節奏性的伴奏樂器「梆子」命名。其音樂是以陝西的民間音樂為基礎，吸收「弦索腔」而形成的聲腔，¹由於梆子腔風格高亢嘹亮，擁有極大的張力，又能明顯呈現歡快和悲泣的特色，受到多地民眾的青睞，因此梆子腔得以流播到其他地方，形成多樣的梆子腔音樂系統。而1949年國民政府遷臺時，屬於梆子腔系統之一的豫劇流播到臺灣之後，逐漸融入臺灣在地的文化、音樂與故事情節，因而產生了臺灣豫劇團。

原生梆子腔的音樂能凸顯山陝一帶的地理環境與民情特性，形成其專有的特色。因為山西、陝西、甘肅一帶的地理環境是以黃土高原為其主要地形，屬於北方的大陸型氣候，長年乾旱，百姓大都生活困苦，尤其居住在山區的民眾，在空曠空間，多以畜牧業維生，因而產生特有的生活習性與審美觀念。梆子腔之音樂屬於板腔體，擁有多種板式的變化，以呈現音樂不同情感的表達，其音樂特色有六點，分述如下：

其一，在演唱上具有剛毅、豪放、粗曠和行雲流暢的特質；其二，唱腔音

1. 上海音樂出版社編輯：《中國民族音樂大系·戲曲音樂卷》，（上海：上海音樂出版社，1989年），頁87。

樂有引子有過門，互相穿插配搭有變化；其三，在板式上有不同的板式變化，呈現不同力度的音樂效果；其四，在音樂的節奏上，以眼起板落的形式居多，形成重音結束的音形；其五，伴奏樂器以板胡演奏主旋律重線條，以梆子擊節重顆粒感，二者配搭產生特殊的聲響效果；其六，主奏樂器的伴奏有隨腔演奏、隨腔加花、腔繁音簡和腔簡音繁等手法，使唱腔音樂豐富而有變化。

雖然梆子腔流播到各地，結合流播地之語言腔調，形成新的具有在地特色的戲曲聲腔，而都能見到上述這些聲腔音樂特色。但是梆子腔也像崑山腔、皮黃腔一樣，當在不同地域流播傳唱時，因為結合不同地域的語言腔調、風俗習性而產生帶有在地地方特色的質變情形，有如同一母體，在不同地區生出不同子女的現象，而這些子女擁有相同的血緣，卻又有不同的特質。臺灣豫劇團之音樂就是以梆子聲腔為主體，卻擁有臺灣風土民情之特色。

從臺灣豫劇團擁有自己的風格特點，從每年製作全新大戲，就可以知道其創新與融合在地文化的現象，該團不僅能呈現傳統現代，擷取中西精華，還嘗試跨界合作。多年來推出許多膾炙人口的作品，共有八種類型，包括：傳統經典劇目、新編劇目、跨界之作、移植劇目、本土題材、實驗劇、兒童劇與少年豫劇等類型。舉例說明如下：其一，傳統經典劇目如：《包公誤》、《白蓮花》、《王魁負桂英》、《穆桂英》、《新對花槍》、《香囊記》、《大祭椿》等。其二，新編劇目如：《慈禧與珍妃》、《拜月亭》、《花嫁巫娘》、《蘭若寺》、《飛馬行》、《觀·音》等。其三，跨界之作如：《杜蘭朵》、《豫韻—台灣情》、《約/束》、《量·度》、《巾幗·華麗緣》、《天問》等。其四，移植劇目如：《大腳皇后》、《劉姥姥》、《梅龍鎮》、《一樹紅梅》。其五本土題材如：《曹公外傳》、《美人尖》、《梅山春》。其六，實驗劇如：《試妻！弑妻！》、《劉青提的地獄》、《未來處方箋》。其七，兒童劇如：《豬八戒大鬧盤絲洞》、《龍宮奇緣》、《錢要搬家啦？！》。其八，少年豫劇如：《快打三國》。

從以上所述臺灣豫劇團這些多元的劇目中，《慈禧與珍妃》榮獲 2008 年電視金鐘獎最佳傳統戲劇節目獎項，《花嫁巫娘》獲 2011 年第九屆臺新藝術獎

年度十大表演藝術節目。可見臺灣豫劇團不僅發展方向多樣化，有新的理念與創見，在表演的品質上，也追求新穎與精緻。本文內容主要分析豫劇團音樂經常應用的各種板式形式與內涵，以及文武場，進而探析臺灣豫劇團的音樂特色。

臺灣豫劇是傳承自河南豫劇，所以音樂的表現力原以傳統豫劇為主，近年來臺灣豫劇團除了演出傳統劇目之外，還隨著表演藝術的日新月異，以及因應不同年齡層觀眾之需求，不斷地推出一些新創作的劇目，例如：豫莎劇《天問》、《量·度》；兒童豫劇《錢要搬家啦?!》；少年豫劇：《快打三國》等。這些新創作的劇目，都引用了一些新的音樂素材，並且擴大了文武場樂隊的編制，讓臺灣的豫劇音樂有了嶄新的面貌。另外，臺灣豫劇團也新創作許多以臺灣在地文化為主軸的新編戲，例如：《曹公外傳》、《美人尖》、《梅山春》等，此類型之劇目音樂素材，也多使用臺灣民間音樂或是歌謠小調。

雖然臺灣豫劇團在劇本、文武場，以及音樂配器方面都有許多新的創作，但重要的是，該團一向堅持豫劇的語言與唱腔音樂的體製要維持傳統，這是戲曲劇種區隔非常重要的因素。所以臺灣豫劇團不論演出傳統戲或是新編戲，除了特殊需求，基本上仍使用河南方言，唱腔音樂結構使用梆子腔的板腔體，並且以豫劇傳統唱腔的板式為主，經常使用的板式有：【慢板】、【流水板】、【二八板】和【飛板】四個板類，豫劇的板式音樂與其他板腔體的戲曲劇種差異極大，本文是以《中國戲曲音樂集成·河南卷》整理的豫劇傳統唱腔板式的資料為基礎，予以補充和分析，並舉例說明臺灣豫劇團應用這傳統四大板類的音樂內容與特色。

貳、慢板類音樂之特色

豫劇的慢板類：包括【慢板】、【中慢板】（【連環扣】）及其變體【金鉤掛】（【快三眼】）、【反金鉤掛】等板式，有一板三眼，記譜為4/4（四分音符為一拍，每小節四拍），也有一板一眼，記譜為2/4（四分音符為一拍，

每小節二拍)。基本上是由一對可以反覆的上下句構成的，上、下句唱腔均為「一句兩腔」，而兩腔間插一小過門。音樂起於「中眼」（每小節第三拍），結束於「板」（每小節第一拍），上句落音較自由，下句落音為 Do 或 Sol。豫劇【慢板】可以從上句或是從下句起腔，上句起腔以「頭句腔」起唱；下句起腔時，通常先唱【栽板】或【大起板】，然後再接唱【慢板】的下句。

所謂「過門」就是唱腔前後，或唱腔與唱腔之間的器樂演奏，能達到銜接唱曲、豐富唱曲的功能。通常【慢板】上、下句的唱腔之後，會接一個「八槓」，即八小節的隨腔過門（伴奏音樂），使音樂更顯豐富，所以經常使用【慢板】的結構是：起腔過門→起腔→上句過門→下句→下句過門→上句→上句過門→下句（送板）。²在一般敘述音樂中，也有將每句唱腔之後「八槓」隨腔過門中的後四槓刪除，使得唱腔句子之間銜接緊密，這種唱腔扣得更緊的形式，稱之為【連環扣】。【慢板】的收腔俗稱「鎖板」，基本結構與一般的下句相同，只是收腔時會將速度放慢，並隨著唱腔的落音，有一個簡短的收腔過門，是清楚的終止式。

【慢板】音樂除了以上所述結構之外，主要是上下句結音的穩定性高，有特定的音階形式，主音貫串全曲，形成特有的骨幹音形曲調，加以結構固定整齊，唱腔又可以增加華彩，使其優美動聽，是豫劇各種板式中非常穩重與抒情的音樂板式。因此【慢板】可以因戲劇情節之效果，而使用不同速度與力度進行唱曲，所以【慢板】的結構形式有繁有簡，通常用於表達細膩柔美之情緒。又由於【慢板】音與音之間時值比較長，可以有許多變化或拖長音，因此演員常用華麗的花腔，或增加許多裝飾音型，使音樂有更多變化，演員也有更多唱腔上發揮的空間。

基於以上論述，可知豫劇【慢板】可以讓演員充分表現唱功造詣，也是樂隊表現伴奏技巧與演員之間默契的最佳時機，因此【慢板】常做為整齣戲中主

2. 王基笑著：《豫劇唱腔音樂概論》（北京：人民音樂出版社，1993年），頁29。

要腳色的重點唱段，同時考驗著伴奏人員與演員的功力。³例如：臺灣豫劇團《武后與婉兒》〈滿腹憂煩〉，是由耿玉卿編腔的【慢板】唱段，唱詞起於「中眼」，結束於「板」，上句落音是 Mi，下句落音為 Sol。此曲描寫劇中武則天剛烈、隱忍、自信、灑脫，充溢著君王家的威儀和氣度，唯有在「更鳳袍」這個唱段中，獨處宮闈，卸下天下萬民的責任，此時心中湧出的是女兒家傷春悲秋的悵然若失，是代夫臨朝政事不諧的苦悶，更是高處不勝寒的孤寂壓抑。於是在唱腔上一反全劇的莊嚴明朗，曲調唱腔委婉抒情，卻不以腔調曲折取勝，用的是簡潔悠遠的唱法，映襯人物的綿長思緒，在不脫人物性格主調的基礎上，表現感時傷己的情致。唱詞如下：

更鳳袍卸鳳釵素衣素面，曠野間春風暖拂動裙衫，（拂動裙衫）。

（風啊風風啊風啊）。

你既然能吹得四季變換，為什麼吹不散我滿腹憂煩。

年復年為社稷披肝瀝膽，女兒歡天倫樂與我無緣。

花月容遺絃情離我漸遠，權與勢（也）挽不住流水似年。

萬歲爺染沉痾難臨御案，囑託我輔國事聽政垂簾。

為大唐捐詔華無悔無怨，（到頭來還是這）國不寧民不安凶險連綿，

（凶險連綿）。

國事家事難如願，顧影自嘆對誰言，好一個寂寞清苦的三月天。

臺灣豫劇皇后王海玲唱此曲的詮釋，她說明曲中第一句唱詞「素衣素面」使用甩腔的花腔，唱到最後急轉直下，用了稍慢的托腔詮釋出別緻而大器的韻味；中間兩句「風啊風，風啊風」的疊句，要一聲比一聲高地唱出層次；最後一句「寂寞清苦」的「苦」音要輕輕托出，快到結尾時，再急唱「的三月天」，然後隱隱地拉出尾聲的長音，婉轉悠揚地唱出一代女皇隱藏心中的感傷。⁴臺灣

3. 王豫生著：《豫劇各種調門唱法介紹》（鄭州：河南文藝出版社，1985年），頁11。

4. 臺灣豫劇團：《一生只豫 王海玲經典唱段選粹演唱譜》（宜蘭：國立傳統藝術中心出版，2017年），頁34-42。

豫劇團像這樣詮釋與唱法的【慢板】音樂怎不使人感動，怎不令觀眾叫好？

另外，臺灣豫劇團傳統戲《白蛇傳》〈金山寺〉，由楊桂發編腔的白素貞獨唱【慢板】唱段，唱詞如下：

山門外望禪師盈盈稽首，尊一聲老禪師細聽從頭，奴官人（哪啊）來降香數日倒有（為甚麼啊），只見來不見回頭。俺本是（哪啊嗯啊）好夫妻情深意厚，好也似並蒂蓮齊開同收，他怎會拋下俺姊妹不顧，講此話（哪嗨嗯啊呀啊）明明是（嗯呀嗨嗯哪嗨呀嗨呀嗨哪嗨嗨）瞞哄俺女流。

此唱段是白素貞到金山寺遇見法海，與法海第一輪談話，為了想救出許仙，隱含著委屈以理以情的低姿態情節唱段，應用了【慢板】的板式。像這樣大段的【慢板】唱曲，表達白素貞在金山寺前苦苦哀求法海的無奈心情，委婉動聽。⁵臺灣豫劇團特別設計此唱腔的板式，呈現內心衝突的心思，展現具有深度的音樂特色。

慢板類中另外兩種變體板式：其一是【金鉤掛】，其唱腔基本結構與【慢板】相同，只是略有所簡化，將句與句之間的過門全部刪除，顯得緊湊，因演唱速度比較快一些，重音密集，多以 2/4 記譜。其二是【反金鉤掛】，是在【金鉤掛】的基礎上，將句子中第一、二兩句詞節的唱腔旋律在節奏上加以壓縮變化而成。此外，慢板類唱腔中還有「導板頭」和【哭劍】。「導板頭」是由【非板】（自由節奏）過渡到【慢板】，並具有一板三眼的節拍和主要由「哎咳」之類的虛音襯字構成附加腔句，故有「虛字導板」之稱。【哭劍】原是傳統劇碼《頭冀州》中蘇姐已所唱的一個專用曲牌，旋律為一板三眼，沿用日久已成為常與【慢板】穿插交織在一起的頗具特色的一種曲調。⁶

5. 臺灣豫劇團：《一生只豫 王海玲經典唱段選粹演唱譜》（宜蘭：國立傳統藝術中心出版，2017年），頁 72-80。

6. 趙再生等人著：〈豫劇概述〉，收錄於李國經主編《中國戲曲音樂集成·河南卷》（北京：中國 ISBN 中心出版，1993年），頁 65-66。

【慢板】唱腔中還有不少變化腔句，多是以一般的上、下句裡一句兩腔的形式改為一句三腔，並在第一腔後行腔。行腔既有較簡潔的短腔，也有多種曲折、委婉而又冗長的花腔。在上句裡常見的變化腔句有「頭句腔」與「三句腔」；在下句裡常見的變化腔句有「單過板」與「雙過板」。另外，還有一些不常用的變化腔句，如「五音」、「七折」等。【慢板】的使用情形，一般可獨立構成唱段，亦可轉入其他板式。在傳統唱腔中，以轉入【流水板】者居多。【慢板】的速度伸縮性較大，慢速時旋律較繁複，使用花腔較多，長於抒情；快速時旋律較簡潔，一般不用花腔，長於敘事。

參、流水板類音樂之特色

豫劇流水板類：包括【流水板】及其變體板式【流水連板】、【流水垛板】及【呱嗒嘴】等。【流水板】是一板一眼（每小節二拍），記譜為 $2/4$ （四分音符為一拍，每小節二拍），或節拍緊縮一倍而記為 $1/4$ （四分音符為一拍，每小節一拍）。它的起板過門以一句七小節的旋律為基礎，此旋律可以多次反復，直至演員開唱；並常依速度快慢的不同，在其基本骨幹音不變的前提下予以簡化或加繁。

【流水板】唱腔以跨小節的切分節奏為突出的結構特徵，上、下句的起落和旋律的起伏轉折多是在眼位上。上句落音較自由，下句則落 Sol 或 Do 音，一般上、下句大都整合一氣呵成，詞節間無頓逗，並且每句之後均有一個隨腔過門。例如豫劇《香囊記》〈誇香囊〉就是典型的【流水板】例證，劇中周桂蘭應用大段的快速【流水板】，細數著小香囊上燦爛如一座花園般的美麗繡工，唱腔詞多腔少速度快，每個字都得串起來唱，並且節奏還不能亂，這也是考驗演員的背詞功夫與唱功技巧能力。

【流水板】可由一個普通的上句直接起腔，另外還有多種不同的起腔形式，大多由普通的上句擴展而成。它的收腔則是由普通下句擴展而成，其中且

腔的起腔與收腔中，還有一些帶襯詞的花腔。【流水板】可以獨立構成唱段，也可以與其它板式連接使用，傳統的成套唱腔中最常見的是由【慢板】轉入【流水】再轉入【二八板】的形式。另外，它還可以通過「倒送板」收腔，就是在音樂正常進行中突慢一倍並落於 Do 音，或通過無板無眼的【栽板】過渡轉入【慢板】。⁷

例如：臺灣豫劇團《大腳皇后》〈二十年往事如煙〉是馬皇后的唱段，就應用了【飛板】接【二八板】接【流水板】轉【飛板】再接【流水板】，同樣結尾突慢並落於 Do 音。《大腳皇后》是移植自同名京劇劇情敘述明朝初年書生王庸於元宵佳節，提寫「大腳皇后」燈謎，戲謔皇家，開國皇帝朱元璋率百官賞燈，見此謎勃然大怒，欲治其罪，不僅下令拘捕王庸，同時株連數千名書生共陷文字獄。皇后馬秀英聞之，巧施妙計，並曉之以理，而使朱元璋醒悟，轉而任用王庸，釋放眾書生，化解一場危機。

這段唱曲是全劇核心唱段，馬皇后非常有自信，使她不介意世人訕笑，能夠息冤獄、荐賢良，談笑間化干戈為玉帛。這段唱腔需要高度演唱技巧與詮釋深度，適合由抒情女高音或較清的次女高音演唱。唱詞第二段【流水板】如下：

伴隨你腥風血雨走南北，生生死死總相依，
看著你身負重傷溺淮水，為妻我心如刀絞淚濕衣，
全憑這腳大體壯有力氣，揹著你大步突圍到淮西。
萬歲呀，倘若我也是三寸金蓮柔弱體，
今日裡我當什麼皇后，你登的什麼基，登的什麼基。

在此段唱腔中，第二段開始是應用【流水板】唱了「伴隨你」之後，音樂靜止三拍半，才接「腥風血雨走南北」很有張力。接著是使用自由節奏的【飛板】，沉重地清唱「身負重傷溺淮水，為妻我心如刀絞淚濕衣」，音樂過門是在尾腔

7. 趙再生等人著：〈豫劇概述〉，收錄於李國經主編《中國戲曲音樂集成·河南卷》（北京：中國 ISBN 中心出版，1993 年），頁 67-68。

時重音進入。為了加強心情起伏：「心如刀絞」的「絞」字高音唱出後，帶著悲腔落下來，彷彿又回到以前殘酷的戰場，心情焦急悲痛；唱到「淚濕衣」的「衣」字，又回到【流水板】，所以再度入板，情緒也跟著回到現實，向朱元璋激烈理論著，若不是我這雙大腳當年背著你衝出重圍，哪有我們今日成功。最後一句「你登的什麼基」的「基」字，使用花腔，王海玲說此時要托住氣息，算好節拍，快而不亂；重複尾句「你登的什麼基」一字一拍收在重音，唱出力度，以堅定自信。⁸ 臺灣豫劇團雖然使用了傳統唱腔的板式，但是在唱法與呈現上，卻有許多新的創意。

臺灣豫劇團【流水板】唱腔的句式靈活變化較多，常見的變化形式多是依唱詞中三個詞節的自然分逗，將一句唱腔分作兩個或三個分句，並多於其間插入短小而靈活的過門。流水板類中另有幾種板式均由【流水板】變化發展而成，板眼形式也為一板一眼，有【流水連板】、【流水垛板】、【呱嗒嘴】等，它們在結構上各有不同的變化。【流水連板】：句子無長拖腔，句尾的隨腔過門多被刪減；【流水垛板】：上、下句均眼起板落，字密腔簡，隨腔過門全被刪除；另有在【流水垛板】的上句與下句的句尾各加上擊樂【兩鑼】的，又習稱為【兩鑼贊子】；【呱嗒嘴】：唱詞為五字句，句幅也相應縮短，多數為眼起板落，句間無過門；亦有板起板落並於句尾加隨腔過門者，習稱【頂板呱嗒嘴】⁹。

肆、二八板類音樂之特色

豫劇二八板類是豫劇板式的母體，因為二八板的承載性比較強，也能容納其他多種情感的音樂元素，因此為了因應不同情節的戲劇效果，可以派生出多種不同的板式，例如：【二八板】、【快二八板】、【緊二八板】，以及多種

8. 臺灣豫劇團：《一生只豫 王海玲經典唱段選粹演唱譜》（宜蘭：國立傳統藝術中心出版，2017年），頁106-117。

9. 在豫劇界，亦有將【兩鑼贊子】和【呱嗒嘴】歸入二八板類者。

DOI:10.7020/JTCT.202312_(29).0003

變體板式：【二八連板】、【二八亂彈】、【二八垛板】、【狗廝咬】、【踢腳靠】、【搬板竟】等。

【二八板】是一板一眼（每小節二拍），記譜為 2 / 4（四分音符為一拍，每小節二拍），它的起板過門與【流水板】的起板過門相同。【二八板】的上句與下句均有起於眼落於板和起於板落於板兩種形式。上句落音較自由，下句落 Sol 或 Do 音。傳統唱腔中，通常兩句甩腔一次，後接間插鑼鼓的過門。【二八板】中如上所述的兩句一甩腔，並接以較長過門，俗稱「兩句一墊」的形式，又稱「雙頭韻」，另外，還有一種「一句一墊」，即上、下句均甩腔，並都接有鑼鼓過門的形式，則習稱「單頭韻」，在傳統唱腔中，「雙頭韻」使用較多。

【二八板】還有一種「三起腔」的形式，是先將第一句唱詞悠長舒展的旋律多次唱出，多為一句三腔，中間穿插過門和【兩鑼】，再通過間插鑼鼓的長過門，多為【長鑼】轉【五鑼】或【三鑼】轉入「雙頭韻」。「三起腔」中所唱過的一句唱詞須再唱一次¹⁰。50年代以前的傳統戲演出中，有的將【三起腔】唱兩遍：第一遍先在幕內唱（故又有「頂簾」或「起撩子」之稱），接著上場再唱第二遍，之後才轉入【二八板】的「雙頭韻」。在旦腳所唱的「三起腔」中，還有許多由「哪呀咳、伊呀咳」等襯詞構成的花腔。【二八板】的收腔形式也有多種，均是在普遍下句旋律結構的基礎上發展變化的，其中既有較簡潔的收腔，也有如豫西調中那樣較長而委婉的收腔，以及如豫東調中那樣華麗的花腔收腔。這些變化也顯示豫劇梆子腔在歷時性和共時性上的自變體式。

【快二八板】和【緊二八板】是由中速的【二八板】逐步加快，節拍亦跟著緊縮而成。其中唱腔旋律、過門，包括過門中的鑼鼓點，均亦同時簡化。【快二八板】為有板無眼，記譜為 1/4，過門和少部分唱腔旋律節拍有定，大部分唱腔常常在梆子每拍一擊的 1/4 拍伴奏中自由散唱，習稱「快打慢唱」。【緊二八板】中除鑼鼓點的節拍有定外，其唱腔及大部分過門均是在 1/8 拍伴奏中

10. 「三起腔」若轉入「單頭韻」，則直接唱其下句。

「緊打慢唱（奏）」，也就是梆子擊節比【快二八板】約快一倍。

臺灣豫劇團 2011 年經典大戲《美人尖》，使用了非常多臺灣音樂元素，但是唱腔部分則保留了傳統豫劇的板式精華，編腔配器者白玉文與張廷營是根據劇情、唱詞結構及當時腳色人物的感情需求，應用了許多【二八板】。例如：第一幕〈花嫁〉使用了 2 次【二八板】；第二幕〈美人尖？額頭又？〉使用了 6 次【二八板】；第三幕〈洞房夜〉使用了 2 次【二八板】，1 次【緊二八板】，1 次【慢二八板】；第四幕〈落藤悲歌〉使用了 2 次【緊二八板】；第五幕〈洗門風〉使用了 3 次【二八板】，1 次【慢二八板】，1 次【快二八板】；第六幕〈流傳中的詛咒〉使用了 2 次【二八板】，1 次【緊二八板】；第七幕〈阿嫌的敵人〉使用了 2 次【二八板】；第八幕〈阿嫌〉使用了 5 次【二八板】。可知這齣戲中大量的應用【二八板】，以及其衍生出的多種相關板式，使觀眾在熟悉的音樂色彩中，欣賞到不同情感的層次表現，也為臺灣豫劇團音樂的特色之一。

從《美人尖》整體結構分析，屬於敘事性的七字句或十字句多用【二八板】，尤其情節是歡快的、流暢的、緊急的或是行進的，多使用【快二八板】、【緊二八板】或緊打慢唱；情節是傷感的、憂愁的、敘舊的多使用【慢二八板】，使女主角阿嫌的音樂形象淒婉哀怨中藏有堅強剛毅的特質。另外，臺灣豫劇團豫莎劇《量·度》，全劇最後南平王對慕容青表達追求之意時所唱〈卿如紅梅凝雪釀〉，音樂也是使用【二八板】，以親切溫馨的風格，展現南平王感情世界的成熟通透。¹¹ 這也就是臺灣豫劇團多面向應用二八板的例證。

二八板類另外還有幾個變體板式，有【二八連板】、【二八亂彈】、【狗廝咬】、【踢腳靠】和【搬板凳】等，都是唱腔音樂在連接上過門的不同應用，以及重音、力度的變化形式，一般都是為了配合演唱中的某些舞蹈身段，或是音樂氛圍而特別產生的音樂變化現象。另外，二八板類中還有「哭腔」、「叫

11. 臺灣豫劇團：《一生只豫 王海玲經典唱段選粹演唱譜》（宜蘭：國立傳統藝術中心出版，2017 年），頁 21-24。

DOI:10.7020/JTCT.202312_(29).0003

板」兩種附加腔句。「哭腔」多穿插於【快二八板】或【緊二八板】唱腔中，其唱詞多是在上下句結構之外，附加帶有特定稱謂的喟嘆性短句，如「哭了聲老爹爹，叫了聲老母親」等等。「叫板」是指在正式唱段之前所「唱」，具有導引作用的音樂片段。其唱詞通常為「哎、嘿」之類的嘆詞，或帶有特定稱謂及某種特定指向的短語，如「丫鬟，攙我來呀」、「奴才，聽了」等等。【叫板】可以分別導入【二八板】、【快二八板】、【緊二八板】等。¹²

伍、散板類音樂之特色

散板類音樂，指的是音樂沒有小節線或固定節拍與節奏的規範，也就是節奏自由，稱為無板無眼，唱曲時演唱者以表現戲劇腳色情感為主要訴求，而以自由速度唱出詞情，因此音樂張力比較明顯，個人特色的表現力強。豫劇散板類音樂型態：主要有【飛板】、【滾白】兩種板式，【飛板】又稱【非板】。另外，還有非獨立板式的「裁板」和【大起板】等。【飛板】的唱詞為上、下句結構，上句落音較自由，下句一般落 Sol 或 Do 音。它的起板過門比較簡潔，上句或下句之後，一般均接【兩鑼】，有時也僅奏簡短的散板過門。

【飛板】可以由普通上句直接起腔，也可將上句中最後一個詞節，以悠長的高音先行唱出，接下來再轉入普通的【飛板】上、下句，這種起腔形式，稱做「圓簧」。另外【飛板】唱腔中還有一種叫「二鈸」，是上句唱腔中一種變體形式，多在劇中人遇到震驚或重大刺激時所用。通常一句唱詞中的前幾個字，用近似呼喊的方式快速唱出，隨之緊擊兩鑼，後半句則放長腔，並且多轉入【二八板】，如果接【快二八板】或【緊二八板】中的「哭腔」，則能造成激烈或悲憤的效果。¹³ 例如：臺灣豫劇團《杜蘭朵》由王基笑與趙國安編腔的

12. 趙再生等人著：〈豫劇概述〉，收錄於李國經主編《中國戲曲音樂集成·河南卷》（北京：中國 ISBN 中心出版，1993 年），頁 68-69。

13. 趙再生等人著：〈豫劇概述〉，收錄於李國經主編《中國戲曲音樂集成·河南卷》（北京：中國 ISBN 中心出版，1993 年），頁 70。

〈今夜無法入睡〉，是柳兒慘死，杜蘭朵頓悟領會了自己價值觀的偏差所唱之曲，她感受到原來世間珍貴的不是美貌、聰明與權勢，而是一份深情摯愛，捨己全義的真誠之心，應用了【飛板】接【二八板】，曲調從高亢激昂到沉痛悲楚，感人肺腑。

臺灣豫劇團《大腳皇后》〈二十年往事如煙〉是馬皇后的唱段，一開始就應用了【飛板】唱出「二十年往事如煙，早已隨波逐流去，難道你已然忘記你我是結髮患難的老夫妻」而後接每小節二拍固定節奏的【二八板】。臺灣豫劇團王海玲詮釋第一句「二十年往事如煙」，是呈現馬皇后提起往日艱辛，思緒如潮水般湧上心頭，要帶著些許滄桑，所以使用自由節奏的【飛板】板式，以表示感嘆往事。接著以慢起漸快的速度，情緒激動地唱出「早已隨波逐流去，難道你已然忘記你我是結髮患難的老」，唱法上以一頓一揚、吐字不吐音的唱法，快速表達情意，然後唱腔停頓，將「老夫妻」拆解開來，此時以樂隊過門使用三個重音的同音快速節奏，將情緒推高，而後仍以高音接唱自由節奏的「夫妻」二字，拉起哀傷長音，之後加花拖長音，帶出內心柔腸百轉的心情。當詞情再重複尾句「結髮患難的老夫妻」時則入板【慢二八】。就這樣幾句唱詞，應用【飛板】唱腔，的確能達到很好的戲劇效果，讓臺灣豫劇音樂又更具藝術深度的特色。

散板類中的【滾白】，是經常用於表現哀怨的情節，當劇中人物的情緒悲傷到極致之時，往往編腔者會以【滾白】板式呈現，該板式是唱帶唸的表現形式，演員經常以連說帶唱的唱法進行演出。其唱詞近乎散文體，押韻亦不嚴格，唱腔中常有夾雜韻白，即使唱詞句式參差不齊，大致還可以顯示出上呼下應的特點，而下句多落 Sol 音。由於滾白長於表現悲泣情緒，因此舉凡豫劇中有「哭墳」情節的戲，經常使【滾白】板式呈現。另外【滾白】有特定鑼鼓點和過門，它們不僅用於開唱前的起板，而且還常在整個【滾白】唱段中多次出現，使此板式更為豐富。【滾白】也經常用於【慢板】【二八板】的起板。

使用【滾白】非常具有代表性的劇目有《秦雪梅》〈弔孝〉，其中的「接

DOI:10.7020/JTCT.202312_(29).0003

過來這杯茶」的【滾白】唱段非常感人，是秦香蓮抱著琵琶唱出：「接過來這杯茶，我兩眼淚如麻」的唱段，呈現出悲涼哀傷的氛圍。另外還有〈弔孝〉中的「秦雪梅見夫靈悲聲大放」，是秦香蓮以說帶哭腔的唱出：「哭一聲商公子啊，我再叫，叫一聲商郎夫啊，哎……」，這每一句唱詞之後，都有冗長的過門，烘托唱腔的悲泣無奈，特別令人感動。

今年臺灣豫劇團為了成立屆滿 70 年，特別推出節奏明快、活潑逗趣的經典喜劇《求你騙騙我》，其中「狀元紅」唱段起頭使用【滾白】¹⁴，後接二八【剝板】。「狀元紅」以文武場開頭，起板過門的節奏就很自由，第一句唱詞：「狀元紅澆不滅我滿腹愁怨」是使用圓滑的唱帶唸【滾白】板式，之後又有一段上行音形，產生情緒往上推移的過門；之後則轉為每小節一拍，一字一音的二八【剝板】，唱詞是：「夜已深心難安此時刻恨夜短，怎禁得我心驚膽怕、悔恨交加、愁緒萬千。」。這種第一句自由節奏圓滑唱法的【滾白】板式，銜接快速一字一音，節奏強烈的二八【剝板】，在音樂旋律與節奏上有明顯對比的表現手法，是能提高觀眾對於情節的感染力，與欣賞專注力，¹⁵ 這是臺灣豫劇引人入勝的特色之一。

以上四個板類的各板式音樂，如果在唱段中需要加入賓白或表演動作時，臺灣豫劇團常在某個上句或下句唱腔後，使音樂暫時的收束，稱為「壓板」。「壓板」時一般樂隊接奏，是以該句唱腔的尾音為旋律中心音，並做無數次反覆的「行弦」音樂，讓演員進行賓白或表演動作。賓白或表演動作結束後，會以特定的簧頭和過門，接續唱腔。各種板式的行弦音樂，依所「壓」板式的不同，節拍型式也不同。其中「慢板」的行弦音樂為一板三眼（4/4）；「流水板」與「二八板」的行弦音樂均為一板一眼（2/4），只是速度比唱腔慢一倍；「快二八板」的行弦音樂與唱腔的節拍、速度相同；「緊二八板」的行弦音樂特別急促。「非板」壓板時，根據需要可分別「借」用「流水板」、「快二八板」

14. 這種【滾白】雖是老腔，卻是現今臺灣豫劇團一直沿用的起板唱腔。

15. 筆者電話訪談臺灣豫劇團朱海珊與范揚賢，訪談時間：2023 年 4 月 27 日下午 3 時至 5 時。

或「緊二八板」的行弦音樂。

陸、文武場形式功能之特色

臺灣豫劇團的樂隊和一般戲曲劇種相同，是由文場和武場兩部分組成，但是文武場所使用的樂器，卻有其特殊性。本文首先以歷時性觀點，梳理傳統豫劇文武場的發展歷程，進而延續性的說明臺灣豫劇團的文武場形式與功能。河南傳統豫劇文場原是由三人所司的大弦、二弦和三弦所組成，號稱「老三手」。其中大弦，又稱「八角月琴」；二弦，又稱「硬弦」或「木筒小板胡」；三弦，又稱「桐板高音三弦」，通常團員還要兼吹嗩吶。二十世紀後，有不少班社加用「皮嘯」，形制與京胡相同，多數用軟弓拉奏，有的還以皮嘯取代了二弦。二十世紀 30 年代以後，主奏樂器又改用中音板胡，俗稱「飄兒」，而不使用八角月琴與皮嘯演奏。二十世紀 50 年代以後，文場中又逐漸增添了二胡、竹笛、方笙、悶子，有的還增加了琵琶、墜胡、低胡等，後來也有的引進了西洋管弦樂器或國樂團。

傳統豫劇武場有五人組成，主要司手板（拍板）與單皮鼓，由鼓師一人操之，加上大鑼、小鑼、手鑼和梆子，合稱「硬五手」。另有堂鼓、大鼓、吊鑼、風鑼、碰鈴、木魚等，亦統由此五人兼司。此外，早期豫劇的武場中還有一套「大銅器」，即大篩鑼和號稱「四大扇」的大鑊與大鑼，一般用於「開台」及演出中某些宏大的場面。在使用「大銅器」的同時，有時還加入一種長管「尖子號」，通常由劇團中箱管兼吹。二十世紀 30 年代以後，這些「大銅器」及「尖子號」也很少使用了。¹⁶

目前臺灣豫劇團的場面編制非常齊備，吹、拉、彈、打各有專任的樂師，另外還有一位音樂指導，是可以因應各種不同類型的劇目演出。並且一些新編

16. 趙再生等人著：〈豫劇概述〉，收錄於李國經主編《中國戲曲音樂集成·河南卷》（北京：中國 ISBN 中心出版，1993 年），頁 71。

DOI:10.7020/JTCT.202312_(29).0003

戲，如果對於文武場有特殊要求，同樣可以邀請兼職的樂師，進行排練與演出。臺灣豫劇團的場面，文場部分經常使用的樂器，吹管類有：笛、簫、笙、嗩吶、管子和埙；拉奏類有：板胡、二胡、中胡、曲胡、大提琴、低音大提琴等；彈撥類有：琵琶、三絃、阮咸、古琴、古箏、揚琴等。武場方面，除了板鼓、大鑼、小鑼、手鑠和梆子等傳統的五大件之外，一般交響樂團、國樂團或北管音樂的打擊樂器，也能在豫劇團的武場中應用。如交響樂團和國樂團中使用的定音鼓、排鼓、堂鼓、鐵琴、木琴、鋁片琴、風鈴、木魚、罄、三角鐵、彈弓、碰鈴、雲鑼、風鑼、泰式鑼、管鐘，以及北管音樂中常見的子弟鑼等。因為這些樂器的加入，使得臺灣豫劇團的音樂擁有更豐沛的聲響效果。

臺灣豫劇團多年來推出的新戲，為了配合故事情節，使用多種不同的場面配置，例如：《天問》，在元帥升帳或出兵時，加入了臺灣廟會時神明出巡「開路鼓」中使用的「哨角」，以增加氣勢。《蘭若寺》中使用了鋸琴，增加許多鬼怪出現時的恐怖音效。2017年《杜蘭朵》演出時，增加了銅管樂團，加入了南洋風格的甘美朗音樂，以及西方美聲歌手的合唱幫腔，使得劇中音樂有多風格、多層次的戲劇效果。另外，跨界之作：《量·度》演出時，特別邀請「春之聲管弦樂團」與臺灣豫劇團的場面合作，真是有氣勢磅礴的聲響效果。所以臺灣豫劇團的場面，有因地制宜與逐漸多元發展的現象。

傳統豫劇的樂隊，對唱腔多有憑經驗即興伴奏，以及依照曲譜演奏二種。即興伴奏的藝師需要有豐富的唱曲與演奏經驗，才能與演唱者緊密的配合，伴奏手法有：隨腔演奏、隨腔加花、腔簡音繁和腔繁音簡等手法。其中隨腔演奏是以熟悉又固定的音形節奏與唱腔相襯映，常用在【流水板】或快速的【剝板】。而隨腔加花與腔簡音繁等手法，比較適合【慢板】、【二八板】的中、慢速抒情性唱段，使唱腔音樂豐富而有變化。腔繁音簡是伴奏者在一段唱腔進行中隨腔輕拖，以達到凸顯唱腔的音樂與詞情之目的。另外，還有一種經常使用的伴奏手法，就是唱曲依情節發展，有時演員需要以清唱呈現，文武場則暫時停奏，而當唱腔句子將結束時，樂隊則隨其落音加大音量，並接奏跟腔過門。以上這些場面的即興伴奏手法，隨著新編戲使用固定音樂，場面演奏者大家都依照總

譜演奏的情形之下已經逐漸減少使用。但是這些原即興使用的音樂型態，已經被編腔與配器者融入新樂創作中，所以觀眾們還是可以欣賞到豫劇音樂的傳統伴奏型態。

臺灣豫劇團場面團員經常思考，如何能更精緻、精準的為臺灣豫劇進行伴奏？筆者觀察臺灣豫劇團場面的一些伴奏現象：其一，場面團員根據自己所操樂器，在定弦與把位或筒音與指法等方面的不同，都能控制自如。其二，場面團員能配合演員腳色唱者的曲調情緒，應用高、低、加花或平直等音形與情感，對於多種變化音形進行合適的伴奏，這是一種多層次的伴奏手法。其三，場面團員能配合唱曲的速度變化，縝密配搭，使得整曲唱腔輕重、抑揚、鬆緊、徐疾，對比鮮明生動，錯落有致，使觀眾能欣賞到精采的豫劇表演。其四，一般豫劇的唱腔，依照唱詞的情緒，如有需要「放腔」或要強調的詞句，乃至在一句中需要加重語氣的唱詞，其力度均要有明顯的差別與變化處理，如【剝板】上、下句中兩個腔節的尾音，就需要不同的力度，臺灣豫劇團場面在演奏上是有留意這些變化現象，是有相當的默契，使展演達到好的戲劇效果。

臺灣豫劇團在文場音樂中，因為情節需求，也有使用一些器樂曲牌音樂，主要來源於崑曲，可依主奏樂器的不同，又分為「絲弦曲牌」與「噴吶曲牌」兩大部分，豫劇的器樂曲另外還有使用一些民歌或民間器樂曲等。近年臺灣豫劇團新編戲已經將這些曲牌音樂或民間音樂，更增加了民族管弦樂團的配器手法。2011年臺灣豫劇團的經典大戲《美人尖》音樂是由大陸豫劇音樂家白玉文與張廷營共同編腔與配器。他們二人共同認為《美人尖》是發生在臺灣的故事，因此需要非常多臺灣音樂元素，才能充分表達此戲的形象。

因此唱腔方面保留了傳統豫劇的精華，而背景音樂則選用一些臺灣民謠、北管音樂、歌仔戲音樂等。例如：第一幕〈花嫁〉是闡述女主角阿嫌回憶往事，以大廣絃演奏臺灣歌謠《思想起》，當阿嫌坐到臺前與母親對話時，背景音樂是《安安趕雞》象徵母親對於子女的關懷，接著是由噴吶領奏【百家春】曲牌音樂，象徵喜慶熱鬧的氛圍，最後在恆春民謠【草蜢弄雞公】的音樂聲響中，

阿嫌坐上花轎，隱喻著阿嫌與李家的鬥爭即將展開。

結論

臺灣豫劇團經過多年的傳承，結合臺灣在地文化不斷的創新和改變，不論其唱腔基本型態，還是音樂表現手法，都產生了許多的變化。筆者認為臺灣豫劇團就音樂而言，已經不斷在創新與發展，形成臺灣豫劇音樂的特色。而臺灣豫劇團這些創新的部分，可以從幾個面向論述其特點，分述如下：

一、創新腔調

臺灣豫劇團唱腔有兩個創新的部分：其一是在豫東調、豫西調兩大流派的相互融合中，發展出以真嗓唱法為主的男聲唱腔；其二是在原有單一的 $1 = {}^bE$ 的基礎上，採用上方五度 bB 和向下方五度 bA 移宮，創作的各主要板式的反調唱腔，尤其是以 bB 為宮的反調【慢板】、【二八板】、【流水板】等已被普遍運用。

二、創新演唱板式

臺灣豫劇團較常見的創新演唱板式，有在【二八板】基礎上創編的【二六板】，和一板二眼的三拍子【二八板】等，還有在【慢板】的基礎上發展而成的【慢三眼】等不同節拍的板式。

三、創新演唱形式

演唱形式在原來僅有獨唱和對唱的基礎上，發展了齊唱、重唱、伴唱和合唱等形式，並且重唱與合唱，不僅使用和聲的手法，也增加了對位的創作形式，

使音樂更具有藝術性，演出效果更豐富。

四、創新幕間及場景音樂

經過創作設計的幕間及場景音樂，改變了以往完全套用傳統老曲牌的做法，臺灣豫劇團經常採用配合戲劇情節的發展，加入與故事歷史地理背景相關的音樂題材，或進行新的音樂創作，是在劇情的情節氛圍上能達到渲染的效果。

五、增加樂器與配器手法

在樂隊的編制和配器上，增加許多國樂樂器與西洋樂器，不僅能配合當代民眾的美學觀，增加多層次的音響效果，更能製造與強化故事情節中喜、怒、哀、樂、雷雨、鬼怪……等聲響氛圍；音樂創作上也加入了西方管弦樂團的配器手法，尤其是在使用小型絲竹樂團和中西混合樂隊的配器方面，有許多創新手法。

臺灣豫劇團雖然與河南豫劇相同，使用梆子聲腔演唱，但是豫劇在臺灣不斷發展中，以具有臺灣味道的河南方言演唱梆子腔，其劇目性質、音樂內容、唱腔特色、板式運用、伴奏樂器、伴奏曲牌等，都與山陝梆子、河北梆子、河南豫劇產生極大的差異，而形成了臺灣豫劇特有的戲曲劇種特色。

徵引文獻

近人論著：

1. 上海音樂出版社編輯：《中國民族音樂大系·戲曲音樂卷》，上海：上海音樂出版社，1989年。
2. 王基笑：《豫劇唱腔音樂概論》，北京：人民音樂出版社，1993年。
3. 王豫生著：《豫劇各種調門唱法介紹》，鄭州：河南文藝出版社，1985年。
4. 趙再生等人著：〈豫劇概述〉，收錄於李國經主編《中國戲曲音樂集成·河南卷》，北京：中國 ISBN 中心出版，1993年。
5. 臺灣豫劇團：《一生只豫 王海玲經典唱段選粹演唱譜》，宜蘭：國立傳統藝術中心出版，2017年。