

京劇鑼鼓【急急風】與【急急風】【長調】 運用之探討

梁瓊文*

摘要

京劇表演藝術中，其唱、念、做、打是京劇表演的四種藝術手段，簡稱為「四功」。在京劇舞臺的演出，無論是演員的歌唱、音樂性的念白、舞蹈化的肢體動作、武打及翻滾的技藝等，都需要靠鑼鼓作為引導、配合與結束來輔助演員的表演情緒。

京劇的表演又可分為文戲及武戲兩種類別，文戲較多以音樂伴奏為主，武戲則是以打擊樂為主要演奏方式，在沒有音符的前提下，要如何將單調且大聲的鑼鼓運用在武戲上，這是鼓師與打擊樂之間必須齊心協力一同配搭的，並藉由鼓師的體悟，來傳達故事的戲劇情節，及烘托出整齣劇目的舞臺氛圍。

在京劇武戲表演中，京劇鑼鼓【急急風】則是舞臺上最常使用的鑼鼓點之一，此鑼鼓多用於緊張、急促、激烈的情境，配合演員開打、戰鬥、武打、廝殺、以及人物上、下場等動作，並配合【長調】來突顯出角色的內心及舞臺上的氣氛。本論文將以現有的文獻與教材分析鑼鼓【急急風】之運用，分析如何運用【長調】來營造舞臺氣氛，並透過訪談臺灣鼓師呂永輝，做為本論文之探討對象，期望本文之研究能提供學術上之參考。

關鍵詞：京劇、京劇鑼鼓、京劇鼓師、武戲、呂永輝

* 國立臺灣戲曲學院京劇團鼓師暨國立中央大學中國文學系博士班

The usage of “Ji ji feng” and “Ji ji feng” “Zhang-Diao” in Chinese opera.

Liang, Chiung-Wen*

Abstract

In the art of Jingju performances, singing, dialoging, acting and acrobatic combat are called “Sigong”—the four methods of Jingju performance. When players are performing the Sigong on stage, their movements, dialoging and singing rely on the orchestra of Jingju especially the percussion to synchronously support, punctuate and accent them.

Jingju plays can be roughly sorted into two types. One is “Wenxi” which is characterised by performers’ acting and singing. Another is “Wuxi” which is characterised by acrobatic combat. Wenxi involves mainly wind and stringed instruments of the orchestra, and percussion such as single-skin drum and brass instruments dominate Wuxi. To use instruments with only rhythm in Wuxi needs the instrument players implicitly associate together to climax the battle scene, or to emphasise some expressions. In order to accompany different circumstances, there are numerous percussion patterns in Jingju. “Jijifeng” is one of the most-used percussion patterns in Wuxi. This pattern is often added by “Chang Diao” and mostly used for intense and drastic atmosphere.

This paper are discussed by previous references of Jijifeng’s usage analysis. “Ji ji feng” and “Zhang-Diao” are applied for Chinese opera’s battle and action scene, also for actors to go on and off the stage. Additionally, The author interviewed a professional single-skin drum player —Lu, Yung-Hui for qualitative research. The result of this paper is anticipated to be used for further researches in field.

Keyword : Jingju, percussion patterns, single-skin drum players, Wuxi, Lu, Yung-Hui

* National Taiwan College of Performing Arts Jing Ju Troupe and National Central University Department of Chinese Literature Post-graduate.

一、前言

京劇鑼鼓在京劇表演藝術中佔有一席之地，表演的過程中，除了文場的配合，還要有打擊樂的幫襯，打擊樂雖然沒有音高、旋律，卻可以從節奏的掌握、尺寸的拿捏、力度強弱的變化及速度快慢的變化，將打擊樂呈現的淋漓盡致，其中最重要的核心人物——打鼓佬，則是整個樂隊當中最重要靈魂。他在樂隊中擔任總指揮的角色，除了帶領文武場演奏，還要輔助演員在舞臺上的唱、念、做、打，根據已故著名京劇鼓師王燮元在《京劇鑼鼓演奏法》一書中提到：

京劇的表演，從一齣戲的開場到結束，都離不開鑼鼓的伴奏，少了它不但鬆散無力，黯然失色，也就不成為戲曲藝術了。……它在配合武打動作、喧染熾烈的戰鬥場景方面，具有更重要的作用。¹

另，江蘇省崑劇院鼓師戴培德也在《臺灣戲專學刊 2》〈戲曲指揮淺談——現代司鼓〉一文中提到：「司鼓與演員之間的關係，是魚和水關係。演員要依靠指揮，依靠樂隊，這是每一個戲曲演員都必須懂的道理。」²。因此，由兩篇的論述中，我們可以得知京劇鼓師及京劇鑼鼓在京劇表演藝術中是如此重要，在一臺戲中，也會因為鼓師對於戲的劇情大綱是否了解透徹，或是在處理京劇鑼鼓時，是否能夠將情緒做一個層次的堆疊，而讓一齣戲給予觀眾的感覺就會有所不同。

本論文要探討的是如何運用京劇鑼鼓將武戲氣氛烘托，京劇打擊樂在武戲中所呈現出來的曲風較屬於單一化的演奏，因為武戲較常使用之鑼鼓為【急急風】（英雄戲例外，如《豔陽樓》等），並以【急急風】為主體架構，做一些鑼鼓的變化，像是演員在表演「小快槍」、「蕩子」、「耍下場」³等武打招式。因此，在單一化的【急急風】中要如何配搭【長調】，才能使如此簡單的演奏，

1. 王燮元：《京劇鑼鼓演奏法》（上海：上海文藝出版社，1988年），頁8。

2. 戴培德：〈戲曲指揮淺談——現代司鼓〉，《臺灣戲專學刊》第2期（2000年），頁135-140。

3. 京劇武打表演程式。

成為表現力強大的表演藝術。

京劇鑼鼓【急急風】與京劇鑼鼓【急急風】【長調】，這兩者通常會一起作使用，在楊軍《京劇鑼鼓知多少？》一書中論述：

【急急風】【長調】在【急急風】打奏間，通過底鼓開起出簡單的「三下」鑼鼓，即刻加強【急急風】的速度、力度，製造出火熾熱鬧的強烈氣氛，明顯地渲染、烘托人物在舞臺上的舞蹈動作或激烈武打、搏鬥的場面。⁴

由上述論述，可以驗證原本在演奏的京劇鑼鼓【急急風】，不僅速度快，節奏鮮明，鼓師更是可以根據劇情的情緒起伏，開出京劇鑼鼓【急急風】【長調】，使京劇表演進行時，更能夠武戲、打鬥的場面，添加更大的表現力與張力，並烘托舞臺上激烈的氣氛，也能就此展現鼓師與打擊樂絕佳的默契。然，在京劇武戲表演中，會運用到其他鑼鼓點，因本篇論文有限，僅以【急急風】及【急急風】【長調】做詳細探討之論述。

本研究為何以鼓師呂永輝作為個案探討？其筆者在做此篇研究時，以：「您覺得目前合作過的臺灣鼓師當中，在舞臺上能夠利用京劇鑼鼓營造武戲氣氛的鼓師，誰較為突出？」，試問目前在各個京劇表演團隊中擔任打擊樂的藝術家：復興京劇團——張豐岳、劉堯淵；台北新劇團——劉瑞蓉、余濟維、葉俊銘；國光劇團——孫連翹⁵等，與他們合作當中的鼓師，如何烘托舞臺氣氛，一致認為鼓師呂永輝在京劇表演時，烘托氣氛最為突出，以演員出身的他，正是因為這樣的背景，造就他在處理武戲時，更能夠將舞臺上的氛圍，營造出轟動的效果。而本篇論文，也將針對武戲時所運用的京劇鑼鼓【急急風】及【急急風】【長調】作為探討之研究。

4. 楊軍：《京劇鑼鼓知多少？》（臺北：臺灣戲曲學院，2008年），頁203-204。

5. 以手機 LINE 接受訪談，訪談日期：2020年3月23日。

二、京劇鑼鼓【急急風】與【急急風】【長調】

在許多文獻書籍的記譜上，都是將京劇鑼鼓【急急風】使用 2/4 拍的節奏型態記譜（見譜例 1、譜例 2、譜例 3），然，筆者認為此鑼鼓屬於速度快的節奏，若以 2/4 拍的節奏型態記譜，跟演奏出來的方式會有所落差，因此針對記譜上的問題，筆者訪談國立臺灣戲曲學院教師——劉大鵬，他的論述如下：

【急急風】從第一小節就是 1/4 拍的節奏，在一開始寫譜子的時候，我們就要把它標明是 1/4 拍，從「巴 | 巴嘍 | 倉 0 | 才」這邊開始就都是四分音符為一拍，一小節一拍的方式去記，如果用 2/4 拍去解釋的話，後面轉成 1/4 拍的節奏（包含【急急風】【長調】），聽起來就會顯得奇怪，我們在念的時候的確是會讓別人產生這種錯覺，但其實 1/4 拍和 2/4 拍在鑼鼓的分類上，它的念法聽起來就會有點混淆，若以拍板的方式去拍，在演奏的時候，就會是一拍一下，所以我們必須用 1/4 拍的節奏來記譜。⁶

根據劉大鵬論述，筆者對於這樣的說法是贊同的，不管在念法上還是打法上，京劇鑼鼓【急急風】在演奏呈現時，速度上都是極快的，因此用 1/4 拍的記譜法記譜，會比 2/4 拍的記譜方式要來的合適，且能讓讀者觀看時更接近鑼鼓節奏的用法。因本篇論文需要，以下譜例為筆者參考楊軍《京劇鑼鼓知多少？》一書中，記載京劇鑼鼓【急急風】及【急急風】【長調】的譜例，筆者再自行調整，並以最官中⁷的打法記譜。

6. 以電話接受訪談，訪談日期：2020 年 3 月 23 日。

7. 京劇術語：通用的意思，為一般的用法。

譜例 1：京劇鑼鼓【急急風】⁸

(一) 急急風

(漸快.....)

(1) 八 八 啣 倉 才 倉 才

倉 才 倉 亢才 乙 倉

(或： 亢七 台 倉)

譜例 2：京劇鑼鼓【急急風】⁹

簡写: $B \underline{b d t} \mid \overset{accel}{\underline{k c k c}} \parallel \underline{k c k c} \parallel k k \mid$

念法: 八 八 搭台 | 倉七 倉七 | 倉七 倉七 | 倉 倉

簡写: $\parallel k k \parallel k \hat{c} \mid k 0 0 \parallel$

念法: $\parallel 倉 倉 \parallel 倉 \hat{七} \mid 倉 0 0 \parallel$

譜例 3：京劇鑼鼓【急急風】¹⁰

(1) 急急風：

(漸快)

八 八 搭台 | 倉七 倉七 | 倉七 倉七 | 倉 倉 | 倉 倉 |

七 倉 0 0

8. 圖片來源：《京劇鑼鼓演奏法》，頁 322。

9. 圖片來源：《京劇打擊樂彙編》，頁 219-220。

10. 圖片來源：《國劇武場研究鑼鼓經》，頁 171。

譜例 4：京劇鑼鼓【急急風】¹¹

1/4	(演奏時由慢漸快直到歸板)。
巴 巴 啞 倉 0 才 倉 才 倉 才 倉 倉 才 倉 才 倉 倉 才 倉	
	(穩定速度)(這三小節為【長調】)
倉 才 倉 倉 才 倉 倉 才 倉 0 倉 倉 才 倉 0	

從上述譜例，可以看出京劇鑼鼓【急急風】是屬於一種重複型複合式的結構，節奏型態較為簡單，除了在一開始起鑼鼓時，由慢漸快，歸板¹²後到一定的速度，就會一直反覆，鼓師也需看著演員的身段，適時給予不同的速度及力度，再根據劇情的高潮迭起，鼓師就會運用鑼鼓【急急風】【長調】，將整個鑼鼓【急急風】帶入到最高峰，此時的鑼鼓【急急風】【長調】打完三下之後，快速收音，接著繼續演奏【急急風】，在力度的使用上，也必須與【長調】前的【急急風】要有明顯的區隔，這不僅能讓觀眾的視覺及聽覺，到達一個高潮的階段，也能讓演員利用這樣的效果，發揮極高的情緒表現，最後演員做一個亮相動作作為鏗鏘有力的結束。

三、京劇鑼鼓【急急風】【長調】之運用

京劇鼓師在京劇表演藝術中，除了擔任武場領奏外，也擔任整個樂隊的指揮，不管在開任何鑼鼓或是開任何音樂，都必須要看鼓師給出來的手勢，然，除樂隊之外，鼓師也必須對表演有著全面的瞭解，從劇本的分析、人物的塑造、演員詮釋的情緒，鼓師都要全權掌握，這樣在表演時，才能準確地將表演內容及情感發揮出來，因此鼓師在每一次演出時，肩上市要扛的責任是非常重大的。

11. 筆者自行製譜。

12. 京劇術語：從一個自由的節奏，到穩定的節奏。

在臺灣有許多非常優秀的鼓師，但因篇幅有限，僅以鼓師呂永輝做個案探討並一一論述。

（一）呂永輝之學習背景

呂永輝，臺灣著名京劇鼓師，2017年畢業於國立臺灣藝術大學戲劇學系表演藝術碩士在職專班。1969年出生，在大鵬劇校時，原習演員出身，後改習武場。在校期間向李長明老師學習司鼓，亦曾赴大陸與劉宗生老師習藝。在其13歲時曾獲得國軍文藝金像獎司鼓特別獎。從大鵬劇校畢業後，曾與大鵬國劇隊、海光國劇隊、國光劇團、復興京劇團、台北新劇團、當代傳奇劇場等劇團擔任司鼓，除京劇傳統劇目表演之外，也參與許多新編京劇劇目擔任鑼鼓設計，並多次受邀於國內、外演出。演出劇目：《八百八年》、《大鬧天宮》、《龍鳳呈祥》、《四郎探母》、《京崑戲說長生殿》、《挑滑車》、《長板坡》、《荒山淚》、《李爾在此》、《慾望城國》、《金沙灘》、《梁祝》、《王魁負桂英》等劇目。

呂永輝在求學過程中，不僅學習演員的唱念作打，也學習文武場的鑼鼓音樂，除此之外，更是受到李長明老師長期嚴謹的鞭策，雖然李長明老師在京劇打擊樂中是擔任「大鑼」，但在當時也算是臺灣擔任大鑼數一數二的佼佼者，呂永輝在擔任司鼓時，皆會由李長明老師擔任大鑼，京劇前輩說道：「大鑼相對於半顆鼓」¹³，一位好的大鑼，帶領呂永輝在京劇表演藝術這條路上，也造就他對於劇情的烘托及戲中尺寸的拿捏，有了過於其他人的領悟與體悟，因此，這也是筆者選擇呂永輝為訪談對象之原因。

13. 京劇行話：意旨擔任大鑼演奏者，必須明白臺上的表演，相較於半顆鼓，帶領整堂下手的節奏、尺寸。

（二）「移步不換形」在《挑滑車》中之運用

京劇表演藝術至今已有兩百多年的發展歷史，許多前輩藝術家在面對京劇傳統表演藝術時，他們的觀念認知是較為保守的，這也與當時的時代有關，因此許多的京劇劇目，在表演時是不能做突破的，必須保留最原始的東西呈現。然而，隨著時代的轉變，京劇藝術家們開始有了新的思維，在面對京劇表演時，他們還是保留傳統的東西，在表演中慢慢注入新的元素套用。這使筆者不禁想起，其實早在京劇大師——梅蘭芳先生在世時，他的思維已經有了這樣的觀念，所以在《梅蘭芳藝術年譜》一書中梅蘭芳說到：

因為京劇是一種古典藝術，有它千百年的傳統，因此我們修改起來就得慎重，改要改得天衣無縫，讓大家看不出一點痕跡來，不然的話，就一定會生硬、勉強，這樣它所得到的效果也就變小了。俗話說：「移步換形」，今天的戲劇改革工作卻要做到「移步」而不「換形」。¹⁴

根據「移步而不換形」這個論點，京劇的發展不是不能改變，但改變的前提是必須尊重京劇表演藝術最基本的根源，慢慢的循序漸進，讓觀眾在「無形」之中接受改變。其中，京劇《穆桂英掛帥》是由梅蘭芳先生在 1959 年從豫劇移植改編，而當中的〈捧印〉一折，就運用鑼鼓點【九鎚半】，此鑼鼓在文戲中很少使用，在青衣這個行當更是沒有使用過，除此之外，也把京劇武戲《鐵籠山》中，姜維觀星時所使用的身段借用過來，使得角色在詮釋時有不同的感受，充分利用戲曲表演藝術的多樣面貌。然，京劇鑼鼓也依然相同，在許多新編的劇目上，鼓師必須將原本扎根的技藝不斷地維持，再漸漸依照劇情的需要、導演的要求、演員的表現等，適時加入新的元素融合，讓傳統的手法也能漸漸地與新編的劇目接軌。

筆者訪談呂永輝時，根據梅蘭芳「移步不換形」的論述，對於此觀點，他

14. 謝思進、孫利華：《梅蘭芳藝術年譜》（北京：北京圖文天地製版印刷有限公司，2009 年），頁 253-254。

說到：

過去在北京進戲園子就是聽戲，因此對於無論是唱腔或是音樂等等講究的是「圓」和「順」，後來經過時代的轉變從「聽戲」變成了「看戲」，舞臺的要求也產生了變化，尤其武場的演奏形式並不再侷限於鑼鼓的伴奏，更是要引領演員的唱、念、做、打以及在舞臺上的氛圍營造，誠如梅蘭芳梅先生說的「移步不換形」的概念下去進行鑼鼓的調節。¹⁵

從呂永輝的論述中，京劇的改革是必須的，從「聽戲」到「看戲」的轉變，驗證京劇是不斷的因為時代變遷，而開始做了轉變，但在轉變之前，必須將最傳統的京劇元素保留，再加入新的思維，使京劇表演藝術越來越能夠讓觀眾接納。

同樣的鑼鼓、同樣的演奏方式，保留原始的架構，在裡面做一點變動，是如何將「移步不換形」套用在鑼鼓當中，在呂永輝所詮釋京劇《挑滑車》當中的「大戰」這一段，可以看見「移步不換形」的運用。在這段「大戰」中，都是以鑼鼓【急急風】演奏，而呂永輝唯獨和大家不同的地方，它將這段【急急風】加入「大堂鼓」的演奏，呂永輝說到：

因為我的老師李長明老師，在教我們打一齣戲之前，會先跟我們講這齣戲的故事，講完之後才會開始告訴我們第一場怎麼打、第二場怎麼打，那當時老師在講這齣《挑滑車》中的「大戰」，黑風利是一位妖僧，他會地盾，那就我的理解，「大堂鼓」的演奏，基本上就是神、鬼、或在水中之類的戲才會使用，所以我在這邊才會加入「大堂鼓」，第一，突顯黑風利是一位妖僧，第二，也營造出這段表演的氣氛，這也是其他人都沒有，而只有我在打這齣戲的時候才會加的。¹⁶

透過上述論述，京劇《挑滑車》在黑風利和高寵兩人「大戰」這一段中，筆者

15. 筆者於臺北訪談，訪談日期：2020年3月23日。

16. 筆者於南投訪談，訪談日期：2024年6月20日。

參閱兩岸相關京劇《挑滑車》之演出資料時，基本上是以【急急風】演奏，並加入「小堂鼓」幫襯，其中包括筆者在演出此劇，也僅用「小堂鼓」烘托氣氛，而呂永輝因應故事情節，在演奏中除了「小堂鼓」之外，還加入「大堂鼓」的呈現，在演奏音色中，多一份低沉的鼓聲，使這段劇情的節奏更富有表現張力，這也是「移步不換形」中，在原有的結構，做一些調整，並且透過這一點無形的小變動，使劇情更加層次鮮明。

（三）京劇鑼鼓【急急風】【長調】之運用

對於【長調】的運用與打法，呂永輝談論到：「我在當學生上武場課的時候，李長明老師在教【長調】時特別強調「長調、長調，長的是調而不是尺寸¹⁷，要的是勁頭¹⁸，不能貪快。」從訪談得知，在這裡的「調」是指調門的意思，這似乎解開許多人的迷思，當鼓師從鑼鼓【急急風】接領【長調】時，一開始的打擊樂應該是要將鑼的音量提高，力度加強，而非速度加快，再根據舞臺上的氣氛，慢慢的將節奏往上提升，這個【長調】才有意義，但因為許多打擊樂不懂，因此這也是最容易犯下的一個錯誤。就這個【長調】而言，筆者訪談呂永輝，希望透過舞臺的劇情，講述【長調】的運用，以京劇劇目《挑滑車》的劇情來看，高寵打敗金兀術、黑風利，當敵人下場時，高寵在臺上獨自表演，此時的鑼鼓該如何運用配搭？呂永輝論述如下：

拿舞臺上高寵耍「下場花」為例，下場花指的是主角在舞臺上戰勝了對方，開始展示自己兵器的一套京劇程式化表演，其內心從初始的得意到後面的興奮，身段也隨之加快，鑼鼓的節奏也必須和演員的舞蹈節奏同步，所以【急急風】在【長調】的運用上，就不能只有是力度的加強，必須配合節奏的變化，最後【四擊頭】演員亮相，完成了一整套的「下場花」，既突

17. 京劇術語：指的是節奏。

18. 京劇術語：指的是力度。

顯出高寵的內心情緒，也營造了舞臺戰場氛圍，也服務了觀眾的高昂情緒。¹⁹

從上述論述，可以經由鑼鼓【急急風】、【急急風】【長調】及【四擊頭】可以達成以下兩點目的：

1. 營造舞臺氣氛，將故事情節及人物角色的塑造，明顯的突顯出來。
2. 輔助演員在舞臺上的表現，聽到鑼鼓的聲響，充分展現內心的情緒起伏。

針對上述，呂永輝將梅蘭芳先生的「移步不換形」及【急急風】與【急急風】【長調】的運用套用在表演上，此時的鼓師需配合演員的身段及內心情緒，在這段【急急風】的演奏中，呂永輝運用「三鬆」、「三緊」的方式，演員動作放鬆，打擊樂演奏輕鬆，觀眾情緒看得輕鬆，形成了「三鬆」的氛圍；隨後逐漸進入「三緊」的狀態，演員的兵器舞動越來越快，動作緊湊；打擊樂配合演員的身段，節奏堆疊必須越來越緊；此時觀眾的情緒也跟著緊張。呂永輝將演員、打擊樂甚至是觀眾的情緒全面照顧，他在演奏中套用「移步不換形」的論點呈現，將演員當下的情境完全發揮，並且能夠在視覺及聽覺上，將演員、打擊樂、觀眾都進入到故事劇中。²⁰

筆者在訪談呂永輝時，正好擔任復興京劇團演出《挑滑車》之鼓師，並藉由此次演出，將呂永輝所提出之「三鬆」、「三緊」的觀點試用在表演中，這樣舞臺上的氛圍，不僅博得觀眾滿堂喝采，演員演出結束後，也對筆者給予讚賞及鼓勵。筆者對於之前在大學時期也曾擔任此劇鼓師，除了演員、打擊樂不同之外，兩個時期在感受上也非常的不同。比對在大學時期，當時只是將鑼鼓點演奏出來，並沒有打出人物的情緒及氛圍，少了在司鼓前的思考，因此那次

19. 筆者於臺北訪談，訪談日期：2020年3月23日。

20. 同21註。

演出後，筆者並未有演出完那份成就感及喜悅感，直至在寫這篇論文時，有機會訪談到呂永輝，才讓筆者明白這兩次同樣是《挑滑車》，同樣的鑼鼓點【急急風】與【急急風】【長調】，在運用上，心境卻是如此大不同的感受，也藉由這次的嘗試，讓筆者可以舉一反三，將「三鬆」、「三緊」的觀點套用在其他劇中類似的情境上，使筆者在京劇表演中的表現層次大幅提升。

然，從上述論述，在這齣《挑滑車》高寵「下場花」的表演中，看似短暫出現的鑼鼓【急急風】與【急急風】【長調】，卻起了非常大的作用，他只有四小節，這四小節卻也只是一秒鐘的時間變化，所以要如何在這麼短的時間裡，用【長調】來烘托舞臺氣氛？呂永輝論述如下：

演員在肢體的運用上，有個口訣是「欲左先右，欲合先開」，我在要【長調】之前也是使用這樣的邏輯概念去打，就是「欲強先弱，欲快先穩」，當這一秒鐘的【長調】之後，【急急風】的鑼鼓在節奏和力度上都必須到達頂點，以西洋記譜的概念來說，當【急急風】歸板的節奏為 1/4 拍，速度 290，要【長調】之前，我會先讓整個打擊樂音量小聲，再開始【長調】，而【長調】之後除了力度上去，音量大聲，再隨我的手勢，漸漸加快至速度 310，此時為劇情的最高峰，這樣子的層次，可以讓整個情緒烘托到最高點。²¹

根據上述論述，我們可以從呂永輝的打法運用中得知，雖然【急急風】中的【長調】僅三小節，速度又快，但卻能為武戲的烘托氣氛上，帶來十足的勁頭²²，適當的利用【急急風】【長調】，加上鼓師的經驗以及打擊樂的默契，也能讓一齣看似枯燥無味的武戲，增添不少高潮及看頭²³。然，呂永輝也套用梅蘭芳大師「移步不換形」的論點，在所謂的形狀上，京劇鑼鼓【急急風】及【急急風】【長調】依然保持它原本的樣貌，沒有更改它的鑼鼓點，只是在步伐上，使用

21. 筆者於臺北訪談，訪談日期：2020 年 3 月 23 日。

22. 意旨力量或力氣。

23. 意旨值得觀看欣賞的地方。

節奏的速度變化，將這兩個鑼鼓發揮到最大的效能。



圖 1：筆者與呂永輝合影²⁴

四、結語

京劇的表演藝術，最常使用的表演手段為唱、念、做、打「四功」，直接的說明演員在舞臺上所呈現的方式，而演員在表演的同時，必須與京劇的樂隊做配搭，然，京劇樂隊中的武場領導，更是偉大的功臣。我們最常見的就是同一齣劇目，儘管鑼鼓一樣、演員一樣，但若是由不同的鼓師詮釋，劇情、氣氛、節奏就會不一樣，跟隨鼓佬領奏的變化而造成各種不同的音色、不同的強弱，因此，更能體現鼓師的重要性。

京劇鑼鼓【急急風】及【急急風】【長調】，是武戲中最常見的鑼鼓，其中【急急風】【長調】的結構看似簡單，卻又是最難打的鑼鼓，要使用的恰如

24. 筆者自行拍攝。

其分，必須要依靠鼓師長年的經驗累積，透過在舞臺上的實踐，才能將這樣簡單的鑼鼓用到恰到好處，輔助演員，為演員帶來效益，發揮其襯托。

鼓師呂永輝透過「移步不換形」的論點，從京劇《挑滑車》中，將京劇鑼鼓【急急風】及【急急風】【長調】運用的恰到好處，其一，在「大戰」中之【急急風】加入「大堂鼓」，使這段的情緒烘托，與別人相較不同；其二，在高寵之「下場花」中，使用「三鬆」和「三緊」的手法，並利用【急急風】【長調】做出節奏與力度不同的演奏方式，最後呈現出鼓師呂永輝在詮釋京劇《挑滑車》時，自己獨有的特色。

就現有資料來看，從早期的京劇開始，一直都是以口傳心授的方式教導學生，學生在接收老師的東西時，也是將這些東西裝進腦中，在記錄這方面的工作相較之下就較少，這也使得前輩藝術家們的口述資料是多麼珍貴，而在具體的實踐演出中，前人的經歷就更為重要，因此筆者希冀透過訪談，能夠將前輩藝術家所學習的東西及經驗，記錄且保存下來，不僅提供學術上做參考，也能傳承給下一代，為京劇的文化發揚光大。

附錄一 劉大鵬訪談資料

訪談者：梁瓊文

受訪者：劉大鵬

訪談時間：2020年3月23日

訪談地點：以電話接受筆者訪談。

1. 請問老師對於【急急風】的記譜方式，該如何寫拍號？

【急急風】從第一小節就是 1/4 拍的節奏，在一開始寫譜子的時候，我們就要把它標明是 1/4 拍，從「巴 | 巴啞 | 倉 0 | 才」這邊開始就都是四分音符為一拍，一小節一拍的方式去記，如果用 2/4 拍去解釋的話，後面轉成 1/4 拍的節奏（包含【急急風】【長調】），聽起來就會顯得奇怪，我們在念的時候的確是會讓別人產生這種錯覺，但其實 1/4 拍和 2/4 拍在鑼鼓的分類上，它的念法聽起來就會有點混淆，若以拍板的方式去拍，在演奏的時候，就會是一拍一下，所以我們必須用 1/4 拍的節奏來記譜。

附錄二 呂永輝訪談資料

訪談者：梁瓊文

受訪者：呂永輝

訪談時間：2020 年 3 月 23 日、2020 年 5 月 11 日、2024 年 6 月 20 日

訪談地點：於臺北、手機通訊軟體、南投接受筆者訪談。

1. 請問老師對於梅蘭芳「移步不換形」的觀點有何看法？

過去在北京進戲園子就是聽戲，因此對於無論是唱腔或是音樂等等講究的是「圓」和「順」，後來經過時代的轉變從「聽戲」變成了「看戲」，舞臺的要求也產生了變化，尤其武場的演奏形式並不再侷限於鑼鼓的伴奏，更是要引領演員的唱、念、做、打以及在舞臺上的氛圍營造，誠如梅蘭芳梅先生說的「移步不換形」的概念下去進行鑼鼓的調節。

2. 請問老師如何將「移步不換形」套用在鑼鼓中？

我在《挑滑車》中，後面有一段「大戰」，是黑風利和高寵兩人對打的橋段，這段的演奏就是以【急急風】為主，而我和別人最大的不同，就是在這段【急急風】中加入「大堂鼓」的演奏。因為我的老師李長明老師，在教我們打一齣戲之前，會先跟我們講這齣戲的故事，講完之後才會開始告訴我們第一場怎麼打、第二場怎麼打，那當時老師在講這齣《挑滑車》中的「大戰」，黑風利是一位妖僧，他會地盾，那就我的理解，就是「大堂鼓」的演奏，基本上就是神、鬼、或在水中之類的戲才會使用，所以我在這邊才會加入「大堂鼓」，第一，突顯黑風利是一位妖僧，第二，也營造出這段表演的氣氛，這也是其他人都沒有，而只有我在打這齣戲的時候會加。

3. 請問老師可以根據【長調】的運用，實際舉一個表演的例子嗎？

拿舞臺上高寵耍「下場花」為例，下場花指的是主角在舞臺上戰勝了對方，開始展示自己兵器的一套京劇程式化表演，其內心從初始的得意到後面的興奮，身段也隨之加快，鑼鼓的節奏也必須和演員的舞蹈節奏同步，所以【急急風】在【長調】的運用上，就不能只有是力度的加強，必須配合節奏的變化，最後【四擊頭】演員亮相，完成了一整套的「下場花」，既突顯出高寵的內心情緒，也營造了舞臺戰場氛圍，也服務了觀眾的高昂情緒。

4. 根據「移步不換形」及【急急風】【長調】的運用，可以如何將者兩者套用在演奏上？

一個下場花基本上會運用到兩次【長調】、第一次【長調】在演員到上場門九龍口的位置，左手緩膀子會亮一個相，這時候只是配合舞蹈身段的一個小亮相，不僅符合當下人物的心態，也能輔助觀眾當下的情緒，因為在下場花之前的武打已經有一個高潮，此時的下場花不可能一下就高潮，所以此時演員「放鬆」，打擊樂「手鬆」，觀眾情緒「輕鬆」，這樣的「三鬆」氛圍，隨後在【撕邊】接【崩登倉】之後，要漸漸的循序漸進「三緊」，演員的兵器越耍越快「動作緊」，打擊樂配合演員的舞蹈動作，整堂打擊樂催著演員「節奏緊」，此時觀眾的情緒激昂也亢奮的「情緒緊」。但若按照原來的形狀去處理，「三鬆」有了，但「三緊」卻沒有了，而觀眾只會有視覺的效果，聽覺就沒有了，所以在第一次【長調】時，我的處裡是沒有讓節奏很上去，只有力度上去，甚至這個時候大鑼都可以不捂音，符合了【長調】的長調不長尺寸的原形；接下來，在第二次【長調】之前「先弱」，兩次的前後對比就明顯不一樣，這時演員的節奏逐漸加速，因此打擊樂就跟著提起力度【長調】。所以第一次的【長調】我既不移步也不換形，第二次的【長調】不換形但我移步了，形狀還是【長調】，我從慢漸快，在原來的速度裡，先弱一點點再越來越快，接著【長調】，【長調】之後我既加節奏又加力度，最後的【四擊頭】亮相，無論節奏快慢，都能讓整個舞臺上的氣氛達到頂點，這樣的表現手法是我從梅先生的「移步不換形」

的概念去處理。

5. 要如何在短時間內，將鑼鼓【急急風】及【急急風】【長調】用來烘托舞臺氣氛？

演員在肢體的運用上，有個口訣是「欲左先右，欲合先開」，我在要【長調】之前也是使用這樣的邏輯概念去打，就是「欲強先弱，欲快先穩」，當這一秒鐘的【長調】之後，【急急風】的鑼鼓在節奏和力度上都必須到達頂點，以西洋記譜的概念來說，當【急急風】歸板的節奏為 1/4 拍，速度 290，要【長調】之前，我會先讓整個打擊樂音量小聲，再開始【長調】，而【長調】之後除了力度上去，音量大聲，再隨我的手勢，漸漸加快至速度 310，此時為劇情的最高峰，這樣子的層次，可以讓整個情緒烘托到最高點。

徵引文獻

一、專書

1. 中國戲曲研究院：《京劇打擊樂匯編》，北京：人民音樂出版社，1958年。
2. 王文章、吳江：《中國京劇藝術百科全書》，大陸：中央編譯出版社，2011年。
3. 王燮元：《京劇鑼鼓演奏法》，上海：上海文藝出版社，1988年。
4. 何為、吳春禮、張宇慈及屠楚才：《京劇打擊樂彙編》，北京：人民音樂出版社，1956年。
5. 吳同賓：《京劇知識手冊》，天津：天津教育出版社，2001年。
6. 陳小潭、費嘯天：《國劇武場研究鑼鼓經》，臺北：國立復興劇藝實驗學校，1980年。
7. 陳紀澄：《齊如老與梅蘭芳》，臺北：傳記文學出版社，1967年。
8. 傅彥濱：《京劇音樂論》，哈爾濱：黑龍江人民出版社，1998年。
9. 黃鈞、徐希博：《京劇文化辭典》，上海：漢語大辭典出版社，2001年。
10. 楊軍：《京劇鑼鼓知多少？》，臺北：臺灣戲曲學院，2008年。
11. 楊曉輝：《京劇司鼓藝術與技巧》，北京：中國戲劇出版社，1994年。
12. 溫秋菊：《侯佑宗的平劇鑼鼓》，臺北：行政院文化建設委員會，1992年。
13. 劉大鵬：《京劇鑼鼓進階教材》，臺北：臺灣戲曲學院，2000年。
14. 魯華：《京劇打擊樂淺談》，北京：人民音樂出版社，1991年。

15. 穆文義：《京劇打擊樂演奏教程》，北京：人民音樂出版社，2007 年。
16. 駱正：《中國京劇二十講》，臺北：聯經出版事業有限公司，2006 年。
17. 謝思進、孫利華：《梅蘭芳藝術年譜》，北京：北京圖文天地製版印刷有限公司，2009 年。

二、期刊論文

1. 許謹忠：〈國劇武場的演奏藝術〉，《復興劇藝學刊》，第十期，1994 年。
2. 許謹忠：〈國劇武場的演進〉，《復興劇藝學刊》，第十八期，1996 年，頁 107-114。
3. 溫秋菊：《平劇中武場音樂之研究》，臺北：學藝出版社（文大藝研所，碩士論文），1989 年。
4. 戴培德：〈戲曲指揮淺談——現代司鼓〉，《臺灣戲專學刊》，第 2 期，2000 年，頁 135-140。

三、學位論文

1. 呂永輝：《京劇鑼鼓程式化之打法研究——以「男起霸」、「引子」、「定場詩」、「唱腔鼓套子」為例》，臺北：國立臺灣藝術大學戲劇學系表演藝術碩士班，碩士論文，2017 年。
2. 林珊如：《移步而不換形——以梅蘭芳的戲曲舞蹈創作經驗探索戲曲發展新舞式之理論基礎》，臺北：國立臺北藝術大學戲劇學系碩士班理論組，碩士論文，2004 年。

四、訪談對象

1. 余濟維：以手機通訊軟體接受筆者訪談，2020年3月23日。
2. 呂永輝：以手機通訊軟體接受筆者訪談，2020年5月11日。
3. 呂永輝：於南投接受筆者訪談，2024年6月20日。
4. 呂永輝：於臺北接受筆者訪談，2020年3月23日。
5. 孫連翹：以手機通訊軟體接受筆者訪談，2020年3月23日。
6. 張豐岳：以手機通訊軟體接受筆者訪談，2020年3月23日。
7. 葉俊銘：以手機通訊軟體接受筆者訪談，2020年3月23日。
8. 劉大鵬：以電話接受筆者訪談，2020年3月23日。
9. 劉堯淵：以手機通訊軟體接受筆者訪談，2020年3月23日。
10. 劉瑞蓉：以手機通訊軟體接受筆者訪談，2020年3月23日。