

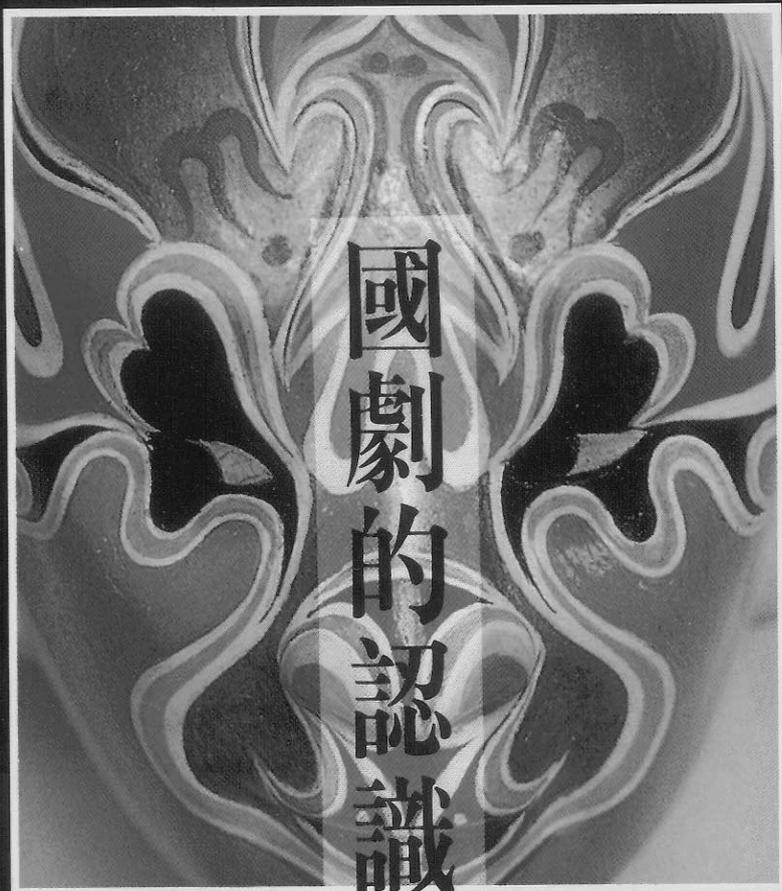
藝術教育叢書 ①

統一編號

06329830138

藝術教育叢書 ①

國劇的認識與欣賞



國劇的認識與欣賞



藝術教育叢書

# 國劇的認識與欣賞



## 目錄

張序

方序

國劇的舞台

國劇的服裝

國劇的臉譜

國劇的身段與砌末

國劇的唱腔、板牌和聲韻

4

6

8

22

26

34

42



## 藝術教育叢書序

中國是世界上最古老的文明國家之一，在它悠久的歷史、遼闊的土地、和富饒的物產中，經過祖先的長期艱苦奮鬥，創造出燦爛多彩的文化。這些經世世代代遺留下來的文化瑰寶，有著祖先們「子子孫孫永寶用」的良苦期許，此種薪火相傳的使命感，也激起我們對先民的崇敬、對民族的熱愛，以及對自身與下一代子孫的深切期許。

我國古代藝術家很早就注意以藝術來美化生活：新石器時代的彩陶上，畫有美麗的蛙紋和跳躍的魚紋；春秋時代，已有孔子聞韶樂，而三月不知肉味的記載；商周時期的青銅器，更予人「鏤金錯采、雕績滿眼」的美感享受，……像這樣的例子，不勝枚舉，在在令人驚嘆古代藝術家的高超創造才能。

臺灣地區隨著經濟建設的發展，國民在豐衣足食之餘，對藝術的陶冶及涵養，較諸以往更見急切。因此，如何進行全民美育，促進五育均衡發展，以培養健全之國民；提昇社會風氣，臻於高雅祥和之境，誠為當前重要的課題。本館有鑑於此，乃在教育部的指導之下，積極推展藝術教育，不斷地開展業務，主要目標有：推行全民美

育，復興中華文化，提高國民素質，充實國民生活，提昇展演水準，鼓勵藝術創作，美化社會環境，輔助學校教學。

藝術教育即美感教育，就是透過一切涉及美感的活動與經驗，達到變化氣質、陶冶性靈、培養創造力的目的。對個體發展而言，藝術教育可提供創作和欣賞的園地，使其觀察力、想像力、創造力及審美力得以精進，也使得理智與感情獲得調和，達到身心平衡的理想境界；對整體文化而言，藝術教育不僅能使國人認清自我文化的價值，同時還能培養國人品味高層次美感的能力，且將之廣泛運用到生活層面之中，以提昇其生活素質與社會文化的水準，在「志於道，據於德，依於仁」的安身、立命和淑性、知禮後，還能更進一步到達「游於藝」的悠然自得境界。

本館基於上述理念，特為編印「藝術教育叢書」，內容涵括美術、音樂、戲劇、舞蹈，以及民俗藝術各方面的藝術教育領域，俾有助於推動國家的文化建設工作，並請各界專家不吝指導。

國立臺灣藝術教育館館長 張俊傑

民國八十三年六月

## 序

「無聲不歌，無動不舞」說明了國劇綜合、歸納不同的藝術範疇，然後加以融合、推衍，進而結晶成今日所見的國劇表演藝術。的確，國劇中文武場的管弦鑼鼓，配合生旦淨末丑的唱腔曲牌，可說是中國獨特的交響樂；而舞台上的角色，一舉手、一投足，皆隨著曲牌、板眼，一個眼神、一種表情，也無不在表現情感，因此，是極好的舞蹈表演。除此之外，服裝行頭上的刺繡雕鏤，加上腳色臉譜的勾勒描繪，無不色彩鮮麗、線條優雅，再配合中國獨特的、具象徵意味的舞台，從台下看去，望之儼然成畫；而台詞的優美汁韻、腔調的鏗鏘柔婉、道白的節奏快慢，無不合板合眼，從中又生成一股自然優雅的詩歌文學韻味。因之，我們的國劇，實在是集音樂、舞蹈、美術、及文學藝術之大成，表現中國獨特歷史文化的結晶，反映中國獨特的生命情調及生活趣味，實在珍貴非凡，值得加以推廣！

秉持上述的信念，本館出版了這本小冊子，作為對國劇藝術有心之人，在踏上國劇旅途時的導遊。本書分為五個部份，從不同角度，直探國劇表演藝術的核心，並逐次

配合圖片說明：

- 一、國劇的舞台（由魏子雲先生撰寫）。
- 二、國劇的服裝（由王元富先生撰寫）。
- 三、國劇的臉譜（由王元富先生撰寫）。
- 四、國劇的身段與砌末（由王安祈女士撰寫）。
- 五、國劇的唱腔、板牌和聲韻（由王靜芝先生撰寫）。

總此五項，對於國劇表演藝術的介紹，可說是兼收並覽，文字敘述力求深入淺出，使初探國劇藝術的人，易由此書入手，進而窺得國劇藝術的堂奧。

本館對於國劇藝術的推廣，一向不遺餘力，除定期於週末舉辦「國劇欣賞」外，每年並舉辦「中華民國國劇藝術大展」，至今已屆第五屆；此外，又出版了《認識國劇》一書，內容可與本書互為佐證、參考。這些成果的呈現，除要感謝參與演出和撰文的團隊、名票名伶、及學者專家外，也感謝廣大觀眾們對本館推廣國劇藝術的鼓勵。謹此，深致我們的謝忱與敬意，並祈盼在大家盡心盡力的推廣下，國劇藝術能夠更普及、更精彩。

本館展覽演出組主任 方 仁

民國八十三年六月

# 國劇的舞台

魏子雲

8

舞臺，祇是戲劇演出的場地，早期的戲劇演出，沒有舞臺，只是一個空場子，無論室內、室外。

那麼，戲劇搬上了舞臺，那舞臺還只是個空場子。

可是，我們作觀眾的，要看的不是舞臺，是演出於舞臺上的戲劇。這麼一來，舞臺呈現在觀眾心目中的，已不是一個空場子，應是人生中的一個宇宙。

特別是我們中國戲劇家的舞臺藝術觀，不是點點線線片片面面的，是全宇宙的。換一句話說，這個小小的空場子，在我們中國戲劇家的戲劇處理下，竟能容納人生全宇宙中的事事物物，用之則現，捨之則隱。這一點，纔是我們作觀眾的，要去有所認知的呢！

## 一 寫實與象徵的問題

當我們見到演員在開門關門、上樓下樓，只是用手作開門關門的樣子，用

腳作進行的樣子，作上樓下樓的樣子；就認為這是「非寫實的藝術」；看到演員手上拿著鞭在作騎馬打馬的樣子，拿著竹篙撐船、木漿划船；又見到演員坐的轎子，是個布帘子，坐的車是兩方旗子；遂認為這是「象徵藝術」。這些說法，我們可得談談了。

### 1 寫實的問題

「寫實」的說法，在藝術表現上，著眼的是題材上的實際事物，要求的藝術呈現，要有「現實感」。換一句話說，要使藝術的呈現，看去感覺看像真的一樣。

我們如從這一「寫實」的說法，來看我們的戲劇，可以說我們中國的戲劇，並不排斥「寫實」的手段。

服裝，樣樣都是可以穿著的實物。

刀槍劍戟，壺盞、燈燭，樣樣都是實物。

（所謂「實物」，如劇中人的穿戴

，無論何種名類，

只能以「服裝」作為總稱，至於劇中人應如何去穿著？並不依據歷史的要求，那是中國戲劇家創意出的藝術手段，立出的藝術法則。不能以為服裝不合歷史要求，刀槍、壺盞是木製的，可謂之「非寫實」。藝術的「寫實」與「非

寫實」，是藝術呈現上看的。）

盔帽、袍服，甲冑靴鞋，都是可以穿著到身上的服裝實物。它的藝術呈現，也是在這實物上展示其意義。

（官吏中的文武、尊卑，士庶中的窮富、賢愚，也是在服裝上，使觀者一目了然於服裝上。）



像這些，都可以說是從「寫實」入手的。

## 2 象徵的問題

「象徵」的說法，在藝術的表現上，是以此物比說彼物，二者在形象上並無直接的關係。如以花來象徵少女，以白色象徵貞潔，都是從抽象的興趣上去着眼，用作比況。簡單扼要的說，「象徵」一辭的意義，是選擇一個有形有色可見的符號，來比況另一件事或物的意味。

這比況的意味，是抽象的，要用心去體會的。

那麼，我們若能瞭解到這一意義，就不會認為演員手上的那件被美化了的鞭子，說它是「馬的象徵」，認為演員手上的竹篙與木槳，是「船的象徵」。

更會由於見到此類的表現，說中國戲劇是象徵藝術。

那麼，像中國戲劇舞台上的馬鞭與船槳等等，它們在中國在中國戲劇舞台上的藝術運用，屬於什麼呢？

這一點，我們只要從它在劇情上，

展示出的藝術作用是什麼？就會明白了。它們在舞台上的作用，不仍舊是鞭子，是船槳嗎？照此看來，可以說，中國戲劇舞台上的馬鞭與船槳等等，在藝術上的作用，它們擔的，仍舊是「寫實」的任務。

我們中國戲劇的藝術表現，有「象徵」意義的部分，只有「臉譜」一項，無論色彩，線條，組合成的圖象，都具有「象徵」藝術的意義。這一點，留在後面再說。

## 二 中國戲劇舞台的特點

說起來，戲劇的舞台，只是一塊展演戲劇藝術的場地，按理說，不應有所區別。但由於中西戲劇家處理舞台的藝術觀不同，遂有了大不相同的異趣。

我們中國戲劇家處理舞台的藝術觀，有兩大原則：

### 1 空臺

我們中國戲劇的演出，舞臺是從始到終大敞著的。

當一個新的劇團到來，第一件要做

的事，就是亮臺。所謂「亮臺」，就是把「行頭」（服裝等）擺滿了臺，作為劇團的演出宣傳。通常擺三堂桌椅披，以及一架刀槍靶子，一架盔頭莽靠，表明他們是一個有本錢的劇團。

在戲劇演出時，舞台上，分為前後兩部分，前台、後台。

前台是表演區，後台是演員出入區。兩者之間，有一道間隔，左右有門，一是上場門，一是下場門。文武場安排在正中間，緊靠間壁後牆。文武場前面，打橫擺一桌兩椅。隨劇情需要，由檢場的在台上移動。

（若是劇院的固定舞台，後台除了扮好的演員，在等待上場，化裝著衣，也在後台。若是野台，化裝著衣之處。就在台後，另搭棚帳。野地上的戲台，後台容不了化裝著衣。）

中國的戲劇，之所以必須使舞台空敞起來，那是因為中國戲劇家，為了劇情演進，要展現出人生的全宇宙，只是劇情中的人生所有，無論靜態中的山川樓閣，動態中的風雨雷電、鳥獸蟲魚，



都能使之呈現在舞台上，用之則現，舍之則隱，所以，第一個處理舞臺的原則，就是使舞臺空敞出來。從無舞臺設計這件事。

使舞臺成為「空臺」。纔能將劇情演進時，要展現出的人生全宇宙，在空曠的舞台上，隱現自如。

## 2 明臺

凡是以色相作為表演的藝術，必須使觀眾能看清楚演員的眉目傳達神情的演變。這一點，應是當然的道理。

早期的戲劇演出，無論在室內或室外，只要晚間演出，場地的照明，總是光過白晝。那時的燈光，不是蠟燭，就是油盞，而且亮度加大。從無所謂用「燈光」調理戲劇氣氛這碼事。

正因為舞臺（場地）是一個亮堂堂的「明臺」，所以我們的戲劇家，在表演戲劇的藝術手段，創意了表演暗夜的劇情展示。如暗夜行動時的「走邊」，「趟馬」，暗夜打鬪時的「摸黑」交戰，凡是屬於劇情中的暗夜行動，都用音樂配合了演員的「身段」（舞蹈動作）

，一一表演出來。

諸如這種表演上的藝術手段，如「三岔口」、「偷雞」、「盜馬」、「盜鈎」以及「盜甲」、「盜林」等戲，若是採用了今日西方戲劇舞台的「燈光」，來暗綠綠黃陰陰的製作暗夜氣氛，演員的眉目神情，觀眾還能看得清楚嗎？

應知道我們中國戲劇的表演藝術，壓根兒就不需要燈光調配什麼色澤上的氣氛，因為我們中國的戲劇，一開始演出於舞台時，那舞台就是空曠而光明的，所以我們中國戲劇家創意了許許多中



國戲劇的舞台藝術特點。

我們看戲，首先要瞭解到的應是這一點，應知道我們中國戲劇家處理舞台，掌握的就是「空臺」與「明臺」兩大原則。我們中國戲劇舞台上的許許多不同於西方戲劇的地方，都是打從「空臺」與「明臺」這兩大原則，一一創意出來的。

### 三 中國戲劇的舞台時空

「戲劇是空間藝術」。

簡言之，戲劇必須有一個空間（場地），方能展示它的藝術。這空間（場地），只是一塊固定了的地方。戲劇是展演人生的，人生的事象，包涵了全宇宙的事事物物。我們中國戲劇家，處理舞台的手段，則是巨細無遺的將人生中的全宇宙，萬事萬物都搬演到舞台上。而人生，則是動靜無常的，舞台不過數丈之地，且固定不動，如何能在這麼一個數丈之地的舞台（場地）上，展現出人生中的全宇宙？事事物物都能在舞台上展示出來？

於是，我們中國戲劇家運用了三種藝術表現手段，完成了此一展現人生全宇宙於舞台的藝術創造。

#### 1 實象

戲劇是一種動態的藝術呈現，尤其我們中國戲劇家的舞台處理，企圖巨細無遺的展現人生中的全宇宙，凡劇情所有的萬事萬物，有時，則使之現，無時，則使之隱。為了達到此一藝術上的展示目標，遂以可以隨同劇情動變而動變的事態，以實物呈現。如身上的穿戴，手上的用具，都以實物運用在舞台上。

像這一類的事物，（盜帽袍服、刀槍劍戟，以及燈燭碗盞等）都以「實象」展示在舞台上。

所謂「實象」，只是指我們中國戲劇上的這些穿戴及用具，都是實在事物形象，我們觀眾一看就認識他們穿戴的是古代服飾，一看就能道出那是槍刀，那是碗盞，因為我們認識它們。但如用「寫實主義」的藝術來詮釋它，那就有問題了。它們的「實象」，只是中國戲劇藝術創意出的「實象」，不能以劇情

的歷史去考說。只能用中國戲劇藝術的  
創意學理，去一一解說它，得依照中國  
戲劇藝術的學理：「寧穿破，不穿錯。」

「這個說詞去講述。本文不談這些，只  
是在舉此事例，來說明中國戲劇家的處  
理舞台，能展現劇情中人生的全宇宙，  
第一個手段，就是不排除實物，只要是  
能隨著劇情動靜自如的實在事物，都會  
加以運用。」

所以，中國戲劇舞台上，展現了不

少實在的事物，即這裡說的「實象」。  
（明白的說，是「實物」。

## 2 假象

我這裡說的「假象」，乃前文「實  
象」之對。

當劇情中的事物，無法用「實象」  
（實在的事物）展示到舞台上，遂退而  
求其次，創造了一些似是而非的假形象  
，來代替真實事物的「假象」，如布帘  
代轎，旗子代車，紅布囊代人頭，一槍



一刀紮成十字架，外加布衣繫紮，代死人屍體，以桌椅代高，風旗代風，雲牌代雲，山石片代大山小石。這些代替品，都是中國戲劇舞台上的「假象」。它們都是可以隨同劇情的演變，有時則現，無時則隱的事物。

其他，還有各類動物的形象，行話謂之「形兒」。這種形兒，大多都是以真實的形象做製成的，稱之為「假象」，也是我個己的創說。它們在中國戲劇舞台上，也擔當了展現劇情中人生的全宇宙更重要的藝術任務。

我們看戲，如能多用些心思去體會，去認知，就會瞭解到這一「假象」手段的運用，是極為簡潔而通俗的創意。

### 3 意象

在我們中國戲劇舞台上，最為大家習知的一種表演方式，是那些虛擬的動作，如開門關門，上樓下樓等。

這些虛擬的動作，常被西方戲劇家採用。

當然，這動作雖是虛擬，在沒有門窗的虛空中，用雙手做出開關的動作，

觀眾一看到那雙手在開在關的動作，就能從虛擬的動作上，體會到認知到他在開門關門或開窗在關窗。說起來，這藝術的手段，自是屬於寫實的，只是虛擬而已。

特別是馬與船的問題。

馬（擴大來說是「坐騎」，不限於馬）與船（包括漁舟與戰艦）是中國戲劇舞台上，最常出現的兩種事物，他們在時（間）空（間）中，移動性最大，都是不能把真實形象搬到舞台上去的，所以，馬與船，這兩種事物，在中國戲劇舞台上，都是虛擬出的。但問題是每當馬與船在舞台上出現時，馬鞭與船槳（或篙），也必然跟著出現。因而有些觀眾誤認為馬鞭與船槳是馬與船的代表，或說是「象徵」。

按馬與船，在中國戲劇舞台上，是虛擬出的，鞭與槳（或篙）在藝術的展示上，仍舊是鞭與槳。由於鞭是打馬的工具，槳（或篙竹）是行船的工具，用它們作為虛擬馬與船的存在聯想而已。

馬與船，都是鞭與槳（或篙）的舞

蹈，作出的身段虛擬出的。這一點，必須我們觀眾去認知與體會。

再如水戰，一是雙方都在船艦上交戰，台上浮有船艦，雙方的將士，都在船艦上作出船艦在水上行動的意象，要使觀眾看得出他們是在船上作戰。（如「抗金兵」這齣戲。）一是在水下交戰，雙方都作出在水下游戈對打對抗的意象，使觀眾一看就能意識到他們是在水下打鬧。舞台上沒有江河，江河也在演員的舞蹈動作中，表現了出來。（如「花蝴蝶」、「雁蕩山」等戲。）

像這些，都是以意象的手段，從無中展示出有的藝術。

正因為中國戲劇家處理舞台的狹小空間，能自如的把劇情中人生的全宇宙展現出來，絲毫也不受舞台狹小時（間）空（間）的局限，處理舞台時空的藝術手段，運用的就是這三大原則：

1 實象 2 假象 3 意象

我在此只提出了原則，祈盼觀者在觀劇時，依此三大原則去體會劇情中人生全宇宙的展現情況，當能獲得有所豁

然開朗的一種藝術境界的認知。

有心求知於是的是觀劇者，不妨放心於是來試試。

#### 四 中國戲劇的上下場藝術

我們中國戲劇家設計的演員上下場，應是我們作觀眾的，應去特別注意到的舞台藝術，所以李笠翁先生說，演員必須帶戲上場帶戲下場，原因是演員上下場，應始終如一的掌握了劇中人的劇中情分，不可在舞台上失去一分一毫。

此一問題，說起來可就多了。

##### 1 舞台的方位

在說到上下場的舞台藝術之前，得先認知舞台的坐落方位。

通常，我們中國的舞台，方向是面對著觀眾的。往往，主要觀者對象，一是神（鬼），二是人。神，是廟宇，（鬼是宗祠）；人，是宮殿、廳堂。這兩類觀者，坐位的方向，十之九都是坐北朝南。那麼，我們的舞台方向，自也十之九都是坐南朝北。

但是，無論舞台的方向，是背向何

方？面向何方？它在劇情上的方位，則永遠是「坐北朝南」的。因為舞台上，要時時出現皇帝的宮殿，官府的衙門，大家戶的廳堂，這些，如宮殿、衙門，則必須是「坐北朝南」的，大家戶的廳，也十九都是「坐北朝南」。所以，我們中國舞台的方位，不論其實際方位如何？在劇情上，必然是「坐北朝南」的。這一點，可以說無可爭論。

不過，我們中國的舞台，不大說東、西、南、北，上場有上場門，下場，有下場門。上場門，謂之「小邊」，下場門，謂之「大邊」。不說「左邊」，「右邊」。

這說法，是站在觀眾的立場說的。下場門在觀眾的右邊，尊之稱「大」，觀眾的左邊，名之為「小」。之所以不說「左邊」、「右邊」，因為舞台與觀眾的方向相對立。為了尊重觀者，遂以上場門為「小邊」，下場門為「大邊」。

## 2 上下場的藝術設計

我們中國戲劇之所以有上下場的藝

術設計，顯然是為了裝扮好的演員，要步入演出場地時設計出來的一種藝術表現。

試想，演員在裝扮好之後，他的穿著與形象，已與觀眾不同，那時，舞台是光明空敞的。讓他們像平常人走到舞台上，站好地位，然後再進行戲劇的演出，演完了一段，就又平常人似的走出舞台。豈不是令觀者看著有不倫不類的尷尬感。中國的戲劇家，為了這一段舞台以外的時空，遂為舞台設計了上下場的藝術。

上場，演員得帶戲上場，下場，演員得帶戲下場。

這樣，演員的上下場表演，也與劇情中的人物，融合到一體。

說來，演員的上下場，也成了中國戲劇舞台上的表演藝術之一，與中國戲劇的舞台藝術，業已揉成一體，到了不能分割的地步。雖然今天的編劇，大多採用了西方的閉幕啟幕式，企圖廢棄了固有的上下場，可是，不但失去了這一部分的舞台藝術，兼且出現了令觀眾

莫名其妙的場面。

（如幕啟後，一個坐帳的場面出現了，文武百官站滿了一台，那帳中的大帥不是買賣然的唸詩，就是買賣然的傳令。在老戲迷看來，有如在客廳中突然看到主人赤著上體在招呼客人似的那樣尷尬。）

早年，齊如山先生為了我們中國舞台上的處理劇情演進，可以展現人生全宇宙的事事物物，不致受到舞台小小空間局限，遂把古人設計的「上下場」藝術，予以整理，寫了一本「上下場」，分門別類的記錄出來。（見《國劇藝術彙考》第三章）。本文只在舉出特色，只大要的例說，無篇幅細述。

再者，在我國戲劇舞台藝術上的「上下場」藝術中，「龍套」在舞台的上下下，更是我國戲劇家處理舞台時空演變的重要部分。如今，也有專書出版（見大陸出版之《龍套的藝術》）此處亦無篇幅細述。

但中國戲劇舞台的「上場」，「報家門」倒是一種極為特出的戲劇藝術形式，值得在此一說。

#### 甲 報家門的特色

說起來，「報家門」是說書人的代名體，演員初上場，大多有「報家門」這一藝術表現程式。一是大家門，皇帝升殿，將帥點兵，出場都是大場面，報家門是三段式，一是「引子」（或曲牌）。二是「坐場詩」，三是「報名、述戰、說劇情」，此謂之「大家門」。二是小家門，一般演員出場，通常要自報姓名，或上場「引子」之後，外坐唸詩報名等，謂之「小家門」。

這種「報家門」的藝術體式，應說是從說書人的「話本」代言體，移植到戲劇中來的。「話本」叫「楔子」（或「得勝頭回」），戲劇也稱「楔子」或「開宗明義」等許多名稱。

在「傳奇」體式劇本中，總是第一齣就寫由演員上場，演唱「報家門」，以後，劇中人登場，也通名報姓等小家門。「雜劇」體式劇本，如關漢卿的「單刀會」，上場的「報家門」，就是今日戲劇的前身範式。

「報家門」，都是演員站在劇中人的職分上，來模擬說書人的口氣，自白

出來的。可以說，演員在「報家門」時，既是劇中人，也是說書人，將這兩種身分揉成一體的一個演員。

可是，這演員一上場，無論動作上的舉手投足，唱唸上的語調聲氣，尤其是扮出來的風度氣質，都必須以他所扮演的行當（脚色），在歌舞上展示出劇中人的豐神出來。

這就是所謂的「帶戲上場」。

## 乙 主腳的下場表演

演員在演完某一場的情節，就得離開舞台。離開舞台的時際，就謂之「下場」。

按說，下場就是演員在舞台上，演員這段戲，必須從舞台上走出去，所謂之的「下場」。還要講究什麼「藝術」呢？可是中國戲劇家，處理演員走上舞台，以及走下舞台，要使登台演戲的演員，一步入舞台，就應是劇中人的言談舉止，使台下的觀眾，從他的言談舉止上，去認知劇中人，去評價那演員的表演藝術。當那演員要步出舞台，下場時的言談舉止，那演員還得把劇中人的劇情與人物的當時心緒，完完整整切切實



實的帶下場去。不但要使下場的演員，完成了「帶戲下場」的藝術要求，兼且還要在藝術手段上，處理得更其藝術。

所以，凡是技藝優越的演員，大多能在下場的藝術上，完成其獨到的表現，贏來當場的炸堂采聲，更留下了法乎後世的創造。

（武戲，幾乎齣齣都有「耍下場」的武藝表現。）

（文戲，更有不少優越的演員的「下場戲」，使老觀眾追思不已。）

（如尚小雲的「得意緣」二娘，麒麟童、馬連良的「打漁殺家」蕭恩。等等。）總之，演員的「下場」，必須完成「帶戲下場」的藝術，擔當主角的演員，更須把「帶戲下場」的藝術，完成了他的精到與獨創。

在此，我只能作大要的提升而已。

丙 龍套的藝術

「龍套」，也是中國戲劇演出於舞台的特色。

凡屬於劇情中的，文官衙役，武官兵丁，都是「龍套」脚色扮演，他們在舞台上，不是無聲的站立，就是吶喊的跑行。然而，「龍套」的上下場，比腳兒還要複雜，因為他們是羣體，通常的行動，最少四人，多則十六人到二十四人。在舞台上活動起來，行止動靜，都有設計好的規範，不可有錯。他們在中國戲劇舞台上，雖是最渺小的人物，他們擔當的脚色，從來沒有名字寫入劇本，可是他們在舞台上擔當的劇情中人生全宇宙的展現，不受狹小舞台空間的局

限，則功勳彪炳。當然，他們在舞台上的這些行止動靜，都是我們戲劇家創意出的。但我們觀眾如要認知我們中國戲劇的舞台藝術，「龍套」們在舞台上的動態，則是應去留心的一大關鍵。

齊如山先生筆下的「上下場」一文，別出三類：（一）上場下場都要發聲者（唱唸上下），（二）創意出形式者（排不同隊形上下），（三）音樂配合者。（在各種音樂伴奏中上下）。這些問題太多，都不適合在此例說。

有一點，是需要在此作簡要說明的，那就是，我們在觀演員上場，應去明瞭那演員走出來，是內出來，還是從外出來？下場時，也是如此，要明瞭那演員是到屋內去（或後院後堂）還是到屋外（外方）去？到前面去還是到後面去。

要知道，舞台上的上場門，既不代表劇情的內，也不代表劇情的外；當然，也不代表劇情的前或後；下場門也是如此。

我們中國戲劇的舞台，只是一塊空曠的場地，上下場門只是演員上場演戲

，演完就得走出舞台，騰出空間給別的上場演員演出。所以，劇情的前後、內外，必須從上下場的動態中去體會它的上下場，合不合乎劇情的時空要求。

這一部分，在龍套的上下場藝術上，動態最為複雜。所以，有人為「龍套」的藝術，寫出了專書。

「龍套」雖不必「帶戲上场」、「帶戲下場」，却不能在舞台上發生任何動態上的錯誤。他們有如機器上的螺絲釘，既不能安錯地方，也不能鬆動。否則，都會影響戲劇藝術的完整。

## 五 耳聞目見存乎一心

有關中國戲劇舞台的問題，如果弄不清我們中國戲劇家處理劇情中人生全宇宙的展示，不受狹小舞台空間的局限等各種法則（為實、假、意等藝術手段），縱然博覽了西方的名劇，讀遍了西方劇家的舞台理論，也不易相互滙通的來說明白。何以？隔靴搔癢也。

此一問題，著眼點在「上下場」的藝術處理上，必須諳熟我們中國戲劇舞台的此一處理舞台時（間）空（間）法

則（程式），尤其，在此一「上下場」舞台藝術法則中，有一項關於「龍套」的上下場，在程式上，尤其複雜，更得熟諳。否則，也是弄不清我們中國戲劇家，處理劇情的「人生全宇宙」不受狹小舞台局限的手段何在？

說起來，前人之所以把「上下場」及「龍套」的出出入入，都已寫了專書，正因為這兩部分最為複雜，必須編成專書。而我在本文所說的，只是一些提綱挈領而已。認真說來，應以一齣齣戲作例說。限於篇幅，在此，只能舉起大要與理則。

不過，也有一些在學理以外的上下場問題。譬如「打漁殺家」，蕭恩父女搖船上，在河上休息。倪榮、李俊、郭先生、丁郎，由上场門上，與蕭恩見面後，仍由上场門下。按舞台的劇情空間說，這幾人都可以從下場門下。何以非從上场門下不可？正因為這時的舞台，已被蕭恩父女船下的河占據了。

若是問題，都需要我們去用心體會的。斯所謂：「耳聞目見，存乎一心。」人人各有見地，就是這樣產生的。

# 國劇的服裝

王元富

## 國劇服裝是怎樣創造的

國劇舞台上所表演的故事，至少包括三千年以來的各個朝代，但又不可能每齣戲都按照當時各個時代的服裝原來式樣去製作，因此只好集中選擇了一種戲曲通用的服飾，來作藝術概括性的設計；這種服飾，基本上是以時代較近的明代服飾為基礎，又參酌了唐、宋、元、清四個朝代的服制，加以創造戲劇表演通用的戲裝。

### 國劇服裝運用的原則

五光十色，花繡繽紛，閃耀奪目的國劇服裝，總共不下千件，為了適應表演的要求，因在運用上，也有它一定的原則：那就是不分朝代，不分地域，和不分季節，只從式樣、色彩、圖案上來區別劇中人的性別、身份、性格、和年齡。

### 一、從式樣來分：

- 1、一般平民穿「褶子」。(如圖一)
  - 2、中級官員穿「官衣」(女性穿帔)。(如圖二)
  - 3、帝王將相侯爵穿「蟒」。(如圖三)
  - 4、英雄豪傑穿「英雄衣」。(如圖四)
- 二、自色彩來分：

- 1、官衣——紅色最高，其次為藍色、紫色，黑色又次之。
- 2、蟒——黃色最高，其次是白色，再有是紅、綠、黑色。如無「黃」色時，以「紅色」代之。

### 三、從圖案分：

- 1、在「官衣」方面的「補子」上綉飛禽。按明朝的官服制度文官是「一品仙鶴，二品鷄、三品孔雀雲雁飛」。武

將是「一品二品繡獅子，三品老虎四品豹，五品狗熊六品彪」。

2、蟒是文官繡團龍，武官繡虎豹。下擺繡海水江涯。女蟒前繡鳳凰。

## 國劇服裝的種類

國劇服裝，不僅在運用上千變萬化，而在保管方面，更是有條不紊，每一種衣服放在那裡，都有一定的次序。一般稱為「五箱一桌」。五箱是大衣箱、二衣箱、三衣箱、盔頭箱、旗包箱。一桌即「梳頭桌」。每一箱中都裝些什麼，有一定的規定，茲分類說明如下：

大衣箱：富貴衣、官裝、古裝、官衣、褶子、帔、裙子、旗袍、蟒、戰襖戰裙、女孝服、道姑衣、飯單、坎肩、女外套、女斗蓬、襖子、八卦衣、法衣、老斗衣、開氈、八仙衣、彩衣、觀音帔、藍布素袍、雲肩。

二衣箱：靠、箭衣、英雄衣、快衣、上衣衣、下手衣、馬甲、馬褂、馬帶、腰巾、劊子衣、沙僧衣、雷公衣、皂

隸衣、猴衣。

三衣箱：（按最早二、三衣不分，叫「靴包箱」。龍套衣、太監衣、卒坎、青袍、茶衣、彩褲、水衣子、護領、高底靴、朝方靴、薄底鞋、夫子履、彩鞋、旗鞋。

盔頭箱：分四大類，即帽、盔、巾、冠。

1. 帽——王帽、侯帽、紗帽、鞋帽、中常侍帽、羅帽、蒼蠅帽、氈帽、風帽。

2. 盔——草王盔、夫子盔、倒纓盔、





獅子盔、虎頭盔、學士盔、荷葉盔、中軍盔、霸王盔、八角盔、罐子盔、水軍盔、鑽天盔、多子盔。

3. 巾——（按帽、盔是硬殼，巾是軟面）。皇巾、相巾、八卦巾、四綸巾、高方巾、軟紮巾、硬紮巾、文生巾、武生巾、鴨尾巾、老人巾、員外巾、大葉巾、棒捶巾、橋樑巾、道姑巾、報子巾。

4. 冠——平天冠、九龍冠、女鳳冠、老旦鳳冠、紫金冠、五佛冠、女媧冠、道冠、蓮花冠。

旗包箱：刀、槍、劍、斧、鞭、鎚、棍、棒、旗。三尖兩刃刀、丈八蛇矛、方天畫戟、虎頭鉤、狼牙鐮、雙鐮、降魔杵、混唐杵、筆眼神抓、月牙鏟、單拐、沈香斧、仙人担、八武扒、石鎖、青龍禪杖、青龍偃月刀、青龍拐、鐵方樑、哪叱圈、象鼻刀、坤刀、梭刀、九翅連環刀、單刀、撲刀、腰刀、單頭槍、雙頭槍、大頭槍、標槍、

荷包槍、真槍、單戟、雙戟、單鞭、雙鞭、靈官鞭、叉、伽藍棍、金箍棒、三節棍、虎頭牌、籐牌、弓、箭、鏢、流星、袖箭、藥等物品。

梳頭桌：除了置「彩匣子」備各種顏料供應丑、淨等勾臉用外，一般多屬旦角用的東西。譬如假花、大髮、抓髻、蘇髻、旗頭、古裝頭、片子、線尾子、珠網、珠條、珠包頭、銀泡、包頭蓬、押髮簪、珠挖耳、耳環等物品。



# 國劇的臉譜

王元富

## 臉譜的來歷及演變

關於國劇臉譜的來歷，一般推說最早起源於北齊的面具，後來又在面具上塗抹彩色圖案。到了宋朝，改為臉部塗抹。及至元朝臉譜上也只有紅、白、黑、藍四色，大多以人、神、鬼、怪才勾臉。以迄清朝國劇興起，須刻意求美，不但勾臉精巧，莊嚴美觀，而且寓意褒貶，於是圖案由簡而繁，自少至多，現已擴充到紅、黃、藍、白、黑、紫、綠、灰、金、銀等各色。而且除了主色外，尚有淺的副色，每一顏色，都代表了劇中人的性格和行為。諸如紅與紫代表忠義、黃色代表勇猛殘暴、藍與綠代表剛強暴烈，粉白代表奸險，油白代表剛愎，黑多憨直，金、銀係神怪仙佛，各有定義，毫不混淆。

## 臉譜的作用

臉譜的作用，主要是為了「求顯」

## 臉譜形成的原因

和「求美」。為了求顯，就把臉上的主要部份，例如眼、眉、嘴、鼻加大加深，這也就是「臉型」形成的因素。而為了求美，就以不同的色彩極力襯托，使距離較遠的觀眾看得真切，分的清楚，以別劇中人物的忠奸善惡，而發揮教育的意義。這也就是「臉色」形成的因素。

外下列幾種：

一、利用人物形象：國劇編寫的題材，大多離不開演義小說，故臉譜的設計，則多以演義小說中所形容的人物面貌為藍本。如「三國演義」中的關羽，有「面如重棗」的說法，因此，扮演關羽者，便在臉上塗上正赤色。而「水滸傳」中的李逵，有「黑旋風」之綽號，於是就將他的臉譜勾成漆黑色。

二、以人物特徵：在演義小說中的人物，每多具有特徵，因此便利用他的特徵繪作臉譜。諸如姜維的腦門上畫一個大極圈，這表示他懂天文地理。而包拯在黑臉上勾一個月牙，以象徵他能通陰陽。

三、利用人物綽號：如「一枝桃謝虎」的額上勾一個桃形「金錢豹」的兩

顴勾兩個金錢。

四、依照人物性格：譬如曹操、嚴嵩心術險詐，為人奸惡，便以「粉白臉」召示眾人。

五、此外，尚有「象形」與「假借」的說法，譬如孫悟空個猴頭的形狀，張苞、焦玉仿照他父親的臉譜，也是臉譜形成的原因之一。



## 臉譜構成的基本條件

臉譜構成的基本條件是「臉型」和

「臉色」：

1. 臉型——就是每一個譜式的形態。
2. 臉色——即每一個臉譜應該使用的色彩。

### 臉型的種類

當我們瞭解了臉譜構成的基本條件後，接着就應該知道「臉型」的形態，然後一望而知，便曉得它是那一種臉譜。而對於劇中人物是忠是好，是好是壞，亦就瞭若指掌了。臉型的種類，迄至目前為止，總共亦不過十幾種，茲分別簡介如下：

整臉：滿臉一色，端端正正，不歪不斜，勾法簡單，花紋較少，為發生最早的一種，人格完整，身份較高，正派人物。如包拯、如來佛。（如圖之（一）、之（二））

### 整臉之（一）

包拯的「勺眉」



趙匡胤的「凝眉」



武文華的「刀螂眉」



### 整臉之（二）

如來佛



張天師



太乙真人



老臉：又名六分臉，年老人專用，從整臉演化而來。所謂六分臉一說，主要顏色部份，佔了整臉十分之六，一說形似「六」字。勾這種臉的人，多半是重臣、老將，形象凝重肅穆，像黃蓋、魏延、李密、夏侯淵（如圖）

六分臉



紅色六分臉

「羣英會」黃蓋

十字門老臉

「雙投唐」李密

紫色十字門

「戰長沙」魏延

黑色十字臉

「定軍山」夏侯淵

三塊瓦臉：即把眉、眼、鼻三部份加寬加長，使整個面部區分為三塊瓦而得名。為了求顯求美，勾此臉較多，變化也大。同時尚有「花三塊瓦」，即加添些花紋而已（竇爾墩、典韋）普通像馬謖、于六、費德功。（如圖一、二、三）

三塊瓦臉



三塊瓦臉

馬謖

花三塊瓦臉

費德功

于六

## 十字臉

十字臉：因為它在鼻樑間有一「十」字形故名。歷史上的名將多勾此臉，像張飛、焦贊等。十字門臉又分十字門老臉（如姚期、廉頗）、花十字門臉（像李剛）。（如圖）

碎臉：也叫花臉，由三塊瓦和十字門臉兩式演進而成，也就是花紋繁多，用色複雜，最具圖案之美，大多身份不高之人。如花德雷、巴杰等人即是。（如碎臉圖）

焦贊



廉頗



## 碎臉

花德雷（尖鼻窩）



巴杰



## 歪臉

歪臉：表示五官歪斜，心術不正，也可說是面貌醜陋，行為不端之人。如于七、鄭子明等是。（如圖）

于七



鄭子明



## 無雙臉

破臉：與歪臉很接近，破臉是表示生理上或人格上有缺陷。如司馬師左眼有「肉瘤」，就在眼窩下加一紅點。夏侯惇是獨眼，就在眼窩上勾一記號。即相書上所說的「破相」。

無雙臉：又叫不二臉，用於特殊性格人物，他人不能用。像霸王項羽的「鋼叉臉」，黃巢的「一字眉」。

(如圖之一、二)

項羽



黃巢



粉白奸臉：又名「水白臉」，係用白

粉和水抹在臉上。一則說明這人的虛偽程度蓋不住他本來的面目，另一方面也表示出他面無血色的冷酷形象。如曹操、孫權等是。這種臉譜，除了一色粉白外，只靠幾道墨色筆紋刻劃他的奸詐、險惡，最具風格，不易勾畫。(如圖)

## 粉白奸臉

曹操



嚴世藩



司馬懿



孫權



半白臉：白色畫一半，用意是說這種人雖奸險，尚未到大奸大惡，像顧讀、嚴世藩。

油白臉：用白油彩所勾，代表剛愎性格，與粉白不同，像馬謖是。

元寶臉：在額上保留一塊半圓形的肉色，很像元寶形，此臉不一定是壞人，只是人格有可議之處。像「硃痕記」裡的大中軍。

揉臉：不用筆勾，用手揉，再加畫線條。像劉瑾、姜子牙。

象形臉：用於神怪角色，把他們的原形畫在臉上，構圖頗繁，用色最多。如孫悟空、大鵬鳥等。

(如下圖)

豆腐塊臉：在鼻樑附近畫一豆腐乾似的白粉，再加線條，多用於文丑。

棗核臉：在鼻樑附近，畫一長尖白粉，形如「棗核」，用於武丑。像朱光祖、楊香武等。

臉譜構成的基本條件，一是「臉型」，一是「臉色」，臉型的種類，已如上述，而臉色的用意，亦在前面概論，

## 象形臉



所有臉譜由名家高戈平提供

不再贅述。不過「臉色的辨別」，深植一提。它是以主色為主，而主色的辨別，還得看「臉型」。譬如三塊瓦和整臉，是看額頭與兩腮的同一顏色。十字門則看額頭通到鼻尖的線條色彩，而碎臉則以額間的一片色彩為準。因此，要認識臉譜，必先要認清臉型，同時還得瞭解臉色的用意，而後才能辨別國劇人物的忠奸善惡。



# 國劇的身段與砌末

王安祈

「圖書空咫尺，千里意悠悠」，在尺幅見方而又空無一物的國劇舞台上，演員們憑藉著優異的表演藝術，忽而帶領觀眾馳騁於黃沙疆場，忽而塑造出秋江碧波、孤帆遠影的清逸意象，所謂「景就在演員身上」，演員的表演，的確是國劇藝術中最富有魅力的一環，現在就讓我們配合幾幀圖片，一起來欣賞表演藝術中的「身段與砌末」之美吧——

國劇身段的特色可歸納為以下四點

## 1 虛擬性

國劇的舞台上，除了一桌二椅外，幾乎都是空無一物的。在不設實景的舞台上，演員勢必要以虛擬的身段來進行表演，「虛擬性」可說是國劇身段的第一個特徵。開門、關門、上樓、下樓、拈針搓線等身段，都是虛擬的。不過，舞台上雖然沒有實景，演員的動作卻一定要要求具有高度的準確性，開門關門都必須在同一地點上，上下樓的腳步也一

定要固定，若是上樓走了七步，而下樓卻走了十步，那麼虛擬的身段就會將舞台空間擾亂了。

## 2 舞蹈化

「虛擬」是從實際生活出發，是以日常生活的動作為藍本，並非照樣的模擬仿製，而是將日常動作化為舞蹈身段。就拿最簡單的「指」來說，就和日常生活不盡相同，首先必須蹺起蘭花指，再以環形曲線的幅度伸出手指，整個動作就是一個富節奏感的舞蹈姿式，無怪乎齊如山先生曾說國劇動作之特點乃是「無動不舞」。

## 3 誇張性

國劇的身段在虛擬舞蹈的同時，還具備了誇張性。誇張並不是把生活中的自然動作放大若干倍，而是把自然動作去蕪存菁、高度提煉、重新創造。例如「三岔口」中的武丑，和人爭鬥的過程中，腳被桌子壓到了而非常疼痛，在日

常生活中脚痛會縮起來跳兩下的，而國劇則將此一真實動作予以誇張美化，以「鐵門檻」的身段表現。又如真實生活中的躡手躡腳，在舞台上可被誇張為「走矮步」，身形矮小的武大郎，或卑委瑣屑的糊塗官，也都利用「走矮步」的表演技巧來塑造形象。此外，被踢倒地

，可誇張為「屁股坐子」；滿地翻滾，可誇張為「烏龍絞柱」；戰馬倒地，可用「劈叉」的技巧誇大呈現。這些身段雖然都有相當的難度，但並不只是技巧的賣弄，而是由日常生活動作中提煉創造出來的。

#### 4 性格化





在將日常動作作美化精煉過程中，又因角色不同而使身段有性格化的趨向。為了誇張強調各類人物動作上的特徵，因此各類角色的身段也各具特色。同樣的「尊禮手式」，旦角、生角就各有不同，當然，日常生活中彼此的差異決不至於如此明顯，但戲劇身段不僅要「摹擬其形」，更要「攝取其神」；不僅要求「形似」，更要求「神似」，必須捕捉住人物最突出、最具典型的性格特徵，通過虛擬身段，再予以誇張強調、舞蹈美化，方能造就舞台上的生動形像。再以「上馬」動作為例，有武功男子馬，不僅腿必須高高抬起，往往還得配合馬伏的翻騰跳躍，才能顯出威武壯闊的氣勢，而旦角上馬，卻只須足尖輕點即可。雖然真實生活中馬匹的高度是固定的，但在國劇身段「攝取其神」的過程中，人物的身份、性格也同時顯示出來。所以「性格化」——象徵人物身份性格，是國劇動作的第四個特徵。

虛擬性、舞蹈化、誇張性、性格化是國劇身段的四個主要特點，而這四者

又是相輔相成，不可截然劃分的。

戲劇情景的展現，主要依靠的是演員的表演，尤其是身段動作。而身段仍需一定的裝備以為配合、輔助，因此國劇有了「砌末」的設置。舉凡舞台上的大小道具與一些簡單的裝置，皆統稱為砌末，是國劇為了配合虛擬動作、象徵舞台而創造的特殊產物。

砌末可分為兩類，有些舞台上所需要的物件過於龐大，無法以實物上台，便採用象徵式的砌末替代，例如以漿代船、以鞭代馬、以帳代轎、以車旗代車。不過，砌末並不等於布景，不是一個獨立的藝術，觀眾無法由美術設計的角度孤立的來欣賞它，它必須與演員的表演動作相結合，才具備意義。一根船槳，擺在台上沒有任何意義，而當扮船夫的演員拿起了它，搭配著上下船高低搖晃的身段時，舞台便呈現了秋江碧波、孤帆遠影的一幅美景；一根馬鞭，單獨擱置在台上時，沒有人會注意它的顏色形狀是否美觀，但當演員一旦翻身上馬



、表演起趟馬身段時，舞台便呈現了黃沙疆場、萬里馳騁的景象。「遊湖借傘」、「小放牛」、「坐寨盜馬」、「昭君出塞」等戲的藝術造型，便是由身段加砌末共同完成的。

但有些砌末卻不必用象徵性替代，而可以真物上台，這是屬於第二類的砌末。例如舞台上最常見的桌、椅、扇子等，便和日常生活所用者一般無二。只

是，無論砌末是真是假是虛是實，都不能以寫實的方式使用運作，即使是真實物件，也必須服從虛擬象徵的舞臺規律。例如桌椅，在演員未登場之前，它只是一種抽象的舞臺擺設，並不代表任何具體實物。而當演員開始行動之後，整個舞臺空間便成了特定的環境，桌椅也具備了確定的意義。例如「三岔口」，在任棠惠剛出場時，舞臺上的桌子只是無意義的擺設，而當他進入店中，這張桌子才代表桌子。但後來他卻又在上面睡覺，桌子此時又成了床。可見桌子在台上不具備真實用途，它只是「砌末」，隨時輔助身段而已。所以兩張桌子疊在一起，代表屋頂等高處，上面若再搭上帳子，則又象徵元帥升帳的將台了。同樣的，「扇子」在舞臺上也決不作納涼煽風的實際用途，而被當作舞蹈工具。劇中人無論春夏秋冬都可手持一扇，演員可以用它來摹擬外景，例如「遊園」中「原來姹紫嫣紅開遍」一句，便借著扇子使觀眾彷彿看到了繁花似錦的牡丹亭園；也可以用扇子來表示心情、刻

畫性格，例如「遊園」中杜麗娘遊春、賞春、惜春、傷春的情緒轉變，全由一柄摺扇的舒展收放中表露無遺，而一派天真喜悅的丫環春香，則以團扇輔助身段；扇子還可以襯托氣氛，使得舞台景觀富麗堂皇；扇子更可襯托人物身份，風流倜儻的小生手持摺扇，益顯其瀟灑，而諸葛亮的羽扇、更已成為仙風道骨的具體表徵了。他如手絹、雨傘等，也都是實物卻當作舞姿之輔助。另外，如刀槍劍戟等兵刃靶子，也算在砌末之中，它們的形狀雖都模擬真實，但在台上卻是舞蹈化的使用。由此可見，國劇舞台上並未嚴格禁止真實物件的使用，但是它必須要服從虛擬象徵的規律。

象徵性的身段與砌末，使國劇的劇場可以不受現實拘束，而在有限的時空裏，表現出無限的時空意識。而所謂「突破時空限制」，若要加以細說，還可分為以下兩層：

(一)突破空間限制：舞台的空間本是固定、有限的，但在象徵劇場裡，則可通過演員的表演藝術而突破舞台既有的

空間。舞台所指示的地點，全由演員的唱或唸或做來確定，所以如果要從張家到李家，不必換布景，只要一邊走圓場，一邊唸著「行行去去、去去行行，拐彎抹角、抹角拐彎——咦，到了」即可，所以舞台的空間是具有流動性的，可以隨時變換、無限延伸。

「林冲夜奔」這齣戲，從頭至尾只有林冲一人，在台上邊唱曲牌、邊做身段、跑圓場，足足表演了三、四十分鐘。雖然林冲始終都沒有離開過這數尺見方的舞台，但劇終時觀眾卻都明白他已從滄州奔到梁山。觀眾為什麼會有這種認識呢？因為他的唱唸做打、服飾妝扮全都不是寫實的，所以才會不受現實空間的局限。「同窗記」中的「十八相送」也是明顯的例子，二人在台上邊走邊唱，不覺已是十八里相送到長亭，台上無需擺設觀音堂，無需搭造獨木橋，而觀眾自然明白舞台指示的環境在改變、在流動。

(二)突破時間限制：突破時間限制，更可分以下二義：第一義指上下場之間

即可相隔數年，短短半日之內可搬演人生百年，此義可說簡而易明。而第二義則需根據以下數例細說：

我們常在國劇看到，凡兩方打仗，敗的一方下場後，得勝者並不立刻追下去，而留在台上大耍槍花，稱為「耍下場花」。這段耍下場花的時間，在真實生活中應是不存在的（按寫實的觀點得勝者應立即追下），而在象徵舞台上，卻可借著武技的表演，來誇耀得勝者內心的興奮與耀武揚威的得意心態。「耍下場花」正是內在抽象情緒的立體化、具像化，也是象徵劇場突破時間限制的明顯例子。

此外，我們還可以「武照關」這齣戲為例說明。戲中女主角馬昭儀懷包太子在伍子胥的保護下倉皇逃命，暫避於荒山古廟，不料竟遭楚國兵將層層包圍，情勢危急之時，馬昭儀毅然決定投井自盡，犧牲自我以保全太子。在這危在燃眉之際，若從寫實的觀點考慮，就該讓她在驚遽倉皇中立刻跳井。然而國劇的劇本，卻安排她在此時，以一句「將

軍且退廊下等」將伍子胥遣到後台，然後獨自一人在台上起「叫頭」：「夫君哪！夫君」接唸「母子雙雙難逃命、三載春夢今日休！」再唱大段二黃唱腔，以悲愴淒涼的旋律，充分傳達了馬昭儀對個人遭遇、一生命運的悲歎，以及對當前處境的徬徨。唱完之後，再以一句「回頭再把將軍請」，重新請上了伍子胥，然後託孤自盡。這段唱足足有數十分鐘，是整齣「武照關」的精華，表達的是女主角自盡前的猶豫、考慮。這種猶豫、考慮在現實中是當然存在的情緒，然而必須是瞬間的、是當下即必須做決定的。可是，象徵舞台上，卻把這霎那間的念頭持續、暈染、擴大、誇張了，借著象徵性的音樂、舞蹈、身段，把內在的抽象情緒立體化的呈現在觀眾面前，「突破時間限制」之例，於此可見。值得注意的是：這種表現方法，不僅是將情緒「擴大」，更是將情緒「誇張」了。「武家坡」也是個明顯的例子，離家十八年的薛平貴，回到寒窯前，乍見王寶訓時，非但不立即相認，反而隱

瞞身分、假造婚書，對其妻大加試探，直到確定寶釧之堅貞後，方才開懷大笑夫妻相認。這齣戲的高潮，正在「試探」過程中的西皮對口唱段。這段情節，表面看來雖似不盡合理，然而，若再深一層的探究，將可發覺：編劇所要強調的，乃是薛平貴的「懷疑情緒」。夫妻分別十八年，時空遠隔、音訊渺然之後的重逢，在驚喜之外，當然還有些許疑慮，而編劇即充分利用音樂演唱將這幽微的情緒予以誇張強調，因此，「武家坡」的「情節」雖似荒謬，而「情緒」卻是真實的；甚至可以說，這段試探調戲的「情節」根本就是為了「情緒」而造出來的。同樣的，「寶蓮燈」裡劉彥昌與王桂英反覆問訊沈香、秋兒的情節，只是為了要凸顯二人內心矛盾掙扎的複雜情緒；「四郎探母」的「坐宮」一場，公主之「四猜」，原也只為突出渲染公主對其夫之關懷及四郎有口難言的苦衷。由這些例子，我們不僅可證明象徵劇場可以突破時間的限制，更可看出



：編劇的重心不在「敘述故事」，而在「抒發情緒」；觀眾的興趣也不在看劇情發展，而在看「演員如何通過表演藝術來抒發劇中人的情緒」。換言之，國劇之藝術價值，原在於其抒情精神。

本文原載於文建會出版文化資產叢書「國劇之藝術與欣賞」。

# 國劇的唱腔、板牌和聲韻

王靜芝

## 一 簡介唱腔板牌

國劇唱的曲調，主要是西皮和二黃，其他有崑曲、吹腔、高撥子以及地方小調雜入其中。國劇的唱，可說是全國各地唱調混合而成。

西皮和二黃，伴奏的樂器，主要是胡琴；崑曲和吹腔伴奏樂器，主要是笛子。各種地方小調的伴奏樂器則各有不同。大體西皮唱腔多激揚，二黃唱腔多沈鬱。西皮和二黃的分別除腔調不同外，主要是音調的不同：西皮伴奏胡琴，裡弦是La，外弦是Mi；二黃則音調改變，裡弦是So，外弦是Re。琴譜當然也不同。二黃首句必在板上開口，西皮首句則多在眼開口，祇二六和流水板上開口。茲簡略說明各板牌於後。

### 甲 西皮部分

1. 慢三眼：又稱慢板，一板三眼，即四分之四拍子。生角如四郎探母：「楊延輝，坐宮院……」。旦角如迴荊州

：「昔日梁鴻配孟光……」。

2. 快三眼：也是一板三眼，而節奏稍快。生角如慶頂珠「昨夜晚，吃酒醉……」。旦角實無此板牌。

3. 原板：一板一眼，即四分之二拍子。生角如失街亭「兩國交鋒龍虎鬥……」。旦角如鳳還巢「本應當隨母親……」。

4. 二六：一板一眼，中間無長過門，節奏較原板稍快。老生如定軍山「師爺說話理太差……」。

旦角如武家坡「手指西涼高聲罵……」。

5. 反二六：一板一眼，節奏同二六，雖稱為反調而樂器胡琴並不改動，惟腔調變化，每由低處轉而反高。生角如連營寨「點點珠淚往下拋……」。旦角如雙官誥前殿哭靈一場「不由得，春娥女，痛在心……」。此調抑揚之間有與二六相反之感覺，乃稱為反二六。其實

並非反調，只為二六之另一種腔調而已。

6. 流水：有板無眼，板板相接，即四分之一拍子，節奏較快。生角如擊鼓罵曹「相府門前殺氣高……」旦角如女起解「蘇三離了洪桐縣……」。

7. 搖板：在理論上是有板無眼，拍

板，胡琴快奏如流水，但唱腔却是散落慢唱，而不拘於板的節奏，由唱者自己按劇中情緒安排節奏。在斷句之間，伴奏音樂却一直保持流水的板式；在唱的時候，要緊緊配合唱腔。這種板式，俗謂之快拉慢唱。是有板的活板唱法。生角如失街亭「先帝爺，白帝城……」旦



角如四郎探洛「芍藥開，牡丹放……」

8. 散板：不拍板，不分板眼的唱法，緊緩自運，抑揚全由感情。唱腔乍聽似與搖板相似，而搖板須拍板胡琴快拉。此散板胡琴散奏，全無板眼。唱腔散落。胡琴之先，鑼鼓先打紐絲。然後在每句之間，加一鑼。曲調意味與搖板絕不相同。搖板拍板為快拉慢唱；散板不拍板，紐絲入、散拉散唱，句間加鑼。此兩調時常分辨不清，在此特別誌明。生角如捉放曹「陳宮一見咽喉啞……」

旦角如玉堂春「東玉在都察院……」。

9. 導板：以往稱「倒板」，今已通改為導板。有引導引起之義。導板不拍板，胡琴散拉無板，只有一個上句，多挑高激揚。生角如武家坡「一馬離了西涼界」，旦角如四郎探母「夫妻們打坐皇宮院」。

10. 南梆子：此調為旦角所有，小生偶而有之。此調乃由梆子轉變而來，胡琴用西皮絃調，板拍似原板，而實質為一板三眼，尾句時收於末眼。如霸王別姬「看大王，在帳中……」

11. 南梆子導板：旦角獨有，性質如西皮導板，不用拍板，只一個上句，引起南梆子下句。如得意緣「諒此事瞞不過從前之錯。」

12. 迴龍：此調為句尾延長曲折之腔調，一板一眼，為一額外之花腔。生角如四郎探母「老娘親請上受兒拜……」。旦角如女起解「唯有你老爹，是個大大的好人……」。

13. 哭頭：哭叫之調，無板眼。生角如四郎探母「啊……賢公主我的妻呀！」旦角如武家坡「啊……狠心的強盜噴」。

14. 十三咳（咳讀厂斝）：為一特殊腔調，曲折甚長之花腔，中含十三個咳字，平時很少用，為旦角獨有，且為兩個旦角齊唱。如大登殿：「學一個，鳳凰，伴君眠。」又五花洞：「你是個，蠢精怪，變人形……」

乙 二黃部分

1. 慢三眼：亦稱慢板，一板三眼。生角如捉放曹「一輪明月照窗下……」。旦角如三娘教子「王春娥坐草堂……」。

2. 原板：一板一眼。生角如八義圖「娘子不必太烈性……」。旦角如三娘教子「小奴才，他一言，問住我……」。

3. 快三眼：形式如慢板，而節奏較快，一板三眼，速度似原板，生角如洪羊洞：「自那日，朝羅歸……」。旦角如同劇「遭不幸，老王爺，宴了御駕……」。

4. 奪板：一板三眼，有如慢板，但起唱前奏只「哆囉」La So La即開口，開口正在板上。有捨唱意味，故稱奪板。

5. 頂板：或稱碰板，又或稱垛板。形式似奪板，哆囉La So La即唱，有頂碰之意味。垛或是奪之誤字。然此頂板比奪板節奏快，為一板一眼，似原板之速度。但却又似快三眼。生角如賀后罵殿：「孤念你與兄王執掌東宮……」。旦角如三本太真外傳「楊玉環在殿前，深深拜定……」。

6. 四平調：又稱平板。此調前奏如原板，一板一眼，唱腔與原板不同。生角如梅龍鎮「有孤王，打坐在梅龍鎮……」。

……」。旦角如梅龍鎮「自幼兒，生長在梅龍鎮……」。

7. 慢四平：亦四平調，一板三眼，節奏較慢，前奏似二黃慢板，如貴妃醉酒「海島冰輪初轉騰……」。

8. 迴龍：迴龍在二黃中多接導板之



後，一板三眼，尾部拉散，再起慢板。開口有如奪板，劇詞為接導板之下句。生角如李陵碑「盼姣兒，不由人……」旦角如刺湯「脫下了素衣又換新……」。

9. 搖板：與西皮搖板意味相同，拍板，有板無眼、快拉慢唱，如三娘教子生旦接唱。且「只要兒，用心把書念」，生「要作高官有何難，」旦「但願得，早成名，門庭改換。」生「你教子的名兒，天下傳？」



10. 散板：與西皮散板意味相同，不拍板，散拉散唱，每一大句中間加一鑼。鑼鼓先起紐絲。生角如三娘教子「兒三娘，他把那機頭割斷……」旦角「我哭一聲老薛保，叫一聲老當家……」。

11. 高撥子：原為地方曲調，用二黃絃，亦有導板，迴龍、原板、搖板，形式與二黃類似。

12. 反四平：情形似反西皮二六，胡琴仍為二黃，而腔調數唱，如太真外傳頭本：「一霎時，蒸騰得水氣氤氳……」。

13. 哭頭：與西皮哭頭形式相同。不用板拍。

丙 反二黃部分

反二黃胡琴變調，裡絃在二黃作 $S_0$ ，反二黃時原絃不動而作 $D_0$ ，外絃原為 $Re$ ，原絃不動作 $So$ 。外絃的音階改為原來的裡絃，故名反二黃。反二黃腔調淒清，多表哀怨。

1. 慢板：一板三眼，形式與二黃慢板相似，而腔調不同。生角如烏盆記「未曾開言淚滿腮……」旦角女起解「崇老伯他說是……」。

2. 原板：一板一眼，節奏較快。生角如李陵碑「金沙灘，雙龍會……」。旦角如廉錦楓「身背著這青鋒海底潛行……」。

3. 散板：有如二黃散板，散拉散唱，不拍板，兩句之間加一鑼。如李陵碑「恨石虎，把我的戰馬後倒……」。

4. 迴龍：如二黃迴龍，接導板下句，展開慢板。如太真外傳四本「我只得，起徘徊……」。

丁 其他

西皮二黃兩大類之外，國劇吸收各種曲調以崑曲為大宗。崑曲的流行比皮黃早很多，盛行於明清兩代，而皮黃曲調，部分也是取崑曲變化而來。也或取崑曲牌子，直接雜入皮黃劇中，或亦全部演唱崑曲戲在皮黃戲中。如今之遊園驚夢，員娥刺虎等都是。

崑曲主要伴奏樂器為笛子，不用胡琴。曲牌腔調極多，非專業無法簡要列述。每一曲有一牌名，每一曲牌有一固定曲譜，不容更改。

……

吹腔，有人誤以為是崑曲，其實是另一種曲調，也用笛子伴奏，曲調較之崑曲簡單許多。如今仍流行之奇雙會、古城會。

……

地方小調，種類甚多，如打花鼓，探親家，小放牛等，名目不同，伴奏用笛子或噴吶不等。

總之，國劇是中國戲曲的十錦大會，不拘一種曲調，雅俗兼容。清代稱崑曲班為雅部，皮黃班為花部，又稱亂彈

，以其內容混雜之故。但能取得觀眾愛好，因而至清末大盛。

## 二 簡介國劇聲韻

國劇中的唱念居重要地位，唱念就要發聲吐字。中國有許多方言，而國劇是根據那一種言語發聲音呢？如何在唱詞中押韻呢？以下作簡明的介紹：

國劇的押韻，並不與作詩一樣，也不與國語一樣，其中一部分中原音，一部分湖廣音，一部分北京音，一部分雜亂不知所以自成習慣的音。因此可說國劇的音韻，是約定俗成。多年來唱念成了規律，不一定合於某一規律，或某一理論。這種情況，經過許多年的傳承，歸納出十三韻，稱為十三道韻。每韻分為陰平、陽平、上聲、去聲四部分。沒有入聲。入聲字都納入平、上、去而吞沒。比如數字中的「一、六、七、八、十」都是入聲。而國劇中「一、七、八、十」四字都歸平聲，「六」歸於去聲。陰、陽平是平聲；上、去是仄聲。唱詞上句尾字用仄；下句尾字用平。如：

「楊延輝坐宮院，自思自嘆」是上句，尾字「嘆」是言前韻去聲；「想起了當年事好不慘然。」是下句尾字「然」是平聲，也是言前韻。唱詞用韻上下句都押韻，不像作詩，只押下句。又在字的發聲，還有「上口」字，還有「尖」、「團」字的分別。關係都很重要。茲分別簡明介紹於後。十三韻每韻分列陰平、陽平、上、去四部，每部簡介數字抽樣舉例，無法全列：

1. 中東韻：中東韻的韻母是「ㄨㄥ」或「ㄩㄥ」。也有的是「ㄥ」；但國劇讀音，在這種字的ㄥ母上仍有ㄨ母。所以在理論上仍屬「ㄨㄥ」。例如「崩」，國語讀ㄨㄥ。而在國劇中應讀「ㄨㄥㄥ」。如「風」ㄈㄨㄥ。在國劇中讀ㄈㄨㄥㄥ。這種讀字的發聲，稱為「上口字」。上口字還有其他各種形式，在後面再另作說明，在此不贅。

陰平：東、翁、工、中、崩、ㄨㄥ、風、ㄈㄨㄥ、松、庸。

陽平：同、農、龍、從、朋、ㄨㄥ

馮ㄐㄨㄥ、窮、紅。容ㄐㄨㄥ。

上聲：董、統、攏、種、捧ㄊㄨㄥˇ、猛ㄊㄨㄥˇ、永、炯。

去聲：洞、痛、共、仲、碰ㄊㄨㄥˋ、夢ㄊㄨㄥˋ、用、宋。

2. 江陽轍：江陽轍韻母為「ㄐㄨㄥ」、  
「ㄨㄥ」、「ㄨㄥㄨ」。

陰平：那、方、當、張、央、江、香、汪、光、窗。

陽平：旁、忙、房、堂、羊、娘、強、王、狂、皇。

上聲：綁、莽、訪、朗、養、兩、講、往、廣、謊。

去聲：棒、放、蕩、杖、樣、亮、將、忘、況、旺。

3. 衣齊轍：衣齊轍韻母為「ㄨㄥ」。

但「ㄨㄥ」母字，如支「ㄨㄥ」尾音是「ㄨㄥ」。

「知」亦然。此一類字在國劇中皆上口為「ㄨㄥ」。故屬衣齊轍。若「師」

「尸」上口為「ㄨㄥ」。「絲」「ㄨㄥ」，上口為「ㄨㄥ」，歸於衣齊轍。「飛」ㄐㄨㄥㄨ

ㄨㄥㄨ上口為「ㄐㄨㄥ」，「微」「ㄨㄥㄨ」上口為「ㄨㄥ」故都歸衣齊轍。故衣齊轍表面

為「ㄨㄥ」韻，實包括「ㄨㄥ」、「ㄨㄥ」，「ㄨㄥ」、「ㄨㄥㄨ」四者。

陰平：衣、一、低、機、溪。知ㄨㄥ、癩ㄨㄥ、師ㄨㄥ、姿ㄨㄥ、差ㄨㄥ、絲ㄨㄥ、飛ㄨㄥ。

陽平：夷、皮、迷、蹄、旗、直ㄨㄥ、池ㄨㄥ、時ㄨㄥ、肥ㄨㄥ、惟ㄨㄥ。

上聲：倚、比、米、體、起、喜、只ㄨㄥ、恥ㄨㄥ、使ㄨㄥ、子ㄨㄥ、此ㄨㄥ、死ㄨㄥ、匪ㄨㄥ、尾ㄨㄥ。

去聲：意、陞、弟、利、季、治ㄨㄥ、翅ㄨㄥ、世ㄨㄥ、字ㄨㄥ、次ㄨㄥ、俟ㄨㄥ、肺ㄨㄥ、未ㄨㄥ。

（此類字今已多不上口，少數字如遲，知、飛、擢、肥、微，等字仍上口）

4. 姑蘇轍：姑蘇轍韻母為「ㄨㄥ」與「ㄨㄥ」。

陰平：烏、鋪、夫、都、孤。朱ㄨㄥ、書ㄨㄥ、初ㄨㄥ、租、蘇、粗、居、驅、虛。（朱、書、初字上口）

陽平：吳、符、途、胡、如ㄨㄥ、于、驢、徐。

（上口字）于、驢、徐。

上聲：五、捕、圃、毋、魯、古、羽、呂、舉、主<sub>ㄨ</sub>、主<sub>ㄨ</sub>、暑<sub>ㄨ</sub>、暑<sub>ㄨ</sub>、汝<sub>ㄨ</sub>、汝<sub>ㄨ</sub>  
(主、暑、汝等上口音)

去聲：誤、布、鋪、父、吐、怒、

路、故、戶、訴、怒<sub>ㄨ</sub>、樹<sub>ㄨ</sub>、樹<sub>ㄨ</sub>、數<sub>ㄨ</sub>、  
尸<sub>ㄨ</sub>、(怒、樹、數字上口音) 御、慮、  
旬、去、敘、畜<sub>ㄨ</sub>、術<sub>ㄨ</sub>、入<sub>ㄨ</sub>、肉<sub>ㄨ</sub>、  
肉<sub>ㄨ</sub> (畜、術、入、日等字上口音)

5. 灰堆轍：灰堆轍韻母為「ㄟ」和  
「ㄨ」

陰平：灰、卑、威、堆、龜、吹、  
盜。

陽平：培、眉、雷 (ㄨ)、魁、  
回、錘、隨。

上聲：美、委、腿、軌、毀、水、  
嘴。

去聲：備、配、妹、內<sub>ㄨ</sub>、淚<sub>ㄨ</sub>、  
ㄨ、(肉、淚字上口音) 畏、對、退、  
愧、會、稅、瑞、最、翠、碎。

6. 懷來轍：懷來轍韻母為「ㄨ」、  
「ㄨ」，另有上口音「ㄨ」、

ㄨ。諧街，以ㄨ等，原為ㄨ，讀為ㄨ。

陰平：哀。(ㄨ上政讀為ㄨ) 挨  
(上口為ㄨ)，獸、胎、該、開、齋、  
釵、篩、災、猜、腮、階 (上口讀ㄨ)  
街 (上口ㄨ)。

陽平：推<sub>ㄨ</sub>、牌、埋、  
、台、來、柴、崖 (上口ㄨ) 懷、鞋 (上  
口ㄨ)

上聲：矮 (上口ㄨ)、擺、買、  
ㄨ、乃、拐、解 (上口ㄨ)

去聲：愛、敗、賣、代、外、怪、  
壞、快、帥、曬、在、菜。介 (上口ㄨ)、  
ㄨ) 解 (上口ㄨ)

7. 捏斜轍：捏斜轍韻母為「ㄨ」、  
「ㄨ」、(另有「折、舌、  
這、風」等上口音，ㄨ上口音為ㄨ歸併捏  
斜轍)

陰平：鼈、爹、靴、些、捏、切、  
說<sub>ㄨ</sub>。 (原ㄨ上口音)

陽平：爺、茄、斜、癩、余 (ㄨ)  
(ㄨ) 蛇 (ㄨ) (上口為ㄨ) 結、蝶、挾、  
傑。舌<sub>ㄨ</sub> (上口) 決、別、協。

上聲：也、姐、寫、鐵、雪、撇、  
且、者 (ㄨ) (上口)

去聲：夜、借、謝、滅、桌、獵、妄、洩、月、穴、這（ㄓㄛ，上口）熱（ㄓㄛ）、

8. 發花轍：發花轍韻母為「ㄩ」，「ㄩ」，「ㄨㄩ」。

陰平：阿、巴、他、拉、又、沙、發、殺、插、呀、加、蛙、瓜、花、抓、刷。

陽平：爬、琶、麻、茶、咱、牙、衙、娃、華、答。

上聲：把、馬、打、那、灑、雅、假、瓦、寡、髮。

去聲：爸、怕、大、詐、架、下、卦、化、踏、臘。

9. 梭波轍：梭波轍韻母為「ㄛ」，「ㄛ」，「ㄨㄛ」。另有ㄛ韻上口字，讀為ㄨㄛ，如哥（ㄍㄛ，上口為ㄍㄨㄛ）歸入梭波。又有ㄓㄛ母字，上口為ㄓㄛ，如腳（上口為ㄓㄛ）學（上口為ㄓㄛ）。

陰平：波、窩、多、拖、鍋、搓、梭、哥（ㄍㄨㄛ，上口）科（ㄎㄨㄛ）（上口）呵（ㄏㄨㄛ，上口）摸、桌、

鴿（ㄍㄛ，上口），瞞（ㄇㄛ，上口）喝（ㄏㄛ，上口）

陽平：脖、婆、模、佛、駝、羅、

娥（ㄨㄛ，上口）和（ㄏㄨㄛ，上口）

白（ㄨㄛ，上口）國（ㄍㄨㄛ），活（ㄏㄨㄛ）

學（ㄓㄛ）腳（ㄓㄛ）

上聲：跛、頗、果、火、左、鎖、

我（ㄨㄛ，上口）可（ㄎㄨㄛ）北（ㄅㄛ）

去聲：破、臥、舵、唾、過、貨、

坐、餓（ㄏㄨㄛ，上口）個（ㄍㄨㄛ）

賀（ㄏㄨㄛ）迫（ㄨㄛ）、握、洛、或

（ㄏㄨㄛ）惡（ㄨㄛ）

10. 遙條轍：遙條轍韻母為「ㄨ」，「ㄨ」。

陰平：包、拋、貓、刀、滔、撈、

高、昭、遭、操、交、躑、蕭。

陽平：袍、矛、桃、撓、勞、豪、

潮、饒、曹。遙、瓢、苗、條、潦、瞧。

塵（ㄨ，上口）

上聲：寶、跑、卯、島、討、惱、

老、稿、考、好、找、吵、少、擾。杳、表、漂、渺、挑、鳥、了。

去聲：懊(ㄨㄠˋ，上口)豹、泡、貌、到、套、鬧、告、靠、號、照、紹、繞、造、臊。要、票、妙、掉、跳。

11. 由求轍：由求轍韻母為「又」、  
「ㄩ」。

陰平：歐、偷、勾、州、抽、收、搜、憂、丟、溜、丘、休。

陽平：謀、浮、侯、酬、柔、尤、留、求。

上聲：偶、剖、某、否、斗、樓、狗、吼、肘、丑、手、糝、走、叟。有、扭、柳、久、朽。

去聲：嘔、門、透、陋、構、扣、候、晝、臭、獸、奏、湊、嗽。又、謬、救、秀。

12. 人辰轍：人辰轍韻母是「ㄣ」、  
「ㄨㄣ」、  
「ㄨㄣˊ」、  
「ㄨㄣˋ」、  
「ㄨㄣˊ」。  
另，其韻母為「ㄥ」或「ㄨㄥ」之字，上口成為「ㄣ」或「ㄨㄣ」。如登，上口為ㄉㄣˊ，英上口為「ㄨㄣ」。

陰平：恩、奔、分、根、真、琛、身、森。因、拚、今、親、欣。溫、敦、吞、昆、昏、春、尊、村、孫。暈、

均、熏。登(ㄉㄣˊ，上口)耕(ㄍㄥˊ，上口)更(ㄍㄥˋ，此字上口不讀ㄍㄣˊ，而讀ㄍㄣˋ)，爭(ㄓㄥˊ)生(ㄕㄥˊ)增(ㄓㄥˊ)登下名字皆上口歸ㄣ。

英(ㄨㄣ)冰(ㄨㄣ)媵(ㄨㄣ)丁(ㄉㄣˊ)聽(ㄊㄩㄣˊ)京(ㄐㄩㄣˊ)輕(ㄑㄩㄣˊ)。

陽平：盆、門、墳、痕、辰、神、人、岑。寅、頰、民、林、秦、尋。文、屯、論、魂、脣、存。雲、羣、旬。盟(ㄇㄩㄣˊ，上口)騰(ㄊㄥˊ)能(ㄋㄥˊ)恒(ㄇㄣˊ)城(ㄔㄥˊ)營(ㄨㄣˊ)平(ㄆㄣˊ)明(ㄇㄩㄣˊ)玲(ㄌㄩㄣˊ)情(ㄑㄩㄣˊ)行(ㄒㄩㄣˊ) (盟以下皆以口歸ㄣ)

上聲：本、粉、肯、很、枕、沈、忍、怎。引、品、敏、緊、寢。吻、滾、緬、混、准、蠱、損。允、窘。等(ㄉㄣˊ，上口)冷(ㄌㄥˊ)梗(ㄍㄥˊ)整(ㄓㄥˊ)省(ㄕㄥˊ)影(ㄨㄣˊ)丙(ㄆㄣˊ)頂(ㄉㄣˊ)挺(ㄊㄩㄣˊ)領(ㄌㄩㄣˊ)景(ㄐㄩㄣˊ)請(ㄑㄩㄣˊ)醒(ㄒㄩㄣˊ) (等以下各字皆上口歸ㄣ)

去聲：笨、悶、憤、嫩、恨、陣、趁、賢、刃。印、鬢、聘、吝、近、沁、信。問、頓、論、棍、順、潤、俊、寸、遜。運、訓。鄧（ㄉㄨㄥˋ，上口）正

（ㄔㄨㄥˋ）勝（ㄕㄨㄥˋ）贈（ㄉㄨㄥˋ）。映（ㄩㄥˋ）病（ㄅㄩㄥˋ）命（ㄇㄩㄥˋ）定（ㄉㄩㄥˋ）

令（ㄌㄩㄥˋ）鏡（ㄐㄩㄥˋ）慶（ㄑㄩㄥˋ）

姓（ㄒㄩㄥˋ）（鄧以下名字，上口歸ㄩ）

13. 言前轍：前言韻母為「ㄩ」、「ㄩ」，「ㄩ」、「ㄩ」。

陰平：安、般、潘、番、單、于、刊、山、簪、餐、三。烟、邊、偏、顛、天、堅、千、掀。彎、官、憲、歡、專、川、栓、鑽、酸。冤、搬、圈、宣。

陽平：盤、瞞、煩、潭、南、蘭、寒、纏、然、殘。言、眠、田、年、連、前、賢、玩、鸞、還、船、元、全、玄。

上聲：板、滿、反、膽、懶、敢、砍、喊（ㄎㄢˇ，上口），斬、產、陝、染、攢、慘、散。眼、扁、免、點、撚、臉（ㄌㄢˇ，上口），剪、淺、險。碗

、短、暖、管、緩、轉、軟、遠、捲、犬、選。

去聲：按（ㄆㄢˋ，上口）半、判、慢。飯、嘆、爛、幹、汗、棧、善、贊、散。宴、變、片、念、件、欠、現。腕、段、亂、貫、喚、傳、串、鑽、算。怨、卷、勸。

三 上口字和尖團字

### 三 上口字和尖團字

上口字是國劇吐字中特殊現象。只因國劇採取各地曲調，糅合混雜，所融方言不一，久之乃自成一種語言，自有讀法。

上口字是若干字在國劇中，發音與國語不同，而成與其他地方語言發音相同，而又僅是這一部分如此，並不是全部同於一個地方語言。此許多字因讀法特殊，便稱為「上口字」。上口字有各種情形，茲分述如下：

1. 在中東轍，國語中ㄨ、ㄨ、ㄨ、ㄨ、ㄨ、ㄨ與ㄥ結合之字，上口變為ㄨㄨㄥ。如崩（ㄅㄨㄥˋ）朋（ㄆㄨㄥˋ）夢（ㄇㄨㄥˋ）風（ㄈㄨㄥˋ）

53

2. 在中東鞞，國語中一部分韻母為  
メノ之字，上口變為口ノ，如：容（口  
ノノ），戎、絨、融、榮皆同。

3. 在衣齊鞞，出、イ、尸、口，單  
獨成音之字，如：知、遲、逝、日，等  
字，上口讀為出、イ、尸、口。而  
此鞞若干字又不上口讀，而逕讀原音如  
：之、支、師、氏、等字，其韻母為出  
，注音時不用耳。

4. 在衣齊鞞，國語中韻母為ノ之字  
，一部分上口變為「一」。如：飛（一  
）妃（一）未（メ）肥（一）……。

5. 在姑蘇鞞，國語中出、イ、尸、  
口，與メ結合之字，上口變成出口。イ  
口……。如：朱（出口）、珠、豬同；  
書（尸口）主（出口）、祝（出口），  
出（イ口），除（イ口）處（イ口）暑  
（尸口）汝（口口）數（尸口）肉（口  
口）入（口口）……。

6. 在灰堆鞞，國語為ノ之字，上口  
變成為メノ。如：雷（メノ）、累（  
メノ）、淚（メノ）……。

7. 在捏斜鞞，國語韻母為メノ，而

原為入聲字者，上口成為「口セ」。如  
：說（尸口セ）拙（出口セ）輟（イ口  
セ）

8. 在捏斜鞞，國語韻母口セ之字，  
原為入聲字者，上口為口セ。如：岳（  
口セ）藥、嶽、約等字同。虐（イ口セ）  
謔、瘧同。略（メ口セ）掠同。學（  
下口セ）覺（イ口セ）鵠（イ口セ）  
（鵠為尖字，聲母變成イ）

9. 在懷來鞞，國語イ、く，與「セ韻  
母結合之字，上口成為「テ」。如：階（イ  
テ）街（イテ），界（イテ）鞋（下  
テ）諧（下テ）……。

10. 在梭波鞞，國語聲母為く、テ、  
尸，與韻母セ結合之字，上口成為メセ  
。如：歌（くメセ）哥、戈、郭等字同  
。如：科（テメセ）。可（テメセ）。  
課（テメセ）何（尸メセ）河合等字同  
。

11. 在梭波鞞，懷來、遙條、油求、  
言前、江陽各鞞散處。凡以韻母セ、テ、  
メ、又、又、マ、尤，獨立成字者，上口  
在前面加π。如：我（πセ）愛（πテ）

熬(ㄨㄠ) 歐(ㄨㄟ)、安(ㄨㄢ) 昂(ㄨㄥ) π九……。

12. 在人辰轍，國語中韻母為ㄥ或ㄨ，而聲母不是ㄨ、ㄨ、ㄇ、ㄇ者，上口ㄥ變ㄨ，ㄨ變ㄨ。如：登(ㄉㄨㄥ)、生(ㄕㄨㄥ) 庚(ㄍㄨㄥ) 京(ㄐㄨㄥ) 英(ㄨㄥ) 丁(ㄉㄨㄥ) 以此類推。惟有一「更」字，上口讀「ㄨㄥ」。不讀ㄍㄨ。即使更換之義，亦讀為「ㄨㄥ」如「更衣」讀為(ㄨㄥ) 不讀(ㄍㄨ) 成一特例，已成習而不改。以上簡單介紹上口字的情形，抽樣介紹原則，並非全貌，因此小冊限於篇幅，無法詳述詳列。如知全貌，當另讀專書。以下再簡單說明尖團字。

國劇中讀字有尖字團字的分別。國語中用ㄨ、ㄨ、ㄇ聲母的字，都是尖字；ㄨ、ㄨ、ㄇ聲母的字都是團字。但國劇用的並不是國語，所以讀音不同。若干國語的ㄨ、ㄨ、ㄇ聲母的字，國劇中讀以ㄨ、ㄨ、ㄇ代之。如：酒，國語讀ㄨㄟ(酒)。而國劇讀音把ㄨ換成ㄨ，成為ㄨㄟ(酒)。秦ㄨㄟ，讀尖字ㄨㄟ(秦)

。先ㄨㄟ，讀尖字為ㄨㄟ。而與「酒」同音的「九」仍讀ㄨㄟ。勤則仍讀ㄨㄟ。與先同音的「掀」但則讀ㄨㄟ，而不為尖字。因此，凡ㄨㄟㄨ聲母的國語字，改讀ㄨㄟㄨ的字，便是尖字，不改而仍讀ㄨㄟㄨ的，便是團字。如：「進」ㄨㄟ是尖，「近」ㄨㄟ是團，「酒」是尖，「九」是團，「宣」ㄨㄟ是尖，「軒」ㄨㄟ是團，「旋」ㄨㄟ是尖，「玄」ㄨㄟ是團。至於為甚麼是尖，為甚麼是團，許多專家追求據來源都有其根據，但在此既限於篇幅，無法詳述，且其間也不無爭議。何況即便知其根標，仍舊須每字辨明，每字單獨記憶，演國劇多年的老劇人，也只有此一法，並無知一原理，即全部解決，不生疑惑，不生錯誤之道。比如，「楚」字，讀為尖字ㄨㄟ專家尋求根據，無論如何，不知其故。但數十有年，「楚」字在台上一直讀尖字，沒有改變，因前有名演員都如此讀，誰讀團字反而是錯，這就是約定俗成之理了。

藝術教育叢書①

國劇的認識與欣賞

---

發行所：國立臺灣藝術教育館  
總編輯：張俊傑  
主編：方仁  
編：王玉路  
美編：沈小雲  
地址：臺北市南海路四十七號  
印刷所：國堡印刷事業股份有限公司  
中華民國八十三年六月出版