

从京剧唱工训练探讨台湾音乐基础教育

游素鳳

摘 要:京剧唱工训练为传统京剧专业教育中,最基础而重要的一环;此一唱工训练,包含:喊嗓、调嗓、识谱、听音与节奏等项目。而观察一般音乐教育,则有发声、发音、视唱听写与节奏练习等内容,作为音乐基本能力训练项目。对照二者,其项目名称虽十分相近,然教学内容却大异其趣;前者,以本国传统音乐为素材,后者,则以西方音乐为素材。

以西方音乐为教学内容、采行西方的音乐教育体制,在本国实施已有百年历史,使得我国与世界音乐文化有良好的沟通与交流;然,亦有关心音乐教育的学者以为,这是我们音乐教育的耻辱!笔者认为,从本国传统音乐文化出发,建立具有我们丰富人文内涵的音乐基础教育根基,应是可行的作法。本文,从专业戏曲京剧唱工艺术考察,似可窥见台湾音乐基础教育可兹借鉴之途径。

关键词: 京剧唱工 喊嗓 调嗓 识谱 听音 视唱听写 咬字吐音 字正腔圆

一、台湾音乐基础教育环境

音乐教育在我国源远流长,早在周朝时代即设有“大司乐”这样的音乐机构,音乐教育是它的职务之一,音乐史研究学者杨荫浏先生称它是世界上最早的音乐学校^①。至清朝末年,西风东渐,清廷乃废科举兴学堂,一切均仿效西洋的教育制度。1907年(光绪三十三年)一月,清廷公布奏定女子小学章程,初小与高小均列有音乐课程,为我国小学教育第一次出现有音乐课程,但为“随意科”。民国元年九月,政府公布小学校令,将音乐改名为“唱歌”明定为必修科,是我国正规教育设有“音乐”课程的开始^②。此後,课程名称自“乐歌”、“唱歌”与“音乐”虽屡有更迭,但“音乐”这一名称,则自1923年(民国十二年)六月订颁新学制课程纲要之後,沿用至今。

自从2001年,台湾因为教育改革,开始实施国

民教育九年一贯课程,音乐课程则融入於“艺术与人文”领域之中,一般课程中有音乐教学内容,而“音乐”课程名称已不复见;但是在专业艺术教育的国民小学、中学、高中以至大学,均还有音乐班、音乐科系所。作者从目前台湾国小音乐班甄试考科包括:音乐基本能力(含听打节奏、视打节奏、听唱曲调、视唱曲调、听唱和弦);与国中音乐班甄试考科包括:主修科目、副修科目、听写、音乐常识和视唱,发现这一些考试内容,是近百年来我们音乐教育的基础。所采教材,大多是选用《Solfege》^③、《音乐基础训练》^④、《视唱与听音》^⑤、《音感教育系列》^⑥等等国内外著名视唱听写教本,这些基本训练,使得我国与世界的音乐文化有良好的沟通,但也导致我们严重的音乐教育问题。

曾任教於中央音乐学院中国艺术研究院音乐研究所的黄翔鹏先生,语重心长提出类似的音乐教育

游素鳳:台湾戏曲学院副院长,教授。

①杨荫浏(1985)《中国古代音乐史稿》第一册,台北:丹青图书有限公司,页31。

②张统星(1987)〈近四十年来我国国民小学音乐教育〉载於《教育资料集刊》第十二辑,台北:国立教育资料馆编印,页1。

③Solfege为台湾音乐系科主要视唱教材,1970年代前後,它是一套台湾地区著名的视唱教材。

④保罗·亨特米特著,李友石、陈敏庭共译之(1991)《音乐基础训练》,台北市:大陆出版社。

⑤岚野英彦,七ツ矢博资共著:(2000)《视唱与听音》。台北市:大陆书店。

⑥陈茂董(2003)《音感教育系列》。台北市:音乐家书房。

问题^①，他说：

欧洲音乐的应用理论，却被我们当作“基础理论”用。更有甚者，当碰到中国传统音乐与之相左时，常常自认为中国音乐本身的问题，有意无意地想要削足适履，让中国的音乐向它靠拢。中国人面对数千年来传统音乐的文化深厚积累，却戴人家的眼镜看路，穿人家的小鞋走路，长及一世纪之久地使用著人家的音乐应用技术理论为学子们‘打基础’。改变这种状况，恐怕必须等到我们总结出自己的理论，并对它的内涵丰富感到惊讶，对它的水平之高感到意外时，才会明白：麻木地硬套，由人家的理论牵著自己的鼻子走，是一种耻辱。”

西方古典音乐的教育系统，影响了台湾音乐教育的发展，成为最强势的音乐文化。台湾音乐长期以西方古典音乐为主轴，直到今日，西方古典音乐教育系统，仍为台湾现阶段音乐教育的主要基础及内容。受到西方古典音乐教育系统的影响，台湾的音乐教育产生了严重的西化现象，已走向重视西方音乐的训练及欣赏，忽略了传统艺术的传承以及栽培；对于传统艺术文化的欣赏也不知不觉套入了“西方模式”，丧失其体会传统艺术之美的机会，实在可惜。

在1976年至1977年间，台湾文坛发起了乡土文学运动，是现代艺文界具有重大影响的一项文学运动；但其最具意义的是开启重新评估本土文化的价值与认同，无论是音乐、戏剧、舞蹈或民间艺术，都进一步积极的推动与发展工作。当时，台湾有许多的音乐家也开始思考，对于传统音乐文化的态度与西方音乐教育间所产生的问题及其观点。

以下举许教授常惠先生与史教授惟亮先生，在此一方面曾经提出的看法：

（一）许常惠教授

许教授自1959年从法国留学回到台湾之后，积极规划办理民歌采集运动，并且在音乐创作方面，更强调以本国民族音乐与文化为素材，将传统音乐以西方作曲手法重新编写^②。以《红楼梦》为素材的“葬花吟”、“白蛇传”以及“百家春协奏曲”等等。尤其以传统音乐为创作泉源是许教授最重视的主张，但他认为国内作曲家在传统音乐素材方面的运用之所以不理想，应与传统音乐在音乐教育方面的应用未彻底实行有关，因此他以民族音乐在基础音乐教

育方面之应用^③为主题进行研究。

他指出，我国自实施音乐教育制度以来，都是以西方音乐教育为内容与准则，从国民小学的音乐课程至大专院校音乐科系的专业课目，全盘呈现西化现象，进而有影响了对中国文化的自贬以及陌生；例如：不懂本国戏曲、声乐家以美声方式演唱中国歌曲、作曲家作品毫无民族素材与风格，等等。许常惠教授感慨的说：

“这是多么可笑而不可思议的错误！而这些错误都该归於音乐教育的全盘西化，我们的缺乏自信心与对现代的世界音乐观的不正确认识。”

因此，许教授提出了《以民族音乐为基础，建立新的音乐教育》一篇文章，他认为：

“教育为整个文化的基础，受什么样的教育便展开什么样的文化。”

自民国八十五年起，乡土教学已纳入台湾中小学正规的教育课程内容，可以说是教育的进步现象。许教授又说：

让我们的儿童音乐教育由中国儿歌出发，逐渐认识中国民歌与东方民歌，让我们的青年认识世界民歌，拥抱音乐的可爱世界。让我们的音乐家由中国音乐学习出发，了解中国音乐的传统，然后逐渐去学习东方音乐的传统，以及近代西方音乐的结构。^④

（二）史惟亮教授

史教授与许教授一样毕业于台湾师范学院音乐系（今国立台湾师范大学），同为作曲家的二人，在欧洲留学回国后，都致力于台湾的民族音乐发展。留学归国后，他成立“中国民族音乐研究中心”机构，与许教授正式开始进行民歌采集运动。

1962年，史教授从留学地维也纳纳投书国内媒体，发表《维也纳的音乐节》一文，内容表达：

“我们需不需要自己的音乐？”

引起当时留法归国的许常惠教授公开回应：

“我们需要有自己的音乐”。

史教授在《民族音乐文化的保卫与发扬》一文中提到：

我们今天正处於一个西乐大量东来，而本身又无音乐信心的时代，从音乐学术到音乐教育，从音乐创作到音乐演奏，我们失去了自我……这就是我们

① 黄翔鹏(2003)《中国传统音乐一百八十调谱例集》。北京：人民音乐出版社。

② 许教授以本国传统音乐为素材，采西方作曲手法编写的著名作品，有以《红楼梦》为素材的“葬花吟”、“白蛇传”以及“百家春协奏曲”等。

③ 许教授(1980)《以民族音乐为基础，建立新的音乐教育》。台湾：民生报。

④ 徐丽莎(1997)《传统与现代—许常惠音乐论著研究》。彰化：彰化县立文化中心。

要掀起民族音乐运动的理由。^①

国人已接受了多年的新音乐教育,学了外国的音乐文明,却失去了属于自己的文化,对于自己的民族文化缺乏信心。轻视自己的音乐文化,崇拜外国的音乐文明,在大学音乐科系里更是显著,这也是音乐教育一路走来“忘我”的影响。

史教授认为,要挽救这对民族文化严重西化的态度,只有通过“音乐教育”才能达成。中、小学的音乐教材必须重新编排和创作,让学生在音乐课可以潜移默化于民族音乐之内。

从以上三位海峡两岸音乐前辈对音乐教育问题的注意与关切,我们可以发现,不仅台湾的音乐教育出现问题,似乎大陆亦复如此;而三位学者均认为,须将本国传统音乐在我们的音乐基础教育上彻底实行。许教授甚且明白指出,我们的音乐教育不能不懂本国戏曲、声乐家不能以美声方式演唱中国歌曲。针对此一关键,笔者爱起深入京剧唱工训练探究其与音乐基础教育之关系。

京剧唱工训练为传统京剧专业教育中,最基础而重要的一环;此一唱工训练,包含:喊嗓^②、调嗓^③、识谱、听音与节奏等项目。而观察一般音乐教育,则有发声、发音、视唱听写^④与节奏练习等内容,作为音乐基本能力训练项目。对照二者,其项目名称虽十分相近,然教学内容却大异其趣:前者,以本国传统音乐为素材;后者,则以西方音乐为素材。

本文从京剧表演所包含的“唱”、“念”、“做”、“打”四大层面,居首的“唱”,指的是戏曲演员的“唱工”技巧,它扮演著戏曲表演艺术成败相当重要的份量。因此,传统戏曲专业教育中,唱工训练被视为最基础而且极为重要之一环,此一唱工训练,必须先培训识谱、唱谱、听音等音乐基本能力,以作为唱腔训练之基础。

这些能力,实际上亦是本国人应该具备的艺术基本能力。前辈音乐学者杨荫浏先生说,在音乐艺术上,古人已经为我们创造了不少优秀的作品,我们

有把我国音乐艺术的优秀传统,逐一介绍出来的责任。他曾经将“工尺谱”译成西洋音乐常用的“五线谱”或“简谱”,但是在处理“板眼”问题时,却无法以西洋音乐的强拍、弱拍密切的联系运用!对于本国音乐作品,同样的没有办法以西洋音乐理论去分析诠释透彻。因此,他觉察到,应该深入到各地与当地群众相处,研究其方言、其音乐美化语言的方法、其特殊的音乐语汇,熟悉其地方戏曲……^⑤ 笔者以为,这是十分重要的观念,也就是要了解我们的音乐艺术,须从本国的音乐文化着手。因此,要扎根我们的艺术人文领域当中的音乐教育基础,必然从本国的传统音乐取材。而戏曲中的唱工训练项目,则与音乐教育的基础训练项目颇为相似。

诸多前辈戏曲研究学者或戏曲音乐研究学者,针对戏曲或戏曲音乐理论,有深辟精研,却尚未有学者针对唱工艺术与音乐教育之间的关系或问题进行探讨。笔者以个人粗陋的想法与建议,从京剧专业唱工艺术着手,试图从中探索当代台湾音乐基础教育可兹借鉴之处。

二、京剧唱工训练探讨

京剧是一种综合性的传统表演艺术。四功、五法^⑥之中,尤以“唱工”为最主要技艺。曾任台湾复兴剧艺实验学校校长,刘伯祺先生还说道:凡是唱工,必须达到“珠圆玉润”的境界。而京剧的唱、念、除声音外,还得讲究字音,於是唱时更要求唱得“字正腔圆”^⑦。

至于,唱工是什么?李浮生先生^⑧认为需包含几个部分:1.发音练气;2.讲究字音;3.腔调板眼;4.声律音韵。海峡两岸当前戏曲学界权威,亦是笔者恩师曾教授永义先生,在其《从腔调说到昆剧》书中之《论说“腔调”》一文,详细解说戏曲“腔调”就是戏曲所用的“语言旋律”;而“腔调”经由人的口腔运转表现出来,即所谓“唱腔”^⑨。那么,“唱工”的涵意,

① 史惟亮等(1978),《一个音乐家的画像》。台北:幼狮文化事业公司期刊部。页14。

② 喊嗓:戏曲演员每日在声音未开之前,设法张口发声,配合各种不同口形以及气息运作,将声音呼喊出来,由中音而至高音和低音、由小声而至大声。此即戏曲演唱的基本功之一,类似目前一般音乐课的“发声”与“发音”练习。

③ 调嗓:据李浮生(1981)《锻炼京剧唱工的基本知识》一书所提,调嗓也有称“吊嗓”;指戏曲演唱者放大嗓门,在文场领奏乐器伴奏之下,调理已学会的唱腔。先小声哼,以行腔使调;至掌握音准、腔调节奏、板眼及换气位置之后,再上琴声大声调。

④ 台湾一般音乐课程称之为“视唱听写”,而大陆则称“视唱练耳”;其原名为 Sight-singing and Ear-training。Sight-singing 和 Ear-training 原是两件事,一为视唱,一为练耳,十七世纪起在欧洲就有声乐家用视唱来训练学生;十八世纪时,意大利和法国出版视唱练习教科书后,各国逐渐将视唱训练列为音乐教育的基础课程。练耳的训练方式有:1.听唱 2.节奏敲击 3.听觉分析 4.听写等,在音乐科系中,与视唱成为必修的一门基础课程。详参中国大百科全书出版社编辑部编:(1989)《中国大百科全书·音乐舞蹈》。北京:中国大百科全书出版社。页388;页594-595

⑤ 杨荫浏,前揭书,序。

⑥ 四功:指的是戏曲表演艺术的唱、念、做、打;五法:指的是戏曲表演艺术中的手、眼、身、法、步,五种有关肢体动作的重要口诀。

⑦ 李浮生(1981)《锻炼京剧唱工的基本知识》,台北市:国立复兴剧艺实验学校。本处系参考此书刘伯祺先生序一文。

⑧ 李浮生先生是一位资深票友,不只长年浸淫于京剧历史及理论,且具丰富之舞台实务经验。诸凡唱、念、做、打、文武场面与曲牌音乐,无不精通晓。来台后因年事日高,与红氍无缘。一方面从事国剧辅导工作,一方面创作及修订国剧剧本与国剧专栏写作,本书是他继“中华国剧史”、“宝岛百伶图”、“春申梨园史话”后第四合作品,当年曾以“陇西散人”笔名在报端发表,即深获好评。同前揭书,作者自序。

⑨ 曾师(2002)《论说“腔调”》载于《从腔调说到昆剧》,台北市:国家出版社,页36。

透过上述曾教授以及刘伯祺先生与李浮生先生之看法,就是以人的口腔,运转戏曲语言旋律的基本功夫。这些基本功夫,也就是曾师於文章所述,歌唱者运转腔调的方法。

京剧的唱工训练,过去是教者口传、学者心授,代代相传,知其然而不知其所以然。经过李浮生先生编排整理后,将京剧唱工分为:练气(含:吸气、蓄气、呼气)、喊噪、调噪,咬字吐音(包括:五音、四呼、四声、清浊等问题)以及字正腔圆五大项目叙述如下:

(一)练气:戏曲演员因为歌唱的需要,每分钟呼吸的次数和深浅,不能和常人一般。戏曲演员与歌唱家,必须训练利用腹部肌肉与运用身体各部分器官,正确的吸气,蓄气、呼气,以达到歌唱艺术所欲表达的境界。正确的呼吸法,也必然是自然而不紧张的,因之,京剧前辈艺人要求演员上台后要做到十六个字的口诀,即“气沉丹田、头顶虚空、全凭腰转、两肩轻松”。

(二)喊噪:人声经由声带产生,还须经由咽腔、口腔、鼻腔、颈腔,以及其他共鸣器官帮助,就好像利用扩音喇叭而使得声音扩大远传,这是戏曲演唱与平时说话最大的差别。演唱者嗓音的质与量是可以锻炼的,通常称之为“喊噪”。优秀的戏曲演员(尤其以唱工为主的成员),自初学起至卸除歌衫不再粉墨登场为止,必须天天喊噪。初学者若确定生、旦、净、丑行当,就得依行当中人物的声音练噪;四种行当,共分两类嗓音,一为本噪(又称为大噪、真噪),一为小噪(又称作假噪)。

至喊噪练习的声音,亦有声之形。清朝的度曲家徐大椿先生,精研词曲之学,尤长於度曲,所著《乐府传声》一书,提到:凡物有气必有形,惟声无形。然声亦必有气以出之,故声亦有声之形。其形惟何?大、小、阔、狭、长、短、尖、钝、精、细、圆、扁、斜、正之类是也。如东撞韵,东字之声长,终字之声短,风字之声扁,宫字之声圆,踪字之声尖,翁字之声钝。江阳韵,江字之声阔,臧字之声狭,堂字之声粗,将字之声细。潜心分别,其形显然。其口诀大端,虽不外开、齐、撮、合、喉、舌、齿、牙、唇,而细分之则无尽,有张口者,有半张者,有闭口者,有半闭者,有先张后闭者,有先闭后张者,有喉出唇收者,有喉出舌收者,有全喉全舌者,有半喉半舌者。

以上诸条,互相出入,不可胜计。此外又有落

腮、穿齿、穿牙、覆唇、挺舌、透鼻,种种诸法,不可枚举。总在将此字识真念准,审其字声从口中何处着力,则知此字必如何念法方正确,即知其形于长短阔狭之内居何等矣。

(三)调噪:调噪亦有称为“吊噪”,即放大嗓门在京胡带领之下,调理已经学会的唱词腔调。李浮生先生认为,大声调之前,先以小声哼为起步,将歌曲曲调经由口腔所发出的声音,逐字诵哼,随著京胡而行腔使调,找寻发音位置、咬清字音、掌握腔调板眼节奏与换气位置,小声哼的步骤经过数次练习,再进行大声调之阶段,以避免正式演唱荒腔走板。而调噪,亦有技巧和规律。首先,最好找已熟练之一二唱段,由最高简单的腔调、板头开始,京胡定弦先由低调门起,逐渐升高,而后自高音回到低音;最高与最低音,以不勉强挑战高低音的极限;先调西皮、后调二黄。其次,调噪时间以不超过30分钟为原则,每日至少一次或二次,须日日调噪。

(四)咬字吐音:进一步谈到此“咬字吐音”的问题,则曾师在前揭书“歌唱者如何何运转腔调”段落中,分别罗列过去研究学者们之论说,并深入探讨^①,兹转述如下:

魏良辅《曲律》和《南词引正》中都说:曲有三绝:字清为一绝,腔纯为二绝,板正为三绝^②。《南词引正》注明此“三绝”之说出自秦少游《媚鞞集》,而魏氏之意盖谓唱曲若能兼具字清,腔纯、板正的修为就可说已达到最高境界。那么如何才算“字清”呢?他说:

五音以四声为主,四声不得其宜,则五音废矣。平上去入逐一考究,务得中正,如或苟且舛误,声调自乖,虽具绕梁,终不足取。其或上声扭做平声,去声混作入声,交付不明,皆做腔卖弄之故,知者辨之。《曲律》页5)

“五音”指宫商角徵羽,亦指喉牙唇齿舌;前者构成音乐旋律,后者系声母之发音部位为语言旋律所由生。魏氏特别重视平上去入四声的准确性,方能字清意明,方能确实做到语言旋律与音乐旋律的融合无间。他在《南词引正》又说:

五音,宫商角徵羽。俱要正不宜偏侧。四实,平上去入。俱要著字,不可泛然,不可太实,则浊。五不可。不可高、不可低、不可重、不可轻、不可自作主张。五难。闭口难,过腔难,出字难,低难,高难。两

① 曾师前揭书,页135~146。

② 见[明]魏良辅:《曲律》,收入《中国古典戏曲论著集成》第五册,页7;又见《南词引正》,页241。

不辨，不知者不可与之辨，不好者不可与之辨。两不杂。南曲不可杂北腔，北曲不可杂南字。（页241）

他的小注正说明了唱曲运腔的要领和应注意的事项。

而潘之恒《鸾啸小品》对于“正字取音”更有他的看法，其“正字”条云：

夫曲先正字，而后取音。字讹则意不真，音涩则态不极。……吐字如串珠，于意义自会；写音如羣层，于态度愈工。令听者凄然感泣诉之情，慢然见离合之景，咸于曲中呈露。……奏曲而无音，非病音也，态不泯也；同音而无字，非病字也，意不融也。故欲尚意态之微，必先字音之辨^①。

可见潘氏认为字、音、态三者之间有密切的关系，字义认识不清，就表意不真；字音之选择不清则神态表现不佳。所以辨别字义字音实是歌唱艺术的最根本。王骥德《曲律·论腔调第十》对“吐字如贯珠”的看法是：

古之语唱者曰：“当使声中无字。”谓字则喉唇齿舌等音不同，当使字字轻圆，悉融入声中，令转换处无磊块，古人谓之“善过度”是也。又曰：“当使字中有声。”谓如宫声字，而曲合用商声，则能转宫为商歌之也。又曰：“有声多少字。”谓唱一声而高下、抑扬、宛转其音，若包裹数字其间也。“有字多少声”，谓抢带、顿挫得好，字虽多，如一声也。又云：“善歌者谓之‘内里声’；不善歌者声无抑扬，谓之‘念曲声’；无含馥，谓之‘叫曲’。”（页115）

而徐大椿《乐府传声》更进一步论“咬字吐音”的方法，其《出声口诀》云：

喉舌齿牙唇谓之五音，开齐撮合谓之四呼。欲正五音而不於喉舌齿牙唇处着力，则其音必不真；欲准四呼而不习开齐撮合之势，则其呼必不清。所以欲辨真音，先学口法；口法真，则其字无不真矣。^②

关于发音部位与发音方法，上文言之已详；但据此也可见“度曲家”对于“口法”的重视，因为惟有“口法”准确，吐咬出来的字音才能正而且清。

（五）字正腔圆：其次论“腔纯”，魏良辅《曲律》说：

生曲贵虚心玩味，如长腔要圆活流动，不可太长；短腔要简径找绝，不可太短。至如过腔接字，乃关锁之地，有迟速不同，要稳重严肃，如见大宾之状。（页5）

则魏氏之所谓“腔纯”在于三腔运转得宜，即长

腔灵动、短腔简绝、过腔谨严。对此，其《南词引正》亦云：

长腔贵圆活，不可太长。短腔要遒劲，不可就短。（页240）

而对于“过腔”，其《南词引正》说：

过腔接字，乃关锁之地，最要得体，有迟速不同，要稳重严肃，如见大宾之状，不可扭捏弄巧。（页240）

他在《曲律》中又说：

双叠字，上两字接上腔，下两字稍离下腔。如【字字锦】“思思想想”，“心心念念”，又如【索带儿】“他生得齐齐整整，袅袅停停”之类。（页6）

可见特殊的词汇结构，也会影响过腔的方式。

清初王正祥《新定十二律京腔谱》尚有“三腔三调”见（凡例）之说：腔分三种：曰行，曰缓转，曰急转；调分三种：曰翻高，曰落下，曰平高。行腔者，句头之中，下余两三字，则于其间，顿挫成声，故谓之行腔也。缓转腔者，曲文句头，止余一字，势必难行，而腔调又紧紧乎如贯珠者然，于斯时也，必击鼓二声，以谐音调，故谓之缓转腔也。急转腔者，曲文句头，止余一字，而其腔亦仅不绝如缕，腔宜急转，乃可收声，二声之鼓，可以不击，故谓之急转腔也。翻高调者，从低唱而至高之谓也；落下调者，从高唱而至低之谓也；平高调者，从高唱而至本句之终之谓也。以上各种分疆别界之处，若不注明，恐无所辨；若欲於曲中字旁，详明注疏，奈为行款字句所限，难以罗列；兹故概以圈点竖分析之。（页70~71）

曾教授细绎其“三腔三调”之意，盖为腔调前进与高下运转的方式各有三种方式。虽然腔调之运转未必尽如王氏所述，但由此亦可见其大致之规律法则。曾师又以为腔调之运转除高低转折快慢之外，实亦有强弱之别，此点亦应列入考量才属完整。至於魏氏唱曲第三绝之“板正”，他说：拍，迺曲之余，全在板眼分明。如迎头板，随字而下；彻板，随腔而下；绝板，腔尽而下。有迎头惯打彻板、绝板，混连下一字迎头者，此皆不能调平仄之故也。（《曲律》，（页5）

王骥德《曲律》卷二《论板眼第十一》云：

盖凡曲，句有长短，字有多寡，调有紧慢，一视板以为节制，故谓之板眼。初启声即下者为“实板”，又曰“劈头板”（遇紧调，随字即下，细调亦俟声出，徐徐

① 潘之恒：（1988）《鸾啸小品》，收入汪效倚撰注：《潘之恒曲话》，北京：中国戏剧出版社，页26。

② [清]徐大椿：《乐府传声》，收入《中国古典戏曲论著集成》，第七册，页159。

而下);字半下者为“掣板”,亦曰“枵板”(盖腰板之误);声尽而下者为“截板”,亦曰“底板”;场上前一人唱前调末一板,与后一人唱次调初一板齐下为“合板”。其板先于曲者,病曰“促板”;板后于曲者,病曰“滞板”,古皆谓之“音折拍”,言不中拍也。……古今之腔调既变,板亦不同,於是“古板”、“新板”之说。……闻之先辈,有传腔递板法,以数人暗中围坐,将旧曲每人歌一字,即以板轮流递按,令数人歌之如一声,按之加一板,稍有紧缓(腔)先後(板)之误,辄记字以罚,如此庶不致腔调参差,即古所谓累累如贯珠者(页118~119)。

板眼用以节奏,与字之清正,腔之纯明有密切关系;但就歌者运腔转调而言,已见人工之制限,也就是说,它对于“唱腔”而言,既有导正也有束缚的正反功能。

此外影响“唱腔”的一个巨大因素,就是歌者对“意象情趣的感染力”。歌者在运转时自应将其蕴涵的“理趣”传达出来;而如果歌者同时能用自己的声音将唱词的意义情境诠释到最恰当的地步,那么其“唱腔”必然出类拔萃了。

歌者对“腔调”的运转而为“唱腔”,则在运转之中往往注入个人的体悟和技法,如果体悟明彻,技法高妙,则对“腔调”就会产生改良提升的作用,这样的唱工训练,必然达到戏曲表演艺术纯熟之境地。

三、京剧名角唱工艺术举隅

京剧产生于北京,已有200多年的历史,传入台湾亦有百年历史^①,它是以皮黄腔为主的全国性戏曲剧种之一。皮黄腔由不同来源的西皮与二黄两种声腔合成。西皮腔是源于甘肃、陕西一带的秦腔流传到湖北襄阳地区,与当地民间音乐相结合演变而成的。二黄腔形成于南方长江中下游地区。清乾隆五十五年(1790年,)起,南方的“三庆”、“四喜”、“春台”、“和春”四个徽班陆续进入北京演出,又与来自湖北的汉剧合作,并受昆腔、秦腔影响,同时吸收当地的民间音乐,经过融合,在艺术上逐渐成熟。大约在1840年(道光二十年)以后形成了多声腔的京剧剧种。演员出现了余三胜、张二奎、程长庚三位著名老生,称为“三鼎甲”。其唱腔板式基本完备,语言也已形成自己的特点。

19世纪後半期至20世纪初,谭鑫培是这一阶

段杰出的代表,他博采众长,继承了前人而且有所创新,成为京剧老生的一代宗师。这时的京剧不只深受欢迎,而且得到清朝皇室的赞赏,逐渐取代了昆剧的地位,从此,京剧名师辈出。老生有言菊朋、谭富英、马连良、周信芳、李少春、杨宝森等;旦角有王瑶卿、梅兰芳、程砚秋、荀慧生、尚小云、张君秋等;武生有盖叫天、厉慧良等;小生有姜妙香、叶盛兰等;净角有金少山、裘盛戎、袁世海等;老旦有龚云甫、李多奎等;丑角有萧长华、刘斌昆等。他们在各个行当中都有重大成就。

台湾则自日据时期的海派京剧、顾剧团、军中剧团,以至今日的国光剧团与台湾戏曲学院京剧团,京剧在台湾已发展为精致的戏曲表演艺术,成为其他剧种仿效学习的对象。京剧唱腔中,各行当人物的性别、年龄以及性格的不同,其发声和腔调也有所区别。而每一位演员各自的发音发声方法不同,而且运转之中,每个人的体悟和技巧亦有差异;若体悟明彻、技法高妙,那么其唱腔自然自成一格,甚至形成流派。

以下举几位京剧名角的唱工训练经验或感受,让我们藉由其深刻体会,更深入了解京剧唱工艺术之堂奥。

(一) 马连良先生

二十世纪20年代,京剧老生行当表演艺术有余(叔岩)、言(菊朋)、高(庆奎)、马(连良)四大须生之称;也有过余、马、高鼎立之说;50年代,马连良又再居马、谭(富英)、杨(宝森)、奚(啸伯)新四大须生之首,成为老生行表演艺术的杰出代表。晚清时期,马连良与麒派创始人周信芳,更被誉为“北马南麒”,在革新和发展京剧老生表演艺术上,马连良有深远的影响^②。

马先生唱腔的奥秘,是出自于其行腔使调的功力。他的演唱能够唱出人物的个性、人物的气质、人物的神韵,是真情与美感的结合,声情并茂,沁人肺腑。

(二) 程砚秋先生

程砚秋是我国京剧界“四大名旦”之一,他是一位文武昆乱不挡的全才。其独成一个流派的唱腔,是京剧界公认的旦行中的最高水平,曾风靡全国半个多世纪^③。

① 日据时期,上海、福州等地的职业京剧戏班,即已陆续来台湾进行商业性演出。参王安祈(2002)《台湾京剧五十年》宜兰:国立传统艺术中心陈郁秀序。

② 张慧、潘仲甫、徐文(1996)《马连良唱腔选集》。北京:人民音乐出版社,前言,页1。

③ 骆正(2004)《程派及程砚秋研究》载于《中国京剧二十讲》。桂林:广西师范大学,页155。

早年,因为自己的嗓音条件不太好,于是他特别在唱法和唱腔作了一番深入的研究,因此脱颖而出,自成一派。程派唱腔的主要特征是抑郁婉转、缠绵深沉。因而善于抒发悲切怨愤的感情,这种压抑缠绵的风格和以下即将探讨的梅派的典雅妩媚风格形成鲜明的对比。由此,程派的剧目大多是悲剧性的^①

戏曲音乐学者庄永平和潘方圣于《京剧唱腔音乐研究》一书中,分析程派唱法特点如下:

1. 发声和音量控制密切配合,行腔收放自如,气口运用极为自然,形成唱法上似断似连、气断情连、缠绵婉转、有声有色的特点。

2. 善于运用音乐手段来处理唱腔,例如对板式节奏的要求其高。

3. 较多运用润腔手段来润色唱腔,其中尤其是顿音和连音的交叉运用,常和他的似断似连的唱法相结合,有独特的功效;另外还有颤音的运用也颇具特色。

4. 字调处理上常结合运用湖广音调值,因此和一般旦角运用京音字调有所不同。咬字讲究切音,但有时过于强调而使字头、字腹、字尾机械分开,而不易听清字音。

程砚秋以皮黄创立程派,其唱工尤独具特色,因此而能脱颖而出,自成派别。

(三)梅兰芳先生

梅兰芳天生嗓音好,而且他也注意科学的训练和保护嗓子。他曾写了一篇文章《怎样保护嗓子》,在喊嗓、溜弯、调嗓等方面都有其独到见解^②。加上他亦精研音律,对于五声尖团颇为讲究,所以梅兰芳的唱法,在成名以后,可以说是无腔不新,但却无腔不仍旧^③。

梅派唱法的主要特点,经前文庄永平与潘方圣之归纳叙述如下:

1. 梅的嗓音宽、亮、响。具有一个优秀演员演唱的最基本特征,他的演唱音量丰满,音色柔润,也就是说高、中、低音区音量均较丰满:高音清彻明亮,中音醇厚响亮,低音厚实饱满。音色更是享有盛誉,甜、脆、圆、润、水五色俱全。因此梅派风格素有“富丽堂皇”之美称。

2. 讲究唱腔旋律的流利、华美、顺当、平稳。节

奏变化及润腔因素运用不是很多,主要依靠演唱以有机配合表演动作来体现唱腔的内容。梅派唱腔风格在西皮中表现最为突出,正如程派唱腔在二黄和反二黄中表现最为突出一样。梅派唱腔旋律线的起伏是平稳而优美的,且常运用大三度与小三度互滑来表现柔美妩媚的感情。梅兰芳也常善用虚字拖腔或不规则的附加句形式来发挥唱词结构,而使整段唱腔富于创意,达别开生面之效果。

(四)徐露女士

徐露是台湾本土培育京剧演员的第一人。在女师附小读小学时,她母亲为她请了一位琴师吊嗓子,同时,三位名票到家里教,有拉京胡的申克常、申剑一(申弟)拉二胡,旦角票友李毅清,三位就是徐露的启蒙老师。其中,申克常还教徐露“音韵学”,所以从小她对戏曲音韵就有印象了。

初中前两年,大鹏派苏盛斌、刘宝鸣老师到家指导。苏老师负责武戏和身段,刘老师以教唱为主,教的方式是口传心授,老师唱一遍,她跟著唱一遍,慢慢一字一字来,一个咬字一个嗓调,然後开始学身段。每一出戏都是扎扎实实的从头教到尾。刘老师的教法比较凶,会拿戒尺打板,最初乃跟为老是念不清楚,南北的“南”、跟蓝色的“蓝”,也总是念不准。有一次刘老师要她嘴巴张开,用戒尺在嘴巴里搅了一下,哇,当下哭了出来,这一搅,这两个字就清楚了。而每天早上,都是喊过嗓子再去上学,她实在喜欢京剧,因此乐在学习,早期的唱工训练,扎实而严谨。

后来又跟朱琴心老师学戏,朱老师还教声韵学,细平上去入与尖团字音的咬法。徐露还领悟了平仄尖团影响编腔的道理,因此,其後演新戏要编曲时,就会特别注意字音和腔调关系^④。

徐露没有特别宗师梅派、张派^⑤或程派,但每一派她都喜欢。调嗓时,多半先调张派戏,如《诗文会》、《西厢记》、《武昭关》、《秦香莲》等,因为张腔旋律起伏大,可以“撑嗓子”。然後吊梅派戏,《凤还巢》、《生死恨》、《宇宙锋》、《霸王别姬》、《穆桂英挂帅》等,此时情绪得收敛些,从差异不大的旋律中慢慢去找节奏,掌握感情,乃至呈现意境。因为演出中,已体会并学习各种流派,她已能融会各家所长,因此演出得以悠游自在的穿梭在各派之间,凭自己

① 庄永平、潘方圣(1994)《京剧唱腔音乐研究》。北京:中国戏剧出版社,页538~539。

② 蔡正,前揭书,页134~135。

③ 林珀姬(1985)。《梅兰芳平剧唱腔研究》。台北:台湾学生书局,页9~10。

④ 王安祈,前揭书,页501~504。

⑤ 张派,指张君秋。

的体会自然的置身角色之中,而建立自己的风格。

(五)魏海敏女士

梅派传人,目前台湾京剧界当红的青衣、花旦魏海敏,她感怀剧校^①的韩妈妈,在启蒙阶段为她打下规矩大方的基础,在唱念方面奠下良好的根基。

魏小姐是一个诚心好学的演员,她的老师梅葆玖说:她有灵气、有感觉,且能够独立思考的难得的梅派人材^②。魏海敏曾经观察一次“少儿京剧团”从北京来台访问,发现那些很小的孩子有精确的技艺,是因为他们不论动作、唱腔、用声的方法等都有很好的水准。

她也曾经思考,自己这样一个以唱为主的青衣演员,如果面临嗓子枯竭的问题时,是会很害怕的,深怕不小心,声音会像乾毛笔一样叉开来。后来发现,大陆演员藉由麦克风的音量加强,不但比较省力、较不伤嗓子,同时在演唱技巧上也容许作更精细的呈现,不必全神著力于声音的传送,不必扯着声带死唱,藉由现代科技的帮助,让声音可以更细致的传达,脱除了传统戏曲演唱时原始粗糙与限制,也改变了文武场(乐团)的喧嚣体质。抓到这种演唱上的发声窍门以及喊噪的方法,她终于从中找到了适合自己的发声与共鸣方式,也改变了发音的方法。

此外,魏海敏也认为演唱的气口、音乐的垫头、行腔运气的窍门,亦是学习京剧派别艺术最重要的关键;有了这些体悟,她的进步自是有目共睹。

小结

无论过去或当代,无论大陆或台湾,京剧演员能够独树一帜或成其流派,必然在唱工方面下过无数功夫,在唱工艺术表现方面,必然经历无数体悟和调适,而终能开创新的艺术领域。

四、京剧唱工与音乐教育的想法

综合以上的论述,从环视台湾音乐基础教育,探讨京剧唱工训练,以及观察京剧名角的唱工艺术,笔者对于对于音乐教育有以下的想法:

本国歌曲的歌唱基础训练,是否可以像意大利“美声唱法”般,建立一套属于我们的“美声唱法”呢?

据曾老师的考证,我们中国也有“美声唱法”^③,其最具代表性的是明嘉靖间魏良辅等所创发的“昆山水磨调”,其创立的时间,是在嘉靖三十七、八年

(一五五八、九)左右,比卡契尼还要早五十年。“水磨调”四百五十年来一直是中国最精致的艺术歌法,其特质是“声则平上去入之婉协,字则头腹尾音之毕匀;功深熔琢,气无烟火,启口轻圆,收音纯细。”但“水磨调”不能用来歌唱京剧、歌仔戏,也不可能歌唱我们的民歌或艺术歌曲,那是因为语言不同所致。然而,循著前文,京剧唱工训练项目内容,笔者以为,民歌也好,艺术歌曲也好,或者其他各地方戏曲也好,我们应可以参考京剧唱工训练的内容与步骤方法,依乐曲使用语言,而各自研拟一套可兹运用的发声、发音方式。因此,我们的音乐教学可能需要喊噪与调噪而扬弃目前的美声唱法。

其次,目前的视唱听写教材多是采用西方音乐,记谱也是以西方线谱来记载音高与节奏,固有其方便之处,但是应该同时将本国传统的曲谱“工尺谱”及锣鼓乐编为教材教授学生。

黄翔鹏先生有关“视唱练耳课程问题”曾提出以下的问题^④:

(一)在视唱练耳的学习中,原可得到多方面的音乐感的培养,但因教材内容范围大多限于西方音乐,不能提供对于中国传统音乐更多的了解与熟悉的机会。

(二)原对西方曲调的掌握已达较高水平并能克服较大难度的学生,对于程度较浅、难度不高的中国曲调上,反而往往发生记谱或听辨的错误。原因是不甚习惯于五声为核心的旋法和大跳的音程,从而导致调性的错误判断。

(三)缺乏多种音阶的传统音乐的调性感,尤其容易把俗乐音阶(清商音阶)的“润”声,误听为“宫”;把徵调式(例如常称“苦音”者)听写成羽调式。这就常常导致对传统音乐本身的音阶、调性的错误解释以及对中国传统音乐历史的错误判断。

黄翔鹏先生提出有关视唱练耳课程问题,所述音乐教材内容范围大多限于西方音乐,此一问题大陆如此,台湾亦是如此;不甚习惯于五声为核心的旋法和大跳的音程,乃亦咎因于教材内容;而缺乏多种音阶的传统音乐的调性感,笔者以为,亦肇因于未采用传统曲谱、传统音乐素材。而京剧唱腔曲谱目前尚保存一些工尺谱,其他剧种亦有存留,都值得作为新编音乐基础教材之参考;至于京剧锣鼓乐,亦是音

① 魏海敏于1967考入台湾海光剧校第一期习艺。

② 魏海敏口述,张必瑜整理(1996)。《水袖与胭脂,魏海敏的舞台生涯》。台北市:商周文化出版社梅葆玖推荐序。

③ 曾师《用美声唱歌仔戏》写在“中国唱腔”学术研讨会之前,载于台湾联合报,2003年5月3、4日。

④ 黄翔鹏,同前掲书,前言。

乐基础教材之节奏教学素材,本文因未列入唱工训练范围,不再深论。

反观西方,美国为了让他们的孩子学习他们传统的交响乐,曾于1933年,由教育部专款资助余曼博士(Robert W. Sherman)与奈特博士(Morris H. Knight)^①,两位教授领导一专案小组,专门研究美国大学的练耳教材与教法。该小组以四年时间,遍搜各种教材,不断比较与研究,钻研听力训练新的构想,而拟定了编著计画。最后,终于在1972年,由McGraw-Hills出版社出版发行《Aural Comprehension In Music》这一套教材^②,供应各大学音乐系作为听音训练教材。其费时费心及工程之巨,从该教材之完整性演出录音之水准与电脑系统化之编辑中,可以验证。

该教材分六大类,测验学生对乐器、音色、音程、旋律之辨别、音高记忆、节奏内容及总谱阅读能力。在教材上,以实际生活中可能接触到的音乐内容,深入地循序渐进;在教法上,巧妙地设计测验方式,浅出地让学子藉“视觉”与“听觉”的比照,刺激其对音乐的知性与悟性。此外,在记谱方面采用传统交响乐器记谱法,使学生得以认识交响乐器记谱方式。作者搜集音乐范例5,000题之多,分别由14种乐器搭配演出,其变化看似复杂,却是二十世纪音乐学生每日接触音乐中必备之音乐判断能力,其对学生音乐素养的弥补,对听觉之理解力的启迪,其教材之新颖与训练方式之独到,把听力训练带入二十世纪的一个新时代。

其特色是摒弃钢琴听写的传统方法,改以十四种乐器配搭演出由二声部至五声部的演出录音,例题的深度都是我们每天生活中可能接触到的真实演出所涵括的,因此学生不再听单一的音色,反而因乐器搭配的音色增强了学习者对多声部的捕捉力,同时由二至三件乐器的演出中辨别其中一部的音程或旋律,比用钢琴单一旋律反而更有所比较、更清晰,尤其是对节奏的掌握,敲弦或拨弦乐器对于长音的保留有困难,而几种音色不同的乐器构成立体的画面,对听觉潜力的启发有惊人的效果^③。

该书译者孙德珍教授曾惊讶于:

是什么力量使一群人肯全心全意的投入这项研究工作?以如此长的时间、大工程及大资本编撰如此一本书?我佩服美国人在做学问方面如此大手

笔、如此重效率。

因之,训练学生如何将戏曲之唱腔曲调记写出来;如何把戏曲武场锣鼓打击乐、或者文场丝竹管弦旋律记录下来,则是未来学校专业戏曲教育编撰“识谱听音”教材,值得参考之作法。

再其次,从本文京剧唱工训练探讨名角的唱工艺术,让笔者深切感受,认识本国的艺术底韵,了解本国的文化意涵,是多么重要的基础教育工作。然而,近百年来,我们的传统文化艺术教育似已断层。从本文我们已知,早在周朝时期本国就已设有“大司乐”的音乐机构,并且早已实行乐教育工作。至于当前的二十一世纪,我们的音乐教育制度何去何从,更值得深思!

参考文献:

- [1] 申克常(1979).《国剧音韵问答》台北市:黎明文化事业公司。
- [2] 王安祈(2002).《台湾京剧五十年》宜兰县:国立传统艺术中心。
- [3] 梁秀娟(1988).《手眼身法步》台北市:金桥图书公司。
- [4] 吴梅(2000).《顾曲麈谈·中国戏曲概论》,上海:上海古籍出版社。
- [5] 赖美铃(1998).《光复後我国中小学音乐教育的发展》载于《中小学音乐师资培育与音乐资讯应用发展国际学术研讨会论文集》,页65-101。
- [6] 庄永平,潘方圣(1994).《京剧唱腔音乐研究》北京:中国戏剧出版社。
- [7] 武俊达(1995).《京剧唱腔研究》北京:人民音乐出版社。
- [8] 郑荣兴(2003).台湾歌仔戏艺术教育-国立台湾戏曲专科学校歌仔戏科概况报告。载于百年歌仔2001年海峡两岸歌仔戏发展交流研讨会论文集。
- [9] 林丽月(2003).音乐基础训练的知与行。台北:中国文化大学出版部。
- [10] 饭田正纪(2003).新曲·听音练习-和弦篇。台北市:乐韵出版社。
- [11] 陈茂萱(2003).视唱之教战手册。台北市:致凡音乐。
- [12] 陈茂萱(2003).音乐基本能力训练基础篇。台北市:致凡音乐。
- [13] 邱垂堂(2003).音乐训练系列-节奏训练。台北市:乐韵出版社。
- [14] 邱垂堂(2003).音乐训练系列-音程进阶视唱。台北市:乐韵出版社。
- [15] 邱垂堂(2003).音乐训练系列-节奏与曲调视唱。台北市:乐韵出版社。
- [16] 李兰芳(2003).为考生的听音练习-单音-绝对音感训练。台北市:乐韵出版社。
- [17] 李兰芳(2003).为考生的听音练习-复音-绝对音感训练。台北市:乐韵出版社。
- [18] 李兰芳(2003).为考生的记忆听音练习-节奏-曲调音感训练。台北市:乐韵出版社。

① 余曼博士(Robert W. Sherman)与奈特博士(Morris H. Knight)为美国印第安那州 Ball State University 音乐系理论及作曲教授。

② 《Aural Comprehension In Music》教材,由孙德珍翻译为中文,于1984年由乐韵出版社出版后因版权问题而停止发行。

③ 详参《Aural Comprehension In Music》教材序言。

- [19] 李兰芳(2003).和声听音练习-四部和声感训练.台北市:乐韵出版社.
- [20] 陈茂萱(2003).音感教育系列-听写入门.台北市:音乐家书房.
- [21] 陈茂萱(2003).音感教育系列-两声部听写.台北市:音乐家书房.
- [22] 陈茂萱(2003).音感教育系列-小学三年级音乐班听写.(含各年级).台北市:音乐家书房.
- [23] 陈茂萱(2003).音感教育系列-小学三年级非音乐班听写.(含各年级).台北市:音乐家书房.
- [24] 陈茂萱(2003).进阶听写.(CD唱片3片/谱2本).台北市:音乐家书房.
- [25] 孙晓洁(2003).视唱练耳应用教程.北京:中国广播电视出版社.
- [26] 彭淑芝(2001).视唱指导教程.长沙:湖南文艺出版社.
- [27] 曾永义(2000).戏曲源流新论.台北:立绪文化事业公司.
- [28] 常静之(2000).中国近代戏曲音乐研究.北京:人民音乐出版社.
- [29] 郑荣兴(2000).客家戏基础唱腔.台北市:国立台湾戏曲专科学校.
- [30] 刘大鹏(2000).京剧锣鼓进阶教材.台北:国立台湾戏曲专科学校.
- [31] 游素凰(2000).戏曲音乐识谱听音进阶教材.台北市:国立台湾戏曲专科学校.
- [32] 岚野英彦·七ツ矢博资(2000).视唱与听音.台北市:大陆书店.
- [33] 杨大恩(2000).视唱练耳.重庆:西南师范大学出版社.
- [34] 武俊达(1999).戏曲音乐概论.北京:文化艺术出版社.
- [35] 何为(1998).何为戏曲音乐论.北京:文化艺术出版社.
- [36] 王燮元口述,范石人、许锦文整理(1998).京剧锣鼓演奏法.上海:上海文艺出版社.
- [37] 丁世佩,黄佩芬·谢佩玲联合编著(1997).豆豆的视唱听写乐理.台北:美乐出版社.
- [38] 孙奕材(1991).菊坛问题谁关心.载于梨园采风.
- [39] 保罗·亨特米特著,李友石、陈敏惠共译(1991).音乐基础训练.台北:大陆书店.
- [40] 上海音乐学院视唱练耳教研组(1991).二声部视唱教程.上海:上海音乐出版社.
- [41] 上海音乐学院视唱练耳教研组(1991).二声部视唱教程.上海:上海音乐出版社.
- [42] 中国大百科全书出版社编辑部编(1989).《中国大百科全书·音乐舞蹈》.北京:中国大百科全书出版社.
- [43] 上海音乐学院视唱练耳教研组(1989).单声部视唱教程.上海:上海音乐出版社.
- [44] 邱垂堂(1987).节奏训练、读谱训练.台北:乐韵出版社.
- [45] 余曼博士(Robert W. Sherman)、奈特博士(Morris H. Knight)著,孙德珍翻译(1984).Aural Comprehension In Music.台北:乐韵出版社.
- [46] 姚世泽(1983).现代音感训练法研究.台北:天同出版社.
- [47] 李渔【清】(1959).闲情偶寄卷之二中国古典戏曲论著集成,第七册.
- [48] 王健(1990).戏曲音乐简谱视唱教程.北京:人民音乐出版社.
- [49] 田桐文(北京中国京剧院演奏员)提供京剧手抄本“工尺谱”.
- [50] 曾永义(2002).《从腔调说到昆剧》.台北市:国家出版社.
- [51] 曾永义(1998).《诗歌与戏曲》.台北市:联经出版事业公司.
- [52] 游素凰(2004).《廖琼枝歌仔戏唱腔艺术探讨》.台北:学海出版社.

(责任编辑 陈友峰)