

形變質不變－戲曲音樂在當代因應之道

施德玉

前言

一門藝術在縱向的歷史傳承；與橫向的不同地域流播中，或多或少都會產生日新月異或因地制宜的改變，尤其是長期以來受到民眾喜愛的表演藝術，更是具有變異性的特質。在歷代的表演藝術形式中，變與不變有以下四種情形：其一，「形不變質不變」，也就是延續傳統，完整的保留原表演藝術的原貌，採取內外都完全不變的傳承，這在長期發展的表演藝術中，是少有的情形。其二，「形不變質變」，是保留外在的形式，表演內涵做改變；其三，「形變質也變」，是外在的形式與表演的內涵都改變，也就是完全創新；其四，「形變質不變」，也就是外在的形式創新改變，而保留其內涵特色。

傳統戲曲是有機體，在發展個過程中，因為時代的變遷，多少都會有新的創發與改變，如表演形式的突破、演唱方法的創新與變化等，會逐漸產生「形變」的現象。今日戲曲在因應現代化的衝擊，如不調整與創新，繼續保留「形不變質不變」的傳承，則將會快速的成為動態文化標本。但是如何保有戲曲傳統的特質，又能受到現代人的喜愛而歷久不衰，個人認為是需要以「形變質不變」的理論，來賦予我國傳統戲曲新的生命。

我國戲曲的形成與發展具有悠久的歷史，以藝術形式而言，有小戲、大戲與偶戲三類，各有其不同的形式內容，今論及戲曲音樂現代化，本文規劃以大戲為範圍論之。

戲曲的發展在不同的時期有不同的體製內容，與不同的表現形式，如元雜劇多一本四折，以一人主唱，其他腳色不唱，配合演出；明傳奇可以五十折以上，並且每個腳色都可以演唱。就戲曲的結構與演出形式而言，歷代都有許多的變化。又我國的幅員廣大，各地都有不同的民情風俗，以及不同的方言，加以早期交通不便，互相交往不易，因此各地容易擁有具當地地方特色的戲曲表演藝術。這時間與空間的因素，造就了我國戲曲發展上的多元性與地方特色性。

戲曲是一種綜合性的藝術，基本上結合了詩詞、音樂、舞蹈與故事，經過長時間的演變與發展，在不同時期有不同的展現風貌。其中戲曲音樂又是極為重要的因素，因為除了體製劇種外，唱腔音樂是區別我國各地戲曲劇種的重要關鍵，戲曲音樂也可以說是一個劇種、一齣戲的靈魂，舉凡一齣成功的戲曲演出，都能令觀眾回味無窮，其優美動人的唱腔音樂也能縈繞於腦海久久不易揮去。因此俗語說：「戲曲成敗曲一半」，可見戲曲音樂的重要性。每個時期的戲曲音樂大都是以當代所盛行的音樂呈現於戲曲中。如宋雜劇汲取了許多當時盛行的說唱音樂；元雜劇應用了元曲；明傳奇崑劇都在唱崑曲；清以後的地方戲曲，多以當地的歌謠曲調為主要音樂內容。

以音樂而言，各地方的劇種多以具當地特色的音樂為母體。如秦腔是以其獨特的苦音音階，與歡音音階為主要的音樂基礎；川劇是以當地流行的花燈調為音樂主體；台灣的歌仔戲是以閩南和台灣流行的歌謠為主要音樂架構。又各地的劇種是以當地流行的音樂，結合當地方言，形成唱腔。

由於社會的變遷，國民生活由農業社會轉型為工商社會，進而到科技發達的社會形態，這快速的轉變，使一般人生活步調都由緩慢趨向於快速。加以資訊的暢通，世界各地的文化也得以快速交流。又當代的觀眾們，藝術修為與文化素養越來越高，對於早期時空所表演的戲曲，已有不滿足的現象，因此戲曲如果要順暢的傳承與推廣，勢必要朝向現代化發展，這是需要多方調適與改變，才能因應現代的環境。

至於戲曲在當代如何能順暢的傳承與推廣？這是近年來戲曲界多方討論的課題。戲曲研究，目前可以說是兩岸學術研究的顯學，不乏研究戲曲理論、劇本、表演藝術的學者專家，他們對於戲曲現代化已有許多精闢的見解。本文將針對戲曲音樂現代化之議題加以探討，論及戲曲音樂如何更豐富的傳遞故事情節的張力和效果？如何能適應現代劇場的需求？如何透過戲曲音樂的表現手法，讓戲曲演出受到年輕朋友的青睞，使現代戲曲能有更好的發展。這就關係著戲曲音樂發展中的「形變與質不變」。在論及戲曲音樂現代化之前，先釐清何謂傳統戲曲音樂的創作手法？何謂現代化的戲曲音樂創作手法？

壹、傳統戲曲音樂的創作手法

「傳統」是由歷史沿革流傳而來，具有一定特點的某種風俗、習慣、道德、信仰、思想等¹。從辭書之解釋說明，可知所謂傳統是延續早期社會所留下來的觀念或事跡，是固有的、是具有當時及歷代之意義及精神的。那麼「傳統戲曲」也就是「中國古典戲劇」，指的就是由我國早期小戲或說唱藝術發展形成的宋元雜劇、明清傳奇脈絡之下各地的戲曲。

傳統戲曲的故事背景，大都以古代社會為主；也多以古代服飾、裝扮為人物扮相；並且故事情節，也以發生在古代的事蹟為主要展現內容。由於早期的社會保守，交通與資訊不是太發達、娛樂活動種類還不太多，只要表演精彩的傳統戲曲，是受到許多觀眾喜愛的。

一、戲曲音樂的體式

傳統戲曲音樂的體式，包含「曲牌體」、「板腔體」與「曲牌、板腔混合體」，簡要說明如下：

（一）曲牌體

以曲牌為體式的音樂形式稱為「曲牌體」²。「曲牌」唱詞是長短句的「詞曲系」，其音樂以一支曲為基本單位，包含宮調（含調高、調式、調性）、樂句、旋律、板眼（節奏）、速度、力度，以及演唱者的行腔藝術、伴奏者的繁簡搭配演奏等，並可發展形成多種形式的套曲。我國的崑劇，就是典型的曲牌體劇種，大體而言，傳統崑劇，是以一個曲牌為單位，集合多首曲牌為一個套曲，演一齣戲；再集合多首套曲演一本戲。

（二）板腔體

「板腔體」的唱詞則是整齊的七字或十字句之「詩讚系」，其音樂是以上下對句為基本單位。一般運用中庸速度的上下兩句樂句〔原板〕為基準，進行各種

¹ 周何總主編、邱德修復主編，《國語活用大辭典》，（台北：五南圖書出版公司），民國 83 年。頁 149。

² 關於曲牌體與板腔體，筆者有專文討論，〈論曲牌體、板腔體之名義、體製與異同〉，國立台灣藝術大學《藝術學報》七十七期（板橋：國立台灣藝術大學）民國 94 年出版，頁 71-85。

不同音高、旋律、節奏、速度、力度的變奏。如，以一〔原板〕曲調為動機或骨幹音，變奏成曲調較快而有力的〔快板〕或〔流水板〕音樂；反之則產生動機相同，曲調較慢而有力的〔搖板〕或曲調較慢而柔美的〔慢板〕音樂。其他還可以變奏成各種不同板式的音樂，如〔導板〕、〔二六板〕、〔帶板〕等。

「板腔體」音樂雖有調高、調式、樂句、旋律、板眼（節奏）、速度、力度的因素，但是各種板式的音樂本身並無「調性」³的規範，而是以同動機，不同板式的變奏曲，配合戲曲劇情內容，借由演員運用其各人藝術修為的唱腔特色，加上音樂本身旋律、節奏特點和速度、力度產生的效果，搭配唱詞詞情，所呈現出各種不同的情感。因此演唱者的行腔運轉藝術，重要的影響所演唱之音樂性格。使得此曲體的「板式」和「行腔」，成為音樂與劇情內容緊密結合的關鍵因素，所以此種曲體稱為「板腔體」。

由於板腔體音樂曲體的約制性比較小，演員與樂師有比較大的發揮空間，加以音樂的張力與變化性比較大，為近代戲曲所經常使用。例如京劇就是以板腔體為主的戲曲劇種。

（三）曲牌、板腔混合體

戲曲為有機體，是會到處流播，劇種之間也會互相汲取養分而不斷成長，戲曲音樂的體裁與形式內容，也因劇種的交流融合而在不斷的改變。因此有許多劇種的音樂體裁已經融合了曲牌體與板腔體，形成曲牌與板腔混合體。例如台灣的歌仔戲，基本上是以民間小曲為主要曲調內容，這是粗曲的曲牌體。但是在劇中又因劇情的需要，有「七字調」的七字快板、七字慢板等板式的變化體，形成曲牌與板腔混合體的體式。

二、戲曲音樂創作的形式

戲曲音樂創作的部分，傳統戲曲音樂早已具有長期的集體創作、二度創作、改編創作、以及承襲前人之程式進行創作的手法，試分述如下：

（一）長期的集體創作

許多戲曲劇種的音樂，是承襲前人歷代口傳心授的民歌為主要音樂內容式，

³ 「調性」是指音樂性格。

如台灣的歌仔戲、客家山腳採茶戲等。海震在《戲曲音樂史》中也提及「傳統戲曲音樂的創作，實際經常是一種在無數前人創作的基礎上的再創作」⁴。所以，可以說傳統的戲曲音樂，有許多是在既有的傳統唱腔音樂和伴奏音樂的基礎，加以創作而產生的。

（二）二度創作

傳統戲曲有許多劇種早期是沒有專屬音樂家進行創作，甚至於是由演員本身編腔、伴奏者自配伴奏音樂，或套用原有的音樂配上新的唱詞。那麼在演出時，演員及伴奏則會依自身的專業素養、個人特色，進行二度創作。也因此有些劇種會產生各種流派，如京劇的梅派、程派等。

（三）改編創作

由於傳統戲曲早期都是以當地方言演出，使觀眾易於欣賞，當一聲腔流播到其他地區時，則需要配合當地觀眾的口味，音樂就需要適度的改編，使詞情與曲情配合。如梆子腔從山西陝西流播到山東或河南，其音樂旋律與節奏都有相當的改變。

（四）承襲前人之程式進行創作

戲曲在長期的發展過程中，有許多傳統戲曲的音樂已在前人的演出實踐中定形，而成為後人依循的「程式」。在傳統戲曲音樂中，大到唱腔、器樂曲牌和鑼鼓點，小到唱腔的落音、板眼結構和過門，都各有其程式。⁵尤其各地的傳統戲曲多由當地語言演唱，自然形成具當地特色的特殊音樂形式，而逐漸發展成特有的程式。因此傳統戲曲的唱腔和伴奏，在某種程度上可以說是由各類程式組合而成。

以上所敘述的是歷代傳統戲曲音樂創作的手法，不論何種聲腔的戲曲劇種，在音樂的設計方面，都有多樣的考量與表現手法的變化形式；但是維持原聲腔體系的精隨，則是不能改變的，也因此各個不同的聲腔劇種，才能有所區分。

貳、現代化戲曲音樂的創作手法

⁴ 海震著，《戲曲音樂史》，（北京：文化藝術出版社），2003年。頁5。

⁵ 前揭書。頁7。

隨者時代的進步，許多戲曲劇種已由小戲發展成大戲，演出的環境也從落地掃的除地為場改變為野臺、劇場、劇院或藉由廣播、電視、電影、網路傳播。這些改變使戲曲不得不加緊腳步，適應現代環境與資訊發達的現代觀眾。海峽兩岸有許多劇團也因應當代的需求，不斷的調整表演形式、內容、舞台美術、音樂創作等。

戲曲劇種在不斷的嘗試各種現代化的表現手法，就筆者多年來的觀察，有許多的創新與改變。簡單而言，戲曲音樂現代化有二種類形，其一為扎根於傳統之現代化；其二為拋棄傳統之所謂現代化，試述如下：

一、扎根於傳統之現代化

戲曲音樂之創新或現代化，是有許多的空間可以調整或改變，就以崑劇而言，長時間以來劇作家創作劇本，是選用適合情節性格的曲牌或套曲，完成填詞的工作，以曲牌音樂的性格呈現劇中的張力，是有一定的基本理論與架構。以曲牌體為架構的戲曲，一般而言，一幕戲或一折戲，也就是一個排場，使用一個套曲⁶。

套曲有多種形式，完整的南曲套曲，前有「引子」、中有「過曲」、後有「尾曲」，描寫一段故事。南曲之套曲以「過曲」為主要結構，引子加過曲可成一套；過曲加尾曲可成一套；單獨過曲也可成一套，也就是說一曲可成一套；多支曲牌也可成為一套，使用多少曲牌成為一套曲，得視排場的需求而定，由劇作家選定套式。一個套曲除了引子外，音樂主體的曲牌應屬於一個宮調，使音樂性格相近，例如《牡丹亭》〈遊園〉，以【南商調】引子〔繞池遊〕，接【南仙呂宮】過曲〔步步嬌〕、〔醉扶歸〕、〔皂羅袍〕、〔好姐姐〕，接尾曲〔尾聲〕，描寫杜麗娘和春香遊花園的情景。這一套曲中除了引子〔繞池遊〕是【南商調】，其餘過曲和尾曲都是【南仙呂宮】。

傳統曲牌體的音樂形式，套曲中同一個宮調的曲牌，在音樂上有共同的屬性，包含「調高」、「調式」與「調性」都相同，以《牡丹亭》〈遊園〉中的六個曲牌為例說明。譜例：《牡丹亭》〈遊園〉

⁶ 筆者另有專文〈曲牌組合形式之探討〉，見國立台灣藝術大學《藝術學報》第七十九期〈表演類〉，（板橋：國立台灣藝術大學）民國 95 年 10 月出版，頁 1-27。

牡丹亭 游園

(五旦唱)

小工調

(南商調)

遠池游

夢回鶯

轉亂

燕年光

偏人立

小庭深

院

(六旦)

(五旦唱)

小工調

煙盡

沉煙

拋殘

繡線

恁

今春

闌情

似

去年

(南仙呂入雙調)

步步

嬌

裏

晴絲

吹來

閒庭

院

搖漾

春如

線

停半

晌

整花鈿沒揣菱花偷人半面
迤迤的彩雲偏我步香閣

怎便把全身現(南仙)醉扶歸
你道翠生生出落的裙衫兒

西
豔日
日
日
花簪
八寶
珍
可知
我一
生兒
愛好
是天
然
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
顛

〔南仙〕皂羅袍
原來姍紫媽紅
開遍似這般都付與斷井頽

垣良辰美景奈何天
賞心樂事誰家院
朝飛暮捲雲霞

翠軒雨絲風片煙波
畫船錦屏人忒看的這韶光
賤

〔仙面〕

雙入好姐姐。遍青山啼紅了杜鵑。那茶蘼外煙絲醉軟那。

牡丹雖好他春歸怎占的。先閒凝睇。生生燕語明如。

前聽。歷歷鶯聲溜的。圓。

尾聲觀之不足。由他。便賞遍了十二亭臺。是枉然到。

不如興盡回家閒過。追。

曲譜出自：周秦主編，《寸心書屋曲譜》，蘇州大學出版社，1993年出版，頁181-185

此套曲從引子到尾曲，共六支曲牌，都是以小工調（D 調）演唱，因此調高相同。又套曲中每個曲牌的部份韻腳字，音樂旋律都結束在「La」音，也就是骨幹樂句音樂末都落在「La」音，明顯呈現是羽調式的曲牌，如以上譜例中韻腳字畫圈的部份，〔繞池遊〕唱詞中句末韻腳字「徧」、「院」、「線」、「年」等；〔步步嬌〕唱詞中句末韻腳字「院」、「線」、「面」等；〔醉扶歸〕唱詞中句末韻腳字「茜」、「瑱」、「然」、「雁」、「顫」等；〔皂羅袍〕唱詞中句末韻腳字「遍」、「院」、「捲」、「軒」、「船」、「賤」等；〔好姐姐〕唱詞中句末韻腳字「軟」、「剪」、「圓」等；〔尾聲〕唱詞中句末韻腳字「繾」、「遣」等，結音都是在「La」音。因此此套曲中之曲牌都是相同調式，羽調式的曲牌。有關調性方面，這套曲的曲牌，詞情都是寫遊園的景和心情、音樂風格也都接近，因此可以說此套曲中的多首曲牌都是相同調性。

從以上例證我們可以說，同宮調的曲牌，音樂方面是具有調高、調式與調性相同的情形，這也分析出傳統曲牌體音樂中，套曲的基本架構與特徵。若深論之，套曲仍然有其組織規律，並非同一宮調之曲，可以任意聯貫，許之衡《曲律易知》〈論粗細曲〉⁷：

同宮之曲紛然雜陳，若不知別擇，以為同宮調即可任意聯貫，則或以生旦唱〔醉扶歸〕之後唱〔光光乍〕；唱〔園林好〕之後接唱〔普賢歌〕，如是之類，於宮調節奏毫無不合，而實屬笑柄者，則以不知性質之故也。

如果要發展曲牌體系統戲曲音樂的現代化，則必須深入了解曲牌體音樂的基本架構與規律，保留原骨幹特性，創發新的想法與組織規律，達到與現代觀念結合的音樂效果。板腔體音樂的發展亦然，由於篇幅有限，關於板腔體傳統的體製，本人將另專文發表，在此不多贅言。

二、拋棄傳統之所謂現代化

戲曲現代化的作品，在創新改良中有許多的嘗試，有的保留傳統的骨幹，增添了新的枝葉，令人耳目一新，拍案叫絕；也有的拋棄傳統框架，僅保留素材，又稱為戲曲現代化，就會令人質疑。例如 2006 年 7 月在中國大陸蘇州舉行的「第三屆中國崑劇藝術節」，八天時間來自全國各地及海外的崑劇團，演出了十幾場

⁷ 許之衡著，〈論粗細曲〉《曲律易知》，卷七（梓行書），壬戌十二月。頁 89。

的崑劇，其中一些新編崑劇但就演員的表現來看是令人讚賞的；可是若就新編大戲而言，則有好些地方令人感到詫異與突兀，個人以為崑劇如果像這樣的「創新現代化」改變，其實是危機四伏的。

因此本人在 2006 年 10 月 8 日的聯合報發表了一篇文章「大陸新編崑劇的危機」，勇於表達個人的看法，茲摘錄其中音樂的部份略述如下：

就唱腔音樂而言，崑劇是屬於曲牌體，基本上曲牌是組織謹嚴而具有性格的，編劇者應該知道何種情節使用何種曲牌較為恰當；並且曲牌還有粗細之分，適用於不同的場合、不同的人物身分，如生、旦唱細曲，淨丑唱粗曲等基本規律。又套曲有南套與北套還有南北合套都可以用於適當的內容；每套曲還有引子、過曲、尾聲，或首曲、正曲和煞尾之分，其中以過曲或正曲為主。

然而在這次崑劇藝術節的新編改編大戲中，除了《小孫屠》第二場〈又逼〉依照原本使用了「南北合腔」、第五場〈盆吊〉使用了「南北合套」之外，其他多齣新編崑劇，卻都將曲牌體精隨的基本規律棄置一旁，都不見受到重視與運用，改編的音樂也破壞了原曲牌體的基本原理，使曲牌體製規律支離破碎，其實新編與改編崑劇時，這些崑劇的體製規律才是該受到傳承與推廣的重點。這樣的創新與現代化，是拋棄傳統之所謂現代化。

崑劇的演出是無歌不舞，以邊歌邊舞為其特性，《西施》情節中安排一些主角只舞不唱，或其他人說白，西施跳舞的場面，這也失去崑劇原有的特色和藝術之美。另外《西施》情節哀傷處還演奏《梁祝》的主題旋律，在音樂表現上，改變了崑劇曲牌體音樂的特性。

以上所舉的例證，都是為了發展崑劇，使崑劇現代化而拋棄了傳統體式結構的情形，這是我們應該重視的課題。

2007 年 10 月當代傳奇所演出的新戲《水滸 108》，如果稱之為現代表演藝術，使用京劇的元素，是可以有多樣選擇的；如果是京劇現代化，那麼傳統唱腔接電音搖滾樂和搖滾舞蹈，再配上搖滾節奏的彩色燈光。這中間沒有漸進式的流轉脈動；沒有從傳統到現代的進階過度，讓觀眾的情緒快速跨越時空，經過跳躍式的轉換，而產生勁「暴」的效果。雖然該劇保留了傳統的唱腔，並沒有所謂拋棄傳統，但是突兀的加入現代音樂元素是否恰當，也是大家該考量的表現方式。

參、戲曲音樂現代化應走之途徑

戲曲音樂現代化，實在是發展戲曲的當務之急，就戲曲伴奏音樂而言，其最大的功能就是情節與氣氛的渲染，如京劇傳統戲的伴奏樂器，文場使用京胡、二胡和月琴伴奏，對於唱腔方面是有助於感情的表達，在早期小劇場演出時，是可以清晰的達到伴奏效果。但是現在戲曲已發展到國家殿堂的大型劇場演出，由於伴奏樂器數量少，音樂又多以齊奏為主，在場景的描述或情緒的烘托，則顯的單薄不豐富。

如傳統京劇《關公走瀾城》這齣戲，情節描寫關羽大意失荊州，而退往瀾城，當其被困在瀾城，內無糧草、外無救兵之時，考慮選擇從城北門逃出瀾城，當時多人勸他留在城中，等待救兵，因為天降大雪，恐有埋伏。這在生死存亡的決定性時刻，是何等的無奈與煎熬，而戲中是以對白敘述，沒有文場音樂加強劇中情節的張力，觀眾比較感受不到那種緊張、憂慮的情緒。

又最後關羽決定「走北門」逃出瀾城，呈現他堅持的一面，而一旁的勸者手足無措的情節，也只有武場的鑼鼓聲輔助表演，觀眾也難以感受當時生離死別的張力。如果演出時有現代化的大樂隊伴奏，則可以運用各種帶有悲劇色彩的和弦，加以樂團強、弱搭配音量的表現力，影射出悲劇的氛圍，及呈現一代武將艱苦、困頓、難過與無奈的情節效果，那麼此劇的張力將將大大的增加。

如果傳統戲京劇《關公走瀾城》能加入交響化的大樂團，運用現代音樂的演奏技巧與配器效果，與劇中人物情緒緊密的結合，相信此劇一定會有不一樣的演出效果。

至於戲曲音樂如何現代化，本文試從唱腔方面、編腔方面、曲式結構方面、音樂創作方面、樂隊組織及配器等幾個面向進行探討。

一、唱腔之現代化

唱腔方面現代化的具體方法建議：一、唱詞及說白宜保留各地方言，使其具有地方特色。二、演唱方法，可依情節之需求本嗓與小嗓選擇性的運用，並提高藝人的音樂素養，講究其藝術性，但是不宜使用美聲法演唱。三、演唱形式，除了傳統的對唱、齊唱等，可加入西方古典音樂對位、和聲的重唱、合唱等形式，

以增其變化及豐富性。四，適度的加入前後台的幫腔，增加戲劇的理解性。

二、編腔之現代化

編腔方面現代化的手法建議：一、由經驗豐富的演員、琴師和音樂理論學者、現代作曲家共同創作，或由熟悉劇種音樂理論又會唱腔的專業作曲家來編腔，使戲曲音樂保有劇種的骨幹本質，而又具現代音樂語法。二、唱腔重新創作曲調，一些地方戲曲唱腔常將新詞套用現有音樂曲調的現象，雖然曲調熟悉好演唱，但有時應情節張力需求，新創曲調比較有戲劇效果。三、除了各劇種原有的唱腔音樂，可應情節需求，加入一些各地代表性的曲調，如當地民歌，以加強其地方特色。或新創一主題音樂，貫穿全劇，增其音樂特殊性與整體感。

三、曲式結構之現代化

曲式結構方面現代化的手法建議：一、曲牌體靈活運用，將固有的曲牌組合形式發揮至極致，進行再創作，如將曲牌音樂進行各種變化演奏、或樂句增減、或運用集曲曲式，以增其豐富性。二、創發新的板式音樂，增加原板曲調，或增加曲調的板式，使板腔體音樂有更多的板式變化。三、綜合的使用曲牌體與板腔體，也就是一劇中有計畫的編入齊言體與長短句的唱詞，以增其音樂變化與戲劇張力，使抒情性與激烈性的情節皆能濃郁的發揮。四、序曲、過場音樂或情緒音樂，可以突破曲牌體與板腔體的規範，不使用曲牌體與板腔體的曲式，給予新的創作增加新意，如應用西方大小調的音樂創作，使用奏鳴曲式、變奏曲式、迴旋曲式等音樂手法。

四、音樂創作之現代化

音樂創作方面現代化之建議：一、使用西方古典音樂的和聲對位，使音樂具豐富的藝術性。二、過場音樂，在宮調的規範內，可突破我國調式結構，句末回到主音的形式，加入西方大小調的音階形式，以增加變化。三、器樂部分可使用協和音程、不協和音程；穩定音程、不穩定音程，增加戲劇色彩與對比性。另外模進、卡農、移調、轉調等音樂形式，也能使音樂創作更富變化。

許之衡著，〈論粗細曲〉《曲律易知》⁸提及：

一曰細曲，亦名套數曲，謂宜於長套所用，即前所謂纏綿文靜之類也；一曰粗曲，亦名非套數曲，謂宜於短劇過場等所用，即前所謂鄙俚噍殺之類也。

從前人對於曲牌音樂之研究，我們現在依循原理而可以活用，因此過場音樂是可以多一些現代化創新的音樂，並不會破壞曲牌體音樂的體製。

從加強音樂創作方面的現代化，讓戲曲音樂具有現代感、具有現代的音樂語法，以適應現代觀眾的欣賞美學觀點，以及音量均衡的規劃設計，結合現代劇場的設備，達到戲曲音樂現代化、藝術化的目的。

五、樂隊組織及配器方面之現代化

樂隊組織及配器方面現代化之建議：一、文場保留原主奏樂器及原樂隊編制，另外可加入現代化交響式的樂團；因情節需要，也可增加具有民族色彩的特殊樂器，如古琴、大三弦、把烏、葫蘆絲、擴音笙等樂器。如此一方面能擁有原戲曲音樂特色；另一方面也能增其豐厚的音樂色彩，但是要重視彼此的協調度。二、武場音樂與身段緊密的結合，是戲曲的重要特色，不僅要保留武場，還要加以變化或再創造新的鑼鼓點，以配合更多不同情境的場景。三、樂隊的配器方面，可使用多聲部形式的配器，講究廣度、密度與力度，使旋律有一定的意義和色彩，賦予其性格與生命，能補充完成旋律的樂思，使其戲劇性含意更明確⁹。大型樂團的組織編配也需要針對劇種特色加以精心規劃，搭配現代劇場的設施，達到最好的效果。四、加入具各地特色的現代音樂，在情節發展中穿插現代新音樂，或加入聲效等音響，使戲曲音樂具現代感。

從以上所論戲曲音樂現代化，在戲曲大戲的音樂部份，如果能保留曲牌體與板腔體的體製規律，而加以創新再延伸。保留傳統的演唱方法，增加一些演唱的形式，並新編一些唱腔曲調，使唱詞聲調與音樂旋律密切搭配，能明顯的呈現唱詞內容和故事情節，並且詞情與曲情結合的相得益彰。伴奏的部份，在原傳統架

⁸ 許之衡著，〈論粗細曲〉《曲律易知》，卷七（梓行書），壬戌十二月。頁 90。

⁹ 格琳卡著，《配器法札記》，（文學遺產出版社出版）。頁 350。見瓦西連科著，張洪模譯，《交響配器法》，（北京：人民音樂出版社），1989 年出版。頁 137。

構上，則可以應用新的作曲手法，大幅度的加入一些現代的樂器與配器手法，提高張力感與欣賞面向，使戲曲音樂藝術更具現代感，而與現代社會群眾的感官結合。

結語

本文從傳統戲曲音樂的「曲牌體」、「板腔體」和「曲牌、板腔混合體」的體式為根基，敘述傳統戲曲音樂的創作手法，包含不同體式的內涵特色，以及各自的表現力，這些音樂形式是沒有受到西方音樂影響之前，就已經長期在戲曲音樂中使用，並發展的成熟曲體。也是我們現在發展戲曲音樂現代化，所不能拋棄的本質。

戲曲音樂界的音樂編創者，如果要突破傳統、加入新的音樂體式，是可以在這些基礎的音樂體式之上，進行各種變化，或強化、或變奏、或擴充、或發展、或加入新的元素等，來創造新意，使戲曲音樂與現代接軌，而達到現代化的目地。如果現代化戲曲音樂的創作手法，不能扎根於傳統，也就是拋棄傳統之音樂體製，完全使用現代流行的音樂，或是一齣劇中，傳統戲曲音樂一塊、現代流行音樂一塊，讓一齣劇支離破碎等，都是戲曲發展中很容易被淘汰的作品。

論及戲曲音樂現代化應走之途徑，本文試從五個面向提出具體的建議，包含唱腔之現代化、編腔之現代化、曲式結構之現代化、音樂創作之現代化、樂隊組織及配器之現代化等。建議採取保留方言及地方特色，從唱法、演唱形式與唱腔音樂的藝術性提昇等面向改變，達到現代化的目的。由經驗豐富的演員、琴師和音樂理論學者、現代作曲家共同創作，或由熟悉劇種音樂理論又會唱腔的專業作曲家來編腔，使戲曲音樂保有劇種的骨幹本質，而又具現代音樂語法。

唱腔與音樂主體架構，保留傳統體式，而序曲、過場音樂或情緒音樂，可以突破曲牌體與板腔體的規範，不使用曲牌體與板腔體的曲式，給予新的創作增加新意，如應用西方的奏鳴曲式、變奏曲式、迴旋曲式等音樂手法。在唱腔或過場音樂，使用西方古典音樂的和聲對位，和模進、卡農、移調、轉調等音樂形式。器樂伴奏部分可使用協和音程、不協和音程；穩定音程、不穩定音程，增加戲劇色彩與對比性。如此也能使現代化得的戲曲音樂創作更具豐富的變化性與藝術性。

最後建議保留原劇種文武場的配置，以維持傳統的音樂色彩，協調式的加入現代化、交響化的樂團；或因情節需要，增加具有民族色彩的特殊樂器，如古琴、大三弦、把烏、葫蘆絲、擴音笙等樂器，使音樂更豐富、更現代化。樂隊的配器方面，可使用多聲部形式的配器，講究廣度、密度與力度，使旋律有一定的意義和色彩，賦予其性格與生命，另外加入具各地特色的現代音樂，在情節發展中穿插現代新音樂，或加入聲效等音響，使戲曲音樂具現代感。

西方音樂與西方戲劇，有許多優點值得我們學習與借鑑，但是照單全收、或是一味的模仿，都不是戲曲現代化的最佳途徑。

戲曲現代化可以從許多面向討論，雖然音樂形式是否創新，可以直接的影響戲曲現代化的表現力，但是故事的題材、內容、時代背景，和導演規劃的整體呈現手法、服裝化妝、舞台設計、燈光設計等，也都是戲曲現代化的重要因素，也就是說戲曲現代化，是要多面向整體的調整、互相的搭配，才能成功的達到傳統戲曲現代化的目的；才是傳統戲曲為迎合社會潮流改變創新之道。

參考書目（以出版時間排序）

一、著作

許之衡著，〈論粗細曲〉《曲律易知》卷七，（梓行書），壬戌十二月。

格琳卡著，《配器法札記》，（文學遺產出版社）。1989年出版。

瓦西連科著，張洪模譯，《交響配器法》，（北京：人民音樂出版社），1989年出版。

高厚永，《民族音樂論文集》，（江蘇：江蘇文藝出版社），1994年出版。

海震著，《戲曲音樂史》，（北京：文化藝術出版社），2003年出版。

二、期刊學報

施德玉，〈論曲牌體、板腔體之名義、體製與異同〉，國立台灣藝術大學《藝術學報》七十七期，（板橋：國立台灣藝術大學），民國94年出版。

施德玉，〈曲牌組合形式之探討〉，見國立台灣藝術大學《藝術學報》第七十九期，〈表演類〉，（板橋：國立台灣藝術大學），民國 95 年出版。

二、曲 譜

周秦主編，《寸心書屋曲譜》，（蘇州：蘇州大學出版社），1993 年出版。

三、辭 書

周何總主編、邱德修復主編，《國語活用大辭典》，（台北：五南圖書出版公司），民國 83 年出版。