

第壹集

新天津報出刊

顧曲金鍼

龍門薛月樓著

戊辰中秋節前五日

顧曲金針

石寧生署



3 2169 7704 5

本 書 著 者



薛 月 樓 近 照

# 顧曲金針凡例

- 一 本書內容 專爲研究皮簧戲劇之參考書 至於崑曲弋腔 除應用於皮簧戲劇中外 概不混入 以免紊雜不純
- 一 本書所採之各牌子 專以便於初學者爲尙 至於武戲中所用各要牌子 必於武戲部中補註之
- 二 凡本書所註鑼鼓打法之叶音 (卽鑼鼓聲) 純係北京口音 至於各牌子工尺字之句法板節 皆用一○爲符號 以供學者 容易研究
- 二 本書所登之戲詞 純採老正劇本 其戲班中俗鄙不通之詞 概行刪免
- 二 本書總名爲顧曲金針 都凡十二集 一(識曲凡要) 二(開場戲部) 三(正工生部) 四(正工旦部) 五(正工淨部) 六(正工老旦部) 七(正工小生部) 八(靠背生部) 九(花旦丑部) 十(對戲部) 十一(羣戲部) 十二(武戲部) 除在本報逐次登載外 趕急編繕

願曲金針 凡例

二

成本 付版出刊 至於應載戲劇過多 不及詳書目錄 讀者諒之  
本書編著及校對等事 皆出自一人之手 其中譚一陋于錯落之弊  
概難免方家之晒 務請讀者 隨時教正 是著者之大望焉

戊辰仲夏編者附識



# 何序

古今中外 勿論任何國家 其關係國基 維繫國俗者 厥爲禮樂 禮者 事之節文 樂者 情之表現 無禮樂之國 野人也 古代之樂 如韶 如舞 皆聖人所作之樂 孔子聞韶 尙三月不知肉味 矧常人乎 後世正樂漸失 風俗浸墜 三代以下 無國樂 所賴維繫者 通俗之樂 戲曲謳歌而已 近代皮簧大盛 全國風行 補助教育之不足 啟迪人民之情感 卽目下通俗之樂 癖好者多 良亦無故 惟是學習此道 多恃口傳 流通者 苦無善本 余友月樓兄 遂於斯道 數十年餘 深得個中三昧 所著願曲金針一書 包羅戲劇中一切 舉凡軌範 名稱 詞句 鑼鼓 工尺 大字 生旦淨丑 總講 單邊 誠所謂應有盡有 與坊間所傳之戲考等書 豈可同年而語 此書看過 直勝過泛泛之說戲人 實可收事半功倍之效 將來能人人手此一卷 則戲劇知音者日多 其有造於皮簧 不亦多乎

戊辰仲夏翁園舊主怪石弟何承惠謹序

# 杜序

嘗考自有序文以來 無名讓序亦不敢序 非無學也 特無名而已 吾友薛兄月樓 於著作品中 向不喜爲序於前 強問之 則曰 他人著品有爲序之價值 小弟作品不但不堪序 且序 抑亦臨筆無可序耳 余頷之 強序之曰 梨園末路 伶倖則身 國樂不再 鄭聲共頽 我思古人 不見古人 將學來者 多遜古人 古人固守腐 今人未得真願從登場說法者 聊爾化爲菊中人 先生不惟識戲曲 詩書文字皆精新 所謂六藝融化一 光明磊落獨精神 此所謂二十年老友 持贈老哥者也 戊辰仲夏東魯獻廷弟杜家修拜撰於天津客次

# 郭序

世界一舞台也 世界上熙攘往來之人類 無一非舞台腳巴也 世界中  
過去未來之事跡 無一非舞台脚本也 紛墨登場 清歌妙舞 人人凝  
神領略 無不希望此咫尺舞台中 脚色整齊 劇本佳妙 此顧曲之常  
情也 訓詞伊始 統一可期 人人凝神領略 亦無不希望此廣大無朋  
之舞台中 脚色整齊 劇本佳妙 此又一顧曲之常情也 顧曲於咫尺舞  
舞台者 為民衆 顧曲於廣大無朋之舞台者 亦為民衆 今顧曲於咫尺舞  
台者 幸有薛月樓先生顧曲金針一書出矣 想見人手一編 洛陽紙貴  
今後我希望顧曲於中華民國之舞台者 亦有顧曲金針出也 我尤希  
望顧曲於今世之大舞台者 亦有顧曲金針出也 呵呵 是為序

戊辰仲夏遠川弟郭永濬序



# 宋序

戲本小道 然其中有規矩繩墨 節奏尺寸 非外行之所能道者 縱能  
 道 亦不過徒知皮毛薄俱精詳耳 余讀書之餘 嘗於票戲兩界齏糶  
 已度十稔 雖稍得皮簧滋味 至於進繩 間或得之太迷 間或之太  
 荒 速荒皆不合法 所以知皮簧自有難處也 吾師月樓先生 龍門望  
 族 宦遊燕京 長安歌場 每日耽歡 燕上票房 終歲勞動 歌則生  
 且淨末 打則六場清頭 教導處毫厘不苟 諄循密引傍使 既無角  
 馬惡習 尤無捉羊陋性 逢問必告 逢錯必指 志在消遣 洵無一己  
 之偏也 客歲願曲金針第一集書成 以草稿給閱 阮等翻閱之餘 頗  
 得戲中三昧 免強序之書末 蓋先生為人骨梗 不欲檢揚一切也 雖  
 然 我知是書一出 有功於初學皮簧者不尠 至於宏博詞彙 豈弋巨  
 子 乃戲曲上乘之學 奚以此為哉 書成聊書小言於序末

戊辰仲夏天津受業 宋夢強 拜撰

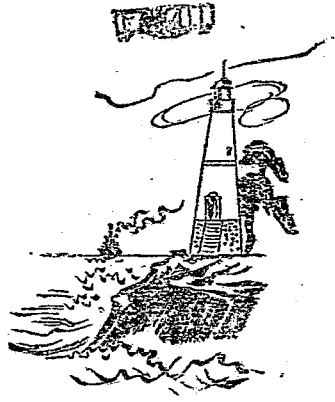
宋密廠

# 自序

古語云 曲有誤 周郎顧 可見識曲以顧誤為先 徒矚其喬扮表式 不足為顧曲家也 余友汪君海民 賦性敦厚 博學強識 於留連經史 子集外 且好研究皮簧 誠以此是遺心胸 非偏嗜耳 昨因過我廬 乃囑之曰 君於公務之暇 何不撰一顧曲之金針 使觀戲諸公一覽劇 場 則豁洞明晰 既免木雞之短 猶識戲曲之真 不亦可乎 余領之 然汗已浹背矣 深愧無戲曲之學問 貽笑柄於大方 豈非鶩焉增羽 畫蛇添足乎 而在君之命 不敢固辭 僅就所知 敬奉閱者 謬僻 之處 希祈教我 幸甚幸甚

戊辰仲夏龍門月樓薛錕著於沽上

顧曲金針



# 顧曲金針

〔薛月樓著〕

昔汪笑儂先生 在津門設房教徒 除學習舊劇外 另創學皮簧講義三本 首別嗓音 次習字韻 並以泰西拼音 與中國切音 互相照合 誠學曲者津梁也 笑儂教戲之法 可謂破天荒矣 名伶程長庚 汪桂芬 及譚鑫培諸人 雖爲先得其門者 然曾未見伊等留何曲譜 以傳後學 所以皮簧一道 失之久矣 如今之王鳳卿 余叔岩輩 兼或得之 然不足徵耳 記者僅就所知 撰述專本 以供好劇者 茶餘酒興時之小助 茲以友請 非所願耳

(一) 嚙工 嚙工者 卽未學曲之先 試令學者 高呼一二三四五六(六個字) 教者當從傍一細聽 學者嚙音好低寬窄 然後分科教授 如生旦淨末丑各專一門

(二) 別相 戲曲一道 雖云嚙工爲首 而色相喬扮 動作言語 亦頗當講究者 例如譚鑫培骨格峭瘦 眉鋒鼻高 學唱鬚生甚合身分 如易之學習大花臉 則似不壯台(內行名爲台風) 楊小樓身高臂大 眉目雄傑 音寬厚圓純 學習武生甚爲合格 如令伊學習花旦 直可與悍婦頑女比 豈夠格乎 故別相一門 勿論學曲家 及顧曲家 皆首當注意者

如今之楊瑞亭白玉琨等，身體細高，胸壘氣弱，既不承武生體格，又不合武人色相，每一登場，直似黑精窻魂出入雲霧之間，欲得顧曲家之歡迎，恐不能耳。所以別相，爲顧曲家當知者之第二項。

(三)色相 色相者何，即彩畫面皮(內行名爲畫臉)專用顏色表視忠奸，強懦，陰險，梗骨者也。雖云畫法過於生人之面，而畫面之原本誠有深意，非謬作也。攷古人得罪，有刺面，紋身，漆膚，則刑之刑，以示終身，爲不潔之意。故戲班中以色塗面，紅綠各色皆備者，名爲(大花臉)。臉譜一書，首出弋陽諸生趙嵩若，常以紅色爲忠臣臉，黃色爲強暴臉，紫色爲橫逆臉，藍色爲盜賊臉，白色爲奸佞臉，黑色爲梗骨臉，綠色爲頑蒙臉，而或有兩色兼用者，名爲雙臉，概皆以此七色互相加減也。

(畫法)畫臉紋之法，以黑色爲主，餘色佐之，紋彩不許橫畫，不許豎直，惟額上畫法有三種：一名形彩，二名破彩，三名覺彩。

(形彩)即以人之骨格而描者，例如包拯臉譜，純用黑色，以昭其爲人骨梗不阿，而額上

畫一白色斜月狀者 固致宋世外書 言包拯額骨高凸 目深眉淡 故戲臉於額上作一斜月形 以表額骨高起之意也

(破彩)即額上有傷痕者 將臉畫畢時 再用他色由左而至右斜畫 一筆 以表額傷 例如(二進宮) 徐延昭之臉譜 額上當有黑色一斜筆 考明華錄述 書內云 徐氏於涑水一戰 額受金傷云云 故此等畫法 名破彩也

(蹙彩)蹙彩者何 即額上用黑色筆橫畫描之 三兩道 以表其為人時常緊皺雙眉 喜怒無常之意 例如 畫曹操臉譜 用細黑色筆描三四線於額上 顯其詐也 至於丑臉(內行名爲小花臉) 丑臉有三種 曰方巾臉 豆腐臉 三尖臉

(方巾臉)文丑也 例如羣英會之蔣幹 烏龍院之張文遠 渭濱訪賢之武吉 皆當口操吳音(戲班中名爲蘇白) 取名方巾之意表其文雅也 此等臉譜 當用白色自雙眉下塗成桃式 并不加他色襯合之 雖名丑臉 然確是表明品行不端 及翻翻狎褻者流 或曰昔日唐明皇養滑稽 當於氍毹之上扮演丑工 以一帝王與梨園子弟同登舞台 似失體面 乃以白玉一

方繫於帽上 聊作當時歌舞之樂 故戲班中以丑工所畫之白色小臉 呼之爲玉 實本於此

然晉攷唐書有云 明星樂觀歌舞 終未一試 則與或人語又不甚相符云

(豆腐臉)即表明陰險詭詐者 當白眉下用白粉畫長方式 於鼻上以黑色作皺紋四五道 并  
在兩額上用紅色點如豆大 次以白筆將兩唇塗抹 此等臉譜於秦腔中多用之

(三尖臉)乃表揚惡人強盜中之奸險者也 先用白色塗成三角式 次用墨筆將上下眼皮染黑  
以露其凶勢 此等臉於武戲中多見之

(尋聲)(梨園中文名上口字) 尋聲者何 乃將元音本字變成叶音 以後出口一唱 令聽者

容易聆其字義 例如 英雄二字 在皮簧中當用叶音念出 與本音稍有異點 且當用拚切

法念之 英字當以意恩相切 雄字當以虛盈切合 以京音 國音 南音呼之 皆不爲是

故曰 南腔北調 集合而成曲也 然習曲尋聲之法 在伶人學時實難 在票友習之頗易 願

悟 蓋伶人多以口授爲傳習 由師而至徒誼字者甚少 是以不通之詞句 僅出於伶界中焉

例如 失街亭孔明所念之大引子(伶人以兩句引場爲引子 以數句之引場爲六引子) 原

詞音句爲 羽扇綸巾 四輪車 曾有伶某人教徒時 竟念作(玉山觀景四輪車) 並對徒下掛(內行以開講 名爲下掛) 昔日講葛亮是位 文人最喜遊山遊景 所以坐着四輪車 到玉山上觀看景緻 敝人當日聽得此等講義 幾將迴腸笑斷矣 尋聲之理 不外乎平上去入四聲 而四聲中又分變叶兩種

變聲者 卽以北音變爲南音 例如來字北人用厘接切成聲 娘字北人用尼陽切成聲 而南音則用勒矮切來字 用尼養切娘字 餘可類推

叶聲者 卽同聲或同字 皆當分作高低兩音讀之 不得混合 此等毛病伶人猶多見之 例如(我到當街 當舖內 去當當) 第一當字爲平聲 第二當字爲去聲 第三四皆應作半去聲 戲曲亦然 例如 擊鼓罵曹內一句(帳下兒郎鬧吵吵) 空城計一句(老軍們因何故紛紛議論) 珠簾寨內一句(花啦啦打罷了頭通鼓) 以上句中之雙字 皆應上字作平聲 下字作上聲 不得按四聲爲規範 此又戲曲中與文字所不同者

表形 表形者何 用一點綴之首飾 而表出爲英雄 俠客 賊盜 病中 夢裏 神鬼 怪



厲是也 例如 黃天霸 周處 王英等人(在戲班中名爲英雄) 表形當在耳傍配飾大絨球一個 不應配戴花頭 而今日外江派伶人 多用大花一朶襯於帽傍 以爲美觀 實出乎梨園規矩 有駁之者曰 戲本戲耳 何必以規矩繩之 然爲何飾且角必用細腔 飾淨角必當濁喉 而老旦不搽脂粉 小生唱細腔反穿男衣也 雖名爲戲 亦一專門遊藝之學 豈容紊亂不守規矩哉

飾俠客者 當以茨蕒葉飾於帽前 以表俠義者流 類如展昭 虬髯公等角是也 自徐秦腔(卽梆子腔) 混入京都 其表形首飾皆異於皮簧 而顏色鮮明 令人喜看 後出一般媚伶亦從而學之 究不知根派之來由 因俱失其本矣 如昔日扮演文昭關之伍員 穿黑彩褲 灰布箭衣 上套青馬褂 表式棄國逃走 父兄雙亡之意 今日文昭關之扮相則大不然 竟將堂堂之伍員扮成一行路翩翩公子 猶失規矩者 帽前飾一粉紅色鑽心花結子(又名面牌) 亞似女戲一般 無理極矣

以首飾表形賊盜者 則用三頭嵌之帽前 而今日扮演三娘教子老薛保 亦於毡帽前安一鏡

頭 不知是何取意 或薛保山身綠林耶 可發一笑

戲曲表示病中之人者有三種 曰 富病 貧病 心病 例如洪洋洞楊延昭染病一場 頭上

須繫一條黃綢條兒 (內行名爲黃包頭) 以表病人頭部畏風之意 並腰繫百摺水裙 (內行

名爲腰包) 以表古人必有寢衣之意 非徒扮相美觀耳 此爲富人之病式也 昔日譚鑫培演

此戲 扮相獨得真傳

貧病之喬扮 與富病者稍異 頭上用一短布蒙頭 面上塗抹黑煙子 次用白色筆在眼角及

鼻孔外各點一筆 以表病態 昔盧勝奎 劉景然輩 演碌碌之邊角 飾吳黠泉 皆扶杖

而出 甚有傳授 吳公既被囚店中 而妻又醫之於人 病榻之前自是無人服侍 理宜扶杖

而行 免自顛仆云 今之一般儒伶外江 毫不講究此等要節 反以爲邊角僅作點綴品耳

故京中掃邊之角色 足爲外江之好老也

心病之狀態 於舞臺之上頗難形容 並無表式可以顯然者 惟於詞句中略表而已 例如

審刺客鬚生上唱西皮原板(自那日朝駕歸身體不爽 因此上患心病四肢不展) 又如 夜食

驚夢老旦唱二簧原板（聽樵樓打罷了二更時分 盼世民不由人時時淚淋）皆以詞中表其有心病也 昔孫菊仙 王解臣 劉景然等 演審刺客出場 令家院摻扶 乃表白有心病

此等戲情 非個人中恐難知耳

夢裏 俗人行話以作夢爲（打黃梁子）又云（前不言更 後不言夢）以更爲黑夜定步之時

梨園之戲不應作長夜荒樂之舉 故避之 以夢是出自幻想 人之娛樂自爲賞心之事

非如夢中未醒也（此解按芙蓉曲碼譜）

而在塲表白夢裏狀態者 須用青棉紗（內行名水紗）一塊 蓋在頭上或帽上 例如探陰司

雍良關等是也 今之一般童伶演此等戲 竟將青紗去掉 究是失於正傳

鬼神 戲劇表白爲神 爲鬼之點綴 甚有理趣 神人之卒伍當執紅旗 爲神者當手執蠅

、鳧將之卒伍當執黑旗 爲鬼者當在額左挂一縷白紙條兒（內行名爲魂子）手中不應執蠅

、鳧 例如托兆砌碑之楊七郎 等戲是也 嘗見金秀山演托兆之楊七郎 拂袖而出 不執蠅

、鳧 此正描出作鬼之意 此雖小節 然亦不離規矩 戲中表示無頭 及凶死之鬼 當用紅

布一方 蓋於頭上 例如洪洋洞之楊六郎將亡時 目前亡魂影裏 爲孟良 焦贊 皆係自  
刎身死之凶魂 故用紅布蒙頭 爲表明凶死也

表白怪厲之髻 純用陀心散髮之髻 無髻者(內行名被髮) 上有二髻者(內行名髮揪) 無

髻者 專表示爲天婦 爲和尚 例如盜仙草之鶴童 五臺山之楊五郎是也 惟妖卒 怪具

亦戴被髮 常用紅色 黃色 以別正邪之分 被髮上有雙髻者 專照表示怪厲 例如紅

梅山之金錢豹 五雷陣之毛賁等 惟四杰村之蕭和尚 非怪厲之流 而竟頭上飾雙髮揪

概由秦腔中傳來者 不足證矣

審節 以句以字 合成節奏 分爲板名 是爲審節 故有二簧 西皮 原板 三眼 二六

反調 搖板 快板 諸名詞

二簧之來由 變自崑腔 弋陽 諸調 故二簧始興之時 僅用雙竹笛隨板合節 後由蘇州

馬笑愚 與其室人阿省 裸體共鍛煉銅 因作樂器數種 名小鼓爲單皮 表一面也 大

鼓爲堂鼓 表宴會高堂 擊節傳花之用也 大鑼爲冬蒼 表音中黃鍾也 小鑼爲叮嚀 表

其音在工商之間也 大鏡爲勞勞 表角音長且遠也 小鏡爲鎮揮 表韻合徵音之節奏也 碰鐘爲醒子 表喚醒迷人也 又以檀栳之木作擊節之板 名郎郎 取其周郎訂曲之意 而此數種樂器 既由吳地傳來 音韻舒暢 頗覺移人耳目 由此二簧之中 又爲之增色不少矣

後有西口胡琴之者 獨創一樂器 以絲絃二條 用爲馬尾爲弓 拉之工尺成韻 故名曰胡琴 西皮 來自陝西王子蓬君 蓬本世家子 嘗於學課之暇 研究崑弋諸腔 聞京師創演二簧 驚而且喜曰 余素有意易笛曲爲二簧 然未暇及耳 今二簧一出 吾所欲發明者 落後名也 乃用橫笛工尺 變爲豎笛 四改作合 五改作六 上腔易爲下腔 高腔易爲低腔 所以戲班之文場 常曰四合五六不分者是也 於是西皮之調 始自陝西傳來 北方人民特命名爲西皮 昭其處也

原板 而西皮一出 原板由此始焉 故原板變自弋陽 以一眼一板爲節奏 故名原板 平板也 近日所演平板諸劇 皆出自原板 只以相沿日久 亦混合爲二簧中之一調耳

三眼板 卽崑腔中三眼加削眼之板也 而實爲四眼板 今之一般演皮簧者 只知有三眼板之名 而究不知善唱三眼板者 勿論二簧西皮 皆當以四眼板之尺寸快慢爲準繩 一則便於換氣 二則掩仰合節 是以昔之譚派培 今之余叔岩輩 皆易原板爲快三眼 正如眼後加一削眼也

嘗考三眼板爲學曲最難之冠 快則失於擊節 慢則腔長字廢 必宜快慢合度 始可謂得其當矣 噫 稽中散之不傳久矣 追隨後進者 殆有誰哉

二六 二六板者 自崑牌(水仙子)及(刮地風)等調中變出 所以名爲二六者 應在未唱之先 用胡琴首奏一帽頭(內行名爲十二板) 以二六乘之 乃得十二 故名二六 以曲首帽頭命之也 惟二六板之唱法 蓋難有三 (一)須頂板起 閃板唱 不得一字一板 如老僧飄經 童禪讀書然 (二)須字字清楚 婉轉得當 如春雲過月 細雨染棠 使聽者會神欲往 始得妙手 (三)二六唱法 固分快慢兩種 快當如清溪流水 潑潑不斷 慢當如夕陽歸鶴 徐徐而來 此三者惟票友多得之 而俗界中所能得其門者 除三五名伶外或寡矣

續 戲 金 針

反調 反調有二種 一名反二簧 一名反西皮 此等腔調習之很難 蓋習二簧西皮不精者

不足學習反調 原反調純將曲中二簧或西皮高腔 化作低腔 胡琴拉法亦然 此與前所

言工尺之間 四合五六不分 大同小異也 至於板眼尺寸 皆與二簧西皮同歸一轍 然喜

唱反調者 不呆板眼之節 尤不受腔調之繩 故調韻蒼涼 沈沈欲落而復起 凡祭悼怨素

之曲 多用此調 如祭江 孝感天 連營寨等戲是也 餘者不及枚舉

搖板 搖板者何 卽以快板之尺寸化成曲也 然板節連擊 當如弱女敲節徐徐不斷 而

唱者當如紅菱點水款款而飛 不緊不慢 始合搖板身分 今之一般童伶後輩 竟以搖板爲

無板可節之曲 任意放長腔 使花活 反腔 拉絳(內行以拔高反字 爲反腔 以放開大曠

爲戲腔) 拉長腔 以拉絳) 假使周郎復生當立氣死也 以上數款爲學習審節之門 願

諸家不可不知耳

快板 快板者卽急奏原板之一種也 其唱法之俏頭 與二六板相同 常在板後張口 否則

如蓮花落曲 一字一板 徒無味可尋耳

發字 發字者 乃以音傳聲達於舌及於唇齒之間也 發字既正 然後吐納皆中元音 蓋發字之法 須徐徐而出 不可張口過速、閉口過疾 張口速 則音飄而不沈卓（內行所謂恍音是也）閉口疾 則鬪隘字句 致使聽者難辨詞（內行所謂劈皮淺是也）欲習發字之法 未唱之先 須品胡琴所定之調門 音韻高低上下 然後字句徐徐發出 自能合絃 不致有掠調之病（內行所謂認絃是也）嘗考崑腔中 未奏曲以前 始用懷鼓行板（內行名爲入頭）以發笛聲 此正與以上所論發字之意相同 總之 勿論生旦淨末丑何工 未唱之先 首當審聆胡琴調門高低 與我嗓音高低有無阻滯 如定絃高於我嗓一倍 則用反工尺唱之 即可合絃（內行所謂搭底調是也）此正與崑腔中之工調小工調 凡調同 復有發字合調之名有三（一）翻唱（二）平唱（三）低唱 翻唱者何 以胡琴原定之調門高上一字 拔高唱之也 平唱者 以工字調門爲宗 而高低合音合韻 不稍軒墜也 低唱者 卽前所言之底調是也 唱者開口音韻須在胡琴所定調門以下一等 雖然調門低唱 而胡琴不低一分 猶能合唱者之噪 唱者亦能合絃 蓋將原定之工尺不改 而將手往下一拍 則調門因之



爾改矣 此又爲發字中必須研究者也

叶聲 戲曲之叶聲 猶詩歌之叶韻也 雖須平仄分明 字正腔圓 然多有以字正腔圓四字

誤會者 何也 戲曲吐字發聲之意 與讀書詠詩大有區別 宜輕重分明 不得過於固滯

發聲重則傷於野 發音輕則失之蕩 如(揚 羊 揚 陽)本屬下平七陽韻(當用衣昂切

而在戲曲中 當讀如上聲(養音)始合胡琴之工尺 例如(坐宮 楊延輝三字) 按戲曲韻調

楊字當念養音 (南天門 虎口內逃出了兩隻羊) 羊字亦當念養音 又如(罵曹 南陽

關中 揚天下 南陽關等句)揚陽皆當讀如養音 與崑腔中三轉音同歸一轍也 惟上平字

皆依元音念法 不得稍有更易 如不依元韻讀之 則犯失中之病 (內行所謂僂字)是也

例如 救孤中一句(蒼天若睜三分眼) 蒼天二字 皆爲上平 不得讀如(愴悟)是也 總之

於戲曲中上平聲皆不更易 下平音須易成低穩者 或轉爲上聲 始合皮簧正道 此等叶

聲之法 在讀書人中而甚易 俗人中而甚難 無他 讀書與不讀書不可同一語也 昔小

程玉珊 汪桂芬 譚鑫培輩 常言票友之簧腔調滋味 多高出俗人之上者 讀書故耳 無

須再學平上去入四聲也 吾輩伶人 欲得名噪戲界 非讀書識字則不可 若輩此語 實知  
根底之學 勝於道聽途說者十倍 所以名傳於戲界 得各稱一派者 是有心得耳  
辨音 辨音者變其聲音也 中國版輿既大 地土既廣 因之各處言語多異而不同 故習曲  
者 首當平日免去土音 學說國語 爲習曲入門之要素 久之則國音習慣 再學曲詞特不  
難耳 皮簧採用之音 多與北京 湖 漢 三處相合 然純用京音不習南字 臨歌奏曲  
口中雖無尖音之病 而多無聲調可尋 (內行所謂白坯)是也 故曰京調 而不曰京曲 必  
須用京調爲主 湖漢之音爲輔 始可爲知唱皮簧者也 嘗考北京人言語多上平 而無入聲  
天津人言語多下平 而喜用尖舌發音 山東人多團音 山西人多鼻音 南人多唇音 湖  
漢人多濁平音 所以尖團之字 各省念法皆不同 是故習曲一道 從而高低優劣分焉 果  
能得其正門 亦非過難之事耳

品聲 品聲者 卽區分何字爲尖音 何字爲團音也 在樂譜中名爲品聲 在皮簧中名爲尖  
團字 此等尖團字 初學戲曲者最易誤會 而伶人中猶多錯誤 因漢文中同聲不同字者實

多 特易附會耳 欲明尖團上下 須首別四聲 次講字義 臨歌成曲 始能吐字無訛也  
往有人云 平入二聲卽尖字 上去二聲卽團字 此誠會意之辭 不足信矣 今舉數字於下  
以證往人所論之不同 例如(初 菟 除 厨 鋤 蹠) 皆爲平聲 而皮簧中(初 菟) 二字 皆讀如粗音) 餘字皆讀本音 則爲團字也 如(風 月)二字 風本平聲 而在戲曲中(讀如夫浮切) 純用合口音也 月本入聲 而戲曲中反(讀如魚野切) 由此可知 戲曲尖團之字 蓋難以四聲定之也 例如(褚 杵 處 楚 出 畜)等字(褚 杵)二字爲上聲 而在戲曲中反(讀如吃吾切) 爲團音也 (楚)字 本亦上聲 而如戲曲中反(讀如粗之音) 爲尖字也 在迴龍閣齣內一句(薛平貴也有今天) 而在戲曲中(讀如 謝貧癸夜勸令一天) 是以戲調吐字與文字異之甚矣 昔日程玉珊徐小香等 作字譜歌訣一章 今持錄出 以供願曲諸公同好云 (歌曰) 家下無尖却有尖 九酒無團却有團 (註曰 佳夏允 九 四字 皆爲團字 不可用舌音也 故曰無尖而有尖 無團而有團也) 西洗雖尖不用舌 喜背一字亦同然 可渴克客本尖字 用之戲曲反爲團 何河合賀團一半 鞋血半尖

用舌端 書輪叔數肉乳入 唇音兼舌是半團 最難朱注裏住杼 皆讀上聲韻同旋 楮杵處  
音爲團字 惟有楚字上舌尖 風如鋒利霜峯月 風鋒峯音皆爲團 娘郎量雨下平韻 皇風  
黃纒盡回然 若得舉隅常三反 尖團二字又何難

正詞 正詞者 正其詞句之不通 並考其各代稱呼之不同也 今之一般半知半解之儂俗  
及一般新學之票友 只知以某名伶之詞爲對 究不深研於詞句中有無情理也 例如(乾坤  
帶)一齣 本爲唐代劇本 而戲詞中竟有(勸梓童)一句 考梓童二字 多出於宋元曲本  
唐曲中並無梓童二字 兼或有之 絕非出諸正傳 故於此等不通朝代之詞 戲曲中反多見  
之 例如(南天門)一句 (三家店內把飯用) 而念白中既有(思想爹娘吞吃不下)一句 而  
又用前句(把飯用) 實前後軒輊不通句也 又如(洪洋洞)(望鄉台第三層那才是真)一句  
詞句旣不通 猶不係地理之爲何物 蓋洪洋洞卽今日直隸良鄉也 該處有地名砂窩 砂坡  
之上 卽當年之洪洋洞在焉 洞外有昊天塔一座 高約兩丈餘 故昔之程玉珊老板演唱是  
戲 詞爲(昊天塔云云) 若依望鄉台三字 則失其真也 足見盡信名伶之詞爲可據 恐失

之本意耳

押韻 轍者如作詩之有韻然 與古詩相同 其同音同聲者 皆可通用 轍目共有十三道

(一)中冬 例如罵曹詞中(平生志氣運未通 似蛟龍困至在淺水中) (二)江陽 例如天水

關詞中(四面安排天羅網 姜維小兒無躲藏) (三)言前 例如探母詞中(楊延輝坐宮苑自

思自嘆 想起了當年事好不慘然) (四)尤求 例如珠簾寨詞中(太保傳令把隊收 相逢

叙叙舊根由) (五)仁辰 例如斬馬謖詞中(山人用兵多謹慎 此番街亭錯用人) (六)發

華 例如構骨求金詞中(有朝一日嚴霜下 只見青松不見花) (七)肴橋 例如風雲會詞

中(某家睡在呼雷豹 猛見金龍上九霄) (八)灰堆 例如火焚紀信詞中(生爲漢家臣

死爲漢家鬼 落一個青史流芳美名垂) (九)淮來 例如奇冤報詞中(趙大哥爲人甚慷慨

霎時間酒飯擺上茶) (十)梭鉢 例如孝義節詞中(西風起雁字斜梧桐葉落 思尙香對

殘月淚洒秋波) (十一)易合 例如打魚殺家詞中(昨夜晚吃醉酒合衣而臥 架上鷄鶩醒

了夢裏南柯) (十二)一七 例如三擊掌詞中(薛平貴他本是花郎乞 每日裏在大街討飯

吃) (十三)蘇朱 例如孝感天詞中 (生離最是苦 死後何傷乎 試看姜國母 有子不如無) 以上爲大轍十三道 勿論皮簧秦腔皆當以此爲圭臬也

表曲 表曲者何 乃以鑼鼓曲牌表出文武喜怒哀懣若也 皮簧中勿論生旦淨末丑 皆當以此

爲曲引 如文戲出場 鑼鼓當緩 大鑼小鑼調門高矮 應與胡琴調門相合爲准繩 武戲出

場 鑼鼓當急 調門須高且脆 以鼓吹尙武之精神 故善願曲者不待角色出場 一聽鑼鼓

調門之高低 卽知爲文武戲也 由此外江與內講二派分焉 外江派之鑼鼓 純以響亮爲振

台面 (內行名爲火工) 意卽精神也 勿論文武戲劇 皆爲一套激烈之鑼鼓 不但聾人耳

音 且難令人尋聲 覓其滋味 內講派則大不然 鑼鼓調門高低 專以文武戲酌定之 不

能緩其所急 急其所緩耳 是以檀板紅牙 輕妙舞者有之 糾糾武士 虎視眈眈者有之

擊節助樂 不得稍有杜撰也 今將外江與內講之不同處 舉例於下 深望願曲諸君加以

研究 則外江內講二派 彈指而分晰明矣 一旦消遣於劇戲之中 不至竟作盲耳痴人也

(內行欺外行之語 常曰 冤瞎子 騙鴛子 歌者倒 聽者痴) 足見伶人專以欺誤外行爲

是 昔猶如此 況今之一般坤伶劣角等 更欺人甚矣

(一)叫板 叫板者即未唱之先 或哭或笑 或喜怒哀憂思悲驚等聲 引起鑼鼓者 例如 女起解台內叫板(苦啊) 此戲本為青衣正工戲 又因身在線綫之中 受不白之罪 其冤其苦可知矣 (苦啊)之聲 當嚀嚀如遊絲斷雨 徐徐發出 其鑼鼓亦當隨叫板之高低而引申之 俾聽者將蘇三之冤苦化洽腦中 方為戲理 而今之一般外江打鼓老 純用絲鞭(兩錘連擊 如珠落不斷者 為絲鞭) 取其火工 不論戲之情節如何 此外江與內講之不同一也

(二)倒板者即將曲之第一句變成散唱 且將工尺反低 故名倒板 例如黃金台中(聽樵樓打四更 玉兔東上)一句 本為鬚生台內倒板 猶宜穩重者 而打鼓者竟在(玉兔東)字後 加一絕鑼(內行以 鑼即止者 為絕鑼) 不知有何取意 考台內倒板 既不見人 絕無表出作工之必要 何用絕鑼為耶 此等打法 在北京武場中實所罕見 此外江與內講之不同二也

(三)搖板 搖板者即連板擊下者也 其打法有二 蓋以西皮二簧分為 西皮搖板 鑼鼓當

用(扭絲) 例如取城都中(皇兒敵樓把賊問)句前之鑼鼓 名爲(扭絲) 原此齣爲西皮到底之戲 故多用(扭絲)爲引起搖板者 而一板外江打鼓者 爲二簧戲中也多用(扭絲)引申之 誠大謬矣 二簧搖板鑼鼓 常用散錘(又名鑼頭) 例如文昭關中(伍員跌跪地平川)句前之鑼鼓 原此齣由一輪明月照窗前句起 至五更一節 皆爲二簧 其鑼鼓常用(散錘)必矣 而今之一板秦腔改良之打鼓老 竟用(扭絲) 既與胡琴工尺參差 尤難合其尺寸 此外江與內講之不同三也

(四)快板 快板者 卽一眼一板之快擊者也 於戲曲中猶爲難學難唱 蓋板先落 唱後發(內行名爲落車尾) 尺寸分明 板節不亂 板須急而不迫 唱宜快而不促 得心應口 吐字清楚 方爲快板 嘗考快板之來由 係從崑曲荷葉煞中化出者 故作一板一眼 而今之一般無學之幼伶 及賣色之坤角 演唱快板 輒與板節一齊(內行嘗罵不知閃節唱快板者名爲騎之) 甚失快板尺寸 此外江與內講之不同四也

(五)閃板者何 卽板先落下 曲追歌之者也 張嘴過早 名曰(搶板) 張口過遲 則爲(折



腰) 若注繁節須與之間 開始而唱之 則既免早遲之病 猶能中板合節也 記者僅以願曲家常聽者 舉例於下 庶可舉類傍推 不至再爲優伶所欺誤耳 例如 探母中坐宮節內 快板一段(非是我 這幾日 愁眉不展 只因有 心服事 不敢明言 云云) 我字後換氣 展字後換氣 有字後換氣 言字後換氣 又如定軍山中快板一段(我主爺 攻打葭萌關 將士紛紛取東川 云云) 爺字 關字 川字後 皆爲換氣 餘可類推矣 蓋快板本爲一字一板之尺寸 而再佐之以換氣 故有時在板後開口 只要板節合調 不必專泥字字皆在板上也 故(內行以唱快板長好換氣者 爲懶氣口)也 至於武場之打法(即鑼鼓) 內講與外江亦多不同 外江派多用(望家鄉) 引起唱者 主於快 而內講多用快錘 引起唱者 主於穩 此又內講與外江之不同五也

表像 表像者 卽表白劇情不悖者也 如(盜宗卷)劇中 晝夜過陳平府一場 家院在前引路 當有穩快之意 張蒼在後追從 若有倉皇之色 然而倉皇之中 又要與戲曲相關 始爲合法 不得行至中途 家院跌仆 張蒼也因之而仆 縱使燈籠爲布爲紙 在仆倒之時其

燈不破必滅 及暗地覓得宗卷 劇然燈又亮矣 縱燈未禱破 得不滅乎 故表像爲舊劇中  
第一步 願曲家首宜知之者也 是以乘車而足行 表登車也 登城登樓而有步法 表其高  
也 至於桑園寄子中 過山一場 詞中有(手攀簾帶妓兒云云) 身段則以手上攀 以足踏  
阪 直如登山陟水一般 絲毫不爽 此又表像中所不可少者 惜今日之觀戲家 徒知行頭  
新奇 佈景古怪爲戲曲 誠謬之甚矣

複式表像者 舊劇中無之 惟電影可以爲完備 如山水之瀑 鳥獸之驚 航船之波浪 車  
颺之飛塵 皆與真世界一般 至於戲曲表像中則無之 昔日譚叫天與松麗兒合演打魚殺家  
出場僅一櫓一槳 露佈舞台 儼然一葉扁舟 蕩漾江心 其表像之佳作 又今日之伶人  
所不能作到者也 嗚呼 古者之不作後人非之 今人之不作晚生譏之 所謂識者少 而諛  
者多 見者少 而言者妄也 今日各舞台羅列之佈景 直可謂照像館中壁播子耳 大可奈  
佈景之佈字免去人傍 直稱「布景」 似乎名實相符 縱有時用些五色電燈 機軸時變 以  
爲忽紅忽綠 足令人愛觀 豈不知所以爲舊劇者 卽舊曲之謂也 首在詞句 腔調 字韻

工作 非僅取佈景之美 而能代表劇中情節者 如必以佈景爲舊劇之前題 則又莫過於當年清季南府中所演舊劇中之佈景也 若清季南府中所有各樣佈景(內行名爲切幕) 除日月星辰外 (彼時並無電燈故日月等雖有形勢不能發光) 樓台亭榭 池柳荷塘 無不畢肖 眞者 如趙家樓劇中之佈景 樓可登降 窗可開閉 至於院中所擺太湖石 花盆架 垂楊翠栢等 惟太湖石爲切幕 以其重而難移也 餘均用眞者列之 今曰舞台中之佈景 列此等植物尙易行 惟樓之佈景 恐難與南府相比較 憶新劇家劉蘊舟演樓會綠 亦具樓閣之佈景 然只爲一面之樓 兩廊觀者一見卽知樓係片簷 梯係棹椅 不但攖觀者之精神 猶爲佈景中宿醜者也

表像中 又支分爲兩種 一爲描摹狀態 二爲假借其形 舊劇中含此兩種則無能爲也 描摹狀態者 卽以動作中表出情況者是也 例如當場修書時 先磨墨濡筆 書畢 封入信筒 蓋取等情 亦當一一細作 始合劇理 無如自崑曲失傳 外江充數 後之一般伶人 竟於此等情節中 草率而過 殊大謬矣 並考崑曲中修書時 牌子多用(小江見水)工尺既

長板節緩穩 使作劇者 暇及磨墨濡筆等事 故曲牌節奏既終 而信亦欸欸修就（內行名爲欸識）今於皮簧中修書時 僅用（三腔）曲牌 爲修書之表式 工尺短而促 節而速 至使作劇者手忙眼亂 書未竟而曲已奏完 縱使所修之信 爲草書爲西文 而亦恐未能如此之速也 至於飲酒時 今亦多用（三腔） 竟將嘉賓宴會之樂 作成一羣酒囊飯袋直所謂進門就食 至充腸而卽去也 可發一笑 考二十載前 京班中所演飲酒奉觴之時 多用（鬪令好）曲牌爲表式 甚爲欸識 嗚呼 鄭聲亂雅樂 俳優斥八佾 戲劇雖云小道 抑亦不及於昔日老伶之作者多矣 雖然尙可諒解者 卽今日外江派之武劇（如打鼓者）內行呼爲（坐龍口的先生） 亦稱（打鼓老）（坐龍口與打鼓老名詞之解釋見後正樂篇）本多出於秦腔改造 凡遇皮簧戲劇 只知糊打亂敲 腹中所知曲牌僅一（三腔）及（尾聲）而已 故每於用曲牌時 勿論可否當用 恒以（三腔）代之 而一般觀戲之外行 亦多於此小節忽略而過 既無人改之於前 又無人答之於後 日久而弛 舊劇失之本矣

顯聲 顯聲者何 凡在發聲以前 先須將喉內所發之音 注重發字（內行以未唱之前

由心發 達於喉 而徹於音者爲發字 字韻既發 開口唱時 先由字之本音起 而千轉萬轉 再由閉口本音止 如此所以爲顧聲也 今之一般幼伶坤角 每一找板(內行名爲入頭) 不是失板 就是丟韻 例如(開口爲張) 而將張字韻 唱來唱去 竟成爲(吭吭吭吭吭 吭啊) 殊與顧聲二字中失之本矣 嗟乎 今之講皮簧者 既不知聲韻之學 猶不熟悉顧韻之妙 殆稽中散之不作 梨園中之不傳也歟

大同 大同者何 同其意而不同一類之中 又能不期而相同 所以爲之大同也 昔譚鑫培 演坐宮 忽於(兒的娘)句中 變爲切聲韻(以養音而爲釀) 人咸以爲奇 互相議之曰 鑫培之技能如是之高乎 何獨出昔伶之上耶 有識之者曰 嗚呼 字韻本乎宮商 不以宮笑角 自笑墨者 卽爲戲曲方家也 何必拘拘於字音中取其意耶 雖然 規以象圓 裁局則乖 矩以較方 治鑑則背 得其當者抑可矣 今之一般伶人 知泥古而不知大化 知革舊而不知道園 豈不大謬哉 余(指鑫培)有數語爲君陳之可乎 考戲曲中 字韻 可以從權 達便者 蓋有三焉 一爲同聲 二爲本字 三爲廣韻 知此三者 聲韻之妙於皮簧中 抑

可舉隅三反表

(一)同聲者何 乃取其音同字不同是也 例如東冬魚虞等字 本非一韻 而在戲曲中大可通融而用 卽與古詩諷歌通韻轉韻相等 只取音韻適合曲調 縱非同韻 於戲曲道中 亦不爲非也 如(打)(遠)(答)(大)等字 本非同聲同韻 而每於戲詞中讀如同聲者 亦數見不鮮 例如(寶蓮燈內 竟敢揚拳打死人句中之打字) 當讀如遠字 方覺咬皮有力(內行則爲噴口字)又如(玉堂春中老大人回龍腔句中之大字) 當讀如打字音 又如(捉放曹中「白口」你有什么言答對句中之答字) 當讀如大字者 此等變化 實出於韻學之外 非經指授不可得也 又何怪哉

(二)本字者何 乃以字之本韻發於口 次用喉舌調和 千移萬轉 及臨收音之時 仍須將原音找回 不得如今之一般失傳少教之幼伶 收音無字耳 例如(釣金龜中叫張儀我的兒之兒子) 本應千轉不變 而竟有唱如(叫張儀我的兒啲阿哈哈哈哈) 大失度曲之規矩 京津著名票友王頌臣君 所謂歸音者是也 余嘗考此等本字 爲最難學者也 咬之過死

則狠而無趣 收之過速 則促而不沉 務使發收得法 始不遭周郎左顧矣

(三)廣韻考何 卽京 蘇 湖 漢 徽 五處字音也 學習皮簧者 首應知此五處之字音

再加以京調 潤之以方言 次以平上去入 分聲別韻 化洽而成 始可爲知曲者也 昔

大老板(卽程長庚) 起春臺班於京師 以崑漢爲正戲 皮簧爲副戲 嘗與人曰 皮簧之根

本 出自崑漢諸腔 欲得皮簧中真意 須先習崑漢諸曲 縱不能研精入粵 亦須略知崑漢

之門徑 及板節字韻 不得入手專學皮簧耳 此語固當 然近之一般畫伶 不學崑漢 而

亦能名超於舞台之上 聲揚於甌甌之中者 何也 此又在乎所受之衣鉢正邪與否 在戲界

中所謂門派者也

以上三項外 又有選聲一項 夫選聲之法 不外乎意由心出 情由字發 聲由舌喉送於口

外 氣由丹田達於唇上也 記者嘗攷宣和曲譜 圓圓曲譜 六合 六也 餘香 諸譜 及

綴白裝譜 冷脆房譜 芙蓉碼譜 並各種曲譜中 所載出字 發聲 互有不同 有專以舌

齒爲正者 有專以聲韻爲是者 有專以歌喉高轉爲尙者 然或未得其門徑 惟有故伶淫笑

儂（原姓名爲德克金 字潤齋 京都旗籍人）所著 度曲指南 五方戲字 兩書 與崑曲度  
簧中皆大有裨益 惜原稿遺失 不能竟傳 鄙人僅將所知 尋循錄出 抑亦上助稟友之興  
歌 下教俗人之度曲 豈不善哉 昔鄙人曾在前提學使司蔡如楷處 正式立案 經該司批  
示 戲曲爲校外教育第三項 理宜改良成曲 引典尋經 然勿陳意過高 致悞劇詞改良之  
至意 鄙人於是會同韓君梯雲 張君栢峇 柴君筱臣 魏君桐影等人 在五馬路設立天津  
曲藝改良社 招考學員 分科教授 內容頗俱規模 內分（正聲）（別調）（潤腔）（諧字）  
等名詞

正聲者何 正詞曲之不良 立意之不確也 例如（捉放曹行路 生唱接腿搖板中第二句）（見  
一老丈站道傍（或）在道傍）一句 此時場上飾呂伯奢者 乃坐於半臥之椅上 而詞句則  
云（站道傍）或（在道傍）按原理想當爲坐道傍也 由此類推 凡不通明之詞 皆當正其聲  
字 故名曰正聲

別調 別闕者 非別其各派之調 乃別其各戲當有各作法腔闕者也 夫戲曲各詞當有一定



之腔。非只會一段原板。而能知各段原板之真精神。亦非知一段原板之真精神。而能類推也。故老諺所唱各戲中之原板。皆大有不同處。何也。各劇之唱法本不同耳。何律以一戲而自謂劇劇皆能也。雖然。舉隅三反有之耳。又不能同此論也。蓋戲之腔調。板節之快慢。本與劇情爲根本。例如(讓城都)(含悲忍淚換衣巾)一句。須要蒼涼慘淡。徐徐從喉送出。不得過於嘶烈。始合事出於不得已之意。至於詞句中。應與事實相符。故有含悲忍淚一句。此四字中。足能描摹劉璋被迫之不得已。而有去國之苦矣。例如 牧羊卷 奇冤報 碰碑 孝義節 孝感天 及各劇中之反調。在京班中。當用小銅鐘一對(武場名爲碰鐘)代板擊節。又兼打鼓老。以堂鼓代替單皮(徽班名爲皮鑼)。鐘鼓合奏。其聲慘淡。其唱蒼涼。如泣如訴。必使聽者有所感觸。始合反調度曲之妙。今之一般伶人。除演珠簾案 定軍山等外。於反調一門。毫不加意研究。以爲反調工尺既殊。韻調又矮。舞台之上。不易欺哄外行故也。蓋反調之失傳。不惟伶界已也。於票友中亦多不演矣。所以奇冤報 碰碑兩劇。人皆以爲過度之戲。而究不知反調爲戲劇之根本。伊等不但無從探其底蘊。而竟說反

調難唱 而沒犯(內行以無要好之處爲沒犯) 豈非大謬哉 故別調一門 爲顯曲家首當注意者 因喜怒哀歡之劇 皆由詞調中所表出者 如不究戲情 而徒知癡痴坐於舞臺之上 僅爲看熱鬧而已 直如聾子效歌 只見其形 未聞其聲 箇中之樂不可得矣 余嘗考皮黃之興 皆從崑譜中脫化而出 在崑譜之角色 只有生 旦 淨 末 丑 五行 生者 卽某人之普稱也 今之戲劇中 又分爲 老生 小生(雉尾生與小生同) 武生 窮生 娃娃 等名詞 各生有各生之唱法 各生有各生之腔調 不得同此一論 特分別於下

(一)老生者何 不以彩色粉飾面皮 而挂掩口者爲生(內行以假鬚名爲掩口) 其唱法及腔調不得亂使花腔 不應台步無序 且所用之掩口 常以黑三居多(內行以黑色三縷假鬚名爲黑三 至於白三 蒼三等名詞 從可類推) 故今又名鬚生者 以其挂掩口也 夫老生之腔調 嗓音當蒼老 作工當穩重 例如二進宮 打金枝 乾坤帶 硃砂痣等戲 於腔中 宜穩重大方 不得濶轉過多 致失老生工之身分 而今之一般半知半解伶人 竟以此等鄭重戲 擲之不學 嗚乎 豈非鄭衛之風作 而雅樂隱而不見歟

(二)小生者 表其青年翩翩佳公子也 故扮相宜清俊 唱念皆用真假嗓 此等生工 較老生難學一倍 蓋小生之念白及唱工 容易串入青衣(即正旦之別名)之腔調 故小生嘗使老生腔調 及念白中有本嗓 有假嗓 必須真假嗓兩間 始合小生身分 而今之一般外江小生 唱念皆與青衣不二 實與小生之工相背甚 其有可原諒者 外江之飾小生者 概皆秦腔中之鬪子生改良(秦腔以文小生 名鬪子生) 既不實授二簧 又無橫響嗓音 縱欲盡力唱作 恐亦難能矣 足見配角硬裏兒之難得(內行以幫正角之配角 名爲硬裏兒) 不惟外江中之人 及京班中亦難得配角之好手 而在票友中猶甚 因票友學習皮黃 多喜學正工戲(內行以一劇中之正角 名正工) 不肯與人作配角 但云牡丹雖艷 尚須綠葉扶持 況戲劇本非一人所能演者(除花子拾金外) 是以硬裏兒 在戲班中 亦一重頭角色也

(三)武生者何 即表明少年英雄也 如刺巴杰之駱宏勳 翠屏山之石秀 獅子樓之武松 雖喬扮與小生畢肖 而唱念純用大嗓 其外行聽之 與老生無異 而武生腔調主剛直 老生腔調主柔軟 此又文武二生大不同處也

(四) 娃娃生也 乃以童伶飾之者 爲娃娃生(在崑腔中 名爲貼旦) 其腔調與老 小 武 生皆殊 所唱之工尺 純以反調門爲是 正與西皮中之反西皮同 前所謂四五六不分者 也 類如 李白醉寫 播亮 掃雪打樞(正名鐵蓮花) 教子 薛儀哥 十八扯 等等戲是 也 最可笑者 今之一般三十四歲之外江老伶 時使娃娃生之腔調 以爲要好之處 而一 般不懂戲曲之看戲家 竟大鳴其采 甚覺腔調新奇可賞 噫 亦願曲家中之一怪事也

(五) 旦角者何 以粉塗面 而飾女子者 爲旦 考金元史中 謂村中婦女 晨起親操井曰 日尙未出 稱旦 故金元中以婦人呼爲旦 復考校山叢談中 所云 宋劇中有飾婦女者 名裝旦 又元代雜曲中 以飾婦女者爲旦兒 概旦角之名稱 乃出自清代也 並考於滿 清中葉時 以伶倌名爲小旦 因彼時之小旦 常飾婦女角色故耳 自漢徽諸調播傳於京師 後 又經諸崑曲家 山名命意 又發生許多旦角之名稱 類如 正旦(即青衣) 閨門旦 武旦(刀馬) 彩旦 花旦 玩笑旦 各旦 亦大不相同 試將以上工分別於下

(一) 正旦者 卽正經之婦女稱也 例如 教子 二進宮 武昭關 神蒲團等戲 皆爲正旦

此等旦角之唱法 與生工同 不得花腔濶轉 眉目傳情 令人觀之心攝 直如一幽贊之淑女 似不敢僥犯者然 至於所穿之衣服 及頭上之首飾 亦極樸素大方 始合正旦之身分也

(二) 閨門旦者 卽處女戲也 在額之左右 須作髻髮下垂(內行以髻髮 名爲貼片) 以及示閨閨女也 此等旦角 猶難唱作 唱法須要欸欸而歌 穩重節制 不失閨門之氣 作法當謹慎拘泥 低眉檢袖 不假眉目爲可憐可親者 始合閨門旦身分也 例如 彩樓配 花園 南天門等戲 皆閨門女子之戲 所以命閨名門也

(三) 武旦者何 卽裝飾本爲婦女 而專以武工見長者爲武旦 例如 十字坡之孫二娘 虬蟠廟之張桂蘭者 皆爲武旦工 此等旦角 都應踏躑(內行以木脚爲躑 秦腔中名爲躑子) 是點甚不容易 而今之一般武旦 多不踏躑 甚失徽班之規矩 蓋躑工既難學 而又失傳者久矣 嘗考在以上所論武旦條外 又有一門(刀馬旦) 此等旦角 雖與武旦相近 而一切形式打扮 皆與武旦不同 蓋刀馬旦者 純以操刀馳馬爲本工 並無翻筋斗 及軟工

等技 例如 穆柯寨之穆桂英 趕三關之代戰公主(本名阿啼叱) 馬上緣之樊梨花等且角  
皆爲刀馬工 此等旦工 除秦腔外 皆不踏峭子 應以彩鞋代之(內行以男伶飾女 所  
穿之旗鞋 名爲彩鞋) 晚近戲曲發明 各樣新排之戲曲露佈 又有名爲架子旦者等 例如  
德仁寺飾十三妹者 虹霓關飾丫環者 醉酒中飾楊貴妃者是也 自梅郎(蘭芳) 所排之種  
種戲出 可謂舊樣翻新 獨出心裁 只可名爲古裝旦 若現在外江所演 狸貓換太子中之  
寇承御 打扮既與中外戲劇不合 且膀飾雙翅 又出乎舊劇規模之外 只可名爲雜旦  
至於七擒孟獲劇中飾孟獲夫人者 妝飾上露酥胸 下露大腿 打扮陸離 非人非鬼 記者  
無善可誇 無諱可尋 只得創造一特別名稱 爲外國旦可也 嗚呼 道德日非 諸事失本  
於此煌煌數千年之古戲 又將生出種種特別之名詞 若沿俗不改 惟此且角之中 種種  
發現於舞台之上 當此混亂世界 噫 亦云奇矣  
淨者何 淨其面也 然而塗顏色 以飾登場 而反稱爲淨者 何也 蓋取其鐵面無私 不  
阿不苟之意也 皆致淨之名稱 在金元曲中無之 至唐代梨園剝部立 淨之名始有矣 至

於唱曲中 淨角之粉飾面目者 亦與亂彈皮簧不等 今僅將皮簧淨角中 各樣稱謂 臚列於下 以供顯曲諸公參考云 (總目列下) (一)正淨 (二)黑淨 (三)紅淨 (四)大花臉

(五)二花臉 (六)毛花臉 (七)架子花臉 (八)碎打花臉 (九)附有小花臉

(一)正淨者何 即大花面中第一角色也 飾此等淨者 當身體高大 膀厚腰寬 如體軀過

瘦者 則在戲衣內 穿襯一小棉坎肩(戲班名於判袂) 唱作念工 皆當穩重大方 態度雍

卓 例如 渭水河之姜太公 草橋關之姚期等 皆為正淨 其上口之尖圍字眼 與老生大

同小異 專以濁喉 悶腔 及鼻音 捉舌等音見長 切記放長腔 拉大緯 並以花字 虛

字 為正淨中之毛病 如渭水河西皮中(對主公) 施一禮 忙登御輦)一句 當依詞咬字唱

之 不得外加花字 唱如(對主公) 我就施一禮 云云) 又如草橋關二簧原板中(轉過了

萬花亭 品級台上)一句 亦當依字而唱 不得加許多虛字 如(轉過了 那個萬花亭

云云)皆非也

(二)黑淨者何 乃純用濁喉 及清脆音 遠於腔調者為黑淨 非以黑色塗成黑面者也 此

故黑淨 與正淨無大分別 惟黑淨聲音 宜清脆高亮耳 至於吐納尖圍字眼 一如正淨 等不贅述 惜今之一般演淨者 只知塗面濁噪者皆爲淨 究不知淨工專以沉濁清脆分之 不可概論也

(二)紅淨者何 卽專以唱工見長 規矩台步見重 聲音卓寬 掩仰不乖者 是也 (此等紅淨在內行中 又名銅錘花臉) (如關公等戲名紅生亦名紅淨) 例如 龍虎鬪中之趙匡胤 大回朝中之聞太師等 是也

考以上三種 爲顯曲家 及學曲家 最難分別者 或聽或學 皆宜用心揣其度曲聲調 抑脆抑濁 再見其台步態度 始得其門矣 (記者寫至此 格筆者三 緣此三者之分別 純在乎腔調之不同 清濁之不類 而在紙上所能說出者 僅一小講義耳 若以筆代聲代調 實所難能 然口授則分別易明 筆述似不便於聲調 故習曲徒知得一劇詞 以爲足可以自習矣 豈知分腔別調 非經明人指教之則不可) 內行人時云 某俗實授 某曲不實授者 (所論與記者同)



(四)大花臉者何 乃以五色塗飾紋面者也 在宋元曲譜中 名爲大花面 此等角色 專以手脚武工 及崑曲爲尙 其於唱念中 及尖團字眼 亦不爲信口亂唱云 例如 定軍 中之夏侯淵 祥梅寺中之黃巢 四平山中之李元霸等是也

(五)二花臉者 卽幫正淨演唱邊角者也 此等花臉 當以四工 作工爲尙 其腔調宜俗穩 (內行名爲通大路) 不得濶轉花腔 反失二花臉之身分 今之一般外江派 只知幫正演唱各戲 糊用花腔 毫無規矩可尋 在京班中則不然 二路角色 當然合乎二路角色之唱法 絕不能將正角壓倒 爲榮耀也 例如 托兆碰碑中之楊七郎 綁子上殿中之雄剛 白良關中之尉遲資林等角色 皆爲二花臉

(六)毛花臉者 卽大花臉之一支也 昔在崑弋諸曲中 大花與毛花爲一工 後自徽泰戲曲出 始將大花臉與毛花臉分爲二派 此等毛花 純以架子 念白 動作爲重 念白中當猛略勢便 念有一種嬉戲意 始合身分 例如 黃鶴樓中之張飛 取洛陽中之馬武等角 皆毛花之工也

(七) 架子花臉者 卽專以念白作工爲尙 並不加以筋斗等技爲視飾 例如 下河東中之歐陽方 法門寺中之劉瑾 連環套中之寶敦等 皆架子花臉也 嘗攷此工 昔爲黃潤甫 錢晉峯 穆惠山 劉永春等人 扮演架子花臉 頗有獨到處 蓋此等角色 最難演者有三 (一) 身體當肥大 (二) 嗓音當沉卓 (三) 脚底下 當有家不亂 (內行穿厚底靴子 以无法不亂 合於法者 爲脚底下有家) 故今日北京之和壽臣 天津之劉永奎等 皆得有先伶之衣鉢 不似一般無知童伶後學 徒知登塢扮演花臉 究不知花臉爲何物 此可與優伶者等何足道哉 至於與票友中尤難選其人 縱有一二勉强從事者 亦不過欺哄外行而已 更無足論及也

(八) 捧打花臉者何 乃飾雖花臉而與開口跳(卽武丑)工等 取名爲捧打者 以其在捧打之中得好焉 嘗攷捧打二字 並不關切雙字 而戲劇中 竟以捧打兩動詞並用者 亦有其焉 蓋戲曲中所謂捧者 純以筋斗線子爲常 故有能捧而乏於唱者 不可謂之爲捧打 有能打而不能捧者 故亦不能稱之爲捧打 總之既能捧能打且能唱者 始可爲捧打花臉

也 附有小花臉一工(丑亦名小花臉) 卽以臉譜描出其人 爲何妖怪怪物者也 此等臉譜 既不合曲譜所又不合專於本工之形勢(專工者 卽如生角表式以鬚 旦角表式以粧飾云 臨時隨意一抹) 例如 探陰山中之油裏鬼(一名幽路鬼) 五花洞中之蛤蟆精等定之顏色 皆名爲附有小花臉 餘可類推 嘗考生旦淨角之三门外 又有末行之名詞 蓋末行卽老 年中之一枝 本應附於生角之中 然與生角稍有區別者 特以腔調不同故也 考戲班中 多以武老生稱爲(靠背老生) 又爲(末行老生) 此等生工 專以嗓音純卓 圓囀沈重爲合 格(內行爲雲遮月腔) 如昔日之 張二奎 大李五榮長勝等人 皆頗稱末行能手 不似 今之一般伶人 所演之末行戲 不剛不柔 鬆鬆懈懈 毫無末行之餘味 如今日之南陽關 定軍山 戰太平等 本爲末行戲 寧說摹仿老諷 究覺老諷當年 所演南陽關 定軍山 腔調是否如此鬆懈 姿勢是否如此平常 尙須鑿證聽過老諷者 庶不致悞矣 一笑 出角者何 專以滑口見長 而能描摹奸詐詭譎是也 嘗攷此等角色 在戲房中(戲班以後 台爲戲房) 頗便 至一人可禁止伊者 實因此等角 爲五角之背矣 雖然 戲曲中

以生 旦 淨 末 丑 爲五工 反以丑行爲五工之末者 何也 宋 陶諤從史野中徒取耳  
 嘗讀白香山 柘榴新譜 內云 三郎底事裝小丑 惹得黎民說馬冤 此詩之意 蓋非專指  
 明皇扮演丑工所言也 後之解者云 明皇善演丑工 以皇帝之尊 在戲房中故無人敢約束  
 之 非也 嘗考丑角之中名詞有五 一曰蘇丑 二曰文丑 三曰方巾丑 四曰彩丑 五曰  
 旦丑 此五丑中各有不同 然外行觀之如一轍焉 試將三丑之別分例於下  
 (一)蘇丑者何 卽裝飾雖同丑角 而作工姿勢 純以文人學子之態度見長 例如蕤英會中  
 之蔣幹 烏龍院中之張文遠 渭水河中之武吉等等 皆蘇丑也 此等丑角 專以念白爲先  
 作工爲尙 至於唱工所不計者也 考此等角色 昔日以劉七兒 孟魚兒 趙三兒 羅財  
 歲兒等爲最超之角色 今日扮演蘇丑者 除著名票友袁寒雲先生外 餘皆非蘇丑態度也  
 (二)文丑者何 卽昔之風流學士 而於歷史中稍有微議者也 此等角色 於皮簧中概不多  
 見 於崑曲內或有兩三劇耳 例如 香笏畫堂雜記中之(矯奴)一曲 及評雲院集中之(驚  
 鴻)一曲 皆文丑之專工 總之 如唐白虎 祝枝山 曹子建等 皆文爲丑上 一得列入

蘇丑門內

(三)方巾丑者 與蘇丑互有大同小異處 惟方巾丑者 念白唱作 宜醇厚酒脫 顯然有儒雅風流之概 例如(投文)(借冠)等戲 皆爲方巾丑工 此等丑工 今日戲班中亦呼爲蘇丑 似欠品評耳

(四)彩丑者 卽今日戲班中所謂彩旦是也(彩旦卽外行名爲丑婆者) 此等角色 雖喬扮首飾 儼與旦角相同 而唱作念白 皆與丑角不二 故名彩丑 蓋不應列入旦角部內 例如探親家劇中之鄉下媽媽 六月雪劇中之女監蔡子等是也

(五)旦丑者何 卽扮相 念白 唱作 與老旦相同 而在戲班中多以丑角代之 所以故名旦丑也 例如 天雷報劇中之張媽媽 二簧春秋配劇中之乳娘 坐樓殺媳劇中之馬二娘 雖爲老旦 確當以丑角代替之 始合戲班規矩也 至於武丑(內行名爲開口跳) 雜丑(內行皆以小花臉呼之) 庶不待記者贅述矣

場序 場序如何 卽戲班中所謂排場提綱是也(內行又名場頭) 嘗考戲曲之有場序 正如

行筆爲文 先立其題 次述其意 再以起承轉合 佈置章法 始成文焉 戲曲亦然 排戲之先 首立戲名 次派角色 再按戲中之情節 分成場數(場數卽幕數) 而鑼鼓之打法從可定矣 記者卽將何戲 當用何鑼鼓打法 分別於下 願曲諸君 如能熟識鑼鼓 打法 不惟得戲中之理想 且能提筆成詞 排演戲劇 亦非爲難事也

場面 場面者 卽場上所用一切樂器也 一鑼一鼓 皆宜知鑼鼓之名詞 長短之尺寸 始能應接台節 絲毫不亂 且場面鑼鼓能代表唱之一切行動意思 故不可不研究者也 然其中又分文武兩門 特區別於下

文戲場面 文戲鑼鼓與武戲中所奏者大有不同處 據門外漢觀之 似乎無大 別 實則不然 蓋文戲鑼鼓多緩 長短八寸 宜合戲中情節 不得率爾操觚 例如 旦角中彩樓配一劇 二場係在內唱倒板而後出場者 倒板鑼鼓 當用(倒板頭) 調門宜低且緩 以代表閨閣氣象 不得如老生武生等所唱 倒板鑼鼓之急也

武戲場面 武戲場面鑼鼓 多用急點子(內行以快鑼鼓 稱爲急點子) 點子者卽一足一脚

皆要與鑼鼓一致 方能振起觀者精神 例如 南陽關(聽報告不由人神魂飄渺一句) 其場面 亦用(倒板頭) 而調門宜急且高 以表示發生驚怒之意 不得與彩樓配之倒板比較也 今者一般外江派之野場面 及一般半知半解之票友 只知亂打一陣 以將觀者兩耳震聾為得意 勿論文武戲劇 同是千篇一律 真戲曲中之怪事 敵人嘗步入戲園 凡聽鑼鼓聲後之唱(如倒板類) 莫辨何詞 但覺耳中有數蟬亂鳴 蓋被鑼鼓振傷耳門故也 此等毛病 於北京戲班中絕少者 何哉 其鑼鼓調門緩急得當耳

打法 欲知鑼鼓之打法 首要別其名詞 次分底鼓(內行以擊節點子各附號 呼為底鼓) 再加工夫學之 始可得焉 敵人先將(頭字部) 名詞集出 然後逐名講義 願曲諸公幸注

意焉

頭字部名詞 冲頭 回頭 住頭 倒板頭 叫頭 單叫頭 雙叫頭 硬叫頭 專叫頭 酒頭 穗頭 哭頭 大哭頭 小哭頭 單哭頭 雙哭頭 奪頭 髓頭 抽頭 滾頭 掃頭 整掃頭 半掃頭 尖字頭 帽兒頭 七字頭 長字頭 萬字頭 雲字頭 大點頭 小點頭

三換頭 四擊頭 五擊頭 硬睡頭 軟睡頭 開頭 入頭 鎖頭 合頭

冲頭 冲者衝也 在昆曲並無冲頭之名詞 而於亂彈中有之 此等鑼鼓用法 多表示緊急

之意者 例如 黃金台劇中(薛濤世子爲那莊) 搖板一句後 有報子登場(內行以告報信

者 名爲報子) 該報子既無作工之可言 又無搖板之可唱 即從後台一氣跑出 至正角色

之前 不過報告一二句話 而後從下場門走入 故用冲頭 打上 打下(內行以用鑼鼓引

角出場 名爲打上 以鑼鼓即冲頭送下者 名爲打下) 設用他調鑼鼓打上打下 似乎有折

腰之病(內行以尺寸板節不合 名爲折腰) 故除用冲頭外 則無一適當之點子也 其打法

六(打 布魯 倉七 倉七 倉七 打 倉)

(註 打爲小鼓 布魯爲鼓連擊聲 倉爲大鑼 七爲饒鈸 次(打)爲底鼓 倉爲住鑼

他處凡用冲頭者 皆倣此

回頭 回頭者 鑼鼓從急忽變爲緩之名詞也 此等鑼鼓 多於上場時 及由正場歸坐時用

二 蓋凡出場(除武戲外) 多用一捶鑼 (一捶鑼詳捶部) 而一捶鑼後 必用回頭 方能

願曲金針

四五





(註) 鑼頭(打布魯爲連擊鼓聲) 倉裁倉裁 皆常用急點子 除做此

抽頭 卽下場所用鑼鼓也 大凡文武戲下場時 例多用之 例如南陽關轉擒虎下場(伴  
要放走小兒曹)句後 可用抽頭 其打法 爲 登登 布魯 打打 打倉 裁七 衣  
七倉) 下再接(倒說靴) (打法詳後)

(註) 登登爲鼓條子齊擊聲 餘如前註

滾頭 滾頭者 卽常在心悸及悲愁時所用之鑼鼓 其點子有二 一爲大鑼滾頭 二爲小鑼

滾頭 大鑼滾頭 多用於悻急處 或表式爲難之光景者 例如滑油山劇中(無奈何 咬

牙關 把滑油山過)句後之鑼鼓 當用大鑼滾頭 其打法 爲(把滑油山過(打倉) 滑油

山 過……(衣打衣打 頃倉 布魯頃倉 布魯頃倉 倉七 倉七 倉七 衣七倉)後

接奪頭(鑼伴兒) (鑼伴兒詳後)是也 至於文昭關劇中(我本當 把巨關 自行短見)句

後點子與滑油山打法略同 餘可類推

小鑼滾頭 多用於文戲中 例如關府一節(往日裏 飲酒 酒不醉)句後 程酒時

願曲金針

四七

用小鑼滾頭 其打法 爲（衣打 衣打打 歹裁 打打歹裁 打打歹裁 裁歹 裁歹 裁歹 衣歹 裁歹 歹歹裁）他戲做此

（註）歹爲小鑼擊聲 除見前註

掃頭 掃頭者 卽掃去下句唱詞 而以鑼鼓代表其唱者也 此等點子 於武戲中皆常見之

文戲中 例如 盜宗拳（出府仁將家院喚）句後 乃原場（戲中以在場轉至正面者 名

爲原場）其句下既無唱詞 又不下場 故用掃頭以表式原場之意 至於掃頭尺寸 亦與戲

生步法姿勢相合 其打法 爲（魯布倉七倉 歹裁倉）又此等掃頭 用於武戲中亦甚多

例如 普通武戲中之水詞（內行以勿論何戲 均可用之普通詞 名爲水詞）（將身且坐蓮

花帳）句後 常用掃頭 以掃去下句 其打法與前同 下接沖頭 再用住頭可也

整掃頭 卽於下場時 或起打時多用之 例如 洪洋洞趙德芳射虎一場 末尾常用整掃頭

打下也 其打法 爲（布魯倉七倉 歹裁倉 打打倉 打打倉 打 倉七 布魯倉當裁歹

倉當裁歹 打 倉衣七衣歹倉）武戲如南陽關（伍保與爺城關了）句後 亦當用整掃

頭是也

半掃頭 半掃頭者 卽臨曲終時 減唱一句之點子也 其打法用處甚多 幾乎於每戲中有之 其打法 爲(打倉 七 布魯倉當裁歹 打 倉 衣七衣各來倉)

尖字頭 尖字頭者 卽崑曲中所謂大尖子點子也 此等點子 多於文戲中用之 以代叩頭

例如 打龍袍劇中(四起八拜謝恩人)後句 七 報子 當用尖字頭 其打法 爲(打 打 倉當 七 歹 倉當七歹……倉七打倉)

備兒頭 備兒頭者 卽冒於唱前之點子也 多用於原敬 快三眼 及反調起唱之前 例如 牧羊卷鬚生於倒板(尊一聲 去世娘 細聽兒言) 及叫頭後 所用之鑼鼓也 其打法 爲(鑼 倉裁 倉裁歹 頓倉 膠洛)

(註) 頓爲鼓之輕擊聲 膠洛爲引起胡琴之底鼓

七字頭 七字頭之點子 多用於唱中段落處 如碰碑之段落後 其打法 爲(裁 裁 衣裁 裁 衣裁倉)

長字頭者 與七字頭略同 嘗用於皮簧搖板之前 惟打法尾多加一二鑼而已 其打法 爲

(打打 衣打 衣七倉……打打衣打衣 倉七衣七倉)

萬字頭 萬字頭者 卽崑曲中所謂撲燈蛾者之變名也 今之一般皮簧新手 皆知鑼鼓中有

撲燈蛾之點子 而萬字頭之名 竟不傳矣 其點子 多在念白前 及下場時用之 例如

武戲獅子樓中(武松上樓梯) 念白前當用此點子 其打法 爲(等打 衣裁倉 歹城 衣

裁 衣七裁 歹裁衣裁 頭倉) 下接小鑼 (裁裁裁……) 再起(等打 衣裁倉) 以作斷

而復接也 然萬字頭點子 在文戲中多用單捶蹻板之打法(內行以鼓板齊奏 而引起鑼鼓

者 名爲蹻板) 例如 滑油山大鬼念白處(心頭火心頭火)句後 常用單捶蹻板點子 方合

尺寸 其打法 爲(打打 衣打 衣打打打倉……裁裁衣裁衣 頭倉) 念白後如不終 再

接(裁裁 衣裁 衣裁倉 裁裁衣裁衣 頭倉) 連貫打下可也

(註)等打 爲雙條重擊鼓聲 此處打打 與裁裁同用 衣爲板節 餘如前註)

雲字頭 雲字頭者 卽崑曲中四合如意之別稱也 在皮簧劇中用處較少 且在皮簧中所用

之響字頭 與崑曲所謂四合如意者 其點子亦大有不同處 因此點子於皮簧中既多見 故難例舉 僅將其打法錄下 以共心融 聆音揣摩可也 其打法 爲（等打 衣裁倉 布

魯 衣裁衣七 頓倉）

大點頭 大點頭者 卽和箭之點子也 例如 放曹劇中 生淨所唱搖板 至接鑼鼓處 皆 當用大點頭（手執寶劍厨下闖） 其打法 爲（八打 倉 布魯 裁七裁七倉 歹七 衣七 倉） 下接生唱者是也

（註）八爲左手擊鼓聲 打爲右手擊鼓聲 八打合之 爲大點頭之開頭

小點頭 小點頭之點子 分爲兩種 一爲大鑼小點頭 二爲小鑼小點頭 其用法與大點頭 同 其大鑼點頭打法 爲（打 裁倉 打打打倉 衣裁衣七倉） 其小鑼點頭 打法爲（打 打 衣衣 裁 裁 歹裁 衣歹裁） 其用法多在搖板 卽趕板之前

三換頭 此點子命名三換頭者 卽一段鑼鼓中 可連續接改三種打法者也 此等打法 多 用於大馬場後 及接搖板者 其打法 爲（打打 衣打 衣裁倉 裁裁 衣裁 衣裁倉

… 打打衣 倉七 歹七 倉七 歹七 … 倉七 打 倉歹 歹 歹 倉歹衣歹 … 倉當 七歹倉

四擊頭 四擊頭者 卽文武戲下場時 或出場時所用之鑼鼓也 其點子用處甚多 打法爲 (打裁倉 倉 咯冷七 裁倉)

(註)打爲底鼓 裁爲勾鑼 咯冷爲鼓點 四擊頭後之下場 宜連用(冲頭) 或(急急風) (急急風詳後) 四擊頭後之出場 宜連用(一捶鑼) 下接(回頭)可也

五擊頭 五擊頭者 卽今日所謂五捶者也 其點子有二 一爲大鑼五擊頭 二爲小鑼五擊頭 大鑼五擊頭之點子 多在念白轉場後用之 例如 普通武將上場詞「柳營春試馬 虎帳夜談兵」句後 則轉場見帥 故當用大鑼五擊頭也 其打法 爲(打 倉七 倉七打 倉) 小鑼五擊頭之用法 與大鑼五擊頭相同 但多用於文戲中 其打法 爲(裁 裁 裁 歹裁)

(註)歹爲小鑼微擊聲

硬脆頭 硬脆頭者 卽戲班中所謂碰下場也 其點子與(走馬)點子略同 惟於硬脆頭後  
 多比換點子 俾再接他場 例如 碰碑戲中 楊延昭掉場唱(炸破玉籠飛彩鳳 頓開金鎖  
 走蛟龍)句後 常用硬鼓頭 其打法 爲(打布打 倉 倉 倉 倉 倉 倉 倉 倉 倉 倉 倉 倉  
 裁 倉 ……)下起搖板 倒板 原板皆無不可也  
 軟取頭 軟取頭者 卽軟下場之點子 其打法 爲(打得啦 倉 七 倉 七 倉 七 衣七倉  
 衣打得 衣打倉 得 倉七一七倉)

(註)打爲輕擊膺聲 得爲右手條子連聲 啦爲條子高擊聲

倒板頭 倒板頭者 卽俗謂之倒板也 惟倒板之名詞指唱者言 而倒板頭之名詞指鑼鼓言  
 也 卽等點子用法甚多 大凡(台內所唱者 及本台背面立唱者 並於昏絕復甦時所唱者  
 (二簧西皮皆同) 皆當用倒板頭 其點子又分爲三種 (一)大倒板 (二)武倒板 (三)小  
 倒板

大倒板 卽慢而且長者 例如 碰碑劇中 在台後倒板一句(金烏墜玉兔升黃昏時候)

● 願 曲 金 針



常用大倒板 一可沉靜台前觀客 二可穩重唱者之身分 其打法 爲（打 裁倉 布等裁  
歹倉 打倉 裁）

（註）布魯 爲鼓連擊聲 歹爲小鑼輕擊聲 次打爲底鼓 末裁爲底鑼 餘同

倒板 卽武戲中 所用之倒板也 其點子當在倒板頭前 加一沖頭 或一回頭 以提起

台前觀者之興 至於調門亦應比大倒板急高 方爲得當 其打法 與大倒板同

小倒板 小倒板卽在台上骨絕 或夢醒時所唱之倒板也 其打法較大倒板尺寸稍速 時或

有中加一雙鑼者（兩鑼名爲雙鑼） 乃視乎唱者身段如何也（內行以作工 又名身段） 例

如 黃金台倒板一句（水不清皆因是波瀾不定） 於波瀾不三字後 可加一雙鑼 因發生有

轉身揚袖之作工也 而今之一般外江派野場面 竟在台內倒板後 加一雙鑼不知在後台作

何身段 亦云怪矣（雙鑼打法詳後鑼部）

叫頭 叫頭者 卽言語急中之鑼鼓也 在皮簧中用處甚多 十劇中居之八九 頗難枚舉

能將普通式叫頭例下 如（慶呀千歲）又如（且住） 其打法 爲（布拉布打 頃倉 裁

裁 裁 ……打 倉七 倉裁倉)

(註) 布拉布爲鼓連擊聲 頃爲鑼之低聲 次打爲底鼓 末倉爲底鑼 唱者當在 (裁裁裁) 三小鑼之後開口 方不碰鑼也

單叫頭 單叫頭與住頭小有異處 惟單叫頭落點子快 住頭落點子慢耳 其用法常在念白中 平緩而起者 例如 碰碑中 (嘎呀兒呀) 正生於語前既無唱白 叫頭後又無急鑼鼓 故用單叫頭 其打法 爲 (打 倉七 倉七打倉)

(註) 次打爲底鼓 倉爲住鑼

雙叫頭 雙叫頭者 卽一起兩斷之叫頭也 例如 洪洋洞中叫頭 (孟良 焦贊) 孟良二字當住小鑼 (裁裁裁) 之後 焦贊二字當在斷鑼之後 末再接叫頭尾是也 其打法 爲 (布拉布打) 頃倉 裁 裁 裁 (孟良) 打打 倉倉 七倉 (焦贊) 打 倉七倉 後續絕鑼 (崩登倉) 再起沖頭 接小倒板 則正合款式

(註) 絕鑼者一鑼之名詞也 崩爲雙捶齊下 登爲右捶一下 倉爲底鑼

顧 曲 金 針

五五

硬叫頭 硬叫頭者 卽武戲所用之叫頭也 其點子略與池叫頭同 惟調門須高 鑼與繞鼓  
調門亦須擊節清越 方能振起觀者之精神 其打法 爲(吧打 頓倉 裁 裁 裁 打打打  
倉倉 七倉)

(註) 吧爲左手一鼓 打爲右手一鼓 餘如前例

軟叫頭 軟叫頭者 卽於言語之間 偶揚袖作叫頭者用之 例如 寶蓮燈中名叫頭 是也

其打法 爲(吧打 頓倉 裁 裁 裁) 下接住頭 方爲軟叫頭 此等點子 於戲中  
用處亦甚多 惟觀其戲情如何 臨時斟酌用之可也

酒頭 酒頭卽哭唱前用之鑼鼓也 例如 放曹劇中 殺呂伯奢節 (陳宮……) 二字後  
常用酒頭 鬚生始能跪下 其打法 爲(打 倉 倉 倉 布魯倉七倉歹十倉) 次接點頭

(點頭打法詳後) 卽轉入搖板也 如斬黃袍哭鄭子明節 及洪洋洞楊延昭拜謝聖恩節  
皆常用酒頭爲引 今有人以此名爲哭頭帽者 蓋意會之詞也 惟於酒頭處 有用(點頭)者  
似可代之



(註)查爲雙條子擊鼓邊左右(內行以鼓捶名爲條子)七爲底鼓倉爲鑼

大哭頭 大哭頭者 卽文武戲中常用之全哭頭也 所以爲大哭頭者 卽表明斷一不閉之意

例如 放曹中一句 (可歎你 一家人 皆喪劍) 老丈啊) 當用大哭頭 其下鑼點子

當在 可歎你 (打倉) 一家人 (吧打 頃倉) 皆喪劍 (打倉 打倉 打倉 倉倉 倉裁倉)

下接(老丈啊)老丈啊 吧打倉 布魯裁七裁七倉 裁七衣七倉 餘劇同

(註)吧打爲擊鼓聲 頃爲鑼低聲 衣爲底鼓 末倉爲收鑼

小哭頭 小哭頭者 卽斷句處之哭頭 例如 碰碑反調每收尾處 叫起鑼鼓者是也 如(

我的兒呀)其打法 爲(打 打 打 打 衣打衣裁倉 裁裁 衣裁 衣裁倉……)後

接奪頭 則再起原板可也 (奪頭詳後)

單哭頭 單哭頭者 卽望門所用之哭頭也(內行以 立下場門 對後台而唱者 名爲望門

)例如 上天台姚剛下場 姚期對後台所唱之哭頭 具也 其點子當在唱前 方能引起唱者

之哭頭 今特將鑼鼓與唱詞格式寫出 以便易知 下鑼處也 其打法 爲(查 倉七 倉

七 倉七 頭倉打) 姚剛(打打打打) 衣打打打倉) 我兒(頭倉) 啊啊啊啊(倉 倉 布

飛倉倉 倉裁倉) 在的兒呀後接閃捶 閃捶詳後

⑤ (註) 查爲用條子槌鼓聲 未打爲底鼓

雙哭頭 雙哭頭者 卽二人接哭 及同哭時必用之鑼鼓也 例如 南天門劇中 且唱 (

老爹爹) 生唱(太老爺) 點子當上唱後 其打法 爲(老爹爹)(打打打打 衣打打打倉) 老

太爺(頭倉) 啊啊啊啊 (倉倉 倉倉 倉 裁倉) (同唱下接奪頭)

(註) 點子與單哭頭相同 惟不用前帽兒 蓋因由唱中叫起哭頭者 故與上天台雄

關山念白叫起者 特不同耳

奪頭 奪頭者 奪其唱之首也 故凡乾起 (內行以忽起鑼鼓 名爲乾起) 之唱 詞前必用

奪頭 以引起唱也 例如 罵操劇中之二六板 (丞相錄用恩非小) 句前 則用奪頭引起

此項打法 用處甚多 不限枚舉 然此等點子 勿論用於何處 皆爲一路 (內行以一樣

名爲一路) 世易辨識 其打法 爲(隆冬 打 打 打 裁倉 衣裁 衣裁倉 打裁

(註) 隆冬爲鼓條子輕擊聲 次打爲收鼓 末倉爲底鑼

以上頭部鑼鼓 已逐次說明 至於開頭 入頭 鎖頭 合頭 雖列入頭部 究與鑼鼓打法不同 特爲寫出 庶不致混亂也

開頭 開頭者 非一種鑼鼓名詞之謂也 乃各樣點子起時 所用之符號 此等符號 專以左右手之鼓條子表式之 故皮篋中所用之鑼鼓 於一點子中無開頭者 其開頭之打法 卽以上所述各頭部中 起點之鑼鼓是也 茲不贅錄

入頭 入頭者何 乃以鼓板引起胡琴之點子也 其入頭之名詞 蓋有七種 (曲牌入頭 另詳他部) 一爲倒板入頭 二 搖板入頭 三爲原板入頭 四爲快板入頭 五爲二六板入頭 六爲快三眼入頭 七爲慢三眼入頭

倒板入頭常用者 又分爲大鑼小鑼兩打法 其大鑼點子 例用雙條 例板頭後 用一入頭 使能引起胡琴也

④(註)倒板頭後加一(打) 打爲右手擊鼓聲

小鑼倒板入頭之點子 與大鑼倒板頭點子 各有不同 其用法在鬚生及各角色乾起倒板後也 例如 武家坡生詞(八月十五月光明)句前 宜用小鑼倒板頭 其入頭亦須用一打) 方引起胡琴也 又如生宮旦角詞中(夫妻們 閑坐在 皇宮院)句前 亦宜用小鑼倒板頭 其入頭亦須用一(打) 則引起胡琴也

(註)打爲倒板小鑼後之入頭

鑼板入頭 瑤板入頭之點子 大鑼小鑼打法皆同 其入頭即鑼鼓後之三條子也 如(打打衣)(衣爲板擊 可代打) 用(打打打)三條子 則引起胡琴搖板也 凡大鑼搖板入頭 及小鑼搖板入頭後 皆常用(打打打) 始能引起胡琴搖板之調也

原板入頭 原板之入頭 常用(查多衣)或用(查多多)即可引起胡琴也

(註)查爲板擊聲 多爲右手擊鼓聲 衣也爲板擊聲

快板入頭 快板入頭者 常在望家鄉點子後(望家鄉詳後) 或用(等等等) 小鑼即用(查



查裁)即可引起胡琴也

(註)等胡與齊聲

二六板入頭 二六板入頭者 常用(老羅) 可引起胡琴也 如於(多羅) 胡琴拉十二板(十二板即二六之疊數故名) 則在十二板後 應重(多羅) 方能引起胡琴 否則唱者不得開口之處也

(註)多為擊鼓稍重聲 羅為輕擊鼓聲

快三眼入頭 快三眼入頭者 勿論二簧西皮 皆與原板入頭同 故不贅述 至於(慢三眼)之入頭 亦常用(查多多)引起胡琴 不過較快三眼板入頭緩穩耳 餘可類推

鎖頭 鎖頭者何 即胡琴於斷句所止處之板眼也 例如(坐宮旦角一段 及女起解行路一段)乃一句一斷住者 此等打法甚難與胡琴相合 總之 落於頭眼者 再起時以中眼下條子 落於中眼者 再起時以末眼下條子 只於落於板節者 再起時以(查多多)為入頭可也 熟板逐眼 按所落處之板而推之 即能得餘旨也

合頭 合頭者 卽與前調相合之點子也 如排子中之尾聲 及各種排子 皆有合頭 今暫  
將排子之合頭置之 俟詳他部 今將鑼鼓中所用合頭之打法 略解於後 如(大鑼水底  
魚之合頭)其打法 爲(打 倉七倉 歹裁倉 歹裁衣歹 衣歹倉 歹七衣七倉 歹七衣  
七 打 倉 衣七衣裁倉)後接合頭 其打法 爲(等打衣丁倉 倉各冷丁倉 朴朴衣朴  
打 倉衣七衣各來倉)鑼鼓中除水底魚外合頭甚少

(註)等打爲雙條子齊下聲 餘如前註

以上所說 (頭部)鑼鼓打法外 尙有戲中所用(接頭)打法點子 並未列入頭部中 蓋此等  
點子 多用於武戲 例如(開當子)及(打連環) 或連打換場處 率用接頭 其打法爲(打  
打布魯倉倉七倉 吧打 倉 七 倉倉倉 倉倉倉 倉七 倉七 倉七 倉七 倉七)

(註)吧爲左手擊鼓聲 打爲右手擊鼓聲 餘如前註 (頭部打法終)

長垂 長垂者何 意卽長而無盡之鑼鼓點子也 例如更衣時 及慢走時 所有之鑼鼓是也  
其打法 爲(查查 倉七 歹七 倉七 打打打倉 衣歹衣歹倉 打七歹倉)

〔註〕春雷板聲 末打為底鼓

快慢打垂 長樂中又分快慢兩名詞 其點子打法皆與長垂相同 無非尺寸快慢斟酌用之可

耳 然快慢點子之大小 當視乎長垂後唱詞快慢 再落點子 方可合宜也

閃垂 (一名散垂) 即大鑼小鑼與鈔鈸各不相混之點子 故名為閃垂 召其意也 此種點

子 多用於搖板之前 幾無戲不有之 其打法 為 (打我 倉 七……歹七……倉七

歹歹歹歹倉 歹七歹歹倉)

〔註〕七……為鏡鈸放聲之長音

扭絲垂 扭絲垂常用於搖板之前 惟點子須用雙垂 其打法 為 (等等打 倉歹歹歹 倉

歹歹歹 倉當 七歹倉)

〔註〕當為大鑼擊聲

單垂 單垂之點子 多在搖板斷句甲用之 例如 放曹殺家一場 淨唱搖板 (取把火祭

他的莊) 句下 常用單垂 以便引起叢生之搖板 (殺人還要火祭房) 而此叢生句下 又



蓋誦鑼鼓者 必知何戲爲何場頭 故所用之點子 或唱或打 皆合其宜 如不知場頭 不知戲情 雖能知串鑼 似亦難得其妙 未免有瓔冠半戴之病 總之 串鑼之打法無雜 定式 惟須見景生情 視其戲之文 場頭如何 酌量用之始可也 今將常見之戲列出題綱 (內行以全劇所用之鑼鼓點子 及場頭若干 按次寫出者 名爲題綱) 例如(黃金台)首場爲二簧倒板頭 (倒板四後 係出場唱 爲國家……)句後 轉快三眼 或原板 故於倒板頭後 先用(一垂鑼) 再開(帽兒頭)方爲貫串 如倒板頭後 場頭爲原板 則又當用(長垂) 又不常用(一垂鑼及帽兒頭) 如倒板頭後 爲(叫頭) 則又當視其(叫頭) 後爲搖板 或爲三眼板 或爲反調 故串鑼打法 各有不同 例如(興鼎)(倒板頭 父子們在顧先堂……)句後 爲(雙叫頭) 而雙叫頭後 又係快三眼 故當用(帽兒頭) 後再起(長垂)或(奪頭) 則可引起快三眼也 如不用(帽兒頭) 乾起(長垂) 則與(待我父把住事對爾說清)句不接 故除用(帽兒頭)則不可也 至於倒板頭起唱搖板者 又當用(扭絲頭)例如 南陽關劇中(適纔一陣殺敗了) 倒板頭後 爲搖板 故用(扭絲頭) 方能貫串



尋) (打倉) 惟其底鼓當(自)字下敲 方不折腰也 後接長字頭 則又引起以下之唱詞也 穿攷扭絲及閃垂之打法 子 雖不同 而於扭絲及閃垂後之唱法 皆爲搖板 倒如 雪杯 鬧劇中 搖板 (可恨) 或不理會 句詞 子 雖係二簧 而打法用扭絲亦無不可 若用 閃垂 則亦無不可

(註) 以上各說 專爲略曉鑼鼓打法而設 深望顯曲諸公 加意研究 則於戲曲鑼 鼓中 庶有心得焉

排子 排子者 卽噴呐中所用之點子 此等點子 蓋分三法 一爲開頭 二爲斷頭 三爲 合頭 開頭者 卽排子未起時之開頭也 此項入頭 與胡琴中之入頭相同 特將各排子入 頭點子 逐次錄出 以供愛習鑼鼓者 作爲研究云

斷頭 斷頭者 卽噴呐排子 按節止住之處也(內行名爲切斷兒) 此項打法再起處 鑼鼓 皆不相同(詳於後 排子中) 至於(合頭)亦各有不同之打法 並詳於後

三腔 爲排子之初步 首當習學者 蓋三腔爲排子中最易學者也 而者之打法 又分爲

一打 倉七倉 冷丁倉 冷丁衣丁倉 打倉 衣七 衣各來倉

⑤

(註)冷丁 爲上尺工之諧聲 首打倉七倉 爲開頭 餘如前例 凡開三腔 須於

打倉七倉後 用雙條子 置於鼓之兩傍 待其工字停音 次再下第二鑼可也 注意冷丁倉

卽第二鑼也

小鑼三腔 此等三腔用處多在文戲上場時 哭泣時 及飲酒時用之 其打法爲(查裁 略

來裁裁 衣裁衣裁 裁 打 裁 衣裁 衣略來裁

(註)略來爲右手條子連點聲 略來裁裁 爲開頭 打爲底鼓

急三腔 急三腔者 乃於緊急中所用之排子也 如鐘檀州劇中 岳飛要斬岳雲時 在帥

台上搖動令旗 大發雷聲 故用急三腔 以表示急燥之意 次如失街亭劇中 孔明看地

時 看到小亭山高險峻 叫無歸路 知馬謖必敗 不由心動 微露出一種驚駭意 故用急

三腔排子 則正合戲情也 今僅以失街亭看圖處 所用之急三腔之打法 符式寫出 以供

反例 (地理圖 展開) 裁 略來裁裁 來裁 衣裁 衣裁裁 打裁 衣裁 衣略來裁

顧曲金針

六九



(下接急三腔) (啊)打 倉七倉 (下與大鑼三腔皆同 故不重述) 噴噴排子中 最易者

爲三腔 次爲(尾聲) 不惟易學 且用處最多 幾無劇不有者也 故牌班中常言 只要

知三腔尾聲之打法 臨時便通 可以吃遍外江戲班 蓋言三腔尾聲用處甚多之意耳

尾聲 尾聲排子 每用於劇終時 及下場時 其打法有二 一爲整尾聲 二爲尾聲合頭

今將整尾聲之打法 符式於下 倉七 布魯倉打 (此爲尾聲開頭) 冷等倉 冷等七等衣等

倉 倉等 七等 七等打倉 衣七一略來倉 (此爲尾聲之前半段 故名曰斷頭) (下接合

頭爲)等打 倉略冷等 倉等 七等打倉 衣七衣略冷倉

(註)等打爲尾聲合頭之開頭 七等打爲底鼓 餘如前註

點絳唇 點絳唇 固真曲小排子中之一也 而在皮簧戲曲中 亦多用之 卽在登場時代替

引子者也 (內行以登場 首念之說名爲引子) 此等排子 於文武戲中皆用之 惟打法有

三種 一爲單點絳 二爲小座點絳 三爲發兵點絳

單點絳 單點絳者 專在角色止立台前 以雙袖遮面時 用之也 其打法皆在斷句下用小

鑼 此項單點絳 雖詞句不一 而工尺相同 今尉班甲 普通式單點絳之工尺並大字及  
打法寫出 用供參考 (開頭)打倉 布魯 歹倉 倉打 (打法)五六凡工 (裁裁) 尺上  
尺上四合(裁裁裁) 六六凡工尺(裁裁)工尺上尺工六六(裁裁裁) 六五六 (打裁 倉)尺尺  
上乙上四合(布魯裁歹倉 打倉) (戲社中點絳唇普通大字)殺氣冲霄 兇耶虎豹 施風武  
斬剛奸梟 要把狼懷掃

(註)末句點子當與工尺字韻同下 爲是

小塵點絳唇 小塵點絳 及在正場 念點絳引子後 轉身歸座 坐於正面棹外椅子者 是  
也 此項點絳 與單點絳無大分別 惟(五六 五六)後 當用哆哆 用代(打裁倉) 是也

(註)哆哆 卽右手條子 輕擊四聲也 餘如前

發兵點絳 發兵點將者 卽先以起霸(起霸詳後)後 再起排子 (大開門)後 再接點絳唇  
是也 至於(大開門)之(開頭)打法爲 (等 等 布魯) 下接(五六工 ……)是也  
工尺上 工尺上之排子 多用於迎接將領 及宴會時用之 其開頭打法爲 (哆哆) 下接

願曲金針

工尺上 按工尺上之(斷頭)可分爲兩段或四段 特將工尺寫出 以供參考云(工尺上○  
四上尺○ 工尺工上尺工○ 尺上尺上○ 工尺工尺上○ 五六五○ 五○ 尺工尺上○  
五○ 六工六○ 五六五上○ 尺上○)

(註)冬冬 爲堂鼓聲聲 首句工上四尺皆爲板 第二句工尺上工皆爲板 第三  
句上上皆爲板 第四句尺尺皆爲板 第五句五五皆爲板 第六句五爲板 第七句尺工尺上  
皆一字一板

此處可以斷頭 (再起)五工六皆爲板 第二句六上皆爲板 第三句工字爲板 第四句工上  
下爲板 第五句六上皆爲板 末句上字爲板

(註)學者按板拍念 自能領會也

粉蝶兒 粉蝶兒排子 卽女子點絳脣之正聲也 大凡女子登場時 所念之點絳 嘗當用粉  
蝶兒代之 其打法 亦用(二三鐘)與點絳無異 今將開頭 打法 及上尺詳列於下 (一  
開頭)打倉 布魯七夕倉 倉打(尺十六凡工尺尺(裁裁) 四乙四尺五六凡工尺尺(裁裁)

乙四乙尺尺五工六(裁裁) 五乙五六六乙五六凡工尺尺(裁裁裁) 五乙五五工六 (侈侈)  
(尺尺上尺四合)

(註)大凡工尺字加人字旁者 皆爲高聲 裁爲小鏗聲 侈侈爲鼓擊聲雙 (粉蝶兒  
普通大字) 手搖兵符 獨當要路 施威武 虎視眈眈 誰敢關前過

風入松 俗稱風兒松 蓋戲班中以訛傳訛也 此等排子 多用於發兵出將時也 其打法下  
分爲三段 亦有時分爲兩段者 僅以南陽關宇文成都出場 所用之風入松兩段 列式於可

以供研究可也(宇文成都內叫白) (催駒)打 倉七布魯 倉打 (第一段)上上工六〇上

五六工六〇 工尺上尺上工尺〇 (第二段)工尺工〇 六工尺上尺上工〇 上上尺〇 尺

上四合〇 俺 宇才成都 奉命押解糧草 衆將官 催駒 (第末段合頭) (打倉七

倉等) 六工工六工〇 工六五六〇 六上五六工〇 六工尺上尺上〇 (風入松大字) (第

一段) 松風陣陣 舞爪張牙 印月疎陰 蕩風塵 (第二段) 射蒼蒼冲霄漢 正是龍吟 (

三段合頭) 雲和月初昏 雲枝新 翠白相襯 (板眼及鑼經打法續後)

〔註〕第一句 首上字 及工字 皆爲板 第二句 工字爲板 第三句 上字爲板  
第四句 上尺皆爲板 (第二段)首句第一工字 第二尺字 第三工字 皆爲板 第二句  
第一尺字及四字皆爲板 (第三段)首句六字 第三工字 及十字皆爲板 第二句 首六字  
及工字 皆爲板 末句首尺字 及六上字 皆爲板 學者按板細找 即可得板眼工尺之  
大概也 (風入松打法) (開頭)倉七布魯倉打 (第一段)倉等倉 冷等衣等衣等倉 冷等衣  
等衣等倉 冷等衣等衣等倉 (第二段)打倉等倉 冷等衣等倉 打倉 衣七衣裁倉  
(第三段合頭)打 倉七 倉冷等 倉冷等 等倉 冷等打 倉 衣七衣各喇倉  
泣顏回 泣顏回 卽牌班中所謂青雲回 或謂膠雲魁也 蓋戲班中不識字者多 竟作吟香  
故耳 此牌子 用處最爲普通 大凡連兵出兵 皆可用之 並能斷爲五段 今將五段工尺  
打法及大字 列下 用供參考(第一段) 發帽六工五五六五 (打 倉七倉) 工上尺工  
○ 尺上尺上工尺○ (第二段)(打倉七倉)五六工○ 五六○ 工尺工○ 上尺工○ 尺  
工○ 尺工尺○ 上工尺○ (第二段)打 倉七倉 工尺上○ 五六○ 工○ 六尺工○

五六五六〇 (第四段即合頭又名看長江) 打 倉七倉 工上尺〇 工六〇 工五六五六

〇五六工〇 五五六〇 工五六〇 (泣顏同大字) (首段發帽) 羽下會諸侯 (第一段)

運神及陣 勇鷄貅 (第二段) 須要同心努力斬奸臣 藐視吳勾 (第三段) 歎 虛 起心胸

雲擾雲擾 華爭鬪 (第四段) 看長江 浪起風天 濟船人自在行舟 (泣顏同打法) (第

一段) 打 倉七倉 略冷丁倉 冷丁衣丁倉 (第二段) 打 倉等倉 冷丁衣 衣丁倉

各冷丁倉 冷丁衣等丁倉 冷丁衣等丁倉 (第三段) 倉 歹裁衣裁衣歹倉 冷倉 (

第四段合頭) 七歹倉 衣丁倉 倉等冷丁 衣打 倉略衣七衣略歹倉

(註) (首段發帽不計板) (第一段) 第二工字爲板 第三上字爲板 末尺字爲板 (第

二段) 首工字爲板 次六字爲板 第二第四兩工字皆爲板 其下工尺皆爲板 (第三段) 首

尺字爲板 次工字爲板 五字爲板 尺字亦爲板 (第四段) 頭上 六 六 五 六 按

次計之皆爲板也

批 批排 多用於訓妖戒鬼 及變化時用 例如 金錢豹 八戒變小姐時 所用之字

也 如下 (你其閃了) 六工六尺〇 六工尺上尺工六尺〇 尺上四合四合〇 四上尺上〇 (大字) 好一個妖怪 大胆逞凶懷 我這裏 顯神速 犯他敗 (打法) 頓倉 七夕倉 倉略冷丁 七略冷丁倉 倉等 七等打 倉略衣七衣略來倉

● (註) 首句 工字爲板 第一尺字爲板 次句六字爲板 上字爲板 末尺字爲板 三句工尺 四 四 及末合字皆爲板 末句兩上字皆爲板 以上所述各牌子 皆戲班中常用者 習曲者果能將此數牌學熟 則今日戲班常見之戲 自能領會也 至於武戲中所用牌子甚多 容續登錄 今再將鑼鼓普通打法點子例下 以便參考云

急急風 急急風即戲班中所謂錦鷄風 又名急風 此等鑼鼓於緊急時 或互鬪時 及起唱緊板時用之 (我三爺攻打蔣葫關) 前當用急急風 後轉爲(皇家鄉) 則再起唱 正合尺寸也 其打法 爲(登 登 倉七 倉七 倉七 倉七 倉 倉 ……)

● (註) 登登爲雙條子齊聲聲 餘見前註

起霸 又名和梗 即依次出將用之也 昔在徽班名中爲用之將 今在戲班中呼爲起霸 又

後因霸與爸同音 故易霸爲梗兒 此戲班中討戲之習氣也 起霸打法 共有四種 一爲單

起霸 二爲雙起霸 三爲普通起霸 四爲點絳起霸

單起霸 單起霸者 卽一人登場 所用之起霸 例如 鐵龍山姜維出場所用者 其打法

與普通起霸略同 只其中多加幾種慢子 並一二(四擊)是也 打法爲(打裁倉 倉歹

七歹倉 打 布魯倉七 倉七 ……(倉七無限 專看角色行至正場 將左右手鎧葉

子放下爲止)(內行以鎧兩傍之戰裙 名曰子 下接(倉七 衣 七倉) 如此打法凡二

次 卽下用(瓜啦打打倉 瓜啦打打倉) 再用(回頭)至中場 末用(住頭)是爲單起霸

(註)瓜啦爲鼓連擊聲 餘應參前例

雙起霸 雙起霸者 卽由上場下場二門 同時齊出之將也 例如陽平關劇中 曹操登壇

點將一卽是也 此等起霸之打法 與單起霸略同 惟最後二將出場時 常用(急爭風) 次

用(住頭)是爲雙起霸

普通起霸 普通起霸者 卽戲班中常見者 此項打法與他種起霸不同 茲將失街亭孔明大



帳起霸打法式下 以便參考(大將威風蓋世) (打 打 布魯倉倉 七) 下接(打倉

七七七 裁裁倉七 ……(如前(耿耿忠心扶社稷)(打倉 倉七略 冷丁倉) 下接(

(打倉 七七七 裁裁倉七 …… 如前(手使金鎗無人敵)下接(單起霸)則馬認登場必

白協力同心保華夷)後接(回頭)是也

四反正 四反正之排子 與鑼鑼用法相異 (內以由此點子 忽改爲他點子 名爲套鑼

(其打法有二 一爲小鑼四反正 二爲大鑼四反正 小鑼四反正 多在 角出場起唱時用

之 例如 硃砂痣二場 牛上唱原板 (勸世人 一個個 須當學好) 句前 所用之點子

是也 其打法 爲 裁裁 衣裁 衣裁裁 裁裁 衣裁 衣裁裁 裁裁衣裁衣 裁 裁

裁 衣裁 衣裁衣 裁裁冷裁 打打打裁 衣裁小略裁裁 打裁裁)總之 此項鑼鼓 卽

大鼓頭之別名也

◎(註)衣爲板擊聲 略來爲鼓連擊聲 餘如前註

大鑼四反正 多用於長垂後轉入者 此項打法 除滑油山套鑼外 無以爲例 今將四反

正斷子寫出 以供研究云 打法（打打衣裁衣裁倉 裁裁衣裁衣裁倉 裁裁衣裁衣 裁裁衣裁衣 倉七 裁七 倉七 裁七 倉七裁倉 衣打衣打衣 倉倉冷倉 隆冬打裁倉 歹裁衣裁倉 瓜 瓜冷）

（註）隆冬其右手條子雙擊聲 瓜瓜爲板連擊聲

出隊子 出隊子一曲 在戲班皮簧中 名爲連營分隊 在崑腔又名趕韓信 此等牌子 凡於出隊領兵時用之 以代泣顏回 及風入松也 今將工尺 大字 及打法 開列於下 以供參攷

疊帽兒（上四上上四） 四尺上上○ 上上四合四○ 合四合○ 工尺○ 尺工尺上○ 合四上○ 工四合四○（大字）（疊帽兒）連營分隊 前途高張朱雀旗 弓刀卒勇烈戎衣 萬歲城南戰勝歸 試問三吳豪傑有誰 打法（打 倉七倉 荀魯頃歹倉 略冷丁倉 衣等 倉等倉 略冷丁衣丁倉 略冷丁倉 冷丁衣丁衣等倉 隆東打 倉衣略 衣略 夾倉）

六么令 六么令排子之用法 卽代替三腔者也 如用六么令時 而用兩個三腔者之亦無不可 惟此等牌子 其打法有二 一爲小鑼六么令 二爲大鑼六么令 工尺與大鑼皆何 惟用單雙條子 稍有參差耳 其工尺爲(六六工尺上〇 尺工尺上) 五六工六尺上〇 工尺上〇 五六工〇 六工尺 尺工〇 (合頭)工尺上〇 上尺工五六工〇 工尺工〇 上尺工〇 六工〇 六工尺上尺上) (大字)六么令大字 相傳不一 且字句長短 且有不同處 難以枚舉 故不錄 (六么令小鑼打法)如小上填小花臉 (卽丑角)上場時 當用小鑼六么令 其打法 爲(裁裁裁打 裁裁裁 衣略來裁 裁裁裁 歹頃裁 裁裁裁 裁歹衣歹 (歹裁) (合頭)(登裁裁裁 來歹衣裁衣裁裁 來歹裁 來歹衣裁衣裁裁 打裁 衣略來裁)

(註)首打爲開頭 末打爲底鼓

大鑼六么令 卽代替雙三腔者也 其打法亦可分爲兩段 且於前段後尾 可改爲工尺上牌子 例如 盜宗卷 陳平二次出場 當用大鑼六么令前段 後再接工尺上 是也 其打法

爲(打倉七倉 冷丁倉 倉略令丁倉 冷等倉等頭倉 冷丁倉 冷丁衣打衣 頭倉 (下接  
 工尺上) 其合頭 爲(頭倉 倉裁倉 冷丁衣丁衣等倉 冷丁倉 冷丁衣丁衣丁倉 倉  
 衣略衣略來倉) 以上數類普通所用牌子外 尙有常用牌子數種 如(一江風)戲班中俗呼  
 爲(一官遷) 蓋梨園中多以(大字)之第一句 爲名詞故耳 今牛將(一江風)大字錄出 以  
 供參考 至於工尺 容日登出 (發帽)(一官遷) 白下孤雲斷 古道長亭短 渡關山  
 廻首迢迢 家近長安遠 (合頭)旌旂破曉煙 旌旂破曉煙 旌旂浮遠天 無媒徑路羊腸轉  
 (加鑼)蓋前半段純用鼓板擊節 後半合頭 則用大鑼敲耳 其前半段打法 除(發帽)用  
 鑼頭外 則宜照原板尺寸按節用之 絕不至誤 至於合頭打法 爲(打 倉等 七等衣等  
 倉 倉 冷等衣等倉 等倉打 倉等衣等衣各來倉 略略冬衣打衣 倉略歹七衣略來倉)  
 其一江風工尺爲 (發帽)(六五五) (上) 尺工尺五六五 上五六工 六工尺上工  
 ○ 五六工尺上 ○ 尺工尺五六五 ○ 上五六工 ○ 尺上上 ○ 尺工尺五上五 ○ 六工上  
 ○ 五六五 ○ 上五 ○ 六上 ○ 六五 ○ 上六六工尺上 ○ 尺工 ○ 工尺工 五 ○ 上

五六上〇 尺工上〇 尺工〇 尺……(合頭)工〇 工尺〇 上四上尺〇 上工六五  
 〇 六下尺五〇 六五六工〇 尺工尺〇 上尺工〇 丁尺工六五〇 上五六工〇 尺上  
 上〇 尺……)

(註：凡有圈〇處 至於圈下字 亦照連貫讀之 皆為板節 其……點處 皆為長  
 音 至於一江風合頭後 亦可接用工尺上 其打法與六么令 接丁尺上相同

故不贅述

普天樂 (一名小普天樂) 普天樂 卽戲班中所謂 (姑蘇臺) 者也 此等牌子 多用於原場  
 祭祀 或回宮等時 與(香柳娘)並用 惟此牌子於俗戲中 多不見 昔日徽班在場戲 有  
 (霸王卷)一劇 於轉場時用此牌子 然此等牌子 大可代替三腔 六么令 風入松 出隊  
 子等 其大字 爲(姑蘇台賦 雲動浣花池 清泉映 湖光艷 雪浪翻空 見汪洋 出隊  
 龍蛇) 工尺爲(六工〇 工尺工〇 上尺丁〇 六〇 工工尺〇 工上尺〇 工尺〇 上  
 〇 尺尺工五六〇 工尺上尺〇 工〇 上尺工尺〇 上尺〇 上丁尺〇) 其打法 爲

(打) 倉七倉 布魯冷等倉 冷等七等衣等倉 倉等倉 冷等衣等衣等倉 頭倉 衣等倉  
打 倉略衣略專倉)

(註) 圈處與前同

醉太平 醉太平在戲班中 名爲長刀大弓 此項牌子可與(朱奴兒)相通用 惟多於發兵時  
用之 然戲班中竟不多見 蓋吹打之人故耳 今將其大字 工尺 及打法 逐次登出 以  
供參考 (大字) (長刀 弓 坐鎮江東 車如流水馬如龍 看江山在翠中 一團蕭關相迎  
送 旌旗招搖撒碧空 重台高掛錦層層 管今宵 宿上宮)

(註) 此等牌子 皆削眼長板 甚難學習 亦非寫出所能洞明也 今僅錄出 是在有心者  
嘗考醉太平調門有三種 一爲小工調 二於乙字調 三爲凡字調 小工與乙字兩調 今皆  
罕用 惟凡字調之工尺 傳者較多 今將凡字調醉太平工尺 列下 以供研究 (工一六〇  
五一六〇 五上乙五〇 工一六〇 上尺工六工〇 尺上〇 上尺〇 上四合四〇 五  
上〇 上一五〇 六上五〇 工工〇 六六〇 工〇 工六五〇 尺上〇 尺尺〇

上四合○ 尺上 尺尺○ 上四合四○ 六五○ 上上 五六上五○

(註)凡工尺字下有「符號者」皆爲過板連下而讀也

醉太平打法 (打 倉七倉 打衣等倉…… 倉等衣等倉 倉等倉等 七等衣等倉 倉  
七衣七倉 布魯倉 布魯倉 布魯倉七倉 冷等倉 冷等衣等衣等倉 頃倉 衣等等倉  
冷等倉 冷等衣打 倉略衣略略略倉)

(註)此牌打法 有用削板作大鑼者 有用紅板作大鑼者 其中略有不同處 茲不贅錄

朱奴兒 朱奴兒牌子 可與(風入松)並用 惟此等工尺 及大字 多與崑曲有不同者蓋皮

簧中所用之牌子 紅板房之故耳 此工尺字爲(工工○ 六五六工○ 五六工○ 六五○

六工仕○ 六五六工○ 尺上尺仕○ 仕工○ 工六工五○ 六工○ 尺工○ 六工尺

○ (合頭)工六○ 工工○ 上尺工尺○ 尺工六工○ 工尺工上四○) 朱奴兒大字

相傳各異 梨園中文字 俚語尤多 今擇所學中文詞較雅者錄出 用供參考 如下(芳草

春園 寂寞 奈何天裏風雨絲 小樓夜半新來燕 呢喃似將離人喚 (合頭) (呀呀 春

光難留戀 都負了 驛陽天 都負了 艷天 爲(倉)倉 尊倉 各冷等倉 冷等  
衣等衣等倉 冷等衣等衣等倉 打倉 倉冷等 衣略冷倉 冷等倉 冷等衣打 倉衣七衣  
略來倉

(註)板上有大鑼者 名爲紅板 板上無大鑼者 名爲黑板 餘可類推

朝天子 朝天子一名(馬隊兒) 又名(出隊子) 蓋從崑曲(打圍)中摘取者 在皮袋多用  
於武戲中 今將大字列下 以供參考 (大字) (馬隊兒正牌) 步卒兒緊緊挨 把旌旂  
列東西郊 紅羅寶傘 望君王早來 滾龍袍 黃金帶 幾千人打圍 數千人喝采 (合頭)  
擺開 鬧轟轟 翻江撥海 翻江撥海 犬兒急 鷹兒快 犬兒急 鷹兒快 廿工尺 爲上  
五六工○ 工六五○ 上五六工○ 工六五○ 尺上尺上○ 上尺尺○ 上尺工上尺○  
上五六○ 工五○ 五○ 尺上尺○ 上尺上四○ 尺上四上○ 工尺○ 上五六○ 工  
工○ (合頭)六工○ 尺上上○ 尺工○ 尺上四○ 六工○ 六五○ 六工工○ 尺工  
上尺工○ 六工○、尺上○ 尺上○ 朝天子之打法有二、一爲 清板加堂鼓者 二爲



大鑿碎擊者 清板之打法 須用原板尺寸 茲勿贅述 今將大鑿碎擊點子寫出 以供研究

(朝天子大鑿打法) (打 倉七倉 冷等倉 冷等衣等倉 冷等倉 冷等衣等倉 冷等倉 冷等衣等倉 冷等倉 冷等衣等倉)

七等倉 衣打衣倉 倉七倉 倉略冷丁 衣打 衣打 衣倉 衣打倉)

(註)此等牌子 有用紅板者 有用黑板者 有用板節雙點子者 蓋雖遞述 惟望有心者 加意研究可也

五馬 五馬牌子 亦多於發兵出隊時用之 此等牌子 尺寸甚長 如遇小台 蓋難用開

(五馬)在戲班中 呼爲(五馬江兒水) 此又訛傳也 考(五馬)與(江兒水)本爲一牌子 然

也有時用(五馬)再用(江兒水)補之不足 惟當視其台之大小耳 今將大字 工尺 及打法

逐錄於下 (五馬大字)(發帽)(虎將) 親承奉詔 爲妖胡 黨未消 且自揮戈要馬 奮

武揚耀 破盤玦 如削草 戰馬噴嗥 金鏢飄渺 只爲封妻蔭子 豈憚心勞 在連丹 五胡

雲擾 風急雁聲高 江空日影搖 水遠山遙 水遠山遙 金勒馬嘶芳草 五馬之大字 既

言之矣 今將將工尺字錄出 以供參考 (五馬工尺)(發帽)上四尺○(清板) 工尺工○

尺工〇 工六五〇 六工尺上〇 尺工〇 尺工尺〇 上尺〇 工尺上〇 四上尺工〇  
 四合〇 四合四合〇 工尺〇 七尺工尺〇 四合四上〇 尺上四〇 合四上四〇 四四  
 〇 合四合〇 工尺〇 上尺工尺〇 四合四上〇 尺上四〇 合四上四〇 尺尺上四〇  
 尺上四〇 合四上四〇 工尺〇 工工四〇 合工合四〇 (大鑼) 四上〇 尺四上〇  
 尺上四〇 合四上四〇 工合四〇 合四合〇 工尺〇 工尺〇 上尺工尺〇 四上〇  
 四上〇 尺上〇 四利工尺〇 四合四〇 工合〇 工尺〇 上尺工尺〇 合〇 合四上  
 〇 尺上四〇 合四〇 上尺〇 合四上〇 尺上四〇 合四〇 工工尺工〇 四上四合  
 〇 工合工尺〇 上尺〇 五馬之大字 工尺 既言之矣 至於五馬鑼鼓之打法 蓋有一  
 種 一爲紅板 二爲清板 紅板之打法 多用於崑曲 惟清板之打法 多見於皮簧中 今  
 就皮簧中普通用者 錄之於後 以供參考 (五馬打法) (打 倉七倉七 頭倉 打) (膠  
 繩) (清板爲原板 故錄) (合頭大鑼) (打 倉 七等倉 略冷等倉 冷等七 衣等  
 倉 冷等倉 倉等衣等倉 四倉 夾倉 倉 衣等倉 打倉 七倉 頭倉 倉略以略夾倉)

願曲金針

(註)此曲爲黑紅雙打者 亦有黑板作紅板者 然用紅板者居多

大普天 大普天樂者 卽長板曲牌也 與(玉芙蓉)尺寸並用 惟打法稍差耳 今先將大字登出 茲將工尺 分列於後 (大普天樂大字)錦帆 呀 香切 看百花舟 晴波泳 蘭舟渡 蕙綵千紅 鬧花枝 洩蝶狂風 把他柳撲 歡情似醉容 拾翠尋芳 來往遶遍 春風

(註)此曲大字不一 今僅就所知者登之 聊作反隅云

大普天樂之大字 今既言之矣 今特將工尺寫出 以資顧曲家之研究 (大普天樂工尺) 六工〇 五上工尺〇 上尺工尺上〇 四上尺四合〇 四尺上四〇 六五上〇 六五六〇 工〇 尺工尺〇 上尺上四〇 合工尺〇 上尺工〇 六〇 工六工尺〇 五六五六〇 工尺〇 六五六工尺〇 上尺〇 尺工六工〇 尺〇 六〇 六〇 工五上〇 六五六工尺〇 上工尺上四合〇 四上尺 尺上〇 五六〇 工六五〇 六五〇 尺工六〇 五六工〇 尺〇 工〇 四工〇 四上〇 尺上四上〇 尺工尺上〇 四〇

(註)其打法用清板 或用紅板 皆在板上作大鏗 故勿庸贅述也

新水令 新水令皆爲散擊節奏 多用於武戲中 茲特寫出 以供研習 (新水令大字) (英

雄 俠義 把名揚 結金蘭 鳳凰嶺上 師尊言 何往 蚤夜奔他方 自逞豪強 那怕那

一) 牆高萬丈) (新水令工尺) (五五〇 上尺〇 工六五工尺工〇 五六五〇 上工

〇 五六凡工〇 尺〇 尺上工尺上四乙〇 工工〇 工五六凡〇 合四上上工〇 五六

〇 五六五六 四尺上尺工〇 工尺上〇 工〇 尺工六〇 六〇 工六工尺上〇) 其打

法皆用(二三鑼) 後加(大鑼抽頭)是也 餘不贅註

大開門 大開門牌子 多用於登壇拜帥及遣兵時也 在戲班中時常用之 其牌子 (湖頭)

爲(等等等等布魯) 蓋用堂鼓叫起者也 其工尺字 (爲五六五〇 六五仕乙五〇 五

六工〇工六五〇 六凡六五〇 五〇 仕乙五六〇 五六五〇 仕乙五〇 五六工〇 工

尺工六〇 凡工六六〇 工六五〇 六工尺尺〇 六五六工〇 工六工六〇 五上五六〇

上五六工〇 工六〇 上五六工〇 工尺上〇 六凡〇 工六〇 五六工〇 工尺上〇

願曲金針

八九

類曲金針

九〇

尺七四四〇 上四上上〇 尺上尺〇 一〇 工六五〇 六〇 五六〇 工六工尺〇 六工尺上上〇

(註)凡工尺字 傍加立人者 皆為高聲 此等牌子板節 蓋為一眼一板 茲不

另述

水龍吟 水龍吟者 多在念完大引子入座時及對戰處用之 其點子節奏 皆與(大開門)相同 惟其(大字)傳者不一 故不贅錄 茲特將(工尺字)開列於下 以供研玩云 (水龍吟工尺) 五六工〇 工尺工六〇 六五仕〇 尺仕五〇 仕五六〇 仕五六五〇 五仕尺〇 仕乙五〇 六五仕〇 五六工〇 六五六〇 凡工尺工六〇 工六工尺〇 工六五〇 六〇 五六工六工尺〇 六工尺上上〇

(註)皮簧中(水龍吟)與鼠曲中所用者工尺不同 蓋在皮簧中多用拍子 而在鼠曲中

多用慢拍子故耳

賞花時 卽句句雙之正名也 此等牌子 在戲班中 多用胡琴 又名(八板) 考八板在皮

篋中 用處甚廣 雜爲悉舉 惟拍子純用單拍 (卽一吸一板) 而長短無限 如工尺盡時  
 卽可由後翻前也 今將工尺字 開列於下 以供研習云 (賞花時工尺) (工工四尺上) ○  
 合四上○ 四上上工尺○ 工工四尺上○ 合四上○ 四上上四合○ 六六○ 工工○  
 六工尺○ 工尺上○ 四上尺○ 工尺○ 尺工六○ 五乙○ 尺乙五六○ 六五六工尺  
 ○ 尺工六○ 六尺工尺上○ ……

(註)末句下所用(……)點之符號 卽由後翻前之處也 至於(大字)各有不同 故  
 不贅錄

小江兒水 小江兒水牌子 當代(六么令) (清江吟) 及(小羅三腔)等 此項牌子 多用小  
 其(開頭)爲(戔戔戔打)餘皆爲原板 今將工尺列下 以供參考 (小江兒水工尺) (五  
 五上○ 上六五六工工) 六上 工○ 工工六尺○ 工上尺○ 上四六五○ 上五六工  
 ○ 工六五尺○ 尺工尺○ 六尺工上上四○ (合頭) (四尺上尺○ 工六五○ 尺上四  
 上尺○ 六工) 尺工上○ 尺工工尺上○ 尺工尺上四○

(註) 敲小鑼 打為底鼓 餘如前註

柳腰巾 柳腰巾之牌子 胡琴噴哨兩用 在戲班中 俗呼為(柳葉錦) 蓋訛傳也 其工尺

吹拉相同 多於擺隊相迎時用之 如珠簾紫 黃鶴樓等戲 是也 今之小班中 多用(工

尺上) 牌子 代替(柳腰巾) 蓋易吹易打耳 其開頭專用堂鼓 為(布冷 等等)

工尺 為(尺工上尺) 上工尺上四合 四合四合 尺上尺 工六工尺 上尺上

○ 合四合四 四上四合工 工尺上 上尺工尺上 四合四上 工尺上四合

一合四合四合 尺上尺工六工尺 上尺工尺上 尺上尺 六工尺 上尺工

尺上 四合四上尺 上工尺上四合 四合四合 上四合工 合四合上 尺工

合 合四上 工尺上四合 四合四合 上四合工 合四合上四合工 工尺上

○ 上尺工 工六尺工 六尺 尺工六 仕六六工 尺工合 合四上

工尺上四合 四合四合 上四合工合 四合上 四合工 尺上尺 六凡工尺

上 尺上尺上 尺 乙四合四合 四合四 尺上乙四合 四合四合 工六尺

○ 上四合 ○ 四合四合 ○ 四合工尺工 ○ 工六工尺乙 ○ 乙四合 ○ 合四合 ○

哭皇天 哭皇天之牌子 在皮囊中 皆用胡琴拉之 蓋於祭祀哀禱時常用之 此等工尺字

(過板)甚多 非口授心傳不可 今僅將工尺寫出 惟於(過板)處 用(過)字為符式

以供參考云 (哭皇天工尺字) (尺上尺工尺工過 ○ 尺上尺六凡工過 ○ 六工尺上

四合四上 ○ 六工尺上 ○ 尺工六工尺上 ○ 尺工尺上乙四合工 ○ 合四合四過 ○ 尺

上乙 ○ 合乙四合四四 ○ 合合四合凡工 ○ 四合合四合凡工 ○ 尺上尺工尺工過 ○

五六凡工 ○ 尺工六五上 ○ 六凡工 ○ 尺上尺工 ○ 六工尺上乙四 ○ 合工合四合四過

○ 尺上乙四 ○ 合乙四合四過 ○

(註)過板即連下句工尺讀出者 是也 餘如前註

粉孩兒 粉孩兒牌子 在戲班中俗呼為(重重兒) 蓋以大字首句以代正名也 如(紅顏回)

而在戲班中 則呼為(羽下會諸候) (一江風)在戲班中 則呼為(一官遷(醉太平)在戲

班中 則呼為(長刀大弓)是也 餘可類悟 今將工尺及打法錄出 至於大字在某處當為某



戲之詞 各有不同 故不贅述 (粉孩兒工尺字) (發帽) (五五五仕五六五工尺上四上尺)

(清板起) (仕尺仕五〇 五五六工〇 五六工五〇 六工尺仕〇 五六尺〇 工尺工工

六工六〇 五仕六工尺〇 仕五仕) 尺上五六工六〇 五尺仕五〇 五仕〇 五六工六

〇 五六五六〇 五六工上〇 上尺工〇 五六工尺上尺〇 工工六工尺上尺〇 (合頭)

六工〇 六工五〇 六五〇 仕五六〇 五六〇 五六〇 五六五上〇 上尺工〇 五

六工尺上尺〇 工工〇 六工尺上尺〇 粉孩兒之工尺 既言之矣 今將其打法寫出 以

供研究 (粉孩兒打法) 由發帽至合頭前一句 皆為清板 其開頭 為 (侈侈) 至合頭處

則用大鑼 其鑼經 為 (打 倉裁倉 裁倉 冷等倉等 衣等倉 頓倉 歹裁倉 冷等

衣打 倉衣七 衣略來倉

(註) (侈侈 卽單皮輕擊聲)

柳青娘 柳青娘牌子 在皮簧中 噴哨胡琴並用之 如馬僮備馬時 或陣前對刀時 例用

之 其工尺字 為 (四上尺工上尺〇 工尺六五六凡工尺〇 工六工尺上尺〇 工尺上尺

上乙五六〇 六五五六五〇 六凡六五〇 六凡工尺〇 凡六凡六五〇 凡工尺〇 工  
六工尺上尺工尺〇 開頭如用噴噴 當用堂城 爲(布魯)等 等 等 ……

如用胡琴 則以單皮叫起 其入頭爲 (哆修) (哆修註見前)

蝶子犯 蝶子犯者 又名八翻粉蝶 蓋崑曲中 所謂(犯)者 卽加減工尺者也 此等蝶子

於武戲中多見之 今將工尺字列出 以供參考 (六五六工尺〇 尺工尺上乙四〇 工

尺〇 尺六尺〇 六尺六工〇 尺上一四〇 五六六五六六五〇 尺工尺工〇 六工尺

上乙四〇 尺六尺尺〇 尺上尺工〇 尺上乙四四乙四合四尺尺〇 五乙五六〇 乙五

六〇 六五〇 六工尺〇 工六六尺〇 尺工尺上乙四〇 乙四四合〇 四尺尺〇 五

乙五六乙五六〇) 蝶子犯之打法 蓋有兩種 一種爲清板蝶子犯 (開頭) 多用(帽兒頭)

末尾用(抽頭)一種 純用大鑼點子 今將鑼經打法錄出 以供顧曲家研究云 (蝶子犯

打法) (倉七 倉七 頭倉 倉等倉 衣七衣倉 冷倉 七倉 冷丁倉 冷丁衣倉 頭

倉 七倉 冷丁打 倉 衣七衣略來倉)

顧曲金針

雁兒落、雁兒落牌子 一名大江兒水 此等牌子 純爲一板一眼 其大字各戲中 所唱不同 故不贅 至於工尺字 蓋分三段 特錄於下 以供研究云 (六五五六五五六工五六五五尺工尺工六六上尺尺工尺六工工 上乙四上合四合上四上四合工六六五 (再) 上乙九六五六工六五六五尺尺工尺工六六上尺尺上尺六工工尺上乙四上 (合) 上尺五六五五尺上尺六工尺工六六上尺尺上尺工尺六工工尺上乙四上六工尺 乙四上

(註) 以上所述文武場面 鑼鼓打法 及各曲牌 聊爲初學皮簧者之指針 學者果能悉心研究 則眼前各戲 自能臨時有所把握 不至無所措手足也 至於武戲中 所用之曲牌 當在戲部內逐戲註明 以便參考 著者戲識譚陋 方家諒之

(顧曲金針第一集終)

中華民國十七年七月朔日



版權所有  
不准翻印  
轉載

\*\*\*\*\*  
顧曲金針第一集  
\*\*\*\*\*

定價大洋五角

著作者 薛月樓

發行者 新天津報社

印刷者 新天津印刷部

代售處

各埠新天津分  
銷處及各書局

