

國立臺灣大學文學院音樂學研究所



碩士論文

Graduate Institute of Musicology

College of Liberal Arts

National Taiwan University

Master Thesis

南管二絃弓法：共通性與歧異性

The Bowing of *Nanguan Erxian*:

Converging and Diverging Conventions

陳家琦

Jia-Chi Chen

指導教授：王櫻芬博士

Advisor: Ying-fen Wang, Ph. D.

中華民國一〇七年七月

July 2018

國立臺灣大學碩士學位論文  
口試委員會審定書



南管二絃弓法：  
共通性與歧異性

本論文係陳家琦君（學號 R04144017）在國立臺灣大學音樂學研究所完成之碩士學位論文，於民國 107 年 6 月 25 日承下列考試委員審查通過及口試及格，特此證明

口試委員：

王 櫻 芬

（簽名）

（指導教授）

王 育 雯

（簽名）

李 國 俊

楊建章

（簽名）

所 長：



## 誌謝



寫這篇論文的一年半過程，經常想起廈門的柯先。論文主題發想於 2016 年十二月跟著櫻芬師訪廈之後，而我們也是在該趟旅行首次遇見柯先，深深為一個近在眼前的現場挨絃發自內心地讚嘆。在蒐集老先生們的挨絃影片、弓法採譜的過程中，我決定將柯先排除研究取材範圍，儘管看似可惜，如今回想並不後悔，因為活靈活現的柯先既然無須被納入白紙黑字的研究中，也就讓柯先挨絃的風采一直存在於記憶中吧。所以，首先想要感謝的是讓我深愛與深信二絃的靈活性格的柯先。

同樣永遠懷抱感恩之情的是論文研究的五位老先生：烏狗先、張老師、欽先、在我先、彬先，儘管晚進後學不曾受您們當面教導，其中四位已逝的先生更是不曾謀面，可是您們的挨絃聲響與影像始終是我學習挨絃的最大養分供給來源與寶庫，而也因為經常抓著您們的錄音與影片不放，您們的形象與身影在我腦海中其實都很具體，很常想念您們，經常想向您們說一聲謝謝，論文完成的此刻也是如此。

讀音樂所的兩年半，最要感謝的是櫻芬師的照顧與信賴，謝謝您是這麼一位包容我沉溺於南管的指導老師，也很開心有緣跟老師形成一對個性截然不同、卻總是能天南地北聊天與大笑的師生，謝謝阿芬師陪我翻滾玩耍。另外，也很感謝山內老師總是如一盞沉靜的明燈，在我最混沌的時候，默默地在一旁照亮腳下的路。也謝謝王育雯老師，在所上的日子，您總像一位慈愛的母親一般給予許多溫暖的關愛與鼓勵。關於論文，謝謝三位口試委員無私地提供許多修改建議，口試當日能有機會與老師們討論論文研究內容是開心與榮幸之事。

最後，回到南管與生活。謝謝爸媽、阿公、阿嬤包容一個令您們摸不著頭緒的女兒／孫女。謝謝館東一直是一位風骨凜然、溫潤正直又對晚輩十分疼惜的長輩，並且挨得一手清清細細的好絃。謝謝家裡神明的眷顧，與另一半的陪伴，讓我得以在家安靜地將論文逐字逐句地寫出、完成。謝謝光安社的前輩們，也謝謝往昔的江之翠、南薰閣、中華絃管、華聲社的前輩與夥伴們，讓我一直有幸生活在敕南管、學南管的幸福歲月之中。

2018 年 7 月 23 日於後勁

## 摘要



近數十年來，南管進入兩岸學院體制、南音成為世界文化遺產、民間開設推廣班蔚為潮流、兩岸處處可見舞台展演。在多番交錯推移的歷程當中，南管關乎美學實踐的「法」（潛規則）一再被要求明朗化：位處傳承雙端的師生們都企盼有系統化的教材，而早期以館閣浸泡模式為主要學習管道的傳承模式，則倏忽已不足為充分的學習養分。本研究對於「法」有理而說不清的現象抱持著高度好奇，並且對於「法」的系統化可行性抱持著保留的立場；為進一步探究，本研究選擇聚焦於南管「頂四管」中相對較少受到注目、關乎形體動作的二絃弓「法」。

針對二絃弓法，本論文著手進行了一個看似系統化的演奏實作資料整理工程。藉此，本研究欲實測系統化工程的有效與徒勞，此即分別指涉論文標題所探討的二絃弓法共通性與歧異性。在研究的操作層面上，筆者以吳昆仁、張鴻明、謝永欽、張在我、丁世彬等五位兩岸藝師的二絃錄影為主要原始材料，以琵琶指法組合為分析框架，將五位藝師於影片中所實踐的各指法組合弓法案例逐一羅列，透過採集、歸納、分析、比對來探討藝師們弓法異同。

本研究首先以弓數來分析弓法實作案例，發現藝師們針對以「貫／𦓐」（「貫／摺」）定義區別的指法組合所採用的弓法呈現明顯較高的共通性，此類指法組合包含：「點甲」、「點挑甲」、「點挑點挑甲」、「緊點挑甲」等；對於其他與「貫／𦓐」無關的指法組合，藝師們所採之弓法呈現較為歧異的分布，例如：「全跳」、「反指」等。針對後二項弓法歧異性特質鮮明的指法組合，本研究進一步取兩岸樂人的弓法原則之說與五位藝師的實作案例交互辯證；比對的結果顯示，兩岸樂人說法的適用情形各有其地域性。除了以影片為材的核心研究之外，筆者也將丁世彬、張在我二位泉廈藝師的弓法教材納入探討，發現丁世彬藝師的教材較實作弓法規整，而張在我藝師在長年的弓法譜編修歷程中，至晚年則反而傾向將弓法原則鬆綁。透過勾勒與細瞧二絃弓「法」的共通性與歧異性，本論文尤感興趣且欲凸顯的是後者：漏出系統化篩網的二絃弓法歧異性。

關鍵字：歧異性、系統化、二絃、弓法、律動

## Abstract



One of the most common ways that so-called “traditional” musics are studied is systematic theorization, the trend of which is not only familiar to (ethno)musicologists, but increasingly seen as necessary in the eyes of traditional musicians who wish to see the tradition’s skills and aesthetics passed down effectively and comprehensibly. Taking such systematic trends not without doubt, this thesis conducts, tests, and works against the systematic endeavors at *nanguan*, a music tradition played in southern Fujian, Taiwan, and Hokkien immigrant communities in South East Asia. In *nanguan* terminology, *huat* can be seen as an equivalent of music theory, as it designates the conventions that music players should ideally conform to so as to render the music aesthetically in place. However, in practice, *huat* can hardly be defined so outright clear as systematic endeavors attempt to trim it down to be. In this thesis, I test and disentangle how well the converging and diverging *huat* can be fit into the framework of systemization.

Among the various facets of *huat*, I focus on the *huat* of *nanguan* *erxian* bowing, which has barely been explored in existing literature. To do so, nineteen videos of five *nanguan* masters’ *erxian* playing are assorted, the bowing of which is then carefully transcribed. In terms of representativity, the five masters, Ngô Khun-jîn (Wu Kun-ren; Taipei-based), Tiunn Hông-bîng (Zhang Hong-ming; Tainan-based), Siā Íng-khim (Xie Yong-qin; Tainan-based), Tiunn Tsāi-ngóo (Zhang Zai-wuo; Xiamen-based), and Ting Sè-pin (Ding Shi-bin; Jinjiang-based), vary in their geographical and musical backgrounds. To analyze the masters’ *erxian* bowing, *pipa* fingering patterns are used as methodical lens through which these five masters’ bowing patterns and conventions are sampled, analyzed, and compared. On the whole, by transcribing, collecting, sorting, and analyzing examples of five *nanguan* masters’ *erxian* bowing, I conduct a seemingly systematic investigation of the bowing *huat* of *erxian*, thereby delineating and exploring *huat*’s areas of convergence and divergence, between which the latter is especially foregrounded to problematize the application of systematic endeavors to a music tradition on the decline yet nevertheless alive.

Keywords: divergence, diversity, systemization, bowing, *erxian*, rhythm

# 目錄



論文口試委員審定書 .....	i
誌謝 .....	ii
中文摘要 .....	iii
英文摘要 .....	iv
目錄 .....	v
圖目錄 .....	vii
表目錄 .....	viii
譜例目錄 .....	x
第一章 緒論 .....	1
第一節 導論 .....	1
第二節 問題意識 .....	3
第三節 文獻回顧 .....	4
一、 簫絃潤腔裝飾之「法」(簫絃法) .....	4
二、 南管風格美學變遷 .....	7
三、 二絃弓法 .....	8
第四節 論題 .....	9
一、 主要論題：藝師弓「法」的共通性與歧異性 .....	9
二、 延伸論題：美學變遷脈絡下的弓「法」 .....	11
三、 研究限制：論題處理範疇釐清 .....	12
第五節 章節架構 .....	14
第二章 研究材料與方法：以藝師挨絃影片為素材 .....	16
第一節 以影片為原始材料：形體成分在傳統音樂的重要性 .....	16
第二節 影片素材的篩選：以十九首影片為核心材料 .....	20
第三節 分析工具：指法組合 .....	26
一、 聚焦：以指法組合為工具框架 .....	26
二、 指法組合的羅列彙整 .....	27
第四節 影片素材的處理步驟 .....	33
第五節 弓法實例記譜及舉例代號說明 .....	36
一、 實例之記譜與弓法標記說明 .....	36
二、 舉例代號說明 .....	38

第三章 巨觀分析：以弓數觀察弓法異同光譜 .....	40
第一節 換弓議題：以弓數為切入點 .....	40
第二節 各指法組合實例的弓數綜覽 .....	41
第三節 弓法的共通性與歧異性：以弓數／換弓議題切入 .....	51
一、高度齊一共通性（90%-100%） .....	51
二、高度共通性（80%-89%） .....	52
三、可辨多數共通性（60%-79%） .....	52
四、歧異性（-59%） .....	53
五、案例數過少（少於 10 例） .....	54
第四章 微觀分析：共通性、歧異性 .....	55
第一節 弓法的共通性 .....	55
一、「點甲」：貫／斃 .....	56
二、「點挑甲」：貫／斃／歇；「點挑點甲」 .....	65
三、「點挑甲挑甲」：「過撩」、「貫三」 .....	76
四、「緊點挑甲」：同音／異音／歇 .....	80
第二節 弓法的歧異性 .....	87
一、同音「全跳」 .....	89
二、「反指」 .....	98
第五章 教材與實踐 .....	114
第一節 丁世彬藝師的實作與教材：以〈魚沉〉為例 .....	114
一、彬先的「簫弦演奏法」 .....	114
二、實作與教材：以〈魚沉〉為例 .....	116
第二節 張在我藝師的教材編修：以〈魚沉〉為例 .....	121
一、在我先的橫式弓法譜 .....	121
二、教材編修之路：以 1997 年版、2016 版的〈魚沉〉為材 .....	124
第六章 結論 .....	129
參考文獻 .....	137
附錄一：19 首影片曲例的弓法譜 .....	139
附錄二：19 首影片曲例的指法組合實例表 .....	183
附錄三：固定指法組合弓法實例表 .....	234

## 圖目錄

圖 1：劉鴻溝《閩南音樂指譜全集》1983 年增訂版新增之「南管簫絃法說明」 .....	6
圖 2：劉鴻溝《閩南音樂指譜全集》所列之「琵琶指法表」(1953：27-29)	28
圖 3：研究材料處理步驟示意圖例(組圖) .....	34
圖 4：黃俊利針對「琵琶指法與二絃弓法的關係」之說明(2012: 63) .....	107
圖 5：丁世彬藝師書中「簫弦演奏法」之「指法說明」(2009: 48-50) .....	115
圖 6：丁世彬藝師弓法符號說明.....	116
圖 7：在我先在家中固定位置編修弓法 .....	122
圖 8：二絃弓法「共通性／歧異性」光譜：不同指法組合的分布.....	130

## 表目錄



表 1：五位藝師的 52 首影片（研究初期資料蒐集結果） .....	21
表 2：核心研究素材：十九首影片列表 .....	25
表 3：常用指法組合列表 .....	30
表 4：特殊指法組合列表 .....	31
表 5：範例弓法實例表格（以「反指」為例） .....	37
表 6：指法組合弓數案例統計表 .....	44
表 7：「點甲一貫」弓法實例表 .....	58
表 8：「點甲一颯」弓法實例表 .....	64
表 9：「點挑甲一貫」弓法實例表 .....	65
表 10：「點挑甲一颯」弓法實例表 .....	68
表 11：「點挑甲一歇（點甲歇）」弓法實例表 .....	71
表 12：「點挑點甲」弓法實例表 .....	75
表 13：「過撩」弓法實例表 .....	76
表 14：「貫三」弓法實例表 .....	79
表 15：「緊點挑甲一同音」弓法實例表 .....	81
表 16：「緊點挑甲一異音」弓法實例表 .....	82
表 17：異音「緊點挑甲」三種弓法型態實例表 .....	84
表 18：「緊點挑甲一歇」弓法實例表 .....	86
表 19：「全跳一同音」弓法實例表 .....	89
表 20：五位藝師的「全跳一同音」弓數案例數目與比例 .....	95
表 21：十九首曲例的「全跳一同音」換弓位置案例數目與比例 .....	96
表 22：五位藝師的「全跳一同音」換弓位置 .....	97
表 23：「反指」符號與記法說明 .....	99
表 24：「反指」弓法實例表 .....	100
表 25：五位藝師的「反指」弓數案例數目與比例 .....	103
表 26：「反指」的弓法型態 .....	104
表 27：「反指」弓法型態案例表 .....	107
表 28：「反指」弓法原則：實例驗證結果 .....	110

表 29：丁世彬藝師的實作與教材：〈魚沉〉弓法案例.....	118
表 30：張在我藝師的弓法譜編修：〈魚沉〉弓法案例.....	125
表 31：弓法共通性特質鮮明的代表性指法組合 .....	131





## 譜例目錄

譜例 1：「點挑點甲」指法組合：由三撩「壓縮」至一二撩而成的門頭句尾韻 （曲例：〈遙望情君〉） .....	73
譜例 2：丁世彬藝師標註之〈魚沉〉弓法譜（2009：53-55） .....	117
譜例 3：張在我藝師 1997 年版〈魚沉〉弓法譜 .....	123

# 第一章 緒論



## 第一節 導論

南管（今中國又稱「南音」）的基本合奏編制「上四管」（或稱「頂四管」）中，琵琶、三絃依照工尺譜彈撥點狀骨譜，洞簫、二絃在點狀骨譜上加花、潤腔，執拍者掌握撩拍節奏、演唱。<sup>1</sup> 其中洞簫、二絃之潤腔裝飾，由於並未明載於譜上，習藝者必須經由長期的觀察聆聽、揣摩模仿等傳統學習模式，來大量累積潤腔裝飾的可用套路，再透過親自嘗試、歸納篩選而漸趨發展出演奏原則。值得注意的是，在實作上，此譜上無明載、須由實作者自行加以裝飾的部分，並非全然即興詮釋之演奏，而必須符合一些慣例邏輯或潛規則。在南管圈內，樂人常以「法」或含有「法」字之詞彙來指稱此類慣例邏輯或潛規則，例如：簫絃法、唱唸法、某老師的法。圈內日常對話中，常聞絃友們評述某人「有法」或「無法」（閩南語），意謂該人的演奏是否符合、體現不成文的慣例邏輯。有趣的是，當詢問前輩或絃友所謂的「法」實際內容為何時，通常難以得到全盤確鑿的解答，抑或所言述的規則項目顯然較樂人心中關於「有法／無法」的評斷標準縮減許多，顯示「法」既存在、可以有效運作，卻經常無法以言語清楚界定。

在眾多傳統上無明載的「法」之中，本研究關注及處理的是目前研究文獻闕如的二絃弓法。南管圈內，一般而言，由於二絃被設定為相對從屬輔助的角色（輔助洞簫為主，再者支撐上四管整體），絃友們互相觀摩其他館閣演奏時，抑或非圈內的觀眾聆賞南管演奏時，注意力通常首先放在「曲腳」（歌者）身上，再者為琵琶彈奏之安頓布局，以及洞簫吹奏之行韻走勢，<sup>2</sup> 鮮少將注意力分予跟隨琵琶的三絃，以及加花裝飾、與洞簫形成麻花般織體的二絃。實務領域中有此比重差異，文獻上其實亦然：不論是南管圈內前輩著手整理、出版之

<sup>1</sup> 有關二絃的「絃」，目前文獻中「絃」與「弦」二字均有人採用。概中國近數十年的南音文獻多寫為「二弦」，而台灣的學術文獻較常見「二絃」；早期指譜手抄本（包含林霽秋《泉南指譜重編》、林祥玉《南音指譜》、劉鴻溝《閩南音樂指譜全集》）以「二絃」書之。本研究並不致力於訓詁考證，全文一貫寫為「二絃」，引述中國方面著作時則維持其原用字。

<sup>2</sup> 圈內樂人稱洞簫之行韻走勢為「引空披字」（林珀姬 2011: 56），或寫為「引孔伴字」（呂鍾寬 2011: 225）。

教材，抑或學界之論著，現有文獻反映著相似的優先順序，即以唱、琵琶、洞簫為關注重點。既有文獻在提及二絃演奏時，通常將之放在「簫絃」的合併脈絡之下，以簫為主，二絃次之。然而，二絃的裝飾韻勢並不是簫的直接複本，故針對洞簫的文獻並不能等同二絃的裝飾潤腔語彙；<sup>3</sup> 另一方面，二絃的操作尚涉及有形動作的弓法安排操作，而此成分更是無法以旋律音高導向的洞簫演奏法來涵蓋。有鑑於二絃弓法其實體現著實作者的演奏邏輯，並與「上四管」整體律動密切相關，本論文因此以二絃弓法為探討核心。本研究由「法」有理而說不清的問題意識出發，將探討範圍聚焦於二絃弓法上，藉由採集台灣、泉廈兩地藝師在演奏錄影中的弓法安排，來歸納、分析二絃弓「法」中共通性的共通原則、歧異性的個人風格，分別呈現何種樣貌。

本研究試圖彌補目前學術文獻針對二絃弓法研究之不足，並將為探討風格美學變遷的研究指出一條以演奏實作觀點出發之途徑；同時，本研究主要素材由錄影資料著手，據以採集、探討牽涉有形動作之弓法安排，研究素材性質有別於既往多數音樂研究中以錄音為主的主流慣例；以南管圈實務角度而言，弓法之爬梳彙整將具有實際傳承之用途；長程而言，本研究之關注與南管「韻味」、「韻律」之探討相關，將可延伸為與國際學界其他傳統樂種相關研究對話之基礎。以二絃弓法為切入點、關注核心，一方面為充實二絃演奏研究文獻；另一方面，在更大的層次上，本研究深感興趣的更廣闊的議題為南管「法」的運作機制與實況，以抽象語彙言之，即共通性與歧異性的共生拉扯，以及當中所顯示的美學變遷痕跡。<sup>4</sup>

<sup>3</sup> 舉例而言：《泉州南音二絃教程》（吳璟瑜 2006）以簡譜呈現琵琶指法組合（複合指法）的潤腔裝飾通則，並將洞簫、二絃寫為同一行旋律（同上）。值得指出的是，編著者如此寫道：「從『簫、弦』一行譜中（嚴格地說，『簫、弦』譜也不可能完全一樣，此處為方便共記為一行譜）」可看出：在琵琶譜（骨幹音）基礎上，簫、弦又即興加了一些音符」（同上）。倘以圈內簫絃腳的實作觀點而言，簫絃一體而不全相同（支聲複調）之事實不證自明，而吳璟瑜引文的括號附註亦有此認知，惟目前簫絃法相關文獻仍習慣將簫絃籠統視之。

<sup>4</sup> 由於筆者在著手進行本研究的背後，對此更大議題深感興趣，本研究另一可能題目為「南管『法』的共通性、歧異性及美學變遷：以二絃弓法為切入點」，較現行題目「南管二絃弓『法』：共通性、歧異性及美學變遷」更能點出較開闊、深層的問題意識。不過，仍然須待論文寫作後續階段再行衡量決定。

## 第二節 問題意識

近半世紀以來，部分曾經興盛的樂種紛紛式微、被視為今日所謂的「傳統音樂」，而當一個樂種被貼上「傳統」的標籤時，伴隨發生於該樂種的舉動包含體制化與舞台化——為了在樂種不再興盛之時奮力一搏地傳承，系統性的教學彷彿無可避免，其中以學院體制最為典型；為了讓樂種仍被聽見，舞台化、博物館櫥窗式的展演如雨後春筍般出現。而在體制化與舞台化趨勢的推展過程中，樂種的技藝操作法則、美學訴求一再被要求應當明朗、明瞭，彷彿釐清後即能有效教學傳承、對裡外有所交代。南管即是這樣的一個樂種。近數十年來，南管進入兩岸學院體制、南音成為世界文化遺產、民間開設推廣班蔚為潮流、兩岸處處可見舞台展演。在這多番交錯推移的歷程當中，南管關乎美學實踐的「法」（潛規則）一再被要求明朗化；位處傳承雙端的師生們都企盼有系統化的教材，而早期以館閣浸泡模式為主要學習管道的傳承模式，則倏忽已不足為充分的學習養分。

近數十年南管樂人、藝師所撰寫出版之文章或書籍，開始對簫絃演奏基本規則進行整理。此類文獻之作者多數為南管樂人出身，由於進入專業學院體系就讀或教學之機緣，而依據自身實作經驗認知，著手彙整書面資料。然而，筆者發現，儘管既有文獻顯然已開啟簫絃潤腔裝飾的系統化整理工程，並已針對固定指法組合的裝飾套路進行整理，然其關注之音樂實作面向以旋律音高為主，並未處理涉及手部運弓動作、關乎換弓律動的二絃弓法議題。同時，就筆者以南管後學身分的觀察，實踐場域（傳統圈內）的潤腔裝飾套路通常遠比現有文獻系統化整理所呈現的套路來的活潑多變、不受齊一化的標準箝制，並且當藝師口述傳承時，或教材編撰者訂出一種擬供遵循的規範時，其本身在實踐領域身體力行的套路亦不僅止於教學所言授的「標準版」，或甚至，老藝師們通常經年累月地實踐著許多自身亦不曾明察的習性、內化邏輯，而這些精煉邏輯約莫僅待直覺敏銳、天賦異稟的學生自行體悟。無論藝師有意或無意「崁步」（閩南語發音 *kham-poo*，意近藏私），許多經年累月發展出來的操作直覺，即便在藝師實踐中是信手捻來，實也無從言授，更遑論寫入化繁為簡的系統化文獻教材。綜上觀察與關懷，本研究因此試圖透過聚焦於二絃弓法，並且一反既往以藝師口頭說法或樂人經驗訪談為主要研究素材之民族誌基本作法，而改以

藝師本身的實際演奏錄影為原始素材，欲以直接觀察、根據藝師實作內容，著手探究二絃弓「法」的共通性與歧異性，以期與現有簫絃裝飾奏法文獻相互對話、補充。

本研究欲探究：南管實作的「法」，當聚焦到二絃弓法上時，對於固定指法組合，藝師們在實作上如何安排二絃弓法？其中共通性、歧異性成分分別為何？在此研究背後，筆者對於「法」有理而說不清的現象抱持著高度好奇，而筆者視二絃弓法為探究此一南管文化現象的可行切入點。儘管乍看之下，本研究似乎著力於系統化的統整（採集歸納、弓法異同比對），然而，筆者不傾向將此視為一個明文訂定法條、闡釋規範的工程，更不傾向以研究產物來規範、評判南管樂人的實作。相反地，筆者對於「法」甚不明確、由人各執一詞的特性抱持著高度興趣，並希望藉此研究機緣一窺這塊貌似三不管、實則價值交戰的游移地帶。

### 第三節 文獻回顧

本研究所牽涉的既有文獻主要議題脈絡為簫絃潤腔裝飾之「法」，即樂人實作經驗中有效存在、而傳統上並未明載的潤腔裝飾潛規則；延伸探討之議題則為南管近數十年風格美學變遷。另外，由於本研究主要探討涉及有形動作安排的二絃弓法，以下除了回顧簫絃裝飾奏法、風格美學變遷二議題相關文獻之外，亦將針對現有二絃弓法文獻及教材進行摘述彙整。

#### 一、 簫絃潤腔裝飾之「法」（簫絃法）<sup>5 6</sup>

目前有關南管簫絃潤腔裝飾之文獻，大致可分為兩種類型：其一為傳統樂譜集所附之樂器演奏基本概念說明；其二，則為近數十年來由南管樂人、藝師所撰文章

<sup>5</sup> 以圈內實務而言，「簫絃法」一詞所指涉之概念並非新進發明，然而該詞之通行採用則相對較為近期，由泉州南音學院化、專業化的演奏訓練脈絡而來。王大浩在《泉州南音洞簫教程》中寫道：「『簫絃法』，嚴格的說法應該為『簫絃基本演奏規則法』，因為它是一種較為靈活，沒有絕對統一的規範」（2006: 70）。

<sup>6</sup> 與本研究較無直接關聯，然而與「法」的議題有關者，為「唱唸（法）」之相關文獻：林珀姬著有專書《南管樂語與曲唱理論建構》（2011），蔡郁琳之碩士論文（1996）、盧盈妤之碩士畢業音樂會詮釋報告（2009）對南管唱唸、曲唱相關之腔韻原則亦有所彙整；中國大陸方面，由王珊主編、廈門大學出版之「中國泉州南音系列教程」亦有李白燕編著之《泉州南音演唱教程》（2006）一書。

或書籍所包含之簫絃演奏基本規則。第一類之傳統文獻中，針對簫絃演奏有所著墨之處大多以抽象性、譬喻性、概念性要領為主（林霽秋 1912: 31-35；林祥玉 1914: 4-8；許啟章、江吉四 1930；劉鴻溝 1953: 12-33）。例如，流通於台灣南管文化圈之《閩南音樂指譜全集》，樂譜之前包含數十頁之樂器基本型制及演奏方法簡介，其中如此說明簫絃合奏之理想樣貌：「簫猶為陽，絃猶象陰，絲竹互宣，復覺陰陽有配，若鸞鳳之和鳴」（劉鴻溝 1953: 31），關於二絃運弓則如此指示：「順逆不勻，弓法乃亂，奏時宜輕宜重，或縮或伸，分別節度，積意講求」（31）。

<sup>7</sup> 此類傳統文獻所付諸文字的概念性要領，在今日傳承教學實務中，對於習藝者長程之藝術深化，具有提點、幫助理解合奏關係之用途，然而對於實作上時時必須面對處理的潤腔裝飾、弓法安排等，則未能提供清楚的方針。<sup>8</sup>

值得一提的是，劉鴻溝於 1953 年初次出版的《閩南音樂指譜全集》之後，至 1982 年第四次印刷的增訂版，增註了二頁的「南管簫絃法說明」，將常用琵琶指法組合的名稱（書中稱「術語」）、一般簫絃詮釋方法說明、簫絃裝飾奏法的簡譜對照，以表格列出（詳見圖 1）。劉本為閩台東南亞南管文化圈的重要印刷流通指譜集，1982 年增訂版中此一增補之舉，可見在二十世紀下半葉的數十年間，隱含於現代體制教育的系統化教學傾向，已經逐漸在南管文化圈中具有影響力。唯前輩甚為謹慎，在系統化取向的表格之前，尚特別說明「為欲使初學者有所準繩，乃大膽將舊稿按照普遍性及主見，加註簫絃法，但亦只是大概而已，資深者仍不可受其束縛。此乃初次嘗試，舛誤難免。」這番心境，一方面似乎有意於流通譜本中提供一份圈內能共通參考的簫絃法普遍準繩，另一方面又唯恐侷限或抵觸圈內既有、屬於民間藝文特性的多元歧異性。筆者斷言，此番掙扎直至三十六年後的今日，在南管圈內依然如此，且普遍存在於任何與現代學院體制有所關聯

<sup>7</sup> 此處舉劉鴻溝所編《閩南音樂指譜全集》(1953)之樂器演奏法說明文句，主要考量該書為台灣圈內（甚至閩南地區）有出版印刷、目前流通最為廣泛的南管指譜集，是故其所附之樂器演奏法介紹，能見度也較高。倘就劉鴻溝所編著的文獻而言，其另本樂譜集《閩南音樂指譜創作全集》(1973)以五線譜來並置呈現十三套譜的骨譜與簫絃裝飾旋律，實為一份對於南管簫絃演奏相當費心之文獻創舉。於此必須一道提及，工尺譜的《閩南音樂指譜全集》在發行後數十年流通甚廣，今日圈內四處可見其書影、複印本，然而五線譜版的《閩南音樂指譜創作全集》在圈內則相對鮮見，其原因或許是五線記譜對於圈內傳承而言實用性不高；再者，目前簫絃腳裝飾演奏之養成多半仍屬浸泡學習模式，透過長期聆聽、模仿、揣摩而得。

<sup>8</sup> 台灣南管文化圈內，各館閣通常有自己的一套南管基本教材，內容包含樂器基本介紹、樂器演奏法基本原則、樂器指法表等。此類講義之來源，有些館閣由圈內通行的樂譜集（如劉鴻溝《閩南音樂指譜全集》）所附之基本教材翻印或改寫而成，有些則由藝師親自撰寫。有關簫絃演奏法，此類講義所述普遍為性質類似之概念性描述說明。

（後學）就讀音樂學  
究中。

初學者有所準繩

有超水準之技術

南管簫絃之附音

南管簫絃

術語	琵琶法 如註義絲法	說	明	簡譜對照
直貨	二付	一長者延長三緊索(三拍子)		2—.
三緊實	六付十付	一長音不伴延長五緊索(五拍子)		5—1—1—
摺聲	二付	第一音稍停，第二音應引上一音或下一音不停延長二緊索(二拍子)		2 <sup>3</sup> 2—
過索	六付十付	第一者二緊索稍停，第二者用重音開始不停延長三緊索(三拍子)		3.0 3—
歇(停)	一付。	第一者連接第二音。用重音歇止，兩音中間應引上音。		6 <sup>7</sup> 0 0
歇帶輪	二十士六	血與歇同音，故或寫血。 <sup>通常用</sup> 口號即，呈字之節略現，呈與停同者也。		2 <sup>1</sup> 1 <sup>2</sup> 1 <sup>3</sup> 4 <sup>5</sup> 4 <sup>3</sup>
拈陰聲	六六六	與上略同，惟第二音應緊接輪指		6 <sup>7</sup> 6 <sup>5</sup> 3
三連音	(六六六)	三短音各自分開。		30 30 30
運歇音	二付(二付)	三長音相連不斷。		3 <sup>3</sup> 3 <sup>3</sup> 3
小歇	六六六(六六六)	琵琶儘管停歇，但箭總應如過索之法由甲線起不斷連接下面之音。		2.0 2 <sup>3</sup> 2 <sup>3</sup> 3
		此法應在第二音稍停，再從第三音之甲線開始，接續下面之音。		5 <sup>5</sup> 30 3 <sup>3</sup> 3 <sup>3</sup>
		餘參閱本集首部第七、八面之琵琶指法表。		

有超水準之技術表現。由是遂有各地之法稍有不同。為欲使初學者有所準繩。乃大胆將舊稿按照普遍性及主見。加註簫絃法。但亦只是大概而已。資深者仍不可受其束縛。此乃初次嘗試。舛誤難免。有待高明糾正。

有別於第一類傳統文獻之概念性譬喻描述，第二類文獻為近數十年出版由南管樂人、藝師所撰文章或書籍所包含之簫絃演奏基本規則整理。此類文獻之作者多數為南管樂人出身，由於進入專業化學院體系就讀或教學之機緣，而著手將實作經驗彙整為書面資料。中國方面，《泉州南音洞簫教程》（王大浩 2006）及《泉州南音二弦教程》（吳璟瑜 2006）同屬「中國泉州南音系列教程」書籍，由任教於泉州師範學院、任職於泉州南音樂團的樂人撰寫，關於簫絃之潤腔裝飾，均以簡譜形式呈現基本琵琶指法組合（複合指法）的加花裝飾通則；除了泉州樂人之外，出身民間館閣、曾於學院任教的晉江丁世彬生前著書出版《閩南弦管概論》（2009），其中亦對簫絃裝飾固定指法組合的基本規則有所著墨，形式則採文字敘述。台灣方面，現有文獻包含數篇畢業音樂會詮釋報告及碩士論文，多數亦傾向歸納簫絃基本裝飾規則，並藉助簡譜、五線譜、文字或符號等形式來說明裝飾奏法：邱魏婉怡以多位洞簫名家演奏之四大譜探討洞簫裝飾奏法（2004: 16-56）；盧惠娟彙整了不同琵琶指法的簫絃裝飾演奏原則（2005）；黃俊利為台南南管圈

出身之樂人，其碩士音樂會詮釋報告則針對少數幾項基本琵琶指法組合的弓法安排及《八駿馬》二絃演奏法有所著墨（2012: 56-79）。以上簫絃裝飾奏法相關文獻所處理之琵琶指法組合大多包含：「貫」、「摺」、「全跳」、「點攏」、「全反」、「點甲輪」、「點去倒」、「半跳」、「半反」、「緊點挑甲」、「貫三」、「過撩」等。<sup>9</sup> 綜合回顧以上文獻，發現儘管現有文獻已對於簫絃潤腔裝飾實作之「有理說不清」有所意識、關注，並據以進行固定指法組合的裝飾套路進行整理，然而，其觀點均為洞簫之旋律音高導向，並未處理涉及手部運弓動作的二絃弓法議題。唯一例外為黃俊利之詮釋報告，然而其中所列的弓法安排原則，僅據其身為圈內子弟之見聞所知，針對「單反指」、「全反指」、「貫」、「點甲全跳」四組指法著墨（2012: 63），處理範圍仍有限。

## 二、南管風格美學變遷

近數十年以來，泉廈檯面上的南音歷經多重外在變革，音樂的風格美學、傳承環境景況均大幅變遷。對此，中國學術界方面，中國藝術研究院的陳燕婷、泉州幼兒師範高等專科學校的吳政家均屬於認為大力變革景況堪憂者，前者指出南音教育體制化、記譜方式轉變、傳統南音受到擠壓等現況問題（2015: 32-37），後者則無法認同南音現代性革新趨勢，認為諸些檯面上的推廣、扶持、改革僅讓傳承更加困難（2015: 99-102）。相較於前二者的憂心，福建師範大學音樂學院的張兆穎未表達鮮明立場，僅就革新唱腔及傳統唱腔的特色進行比較陳述，並以時代潮流風格轉換來解釋新舊差異（2005: 86-88）。

台灣方面，南管圈內主流觀點大致認為福建泉廈南音已大幅變質，並認為台灣南管保存了樂種較完整、古樸的樣貌。老一輩樂人如今在傳承時，尤其傾向強調應與泉廈質變後的南音有所分別，並相當介意後繼者在實作上具有任何相似的變異傾向。學術文獻方面，林珀姬曾於研討會中透過將不同時期（二十世紀後半葉以降為主）、不同地方的有聲資料並置呈現，指出兩岸近期唱腔的變遷趨勢（2005: 52-59），另亦為文提及泉廈及東南亞地區在近數十年在演唱形式、編制、傳承生態等方面之變遷景況（2008: 310-18）。胡若安（Reinhard Straub）之碩士

<sup>9</sup> 簫絃裝飾奏法之文獻所處理的琵琶指法組合，各文獻所列項目數量及指法組合名稱不盡相同，如「全跳」又稱「五角跳」、「半跳」又稱「三角跳」等，圈內各師承之用詞亦常有些出入，本文一概採「全跳」、「半跳」稱之。



論文〈審美性、真實性與權威性〉(2013)處理了台灣南管戲的美學風格與身分認同，論述內容對於美學、真實性 (authenticity) 具有高度問題意識，可作為相關領域研究往權力論述方向延伸之參考。

綜合回顧有關南管美學風格變遷議題之文獻，發現無論立場是否倡議變革，現有文獻對於變異內容之探討，均屬文字概述性質，尚無針對音樂演奏進行分析者。譬如探討唱腔變異者 (張兆穎 2015；林珀姬 2005)，儘管已察覺、指認演唱風格、唱腔的變化，立論方式仍以輪廓式的文字形容為主。<sup>10</sup> 整體而言，現有南管研究文獻中，尚未出現以音樂分析、演奏分析來佐證、闡述美學變遷議題者。

### 三、二絃弓法

目前二絃相關學術文獻，中國大陸方面，由於南音革新的潮流包含了樂器型制、絃材、演奏技法的「改良」，南音的二絃也因此呈現模仿二胡的變革趨勢；目前二絃相關論著大多針對此議題進行探討 (王萍萍 2014 & 2010；吳一婷 2014；黃忠釗 2002；吳鴻雅 2007)，二絃弓法部分在學術文獻中則付之闕如。

南管圈內教學實務而言，台灣方面尚無書面二絃弓法素材，泉廈方面藝師則有少數進行了二絃弓法標記譜編寫的工程：已故張在我藝師生前長年研究、整理二絃弓法，並發展了自成一套的橫式弓法記譜系統，<sup>11</sup> 將所知的指、譜全數以該弓法記譜系統寫出，複印提供學生作為練習依據。<sup>12</sup> 筆者曾經參與的江之翠劇場，早期團員便曾向張在我藝師學習，在 90 年代當時已例常地使用在我先的單套指譜弓法教材複印本，惟藝師當時及其後都仍持續修改、校訂。在我先過世後，其最後指譜弓法教材手稿在 2016 年完成彙整，出版為《南音指譜全集—二弦演奏法》。另外，已故晉江丁世彬同為江之翠劇場團員曾經師事的藝師，並且在教學上亦注重弓法議題，其著作《閩南弦管概論》(2009) 一書中，則包含了四首曲

<sup>10</sup> 例如：張兆穎在〈南音唱腔社會審美的時代性差異〉中闡述「革新性的南音唱腔」時，指出梨園戲、高甲戲的戲曲唱腔對南音唱腔具有相當程度的影響，其文字描述如下：「受戲曲唱腔影響的南音唱腔總的來說也體現了一種簡約的特色，南音藝人們稱之為『戲曲腔』。『戲曲腔』一般唱詞之間節奏比較緊湊，旋律的曲折也較少，樂句後部的拖腔多作簡化處理，形成南音唱腔的另一種風格特色。」(2015: 88)。

<sup>11</sup> 張在我藝師的橫式弓法記譜系統，基本概念為將工尺譜轉橫、以小節線取代撩拍 (以使時值分配在視覺上清楚易辨)，並且在工尺上以弧線括記弓法，一條弧線為一弓。

<sup>12</sup> 補充：張在我藝師為張鴻明藝師的兄長，兩人藝術成就均甚高，主要活動區域分別在廈門、台灣，並且均為一代重要藝師。有趣的是，在台灣若要提到張在我，必說是張鴻明的哥哥；在廈門，若要提到張鴻明，則必稱張在我的弟弟，顯示兩人在各自發展之地都備受推崇。

子的弓法標記。<sup>13</sup> 以上張在我及丁世彬兩位藝師所留下的弓法標記譜，均為探討弓法邏輯原則時的重要書面素材，本研究在探討弓法安排時都將援引為研究材料的一部分。



#### 第四節 論題

本研究源於南管圈內實務上「法」概念之有理而說不清，以及二絃弓法相關書面文獻之闕如，首要論題將探究二絃弓法的「法」為何，以及其中共通性與歧異性的成分；次之，則著眼於美學風格變遷脈絡，延伸檢視「有法」及「無法」的區別。論題之著手將以演奏實作影片為主要原始材料，經由實際弓法安排之書面化標記採集，作為後續歸納及分析之素材與依據。主要論題及延伸論題分別申述如下：

##### 一、主要論題：藝師弓「法」的共通性與歧異性

在南管文化圈內，綜觀指涉潤腔唱奏的演奏原則及美學風格時，通常以「法」一字或包含「法」的詞彙稱之，如「簫絃法」。當圈內絃友評述某人「有法」或「無法」時，即意謂該人的演奏是否具有原則章法；若評述某人「有某藝師的法」，則意謂該人的演奏符合某老師的原則，並體現著清晰可辨的風格美學。在局外人聽來，「法」之所指或許格外模糊、撲朔迷離，甚至，即便要局內人予以定義，恐怕也難以寥寥數言確鑿框限之。<sup>14</sup> 一方面，樂人在「有法」的框架之下，仍具有相當大的自由空間，另一方面，無確鑿記譜指示的潤腔裝飾又必須符合一些不成文的規範，使得「法」同時具備共通性及歧異性二種維度：既是基本功力、樂理邏輯基礎的共通判斷標準（共通性），同時更進一步地，也是藝術美學呈現之處（歧異性），而此美學需奠基、生成於基礎演奏原則之實踐上。

<sup>13</sup> 《閩南弦管概論》弓法譜曲目包含：常用指尾〈出庭前〉、〈魚沉雁杳〉，以及譜的首節〈金錢經〉、〈梅花操〉、〈釀雪爭春〉。丁世彬藝師在四首弓法譜之末補充說明：其簫絃法度承襲自父親丁金裕、先師黃守萬、任清水、張在我，圖解弓法則由張在我藝師所提供。

<sup>14</sup> 王大浩在《泉州南音洞簫教程》中寫道：「所謂簫絃法，其實很多內容為記譜的技術問題。傳統工乂譜為琵琶骨幹音記譜法，而洞簫、二弦的演奏則應當在骨幹音的基礎上進行潤腔加花，而且這種潤腔加花又是一種隨意性特別強的行為，同一位演奏者每一遍的演奏都不可能相同，故傳統工乂譜不能將洞簫、二弦的實際演奏狀況記錄譜中。由於無法準確記錄演奏狀況，只能口頭達成共識，也就形成了非記譜意義的『簫絃法』」（2006：69）。

既有簫絃法相關文獻、教材中，大多以旋律音高導向為主，針對常用指法組合提供簫絃「引空披字」的慣常裝飾套路，其處理的指法包含：較為基本的單元指法組合，如「貫」、「摺」、「全跳」、「點攢」、「點甲輪」、「點去倒」、「全反」、「半反」、「行指」、「緊點挑甲」等；以及較為複合、時值較長的多元指法組合，如「點甲+全跳」、「貫三」、「過撩」、「探聲」、「藕斷絲連」、「點挑甲+去倒」、「點挑甲+點／剪」等。既往文獻提供之裝飾套路建議，基本上涵蓋了二個面向的演奏實作指示：其一為旋律音高，其二為氣口。本研究奠基於現有相關文獻對於固定指法組合裝飾奏法之著墨與貢獻，試圖透過聚焦於目前文獻闕如的二絃弓法，與現有簫絃法的研討相互對話、補充。

有關二絃的弓法，南管圈內實作的共通規定為：內絃（不論空絃音「土空」或按指音）一律拉弓，外絃的空絃音「工空」必須推弓，其餘外絃按指音則推弓、拉弓均可，後者乃二絃實作最為顯而易見的自由地帶。除了外絃按指音之外，換弓的頻率、位置亦任憑實作者自行排置。教學上一般常聞的認知概念是：換氣處即換弓處。然而以實際演奏而言，則有諸多變因使得二絃弓法安排成為南管演奏實作的「三不管地帶」：首先，每人對於何處換氣的師承學習（唱唸學習）及個人理解不同；次之，將換氣轉換至弓法的處理機制，端由個人摸索詮釋、發展規律（或無規律），即並不是每位實作者都時時恪守換氣便換弓；再者，一般實作狀況而言，二絃演奏者的換弓頻率其實比換氣高，即並非一弓一氣，而是兩次換氣之間，通常會應著弓長使用狀況及律動、韻勢處理之需而換弓——此為最難以掌控、捉摸的變因，筆者並且認為此乃每位二絃手弓「法」最值得細究觀察之其中一處。

因此，屬於三不管地帶的二絃弓法，由於有著如此高的自由度，便成為了有理說不清的「法」形成和表述之處。本研究欲探究：南管演奏實作中所謂的「法」及其有／無，當聚焦到二絃弓法上時，究竟指涉何種演奏實作現象？若演奏「有法」，其中的共通性成分（共通原則）與歧異性成分（個人風格）分別為何？為回答此問題，本研究將以五位藝師的二絃演奏錄影為主要研究材料，將藝師們的實際弓法安排採集下來、紀錄於書面樂譜之上，以建立二絃弓法研究資料。以影片（而非錄音）為主要研究素材之考量、緣由，以及處理分析影片素材的步驟，將於論文第二章詳加闡述。

所選的五位藝師世代輩分亦有先後之別，不過其南管生涯大致均在二十世紀下半葉最為鼎盛活躍，並且有數十年的重疊時期。以地域而言，絃管生涯的主要活動區域分布於台南、台北、廈門、晉江等地，擅長著稱的家私亦不盡相同。南管先生一般通達數項樂器、坐遍數張交椅，此五位藝師亦然，甚至以其中幾位藝師而言，二絃亦非其在圈內闖蕩名聲最為響亮的專擅樂器，比如：張鴻明藝師無疑是以琵琶著稱，丁世彬藝師則是主要以洞簫聞名。儘管如此，筆者在選擇合適的一組藝師人選時，一方面考量地域分布的多元性，二方面其實也刻意選擇擅長家私不同的藝師。畢竟，「頂四管」五把交椅的音樂內容即便不互斥，然而各個家私的操作邏輯與立場卻大不相同，而五位藝師擅長家私之有所區別，也正可供我們觀察不同邏輯立場的家私腳在挨絃(演奏操作二絃)時各具有的特色，比如，一位琶手挨絃時的主導邏輯與特性必然與簫腳有所區別，而即便是簫絃腳，簫腳與絃腳之間其實又有所不同。以下簡要列出五位藝師的姓名、生(卒)年、絃管生涯主要活動地區及主要著稱家私：

- 吳昆仁(1917-2005，台北)：二絃
- 張鴻明(1920-2013，台南)：琵琶
- 謝永欽(1926-，台南)：二絃、洞簫
- 張在我(1916-2005，廈門)：二絃
- 丁世彬(1948-2013，晉江)：洞簫

整體而言，五位藝師絃管藝術為人所稱道的程度均甚高、足具代表性，他們的主要活動地域與擅長家私則呈現著多元開散的背景分布。

## 二、延伸論題：美學變遷脈絡下的弓「法」

近數十年以來，泉廈檯面上的南音歷經外在環境變革，無論在實體的物質條件(型制、絃材、共鳴聲響)及非實體的美學風格(唱腔、時間感、音律)上，均產生了相當大的變異。對此，福建南音圈內，檯面上大致由支持倡導革新者主導美學趨勢，此部分樂人以中生代、新生代為主，對於變革抱持樂觀擁抱的態度，認為古老樂種必須有所改變，方能與當代社會接軌；部分樂人，尤其老一代為主，則認為既是年代已久的樂種，改變應有其限度，對於美學變遷革新勢力之強感到無可奈何。整體而言，泉廈南音檯面上專業團體、檯面下民間館閣呈現著新舊並

存、革新風格漸趨蓋過傳統風味的傾向，甚至在一個有著老、中、青三代的館閣（例如：廈門集安堂），單一館內即可清楚察覺此風格美學的變遷軌跡。台灣方面，傳統圈內主流觀點大致認為福建泉廈南音已大幅變質，並認為台灣南管保存了樂種較完整、古樸的樣貌。然而，據筆者本身為南管新生代樂人之圈內觀察見聞，台灣目前中生代、新生代的藝術實作並非全盤堅守不變，實質上，傳統的淡化、式微亦是台灣南管圈目前面臨之現實狀況，惟變異速度確實較泉廈方面的革新劇變和緩不少。現況如此，台灣老一輩樂人如今在傳承時，尤其傾向強調應與福建南音有所分別，並相當介意後繼者在實作上具有任何與福建南音相似的變異趨勢。當新生代經意或不經意有此類傾向，或在傳統特質的表現上過於清淡、無跡可尋時，資深樂人們常以「無法」、「無韻」批評之；圈內絃友間亦有雷同的評述用詞。據此可見，當談及南管此一樂種的風格美學變異，其改變層面與「法」所指涉的範圍相關，即涉及譜上未明載成分的詮釋潛規則及美學風格。

因此，本研究在透過藝師挨絃影片的實例來探討二絃弓「法」的共通性、歧異性成分之際，將同時留心近數十年南管歷時性與跨地域的美學變遷脈絡。本研究的延伸論題以主要論題根據二絃影片的弓「法」探討為基礎，除此之外，亦將納入張在我藝師、丁世彬藝師著作出版的二絃弓法譜，由系統化取向的教材來歸納二位藝師針對固定指法組合所提出的弓法建議，並與兩位藝師的實作情形相互對照。藉由比對兩岸藝師之間、不同世代的藝師之間的弓法實踐，以及二位泉廈藝師的教材與實踐之異同，本研究的延伸論題欲在主要論題的爬梳解答過程中，留心關注風格美學變異之趨勢在二絃弓法層面上所呈現之樣貌。

### 三、研究限制：論題處理範疇釐清

本論文以二絃弓法為題，欲以五位前輩藝師的實際演奏錄影來分析二絃弓法的共通性與歧異性。二絃弓法乍聞之下似乎不是一個很大的議題，然而，以南管音樂的互相牽引運作模式而言，卻是任何變因都牽一髮而動全身。倘要全面地探討二絃弓法，恐怕亦非單篇論文所能涵蓋之範疇。筆者深知這份研究有許多限制，並且，在論文的有限篇章當中，尚有許多筆者本身深感興趣而鞭長莫及之處。因此，

在此僅盡量地將研究取材、議題處理、觀點定位上有所侷限之處逐項說明，以利界定與釐清研究範疇：

1. 弓法的定義範疇：本論文以二絃弓法為題，不過，弓「法」的指涉範疇確切為何，其實不是那麼直截了當，一如南管不同層面的「法」一般。以筆者在圈內學習的觀察，廣義而言，弓法所指的是與二絃右手操弓相關的所有因素，包含：換弓（推拉）、張力掌控、弓速調配、弓勢等等。不過，在這篇論文當中，筆者所要探討的是狹義的弓法，亦即關乎何處換弓、在指法組合的何處切換推弓／拉弓的狹義弓法。儘管，張力、弓速、弓勢等也都是構成一位二絃手操弓功夫的重要因素，但是在本論文中，為了將研究題目限縮至論文篇幅能夠詳加涵蓋處理的範疇，暫時先將諸些廣義弓法的其他因素擱置，僅專注於關乎換弓安排的狹義弓法範圍。換個角度來說，其實廣義弓法的不同變因之間有著連帶關係，比如，換弓頻繁之處，弓速一般也較快、張力較強，反之，則通常弓速較慢、弓勢較為平穩。因此，筆者將廣義弓法限縮至關乎換弓的狹義弓法層面，絕非不注重其他變因，而是希望在研究操作手法上能夠專注地一門深入，免得企圖網羅過大的研究範圍而產出沾醬油式的探討。也正由於廣義弓法的不同變因之間其實相互牽引，因此，當我們將焦點專注地放在狹義弓法的範疇中時，經常也會連帶地觀察到其他變因的相關性。筆者對於諸些連帶觀察到的相關變因，也會盡量適時地著墨。
2. 其他家私（洞簫、曲腳）的影響：在「頂四管」中，簫絃無疑緊密相關、交互影響，而簫絃必須合力助曲，不同曲腳的氣韻也會引領簫絃動態調整。同一位絃腳在搭配不同的簫腳與曲腳時，挨絃處理也常有所不同，端憑現場感受與整組家私的平衡來調整。儘管洞簫對二絃的動態影響不可忽視，而曲腳也是一大變因，然而，本論文為專注處理五位藝師針對不同指法組合所採納的二絃弓法，故將其他家私的影響因素擱置一旁，不納入探討範圍。
3. 曲目類別：今日一般對於南管的曲目的常見分類以「指」、「曲」、「譜」三大類為主。其中，「曲」為一般館閣平日和樂、整絃活動時佔比最重的曲目類別，即在多數南管人的音樂生活中，「曲」通常佔了最多的時

間；其次，「指（指套）」在一般館閣平日和樂也常見，整絃活動時更是為開場必備曲目類別，而對於部分專注於指套的家私腳樂人而言，「指」很可能也佔了其練功的多數時間。以「指」、「曲」而言，兩種曲目類別儘管有成套與否、演唱與否的差異，但以譜面的音樂組成元素而言，兩者並無顯著差異，且在實作場域，也常見兩種曲目類別之間的重疊或流通，比如指套《為人情》第二節〈行到涼亭〉亦為曲譜所收錄的散曲，而廈門老一輩樂人也常將指套《春今卜返》當作曲來演唱，此番「指」、「曲」互通內容的案例屢見不鮮。因此，本篇論文在影片曲例的取材上，即以南管樂人的音樂生活中佔比最重、且譜面音樂元素雷同的「指」、「曲」類別為主，而不處理「譜」的類別。儘管純器樂演奏的「譜」在家私操作上有其獨到、繁複而值得探討之處（舉例而言，《走馬》的二絃演奏需要一些特殊技法），然而，一方面由於實在無法找齊五位藝師的「譜」挨絃影片，二方面，本論文所要談的是絃腳在日常挨絃時的弓法議題，而「譜」的特殊器樂表現技法實屬另一個範疇，故不納入討論。

以上為本論文透過五位藝師的挨絃影片來探討弓法的共通性與歧異性時，在研究取材、觀點設定、論題範疇限縮上的定位抉擇。筆者必須強調，排除於本論文討論核心以外的議題絕非不重要，而是為了在一篇論文的篇幅內專注地執行分析研究所必須做出的割捨與界定。鞭長莫及之處，僅留待往後文獻拓展。

## 第五節 章節架構

本研究以五位藝師的挨絃影片為材料，以指法組合為分析方法框架，探討二絃弓法的共通性與歧異性。本章緒論著重於研究問題意識與主次論題之闡明，並透過文獻回顧，勾勒出論文在既有文獻中之發聲立足點與視野。第二章針對影片材料選擇的緣由、篩選過程、分析步驟，以及以指法組合作為分析框架的方法設定，進行材料與方法的敘明。第一章與第二章均為進入核心討論章節之前的前置設定作業，第一章側重於問題之提出，第二章則著力於操作導向的材料與方法說明。

論文的第三章與第四章為針對實作二絃弓「法」的核心討論篇章。本研究的主要原始素材為五位藝師的十九首挨絃影片，所採集下來的各指法組合實例則為

論文分析弓法的主要可用資料。第三章與第四章均以這弓法資料來探究二絃弓法的共通性與歧異性：第三章首先以「弓數」(換弓議題)為切入論題的巨觀視角，透過藝師實作案例的弓數分析來展開二絃弓法的共通性／歧異性光譜，並辨識出各項指法組合在此光譜上的定位——由五位藝師實作案例的弓數採用情形來綜合地觀察，一項指法組合是偏向共通性的一端(五位藝師之間呈現共通一致的處理原則)，抑或偏向歧異性的一端(五位藝師之間、甚或同位藝師的多次實踐之間，呈現多變的歧異性)。第四章延續第三章對於弓法共通性、歧異性地帶的辨認標記，針對共通性、歧異性兩端的幾項代表性指法組合，由弓法實作案例的細節來探究此二種相對性質在原始素材中的生成紋理，以及二種性質又如何參雜共生。

論文第三章與第四章以五位藝師影片的弓法安排實例為素材，由遠而近、由外而內地聚焦探討二絃弓法於實作場域所呈現的共通性與歧異性。第五章則跨出十九首挨絃影片的範疇，將張在我藝師、丁世彬藝師著作出版的二絃弓法教材也納入討論，進行教材與實踐的比較研究。最後，論文終章(第六章)除了概要地總結研究論題的探討成果之外，亦將針對南管二絃研究的待開啟區塊稍作著墨。



## 第二章 研究材料與方法：以藝師挨絃影片為素材

本章針對論文的材料選擇與方法設定進行說明。以影片為主要研究素材，為本研究的一大特色。既往的南管研究（以及多數的傳統音樂研究），受民族音樂學／民族誌方法定調影響，研究屬性偏向社會文化者多以藝師口述內容、樂人經驗訪談、音樂活動的觀察紀錄為主要取材依據，而偏向音樂理論與分析者，則多以曲譜、錄音為材料。本研究一反既往作法，改以藝師本身的實際演奏錄影為原始素材，欲以直接觀察、根據藝師實作內容，著手探究二絃弓「法」的共通性與歧異性；在這樣的選擇背後，筆者欲拋磚引玉式地凸顯形體動作成分在傳統音樂中不可忽視的重要性。選擇特定屬性的材料，須有相應搭配的方法：本章前二節針對以影片為材的緣由與選材過程說明，後三節則針對材料處理步驟與分析方法框架的設定進行闡釋。

### 第一節 以影片為原始材料：形體成分在傳統音樂的重要性

本研究以吳昆仁、張鴻明、謝永欽、張在我、丁世彬等五位藝師的二絃演奏錄影為主要的原始研究材料。選擇以影片（而非音樂學研究常用的錄音）為主要研究材料，與本研究的出發動機、核心關懷有密切關聯：有鑑於既往關於簫絃裝飾奏法的文獻，大多著墨於簫的旋律如何相對於骨譜來潤腔裝飾，然而以二絃而言，儘管其與簫如影隨形、交織纏繞的旋律韻勢為一大特徵，但在此層面之外，二絃有形動作之弓法安排、運弓走勢，在該位置更是舉足輕重，此乃由於有形動作彰顯著一位二絃手對於樂曲抑揚頓挫、句讀、律動之詮釋，並且進一步意味著一位二絃手要如何在上四管中善盡其職。因此，儘管音樂學研究常聞聆聽導向之重要性，筆者以為，聽覺感受之外，可觸及的、有形的、關乎實際形體動作的成分，在樂人的傳承、養成、實作中所佔份量其實至關重要，且就筆者在今日圈內傳承場域、（民族）音樂學界文獻對話的觀察，其關鍵性恐怕遠遠超乎今日多數習藝者、傳承者、欣賞者對於形體成分所投注的關注程度。尤其在不少亞洲傳統音樂中，有形的成分很可能先決條件般地框架了一位樂人能夠產出的無形部分（所謂能以聽覺感知的樂音），換言之，有形成份定義了無形成分的質地、潛能、範疇；以一種略為武斷而抽象的方式來說，唯有形體動

作的來龍去脈、身體的方法在不偏不倚的道路上（所謂「有法」），產出的聲音、樂音才可能精準到位。<sup>15</sup> 必須說明的是，筆者對於聽覺感官之於南管實作的重要性，毫無否決之意，只是欲指出實際形體動作成分的重要性。本研究以藝師們的影片為主要研究材料，在對南管二絃傳承實作的關懷底下，更深的研究關懷與呼籲是對於身體方法、形體動作之重視。

選擇以影片為主要素材，也與筆者學習南管二絃的經驗歷程有所連結。筆者於 2011 年進入江之翠劇場開始學習南管，至 2012 年秋冬時，發覺二絃的出聲、音質、韻勢甚是引人入勝（對於當時的我而言，「謎樣」可能是更精準的形容），便自個在江之翠拿起二絃摸索。當初江之翠的環境裡，沒有先生指導初學家私（樂器），僅能在排練時段觀摩團員們如何操作，再自己慢慢捕捉。劇場團員鄭尹真得知我對二絃感興趣，便提供丁世彬藝師（彬先）的教學示範錄影供我參考弓法基本概念。彬先的弓法相當規整，對於當時不知從何下手的我而言，那份錄影資料很有幫助，因為它是弓法安排邏輯的清楚範例。稍後能拉曲子、跟曲之後，由於常聽蔡小月散曲錄音，非常喜愛謝永欽藝師（欽先）的二絃，因此欽先的二絃聲響、遒勁的韻勢很快地成為我最主要希望臨摹的對象。而 2013-2014 出國一年研修期間，課餘的時間幾乎都浸泡在南管錄音裡，經常聽著入睡，晨醒時錄音仍在耳際，也是在那一年中，對欽先的二絃聲響漸漸熟稔。至當時為止，我未曾見過欽先，亦不知前輩相貌，不過欽先的二絃聲紋對我而言已是具體可辨的。印象很深的是，2014 年夏天回國後，江之翠團員分享了一份南聲社 1986 年在台南市立文化中心演出與前日排練的影片，我拿到後隨興播放觀賞，至蔡小月唱〈共君斷約〉一曲，首句鏡頭雖然還在唱曲者身上，但是一聽到其中的絃聲，心中很肯定這家私腳（樂器手）組合中的絃腳（二絃演奏者）必定是欽先，且開始緊張興奮地期待鏡頭在接下來的某個時刻拍攝到二絃。當下的心情，可能近似粉絲突然發覺景仰已久的大師就要出現在眼前一般，儘管是對著電腦螢幕，仍然非常緊張期待。鏡頭終於移到二絃時，我當時

<sup>15</sup> 筆者在南管圈內學習，從老一輩身上有幾項相關的觀察與見聞：倘若肢體框架是錯的、歪的，那麼實作運行出來的法，乍聽之下再如何精彩、近似高端，一樣是歪的，仍舊只是近似。以簫為例，氣息的基本功若不正確穩固，音色質地無法到位，頂多趁年輕使用蠻力來使之乍聽之下彷彿到位，即便旋律正確，整體韻勢始終「差一氣」。

首次見到欽先挨絃（演奏操作二絃）的實際形體動作，<sup>16</sup> 內心非常激動，當晚就盯著螢幕反覆看那段好多回，彷彿終於得以豁然開朗般地親見：嚮往已久的絃聲，如何能是如此。熟悉的聲紋，其產出的來龍去脈這才終於得以立體起來。由這回自身學習歷程經驗，儘管錄音的聲響在我腦海中已經能烙印出欽先二絃的聲紋，但是挨絃的實際形體，其一舉一動、繃緊與鬆懈、順勢與歇止，何處換弓再起、何處遒勁一拉，諸些錄音中不可見、卻又關乎挨絃精彩到位與否的細節，均須在錄影中才變得具體明確。自此便心中有底：欲臨摹一位先生的二絃，倘若無緣當面拜師學藝，只依靠聆聽錄音是遠遠不足的，最起碼要有錄影資料得以細察其挨絃的實際形體，臨摹的對象範本才能更為完整。

因此，透過藝師們的挨絃錄影來研究弓法，對我而言，是南管實作學習的延續與延伸。換句話說，反覆觀看藝師們挨絃的影片，從中揣摩挨絃的方法，是筆者原先在實作場域原先就經常做、也喜歡做的事。延伸到學術論文上，則是進一步將觀看影片的所見所聞記寫下來，整理為書面上能與他人共享溝通的資料，並就這些書面整理的材料來進行較為理論系統化的分析探討。

本論文所選的五位藝師，其中如上段所提，謝永欽藝師為筆者學習二絃主要臨摹的對象，丁世彬藝師則是當時江之翠團員推薦供入門者參考弓法的晉江先生。除了這兩位之外，丁世彬的老師張在我藝師（在我先），為閩南地區著名絃管先生，也是江之翠早期的主要先生；在我先本身以二絃著稱，長年投入二絃弓法的整理與推廣，在江之翠教學期間留下一些弓法譜之外（多為 1997 年所編撰），至 2016 年，在我先的後代更將其生前最後修訂的弓法譜整理出版。由於在我先在二絃弓法區塊鑽研甚久，在探討此議題時，筆者認為將在我先的實作影片與書面資料都納入取材範圍，甚是合理與理想。另一位江之翠早期的先生吳昆仁藝師（烏狗先），在台灣南管界也以二絃著稱，為筆者近年學習二絃的第二個主要臨摹範本（既欽先之後）；烏狗先挨絃風格細膩縝密，運弓內勁扎實收斂，與欽先的挨絃整體美學大不相同，<sup>17</sup> 筆者認為甚是值得納入研究取材範

<sup>16</sup> 「挨」（閩南語）為南管圈內用於表達二絃操作的動詞。換句話說，其實老一輩樂人不說「拉絃」，而說「挨絃」。南管文化圈用語中，有些較為特殊者，講究起來，通常與其美學取向有關，「挨」為一例，比「拉」或「拉奏」都更為貼近二絃在頂四管家私中的角色。

<sup>17</sup> 以挨絃運弓而言，就筆者觀察來說，欽先的運弓概念較為外顯性，傾向將抑揚頓挫、輕重緩急都具體地體現在弓的操作運行、弓法安排上；烏狗先的運弓概念則格外收斂，將輕重緩急都盡可能地收斂至穩實綿密的運弓中，內勁深厚、質地扎實，惟不顯於外。在此可以一提的

圍。張鴻明藝師（張老師）為張在我藝師的弟弟，兩人年幼時同為高銘網學生，然而由於戰亂緣故，兄弟倆的南管生涯分頭於兩岸發展、傳承。儘管張鴻明藝師主要以琵琶著稱，圈內對其二絃評價則褒貶不一，不過無論如何，筆者以為，既然在我先的資料在取材範圍，將張老師的二絃影片也納入研討、將分隔兩岸的兄弟藝師並排比對，有其討論價值，且或許也能從中見到一些兩岸南管發展傾向的痕跡。

至於何以採用往昔影片，而不採現場觀察、紀錄藝師拉絃呢？就南管圈內近數十年實況而言，藝師凋零迅速，技藝為人所稱道者大多已逝，或已年邁而技藝無法與往昔相比。本論文取材對象的五位藝師，其中吳昆仁、張鴻明、張在我、丁世彬均已離世，唯謝永欽藝師尚在，且間或逢台南南聲社、台南灣裡和聲社做會（整絃）之日，依然會在夫人陪同下現身，狀況許可時亦會下場挨一兩首曲子的二絃。筆者曾於 2016、2017 年南聲社春秋祭現場見到欽先挨絃（即：自從數年前驚喜發現錄影中的欽先、見識到其遒勁的挨絃形體動作後，粉絲後學終於得以捕捉「野生」的欽先），欽先挨絃的典型弓勢猶存，但是由於年邁身體退化的關係，自然不如數十年前那般精準而游刃有餘。藝師凋零迅速的現象，約自二十多年前（或甚至更早）便已存在，至筆者開始學習南管的 2011 年，顯然已是如此，<sup>18</sup> 更遑論論文起步的 2017 年。因此，本論文採用藝師們往昔的挨絃錄影為主要原始材料，且儘可能選用藝師們狀況尚佳時的錄影，錄製時間大約均在 1995 至 2010 年間。<sup>19</sup>

---

是，欽先為點先（吳彥點先生）的女婿，而烏狗先為點先的學生，兩者可說均為點先認可的家私腳。兩人挨絃路數的異同，其一傾向顯於外，其一傾向收於內，都相當助簫與整體。由此，我們一方面可見：挨絃並無單一標準，而多樣性也正是傳統藝術的典型特色。

<sup>18</sup> 筆者在江之翠起步學習時，團長周逸昌先生或帶領練習的資深團員們經常提起當前練習內容為某老師的曲種、某老師指點的方法，譬如玉霜姨（林玉霜）的〈早起日上〉、蘇老師（蘇榮發）的小〈魚沉〉、張老師（張鴻明）的琵琶音質、烏狗先（吳昆仁）的《汝因勢》、在我先（張在我）彈琵琶的心神狀態、彬先（丁世彬）的全跳弓法等等。筆者儘管透過錄音或錄影（以及資深團員的帶領）學習先生們所留曲種或方法，但是起步時間總是太晚，不曾有機會見過這幾位先生，至多僅趕得上告別式或捻香。筆者 2011 年於江之翠開始學習南管；2013 年夏季，彬先、張老師（張鴻明）離世；2014 年夏季，玉霜姨、蘇老師離世；烏狗先、在我先則是早於 2005 年均已離世。飲水本當思源，筆者對這幾位奉為學習來源的先生們心裡經常抱持著感恩的心思，且隨著學習南管的日子逐漸增加，心情上越是如此，只是卻連當面表達感激之意的機會都沒有。每每想起此事，總有嘆息。

<sup>19</sup> 除了張鴻明藝師〈不良心意〉、謝永欽藝師〈茶靡架〉兩曲之外，其餘曲目的錄影均來自江之翠的錄影存檔，包含江之翠本身的教學排練錄影，以及參與觀摩整絃或音樂會的錄影。

## 第二節 影片素材的篩選：以十九首影片為核心材料

本論文在初期蒐集影片資料時，原先預計選為研究對象之藝師共有六位：張在我、吳昆仁、張鴻明、謝永欽、柯清江、丁世彬，蒐集到的影片共計五十二首，指、曲、譜均一概列入；此初期蒐羅的影片列表，詳見表一。

六位藝師當中，柯清江藝師為現仍在世的絃管老先生，主要於廈門南樂圈活動。筆者在論文資料篩選過程中，決定不將柯先（柯清江）納入最終選材範圍，主要考量目前能取得的柯先揜絃影片，均為他年邁、氣力不甚從心時期所錄製，恐怕不適合作為柯先二絃藝術的範例。筆者認識柯先（柯清江）時，先生已經八十四歲，身體狀況並不是很硬朗。儘管筆者從其揜絃法度中見到許多令人驚豔、值得學習之處（譬如氣韻完好到位的長弓收尾），<sup>20</sup> 柯先近年揜絃持弓由於易受易受身體精力盛衰而波動，實已大不從心。考量筆者目前也無從取得柯先更早期的影片，因此在篩選影片資料過程中，便毅然決定將柯先的部分先行割捨。此一舉動，只是希望將研究的藝師們儘可能地設在同一水平上，避免勉強將藝師狀況不佳時的錄影納為材料。絃管先生們向來對自己年邁而技藝退化頗為介意，甚至怨嘆，此乃人之常情，後學無論在實作場域處事或著手論文，體諒先生們愛惜羽毛的心情，應是理所當然。

<sup>20</sup> 柯清江藝師（柯先）的長弓收尾，筆者於 2016 年首次於集安堂見到時，當場倒抽了一口氣，著實足以使人喪心著迷。二絃運弓的首與尾，向來是二絃練功的重點項目，尤其收尾之處，由於必須在入簫的基本狀態下收起簫絃氣韻的尾，「收尾」的功夫，本是可以觀察一位絃腳功夫之處。筆者學習二絃的第一範本為欽先（謝永欽），其運弓的遒勁氣勢、律動推進力道，令人折服；第二範本為烏狗先（吳昆仁），其運弓的內斂穩實，以及在「桶箍鐵線」一般的綿密絃聲中滿布的精采韻勢細節，筆者以為是烏狗先揜絃最令人著迷之處。而「收尾」功夫，筆者私以為最上乘者，便是廈門柯先。柯先曾說，他自幼身形矮小瘦弱，是個養不大（「飼袂大」）的孩子，兒少時幸得一位打拳功夫了得的女性親戚長輩（嬸婆）扶養，在她的拳法基本功鍛鍊下，孱弱的身體才得以倖存下來，也因此他身上有著拳法的底子。柯先性情瀟灑，不求工整嚴謹，其弓法亦然，但他揜絃時，總是充滿著令人打從心底驚呼一聲、餘韻無窮的精彩之處，其長弓收尾即是一項。柯先的長弓收尾，使力上總以一種很有節度的方式將該句的氣韻使完、收合、妥置，他送弓尾的方式，並非以圓弧曲線來安排力道（一般常見的弓尾收合方式，圓弧形態的居多，不論是大圓弧或小圓弧），而是具有一種稜角，該稜角不尖銳、亦不剛硬，卻含著一個恰如其分的角度，使得簫絃的骨氣更為鮮明；整體而言，有些類似書法運筆回鋒的概念。

表 1：五位藝師的 52 首影片（研究初期資料蒐集結果）

編號	【門頭】曲名	類別	編制	場合	備註
吳昆仁藝師					
1-1	【二調】自來生長	指	上四管	教學練習	
1-2	【二調】咱雙人	指	上四管	教學練習	
1-3	【長滾】紗窗外	指	上四管	教學練習	
1-4	【短滾】汝因勢	指	上四管	排練	噯：王顯祖
1-5	【短滾】汝因勢	指	上四管	演出	噯：王顯祖
1-6	【短滾】冬天寒	曲	上四管	排練	
1-7	【短滾】冬天寒	曲	上四管	演出	
1-8	【倍工】對菱花	指	上四管	教學示範	簫：丁世彬
1-9	【長棉搭絮】鳳簫聲斷	指	上四管	教學示範	簫：丁世彬
1-10	【柳搖疊】我為乜	指	上四管	排練	簫：蔡青源
1-11	【青陽疊】孫不肖	指	上四管	排練	簫：蔡青源
1-12	梅花操（第二節）	譜	琶+絃	教學示範	
1-13	四時景	譜	琶+絃	教學示範	
1-14	【潮陽春】聽門樓	曲	上四管	教學練習	唱：陳佳雯
1-15	三疊尾	譜	上四管	演出	
張鴻明藝師					
2-1	【中滾】不良心意	曲	上四管	演出	唱：林夙芬
2-2	【相思引】遙望情君	曲	上四管	整絃	
2-3	【雙閨】茶蘼架	曲	上四管	整絃	
2-4	五面	譜	上四管	示範演出	
謝永欽藝師					
3-1	【長滾】燈花開透	曲	上四管	演出	唱：郭麗鳳
3-2	【中滾】望明月	曲	上四管	演出	唱：蘇慶花
3-3	【中滾】望明月	曲	上四管	整絃	
3-4	【水車】共君斷約	曲	上四管	排練	唱：蔡小月
3-5	【相思引】因見梅花	指/曲	上四管	演出	唱：黃美美
3-6	【相思引】因見梅花	指/曲	上四管	整絃	唱：黃美美
3-7	【相思引】想起當初	曲	上四管	演出	唱：陳熾朱
3-8	【錦板】一路安然	曲	上四管	整絃	

張在我藝師					
4-1	【短滾】聽閒人	曲	上四管	拍館	
4-2	【錦板】水月耀光	指	上四管	拍館	
4-3	【福馬郎】感謝公主	曲	上四管	拍館	
4-4	【長玉交枝】二個	指	上四管	示範演出	
4-5	【寡北】宮娥（舉起金杯）	指	上四管	示範演出	
柯清江藝師					
5-1	【短滾】汝因勢	指	琶+絃	教學練習	
5-2	【竹馬兒】良緣未遂	指/曲	上四管	拍館	
5-3	【短相思】為伊割吊	曲	上四管	拍館	
5-4	【大倍】一紙相思	指	琶+絃	教學練習	
5-5	【長玉交枝】二個	指	琶+絃	教學練習	
5-6	【長潮陽春】早起日上	曲	琶+絃	教學練習	
丁世彬藝師					
6-1	【中滾】懶繡停針	曲	孤支	教學示範	
6-2	【北青陽】聽見機房	指	孤支	教學示範	
6-3	【柳搖疊】我為乜	指	孤支	教學示範	
6-4	【青陽疊】孫不肖	指	孤支	教學示範	
6-5	【倍工】杯酒勸君	曲	孤支	教學示範	
6-6	【錦板】魚沉	指	琶+絃	教學示範	
6-7	【福馬郎】感謝公主	曲	孤支	教學示範	
6-8	起手板（第四、五節）	譜	孤支	教學示範	
6-9	【大倍】一紙相思	指	琶+絃	教學示範	
6-10	【長玉交枝】二個	指	琶+絃	教學示範	
6-11	【寡北】出庭前	指	孤支	教學示範	
6-12	【望遠行】推枕著衣	曲	孤支	教學示範	
6-13	【潮疊】孤栖悶	曲	孤支	教學示範	

最初蒐集的五十二首曲目，捨去柯清江藝師後，其中張在我、張鴻明兩位藝師的影片數目較少，均僅五首以下；其他三位藝師大約十首上下。筆者在進一步篩選欲納入分析範圍的影片時，秉持著以下幾項篩選準則：

1. 每位藝師的影片曲目數量：考量討論分析時將進行藝師之間的比對，並擬將五位藝師的弓法分析結果加總、據以觀察弓法的共通性成分，為避

免五位藝師的影片數目落差過大（而導致每位藝師所占比重有所差異），每位藝師擇選三至五首。

2. 曲目類別排除「譜」：由於並非每位藝師均有「譜」類的挨絃影片，又，考量「譜」的音樂組成性質與「指」、「曲」差異較大，因此一概不採「譜」類曲目。相對地，在南管文化圈的音樂活動中，「指」、「曲」不但佔據了絕大多數的曲目比重，且「指」、「曲」的音樂組成性質也相當雷同（單節「指」與「曲」之間的共通模糊地帶，在實作場域亦比比皆是），<sup>21</sup> 因此研究篩選影片時，排除資料蒐集不齊的「譜」，將「指」、「曲」均納入，且後二類曲目在分析討論時不再特意區別。
3. 影片拍攝二絃鏡頭的完整性：所蒐集到的影片中，狀況不一，有些畫質甚差，有些則鏡頭在頂手家私之間移動，儘管全曲挨絃聲響聽來完整，但二絃實際在鏡頭內的時間很少。由於此類影片不利於弓法之採集，除非該藝師能取得之影片數目相當有限（如張鴻明藝師），或有特殊考量（如 4.），否則一概不列入選擇範圍。若一位藝師於不同時空留下了兩段同首曲子挨絃影片，亦以此標準於兩者之中選擇二絃鏡頭較為完整者。舉例而言，1986 年南聲社音樂會與 1998 年清雅樂府主辦南樂大會的錄影，均有謝永欽藝師的〈望明月〉挨絃影片，其中 1986 年者為移動式鏡頭，僅少數畫面拍攝到二絃，而 1998 年整絃錄影則是定格拍攝整組上四管，二絃從頭至尾均在拍攝畫面內，因此選擇 1998 年錄影為研究素材。其餘如吳昆仁藝師〈汝因勢〉、〈冬天寒〉，以及謝永欽藝師〈因見梅花〉，均以相同準則在同曲的二段影片中擇一。

（補充：若一位藝師於不同時空留下了兩段同首曲子挨絃影片，儘管筆者在篩選核心研究素材時，僅取二者中二絃畫面較為完整者，另一段影片並非就此全然棄置無用。相反地，一位藝師在同首曲子的多次實踐之

<sup>21</sup> 舉例而言，指套《為人情》第二節〈行到涼亭〉，亦收錄於曲集中，骨譜差異不大；指套《孤棲悶》第二節〈因見梅花〉，同樣也能作為曲來演唱，本論文研究素材中謝永欽藝師的〈因見梅花〉錄影，即為黃美英女士所演唱；指套《見汝來》第三節〈花嬌來報〉，筆者曾聽台北市華聲南樂團黃玲雅女士演唱；而指套《妾身受盡》第二節〈讒臣用意〉，指譜集中標註為四空管【相思引】，但作為「曲」演唱時，則為五空管【相思引】，北部曲腳前輩林玉霜女士即曾於江之翠傳授此曲。諸如此類「指」套單節（通常為三撩的單節，或包含此節以後的數節）在實作中作為「曲」之例，不勝枚舉，在老一輩口中更是經常耳聞，筆者在此不加贅述。



間，弓法是否一致，以及變化之處呈現著何種樣貌的弓法基本原則／彈性餘地，本身即是一個相當值得探討的議題。只是，在本論文的核心探討中，為避免一位藝師的弓法資料過於膨脹稀釋，一位藝師的單首曲目至多僅取一段影片為素材。至於藝師同首曲子的多次實踐，則將嗣後探討，屆時諸些相同曲目的影片便會重新被納入討論。。)

4. 藝師之間的共通曲目或門頭：在進行藝師之間的比較時，除了將每位藝師的三至五首曲子的分析結果統合起來、據以觀察不同藝師針對不同指法組合的弓法安排傾向之外，倘有共同的曲目，就更利於詳細的並排比對。因此，在篩選每位藝師的三至五首曲子時，凡是兩位藝師之間有共通曲目，儘可能將二者都納入。譬如：師生關係的張在我藝師與丁世彬藝師均有〈二個〉的影片，二段影片均納入選擇；台南南聲社張鴻明藝師與謝永欽藝師均有〈茶靡架〉的影片，儘管謝永欽藝師該段影片畫面不全（鏡頭在頂手家私之間移動），為試圖比對，仍然納入；張鴻明藝師影片數目甚少，除了〈茶靡架〉之外，其餘二首為【中滾】的〈不良心意〉，以及【相思引】的〈遙望情君〉，因此，在篩選同館謝永欽藝師的影片時，即便後二曲無相同者，仍退而求其次地以相同門頭為篩選標準，納入同為【中滾】的〈望明月〉，以及同為【相思引】的〈因見梅花〉。<sup>22</sup>

經由上述四項篩選標準，筆者最後選定的核心研究素材，每位藝師各列有三至五首影片，五位藝師共十九首。各首曲子的門頭、曲名，以及各首錄影資料的編制（上四管／孤支）、場合（教學／排練／演出／整絃）及筆者能夠得知的相關時地資訊，詳見表 2。

<sup>22</sup> 理想而言，除了師生關係的張在我藝師與丁世彬藝師，以及同館關係的張鴻明藝師與謝永欽藝師之外，兄弟關係的張在我藝師與張鴻明藝師之間，也是一對非常值得並排對比的組合。只可惜，筆者所能蒐集到二位藝師的挨絃影片各自均僅五首以下，兩人之間並無共通曲目或門頭。因此，關於張鴻明、張在我兄弟藝師之間的比對，筆者盡可能地就兩人各自的整體弓法安排傾向（由各自的數首曲目分析統整而得）來對照與探討。

表 2：核心研究素材：十九首影片列表

編號	藝師	【門頭】〈曲名〉	簡稱	類別	編制	場合	備註
O1	吳昆仁	<a href="#">【二調】〈自來生長〉</a>	〈自〉	指	上四管	教學	吳昆仁藝師於江之翠教學期間所攝錄
O2	吳昆仁	<a href="#">【二調】〈咱雙人〉</a>	〈咱〉	指	上四管	教學	
O3	吳昆仁	<a href="#">【長滾】〈紗窗外〉</a>	〈紗〉	指	上四管	教學	
O4	吳昆仁	<a href="#">【短中滾】〈汝因勢〉</a>	〈汝〉	指	上四管	排練	與張鴻明、蔡青源等藝師於江之翠排練錄音曲目
O5	吳昆仁	<a href="#">【短滾】〈冬天寒〉</a>	〈冬〉	曲	上四管	演出	江之翠至日本演出
T1	張鴻明	<a href="#">【相思引】〈遙望情君〉</a>	〈遙〉	曲	上四管	整絃	1998.2.15 清雅樂府主辦第二屆中華南樂聯誼演奏大會
T2	張鴻明	<a href="#">【雙闌】〈茶蘼架〉</a>	〈茶〉	曲	上四管	整絃	
T3	張鴻明	<a href="#">【中滾】〈不良心意〉</a>	〈不〉	曲	上四管	演出	振聲社於雅音樓演出
K1	謝永欽	<a href="#">【相思引】〈因見梅花〉</a>	〈因〉	曲	上四管	整絃	1998 中華南樂大會（詳上）
K2	謝永欽	<a href="#">【長滾】〈燈花開透〉</a>	〈燈〉	曲	上四管	演出	2000 年南聲社「千禧年傳統藝術之夜」音樂會
K3	謝永欽	<a href="#">【雙闌】〈茶蘼架〉</a>	〈茶〉	曲	上四管	演出	第一屆中國民族音樂週（呂炳川錄影）
K4	謝永欽	<a href="#">【中滾】〈望明月〉</a>	〈望〉	曲	上四管	整絃	1998 中華南樂大會（詳上）
G1	張在我	<a href="#">【長玉交枝】〈二個〉</a>	〈二〉	指	上四管	排練	江之翠錄製藝師們排練
G2	張在我	<a href="#">【錦板】〈水月耀光〉</a>	〈水〉	指	上四管	拍館	張在我老師訪台期間至閩南樂府拍館
G3	張在我	<a href="#">【福馬郎】〈感謝公主〉</a>	〈感〉	曲	上四管	拍館	
P1	丁世彬	<a href="#">【長玉交枝】〈二個〉</a>	〈二〉	指	孤支	教學	晉江住家教學（1990 年代江之翠紀錄）
P2	丁世彬	<a href="#">【錦板】〈魚沉〉</a>	〈魚〉	指	孤支	教學	晉江住家教學（2010 鄭尹真拍攝）
P3	丁世彬	<a href="#">【寡北】〈出庭前〉</a>	〈出〉	指	孤支	教學	
P4	丁世彬	<a href="#">【福馬郎】〈感謝公主〉</a>	〈感〉	曲	孤支	教學	

以上曲例列表中每位藝師三至五首曲目的排序，一律由五空管曲目開始，依序為四空管、五六四儀管曲目；七撩者先，三撩、一二撩依序於後；「指」先於「曲」。

表格左欄的曲目編號與曲目簡稱，乃為了後續章節討論內文能夠簡要地提及藝師們十九首曲目而設，並無其他特殊用意。編號中的字母為藝師代號，數字為曲目編號。字母由藝師們在圈內的稱呼而來：吳昆仁藝師「烏狗（先）」，由「烏」字閩南語發音 Oo，取字母 O；張鴻明藝師常被稱「張老師」或「空軍張」，由「張」字閩南語發音 Tiunn，取字母 T；謝永欽藝師一般稱「欽仔／欽先」，由「欽」字閩南語發音 Khim，取字母 K；張在我藝師人稱「在我（先）」，由「我」字閩南語發音 Ngoo，取聲母發音較鮮明的字母 G；丁世彬藝師「彬仔／彬先」，由「彬」字閩南語發音 Pin，取字母 P。有關後續章節列舉各曲特定案例時所採用的指法組合舉例代號，詳見第二章第五節。

### 第三節 分析工具：指法組合

#### 一、 聚焦：以指法組合為工具框架

本研究欲探究：南管演奏實作中所謂的「法」及其有／無，當聚焦到二絃弓法上時，究竟指涉何種演奏實作現象？若演奏「有法」，其中的共通性成分（共通原則）與歧異性成分（個人風格）分別為何？為回答此問題，本研究以五位藝師的二絃演奏錄影（曲目列表詳附錄）為主要研究材料，將藝師們的實際弓法安排採集下來、書面化地記錄於曲譜後，擬先彙整、歸納藝師針對固定指法組合的弓法安排。換言之，藝師們的十九首挨絃錄影以及書面採寫的弓法譜，為本研究處理之材料，而固定指法組合則為解讀、處理這些材料的工具；以此工具來處理彼材料，則是希望能以一種書面說明分享的方式將弓法譜中的資訊抽絲剝繭，藉以呈現這十九首錄影當中，值得探討發掘的議題面向。

必須強調的是，以指法組合作為方法框架來探討藝師們的弓法、紀錄分析藝師們的推弓／拉弓與換弓位置，並非假定關乎推拉、換弓的弓法安排即是二絃藝術的唯一重點。筆者深知二絃的功夫涉及多個面向，而弓法僅為其中之一，其餘包含右手（下手）運弓的力度、律動、音色，左手（頂手）按絃裝飾的韻、按指力度與部位、打指等等，均是構成二絃功夫整體的一部分。筆者在此論文中，選擇聚焦於二絃弓法安排的面向，作為本研究的核心議題，主要僅因筆者傾向秉持一門深入、盡可能地專注細究的精神，來執行這份出發點看似

相當侷限而小的研究。至於二絃藝術的其餘面向，則在後續章節探討五位藝師個人挨絃特色時，亦會有所著墨，惟不會另進行大幅全面統整與比較。由另一個角度來說，由看似單一的小範圍出發，不見得無法觸及更廣闊的層面；相反地，筆者認為二絃的各個層面之間其實息息相關，關乎推拉、換弓的弓法安排，本身已一定程度地反映了實作者對於音樂的內在律動理解，並也關乎一位絃腳習慣如何鋪排韻勢。在此欲說明的是，聚精會神地討論一個層面（弓法安排）、由此開始著力，透過縝密的探討來將觸角輻射性地延伸到其他相關層面，是筆者選擇的研究取向與路徑。

## 二、 指法組合的羅列彙整

琵琶指法組合的規範性質及其所涵蓋的詮釋變化空間，在南管實作中，無論由學習養成的角度、抑或由技藝琢磨精進的觀點而言，均扮演著至關重要的角色；大膽言之，對於各個指法組合的拿捏、詮釋、掌控能力，成就了一位南管樂人的音樂理解基本功。<sup>23</sup> 也因此，無論是圈內前輩出版之譜集、抑或學術著作，既往文獻中多已開始羅列各種常見的琵琶指法，譬如圈內常用的劉鴻溝《閩南音樂指譜全集》所列之「琵琶指法表」（1953：27-29），即包含了 32 項琵琶基本指法，請詳圖 2。依筆者對於南管琵琶指法之理解，劉本所列的 32 項指法中，倘若扣除「抹指」、「走線」、「抓打」等特定曲目（或曲目類別）才出

<sup>23</sup> 必須強調，筆者此處所言，並不特別偏重琵琶指法的規範性，而對於指法組合的規範性與自由度同等地看重。整體而言，由於今日的傳承實作，大抵都在依賴著工尺譜的情況下進行，且工尺譜上清楚地註明了指法；初學者學習摸索的路徑，也基本上由認識每組指法如何彈奏、如何唱唸開始，透過逐漸累積所學曲目、多次地遇到同組指法，來內化、歸納為對該組指法的內建理解，並再透過持續地累積實踐，來修正、加強該理解與詮釋能力。當一位學習者對於這樣必須內在消化、去蕪存菁的過程較無留心與用心時，除非此人天賦異稟，否則這份理解通常較不容易成形，也因此實作的成果在老一輩樂人耳中，會被認為「無法」、雜亂無章。然而，即便需要「有法」，也不等同於全然受到指法的硬性束縛；相反地，在對於指法透徹掌握之後，尚能超越既定成規束縛，其實經常更是一位樂人技藝令人眼睛一亮之處。筆者私以為，蔡勝滿先生、吳昆仁先生等前輩，在簫絃韻勢路數方面，特別屬於此類出類拔萃之疇，每每走出常人意想不到的路數。值得在此一提的是，南管曲譜並非素來即有工尺譜字、指法；早期的曲譜，常見僅記曲詩（歌詞）與撩拍，在該年代的傳承模式中，前述的「認識工尺譜與指法→學習曲目過程中累積指法經驗值→內化歸納」的習藝模式，恐怕就不適用。並且，由早期錄音聽來，整體而言，早期的唱奏受指法束縛程度亦較今日小。筆者在此要強調的是，指法組合所允許的自由度，其應當被重視的程度，應當不亞於指法的規範性，尤其在今日學習愈趨學院系統化的年代，更是如此。

現的特殊指法，其中有 15 項為最小單位指法，其餘 14 項則為「複合」的指法組合，一概由最小單位指法前後連結組合而成。

孤打	走線	剪指	鉤指	緊打線	打線	抹線	落線	點挑	點挑中	點挑甲	點挑甲中	甲線	半線	全線	擇挑	擇挑中	行指	戰指	兀指	分指	慢挑	慢點	去倒	點挑	加落	點挑	搶擇	雙擇	全擇	術語
ㄩ	ㄣ	ㄣ	ㄣ	ㄣ	ㄣ	ㄣ	ㄣ	ㄣ	ㄣ	ㄣ	ㄣ	ㄣ	ㄣ	ㄣ	ㄣ	ㄣ	ㄣ	ㄣ	ㄣ	ㄣ	ㄣ	ㄣ	ㄣ	ㄣ	ㄣ	ㄣ	ㄣ	ㄣ	ㄣ	說
頂手用老中甲線發音，由後依後急發。	頂手用老中甲線發音，由後依後急發。	頂手用老中甲線發音，由後依後急發。	頂手用老中甲線發音，由後依後急發。	頂手用老中甲線發音，由後依後急發。	頂手用老中甲線發音，由後依後急發。	頂手用老中甲線發音，由後依後急發。	頂手用老中甲線發音，由後依後急發。	頂手用老中甲線發音，由後依後急發。	頂手用老中甲線發音，由後依後急發。	頂手用老中甲線發音，由後依後急發。	頂手用老中甲線發音，由後依後急發。	頂手用老中甲線發音，由後依後急發。	頂手用老中甲線發音，由後依後急發。	頂手用老中甲線發音，由後依後急發。	頂手用老中甲線發音，由後依後急發。	頂手用老中甲線發音，由後依後急發。	頂手用老中甲線發音，由後依後急發。	頂手用老中甲線發音，由後依後急發。	頂手用老中甲線發音，由後依後急發。	頂手用老中甲線發音，由後依後急發。	頂手用老中甲線發音，由後依後急發。	頂手用老中甲線發音，由後依後急發。	頂手用老中甲線發音，由後依後急發。	頂手用老中甲線發音，由後依後急發。	頂手用老中甲線發音，由後依後急發。	頂手用老中甲線發音，由後依後急發。	頂手用老中甲線發音，由後依後急發。	頂手用老中甲線發音，由後依後急發。	頂手用老中甲線發音，由後依後急發。	頂手用老中甲線發音，由後依後急發。

圖 2：劉鴻溝《閩南音樂指譜全集》所列之「琵琶指法表」（1953：27-29）

南管指法，最基本元素有三：點、挑、甲，在琵琶絃上的實際動作分別為：食指指甲下點、拇指指甲回扣、拇指甲肉下壓。由這三項基本元素，構成了最小單位有意義的指法。所謂最小單位的指法，乃指在樂曲腔韻組成元素中具有完整可辨特徵、不能再被切割的指法，<sup>24</sup> 而南管曲的指法基本上都由它們逐一連結組合而成；劉本列表中包含了（由右至左）「全攢」、「雙攢」、「搶攢」、「點攢」、「加落（掄指）」、「點挑」、「去倒」、「慢點」、「慢挑」、「反指」、「甲線」、「打線」、「緊打線」、「鉤指」、「剪指」等 15 項。以實作場域的觀點而言，這些最小單位的指法，本身尚不甚涉及有機的彈性詮釋，而較關乎在琵琶上要如何正確地彈撥。相對地，由這些最小單位指法拼裝連結而成的「複合」指法組

<sup>24</sup> 此處所說的「不能再被切割」，指的是最小的完整指法單位。舉例而言，「攢」系列的指法（全攢、搶攢等）在拆解操作上，確實可以再被切割為非常多對的「點挑」，而「點挑」又可再被切割為「點」及「挑」。但是，「攢」本身是一個完整的、具有可辨認特徵的最小指法單位，由「攢」中取出的單個「點」或「挑」則已不具組成單位的完整性，僅為拆解操作上的碎片。並且，一個「攢」由多少對「點挑」相連而成，並非確鑿之事，故倘若將「攢」切割定義為 10 個點+10 個挑（單純舉例），則不僅定義上不符合實況，也將構成音樂的元素過度斷碎、以至於失去可辨的組成樣貌。相似地，比如最小單位指法「剪指」，儘管確實可被切割為「點」及「挑」，然而，經過如此切割之後，「剪指」的完整可辨特徵已經消失，剩下的兩個斷碎元素，與單一個「點」或單一個「挑」已經無所區別。

合，則關乎韻與氣要如何詮釋、安排的法度，即在指法與指法的銜接空間中，韻與氣要呈現什麼樣的走勢，其中起伏、斷連、緊慢如何等等；劉本列表中包含了（由右至左）「雙攢挑」、「分指」、「戰指」、「行指」、「採指」、「攢挑」、「全跳」、「半跳」、「點甲」、「擲甲」、「點挑甲」、「緊點挑甲」、「點挑點」、「落播」等 14 項。理論上，這些「複合」指法組合所涵納的彈性餘地，其詮釋法度需透過口傳心授而得，既不允許全然自由即興，亦無明訂的冷硬規則。本論文用以聚焦、解讀素材的工具框架，即是後頭這個有機的「複合」指法組合。

由小單位指法前後拼裝銜接而成的「複合」指法組合，倘若未加任何條件地任意排列組合，所能產出的指法組合數量應當相當龐大。然而，從實際譜面分析來看，有些指法組合顯然較為常見，如劉本所列的十多項；有些組合則較少見，或甚至不曾出現。倘若取最小單位指法中的「剪指」為例，最為常見的指法組合為「點（慢點）+甲線+剪指」，【錦板】門頭的曲目中即屢見不鮮；次之，「點（慢點）+剪指」或「去倒+剪指」均較少見一些，如指尾〈出庭前〉有「點+剪指」；其餘如「反指+剪指」或「搶攢+剪指」等組合，則是不曾出現。換言之，一個指法組合實際上成立與否（換言之，是否「活」在南管曲目中），取決於其出現在實際樂曲中的慣常性質與固定性質（是否在某些門頭中固定有此指法組合？在實作場域，這項指法組合是否大致以慣常的簫絃法、唱唸法處理？），且可透過譜面觀察分析來印證之。而理論上可拼裝的許多隨機組合，並不存在於南管指法組合的既有語彙中。本研究所要採用的工具，即是在曲例譜面中慣常地出現、案例充足的固定指法組合。

吳昆仁、張鴻明、謝永欽、張在我、丁世彬等五位藝師的十九首錄影（詳見上一節之表 2），扣除〈茶蘼架〉（張鴻明、謝永欽）、〈二個〉（張在我、丁世彬）、〈感謝公主〉（張在我、丁世彬）三首重複，共計有十六首曲子。此十九首錄影、十六首曲例，譜面所包含的固定指法組合，經彙整後，案例充足豐富的常用指法組合如表 3，案例較少的特殊指法組合則如表 4。所列的指法組合當中，儘管「(13)過撩」與「(14)貫三」在十九首曲例中案例不是非常豐富（「貫三」更僅吳昆仁藝師 2 例），然而，考量此二項為上撩曲的基本指法組合，仍收錄於「常用指法組合」列表；「(10)點挑點甲」僅於特定一二撩門頭的句尾出現（例如：【雙閨】、【短相思】），其固定出現的位置與作用，近似於其他一二撩門

頭句尾腔韻中的「點甲」或「點挑甲」，故儘管在十九首曲例中案例並不多，同樣也放在較為典型的「常用指法組合」列表中，並緊鄰地列於「(9)點挑甲」之後。「常用指法組合」所列的 14 大項指法組合（倘將各指法組合的次分類也單獨視之，例如「全跳一同音」、「全跳一異音」、「全跳一廣義」共為三項，則共 21 項指法組合），在論文的核心章節中將進行鉅細靡遺的討論，包含第三章以弓數為切入點的巨觀分析，以及第四章以弓法實例來討論共通性／歧異性的微觀分析。其餘較為特殊的指法組合，如「(15)行指」、「(17)探聲」等，筆者在學習南管過程中，每遇到諸些指法組合時，屢屢察覺它們具有相當程度的成規性質，指法組合的慣常特徵非常鮮明，因此儘管在十九首曲例中，這 5 項特殊指法組合的實例都不及 10 個案例，不過凡有二位以上藝師的實例，都列入彙整，僅作為一份供參的筆記。也由於案例過少，筆者在論文核心討論的部分，僅於第三章略提及這 5 項指法組合的案例數目狀況，第四章的共通性／歧異性微觀討論便不會再提及這幾項指法組合。綜合以上，本論文所羅列作為分析框架之指法組合，共計 19 大項；將各個次分類指法也獨立視為一項的話，則總計 26 項指法組合。

表 3：常用指法組合列表

（指法時值單位：撩）

編號	名稱	時值	縮寫	拆解	舉例
(1)	戰指+緊挑	0.5	𠂉 𠂉	𠂉 𠂉	六 工
(2)	半跳	0.5	△	𠂉	六 𠂉
(3)	全跳	同音	1.0	𠂉 𠂉	六 𠂉 工 𠂉
		異音	1.0	𠂉 𠂉	六 工 𠂉 𠂉

編號	名稱	時值	縮寫	拆解	舉例
(9)	點挑甲	貫	1.5	𠂉 𠂉 𠂉	𠂉 𠂉 𠂉
		𪗇 <sup>26</sup>	1.5	𠂉 𠂉 𠂉	𠂉 𠂉 𠂉
		歇	1.5	𠂉 𠂉 𠂉	𠂉 𠂉 𠂉

<sup>26</sup> 「𪗇」或「𪗇氣」在本論文用於專指同音指法之間必須停歇、引腔過韻再承下文的氣口處理概念用詞，與「貫」或「貫氣」相對。在既往文獻中，本文的以「𪗇」字所指之概念大多寫為「摺」字。不過，筆者以為「摺」字的意義與該氣口處理概念雖然相符，但是在讀音上，「摺」字發音「tsih」實在無法連結至圈內提及該概念時口頭所說的「tsàm」。（圈內提及「貫摺」時，口頭上說「kuàn-tsàm」。）關於「摺」字與「tsàm」發音無法聯結之事，筆者長久以來一直感到相當困惑，目前詢問圈內前輩也尚無解答。筆者揣度，南管既然是一個首重口傳心授的音樂傳統，口頭用語在傳承上也具有非常重要的意義，因此，在撰寫這篇論文時，筆者決定捨棄無法與圈內口頭用語「tsàm」發音相符的「摺」字，而僅以「tsàm」發音尋得「𪗇」字，採「𪗇」字取代之。倘有謬誤，還望包涵與指正。

		廣義	1.0	ロ ヤ ン	ロ ヤ ン	六 エ ン 六 エ ン
(4)	點攆+挑		1.0	ㄹ	ㄹ	ㄹ ㄹ ㄹ
(5)	反指		1.0	ㄴ ㄴ	ㄴ ㄴ	六 エ ン 六 エ ン
(6)	點+去倒		1.0	ㄴ	ㄴ	六 エ ン
(7)	點甲	貫	1.0	ㄴ ㄴ	ㄴ ㄴ	六 エ ン
		𪗇 <sup>25</sup>	1.0	ㄴ ㄴ	ㄴ ㄴ	六 エ ン
(8)	緊點挑甲	同音	1.0	ㄴ ㄴ	ㄴ ㄴ	甲 エ ン
		異音	1.0	ㄴ ㄴ	ㄴ ㄴ	甲 六 エ ン
		歇	1.0	ㄴ ㄴ	ㄴ ㄴ	甲 エ ン

(10)	點挑點甲	1.5	ㄴ ㄴ ㄴ	ㄴ ㄴ ㄴ	甲 エ ン
(11)	點掄 (+點/點挑)	1.0	ㄴ ㄴ ㄴ	ㄴ ㄴ ㄴ	甲 六 エ ン
(12)	點甲掄 (+點/點挑)	1.5	ㄴ ㄴ ㄴ	ㄴ ㄴ ㄴ	甲 六 エ ン
(13)	過撩	2.5	ㄴ ㄴ ㄴ	ㄴ ㄴ ㄴ	甲 エ ン
(14)	貫三	2.5	ㄴ ㄴ ㄴ	ㄴ ㄴ ㄴ	甲 エ ン

表 4：特殊指法組合列表

(指法時值單位：撩)

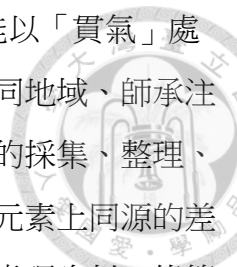
(15)	行指	1.0	ㄴ ㄴ ㄴ	ㄴ ㄴ ㄴ	六 エ ン
(16)	緊點甲+點挑	1.0	ㄴ ㄴ ㄴ	ㄴ ㄴ ㄴ	六 エ ン
(17)	探聲	1.5	ㄴ ㄴ ㄴ	ㄴ ㄴ ㄴ	甲 エ ン
(18)	點甲+剪	1.5	ㄴ ㄴ ㄴ	ㄴ ㄴ ㄴ	六 エ ン
(19)	點甲+點+緊攆	2.0	ㄴ ㄴ ㄴ	ㄴ ㄴ ㄴ	甲 エ ン

<sup>25</sup> 同註腳 26。(表格版面關係，註腳 26 位於前一頁。)



必須說明的是，筆者在統整這些指法組合時，儘可能地由指法基本結構的概念來理解每一組指法，並採樹狀分支、結構層次的概念來依序羅列。這樣的分類概念，乍看之下很可能與圈內傳承的指法定義認知有所出入——此乃由於傳承實作領域中，師承、曲種、流變之細節差異格外重要，而從研究端而言，則須儘可能地以一個涵納性更高的架構來蒐羅異質性的存在，以將諸多樂理元素本身親近同源的骨譜版本差異重新拉回同一討論範疇。舉例而言，本研究針對指法結構上為「(3)全跳」者，陳列了三種次分類：倘第一音與第二至四音相同，歸屬「全跳」指法當中的「同音」次分類；倘第一音與第二至四音不同，則歸屬「全跳」指法當中的「異音」次分類；另在部分門頭或師承曲種中，有些「全跳」的第一音指法儘管抽換為「甲線（緊甲）」或休止，然而唱唸與簫絃詮釋其實仍以「全跳」的結構來處理之，因此，本研究歸納為「全跳」指法中的「廣義」次分類。如此歸類，並非為了改寫或顛覆傳承教學中「全跳」的基本定義，而是站在觀察採集資料的一端，希望從更根本的指法結構角度，來建立一個適合處理、涵納弓法資料的框架，使得經由這個篩網框架採納進來的資料能更為豐富。換句話說，筆者並非要透過實例來演示全跳的第一音指法可以彈性抽換為「甲線」或休止，抑或第一音與後續數音相同與否也任由實作者自由變化；並非如此。同樣地，「(9)點挑甲」指法組合，本研究也依指法結構層次歸為三個次分類：倘唱唸與簫絃將三音視為不斷的一氣，即傳承所說之「貫」，即第一項次分類；倘第一音與第二三音之間有換氣或另引裝飾音（或者兩者兼具），則為傳承上所說之「𪛗（tsàm）」，<sup>27</sup> 即歸納為第二項次分類；倘唱唸與簫絃詮釋上與「𪛗」相同，唯琵琶將第三音抽換為休止，並於第二音提早完成「甲線」，則其指法架構意義上與「𪛗」其實相同，只是不同師承、曲種上有所歧異，因此即便實際上僅彈奏「點+甲線」，本研究仍將之置放於「點挑甲」的分類中，歸為「歇」的次分類，即第三音抽換為休止歇息。這樣的分類方法，看似將既有指法定義鬆綁，可是筆者同樣必須強調，這般樹狀的指法層級歸類，並非為了翻修傳承實作場域對於譜本細節的講究。以傳承操作端的角度來說，筆者並非要展示：某譜本中的某處作「𪛗氣」的「點挑甲」，倘若後學記憶模糊混淆時，彈為「點甲歇」也無妨；絕非此意。儘管在南管圈內，不同

<sup>27</sup> 同註腳 26。



地域師承的譜本同處很可能確實為「點甲歇」，又或者，也可能以「貫氣」處理，但是以傳統音樂的價值觀而言，諸些細節上的差異正是不同地域、師承注重的自身特色，甚忌移花接木地混為一談。然而，由學術研究的採集、整理、分析觀點而言，則與傳承端幾乎相反，必須反向地將諸些音樂元素上同源的差異儘可能地網羅納入，以一種能夠直指核心結構的分層框架來處理資料。儘管傳承端、研究端的操作方向不同，筆者以為，研究端在廣納資訊的同時，其實仍可以嘗試對於傳承端所注重的細節差異保持留心，並儘可能讓資料維持其細節原貌。因此，在實際研究端操作上，本論文用以作為分析框架的指法組合絲毫不容許鬆散的歸納，而必須嚴謹地看待每一組指法的根本結構，包含在該結構下指法組合應當具有的時值。承前「點+甲+歇」之例，儘管實際上琵琶僅彈奏「點+甲線」，然而，唯有「點+甲」之後緊接「歇」者，方可歸納為「點挑甲」的次分類；倘「點+甲」之後無「歇」，無論是以一氣或二氣處理（貫或斲），由於該指法組合的結構時值無法等同於「點挑甲」（時值：1.5 撩），一概不能納入「點挑甲」範圍，而必須另屬「(7)點甲」的分類（時值：1.0 撩）。以上，諸些由影片曲例之譜面、依照指法結構概念統整而得的指法組合，為本研究主要的聚焦切入框架。

#### 第四節 影片素材的處理步驟

藝師們的演奏影片及書面採集的弓法譜為本研究原始材料，指法組合則可視為切入材料的基礎方法工具與著力點：以後者（方法）來處理前者（材料），循序漸進地由單一曲例至跨曲並置，即為本研究主要內容的產出過程。處理步驟說明如下：

##### 1. （單一曲例）影片→（單一曲例）弓法工尺譜：

透過觀看藝師的二絃演奏影片，將其全曲實際弓法安排採集下來、紀錄於書面工尺譜之上；移動式鏡頭則僅就二絃可見部分採記。

\*備註：本階段產出之弓法註記譜，完整收錄於「附錄一：19 首影片曲例的弓法譜」。



步驟 4

1) 戰況 + 緊縮									
編號	戰況	戰況	戰況	戰況	戰況	戰況	戰況	戰況	戰況
01	吳昌林 (一)	1 (0)	2 (0)	3 (1)	4 (1)	5 (2)	6 (3)	7 (4)	8 (5)
02	吳昌林 (二)	-	-	-	-	-	-	-	-
03	吳昌林 (三)	-	-	-	-	-	-	-	-
04	吳昌林 (四)	-	-	-	-	-	-	-	-
05	吳昌林 (五)	-	-	-	-	-	-	-	-
T1	吳昌林 (六)	14	7	7	0	0	0	0	0
T2	吳昌林 (七)	4	1	3	0	0	0	0	0
T3	吳昌林 (八)	10	0	10	0	0	0	0	0
K1	吳昌林 (九)	1	0	0	1	0	0	0	0
K2	吳昌林 (十)	-	-	-	-	-	-	-	-
K3	吳昌林 (十一)	5	1	4	0	0	0	0	0
K4	吳昌林 (十二)	10	2	5	3	0	0	0	0
G1	吳昌林 (十三)	1	0	1	0	0	0	0	0
G2	吳昌林 (十四)	1	0	1	0	0	0	0	0
G3	吳昌林 (十五)	5	2	3	0	0	0	0	0
P1	吳昌林 (十六)	1	0	1	0	0	0	0	0
P2	吳昌林 (十七)	2	0	2	0	0	0	0	0

指法組合「戰指+緊挑」  
五位藝師 19 首曲例之  
弓法實例彙整

指法組合「戰指+緊挑」  
五位藝師 19 首曲例之  
弓法實例彙整

指法組合「戰指+緊挑」  
五位藝師 19 首曲例之  
弓法實例彙整

指法組合「戰指+緊挑」  
五位藝師 19 首曲例之  
弓法實例彙整

指法組合「戰指+緊挑」  
五位藝師 19 首曲例之  
弓法實例彙整

## 第五節 弓法實例記譜及舉例代號說明

### 一、實例之記譜與弓法標記說明

本研究主要依據影片曲例中所採出之實例來探討藝師針對指法組合的弓法原則傾向。在論文後續章節，將經常出現如以下表格的同一指法組合弓法實例表。每一個弓法實例的內容，包含了工尺譜及弓法註記、對應曲詩三個部分。其中，工尺譜的謄寫內容與曲譜所見工尺譜相同，包含指法符號如「點(丶)」、「挑(乚)」、「甲(十)」、「去倒(ㄣ)」等，以及指涉音高的「譜字」如「工」、「六」、「乚」、「一」、「凡」等。筆者在論文內文提及譜字音高時，大多會於譜字後加「空」字，例如「『工』空」，此用法為南管樂人口頭上提及音高的慣用語，「空」字（亦作「孔」字）意思近似「音位」，附掛於譜字之後成詞使用，並無其他特殊涵義。在工尺譜的右側，註有筆者由藝師挨絃影片採寫下來的弓法符號。論文所採用的弓法符號來自筆者於江之翠劇場學習時於團裡所見之弓法譜，以尖端順勢向下「ㄣ」符號表示順向（由右向左）的推弓，以方端逆勢鉤回的「ㄣ」符號表示逆向（由左回右）的拉弓，此二為主要弓法符號；其餘符號均為次要，僅在筆者採寫弓法過程為了加註細節時使用，如抖線「ㄣ」用以表示打指，標記在推弓上端，則表示以打指開始該次推弓，而一弓與一弓之間換弓時若為刻意相連不斷的轉弓，則會將上下兩個弓法符號以圓圈「○」銜接。除了工尺譜（譜字、指法）與弓法符號之外，為利註明指法實例於弓法譜中的確切出處，每一個弓法實例尚包含該實例對應的曲詩字詞。以下表吳昆仁藝師〈自來生長〉第三個反指為例，以藍字橫寫於上的「(正)是」為該實例的對應曲詩——確切對應指法實例的曲詩其實僅「是」一字，然而為了使曲詩字詞具有協助於曲譜中檢索的用途，筆者通常將連貫成詞的前或後一字以括號寫出，如此處的「(正)」字；在曲詩下方，黑字左欄部分的「一乚一」為譜字，緊鄰於右的「丶、乚、ㄣ」為指法，而最右欄紅筆標註的「ㄣ ㄣ ㄣ」則為弓法符號。

表 5：範例弓法實例表格（以「反指」為例）

影片			案例							弓數				
編號	二絃 藝師	曲目 簡稱	1 (8)	2 (9)	3 (10)	4 (11)	5 (12)	6 (13)	7 (14)	總 計	1	2	3	4
O1	吳昆仁	〈自〉	自(來)生長(正)是恩愛(海)樣(拖)命(忍)畏	金	一	一	一	一	一	13	4	5	4	0
			只(處)依(倚)路如(到)我(路)如(到)我	一	一	一	一	一	一					
T1	張鴻明	〈遙〉	對(智)如(尊)君(變)龍(門)亦(看)	大	一	大	大	大	大	5	0	2	3	0
K2	謝永欽	〈燈〉	是(如)是(如)是(不)易(成)卜(障)	大	大	大	大	大	大	5	1	2	2	0
G3	張在我	〈感〉	公(主)謹(記)	大	大					2	0	1	0	1
P3	丁世彬	〈出〉	愁(舊)嘹(嘖)何(不)信(來)免(得)因(由)都(來)	大	大	大	大	大	大	9	5	4	0	0
			傷(情)夕(陽)	大	大									

\*備註：本表為舉例代號說明的範例表格，省略多首曲例，並非完整的「反指」弓法實例表。

必須說明的是，儘管張在我先生是江之翠劇場歷任聘請的藝師當中非常重要的一位，而江之翠團員的弓法養成也深受在我先影響，但是這組弓法符號除了表示轉弓的圓圈「。」來自在我先之外，與在我先的弓法譜系統並不相同。主要差異在於直式與橫式記譜之別：在我先的弓法譜系統，為了將指法的撩拍時值清楚規整地記譜，採用有小節線、以底線表示時值減半的橫式記譜法，較為偏向國樂／民樂所採用的簡譜系統，而後者又受西方音樂影響而生成；這套弓法譜系統儘管能清楚呈現換弓處，也方便長年編修，但是，其最大的缺點便是要割捨南管的直式工尺譜，無法與傳統曲譜相容於同一版面。<sup>28</sup> 相對於在我先的橫式弓法譜，本論文所採用、筆者於江之翠學習所見之弓法符號（「ㄌ」表示推弓，「ㄗ」表示

<sup>28</sup> 關於在我先的橫式弓法譜的相關討論以及譜例書影，請參考論文第五章「教材與實踐」的第三節。



拉弓)最大優點便是能夠直接註記於既有南管工尺譜之上，隨行標註在側；其缺點則是較難以將弓法符號的始末點清楚對應至確切的指法位置，尤其每每遇到「全跳(𪛗)」、「點攞(𪛘)」等涵蓋了多個點挑指法的「縮寫」指法符號，在標註弓法時很容易在畫面上糊成一團，而使得該份弓法譜對於讀者不是非常友善。筆者為了改善這項潛在問題，儘可能選用畫面相對清楚易讀的電腦打譜曲譜作為弓法譜的底譜，並且，凡是遇到縮寫的指法符號時，也儘可能將該指法符號涵蓋的實際內容展開來寫在旁側，例如對於「全跳(𪛗)」指法，筆者在標註弓法時便會將其展開為「𪛗」，弓法符號即標註在展開版指法之側；其他為利清楚標註弓法而展開寫在原指法旁側的指法尚有「點攞(𪛘)」、「反指(𪛙)」等。將同一指法組合的弓法案例由弓法譜謄寫至弓法實例表時(本章第四節的研究步驟二)，則一律採用等距方格(半撩為一格)來騰寫弓法實例，以利清楚呈現指法的時值，並據以清楚地將弓法標註於側。

## 二、舉例代號說明

後續章節在提及五位藝師時，除了以其本名稱呼之外(例如：吳昆仁藝師)，為減少行文的重複冗贅，將交替改用圈內平時對先生們的稱呼，包含：吳昆仁藝師人稱「烏狗」，晚輩後學喊「烏狗先」；張鴻明藝師人稱「空軍張」，晚輩稱「空軍老師」或「張老師」，筆者較常聞後者；謝永欽藝師人稱「欽仔／欽欽」，晚輩稱「欽先」；張在我藝師在圈內一般以其名「在我」稱之，晚輩後學喊「在我先」；丁世彬藝師人稱「彬仔／彬欽」，晚輩稱「彬先」。筆者在論文中將交替著以本名與圈內稱呼來提及五位藝師，至於何時用本名、何時用暱稱，端視行文語感與筆下內容的遠近距離感而切換，並無其他特殊用意。

除了藝師稱呼之外，後續章節需要列舉實例時，為利簡要，將以「曲目編號-案例次序」的標號型式來指稱表格中特定實例。舉例而言，在作為範例的「反指」表格中(表5)，倘要舉吳昆仁藝師〈自來生長〉中的第三個反指實例，內文中將以「O1-3」指稱：其中，O為吳昆仁藝師(「烏」狗先)代號，1為吳昆仁藝師的第一首曲例，O1即為吳昆仁藝師〈自來生長〉的曲目編號(五位藝師19首影片曲例的編號，詳見本章第二節表2「核心研究素材：十九首影片列表」)，

而 O1-3 則是指該曲例中的第三個實例。相似地，倘要舉上表丁世彬藝師〈出庭〉的第九個反指實例，論文中將以「P3-9」指稱：P 為丁世彬藝師（「彬」先）代號，3 為丁世彬藝師第三首曲例〈出庭〉，9 則是指第九個例子。

在論文內文，為了方便讀者在表格中對應尋找所指案例，筆者經常也會將對應的曲詩字詞寫出，譬如上表吳昆仁藝師〈自來生長〉的第三個反指實例「O1-3」，也會寫為：O1-3（曲詩：「正是」）；丁世彬藝師〈出庭〉的第九個反指實例，也會寫成：P3-9（曲詩：「夕陽」），以便讀者在表格中尋找定位。除此之外，倘若讀者有需要翻閱參照附錄弓法譜的對應部分時（譬如希望知道 P3-9「夕陽」反指的前後曲詩指法是什麼？），曲詩字詞的部分也相當管用。



### 第三章 巨觀分析：以弓數觀察弓法異同光譜

本研究的主要原始素材為五位藝師的十九首挨絃影片，所採集下來的各指法組合實例則為論文分析弓法的主要可用資料。本章與下一章，將開始就這筆資料來探究二絃弓法的共通性與歧異性，由遠而近、由粗而細地剖析本論文核心問題。面對這筆案例數量可觀的弓法實例，筆者選擇首先以較為巨觀的視角來切入——以「弓數」作為換弓議題的切入點，由外部整體地看待五位藝師的弓法安排實例，觀察不同指法組合如何在共通性／歧異性的一系列光譜上分布。

#### 第一節 換弓議題：以弓數為切入點

本章由「弓數」的層面開始著手彙整資料，以進行初步巨觀的觀察與討論。所謂「弓數」，確切所指的是：對於一組固定時值、節奏、點挑甲彈撥型態的指法，實作者採用多少弓來完成這組指法的詮釋。倘若弓數為 1，那麼實作者是以一弓完成這組指法；倘若弓數為 2，那麼實作者以兩弓拉奏，即在該指法組合中間某個時間點換了一次弓；以此類推。透過「弓數」，直接相關的關注重點是「換弓」的議題。筆者於第一章緒論的問題意識部分曾經點出：儘管「換弓」在圈內教學中，一般最粗略的概念是「（唱唸中的）換氣即換弓」，然而實作上，並非如此直截了當、一等於一之事。此乃由於每人對於何處換氣的師承學習（唱唸學習）及個人理解不同，並且，將換氣轉換、「翻譯」至弓法的處理機制，實際上亦端由個人摸索詮釋、發展規律（或無規律），即並不是每位實作者都時時恪守換氣便換弓。再者，一般平均而言，換弓頻率其實比換氣高（最簡單的觀察方式，可同時觀察曲腳與絃腳，看曲腳換氣之間，絃腳換了幾弓），即並非一弓一氣，而是兩次換氣之間，通常會應著弓長使用狀況、韻勢詮釋、內建律動理解而換弓。由於有諸些眾多因素，使得實情上換弓的時間點、頻率並非全然與換氣相同，<sup>29</sup> 且換弓又與實作者的內建律動、韻勢理解息息相關，本研究在觀察弓法的共通性與歧異性時，因此選擇先由觀察藝師針對指法

<sup>29</sup> 以邏輯語彙言之：換氣並非換弓的充分必要條件（sufficient and necessary condition），且換弓的集合（set）大於換氣的集合。

組合所使用的弓數出發。由弓數來直接地檢視換弓的議題，再進一步延伸至韻勢、律動處理的層面。

筆者希望在此指出，「弓數／換弓」乍看之下或許是相當單一而生硬的層面，而以弓數案例統計表格呈現事實時，更容易乍看之下冷硬、寥無生氣，然而，筆者仍然選擇如此執行，僅是希望能夠始終如一地以高度聚焦的方法與態度來進行研究，即由先細究單一侷限的區塊，再延伸觸角至相關層面。相對而言，筆者較不傾向以廣闊蒐羅、企圖無所不包的方式來討論議題，而這樣的選擇絕大部分來自於筆者在南管習藝過程中體認到的一種精神，故傾向在研究的領域中也實踐之。<sup>30</sup> 乍看之下，筆者彷彿是孤注一擲、眼界狹隘地鑽研單一面向，這般質疑自然可想而知，筆者也無意反駁。然而筆者深信，既然換弓本是挨絃的一個層面，而藝術的各個面向其實都互相牽引相連，若針對單一層面的推敲琢磨能夠專一到一定程度時，自然能連動觸及其他層面。以上就方法上之取捨簡單說明，以下即由弓數作為切入點，著手進行二絃弓法的巨觀分析。

## 第二節 各指法組合實例的弓數綜覽

本章將五位藝師的弓法實例資料視為一個龐大的集合，巨觀地、整體性地以各指法組合的弓數資料為出發點，來綜合觀察、探討藝師們之間所呈現的弓法異同，同時亦為後續探討劃出弓法歧異性的可觀察地帶。

本節的「指法組合弓數案例統計表」統整了五位藝師們針對各個指法組合所採用弓數的案例數目。這個弓數資料表格的產出，乃由論文原始素材的 19 首影片曲例，經過逐曲弓法採譜、指法組合案例擷取彙整後，逐一剖析各個實例的弓數而得，亦為論文由「弓數」開始討論分析換弓議題的第一份統整資料，可視為第一階段研究成果。這份「指法組合弓數案例統計表」，以指法組合為最大資料分層，每項指法組合之下分別列出五位藝師個別的弓數案例數目，以及五位藝師的加總：個別藝師的數值採計了該藝師的 3-5 首影片曲例的所有案例，這一系列案例數目的分布可供我們觀察得知一位藝師針對某個特定指法組合的弓數採用情形與傾向（最大數以底線標記，並以括號註記百分比）；五位藝師

<sup>30</sup> 這樣的選擇與傾向，純粹來自個人體會與價值取向，而並非對於南管文化圈價值觀或學術方法價值的斷言與代言；並且，筆者對於後者（代言集體）並沒有太大的熱忱或企圖心。

弓數案例的加總數目則列於每個指法組合的最下列，可據以觀察五位藝師針對特定指法組合的弓數採用傾向，以及五人總和之後（案例數目較個人更為充足），所採弓數是否呈現共通一致性（共通性）或歧異分布（歧異性）。

舉例而言，吳昆仁藝師的五首曲例當中，前三首（O1-O3）均為三撩以上曲目，通篇無「戰指+緊挑」（指法組合時值：半撩）的例子，而 O4 有 1 例、O5 包含 3 例，故吳昆仁藝師的「戰指+緊挑」指法組合共有 4 個實例；在這 4 例當中，烏狗先有 3 例以 2 弓處理，另 1 例則以 1 弓處理。因此，在「指法組合弓數案例統計表」的「戰指+緊挑」弓數資料部分，吳昆仁藝師的一列即列出了前述的幾個案例數值：案例總數為 4，1 弓的案例數目（弓數為 1 的欄位）為 1 例，2 弓的案例數目（弓數為 2 的欄位）為 3 例。各列藝師們針對各項指法組合所採弓數的案例數目，均是經由影片曲例的弓法採譜、指法組合案例的擷取彙整、各個實例的弓數分析之後而得，至於這些數據背後的實例，在第四、五章針對幾項代表性的指法組合來探討弓法共通性與歧異性時，將再納入討論內文，除此之外，所有實例亦逐曲地收錄於論文附錄：附錄一為 19 首曲例的書面弓法譜，附錄二為 19 首曲例的指法組合實例表。

關於兩份附錄與本章弓數案例的檢索關聯性，筆者在此稍作說明：讀者在瀏覽本章所呈現的各指法組合弓數案例數據時，倘若發覺表格所列的案例分布情況與讀者自身對於各指法組合弓法原則／弓數的期待理解不甚符合時，抑或有興趣進一步查閱、核對原始材料細節，建議可以先參考附錄二，視情況需求再參考附錄一。譬如，以上述吳昆仁藝師的「戰指+緊挑」的 4 個案例而言，讀者若對於烏狗先的 3 個 2 弓案例感到好奇、欲知烏狗先當時究竟是在「戰指+緊挑」此一短促指法當中於何處換弓、推拉如何安排，便可以在附錄二 O4、O5 兩首曲例的弓法實例表中找到藝師影片實作的弓法紀錄；倘若又進一步有意查找烏狗先這 3 個 2 弓案例的前後文（譬如：這 3 個「戰指+緊挑」實例的前後各是什麼指法？），則可以再往附錄一的弓法譜追蹤前後文細節，附錄二個別案例的曲詩字詞在此時便可派上用場、協助定位。筆者希望藉此機會再次說明，本章的數據表格看似冷硬，但之所以執行這樣龐雜的數據整理，所要導向的僅是一個整體全面性的視野，透過巨觀地鳥瞰這筆龐大的弓法實例資料，來發現指認弓法的普同共通性、特殊分歧性地帶，而後能拉近焦距進行更細緻的

研討。這些數據始終是確鑿地來自藝師們挨絃影片中滿布著生動細節的實作。筆者身為南管後學，深知圈內傳承實作與學術研究的分析觀點經常大異其趣，而在學術的操作端，論文的寫法或許無法滿足各方視角與核心關懷，不過，筆者儘可能地將對於不同身分觀點有意義的材料與資料都完整地保存整理。兩份附錄的逐曲列整，以及與論文內文的緊密產出關聯，便是源於這份心意。

以下「指法組合弓數案例統計表」陳列了五位藝師針對各項指法組合的弓數採用情形。每位藝師針對每項指法組合的弓數案例分布中，最大數者以底線標記，下方並列有案例數目所占百分比。承上，仍舊以吳昆仁藝師的「戰指+緊挑」舉例說明：吳昆仁藝師在其所有曲例中共有 4 個「戰指+緊挑」指法實例，其中以 1 弓完成者有 1 例，2 弓者有 3 例，因此，就此指法組合而言，吳昆仁藝師以 2 弓的 3 例為最大數，佔 4 個案例總數中的 3 例，百分比為 75% (3/4)。相同地，張鴻明藝師所有曲例中共有 28 個「戰指+緊挑」實作案例，其中以 1 弓完成者有 8 例，2 弓者有 20 例，同樣是 2 弓居多，故以此指法組合而言，張鴻明藝師 2 弓的 20 例為最大數，百分比為 71% (20/28)。同樣地，謝永欽藝師、張在我藝師、丁世彬藝師就此指法組合所採弓數的最大數也都落於 2 弓，所佔比例分別為 56% (9/16)、71% (5/7)、63% (5/8)。五位藝師加總而言，「戰指+緊挑」共 63 例，以 2 弓的 42 例為最大數，所占百分比為 67% (42/63)。以上僅以「(1)戰指+緊挑」為例，簡要說明一項指法組合的各欄位數值的意義。

倘若瀏覽各指法組合的五位藝師弓數案例總和，可發現不同指法組合的多數分布情形不盡相同。換言之，儘管每項指法組合無論如何總有一個最大數，不過，最大數所佔比例由過半邊緣（例如：「(3)全跳一同音」以 3 弓的 101 例為最大數，佔 216 個案例中的 47%）至百分之百（例如：「(9)點挑甲一貫」以 1 弓的 64 例為最大數，亦為該指法組合的全數案例，所佔比例 100%）均有。筆者認為這般透過層層彙整處理後所顯示的多數分布差異，正好比在龐大的弓法案例資料池中滴入了一滴指示劑，顯示出了弓法普同共通性質、多元分歧性質的所在地帶，依循著這滴指示劑所展開來的共通性／歧異性光譜，我們在後續章節便可以拉近焦距、往內細究。因此在下表中，筆者承續著「指示劑」的比喻，將各指法組合的多數比重情形予以色塊標示：呈現高度齊一共通性者

(90%-100%) 以深灰網底標示，高度共通性 (80%-89%) 者以淺灰網底標示，具有可辨多數共通性 (60%-79%) 者以黃色網底標記，呈現多元歧異分布者 (-59%) 則維持原白色網底；另外，五位藝師案例總數少於 10 例者，考量案例數量過少，論文取材範疇內不以共通性／歧異性歸結，並以橘色網底標記。經過這番指示劑般的標記，弓法共通性、歧異性的值得探討地帶便漸趨可辨，筆者將在下一節接續說明。

表 6：指法組合弓數案例統計表

深灰網底：高度齊一共通性（九成以上，90%-100%）

淺灰網底：高度共通性（八成以上，80%-89%）

黃色網底：可辨多數共通性（六成以上 60%-79%）

白色網底：歧異性（六成以下，-59%）

橘色網底：案例數過少（少於 10 例），不以共通性或歧異性歸結

指法組合 (時值單位：撩)	指法舉例	藝師	案例總數	弓數			
				1	2	3	4
(1)戰指+緊挑 (0.5) ㄣ ㄣ	六 ㄣ エ ㄣ	吳昆仁	4	1	<u>3</u> (75%)	0	0
		張鴻明	28	8	<u>20</u> (71%)	0	0
		謝永欽	16	3	<u>9</u> (56%)	4	0
		張在我	7	2	<u>5</u> (71%)	0	0
		丁世彬	8	3	<u>5</u> (63%)	0	0
		總計	63	17	<u>42</u> (67%)	4	0
(2)半跳 (0.5) ㄣ	六 ㄣ	吳昆仁	43	<u>34</u> (79%)	9	0	0
		張鴻明	10	3	<u>7</u> (70%)	0	0
		謝永欽	18	<u>13</u> (72%)	5	0	0
		張在我	11	<u>9</u> (82%)	2	0	0
		丁世彬	26	<u>15</u> (58%)	11	0	0
		總計	108	<u>74</u> (69%)	34	8	0
(3)全跳 (1.0) ㄣ	同音 六 ㄣ ㄣ	吳昆仁	85	13	<u>51</u> (60%)	20	1
		張鴻明	10	0	<u>5</u> (50%)	<u>5</u> (50%)	0

ニ	異音	エ	謝永欽	26	0	9	$\frac{12}{(46\%)}$	5
			張在我	35	0	10	$\frac{22}{(63\%)}$	3
			丁世彬	60	1	15	$\frac{42}{(70\%)}$	2
			總計	216	14	90 (42%)	101 (47%)	11
		六	吳昆仁	21	0	8	$\frac{12}{(57\%)}$	1
			張鴻明	46	1	17	$\frac{28}{(61\%)}$	0
			謝永欽	35	2	6	$\frac{25}{(71\%)}$	2
			張在我	12	0	3	$\frac{7}{(58\%)}$	2
			丁世彬	16	0	$\frac{14}{(88\%)}$	2	0
			總計	130	3	48 (37%)	74 (57%)	5
	廣義	六	吳昆仁	6	0	$\frac{4}{(67\%)}$	2	0
			張鴻明	28	0	7	$\frac{20}{(71\%)}$	1
			謝永欽	12	0	1	$\frac{6}{(50\%)}$	5
			張在我	7	0	0	3 (57%)	$\frac{4}{(57\%)}$
			丁世彬	6	0	$\frac{4}{(67\%)}$	2	0
			總計	59	0	16 (27%)	33 (56%)	10
(4)點攆+挑 (1.0) ㄝ		工	吳昆仁	29	7	$\frac{21}{(72\%)}$	1	0
			張鴻明	5	1	$\frac{3}{(60\%)}$	1	0
			謝永欽	9	2	3	$\frac{4}{(44\%)}$	0
			張在我	19	2	$\frac{15}{(79\%)}$	2	0
			丁世彬	38	10	$\frac{24}{(63\%)}$	4	0
			總計	100	22	66 (66%)	12	0
(5)反指 (1.0) ㄌ ㄋ		六	吳昆仁	40	6	$\frac{20}{(50\%)}$	13	1
			張鴻明	11	0	4	$\frac{7}{(64\%)}$	0
			謝永欽	23	1	$\frac{11}{(48\%)}$	7	4
			張在我	8	0	$\frac{6}{(75\%)}$	1	1

			丁世彬	19	6	$\frac{12}{(63\%)}$	1	0
			總計	101	13	$\frac{53}{(52\%)}$	29 (29%)	6
(6)點+去倒 (1.0) ㄣ ㄌ	六、ㄌ		吳昆仁	73	3	$\frac{70}{(96\%)}$	0	0
			張鴻明	29	7	$\frac{20}{(69\%)}$	2	0
			謝永欽	40	7	$\frac{26}{(65\%)}$	7	0
			張在我	44	0	$\frac{43}{(98\%)}$	1	0
			丁世彬	52	0	$\frac{52}{(100\%)}$	0	0
			總計	238	17	$\frac{211}{(89\%)}$	10	0
(7)點甲 (1.0) ㄣ ㄗ	貫	六、ㄗ	吳昆仁	97	$\frac{96}{(99\%)}$	1	0	0
			張鴻明	40	$\frac{40}{(100\%)}$	0	0	0
			謝永欽	57	$\frac{46}{(81\%)}$	11	0	0
			張在我	51	$\frac{49}{(96\%)}$	2	0	0
			丁世彬	87	$\frac{84}{(97\%)}$	3	0	0
			總計	332	$\frac{315}{(95\%)}$	17	0	0
	𪗇	六、ㄗ	吳昆仁	3	0	$\frac{3}{(100\%)}$	0	0
			張鴻明	4	0	$\frac{4}{(100\%)}$	0	0
			謝永欽	3	0	$\frac{3}{(100\%)}$	0	0
			張在我	8	0	$\frac{8}{(100\%)}$	0	0
			丁世彬	4	$\frac{2}{(50\%)}$	$\frac{2}{(50\%)}$	0	0
			總計	22	2	$\frac{20}{(91\%)}$	0	0
(8)緊點挑甲 (1.0) ㄣ ㄗ	同音	甲、ㄣ ㄗ	吳昆仁	1	$\frac{1}{(100\%)}$	0	0	0
			張鴻明	8	$\frac{7}{(88\%)}$	1	0	0
			謝永欽	3	$\frac{2}{(67\%)}$	1	0	0
			張在我	3	$\frac{3}{(100\%)}$	0	0	0
			丁世彬	3	$\frac{3}{(100\%)}$	0	0	0
			總計	18	16	2	0	0

	異音	甲、 六、 ナ	吳昆仁	6	2	$\frac{4}{(67\%)}$	0	0
			張鴻明	25	4	$\frac{21}{(84\%)}$	0	0
			謝永欽	15	2	$\frac{13}{(87\%)}$	0	0
			張在我	7	3	$\frac{4}{(57\%)}$	0	0
			丁世彬	8	$\frac{5}{(63\%)}$	3	0	0
			總計	61	16	$\frac{45}{(74\%)}$	0	0
	歇	甲、 ナ 口	吳昆仁	6	$\frac{6}{(100\%)}$	0	0	0
			張鴻明	5	$\frac{5}{(100\%)}$	0	0	0
			謝永欽	7	$\frac{4}{(57\%)}$	3	0	0
			張在我	8	$\frac{8}{(100\%)}$	0	0	0
			丁世彬	4	$\frac{4}{(100\%)}$	0	0	0
			總計	30	$\frac{27}{(90\%)}$	3	0	0
(9)點挑甲 (1.5) 、 ナ	貫	一、 ナ 十	吳昆仁	27	$\frac{27}{(100\%)}$	0	0	0
			張鴻明	2	$\frac{2}{(100\%)}$	0	0	0
			謝永欽	5	$\frac{5}{(100\%)}$	0	0	0
			張在我	9	$\frac{9}{(100\%)}$	0	0	0
			丁世彬	21	$\frac{21}{(100\%)}$	0	0	0
			總計	64	$\frac{64}{(100\%)}$	0	0	0
	麁	一、 ナ 十	吳昆仁	45	2	$\frac{43}{(96\%)}$	0	0
			張鴻明	2	0	$\frac{2}{(100\%)}$	0	0
			謝永欽	10	0	$\frac{10}{(100\%)}$	0	0
			張在我	18	0	$\frac{18}{(100\%)}$	0	0
			丁世彬	24	0	$\frac{24}{(100\%)}$	0	0
			總計	99	2	$\frac{97}{(98\%)}$	0	0
	歇	一、 ナ	吳昆仁	17	5	$\frac{12}{(71\%)}$	0	0



		十口	張鴻明	0	0	0	0	0
			謝永欽	0	0	0	0	0
			張在我	2	0	$\frac{2}{(100\%)}$	0	0
			丁世彬	27	0	$\frac{27}{(100\%)}$	0	0
			總計	46	5	$\frac{41}{(89\%)}$	0	0
(10)點挑點甲 (1.5) 、 、 、 十	甲、 一、 、 十		吳昆仁	0	0	0	0	0
			張鴻明	12	0	$\frac{12}{(100\%)}$	0	0
			謝永欽	1	0	$\frac{1}{(100\%)}$	0	0
			張在我	0	0	0	0	0
			丁世彬	0	0	0	0	0
			總計	13	0	$\frac{13}{(100\%)}$	0	0
(11)點掄 (+點/點挑) (1.0) 、 、 、	甲、 六、 工、		吳昆仁	52	0	$\frac{43}{(83\%)}$	9	0
			張鴻明	9	0	$\frac{6}{(67\%)}$	3	0
			謝永欽	28	2	10 $\frac{16}{(57\%)}$		0
			張在我	16	1	$\frac{10}{(63\%)}$	5	0
			丁世彬	32	5	$\frac{25}{(78\%)}$	2	0
			總計	137	8	$\frac{94}{(69\%)}$	35	0
(12)點甲掄 (+點/點挑) (1.5) 、 十 、 、	甲、 十 六、 工、		吳昆仁	28	0	4 $\frac{21}{(75\%)}$		3
			張鴻明	6	0	0 $\frac{3}{(50\%)}$	$\frac{3}{(50\%)}$	
			謝永欽	11	0	0	3 $\frac{8}{(73\%)}$	
			張在我	14	0	2	5 $\frac{7}{(50\%)}$	
			丁世彬	7	0	1 $\frac{5}{(71\%)}$		1
			總計	66	0	7 $\frac{37}{(56\%)}$	22 $\frac{33}{(33\%)}$	
(13)過撩 (2.5) 、 、 十 、 十 、 十	甲、 、 十 、 十		吳昆仁	2	0	$\frac{2}{(100\%)}$	0	0
			張鴻明	5	0	$\frac{5}{(100\%)}$	0	0
			謝永欽	7	1	$\frac{5}{(71\%)}$	1	0
			張在我	0	0	0	0	0
			丁世彬	0	0	0	0	0

		總計	14	1	12 (86%)	1	0
(14)貫三 (2.5) 、 、 十 、 十	甲、 、 十 、 十	吳昆仁	2	0	$\frac{2}{100\%}$	0	0
		張鴻明	0	0	0	0	0
		謝永欽	0	0	0	0	0
		張在我	0	0	0	0	0
		丁世彬	0	0	0	0	0
		總計	2	0	$\frac{2}{100\%}$	0	0
(15)行指 (1.0) 、 、 、	六、 、 、 、	吳昆仁	0	0	0	0	0
		張鴻明	0	0	0	0	0
		謝永欽	3	$\frac{3}{100\%}$	0	0	0
		張在我	1	0	$\frac{1}{100\%}$	0	0
		丁世彬	0	0	0	0	0
		總計	4	$\frac{3}{75\%}$	1	0	0
(16)緊點甲+點挑 (1.0) 、 、 、	六、 、 、 、	吳昆仁	2	$\frac{1}{50\%}$	$\frac{1}{50\%}$	0	0
		張鴻明	0	0	0	0	0
		謝永欽	0	0	0	0	0
		張在我	0	0	0	0	0
		丁世彬	3	0	$\frac{3}{100\%}$	0	0
		總計	5	1	$\frac{4}{80\%}$	0	0
(17)探聲 (1.5) 、 、 、	甲、 、 、 、	吳昆仁	5	0	$\frac{1}{20\%}$	$\frac{4}{80\%}$	0
		張鴻明	0	0	0	0	0
		謝永欽	3	0	0	$\frac{2}{67\%}$	1
		張在我	1	0	0	$\frac{1}{100\%}$	0
		丁世彬	1	0	0	$\frac{1}{100\%}$	0
		總計	10	0	1	$\frac{8}{80\%}$	1
(18)點甲+剪 (1.5) 、 、 、 ×	工、 、 、 、 ×	吳昆仁	0	0	0	0	0
		張鴻明	0	0	0	0	0
		謝永欽	0	0	0	0	0
		張在我	2	$\frac{1}{50\%}$	$\frac{1}{50\%}$	0	0
		丁世彬	6	$\frac{5}{83\%}$	1	0	0

		總計	8	6 (75%)	2	0	0
(19)點甲+點+緊 撐 (2.0) 、 十 、 〇	甲、 十、 〇	吳昆仁	0	0	0	0	0
		張鴻明	2	0	0	2 (100%)	0
		謝永欽	3	0	0	3 (100%)	0
		張在我	0	0	0	0	0
		丁世彬	0	0	0	0	0
		總計	5	0	0	5 (100%)	0

在彙整上表的弓述案例資料後，倘先初淺地綜覽藝師們針對各個指法組合的弓數案例分布，筆者欲先指出一項觀察發現來說明指法組合的意義，以反證用指法組合作為分析框架的立足根基：藝師們對於每一組固定指法呈現自有的弓數採用傾向，此傾向與指法組合的時值長短並無直接必然關聯，而與藝師長期累積實踐下來對於該組指法的內建理解（一般圈內所說，由「唱唸」建立的韻勢、輕重緩急）較有關係。<sup>31</sup> 舉例而言：針對「(9)點挑甲」指法（時值 1.5 撩），「貫」的弓數一概為 1 弓，「𪗇」的弓數一概為 2 弓，兩者本身時值相同，弓數依據「貫（貫氣／單氣）」、「𪗇（𪗇氣／雙氣）」的基本詮釋法度而有別；倘對應時值長度同為 1.5 撩的「(12)點甲掄+點／點挑」指法，則藝師們採用弓數大多為 3 弓或 4 弓，相同時值範圍內的慣用弓數整體而言又更多了；再對應長度較短的「(3)全跳」指法組合（時值 1.0 撩），無論是「全跳一同音」、「全跳一異音」、「全跳一廣義」，藝師們採用弓數均以 3 弓比例最高，次之則為 2 弓，而 4 弓、1 弓亦有少數案例。透過以上舉例，希望指出：換弓頻率／弓數與時值長短並無直接必然關聯，即並非以相對平均的速度來運弓、待一弓滿了再換弓；相反地，換弓機制與實作者對於該指法的內建理解、詮釋法度較有關係。因此，本論文選擇以指法組合作為弓法的分析框架方法，儘管一如所有的研究方法或框架，很可能有其盲點或侷限，然而指法組合與南管所謂「法」（潛規則、內建邏輯）之間的關聯性相當顯著，並且，指法組合在音樂理論上的意義

<sup>31</sup> 此番針對「指法組合作為分析框架」的反證說明，主要為了非南管樂人或不熟悉南管的（民族）音樂學研究者而寫。在南管圈的傳承實作場域，琵琶指法及其組合在南管樂理中的重要性，儘管鮮少以理論語彙闡述（傳統上亦不以今日音樂教育體制所謂「樂理」的詞彙來談論音樂理論），但琵琶指法及其組合在操作端（唱唸傳承學習、任一家私的操作、韻勢鋪排等）的至關重要性，可說是無所不在且不證自明。

也有跡可循。在指明以指法組合作為分析方法的邏輯緣由後，下一節將針對上表所呈現的五位藝師異同以及色塊標示意義說明。



### 第三節 弓法的共通性與歧異性：以弓數／換弓議題切入

承續上節「指法組合弓數案例統計表」所列，以各指法組合弓數案例的多數分布情形而言，弓數案例最大數所佔比例由尚未過半的相對多數（四成多、近五成）至百分之百均有之。最大數所佔比例極高者，其滿格比例清楚直截地顯示了藝師們針對該指法組合的弓數採用具有高度共通性，亦即凡是遇到該指法組合，一概以固定的弓數處理；比如「(9)點挑甲一貫」的 1 弓案例佔比 100%

（64/64），表示在五位藝師的各首曲例當中，一律以 1 弓處理。相對地，最大數所佔比例較低者，譬如「(3)全跳一同音」以 3 弓的 101 例為最大數（總案例數 216，佔比 47%），儘管 47% 已是該項指法組合各弓數案例的最大數佔比，其分布情況顯然有別於案例集中於固定弓數的 100%；這樣尚未過半的相對多數比例，也意味著該指法組合有相當比例的案例以其他弓數處理，譬如「(3)全跳一同音」除了 3 弓的 101 例佔比 47% 之外，2 弓的 90 例也相當可觀，佔比 42%。因此，在共通性／歧異性的光譜之中，筆者將該指法組合定位於歧異性地帶。根據各指法組合的弓數案例最大數所佔比例之差異，將各指法組合歸類為「高度齊一共通性（90%-100%，深灰網底）」、「高度共通性（80%-89%，淺灰網底）」、「可辨多數共通性（60%-79%，黃色網底）」、「歧異性（<59%，白色／無色網底）」，以及「案例數過少（少於 10 例，橘色網底），不以共通性或歧異性歸結」等五大類，以下摘述彙整。

#### 一、 高度齊一共通性（90%-100%）

在五位藝師影片曲例的弓數資料中，部分指法組合的全數或近乎全數案例（佔比九成至十成）集中於特定弓數。換言之，五位藝師在各曲例中凡是遇到諸些指法組合，清一色以固定的弓數處理，弓法安排呈現高度齊一共通性。此類指法組合共有六項，在「指法組合弓數案例統計表」中以深灰網底標記，包含：

（括號數字：弓數案例數目最大值／總案例數，百分比）

- (7)點甲一貫：1 弓（315/332，95%）



- (7)點甲一蕒：2 弓（20/22，91%）
- (8)緊點挑甲一歇：1 弓（27/30，90%）
- (9)點挑甲一貫：1 弓（64/64，100%）
- (9)點挑甲一蕒：2 弓（97/99，98%）
- (10)點挑點甲：2 弓（13/13，100%）

## 二、 高度共通性（80%-89%）

部分指法組合的弓數案例最大值儘管所占比例未達九成以上，仍為該指法組合的弓數案例分布中的明顯絕對多數，佔比八成以上（80%-89%）。換言之，五位藝師在各曲例中凡是遇到這幾項指法組合，大抵也以固定的弓數處理，僅少數時候遇到突發狀況（例如：趕忙調音）、分神、誤判或有其他「數弓」考量時，間或採用其他弓法安排，也因此弓數有別於往常。整體而言，弓數的採用呈現高度共通性。此類指法組合共有四項，在「指法組合弓數案例統計表」中以淺灰網底標記，包含：

- (6)點+去倒：2 弓（211/238，89%）
- (8)緊點挑甲一同音：1 弓（16/18，89%）
- (9)點挑甲一歇（點甲歇）：2 弓（41/46，89%）
- (13)過撩：2 弓（12/14，86%）

## 三、 可辨多數共通性（60%-79%）

部分指法組合儘管無八成以上的案例集中於特定弓數，然而，其案例數目分布中的最大值，仍佔了 60%-79%的可辨多數。以這個比例而言，藝師們在各曲例中遇到諸些指法組合時，雖然並非一定採用特定弓數處理，但是大致上仍呈現可辨的經常傾向——平均而言，十次中有六、七次採用這個經常的弓數／弓法安排處理之，其它時候，則也不乏變通、變化的案例。此類指法組合共有五項，在「指法組合弓數案例統計表」中以黃色網底標記，包含：

- (1)戰指+緊挑：2 弓（42/63，67%）
- (2)半跳：1 弓（74/108，69%）
- (4)點攞+挑：2 弓（66/100，66%）

- (8)緊點挑甲－異音：2 弓（45/61，74%）
- (11)點掄（＋點／點挑）：2 弓（94/137，69%）



值得在此提出的是，儘管藝師們就上列指法所採弓數呈現多數共通性，筆者認為不應就此將多數者視為必須奉為圭臬的共通真理。相反地，多數之於少數的相對分布，可以引導我們探究：諸些少數案例，其弓數使用較多或較少的安排緣由為何？而即便對於弓數相同的多數案例，其確切換弓位置也很可能有所歧異，我們便可以思考：在弓數相同的情況下，何以選擇在此處或彼處換弓？倘若換弓反映著律動安排，那麼將相同的弓數擺置於不同處，呈現的各是什麼樣的律動邏輯？

#### 四、 歧異性（-59%）

除了前述案例大抵集中於特定弓數（包含高度齊一共通性、高度共通性、可辨多數共通性）的指法組合之外，其餘的數組指法，在案例樣本數目充足的情況下，弓數案例最大者占比不及六成（-59%），意味著有另外四成以上的案例分布於其他弓數。就數據而言，這類指法組合的各弓數案例分布相對較為分散、分歧；以實作場域的觀點來說，這般散開來的案例分布，意謂著藝師們在各曲例中遇到該指法時，較無一個「顯然應當如何」或「必得如何」的共通傾向，反而，在不同弓法安排之間的交替變化、因應變通則為常態。此類指法組合共有五項，在「指法組合弓數案例統計表」中維持原白色／無色網底，包含：

- (3)全跳－同音：3 弓（101/216，47%），2 弓（90/216，42%）
- (3)全跳－異音：3 弓（74/130，57%），2 弓（48/130，37%）
- (3)全跳－廣義：3 弓（33/59，56%），2 弓（16/59，27%）
- (5)反指：2 弓（53/101，52%），3 弓（29/101，29%）
- (12)點甲掄（＋點／點挑）：3 弓（37/66，56%），4 弓（22/66，33%）

由「(3)全跳」三組指法的 2 弓、3 弓案例個數相互逕庭之事實，我們可以知道：即便在五位藝師的十九首曲例實踐中，針對基本指法「全跳」（時值 1 撩）的弓法詮釋相當多變、無法以齊一的標準箝制，所採弓數由 1 弓至 4 弓均有其

例，其中以 2 弓與 3 弓最為常見。因此，倘若一份教材要將「全跳」的弓法詮釋規則明確寫定，那麼在實踐上恐怕難以簡化合用。其中，由於「(3)全跳—同音」案例充足、狀況歧異多樣，且也是「全跳」此一重要基本指法的標準形態，筆者在下一章的弓法歧異性部分，將就此指法組合的弓法多元分歧性質進行更詳細的探討。

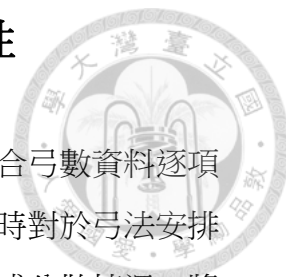
## 五、 案例數過少（少於 10 例）

最後一類，為案例樣本數過少的指法組合，在藝師們的十九首曲例中甚少出現。(14)-(19)等六項指法組合，倘若單純以弓數的案例分布而言，雖看似有明顯集中的多數，然而在總案例樣本數過少的情況下（五位藝師加起來少於 10 例），筆者不傾向武斷地以共通性或歧異性歸結，僅留下弓數資料作為諸些指法組合弓法安排的參考。此類指法組合共計六項，在「指法組合弓數案例統計表」中以橘色網底標記，包含：

- (14)貫三：2 弓（2/2，100%）
- (15)行指：1 弓（3/4，75%）
- (16)緊點甲＋點挑：2 弓（4/5，80%）
- (17)探聲：3 弓（8/10，80%）
- (18)點甲＋剪：1 弓（6/8，75%）
- (19)點甲＋點＋緊攢：3 弓（5/5，100%）

以上依各指法組合的弓數案例分布情形，將指法組合分類為具有「高度齊一共通性」、「高度共通性」、「可辨多數共通性」、「歧異性」、「案例數過少」等五類，其中前三類（不等程度的共通性）均偏屬弓法共通性的地帶，「歧異性」一類則可視為弓法歧異性的值得探討區塊。本章以弓數作為切入換弓議題的刀，透過各指法組合案例是否集中於特定弓數、抑或相對分散於數個弓數的分布差異，光譜般地標示規劃出了弓法共通性與歧異性（分歧性）的所在地帶。下一章，將分別就幾項具有代表性的指法組合，拉近焦聚地細瞧弓法共通性與歧異性的細節實況。

## 第四章 微觀分析：共通性、歧異性



論文第三章以弓數作為切入點，透過將十九首曲例的各指法組合弓數資料逐項彙整比較，巨觀地觀察、標記了五位藝師在處理不同指法組合時對於弓法安排（弓數採用）的異同地帶，並且以各指法組合弓數案例的集中或分散情況，將指法組合歸類為偏屬共通性的「高度齊一共通性」、「高度共通性」及「可辨多數共通性」三類，以及較為傾向歧異性、多變分歧性質較為鮮明的「歧異性」一類，其餘另有一類為案例數過少的指法組合，不以共通性或歧異性歸結之。本章延續第三章對於弓法共通性、歧異性地帶的辨認標記，將以指法組合的弓法實例為探討材料，由原始素材本身的細節來探究構成所謂「共通性」與「歧異性」的實況。

### 第一節 弓法的共通性

本節對於弓法共通性的討論，承接第三章對於不同指法組合的共通性／歧異性光譜標示，將以共通性高的指法組合類別為主，由實例素材來細察弓法共通性的地帶，以及其中又如何夾帶分歧性質。

前章依據藝師們的弓數採用狀況，所標記的共通性列有三個等級：高度齊一共通性（90%-100%）、高度共通性（80%-89%）及可辨多數共通性（60%-79%）。倘若先由「高度齊一共通性」出發，在五位藝師影片曲例的弓數資料中，此類指法組合的全數或近乎全數案例（佔比九成至十成）集中於特定弓數。以操作端的角度換言之，五位藝師在各曲例中凡是遇到諸些指法組合，幾無例外地以固定的弓數處理，弓法安排呈現高度齊一共通性。此類指法組合共有六項，包含「點甲一貫」、「點甲一颯」、「緊點挑甲一歇」、「點挑甲一貫」、「點挑甲一颯」等五項常見基本指法組合，以及僅出現在特定門頭、樂理上貌似「點挑甲一颯」的「點挑點甲」。對於南管基本「法」稍有概念者，很可能立即發現這六項指法之間具有一項明顯的雷同性質：均與基本唱唸／簫絃法度所說的「貫／颯」（或又稱「單氣／雙氣」）之別有直接相關，或者也可以說，這幾組指法本身的詮釋方法與「貫／颯」概念掛勾在一起，由其定義規範。又，所謂「貫／颯」是圈內傳承教學從入門階段就十分重視的樂理概念，故藝師們



在挨絃上遇到這幾組由「貫／斲」定義的指法組合時，弓法安排呈現高度齊一性，由圈內觀點（所謂「局內觀」）而言，其實也在預期之內。惟筆者在此仍要指出，儘管傳承時「貫／斲」看似為一組清楚相對而約定俗成的概念，彷彿學習者都應當避免有任何破綻，不過在藝師老先生們經年累月的實作中，仍間或出現變通變化之例。這些由藝師們親手實踐的「例外」，一方面彰顯著「法」在南管實踐場域中既緊又鬆的模糊地帶（以及弓法共通性區塊所間或夾帶的歧異性特徵），另一方面也無形中抵抗著系統化的規範界定，或者其實，對之也無所在乎與顧忌。

以下的弓法共通性討論，基本上以第三章所標識為「高度齊一共通性」的六項指法為主要探討材料，然而，為避免針對單項指法組合進行討論而忽略了相關同源、對比的其他指法組合，本研究選擇將與這六項指法組合相關的指法組合也成組地納入討論。舉例而言，「點挑甲一貫」、「點挑甲一斲」在第三章列屬「高度齊一共通性」之疇，然而，「點挑甲一歇（點甲歇）」由於弓數案例最多數占比為 89%，以 1%之差列屬「高度共通性」類別；倘若僅探討「點挑甲一貫」、「點挑甲一斲」而省去「點挑甲一歇（點甲歇）」，那麼便錯失了將架構相同的相關指法組合一併探討的機會，亦無法全盤地比對「點挑甲」的各項次分類指法組合在實例中所呈現的共通性細節差異。有鑑於此，在以下共通性的微觀討論中，一律僅以成組的方式列舉指法組合為討論對象，納入討論者包含「點甲」、「點挑甲」、「點挑甲挑甲」、「緊點挑甲」等四大組相關指法組合，每一大組內又包含了二至四項以「貫／斲」、「同音／異音」等區別概念而定義的指法組合；筆者將逐組、逐項地由弓法實例來探究弓法共通性的實況樣貌。

## 一、「點甲」：貫／斲

### （一）點甲一貫：1 弓（315/332，95%，高度齊一共通性）

「點甲一貫」的指法組合，在五位藝師的十九首曲例當中，一共出現 332 個案例，其中有 315 個案例（佔比 95%）以 1 弓處理，標準地符合一般所說的「貫」的基本定義：<sup>32</sup> 一氣同音相連，中間忌停頓、換氣或插入其他裝飾音—

<sup>32</sup> 「貫（貫氣）」時，只能於進入主音之前引腔，進入骨譜主音後，甚忌出現其他裝飾音，必須維持同音至結束；簫絃操作上，除了進入主音前的引腔、打音之外，在琵琶彈撥骨譜主音時，允許在相同時間點輕打，以讓「骨」更為鮮明（二絃也可以在持續相連的運弓中，點狀

一依照此定義規範，二絃在處理「貫」時以一長弓完成最為標準，而這也是五位藝師們在 95% 的案例中所體現實踐的弓法安排。

不過，仍有 5% 以 2 弓完成（下表中以深紅粗框標示 2 弓實例），其中吳昆仁藝師、張在我藝師、丁世彬藝師的極少例子，均為相連不斷的兩弓，即在第一弓用盡時，相連不斷地轉弓、進入下一弓，故儘管換了一次弓，實際產出的絃音為連綿不斷的「貫」。<sup>33</sup> 除了前述三位藝師之外，謝永欽藝師的 2 弓實例最多、比例也最高。在欽先四首曲例當中，K1〈因見梅花〉一曲尤其特別常將「點甲一貫」以二弓處理，27 例中便有 9 例如此，佔比足達三分之一；當以二弓處理時，有些以轉弓相連二弓（如前述三位藝師），有時則二弓不相連，但是即便二弓未相連，亦不在中間加音，在聲響上仍與「貫氣」相容，並且也由於以兩個完整的弓分別處理貫氣的頭、尾，欽先著實將其擅長的弓頭氣、弓尾氣發揮得淋漓盡致。至於欽先為何在 K1 一曲特別常以 2 弓處理此指法組何？平心而言，筆者既無法代言、亦不得而知。並且，依據筆者對於圈內文化以及老先生習性的理解，即便拿著影片詢問欽先本人，老前輩可能也不知要從何答起，或者認為此提問根本莫名其妙，不知何以有此疑問？筆者在此能夠與讀者分享的是，依據筆者觀看數首欽先拉絃影片的經驗而言，欽先在 K1〈因見梅花〉錄影的該回（1998 年中華南樂大會）換弓頻率較平時更高，或者更直白地說，欽先該回挨絃很可能心情上較為亢奮，<sup>34</sup> 用弓用得較兇，頻頻猛然遒勁一抽、將完整的一弓用盡（以欽先運弓軌道路數來，「滑盡」可能是更為精準的描

地加強力度）。但是，倘若中間停頓或出現其他裝飾音，在老一輩口中即是所謂「貫暫不分」。

<sup>33</sup> 張在我藝師 G1-1（〈二個〉的第一例）並非二弓以轉弓相連，不符合此處所指之「聽起來符合貫氣的兩弓」。不過，該處在有些版本中為「點甲一貫」，有些則作「點+去倒」；前者為相連的同音，後者則可在「點」與「去倒」之間換氣、加裝飾音。張在我藝師的〈二個〉一曲為訪台期間所錄製，因此，筆者判斷藝師當時應是不太確定當前演奏版本採用哪一個指法組合，且在影片中，在我先也於該處抬頭看了琵琶，顯示在觀察摸索骨譜版本。

<sup>34</sup> 以樂人身為人（而非機器）的觀點來說，一位絃腳的弓法，即便在技藝養成奠定後，通常會大方向地形成慣用的一套方法，而這方法大抵由師承、圈內見聞、個人體會與喜好綜合養成。即便有這麼一套成型的方法，實際上，每位絃腳在不同時期、甚至是同一時期的不同場合機緣，弓法安排的取向也會有所挪移，時時因著當下感受、近期見聞與嘗試而微調。筆者自己挨絃時，也常自覺今日與幾日前不大一樣，亦或近期與幾個月前、幾年前已有變化等等，這些變化與當時所聽到的錄音、周遭樂人組成、當時心緒都有關聯。二絃本身是一個「靠牽引互動吃飯」的家私位置，其角色屬性無法自鳴得意或自給自足，可說是為了成全簫與整體而存在。也因為其存在與周遭的眾多條件都相關，藝師在此時如此、彼時那般，其實是非常合理之事。

述)，因此隨即又進入下一弓；弓用得較兇的時候，換弓頻率較高，「點甲一貫」以 2 弓處理的出現頻率便自然較平常高出許多。

值得一提的是，五位藝師當中唯獨張鴻明藝師在其三首曲例的 40 個「點甲一貫」實例中，貫徹始終地以 1 弓處理，沒有任何例外。這般對於「貫」的標準定義嚴格恪守執行的傾向，依筆者之見，與張鴻明藝師身為一位極為優秀的琵琶手有相當關聯——對於琵琶位置的嫺熟勝任，便意味著對於骨譜及其唱唸的十二分熟稔與嚴謹掌握。因此，以張老師對各曲骨譜的熟透程度而言，挨絃要做到「貫斲」弓法安排的標準嚴謹，其實也不過是恰如其分。

表 7：「點甲一貫」弓法實例表

共通傾向：1 弓（315/332，95%）

標示說明：2 弓（17/332，5%，深紅粗框）

影片			案例								弓數			
編號	二絃藝師	曲目簡稱	1 (8)	2 (9)	3 (10)	4 (11)	5 (12)	6 (13)	7 (14)	總計	1	2	3	4
O1	吳昆仁	〈自〉	自(來)(自來生(長)深(宅)(深宅(受)盡風霜	工、	工、	一、	電、	工、	工、	工、	23	23	0	0
			十、	十、	十、	十、	十、	十、	十、	十、				
			前(日)(前)月(海)樣(海)樣伊(人)伊(人)(有情	似、	電、	電、	工、	一、	電、	工、				
			十、	十、	十、	十、	十、	十、	十、	十、				
			阮(即)有(意)(有意(尋伊)湯交(山高(我)君	一、	工、	工、	工、	工、	電、	電、				
			十、	十、	十、	十、	十、	十、	十、	十、				
			山(高(我)君	電、	電、									
			十、	十、										
O2	吳昆仁	〈咱〉	(雙)人(中)秋(秋)月攜手真(無)(真)無(無)賓	電、	×、	一、	一、	六、	工、	×、	20	20	0	0
			十、	十、	十、	十、	十、	十、	十、	十、				
			(樓)下(起)歌(歌)和(好)聲(虧)得(獨)自(獨)自	電、	×、	一、	六、	一、	六、	工、				
			十、	十、	十、	十、	十、	十、	十、	十、				
			(自)坐(同)照(照)鏡(值)處(值)處(更)漏	下、	×、	六、	電、	六、	六、					
			十、	十、	十、	十、	十、	十、	十、	十、				

O3	吳昆仁	〈紗〉	<p>紗(窗)(窗外) 正光 記得 原(初) 初時 記得</p> <p>一、 工、 電、 大、 小、 下、 一、</p> <p>十、 十、 十、 十、 、 十、 十、</p>	32	32	0	0	0
			<p>原(初) 初時 (同床) (今旦) (今旦) 分開 (鐵) 打</p> <p>電、 工、 小、 下、 工、 電、 大、</p> <p>十、 十、 、 十、 十、 十、 十、</p>					
			<p>(心) 腸 鐵(打) (心) 肝 伊(肯) 桂(英) 聯(得) (成) 穿</p> <p>下、 一、 工、 一、 電、 小、 一、</p> <p>十、 十、 十、 十、 十、 十、 十、</p>					
			<p>通(借) (起) 倒 (失) 頓 (梳) 粧 (為) 君 (青) 黃 (割) 吊</p> <p>電、 下、 電、 電、 一、 小、 下、</p> <p>十、 十、 十、 十、 十、 、 十、</p>					
			<p>(乞) 君 (障) 割 (障) 割 (斷) 不 女</p> <p>一、 工、 工、 大、</p> <p>十、 十、 十、 十、</p>					
O4	吳昆仁	〈汝〉	<p>(因) 勢 將 (只) 存 心 (可) 擇 所 (見) (天) 差 (再) 三</p> <p>工、 一、 電、 工、 下、 工、 工、</p> <p>十、 十、 十、 十、 十、 十、 十、</p>	9	9	0	0	0
			<p>薄(行) 薄(行)</p> <p>下、 下、</p> <p>十、 十、</p>					
O5	吳昆仁	〈冬〉	<p>冬(天) 雪(滿) (滿) 山 (獨) 自 (更) 寒 (梅) 香 (分) 咐</p> <p>一、 下、 工、 小、 小、 一、 工、</p> <p>十、 十、 十、 、 、 十、 十、</p>	13	12	1	0	0
			<p>(加) 添 阮(情) (送) 去 (梅) 香 (性) 命 (性) 命</p> <p>小、 小、 小、 一、 小、 小、</p> <p>、 十、 、 十、 、 、</p>					
T1	張鴻明	〈遙〉	<p>遙(望) 遙(望) 暗(銷) (銷) 於 (記) 得 (失) 於 功(名)</p> <p>大、 工、 工、 下、 大、 小、 一、</p> <p>十、 十、 十、 十、 十、 十、 十、</p>	17	17	0	0	0
			<p>(功) 名 (折) 散 早(知) (吳) 日 (思) 問 早(知) 龍(門)</p> <p>大、 大、 工、 大、 工、 一、 大、</p> <p>十、 十、 十、 十、 十、 十、 十、</p>					
			<p>(歸) 來 (亦) 看 (方) 寸</p> <p>大、 大、 下、</p> <p>十、 十、 十、</p>					
T2	張鴻明	〈茶〉	<p>茶 出 來 忘 阮 澤 然</p> <p>一、 工、 工、 下、 一、 工、 工、</p> <p>十、 十、 十、 十、 十、 十、 十、</p>	15	15	0	0	0
			<p>來 賊 懶 浪 擺 鵲 隔</p> <p>下、 一、 工、 工、 下、 一、 工、</p> <p>十、 十、 十、 十、 十、 十、 十、</p>					





[illegible]

<sup>35</sup> 在本章各指法組合的弓法實例表當中，丁世彬藝師的〈魚沉〉、〈出庭〉列有二行並排的弓法案例，其中左行均為由實作影片所採下之弓法，右行則由丁世彬藝師出版書籍《閩南弦管概論》（2009）中相同二曲的教材弓法譜所騰譯而成。為比較同一藝師在自身實踐與弓法教材撰寫之間的相符程度，本論文在採集弓法案例時，均將這些可對照理論與實踐之例並排記下，並一律將影片中之實作弓法採記於左行，理論教材弓法依序騰寫於右。除了丁世彬藝師之外，張在我藝師亦有同時具有實作影片、教材弓法譜之曲例，唯張在我藝師撰寫修編弓法譜為期甚久，教材弓法譜即有 1997 年版、2016 年版二行（加上影片實作弓法，共三行），下表篇幅規格無法涵納。有關丁世彬藝師教材與實踐之對照，以及張在我藝師不同修訂版本教材之間的差異，請詳「教材與實踐」議題之相關章節。在此必須特別說明的是，由於本章的各個「指法組合弓法實例表」旨在透過羅列不同藝師的多個實作曲例，以觀察、歸納藝師們就特定指法組合的實際弓法安排是否有共通、相異之處，因此在每個表格右欄的弓數統計，每位藝師的每曲僅取實作弓法之例（並置弓法的左行），教材之例（並置弓法的右行）則不納入本章探討範圍。

			(空)倚 (倚)倚 (倚)倚 (欄)杆 (子)規 (子)規 (催)春 工、 一、 六、 一、 工、 工、 工、 十、 十、 十、 十、 十、 十、 十、						
			(卜)返 哀(叫) (問)人 (問)人 心(酸) (繡)枕 (繡)枕 士、 六、 工、 工、 下、 工、 工、 一、 十、 十、 十、 十、 十、 十、						
			(瘦)青 (無)心 冤(家) (冤)家 冤(家) (冤)家 (去)遠 一、 工、 六、 工、 依、 一、 工、 十、 十、 十、 十、 十、 十、 十、						
			(思)人 (倚)門 (倚)門 空(瞬) 工、 工、 工、 下、 十、 十、 十、 十、						
P3	丁世彬	〈出〉 <sup>36</sup>	(庭)前 (庭)前 (庭)前 (忽)聽 (鐵)馬 聲(響) 聲(響) 電、 電、 六、 一、 一、 電、 下、 十、 十、 十、 十、 十、 十、 十、	34	34	0	0	0	
			(心)腸 交(倚) 交(倚) 聲(喻) 雁(汝) 代(我) 書(信) 一、 一、 下、 工、 電、 六、 工、 十、 十、 十、 十、 十、 十、 十、						
			朝(思) (臺)風 (臺)風 (樓)月 (飄)渺 不(為) 不(為) 電、 一、 六、 六、 工、 工、 乂、 十、 十、 十、 十、 十、 十、 十、						
			為(阮) (寒)鴉 (幾)空 (傷)情 (深)恨 (驚)群 (成)雙 電、 六、 六、 乂、 六、 下、 六、 十、 十、 十、 十、 十、 十、 十、						
			(折)散 (西)東 得(阮) 貧(富) (怨)人 (怨)不 電、 下、 下、 六、 下、 士、 十、 十、 十、 十、 十、 十、						
P4	丁世彬	〈感〉	比 并 記 前 哥 見 理 工、 工、 下、 工、 工、 下、 工、 十、 十、 十、 十、 十、 十、 十、	12	12	0	0	0	
			登 記 記 柯 柯 工、 六、 六、 電、 一、 十、 十、 十、 十、 十、						

(二) 點甲一豎：2 弓 (20/22，91%，高度齊一共通性)

「點甲一豎」的指法組合，在五位藝師的十九首曲例當中，一共出現 22 個案例，其中有 20 個案例（佔比 91%）以 2 弓處理，標準地符合一般所說的

<sup>36</sup> 同前註腳。本章所列的各個指法組合實例表，丁世彬藝師的〈魚沉〉、〈出庭〉弓法實例全數為二行並置：左行為影片實作，右行出自教材弓法譜。由於本章以影片實例為主，教材部分一概不納入討論範圍或弓數統計。後續其他表格不再另作註腳說明。



「𪗇」的基本定義：骨譜相同的兩音之間不可直貫，第一音結束後可停頓或換氣（依師承而異），進入第二音之前必須引腔過韻。依照此定義規範，二絃在處理「𪗇」時以二弓完成最為標準，亦是五位藝師們在 91% 的案例中所實踐的弓法。

唯二例外是丁世彬藝師〈魚沉〉曲例中的 P2-1、P2-3，以 1 弓處理。其中 P2-1（曲詩：「空倚」），藝師雖以 1 弓處理，但兩個「六」主音之間仍加了「𪗇」的過韻（請見表格 P2-1 實例的左行弓法），是一個沒有換弓換氣、仍有清楚引腔過韻的「𪗇」。至於為何省去了換弓換氣的成分呢？可能因素眾多：其一，彬先在唱唸養成時，可能此處原先就沒有換氣；其二，在彬先的法中，「𪗇」（在彬先出版的書中，用語為「摺」）的過韻是必要，換氣則非必要；其三，彬先演奏速度明顯較其他幾位藝師快，曲速快時，倘若運弓、換弓速度沒有等比加快，那麼一弓裡頭處理較長的樂句片段（一弓拉了較多音），相對精簡化地換弓，也就可想而知。究竟是哪一個原因，筆者其實不得而知。另外，彬先同曲的 P2-3（曲詩：「倚門」）也以一弓處理一般作「𪗇」之處，並且，彬先在此處既未換弓、亦未引腔過韻，同弓同音相連、直至「點甲」後的「剪指」才斷。儘管筆者不敢輕妄斷言此「點甲」必定是「𪗇氣」（也可能在部分版本中作「貫氣」），不過，筆者對這樣的可能性抱持保留態度，並且認為彬先此處應是在相對甚快的曲速中，對於「𪗇」的講究有所含糊而作「貫」處理。值得在此提及的是，彬先在自身出版的《閩南弦管概論》中編註了一份〈魚沉〉教材弓法譜，而在這份弓法譜當中，P2-3 的同處是寫為兩弓處理（請見表格 P2-3 欄位的右行弓法），與自身實踐可作一個對比。並且，彬先的先生之一張在我藝師所編寫的〈魚沉〉弓法譜，P2-1、P2-3 二處一概寫為兩弓，顯示在彬先的弓法養成過程中，應當有此二處「𪗇氣」以兩弓處理的成分，至於後來為何作不換氣換弓的一弓，幾項可能的因素就留待推敲了。筆者以為，整體曲速的明顯加快而導致換弓的精簡化、「貫𪗇」法的含糊帶過，應是最可能的因素，而這也與藝師世代之間的美學遷移有關。<sup>37</sup>「教材與實踐」相關議題的部分，論文第五章則將有更詳細的討論。

<sup>37</sup> 老一輩藝師從事南管時，看似隨興、無所汲汲營營的精神狀態中，其實對於法的養成內化，始終抱持著孜孜矻矻的嚴謹與講究。這般特質，筆者以為在張在我藝師、張鴻明兩位藝師身上尤其可見。並且，這番用心講究在實踐上並非不容許轉圜變化，但是對於何者為應當時時



表 8：「點甲一覽」弓法實例表

共通傾向：2 弓（20/22，91%）

標示說明：1 弓（2/22，9%，深紅粗框）

影片			案例							弓數				
編號	二絃 藝師	曲目 簡稱	1 (8)	2 (9)	3 (10)	4 (11)	5 (12)	6 (13)	7 (14)	總 計	1	2	3	4
O1	吳昆仁	〈自〉	依倚 工、レ 十レ							1	0	1	0	0
O2	吳昆仁	〈咱〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
O3	吳昆仁	〈紗〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
O4	吳昆仁	〈汝〉	人有 過著一 下、レ 十レ	工、レ 十レ						2	0	2	0	0
O5	吳昆仁	〈冬〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
T1	張鴻明	〈遙〉	吳日 里、レ 十レ							1	0	1	0	0
T2	張鴻明	〈茶〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
T3	張鴻明	〈不〉	阮社 依、レ 十レ	疑社 依、レ 十レ	阮社 依、レ 十レ	註：三例均出自〔杜宇娘〕特韻				3	0	3	0	0
K1	謝永欽	〈因〉	分開 依、レ 十レ							1	0	1	0	0
K2	謝永欽	〈燈〉	阮身 大、レ 十レ							1	0	1	0	0
K3	謝永欽	〈茶〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
K4	謝永欽	〈望〉	(回)步 依、レ 十レ							1	0	1	0	0
G1	張在我	〈二〉	主 工、レ 十レ							1	0	1	0	0
G2	張在我	〈水〉	客 大、レ 十レ	我 大、レ 十レ	驚 大、レ 十レ	探 大、レ 十レ	神 大、レ 十レ	神 大、レ 十レ	前世 工、レ 十レ	7	0	7	0	0
G3	張在我	〈感〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0

貫徹的根本法度（譬如「貫氈」所指涉的詮釋條件）、哪些是開放摸索變換的區塊，老一輩藝師心中顯然自有一把尺，而且時時仍在自我驗證與修正。這點從張在我藝師長年投注於弓法編修、有生之年不曾有所謂「定稿」一事，便可瞧見端倪。

P1	丁世彬	〈二〉	主 工 十									1	0	1	0	0
P2	丁世彬	〈魚〉	(空)倚 大 十	(倚)倚 似 十	(倚)門 大 十							3	2	1	0	0
P3	丁世彬	〈出〉	-	-	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
P4	丁世彬	〈感〉	-	-	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0

## 二、「點挑甲」：貫／翹／歇；「點挑點甲」

### (一) 點挑甲一貫：1 弓（64/64，100%，高度齊一共通性）

相較於前一段討論的「點甲」指法組合，「點挑甲」是時值架構更大的相似指法組合，其次分類同樣以「貫翹」之別為主要區別變因。前述「點甲一貫」在五位藝師的十九首曲例當中，呈現著 95%以一弓處理的高度齊一共通性；時值增長、撩拍架構擴大的「點挑甲」，<sup>38</sup> 指法組合的成規性更加穩定，在藝師們的實踐中呈現著毫無例外的 100%高度齊一共通性，標準地符合一般所說的

「貫」的基本定義：一氣同音相連，中間忌停頓、換氣或插入其他裝飾音。

表 9：「點挑甲一貫」弓法實例表

共通傾向：1 弓（64/64，100%）

影片			案例								弓數				
編號	二絃 藝師	曲目 簡稱	1 (8)	2 (9)	3 (10)	4 (11)	5 (12)	6 (13)	7 (14)	總 計	1	2	3	4	
O1	吳昆仁	〈自〉	自來(生)長 士、 、 十	(為)也 鬼、 、 十	(樣)深 工、 、 十	阮(即) 電、 、 十	扮(做) 電、 、 十	(男)子 人、 、 、	士、 、 、	11	11	0	0	0	
			拖(命) 一、 、 十	(易)妻 工、 、 十	(我)君 工、 、 十	(我)君 工、 、 十									

<sup>38</sup> 相同門頭的大韻在撩拍系統之間轉換時，經常出現同一大韻的時值倍增或縮減。以「點挑甲（時值：1.5 撩）」而言，往更大的撩拍系統切換時，經常轉變為「過撩（時值：2.5 撩）」；往較小的撩拍系統切換時，則可能轉變為「點甲」、「緊點挑甲」或其他指法。整體而言，當指法組合隨著撩拍系統變換而時值倍增、縮減時，組成該指法組合的元素基本上仍然雷同，或者互為化約／化繁版本。時值架構較大的指法組合，其成規穩定性通常較時值架構較小者高。

O2	吳昆仁	〈咱〉	消(酒)真(無)聽(樓)(好聲宮(內)獨自(失)誰 一、 工、 一、 一、 一、 工、 電、 十 十 十 十 十 十	10	10	0	0	0
			(照)鏡 誰(樓)更(漏) 一、 一、 工、 十 十 十					
O3	吳昆仁	〈紗〉	(正)光 越(酸(同)床(向)遠(梳)粧 一、 工、 工、 工、 一、 十 十 十 十 十	5	5	0	0	0
O4	吳昆仁	〈汝〉	- - - - - - -	0	0	0	0	0
O5	吳昆仁	〈冬〉	(顧)恁 下、 十	1	1	0	0	0
T1	張鴻明	〈遙〉	(沈)上 (編)終 大、 下、 十 十	2	2	0	0	0
T2	張鴻明	〈茶〉	- - - - - - -	0	0	0	0	0
T3	張鴻明	〈不〉	- - - - - - -	0	0	0	0	0
K1	謝永欽	〈因〉	(無)心 (賊)嘴 (發)惡 大、 大、 下、 十 十 十	3	3	0	0	0
K2	謝永欽	〈燈〉	我 當 一、 工、 十 十	2	2	0	0	0
K3	謝永欽	〈茶〉	- - - - - - -	0	0	0	0	0
K4	謝永欽	〈望〉	- - - - - - -	0	0	0	0	0
G1	張在我	〈二〉	個 雙 伊 主 痛 項 電、 士、 大、 士、 大、 士、 十 十 十 十 十 十	6	6	0	0	0
G2	張在我	〈水〉	光 卿 神 大、 大、 大、 十 十 十	3	3	0	0	0
G3	張在我	〈感〉	- - - - - - -	0	0	0	0	0

P1	丁世彬	〈二〉	個 電 雙 士 伊 大 主 士 痛 × 項 士	6	6	0	0	0
P2	丁世彬	〈魚〉	雁(寄返(誤)阮(子規(繡枕(瘦青(冤家 大下六一六六一一工 十十十十十十十	12	12	0	0	0
			(冤家去(遠去(遠(倚門 似一六一六 十十十十					
P3	丁世彬	〈出〉	(夕陽(傷情 下工 十十	2	2	0	0	0
P4	丁世彬	〈感〉	星 下 十	1	1	0	0	0

(二) 點挑甲一颯：2 弓（97/99，98%，高度齊一共通性）

前一大指法組合「點甲」的兩項次分類「貫」與「颯」之間，以「點甲一貫」的弓法一致性（1 弓，95%）較「點甲一颯」（2 弓，91%）略高一些。「貫」的一致性略高於「颯」的狀況，在時值擴大的「點挑甲」中如出一轍：「點挑甲一貫」為 100% 以 1 弓處理，而「點挑甲一颯」則有 98% 以 2 弓處理。不過，無論是「點甲一貫」、「點甲一颯」、「點挑甲一貫」、「點挑甲一颯」，基本上五位藝師們所共通採用的弓法都是「貫氣」者以 1 弓處理、「颯氣」者以 2 弓處理；這項規律在四項指法組合中都達到九成以上的高度齊一共通性，為相當具說服力的弓法共通性共通原則。

「點挑甲一颯」的 2 個以 1 弓處理的例外，均在吳昆仁藝師的影片曲例中出現。其一是 O1-10（曲詩：「有情」），烏狗先以中間停下又接續的一弓處理「颯氣」的「點挑甲」，停下又開始時並在主音「電」空前引了「六」空，故儘管未換弓，實際上停頓換氣與引腔過韻兩項「颯」的特徵都一樣完成了。另一例是 O3-12（曲詩：「腸肝」），此例出自連續示範演奏的《自來生長》末節〈紗窗外〉的



最後一句，當時曲速已經相對頗快，主音為「六」空的「點挑甲一颯」以連續未停的 1 弓處理，惟進入第二音之前仍加了「工」空，是一個未換氣換弓、但有引腔過韻的「颯氣」處理。整體而言，烏狗先此處的兩個「例外」，儘管未在換弓層面上體現「貫颯」之別，但是在引腔過韻的部分仍有清楚的交代。

表 10：「點挑甲一颯」弓法實例表

共通傾向：2 弓（97/99，98%）

標示說明：1 弓（2/99，2%，深紅粗框）

影片			案例								弓數			
編號	二絃 藝師	曲目 簡稱	1 (8)	2 (9)	3 (10)	4 (11)	5 (12)	6 (13)	7 (14)	總 計	1	2	3	4
O1	吳昆仁	〈自〉	(自)來 工、 十	不(受) 電、 十	(風)霜 工、 十	(風)霜 工、 十	(正)是 電、 十	(為)也 電、 十	(記)得 電、 十	22	1	21	0	0
			前(日) 電、 十	(海)樣 電、 十	有(情) 電、 十	有(意) 工、 十	(扮)做 工、 十	(男)子 工、 十	(拖)命 電、 十					
			(尋)伊 工、 十	(易)交 工、 十	易(妻) 士、 十	耽(擱) 一、 十	(阮)身 一、 十	譬(做) 電、 十	譬(做) 電、 十					
			(君)見 工、 十											
O2	吳昆仁	〈咱〉	雙(人) 一、 十	(無)辜 下、 十	都(是) 似、 十	雪(月) 仁、 十	傷(情) 一、 十	(誰)說 工、 十	(漏)短 工、 十	7	0	7	0	0
O3	吳昆仁	〈紗〉	月(正) 大、 十	越(酸) 大、 十	今(旦) 六、 十	今(旦) 一、 十	(向)遠 六、 十	(不)返 六、 十	(待)阮 六、 十	14	1	13	0	0
			(借)問 六、 十	(懶)身 六、 十	(楊)機 電、 十	(乞)君 六、 十	腸(肝) 六、 十	腸(肝) 六、 十	(斷)不 工、 十					

O4	吳昆仁	〈汝〉	何邊 工、 ノ 十									1	0	1	0	0
O5	吳昆仁	〈冬〉	炭 工、 ノ 十									1	0	1	0	0
T1	張鴻明	〈遙〉	(二)邊 工、 ノ 十									1	0	1	0	0
T2	張鴻明	〈茶〉	-	-	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
T3	張鴻明	〈不〉	意 工、 ノ 十									1	0	1	0	0
K1	謝永欽	〈因〉	悶人 工、 ノ 十	寢枕 大、 ノ 十	不得 大、 ノ 十	誰知 大、 ノ 十	掠既 工、 ノ 十	到今 工、 ノ 十	慳 士、 ノ 十	卒 士、 ノ 十		7	0	7	0	0
K2	謝永欽	〈燈〉	趣 大、 ノ 十	丹 大、 ノ 十								2	0	2	0	0
K3	謝永欽	〈茶〉	茶 工、 ノ 十									1	0	1	0	0
K4	謝永欽	〈望〉	-	-	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
G1	張在我	〈二〉	雙 工、 ノ 十	着 工、 ノ 十	西 工、 ノ 十	戲 工、 ノ 十	逢 工、 ノ 十	主 工、 ノ 十	你 工、 ノ 十			7	0	7	0	0
G2	張在我	〈水〉	客 工、 ノ 十	我 工、 ノ 十	飛過 大、 ノ 十	徑下 工、 ノ 十	真 工、 ノ 十	處 工、 ノ 十	引下 工、 ノ 十			10	0	10	0	0
			藤 大、 ノ 十	荷 工、 ノ 十	不波 工、 ノ 十											



「點甲歇」的標準詮釋是以「斲氣」處理，即在「點」與「甲」之間，通常換氣、換弓（依師承而定），進入「甲」的主音之前必須有所引腔，忌以同音直貫相連。在五位藝師的影片曲例中共有 46 個「點甲歇」之例，其中 41 個（佔比 89%）均以前述的方式處理，即在「點」與「甲」之間換弓，以兩弓完成這項指法組合。另有 5 個例外（O3-3、O3-4、O3-5、O4-2、O4-10）出現在吳昆仁藝師的影片曲例中，與前述的「點挑甲一斲」情形雷同，有些為運弓中停頓再起、再起時加引音，有些則為連續的一弓中加引腔過韻。整體而言，由前述「點挑甲一斲」及此處「點甲歇」吳昆仁藝師的幾個一弓處理「斲氣」的實例來看，烏狗先實作的「斲氣」之法，原則如下：可以換氣、換弓，但並非總是必須換弓、換氣；倘若要停歇時，同一弓的運弓過程停下再重啟（代替換弓），亦是可行的做法；在這些可變通轉圜的條件之外，凡是「斲氣」，必得有所引腔過韻，此為無例外之必要條件。


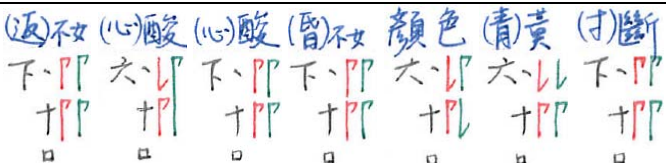
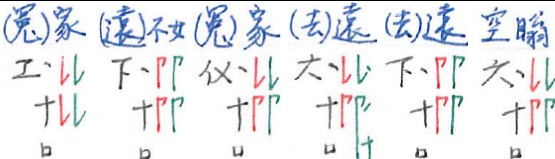
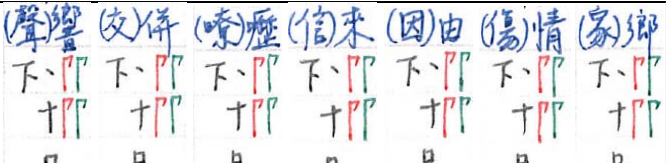
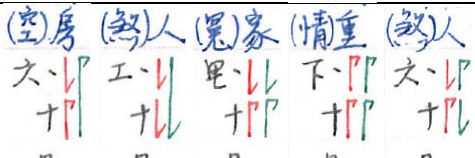

表 11：「點挑甲一歇（點甲歇）」弓法實例表

共通傾向：2 弓（41/46，89%）

標示說明：1 弓（5/46，11%，深紅粗框）

影片			案例								弓數			
編號	二絃藝師	曲目簡稱	1 (8)	2 (9)	3 (10)	4 (11)	5 (12)	6 (13)	7 (14)	總計	1	2	3	4
O1	吳昆仁	〈自〉									1	0	1	0
O2	吳昆仁	〈咱〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
O3	吳昆仁	〈紗〉								5	3	2	0	0
O4	吳昆仁	〈汝〉								11	2	9	0	0
O5	吳昆仁	〈冬〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
T1	張鴻明	〈遙〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
T2	張鴻明	〈茶〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0



T3	張鴻明	〈不〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
K1	謝永欽	〈因〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
K2	謝永欽	〈燈〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
K3	謝永欽	〈茶〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
K4	謝永欽	〈望〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
G1	張在我	〈二〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
G2	張在我	〈水〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
G3	張在我	〈感〉								2	0	2	0	0
P1	丁世彬	〈二〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
P2	丁世彬	〈魚〉								13	0	13	0	0
														
P3	丁世彬	〈出〉								12	0	12	0	0
														
P4	丁世彬	〈感〉								2	0	2	0	0

(四) 點挑點甲：2 弓 (13/13, 100%, 高度齊一共通性)

在一些特定的一二撩門頭曲目中，包含【雙閨】、【短相思】等門頭，門頭句尾韻固定以「點挑點甲」的指法組合收結，並且「點」的譜字均較「挑點甲」的譜字低一音，該「點」有時又作「緊甲」或「歇」。在實作（和）的過程中，這種在一二撩特定門頭句尾韻出現的指法組合，使人感覺有些神似「點挑甲」或「點甲」在一般樂句中的角色，然而，其確切指法組成卻與「點挑甲」不相同，且其固定指法範疇也較「點甲」的時值架構更大一些。這項乍看不上下的「點挑點甲」的指法組合，實際上應可被視為三撩門頭句尾韻的壓縮版。以下略以曲例 T1〈遙望情君〉譜例說明：在該曲中，前段門頭為三撩【相思引】，「落一二」後（至最後一個完整的拍之前）則為一二撩的【短相思】。首句「遙望情君」句尾「君」字（以下譜例中的右框）為「一」空拍起，結束於下一個拍上的「一」空過撩，這是三撩版的句尾；落一二後的壓縮版句尾，則如「龍門跳過」的「過」字，同樣是「一」空拍起，結束於下一個拍上的「一」空，此處指法即為前述的「點挑點甲」。（同曲中其他相同的三撩／一二撩句尾韻之例：三撩部分尚有「慇懃」的「懃」、「相思悶」的「悶」，一二撩部分尚有「思懃」的「懃」、「瞻星望雲」的「雲」等，不勝枚舉，譜例中不再另外標記。）

遙望情君 【相思引·戀相思】 五空管

遙望情君 不一女情一六 君一於一 隔六六

斷暗銷魂工下於工下下下 記得六六 共一於君一

值許枕一上六 慇懃一於一 今來六為工著六功一

名一拆六散工六 拆散六一工對六駕六二駕六於分六做工六二

邊工孤里六六六六六六 於工下下下 早工知六冥日六相六六

思下悶工工六 早一知一冥日里有工只工相一工思六悶一

於一里一 何工卜共工君一 二 鸞友六鳳工交六 不里六

女工透工入工枕工邊工春工 工下工君一 工六六六 工下下 愿君一

只去一龍門跳過一衣一錦一歸六來一伊一衣一

錦一六一返六一來六工洞工房工花工燭工正娶工明工婚工亦工免工外

人六說六一里笑六六六六六六 如工對工工君工工下工君一 工六六六 工六六

父下下 我君一恁一今亦著 思懃一於一 莫一得食一

戀一六花六粉六莫一得食一變一別一人生一新六鮮工六須工念六

阮里為君六工朝工思工算工想工只工處工擾工亂工方六工寸工下工工下 忘工

餐六六六六六 工六六六 下下 不工女一廢工一六六六 抽工時六顏工

容六衰六一里損六即六會工減工了六工有工幾六六分工下工咱工於六今工工六

阮今一一只一處瞻一星一里望六雲一 值工時六會工得六我一君

一六六 返六來六工六 掠工抽工情工意工 思六阮工輕六輕六工 細工六工論工下

值工時六會工得六君一恁一六 歸六來六工六 掠工抽工情工意工 思六阮工

耳邊共君工仔六細工議六工論工 於工下下下

譜例 1：「點挑點甲」指法組合：由三撩「壓縮」至一二撩而成的門頭句尾韻（曲例：〈遙望情君〉）

在五位藝師的曲例中，共有張鴻明藝師 T1〈遙望情君〉、T2〈茶薇架〉、謝永欽藝師 K3〈茶薇架〉三首出現「點挑點甲」指法組合，一共 13 個實例。以換弓而言，兩位藝師的 13 個「點挑點甲」之例無論所採用之弓數、換弓位置都一概相同：均由前方的一弓連至「點」處（或作「緊甲」或「歇」），於此換弓，後續的「挑點甲」則以另一個完整的弓完成。值得提出的是，「點挑點甲」中的「挑」至「點甲」之間，唱唸時均會加上過韻，但是在張鴻明老師、謝永欽藝師的弓法安排中，均未在該處換弓。如 T1-2（曲詩：「跳過」），「點」的譜字為「𠂔」空，「挑點甲」譜字為「一」空，張老師的前一弓至「點」為止，在「挑」之前換弓；而後續的「一」空「挑點甲」部分，儘管唱唸時通常在「挑」與「點甲」之間往上過「𠂔」空的韻（或者，也有些曲腳在「一」空的「挑」上面直接唱「𠂔」空，「點甲」時才回到骨譜「一」空，蔡小月女士即如此詮釋），但是兩位先生在挨絃時一概未在該處換弓，至多以運弓中稍停又起的方式來交代該處的轉韻（請詳 T3〈茶〉曲的弓法實例）。以當前二絃實作者的常見換弓邏輯而言，「挑」與「點甲」之間既然在唱唸上顯然必須過韻，於該處換弓的可能性頗高，即「挑」一弓、「點甲」再一弓。可是，在兩位藝師的實作中均未如此處理，並且，兩位藝師的弓法如出一轍、明確一致。又，此指法組合僅固定出現在【短相思】、【雙閨】等一二撩門頭的句尾韻，使筆者不禁大膽推測：門頭大韻的二絃弓法（以換弓為韻與節奏安排的主導邏輯），理論上應當涵納著相當穩實且至關重要的「法」。儘管筆者在南管圈學習的過程中，不曾聽聞此種說法，但是以門頭大韻在南管音樂運作系統中的關鍵角色來推敲，前述推測在理論上相當可能（曾經）成立。換言之，一個門頭的大韻既是該門頭曲目的慣常元素，也是一位南管樂人曲目養成累積的重要依循項目，倘若唱唸能力的養成條件涉及了對於各門頭大韻的熟稔，<sup>40</sup> 包含各門頭大韻的韻勢如何行走鋪排、該門頭特有的輕重緩急表現如何拿捏等等，那麼二絃弓法、挨絃能力的養成，應當在某種程度上也涉及了對於各門頭大韻弓法的熟悉與掌握。畢竟這支絃在頂四管中雖看似委婉，稱職者實則擔當了整組家私韻勢鋪排、律動頓挫、張力鬆緊的舵手角色。惟本論文取材的十九首影片曲例之間，相同門頭的曲例數目實在過少，無法針對門頭大韻的二絃議題再進一步整理著墨，僅能退一步保守地就指法組合來進行分析，甚是遺憾。筆者私自十分盼望，

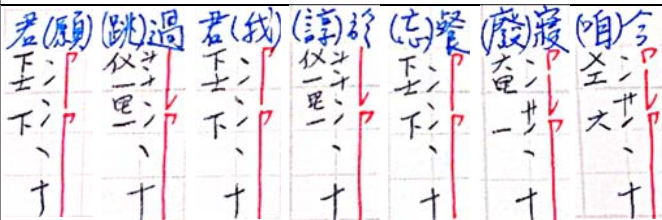
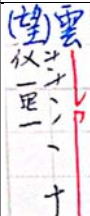
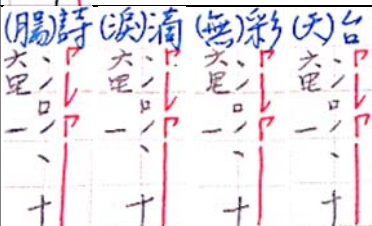
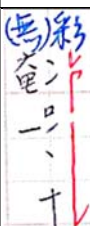
<sup>40</sup> 有關門頭牌名作為南管學習養成中的重要依據，以及門頭牌名在南管欣賞、創作、展演等各個不同層面所扮演之角色，請參考王櫻芬〈南管曲目分類系統及其作用〉一文（2006）。

倘若在傳承歷史上確實存在著關乎門頭大韻詮釋細節的二絃弓「法」，只盼這份技藝尚未失傳。



表 12：「點挑點甲」弓法實例表

共通傾向：2 弓（13/13，100%）

影片			案例							弓數				
編號	二絃 藝師	曲目 簡稱	1 (8)	2 (9)	3 (10)	4 (11)	5 (12)	6 (13)	7 (14)	總 計	1	2	3	4
O1	吳昆仁	〈自〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
O2	吳昆仁	〈咱〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
O3	吳昆仁	〈紗〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
O4	吳昆仁	〈汝〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
O5	吳昆仁	〈冬〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
T1	張鴻明	〈遙〉								8	0	8	0	0
														
T2	張鴻明	〈茶〉								4	0	4	0	0
T3	張鴻明	〈不〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
K1	謝永欽	〈因〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
K2	謝永欽	〈燈〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
K3	謝永欽	〈茶〉								1	0	1	0	0
K4	謝永欽	〈望〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
G1	張在我	〈二〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
G2	張在我	〈水〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
G3	張在我	〈感〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
P1	丁世彬	〈二〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
P2	丁世彬	〈魚〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
P3	丁世彬	〈出〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0

P4	丁世彬	〈感〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
----	-----	-----	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---



### 三、「點挑甲挑甲」：「過撩」、「貫三」

#### (一) 過撩：2 弓（12/14，86%，高度共通性）

論文取材的十九首曲例中，共有 14 個「過撩」例子。「過撩」為三撩、七撩曲目常見的樂句尾拍指法組合，指法組成結構為「點挑甲挑甲」，有時亦作「點甲挑甲」，其中第一個「甲」固定位於拍位上。以撩拍系統的擴增／壓縮而言，前幾段討論的「點挑甲」或「點甲」經常由「過撩」壓縮、簡化而得，或者反過來說，「過撩」可視為時值擴增版的「點挑甲」或「點甲」。

一般而言，「過撩」的簫絃法為：拍位前的「點挑」一氣，拍起的「甲挑甲」另一氣。在吳昆仁藝師、張鴻明藝師、謝永欽藝師的四首上撩曲例中，共有 14 個「過撩」實例，其中 12 例（佔比 86%）均以前述的二氣／二弓方式處理。另兩個「例外」均於謝永欽藝師的影片中出现，其中 K1-1（曲詩：「分開」）較一般模式多換了一弓，為 3 弓處理：欽先的「點」以完整的一個拉弓完成，隨即於「挑」處迅速短暫地推一短弓，即刻抽回，再將該推弓完整地重用於「甲挑甲」，以一個長推弓完成後面直貫部分。其實，依筆者對欽先挨絃錄影的觀察，此處在「挑」上的短推弓，可以說是欽先挨絃的一項特徵元素：欽先常於韻勢需要瞬間斷開之處，先用下一弓的一小短弓來做出「斷」的瞬收，隨即將該已用的短弓退回原點，下一弓再從頭用完整的一弓。筆者判斷，這個「先借下一弓的一小段來用（馬上就還）」的短弓，對欽先而言，其實不算換了一弓，只是因韻勢瞬收所需，先往前借一小段，瞬收後立即便退回還清，下一弓一樣是以完整的一弓來處理。倘以局內觀來理解 K1-1 的弓法，這個案例雖畫面為 3 弓（1 拉弓+1 短推弓+1 長推弓），其實中間的短推弓不太能稱得上是 1 弓，故仍是標準的 2 弓「過撩」。

表 13：「過撩」弓法實例表

共通傾向：2 弓（12/14，86%）

標示說明：1 弓（1/14，7%，深紅粗框）、3 弓（1/14，7%，深紅粗框）

影片			案例								弓數			
編號	二絃藝師	曲目簡稱	1 (8)	2 (9)	3 (10)	4 (11)	5 (12)	6 (13)	7 (14)	總計	1	2	3	4



O1	吳昆仁	〈自〉	(宅)院 (為)也 工、 十、 十、	2	0	2	0	0	0
O2	吳昆仁	〈咱〉	- - - - -	0	0	0	0	0	0
O3	吳昆仁	〈紗〉	- - - - -	0	0	0	0	0	0
O4	吳昆仁	〈汝〉	- - - - -	0	0	0	0	0	0
O5	吳昆仁	〈冬〉	- - - - -	0	0	0	0	0	0
T1	張鴻明	〈遙〉	(君)於 (諒)於 (群)於 (男)問 問於 一、 十、 十、	5	0	5	0	0	0
T2	張鴻明	〈茶〉	- - - - -	0	0	0	0	0	0
T3	張鴻明	〈不〉	- - - - -	0	0	0	0	0	0
K1	謝永欽	〈因〉	(分)開 (續)情 (對)對 一、 十、 十、	3	0	2	1	0	0
K2	謝永欽	〈燈〉	中 粧 狂 真 一、 十、 十、	4	1	3	0	0	0
K3	謝永欽	〈茶〉	- - - - -	0	0	0	0	0	0
K4	謝永欽	〈望〉	- - - - -	0	0	0	0	0	0
G1	張在我	〈二〉	- - - - -	0	0	0	0	0	0
G2	張在我	〈水〉	- - - - -	0	0	0	0	0	0
G3	張在我	〈感〉	- - - - -	0	0	0	0	0	0
P1	丁世彬	〈二〉	- - - - -	0	0	0	0	0	0
P2	丁世彬	〈魚〉	- - - - -	0	0	0	0	0	0
P3	丁世彬	〈出〉	- - - - -	0	0	0	0	0	0
P4	丁世彬	〈感〉	- - - - -	0	0	0	0	0	0

顯然為例外的是 K2-4 (曲詩：「真」)，此處欽先以 1 長弓完成整個「過撩」。  
同曲中，欽先的其他「過撩」案例均為標準 2 弓處理，至於何以唯獨 K2-4 以 1

弓處理，筆者不是很確定。一種可能性是，欽先當時不太肯定當前是「點挑甲一貫」抑或「過撩」，故以「點挑甲一貫」的一長弓處理，直至「甲」後發現還未結束，便索性將一弓繼續延長使用至「過撩」完成。這樣的安全牌處理法，圈內絃腳在挨上撩曲時，凡是有那麼幾分不熟稔或不確定，也常如此處理。並且，筆者也曾聽聞一說：南聲社早期的「過撩」曾經一律以「直貫」處理，即「點挑甲挑甲」（時值：2.5 撩）為全程不斷的一氣，惟此處理方式對於簫腳有一定難度，經常容易氣不夠長而中途淡出，故後來調整為「點挑」（時值：1.0 撩）一氣、「甲挑甲」（時值：1.5 撩）一氣的「過撩」，後者對於簫腳氣長的要求門檻相對拉低許多。不過，將一氣改為二氣主要是讓簫腳安心，對於絃腳，二弓與一弓的差異較不顯著，後者只需要運一個弓速慢而穩的長弓即可。也可能因為在過去曾有「過撩」以一弓完成的經驗，欽先遇到「過撩」時，也就不特別拘泥總是必須換弓。

## （二）貫三：2 弓（2/2，100%，[案例數過少]）<sup>41</sup>

「貫三」為指法組成為「點挑甲挑甲」，與「過撩」完全相同，惟第一個「甲」上無拍位，並且，此指法組合並非主要出現於上撩曲的樂句尾拍，而是較常出現在句首或句中。「貫三」的標準詮釋法，顧名思義，必須直貫三撩（點挑甲挑甲），全程以不間斷地一氣處理。

在十九首曲例中，僅吳昆仁藝師 O1〈自來生長〉在樂曲末段有兩個「貫三」之例。<sup>42</sup> 以琵琶指法落點為座標而言，烏狗先兩回均在「點」與「挑甲挑甲」之間以轉弓的方式換弓——轉弓前的一拉弓，用於鋪排進入「貫三」主音前的引腔「一六」，當琵琶「乚」空主音已經落下後，烏狗先這才不急不徐地、綿密地調頭轉弓，以一個完整的長推弓完成剩餘的「貫三」長音。今日多數簫絃實作者大多是在主音之前的時間引腔，烏狗先此處顯然完全不受此時間範疇限制：先生以他沉穩的弓引了清楚穩實的「一六」，並且絲毫不趕著要在琵琶「點」出現之前

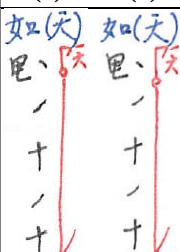
<sup>41</sup> 十九首影片曲例中的「過撩」與「貫三」實例僅各約 10 個上下，儘管這兩個指法組合在圈內大致有相當清楚的簫絃法，但若以研究操作而言，憑據 10 個左右的案例來進行「共通性」或「歧異性」的歸結，其實有些武斷。不過，這兩個指法組合又是實作場域中上撩曲的基本常用指法組合，倘若完全不討論此二指法組合、僅將蒐集到的少數實例放置於附錄，也是有所疏忽，故仍列於本章討論範圍。

<sup>42</sup> 南管樂人在和〈自來生長〉（指套《自來生長》首節）時，每當和到末段疊句的兩個「貫三」時，一方面是全曲的相對高點，另一方面，也通常有種「快結束了」的標記感。

完成，而是照著他心中的速度走，兩音引腔後才順勢轉弓進入「𠂔」空長弓。在烏狗先的兩次實作中，進入「貫三」主音長弓的實際時間點，大致上已在「點」與「挑」之間的一半。因此，從影片畫面上來看，烏狗先的這兩個「貫三」確實都用了兩弓，不過，從烏狗先挨絃的局內觀而言，兩弓的第一弓必須定義為引腔過韻用弓，而「貫三」在轉弓後的第二弓才算生效，故在概念上仍是以一長弓處理「貫三」。

表 14：「貫三」弓法實例表

共通傾向：2 弓（2/2，100%）

影片			案例								弓數				
編號	二絃 藝師	曲目 簡稱	1 (8)	2 (9)	3 (10)	4 (11)	5 (12)	6 (13)	7 (14)	總 計	1	2	3	4	
O1	吳昆仁	〈自〉								2	0	2	0	0	
O2	吳昆仁	〈咱〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0	
O3	吳昆仁	〈紗〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0	
O4	吳昆仁	〈汝〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0	
O5	吳昆仁	〈冬〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0	
T1	張鴻明	〈遙〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0	
T2	張鴻明	〈茶〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0	
T3	張鴻明	〈不〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0	
K1	謝永欽	〈因〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0	
K2	謝永欽	〈燈〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0	
K3	謝永欽	〈茶〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0	
K4	謝永欽	〈望〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0	
G1	張在我	〈二〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0	
G2	張在我	〈水〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0	
G3	張在我	〈感〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0	
P1	丁世彬	〈二〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0	
P2	丁世彬	〈魚〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0	
P3	丁世彬	〈出〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0	
P4	丁世彬	〈感〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0	



#### 四、「緊點挑甲」：同音／異音／歇

##### (一) 緊點挑甲—同音：1 弓 (16/18, 89%, 高度共通性)

在撩拍系統的擴增／壓縮中，「緊點挑甲」(時值：1 撩)系列的指法組合可視為「點挑甲」(時值：1.5 撩)的壓縮版，僅出現於一二撩(或以下)的曲目。必須提前指出的是，相較於「點挑甲」有著定義清楚嚴謹的「貫颯」區別，壓縮後的「緊點挑甲」在實作場域中較無同等嚴謹程度的詮釋規範。筆者在學習南管過程中，僅偶爾聽聞師長針對「緊點挑甲」指點要如何過韻，並且，多數時候師長們都是直接以口頭唱唸示範(供學生模仿)，較少以拆解分析的方式指導要於「緊點挑甲」中的何處過什麼韻，亦不曾聽聞「緊點挑甲」有以「貫颯」處理之例。整體而言，時值架構較大的「點挑甲」指法組合，無論是以「貫」、「颯」抑或「歇(點甲歇)」的型態存在，在實作場域具有較清楚的詮釋規範，而時值架構較小的「緊點挑甲」則相對較無明確嚴謹的規範性。<sup>43</sup>

在五位藝師的曲例中，共有 18 個同音的「緊點挑甲」挨絃實例，其中有 16 個(佔比 89%)均以一弓完成。另 2 個以兩弓完成之例，分別出現於張鴻明藝師的 T3-3，以及謝永欽藝師的 K3-1：2 例換弓處相同，均於「緊點挑」與「緊甲」之間換弓，即以完整的一弓來做出「緊甲」處較明顯的頓挫。

值得注意的是，張老師在門頭為【中滾】的 T3〈不良心意〉一曲中，遇到「緊點挑甲」時均以一弓處理，且在 T2〈茶薇架〉的所有「緊點挑甲」實例中亦然，唯獨「杜宇娘」特韻處的 T3-3 以兩弓處理，不禁令筆者猜測：此處以二弓處理，是否與「杜宇娘」特韻有關？換言之，有無可能「杜宇娘」在張老師的二絃弓法養成中，涉及了一串詮釋該特韻(及其特徵韻勢、頓挫)固定採用的弓





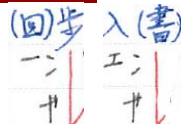

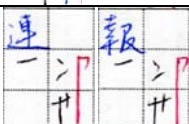
<sup>43</sup> 這一點，若從南管門頭曲目的撩拍系統切換來看，其實相當好理解：一般而言，上撩曲的曲韻較為穩定、清楚，樂曲的分句結構也相當有跡可循，並且，相同門頭的樂曲之間通常相似度頗高；一二撩曲的門頭大韻則相對撲朔迷離許多，而疊拍與緊疊就更難斷定了。若從實作的觀點來理解此現象，舉例而言，倘若學過【疊韻悲】的〈睢陽記得〉，那麼聽到同為【疊韻悲】的〈記得阮今〉時，很輕易就能辨識該門頭，要學習時也相當容易上手(惟獨背記時，樂人經常受同門頭兩曲之間細微繁多的差異困擾)，反之亦然；若學過【長滾】的〈見許水鴨〉，那麼聽到〈三更鼓〉、〈燈花開透〉時，也很容易辨認出是【長滾】的曲，反之亦然；若學過【相思引】的〈風落梧桐〉，那麼聽到〈遙望情君〉、〈昨冥一夢〉、〈追想當日〉、〈思想情人〉、〈回想當日〉等曲時，儘管這些曲分屬【相思引】門頭下的不同牌名，【相思引】的門頭身分仍然很容易就能辨別。相對地，一二撩門頭的曲韻規整性較低，比如倘若學過【中滾】的〈望明月〉，聽到〈懶繡停針〉、〈看牡丹〉時，恐怕仍難以辨認是相同門頭的曲。

法？只可惜，張鴻明藝師該曲影片為移動式鏡頭，〈不良心意〉全曲的三次「杜宇娘」，僅其中一次拍攝到二絃，無法核對確認另外兩次的「杜宇娘」是否「緊點挑甲」也以兩弓完成。承「點挑點甲」指法組合的討論，筆者甚感興趣的二絃弓法與門頭之間的關聯議題，又再度由於現下材料短缺問題而難以進一步探究，叩門一聲便得就此打住，不免有些遺憾。

表 15：「緊點挑甲—同音」弓法實例表

共通傾向：1 弓（16/18，89%）

標示說明：2 弓（2/18，11%，深紅粗框）

編 號	二絃 藝師	影片 曲目 簡稱	案例							總 計	弓數			
			1 (8)	2 (9)	3 (10)	4 (11)	5 (12)	6 (13)	7 (14)		1	2	3	4
O1	吳昆仁	〈自〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
O2	吳昆仁	〈咱〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
O3	吳昆仁	〈紗〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
O4	吳昆仁	〈汝〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
O5	吳昆仁	〈冬〉								1	1	0	0	0
T1	張鴻明	〈遙〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
T2	張鴻明	〈茶〉								5	5	0	0	0
T3	張鴻明	〈不〉								3	2	1	0	0
K1	謝永欽	〈因〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
K2	謝永欽	〈燈〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
K3	謝永欽	〈茶〉								1	0	1	0	0
K4	謝永欽	〈望〉								2	2	0	0	0
G1	張在我	〈二〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
G2	張在我	〈水〉								1	1	0	0	0
G3	張在我	〈感〉								2	2	0	0	0
P1	丁世彬	〈二〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
P2	丁世彬	〈魚〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0

P3	丁世彬	〈出〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
P4	丁世彬	〈感〉	庫 一 ナ	報 一 ナ	主 工 ナ	ナ				3	3	0	0	0

(二) 緊點挑甲—異音：2 弓 (45/61, 74%, 可辨多數共通性)

異音「緊點挑甲」所指的是「點」與「挑+緊甲」譜字不同的指法組合，通常前後譜字差距為同一管門音階的上下一音（上行如「乂工」，下行如「甲六」）、或二音（下行如「儀甲」）。在所蒐集到的 64 個異音「緊點挑甲」案例中，共有 45 個（佔比 74%）以 2 弓處理，在第三章的共通性分級中列為「可辨多數共通性（60%-79%）」。

表 16：「緊點挑甲—異音」弓法實例表

共通傾向：2 弓 (45/61, 74%)

標示說明：1 弓 (16/61, 26%, 深紅粗框)

影片			案例								弓數				
編號	二絃 藝師	曲目 簡稱	1 (8)	2 (9)	3 (10)	4 (11)	5 (12)	6 (13)	7 (14)	總 計	1	2	3	4	
O1	吳昆仁	〈自〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0	
O2	吳昆仁	〈咱〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0	
O3	吳昆仁	〈紗〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0	
O4	吳昆仁	〈汝〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0	
O5	吳昆仁	〈冬〉	聽阮 衣卜 懣 不汝 懣 不汝	衣卜 衣卜 懣 不汝	懣 懣 懣 懣	懣 懣 懣 懣	懣 懣 懣 懣	懣 懣 懣 懣	懣 懣 懣 懣	6	2	4	0	0	
T1	張鴻明	〈遙〉	君(願) 君(願) 君(願)	(衣)錦 (衣)錦 (衣)錦	君(我) 君(我) 君(我)	(貧)戀 (貧)戀 (貧)戀	(忘)餐 (忘)餐 (忘)餐	(廢)餐 (廢)餐 (廢)餐	餐(咽) 餐(咽) 餐(咽)	10	1	9	0	0	
			(我)君 (我)君 (我)君	(輕)輕 (輕)輕 (輕)輕	(君)任 (君)任 (君)任										
T2	張鴻明	〈茶〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0	
T3	張鴻明	〈不〉	做 依 留信 書 以 疑杜 到	依 依 依 依 依 依 依	留信 留信 留信 留信 留信 留信 留信	書 書 書 書 書 書 書	以 以 以 以 以 以 以	疑杜 疑杜 疑杜 疑杜 疑杜 疑杜 疑杜	到 到 到 到 到 到 到	15	3	12	0	0	
			止 落 尚具 梅 阮杜 玲 中	止 落 止 落 止 落 止	尚具 尚具 尚具 尚具 尚具 尚具 尚具	梅 梅 梅 梅 梅 梅 梅	阮杜 阮杜 阮杜 阮杜 阮杜 阮杜 阮杜	玲 玲 玲 玲 玲 玲 玲	中 中 中 中 中 中 中						
			學 學 學	學 學 學	學 學 學	學 學 學	學 學 學	學 學 學	學 學 學						

K1	謝永欽	〈因〉	(未)來 空ニサ								1	0	1	0	0
K2	謝永欽	〈燈〉	入 仁ニサ								1	0	1	0	0
K3	謝永欽	〈茶〉	-	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
K4	謝永欽	〈望〉	(如)鏡 電ニサ	昨夜 メニサ	(談)心 電ニサ	(嚴)慈 仁ニサ	(叮)當 大ニサ	(叮)當 大ニサ	(緩)步 電ニサ	13	2	11	0	0	
			迎(接) 電ニサ	(無)蹤 電ニサ	(回)步 電ニサ	(書)齋 電ニサ	把此 大ニサ	把此 大ニサ							
G1	張在我	〈二〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0	
G2	張在我	〈水〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0	
G3	張在我	〈感〉	思 仁ニサ	當 空ニサ	樓 仁ニサ	哥 仁ニサ	南 空ニサ	主 空ニサ	當 仁ニサ	7	3	4	0	0	
P1	丁世彬	〈二〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0	
P2	丁世彬	〈魚〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0	
P3	丁世彬	〈出〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0	
P4	丁世彬	〈感〉	思 仁ニサ	當 空ニサ	樓 仁ニサ	哥 仁ニサ	南 空ニサ	當 仁ニサ	裡 電ニサ	8	5	3	0	0	
			裡 空ニサ												

74%以 2 弓處理的多數比例，意味著另有 26%以 1 弓處理，並且，在 74%的案例當中，換弓位置並不是全數相同——多數例子在「點」與「挑+緊甲」之間換弓，也有少數例子換弓位置在「點挑」與「緊甲」之間。故實際上，可說是有三種弓法型態，其案例數目與比例如下：

- (1) 2 弓—「點」與「挑+緊甲」之間換弓：42/61，69%
- (2) 2 弓—「點挑」與「緊甲」之間換弓：3/61，5%
- (3) 1 弓—「緊點挑甲」：16/61，26%

本節開頭討論的「點甲」、「點挑甲」、「點挑甲挑甲」幾大項指法組合，大致上弓法共通性的特質都非常鮮明，即便有少數例外者，其弓法邏輯（局內觀）在概念上仍是與共通原則相符。到了異音「緊點挑甲」的部分，情況顯然越來越複雜。

儘管異音「緊點挑甲」在比例數據上仍呈現著相當清楚可辨的多數（74%以 2 弓處理，69%弓法相同），但是透過三種弓法安排並存的事實，可發現弓法的多元歧異性質已經逐漸與共通性質交雜並存，實例所呈現的狀況愈趨無法以齊一化的標準原則來框限解釋。

若將「緊點挑甲」弓法案例依照三種弓法型態來分類並置，情形如下表。有幾項值得觀察的現象：首先，每位藝師的案例分布在三種弓法型態的狀況不一，比如丁世彬藝師以(3)弓法型態的案例為多數，張在我藝師(1)、(3)兩種案例數目差異不大，其他藝師則是(1)弓法型態為主；再者，藝師們何時採用一弓，何時採用兩弓，除了藝師們心中或許有著弓法型態的主要、次要模板之外，二絃基本操作規範也影響著弓法的執行與弓法型態的採用——此處所指的是「外線空絃工空推弓，內線一律拉弓」的二絃基本規範。舉例而言，下表張鴻明藝師弓法型態(1)曲詩為「咱今」的案例中，「乂」空為內線按音，必須拉弓，「工」空為外線空絃音，必須推弓，因此這個案例的弓法根本上是既定的，亦無其他變化，之所以採用了 2 弓的弓法型態(1)，其實也不能算是張鴻明老師本身弓「法」的抉擇結果。又如，張老師弓法型態(3)曲詩為「落」字的案例，倘若弓法前文順著推拉至此指法組合時是推弓，那麼「乂」空以推弓開始後，由於接下來「工」空為外線空絃音、必須推弓，唯一的合適作法便是整組指法組合順著一個推弓處理，如此究竟而言，此案例同樣是由二絃基本操作規範決定的弓法型態，而並非全然為張老師自身弓「法」的判斷布局結果。在此筆者希望提出一點：以上討論其實基於一種「藝師們本身都各自具有一套內建弓法系統」的假定，從而將「工空推弓，內線拉弓」的二絃基本規範視為所謂外部的先決規範。然而，筆者自身隱約察覺，此處討論所假定的裡外之分（藝師內建的弓法系統 vs. 外部的二絃基本規範）其實有些武斷或過於直截了當，亦即在南管的實作場域中，邏輯規範「法」則的孰裡孰外，恐怕無法劃分得如此簡單明瞭，且也可能不適用內外相對的邏輯。

表 17：異音「緊點挑甲」三種弓法型態實例表

藝師	弓法型態		
	(1) 42/61 (69%)	(2) 3/61 (5%)	(3) 16/61 (26%)



吳昆仁	<p>懣 不汝 懣 不汝 二 一 二 一 廿 廿 廿 廿</p>	<p>聽阮聽阮 似 似 二 二 廿 廿</p>
張鴻明	<p>君願衣錦君我負戀忘餐廢腹咱今 二 二 二 二 二 二 二 二 二 二 廿 廿 廿 廿 廿 廿 廿 廿 廿 廿</p> <p>我君君任 二 二 二 二 廿 廿 廿 廿</p> <p>做 留信書 人介疑杜 二 二 二 二 二 二 廿 廿 廿 廿 廿 廿</p> <p>到 尚具梅 阮杜玲於學 二 二 二 二 二 二 二 二 廿 廿 廿 廿 廿 廿 廿 廿</p>	<p>依 二 一 廿 廿</p> <p>輕輕止落 二 二 二 二 廿 廿 廿 廿</p> <p>中 二 一 廿 廿</p>
謝永欽	<p>求求入如鏡昨夜談心嚴慈叮囑 二 二 二 二 二 二 二 二 二 二 廿 廿 廿 廿 廿 廿 廿 廿 廿 廿</p> <p>叮囑續步迎接把此把此 二 二 二 二 二 二 二 二 廿 廿 廿 廿 廿 廿 廿 廿</p>	<p>回步 二 一 廿 廿</p> <p>無蹤書齋 二 二 二 二 廿 廿 廿 廿</p>
張在我	<p>恩當哥當 二 二 二 二 廿 廿 廿 廿</p>	<p>南樓 二 二 二 二 廿 廿 廿 廿</p> <p>主 二 一 廿 廿</p>
丁世彬	<p>當裡 二 二 二 二 廿 廿 廿 廿</p>	<p>裡 二 一 廿 廿</p> <p>恩樓哥 二 二 二 二 廿 廿 廿 廿</p> <p>南當 二 二 二 二 廿 廿 廿 廿</p>

無論如何，透過以上針對異音「緊點挑甲」案例的爬梳，可以發現當普同共通性質存在時，其實多元分歧性質也很可能錯綜共生，而異音「緊點挑甲」正是此交滯地帶的一項典型指法組合。並且，當我們將各個案例依其弓法型態歸類彙整時，儘管愈趨系統化的歸類有益於進行有效的觀察，但是在這些弓法案例背後，除了本論文欲聚焦的藝師弓「法」之外，其實二絃基本規範的作用力在其中始終具有影響力。

(三) 緊點挑甲一歇：1 弓（27/30，90%，高度齊一共通性）

本指法組合實際指法內容為「點+緊甲+歇」。在指法分類中之所以列為「緊點挑甲」的一類，主要由於其時值架構與同音或異音的「緊點挑甲」相同（1.5 撩），唯「緊甲」提前於「挑」的位置出現，原「緊甲」位置則置換為「歇氣」（指法符號：□）。儘管「緊點挑甲一歇」的實際彈奏指法只有「點+緊甲」，然而由於其指法時值架構的緣故，並且在不同流變的版本之間，也常見同音「緊點挑甲」與「點+緊甲+歇」互相置換的情形，故將此指法組合列為「緊點挑甲」的一項次分類。<sup>44</sup>

在 30 個「點+緊甲+歇」的案例中，有 27 個（佔比 90%）均以 1 弓完成，藝師們之間的一致性相當高。另外 3 例以 2 弓處理者均出現在謝永欽藝師 K1〈因見梅花〉一曲中，弓法為「點」一弓、「緊甲」另一弓，在該曲的 5 個「點+緊甲+歇」案例中為數過半。K1〈因見梅花〉換弓頻率相對較高的情形，在前面討論的「點甲一貫」時已有先例。整體而言，欽先的換弓頻率原先就較其他藝師高一些，而在 1998 年南樂大會當天的〈因見梅花〉，很可能由於欽先當天心情格外颯爽高昂，換弓頻率尤其高。前述的「點甲一貫」，一般弓法為一弓貫氣，然而，在欽先當天的操弓之下，27 個直貫「點甲」也出現了高達 9 例（佔比三分之一）以二弓處理。（詳情可參考本章「點甲一貫」指法組合的相關討論與弓法實例。）此處的 5 個「點+緊甲+歇」有 3 例以 2 弓處理，其實也是當天的相同傾向，非為意料外之事。整體而言，「點+緊甲+歇」指法組合仍是以一弓為常見弓法。

表 18：「緊點挑甲一歇」弓法實例表

共通傾向：1 弓（27/30，90%）

標示說明：2 弓（3/30，10%，深紅粗框）

影片			案例								弓數			
編號	二絃藝師	曲目簡稱	1 (8)	2 (9)	3 (10)	4 (11)	5 (12)	6 (13)	7 (14)	總計	1	2	3	4
O1	吳昆仁	〈自〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
O2	吳昆仁	〈咱〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
O3	吳昆仁	〈紗〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0

<sup>44</sup> 將「點+緊甲+歇」納為「緊點挑甲」類別的其中一項指法組合，情形與將「點甲歇」納為「點挑甲」次分類相同，主要立意均是為了選擇較為開放性、能夠涵納處理更多資料並呈現資料之間關聯的研究方法框架，其出發點是站在研究的操作端，與傳承實作端注重師承版本差異的邏輯不盡相同。這方面觀點的說明與釐清，請參考論文第二章第三節「[指法組合的羅列彙整](#)」。

O4	吳昆仁	〈汝〉	(顧)懼 不(顧)我(來) 憾(命)情(願)(虧)心 大下 大下 電下 電下 大下 電下	6	6	0	0	0	0
O5	吳昆仁	〈冬〉	- - - - - - -	0	0	0	0	0	0
T1	張鴻明	〈遙〉	(返)來(情意)歸來(情意) 大下 電下 大下 電下	4	4	0	0	0	0
T2	張鴻明	〈茶〉	事 電下	1	1	0	0	0	0
T3	張鴻明	〈不〉	- - - - - - -	0	0	0	0	0	0
K1	謝永欽	〈囚〉	(吐)氣 當(初) 缺(記) (無)憑 (梅)花 下 一 電下 大下 電下	5	2	3	0	0	0
K2	謝永欽	〈燈〉	- - - - - - -	0	0	0	0	0	0
K3	謝永欽	〈茶〉	事 茶 電下 電下	2	2	0	0	0	0
K4	謝永欽	〈望〉	- - - - - - -	0	0	0	0	0	0
G1	張在我	〈二〉	- - - - - - -	0	0	0	0	0	0
G2	張在我	〈水〉	哥 東 天邊 長 舊 舊 下 工下 工下 大下 工下 大下	6	6	0	0	0	0
G3	張在我	〈感〉	義 裡 工下 大下	2	2	0	0	0	0
P1	丁世彬	〈二〉	- - - - - - -	0	0	0	0	0	0
P2	丁世彬	〈魚〉	封(書) 悲(春) 大下 大下	2	2	0	0	0	0
P3	丁世彬	〈出〉	傷(情) 電下	1	1	0	0	0	0
P4	丁世彬	〈感〉	義 工下	1	1	0	0	0	0

## 第二節 弓法的歧異性

前一節以「共通性」為主軸，各項指法組合的弓數案例分布整體而言相當規整地集中於特定弓數，僅少數例外為其他弓數。比如「貫氣」指法（包含「點甲一貫」、「點挑甲一貫」），總是九成以上為 1 弓處理，僅極少數例外以相連的 2



弓處理；而「鬚氣」的指法（包含「點甲一鬚」、「點挑甲一鬚」、「點挑甲一歇（點甲歇）」）則總是為 2 弓處理，僅少數例外以 1 弓處理。如此直截俐落的弓法一致性，在論文第三章歸納為「歧異性」的指法組合中一概不可見，論文第三章對於指法組合呈現「歧異性」的界定標準為：在案例樣本數目充足的情況下，弓數案例最大者占比不及六成（-59%）者，即該指法組合有另外四成以上的案例分布於其他弓數。就數據而言，這類指法組合的各弓數案例分布相對較為分散、分歧；以實作場域的觀點來說，這般散開來的案例分布，意謂著藝師們在各曲例中遇到該指法時，較無「顯然應當如何」或「必得如何」的共通傾向，反而，在不同弓法安排之間的交替變化、因應變通則為常態。此類指法組合共有五項，包含「全跳」指法的三項次分類「全跳一同音」、「全跳一異音」、「全跳一廣義」，以及「反指」、「點甲掄（+點／點挑）」兩項。

在五項標記為「歧異性」的指法組合當中，本節將由「全跳一同音」及「反指」兩項指法組合來端視弓法的歧異性質。本節之所以選擇「全跳一同音」為弓法歧異性的探討對象，主要考量其案例數量之充足、在「全跳」系列指法中的標準典型特性，以及在系統化教學領域中的成規性質。在本論文取材的十九首曲例中，同音「全跳」案例共有 216 個，相較於異音「全跳」的 130 例、廣義「全跳」的 59 例，同音「全跳」的案例數量顯然較為龐大充足、狀況分歧多樣，並且，同音「全跳」也是「全跳」此一基本指法組合中的「基本款」，即其標準典型的指法形態。另外，在福建南音系統化教學的趨勢中，同音「全跳」（泉廈圈內有時稱為「跳頭」）的弓法具有相對明確的成規；本節的討論將以兩岸藝師實踐的弓法案例來驗證系統化成規的可確立性與說服力。

除了「全跳」系列的遴選之外，在「反指」與「點甲掄」之間，本節選擇前者作為弓法歧異性質的探討對象，除了基於案例數目廣博充足程度的考量之外（「反指」共 101 例，明顯多於「點甲掄」的 66 例），「議題性」的成分亦是其中緣由。此處所指的是，在台灣南管圈的傳承教學中，常聞「反指」弓法應當如何安排之說，屬於三不管地帶的二絃弓法當中，極少數會被提及、予以相關弓法原則指示的「被點名」指法組合。相對而言，則幾乎不曾聽聞「點甲掄」的相關弓法之說。或者，也可以說「反指」在台灣南管圈言授弓法中的重要性，可與前述福建南音圈的「跳頭」相互媲美，分別為兩岸樂人開口談論二絃弓法時優先點名



			宮(内)獨(自)切(恨)傷(情)傷(情)記得照(鏡)							
			電 <sub>L</sub> 大 <sub>L</sub> 電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>	大 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>	電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>	電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>	電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>	電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>	電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>	電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>
			(照)鏡(知)鏡(值)處(誰)樓(更)漏							
			電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>	電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>	電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>	電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>	電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>	電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>	電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>	電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>
O3	吳昆仁	〈紗〉	(窗)外(心)越(初)時(初)時(同)枕(同)床(今)旦	電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>	電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>	電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>	電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>	電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>	電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>	電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>
			電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>	電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>	電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>	電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>	電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>	電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>	電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>	電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>
			(今)旦(向)遠(鐵)打(心)腸(心)肝(不)返(只)處	電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>	電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>	電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>	電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>	電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>	電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>	電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>
			電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>	電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>	電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>	電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>	電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>	電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>	電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>	電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>
			(都)於(阮)長(青)清(青)清(青)清(借)問(起)倒	電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>	電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>	電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>	電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>	電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>	電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>	電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>
			電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>	電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>	電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>	電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>	電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>	電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>	電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>	電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>
			楊(鐵)割(吊)割(吊)青(黃)割(吊)障(割)障(割)	電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>	電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>	電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>	電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>	電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>	電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>	電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>
			電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>	電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>	電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>	電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>	電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>	電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>	電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>	電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>
			寸(斷)障(割)	電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>	電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>	電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>	電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>	電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>	電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>	電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>
O4	吳昆仁	〈汝〉	(寫)詩(何)呢(兒)詩(所)見(命)行(稱)意(糴)米	電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>	電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>	電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>	電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>	電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>	電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>	電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>
			電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>	電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>	電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>	電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>	電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>	電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>	電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>	電 <sub>L</sub> 一 <sub>シ</sub> 電 <sub>一</sub>



[illegible]







[illegible]

倘若將每位藝師的各弓數案例數目稍作統整(將同位藝師的三至五首曲例的弓數加總)，結果則如下列「弓數案例數目與比例」表格。透過這張表格，可以察覺五位藝師採用弓數的傾向不盡相同：吳昆仁藝師以 2 弓為多數(60%)，鮮少採用 4 弓；張鴻明藝師 2 弓與 3 弓數量與佔比均等(各 50%)，無 1 弓或 4 弓之例；謝永欽藝師以 3 弓為多數(46%)，無 1 弓案例，但是其 4 弓案例數目與佔比(19%)在五位藝師當中最高；張在我藝師以 3 弓為多數(63%)，同樣無 1 弓案例；丁世彬藝師亦以 3 弓為多數(70%)。儘管這張案例數目統整表格能夠初步地顯示五位藝師處理同音「全跳」的弓數採用傾向，並也能比對藝師們之間的弓數案例分布差異，但是，面對數量龐大、弓法型態極為多元的同音「全跳」實例資料，上述分析顯然還搔不到癢處。畢竟「全跳」弓法大抵並非以一弓便能



直截了當地完成，而藝師們在採用 2 弓、3 弓乃至 4 弓時，比如以其中四位藝師最常採用的 3 弓而言，究竟是在「全跳」的哪兩個地方換弓？同位藝師的多個 3 弓案例，換弓地方相同嗎？藝師們有無各自習慣的換弓位置，五位藝師之間有什麼差異？諸多問題，尚待探究。以下即以同音「全跳」216 個案例的換弓位置為問題核心，拉近焦距地拆解弓法歧異性質的實況。

表 20：五位藝師的「全跳—同音」弓數案例數目與比例

	案例總數	1 弓	2 弓	3 弓	4 弓
吳昆仁	85	13	51	20	1
	100%	15%	60%	24%	1%
張鴻明	10	0	5	5	0
	100%	0%	50%	50%	0%
謝永欽	26	0	9	12	5
	100%	0%	35%	46%	19%
張在我	35	0	10	22	3
	100%	0%	29%	63%	9%
丁世彬	60	1	15	42	2
	100%	2%	25%	70%	3%
總計	216	14	90	101	11
	100%	6%	42%	47%	5%

## （二）換弓位置：以實例驗證「跳頭」原則

「全跳」指法共有三個常見的換弓位置（下表左側，隨指法以箭頭標記(1)、(2)、(3)）。在現有教材類文獻中，以及圈內傾向將簫絃法系統化教學的傳承實作中，通常指示簫絃於(1)處換氣、換弓，即「點」之後。筆者在晉江金井、英林、下伍堡等地時，經常聽到絃友前輩使用「跳頭」一詞指稱「全跳」指法，並且，口頭上幾乎不曾聽聞有人使用「全跳」一詞，顯然「跳頭」在當地絃管人語彙中是更通俗常用的指法名稱。所謂「跳頭」，即指開頭的「點」會跳起來，在其後跳斷、換氣；諸些絃友前輩談及二絃弓法時，經常優先點名「跳頭」第一音要斷之事，言談間似乎將這項弓法要點視為眾所皆知的基本原則。除了筆者在晉江的親身見聞之外，據江之翠團員向丁世彬藝師學習的經驗，彬先的「全跳」原則也是第一音要斷，並且基本上將第一音安排在由前方指法同

一推弓的弓根。<sup>45</sup> 然而，由五位藝師十九首樂曲的「全跳一同音」換弓位置的實際案例數目來觀察，「點」後跳起的(1)處，顯然並非「全跳」指法唯一可以換弓之處，亦非絕對必須換弓之處。換言之，系統化教學所給予的、反饋注入傳統圈的指示方針，或許有待商榷與研議。

表 21：十九首曲例的「全跳一同音」換弓位置案例數目與比例

箭頭：「全跳」換弓位置。(箭頭越粗，表示在該處換弓案例越多；反之，則案例越少。)

內容欄位數字：分子值－該處換弓的案例數目；分母值－該首曲例「全跳一同音」案例數目。

分數意義：在實踐了特定次數（分母值）的「全跳一同音」指法組合中，有多少次（分子值）於該處換弓，為「換弓發生機率」的概念。（注意：分母值為該指法組合案例數目，而非換弓總數，故各曲例的分數相加並不會為1。）

藝師	吳昆仁					張鴻明			謝永欽				張在我			丁世彬			
曲目代號 與簡稱	O1 (自)	O2 (咱)	O3 (紗)	O4 (汝)	O5 (冬)	T1 (遙)	T2 (茶)	T3 (不)	K1 (因)	K2 (燈)	K3 (茶)	K4 (望)	G1 (一)	G2 (水)	G3 (感)	P1 (一)	P2 (魚)	P3 (出)	P4 (感)
、 ➡(1)	3 /14	5 /19	12 /30	3 /12	1 /10	3 /5	0 /2	0 /3	14 /21	2 /2	1 /1	1 /2	13 /13	20 /20	2 /2	11 /11	15 /16	31 /31	2 /2
、 ↗(4)									1 /21										
➡(2)	5 /14	6 /19	9 /30	2 /12	0 /10	1 /5	0 /2	2 /3	8 /21	2 /2	0 /1	1 /2	1 /13	2 /20	0 /2	1 /11	1 /16	0 /31	0 /2
、 ➡(3)	6 /14	11 /19	15 /30	6 /12	10 /10	4 /5	2 /2	3 /3	14 /21	2 /2	1 /1	1 /2	8 /13	17 /20	0 /2	7 /11	12 /16	24 /31	1 /2

前後兩張表格，分別為五位藝師各首曲例的「全跳一同音」換弓位置案例數目與比例一覽表，以及五位藝師的「全跳一同音」換弓位置案例數目與比例表。兩者主要差別為，上表為各首曲例的換弓案例數分別統計，以十九首曲例、三

<sup>45</sup> 丁世彬藝師所著《閩南弦管概論》（2009）一書中，也用了「跳頭」之稱，可參考論文第五章第二節所附的「指法說明」書影（2009: 48-50）。

個主要換弓位置為縱橫兩個向度的資料切割座標；下表則將每位藝師的 3-5 首曲例加總，以五位藝師、三個主要換弓位置為資料切割依據。

由這兩張表格可以發現，在吳昆仁藝師、張鴻明藝師的「全跳一同音」實例統計中，「全跳一同音」指法組合前半撩「點」後的(1)處，其於該處換弓的案例，並非三個主要換弓位置中的最多數。反而，後半撩「點」後的(3)處，在二位藝師的各首曲例當中，於該處換弓的案例數目均一概大於系統化教學所指定的(1)處。由這樣的實例觀察可以發現：在吳昆仁藝師、張鴻明藝師的弓法邏輯中，對於同音的標準「全跳」指法，並不以所謂「跳頭」（於(1)處跳起換弓）的概念來處理詮釋，反而，二位藝師在拉奏該指法組合時，更常將該指法組合中的相對重力落在指法的後半段，甚至若更詳細地說，在其輕重緩急的佈局當中，經常將相對重力放在該指法組合的最後四分之一，即(3)所劃分出來、特別需要新的一弓處理的「挑」。

表 22：五位藝師的「全跳一同音」換弓位置

內容欄位數字：分子值－該處換弓的案例數目；分母值－該位藝師「全跳一同音」案例總數。  
分數意義：在藝師所有的「全跳一同音」指法組合實踐案例（分母值）當中，有多少次（分子值）於該處換弓。（注意：分母值並非換弓總數，而是該指法組合案例數目。）

藝師	吳昆仁	張鴻明	謝永欽	張在我	丁世彬
↘ →(1)	24/85	5/10	18/26	35/35	59/60
↘ ↗→(4)			1/26		
→(2)	22/85	1/10	11/26	3/35	2/60
↘ →(3)	48/85	9/10	18/26	25/35	44/60
↙					

而在謝永欽藝師的四首曲例當中，於(1)處與(3)處換弓的案例數目均相等，顯示欽先對於選擇於(1)處或(3)處換弓，並無絕對的優先順序，而將二處均納為可採換弓之處。值得在此一提的是，平均而言，謝永欽藝師是五位藝師當中換弓最為頻繁者，通常使用較其他藝師更多的弓數來處理相同時值的指法組合，

且據筆者觀察，欽先亦是五位藝師當中最常於「非典型」處換弓者（次之則為烏狗先），換弓處經常不受常理的指法單位界線所規範；這項特質，在第四章第一節「共通性」各項指法組合的少數例外中，亦有先例可循。以當前討論的「全跳一同音」指法組合而言，由上表欽先〈因〉曲的換弓案例數目可見，除了典型尋常的(1)、(2)、(3)三個換弓處之外，欽先尚有一例（「全跳一同音」弓法實例表的 [K1-1](#)）於「全跳」前半撩的「緊點」與「緊挑」之間換弓（表格左側隨指法標記為(4)），且在該案例當中，單單短促快速的「緊挑」（時值：1/8 撩）使用了一次完整的拉弓。這樣特殊的換弓處理，在他人挨絃的手裡或許不尋常，倘若乍時想要仿效，也很可能東施效顰，但是它也正是欽先二絃遒勁操弓風格的一項典型表徵：在欽先內建的律動理解中，應當有強勁張力之處，尤其若該處的張力難以由上四管中其他家私來營造堆疊，即便所能操作的時間範圍很小（譬如前述的一個「緊挑」），仍會毫不猶豫、遒勁強力地一拉，力道韻勢極為鮮明，在上四管中著實具有強力拉起整體韻勢的作用。

相較而言，張在我藝師、丁世彬藝師的同音「全跳」換弓位置，則相當整齊一致地吻合系統化教學所說的「點」後換弓，即於(1)處「跳頭」。在張在我藝師的三首曲例中，共有 35 個同音「全跳」實例，而在這 35 回中，清一色地完整執行了(1)處換弓，且(1)處換弓案例數目都顯然大於(3)處、(2)處。丁世彬藝師的換弓傾向相當雷同，在 60 個同音「全跳」案例中，有 59 次都於(1)處換弓，也是接近百分之百執行所謂「跳頭」原則。

以上五位藝師所呈現的分歧實作傾向顯示：現行系統化教學的簡約規範內容，或許還有值得商榷補充之處。筆者同時要指出，與其癡結於新舊、系統化與否的對錯，南管實作的多樣彈性養成，很可能是當前更廣泛地被忽略的議題。

## 二、「反指」

（一） 弓數：2 弓（53/101，52%），3 弓（29/101，29%）

「反指」在論文取材的 19 首曲例中共有 101 個案例，其案例分布於各弓數的情形相當分散：以 2 弓處理的案例為最多數，共 53 個，佔比 52%；3 弓處理的案

例數量次之，共 29 個，佔比 29%；其餘 1 弓與 4 弓的案例分別為 13 個與 6 個，佔比 13%、6%。

在討論「反指」的弓法實例前，筆者必須先針對本論文為採寫弓法所微調的「反指」記譜方式稍作說明。反指的一般指法寫法為「ㄥ」，在指法的慣常銜接組合中，這項指法固定與前方半撩的「點挑」指法成組運作。倘若前方「點挑( ㄣ )」為同音，即「去倒( ㄣ )」，那麼加上「反( ㄥ )」後，這一組時值為 1 撩的指法組合稱為「全反」，在實作上共有四音必須彈奏：除了同音「去倒」的「點」與「挑」之外，「反指」涵蓋了一個往前占用「挑」的後半拍、音高低一音的「點」，以及在「反指」正拍上、回到原譜字音高的「挑」。舉例而言，若「去倒( ㄣ )」譜字為「六」空，那麼這組「全反」在琵琶上應彈奏的實際指法為「點挑點挑」，音高為「六六工六」。倘若前方「點挑( ㄣ )」為不同音（下行的相鄰兩音），則該指法組合稱為「單反」或「半反」（相對於「全反」），在操作上，「反指」正拍「挑」的音高與「點挑」的「挑」相同，往前占用後半拍的「點」同樣較低一音；舉例而言，若「點挑( ㄣ )」譜字依序為「甲六」，那麼這組「半反」在琵琶上應彈奏的實際指法為「點挑點挑」（與「全反」無異），音高為「甲六工六」。有關

「全反」與「半反」的一般記譜符號與範例，請參考左下「『反指』符號與記法說明」表格。

表 23：「反指」符號與記法說明

由概念上來說，由於一般在正拍上出現的指法為「點」，而「挑」大抵相映於後半拍出現，所謂「反指」的意義，即是一反慣常地在正拍上彈奏平時習慣後半拍出現的「挑」。而也由於擬在正拍上彈「挑」，故需預先借用前一指法的後半拍來彈一個短促的「點」，如此一來，指法行進順序方為順手的「點挑點挑」。在力度上，由於南管的後半拍大抵重於前半拍，琵琶彈奏「挑」（拇指指甲回扣）的力道也較「點」（食指指甲下點）來得厚實而重，因此，將平時後半拍「挑」反置於正拍的「反指」指法，在節奏律動上大多是一個較為劇烈的重拍。在一般記譜中，由於該指法組合的彈奏模式與邏輯是固定的，「反指」借用前一指法後半拍的「點」並不會被具體地

	一般記譜指法符號	一般記譜範例	實際彈奏指法	論文弓法案例記法	論文記法範例
半反	ㄣ ㄥ	ㄣ ㄥ ㄣ ㄥ	ㄣ ㄥ	ㄣ ㄥ	ㄣ ㄥ ㄣ ㄥ
全反	ㄣ ㄥ	ㄣ ㄥ ㄣ ㄥ	ㄣ ㄥ	ㄣ ㄥ	ㄣ ㄥ ㄣ ㄥ

拍大抵重於前半拍，琵琶彈奏「挑」（拇指指甲回扣）的力道也較「點」（食指指甲下點）來得厚實而重，因此，將平時後半拍「挑」反置於正拍的「反指」指法，在節奏律動上大多是一個較為劇烈的重拍。在一般記譜中，由於該指法組合的彈奏模式與邏輯是固定的，「反指」借用前一指法後半拍的「點」並不會被具體地

寫出，端由實作者對指法組合運作邏輯的理解以及對各管門音階的熟悉，來將這一指法組合的實踐內容全盤演繹。不過，由於一般記譜未將「反指」指法組合實際彈奏的指法記於譜上，使得在採寫註記影片曲例弓法時，較難以清楚地將推弓／拉弓符號記寫於對應的指法位置。有鑑於此，筆者在謄寫「反指」的弓法實例時，刻意將「反指」加於前一指法後半拍的「點（、）」寫出（包含該「點」低一音的確切譜字），至於「反指」正拍的「挑」，儘管實際彈奏內容為「挑（↗）」，然而，為了維持「反指」在弓法譜中的指法鮮明可辨性，筆者選擇保留原「ㄨ」符號，而不再拆解地寫為實際彈奏的「挑」。上述的一般記譜符號、實際彈奏指法以及論文弓法案例記法，三者之並列對照請參考「『反指』符號與記法說明」表格。

倘若由實作場域的記譜而言，刻意將「反指」指法附掛於前面後半拍的「點」寫出，實有畫蛇添足之虞，並且，既已將「點（、）」依具體彈奏指法寫出，隨後的「反（ㄨ）」又未寫為實際指法「挑（↗）」，乍看之下可能較為混亂、前後不一。不過，論文「反指」弓法實例之所以採用這樣的記譜方式，全然是為了清楚採記弓法、同時又盡可能保留「反指」指法辨識性的權衡結果。以上與一般記譜稍有不同之處，筆者謹此特別詳加說明。以下為十九首影片曲例的「反指」弓法實例表。

表 24：「反指」弓法實例表

影片			案例								弓數			
編號	二絃 藝師	曲目 簡稱	1 (8)	2 (9)	3 (10)	4 (11)	5 (12)	6 (13)	7 (14)	總 計	1	2	3	4
O1	吳昆仁	〈自〉	自(來)生長(正)是恩愛(海)樣(拖)命(恐)畏	全(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)	一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)	一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)	一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)	一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)	一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)	13	4	5	4	0
			只(處)依(倚)路(如)到(我)路(如)到(我)	一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)	一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)	一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)	一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)	一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)						
O2	吳昆仁	〈咱〉	雙(人)雲(月)孤(單)處(同)知(鏡)心(勸)	一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)	一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)	一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)	一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)	一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)	一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)	6	1	3	2	0
O3	吳昆仁	〈紗〉	初(月)越(酸)初(時)初(時)人(同)今(旦)今(旦)	一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)	一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)	一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)	一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)	一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)	一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)一(ㄨ)	14	0	10	3	1



			心腸(心肝)於只於起係割割吊割吊 大ニレ 一ニレ 大ニレ 大ニレ 大ニレ 大ニレ 大ニレ 大ニレ 大ニレ 大ニレ						
O4	吳昆仁	〈汝〉	須着隔牆得汝無(依)我來(乾)象 大ニレ 大ニレ 大ニレ 大ニレ 大ニレ 大ニレ 大ニレ 大ニレ 大ニレ 大ニレ	6	1	2	3	0	
O5	吳昆仁	〈冬〉	天寒 大ニレ 大ニレ	1	0	0	1	0	
T1	張鴻明	〈遙〉	對望(蒼)君樂龍門亦看 大ニレ 大ニレ 大ニレ 大ニレ 大ニレ 大ニレ 大ニレ 大ニレ	5	0	2	3	0	
T2	張鴻明	〈茶〉	靡架心事冤家橋會 一ニレ 一ニレ 一ニレ 一ニレ 一ニレ 一ニレ	4	0	1	3	0	
T3	張鴻明	〈不〉	虧阮路上 一ニレ 一ニレ 一ニレ 一ニレ	2	0	1	1	0	
K1	謝永欽	〈因〉	分開憚入無(心)同發發(於)(憚)知阮約 一ニレ 一ニレ 一ニレ 大ニレ 一ニレ 一ニレ 一ニレ 一ニレ 一ニレ 一ニレ	8	0	4	3	1	
			有神 一ニレ 一ニレ						
K2	謝永欽	〈燈〉	是如是如是不易成卜障 大ニレ 大ニレ 大ニレ 大ニレ 大ニレ 大ニレ 大ニレ 大ニレ	5	1	2	2	0	
K3	謝永欽	〈茶〉	靡架心事冤家 一ニレ 一ニレ 一ニレ 一ニレ	3	0	2	0	1	
K4	謝永欽	〈望〉	於月團圓困倦親憐情戀門環回步 大ニレ 大ニレ 大ニレ 大ニレ 大ニレ 大ニレ 大ニレ 大ニレ 大ニレ 大ニレ	7	0	3	2	2	
G1	張在我	〈二〉	(吳)二成(雙)(伊)二 一ニレ 一ニレ 一ニレ 一ニレ 一ニレ 一ニレ	3	0	3	0	0	
G2	張在我	〈水〉	今生消魂為阮 大ニレ 大ニレ 大ニレ 大ニレ	3	0	2	1	0	



G3	張在我	〈感〉	公主 謹記 吳昆仁 丁世彬	2	0	1	0	1
P1	丁世彬	〈二〉	(吳)二 成(雙) (敦)伊 (伊)二 於伊 儀二 電二 儀二 電二 一電 儀二 電二 儀二 電二 一電	5	0	4	1	0
P2	丁世彬	〈魚〉	問人 有誰 倚門 大ニ 大ニ 大ニ 大ニ 大ニ 大ニ	3	1	2	0	0
P3	丁世彬	〈出〉	愁舊 嚟噤 何不 佳來 免得 因由 都來 大ニ 大ニ 大ニ 大ニ 大ニ 大ニ 大ニ 大ニ 大ニ 大ニ 大ニ 大ニ 大ニ 大ニ	9	5	4	0	0
			傷情 夕陽 大ニ 大ニ 大ニ 大ニ					
P4	丁世彬	〈感〉	公主 謹記 吳昆仁 丁世彬	2	0	2	0	0

倘若將同位藝師的三至五首曲例的弓數加總整理，結果則如下列「弓數案例數目與比例」表格。由這張表格，可以察覺五位藝師採用弓數的傾向不盡相同：吳昆仁藝師以 2 弓為多數（50%），鮮少採用 4 弓；張鴻明藝師以 3 弓為多數（64%），無 1 弓或 4 弓之例；謝永欽藝師以 2 弓為多數（48%），且其 4 弓案例數目與佔比（17%）在五位藝師當中最最高；張在我藝師以 2 弓為多數（75%），無 1 弓案例；丁世彬藝師亦以 2 弓為多數（63%），其 1 弓案例數目與佔比（32%）在五位藝師當中最最高。以上針對五位藝師「反指」弓數案例分布的數點觀察，其實與前段討論同音「全跳」的弓數案例分布觀察有一些相仿之處，而這些兩度得到相同結論的觀察，也部分地彰顯著藝師們的個人弓法歧異性。舉例而言，張鴻明藝師針對這兩個較為複雜的指法組合（時值均為 1.0 撩）所採用之弓數一概為 2 弓及 3 弓，兩個指法組合均無 1 弓或 4 弓的案例，其他四位藝師的案例則基本上分散於 1-4 弓的其中三或四種弓數；張老師弓數案例分布的相對集中，顯示藝師在弓法安排上具有頗高的固定性，這點很可能與張老師（身為一位精湛老練的琵琶手）對於樂曲指法內容的十二分熟有關。另外，謝永欽藝師在同音「全跳」與「反指」兩項指法組合中，採用 4 弓的案例與佔比均為五位藝師中最高者，這

項結果與稍早提及的欽先換弓頻率較高之整體觀察相符（相關觀察，請參考第三章第一節「共通性」各指法組合的例外案例）。

表 25：五位藝師的「反指」弓數案例數目與比例

	案例總數	1 弓	2 弓	3 弓	4 弓
吳昆仁	40	6	20	13	1
	100%	15%	50%	33%	3%
張鴻明	11	0	4	7	0
	100%	0%	36%	64%	0%
謝永欽	23	1	11	7	4
	100%	4%	48%	30%	17%
張在我	8	0	6	1	1
	100%	0%	75%	13%	13%
丁世彬	19	6	12	1	0
	100%	32%	63%	5%	0%
總計	101	13	53	29	6
	100%	13%	52%	29%	6%

儘管這張案例數目統整表格能夠初步地顯示五位藝師處理「反指」的弓數採用傾向，並也能比對藝師們之間的弓數案例分布差異，但是，面對弓法型態相當多元的「反指」實例資料，上述觀察依然搔不到癢處。筆者於前段同音「全跳」討論段落所提的問題，在此同樣有效：以其中四位藝師最常採用的 2 弓而言，究竟是在「反指」的哪個地方換弓？採用 3 弓時，又在哪兩個地方換弓？單就「反指」指法組合，究竟有多少種弓法安排的方式呢？而論文所蒐集到的 101 個「反指」案例涵蓋了多少種弓法型態？上段同音「全跳」的討論以換弓位置為爬梳弓法案例的框架，本段針對「反指」的弓法歧異性討論，則以弓法型態（不同換弓位置及其組合）來細探「反指」的多元分歧案例。

## （二） 弓法型態：以實例驗證「反指」弓法規則

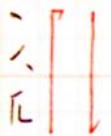
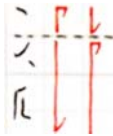


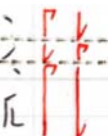

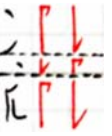

### 1. 「反指」的八種弓法型態

「反指」指法組合的實際彈奏指法為「點挑點挑」，四個點／挑之間，共有三個可能的換弓處（斜線標記）：「點/挑點挑」、「點挑/點挑」、「點挑點/挑」。處理該

指法組合時，倘若換了 1 次弓（採用弓數：2 弓）、或換了 2 次弓（採用弓數：3 弓），則其換弓位置必定為三個可能換弓處的其一或其二，也正由於換弓位置有三個可能之處，經過排列組合後，單是時值僅為 1.0 撩的「反指」指法組合，便有 8 種以不同換弓次數與不同換弓位置所定義的弓法型態，請見下表。

此處所謂「弓法型態」，指的是依照換弓位置及其組合來定義的弓法安排「版型」，對於操作上以推弓開始或拉弓開始並無限定，因此在實作上，每個弓法型態又涵蓋了幾種弓法安排的可能性。舉例而言，倘以 1 弓來處理「反指」，那麼可能為一個推弓或一個拉弓，兩者實際上可視為不同的弓法，但在此處分類架構中列屬於同一弓法型態，在下表中為弓法型態(1)。若採用 2 弓，並於「點挑點/挑」斜線處換弓，在下表中為弓法型態(2C)，此型態涵蓋了三個弓法安排的可能性：(2C)-1「拉弓/推弓」、(2C)-3「推弓/拉弓」，抑或全在內線的(2C)-2「拉弓/拉弓」。同樣採用 2 弓者，倘若在「點/挑點挑」或「點挑/點挑」斜線處換弓，則分別屬於弓法型態(2A)、(2B)；以此類推，若採用 3 弓，由於換弓處的不同而有三種弓法型態(3A)、(3B)、(3C)；若採用 4 弓，則基本上在「反指」的三個可能換弓處都換了弓，故僅弓法型態(4)一種。

表 26：「反指」的弓法型態

弓數	1 弓	2 弓			3 弓			4 弓
弓法型態	(1)	(2A)	(2B)	(2C)	(3A)	(3B)	(3C)	(4)
								
	① ②	① ②	① ② ③	① ② ③	① ②	① ②	① ②	① ②

## 2. 「反指」弓法原則之說：四層標準

相對於同音「全跳」在福建南音圈系統化教學趨勢中有著「跳頭」一說，在台灣南管界，每當談及二絃弓法時，最常「被點名」的指法組合為「反指」。筆者在圈內學習的過程中，曾聽過數種嚴謹層次不一的「反指」弓法之說，以下僅依標準嚴格程度概述（標準鬆至緊），並列出與該標準相符的弓法型態：

- 第一層標準「反指」處必須換弓：在「點挑點/挑」斜線處必須換弓，即反指的「挑」必須以新的一弓來處理，基本上不限推或拉；惟「六」空反指時，音高為「六六工/六」，由於換弓前的「工」空必為推弓，此時反指「挑」理所當然以拉弓處理，其餘譜字音高時則不限推拉。
- 相符弓法型態：(2C)、(3B)、(3C)、(4)
- 第二層標準「反指」處必須拉弓：即指反指的「挑」必須拉弓。實際執行而言，此規則一樣包含「點挑點/挑」斜線處必須換弓的條件，且換弓後的「挑」必須是拉弓，至於換弓前的部分則無特別規範，可視為第 1 種標準的限定拉弓版。
- 相符弓法型態：涵蓋於(2C)、(3B)、(3C)、(4)之內  
確切符合弓法：(2C)-2、(2C)-3、(3B)-1、(3C)-1、(4)-2
  - 謝永欽藝師「單反」原則（黃俊利 2012: 63）
- 第三層標準「反指」前後不同弓，共以三弓處理：在「點挑/點/挑」兩個斜線處必須換弓，不限為「推/拉/推」或「拉/推/拉」。惟「六」空反指時，音高為「六六/工/六」，由於兩次換弓之間的「工」空必為推弓，弓法因此必為「拉/推/拉」，其餘譜字音高時則不限推拉。此項可視為第 1 種標準的規定範疇向前擴張版。
- 相符弓法型態：(3C)、(4)
- 第四層標準「反指」前後不同弓，共以三弓處理，且「反指」處必須拉弓：在「點挑/點/挑」兩個斜線處必須換弓，且不論譜字音高為何，前後弓法固定為「拉/推/拉」。此標準可視為第 2 種標準與第 3 種標準的整合加總版，或者也可以說是第 3 種標準的限定拉弓版。
- 相符弓法型態：涵蓋於(3C)、(4)之內  
確切符合弓法：(3C)-1、(4)-2
  - 謝永欽藝師「全反」原則（黃俊利 2012: 63）

以上四種嚴格程度遞增的標準，筆者在圈內學習過程中均曾由江之翠團員（轉述先生之所教）、圈內前輩與絃友口中聽聞。<sup>46</sup> 數種標準大抵為同一方向的

<sup>46</sup> 其實有不少位圈內前輩與絃友曾經口頭提及「反指」弓法，而江之翠資深團員也曾轉述早期先生的教導，筆者如今端憑記憶實在無法肯定哪一位說了哪一項標準。為避免張冠李戴之

原則概念，無所相悖，惟第 1 層標準與第 3 層標準僅針對換弓，對於推弓、拉弓無特別指定，屬於「弓法型態」的概念；第 2 層標準與第 4 層標準則指定了「反指」處必為拉弓，又更進一步由「弓法型態」限縮規範至確切的「弓法」。

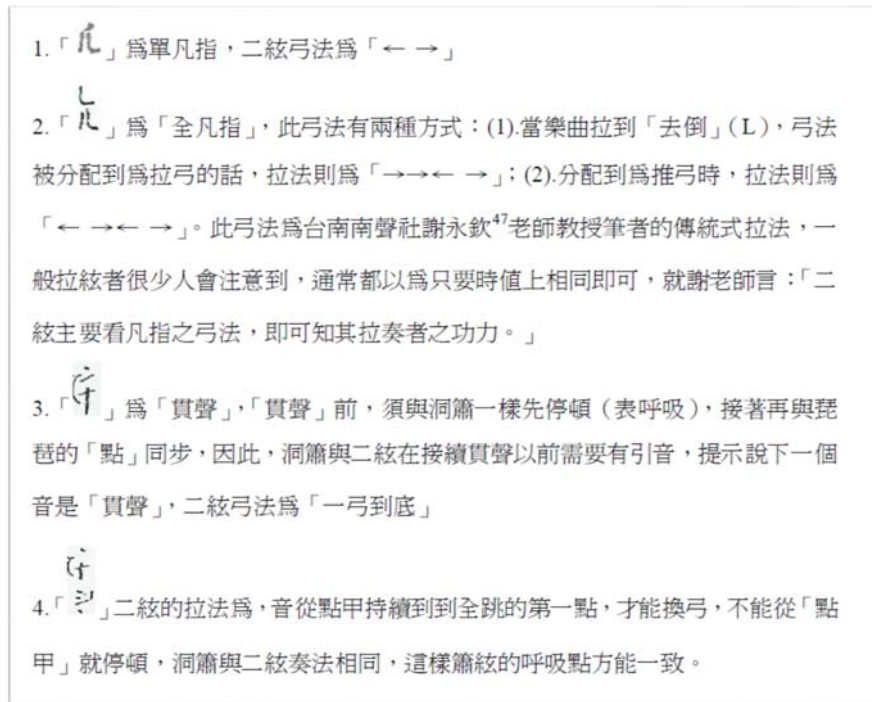
黃俊利的碩士音樂會詮釋報告中，特別針對「單反指」（原文作「單凡」）、「全反指」（原文作「全凡」）、「貫」、「點甲全跳」四組指法的弓法原則具體說明，其原文請參考下列書影。其中「單反指」的說明文字，可對應至上述四層標準的第 2 層，即「反指」處必須拉弓，符合的弓法包含：(2C)-2、(2C)-3、(3B)-1、(3C)-1、(4)-2。針對「全反指」的弓法原則，其原文如此說明：

此弓法有兩種方式：(1)當樂曲拉到「去倒」( L )，弓法被分配到為拉弓的話，拉法則為「→→←→」；(2)分配到為推弓時，拉法則為「←→←→」。此弓法為台南南聲社謝永欽老師教授筆者的傳統式拉法，一般拉弦者很少人會注意到，通常都以為只要時值上相同即可，就謝老師言：「二絃主要看凡指之弓法，即可知其拉奏者之功力。」(2012: 63)

根據黃俊利對於謝永欽藝師指點內容之說明，欽先的「全反」原則可對應至前述標準的第四種，確切符合的弓法為(3C)-1（黃俊利原文弓法：「→→←→」），以及(4)-2（黃俊利原文弓法：「←→←→」）。

---

誤，筆者僅盡可能清楚地說明嚴謹程度不同的四層標準，而不進行人事的確切配對。筆者曾由其口中聽聞「反指」弓法的前輩／絃友／團員，包含：右昌光安社館東洪進益先生、中華絃管研究團團長莊國章先生、前江之翠劇場團員魏美慧（轉述蔡青源先生教導）、前江之翠劇場團員徐智城（談及蔡青源先生及其他先生之教導）、曾參與南聲社多年的李彥霖（轉述南聲社簫絃慣用規矩）等。




### 3. 反指弓法標準：實例驗證

表 27：「反指」弓法型態案例表

doi:10.6342/NTU201801581



	知鏡 里大凡 無一凡 (依)		初時 一凡 一凡 (乾)家 電、十 大凡	今(旦) 似凡 似凡 心腸 大凡 於起 於凡 割吊 一凡 一凡 割吊 一凡 一凡 得汝 大凡 大凡		雲月 任凡 似凡 越酸 大凡 六凡 須着 要凡 大凡 初時 大凡 大凡 人同 大凡 大凡 隔牆 大凡 大凡 我來 大凡 大凡		
	6 (15%)	3 (7.5%)	4 (10%)	13 (32.5%)	1 (2.5%)	10 (25%)	2 (5%)	1 (2.5%)
張鴻明 藝師實 作案例 與數目			摩架 一凡 一凡	駕(套)龍門 一凡 一凡 大凡 大凡 路上 凡 大凡		對凡 大凡 大凡 君凡 大凡 大凡 亦凡 大凡 大凡 虧阮 似凡 似凡	心事 一凡 一凡 一凡 鬼家 一凡 一凡 橋會 一凡 一凡	
	0 (0%)	0 (0%)	1 (9.1%)	3 (27.3%)	0 (0%)	4 (36.4%)	3 (27.3%)	0 (0%)



謝永欽藝師實作案例與數目	易成 メ <sub>上</sub> ニ <sub>上</sub> メ <sub>上</sub> レ <sub>上</sub>	阮約 一 <sub>上</sub> メ <sub>上</sub> レ <sub>上</sub> 有 <sub>上</sub> 神 <sub>上</sub> レ <sub>上</sub> 困 <sub>上</sub> 倦 <sub>上</sub> レ <sub>上</sub> 情 <sub>上</sub> 戀 <sub>上</sub> レ <sub>上</sub> 門 <sub>上</sub> 環 <sub>上</sub> レ <sub>上</sub>	同發 大 <sub>上</sub> メ <sub>上</sub> レ <sub>上</sub>	是如發(於) メ <sub>上</sub> ニ <sub>上</sub> メ <sub>上</sub> レ <sub>上</sub> 是 <sub>上</sub> 不 <sub>上</sub> メ <sub>上</sub> レ <sub>上</sub> 心 <sub>上</sub> 事 <sub>上</sub> 冤 <sub>上</sub> 家 <sub>上</sub> レ <sub>上</sub>		圖圓 里 <sub>上</sub> 大 <sub>上</sub> メ <sub>上</sub> レ <sub>上</sub> 親 <sub>上</sub> 憐 <sub>上</sub> レ <sub>上</sub>	憐入 一 <sub>上</sub> メ <sub>上</sub> レ <sub>上</sub> 無 <sub>上</sub> 心 <sub>上</sub> レ <sub>上</sub> (誰)知 <sub>上</sub> レ <sub>上</sub> 如 <sub>上</sub> レ <sub>上</sub> 是 <sub>上</sub> 大 <sub>上</sub> メ <sub>上</sub> レ <sub>上</sub> 障 <sub>上</sub> ト <sub>上</sub> 電 <sub>上</sub> レ <sub>上</sub>	分開 一 <sub>上</sub> メ <sub>上</sub> レ <sub>上</sub> 如 <sub>上</sub> レ <sub>上</sub> 一 <sub>上</sub> メ <sub>上</sub> レ <sub>上</sub> 月 <sub>上</sub> レ <sub>上</sub> 步 <sub>上</sub> レ <sub>上</sub> 回 <sub>上</sub> レ <sub>上</sub>
	1 (4.4%)	5 (21.7%)	1 (4.4%)	5 (21.7%)	0 (0%)	2 (8.7%)	5 (21.7%)	4 (17.4%)
張在我藝師實作案例與數目		謹記 一 <sub>上</sub> メ <sub>上</sub> レ <sub>上</sub> 一 <sub>上</sub> メ <sub>上</sub> レ <sub>上</sub> 成(雙) 電 <sub>上</sub> ニ <sub>上</sub> 電 <sub>上</sub> レ <sub>上</sub> (伊)ニ <sub>上</sub> 電 <sub>上</sub> レ <sub>上</sub>	(吳)ニ <sub>上</sub> 一 <sub>上</sub> メ <sub>上</sub> レ <sub>上</sub> 一 <sub>上</sub> メ <sub>上</sub> レ <sub>上</sub> 成(雙) 電 <sub>上</sub> ニ <sub>上</sub> 電 <sub>上</sub> レ <sub>上</sub> (伊)ニ <sub>上</sub> 電 <sub>上</sub> レ <sub>上</sub>	合生 一 <sub>上</sub> メ <sub>上</sub> レ <sub>上</sub> 一 <sub>上</sub> メ <sub>上</sub> レ <sub>上</sub> 多阮 一 <sub>上</sub> メ <sub>上</sub> レ <sub>上</sub> 一 <sub>上</sub> メ <sub>上</sub> レ <sub>上</sub>		消魂 大 <sub>上</sub> メ <sub>上</sub> レ <sub>上</sub> 大 <sub>上</sub> メ <sub>上</sub> レ <sub>上</sub>		公主 一 <sub>上</sub> メ <sub>上</sub> レ <sub>上</sub> 一 <sub>上</sub> メ <sub>上</sub> レ <sub>上</sub>
	0 (0%)	1 (12.5%)	3 (37.5%)	2 (25%)	0 (0%)	1 (12.5%)	0 (0%)	1 (12.5%)
丁世彬藝師實作案例與數目	問人 大 <sub>上</sub> メ <sub>上</sub> レ <sub>上</sub> 大 <sub>上</sub> メ <sub>上</sub> レ <sub>上</sub> 信來 メ <sub>上</sub> ニ <sub>上</sub> メ <sub>上</sub> レ <sub>上</sub> メ <sub>上</sub> ニ <sub>上</sub> メ <sub>上</sub> レ <sub>上</sub> 傷情 メ <sub>上</sub> ニ <sub>上</sub> メ <sub>上</sub> レ <sub>上</sub> メ <sub>上</sub> ニ <sub>上</sub> メ <sub>上</sub> レ <sub>上</sub>	有誰 大 <sub>上</sub> メ <sub>上</sub> レ <sub>上</sub> 大 <sub>上</sub> メ <sub>上</sub> レ <sub>上</sub> 都來 メ <sub>上</sub> ニ <sub>上</sub> メ <sub>上</sub> レ <sub>上</sub> 公主 メ <sub>上</sub> ニ <sub>上</sub> メ <sub>上</sub> レ <sub>上</sub> 大 <sub>上</sub> メ <sub>上</sub> レ <sub>上</sub>	(吳)ニ <sub>上</sub> 一 <sub>上</sub> メ <sub>上</sub> レ <sub>上</sub> 一 <sub>上</sub> メ <sub>上</sub> レ <sub>上</sub> 成(雙) 電 <sub>上</sub> ニ <sub>上</sub> 電 <sub>上</sub> レ <sub>上</sub> (軟)於 一 <sub>上</sub> メ <sub>上</sub> レ <sub>上</sub> 一 <sub>上</sub> メ <sub>上</sub> レ <sub>上</sub>	(伊)ニ <sub>上</sub> 一 <sub>上</sub> メ <sub>上</sub> レ <sub>上</sub> 一 <sub>上</sub> メ <sub>上</sub> レ <sub>上</sub> 倚門 電 <sub>上</sub> ニ <sub>上</sub> 電 <sub>上</sub> レ <sub>上</sub> 何不 大 <sub>上</sub> メ <sub>上</sub> レ <sub>上</sub> 大 <sub>上</sub> メ <sub>上</sub> レ <sub>上</sub> 免得 大 <sub>上</sub> メ <sub>上</sub> レ <sub>上</sub> 大 <sub>上</sub> メ <sub>上</sub> レ <sub>上</sub> 謹記 大 <sub>上</sub> メ <sub>上</sub> レ <sub>上</sub> 大 <sub>上</sub> メ <sub>上</sub> レ <sub>上</sub>		於伊 一 <sub>上</sub> メ <sub>上</sub> レ <sub>上</sub> 一 <sub>上</sub> メ <sub>上</sub> レ <sub>上</sub>		
	6 (31.6%)	3 (15.8%)	3 (15.8%)	6 (31.6%)	0 (0%)	1 (5.3%)	0 (0%)	0 (0%)

在驗證這些實例時，筆者將依照前述的四層「反指」弓法原則之說來進行，由標準最鬆至最緊，逐層檢視藝師們實作案例的符合情形，並將符合各層標準的案例

數目與比例整理如以下「『反指』弓法原則：實例驗證結果」表格。在以不同角度解讀表格所呈現的訊息之前，筆者欲先點出一項這張表格呈現資訊的基本前提為底：由於從第一層至第四層標準，條件唯有遞增（而無減少或刪改），因此基本上，藝師實作案例的符合數目也僅會隨著標準的層層提高而漸趨受到篩選、減少。換言之，符合第一層標準的案例不見得能通過第二至第四層標準的篩選，但是符合第四層標準（最嚴格）的案例必定也符合了第一層標準（最鬆）。

表 28：「反指」弓法原則：實例驗證結果

標準層級	弓法型態	確切弓法	藝師影片實作案例符合數目與比例 (符合標準案例數目／藝師實例總數)				
			吳昆仁	張鴻明	謝永欽	張在我	丁世彬
<b>第一層標準</b> 「反指」處（「點挑點/挑」斜線處）必須換弓	(2C) (3B) (3C) (4)	(2C)-1,2,3 (3B)-1,2 (3C)-1,2 (4)-1,2	26/40 (65%)	10/11 (91%)	16/23 (70%)	4/8 (50%)	7/19 (37%)
<b>第二層標準</b> 「反指」處（「點挑點/挑」斜線後的「挑」）必須拉弓	(2C) (3B) (3C) (4)	(2C)-2,3 (3B)-1 (3C)-1 (4)-2	25/40 (63%)	10/11 (91%)	11/23 (48%)	4/8 (50%)	3/19 (16%)
<b>第三層標準</b> 「反指」前後不同弓，在「點挑/點/挑」兩個斜線處必須換弓	(3C) (4)	(3C)-1,2 (4)-1,2	3/40 (8%)	3/11 (27%)	9/23 (39%)	1/8 (13%)	0/19 (0%)
<b>第四層標準</b> 「反指」前後不同弓，「點挑/點/挑」固定為「拉/推/拉」	(3C) (4)	(3C)-1 (4)-2	3/40 (8%)	3/11 (27%)	5/23 (22%)	1/8 (13%)	0/19 (0%)

在依據四層標準逐一檢視後，首先可以發現：無論是以哪一層標準檢視藝師們的實作案例，丁世彬藝師符合該標準的比例在五位藝師當中均為最低，甚至以較為嚴格的第三層與第四層標準驗證時，丁世彬藝師的 19 個「反指」案例中均無一相符。這個結果顯示的訊息可以由幾個不同的角度來解讀。一方面，台灣南管圈談及二絃弓法時最常點名的「反指」弓法原則，對於丁世彬藝師而言並無相等的重要性與意義，即彬先的二絃實作中並無此「法」。從另一角度來看此現象，「反指」弓法原則在彬先實作中的不適用性／無效性，其實也可以對應至福建南音系統化教學中的「跳頭」原則在台灣先生們實作中的不適用性／無效性。換言之，福建南音圈談及二絃弓法時，優先點名的指法組合為「全跳」（或稱「跳頭」，

顧名思義地指涉了第一音需換氣、換弓的簫絃法)，然而，如本節稍早針對同音「全跳」換弓位置的實例分析，所謂「跳頭」原則在吳昆仁藝師、張鴻明藝師、謝永欽藝師幾位台灣先生們的實作中，並不具有充分的適用性與有效性；相反地，台灣南管圈談及二絃弓法時最常點名的「反指」弓法原則，無論是取其鬆綁或嚴謹版本，在丁世彬藝師的實作中亦不具備充分的適用性與有效性。一言以蔽之，兩岸所優先重視的弓法原則，說到頭來，僅在自家有其權威效用，跨了海便不具備同等重要性。

另一相當有趣的實例驗證觀察，關乎「限定拉弓」條件的篩選性。第一層標準與第二層標準之間，其換弓位置條件相同，惟第二層標準限定拉弓，而第一層標準則未指定拉弓或推弓；相似地，第三層標準與第四層標準之間差異同樣在於拉弓的限定。倘若比較上表中每位藝師由第一層標準至第二層標準的案例符合比例之差異，以及第三層標準至第四層標準之間的差異，便可得知「限定拉弓」條件篩選了多少比例的案例。經過比對，筆者驚訝地發現吳昆仁藝師、張鴻明藝師的實作案例幾乎絲毫不受「限定拉弓」條件的篩選，而張在我藝師的符合案例雖然不多，但是凡符合「反指」弓法原則標準者，同樣不受「限定拉弓」條件的篩選；<sup>47</sup> 相對地，謝永欽、丁世彬兩位藝師的「反指」實作案例符合比例，由第一層標準至第二層標準、以及由第三層標準至第四層標準，則都由「限定拉弓」條件篩選了相當顯著比例的案例。<sup>48</sup> 換言之，三位年紀最長的先生們在安排「反指」弓法時，倘若實作弓法符合各層標準所指涉的「弓法型態」（特定換弓位置的弓法安排模板），那麼他們所採用的弓法，基本上清一色亦會符合「限定拉弓」的條件，而不會出現採用了該弓法型態、又擇其推弓版本的情形。這項觀察小結，

<sup>47</sup> 第一層標準至第二層標準：吳昆仁藝師「反指」實作案例符合第一層標準比例為 65%，符合第二層標準比例為 63%，下降幅度極少；張鴻明藝師符合第一層標準比例為 91%，符合第二層標準比例為 91%，完全不受影響；張在我藝師符合第一層標準比例為 50%，符合第二層標準比例為 50%，亦完全不受影響。第三層標準至第四層標準：吳昆仁藝師「反指」實作案例符合第三層標準比例為 8%，符合第四層標準比例同為 8%；張鴻明藝師符合第三層標準比例為 27%，符合第四層標準比例亦為 27%；張在我藝師符合第三層標準比例為 13%，符合第四層標準比例亦為 13%；三位藝師的實作案例均不受「限定拉弓」條件影響。

<sup>48</sup> 第一層標準至第二層標準：謝永欽藝師「反指」實作案例符合第一層標準比例為 70%，符合第二層標準比例為 48%，由「限定拉弓」條件篩掉了 22% 的案例；丁世彬藝師符合第一層標準比例為 37%，符合第二層標準比例為 16%，11% 的案例未符合拉弓條件而篩掉。第三層標準至第四層標準：謝永欽藝師「反指」實作案例符合第三層標準比例為 39%，符合第四層標準比例為 22%，由「限定拉弓」篩掉了 17% 的案例；丁世彬藝師在第三層與第四層標準之下均無符合案例，比例均為 0%。

意味著三位老先生們對於「反指」的律動概念具有一定的共通性，並且對於二絃推弓、拉弓在韻勢律動中的運用也有著相近的認知：在同一弓法型態的推／拉選項中，總是優先採用「反指」正拍上為拉弓的弓法安排，即無論前方換一次弓或兩次弓，在該指法組合的弓法實踐中，最後到達「反指」的「挑」（「點挑點／挑」斜線後的「挑」）時總是安排在頓挫較強的拉弓上。這樣的內建邏輯，在另二位藝師的實踐中則不可見。

筆者稍早在針對「反指」記譜方式釋疑時，曾提到一項與此相關的概念：「反指」指法在琵琶彈奏部分的根本特色，是在正拍上彈奏平常出現於後半拍的「挑」，而琵琶的「挑」（拇指回扣）力度重於「點」（食指下點），因此「反指」在樂曲前後文中，往往是一個律動頓挫上後座力較為劇烈的重拍。二絃的「推弓」與「拉弓」之間的張力差異，與琵琶的「點」與「挑」可相比擬：逆向的「拉弓」張力強於順向的「推弓」。由於琵琶的「挑」與二絃「拉弓」在張力與重力表現上相稱對應，前述「反指」弓法原則的第二層標準與第四層標準所包含的限定拉弓條件，便有其操作表現上的合理性與合「法」性。這番優先採用「拉弓」處理「反指」正拍的弓法詮釋邏輯，不僅存在於台灣南管樂人口中的「反指」弓法原則，在吳昆仁藝師、張鴻明藝師、張在我藝師的實作案例中，同樣確鑿顯著地運作，惟在另二位年紀相對較輕的藝師身上（丁世彬藝師的年紀差距尤其明顯，輩分上為老藝師們下一輩的絃管人），似乎已不復完整。由這番二絃弓「法」的消逝或胎換現象，亦可瞧見南管美學變遷的一條軌跡——此處筆者所說之「法」，並非拘泥於「拉弓」的單一條件標準的符合情形，而是著重於其後所隱含的律動理解，以及與琵琶指法的牽引對應關聯，此乃潛規則性質「法」的運作地帶。

此外，倘若將五位藝師的符合比例稍作比較，可以發現張鴻明藝師在第一、二、四層標準篩選之下，都是實作案例符合比例最高者，而第三層標準的篩選則以謝永欽藝師實作案例符合比例最高。以第一層及第二層標準而言，張老師實作案例的符合比例更高達 91%，如此壓倒性的符合率，顯示南管樂人口中的「反指」弓法原則之說在實踐場域是確有其事。不過，從另一角度來說，以較為嚴格的第三層及第四層標準而言，即便是台灣的三位藝師，實作案例符合率均未達四成，而曾經指導黃俊利「反指」弓法的欽先（黃俊利 2012: 63），其影片實作案例符合第三層標準與第四層標準的比例僅分別為 39%、22%。筆者以為，此處所觀察

藝師實作案例符合率隨著標準層層提高而大幅降低的事實，並不宜以「說到、做不到」的檢查評判觀點視之，反而，在傳統音樂的實踐領域中，能以語言文字描述傳授的內容與音樂實踐內容之間的落差，始終是一個非常顯著且饒富興味的現象。一方面，藝師們、樂人們脫口而出、化為語言文字的詮釋原則，可能只佔了其自身實踐的「法」的一部份，而無從言授的成分很可能佔了更大的比重。另一方面，既然藝師／樂人會將其自身對於「法」的認知內容如此這般地轉化為該言授版本，也意味著他所言授的內容，應當至少涵蓋了他本身認為至關重要的美學認知概念。筆者私以為，身為後學，很大的一項功課即是要練習從藝師們、前輩們的口頭說法中，層層剝離地挖掘其中所涵蓋的核心概念，去蕪存菁地守護該核心概念，取其為實踐上的出發原則，以在習藝道路上持續進行套路的變通活用，而非要受前輩們所言授的一字一句所約束、框定，畢竟化為文字語言的傳授內容往往並非全局。

以上為「反指」實作案例與樂人口頭說法之間的相互辨證。藝師／樂人口頭敘述、言授的弓法原則標準由第一層至第四層均有，不過，以實作案例印證的結果顯示，條件愈趨嚴格的第三層與第四層，在實作場域中的達成率其實不高，但是，倘以第一層及第二層標準檢視，則台灣三位藝師的實作案例符合率都相當顯著，表示台灣圈內對於「反指」弓法原則之說在本地並非虛設，惟在晉江丁世彬藝師的實踐中並不具效力，張在我藝師的符合情形則較為模稜兩可（符合率約五成，不上不下）。值得留心的是，由第一至第二層、第三至第四層標準所增設的「（反指）限定拉弓」篩選條件，在吳昆仁藝師、張鴻明藝師、張在我藝師三位年紀最長先生們的實作案例中幾乎不具篩選功用；換言之，三位老先生們無論採用哪一種符合標準的弓法型態（「點挑點/挑」或「點挑/點/挑」），他們在到達「反指」正拍時（琵琶「挑」處），總是以拉弓為優先，顯示在老藝師們的實作中，「反指」正拍的劇烈重力與琵琶指法上反置於正拍的「挑」互相呼應，並習以逆向、張力較強的拉弓處理之。

## 第五章 教材與實踐



論文第三章與第四章以五位藝師十九首影片曲例的弓法安排實際案例為素材，透過聚焦於弓數／換弓的層面，來探討二絃弓法於實作場域所呈現的共通性與歧異性。本章側重於不同向度的比較，並且，也將跨出十九首影片曲例的範疇，對照連結由張在我藝師、丁世彬藝師著作出版的二絃弓法教材。比對的向度有三：首先，比較同位藝師教材與實踐之間的異同；次之，比較同位藝師（張在我藝師）於不同年代先後編修的弓法教材；最後，由教材與實踐雙方面的資料，來追溯張在我藝師、丁世彬藝師之間的師承關係。

### 第一節 丁世彬藝師的實作與教材：以〈魚沉〉為例

#### 一、 彬先的「簫弦演奏法」

丁世彬藝師於 2009 年出版《閩南弦管概論》一書。該書內容並不特別針對二絃弓法，整體而言，它較屬於丁世彬藝師將自身長年浸泡於絃管之所學、所知、所聞、所教，一併化為書面文字，供有興趣認識南管樂理（例如樂源、門頭）、音樂體製的學生參考。據筆者於江之翠學習之所聞，丁世彬藝師之傳承教學（相對於江之翠曾經聘請的其他台灣藝師），以清楚的簫絃法教學為特長，而江之翠周逸昌團長數次聘請彬先來台教學或送團員前往晉江拜師學習，主要希望汲取的即是彬先的簫絃法。<sup>49</sup> 並且，江之翠團員鄭尹貞也曾於晉江學習返台後，將自行練習的弓法安排標註於譜面，郵寄至晉江請先生協助指點是否弓法安排得宜；對此，彬先也確實在譜面上修改了一些弓法，再寄回江之翠，供團員們參考。諸些教學往來之事實，顯示江之翠的師資聘任佈局中，確實是著眼於彬先清楚嚴謹的簫絃法，而由彬先提筆修改學生弓法譜之事實，也可見彬先

<sup>49</sup> 依照周逸昌團長的屬意，簫絃應如晉江彬先一般具有清楚的簫絃法。儘管筆者並不完全肯定周團長之意是要讚揚系統化的實踐法則，而周團長已逝，也無從再向其請益討論，不過，筆者憶起周團長往昔提起彬先簫絃法的前後文，隱約嗅到一股對於系統化的嚴謹工整的讚賞，並且希望團員藉由學習此項長處，來穩紮穩打地打下自身技藝的堅實功底。關於系統化是否有助於功底的鍛造，筆者本身的立場其實相當有保留，唯同時也能理解，周團長當年之所以有如此的考量與選擇，或許絕大多數源於他身為團長長年所見團員習藝狀況之不甚嚴謹，故希望取彼之長、補己之短，畢竟這是周團長立下任何決策時最為常見的動機。只是實際執行之後，事情能否如願發展（截長補短），抑或事與願違（該學到的沒有學到，不該學到的都學回來），筆者在此就不再多做評論。

本身對於弓法安排具有一套成形的規律，否則，依照傳統絃管先生任由學生浸泡學習的文化，鑿鑿修改標註並且將原稿回傳之事，發生機率或許不高。筆者身為江之翠出身的後學，無奈起步時間甚晚，不曾接受彬先當面指導，所幸團內留下彬先教學影片，並有 2009 年出版書籍可作參照，尚得以由影片和書籍，雙管齊下地一探彬先簫絃法的樣貌。

二、指法說明





















- 1、 此法名為「簫弦擡」，亦稱「擡做聲」。演奏時，簫弦應隨着琵琶的「擡」而打指。
- 2、 此法名為「拈弓搭箭」。演奏時，簫弦應明顯分成兩聲，且要簫換氣、弦換弓，切不可含糊。
- 3、 此法名為「探聲」。演奏時，簫弦在「」的中间应用一辅助音，則「」待六空甲线完成，要吹到琵琶「」工空的一半（俗称：撚腹）。
- 4、 此法名為「接跳頭」。簫弦要在琵琶的甲线完成后，用一个引声，吹到「全跳（五角跳）」的第一个音为止后吸气换弓，完成余后的几个音符。
- 5、 此法名為「藕断丝连」。该指法在曲子中所见较少，但在特殊的地方非用不可，如：【启公婆】、【行到凉亭】、【阳关曲】。簫弦演奏应在工空点挑完成后停顿，换气、换弓，然后完成甲线（「歌音」不能停）并用一辅助音带出「全跳」的第一个音，如「」。
- 6、 此法名為「贯声」。簫弦不能换气、换弓，一气呵成，直至「擡腹」。
- 7、 此法名為「擡声」。簫弦应在琵琶的「点」后换气、换弓，声音要严格分开。
- 8、 此法没有名号，然演奏起来较为严格，演奏时，簫弦在完成「」后才能换气、换弓，完成第二个「」不然会形成音符零碎，反手忙脚乱。
- 9、 或「」此法亦没有名号，演奏时，簫弦应将「点」与「去倒」明显分开，中间可用一辅助音。
- 10、 此指法有四种用法，一般根据师承念嘴，如：「」。
- 11、 此法两种用法，亦是根据念嘴，如：「」然「点、挑、甲」用「贯声」似较为通顺。

圖 5：丁世彬藝師書中「簫弦演奏法」之「指法說明」（2009: 48-50）

《閩南弦管概論》書中闢了一節的篇幅，針對「簫弦演奏法」加以著墨。在該節中，前半段以文字說明各項指法的簫絃演奏（裝飾）原則（如上圖），舉例而言，針對所列的第四項「點甲」接「全跳」，說明如下：「此法名為「接跳頭」。簫弦要在琵琶的甲線完成後，用一個引聲，吹到「全跳（五角跳）」的第一個音為止後吸氣換弓，完成餘後幾個音符」（2009：49）。除了以文字說明所列的十餘項指法之外，丁世彬藝師接續提供了幾份標註有弓法推拉的曲譜，其



中本論文的影片曲例之一〈魚沉〉，亦包含在彬先弓法譜的曲例內。因此，以下即以〈魚沉〉為例，進行彬先影片實作與出版教材之比對。



## 二、實作與教材：以〈魚沉〉為例

- 一、弦管蕭弦符号圖說明：
- 1、推弓 ↑ 由右至左，則由弓尖至弓根。
  - 2、拉弓 ↓ 由左至右，則由弓根至弓尖。
  - 3、外束弓 ↑ 此弓法處理外弦之接『跳頭』，弓應運用到外弦弓根。
  - 4、內束弓 ↓ 此弓法處理內弦之接『跳頭』，弓應運用到內弦弓尖。
  - 5、外頓弓 △ 用外弓尖推進，短促間斷，忌加裝飾音。
  - 6、內頓弓 ▽ 用內弓根拉退，短促間斷，忌裝飾音。

丁世彬藝師著作出版的《閩南弦管概論》中，提供了幾首基本指尾與譜的弓法譜，本文為利與影片實作進行對照，選擇以〈魚沉〉為例。下頁譜例為彬先書中所提供之〈魚沉〉弓法譜，其上下箭頭符號之意義，可參考由該章節節錄書影的左圖。由於彬先的推弓（↑）、拉弓（↓）箭頭方向與筆者採寫弓法的推弓（↓）、拉弓（↑）符號方向恰恰相反，筆者在處理這份資料時，首先已將彬先的弓法譜依照本論文中所採之弓法標記模式進行全曲翻譯，嗣後，再依照指法彙整各指法組合的教材案例。影片實作中的各指法組合實例，以及教材弓法譜中的案例，則逐一詳列於後頁表格。

圖 6：丁世彬藝師弓法符號說明

譜例 2：丁世彬藝師標註之〈魚沉〉弓法譜（2009：53-55）

為了清楚地對照彬先影片實作與出版教材中的弓法，下表將〈魚沉〉曲例中各指法組合的案例逐一列出，並將影片實作的弓法實例謄寫於左（紅色弓法符號），教材弓法譜的弓法案例則寫於右（綠色弓法符號），左右並排以利對照。右欄弓數統計部分，上排為影片實作的資料，下排則為弓法譜教材的統計數值。筆者在觀察比對這兩排弓法後發現：整體而言，彬先在弓法譜教材中對於各指法組合詮釋的原則傾向，較影片實作更為工整、齊一。

表 29：丁世彬藝師的實作與教材：〈魚沉〉弓法案例

(左紅：教學示範，固定式鏡頭；右綠：《閩南弦管概論》(2009: 53-55))

指法 (指法時值單位：撩)				案例							弓數				
名稱	時值	縮寫	拆解	1 (8)	2 (9)	3 (10)	4 (11)	5 (12)	6 (13)	7 (14)	總計	1	2	3	4
戰指＋緊挑	0.5	ㄣ	ㄣ	寄(返)都(卜)							2	0	2	0	0
											2	0	2	0	0
半跳	0.5	△	ㄣ	雁(空)欄(杆)空(倚)子(規)叫(不)通(倚)繡(枕)							9	7	2	0	0
											9	9	0	0	0
全跳 (1)同音	1.0	ㄣ	ㄣ	伊(不)空(瞬)											
				(魚)沉(倚)倚(子)規(心)酸(心)酸(鴛)鴦(伴)阮							16	1	3	11	1
											15	0	4	11	0
				瘦(青)去(瞬)起(來)鬼(家)鬼(家)鬼(家)去(遠)											
				(去)遠(空)瞬											
點攞＋挑	1.0	ㄣ	ㄣ	欄(杆)悶(人)心(酸)心(酸)鴛(鴦)君(德)惹(得)							12	5	7	0	0
											12	10	2	0	0
				睹(物)倚(門)倚(門)空(瞬)空(瞬)											
反指	1.0	ㄣ	ㄣ	悶(人)有(誰)倚(門)							3	1	2	0	0
											3	0	3	0	0

點+去倒	1.0	、 L	、 L	<p>(雁)香(倚)(空)倚(處)催(春)聲(聲)哀(怨)</p> <p>工、<u>大</u>、<u>六</u>、<u>六</u>、<u>下</u>、<u>六</u>、<u>一</u>、<u>大</u>、<u>六</u></p> <p>L、<u>六</u>、<u>六</u>、<u>六</u>、<u>六</u>、<u>六</u>、<u>六</u>、<u>六</u></p>	19	0	19	0	0
				<p>不如(心)心(酸)(繡)枕(花)粉(無)(心)(寸)斷(薄)(情)</p> <p>大、<u>下</u>、<u>工</u>、<u>大</u>、<u>六</u>、<u>六</u>、<u>六</u>、<u>六</u>、<u>下</u></p> <p>L、<u>六</u>、<u>六</u>、<u>六</u>、<u>六</u>、<u>六</u>、<u>六</u>、<u>六</u></p>	19	0	19	0	0
				<p>(冤)家(去)遠(思)人(不)如(空)空(瞬)</p> <p>似、<u>工</u>、<u>六</u>、<u>六</u>、<u>下</u>、<u>六</u></p> <p>L、<u>六</u>、<u>六</u>、<u>六</u>、<u>六</u>、<u>六</u></p>					
點甲 (1)貫	1.0	、 十	、 十	<p>魚(沉)(雁)香(雁)香(寄)返(誤)阮(誤)阮(欄)杆</p> <p>大、<u>工</u>、<u>工</u>、<u>六</u>、<u>一</u>、<u>工</u>、<u>大</u></p> <p>十、<u>十</u>、<u>十</u>、<u>十</u>、<u>十</u>、<u>十</u>、<u>十</u></p>	32	30	2	0	0
				<p>(空)倚(倚)倚(倚)倚(欄)杆(子)規(子)規(催)春</p> <p>工、<u>一</u>、<u>六</u>、<u>一</u>、<u>工</u>、<u>工</u>、<u>工</u></p> <p>十、<u>十</u>、<u>十</u>、<u>十</u>、<u>十</u>、<u>十</u>、<u>十</u></p>	32	32	0	0	0
				<p>(卜)返(哀)叫(問)人(問)人(心)酸(繡)枕(繡)枕</p> <p>士、<u>大</u>、<u>工</u>、<u>工</u>、<u>下</u>、<u>工</u>、<u>工</u></p> <p>、<u>十</u>、<u>十</u>、<u>十</u>、<u>十</u>、<u>十</u>、<u>十</u></p>					
				<p>(瘦)青(無)心(冤)家(冤)家(冤)家(冤)家(去)遠</p> <p>一、<u>工</u>、<u>大</u>、<u>工</u>、<u>似</u>、<u>一</u>、<u>工</u></p> <p>十、<u>十</u>、<u>十</u>、<u>十</u>、<u>十</u>、<u>十</u>、<u>十</u></p>					
				<p>(思)人(倚)門(倚)門(空)瞬</p> <p>工、<u>工</u>、<u>工</u>、<u>下</u></p> <p>十、<u>十</u>、<u>十</u>、<u>十</u></p>					
點甲 (2)摺	1.0	、 十	、 十	<p>(空)倚(倚)倚(倚)門</p> <p>大、<u>似</u>、<u>大</u></p> <p>十、<u>十</u>、<u>十</u></p>	3	2	1	0	0
				<p>大、<u>似</u>、<u>大</u></p> <p>十、<u>十</u>、<u>十</u></p>	2	1	1	0	0
緊點挑甲 (3)歇	1.0	、 廿口	、 廿口	<p>封(書)悲(春)</p> <p>大、<u>大</u>、<u>大</u></p> <p>口、<u>口</u>、<u>口</u></p>	2	2	0	0	0
				<p>大、<u>大</u>、<u>大</u></p> <p>口、<u>口</u>、<u>口</u></p>	2	2	0	0	0
點挑甲(1) 貫	1.5	、 十	、 十	<p>(雁)香(寄)返(誤)阮(子)規(繡)枕(瘦)青(冤)家</p> <p>大、<u>下</u>、<u>一</u>、<u>大</u>、<u>大</u>、<u>一</u>、<u>工</u></p> <p>十、<u>十</u>、<u>十</u>、<u>十</u>、<u>十</u>、<u>十</u>、<u>十</u></p>	12	12	0	0	0
				<p>(冤)家(去)遠(去)遠(去)遠(倚)門</p> <p>似、<u>一</u>、<u>一</u>、<u>大</u>、<u>大</u></p> <p>十、<u>十</u>、<u>十</u>、<u>十</u>、<u>十</u></p>	12	12	0	0	0



點挑甲(2) 摺	1.5	、 十	、 十	(誤)阮 (倚)傍 (瘦)青 (空)瞬 一、レレ 一、レレ 一、レレ 下、レレ 一、レレ 一、レレ 一、レレ 一、レレ 十、レレ 十、レレ 十、レレ 十、レレ	4 0 4 0 0 4 0 4 0 0
點挑甲(3) 歇	1.5	、 十	、 十	(返)不女 (心)酸 (心)酸 (昏)不女 顏色 (青)黃 (寸)斷 下、レレ 六、レレ 下、レレ 下、レレ 六、レレ 六、レレ 下、レレ 十、レレ 十、レレ 十、レレ 十、レレ 十、レレ 十、レレ 十、レレ 口、レレ 口、レレ 口、レレ 口、レレ 口、レレ 口、レレ 口、レレ	13 0 13 0 0 13 1 12 0 0
				(冤)家 (遠)不女 (冤)家 (去)遠 (去)遠 空瞬 工、レレ 下、レレ 似、レレ 六、レレ 下、レレ 六、レレ 十、レレ 十、レレ 十、レレ 十、レレ 十、レレ 十、レレ 口、レレ 口、レレ 口、レレ 口、レレ 口、レレ 口、レレ	
點掄+ 點/點挑	1.0	、 )	、 )	雁 (昏)伊 (旁)返 (誤)阮 (縣)見 卜返 (返)不女 工、レレ 工、レレ 工、レレ 工、レレ 工、レレ 工、レレ 工、レレ 大、レレ 大、レレ 大、レレ 大、レレ 大、レレ 大、レレ 大、レレ 工、レレ 工、レレ 工、レレ 工、レレ 工、レレ 工、レレ 工、レレ 下、レレ 下、レレ 下、レレ 下、レレ 下、レレ 下、レレ 下、レレ	16 2 13 1 0 16 4 12 0 0
				心(酸)來伴 過(吳) (昏)不女 係顏 肝做 (遠)不女 工、レレ 工、レレ 工、レレ 工、レレ 工、レレ 工、レレ 工、レレ 大、レレ 大、レレ 大、レレ 大、レレ 大、レレ 大、レレ 大、レレ 工、レレ 工、レレ 工、レレ 工、レレ 工、レレ 工、レレ 工、レレ 下、レレ 下、レレ 下、レレ 下、レレ 下、レレ 下、レレ 下、レレ	
				(去)遠 空瞬 工、レレ 工、レレ 大、レレ 大、レレ 工、レレ 工、レレ 下、レレ 下、レレ	
點甲點挑	1.0	、 ヤ	、 ヤ	並無 返許處伴(阮) 工、レレ 工、レレ 工、レレ 工、レレ 大、レレ 大、レレ 大、レレ 大、レレ 工、レレ 工、レレ 工、レレ 工、レレ 下、レレ 下、レレ 下、レレ 下、レレ 工、レレ 工、レレ 工、レレ 工、レレ 大、レレ 大、レレ 大、レレ 大、レレ	3 0 3 0 0 3 0 3 0 0
點甲+剪	1.5	、 十	、 十	(雁)昏 (誤)阮 (子)規 (繡)枕 (冤)家 去(遠) 工、レレ 工、レレ 工、レレ 工、レレ 工、レレ 工、レレ 大、レレ 大、レレ 大、レレ 大、レレ 大、レレ 大、レレ 工、レレ 工、レレ 工、レレ 工、レレ 工、レレ 工、レレ 下、レレ 下、レレ 下、レレ 下、レレ 下、レレ 下、レレ 工、レレ 工、レレ 工、レレ 工、レレ 工、レレ 工、レレ 大、レレ 大、レレ 大、レレ 大、レレ 大、レレ 大、レレ	6 5 1 0 0 6 6 0 0 0

教材比實踐更為工整、系統化的現象，由弓數（換弓）來觀察，最為直截了當。舉例而言，「半跳」指法在彬先的實作影片中，9 個案例有 7 例以一弓處理，另有 2 次以兩弓處理，然而在弓法譜教材中，9 個案例一律都標明以一弓完成。相似地，針對同音的「全跳」，在實作影片中的弓數分布為一弓 1 例、兩弓 3 例、三弓 11 例、四弓 1 例，各種弓數的採用情形均有，然而，在弓法譜教材中，卻完全沒有一弓、四弓的案例，一切可能性都收束於兩弓（4 例）或三弓（11 例）；換句話說，在實作的場域，藝師本身的實踐尚帶有較高的分歧

性、機動性，對於相同時值的「全跳」仍有著多種換弓模式，但是當在編寫弓法教材時，較為「不標準」的弓法安排，便不可能出現在教材中，而只留下較為齊一工整的弓法，譬如「全跳」第七例（曲詩：「伴阮」）在實作影片中以一弓詮釋，但在教材中，便寫為兩弓，必定要有「跳頭」。「反指」的三例亦是很好的例子：在彬先的實作影片中，曲詩為「悶人」之例以一弓處理，「有誰」、「倚門」二例雖然都以兩弓處理，但換弓位置不同，所以實際而言，彬先實作影片中三例即呈現了三種「反指」的弓法安排方式，然而，在弓法譜教材中，「悶人」、「有誰」、「倚門」三例一律都以兩弓處理，且換弓處固定於前半撩的「點挑」之後，齊一工整度明顯較影片實作來得高。「點甲一貫」亦然，在影片實作中，32 個實例當中，有 30 例以一弓處理，另有 2 例（曲詩：「瘦青」、「冤家」）以相連不斷的兩弓處理，但是在弓法譜中，則 32 例都一致為標準齊一的一弓。

在第四章的討論中，丁世彬藝師相對於吳昆仁藝師、張鴻明藝師、謝永欽藝師，其二絃實作中弓法原則的系統化程度已經相對較高（請參考第四章第二節「全跳一同音」的實作案例分析）。不過，經過以上實踐與教材之比對，發現彬先《閩南弦管概論》著作中的弓法譜教材具有更高的系統化規整性質。換言之，儘管彬先在影片中實踐的弓法已較台灣的三位藝師來得工整，但是一經比較藝師自身出版書籍中的弓法譜，便發現影片實踐尚不及靜態編修而成的弓法譜教材所具有的高度規整特性，顯示系統化的趨勢在丁世彬藝師從事絃管的領域是越趨鮮明。

## 第二節 張在我藝師的教材編修：以〈魚沉〉為例

### 一、 在我先的橫式弓法譜

張在我藝師為本論文研究的五位藝師當中最年長者，同時也是丁世彬藝師的先生、張鴻明藝師的兄長。張在我藝師在泉廈南音界為相當知名、為人稱道的大先生，傳承貢獻良多，且編寫音樂文獻（弓法譜、高甲戲樂曲）的產量相當豐富。在傳統南音傳承領域，在我先最為人所知的即是他在弓法譜編修區塊的長年致力。筆者曾聽江之翠資深團員分享，往昔他們前往廈門寄居於在我先家中



拜師習藝時，在我先約莫是鎮日坐在家中固定的位置編修弓法譜，而在當時，先生也已經八十餘歲，耳力不佳，儘管聽不到具體清楚的聲音，但是老先生浸泡在絃管世界是一輩子的事情了，即便是看著弓法譜，心中也能自然出聲，而持筆的右手即為持弓的右手，邊挨絃、邊停下修改自己寫的弓法譜。倘若細讀在我先的弓法譜，即便是影印版或印刷版，仍可發現處處是斑駁的修改痕跡（在我先以立可白塗改，覆蓋不見得完整），甚至，在一些編修版本中，在我先有時會留下兩個並存的版本，表示先生當時尚未從中擇優，又或者也可能覺得二者均無妨。

在我先的弓法譜為藝師獨創的系統，與彬先在一般曲譜旁側標註向上／向下箭頭的模式全然不同，也與本論文的標註方法不同。最明顯的差異為直式與橫式之別：在我先的弓法譜，部分地採納了西樂、國樂簡譜的橫式記譜，並且也隨著直轉橫的切換，將撩拍系統改以小節線來標記。由於有了固定整齊的小節線作為拍的劃分，各撩拍內指法的時值便能以更為明確、一目瞭然的方式來記寫（時值的標註，近似於國樂簡譜系統，以橫桿來表示時值的二分下切）；相較於傳統手抄直式工尺譜，這些系統變更所隱含的記譜特徵，對於在我先所要進行的弓法標註工程而言，確實更利於清楚標註弓法。對於南管學子而言，乍看之下似乎要重新適應一個全新的系統、難以入門，但以筆者親身學習讀譜、譯譜的經驗，其實只要稍花時間理解符號與記譜原則，在讀通一曲後，往後大致都可如讀工尺譜般即席讀譜挨絃，畢竟譜字未變。



圖 7：在我先在家中固定位置編修弓法  
（本照片為影片畫面截圖，該影片由江之翠團員溫明儀掌鏡，在寄居先生門下習藝的空檔，以鏡頭紀錄在我先編修弓法的日常）



前頁為在我先於江之翠教學期間所授之弓法譜，上頭標記編修年份為 1997 年。解讀在我先的弓法譜，除了適應直式轉橫式、撩拍改小節的記譜系統之外，最重要的是弓法標記部分：譜字上方的大小括弧（或無括弧），即為在我先系統的弓法符號。這些括弧的標記原理相當簡單：一個括弧為一弓，無括弧處則每個骨譜音（譜字）各為一弓。至於其餘標記，括弧中央的空心圓圈意思為音不斷的轉弓（拉轉推，或推轉拉），意思是在音不斷的前提下換弓；括弧線上的實心原點則為頓力，可以用右手持弓施加力道，或以左手按絃打出頓點。在我先的弓法譜，基本上著重在換弓的邏輯規律，而不特別注重確切是用了推弓或拉弓。不過，這並不表示在我先的弓法譜對推或拉毫無區分：其實在每首曲的開頭（有時也在一句的開頭），一般都有一個左向或右向的半箭頭，用途即為指示開頭第一弓的推或拉，而有了第一弓的方向後，後續即由實作者自行依照拉推交替來推演——凡是遇到內絃音自行切換至拉弓，遇到「工」音也需自行使用推弓，這兩項最基本規定，在我先也就未再加以標註提醒，顯然這些弓法譜主要是針對已經開始學習挨絃、有意在弓法上下功夫的學生。並且，基本上在我先在編修過程中已親自試過弓法安排，故倘在開頭處標有推弓或拉弓的指示，一般而言，順理往下交替換弓，倘若遇到「工」音，通常推展至該處也應當就是推弓。若發現不是，那麼很可能是實作者本身在稍早過程中讀譜已經有誤，導致推拉失序，而此處的不順，則正好可以提醒實作者從頭來過。

## 二、教材編修之路：以 1997 年版、2016 版的〈魚沉〉為材

張在我藝師於 2005 年過世後，其生前所留的最後編修版本弓法譜，於 2016 年正式印刷出版。筆者手上原有的是江之翠所留的 1997 年版（手抄複印本），再加上 2016 年印刷版，即有相隔十餘年的兩個編修版本。以下，筆者將比較兩個版本當中針對各指法組合的弓法安排。由於記譜系統有所差異，筆者在處理資料的過程中，同樣先將在我先的 1997 年江之翠教學版、2016 年印刷版的〈魚沉〉翻譯謄寫於工尺譜，再從中挑出各指法組合的弓法案例，彙整而成的兩個教材版本的〈魚沉〉弓法案例則如下表。



表 30：張在我藝師的弓法譜編修：〈魚沉〉弓法案例

(左紫：2016 二絃弓法書；右藍：1997 江之翠教材)

指法 (指法時值單位：撩)				案例							弓數				
名稱	時值	縮寫	拆解	1 (8)	2 (9)	3 (10)	4 (11)	5 (12)	6 (13)	7 (14)	總計	1	2	3	4
戰指＋緊挑	0.5	ㄣ	ㄣ	寄(返)都(ト)							2	0	2	0	0
				工ㄣ ㄣ ㄣㄣ ㄣㄣ							2	0	2	0	0
半跳	0.5	△	ㄣ	雁(空) (欄) 杆 空(倚) 子(規) 叫(破) 通(循) 繡(枕)							9	9	0	0	0
				一ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ ㄣㄣ ㄣㄣ ㄣㄣ ㄣㄣ ㄣㄣ ㄣㄣ ㄣㄣ ㄣㄣ							9	9	0	0	0
全跳 (1)同音	1.0	ㄣ	ㄣ	伊(空) (空) 瞬											
				大ㄣ ㄣ ㄣㄣ ㄣㄣ											
				(魚) 沉 (倚) 傍 (子) 規 心(酸) (心) 酸 (驚) 驚 (伴) 阮							15	0	3	12	0
				大ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ 一ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ ㄣㄣ ㄣㄣ ㄣㄣ ㄣㄣ ㄣㄣ ㄣㄣ ㄣㄣ ㄣㄣ							15	0	0	14	1
				瘦 青 去(瞬) (起) 來 冤(家) (冤) 家 冤(家) 去(遠)											
				一ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ 一ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ ㄣㄣ ㄣㄣ ㄣㄣ ㄣㄣ ㄣㄣ ㄣㄣ ㄣㄣ ㄣㄣ											
				(去) 遠 (空) 瞬											
				大ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ ㄣㄣ ㄣㄣ ㄣㄣ ㄣㄣ ㄣㄣ ㄣㄣ ㄣㄣ ㄣㄣ											
點攏＋挑	1.0	ㄣ	ㄣ	欄(杆) 悶(人) (心) 酸 (心) 酸 驚(驚) 君(德) 惹(得)							12	4	8	0	0
				大ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ ㄣㄣ ㄣㄣ ㄣㄣ ㄣㄣ ㄣㄣ ㄣㄣ ㄣㄣ ㄣㄣ							12	0	9	3	0
				睹(物) 倚(門) 倚(門) (空) 瞬 (空) 瞬											
				大ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ ㄣㄣ ㄣㄣ ㄣㄣ ㄣㄣ ㄣㄣ ㄣㄣ ㄣㄣ ㄣㄣ											
反指	1.0	ㄣ	ㄣ	悶(人) 有誰 倚(門)							3	0	2	1	0
				大ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ 大ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ							3	0	0	3	0
點＋去倒	1.0	ㄣ	ㄣ	雁 查 空(倚) (空) 倚 許(處) 催(春) 聲(聲) 哀(怨)							19	0	19	0	0
				工ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ ㄣㄣ ㄣㄣ ㄣㄣ ㄣㄣ ㄣㄣ ㄣㄣ ㄣㄣ ㄣㄣ							19	0	19	0	0

				不女(心)心(酸)(繡枕花粉)無(心)(寸斷薄情) 六、PP 下、PP 工、LL 六、LL X、PP 士、PP 下、PP L PP L PP L LL L PP L PP L PP L PP						
				(冤家(去遠思人)不女(空)空(瞬) 似、PP 工、LL 六、PP 六、PP 下、PP L LL L LL L LL L PP L PP						
點甲 (1)貫	1.0	、 十	、 十	魚(沉)(雁香)(雁香)(寄返誤阮)(誤阮攔杆) 六、PP 工、PP 工、PP 士、PP 一、PP 里、PP 六、PP 十 LL 十 LL 十 LL 、 LL 十 PP 十 PP 十 PP	32	32	0	0	0	0
				(空倚(倚傍(倚傍(攔杆(子規(子規(催春 工、PP 一、PP 六、PP 一、PP 工、PP 工、PP 工、PP 十 LL 十 LL 十 LL 十 LL 十 LL 十 LL 十 LL						
				(卜返哀叫)(問人(問人(問人心(酸)(繡枕(繡枕 士、PP 六、PP 工、PP 工、PP 下、PP 工、PP 工、PP 、 PP 十 PP 十 PP 十 PP 十 PP 十 PP 十 PP						
				瘦青(無心冤家)(冤家冤家冤家冤家(去遠 一、PP 工、PP 六、PP 工、PP 似、PP 一、PP 工、PP 十 LL 十 LL 十 LL 十 LL 十 LL 十 LL 十 LL						
				(思人(倚門(倚門(空(瞬) 工、PP 工、PP 工、PP 下、PP 十 LL 十 LL 十 LL 十 PP						
點甲 (2)蹺	1.0	、 十	、 十	(空倚(倚傍(倚門 六、PP 似、PP 六、PP 十 LL 十 LL 十 LL	3	0	3	0	0	0
					3	0	3	0	0	0
緊點挑甲 (3)歇	1.0	、 廿 口	、 廿 口	封(書)悲(春) 六、PP 六、PP 口 口	2	2	0	0	0	0
					2	0	2	0	0	0
點挑甲(1) 貫	1.5	、 十	、 十	(雁香)(寄返(誤阮(子規(繡枕(瘦青(冤家 六、PP 下、PP 一、PP 六、PP 六、PP 一、PP 工、PP 十 LL 十 LL 十 LL 十 LL 十 LL 十 LL 十 LL	13	5	8	0	0	0
					13	13	0	0	0	0
				(冤家(去遠(去遠(去遠(倚門(空(瞬) 似、PP 一、PP 一、PP 六、PP 六、PP 下、PP 十 LL 十 LL 十 LL 十 LL 十 LL 十 PP						
點挑甲(2) 摺	1.5	、 十	、 十	(誤阮(倚傍(瘦青 一、PP 一、PP 一、PP 十 LL 十 LL 十 PP	3	0	3	0	0	0
					3	0	3	0	0	0

點挑甲(3) 歇	1.5	、 十 口	、 十 口			13	9	4	0	0
						13	0	13	0	0
點掄+ 點/點挑	1.0	、 、 、	、 、 、			16	0	13	3	0
						16	0	10	6	0
點甲點挑	1.0	、 ヤ ン	、 ヤ ン			3	0	3	0	0
						2	0	2	0	0
點甲+剪	1.5	、 十 ×	、 十 ×			6	6	0	0	0
						6	0	6	0	0

上列的二版弓法譜教材，謄寫於左者為 2016 年出版之生前最後手稿（紫紅色標記），寫於右者則為留於江之翠的 1997 年版（藍色標記）；右欄弓數統計的兩列，上列為 2016 年版，下列為 1997 年版。左右、上下並排對照之下，整體而言，1997 年版的規律較為嚴格，2016 年生前最後手稿版本，則反而選擇鬆綁放寬一些規則，換弓頻率也略有減少的傾向。

舉例而言，針對同音「全跳」，1997 年版有 14 例採三弓、1 例採四弓，而 2016 年版則修為 12 例採三弓、3 例採二弓；相似地，在「點攢+挑」指法組合的案例當中，1997 年版有 9 例採二弓、3 例採三弓，2016 年版則有 8 例採二弓，其餘 4 例一弓即可；整體而言，換弓頻率有降低的趨勢。「反指」是一個相當值得探討的例子：1997 年版中，3 例均採三弓，而 2016 年版，則其中 2 例



已經修為二弓；並且，除了弓數分布的變化之外，倘若仔細一看換弓的確切位置，可發現 1997 年版的三弓安排模式極為固定，一律在「反指」指法前半撩的「點挑」之後換弓，插入的音本身以一弓處理，結束後又馬上換弓，然而，在 2016 年版本中，「悶人」、「有誰」二例都已修為兩弓處理，並且兩者換弓位置不相同（分別於「反指」插入音的前與後），因此，其實 2016 年版的三個「反指」案例，弓法形態是三者各異，遠較 1997 年的固定弓法規律來得多變。

除了上述的三組指法組合之外，「點挑甲一貫」的前後兩版對照也相當有趣：在 1997 年版本中，13 個案例一律以標準嚴謹的一弓處理，然而，至 2016 年生前最後手稿版本，13 個案例中有 8 個改為以相連不斷的二弓處理（括弧中央有空心圓圈，指示音不斷地轉弓），可見得在我先在長年編修二絃弓法之後，對於一些原先堅持嚴謹處理的規則，晚年反而傾向賦予變通轉圓的空間，譬如在需要一長音的直貫「點挑甲」，倘若弓長不足，改為允許中途音不斷地轉弓，不見得需要堅持以一弓處理，又或者若預見後續弓法安排需要「工」音推弓或內線拉弓，而當前的推拉順序並不順勢，也可利用直貫「點挑甲」的充裕時間來轉弓，反轉推拉方向，以利「數弓」。相似地，「點挑甲一歇」呈現雷同的編修變化：在 1997 年版的 13 例相當嚴謹齊一地採用兩弓，即為標準的「慥氣」，「點」與「甲」之間換氣、引音，自然需要換弓；不過，到 2016 年印刷版本，13 例中則有 9 例修改為一弓處理，尤其是較不方便落空弓重來的內線音（共有 6 個「下」音的例子），一律都改為一弓處理。實際操作上，一弓確實可以詮釋「慥氣」，僅需在該引音、換氣時加按音、停弓即可，並不見得一定要兩弓才能挨出「慥氣」的韻勢。筆者以為，諸如不便落空弓的內線音「慥氣」修改為一弓，以及直貫「點挑甲」允許使用音不斷的兩弓，此類在我先在生前最後手稿中所呈現的編修取向與抉擇，其實在在顯示著藝師長年致力於系統化弓法譜編修的用心與反思，以及晚年對於許多既往自己設下的規範所進行的鬆綁、變通轉圓餘地的開啟。筆者在進行此番機械式的弓法譜翻譯、抄寫、擷取的資料處理過程中，由未曾謀面的在我先兩份手稿複本中發現這樣的變化蹤跡，對於老藝師辛勤走過的這遭路，心中著實覺得欽佩與感念不已。

## 第六章 結論



當一個樂種被貼上「傳統」的標籤時，意味著這個樂種風華已不如往昔，並且距離今人的生活越來越遙遠，以至於必須以一種博物館內展示古物的概念，才能將其納入生活的想像範圍之中。而也正由於存在著這段距離，我們今日傳承、學習、介紹南管時，很容易傾向往系統化的路徑推進，並且將之視為「進步」的特徵，畢竟在現代的學習情境中，所謂學習，似乎必得有一位腹內飽滿的老師將待傳授的內容都系統性地整理好，在每週固定的上課時段中，由老師指導學生學習新的樂曲、唱奏方法，而傳承這回事，也似乎唯有經過某種程度的系統化處理，才能清楚、有效地傳遞下去；所謂「傳統」的浸泡式學習，則彷彿已經不適合這個愈趨遙遠的「傳統」。近數十年來，南管進入兩岸學院體制、南音成為世界文化遺產、民間開設推廣班蔚為潮流、兩岸處處可見舞台展演。在這多番交錯推移的歷程當中，南管關乎美學實踐的「法」（潛規則）、技藝操作法則、美學訴求一再被要求應當更為明朗、明瞭，位處傳承雙端的師生經常企盼有系統化的教材，彷彿釐清後即能有效教學傳承、對裡外有所交代。

本研究對於南管系統化的取向，在研究出發之際，根本上地抱持著保留觀望的態度，而至研究資料處理的後期，則偏向質疑與婉拒的立場。筆者起初對於南管「法」有理而說不清的現象抱持著高度好奇心，而為了一探究竟，在這篇論文中選擇二絃弓法作為探討焦點。在研究素材的選擇上，既往的南管文獻，大多以田野調查為主要研究方法；音樂分析類型的南管文獻，則以譜面分析為主；關於風格、地域流變的文獻，多以錄音與文史紀錄材料來進行探討。筆者考量既往文獻對於傳統音樂的身體鮮少關注，而實質上，傳統樂種的身體與形體動作又緊密關乎樂音產出的能否在質地與意念上到位，因此，在探討二絃弓法時，筆者決定將議題限縮於關乎律動安排、推拉換弓的弓法範疇，並以藝師挨絃錄影為主要研究素材。對於形體動作的關注，及以錄影（而非錄音）為主要研究素材，為本研究在材料與方法上的一大特色，在（民族）音樂學界的研究取向中有其新穎與呼籲意義。

針對五位藝師的十九首挨絃影片，本研究探究：南管實作的「法」，當聚焦到二絃弓法上時，對於固定指法組合，藝師們在實作中如何安排二絃弓法？針

對固定的一組指法組合，每位藝師傾向如何換弓來詮釋之？藝師們之間所呈現的弓法共通性、歧異性成分分別為何？

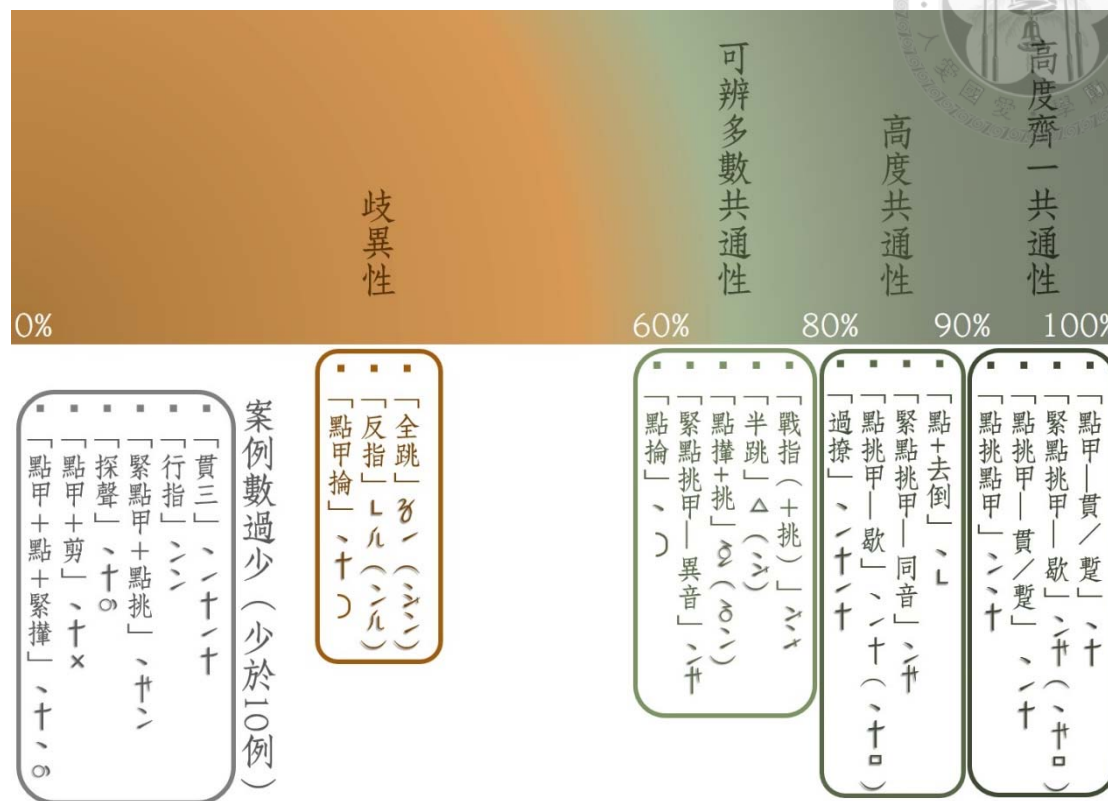


圖 8：二絃弓法「共通性／歧異性」光譜：不同指法組合的分布

為了巨觀地展開弓法的共通性與歧異性光譜，並將各指法組合在五位藝師換絃手中的處理異同情形定位於光譜之中，筆者於論文第三章以各指法組合的弓數作為量尺，初步分析所展開的光譜如上圖。筆者發現，在常見的指法組合當中，與「貫」、「點」區別定義相關的指法組合在不同藝師的弓法實踐中呈現高度齊一共通性，即五位藝師幾乎無例外地（90%-100%）以相同弓數處理同一指法，此類指法組合列於上圖光譜的最右側（共通性端），包含：直貫的「點甲」、直貫的「點挑甲」、點氣的「點甲」、點氣的「點挑甲」、與後者類似且僅出現於特定門頭句尾韻的「點挑點甲」，以及「緊點甲歇」（文中列為「緊點挑甲」指法類別中的「歇」次分類）。除此之外，部分指法組合即便未達九成、十成的高度齊一共通性，在不同藝師實踐中弓數安排中仍呈現高度共通性（80%-89%），如「點+去倒」、同音的「緊點挑甲」、「點甲歇」（文中列為「點挑甲」指法類別中的「歇」次分類）、「過擡」等四項指法組合。其餘指法組合中，未達高度共通性、但仍具有可辨多數共通性者（60%-79%），包含「戰指+緊

挑」、「半跳」、「緊攢+挑」、異音的「緊點挑甲」、「點掄」等五項指法組合。另有少數指法組合在本文處理的曲例中，由於案例樣本數過少，筆者傾向暫不下定論，圖 8 中僅列於左下角。除此之外，樣本數十分充足，卻又弓數分布歧異開散的指法組合，包含遍布南管樂曲的基本指法組合「全跳」的三項次分類指法組合（「全跳—同音」、「全跳—異音」、「全跳—廣義」），以及「反指」、「點甲掄」，共五項指法組合在弓數量尺下歸屬「歧異性」分類。藉由「弓數」這項能夠用於確鑿頗析弓法實例的刀刀，第三章將弓法的共通性與歧異性光譜如卷軸般地展開，並完成各指法組合於光譜上的分布定位。

表 31：弓法共通性特質鮮明的代表性指法組合

指法組合	點甲		點挑甲			點挑點甲	點挑甲挑甲		緊點挑甲		
	貫	颯	貫	颯	歇		過撩	貫三	同音	異音	歇
共通弓法											
	95% 315/332	91% 20/22	100% 64/64	98% 97/99	89% 41/46	100% 13/13	86% 12/14	100% 2/2	89% 16/18	69% 42/61	90% 27/30
其他弓法 (1)											
	5% 17/332	9% 2/22		2% 2/99	11% 5/46		7% 1/14		11% 2/18	26% 16/61	10% 3/30
其他弓法 (2)											
							7% 1/14			5% 3/61	

循著第三章巨觀的共通性／歧異性光譜辨識，第四章的微觀分析一頭栽入了光譜的兩端，拉近焦距地細探共通性、歧異性在弓法實作案例中的細節樣貌。針對共通性的一端，筆者以成組的方式列舉「點甲—貫／颯」、「點挑甲—貫／颯／歇」、「點挑甲挑甲—過撩／貫三」、「緊點挑甲—同音／異音／歇」等四大組相關指法組合為探討對象；在五位藝師操弓之下，各指法組合共通採用的弓法彙整於上表。透過逐組、逐項地爬梳各指法組合的藝師影片實作案例，筆者發現在此弓法共通性顯著的地帶，五位藝師的影片實作基本上呈現著極高

的共通性，而極少數的例外，也大抵為相同弓法安排概念下的變通轉圜。舉例而言，「貫氣」指法組合（無論是直貫的「點甲」或直貫的「點挑甲」）的標準處理方式為一弓完成，如表 32 左欄第一列；在藝師們實作中亦有少數例外，而這些例外儘管以兩弓處理「貫氣」，該二弓卻是藉由連綿不斷的同音轉弓所完成，如表 32 左欄的第二列，故廣義地來說，該處理結果仍然與「貫氣」相容。相對地，「斲氣」指法組合理論上的標準處理方式為中間換弓、過韻的二弓，如表 32 左二欄的第一列，但是在實作場域中同樣不免有少數例外；諸些例外反過來以一弓處理「斲氣」，雖未換弓，但是在一弓中間仍以按指音過韻，如表 32 左二欄的第二列，因此廣義而言，該詮釋方式也與「斲氣」概念相容。整體而言，在弓法共通性的一端，最具代表性者為這幾組以「貫」、「斲」概念區別的指法組合，而五位藝師在遇到此類指法組合時，他們所採用的弓法安排呈現相當顯著的共通性。

在歧異性的部分，以同音的「全跳」及「反指」兩組指法組合為弓法歧異性微觀探討的焦點。筆者之所以選擇這兩組指法組合作為微觀討論的對象，除了案例數目充沛的原因之外，亦考量此二指法組合在泉廈、台灣兩岸絃管界的二絃弓法領域中具有雷同的地位——分別為兩岸絃管人談及二絃弓法時優先點名的指法組合，並且均有特定的弓法原則之說。故本研究藉此機緣，欲以兩岸藝師的實作案例來檢視泉廈「跳頭」原則與台灣「反指」弓法之說的執行程度與有效性。首先，透過進一步比對分析五位藝師對同音「全跳」指法的弓法安排實例，筆者觀察結果如下：既往系統化教材將「全跳」的換弓位置定在第一個「點」之後，即泉廈南音圈所謂「跳頭」，然而在藝師們實踐中，此換弓位置既非唯一、亦非必要；吳昆仁、張鴻明、謝永欽三位主要活躍於台灣南管圈的藝師，尤其對於前半撩第一個「點」後與後半撩「點」後的兩個常見換弓處，呈現著數值相近的換弓實踐比例，甚至在吳昆仁藝師與張鴻明藝師的實踐中，於後半撩「點」後換弓更為尋常；泉廈的二位藝師，則一概以前半撩的「點」（第一個「點」）後為首要換弓處，與系統化教材說法較為如出一轍。同樣地，針對「反指」的實作案例，以台灣南管樂人口頭說法的四層「反指」弓法標準（嚴格程度遞增）來驗證的結果如下：倘以第一層及第二層標準檢視，則台灣三位藝師的實作案例符合率都相當顯著，表示台灣圈內對於「反指」弓法原則

之說在本地並非虛設，惟在晉江丁世彬藝師的實踐中明顯不具顯著效力。從另一角度來看此現象，「反指」弓法原則在彬先實作中的不適用性／無效性，其實也可以對應至福建南音系統化教學中的「跳頭」原則在台灣先生們實作中的不適用性／無效性。整體而言，南管「法」的地域歧異性，由此可見一斑。

關於「反指」這項弓法歧異性的其一代表指法組合，值得留心的是，吳昆仁藝師、張鴻明藝師、張在我藝師三位年紀最長的先生們，無論採用四層標準所指涉的任一弓法型態（「點挑點／挑」或「點挑／點／挑」），他們在到達「反指」正拍時（琵琶「挑」處），總是以拉弓為優先，顯示在三位老藝師們的實作中存在著潛規則般的「法」：在「反指」指法組合中，平時位於後半拍較重的「挑」被反置於一般較輕的正拍之上，形成律動上的劇烈重拍；又，二絃的逆向拉弓張力較順向推弓劇烈，好比琵琶的「挑」重於「點」，因此，逆向、張力較強的拉弓恰恰適合用於反指正拍的「挑」。相對於此「法」在三位老先生實作中的紮實運作情形，在另二位年紀相對較輕的藝師身上（丁世彬藝師輩分差距尤其明顯），這番潛規則邏輯似乎已不復完整，抑或胎換為當前分析框架尚未能辨識的「法」的形貌。由此，我們亦可瞧見南管美學變遷的一條軌跡——此處所說之「法」，並非拘泥於表層的「拉弓」條件，而是著重於其後所隱含的律動理解，以及與琵琶指法的牽引對應關聯，此乃潛規則屬性的「法」在音樂中運作的較深層地帶。

在第三章、第四章為針對弓法共通性與歧異性的巨觀與微觀分析，亦為論文以五位藝師揆絃影片為材的主要探討成果。第五章稍略岔題至出版教材的層面，將丁世彬藝師、張在我藝師的弓法教材也納入討論範疇，分別進行實踐與教材之間、多次教材編修之間的對照比較。經過比對，發現丁世彬藝師於《閩南弦管概論》（2009）所標註之弓法譜教材所呈現的系統化性質，顯然比藝師本身於影片中所實踐的弓法更加規整齊一，確認系統化教學趨向之事實。然而，張在我藝師編修弓法譜的演變傾向，則幾乎正恰相反：在張在我藝師前後兩個版本的弓法譜（1997年江之翠教學版本，以及2016年印刷生前最後手稿版本）之間，筆者發現，長年致力於系統化編修弓法的藝師在晚年修訂版本中，整體而言選擇將既往設下的一些嚴謹弓法規則鬆綁，也賦予弓法操作更多變通轉圜的空間。師承輩分上，在我先為彬先的主要老師之一。丁世彬藝師出版的弓法教材較自身實踐內容



更為規整之事實，顯示彬先在絃管從事領域具有系統化的趨向；相反地，在我先在其長年的弓法編修的有生之年，則不曾將弓法譜定稿付梓、底定為理想教材，且晚年編修版本的弓法規整性竟也較早年版本更為鬆綁。以泉廈這對師生之間的對比而言，張在我藝師的鬆綁傾向與丁世彬藝師的系統化規整傾向也恰恰隱微地勾勒出一條藝師世代之間的美學變遷軌跡。


本文以藝師們的二絃影片為原始材料，經過弓法譜採集、固定指法分類彙整等數道材料處理步驟，將不同藝師的大量弓法實例匯集統整，並進行分析比對。關乎以五位藝師挨絃影片所探討的二絃弓法，這篇論文首先鳥瞰式地將弓法共通性與歧異性的光譜展開於眼前，並針對共通性、歧異性兩端拉近焦距地細瞧其中細節樣貌。藉由多方旁敲側擊的爬梳探究，儘管我們終究無法掌握弓法的全盤樣貌，卻可在此爬梳過程中一窺南管師承、地域、系統化、美學變遷等種種變因的作用軌跡。乍看之下，本研究似乎投身於系統化的統合（弓法異同比對），然而，筆者並不將此計畫視為一個比既往更為確鑿詳盡的條文增修工程，亦不傾向以研究產物來規範、評判南管藝師與樂人的實作。相反地，筆者深感「法」中普同共通性與特殊歧異性的交織正是其饒富興味之處，並且，當時代潮流不知不覺地將現代教學情境的系統化訴求導入南管的傳承場域時，筆者認為正應當對於系統化取向有所警覺。即便採納，亦必須對於其適用與不適用之處多所覺察，並反向回溯既往傳承模式（例如：館閣浸泡）在仿若無所用心作為的表層下，對於藝術養成、長期傳承的可貴與難以取代之處。

這份二絃弓法的研究計畫，源於筆者習藝過程反覆觀看藝師挨絃影片、從中揣摩挨絃法度的日常行為，而在研究過程中所涉及的各种細節稜角的描摹、推敲與數據消化，或許在旁人眼中顯得過分冷硬繁重，然而，筆者如今書寫至結論的篇章，回首實覺不足為奇。先生們的挨絃原先就滿布著細節，而筆者經常如粉絲追星一般地反覆觀看先生們的影片，對於其中所涵蓋的眉眉角角常看得目不轉睛，亦因此，起初擬定本研究的聚焦方向時，筆者決定必須非常自律地將研究重點限縮至以換弓為主的弓法議題；倘有需要提及挨絃的其他面向時，亦一概由此議題來連結牽線。因此，論文之所以沒有詳加討論藝師們挨絃的過韻、運弓特色等，並非筆者對這些面向無所重視，而是全然為了專注一致地完成弓法議題的研討而刻意迴避過多的分支討論。實際上，過韻、運弓等挨絃面向正承載著大量的特殊

歧異細節，凡是對於二絃藝術的歧異性成分深感著迷者，筆者一概認為諸些面向甚為值得義無反顧地投入。

由於存在著這番缺憾，筆者在概要地總結研究論題的探討成果後，此際欲針對弓法推拉以外的過韻、運弓兩個挨絃面向稍作著墨，以供未來研究者與南管習藝夥伴參考。所記寫的內容，大抵為著手論文研究過程中的零星觀察所獲，以下僅以個人觀察簡略摘述。

這篇論文幾乎完全沒有觸碰的面向之一是挨絃者左手的功夫，或圈內人也稱「頂手」（左手虎口扣在絃柱上按絃，位置高於右手）；左手的功夫涉及了過韻。以本論文研究的五位藝師而言，吳昆仁藝師的過韻極為精彩，細節綿密滿溢、套路活絡，並且，烏狗先の過韻時值處理也隱含其典型特徵的穩實推進律動，總是在二分下切的細密節奏中排滿了紮實的韻，例如：〈紗窗〉的「誰知」，工尺譜為「六 L」+「乚 L」，骨譜旋律為「六六 乚乚」，烏狗先挨「工六六一 六乚乚ㄟ」；在頂四管中，烏狗先の絃韻總是「桶箍」一般地將整組家私鞏固繫牢，而這也是先生在教導學生時所強調的二絃美學。除了烏狗先之外，張鴻明藝師的二絃過韻節奏處理，則有著廈門法特徵節奏感的「· ··」，且以骨譜落點之外的「後半拍的後半拍」（較大圓點處）為重音，節奏後座力格外鮮明；舉例而言，〈茶薇架〉的「黃蜂」，工尺譜為「乂 L」+「工 L」，骨譜旋律為「乂乂 工工」，張老師挨「乂 乂下 工 工𠂔」，後座力重音為「下」、「𠂔」二音，總是如後方推手一般地頂著一組一組的指法，往前推進。

以運弓而言，欽先挨絃具有顯著的「弓軌」特徵，且推弓、拉弓不同軌。儘管在台灣南管圈經常有「二絃運弓必須平穩」、「推拉在同一條線上」之說，但是實際上，欽先的推弓與拉弓並不是整齊重疊的兩條直線：欽先推弓的弓軌形貌，具有著一種張力表現的些微圓弧度，而欽先的拉弓弓軌，則出現類似「

135

探究的是其緻密實美音色的掌握：烏狗先外形穩定的運弓內含著內力深沉的手勁，尤其講求音色的綿密扎實性質，在音色上必須達到「桶箍」角色的條件。兩位先生的運弓可說是運弓路數的兩種極端代表：欽先的韻勢律動總是電量飽滿地外顯於弓勢，烏狗先則將一切都密實地涵納於平穩綿密的運弓中，筆者認為兩位的運弓都非常值得細探。

以上為論文最後針對推拉以外的兩個挨絃面向的追加補述。這篇論文源於筆者對於藝師挨絃影片一廂情願的浸泡，完成之際，對於學習挨絃以及對於藝師們的二絃藝術，依然是懷抱著同一份帶有歡欣玩耍心緒的喜愛。願拋磚引玉，有志一同。

## 參考文獻



- 丁世彬。2009。《閩南弦管概論》。新加坡：中國（新加坡）上海書局。
- 王大浩。2006。《泉州南音洞簫教程》。廈門：廈門大學出版社。
- 王萍萍。2008。〈福建南音二弦的歷史與現狀〉。《大眾文藝》9: 10。
- 。2010。〈泉州南音（弦管）二弦“原生態”留存與思考〉。《人民音樂》第12期: 56-58。
- 。2014。〈南音二弦與二胡的演奏技法之比較〉。《泉州師範學院學報》第32卷, 第5期: 80-83。
- 王耀華、劉春曙。1989。《福建南音初探》。福建：福建人民出版社。
- 王櫻芬。2006。〈南管曲目分類系統及其作用〉。《民俗曲藝》152: 253-97。
- 吳一婷。2014。〈淺談二弦的演奏技法和音色處理〉。《大眾文藝》22: 138。
- 吳政家。2015。〈南音現代性訴求對南音現狀的倒逼〉。《學園》35: 99-102。
- 吳璟瑜。2006。《泉州南音二弦教程》。廈門：廈門大學出版社。
- 吳鴻雅。2007。〈論南音二弦的科學思想〉。《科學技術與辯證法》24(3): 92-96。
- 呂鍾寬。2011。《南管音樂》。台中：晨星出版。
- 林珀姬。2011。《南管樂語與曲唱理論建構》。臺北：國立臺北藝術大學。
- 。2008。〈古樸清韻—臺灣的南管音樂〉。《臺北大學中文學報》5: 295-328。
- 。2005。〈從時間和地域看南管唱腔的演變〉。收於《音樂的聲響詮釋與變遷：2005 國際民族音樂學術論壇論文集》。呂鈺秀編。宜蘭：國立傳統藝術中心，139-72。
- 林祥玉編。1914 (1991)。《南音指譜》。臺北：財團法人施合鄭民俗文化基金會。
- 林霽秋編。1921。《泉南指譜重編》。上海：上海文瑞樓。
- 邱魏婉怡。2004。〈南管洞簫裝飾奏法之研究—以南管四大譜【四、梅、走、歸】為例〉。臺北：東吳大學音樂學系碩士學位論文。
- 胡若安。2013。〈審美性、真實性與權威性：台灣南管戲裡的認同協商問題之研究〉。臺南：國立成功大學民族音樂學研究所碩士學位論文。
- 張兆穎。2005。〈南音唱腔社會審美的時代性差異〉。《福建師範大學學報》130: 86-88。
- 張再興編。1962。《南管名曲選集》。臺北：中華國樂會。

- 張在我。2016。《南音指譜全集—二弦演奏法》。廈門：廈門大學出版社。
- 許啟章、江吉四編。1930。《南樂指譜重集》。臺南：臺南南聲社。
- 許國紅。2015。〈福建南音旋法闡微〉。《中國音樂》(4): 44-48。
- 陳柏儒。2013。〈南管二絃《八駿馬》演奏探討〉。臺南：國立成功大學民族音樂學研究所碩士學位論文。
- 陳燕婷。2015。〈西學東漸下的南音憂思錄〉。《南京藝術學院學報》(3): 32-37。
- 曾憲林。2016。〈兩岸南音本體音樂分析方法比較〉。《民族藝術研究》(2): 202-214。
- 游慧文。1997。〈南管館閣南聲社研究〉。臺北：國立藝術學院音樂學系碩士班碩士論文。
- 黃忠釗。2002。〈福建南音二弦的形制及其演奏特色〉。《中國音樂學》(2): 30-39。
- 黃俊利。2012。〈黃俊利畢業音樂會詮釋報告—以「四子曲」論南管曲唱與二絃演奏法〉。臺北：國立臺北藝術大學傳統音樂學系碩士畢業音樂會詮釋報告。
- 劉鴻溝編。1953（1981）。《閩南音樂指譜全集》。臺北：學藝出版社。
- 。1953（1981）。《閩南音樂指譜創作全集》。臺北：學藝出版社。
- 蔡郁琳。1996。〈南管唱唸法研究〉。臺北：國立臺灣師範大學音樂研究所碩士論文。
- 盧盈好。2009。〈南管曲唱之詮釋與賞析—以盧盈好畢業音樂會為例〉。臺北：國立臺北藝術大學傳統音樂學系碩士畢業音樂會詮釋報告。
- 盧惠娟。2005。〈南管簫絃之製作工藝及其音樂研究〉。臺北：國立臺北藝術大學傳統藝術研究所碩士學位論文。



## 附錄一：19 首影片曲例的弓法譜

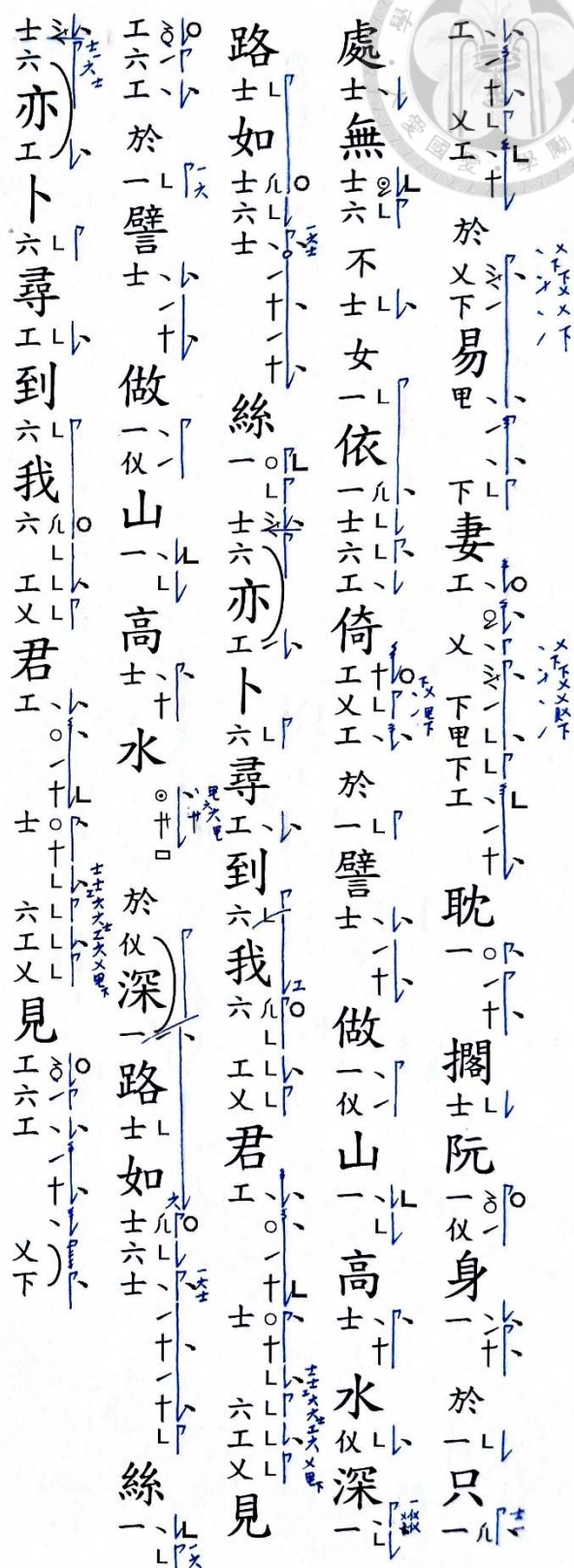


編號	藝師	【門頭】〈曲名〉	影片網址
O1	吳昆仁	【二調】〈自來生長〉	<a href="https://youtu.be/p-YEuEHKnkY">https://youtu.be/p-YEuEHKnkY</a>
O2	吳昆仁	【二調】〈咱雙人〉	<a href="https://youtu.be/VxCK4fJCjLc">https://youtu.be/VxCK4fJCjLc</a>
O3	吳昆仁	【長滾】〈紗窗外〉	<a href="https://youtu.be/bcSUFs8XXwI">https://youtu.be/bcSUFs8XXwI</a>
O4	吳昆仁	【短中滾】〈汝因勢〉	<a href="https://youtu.be/g0WIfYaA9z8">https://youtu.be/g0WIfYaA9z8</a>
O5	吳昆仁	【短滾】〈冬天寒〉	<a href="https://youtu.be/KeaRq3xmuwk">https://youtu.be/KeaRq3xmuwk</a>
T1	張鴻明	【相思引】〈遙望情君〉	<a href="https://youtu.be/WXa1CncmyBQ">https://youtu.be/WXa1CncmyBQ</a>
T2	張鴻明	【雙閨】〈荼蘼架〉	<a href="https://youtu.be/Yb3aBmLfhwA">https://youtu.be/Yb3aBmLfhwA</a>
T3	張鴻明	【中滾】〈不良心意〉	<a href="https://youtu.be/RKiHXXR3mZg">https://youtu.be/RKiHXXR3mZg</a>
K1	謝永欽	【相思引】〈因見梅花〉	<a href="https://youtu.be/tBez0svoMbI">https://youtu.be/tBez0svoMbI</a>
K2	謝永欽	【長滾】〈燈花開透〉	<a href="https://youtu.be/zDuKI32Um_A">https://youtu.be/zDuKI32Um_A</a>
K3	謝永欽	【雙閨】〈荼蘼架〉	<a href="https://youtu.be/d_oz3bs545c">https://youtu.be/d_oz3bs545c</a>
K4	謝永欽	【中滾】〈望明月〉	<a href="https://youtu.be/zV1xydwkbFU">https://youtu.be/zV1xydwkbFU</a>
G1	張在我	【長玉交枝】〈二個〉	<a href="https://youtu.be/9ef17T0xzqs">https://youtu.be/9ef17T0xzqs</a>
G2	張在我	【錦板】〈水月耀光〉	<a href="https://youtu.be/XLLmb8Voe8">https://youtu.be/XLLmb8Voe8</a>
G3	張在我	【福馬郎】〈感謝公主〉	<a href="https://youtu.be/Hi_KsUIWpnQ">https://youtu.be/Hi_KsUIWpnQ</a>
P1	丁世彬	【長玉交枝】〈二個〉	<a href="https://youtu.be/fp00c4tRLxM">https://youtu.be/fp00c4tRLxM</a>
P2	丁世彬	【錦板】〈魚沉〉	<a href="https://youtu.be/-WCZHEeGOso">https://youtu.be/-WCZHEeGOso</a>
P3	丁世彬	【寡北】〈出庭前〉	<a href="https://youtu.be/wnRuVKUkISo">https://youtu.be/wnRuVKUkISo</a>
P4	丁世彬	【福馬郎】〈感謝公主〉	<a href="https://youtu.be/Ux12AN5A0PQ">https://youtu.be/Ux12AN5A0PQ</a>



## 四空管

doi:10.6342/NTU201801581



原始電腦打譜檔案由中華絃管研究團莊國章先生提供。骨譜部分，依據吳昆仁藝師挨絃影片當中琵琶彈奏之指法修訂；曲詩部分，由於影片中無唱唸，僅依照原打譜版本。

吳昆仁老師 江之翠 教學錄影  
二〇一七年八月了法註記  
二〇一八年七月重騰





## 咱雙人

【二調・一封書】

四空管

於六兩一地六相士一思士卜六共工又誰六士一士不六女士說六士六

伊一士許六處士切一士恨六阮士一六處士思一憶一傷一士一依一士情六工

只任風儀花儀一共雪儀一和一士一虧儀一得一士嫦六娥一士孤一單一廣儀寒士宮

一士聲一儀一士六和

一士一士內六士一士許六處士獨六又工六士六工又自下又工六工又下坐甲下

真六工六士六工又無下又工六工又下賽下又下於士聽一樓士一依一士下

攜士一士手儀並六士肩一士在六阮士一樓六上士消一士一士洒六士一士不六女士

六一士於六歌工童又起六歌工又下又和士一都儀是一唱儀任出一有儀

只任風儀花儀一共雪儀一和一士一虧儀一得一士嫦六娥一士孤一單一廣儀寒士宮

一士聲一儀一士六和

一士一士內六士一士許六處士獨六又工六士六工又自下又工六工又下坐甲下

真六工六士六工又無下又工六工又下賽下又下於士聽一樓士一依一士下

攜士一士手儀並六士肩一士在六阮士一樓六上士消一士一士洒六士一士不六女士

六一士於六歌工童又起六歌工又下又和士一都儀是一唱儀任出一有儀





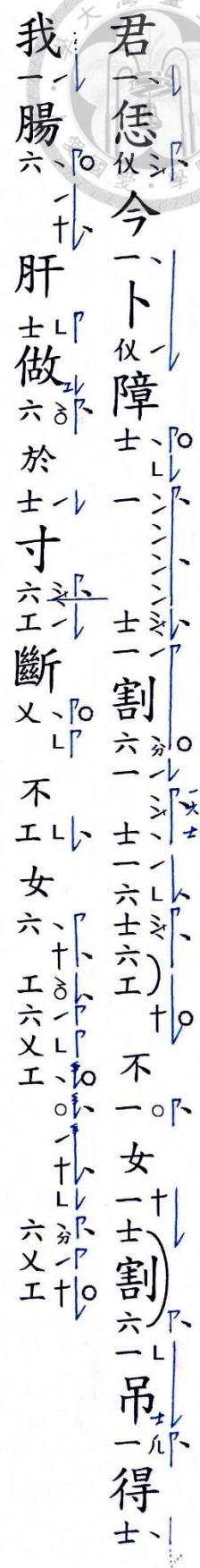
四空管

doi:10.6342/NTU201801581



一六去士不六返伊肯學一士許一儀王士一魁士六負工除六桂一英士  
下) 瞞一瞞儀一儀得儀我目一都儀於一士成六士穿一阮一士長六冥士  
那六障士青一士一清六一士一六士六工有六誰工人六通士借六工問  
六工我下今懶六士身六於士起士六工倒又六工六工又下天一久一士冥六  
日士六餓工成六士六饑士失一士一頓六士六阮儀無一意見起儀梳  
一士六士粧一士一阮一儀為士君一您儀割士一吊六一士一六士六工  
顏六色士瘦六去士青六工黃六又六工又我下今乞六士君六您士割士六工  
吊六工六工又又下不一女一乞儀君一恁儀障士一割六一士一六士六工  
不一女一士割六一吊一得士阮一腸六肝士做六於士寸六工斷又於一乞儀





吳昆仁老師於江之翠教學錄影

二〇一七年八月三日法註記

二〇一八年七月重贍

備註：指套《自來生長》第三節。原始電腦打譜檔案由中華絃管研究團莊國章先生提供。骨譜部分，依據吳昆仁醫師挨絃影片當中琵琶彈奏之指法修訂；曲詩部分，由於影片中無唱唸，僅依照原打譜版本。



首齣 汝因勢 【短中滾】 『太子遊午門』

四空管

汝因勢 將一 只一香 囊 偶下 阮又送工去六工度  
 下又伊工說又叫六伊工是又讀下又書工又詩工須電著六存六心電顧一電禮六  
 一電六工義又偶下呢下又通工寫六詩工於六來又相工又下又欺工畏六大人  
 工又那下卜又得工於六知工又機工又莫下待又到工許六時又教六伊工著又反工  
 悔六工又下遲又莫下待又到工許六時又教一伊電著六反一悔六於電六可工遲又  
 下又工

次齣

【短中滾】

祁一六官 人六工又所下於又見六工淺又寫工只六書工伊工都又不下念下  
 著又咱六親工又下誼士不六顧一伊電行六於電六工止又恐工隔六牆六伊工



今人下有耳那卜說出六去天六焦下人乂也工較六工下議  
里畏六大人乂人乂那卜得工於六知工乂機工乂莫下待乂到工許六時乂教六  
伊工著乂反工悔六於工乂可下遲乂莫下待乂到工許六時乂教一伊里著六  
反一悔六於里六可工遲乂下乂工

三  
外線  
內線

齣

【短滾】

我一命里行工於六時乂萬下事乂都工障乂稱工於六意乂挑工柴乂出  
工於六工乂街工去一里上六市里一於六賣工錢六乂工卜工來乂糴下於  
乂米里下遇工乂著工一工漢六乂也工乂呆下乂癡工送一我里銀六五工錢六工  
亦乂通工來乂添工貼六買六魚下乂生工噯六都工袂乂記工得六問乂呵六伊





工人乂也 於一甲名 姓 錯工呵六袂乂記工得六問乂呵六伊工人乂也  
下乂 於一甲名 姓 甲六工  
(蕭絃作工大處理)

#### 四 齣

#### 【短滾】

運下數工 肇下忌 無甲好甲人甲來工開六於甲市工 我一逢六

著六汝甲只一餓六鬼一六於甲食工酒工乂下不下還乂我下於乂錢士下我一

沿六甲街一甲就六 拖一拖教一汝甲著六八工於六死乂還乂我一

錢工乂我下即乂放工汝六離乂汝六若乂不乂來乂還乂我六錢工我工都不下

肯乂放工汝六離工乂下

#### 五 齣

#### 【短滾】

虧一得電六汝六工 汝乂只工賢乂下妻六工兒工乂一士身一無甲一電依六



伊六即工跳六電落電工六電六工井又天六只下  
 是又天工又差工我  
 聲一聲一啼電憾一伊電厝一乾電六家電尋電未電一似一電見六電六工跋又身工  
 共工憾六電一電六命工六伊六即工情電工六願工卜六餓又工又下死電天六  
 我下即又再工六工又三工勸電教一伊電著六尋工六汝工去又安工身工又下  
 己士偶通一來電障一虧電六心電不一電汝六薄六工於六工六行工又下不  
 下悵工下又工又下於工天又偶電通一來電障一虧電六心電不一電汝六薄六工於  
 六工六行工又下

吳昆仁老師於江之翠排練錄音曲目  
(琵琶·張鴻明，洞簫·蔡青源)

二〇一七年八月多法註記，二〇一八年七月重錄。

備註：原始電腦打譜檔案由中華絃管研究團莊國章先生提供。骨譜部分，依據吳昆仁醫師挨絃影片當中張鴻明醫師琵琶彈奏之指法修訂；曲詩部分，由於影片中張老師間或開口唱唸，倘能清楚聽辨之處，依照張老師所唱曲詩修改，其餘僅依照原打譜版本。





# 冬天寒 【短滾】

四空管

冬<sub>一</sub>於<sub>一</sub>天<sub>六</sub>寒<sub>六</sub>雪<sub>下</sub>於<sub>六</sub>滿<sub>六</sub>山<sub>工</sub>火<sub>六</sub>人<sub>工</sub>掩<sub>六</sub>扉<sub>六</sub>  
 只<sub>工</sub>處<sub>六</sub>獨<sub>六</sub>自<sub>下</sub>更<sub>六</sub>寒<sub>工</sub>梅<sub>六</sub>香<sub>一</sub>汝<sub>一</sub>來<sub>一</sub>聽<sub>一</sub>  
 阮<sub>一</sub>吩<sub>一</sub>咐<sub>工</sub>圍<sub>六</sub>爐<sub>六</sub>來<sub>一</sub>加<sub>工</sub>添<sub>工</sub>於<sub>一</sub>色<sub>一</sub>炭<sub>一</sub>  
 阮<sub>一</sub>於<sub>一</sub>情<sub>六</sub>人<sub>一</sub>兼<sub>一</sub>逢<sub>六</sub>雪<sub>一</sub>露<sub>六</sub>霜<sub>一</sub>寒<sub>一</sub>於<sub>六</sub>衣<sub>一</sub>裳<sub>一</sub>  
 薄<sub>下</sub>誰<sub>下</sub>看<sub>工</sub>顧<sub>下</sub>恁<sub>下</sub>阮<sub>六</sub>有<sub>一</sub>幾<sub>一</sub>件<sub>六</sub>寒<sub>一</sub>衣<sub>一</sub>卜<sub>六</sub>送<sub>工</sub>去<sub>下</sub>  
 度<sub>下</sub>我<sub>工</sub>君<sub>一</sub>替<sub>工</sub>換<sub>下</sub>梅<sub>六</sub>香<sub>一</sub>叫<sub>一</sub>梅<sub>一</sub>香<sub>一</sub>汝<sub>一</sub>那<sub>一</sub>卜<sub>一</sub>去<sub>六</sub>亦<sub>一</sub>  
 著<sub>六</sub>走<sub>一</sub>來<sub>一</sub>阮<sub>一</sub>再<sub>一</sub>擱<sub>一</sub>吩<sub>一</sub>於<sub>六</sub>咐<sub>六</sub>汝<sub>六</sub>去<sub>一</sub>再<sub>一</sub>三<sub>一</sub>共<sub>一</sub>伊<sub>一</sub>  
 人<sub>一</sub>說<sub>一</sub>阮<sub>一</sub>孤<sub>一</sub>單<sub>一</sub>人<sub>一</sub>為<sub>六</sub>伊<sub>一</sub>人<sub>六</sub>割<sub>一</sub>吊<sub>工</sub>得<sub>工</sub>阮<sub>六</sub>相<sub>一</sub>思<sub>一</sub>病<sub>一</sub>





重工只處六懨懨一不女六性工命下惡六工捍汝去  
再儀三一共伊一人說阮孤一單一人為六伊人六割電吊工得工  
阮六相思病工重工只處六懨懨一不女六性工命下惡六  
甲六工捍(捍)又下又工

吳昆仁老師隨江之翠赴日演出

二〇一七年七月三日法註記

二〇一八年七月重慶

備註：原始電腦打譜檔案由中華絃管研究團莊國章先生提供。骨譜部分，依據吳昆仁醫師挨絃影片當中江之翠團員彈奏之琵琶指法修訂；曲詩部分，由影片可清楚聽辨者，依照唱曲者所唱曲詩修訂，無法清楚聽辨之處，僅依照原打譜版本。

【相思引·戀相思】

張老師二  
即奏處理

五空管

遙  
六 里 六 望  
工 又 工 六  
不 一 女  
儀 情  
儀 一 君  
於 儀 一  
隔  
六 里 六

斷  
工  
暗  
又  
銷  
六  
魂  
工  
於  
工  
記  
甲  
得  
六  
工  
共  
一  
於  
君  
君

値電、レ  
 許電、レ  
 枕儀一、電、レ  
 上六、レ  
 慇儀、レ  
 諄一、レ  
 於儀一、電、レ  
 今甲、レ  
 來六、レ  
 為工、レ  
 著六、レ  
 功一、レ

名<sup>二六</sup>  
 拆<sup>工六</sup>  
 散<sup>工六</sup>  
 拆<sup>工六</sup>  
 散<sup>工六</sup>  
 一<sup>工六</sup>  
 對<sup>工六</sup>  
 駕<sup>工六</sup>  
 一<sup>工六</sup>  
 電<sup>工六</sup>  
 鵞<sup>工六</sup>  
 於<sup>工六</sup>  
 分<sup>工六</sup>  
 做<sup>工六</sup>  
 二<sup>工六</sup>

邊  
工  
孤  
甲  
六  
工  
六  
群  
工  
又  
下  
於  
工  
又  
下  
士  
下  
早  
又  
工  
知  
六  
工  
冥  
又  
日  
六  
相  
六  
工  
又

思下 悶 工 乂 工 六 早 知 冥 日 有 只 相 思 悶

於  
儀一里一

何  
工卜

六共  
君

六【落一二】  
鸞

六友  
鳳

六交  
不

電六

女工透入枕邊春君愿君





錦ニ一一六六早早一一返返六六一一里里來來六六工工洞洞又又房房工工花花里里六六燭燭工工正正六六娶娶工工明明又又婚婚工工下下亦亦工工免免六六外外工工

人  
六  
說  
六  
一  
甲  
笑  
六  
甲  
笑  
六  
咱  
工  
相  
甲  
六  
如  
工  
對  
六  
工  
文  
工  
君  
工  
工  
下  
君  
六  
工  
六  
龜  
六  
工  
六  
工

父<sub>リ</sub>下<sub>シ</sub>士<sub>ハ</sub>下<sub>ハ</sub>我<sub>レ</sub>君<sub>ニ</sub>一<sub>ハ</sub>慙<sub>ハ</sub>一<sub>ハ</sub>今<sub>レ</sub>亦<sub>レ</sub>著<sub>ル</sub>思<sub>ハ</sub>諄<sub>ニ</sub>一<sub>ハ</sub>於<sub>レ</sub>莫<sub>ハ</sub>一<sub>ハ</sub>得<sub>ル</sub>貪<sub>ハ</sub>一<sub>ハ</sub>

戀 一六  
花 甲六  
粉 甲工六  
莫 一六  
得 一六  
貪 一  
戀 一  
別 一  
人 一  
生 一  
新 一  
鮮 一  
須 一  
念 一

阮<sup>甲一</sup>為<sup>六乙</sup>君<sup>六工</sup>朝<sup>又</sup>思<sup>工</sup>暮<sup>又</sup>想<sup>工</sup>只<sup>又</sup>處<sup>工</sup>擾<sup>甲</sup>亂<sup>工</sup>方<sup>六</sup>寸<sup>下</sup>忘<sup>又</sup>

餐 六工六龟六 工六工父 下士 下 不仅女一廢 一甲六寢 工六甲一 拙時 六顏 工

容六衰六一電損六電即六會工減電了六有幾六工分工下咱電於六今工工六

阮儀○ト今一○フ只一○フ處儀○ト瞻一○ポ星儀○レ望一○フ六儀○レ雲一○ポ值儀○ト時六○フ會一○レ得六○フ我一○ポ君



耳邊共君仔細議論於工下士下  
值工時六會工得六君一恁一六歸里六來里工六  
返里六來里工六  
掠里拙情六意思六阮工輕六輕六工細里六工論工下  
思六阮工輕六輕六工細里六工論工下  
掠里拙情六意思六阮工

張鴻明老師於一九九八年中華南樂大會

二〇一七年八月法註記

二〇一八年七月重謄

備註：原始電腦打譜檔案由中華絃管研究團莊國章先生提供。  
骨譜部分，依據張鴻明醫師挨絃影片當中琵琶彈奏之指  
法修訂；曲詩部分，由影片紀錄可清楚聽辨者，依照唱  
曲者所唱曲詩修訂，無法清楚聽辨之處，僅依照原打譜  
版本。





# 茶蘿架 【雙閨】

原曲：張老師二結  
此即奏處理

五空管

挨工來共揀去工伊工身六工都工全下然工工不工醒六工工下來工士  
 到相六國電寺工見電伊六人工食工工得工醉電醺六工醺六工挨工來工揀去工六  
 六工暗工淚六工滴電六電一咱一娘電六嫵電工於六相工隨下行工工去工一  
 卜訴一告電六工誰電六電肝電一腸電百儀結一但工得電掠工只電目六工滓  
 障工飛六工來六工工採電工花六工工下蕊工士下阮一於仁心儀一事一今一  
 於六含工工泥下歸工工工黃工蜂工媿六蝶六黃工蜂工共工媿六蝶六翩工翻工那下  
 意工故工卜電來工叫六工出六工工斷工腸六工詩電六電一一看一紫電六燕工  
 茶一於仁蘿儀一架一電六日工於六弄一電影一六電鳥電一鵲儀悲一電春一電

doi:10.6342/NTU201801581





# 中滾 杜宇娘 四空管

「珍珠記」：王玉真被溫全折磨凌虐，並監禁於冷房中之苦況。

不<sub>レ</sub>良<sub>レ</sub>心<sub>一</sub>意<sub>二</sub>高<sub>レ</sub>文<sub>一</sub>舉<sub>レ</sub>汝<sub>レ</sub>障<sub>レ</sub>做<sub>レ</sub>可<sub>レ</sub>不<sub>レ</sub>  
 是<sub>レ</sub>當<sub>一</sub>初<sub>一</sub>貧<sub>二</sub>寒<sub>一</sub>身<sub>一</sub>無<sub>レ</sub>依<sub>二</sub>幸<sub>一</sub>遇<sub>レ</sub>看<sub>レ</sub>我<sub>二</sub>爹<sub>一</sub>  
 收<sub>レ</sub>留<sub>レ</sub>汝<sub>レ</sub>讀<sub>レ</sub>書<sub>二</sub>身<sub>一</sub>成<sub>二</sub>器<sub>一</sub>今<sub>一</sub>旦<sub>二</sub>貪<sub>一</sub>惡<sub>二</sub>  
 相<sub>レ</sub>府<sub>二</sub>野<sub>一</sub>千<sub>一</sub>於<sub>二</sub>金<sub>一</sub>兒<sub>二</sub>幸<sub>一</sub>知<sub>二</sub>恩<sub>一</sub>負<sub>二</sub>義<sub>一</sub>忘<sub>二</sub>恩<sub>一</sub>障<sub>二</sub>  
 背<sub>レ</sub>義<sub>二</sub>汝<sub>一</sub>掠<sub>レ</sub>阮<sub>二</sub>舊<sub>一</sub>人<sub>二</sub>於<sub>一</sub>不<sub>レ</sub>提<sub>二</sub>起<sub>一</sub>虧<sub>二</sub>  
 那<sub>レ</sub>阮<sub>二</sub>虧<sub>一</sub>阮<sub>二</sub>阮<sub>一</sub>一<sub>二</sub>路<sub>一</sub>上<sub>二</sub>來<sub>一</sub>尋<sub>二</sub>  
 伊<sub>二</sub>受<sub>一</sub>盡<sub>二</sub>風<sub>一</sub>霜<sub>二</sub>阮<sub>一</sub>受<sub>二</sub>盡<sub>一</sub>萬<sub>二</sub>苦<sub>一</sub>千<sub>一</sub>般<sub>二</sub>即<sub>一</sub>  
 會<sub>レ</sub>行<sub>二</sub>到<sub>一</sub>溫<sub>二</sub>府<sub>一</sub>裏<sub>二</sub>誰<sub>一</sub>思<sub>レ</sub>疑<sub>二</sub>誰<sub>一</sub>思<sub>レ</sub>





醉相思

【弦管指譜大全】

指套

孤栖悶

第三頁

总第一七〇頁

次节

相思引过玉交枝

五空管

※部分段落鏡頭未拍攝二絃

因

見

梅

一

花

发

一

於

任

一

蕊

思

一

许

依

时

一

开

依

一

思

一

谁

工

想

六

春

一

思

一

天

六

思

六

工

六

如

工

六

工

醉

下

取

下

士

下

一

思

一

於

任

一

病

一

思

一

怵

一

入

一

於

一

思

一

思

一

思

一

思

一

思

心

六

不

工

汝

六

针

一

线

一

思

无

六

一

思

心

六

思

工

六

工

对

下

取

下

士

下

一

思

一

思

一

思

一

思

一

批

席

工

眠

工

於

六

不

工

六

工

睡

下

取

下

士

下

一

批

席

工

眠

工

於

六

不

工

六

工

睡

下

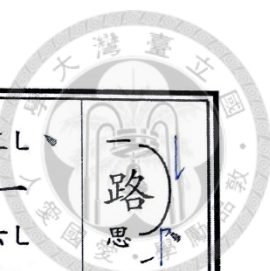
取

下

士

下

一



【弦管指譜大全】

指套

孤栖悶

第四頁

总第一七一頁

路思一学思得一董六思秀一英九思一一句一亦六有

工一六也九思路六工学得六陈六奎一盟五於六月一工六梅一

下六下一士下抱一桥一而下死一六不六汝工正六工是一

为六工谁下一花前一月一下一思一一於思双

一一双一对一对一一一二六分人一同六发六於一一思愿

六一工卜来工相六带一相六工随一下一下士谁六思知一思

一一九一思一六一落一二拍掠一於阮一累一耽六误一阮六一工於

思六身一工六工又一瞑下士日下空工吐六工又气下一口又下士当一口初思共六思



阮一上约一九〇一  
思一口  
六工)  
当工、  
义一口  
初义共下义  
阮工六  
约工、  
义一口  
工、  
说思、  
是工一  
二工、  
八思)  
三

六  
七  
工六  
工  
又  
四  
工  
又  
口  
六  
又  
定  
下  
又  
卜  
工六  
归  
工  
(过五空四仪)  
到  
一  
今  
思  
到

今  
 思一  
 思  
 句  
 未  
 工  
 思六  
 工  
 来  
 工  
 又  
 工  
 六  
 工  
 又  
 工  
 又  
 下  
 士  
 枉  
 思  
 六  
 误  
 工  
 思

阮又工只六顏又工色六工瘦又工憔下又悴士今又工即工知又工慙工乾又埔又

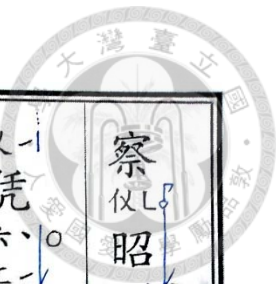
人  
士  
心  
性  
硬  
都  
那  
是  
白  
賊  
嘴  
脍  
記

得<sub>口</sub> 当<sub>一</sub> 初<sub>思</sub> 做<sub>工</sub> 卜<sub>思</sub> 如<sub>工</sub> 鱼<sub>六</sub> 邀<sub>六</sub> 水<sub>工</sub> 曾<sub>又</sub> 记<sub>工</sub> 得<sub>工</sub> 许<sub>六</sub>

工、原、  
又、初、  
工、共、  
又、君、  
工、做、  
工、卜、  
六、鸾、  
又、缀、  
六、工、  
共、  
又、凤、  
工、士、  
飞、  
工、又、  
於、  
又、下、  
有、  
士、  
人、

又下又口  
那下分  
卜工  
亏又  
心下士  
去去  
下下  
自一思  
有一  
神一  
於儀  
明一  
於思  
鑑一





察儀昭一思於一追思今六即思知六恁思言工語六思說六工无工

凭六工共下阮工斷工約六都工是下伪工枉工阮工对工只工枝工

头工空工守六梅工花工发下蕊工枉一阮一对思只一枝一头工空

守工梅工花工发六蕊工枉一阮一对思只一枝一头工空

工下工工下士下

謝永欽老師於一九九八年中華南樂大會錄影

曲譜底本取自《弦管指譜大全》，依照

欽先揆絃錄影中張鴻明老師所彈奏

之骨譜標註修訂。

二〇一七年七月了法註記，二〇一八年七月重騰。

【弦管指譜大全】

指套

孤栖悶

第六頁

总第一七三頁

## 四空管

doi:10.6342/NTU201801581





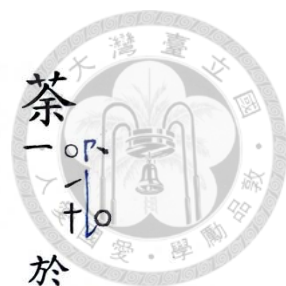
命六、十會六、十送一、一閻工、十王工、十娘工、十子六、十汝工、十亦工、十莫工、十得工、十苦六、十傷工、十悲工、十好工、十好工、十一工、十怯工、十自工、十有六、十  
 酸工、十勸六、十我六、十娘工、十子六、十汝工、十亦工、十莫工、十得工、十苦六、十傷工、十悲工、十好工、十好工、十一工、十怯工、十自工、十有六、十  
 怯六、十自工、十有六、十小一、一人六、十通工、十擔工、十當工、十是工、十好工、十一工、十是工、十於一、一怯六、十自工、十有六、十  
 小一、一人六、十總工、十着工、十當工、十下工、十  
 生六、十煩六、十腦工、十爹工、十媽工、十那六、十卜工、十得工、十知工、十一工、十條六、十性一、一  
 天六、十恁下、十今工、十且六、十慢工、十即工、十光工、十人工、十說工、十恩工、十愛工、十

謝永欽老師二〇〇〇年音樂會錄影

二〇一七年七月三日法註記

乙卯年七月重鵬

備註：原始電腦打譜檔案由中華絃管研究團莊國章先生提供。骨譜部分，依據謝永欽藝師挨絃影片當中張鴻明藝師所彈奏之琵琶指法修訂。曲詩部分，由影片紀錄可清楚聽辨者，依照唱曲者（葉麗鳳女士）所唱曲詩修訂；筆者尚無把握清楚聽辨之處，僅依照原打譜版本。



# 茶藤架

【雙閨】

※移動式鏡頭，部分段落 五空管  
未拍攝之絃

茶一○於レ紅藤架一○架一○一○日○於レ六○弄一○影一○鳥一○鵲一○悲一○春一○

故○意○卜○來○叫○六○工○出○六○工○斷○腸○詩○甲○六○工○一○看一○紫○六○燕○工○

於○六○含○工○泥○下○歸○工○工○黃○工○蜂○工○妮○六○蝶○六○黃○工○蜂○工○共○工○妮○六○蝶○六○翩○工○翻○工○那○下○

障○飛○六○工○來○六○工○採○工○花○六○工○下○蕊○工○下○阮一○於レ紅心○一○事一○今一○

卜○訴一○告○工○誰○工○肝○工○一○腸○工○百○結一○但○工○得○工○掠○工○只○目○六○工○滓○

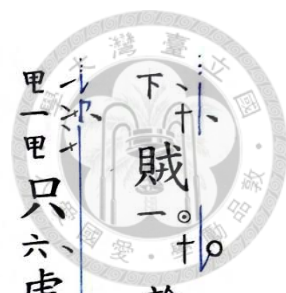
六○工○暗○工○淚○六○工○滴○工○一○咱一○娘○工○六○嫵○工○於○六○相○工○隨○下○行○工○工○去○工○一○

到○工○相○六○國○工○寺○工○見○工○伊○六○人○工○食○工○得○工○醉○工○醺○六○工○醺○六○挨○工○來○工○揀○六○去○工○六○

挨○工○來○工○共○工○揀○六○去○工○六○伊○工○身○六○工○都○工○全○下○然○工○工○不○工○醒○六○工○下○來○工○六○士○

K3 謝永欽 【雙閨】 〈茶藤架〉





下、十、  
賊一、十、  
於、  
冤、  
一、家、  
汝、  
今、  
無、  
心、  
腹、  
誤、  
阮、  
返、  
來、  
儀、  
肌、  
膚、  
瘦、  
阮、  
不、  
工、  
自、  
下、  
在、  
阮、  
身、  
恰、  
似、  
楊、  
子、  
江、  
中、  
遇、  
著、  
風、  
浪、  
下、  
工、  
搖、  
擺、  
鵲、  
於、  
橋、  
會、  
不、  
駕、  
來、  
一、  
六、  
親、  
一、  
像、  
牛、  
郎、  
織、  
女、  
銀、  
河、  
阻、  
隔、  
在、  
東、  
西、  
一、  
恰、  
一、  
親、  
一、  
像、  
牛、  
郎、  
織、  
女、  
銀、  
河、  
阻、  
隔、  
在、  
許、  
天、  
台、  
一、  
六、  
一、

謝永欽老師於「中國民族音樂週」演出錄影  
(影片來源：呂炳川教授音像資料數位化  
計畫) 二〇一七年八月三日法註記，二〇一八年七月重騰

備註：原始電腦打譜檔案由中華絃管研究團莊國章先生提供。  
骨譜部分，依據謝永欽醫師撥絃影片當中張鴻明醫師所  
彈奏之琵琶指法修訂。曲詩部分，由影片紀錄可清楚聽  
辨者，依照唱曲者（蔡小月女士）所唱曲詩修訂；筆者  
尚無把握清楚聽辨之處，僅依照原打譜版本。





## 望明月 【中滾】

四空管

望<sub>甲</sub>明<sub>甲</sub>於<sub>一</sub>月<sub>甲</sub>如<sub>甲</sub>鏡<sub>甲</sub>一<sub>甲</sub>團<sub>甲</sub>圓<sub>六</sub>坐<sub>甲</sub>對<sub>工</sub>薰<sub>甲</sub>風<sub>甲</sub>於<sub>工</sub>  
 攪<sub>六</sub>人<sub>甲</sub>不<sub>工</sub>汝<sub>六</sub>困<sub>工</sub>倦<sub>甲</sub>於<sub>工</sub>追<sub>六</sub>想<sub>六</sub>昨<sub>甲</sub>夜<sub>甲</sub>於<sub>工</sub>私<sub>甲</sub>下<sub>工</sub>情<sub>工</sub>  
 又<sub>士</sub>下<sub>士</sub>杯<sub>甲</sub>酒<sub>一</sub>於<sub>甲</sub>談<sub>工</sub>心<sub>一</sub>甲怎<sub>六</sub>料<sub>工</sub>到<sub>工</sub>今<sub>甲</sub>於<sub>一</sub>甲旦<sub>工</sub>誤<sub>甲</sub>  
 怯<sub>六</sub>情<sub>甲</sub>於<sub>六</sub>工又<sub>一</sub>郎<sub>工</sub>下<sub>工</sub>於<sub>工</sub>無<sub>六</sub>工又<sub>下</sub>又<sub>一</sub>伴<sub>下</sub>於<sub>工</sub>吾<sub>下</sub>芳<sub>工</sub>卿<sub>六</sub>工又<sub>下</sub>  
 想<sub>甲</sub>伊<sub>一</sub>是<sub>甲</sub>嚴<sub>甲</sub>慈<sub>甲</sub>拘<sub>一</sub>甲束<sub>甲</sub>奉<sub>甲</sub>侍<sub>工</sub>親<sub>甲</sub>幃<sub>六</sub>工不<sub>六</sub>汝<sub>工</sub>奉<sub>甲</sub>  
 侍<sub>工</sub>親<sub>甲</sub>於<sub>一</sub>甲幃<sub>甲</sub>伊<sub>六</sub>即<sub>甲</sub>不<sub>工</sub>敢<sub>甲</sub>把<sub>工</sub>此<sub>六</sub>情<sub>工</sub>戀<sub>甲</sub>於<sub>工</sub>聽<sub>六</sub>工  
 見<sub>六</sub>叮<sub>工</sub>噹<sub>六</sub>工於<sub>工</sub>聲<sub>甲</sub>下<sub>響</sub>又<sub>士</sub>下<sub>忽</sub>然<sub>甲</sub>聽<sub>工</sub>見<sub>六</sub>叮<sub>工</sub>噹<sub>六</sub>工於<sub>工</sub>聲<sub>甲</sub>下<sub>工</sub>  
 響<sub>甲</sub>又<sub>士</sub>下<sub>疑</sub>六<sub>工</sub>是<sub>甲</sub>我<sub>工</sub>心<sub>甲</sub>意<sub>一</sub>甲六<sub>人</sub>甲拔<sub>工</sub>落<sub>工</sub>金<sub>六</sub>釵<sub>甲</sub>叩<sub>工</sub>了<sub>六</sub>門<sub>工</sub>又<sub>工</sub>



環<sub>工</sub>下<sub>工</sub>於<sub>工</sub>心<sub>工</sub>慌<sub>工</sub>忙<sub>六</sub>工<sub>工</sub>下<sub>工</sub>移<sub>工</sub>步<sub>工</sub>一<sub>工</sub>迎<sub>工</sub>六<sub>工</sub>接<sub>工</sub>一<sub>工</sub>開<sub>六</sub>門<sub>工</sub>望<sub>工</sub>  
 寂<sub>工</sub>無<sub>工</sub>六<sub>工</sub>蹤<sub>一</sub>掩<sub>工</sub>身<sub>六</sub>再<sub>工</sub>聽<sub>工</sub>原<sub>工</sub>來<sub>六</sub>是<sub>工</sub>風<sub>工</sub>擺<sub>工</sub>下<sub>工</sub>於<sub>工</sub>  
 銅<sub>工</sub>工<sub>工</sub>下<sub>工</sub>環<sub>工</sub>下<sub>工</sub>於<sub>工</sub>且<sub>工</sub>回<sub>下</sub>步<sub>六</sub>工<sub>工</sub>下<sub>工</sub>且<sub>工</sub>回<sub>一</sub>步<sub>一</sub>一<sub>工</sub>  
 一<sub>工</sub>甲<sub>六</sub>工<sub>工</sub>入<sub>工</sub>書<sub>工</sub>六<sub>工</sub>齋<sub>一</sub>翻<sub>六</sub>身<sub>六</sub>就<sub>工</sub>寢<sub>六</sub>莫<sub>工</sub>把<sub>六</sub>工<sub>工</sub>此<sub>六</sub>雙<sub>工</sub>  
 眼<sub>工</sub>下<sub>工</sub>於<sub>工</sub>不<sub>工</sub>汝<sub>工</sub>望<sub>下</sub>穿<sub>工</sub>寬<sub>六</sub>身<sub>六</sub>就<sub>工</sub>寢<sub>六</sub>莫<sub>工</sub>把<sub>六</sub>工<sub>工</sub>此<sub>六</sub>雙<sub>工</sub>  
 工<sub>工</sub>眼<sub>工</sub>下<sub>工</sub>於<sub>工</sub>不<sub>工</sub>汝<sub>工</sub>望<sub>下</sub>穿<sub>工</sub>六<sub>工</sub>下<sub>工</sub>

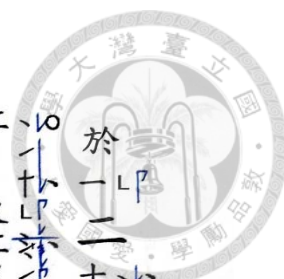
謝永欽老師一九九八年於中華南樂大會

二〇一七年十二月法註記

二〇一八年七月重謄

備註：原始電腦打譜檔案由中華絃管研究團莊國章先生提供。  
 骨譜部分，依據謝永欽藝師挨絃影片當中張鴻明藝師所  
 彈奏之琵琶指法修訂。曲詩部分，由影片紀錄可清楚聽  
 辨者，依照唱曲者（蘇慶花女士）所唱曲詩修訂；筆者  
 尚無把握清楚聽辨之處，僅依照原打譜版本。





## 次齣 二個

## 【長玉交枝】

張在我老師排練錄影  
二〇一七年五月三日攝註記，二〇一八年七月

五六四儀管

阮儀共士於一你士一來工說士六出工只士拙士輕六工重工六工又工又下甲下甲  
屈工於士六工阮又工於六工共又你工於六說工拙又下甲又項甲枉士  
工士六個工又許下處又相工打六工受又下苦甲下甲痛又工於工枉  
袂工做士六得工於士伊六工主又工六工六又工又下甲乞士於一伊士六二  
女士相一士一逢士六士於一哺士個士六士軟士於一弱士工都士六  
相又下甲弄甲英甲都六工袂又得工六通工來又共又於工伊六工六不士  
在下西又於工東又伊又下二個甲許又處工相又戲又於又障工  
於一二士一一個士六只儀一二士儀一個士六士一士一本一於士六成工士六雙  
工又工又下甲著又於工風士六工打又工又即下會又拆工散工六工又下覓甲

備註：指套《一紙相思》第二節。原始電腦打譜檔案由中華絃管研究團莊國章先生提供。骨譜部分，依據張在我  
藝師挨絃影片當中琵琶彈奏之指法修訂；曲詩部分，由於影片中無唱唸，僅依照原打譜版本。



次齣 見許渾天(水月耀光) 【錦板四朝元】

五空管

見<sub>一</sub>許<sub>一</sub>渾<sub>一</sub>天<sub>一</sub>天<sub>一</sub>散<sub>一</sub>散<sub>一</sub>紫<sub>一</sub>水<sub>一</sub>月<sub>一</sub>不<sub>一</sub>  
 汝<sub>一</sub>耀<sub>一</sub>光<sub>一</sub>好<sub>一</sub>伴<sub>一</sub>我<sub>一</sub>孤<sub>一</sub>客<sub>一</sub>不<sub>一</sub>汝<sub>一</sub>石<sub>一</sub>樑<sub>一</sub>不<sub>一</sub>汝<sub>一</sub>長<sub>一</sub>  
 不<sub>一</sub>汝<sub>一</sub>宵<sub>一</sub>景<sub>一</sub>俯<sub>一</sub>視<sub>一</sub>不<sub>一</sub>汝<sub>一</sub>石<sub>一</sub>樑<sub>一</sub>不<sub>一</sub>汝<sub>一</sub>  
 茫<sub>一</sub>茫<sub>一</sub>渺<sub>一</sub>渺<sub>一</sub>好<sub>一</sub>教<sub>一</sub>我<sub>一</sub>不<sub>一</sub>汝<sub>一</sub>瞻<sub>一</sub>  
 不<sub>一</sub>汝<sub>一</sub>戰<sub>一</sub>兢<sub>一</sub>不<sub>一</sub>必<sub>一</sub>虛<sub>一</sub>驚<sub>一</sub>你<sub>一</sub>  
 一<sub>一</sub>心<sub>一</sub>中<sub>一</sub>若<sub>一</sub>有<sub>一</sub>專<sub>一</sub>念<sub>一</sub>足<sub>一</sub>底<sub>一</sub>自<sub>一</sub>有<sub>一</sub>雲<sub>一</sub>  
 生<sub>一</sub>任<sub>一</sub>意<sub>一</sub>飛<sub>一</sub>過<sub>一</sub>不<sub>一</sub>汝<sub>一</sub>石<sub>一</sub>樑<sub>一</sub>怎<sub>一</sub>怕<sub>一</sub>  
 六<sub>一</sub>險<sub>一</sub>不<sub>一</sub>汝<sub>一</sub>徑<sub>一</sub>於<sub>一</sub>我<sub>一</sub>今<sub>一</sub>細<sub>一</sub>想<sub>一</sub>此<sub>一</sub>  
 情<sub>一</sub>不<sub>一</sub>汝<sub>一</sub>若<sub>一</sub>真<sub>一</sub>若<sub>一</sub>幻<sub>一</sub>到<sub>一</sub>只<sub>一</sub>處<sub>一</sub>進<sub>一</sub>於<sub>一</sub>





退六士難六工六  
總一賴六  
我一儀芳一士一士  
卿六  
工  
不士六  
汝工  
為工

接工於士六工又下引里下  
你任須儀著一附士葛一攀儀任儀一士一六  
藤儀

一儀一士一六工六  
速六把一儀芝一士荷一  
整士六頓工六工碧工又藜下又下

於工輕六工拈六收一卻士椰瓢士不六汝工藏又柳  
了工丹六工罐六接一踵士

依六工稀六我士但工得六把工此六精一士六神士工六工不士六汝工把工又

不工汝士六工又下定里收一卻士椰瓢士不六汝工藏又柳  
了工丹六士罐工接

一踵士依六工稀六我士但工得六把工此六精一士六神士工六  
工不士六

汝工把工又工不工汝士六工又下定里不下汝又工下里下

三齣

【錦板疊】

五空管

於又我六哥工又下  
你士  
今六前工世工未工種工  
了六藍工又田下玉又下到一





今<sub>士六</sub>生<sub>六工</sub>各<sub>士六</sub>自<sub>工六</sub>西<sub>工六</sub>東<sub>工六</sub>拆<sub>工六</sub>散<sub>士六</sub>駕<sub>六工</sub>鵞<sub>六工</sub>杳<sub>士六</sub>於<sub>六工</sub>鸞<sub>工六</sub>下

鳳<sub>工六</sub>於<sub>六工</sub>同<sub>工六</sub>林<sub>工六</sub>雁<sub>工六</sub>卻<sub>工六</sub>被<sub>工六</sub>鷹<sub>六工</sub>趕<sub>士六</sub>散<sub>工六</sub>比<sub>士六</sub>目<sub>工六</sub>魚<sub>六工</sub>又<sub>工六</sub>遇<sub>工六</sub>

猛<sub>士六</sub>浪<sub>工六</sub>分<sub>六工</sub>妄<sub>工六</sub>降<sub>六工</sub>狂<sub>工六</sub>風<sub>工六</sub>吹<sub>工六</sub>散<sub>六工</sub>天<sub>工六</sub>邊<sub>工六</sub>於<sub>六工</sub>彩<sub>工六</sub>不<sub>工六</sub>汝<sub>六工</sub>

又<sub>工六</sub>雲<sub>工六</sub>又<sub>工六</sub>一<sub>工六</sub>恐<sub>工六</sub>畏<sub>工六</sub>一<sub>工六</sub>兩<sub>士六</sub>處<sub>工六</sub>相<sub>工六</sub>一<sub>工六</sub>思<sub>士六</sub>一<sub>士六</sub>樣<sub>工六</sub>暗<sub>工六</sub>於<sub>工六</sub>

消<sub>六工</sub>魂<sub>六工</sub>伊<sub>一工</sub>為<sub>士六</sub>阮<sub>六工</sub>阮<sub>六工</sub>為<sub>工六</sub>君<sub>六工</sub>除<sub>工六</sub>非<sub>工六</sub>著<sub>工六</sub>到<sub>六工</sub>淮<sub>工六</sub>安<sub>工六</sub>夢<sub>工六</sub>

內<sub>工六</sub>即<sub>工六</sub>得<sub>六工</sub>依<sub>工六</sub>舊<sub>工六</sub>同<sub>工六</sub>群<sub>工六</sub>依<sub>一士六</sub>舊<sub>工六</sub>六<sub>工六</sub>同<sub>工六</sub>不<sub>工六</sub>汝<sub>六工</sub>

又<sub>工六</sub>群<sub>工六</sub>又<sub>工六</sub>不<sub>工六</sub>汝<sub>工六</sub>又<sub>工六</sub>下<sub>工六</sub>又<sub>工六</sub>下<sub>工六</sub>又<sub>工六</sub>下<sub>工六</sub>又<sub>工六</sub>下<sub>工六</sub>

備註：指套《虧伊歷山》第二節。

原始電腦打譜檔案由中華絃管研究團莊國章先生提供。骨譜部分，依據張在我藝師挨絃影片當中琵琶彈奏之指法修訂；曲詩部分，由於影片中無唱唸，僅依照原打譜版本。

張在我老師至閩南樂府拍館錄影  
二〇一七年八月  
二〇一八年七月重錄



## 感謝公主 【福馬郎】

張在我老師至閩南樂府拍館錄影

二〇一七年五月三日法註記

五空管

感謝 公 主 汝 只 深 一 恩 無 一 比 一 念 下 著  
 朱 弁 刻 骨 銘 心 我 下 須 工 當 謹 工 記 下 下 記  
 得 一 當 初 一 在 許 一 玉 樓 一 前 一 許 時 工 節 六  
 我 下 曾 一 共 一 哥 一 恁 相 一 見 一 心 一 所 一 望 一  
 愛 一 卜 一 共 一 我 一 哥 一 恁 結 一 成 一 連 一 理 一 誰 一 知 一  
 到 一 今 一 旦 一 反 一 成 一 一 參 一 商 一 兩 一 星 一 今 一 卜 一  
 有 一 一 一 七 一 路 一 會 一 報 一 一 答 一 報 一 答 一 公 一 主 一  
 汝 一 只 一 深 一 恩 一 義 一 哥 一 汝 一 須 一 謹 一 記 一 我 一 哥 一 汝 一 今 一  
 須 一 當 一 謹 一 記 一 得 一 工 一 六 一 年 一 來 一 恩 一 義 一 愛 一  
 卜 一 相 一 見 一 除 一 非 一 著 一 南 一 柯 一 夢 一 裡 一 愛 一 卜 一 相 一  
 見 一 除 一 非 一 著 一 南 一 柯 一 夢 一 裡 一 愛 一 卜 一 相 一

備註：原始電腦打譜檔案由中華絃管研究團莊國章先生提供。骨譜部分，依據張在我醫師揆絃影片當中琵琶手所彈奏之指法修訂。曲詩部分，由影片紀錄可清楚聽辨者，依照唱曲者所唱曲詩修訂；筆者尚無把握清楚聽辨之處，僅依照原打譜版本。





次齣 二個

【長玉交枝】

丁世彬老師教學示範錄影  
二〇一七年五月至法註記  
二〇一八年七月重錄

五六四儀管

於一士一個只儀一二士儀一個士六士一士本一於士六成士六雙

工又工又下電著於風士六工打又工又即會拆散工六工又下覓

在下西於工東伊又下二個電許又處工相又戲又於又障工

相又下電弄電英電都六工袂又得工六通工來又共又於工伊六工六不士

女士相一士一逢士六士於一哺士個士六士軟士於儀一弱士工都士六

袂工做士六得工於士伊六工主又工六工六又工又下電乞士於一伊一士六二

工士六個工又許下處又相工打六工受又苦下電下痛又工又於工枉又

工屈工於士六工阮又工於六共又你工於六說工拙又下又項電枉士

阮儀一共士於一你士一士來工說士六出工只士拙士輕六工重工又工六工又工又下電下電

備註：指套《一紙相思》第二節。原始電腦打譜檔案由中華絃管研究團莊國章先生提供。骨譜部分，依據丁世彬  
藝師挨絃影片當中琵琶彈奏之指法修訂；曲詩部分，由於影片中無唱唸，僅依照原打譜版本。



# 三齣 魚沉雁杳 【錦板】

五空管

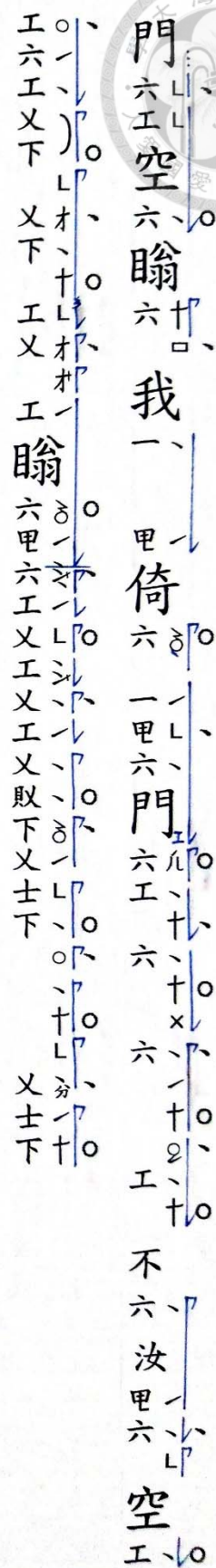
我 一 甲 悶 六 一 甲 六 人 六 工 六 六 工 不 六 汝 甲 六 心 工 六 工 又 下 又 下 工 又 工 酸 六 甲 六 工	聲 一 儀 一 聲 甲 哀 六 叫 甲 不 六 汝 甲 越 工 惹 甲 得 六 我 工 悶 又 人 工 心 六 工 酸 六	盡 又 都 工 卜 下 又 下 返 士 不 下 汝 又 工 又 下 下 士 下 聲 一 聲 甲 哀 六 怨 工 六	六 工 許 下 處 又 催 六 春 工 卜 六 工 返 下 許 下 處 又 悲 六 甲 春 六 甲 六 工	甲 六 欄 六 甲 杆 一 儀 一 空 甲 倚 六 甲 六 傍 工 又 工 聽 六 見 一 甲 子 六 一 甲 一 甲 規 六 工 又 工	一 不 一 儀 一 汝 甲 欄 六 杆 甲 只 六 處 甲 空 六 倚 工 又 工 六 傍 一 儀 一	書 六 甲 六 工 寄 又 工 又 下 又 下 返 士 下 又 工 又 下 又 下 士 下 誤 一 儀 一 甲 阮 六 六 甲 一	魚 六 沉 一 甲 雁 六 於 一 甲 一 甲 六 杳 工 六 工 六 伊 工 又 並 下 無 又 封 六 甲
---	---	---	---	---	--	---	--





177





丁世彬老師教學示範錄影

二〇一七年八月  
法註記

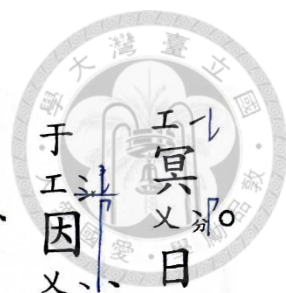
二〇一八年七月重鑒

備註：指套《對菱花》第三節。

原始電腦打譜檔案由中華絃管研究團莊國章先生提供。骨譜部分，依據丁世彬藝師挨絃影片當中琵琶彈奏之指法修訂；曲詩部分，由於影片中無唱唸，僅依照原打譜版本。

五六四儀管

doi:10.6342/NTU201801581



工冥又日工只六處士思六量工愛六卜工見六見士君六阮六今工無又工六工  
于工因又工又由又下下于士楚一儀臺士六風一儀士一士六庾士  
一樓六月士六十一士六行又下雲又飄六工渺又工于六都工六工來又下  
不又汝工又工又為士一士六士六工又阮工傷又工又情又下下不六汝工  
幾又工對六六六工寒又工鴉六幾士六墜工六士六工又工六工又于工夕又工  
陽又工下工下傷士一士六情工又工六工深士恨六阮士情又  
人又工伊都又未下肯六返又工六來工來工家下工鄉下工鴛六鴛六工  
群又工本又成工雙六六工六今一來士拆一士散六士在又西工又東  
工又下虧六得六阮又工又守又只工空六房士工六空一房士青一清士  
只士處一悶又于工煞六人又工又詎一奈士冤一又家士冤一又家一士值六





去士你六去士貪六富六貴六下念六當六初工共下你工恩全愛  
 情里重下虧六煞六工人工下悶工于工煞六人下值下時改  
 六工得工阮下許工心工于工頭工鬆下值下時改  
 又全又下頭工鬆下工不共汝工下又工下又工下  
 又全又下頭工鬆下工不共汝工下又工下又工下

丁世彬老師教學示範錄影

二〇一七年九月弓法註記

二〇一八年七月重贈

備註：指套《一紙相思》第三節。

原始電腦打譜檔案由中華絃管研究團莊國章先生提供。骨譜部分，依據丁世彬醫師挨絃影片當中琵琶彈奏之指法修訂；曲詩部分，由於影片中無唱唸，僅依照原打譜版本。



# 感謝公主【福馬郎】

丁世彬老師教學示範錄影  
二〇一七年五月多法註記，二〇一八年七月重錄

五空管

感謝一公六主六汝六只六深一恩一無一甲比一六甲六工一十念下又下著  
朱六工弁六又工一十刻甲六骨甲銘工六心六工我下須工當六工一十謹六工又記下又下十記  
我工下曾又共六工哥六又工一十恁父相工父下見下士下一心一甲所一又望一  
愛一卜一共六我工哥一恁一結一成六連一甲一理一六甲六工一十誰工知工  
到甲今六旦工反工成工下於又參六工商六又六工一兩父工父下星下士下今甲卜六  
有工什六乜路六六工一會六報一甲一答一六甲六工一十報工六答甲公主工  
汝只工深父恩工父下士共義下哥一汝一須一謹一甲六工一十我工哥一汝一今  
須一當一十謹一甲六工一十記工得甲一十六年工下又恩一六工義一工一愛一  
卜相一甲一見六除六非一著甲南六柯一六甲一十夢六甲六工一十裡六工一十愛一卜相一  
甲見六除六非一著甲南六柯一六甲一十夢六甲六工一十裡六工一十愛一卜相一

備註：原始電腦打譜檔案由中華絃管研究團莊國章先生提供。骨譜部分，由於此曲影片為丁世彬老師二絃孤支示範（無琵琶），筆者儘可能依據藝師絃韻所內含之指法修訂；其中「汝只深恩」處，藝師所換之絃韻與筆者所知〈感謝公主〉版本差異較大，筆者對於該處確切骨譜為何較無把握，故仍保留原打譜版本，影片絃韻對應之骨譜則筆記於側。曲詩部分，僅依照原打譜版本。



## 附錄二：19 首影片曲例指法組合實例表

編號	藝師	【門頭】〈曲名〉	內文簡稱
O1	吳昆仁	【二調】〈自來生長〉	〈自〉
O2	吳昆仁	【二調】〈咱雙人〉	〈咱〉
O3	吳昆仁	【長滾】〈紗窗外〉	〈紗〉
O4	吳昆仁	【短中滾】〈汝因勢〉	〈汝〉
O5	吳昆仁	【短滾】〈冬天寒〉	〈冬〉
T1	張鴻明	【相思引】〈遙望情君〉	〈遙〉
T2	張鴻明	【雙閨】〈茶靡架〉	〈茶〉
T3	張鴻明	【中滾】〈不良心意〉	〈不〉
K1	謝永欽	【相思引】〈因見梅花〉	〈因〉
K2	謝永欽	【長滾】〈燈花開透〉	〈燈〉
K3	謝永欽	【雙閨】〈茶靡架〉	〈茶〉
K4	謝永欽	【中滾】〈望明月〉	〈望〉
G1	張在我	【長玉交枝】〈二個〉	〈二〉
G2	張在我	【錦板】〈水月耀光〉	〈水〉
G3	張在我	【福馬郎】〈感謝公主〉	〈感〉
P1	丁世彬	【長玉交枝】〈二個〉	〈二〉
P2	丁世彬	【錦板】〈魚沉〉	〈魚〉
P3	丁世彬	【寡北】〈出庭前〉	〈出〉
P4	丁世彬	【福馬郎】〈感謝公主〉	〈感〉

O1 吳昆仁 【二調】〈自來生長〉

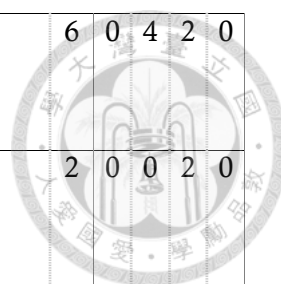
(教學示範，固定式鏡頭)

指法 (指法時值單位：撩)				案例							弓數				
名稱	時值	縮寫	拆解	1 (8)	2 (9)	3 (10)	4 (11)	5 (12)	6 (13)	7 (14)	總計	1	2	3	4
半跳	0.5	△	シ	正(是) 記(得) 海(樣)	電シ ↓ 電シ ↓ 電シ ↓	電シ ↓ 電シ ↓ 電シ ↓	電シ ↓ 電シ ↓ 電シ ↓	電シ ↓ 電シ ↓ 電シ ↓	電シ ↓ 電シ ↓ 電シ ↓	電シ ↓ 電シ ↓ 電シ ↓	3	2	1	0	0
全跳 (1)同音	1.0	〇	シ	生(長) 深(宅) 風(霜) 正(是) 前(日) 伊(人) 有(情)	電シ ↓ 電シ ↓ 電シ ↓	電シ ↓ 電シ ↓ 電シ ↓	電シ ↓ 電シ ↓ 電シ ↓	電シ ↓ 電シ ↓ 電シ ↓	電シ ↓ 電シ ↓ 電シ ↓	電シ ↓ 電シ ↓ 電シ ↓	14	3	8	3	0
				既(即) 既(即) 男(子) 易(友) 易(妻) 如(天) 如(天)	電シ ↓ 電シ ↓ 電シ ↓	電シ ↓ 電シ ↓ 電シ ↓	電シ ↓ 電シ ↓ 電シ ↓	電シ ↓ 電シ ↓ 電シ ↓	電シ ↓ 電シ ↓ 電シ ↓	電シ ↓ 電シ ↓ 電シ ↓					
點攞+挑	1.0	シ	シ	為(也) 既(身) 君(見) 君(見)	電シ ↓ 電シ ↓ 電シ ↓	電シ ↓ 電シ ↓ 電シ ↓	電シ ↓ 電シ ↓ 電シ ↓	電シ ↓ 電シ ↓ 電シ ↓	電シ ↓ 電シ ↓ 電シ ↓	電シ ↓ 電シ ↓ 電シ ↓	4	1	3	0	0
反指	1.0	ㄥ	ㄥ	自(來) 生(長) 正(是) 恩(愛) 海(樣) 拖(命) 恐(畏)	電シ ↓ 電シ ↓ 電シ ↓	電シ ↓ 電シ ↓ 電シ ↓	電シ ↓ 電シ ↓ 電シ ↓	電シ ↓ 電シ ↓ 電シ ↓	電シ ↓ 電シ ↓ 電シ ↓	電シ ↓ 電シ ↓ 電シ ↓	13	4	5	4	0
				只(處) 依(倚) 路(如) 到(我) 路(如) 到(我)	電シ ↓ 電シ ↓ 電シ ↓	電シ ↓ 電シ ↓ 電シ ↓	電シ ↓ 電シ ↓ 電シ ↓	電シ ↓ 電シ ↓ 電シ ↓	電シ ↓ 電シ ↓ 電シ ↓	電シ ↓ 電シ ↓ 電シ ↓					
點+去倒	1.0	ㄣ	ㄣ	自(來) 破(深) 宅(院) 受(盡) 為(也) 為(也) 不(如) 記	電シ ↓ 電シ ↓ 電シ ↓	電シ ↓ 電シ ↓ 電シ ↓	電シ ↓ 電シ ↓ 電シ ↓	電シ ↓ 電シ ↓ 電シ ↓	電シ ↓ 電シ ↓ 電シ ↓	電シ ↓ 電シ ↓ 電シ ↓	18	0	18	0	0
				記(得) 有(情) 既(即) 有(意) 又(恐) 易(友) 山(高)	電シ ↓ 電シ ↓ 電シ ↓	電シ ↓ 電シ ↓ 電シ ↓	電シ ↓ 電シ ↓ 電シ ↓	電シ ↓ 電シ ↓ 電シ ↓	電シ ↓ 電シ ↓ 電シ ↓	電シ ↓ 電シ ↓ 電シ ↓					
				(水) 深(如) 天(山) 高(如) 天	電シ ↓ 電シ ↓ 電シ ↓	電シ ↓ 電シ ↓ 電シ ↓	電シ ↓ 電シ ↓ 電シ ↓	電シ ↓ 電シ ↓ 電シ ↓	電シ ↓ 電シ ↓ 電シ ↓	電シ ↓ 電シ ↓ 電シ ↓					
點甲 (1)貫	1.0	十	十	自(來) 自(來) 生(長) 深(宅) 深(宅) 受(盡) 風(霜)	電シ ↓ 電シ ↓ 電シ ↓	電シ ↓ 電シ ↓ 電シ ↓	電シ ↓ 電シ ↓ 電シ ↓	電シ ↓ 電シ ↓ 電シ ↓	電シ ↓ 電シ ↓ 電シ ↓	電シ ↓ 電シ ↓ 電シ ↓	23	23	0	0	0

				前(日)前(月)海樣(海)樣伊(人)伊(人)有情 似、電、電、工、一、電、工 十、十、十、十、十、十、十							
				阮(即)有意(有意)尋伊(易)交(山高)我君 一、工、工、工、工、電、電 十、十、十、十、十、十、十							
				山高(我)君 電、電 十、十							
點甲 (2)摺	1.0	、 十	、 十	依倚 工、 十		1	0	1	0	0	
點挑甲(1) 貫	1.5	、 十	、 十	(自)來(生)長(為)乩(樣)深阮(即)扮(做)(男)子 士、電、工、電、電、人、士 、十、十、十、十、十、十、十	11	11	0	0	0		
				拖(命)(易)妻(我)君(我)君 一、工、工、工 、十、十、十							
點挑甲(2) 摺	1.5	、 十	、 十	(自)來不(女)(爻)(風)霜(風)霜(正)是(為)乩(記)得 工、電、工、工、電、電、電 、十、十、十、十、十、十、十	22	1	21	0	0		
				前(日)海樣(有)情(有)意(扮)做(男)子(拖)命 電、電、電、工、工、工、電 、十、十、十、十、十、十、十							
				(尋)伊(易)交(易)妻(耽)擱(阮)身(譬)做(譬)做 工、工、士、一、一、電、電 、十、、十、十、十、十、十							
				(君)見 工、 、 十							
點挑甲(3) 歇	1.5	、 十	、 十	(樣)深 電、 十		1	0	1	0	0	



點掄十 點／點挑	1.0	、 、 、 、	、 、 、 、	(不)受 思、 工、 (一)得 電、 大、 (有)意 又、 下、 (尋)伊 六、 又、 (尋)伊 五、 又、 (君)見 工、 又、 下、	6	0	4	2	0
探聲	1.5	、 十 の	、 十 の	正是 一、 十、 電、 海樣 一、 十、 電、	2	0	0	2	0
貫三	2.5	、 一 十 一 十	、 一 十 一 十	如(天) 思、 一、 十、 十、 十、 如(天) 思、 一、 十、 十、 十、	2	0	2	0	0
過撩	2.5	、 一 十 一 十	、 一 十 一 十	(宅)院 工、 一、 十、 十、 (為)也 工、 一、 十、 十、	2	0	2	0	0





## O2 吳昆仁 【二調】〈咱雙人〉

(教學示範，固定式鏡頭)

指法 (指法時值單位：撩)				案例							弓數				
名稱	時值	縮寫	拆解	1 (8)	2 (9)	3 (10)	4 (11)	5 (12)	6 (13)	7 (14)	總計	1	2	3	4
半跳	0.5	△	ㄣ	雙(人)仲秋(消)酒(聲)和(宮)內(人)去(誰)樓	似↓ 一↓ 一↓	大↓ 又↓ 又↓	電↓ 電↓ 電↓	一↓ 電↓ 電↓	電↓ 電↓ 電↓	一↓ 電↓ 電↓	8	7	1	0	0
				(更)漏	大↓ 又↓ 又↓	電↓ 電↓ 電↓	一↓ 電↓ 電↓	電↓ 電↓ 電↓	一↓ 電↓ 電↓	電↓ 電↓ 電↓					
全跳 (1)同音	1.0	ㄅ	ㄣ	(並)肩消(酒)真(無)樓(下)起(歌)雪(月)好(聲)	大↓ 一↓ 電↓ 大↓	電↓ 一↓ 電↓ 一↓	大↓ 一↓ 電↓ 下↓	一↓ 一↓ 電↓ 大↓	大↓ 一↓ 電↓ 下↓	伏↓ 一↓ 電↓ 一↓	19	2	12	5	0
				宮(內)獨(自)切(恨)傷(情)傷(情)記得照(鏡)	電↓ 一↓ 電↓ 一↓	大↓ 一↓ 電↓ 下↓	電↓ 一↓ 電↓ 大↓	一↓ 一↓ 電↓ 一↓	一↓ 一↓ 電↓ 大↓	電↓ 一↓ 電↓ 一↓					
				(照)鏡(知)鏡(值)處誰(樓)更(漏)	電↓ 一↓ 電↓ 一↓	一↓ 一↓ 電↓ 大↓	大↓ 一↓ 電↓ 下↓	電↓ 一↓ 電↓ 一↓	大↓ 一↓ 電↓ 下↓	電↓ 一↓ 電↓ 一↓					
點攏+挑	1.0	ㄆ	ㄣ	咱(雙)並(肩)真(無)唱(出)獨(自)思(憶)照(鏡)	一↓ 一↓ 電↓ 一↓	大↓ 一↓ 電↓ 大↓	下↓ 一↓ 電↓ 下↓	似↓ 一↓ 電↓ 一↓	下↓ 一↓ 電↓ 下↓	一↓ 一↓ 電↓ 一↓	9	3	5	1	0
				(更)漏漏(短)	下↓ 一↓ 電↓ 一↓	電↓ 一↓ 電↓ 大↓	大↓ 一↓ 電↓ 下↓	一↓ 一↓ 電↓ 一↓	大↓ 一↓ 電↓ 下↓	電↓ 一↓ 電↓ 一↓					
反指	1.0	ㄌ	ㄣ	雙(人)雪(月)孤(單)處(同)知(鏡)心(勑)	一↓ 一↓ 電↓ 一↓	一↓ 一↓ 電↓ 一↓	一↓ 一↓ 電↓ 一↓	電↓ 一↓ 電↓ 一↓	電↓ 一↓ 電↓ 一↓	一↓ 一↓ 電↓ 一↓	6	1	3	2	0
點+去倒	1.0	ㄏ	ㄌ	(樓)下起(歌)歌(和)雪(月)兼(笙)琴(絃)(好)聲	大↓ 一↓ 電↓ 大↓	大↓ 一↓ 電↓ 大↓	電↓ 一↓ 電↓ 大↓	一↓ 一↓ 電↓ 大↓	一↓ 一↓ 電↓ 大↓	大↓ 一↓ 電↓ 大↓	15	0	15	0	0



				好聲 嫦娥 獨自 自坐 共誰 共誰 共誰							
				六、 L	六、 L	六、 L	六、 L	六、 L	六、 L	六、 L	
				不女(兮)							
				一、 L							
點甲 (1)貫	1.0	、 十	、 十	(雙)人(中)秋(秋)月攜手真(無)(真)無(無)賓	20	20	0	0	0	0	
				電、 十	六、 十	六、 十	六、 十	六、 十	六、 十	六、 十	
				(樓)下(起)歌(歌)和(好)聲(虧)得(獨)自(獨)自							
				電、 十	六、 十	六、 十	六、 十	六、 十	六、 十	六、 十	
				(自)坐(同)照(照)鏡(值)處(值)處(更)漏							
				下、 十	六、 十	六、 十	六、 十	六、 十	六、 十	六、 十	
點挑甲(1) 貫	1.5	、 十	、 十	消(酒)真(無)聽(樓)(好)聲(宮)(內)獨(自)共(誰)	10	10	0	0	0	0	
				一、 十	六、 十	六、 十	六、 十	六、 十	六、 十	六、 十	
				(照)鏡(誰)樓(更)漏							
				一、 十	六、 十	六、 十	六、 十	六、 十	六、 十	六、 十	
點挑甲(2) 摺	1.5	、 十	、 十	雙(人)(無)賓(都)是(雪)月(傷)情(誰)說(漏)短	7	0	7	0	0	0	
				一、 十	六、 十	六、 十	六、 十	六、 十	六、 十	六、 十	
點掄+ 點/點挑	1.0	、 )	、 )	(中)秋(起)歌(虧)得(來)樂(更)漏	5	0	4	1	0	0	
				一、 下	六、 下	六、 下	六、 下	六、 下	六、 下	六、 下	
點甲掄+ 點/點挑	1.5	、 十	、 十	消(酒)笙(簫)(好)聲(宮)(內)伊(許)誰(樓)	6	0	3	3	0	0	
				一、 電	六、 電	六、 電	六、 電	六、 電	六、 電	六、 電	
探聲	1.5	、 十	、 十	真(無)(共)誰(更)漏	3	0	1	2	0	0	
				六、 十	六、 十	六、 十	六、 十	六、 十	六、 十	六、 十	

# O3 吳昆仁 【長滾】〈紗窗外〉

(教學示範，固定式鏡頭)

指法 (指法時值單位：撩)				案例							弓數				
名稱	時值	縮寫	拆解	1 (8)	2 (9)	3 (10)	4 (11)	5 (12)	6 (13)	7 (14)	總計	1	2	3	4
半跳	0.5	△	ニ	越(鹹) 電ニ 大ニ	(初時) 六ニ 大ニ	(初時) 一ニ 電ニ	(今旦) 大ニ 大ニ	(今旦) 一ニ 電ニ	於(心) 電ニ 大ニ	(心腸) 六ニ 大ニ	16	14	2	0	0
				(心)肝 一ニ 電ニ	學(許) 一ニ 電ニ	(只)處 六ニ 大ニ	(青)清 一ニ 電ニ	有(誰) 六ニ 大ニ	(起)倒 六ニ 大ニ	(割)吊 一ニ 電ニ					
				(割)吊 大ニ 大ニ	(障)割 一ニ 電ニ										
全跳 (1)同音	1.0	ㄅ 一	ニ 一	(窗)外 ㄨ 工ニ 大ニ 工ニ	心(越) 大ニ 一ニ 電ニ 大ニ	(初時) ㄨ 工ニ 大ニ 下	(初時) ㄨ 電ニ 大ニ 工ニ	(同枕) 大ニ 一ニ 電ニ 大ニ	同(床) 大ニ 大ニ 電ニ 大ニ	(今旦) ㄨ 工ニ 大ニ 下	30	3	18	9	0
				(今旦) 大ニ 電ニ 大ニ 工ニ	向(遠) 大ニ 大ニ 工ニ 大ニ	鐵(打) ㄨ 大ニ 工ニ 下	(心)腸 ㄨ 大ニ 工ニ 大ニ	(心)肝 大ニ 電ニ 大ニ 工ニ	不(返) 大ニ 大ニ 工ニ 大ニ	(只)處 ㄨ 大ニ 工ニ 下					
				(都)於 ㄨ 一ニ 電ニ 大ニ	阮(長) 一ニ 一ニ 電ニ 大ニ	青(清) ㄨ 一ニ 電ニ 大ニ	青(清) ㄨ 一ニ 電ニ 大ニ	(青)清 大ニ 電ニ 大ニ 工ニ	借(問) 大ニ 大ニ 電ニ 大ニ	(起)倒 ㄨ 大ニ 工ニ 下					
				楊(鐵) 大ニ 電ニ 大ニ 電ニ	割(吊) 一ニ 電ニ 一ニ 大ニ	(割)吊 大ニ 電ニ 大ニ 工ニ	青(黃) 大ニ 大ニ 大ニ 大ニ	(割)吊 大ニ 電ニ 大ニ 下	障(割) 一ニ 電ニ 一ニ 大ニ	(障)割 大ニ 電ニ 大ニ 工ニ					
				寸(斷) 大ニ 大ニ 工ニ 大ニ	障(割) 一ニ 電ニ 一ニ 大ニ										
點攆+挑	1.0	ㄆ ニ	ㄆ ニ	正(光) 一 子 似	阮(今) 一 子 似	又(都) 大 子 電	到(今) 大 子 電	到(今) 一 子 似	去(到) 大 子 電	心(肝) 一 子 似	15	2	13	0	0





點挑甲(2) 摺	1.5	、 十	、 十	月(正) 越(酸) 今(旦) 今(旦) 向(遠) 不(返) 待(阮)	14	1	13	0	0	
				大、 大、 大、 一、 大、 大、 大、 十、 十、 十、 十、 十、 十、 十、						
				(借)問 (懶)身 (楊)饑 (乞)君 腸(肝) 腸(肝) 斷(不)女						
				大、 大、 大、 大、 大、 大、 工、 十、 十、 十、 十、 十、 十、 十、						
點挑甲(3) 歇	1.5	、 十口	、 十口	不(返) 青(青) 失(頓) 顏(色) 付(斷)	5	3	2	0	0	
				工、 工、 大、 大、 大、 十、 十、 十、 十、 十、						
點掄+ 點／點挑	1.0	、 )	、 )	兩(人) 誰(疑) 今(旦) 誰(知) 今(旦) 兩(人) 伊(不)	12	0	9	3	0	
				大、 大、 大、 大、 大、 大、 大、 工、 工、 工、 工、 工、 工、 工、						
				只(處) 起(倒) 日(餓) 梳(粧) 割(吊)						
				大、 大、 大、 大、 大、 工、 工、 工、 工、 工、						
點甲掄+ 點／點挑	1.5	、 十)	、 十)	(正)光 思(君) 思(君) 越(酸) 不(女)記 阮(兩) 阮(兩)	14	0	0	13	1	
				一、 一、 大、 大、 大、 一、 一、 十、 十、 十、 十、 十、 十、 十、						
				伊(不) (王)魁 (借)問 天(久) 青(黃) 不(女)割 不(女)割						
				工、 大、 工、 一、 工、 一、 十、 十、 十、 十、 十、 十、						

# O4 吳昆仁 【短中滾】〈汝因勢〉

(先生們排練，固定式鏡頭)

指法 (指法時值單位：撩)				案例							弓數				
名稱	時值	縮寫	拆解	1 (8)	2 (9)	3 (10)	4 (11)	5 (12)	6 (13)	7 (14)	總計	1	2	3	4
戰指＋緊挑	0.5	ㄣ ㄣ	ㄣ ㄣ	錯呵 工大ㄣ ㄣ							1	0	1	0	0
半跳	0.5	△	ㄣ	香 工大ㄣ ㄣ	何塵 ㄣㄣ ㄣ	何塵 ㄣㄣ ㄣ	有耳 ㄣㄣ ㄣ	何塵 ㄣㄣ ㄣ	何塵 ㄣㄣ ㄣ	(一)漢 ㄣㄣ ㄣ	13	10	3	0	0
				聲忌 工ㄣ ㄣ	(就)拖 ㄣㄣ ㄣ	汝(若) ㄣㄣ ㄣ	(妻)兒 工ㄣ ㄣ	聲聲 ㄣㄣ ㄣ	薄(行) ㄣㄣ ㄣ						
全跳 (1)同音	1.0	ㄣ ㄣ	ㄣ ㄣ	寫詩 工ㄣ ㄣ	何呢 ㄣㄣ ㄣ	(兒)詩 ㄣㄣ ㄣ	(所)見 工ㄣ ㄣ	(命)行 ㄣㄣ ㄣ	稱(意) ㄣㄣ ㄣ	糧(未) 工ㄣ ㄣ	12	5	4	2	1
				景(癡) 工ㄣ ㄣ	好人 ㄣㄣ ㄣ	八(死) 工ㄣ ㄣ	我錢 工ㄣ ㄣ	只是 工ㄣ ㄣ							
全跳 (2)異音	1.0	ㄣ ㄣ	ㄣ ㄣ	教伊 工ㄣ ㄣ	教伊 ㄣㄣ ㄣ	教伊 工ㄣ ㄣ	教伊 ㄣㄣ ㄣ	亦通 工ㄣ ㄣ	買魚 工ㄣ ㄣ	秧記 工ㄣ ㄣ	8	0	1	7	0
				掠伊 工ㄣ ㄣ											
全跳 (1+2)	1.0	ㄣ ㄣ	ㄣ ㄣ								20	5	5	9	1
點攞＋挑	1.0	ㄣ ㄣ	ㄣ ㄣ	跳(洛) 工ㄣ ㄣ							1	1	0	0	0
反指	1.0	ㄣ ㄣ	ㄣ ㄣ	須着 工ㄣ ㄣ	隔牆 工ㄣ ㄣ	得汝 工ㄣ ㄣ	無(依) 工ㄣ ㄣ	我來 工ㄣ ㄣ	(輕)象 工ㄣ ㄣ		6	1	2	3	0



點+去倒	1.0	、 L	、 L	汝(因)官(人)挑(榮)上(市)(上)市賣(錢)名(姓) 一、L 電、P 工、L 六、L 電、L 工、L 六、L L P L L L P L L L P	17	1	16	0	0
				名(姓)名(姓)食(酒)還(我)(汝)離(廣)張(尋)(一)身 六、P 電、L 工、L 六、P 工、L 一、L 一、L L P L L L P L L L P					
				(薄)行不(悔)(薄)行 工、L 下、P 工、L L L L					
點甲 (1)貫	1.0	、 十	、 十	(因)勢將(只)存(心)(可)遲所(見)(天)差(再)三 工、一、P 電、L 工、下、P 工、下、P 工、下、P 十 L 十 L 十 L 十 L 十 L 十 L 十 L	9	9	0	0	0
				(薄)行(薄)行 下、P 下、P 十 十 十 十					
點甲 (2)摺	1.0	、 十	、 十	人有(過)著一 下、P 工、L 十 十	2	0	2	0	0
緊點挑甲 (3)歇	1.0	、 十口	、 十口	(顧)禮不(顧)我(來)憾(命)情(願)(虧)心 六、P 六、P 電、P 電、P 六、P 電、P 口 口 口 口 口 口 口	6	6	0	0	0
點挑甲(2) 摺	1.5	、 二十	、 二十	(可)遲 工、L 十 十 十 十	1	0	1	0	0
點挑甲(3) 歇	1.5	、 十口	、 十口	(行)時(稱)意(出)街(上)市(呆)癡(擊)忌(開)市 六、P 六、P 工、L 一、P 工、L 工、L 工、L 、P 、P 十 L 十 P 十 L 十 L 十 L 口 口 口 口 口 口 口	11	2	9	0	0
				(八)死(妻)兒(無)依(虧)心 六、P 工、L 六、P 電、P 、P 十 L 十 L 十 L 口 口 口 口					
點掄+ 點/點挑	1.0	、 ) ) 、 、	、 ) ) 、 、	囊去度顧禮禮(義)(大)人(知)機(可)遲 工、L 工、L 工、L 工、L 工、L 工、L 工、L 六、P 六、P 六、P 六、P 六、P 六、P 六、P 下、P 下、P 下、P 下、P 下、P 下、P 十 L 十 L 十 L 十 L 十 L 十 L 十 L	27	0	24	3	0
				(可)遲(行)(山)伊(今)較(議)(大)人(知)機(可)遲 工、L 工、L 工、L 工、L 工、L 工、L 工、L 六、P 六、P 六、P 六、P 六、P 六、P 六、P 工、L 工、L 下、P 下、P 下、P 下、P 下、P 十 L 十 L 十 L 十 L 十 L 十 L 十 L					
				(可)遲去(上)七(果)(五)錢受都於名(姓)於名(姓) 工、L 工、L 工、L 工、L 工、L 工、L 工、L 六、P 六、P 六、P 六、P 六、P 六、P 六、P 工、L 工、L 下、P 下、P 下、P 下、P 下、P 十 L 十 L 十 L 十 L 十 L 十 L 十 L					



## O5 吳昆仁 【短滾】〈冬天寒〉

(江之翠演出，固定式鏡頭)

指法 (指法時值單位：撩)				案例							弓數				
名稱	時值	縮寫	拆解	1 (8)	2 (9)	3 (10)	4 (11)	5 (12)	6 (13)	7 (14)	總計	1	2	3	4
戰指＋緊挑	0.5	ㄣ ㄣ	ㄣ ㄣ	更(寒) 工 ㄣ	惡(擗) 工 ㄣ	惡(擗) 工 ㄣ					3	1	2	0	0
半跳	0.5	△	ㄣ	滿(山) 大 ㄣ	吩(咐) 工 ㄣ	擗 工 ㄣ					3	1	2	0	0
全跳 (1)同音	1.0	ㄅ 一	ㄣ ㄣ	梅(香) 大 ㄣ	阮有 工 ㄣ	梅(香) 工 ㄣ	再擗 工 ㄣ	汝去 大 ㄣ	孤單人 工 ㄣ	病重 工 ㄣ	10	0	9	1	0
				汝去 大 ㄣ	孤單人 工 ㄣ	病重 工 ㄣ									
全跳 (2)異音	1.0	ㄅ 一	ㄣ ㄣ	(掩)扉 大 ㄣ	獨自 工 ㄣ	汝來 工 ㄣ	(吩)咐 工 ㄣ	衣(裳) 工 ㄣ	汝那 工 ㄣ	走來 工 ㄣ	13	0	7	5	1
				共伊 工 ㄣ	說阮 工 ㄣ	割吊 工 ㄣ	共伊 工 ㄣ	說阮 工 ㄣ	割吊 工 ㄣ						
全跳 (3)廣義	1.0	ㄣ ㄣ	ㄣ ㄣ	阮吩 工 ㄣ	來加 工 ㄣ	兼逢 工 ㄣ	卜送 工 ㄣ	性命 工 ㄣ	性命 工 ㄣ		6	0	4	2	0
全跳 (1+2+3)	1.0	ㄅ 一									29	0	20	8	1
反指	1.0	ㄣ ㄣ	ㄣ ㄣ	天寒 工 ㄣ							1	0	0	1	0

點+去倒	1.0	ㄣ ㄣ	ㄣ ㄣ	情(人) (衣裳) 大ㄣ 工ㄣ ㄣ ㄣ	2	0	2	0	0
點甲 (1)貫	1.0	ㄣ 十	ㄣ 十	冬(天) 雲(滿) (滿)山 (獨)自 (更)寒 (梅)香 (吩)咐 一ㄣ 下ㄣ 工ㄣ ㄣ ㄣ 一ㄣ 工ㄣ 十 十 十 十 十 十 十	13	12	1	0	0
				(加)添 阮(情) (送)去 (梅)香 (性)命 (性)命 ㄣ ㄣ ㄣ 一ㄣ ㄣ ㄣ 十 十 十 十 十 十					
緊點挑甲 (1)同音	1.0	ㄣ ㄣ	ㄣ ㄣ	(情)人 一ㄣ ㄣ	1	1	0	0	0
緊點挑甲 (2)異音	1.0	ㄣ ㄣ	ㄣ ㄣ	(聽)阮 衣ㄣ 憾 不汝 憾 不汝 ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ	6	2	4	0	0
緊點挑甲 (1+2)	1.0				7	3	4	0	0
點挑甲(1) 貫	1.5	ㄣ 十	ㄣ 十	(顧)恁 下ㄣ 十	1	1	0	0	0
點挑甲(2) 摺	1.5	ㄣ 十	ㄣ 十	炭 ㄣ 十	1	0	1	0	0
點掄+ 點/點挑	1.0	ㄣ ㄣ	ㄣ ㄣ	阮(情) 幾件 ㄣ ㄣ 大ㄣ 大ㄣ	2	0	2	0	0
點甲掄+ 點/點挑	1.5	ㄣ 十	ㄣ 十	寒(雲) 相思 相思 工ㄣ ㄣ ㄣ 十 十 十 ㄣ ㄣ ㄣ 下 下 下	3	0	1	0	2



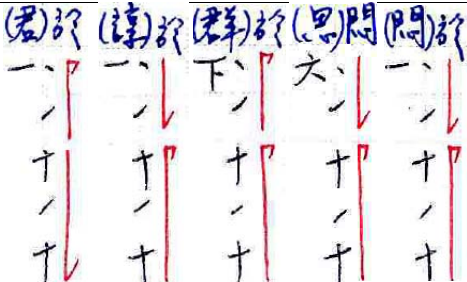
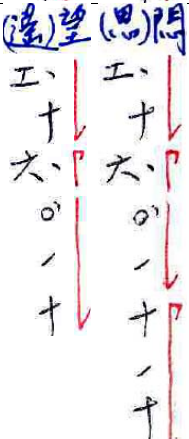
T1 張鴻明 【相思引】〈遙望情君〉  
(整絃，固定式鏡頭)

指法 (指法時值單位：撩)				案例							弓數				
名稱	時值	縮寫	拆解	1 (8)	2 (9)	3 (10)	4 (11)	5 (12)	6 (13)	7 (14)	總計	1	2	3	4
戰指＋緊挑	0.5	ㄣ ㄣ	ㄣ ㄣ	君(願)跳過返來正娶對(文)君(我)諄於	大工 一	大工 一	大工 一	大工 一	大工 一	大工 一	14	7	7	0	0
				(為)君(忘)聲不女(廢)滅了(瞻)星(望)雲仔細	大工 一	大工 一	大工 一	大工 一	大工 一	大工 一					
半跳	0.5	△	ㄣ	孤(群)邊春衣錦(文)君別人(咽)今	大工 一	大工 一	大工 一	大工 一	大工 一	大工 一	6	2	4	0	0
全跳 (1)同音	1.0	ㄅ 一	ㄣ ㄣ	(君)於(諄)於有只(問)於(忘)聲	一 一	一 一	一 一	一 一	一 一	一 一	5	0	2	3	0
全跳 (2)異音	1.0	ㄅ 一	ㄣ ㄣ	情(君)魂於枕上(鴛)鴦(群)於相思相思	一 一	一 一	一 一	一 一	一 一	一 一	28	0	13	15	0
				透入枕邊君(願)君(願)早返花燭說(笑)	大工 一	大工 一	大工 一	大工 一	大工 一	大工 一					
				相如君(我)君(我)我君莫得莫得須急	大工 一	大工 一	大工 一	大工 一	大工 一	大工 一					
				(為)寸(忘)聲(忘)聲(廢)寢衣(損)阮今(論)於	大工 一	大工 一	大工 一	大工 一	大工 一	大工 一					







過撩	2.5	、 一 十 十 十	、 一 十 十 十		5	0	5	0	0
點甲+點 +緊攢	2.0	、 十 、 、 十	、 十 、 、 十		2	0	0	2	0





T2 張鴻明 【雙閨】〈茶蘼架〉

(整絃，固定式鏡頭)

指法 (指法時值單位：撩)				案例							弓數												
名稱	時值	縮寫	拆解	1 (8)	2 (9)	3 (10)	4 (11)	5 (12)	6 (13)	7 (14)	總計	1	2	3	4								
戰指＋緊挑	0.5	ㄣ ㄣ	ㄣ ㄣ	花 大工	醒 大工	來 一電	揉 大工				4	1	3	0	0								
半跳	0.5	△	ㄣ	腸 電大工	詩 電大工	淚 電大工	滴 電大工	無 電大工	彩 電大工		3	0	3	0	0								
全跳 (1)同音	1.0	ㄣ ㄣ	ㄣ ㄣ	紫 電大工	燕 電大工	換 電大工	來 電大工				2	0	2	0	0								
全跳 (2)異音	1.0	ㄣ ㄣ	ㄣ ㄣ	鳥 電大工	鵲 電大工	黃 電大工	蜂 電大工	肝 電大工	腸 電大工	娘 電大工	媚 電大工	去 電大工	到 電大工	食 電大工	得 電大工	醉 電大工	醺 電大工	12	0	4	8	0	
				誤 電大工	阮 電大工	無 電大工	憫 電大工	瘦 電大工	阮 電大工	親 電大工	像 電大工	恰 電大工	親 電大工										
全跳 (3)廣義	1.0	ㄣ ㄣ	ㄣ ㄣ	弄 電大工	影 電大工	來 電大工	叫 電大工	障 電大工	飛 電大工	今 電大工	卜 電大工	尺 電大工	目 電大工	於 電大工	心 電大工	著 電大工	風 電大工	10	0	3	7	0	
				於 電大工	駕 電大工	阻 電大工	隔 電大工	阻 電大工	隔 電大工	*「今卜」的ㄣ承前緊點甲，視為一弓													
全跳 (1+2+3)	1.0	ㄣ ㄣ									24	0	9	15	0								

反指	1.0	L 儿	ニ 一	靡架心事冤家橋會		4	0	1	3	0
點+去倒	1.0	ハ L	ハ L	媿媿媿媿全下		3	0	3	0	0
緊點挑甲 (1)同音	1.0	ニ サ	ニ サ	鈴鈴鈴銀河銀河		5	5	0	0	0
緊點挑甲 (3)歇	1.0	ハ サ 口	ハ サ 口	事		1	1	0	0	0
緊點挑甲 (1+3)	1.0					6	6	0	0	0
點甲	1.0	ハ 十	ハ 十	茶出來忘阮澤然		15	15	0	0	0
				來賊懶浪擺鵲隔						
				隔						
點挑甲一 摺 (挑點甲)	1.5	ハ ハ 十	ハ ハ 十	腸詩淚滴無彩天台		4	0	4	0	0
點掄+ 點/點挑	1.0	ハ ハ ハ	ハ ハ ハ	含泥相隨不自		3	0	3	0	0
點甲掄+ 點/點挑	1.5	ハ ハ ハ 十	ハ ハ ハ 十	架日告家會不		4	0	0	2	2

T3 張鴻明 【中滾】〈不良心意〉  
(振聲社演出，固定式鏡頭)

指法 (指法時值單位：撩)				案例							弓數											
名稱	時值	縮寫	拆解	1 (8)	2 (9)	3 (10)	4 (11)	5 (12)	6 (13)	7 (14)	總計	1	2	3	4							
戰指＋緊挑	0.5	ㄣ ㄣ	ㄣ ㄣ	不 工 ㄣ ㄣ	身 電 ㄣ ㄣ	成 工 ㄣ ㄣ	提 工 ㄣ ㄣ	府 工 ㄣ ㄣ	龍 大 工 ㄣ	心 工 ㄣ ㄣ	10	0	10	0	0							
				司 大 工 ㄣ	司 大 工 ㄣ	身 工 ㄣ ㄣ																
半跳	0.5	△	ㄣ	(心意) 電 ㄣ ㄣ							1	1	0	0	0							
全跳 (1)同音	1.0	ㄣ ㄣ	ㄣ ㄣ	來 電 ㄣ ㄣ 大 電 ㄣ	思 一 ㄣ ㄣ 電 ㄣ	疑 一 ㄣ ㄣ 電 ㄣ	掠 一 ㄣ ㄣ 電 ㄣ				3	0	1	2	0							
全跳 (2)異音	1.0	ㄣ ㄣ	ㄣ ㄣ	弄 電 ㄣ ㄣ 天 電 ㄣ	過 電 ㄣ ㄣ 天 電 ㄣ	(金)兒 電 ㄣ ㄣ 天 電 ㄣ	掠 一 ㄣ ㄣ 電 ㄣ	(思)疑 一 ㄣ ㄣ 電 ㄣ	尚 一 ㄣ ㄣ 天 電 ㄣ	具 一 ㄣ ㄣ 天 電 ㄣ	6	1	0	5	0							
全跳 (3)廣義	1.0	ㄣ ㄣ	ㄣ ㄣ	長 電 ㄣ ㄣ 一 電 ㄣ	心 電 ㄣ ㄣ 一 電 ㄣ	恁 電 ㄣ ㄣ 一 電 ㄣ	讀 電 ㄣ ㄣ 一 電 ㄣ	於 電 ㄣ ㄣ 一 電 ㄣ	金 電 ㄣ ㄣ 一 電 ㄣ	阮 電 ㄣ ㄣ 一 電 ㄣ	舊 電 ㄣ ㄣ 一 電 ㄣ	即 電 ㄣ ㄣ 一 電 ㄣ	會 電 ㄣ ㄣ 一 電 ㄣ	雲 電 ㄣ ㄣ 一 電 ㄣ	鬚 電 ㄣ ㄣ 一 電 ㄣ	挑 電 ㄣ ㄣ 一 電 ㄣ	水 電 ㄣ ㄣ 一 電 ㄣ	9	0	1	8	0
				不 電 ㄣ ㄣ 一 電 ㄣ	(解) 電 ㄣ ㄣ 一 電 ㄣ	(冷)房 電 ㄣ ㄣ 一 電 ㄣ																
				*「(般)即會」的 ㄣ 由於承前緊點甲，視為一弓																		
全跳	1.0	ㄣ ㄣ	ㄣ ㄣ								18	1	2	15	0							
反指	1.0	ㄣ ㄣ	ㄣ ㄣ	虧 電 ㄣ ㄣ 一 電 ㄣ	阮 電 ㄣ ㄣ 一 電 ㄣ	路上 電 ㄣ ㄣ 一 電 ㄣ					2	0	1	1	0							
點＋去倒	1.0	ㄣ ㄣ	ㄣ ㄣ	是 下 ㄣ ㄣ	器 下 ㄣ ㄣ	一路 電 ㄣ ㄣ	疑 工 ㄣ ㄣ	意 下 ㄣ ㄣ	又掠 下 ㄣ ㄣ	離 下 ㄣ ㄣ	7	1	6	0	0							







K1 謝永欽 【相思引】〈因見梅花〉  
(演出, 固定式鏡頭)

指法 (指法時值單位: 撩)				案例							弓數				
名稱	時值	縮寫	拆解	1 (8)	2 (9)	3 (10)	4 (11)	5 (12)	6 (13)	7 (14)	總計	1	2	3	4
戰指+緊挑	0.5	ㄣ ㄣ	ㄣ ㄣ	(未)來 工 ㄣ							1	0	0	1	0
半跳	0.5	△	ㄣ	春(天)人(於)去(對)(眠)於(於)暝(日)(原)初 一 二 三 四 五 六 七 八 九 十 十一 十二 十三 十四 十五 十六 十七 十八 十九 二十							11	6	5	0	0
				昭(追)今(即)枉阮枉我 一 二 三 四 五 六 七 八 九 十 十一 十二 十三 十四 十五 十六 十七 十八 十九 二十											
全跳 (1)同音	1.0	ㄅ 一	ㄣ 一	發(於)(如)醉懶一(於)針線(針)線(去)對 一 二 三 四 五 六 七 八 九 十 十一 十二 十三 十四 十五 十六 十七 十八 十九 二十							21	0	8	10	3
				安(不)睡(今)有(有)也(為)誰(花)前月(下) 一 二 三 四 五 六 七 八 九 十 十一 十二 十三 十四 十五 十六 十七 十八 十九 二十											
				(對)對相綴(相)隨憐(悴)(心)性(虧)心(神)明 一 二 三 四 五 六 七 八 九 十 十一 十二 十三 十四 十五 十六 十七 十八 十九 二十											
全跳 (2)異音	1.0	ㄅ 一	ㄣ 一	對(對)耽誤(到)今(未)來阮只曾記得 一 二 三 四 五 六 七 八 九 十 十一 十二 十三 十四 十五 十六 十七 十八 十九 二十							6	0	0	6	0
全跳 (3)廣義	1.0	ㄅ 一	ㄣ 一	花發 一 二 三 四 五 六 七 八 九 十 十一 十二 十三 十四 十五 十六 十七 十八 十九 二十							1	0	0	1	0
全跳 (1+2+3)	1.0	ㄅ 一	ㄣ 一								28	0	8	17	3

點攆+挑	1.0	ㄛ	ㄛ	發(發) (春)天 一(終)(無)心 有(也) 相(隨) (未)來 一、P 大、P 一、P 大、P 一、P 大、P 大、P 一、P 一、P 一、P 一、P 一、P 一、P 一、P	8	2	3	3	0
				(乾)埔 大、P 一、P					
反指	1.0	L	ㄣ	分開 憚入 無(心) 同發 發(終) (誰)知 阮約 一、L 一、L 一、L 大、L 一、L 一、L 一、L 一、L 一、L 一、L 一、L 一、L 一、L 一、L	8	0	4	3	1
				有神 一、L 一、L					
點+去倒	1.0	ㄣ	ㄣ	因見 (分開) 誰(想) (誰)想 實(憚) (實)憚 (綉)憚 一、L 一、L 一、L 大、L 一、L 一、L 一、L 一、L 一、L 一、L 一、L 一、L 一、L 一、L	26	6	17	3	0
				無(心) 無(心) 不得 今(有) 厚(誰) 月(下) 雙(雙) 大、L 大、L 一、L 一、L 大、L 一、L 一、L 一、L 一、L 一、L 一、L 一、L 一、L 一、L					
				對(對) (對)對 (誰)知 到(今) 心(性) (自)賊 (賊)嘴 大、L 一、L 一、L 一、L 大、L 一、L 一、L 一、L 一、L 一、L 一、L 一、L 一、L 一、L					
				當(初) 鳳(飛) 有(人) 虧(心) (心)去 一、L 一、L 一、L 一、L 一、L 一、L 一、L 一、L 一、L 一、L					
點甲 (1)貫	1.0	ㄣ	ㄣ	(英)君 (分開) (如)醉 慊 慊 病 (綉)憚 一、P 一、P 一、P 一、P 一、P 一、P 一、P 一、P 一、P 一、P 一、P 一、P 一、P 一、P	27	18	9	0	0
				針(線) 針(線) (去)對 (舊)席 (不)睡 (今)有 (今)有 一、P 一、P 一、P 一、P 一、P 一、P 一、P 一、P 一、P 一、P 一、P 一、P 一、P 一、P					
				(正)是 (李)誰 花(前) (花)前 (月)下 雙(雙) (相)綴 一、P 一、P 一、P 一、P 一、P 一、P 一、P 一、P 一、P 一、P 一、P 一、P 一、P 一、P					
				(誰)知 (何)歸 (到)今 (鳳)飛 (心)去 (昭)追 一、P 一、P 一、P 一、P 一、P 一、P 一、P 一、P 一、P 一、P 一、P 一、P 一、P 一、P					
點甲 (2)摺	1.0	ㄣ	ㄣ	分(開) 一、P 一、P	1	0	1	0	0
緊點挑甲 (2)異音	1.0	ㄣ	ㄣ	(未)來 一、P 一、P	1	0	1	0	0



行指	1.0	、	、	三(七)	(昭)追	枝(頭)	3	3	0	0	0
		、	、	工、	電、	儀、					
		、	、	大、	六、	一、					
		、	、	、	、	、					
		、	、	工、	工、	電、					
		、	、	大、	工、	工、					





K2 謝永欽 【長滾】〈燈花開透〉

(演出，移動式鏡頭)

指法 (指法時值單位：撩)				案例							弓數				
名稱	時值	縮寫	拆解	1 (8)	2 (9)	3 (10)	4 (11)	5 (12)	6 (13)	7 (14)	總計	1	2	3	4
半跳	0.5	△	シ	似(玉) (似)粧 金(蕊) 金(蕊) (性)狂 邀(水)							6	6	0	0	0
				エシレ メシ エシレ	メシ 下L	エシレ メシ エシレ	エシレ メシ エシレ	メシ 下L	エシレ メシ エシレ						
全跳 (1)同音	1.0	シ	シ	障(似) (不)金							2	0	0	0	2
				一、 一シ 電シ 文シ	メシ 大シ エシ メ										
全跳 (2)異音	1.0	シ	シ	開(透) (流)亮 羅(帳) 於(似) (丹)花 纏即 (我)君							9	0	1	7	1
				大シ 大シ 一シ 電シ 大シ	大シ 電シ 大シ エシ メシ	似シ 似シ 電シ 大シ	大シ 一シ 電シ 大シ 大シ	大シ 一シ 電シ 大シ 大シ	大シ 一シ 電シ 大シ 大シ	一シ 一シ 一シ 大シ 大シ					
				心(性) 總(看)											
				大シ 一シ 電シ 大シ 大シ	大シ 一シ 電シ 大シ 大シ										
全跳 (1+2)	1.0	シ	シ								11	0	1	7	3
點攞+挑	1.0	シ	シ	牡							1	0	0	1	0
				電シ 一シ											
反指	1.0	シ	シ	是如 是如 是不 易成 卜障							5	1	2	2	0
				メシ 大シ メシ	大シ 大シ 大シ	メシ 大シ メシ	メシ 大シ メシ	メシ 大シ メシ	電シ 電シ						
點+去倒	1.0	シ	シ	逢 如 畫 似 黑那 著 咱							9	1	6	2	0
				一、 一シ	メシ 大シ	大シ 大シ	大シ 大シ	大シ 大シ	大シ 大シ	大シ 大シ					
				如 般											
				メシ 一シ	一シ 一シ										
點甲 (1)貫	1.0	シ	シ	逢 亮 中 金 花 成 做							8	7	1	0	0
				電シ 十	大シ 十	電シ 十	大シ 十	電シ 十	大シ 十	電シ 十					
				魚											

點甲 (2)蹇	1.0	、 十	、 十	阮身 大、 十、							1	0	1	0	0
緊點挑甲 (2)異音	1.0	、 十	、 十	入役 、 、							1	0	1	0	0
點挑甲(1) 貫	1.5	、 十	、 十	我 一、 十、	當 工、 十、						2	2	0	0	0
點挑甲(2) 摺	1.5	、 十	、 十	趣 大、 十、	丹 大、 十、						2	0	2	0	0
點掄＋ 點／點挑	1.0	、 、	、 、	燈 吳、 工、	開透 電、 大、	亮 大、 工、	羅帳 上、 電、	任心 電、 工、	於(似) 吳、 工、	恆 大、 工、	10	0	3	7	0
				當 電、 工、	總著 電、 工、	卜如 大、 工、									
點甲掄＋ 點／點挑	1.5	、 、	、 、	子信是 大、 工、	阮正似 大、 工、	想是 大、 工、	忍 一、 電、				4	0	0	1	3
探聲	1.5	、 十	、 十	真 電、 十、							1	0	0	0	1
過撩	2.5	、 十	、 十	中 一、 十、	粧 工、 十、	狂 工、 十、	真 大、 十、				4	1	3	0	0
點甲＋點 ＋緊攢	2.0	、 十	、 十	帳中 電、 一、							1	0	0	1	0

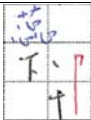

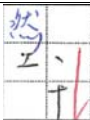

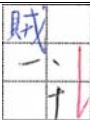
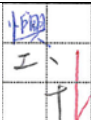
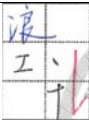


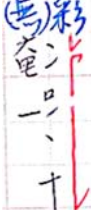



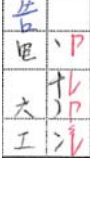
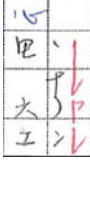



K3 謝永欽 【雙閨】〈茶靡架〉

(演出, 移動式鏡頭)

指法 (指法時值單位：撩)				案例							弓數				
名稱	時值	縮寫	拆解	1 (8)	2 (9)	3 (10)	4 (11)	5 (12)	6 (13)	7 (14)	總計	1	2	3	4
戰指＋緊挑	0.5	ㄣ ㄣ	ㄣ ㄣ	花 文 工	結 一 尾	醒 大 工	來 一 電	操 大 工			5	1	4	0	0
半跳	0.5	△	ㄣ	(無)彩 電 大 電							1	1	0	0	0
全跳 (1)同音	1.0	ㄗ ㄣ	ㄣ ㄣ	接束 工 大 工 工 大							1	0	0	1	0
全跳 (2)異音	1.0	ㄗ ㄣ	ㄣ ㄣ	肝腸 電 電 電 似	去到 工 工 電 大	食得 大 工 工 工 大	醉醺 工 工 工 大	誤阮 電 電 電 似	無(興) 大 工 工 工 大	瘦阮 電 大 工 大 工	7	0	2	5	0
全跳 (3)廣義	1.0	ㄗ ㄣ	ㄣ ㄣ	弄(影) 大 一 電 大	障飛 下 大 工 大	今卜 電 一 大	汝今 電 一 大	著風 下 大 工 大	*「今卜」、「汝今」、「著風」的ㄗ由於承前緊點甲，視為一弓		5	0	1	1	3
全跳 (1+2+3)	1.0	ㄗ ㄣ									13	0	4	6	3
反指	1.0	ㄌ ㄌ	ㄣ ㄣ	靡架 一 一	心事 一 一	冤家 一 一					3	0	2	0	1
點＋去倒	1.0	ㄣ ㄌ	ㄣ ㄌ	全 下 ㄌ							1	0	1	0	0
緊點挑甲 (1)同音	1.0	ㄣ ㄣ	ㄣ ㄣ	紅 大 ㄣ							1	0	1	0	0
緊點挑甲 (3)歇	1.0	ㄣ ㄣ	ㄣ ㄣ	事 電	家 電						2	2	0	0	0
緊點挑甲 (1+3)	1.0										3	0	3	0	0



點甲(1)貫	1.0	、 十	、 十	      	8	8	0	0	0
									
點挑甲(1) 摺	1.5	、 十	、 十		1	0	1	0	0
點挑甲(2) 摺 (挑點甲)	1.5	、 十	、 十		1	0	1	0	0
點掄+ 點／點挑	1.0	、 )	、 )	 	1	0	1	0	0
點甲掄+ 點／點挑	1.5	、 十	、 十	   	3	0	0	1	2

K4 謝永欽 【中滾】〈望明月〉

(1998 整絃，固定式鏡頭)

指法 (指法時值單位：撩)				案例							弓數				
名稱	時值	縮寫	拆解	1 (8)	2 (9)	3 (10)	4 (11)	5 (12)	6 (13)	7 (14)	總計	1	2	3	4
戰指＋緊挑	0.5	ㄣ ㄣ	ㄣ ㄣ	人(不)波(私)情(酒)醉(無)伴(不)波(牽)把此疑(是)	工 大	下 士	電 大	工 大	大 工	工 大	10	2	5	3	0
				叩了銅(環)(回)步	工 大	電 大	電 大	電 大	電 大	電 大					
全跳 (1)同音	1.0	ㄅ ㄣ	ㄣ ㄣ	寂(無)(回)步	工 大	一 下	一 下	一 下	一 下	一 下	2	0	1	1	0
全跳 (2)異音	1.0	ㄅ ㄣ	ㄣ ㄣ	明月(驚)風(追)想(芳)卿想伊是聽見(慌)忙	電 大	大 工	大 工	大 工	大 工	大 工	13	2	3	7	1
				是風(回)步(回)步望(穿)望(穿)望(穿)	工 大	下 士	一 下	一 下	一 下	一 下					
全跳 (3)廣義	1.0	ㄣ ㄣ	ㄣ ㄣ	鏡圓慈拘步迎入畫此雙此雙	工 大	一 下	一 下	一 下	一 下	一 下	6	0	0	4	2
全跳 (1+2+3)	1.0	ㄅ ㄣ	ㄣ ㄣ								21	2	4	12	3
反指	1.0	ㄣ ㄣ	ㄣ ㄣ	於月團圓困倦親憐情慈門環回步	工 大	大 工	大 工	大 工	大 工	大 工	7	0	3	2	2
點＋去倒	1.0	ㄣ ㄣ	ㄣ ㄣ	(無)伴心(慌)翻身翻身	工 大	一 下	一 下	一 下	一 下	一 下	4	0	2	2	0
點甲 (1)貫	1.0	ㄣ ㄣ	ㄣ ㄣ	望(明)(明)月(倦)於(伴)於卿(親)憐(慈)於	工 大	一 下	一 下	一 下	一 下	一 下	14	13	1	0	0



G1 張在我 【長玉交枝】〈二個〉  
(先生們排練，固定式鏡頭)

指法 (指法時值單位：撩)				案例							弓數				
名稱	時值	縮寫	拆解	1 (8)	2 (9)	3 (10)	4 (11)	5 (12)	6 (13)	7 (14)	總計	1	2	3	4
戰指＋緊挑	0.5	ㄣ ㄣ	ㄣ ㄣ	重 工 ㄣ ㄣ	註：三撩段落無此指法，僅落一二樂段一例。						1	0	1	0	0
半跳	0.5	△	ㄣ	ㄣ 下 ㄣ							1	1	0	0	0
全跳 (1)同音	1.0	ㄣ ㄣ	ㄣ ㄣ	(二)個 ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ	(成)雙 ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ	風(打) ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ	伊(二) ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ	相(弄) ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ	都(秋) ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ	(失)伊 ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ	13	0	5	7	1
				做得 ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ	伊(主) ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ	(伊)主 ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ	(乞)伊 ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ	屈於 ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ	下(項) ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ						
點攏＋挑	1.0	ㄣ ㄣ	ㄣ ㄣ	教 ㄣ ㄣ ㄣ	得於 ㄣ ㄣ ㄣ	屈於 ㄣ ㄣ ㄣ	重 ㄣ ㄣ ㄣ				4	0	4	0	0
點＋去倒	1.0	ㄣ ㄣ	ㄣ ㄣ	二 ㄣ ㄣ ㄣ	個 ㄣ ㄣ ㄣ	個 ㄣ ㄣ ㄣ	雙 ㄣ ㄣ ㄣ	二個 ㄣ ㄣ ㄣ	障 ㄣ ㄣ ㄣ	相 ㄣ ㄣ ㄣ	18	0	17	1	0
				不 ㄣ ㄣ ㄣ	逢 ㄣ ㄣ ㄣ	逢 ㄣ ㄣ ㄣ	個 ㄣ ㄣ ㄣ	個 ㄣ ㄣ ㄣ	於(弱) ㄣ ㄣ ㄣ	主 ㄣ ㄣ ㄣ					
				主 ㄣ ㄣ ㄣ	於(枉) ㄣ ㄣ ㄣ	枉 ㄣ ㄣ ㄣ	英 ㄣ ㄣ ㄣ								
反指	1.0	ㄣ ㄣ	ㄣ ㄣ	(失)二 ㄣ ㄣ ㄣ	(成)雙 ㄣ ㄣ ㄣ	(伊)二 ㄣ ㄣ ㄣ					3	0	3	0	0
點甲－貫	1.0	ㄣ ㄣ	ㄣ ㄣ	二 ㄣ ㄣ ㄣ	風 ㄣ ㄣ ㄣ	拆 ㄣ ㄣ ㄣ	個 ㄣ ㄣ ㄣ	袂 ㄣ ㄣ ㄣ	相 ㄣ ㄣ ㄣ	枉 ㄣ ㄣ ㄣ	10	8	2	0	0
				阮 ㄣ ㄣ ㄣ	枉 ㄣ ㄣ ㄣ	重 ㄣ ㄣ ㄣ									



點甲一摺	1.0	、 十	、 十	主 工 下								1	0	1	0	0
點挑甲一貫	1.5	、 十	、 十	個 思 下	雙 士 下	伊 天 下	主 士 下	痛 メ 下	項 士 下			6	6	0	0	0
點挑甲一摺	1.5	、 十	、 十	雙 工 下	着 メ 下	西 メ 下	戲 メ 下	逢 思 下	主 メ 下	你 工 下		7	0	7	0	0
點掄+ 點／點挑	1.0	、 )	、 )	休戚 思 下	打即 工 下	教寬 下 士	名缺 思 下	說出 思 下				5	1	2	2	0
點甲掄+ 點／點挑	1.5	、 十	、 十	只 似 下	個 工 下	受 メ 下						3	0	1	2	0
探聲	1.5	、 十	、 十	相 一 下								1	0	0	1	0
慢反	1.5	、 十	、 十	個 思 下								1	0	0	1	0

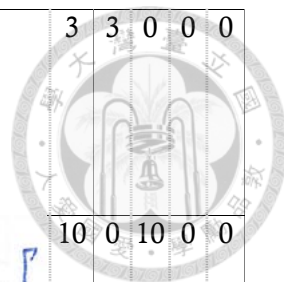
G2 張在我 【錦板】〈水月耀光〉

(拍館，固定式鏡頭)

指法 (指法時值單位：撩)				案例							弓數				
名稱	時值	縮寫	拆解	1 (8)	2 (9)	3 (10)	4 (11)	5 (12)	6 (13)	7 (14)	總計	1	2	3	4
戰指＋緊挑	0.5	ㄣ ㄣ	ㄣ ㄣ	魚 大ㄣ 工ㄣ							1	0	1	0	0
半跳	0.5	△	ㄣ	(石)標 大ㄣ 工ㄣ	虛(驚) 一ㄣ 里ㄣ	(雲)生 大ㄣ 天ㄣ	細(想) 大ㄣ 文ㄣ	茅(卿) 一ㄣ 里ㄣ	(羽)雁 工ㄣ 全ㄣ	(一)樣 工ㄣ 全ㄣ	8	7	1	0	0
				6個安 工ㄣ 又ㄣ											
全跳 (1)同音	1.0	ㄅ 一	ㄣ ㄣ	耀 大ㄣ 又ㄣ 工ㄣ 大ㄣ	不波 里ㄣ 大ㄣ 工ㄣ	不波 里ㄣ 大ㄣ 工ㄣ	競 又ㄣ 下ㄣ 土ㄣ 下ㄣ	虛擊 里ㄣ 大ㄣ 工ㄣ 又ㄣ	(心)中 里ㄣ 一ㄣ 工ㄣ 大ㄣ	雲(生) 又ㄣ 又ㄣ 又ㄣ 大ㄣ	20	0	3	15	2
				(怎)怕 里ㄣ 大ㄣ 工ㄣ	不波 里ㄣ 大ㄣ 工ㄣ	不波 里ㄣ 大ㄣ 工ㄣ	藤 一ㄣ 似ㄣ 一ㄣ 里ㄣ	藤 里ㄣ 大ㄣ 工ㄣ 大ㄣ	輕拉 里ㄣ 大ㄣ 工ㄣ 大ㄣ	丹(鐘) 又ㄣ 又ㄣ 又ㄣ 大ㄣ					
				(依)驚 里ㄣ 大ㄣ 工ㄣ	不波 里ㄣ 大ㄣ 工ㄣ	丹(鐘) 又ㄣ 又ㄣ 又ㄣ 大ㄣ	(依)驚 里ㄣ 大ㄣ 工ㄣ	不波 里ㄣ 大ㄣ 工ㄣ	(不)波 里ㄣ 大ㄣ 下ㄣ 土ㄣ 下ㄣ						
點攞＋挑	1.0	ㄆ ㄣ	ㄣ ㄣ	不波 工ㄣ 里ㄣ	茫 大ㄣ 里ㄣ	渺 里ㄣ 工ㄣ	不波 工ㄣ 里ㄣ	不(心) 似ㄣ 里ㄣ	石 大ㄣ 一ㄣ	不波 里ㄣ 工ㄣ	15	2	11	2	0
				此 里ㄣ 工ㄣ	若 大ㄣ 里ㄣ	若 里ㄣ 工ㄣ	接 工ㄣ 里ㄣ	藤 里ㄣ 工ㄣ	整 里ㄣ 工ㄣ	不波 里ㄣ 工ㄣ					
				不波 工ㄣ 里ㄣ											

反指	1.0	L ル	ニ ン	合生消魂為既 合生消魂為既 合生消魂為既	3	0	2	1	0
點+去倒	1.0	ハ L	ハ L	孤景渺教戰必若有 孤景渺教戰必若有 孤景渺教戰必若有	24	0	24	0	0
				任徑幻到引葛攀 任徑幻到引葛攀 任徑幻到引葛攀					
				速頓收接精收接 速頓收接精收接 速頓收接精收接					
				精定舊同 精定舊同 精定舊同					
點甲 (1)貫	1.0	ハ 十	ハ 十	月伴客景視茫我 月伴客景視茫我 月伴客景視茫我	28	28	0	0	0
				競虛驚念促於標標 競虛驚念促於標標 競虛驚念促於標標					
				想難賴芳卿攀藜 想難賴芳卿攀藜 想難賴芳卿攀藜					
				瓢神神瓢神神散 瓢神神瓢神神散 瓢神神瓢神神散					
點甲 (2)蹇	1.0	ハ 十	ハ 十	客我驚探神神前世 客我驚探神神前世 客我驚探神神前世	7	0	7	0	0
緊點挑甲 (1)同音	1.0	ニ ナ	ニ ナ	群 群 群	1	1	0	0	0
緊點挑甲 (3)歇	1.0	ハ ナ	ハ ナ	哥東天邊畏舊舊 哥東天邊畏舊舊 哥東天邊畏舊舊	6	6	0	0	0
緊點挑甲 (1+2+3)	1.0				7	7	0	0	0

點挑甲(1) 貫	1.5	ノ ノ 十 十	ノ ノ 十 十	光 大 ノ 十 ノ 十	卿 大 ノ 十 ノ 十	神 大 ノ 十 ノ 十		3	3	0	0	0									
點挑甲(2) 摺	1.5	ノ ノ 十 十	ノ ノ 十 十	客 工 ノ 十 ノ 十	我 工 ノ 十 ノ 十	飛 大 ノ 十 ノ 十	過 下 ノ 十 ノ 十	徑 下 ノ 十 ノ 十	真 一 ノ 十 ノ 十	處 工 ノ 十 ノ 十	引 下 ノ 十 ノ 十	10	0	10	0	0					
				藤 大 ノ 十 ノ 十	荷 一 ノ 十 ノ 十	不 下 ノ 十 ノ 十															
點掄＋ 點／點挑	1.0	ノ ノ ノ ノ	ノ ノ ノ ノ	藍 工 ノ 十 ノ 十	田 工 ノ 十 ノ 十	各 異 工 ノ 十 ノ 十	自 工 ノ 十 ノ 十	同 工 ノ 十 ノ 十	林 工 ノ 十 ノ 十	趕 工 ノ 十 ノ 十	散 工 ノ 十 ノ 十	長 工 ノ 十 ノ 十	阮 工 ノ 十 ノ 十	為 工 ノ 十 ノ 十	依 工 ノ 十 ノ 十	舊 工 ノ 十 ノ 十	7	0	4	3	0
點甲掄＋ 點／點挑	1.5	ノ ノ ノ ノ	ノ ノ ノ ノ	水 一 ノ 十 ノ 十	月 一 ノ 十 ノ 十	宵 大 ノ 十 ノ 十	俯 工 ノ 十 ノ 十	視 工 ノ 十 ノ 十	單 工 ノ 十 ノ 十	戰 工 ノ 十 ノ 十	(不) 工 ノ 十 ノ 十	波 工 ノ 十 ノ 十	(接) 工 ノ 十 ノ 十	接 工 ノ 十 ノ 十	(不) 工 ノ 十 ノ 十	波 工 ノ 十 ノ 十	10	0	1	2	7
				(不) 工 ノ 十 ノ 十	波 工 ノ 十 ノ 十	哥 工 ノ 十 ノ 十	相 工 ノ 十 ノ 十	思 工 ノ 十 ノ 十													
點挑＋剪	1.5	ノ ノ 十 十	ノ ノ 十 十	芳 工 ノ 十 ノ 十	卿 工 ノ 十 ノ 十	精 工 ノ 十 ノ 十	神 工 ノ 十 ノ 十										2	1	1	0	0
行指	1.0	ノ ノ ノ ノ	ノ ノ ノ ノ	長 工 ノ 十 ノ 十	伙 工 ノ 十 ノ 十												1	0	1	0	0





G3 張在我 【福馬郎】〈感謝公主〉  
(拍館, 固定式鏡頭)

指法 (指法時值單位: 撩)				案例							弓數				
名稱	時值	縮寫	拆解	1 (8)	2 (9)	3 (10)	4 (11)	5 (12)	6 (13)	7 (14)	總計	1	2	3	4
戰指+緊挑	0.5	シ メ	シ メ	記 一 シ メ	恩 一 シ メ	夢 一 シ メ	夢 一 シ メ	裡 一 シ メ			5	2	3	0	0
半跳	0.5	△	シ	(所)望 一 シ メ	(也)路 一 シ メ						2	1	1	0	0
全跳 (1)同音	1.0	シ メ	シ メ	(謹)記 一 シ メ	記 一 シ メ	(得) 一 シ メ					2	0	2	0	0
全跳 (2)異音	1.0	シ メ	シ メ	波 一 シ メ	又 一 シ メ	(無)比 一 シ メ	刻 一 シ メ	骨 一 シ メ	(銘)心 一 シ メ	(樓)前 一 シ メ	我 一 シ メ	曾 一 シ メ	連 一 シ メ	理 一 シ メ	12
				報 一 シ メ	答 一 シ メ	報 一 シ メ	答 一 シ メ	年 一 シ メ	來 一 シ メ	除 一 シ メ	非 一 シ メ	除 一 シ メ	非 一 シ メ		
全跳 (3)廣義	1.0	ロ シ メ	ロ シ メ	著 一 シ メ	朱 一 シ メ	曾 一 シ メ	央 一 シ メ	參 一 シ メ	(商)汝 一 シ メ	只 一 シ メ	當 一 シ メ	謹 一 シ メ	來 一 シ メ	恩 一 シ メ	著 一 シ メ
全跳 (1+2+3)	1.0	シ メ	シ メ								21	0	5	10	6
反指	1.0	シ メ	シ メ	公 一 シ メ	主 一 シ メ	謹 一 シ メ	記 一 シ メ				2	0	1	0	1
點+去倒	1.0	シ メ	シ メ	謝 一 シ メ	南 一 シ メ						2	0	2	0	0

緊點挑甲 (1)同音	1.0	ㄣ ㄣ	ㄣ ㄣ	連 ㄣ ㄣ	報 ㄣ ㄣ							2	2	0	0	0
緊點挑甲 (2)歇	1.0	ㄣ ㄣ	ㄣ ㄣ	義 ㄣ ㄣ	裡 ㄣ ㄣ							2	2	0	0	0
緊點挑甲 (3)異音	1.0	ㄣ ㄣ	ㄣ ㄣ	恩 ㄣ ㄣ	當 ㄣ ㄣ	樓 ㄣ ㄣ	哥 ㄣ ㄣ	商 ㄣ ㄣ	主 ㄣ ㄣ	當 ㄣ ㄣ		7	3	4	0	0
緊點挑甲 (1+2+3)	1.0											11	7	4	0	0
點甲	1.0	ㄣ ㄣ	ㄣ ㄣ	比 ㄣ ㄣ	并 ㄣ ㄣ	記 ㄣ ㄣ	前 ㄣ ㄣ	哥 ㄣ ㄣ	見 ㄣ ㄣ	理 ㄣ ㄣ		13	13	0	0	0
				答 ㄣ ㄣ	記 ㄣ ㄣ	記 ㄣ ㄣ	柯 ㄣ ㄣ	柯 ㄣ ㄣ	裡 ㄣ ㄣ							
點挑甲(1) 摺	1.5	ㄣ ㄣ	ㄣ ㄣ	星 ㄣ ㄣ	下 ㄣ ㄣ							1	0	1	0	0
點挑甲(2) 歇	1.5	ㄣ ㄣ	ㄣ ㄣ	義 ㄣ ㄣ	裡 ㄣ ㄣ							2	0	2	0	0
點掄＋ 點／點挑	1.0	ㄣ ㄣ	ㄣ ㄣ	漢 ㄣ ㄣ	相 ㄣ ㄣ	見 ㄣ ㄣ	相 ㄣ ㄣ	見 ㄣ ㄣ	裡 ㄣ ㄣ			4	0	4	0	0
點甲掄＋ 點／點挑	1.5	ㄣ ㄣ	ㄣ ㄣ	心 ㄣ ㄣ	似 ㄣ ㄣ	一 ㄣ ㄣ	電 ㄣ ㄣ					1	0	0	1	0

P1 丁世彬 【長玉交枝】〈二個〉

(教學示範, 固定式鏡頭)

指法 (指法時值單位：撩)				案例							弓數				
名稱	時值	縮寫	拆解	1 (8)	2 (9)	3 (10)	4 (11)	5 (12)	6 (13)	7 (14)	總計	1	2	3	4
戰指＋緊挑	0.5	ㄣ ㄣ	ㄣ ㄣ	重 工 ㄣ	註：三撩段落無此指法，僅落一二樂段一例。						1	0	1	0	0
全跳 (1)同音	1.0	ㄣ ㄣ	ㄣ ㄣ	(二)個 大 ㄣ 一 ㄣ ㄣ	(成)雙 ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ	(風)打 ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ	(伊)二 ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ	(相)希 ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ	(都)袂 ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ	(失)伊 ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ	11	0	4	6	1
				做(得) 工 ㄣ ㄣ ㄣ	伊(生) ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ	(伊)主 ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ	(屈)於 ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ								
點攞＋挑	1.0	ㄣ ㄣ	ㄣ ㄣ	散 工 ㄣ	得 工 ㄣ	屈 工 ㄣ	重 工 ㄣ				4	2	0	2	0
反指	1.0	ㄣ ㄣ	ㄣ ㄣ	(吳)二 ㄣ ㄣ ㄣ	(成)雙 ㄣ ㄣ ㄣ	(軟)於 ㄣ ㄣ ㄣ	(伊)二 ㄣ ㄣ ㄣ	於伊 ㄣ ㄣ ㄣ			5	0	4	1	0
點＋去倒	1.0	ㄣ ㄣ	ㄣ ㄣ	二 一 ㄣ	個 ㄣ ㄣ	個 ㄣ ㄣ	雙 ㄣ ㄣ	二個 ㄣ ㄣ	障 ㄣ ㄣ	相 ㄣ ㄣ	19	0	19	0	0
				不 ㄣ ㄣ	峰 ㄣ ㄣ	峰 ㄣ ㄣ	個 ㄣ ㄣ	個 ㄣ ㄣ	主 ㄣ ㄣ	主 ㄣ ㄣ					
				於(枉) 工 ㄣ	枉 ㄣ ㄣ	共 ㄣ ㄣ	受 ㄣ ㄣ	苦 ㄣ ㄣ							
點甲－貫	1.0	ㄣ ㄣ	ㄣ ㄣ	二 工 ㄣ	風 工 ㄣ	拆 工 ㄣ	袂 工 ㄣ	相 工 ㄣ	枉 工 ㄣ	阮 工 ㄣ	9	8	1	0	0
				枉 工 ㄣ	童 工 ㄣ										
點甲－摺	1.0	ㄣ ㄣ	ㄣ ㄣ	主 工 ㄣ							1	0	1	0	0

點挑甲一 摺	1.5	、 十	、 十	個 工、 十	雙 工、 十	伊 工、 十	主 工、 十	痛 工、 十	項 工、 十	6	6	0	0	0	
點挑甲一 摺	1.5	、 十	、 十	雙 工、 十	着 工、 十	西 工、 十	戲 工、 十	逢 工、 十	主 工、 十	你 工、 十	8	0	8	0	0
				下 工、 十											
點掄十 點／點挑	1.0	、 、 、	、 、 、	係成 工、 工	打即 工、 工	散算 工、 工	都缺 工、 工	說出 工、 工	伊 工、 工	6	1	4	1	0	
點甲掄十 點／點挑	1.5	、 十 、 、	、 十 、 、	只 工、 十 一 工	個 工、 十 、 工					2	0	0	1	1	
探聲	1.5	、 十 、 、	、 十 、 、	相 工、 十 、 工						1	0	0	1	0	

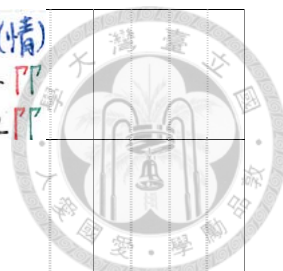


P2 丁世彬 【錦板】〈魚沉〉

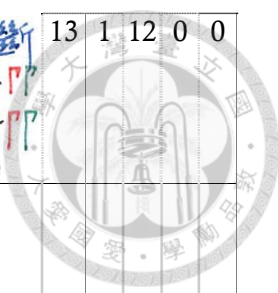
(左紅：教學示範，固定式鏡頭；右綠：《閩南弦管概論》(2009: 53-55))

指法 (指法時值單位：撩)				案例							弓數				
名稱	時值	縮寫	拆解	1 (8)	2 (9)	3 (10)	4 (11)	5 (12)	6 (13)	7 (14)	總計	1	2	3	4
戰指＋緊挑	0.5	ㄣ	ㄣ	寄(返)都(卜)							2	0	2	0	0
											2	0	2	0	0
半跳	0.5	△	ㄣ	雁(終) (欄)杆(空)倚(子)規(見) 叫(不)如 通(借) 繡(枕)							9	7	2	0	0
											9	9	0	0	0
全跳 (1)同音	1.0	ㄣ	ㄣ	伊(不)如 (空)瞬											
											16	1	3	11	1
				(魚)沉 (倚)旁 (子)規 心(酸) (心)酸 (鴛)鴦 (伴)阮							15	0	4	11	0
															
				瘦(青)去(瞬) (起)來 鬼(家) (鬼)家 鬼(家) 去(遠)											
															
				(去)遠 (空)瞬											
															
點攞＋挑	1.0	ㄣ	ㄣ	欄(杆) 悶(人) (心)酸 (心)酸 鴛(鴦) 君(佳) 惹(得)							12	5	7	0	0
											12	10	2	0	0
				睹(物) 倚(門) 倚(門) (空)瞬 (空)瞬											
															
反指	1.0	ㄣ	ㄣ	悶(人) 有(誰) 倚(門)							3	1	2	0	0
											3	0	3	0	0
點＋去倒	1.0	ㄣ	ㄣ	雁(香) 空(倚) (空)倚 許(處) 催(春) 聲(聲) 哀(怨)							19	0	19	0	0
											19	0	19	0	0

			不女(心) 心(酸) (繡)枕 花(粉) 無(心) (寸)斷 薄(情) 大、下、工、大、×、士、下、 L、L、L、L、L、L、L、L						
			(冤)家 (去)遠 思(人) 不女(空) 空(瞬) 似、工、大、大、下、 L、L、L、L、L						
點甲 (1)貫	1.0	、 十	魚(沉) (雁)香 (雁)香 (寄)返 誤(阮) (誤)阮 欄(杆) 大、工、工、士、一、電、大、 十、十、十、十、十、十、十、	32	30	2	0	0	
			(空)倚 (倚)旁 (倚)旁 (欄)杆 (子)規 (子)規 (催)春 工、一、大、一、工、工、工、 十、十、十、十、十、十、十、	32	32	0	0	0	
			(卜)返 哀(叫) (問)人 (問)人 心(酸) (繡)枕 (繡)枕 士、大、工、工、下、工、工、 十、十、十、十、十、十、十、						
			(瘦)青 (無)心 冤(家) 冤(家) 冤(家) 冤(家) (去)遠 一、工、大、工、似、一、工、 十、十、十、十、十、十、十、						
			(思)人 (倚)門 (倚)門 空(瞬) 工、工、工、下、 十、十、十、十、						
點甲 (2)摺	1.0	、 十	(空)倚 (倚)旁 (倚)門 大、似、大、 十、十、十、	3	2	1	0	0	
				2	1	1	0	0	
緊點挑甲 (3)歇	1.0	、 廿 口	封(書) 悲(春) 大、大、 十、十、	2	2	0	0	0	
				2	2	0	0	0	
點挑甲(1) 貫	1.5	、 十	(雁)香 (寄)返 誤(阮) (子)規 (繡)枕 (瘦)青 (冤)家 大、下、一、大、大、一、工、 十、十、十、十、十、十、十、	12	12	0	0	0	
				12	12	0	0	0	
			(冤)家 (去)遠 (去)遠 (去)遠 (倚)門 似、一、一、大、大、 十、十、十、十、十、						
點挑甲(2) 摺	1.5	、 十	(誤)阮 (倚)旁 (瘦)青 (空)瞬 一、一、一、下、 十、十、十、十、	4	0	4	0	0	
				4	0	4	0	0	
	1.5	、 、		13	0	13	0	0	



點挑甲(3) 歇	十 口	十 口	(返)不女 (心)酸 (心)酸 (昏)不女 顏色 (青)黃 (寸)斷 下・PP 六・PP 下・PP 下・PP 六・PP 六・PP 下・PP 十PP 十PP 十PP 十PP 十PP 十PP 十PP 口 口 口 口 口 口 口	13	1	12	0	0
			(冤)家 (遠)不女 (冤)家 (去)遠 (去)遠 空瞬 工・PP 下・PP 似・PP 六・PP 下・PP 六・PP 十PP 十PP 十PP 十PP 十PP 十PP 口 口 口 口 口 口					
點掄十 點／點挑	1.0	、 ) 、	雁 (昏) 伊 並 (寄) 返 誤 阮 (聽) 見 卜 返 (返) 不女 工・PP 工・PP 工・PP 工・PP 工・PP 工・PP 工・PP 工・PP 工・PP 工・PP 下・PP 下・PP 下・PP 下・PP 下・PP 下・PP 下・PP 下・PP 下・PP 下・PP 十PP 十PP 十PP 十PP 十PP 十PP 十PP 十PP 十PP 十PP 口 口 口 口 口 口 口 口 口 口	16	2	13	1	0
			心 (酸) 來 伴 過 (吳) (昏) 不女 任 顏 肝 做 (遠) 不女 工・PP 工・PP 工・PP 工・PP 工・PP 工・PP 工・PP 工・PP 工・PP 工・PP 下・PP 下・PP 下・PP 下・PP 下・PP 下・PP 下・PP 下・PP 下・PP 下・PP 十PP 十PP 十PP 十PP 十PP 十PP 十PP 十PP 十PP 十PP 口 口 口 口 口 口 口 口 口 口	16	4	12	0	0
			(去) 遠 空 (瞬) 工・PP 工・PP 下・PP 下・PP 十PP 十PP 口 口					
點甲點挑	1.0	、 ヤ ン	並無 返 許 處 伴 (阮) 工・PP 工・PP 工・PP 工・PP 工・PP 下・PP 下・PP 下・PP 下・PP 下・PP 十PP 十PP 十PP 十PP 十PP 口 口 口 口 口	3	0	3	0	0
			並無 返 許 處 伴 (阮) 工・PP 工・PP 工・PP 工・PP 工・PP 下・PP 下・PP 下・PP 下・PP 下・PP 十PP 十PP 十PP 十PP 十PP 口 口 口 口 口	3	0	3	0	0
點甲十剪	1.5	、 十 ×	(雁) 昏 (誤) 阮 (子) 規 (繡) 枕 (冤) 家 去 遠 工・PP 工・PP 工・PP 工・PP 工・PP 工・PP 工・PP 工・PP 下・PP 下・PP 下・PP 下・PP 下・PP 下・PP 下・PP 下・PP 十PP 十PP 十PP 十PP 十PP 十PP 十PP 十PP 口 口 口 口 口 口 口 口	6	5	1	0	0
			(雁) 昏 (誤) 阮 (子) 規 (繡) 枕 (冤) 家 去 遠 工・PP 工・PP 工・PP 工・PP 工・PP 工・PP 工・PP 工・PP 下・PP 下・PP 下・PP 下・PP 下・PP 下・PP 下・PP 下・PP 十PP 十PP 十PP 十PP 十PP 十PP 十PP 十PP 口 口 口 口 口 口 口 口	6	6	0	0	0





P3 丁世彬 【寡北】〈出庭前〉

(左紅：教學示範，固定式鏡頭；右綠：《閩南弦管概論》(2009: 51-53))

指法 (指法時值單位：撩)				案例							弓數				
名稱	時值	縮寫	拆解	1 (8)	2 (9)	3 (10)	4 (11)	5 (12)	6 (13)	7 (14)	總計	1	2	3	4
戰指＋緊挑	0.5	ㄣ ㄣ	ㄣ ㄣ	封書 工 ㄣ							1	0	1	0	0
											1	0	1	0	0
半跳	0.5	△	ㄣ	當(鐵)馬阮(只)恨阮聽(見)於(瞭)於(信) 工 ㄣ	當(鐵)馬阮(只)恨阮聽(見)於(瞭)於(信) 工 ㄣ	當(鐵)馬阮(只)恨阮聽(見)於(瞭)於(信) 工 ㄣ	當(鐵)馬阮(只)恨阮聽(見)於(瞭)於(信) 工 ㄣ	當(鐵)馬阮(只)恨阮聽(見)於(瞭)於(信) 工 ㄣ	當(鐵)馬阮(只)恨阮聽(見)於(瞭)於(信) 工 ㄣ	當(鐵)馬阮(只)恨阮聽(見)於(瞭)於(信) 工 ㄣ	15	6	9	0	0
											15	15	0	0	0
				於(因)(楚)臺(臺)風於(都)阮(傷)於(女)(清)清 工 ㄣ	於(因)(楚)臺(臺)風於(都)阮(傷)於(女)(清)清 工 ㄣ	於(因)(楚)臺(臺)風於(都)阮(傷)於(女)(清)清 工 ㄣ	於(因)(楚)臺(臺)風於(都)阮(傷)於(女)(清)清 工 ㄣ	於(因)(楚)臺(臺)風於(都)阮(傷)於(女)(清)清 工 ㄣ	於(因)(楚)臺(臺)風於(都)阮(傷)於(女)(清)清 工 ㄣ	於(因)(楚)臺(臺)風於(都)阮(傷)於(女)(清)清 工 ㄣ					
				(值)去 里 大	(值)去 里 大	(值)去 里 大	(值)去 里 大	(值)去 里 大	(值)去 里 大	(值)去 里 大					
全跳 (1)同音	1.0	ㄣ ㄣ	ㄣ ㄣ	庭前聲響聲響聲響聲響都(求)交(併) 工 ㄣ	庭前聲響聲響聲響聲響都(求)交(併) 工 ㄣ	庭前聲響聲響聲響聲響都(求)交(併) 工 ㄣ	庭前聲響聲響聲響聲響都(求)交(併) 工 ㄣ	庭前聲響聲響聲響聲響都(求)交(併) 工 ㄣ	庭前聲響聲響聲響聲響都(求)交(併) 工 ㄣ	庭前聲響聲響聲響聲響都(求)交(併) 工 ㄣ	31	0	7	24	0
											31	1	9	21	0
				交(併)交(併)天邊聲(索)雁(汝)乞(找)書(信) 工 ㄣ	交(併)交(併)天邊聲(索)雁(汝)乞(找)書(信) 工 ㄣ	交(併)交(併)天邊聲(索)雁(汝)乞(找)書(信) 工 ㄣ	交(併)交(併)天邊聲(索)雁(汝)乞(找)書(信) 工 ㄣ	交(併)交(併)天邊聲(索)雁(汝)乞(找)書(信) 工 ㄣ	交(併)交(併)天邊聲(索)雁(汝)乞(找)書(信) 工 ㄣ	交(併)交(併)天邊聲(索)雁(汝)乞(找)書(信) 工 ㄣ					
				朝思愛卜無(因)(臺)風飄(渺)存(阮)存(阮) 工 ㄣ	朝思愛卜無(因)(臺)風飄(渺)存(阮)存(阮) 工 ㄣ	朝思愛卜無(因)(臺)風飄(渺)存(阮)存(阮) 工 ㄣ	朝思愛卜無(因)(臺)風飄(渺)存(阮)存(阮) 工 ㄣ	朝思愛卜無(因)(臺)風飄(渺)存(阮)存(阮) 工 ㄣ	朝思愛卜無(因)(臺)風飄(渺)存(阮)存(阮) 工 ㄣ	朝思愛卜無(因)(臺)風飄(渺)存(阮)存(阮) 工 ㄣ					
				寒(鴉)幾(隆)幾(隆)未肯(早)早(駕)臺(鶴)得 工 ㄣ	寒(鴉)幾(隆)幾(隆)未肯(早)早(駕)臺(鶴)得 工 ㄣ	寒(鴉)幾(隆)幾(隆)未肯(早)早(駕)臺(鶴)得 工 ㄣ	寒(鴉)幾(隆)幾(隆)未肯(早)早(駕)臺(鶴)得 工 ㄣ	寒(鴉)幾(隆)幾(隆)未肯(早)早(駕)臺(鶴)得 工 ㄣ	寒(鴉)幾(隆)幾(隆)未肯(早)早(駕)臺(鶴)得 工 ㄣ	寒(鴉)幾(隆)幾(隆)未肯(早)早(駕)臺(鶴)得 工 ㄣ					






			富(貴) 虧(虧) 解(得)							
			大十 大十 大十							
			大十 大十 大十							
			工十 工十 工十							
			工十 工十 工十							
全跳 (2)異音	1.0	ㄅ ㄆ	我君 見君						2	0 2 0 0
			我君 見君						2	1 1 0 0
全跳 (1+2)	1.0	ㄅ ㄆ							33	0 9 24 0
									33	2 10 21 0
點攞+挑	1.0	ㄅ ㄆ	出(庭) 叮(叮) 噹(噹) 鐵(馬) 聲(響) 聲(響) 新(愁)						22	3 17 2 0
			出(庭) 叮(叮) 噹(噹) 鐵(馬) 聲(響) 聲(響) 新(愁)						22	13 9 0 0
			心(腸) 交(併) 交(併) 又(聽) 因(何) 掠(書) 暮(想)							
			心(腸) 交(併) 交(併) 又(聽) 因(何) 掠(書) 暮(想)							
			楚(臺) 風(臺) 幾(對) 成(雙) 守(只) 冤(家) 悶(愁)							
			楚(臺) 風(臺) 幾(對) 成(雙) 守(只) 冤(家) 悶(愁)							
			傷(心) 不(女)							
			傷(心) 不(女)							
反指	1.0	ㄌ ㄎ	愁(舊) 嚟(嚟) 何(不) 信(來) 免(得) 因(由) 都(來)						9	5 4 0 0
			愁(舊) 嚟(嚟) 何(不) 信(來) 免(得) 因(由) 都(來)						9	5 4 0 0
			傷(心) 夕(陽)							
			傷(心) 夕(陽)							
點+去倒	1.0	ㄌ ㄌ	掠(書) 樓(月) 本(成) 今(來) 西(東) 空(房) 青(清)						12	0 12 0 0
			掠(書) 樓(月) 本(成) 今(來) 西(東) 空(房) 青(清)						12	0 12 0 0
			匠(耐) 冤(家) 當(初) 值(時) 值(時)							
			匠(耐) 冤(家) 當(初) 值(時) 值(時)							
點甲 (1)貫	1.0	ㄊ ㄊ	庭(前) 庭(前) 庭(前) 忽(聽) 鐵(馬) 聲(響) 聲(響)						34	34 0 0 0
			庭(前) 庭(前) 庭(前) 忽(聽) 鐵(馬) 聲(響) 聲(響)						34	34 0 0 0

				(心)腸 友(併) 友(併) 聲(嚨) 雁(汝) 代(我) 書(信)							
				朝(思) (臺)風 (臺)風 (樓)月 (飄)渺 不(為) 不(為)							
				為(阮) (寒)鴉 (殘)壁 (傷)情 (深)恨 (驚)群 (成)雙							
				(折)散 (西)東 (得)阮 貧(富) (怨)人 (鬆)不(女)							
緊點挑甲 (3)歇	1.0	、 十 口	、 十 口	傷(情) 電、 十		1	1	0	0	0	0
點挑甲(1) 貫	1.5	、 十	、 十	(夕)陽 (傷)情 下、 十		2	2	0	0	0	0
點挑甲(2) 摺	1.5	、 十	、 十	(庭)前 聲(響) (交)併 聲(嚨) 雁(汝) 雁(汝) 書(信)		12	0	12	0	0	0
				無(因) 為(阮) (幾)壁 返(來) (鬆)不(女)		12	0	12	0	0	0
點挑甲(3) 歇	1.5	、 十 口	、 十 口	聲(響) (交)併 (嚨)歷 (信)來 (因)由 (傷)情 (家)鄉		12	0	12	0	0	0
				(空)房 (怨)人 (冤)家 (情)重 (怨)人		12	0	12	0	0	0
點掄+ 點/點挑	1.0	、 、 、	、 、 、	聲(響) 友(併) (交)併 見南 家(值) (富)貴 (當)初		7	0	7	0	0	0
點甲掄+	1.5	、 、	、 、			7	0	7	0	0	0
						4	0	1	3	0	0



點／點挑	十	十	孤	雁	傷	情	拆	散	解	得
	工	工	一	一	一	一	一	一	一	一
	又	又	又	又	又	又	又	又	又	又
	下	下	下	下	下	下	下	下	下	下

4	0	1	3	0
---	---	---	---	---





P4 丁世彬 【福馬郎】〈感謝公主〉  
(教學示範，固定式鏡頭)

指法 (指法時值單位：撩)				案例							弓數					
名稱	時值	縮寫	拆解	1 (8)	2 (9)	3 (10)	4 (11)	5 (12)	6 (13)	7 (14)	總計	1	2	3	4	
戰指＋緊挑	0.5	シ メ	シ メ	記 一 メ シ メ	思 下 メ シ メ	夢 大 メ シ メ	夢 一 メ シ メ				4	3	1	0	0	
半跳	0.5	△	シ	所 一 シ メ シ メ	望 大 メ シ メ	(也)路 大 メ シ メ					2	2	0	0	0	
全跳 (1)同音	1.0	シ メ	シ メ	(謹)亂 一 メ シ メ	記(得) 大 メ シ メ						2	0	1	1	0	
全跳 (2)異音	1.0	シ メ	シ メ	汝 一 メ シ メ	足 大 メ シ メ	(無)比 一 メ シ メ	刻骨 大 メ シ メ	(銘)心 大 メ シ メ	(樓)前 一 メ シ メ	我 一 メ シ メ	(連)理 一 メ シ メ	14	0	12	2	0
				(報)登 一 メ シ メ	報 大 メ シ メ	登 一 メ シ メ	年 大 メ シ メ	來 一 メ シ メ	除 大 メ シ メ	非 一 メ シ メ	除 大 メ シ メ	非 一 メ シ メ	夢 大 メ シ メ	程 一 メ シ メ	夢 大 メ シ メ	裡 一 メ シ メ
全跳 (3)廣義	1.0	シ メ	シ メ	著 一 メ シ メ	朱 大 メ シ メ	曾 一 メ シ メ	共 大 メ シ メ	參 一 メ シ メ	(商) 大 メ シ メ	當 一 メ シ メ	謹 大 メ シ メ	來 一 メ シ メ	思 大 メ シ メ	著 一 メ シ メ	南 大 メ シ メ	
全跳 (1+2+3)	1.0	シ メ	シ メ									22	0	17	5	0
反指	1.0	シ メ	シ メ	公 一 メ シ メ	主 大 メ シ メ	謹 一 メ シ メ	記 大 メ シ メ					2	0	2	0	0
點＋去倒	1.0	シ メ	シ メ	謝 一 メ シ メ	南 大 メ シ メ							2	0	2	0	0



點甲	1.0	、 十	、 十	比 工、 十	弁 工、 十	記 下、 十	前 工、 十	哥 工、 十	見 下、 十	理 工、 十	12	12	0	0	0
				答 工、 十	記 六、 十	記 六、 十	柯 電、 十	柯 一、 十							
緊點挑甲 (1)同音	1.0	ン サ	ン サ	庫 一、 十	報 一、 十	主 工、 十					3	3	0	0	0
緊點挑甲 (2)異音	1.0	ン サ	ン サ	思 工、 十	當 工、 十	樓 工、 十	哥 工、 十	商 工、 十	當 工、 十	裡 工、 十	8	5	3	0	0
				裡 工、 十											
緊點挑甲 (3)歇	1.0	、 サ 口	、 サ 口	義 工、 十 口							1	1	0	0	0
緊點挑甲 (1+2+3)	1.0										12	9	3	0	0
點挑甲(1) 貫	1.5	、 十	、 十	星 下、 十							1	1	0	0	0
點挑甲(3) 歇	1.5	、 十 口	、 十 口	義 下、 十 口	裡 六、 十 口						2	0	2	0	0
點掄＋ 點／點挑	1.0	、 ) 、	、 ) 、	僅 電、 工	相 電、 六	見 電、 六	相 電、 六				3	2	1	0	0
點甲掄＋ 點／點挑	1.5	、 十 ) 、	、 十 ) 、	心 工、 一 電							1	0	0	1	0

# 附錄三：固定指法組合弓法實例表

## 常用指法組合列表

(指法時值單位：撩)

編號	名稱	時值	縮寫	拆解	舉例
(1)	戰指+緊挑	0.5	𠂉 𠂉	𠂉 𠂉	六 工
(2)	半跳	0.5	△	𠂉	六 𠂉
(3)	全跳	同音	𠂉 𠂉	𠂉 𠂉	六 𠂉 工 𠂉
		異音	𠂉 𠂉	𠂉 𠂉	六 工 𠂉 𠂉
		廣義	𠂉 𠂉	𠂉 𠂉	六 工 𠂉 𠂉
(4)	點攞+挑	1.0	𠂉 𠂉	𠂉 𠂉	工 𠂉 𠂉
(5)	反指	1.0	L 𠂉	𠂉 𠂉	六 𠂉 𠂉
(6)	點+去倒	1.0	𠂉 L	𠂉 𠂉	六 𠂉 𠂉
(7)	點甲	貫	𠂉 𠂉	𠂉 𠂉	六 𠂉 𠂉
		𠂉	𠂉 𠂉	𠂉 𠂉	六 𠂉 𠂉
(8)	緊點挑 里	同音	𠂉 𠂉	𠂉 𠂉	𠂉 𠂉 𠂉
		異音	𠂉 𠂉	𠂉 𠂉	𠂉 六 𠂉 𠂉
		歇	𠂉 𠂉	𠂉 𠂉	𠂉 𠂉 𠂉

編號	名稱	時值	縮寫	拆解	舉例
(9)	點挑甲	貫	𠂉 𠂉	𠂉 𠂉	𠂉 𠂉 𠂉
		𠂉	𠂉 𠂉	𠂉 𠂉	𠂉 𠂉 𠂉
		歇	𠂉 𠂉	𠂉 𠂉	𠂉 𠂉 𠂉
(10)	點挑點甲	1.5	𠂉 𠂉	𠂉 𠂉	𠂉 𠂉 𠂉
(11)	點掄 (+點/點挑)	1.0	𠂉 𠂉	𠂉 𠂉	𠂉 六 𠂉 𠂉
(12)	點甲掄 (+點/點挑)	1.5	𠂉 𠂉	𠂉 𠂉	𠂉 六 𠂉 𠂉
(13)	過撩	2.5	𠂉 𠂉	𠂉 𠂉	𠂉 𠂉 𠂉
(14)	貫三	2.5	𠂉 𠂉	𠂉 𠂉	𠂉 𠂉 𠂉

## 特殊指法組合列表

(指法時值單位：撩)

(15)	<u>行指</u>	1.0	ㄣ ㄣ	ㄣ ㄣ	六 ㄣ
(16)	<u>緊點甲+點挑</u>	1.0	ㄣ ㄣ	ㄣ ㄣ	六 ㄣ
(17)	<u>探聲</u>	1.5	ㄣ 十 〇	ㄣ 十 〇	ㄣ 十 六 〇
(18)	<u>點甲+剪</u>	1.5	ㄣ 十 ×	ㄣ 十 ×	工 十 六 ×
(19)	<u>點甲+點+緊撞</u>	2.0	ㄣ 十 〇	ㄣ 十 〇	ㄣ 十 一 〇



說明：在下列弓法實例表當中，丁世彬藝師的〈魚沉〉、〈出庭〉列有二行並排的弓法案例，其中左行均為由實作影片所採下之弓法，右行則由丁世彬藝師出版書籍《閩南弦管概論》（2009）中相同二曲的教材弓法譜所騰譯而成。為比較同一藝師在自身實踐與弓法教材撰寫之間的相符程度，本論文在採集弓法案例時，均將這些可對照理論與實踐之例並排記下，並一律將影片中之實作弓法採記於左行，理論教材弓法依序騰寫於右。除了丁世彬藝師之外，張在我藝師亦有同時具有實作影片、教材弓法譜之曲例，唯張在我藝師撰寫修編弓法譜為期甚久，教材弓法譜即有 1997 年版、2016 年版二行（加上影片實作弓法，共三行），下表篇幅規格無法涵納，請詳探討教材理論與實作議題之相關章節。在此必須特別說明的是，考量以下之「固定指法組合弓法實例表」旨在透過蒐集不同藝師的多個實作曲例，以歸納藝師們就固定指法組合的實際弓法安排是否有共通、相異之處，因此在下表右欄的弓數統計，每位藝師的每曲僅取實作弓法較完整的一例，以避免同曲的複數案例稀釋、膨脹數值。因此，丁世彬藝師、張在我藝師同時具有影片拉奏實例、弓法譜教材之狀況，由於本論文以操作實例為主要研究素材，右欄之弓數統計一概以影片拉奏實例為準。

## (1) 戰指+緊挑

影片			案例							弓數				
編號	二絃 藝師	曲目 簡稱	1 (8)	2 (9)	3 (10)	4 (11)	5 (12)	6 (13)	7 (14)	總 計	1	2	3	4
O1	吳昆仁	〈自〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
O2	吳昆仁	〈咱〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
O3	吳昆仁	〈紗〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
O4	吳昆仁	〈汝〉	錯呵 工大 大							1	0	1	0	0
O5	吳昆仁	〈冬〉	更(寒) 惡(擲) 惡(擲) 工大 電大 電大 電大 電大 電大							3	1	2	0	0
T1	張鴻明	〈遙〉	君(願) 跳(過) 返(來) 正娶 對(父) 君(我) 諄(於) 大							14	7	7	0	0
			(為) 君(忘) 餐(不) 廢(減) 了(瞭) 星(望) 雲(仔細) 大											
T2	張鴻明	〈茶〉	花 醒 來 揉 大 大 一 大 大 大 電 大 大 大 大 大							4	1	3	0	0
T3	張鴻明	〈不〉	不 身 成 提 府 離 心 工 電 工 工 工 大 工 大 大 大 大 大 大 大 大 大 大 大 大 大 大							10	0	10	0	0
			司 司 身 大 大 大 大 大 大 大 大 大											
K1	謝永欽	〈因〉	(未) 來 工 大 大							1	0	0	1	0
K2	謝永欽	〈燈〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
K3	謝永欽	〈茶〉	花 結 醒 來 揉 大 一 大 一 大 大 大 大 大 大 大 大 大 大 大							5	1	4	0	0
K4	謝永欽	〈望〉	(人) 不(私) 情(酒) 經 無(伴) 不(牽) 把此疑(是) 工 工 工 工 工 工 工 大 大 大 大 大 大 大 大 大 大 大 大 大 大							10	2	5	3	0
			叩了 銅(環) (回) 步 工 工 電 大 大 大 大 大 大											
G1	張在我	〈二〉	重 工 大 大							1	0	1	0	0
			註：三撩段落無此指法，僅落一二樂段一例。											
G2	張在我	〈水〉	魚 大 大 大							1	0	1	0	0
G3	張在我	〈感〉	記 恩 夢 夢 裡 大 大 大 大 大 大 大 大 大 大 大 大 大 大 大							5	2	3	0	0



P1	丁世彬	〈二〉		註：三撩段落無此指法，僅落一二樂段一例。	1	0	1	0	0
P2	丁世彬	〈魚〉			2	0	2	0	0
P3	丁世彬	〈出〉			1	0	1	0	0
P4	丁世彬	〈感〉			4	3	1	0	0

## (2) 半跳

影片			案例								弓數			
編號	二絃 藝師	曲目 簡稱	1 (8)	2 (9)	3 (10)	4 (11)	5 (12)	6 (13)	7 (14)	總計	1	2	3	4
O1	吳昆仁	〈自〉	正(是)記得海樣 工 メ レ	電 一 レ	電 一 レ	電 一 レ				3	2	1	0	0
O2	吳昆仁	〈咱〉	雙(人)中秋(消)酒(聲)和(宮)內(人)去(誰)樓 工 メ レ	大 一 レ	電 一 レ	一 レ	電 一 レ	一 レ	電 一 レ	8	7	1	0	0
			(更)漏 大 一 レ	電 一 レ										
O3	吳昆仁	〈紗〉	越(越)初時(初)時(今)旦(今)旦於(心)(心)腸 工 メ レ	大 一 レ	一 レ	大 一 レ	一 レ	電 一 レ	大 一 レ	16	14	2	0	0
			(心)肝學(許)(只)處(青)清有誰(起)倒(割)吊 一 レ	一 レ	大 一 レ	一 レ	大 一 レ	大 一 レ	一 レ					
			(割)吊(障)割 大 一 レ	一 レ	電 一 レ									
O4	吳昆仁	〈汝〉	香(何)歷(何)歷(有)耳(何)歷(何)歷(一)漢 工 メ レ	大 一 レ	大 一 レ	下 一 レ	大 一 レ	大 一 レ	大 一 レ	13	10	3	0	0
			(聲)忘(就)拖(波)若(妻)兒聲聲薄(行) 工 メ レ	一 レ	大 一 レ	大 一 レ	一 レ	大 一 レ	大 一 レ					
O5	吳昆仁	〈冬〉	滿(山)吩咐撐 大 一 レ	電 一 レ	大 一 レ					3	1	2	0	0

T1	張鴻明	〈遙〉	孤(群) (邊) 春 衣 錦 (文) 君 別 人 (咽) 兮 大斗 工斗 一斗 工斗 大斗 工斗 天斗 天斗 天斗 天斗 天斗 天斗	6	2	4	0	0
T2	張鴻明	〈茶〉	(腸) 詩 (淚) 滴 (無) 彩 電斗 電斗 電斗 大斗 大斗 大斗	3	0	3	0	0
T3	張鴻明	〈不〉	(心) 意 電斗 大斗	1	1	0	0	0
K1	謝永欽	〈因〉	春(天) 人(於) 去(當) (眠) 於 掠(去) 嘆(日) (原) 初 一斗 大斗 六斗 六斗 六斗 下斗 工斗 電斗 電斗 電斗 電斗 電斗 電斗 電斗	11	6	5	0	0
			昭(追) 今(即) 枉(阮) 枉(戎) 一斗 大斗 工斗 一斗 電斗 電斗 電斗 電斗					
K2	謝永欽	〈燈〉	似(玉) (似) 粧 金(蕊) 金(蕊) (性) 狂 邀(水) 工斗 大斗 工斗 工斗 大斗 工斗 電斗 電斗 電斗 電斗 電斗 電斗	6	6	0	0	0
K3	謝永欽	〈茶〉	(無) 彩 電斗 大斗	1	1	0	0	0
K4	謝永欽	〈望〉	- - - - - - -	0	0	0	0	0
G1	張在我	〈二〉	(受) 苦 下斗 土斗	1	1	0	0	0
G2	張在我	〈水〉	(石) 標 虛(驚) (雲) 生 細(想) 芳(卿) (柳) 雁 (一) 樣 大斗 一斗 大斗 大斗 一斗 工斗 工斗 工斗 電斗 天斗 天斗 天斗 電斗 電斗	8	7	1	0	0
			(淮) 安 工斗 天斗					
G3	張在我	〈感〉	(所) 望 (也) 路 一斗 大斗 電斗 電斗	2	1	1	0	0
P1	丁世彬	〈二〉	- - - - - - -	0	0	0	0	0
P2	丁世彬	〈魚〉	雁 終 (欄) 杆 空(倚) 子(決) 叫(不) 通(借) 繡(枕) 一斗 電斗 電斗 一斗 電斗 電斗 一斗 電斗 大斗 大斗 電斗 大斗 大斗 電斗	9	7	2	0	0
			伊(不) (空) 瞬 大斗 工斗 天斗 天斗					

P3	丁世彬	〈出〉	(當)當 (鐵)馬 阮(吳)恨(阮)聽(見)於(瞭)於(信) 電斗 似斗 電斗 電斗 大斗 工斗 工斗 電斗 似斗 電斗 電斗 大斗 工斗 工斗	15	6	9	0	0
			於(因)(楚)臺 (臺)風 於(都)阮(傷)於(夕)(青)清 工斗 電斗 電斗 大斗 工斗 工斗 電斗 電斗 大斗 電斗 大斗 大斗 大斗 電斗					
			(值)去 電斗 大斗					
P4	丁世彬	〈感〉	(所)望 (也)路 一斗 大斗 一斗 大斗	2	2	0	0	0

### (3) 全跳

#### 同音

影片			案例								弓數				
編號	二絃 藝師	曲目 簡稱	1 (8)	2 (9)	3 (10)	4 (11)	5 (12)	6 (13)	7 (14)	總 計	1	2	3	4	
O1	吳昆仁	〈自〉	生(長) 深(宅) 風(霜) (正)是 前(日) 伊(人) 有(情) 一十 電斗 大斗 電斗 一十 一十 一十 一十 電斗 大斗 電斗 一十 一十 一十 電斗 大斗 下斗 大斗 一斗 一斗 大斗 電斗 大斗 下斗 大斗 一斗 一斗 大斗	14	3	8	3	0							
			阮(即) 阮(即) 男(子) (易)友 (易)妻 (如)天 (如)天 電斗 工斗 工斗 工斗 大斗 一斗 一斗 電斗 大斗 大斗 大斗 大斗 大斗 大斗 大斗 大斗 下斗 下斗 下斗 大斗 大斗 工斗 大斗 下斗 下斗 下斗 工斗 工斗												
O2	吳昆仁	〈咱〉	(並)肩 消(酒) 真(無) 樓(下) (起)歌 (雪)月 (好)聲 大斗 電斗 大斗 一斗 大斗 大斗 大斗 一斗 一斗 一斗 一斗 一斗 一斗 一斗 電斗 電斗 大斗 大斗 大斗 大斗 大斗 大斗 大斗 下斗 大斗 下斗 大斗 大斗	19	2	12	5	0							
			宮(內) 獨(自) 切(恨) 傷(情) 傷(情) 記(得) 照(鏡) 電斗 大斗 電斗 一斗 一斗 一斗 一斗 一斗 一斗 一斗 一斗 一斗 一斗 一斗 電斗 大斗 大斗 大斗 大斗 大斗 大斗 一斗 下斗 大斗 大斗 大斗 大斗 大斗												



[illegible]



O5	吳昆仁	〈冬〉	梅(香) 阮有 梅(香) 再擱 汝去 孤單人 病重	10	0	9	1	0
			汝去 孤單人 病重					
T1	張鴻明	〈遙〉	(君) 欲 (諄) 欲 有 欠 (問) 欲 志 (餐)	5	0	2	3	0
T2	張鴻明	〈茶〉	來 尋 思 疑 掠 阮	2	0	2	0	0
T3	張鴻明	〈不〉	來 尋 思 疑 掠 阮	3	0	1	2	0
K1	謝永欽	〈因〉	發 (如) 醉 懣 一 (各) 線 (針) 線 (去) 對	21	0	8	10	3
			安 (不) 睡 (今) 有 (有) 也 (為) 離 (花) 前 月 (下)					
			(對) 對 相 綴 (相) 隨 惟 (悴) 心 (性) 虧 心 (神) 明					

K2	謝永欽	〈燈〉	障(做)(不)合 一、 一、 電、 文、	メ、 大、 エ、 メ、	一、 一、 一、 一、	2	0	0	0	2
K3	謝永欽	〈茶〉	揆束 一、 一、 メ、 大、	一、 一、 一、 一、	一、 一、 一、 一、	1	0	0	1	0
K4	謝永欽	〈望〉	寂無(回)步 一、 一、 一、 一、	一、 一、 一、 一、	一、 一、 一、 一、	2	0	1	1	0
G1	張在我	〈二〉	(二)個(成)雙風(打)伊(二)相(弄)都(秋)(笑)伊 一、 一、 一、 一、	メ、 メ、 メ、 メ、	一、 一、 一、 一、	13	0	5	7	1
			做(得)伊(主)(伊)主(乞)伊(屈)於下(項) 一、 一、 一、 一、	メ、 メ、 メ、 メ、	一、 一、 一、 一、					
G2	張在我	〈水〉	耀不波不波競虛擊(心)中雲(生) 一、 一、 一、 一、	メ、 メ、 メ、 メ、	一、 一、 一、 一、	20	0	3	15	2
			(怎)怕退不波藤藤輕拉丹(鐘) 一、 一、 一、 一、	メ、 メ、 メ、 メ、	一、 一、 一、 一、					
			(依)簾不波丹(鐘)(依)簾不波不波 一、 一、 一、 一、	メ、 メ、 メ、 メ、	一、 一、 一、 一、					











			誤阮 電レ 電レ 電レ 儀レ	無阮 大レ 電レ 電レ 工レ 下レ 文レ	憫阮 レ レ レ レ レ レ レ	瘦阮 レ レ レ レ レ レ レ	親阮 レ レ レ レ レ レ レ	像阮 レ レ レ レ レ レ レ	怡阮 レ レ レ レ レ レ レ	親阮 レ レ レ レ レ レ レ												
T3	張鴻明	〈不〉	弄阮 電レ 電レ 電レ 天レ 工レ	過阮 レ レ レ レ レ レ レ	金阮 レ レ レ レ レ レ レ	兒阮 レ レ レ レ レ レ レ	癢阮 レ レ レ レ レ レ レ	疑阮 レ レ レ レ レ レ レ	尚阮 レ レ レ レ レ レ レ	具阮 レ レ レ レ レ レ レ	據阮 レ レ レ レ レ レ レ	6	1	0	5	0						
K1	謝永欽	〈因〉	對阮 儀レ 儀レ 儀レ 一レ 電レ 大レ	對阮 レ レ レ レ レ レ レ	耽阮 レ レ レ レ レ レ レ	誤阮 レ レ レ レ レ レ レ	到阮 レ レ レ レ レ レ レ	今阮 レ レ レ レ レ レ レ	來阮 レ レ レ レ レ レ レ	阮阮 レ レ レ レ レ レ レ	又阮 レ レ レ レ レ レ レ	曾阮 レ レ レ レ レ レ レ	6	0	0	6	0					
K2	謝永欽	〈燈〉	開阮 大レ 儀レ 一レ 電レ 大レ	透阮 レ レ レ レ レ レ レ	流阮 レ レ レ レ レ レ レ	亮阮 レ レ レ レ レ レ レ	羅阮 レ レ レ レ レ レ レ	帳阮 レ レ レ レ レ レ レ	於阮 レ レ レ レ レ レ レ	似阮 レ レ レ レ レ レ レ	丹阮 レ レ レ レ レ レ レ	花阮 レ レ レ レ レ レ レ	纏阮 レ レ レ レ レ レ レ	即阮 レ レ レ レ レ レ レ	我阮 レ レ レ レ レ レ レ	君阮 レ レ レ レ レ レ レ	9	0	1	7	1	
			心阮 大レ 一レ 電レ 大レ 工レ	性阮 レ レ レ レ レ レ レ	總阮 レ レ レ レ レ レ レ	著阮 レ レ レ レ レ レ レ																
K3	謝永欽	〈茶〉	肝阮 電レ 電レ 電レ 一レ 電レ 儀レ	腸阮 レ レ レ レ レ レ レ	去阮 レ レ レ レ レ レ レ	到阮 レ レ レ レ レ レ レ	食阮 レ レ レ レ レ レ レ	得阮 レ レ レ レ レ レ レ	醉阮 レ レ レ レ レ レ レ	醺阮 レ レ レ レ レ レ レ	誤阮 レ レ レ レ レ レ レ	阮阮 レ レ レ レ レ レ レ	無阮 レ レ レ レ レ レ レ	憫阮 レ レ レ レ レ レ レ	瘦阮 レ レ レ レ レ レ レ			7	0	2	5	0
K4	謝永欽	〈望〉	明阮 電レ 電レ 電レ 一レ 電レ 儀レ	月阮 レ レ レ レ レ レ レ	驚阮 レ レ レ レ レ レ レ	風阮 レ レ レ レ レ レ レ	追阮 レ レ レ レ レ レ レ	想阮 レ レ レ レ レ レ レ	芳阮 レ レ レ レ レ レ レ	卿阮 レ レ レ レ レ レ レ	想阮 レ レ レ レ レ レ レ	伊阮 レ レ レ レ レ レ レ	聽阮 レ レ レ レ レ レ レ	見阮 レ レ レ レ レ レ レ	慌阮 レ レ レ レ レ レ レ	忙阮 レ レ レ レ レ レ レ	13	2	3	7	1	
			是阮 エレ エレ エレ エレ エレ エレ	風阮 レ レ レ レ レ レ レ	回阮 レ レ レ レ レ レ レ	步阮 レ レ レ レ レ レ レ	回阮 レ レ レ レ レ レ レ	步阮 レ レ レ レ レ レ レ	望阮 レ レ レ レ レ レ レ	穿阮 レ レ レ レ レ レ レ	望阮 レ レ レ レ レ レ レ	穿阮 レ レ レ レ レ レ レ	望阮 レ レ レ レ レ レ レ	穿阮 レ レ レ レ レ レ レ								





G1	張在我	〈二〉	- - - - -	0	0	0	0	0
G2	張在我	〈水〉	- - - - -	0	0	0	0	0
G3	張在我	〈感〉		12	0	3	7	2
P1	丁世彬	〈二〉	- - - - -	0	0	0	0	0
P2	丁世彬	〈魚〉	- - - - -	0	0	0	0	0
P3	丁世彬	〈出〉		2	0	2	0	0
P4	丁世彬	〈感〉		14	0	12	2	0

### 廣義

影片			案例								弓數			
編號	二絃 藝師	曲目 簡稱	1 (8)	2 (9)	3 (10)	4 (11)	5 (12)	6 (13)	7 (14)	總 計	1	2	3	4
O1	吳昆仁	〈自〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
O2	吳昆仁	〈咱〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
O3	吳昆仁	〈紗〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
O4	吳昆仁	〈汝〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0





[illegible]

#### (4) 點攞+挑

影片			案例								弓數				
編號	二絃 藝師	曲目 簡稱	1 (8)	2 (9)	3 (10)	4 (11)	5 (12)	6 (13)	7 (14)	總 計	1	2	3	4	
O1	吳昆仁	〈自〉									4	1	3	0	0

O2	吳昆仁	〈咱〉	咱(雙)並(肩)真(無)唱(出)獨(自)思(憶)照(鏡) 一子 大子 下子 似子 下子 一子 一子 似 電 又 仁 又 似 似	9	3	5	1	0
			(更)漏漏(短) 下子 工子 又 大					
O3	吳昆仁	〈紗〉	正(光)阮(今)又都到(今)到(今)去到心(肝) 一子 一子 大子 大子 一子 大子 一子 似 似 電 電 似 電 似	15	2	13	0	0
			一去懶(身)失(頓)瘦去乞(君)做於做於 大子 大子 一子 大子 大子 大子 六子 電 電 又 電 電 電 電					
			(腳)不女 工子 大					
O4	吳昆仁	〈汝〉	跳(洛) 大子 電	1	1	0	0	0
O5	吳昆仁	〈冬〉	- - - - - - -	0	0	0	0	0
T1	張鴻明	〈遙〉	銷(魂)折(散)君(願)君(我)志(餐) 大子 電子 貝子 貝子 貝子 又 又 大 大 大	5	1	3	1	0
T2	張鴻明	〈茶〉	- - - - - - -	0	0	0	0	0
T3	張鴻明	〈不〉	- - - - - - -	0	0	0	0	0
K1	謝永欽	〈因〉	發(於)春(天)一(終)(無)心(有)也相(隨)(未)來 一子 大子 一子 大子 一子 大子 大子 似 電 似 電 似 又 又	8	2	3	3	0
			(乾)埔 又 又					
K2	謝永欽	〈燈〉	牡 電 又	1	0	0	1	0
K3	謝永欽	〈茶〉	- - - - - - -	0	0	0	0	0
K4	謝永欽	〈望〉	- - - - - - -	0	0	0	0	0
G1	張在我	〈二〉	散 得 屈 重 工子 工子 工子 大子 大 又 電 又	4	0	4	0	0
G2	張在我	〈水〉	不(波)茫 渺 不(波)不(必)石 不(波) 工子 大子 電子 工子 似子 大子 工子 電 又 又 電 又 又 電	15	2	11	2	0

			此 工 レ ン	若 大 レ 工 レ 電	若 工 レ 電	接 工 レ 電	藤 工 レ 電	整 工 レ 電	不 工 レ 電						
			不 工 レ 電												
G3	張在我	〈感〉	-	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
P1	丁世彬	〈二〉	散 工 レ 電	得 工 レ 電	屈 工 レ 電	重 大 レ 工 レ 電					4	2	0	2	0
P2	丁世彬	〈魚〉	欄(杆) 大 レ 工 レ 電	悶(人) 大 レ 工 レ 電	(心)酸 大 レ 工 レ 電	(心)酸 下 レ 工 レ 電	鴛(鴦) 一 レ 工 レ 電	君(德) 一 レ 工 レ 電	惹(得) 大 レ 工 レ 電		12	5	7	0	0
			睹(物) 大 レ 工 レ 電	倚(門) 大 レ 工 レ 電	倚(門) 大 レ 工 レ 電	(空)瞬 大 レ 工 レ 電	(空)瞬 下 レ 工 レ 電								
P3	丁世彬	〈出〉	出(庭) 一 レ 工 レ 電	叮(叮) 一 レ 工 レ 電	噹(噹) 工 レ 電	鐵(馬) 一 レ 工 レ 電	聲(響) 一 レ 工 レ 電	聲(響) 大 レ 工 レ 電	新(愁) 一 レ 工 レ 電		22	3	17	2	0
			心(腸) 一 レ 工 レ 電	交(併) 一 レ 工 レ 電	(交)併 大 レ 工 レ 電	又(聽) 一 レ 工 レ 電	因(何) 一 レ 工 レ 電	掠(書) 一 レ 工 レ 電	暮(想) 一 レ 工 レ 電						
			楚(臺) 一 レ 工 レ 電	(臺)風 一 レ 工 レ 電	幾(對) 一 レ 工 レ 電	(成)雙 大 レ 工 レ 電	守(只) 一 レ 工 レ 電	冤(家) 一 レ 工 レ 電	悶(愁) 一 レ 工 レ 電						
			鬆(不) 下 レ 工 レ 電												
P4	丁世彬	〈感〉	-	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0

### (5) 反指

影片			案例								弓數				
編號	二絃 藝師	曲目 簡稱	1 (8)	2 (9)	3 (10)	4 (11)	5 (12)	6 (13)	7 (14)	總計	1	2	3	4	
O1	吳昆仁	〈自〉	自(來) 全 レ 工 レ 電	生(長) 一 レ 工 レ 電	(正)是 一 レ 工 レ 電	恩(愛) 一 レ 工 レ 電	海(樣) 一 レ 工 レ 電	(施)命 一 レ 工 レ 電	恐(畏) 大 レ 工 レ 電	13	4	5	4	0	
			只(處) 一 レ 工 レ 電	依(倚) 一 レ 工 レ 電	路(如) 一 レ 工 レ 電	到(我) 大 レ 工 レ 電	路(如) 一 レ 工 レ 電	到(我) 大 レ 工 レ 電							



O2	吳昆仁	〈咱〉	雙 <sub>一</sub> 人 <sub>一</sub> 雪 <sub>一</sub> 月 <sub>一</sub> 孤 <sub>一</sub> 單 <sub>一</sub> 處 <sub>一</sub> 同 <sub>一</sub> 知 <sub>一</sub> 鏡 <sub>一</sub> 心 <sub>一</sub> 勅 <sub>一</sub>	6	1	3	2	0
O3	吳昆仁	〈紗〉	袖 <sub>一</sub> 月 <sub>一</sub> 越 <sub>一</sub> 酸 <sub>一</sub> 初 <sub>一</sub> 時 <sub>一</sub> 初 <sub>一</sub> 時 <sub>一</sub> 人 <sub>一</sub> 同 <sub>一</sub> 今 <sub>一</sub> (旦) <sub>一</sub> 今 <sub>一</sub> (旦) <sub>一</sub>	14	0	10	3	1
			心 <sub>一</sub> 腸 <sub>一</sub> (心)肝 <sub>一</sub> 於 <sub>一</sub> 只 <sub>一</sub> 於 <sub>一</sub> 起 <sub>一</sub> 係 <sub>一</sub> 割 <sub>一</sub> 割 <sub>一</sub> 吊 <sub>一</sub> 割 <sub>一</sub> 吊 <sub>一</sub>					
O4	吳昆仁	〈汝〉	須 <sub>一</sub> 着 <sub>一</sub> 隔 <sub>一</sub> 牆 <sub>一</sub> 得 <sub>一</sub> 汝 <sub>一</sub> 無 <sub>一</sub> (依) <sub>一</sub> 我 <sub>一</sub> 來 <sub>一</sub> (乾)象 <sub>一</sub>	6	1	2	3	0
O5	吳昆仁	〈冬〉	天 <sub>一</sub> 寒 <sub>一</sub>	1	0	0	1	0
T1	張鴻明	〈遙〉	對 <sub>一</sub> 望 <sub>一</sub> 望 <sub>一</sub> (望) <sub>一</sub> 君 <sub>一</sub> 望 <sub>一</sub> 龍 <sub>一</sub> 門 <sub>一</sub> 亦 <sub>一</sub> 看 <sub>一</sub>	5	0	2	3	0
T2	張鴻明	〈茶〉	靡 <sub>一</sub> 架 <sub>一</sub> 心 <sub>一</sub> 事 <sub>一</sub> 冤 <sub>一</sub> 家 <sub>一</sub> 橋 <sub>一</sub> 會 <sub>一</sub>	4	0	1	3	0
T3	張鴻明	〈不〉	虧 <sub>一</sub> 玩 <sub>一</sub> 路 <sub>一</sub> 上 <sub>一</sub>	2	0	1	1	0
K1	謝永欽	〈因〉	分 <sub>一</sub> 開 <sub>一</sub> 憚 <sub>一</sub> 入 <sub>一</sub> 無 <sub>一</sub> (心) <sub>一</sub> 同 <sub>一</sub> 發 <sub>一</sub> 發 <sub>一</sub> (於) <sub>一</sub> (堆)知 <sub>一</sub> 玩 <sub>一</sub> 約 <sub>一</sub>	8	0	4	3	1
			有 <sub>一</sub> 神 <sub>一</sub>					
K2	謝永欽	〈燈〉	是 <sub>一</sub> 如 <sub>一</sub> 是 <sub>一</sub> 如 <sub>一</sub> 是 <sub>一</sub> 不 <sub>一</sub> 易 <sub>一</sub> 成 <sub>一</sub> 卜 <sub>一</sub> 障 <sub>一</sub>	5	1	2	2	0
K3	謝永欽	〈茶〉	靡 <sub>一</sub> 架 <sub>一</sub> 心 <sub>一</sub> 事 <sub>一</sub> 冤 <sub>一</sub> 家 <sub>一</sub>	3	0	2	0	1
K4	謝永欽	〈望〉	於 <sub>一</sub> 月 <sub>一</sub> 圓 <sub>一</sub> 圓 <sub>一</sub> 困 <sub>一</sub> 倦 <sub>一</sub> 親 <sub>一</sub> 憚 <sub>一</sub> 情 <sub>一</sub> 戀 <sub>一</sub> 門 <sub>一</sub> 環 <sub>一</sub> 回 <sub>一</sub> 步 <sub>一</sub>	7	0	3	2	2



G1	張在我	〈二〉	(吳)二 成(雙) (伊)二 ㄅㄣˊ ㄉㄨㄣˊ ㄉㄨㄣˊ ㄅㄣˊ ㄉㄨㄣˊ ㄉㄨㄣˊ	3	0	3	0	0
G2	張在我	〈水〉	合生 消魂 為阮 ㄅㄣˊ ㄉㄨㄣˊ ㄉㄨㄣˊ ㄅㄣˊ ㄉㄨㄣˊ ㄉㄨㄣˊ	3	0	2	1	0
G3	張在我	〈感〉	公主 謹記 ㄅㄣˊ ㄉㄨㄣˊ ㄉㄨㄣˊ ㄅㄣˊ ㄉㄨㄣˊ ㄉㄨㄣˊ	2	0	1	0	1
P1	丁世彬	〈二〉	(吳)二 成(雙) (軟)伊 (伊)二 伊伊 ㄅㄣˊ ㄉㄨㄣˊ ㄉㄨㄣˊ ㄉㄨㄣˊ ㄉㄨㄣˊ ㄅㄣˊ ㄉㄨㄣˊ ㄉㄨㄣˊ ㄉㄨㄣˊ ㄉㄨㄣˊ	5	0	4	1	0
P2	丁世彬	〈魚〉	悶人 有誰 倚門 ㄅㄣˊ ㄉㄨㄣˊ ㄉㄨㄣˊ ㄅㄣˊ ㄉㄨㄣˊ ㄉㄨㄣˊ	3	1	2	0	0
P3	丁世彬	〈出〉	愁舊 嚟嘅 何不 信來 免得 因由 都來 ㄅㄣˊ ㄉㄨㄣˊ ㄉㄨㄣˊ ㄉㄨㄣˊ ㄉㄨㄣˊ ㄉㄨㄣˊ ㄉㄨㄣˊ ㄅㄣˊ ㄉㄨㄣˊ ㄉㄨㄣˊ ㄉㄨㄣˊ ㄉㄨㄣˊ ㄉㄨㄣˊ ㄉㄨㄣˊ	9	5	4	0	0
			傷情 夕陽 ㄅㄣˊ ㄉㄨㄣˊ ㄉㄨㄣˊ ㄅㄣˊ ㄉㄨㄣˊ ㄉㄨㄣˊ					
P4	丁世彬	〈感〉	公主 謹記 ㄅㄣˊ ㄉㄨㄣˊ ㄉㄨㄣˊ ㄅㄣˊ ㄉㄨㄣˊ ㄉㄨㄣˊ	2	0	2	0	0

(6) 點+去倒

影片			案例								弓數				
編號	二絃 藝師	曲目 簡稱	1 (8)	2 (9)	3 (10)	4 (11)	5 (12)	6 (13)	7 (14)	總 計	1	2	3	4	
O1	吳昆仁	〈自〉	自(來) 破(深) 寔(院) 受(盡) 為(也) 為(也) 不(如) 記 ㄅㄣˊ ㄉㄨㄣˊ ㄉㄨㄣˊ ㄉㄨㄣˊ ㄉㄨㄣˊ ㄉㄨㄣˊ ㄉㄨㄣˊ ㄉㄨㄣˊ ㄅㄣˊ ㄉㄨㄣˊ ㄉㄨㄣˊ ㄉㄨㄣˊ ㄉㄨㄣˊ ㄉㄨㄣˊ ㄉㄨㄣˊ ㄉㄨㄣˊ	18	0	18	0	0							
			(記得) 有(情) 阮(即) 有(意) 又(恐) 易(交) 山(高) ㄅㄣˊ ㄉㄨㄣˊ ㄉㄨㄣˊ ㄉㄨㄣˊ ㄉㄨㄣˊ ㄉㄨㄣˊ ㄉㄨㄣˊ ㄅㄣˊ ㄉㄨㄣˊ ㄉㄨㄣˊ ㄉㄨㄣˊ ㄉㄨㄣˊ ㄉㄨㄣˊ ㄉㄨㄣˊ												
			(水)深(如)天 山(高)(如)天 ㄅㄣˊ ㄉㄨㄣˊ ㄉㄨㄣˊ ㄉㄨㄣˊ ㄅㄣˊ ㄉㄨㄣˊ ㄉㄨㄣˊ ㄉㄨㄣˊ												
O2	吳昆仁	〈咱〉	(樓)下起(歌) (歌)和 雲(月) 兼(笙) 琴(絃) (好)聲 ㄅㄣˊ ㄉㄨㄣˊ ㄉㄨㄣˊ ㄉㄨㄣˊ ㄉㄨㄣˊ ㄉㄨㄣˊ ㄉㄨㄣˊ ㄅㄣˊ ㄉㄨㄣˊ ㄉㄨㄣˊ ㄉㄨㄣˊ ㄉㄨㄣˊ ㄉㄨㄣˊ ㄉㄨㄣˊ	15	0	15	0	0							



K1	謝永欽	〈因〉	因見 (分)開誰(想)(誰)想(實)憚(實)憚(縉)憚 一、P 一、L 上、L 大、P 電、P 一、P 一、L L、P L、P L、L L、P L、L L、L L、P	26	6	17	3	0
			無(心)無(心)不得今(有)厚(誰)月(下)雙(雙) 大、P 工、L 工、L 一、P 大、P 一、P 一、L L、L L、L L、L L、L L、L L、P L、L					
			對(對)(對)對(誰)知到(今)心(性)(自)賊(賊)嘴 大、L 一、L 一、P 一、P 大、P 大、P 工、L L、P L、P L、L L、L L、P L、P L、L					
			當(初)鳳(飛)有(人)虧(心)(心)去 一、L 士、P 士、P 大、P 大、L L、P L、L L、P L、L L、L					
K2	謝永欽	〈燈〉	遠如畫似那著咱 一、L 大、P 大、L 工、L 大、P 工、L 大、P L、P L、L L、P L、L L、L L、L	9	1	6	2	0
			如般 大、P 一、P L、P L、L					
K3	謝永欽	〈茶〉	全下 一、P 一、L L、P L、P	1	0	1	0	0
K4	謝永欽	〈望〉	(無)洋心慌翻身翻身 下、P 工、L 大、P 大、P L、P L、L L、P L、P	4	0	2	2	0
G1	張在我	〈二〉	乙個個雙個障相 一、P 電、L 大、L 下、P 士、P 工、L 大、P L、P L、P L、P L、P L、P L、P L、P	18	0	17	1	0
			不女逢逢個個於(弱)主 電、L 電、L 大、L 電、L 大、L 大、P 大、P L、P L、P L、P L、P L、P L、P L、P					
			主於(狂)枉失 下、P 工、L 大、P 大、P L、P L、P L、P L、P					
G2	張在我	〈水〉	孤景渺教戰必若有 一、L 士、L 工、L 一、L 大、P 一、P 大、L L、P L、P L、L L、P L、P L、L L、P	24	0	24	0	0
			任徑幻到引葛攀 下、P 士、L 工、L 大、P 士、P 一、L 大、L L、P L、P L、L L、P L、P L、P L、P					
			速頓收接精收接 大、L 工、L 一、L 一、L 一、L 一、L 一、L L、P L、L L、P L、P L、P L、P L、L					
			精定舊同 一、L 士、L 下、P L、P L、P L、P					



G3	張在我	〈感〉	謝 南 一、 L P	2	0	2	0	0
P1	丁世彬	〈二〉	二 個 個 雙 二個 障 相 一、 4 P	19	0	19	0	0
			不女 逢 逢 個 個 主 主 思、 4 P					
			不(枉) 枉 共 受 苦 工、 4 P					
P2	丁世彬	〈魚〉	(雁)香(倚) (空)倚(處) 催(春)聲聲 哀(怨) 工、 L P	19	0	19	0	0
			不女(心) 心(酸) (繡)枕(粉) 無(心) (寸)斷 薄(情) 大、 L P					
			(冤)家(去)遠 思(人)不女(空)空(瞬) 似、 L P					
P3	丁世彬	〈出〉	(掠)書樓(月)本(成) 今(東)(西)東(房)青(清) 大、 L P	12	0	12	0	0
			匠(耐) 冤(家)當(初) 值(時)值(時) 一、 L P					
P4	丁世彬	〈感〉	謝 南 一、 L P	2	0	2	0	0

## (7) 點甲

### 貫

影片			案例								弓數				
編號	二絃 藝師	曲目 簡稱	1 (8)	2 (9)	3 (10)	4 (11)	5 (12)	6 (13)	7 (14)	總 計	1	2	3	4	
O1	吳昆仁	〈自〉	自(來)自(來)生(長) 深(宅)深(宅)受(盡)風(霜) 工、 十							23	23	0	0	0	
			前(日)前(日)海(樣)海(樣)伊(人)伊(人)有(情) 似、 十												



			阮(即)有(意)有(意)(尋)伊(易)交(山)高(我)君 一、工、工、工、工、工、電、電、 十、十、十、十、十、十、十、十、						
			山(高)我(君) 電、電、 十、十、						
O2	吳昆仁	〈咱〉	(雙)人(中)秋(秋)月攜手真(無)(真)無(無)賓 電、×、一、一、六、工、×、 十、十、十、十、十、十、十、十、	20	20	0	0	0	
			(樓)下(起)歌(歌)和(好)聲(虧)得(獨)(自)(獨)自 電、×、一、六、一、六、工、 十、十、十、十、十、十、十、十、						
			(自)坐(同)照(照)鏡(值)處(值)處(更)漏 下、×、六、電、六、六、 十、十、十、十、十、十、						
O3	吳昆仁	〈紗〉	紗(窗)(窗)外(正)光(記)得(原)(初)(初)時(記)得 一、工、電、六、×、下、一、 十、十、十、十、十、十、十、十、	32	32	0	0	0	
			原(初)(初)時(同)床(今)旦(今)旦(分)開(鐵)打 電、工、×、下、工、電、六、 十、十、十、十、十、十、十、十、						
			(心)腸(鐵)打(心)肝(伊)肯(枉)笑(瞬)得(成)穿 下、一、工、一、電、似、一、 十、十、十、十、十、十、十、十、						
			通(借)(起)倒(失)頓(梳)粧(為)君(青)黃(割)吊 電、下、電、電、一、×、下、 十、十、十、十、十、十、十、十、						
			(乞)君(障)割(障)割(斷)不(女) 一、工、工、六、 十、十、十、十、						
O4	吳昆仁	〈汝〉	(因)勢(將)(只)存(心)(可)憐(所)見(天)差(再)三 工、一、電、工、下、工、工、 十、十、十、十、十、十、十、十、	9	9	0	0	0	
			薄(行)(薄)行 下、下、 十、十、						
O5	吳昆仁	〈冬〉	冬(天)雪(滿)(滿)山(獨)自(更)寒(梅)香(吩)咐 一、下、工、×、×、一、工、 十、十、十、十、十、十、十、十、	13	12	1	0	0	
			(加)添(阮)情(送)去(梅)香(性)命(性)命 ×、似、×、一、×、×、 十、十、十、十、十、十、						



T1	張鴻明	〈遙〉	遙(望)遙(望)暗銷(銷)於(記)得(失)於功名 大、工、工、下、大、一、一、 十、十、十、十、十、十、十、十	17	17	0	0	0
			功名(折)散早(知)(吳)日(思)問早(知)龍門 大、大、工、大、工、一、大、 十、十、十、十、十、十、十、十					
			(歸)來(亦)看(方)寸 大、大、下、 十、十、十					
T2	張鴻明	〈茶〉	茶、出、來、忘、阮、漳、然 一、工、工、下、一、工、工、 十、十、十、十、十、十、十、十	15	15	0	0	0
			來、賊、懶、浪、擺、鶴、隔 下、一、工、工、下、一、工、 十、十、十、十、十、十、十、十					
			隔 工、 十					
T3	張鴻明	〈不〉	府、千、兒、阮、阮(杜)、阮(杜)、疑 工、一、工、下、一、工、下、 十、十、十、十、十、十、十、十	8	8	0	0	0
			阮(杜) 一、 十					
K1	謝永欽	〈因〉	(失)君(分)開(如)醉(慊)慊(病)(繡)幃 一、工、下、一、工、一、工、 十、十、十、十、十、十、十、十	27	18	9	0	0
			針(線)針(線)(去)對(褥)席(不)睡(含)有(含)有 一、一、下、工、下、一、工、 十、十、十、十、十、十、十、十					
			(正)是(春)誰(花)前(花)前(用)下(雙)雙(相)綴 工、下、一、工、一、一、一、 十、十、十、十、十、十、十、十					
			(鶯)知(卜)歸(到)今(鳳)飛(心)去(昭)追 工、工、工、一、工、一、 十、十、十、十、十、十、十					
K2	謝永欽	〈燈〉	遙、亮、中、金、花、成、做 工、大、工、大、工、下、工、 十、十、十、十、十、十、十、十	8	7	1	0	0
			魚、 六、 十					

K3	謝永欽	〈茶〉	<div>茶</div> <div>阮</div> <div>然</div> <div>來</div> <div>賊</div> <div>懶</div> <div>浪</div>	8	8	0	0	0
			<div>擺</div>					
K4	謝永欽	〈望〉	<div>望(明)</div> <div>(明月)</div> <div>(倦)於</div> <div>(伴)於</div> <div>卿</div> <div>(親)憐</div> <div>(總)於</div>	14	13	1	0	0
			<div>(環)於</div> <div>(門)望</div> <div>(環)於</div> <div>(回)步</div> <div>(回)步</div> <div>(回)步</div> <div>(望)穿</div>					
G1	張在我	〈二〉	<div>二</div> <div>風</div> <div>折</div> <div>個</div> <div>袂</div> <div>相</div> <div>枉</div>	10	8	2	0	0
			<div>阮</div> <div>枉</div> <div>重</div>					
G2	張在我	〈水〉	<div>月</div> <div>伴</div> <div>客</div> <div>景</div> <div>視</div> <div>茫</div> <div>我</div>	28	28	0	0	0
			<div>競</div> <div>虛</div> <div>驚</div> <div>念</div> <div>促</div> <div>標</div> <div>標</div>					
			<div>想</div> <div>難</div> <div>賴</div> <div>芳</div> <div>卿</div> <div>攀</div> <div>藜</div>					
			<div>瓢</div> <div>神</div> <div>神</div> <div>瓢</div> <div>神</div> <div>神</div> <div>散</div>					
G3	張在我	〈感〉	<div>比</div> <div>并</div> <div>記</div> <div>前</div> <div>哥</div> <div>見</div> <div>理</div>	13	13	0	0	0
			<div>答</div> <div>記</div> <div>記</div> <div>柯</div> <div>柯</div> <div>裡</div>					
P1	丁世彬	〈二〉	<div>二</div> <div>風</div> <div>折</div> <div>袂</div> <div>相</div> <div>枉</div> <div>阮</div>	9	8	1	0	0
			<div>枉</div> <div>重</div>					



P2	丁世彬	〈魚〉	魚(沉)雁香(雁香)寄返誤阮(誤阮)欄杆 大、工、工、士、一、電、大、 十、十、十、十、十、十、十、十、	32	30	2	0	0
			(空)倚(倚)倚(倚)欄杆(子規)(子規)催春 工、一、大、一、工、工、 十、十、十、十、十、十、十、					
			(卜)返哀(叫)問人(問人)心(酸)(繡)枕(繡)枕 士、大、工、工、下、工、 十、十、十、十、十、十、十、					
			(瘦)青(無)心冤(冤)冤(冤)冤(冤)冤(冤)去遠 一、工、大、工、依、一、 十、十、十、十、十、十、十、					
			(思)人(倚)門(倚)門空(瞬) 工、工、工、下、 十、十、十、十、					
P3	丁世彬	〈出〉	(庭)前(庭)前(庭)前(忽)聽(鐵)馬聲(響)聲(響) 電、電、大、一、一、電、下、 十、十、十、十、十、十、十、	34	34	0	0	0
			(心)腸交(倚)交(倚)聲(啼)雁(汝)代(我)書(信) 一、一、下、工、電、大、 十、十、十、十、十、十、十、					
			朝(思)(臺)風(臺)風(樓)月(飄)渺不(女)為不(女)為 電、一、大、大、工、工、 十、十、十、十、十、十、十、					
			為(阮)寒(鴉)幾(墜)傷(情)深(恨)驚(群)成(雙) 電、大、大、 十、十、十、十、十、十、十、					
			(折)散(西)東得(阮)貧(富)怨(人)怨(女) 電、下、下、大、下、 十、十、十、十、十、十、					
P4	丁世彬	〈感〉	比并記前哥見理 工、工、下、工、工、下、 十、十、十、十、十、十、	12	12	0	0	0
			登記記柯柯 工、大、大、 十、十、十、十、十、					

## 暫



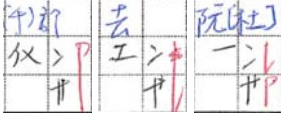

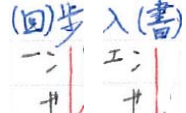



影片			案例									弓數			
編 號	二絃 藝師	曲目 簡稱	1 (8)	2 (9)	3 (10)	4 (11)	5 (12)	6 (13)	7 (14)	總 計	1	2	3	4	









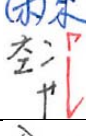
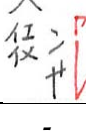
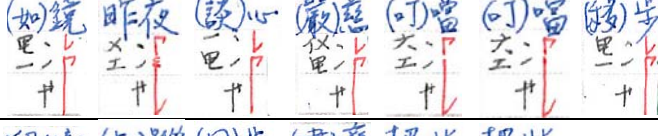
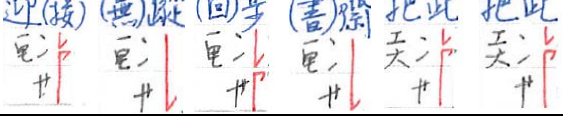
O1	吳昆仁	〈自〉	依倚 工、レ 十レ	1	0	1	0	0
O2	吳昆仁	〈咱〉	- - - - -	0	0	0	0	0
O3	吳昆仁	〈紗〉	- - - - -	0	0	0	0	0
O4	吳昆仁	〈汝〉	人有 (遇著) 下、P 工、レ 十P 十レ	2	0	2	0	0
O5	吳昆仁	〈冬〉	- - - - -	0	0	0	0	0
T1	張鴻明	〈遙〉	吳日 里、P 十レ	1	0	1	0	0
T2	張鴻明	〈茶〉	- - - - -	0	0	0	0	0
T3	張鴻明	〈不〉	阮杜 疑杜 阮杜 似、P 似、P 似、レ 十レ 十レ 十P 註：三例均出自〔杜字娘〕特韻	3	0	3	0	0
K1	謝永欽	〈因〉	分(開) 似、P 十レ	1	0	1	0	0
K2	謝永欽	〈燈〉	阮身 大、レ 十P	1	0	1	0	0
K3	謝永欽	〈茶〉	- - - - -	0	0	0	0	0
K4	謝永欽	〈望〉	(回)步 似、レ 十P	1	0	1	0	0
G1	張在我	〈二〉	主 工、レ 十レ	1	0	1	0	0
G2	張在我	〈水〉	客 我 擊 探 神 神 前世 大、P 大、P 大、レ 大、P 大、P 大、レ 工、レ 十レ 十レ 十P 十レ 十レ 十P 十レ	7	0	7	0	0
G3	張在我	〈感〉	- - - - -	0	0	0	0	0
P1	丁世彬	〈二〉	主 工、レ 十レ	1	0	1	0	0
P2	丁世彬	〈魚〉	(空)倚 (倚)倚 (倚)門 大、P 似、レ 大、P 十P 十レ 十レ	3	2	1	0	0
P3	丁世彬	〈出〉	- - - - -	0	0	0	0	0
P4	丁世彬	〈感〉	- - - - -	0	0	0	0	0

## (8) 緊點挑甲

## 同音

影片			案例							弓數				
編號	二絃 藝師	曲目 簡稱	1 (8)	2 (9)	3 (10)	4 (11)	5 (12)	6 (13)	7 (14)	總計	1	2	3	4
O1	吳昆仁	〈自〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
O2	吳昆仁	〈咱〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
O3	吳昆仁	〈紗〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
O4	吳昆仁	〈汝〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
O5	吳昆仁	〈冬〉								1	1	0	0	0
T1	張鴻明	〈遙〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
T2	張鴻明	〈茶〉								5	5	0	0	0
T3	張鴻明	〈不〉								3	2	1	0	0
K1	謝永欽	〈因〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
K2	謝永欽	〈燈〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
K3	謝永欽	〈茶〉								1	0	1	0	0
K4	謝永欽	〈望〉								2	2	0	0	0
G1	張在我	〈二〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
G2	張在我	〈水〉								1	1	0	0	0
G3	張在我	〈感〉								2	2	0	0	0
P1	丁世彬	〈二〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
P2	丁世彬	〈魚〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
P3	丁世彬	〈出〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
P4	丁世彬	〈感〉								3	3	0	0	0

# 異音

影片			案例							弓數				
編號	二絃 藝師	曲目 簡稱	1 (8)	2 (9)	3 (10)	4 (11)	5 (12)	6 (13)	7 (14)	總計	1	2	3	4
O1	吳昆仁	〈自〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
O2	吳昆仁	〈咱〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
O3	吳昆仁	〈紗〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
O4	吳昆仁	〈汝〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
O5	吳昆仁	〈冬〉								6	2	4	0	0
T1	張鴻明	〈遙〉								10	1	9	0	0
														
T2	張鴻明	〈茶〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
T3	張鴻明	〈不〉								15	3	12	0	0
														
														
K1	謝永欽	〈因〉								1	0	1	0	0
K2	謝永欽	〈燈〉								1	0	1	0	0
K3	謝永欽	〈茶〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
K4	謝永欽	〈望〉								13	2	11	0	0
														
G1	張在我	〈二〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
G2	張在我	〈水〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0

G3	張在我	〈感〉	恩 下 口	當 上 口	樓 上 口	哥 上 口	南 上 口	主 上 口	當 上 口	7	3	4	0	0
P1	丁世彬	〈二〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
P2	丁世彬	〈魚〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
P3	丁世彬	〈出〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
P4	丁世彬	〈感〉	恩 下 口	當 上 口	樓 上 口	哥 上 口	南 上 口	主 上 口	當 上 口	8	5	3	0	0
			裡 上 口											

## 歌

影片			案例							弓數				
編號	二絃 藝師	曲目 簡稱	1 (8)	2 (9)	3 (10)	4 (11)	5 (12)	6 (13)	7 (14)	總 計	1	2	3	4
O1	吳昆仁	〈自〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
O2	吳昆仁	〈咱〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
O3	吳昆仁	〈紗〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
O4	吳昆仁	〈汝〉	(願)禮不(願)我(來)憾(命)情(願)虧心 大下口 大下口 電下口 電下口 大下口 電下口 電下口							6	6	0	0	0
O5	吳昆仁	〈冬〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
T1	張鴻明	〈遙〉	(返)來(情意)歸(來)情意 大下口 電下口 大下口 電下口							4	4	0	0	0
T2	張鴻明	〈茶〉	事 電下口							1	1	0	0	0
T3	張鴻明	〈不〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
K1	謝永欽	〈因〉	(吐)氣當(初)袂記(無)憑(梅)花 下下口 一上口 電下口 大下口 電下口 電下口 電下口							5	2	3	0	0
K2	謝永欽	〈燈〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
K3	謝永欽	〈茶〉	事 茶 電下口 電下口							2	0	2	0	0
K4	謝永欽	〈望〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
G1	張在我	〈二〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
G2	張在我	〈水〉	哥 東 天邊 長 舊 舊 下下口 工下口 工下口 大下口 工下口 大下口 大下口							6	6	0	0	0


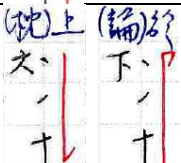
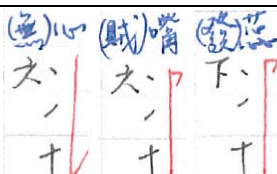


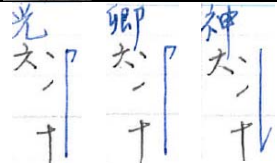
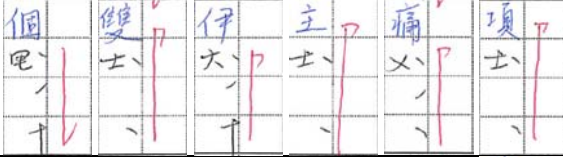
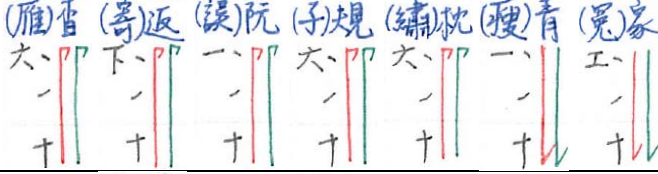
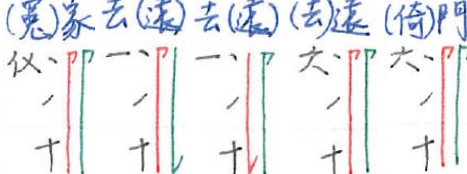


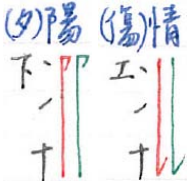

G3	張在我	〈感〉		2	2	0	0	0
P1	丁世彬	〈二〉	- - - - -	0	0	0	0	0
P2	丁世彬	〈魚〉		2	2	0	0	0
P3	丁世彬	〈出〉		1	1	0	0	0
P4	丁世彬	〈感〉		1	1	0	0	0

### (9) 點挑甲

#### 貫

影片			案例								弓數				
編號	二絃 藝師	曲目 簡稱	1 (8)	2 (9)	3 (10)	4 (11)	5 (12)	6 (13)	7 (14)	總 計	1	2	3	4	
O1	吳昆仁	〈自〉	<p>(自來(生長) 為七(樣)深阮(即)扮(做) (男)子</p> <p>士、 工、 工、 電、 電、 六、 士、</p> <p>、 十、 十、 十、 十、 、 、</p>								11	11	0	0	0
			<p>拖(命) (易妻) (我)君 (我)君</p> <p>一、 工、 工、 工、</p> <p>十、 十、 十、 十、</p>												
O2	吳昆仁	〈咱〉	<p>消(酒) 真(無) 聽(樓) (好)聲 宮(內) 獨自 (失)誰</p> <p>一、 工、 一、 一、 一、 工、 電、</p> <p>十、 十、 十、 十、 十、 十、 十、</p>								10	10	0	0	0
			<p>(照)鏡 誰(樓) 更(漏)</p> <p>一、 一、 工、</p> <p>十、 十、 十、</p>												
O3	吳昆仁	〈紗〉	<p>(正)光 (越)酸 (同)床 (向)遠 (梳)粧</p> <p>一、 工、 工、 工、 一、</p> <p>十、 十、 十、 十、 十、</p>								5	5	0	0	0
O4	吳昆仁	〈汝〉	<p>- - - - -</p>								0	0	0	0	0

O5	吳昆仁	〈冬〉		1	1	0	0	0	0
T1	張鴻明	〈遙〉		2	2	0	0	0	0
T2	張鴻明	〈茶〉	- - - - - - - -	0	0	0	0	0	0
T3	張鴻明	〈不〉	- - - - - - - -	0	0	0	0	0	0
K1	謝永欽	〈因〉		3	3	0	0	0	0
K2	謝永欽	〈燈〉		2	2	0	0	0	0
K3	謝永欽	〈茶〉	- - - - - - - -	0	0	0	0	0	0
K4	謝永欽	〈望〉	- - - - - - - -	0	0	0	0	0	0
G1	張在我	〈二〉		6	6	0	0	0	0
G2	張在我	〈水〉		3	3	0	0	0	0
G3	張在我	〈感〉	- - - - - - - -	0	0	0	0	0	0
P1	丁世彬	〈二〉		6	6	0	0	0	0
P2	丁世彬	〈魚〉		12	12	0	0	0	0
									

P3	丁世彬	〈出〉		2	2	0	0	0
P4	丁世彬	〈感〉		1	1	0	0	0

## 暫

影片			案例							弓數				
編號	二絃 藝師	曲目 簡稱	1 (8)	2 (9)	3 (10)	4 (11)	5 (12)	6 (13)	7 (14)	總計	1	2	3	4
O1	吳昆仁	〈自〉	(自)來 不女(曼) (風)霜 (風)霜 (正)是 (為)已 (記)得 工、 <sub>レ</sub> 電、 <sub>レ</sub> 工、 <sub>レ</sub> 工、 <sub>レ</sub> 電、 <sub>レ</sub> 電、 <sub>レ</sub> 電、 <sub>レ</sub> 十 <sub>レ</sub> 十 <sub>レ</sub> 十 <sub>レ</sub> 十 <sub>レ</sub> 十 <sub>レ</sub> 十 <sub>レ</sub> 十 <sub>レ</sub>	22	1	21	0	0						
			前(日) (海)樣 有(情) (有)意 (扮)做 (男)子 (拖)命 電、 <sub>レ</sub> 電、 <sub>レ</sub> 電、 <sub>レ</sub> 工、 <sub>レ</sub> 工、 <sub>レ</sub> 工、 <sub>レ</sub> 電、 <sub>レ</sub> 十 <sub>レ</sub> 十 <sub>レ</sub> 十 <sub>レ</sub> 十 <sub>レ</sub> 十 <sub>レ</sub> 十 <sub>レ</sub> 十 <sub>レ</sub>											
			(尋)伊 (易)交 易(妻) 耽(擱) (阮)身 譬(做) 譬(做) 工、 <sub>レ</sub> 工、 <sub>レ</sub> 士、 <sub>レ</sub> 一、 <sub>レ</sub> 一、 <sub>レ</sub> 電、 <sub>レ</sub> 電、 <sub>レ</sub> 十 <sub>レ</sub> 十 <sub>レ</sub> 十 <sub>レ</sub> 十 <sub>レ</sub> 十 <sub>レ</sub> 十 <sub>レ</sub> 十 <sub>レ</sub>											
			(君)見 工、 <sub>レ</sub> 十 <sub>レ</sub>											
O2	吳昆仁	〈咱〉	雙(人) (無)賓 都(是) 雪月 傷(情) (誰)說 (漏)短 一、 <sub>レ</sub> 下、 <sub>レ</sub> 似、 <sub>レ</sub> 仁、 <sub>レ</sub> 一、 <sub>レ</sub> 工、 <sub>レ</sub> 工、 <sub>レ</sub> 十 <sub>レ</sub> 十 <sub>レ</sub> 十 <sub>レ</sub> 十 <sub>レ</sub> 十 <sub>レ</sub> 十 <sub>レ</sub> 十 <sub>レ</sub>	7	0	7	0	0						
O3	吳昆仁	〈紗〉	月(正) 越(酸) 今(旦) 今(旦) (向)遠 (不)返 (待)阮 大、 <sub>レ</sub> 大、 <sub>レ</sub> 大、 <sub>レ</sub> 一、 <sub>レ</sub> 乂、 <sub>レ</sub> 乂、 <sub>レ</sub> 大、 <sub>レ</sub> 十 <sub>レ</sub> 十 <sub>レ</sub> 十 <sub>レ</sub> 十 <sub>レ</sub> 十 <sub>レ</sub> 十 <sub>レ</sub> 十 <sub>レ</sub>	14	1	13	0	0						
			(借)問 (懶)身 (揭)饑 (乞)君 腸(肝) 腸(肝) (斷)不女 乂、 <sub>レ</sub> 大、 <sub>レ</sub> 電、 <sub>レ</sub> 大、 <sub>レ</sub> 大、 <sub>レ</sub> 大、 <sub>レ</sub> 工、 <sub>レ</sub> 十 <sub>レ</sub> 十 <sub>レ</sub> 十 <sub>レ</sub> 十 <sub>レ</sub> 十 <sub>レ</sub> 十 <sub>レ</sub> 十 <sub>レ</sub>											

O4	吳昆仁	〈汝〉	何邊 工、 ノ 十	1	0	1	0	0
O5	吳昆仁	〈冬〉	炭 工、 ノ 十	1	0	1	0	0
T1	張鴻明	〈遙〉	(二)邊 工、 ノ 十	1	0	1	0	0
T2	張鴻明	〈茶〉	- - - - -	0	0	0	0	0
T3	張鴻明	〈不〉	意 工、 ノ 十	1	0	1	0	0
K1	謝永欽	〈因〉	問人 食枕 (不得 誰知) 掠阮 (到今 慳悴) 工、 大、 大、 大、 工、 電、 士、 ノ ノ ノ ノ ノ ノ ノ 十 十 十 十 十 十 十	7	0	7	0	0
K2	謝永欽	〈燈〉	趣 丹 大、 大、 ノ ノ 十 十	2	0	2	0	0
K3	謝永欽	〈茶〉	茶 一、 ノ 十	1	0	1	0	0
K4	謝永欽	〈望〉	- - - - -	0	0	0	0	0
G1	張在我	〈二〉	雙 看 西 戲 逢 主 你 工、 又、 又、 又、 工、 又、 工、 ノ ノ ノ ノ ノ ノ ノ 十 十 十 十 十 十 十	7	0	7	0	0
G2	張在我	〈水〉	客 我 飛過 徑 真 處 引 工、 工、 大、 下、 一、 工、 下、 ノ ノ ノ ノ ノ ノ ノ 十 十 十 十 十 十 十	10	0	10	0	0
			藤 荷 不波 大、 一、 下、 ノ ノ ノ 十 十 十					



G3	張在我	〈感〉	星 下									1	0	1	0	0
P1	丁世彬	〈二〉	變 工	看 又	西 又	戲 又	逢 電	主 又	你 工			8	0	8	0	0
			下 下													
P2	丁世彬	〈魚〉	(誤)阮 一	(倚)旁 一	(瘦)青 一	(空)瞬 下						4	0	4	0	0
P3	丁世彬	〈出〉	(庭)前 一	(聲)響 又	(交)併 又	(聲)嚨 又	(雁)汝 電	(雁)汝 一	(書)信 又			12	0	12	0	0
			無(因) 又	厚(阮) 又	(幾)墜 又	返(來) 又	(鬆)不 下									
P4	丁世彬	〈感〉	-	-	-	-	-	-	-			0	0	0	0	0

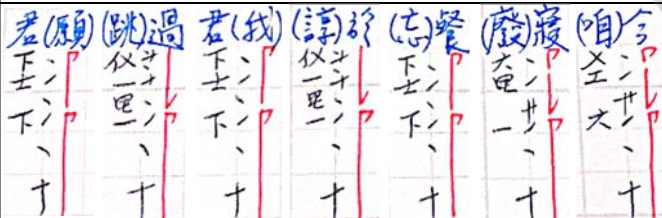
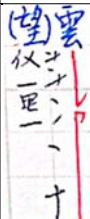
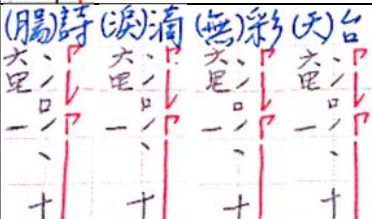
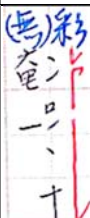
## 歇

影片			案例								弓數			
編號	二絃 藝師	曲目 簡稱	1 (8)	2 (9)	3 (10)	4 (11)	5 (12)	6 (13)	7 (14)	總 計	1	2	3	4
O1	吳昆仁	〈自〉	(樣)深 電							1	0	1	0	0
O2	吳昆仁	〈咱〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
O3	吳昆仁	〈紗〉	(不)返 工	(青)青 工	(失)頓 六	(顏)色 六	(付)斷 又			5	3	2	0	0
O4	吳昆仁	〈汝〉	(行)時 又	(稱)意 又	(出)街 工	(上)市 一	(呆)癡 工	(擊)忌 工	(開)市 工	11	2	9	0	0

			<p>(八)死(妻)兒(無)依(虧)心 又、P 工、L 大、P 電、P 、P 十、L 十、P 十、L 口 口 口 口</p>														
O5	吳昆仁	〈冬〉	-	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0		
T1	張鴻明	〈遙〉	-	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0		
T2	張鴻明	〈茶〉	-	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0		
T3	張鴻明	〈不〉	-	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0		
K1	謝永欽	〈因〉	-	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0		
K2	謝永欽	〈燈〉	-	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0		
K3	謝永欽	〈茶〉	-	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0		
K4	謝永欽	〈望〉	-	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0		
G1	張在我	〈二〉	-	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0		
G2	張在我	〈水〉	-	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0		
G3	張在我	〈感〉	<p>義、P 裡、P 下、P 大、P 十、P 十、L 口 口</p>									2	0	2	0	0	
P1	丁世彬	〈二〉	-	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0		
P2	丁世彬	〈魚〉	<p>(返)不(心)酸(心)酸(昏)不(顏色)(青)黃(寸)斷 下、PP 大、LL 下、PP 下、PP 大、LL 大、LL 下、PP 十、PP 十、PP 十、PP 十、PP 十、PP 十、PP 口 口 口 口 口 口 口</p>									13	0	13	0	0	
			<p>(鬼)象(遠)不(鬼)象(去)遠(去)遠 空瞬 工、LL 下、PP 似、LL 大、LL 下、PP 大、LL 十、LL 十、PP 十、PP 十、PP 十、PP 十、PP 口 口 口 口 口 口</p>														
P3	丁世彬	〈出〉	<p>(聲)響(交)併(噎)歷(信)來(因)由(傷)情(家)鄉 下、PP 下、PP 下、PP 下、PP 下、PP 下、PP 下、PP 十、PP 十、PP 十、PP 十、PP 十、PP 十、PP 十、PP 口 口 口 口 口 口 口 口</p>									12	0	12	0	0	
			<p>(空)房(怒)人(鬼)象(情)重(怒)人 大、LL 工、LL 電、LL 下、PP 大、LL 十、PP 十、PP 十、PP 十、PP 十、PP 口 口 口 口 口</p>														
P4	丁世彬	〈感〉	<p>義、P 裡、P 下、P 大、P 十、P 十、L 口 口</p>									2	0	2	0	0	

(10) 點挑點甲

影片			案例										弓數			
編號	二絃 藝師	曲目 簡稱	1 (8)	2 (9)	3 (10)	4 (11)	5 (12)	6 (13)	7 (14)	總 計	1	2	3	4		

O1	吳昆仁	〈自〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0	
O2	吳昆仁	〈咱〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0	
O3	吳昆仁	〈紗〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0	
O4	吳昆仁	〈汝〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0	
O5	吳昆仁	〈冬〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0	
T1	張鴻明	〈遙〉									8	0	8	0	0
															
T2	張鴻明	〈茶〉									4	0	4	0	0
T3	張鴻明	〈不〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0	
K1	謝永欽	〈因〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0	
K2	謝永欽	〈燈〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0	
K3	謝永欽	〈茶〉									1	0	1	0	0
K4	謝永欽	〈望〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0	
G1	張在我	〈二〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0	
G2	張在我	〈水〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0	
G3	張在我	〈感〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0	
P1	丁世彬	〈二〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0	
P2	丁世彬	〈魚〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0	
P3	丁世彬	〈出〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0	
P4	丁世彬	〈感〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0	

(11) 點掄（+點／點挑）

影片			案例								弓數			
編 號	二絃 藝師	曲目 簡稱	1 (8)	2 (9)	3 (10)	4 (11)	5 (12)	6 (13)	7 (14)	總 計	1	2	3	4

O1	吳昆仁	〈自〉	受(一)記(二)得(有)意(尋)伊(尋)伊(君)見 工(一)大(二)下(一)大(二)下(一)大(二)下(一)大(二)下(一)大(二)下	6	0	4	2	0
O2	吳昆仁	〈咱〉	(中)秋(起)歌(虧)得(來)樂(更)漏 工(一)大(二)下(一)大(二)下(一)大(二)下(一)大(二)下(一)大(二)下	5	0	4	1	0
O3	吳昆仁	〈紗〉	兩(人)誰(疑)今(且)誰(知)今(且)兩(人)伊(不) 工(一)大(二)下(一)大(二)下(一)大(二)下(一)大(二)下(一)大(二)下	12	0	9	3	0
			只(處)起(倒)日(餓)梳(粧)割(吊) 工(一)大(二)下(一)大(二)下(一)大(二)下(一)大(二)下(一)大(二)下					
O4	吳昆仁	〈汝〉	囊(去)度(願)禮(義)(大)人(知)機(可)憐 工(一)大(二)下(一)大(二)下(一)大(二)下(一)大(二)下(一)大(二)下	27	0	24	3	0
			可(憐)行(山)伊(今)較(議)(大)人(知)機(可)憐 工(一)大(二)下(一)大(二)下(一)大(二)下(一)大(二)下(一)大(二)下					
			可(憐)去(上)也(果)(五)錢(愛)都(於)名(姓) 工(一)大(二)下(一)大(二)下(一)大(二)下(一)大(二)下(一)大(二)下					
			我(逢)(於)食(我)沿(錢)我(人)掠(悔)(天) 工(一)大(二)下(一)大(二)下(一)大(二)下(一)大(二)下(一)大(二)下					
O5	吳昆仁	〈冬〉	阮(情)幾(件) 工(一)大(二)下(一)大(二)下	2	0	2	0	0
T1	張鴻明	〈遙〉	情(君)(君)孤(群)(早)知(知)吳(貧)戀 工(一)大(二)下(一)大(二)下(一)大(二)下(一)大(二)下(一)大(二)下	6	0	3	3	0
T2	張鴻明	〈茶〉	含(泥)相(隨)不(自) 工(一)大(二)下(一)大(二)下(一)大(二)下	3	0	3	0	0
T3	張鴻明	〈不〉	- - - - -	0	0	0	0	0
K1	謝永欽	〈因〉	緣(無)(有)七(路)對(對)(對)對(句)未(都)那 工(一)大(二)下(一)大(二)下(一)大(二)下(一)大(二)下(一)大(二)下	10	2	2	6	0
			(於)有(說)無(都)是 工(一)大(二)下(一)大(二)下(一)大(二)下					

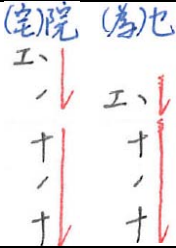
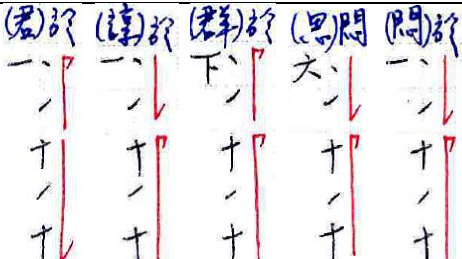
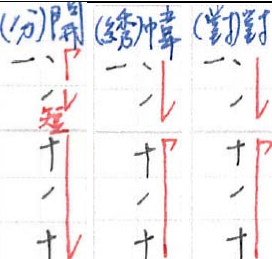





編號	二絃 藝師	曲目 簡稱	1 (8)	2 (9)	3 (10)	4 (11)	5 (12)	6 (13)	7 (14)	總計	1	2	3	4
O1	吳昆仁	〈自〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
O2	吳昆仁	〈咱〉	消酒 一、 電、 大、	笙蕭 一、 電、 大、	(好)聲 一、 電、 大、	宮(內) 一、 電、 大、	伊許 一、 電、 大、	遮樓 一、 電、 大、		6	0	3	3	0
O3	吳昆仁	〈紗〉	(正)光 一、 電、 大、	思(君) 一、 電、 大、	(思)君 電、 大、 工、	(越)酸 六、 電、 大、	不女記 六、 電、 大、	阮(兩) 一、 電、 大、	阮(兩) 一、 電、 大、	14	0	0	13	1
			伊(不) 工、 電、 大、 下、	(王)魁 電、 大、 工、	(借)問 工、 電、 大、 下、	天久 一、 電、 大、	(青)黃 工、 電、 大、	不女割 一、 電、 大、	不女割 一、 電、 大、					
O4	吳昆仁	〈汝〉	因勢 電、 大、 工、	相欺 工、 電、 大、 下、	(官)人 工、 電、 大、 下、	親道 工、 電、 大、 下、	(油)街 一、 電、 大、			5	0	0	5	0
O5	吳昆仁	〈冬〉	寒雲 工、 電、 大、 下、	相思 電、 大、 工、	相思 電、 大、 工、					3	0	1	0	2
T1	張鴻明	〈遙〉	(紫)友 電、 大、 工、							1	0	0	1	0
T2	張鴻明	〈茶〉	架日 電、 大、 工、	告 電、 大、 工、	家 電、 大、 工、	會不 電、 大、 工、				4	0	0	2	2
T3	張鴻明	〈不〉	上 電、 大、 工、							1	0	0	0	1
K1	謝永欽	〈因〉	正是 大、 電、 大、 工、 大、	(發)願 大、 電、 大、 工、 大、	枉誤 電、 大、 工、	(當)初 電、 大、 工、 大、			4	0	0	1	3	

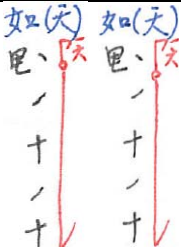
K2	謝永欽	〈燈〉	子係是既正似想是心 大、レ 大、レ 大、レ 一、P 工、レ 工、レ 工、レ 電、レ 又、L 又、L 又、L 大、P	4	0	0	1	3
K3	謝永欽	〈茶〉	架目 告 心 電、レ 電、P 電、レ 大、レ 大、レ 大、レ 工、レ 工、レ 工、レ 大、P	3	0	0	1	2
K4	謝永欽	〈望〉	- - - - - - - -	0	0	0	0	0
G1	張在我	〈二〉	只 個 受 似、レ 工、レ 又、P 一、レ 大、レ 下、P 電、レ 下、L 去、L	3	0	1	2	0
G2	張在我	〈水〉	水月 宵 俯視 戰 (不)波 (接) (不)波 一、P 大、P 工、レ 大、P 大、P 大、P 大、P 電、レ 工、レ 又、レ 工、レ 工、レ 工、レ 工、レ 大、L 又、L 下、P 又、L 又、L 又、L 又、L	10	0	1	2	7
			(不)波 哥 相思 大、P 工、レ 一、レ 工、レ 又、レ 電、レ 又、L 下、P 又、レ 工、L					
G3	張在我	〈感〉	心 似、P 一、レ 電、P	1	0	0	1	0
P1	丁世彬	〈二〉	只 個 似、レ 工、レ 一、レ 大、レ 電、P 下、L	2	0	0	1	1
P2	丁世彬	〈魚〉	- - - - - - - -	0	0	0	0	0
P3	丁世彬	〈出〉	孤雁 傷情 拆散 解得 工、レ 一、レ 一、P 大、レ 又、レ 又、レ 又、レ 工、レ 下、P 又、L 大、L 又、L	4	0	1	3	0
P4	丁世彬	〈感〉	心 似、P 一、レ 電、P	1	0	0	1	0

## (13) 過撩

影片			案例							弓數				
編號	二絃 藝師	曲目 簡稱	1 (8)	2 (9)	3 (10)	4 (11)	5 (12)	6 (13)	7 (14)	總 計	1	2	3	4
O1	吳昆仁	〈自〉								2	0	2	0	0
O2	吳昆仁	〈咱〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
O3	吳昆仁	〈紗〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
O4	吳昆仁	〈汝〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
O5	吳昆仁	〈冬〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
T1	張鴻明	〈遙〉								5	0	5	0	0
T2	張鴻明	〈茶〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
T3	張鴻明	〈不〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
K1	謝永欽	〈因〉								3	0	2	1	0
K2	謝永欽	〈燈〉								4	1	3	0	0
K3	謝永欽	〈茶〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
K4	謝永欽	〈望〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
G1	張在我	〈二〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
G2	張在我	〈水〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
G3	張在我	〈感〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
P1	丁世彬	〈二〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
P2	丁世彬	〈魚〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
P3	丁世彬	〈出〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
P4	丁世彬	〈感〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0



## (14) 貫三

影片			案例							弓數				
編號	二絃 藝師	曲目 簡稱	1 (8)	2 (9)	3 (10)	4 (11)	5 (12)	6 (13)	7 (14)	總 計	1	2	3	4
O1	吳昆仁	〈自〉								2	0	2	0	0
O2	吳昆仁	〈咱〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
O3	吳昆仁	〈紗〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
O4	吳昆仁	〈汝〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
O5	吳昆仁	〈冬〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
T1	張鴻明	〈遙〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
T2	張鴻明	〈茶〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
T3	張鴻明	〈不〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
K1	謝永欽	〈因〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
K2	謝永欽	〈燈〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
K3	謝永欽	〈茶〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
K4	謝永欽	〈望〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
G1	張在我	〈二〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
G2	張在我	〈水〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
G3	張在我	〈感〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
P1	丁世彬	〈二〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
P2	丁世彬	〈魚〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
P3	丁世彬	〈出〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
P4	丁世彬	〈感〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0

## (15) 行指

影片			案例							弓數				
編號	二絃 藝師	曲目 簡稱	1 (8)	2 (9)	3 (10)	4 (11)	5 (12)	6 (13)	7 (14)	總 計	1	2	3	4
O1	吳昆仁	〈自〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
O2	吳昆仁	〈咱〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
O3	吳昆仁	〈紗〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
O4	吳昆仁	〈汝〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
O5	吳昆仁	〈冬〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
T1	張鴻明	〈遙〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
T2	張鴻明	〈茶〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
T3	張鴻明	〈不〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0

K1	謝永欽	〈因〉	三(七) (昭)追枝(頭) 工-電)レ 大)レ ン 工)レ 大)レ 工-電)レ 大)レ 工)レ 大)レ								3	3	0	0	0
K2	謝永欽	〈燈〉	-	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
K3	謝永欽	〈茶〉	-	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
K4	謝永欽	〈望〉	-	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
G1	張在我	〈二〉	-	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
G2	張在我	〈水〉	長 似 一 レ ン レ レ レ レ								1	0	1	0	0
G3	張在我	〈感〉	-	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
P1	丁世彬	〈二〉	-	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
P2	丁世彬	〈魚〉	-	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
P3	丁世彬	〈出〉	-	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
P4	丁世彬	〈感〉	-	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0

### (16) 緊點甲+點挑

影片			案例								弓數				
編號	二絃 藝師	曲目 簡稱	1 (8)	2 (9)	3 (10)	4 (11)	5 (12)	6 (13)	7 (14)	總 計	1	2	3	4	
O1	吳昆仁	〈自〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0	
O2	吳昆仁	〈咱〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0	
O3	吳昆仁	〈紗〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0	
O4	吳昆仁	〈汝〉	偏(玩)不念 工)レ 受)レ 又)レ 又)レ 下)レ 下)レ ヤ)レ ヤ)レ メ)レ メ)レ 主)レ 主)レ							2	1	1	0	0	
O5	吳昆仁	〈冬〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0	
T1	張鴻明	〈遙〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0	
T2	張鴻明	〈茶〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0	
T3	張鴻明	〈不〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0	
K1	謝永欽	〈因〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0	
K2	謝永欽	〈燈〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0	
K3	謝永欽	〈茶〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0	
K4	謝永欽	〈望〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0	
G1	張在我	〈二〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0	
G2	張在我	〈水〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0	
G3	張在我	〈感〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0	

P1	丁世彬	〈二〉	- - - - -	0	0	0	0	0
P2	丁世彬	〈魚〉	並無返許處伴(阮) 工、レ 工、レ 工、レ 下、レ 下、レ 下、レ メ、レ 大、レ 大、レ	3	0	3	0	0
P3	丁世彬	〈出〉		0	0	0	0	0
P4	丁世彬	〈感〉	- - - - -	0	0	0	0	0

### (17) 採聲

影片			案例							弓數				
編號	二絃 藝師	曲目 簡稱	1 (8)	2 (9)	3 (10)	4 (11)	5 (12)	6 (13)	7 (14)	總 計	1	2	3	4
O1	吳昆仁	〈自〉	正是海樣 一、レ 一、レ 十、レ 十、レ 工、レ 工、レ							2	0	0	2	0
O2	吳昆仁	〈咱〉	真(無)(笑)誰更(漏) 大、レ 大、レ 大、レ 十、レ 十、レ 十、レ 工、レ 工、レ 工、レ							3	0	1	2	0
O3	吳昆仁	〈紗〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
O4	吳昆仁	〈汝〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
O5	吳昆仁	〈冬〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
T1	張鴻明	〈遙〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
T2	張鴻明	〈茶〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
T3	張鴻明	〈不〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
K1	謝永欽	〈因〉	分開(誰)知 似、レ 大、レ 十、レ 十、レ 一、レ 工、レ							2	0	0	2	0
K2	謝永欽	〈燈〉	真 大、レ 十、レ 大、レ							1	0	0	0	1
K3	謝永欽	〈茶〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
K4	謝永欽	〈望〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
G1	張在我	〈二〉	相 一、レ 十、レ (里) 工、レ							1	0	0	1	0
G2	張在我	〈水〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0

G3	張在我	〈感〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
P1	丁世彬	〈二〉	相 一、 十 (里0) 里							1	0	0	1	0
P2	丁世彬	〈魚〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
P3	丁世彬	〈出〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
P4	丁世彬	〈感〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0

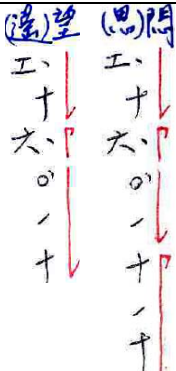
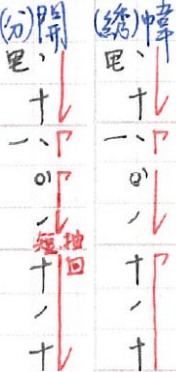
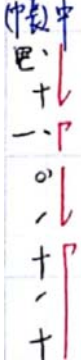
### (18) 點甲+剪

影片			案例							總計	弓數			
編號	二絃 藝師	曲目 簡稱	1 (8)	2 (9)	3 (10)	4 (11)	5 (12)	6 (13)	7 (14)		1	2	3	4
O1	吳昆仁	〈白〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
O2	吳昆仁	〈咱〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
O3	吳昆仁	〈紗〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
O4	吳昆仁	〈汝〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
O5	吳昆仁	〈冬〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
T1	張鴻明	〈遙〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
T2	張鴻明	〈茶〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
T3	張鴻明	〈不〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
K1	謝永欽	〈因〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
K2	謝永欽	〈燈〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
K3	謝永欽	〈茶〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
K4	謝永欽	〈望〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
G1	張在我	〈二〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
G2	張在我	〈水〉	芳卿 里、 十 大x	精神 大、 十 x						2	1	1	0	0
G3	張在我	〈感〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
P1	丁世彬	〈二〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
P2	丁世彬	〈魚〉	(雁)香(誤)阮(子)規(繡)枕(冤)家去(遠) 工、 十 大x	里、 十 一x	工、 十 大x	工、 十 大x	一、 十 似x	工、 十 大x		6	5	1	0	0
P3	丁世彬	〈出〉							-	0	0	0	0	0
P4	丁世彬	〈感〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0

### (19) 點甲+點+緊攢

影片			案例							總計	弓數			
編號	二絃 藝師	曲目 簡稱	1 (8)	2 (9)	3 (10)	4 (11)	5 (12)	6 (13)	7 (14)		1	2	3	4



O1	吳昆仁	〈自〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
O2	吳昆仁	〈咱〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
O3	吳昆仁	〈紗〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
O4	吳昆仁	〈汝〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
O5	吳昆仁	〈冬〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
T1	張鴻明	〈遙〉								2	0	0	2	0
T2	張鴻明	〈茶〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
T3	張鴻明	〈不〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
K1	謝永欽	〈因〉								2	0	0	2	0
K2	謝永欽	〈燈〉								1	0	0	1	0
K3	謝永欽	〈茶〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
K4	謝永欽	〈望〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
G1	張在我	〈二〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
G2	張在我	〈水〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
G3	張在我	〈感〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
P1	丁世彬	〈二〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
P2	丁世彬	〈魚〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
P3	丁世彬	〈出〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0
P4	丁世彬	〈感〉	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0