

論析崑曲曲牌音樂之體製規律及其變異——以《牡丹亭·遊園》為例——

論析崑曲曲牌音樂之體製規律及其變異 ——以《牡丹亭·遊園》為例——

黃 慧 玲

摘 要

崑曲是我國明、清時期重要的戲曲唱腔之一，崑腔於明嘉靖、隆慶年間，經由戲曲家魏良輔改良後成為以細膩優雅演唱著稱的「水磨調」，由於崑腔流播的過程迅速，對於各地的戲曲產生重大的影響。戲曲家梁辰魚首先將崑腔運用在崑劇《浣紗記》中，也開啓了崑劇演出的輝煌歷史，崑劇發展至今已有四百六十多年，被譽為「百戲之母」。2001年5月18日更經聯合國教科文組織通過，列入「人類口述和非物質遺產代表作」，深受國際社會的肯定，並奠定崑劇的藝術地位。崑劇屬於曲牌體，曲牌體的體製規律結構嚴謹而具代表性，本文將分兩個層面論述，首先論述崑曲曲牌的格律結構：由曲牌、宮調、套數三方面進行探討與分析；其次，再論及崑曲之演唱技巧，探究崑曲曲牌音樂之體製規律與變異的特色。

關鍵字：崑曲、崑劇、曲牌、水磨調。

The Analysis of Rules and Variation of Kunqu Music : The Case of The Peony Pavilion Garden from Kunqu Opera

Hui-Ling Huang

Abstract

Kunqu opera is one of the most important types of opera during the Ming and Qing Dynasties in China. The singing of the Kungu dialect was reformed by opera writer Wei Liang Fu between the Jiajing and Khanh Eras. Due to the fluidity of the Kungqu's dialect, its impact was profound in the field of Chinese opera singing. Opera writer Liang Chen-Yu was the first to implement the Kungqu dialect in the Kunqu Opera "Wun Sha Jounrney": this launched the beginning of a glorious history of Kunqu Opera performance. To date, Kunqu Operas have been performed for over 460 years, and are now recognized as "The Mother of Chinese Opera". On May 18, 2001, Kunqu opera was recognized by UNESCO as an inclusion in the Oral and Intangible Heritage of Humanity, thus attaining affirmation by the international community of its artistic status. Kungqu opera is considered under the 'Qupai' system, which follows structured and well-defined laws of tuning. This article is divided into two levels of discourse. The first discusses the Kunqu Qupai system rules and literary history, which include literary discussions and analysis of the Qupai, mode, and tonal systems. Secondly, the article addresses the requirements for skillful Kunqu opera singing, in order to explore the characteristics of the institutional rules and the variations found in Kunqu opera music.

Key words: Kun Opera, Kunqu Opera, tunes, water mill tune.

前 言

崑曲在我國戲曲史中具有重要的地位。其起源可追溯到元代末年江蘇崑山與蘇州一帶流行的一種民間曲調，稱為崑山腔，簡稱崑腔。崑腔於明嘉靖、隆慶年間，經過戲曲家魏良輔的改良後，結合了當地的方言和民間音樂，並吸收了弋陽腔、海鹽腔、餘姚腔三大聲腔及南、北曲的唱腔精華，改良成以細膩優雅演唱著稱的「水磨調」，崑腔流播的過程由吳中一帶迅速傳播至江浙各地，對於各地的戲曲產生重大的影響。戲曲家梁辰魚首先將崑腔運用在崑劇《浣紗記》中，也開啓了崑劇演出的輝煌歷史。

崑劇是一項綜合藝術。由音樂、舞蹈、戲劇三者緊密結合，呈現「有聲皆歌，無動不舞」的戲劇藝術之美。戲曲透過唱、念、做、打的表演方式刻畫人物思想、角色個性，所謂「唱」包含曲牌音樂演唱、演奏，「念」乃指有節奏韻律的唸白及賓白，「做」、「打」指各種優美的舞蹈動作，再配合舞臺聲光等條件，展現完美的戲劇效果。音樂可用來主導全劇情緒脈動，經由節奏和唱腔使全劇的語言變得優美生動。

崑劇的重要性不僅僅止於藝術的層面，崑劇形式所表現出的高雅、溫婉、含蓄的特質，確實表現出東方文化的底蘊特色，崑劇獲得國際社會的肯定，不僅是一個劇種的興衰，對內，相對的是一個文化是否為當代社會所認同與喜愛，對外而言，更是文化軟實力的展現，具有深遠意義與價值。

然而，明、清以來戲曲的研究與論述也大多以崑曲為對象，但大多以崑曲的歷史與劇作之相關研究為主，音樂學者以音樂分析的角度論述較少，所以，筆者認為對於崑曲曲牌格律與音樂之關係的論析將對崑劇未來的發展有重要的意義。本文將分兩個層面論述，首先論述崑曲曲牌的格律結構：由曲牌、宮調、套數三方面進行探討並以經典名劇《牡丹亭·遊園》為例進行分析。其次，再論及崑曲之演唱技巧，探究崑曲曲牌音樂之特色。

一、曲牌

中國傳統戲曲音樂的曲牌依音樂的體製結構，基本上可分為曲牌聯綴體結構的「曲牌體」和以板眼變化為原則結構的「板腔體」兩種，在清代皮黃戲興起前，是以聯曲體為主，即每一曲牌除本身合乎曲詞的字格與腔格後，在戲曲中將曲牌依宮調規則集成套曲形式。崑曲是明代戲曲中藝術性極高的一種戲曲聲腔，其前身為「崑山腔」，於元代已經形成，原是江蘇省一代民間流行的清唱曲調，屬於清唱之曲，在文人間流傳，明代中期，因魏良輔改良後，唱腔以婉轉細膩，擅於表現抒情的唱腔表現形式，而有「水磨腔」之稱。本文首先就曲牌名稱與形成的原由分析曲牌音樂中語言與音樂的關係進行論述，探討曲牌的文字格律與音樂的關係。

(一)曲牌名稱的由來與特色

曲之各種名色，稱之為「曲牌」，古時候將不同的樂曲、音節寫在「牌子」上，而有「曲牌」或「牌子」的名稱。¹所以自從元、明以後的「南、北曲」、「散曲」、「時調」、「小令」等曲調，均統稱為曲牌。

「曲牌」音樂的組合有著一定的體製規律，唱詞通常以長短句為主，唱詞平仄四聲與音樂的旋律、節奏互相配合，音樂的聲情與歌詞自然情融合，一開始是由文人先創作歌詞，再交由音樂家譜曲，這是「選詞配樂」的階段，基於唱詞的詞情集結同性格之曲調組成套曲的形式，曲牌在調高、調式、音型、節奏的運用上都須符合原唱詞的情感。曲牌在之後漸漸發展形成另一種創作的方式，即保留音樂的旋律而「依聲填詞」；保有原有曲牌名和音樂，重新創作不同的唱詞內容。由於保留原音樂的樂句形式、旋律及節奏，因此新的創作的歌詞必須遵循曲牌原唱詞的格律，才能和音樂緊密結合，形成另一個同名曲牌。所以，同名的曲牌，對於每個曲牌的字數、句數、句長、句式、平仄、協韻、對偶²都有固定的規律，這便形成了曲牌的文學格律。音樂方面，這些變化使

¹ 高厚永，論曲牌（一）（台北：北市國樂期刊，2/27/1988），5。

² 施德玉，板腔體與曲牌體（台北：國家出版社，2010），300。

曲牌產生共有的骨幹音，但同名的曲牌在旋律又有變化，這正是中國曲牌音樂最富特色與訣竅，新創作的唱詞必須遵循原唱詞的格律，依劇情、劇詞的不同創作出另一首同名曲牌，這就是曲牌音樂，賦與變化又不失其統一性的特色，也是曲牌音樂獨有的風格。

(二)曲牌的文字格律

由於崑曲曲牌創作者都為文人和音樂家，所以，崑曲曲牌的文詞優雅，音樂柔婉、清麗極富藝術性，論及曲牌的文字格律與音樂的關係，必須先了解中國文字中的語言旋律，由「聲韻學」中探討語言旋律音樂化、節奏化等因素，再進一步論述文字結構如何運用語言的學理將其美化，而使聲情與詞情相互融合。

任何語言，只要發出一個字音，就包含音長、音高、音強、音色等四個構成因素。就中國的語言來說，還包含聲調的特質，所謂聲調，是起於音波運行的路徑或平直或曲折或可展延或被阻塞。所以中國語言而言，每發出一字音，就包含長短、高低、強弱、平仄等四個因素。而文學必須累字成句，累句成章，文字的連結包含內容思想和情趣，而字詞章句的累增，其間自然產生了旋律感，我們稱為「語言旋律」，語言旋律的變化豐富，騰挪有致也產生了自然的旋律線條，如音樂般的旋律美感就自然的運行，研究中國語言聲韻的科學稱「韻文學」。就中國「韻文學」理論來觀察構成「語言旋律」的因素，就包含字數、字句、句長、句式、平仄、韻協、對偶等七個因素³。筆者參閱曾師永義《宋元南曲戲文之體製、規律與唱法》書中之釋義如下：

- (1)字數：一個曲牌本格正字的總數。
- (2)句數：一個曲牌本格所包含的句數。
- (3)句長：即每句子的音節數，如三音節即三言，五音節即五言等。
- (4)句式：一個曲牌本格所具有的句子，同時含有「意義形式」與「音節形式」。「意義形式」是指一首曲子的歌詞，用文字所呈現的意義內涵，用以傳達詞情；「音節形式」則是將曲子的歌詞依音節

³ 曾永義著，「宋元南曲戲文之體製、規律與唱法」。戲曲之雅俗、折子、流派(臺北：國家出版社，2009)，245。

的結構形式來劃分樂句，用以傳達聲情。音節形式有單雙二式，如三言作 21，四言作 13，五言作 23，六言作 33，七言作 43，皆為單式，單式音節給人的感覺是「健捷激裊」；如三言作 12，四言作 22，五言作 32，六言作 222，七言作 34，皆為雙式，雙式音節則是「平穩舒徐」。因此，音節形式對於詞情所呈現的性格相當重要。

(5)平仄：指每個句子的平仄格式，平聲中有時別陰陽，仄聲中有時分上去，是直接影響音樂旋律的高低線條走向，平仄交互運用，增加語言旋律的變化。

(6)韻協：在戲曲唱詞中極重視韻腳字的安排，運用聲母與韻母的不同配置，調整句子的聲調，兩韻之間的音節數稱「韻長」，可因分句方式不同，而改變句長。如十言的句子，可分為 5、5 或 3、7 或 7、3，其音節形式必須相同為單式音節；如其音節形式必作雙式，則可攤為 4、6 或 6、4。句尾押韻可使句子產生前後呼應的效果，對多句的句式有歸納聲調、統一協調的功能。

(7)對偶：曲中往往逢雙對偶，所謂「逢雙」就是相鄰的在字數和句式相同，產生對偶，但這非必然的現象。

上述七個因素是構成文學格律與音樂形式中譜律的基礎，由此建構曲調的韻味、節奏的快慢及旋律音調的高低，就有一定的準則，而曲牌適用於某種意境或傳達某種聲情的「性格」也由此確立。另外，每一支曲子除了正字之外，還含有襯字、增字、帶白等其他因素，辨明以上的因素才能準確的掌握曲牌中的語言旋律。

(三)南北曲聲腔的差異

曲牌以語言作為載體，隨著載體使用的語言不同會產生不同的聲腔特色。南北曲因所處的地域、語言不同，所產生的聲腔特色也不相同。南曲的旋律一般注重細膩綿長的效果，故「字少腔多」，反之，北曲，重其陽剛雄健之氣魄，故「字多腔少」。一般而言，四聲腔格因南方和北方所使用的方言特色不同而有些不同，如北曲中只分平、上、去三聲，而南曲因南方語言旋律而比北曲多一組入聲字，至於四聲的應用及說法眾多，但大致都對其音型高低作為重點。

元曲中所用的曲譜皆為北曲，至明傳奇（崑曲的劇本）興起，曲譜中包含南北曲牌，但大致以南曲為主，北曲數量較少，而且於南北合套時，北曲受南曲影響成為「南曲化的北曲」。另一方面，曲牌因使用南方方言與北方官話由語言上的不同而有南北曲的分別，就音樂上而言，南北曲之間具有許多不同點，以下筆者就南北曲牌之不同特點的了解，綜合列表說明如下：

南北曲不同特色之分析：

特點	北曲	南曲
來源	北曲繼承北方說唱藝術成份較多，因此，北曲的「字多而調促，促處見筋」，「北則辭情多聲情少」，板式方面採用「板以節句」，板數不定，所以可增減移動，有「呆腔活板」之稱，襯字多少較無嚴格限制。	南曲「宋人詞而益以里巷之歌」，組成的主要唱腔與節奏比較嚴謹，並受到「詞調」影響有著嚴格的格律限制，因此「字少而調緩，緩處見眼」，「辭情少而聲情多」有「呆腔活板」之稱，在板式上運用擴板加贈，抽眼緊縮等變化，採用「板以節字」，有規定基本小節數和主要唱詞的基本字位，襯不當板。
宮調	四宮五調	九宮十三調
音階	大多使用七聲音階	大多使用五聲音階
音樂風格	北曲以遒勁、豪放為主	南曲以柔合、婉約為主
節奏	爽直流暢	比較細膩繁碎
四聲	押韻字無入聲音	有入聲音
伴奏樂器	早期以鼓、板、笛伴奏，後來以弦索樂器為主	簫、笛

製表者：黃慧玲

小結

中國文字是單音節的，每個字皆由字頭、字腹、字尾組成。故宜於音律，與音樂關連性方面，會因聲調的陰陽平仄⁴和韻協的舒密對字音的高低抑揚及節奏之舒緩表現等，都是影響音樂旋律的重要因素。另外，中國的語言本身就非常具音樂性，「語言旋律」的因素，所以，每一個曲牌都有一個「本格」，其中就包含字數、字句、句長、句式、平仄、韻協、對偶等七個因素，文字結構的不同就會產生不同的樂句形態，而唱詞中因語言所使用的音型產生不同的音階形式。戲曲音樂中，南曲使用五聲音階，北曲用七聲音階，都是受方言語言音調習慣的影響，而非一般律學家所說，是先有五聲音階，後來加上變徵、變宮才產生七聲音階。在音樂風格方面，南方和北方因語言、生活環境等特色不同而有南曲柔婉，北曲遒勁等不同的風格產生。

二、宮調

宮調是我國古代音樂的調及調式的總稱，也是曲牌分類時之標目。但歷代對於宮調的解釋眾說紛紜，莫衷一是。大抵指記錄歷代對音高變化的情形，如我國古代樂律裡，「宮」指的是調高，將音視為調式的主音，此種調式稱為「宮調式」，簡稱「宮」，以【黃鐘】、【大呂】……等十二律呂為調高，以樂音中之宮、商、角、徵、羽、變宮、變徵為主音者，即稱為「調」，若將十二律與七音相乘，便可得至八十四調名，這些調名形成了調和調式的關係，建立十二律與七聲音階的觀念。

古人研究樂律，務求玄深，也有人認為十二律不夠完整者，如宋錢樂之，他把律區分為三百六十律，其中不可說不精密，但對實際應用，卻是毫無助益，

⁴ 平仄，即指平、上、去、入四聲，以曲而言，南曲尚保留四聲；北曲則無入聲，而將平聲畫分陰陽，聲分陰陽，北曲的聲調有陰平、陽平、上、去，一般統稱上、去、入為仄聲。聲分陰陽，自元而明而清，自平而去而上，這便是四聲演為八聲的簡歷因此、北曲的聲調有陰平、陽平、上、去，則統稱上、去、入為仄聲。

所以十二律已足夠應用，實勿過求苛細。至隋唐燕樂所用者僅二十八個宮調，戲曲宮調乃出於燕樂，到南宋時，經淘汰精簡，南宋詞樂有七宮十一調，北曲沿用此宮調名稱。在周德清《中原音韻》中列有七宮十一調，但實際應用僅十二個宮調，而劇曲方面只用到四宮五調，南曲方面知有十三宮調，但實際應用方面，南曲僅九個宮調而已。以下則針對宮調在崑曲中之運用方式論述之：

(一)曲牌的聲情

對於「宮調」一詞的涵義，一般還包含曲牌的聲情，曲牌有「性格」，所以所組成的套數乃有宜於歡樂者、宜於遊覽者、宜於悲哀者、宜於幽怨者、宜於行動者、宜於訴情者；另有屬普通用者、屬武劇用者、屬過場短劇用者、屬文靜短劇用者。相關曲牌聲情之論述有：

其一、王季烈《螭廬曲談》卷二〈論作曲〉云：

其中訴情一類，皆屬細膩慰貼、情致纏綿之曲，且多大套長曲，一部傳奇中主要之折，宜用此種套數，宜於生（謂小生）旦所唱；歡樂一類，宜於同唱；遊覽及行動二類，亦多宜於同唱；悲哀幽怨二類，則多宜於旦唱，小生唱亦可用之。至生淨（此生謂老生，淨謂大面）遇哀劇，以用北曲為宜，如北南呂之各套，最適於闊口（即生淨外之總稱）悲劇之用。總之闊口所唱，北詞居多，南詞僅十之二三，蓋南曲柔靡，少雄壯之音，故不適於生淨之口吻也。過場短劇，俗謂之過脈戲，曲雖不多，然非此則情節不貫，線索不聯，為傳奇中所決不可少，宜用短曲急曲，而決不可用長套之慢曲。此外尚有粗曲，如【普賢歌】、【光光乍】之類，則限於丑淨（此淨謂二面、白面）所唱。⁵

其二、元燕南芝菴《唱論》於北曲提出十七宮調，並述其聲情，云：

大凡聲音，各應於律呂，分於六宮十一調，共計十七宮調：仙呂調唱清新綿邈，南呂宮唱感嘆傷悲，中呂宮唱高下閃賺，黃鍾宮唱富

⁵ 王季烈，螭廬曲談（台北：台灣商務印書館，1970年，卷二），26。

貴纏綿，正宮唱惆悵雄壯，道宮唱飄逸清幽，大石唱風流蘊藉，小石唱旖旎嫵媚，高平唱條物滉漾，般涉唱拾掇坑塹，歇指唱急併虛歇，商角唱悲傷宛轉，雙調唱健捷激裊，商調唱悽愴怨慕，角調唱嗚咽悠揚，宮調唱典雅沉重，越調唱陶寫冷笑。⁶

其三、許守白《曲律易知》中的說法爲：

仙呂、南呂入雙調者，以慢曲較多，宜描述男女之間細膩的情愛，黃鐘、正宮、大石等，較為典雅端莊重，寓意雄渾，越調、商調均屬哀傷憂怨之曲，中呂與雙調，大都用於過場短劇中間。⁷

以上對南北曲宮調在劇中情緒的安排之說法，雖然並非絕對性，但將原來只爲演唱各種不同宮調的曲牌，除對聲音的處理外，更提供曲牌在調性風格、情感意境的表達及曲牌曲調結構特點上作相對應的變化，以達「聲音各於律呂」之原則，更可有效的協助製曲者創作。⁸

元雜劇當時實際演出之曲譜，至今已失傳無法獲得，清代葉堂《納書楹曲譜》，是清 乾隆年間刊本，文中所載之元曲，據青木正兒《中國近代戲曲史》，稱爲「崑腔化」的元曲，真正元劇曲的風貌已不復得，至於《唱論》中所舉有關曲牌聲情的論點，當給劇著者在創作時做爲依循參考。

關於曲牌的「性格」，近代學者施德玉教授於《曲牌體與板腔體初探-論其名義、體製與異同》文中云：

從詞格的規範，加以音樂的限制，其約制越多，使得曲牌擁有固定性格越穩定，因此許多曲牌起先都有特定的性格。如【錦堂月】、【醉公子】、【僥僥令】、【千秋歲】等，都是歡樂的曲牌；【小桃紅】、【下山虎】、【五韻美】、【憶多嬌】等都是悲哀的曲牌。另外還有屬於遊覽類的曲牌，如【甘州歌】、【古輪臺】；屬於行動類的曲牌，如【朝元歌】、【二犯江兒水】等；… 但是同名曲牌運用得過多，重新填詞的人音樂與文學素養良莠不齊，又使用的場合不斷改變，加以流播

⁶ [元]燕南芝菴「唱論」。歷代詩史長編，第 1 冊(台北：鼎文書局，1974 年)，160-161。

⁷ 許之衡撰述、吳梅、瞿安覆訂，曲律易知，壬戌年刊本，98-115。

⁸ 資料來源，參看韓非木，曲學入門，(臺北：丹青圖書有限公司，1997 年)，97。

地區廣大、時間流傳久遠，因此好些曲牌已逐漸失去原性格，甚而趨於相反的情緒個性，如【賀新郎】原為歡樂的曲牌，現也用於喪葬時演奏。因此關於曲牌名稱與內容性格方面，應有以下幾種情形，其一，保持曲牌名稱與內容性格完全吻合；其二，曲牌名稱與內容性格接近但不緊密；其三，曲牌名稱與內容性格無關；其四，曲牌名稱與內容性格相反。總而言之，一個曲牌在長期發展中，不論唱詞經過多少次的再創作，其名稱與內容性格的相同程度為何，它的詞格與音樂的骨幹主體是不會隨意改變的。⁹

綜合以上學者的看法與筆者多年對崑劇的研究與心得，筆者認為曲牌的性格與音樂兩者之間的關係非常的緊密，如何呈現出一支曲牌的「性格」，取決於音樂的調式、旋律、節奏、速度與強弱；以音樂的立場觀察宮調的「聲情」與曲牌的「性格」，其架構還是在詞的文字格律與音樂的骨幹音的主體不能隨意更易，曲牌須依所屬宮調結成「套數」；對於戲曲的一致性有著重要的意義。

(二)曲牌的宮調與笛色

有關「宮調」的解說紛紜，又因為年代久遠和宮調問題的複雜性，先前所提古代有關於八十四調的調高和調式已不符現今這九個宮調的使用，而從現今崑曲曲譜中所保留的曲牌及戲曲藝人經實際演唱的經驗看來，幾乎都只注重調高的問題，例如：有些曲譜中乾脆不註記宮調而直接在曲牌前標上調高，宮調對於曲牌的制約有漸漸減弱，這也是日後「板腔體」崛起的先兆。現以崑曲曲笛為標準，依據南北曲笛色調高依宮調與笛色對應方式呈現如下：

南曲有七個調，為正宮調（G）、六字調（F）、凡字調（bE）、尺字調（C）、小工調（D）、上字調（bB）、乙字調（A）；北曲中不用乙字調，僅使用六調。

笛色的定訂，乃從小工調為主，就是以小工調中何字為宮，便屬該調，就實際演奏的音高，將相同宮調名稱之定調分別條列之：¹⁰

【仙呂宮】：小工調（D）、尺調（C）、正工調（G）

⁹ 施德玉教授，曲牌體與板腔體初探-論其名義、體製與異同(台北：兩岸戲曲學術研討會，2002.7)，13-15。

¹⁰ 楊蔭瀏，中國古代音樂史稿，(台北：大鴻圖書有限公司，1997)，3-123。

【南呂宮】：凡調（bE）、小工調（D）、尺調（C）

【黃鐘宮】：六調（F）、凡調（bE）、正工調（G）

北曲旦角間或用正宮調（G）

【中呂宮】：小工調（D）、尺調（C）、六調（F）

北曲闊口間或用上調（bB）

【道 宮】：小工調（D）、尺調（C）

【羽 調】：小工調（D）、尺調（C）

【小石調】：小工調（D）、尺調（C）

【般涉調】：小工調（D）、尺調（C）

【商角調】：六 調（F）、凡調（bE）、小工調（D）、尺調（C）

【高平調】：小工調（D）、尺調（C）

【商 調】：六調（F）、凡調（bE）、小工調（D）、尺調（C）

北曲間或用尺調（C）

【越 調】：六調（F）、凡調（bE）

南曲間或用小工調（D）

【雙 調】：乙調（A）、正工調（G）

【仙呂入雙調】：與仙呂宮同，但有時用正宮調（G）

崑曲爲了配合角色行當的不同，所以有闊口（包括老生、外、淨、等音域偏低的角色）和細口（包括小生、旦、青衣等音域較高的角色）的分別，兩者之音域不同在定調時每一宮調所保留之參考餘地較大，根據孫玄齡《元散曲的音樂》文中對生、旦所用的調高，其推論爲：

「從古至今女聲在演唱上的變化較小的，男生則變化較大。這一點，從近代戲曲演唱的情況中，是不難體會到的。因此，在為近代北曲找調高時，以旦的調高作為標準和依據是可行的。」¹¹

由上文顯示，笛色的判斷可依「旦」角調高爲標準，南曲之笛色分配也比照之。關於宮調與笛色的運用，筆者將在第四單元裡針對《牡丹亭·遊園》套曲之組成方式進行分析研究，探討崑劇中宮調與笛色應用的情況。

¹¹ 孫玄齡，元散曲的音樂（北京：文化藝術出版社，1988.3），38。

小結

宮調的作用，其說法有二，一為規定笛色高下，二為標誌曲牌之聲情，音樂上宮調成為演唱時調式、調高、調性的依歸。曲牌中每個句的句尾的韻腳即為音樂調式的結音，如落在 Do，即是宮調式，落在 Sol 即為徵調式。而錢氏文中論及：「一個宮調統屬許多曲牌，曲牌的性質在隨時發展變化。不但從現在看來，同一宮調中的曲牌，笛色、聲情很不一致；即在古代，各宮調之間往往可以互相通借。」¹²如《十三調譜》中，黃鍾與商調、羽調出入；仙呂與羽調互用。有此可見古代宮調的界限並不十分嚴格，可以靈活運用；再加曲牌的發展變化，到後來宮調就漸失去它的統轄作用。在宮調與笛色上有出現本來同一宮調應笛色相同，而現在卻一般都在兩調以上了。例如：南曲黃鍾凡字調與六字調，正宮、大石、仙呂、中呂俱小工調與尺字調等現象，「這種笛色分配法，僅據崑山腔而言，因崑山腔之前，宮譜不傳，無法知道。」¹³則宮調的制約漸漸模糊，其音樂上之意義也逐漸減輕，漸漸衍生成曲牌體崩解為板腔體的現象。

三、套曲

崑曲的套數，南北各有不同，戲曲音樂發展迅速，演出方面力求豐富，崑曲所採用的套曲也隨時代的背景而作出調整，筆者依曲牌的組合形式，先說明套曲的體製結構，再就套曲中曲牌聯套的方式進行解析。

(一)曲牌的組合形式

南曲一般分為引子、正曲（過曲）和尾聲三個部分。引子部分及尾聲部分大多採用散板式的曲牌，在速度的安排上，一般是由慢到快，形成散—慢—快—慢的完整樂段。改稱「折」為「齣」，每一劇目不限齣數，往往一劇就有二

¹² 錢南揚，戲文概論（上海：上海古籍出版社，1981年3月），183-185。

¹³ 以上見錢南揚，戲曲概論，（前揭書），183-185。

十至五十齣之多，在演出時配合時間與場地需要，從其中挑選幾齣來演出，這就是折子戲由來的理由之一。

南曲曲牌由於在套數中的排列用法和位置不同，可分為引子、過曲和尾聲三類。北曲套數有完整的體製規律，一般包含首曲、正曲、尾曲。

南曲演出時，角色上場即先唱引子，演唱時可用笛來伴奏，也可清唱。在板式方面，引子曲都是散板，演出時角色須唱完引子後才開使唸定場詩與說白，其來源與《宋詞》有很深的關係，引子的定格與宋詞幾乎是一樣的，這些屬於文人們賣弄才情的作品，並無一定的規則，緊接在引子曲後面是一些上板的過曲（或稱正曲）；過曲，古稱「近詞」約到元朝才有過曲的名稱。過曲是構成南曲套數的基本重心，又名「正曲」，為一曲有關劇情情節發展過程與人物個性的描述等，都須透過「過曲」來表達，其中「過」字，就含有戲劇發展經過的涵意在。崑曲中南曲曲牌在宮調的特性上，雖同宮之曲，也未必可以連成套數，依曲牌性質和用法有粗、細之分別。大致可分為「細曲」¹⁴、「粗曲」¹⁵粗曲，又稱「衝場曲」為淨丑專用，不入套數，所以又稱「非套數曲」。細曲，專供生旦使用；另一曲體，因可粗可細者稱為「中曲」二者都入套數；待一折戲將近結束時，再加上一尾聲作為終止，但尾聲有時不用。南曲的「尾聲」，又名「餘音」、「餘文」、「情不斷」。北曲中沒有引子和過曲之分，而統稱之為「隻曲」。

曲牌套式的應用，音樂的體式會隨著戲曲的故事情節和劇中人物的情感性格完整呈現，亦隨排場長短的運用，產生由單曲重頭到綴合聯套的曲體，目前從一些文獻資料和劇本中，可以整理出一些曲牌組合的形式，以邏輯的排序法，從簡單到複雜的形式有重頭、重頭變奏、子母調、帶過曲、雜綴、曲組、套曲、合腔、合套、集曲和犯調等十一種類形。¹⁶其中套曲的應用極為普遍，並已形成特定的規律。

¹⁴ 「細曲」：又稱為「套數曲」，只宜用於長套中傳綿纏文靜之情，一般由小生、旦演唱。

¹⁵ 「粗曲」：又稱為「非套數曲」，只宜用於短劇過場的時後所用，屬鄙中傳綿纏文靜之情，一般由小生、旦演唱。

¹⁶ 施德玉，崑劇《牡丹亭》套曲之研究(台灣藝術大學藝術學報，台北：2009.4)，161。

(二)何謂套曲

崑曲的套數沿襲元雜劇的體製規律，在文學格律結構方面原則上是以同宮調、聲情、韻腳字相同之曲牌才能聯結成套曲；在音樂方面，則必須符合相同的板眼、笛色、音程、結音須相同始能相聯成套。例如《荊釵記》¹⁷第四齣：

雙調【引】、【錦堂月】四支、【醉翁子】二支、【僥僥令】二支、【尾聲】

套曲中曲牌數量多寡均可由劇作家自由安排調配，以崑曲的文學之體製規律與音樂調式、調性，笛色等為基礎，嚴密的擴大了曲牌的長度和範圍。套曲之組織規律的發展其方式是由簡單而繁複，在體製結構漸趨嚴密之前，曲牌的運用與發展也漸漸形成一套變化的模式。

(三)套曲之變化

曲牌聯套的原則與樂曲擴充與發展的方式，從簡單到複雜的形式分別有重頭、重頭變奏、子母調、帶過曲、雜綴、曲組、套曲、合腔、合套、集曲和犯調等十一種類型。¹⁸套曲在崑劇中的應用極為普遍，並已形成特定的規律，筆者從文獻資料和劇本中，整理出一些曲牌組合的形式規則並以邏輯的排序，以音樂曲式分析，用英文字母排列出套曲變化之方式如下¹⁹：

1. 單曲牌反覆形成「重頭」或「重頭變奏」曲體結構為（A+A+A+A 或 A+A1+A2+A3），即反覆或變化反覆。以同曲多次的反覆演出，如民歌，【四季相思】、【五更調】、【十二月調】和宋代鼓子詞。另外，則有以同調反覆使用，如唐宋大曲【梁州】，即以【梁州】，以散序、排遍、入破「三部曲」變化其音樂形態，散序為散板的器樂曲，排遍為有板有眼的歌唱曲，入破為節奏加快的舞曲，不僅音樂內容有變奏，速度也不相同，南北曲中也常用此法，南曲稱「前腔」，北曲稱「么篇」。

¹⁷ 據許子漢《明傳奇排場三要素發展歷程之研究》，548-581。

¹⁸ 施德玉，崑劇《牡丹亭》套曲之研究（台灣藝術大學藝術學報，台北：2009.4），161。

¹⁹ 以上諸歷程參見施德玉，中國地方小戲音樂之探討（台北：學海出版社，2000年3月初版），3-4。

詞牌、曲牌之重頭，則是在開首的數句作出變化，則稱換頭；其中南曲稱「前腔換頭」，北曲則稱「么篇換頭」。

2. 二首曲牌連用形成「子母調」(ABAB) 或「帶過曲」(A+B)。即兩曲交互反覆使用，如北曲正宮【滾繡毬】、【倘秀才】二曲循環交替，如南曲【風入松】必帶【急三鎗】等，此與西洋音樂的迴旋曲有異曲同工之妙。帶過曲則結合二至三個曲牌固定連用，形成另一新的曲調。此種方式可見於元人散曲，其曲牌間或稱為「帶」；或稱「過」；或稱「兼」，如【雁兒落帶得勝令】、【十二月過堯民歌】、【醉高歌兼攤破喜春來】等，其形式有三種，其一，同宮帶過，如【雁兒落】帶【得勝令】；其二，異宮帶過，如正宮【叨叨令】帶雙調【折桂令】；其三，南北曲帶過，如南【楚江情】帶北【金字經】，北【紅繡鞋】帶南【紅繡鞋】等。
3. 多支曲牌連用形成「雜綴」和「聯套」兩種曲體。「雜綴」是依劇情需要，採自由將多首不同宮調的曲牌銜接之曲體(ABCDE)。此曲風則包括南曲聯套，北曲聯套，以同宮調或管色相同之曲牌，按照音樂曲體及板眼銜接的原則，聯綴成一套大型樂曲。如諸宮調套曲大多屬於聯套形式。另外，北套則是前有首曲，中有正曲，未有尾曲；就南套而言，有引子、過曲、尾聲。南套之套式有以下四種：其一，引子、過曲、尾聲三者；其二，無引子有過曲有尾聲；其三，有引子、過曲但無尾聲；其四，有過曲，無引子與尾聲。「聯套」是以同宮調²⁰的曲牌按引子、過曲、尾聲²¹有系統之組合而成的曲體，又包含「纏令」和「纏達」兩種曲體。
4. 合套：此曲體時結合南套與北套共用應用。其聯結方式，可為一北一南或一南一北交相遞進，其結構規範較嚴謹。首先，構成合套中的樂曲必須是同一個宮調；套曲則必須包含兩個調式；其次，合套的方式亦可區分為以下三種，其一，將不相同的北曲與南曲交替出現；其二，在北曲套曲中，反覆插入同一南曲曲牌；其三，在北曲套曲中，插入幾隻不同的南曲曲牌等。如南戲如《宦門子弟錯立身》，散曲如沈和的

²⁰ 宮調包含「調高」、「調式」、「調性」等。

²¹ 套曲體製，南曲稱引子、過曲、尾聲；北曲稱首曲、正曲、尾曲。

《瀟湘八景》都曾使用南北合套，明清時應用更廣。

5. 民歌小調雜綴：本曲體是依情節需要擇取不同的曲調運用，彼此不依宮調或管色相同與板眼相接之基本聯套規律，固曲調之間各自獨立，如《長生殿》第十五齣〈進果〉用正宮過曲【柳穿魚】、雙調過曲【撼動山】、正宮過曲【十棒鼓】、雙調過曲【蛾郎兒】、黃鐘過曲【小引】、羽調【急急令】、南呂過曲【恁麻郎】三支，皆為各宮調之小曲。
6. 集曲：即由不同曲牌中摘取其中的部分樂句，重新組成一支新的曲牌。因此，集曲是由多首曲調的綜合而成，此法在南曲中較常被運用，形成曲調變化之手法。例如【山桃紅】便是【下山虎】與【小桃紅】二曲集成。音樂曲體上，集曲的曲牌在宮調相同或管色上須相同；其次，集曲的首句和末句，必須同原曲的首句和末句；中間各句則較為靈活，可依據音樂的邏輯性、和協性、完整性等因素加以組合。
7. 犯調：戲曲曲牌體中犯調代表著三種意義，其一為轉宮（調高）、轉調（調式）之意，即一曲的音階形式轉換調門或樂曲轉換樂句調式性格，使人有耳目一新或不同的感受。其二，則指南曲中之「集曲」或北曲中之「借宮」；其三，則為南曲中狹義之犯調，即一支曲保留首尾，中間插入其他同宮調或同管色（調高）的幾支曲，結合成為一支新曲，插入一支稱「一犯」，插入二支即「二犯」，普通不超過「三犯」；為我國傳統音樂中豐富曲調變化的方法。²²

小結

崑曲曲牌套曲之組合形式在一定的體製規律中蘊含著「統一又富有變化」的藝術特質，曲牌有系統的聯結創新，建構出曲牌特有的藝術風格。崑曲中匯集了各個時代不同民族、聲腔、不同來源的曲牌，所收錄的曲牌數量驚人，根據清 王奕德《欽定曲譜》中收集的曲牌統計，共有一千一百多種；《九宮大成南北詞宮譜》中記載自宋元以來之南曲有一千五百十三種，北曲曲牌五百八十

²² 以上諸歷程見施德玉，中國地方小戲音樂之探討（台北：學海出版社，2000年3月初版），3-4。

一種，再加上所謂「又一體」²³之曲牌，總計有四千四百六十六首曲牌。從此數字上可知，崑曲中蘊含了相當豐富的戲曲資料，它的來源廣，再配合曲牌聯套與變化的發展方式，更加提昇了曲牌音樂的精緻性與藝術性。

四、文字格律與音樂分析 ——《牡丹亭·遊園》 套式分析

本文前三章中，筆者以崑曲曲牌之曲牌格律中之曲牌、宮調、套式分別進行論述，第四章則舉實際曲牌為例，進行理論與實證。筆者以崑劇《牡丹亭·遊園》一齣作為本論文分析之譜例，其原因有三，首先，本劇為崑劇中相當受歡迎且具代表性及普遍性的齣目；其二，本齣中之【皂羅袍】曲牌是崑劇中經典的曲目；其三，根據筆者過去對本劇的研究與分析的經驗，發現本劇中曲牌的體製規律富含傳統與創新的變異性價值。基於以上的原因，筆者選擇崑劇《牡丹亭·遊園》為例，研究分析其宮調、套曲組合形式，再探討《牡丹亭·遊園》之宮調聲情與曲牌聯套之關係是否與劇中情節相吻合？曲牌之體製規律方面，則論析【皂羅袍】曲牌的體製規律與音樂形式之間的關係。

《牡丹亭·遊園》中所選的六個曲牌，筆者按南曲十三宮調，並專錄《中國古劇樂曲之研究》陳萬鼎教授根據《螭廬曲談》與吳梅《南北詞簡譜》、明毛晉《六十種曲》三書所載在南曲各劇常用曲調彙編並對照所屬之宮調將套曲牌排列如下：²⁴

商調、引子(第四十二章)【遶陽台】→南、雙調(第九十七章)、過曲【步步嬌】→南、仙呂調(第六十二章)、過曲【醉扶歸】、【皂羅袍】→雙調(第九十七章)【好姐姐】→【尾聲】

本套曲依三個宮調排列：分別為 商調「引子」【遶陽台】²⁵(本曲牌為集曲，

²³ 同名曲牌，若連用時第二支曲牌便被稱為「又一體」。

²⁴ 黃慧玲，湯顯祖《四夢》中同名曲牌音樂之研究(中國文化大學碩士論文，1995)，3-21。

²⁵ 葉 堂，納書楹四夢全譜曲譜(清、乾隆五十七年刊本)，卷上一。

結合兩個曲牌而成，前一、二句使用【遶池遊】三、四句使用【高陽台】五、六句再用【遶池遊】；在則是以四個曲牌組合而成的「過曲」，雙調【步步嬌】、仙呂調【醉扶歸】、仙呂調【皂羅袍】、雙調【好姐姐】，未有【尾聲】〔隔尾〕，是完整的套曲。

《牡丹亭·遊園》之套曲組合分析，對照宮調套曲之排比發現《牡丹亭·遊園》之套曲組合非使用同一宮調，而應用了三個宮調交互連接而成。依崑曲的體製規律，南曲中引子並不列入宮調限制，不須與過曲之宮調相同；而宮調中仙呂調與雙調的曲牌亦常常相互借用，由此，筆者將曲牌宮調聲情的運用方式與劇中情節相互對照。首先，杜麗娘在遊園時心中蘊釀的情緒，第一支曲牌使用商調【遶陽台】，其聲情為商角調唱，悲傷宛轉，唱腔中流露出劇中人感嘆青春流逝，歲月無情的憂傷；第二支曲牌為南、雙調、過曲【步步嬌】，曲中完整呈現杜麗娘年輕優雅的儀態，第三與第四支曲牌以南、仙呂調、過曲【醉扶歸】及【皂羅袍】，對照聲情中仙呂宮唱，清新綿邈；劇詞中描畫出杜麗娘是一位美麗端莊的大家閨秀，美麗的容貌似沉魚落雁之容與侍女春香同遊見園中百花齊放的美麗景緻，也引發年輕女子內心的春情與喜悅，對生命的期待，但又礙於封建禮教束縛，感嘆如此之春光美景卻無知心人相陪伴而寄予錦屏人無限的嚮往之情；第五個曲牌使用南、雙調、過曲【好姐姐】，對照雙調聲情，健捷激裊，以描寫花園之中百花綻放的情境與鳥兒啼鳴的歡樂景象，【尾聲】中，透露出此次遊園的優閒自在的情懷。《牡丹亭·遊園》中描寫杜麗娘身處深閨中的幽思，令人動容，曲牌的聲情與曲情大致符合。

五、【皂羅袍】曲牌文字格律分析

崑曲講求「以字行腔」、「聲隨意轉」，因此，研究崑曲音樂，必須事先以文字格律的內涵為基礎，然後配合音樂理論，雙管其下，才能由兩者間，找出其中相循的原則。筆者以《牡丹亭·遊園》的曲牌【皂羅袍】為例，進行文字格律之分析，將【皂羅袍】曲牌按照「語言旋律」中字句、字數、句長、句式、平仄、韻協、對偶等七個因素進行排列分析，探討這曲牌是否合乎曲牌體製中聲調的組合、韻協的布置、語言的長度、音節的形式、詞彙的結構、意象情趣

的感染現象，及其聲腔與曲情是否契合。茲舉崑曲中之經典【皂羅袍】曲牌，分析如下：（○爲韻字）

1.曲牌有 10 個詞句，其詞式爲：6○，5，4○。7○，7○。4，4○。4，4○，7○。

2.曲牌合計有 52 正字，分四個詞段，6 個逗號，4 個句號。

3.全牌有 7 個尾字押韻。

4.四句應對偶、第四句平仄須爲仄仄平平仄平平。

【皂羅袍】曲牌格律其曲牌的句式分析：

字數：總數共 52 字，各句的字數分別爲 6547744447，呈現長短句的形式。

句數：共計 10 句。

句長：即每句子的音節數，如第一句共計 7 個字，以韻腳字「遍」爲結音，所以，本句句長爲 7。

句式：一個曲牌本格所具有的句子，同時含有「意義形式」與「音節形式」。「意義形式」是指一首曲子的歌詞，用文字所呈現的意義內涵，用以傳達詞情；「音節形式」則是將曲子的歌詞依音節的結構形式來劃分樂句，例如第一句爲 6 個字，將音節分爲 222，第二句爲 32，第三句爲 22，第四句爲 223，第五句爲 223，第六句爲 22，第七句爲 22，第八句爲 22，第九句爲 22，第十句爲 223，尾數爲單數稱單式音節，單式音節給人的感覺是「健捷激裊」；尾數爲雙數，稱爲雙式，雙式音節則是「平穩舒徐」。單雙交替互用，呈現曲詞的性格與情緒。

平仄：一般先將每個句子區分平仄格式，而平聲中有時細分爲陰陽，仄聲中有時分上去，將直接影響音樂旋律的高低線條走向，例如：本曲牌第一句「原來蛇紫・嫣紅開遍」平平仄仄・平平平仄(陽平、陽平、去聲、上聲・陰平、上聲、陰平、去聲)。平仄交互運用，增加語言旋律的變化。

韻協：在戲曲唱詞中極重視韻腳字的安排，運用聲母與韻母的不同配置，調整句子句尾押韻可使句子產生前後呼應的效果，對句式有歸納聲調、統一協調的功能，本曲牌的唱詞除了第二句「與」未押韻外，其餘的韻腳字都押在最後一個字，如：每句末的韻腳字都押韻，如：第 1 句末的「遍」、第 3 句末的「垣」。

論析崑曲曲牌音樂之體製規律及其變異——以《牡丹亭·遊園》為例——

對偶：曲中往往逢雙對偶，所謂「逢雙」就是相鄰的在字數和句式相同，產生對偶，本曲牌中的對偶有，「姹紫」與「嫣紅」，「斷井頽垣」與「良辰美景」，「朝飛暮捲」與「雲霞翠軒」，「雨絲風片」與「煙波畫船」都是對偶句。對偶其中每句末的韻腳字都押韻，如：第1句末的「遍」、第3句末的「垣」、第4句末的「天」、第5句末的「院」、第6句末的「捲」、第7句末的「軒」、第8句末的「片」、第9句末的「船」、第10句末的「賤」，都是押「先天」韻的韻腳字，音樂都是結束在主音「La」或屬音「Mi」，句末韻腳字是調式的主音或是屬音。

由以上的分析與比對茲證實，劇作家在創作時須遵循曲牌格律的體製規律進行填詞，再由製曲者依照四聲高低與音節意形式、韻協位置來定腔。

六、《牡丹亭·遊園》【皂羅袍】曲牌之音樂結構分析

《牡丹亭·遊園》【皂羅袍】曲牌唱詞中，語言旋律的起伏與音樂旋律的線條走向，基本上是吻合的，例如唱詞中第1句「原來姹紫嫣紅開遍」，的「來」是陽平聲，聲調是往上揚的，而音樂旋律使用低音 La 接中音 Do 也是往上的音型；「姹」是去聲字，聲調是往下行的，主要音樂旋律使用 Sol、Re、Do 也是往下的音型；「紫」是上聲字，聲調是從上往下再往上的音型，音樂由前一小節的中音 Do 接低音 La 再接 Do，一般演唱時更唱成：低音 La 接低音 Sol 再接中音 Do，也是先下行再上行的音型；「嫣紅」是陰平聲接陽平聲，聲調是上揚的，音樂使用 Re 接 Do、Re、Mi 上行；「開遍」的「遍」是去聲字，聲調往下行，主要音型使用 Sol、Re、Do 低音 La 的下行音型。從以上的分析，《牡丹亭·遊園》中【皂羅袍】曲牌在音樂旋律上下行的線條與唱詞聲調的平仄是相符的，。

仙呂調【皂羅袍】在詞式與音樂旋律線形大致是相符合的，因此，演唱者若能掌握詞情，以本身具備的演唱技巧，運用「水磨調」柔美典雅的演唱特色，互相搭配的唱出這段唱詞與音樂，那麼就能掌握崑曲唱詞與音樂配合的整體效

果。

譜例如下：

皂 羅 袍
(牡丹亭·遊園)

F11
(集、聲、529)
1=D

旦唱,小工調
明.湯顯祖傳奇

1. (原來) 姮 紫 嬌 紅 開 遍。 2. 似 這 般 (都)

付 與, 3. 斷 井 頽 垣。 4. 良 辰 美 景

奈 何 天。 5. (便) 賞 心 樂 事 誰 家 院。

6. 朝 飛 暮 捲, 7. 雲 霞 翠 軒。 8. 雨 絲 風 片,

9. 煙 波 畫 船。 10. 錦 屏 人 式 看 的 (這) 韶 光 賤。

曲譜製作：黃慧玲

小結

本文對《牡丹亭·遊園》套式組合的分析後發現，曲牌的套數應用常因劇情需求而有異動，《牡丹亭·遊園》中由引子、過曲、尾聲組成，應用了三種不同的宮調串聯而成，分析的結果證實曲牌的聲情與劇中情節相符合。另外，文學格律與音樂形式部分，筆者對【皂羅袍】曲牌進行文字格律及音樂形

式的分析，發現【皂羅袍】曲牌無論在曲牌格律與音樂形式上大致符合；由以上分析證實文字格律與音樂之間緊密的關係。曲牌音樂是古人智慧的表徵，代表著曲牌在嚴格的體製規律下卻不失其豐富的創新特色，呈現「同中求異、異中求同」的藝術性。

七、崑曲的演唱特色

關於崑曲演唱技巧的部分，崑曲的唱法技巧常因四聲起伏而調整，四聲與聲調相互影響，聲調的進行高低，平聲較平，上聲、去聲、入聲音調多有跌宕起伏，因此上去入三聲統稱為「仄聲」；另外，四聲的應用有長短之分，平上去三聲，只要氣足夠，發聲時可以將音延長，算是長音；入聲由於發音短促，算是短音，由於四聲的這兩個特質，使四聲的搭配，而有不同的高低升降與長短的變化，因此會有豐富的節奏感產生。

在南曲中則將「平上去入，各分陰陽」等八個字調，依其腔格型式分為：陰平—長音；陽平—短音（兩個音以上旋律是由低向高進行）陰上、陽上兩音腔形相同，而陰比陽略高；陰去、陽去兩者皆加「豁腔」，陰聲起音高而陽聲起音低，陰入、陽入與陰平、陽平同高，然其唱法須出口即斷，短促有力。唱詞與音樂的關係，是很複雜的，由於我國地域廣大，各地方言眾多，音樂的聲腔也隨之不同，各劇種應運而生，每一劇種經長期發展，使用音樂配合字聲的方法，也一直在改變，要了解字調與音樂的相互關係，對研究中國歌樂的特色，實是一項重要課題。

戲曲音樂經長期的發展過程中，對於如何將自唱詞表現符合「字正腔圓」的要求，在四聲陰陽的應用上累積了相當豐富的經驗。一般而言，戲曲唱腔於在腔一開始時就須安排四聲字位，然後才進入主腔或拖腔。所以唱腔又可分為腔頭、腔腹、腔尾三個部份，腔頭，顧名思義，是指腔一開始出處，又稱為「出口腔」，通常由陰平聲起唱，在旋律上都是由高漸低的進行，相反的，如為陽平聲起唱，則在原起音的前一音加上一個比較低的音，使其產生由低漸高的旋律型，所以腔頭常隨字的四聲而有變化，腔腹是指腔的中間部份，其變化較小，腔尾是腔的結尾也是下一個腔的開頭處，所以常加入所謂的「聯絡腔」，腔尾

的結束音常視下一句腔的音型有所變化，南曲的旋律一般注重細膩綿長的效果，故「字少腔多」，反之，北曲，重其陽剛雄健之氣魄，故「字多腔少」。

一般而言，四聲腔格因南方和北方自與言特色不同而有些不同，如北曲中只分平、上、去三聲，而南曲因南方語言旋律中有入聲字，所以比北曲多一組入聲字，至於四聲的應用及說法眾多，但大致都對其音型高低作為重點，例如：王季烈《唱論》中論四聲之唱法，提出他的看法如下：²⁶

平聲：宜於平，雖腔履轉而舒緩和靜，無上抗下之象。

上聲：須向上不落，故出字之初，略似平聲，則字頭半吐，則出向上一挑，挑後不復落下。

去聲：出口即高唱，以遠送其音。惟在陽去聲，則切出不嫌稍平，轉腔乃始高唱。

入聲：出口幾即斷，毫無粘帶。

因此，四聲中平入可通用，而上去不宜替換，針對唱曲時四聲的表現不同，兩者不可混雜，否則將入聲字拉長而歌就和其它字調之舒緩聲無異。

小結

以上是就崑曲的唱法特點，聲調的進行高低，平聲較平，上聲、去聲、入聲音調多有起伏，因此上去入三聲統稱為「仄聲」；另外，四聲的應用有長短之分，平上去三聲，發聲時可以將音延長，是長音；入聲由於發音短促，是短音，使四聲的搭配，產生不同的高低升降與長短的變化，因此會有豐富的節奏律動，豐富了旋律的變化。

八、結 語

崑曲曲牌音樂在文學格律的規範下，構成製曲的體製規律，每一支曲牌都

²⁶ 王守泰，崑曲格律(江蘇：人民出版社，1982)，68。

必須包含「語言旋律」中字句、字數、句長、句式、平仄、韻協、對偶等七個因素。再循著聲調的聲情，配合聲調的組合、韻協的佈置、語言的長度、音節的形式、詞彙的結構、意象情趣成現出音樂的感染力。因此，文學格律的四聲平仄，所產生的高揚低抑與音樂旋律的線條走向關係密切，為求能辨明字的清濁和咬字是否清晰，使唱腔能完美的在戲曲中表現劇情情緒，崑曲中對於四聲組合的特色非常的注意，另外，韻字對音樂的影響，以西洋音樂的解釋應是類似「終止式」的說法，是區別樂段時重要的符號，而我國戲曲學上對韻協的看法則認為，韻協常具有「安腔立柱」的功能，宮調的功能與套曲形式的多樣化，更擴大了曲牌音樂運用的範圍與表現力。

另外，關於套曲的組合形式，在《牡丹亭·遊園》套曲分析發現，宮調的聲情與曲牌聯套的應用是相當靈活的，也證實曲牌聯套的方式有逐漸鬆散的現象，例如《牡丹亭·遊園》中雖換了三種不同的宮調，但在現今的演出中卻統一由小工調的笛色進行伴奏，此種方式也為眾人所接受，甚至，有許多曲譜中早已不註記宮調，而直接以笛色示之；本文針對《牡丹亭·遊園》【皂羅袍】曲牌在文學格律與音樂形式的分析時發現，曲牌中有時遇到格律平仄不協處，音樂家會以人工音律的方式加以調整，讓演唱者能把字唱正，將字的情感、形象等內涵表達出來。所以，不論是「依字行腔」或「依腔填詞」，都能依循這個規則進行再創作的特質；所以，由例證分析結果證實崑曲音樂的體製規律中尚存在著固定的規範作用，但同時也富有變異的特質，肯定曲牌音樂在崑劇中的的地位與重要性。

曲牌音樂的體製規律是我國戲曲創作的一種特色，本文針對崑曲曲牌音樂之體規律進行曲牌格律、宮調、套數與演唱技巧進行研究與探討，探討崑曲體製規律的特色，證實曲牌音樂體製是一套兼具傳統與創新的創作手法，不僅規範曲牌之應用發展的方式，更能順應時代在規範中展現出變異創新的特質，符合藝術美學中「同中求異、異中求同」理念。崑曲曲牌中蘊含了相當豐富的戲曲資料，其來源廣泛，內涵深遠，輔之以曲牌聯套與套曲變化的發展模式，大大提昇了曲牌音樂的精緻性與藝術性，是我國民族音樂中重要的文化資產，期許本研究的論析結果，能做為學界先進與戲曲音樂愛好者、音樂家在欣賞或研究崑曲時之參考。本文中疏漏在所難免，尚祈學界先進前輩不吝指證。

參考書目

曲譜、詞譜

- 曲律易知，許守白(清、飲流齋，任戌)
葉 堂，納書楹四夢全譜曲譜(清、乾隆五十七年刊本)。
汪經昌，南北小令譜(台北：台灣中華書局印行，1965)。
葉 堂，納書楹曲譜(全 3 冊。臺北：生齋出版社，1969)。
沈自晉、王秋桂，南詞新譜(全 2 冊。臺北：學生書局，08/1984)。
王守泰編，崑曲曲牌及套式範例集上冊(上海：上海文藝出版社，1994)。

引用專書（照年份排）

- 陳萬鼎，中國古劇樂曲之研究(台北：史學出版社，1974)。
湯顯祖，湯顯祖集(1-2 冊。臺北：洪氏出版社，1975)。
錢南揚，戲文概論(上海：上海古籍出版社，1981)。
王守泰，崑曲格律(江蘇：人民出版社，1982)。
曾永義，中國古典戲劇。(臺北：行政院文化建設委員會，1986)。
韓非木，曲學入門（臺北：丹青圖書有限公司，1997）。
高厚永，論曲牌（一）(台北：北市國樂期刊，1988)。
孫玄齡，元散曲的音樂(北京：文化藝術出版社，1988)。
吳梅，顧曲塵談(臺北：廣文書局，1988，4 版)。
曾永義，詩歌與戲曲(臺北。聯經出版社，1988)。
施德玉，北曲中可增減曲牌的研究(臺北：生韻出版社，1989)
黃慧玲，湯顯祖《四夢》中同名曲牌音樂之研究(中國文化大學碩士論文，1995)。
黃慧玲，崑曲音樂的研究-曲牌音樂的研究(中華學術會議中發表論文，1997)。
楊蔭瀏，中國古代音樂史稿（臺北：大鴻圖書有限公司，1997）。

- 楊蔭瀏，中國古代音樂史稿（下）（臺北：丹青圖書有限公司，1997）。
- 許子漢，明傳奇排場三要素發展歷程之研究（台北：國立台灣大學出版委員會出版，1999）。
- 施德玉，中國地方小戲音樂之探討（台北：學海出版社，2000，初版）。
- 洪惟助主編、崑曲演藝家、曲家及學者訪問錄（台北市：國家出版社、2002）。
- 周雪華，納書楹曲譜版牡丹亭（上海：上海教育出版社，2008）。
- 曾永義，宋元南曲戲文之體製、規律與唱法（臺北：國家出版社，2009）。
- 施德玉，板腔體與曲牌體（台北：國家出版社，2010）。

期刊

- 高厚永，論曲牌（一）（《北市國樂期刊》，1988）。
- 曾永義，論說「拗折天下人嗓子」（臺北：湯顯祖與崑曲藝術研討會，1992）。
- 施德玉，曲牌體與板腔體初探-論其名義、體製與異同（台北：兩岸戲曲學術研討會，2002）。
- 黃慧玲，淺談戲曲藝術之美（台北：《國立台灣藝術大學藝術學刊》，2006）。
- 施德玉，崑劇《牡丹亭·遊園》套曲之研究（台北：《台灣藝術大學藝術學報》，2009）。