

## 崑曲曲牌音樂與情節關係之研究—以〈夜奔〉帶過曲為研究對象

### The Study On Relationship between Music and Drama Structure Of Kunqu Qupai : The Case of The Midnight Rush In The Tai-Kuo-Chu

陳茗芳

#### 前言

「崑曲」是一種由音樂、舞蹈、戲劇三者緊密結合的綜合藝術，即所謂「有聲皆歌，無動不舞」，透過唱、念、做、打的表演方式刻劃劇情、腳色思想及個性；其中，音樂可說是主導全劇及推動劇情的重要關鍵，藉由音樂塑造人物形象、展示劇情和戲劇矛盾衝突的發展，展現崑劇的戲劇效果及舞台藝術。

崑曲的音樂屬詞曲系「曲牌體」，最初南北曲曲牌各自銜接運用，為能完整地闡釋劇情發展與情感，配合劇情、關目及排場運用，烘托整體戲劇張力、強調角色個性特徵，曲牌由單曲、二曲或多曲連用發展成多種曲式，根據施德玉老師(2006)〈曲牌組合形式之探討〉一文中梳理出其形式有重頭、重頭變奏、子母調、帶過曲、雜綴、曲組、套曲、合腔、合套、集曲及犯調等十一種，為曲牌音樂建立系統性及理論基礎。<sup>1</sup>

於前賢研究的基礎上，以承載崑曲演出的曲牌音樂為核心，本文所探討之「帶過曲」曲體形式，乃是將二、三支宮調相同或音律相諧的曲牌串聯使用，配合較複雜或敘述意猶未盡的劇情；「帶過曲」組合模式有三種：一為同宮調、音樂屬性相同曲牌之「同宮帶過」，二為宮調不同曲牌之「異宮帶過」，三為矛盾與變化性更濃烈的「南北曲帶過」。

筆者認為，曲牌形式的研究，若單一探討唱詞格律或劇情，較近似文學或文本研究；若只進行音樂分析而不與劇情或唱詞配合，不但脫離了人物情境，亦缺乏了戲曲音樂「歌樂」的特質；因此，本文擇以《粟廬曲譜外編》中著名劇作〈夜奔〉研究對象，<sup>2</sup>分析當中【雁兒落帶得勝令】及【沽美酒帶太平令】二首格律與音樂結構，進而將音樂與劇情並行，藉著音樂形式結合劇情的內涵與結構，探討崑曲如何透過曲牌曲體變化烘托劇情和塑造人物，及其套曲體制特色、創作理

<sup>1</sup> 施德玉：〈曲牌組合形式之探討〉，《藝術學報》2006年第77期，頁1-27。

<sup>2</sup> 顧鐵華編：《粟廬曲譜外編：崑曲大師俞振飛先生百歲誕辰紀念》（出版地不詳，2002年）。

念及藝術性。

## 壹、崑曲〈夜奔〉之情節與內涵

「男怕夜奔，女怕思凡」—〈夜奔〉是崑曲中極其考驗演員功底的「獨腳戲」，又名〈林冲夜奔〉，源於章回小說《水滸傳》，於明朝文人李開先等人改編為傳奇《寶劍記》，<sup>3</sup>第三十七齣即是以「林冲夜奔」為主軸的情節，亦是許多地方戲曲吸收改編參考的藍本；明代嘉靖中期後，崑山腔經由魏良輔改革，由起源地蘇州迅速傳播、流傳各地，成為傳奇創作的主要聲腔，許多雜劇和傳奇劇目亦被崑山腔吸收，《寶劍記》第三十七齣則形成崑曲經典劇目〈夜奔〉。

林冲是《水滸傳》中最富悲劇英雄情節、落魄的腳色，其遭遇極具戲劇張力，「欲送登高千里目，愁雲低鎖衡陽路。魚書不至雁無憑，幾番幻作悲秋賦。回首西山月又斜，天涯孤客真難渡。丈夫有淚不輕彈，只因未到傷心處。」<sup>4</sup>崑曲〈夜奔〉是描述林冲拔劍殺了高家二賊後，喜幸黑夜無人知曉，密投柴大官人家，柴進替他寫下推薦信，建議林冲投奔梁山；為躲避追捕的官兵，「白日不敢行走，我只得黑夜而行。」<sup>5</sup>逃至古廟於神座前打睡片刻，伽藍神受其忠孝誠心感動顯靈搭救，林冲驚醒後趕緊拜謝神聖，速往梁山。

崑曲〈夜奔〉中的曲牌有：【點絳脣】、【新水令】、【駐馬聽】、【折桂令】、【雁兒落】、【得勝令】、【沽美酒】、【太平令】、【收江南】及【尾聲】共十首北曲曲牌，<sup>6</sup>曲牌運用與原《寶劍記》第三十七齣有些許差異，少了【水仙子】一曲並於【收江南】後增加【尾聲】一曲，筆者推測與《納書楹曲譜》凡例之一寫道：「譜中間有曲文太長、一人之力不能卒歌者，不妨節去幾曲，以博其趣。」<sup>7</sup>有關，增加【尾聲】則使本齣折子戲更具完整性。

「折子戲」是崑劇傳奇發展過程中的一大特色，擷取全劇的片段單獨演出，發展過程不斷提高表演的藝術性，成為具特色的經典之作，也是研究戲曲不可忽略的塊面，〈夜奔〉亦是如此；本文之研究由兩面向進行：一為曲牌唱詞格律，二為曲牌音樂結構，在曲體及曲譜分析後，藉著音樂形式結合文本，包含〈夜奔〉

<sup>3</sup> 林侑蔭主編：《新編林冲寶劍記》二卷第三十七齣，收錄於《中國戲劇研究資料(第一輯)·全明傳奇》臺北：天一出版社，1983，無頁碼。

<sup>4</sup> 上海戲劇學院附屬戲曲學校：《崑曲精編劇目典藏》(上海：文藝出版，2011年)，頁51。

<sup>5</sup> 同前註，頁51。

<sup>6</sup> 同前註，頁57。

<sup>7</sup> 葉堂編：《納書楹曲譜》(臺北：臺灣學生書局，1987年)，頁12。

的劇情結構、人物塑造及音樂形式等，探討曲牌形式與戲劇張力如何配合，曲牌運用與演出實踐如何相得益彰。

## 貳、唱詞格律分析

「帶過曲」為散曲小令中的一種體式，一支曲稱為「小令」，將二、三支同宮調或音律相諧的小令串聯，其形式稱為「帶過曲」，意有連用、兼帶，主要是用於較複雜內容，詞意表達不足時補充；最初僅是北曲帶北曲形式，後來南曲也效仿產生南曲帶南曲，逐漸亦發展成南北曲兼帶，兩首串聯若不足，可增加第三首，但若需再增加則改作套曲體式。

《樂記》：「詩，言其志也；歌，詠其聲也；舞，動其容也。三者皆本於心，然後樂器從之。」<sup>8</sup>語言是音樂的根據，語言的變遷及發展與音樂的形成是密不可分的，而曲牌最開始以「選詞配樂」方式創作，後循原詞格與情感「依聲填詞」，詞樂兩者相互制約與牽絆是曲牌音樂的特點之一；唱詞格律是影響牌調個性與特色的重要因素，依曾永義老師提出曲牌之建構與格律，包含唱詞之句數、字數、句長、韻長、協韻、平仄、聲調及音節，由這八種原則建構曲牌，體制規律之嚴謹是語言與音樂、聲情與詞情相得益彰的主因，彰顯曲牌之精粗與藝術性。<sup>9</sup>

本文唱詞格律分析，以歸納元明兩代之北曲與雜劇成定論，鄭騫所著之《北曲新譜》，與張玉來、耿軍校本《中原音韻校本》為參考與規範，亦根據《北曲新譜》格律符號標於分析之唱詞句尾：協韻之句「。」，不協韻之句「。 」，可協可不協「·」標示，襯字以小字示之；平仄聲調標示符號：「平」平聲、「上」上聲、「去」去聲、「十」平仄不拘、「仄」上去不拘、「平(上)」平上不拘、「上(平)」宜上可平、「卜」宜上去可、「厶」宜去上可。<sup>10</sup>茲將〈夜奔〉中【雁兒落帶得勝令】及【沽美酒帶太平令】二支曲牌之唱詞格律勘對及歸納如下：

### 一、【雁兒落帶得勝令】

《北曲新譜》注：「作小令時偶可獨用得勝令，不能獨用雁兒落…」，<sup>11</sup>【雁兒落】後接【得勝令】為常用之曲，兩首曲牌以帶過形式緊接連唱，總稱【雁兒落帶得勝令】，又名【平沙奏凱歌】、【鴻門奏凱歌】，可用於小令、南北合套或純

<sup>8</sup> 楊蔭瀏：《語言與音樂》（臺北：丹青圖書有限公司，1988年），頁87。

<sup>9</sup> 曾永義：《戲曲歌樂基礎之建構 戲曲學四》（臺北：三民書局，2017年），頁281-299。

<sup>10</sup> 同前註，頁1。

<sup>11</sup> 同前註，頁286。

北套曲中；<sup>12</sup>【雁兒落】與【得勝令】雖時常連用，但兩曲牌詞式分界痕跡明顯，筆者將兩曲牌獨立進行唱詞格律分析，〈夜奔〉中【雁兒落帶得勝令】唱詞如下：

【雁兒落】望家鄉去路遙。。想母妻將誰靠。。俺這裡吉凶未可知・叮哈、他那裡生死應難料。。【得勝令】呀！唬得俺汗津津、身上似湯澆。。急煎煎、心內似火燒。。幼妻室、今何在・老萱親、恐傷了。。阿呀劬勞。。父母的恩難報。。悲號。。嘆英雄氣怎消。。嘆英雄氣怎消。。<sup>13</sup>

#### (一) 【雁兒落】

依據鄭騫《北曲新譜》【雁兒落】牌調格律：共四句，每句字數、協韻與否及音節形式依序為五(2+3)。。五(2+3)。。五(2+3)・五(2+3)。。，正體字數為20，<sup>14</sup>茲將〈夜奔〉中【雁兒落】分析比對如下：

1. 句數：共四句。第一句「家鄉去路遙」、第二句「母妻將誰靠」、第三句「吉凶未可知」、第四句「生死應難料」。
2. 字數：各句字數為五、五、五、五，由於每句唱詞字數不一，此體裁為長短句。
3. 句長：屬單音節文字，因此每一句長與字數相同，為五、五、五、五。
4. 韻長：此曲各句結尾協韻處有3處，第三句可押韻也可不押韻，<sup>15</sup>第一、二及四句各韻長文為五、五、五。
5. 協韻：韻腳字為「遙」、「靠」及「料」，押「蕭豪」韻。
6. 音節形式：第一句「家鄉去路遙」五字，音節形式為2+3；第二句「母妻將誰靠」五字，音節形式為2+3；第三句「吉凶未可知」五字，音節形式為2+3；第四句「生死應難料」五字，音節形式為2+3。

接續上述，《北曲新譜》中【雁兒落】之例曲，各句須具備之平仄聲調依序如下：

「十平十仄平(上)。。十仄平平去。。十平十仄平(上)・十仄平平去。。」<sup>16</sup>〈夜奔〉中【雁兒落】平仄聲調分析比對如下：

7. 聲調：第一句「家鄉去路遙」為陰平、陰平、去聲、去聲、陽平；第二句「母

<sup>12</sup> 同前註，頁288。

<sup>13</sup> 顧鐵華編：《粟廬曲譜外編：崑曲大師俞振飛先生百歲誕辰紀念》(出版地不詳，2002年)，頁115-116。

<sup>14</sup> 鄭騫：《北曲新譜》(臺北：藝文印書館股份有限公司，2008年)，頁285。

<sup>15</sup> 同前註，頁285。

<sup>16</sup> 鄭騫：《北曲新譜》(臺北：藝文印書館股份有限公司，2008年)，頁285。

妻將誰靠」為上聲、陰平、陰平、陽平、去聲；第三句「吉凶未可知」為入作上、陰平、去聲、上聲、陰平；第四句「生死應難料」為陰平、上聲、陰平、陽平、去聲。

8. 平仄：第一句「家鄉去路遙」為平平仄仄平；第二句「母妻將誰靠」為仄平平仄平；第三句「吉凶未可知」為平平仄仄平；第四句「生死應難料」為平仄平平仄。

根據上述《北曲新譜》原理，〈夜奔〉之【雁兒落帶得勝令】中【雁兒落】，其平仄與聲調合乎規範，共四個五字句，第一、二、四句押韻，形成「五。五。五。五。五。」，第一句為平聲，第二句為仄聲；「家鄉去路遙」、「母妻將誰靠」與「吉凶未可知」、「生死應難料」為對句，音節形式皆為 2+3，亦與《北曲新譜》中【雁兒落】注：「四句宜作兩對。第二四兩句俱協上聲韻亦可，但不宜一上一去。」<sup>17</sup>相符。

## (二) 【得勝令】

依據鄭騫《北曲新譜》【得勝令】牌調之格律：共八句，每句字數、協韻與否及音節形式依序為五(2+3)。五(2+3)。五(2+3)•五(2+3)。二。五(2+3)。二。五(2+3)。，正體字數為 34，<sup>18</sup>茲將〈夜奔〉中【得勝令】比對說明如下：

1. 句數：共八句。第一句「身上似湯澆」、第二句「心內似火燒」、第三句「妻室今何在」、第四句「萱親恐傷了」、第五句「劬勞」、第六句「父母恩難報」、第七句「悲號」、第八句「英雄氣怎消」(第八句疊句)。
2. 字數：各句字數為五、五、五、五、二、五、二、五，由於每句唱詞字數不一，此體裁為長短句。
3. 句長：屬單音節文字，因此每一句長與字數相同，為五、五、五、五、二、五、二、五。
4. 韻長：此曲各句結尾協韻處有七處，第三句可押韻也可不押韻，<sup>19</sup>各韻長文為第一句五、第二句五、第四句五、第五句二、第六句五、第七句二、第八

<sup>17</sup> 同前註，頁 285。

<sup>18</sup> 同前註，頁 285。

<sup>19</sup> 同前註，頁 285-286。

句五。

5. 協韻：共有七個韻長，唱詞韻腳字為「澆」、「燒」、「了」、「勞」、「報」、「號」、「消」，押「蕭豪」韻。
6. 音節形式：第一句「身上似湯澆」五字，音節形式為 2+3；第二句「心內似火燒」五字，音節形式為 2+3；第三句「妻室今何在」五字，音節形式為 2+3；第四句「萱親恐傷了」五字，音節形式為 2+3；第五句「劬勞」二 2 字，音節形式為 1；第六句「父母恩難報」五字，音節形式為 2+3；第七句「悲號」二字，音節形式為 1；第八句「英雄氣怎消」五字，音節形式為 2+3。

接續上述，《北曲新譜》中【得勝令】之例曲，各句須具備之平仄聲調依序如下：

「十仄仄平平。。十十仄平平。。十仄平平去・十平十仄平(上)。。平平。。十仄平平去。。平平。。十平十仄平(上)。。」<sup>20</sup>〈夜奔〉中【得勝令】平仄聲調分析比對如下：

7. 聲調：第一句「身上似湯澆」為陰平、去聲、去聲、陰平、陰平；第二句「心內似火燒」為陰平、去聲、去聲、上聲、陰平；第三句為「妻室今何在」陰平、入作上、陰平、陽平、去聲；第四句「萱親恐傷了」為陰平、陰平、上聲、陰平、上聲；第五句「劬勞」為陽平、陽平；第六句「父母恩難報」為去聲、上聲、陰平、陽平、去聲；第七句「悲號」為陰平、去聲；第八句「英雄氣怎消」為陰平、陽平、去聲、上聲、陰平。
8. 平仄：第一句「身上似湯澆」為平仄仄平平；第二句「心內似火燒」為平仄仄仄平；第三句為「妻室今何在」平仄平平仄；第四句「萱親恐傷了」為平平仄仄平；第五句「劬勞」為平平；第六句「父母恩難報」為仄仄平平仄；第七句「悲號」為平仄；第八句「英雄氣怎消」為平平仄仄平。

根據上述《北曲新譜》原理，〈夜奔〉之【雁兒落帶得勝令】中【得勝令】，其平仄與聲調合乎規範，《北曲新譜》中【得勝令】注：「曲首可加呀字。」<sup>21</sup>在第一句唱詞前，以「呀」為墊字已廣泛填用，在帶過曲曲式中亦鮮明的將【雁兒落】和【得勝令】加以分隔；〈夜奔〉之【雁兒落帶得勝令】中【得勝令】共八句，除第三句外皆押韻，形成「五。。五。。五・五。。二。。五。。二。。

<sup>20</sup> 鄭騫：《北曲新譜》（臺北：藝文印書館股份有限公司，2008 年），頁 285。

<sup>21</sup> 鄭騫：《北曲新譜》（臺北：藝文印書館股份有限公司，2008 年），頁 286。。

五。。」，五字句者音節形式皆為 2+3，詞格與《北曲新譜》中【得勝令】相符。

【雁兒落帶得勝令】唱詞除正字外亦有襯字，於《粟廬曲譜外編》以小字示之，詳見上述唱詞，襯字皆於各句唱詞句首。【雁兒落】第一「望家鄉」、第二句「想母妻」句首加一字襯字，第三「俺這裡吉凶未可知」、第四句「他那裡生死應難料」句首各加三字襯字；【得勝令】七句襯字較多，分別加於句首一至三字，如：「急煎煎」、「幼妻室」、「老萱親」、「父母的恩難報」及「嘆英雄氣怎消」更清楚表達林冲對於母妻恩情與安危，愧疚、焦慮及不安的心情，亦使各句音節更命卻。

## 二、【沽美酒帶太平令】

【太平令】源自教坊曲、唐代五曲之「太平樂」，【沽美酒】又稱【瓊林宴】，<sup>22</sup>，此二首曲牌自元代套曲中已經常連用，發展至崑曲亦然，中間無南北曲間隔，將兩首曲牌作為一體，總稱【沽美酒帶太平令】，在套曲中多位於套尾；兩曲牌雖以帶過形式連唱，但由於詞式分界明顯，筆者將兩曲牌獨立進行唱詞格律分析，例曲唱詞如下：

【沽美酒】懷揣著雪刀刀，懷揣著雪刀刀。。行一步哭號啣。。急走羊腸去路遙。。老天！怎能夠明星下照。。昏慘慘雲迷霧罩。。【太平令】疎刺刺風吹葉落。。振山林聲聲虎嘯。。繞溪澗哀哀猿叫。。俺呵，唬得俺魂飄膽消。。心驚。。路遙。。呵哈、百忙裡。。走不出山前古道。。<sup>23</sup>

### (一) 【沽美酒】

依據鄭騫《北曲新譜》【沽美酒】牌調之格律：共五句，每句字數、協韻與否及音節形式依序為五(2+3)。。五(2+3)。。七(4+3)。。四(2+2)。。六乙(3+3)。。，正體字數為 27，<sup>24</sup>茲將〈夜奔〉中【沽美酒】比對說明如下：

1. 句數：共五句。第一句「懷著雪刀刀」、第二句「一步哭號啣」、第三句「急走羊腸去路遙」、第四句「明星下照」、第五句「昏慘慘迷霧罩」。
2. 字數：各句字數為五、五、七、四、六，由於每句唱詞字數不一，此體裁為長短句。

<sup>22</sup> 同前註，頁 303。

<sup>23</sup> 顧鐵華編：《粟廬曲譜外編：崑曲大師俞振飛先生百歲誕辰紀念》（出版地不詳，2002 年），頁 116-118。

<sup>24</sup> 同前註，頁 303。

3. 句長：屬單音節文字，因此每一句長與字數相同，為五、五、七、四、六。
4. 韻長：以每句押韻之處為結點，第一句韻腳字為「刀」（第一句疊句）、第二句韻腳字為「啣」、第三句韻腳字為「遙」、第四句韻腳字為「照」、第五句韻腳字為「罩」，故此曲韻長為五、五、七、四、六。
5. 協韻：共有六個韻長。唱詞韻腳字為「刀」、「啣」、「遙」、「照」及「罩」，押「蕭豪」韻。
6. 音節形式：第一句「懷著雪刀刀」及第二句「一步哭號啣」五字，音節形式為2+3；第三句「急走羊腸去路遙」七字，音節形式為4+3；第四句「明星下照」四字，音節形式為2+2；第五句「昏慘慘迷霧罩」六字，音節形式為3+3。

接續上述，《北曲新譜》中【沽美酒】之例曲，各句須具備之平仄聲調依序如下：「平平十仄平(上)。。十仄仄平十。。十十十平平(上)去平(上)。。平平平仄 厶上(平)。。十十十，仄平去。。」<sup>25</sup>〈夜奔〉中【沽美酒】平仄聲調分析比對如下：

7. 聲調：第一句「懷著雪刀刀」為陽平、去聲、上聲、去聲、陰平；第二句「一步哭號啣」為入作上、去聲、入作上、陽平、陽平；第三句「急走羊腸去路遙」入作上、上聲、陽平、陽平、去聲、去聲、陽平；第四句「明星下照」為陽平、陰平、去聲、去聲；第五句「昏慘慘迷霧罩」為陰平、上聲、上聲、陽平、去聲、去聲。
8. 平仄：第一句「懷著雪刀刀」為平仄仄仄平；第二句「一步哭號啣」為平仄平平平；第三句「急走羊腸去路遙」為平仄平平仄仄平；第四句「明星下照」為平平仄仄；第五句「昏慘慘迷霧罩」為平仄仄平仄仄。

根據《北曲新譜》中格律原理，〈夜奔〉之【沽美酒帶太平令】中【沽美酒】，其平仄與聲調合乎規範，全曲共五句，句句押韻，音節形式為2+3、4+3及尾句3+3，形成「五。。五。。七。。四。。六乙。。」，與《北曲新譜》中【沽美酒】格律相符；《北曲新譜》中【沽美酒】注：「此章例不獨用，作為小令須帶太平令或快活年。」<sup>26</sup>故在套曲中與【太平令】以帶過曲形式連用，稱【沽美酒帶太

<sup>25</sup> 鄭騫：《北曲新譜》（臺北：藝文印書館股份有限公司，2008年），頁303。

<sup>26</sup> 同前註，頁303。



平令】。

## (二) 【太平令】

依據鄭騫《北曲新譜》【太平令】牌調之格律：共八句，每句字數、協韻與否及音節形式依序為七乙(3+4)。。七乙(3+4)。。七乙(3+4)。。七乙(3+4)。。二。。二。。二。。七乙(3+4)。。，正體字數為 41，<sup>27</sup>茲將〈夜奔〉中【太平令】比對說明如下：

1. 句數：共八句。第一句「疎刺刺風吹葉落」、第二句「振山林聲聲虎嘯」、第三句「繞溪澗哀哀猿叫」、第四句「唬得俺魂飄膽消」、第五句「心驚」、第六句「路遙」、第七句「百忙」、第八句「走不出山前古道」。
2. 字數：各句字數為七、七、七、七、二、二、二、七，由於每句唱詞字數不一，此曲體裁為長短句。
3. 句長：唱詞屬一字一音節，因此每一句長為七、七、七、七、二、二、二、七。
4. 韻長：此曲各句結尾協韻處有五處，各韻長文為為第二句為七、第三句為七、第四句為七、第五句二、第八句為七。
5. 協韻：唱詞韻腳字為「嘯」、「叫」、「消」、「遙」、「道」，押「蕭豪」韻。
6. 音節形式：第一句「疎刺刺風吹葉落」七字，音節形式為 3+4；第二句「振山林聲聲虎嘯」七字，音節形式為 3+4；第三句「繞溪澗哀哀猿叫」七字，音節形式為 3+4；第四句「唬得俺魂飄膽消」七字，音節形式為 3+4；第五句「心驚」二字，音節形式為 1；第六句「路遙」二字，音節形式為 1；第七句「百忙」二字，音節形式為 1；第八句「走不出山前古道」七字，音節形式為 3+4。

接續上述，《北曲新譜》中【太平令】之例曲，各句須具備之平仄聲調依序如下：

「十仄十，十平平(上)去。。十十十，十仄平平。。十十十，十平平(上)去。。十十仄，十平十去。。仄平(上)。。仄平(上)。。仄平(上)。。十十十，十平平(上)去。。」<sup>28</sup>〈夜奔〉中【太平令】平仄聲調分析比對如下：

7. 聲調：第一句「疎刺刺風吹葉落」為陰平、去聲、去聲、陰平、陰平、去聲、

<sup>27</sup> 同前註，頁 303-304。

<sup>28</sup> 鄭騫：《北曲新譜》(臺北：藝文印書館股份有限公司，2008 年)，頁 303-304。

去聲；第二句「振山林聲聲虎嘯」為去聲、陰平、陽平、陰平、陰平、上聲、去聲；第三句「繞溪澗哀哀猿叫」為去聲、陰平、去聲、陰平、陰平、陽平、去聲；第四句「唬得俺魂飄膽消」為上聲、入作上、上聲、陽平、陰平、上聲、陰平；第五句「心驚」為陰平、陰平；第六句「路遙」為去聲、陽平；第七句「百忙」為入作上、陽平；第八句「走不出山前古道」為上聲、去作上、入作上、陰平、陽平、上聲、去聲。

8. 平仄：第一句「疎刺刺風吹葉落」為平仄仄平平仄仄；第二句「振山林聲聲虎嘯」為仄平平平平仄仄；第三句「繞溪澗哀哀猿叫」為仄平平平平平仄；第四句「唬得俺魂飄膽消」為仄仄仄平平仄平；第五句「心驚」為平平；第六句「路遙」為仄平；第七句「百忙」為仄平；第八句「走不出山前古道」為仄仄平平平仄仄。

據上述《北曲新譜》原理，〈夜奔〉之【沽美酒帶太平令】中【太平令】，其平仄與聲調合乎規範，〈夜奔〉之【沽美酒帶太平令】中【太平令】共八句，句句押韻，凡七字句音節形式皆為3+4，形成「七乙。七乙。七乙。七乙。二。二。二。七乙。」；《北曲新譜》中【太平令】注：「第五、六、七三個兩字句，文意獨立或聯貫均可，此種句法謂之短柱」<sup>29</sup>本曲第五、六、七句為二字句，其特色、文字格律與註解相符。

【沽美酒帶太平令】在唱詞除正字外亦有襯字，於《粟廬曲譜外編》以小字示之，詳見上述唱詞，【沽美酒】襯字較多，每句約加襯字一至三字，如：「懷揣著雪刀刀」、「昏慘慘雲迷霧罩」；【太平令】襯字較少，分別加於第四句「俺呵，唬得俺魂飄膽消」，及第七句句首「呵哈、百忙裡」，更明確表達林冲連夜投奔的情境。【沽美酒】詞式大多有以重複第一句之增句情形，因考慮元曲本格，故不增編句碼，【太平令】中唱詞多用「疊字」，更突顯急迫與緊張。

「曲牌的體製內容應從兩方面探討：一為曲牌的文字格律；另一為曲牌的音樂形式。」<sup>30</sup>曲牌唱詞以長短句為主，音樂旋律、節奏與唱詞格律相互配合，唱詞格律的改變亦使音樂結構產生變化；經由上述將〈夜奔〉中【雁兒落帶得勝令】及【沽美酒帶太平令】二支曲牌唱詞格律逐一分析後，進而例舉其曲譜與唱詞並

<sup>29</sup> 鄭騫：《北曲新譜》（臺北：藝文印書館股份有限公司，2008年），頁304。

<sup>30</sup> 施德玉：《板腔體與曲牌體（增訂版）》（臺北：國家出版社，2017），頁3。

列以音樂結構對象，探討聲情、詞情與劇情三方如何相得益彰。

### 參、音樂分析

每一支曲牌都有其固定的「本格」，經由長期發展及配合劇情需求，形成增字、襯字及增句、減句之突破本格的情形，詞格上的變化也影響音樂結構，因此勢必分析乘載文字的音樂結構；曲牌音樂的研究涉及文學與音樂，語言的聲韻和旋律關係密切，分析模式不同於一般器樂或音樂作品，其分析內容包含了宮調、板眼及曲調，涵蓋的要素有調高、調式、拍號、節奏及旋律。

「帶過曲」除有上述北曲帶北曲、南曲帶南曲及南北曲兼帶三種形式，以音樂結構面向之組合模式可分為兩種：其一為同宮調且音樂屬性相同之「同宮帶過」，其二為宮調、音樂性格及屬性不同之「異宮帶過」；「帶過曲」往往形成慣性的兼帶模式，如：正宮【脫布衫帶小梁州】、南呂【罵玉郎帶感皇恩】、雙調【水仙子帶折桂令】、中呂【喜春來帶普天樂】及中呂帶雙調【滿庭芳帶清江引】等等。

「北曲共有：黃鐘、正宮、南呂、中呂、道宮等六宮，大石、小石、般涉、商角、高平、揭指、宮調、商調、角調、越調、雙調等十一調，和稱十七宮調。」

<sup>31</sup>關於雙調「帶過曲」有「雁兒落、得勝令兩曲需連用。沽美酒、太平令須連用。」之規範<sup>32</sup>，【雁兒落帶得勝令】及【沽美酒帶太平令】二支曲牌屬北曲曲牌，筆者將《粟廬曲譜外編》〈夜奔〉一折中帶過曲之工尺譜，翻製成簡譜與唱詞合一，以利於具體的音樂結構分析與閱讀，探討二支曲牌銜接時，唱詞聲調與音樂旋律之配合，及音樂與情節結構關係之論述。茲將〈夜奔〉中【雁兒落帶得勝令】及【沽美酒帶太平令】二支曲牌逐一分述如下：

#### 一、【雁兒落帶得勝令】

<sup>31</sup> 鄭騫：《北曲套是彙錄詳解》（臺北：藝文印書，1973年），頁2。

<sup>32</sup> 同前註，頁155。

【雁兒落帶得勝令】

原速

2/4 0 2̣ | 1̣ 7 6 | 1̣ 6̣ 5 | 6̣ 7 6 | 6̣ 2 3 3 | 5 5 |

望 家 鄉 去 路 遙， 想 母 妻 將 誰

6̣ 5 4 3 2 | 2 2 3 2 | 3 3 2 | 1̣ 7 6 | 1̣ 2 3 | 3 - |

靠？ 俺 這 裡 吉 兇 未 可 知(啊哈) 他，

3 - | 3 2 3 2 | 3 2 3 | 5 5 | 6̣ 1̣ | 1̣ 7 6 | 6̣ 1̣ 6 5 |

他 那 裡 生 死 應 難 (料) 呀！ 曉 得 俺

1̣ 6 5 6 | 1̣ 1̣ | 6̣ 5 6 | 5 6 5 | 5 2 3 2 | 5 3 2 |

汗 津 津 身 上 似 湯 (澆)， 急 煎 煎 心 內

1̣ 7 6 | 1̣ 3 2 3 | 5 5 | 6̣ 1̣ 2 | 3 3 | 5 2 1 | 6̣ 7 6 |

似 火 (燒) 幼 妻 室 今 何 在？ 老 萱 親 恐 傷 (了)。

6̣ 6 5 | 3 6 | 5 - | 6 - 6 - 6 | 3 2 3 | 5 5 |

(啊 呀) 劬 (勞)， 父 母 的 恩 難

6 - 6 | 3 | 5 - | 2 1 | 2 - 2 - 2 | 5 | 3 3 2 |

(報) 悲 (號)， 嘆 英 雄

漸慢

1̣ 7 6 | 1̣ 5 3 2 | 1̣ 7 6 | 1̣ - ||

氣 怎 (消) 嘆 英 雄 氣 怎 (消)。

- (一) 調高：雙調，其宮調規範為乙調的 A 調，或正宮調的 G 調。<sup>33</sup>
- (二) 調式：由譜例中可知，韻腳字幾乎都落在 La 音上，明顯是以 La 為主音，尾句末字落音於 Do，緊接下曲【沽美酒帶太平令】。
- (三) 拍號及節奏：一板一眼(2/4)，全曲節奏使用四分音符、八分音符及十六分音符，每一句開頭皆為板的後半拍。
- (四) 旋律：整曲句與句銜接及樂句中，有同音、跳進和級進等音樂結構，音程以跳進居多。如【雁兒落】第三句末字「知」音 Do，接第四句「他」音 Mi；第四句末字「料」音 La，接【得勝令】第一字「呀」音 Do；第二句末字「燒」音 Do，接第三句「幼」Mi；除以上句與句銜接音程為三度級進外，其他句與句銜接音程皆為四度以上跳進模式。句與句同音銜接的模式，如【雁兒落】

<sup>33</sup> 楊蔭瀏：《中國古代音樂史稿》(下)(臺北：大鴻圖書有限公司，1979年)，頁 3-123。

第二句末字「靠」接第三句首字「俺」；樂句中同音銜接如【雁兒落】第二句「母」、「妻」、「將」、「誰」，第三句「吉」、「凶」，第四句「應」、「難」；【得勝令】第三句「今」、「何」，第四句「萱」、「堂」，第六句「恩」、「難」。曲末重複一次第八句唱詞與旋律。

(五) 音域：本曲最低音為低音 La，最高音為高音 Re，全曲音域共十一度音程。

此曲為「同宮帶過」形式之帶過曲，從譜例中可知，【雁兒落帶得勝令】各句末字落音多為 La，明顯的落音結構也大大提升了曲詞的穩定性；【得勝令】最末疊句手法，唱詞及樂句皆重複前一樂句旋律，亦是此曲音樂特色之一；曲牌銜接上，【雁兒落】終止音 La 與【得勝令】第一音 Do 為三度，屬穩定性較高之音程關係。旋律方面，【雁兒落】第三句與【得勝令】第二句相仿。

## 二、【沽美酒帶太平令】

### 【沽美酒帶太平令】

2/4 0 5 6 | 1̇ 7 6 5 | 3 5 6̇ 5 | 6̇ 6 2 1 | 6 2 1 2 |

懷 揣 著 雪 刃 懷 揣 著 雪 刃

3̇ 2 3 | 1̇ 2 | 1̇ 7 6 5 | 3 5 | 5 6 5 | 3̇ 5 6 |

行 一 步 哭 豪 急 走

1̇ 2̇ 1̇ | 6 - | 5 3̇ 2 | 3̇ X X | X 1 6 1 | 6 1 2 |

羊 腸 去 路 遙 老 天 怎 能 夠 明 星

2̇ 1̇ 2 3 | 1̇ 2 1 1 | 6 1 2 | 2 1 2 3 | 1̇ 5 3 3 | 6 6 |

下 昏 慘 慘 雲 迷 霧 疎 刺 刺 風 吹

5̇ 5̇ 4̇ 3̇ | 3̇ 2 1 6 | 3 2 | 2 1 2 3 | 1̇ 2 1 2 | 3 2 |

葉 落 振 山 林 聲 聲 虎 嘯 繞 溪 澗 哀 哀

2̇ 1̇ 2 3 | 1̇ 7 6 1 | 2̇ 3̇ 2 | 2̇ 2̇ 3̇ 1̇ 7 6 | 6 1 6 | 5̇ 6̇ 1̇ |

猿 俺 呵， 唬 得 俺 魂 飄 膽 消

1̇ 1̇ | 2̇ 1̇ 2 | 3̇ 2̇ 3̇ | 1̇ - | 6̇ - | 6̇ 6̇ 1̇ 1̇ |

心 驚 路 啊 哈， 百 忙 裡

6̇ 1̇ 1̇ 2̇ | 3̇ 2̇ | 2̇ 1̇ 2̇ 3̇ | 1̇ 7̇ 6̇ | 6̇ 6̇ 0 ||

走 不 出 山 前 古 道

漸慢

- (一) 調高：雙調，其宮調規範為乙調的 A 調，或正宮調的 G 調。<sup>34</sup>
- (二) 調式：由譜例中可知，【沽美酒】韻腳字幾乎都落在 La 或 Mi 音上，尾句末字落音於 Do；【太平令】韻腳字多落音於 Do，但曲終結尾音落於 La。
- (三) 拍號及節奏：一板一眼(2/4)，全曲節奏使用四分音符、八分音符、前後十六分音符及附點節奏；【沽美酒】第二句掛留的節奏型，在【太平令】中使用也時十分普遍。
- (四) 旋律：整曲句與句銜接及樂句中，有同音、跳進和級進等音樂結構，音程以級進居多。如【沽美酒】第一句末字「刀」La 音，接第二句首字「行」Do；第五句末字「罩」Do 音，接【太平令】第一句首字「疎」Sol 音；除以上句與句銜接音程為四度以上跳進外，其他句與句銜接音程皆為三度以內級進模式。句與句同音銜接的模式，如【太平令】第四句末字「消」接第五句首字「心」；樂句中如【沽美酒】第五句「慘」、「慘」，【太平令】第一句「刺」、「刺」、「風」、「吹」，第五句「心」、「驚」，第六句「忙」、「裡」，第七句「不」、「出」。
- (五) 音域：本曲最低音為低音，最高音為高音 Re，全曲音域共十一度音程。此曲牌為「同宮帶過」形式之帶過曲，節奏都為一板一眼，從各句旋律分析可知：【沽美酒】以「疊句」重複第一句唱詞居多，其旋律部分音域一高一低相呼應，樂句結音也不同；前半段第一、二、三句落音為 La 和 Mi 二音，後段第四、五句落音為 Do。曲牌銜接上，【沽美酒】終止音 Do 與【太平令】第一音 Sol 為五度，屬穩定性較高之音程關係。

〈夜奔〉之【雁兒落帶得勝令】及【沽美酒帶太平令】研究，除前述以韻文學角度切入，著重於唱詞格律與規範，及進一步以音樂結構為分析對象，為使研究內容更不屈於單一面向，茲將唱詞格律與音樂結構結合，逐一分析聲調與旋律，探討唱詞與音樂之規範。

#### 肆、唱詞聲調與音樂旋律之配合

曲牌音樂除了嚴謹的創作規範，唱詞與音樂融合、密切，聲情與詞情亦相得益彰。施德玉老師於《板腔體與曲牌體》一書中提到：

曲牌體的唱詞以長短句為主，發展成熟的精緻細曲曲牌，在詞的格律上有相

<sup>34</sup> 同前註，頁 3-123。

當多的規範與約制，前已論及包括句數、字數、句長、韻長、音節、協韻、平仄、聲調、對偶等，因此每一個曲牌都有特定的格式。在「倚聲填詞」時，也都能保留原曲牌的特色。在唱詞與音樂的配合上有以下幾個特點：（一）宮調的規範。（二）旋律與唱詞的聲調緊密配合。（三）句末韻腳字是調式的主音為主。<sup>35</sup>

《中國大百科全書·戲曲·曲藝》於「曲牌」辭條：「曲調進行的高低升降，可因唱字的四聲調值和曲詞的思想感情不同，而有所變化。」<sup>36</sup>曲牌音樂研究，除了調高、調式、拍號、節奏及旋律等基本要素，在經歷了「選詞配樂」及「倚聲填詞」的階段，探討曲牌音樂更須包含語言旋律與音樂旋律的配合；北曲聲調的組合為陰平、陽平、上、去四聲，四聲各具特質，茲將〈夜奔〉中【雁兒落帶得勝令】及【沽美酒帶太平令】二支曲牌逐一分述如下：

#### 一、【雁兒落帶得勝令】

【雁兒落】第一句「家鄉去路遙」為平平仄仄平，第一字「家」平聲字高音 Do，過腔下行至第二字「鄉」平聲字 La，第三字至第五字「去路遙」仄聲字高音 Do，過腔下行至第五字「遙」平聲字 La；第二句「母妻將誰靠」為仄平平平仄，第一字「母」上聲字 Mi，以級進模式上行至第五字去聲字「靠」，音 La 持續下行至 Re；第三句「吉凶未可知」為平平仄仄平，第一字「吉」平聲字 Mi 音起，全句以 Mi、Re、Do 三個音二度上下進行，至第三字「未」仄聲音下行，至第五字「知」級進模式上行；第四句「生死應難料」為平仄平平仄，第一字「生」平聲字起，以 Re、Mi、Sol 三音，級進上下行至第三字「應」陰平音、第四字「難」陽平音，持平 Sol 音後，上行至第五字「料」音 La。

【得勝令】第一句「身上似湯澆」為平仄仄平平，第一字「身」平聲音，由高音 Do 下行，全句旋律以 Do、La、Sol 三個音先下後上進行，落音掛留至下一句；第二句「心內似火燒」為平仄仄仄平，前一句末字「澆」陰平音，由 sol 下行接至本句第一音 Re，全句先以 Do、Re、Mi、Sol 四音級進進行後，第三字去聲字「似」持續下行至第四字上聲字「火」，上行接至第五字「燒」；第三句為「妻室今何在」平仄平平仄，第一字「妻」平聲音音型級進上行，句中第三、四、五字「今何在」，同音銜接；第四句「萱親恐傷了」為平平仄平仄，前二字「萱

<sup>35</sup> 施德玉：《板腔體與曲牌體(增訂版)》(臺北：國家出版社，2017年)，頁304。

<sup>36</sup> 中國大百科全書編輯部主編：《中國大百科全書·戲曲曲藝卷》(北京：中國大百科全書出版社，1983年)，頁301。

親」，與前一句後三字旋律走向雷同為上行後同音銜接，第四字「傷」平聲字至句尾，音型持續下行；第五句「劬勞」為平平，旋律由 Mi 上行落音在 La；第六句「父母恩難報」為仄仄平平仄，第一字「父」去聲音，下行至第二字「母」上聲音，後三字「恩難報」與第三、四句雷同，同音銜接後上行；第七句「悲號」為平仄，旋律上行後下行音落於 Re；第八句「英雄氣怎消」為平平仄仄平，第一字「英」平聲字，由 Sol 上行後下行持續下行，尾句歌詞與旋律重複。

## 二、【沽美酒帶太平令】

【沽美酒】第一句「懷著雪刀刀」為平仄仄仄平，旋律音型走向配合唱詞聲調上下行，全句音與音以級進模式銜接；第二句「一步哭號啣」為平仄平平平，旋律走向完全符合聲調高低，以級進模式進行；第三句「急走羊腸去路遙」為平仄平平仄仄平，第一、二、三字平聲字→上聲字→平聲字，旋律音型上行，句尾「去路遙」依唱詞聲調由 Sol 下行至 Mi；第四句「明星下照」為平平仄仄，前三字連續上聲字，旋律音型從上行往下行再上行，句尾配合二個去聲字，旋律音型下行；第五句「昏慘慘迷霧罩」為平仄仄平仄仄，句中有疊字同音銜接後下行，句尾連續二個去聲字，旋律音型下行。

【太平令】第一句「疎刺刺風吹葉落」為平仄仄平平仄仄，旋律在句尾句中有疊字同音銜接後下行；第二句「振山林聲聲虎嘯」為仄平平平平仄仄，第一字「振」去聲字由 Re 起，下行銜接至第二字「山」陰平聲，接續完全按照唱詞聲調，音型以級進模式上下；第三句「繞溪澗哀哀猿叫」為仄平平平平平仄，前三字「繞溪澗」為去聲→陽平聲→去聲，旋律音型由 Re 和 Do 下行後上行，句尾第七字「叫」為去聲字，旋律由 Do 下行至 La；第四句「唬得俺魂飄膽消」為仄仄仄平平仄平，前三字「唬得俺」從 Re 下行至 La，後四字「魂飄膽消」以 Sol、La、Do 三音級進進行；第五句「心驚」和第六句「路遙」為平平仄平，「心驚」為陰平聲，此二字為同音銜接，「路」去聲旋律音型下行至 Re，後上行接到尾字落音為 Mi；第七句「百忙」為仄平，此句由 La 音上行後，同音銜接；第八句「走不出山前古道」為仄仄平平平仄仄，此句旋律音型走向完全符合唱詞聲調，前三字「走不出」上聲→去聲→陽平，音型由 La 上行至 Do，後四字「山前古道」配合聲調先上行後下行，落音在 La。

「平聲平道莫低昂，上聲高呼猛烈強；去聲分明哀遠道，入聲短促及收藏。」



<sup>37</sup>從上述旋律上下行模式，與唱詞聲調平仄配合之分析，大多數詞句與樂句配搭配講究，雖也有未符合聲調平仄規範的樂句，但音樂旋律配合韻腳字大部分落音在調式的主音 La 或屬音 Mi，較固定的節音有 Sol、La、Do、Re、Mi，各字、句前後相互制約與結合，仍顯聲調與音樂的關係更為重要，在配合劇情、唱詞及情感的表達外，亦兼顧曲牌音樂的規範與藝術性。

唱詞格律較固定的規範是「末句」平仄的重要性，《中原音韻·作詞十法》特別強調：「詩頭曲尾是也。如得好句，其句意盡，可為末句。」<sup>38</sup>句尾末字的聲調總是固定的，聲調的分析雖不能完全求出旋律結構，卻可助於掌握音樂的基本架構；〈夜奔〉之【雁兒落帶得勝令】及【沽美酒帶太平令】研究，經唱詞格律、音樂結構，及兩者結合逐一分析聲調與旋律，茲將音樂與劇情並行，音樂形式與情節結合，藉由腳色特質及劇情氛圍等內涵，進一步探討音樂與情節之關係。

## 伍、情節與音樂關係

〈夜奔〉為明傳奇《寶劍記》中一折，劇情描寫北宋末年，林沖因對朝政貪腐不滿，上表諫諍而與太尉高俅結下仇恨，加上高俅之子貪圖林妻美貌，高氏父子勾結陸謙設計陷害林沖；林沖發現遭設計殺死陸謙後，淪為囚犯，連夜投奔眾好漢聚集之地—梁山，〈夜奔〉即是描寫與表現林沖連夜投奔的心情與情境，英雄與階下囚落魄的對比，此折可說是《寶劍記》最富戲劇張力的一段。

〈夜奔〉中的曲牌有：【點絳脣】、【新水令】、【駐馬聽】、【折桂令】、【雁兒落帶得勝令】、【沽美酒帶太平令】、【收江南】及【尾聲】共十首曲牌，屬北曲〔雙調〕，為林沖行路時所唱，曲調雄壯，節奏急促。此套中引入【雁兒落帶得勝令】及【沽美酒帶太平令】，前後曲緊相接連，於套曲中近於套尾處，「兼」與「帶」具套曲曲牌「曲組」的功能及特性，篇幅又不至套曲形式較大，且能在入套不影響之下，與劇情配合滿足情節交代；由〈夜奔〉唱詞內容可知，【雁兒落帶得勝令】描述擔心母親與妻子，以及自己內心煎熬的心情，【沽美酒帶太平令】則描寫連夜逃亡，路途險惡，心驚膽戰。

曲牌音樂為配合劇情的使用，使其創作安排與劇情內容相互關聯，就〈夜奔〉之【雁兒落帶得勝令】及【沽美酒帶太平令】唱詞除正字外亦有襯字，《龍淵述

<sup>37</sup> 曾永義：《詩歌與戲曲》（臺北：聯經出版社，1988年），頁50。

<sup>38</sup> 周清德：《中原音韻》（臺北：學海出版社，1978年），頁119-120。

學》：「襯字只能加於句首及句中。句首襯字，冠於全句之首，如水桶之提梁吃；句中襯字須加於句子分段之處，如庖丁解牛，在關節縫隙處下刀。」<sup>39</sup>襯字即是在格律規定的正字外所添加的字，通常加於句首或句中，以篇小字體表示。「襯字既為專攻轉折、連續、形容、輔佐之『虛字』，似應容易看出」<sup>40</sup>如【雁兒落】  
【雁兒落】第一、二句句首加一字襯字，第三、四句句首各加三字襯字，較為規律；【沽美酒】襯字較多，多於各句唱詞句首，詞式有重複第一句之增句情形，【太平令】襯字較少，分別加於第四及第七句句首，唱詞多用「疊字」，更突顯急迫與緊張。襯字在確守句式、維持曲調聲情的基礎上，更盡興清楚的表達情節與情感。

元人芝庵《唱論》列出各宮調的聲情：

仙呂宮唱清新綿邈。南呂宮唱感嘆傷悲。中呂宮唱高下閃賺。黃鐘宮唱富貴纏綿。正宮唱惆悵雄壯。道宮唱飄逸清幽。大石唱風流蘊藉。小石唱綺麗嫵媚。高平唱條暢晃漾。般涉唱拾綴坑嶄。歇指唱急並虛歇。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。越調唱陶寫冷笑。<sup>41</sup>

就上述旋律分析，此二曲屬「同宮帶過」模式，〔雙調〕的聲情本屬健捷激裊，【雁兒落帶得勝令】音程進行以跳進居多，最末以疊句手法重複，強調突顯林冲悲憤的心情；【沽美酒帶太平令】一開始以級進居多，唱詞中多用疊字描述連夜逃亡艱辛的情境，旋律結構也隨之進行。唱詞方面，二首帶過曲都有重疊句的特色，【雁兒落帶得勝令】於曲末重複尾句唱詞及旋律，【沽美酒帶太平令】則是重複第一句唱詞，旋律部分音域與原詞旋律一高一低相呼應；【雁兒落】接【得勝令】以同音相接，【沽美酒】接【太平令】則以五度音程相接，在曲牌銜接上皆屬穩定性較高的音程關係。

古代文人雅士將曲牌予以詞情及聲情，曲牌的性格亦顯現於各自所屬宮調之中，「運用字、音、氣、節這些技術要素，為表達『情』服務，也就是技法應當為刻劃人物內心，塑造人物形象而服務。」<sup>42</sup>譜曲者依曲牌的風格特性填上曲詞表達其情感，「運用字、音、氣、節這些技術要素，目的就是表達曲情，…」<sup>43</sup>

<sup>39</sup> 鄭因百：《龍淵述學》（臺北：大安出版社 1992 年），頁 133。

<sup>40</sup> 鄭因百：《龍淵述學》（臺北：大安出版社 1992 年），頁 135。

<sup>41</sup> 楊家駱主編：《歷代史詩長編二輯一》（臺北：中國學典館，1974 年），頁 160-161。

<sup>42</sup> 顧鐵華編：《粟廬曲譜外編》（出版地不詳，2002 年）。頁 14。

<sup>43</sup> 同前註，頁 14。

旋律的走向依著聲調高低、長短進行；從上述唱詞聲調與音樂旋律配合分析，【雁兒落帶得勝令】與【沽美酒帶太平令】唱詞韻腳皆屬「蕭豪」韻，唱詞詞格與鄭騫《北曲新譜》中牌調之格式相符，雖不是每一唱完全符合聲調平仄的規範，但前後各字、各句相互制約，在配合劇情表達，及情節氛圍的同時，仍兼顧曲牌音樂嚴謹的格律規範、藝術性與精緻度。

## 陸、結語

自元明清三代「曲牌」運用於主流劇種中，南北曲曲牌雖有粗、細之分，其體制規範嚴謹、各具鮮明的性格，整體而言，可視為藝術性極高的精緻歌曲，曲牌適用於哪種意境或傳達哪種情感也就此確立；曲牌除有南北、粗細之分，為能呈現劇情情感，或是運用於排場長短，發展出了不同的組合形式，「帶過曲」便是十一種形式中的一種。

「帶過曲」的結構前無引子後無尾聲，雖有「曲組」模式，但在元曲體制中屬小令一類，是北套曲形成過程中的一個環節，「帶」與「過」意味著由一支以上的曲牌組合成一曲組，其形式變化的過程仍嚴守文字格律的約束，填詞與譜曲如同「骨」與「肉」的關係，密不可分。「帶過曲」在曲學上被視為散曲小令的變體，是由二至三支曲牌連用的文學體裁，藉由研究「帶過曲」連用的詞格與音樂條件，反觀入套之北曲套曲中，與劇情並行觀之，筆者認為「帶過曲」是北曲套式中音樂及整體性結構較強的部份，可烘托及推動戲劇張力，亦可強調腳色個性特徵與心情。

曲牌音樂的研究若只單研究文學格律或音樂架構，所得知結果無法全然知曉創作手法與變化，故筆者以文學、音樂及文本統合論述，就「帶過去」形式以經典劇作〈夜奔〉為對象，探究曲詞格律、唱詞聲調與旋律之配合，與劇情並行探討曲牌的創作與安排，以唱詞、旋律及劇情三方視角，使曲牌形式相關之研究更全面。

由於崑曲中使用「帶過曲」的劇作眾多，可分析劇目及譜例極為廣泛，本研究擇以著名崑曲劇作〈夜奔〉為研究對象，以〔雙調〕【雁兒落帶得勝令】及【沽美酒帶太平令】二首「帶過曲」之唱詞格律與音樂結構兩面向分析，由音樂的角度探入，進行理論與實證。

就崑曲〈夜奔〉【雙調·新水令】套套式，【雁兒落帶得勝令】及【沽美酒帶太平令】連用於接近套尾處，唱詞在表達父母之恩與幼妻之情，描寫連夜逃亡心驚膽戰及內心煎熬，運用疊句及疊字突顯急迫與緊張，經由分析唱詞仍嚴守格律規範；音樂結構方面，〔雙調〕性格本就屬健捷激裊，旋律上下行與詞格聲調配合緊密，

一板一眼及全曲較短促節奏安排，句與句銜接為板的後半拍等特徵，更強調林冲「仰不愧天，俯不作於人，忠君孝親」，卻慘遭陷害、悲憤康慨激昂的心情。

以前人建立之理論及近代專業音樂能力與經驗，筆者期許將十一種曲牌組合形式逐一進行研究與推論，演出實踐與運用如何相得益彰，期望提供傳統音樂及戲曲的表演、創作及研究者，演出實踐與曲譜相互映照之例證，使曲牌組合形式的性質與規律之研究更具系統、完整，促進「戲曲」及傳統音樂等相關研究與創作，並延伸至其他劇種曲牌體相關之探討，亦可接續「板腔體」之研究，為傳統音樂發展略盡綿薄。

## 參考資料 中文專書

- 曾永義。1998。《詩歌與戲曲》。臺北：聯經出版社。
- 曾永義。2002。《從腔調說到崑劇》。臺北：國家出版社。
- 曾永義。2017。《戲曲歌樂基礎之建構 戲曲學四》。臺北：三民書局。
- 施德玉。2017。《板腔體與曲牌體(增訂版)》。臺北：國家出版社。
- 王守泰。1982。《崑曲曲牌及套數範例集》。上海：學林出版社。
- 武俊達。1993。《崑曲唱腔研究》。北京：人民音樂出版社。
- 鄭西村。2000。《崑曲音樂與填詞》。臺北：文津出版社。
- 楊蔭瀏。1998。《語言與音樂》。臺北：丹青圖書有限公司。
- 楊蔭瀏。1979。《中國古代音樂史稿》(下)。臺北：大鴻圖書有限公司。
- 許之衡。1979。《曲律易知》。臺北：郁氏印獎會。
- 林侑蒔主編。1983。《中國戲劇研究資料·全明全明傳奇》。臺北：天一出版社。
- 葉堂編。1987。《納書楹曲譜》。臺北：臺灣學生書局。
- 鄭因百。1992。《龍淵述學》。臺北：大安出版社。

鄭騫。2008。《北曲新譜》。臺北：藝文印書館股份有限公司。

周清德。1978。《中原音韻》。臺北：學海出版社。

張玉來、耿軍。2013。《中原音韻校本》。北京：中華書局。

上海戲劇學院附屬戲曲學校。2011。《崑曲精編劇目典藏》。上海：文藝出版有限公司。

楊家駱主編。1974。《歷代史詩長編二輯一》。臺北：中國學典館。

顧鐵華編。2002。《粟廬曲譜外編：崑曲大師俞振飛先生百歲誕辰紀念》。出版地不詳。

### 辭書、百科全書

丹青藝叢委員會編。1986。《中國音樂詞典》。臺北：丹青出版社。

繆天瑞主編。1998。《音樂百科詞典》。北京：人民音樂出版社。

胡喬木總編。1983。《中國大百科詞典全書·戲曲·曲藝》。上海：中國大百科全書出版社。

中國大百科全書編輯部主編。1983。《中國大百科全書·戲曲曲藝卷》北京：中國大百科全書出版社，

李修生主編。1995。《元曲大辭典》。江蘇省：江蘇古籍出版社。

### 中文期刊論文

王寧。2010。〈「因詞生樂」與「依譜填詞」—崑劇詞樂關係淺論〉，《千里風雲會》，頁 451—480。

施德玉。2004。〈諸宮調套式之探討〉，國立臺灣藝術大學《藝術學報》第 75 期，頁 219-238。

施德玉。2006。〈曲牌組合形式之探討〉，國立臺灣藝術大學《藝術學報》第 77 期，頁 1-27。

施德玉。2005。〈論曲牌體、板腔體知名義、體製與異同〉，國立臺灣藝術大學《藝術學報》79 期，頁 71-86。

施德玉。2007。〈集曲體式初探〉，國立臺灣戲曲學院《藝術學報》第 2 期，頁 125-150。

### 學位論文

林照蘭。2003。《〈全明散曲〉中的南曲體製研究》（國立高雄師範大學國文學系

博士論文)。

許子漢。1993。《元雜劇聯套規律研究》(國立臺灣大學中國文學研究所碩士論文)。

林佳儀。2001。《元雜劇情節結構與音樂關係之研究—以現存【中呂宮】全套音樂之劇本為對象》(國立政治大學中國文學系碩士論文)。

應志遠。1990。《元雜劇音樂研》(中國文化大學藝術研究所碩士論文)

張元昆。2019。《元雜劇【雙調】曲牌清代存譜音樂研究》(國立臺北藝術大學傳統音樂系碩士論文)。

楊晏宜。2018。《宮調形成與聲情之研究》(國立高雄師範大學國文學系碩士論文)。

賴瑋君。2013。《「林冲夜奔」本市從小說到傳奇、崑曲和北管戲曲的適應與演變》(臺北：國立台北藝術大學傳統音樂學系碩士論文)。

陳美如。1995。《元人帶過曲音樂之研究》(國立師範大學音樂學系碩士論文)。

研討會發表用