

晚明清初絃索北套音樂組織之研究*

林佳儀**

摘要

本文討論絃索音樂，根據晚明清初流行於江南，與北曲絃索相關的數種曲譜，如〔明〕婁梁散人《校正北西廂譜》，此為絃索點板譜；又有〔明〕胡周冕《北西廂訂律》、〔明〕沈遠《校正北西廂絃索譜》、〔清〕湯彬和等《太古傳宗琵琶調西廂記曲譜》等絃索工尺譜。

先從北套音樂組織入手，關注絃索北套與崑曲北套之異同，絃索流行於吳中，以三絃或琵琶主奏，與當時吳地盛行的崑曲，有明顯的音樂差異。本文透過分析諸絃索譜之曲牌點板數量、套曲節拍遞進，並與崑曲唱譜相較，釐清差異的關鍵乃在絃索樂器除了托腔之外，尚可於曲首、句前、句內、句末，開展器樂演奏的小段落，故曲幅增長，伴奏樂器亦有表現空間，不僅是絃索音樂自身的發展，且一定程度鬆動曲牌嚴謹的文樂結構，使其趨向自由化。

絃索音樂的發展，亦有其進程：以沈遠《校正北西廂絃索譜》（1657年）為下限，此前諸絃索譜主要為《北西廂》訂正格律，沈譜的三絃伴奏在出字前的「過文」稍作彈挑變化；至湯彬和等《太古傳宗琵琶調西廂記曲譜》（1722年），可見將連續的唱腔以琵琶演奏的「品法」間隔，有獨立的器樂樂句；再至《絃索調時劇新譜》（1749年），絃索音樂可自由敷唱更多類型的長短句，且器樂段落的表現更為豐富，尤其開唱前的「和首」。

關鍵詞：絃索、北西廂、太古傳宗、北套、北曲

*科技部優秀年輕學者研究計畫「晚明清初絃索曲譜及北曲傳唱研究」（MOST 105-2628-H-134-001）之部分成果。本文原發表於國立臺灣戲曲學院主辦之「2021年戲曲國際學術研討會暨祝賀曾永義院士八秩榮慶」，2021年9月23-25日；修訂稿整合筆者〈崑曲流行之際的《北西廂》絃索傳唱〉部分內容，原發表於國立中央大學崑曲博物館主辦之「崑曲博物館開幕暨崑曲國際學術研討會」，2017年11月23-25日；投稿《戲曲學報》，承蒙審查委員肯定與建議。本文寫作過程，感謝路應昆教授、施德玉教授印贈相關曲譜，並惠賜卓見；文中所用《新鐫增定古本北西廂絃索譜》，由香港中文大學音樂系中國音樂資料館提供館藏影本並授權研究使用。寫作期間，獲中央研究院語言學研究所提供國內訪問學人研究環境，及吳瑞文研究員協助；完稿後又蒙臺灣師範大學音樂學系高嘉穗博士共同討論；計畫執行過程，助理陳伯岡、馮馨元、楊嘉容、楊欣鎔、魏郁庭等協助，謹此深致謝忱。

**國立清華大學華文文學研究所副教授

Music Structure of Cyclic Forms of Xiansuo-Style Beiqu Popular in the Late Ming and Early Ching Dynasties

Lin, Chiayi-Yi*

Abstract

This study investigated Xiansuo (絃索) music, which was popular in regions south of the Yangtze River in China in the late Ming and early Ching dynasties. The various sheet music collections of Xiansuo-style Beiqu (北曲), such as the *JIAO ZHENG BEI XI XIANG PU* (較正北西廂譜) of Lou Liang San Ren (婁梁散人), contain pitch notations. By contrast, the *BEI XI XIANG DING LU* (北西廂訂律) of Hu, Zhou Mian (胡周冕) (Ming dynasty), the *JIAO ZHENG BEI XI XIANG XIAN SUO PU* (校正北西廂絃索) of Shen, Yuan (沈遠) (Ming dynasty), and the *TAI GU CHUAN ZONG PI PA DIAO XI XIANG JI QU PU* (太古傳宗琵琶調西廂記曲譜) of Tang, Bin He (湯彬和) (Ching dynasty), are in the form of Xiansuo notations.

The cyclic forms of Beiqu were examined, with emphasis on analyzing the similarities and differences between the cyclic forms of Xiansuo-style Beiqu and Kunqu-style Beiqu. Xiansuo became popular in Suzhou and was primarily played on the sanxian or pipa; it differed greatly from Kunqu (崑曲), the prevailing local musical style. This study analyzed the arrangement of pitches in the qupai (曲牌) and the pitch progressions in the cyclic forms of Xiansuo-style Beiqu and compared them with those of Kunqu-style Beiqu. The results indicated that, in Xiansuo, musical instruments not only support singing, but are also used to form sections at the beginning of a score as well as at the beginning, in the middle, and at the end of a line of lyrics. Therefore, Xiansuo music is longer, emphasizing

*Associate Professor, Institute of Sinophone Studies, National Tsing Hua University

the role of instruments in musical sections. This feature reflects the evolution of Xiansuo music and, to a certain extent, the relaxing of the strict lyrical and musical structures of qupai.

The evolution of Xiansuo is marked by a specific pattern. Before the *JIAO ZHENG BEI XI XIANG XIAN SUO PU* of Shen, Yuan, which was published in 1657, Xiansuo music was mainly composed of revised music of Romance of the Western Chamber. The work of Shen, Yuan presents changes to the sanxian accompaniment for the guowen (過文) prior to the singing of the main lyrics. In the *TAI GU CHUAN ZONG PI PA DIAO XI XIANG JI QU PU* of Tang, Bin He, which was published in 1722, sections of lyrics are divided by pinfa (品法) to be played on the pipa. This marks the beginning of instrumental music sections in Xiansuo. By the time the *XIAN SUO DIAO SHI JU XIN PU* was published in 1749, free combinations of long and short sections were used, and instrumental music began to play an increasingly diverse role, particularly in the heshou (和首) performed before singing begins.

Keywords : Xiansuo (絃索) 、*Romance of the Western Chamber* (西廂記) 、*TAI GU CHUAN ZONG* (太古傳宗) 、Beiqu (北曲) 、The cyclic forms of Beiqu

晚明清初絃索北套音樂組織之研究

林佳儀

前言

所謂「絃索」，涵義豐富，涉及樂器、曲樂，雖不屬戲曲，但部分被戲曲吸收。本文討論之「絃索」，雖是以北曲清唱為主，但既然限定時代在晚明清初，乃指當時江南新興的絃索彈唱，不與明代將絃索作為北曲代稱，¹混為一談。晚明清初絃索的流行，除了筆記曲論的記載外，尚可從沈寵綏曲學理論及口法譜著作《絃索辨訛》、²選本《怡春錦》御集收錄「絃索元音」³等，窺其內容之一二。

本文關注絃索北套音樂組織，乃是指晚明清初江南以絃索彈唱北套時，其音樂節拍安排及曲牌自由化之手法，是以主要討論對象為北曲絃索相關的數種曲譜，如絃索點板譜：〔明〕婁梁散人（張聘夫）《較正北西廂譜》（明崇禎12年（1639）刊本，僅存卷上。簡稱張譜），絃索工尺譜：〔明〕胡周冕《北西廂訂律》（明崇禎年間（1628-1644）稿本。簡稱胡譜）、〔明〕沈遠《校正北西廂絃索譜》（清順治14年（1657）刊本，包括重刊時間不詳之《新鐫增定北西廂絃索譜》。簡稱沈譜）、〔清〕湯彬和等《太古傳宗琵琶調西廂記曲譜》、《太古傳宗琵琶調宮詞曲譜》（清康熙61年（1722）刊本）。簡稱湯譜），及舉為參照的《絃索調時劇新譜》（清乾隆14年（1749）刊本。亦為湯譜之部份）、葉堂《納書楹曲譜》（清乾隆57、59年（1792、1794）刊本）、《納書楹西廂記全譜》（清乾隆60年（1795）

1. 關於「絃索」涵義、何以成為北曲代稱，可見吳盈滿：《沈寵綏絃索辨訛之研究》（臺北：臺灣大學中國文學系碩士論文，2003年），頁13-48。
2. 口法譜，據周維培：《曲譜研究》（南京：江蘇古籍出版社，1999年），頁59。又，沈寵綏《絃索辨訛》六種口法的音韻內涵、曲學意義，詳見李惠綿：《明清崑腔音韻度曲論》（臺北：國家出版社，2020年），第七章〈沈寵綏建構「體兼南北」之音韻度曲論〉，頁321-361。
3. 〔明〕沖和居士編：《怡春錦》，明崇禎年間（1628-1644）刊本，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》第二輯，臺北：臺灣學生書局，1984年。

刊本) (簡稱葉譜) 等, 詳見附錄一: 絃索相關曲譜。⁴

本文之問題意識, 乃在絃索音樂被視為南北曲「俗唱」、「自由化」的產物之一,⁵雖然更鮮明的是其中的小曲雜調, 而非北套; 然而, 作為絃索北套演唱重要對象的《北西廂》, 在絃索彈唱之際, 其音樂組織與北曲以及崑唱北曲, 差異何在? 如何某種程度鬆動北曲原有的音樂組織? 及其訂譜之創發? 是以, 本文的討論針對絃索北套, 主要為《北西廂》, 稍涉絃索調時劇, 並關注絃索音樂的發展變遷, 期能對晚明清初新興絃索音樂的新義有詳盡之闡發。

研究的發端, 來自閱讀絃索譜的相關疑惑, 譜1 為《北西廂》全劇首曲【點絳脣】之曲譜, 左為絃索譜(引自湯譜⁶), 右為崑曲譜(引自葉譜⁷), 相比之下, 明顯可見其差異, 如: (1) 譜式: 葉譜依曲文排列, 唱腔工尺為小字; 湯譜則依板眼排列, 且其工尺字體較大。(2) 板式: 葉譜為散板; 湯譜則上板。(3) 伴奏: 葉譜為唱腔譜, 笛子伴奏僅為托腔; 湯譜為琵琶譜, 可見非唱腔的琵琶演奏段落, 如開唱前的一句工尺、⁸「原」字及「轉」字兩個韻腳, 在底板之後, 都出現共同的過接音樂(譜例加框處)。崑曲、絃索兩種音樂系統的差異, 固然各具音樂旋律, 然而, 同唱北曲曲牌及套數, 絃索音樂如何安排其音樂組織, 遂產生與崑曲不同的風貌, 展現曲牌音樂的其他可能, 方為筆者的關懷。

4. 為省目, 諸譜出版資料請見徵引書目。

5. 路應昆主編:《戲曲音樂入門》(北京:高等教育出版社, 2018年), 第四章第三節, 頁84-85、88-93。

6. [清]湯彬和等:《太古傳宗琵琶調西廂記曲譜》, 卷上, 頁1, 收入劉崇德主編:《中國古代曲譜大全》第一冊(瀋陽:遼海出版社, 2009年), 頁454。按, 據《太古傳宗》〈凡例〉, 板眼符號中「○、」(左右並列)為「底板」(頁2b, 《中國古代曲譜大全》, 頁453), 如譜例「原」字即有一底板。

7. [清]葉堂:《重鐫納書楹西廂記全譜》卷上, 頁1, 收入劉崇德:《中國古代曲譜大全》(四), 頁3394。按, 葉譜刊行時間雖晚於湯譜, 且《北西廂》由葉堂訂譜, 並非歌場傳唱之曲譜, 但其為晚明以來北曲崑唱一脈相承。

8. 此為「品法」, 俗稱「亮調」, 據湯譜〈太古傳宗琵琶調說〉, 頁1, 詳下文第二節第一部分。

譜1 湯譜、葉譜《北西廂·奇逢／驚艷》【仙呂·點絳脣】

<p>○、轉一、一上尺、尺、○ 五七五乙、乙五六、凡工六、五六尺、尺上一、合、五六五、七五六、 日近、望、眼、連、天、 長安、遺、</p>	<p>太古傳宗 卷上仙呂 脚限無線 四合四一、四一尺、上一四、上四合、合、尺、尺上 如、工、尺、尺上 蓬、</p>	<p>點絳脣 工六空六乙乙六五、 遊、 藝、 中、 原、 尺、 凡工六、五六尺、尺、 凡工尺尺六尺空尺</p>	<p>五空六凡禽禽一尺上登六六 點絳脣遊藝中原脚根無線如蓬轉望眼連 天日近長安遠</p>
--	---	--	--

與絃索音樂密切相關之研究，如施德玉《《太古傳宗琵琶調西廂記曲譜》之研究》，⁹將湯譜《北西廂》視為研究對象，分析其音樂調式與音階形式、借宮轉調、音樂曲式、旋律特色等，並認為《九宮大成譜》所收《董西廂》、沈譜《北西廂》、湯譜《北西廂》，三者的音樂屬性相同（頁220）。路應昆〈明代「絃索調」略考〉，¹⁰討論晚明以來絃索音樂產生的定譜規範，以及絃索涵納不同時間層遺存（可能早至宋代諸宮調，如〈趕蘇卿〉）、不同音樂種類的作品，音樂五花八門，難以找出核心音腔，共同點是突出使用絃索樂器。鄭夢初《晚明清初吳中弦索研究》，¹¹討論吳中絃索的誕生與流播、音樂與曲目、雅化與尊體、晚明清初的北曲復古，關注保持南北曲文體格局的絃索，最終被納入康乾盛世的禮樂系統。雖然各有貢獻，但北曲曲體

9. 施德玉：《《太古傳宗琵琶調西廂記曲譜》之研究》（臺北：學海出版社，1996年）。施德玉另有期刊論文〈《太古傳宗琵琶調西廂記》曲牌音樂之研究〉，大抵是節錄專書內容，詳見《藝術學報》第59期（1996年12月），頁116-155。

10. 路應昆：〈明代「絃索調」略考〉，《天津音樂學報（天籟）》2000年1期，頁11-16。

11. 鄭夢初：《晚明清初吳中弦索研究》（上海：華東師範大學中國語言文學系碩士論文，2016年）。

與絃索音樂組織之間的關連，付諸討論者仍相當有限。

雖然絃索、崑曲曾同時同地存在，難免互相影響，但從現存曲譜來看，同一套曲文，兩者唱腔設計並不相同。是則絃索音樂文獻雖然尚存，但其歷史定位，卻眾說紛紜！部分學者囿於絃索彈唱「北曲」，而可能將北曲曲文基本寫定的元代，同時視為晚明清初北曲曲樂的傳承源頭，然而實際上，不僅音樂累代變遷，存古典型已難追溯，由於「絃索」一詞廣為應用，涵義也不斷移易，研究者在運用文獻時，難免以古為尊，試圖上溯源流，然而，從當時的文人筆記、刊行的相關曲譜來看，晚明清初江南流傳的絃索，雖然唱的是北曲套曲，也試圖藉訂譜來規範格律，但其音樂主體內涵，應當視為時興彈唱曲樂。

本文的討論，分為兩個部分，其一為「絃索北套的牌套內涵」，主要關注者為節拍，包括散板曲的板位點定，以及套曲的節拍安排，兩者皆與崑唱北曲相較，此一部份的前提，乃是絃索諸譜雖然點板、唱腔不盡相同，難以說絃索音樂有其共同體系，但就特定曲譜而言，比較其同名曲牌，自身還是有大致的框架，不至於過度歧異，難以辨識。其二為「絃索曲牌自由化作法」，分別從器樂伴奏品法的自由化、疊唱的抑揚效果，分析其如何以明顯能夠區別，卻又不致過度鬆動北曲曲體的音樂手法，使曲牌有了別於崑唱的活潑樣貌；再就《太古傳宗》【新水令】的三種訂譜，討論絃索音樂可能的變貌，由此開展絃索北套音樂發展愈趨自由的相關問題，並以此作結。

一、絃索北套的牌套內涵

（一）曲牌點板

絃索音樂節拍分明，在《北詞廣正譜》¹²及崑腔系統曲譜，北套在套首、

12. [清]李玉：《北詞廣正譜》，清康熙年間刊行，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》第六輯（臺北：臺灣學生書局，1987年）。

收煞的散板曲牌，例作散板唱，但在絃索，例作上板曲，故本節乃從在絃索北套改為上板之曲牌切入，闡發不同音樂系統之點板差異，且以北套首曲，一套之中最重要且易於辨識者¹³為討論對象。分為兩個部分：一為套首散板改為上板，二為崑曲板式與絃索板式之比較，以見絃索北曲的點板通則。

1、套首散板改為上板

套首散板改為上板的實際作法，據筆者翻閱數種《北西廂》絃索譜，¹⁴隱然可見兩個系統，其一大致延續散板在句末下底板的慣例，只是在句間加點頭板，如【中呂·粉蝶兒】、【雙調·新水令】、【越調·鬥鶴鶩】；其二則如一般曲牌，全曲多點頭板，包括句末，如【仙呂·點絳脣】【正宮·端正好】、【商調·集賢賓】。以下舉例闡釋：

其一，延續句末下底板者，以【中呂·粉蝶兒】為例，其句式據《北曲新譜》，共八句、六韻：「四◎七乙◎七乙◎三。三。四◎四◎七乙◎」，¹⁵以《西廂記》第一本第二折為例，臚列張譜（格律譜）、胡譜（僅點板不點眼之工尺譜）、沈譜（板眼工尺俱全）、湯譜（板眼工尺俱全）的點板字位：¹⁶

13.據洛地所言：「『套』中眾多曲牌，最重要在其首曲」、「各套之為各套，在其首曲。」見洛地：《詞樂曲唱》（北京：人民音樂出版社，1995年），頁303-304。

14.專取《北西廂》，乃因諸譜可互為參照；然因《北西廂》在北曲常用七種套曲中（據洛地：《詞樂曲唱》，頁300），未用【南呂·一枝花】套，故從略。

15.鄭騫：《北曲新譜》（臺北：藝文印書館，1973年），頁143。其句韻符號，以「◎」表協韻之句，以「。」表不協韻之句，以「·」表協否均可之句。

16.譜例出自〔明〕婁梁散人：《較正北西廂譜》，收入國家圖書館出版社編：《國家圖書館藏《西廂記》善本叢刊》（北京：國家圖書館，2011年「古本西廂記彙集」二集13冊），頁41。〔明〕胡周冕：《北西廂訂律》，收入王文章主編：《傳惜華藏古典戲曲曲譜身段譜叢刊》第3冊（北京：學苑出版社，2014年），頁435。〔明〕沈遠：《校正北西廂絃索譜》，清順治14年（1657）刊本，（北京：中國國家圖書館藏），卷上，頁10a。〔清〕湯彬和等：《太古傳宗》，西廂，卷上，頁9，收入劉崇德主編：《中國古代曲譜大全》（一），頁458。按，表1等點板字位表，◆表頭板，_表底板，◇及◊表贈板。

表1 諸譜【中呂·粉蝶兒】點板字位表

不做周方◎埋怨殺法聰和尚◎借與我半間兒客舍僧房◎

張	◆	—	◆	◆	—	◆	◆	—				
胡	◆	—	◆	◆	—	◆	◆	—				
沈	◆	◇	—	◇	◆	◇	◆	◇	—			
湯	◆	◆	—	◆	◆	◆	◆	—	◆	◆	◆	—

與俺那可憎才。居止處。門兒相向◎雖不能勾竊玉偷香◎且將這盼行雲眼睛打當◎

張		◆		—	◆	◆	—	◆	—		◆	◆	—				
胡			◆		◆	◆	—	◆	—		◆		—				
沈	◇	◆	◇	◆	◇	◆	◇	—	◇	◆	◇	—	◇	◆	◆	◇	—
湯	◆	◆	◆	◆	—	◆	◆	—	◆	◆	—	◆	◆	◆	◆	—	

上舉【粉蝶兒】諸譜，雖然板數頗有參差：張譜計18板，胡譜計15板，沈譜計33板（包括正板17個，贈板16個），湯譜計30板，主要差異乃在，沈譜增添許多贈板，而湯譜則不分正贈，頻繁下板。而其句末點板，【粉蝶兒】句式的特色之一，乃在多用四字句（包括「上三下四」的七乙句之後半句），經常是第一、三字點頭板，韻字點底板，故諸譜雖然點板略有參差，但大原則如此，各個韻字幾乎都下底板。

其二，句末多點頭板者，以【正宮·端正好】為例，其句式據《北曲新譜》，共五句、四韻：「三·三◎七乙◎七◎五◎」，¹⁷以《西廂記》第二本楔子為例，仍舉張譜、胡譜、沈譜、湯譜，¹⁸見其點板字位：

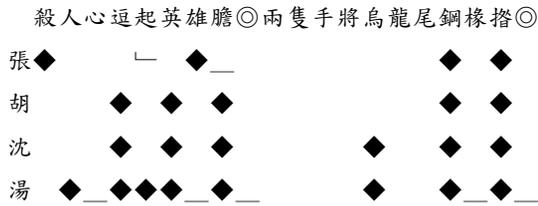
表2 諸譜【正宮·端正好】點板字位表

不念法華經·不禮梁王幟◎颺了僧伽帽袒下偏衫◎

張	◆	◆	◆	◆	◆			
胡		◆	◆	◆	◆			
沈	◆	◆	◆	◆	—	◆	◆	◆
湯	◆	◆	◆	—	◆	◆	◆	—

17.鄭騫：《北曲新譜》（臺北：藝文印書館，1973年），頁143。

18.譜例出自張譜，頁75；胡譜，冊3，頁479；沈譜，卷上，頁43a；湯譜，西廂，卷上，頁41a，總頁碼474。



上舉【端正好】諸譜，板數仍有參差，張譜11板，胡譜9板，沈譜14板，湯譜21板，顯然湯譜下板頻密，尤其是「殺人心逗起英雄膽」句，字字有板。而沈譜、湯譜，雖然沈譜、湯譜在「懺」字都下頭板及底板，湯譜甚至每個韻腳都有底板，但參酌其他絃索譜，本例韻腳仍以頭板為主，並未刻意追摹散板曲句末下底板的收束意味。

上舉兩種套首點板方式，雖然都將散板音樂改為固定節拍，但其音樂表現仍有不同：其一句末下底板者，有明顯之樂句段落；其二句末多點頭板者，其音樂則持續往前推進。

2、崑曲與絃索之板式比較

葉堂《納書楹西廂記全譜》雖是崑曲譜，然而套首、套末慣例為散板的曲譜，則有數例可見上板之作法，臚列如下：

- 2-3〈賴婚〉：【五供養】、【新水令】、【么篇】、【離亭宴帶歇拍煞】¹⁹
- 3-1〈前候〉：【點絳脣】、【混江龍】
- 3-2〈鬧簡〉：【粉蝶兒】、【醉春風】
- 3-3〈賴簡〉：【新水令】、【駐馬聽】、【離亭宴帶歇拍煞】²⁰
- 3-4〈後候〉：【鬥鶴鶉】、【紫花兒序】、【煞尾】
- 4-4〈驚夢〉：【步步嬌】
- 5-1〈報捷〉：【逍遙樂】

尤其第三本，四折的套首全部上板，而依序運用【仙呂】、【中呂】、【雙

19.按，〈賴婚〉【離亭宴帶歇拍煞】，末三句為散板。

20.按，〈賴簡〉【離亭宴帶歇拍煞】，首句前數字為散板、末三句為散板，但至最後三字又上板。

角】、【越調】，這四種套曲，在《北西廂》中皆是運用較多者，²¹葉堂《西廂記全譜》，乃是「以從來未歌之曲，付之管絃」，強調坊間未曾歌唱，曲譜由其「手定」，期能「藉譜以傳曲」，²²雖然，套首曲牌上板，並非始自葉堂，《九宮大成譜》所收【新水令】，²³亦見上板之例，但一本之中如此頻繁出現，卻也罕見，葉堂或許在此嘗試不同的訂譜；正好將葉譜崑曲點板與諸譜絃索譜點板相較。附錄二：諸譜《北西廂》第三本各折套曲首牌點板比較表，收錄【仙呂·點絳脣】、【中呂·粉蝶兒】、【雙調·新水令】諸曲。

以下舉【越調·鬥鶴鶉】為例討論，其句式據《北曲新譜》，共十句、五韻：「四·四◎四·四◎四·四◎三·三◎四·四◎*」，²⁴臚列《北西廂》第三本第四折【越調·鬥鶴鶉】之絃索譜與崑曲譜點板如下：²⁵

表3 諸譜【越調·鬥鶴鶉】點板字位表

則為你彩筆題詩·則為你彩筆題詩·回文織錦◎送得人臥枕著床·忘餐廢寢◎

胡	◆	—			◆	—		◆	◆		◆	◆	—
沈	◆	—			◆	—			◆		◆	◆	—
湯	◆	◆	—	◆	◆	◆	—	◆	◆	—	◆	◆	◆
葉	◆	◆			◆	◆	—	◆	◆		◆	—	◆

21. 《北西廂》共21套曲，統計其運用宮調：【仙呂】共4套（其中3套以【點絳脣】為套首，另1套以【八聲甘州】為套首），【中呂】共4套，【正宮】共2套，【商調】共1套，【越調】共5套，【雙角】共5套。
22. [清]葉堂為《北西廂》訂譜，有乾隆49年（1784年）初刻及乾隆60年（1795年）重鐫本，上引「以從來未歌之曲，付之管絃」出自重鐫之葉堂〈納書楹重訂西廂記譜序〉，「手定」、「藉譜以傳曲」出自初刻之《西廂記譜》〈自序〉。[清]葉堂：《西廂記譜》，清乾隆49年（1784年）刊行，北京：首都圖書館等藏。[清]葉堂：《納書楹西廂記全譜》，清乾隆60年（1795年）重鐫；臺北：臺灣大學圖書館等藏；張世彬譯：《沈遠北西廂絃索譜簡譜》附錄，臺北：學海出版社，1983。按，《西廂記譜》不易得見，〈自序〉全文可見林佳儀：《〈納書楹曲譜〉研究—以《四夢全譜》訂譜作法為核心》（新北：花木蘭文化出版社，2012年），附錄二，頁305-306。
23. [清]周祥鈺等輯：《九宮大成南北詞宮譜》，卷65，頁2-7；卷67，頁23、58；卷68，頁5，清乾隆11年（1746）刊行，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》（臺北：臺灣學生書局，1987年），第六輯，頁5354-5362、5779、5850、5895。
24. 鄭騫：《北曲新譜》，頁249-250，「*」表可增句。按，本節所引例曲未增句。
25. 張譜下卷亡佚，故不錄。譜例出自胡譜，冊4，頁31；沈譜，卷下，9a；湯譜，西廂，卷下，頁9，總頁碼502；葉譜，卷下，頁1，總頁碼3423。

折倒得鬢似愁潘·腰如病沈◎恨已深·病已沉◎

胡	◆	◆	◆	◆	◆	◆	◆	◆	
沈		◆	◆	—	◆	◆	◆	◆	
湯	◆	◆	—	◆	◆	—	◆	◆	—
葉	◆	◆	◆	—	◆		◆		

昨夜個熱臉兒對面搶白·今日個冷句兒將人廝侵◎

胡	◆		◆	—		◆		◆	◆	
沈	◆		◆			◆		◆	◆	—
湯	◆		◆	◆		◆		◆	◆	—
葉	◆		◆			◆		◆	◆	◆

上舉點板可見該曲上板後，部分句尾仍具底板收束之作法。【越調·鬥鶴鶉】是個文句整齊的曲牌，以四字句為主，據《北曲新譜》，其實與【中呂·鬥鶴鶉】大致相同，只是將其第五句的七字句，破為兩個四字句，將其第六句變為兩個三字句；故【越調·鬥鶴鶉】成為上板曲，亦可參看【中呂·鬥鶴鶉】之點板，以《北詞廣正譜》為例，【中呂·鬥鶴鶉】共有四隻例曲，綜合各句，常見之點板為：²⁶

| 一二 | 三四

| 一二 | 二三四

— 一二 | 二三四

| 一二三 | 四

| 一二 | 三四 | 四

| 一二 | 二三 | 四

| 一二 | 二三 | 四 | 四

| 一二 | 二三 | 四 | 四

26. [清]李玉：《北詞廣正譜》，清康熙年間刊行，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》第六輯（臺北：臺灣學生書局，1987），頁299-302。又，林佳儀：《元雜劇情節結構與音樂關係之研究——以現存【中呂宮】全套樂譜之劇本為對象》（新北：花木蘭文化出版社，2014），第三章第三節討論【中呂·鬥鶴鶉】，亦可參看，見頁72-75。

上舉絃索譜及崑曲譜，除了湯譜點板甚密，其餘四字句大抵不出上述板則。

先就葉譜點板，說明崑曲板式與絃索板式之差別，整體而言，葉譜點板，其實與絃索譜並非大相逕庭，若與胡譜、沈譜相較，板位相近，雖然板數明顯不如湯譜頻密，兩處比較明顯的差異，說明如下：一為「彩筆題詩·回文織錦」處，若與沈譜相較，葉譜除了「彩」字點板，於「詩」字未下板，但「回」字下板，此處其實僅是板位騰挪，從「題詩·回文織錦」六字，兩譜皆為4板，葉譜「詩」字未下底板，為免板與板間曲文過多，遂在「回」字點頭板；「忘餐廢寢」亦類似，兩譜皆是3板，沈譜在第一、三、四字點板，為四字韻句常見，葉譜則略作變化，將應在第三字之頭板，向前移為第二字之底板。二為末二句，沈譜的正字為「熱臉搶白·冷句廝侵」，²⁷兩句共6板，但葉譜則猶如六字句「熱臉對面搶白·冷句將人廝侵」，在「對」、「將」兩字亦點頭板，故板位參差。

究其實質，絃索譜與崑曲譜，其實都延用曲牌體長短句的點板，即使如湯譜，點板頻密，除了「忘餐廢寢」多達5板，多數四字句乃是頻繁運用「|一二|三四|四」，四個字即有3板之板則。是以，即使崑曲譜在套首上板並非常態，依舊可以參考相近句法的點板予以上板；而絃索譜的板則亦大抵相仿，只是崑曲譜【中呂·鬥鶴鶉】四字韻句句法中，常見第二字下底板之板則，如葉譜「忘餐廢寢」、「腰如病沈」，但上舉絃索譜，句中底板用的較少，除了沈譜「腰如病沈」，湯譜「忘餐廢寢」，其餘諸譜、諸句，多是句中用頭板，句末方見底板。

（二）套曲節拍

崑唱北曲的套曲節拍，通常依循著散板→慢板（4/4）→中板（2/4）→散板的基本規範；然則，絃索北曲的套曲，既然套首、套末已然上板，全套的節拍變化是否趨於單調？或者絃索套曲轉換節拍，因其節奏強烈，而更富

27.按，沈譜初刻，曲文以大小字區別正襯。

變化？此節仍多舉《北西廂》為例，包括：以《北西廂絃索譜》（沈譜）代表絃索譜較為規整者、以《太古傳宗琵琶調西廂記曲譜》（湯譜）見絃索譜節拍變化較豐富者，再與詳細標註小眼之崑曲譜《納書楹西廂記全譜》（葉譜）相較。

1、絃索套曲節拍通例

套首、套末在絃索唱奏，多數已由散板易為上板，但沈譜、湯譜的節拍安排不同，以《北西廂·4-3送別》之【正宮·端正好】「碧雲天」套為例：²⁸

（1）沈譜將套首【端正好】訂為加贈板²⁹之曲牌，以下自【滾繡球】至【本尾】，譜上節拍標示均同，皆為慢四彈的時值；是以，套首慢唱之意仍存，但套內諸曲則節拍穩定，且全套皆依規律之節拍進行，未見零星散板樂句。

（2）湯譜則變化較多，自【端正好】至【脫布衫】，連續四曲，為一板一眼；而第五、六曲，【小梁州】（我見他閣淚汪汪不敢垂）及【么篇】則為流水板，以較緊湊之節拍進行；至第六曲末句「清減了小腰圍」開始轉為一板一眼，以銜接第七曲【上小樓】至第九曲【滿庭芳】，一板一眼的節拍安排；而第十曲【快活三】（將來的酒共食），雖僅有四句，前三句為流水板；第四句「也有些土氣息泥滋味」轉為一板一眼，將節拍拉寬，主旋律的節奏時值也隨之增長為原本的兩倍，曲調速度也隨之變慢一倍，以銜接第十一曲【朝天子】至第十二曲【四邊靜】一板一眼；第十三曲【耍孩兒】起為收尾曲段，鶯鶯與張生即將分別，心煩意亂，一路至第十九曲【收尾】，皆是流水板；但【收尾】自第三句「遍人間煩惱填胸臆」之「填胸臆」起，轉為一板一眼，連同第四句（末句）「量這些大小車兒如何載得起」，末句就在撤慢中，以及「兒」字長腔中收煞全套。雖然，套曲的節拍僅有一板一眼、流水板兩種，但湯譜以「頻繁交錯」的手法，使全套的節拍不顯單調，

28.譜例見沈譜，卷下，頁33-42；湯譜，西廂，卷下，頁30-39，總頁碼513-517。

29.按沈譜凡例，「陽點，乃贈板也。」即以空心頭板、腰板符號代表贈板。

並從曲牌末尾開始轉換節拍，使得曲牌之間的銜接更為自然。

湯譜以套內某曲轉換節拍，增加變化者，常用之曲牌除【中呂·快活三】，尚有【仙呂·後庭花】，以《北西廂·4-1佳期》【仙呂·點絳脣】套為例，³⁰該套先第九曲【元和令】由一板一眼轉為流水板，直至第十二曲（勝葫蘆）【么篇】；而第十三曲【後庭花】（共十二句），則以一板一眼起，但至末段（共七句），增句的連續五字句，³¹自「無能的張秀才」起，則轉為流水板，下接【柳葉兒】亦是流水板，直至第十七曲【煞尾】末句「明夜早些來」方轉為一板一眼收煞全套。³²

湯譜偶見穿插零星散板樂句，增加節拍變化，此例見於「宮詞」〈趕蘇卿〉【黃鍾·醉花陰】套的【煞尾】，³³該曲僅三句「囑咐你雙生莫悞遲，沿路上別話休提，他則在臨川縣豫章城等待著你。」首句僅在「雙」字點頭板，至「遲」字則下底板，第二句則僅在「提」字下底板，第三句變化較多，「他則在臨川縣豫章」乃是趕唱，雖然此句為散板，但仍按湯譜慣例，可從字旁工尺，知其時值長短，「則在臨川」四字，按其〈凡例〉已是「工尺有急遞之處」，兩字共占一格，但「城」字出口，不僅上板轉為一板一眼，且用搜板收煞，以長達兩板之彈奏，將全曲拉長字距，緩慢結束。類似的例子，尚可見「宮詞」〈四十景〉【仙呂·點絳脣】套的【賺煞】，³⁴此為全套末曲，計十句，為散唱，句末下底板，直至末句方轉為一板一眼收煞全套，末字「場」在板上，但琵琶僅為一點，並未拖腔，【賺煞】雖以散唱為主，但工尺仍有急慢之分，多處「搜板」，³⁵或是唱腔可稍做搖曳之處。

絃索雖在套首、套末不再散唱，但音樂節拍仍與套內諸曲略有變化，尤其套首曲牌的音樂差異，仍是可資辨識的，無論沈譜、湯譜，套曲首牌最鮮

30.見湯譜，西廂，卷下，頁15-23，總頁碼505-509。

31.【後庭花】格律，據鄭騫：《北曲新譜》，頁90-92。

32.按，【後庭花】變化節拍之作法，在沈譜未見。

33.見湯譜，宮詞，卷上，頁5，總頁碼542。

34.見湯譜，宮詞，卷上，頁28b-29a，總頁碼553-554。

35.按，湯譜〈凡例〉雖提及「搜板搖腔」，但主要表示符號與通行有別，除「搜板收煞」，並未多作說解。

明的特徵應是「慢唱」，曲幅甚長，但方法不一，沈譜經常以加贈板施於套首，湯譜雖節拍多與套曲前段諸曲相同，但經常以疊唱施於套首，或運用部分較長的腔句，以拉長曲幅，緩慢唱遍全曲諸句，使套首仍是舒緩唱奏的；至於套末，雖然沈譜乃是工整唱完全套，但湯譜則經常可見煞尾曲牌的最末數句，由流水板轉為一板一眼，以撤慢結束全套。

2、崑曲譜與絃索譜的套內節拍變化

上文討論絃索套內的節拍變化，本節則討論其與崑曲北套的節拍變化之異同，以見北曲套曲在不同音樂系統之應用。

仍先以【中呂·快活三】為例，吳梅《南北詞簡譜》【快活三】：「此曲首二句用快板，第三句用散板，第四句用慢板。蓋緊接【朝天子】慢唱，正北詞中抑揚緩急之妙，為南曲所無。」³⁶此一節拍變化，在崑曲譜中經常可見，上舉《北西廂·4-3哭宴》【快活三】，葉譜即是如此，第一、二句為一板一眼，第三句為散板，第四句至最末三字「泥滋味」轉為一板三眼；而湯譜前三句為流水板，第四句為一板一眼，是以，無論崑曲或絃索譜，【快活三】在北套中調劑節拍緩急的承上啟下用法，皆能照樣表現。再舉【仙呂·後庭花】，上文引湯譜在曲內轉變節拍之例，其實於葉譜亦可見，同是《北西廂·4-1酬簡》【後庭花】，由一板三眼始，亦至增句之「無能的張秀才」起，轉為一板一眼，下接【柳葉兒】亦為一板一眼。³⁷

再者，既然湯譜、葉譜在部分曲牌的節拍轉變作法相仿，則整體套數是否都在套中相近的位置轉換節拍呢？為明其音樂安排，將兩譜《北西廂》節拍轉變之曲牌，製為一表（詳見附錄三：《北西廂》套曲節拍變化一覽表），以下則舉例闡釋：

（1）整體而言，湯譜與葉譜在《北西廂》套內節拍轉換的作法是相似的，如〈1-3聯吟／酬韻〉【越調·鬥鶴鶩】套，兩譜都在【禿廝兒】曲牌將節拍轉快，雖然，湯譜是轉流水板，葉譜則是轉一板一眼。即使一套內多次

36.吳梅：《南北詞簡譜》（1939年於重慶印行；臺北：學海出版社影印出版，1997），頁96。

37.見葉譜，西廂，卷下，頁4，總頁碼3427。

轉換節拍，兩譜轉變之處，仍頗為相像，如〈3-2窺簡／鬧簡〉【中呂·粉蝶兒】套，全套十九曲，³⁸但有四處轉變節拍：

表4 諸譜《北西廂》第三本第二折【中呂】套曲節拍轉變表

湯譜	備註	葉譜	備註
快活三 (4/19)	流水板→一板一眼	快活三 (4/19)	一板一眼→散板→一板三眼
小梁州 (8/19)	轉流水板	小梁州 (8/19)	轉一板一眼
么篇 (9/19)	流水板→一板一眼	石榴花 (10/19)	轉一板三眼
耍孩兒 (15/19)	轉流水板	二煞 (18/19)	轉一板一眼

除了【快活三】之外，套曲再度轉快，皆是在【小梁州】；繼而由快轉慢，雖然一在【么篇】，一在【石榴花】，但兩者曲序只差一曲，其實湯譜在【么篇】最末轉慢，也只比葉譜早了一句；待套曲收煞，慣例加快節奏，其實兩譜都在【耍孩兒】及【煞】曲段處理，只是湯譜從第十五曲轉快，葉譜則在稍後的第十八曲方才轉快。由此看來，即使長套，多次轉變節拍，在音樂架構的安排，湯譜、葉譜亦能有相仿的作法。

(2) 湯譜較葉譜更為頻繁轉換節拍，如〈4-2巧辯／拷豔〉【越調·鬥鶴鶉】套，湯譜轉了三次，葉譜則僅一次：

表5 諸譜《北西廂》第四本第二折【越調】套曲節拍轉變表

湯譜	備註	葉譜	備註
調笑令 (4/14)	轉流水板	禿廝兒 (6/14)	一板三眼→一板一眼
絡絲娘 (10/14)	流水板→一板一眼		
東原樂 (13/14)	轉流水板		

此例乃是葉譜僅在套曲中段將節拍催快，之後就未再變化；但湯譜不然，前段、後段皆有曲牌變化節拍，【絡絲娘】雖僅四句，然在此稍做變化，套曲後半則不至於催快之後，趕唱過急。

38. 《北西廂·3-2窺簡／鬧簡》聯套：【中呂·粉蝶兒】、【醉春風】、【普天樂】、【快活三】、【朝天子】、【四邊靜】、【脫布衫】、【小梁州】、【么篇】、【石榴花】、【鬥鶴鶉】、【上小樓】、【么篇】、【滿庭芳】、【耍孩兒】、【三煞】、【二煞】、【一煞】、【煞尾】。

(3) 整體而言，湯譜在套曲之中轉換節拍，比葉譜來得頻繁，但偶有葉譜轉換較頻繁之例，如〈4-1佳期／酬簡〉【仙呂·點絳脣】套，葉譜在套曲前半，亦轉換節拍：

表6 諸譜《北西廂》第四本第一折【仙呂】套曲節拍轉變表

湯譜	備註	葉譜	備註
元和令 (9/17) 後庭花 (13/17)	轉流水板 一板一眼→流水板	哪吒令 (5/17) 村裏趯鼓 (8/17) 元和令 (9/17) 後庭花 (13/17)	轉一板一眼 轉一板三眼 轉一板一眼 一板三眼→一板一眼

【後庭花】討論已見上文；此例主要是葉譜在套曲前半，【那吒令】及其後【鵲踏枝】、【寄生草】，加快為一板一眼的節拍，或許藉此摹寫張生等待鶯鶯的焦急，直至【村裏趯鼓】，兩人相見，將信將疑，則轉回一板三眼的唱，藉著節拍轉變，多一些抑揚變化。

是以，就北套之內節拍轉變關鎖，無論絃索譜、崑曲譜，皆能有相仿的安排，雖然湯譜、葉譜各有其對音樂安排的思考，但共同點在於，《北西廂》雖然套數較長，但兩譜皆能遵循北套由慢入快的基本節拍框架，運用特定曲牌，巧為穿插，使套曲的節拍不至板滯。故從套曲節拍變化而言，絃索北套除了首末不用散板，套曲規模與節拍遞進仍具北套基本規制。

二、絃索曲牌自由化作法

(一) 器樂伴奏使曲牌趨於自由化

絃索音樂鮮明的特徵之一，乃在相較於笛子托腔伴奏崑曲，絃索器樂伴奏有更多的表現空間，無論字前的「過文」，或更為繁複的「品法」，均能展現絃索樂器彈挑的流麗音響。

1、過文

「過文」之說，出自沈譜：「註工尺等字於字上，乃過文，不必配音。」亦即在曲文上方註記數個工尺，此是字腔長音時，絃索在下一字出字之前的伴奏過接，試舉楊蔭瀏、曹安和譯譜之沈譜《北西廂·巧辯》【聖藥王】（高音譜表記唱腔，低音譜表記伴奏），與原譜對照，³⁹以見實際運用：

譜2 沈譜《北西廂·巧辯》【越調·聖藥王】（節錄）

而過文出現與否，其實與下一句襯字多寡關係密切。沈譜有五隻【聖藥王】，以首二句為例，《北曲新譜》句式為「三·三◎」，⁴⁰沈譜在兩句的第一、第三字點頭板，第二句韻字又下底板；上例「他每不識憂，不識愁」，第二句並無襯字，故有空間可以安放過文；但〈聽琴〉首二句「他那裡思不窮，我這裡意已通。」第一句「窮」字僅「合」音，餘下的時值，必須留給

39. 右側原譜，見〔明〕不著撰人：《新鐫增定古本北西廂絃索譜》，頁29。左側譯譜，見中央音樂學院中國音樂研究所編：《西廂記四種樂譜選曲》（北京：音樂出版社，1962），頁52-53。按，首句韻腳「憂（忧）」字，工尺譜有「上尺」兩音，但譯譜的伴奏部分，標示紅圈處，僅有「上」音，漏了「尺」音。按，沈譜有原刻及新鐫，此處考量掃描清晰度，選用新鐫本，過文處，兩本相同。

40. 鄭騫：《北曲新譜》（臺北：藝文印書館，1973），頁254。

後接過文的通則。由此，當可對原譜過文的標示，做出校對，沈譜於〈3-1傳情〉、〈4-1佳期〉之【點絳脣】曲譜（卷上，頁73、卷下，頁15b），末句第二字也是掃絃，後接「工凡」，但與其他工尺連貫而下，不像〈1-1奇逢〉明確標示在曲文之字上，可據此將〈傳情〉、〈佳期〉的「工凡」也標示為過文，甚至據此原則，釐析出原譜中許多未清楚標示，但實為過文的工尺。

此一過文件奏釐析的可靠性，尚可參照胡譜，就過文標示而言，胡譜經常比沈譜來得繁密，由於兩譜唱腔相近，當能從胡譜得知更豐富的過文處理。仍以【仙呂·點絳脣】為例，舉胡譜〈傳情〉「相國行祠」曲，將曲文分句，過文處以##表示：⁴⁴

相國行##祠◎

##寄居蕭##寺△##因喪事◎

##幼女孤##兒◎

##將欲##從##軍##死◎

胡譜全曲有十處過文，除了句間過文，尚有字間過文；同曲在沈譜，則僅標示四處句間過文（韻字）；實際上，沈譜不是沒有這些音，而是標示在曲文右側，而非曲文之上，故無法從其標示判斷為過文，如「行」字，兩譜皆為「五 五五 打 五五」，⁴⁵但胡譜明確將最末「五五」標示為過文，類似的標示差異，在「孤」、「欲」、「軍」三字亦見，參照之後，除了掃絃經常作為字腔的結束，其實，打絃亦是，這兩種三絃技法之後，若有兩個短音銜接下一個字腔，即可視為過文。由於絃索譜的本質，乃是伴奏譜，以其托腔伴奏，故可根據伴奏的短音，轉為歌唱的長音，僅有過文之際，歌唱與伴奏才會參差並進，故沈譜部分過文與伴奏魚貫而下，其實就伴奏譜而言，節拍、音符完足，並無缺漏。

44. 見胡譜，冊3，頁521。另據鄭騫：《北曲新譜》，頁77，標示韻腳，「△」表句中藏韻。

45. 沈譜將打絃標示為「丁」，胡譜直接寫「打」，此處據胡譜。

2、品法

上舉晚明兩種絃索譜的三絃過文，乃是讓托腔的伴奏稍見聲響變化：「洋洋溢耳，已足醉心」，⁴⁶並未撼動曲牌有字有腔、無字無腔的音樂邏輯。到了清初刊行的《太古傳宗》，為琵琶伴奏器樂譜，但因為「品法」，唱腔之外的工尺長達一句，曲牌緊密的文樂結構遂因為伴奏的介入，拉長曲幅，聲響也更富變化。先引〈太古傳宗琵琶調說〉，以見該譜之特色：

〈奇逢〉折內【點絳脣】「遊藝中原」，「遊」字前先註工尺一句，及【混江龍】末句「斷簡殘編」每一字皆冠工尺一句者，即「品法」也。覈之絃索北調，則無此式，絃索《北西廂》容或有之，亦稱為「品」，然亦不過一二工尺而已，終不若斯之繁且多也。

其餘如〈假寓〉折內【醉春風】「引惹得心忙」之「忙」字，用兩底板，一在腔上，一作收煞，不察者將謂板式點于無工尺曲文上，不亦誤耶？庸詎知此正跌宕輪音之處，抑套曲首句及【賺】、【煞尾】用連點以記之，名為「搖腔」，即輪掃拍打之謂也，是皆「撥法」也。（頁2-3）

此段文字，提出「品法」及「撥法」：「品法」指的是出字之前的伴奏音樂，雖然絃索《北西廂》的實際彈奏已有，但僅有一二工尺（如上文所舉〈奇逢〉過文之例），至《太古傳宗》則發展為一句，這句通常從板後起，音樂長度將近一板，偶見將近兩板者；「撥法」指的是琵琶的彈奏技巧，包括輪、掃、拍、打，為了發揮跌宕抑揚的音響效果，甚至在唱腔之外增出一板；這些技法，與沈譜所舉掃、分、打，有半數相同，最特別的是「輪」，因為琵琶戴指甲彈奏，相較於三絃以撥片彈挑，多了輪音表現，但這些技巧，雖然在譜上以連續同音的黑點表示，但並不像沈譜，明確標示某處為某種技巧。雖然，「品法」及「撥法」各具意涵，實際運用時，卻是兩者結合，〈凡例〉：「譜中『品法』皆在字句之前，係琵琶中之『撥法』，俗謂『亮調』，勿作腔度之。」（頁1）意即曲腔之前的伴奏（品法），又稱「亮調」，正是琵琶發揮各種彈奏技巧（撥法），珠盤玉落之時，不宜視為

46.引自〔明〕胡周冕：《北西廂訂律》，〈自序〉，冊3，頁415。

唱腔；由於《太古傳宗》亦屬伴奏譜，工尺魚貫而下，並未如沈譜區分唱腔與過文，但字句之前的亮調，多為短樂句，不是僅有一二工尺的過度了。奏至曲末，或許彈撥樂器並不適合長腔，故末字經常在一板之內，最多兩板收尾，並未刻意擴增樂幅。

而絃索器樂伴奏如何使得曲牌自由化，最鮮明者在於，湯譜亮調樂句，使得曲牌的歌唱，由連續變為中斷！⁴⁷相較於沈譜的過文，以一兩個音的伴奏來調劑唱腔的長音並做過接，湯譜則以樂句發揮琵琶彈奏技巧，凸顯亮調之音樂性，並明顯與唱腔區隔；其次，當亮調已然成為絃索曲牌唱奏的必要內容，則全曲曲幅勢必拉長，方能容納，舉《北西廂·鬧會》【雙調·駐馬聽】「法鼓金鑊」曲為例，張譜為21板，湯譜則多達45板，譜例如下：⁴⁸

譜4 張譜《北西廂》第一本第四折【雙調·駐馬聽】

酌 饒 眼 惱 見 他 盲 個 寸 分 飽	松 梢 侯 門 不 許 老 僧 敲 紗 窗 外 定 有 紅 娘 報 害 相 思	法 鼓 金 鑊 二 月 春 雷 響 殿 角 鐘 聲 佛 號 半 天 風 雨 灑	駐 馬 聽
---	--	--	-------------

47.湯譜實際歌唱時，唱腔在亮調處是否完全中斷，不得而知。此處所謂中斷，指的是歌唱的樂句之間，因插入亮調樂句，唱腔已非原來的連續方式。

48.譜例見張譜，頁61；湯譜，西廂，卷上，頁26-27，總頁碼467。

揮曲文疊唱的音樂效果，並在〈凡例〉特別說明：

譜中有一句作一兩頓而出全句者，如《西廂·聯吟》套內【調笑令】首句「我這裡甫能、我這裡甫能見娉婷是也。」此蓋製調取其抑揚，非曲文體格應爾，閱者審之。⁵⁰

湯譜舉〈1-3聯吟〉【調笑令】首句「我這裡甫能見娉婷」，乃在「我這裡甫能」處頓了一下，曲文並未連貫而下，而是重複「我這裡甫能」之後方緊接「見娉婷」，此類先頓後出者，乃是將前半句曲文重複歌唱，所謂「取其抑揚」，乃是指整體音樂效果較富變化，並非原句與疊唱部分，一句低一句高，就此例而言，兩處「我這裡甫能」，除了小腔，節拍與音高大致相仿。⁵¹除了句首疊唱，湯譜經常疊唱整句，茲舉數例見之：

(a) 〈趕蘇卿〉

湯譜《宮詞》所收〈趕蘇卿〉【醉花陰】套，⁵²該套前四曲【醉花陰】、【喜遷鶯】、【出隊子】、【刮地風】，頻繁疊唱，引述如下，以見疊唱慣例：

【醉花陰】⁵³

短棹輕帆下江水◎短棹輕帆下江水◎(疊)

情默默心忙意急◎

生拆散燕鶯期◎生拆散燕鶯期◎(疊)

水遠山遙·

何處尋蹤跡◎

50.見湯譜，凡例，頁1b，總頁碼452。

51.見湯譜，西廂，卷上，頁20b，總頁碼464。

52.見滂普，宮詞，卷上，頁1-5，總頁碼540-542。

53.【醉花陰】共七句，句韻：「七◎六◎五◎四·五◎五◎七◎」，據鄭騫：《北曲新譜》，頁1。觀字為筆者標示，下同。

金山寺觀的真實◎金山寺觀的真實◎(疊)

求一個救苦難靈籤我這裡問個信息◎

【喜遷鶯】⁵⁴

看金山景致◎看金山景致◎(疊)

碧樓臺，霧鎖雲迷◎

堪宜◎

更有遠山疊翠·

我則見古怪巔峰類著九嶷◎我則見古怪巔峰類著九嶷◎(疊)

侵北極◎

翠層層山光映水·

碧澄澄水遶山圍◎碧澄澄水遶山圍◎(疊)

【出隊子】⁵⁵

有萬年松檜·有萬年松檜·(疊)

竹梢搖似鳳尾◎

玲瓏寶塔碧琉璃◎

照耀雕欄白玉石◎

彩畫著山門金字碑◎

54.【喜遷鶯】共八句，句韻：「四◎七乙◎二◎四·七◎三◎四·四◎」，據鄭騫：《北曲新譜》，頁1-2。

55.【出隊子】共五句，句韻：「四·五◎七◎七◎七◎」，據鄭騫：《北曲新譜》，頁3。

【刮地風】⁵⁶

兩廊下閒行、兩廊下閒行（疊）觀仔細◎

猛見那粉壁上留題◎猛見那粉壁上留題◎（疊）

可正是俏蘇卿寫下金山記◎俏蘇卿寫下金山記◎（疊）

他寫得來翰墨淋漓◎寫得來翰墨淋漓◎（疊）

一字字有些情意·

一行行訴著別離◎

滿懷愁一天恨·

說他憔悴·

雙通叔見了自知◎雙通叔見了自知◎（疊）

端的是似醉如痴·

關不住兩行離情淚·

他敢一聲聲自歎息◎

如上引《北西廂·聯吟》【調笑令】疊唱句首者，亦見於〈趕蘇卿〉【刮地風】首句「兩廊下閒行觀仔細」，疊唱「兩廊下閒行」，方才接唱「觀仔細」；然而，湯譜更常見者則是疊唱全句，且經常在曲牌的前段、後段各出現一次，甚至更頻密，〈趕蘇卿〉前四曲疊唱甚多：【醉花陰】共七句，在第一、三、六句疊唱，疊唱的樂句，與原句唱腔幾乎相同，僅首句「江水」，原唱「水」字拖腔，疊唱則是「江」字拖腔，「水」字稍短，且在底板的「六」音之後翻高四度，有類似過文的「仕仕仕」，以銜接「情」字出口的「仕」音。【喜遷鶯】共八句，在第一、五、八句疊唱，亦是疊唱與原句唱腔雷同，

56. 【刮地風】共十二句，句韻：「七◎四◎七◎四◎*四·四◎三·三·四◎三·三◎四◎」，據鄭騫：《北曲新譜》，頁4-5。

但第五、八句疊唱的韻腳，拖腔稍長，而「疑」字底板的「上」音之後，亦有類似亮調的「五五五六六五」，以銜接「侵」字出口的「仕」音。【出隊子】共五句，僅首句疊唱，疊唱與原句唱腔相同，僅句末銜接下一句處，過文性質的音符稍有變化，首句為「五五」，疊唱為「尺尺」，以銜接第二句「竹」字出口的「凡」音。【刮地風】共十二句，於第一、二、三、四、九句疊唱，在流水板快唱之際，頻繁疊句，音樂效果鮮明，「兩廊下閒行觀仔細」唱腔稍長，尤其是疊唱的「行」、「觀」兩字，摹寫雙漸緩步找尋，其後「猛見那粉壁上留題」的疊唱，則是見了蘇小卿題詩，心緒激動，重複訴說，唱腔多是一字一音，傾洩而下。

頻繁疊唱之際，曲幅拉寬不少，然而，疊唱的複沓遷延並非適用於所有曲牌，通常施於套曲前半部，一板一眼，曲速較慢的曲牌。湯譜〈趕蘇卿〉共有七曲，前三曲【醉花陰】、【喜遷鶯】、【出隊子】皆為一板一眼，第四至六曲【刮地風】、【四門子】、【古水仙子】皆為流水板，末曲【煞尾】則為散板轉一板一眼。可見【醉花陰】、【喜遷鶯】、【出隊子】，以疊唱表現舒緩，放聲吟詠，而【刮地風】則以疊唱見其急切，驚喜不止。疊唱運用，雖有慣例，但並非同名曲牌非得如此不可，如上舉【刮地風】，在賈仲明〈賞燈〉南北合套，湯譜於前四句僅疊唱首二句，而非四句皆疊。⁵⁷

(b) 【雁兒落帶得勝令】

疊唱之所以與曲牌自由化相關，還在同名曲牌，各曲疊唱之句不盡相同，曲幅各異，彈唱之音樂遂各具風貌。【雙調·雁兒落帶得勝令】為帶過曲，多用五字句，其句韻為：【雁兒落】共四句，句韻為：「五◎五◎五◎五◎」，【得勝令】共八句，句韻為：「五◎五◎五·五◎二◎五◎二◎五◎」⁵⁸為闡明各曲自由疊唱，曲牌體式由此不再規整，茲將湯譜所收【雁兒落帶得勝令】疊唱情形，製表如下，先列曲例，再將疊唱之句以「疊」字識別：

57.見湯譜，宮詞，卷上，頁10，總頁碼544。

58.據鄭騫：《北曲新譜》，頁285-286。

表7 湯譜【雁兒落帶得勝令】疊唱句數一覽表

- A 《西廂·1-4鬧會》（卷上，頁28-29）
 B 《西廂·2-3停婚》（卷上，頁57-58）
 C 《西廂·3-3踰牆》（卷下，頁7）
 D 《西廂·4-4驚夢》（卷下，頁47-48）
 E 《西廂·5-4還鄉》（卷下，頁73-74）
 F 《宮詞》【新水令】「碧天邊一朵瑞雲飄」套（卷下，頁49-50）
 G 《宮詞》【新水令】「枕痕一線粉胭消」套（卷下，頁67-68）
 H 《宮詞》【錦上花】「懶展星眸」套（出自《劉伯亨》）（闕文，頁15-16）

例	雁兒落				得勝令							
	一	二	三	四	一	二	三	四	五	六	七	八
A	疊								疊		疊	
B	疊											
C	疊											
D									疊		疊	
E												
F			疊									
G	疊		疊		疊	疊		疊	疊			疊
H			疊			疊		疊	疊		疊	

上舉八例，除E全未疊唱之外，皆有或多或少之疊唱；如上文所言，疊唱經常施於首句，上舉八例中，有半數如此；【雁兒落】雖僅四句，但頻繁疊唱者，如G甚至可以在四句中疊唱兩句；【得勝令】疊唱則較特殊，第五、七兩句為兩字句，是【雁兒落帶得勝令】通篇幾乎五字句中最特殊者，短句疊唱猶如拉長句幅；而G例，還是湯譜中少見疊唱如此頻繁者，全曲十二句，疊唱了七句，重疊複沓，【雁兒落帶得勝令】在套曲中段，不算慢唱的曲子，此處為流水板。觀察【得勝令】的疊唱，以【得勝令】首二句為例，引述

【新水令】「枕痕一線粉胭消」套之譜例如下：

譜6 湯譜【雙調·新水令】「枕痕一線粉胭消」套【得勝令】（節錄）

◆	◆	◆	
仄	任	仄	乙、五凡五仄仕乙五
我	今	日	無 伴 品 驚 簫，
◆	◆	◆	—
仄	任	仄	乙、五凡五仄仕乙五、、、、
我	今	日	無 伴 品 驚 簫，
◆	◆	◆	
仕	乙	五、	、尺工凡工尺、
流	淚	濕	鮫 綃
◆	◆	◆	—
仕	乙	五、	、尺工凡工尺、、、、
流	淚	濕	鮫 綃

疊唱的唱腔雖與原句幾乎相同，但一經疊唱，樂句的抑揚頓挫就再現一次，首句多在中高音區（凡～任），次句則從高音區下行（仕～尺），一句就在八度之內來回跌宕，疊唱一次，則多變化一次，琵琶錚鏦音響隨著唱腔，盈盈於耳。

雖然，疊唱並非尖新的音樂變化手法，但湯譜頻繁應用，適足為其特色；略舉崑唱曲牌的疊唱為例，則可見湯譜疊唱手法不同。崑唱曲牌，疊唱之句不多，舉北【中呂】【石榴花】、【鬥鶻鶻】為例，《九宮大成譜》於【古調石榴花】曲後註記「疊句法」：「此曲止用在合套中，時俗甚行，元人諸曲，並無此體。」⁵⁹【鬥鶻鶻】曲後也有類似說明，是以所謂疊句法，乃是疊唱，並非曲牌本有之格律，或因諸曲疊唱之處固定，幾成定式，未見

59. [清]周祥鈺等輯：《九宮大成南北詞宮譜》，卷13，頁8，清乾隆11年（1746）刊行，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》（臺北：臺灣學生書局，1987），第六輯，頁1461。

任意疊唱者，後起者甚至直接寫入文本，以《長生殿·驚變》之南北合套為例，【石榴花】疊唱第六、八句前半：「迴避了御廚中、迴避了御廚中（疊）烹龍炆鳳堆盤案◎」及「只幾味脆生生、只幾味脆生生（疊）蔬和果清香僕◎」【鬥鶻鶻】疊唱首句：「暢好是喜孜孜駐拍停歌◎喜孜孜駐拍停歌◎」較特別者，乃是疊唱明顯較原句高，除了複沓效果之外，疊唱之句的音樂也讓人印象深刻，舉時代相近之《納書楹曲譜》【石榴花】第六句及疊唱為例：⁶⁰

譜7 葉譜《長生殿·驚變》【中呂·石榴花】（節錄）

。 ◆ 。 —
四一四一四一尺工尺

迴避了御 廚 中、

。 ◆ 。 ◆ 。 ◆ 。 ◆ —
五乙五伏乙五伏乙五六工工尺上尺上尺工六工尺上尺上尺上一四

迴避了御 廚 中 烹龍 炆鳳 堆 盤 案◎

崑曲疊唱之所以鮮明，除了偶一為之，乃因疊唱之句慣例翻高唱，上例「迴」字，原句是「四」音，疊唱則是「五」音，高了八度，雖然並非全句平移八度，但整體音區，較原句及後半句「烹龍炆鳳」來得高，具有反差效果。相較於崑曲的變化手法，湯譜的疊唱，多以反覆唱奏的形式出現，除了頻繁出現、複沓的音樂效果，最關鍵者，乃在可自由施於需要的樂句，同名曲牌亦可自由疊唱而無規律，遂使原本格律謹嚴的曲牌體式，產生鬆動，雖然疊唱可資辨識，但卻已非曲牌既有樣貌。

（三）曲牌訂譜變化

本節將以湯譜【新水令】為例，說明同為【新水令】曲牌，湯譜自身也

60. [清]葉堂：《納書楹曲譜》正集卷四，清乾隆57、59年（1792、1794）刊行；收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》第六輯，頁562。按，《納書楹曲譜》之工尺為玉柱體，此照其他絃索譜方式引錄。

有音樂時值長短不同的作法，以見曲牌如何自由化；選擇【新水令】，除因為北曲套首曲牌因慢唱，較多作腔（含過文）變化，也因時劇《醉楊妃》開頭即為【新水令】，除討論傳統北套，亦可見新戲之創發。先將本節討論的湯譜三隻曲牌概況製表如下，曲譜則見附錄四：湯譜【雙調·新水令】曲譜選。

表8 湯譜【雙調·新水令】比較表

曲名	《北西廂·2-3停婚》	關漢卿〈憶別〉	時劇《醉楊妃》
湯譜出處	西廂，卷上，頁54	宮詞，卷下，頁53	時劇，卷下，頁1
曲文分句	恰纔向碧紗窗下畫了雙蛾 拂拭了羅衣上粉香浮汚 拂拭了這羅衣上粉香浮汚 將指尖兒輕輕的 將指尖兒輕輕的 輕輕的貼了鈿窩 ⁶¹ 若不是驚覺人呵 若不是驚覺人呵 猶壓着繡衾臥	玉驄絲鞵錦鞍韉 玉驄絲鞵錦鞍韉 繫垂楊小庭深院 欣逢明媚景 喜遇艷陽天 擺列著急管繁弦 擺列著急管繁弦 我在這東樓上恣歡宴	海島冰輪初轉騰 見玉兔兒又早東昇 冰輪離海島 乾坤分外明 一霎時皓月騰空 恰便似嫦娥離月宮* 那嫦娥呵你為我到此相陪奉
疊句應用	第二、三、五句	第一、五句	無
音樂長度	29板	41板	首五句散板， 增一句，上板後共13板
長度相仿曲例	《北西廂·停婚》【么篇】 《北西廂·還鄉》	《北西廂·鬧會》 《北西廂·踰牆》 《北西廂·驚夢》 《詞林摘艷》碧天邊一朵 《雍熙樂府》枕痕一線 《千金記》恨天涯流落	無

湯譜諸例相較於原著的曲文變化，僅有疊句，並未如「滾調」在曲牌各句之間插入說明性質的文句，⁶²鄭騫《北曲新譜》將【新水令】正格定為六

61.原曲文為「將指尖兒輕輕的貼了鈿窩」，各譜分句不同，〔清〕李玉：《北詞廣正譜》卷12，將【新水令】第六格，釐為兩句：「將指尖兒來，輕輕的貼了鈿窩」，但附註「似三字三句。」見卷12，王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》第六輯，頁590-591。此處據湯譜疊句，釐析為兩句。

62.李殿魁：〈「滾調」再探〉，收入華瑋、王瓊玲編：《明清戲曲國際研討會論文集》（臺北：中

句，句式為：「七◎七乙◎五·五◎四◎*五◎」⁶³除第三句韻否均可，其餘皆為韻句，而「第五句下可增四字句，即用第五句平仄，每句協韻。增句多少奇偶不拘，普通增一至三句。」⁶⁴【新水令】早在《中原音韻》就標示為「句字不拘，可以增損」⁶⁵之曲牌，但上述主要三例，僅有時劇《醉楊妃》「恰便似嫦娥離月宮」一句為增句，其餘兩例皆未增句。

【新水令】例為【雙調】套首，《北詞廣正譜》及崑腔系統曲譜，皆為散板，僅在句末下底板，湯譜則除了時劇《醉楊妃》，首五句唱散板，自增句方上板外，其餘均全曲上板，然而，諸例音樂長短差異多達十餘板，其伸縮彈性，以及與崑腔系統不同之點板位置，均可見絃索訂譜之變化作法。為清眉目，將三例各句板數、作腔及亮調處，製表如下：

表9 湯譜【雙調·新水令】諸句一覽表

套曲名稱	《北西廂·停婚》	關漢卿〈憶別〉	《醉楊妃》
第一句	4板	4板 疊句：8板 作腔及亮調：驄、鞞、鞍、韉	散板
第二句	4板 疊句：5板	8板 作腔及亮調：楊、深、院	散板
第三句	2板 疊句：2板	3板	散板
第四句	3板 作腔及亮調：鈿	3板	散板
第五句	2板 疊句：3板 作腔及亮調：呵	3板 疊句：5板 作腔及亮調：絃	散板 增句：4板 作腔及亮調：離
第六句	4板 作腔及亮調：衾	7板 作腔及亮調：樓、歡	9板 作腔及亮調：呵、奉

選擇【新水令】討論，除了其音樂性之發揮，還有一個重要觀察點，由於其句式「七◎七乙◎五·五◎四◎*五◎」，可視為三段，每一段的兩

央研究院中國文哲研究所籌備處，1998），頁715-775。

63. 鄭騫：《北曲新譜》（臺北：藝文印書館，1973），頁279。

64. 鄭騫：《北曲新譜》（臺北：藝文印書館，1973），頁280。

65. [元]周德清：《中原音韻》，元泰定元年（1324）刊行，收入中國戲曲研究院編：《中國古典戲曲論著集成》（一）（北京：中國戲劇出版社，1959），頁230-231。

句字數相近，發展方向之一，則是音樂可齊言對偶化，但就此三例來看，並非如此，僅有關漢卿〈憶別〉之第三、四句，兩個五字句的點板位置相同，多少有點上下句的意思，但因在全曲之中句幅甚短，並不明顯。湯譜【新水令】未見齊言效果之重要原因，應是疊句之運用，整體而言，疊句並非簡單重複上一句，或單純高唱，唱腔、節奏常有明顯變化，故疊句只要在音樂上發揮，各段不僅從偶數句成為奇數句，音樂則明顯發揮特定字腔，擴展各句音樂長度。至於作腔（含過文）處，除了各句末字之外，倒數第二字，或者前半句的停頓處，都是經常拉寬，整體而言，從底板以至音樂長度，雖然與崑腔系統北曲音樂慣例不同，但維持曲牌作為長短句的音樂表現。

最後討論《醉楊妃》之例，【新水令】曲文，今人熟知者乃是京劇《貴妃醉酒》【四平調】，⁶⁶該例特別之處，乃在絃索曲譜中，北套套首的散板曲皆改為上板曲，而時劇《醉楊妃》，雖然全齣僅標示【新水令】這一曲牌名稱，其後則另起一行，音樂僅分段而不標曲牌，但此一【新水令】曲文尚稱合律，又將北曲系統的散板唱法與絃索系統的上板唱法結合，除了末句拉寬，最末「奉」字有一長腔，絃索伴奏亦能發揮輪彈等技巧，各句幾未作腔（含過文），句與句間連貫而下，整隻曲牌唱起來，⁶⁷與上文分析的其他絃索【新水令】等北曲變化頗見不同，其音樂來源難以盡知，然為絃索發展成果之一。

是以三例板數懸殊，主要在〈憶別〉的各句，板數明顯較多，六句中有四句唱腔（含過文）特別安排，作腔（含過文）之字甚至長達兩板，與曲牌體通常只有韻尾才可能延至兩板不同，足以發揮絃索巧為彈頭之音樂特色，而此一作法在湯譜中較為普遍，幾乎成為【新水令】之常態，他例即使作腔（含亮調）處不同，但曲幅較長者，第一、五兩句疊句，幾成慣例，偶有僅疊一句者。⁶⁸

66.《醉楊妃》【新水令】與京劇《貴妃醉酒》【四平調】曲文，僅末句稍有不同，《醉楊妃》為「那嫦娥呵你為我到此相陪奉」，《貴妃醉酒》則為「奴似嫦娥離月宮」，其實是重複上一句。

67.按，純唱譜可參考〔清〕葉堂：《納書楹曲譜》，補遺卷四，時劇《醉楊妃》。收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》第六輯（臺北：臺灣學生書局，1987），頁2231。

68.湯譜所收【新水令】，如《詞林摘艷》「碧天邊一朵瑞雲飄」（宮詞，卷下，頁49，總頁碼

結語：絃索北套的音樂發展

本文第一部分關注「絃索北套的牌套內涵」，主要針對絃索唱曲牌，因其樂器彈挑分明，對於原本套首、套末散唱的曲牌如何因應；以及作為北曲套數，絃索唱的整體節拍，是否仍具北套節拍轉變之基本框架，這一部份主要處理的乃是絃索唱奏，牌套內涵與北曲之關連，著重在其共相。第二部分關注「絃索曲牌自由化作法」，乃是分析絃索曲牌如何在牌套框架之下，發展自身唱奏北曲的音樂特色，先從樂器伴奏過文的自由化談起，再分析其疊唱的抑揚效果，並舉【雙調·新水令】為例分析其訂譜變化，著重在其殊相。收尾之際，則根據上述討論，期能就絃索音樂的發展，主要是目前傳世的沈譜、湯譜，論其在絃索音樂不同發展階段對北曲牌套的演繹與消解。

（一）《北西廂》定律

《北西廂》為絃索北套演唱之大宗，除了其為雜劇名家王實甫手筆之外，由於其五本二十一折的規模，涵蓋眾多套曲及曲牌，是以諸種《北西廂》曲譜的流傳，包括格律譜及工尺譜，關注的不僅是藉譜傳曲，甚至是藉譜定律。晚明張聘夫《校正北西廂譜》（刊本）考訂句法、標示句韻，提出「又一格」等，⁶⁹成為實用精審之北曲點板譜；胡周冕《北西廂訂律》（抄本），直言「訂律」，主要貢獻乃在釐清曲文正襯、斟酌定板，並以實際曲腔，作為絃索北曲傳唱之參考；至沈遠《校訂北西廂絃索譜》（刊本），齣末另有「正句」考釋曲牌字句，且於牌名考釋，借鑑南曲犯調作法，將部分曲牌分析摘句，重訂新名，⁷⁰藉曲牌名稱凸顯部分句法有別之同名曲牌。若以沈譜刊行的順治14年（1657）為下限，此前與絃索《西廂》相關的曲譜，其實著重定律，而不全在歌唱，⁷¹即使沈譜居刊行工尺譜風氣之先，其訂譜突

649)、《千金記》「恨天涯流落客孤寒」（宮詞，闕文，頁17，總頁碼673），僅疊唱第一句。
69.「又一格」，如【上小樓】（頁44）、【禿廝兒】（頁101），另有「減格」，如【攪箏琶】（頁91）。

70.諸如【青歌〔哥〕鵲踏兒】（卷上，頁41、78；卷下，頁55）、【混江六龍】（卷上，頁73-74）、【魯帶綿】（卷下，頁13-14）、【攪箏撥琶序】（卷下，頁45、76）等北曲未有之牌名。

71.類似沈譜工尺譜而兼格律譜功用者，在南曲亦有《吟香堂曲譜》，林佳儀曾分析清乾隆晚期馮起

出絃索「過文」的獨特性，但在整體音樂屬於點綴性質，若以文／樂分量相較，此時仍然較為重文重律，而不強調伴奏音樂的發揮。

（二）絃索音樂發揮

若說沈譜是重文甚於重樂，則《太古傳宗》之《西廂》、《宮詞》兩部分（康熙61年刊行，1722），堪稱文樂平衡之作，就彈唱套曲而言，《北西廂》及其他套曲的規模仍在，湯譜訂譜之際，並未任意刪節，照樣追摹北套慣例的節拍變化，只是快慢穿插較為頻繁，原套首、套末的散板曲雖然上板，但相較於套中諸曲，舒緩唱奏的特質依舊；文辭上最鮮明的變化，乃在頻繁出現疊唱，此一疊唱，雖然是重複某句曲文，但在音樂上卻正好發揮，主要唱腔雖或重複，但善用「品法」，在唱腔未出字之前，先有一句工尺，正好發揮琵琶彈奏錚錚鏗鏘的流麗聲響；品法在湯譜頗有發揮，不再如沈譜只是過文的一二工尺略微點綴，湯譜因為諸多品法，將曲幅拉長，在線性唱腔的句與句之間，乃至句中，流洩著琵琶點狀音韻，尤為特別者，崑曲譜乃以唱腔為主，湯譜則為器樂譜，雖然未必處處寫明琵琶撥法，但每句唱腔之間，不侷限於曲牌板數，將崑曲譜連續的唱腔以琵琶演奏的品法間隔，長的作腔（含亮調）並發揮彈頭，短的稍縱即逝，其音樂表現並不因《北西廂》為名作而疏於發揮。雖然湯譜唱奏的曲牌已有某種程度的自由化，但主要用於延伸與變化，而非完全拆解，雖有疊句及品法穿插其間，仍可清楚釐析曲牌句韻。

（三）自由敷唱各類長短句

至於湯譜最後刊行的《絃索調時劇新譜》（清乾隆14年，1749），則可說是重樂不重文律，誠然，絃索作為一種音樂，敷唱的曲文不合曲牌格律，

鳳《吟香堂曲譜》的編輯背景，認為是在《九宮大成譜》收錄大量南曲曲牌，但缺乏足夠的南曲套數譜例，於是馮起鳳創設以戲曲工尺譜結合曲牌格律譜的譜式，選擇《牡丹亭》、《長生殿》兩種劇幅較長、套式眾多的劇作，刊行全劇曲譜，同時在訂譜時著重曲律規範，是以「馮譜近律」。見林佳儀：《曲譜編訂與牌套變遷》（臺北：政大出版社，2016），頁89-99。

未必需要予以改詞就調，但卻可從幾處，明顯見其較《西廂》、《宮詞》卷次，更能自由發揮音樂，尤其開唱前的「和首」（又稱界頭、大過文）、曲文之間極長的樂句，甚至長達十板，與曲牌音樂「板以點韻、板以分步」，⁷²點板施於曲文句韻，罕見曼衍的基本規律大相逕庭，這些曲目／劇目，收入湯譜，若無牌名，並不強加，僅是分段處理，正如《時劇新譜》〈凡例〉所言，「此譜專以音節為工，不便另加牌名，免強牽合。」於是，絃索時劇音樂最大的特點，當可說是自由敷唱長短句，無論這些長短句是否合乎曲牌格律，乃至連篇累牘，總能安上唱腔與過文彈唱，標題特別拈出「長短句」，乃因這些不受格律拘束的文辭，即使偶有排比句法，在音樂處理上，亦不刻意處理為齊言句，經常運用拖腔及過文，消解其整齊句式意味；同時，短腔的運用（如《醉楊妃》，一字一音或一字兩音者甚眾），亦有其便於鋪敘長篇曲文，字多腔少，即使文句不規範、長短自由亦無礙歌唱，但又保持一定靈活度的特點。

本文從絃索北套的音樂組織入手，最後以絃索北套的音樂發展作結，正文的討論，舉例最多者乃為《太古傳宗琵琶調西廂記曲譜》，由此分析絃索音樂如何使曲牌的唱奏有其較崑曲自由活潑之處。而絃索音樂從晚明發展至清中葉，最大的突破乃在文／樂關係趨於自由，不再如曲牌必有固定的文辭、音樂框架，套數進行需有其節拍銜接等，絃索音樂得益於彈撥樂器伴奏的發揮，拆解曲牌緊密的文樂關係，雖然各式絃索音樂可能有不同的來源，但巧為適應各式長短句，自由唱奏，短腔與長腔可隨意安排，長短的差異，遠較崑唱北曲來得懸殊；時劇繽紛多樣的音樂表現，尤見絃索音樂適應的廣度，但亦可能其音樂的共性亦趨於消解，每齣戲的彈唱更具創作意味。

72. 「板以點韻、板以句樂」引自洛地：《詞樂曲唱》（北京：人民音樂出版社，1995），頁74-86。

徵引書目

(一) 傳統古籍

1. 〔元〕周德清：《中原音韻》，元泰定元年（1324）刊行，收入中國戲曲研究院編：《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1959）。
2. 〔明〕婁梁散人：《較正北西廂譜》（存卷上），明崇禎12年（1639）刊行，收入國家圖書館出版社編：《國家圖書館藏《西廂記》善本叢刊》（北京：國家圖書館，2011）「古本西廂記彙集」二集13冊。
3. 〔明〕沈寵綏：《絃索辨訛》，明崇禎年間（1628-1644）刊行，收入中國戲曲研究院編：《中國古典戲曲論著集成》（五）（北京：中國戲劇出版社，1959）。
4. 〔明〕沖和居士編：《怡春錦》，明崇禎年間（1628-1644）刊本，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》第二輯（臺北：臺灣學生書局，1984）。
5. 〔明〕胡周冕：《北西廂訂律》，明崇禎年間（1628-1644）稿本，收入王文章主編：《傳惜華藏古典戲曲曲譜身段譜叢刊》第3~4冊（北京：學苑出版社，2014）。
6. 〔明〕沈遠：《校正北西廂絃索譜》，清順治14年（1657）刊本，北京：中國國家圖書館藏。
7. 〔清〕不著撰人：《新鐫增定古本北西廂絃索譜》，刊刻時間不詳（晚於清順治14年），京都：京都大學人文科學研究所藏；香港：香港中文大學音樂系中國音樂資料館藏影本。
8. 〔清〕李玉：《北詞廣正譜》，清康熙年間刊行，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》第六輯（臺北：臺灣學生書局，1987）。
9. 〔清〕湯彬和、顧峻德審定，朱廷鏐、朱廷璋重訂：《太古傳宗》，清乾隆14年（1749）刊行，北京：中國國家圖書館等藏；收入劉崇德主編：《中國古代曲譜大全》（一）（瀋陽：遼海出版社，2009）。
10. 〔清〕葉堂：《西廂記譜》，清乾隆49年（1784），北京：中國國家圖書館等藏。

- 11.〔清〕葉堂：《重鐫納書楹西廂記全譜》，清乾隆60年（1795）；臺北：臺灣大學圖書館等藏；收入劉崇德主編：《中國古代曲譜大全》（四）。
- 12.〔清〕葉堂：《納書楹曲譜》，清乾隆57、59年（1792、1794）刊行，臺北：國立故宮博物院等藏；收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》第六輯（臺北：臺灣學生書局，1987）；劉崇德主編：《中國古代曲譜大全》（四）。

（二）近人論著

1. 中央音樂學院中國音樂研究所編：《西廂記四種樂譜選曲》（北京：音樂出版社，1962）。
2. 吳盈滿：《沈寵綏絃索辨訛之研究》（臺北：臺灣大學中國文學系碩士論文，2003）。
3. 吳梅：《南北詞簡譜》（1939年於重慶印行；臺北：學海出版社影印出版，1997）。
4. 李惠綿：《明清崑腔音韻度曲論》（臺北：國家出版社，2020）。
5. 李殿魁：〈「滾調」再探〉，收入華瑋、王璦玲編：《明清戲曲國際研討會論文集》（臺北：中央研究院中國文哲研究所籌備處，1998），頁715-775。
6. 周雪華譯譜：《崑曲西廂記：納書楹曲譜版》（上海：上海教育出版社，2013）。
7. 周維培：《曲譜研究》（南京：江蘇古籍出版社，1999）。
8. 林佳儀：《〈納書楹曲譜〉研究—以〈四夢全譜〉訂譜作法為核心》（新北：花木蘭文化出版社，2012）。
9. 林佳儀：《元雜劇情節結構與音樂關係之研究—以現存【中呂宮】全套樂譜之劇本為對象》（新北：花木蘭文化出版社，2014）。
10. 林佳儀：《曲譜編訂與牌套變遷》（臺北：政大出版社，2016）。
11. 施德玉：〈《太古傳宗琵琶調西廂記》曲牌音樂之研究〉，《藝術學報》第59期（1996年12月），頁116-155。
12. 施德玉：《〈太古傳宗琵琶調西廂記曲譜〉之研究》（臺北：學海出版社，1996）。

13. 施德玉譯譜：《《太古傳宗琵琶調西廂記曲譜》譯譜》（作者自印，1996）。
14. 洛地：《詞樂曲唱》（北京：人民音樂出版社，1995）。
15. 張世彬譯譜：《沈遠《北西廂絃索譜》簡譜》（香港：香港中文大學出版社，1981；臺北：學藝出版社，1983）。
16. 路應昆：〈明代「絃索調」略考〉，《天津音樂學報（天籟）》2000年1期，頁11-16。
17. 路應昆主編：《戲曲音樂入門》（北京：高等教育出版社，2018）。
18. 趙逸叟：《原本北西廂全譜》，民國稿本，收入王文章主編：《傳惜華藏古典戲曲曲譜身段譜叢刊》第4冊（北京：學苑出版社，2014）。
19. 鄭夢初：《晚明清初吳中弦索研究》（上海：華東師範大學中國語言文學系碩士論文，2016）。
20. 鄭騫：《北曲新譜》（臺北：藝文印書館，1973）。

附錄一：絃索相關曲譜

曲譜性質	作者&書名	簡稱	刊/鈔時間	作者區域
口法譜	〔明〕沈寵綏《絃索辨訛》	《辨訛》	明崇禎年間（1628-1644）刊行	吳江
點板譜	〔明〕婁梁散人《校正北西廂譜》（存卷上）	張譜 按，婁梁散人為張聘夫。	明崇禎12年（1639）刊本	太倉
絃索工尺譜	〔明〕胡周冕《北西廂訂律》	胡譜	明崇禎年間（1628-1644）稿本	古吳
絃索工尺譜	〔明〕沈遠《校正北西廂絃索譜》	沈譜（初刻）	清順治14年（1657）刊本	西湖
絃索工尺譜	〔明〕不著撰人《新鐫增定古本北西廂絃索譜》	沈譜（新鐫）	不詳，當為1657後刊本	西湖
絃索譯譜 （譯為歌唱簡譜）	張世彬《沈遠《北西廂絃索譜》簡譜》	沈譜（譯譜）	1981年出版	/
絃索工尺譜	〔清〕湯彬和、顧峻德審定，朱廷鏐、朱廷璋重訂《太古傳宗琵琶調宮詞曲譜》、《太古傳宗琵琶調西廂記曲譜》；朱廷鏐、朱廷璋參訂《絃索調時劇新譜》	總稱湯譜 分稱《太古宮詞》、《太古西廂》、《時劇新譜》	清乾隆14年（1749）刊行	古吳松江
絃索譯譜 （譯為簡譜、五線譜）	施德玉《《太古傳宗琵琶調西廂記曲譜》譯譜》	湯譜（譯譜）	1996年自印本	/
崑曲工尺譜	〔清〕葉堂《西廂記譜》、《納書楹曲譜》、《重鐫納書楹西廂記全譜》	葉譜	清乾隆49~60年（1784~1795）刊行	長洲
崑曲譯譜	周雪華譯：《崑曲西廂記：納書楹曲譜版》	葉譜（譯譜）	2013	/
崑曲工尺譜	趙逸叟《原本北西廂全譜》	趙譜	20世紀前期稿本	北京

附錄二：諸譜《北西廂》第三本各折套曲首牌點板比較表

特殊符號說明：⊕：◆__（頭板+底板），※：◆◇（頭板+贈板），\：__ __（兩底板）。

1、第三本第一折【點絳脣】⁷³點板

相國行祠◎寄居蕭寺△因喪事◎幼女孤兒◎將欲從軍死◎

張	◆	◆	◆	◆	◆	◆	◆	◆	◆	◆
胡	◆	◆	◆	◆	◆	◆	◆	◆	◆	◆
沈	◆◇	◆	◇◆	◇	◆	◇	◆◇	◆	└	└◆
湯	◆	◆__	◆	◆__	◆	◆__	◆	◆__	◆◆	◆__
葉	◆	◆	◆	◆	◆	◆	◆	◆	◆	◆

2、第三本第二折【粉蝶兒】⁷⁴點板

風靜簾閒◎透紗窗麝蘭香散◎啟朱扉搖響雙環◎

張	◆__	◆	◆__	◆	◆__		
胡	◆__	◆	◆__	◆	◆		
沈	◆◇__	◇	◆◇◆◇__	◇	◆◇◆◇__		
湯	◆	◆__	◆◆	◆◆__	◆	◆	◆__
葉	◆◆__	◆	◆◆__	◆	◆	◆◆	

絳臺高。金荷小。銀缸猶粲◎比及將暖帳輕彈◎先揭起這梅紅羅軟簾偷看◎

張	◆	◆	◆__	◆	◆__	◆	◆	◆__				
胡	◆	◆	◆__	◆	◆__	◆	◆	◆				
沈	◇◆	◇	◆	◇◆__	◇	◆◇__	◇	◆◇◆◇__				
湯	◆	◆	◆	⊕	◆	◆◆__	◆	◆__	◆	⊕	◆	◆◆
葉	◆	◆	◆	⊕__	◆	◆◆__	◆	◆	◆◆	◆	◆◆	◆

73. 【點絳脣】共四句，四個韻腳：四◎七△◎四◎五◎，據鄭騫：《北曲新譜》，頁77。按，△表句中藏韻。

74. 【粉蝶兒】共八句，六個韻腳：四◎七乙◎七乙◎三。三。四◎四◎七乙◎，據鄭騫：《北曲新譜》，頁143。

1-3聯吟／酬韻 【越調·鬥鶴鶉】套	禿廝兒 (6/15)	禿廝兒 (6/15)
1-4鬧會／鬧齋 【雙調·新水令】套	碧玉簫 (11/12)	碧玉簫 (11/12)
2-1解圍／寺警 【仙呂·八聲甘州】套	寄生草 (7/13) (六么序) 么篇 (9/13) 元和令帶後庭花 (10/13)	那吒令 (5/13)
2 闕名／傳書 【正宮·端正好】套	滾繡球 (5/12)	白鶴子 (6/11)
2-2請宴／請宴 【中呂·粉蝶兒】套	小梁州 (4/16) 上小樓 (6/16) 快活三 (9/16) 耍孩兒 (12/16)	(小梁州) 么篇 (5/16) 滿庭芳 (8/16) 快活三 (9/16) 三煞 (14/16)
2-3停婚／賴婚 【雙調·新水令】	離亭宴帶歇拍煞 (16/16)	江兒水 (14/16)
2-4聽琴／琴心 【越調·鬥鶴鶉】套	天淨沙 (4/14)	禿廝兒 (6/14)
3-1傳情／前候 【仙呂·點絳脣】套	元和令 (6/13) (勝葫蘆) 么篇 (9/13) 後庭花 (10/13)	上馬嬌 (7/13) 後庭花 (10/13)
3-2窺簡／鬧簡 【中呂·粉蝶兒】套	快活三 (4/19) 小梁州 (8/19) (小梁州) 么篇 (9/19) 耍孩兒 (15/19)	快活三 (4/19) 小梁州 (8/19) 石榴花 (10/19) 二煞 (18/19)
3-3踰牆／賴簡 【雙調·新水令】套	雁兒落 (12/14)	得勝令 (13/14)
3-4問病／後候 【越調·鬥鶴鶉】套	天淨沙 (3/12) 小桃紅 (5/12) 禿廝兒 (7/12)	調笑令 (4/12)
4-1佳期／酬簡 【仙呂·點絳脣】套	元和令 (9/17) 後庭花 (13/17)	哪吒令 (5/17) 村裏迓鼓 (8/17) 元和令 (9/17) 後庭花 (13/17)
4-2巧辯／拷豔 【越調·鬥鶴鶉】套	調笑令 (4/14) 絡絲娘 (10/14) 東原樂 (13/14)	禿廝兒 (6/14)
4-3送別／哭宴 【正宮·端正好】套	小梁州 (5/19) 上小樓 (7/19) 快活三 (10/19) 耍孩兒 (13/19)	脫布衫 (4/19) 上小樓 (7/19) 快活三 (10/19) 二煞 (17/19)

