

集曲【三十腔】音樂結構探析  
—以《九宮大成南北詞宮譜》  
〔正宮〕【三十腔】  
「集曲」為研究範圍

仝鑫

國立臺灣戲曲學院  
戲曲學報第二十九期  
抽印本

*Journal of Traditional  
Chinese Theater  
June 2023*

二〇二三年十二月出版

# 集曲【三十腔】音樂結構探析—以《九宮大成南北詞宮譜》〔正宮〕【三十腔】「集曲」為研究範圍

仝鑫\*

## 摘要

戲曲音樂中曲牌的組合有十一種分別為：重頭、重頭變奏、子母調、帶過曲、雜綴、曲組、套曲、合腔、合套、集曲、犯調，而集曲是其中最為精緻與複雜的組合形式。「集曲」是南曲的一種曲式，將不同曲牌片段重新組合成一支有首有尾的新曲牌。

「集曲」在明傳奇中被大量運用且曲式結構十分複雜，據清《九宮大成南北詞宮譜》中記載之「集曲」就有十五種形式。其中由三十支曲牌組成之「集曲」，為曲牌數量最多且曲式最複雜者，【三十腔】就是以曲牌數量而定名。《九宮大成南北詞宮譜》中【三十腔】共有兩首，分別入〔正宮〕與〔南呂〕，前言部分筆者會分析兩首【三十腔】之故事內容；第一章，分析兩首【三十腔】之曲式結構，發現兩者曲式以〔正宮〕更為複雜，故本文以之〔正宮〕【三十腔】為研究對象，第二章，對於〔正宮〕【三十腔】詞情與唱詞格律進行分析；第三章，分析音樂內容，重點關注曲牌之間的銜接。最後希望對於〔正宮〕【三十腔】的音樂之特徵有所總結。

本文以《九宮大成南北詞宮譜》中所收錄〔正宮〕【三十腔】為研究範圍，由於其包含曲牌數量多曲體形式複雜所以有一定代表性。本文從音樂角度分析集曲曲式，希望對未來研究相關學者可以提供參考。

**關鍵詞：**集曲、【三十腔】、《孟月梅》、曲牌

---

\* 淮北師範大學音樂學院講師，國立臺灣藝術大學表演藝術學院藝術學博士

## An Exploration of the Musical Structure of Ji Qv [San Shi Qiang]—“*Jiukong Dacheng Nanbei Ci Gong Score*” [Zheng Gong] [San Shi Qiang] “Ji Qv” as the scope of study

Tong, Xin\*

### Abstract

There are eleven combinations of tune in opera music: Chong Tou, Chong Tou variation, Zi Mu Diao , Dai Guo Qv, Za Zhui, Qv Zu, Tao Qv, He Qiang, He Tao, Ji Qv, Fan Diao, and Ji Qv is the most delicate and complex combination. The “Ji Qv” is a form of the Southern Song, in which different pieces of Qv Pai are recombined into a new Qv Pai with a beginning and an end. Translated

“Ji Qv” was used extensively in Ming legends, and its structure was very complicated. Among them, “Ji Qv”, which consists of 30 tune tiles, is the one with the largest number of tiles and the most complicated tune structure, and [San Shi Qiang] is named after the number of tiles. In the “*Jiukong Dacheng Nanbei Ci Gong Score*”, there are two pieces of [San Shi Qiang], which are included in [Zheng Gong] and [Nan Lu] respectively. In the preface, the author will analyze the story of the two pieces of [San Shi Qiang]. In the second chapter, we analyze the lyrical sentiment and the metre of [shin gong] [San Shi Qiang]; in the third chapter, we analyze the musical content, focusing on the articulation between the pieces. Finally, we hope to summarize the musical characteristics of [Zheng Qong] [San Shi Qiang].

In this paper, we take [San Shi Qiang], which is included in the Jiugong Dacheng North and South Lyrics and Palaces, as the scope of study, because it contains a large number of Qv Pai and has a complex form. This paper analyzes Ji Qv song forms from a musical perspective, hoping to provide reference for future scholars.

**Keyword :** Ji Qv, [San Shi Qiang], “Meng Yue Mei”, Qv Pai

---

\* Huaibei Normal University Conservatory of Music, lecture r/ National Taiwan University of Arts, Graduate Institute of Transdisciplinary Performing Arts, Doctor of Arts.

# 集曲【三十腔】音樂結構探析—以《九宮大成南北詞宮譜》〔正宮〕【三十腔】「集曲」為研究範圍

仝鑫

## 前言

《九宮大成南北詞宮譜》（後文簡寫為《九宮大成》）中，記載有兩首同名異曲之集曲【三十腔】，一首為〔正宮〕《孟月梅》【三十腔】，另一首為〔南呂宮〕「散曲」【三十腔】，兩首都為三十個曲牌組成之「集曲」，目前學界關於【三十腔】集曲研究主要有黃思超：《集曲研究：以萬曆至康熙曲譜的集曲為論述範疇》中提及《孟月梅》【三十腔】是目前最長、且攝取最多曲牌的集曲。<sup>1</sup> 施德玉〈集曲體式初探〉文中對於〔正宮〕《孟月梅》【三十腔】，〔南呂宮〕「散曲」【三十腔】都有分析其內部結構，認為都是屬於大型集曲。<sup>2</sup> 李曉芹：〈《曲譜大成》殘稿三種研究〉中將不同版本曲譜中收錄的《孟月梅》【三十腔】將句數與不同曲譜之曲牌進行對比研究。以上對於【三十腔】之研究並未出現從音樂之角度分析各曲牌之銜接。

〔南呂宮〕【三十腔】在《九宮大成》書中標註為「散曲」，〔正宮〕【三十腔】是講述元傳奇《孟月梅》之故事。元傳奇《孟月梅》主要講述唐玄宗年間孟月梅與陳珪在錦香亭相遇後所發生的愛情故事。故事劇本收錄於明《永樂大典》卷一三九七〇〈戲文六孟月梅錦香亭〉，但已遺失無從考證原劇本之內容，

---

1. 黃思超：《集曲研究：以萬曆至康熙曲譜的集曲為論述範疇》（臺北：花木蘭文化出版社，2016年），頁29-44。

2. 施德玉：〈集曲體式初探〉，《戲曲學報》第2期，2007年12月，頁139。

只能從現有目次中得知起故事具體名稱與收錄在其中。在《南詞敘錄》〈宋元舊篇〉<sup>3</sup>中記載，故事名為《孟月梅恨寫錦香亭》，但並無具體故事劇本。

明《永樂大典》成書於永樂六年（1408年），《南詞敘錄》成書於嘉靖三十八年（1559年），兩本書成書時間相差100多年，故事之名稱也從《孟月梅錦香亭》發展成為《孟月梅恨寫錦香亭》。學術界有許多學者先後對於《孟月梅》或是《孟月梅》集曲【三十腔】進行研究，筆者認為錢南揚先生對於《孟月梅錦香亭》故事之考證最為清晰。

據錢南揚《宋元戲文輯佚》<sup>4</sup>考證《孟月梅錦香亭》完整故事為三十四支曲子，分別為〔仙呂宮引子〕【醉落魄】、〔中呂過曲〕【古山花子】、〔南呂過曲〕【三十腔】、【尾聲】、〔雙調過曲〕【孝南枝】、〔黃鐘引子〕【玉漏遲】、〔商調引子〕【風馬兒】、〔仙呂過曲〕【八聲甘州】、【前腔換頭】、〔南呂近詞〕【獅子序】、【前腔第三】、【前腔第四】、〔黃鐘過曲〕【鬧樊樓】、〔南呂過曲〕【紅衫兒】、【前腔第三換頭】、【前腔第四換頭】、〔南呂近詞〕【搗白練】、【前腔換頭】、〔南呂近詞〕【婆羅門賺】、【前腔換頭】、〔商調近詞〕【漁父第一】、〔南呂引子〕【解連環】、〔南呂過曲〕【月兒高】、【前腔第二】、【前腔第三】、【前腔第四】、【前腔第五】、【前腔第六】、【前腔第七】、【前腔第八】、〔黃鐘過曲〕【神杖兒】、【鬥雙雞】、【雙聲疊韻】、〔雙調過曲〕【孝南枝】。其中第三首為〔南呂過曲〕【三十腔】，也是唯一以三十支曲牌片段組成的「集曲」。

由此可見，從名稱來說兩首【三十腔】都為三十支曲牌片段所組成的「集曲」故名為【三十腔】，但一首為「劇曲」一首為「散曲」兩者完全不同，且收錄宮調也不同，那麼同為使用三十個曲牌片段銜接，如此繁複之曲體形式在曲式結構等方面是否存在一致或有相似之處？還需進一步論證。

3. [明]徐渭：《南詞敘錄》（北京：中國戲劇出版社，1989年），頁133。

4. 錢南揚：《宋元戲文輯佚》（上海：上海古典文學出版社，1956年），頁75-81。

## 一、兩首【三十腔】之曲體形式分析

《九宮大成》〈凡例〉中提到「集曲」之規範為：「起句必用首句，句中用中句，末用末句，假如正宮及其內【三十腔】至類，如集一首須集一末相應，不再此例。」<sup>5</sup>「集曲」曲牌片段之組合結構有兩種，多數為「首-中-末」曲體結構，而〔正宮〕【三十腔】之類特殊曲體則使用「首-末」曲體結構。由此，筆者結合目前學界對於「集曲」曲牌片段組合數量組合歸納方式，以此來分析【三十腔】結構之特殊性。「集曲」之組成形式，一般集合二至五個曲牌片段，組成之集曲稱為「小型集曲」；六至十個曲牌片段，組成之集曲稱為「中型集曲」；十一個以上曲牌片段，組成之集曲稱之為「大型集曲」。<sup>6</sup>

因此，兩首【三十腔】都為三十個曲牌組成之「集曲」，其曲體形式都為「大型集曲」，而〔正宮〕《孟月梅》【三十腔】為「首-末」結構，〔南呂宮〕【三十腔】之結構是否同為〈凡例〉所提「首-末」結構？筆者將詳細論證。

### （一）兩首【三十腔】曲式結構之同異

《九宮大成》卷三十一<sup>7</sup>，〔正宮〕《孟月梅》【三十腔】與〔南呂宮〕【三十腔】「散曲」都是由三十個曲牌組成的集曲，其曲牌銜接（詳見表 1。）。

---

5. 〔清〕允錄、周祥鈺等編；王秋桂主編：《九宮大成南北詞宮譜》《善本戲曲叢刊》（臺北：學生出版社，1987年），頁47。

6. 同注2，頁127。

7. 同注3，頁2881。

表 1. 〔正宮〕【三十腔】與〔南呂宮〕【三十腔】之曲牌銜接表

出自版本	曲牌銜接
〔正宮〕 【三十腔】	【錦纏道】首至二，【漁家傲】三至四，【侍香金童】七至九，【傳言玉女】八至九，【春雲怨】八至九，【永團圓】第二句，【纏枝花】五至六，【柳搖金】八至九，【刮鼓令】第七句，【下小樓】末句，【綠襴衫】首至二，【醉太平】四至五，【絳都春序】五至六，【化歛兒】五至六，【皂羅袍】七至末，【剔銀燈】首二句，【山漁燈】五至六，【雙鷓鴣】末一句，【馬鞍兒】首至二，【大遼鼓】三至四，【喬合笙】四至五句，【永團圓】九至十一句，【鮑老催】末三句，【五更轉】首至三，【普天樂】三至四，【啄木兒】第六句，【古山花子】合至末，【錦上花】首至二，【小桃紅】三至四，【鴈過聲】末二句。
〔南呂宮〕 【三十腔】	【繡帶兒】首至二，【石榴花】四至五，【水叨令】末二句，【三學士】首二句，【大勝樂】三至四，【黃龍袞】合至末，【鬥黑麻】首一句，【玉嬌枝】三至四，【嬌鶯兒】末二句，【皂羅袍】首至四，【解三醒】五至六，【五馬江兒水】合至末，【秋夜月】首至二，【風入松】四至五，【鎖床寒】合至末，【醉扶歸】首二句，【五供養】七至八，【普天樂】末一句，【懶畫眉】首二句，【三字令】六至七，【四邊靜】末二句，【柳穿漁】首二句，【東甌令】四至六，【雙勸酒】末二句，【排歌】首句，【鬧樊樓】第七句，【刮鼓令】末一句，【簇御林】首至三，【鮑老催】七至八，【節節高】末二句。

以上是兩首【三十腔】的內部曲牌構成。《九宮大成》書中在〔南呂宮〕【三十腔】後附言「三十腔兩套，其一依照舊譜，已收入正宮，此套句法雖同，

然此集南呂宮繡帶兒冠首，與正宮套迥異，當辨之。」<sup>8</sup>，說明兩首【三十腔】是同名不同曲，並且唱詞句數相同。

第一首為〔正宮〕【三十腔】，是由三十個的曲牌組成的「大型集曲」。從內部可以將其分為不同曲牌組成的六首「集曲」，第一首是由十個曲牌組成；第二首由五個曲牌組成；第三首由三個曲牌組成；第四首由五個曲牌組成；第五首由四個曲牌組成，第六首由三個牌組成。全曲共六十一句。〔正宮〕【三十腔】之內部曲體形式與曲式結構（詳見表 2。）

第二首為〔南呂宮〕【三十腔】由三十個的曲牌組成的「大型集曲」，也可將其細分為，由不同曲牌組成的十首「集曲」，第一首由三個曲牌組成；第二首由三曲牌組成；第三首由三曲牌組成；第四首由三曲牌組成；第五首由三曲牌組成；第六首由三曲牌組成；第七首由三曲牌組成；第八首由三曲牌組成；第九首由三曲牌組成，第十首三曲牌組成。全曲共六十一句。〔南呂宮〕【三十腔】之內部曲體形式與曲式結構（詳見表 3。）

表 2. 〔正宮〕【三十腔】之內部曲體形式與曲式結構表

內部曲體形式	曲式結構
第一首 「中型集曲」	<p>【錦纏道】首至二、【漁家傲】三至四、【侍香金童】七至九、【傳言玉女】八至九、</p> <p>【春雲怨】八至九、【永團圓】第二句、【纏枝花】五至六、【柳搖金】八至九、</p> <p>【刮鼓令】第七句、【下小樓】末句。</p> <p>「1 首+A<sup>9</sup>首+B 中+C 中+D 中+E 中+F 中+G 中+H 中+1 末」。</p>

8. 同注 3，頁 4067。

9. 文中曲體形式分析時會使用不同字母，用來標識每段中使用不同曲牌片段，因此會出現 A 中、B 中等文字。

<p>第二首 「小型集曲」</p>	<p>【綠襴衫】首至二、【醉太平】四至五、【絳都春序】五至六、 【划楸兒】五至六、 【皂羅袍】七至末。 「2首+A中+B中+C中+2末」。</p>
<p>第三首 「小型集曲」</p>	<p>【別銀燈】首二句、【山漁燈】五至六、【雙鶻鶻】末一句。 「3首+A中+3末」</p>
<p>第四首 「小型集曲」</p>	<p>【馬鞍兒】首至二、【大逐鼓】三至四、【喬合笙】四至五句、 【永團圓】九至十一句、【鮑老催】末三句。 「4首+A中+B中+4末」</p>
<p>第五首 「小型集曲」</p>	<p>【五更轉】首至三、【普天樂】三至四、【啄木兒】第六句、【古 山花子】合至末。 「5首+A中+B中+5末」</p>
<p>第六首 「小型集曲」</p>	<p>【錦上花】首至二、【小桃紅】三至四、【鴈過聲】末二句。 「6首+A中+6末」</p>

表 3. 〔南呂〕【三十腔】之內部曲體形式與曲式結構表

內部曲體形式	曲牌銜接
第一首 「小型集曲」	【繡帶兒】首至二，【石榴花】四至五，【水叨令】末二句。 「1 首 +A 中 +1 末」
第二首 「小型集曲」	【三學士】首二句，【大勝樂】三至四，【黃龍哀】合至末。 「2 首 +A 中 +2 末」
第三首 「小型集曲」	【鬥黑麻】首一句，【玉嬌枝】三至四，【嬌鶯兒】末二句。 「3 首 +A 中 +3 末」
第四首 「小型集曲」	【皂羅袍】首至四，【解三醒】五至六，【五馬江兒水】合至末。 「4 首 +A 中 +4 末」
第五首 「小型集曲」	【秋夜月】首至二，【風入松】四至五，【鎖床寒】合至末。 「5 首 +A 中 +5 末」
第六首 「小型集曲」	【醉扶歸】首二句，【五供養】七至八，【普天樂】末一句。 「6 首 +A 中 +6 末」
第七首 「小型集曲」	【懶畫眉】首二句，【三字令】六至七，【四邊靜】末二句。 「7 首 +A 中 +7 末」

第八首 「小型集曲」	【柳穿漁】首二句，【東甌令】四至六，【雙勸酒】末二句。 「8 首 +A 中 +8 末」
第九首 「小型集曲」	【排歌】首句，【鬧樊樓】第七句，【刮鼓令】末一句。 「9 首 +A 中 +9 末」
第十首 「小型集曲」	【簇御林】首至三，【鮑老催】七至八，【節節高】末二句。 「10 首 +A 中 +10 末」

以上之曲式結構分析，雖每一樂段的曲式都使用同樣字母，但不同樂段使用曲牌則完全不同（特此說明）。

《九宮大成》兩首【三十腔】兩首【三十腔】為名同曲異者，相同之處：兩首【三十腔】都是由三十個曲牌組成之「集曲」，命名方式由組成曲牌數量定名，曲體形式皆為「大型集曲」，曲體結構為「首-末」，使用相同曲牌四首；

兩者之區別在於：首先〔正宮〕【三十腔】內部是由六首小型或中型集曲組成，曲式結構「六首六末」，其內部每一首曲體結構為「首-中-末」，每一首使用曲牌片段數量未出現明顯規律；其次〔南呂〕【三十腔】是由十首小型集曲組成曲式結構為「十首十末」，其內部每一首都為「首-中-末」之曲體結構；每一首使用曲牌片段數量都為三個曲牌組成，因此規律更為明顯。但也可以看出，雖然同為「大型集曲」但其曲體結構並不相同，由此「大型集曲」之內部曲體結構是十分靈活多變的；

同時為了符合〈凡例〉所規範之「起句必用首句，句中用中句，末用末句」<sup>10</sup>

10. [清]允錄、周祥鈺等編；王秋桂主編：《九宮大成南北詞宮譜》《善本戲曲叢刊》（臺北：學生出版社，1987年），頁47。

筆者認為這段文字同時也在規範「集曲」結構，側面說明「集曲」不要出現多首所尾或首尾不齊等現象。因此【三十腔】在結構上將其歸為「首-末」，而內部每一首小、中型集曲也同時符合「首-中-末」之結構，由此，可以看出「集曲」之創作十分嚴謹，而學界對於「集曲」從數量分類也符合其創作規範與曲體結構。

兩首【三十腔】宮調不相同，但從結構分析可以說〔南呂宮〕【三十腔】之內部曲體結構規律性更強，而〔正宮〕【三十腔】的規律性並不明顯，同時曾永義《戲曲學》〈結構論〉中提到分析「集曲」的兩個要素：「音樂曲式上，集曲的曲牌應是宮調相同或管色相同。其次集曲的首數句和末數句，必須是原曲的首數句和末數句，集曲的中間各句較為靈活，可依音樂的邏輯性、和協性與完整性而加以安排」<sup>11</sup>。因此筆者希望可以綜合多個方面，並試圖結合音樂等多角度還原出其內在規律，後續文中論述之【三十腔】皆為〔正宮〕【三十腔】，如個別需要提及〔南呂〕【三十腔】會特別註明。

## 二、〔正宮〕【三十腔】「六首六末」之內部結構與腔詞關係分析

「集曲」是「曲牌體」曲體形式之集大成者，其創作方式為：首先需要解構原有「曲牌」；其次再從不同「曲牌」中選擇不同樂段進行拼貼，使用兩個至三十個曲牌不等，一般為「首-中-末」、「首-末」兩種結構，同時還需要遵循原曲牌的字數、句法、用韻與本格之格律等規範。但因為《孟月梅》【三十腔】為「元傳奇」唱詞的元代就有，而音樂為後人所添加，故兩者之間是否完全貼合，是否符合《九宮大成》對於「集曲」之定義「譬如，集腋以成裘；集花而釀蜜，庶幾於五色成文，八風從律之旨，良有合也。」<sup>12</sup>因此，筆者首先

11. 曾永義：《戲曲學》（臺北：三民書局，2016年），頁513。

12. 〔清〕允錄、周祥鈺等編；王秋桂主編：《九宮大成南北詞宮譜》《善本戲曲叢刊》（臺北：學生

會分析平仄、句式、韻腳等，再加入音樂分析如此精緻的曲體形式，在音樂與唱詞之配搭如何做到相輔相成？

〔正宮〕【三十腔】是由三十個曲牌組成的「大型集曲」，「集曲」在曲牌選擇時通常會有兩種狀態：一、整首「集曲」中沒有使用重複的曲牌被稱之為「接集」，二、整首「集曲」中一個曲牌重複出現了兩次為「夾集」，這類「集曲」是由三個或三個以上的曲牌片段組成，重複使用曲牌是為了增強曲牌間的統一性。<sup>13</sup>〔正宮〕【三十腔】可以分為六首不同的中或小型集曲，且每首都為「首-中-尾」，這六首分別為：十個曲牌組成的中型集曲；五個曲牌組成的小型集曲；三個曲牌組成的小型集曲；五個曲牌組成的小型集曲；四個曲牌組成小型集曲，最後由三個牌組成的小型集曲。全曲共六十一句。筆者針對每首詳細分析如下：

### （一）「六首六末」唱詞分析

第一首由十個曲牌組成的中型集曲，具體曲牌、句數與唱詞平仄四聲，詳見表 4。

表 4.【三十腔】中第一首「中型集曲」表

曲牌名	句數	唱詞與平仄四聲
1、【錦纏道】	首至二	恨無極⊙ 14 爲冤家朝暮（意）15 慘憾⊙ 去平入⊙去平平去（去）上入⊙ 16

出版社，1987年），頁46。

13. 高厚永：《民族樂器概論》（江蘇：江蘇人民出版社，1981年），頁58-59、302-304

14. ⊙：該符號表明此句押韻。

15. 唱詞標楷體部份使用括弧為襯字。

16. 本文之平仄標註參考《欽定四庫全書》〈御定曲譜〉「集部」卷十二「南曲失宮犯調者」，【三十腔】，刻朱墨本，康熙四十六年。

2、【漁家傲】	三至四	(仗他)傳消息息⊙(奈何)花神不遇東君力⊙ (去平)平平去(作平)⊙(去平)平平入去平平入⊙
3、【侍香金童】	七至九	那更連朝風雨急⊙婆婆真箇。便與用力⊙ 上去平平平上入⊙平平平去⊙去上去(作平)17⊙
4、【傳言玉女】	八至九	怎敢忘恩義⊙兩處團圓定有日⊙ 上平平平去⊙上去平平去上平⊙
5、【春雲怨】	八至九	不用苦恁勞役。從今後(我)只回護你⊙ 入去上去平(作平)。平平去(上作平)平去上⊙
6、【永團圓】	第二句	但莫教別箇知⊙ 去(作平)平(作平)去平⊙
7、【纏枝花】	五至六	多十日，少三朝。管取如魚水⊙ 平(作平)入，上平平⊙上上平平入⊙
8、【柳搖金】	八至九	女聘男婚。人之大禮⊙ 上去平平⊙平平去上⊙
9、【刮鼓令】	第七句	不謂相公(生出)是和非⊙ 入去去平(平入)去平平
10、【下小樓】	末句	平地阻隔佳期⊙ 平去上入平平⊙

《九宮大成》【三十腔】中第一首中型集曲，是由十個曲牌組成，協「齊微」韻，此段唱詞中有七處聲調轉換（詳見表 11。）。

共十八句，每句字數與音節形式分別為：三（1+2）⊙七（3+2+2）⊙四（2+2）⊙七（2+2+3）⊙七（2+2+3）⊙四（2+2）⊙四（2+2）⊙五（2+3）⊙七（2+2+3）⊙六（3+3）。六（3+3）⊙六（3+3）⊙三，三（1+2，1+2）⊙五（2+3）⊙四（2+2）。四（2+2）⊙七（2+2+3）⊙六（2+2+2）⊙。

第二首是由五個曲牌組成小型集曲，具體曲牌、句數與唱詞平仄四聲。詳

17. 平仄中新細明體部份使用括弧為「聲調轉換」。

見表 5.

表 5.【三十腔】中第二首「小型集曲」表

曲牌名	句數	唱詞與平仄四聲
1、【綠襴衫】	首至二	情知道女孩兒心下（是）氣不（去）氣⊙ 平平去上平平⊙平去（去）去（作平）去⊙
2、【醉太平】	四至五	（許得）糖甜蜜蒂⊙到明朝（一似）耳邊風吹⊙ （上入）平平（作平）去⊙入平平（入去）上平平平⊙
3、【絳都春序】	五至六	你每從來有心機⊙須着用此拖刀計⊙ 上（作平）平平上平平⊙平（作平）去平平平去⊙
4、【划楸兒】	五至六	尋常樂事⊙尚能料理⊙ 平平入去⊙去平去上⊙
5、【皂羅袍】	七至末	如今小事⊙當得甚的⊙（須）要伊手裏諧匹配⊙ 平平上去⊙去入去（作上）⊙（平）去平上上平（作 平）去⊙

《九宮大成》【三十腔】中第二首小型集曲，是由五個曲牌組成，「齊微」韻。共十一句。每句字數與音節形式分別為：六（3+3）⊙五（2+3）⊙四（2+2）⊙七（3+2+2）⊙七（2+2+3）⊙七（2+2+3）⊙四（2+2）⊙四（2+2）⊙四（2+2）⊙四（2+2）⊙七（2+2+3）⊙。此段唱詞中有六處聲調轉換（詳見表 11.）。

第三首是由三個曲牌組成小型集曲，具體曲牌、句數與唱詞平仄四聲，詳見表 6.

表 6.【三十腔】中第三首「小型集曲」表

曲牌名	句數	唱詞與平仄四聲
1、【剔銀燈】	首二句	女兒家恁般所爲⊙孟月梅自知不是⊙ 上平平去平上平⊙去（作平）平去平（作平）去⊙

2、【山漁燈】	五至六	(想) 鶯鶯待月西廂記⊙落得箇後美名兒⊙ (上) 平平去入平平去⊙入去平去上平平⊙
3、【雙鷓鴣】	末一句	(要) 偷期且看傍州例⊙ (去) 平平上去平平去⊙

《九宮大成》【三十腔】中第三首小型集曲，是由三個曲牌組成，「齊微」韻。共五句。每句字數與音節形式分別為：七(3+2+2)⊙七(3+2+2)⊙七(2+2+3)⊙七(3+2+2)⊙七(2+2+3)⊙。此段唱詞中有兩處聲調轉換(詳見表 11.)。

第四首是由五個曲牌組成小型集曲，具體曲牌、句數與唱詞平仄四聲，詳見表 7。

表 7.【三十腔】中第四首「小型集曲」表

曲牌名	句數	唱詞與平仄四聲
1、【馬鞍兒】	首至二	(你箇) 年老紅娘作道理⊙(若得) 張君瑞效于飛⊙ (上去) 平上平平(作去) 去上⊙(入入) 平平去 去平平⊙
2、【大迓鼓】	三至四	便是成全(了) 我一世⊙女貌郎才兩相宜⊙ 去去平平(上) 上(作平) 去⊙上去平平上平平⊙
3、【喬合笙】	四至五句	真箇(是) 天生一對兒⊙心眼相同到這裏⊙ 平去(去) 平平(作平) 去平⊙平上平平去去上⊙
4、【永團圓】	九至十一句	比翼鳥，連理枝⊙幸有多殊麗⊙好歌風流壻⊙ 上入上，平上平⊙去上平平去⊙上去平平去⊙
5、【鮑老催】	末三句	自古夫妻是福齊⊙果是惺惺愛玲俐⊙(從今) 不空 了鴛鴦被⊙ 去上平平去入平⊙上去平平去平去⊙(平平)(作 平) 平上平平去⊙

《九宮大成》【三十腔】中第四首小型集曲，是由四個曲牌組成，「齊微」韻。共十二句。每句字數與音節形式分別為：七（2+2+3）⊙六（3+3）⊙七（2+2+3）⊙七⊙七（2+2+3）⊙七（2+2+3）⊙三，三（2+1，2+1）⊙五（2+2）⊙五（2+2）⊙七（2+2+3）⊙七（2+2+3）⊙六（3+3）⊙。此段唱詞中有四處聲調轉換（詳見表 11.）。

第五首是由四個曲牌組成小型集曲，具體曲牌、句數與唱詞平仄四聲，詳見表 8.

表 8. 《九宮大成》之【三十腔】中第五首「小型集曲」表

曲牌名	句數	唱詞與平仄四聲
1、【五更轉】	首至三	向粧臺。宜早起⊙（待那）情人來畫眉⊙ 去平平。平上上⊙（去去）平平平去平⊙
2、【普天樂】	三至四	偏稱這對月臨風。不負了媚景良時⊙ 平去去入平平。入去去上平平⊙
3、【啄木兒】	第六句	（梅香）自想人生能有幾⊙ （平平）上去平平上上⊙
4、【古山花子】	合至末	（正）後生時。怎忍凌費⊙來朝須有稱心時⊙ （去去）平平。上上平平⊙平平平上去平平⊙

《九宮大成》【三十腔】中第五首小型集曲，是由四個曲牌組成，「齊微」韻。共九句。每句字數與音節形式分別為：三（1+2）。三（1+2）⊙五（2+3）⊙七（2+2+3）。七（3+2+2）⊙七（2+2+3）⊙三（2+1）。四（2+2）⊙七（2+2+3）⊙。此段唱詞沒有聲調轉換。

第六首是由三個曲牌組成小型集曲，具體曲牌、句數與唱詞平仄四聲，詳見表 9.

表 9.《九宮大成》之【三十腔】中第六首「小型集曲」表

曲牌名	句數	唱詞與平仄四聲
1、【錦上花】	首至二	傳玉笋泛金卮⊙莫冷煖無終始⊙ 平入上去平平⊙入去上平平上⊙
2、【小桃紅】	三至四	有朝一日成姻契⊙天長地久重相會⊙ 上平（作平）入平平去⊙平平去上平平去⊙
3、【鴈過聲】	末二句	那時好好謝良媒⊙須教早早得完備⊙ 去平上上去平平⊙平平上上（作平）平去⊙

《九宮大成》【三十腔】中第六首小型集曲，是由三個曲牌組成。「齊微」韻。共六句。每句字數與音節形式分別為：六（3+3）⊙六（3+3）⊙七（2+2+3）⊙七（2+2+3）⊙七（2+2+3）⊙七（2+2+3）⊙。此段唱詞中有兩處聲調轉換（詳見表 11。）。

從表 4 至 9 可以看出〔正宮〕【三十腔】在韻腳使用是出現了「韻」與「叶」兩種，其中使用「叶」詳見表 10.，《九宮大成南北詞宮譜》「凡例」中對於韻部在使用上規範為：

曲韻須遵周德清《中原韻》。但今所選不能盡符，未便因噎廢食。今於用《中原韻》處書「韻」。如《中原韻》所無，而沈約韻所痛者，則書「叶」。《中原韻》所無，沈約韻亦無者，則書「押」。假如齊微韻，凡收入齊微者應書韻。如中原齊微所無，而沈約韻五微八齊內所有及沈約本稱古韻通者則書「叶」。倘混入東鐘則書「押」，余仿此。叶者古本有是音，而叶也。押者，強押之辭，言但取其格不可法，其用韻夾雜也。南詞同<sup>18</sup>

結合「凡例」所註明之規範，〔正宮〕【三十腔】雖然使用《中原音韻》與「沈

18. 同注 3，頁 74-75。

約韻」兩種，但是其韻部以《中原音韻》為主，部份《中原音韻》沒有的字，以「沈約韻」所代替，也就是說〔正宮〕【三十腔】協「齊微」韻。

表 10、【三十腔】唱詞中部分字使用沈約韻表

編號	出處	唱字
1	第二首 「小型集曲」	兒
2		事
3		事
4	第三首 「小型集曲」	是
5		兒
6	第四首 「小型集曲」	兒
7		枝
8	第五首 「小型集曲」	時
9		時
10		
11	第六首 「小型集曲」	卮
12		始

以上對於「六首六末」之分析發現，首先〔正宮〕【三十腔】是由三十個曲牌組成的「大型集曲」，若把【三十腔】看作是一首「大型集曲」重覆出現曲牌便稱之為「夾集」，但是若按照「六首六末」之結構，那麼【永團圓】便是在第一首「中型集曲」與第四首「小型集曲」中出現，每首只出現一次便稱為「接集」。筆者認為若將【三十腔】整首看作一首「集曲」應為「夾集」，但若看作六首中或小型「集曲」時應為「接集」；其次，全曲協「齊微」韻；最後，文中共有二十一處文字存在「聲調轉換」之現象，筆者以下詳細論述。

## (二) 「六首六末」中部分唱詞聲調轉換分析

【三十腔】存在由入聲字轉為平聲、或去聲等現象，共二十一個（詳見表 11.）。

表 11.【三十腔】聲調轉換表

編號	出處	聲調轉換	原來的平仄四聲	轉換後的平仄四聲	
1	第一首 「中型集曲」	息	入聲	作平	
2		力			
3		役			
4		只			
5		莫			
6		別			
7		十			
8	第二首 「小型集曲」	不	上聲		
9		蜜			
10		每			
11		着			
12		的			
13	匹	入聲			
14	第三首		月		
15	「小型集曲」		不		
16	第四首 「小型集曲」		作		作去
17			一		作平
18			一		
19			不		
20	第六首		一		
21	「小型集曲」	得			

例如：第一首「中型集曲」中「但莫教別箇知。多十日，少三朝」這兩句中出現了三處音調轉換，分別是「莫」、「別」與「十」。首先是「但莫教別箇知」音節形式為六（3+3），轉換為「莫」、「別」也就是一個三字音節就有一個入聲字，轉換音調之前平仄應為「去入平入去平」，轉後為「去作平平 作平去平」，其次「多十日，少三朝」中「十」為入聲字，音節形式為三，三（1+2，1+2），轉換音調之前平仄應「平入入，上平平」一句中有兩個入聲字，轉換後為「，平（作平）入，上平平」。按照規範唱詞中出現兩個入聲字「入入」通常為表達有激促之感，而從唱詞看並未表達如此之詞情，而音調轉換為「平入」就則顯得率切，更加符合詞情，唱詞中入聲字轉換為平聲基本都是相同狀態。。

第四首「小型集曲」中「作」是入聲轉去聲比較特殊，結合唱詞分析，「你箇年老紅娘作道理」轉換後平仄為「上去平上平平（作去）去上」，若不將「作」從入聲轉去聲而是轉平，那麼一句唱詞中就會出現三個平聲字，所以為了避免這樣的現象，就出現了「作」由入聲轉去聲。

【三十腔】的唱詞是元代就已經完成，一般使用時不會對唱詞改變太多，而曲牌音樂則是後人所添加，所以當唱詞中不符合後選擇曲牌之格律，或詞曲與聲情之配合不貼切等，就可以從音樂旋律作為改變這種情況的方式之一，比如出現類似於上述唱詞中一句出現兩個入聲字等情況，也就是在舊詞配新曲時可以通過音樂旋律，改變個別唱詞中不貼合之處，使得語言旋律與音樂旋律同時詞曲與聲情之間的配合可以相得益彰。而對於入聲字為何轉換為平聲，吳梅在《曲學通論》第四章〈平仄〉中論述其原因為：

上自為上，去自為去，濁入聲可出入互用，北音重濁。故北曲無入聲。轉派在平上去三聲。而南曲不然。詞隱謂入可代平。為濁洩造化之秘。又令作南曲者，悉尊中原音韻，入聲亦止許代平。入聲字轉換為平聲。<sup>19</sup>

19. 吳梅：《曲學通論》〈論作法〉（上海：上海商務印書館，1935年），頁18。

也就是若入聲字出現不合詞情等狀態，需要將入聲字轉為平聲，那麼，從音樂旋律與語言旋律結合分析，例如：「但莫」兩字為「去平」為先抑後平，音樂為 sol-mi-sol-la-sol，音樂與語言的旋律走向一致，同時「去平」詞情顯得率切<sup>20</sup>聲情同時配合兩者之間相得益彰。因此從入聲字改變為平聲這樣靈活的變化的確可以使得「腔詞關係」也更加和諧。（詳見譜例 1. 矩形處）

### 三、「六首六末」曲牌音樂銜接分析

從音樂角度分析，戲曲音樂受到語言的影響基本都是「非功能性均分律動」也就是音樂雖然是均分律動，但是強弱拍不受到小節線的限制。「集曲」組合形式少至使用兩支曲牌片段，最多可使用三十支曲牌片段，對於宮調之選擇《九宮大成》雲「各宮集調假如〔中呂宮〕起，句中間所集別宮幾句，末又

20. 曾永義：《詩歌與戲曲》（臺北：中國古典小說新刊，1988年），頁6。

21. 筆者文中使用曲譜，五線譜部分參考為：劉崇德，《新定九宮大成南北詞宮譜校譯》（天津：天津古籍出版社，1998年），頁1937。工尺譜部分筆者參考《九宮大成》書中所標注工尺譜，特此說明。

集別宮幾句至曲終，必須要協入〔中呂宮〕音調，始和若起句是〔中呂宮〕，次句是〔黃鐘宮〕即度曲黃鐘宮之音聲，便是合錦清吹不宜用之。」<sup>22</sup>「集曲」有同宮「集曲」與異宮「集曲」兩種，若是所集新曲中有使用不同宮調內之曲牌片段，皆以首曲曲牌片段宮調為整首集曲之調高。也就是說明，無論是同宮調「集曲」或是異宮調「集曲」，其調高皆以首曲曲牌片段之宮調為主貫穿全曲，這樣整首「集曲」的音色或是「管色」就可一致。《寒山曲譜》提到「集曲」之美在於「須過搭處無痕，高低合調，音不覺換暗移，聲不覺轉而自變，不費人力暗潄天巧」<sup>23</sup>，這種美是有考慮觀眾在聆聽感受，演唱者之演出效果等。因此筆者主要從骨幹音與曲牌銜接之方式等不同維度探討【三十腔】之音樂特色。

### （一）骨幹音分析

第一首「中型集曲」【錦纏道】曲牌中 la-re-do 的音樂為整首骨幹音的第一次出現（詳見譜例 2. 矩形），這種手法稱之為「鳳凰頭」<sup>24</sup>，如此開門見山地的作曲方法對於整首樂曲起到了奠定基調的作用，一般在「散板」處使用，同樣唱詞部份為「為冤家朝暮意慘慼」，同樣也是點名了這首的主旨，女主孟月梅雖然對當下感情生活的不滿，但又同時又充滿了期待，因此在此處做了「鳳凰頭」的處理。

22. [清]允錄、周祥鈺等編；王秋桂主編：《九宮大成南北詞宮譜》《善本戲曲叢刊》（臺北：學生出版社，1987年），頁47-48。

23. [明]張彝宣：《寒山曲譜》，《續修四庫全書》第1750冊（上海：上海古籍出版社，2002年），頁498。

24. 陳新鳳、吳明微：《中國傳統音樂民間術語研究》（北京：中國戲劇出版社，2019年），頁179。

譜例 2. 第一首「中型集曲」【錦纏道】

第二首「小型集曲」【綠襴衫】中第六小節使用了 la-do-re，同時【綠襴衫】也是此首小型集曲的首句曲牌在此處使用了「鳳凰頭」（詳見譜例 3. 矩形）的手法點明主題，從唱詞來看此句為「情知道女孩兒心下是氣不氣」孟月梅在描述自身對於兩人被客觀原因阻隔開後，對於這段感情的個人化的敘述，這首小型集曲也是將此作為主旨。

譜例 3. 第二首「小型集曲」【綠襴衫】

第三首「小型集曲」【山漁燈】（譜例 4. 矩形）已經由之前的 la-do-re 變

為 re-do-la，唱詞首先為「孟月梅自知是不是」使用了；la-re-do，唱詞之後為「想鶯鶯待月西廂記。落得箇後美名兒」，將自己幻想為《西廂記》中崔鶯鶯，在此處為了表明現實與幻想的區別類似「水中月、鏡中花」的表達方式體現出文人浪漫主義情懷，同時由 la-do-re 變為 re-do-la，這樣的手法稱之為「倒影」<sup>25</sup>。

譜例 4. 第三首「小型集曲」【山漁燈】

第六首「小型集曲」【鴈過聲】唱詞「有朝一日成姻契天長地久重相會」表明對於未來美好生活的期待與幻想時，從 la-do-re 轉變 re-do-la 使用了「倒影」（詳見譜例 5. 矩形），通過音樂配合唱詞共同營造出的浪漫情懷。

25. 褚曆：《中國傳統音樂曲式結構分析》（北京：中央音樂學院出版社，2014年12月），頁49。

譜例 5. 第六首「小型集曲」【鴈過聲】

【三十腔】骨幹音為：la-re-do 或通過技法過度為 la-do-re，或者是通過「倒影」之技法將音樂變為 re-do-la，這是為了凸顯現實與想像之區別等，以上對於旋律之轉換通常是與詞情相搭配或者是考慮「腔詞關係」配合等不同狀態。

「鳳凰頭」之技法出現在六首集曲中共五次，分別是第一首「中型集曲」、第二首「小型集曲」、第三首「小型集曲」、第四首「小型集曲」與第五首「小型集曲」。

## (二) 「魚咬尾」之技法運用

「魚咬尾」又稱「頂真續麻」<sup>26</sup>，嚴格的「魚咬尾」也稱之為「單咬」<sup>27</sup>是前一句的尾音與後一句起始音相同，宛如一條條咬著尾巴的魚兒在水中，使得

26. 何為、王琴：《簡明戲曲音樂辭典》（北京：中國戲曲出版社，1990年），頁102。

27. 同注17，頁174。



## 2. 「雙咬」

「雙咬」表現為前一句末尾兩個音與後一句起始兩個音完全一樣。也是為了音樂銜接更為順暢。第二首「小型集曲」曲牌【綠襴衫】銜接曲牌【醉太平】時使用了 la-do 銜接 la-do，兩個音完全一致，使用了「雙咬」的技法。（詳見譜例 8. 圓角矩形）

譜例 8. 第二首「小型集曲」【綠襴衫】銜接【醉太平】

The musical score for Example 8 is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of two lines of notation. The first line is for the 'Green Robe' section, with lyrics '(是) 氣 不 氣' and a blue box highlighting the final two notes '氣 不'. The second line is for the 'Zui Tai Ping' section, with lyrics '(許) 你 翻' and a blue box highlighting the first two notes '許 你'. The two boxes overlap at the notes '氣 不' / '許 你', illustrating the 'double bite' technique. Above the notes are traditional notation symbols: 工 五 六 工 尺, 工 尺 上 四 上, 尺 工 尺 上 四 合 尺, 上 四 上 四 上, 四 上 尺. A label '(醉太平四第五)' is placed above the second line's notes.

第四首「小型集曲」曲牌【喬合笙】銜接【永團圓】時使用了 sol-la 銜接 sol-la 「雙咬」技法。（詳見譜例 9. 圓角矩形）。

譜例 9. 第四首「小型集曲」【喬合笙】銜接【永團圓】

The musical score for Example 9 is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of two lines of notation. The first line is for the 'Qiao He Sheng' section, with lyrics '宜 真個(是) 天 生 一 對 兒 心 眼 相 同 到 這 裏 比' and a blue box highlighting the final two notes '裏 比'. The second line is for the 'Yong Tuan Yuan' section, with lyrics '合 四 合 四' and a blue box highlighting the first two notes '合 四'. The two boxes overlap at the notes '裏 比' / '合 四', illustrating the 'double bite' technique. Above the notes are traditional notation symbols: 四 上 六 上, 五 六 五 六 工 尺 上 尺 六 尺 上, 四 上 上 四, 上 尺 上 四 上 六 尺 上 四. A label '(喬合笙第四五句)' is placed above the first line's notes, and '(永團圓)' is placed above the second line's notes.

## 3. 「隔眼咬」

「隔眼咬」表現有兩種方式，一為前一句末尾兩個音中與後一句的第一個音相同；二為前一句末尾音與後一句兩個音中第二個音相同。也就是需要三個

音中首與尾相同而區隔中間音。

第三首「小型集曲」曲牌【剔銀燈】銜接【山漁燈】處唱詞為「是」與「想」音樂為 mi-re-mi，也就是「隔眼咬」中第一種：前一句末尾兩個音中與後一句的第一個音相同。（詳見譜例 10. 圓角矩形）

譜例 10. 第三首「小型集曲」【剔銀燈】銜接【山漁燈】

The image shows a musical score in G major (one sharp) with two staves. The first staff contains the lyrics '不 是。(想) 鴛 鴦 待' and the second staff contains '月 西 關 記。 落'. Above the notes are numbered notation symbols (工尺譜) and rhythmic markings. A box highlights the transition between the two phrases: '是。(想)'. The notation above the box is '工 尺 工 六' and below it is '3 2 3'. The lyrics '是。(想)' are written below the notes in the box.

第一首「中型集曲」中曲牌【傳言玉女】尾音銜接【春雲怨】首音：la-sol-la，也就是使用了「隔眼咬」中第二種。

#### 4. 「八度咬」

「八度咬」表現形式為前一句最後一個音與後一句第一個音完全相同，但是區別於「單咬」的音高相同，「八度咬」需要同音八度關係音高。

第五首「小型集曲」曲牌【啄木兒】銜接【古山花子】時使用了 do-do 銜接時翻高八度「八度咬」（詳見譜例 11.）。

譜例 11. 第五首「小型集曲」【啄木兒】銜接【古山花子】

(古山花子合聲末句)  
四上住六住六 工六五六工 四合四 四上尺上 四上尺  
6 1 i 5 i 5 | 3 5 6 5 3 - 3 6. 5 6 | 6 1 2 1 1 - 6 1 2  
殘。(E)後生時。忽忍波費。來朝

筆者在〔正宮〕【三十腔】中除了「八度咬」還有找到「隔眼八度」的銜接方式，在第四首「小型集曲」中曲牌【大迓鼓】尾音銜接【喬合笙】首音：do-sol-do，其中 do 與 do 兩個音翻高八度中間隔 sol。（詳見譜例 12. 圓角矩形）

譜例 12. 第四首「小型集曲」【大迓鼓】銜接【喬合笙】

(喬合笙第四五句)  
四上六住 五六五六工尺上尺六尺上 四上上四 上尺上四上六尺上四 合四 合四  
6 - 6 1 5 i 6 | 5 6 5 3 2 1 2 5 2 1 | 6 1 1 6 | 1 2 1 6 1 5 2 1 6 | 5 6. 5 6  
宜。真個(是)天生一對兒心眼相同到這裏。比

〔正宮〕【三十腔】中有三十個曲牌，其中曲牌與曲牌的銜接共二十八個，其中使用到「單咬」共有五次；「雙咬」共有五次；「隔眼咬」共有十次；「八度咬」共有兩次；「隔眼八度」有一次。

未使用「魚咬尾」之曲牌銜接部分，也有將骨幹音作為曲牌之間銜接的方式之一，例如：第一首「中型集曲」中曲牌【侍香金童】銜接【傳言玉女】中使用為 la-do-mi 的銜接方式。（詳見譜例 13. 矩形）

譜例 13. 第一首「中型集曲」【侍香金童】銜接【傳言玉女】

上六尺上四上 尺工尺上六尺上 四上工六五 四上 上尺工尺

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

便 與 用 力。 怎 敢 忘

【三十腔】中曲牌片段的銜接主要使用「魚咬尾」之技法，這種方式可以使得新曲銜接曲牌片段時過度更加自然，首先使用「魚咬尾」之技法需要滿足音域接近，也因此關係管色自然可以相同，這主要來自於樂器竹笛自身的由於音域的限制所產生的特點，同時曲牌結音有共同性，也是此技法最大的特點之一。由此可以說【三十腔】充分體現出「過搭處無痕」<sup>31</sup>這一特點。

## 結論

《九宮大成》中有兩首名同曲異之「大型集曲」【三十腔】，對比發現「大型集曲」中曲體結構十分嚴謹需要遵循「首-中-末」或「首-末」之結構規範，但曲式結構是可以根據每首特點進行靈活變化的。為了增強「集曲」中曲牌的一致性〔正宮〕【三十腔】重複使用曲牌【永團圓】一次，因此筆者認為從廣義角度來說【三十腔】可以稱之為「夾集」；從狹義角度可按照「六首六末」之結構，便可稱為「接集」。

在音樂之使用中，首先以「鳳凰頭」之技法處現，這是為了配合唱詞在一開始就點名主旨；其次，骨幹音三種表達形式：1、la-re-do；2、過度為 la-do-

31. [明]張彝宣：《寒山曲譜》，《續修四庫全書》第1750冊（上海：上海古籍出版社，2002年），頁498。

re；3、通過「倒影」之技法，將音樂從 la-do-re 或 la-re-do 變為 re-do-la，類種似於「水中月、鏡中花」的表達方式，這是為了凸顯現實與想像之區別，同時體現出文人浪漫主義情懷；

最後，在曲牌銜接部分主要是使用了不同形式「魚咬尾」之技法，使得曲牌片段間銜接自然符合「過搭處無痕跡」，同時這也是一種對於古人對於「聆聽美的追求」。王驥德《曲律》提出「古人之語唱者曰『當使聲中無字』，謂字喉、唇、舌等音不同，當使字字輕圓，悉融入聲中，令轉換處無壘塊；古人謂之『如貫珠』、今謂之『善過度』是也。」<sup>32</sup> 中國傳統文化的語境下，古人對於演唱有這樣的審美標準，同時也充分體現在「集曲」的創作中，「集曲」對於不同曲牌片段要求是銜接過度自然，以及統一管色（調高），並且整首「集曲」需入同一「宮調」也體現出「集曲」需音域接近等規範，那麼這諸多要求也是契合了「轉換處無壘塊」「善過度」式的美學觀念，那麼每當「集曲」創作完成時，就是對於這種美學觀念的又一次體現。同時側面也說明早在清代度曲家就已經在曲牌音樂的銜接中運用了各種不同的技法，使得曲牌間銜接自然和諧。也正因為「集曲」創作規範之嚴謹，才造就了其成為「曲牌體」中最为精緻曲體形式之一。

從腔詞關係來看，【三十腔】出現了「聲調轉換」，共有二十一處，主要源自於〔正宮〕【三十腔】為「元傳奇」，唱詞部分元代就已經完成，而後世譜曲自然存在一些難以避免的情況出現，因此「舊詞配新曲」也是〔正宮〕【三十腔】的突出特徵之一。自元代穿越數百年的文字為適應清代的社會生活，自然會在新曲與舊詞間的搭配中出現區別於往常之處，況且「腔詞關係」對於「曲牌體」音樂的嚴謹程度自是無須多言，但或許是一種辯證的和諧，這並不妨礙其藝術性的精緻程度。

---

32. 〔明〕王驥德著、陳多、葉長海注釋：《曲律》〈論腔調第十〉（長沙：湖南人民出版社，1983年），頁102。

由此，正是這種穿越歷史的詞曲搭配，使得〔正宮〕【三十腔】在作品與形式的背後，平添了幾分厚重與時間的痕跡。這是中華文化一脈相承、源遠流長的見證，是中國歷代文人雅士對藝術的浪漫主義情懷和審美執著追求的見證。正所謂，大音希聲、大象無形，大道至簡，這種經過極致人工處理後，卻帶有「拙」的質樸氣息，或許才是中國傳統音樂文化審美的真諦吧。

## 徵引文獻

### 古籍

1. 〔明〕徐渭：《南詞敘錄》，北京：中國戲劇出版社，1989年。
2. 〔清〕紀昀，《欽定四庫全書》〈御定曲譜〉「集部」卷十二「南曲失宮犯調者」，【三十腔】，刻朱墨本，康熙四十六年。
3. 〔清〕和碩莊親王允錄主持編纂，王秋桂主編，臺北：學生出版社，1987年。

### 近人論著

1. 何為、王琴：《簡明戲曲音樂辭典》，北京：中國戲曲出版社，1990年。
2. 吳梅：《曲學通論》〈論作法〉，上海：商務印書館，1935年。
3. 高厚永：《民族器樂概論》，江蘇：江蘇人民出版社，1981年。
4. 陳新鳳、吳明微：《中國傳統音樂民間術語研究》，北京：中國戲劇出版社，2019年。
5. 曾永義：《詩歌與戲曲》，臺北：中國古典小說新刊，1988年。
6. 褚曆：《中國傳統音樂曲式結構分析》，北京：中央音樂學院出版社，2014年12月。
7. 黃思超：《集曲研究：以萬曆至康熙曲譜的集曲為論述範疇》臺北：花木蘭文化出版社，2016年。
8. 錢南揚：《宋元戲文輯佚》，上海：上海古典文學出版社，1956年。

## 期刊論文

1. 施德玉：〈集曲體式初探〉，《戲曲學報》第2期，2007年12月。