

《長生殿·密誓》集曲曲式探析

陳茗芳*

摘要

洪昇所撰之《長生殿》論其文學與音樂皆為經典之範，結構與曲文細緻而華麗，音律婉轉卻嚴謹，論及排場腳色分配與曲牌宮調運用，排場結構及音律辭采，皆涵蓋音樂理論與技法；本文於施德玉老師等前賢研究成果的基礎上，擇以《長生殿·密誓》作為研究範疇，對其曲牌「集曲」形式進行探悉，其用牌〔商調〕【二郎神】主套中，夾有集曲〔越調〕【山桃紅】及〔商調〕【鶯簇一金羅】二首，「摘句相連成曲」之特徵，及多樣性變化的音樂結構，即為本研究分析探討的核心，進而將整齣曲牌與劇情連結，探析曲牌「集曲」形式的運用。

本研究首先說明「集曲」的定義、組成形式及曲式、特色與作用；其二論述《長生殿》之排場、腳色性格運用、劇情與集曲安插情形，及《長生殿·密誓》為何為本劇重要關目之一；其三進行二首集曲音樂結構分析，包含宮調（笛色）、板眼、結音及曲調等，並與摘句原曲牌句式結構相互比較，進而討論集曲創作手法；其四，將音樂與劇情並行，藉著音樂形式結合劇情的內涵，主套中夾有集曲的模式，如何呈現腳色情感和烘托劇情。藉由曲譜與演出實踐相互例證，探討集曲曲牌創作與運用的邏輯及藝術性。

關鍵字：長生殿、曲牌、集曲

*國立臺灣戲曲學院 戲曲音樂學系 專業及技術教師。

The Investigation of Chi-Chu: Secret Vow of Palace of Eternal Youth

Chen, Ming-Fang*

Abstract

“*The Palace of Eternal Youth*”, written by Hong Sheng, is a masterpiece in terms of literature and music, and has been highly praised delicate and brilliant in structure and script, and euphemistic but meticulous in sound rule. The musical theory and techniques are all encompassed when the distribution of the pai-chang and characters, the application of qupai and gong diao, the pai-chang structure, the rhetoric of script, and the sound rule are mentioned in “*The Palace of Eternal Youth*”. Due to the theoretical basis of related literature, researcher Shih, Te-Yu’s previous study in particular, this study focused on “*The Secret Vow of the Palace of Eternal Youth*” as the research field, investigating its qupai, the style of chi-chu. The qupai in the main act “*Erlang Shen*” applied “*Shang Diao*” as tonality, the act which includes two chi-chu, “*Shan Tao Hong*” in “*Yue Diao*” and “*Ying Cu-Jin Luo*” in “*Shang Diao*.” The analysis and discussion regarding the characteristics that the excerpts were connected to form the tune, and the various music structure are at the core of this study. The investigation which was about the application of qupai, the chi-chu style was connected to the entire qupai and plot.

This study began with the definition, formation style, musical form, characteristics, and affects of “chi-chu”. Second, the pai-chang of “*The Palace of Eternal Youth*,” the application of characters’ personality, and how plots and chi-chu were arranged were stated in this section. Furthermore, the reason why “*The Secret Vow of the Palace of Eternal Youth*” is a critical plot in the script. Third, the music structure including gong diao, meter, tonic, and tune of two chi-

*Professional and technical teachers of Department of Xi Qu Music, National Taiwan College of Performing Arts

chu was analyzed. The sentence pattern structure of the excerpts from original qupai was compared with the chi-chu structure. In addition, this section discussed how the chi-chu was composed. Finally, by intergrating the music style and the interpretation of plot, the model that contains chi-chu presents the emotion of characters and sets off the plot and therefore the music proceed in parallel to the plot. Demonstrating the sheet music and the practice of performance, this study discussed the logic and artistry of applying qupai, chi-chu in composition.

Keywords : The Palace of Eternal Youth, Qupai, Chi-chu

《長生殿·密誓》集曲曲式探析

陳茗芳

一、引言

「《長生殿》詞極綺麗，宮調亦諧，但性靈遠遜臨川，轉不如四夢之不諧宮譜者，使人能別出新意也。」¹洪昇所撰之《長生殿》論其文學與音樂皆為經典之範，結構細膩，曲文華麗，音律婉轉卻嚴謹；論及《長生殿》排場腳色分配與曲牌宮調運用，有前後兩折絕不重複之特點²，《長生殿》的相關研究與著作甚多，多以作者生平、劇情排場、戲曲文學，及舞台藝術較單一領域面向，將劇情及音樂進行連結與探討之著作雖有但較少。

崑曲所用之曲牌形式，根據施德玉老師以詞格為素材，分析探究之組合形式共有重頭、重頭變奏、子母調、帶過曲、雜綴、曲組、套數、合腔、合套、集曲和犯調十一種類型，³就本研究如題所選定的曲牌形式「集曲」：「所謂集曲者，即截取數曲之詞句，以合成一曲是也，…」⁴「集曲」為曲牌結構變化的一種形式，摘句自不同的曲牌重新銜接組合，別立新名另成一曲，自明傳奇廣泛流傳，發展成熟的運用手法及整體藝術形式，使其作品數量越加豐富；「集曲」的發展使曲牌的曲式結構具多樣性變化，呈現不同的音樂張力，繼而更明確表達情感，目前關於「集曲」研究及理論較多見於文學界曲學學者之作，後也有音樂領域學者進行研究與探討，結合劇情或文學格律，以曲例實證的方式分析音樂結構。

於前賢的研究基礎上，筆者擇以《長生殿》作為曲牌「集曲」形式的研究對象，其排場結構或音律辭采，皆涵蓋音樂理論與技法，全本用牌以「重

1. 曾永義：《洪昇及其長生殿》（臺北：國家出版社，2009年），頁91。

2. 王季烈：《螭廬曲談》卷二論作曲（臺北：商務印書館，1971年），頁26-28。

3. 施德玉：《板腔體與曲牌體》（臺北：國家出版社，2017年），頁309-352。

4. 王季烈：《螭廬曲談》，頁9-10。

頭」及「集曲」兩種形式最多，⁵在「集曲」運用之劇齣，其中第二十二齣〈密誓〉及第三十三齣〈神訴〉，在宮調轉換部分，因於用牌主套首尾夾入集曲，形成首尾曲牌同一宮調，中間聯套為另一宮調的南套「夾套」變化模式，場面的轉移首尾場面相同，中間則為另一場面的「夾場」型態，⁶且第二十二齣〈密誓〉所用之二首集曲，一為同宮調曲牌摘句集成，一為不同宮調曲牌摘句集成，故筆者選定第二十二齣〈密誓〉一折進行探析。

《長生殿·密誓》一折用牌以〔商調〕【二郎神】為主套，夾有集曲〔越調〕【山桃紅】及〔商調〕【鶯簇一金羅】二首，就二首集曲摘句相連的音樂結構，〔越調〕【山桃紅】為兩首同宮調曲牌相聯，〔商調〕【鶯簇一金羅】則是摘自三種不同宮調之曲牌；本研究先以音樂為核心，由「摘句相連成曲」為基礎，分析此二首集曲各摘句宮調（或笛色）、板眼、結音及曲調等音樂結構，歸納集曲銜接方式與特徵，並論其音樂現象，二首集曲夾於〔商調〕【二郎神】主套的模式，續而藉前述音樂結構分析及特徵，進而將整齣用牌與劇情連結，全面性探析劇情與音樂之間的關係，試圖解釋套曲中夾有「集曲」形式的運用，與間接產生的「夾套」聯套變化。

研究分析之曲譜取樣自《集成曲譜》，由王季烈及劉富梁考定編選，全譜有金、聲、玉、振四集，每集八卷共三十二卷，每集之首刊載王季烈《螭廬曲譜》論「度曲」、「作曲」、「譜曲」與「餘論」四卷，其曲譜成書於1924年，隨清末民初印刷工業發展，於次年商務印書館石印本刊行；編者於「凡例」中提其著作宗旨為二：一是矯正梨園傳本之訛誤，二是力求通俗淺近，《集成曲譜》詳載曲詞與科白，唱詞旁註有工尺譜及板眼，甚至註明鑼鼓和笛色，適用於舞台演出，故筆者擇為分析之譜例，《長生殿》共分上、下二卷，分列於載於〈玉集〉卷七及卷八，〈密誓〉一折即取自卷七，⁷為利於讀者閱讀，筆者將其《集成曲譜》所載之工尺譜譯為簡譜於文中示之。

5. 《長生殿》所運用之曲牌組合形式，使用「重頭」的劇齣共有三十齣，「集曲」使用二十齣。邱毓鈞：《崑劇《長生殿》曲牌音樂之研究—論重頭與集曲之應用》（香港：香港新亞研究所博士論文，陳志誠先生、施德玉先生指導，2015年），頁74-76。

6. 許子漢：〈《長生殿》排場與用套補論〉，《東華漢學》第20期（2014年12月），頁194-195。

7. 王季烈、劉富梁：《集成曲譜》（臺北：學藝出版社，1981年），頁60-65。

在進行音樂結構分析前，本研究首先說明「集曲」的定義、組成形式及曲式、特色與作用；其二論述《長生殿》之排場、腳色性格運用、劇情與集曲安插情形，及《長生殿·密誓》為何為本劇重要關目；其三進行二首集曲音樂結構分析，包含宮調（笛色）、板眼、結音及曲調等，並與摘句原曲牌句式結構相互比較，進而討論集曲創作手法；最後將音樂與劇情並行，藉著音樂形式結合劇情的內涵，探討集曲曲牌曲體變化及藝術性，與主套中夾有集曲的模式，如何呈現腳色情感和烘托劇情。

二、何謂集曲

「以各宮牌名彙而成曲，俗稱犯調，其來舊矣。然於犯字之義實屬何居？因更之曰集曲。」⁸「集曲」於清乾隆前稱為「犯調」，後修訂《九宮大成南北詞宮譜》改「犯調」為「集曲」而沿用至今，於明傳奇中使用廣泛，屬南曲曲牌的一種變化曲體，多樣的音樂形式，使音樂能展現更多的戲劇張力與情感。

關於「集曲」的定義，可見於許多曲學及曲譜著作中，王季烈《螭廬曲談》：「所謂集曲者，即節取數曲之詞句，以合成一曲是也，…」⁹吳梅《顧曲塵談》：「所謂集曲者…引取一宮之中數牌，各截數句，而別立一新名是也。」¹⁰施德玉《集曲體式初探》：「採用若干支舊有的曲牌，各摘取其中的若干樂句，重新組織成一支有首有尾的新曲牌。」¹¹由上述說明集曲即是「集數曲為一曲」，以曲牌中各擷取若干樂句，集綴成一首新的曲牌。

集曲須由各曲牌擷段銜接，組合形式與曲式仍須注意唱詞格律與音樂結構，故相較於單一曲牌形成模式較為複雜，即使是相異宮調的曲牌摘句銜接，亦須注意統一笛色，著重音樂銜接的和諧。施德玉老師於〈集曲體式初

8. 王正來：《新訂九宮大成南北詞宮譜·南詞凡例》（香港：香港中文大學，2009年），頁5。

9. 王季烈：《螭廬曲談》，頁9-10。

10. 吳梅：《顧曲塵談》（臺北：臺灣商務印書館，1998年），頁19。

11. 施德玉：〈集曲體式初探〉，《戲曲學報》2007年第2期，頁127。

探》一文中，按組合而成的曲牌數分類，將集曲的組合形式分為「小型集曲」、「中型集曲」及「大型集曲」三種，曲式則有四種：其一首尾同牌，中間無安插其他曲牌；其二首尾同牌，中間安插其他曲牌；其三首尾不同牌，中間亦無安插其他曲牌；其四首尾及中間安插曲牌皆不同。¹²

集曲是在曲牌發展形成系統後，經由解構再重組的結構變化，集合數曲片段而成為一曲，唱詞與音樂銜接上均有特定的法則與規律，方能使銜接處流暢無痕，可謂之曲牌發展更精緻與成熟，相較於單一曲牌較複雜；「集曲的大量出現，也是使音樂有多樣性變化的

因素之一。」¹³曲牌結構經由集曲手法，可進行「擴充」及「增減」，使譜曲者在嚴謹的曲牌規律下，創作空間更為寬廣，更有彈性與組織的運用曲牌。

本研究以《長生殿·密誓》一折為研究範圍，其用牌以〔商調〕【二郎神】套為主套，整齣曲牌依序為〔越調〕【浪淘沙】—【山桃紅】—〔商調〕【二郎神】—【前腔】—【集賢賓】—【黃鶯兒】—【鶯簇一金羅】—【簇御林】—【琥珀貓兒墜】—【尾聲】—〔越調〕【山桃紅】；有關〔商調〕【二郎神】套說明：「此套曲或長或短，任人搭配，套數之式甚多，…凡【二郎神】套曲，最宜且唱訴情，而帶悲情者尤妙。」¹⁴〔商調〕【二郎神】套用於《長生殿·密誓》中，便於套中夾有〔越調〕【山桃紅】及〔商調〕【鶯簇一金羅】二首集曲，亦使宮調進行轉變，在音樂結構分析後，配合劇情及排場討論，亦是本研究進一步探討的面向。

三、《長生殿·密誓》

12. 二至五支曲牌組合稱為「小型集曲」，六至十支曲牌組合稱為「中型集曲」，十一支以上曲牌組合稱為「大型集曲」。同前註。

13. 王安祈：《明代傳奇之劇場及其藝術》（臺北：學生書局，1986年），頁289。

14. 許之衡：《曲律易知》（北京：中國戲劇出版社，2015），頁111。

清代劇作家洪昇所撰之《長生殿》，為明清傳奇經典之作，繼承李白《長恨歌》及白樸《梧桐雨》，定稿於康熙二十七年，以唐明皇與楊貴妃之「情」為核心，全本共計五十折；論其排場分配與音樂運用：「前一折之宮調與後一折之宮調，前一折之主要腳色與後一折之主要腳色，決不重複。」¹⁵於排場、腳色性格運用、劇情與音樂之搭配等方面，前後兩折絕不重複，此論點雖非屬《長生殿》獨有，且傳奇中宮調及腳色重複情形本就不多，但細觀與比較其他作品《長生殿》卻更為講究。¹⁶

《長生殿》全本可以楊貴妃生前與死後分為上下兩卷，〈定情〉與〈複召〉二折為李楊二人愛情的開端及萌芽，《長生殿·密誓》一折即是二人七夕之夜於長生殿共誓，生生世世、永不分離，直到〈埋玉〉楊貴妃因情勢所逼捐軀，而後即是兩人情感的昇華，最後於月宮〈重圓〉，兩人的情愛生死不渝；就《長生殿》的敘事結構，《長生殿·密誓》一折為全劇的關鍵與分界，前承〈定情〉後啟〈埋玉〉，既是李楊二人經歷波折後愛情的總結，亦是開啟了李楊二人生死之戀的序幕，《長生殿》的劇情發展由歡樂轉向悲哀，兩人從聲色之好經歷恩重情深與生死之別。

《長生殿·密誓》可謂是本劇重要關目，屬「神怪文細正場」¹⁷，是唐明皇與楊貴妃愛情發展的高峰，楊貴妃即使與唐明皇濃情密意、依賴和眷戀，卻也恐怕日久恩疏，表達對自身命運的擔憂；七月七日牛郎和織女通過鵲橋、渡過銀河相會之日，楊貴妃於長生殿焚香設祭，牛郎與織女遙遙望見前來庇佑，唐明皇見楊貴妃對牛郎織女的相思之苦感傷，他為楊貴妃拭淚並善言撫慰，亦同意楊貴妃的請求，當即與楊妃攜手走近香案，設誓定盟情感生死不渝。

本齣因劇情發展，排場於「歡樂與悲悽」間轉換，又藉牛郎織女「鵲橋」之事，「歷史與神話」、「仙界與人間」轉移，以〔越調〕【浪淘沙】及集曲〔越調〕【山桃紅】起，後接〔商調〕【二郎神】套，於劇情悲戚時安插集曲〔商調〕【鶯簇一金羅】，此後排場又轉為歡樂；《長生殿》聯套

15. 王季烈：《蠡廬曲談》，頁26-28。

16. 許子漢：〈《長生殿》排場與用套補論〉，《東華漢學》第20期（2014年12月），頁2。

17. 曾永義：《洪昇及其長生殿》，頁115。

排場為劇論家所稱道，後世曲家奉為規範，而在劇情與音樂上的搭配、關係究竟為何？即是本研究進行當中集曲音樂結構分析後，進而透過曲牌配用探討之內容。

四、《長生殿·密誓》集曲音樂結構分析

洪昇所撰之《長生殿》深受觀眾、伶人、文人及音樂家喜愛，取材於人們所熟知的唐明皇與楊貴妃的愛情故事，排場講究被後人視為崑曲傳奇的典範，於音樂方面的成就亦是，曲牌及曲體運用與情節搭配得宜、精緻，故本文選以《長生殿·密誓》一折為對象，探析其集曲的運用，於本節進行音樂結構分析；在進行音樂結構分析前，筆者將其用牌及劇情列表表示之如表1。

表1：《長生殿·密誓》曲牌及劇情安排列表

宮調	板式	曲牌名稱	劇情安排
〔越調〕	一板一眼	【浪淘沙】	引出牛郎織女於鵲橋相見之事，見唐明皇與楊貴妃於宮中乞巧。
	加贈板	【山桃紅】	
〔商調〕	加贈板	【二郎神】	唐明皇前往長生殿，楊貴妃巧筵席齊備，誠心祈禱與唐明皇情緣長久。
	加贈板	【前腔】	
	加贈板	【集賢賓】	唐明皇言及牛郎織女一年一會、實非容易，楊貴妃感傷與唐明皇情感，無法與同那牛郎織女那樣長遠。
	加贈板	【黃鶯兒】	
	一板三眼	【鶯簇一金羅】	唐明皇與楊貴妃兩人情感，二人柔情蜜意、情意綿綿之際，楊貴妃卻也恐日久恩疏，不免白頭之嘆。
	一板三眼	【簇御林】	唐明皇要楊貴妃莫感傷，二人於長生殿向牛郎織女雙星乞誓盟約，天長地久，生死相守不分離。
	一板三眼	【琥珀貓兒墜】	
	一板一眼	【尾聲】	
〔越調〕	一板三眼	【山桃紅】	牛郎與織女承諾保護二人誓約，生生世世情真至。

由上表得知，《長生殿·密誓》一折其排場因劇情發展於歡樂與悲悽間轉換，又有藉牛郎織女「鵲橋」之事，形成歷史與神話、仙界與人間的轉移，曲牌以〔商調〕【二郎神】套為主套，整齣曲牌依序為〔越調〕【浪淘沙】—【山桃紅】—〔商調〕【二郎神】—【前腔】—【集賢賓】—【黃鶯兒】—【鶯簇一金羅】—【簇御林】—【琥珀貓兒墜】—【尾聲】—〔越調〕【山桃紅】；由此可見，於套首及套尾夾有集曲〔越調〕【山桃紅】，套中亦夾有集曲〔商調〕【鶯簇一金羅】，此二首集曲屬〔商調〕【二郎神】本套以外夾入之曲牌，套中夾有集曲，亦使宮調形成〔越調〕—〔商調〕—〔越調〕的轉變進行。

《長生殿·密誓》所用之〔商調〕【二郎神】套本就「最宜旦唱訴情，而帶悲情者尤妙。」¹⁸其中所用集曲〔越調〕【山桃紅】與〔商調〕【鶯簇一金羅】二首，前者為異宮集曲夾入〔商調〕【二郎神】套曲中，後者則與〔商調〕【二郎神】套同宮調；故本研究選以《長生殿·密誓》中集曲〔越調〕【山桃紅】與〔商調〕【鶯簇一金羅】二首為研究對象，譜例取自《集成曲譜》，配合曲譜先進行集曲句式與音樂結構分析，包含宮調（笛色）、板眼、結音及曲調等，探討集曲中摘句如何彼此調合與銜接，及其銜接條件與方式，進而結合排場探析劇情與音樂之間的關係與運用。

（一）〔越調〕【山桃紅】

集曲〔越調〕【山桃紅】是由二首同為〔越調〕之曲牌【下山虎】與【小桃紅】摘句集成，就《集成曲譜》中紀錄，集曲【山桃紅】僅用於三齣折子戲，分別為《長生殿·密誓》、《牡丹亭·驚夢》及《琵琶記·書館》；本文選以《長生殿·密誓》一折，於劇首及劇尾分用二首〔越調〕【山桃紅】，由於劇首之【山桃紅】是加贈板的板式，¹⁹在音樂上的變化性較

18. 許之衡：《曲律易知》，頁111。

19. 曲牌為使音樂曼妙好聽，增其綿延曲情，可在一小節中「四拍」之後加用贈板（增加四拍），使樂句較原曲拍數增長一倍。

大，因此本節音樂結構分析是以排於劇之首〔越調〕【山桃紅】為對象，而後續結合劇情討論時，則是整齣用牌整體性的探討。譜例1中，唱詞襯字標示於括號內，以使正襯字有別，而加贈板處則以虛線呈現。

譜例1：《長生殿·密誓》〔越調〕【山桃紅】

小工調 8/4

$\underline{2} \underline{1} \overset{5}{3} \overset{5}{2} \overset{5}{3} \overset{2}{\underline{1}} \overset{2}{\underline{1}} \overset{2}{\underline{6}} \overset{1}{\underline{6}} - 3 \overset{6}{\underline{6}} \mid 5 \overset{3}{\underline{5}} \overset{6}{\underline{6}} \overset{1}{3} \mid 3 - - 5 \mid$
 (俺 這 裡) 乍 拋 錦 字， 暫 駕 香
 $\overset{3}{3} \cdot \overset{5}{\underline{5}} \overset{3}{\underline{3}} - \mid 3 - \overset{6}{\underline{6}} \overset{5}{\underline{5}} \overset{5}{\underline{3}} \mid \overset{2}{\underline{2}} \overset{3}{\underline{2}} \overset{1}{\underline{2}} \overset{2}{\underline{3}} \overset{2}{\underline{2}} \mid 3 \overset{5}{\underline{5}} - \overset{6}{\underline{6}} \mid 5 \overset{3}{\underline{3}} \overset{3}{\underline{2}} \overset{1}{\underline{2}} \overset{2}{\underline{2}} \mid$
 幅。(趁) 碧 落 無 雲
 $\overset{5}{\underline{6}} - - - \mid 1 - 2 - \mid 3 \overset{5}{\underline{5}} \overset{5}{\underline{3}} \overset{2}{\underline{2}} \overset{3}{\underline{3}} \mid 3 \overset{6}{\underline{6}} \overset{6}{\underline{6}} \overset{1}{\underline{6}} \overset{5}{\underline{5}} \overset{6}{\underline{6}} \mid 3 \overset{5}{\underline{5}} \overset{3}{\underline{3}} \overset{6}{\underline{6}} \overset{5}{\underline{5}} \overset{6}{\underline{6}} \mid$
 滓， 新 涼 暮 廳。(蹠上這)橋
 $\overset{3}{\underline{3}} \cdot \overset{2}{\underline{1}} \overset{2}{\underline{2}} \mid 3 - - 5 \mid 3 \cdot \overset{5}{\underline{5}} \overset{3}{\underline{3}} \overset{2}{\underline{1}} \overset{3}{\underline{3}} \overset{6}{\underline{6}} \mid 1 \overset{2}{\underline{2}} \overset{3}{\underline{3}} - \mid 3 \overset{6}{\underline{6}} \overset{6}{\underline{6}} \overset{1}{\underline{6}} \overset{5}{\underline{5}} \overset{3}{\underline{3}} \mid$
 影 參 差，(俯 映著)河 光 淨
 $\overset{10}{2} \overset{3}{\underline{3}} \cdot \overset{3}{\underline{3}} \overset{1}{\underline{2}} \mid 3 \cdot \overset{2}{\underline{1}} \overset{2}{\underline{2}} \mid 3 \cdot \overset{5}{\underline{5}} \overset{3}{\underline{3}} \cdot \overset{2}{\underline{2}} \mid 1 \overset{2}{\underline{2}} \overset{3}{\underline{3}} \overset{5}{\underline{5}} \mid 3 \overset{5}{\underline{5}} \overset{3}{\underline{3}} \overset{2}{\underline{2}} \overset{3}{\underline{3}} \overset{5}{\underline{5}} \cdot \overset{6}{\underline{6}} \mid$
 泚。(更 喜 殺)新 月 纖， 華 露 滋(低繞著 烏
 $\overset{13}{5} \overset{3}{\underline{3}} \overset{2}{\underline{2}} \overset{3}{\underline{3}} \mid 5 - - \overset{6}{\underline{6}} \mid 5 \cdot \overset{3}{\underline{3}} \overset{2}{\underline{2}} \overset{3}{\underline{3}} \mid 5 - \overset{3}{\underline{3}} \overset{2}{\underline{2}} \mid 1 \cdot \overset{2}{\underline{2}} \overset{6}{\underline{6}} \overset{5}{\underline{5}} \mid$
 鶻) 雙 飛 翅
 $\overset{15}{\underline{6}} - - - \mid 1 - 2 - \mid \overset{16}{2} \overset{2}{\underline{2}} \overset{2}{\underline{2}} \overset{6}{\underline{6}} \overset{1}{\underline{1}} \overset{1}{\underline{1}} \mid 2 \overset{3}{\underline{3}} \overset{5}{\underline{5}} \overset{6}{\underline{6}} \overset{5}{\underline{5}} \mid 3 - - 5 \mid$
 也 (陡覺得) 銀 漢 秋
 $\overset{18}{3} \cdot \overset{5}{\underline{5}} \overset{3}{\underline{3}} \cdot \overset{2}{\underline{2}} \mid 1 \overset{2}{\underline{2}} \overset{3}{\underline{3}} \overset{6}{\underline{6}} \mid 3 \cdot \overset{2}{\underline{1}} \overset{6}{\underline{6}} \overset{1}{\underline{1}} \mid 2 - \overset{5}{\underline{5}} \overset{5}{\underline{5}} \mid 6 - \overset{6}{\underline{6}} \overset{1}{\underline{6}} \overset{5}{\underline{5}} \mid$
 生 別 樣 姿。 天 上
 $\overset{20}{3} \overset{5}{\underline{5}} - \overset{6}{\underline{6}} \mid 5 \cdot \overset{3}{\underline{3}} \overset{2}{\underline{2}} - \mid \overset{21}{2} \overset{5}{\underline{5}} \overset{3}{\underline{3}} - \overset{2}{\underline{2}} \mid 1 - - - \mid 1 \overset{3}{\underline{3}} \overset{2}{\underline{2}} \overset{3}{\underline{3}} \mid$
 留 佳 會， 年 年
 $\overset{23}{3} \overset{6}{\underline{6}} \overset{6}{\underline{6}} \overset{1}{\underline{6}} \overset{5}{\underline{5}} \overset{6}{\underline{6}} \mid 3 \overset{6}{\underline{6}} \overset{1}{\underline{6}} \overset{5}{\underline{5}} \overset{5}{\underline{5}} \mid 6 \cdot \overset{1}{\underline{1}} \overset{2}{\underline{2}} \overset{1}{\underline{6}} \mid 5 \overset{6}{\underline{6}} \overset{6}{\underline{6}} \cdot \overset{5}{\underline{5}} \mid 3 \overset{5}{\underline{5}} \overset{3}{\underline{3}} \cdot \overset{2}{\underline{2}} \mid$
 在 斯(卻笑他)人 世 情 緣
 $\overset{25}{1} \overset{2}{\underline{2}} \overset{3}{\underline{3}} \overset{2}{\underline{2}} \cdot \overset{3}{\underline{3}} \mid 5 \cdot \overset{3}{\underline{3}} \overset{2}{\underline{2}} \overset{1}{\underline{6}} \mid 1 \overset{2}{\underline{2}} \parallel$
 頃 刻 時。

夾於《長生殿·密誓》〔商調〕【二郎神】套套首之集曲〔越調〕【山桃紅】，乃集自〔越調〕【下山虎】及〔越調〕【小桃紅】二首同宮調之曲牌，按《崑曲曲牌及套數範例集·南套詳細目錄》中詞式分析，²⁰集法為〔越調〕【下山虎】一至四句，銜接〔越調〕【小桃紅】五至九句，再銜接〔越調〕【下山虎】九至十二句，與筆者認之略有不同，其「A首+B中+A尾」組合型式屬小型集曲；此集曲首尾為【下山虎】首段及尾段，中間犯【小桃紅】，故曲名稱為【山桃紅】，集法首尾使用同一曲牌之模式，又可稱為「帶格犯」；²¹以下以12號字表正字，10號小字表示襯字，將進行《長生殿·密誓》〔越調〕【山桃紅】句式與音樂結構分析。

1. 句式結構：²²筆者參考《崑曲曲牌及套數範例集·南套詳細目錄》中詞式分析，所標示句式為〔越調〕【下山虎】一至四句，銜接〔越調〕【小桃紅】五至九句，再銜接〔越調〕【下山虎】九至十二句，²³但筆者認為〔越調〕【山桃紅】應是集自〔越調〕【下山虎】一至六句、〔越調〕【小桃紅】六、七及九句，及〔越調〕【下山虎】九至十二句，句式結構詳見表2。

表2：加贈板曲〔越調〕【山桃紅】句式結構表

段落	集句	曲文	字數及協韻
第一段	〔越調〕【下山虎】 (一至六句)	俺這裡乍拋/錦字，	四◎
		暫駕/香輜。	四◎
		趁碧落/無雲滓，	五◎
		新涼/暮颺。	四◎
		踏上這橋影/參差，	四◎
		俯映著河光/淨泚。	四◎

20. 王守泰：《崑曲曲牌及套數範例集·南套詳細目錄》（上海：上海文藝出版社，1997年），頁1409-1410。

21. 「以一隻正曲牌調為本，去其腹句，別取他調句律以實之，首尾仍還本格者，是為帶格之犯。」汪經昌：《曲學例譯》卷二，（臺北：中華書局，1984年），頁60。

22. 本文中句式結構協韻符號為「◎」，協韻與否均可知符號為「·」。

23. 王守泰：《崑曲曲牌及套數範例集·南套詳細目錄》，頁1409-1410。

第二段	〔越調〕【小桃紅】 (六、七及九句)	更喜殺新月織，	三·
		華露滋，	三◎
		低繞著烏鵲雙飛翅〔也〕。	三〔也〕◎
第三段	〔越調〕【下山虎】 (九至十二句)	陡覺得銀漢秋生/別樣姿。	七◎
		天上/留佳會，	五·
		年年/在斯。	四◎
		卻笑他人世情緣/頃刻時。	七◎

《長生殿·密誓》〔越調〕【山桃紅】共有十三句，字數及協韻為四◎四◎五◎四◎四◎四◎三·三◎三◎七◎五·四◎七◎，韻部為「支思韻」；經由句式結構分析，筆者認為，《長生殿·密誓》〔越調〕【山桃紅】於《崑曲曲牌及套數範例集·南套詳細目錄》中詞式分析中，〔越調〕【小桃紅】摘句標示雖為六至九句，應是將第八句刪除，實際只有集三句摘句，從各句字數與協韻比對，〔越調〕【小桃紅】六至九句字數與協韻應為「三·三◎三·三◎〔也〕」，第七、九句押韻，第六、八句不押韻，且第九句定帶一定格字〔也〕，²⁴筆者將《長生殿·密誓》中〔越調〕【山桃紅】摘句與〔越調〕【小桃紅】部分比對詳見表3。

表3：〔越調〕【山桃紅】與〔越調〕【小桃紅】摘句對照

句數與格協韻	第六句	第七句	第八句	第九句
曲牌名				
〔越調〕 【小桃紅】	三·	三◎	三·	三◎〔也〕
〔越調〕【山桃紅】中 【小桃紅】摘句	三·	三◎		三◎〔也〕

由表3可知，〔越調〕【山桃紅】所集之〔越調〕【小桃紅】摘句，應只

24. 王守泰：《崑曲曲牌及套數範例集·南套詳細目錄》，頁1386-1390。

六	【下山虎】 第六句	$\underline{3} \underline{2} \underline{1} \underline{3} \underline{6} \mid 1 \quad 2 \quad 3 \quad - \mid 3 \quad 6 \quad \overset{\cdot}{\underline{6}} \underline{1} \underline{6} \underline{5} \underline{3} \mid$ <p>(俯映著) 河 光 淨</p> $\mid 2 \quad 3 \cdot$ <p>泚。</p>	中音Mi
七	【小桃紅】 第六句	$\underline{0} \underline{3} \underline{1} \underline{2} \mid 3 \cdot \quad \underline{2} \quad 1 \quad 2 \mid 3 \cdot \quad \underline{5} \quad 3 \cdot \quad \underline{2} \mid$ <p>(更喜殺) 新 月 織,</p>	中音Mi
八	【小桃紅】 第七句	$\mid 1 \quad 2 \quad 3 \quad 5 \mid \underline{3}$ <p>華 露 滋,</p>	中音Mi
九	【小桃紅】 第九句	$\mid \underline{3} \underline{5} \underline{3} \underline{2} \underline{3} \quad 5 \cdot \quad \underline{6} \mid 5 \quad 3 \quad 2 \quad 3 \mid 5 \quad - \quad - \quad 6 \mid$ <p>(低繞著鳥 鶯) 雙</p> $5 \cdot \quad \underline{3} \quad 2 \quad 3 \mid 5 \quad - \quad 3 \quad 2 \mid 1 \cdot \quad \underline{2} \quad \underline{6} \quad 5 \mid$ <p>飛 翅</p> $\mid \underline{6} \quad - \quad - \quad - \mid 1 \quad - \quad \underline{2} \quad - \mid \underline{2}$ <p>[也]。</p>	中音Re
十	【下山虎】 第九句	$\mid \underline{2} \underline{2} \underline{1} \underline{2} \underline{6} \quad 1 \quad 1 \mid 2 \quad \underline{3} \underline{5} \quad \overset{\cdot}{\underline{6}} \quad 5 \mid 3 \quad - \quad - \quad 5 \mid$ <p>(陡覺得) 銀 漢 秋</p> $3 \cdot \quad \underline{5} \quad 3 \quad \underline{2} \mid 1 \quad 2 \quad 3 \quad 6 \mid 3 \cdot \quad \underline{2} \quad 1 \quad \underline{6} \underline{1} \mid$ <p>生 別 樣</p> $\mid \overset{\frown}{2} \quad -$ <p>姿。</p>	中音Re
十一	【下山虎】 第十句	$5 \quad 5 \mid 6 \quad - \quad \overset{\cdot}{\underline{6}} \quad \underline{1} \underline{6} \underline{5} \mid 3 \quad 5 \quad - \quad 6 \mid$ <p>天 上 留</p> $5 \cdot \quad \underline{3} \quad 2 \quad - \mid \overset{5}{2} \quad 3 \quad - \quad 2 \mid 1 \quad - \quad - \quad - \mid$ <p>佳 會,</p>	中音Do
十二	【下山虎】 第十一句	$\mid 1 \quad 3 \quad 2 \quad 3 \mid 3 \quad 6 \quad \overset{\cdot}{\underline{6}} \underline{1} \underline{6} \underline{5} \underline{6} \mid \underline{3}$ <p>年 年 在 斯。</p>	中音Mi
十三	【下山虎】 第十二句	$\mid \underline{3} \underline{6} \quad \underline{1} \underline{6} \quad 5 \quad 5 \mid 6 \cdot \quad \overset{\cdot}{\underline{1}} \quad \overset{3}{\underline{2}} \quad \underline{1} \underline{6} \mid 5 \quad \underline{6} \underline{1} \quad 6 \cdot \quad \underline{5} \mid$ <p>(卻笑他) 人 世 情</p> $3 \quad 5 \quad 3 \cdot \quad \underline{2} \mid 1 \quad \underline{2} \underline{3} \quad 2 \cdot \quad \underline{3} \mid 5 \cdot \quad \underline{3} \quad 2 \quad \underline{1} \underline{6} \mid$ <p>緣 填 刻</p> $\mid 1 \quad 2 \quad \parallel$ <p>時。</p>	中音Re

由上表得知，曲文旋律多以幅度較小的級進進行，度數最廣的跳進也僅是上下四度音程，整體旋律起伏不大，走向平緩，符合南曲靜謐委婉之特性；另觀各句結音有Do、Re、Mi及La四個音，為能更確定曲調風格，筆者將各結音次數列於表5。

表5：〔越調〕【山桃紅】結音次數表

結音	次數	集曲句數
Mi	7次	第二、四、五、六、七、八、十二
Re	4次	第三、九、十、十三（末句）
La	1次	第一句
Do	1次	第十一句

前述〔越調〕【山桃紅】為中國五聲音階商調式，由上表樂句結音次數統計，該集曲結音多落於音Re和音Mi，整體結音大致相同而穩定。

經由上述《長生殿·密誓》〔越調〕【山桃紅】經由上述句式與音樂結構分析，此集曲為二首同宮調〔越調〕【下山虎】及【小桃紅】集成，且這二首曲牌本身性格相似，皆屬「悲哀的曲牌」²⁶；除二曲有諸多共同性外，筆者藉前述集曲〔越調〕【山桃紅】音樂結構分析，進而以笛色、板眼、結音及曲調，探析這二首曲牌摘句是如何銜接。

1. 笛色銜接：集曲〔越調〕【山桃紅】集自同宮調之【下山虎】及【小桃紅】二首曲牌，笛色皆屬小工調，²⁷因二首曲牌笛色相同，故二曲牌摘句集成〔越調〕【山桃紅】後，笛色仍沿用小工調，末句結音落於Re音，屬中國五聲音階中商調式。
2. 板眼銜接：《長生殿·密誓》〔越調〕【山桃紅】為散起加贈板的慢曲，

26. 「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。…【小桃紅】、【下山虎】、【五韻美】、【憶多嬌】等都是悲哀的曲牌。」施德玉：〈曲牌體與板腔體初探-論其名義、體制與異同〉，《兩岸戲曲學術研討會》（2002年7月），頁13-15。

27. 武俊達：《崑曲唱腔研究》（北京：人民音樂出版社，1993年），頁79。

就摘句自〔越調〕【下山虎】和〔越調〕【小桃紅】曲牌板式而言，此二首曲牌本就有一板三眼與加贈板兩種板式，²⁸同為贈板形式可見於《荊釵記·開眼》【下山虎】及《玉簪記·秋江》【小桃紅】。

從唱詞與點板位置，摘自【下山虎】第一句為散起，第二句從第一小節中眼起開始入板，詳見譜例2。

譜例2：【下山虎】第一句及第二句

【下山虎】第一句

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

(俺 這 裡) 乍 拋 錦 字， 暫 駕 香

【下山虎】第二句

3̣ 5 3 - | 3 -

輻。

至第六句末字於第十小節頭眼結束，銜接【小桃紅】摘句，以三個襯字從同一小節中眼起，後正字首字起於第十小節贈板上，詳見譜例3。

譜例3：【下山虎】第六句及【小桃紅】第六句

【下山虎】第六句

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

(俯 映 著) 河 光 淨 此。 (更 喜 殺)

【小桃紅】第六句

3̣ 2 1 2 | 3̣ 5 3̣ 2 |

新 月 織。

至【小桃紅】最一句摘句「低繞著烏鵲雙飛翅〔也〕」，末字〔也〕為定格字，長腔由第十五小節連至第十六小節頭板結束，後銜接回【下山虎】摘句第九句，以三個襯字從同一小節板後起，正字首字起於中眼上，詳見譜例4。

28. 王守泰：《崑曲曲牌及套數範例集·南套詳細目錄》，頁1386-1390。

譜例4：【小桃紅】第九句至【下山虎】第九句

【小桃紅】第九句

13 5 - - 6 | 5· 3 2 3 |
 (低繞著鳥 鶻) 雙 飛

14 5 - 3 2 | 1· 2 6 5 | 15 6 - - - | 1 - 2 - |
 翅 [也]

【下山虎】第九句

16 2 2̣ 2̣ 6̣ 1 1 | 2 3 5 6̣ 5 | 17 3 - - 5 | 3· 5 3· 2 |
 (陡覺得) 銀 漢 秋 生

18 1 2 3 6 | 3· 2 1 6̣ 1 | 19 2 -
 別 樣 姿

由上述可知，【下山虎】—【小桃紅】—【下山虎】摘句間板眼相互銜接，末字雖多於板位結束，但下一曲牌摘句無論於板後或眼上開始，銜接皆順暢且緊密、無任何銜接痕跡。

3. 結音銜接：《長生殿·密誓》集曲〔越調〕【山桃紅】，曲牌摘句銜接順序【下山虎】—【小桃紅】—【下山虎】，共有二處銜接點，參閱表4「〔越調〕【山桃紅】曲文旋律與結音」，第一銜接點首段【下山虎】末音為Mi，後接【小桃紅】首音為Mi；第二銜接點中段【小桃紅】末音為Re，後接尾段【下山虎】首音Re。【下山虎】—【小桃紅】—【下山虎】，兩處摘句之末音與首音皆是「同音銜接」形式。
4. 曲調銜接：《長生殿·密誓》集曲〔越調〕【山桃紅】為「A首+B中+A末」小型集曲形式，以〔越調〕【下山虎】為首尾段，中犯〔越調〕【小桃紅】，參閱表4「〔越調〕【山桃紅】曲文旋律與結音」，【下山虎】接【小桃紅】接【下山虎】皆為襯字銜接；《長生殿·密誓》〔越調〕【山桃紅】雖集自二首曲牌，但就旋律本身有許多相似之處，若將旋律逐一分析，大致可分析出四種相似曲調：

(1) 以音Mi—Sol—Mi銜接組成之曲調

第1小節 $\underset{\text{暫}}{3} \quad 6 \quad | \quad 5 \quad \underline{35}$

第6小節 $| \quad \underset{\text{新}}{3} \quad \underline{553}$

第8小節 $| \quad \underset{\text{差}}{3\cdot} \quad \underline{5321}$
(俯)

第12小節 $| \quad \underline{35} \quad \underline{323}$
滋(低)

第17小節 $\underset{\text{生}}{3\cdot} \quad \underline{53} \quad \underline{2} \quad |$

第24小節 $\underset{\text{緣}}{3} \quad 5 \quad 3\cdot \quad \underline{2} \quad |$

(2) 以音Mi—Re—Do—Re—Mi—Sol銜接組成之曲調

第3-4小節 $\underline{2321} \quad 2 \quad \underline{32} \quad | \quad 3 \quad 5 \quad -$
碧 落 無

第7-8小節 $\underset{\text{影}}{3\cdot} \quad \underline{21} \quad 2 \quad | \quad 3 \quad - \quad - \quad 5 \quad |$
參

第10-11小節 $\underset{\text{新}}{3\cdot} \quad \underline{21} \quad 2 \quad | \quad \underset{\text{織}}{3\cdot} \quad \underline{5}$
月

(3) 以音Mi—La—Do—Sol—Mi銜接組成之曲調

第6-7小節 $\overset{\cdot}{3} \quad | \quad \overset{\cdot}{3} \quad 6 \quad \overset{\cdot}{6} \quad \overset{\cdot}{\underline{16}} \quad \overset{\cdot}{\underline{56}} \quad | \quad \overset{\cdot}{3}$
暮 颺

第9-10小節 $\overset{\cdot}{3} \quad - \quad | \quad \overset{\cdot}{3} \quad 6 \quad \overset{\cdot}{6} \quad \overset{\cdot}{\underline{1653}} \quad | \quad 2 \quad 3\cdot$
光 淨 泚

第19-20小節 $| \quad 6 \quad - \quad \overset{\cdot}{6} \quad | \quad \overset{\cdot}{\underline{165}} \quad | \quad 3 \quad 5 \quad - \quad 6 \quad |$
上 留

第22-23小節 $\overset{\cdot}{3} \quad | \quad \overset{\cdot}{3} \quad 6 \quad \overset{\cdot}{6} \quad \overset{\cdot}{\underline{1656}} \quad | \quad \overset{\cdot}{3}$
在 斯

音銜接」形式，使整體旋律走向較具穩定性與共同感；「曲調」部分，【下山虎】—【小桃紅】—【下山虎】旋律可分析出四種相似曲調，亦證明同樣的素材使不同曲牌摘句銜接，仍可呈現整體感，過接自然流暢。

集曲音樂的銜接須著重各曲牌的笛色，與摘句間板位的接續，本節以《長生殿·密誓》集曲〔越調〕【山桃紅】為對象進行音樂結構分析後，有以下特點：其一，摘句相集的曲牌有同宮與異宮兩種，《長生殿·密誓》〔越調〕【山桃紅】屬同宮調的摘句銜接，笛色統一，各段末字結音也大致相同；其二，板眼位置、句式結構及協韻，雖是摘句相連，皆仍沿用原曲牌格律，板眼銜接順暢緊密；其三，有相同素材或旋律之樂句，使集曲整體感。集曲可以說是一種拆解後的重組，各摘句間於笛色、板眼及句法的銜接需有共同感，方能使重組後的集曲曲牌相互協調，各摘句仍保有原曲的音樂結構，亦突顯其創作的藝術性。

（二）〔商調〕【鶯簇一金羅】

集曲〔商調〕【鶯簇一金羅】是由〔商調〕【黃鶯兒】、【簇御林】、〔仙呂〕【一封書】、〔羽調〕【金鳳釵】及〔仙呂〕【皂羅袍】五首摘句集成，各取一字連成牌名，共集入〔商調〕、〔仙呂〕及〔羽調〕三個宮調，集成一曲後宮調以第一曲宮調為稱，故為〔商調〕；本文選以《長生殿·密誓》集曲〔商調〕【鶯簇一金羅】為對象，夾於主套〔商調〕【二郎神】中段，全曲詳見譜例5，唱詞標示於括號內表示為襯字，以使正襯字有別。

譜例5：《長生殿·密誓》〔商調〕【鶯簇一金羅】

六字調 4/4

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32

$\dot{5}$ $\underline{\dot{6}\dot{1}}$ | $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\underline{\dot{2}\dot{1}}$ | $\dot{6}$ $\dot{1}$ $\dot{6}$ - | $\dot{6}$ - $\dot{1}$ $\underline{\dot{2}\dot{1}}$ |
 提 起 便 心 疼, 念

$\dot{5}$ - $\dot{6}$ - | $\dot{1}$ $\dot{6}$ $\dot{1}$ $\dot{6}$ | $\dot{5}$ $\dot{6}$ $\dot{5}$ $\dot{5}$ | $\dot{5}$ $\underline{\dot{6}\dot{5}}$ $\dot{3}$ - |
 寒 微 侍 掖 庭, 更 衣 傍 轎

$\dot{5}$ $\dot{3}$ - $\dot{5}$ | $\underline{\dot{5}\dot{6}}$ $\dot{5}$ $\dot{3}$ - | $\dot{3}$ $\dot{6}$ $\dot{5}$ $\dot{5}$ $\dot{1}$ | $\dot{5}$ $\underline{\dot{6}\dot{5}}$ $\underline{\dot{1}\dot{2}}$ $\dot{3}$ |
 多 榮 倖。 (瞬 息 間) 怕 花 老,

$\dot{1}$ $\dot{6}$ - $\dot{1}$ | $\underline{\dot{1}\dot{2}}$ $\underline{\dot{1}\dot{6}}$ - | $\underline{\dot{1}\dot{2}}$ $\underline{\dot{3}\dot{5}}$ $\underline{\dot{6}\dot{5}\dot{3}}$ | $\dot{2}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ - |
 春 無 刺, 寵 難 憑,

$\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ | $\underline{\dot{6}\dot{3}}$ $\underline{\dot{5}\dot{6}}$ $\underline{\dot{5}\dot{2}}$ $\underline{\dot{2}\dot{3}}$ | $\underline{\dot{1}\dot{6}\dot{0}\dot{1}}$ $\underline{\dot{2}}$ $\underline{\dot{3}\dot{5}}$ $\underline{\dot{6}\dot{5}}$ | $\underline{\dot{3}\dot{6}}$ $\underline{\dot{1}\dot{2}}$ $\underline{\dot{1}\dot{6}}$ $\underline{\dot{6}\dot{1}}$ |
 論 恩 情, 若 得(個) 久 長(時) 死 也 應 若 得(個) 到 頭(時)

$\underline{\dot{3}\dot{2}}$ $\dot{3}$ - $\underline{\dot{5}\dot{6}}$ | $\dot{5}$ $\dot{6}$ $\underline{\dot{5}\dot{6}\dot{5}}$ $\dot{3}$ $\dot{3}$ $\dot{6}$ $\dot{5}$ | $\dot{3}$ $\underline{\dot{5}\dot{6}}$ - |
 死 也 嘆。 (抵 多 少) 平 陽 歌 舞,

$\dot{1}$ $\dot{6}$ $\underline{\dot{1}\dot{2}}$ | $\dot{1}$ $\underline{\dot{2}\dot{1}}$ $\dot{6}$ $\dot{5}$ | $\dot{3}$ $\dot{3}$ $\dot{6}$ $\dot{5}$ | $\dot{3}$ $\underline{\dot{5}\dot{6}}$ - |
 恩 移 愛 更, 長 門 孤 寂,

$\underline{\dot{6}\dot{1}}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\underline{\dot{2}\dot{1}}$ | $\dot{6}$ - $\dot{6}$ $\dot{3}$ | $\dot{5}$ $\dot{3}$ $\underline{\dot{5}\dot{0}\dot{6}\dot{5}}$ $\underline{\dot{3}\dot{2}\dot{1}}$ | $\dot{6}$ $\dot{6}$ - $\dot{1}$ |
 魂 消 淚 零, 斷 腸 枉 泣 紅 顏

$\underline{\dot{1}\dot{2}}$ $\underline{\dot{1}\dot{6}}$ - ||
 命。

筆者參考《崑曲曲牌及套數範例集·南套詳細目錄》中詞式分析，³⁰【鶯簇一金羅】集法為【鶯鶯兒】一至三句、【簇御林】第三至四句、【一封書】七至八句、【金鳳釵】七至八句、【皂羅袍】六至十句，「A首+B中+C中+D中+E末」組合形式屬小型集曲，其中【金鳳釵】摘句為七至八句，與筆者認知略有不同，以下將進行《長生殿·密誓》〔商調〕【鶯簇一金羅】句

30. 王守泰：《崑曲曲牌及套數範例集·南套詳細目錄》，頁1373。

式與音樂結構分析，唱詞以12號字表示正字，10號小字表示襯字。

1. 句式結構：雖參考《崑曲曲牌及套數範例集·南套詳細目錄》中詞式分析，但筆者認為〔商調〕【鶯簇一金羅】集自【黃鶯兒】一至三句、【簇御林】第三至四句、【一封書】七至八句、【金鳳釵】六至七句、【皂羅袍】六至十，筆者依五首曲牌將曲文分為五段，句式結構詳見表6。

表6：〔商調〕【鶯簇一金羅】句式結構表

段落	集句	曲文與音節形式	字數及協韻
第一段	〔商調〕【黃鶯兒】 (一至三句)	提起/便心疼，	五◎
		念寒微/侍掖庭，	六◎
		更衣傍輦/多榮倖。▲	七◎
第二段	〔商調〕【簇御林】 (第三句)	瞬息間怕花老、	三·
	〔商調〕【簇御林】 (第四句)	春無剩，	三◎
第三段	〔仙呂〕【一封書】 (七至八句)	寵難憑，	三◎
		論恩情，	三◎
第四段	〔羽調〕【金鳳釵】 (六至七句)	若得個久長時/死也應，	七◎
		若得個久長時/死也暝。	七◎
第五段	〔仙呂〕【皂羅袍】 (六至十句)	抵多少平陽/歌舞，	四·
		思移/愛更，	四◎
		長門/孤寂，	四·
		魂銷/淚零，	四◎
		斷腸枉泣/紅顏命。	七◎

《長生殿·密誓》集曲〔商調〕【鶯簇一金羅】共有十四句，字數及協韻為五◎六◎七◎三·三◎三◎三◎七◎七◎四·四◎四·四◎七◎，僅第

四、十和十二句不押韻，押韻韻部為「庚青韻」。

第一段〔商調〕【黃鶯兒】一至三句句式「五◎六◎七◎」，沿用原曲牌字數與音節型式（2+2）、（3+3）及（4+3），三句末字均押韻³¹；第二段〔商調〕【簇御林】第三至四句句式為「三·三◎」，第三句不押韻與原過曲詞式相同，前加有三字襯字，亦於《牡丹亭·叫畫》中〔商調〕【簇御林】第三句相似；³²第三段〔仙呂〕【一封書】七至八句句式為「三◎三◎」，第七句本就可押韻或不押韻，與原過曲詞式相同；³³第四段〔羽調〕【金鳳釵】六至七句句式為「七◎七◎」，與原過曲詞式相同；³⁴第五段〔仙呂〕【皂羅袍】六至十句句式為「四·四◎四·四◎七◎」，第六、八句不押韻，音節形式為（2+2）、（2+2）、（2+2）、（2+2）及（4+3），與原過曲詞式相同。³⁵

2. 調號、調式與板式：《長生殿·密誓》集曲〔商調〕【鶯簇一金羅】為南曲曲牌集成，參閱譜例1，此曲屬六字調，即為F調，譜例中曲文最後一句「斷腸枉泣/紅顏命」末字旋律結音於「La」，故為五聲階中的羽調式；板式為一板三眼，全曲共有三十二板。
3. 性格與曲調：為能明確探析《長生殿·密誓》集曲〔商調〕【鶯簇一金羅】曲調結構及性格，先將各句旋律與結音製表列於表7。

31. 王守泰：《崑曲曲牌及套數範例集·南套詳細目錄》，頁1352-1359。

32. 同前註，頁1360-1365。

33. 同前註，頁1360-1365。《牡丹亭·叫畫》〔商調〕【簇御林】第三句：「（猛可的）害相思」。

34. 青衿研究學院：〈南曲小令格律〉，http://www.360doc.com/document/20/0807/20/62169416_929072316.shtml，2021年8月20日查詢。

35. 王守泰：《崑曲曲牌及套數範例集·南套詳細目錄》，頁628-634。

表7：〔商調〕【鶯簇一金羅】曲文旋律與結音

〔越調〕【山桃紅】落音一覽表			
句數	集句	曲文（括號內為襯字）	結音
一	【鶯鶯兒】 第一句	$\dot{5}$ $\underline{\dot{6}\dot{1}}$ $\overset{5}{\dot{3}}$ 2 3 $\underline{\dot{2}\dot{1}}$ $\dot{6}$ 1 $\overset{\curvearrowright}{\dot{6}} -$ $\dot{6} -$ 提 起 便 心 疼，	低音La
二	【鶯鶯兒】 第二句	$\overset{3}{\dot{1}}$ $\underline{\dot{2}\dot{1}}$ $\dot{5}$ - $\dot{6}$ - $\overset{2}{\dot{1}}$ $\dot{6}$ 1· $\underline{\dot{6}}$ 念 寒 微 侍 掖 $\dot{5}$ $\dot{6}$ 庭，	低音La
三	【鶯鶯兒】 第三句	$\dot{5}$ $\dot{5}$ $\overset{1}{\dot{5}}$ $\underline{\dot{6}\dot{5}}$ $\dot{3}$ - $\dot{5}$ $\dot{3}$ - $\dot{5}$ 更 衣 傍 鞦 韆 多 榮 $\overset{1}{\dot{5}\dot{6}}$ $\overset{\curvearrowright}{\dot{5}\dot{3}}$ - $\dot{3}$ - 伴。	低音Mi
四	【簇御林】 第三句	$\overset{i}{\dot{6}}$ $\underline{\dot{5}\dot{5}}$ $\dot{1}$ $\dot{5}$ $\underline{\dot{6}\dot{5}}$ $\underline{\dot{1}\dot{2}}$ 3 (瞬 息間) 怕 花 老，	中音Mi
五	【簇御林】 第四句	$\dot{1}$ $\dot{6}$ - $\dot{1}$ $\underline{\dot{1}\dot{2}}$ $\underline{\dot{1}\dot{6}}$ - 春 無 剩，	低音La
六	【一封書】 第七句	$\underline{\dot{1}\dot{2}}$ $\underline{\dot{3}\dot{5}}$ $\underline{\dot{6}\dot{5}\dot{3}}$ 2 2 3 - 寵 難 憑，	中音Mi
七	【一封書】 第八句	$\dot{3}$ 2· $\underline{\dot{3}\dot{2}\dot{1}}$ $\underline{\dot{6}}$ 論 恩 情，	低音La
八	【金鳳釵】 第六句	$\underline{\dot{6}\dot{3}}$ $\underline{\dot{5}\dot{6}}$ $\underline{\dot{5}\dot{2}}$ $\underline{\dot{2}\dot{3}}$ $\underline{\dot{1}\dot{6}\dot{1}\dot{2}\dot{3}\dot{5}}$ $\underline{\dot{6}\dot{5}}$ $\underline{\dot{3}}$ 若 得(個)久長(時) 死 也 應，	中音Mi
九	【金鳳釵】 第七句	$\underline{\dot{3}\dot{6}}$ $\underline{\dot{1}\dot{2}}$ $\underline{\dot{1}\dot{6}}$ $\underline{\dot{6}\dot{1}}$ $\underline{\dot{3}\dot{2}}$ $\dot{3}$ - $\underline{\dot{5}\dot{6}}$ $\dot{5}$ $\dot{6}$ · 若 得(個)到頭(時) 死 也 暝。	低音La
十	【皂羅袍】 第六句	$\underline{\dot{5}\dot{6}\dot{5}}$ $\dot{3}$ $\dot{3}$ $\dot{6}$ $\dot{5}$ $\dot{3}$ · $\underline{\dot{5}\dot{6}}$ - (抵 多少) 平 陽 歌 舞，	低音La

十一	【皂羅袍】 第七句	$\begin{array}{c} \quad 1 \quad \underline{6\cdot} \quad \underline{1\ 2} \quad \quad 1 \quad \underline{2\ 1\ 6\cdot} \quad \underline{5} \quad \\ \text{恩 移} \quad \quad \quad \text{愛 更,} \end{array}$	低音La
十二	【皂羅袍】 第八句	$\begin{array}{c} \quad \underline{3} \quad \underline{3} \quad \underline{6} \quad \underline{5} \quad \quad \underline{3\cdot} \quad \underline{5\ 6} \quad - \quad \\ \text{長 門 孤} \quad \quad \quad \text{寂,} \end{array}$	低音La
十三	【皂羅袍】 第九句	$\begin{array}{c} \quad \underline{6\ 1} \quad 2 \quad 3 \quad \underline{2\ 1} \quad \quad \underline{6} \quad - \\ \text{魂 消} \quad \quad \quad \text{淚 零,} \end{array}$	低音La
十四	【皂羅袍】 第十句	$\begin{array}{c} \quad \quad \quad \underline{\overset{i}{6}} \quad 3 \quad \quad 5 \quad 3 \quad \underline{5\ 0\ 6\ 5} \quad \underline{3\ 2\ 1} \quad \quad \underline{6} \quad \underline{6} \quad - \quad 1 \quad \\ \quad \quad \quad \text{斷 腸 枉} \quad \quad \quad \text{泣} \quad \quad \quad \text{紅 顏} \\ \\ \quad \underline{1\ 2} \quad \underline{1\ 6} \quad - \quad \\ \text{命。} \end{array}$	低音La

由上表得知，集曲〔商調〕【鶯簇一金羅】旋律多以級進音程進行，整體高低音起伏幅度較小，少部分跳進多為較穩定的上下四度與五度，走向趨向平緩，呈現輕柔婉轉、優雅纏綿之風格；另觀各句結音有Mi及La二音，皆為中國五聲音階範圍內的音，為能更確定調式與曲調風格，筆者將各結音次數列於表8。

表8：〔商調〕【鶯簇一金羅】節音次數表

結音	次數	集曲句數
La	10次	第一、二、五、七、九、十二、十一、十三、十四句（末句）
Mi	4次	第三、四、六、八句

前述〔商調〕【鶯簇一金羅】為中國五聲音階羽調式，由上表各句結音次數統計，該曲結音以羽調式主音與屬音為主，符合五聲音階羽調式之特徵，結音大致相同而穩定。

《長生殿·密誓》集曲〔商調〕【鶯簇一金羅】，雖集自五首不同宮調的曲牌，集結成曲後宮調與主套【二郎神】套曲同為〔商調〕，整齣曲牌依序為〔越調〕【浪淘沙】—【山桃紅】—〔商調〕【二郎神】—【前腔】—【集賢賓】—【黃鶯兒】—【鶯簇一金羅】—【簇御林】—【琥珀貓兒墜】—【尾聲】—〔越調〕【山桃紅】，夾於主套套曲中段的〔商調〕【鶯簇一金羅】，前後銜接過曲〔商調〕【黃鶯兒】及〔商調〕【簇御林】，亦與〔商調〕【鶯簇一金羅】摘句之曲牌，形成一種同淵源與聯繫的關係。經由上述《長生殿·密誓》集曲〔商調〕【鶯簇一金羅】句式及音樂結構分析，進而以笛色、板眼、結音及曲調，探析這五首曲牌摘句是如何銜接。

1. 笛色銜接：集曲〔商調〕【鶯簇一金羅】集自〔商調〕【黃鶯兒】、【簇御林】、〔仙呂〕【一封書】、〔羽調〕【金鳳釵】及〔仙呂〕【皂羅袍】五首不同宮調之曲牌，共集有〔商調〕、〔仙呂〕及〔羽調〕三個宮調，集成一曲後以第一曲牌宮調定之，故為〔商調〕；笛色方面，〔商調〕及〔羽調〕可入小工調及六字調，〔仙呂〕則可入小工調，³⁶組合為集曲〔商調〕【鶯簇一金羅】時，均統一笛色為六字調，即為F調，末句結音落於La音，屬中國五聲音階中羽調式。
2. 板眼銜接：《長生殿·密誓》集曲〔商調〕【鶯簇一金羅】板式為一板三眼，就集自的五首曲牌，原有一板一眼、一板三眼及加贈板的板式，集為〔商調〕【鶯簇一金羅】，統一板式為一板三眼；從唱詞與點板位置，集曲【鶯簇一金羅】共有四個銜接點：第一個銜接點為【黃鶯兒】接【簇御林】，【黃鶯兒】摘句第一句自第六小節中眼起，至第三句末字「倅」於第九小節頭板上，句末標示「底板」使音樂延續至第十小節頭板，³⁷後面緊接【簇御林】摘句，以三個襯字從第十小節於板後頭眼起，詳見譜例6。

36. 武俊達：《崑曲唱腔研究》，頁79。

37. 「如『一』者為底板，又曰截板，乃字音已完方下板者是也；又曰喚板，或起曲之前，或曲中話白畢，將唱曲以前拍者也。」呂士雄：《新編南詞定律》（上海：上海古籍出版社，2002年），頁44-45。

譜例8：【金鳳釵】第六、七句及【皂羅袍】第六句

17	6̣ 3̣	5̣ 6̣	5̣ 2̣	2̣ 3̣	1̣	6̣ 0 1̣ 2̣	3̣ 5̣	6̣ 5̣	3̣ 6̣	1̣ 2̣	1̣ 6̣	6̣ 1̣	3̣ 2̣	3̣	-	5̣ 6̣	
	若	得(個)	久	長(時)	死	也	應	若	得(個)	到	頭(時)	死	也				
21	5̣	6̣	5̣	6̣ 5̣	3̣	3̣	6̣	5̣	3̣	5̣	6̣	-					
	暎。	(抵	多少)	平	陽	歌	舞。										

由上述可知，集曲〔商調〕【鶯簇一金羅】，【黃鶯兒】—【簇御林】—【一封書】—【金鳳釵】—【皂羅袍】五首曲牌銜接，有以襯字於眼上起，亦有正字於板上、板後銜接，各摘句式不但與原過曲相同，銜接時節奏也是緊密、無痕流暢。

3. 結音銜接：《長生殿·密誓》集曲〔商調〕【鶯簇一金羅】，曲牌銜接順序為【黃鶯兒】—【簇御林】—【一封書】—【金鳳釵】—【皂羅袍】，共有四處銜接點，參閱表2「〔商調〕【鶯簇一金羅】曲文旋律與結音」，第一銜接點【黃鶯兒】摘句末音低音Mi，後接【簇御林】首音中音La；第二銜接點【簇御林】摘句末音低音La，後接【一封書】首音中音Do；第三銜接點【一封書】摘句末音中音Do，後接【金鳳釵】首音低音La；第四銜接點【金鳳釵】摘句末音低音La，後接【皂羅袍】首音低音Sol。除第一銜接點【黃鶯兒】接【簇御林】，因旋律由低音域往中音域發展，故末音與首音以跳進銜接，其餘曲牌末音首音銜接皆以級進模式，符合及維持南曲平緩、婉轉的音樂風格。

4. 曲調銜接：《長生殿·密誓》集曲〔商調〕【鶯簇一金羅】為「A首+B中+C中+D中+E末」小型集曲形式，以【黃鶯兒】起依序銜接【簇御林】、【一封書】、【金鳳釵】及【皂羅袍】共五首曲牌，若將旋律逐一分析，大致可分析出三種相似曲調：

經由《長生殿·密誓》集曲〔商調〕【鶯簇一金羅】音樂結構分析，本集曲集自〔商調〕【黃鶯兒】、【簇御林】、〔仙呂〕【一封書】、〔羽調〕【金鳳釵】及〔仙呂〕【皂羅袍】五首不同宮調之曲牌，就「宮調與笛色」而言，集成一曲後以第一曲牌宮調定之為〔商調〕，笛色統一配與六字調，末句結音落於La音，屬中國五聲音階中羽調式；「板眼」部分，《長生殿·密誓》集曲〔商調〕【鶯簇一金羅】板式為一板三眼，五首曲牌銜接，有以襯字於眼上起，亦有正字與板上、板後銜接，各摘句間節奏銜接緊密、無痕流暢。

「結音」部分，《長生殿·密誓》集曲〔商調〕【鶯簇一金羅】各句結音為Mi及La二個音，整曲結音為羽調式主音及屬音，結音大致相同而穩定，結音以音La次數最多，末句結音也是音La，更確定此曲為羽調式；「曲調」部分，集曲〔商調〕【鶯簇一金羅】雖集於五首不同的曲牌，經由旋律可分析出三種相似的相似曲調，同樣的素材使不同曲牌摘句集為一曲，旋律整體一致，聽覺上更為一致，毫無違和感。

本節以《長生殿·密誓》集曲〔商調〕【鶯簇一金羅】為對象，藉由笛色、板眼、結音及曲調，探析這五首曲牌摘句是如何銜接，經由音樂結構分析有以下特點：其一，《長生殿·密誓》集曲〔商調〕【鶯簇一金羅】集自三種不同宮調的曲牌，宮調雖以集入的第一曲〔商調〕訂之，但其笛色需統一，各段末字結音也因大致相同而穩定；其二，句式結構及協韻，仍維持原曲牌句式規範，板眼銜接也緊密無痕，曲文與音樂都須兼顧；其三，集成一曲後，整首旋律有相似之樂句，使集曲雖是集於五首曲牌摘句，聽覺上卻不會顯得格格不入或唐突。由【鶯簇一金羅】可見，集曲過程若將其宮調、笛色、板眼及結音統一一致，即使是不同宮調曲牌相集而成的集曲，銜接時仍可流暢，各摘句保有原曲的句式與音樂結構，相似的旋律使之整體相互融合，亦突顯了集曲創作手法的精緻與講究。

五、曲牌運用與劇情

「《長生殿》全部傳奇共五十折，……其選擇宮調、分配腳色、布置劇情，務使離合悲歡，錯綜參伍；使演者無勞逸不均之慮，觀聽者覺層出不窮之妙。自來排場之勝，無過於此。」³⁸《長生殿》排場安排妥善，依類型可分為「大場」、「正場」及「過場」三種，³⁹以唐明皇與楊貴妃的愛情發展為主軸，由定情、生變到於七夕私誓終生，《長生殿·密誓》一折前承〈定情〉後啟〈埋玉〉，可說是兩人情感發展的重要關目，屬「正場」型式。

《長生殿·密誓》描述楊貴妃怕與唐明皇情感日久恩疏，因此二人於七夕互表心意及盟誓，願情感同織女與牛郎一樣愛情永不渝，而織女與牛郎遙望見亦前來庇佑，其排場因劇情形成「歡樂與悲悽」、「歷史與神話」、「仙界與人間」的轉換；全齣用牌以「訴情類」套式〔商調〕【二郎神】套為主套，⁴⁰整齣曲牌依序為〔越調〕【浪淘沙】—【山桃紅】—〔商調〕【二郎神】—【前腔】—【集賢賓】—【黃鶯兒】—【鶯簇一金羅】—【簇御林】—【琥珀貓兒墜】—【尾聲】—〔越調〕【山桃紅】，為何於【二郎神】套套曲前、中及後段分別夾入集曲〔越調〕【山桃紅】及〔商調〕【鶯簇一金羅】，則是本節進一步配合劇情及排場探討的面向。

《長生殿·密誓》一折，用牌開頭以〔越調〕【浪淘沙】及集曲【山桃紅】為引場：

〔越調過曲〕【山桃紅】（下山虎首至六）俺這裏乍拋錦字，暫駕香輜。（合）趁碧落無雲滓，新涼暮颺。（作上橋介）踏上這橋影參差，俯映著河光淨泚。（小桃紅六至八）更喜殺新月纖，華露滋。低繞著烏鵲雙飛翅也。（下山虎八至末）陡覺得銀漢秋生別樣姿。（做過橋介）（二仙女）啟娘娘，已渡過河來了。（貼）星河之下，隱隱望見香煙一縷，搖揚騰空，卻是何處？（仙女）是唐天子的貴妃楊玉環，在

38. 王季烈：《螭廬曲談》，頁26-28。

39. 曾永義：〈《長生殿》在戲曲文學與藝術上的成就〉，《中國文哲研究通訊》第11卷第1期（2001年3月），頁10。

40. 「訴情之曲，皆大套長曲，為全部傳奇重要處。」許之衡：《曲律易知》，頁111。

宮中乞巧哩。〔貼〕生受他一片赤心，不非同了牛郎，到彼一看。
 (合)天上留佳會，年年在斯，卻笑他人世情緣頃刻時。

由唱詞與唸白得知，〔越調〕【山桃紅】為引出牛郎織女於鵲橋相見之事，見唐明皇與楊貴妃於宮中乞巧，後接轉〔商調〕【二郎神】套由唐明皇與楊貴妃所唱，套曲前半段【二郎神】—【前腔】—【集賢賓】—【黃鶯兒】皆為「贈板曲」，描述唐明皇前往長生殿，楊貴妃巧筵席齊備，誠心祈禱與唐明皇情緣長久；隨後楊貴妃突然感傷，於【二郎神】套中夾入集曲〔商調〕【鶯簇一金羅】：

【鶯簇一金羅】（黃鶯兒首至三）提起便心疼，念寒微、侍掖庭，更衣傍輦多榮幸。（簇御林第五句）瞬息間怕花老、春無剩。（一封書七至八）寵難憑，（牽生衣泣介）論恩情，（金鳳釵六至七）若得個久長時死也應，若得個到頭時死也瞑。（皂羅袍合至末）抵多少平陽歌舞，恩移愛更，長門孤寂，魂銷淚零，斷腸枉泣紅顏命。

【二郎神】套中夾入集曲〔商調〕【鶯簇一金羅】，板式也由贈板轉變為一板三眼，此牌描述唐楊二人柔情蜜意、情意綿綿之際，楊貴妃卻也恐日久恩疏，不免白頭之嘆；唐明皇見楊貴妃如此感嘆，要楊貴妃莫感傷，後接回【二郎神】套中過曲【簇御林】—【琥珀貓兒墜】—【尾聲】，同集曲〔商調〕【鶯簇一金羅】板式皆為一板三眼，二人便於長生殿中向織女牛郎雙星乞誓盟約，天長地久、生死相守不分離；在【二郎神】套【尾聲】後，又夾入集曲〔越調〕【山桃紅】：

〔越調過曲〕【山桃紅】（下山虎首至六）只見他誓盟密矢，拜禱孜孜，兩下情無二，口同一辭。（小生）天孫，你看唐天子與楊玉環，好不恩愛也！悄相偎，倚著香肩，沒些縫兒。我與你既締天上良緣，當作情場管領。況他又向我等設盟，須索與他保護。（小桃紅六至八）見了他戀比翼，慕並枝，願生生世世情真至也，（下山虎八至末）合令他長作人間風月司。（貼）只是他兩人劫難將至，免不得生離死別。若果後來不肯今盟，決當為之縮合。（小生）天孫言之有理。你看夜色

將闌，且回斗牛宮去。（攜貼行介）（合）天上留住會，年年在斯，
卻笑他人世情緣頃刻時！

此時曲牌宮調由〔商調〕轉〔越調〕，為牛郎織女所唱，承諾保護二人誓約，生生世世情真至。

經由上述，筆者將整齣用牌以宮調、板式、演唱腳色及排場製表如下：

表9：《長生殿·密誓》音樂與排場一覽表

宮調	板眼	曲牌名稱	演唱腳色	排場
〔越調〕	一板一眼	【浪淘沙】	貼唱	神話、仙界
	贈板	【山桃紅】	貼唱，二仙女接合唱	神話、仙界
〔商調〕	贈板	【二郎神】	生唱	歷史、人間
	贈板	【前腔】	旦唱，生接唱	歷史、人間
	贈板	【集賢賓】	生唱，旦接唱	歷史、人間
	贈板	【黃鶯兒】	生唱	歷史、人間
	一板三眼	【鶯簇一金羅】	旦唱	歷史、人間
	一板三眼	【簇御林】	生唱，旦接合唱	歷史、人間
	一板三眼	【琥珀貓兒墜】	生、旦同唱， 旦接唱，生接唱， 旦接合唱	歷史、人間
	一板一眼	【尾聲】	生唱，旦接唱	歷史、人間
〔越調〕	一板三眼	【山桃紅】	小生、貼同唱	神話、仙界

《長生殿·密誓》用牌在劇情與音樂上的搭配、關係究竟為何？從〔商調〕【二郎神】套中與夾入之集曲，可由三方面探析：其一，凡〔越調〕之曲牌為小生與貼演唱，即是織女與牛郎，故排場也屬「神話」及「仙界」，凡〔商調〕為生與旦唱，即是唐明皇與楊貴妃，故排場也屬「歷史」及「人間」，因此宮調〔越調〕—〔商調〕—〔越調〕的轉變，與排場「神話」—「人間」—「神話」、「仙界」—「人間」—「仙界」的轉換相搭配；其二，主套【二郎神】專述唐明皇與楊貴妃兩人情感柔情蜜意，而楊貴妃突恐日久恩疏，故於【二郎神】套中插入集曲同宮調集曲【鶯簇一金羅】，後唐楊貴妃二人向雙星起誓，天長地久、生死相守不分離，用牌接回【二郎神】套中，此用牌設計與排場「歡樂」—「悲悽」—「歡樂」的轉移亦是相配；其三，於集曲【鶯簇一金羅】前，曲牌板式皆為速度較為緩慢的「贈板」板式，自集曲【鶯簇一金羅】起配合突然感傷之情緒，板式轉為速度稍快的「一板三眼」，隨後【二郎神】套中曲牌皆為持續「一板三眼」板式，筆者認為亦是配合劇情發展為「在天願為比翼鳥，在地願為連理枝」，氣氛由「悲悽」轉為「歡樂」。

《長生殿·密誓》因〔商調〕【二郎神】套套首與套尾加用〔越調〕曲牌，使宮調形成〔越調〕—〔商調〕—〔越調〕的轉變，一套曲中首尾曲牌為同一宮調，中間聯套曲牌為另一宮調，即是「夾套」的型態；此外，因配合劇情，排場形成「仙界」—「人間」—「仙界」轉換，整齣排場首尾相同，中間則為不同之場面，即形成了「夾場」型態。⁴¹以音樂、腳色及劇情三方並行，探析《長生殿·密誓》一折主套〔商調〕【二郎神】及夾入之集曲，用牌宮調、板式與腳色的轉換，與劇情結構及排場對照，更突顯了音樂與場面安排及轉折關係的密切，《長生殿》除排場安排嚴謹、妥適，將集曲夾入套曲中的模式，更突顯如何藉由曲牌呈現腳色情感及烘托劇情，顯出洪昇創作手法的巧思及內涵。

41. 許子漢：〈《長生殿》排場與用套補論〉，頁163-204。

六、結語

「集曲」為南曲曲牌中運用較普遍的一種變化曲體，以各曲牌摘其極具特色或代表性的樂句，經由解構再重組的結構變化，重新銜接組合成新曲，為因應劇情發展與運用的需求，創作手法、形式變化及組合結構具多樣性與精緻；本研究試從《長生殿·密誓》曲牌〔商調〕【二郎神】套中所夾之集曲〔越調〕【山桃紅】及〔商調〕【鶯簇一金羅】為對象，先分析其音樂結構與現象，進而與劇情並行，以曲例實證集曲的創作手法與特徵、音樂功能與作用，探討劇情與音樂間的關係及運用。

《長生殿·密誓》所夾之〔越調〕【山桃紅】及〔商調〕【鶯簇一金羅】二首集曲，按所摘句曲牌數量同為小型集曲型式，摘句模式與組合結構兩者不同：〔越調〕【山桃紅】乃摘自同為〔越調〕之【下山虎】及【山桃紅】，組合結構屬「帶格犯」模式，夾於主套〔商調〕【二郎神】套套首與套尾；〔商調〕【鶯簇一金羅】摘自五首不同宮調之曲牌，共集入〔商調〕、〔仙呂〕及〔羽調〕三種宮調，夾於主套〔商調〕【二郎神】套中段，由於〔越調〕【山桃紅】安排於〔商調〕【二郎神】套套首與套尾，使全齣用牌宮調形成〔越調〕—〔商調〕—〔越調〕，首尾曲牌同一宮調，中間聯套曲牌另為一個宮調，即是南曲「夾套」模式。論及曲牌、套式和劇情的搭配雖有一固定形式，但每一齣戲或場面在其劇情發展的過程中，曲牌宮調的轉移與劇情的轉變是相對應的，若將「夾套」的音樂結構與劇情發展結合，就《長生殿·密誓》中集曲的安排與展現，首尾用同為〔越調〕、中間為〔商調〕的轉換，即是搭配劇情「仙界及人間」、「歷史與神話」排場的轉移，則形成「夾套」模式，排場仙界—人間—仙界，神話—歷史—神話，首尾相同場面，中間又另為一個場面，與形成「夾場」型態相呼應。

在分析音樂結構方面，集曲的創作有以下三個音樂特質：其一，各摘句銜接宮調與笛色概念佔有重要的腳色，透過笛色統一及各摘句落音大致相同以協調彼此，建立起統一性的作用，使同宮或是不同宮相聯之集曲仍能銜接流暢、無痕；其二，各曲牌摘句之句式與點板，正襯字、字數與音節形式

與原曲大致相同，每一摘句點相聯沿用原點板位置，各摘句相互銜接緊密無痕，是謂文學與音樂須兼重；其三，音程與曲調，即使不同宮調曲牌相聯，仍可分析出結音大致相同，亦可發現相似的曲調旋律，使旋律進行流暢，聽覺上較一致、有整體感。綜上述，集曲音樂的銜接著重於和諧，以原曲為基礎，宮調（笛色）、板眼、音程及曲調銜接得宜，使曲牌的運用及創作有一定程度的彈性與開放性。

「集曲」經由解構再重組，雖無特別限制摘句曲牌數量，須注重內在音樂結構共同性與統一性的條件與特徵，銜接點的流暢、無痕而自成一曲，卻也突顯了集曲創作的困難與複雜，可以說是代表曲牌體發展成熟的一種呈現；藉由集曲摘句重組的手法，可將曲牌曲體擴充或增減，除使曲牌作品大增，也讓戲曲創作有更寬廣的創作空間與表現，多樣的音樂色彩與張力，在情感表達與劇情鋪陳方面，也能有更廣泛的運用。

曲牌本就是劇情寫意的重要載體，音樂旋律的結構和組織，亦與劇情發展構成巧妙的連結，用牌與宮調運用還需結合劇情排場，將音樂與劇情的關係進行相互探討，方能知其曲牌如何運用與發展。集曲為何精緻，從其音樂形式、創作手法，及使音樂多樣性變化，各擷段集綴成新曲的銜接手法，排場轉折與換宮轉移的之搭配，皆能見其音樂創作的邏輯、和諧及藝術性；以音樂、腳色及劇情三方並行，探析劇情與音樂的關係，亦能深入了解集曲於排場與用牌如何嚴謹、妥適，創作及運用上之巧思，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，並延伸至其他曲牌形式相關之探析，為傳統音樂發展略盡綿薄。

徵引文獻

(一)、近人論著

1. 王季烈：《螾廬曲談》，臺北：商務印書館，1971年。
2. 王季烈、劉富梁：《集成曲譜》，臺北：學藝出版社，1981年。
3. 王安祈：《明代傳奇之劇場及其藝術》，臺北：學生書局，1986年。
4. 王守泰：《崑曲曲牌及套數範例集·南套詳細目錄》，上海：上海文藝出版社，1997年。
5. 王正來：《新訂九宮大成南北詞宮譜·南詞凡例》，香港：香港中文大學，2009年。
6. 汪經昌：《曲學例譯》，臺北：中華書局，1984年。
7. 李佩玲：《論長生殿的時空表現藝術》，東吳大學中國文學系碩士論文，1997年。
8. 吳梅：《顧曲塵談》，臺北：臺灣商務印書館，1998年。
9. 呂士雄：《新編南詞定律》，上海：上海古籍出版社，2002年。
10. 吳新雷：〈關於《長生殿》全本工尺譜的印行本〉，《戲曲學報》創刊號，2007年，。
11. 邱毓絢：《崑曲《長生殿》南北合套音樂與劇情之關係—以集成曲譜〈絮閣〉、〈驚變〉為例》。國立臺灣藝術大學表演藝術研究所碩士論文，2010年。
12. 李曉：《古典戲曲與崑曲藝術論》，臺北：國家出版社，2011年。
13. 邱毓絢：《崑曲《長生殿》曲牌音樂之研究—重頭與集曲之應用》，香港新亞研究所文學組博士論文，2015年。
14. 武俊達：《崑曲唱腔研究》，北京：人民音樂出版社，1993年。
15. 林佳儀：〈《納書楹曲譜》之集曲作法初探〉，《臺灣音樂研究》第6期，2008年。

16. 邱毓絢：《崑劇《長生殿》曲牌音樂之研究—論重頭與集曲之應用》，香港新亞研究所博士論文，2015年。
17. 洪惟助：〈從曲譜看《長生殿·驚變》音樂的演變〉，《中國文學研究通訊》，第11卷第1期，2001年。
18. 施德玉：〈曲牌體與板腔體初探—論其名義、體製與異同〉，《兩岸戲曲學術研討會》2002年。
19. 施德玉：〈集曲體式初探〉，《戲曲學報》第2期，2007年。
20. 施德玉：《板腔體與曲牌體》，臺北：國家出版社，2017年。
21. 范楊坤：《別才與正宗—曲牌音樂的現象存有與歷史實踐》，國立臺灣師範大學音樂學系博士論文，2009年。
22. 陳薇新：《集曲【榴花泣】之研究》，國立臺灣藝術大學表演藝術研究所碩士論文，2009年。
23. 許碧華：〈《長生殿》的藝術成就〉，《板中學報》第3期，2000年。
24. 張玉舟：《洪昇《長生殿》的神話研究》，南華大學文學系碩士論文，2008年。
25. 許子漢：〈《長生殿》排場與用套補論〉，《東華漢學》第20期，2014年。
26. 許之衡：《曲律易知》，北京：中國戲劇出版社，2015年。
27. 曾永義：《長生殿研究》，臺北：臺灣商務印書館，1980年。
28. 曾永義：〈《長生殿》在戲曲文學與藝術上的成就〉，《中國文哲研究通訊》第11卷第1期，2001年。
29. 曾永義：《洪昇及其長生殿》，臺北：國家出版社，2009年。
30. 黃思超：《集曲研究——以萬曆至康熙年間曲譜的集曲為論述範疇》，國立中央大學中國文學研究所博士論文，2011年。
31. 葉長海：《曲律與曲學》，臺北：學海出版社，1993年。

(二)、網頁

1. 青衿研究學院：〈南曲小令格律〉，http://www.360doc.com/document/20/0807/20/62169416_929072316.shtml，2021年8月20日查詢。