

《牡丹亭·遊園》套曲探析

陳茗芳*

摘要

「套曲」為曲牌音樂發展趨向豐富與精緻的曲牌形式，以「聯曲成套」的模式，由多支曲牌有系統與規範組合而成，延伸發展為一種篇幅較大的曲體結構，依曲牌性質不同又可以分為「南曲套曲」、「北曲套曲」及「南北合套」三種；本文於施德玉老師等前賢研究成果的基礎上，擇以其中「南曲套曲」形式為研究對象，除透過音樂結構分析，探析「南曲套曲」形式之特徵，與各曲牌銜接之手法，筆者亦以《牡丹亭·遊園》一折為範例，試圖將曲牌與劇情連結，例證「南曲套曲」形式的功能性與藝術性。

本研究首先說明「套曲」的組成模式、曲體、結構與規範；其二，論述《牡丹亭·遊園》之背景、排場、腳色與劇情發展；其三，進行《牡丹亭·遊園》一折所用之「南曲套曲」曲牌音樂結構分析，包含宮調包含宮調（笛色）、調號與調式（結音）、板式及曲調等音樂要素；其四，將音樂與劇情並行，探析「南曲套曲」形式從音樂結構如何與劇情起伏轉折呼應。藉由曲譜與演出實踐相互對應，探討「南曲套曲」形式的功能與藝術性。

關鍵詞：遊園、曲牌、套曲、南曲套曲

*國立臺灣戲曲學院 戲曲音樂學系教師。

Chen, Ming-Fang*

Abstract

“*Tao-qu*”, is a qupai style with a richer and more delicate tendency in qupai development. Based on the pattern which combines qu into song cycles, the style follows the standards and systematically integrates multiple qupai into an extensive structure of qu-ti. On the basis of different properties of qupai, tao-qu can be categorized into “*nan-qu tao-qu*”, “*bei-qu tao-qu*” and “*nan-bei he-tao*.” Due to the theoretical basis of related literature, researcher Shih, Te-Yu’s previous study in particular, this study focused on nan-qu tao-qu. In addition to the investigation of musical structure, characteristics regarding nan-qu tao-qu style, and connection methods of each qupai, I discussed “*The Surprising Dream of The Peony Pavilion*” particularly to connect the qupai with the plot, giving an example of the functionality and artistry with regards to the style of nan-qu tao-qu.

This study began with the formation style, chu-ti, structure, and norms of tao-qu. Second, I discussed the background, pai-chang, characters, and development of plot. Third, the nan-qu tao-qu structure applied in “*The Surprising Dream of The Peony Pavilion*”, including the elements such as the gong diao, key signature, tonic, meter and tune were analyzed. The final section of this study addresses how music proceed in parallel to the plot and investigates the ways of how music structure is consistent with the turning points under nan-qu tao-qu style. Finally, I investigated the functionality and artistry of nan-qu tao-qu style by the correspondence between sheet music and the practice of performance.

Keywords : The Surprising Dream of The Peony Pavilion, Qupai, Tao-qu, Nan-qu Tao-qu

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

《牡丹亭·遊園》套曲探析

陳茗芳

前言

「曲牌」的發展為適應及滿足劇情的運用與需求，形成由單支曲牌、二支或多支曲牌多種不同的組合，摘取自施德玉老師所歸納出的十一種曲牌形式，組合模式由簡到繁分別為重頭、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，¹本研究選定上述之「套曲」曲牌形式為研究方向，其「套曲」形式又可依組合曲牌之性質，分為「南曲套曲」、「北曲套曲」及「南北合套」三種，於前賢的研究基礎上，筆者擇以「南曲套曲」為探析對象，除分析音樂結構，更試圖將用牌與劇情實例連結，選以《牡丹亭·遊園》一折為範例，較全面性的探析「南曲套曲」的運用與功能性。

本研究音樂分析曲譜，取自王季烈及劉富梁考定編選之《集成曲譜》，成書於1924年，全譜可分為金、聲、玉、振四集，每集八卷共三十二卷，亦刊載王季烈《螭廬曲譜》中論「度曲」、「作曲」、「譜曲」及「餘論」四卷，編者於《集成曲譜》「凡例」中提及創作宗旨：一為矯正傳本之訛誤，二為力求通俗淺近，故所載之曲譜皆註有工尺譜及板眼，鑼鼓與笛色，並詳記曲詞與科白，使曲譜更貼近舞台演出與實踐，故筆者擇此為分析之譜例；《牡丹亭》共分上、下二卷，分列載於〈聲集〉卷四及卷五，〈遊園〉一折即取自卷四，²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。

在進行曲牌形式探析前，本研究首先說明「套曲」的組成模式、曲體、結構與規範，其二論述《牡丹亭·遊園》之背景、排場、腳色與劇情發展，及《牡丹亭·遊園》於全本中之關鍵，其三進行《牡丹亭·遊園》一折所用之

1. 施德玉：《板腔體與曲牌體【增訂版】》（臺北：臺灣中華書局，2017年），頁309-352。

2. 王季烈、劉富梁：《集成曲譜·聲集》第四卷，（臺北：學藝出版社，1981年），頁56-50。

「南曲套曲」曲牌音樂結構分析，包含宮調包含宮調（笛色）、調號與調式（結音）、板式及旋律等音樂要素，其四進而將音樂與劇情並行，藉由探析「南曲套曲」形式從音樂結構如何與劇情起伏轉折相互呼應，烘托情節的氣氛與情感，探討「南曲套曲」形式的功能與藝術性。

武俊達《崑曲唱腔研究》有云：「崑曲唱腔的結構形式，從總的來看，可以分為五個層次，即：部、套、曲、段、句，並由小到大，聯句成段、聯段成曲、聯曲成套和聯套成部。」³為配合劇情中不同腳色、不同情節等宜用何曲，使曲牌的運用發展出由單支曲牌「聯曲成套」的形式，且漸漸形成規範與定式；根據「聯曲成套」的結構與條件，許子漢於《明傳奇排場三要素發展歷程之研究》一書中認為，曲牌的聯套方式可以分為「單用一調」與「異調聯套」二種，此文中的「調」是指曲牌，前者「單用一調」即是以一支曲牌連續使用，或用「前腔」疊用的方式組成循環式套曲；後者「異調聯套」是以二支以上的曲牌聯綴，聯套方式有三種：其一為不需顧慮結構的一貫性與規律任意銜接，亦不在意場面粗細曲應用之分的「雜綴」形式，其二為需考量曲牌結構的一貫性，並按一定的規律和次序聯用，成為慣用的聯用形式，其三是以二或三支曲牌以循環體式形成聯套，如本研究第二章所論之「子母調」形式。⁴

本研究所探析的「套曲」形式，即是上述需考量曲牌結構，並按一定的規律和次序聯用的「異調聯套」，是由多支曲牌有系統組成的一種曲體形式，根據組合曲牌的性質有「南曲套曲」、「北曲套曲」及「南北合套」之分，「南曲套曲」是指一完整套曲中無加入北曲聯綴，「北曲套曲」即是一完整套曲中僅以北曲組成，「南北合套」則是南北曲牌輪用而聯曲成套；「套曲」的曲體基本上可分為三個部分，「南曲套曲」包含引子、過曲及尾聲，套式有「引子—過曲—尾聲」、「引子—過曲」、「過曲—尾聲」及「過曲」四種，「北曲套曲」則為首曲、正曲及尾曲。在「套曲」形式越見成熟的發展在體制規律上，無論組合模式大小，各曲牌在「套曲」形式中，皆須考量音樂層面的銜接，包含宮調、笛色、板式及旋律等，皆以「連續性」與「一貫性」為

3. 武俊達：《崑曲唱腔研究》（北京：人民音乐出版社，1993年），頁211。

4. 許子漢：《明傳奇排場三要素發展歷程之研究》（臺北：臺大文學院，1999年），頁176-177。

基本；⁵南北套曲的結構與規範不同，「北曲之套數，前後連串之處，最為嚴謹，較南曲之譽為密。南曲長套，其增減之處，苟在同宮，間可自行去取，北詞則須有依據。」⁶「北曲套曲」在聯套規範上較「南曲套曲」嚴謹、限制較多，「南曲套曲」相對不拘宮調約束、較顯自由多樣。

由於篇幅有限，本研究筆者以「套曲」形式中「南曲套曲」為研究對象，為能討論「南曲套曲」中各曲牌銜接的方式、音樂結構的特徵，及與劇情所含意義與發展之關係，筆者擇以湯顯祖《牡丹亭》第五十五折〈遊園〉為探析範例，用牌依序為：〔商調〕【遶池遊】—〔仙呂入雙〕【步步嬌】—〔仙呂〕【醉扶歸】—〔仙呂〕【皂羅袍】—〔仙呂入雙〕【好姐姐】—〔仙呂〕【隔尾】共六支曲牌，曲體部分〔商調〕【遶池遊】為引子，中間〔仙呂〕【步步嬌】、〔仙呂〕【醉扶歸】、〔仙呂〕【皂羅袍】及〔仙呂〕【好姐姐】為過曲，套尾〔仙呂〕【隔尾】即是尾聲，套式屬「引子—過曲—尾聲」，用牌宮調包含了〔商調〕、〔仙呂〕及〔仙呂入雙〕，全套由三種不同宮調的曲牌組成；曲譜以《集成曲譜》所載為範例，《牡丹亭·遊園》一折取自《集成曲譜·聲集》第四卷，⁷試圖以「聯曲成套」的概念為基礎，先進行音樂結構的分析，進而將音樂與劇情並行，探析「南曲套曲」形式如何與劇情相互呼應，呈現情節的氣氛與情感，例證「南曲套曲」形式的功能與藝術性。

一、《牡丹亭》劇本結構與〈遊園〉情節

《牡丹亭》為湯顯祖經典之作，又名《還魂記》，與《紫釵記》、《邯鄲記》及《南柯記》合稱「臨川四夢」，⁸關於《牡丹亭》，沈德符於《故塵曲談》形容：「湯義仍《牡丹亭》一出，家傳戶誦，幾令《西廂》減價。」⁹吳人吳生曾道：「明之工南曲，猶元之工北曲也。元曲傳者無不工，而獨推《西

5. 施德玉：《板腔體與曲牌體【增訂版】》（臺北：臺灣中華書局，2017年），頁333。

6. 吳梅：《顧塵曲談》（臺北：臺灣商務印書館，1988），頁81。

7. 王季烈、劉富梁：《集成曲譜·聲集》第四卷，（臺北：學藝出版社，1981年），頁56-50。

8. 俞為民：《明清傳奇考論》（臺北：華正書局有限公司，1993年），頁95。

9. 楊家駱主編：《歷代詩史長編二輯》第4冊（臺北：中國學典館復館籌備處，1974年），頁206。

廂記》為第一。明曲有工有不工，《牡丹亭》自在無雙之目矣！」¹⁰《牡丹亭》不僅廣受喜愛與推崇，創立了新的關目結構，腳色形象與內心刻劃細膩、深入，思想、題材及文詞等亦受後起作家效仿；《牡丹亭》劇情以杜麗娘及柳夢梅的愛情故事為主軸，藉由「夢」將劇情推展開來，王驥德於《曲律》言：「戲劇之道，出之貴實而用之貴虛。…《還魂》、《二夢》，以虛而用實者也。以實而用實也易，以虛而用實也難。」¹¹陳繼儒亦於《牡丹亭題詞》道：「臨川老人括男女之思，而托之於夢。」¹²「夢」的亦幻亦真，及杜麗娘因夢而亡、又因夢而復生，虛與實的手法使劇情發展曲折離奇，又具浪漫情懷。

《牡丹亭》全本共有五十五齣，第十齣〈驚夢〉在清初至清中葉時期，已分為「遊園」與「驚夢」兩齣，¹³前為杜麗娘與侍女春香於後花園遊賞時目睹春景，引出了對愛情的渴望與嚮往，後為杜麗娘發暈入夢，與夢寐以求的對象柳夢梅於夢中相遇，相互交心的情愛情節，故又有「遊園驚夢」之稱；吳梅言道：「記中〈驚夢〉、〈尋夢〉、〈診祟〉、〈寫真〉、〈悼傷〉五折，自生而之死；〈魂遊〉、〈幽媾〉、〈歡撓〉、〈冥誓〉、〈回生〉五折，自死而之生。其中搜抉靈根，掀翻情窟，為從來填詞家屐齒所未及，逐能確踞詞壇，歷千古不朽也。」¹⁴若無〈遊園〉怎能〈驚夢〉？〈驚夢〉一折可說可說是全劇最重要的齣目，但若沒有「遊園」春景觸發的情意，怎會有擾亂杜麗娘的「驚夢」。

本文所擇之研究對象為〈遊園〉部分，主要描述南安太守杜寶的女兒杜麗娘，春睡初醒，感受到春光無限，春天的生機並未讓她感到歡欣，反而是擾人心緒煩亂，心中千絲萬縷的愁緒無法排遣，決定弄妝打扮與春香遊賞自家花園；庭院中佈滿了輕柔飄盪的游絲，如同杜麗娘內心搖漾的情思，春香服侍杜麗娘照鏡梳妝，杜麗娘看著鏡中的自己不禁嬌羞與自憐，感嘆在這孤鎖深院

10. 蔡毅：《中國古典戲曲序跋彙編》第2冊，卷十（山東：齊魯書社，1989年），頁1227。

11. 楊家駱主編：《歷代詩史長編二輯》第4冊（臺北：中國學典館復館籌備處，1974年），頁206。

12. 蔡毅：《中國古典戲曲序跋彙編》第2冊，卷十（山東：齊魯書社，1989年），頁1227。

13. 陳凱莘：《從案頭到氍毹：《牡丹亭》明清文人之詮釋改編與舞臺藝術之遞進》（臺北：臺大出版中心，2013年），頁146。

14. 蔡毅：《中國古典戲曲序跋彙編》第2冊，卷十（山東：齊魯書社，1989年），頁1256。

中，儘管有沉魚落雁、羞花碧月的容貌，卻也無人賞識的孤單情懷。

杜麗娘走與春香走進花園，才知園中花兒爭奇鬥艷、姣指嫣紅這般的熱鬧，但見百花於斷井頽垣旁盛開，不禁驚覺良辰與美景如果無人欣賞，也是辜負了蒼天，如同自己的青春也只能埋沒在這深閨中，見到了百花齊放、春光無限，卻是挑起了杜麗娘心中的情思與惆悵，面對錦秀春色更加淒楚；與春香繼續在花園中賞遊，杜麗娘又以牡丹自比，美麗的容顏卻無法在「時宜」盛開，待青春一過，容貌也蕭索了，心裡分外傷心，成對的鶯燕也反襯了杜麗娘的孤單寂寞，處處觸景抒情，心中的感傷再也無法排解。遊園原只為消愁解悶，但杜麗娘卻因園中景色無不增其煩悶，有負於大好春光，亦如自己的青春年華，會如春日光景般凋謝、萎靡，即使看遍了所有美景也是枉然，只能黯然回房。

《牡丹亭·遊園》一折，開啟了杜麗娘〈驚夢〉與〈尋夢〉，唱詞中藉由美景的描述，牽引出杜麗娘的心境及對愛情的渴望，全齣用牌〔商調〕【遶池遊】、〔仙呂入雙〕【步步嬌】、〔仙呂〕【醉扶歸】、〔仙呂〕【皂羅袍】、〔仙呂入雙〕【好姐姐】、〔仙呂〕【隔尾】，用牌結構有引子、過曲及尾聲，為完整的「套曲」形式，前三支曲牌刻劃杜麗娘遊園前的心情，後三支曲牌為杜麗娘進入花園，在春色感召產生的惆悵與情懷；本研究分析譜例取自《集成曲譜》，以「聯曲成套」的概念先進行音樂結構的分析，包含宮調（笛色）、調號與調式（結音）、板式及旋律等音樂要素，討論「南曲套曲」中各曲牌銜接的方式，及形式結構的特徵，進而將音樂與劇情並行，探討曲牌形式如何與情節結合，論其曲牌形式的功能性。

二、《牡丹亭·遊園》「套曲」音樂結構分析

「南戲的音樂結構，既要突破北曲雜劇的限制性和單純性，又要在眾多曲牌中取得統一性和協調性。此時期聯套規則的成長，強化了音樂對劇情的適應力。」¹⁵南曲所組成的「南曲套曲」與北曲所組成的「北曲套曲」，在音樂結

15. 林鶴宜：《晚明戲曲劇種與聲腔研究》（臺北：學海出版社，1994年），頁137。

構上的限制大不相同，因南戲已跳脫劇情四折的限制，故「南曲套曲」的曲牌可因配合劇情及聲情，在相聯成套時不受宮調限制，只要音樂能銜接、流暢即可，更可以對唱、合唱及同唱等模式演唱；¹⁶由多首曲牌相聯發展及延伸成的「套曲」形式，在音樂結構上的一致性及銜接手法與特徵，即是本節所要音樂結構分的重點，包含宮調與笛色、調號與調式、板式及旋律。

本節以《牡丹亭·遊園》一折為例，用牌依序為〔商調〕【邊池遊】—〔仙呂入雙〕【步步嬌】—〔仙呂〕【醉扶歸】—〔仙呂〕【皂羅袍】—〔仙呂入雙〕【好姐姐】—〔仙呂〕【隔尾】共六支曲牌，相聯成有引子、過曲及尾聲的「套曲」形式，為能清楚分析曲牌的音樂結構，筆者先將《集成曲譜》中《牡丹亭·遊園》一折曲牌之工尺譜，譯為簡譜詳列於附錄。

（一）宮調與笛色

「南曲套曲」宮調運用的限制及規定，與「北曲套曲」相較本就較為寬鬆，一齣戲不限使用一套曲，而一套曲中又不限定為同一宮調，¹⁷本文探析對象《牡丹亭·遊園》一折，由上述譜例知悉，全齣用牌依序為〔商調〕【邊池遊】—〔仙呂入雙〕【步步嬌】—〔仙呂〕【醉扶歸】—〔仙呂〕【皂羅袍】—〔仙呂入雙〕【好姐姐】—〔仙呂〕【隔尾】共六支曲牌，曲譜詳見附錄，宮調包含〔商調〕、〔仙呂入雙〕及〔仙呂〕三種；笛色部分，為配合劇情發展或是腳色調門高低，同一宮調會有兩種笛色，就南曲笛色：〔商調〕包含「小工調」及「六字調」，〔仙呂入雙〕包含「正工調」及「小工調」，〔仙呂〕笛色則為「小工調」，¹⁸為能清楚分析《牡丹亭·遊園》一折宮調與笛色的部分，筆者將所用之宮調與笛色列如表1。

表1：《牡丹亭·遊園》曲牌宮調與笛色

宮調	曲牌名	笛色
〔商調〕	【邊池遊】	小工調

16. 林鶴宜：《晚明戲曲劇種與聲腔研究》（臺北：學海出版社，1994年），頁137。

17. 武俊達：《崑曲唱腔研究》（北京：人民音樂出版社，1993年），頁252。

18. 俞為民：《曲體研究》（北京：中華書局出版社，2005年），頁50。

〔仙呂入雙〕	【步步嬌】	小工調
〔仙呂〕	【醉扶歸】	小工調
〔仙呂〕	【皂羅袍】	小工調
〔仙呂入雙〕	【好姐姐】	小工調
〔仙呂〕	【隔尾】	小工調

由上表知悉，《牡丹亭·遊園》一折所用之宮調雖包含〔商調〕、〔仙呂入雙〕及〔仙呂〕三種宮調，各曲牌相聯成套時，笛色均統一訂為「小工調」，形成宮調不同，笛色統一的音樂結構。

（二）調號與調式

上述《牡丹亭·遊園》一折用牌「宮調與笛色」，知悉宮調包含〔商調〕、〔仙呂入雙〕及〔仙呂〕三種宮調，笛色均定調為「小工調」，即為D調；調式部分可由各曲牌尾句末字結音判斷，參閱譜例1至譜例6，筆者將各曲牌尾句結音列表如表2。

表2：《牡丹亭·遊園》曲牌調號與尾句末字結音

宮調	曲牌名	笛色與調號	結音
〔商調〕	【遶池遊】	小工調（1=D）	低音La
〔仙呂入雙〕	【步步嬌】	小工調（1=D）	中音Re
〔仙呂〕	【醉扶歸】	小工調（1=D）	低音Re
	【皂羅袍】	小工調（1=D）	低音La
〔仙呂入雙〕	【好姐姐】	小工調（1=D）	低音La
〔仙呂〕	【隔尾】	小工調（1=D）	中音La

《牡丹亭·遊園》一折用牌由表2得知，為六支曲牌組成的套曲，僅〔仙呂入雙〕【步步嬌】尾句末字結音於音Do，屬中國五聲音階中「宮調式」，〔商調〕【遶池遊】、〔仙呂〕【醉扶歸】、〔仙呂〕【皂羅袍】、〔仙呂入雙〕【好姐姐】及〔仙呂〕【隔尾】五支曲牌，尾句末字皆結音於音La，屬中國五聲音階中「羽調式」；《牡丹亭·遊園》一折由各曲牌尾句末字結音判斷，用牌雖非同一宮調曲牌相聯成套，但笛色統一即是各曲牌調號一致，六支

曲牌其中五支調式為中國五聲音階「羽調式」，僅一支為中國五聲音階「宮調式」，可知調式安排大致相同，在聽覺上較和諧，無違和感。

(三) 板式

《牡丹亭·遊園》一折所用之「南曲套曲」結構可分為引子、過曲及尾聲，以〔商調〕【遶池遊】為整套曲的導引，板式為節奏自由的散板，後進入套曲的主體〔仙呂入雙〕【步步嬌】、〔仙呂〕【醉扶歸】、〔仙呂〕【皂羅袍】及〔仙呂入雙〕【好姐姐】，板式為節奏穩定但緩慢的加贈板和一板三眼，最後以〔仙呂〕【隔尾】為整套曲的收束，板式轉為速度較快的一板一眼，並逐漸藉由「加贈板」擴張板式，形成一板一眼→快板加贈板的變化，速度也由急促逐漸轉為稍慢。筆者將《牡丹亭·遊園》一折各曲牌板式依序列如表3。

表3：《牡丹亭·遊園》曲牌板式列表

宮調	曲牌名	板式
〔商調〕	【遶池遊】	散板
〔仙呂入雙〕	【步步嬌】	加贈板
〔仙呂〕	【醉扶歸】	加贈板
	【皂羅袍】	一板三眼
〔仙呂入雙〕	【好姐姐】	一板三眼
〔仙呂〕	【隔尾】	一板一眼 快板加贈板

王季烈對於南套速度的規範曾提：「慢曲必在前，急曲必在後，欲聯南曲成套數，先當辨別何者為慢曲，何這為急曲，何者為可慢可急之曲，而後體是可無誤也。」¹⁹由表3透過各曲牌板式可知，《牡丹亭·遊園》一折用牌板式由慢到快、由緩至急，速度形成散—慢—中—快的模式，即符合南套慢曲於前、快曲於後的布局方式。

19. 王季烈：《螭廬曲談》（臺灣：臺灣商務印書館，1971年），卷二，頁2。

「各隻曲牌有時雖是笛色相同，但板眼彼此不一定連貫，兩曲相聯，其末句板眼，必須和下隻曲牌首句相通串，否則歌唱時便會呈現脫節壅滯情形。」²⁰除上述套曲板式與速度的布局與變化方式，《牡丹亭·遊園》一折由六支曲牌相聯成套的「套曲」形式，前後曲牌無論是否有插入賓白，板眼的銜接也相當注重連續性。由譜例2至6可知悉，〔仙呂入雙〕【步步嬌】板式為散起的加贈板，尾句結束於頭板，銜接於後之第三支曲牌〔仙呂〕【醉扶歸】即由頭眼起，板式同為加贈板；第四支曲牌〔仙呂〕【皂羅袍】板式為散起的一板三眼，尾句結束於頭板，銜接於後之第五支曲牌〔仙呂入雙〕【好姐姐】由頭眼起，板式同為一板一眼，各曲牌前後曲首句與末句節奏，銜接緊密、流暢。

以《牡丹亭·遊園》一折探析「南曲套曲」形式的音樂結構，用牌依序為〔商調〕【邊池遊】—〔仙呂入雙〕【步步嬌】—〔仙呂〕【醉扶歸】—〔仙呂〕【皂羅袍】—〔仙呂入雙〕【好姐姐】—〔仙呂〕【隔尾】共六支曲牌，相連形成有引子、過曲及尾聲的「套曲」，筆者就《集成曲譜》為例，嘗試探析各曲牌音樂結構銜接的手法，進行宮調與笛色、調號與調式及板式等音樂結構分析，歸納出以下三個「南曲套曲」形式音樂結構的特徵：其一「宮調與笛色」，《牡丹亭·遊園》一折所用套曲宮調包含〔商調〕、〔仙呂入雙〕及〔仙呂〕三種，笛色統一為「小工調」；其二「調號與調式」，《牡丹亭·遊園》一折用牌笛色均為「小工調」，調號即為D調，各曲牌末句尾字結音於音La及音Do，「調式」判斷屬中國五聲音階中的「羽調式」及「宮調式」；其三「板式」部分，從引子、過曲到尾聲依序為散板—加贈板—一板三眼—一板一眼，形成慢曲於前、快曲於後的模式，曲牌間節奏的銜接緊密，前曲末句止於板上，下支曲牌首句則起與眼。

三、《牡丹亭·遊園》「套曲」中不同曲牌相似樂句

20. 張敬：〈南曲聯套數例〉，《清徽學術論文集》（臺北：華正出版社，1993年），頁32。

《牡丹亭·遊園》用牌依序為〔商調〕【遶池遊】—〔仙呂入雙〕【步步嬌】—〔仙呂〕【醉扶歸】—〔仙呂〕【皂羅袍】—〔仙呂入雙〕【好姐姐】—〔仙呂〕【隔尾】共六支曲牌，曲牌宮調包含〔商調〕、〔仙呂入雙〕及〔仙呂〕三種，雖是由三種宮調、六支曲牌聯曲成套，若針對旋律進行分析，將各曲牌按順序前後比對，可發現彼此旋律有相似之處，筆者逐一列表如下。

1. 〔商調〕【遶池遊】—〔仙呂入雙〕【步步嬌】

表4：〔商調〕【遶池遊】—〔仙呂入雙〕【步步嬌】

〔商調〕【遶池遊】	$\begin{array}{cccccccc} & 2 & 1 & \underline{6} & \underline{2\ 1} & \underline{6} & \overset{3}{2} & 1 & \underline{6} & - & \vdots \\ & 亂 & 煞 & 年 & 光 & & 遍 & & & & \end{array}$
〔仙呂入雙〕 【步步嬌】	$\begin{array}{cccccccc} \underline{2\ 1} & \vdots & \underline{6\ 1} & 2 & 1 & \underline{6\ 5} & & \underline{6\ 2} & 1 & \underline{6} & - \\ 庭 & & & & & & & 院 & & & \end{array}$

引曲〔商調〕【遶池遊】第二句唱詞，與過曲第一支曲牌〔仙呂入雙〕【步步嬌】第1至2小節，前者為節奏自由的散板，後者為速度緩慢、但有固定節奏的加贈板，但仍可見其旋律音型排列與走向相同。

2. 〔仙呂入雙〕【步步嬌】—〔仙呂〕【醉扶歸】

表5：〔仙呂入雙〕【步步嬌】—〔仙呂〕【醉扶歸】

1	〔仙呂入雙〕 【步步嬌】	$\begin{array}{cccccccc} & 2 & - & 3 & \underline{2\ 1} & \vdots & \underline{6\ 1} & 2 & 1 & \underline{6} & \\ & 春 & & & & & 如 & & & & \end{array}$
	〔仙呂〕 【醉扶歸】	$\begin{array}{cccccccc} & 2 & - & 3 & \underline{2\ 1} & \vdots & \underline{6\ 1} & 2 & 1 & \underline{6\ 1} & \\ & 花 & & & & & 愁 & & & & \end{array}$
2	〔仙呂入雙〕 【步步嬌】	$\begin{array}{cccccccc} & 0 & 0 & 0 & \underline{6\ 12} & \vdots & \underline{3\ 3} & \underline{2\ 1} & \underline{6} & \\ & & & & & & 半 & & & & \end{array}$
	〔仙呂〕 【醉扶歸】	$\begin{array}{cccc} \vdots & \underline{6\ 12} & \overset{5}{3} & \underline{2\ 1} & \underline{6} & \\ & 落 & & 雁 & & \end{array}$

3	〔仙呂入雙〕 【步步嬌】	3· 2 3 5 6 - 5 6 5 3· 3 5 <u>1</u> 6 6	彩 雲 偏 (我步 香聞)
	〔仙呂〕 【醉扶歸】	3 3 2 3 5 5 6 - 5 6 5 3 6 1 3 5 6 6	鳥 驚 喧(則怕的)羞 花
4	〔仙呂入雙〕 【步步嬌】	1 2 3 2 1 1 2 1 6 1 2 1	全 身 現
	〔仙呂〕 【醉扶歸】	1 2 3 2 1 6 1 2 1 6 1 2 1	無 人 見

過曲第一支曲牌〔仙呂入雙〕【步步嬌】與第二支曲牌〔仙呂〕【醉扶歸】，有四句旋律相似：其一，〔仙呂入雙〕【步步嬌】第3小節與〔仙呂〕【醉扶歸】第11小節；其二，〔仙呂入雙〕【步步嬌】第8小節與〔仙呂〕【醉扶歸】第8小節；其三，〔仙呂入雙〕【步步嬌】第10至11小節與〔仙呂〕【醉扶歸】第9至10小節；其四，〔仙呂入雙〕【步步嬌】第12至13小節與〔仙呂〕【醉扶歸】第7至8小節。

3. 〔仙呂〕【醉扶歸】—〔仙呂〕【皂羅袍】

表6：〔仙呂〕【醉扶歸】—〔仙呂〕【皂羅袍】

〔仙呂〕 【醉扶歸】	$\overset{3}{2} \overset{1}{1} \overset{6}{6} 1 2 \overset{i}{5} \overset{6}{6} \overset{3}{3} 2 1 - 1$ 愛 好 是 天
〔仙呂〕 【皂羅袍】	$\overset{3}{2} \overset{1}{1} \overset{6}{6} 1 2 \overset{i}{5} \overset{6}{6} \overset{5}{5} \overset{1}{1} \overset{2}{2} 3 3$ 付 與 斷 井

過曲第二支曲牌〔仙呂〕【醉扶歸】第4至5小節，與過曲第三支曲牌〔仙呂〕【皂羅袍】第5至6小節，節奏雖有些許差異，但旋律走向相似。

4.〔仙呂〕【皂羅袍】—〔仙呂入雙〕【好姐姐】

表7：〔仙呂〕【皂羅袍】—〔仙呂入雙〕【好姐姐】

1	〔仙呂〕 【皂羅袍】	3 5 $\overset{\dot{1}}{5} \underline{65} 3 \underline{21}$ 樂 事
	〔仙呂入雙〕 【好姐姐】	3 5 $\overset{\dot{1}}{5} \underline{65} 3$ 3 3 $\overset{\cdot}{3} 2 \overset{\cdot}{3}$ 靡 外 烟 絲
2	〔仙呂〕 【皂羅袍】	0 $\overset{\cdot}{1} \underline{23} 5 \underline{6532}$ 1 $\overset{\cdot}{2} \underline{16}$ 霞 翠 軒
	〔仙呂入雙〕 【好姐姐】	0 0 $\overset{\cdot}{1} 2 \overset{\cdot}{3} 5$ $\overset{\cdot}{5} 6 \overset{\cdot}{3} 2 \overset{\cdot}{1} \underline{23} \underline{21}$ 6· 語 明 如 剪
3	〔仙呂〕 【皂羅袍】	0 $\underline{5553} \underline{22} \overset{\cdot}{3} \underline{56}$ $\overset{\dot{2}}{\dot{1}} \overset{\cdot}{1} 6 \overset{\cdot}{5} \underline{65} 3$ 錦 屏 人 忒 看 的 (這)
	〔仙呂入雙〕 【好姐姐】	0 0 0 $\overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{5}$ $\overset{\cdot}{3} \underline{56} \overset{\cdot}{2}$ $\overset{\cdot}{1} 6 \overset{\cdot}{5} \underline{65}$ 3· 春 歸 怎 占 (的) 先

過曲第三支曲牌〔仙呂〕【皂羅袍】與第四支曲牌〔仙呂入雙〕【好姐姐】，有三句旋律相似：其一，〔仙呂〕【皂羅袍】第12小節與〔仙呂入雙〕【好姐姐】第5至6小節；其二，〔仙呂〕【皂羅袍】第17至18小節與〔仙呂入雙〕【好姐姐】第15至17小節；其三，〔仙呂〕【皂羅袍】第22至23小節與〔仙呂入雙〕【好姐姐】第9至11小節；節奏雖不同，但從旋律音型走向與組合，仍可見其相似點。

經由上述依序分析各曲牌樂句部分，各曲牌板式與節奏雖未必相同，但旋律音型的排列組合與走向，前後曲牌有幾句較相似之處，可說是音樂形象上的特徵與表現，音樂的結構也因此形成一種組織型態的關聯性，如同在「聯曲成

套」的過程相互協調及適應，使整套曲在聽覺上產生一致與整體感。除了上述音樂結構的特徵，劇情如何藉由「套曲」形式及音樂結構傳達或表達，音樂與劇情及情感如何連結，即是筆者將音樂與劇情並行所要探討的內容。

四、《牡丹亭·遊園》「套曲」詞情與曲情之配合

〈遊園〉為《牡丹亭》常搬演的折子戲之一，於湯顯祖的原作中原為〈驚夢〉一齣，因湯顯祖在創作時，劇情發展與音樂結構皆可獨立分為前後二部分，故於清初至清中葉已將〈驚夢〉一齣分為〈遊園〉與〈驚夢〉二折，由旦所扮之杜麗娘，及貼所扮之春香二人所演，前折〈遊園〉可謂是後折杜麗娘〈驚夢〉的劇情引導與鋪陳；就前一節《牡丹亭·遊園》「南曲套曲」音樂結構，《牡丹亭·遊園》一折「南曲套曲」是由〔商調〕、〔仙呂入雙〕及〔仙呂〕三種宮調的曲牌組成，板式安排則由快到慢、由緩至急。「南曲套曲」在音樂結構中如何呈現與表達戲劇性，即是本節接續要研究的內容，筆者將以音樂與劇情並行的模式，探討曲牌「南曲套曲」形式的功能性與運用，為利於音樂與劇情並行討論，並將全齣用牌音樂、劇情及腳色製表於表8。

表8：《牡丹亭·遊園》音樂與劇情安排表

宮調	板式	曲牌名稱	演唱腳色	劇情安排
〔商調〕	散板	【邊池遊】	旦—杜麗娘 貼—春香	杜麗娘春睡初醒後，到處都是牽動人心的春光，與春香張羅要到花園遊賞。
〔仙呂入雙〕	加贈板	【步步嬌】	旦—杜麗娘	晴朗的天空、飄忽無定的春光，勾起心中的春思，杜麗娘不僅嬌羞起來，也自嘆青春與美貌無人看見，心中愁悶。
〔仙呂〕	加贈板	【醉扶歸】	旦—杜麗娘 貼—春香	
〔仙呂〕	一板三眼	【皂羅袍】	旦—杜麗娘 貼—春香	滿園美景，杜麗娘只見艷麗的花朵開在斷垣之間，面對良辰美景卻如此惆悵，感嘆自己有負於大好春光，亦如自己青春年華。
〔仙呂入雙〕	一板三眼	【好姐姐】	旦—杜麗娘	

〔仙呂〕	一板一眼 快板加贈板	【隔尾】	旦—杜麗娘	杜麗娘遊賞未盡，只能悵然回房，內心盡是身處深閨的幽思。
------	---------------	------	-------	-----------------------------

《牡丹亭·遊園》一折依劇情發展可分為四段，第一段引導劇情開始，以散板〔商調〕【邊池遊】為引曲，引杜麗娘及春香上場：「夢回鶯轉，亂煞年光遍。人立小庭深院。注盡沉煙，拋殘繡線。恁今春關情（似）去年。」曲牌以節奏自由的散板，描述杜麗娘春暈初醒，聽見黃鶯婉轉的叫聲，及到處都是撩亂人心的春光，牽動著杜麗娘心中的情懷；朝朝暮暮、紛亂的愁悶與情緒，幽怨感傷的心情，如同李煜《相見歡》所言：「剪不斷，理還亂。」便接受春香日前所提準備到花園遊賞，「雲髻罷梳還對鏡，羅衣欲換更添香。」孤鎖深院、春光撩人，百無聊賴的情緒，雖然只是在自家花園遊賞，杜麗娘卻盛裝打扮，顯現了對遊園珍視與期待的心情。

第二段杜麗娘與春香踏出香閨，用牌為〔仙呂入雙〕【步步嬌】及〔仙呂〕【醉扶歸】，板式從散板轉為速度緩慢、節奏穩定的加贈板，〔仙呂入雙〕【步步嬌】杜麗娘唱：「（裊）晴絲吹來閒庭院，搖漾春如線。（停）半晌、整花鈿。」絲縷飄盪恰如自己欲行又止、情思搖漾的心情，「沒揣菱花，偷人半面。迤逗（的）彩雲偏。（我步香閨）怎（便）把全身現」杜麗娘從鏡中窺探自己的美貌，少女情懷不禁嬌羞得躲開，卻也感嘆自己的嬌美無人欣賞，心中懷著難以名狀的煩悶；〔仙呂〕【醉扶歸】：「（你道）翠生（生）出落（的）裙衫（兒）茜，艷晶（晶）花簪八寶瑱。（可知我）常一生（兒）愛好是天然。」春香誇讚杜麗娘，杜麗娘顧影自憐的神態，惆悵的言道：美麗的裙衫和光彩奪目的花簪，都只是外在短暫的美，自己嚮往的是天然的美，「（恰）三春好處無人見，（不隄防）沉魚落雁鳥驚喧，（則怕的）羞花閉月花愁顛。」春天的美景勾起愁思，不禁自嘆如春景般的美貌無人見賞，只有魚兒會自愧下沉水中，雁會因貪看而停落，花也會羞愧、月亮也會隱藏，珍惜青春但卻無人賞識的落寞與感傷。

第三段杜麗娘與春香已來到春色如許的園林，描述著園中的景色，曲牌銜接〔仙呂〕【皂羅袍】及〔仙呂入雙〕【好姐姐】，板式轉為速度稍快的一板

三眼，〔仙呂〕【皂羅袍】：「（原来）姹紫嫣紅開遍，似這般（都）付與斷井頽垣。良辰美景奈何天，（便）賞心樂事誰家院？」滿園豔麗得花朵，卻盛開在廢井斷牆邊，如同自己的青春年華，面對良辰美景心中卻如此惆悵，不禁感嘆大好的春光、美麗的春景，若無人欣賞也是有負於蒼天，而深閨中女子亦是，在春色的感召下，抒發哀怨之情；〔仙呂入雙〕【好姐姐】：「（遍）青山，啼紅了杜鵑，（那）荼蘼外煙絲醉軟。（那）牡丹雖好，（他）春歸怎占（的）先。」花園中百花綻放，鳥兒啼鳴，美麗的景致令人陶醉，牡丹雖好卻於春盡時才盛開，杜麗娘以牡丹自比，如同自己美麗的容顏，待青春一過也會蕭索，自然分外傷心，「閒凝眄，（聽）生生燕語明如翦，（聽）啞啞鶯聲溜的圓。」感嘆後，悠閒隨意的凝視美景，聽著清脆明快的燕語及婉轉流利的鶯聲，興起思得佳偶的心情與心境，反襯杜麗娘的寂寞與孤單。

第四段杜麗娘內心惆悵，春香言道：「這園子委實觀之不足。…留些餘興，明日再來耍子罷。」曲牌接至〔仙呂〕【隔尾】，板式轉為速度較快的一板一眼，庭園的美景百看不厭，「觀之不足由他繾，便賞遍了十二亭臺是枉然。」曲牌的板式轉為快板加贈板，感嘆美景不但看不盡也無法保留，只能任春光自由來去，即使賞遍了所有亭台也是枉然，板式轉為一板三眼，杜麗娘心裡也不禁感傷，遊園原是為消愁解悶，但杜麗娘處處借景抒情，心中盡是幽怨纏綿，「到不如興盡回家閒過遣。」板式又於曲末轉為速度較緩慢的快板加贈板，四種速度的變化呈現了杜麗娘遊賞不盡、悵然回房的情景，即使把所有美景看盡了，也無法改變「三春無人見」的命運，只是徒增煩惱。

「【步步嬌】、【醉扶歸】、【皂羅袍】、【好姐姐】實係套包套，但傳統曲譜已將〈遊園〉此套列為套數定格，現從之作為一個單套，…」²¹《牡丹亭·遊園》一折套曲形式已成與劇情搭配的使用慣例，經由曲牌與劇情並行論述，及綜合前節音樂結構宮調與板式的分析，《牡丹亭·遊園》一折套曲由〔商調〕曲牌為引子，〔仙呂入雙〕及〔仙呂〕二個宮調的曲牌為過曲及尾聲連接組成：第一支曲牌散板〔商調〕【邊池遊】，為人物上場及整套套曲的引

21. 王守泰：《崑曲曲牌及套數範例集·南套》（上海：上海文藝出版社，1994年），頁1506。

導，〔商調〕悲傷宛轉的聲情，呈現杜麗娘感嘆青春流逝的憂傷；第二支〔仙呂入雙〕【步步嬌】及第三支曲牌〔仙呂〕【醉扶歸】，板式轉為速度較緩慢的加贈板，隨著杜麗娘與春香步行至庭園，呈現杜麗娘內心的嬌羞與情懷；第四支曲牌〔仙呂〕【皂羅袍】及第五支曲牌〔仙呂入雙〕【好姐姐】，板式轉為稍快的一板三眼，即為進入「遊園」的主題，面對春色美景心中卻仍如此惆悵、愁悶；尾聲〔仙呂〕【隔尾】板式轉為一板一眼、快板加贈板、一板三眼及加贈板四種由慢到快的速度變化，呈現出遊興未盡與內心的傷感，更透露出杜麗娘身處深閨的幽思。

結語

曲牌的運用為配合劇情情節、腳色、氣氛及情感，發展出各種不同的組合形式，其中「套曲」可謂是應用廣泛，且結構較為嚴謹、有系統的形式之一，按曲牌南北性質「聯曲成套」可分為「南曲套曲」、「北曲套曲」及「南北合套」三種曲體形式；筆者擇以《牡丹亭·遊園》一折「套曲」形式為研究對象，分析之曲譜取自詳載宮調、笛色及板眼之《集成曲譜》，全齣牌用〔商調〕【遶池遊】、〔仙呂入雙〕【步步嬌】、〔仙呂〕【醉扶歸】、〔仙呂〕【皂羅袍】、〔仙呂入雙〕【好姐姐】及〔仙呂〕【隔尾】共六支，由三種不同宮調的曲牌組成，為有引子、過曲及尾聲的「套曲」形式。

筆者以「聯曲成套」的概念為基礎，先進行音樂結構分析，由南曲所組成的「套曲」在曲牌銜接規範中，宮調的運用不受「同一宮調」的限制，但仍注重結構的一致性，就《牡丹亭·遊園》一折所用之「套曲」，經由音樂結構分析三種特徵：其一，曲牌由〔商調〕、〔仙呂入雙〕及〔仙呂〕三種宮調組成，雖非以同宮調曲牌相聯成套，但笛色統一、定調一致，且依各曲牌尾句末字結音判斷調式也大致相；其二，板式布局由慢到快、由緩至急，各曲牌亦注重節奏板眼銜接與連續性，使整體在廷覺上不至有脫節壅滯情形；其三，各曲牌旋律的音型走向與組合，可見其相似片段，使音樂結構形成一種組織型態的關聯性。綜合上述，從「南曲套曲」實際的運用上，可知南曲宮調運用雖較靈

活，卻也有一定的制約與規範，曲牌的板式與速度，亦維持由緩至急的模式，前後曲牌板演銜接講究，旋律部分因著相似的旋律，在套曲中形成一種聯繫與相協的關係。

《牡丹亭·遊園》一折描寫杜麗娘遊園因景觸情，內心卻滿是無端的愁緒，從悠閒喜悅的踏出閨房，到賞春觸發的惆悵與枉然，本節將曲牌、腳色與劇情並行探析，論其曲牌「南曲套曲」形式引子、過曲及尾聲的結構模式，及宮調與板式等音樂結構與運用，〔仙呂〕本多用於男女言情的慢曲「清新綿邈、婉轉悠揚」，²²板式隨劇中人物心情的變化，節奏由舒緩漸至緊密，整體配置隨情節進展和人物情緒轉變，「南曲套曲」的結構模式在劇情中，以所有用牌分為四段，以第一首曲牌引曲為引導，再以過曲為整齣劇情發展之主體，最後一首【隔尾】則有領腳色下場收束的作用，全套曲具有「起、承、轉、結」的功能性，以景色烘托杜麗娘對愛情的渴望，透過音樂細膩的刻劃出內心感嘆，「南曲套曲」除了是以曲牌為單位組成，音樂結構也因應腳色性格和劇情發展，並以南曲不限一人演唱之特性呈現，曲牌的運用靈活與自由，但結構卻也相對複雜。

「套曲」形式的形成，象徵著曲牌創作發展趨向精緻與多變，曲牌音樂的運用亦經由「聯曲成套」的模式，使表達情感與敘事功能更寬廣，表現更為多樣，藉由「南曲套曲」的音樂結構分析，各支曲牌在「聯曲成套」的過程中，前後彼此的關係與音樂結構的銜接，如何相互協調一致、構成一體，可從安排音樂的手法與過程見其嚴謹規範；透過曲牌音樂結構與劇情並行實例探析，「套曲」中曲牌音樂的進行與轉換，及曲體引子、過曲及尾聲三個結構的區分，用牌的順序及板式速度由緩至急的安排等等，更能了解音樂性與戲劇性間的關係如何緊密、相互連結，使音樂與情境兩者產生了戲劇性的相互呼應。期望藉由本文「套曲」形式的分析，將演出實踐與曲譜相互例證，能提供給相關領域的表演、創作及研究者參考，並持續與延伸至其他曲牌形式與運用的研究。

22. 許守白：《曲律易知》（臺北：郁氏印獎會，1979年），頁68-67。

徵引文獻

(一) 專書

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。
4. 吳梅：《顧曲塵談》，臺北：臺灣商務印書館，1998年。
5. 林鶴宜：《晚明戲曲劇種與聲腔研究》，臺北：學海出版社，1994年。
6. 武俊達：《崑曲唱腔研究》，北京：人民音樂出版社，1993年。
7. 施德玉：《板腔體與曲牌體【增訂版】》，臺北：國家出版社，2017年。
8. 俞為民：《曲體研究》，北京：中華書局出版社，2005年。
9. 陳凱莘：《從案頭到氍毹：《牡丹亭》明清文人之詮釋改編與舞臺藝術之遞進》，臺北：臺大出版中心，2013年。
10. 許守白：《曲律易知》，臺北：郁氏印獎會，1979年。
11. 許子漢：《明傳奇排場三要素發展歷程之研究》，臺北：臺大文學院，1999年。
12. 楊家駱主編：《歷代詩史長編二輯》第4冊，臺北：中國學典館復館籌備處，1974年。
13. 蔡毅：《中國古典戲曲序跋彙編》第2冊卷十，山東：齊魯書社，1989年。

(二) 期刊論文

1. 張敬：〈南曲聯套數例〉，《清徽學術論文集》，臺北：華正出版社，1993年。

附錄

譜1：《牡丹亭·遊園》〔商調〕【邊池遊】

小工調

$\dot{1}$
 | 6̣ 3̣ 5̣6̣ 1̣6̣ 5 3 - 2̣³ 1 6̣ 2̣1 6̣ 2̣³ 1 6̣ - 5 6̣0 1̣6̣ 6̣
 夢 回 鶯 囀， 亂 煞 年 光 遍， 人 立 小 庭

2̣1 6̣ 2̣³ 1 6̣ - 1̣ 6̣5 2 3 - 1 6̣ 5 2̣³ 1 6̣ -
 深 院。 炷 盡 沉 煙， 拋 殘 繡 綫，
 2̣³ 1 1 1 6̣ 3̣⁵ 3 2̣1 6̣5 6̣ 1 6̣ - ||
 恁 今 春 關 情 (似) 去 年。

譜2：《牡丹亭·遊園》〔仙呂入雙〕【步步嬌】

小工調

8/4
 | 5̣3̣ 3 6 6 5̣6 5̣3 2̣¹ | 1 2 3 2̣1 | 6̣1 2 1 6̣5 | 6̣2 1 6̣ - :||
 (農) 晴 絲 吹 來 閑 庭 院，
 3 3̣5 5̣1 6̣· 5̣3 | 2 - 3 2̣1 | 6̣1 2 1 6̣ | 3 - 2 1 | 6̣ - 6̣ 1̣3 |
 搖 漾 春 如 綫。(停)
 5 | 2̣1 6̣ 1 2 | 3 2̣· 3̣5 6̣ 5̣3 | 2 3 3̣0 2̣3 3̣5 | 6 - 5 6̣5 | 6 1̣2̣ 1̣ - :||
 半 晌 整 花 鈿， 沒 揣 菱
 6̣· 5 3 - | 2 1 2̣3 2̣1 6̣1 2̣ | 3 3 2 1 6̣5 | 6̣2 1 6̣ 1 2 3 | 2̣1 6̣ 1 2 |
 花， 偷 人 半 面。 遮 逗 (的)
 10 | 3· 2 3 5 | 6 - 5 6 5 | 11 | 3· 3 5 1 6 6 | 5 3 5 1 6 5 3 6 | 12 | 1 2 3 2 1 |
 彩 雲 偏， (我 步 香 闌) 怎 便 把 全
 1 2 1 6̣1 | 2̣1 ||
 身 現。

譜3：《牡丹亭·遊園》〔仙呂〕【醉扶歸】

小工調 8/4

$\underline{5} \underline{6} \underline{5653} \underline{2} \underline{2} \mid \underline{1} \underline{21} \underline{6} \cdot \overset{1}{\underline{6}} \overset{1}{\underline{6}} \underline{12} \mid 1 \quad 2 \quad 3 \cdot \quad 2 \mid 1 \quad \underline{2} \underline{21} \underline{6} \quad 1 \mid$
 (你道) 翠 生(生) 出 落 (的) 裙 衫 (兒)

$\overset{2}{\mid} \overset{3}{\underline{2}} \underline{1} \underline{6} \quad \underline{1} \underline{5} \underline{2} \underline{2} \mid 2 \quad \underline{2} \underline{3} \underline{2} \underline{21} \underline{6} \mid 5 \quad \underline{6} \underline{5} \underline{6} \quad - \mid \underline{6} \quad - \quad 1 \quad \underline{2} \underline{21} \mid$
 茜, 艷 晶(晶) 花 簪 八 寶

$\overset{4}{\mid} \underline{6} \underline{16} \underline{1} \underline{61} \underline{2} \underline{2} \underline{1} \cdot \underline{3} \mid \overset{3}{\underline{2}} \underline{1} \underline{6} \quad 1 \quad 2 \mid \overset{1}{\underline{5}} \underline{65} \underline{3} \underline{2} \quad 1 \quad - \mid 1 \cdot \quad \underline{2} \underline{11} \underline{1} \underline{6} \mid$
 瑣(可知我) 一 生(兒) 愛 好 是 天

$\overset{6}{\mid} \underline{5} \quad \underline{6} \underline{5} \underline{6} \quad \underline{6} \mid \overset{2}{\underline{5356}} \underline{1} \quad \underline{6} \underline{5} \underline{3} \underline{2} \mid 1 \quad 2 \quad 3 \quad \underline{2} \underline{1} \mid \underline{6} \underline{1} \quad 2 \quad 1 \quad \underline{6} \underline{1} \mid$
 然, (恰) 三 春 好 處 無 人

$\overset{8}{\mid} \underline{2} \underline{1} \quad \underline{1} \underline{5} \underline{6} \quad \underline{6} \mid \overset{5}{\underline{6}} \underline{12} \underline{3} \quad \underline{2} \underline{1} \underline{6} \mid \underline{3} \underline{3} \underline{2} \underline{3} \quad 5 \quad 5 \mid 6 \quad - \quad \underline{5} \underline{6} \underline{5} \mid$
 見(不 提防) 沉 魚 落 雁 鳥 驚

$\overset{10}{\mid} \underline{3} \underline{6} \quad \underline{1} \underline{35} \underline{6} \quad \underline{6} \mid \overset{3}{\underline{2}} \underline{1} \underline{6} \quad \underline{6} \quad 1 \mid 2 \quad - \quad 3 \quad \underline{2} \underline{1} \mid \underline{6} \underline{1} \quad 2 \quad 1 \quad \underline{6} \underline{1} \mid$
 喧(則 怕的) 羞 花 閉 月 花 愁

$\overset{14}{\mid} \overset{3}{\underline{2}} \underline{1} \underline{6} \parallel$
 顯。

譜4：《牡丹亭·遊園》〔仙呂〕【皂羅袍】

小工調 4/4

$\overset{\frown}{5} \ 6 \ 1 \quad \overset{6}{5} \ \underline{21} \mid \overset{1}{6} \ - \ 1 \ - \mid 2 \ \underline{123} \ 2 \ \underline{123} \mid \overset{6}{5} \ \underline{21} \ 6 \ - \mid$
 (原 來) 姮 紫 嬌 紅 開 遍,

$4 \ \overset{5}{6} \ 1 \ \underline{321} \ 1 \mid \overset{3}{21} \ 6 \ 1 \ 2 \mid \overset{i}{5} \ \underline{65} \ \underline{12} \ 3 \mid 3 \ \underline{36} \ \overset{i}{1} \ \underline{65} \mid 3 \ 5 \ 2 \ 2 \mid$
 似 這 般 (都) 付 與, 斷 井 頽 垣。 良 辰

$9 \ \underline{365} \ \underline{332} \ \underline{16} \ \underline{12} \mid 6 \ \underline{35} \ \underline{6} \ 5 \mid 3 \cdot \underline{2} \ \underline{161} \ 2 \mid 3 \ 5 \ \overset{i}{565} \ \underline{321} \mid \underline{62} \ 1 \ \underline{2 \cdot 165} \mid$
 美 景 奈 何 天, (便)賞 心 樂 事 誰 家

$14 \ \underline{5 \cdot 6} \ 1 \ 6 \ - \mid 5 \ 5 \ \underline{61} \ \underline{65} \mid 3 \cdot \underline{5} \ 6 \ - \mid \underline{62} \ \underline{1 \cdot 2} \ \underline{35} \ \underline{6532} \mid 1 \ \underline{2 \cdot 16} \ - \mid$
 院。 朝 飛 暮 捲, 雲 霞 翠 軒。

$19 \ \underline{53} \ 5 \ 6 \ \underline{56} \mid \overset{2}{1} \ \underline{6 \cdot 5} \ 3 \ - \mid 2 \ 2 \cdot \overset{3}{3} \ \underline{21} \mid 6 \ \underline{5553} \ \underline{22} \ \underline{356} \mid \overset{2}{1} \ \overset{2}{1} \ \underline{6} \ \underline{565} \ \underline{321} \mid$
 雨 絲 風 片, 煙 波 畫 船, 錦 屏 人 忒 看 的 (這)

$24 \ \underline{62} \ 1 \ \underline{2 \cdot 165} \mid \underline{5} \ 1 \ 6 \quad \parallel$
 韶 光 灑。

譜5：《牡丹亭·遊園》〔仙呂入雙〕【好姐姐】

小工調 4/4

$\underline{5} \ 2 \ \underline{32} \mid 1 \ \underline{21} \ 6 \ - \mid 6 \ 5 \ \underline{66} \ 1 \mid \underline{165} \ \underline{32} \ \underline{12} \ 1 \mid 1 \cdot \underline{65} \ 3 \cdot \underline{2} \mid$
 (遍)青 山, 啼 紅(了) 杜 鵑, (那)茶

$5 \mid 3 \ 5 \ \underline{5 \cdot 165} \mid 3 \ 3 \ \underline{32} \ 3 \mid 5 \cdot \underline{3} \ \underline{2 \cdot 321} \mid 6 \cdot \underline{2} \ \underline{16} \ \underline{12} \mid \underline{16} \ \underline{53} \ \underline{6} \ \underline{55} \mid$
 蘆 外 烟 絲 醉 軟。 (那)牡 丹 雖好, (他)春歸

$10 \mid \underline{356} \ \underline{2} \ \underline{16} \ \underline{565} \mid 3 \cdot \underline{5} \ 3 \ \underline{36} \mid \underline{61} \ \underline{65} \ \underline{35} \ \underline{32} \mid \underline{16} \ \underline{12} \ 3 \ - \mid \underline{36} \ 5 \cdot \underline{6} \ \underline{56} \mid$
 怎 占 (的) 先。 閒 凝 眄, (聽)生 生

$15 \mid \overset{i}{1} \ \underline{65} \ \underline{12} \ \underline{35} \mid \underline{56} \ \underline{32} \ \underline{123} \ \underline{21} \mid 6 \cdot \underline{1} \ 5 \ \underline{601} \mid \underline{23} \ 2 \ 1 \cdot \underline{2} \mid \overset{5}{3} \ \underline{2} \ 1 \cdot \underline{2} \ \underline{16} \mid$
 燕 語 明 如 剪, (聽)啞 啞 鶯 聲 溜 的

$20 \ \overset{\frown}{5} \ 6 \ - \quad \parallel$
 圓。

譜6：《牡丹亭·遊園》〔仙呂〕【隔尾】

小工調 2/4

1

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

觀 之 不 足 由 它

4

6· 1 6 1 | 2 1 6 6 1 | 5 6 2³ | 1 6 1 3 |

鐘, 便 賞 遍 了 十 二 亭 台 是 枉

8 2+2/4

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

然。 倒 不 如 興 盡

10 8/4

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

回 家 閑 過

12

5 3 5 6 - ||

遣。

沈鵬飛的「雙重身份」京劇音樂創作— 以新編歷史劇《將軍道》為例

周蓉蓉*

摘要

新編歷史劇《將軍道》是由瀋陽京劇院於2011年編排的年度大戲，在第六屆中國京劇藝術節上奪得金獎，這也是新中國成立以來瀋陽京劇院獲得的最高獎項。這部作品的唱腔設計為中國戲曲學院的沈鵬飛教授。

沈自幼學習京胡並在票房為票友伴戲，後專業學習戲曲作曲。在傳統京劇的創演方式中，琴師主要負責京胡部分的處理，也會擔任創腔、改腔以及說唱的角色。沈在創腔的過程中，不僅顯示出作曲者的獨創性，他琴師身份的主導性使其對京胡部分的處理及演奏也有一定的要求。

本文主要圍繞沈鵬飛教授的訪談內容，其它田野考察為佐證，體現出當今京劇音樂創演方式的改變以及作曲者獨特的創新理念。

關鍵詞：京胡、唱腔設計、說唱、言派

*瀋陽音樂學院研究生

Shen Pengfei's "dual identity" Peking Opera Music Creation—Take the new historical Peking Opera *Jiangjun Dao* as an example

Zhou, Rong-Rong*

Abstract

The new historical Peking Opera *Jiangjun Dao* is an annual Peking Opera arranged by Shenyang Peking opera academy in 2011. It won the gold medal at the Sixth China Peking Opera Art Festival, which is also the highest award won by Shenyang Peking opera academy since the founding of new China. The singing design of this work is Professor Shen Pengfei of the Chinese Academy of traditional opera.

Shen studied Jinghu from an early age and accompanied the audience at the box office. Later, he majored in opera composition. In the traditional way of creating and performing Peking Opera, the Jinghu player is mainly responsible for the processing of the part of Peking Opera, and will also play the roles of creating, changing and rap. In the process of creating the tune, Shen not only shows the originality of the composer, but also has certain requirements for the processing and performance of the Jing Hu part due to the dominance of his identity as a Jinghu player.

This paper focuses on the interview content of Professor Shen Pengfei and other field investigations as evidence, which reflects the change of the creation and performance mode of Peking opera music and the unique innovative ideas of the composer.

Keywords : Jinghu, Singing design, Explain Peking Opera, Schools of Yan

*Graduate student of Shenyang Conservatory of Music