

# 曲牌組合形式之探討

施德玉

## 論文提要

「曲牌」長期的發展，成為文人與音樂家共同創作的藝術，使得曲牌音樂有很好的發展，並大量運用於戲曲和曲藝中，形成某些戲曲劇種音樂和曲藝音樂的組成單位，如崑劇就是以曲牌為基本單位組成的戲曲劇種；曲藝中的唱賺、諸宮調、單弦牌子曲等也是曲牌體的形式。在戲曲與曲藝中，為了故事情節裏情感性格的呈現，和排場長短的運用，產生由單曲重頭到綴合聯套的曲體。

一些文獻資料和劇本中，經常運用曲牌的不同組合敘事，但是卻少有規整其理論架構的研究，據筆者多年的分析探討與觀察，梳理出一些曲牌組合的形式，以邏輯的排序法，從簡單到複雜的形式有重頭、重頭變奏、子母調、帶過曲、雜綴、曲組、套數、合腔、合套、集曲和犯調等十一種類型，期能對於我國傳統音樂曲式方面建立理論基礎。

本文前言部分梳理出歷代關於曲論、曲集和曲譜的文獻，以及說明何謂曲牌體、曲牌的體製、曲牌的性格等；章節中對於曲牌的運用與發展中十一種曲牌組合的曲式，以舉例証的方式進行探究，並一一分析其曲牌組合規律和其特性，為曲牌音樂建立系統性的曲體形式；在結論部分則敘述這些曲式結構的重要性及其功能。

**關鍵詞：**曲牌、套數、合腔、合套、集曲、犯調。

# 曲牌組合形式之探討

施德玉

## 前言

我國詞曲藝術的「曲牌體」長時間依附於戲曲與曲藝中，因應各種不同的需求，得以快速的發展，產生各種變化的曲式，尤其自唐宋以來已經發展得相當成熟。在戲曲與曲藝中，為了故事情節裏情感性格的呈現，和排場長短的運用，產生由單曲重頭到綴合聯套的曲體，分別有重頭、重頭變奏、子母調、帶過曲、雜綴、曲組、套數、合腔、合套、集曲和犯調等十一種類型。這些不同類型的內容，著重唱詞和音樂形式的變化，所以若從曲例的分析，是可以理出各種曲牌組合類型的體製規律。由於曲牌是音樂與文學結合的形式，本文先以曲牌的唱辭格律為分析例證，並在本文最後附錄相關曲譜，作為依據及參考，未來將更進一步將音樂部分與唱辭部分一起分析，使曲牌的體製內容更完整。

曾經有許多學者從事曲牌的相關研究，並且有專書論著，從南北曲研究的發展而言，「曲論」方面元代有周德清《中原音韻》，明代有徐渭《南詞敘錄》、王驥德《曲律》、沈寵綏《度曲須知》、《弦索辨訛》，清初有李漁《閑情偶寄》等；「曲集」則明代以來先後有郭勳輯《雍熙樂府》、臧懋循《元曲選》、毛晉《六十種曲》等多種刊本流行。「曲譜」之作則明有朱權《太和正音譜》、蔣孝《南九宮譜》、沈璟《南九宮十三調曲譜》，清初有李玉《北詞廣正譜》、呂士雄等《南詞定律》及無名氏《曲譜大成》。又清代周祥鈺等人在和碩莊親王允祿的主持之下完成了《九宮大成南北詞宮譜》<sup>1</sup>更是集南北曲之大成。

近代的研究「曲譜」有鄭因百《北曲新譜》，曲牌發展形成的「聯套」有「套式彙編」，見鄭因百《北曲套式彙錄詳解》，和許子漢《元雜劇聯套研究》、《明傳奇排場三要素發展歷程之研究》等，這些著作都對於南北曲的套式有相當的探究，但是關於「集曲」與「犯調」則未見綜合性的觀察與分析。所以本文分別

<sup>1</sup> 詹鏜序，《九宮大成南北詞宮譜》，（五線譜一）。見劉崇德校譯，《新定九宮大成南北詞宮譜·五線譜》，（天津：古籍出版社，1996年），頁1。

以重頭、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，由簡單到複雜的十一種曲牌組合的形式，以舉例証的方式進行分析與探究，目的在供治曲學、戲曲音樂者以及中國音樂創作者之參考。

在研究曲牌組合形式之前首先應探討何謂曲牌、曲牌的體製、曲牌的性格，進而再論及曲牌的運用與發展中各種曲牌組合的曲式。

## 1、所謂曲牌體

所謂曲牌原是一首有唱詞的音樂，唱詞以長短句為主，音樂旋律、節奏與唱詞平仄四聲互相配合。曲牌音樂的發展有幾個階段，首先是「選詞配樂」的階段，音樂性與詞情融合相得益彰，因此名稱與內容相符。其次是「倚聲填詞」的階段，採保留音樂而重新填詞，因此目前同牌名不同唱詞的曲牌相當多。就是因為「倚聲填詞」，而使曲牌唱詞產生本格的格律，並予以規範，包括句數、字數、句長、韻長、音節、協韻、平仄、聲調、對偶等，有時為使詞情生動、優美、易懂，而突破本格使用增襯字或增減句。

曲牌的音樂依其調式、調高、旋律、節奏、速度、力度的規範，顯得嚴謹而縝密，一般一個曲牌都具有特定的性格，演唱者在行腔上遵循其內容法則，呈現出曲牌的原貌，因此可以依個人藝術修為予以騰挪改變的空間有限，而很難從曲牌音樂中再創造出許多的流派。

各曲牌音樂在長期的發展中產生許多曲體，由單曲體發展形成「重頭」或「重頭變奏」；二曲連用發展形成「子母調」或「帶過曲」；多曲連用發展形成「雜綴」、「曲組」、「套曲」和「聯套」；「套曲」又包含「纏令」和「纏達」兩種曲式。曲牌聯套依曲牌性質之不同，又包含南曲套數、北曲套數、南北合腔、南北合套、帶犯調集曲之北套和帶犯調集曲之南套等形式。

## 2、曲牌的體製

曲牌的體製內容應從兩方面探討，一為曲牌的文字格律；另一為曲牌的音樂形式。

曲牌詞的文字格律包含之因素如前所述。每一支曲牌在詞格上都有其固定的「本格」，但是在長期發展演變過程之中，應劇情之需求，有時會突破本格，增加字數形成增字或襯字；增加句數形成增句；減少字數形成減字；減少句數形成減句等情形<sup>2</sup>，這也影響曲牌體詞格上和音樂上的變化。

曲牌的音樂形式方面，每一支曲牌為構成樂曲的基本單位，而一支曲牌由若干樂句結合而成。樂句的多寡，基本上視唱詞的句數多寡而定，但是樂句的長短，除了依據句數中字數的多寡和音節形式之外，詞情內容與音樂性格的影響較大。屬於纏綿、柔美的內容通常採一字多音、節奏緩慢的音形，使得樂句冗長；敘述性或歡快的內容，一般多用一字一音、節奏輕快的音形，樂句便顯得短小。總之，一支曲牌音樂的長短、大小並不是最重要的，其音樂性格特色才是特點。

如何呈現出一支曲牌音樂的性格特色，取決於音樂的調式、節奏、旋律、速度和力度的安排。商調式宜於表現傷悲、哀傷之情，如〔小桃紅〕〔集賢賓〕；羽調式宜於表現柔美、纏綿之情，如〔皂羅袍〕〔遶地遊〕等。一般來說節奏跳躍、旋律起伏大、大小跳音程多、速度與力度輕快，則宜於表現快樂、活潑的風格，如〔錦堂月〕、〔醉公子〕；反之，節奏平穩、旋律起伏小，多採級進音程、速度、力度輕柔緩慢，則宜於表現柔美、哀傷的風格，如〔山坡羊〕、〔小桃紅〕。還有一種特殊的音形，雖用大跳音程、快速節奏，由於張力不同，仍能表現極度歡樂或極度悲傷的情境，如《思凡》中的〔哭皇天〕、《斷橋》中的〔金絡索〕、《哭像》中的〔脫布衫〕等。

但誠如前文所云一個曲牌結構嚴謹而整密，演唱者必須遵循其內容法則，呈現出曲牌的原貌，因此可以依個人藝術修為予以騰挪改變的空間就很有有限。

### 3、曲牌的性格

---

<sup>2</sup> 明·朱權，《太和正音譜》，收錄於《歷代詩史長編二輯》，第三冊，（台北：鼎文書局，民國63年）。《太和正音譜》，「樂府共三百三十五章字句不拘可以增損者一十四章《端正好》《貨郎兒》《煞尾》《混江龍》《後庭花》《青哥兒》《草池春》《鶴鶉兒》《黃鐘尾》《道和》《新水令》《折桂令》《梅花酒》《尾聲》」。又《北曲新譜》可增句曲調有三十支；可減句之曲調有十二支。

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。如〔錦堂月〕、〔醉公子〕、〔僥僥令〕、〔千秋歲〕等，都是歡樂的曲牌；〔小桃紅〕、〔下山虎〕、〔五韻美〕、〔憶多嬌〕等都是悲哀的曲牌。另外還有屬於遊覽類的曲牌，如〔甘州歌〕、〔古輪臺〕；屬於行動類的曲牌，如〔朝元歌〕、〔二犯江兒水〕等；屬於訴情類的曲牌，如〔二郎神〕、〔集賢賓〕<sup>3</sup>等。

但是同名曲牌運用得過多，重新填詞者之音樂與文學素養良莠不齊，又因使用的場合不斷改變，加以流播地區廣大、時間流傳久遠，因此好些曲牌已逐漸失去原性格，甚而趨於相反的情緒個性，如〔賀新郎〕原為歡樂的曲牌，現也用於喪葬時演奏。

因此關於曲牌名稱與內容性格方面，應有以下幾種情形，其一，保持曲牌名稱與內容性格完全吻合；其二，曲牌名稱與內容性格接近但不緊密；其三，曲牌名稱與內容性格無關；其四，曲牌名稱與內容性格相反。總之，一個曲牌在長期發展中，不論唱詞經過多少次的再創作，其名稱與內容性格的相同程度為何，它的詞格與音樂的骨幹主體是不會隨意改變的。

但是有些曲牌長期脫離唱詞，發展成器樂曲，由於沒有詞格的規範，又經過演奏者加花演奏，樂句增長、縮短，再因場合不同而改變速度與力度，那麼曲牌名與音樂性格內容產生的變化將更大而多樣。

由於「曲牌」依附於戲曲與曲藝以及民間音樂中，得以快速的發展，因應需求而創發出許多組合的變化形式。本人以多年從事戲曲音樂教學和研究，從許多劇本、曲譜和文獻資料中，以詞格為素材，分析探究出南北曲有十一種曲牌組合之曲體的形式，以由簡單至複雜的邏輯排序分別為重頭、重頭變奏、子母調、帶過曲、雜綴、曲組、套曲、合腔、合套、集曲和犯調。

---

<sup>3</sup> 許之衡撰述，吳梅 瞿安覆訂，《曲律易知》，（台北：郁氏印獎會，民國 68 年），頁 98-115。

本文限於篇幅，初步僅從曲牌唱詞的結構分析曲體，待下一步再從音樂曲譜予以佐證，進而更深入的探討曲牌體的曲式結構。這是前人所沒有整理過之有系統的研究，本文對於這些曲式有詳細的探討並舉例說明。

## 一、重 頭

由一曲牌反覆運用之曲體，即 A+A 或 A+A+A+A 的組合。其實我國的曲牌音樂一般都記錄其骨幹音形，演唱或演奏者以維持其本格為基礎，演出時有很大靈活運用的再創作空間，所以特別要強調的是，即使同名曲牌也很少有旋律節奏一模一樣的情形。因此曲牌體雖然是重頭的曲式，也並非前後曲完全相同，由於所論曲牌組合形式之曲體有多種變化，並且越來越複雜，本文以英文字母表達其曲式結構，選用符號化之說明，是為便於清晰。

重頭之曲式，可因應故事情節內容和排場長短之需求，而安排重頭的次數。如宋代鼓子詞；如民歌，〔句句雙〕、〔四季相思〕、〔五更調〕、〔九連環〕、〔十二月調〕等。又南北曲用此法者亦多，南曲稱「前腔」，北曲稱「么篇」。詞牌、曲牌之重頭，如開首數句變化者，則稱換頭。南曲重頭時換頭者稱「前腔換頭」；北曲重頭時換頭者稱「么篇換頭」。嚴格的說「重頭換頭」時不宜以 A+A 或 A+A+A+A 示之。

重頭之曲體在戲曲與說唱中使用情形有二，其一，為維持情節中原有之情緒，而使用相同之音樂。如一支曲子無法清楚的表達一種心情或是一種情景時，往往會使用重頭的曲式，反覆原音樂曲調，而繼續完整的敘述情節。例如《長生殿》第二齣〔定情〕。

此例的故事內容，敘述唐明皇與楊貴妃非常恩愛，共同在殿堂飲酒作樂，彼此感情深厚。此情節只以一首〔念奴嬌序〕來描寫這個場景是不夠的，因此使用了三次〔前腔換頭〕的「重頭」曲式，敘述楊貴妃的美貌和被寵愛的情景。為不使音樂內容完全重複，呈現呆板的制式，而採用了「換頭」的創作手法，產生同中有異的變化效果。

其二，使用相同的音樂，表達多種不同的情景。當要敘述不同時

令、不同季節、不同月份或不同時間所發生的事情時，也經常使用「重頭」的曲體。例如：〔四季相思〕、〔五更調〕、〔十二月調〕等。此舉唐代民歌《樂府》中的〈從軍五更轉〉<sup>4</sup>為例：

一更刁斗鳴。校尉遶連城。  
遙聞射雕騎，咸憚將軍名。  
二更愁未央。高城寒夜長，  
試將弓子月，聊持劍比霜。  
三更夜驚新。橫吹獨吟春。  
強聽梅花落，誤憶柳園人。  
四更星漢低。落月與雲齊。  
依稀北風裡，胡笳雜馬聲。  
五更催送籌。曉色映山頭。  
城烏初啟堞，更人悄下樓。

此曲《五更轉》以一更的四句五言體為一曲，共反覆四次，每一次反覆都採用相同的形式，稱為「同調重頭」。另外，《雍熙樂府》<sup>5</sup>中〔集賢賓〕套曲，其中〔醋葫蘆〕就「重頭」反覆了三次，但是在九宮大成南北詞宮譜卻稱為〔又一體〕，經分析這三次重頭文字格律是相同的，何來〔又一體〕？此套曲每曲分別以四個季節作為開頭，敘景敘事，就是運用了「重頭」的曲式。舉例列述如下：

《雍熙樂府》〔集賢賓〕

撚蒼髯(讀)笑擎冬夜酒(韻)人事遠老懷幽(韻)志難酬知機的王粲(句)  
夢無憑見景的莊周(韻)百年期六分甘到手(韻)數支干周遍又從頭(韻)  
笑頻因酒醉(句)燭換為詩留(韻)

<sup>4</sup> 張紫晨著，《歌謠小史》，(福建：人民出版社，1982年)，頁177。

<sup>5</sup> 和碩莊親王允祿主持所編，《新定九宮大成南北詞宮譜》，(清乾隆6年，西元1741年)。收錄於王秋桂主編，《善本戲曲叢刊》，第十三輯，(台北：學生書局，民國76年)，頁5065~5073。

〔逍遙樂〕

江梅並瘦（韻）檻竹同清（句）巖松共久（韻）無願何求（韻）笑時人鶴背揚州（韻）明月清風老致優（韻）對綠水青山依舊（韻）曲肱北牖（句）舒嘯東臯（句）放眼西樓（韻）

〔金菊香〕

想着那紅塵黃閣昔年羞（韻）到如今白髮青衫此地遊（韻）樂桑榆酬詩共酒（韻）酒侶詩儔（韻）詩潦倒酒風流（韻）

〔醋葫蘆〕

到春來日遲遲庭館春（句）暖溶溶紅綠稠（韻）鬧春光鶯燕語啾啾（韻）自焚香下簾清坐久（韻）閒把那絲桐一奏（韻）滌塵襟消盡了古今愁（韻）

〔又一體〕

到夏來鎖松陰竹塢亭（句）載荷香柳岸舟（韻）有鮮魚鮮藕客堪留（韻）放白鶴遠邀雲外叟（韻）展楸枰消磨長晝（韻）教虧成一笑兩奩收（韻）

〔又一體〕

到秋來醉丹霞樹飽霜（句）綻金錢籬菊秋（韻）半山殘照掛城頭（韻）老菱香蟹肥堪佐酒（韻）正值着登高時候（韻）染霜毫乘醉賦歸休（韻）

〔又一體〕

到冬來攪清酣鷄語繁（句）漾茅簷日影稠（韻）壓梅梢晴雪帶花留（韻）倚蒲團喚童重盪酒（韻）看萬里冰綃染就（韻）有王維妙手總難酬（韻）

〔梧葉兒〕

退一步乾坤大（句）饒一着萬慮休（韻）怕狼虎惡圖謀（韻）遇事休開口（韻）逢人只點頭（韻）見香餌莫吞鉤（韻）高抄起經綸大手（韻）

〔後庭花〕

住一間避風霜茅草丘（韻）穿一領臥苔莎麤布裘（韻）捏幾首寫懷抱歪詩句（句）喫幾杯放心胸村釀酒（韻）這瀟灑傲王侯（韻）且喜的身登身登

中壽（韻）有微資堪贍賙（韻）有亭園堪縱遊（韻）保天和自養修（韻）  
放形骸任自由（韻）把塵緣一筆勾（韻）再休提名利友（韻）

〔青歌兒〕

呀閒處歎蜂喧蜂喧蟻鬪（韻）靜中笑碟訕碟訕善鶯羞（韻）你便有快馬難  
熬我這鈍炕頭（韻）見如今蔬果初熟（韻）濁酒新篘（韻）豆粥香浮（韻）  
大叫高謳（韻）睜着眼張着口（讀）儘胡謔（韻）這快活誰能殼（韻）

〔浪裡來煞〕

醉時節盤陀石上眠（句）飽食節婆婆松下走（韻）困時節布衲裏睡齣齣（韻）  
偶乘閒細將元奧剖（韻）把至理一星星參透（韻）却原來括乾坤（讀）物  
我總浮漚（韻）

總之「重頭」之曲體，在詞與曲的發展運用上是相當普遍，在音樂的反覆曲體，也是古今中外經常使用的形式。由於此曲體變化性小，功能性強，即使改變，也只是小幅度的變化，或反覆時使用「詞」的格律「換頭」的形式，所以使用簡便，效果很好。因此「重頭」可以說是文學或音樂上都廣為被運用的曲體。

## 二、重頭變奏

在「重頭」曲體的基礎之上，為了不一成不變，在反覆時增加多一些變化，而形成「重頭變奏」曲體，即「變化反覆」，是  $A+A_1+A_2+A_3$  的形式。如唐宋大曲〔梁州〕，即以〔梁州〕一調反覆使用，而以散序、排遍、入破「三部曲」變化其音樂形態。唐宋大曲的「散序」為散板的器樂曲，「排遍」為有板有眼的歌唱曲，「入破」為節奏加快的舞曲，不僅音樂內容有變奏，其速度與力度也因應需求而不相同。

「重頭變奏」就是以一個曲調為動機、為基礎，當反覆一次出現時，就進行各種變奏。如果原曲只變奏一次，就形成兩段體；若原曲變奏二次，就形成三段體  $A+A_1+A_2$ ，依次類推。

從曲牌的詞格而言，同樣是一個曲牌，可以有多種變化的形式。

例如「散曲」〔歸來樂〕<sup>6</sup>就有四種不同的變奏形式，分別為〔二段〕、〔三段〕、〔四段〕、〔五段〕。例證如下：

〔歸來樂〕

罷罷耍耍（韻）茫茫世界儘寬大（韻）五斗米（讀）折不得彭澤腰（句）  
一椀飯（讀）受不得淮陰跨（韻）種幾畝邵平瓜（韻）卜幾文君平卦（韻）  
哈哈（韻）快活煞（韻）心窩裡無牽掛（韻）耳跟廂沒嘈雜（韻）哈哈（韻）  
世上人勞勞堪訝（韻）

〔二段〕

你看那秦代長城替別人打（韻）漢朝陵寢被偷兒挖（韻）魏時銅雀臺（讀）  
到如今無片瓦（韻）哈哈（韻）名利場最兜搭（韻）班定遠玉門關（讀）  
枉白了青絲髮（韻）馬新息銅柱標（讀）抵不得明珠價（韻）哈哈（韻）  
卻更有幾般堪訝（韻）

〔三段〕

動不動（讀）說甚麼玉堂金馬（韻）虛費了文園筆札（韻）只恐怕渴死了  
漢相如（句）空落下文君再寡（韻）哈哈（韻）到頭來都是假（韻）總饒  
你事業伊周（句）文章董賈（韻）少不得北邙山下（韻）哈哈（韻）俺歸  
去也呀（韻）

〔四段〕

身不關陶唐禹夏（韻）夢不想謀王定霸（韻）容膝的是竹椽茅簷（句）點  
景的是琴棋書畫（韻）忘機的是鷗魚鳧鴨（韻）更有那橘子柚園遮周匝（韻）  
蘭地平坡凸凹（韻）俺可也不痴又不呆（句）不聾又不啞（韻）誰肯把韶  
光來虛那（韻）哈哈（韻）俺歸去也呀（韻）

〔五段〕

從負郭問桑麻（韻）遇鄰翁數花甲（韻）鐵笛兒在牛角上掛（韻）酒瓢兒  
在魚竿上插（韻）詩囊兒再驢背上跨（韻）眼底事（讀）拋却了萬萬千千

<sup>6</sup> 和碩莊親王允祿主持所編，《新定九宮大成南北詞宮譜》，（清乾隆 6 年，西元 1741 年）。收錄於王秋桂主編，《善本戲曲叢刊》，第九輯，（台北：學生書局，民國 76 年），頁 3392~3397。

(句)杯中物(讀)直飲到七七八八(韻)歡百歲誰似咱(韻)哈哈(韻)  
要罷便罷(韻)分付與風月烟霞(韻)準備着歸家來耍耍(韻)

這五段〔歸來樂〕分別在句數、字數和韻腳等，都有許多變化，也有許多增字和減句的情形，所以這些變奏的曲體和原曲雖然是相同動機與形式，但是因為表達之內容不同，唱辭的格律改變，因此音樂上也就有許多的變化。

### 三、子母調

兩曲牌循環交替，反覆交互使用使成套式之曲體，亦稱「循環曲體」，或稱「間花格」。其來源是宋代的「轉踏」、「纏達」即 ABAB。運用於子母調之二曲，是同宮調的曲牌，在音樂上有共同的屬性，因此二曲體結合上，極為順暢與自然，由於交替銜接，產生統一中又有規律性變化的色彩。如南曲【仙呂宮】〔風入松〕、〔急三鎗〕、〔風入松〕、〔急三鎗〕二調之迎互循環；北曲【正宮】〔滾繡毬〕、〔倘秀才〕、〔滾繡毬〕、〔倘秀才〕二曲循環交替；如諸宮調【仙呂宮】〔郃郃令〕、〔瑞蓮兒〕、〔郃郃令〕、〔瑞蓮兒〕的曲體。

此種子母調之曲體經常運用於大型的「纏令」套曲中。在北曲中子母調也可以插入他曲，以豐富曲牌的變化。在戲曲音樂中，很少見到「子母調」在排場中單獨使用，一般都是在套曲中出現，例如：《雍熙樂府》<sup>7</sup>的北曲套曲中〔倘秀才〕與〔滾繡毬〕二曲即為「子母調」的形式。

《雍熙樂府》〔端正好〕

纔離了水晶宮鮫綃帳(韻)光射的水晶宮冷透了鮫綃帳(疊)  
夜深沉(讀)睡不穩龍牀(韻)離金門(讀)私出天街上(韻)  
正瑞雪空中降(韻)

〔滾繡毬〕

<sup>7</sup> 和碩莊親王允祿主持所編，《新定九宮大成南北詞宮譜》，(清乾隆 6 年，西元 1741 年)。收錄於王秋桂主編，《善本戲曲叢刊》，第六輯，(台北：學生書局，民國 76 年)，頁 3197~3211。

紛紛似蝶翅飛(句)漫漫如柳絮狂(韻)剪冰花旋風兒飄颻(韻)  
踐瓊瑤腳步兒匆忙(韻)俺將那白襪衫兩袖遮(句)把烏紗兒  
小帽撻(韻)猛回頭將鳳樓凝望(韻)全不見碧琉璃瓦甃鴛鴦  
(韻)一霎時九重宮闕如銀砌(句)半刻間萬里乾坤似玉裝(韻)  
如粉填滿封疆(韻)

〔倘秀才〕

俺則見鐵桶般將重門掩上(韻)俺將那銅獸面雙環扣響(韻)  
俺是萬歲山前趙大郎(韻)料堂中無客伴(句)恁道是燈下看  
文章(韻)俺特來聽講(韻)

〔靈壽杖〕

衝寒風冒凍雪(讀)來相望(韻)有些箇機密事謹待要商量(韻)  
忙則麼了事公人(句)免禮咱招賢宰相(韻)這的是調鼎鼎三  
公府(句)那裏也剃頭髮唐三藏(韻)我向這坐席間聽講書(句)  
你休來我耳邊廂叫點湯(韻)

〔倘秀才〕

朕不學漢高皇身居未央(韻)朕不學唐天子停眠在晉陽(韻)  
常則是翠被寒生金鳳凰(韻)有心思傳說(句)無夢到高唐(韻)  
這的是為君的勾當(韻)

〔滾繡毬〕

既然在四海內為一人(句)須索要整三綱講五常(韻)朕幼年  
間曾演習些鎗棒(韻)恨未曾到孔聖門牆(韻)尚書是幾篇(句)  
毛詩共幾章(韻)講禮記始知謙讓(韻)論春秋可鑑興亡(韻)  
朕待學禹湯文武宗堯舜(句)卿可及房杜蕭曹立漢唐(韻)只  
願恁變理陰陽(韻)

〔倘秀才〕

卿道是用論語(讀)治朝綱有方(韻)卻原來半部兒山河在上  
(韻)聖道如天不可量(韻)可見那談經臨絳帳(韻)煞強似

開宴出紅粧（韻）聽說罷神清氣爽（韻）

〔滾繡毬〕

俺只見銀臺上畫燭明（句）金爐內寶篆香（韻）不當煩老兄自  
斟佳釀（韻）又何勞嫂嫂親捧着霞觴（韻）卿道是糟糠妻不下  
堂（韻）朕想着貧賤交不可忘（韻）常言道表壯不如裏壯（韻）  
妻若賢夫免災殃（韻）朕得卿譬如那太甲逢伊尹（句）卿得嫂  
恰便似梁鴻配孟光（韻）只願恁福壽綿長（韻）

〔倘秀才〕

但歇息（讀）想前王與後王（韻）纔合眼（讀）慮興邦與喪邦  
（韻）因此上曉夜無眠想萬方（韻）須不是歡娛嫌夜短（句）  
早難道寂寞恨更長（韻）那憂愁事有幾樁（韻）

〔滾繡毬〕

憂只憂當站的（讀）身無掛體衣（句）憂只憂守邊的（讀）家  
無隔宿糧（韻）憂只憂甘貧的晝眠在深巷（韻）憂只憂讀書的  
夜坐寒窓（韻）憂只憂號寒的妻怨着夫（句）憂只憂啼饑的子  
喚着娘（韻）憂只憂行船的怕一江對浪（韻）憂只憂駕車的受  
萬里風霜（韻）憂只憂布衣賢士無活計（句）憂只憂鐵甲將軍  
守戰場（韻）提起來感歎悲傷（韻）

〔倘秀才〕

憂的是百姓們寡人在玉榻上心勞意攘（韻）卻教人眠思夢想（韻）  
想着那太原府劉崇據北方（韻）寡人待暫離丹鳳闕（句）親擁  
着碧油幢（韻）先取那河東上黨（韻）

〔滾繡毬〕

卿道是錢王與李王（韻）劉鋹與孟昶（韻）那廝們無仁政萬民  
失望（韻）行霸道百姓遭殃（韻）差何人收四川（句）命誰人  
定兩廣（韻）取吳越必須名將（韻）下江南宜用忠良（韻）定  
江山（讀）碧玉擎天柱（句）開宇宙（讀）黃金駕海梁（韻）

恁可也仔細參詳（韻）

〔脫布衫〕

取金陵飛渡長江（韻）下錢塘平定他邦（韻）四川路休辭棧道  
（句）南蠻路莫愁煙瘴（韻）

〔醉太平〕

陣衝開虎狼（韻）身冒着風霜（韻）任將六韜三略定邊疆（韻）  
把元戎印掌（韻）只願恁身披鐵甲雄壯（韻）馬銜玉勒難遮擋  
（韻）鞭膏金鐙響玎璫（韻）早班師汴梁（韻）

〔一煞〕

有那等順天心達天理去邪歸正皆鬆放（韻）有那等敗王業抗王  
師耀武揚威盡滅亡（韻）休傷殘民命（句）休擄掠民財（句）  
休淫污民妻（句）休得要燒毀愛民房（韻）惜軍馬施仁發政（句）  
聚草糧定賞刑罰（句）保城池討逆招降（韻）沿路上掛一道安  
民文榜（韻）從賑濟任開倉（韻）

〔煞尾〕

朕專待整衣冠尊相貌（讀）就凌煙圖畫你那功臣像（韻）卿莫  
負立金石銘鐘鼎（讀）向清史標題姓字香（韻）能用兵善為將  
（韻）有心機有膽量（韻）仰眺天文算星象（韻）俯察山川變  
形狀（韻）決戰先將九地量（韻）晝戰須將旗幟張（韻）夜戰  
須將大鼓揚（韻）步戰屯雲護軍帳（韻）水戰隨風使帆槳（韻）  
奇正相生兵最強（韻）仁智兼行勇怎當（韻）專聽將軍定這廂  
（韻）坐擬元戎取那廂（韻）飛奏邊庭進表章（韻）齊賀昇平  
回帝鄉（韻）比及你列土分茅拜卿相（韻）先將恁各部下軍卒  
重重的賞（韻）

另外「子母調」還有一種意義，就是以一支可以獨立的曲牌，附帶一支不能獨立使用的曲牌，二者一直結合使用，當此二曲重複出現，也就是反覆時，便形成二曲循環之曲式。例如獨立曲牌〔風入松〕

經常連接〔急三鎗〕一起使用，例如《長生殿》第十三齣〈權閔〉<sup>8</sup>：

【仙呂入雙調】過曲〔風入松〕

你本是刀頭活鬼罪難逃，那時節長跪堦前哀告。我封章入奏機關巧。纔把你、身軀全保。(淨)赦罪復官，出自聖恩，與你何？(副淨)好，倒說得乾淨。只太把、良心昧了，恩知義、付與水萍飄。

(淨)唉，楊國忠，你可曉得。

〔前腔〕

世間榮落偶相遭，休誇着勢壓羣僚。你道我失機之罪，可也記得南詔的事麼？胡盧提掩敗將功冒，怪浮雲、蔽遮天表。(副淨)聖明在上，誰敢朦蔽，這不是謗君麼？(淨)還說不朦蔽。你賣爵、鬻官多少，貪財貨、竭魯膏。(副淨)住了，你道賣官鬻爵，只問你的富貴，是那裏來的？(冷笑介)(淨)也非止這一樁〔急三鎗〕若論你，恃戚里，施奸狡，悞國罪，有千條。(副淨)休得把，誣讒語，憑虛造。(扯淨介)我與你，同去面當朝。

〔前腔〕

(本調)祿山異志腹藏刀，外作痴愚容貌，奸同石勒倚東門嘯。他不拜儲君，公然桀驁。這無禮、難容聖朝，望吾皇立罷斥，除兇惡、早絕禍根苗。

〔前腔〕

念微臣謬荷主恩高，遂使嫌生權要。愚蒙觸忤知難保。(泣介)陛下呵，怕孤立、終落他圈套，微臣呵！寸心赤、只有吾皇鑒昭，容出鎮、犬馬效微勞。(內)聖旨道來，楊國忠、安祿山互相訐奏，將相不和，難以同朝共理。特命安祿山為范陽節度使，剋期赴鎮，謝恩。(淨副淨)萬歲。

(起介)(淨向副淨拱手介)老丞相，下官今日去了。你再休怪我大模大樣，〔急三鎗〕朝門內，一任你，張牙爪，我去開幕府，自逍遙。(副淨冷笑介)(淨欲下復轉向副淨介)還有一句話兒，今日下官出鎮，想也仗，回

<sup>8</sup> 曾永義編注，《中國古典戲劇選註》，(台北：國家出版社，民國80年)，頁594-595。

天力，相提調。(舉手介)請了，我且將冷眼，看伊曹。

〔前腔〕

(本調)一腔塊壘怎生消，我待把他威風抹倒。誰知反分節鉞添榮耀。這話靶、教人嘲笑。咳!但願祿山此去，做出事來，方信我、忠言最早。聖上聖上，到此際、可也悔今朝。

可以見到獨立曲牌〔風入松〕中帶有〔急三鎗〕，而二者銜接的方式又有多種組合，按以〔風入松〕、〔急三鎗〕子母調聯套者，傳奇中屢見之。大抵荊釵「祭江」折始肇其端。其輾轉配搭每因排場繁簡而有所差異。今以A代表〔風入松〕二支，a代表一支；B代表〔急三鎗〕二支，b代表一支，歸納諸傳奇的聯套方式大略有如下數種<sup>9</sup>：

abab：蕉帕「陷差」、雷峰塔「護賊」、風箏誤「拒奸」(其急三鎗每曲僅五三字句，恰為十句正格之半)等。

Ababa：荊釵「祭江」、殺狗「窩中拒奸」、義俠「委囑」、贈書「旅病託棲」、小忽雷「挾策從軍」、桃花扇「偵戲」、秦樓月「忠諫」、廣寒梯「閨陷」、南陽樂「賄璫」、華萼吟「起賊」、元寶媒「豪傑」、人獸關「設計遷居」等。

AbAba：南西廂「跪媒求配」(刊本泯減牌名，經考訂後，得知為此式)、長生殿「權閩」(刊本將急三鎗混入風入松)等。

AbabA：杏花村「阻控」、無瑕壁「大索」、虎口餘生「步戰」等。

Ababa：比目魚「誤擒」。

AbA：千鐘祿「搜山」、伏虎韜「喬逼」等。

Aba：報恩緣「觸貞」、人才福「遇差」、石榴「改婚」、再生緣(不注折名者乃取於讀曲小識，以下同)等。

ABA：享千秋。

AB ab：幻緣箱。

ab ab ab：生辰綱。

abAb a：未央天、錦衣歸、長生樂。

<sup>9</sup> 同註8，頁598-600。

Ab aB a：紫觴瑤、后尋親記。

可見〔風入松〕與〔急三鎗〕的配搭雖然沒有定式，但還是以始肇其端的荊釵「祭江」格為最多。西廂「跪媒求配」折寫鄭恒（淨）求親，與紅娘（貼）鬪口，為過場劇，長生殿此折非但襲取其套式兼亦取其排場。又縱觀上列諸劇，此子母調除可供作普通過場劇外（如荊釵、蕉帕、義俠、殺狗…等），亦可作行動急遽之過場（如杏花村、小忽雷、虎口餘生等）。以上所見子母調的二曲循環相間的曲式，已發展成熟，且有多樣的組合形式，並在南戲北劇中廣泛的運用。

#### 四、帶過曲

散曲小令有因表達內容比較複雜或意猶未盡，可以把二、三支宮調相同或音律相諧的曲牌串連使用，名之曰「帶過曲」。見於元人散曲，其曲牌間或曰「帶」；或曰「過」；或曰「兼」，如〔雁兒落帶得勝令〕、〔十二月過堯民歌〕、〔醉高歌兼攤破喜春來〕等。

帶過曲在選擇二至三支曲牌組合的形式有三種，其一為「同宮帶過」，如〔雁兒落〕帶〔得勝令〕，這兩個曲牌都是同宮調之曲牌，音樂有共同之屬性，用於一種情境；其二為「異宮帶過」，如正宮〔叨叨令〕帶雙調〔折桂令〕，這兩個曲牌由於不同宮調，音樂性格不同，是變化性色彩的組合，適用於表達劇中人物矛盾的心情，或快速轉換情緒的情節；其三為「南北曲帶過」，如南〔楚江情〕兼北〔金字經〕是一首南曲與一首北曲相結合的曲體，由於南北曲分別產生於不同的地域，風格特色差異更大，此種形式又比「異宮帶過」的矛盾或變化性更濃，適用於一個角色要表達不同的兩個心情或敘述兩件完全不同的事情。

為減篇幅，此處僅舉一例《雍熙樂府》〔雁兒落帶得勝令〕<sup>10</sup>如下以茲參考：

《雍熙樂府》〔鴈兒落帶得勝令〕

〔鴈兒落全〕頻將寶串燒（韻）忙把蒼天告（韻）雲迷了楚岫峯（句）

<sup>10</sup> 和碩莊親王允祿主持所編，《新定九宮大成南北詞宮譜》，（清乾隆 6 年，西元 1741 年）。收錄於王秋桂主編，《善本戲曲叢刊》，第十八輯，（台北：學生書局，民國 76 年），頁 6792~6793。

烈火燒祆廟（韻）〔得勝令全〕呀格我今日無伴品鶯簫（韻）流淚  
濕鮫綃（韻）拆散了鴛鴦會（句）分開了翡翠巢（韻）一會家評跋（押）  
冷淡了芙蓉貌（韻）我則索量度（韻）衣鬆了楊柳腰（韻）

這是《雍熙樂府》南北合套曲式中的一支曲牌，由〔雁兒落〕和〔得勝令〕二支曲牌所組合而成，又此二曲都是北曲的「雙調」，音樂之調式和性格都相同，可以銜接使用，表達同一種情境，因此稱為同宮調帶過曲。

## 五、雜 綴

將多首不同宮調之曲牌互相銜接而形成之曲體，即 ABCDE 等組合，稱為「雜綴」。即依情節需要擇取不同屬性的曲調結合運用，視需要而選擇曲牌的數量組合成「雜綴」曲體。由於這些組合曲牌唱詞的格律不同、音樂的調高、調式與旋律節奏等都可以不同，所以各曲牌的性格也可以不相同，而曲調之間是各自獨立的。

此曲體多選用曲牌中之粗曲，因為詞格與音樂的約制性較小，使此形式流暢而多變，適宜敘事性的情節。如《長生殿》第十五齣〈進果〉用【正宮】過曲〔柳穿魚〕，接【雙調】過曲〔撼動山〕，接【正宮】過曲〔十棒鼓〕，接【雙調】過曲〔蛾郎兒〕，接【黃鐘】過曲〔小引〕，接【羽調】〔急急令〕，接【南呂】過曲〔恁麻郎〕三支。皆為不同宮調之小曲，此齣戲以淨丑末唱出民間之疾苦，互相穿插映襯。

例證如下：《長生殿》第十五齣〈進果〉<sup>11</sup>

（末扮使臣持竿挑荔枝籃作鞭馬急上）

【正宮】過曲〔柳穿魚〕

一身萬里跟征鞍，為進離支受艱難。上命遣差不由己，算來名利怎如閒。巴得個、到長安，只圖貴妃看一看。

【雙調】過曲〔撼動山〕

<sup>11</sup> 曾永義編注，《中國古典戲劇選註》，（台北：國家出版社，民國 80 年），頁 609-612。

海南荔子味尤甘，楊娘娘偏喜啖。採時連葉包緘，封貯小竹籃。  
獻來曉夜不停驂，一路裏怕制，望一站也麼奔一站。

【正宮】過曲〔十棒鼓〕

田家耕種多辛苦，愁旱又愁雨。一年靠這幾莖苗，收來半要償  
官賦。可憐能、得幾粒到肚，每日粉成熟，求天拜神助。

【雙調】過曲〔蛾郎兒〕

住褒城，走咸京，細看流年與五星。生和死，斷分明，一張鐵  
口盡聞名。瞎先生，真靈聖。叫一聲，賽神仙，來算命。

【黃鐘】過曲〔小引〕

驛官逃，驛官逃，馬死單單剩馬瞭。驛子有一人，錢糧沒半分。  
拚受打和罵，將身去招架，將身去招架。

【羽調】過曲〔急急令〕

黃塵影內日御山，趕趕趕，近長安。(下馬介)驛子快換馬來。(丑  
接馬末放果籃整衣介)(副淨飛馬上)一身汗兩四肢癱，趲趲趲，換  
行鞍。

【南呂】過曲〔恁麻郎〕

我只先換馬、不和你鬪口，(副淨扯介)休恃強、惹着我動手。(末  
取荔枝在手介)你敢把、我這荔枝亂丟，(副淨取荔向末介)你敢把、  
我這竹籠碎扭。(丑勸介)請罷休，免氣吼，不如把這匹瘦馬同一  
騎一路走。

〔前腔〕

我只打你、這潑腌臢死囚，(末放荔枝打丑介)我也打你、這放刁  
頑賊頭。(副淨)兢官馬、嘴兒太油，(末)誤上用、膽兒似斗。  
(同打介)(合)鞭亂抽，拳痛毆，打得你難捱那馬自有。

〔前腔〕

向地上、連叩頭，望臺下、輕輕放手。(末副淨)若要饒你，快換馬來。(丑)馬一匹、驛中現有，(末副淨)再要一匹(丑)第二匹、實難補湊。(末副淨)沒有只是打。(丑)且慢紐，請聽剖，我只得脫下衣裳與你權當酒。

本齣〈進果〉道盡從南方快馬加鞭，運送荔枝等果實進京的情景，如貢使之勞累、驛站之苦、傷殘百姓之怨等。這是集合不同宮調的小曲，組合而成的曲式，每曲分述各種情節，更換排場，運用快板或乾唱的形式演唱，易於表現不同色彩的敘事效果。

## 六、曲 組

在北曲聯套中常將一些曲牌前後有秩的聯綴在一起，它們自成單元，也可組成獨立排場。由於這些曲牌都是同宮調，曲式結構中之調高與調性都非常接近，是比「雜綴」之組合有系統，又還未達到「套曲」之體製，因此稱為「曲組」<sup>12</sup>。

「曲組」是依附在「套曲」之中的，也可以說一個以上的「曲組」可以組合而成「套曲」。例如：元關漢卿撰《關大王獨赴單刀會》第一折，中【仙呂宮】〔點絳脣〕接〔混江龍〕接〔油葫蘆〕接〔天下樂〕接〔鵲踏枝〕接〔寄生草〕等六個曲牌，組成一個「曲組」。這些曲牌經常組合銜接敘述一段情節；另外〔金盞兒〕接〔金盞兒〕接〔尾聲〕則形成另一個「曲組」。這兩個曲組組合而成一個「套曲」。

【仙呂宮】聯套之基本形式，即在上述之〔點絳脣〕至〔天下樂〕等四曲，或〔點絳脣〕至〔寄生草〕等七曲之後，接用其他曲牌若干，再加〔尾聲〕或〔煞尾〕，形成「套曲」。例證如下：

【仙呂宮】〔點絳脣〕

俺本是漢國臣僚，漢皇軟弱興心鬧，惹起那五處兵刀，併董卓、誅袁紹。

〔混江龍〕

<sup>12</sup> 此曲牌組合之形式，花蓮東華大學許子漢教授稱為「曲段」。

止留下孫劉曹操，平分一國作三朝。不付能河清海晏，兩順風調，兵器改為農器用，征旗不動酒旗搖。「軍罷戰、馬添膘，殺氣散、陣雲高，為將帥、作臣僚，脫金甲、著羅袍。」則他這帳前旗捲虎潛竿，腰間劍插龍歸鞘。人強馬壯，將老兵驕。

〔油葫蘆〕

你道他弟兄雖多兵將少。〔云〕大夫，你知博望燒屯那一事麼？〔魯云〕小官不知，老相公試說則。〔末唱〕赤緊的將夏侯惇、先困了。〔云〕這隔江關機智你知麼？〔魯云〕隔江關智，小官知便知道。不得詳細，老相公試說則。〔末唱〕則他那周瑜蔣幹是布衣交。那一箇股肱臣諸葛施韜略，虧殺那苦肉計黃蓋添糧草。〔云〕赤壁鏖兵，那場好廝殺也。〔魯云〕小官知道，老相公再說一遍則。〔末云〕燒折弓弩如殘筆，燎盡旗幡似亂柴。半明半暗花腔股，橫著撲著伏獸牌。帶鞍帶轡燒死馬，有袍有鎧死屍骸。哀哉百萬曹軍敗，箇箇難逃水火災。〔唱〕那軍多半向火內燒，三停在，水上漂。若不是天交有道伐無道，這其間吳國盡屬曹。

〔天下樂〕

你道是銅雀春深鎖二喬，這三朝，恰定交。不爭咱一日錯便是一世錯。〔魯云〕俺這裡有雄兵百萬，戰將千員，量他到的那里。〔末唱〕你則待要行霸道，你待要起戰討。〔魯云〕我料關雲長年邁，雖勇無能。〔末唱〕你休欺負關雲長、年紀老。

〔那叱令〕

收西川白帝城，將周瑜來送了。漢江邊張翼德將屍骸來當著，舡頭上魯大夫幾乎問說倒。你待將荊州地面來爭，關雲長，聽的鬧，他可便、亂下風雹。

〔鵲踏枝〕

他誅文醜、逞粗躁，刺顏良、顯英豪。他去那百萬軍中，他將那首級輕梟。〔魯云〕想赤壁之戰，我與劉備有恩來。〔末唱〕那時間相看的是好，他可便喜孜孜、笑裏藏刀。

〔寄生草〕

幸然是天無禍，是咱這人自招。全不肯施恩布德行王道，怎比那多謀足智雄曹操。你須知南陽諸葛應難料，〔魯云〕他若不與呵，我大勢軍馬好歹奪了荊州。〔末唱〕你則待千軍萬馬惡相持，全不想生靈百萬遭殘暴。

〔金盞兒〕

他上陣處赤力力三綵美髯飄。雄赳赳一丈虎軀搖，恰便似六丁神簇捧定一箇活神道。那敵軍若是見了說的他七魄散、五魂消。〔云〕你若和他廝殺呵，〔唱〕你則索多披上幾副甲，賸穿上幾層袍。便有百萬軍，當不住他不刺刺千里追風騎，你便有千員將，閃不過明明偃月三停刀。

〔金盞兒〕

你道是三條計、決難逃，一句話、不相饒，使不的武官粗燥文官狡。〔魯云〕關公酒性如何？〔末唱〕那漢酒中劣性顯英豪，圪塔的揪住寶帶，沒揣的舉起鋼刀。〔魯云〕我把岸邊戰船拘了。〔末唱〕你道是岸邊廂拘了戰船，〔云〕他若要回去呵，〔唱〕你則索水面上搭座浮橋。

〔尾聲〕

曹丞相將送路酒、手中擎，餞行禮、盤中托。沒亂殺、姪兒和嫂嫂。曹孟德、心多能做小，關雲長、善與人交。早來到灞陵橋嶮說殺許褚張遼。他勒著追風騎輕輪動偃月刀。曹操有千般計較，則落的一場談笑。〔云〕關雲長道，丞相勿罪，某不下馬了也。〔唱〕他把那刀尖兒斜挑錦征袍。

在曲牌的組合中，【仙呂宮】〔點絳脣〕後接〔混江龍〕曲牌的情形非常普遍，而〔點絳脣〕、〔混江龍〕、〔油葫蘆〕和〔天下樂〕四支曲牌也經常連用，這四曲連用後再接〔那吒令〕、〔鵲踏枝〕和〔寄生草〕的七曲連用之情形更多見，這就是同宮調之曲牌連用形成「曲組」的情形。

另外【仙呂宮】或【商調】的〔村里迓鼓〕、〔元和令〕和〔上

馬嬌〕三曲也被曲家連用，而這三曲之後也常接〔游四門〕、〔勝葫蘆〕而形成五曲連用，自成一組形成「曲組」。又【仙呂宮】或【商調】的〔後庭花〕後常接用〔青哥兒〕或〔柳葉兒〕，或三曲連用，形成一個「曲組」。

基本上「曲組」是由相同宮調的曲牌所組成的，其中也有「借宮」<sup>13</sup>的情形，但是並不多見。另外北曲中每一個宮調的「尾聲」也都有特定的收尾方式，比較特別的是屬於〔尾聲〕性質的【般涉調】〔耍孩兒〕卻可以接在不同宮調的「曲組」之後，形成不同宮調「曲組」組成的「套曲」。

以上所論「套曲」中慣用的數曲牌聯接，形成一個排場之情形即是「曲組」。

## 七、套 曲

以同宮調<sup>14</sup>的一首或多首曲牌，有系統組合而成的曲體，稱為「套曲」，因為由不同曲牌結合，形成多數曲之貫串，因此也稱「套數」。套曲依其故事長短之需求，可有不同數量的曲牌組合運用，其套曲之形式稱為「套式」。套曲之形式依曲牌之多寡有小型套式、中型套式與大型套式等。大型套式是同調高、同調式與同調性之曲牌，按照音樂曲式中節拍與節奏都順暢銜接的原則，聯綴成一套緊密結合的大型樂曲。

完整的大型聯套曲體，基本上是由三個部分的組合，主體是中間部分由數個曲牌銜接，前有引子，而後有尾聲。套曲依曲牌內容性質不同，分為「南曲套曲」和「北曲套曲」，完整的「南曲套曲」包含引子、過曲、尾聲；完整的「北曲套曲」，包含首曲、正曲、尾曲。

從說唱的「諸宮調」和戲曲的明清「傳奇」分析，套曲曲體運用曲牌之多寡可有不同之組合形式。以南曲為例，南套之套式有以下四種：其一，引子、過曲、尾聲三者俱備；其二，無引子

<sup>13</sup> 所謂「借宮」就是一個套曲中因應需求，插入不同宮調的曲牌，本文「套曲」中有舉例說明。

<sup>14</sup> 宮調包含「調高」、「調式」、「調性」等。

有過曲有尾聲；其三，有引子、過曲無尾聲；其四，但有過曲，無引子與尾聲。

說唱的「諸宮調」套曲依其由簡至繁有小型套式：一個曲牌或有尾聲；中型套式：同宮調一個曲牌反覆一次或多次，加一尾聲；大型的纏令套式：同宮調多首不同曲牌串聯而成，前有引子，後有尾聲。在「纏令」套式中又有一些變化的曲體，其一「纏達」：「纏令」中有數曲輪流循環之曲體；其二「帶賺的套式」：是「纏令」中插入一首或多首節奏特殊的「賺」；其三轉調〔貨郎兒〕的九轉等曲體。而北曲中套曲的套式，則必須具備「首曲」、「正曲」和「尾曲」。

如《牡丹亭·遊園》是南曲套曲，有【商調】「引子」〔繞地遊〕、【仙呂宮】「過曲」〔步步嬌〕、〔醉扶歸〕、〔皂羅袍〕、〔好姐姐〕和「尾聲」〔隔尾〕。此套曲前有「引子」，中間有四個曲牌組合而成的「過曲」末有「尾聲」，是完整的「套曲」。其中要說明，最後的〔隔尾〕有呈接下一套曲，兼有「引子」的功能。一個套曲「引子」可以和「過曲」、「尾聲」不同宮調；但是「過曲」和「尾聲」必須是相同宮調。舉例如下：

《牡丹亭·遊園》<sup>15</sup>

**【商調】引子〔繞地遊〕**

（旦上）夢回鶯轉，亂煞年光遍。人立小庭深院。（貼）炷盡沉煙，拋殘繡線，恁今春、關情似去年？（烏夜啼）『（旦）曉來望斷梅關，宿妝殘。（貼）你側著宜春髻子恰憑闌。（旦）剪不斷，理還亂，悶無端。（貼）已分付催花鶯燕借春看。』（旦）春香，可曾叫人掃除花徑？（貼）分付了。（旦）取鏡臺衣服來。（貼取鏡臺衣服上）雲髻罷梳還對鏡，羅衣欲換更添香。鏡臺衣服在此。

**【仙呂宮】過曲〔步步嬌〕**

（旦）裊晴絲吹來閒庭院，搖漾春如線。停半晌、整花鍋。沒揣菱花，偷人半面，迤逗的彩雲偏。（行介）步香閣怎便把全身現！（貼）

<sup>15</sup> 同註 8，頁 854-855。

今日穿插的好。

〔醉扶歸〕

(旦) 你道翠生生出落的裙衫兒茜，豔晶晶花簪八寶填，可知我常一生兒愛好是天然。恰三春好處無人見。不隄防沉魚落雁鳥驚喧，則怕的羞花閉月愁顛。(貼) 早茶時了，請行。(行介) 你看：畫廊金粉半零星，池館蒼苔一片青。踏草怕泥新繡襪，惜花疼煞小金鈴。(旦) 不到園林，怎知春色如許！

〔皂羅袍〕

原來姹紫嫣紅開遍，似這般都付與、斷井頽垣。良辰美景奈何天，賞心樂事誰家院！恁般景致，我老爺和奶奶再不提起。(合) 朝飛暮捲，雲霞翠軒；雨絲風片，煙波畫船。錦屏人忒看的這韶光賤！(貼) 是花都放了，那牡丹還早。

〔好姐姐〕

(旦) 遍青山啼紅了杜鵑，荼蘼外、煙絲醉軟。春香呵！牡丹雖好，他春歸怎占的先！(貼) 成對兒鶯燕呵。(合) 閒凝眄，生生燕語明如翦，啞啞鶯歌溜的圓。(旦) 去罷。(貼) 這園子委是觀之不足也。(旦) 提他怎的！(行介)

〔隔尾〕

觀之不足由他繼，便賞遍了十二亭臺是枉然。到不如興盡回家閒過遣。

一般套曲中所使用的曲牌都是同宮調，但是因應劇情的需要，有時也有使用不同宮調的曲牌組合而成同一個套曲的情形，稱為「借宮」。例如《長生殿》第四十七齣〈補恨〉<sup>16</sup>：

(貼扮織女上)

【正宮】引子〔燕歸梁〕

憐取君王情意切，魂遍覓、費周折，好和蓬島那人說。邀雲珮，

<sup>16</sup> 同註 8，頁 805。

赴星闕。

〔錦堂春〕

聞說璇宮有命，雲中忙駕香車。強驅愁緒來天上，怕眉黛恨難遮。

【正宮】過曲〔普天樂換頭〕

歎生前、冤和業。(悲介)纔提起、聲先咽，單則為、一點情根，種出那、歡苗愛葉。他憐我慕兩下無分別，誓世生生休拋撇。不隄防慘悽悽、月墜花折，稍冥冥、雲收雨歇，恨茫茫、只落得死斷生絕。

〔雁過聲〕

(換頭)聽說舊情那些，似荷絲、劈開未絕，生前死後無休歇。萬重深，萬重結。你共他、兩邊既恁疼熱，況盟言曾共設，怎生他陡地心如鐵，馬鬼坡便忍將伊負也。(旦淚介)

〔傾盃序換頭〕

傷嗟，豈是他頓薄劣。想那日遭磨劫，兵刃縱橫，社稷阽危，蒙難君王，怎護臣妾。妾甘就死，死而無怨，與君何涉。(哭介)怎忘得定情釵盒那根節。

〔玉芙蓉〕

你初心折不賒，舊物懷難撇。太真，我想你馬嵬一事，是千秋慘痛，此恨獨絕。難道你不將殞骨留微憾，只思斷頭香再爇。蓬萊闕，化愁城萬疊。(還旦釵盒介)只是你如今已證仙班，情緣宜斷，若一念牽纏呵，怕無端又令從此墮塵劫。

〔小桃紅〕

位縱在、神仙列，夢不離、唐宮闕，千迴萬轉情難滅。(起介)娘娘在上，倘得情再續，情願謫下仙班。雙飛若註鴛牒，三生舊好緣重結。(跪介)又何惜、人間再受罰折。

【大石調】過曲〔催拍〕

那壁廂、人間痛絕，這墜廂、仙家念熱。兩下癡情恁奢。我把彼此精誠，上請天闕，補恨填愁，萬古無缺。(旦背淚介)還只怕、

孽障週遮，緣尚蹇、會猶賒。

〔尾聲〕

團圓等待中秋節，管教你、情償意愜。(旦)只我這萬種傷心見他時怎地說。

(旦)身前身後事茫茫 (天竺牧童) 卻厭仙家日月長 (曹唐)

(貼)今日與君除萬恨 (薛逢) 月宮瓊樹是仙鄉 (薛能)

此段寫楊貴妃向織女們敘述，她與唐明皇至死不渝的堅貞愛情，其中【大石調】過曲〔摧拍〕就是「借宮」的曲牌。

## 八、合腔

所謂「合腔」是指南北曲混用而未形成嚴格規律的曲式。該形式運用不同宮調的南北曲任意組合成套，敘述一段情節，又各曲押韻混用，是「合套」的前身。例如《官門子弟錯立身》第十二出延壽馬投南奔北找到王金榜，此出用曲十五支，開首北曲【越調】〔鬥鸚鵡〕、〔紫花兒亭〕二支演延壽馬路途落魄；其次南曲【雙調】引子〔四國朝〕、【中呂】過曲〔駐雲飛〕四支演延壽馬與王金榜相見；北曲【越調】〔金蕉葉〕、〔鬼三台〕、〔調笑令〕、〔聖藥王〕、〔麻郎兒〕、〔么篇〕、〔天淨沙〕、〔尾聲〕等北套八曲演王父考驗延壽馬的演藝能力。本出前後用北曲，中間用南曲，亦屬南北「合腔」，而移宮換調，排場頗為分明。

茲舉例說明如下：

例一《官門子弟錯立身》第十二出<sup>17</sup>(生上唱)

北【越調】〔鬥鸚鵡〕

被父母禁持，投東摸西，將一個表子依隨。走南跳北，典子衣服，賣了馬疋。尖擔兒兩頭脫，閃得我孤身三不歸。空滴溜下老大小荷包，猛殺了鑊鍬底。

北【越調】〔紫花兒序〕

<sup>17</sup>九山書會編撰，《永樂大典戲文三種》。錢南揚注，《永樂大典戲文三種校注》，(台北：華正書局，民國69年)，頁242-244。

似這般失業，似這般逐浪隨波，忍冷耽飢。來到這個圍牆直下，柳樹周迴，向這河中掬的長流水，洗了面皮。掠得我鬢髮伶俐，着些個吐盡津兒潤了，撥浪便入城池。

(看招子介)(白)且入茶坊里，問個端的。茶博士過來。(淨上白)茶迎三島客，湯送五湖賓。(見生介)(生白)作場。(分付請旦介)(旦上唱)

南【雙調】〔四國朝〕

聽得聽得入呼喚，特特來此處。

(見生不認介)(白)莊家調判，難看區老。(生)老鼠咬了葫蘆藤，小姐好快嘴。(旦)鸚鵡回言，這鳥敢來應口。(生)耐打鼓兒，我較得你兩片。(旦)你課牙比不得杜善甫，串仗却似鄭元和。「生」姊姊使錢不問家裡豪富，風流不在着衣多。(生唱)

南【中呂】過曲〔駐雲飛〕

你款步難抬，便做天仙難，你來。我把你相看待，它把我相揆壞。猜，緣何在花街，共人歡愛？說又不徹，罵人佯不采。正是本性難移山河易改，水性難移山河易改。(旦)

〔前腔〕

便做真龍，我難從你逐浪波。訊口胡應和，譯話吃不過。噓，一麪是舊特科，我把它瞧破。誰慣得如今，膽似天來大！你向咱行說個什麼？你向咱行說個什麼？(淨)

〔前腔〕

仔細思之，你是何人它是誰？姊姊多嬌媚，你却身襤褸。噓，模樣似丐的，蓋紙被。日里去街頭，教它求衣食。夜裡彎跽樓下睡。(生)

〔前腔〕

覆水難收，一度思量珠淚流。指望長相守，誰信不成就。(旦)噓，一筆盡都勾，免吃儂傴。剪髮拈香，共你同說呪。(生)

只恐你心中不應口，只恐你心中不應口。

(末卜上白)雁飛不到處，人被利名牽。合才勾欄散罷，對門茶店中叫孩兒去，不之甚人在那裡？如今走一遭。(見生旦旦介)(生借衣介)(說關介)(末)不爭你要來我家，我孩兒要招個雜劇的。(生唱)

北【越調】〔金燕葉〕

子這撇末區老賺，我學那劉要和行蹤步跡。敢一個小哨兒喉咽韵美，我說散嗽咳呵如瓶貯水。

(末白)你會甚雜劇？(生唱)

北【越調】〔鬼三台〕

我做《硃砂擔浮漚記》；《關大王單刀會》；做《管寧割席》破體兒；《柑府院》扮張飛；《三奪槩》扮尉遲敬德；做《陳驢兒風雪包待制》；吃推勘《柳成錯背妻》；要扮宰相做《伊尹扶湯》；學子弟做《螺螄末泥》。

(末白)不嫁做雜劇的，只嫁個做院本的。(生唱)

北【越調】〔調笑令〕

我這鬻體、不查梨，格樣，全學賈校尉。趁搶嘴臉天生會，偏宜抹上搽灰。打一聲哨子響半日，一會道牙牙小來來胡為。

(末白)你會做甚院本？(生唱)

北【越調】〔聖藥王〕

更做《四不知》；《雙門醫》；更做《風流浪子兩相宜》，黃魯直；《打得底》；《馬明王村里會佳期》；更做《搬運太湖石》。

(末白)都不招別的，只招寫掌記的。(生唱)

北【越調】〔麻郎兒〕

我能添插更疾，一管筆如飛。真字能抄掌記，更壓著御京書會。

(末白) 我要招個擂鼓吹笛的。(生唱)

北【越調】〔么篇〕

我舞得，彈得唱得。折莫大擂鼓吹笛，折莫大裝神弄鬼，折莫特調當撲旅。

北【越調】〔天淨沙〕

我是宦門子弟，也做得您行院人家女婿。做院本生點個《水母砌》，栓一個《少年游》，吃幾個粧心顛背。

(末白) 當初他也曾好來，使了幾錠鈔，又是好人家兒郎，既然胡亂目招它在家，續後又別作道理，延壽馬，我招你自招你，只怕你提不得杖鼓行頭。(生唱)

〔尾聲〕

正不過沿村轉莊，撞工耕地。我若得粧旦色如魚似水，背杖鼓有何羞！提行頭怕甚的！

(末白) 既然如此，且教他回去，後日別作道理。正是：萬事不由人計較，算來都是命安排。(生旦下)(淨末卜吊場下)

上例「合腔」所使用的曲牌「押韻」，應屬「隨口取協」，若律以《中原音韻》，則「齊微」、「魚模」、「支思」混押。其四支〔駐雲飛〕係屬隻曲成套，分由生、旦、淨（茶博士）各唱一支，第四支生旦分唱，所協韻部分為「皆來」、「歌戈」、「齊微」、「尤侯」，這種保留民間小調特色的押韻法，是後來「套曲」曲體所沒有的<sup>18</sup>。

例二《小孫屠》第十九出<sup>19</sup>

南【大石調】引子〔少年遊〕

瞬目一觀，霎時已列凡世。(白)莫瞞天地莫瞞心，心不瞞人禍

<sup>18</sup>曾永義著，〈永樂大典戲文三種述評〉，《台灣戲專學刊》，第十二期（台北：台灣戲曲專科學校出版，民國95年）頁6。

<sup>19</sup>九山書會編撰，《永樂大典戲文三種》。錢南揚注，《永樂大典戲文三種校注》，（台北：華正書局，民國69年），頁316-318。

不侵。十二時中行好事，災星過了福星臨。小聖乃是東岳泰山府君。勸君莫作虧心事，東嶽新添速報司。切見李瓊梅淫婦，謀殺人命，孫必貴屈死郊中。此人平日孝心可重，今日有此之難。上帝勒旨，差下小聖，降數點甘雨，其甦醒此人。孫必貴，甘雨沾身魂夢醒，醒來冤枉自分明。從空伸出拿雲手，提起天羅地網人。(外下)(末活醒了介)(末唱)

北【雙調】首曲〔新水令〕

夢魂中只聽得雨滋滋，元來是生死別處。渾身上都破損，疼痛怎支吾？參邦傑，於你有何辜？天憐念小孫屠。

南【雙調】過曲〔鎖南枝〕

神魂亂，手腳麻，爭些半霎時身亡化。若不是老天周全，甘雨從空下，魂夢中，把我頭面酒。醒覺來，自嗟呀。(見棒介)

北【雙調】正曲〔甜水令〕

柱杖身邊，誰人撒下，首顛怎生拿？東倒西歪，我怎生提拔？戰兢兢氣力，難加。

南【南宮】過曲〔香柳娘〕

想哥哥那里，你還知麼，兄弟在此身亡化？黃泉無旅店，今夜宿誰家？一命掩黃沙。我如今掙揣，將柱杖按拿，魂飛魄訝。

(生將鋤頭紙錢上介)(見末介)(白)有鬼，(末)哥哥，兄弟不是鬼。在牢中遭盆吊死，把我撒在郊外，謝天降幾點兒甘雨，把我救醒。哥哥，兄弟不是鬼，是人。(生)兄弟，你認的是人來，兄弟款款地起來，挾著杖子行，闖闖到家，卻作區處。(旦上唱)

南【越調】過曲〔花兒〕

荒郊傍晚，星月相將漸生日沉西。車馬游人盡稀散，潛步兩情廝館。

(見生末介)(白)有鬼，(生末)你是鬼是人？(旦)奴家不是鬼，是人。(生末)你

不是鬼，那死的卻是誰？(旦)那死的卻是梅香。你兩個出去，我和朱令史商量，把梅香殺了，切去了頭，假作我的屍首，誣賴你殺了奴家，把你兄弟囚禁牢中，謀害你兩個性命，這的是我和朱令史同謀來。(生末)元來是你這賊人和朱令史謀壞我兄弟來。朱令史如今在那裏？(旦)在五里外莊子上。(生末)你引我到那裏去，只教從前做過事，沒興一齊來。(並下)

以上二種以北曲為主，中間加入數支南曲的曲牌組合形式；與以南曲為主，中間加入數支北曲的曲牌組合形式，是南北曲混合組成的套式，由於沒有形成制式的組織規律，南北曲是不同宮調，加以韻腳字沒有統一的規則，因此尚未形成「合套」的曲體，姑稱之為「合腔」（此「合腔」與《錄鬼簿》中所云之命義不同。）。

又如《小孫屠》第十八出梅香唱南北「合腔」。其章法雖未整秩，唱法亦未有北獨唱、南獨唱、分唱皆可，而未可一腳獨唱南北之規律，但已可見北曲「新聲」已大量注入南曲戲文中<sup>20</sup>。

另外還有一種比較特殊的曲體，應是「合腔」發展成比較有組織規律的形式，由一南一北曲牌穿插交錯組合的形式，如例三南戲《小孫屠》第十八出<sup>21</sup>

南【商調】引子（梅作鬼上唱）〔高陽臺〕

一翦幽魂，滿懷冤苦，冥冥杳杳鮮悲。鮮血流紅，痛累滴交垂。  
無端怨衝天地，恨那人無語常吁。冤警須報，只爭來早與來遲。  
（又唱）

南【商調】過曲〔山坡羊〕

怨氣衝天盈地，怨魂杳杳何處？滴滴底鮮血沾衣袂。李瓊梅，和你假意兒，將人殺了諧連理。萬劫冤仇難如你，冤家，終須會見你。（又唱）

北【仙呂宮】正曲〔後庭花〕

<sup>20</sup>曾永義著，〈永樂大典戲文三種述評〉，《台灣戲專學刊》，第十二期（台北：台灣戲曲專科學校出版，民國95年），頁9。

<sup>21</sup>九山書會編撰，《永樂大典戲文三種》。錢南揚注，《永樂大典戲文三種校注》，（台北：華正書局，民國69年），頁315-316。

教奴怨恨你，魂靈兒無所歸。冤枉難申訴，蒼天不可期。你不與，外人知，施呈巧計。使這般狼兒識，眼將咱一命傾。(又唱)

南【商調】過曲〔水紅花〕

銜冤痛恨苦難追，被伊虧。悲風動處，藏形無倚更無依。最難悲，黃昏微雨，盡在芭蕉葉底。怨魂飛，憾人淚珠垂，也罷。(又唱)

北【雙調】正曲〔折桂令〕

休想我死心塌地，有一朝天地輪迴，我那從前以往冤仇記。你好忘恩義，李瓊梅，到陰司，萬剛凌持。(下)

此套曲是以南曲【商調】為主體，中間插入兩支不同宮調的北曲，形成南北曲穿插交錯的「合腔」曲體，這種形式由於南北曲穿插整齊，已形成特定的規則，但是又不同宮調，又不同韻腳，所以可以說是由「合腔」過度到「合套」的例證。此種「合腔」曲體即將過渡到「合套」的形式，早期的運用並不廣泛，因此例證並不多，因為南戲保存傳承之劇本不多，「四大傳奇」有許多受明人改編，可稱之為「新南戲」，以別於宋元原本之南戲。「南戲」發展到「傳奇」，各種「合套」才廣被各家襲用。

## 九、合套

即南套與北套合用，一北一南或一南一北曲牌交相遞進所組成之曲體。其結構規範較嚴謹，例如構成合套中的南曲與北曲必須同一宮調；每個套曲多以兩個調式為主；組合而成合套的各曲押同一韻等。合套的形式有以下三種，其一，由各不相重的北曲與南曲交替出現；其二，在一套北曲裡，反覆插入同一南曲曲牌；其三，在一套北曲裡，插入幾隻不同的南曲曲牌等。南戲如《小孫屠》，散曲如沈和的《瀟湘八景》都曾使用南北合套，明清時應用更廣。

例如《月令承應》南北曲合套<sup>22</sup>：

《月令承應》

北〔念奴嬌〕

大河波渺（韻）待窮源西掛（讀）孤篷天杪（韻）柳往雪來期有兆（韻）  
此去蒼茫怎了（韻）浪捲桃花（句）歌傳瓠子（句）行役催人老（韻）九  
重宵旰（句）使臣分得多少（韻）

南〔滿庭芳〕

銀灣誰許到（韻）奈他空際（讀）不受纖毫（韻）況是巉巖（句）那更滔  
滔（韻）何處挽將鐵索（韻）怎呶啞撥蘭橈（韻）浪說枯槎（句）海上年  
長如約（韻）（合）只見星河動搖（韻）迴青霄稀烏鵲（讀）斷虹橋（韻）

北〔燈月嬌輝〕

恁須努力（句）便直上如飛鳥（韻）那怕風波萬丈高（韻）你龐人膽忒小  
（韻）俺使臣命豈鴻毛（韻）直恁地偏還囉喏（韻）懷忠信（句）默向那  
龍神禱告（韻）

南〔湘浦雲〕

貫月槎空（句）幾度漂（讀）沒個人知道（韻）誰識錦機（句）璇宮秋光  
好（韻）天蒼蒼（句）水迢迢（韻）管來時（讀）一會沒癩沒倒（韻）（合）  
朦朧過了（韻）半灣銀浦（句）依舊暮雲繚繞（韻）

北〔鴈過南樓〕

翠滴滴天如可摸（韻）碧澄澄月定堪撈（韻）有客款扣着舷（句）有女斜  
隈着棹（韻）翫清流只想垂釣（韻）豈仙乎易得來（句）便夢也難的到（韻）  
那牧者俛而微笑（韻）

南〔野薔薇〕

伊休着惱（韻）指西嶺紅晚照（韻）過幾多塵市（句）幾多烟島（韻）（令）

<sup>22</sup> 和碩莊親王允祿主持所編，《新定九宮大成南北詞宮譜》，（清乾隆 6 年，西元 1741 年）。收錄於王秋桂主編，《善本戲曲叢刊》，第十八輯，（台北：學生書局，民國 76 年），頁 3689~3693。

一葉天邊墮（句）剎那間（讀）已是錦官城了（韻）

北〔尾聲〕

出奉王言豈憚勞（韻）歸遇仙舟真巧（韻）不枉馳驅這遭（韻）星宿海真源（讀）竟尋到（韻）

此套曲使用同宮調，同一韻腳，又南北曲穿插整齊，有規律，是發展成熟的南北「合套」體式。在戲曲中凡使用南北曲合套的形式，大都是大的正場，也是劇中的高潮之一，一般都是先用北曲而後接南曲的形式。

合套的運用發展到明傳奇已經相當成熟，許多劇目中都可見到南北合套的曲體，如【黃鐘宮】北〔醉花陰〕、南〔畫眉序〕、北〔喜遷鶯〕、南〔畫眉序〕、北〔出隊子〕、南〔滴溜子〕、北〔刮地風〕、南〔滴滴金〕、北〔四門子〕、南〔鮑老催〕、北〔水仙子〕、南〔雙聲子〕、北〔尾〕的合套曲體，在傳奇《彩毫》、《紅梅》、《南柯》、《量江》、《墨定量江》、《玉合》、《西園》、《元宵鬧》、《遍地錦》、《舉鼎》、《靈犀錦》、《墨定夢磊記》、《想當然》、《邯鄲》、《偷甲》、《節孝》、《翠屏山》、《李丹》、《曇花》、《上林春》等二十出劇中都有用到此合套<sup>23</sup>。

其他宮調如【仙侶宮】、【正宮】、【中呂宮】、【南呂宮】、【雙調】等宮調也都有南北曲穿插形成套曲的合套曲體。可見不僅合套已發展成熟，並已被廣為運用。

## 十、集 曲

「集曲」是南曲中的一種曲式，是採用若干支曲牌，各摘取其中的若干樂句，重新組成一支有首有尾的新曲牌，稱為「集曲」。因此集曲乃是多首曲調的片段綜合而形成的，為南曲中較為普遍運用的一種曲調變化方法。

例如〔山桃紅〕是〔下山虎〕與〔小桃紅〕二曲集成。見《長

<sup>23</sup>許子漢著，《明傳奇排場三要素發展歷程之研究》，（台北：國立台灣大學出版委員會出版，民國88年），頁619。

生殿》第二十二齣〈密誓〉<sup>24</sup>

【越調】過曲〔山桃紅〕

〔下山虎〕首至六句

俺這里乍拋錦字，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，俯映着河光淨泚。

接〔小桃紅〕六至八句

更喜殺新月織，華露滋，低繞着鳥鵲雙飛翅也。

接〔下山虎〕八至末句

陡覺的銀漢秋生別樣姿。（做過橋介）（二仙女）啟娘娘，已渡過河來了。（貼）星河之下，隱隱望見香煙一簇，搖颺騰空，卻是何處？（仙女）是唐天子的貴妃楊玉環，在宮中乞巧哩。（貼）生受他一片誠心，不免回了牛郎，到彼一看。（合）天上留佳會，年年在斯，卻笑他人世情緣煩刻時。

此例〔山桃紅〕是取〔下山虎〕曲牌的第一至六句，接〔小桃紅〕曲牌的第六至八句，再接〔下山虎〕曲牌的第八至末句。是採用首尾同曲，中間插入其他同宮調曲牌的曲式。

集曲由於有不同形式之組合，筆者曾以《九宮大成南北詞宮譜》中所收錄南曲 11 個宮調中共 585 個集曲，進行分析其組合的形式。分析出最少是由二個曲牌組合而成的集曲，最多有三十個曲牌組合而成集曲。由於論述篇幅龐大，此處不詳加敘述，僅將集曲的研究結論列述如下：

- 一、集曲可以是二個同名曲牌，各取首尾樂句，中間部分樂句重疊所組成。
- 二、集曲是由兩個以上的曲牌所組成，最多可由三十個曲牌的句式所組成。
- 三、每支集曲都有首句和末句，有些集曲是一首一末；有些集曲是多首多末，也就是由多首小型集曲所組合而成的中型或大型集曲。

<sup>24</sup> 同註 8。頁 655。

四、集曲的首句和末句，可以是同一個曲牌，中間插入其他不同曲牌的中間句式。

五、集曲可以首句、中間句和末句分別由不同的曲牌所組成。

六、集曲可以首句和末句分別由不同的曲牌所組成，而中間句有使用相同曲牌穿插不同中間句式的形式。

七、集曲所使用的曲牌可以是同宮調，也可以是不同宮調<sup>25</sup>。

音樂曲式上，集曲的曲牌應是屬性相同，其次集曲的首數句和末數句，可以是相同曲牌的首數句和末數句，中間插入其他曲牌，也可以是不同曲的首數句和末數句。而集曲的中間各句則更為靈活，可依音樂的邏輯性、和協性與完整性而加以安排。

集曲長期發展也形成聯綴成套的曲體，如明傳奇《雙珠》、《運甓》和《四喜》中都有【黃鐘宮】〔畫眉籠錦堂〕、〔錦堂觀畫眉〕、〔黃鶯穿皂袍〕、〔皂袍罩黃鶯〕套曲，此套曲是由四支集曲所組合而形成集曲之套曲。另外在【仙侶宮】、【正宮】、【中呂宮】、【南呂宮】、【越調】、【商調】、【雙調】等宮調中，也有此種由集曲組合之套曲形式<sup>26</sup>，可見集曲套曲在明傳奇中也已廣為運用。

## 十一、犯 調

犯調有三種意義，其一為轉宮（調高）、轉調（調式）之意，即一曲的音階形式轉換調門或樂曲轉換樂句調式性格，使人有耳目一新或不同的感受。

其二指的是南曲中之「集曲」或北曲中之「借宮」。例如《長生殿》第四十七齣〈補恨〉【正宮引子】〔燕歸梁〕接〔錦堂春〕接【正宮過曲】〔普天樂換頭〕接〔雁過聲〕接〔傾盃序換頭〕接〔玉芙蓉〕接〔小桃紅〕接【大石過曲】〔催拍〕接〔尾聲〕。〔小桃紅〕之後的【大石調】〔摧拍〕就是「借宮」的曲牌。此種形式也稱為「犯調」。

<sup>25</sup> 見本人單篇論文〈集曲體式之研究〉，發表於民族音樂學會舉辦「2006 台灣的音樂與音樂歷史」學術研討會，2006 年 9 月。

<sup>26</sup> 許子漢著，《明傳奇排場三要素發展歷程之研究》，（台北：國立台灣大學出版委員會出版，民國 88 年），頁 626-635。

其三為南曲中狹義之犯調，即一支曲保留首尾，中間插入其他同宮調或同管色（調高）的幾支曲，結合成為一支新曲，插入一支稱「一犯」，插入二支即「二犯」，普通以不超過「三犯」為原則。例如：「散曲」【中呂宮】〔喜漁燈集〕（卷十二，頁1395），由〔喜漁燈〕首至四句，接〔漁家傲〕四至五句，接〔河傳序〕第八至九句，接〔古輪台〕第十一至十四句，接〔喜漁燈〕六至末句。曲式為（一曲首＋二曲中＋三曲中＋四曲中＋一曲末）。

「犯調」其實和「集曲」有許多相似之處，都是曲牌體發展到成熟期的變化性曲體，但是它也指「轉調」，是和「集曲」不同之處。這些都是我國傳統音樂中豐富曲調變化的方法，也呈現出傳統音樂中一詞彙多種意義的思維模式。

## 結 論

歐洲古典音樂現今已有相當完整與系統化的曲式學，反觀我國這個歷史悠久的文化古國，其中音樂的發展也長時間受到民間與官方的重視與推廣，但是目前卻少見有關中國傳統音樂曲體結構的相關研究，這對於我國音樂文化的傳承確實有很大的影響。

本文從一些文獻資料、劇本、曲譜以及前人研究的資料論文中整理出一些曲牌組合的曲體，筆者從邏輯的思維模式，共歸納發現出十一種曲體形式。本文首先分別對於這些曲體形式進行研究，進而分析出各種體式的內涵特色與運用情形。今由簡單到複雜的排序，將這些曲體重點作簡要結論如下。

一、「重頭」，是由一曲牌反覆運用之曲體，即  $A+A$  或  $A+A+A+A$  的組合。

二、「重頭變奏」，就是以一個曲調為動機、為基礎，當反覆一次出現時，就進行各種變奏。如果原曲只變奏一次，就形成兩段體；若原曲變奏二次，就形成三段體  $A+A_1+A_2$ ，依次類推。

三、「子母調」，兩曲牌循環交替，反覆交互使用使成套式之曲體，亦稱「循環曲體」，或稱「間花格」。其來源是宋代的「轉踏」、「纏達」，即同宮調之曲  $ABAB$  的曲式。

四、「帶過曲」，是將二或三支宮調相同或音律相諧的曲牌串連形成另一支新的比較長的曲牌，即同宮調或不同宮調 AB 二曲，組合成一支新曲牌的曲體。

五、「雜綴」，將多首不同宮調之曲牌任意銜接而形成之曲體，即不同宮調之曲 ABCDE 等多首曲牌組合而成之曲體，稱為「雜綴」。

六、「曲組」，在北曲聯套中常將一些曲牌前後有秩的聯綴在一起，它們自成單元，也可組成獨立排場。由於這些曲牌都是同宮調，曲式結構中之調高與調性都非常接近，即同宮調之曲牌 ABCDE 等組合，是比「雜綴」之組合有系統，又還未達到「套曲」之體製，因此姑稱之為「曲組」。

七、「套曲」，將同調高、同調式與同調性之曲牌，按照音樂曲式中節拍與節奏都順暢銜接的原則，即唱詞同韻腳、同宮調之曲牌有規律有系統的聯綴成一套緊密結合的大型樂曲。北曲中首曲、正曲和尾曲形成一套曲；南曲中完整的套曲由引子、過曲和尾聲構成。套曲中又有「纏令」、「纏達」和帶「賺」的套曲等多種形式。

八、「合腔」，是指不同宮調的南北曲混用，各曲押韻也可不同韻部，以此來敘述一段情節，而未形成制式規律的曲式。這是曲牌體發展成「合套」之前的曲體。

九、「合套」，即南套曲與北套曲合用，形成一北一南或一南一北曲牌交相遞進所組成之曲體。其結構規範較嚴謹，例如構成「合套」中的南曲與北曲基本上是同一宮調；各套曲押同一韻；並且每個「合套」多以南北兩個套式相間運作銜接等。

十、「集曲」，是南曲中的一種曲式，是採用若干支曲牌，各摘取其中的若干樂句，重新組成一支有首有尾的新曲牌，稱為「集曲」。後來北曲也模仿南曲而有集曲，如〔九轉貨郎兒〕，但為數較少。

十一、「犯調」，是曲牌音樂變化的形式，有三種意義，其一為轉宮（調高）、轉調（調式）之意；其二指的是南曲中之「集曲」或北曲中之「借宮」；其三為南曲中狹義之犯調，即一支曲保留首尾，中

間插入其他同宮調或同管色（調高）的幾支曲，結合成為一支新曲，插入一支稱「一犯」，插入二支即「二犯」，普通以不超過「三犯」為原則。

筆者多年從事我國民間音樂與戲曲音樂的教學和研究工作，試從一些劇本、曲譜和文獻資料中發現一些沒有受到西方音樂影響的曲牌體之音樂曲式結構，期望藉由這些曲體的分析探討，整理出曲牌組合形式多種的體製規律。

本文先從曲體文字的結構規律研究，解析出我國特有的曲牌音樂聯曲曲式結構現象，其成果希望一方面可提供戲曲愛好者了解戲曲曲牌音樂的結構類別和情況；另一方面可提供創作中國音樂的作曲家一些中國音樂曲式結構方面的理論架構，備作參考。本人學疏才淺，期望相關研究者不吝指教。

## 參考書目（依出版時間順序排列）

### 一、論著

- 汪經昌著。《南北曲小令譜》。台北：台灣中華書局，民國 54 年出版。
- 明·毛晉編。《六十種曲》。台北：開明書局，民國 59 年。
- 鄭騫。《北曲新譜》。台北：藝文印書館，民國 62 年。
- 鄭騫。《北曲套式彙錄詳解》。台北：藝文印書館，民國 62 年。
- 元·周德清。《中原音韻》。收錄於《歷代詩史長編二輯》。第一冊。台北：鼎文書局，民國 63 年。
- 明·徐渭。《南詞敘錄》。收錄於《歷代詩史長編二輯》。第三冊。台北：鼎文書局，民國 63 年。
- 明·王驥德。《曲律》。收錄於《歷代詩史長編二輯》。第三冊。台北：鼎文書局，民國 63 年。
- 明·沈寵綏。《度曲須知》。收錄於《歷代詩史長編二輯》。第五冊。台北：鼎文書局，民國 63 年。
- 明·沈寵綏。《弦索辨訛》。收錄於《歷代詩史長編二輯》。第五冊。台北：鼎文書局，民國 63 年。
- 明·朱權。《太和正音譜》。收錄於《歷代詩史長編二輯》。第三冊。台北：鼎文書局，民國 63 年。
- 王季烈著。《螭廬曲談》。台北：商務印書館，民國 67 年。
- 許之衡撰述，吳梅 瞿安覆訂。《曲律易知》。台北：郁氏印獎會，民國 68 年。
- 九山書會編撰。《永樂大典戲文三種》。錢南揚注，《永樂大典戲文三種校注》。台北：華正書局，民國 69 年。
- 張紫晨著。《歌謠小史》。福建：人民出版社，1982 年。
- 清·李玉。《北詞廣正譜》。王秋桂主編。《善本戲曲叢刊》。第六輯。台北：學生書局，1984 年。

和碩親王允祿主持。清·周祥鈺、鄒金生等所編。《新定九宮大成南北詞宮譜》。(清乾隆 6 年，西元 1741 年)。收錄於王秋桂主編。《善本戲曲叢刊》。第六輯。台北：學生書局，民國 76 年。

曾永義編注。《中國古典戲劇選注》。台北：國家出版社，民國 80 年。

詹鏜序。《九宮大成南北詞宮譜》(五線譜一)。見劉崇德校譯。《新定九宮大成南北詞宮譜·五線譜》。天津：古籍出版社，1996 年。

吳梅編著。《南北詞簡譜》。台北：學海出版社，民國 86 年。

許子漢著。《元雜劇聯套研究》。台北：文史哲出版社，民國 87 年。

許子漢著。《明傳奇排場三要素發展歷程之研究》。台北：國立台灣大學出版委員會出版，民國 88 年。

## 二、學位論文

李殿魁著。《元散曲定律》。文化大學博士論文，1971 年。

林佳儀著。《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》。國立政治大學中文系研究生碩士論文，2001 年。

卜致立著。《九轉貨郎兒之研究》。台北藝術大學研究生碩士論文，民國 95 年。

## 三、期刊

曾永義著。〈永樂大典戲文三種述評〉。《台灣戲專學刊》第十二期。台北：台灣戲曲專科學校出版，民國 95 年。頁 6。