

第二章 關於唱腔之分析

唱腔在戲曲音樂中佔有主要的地位。就崑劇的舞臺表演藝術來說，「唱、念、做、打」四功中，唱是第一位；⁵⁶唱腔可以說是崑劇最重要的「本質」。唱腔構築於曲牌、曲牌連結至整個故事情節，唱腔與劇情的密切關係由此可見一斑。更確切地說，崑劇表演以曲牌唱腔為主體，其無論是人物思緒與情境的變換，大多體現在唱腔而非唸白（精鍊為要）。亦即故事情節的交代，常以最簡潔的方式點出原委，人物當下的感受及其內心轉折，其實才是著墨所在。⁵⁷

崑劇的唱腔旋律與字的聲調有密切關係。由於漢字語音的聲音特質，本身具有音樂性，故漢字的聲調（即平、上、去、入和陰陽）為唱腔曲調提供了旋律基礎。大體而言，崑劇的曲調是簡單的，但行腔卻十分細緻微妙；換言之，崑劇的唱腔不單體現於音樂曲調，同時亦完成於曲唱口法中；⁵⁸曲牌的最終場上型態是「依字行腔」，並以「字正腔圓」的最佳效果作為美學追求。⁵⁹

因此，本章「唱腔」分成兩部分討論：第一節是各個演出的曲調比較，以《集成曲譜》為主要參照，少數折子戲輔以《納書楹曲譜》，除了採譜比對各演出間的曲調編改情形以瞭解彼此的差異性，藉以審視當代的崑劇曲唱較之清代、民初不同時期以來，有哪些是被傳承沿用、有哪些又遭改動；另外，部分演出於搬演過程中亦有不同程度的創作曲詞與曲調，其曲調、風格與演唱形式等方面各有何特色，於此一併做說明。第二節則針對不同演員演唱的同一曲牌—【山坡羊】，採譜分析其於吐字、行腔、用氣等方面的詮釋異同，並試圖歸結形成演員演唱特色的可能因素；以《粟廬曲譜》為參照。在此有二點必須特別說明：第一，雖然語言聲調與音樂曲調有密切關係，但因語言屬於另一專業而深入的學問，本論文不予討論，僅就各演出的音樂部分做比對、分析與探討；第二，由於第一、二節

⁵⁶ 「唱」指演唱；「念」指念白；「做」指身段動作、臉部表情等做功；「打」指武打，即翻打跌撲的總稱。參見《中國崑劇大辭典》第 574 頁。

⁵⁷ 引自楊汗如〈音樂為骨，永續音樂之美〉，收錄於《表演藝術》2003 年 11 月（131 期）。

⁵⁸ 見張麗真〈崑曲的苦行者—悼王正來老師〉。

⁵⁹ 參考吳新雷《中國崑曲藝術》第 308 頁，及李曉《中國崑曲》第 27 頁。

的分析、討論內容與目的不同，故二者採譜的「粗細」程度亦不相同，前者為「較粗」的唱腔譜，以記錄曲調為主，句子的主要氣口與唱曲速度等僅略為標示；後者為「較細」的演唱詮釋譜，詳記了演唱過程中不同演員的各式潤腔、用氣以及速度、力度之變化等。以下就各個演出的曲牌唱腔異同比較與不同演員的演唱詮釋兩部分，分節討論之。⁶⁰

第一節 《牡丹亭》各個演出的曲牌唱腔異同

綜觀當代的崑劇演出，唱腔曲調的編改情形顯而易見，《九宮譜定》即認為唱腔是：「因時以為好，古今不同尚。」說明崑劇唱腔要有時代感，必須適應當代觀眾的審美要求。

由第一章第二節的描述分析可知，六個《牡丹亭》演出—1992年的華文漪移植上崑、1997年的中國崑劇藝術團、1999年和2005年的江蘇省崑劇院、2000年的浙崑及2004年的蘇崑，在曲牌方面的運用情形及其笛色安排、演唱與表現形式等。本節中擬就六個演出之影音資料，列舉部分曲牌進行唱腔的實際採譜，使各演出《牡丹亭》的音樂分析不僅止於文字說明，更可透過實際的採譜分析，直接檢視同一曲牌在不同演出中的唱腔異同與改動情形，以及創作曲詞與曲調的音樂特色等。此外，崑劇北曲裡七聲音階的四、七音運用也很值得注意。本文將羅列各演出的北曲曲牌，進行統計並分析討論。

崑劇唱腔為定調（規定笛色）的首調唱法（上、尺、工、凡、六、五、乙七音），故不同演員演唱同一曲牌時，調高、曲調方面往往有一定的穩定性；然而，場上搬演有時仍出現演員受限於本身條件或在音樂改編者的特殊考量下，將笛色或曲調改變的情形。

參照曲譜部分，以《集成曲譜》為主、《納書楹曲譜》為輔。據《崑曲辭典》和《曲譜研究》，此二曲譜的相關背景與大致內容如下。《集成曲譜》的成書時間

⁶⁰ 本章分別以《集成曲譜》、《納書楹曲譜》及《粟廬曲譜》為參照之因，詳見下文第一、二節說明。

較晚，為 1925 年商務印書館（上海）刊本，由王季烈、劉富樑輯訂。該譜共三十二卷，分金、聲、玉、振四集，輯錄崑劇傳統折子戲有四百一十六齣。其中詳載曲詞、科白、工尺（註明小眼、裝飾小腔、笛色）及板眼（分清正板與贈板）；「訂正曲文，釐定宮譜」，於四聲音韻嚴加考訂。此不但廣泛地「總結了崑曲工尺譜的成功經驗，成為一部保留戲曲音樂遺產的巨著」，更為「現代崑曲音樂史上出現的最豐富、最龐大的工尺譜」。⁶¹《納書楹曲譜》的成書時間較早，分為乾隆五十七年（1792）吳門納書楹自刻本、道光二十八年（1848）重刻本兩種，由清蘇州葉堂選輯校訂。該譜共二十四卷，包含正集四卷，續集四卷，外集二卷，補遺集四卷；《西廂記》全譜二卷，《臨川四夢》全譜八卷。輯錄元明以來流傳之曲三百五十三套，資料也很豐富。但其中僅曲詞、旁配工尺（無註明小眼、裝飾小腔、笛色），屬於無賓白的清唱譜。這在當時清中後期大量湧現的工尺譜之中，是最重要、也最有影響者。從這裡可以知道，此二曲譜的重要性。大致來說，本文以內容記載較完整的《集成曲譜》為主要參照，其部分無收錄的齣目再輔以《納書楹曲譜》。

一、採譜

本論文的唱腔採譜計有四十二支曲牌，依曲詞、曲調改動程度之不同分成三大類：（一）曲詞不變、曲調改動；（二）曲詞與曲調部分改動或部分重新創作；（三）創作曲詞與曲調。

樂譜的曲詞部分，使用不同大小字體和字型區隔有音高之曲詞與無音高之乾板唸詞與聲詞，散板以圓滑線標示一字多音之曲詞；音樂部分，以音符大小區隔唱腔與過場音樂，以「x」和「✓」之符頭表示鼓板節奏（出現在無音高之乾唸詞與聲詞中）。關於《集成曲譜》的譯譜，原則上將上板曲一拍一音記為一個四分音符，一拍二音記為兩個八分音符，一拍三音記為一個八分音符加上兩個十六分音符或兩個十六分音符加上一個八分音符，一拍四音記為四個十六分音符；散

⁶¹ 詳見《崑曲辭典》的「集成曲譜」、「納書楹曲譜」及「納書楹四夢全譜」辭條，第 481-483 頁；周培維《曲譜研究》第 240-249、252-255 頁。

板曲則均以無符幹之實心符頭記譜。板式部分，以拍號 8/4 拍表一板三眼帶贈板、4/4 拍表一板三眼、2+2/4 表一板一眼帶贈板、2/4 拍表一板一眼、1/4 拍表有板無眼（常用於急曲或乾板曲）；上述五種板式又分別有加贈三眼板、三眼板、加贈一眼板、一眼板、流水板的別名。小節線部分，以虛線表贈板、雙節線表一段落結束、終止線表一曲牌結束。

齣目名稱部分，有些演出因齣目結構挪移之故，可能出現不同於原著或《集成曲譜》的情形。對此，唱腔採譜若為單一演出，則沿用原演出的齣目名稱；若為多次演出則以原著或《集成曲譜》的齣目名稱表示。採譜的呈現順序，大致按曲牌改動之特殊性、多寡程度與演唱形式等有先後不同的安排。表例 2-1.1 為曲牌唱腔的採譜目錄，實際採譜詳見附件二。

表例 2-1.1：曲牌唱腔採譜目錄⁶²

序號	齣目名稱	曲牌名稱	演唱角色	演出	類別	頁碼
1	尋夢情殤	詩	杜麗娘	華	一	257
2	幽媾	詩	柳夢梅、杜麗娘	華、孔	一	257
3	圓駕	煞尾	柳夢梅、杜麗娘	沈、孔	一	258
4	驚夢	雙聲子	眾花神	志、孔、繼、奉	一	259
5	冥判	天下樂	胡判官	熠、沈、孔	一	259-261
6	尋夢	川撥棹、前腔	杜麗娘、春香	繼、奉、孔	一	261-263
7	學堂	掉角兒（第二支）	春香	志、沈	一	264
8	學堂	掉角兒	陳最良	志、沈	一	265
9	幽媾	五韻美、黑麻令	杜麗娘	孔	一	266-267
10	離魂	嚀林鶯	杜麗娘	繼	一	268-270
11	遊園驚夢	醉扶歸	杜、春、幕合	華	一	270
12	遊園驚夢	好姐姐	杜、春、幕合	華	一	271-272
13	尋夢情殤	忒忒令	杜麗娘、幕合	華	一	272-273
14	尋夢情殤	江兒水	杜麗娘、幕合	華	一	273-274
15	標、回、圓	蝶戀花	幕合	沈	一	274
16	索元	吳小四	郭駝	沈	一	274
17	索元	香柳娘	郭駝	沈	一	275

⁶² 此以主要演員的簡稱區別各個演出：「華」表 1992 年的華文漪移植上崑演出、「志」（張志紅）與「熠」（錢熠）分別表 1997 年的中國崑劇藝術團之浙崑主演與上崑主演、「繼」（張繼沈）表 1999 年的江蘇省崑劇院演出、「奉」（王奉梅）表 2000 年的浙崑演出、「沈」（沈豐英）表 2004 年的蘇崑演出、「孔」（孔愛萍）表 2005 年的江蘇省崑劇院演出。

序號	齣目名稱	曲牌名稱	演唱角色	演出	類別	頁碼
18	倩魂遇判	點絳脣	胡判官	華	二	275
19	訪園拾畫	金瓏璫	柳夢梅	華	二	276
20	叫畫幽遇	簇御林	柳夢梅	華	二	276-278
21	遊園驚夢	尾聲	杜麗娘	華	二	279
22	驚夢	滴溜子	眾花神、幕合	華、沈、孔	二	279-280
23	叫畫幽遇	鶯啼兒	柳夢梅	華	二	281-282
24	離魂	黃玉鶯兒（第二支） 、尾聲	杜麗娘	繼	二	268-270
25	尋夢情殤	嘉慶子、尹令	杜麗娘	華	二	282-283
26	叫畫幽遇	二郎神	柳夢梅	華	二	283-284
27	硬拷	雁兒得勝	柳夢梅	華、沈	二	285-286
28	倩魂遇判	哪吒令	胡判官	華	二	287
29	閨塾訓女	一江風	春香	華	二	288-289
30	驚夢	畫眉序	眾花神、幕合	華、沈、孔	二	289-292
31	訪園拾畫	尾聲	柳夢梅	華	二	293
32	回生	字字雙	花郎	孔	二	293
33	閨塾訓女		陳最良	華	三	293
34	閨塾訓女		杜麗娘	華	三	294
35	叫畫幽遇	梁州第七	杜麗娘	華	三	294
36	冥判		杜麗娘	熠	三	294
37	冥誓	鬧樊樓	柳夢梅	孔	三	295
38	回生	紅芍藥	柳夢梅	孔	三	296
39	回生夢圓	煞尾	幕合	華	三	297
40	尋夢情殤		幕合、杜麗娘	華	三	297
41	倩魂遇判		女獨、幕合	華	三	298
42	倩魂遇判		幕合	華	三	298

二、各個演出的曲牌唱腔分析與比較

在進行唱腔採譜分析之前，有必要先對各個採譜做簡要說明。第一類「曲詞不變、曲調改動」共計十七曲：唱腔譜 1、2 為同曲不同齣目的比較（散板），唱腔譜 3 為北曲改成南曲（上板曲或散板）之例，唱腔譜 4~10 為由簡至繁、不同程度音樂改動之例，唱腔譜 11~14 為演唱者、演唱形式改變甚或複旋律出現之例，唱腔譜 15~17 為舊曲詞譜上新曲調之例。其中唱腔譜 1、2 為同曲牌【詩】

於不同齣目、不同演出中的採譜比對，因其在《牡丹亭》中的重要性（柳杜二人分別藉由【詩】於不同時空中互訴情意，始有後續發展），不同演出在曲調、演唱者、演唱形式等方面又各有不同，故特選入採譜比對以瞭解同曲牌如何有不同表現。第二類「曲詞與曲調部分改動或部分重新創作」共計十五曲，主要以曲調是否被重新譜曲做為劃分，其次再依曲詞改寫程度、由少至多依序排列：唱腔譜 18~24 為曲詞改寫、曲調沿用《集成曲譜》或改動不大之例，唱腔譜 25~31 為曲詞改寫、曲調部分改編或重新創作之例，唱腔 32 為曲詞部分改寫、節奏新編（乾板）之例。第三類創作曲詞與曲調共計十曲，唱腔譜 33~38 為柳、杜或陳最良個人演唱，唱腔譜 39~42 為幕後合唱或幕後女高音獨唱之例。以下就板式、曲調、板數與笛色、演唱形式與表現形式，以及北曲曲牌的四、七音運用（未列於唱腔採譜），分別討論之。

（一）板式方面

崑劇的板式，於南北曲的運用不盡相同，而板式與演唱速度又有一定的關係。一般來說，南曲的板式用法為，引子散板、過曲多上板、尾聲有一定的板式變化且板數是十二板（所謂「尾十二」或「十二時」即指此）；北曲的板式運用，通常前一二支曲牌及煞尾為散板，也有一支曲牌可定板抑或散板的情形。關於崑劇演唱的散板意涵，謝錫恩曾提出精闢見解，他認為：「散板曲的節拍不規律。音的時值、時速可以隨辭意而變化，散板的節拍雖然不固定，但節拍的概念仍然存在。散板相似於Rubato，但並不相同。」另外，武俊達對於崑劇曲牌的板式與速度的功能性，有較為清楚的說明：「運用曲牌不同節拍(板)和不同的速度以表現不同人物的不同生活、情緒，或同一人物情緒的不同發展與變化，是板的變化與轉接重要表現性能之一。」⁶³

在此將討論幾個板式方面的相關問題：第一，起板與起唱；第二，板式的改動與曲牌中間的轉板；第三，板式與速度及其相關詮釋問題。為了翔實說明之，

⁶³ 上述兩段引文分別摘錄於謝錫恩撰、陳安娜主編《中國戲曲的藝術形式》第 220 頁，及武俊達《崑曲唱腔研究》第三章「板式」第 69 頁。

除以唱腔採譜爲例子外，尙有其他譜例。

1. 起唱與起板

所謂起唱，指出曲牌開唱時是否立即上板（指曲牌以均勻的節拍進行），如散板起唱、帶板起唱。所謂起板，則更進一步地指出開始上板時的音落在哪個板上或眼上，如板上起板、末眼起板。⁶⁴

崑劇演唱的過曲多爲上板曲，其中有散板起唱和帶板起唱之分，即王德輝、徐沅澂於《顧誤錄》所言：「曲牌不同，起板各異，如【集賢賓】、【二郎神】、【傾盃序】、【繡帶兒】、【小桃紅】等曲起板在一二句之後；【桂枝香】、【解三醒】、【鎖南枝】、【駐馬聽】等曲，一二字即起板。」⁶⁵雖然在實際演唱中，仍可找到與引文描述不盡相同之例（如〈寫真〉【小桃紅】是帶板起唱，非「起板在一二句之後」），但大體來說，哪些曲牌於一、二句以後才起板，哪些曲牌於前面一、二字就起板，是有規範的（如〈驚夢〉的名唱段一由【下山虎】和【小桃紅】組成的【山桃紅】，首句曲詞「則為你如花美眷」散唱、末字長音始起板，則符合引文說法）。儘管如此，實際演唱中把原本帶板起唱的曲牌的前面一、二字散唱，也是時有所見。本文列舉數支曲牌，將演唱與《集成曲譜》做比對，我們可以清楚看見，原本帶板起唱的曲牌轉爲散板起唱，以及部分起板位置不同的實際狀況。由此映現的是，場上搬演與曲譜記載並非完全一致的情形。

如表例 2-1.2 所示，原本帶板起唱的曲牌轉爲散板起唱的共十二曲、沿用帶板起唱的僅五曲，前者明顯占多數。無論散板或帶板起唱，均有少數例子的起板位置和《集成曲譜》不相同，如【簇御林】、【出隊子】與【懶畫眉】「演唱一」（張繼青、蘇崑演出與江蘇省崑劇院；「演唱二」爲王奉梅與中國崑劇藝術團）。譜例中分別以「↓」、「↑」箭頭符號，表示演唱與《集成曲譜》的起板位置。

⁶⁴ 參考《崑曲曲牌套數範例集·南套》卷一第二章「曲牌」第 36 頁。

⁶⁵ 引文參考王德輝、徐沅澂《顧誤錄》集成本第 59 頁。轉錄自周維培《曲譜研究》第 353 頁。

表例 2-1.2：曲牌的散板起唱和帶板起唱

起唱方式 《集成曲譜》 起板前的曲詞 與工尺數	散板起唱	帶板起唱
一字一音	〈尋夢〉【嘉慶子】、〈叫畫〉【簇御林】、 〈幽媾〉【宜春令】（第二支）	〈叫畫〉【鶯啼兒】、〈寫真〉【小桃紅】
一字二音	〈學堂〉【掉角兒】、【前腔】（第二支）、 【尾聲】、〈尋夢〉【懶畫眉】、【川撥棹】	〈魂遊〉【下山虎】、〈硬拷〉【雁兒得勝】
二字二音		〈回生〉【出隊子】
二字三音	〈驚夢〉【皂羅袍】、〈尋夢〉【綿搭絮】、 【品令】	

譜例 1：散板起唱，起板前一字一音。共三曲【嘉慶子】、【簇御林】、【前腔】

譜例 1 展示了散板起唱，起板前一字一音的曲牌。共三曲【嘉慶子】、【簇御林】、【前腔】。

演唱：(散唱) 是 誰 (散唱) 他 題 詩

《集成曲譜》：是 誰 他 題 詩

【嘉慶子】

【簇御林】

【宜春令】（第二支）

(散唱) 他 驚

他 驚

譜例 2：散板起唱，起板前一字二音。共五曲【掉角兒】、【前腔】（第二支）、【尾聲】、【川撥棹】、【懶畫眉】

譜例 2 展示了散板起唱，起板前一字二音的曲牌。共五曲【掉角兒】、【前腔】（第二支）、【尾聲】、【川撥棹】、【懶畫眉】。

演唱：(散唱) 論 六 (散唱) 手 不

《集成曲譜》：論 六 手 不

【掉角兒】

【前腔】（第二支）

【尾聲】

演唱 (散唱) 女 弟 (散唱) 你 遊

《集成曲譜》 女 弟 你 遊

【懶畫眉】

演唱一 (散唱) 最 撩 人 春 色

演唱二 (散唱) 最 撩 人 春 色

《集成曲譜》 最 撩 人 春 色

譜例 3：散板起唱，起板前二字三音。共三曲【皂羅袍】、【綿搭絮】、【品令】

【皂羅袍】

演唱 (散唱) 原 來 托 紫 (散唱) 兩 香 雲 (散唱) 他 倚 太 湖

《集成曲譜》 原 來 托 紫 兩 香 雲 他 倚 太 湖

譜例 4：散板起唱，但起板不同。僅一曲【出隊子】

【出隊子】

演唱一 玉 人 何

演唱二 玉 人 何

《集成曲譜》 玉 人 何

2. 板式改動、曲牌中間轉板及南曲的【尾聲】板式變化

板式的轉換可以在曲與曲之間，亦可在一支曲牌之內；其使用可視人物身份、情緒的不同，也可依據人物情緒的發展變化。板式變化的手法可分成擴板、抽眼與散板三種，⁶⁶在實際演出的唱腔改編中，擴板的使用極少，散板常用於開唱與結尾，抽眼的運用則因能使原來徐緩、腔長的曲調變得更加流暢而屢見不鮮。以下試圖說明唱腔採譜各例在板式中的變化。

相較於《集成曲譜》原有板式，運用抽眼改變板式之例，包括〈幽媾〉【五韻美】和【黑麻令】全曲 4/4→2/4、〈離魂〉【囀林鶯】全曲 8/4→2+2/4、〈冥判〉【天下樂】其中二句曲詞 4/4→2/4（蘇崑演出表面上無換板式）、〈尋夢〉【川撥棹】杜唱的五句曲詞 4/4→2/4、〈學堂〉【前腔】末五句曲詞 4/4→2/4（中國崑劇藝術團的最後三字節奏沿用《集成曲譜》，但有抽眼之實、時值減半；江蘇省崑劇院則有換板式），五曲分別為唱腔譜 9、10、5~7。板式不變但有抽眼之意的例子，華文漪移植上崑演出的〈尋夢情殤〉【忒忒令】、〈叫畫幽遇〉【二郎神】和【鶯啼兒】前二句，分別為唱腔譜 12、22、25。板式改變但事實上曲調、時值完全不變，更確切地應該說是「板位」（指曲詞上點正板的位置，贈板不計）⁶⁷改變，唱腔譜 29 為著名同唱曲〈驚夢〉【畫眉序】，其中江蘇省崑劇院即有此微妙變化，鼓師板拍時值的不同亦產生不同的韻律感。當然，也有《集成曲譜》原曲牌中間就轉板的，如〈叫畫〉【鶯啼兒】8/4、2+2/4；或曲與曲連唱板式不同的，如〈驚夢〉【畫眉序】4/4→【滴溜子】2/4、〈冥判〉【天下樂】4/4→【哪吒令】2/4，板拍時值大抵由長至短。崑劇轉板基本上均遵循中國音樂“散、慢、中、快、散”的節奏特徵進行變化。⁶⁸五曲分別為唱腔譜 22、29、21、5、27。

值得一提的是，南曲【尾聲】的板式變化。雖然《集成曲譜》和《納書楹曲譜》有把北曲【煞尾】寫成【尾聲】，或把北曲【煞尾】和南曲【尾聲】都簡稱作【尾】的，但《崑曲曲牌套數範例集·南套》認為此係術語使用不嚴格之處。

⁶⁶ 參考資料同註 63。

⁶⁷ 參考《崑曲曲牌套數範例集·南套》卷一第四章「術語和符號」第 66 頁。

⁶⁸ 該說法引自馬薈〈戲曲音樂兩大體制劇種聲腔〉。

這裡本文沿用該書的觀點，將【煞尾】和【尾聲】分指北曲和南曲，並排除【尾】的簡稱；而表格、採譜或其他部分行文，則沿用《集成曲譜》的原有名稱。此外，為使下文的討論能清楚被理解，此就板、散板及板數稍作說明。板通常用於上板曲，借用西洋音樂的說法指的是每一小節的第一拍，先打一個板；與此相對的散板，則多數在底板處以板鼓的節奏取代打板，只有散板之後的起板才會打板。故所謂板數，實際上指的是一支曲牌共有幾個小節，其與鼓師所打的板並不一定完全一致。（曲牌中若有散板，且散板的底板以板鼓節奏取代打板，則鼓師所打的板與板數不相同）

按《崑曲曲牌套數範例集·南套》取樣分析的眾多【尾聲】，歸納成下面三點：其一，【尾聲】曲詞共三句，它的板數依序通常是 4、5（或 4）、3 板。其二，【尾聲】偶有哭頭或叫頭則添一墊板。其三，板式第一、二句總是 2/4，第三句轉為 4/4 或 8/4，也有以 2/4 一貫到底的。⁶⁹更確切地說，【尾聲】的第一句通常是四個小節，第二句是五或四個小節，第三句是三個小節。「添一墊板」的實例如〈驚夢〉【尾聲】（此為《牡丹亭》實際演出中唯一的【尾聲】增添墊板），因增加哭頭「春吓」，全曲由原本的十二小節增為十三小節。關於「板式第一、二句總是 2/4」，本文在整理所有演出齣目的【尾聲】後，發現此尚值得進一步商榷。如表例 2-1.3 所示，許多齣目的【尾聲】往往於曲牌中間（第二句末）出現板式變化，最常見的是轉為 1/4、散板。另外，【尾聲】與上述過曲一樣，有散板起唱和帶板起唱的問題，它的結尾也有部分以散板結束的情形。

這裡要說明的是，表例 2-1.3 有部分齣目出現兩種以上的板式組合，當中具有的不同意涵分別為：第一，實際演出有不同的板式組合，如〈寫真〉和〈離魂〉；第二，實際演出與原來曲譜的板式組合不盡相同，如〈拾畫〉、〈回生〉以及〈冥誓〉、〈如杭〉、〈移鎮〉，前者各為《集成曲譜》與《納書楹曲譜》原有、後者為實際演出；〈圓駕〉前者為《集成曲譜》原有，後二者為實際演出。至於《集成曲譜》的〈回生〉【尾聲】與實際演出的華文漪移植上崑演出〈回生夢圓〉【煞尾】，

⁶⁹ 參見《崑曲曲牌套數範例集·南套》卷三第三章「尾聲概述」第 192 頁。

二曲其實互無關係，此將原曲與 1992 年的創作曲詞與曲調並置是作為比較參考之用；〈冥誓〉和〈如杭〉僅演唱部分曲詞，此可能為板式變化與原曲譜不同的因素之一。此外，〈冥判〉和〈圓駕〉二齣係北曲【煞尾】、全曲散板演唱（無板式變化）；前者僅為資料參考之用、不列入下面討論，後者因實際演出將之改為南曲，具【尾聲】之實而列於表中。

表例 2-1.3：《牡丹亭》各齣目尾聲的板式變化⁷⁰

齣目名稱	板式變化
訓女	散板、2/4、 1/4、散板 、2/4
學堂	散板、2/4、 1/4、散板 、4/4
遊園	2/4、2+2/4、8/4、散板
驚夢	2/4、 1/4、散板 、4/4、散板
尋夢	2/4、 1/4、散板 、8/4
寫真	(1) 散板、2/4、1/4、8/4、散板 (2) 散板、2/4、散板、8/4
離魂	(1) 2/4、 1/4、散板 、4/4 (2) 4/4
冥判	散板
拾畫	(1) 2/4、1/4、8/4、散板 (2) 散板、2/4
叫畫	散板、2/4、 1/4、散板 、4/4
幽媾(後媾)	散板、2/4、 1/4、散板 、4/4
冥誓*	(1) 2/4、 1/4、散板 、2/4 (2) 散板、2/4、 1/4、散板 (前二句)
回生	(1) 2/4、 1/4、散板 、4/4 (2) 2/4
婚走	2/4、4/4、散板
如杭*	(1) 2/4、 1/4、散板 、2/4 (2) 2/4、4/4、散板
移鎮*	(1) 2/4、 1/4、散板 、2/4 (2) 4/4(僅一句)
圓駕 3	(1) 散板 (2) 4/4 (3) 散板、4/4、散板

以上共計有十七齣【尾聲】，扣除〈冥判〉北曲【尾聲】為散板不計外，實際演出中散板起唱有八齣，包括〈訓〉、〈學〉、〈寫〉、〈拾〉、〈叫〉、〈幽〉、〈冥〉、〈圓〉；帶板起唱有九齣，包括〈遊〉、〈驚〉、〈尋〉、〈離〉、〈回〉、〈婚〉、〈如〉、〈移〉、〈圓〉；散板結束有七齣，包括〈遊〉、〈驚〉、〈寫〉、〈冥〉、〈婚〉、〈如〉、〈圓〉；結尾板式不變有十齣，包括〈訓〉、〈學〉、〈尋〉、〈寫〉、〈離〉、〈拾〉、〈叫〉、

⁷⁰ 符號「*」表示板式源於《納書楹曲譜》的齣目；方框表示第二句末最常見的板式變化 1/4 拍、散板，虛、實線分別為「僅原曲譜」或「實際演出」的板式變化。

〈幽〉、〈回〉、〈移〉、〈圓〉。起唱部分，分別有散板起唱和帶板起唱兩種情形之齣目為〈圓駕〉；結尾部分，分別有散板結束和板式保持不變兩種情形之齣目為〈寫真〉及〈圓駕〉。其中原為南北合套之〈圓駕〉—北曲【尾聲】、散板演唱，舞台搬演卻都將之改成南曲，而有「4/4 一貫到底」與「散板、4/4、散板」兩種截然不同的板式設計（詳見唱腔譜 3）；前者曲調幾乎重新譜寫，後者部分沿用《集成曲譜》。第二句末以轉板至 1/4、散板最多，共八齣；〈遊園〉轉至較少見的 2+2/4，〈寫真〉二種板式變化分別轉至 1/4 和散板（又轉板處不相同）；〈婚走〉和〈如杭〉可說是最接近《崑曲曲牌套數範例集·南套》所言第一、二句 2/4、第三句 4/4 者，但末尾以散板結束；〈拾畫〉與〈回生〉則符合《崑曲曲牌套數範例集·南套》以 2/4 一貫到底的情形（除〈拾〉第一字為散板起唱外）；〈移鎮〉因只唱第一句，故無後面的板式變化。

3. 板式、速度及其相關詮釋問題

板式與速度有一定的關係，由慢至快大致為加贈三眼板 8/4 拍、三眼板 4/4 拍、加贈一眼板 2+2/4 拍、一眼板 2/4 及有板無眼 1/4 拍。然而，歸納採譜分析的板式與速度關係，卻發現同一板式可能因不同演員或不同曲情，其所呈現的速度快慢仍有差異情形。換言之，不同養成訓練的演員對於同一板式的速度詮釋並不一致；角色人物隨著曲詞內容產生情緒變化，進而在板式不變的情況下有速度快慢之別，也時有所見。整體來說，加贈三眼板的速度較緩、有板無眼的速度較急，是曲牌演唱的常態。

表例 2-1.4 先按板式分類，後依唱腔譜的先後順序排列。由於唱腔譜的部分曲牌並非完整採譜，故此表格的「演唱角色或形式」、「板式」及速度內容，有部分僅為曲牌的片段呈現，如〈遊園驚夢〉【醉扶歸】、〈尋夢情殤〉【忒忒令】和【江兒水】等。

表例 2-1.4：唱腔譜的板式與速度⁷¹

序號	齣目名稱	曲牌名稱	演唱角色或形式	板式	速度	頁碼
11	遊園驚夢	醉扶歸	幕合	8/4	♩ = 38	270
13	尋夢情殤	忒忒令	幕合	8/4	♩ = 56	272-273
24	叫畫幽遇	鶯啼兒*	柳夢梅	8/4	♩ = 56	268-270
25	尋夢情殤	嘉慶子、尹令	杜麗娘	8/4	♩ = 38-40、68-72	282-283
26	叫畫幽遇	二郎神	柳夢梅	8/4	♩ = 46-48、74、68	283-284
29	閨塾訓女	一江風	春香	8/4	♩ = 44-50	288-289
30	驚夢	畫眉序	眾花神或幕合	8/4	♩ = 48-62、65、66	289-292
3	圓駕	煞尾	杜麗娘、柳夢梅	4/4	♩ = 60、42	258
5	冥判	天下樂*	胡判官	4/4	♩ = 84、86、70、78、 90、92	259-261
6	尋夢	川撥棹*	春香	4/4	♩ = 62、64	261-263
7	學堂	掉角兒(第二支)*	春香	4/4	♩ = 82、86	264
8	學堂	掉角兒	陳最良	4/4	♩ = 64	265
12	遊園驚夢	好姐姐	杜、春、幕合	4/4	♩ = 42	271-272
14	尋夢情殤	江兒水	眾花神	4/4	♩ = 62、66	273-274
15	標、回、圓	蝶戀花	幕合	4/4	♩ = 58、42	274
17	索元	香柳娘	郭駝	4/4	♩ = 70	275
21	遊園驚夢	尾聲*	杜麗娘	4/4	♩ = 28	279
24	離魂	尾聲*	杜麗娘	4/4	♩ = 38、34	268-270
36	冥判	(創作)	杜麗娘	4/4	♩ = 44	294
37	冥誓	鬧樊樓*	柳夢梅	4/4	♩ = 30	295
40	尋夢情殤	(創作)	幕合、杜麗娘	4/4	♩ = 34	297
10	離魂	嚶林鶯	杜麗娘	2+2/4	♩ = 36、48	207-270
23	叫畫幽遇	鶯啼兒	柳夢梅	2+2/4	♩ = 58	281-282
4	驚夢	雙聲子	眾花神	2/4	♩ = 74、68、82、70	259
5	冥判	天下樂*	胡判官	2/4	♩ = 92	259-261
6	尋夢	川撥棹*	杜麗娘	2/4	♩ = 35-40、40-44	261-262
6	尋夢	前腔*	杜麗娘	2/4	♩ = 42、34、48、36、 36、34	263
7	學堂	掉角兒(第二支)*	春香	2/4	♩ = 88、86	264
9	幽媾	五韻美、黑麻令	杜麗娘	2/4	♩ = 34-40、48	266-267
16	索元	吳小四	郭駝	2/4	♩ = 64	274

⁷¹「*」表此曲有二種以上板式；「、」表同演出的不同演唱速度；「，」表不同演出的演唱速度。

序號	齣目名稱	曲牌名稱	演唱角色或形式	板式	速度	頁碼
20	叫畫幽遇	簇御林	柳夢梅	2/4	♩ = 58、54、56-58， 54、54-60	276-278
21	遊園驚夢	尾聲*	杜麗娘	2/4	♩ = 28	279
22	驚夢	滴溜子	眾花神、幕合	2/4	♩ = 82、78、80	279-280
24	離魂	黃玉鶯兒*	杜麗娘	2/4	♩ = 38、46、60	268-270
24	離魂	尾聲*	杜麗娘	2/4	♩ = 36	268-270
27	硬拷	雁兒得勝	柳夢梅	2/4	♩ = 72-78、80、78、88， 58-66、54、68	285-286
28	倩魂遇判	哪吒令	胡判官	2/4	♩ = 80、88	287
31	訪園拾畫	尾聲	柳夢梅	2/4	♩ = 60、52	293
33	閨塾訓女	(創作)	陳最良	2/4	♩ = 80	293
35	叫畫幽遇	梁州第七	杜麗娘	2/4	♩ = 72	294
37	冥誓	鬧樊樓*	柳夢梅	2/4	♩ = 50	295
38	回生	紅芍藥	柳夢梅	2/4	♩ = 92、28	296
39	回生夢圓	煞尾	眾花神	2/4	♩ = 66	297
42	倩魂遇判	(創作)	幕合	2/4	♩ = 60	298
32	回生	字字雙	花郎	1/4	♩ = 82	293

由表例 2-1.4 可知，同一板式的速度詮釋範圍：加贈三眼板 8/4 拍「♩ = 38 ~ 74」、三眼板 4/4 拍和一眼板 2/4 拍均「♩ = 28 ~ 92」；取樣較少者，加贈一眼板 2+2/4 拍仍有「♩ = 36、58」之別；有板無眼 1/4 拍僅一例「♩ = 82」（本文因唱腔譜取樣的侷限性，其所呈現的曲牌板式以 2/4 拍較之 4/4 拍、8/4 拍為多）。當中以 8/4 拍的速度詮釋範圍較小，4/4 拍和 2/4 拍的速度詮釋範圍相同且差距較大。另一方面，從上表也可看見同一曲牌在不同演員的演唱下，速度詮釋有程度不等的落差。速度詮釋差異較大的，如〈冥判〉【天下樂】的三眼板，三次演出的板眼總數分別是一分鐘 84 和 86 個，70 和 78 個，及 90 和 92 個；〈硬拷〉【雁兒得勝】的一眼板，全曲的速度變化較大，兩次演出有一次的板眼總數是一分鐘 72-78、80、78、88 個，另一次是 58-66、54、68 個，前者較後者為快。有趣的是，〈圓駕〉【煞尾】的兩次演出在曲調改變的情況下，雖曲詞內容完全一樣，但速度詮釋出現很大的落差—三眼板，一分鐘的板眼總數分別是 60 和 42 個。速度詮釋差異較小的，如〈驚夢〉【畫眉序】的加贈三眼板，其中的兩次演出的速度

詮釋幾乎一樣，板眼總數是 65 和 66 個。此外，速度變化的位置，不同演員的演唱可能也會不一樣，如上述提及的〈冥判〉【天下樂】，板眼總數轉至一分鐘 86 和 92 的兩次演出，先於曲詞「來俺這裡來」或「緣何到這裡來」增加速度，另一次演出則在介白後的曲詞「小鬼頭兒胡亂篩」增加速度，板眼總數一分鐘 78 個。其中先增加速度且整體演唱較快的兩次演出，均在曲牌中間將原三眼板轉至一眼板，二者或於轉板後、或於轉板當下增加速度。

（二）曲調方面

崑劇曲牌的音樂部分，除上述有關「板眼」內容以外，另一要素為「曲調」。就曲調而言，每支曲牌有自己的曲式、調式、調性；曲調進行的高低升降，又可因曲情詞意和唱字四聲調值而有所變化。⁷²當代的崑劇演出為適應現代觀眾，常試圖以現代人的視角詮釋前人舊作、進行再創作，曲詞、曲調也因此多所刪減、改編。以下先根據《牡丹亭》的唱腔譜，分析崑劇唱腔於實際演唱的曲調變化情形，包括音型、音區、音程、時值、節奏、行腔繁簡、起結音、「板數」、板位及曲調擴展手法的運用等。其次，進一步將之歸納整理成表例 2-1.5，有助於瞭解當代崑劇唱腔的曲調編改，能有更清楚的掌握。

1. 唱腔譜的曲調改編分析

此部分主要針對唱腔譜中的前二類做分析，其中唱腔譜 15-17 及 32，或因原本無譜曲、或因係乾唸曲牌無曲調等之故，不列入此曲調改編的討論；第三類則因係創作曲詞與曲調，非曲調改編範圍，故亦不予討論。下面分成音型、音區與音程，時值、節奏與行腔繁簡，起結音，「板數」與板位，以及曲調的擴展手法五部分討論。

（1）音型、音區與音程：此三者與音高有所關連。音型指音的走向，音區指音高在高音、中音或低音區（高腔和低腔有不同表現力），音程增減則影響曲調的起伏程度（級進、跳進分別具有流暢和跳動二種截然不同的聽覺效果）。音型依

⁷² 武俊達《崑曲唱腔研究》第 122 頁。

照改編程度，由小至大分成相同、相似、不同及相反；音區列舉和原曲差異較大之片段；音程度數有增加和減少之別，各列舉和原曲相近以及使用中插、加花、增腔等手法增減音程者。

譜例 5：音型相同，取自唱腔譜 2【詩】1992 年、23【鶯啼兒】1992 年、24【黃玉鶯兒】（第二支）1999 年、27【雁兒得勝】2004 年

譜例 6：音型相似一，取自唱腔譜 2【詩】、9【黑麻令】2005 年

音高不同

譜例 7：音型相似二，取自唱腔譜 14【江兒水】1992 年、25【尹令】2005 年

音高、節奏不同

譜例 8：音型不同，取自唱腔譜 6【川撥棹】1999 年、7【掉角兒】(第二支) 1997 年

演唱

《集成曲譜》

【川撥棹】 望眼連天

【掉角兒】(第二支) 損頭髮；刺了股

譜例 9：音型相反一，取自唱腔譜 1【詩】、2【詩】、22【滴溜子】 1992 年
銜接相同曲調

演唱

《集成曲譜》

【詩】 他年得傍蟾宮客

【詩】 他年得傍蟾宮客

【滴溜子】 現把好夢驚

譜例 10：音型相反二，取自唱腔譜 3【尾聲】、9【黑麻令】 2005 年
銜接不同曲調

演唱

《集成曲譜》

【尾聲】 雙描畫，虧煞恁清

【黑麻令】 則這鬼宿前程

譜例 11：音區不同一，取自唱腔譜 3【尾聲】 2005 年、11【醉扶歸】 1992 年
音程度數差別大（八度）

演唱

《集成曲譜》

【尾聲】 從今後把牡丹亭夢影

【醉扶歸】 見不提防沈魚落雁

譜例 12：音區不同二，取自唱腔譜 2【詩】1992 年、4【雙聲子】2000 年

音程度數差別小（三至七度）

演唱
不在梅邊在柳邊。梅，夢兒裡成姻眷。

《集成曲譜》
不在梅邊在柳邊。梅，夢兒裡成姻眷。

譜例 13：音程增加一，取自唱腔譜 4【雙聲子】2000 年、27【雁兒得勝】2004 年。

與原曲調相近

演唱
梅，柳夢醫得他女孩兒

《集成曲譜》
梅，柳夢醫得他女孩兒

譜例 14：音程增加二，取自唱腔譜 21【尾聲】、1【詩】1992 年

使用「中插」或「增腔」

演唱
一點相思夢不在梅邊在柳邊。

《集成曲譜》
索香薰繡不在梅邊在柳邊。

譜例 15：音程減小一，取自唱腔譜 6【川撥棹】1999 年、9【黑麻令】2005 年

與原曲調相近

演唱
一時間望眼清，則這鬼宿

《集成曲譜》
一時間望眼清，則這鬼宿

譜例 16：音程減小二，取自唱腔譜 4【雙聲子】2000 年、7【掉角兒】（第二支）
1997 年

使用「中插」

【雙聲子】

【掉角兒】（第二支）

演唱

夢兒裡合歡。你待打我這嫩娃娃，

《集成曲譜》

夢兒裡合歡。你待打這哇哇桃李

（2）時值、節奏與行腔繁簡：此與「音的長短」有所關連；時值指音的長度，節奏指音的輕重緩急（這裡專指曲調的節拍和節奏，暫不討論曲詞音節強弱及其之間的相互關係），行腔繁簡指唱腔的繁複或簡單（行腔繁簡多依據角色行當和板的大小而定：繁腔主要增添大量曲腔裝飾，如「擻、疊、揉、滑」等裝飾小腔，曲調宛轉細膩緩慢舒展；簡腔速度較快、節奏緊湊）。⁷³改編後的曲調時值或增或減，時值增加常用於句讀末尾，並以加花變奏手法填充板眼間的空隙；時值減小分成板式不變與改變，前者有規律減值及非規律減值之別，後者因板式改變有時值直接減半及運用減音手法使時值減小之別。節奏分成相反、改變、變強弱及節奏型四種，其中可以看見相同音高、不同長短的組合之下，將產生截然不同的曲情。行腔較之原曲有較繁和較簡的差異，在沿用原角色行當的情形下，其板式不變與改變皆有可能使行腔變得繁或簡，此端視譜曲者而定。

譜例 17：時值增加，取自唱腔譜 6【川撥棹】1999 年、31【尾聲】1992 年
加花變奏

【川撥棹】

【尾聲】

演唱

款留連，多，過夢裡園林

《集成曲譜》

款留連，(呀)多，過冷淡園林

⁷³ 「腔的繁簡」之相關說明與舉例，詳見武俊達《崑曲唱腔研究》第 144-147 頁。

譜例 18：時值減小一，取自唱腔譜 13【忒忒令】、23【鶯啼兒】1992 年
 板式不變（二曲均沿用加贈三眼板 8/4 拍）

【忒忒令】 【鶯啼兒】

演唱
 一丟丟榆夾錢。寄春情自寫橫

《集成曲譜》
 線，一丟丟榆夾錢。逗春心一點蹉

譜例 19：時值減小二，取自唱腔譜 10【轉林鶯】1999 年、9【五韻美】2005 年
 板式改變（前曲改加贈三眼板 8/4 拍為加贈一眼板 2+2/4 拍，後曲改三眼板 4/4 拍為一眼板 2/4 拍）

【轉林鶯】 【五韻美】

演唱
 碎綠摧紅。邊廂甚麼書生睡夢裡

《集成曲譜》
 碎綠摧紅。邊廂甚麼書生睡夢裡

譜例 20：節奏相反，取自唱腔譜 20【簇御林】、22【滴溜子】1992 年

【簇御林】 【滴溜子】

演唱
 叫得你嫣然一笑細，兩下心頭

《集成曲譜》
 叫得你噴嚏一似駢。惹下

譜例 21：節奏改變，取自唱腔譜 14【江兒水】、23【鶯啼兒】1992 年

【江兒水】 【鶯啼兒】

演唱
 生生死死隨人，餓，姐

《集成曲譜》
 生 生 死 死 餓， 姐

譜例 22：變強弱節奏，取自唱腔譜 20【簇御林】1992 年、27【雁兒得勝】2004 年

連結線

【簇御林】

演唱 叫 得 你 媽 然 一 笑 動。 通 也 麼

《集成曲譜》 叫 得 你 噴 嚏 一 似 動。 通 也 麼

【雁兒得勝】

演唱 通 也 麼

《集成曲譜》 通 也 麼

譜例 23：節奏型，取自唱腔譜 27【雁兒得勝】2004 年

連結線+切分音

【雁兒得勝】

演唱 假 髮 的 體 酥 洗 發 的 神 清 搶 性 命 把 陰 程

《集成曲譜》 假 髮 的 體 酥 洗 發 的 神 清 搶 性 命 把 陰 程

譜例 24：行腔較繁一，取自唱腔譜 23【鶯啼兒】1992 年、24【前腔】1999 年
板式不變（二曲分別沿用加贈三眼板 8/4 拍和一眼板 2/4 拍）

【鶯啼兒】

演唱 自 寫 橫

《集成曲譜》 點 蹉

【黃玉鶯兒】（第二支）

演唱 （啊 呀 天 啊） 他

《集成曲譜》 （阿 呀 天 口下） 他

譜例 25：行腔較繁二，取自唱腔譜 3【尾聲】2005 年

板式改變（改散板為一眼板 2/4 拍）

【尾聲】

演唱 做 鬼 的 有 情

《集成曲譜》 做 鬼 的 有 情

譜例 26：行腔較簡一，取自唱腔譜 23【鶯啼兒】1992 年

板式不變（沿用加贈一眼板 2+2/4 拍）

譜例 27：行腔較簡二，取自唱腔譜 9【黑麻令】2005 年

板式改變（改三眼板 4/4 拍為一眼板 2/4 拍）

(3) 起結音：指曲牌開頭和結尾的音，即所謂「起調畢曲」。⁷⁴原則上，曲牌為保持調式的完整和風格的統一，傳統很講究樂句終止結構的安排；但《崑曲曲牌套數範例集·南套》中亦提及了結音的可變性：「譜曲家有時也靈活巧妙地調整曲牌結音來加強樂曲的和諧性及延續性」。本文探討的六個演出中，有四個演出對少數曲牌的起音或結音進行改動。

譜例 28：起音不同，取自唱腔譜 9【五韻美】2005 年、10【囀林鶯】1999 年、31【尾聲】19

前二曲起音雖不同於原曲，然上板前的長音卻巧妙地与原起音相同

⁷⁴ 參考武俊達《崑曲唱腔研究》第 130-140 頁。《崑曲曲牌套數範例集·南套》將「結音」定義為「詞句配腔的最後一字」（第 34 頁），亦即由數句曲詞組合成的每支曲牌，皆有可能含數個結音；此與本文「結音」所指為畢曲之音，稍有不同。

譜例 29：結音不同，取自唱腔譜 3【尾聲】2005 年、9【黑麻令】2005 年、12【江兒水】1999 年、27【尾聲】1992 年

演唱

《集成曲譜》

【尾聲】 誰似 咱? 三星四星。見。三生的因果。

【黑麻令】 誰似 咱? 三星四星。見。可?

【江兒水】

【尾聲】

(4)「板數」、墊板及板位：板數原指一支曲牌共有幾個小節，此專指曲牌中「襯字、叫頭或虛詞部分」的「板數」；墊板指非詞式規定中的板，用在曲詞中間加入的哭頭、叫頭或無詞的樂音；板位指曲詞上點正板的字位(由於改編後的曲牌，其板眼的點定常有移易，故唱腔譜將板位和眼位的改變一併標示)。⁷⁵改編後的曲牌，襯字、叫頭、哭頭、虛詞或介白等常有增刪情形，透過唱腔譜可知，其可能有「板數」不變、墊板不變或增加等不同的變化。板眼點定方面，板位一般較為固定，眼位則可因字音強調的不同而做適當移易。⁷⁶

譜例 30：板數不變一，取自唱腔譜 20【簇御林】、22【滴溜子】、23【鶯啼兒】1992 年。

襯字增加

演唱

《集成曲譜》

【簇御林】 他動 凌 現 把 好 夢 驚 回, 渴 他 悄 無 言

【滴溜子】

【鶯啼兒】

動 凌 幻, 一 枕 華 簪, 渴。未 曾 開

⁷⁵ 墊板和板位，詳見《崑曲曲牌套數範例集·南套》，第 34、66 頁。

⁷⁶ 參考武俊達《崑曲唱腔研究》第 210 頁。

譜例 31：板數不變二，取自唱腔譜 7【掉角兒】(第二支) 1997 年、26【二郎神】
1992 年

「叫頭」或虛詞增刪

演唱
華? 聽左。(暖) 不

《集成曲譜》
華? (小姐) 聽左。 不

譜例 32：墊板增加一，取自唱腔譜 6【前腔】 1999 年

襯字增加

演唱
連，(呀) 聽 聽這不

《集成曲譜》
連，(呀) 聽這不

譜例 33：墊板增加一，取自唱腔譜 6【川撥棹】 1999 年、9【五韻美】 2005 年、
20【簇御林】 1992 年。

虛詞增加

演唱
(嗰 嗰) 一時間 停。(呀) 敢 可，(啊 哈哈 嘿 下來了) 他動

《集成曲譜》
一時間 停。 敢 唾 (下來了) 動

譜例 34：板位和眼位改變，取自唱腔譜 13〈尋夢情殤〉【忒忒令】 1992 年

前四字眼位改變，末字板位改變

演唱
一丟丟 榆 夾 錢。

《集成曲譜》
線， 一丟丟 榆 夾 錢。

(5) 曲調的擴展手法：包含前加、中插、加花變奏、增腔、減音等手法。前加和中插，指曲詞之前或中間加入其他音高；加花變奏，指於原曲調骨幹音上增加裝飾小腔，填充音與音之間的空隙，豐富其曲調性；增腔及減音，意即增加或刪減樂音，二者常伴隨出現。這些手法的運用皆可能改變原曲之音型、音程、腔的繁簡程度，甚至起結音等；換言之，若欲改編曲牌的曲調，除之前說明的各種技巧外，更可進一步使用上述手法改變原來曲調，增刪原曲的樂音及節奏，達到曲調擴展之目的。

譜例 35：前加，取自唱腔譜 9【五韻美】2005 年、23【雁兒得勝】2004 年

【五韻美】
演唱 生和死孤寒能活動。
【雁兒得勝】
演唱 生和死孤寒能活動。
《集作曲譜》
演唱 生和死孤寒能活動。

譜例 36：中插，取自唱腔譜 8【掉角兒】1997 年、14【江兒水】1992 年

【掉角兒】
演唱 宜室宜家。生生死死隨人
【江兒水】
演唱 宜室宜家。生生死死隨人
《集作曲譜》
演唱 宜室宜家。生生死死隨人

譜例 37：加花變奏，取自唱腔譜 11【醉扶歸】、25【尹令】1992 年

【醉扶歸】
演唱 鳥驚依花抱咱去
【尹令】
演唱 鳥驚依花抱咱去
《集作曲譜》
演唱 鳥驚依花抱咱去

譜例 38：增腔，取自唱腔譜 14【江兒水】1999 年、22【滴溜子】1992 年

【江兒水】 【滴溜子】

演唱
見。 落花 如 霰。

《集成曲譜》
見。 遽 然。

譜例 39：減音，取自唱腔譜 19【金瓏璫】、26【二郎神】1992 年

【金瓏璫】 【二郎神】

演唱
三年一夢 過， 亭 在 梅 柳

《集成曲譜》
驚春誰似我， 亭 在 梅 柳

譜例 40：增腔減音，取自唱腔譜 6【川撥棹】、10【轉林鶯】1999 年

【川撥棹】 增腔 【轉林鶯】 增腔

演唱
一時間 望 眼 連 天 千 金 重， (啊呀

《集成曲譜》
一時間 望 眼 減音 連 天 千 金 減音 重， 減音

2. 唱腔譜的歸納與整理

按上述方法分析《牡丹亭》的唱腔譜，可歸納成下表。(方框表較為重要者)

表例 2-1.5：曲牌唱腔改編情形一覽

唱腔譜		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
齣目		尋夢 情殤	幽媾	圓駕	驚夢	冥判	尋夢	學堂	學堂	幽媾	離魂
曲牌		詩	詩	尾聲	雙聲子	天下樂	川撥棹 前腔	掉角兒 (第二支)	掉角兒	五韻美 黑麻令	轉林鶯
演出		華	華、孔	孔	奉	錢、沈、孔	繼	志	孔	繼	華
音型	相同		√								
	相似		√		√					√	
	不同			√	√		√	√		√	
	相反	√	√					√		√	
音區	不同		√	<input checked="" type="checkbox"/>	√			√		√	
音程	增加	√	√		√					√	
	減小		√		√		√	√		<input checked="" type="checkbox"/>	
音值	增加										
	減小									√	√
節奏	相反										
	改變								√	√	√
	變強弱										√
行腔	較繁			√							
	較簡									<input checked="" type="checkbox"/>	
起音	不同									√	√
結音	不同			√						√	
板數	改變					√	√				
墊板	增加						√			√	
板位	改變			√				√			√
眼位	改變						√	√	√	√	√
曲調 擴展 手法	前加									√	
	中插				√			√	√		√
	加花						√				<input checked="" type="checkbox"/>
	增腔	√	√	√	√		√	√	√		√
	減音		√				√	√	√	<input checked="" type="checkbox"/>	√

唱腔譜		11	12	13	14	18	19	20	21	22	23
齣目		遊園 驚夢	遊園 驚夢	尋夢 情殤	尋夢 情殤	倩魂 遇判	拾畫	叫畫 幽遇	遊園 驚夢	驚夢	叫畫 幽遇
曲牌		醉扶歸	好姐姐	忒忒令	江兒水	點絳脣	金瓏璫	簇御林	尾聲	滴溜子	鶯啼兒
演出		華	華	華	華	華	華、岳	華	華	華	華
音型	相同						√			√	√
	相似				√		√	√		√	√
	不同										√
	相反									√	
音區	不同	☑								√	√
音程	增加	√							√	√	√
	減小							√			
音值	增加										
	減小			√							√
節奏	相反							√		√	
	改變				√				√	√	√
	變強弱			√				√	√		
行腔	較繁									√	√
	較簡							√			√
起音	不同										
結音	不同										
板數	改變		√								
墊板	增加							√			
板位	改變	√		√	√			√		√	√
眼位	改變	√		√	√			√	√	√	√
曲調	前加							√	√		√
擴展	中插				√			√	√		√
手法	加花	☑									
	增腔			√	√			√	√	√	√
	減音						√		√	√	√

唱腔譜		24	25	26	27	28	29	30	31
齣目		離魂	尋夢 情殤	叫畫 幽遇	硬拷	倩魂 遇判	閨塾 訓女	驚夢	訪園 拾畫
曲牌		黃玉鶯兒 尾聲	尹令	二郎神	雁兒得勝	哪吒令	一江風	畫眉序	尾聲
演出		繼	華	華	沈	華	華	沈	華
音型	相同	√			√				
	相似		√	√					
	不同	√			√				
	相反				√				
音區	不同								
音程	增加	√		√	√				
	減小		√					√	
音值	增加								
	減小	√	√	√	√			√	
節奏	相反							√	
	改變			√				√	
	變強弱			√	√				
行腔	較繁	√							
	較簡								
起音	不同								√
結音	不同								√
板數	改變					√			
墊板	增加			√					
板位	改變	√		√				√	<input checked="" type="checkbox"/>
眼位	改變	√	√	√	√			√	√
曲調 擴展 手法	前加		√	√	√				
	中插	√		√				<input checked="" type="checkbox"/>	
	加花								
	增腔	√	√	√					
	減音		√	√	√			√	

(三) 板數與笛色

板數，每支曲牌有一定的板數，即西洋音樂所說的每曲共有幾個小節。某種程度來說，板數具有制約曲牌長度的功能。一般而言，崑劇演唱南曲時板數較為固定、北曲則彈性較大。即南北曲中的南曲因板式固定，襯字不能占板數（所謂「襯不過三」的不成文規定），每支曲牌有一定板數；北曲因下板無定式，板數則為襯字多少所決定。⁷⁷

然而，在實際的改編演出中，改編者為「適應現代人的生活步調」，常僅演唱曲牌的部分曲詞，抑或曲詞完整演唱而改變曲調、節奏加快等，二者的結果皆將使曲牌中原有板數改變。由各個唱腔譜可知，改編後曲牌通常因曲詞刪減或節奏加快等因素，板數較原曲為少，如〈尋夢情殤〉【嘉慶子】、〈離魂〉【囀林鶯】、〈冥判〉【天下樂】及〈叫畫幽遇〉【簇御林】等；偶有因曲詞增加或曲調改變（中插、增腔）等因素，板數較原曲為多，如〈學堂〉【前腔】、〈尋夢情殤〉【江兒水】及〈尋夢〉【前腔】等。另外，最為特別者要屬唱腔譜3〈圓駕〉【尾聲】，原曲係北曲、有三底板，蘇崑演出和江蘇省崑劇院改編後皆為南曲，前者直接上板、共十六板；後者前為散板、有三底板，後才上板、共五板，改編者將原曲的板式改變，當然板數亦隨之有所變化。（上述詳見各唱腔譜）

笛色，或稱笛調、管色或調門，指曲牌演唱或演奏時所用調高。崑劇的傳統笛色共有七種—上字調、尺字調、小工調、凡字調、六字調、正工調及乙字調，分別相當於西洋音樂中的降B、C、D、E、F、G、A各調；當中以小工調為基本笛色。⁷⁸本文於第一章第二節中，對各個演出的曲牌笛色變化有詳細說明，如〈學堂〉【掉角兒】，〈驚夢〉【畫眉序】、【滴溜子】、【鮑老催】、【雙聲子】，以及〈拾畫〉【金瓏瓏】等，此不再贅述；這裡主要就本文討論的六次演出，笛色使用較之傳統笛色有何不同做說明。

眾所週知，許多崑劇的辭書與專書論及笛色，說明均為「有七種」；然而在

⁷⁷ 參見《崑曲辭典》的「襯字」辭條，第475頁

⁷⁸ 參見《崑曲辭典》第470頁、《中國崑劇辭典》第552頁。

實際分析各個演出的笛色使用後，卻發現其中增加「E」和「升F」二調，本文將之名為上凡字調和上六字調，六次演出中即有四次有用到，此突顯了實際演出除運用傳統的七種笛色變化曲牌調高之外，嘗試使用其他調高的比例也很高。關於崑劇曲牌中笛色安排的功能與效果，《崑曲曲牌套數範例集·南套》有清楚說明：「從旋律範疇來說，局部的調性轉換，可以產生光彩而多變的效果；從曲體範疇來說，調性的變換和布局，可以避免曲子四平八穩。」⁷⁹事實上，曲牌的笛色安排係根據劇情發展的需要，其運用調高（笛色）和調式（宮調）的差異布局以改變音樂形象，藉以感染觀眾。

值得注意的是，崑劇係定譜、定調的戲曲音樂。由於它的藝術性很高，故基本上演員必須達至曲譜規定的調高演唱，理論而言不宜移調。但是在實際的舞台搬演時，偶爾也可見到移調演唱的情形。（詳見本文第一章第三節）

（四）演唱形式與表現形式

演唱形式，包含獨唱、同唱、齊唱、同場合唱、幕後合唱等，其中以獨唱最常見。崑劇演唱北曲時，通常由一人主唱（即獨唱），其他角色只用賓白；演唱南曲時，則各門角色都可演唱（形式不拘）。本文的第一章第三節，對於部分演出之演唱形式不同於《集成曲譜》有相關說明，又當中以華文漪移植上崑演出和蘇崑演出「幕後合唱」的運用最為突出，前者如〈遊園驚夢〉【醉扶歸】（幕後合唱與杜唱對唱，見唱腔譜 11）、【忒忒令】（改杜唱為幕後合唱，見唱腔譜 13）、〈尋夢情殤〉創作曲詞與曲調（先幕後合唱、後杜麗娘接唱，見唱腔譜 40），以及〈倩魂遇判〉創作曲詞與曲調（女高音幕後獨唱與幕後合唱，見唱腔譜 41）等。後者如〈標目〉【蝶戀花】的「但是相思莫相負，牡丹亭上三生路」（幕後：男女聲分別齊唱、同唱、女高音獨唱等多種形式，見唱腔譜 15）、〈驚夢〉【畫眉序】及【滴溜子】（改同場合唱為幕後合唱，見唱腔譜 30 及 22）等。透過上述各例的分析與說明，可以瞭解崑劇演唱形式的多樣化，不僅烘托了場景氛圍與豐富音色

⁷⁹ 詳見《崑曲曲牌套數範例集·南套》（下）第 1626 頁。

（男女聲、真假嗓、傳統唱法與美聲唱法等），其對人物在劇情環境中的情態也有充分表現。

表現形式，分爲有伴奏的唱、無伴奏的唱（即乾唱）以及只有鼓（鑼）板伴奏的「乾牌子」三種。乾唱或稱徒唱，指不用笛子伴奏的清唱；乾牌子或稱乾唸牌子，指專供演員在鼓（鑼）板伴奏下乾唸的曲牌，其有時不填詞，僅供鼓（鑼）板伴奏用。⁸⁰三者中以有伴奏的唱爲最常見，大部分曲牌屬之；乾唱多用於引子，如中國崑劇藝術團的〈學堂〉【遶池遊】、四個演出的〈拾畫〉【金瓏璫】等；乾唸則常見於粗曲（急曲）—有板無眼、速度最急、專供淨、丑之用，如〈回生〉【字字雙】（見唱腔譜 32）等。

（五）北曲曲牌的四、七音運用

崑劇北曲曲牌的四、七音，於不同曲牌的運用多寡相差甚多。北曲於音樂上的最大特徵之一爲七聲音階，但有時一支北曲因四、七音使用太少，以致乍聽下恍若南曲，其所顯現的七聲音階色彩很不明顯，是一個相當有趣的現象。另外，除了曲譜原本的四七音多寡運用不同，演員在面對曲譜時的或增或減演唱四、七音，不同裝飾腔格的或唱或不唱四、七音，以及第四音的音高變化等問題，本文將針對各個演出的北曲曲牌演唱，分成四個面向，進行相關的初步分析與討論。

1. 曲譜的使用次數：在實際比較北曲演唱之前，先檢視《集成曲譜》中北曲的四、七音使用次數。本文發現不同曲牌的四、七音使用次數，出現很大的落差，如表例 2-1.6 所示。南北曲的句法結構不太一樣，散板曲的演唱尤其明顯；但若北曲爲上板曲且四、七音運用較少，則難以和南曲有區別。另外，南曲的裝飾唱法有時出現四、七音運用，北曲有時也只用少數的四、七音；此種情況下，南北曲於音階的使用與解釋，值得注意。下表〈圓駕〉【煞尾】於 2004、2005 年的兩次演出，均以五聲音階取代七聲音階的運用，且 2005 年演出有以第四音爲裝飾音。

⁸⁰ 參見《中國崑劇大辭典》第 492、653 頁。

表例 2-1.6：北曲曲牌的四、七音運用⁸¹

齣目	曲牌	集成曲譜	1992 年	1997 年	2004 年	2005 年
虜謀	尾聲	無收錄			四音 1 個 七音 0 個*	
冥判	點絳脣	四音 3 個 七音 10 個	四音 3 個 七音 7 個	四音 3 個 七音 10 個	四音 3 個 七音 10 個	四音 3 個 七音 8 個
	天下樂	四音 1 個 七音 3 個	四音 0 個 七音 1 個*	四音 0 個 七音 0 個*	四音 0 個 七音 2 個*	四音 1 個 七音 3 個
	哪吒令	四音 2 個 七音 1 個	四音 3 個# 七音 0 個	四音 2 個 七音 0 個*		四音 2 個 七音 0 個
	鵲踏枝	四音 4 個 七音 2 個		四音 4 個 七音 0 個	四音 4 個 七音 3 個	
	尾聲	四音 2 個 七音 2 個			四音 1 個 七音 1 個*	
折寇	清江引	無收錄			四音 0 個 七音 0 個	
硬拷	新水令	四音 2 個 七音 6 個			四音 1 個(#) 七音 6 個	
	折桂令	四音 11 個 七音 7 個			四音 12 個# 七音 11 個	
	雁兒落	四音 9 個 七音 9 個	四音 10 個 七音 12 個		四音 6 個 七音 9 個	
	沽美酒	四音 3 個 七音 3 個			四音 0 個(#) 七音 2 個*	
圓駕	醉花陰	四音 8 個 七音 3 個			四音 9 個# 七音 16 個	
	喜千鶯	四音 7 個 七音 14 個			四音 11 個# 七音 16 個*	
	煞尾	四音 2 個 七音 1 個			四音 0 個 七音 0 個	四音(1)個 七音 0 個

⁸¹ 「*」表演出僅唱部分曲詞，非完整曲牌演唱。「#」表演出曲調有改編。粗體表曲牌四、七音的運用有不同於原譜。灰底表曲牌演唱無四、七音，即五聲音階的運用。

2. 實際的演唱多寡：從表例 2-1.6 的北曲實際演唱與《集成曲譜》的對照可知，七聲音階的四、七音多沿用曲譜、少數省略不唱，部分則因個人的演唱詮釋增加了四、七音運用；後者於散板曲和上板曲的運用略有不同。散板曲多於曲調骨幹音之下增加四、七音的運用，上板曲則常是因為曲調改動之故，才增加四、七音的運用。

3. 第四音的音高變化：北曲的第四音演唱，出現本位第四音和升高半音第四音兩種變化。就本文有北曲演唱的四次演出裡，升高半音第四音屬於特例；而從早期崑劇的北曲演唱錄音裡，卻可以聽見升高半音第四音的常態使用。若朝演員的訓練背景方向思考，則本文的研究對象自 1950 年代以後的中國第一批崑劇演員至近來活躍的第四代演員均有，他們相同地演唱本位第四音的現象也無法解釋。只能說，隨著時代的變遷，崑劇北曲的第四音演唱，從升高半音第四音移轉至本位第四音。

4. 不同裝飾腔格的詮釋差異：不同裝飾腔格的詮釋差異。本文將南北曲中有四、七音運用的三種裝飾腔格相互對照，發現演員面對曲譜上的南北曲裝飾腔格時，處理態度不太一樣。包括四、七音的運用與否、裝飾腔格的演唱與否兩部分。北曲擻腔有時會避開四、七音，少數省略不唱擻腔；三或四疊腔多用四、七音，按譜演唱；豁腔多避開四、七音，有些省略不唱豁腔。南曲擻腔、三或四疊腔，多用四、七音；豁腔避開四、七音；三者均按譜演唱。

第二節 《牡丹亭》各個演出中不同演員的演唱詮釋 分析比較

崑劇係兼具寫傳與口傳二種形式的戲曲音樂，其記譜法—工尺譜較之其他劇種或樂種更爲「科學、詳備」：⁸²「科學」指譜面記載該記的、可記的，記不了或記了「反覺束縛」的就不記錄；「詳備」指譜面除了音高、節奏、拍子等音樂的基本元素外，演唱過程中的多種潤腔形式，如帶腔、撮腔、墊腔、疊腔、啜腔、滑腔、擻腔、豁腔、頓挫腔等皆有相應的記譜法，僅少數如嚙腔、啞腔、橄欖腔等，沒有任何標記。

然而，即使崑劇是「百戲之母」，其記譜法對後來劇種的影響不容低估，但它仍無法完全代替口傳心授的傳承方式。工尺譜「永遠只能是“口傳心授”的補充手段，是演唱時的“備忘錄”」，⁸³這句話很清楚的點出，崑劇演唱必須通過口傳心授的過程，始能傳達出弦外之音、言外之意。換言之，崑劇工尺譜「一方面要盡量做到細緻嚴謹，以輔助規範化的傳承；與此同時，它也必須遵循中國人的音樂邏輯思維規律，符合音樂審美習慣，允許演唱者二度創作。」工尺譜記錄了曲調的骨幹音（不同工尺譜的記譜「粗細」不盡相同，但必含骨幹音），演員的演唱詮釋則爲曲調增添血肉，使之具有生命力。

音樂是時間的藝術。十九世紀末錄音技術尚未發明前，音樂表演所以珍貴之因在於每一次的演出都是唯一，無法再現；時至今日，雖然錄音技術與器材不斷進步，卻也無法取代聆聽現場表演時所獲得的感動與震撼。對於所有的表演藝術而言，每一次都是唯一、沒有兩次會完全一樣，崑劇演唱也不例外。不同演員由於師承、個人條件、及其對劇本的不同理解與體會等因素，可能有不同的演唱詮釋；相同演員在不同的時間、空間及環境因素等影響下，演唱詮釋也將有所差異。但無論如何，崑劇演唱是沒有流派的。從曲牌嚴格的制約（如長短句、字數、句

⁸² 伍國棟〈在傳承過程中新生—工尺譜存在意義和作用的思考〉及洛地〈工尺譜及其他〉，《中國音樂》。

⁸³ 陳新鳳〈《納書楹曲譜》的記譜法與崑曲音樂〉，《音樂研究》。

數、音節、形式、疊韻、對偶等)，到曲調走向的固定（骨幹音不變），演員能加以發揮的空間相當有限，自然也就無法產生流派。

儘管如此，不同演員的演唱詮釋仍各自有其特色。故本節擬就臺灣出版的現有崑劇影音資料做採譜分析，採樣對象是不同時空、不同演員的一次表演錄音，試圖藉由深入分析不同演員的如何演唱、歸結不同演員演唱詮釋的相同和差異，以進一步探究形成個人演唱特色的可能因素。下面分成採譜與演唱詮釋的分析比較兩部分，以〈驚夢〉【山坡羊】為例。

一、不同演員的演唱詮釋採譜—以〈驚夢〉【山坡羊】為例

在進入這部分的主題—不同演員的演唱詮釋採譜之前，先說明選擇以〈驚夢〉【山坡羊】為例、以《粟廬曲譜》為參照之因。【山坡羊】係〈驚夢〉的重要唱段，此曲道盡了杜麗娘的傷春心事，屬於杜麗娘和柳夢梅夢中歡會的重要心情轉折。1961年，梅蘭芳在為中國戲曲學院表演藝術研究班講解《遊園驚夢》時曾說道：「【山坡羊】這支曲子是表達她（杜麗娘）心裏難以告人的話，在唱、做方面，必須要細緻、深入，更要做得含蓄，唱得靜。」如引文所言，【山坡羊】一曲的演唱必須細緻、深入，這就是本文以【山坡羊】為例曲的最大原因，希冀透過平緩的節奏、纏綿淒婉的曲調之演唱分析，更能突顯不同演員的演唱詮釋與特色。

關於《粟廬曲譜》的重要性，首先要從俞宗海（粟廬）、其子俞振飛及所謂俞派唱法談起。吳新雷《中國崑劇大辭典》的「俞派唱法」辭條寫道：「1953年，他（俞振飛）正式刊印了《粟廬曲譜》上下兩集，寫出了極其重要的理論著作《習曲要解》。...他的唱法在專業演員和業餘曲友中得到了發揚光大。」當中的「唱法得到發揚光大」，究竟是針對大江南北的崑劇界而言，或僅限於上海一帶，雖無清楚交代，但我們卻可在顧鐵華的〈崑腔水磨調和俞派唱法〉一文中，找到有趣的答案：「俞師之著述，又是積兩代人心得，對魏良輔一葉懷庭以來崑曲歌唱藝術所進行的科學完整的總結...代表了崑曲歌唱藝術普遍認同的基本的正確的

規律—俞派唱法就是現代的崑腔水磨調。」最後一句話點出了俞派唱法獲得崑劇界普遍的認同，其基本的、正確的規律即為現代的崑腔水磨調；換言之，我們可以合理推知，當代的崑劇演員原則上乃遵循著俞派唱法而演唱。但有一點須說明的是，此俞派唱法完全不同於京劇中流派的概念，而是當時有系統的總結崑劇唱曲口法的代表，一直沿用至今。

大致來說，《粟廬曲譜》準確細膩地體現了俞派唱法，對於各種唱腔口法及換氣處，均記錄詳備。⁸⁴故本節以《粟廬曲譜》為參照，進而討論不同演員的演唱詮釋異與同。

（一）譯譜—以《粟廬曲譜》為參照

將工尺譜轉譯成五線譜的過程中，包含調高、板式、音高、節奏和氣口等內容，本文第一章第一節已就部分內容有所討論，此節主要針對音高、節奏與氣口等演唱詮釋部分做進一步描述，並提出譯譜過程的困難，希冀透過《粟廬曲譜》為演唱詮釋參照的同時，能呈現「忠於原譜」的譯譜。

音高部分，凡工尺譜上的「·」（疊腔、滑腔、帶腔）符號和「旁注的小工尺」（裝飾音：啜腔、帶腔、墊腔、頓挫腔），皆以較小音符表示；凡「\」（擻腔）符號以「∞」表示；凡「ㄣ」（豁腔）符號，為本音後另外加一「後倚音」（高於本音一或二音）。

節奏部分，分成無氣口和有氣口兩種，無氣口的節奏譯譜為：一拍二音有 $\underline{x}\underline{x}$ 、 $\underline{x}\cdot\underline{x}$ 二種節奏型，前者占多數、共十次，如「情、人、把、春、幽、春、遣、腆、轉、哪」。後者共五次，後面常銜接滑腔（ $\underline{x}\underline{x}\underline{x}$ ），如「地、神」（ $\underline{6}\cdot\underline{2}$ $\underline{216}$ 、 $\underline{2}\cdot\underline{3}$ $\underline{321}$ ）。一拍三音有 $\underline{x}\underline{x}\underline{x}$ 、 $\underline{x}\underline{x}\underline{x}$ 二種節奏型（另一節奏型 $\underline{x}\underline{x}\underline{x}$ 未出現於【山坡羊】中），前者占絕大多數、共二十二次，且疊腔（如 $\underline{221}$ ）居多、有十二次，如「怨、循、眷、甚、春、見、邊、光、遷、煎、的、處」。後者共九次，僅用在撮腔（如 $\underline{303}$ $\underline{221}$ ）與滑腔（如 $\underline{123}$ $\underline{321}$ ）中，各為五次和四次，如「夢、

⁸⁴ 參考周維培《曲譜研究》第 257 頁。

暗、遷、懷、生」及「良、流、地、神」。一拍四音有×·×××、×·××·×二種節奏型，前者屬於常態，凡旁注的小工尺有一或二個、其位於一拍中的第幾音（同時出現於第二、四音除外），均轉譯成此節奏，如「揀、例、甚、睡」；也有一拍四音但非旁注小工尺者，同樣是這個節奏，如「俺」。另外，×·××·×屬於特例，因兩個旁注的小工尺正好位於一拍中的第二、四音，故此二音皆轉譯成較短音符，如「問」。後者為特例僅出現一次。

有氣口的節奏譯譜為：一拍二音有×0×（帶腔）、××0二種節奏型，前者占絕大多數、共十六次，其中疊腔（如303）和旁注的小工尺（如506）各占七次，分別為「遣、仙、腆、遷、懷、生、除」及「一、神、睡、誰、則、哪、幽、嬋、夢」。後者僅出現一次用於嚙腔中，如「遠」（160）。一拍三音的例子較少，××0×、×0××二種節奏型分別出現一次，於嚙腔和斷腔中使用，如「裏 5305」及「的 5065」。一拍四音唯一且同樣只出現一次的節奏型×0×××，事實上即為×0×××的減值（可視為「快速」的帶腔），如「光 30323」。以上所有的節奏型，專指一拍一字的情況而言；若一拍二字則每字分別演唱半拍，遇有氣口或旁注的小工尺之節奏譯譜，方法與一拍一字相同（時值減半）。一拍二字共出現五次，無氣口和有氣口分別為「名門、俺的、例裏」及「則為、例一」。

氣口部分，凡工尺譜字的左下方標有「┐」符號者，皆轉譯成休止符或「V」符號：時值等於或短於十六分休止符者，以適當時值的休止符表示（上面「有氣口的節奏譯譜」有相關說明）；時值長於十六分休止符者，一律以「V」（換氣）符號表示。

上述有關【山坡羊】之音高、節奏、氣口等的譯譜，均參照〈習曲要解〉中的各種腔格說明，但其中有少數例子在不屬於任何腔格的情形下，其節奏譯譜便存在著困難，如一拍二音的「嬋、見」及一拍三音的「怨」。它們原來的節奏似乎應該是××和×××（一拍三音中，非撮腔與滑腔者多為此節奏），但實際譯譜為×·×和×××，原因有二：一為增加曲調的流暢性及依照音型給予合理的節奏，一為實際演唱的各個演出均如此詮釋。故本文中有極少部分的節奏是有選擇性的

譯譜。

(二) 採譜—張繼青、孔愛萍、王奉梅、張志紅及華文漪五位演員

採譜內容包含演唱過程的音高、節奏、氣口等音樂元素，以下針對此三元素分別探討崑劇演唱採譜過程中所遇到的困難及其解決的方法。原《粟廬曲譜》的譯譜，部分腔格為替代符號或較小音符者（如撇腔、豁腔、疊腔等），一律在採譜中將音高採記出來且以普通音符大小記譜；另外，因演唱詮釋產生的咬字音或裝飾音，則以其他符號或較小音符表示，下文有相關說明。

音高的採譜，主要有定調、咬字音、啞腔及偏音四個部分。定調方面，崑劇工尺譜雖為首調演唱法，但笛色多按曲譜規定，音高有一定的穩定性。故本文採以實際音高記譜（即固定調）。咬字音方面，「出字重，行腔婉」是崑劇演唱的重要特色；⁸⁵又咬字的口勁力度往往會影響曲調音高。因此，在演員「依字行腔」、講究「字正腔圓」的同時，其演唱過程常因加重咬字的關係，先由上或由下帶出一個自然短音再下滑或上滑至本音，此短音即咬字音。⁸⁶關於咬字音的名詞使用，首見於張雅婷的《崑曲歌唱的口傳與書寫形式—以遊園【皂羅袍】為例》。當中指出咬字音原僅出現在曲詞一開頭（即字頭，所謂「噴口」也），但因崑劇演唱中須清楚交代字頭、字腹和字尾，故逐漸產生在其他拍點音上，也有因重咬字腹和字尾而產生的咬字音情況。（如【山坡羊】的「情、睡」等）咬字音分成可辨音高與不可辨音高兩種，前者以較小的符頭表示（無符幹），後者以斜線「\」、「/」分別表示下滑音和上滑音。另外，咬字音時值較長者以「裝飾音」表示；若時值更長、裝飾音表示法已不敷使用時，則直接將此音唱至曲調節奏中、視為曲調的一部分，即所謂「咬字音演變為旋律音」。⁸⁷啞腔方面，崑劇演唱在經過長期的藝術實踐中積累了一套崑劇特有的演唱口法與潤腔方式，其首要作用在區分曲詞的四聲陰陽，其次才是裝飾（潤腔）。啞腔的音高變化在眾多腔格中

⁸⁵ 參考王正來《曲苑綴英》第 151 頁。

⁸⁶ 詳見張雅婷《崑曲歌唱的口傳與書寫形式—以遊園【皂羅袍】為例》第 46 頁。

⁸⁷ 參考資料同上註，第 65 頁。

相當突出，凡遇上聲低腔「出字必須冒調而起，通過上倚音作下行大跳進，然後在極短時間內進入本音。…通過誇張上聲“高降”的字聲特徵來強化聲情。」⁸⁸另有一種「高罕不落」唱法，即僅唱罕高之音而不唱本音，通常用在緊板之處，⁸⁹如「把」；偶爾也用在陰平聲或陽平聲的濁音字。本文以「↘」符號表示罕腔；另外，凡曲調進行中的二音以下滑方式演唱，亦以此符號註明之。偏音方面，偏音原指崑劇的南曲五聲音階中，有時出現的第四音與第七音（「七聲奉五聲」的情形）；本文的偏音，則專指演員於演唱過程中偶爾出現的半音以內的音高微差。對此，五線譜中原有的升降記號仍無法呈現真實音高，故採譜於音符左方標示箭頭符號。「↑」表示演唱的實際音高較此音略高四分之一音，「↓」表示演唱的實際音高較此音略低四分之一音，藉此呈現演唱者更細微的音高變化。

節奏的採譜，大體而言，除了《粟廬曲譜》中的裝飾小腔以及演唱者後來加入的詮釋以外，主要曲調的節奏採譜不致有太大問題，依人耳聽覺直接採記即可；部分裝飾小腔則因出現實際演唱與譯譜不同的情形，其相關時值與記譜法仍須進一步商榷，以下茲舉三種不同的腔格藉以說明本文裝飾小腔的記譜方式，又當中可見到演員在面對不同腔格時可能會有的詮釋方式。如豁腔譯譜 3^5 的實際演唱有三種情形： $3 \cdot 5$ 、 $3 \cdot \overset{\vee}{5}$ 及 $3 \overset{\vee}{3} 5$ ，它們的相同點為豁腔皆占四分之一拍，不同點在於氣口、疊腔的有無—屬於演唱者後來加入的詮釋部分，此三者的演唱效果有微妙變化，如「夢」等；帶腔譯譜 203 的實際演唱有三種情形： $2 \cdot 03$ 、 $2 \cdot 3$ 和 223 ，它們的相同點是帶腔占四分之一拍且皆有氣口，不同點在於氣口的長短（由長至短分別為 $2 \cdot 03$ 、 $2 \overset{\vee}{2} 3$ 及 $2 \cdot \overset{\vee}{3}$ ，此意味著帶腔前的音符時值與之相反）以及疊腔的有無，如「嬋」等；疊腔譯譜 221 的實際演唱有六種情形： $2 \cdot 21$ 、 $2 \cdot \overset{3}{2} 1$ 、 $2 \cdot \overset{3}{3} 21$ 、 $2 \overset{\vee}{2} 1$ 、 $2 \cdot \overset{3}{2} \overset{\vee}{1}$ 及 $2 \cdot \overset{3}{3} 2 \overset{\vee}{1}$ ，其中後三者與前三者的差別在於氣口的有無（即疊腔之後是否有「停頓」），而第二、三種情形較之第一種為多了裝飾小腔且因小腔時值不同故記譜上也稍有差異，如「怨」等。上述三種腔格原本應截然不同，

⁸⁸ 參見《中國崑劇大辭典》的「罕腔」辭條，第 560 頁。

⁸⁹ 參考資料同註 85，第 146 頁。

但經實際演唱的採譜後發現彼此有重疊現象，相關說明詳見下一部分。簡言之，無論是曲譜原有的裝飾小腔或演唱者後來加上的詮釋，凡時值短於或等於三十二分音符者，皆以裝飾音記錄之。

氣口的採譜，崑劇演唱之妙不僅在唱腔的豐富多變，氣口的掌握又是一個重大的關鍵；⁹⁰其中有換氣、偷氣、歇氣等多種方法。本文氣口的採譜有三種：第一，凡氣口時值長於或等於十六分音符者以休止符記譜（歇氣屬之），如斷腔、帶腔等；第二，凡換氣之處以「V」符號表示，如橄欖腔前後、高拔腔前等；凡偷氣之處以「v」符號表示，如疊腔、嚨腔等（皆以落腮口法唱之）。⁹¹

上述針對採譜中的音高、節奏、氣口等做描述，此外，崑劇演唱的過程還有一點相當重要的是「氣息的運用」，此影響了音量的強弱、音的虛實等，然而由於這個部分在記譜上仍存有一定的困難，故本文無採記。比如若將所有演唱的音量細節一一詳記，其呈現的僅為許多瑣碎的強弱記號，而非實質上因氣息運用的靈活變化所帶來的結果，此舉是無太大意義的；反之，如果僅就部分重要的字句採記強弱，有時卻又很難標示得翔實清楚，如「則索要因循靦腆，想幽夢誰邊」二句，演員通常會配合曲情在音量上稍弱，但其中「循、腆、誰、邊」等曲詞，可能由於腔格口法、氣息運用等致使音量表現有微妙起伏，其記譜若僅標示「p」（弱），恐怕也無法完整呈現演員的演唱詮釋。同樣地，所謂「虛實並用」、「虛實相間」幾乎潛藏於大多數的崑劇演唱之行腔運轉中，很好地使用將予人一個自然的抑揚頓挫的節奏感，它的重要性可以想見，只是若欲進一步明瞭其用法以及當中的奧妙，仍須透過口傳心授的方式始得以掌握，實在無法記錄於採譜中。

下面以《粟廬曲譜》的譯譜為參照，分別呈現江蘇省崑劇院、浙崑和上崑五位演員的〈驚夢〉【山坡羊】演唱採譜，演唱者包含：張繼青、孔愛萍、王奉梅、張志紅以及華文漪。

⁹⁰ 參考吳新雷〈崑曲“俞派唱法”研究〉，收錄於《中華藝術論叢》（第四輯）第254頁。

⁹¹ 參考資料同註85，第150頁。

【山坡羊】

演唱詮釋採譜

張繼青

孔愛萍

王奉梅

張志紅

華文漪

《粟廬曲譜》

沒 亂 裏 春 情

繼

孔

奉

志

華

《粟》

難 遣 暮

13

繼

孔

奉

志

華

《粟》

生 小 嬋 娟，

16

繼

孔

奉

志

華

《粟》

揀 名 門 一 例 一 例 裏

18

繼

孔

奉

志

華

《粟》

神 仙 眷。

21

繼

孔

奉

志

華

《粟》

甚 良 緣， 把

24

繼
孔
奉
志
華
《樂》

青 春 拋 的 遠。 俺 的 睡

27

繼
孔
奉
志
華
《樂》

情 誰 見？ 則 索 要

30

繼
孔
奉
志
華
《粟》

因 循 覲 朕 想

33

繼
孔
奉
志
華
《粟》

幽 夢 誰 邊， 和

36

繼

孔

奉

志

華

《粟》

春 光 暗 流

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 36 and 37. It consists of six staves, each labeled with a character: 繼 (top), 孔, 奉, 志, 華, and 《粟》 (bottom). The music is written in a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The lyrics '春光暗流' are written below the bottom staff, with horizontal lines indicating the alignment of the notes with the characters. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as accents (>) and breath marks (v).

38

繼

孔

奉

志

華

《粟》

轉。 遷

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 38 and 39. It consists of six staves, each labeled with a character: 繼 (top), 孔, 奉, 志, 華, and 《粟》 (bottom). The music continues in the same key signature and clef as the previous block. The lyrics '轉。' and '遷' are written below the bottom staff. The notation includes slurs, accents (>), and breath marks (v). Measure 39 features a final cadence with a fermata over the last note.

41

繼
孔
奉
志
華
《粟》

延， 這

44

繼
孔
奉
志
華
《粟》

哀 懷 那 處 言？

47

繼
孔
奉
志
華
《粟》

淹 煎

51

繼
孔
奉
志
華
《粟》

潑 殘 生 除 問 天。

二、不同演員的演唱詮釋分析比較

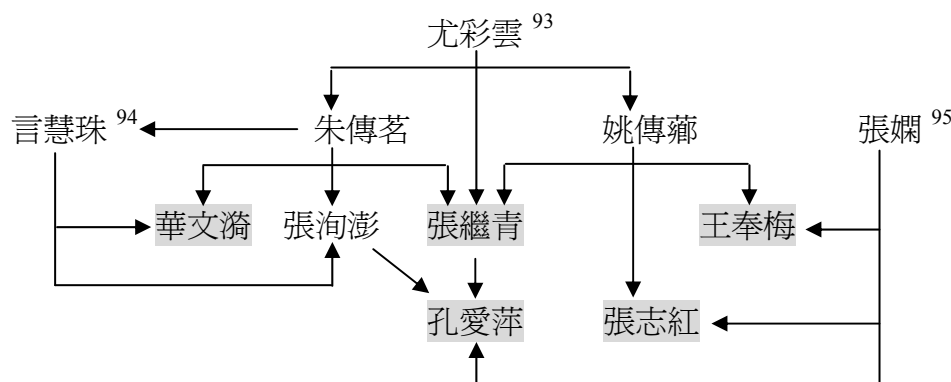
崑劇是定譜、定調的戲曲藝術，不同於京劇和其他地方劇種，故演唱比較規範，亦無所謂「派別之分」。然而，在聽似相同的曲調之下，演員實際上是透過不同小腔的增加、節奏的靈活變化以及氣口的運用等，潤飾曲調的骨幹音以增添血肉，使之具有生命力；另外，因為地域環境、歷史背景與養成訓練（師承）等之差異，各劇團對於同一曲牌的演唱詮釋也往往略有不同。本文此部分主要依據【山坡羊】的實際演唱採譜，分析比較五位演員的演唱詮釋的相同和差異，並進一步歸納整理其演唱特色形成的可能因素，以及說明不同劇團的演員是否因師承脈絡的同一性致使演唱詮釋較接近？又各劇團分別有何演唱特色？

本文採譜的五位對象分別是：江蘇省崑劇院的第一、三代演員—張繼青和孔愛萍，浙崑的第三代、四演員—王奉梅和張志紅，與上崑的崑大班演員—華文漪。下面先簡述五位演員的時代背景和養成訓練。⁹²張繼青，1938 生於江蘇蘇州，1952 年參加蘇州民峰蘇劇團，1956 年轉入江蘇省蘇崑劇團，1960 年由於江蘇省會南京的演出需要，張繼青等十三位「繼」字輩演員被抽調至南京分團（即 1978 年建立的江蘇省崑劇院之前身）；師從尤彩雲、曾長生，俞振飛、沈傳芷、朱傳茗、姚傳薌、俞錫侯等。孔愛萍，1966 年生於江蘇蘇州，1978 年考入江蘇省戲劇學校崑劇科（為江蘇省崑劇院「繼、承」字輩後的第三代演員），1985 年畢業後轉入江蘇省崑劇院；師從張嫻、張繼青及張洵澎。王奉梅，1949 年生於山東日照縣，1959 年考入浙江省戲曲學校崑曲班（即第三代「盛」字輩），1965 年畢業後轉入浙江崑劇團；師從張嫻、姚傳薌。張志紅，1966 年生於浙江嵊縣，1978 年考入浙江崑劇團五年制學員班（即第四代「秀」字輩），師從姚傳薌。華文漪，1941 年生於江蘇無錫，1954 年考入華東戲曲研究院崑曲演員訓練班（1955 年改名為上海市戲曲學校第一屆崑劇演員班，即崑大班），1961 年畢業後參加上海市戲曲學校京崑實驗劇團（1962 年改名為上海青年京崑劇團，1978 年改名為上海

⁹² 相關資料參考吳新雷《中國崑劇大辭典》之「崑壇人物」，第 369-381 頁。

崑劇團)；師從朱傳茗、言慧珠。

圖例 2-2.1：張繼青、孔愛萍、王奉梅、張志紅及華文漪的師承脈絡關係



由上可知，五位演員的師承脈絡關係如圖例 2-2.1 所示：最上層為「傳」字輩之師尤彩雲；接著是「傳」字輩及其相關者，左邊為上崑之師朱傳茗、言慧珠，右邊為浙崑之師姚傳薈、張嬾（兩人皆曾任教於江蘇省崑劇院）；再者為上崑華文漪、張洵澎，江蘇省崑劇院張繼青，以及浙崑王奉梅；最下層為江蘇省崑劇院孔愛萍，和浙崑張志紅。從圖例 2-2.1 可清楚見到，五位演員於師承方面的重疊情形及其脈絡關係，其中上崑華文漪、浙崑王奉梅及張志紅的師承較為單純，前者係朱傳茗脈絡、後二者傳承自姚傳薈和張嬾。江蘇省崑劇院的張繼青和孔愛萍則比較複雜，前者不僅由「傳」字輩之師尤彩雲開蒙學崑劇，亦曾接受過朱傳茗

⁹³ 尤彩雲(1887-1955)，蘇州人，「傳」字輩藝師，原蘇州全福班崑劇名角。幼習堂名，後師承作旦陳聚林，又從名旦葛小香、丁蘭蓀習藝。1922 年應聘為崑劇傳習所教師，主教旦行；朱傳茗、張傳芳、華傳萍、姚傳薈等均出自其門下。1954 年於民峰蘇劇團任崑劇教師，為張繼青、華繼韻等傳授了〈學堂〉、〈遊園〉、〈拷紅〉等崑劇優秀折子戲。參考《中國崑劇大辭典》第 356-357 頁。

⁹⁴ 言慧珠(1919-1966)，北京人，蒙族。京、崑兩抱的藝術家，1960 年與俞振飛結為伉儷。其父言菊朋乃京劇言派藝術創始人。言慧珠家學淵源，六歲起學青衣旦角；中學已能演唱程派戲；1939 年隨父至上海，為言家班春元社的專業演員，並曾獨自掛牌，專演梅派戲；1943 年正式拜梅蘭芳為師，隨即成為譽滿京滬的梅派演員。1957 年任上海市戲曲學校副校長，得到俞振飛校長的幫助，把主要精力由京劇轉向崑劇；其虛心向學，自俞振飛和朱傳茗等「傳」字輩藝術家身上學了不少崑戲。言慧珠並致力於藝術教育，培養了華文漪、梁谷音、張洵澎等後起之秀。參考資料同上註，第 376 頁。

⁹⁵ 張嬾(1915-2006)，上海人。蘇、崑兼擅之藝術家，周傳瑛的夫人；與「傳」字輩藝人同一時代。1940 年代，王傳淞、周傳瑛等崑劇「傳」字輩藝人相繼加入國風社（浙崑前身），原於國風演出蘇灘的張嬾遂向他們學習崑劇唱念及表演技藝，成為國風主要旦腳演員。1950 年代，國風在杭州改為浙江崑蘇劇團後，她專攻崑劇藝術，與周傳瑛、王傳淞、姚傳薈，以及俞振飛、白雲生、徐凌雲等名家合作演出。1960 年代以後，開始從事崑劇藝術教育的工作，培養了大批崑劇演員；臺灣、香港及美國等地都有她的學生。參考資料同註 93，第 369-370 頁。

和姚傳薌等多位老師的指導。五位演員中，張繼青的學習過程最為特別，不同於其他崑劇演員在學校或隨團受「正規」崑劇教育，「張繼青沒有正式拜過師傅，而是努力學眾家之長」（其成名作〈痴夢〉傳承自沈傳芷，〈驚夢〉傳承自姚傳薌等）。⁹⁶後者則先後受教於張燭、上崑張洵澎及江蘇省崑劇院張繼青三位老師。此外，針對《牡丹亭》一劇歸納五位演員的師承為：張繼青、王奉梅及張志紅均傳承自姚傳薌，華文漪師承朱傳茗；孔愛萍師承張洵澎和張繼青（為朱、姚脈絡）。

以下分別就音高、節奏和氣口三方面，分析比較五位演員的演唱詮釋相同及差異，進而檢視其與師承脈絡之間存在何種程度的關連性？相同或不同師承下，演員各自的詮釋與表現空間如何？演唱特色形成的可能因素有哪些？

（一）音高

據【山坡羊】的演唱採譜，將演唱詮釋中有關音高的「咬字音、裝飾音、曲調音」、「啞腔」和「變化音、偏音」，統計如下表。

表例 2-2.1：【山坡羊】採譜的音高相關統計

音高 相關 演員	咬字音		裝飾音		曲調音		啞腔	偏音	變化音
	頭	腹尾	頭	腹尾	頭	腹			
張繼青	8	41	20	3	-	-	13	17	1
孔愛萍	7	64	23	15	5	-	5	12	1
王奉梅	5	43	27	2	-	-	6	4	2
張志紅	17	47	20	3	-	-	2	4	2
華文漪	6	49	33	1	2	1	2	11	2

在實際的演唱過程中，五位演員的演唱詮釋可歸納有三種類型：第一，僅出現於某演員的演唱、屬於該演員個人的演唱詮釋者（因上崑僅舉華文漪一位演員為例，故其個人的演唱詮釋於本文中即視為上崑的演唱特色）；第二，僅出現於某（些）劇團的演唱、屬於該（些）劇團的演唱特色者；第三，同於出現於不同劇團的演員的演唱詮釋中，其既不屬於演員個人的演唱詮釋也非為劇團的演唱特色者。為方面敘述，下面分別以「演員個人的演唱詮釋」、「劇團的演唱特色」和

⁹⁶ 上述引文見凡一〈張繼青的成長〉一文，收錄於《崑劇繼字輩》第 191 頁。

「不同劇團的演員但具有相同的演唱詮釋」稱之。

1. 咬字音、裝飾音、曲調音

此三者均因崑劇演唱重視咬字而產生，主要區別在於時值長短的不同，由短至長分別是咬字音、裝飾音與曲調音。咬字音方面，從表例 2-2.1 的統計發現，咬字音由多至寡分別是孔愛萍、張志紅、華文漪、張繼青和王奉梅，其中以孔愛萍最多、共計 71 個咬字音，王奉梅最少、共計 48 個咬字音。全曲 81 個曲詞中，某些曲詞的字頭有咬字音且其屬於演員個人的演唱詮釋者，如張繼青的「娟」、孔愛萍的「生、揀」、王奉梅的「亂、薰、懷」，以及張志紅的「遣、小、嬋、夢、誰、邊、處、淹、除」；屬於劇團的演唱特色者，如江蘇省崑劇院的「裡、春」、上崑的「情、言」；雖是不同劇團的演員但具有相同的演唱詮釋者，如「沒、春、地、青、春、和、暗、這、煎」等 9 個曲詞。

裝飾音方面，從表例 2-2.1 的統計發現，裝飾音由多至寡分別是孔愛萍、華文漪、王奉梅以及張繼青、張志紅，其中仍以孔愛萍為最多、共計 38 個裝飾音，張繼青和張志紅最少、共計 23 個咬字音。全曲 81 個曲詞中，某些曲詞的字頭有裝飾音且其屬於演員個人的演唱詮釋者，如孔愛萍的「嬋、暗」、王奉梅的「春、靦」，以及張志紅的「人、腆」；屬於劇團的演唱特色者，如江蘇省崑劇院的「地、因」、浙崑的「情、懷、潑」、上崑的「薰、怨、緣、的、誰」，以及江蘇省崑劇院和浙崑的「俺」，江蘇省崑劇院、浙崑和上崑的「裡、仙、拋、遷、衷」；雖是不同劇團的演員但具有相同的演唱詮釋者，如「沒、亂、幽、生、小、娟、揀、例、眷、青、春、睡、見、夢、誰、邊、和、光、轉、懷、那、處、淹、煎、生、除、問、天」等 28 個曲詞。

曲調音方面，在實際的演唱過程中很少出現，如表例 2-2.1 所示，僅孔愛萍和華文漪兩位演員分別出現了 5 次和 3 次，二者共同出現的曲調音是「淹、生」二曲詞；其他三位演員則完全沒有使用。值得注意的是，孔愛萍的曲調音裡有四次是以下滑音演唱，其中曲詞「懷」因其音程度數較大，加以她的演唱速度較慢，聽覺效果和啞腔有異曲同工之妙。

2. 啞腔

在崑劇的許多演唱口法和潤腔方式裡，啞腔的音高變化可說相當突出，常用於上聲低腔之演唱。由表例 2-2.1 的統計可知，啞腔口法的使用次數相差頗大，其中以張繼青的使用較多、共計 13 次，王奉梅和孔愛萍的使用次之、分別是 6 次和 5 次，張志紅和華文漪的使用較少、僅 2 次。換言之，張繼青的演唱過程中，啞腔口法的使用是一個很重要的特色；全曲 13 次的使用，即有「懷、眷、遠、誰、想、懷、那」等 7 個曲詞僅出現於張繼青的個人演唱詮釋裡，其他演員演唱這些曲詞均無用到啞腔；此外還有張志紅的「生」、華文漪的「俺」，亦屬於演員個人的演唱詮釋。屬於劇團的演唱特色者，如江蘇省崑劇院的「潑」，和江蘇省崑劇院、浙崑及上崑的「把」；雖是不同劇團的演員但具有相同的演唱詮釋者，如「遣、小、腆、轉、天」等 5 個曲詞。

3. 變化音、偏音

崑劇演唱的過程中，除了五聲、七聲音階的五音和七音以外，有時會出現變化音及偏音，前者指升高半音第四音或降低半音第七音，後者指半音以內之音高微差（即五線譜中的升降記號也無法表示出該音高）；此外，二者均有出現於本音和裝飾音之別。在【山坡羊】的實際演唱裡，屬於演員個人的演唱詮釋者，變化音部分如王奉梅的「靨」；⁹⁷偏音部分如張繼青的「例、神、良、邊、流、這、煎」、孔愛萍的「驀、則、處」、王奉梅的「透」，以及張志紅的「娟、要」。屬於劇團的演唱特色者，變化音部分如江蘇省崑劇院的「淹」、浙崑和上崑的「情」；偏音部分如江蘇省崑劇院的「俺」、上崑的「驀、裡、青、拋、生」。雖是不同劇團的演員但具有相同的演唱詮釋者，變化音部分如「靨」；偏音部分如「裡、地、幽、揀、眷、睡、見、淹、天」等 9 個曲詞。

綜上所述，五位演員在【山坡羊】的演唱詮釋過程中，有關音高方面的表現：張繼青的啞腔、偏音較多，咬字音、裝飾音較少；孔愛萍的咬字音、裝飾音和曲調音較多，其他一般；王奉梅無何者使用特別多，倒是咬字音、偏音較少；張志

⁹⁷ 以粗底線表變化音或偏音出現於裝飾音中。

紅的咬字音較多，裝飾音、啞腔和偏音較少；華文漪的裝飾音較多並出現少數的曲調音，啞腔較少。

此外，崑劇演唱的過程中，除了與音高相關的咬字音、裝飾音等內容會給人「崑劇強調咬字」之感外，如果演唱這些音的同時給予「重音」強調，則咬字效果將更加明顯，且亦會形成歌唱的頓挫感。五位演員裡，以華文漪的重音使用最多，如「裡、怨、青、拋、的、邊、遷、衷、處」等9個曲詞係裝飾音加重音，「淹、生」係曲調音加重音，「問」係咬字音加重音；王奉梅的重音使用次之，如「春、情、遷、延、淹」等5個曲詞係裝飾音加重音，「腆」係啞腔加重音；孔愛萍的重音使用僅「淹」，為曲調音加重音；張繼青、張志紅兩位演員則完全沒有在咬字音、裝飾音等樂音上演唱重音。

經由上面的分析討論，我們可大致瞭解五位演員的演唱特色各為何。倘若進一步做交叉比對，將發現劇團、師承、輩份三者和演員的演唱特色存有微妙關係：比如同一劇團和師承、不同輩份的奉、志均少用偏音；不同劇團、同一師承和輩份的繼、奉均少用咬字音，孔、志均多用咬字音；不同劇團和輩份、同一師承的繼、志均少用裝飾音，孔、華均多用裝飾音且出現曲調音；唯一劇團、師承、輩份皆不相同、但表現接近的是志、華的均少用啞腔。

（二）節奏

崑劇工尺譜的節奏記譜方式於上述「譯譜」已有相關介紹，這裡主要針對五位演員演唱詮釋中，相同曲詞有不同的節奏表現和不同曲詞有相同的節奏表現做整理，試圖歸納工尺譜的群組節奏之實際演唱情形，和曲詞四聲陰陽的腔格及其節奏之間的關係。以下分成三部分：首先，分別描述【山坡羊】一拍一音至一拍四音的實際演唱詮釋；其次，列舉不同腔格的實際演唱情形；第三，探討附點節奏於崑劇演唱中的運用。

1. 【山坡羊】一拍一音至一拍四音或五音與六音的實際演唱詮釋

崑劇工尺譜中，無論是一拍幾音，其實際的演唱詮釋有多種可能性。以《粟廬曲譜》之【山坡羊】而言，一拍一音至四音的演唱詮釋變化，少至五種、多至十五種，當中又以一拍二音和三音的節奏變化較多、一拍一音和四音的節奏變化較少。

(1) 一拍一音：原曲譜的一拍一音於實際演唱中仍多詮釋以一拍一音，只是五位演員的比例略有不同，由高至低分別是張志紅佔 76.2%、王奉梅佔 64.3%、張繼青佔 61.9%、孔愛萍佔 57.1%以及華文漪佔 42.9%；由這些統計數據看來，演唱詮釋維持以一拍一音的比例可說相當高。另外，詮釋以一拍二音較常見的節奏型，包含第二音用落腮口演唱的××0和前長後短的附點節奏×·×兩種，前者張繼青佔 19%、張志紅佔 7.1%，後者孔愛萍佔 14.3%、王奉梅佔 9.5%；詮釋以一拍三音較常見的是長短短的×××節奏型，即三疊腔唱法，華文漪佔 19%。無論詮釋以一拍二音或一拍三音的節奏型，所佔比例最高者也未超過百分之二十，較之一拍一音相差甚多。其他尚有詮釋以××、×0×與××^v×等節奏型。

(2) 一拍二音：原曲譜的一拍二音於實際演唱中，比例最高的節奏型有兩種：包含帶腔節奏的×0×和長短短的××^v×—它的第二音是第一音之重複且用落腮口法演唱，前者王奉梅和華文漪均佔 25%、張志紅佔 18.2%，後者張繼青佔 36.4%、孔愛萍佔 25%；上述兩種節奏型幾乎都在百分之二十以上。另外，也有詮釋以時值相等的一拍二音××、附點節奏的×·×以及附點中間有偷氣的×·^v×，前者佔 15.9-18.2%、後二者佔 15%，使用比例居次，皆不到百分之二十。其他尚有詮釋以×、×00×、×××與××^v×等節奏型。

(3) 一拍三音：原曲譜的一拍三音於實際演唱中，比例最高的節奏型不像之前的一拍一音和一拍二音有較高的一致性，而是出現交叉重疊之現象，各演員及其最常使用的節奏型如下：張繼青和王奉梅同樣是×××節奏型，各佔 24.3%和 18.9%；孔愛萍是×·××節奏型，佔 24.3%；張志紅則同時包含前者的×××和×·××兩種節奏型，均佔 21.6%；華文漪較為特出，其最常使用的有×^v××、

ㄨ·ㄨ^vㄨ與ㄨㄨㄨ三種節奏型，同樣均佔 21.6%，當中前二者與上述其他演員最常使用的節奏型雖然相似（嚴格來說，這些節奏型應該是一樣的，差別只在氣口的有無，本論文將之區分為不同的節奏型），但華文漪於演唱過程中增加偷氣後，整體的聽覺效果較之沒有偷氣仍有差異，有頓挫之感。大體而言，若將各演員及其較常使用的節奏型稍做統整，我們可以得知重疊性最高的三種節奏型分別是：一拍三音的ㄨㄨㄨ、ㄨ^vㄨㄨ和一拍四音的ㄨ·ㄨㄨㄨ。其他尚有詮釋以ㄨㄨ、ㄨ^vㄨ^vㄨ與ㄨ 0 ㄨㄨ等節奏型。

(4) 一拍四音和一拍五音或六音：原曲譜的一拍四音於實際演唱中，其節奏詮釋與一拍三音類似、有交叉重疊的現象。統計各演員使用最多的節奏型，比例上頗有差異：王奉梅和張志紅多詮釋以ㄨㄨㄨㄨ節奏型，佔 42.9%；孔愛萍和華文漪除此節奏型外，分別還有ㄨ·ㄨㄨㄨ和ㄨ·ㄨㄨㄨ節奏型，均佔 21.4%，即二位演員演唱的兩種節奏型同樣約在百分之二十左右，比奉、志少一倍；張繼青則多詮釋以ㄨ·ㄨㄨㄨ節奏型，佔 28.6%，比例較孔愛萍稍高。上述三種節奏型，除了是各演員演唱一拍四音時比例最高的節奏型之外，同時也幾乎是各演員使用比例居次的節奏型，唯比例多寡稍有不同（比例最高的是王奉梅和張志紅，在百分之四十以上；其他則多在百分之二十至三十以內。此意味著前者多集中在某一節奏型，而後者多分散於不同的節奏型）；換言之，曲譜中的一拍四音於實際演唱最常被詮釋以此三種節奏型。其他尚有詮釋以ㄨ^vㄨㄨ、ㄨ^vㄨㄨㄨ與ㄨㄨㄨ^vㄨ等節奏型。一拍五音或六音為崑劇演唱之特例，是花腔裝飾的結果。如《集成曲譜》的【山坡羊】「一例一例裡」之「例裡」，原來一拍僅「工尺上四」四個工尺譜字；至《粟廬曲譜》變成「工六尺上四」一拍五個工尺譜字；而在演員的實際演唱中，更出現有「工六尺上四合」一拍六個工尺譜字的情形，此為個人演唱詮釋之後的結果。就這個例子而言，各演員的花腔裝飾及節奏變化，由簡至繁，情形如下：張志紅詮釋以 35216；王奉梅和華文漪詮釋以 3·5216；張繼青和孔愛萍詮釋以 3·52165。

2. 不同腔格的實際演唱情形

曲牌唱腔的腔格使用與曲詞的四聲陰陽有密切關係。所謂四聲腔格，指崑劇依據曲詞的字音四聲陰陽配製唱腔的格律。崑劇唱腔往往在腔頭部分將曲詞的四聲陰陽交待清楚，而後進入拖腔或主腔。⁹⁸在實際的演唱詮釋裡，不同腔格因演員演唱詮釋的習慣不同，可歸納有按譜演唱和加花潤飾兩類，其下細分成氣口的有與無。按譜演唱，指演員按照原有曲譜演唱，在音高、節奏方面沒有變化；加花潤飾，指演員在原有唱腔中增加花腔使音高變化，其節奏往往隨之改動。至於氣口的有無，主要予人以演唱過程是否有頓斷感，它對節奏的影響較小。以下列舉平、上、去、入四聲的常用腔格—即疊腔、嚙腔、豁腔及斷腔，分析探討各個演員於【山坡羊】的演唱過程中，面對不同腔格時的實際演唱情形。

(1) 疊腔：指唱腔中的某音疊唱一遍或數遍（即同音反覆）；作用在於扣住平聲字尾音，以防其上揚而變成去聲字。它主要用於平聲字，上、去聲字間或用以（【山坡羊】甚至有疊腔出現於入聲字的，如「的」）。曲譜中以「·」符號表示（加在要疊唱的某音之下）。⁹⁹《粟廬曲譜》之【山坡羊】，疊腔用於四聲的情形如下。平聲字的有「難、情、淹、除、春、循、邊、光、遷、焦」9個曲詞、去聲字的有「怨、眷、甚、見、處」5個曲詞，上聲字和入聲字分別用於曲詞「覩」和「的」。

《粟廬曲譜》之【山坡羊】，共計 17 個疊腔，有一拍二音的xx和一拍三音的xxx二種節奏型：前者用於「難、情、覩、淹、除」5個曲詞，後者用於「怨、眷、甚、春、的、見、循、邊、光、遷、處、焦」12個曲詞。由於不同節奏型的演唱詮釋變化各有不同，故此二種節奏型在下文將分別討論。據譜例 42，一拍二音的疊腔（xx）之演唱詮釋可能，有按譜演唱和加花潤飾兩類（事實上，還有刪減疊腔的情形，屬於特例。如孔愛萍和王奉梅的「除」）：按譜演唱包含時值相等、附點節奏、帶腔節奏三種變化，加花潤飾包含疊腔後增音、改疊腔為其他音（有附點和帶腔節奏之分）、改疊腔為擻腔三種變化。其中以按譜演唱之附

⁹⁸ 詳見《崑曲辭典》第 472 頁。

⁹⁹ 參考資料同上註，第 459 頁。

點節奏使用最多，占 36%，如「難、靚」（僅王奉梅除外）；其次是加花潤飾之改疊腔為撒腔，占 20%，如「情」五位演員皆唱撒腔；最少的竟是按譜演唱之時值相等，僅占 4%，其出現於張繼青的「除」。

譜例 41：【山坡羊】採譜一拍二音的疊腔詮釋

譜例 42：【山坡羊】採譜一拍三音的疊腔詮釋

據譜例 42，一拍三音的疊腔（XXX）之演唱詮釋可能，同樣有按譜演唱和加花潤飾兩類，後者又有裝飾音和附點節奏之別；另外，不同類別下還可細分為無氣口和有氣口（皆以落腮口法偷氣）二種。統計結果如表例 2-2.1 所示：按

譜演唱的演唱詮釋最多，計有 19 次、占 31.7%，如張繼青的「遷」等曲詞；有氣口之附點節奏和有氣口之裝飾音的演唱詮釋其次，計有 15 和 13 次、各占 25% 和 21.7%，前者如張志紅的「遷」、後者如王奉梅和華文漪的「遷」等曲詞；附點節奏的演唱詮釋較少，計有 8 次、占 13.3%，如孔愛萍的「遷」；按譜演唱且有氣口的演唱詮釋最少，計有 5 次、占 8.3%，如張繼青的「春」等曲詞。比較特別的是，裝飾音且無氣口未曾出現在一拍三音的疊腔演唱詮釋變化中，即其若為「裝飾音」類別則中間必以落腮口法偷氣。

大體而言，【山坡羊】的疊腔實際演唱詮釋，若為一拍二音者，則五位演員多按譜演唱但須詮釋以附點節奏，使其稍具變化；時值相等的二音反而很少使用。若為一拍三音者，則情況比較複雜，各個演員的演唱詮釋變化習慣也不盡相同。暫且不論氣口之有無，以按譜演唱和加花潤飾兩大類而言，五位演員面對一拍三音的疊腔皆有其偏好的演唱詮釋習慣，只是比例多寡稍有差異；其中以張繼青、王奉梅及華文漪的演唱詮釋偏好程度較高，均為 75%，即前者多按譜演唱、後二者多加花潤飾；孔愛萍和張志紅的演唱詮釋偏好程度較低，分別是 66.7% 和 58.3%，二人同樣多選擇以加花潤飾。五位演員中，僅張繼青多按譜演唱，其他則多加花潤飾。

表例 2-2.2：【山坡羊】採譜的一拍三音的疊腔演唱詮釋統計

一拍三音的疊腔演唱詮釋		無氣口	有氣口
按譜演唱		繼 6、孔 4、奉 2、志 5、華 2	繼 3、孔 0、奉 1、志 0、華 1
加花潤飾	裝飾音	五位演員均無	繼 3、孔 0、奉 7、志 1、華 2
	附點節奏	繼 0、孔 4、奉 1、志 3、華 0	繼 0、孔 4、奉 1、志 3、華 7
總計		27 (19+0+8)	33 (5+13+15)

(2) 嚙腔：俗稱落腮腔，嚙即「吞」；這是崑劇演唱中的主要偷氣方法。常用於上聲字出口後的落腔處（一般由先高後低的二音組成），唱到較低的第二音時用落腮口法造成回吞之感，從而強化上聲的字聲特徵；另外還用於一拍四音中的第三音和音符較密的地方，通過有意吞沒某個音尾，從而避免行腔板滯而趨於生

動。嚨腔在曲譜中例不標明，演唱者須按規律運用。¹⁰⁰由於後者的實際運用比較複雜，其裝飾小腔和節奏等也可能因不同的演唱者而有所差異，因此另外於下文的“「落腮口法」用法與附點節奏詮釋之運用”舉例說明。這裡先就上聲字出口後的落腔以嚨腔演唱討論。

在【山坡羊】的實際演唱裡，上聲字共計 15 個，但僅「遠、想、裏、靚」4 個曲詞的第二音是以嚨腔演唱，具有強化上聲字的效果，詳見譜例 43：「裏」五位演員均詮釋以嚨腔，「遠」除華文漪無詮釋以嚨腔、其他四位均有，「想、靚」分別只有華文漪和張志紅詮釋以嚨腔（事實上華文漪的「靚」亦詮釋以嚨腔，但因其出現在一拍四音中的第三音、爲了避免行腔板滯而唱，故不列於此）；此外，嚨腔和啞腔有時會連用，如張繼青的「遠」即是。大體而言，因嚨腔演唱而產生節奏變化的，比例很少（僅「裏」），唯一明顯的差異在於使用落腮口法產生的斷頓感，故記譜上的嚨腔之後會出現休止符或偷氣符號。


譜例 43：【山坡羊】採譜的嚨腔詮釋

張繼青
孔愛萍
王春梅
張志紅
華文漪
《粟廬曲譜》

地 裏 懷 人 遠。 俺 的 睡

(3) 豁腔：這是專用於去聲字的腔格。崑劇唸白的去聲字是一種「降升調」（即調值），唱腔爲體現去聲聲尾「豁高」的特點，於出字第一音後加一高於本音之

¹⁰⁰ 《中國崑劇大辭典》第 560 頁。

音（一般豁高一音或二音），使唱腔上揚而不致轉混他聲；其唱法宜虛忌實，本音和豁音之間不可停頓換氣，而以滑行上揚（但在實際的演唱詮釋過程中，卻常見到中間有換氣者）。曲譜中的豁腔符號「」，係源於去聲的字聲線條。¹⁰¹另外，有部分的去聲字非以標示豁腔符號的方式使聲尾豁高，而是直接注上工尺譜字、顯示音高，同樣具有去聲的字聲特徵，本文以「上行音型」表示。

《粟廬曲譜》之【山坡羊】，共計 15 個去聲字，其中「亂、眷、要、處、夢、暗」6 個曲詞有豁腔、「地、為、例、例、睡、問」6 個曲詞是上行音型，「怨、見、這」3 個曲詞無豁腔且為下行音型或單音；若遇到第三種情形，則有部分演員會加花潤腔以唱出豁腔效果，如「見」五位演員均詮釋以花腔，「怨、這」僅蘇崑的張繼青和孔愛萍演唱花腔。另一方面值得注意的是，除了少數的去聲字和特殊情形之外，演員演唱去聲字時，常會在字頭帶出裝飾音或咬字音，且必為上倚音或由上下滑至本音的咬字音，其透過字頭由上往下之短音、以及去聲字專有腔格的由下往上之「豁音」，正好完成去聲字之聲調。少數的去聲字，包括「怨、例、問」3 個曲詞（其中「怨、問」僅華文漪於字頭有裝飾音）；特殊情形，指的是板後的「要、這、為」3 個曲詞（其中「這」僅孔愛萍於字頭有咬字音）。

由此顯現的一個重要意義是，崑劇工尺譜做為唱腔的「骨譜」，演員除須按譜演唱以及適情況需要演唱符合字聲特徵的腔格外，字頭的咬字音和裝飾音亦起著關鍵性作用—曲詞的字聲得以完整呈現，而這些在曲譜中是沒有符號標明的，演唱者須按規律運用。

此外，豁腔的實際演唱詮釋過程中，演員會有哪些可能的變化？這裡大致歸納成按譜演唱、增加疊腔、加花潤飾三種，其下細分為無氣口和有氣口（且後二者皆以落腮口法偷氣）二種。統計結果如表例 2-2.3 所示：按譜演唱者最多，計有 47 次、占 62.7%，如「亂、地（孔愛萍除外）」等曲詞；增加疊腔者其次，計有 15 次、占 20%，如張繼青、王奉梅和華文漪的「夢」及張繼青的「暗」等曲詞；加花潤飾者最少，計有 13 次、占 17.3%，如「見、處（王奉梅除外）」等曲

¹⁰¹ 同上註。

詞。有關崑劇去聲字的豁腔演唱，雖然辭書和專業書籍均強調本音和豁音之間不可停頓換氣，然而從實際的演唱採譜卻可見到，無論是原譜的豁腔、上行音型或是演員演唱詮釋後之加花具有豁腔效果者，其腔首有偷氣的，占了將近一半的比例（75 次中有 36 次有氣口），亦即兩個曲詞裡幾乎就有一個曲詞的豁腔之本音和豁音之間有頓斷現象。

表例 2-2.3：【山坡羊】採譜的去聲字頭演唱詮釋統計

去聲字頭的演唱詮釋	無氣口	有氣口
按譜演唱	繼 5、孔 7、奉 6、志 6、華 5	繼 2、孔 1、奉 4、志 6、華 5
增加疊腔	奉 2、華 2	繼 4、孔 3、奉 2、志 1、華 1
加花潤飾	繼 2、孔 3、志 1	繼 2、孔 1、奉 1、志 1、華 2
總計	39 (29+4+6)	36 (18+11+7)

（4）斷腔：這是專用於入聲字的腔格。因入聲短促，故演唱時出口即斷，所謂「停聲待拍」，以體現字聲的要求。斷腔在曲譜中例不標明，演唱者須按規律運用。¹⁰²在【山坡羊】的實際演唱裡，入聲字共計 10 個，除華文漪之外的其他四位演員，以斷腔演唱入聲字的比例均占一半，即 10 個曲詞中有 5 個是以斷腔演唱，「則（前）、一、一、的」皆詮釋以斷腔，「索」僅張繼青演唱斷腔、「則」（後）有孔愛萍、王奉梅、張志紅演唱斷腔；華文漪最為特殊，所有入聲字皆無演唱斷腔，全曲唯一出現斷腔詮釋的是平聲字「因」。

3. 附點節奏於崑劇演唱中的運用

如上所述，無論是一拍幾音或某些腔格的使用，其節奏均可能因演唱者或演唱詮釋的不同而發生改變；當中最顯著的是，附點節奏於崑劇演唱中的運用。就【山坡羊】而言，附點節奏的運用將使原本時值相等的群組節奏有所改變，在慢曲中人們可清楚感受到曲調進行的過程所蘊含之長短、輕重變化；且附點節奏常出現在實際演唱的一拍二音和一拍四音以上的曲調；值得注意的是，原本少有附點節奏的一拍三音，則出現了「類似」效果的有趣情形。下面首先對【山坡羊】實際演唱的一拍二音至一拍四音之曲調有哪些附點節奏變化做統整；再者，列舉

¹⁰² 參考《崑曲辭典》第 460 頁。

不同演員因選擇詮釋的附點節奏位置和節奏型的不同，使得演員們的演唱詮釋各有特色。

(1) 附點節奏的演唱詮釋：如表 2-2.4 所示，在【山坡羊】的實際演唱裡，一拍二音的曲調有八種節奏型，包括二音前後出現於板上和板後的 $\underline{x\ x}$ 、 $\underline{x\ x\ 0}$ 、 $\underline{x\ 0\ x}$ ，前長後短的 $\underline{x\cdot\ x}$ 、 $\underline{x\cdot^v\ x}$ 、 $\underline{x\ 0\ x}$ 、 $\underline{x\ 00\ x}$ 以及前短後長的 $\underline{x\ x\cdot}$ ，其中除前三者外均屬於附點節奏型。一拍四音的曲調有六種節奏型，包括時值相等的四音 $\underline{x\ x\ x\ x}$ 、 $\underline{x^v\ x\ x\ x}$ 、 $\underline{x\ x\ x^v\ x}$ ，和板上前長後短的附點節奏型 $\underline{x\cdot\ x\ x\ x}$ 、 $\underline{x\cdot^v\ x\ x\ x}$ 、 $\underline{x\cdot\ x\ x^v\ x}$ 。一拍五音、六音的曲調，則分別有 $\underline{x\ x\ x\ x\ x}$ 節奏型、板上前長後短的附點節奏型 $\underline{x\cdot\ x\ x\ x\ x}$ ，以及同樣是板上前長後短的附點節奏型 $\underline{x\cdot\ x\ x\ x\ x}$ 。而一拍三音共有十種節奏型，原本僅 $\underline{x\cdot\ x\ x}$ 、 $\underline{x\ x\ 0\ x}$ 屬於附點節奏型，但因 $\underline{x\ x^v\ x}$ 、 $\underline{x^v\ x^v\ x}$ 二者的聽覺效果頗具附點節奏特色（落腮唱法致使中間音被「吞」掉）—接近 $\underline{x\cdot^v\ x}$ ，故這裡暫將此二種節奏型歸類為附點節奏型。

據表例 2-2.4 的統計，五位演員實際演唱【山坡羊】時，一拍二音詮釋以附點節奏的比例，除張繼青明顯偏低外，其他四位演員均高，由多至寡分別是王奉梅 76.7%、張志紅 71.1%、華文漪 66.7%、孔愛萍 65% 以及張繼青 35.5%；又除孔愛萍多演唱前長後短的 $\underline{x\cdot\ x}$ 附點節奏型外，其他多演唱中間偷氣的 $\underline{x\cdot^v\ x}$ 節奏型或中間休止的帶腔節奏 $\underline{x\ 0\ x}$ 。一拍四音至六音詮釋以附點節奏的比例則均超過一半一上，即一拍四音至六音的二個曲詞中就有一個曲詞是演唱附點節奏型，由多至寡分別是張志紅 69%、孔愛萍 65.5%、王奉梅 58.3%、華文漪 56% 以及張繼青 52.6%；又除華文漪多演唱第三、四音中間偷氣的 $\underline{x\cdot\ x\ x^v\ x}$ 附點節奏型外，其他多演唱中間沒有偷氣的 $\underline{x\cdot\ x\ x\ x}$ 附點節奏型。而一拍三音表面上詮釋以附點節奏型的比例相當少，五位演員均在 5% 以內；但若將 $\underline{x\ x^v\ x}$ 、 $\underline{x^v\ x^v\ x}$ 二者也歸類為附點節奏型，則結果大大不同—即張繼青和王奉梅的附點節奏比例較高、其他三位較低，由多至寡分別是張繼青 52.2%、王奉梅 42.9%、孔愛萍 29.6%、張志紅 29.5% 以及華文漪 26.1%。就【山坡羊】全曲而言，五位演員演唱附點節奏型的比例偏高、約在 45-60% 左右，其中王奉梅最高、占 58.6%，其他四位則

相差不大。

(2) 附點節奏的位置及其節奏型(詳見【山坡羊】的實際演唱採譜):據【山坡羊】的實際演唱採譜,全曲計有 28 個曲詞共 40 處,五位演員均演唱附點節奏,即「裏、難、譴、地、幽、怨(2 個)、小、嬋(2 個)、揀、例(2 個)、神(2 個)、仙、眷(2 個)、春(2 個)、睡(3 個)、誰(2 個)、見、循、靦、腆、夢、光、暗、轉(2 個)、懷、淹(2 個)、生、問」,其中附點節奏型完全相同者僅「裏、嬋、神、淹」4 個曲詞;屬於演員個人特色、不同於其他演員的附點詮釋者,包括張繼青的「小、光、轉」、孔愛萍的「地、睡」,以及王奉梅的「難、仙、春、靦、懷」;屬於劇團特色、不同於其他劇團的附點詮釋者,包括蘇崑之不同於浙崑、上崑的「譴、幽、揀、例、睡、誰、轉、淹」,以及蘇崑、浙崑與上崑三劇團分別不同的「怨」;不同劇團的演員分別出現相同的附點詮釋者,包括張繼青、王奉梅不同於其他三位的「怨、睡」,以及張繼青和王奉梅、孔愛萍和華文漪、張志紅分別不同的「眷、循」等曲詞。

上述有關討論,均為五位演員同時詮釋以附點節奏,只是演唱的節奏型可能不盡相同的部分;此外,還有更多曲調並非所有演員都演唱附點節奏,它可能僅出現於某位演員、某個(些)劇團,甚至是無關個人或劇團的某些演員的演唱詮釋中。屬於演員個人特色的附點詮釋者,有孔愛萍的「難、靦」;屬於劇團特色的附點詮釋者,包括蘇崑的「幽、誰」、浙崑的「裏、則」、蘇崑和浙崑的「俺、神、良」,以及浙崑和上崑的「邊、除」等曲詞;不同劇團的演員出現相同的附點詮釋者,包括張繼青和華文漪的「甚」、王奉梅和華文漪的「情、煎」,以及孔愛萍和王奉梅的「地、拋、衷、處」等曲詞。

(三) 氣口

氣口的掌握在崑劇演唱過程中佔有重要地位,不同的演員可能因其使用方法、出現位置和習慣等之差異,而有不盡相同的聲情表現,甚至是形塑個人演唱特色的關鍵。因此,下面將從兩個方面來探討五位演員的氣口運用:第一,先針

對每位演員的不同氣口使用概況做說明，以瞭解其大致情形；第二，進一步就崑劇演唱中的主要偷氣方法－落腮唱法的具體使用做討論。

表例 2-2. 4：五位演員【山坡羊】實際演唱詮釋的不同氣口變化統計

		張繼青	孔愛萍	王奉梅	張志紅	華文漪	
換氣	V	15	28	11	16	12	
	休止符	8	2	10	2	8	
	共計	23	30	21	18	20	
偷氣	v	落腮	33	26	28	20	30
		非落腮	51	38	43	51	86
	休止符	落腮	12	2	2	4	1
		非落腮	1	-	3	1	1
	共計	97	66	76	76	118	
歇氣		7	10	22	18	17	
「斷」總計		127	106	119	112	155	

1. 五位演員於【山坡羊】的實際演唱中，不同氣口的使用概況說明

氣口有換氣、偷氣及歇氣之別，用法各異（詳見註？）。在【山坡羊】的演唱採譜裡，換氣和偷氣分別以「V」、「v」符號表示外，若曲調「斷」的時值等於或超過 1/4 拍，則以適當時值的休止符記譜；歇氣並無特殊符號，其均以休止符記譜。如表 2-2.5 所示，五位演員中以孔愛萍的換氣次數最多、有 30 次，張繼青次之、有 23 次，緊接著是王奉梅的 21 次和華文漪的 20 次，張志紅最少、僅 18 次。一般來說，「V」符號往往多於以休止符記譜的次數、且差異頗大，但王奉梅於二者的使用比例卻相近，這和她個人的演唱習慣有關；再看孔愛萍和張志紅，以及張繼青和華文漪於二者的使用比例，發現前者較之後者相差更大，由此推知「年齡」在二者中間起到了作用，即越年輕者長音「唱不滿」、以休止符記譜的情形越少，反之則越多。

偷氣部分的情況比較複雜。因【山坡羊】屬於速度徐緩、曲調悠長之慢曲，故演唱者必須藉由或斷若接的機會進行不著痕跡的偷氣，如此始能達到行腔流暢、唱腔圓潤的目的；換言之，在慢曲占多數的崑劇曲牌裡，偷氣的運用便成爲所有氣口掌握中最常見也是最重要的，下文將對偷氣的主要方法－「落腮唱法」

另做說明，這裡先概述偷氣的大致情況。從表 2-2.5 有關的偷氣數據可得知幾件事：第一，就偷氣整體而言，五位演員中以華文漪的偷氣次數最多、有 118 次，張繼青次之、有 97 次，接著王奉梅和張志紅同樣是 76 次，孔愛萍最少、是 66 次。第二，採譜裡「v」符號明顯多於以休止符記譜的，此意味著偷氣通常要短且快，故少有偷氣「斷」的時值等於或超過 1/4 拍者，多直接以「v」符號表示。第三，落腮唱法裡，張繼青的使用次數均高於其他四位演員，由多至寡分別是張繼青的 45 次，華文漪、王奉梅和孔愛萍的 31 次、30 次和 28 次，以及張志紅的 24 次。第四，非落腮唱法裡，孔愛萍的使用次數均是最少的，其中非落腮唱法以休止符記譜者甚至未曾出現過，而華文漪的使用次數總計則高於其他四位演員很多，由多至寡分別是華文漪的 87 次、張繼青和張志紅均為 52 次、王奉梅的 46 次，以及孔愛萍的 38 次。又非落腮唱法裡，「v」符號有 $x \cdot^v x$ 、 $x^v x x$ 、 $x \cdot^v x x x$ 三種節奏型，以休止符記譜者有張繼青的 $x x 0$ 、王奉梅的 $0 x x x$ 和 $0 x x$ 、張志紅的 $x 0 x$ ，以及華文漪的 $x 0 x$ ，共五種節奏型；其中以休止符記譜部分，僅王奉梅的偷氣時值占 1/2 拍且出現於前半拍，可說相當少見，其他則「斷」於一拍中間或後面。

歇氣意指音斷、氣不斷的氣口運用，其重點在停聲待拍，故演唱過程中會有清楚的「斷」，採譜直接以休止符記之即可。【山坡羊】的實際演唱採譜裡，歇氣的節奏型包含 $x 0 x$ 、 $x 00 x$ 、 $x 0 x x$ 、 $x x 0 x$ 、 $x x x 0$ ，以及 $x 0$ 、 $x 0 \cdot$ 、 $0 \cdot x$ ，共七種節奏型；其中休止符時值為 1/4 拍者占大多數，1/2 拍以上者占極少數。又參考表例 2-2.4 可知，除張繼青以外，其他四位演員最常用的歇氣節奏型是 $x 0 x$ （即帶腔）；而 $x 0 x x$ （多為斷腔）除華文漪沒有使用外，為次多使用的節奏型。就歇氣整體而言，五位演員中以王奉梅的歇氣次數最多、有 22 次，其次是張志紅和華文漪的 18 次和 17 次，孔愛萍較少、有 10 次，張繼青最少、僅 7 次。

2. 主要的偷氣方法－落腮唱法的具體使用情形

如前所述，偷氣的運用是所有氣口掌握中最常見也是最重要的，當中以落腮唱法為最主要，此方法的運用既使行腔過程有頓斷之感，亦使崑劇演唱得以流暢。據吳新雷的《崑劇大辭典》，「落腮腔」意指「行腔時靈活地運用牙關的上下開闔，此下頰隨之活動，以便於聲音的抑揚變化。這種口法多用於擻腔的演唱。」¹⁰³又王正來於《曲苑綴英》更明確的指出，落腮唱法常用於嚨腔、一拍三音帶豁腔及疊腔之中。從【山坡羊】的實際演唱採譜裡，本文發現落腮唱法除用於擻腔、嚨腔、疊腔與豁腔以外，亦常用於帶腔和單音等。由多至寡為：疊腔 35 次，帶腔 28 次，單音 25 次，x·x節奏型 19 次（其中豁腔占 11 次），嚨腔和按譜演唱各 9 次，擻腔 8 次，其他為 1-7 次不等。但其中部分節奏型已被改變，共計有 9 種節奏型，分別是 x^vx、x^vx^vx、x^vx、x^vxxx、xxx^vx、x·x^vx、xx0、x0xx以及 xx0x。以下分別說明不同節奏型的落腮唱法，運用於不同演員和腔格的多寡比例情形，希冀藉此可進一步瞭解不同演員面對不同腔格時，可能有哪些不同節奏型的落腮唱法變化。

x^vx^vx節奏型，以王奉梅和張繼青使用較多、有 8 次和 7 次，華文漪和張志紅使用較少、僅 3 次和 1 次，孔愛萍沒有使用；最常用於疊腔，計有 13 次、比例高達 68%，其他用於帶腔、擻腔及滑腔等，且皆只出現 1 次。x·x^vx節奏型，以華文漪使用最多、有 13 次，孔愛萍和張志紅次多、有 8 次和 7 次，王奉梅較少、有 4 次，張繼青沒有使用；最常用於帶腔，計有 15 次、占 46%，其次用於按譜演唱者，計有 9 次、占 28%，還有用於豁腔、帶腔及滑腔等，出現 1-3 次不等。x^vx節奏型，由多至寡分別是張繼青 23 次，孔愛萍 15 次，張志紅、王奉梅和華文漪的 10 次、9 次和 7 次；較常用於帶腔，計有 25 次、占 39%，其次用於附點八分音符，計有 13 次（豁腔有 7 次）、占 20%，還有用於單音、八分音符及疊腔等，出現 7-9 次不等、各占 11-14%。xx0節奏型，以張繼青使用較多、有 10 次，孔愛萍、張志紅和王奉梅使用較少，前二者均 3 次、後者僅 1 次，

¹⁰³ 參考《中國崑劇大辭典》第 561 頁。

華文漪沒有使用；此節奏型只出現於單音和嚨腔，以單音最常使用，計有 13 次、比例高達 76%，嚨腔則只出現 4 次、占 24%。××^v×和××0×節奏型，前者用於張繼青、孔愛萍和華文漪各 1 次，後者用於王奉梅、張志紅各 1 次；此二種節奏型以偷氣演唱時，均只出現在嚨腔。×^v×××節奏型，僅張繼青、孔愛萍分別使用 3 次和 1 次，其他三位演員皆無使用；且只出現於擻腔演唱。×××^v×節奏型，華文漪使用 3 次，孔愛萍和王奉梅則僅 1 次，張繼青和張志紅皆無使用；此節奏型多用於擻腔，只有 1 次用於×·××^v×。×0××節奏型，僅張繼青、孔愛萍分別使用 2 次和 1 次，其他三位演員皆無使用；此節奏型以偷氣演唱時，只出現於「連結線後的正拍上」。

大體而言，落腮唱法以×^v××、×·××^v×、××^v×及××0四種節奏型的使用較多，其他五種的使用較少。從腔格的角度來看，若詮釋以落腮唱法則疊腔多為×^v××、×·××^v×二種節奏型，帶腔多為××^v×節奏型，嚨腔多為××^v×、××0×和××0三種節奏型，擻腔多為××××、××××二種節奏型。這是彙整五位演員演唱詮釋後，呈現的概況結果。事實上，仍有極少部分情形不同於上述所言，如疊腔的演唱，張繼青詮釋以×^v××和×××二種節奏型各 3 次，沒有詮釋成×·××^v×；王奉梅詮釋以×^v×× 7 次外，××^v×的 3 次亦多於×·××^v×僅出現 1 次。

總結五位演員的演唱詮釋特色，分為行腔頓挫、聲情表現、節奏的靈活變化及音高變化四個方面。（表例 2-2.5 以外框和粗底線分別表示數據的最高與最低，僅選重要數據註明之；以粗體加灰底表示四個方面的數據總計）行腔頓挫，崑劇演唱於行腔過程中有明顯頓挫，從表例 2-2.5 可知不同演員的運用多寡仍有差異，以孔愛萍為最多、張繼青次之、華文漪和張志紅接近、王奉梅偏少；演唱詮釋較有頓挫的是江蘇省崑劇院演員。聲情表現，含括因素很多，此僅以部分腔格的使用等以為參照。五位演員的演唱詮釋落差不大，由多至少為張繼青、孔愛萍、王奉梅、華文漪及張志紅；聲情變化較大的仍為江蘇省崑劇院演員。節奏的靈活

表例 2-2.5：五位演員的演唱詮釋概況

		張繼青	孔愛萍	王奉梅	張志紅	華文漪
頓挫	咬字音	49	71	48	64	55
	裝飾音	23	38	29	23	34
	疊腔	12	4	10	6	5
	嚨腔	3	2	2	3	2
	斷腔	6	6	6	6	1
	落腮唱法	42	28	24	23	26
	共計	135	149	79	115	123
聲情	曲調音	-	5	-	-	3
	罕腔	13	5	6	2	2
	豁腔	7	8	10	12	10
	共計	20	18	16	14	15
節奏	附點節奏	22	46	49	53	48
音高	變化音	1	1	2	2	2
	偏音	17	12	4	4	11
	共計	18	13	6	6	13

變化，指的是一拍內音值長短不等的附點節奏運用，由多至少為張志紅、王奉梅、華文漪、孔愛萍及張繼青。從這裡可明顯看見，前四位演員的附點節奏運用比例接近，但張繼青是偏少的，亦即其演唱詮釋的節奏傾向平穩、少附點變化。附點節奏運用較多的是浙崑演員與原上崑演員。音高變化，此指的是五聲音階中裝飾腔格出現第四音運用—有本位與升高第四音之分，以及介於本位與半音之間的偏音兩種。五位演員的使用多寡出現落差，以張繼青最多、孔愛萍和華文漪次之、王奉梅和張志紅偏少；音高變化較多的是江蘇省崑劇願和原上崑演員。