

結論

本論文立意探討崑劇在臺灣的演出情形，以 1992 年至 2005 年中國崑劇團體演出的《牡丹亭》為主要對象，從劇本、唱腔及後場三個方面切入，比較各個演出的相同與不同。回顧明清時期的崑劇，從文人的劇本創作、演員的舞台搬演、後場的樂隊伴奏，到不分年齡與階層的欣賞觀眾可知，其為一種雅俗共賞的戲曲藝術，將社會上各個階層的人相互連結。時至今日，隨著時代的變遷與大眾媒體的快速傳播，人們在藝術多元化、娛樂多樣化及步調快速的生活環境下，難於對文辭偏雅、一字數音、一音數轉且轉音若絲的崑劇唱腔表演產生興趣。崑劇在求生存與票房考量等因素下，即常常對年代久遠的古老劇本、速度緩慢的曲牌唱腔及重覆性高且較少變化的後場音樂進行改動。在本文探討的六次演出中，可一窺崑劇演出的改動情況。

崑劇表演的核心在音樂。崑劇音樂由曲牌唱腔和後場音樂組成。前者從填詞度曲至演員演唱均有一定規範，屬於較不可變動部分；後者極少見於一般的曲譜記載，各個演出視不同需求可做很大程度的改動，屬於較可變動部分。正是如此，後場音樂的變化相當豐富，至今仍不斷地持續發展中。

值得注意的是，劇本、唱腔及後場音樂的改動變化，自 1980 年代以後以至於近幾年的演出，似乎有轉變跡象。以《牡丹亭》故事情節較完整的三次大型演出為例，1992 年的華文漪移植上崑演出（1982 年首演），無論在劇本、唱腔或後場音樂，均進行相當程度的改編與創作。而 2004 年的蘇崑與 2005 年的江蘇省崑劇院演出，雖然因部分齣目的恢復有內容刪併與挪移情形，但曲牌與唱腔多以沿用原曲或改編為主、創作較少，後場音樂的曲調及配器和聲的運用則非常豐富。此前後歷時二十數年的崑劇演出（以首演時間論），發現劇本與唱腔從較大程度的改編回歸至以原著或原譜為主；另一方面的後場音樂則呈現相反情形，其中尤以配器和聲的運用變化很豐富。

接下來，將從劇本內容、演員唱腔與後場音樂、樂隊配器與和聲及演員的演

唱詮釋四個方面，總結前文。首先，從崑劇演出的骨架—劇本著手，說明各個演出在內容的安排改動上，有何根本的異同。其次，於劇本內容的基礎上，歸納演員唱腔與後場音樂的採譜分析結果，並提出當中所映現的改編創作特點。最後，分別從樂隊配器與和聲、演員的演唱詮釋兩個方面，突顯崑劇音樂除劇本、演員唱腔與後場音樂的改編創作以外，樂隊和演員對於整體崑劇表演而言，具有關鍵性的影響。

一、劇本內容

崑劇《牡丹亭》按故事完整性的不同，舞台搬演出現三種結局方式，即演至〈離魂〉、演至杜柳團圓及演至〈圓駕〉。此三者於故事人物的表現各有側重，前者以杜麗娘為唯一主角，中間安排柳夢梅的獨腳戲使之與杜麗娘平衡，後者除柳杜二人還有更多其他人物的表現。

依照改動程度的多寡、由少至多排序，最少的是 2000 年的浙江崑劇團，其次 1999 年的江蘇省崑劇院，2004 年的蘇崑稍多，以 2005 年的江蘇省崑劇院和 1992 年的華文漪移植上崑演出改動最多。此外，1997 年的中國崑劇藝術團係聯合不同劇團演員串演而成，以上崑〈尋夢〉改動較多，另五齣浙崑和上崑主演的改動較少。本文將各個演出的改動程度多寡及其結局方式相互對照，發現二者沒有必然的關連性。即演出時間長度和內容愈短者，不表示其改動程度愈小，反之亦然。如 1992 年的華文漪移植上崑演出較之 2004 年的蘇崑演出，時間和內容均短，但它的改動程度卻比較大。劇本內容的安排改動，主要指的是齣目結構、曲牌運用兩個部分。改動情形包括同齣目的曲牌刪併、不同齣目的曲牌移用、同齣目的情節或曲牌挪移、不同齣目的情節合併或曲牌運用等多種可能。

大體來說，劇本內容改動較少的大致沿用《集成曲譜》；改動稍多的大部分運用挪移齣目結構和結合不同齣目內容的手法；改動很多的除上述手法外，還有曲詞改編的情形，尤以 1992 年的華文漪移植上崑演出為甚。2005 年的江蘇省崑劇院有少數齣目僅說白、無唱曲，是六次演出的唯一。此外，除 1999 年江蘇省

崑劇院和 2000 年浙崑兩次演出外，其餘均有新增創作曲詞的運用。就《牡丹亭》整體來說，若將三種結局方式區分為上本、中本及下本，則上本的同—性最高，中本與下本的劇本內容多所改動。

二、演員唱腔與後場音樂

各個演出除劇本內容的不同安排外，演員唱腔與後場音樂方面的改編創作，呈現相當豐富的變化。由於二者的改編創作情形不同，因此關注重點有異；主要的原因在曲詞的有無會影響曲調的改動程度。演員唱腔方面，列舉不同演出的若干重疊曲牌，比較並檢視同一曲牌於不同演出的唱腔異同與改動情形；從音樂元素切入分別說明其改編特點。當中北曲曲牌七聲音階的四、七音運用頗值得注意，本文將這六次演出的所有北曲演唱，逐一與《集成曲譜》對照、記錄它們四、七音的實際運用情形，對於其演唱音高所呈現的不同樣貌有進一步描述。另外，創作曲詞和曲調部分，除了安排場上的演員獨唱外，幕後合唱的演唱形式在少數演出裡佔有一定數量或重要性，它們做為營造舞台氣氛的背景音樂，於故事情節的交代與演員情緒的烘托，有推波助瀾的效果。後場音樂方面，包含器樂曲和曲牌旋律運用的改編，以及貫穿全劇的主題音樂和單齣使用的後場音樂的創作樂曲。暫且不論各個演出因樂隊編制、配器、和聲等不同條件與運用所致的截然不同效果，在多數演出大量使用的後場音樂裡，曲調部分的表現相當突出，具有很豐富的變化。因此，無論是改編或創作，均著重於各個演出的曲調運用比較。下面分別歸納演員唱腔與後場音樂的改編創作情形。

演員唱腔方面，先按曲詞、曲調的不同改動與創作分為曲詞不變、曲調改動，曲詞與曲調不同程度的改動，及曲詞與曲調重新創作三種，再從不同的面向切入討論其改編創作特點。板式與快慢部分，由崑劇演唱速度有固定、散漫、變化等情形開始談起，論及實際演唱和曲譜所呈現的不一致現象（如曲牌前面和末尾即使點板也多為散唱），有些曲牌因速度較慢多以抽眼手法改變原有板式，曲牌中間、曲與曲連唱常有轉板的運用（板拍時值大抵由長至短），以及板式、速度、

快慢三者關係的釐清。曲調部分，由於改編樣貌的繁多，內容包含音型、音區、音程、音值、節奏、行腔繁簡、起結音、板數、板位、改編手法。

崑劇曲牌於曲詞以外的音樂改動，除前述的板式、曲調相關部分，還有笛色、演唱形式與表現形式。(1) 笛色部分，主要提出從實際影音資料的觀察分析，發現曲牌演唱與曲譜標示、傳統用法的不盡相同。亦即崑劇曲牌的演唱笛色多數按曲譜、少數異於曲譜；以及實際演出於傳統七種笛色之外，出現以工尺譜字的「工」與「上凡」為調首的調高，也就是增加「上凡字調」與「上六字調」兩種笛色。

(2) 演唱形式部分，以 1992 的年華文漪移植上崑與 2004 年的蘇崑演出的幕後合唱運用最突出。前者無論改編曲牌或創作曲詞與曲調，幕後合唱的運用與變化明顯較其他演出為多，如出現幕後合唱與獨唱的輪唱（〈遊園驚夢〉【醉扶歸】）。後者重要的幕後合唱為【蝶戀花】，用於上、中、下本的開場及中、下本的結束處，具有前後呼應的效果；其男、女聲的音色變化豐富，而演唱方式與運用手法則異於傳統崑劇演出（改頓挫式的崑劇唱法為圓腔式的藝術歌曲唱法，與不同聲部的對句安排）。(3) 表現形式部分，多數曲牌為有伴奏的唱，少數引子為無伴奏的唱（即乾唱），另外還有僅鑼鼓伴奏的乾牌子（演員按節奏乾唸，無曲調）。關於北曲曲牌七聲音階的四、七音運用，可歸納為曲譜的使用次數、實際的演唱多寡、第四音的音高變化以及不同裝飾腔格的詮釋差異四方面。其中以南北曲於音階的使用與解釋，及北曲的第四音音高詮釋有變化，較為重要。

後場音樂方面，《牡丹亭》於長期的演出實踐下，無論是運用或者樣貌均比其他劇目多。從本文探討的六次演出中，可一窺《牡丹亭》的後場音樂運用—即原本僅器樂曲，後來發展出曲牌旋律、創作樂曲及沿用其他演出的後場音樂的多種運用。統計六次演出的後場音樂，大致依劇團與多寡先後排序為 1997 年的中國崑劇藝術團之浙崑主演兩次、上崑主演十一次，2000 年的浙崑演出十六次，1992 年的華文漪移植上崑演出三十次，1999 年、2005 年江蘇省崑劇院演出為二十六次、四十九次，2004 年的蘇崑演出八十二次。

《牡丹亭》的後場音樂中，以器樂曲【萬年歡】為最重要。早期尚未有曲牌

旋律與創作樂曲等其他運用時，舞台搬演〈遊園〉、〈驚夢〉幾乎多用【萬年歡】。後來於器樂曲以外出現曲牌旋律的運用，常用如〈遊園〉【皂羅袍】和〈驚夢〉【山桃紅】。本文探討的部分演出的主題音樂即運用了曲牌旋律。創作樂曲有貫穿全劇的主題音樂和單齣使用的後場音樂兩種。前者以 1992 年的華文漪移植上崑演出運用最多，後者則出現於多數演出裡。至於改編與創作的常用手法，有複調與對句手法。

綜述各個演出的重要後場音樂，分別是 1997 年的中國崑劇藝術團為【萬年歡】，2000 年的浙崑為【山桃紅】，1992 年的華文漪移植上崑為創作樂曲—序曲，1999 年和 2005 年的江蘇省崑劇院為創作樂曲—進花園，2004 年的蘇崑為改編【皂羅袍】和【山桃紅】—屬於杜麗娘和柳夢梅的兩個主題音樂。

三、樂隊編制及配器與和聲

1980 年代以後，崑劇音樂的變化除了上述所言的後場音樂增加曲調來源之外，樂隊編制的擴增、配器與和聲的運用，某種程度的改變傳統崑劇演出的齊奏式音色結合之美，轉為追求聲部均衡的和聲之美。本文藉由六次演出的樂隊編制與伴奏方式，探討配器與和聲的不同運用與發展變化。歸納比較分析的結果如下。

樂隊編制的大小，往往與其伴奏方式有關。六次演出中，樂隊編制從人數七、八人的小型樂隊、八至十五人的中型樂隊、十五至二十五人的大型樂隊，到五十人以上的文武場結合國樂團形式均有。唯一的小型樂隊—1997 年的中國崑劇藝術團之浙崑主演，同時也是六次演出中唯一以傳統大齊奏伴奏者；其他的樂隊均有配器與和聲，但運用程度與方式不相一致。這裡先就明清以來及各個演出的樂器使用稍做說明。自明代中葉魏良輔改良崑山腔以來，崑劇樂隊即大致形成以曲笛、曲絃、鼓板三大件為主要伴奏樂器的模式，其他樂器或增或減不一定，如笙、提琴、琵琶、中阮、古箏等。從各個演出的樂器使用來看，目前崑劇的活傳統大多保留這樣的伴奏模式；而當中多數以琵琶取代曲絃、曲笛偶爾停止吹奏、鼓板有時為後場音樂所取代等，屬於變異部分。

事實上，崑劇樂隊曾於 1930 年代後期至 1950 年代以前，因戰爭緣故發生過斷層，僅餘曲笛和簡陋打擊樂器伴奏。1950 年代以至於 1980 年代中間，崑劇樂隊先後增加與恢復使用的樂器約為二胡、中胡、琵琶、中阮、大阮、揚琴、古箏、簫、新笛、提琴、鈸鑼、塤、鋼片琴、大提琴、古琴等。其中音色較特殊者，如簫、新笛、提琴、鈸鑼、塤、鋼片琴、古琴等，於崑劇音樂運用上有很好的效果。以江蘇省崑劇院、上崑或其移植及蘇崑，特殊音色的樂器使用較多。

樂隊配器與和聲的選擇安排，影響各個演出的音樂表現力、演員情緒的烘托及舞台氣氛的營造等。配器部分，主要針對各個演出主旋律的樂器使用、主旋律之下的樂器組合做相關說明；又唱腔伴奏與後場音樂演奏分別描述。大體來說，主奏樂器有以曲笛為主的細吹曲及以嗩吶為主的粗吹曲兩種。傳統的崑劇演出，唱腔伴奏無論細吹或粗吹，主奏樂器從頭至尾均為曲笛或嗩吶；後場音樂演奏的細吹曲出現曲笛偶爾停止吹奏情形，粗吹曲則仍多以嗩吶從頭至尾吹奏。有配器與和聲的樂隊，唱腔伴奏大多沿用以曲笛或嗩吶為主，但少數的細吹曲出現曲笛偶爾停止吹奏、與全曲以簫或新笛取代的情形。後場音樂演奏視曲調來源不同，器樂曲大多保留曲笛或嗩吶為主；曲牌旋律的運用於粗吹曲仍多以嗩吶為主，細吹曲則多有其他樂器取代曲笛的情形；創作樂曲的主奏不受限於曲笛或嗩吶，實際上大部分反而會避開以二者為主奏的安排。

至於主旋律之下的樂器組合，按人數多寡，演奏形式有獨奏、重奏、樂隊全奏等；按樂器類別的異同組合，則有同類樂器與不同類樂器兩種組合方式。原則上，唱腔伴奏和後場音樂演奏的樂器組合樣貌相同，只是二者的組合方式比例多寡各有不同。唱腔伴奏多以曲笛為主，加以多寡不同的其他樂器組合，如曲笛+笙（同類樂器組合）、曲笛+笙+拉絃、曲笛+笙+拉絃+彈撥等。後場音樂演奏除上述組合外，以獨奏、同類樂器組合方式的音樂效果突出（因不同於常態的絲竹樂）。獨奏的常用樂器，有曲笛、簫、新笛、笙、高胡、二胡、琵琶、古箏、古琴等。同類樂器組合方式，由於吹管類樂器常運用於散板曲和過場曲首句的唱腔伴奏，故以彈撥類、拉絃類樂器組合的運用具有特殊性。另外，前者多為傳統的

齊奏，後者除齊奏外於複調手法的運用令人耳目一新。

和聲部分，從傳統崑劇大齊奏的同音和聲、歐洲古典音樂的異音和聲談起，明確點出本文所指和聲均為異音和聲概念。1980 年代以後的崑劇，受到歐洲古典音樂的影響逐漸有和聲運用，依照和聲音的數目多寡，分為四或五度和聲音以及於其之外增加三或六度和聲音（即三和弦）兩種。本文探討的六次演出，唯一沒有和聲運用的是 1997 年的中國崑劇藝術團之浙崑主演。其他演出的首演時間前後相差二十數年，對於和聲運用相同為多數保留散板曲和過曲首句散唱的齊奏方式、或者增加四或五度和聲音的運用；不同為近年的兩次演出於三和弦運用較多，且其伴奏音型與節奏式和聲也大量出現。亦即後者於整體音樂的豐厚程度與色彩性，均較前者為多。在各個演出的和聲運用裡，多數運用的是協和音程，少數舞台場景的氣氛營造（如〈冥判〉）等，才出現不協和音程的運用。

綜述各個演出的樂隊編制及配器與和聲。樂隊編制，小型樂隊僅 1997 年的中國崑劇藝術團之浙崑主演，中型樂隊有 1997 年的中國崑劇藝術團之上崑主演、1999 年的江蘇省崑劇院及 2000 年的浙崑演出，大型樂隊僅 2004 年的蘇崑演出，文武場結合國樂團形式有 1992 年的華文漪移植上崑、2005 年的江蘇省崑劇院演出。除小型樂隊以外的其他樂隊，均有配器與和聲。他們於主奏樂器的使用從曲笛或嗩吶的唯一性，發展至其他拉絃或彈撥樂器程度不等的主奏運用；唱腔伴奏偶爾出現之，後場音樂演奏卻屢見不鮮。有關和聲運用，以 2004 年和 2005 年的兩次演出於四或五度和聲音以外，有大量的三和弦運用。本文最後分別從【皂羅袍】與【萬年歡】兩個片段實例，驗證所述之唱腔伴奏與後場音樂演奏的配器與和聲運用。

四、演員的演唱詮釋

崑劇雖有完整的工尺譜記譜體系，然而口傳心授卻是重要的學習方式。演員的演唱詮釋主要受師承影響，部分因個人條件的差異呈現不同的演唱樣貌。本文藉由同一曲牌的詮釋比對，歸納各個演員的演唱詮釋異同、探討演員演唱過程中

的師承和個人詮釋，進而總結不同劇團、不同演員的演唱特色。這個部分的演員取樣，為各劇團具有代表性且有一定程度藝術成就者，包含江蘇省崑劇院的張繼青和孔愛萍、浙崑的王奉梅和張志紅以及原上崑演員華文漪，共三個劇團、五位演員。

任何一種記譜法均有其侷限性，反觀實際的音樂樣貌則有多變性。本文以《粟廬曲譜》為參照，譯譜大致按〈習曲要解〉的腔格說明，但有少數節奏的譯譜存有困難，視音型走向與曲調流暢性並對照各個演員的演唱，採用選擇性的譯譜。採譜部分，針對演唱過程的音高、節奏、氣口等音樂元素，說明採譜過程中遇到的困難及其解決方法。此採譜為呈現演唱細節的演唱詮釋譜，不同於一般曲譜或為骨幹音記譜、或為有裝飾腔格與氣口的記譜，二者各俱研究性質與實用性質。

有關演唱詮釋的異同比較，分別從音高、節奏、氣口三方面切入。音高相關部分，統計五位演員的咬字音、裝飾音、曲調音、喉腔、變化音及偏音的運用多寡。節奏相關部分，先概述五位演員於曲譜的一拍一音至一拍四音或五音與六音的實際演唱詮釋，接著針對不同腔格（有疊腔、嚙腔、豁腔及斷腔）分述五位演員的實際演唱情形，再者討論演員如何透過音值長短不等的附點節奏運用，增加演唱的靈活變化。氣口相關部分，先分述五位演員於不同氣口（有換氣、偷氣及歇氣）的運用多寡，再就崑劇演唱的主要偷氣方法—落腮唱法，討論不同演員的具體使用情形。此外，對於演唱過程中的重音強調致使唱腔具有頓挫感，也有相關的描述與統計。

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。行腔頓挫，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，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。節奏的靈活變化，由多至少為張志紅、王奉梅、華文漪、孔愛萍及張繼青。前四位演員的附點節奏運用比例接近，張繼青偏少（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，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團和原上崑演員。

事實上，演員的演唱詮釋除上述內容外，演唱過程中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。前者關乎音樂的張力與表現性，後者予人自然的抑揚頓挫之感；其中以音的虛實掌握難度較高。然而，由於此部分在比較分析與記譜上仍存有很大的困難，因此仍須透過直接的口傳心授，始能有更全面瞭解。

近幾年的中國崑劇團體表演，除了如上述所言的音樂相關內容改動外，其他如舞台、燈光、音效等方面，相較於傳統的崑劇演出，出現很大的變異。整體來說，由於演出空間的從廳堂、戲臺移轉至現代劇場，連帶產生所謂舞台、燈光及音效設計，此與傳統崑劇追求的寫意表演、舞台上僅有的一桌二椅，截然不同。倒不是非議現代劇場設備的運用於崑劇表演，只是動輒濫用、砸大錢的方式，不但無助於演員表演的襯托，反而使其易產生窒礙，效果不加反減。這對於傳統戲曲向來以演員為中心的藝術本質的追求，造成一定程度的傷害。此外，崑劇演員的選擇依據，似乎漸有外貌要求甚於唱功表演的傾向。這樣的做法的確能滿足觀眾的視覺享受，但另一方面卻也突顯出崑劇藝術性日趨下滑的潛在問題。當然，此與崑劇現存的環境生態脫離不了關係。過去演員的學習與磨練時間較長，小型的表演經驗需累積一定的量，始能晉升大型的舞台演出。然而，對於一位現在的崑劇演員來說，很可能在總體情況尚未成熟的情形下，即須披甲作戰。如此究竟是提供演員更多的演出機會，還是提早抑止了演員的沈潛時期，值得令人深思。

