

# 宋元明戲曲史考略

劉有恒 著

作者簡歷

劉有恒（1951~），台灣  
台中縣人，祖籍浙江鎮  
海。從事中國戲曲及音樂  
及音樂文學之研究三十  
年，曾出版中國古典戲  
劇曲譜叢刊及各類崑曲  
曲譜與研究論說計二百  
萬言以上。

宋元明戲曲史考略

劉有恒 著

## 目錄

代序——史料之考辨真偽及先後 .....	7
田野調查在非物質文化遺產研究上的局限及迷思 ——以戲曲、南京官話、民間音樂為例 .....	13
南戲起源於大晟樂人散入民間演創新劇 .....	21
臆說的海鹽腔始祖張鑑實是大晟雅樂新聲提倡者 .....	32
南戲聲腔密碼鑰匙：『約韻』真相 .....	37
宋元南戲乃南宋官話戲曲，非『溫州腔』 .....	47
南曲《十三調南曲音節譜》『攝』及『因』 .....	59
談南曲戲文與書會才人 .....	66
談聲腔的作者論及聲腔發生三階段略談 .....	75
歷史及中心偏見下的『土腔』論調——『崑山土腔』 真相考 .....	80
談戲曲聲腔由土腔腔調生成論的誤區 .....	94
談『鶻伶聲嗽』非『永嘉雜劇』別名 .....	108
玉山雅集和崑山腔無關——及偽書顧阿瑛的《製曲 十六觀》談起 .....	114
元曲並無偽《南詞引正》內之地方腔調 .....	129
務頭的真相——周德清《中原音韻·作詞十法》的 按語 .....	133

崑山腔的『崑山』及『腔』是什麼意義.....	152
南曲務頭釋例——【黃鶯兒】曲牌務頭在第一個七 字句.....	159
海鹽腔出現於成化及弘治年間考辨.....	170
《詞謔》乃書坊合康海、李開先等時人作品的合集 考辨.....	181
《南詞敘錄》係清初何焯偽造——及《猥談》成於 陸延枝考辨.....	187
《南詞敘錄》的四大聲腔流播地區係清初何焯偽造 .....	209
王陽明和餘姚腔無瓜葛.....	218
海鹽腔遺響大多保存於崑曲說.....	222
弋陽腔是由道教聖地龍虎山下的火居道士所創說....	234
偽《南詞引正》成於蔣星煜公開他發現異書《涇林 續記》的 1957 年後.....	252
談第一部崑腔演唱的劇作是張鳳翼的《紅拂記》....	256
戲曲學界的『萬曆魔咒』——從《鉢中蓮》到上黨 發現《禮節傳簿》皆非明萬曆年抄本.....	267
談所謂『歌樂之關係』定義的真諦.....	276
談南北曲係先創腔而後『依腔按字』.....	278
湯顯祖的『危機意識』——談阻止宜伶演唱《牡丹 亭》改本；及談海鹽腔的聲腔格律.....	284

湯顯祖『自掐檀痕教小伶』的真相.....	292
談湯顯祖的『曲意』飾詞立可破.....	294
明代非官腔的『諸腔』戲曲聲腔探討（甲篇）—— 『今則石台、太平梨園幾遍天下，蘇州不能與角什 之二三』正解.....	296
明代非官腔的『諸腔』戲曲聲腔探討（乙篇）—— 把青陽腔當成池州腔有待商榷，及『諸腔』採用相 同劇本.....	302
談學界對於《九宮大成》的兩大誤解——事實上， 非古代樂譜集成，亦非屬燕樂二十八調.....	307

## 代序——史料之考辨真偽及先後

### （一）、研究學問『信而有證者從之，乖異傳疑者不錄』

宋末元初的馬端臨（1254～1323）於其在元代至元二十七年（1290）開始所著《文獻通考》一書的《自敘》裡指出：

『凡敘事，則本之經史而參之以歷代會要，以及百家傳記之書，信而有證者從之，乖異傳疑者不錄。』

他的這段話正是每位學術中人應該引以為鑒的。如果只是廣覽群籍，但是却在取擇古書上，完全沒有先去做如馬端臨所說的，做學問（『敘事』）要『信而有證者從之，乖異傳疑者不錄』，於是文抄古書，不論是稗官野史或村坊里巷之言，管它是不是信而有證，也未乖異傳疑者不錄，只是以廣抄眩多，並據以堆疊起各種論說，做為取證之用，雖看似博覽經聞之強，引經據典豐富，但實質上這些內容却是取未經考偽的不經之書為證，於是以稱不上『信而有證』却實際却是『乖異傳疑』了，而此一現象如出現在研究領域內，即會造成學術著作等同傳奇野史的情況頻頻出現，也就不足為奇了。

### （二）、『所見世、所聞世、傳聞世』三種史料的適用性

戲曲史的研究在引用了任何古書上的文字來做為立論時，首要應注意到辨偽（按：其實論所有史事，理皆同此），否則如，隨手拿本《列子》從〈力命篇〉『彭祖之智不出堯舜之上而壽八百』，又拿了本《世本》，以內容所記：『彭祖長年八百』，兩段仙鬼之說，考證彭祖活了八百歲之類，都是穿鑿附會，把歷史變成神話，而成了郢書燕說。其原因即是所擇史料未經考證。再或是，且心存定見而偏頗舉證，不利其預設結論的史料都視而不見，予以忽視掉。其實這也落入到學問立論不周全，種下未來被揭發出有學術錯誤的原因。

按，如以從事有關魏良輔研究來舉例，其史料，亦如研究其他領域的史料，一樣地可依西漢董仲舒《春秋繁露》以孔子的角度，論《春秋》史料的分類，分為『所見世、所聞世、傳聞世』三類，但假造的材料不可謂之為史料。

### （三）、以研究魏良輔史料為例

以考證魏良輔的生平而言：

第一手史料『所見世』，指的是出自魏良輔生平期間，他的目所親見，而且由他的手寫作記錄者，而其前提是該著作於其生年即已出版；不然，有明確證據非偽託其人之作。按：魏良輔後世傳有所謂的《曲律》一書，但應非其親筆，還是像是許多歷史上的古書像是《論語》的出自孔子的門人後學一樣，而今人往往認為是魏良輔親著的《曲律》，並據以拿來談魏良輔的清唱唱口或唱腔藝術之類。但殊不知，於各本

《曲律》之中，竟然有連王世貞《藝苑卮言》裡的：『凡曲：北字多而調促，促處見筋；南字少而調緩，緩處見眼。北則辭情多而聲情少，南則辭情少而聲情多。北力在弦，南力在板。北宜和歌，南宜獨奏。北氣易粗，南氣易弱。此吾論曲三昧語』的內容也被抄在《曲律》裡的版本，實是否是後人所記其平素言談，甚或是後之唱家所寫所傳而托名於魏良輔。談魏良輔的生平及其聲腔藝術的內涵，在以此標準之下，迄今沒有第一手的魏良輔的史料可以引用。

第二手史料『所聞世』，指雖非其該人親自所寫內容，但為親『聞』魏良輔言行的如其親友鄉里學生等，或當時人所撰文內因著聽聞而提及的。此一史料，是如今要研究魏良輔生平，是惟一的上選。符合此一資格的，最早如與魏良輔同鄉，和其魏良輔弟子如張小泉的後輩的私淑的張新的弟子等都有交往，及親見梁伯龍度曲的張大復所著的《梅花草堂筆談》等；及，於魏良輔逝後才到他的故鄉，而且住其私淑的張新家中的鈕少雅所著的《九宮正始》的序文〈芍溪老人白序〉。

次為與魏良輔同時代，或稍前後不出幾十年內的人所聞見而寫的如掛名李開先，而實也含有康海等所著《詞謔》裡對魏良輔的記載。

第三手史料『傳聞世』，指後世『傳聞』所所見，此類史料一定要有旁證，始可有列入史料的可能性，魏良輔的史料，除了上所言第二手史料所列出的著作外，都是此類著作，而且越晚出，則其屬於傳說而離真正史料愈遠，因為層層堆

疊，而以馬路小道、街坊委談聽聞及個人幻想在內的成份都加入，而將之擴大，所以後起著作之所以常常內容愈多，而所述的史料愈詳明，卻實為滲雜臆想及傳說的傳奇八卦。故此類史料，其史料性，以於明代較近於魏良輔年代的，較有成為史料的價值的可行性，由明入清者次之，清代及民國的史料應排除於使用為佳，除非有堅強的旁證。

如魏良輔的『曲律』，始見於明萬曆年《樂府紅珊》所錄入的《樂府紅珊凡例二十條》，屬第三手『傳聞世』史料。又如：明臧懋循《玉茗堂傳奇引》指出：『魏良輔止點《琵琶》板，而不及《幽閨》』亦屬之。其他如明潘之恒<sup>1</sup>《互史》（天啟丙寅六年天都潘氏家刻本）、《鸞嘯小品》（明崇禎二年刻本，現藏上海圖書館）、明沈寵綏《度曲須知》是此類史料裡比較上，比下述由明入清、清代及民國史料，於比較上來說，更有的真實性的成份的可能性。

明清之際的葉夢珠的《閩世編》、余懷《寄暢園聞歌記》、徐石祺《蝸亭雜訂》次之。反今只有清代刻本而被學界認為明代人，而可能實應為比葉夢珠尚晚的清人的宋直方（其生平及事蹟無考），列名其下的有《瑣聞錄》，亦可能是抄自《閩世編》。

更晚的，而史料性如無旁證，是不大的，如乾隆時期的清乾隆五十九年（1794）序，由清人雷琳，汪琬，莫劍光輯

<sup>1</sup>汪效倚《潘之恒生卒考》考其為生卒為嘉靖三十五年（天啟元年，1556—1622）

的《漁磯漫鈔》、光緒年《崑新兩縣續修合志》等等。

第四手的純屬故意造假：如：掛名天池道人序於嘉靖三十八年的《南詞敘錄》，是清初何焯偽造，於本書內有考辨之篇；明末周玄暉的《涇林續記》<sup>2</sup>裡所述明太祖詢崑山人瑞周壽誼有關崑山腔事，純屬周玄暉的個人創作的傳奇小說，已考證於筆者《崑曲史料與聲腔格律考略》<sup>3</sup>一書裡。又如：假托吳崑麓氏校正，由曹大章作敘，而由文徵明手書，再加上掛個張丑見證是真蹟的魏良輔《南詞引正》，更為 1957 至 1960 年間某位有心人所偽造的，亦已考證於前述的筆者《崑曲史料與聲腔格律考略》及本書中，皆係完全無史料價值的偽材料。這種故意造假史料常用的手法，如於發掘遺跡或古書抄本時滲入，或托名古人之作的偽作，其於中國歷史上造假的被發現的偽書，多到厚厚的《偽書通考》<sup>4</sup>（張心激）記載前人揭偽之著都還記載不完，今人又有續篇之作，故偽書已成了一些古來失意文人，或另有目的而出手造假者的故技，如今在崑曲領域又加上了一篇偽《南詞引正》。

#### （四）、其他

即使是材料所考無誤，但也不是一概就不分青紅皂白，加以隨手擷用，一如已故學者徐朔方指出的：『考證固然需要材

<sup>2</sup> 周玄暉：《涇林續記》（〔清〕《功順堂叢書》，光緒中吳縣潘氏刊本）

<sup>3</sup> 劉有恒：《崑曲史料與聲腔格律考略》（台北：城邦印書館），2015 年。

<sup>4</sup> 張心激：《偽書通考》（上海：商務印書館），1954 年。



料，但材料本身却不可以不加擇別地予以相信，即使是當事者自己所說的，也是如此。因為說話的背景、場合不同，含義自有不同。』<sup>5</sup>使用前人準確無誤的史料後，還是得斟酌是否雖出自同一古人，但不同時地的言論自往往有所不同，甚或自相矛盾。而前後說法的不同之處，就要費斟酌去考量，其不同立論時的當時之人事時地物對於其言論的影響性，而盡量衡情度理後慎擇而用。

<sup>5</sup> 黃仕忠：〈徐門問學記〉，《戲曲文獻研究叢稿》（台北：國家出版社），2006年。

## 田野調查在非物質文化遺產研究上的局限及迷思——以戲曲、南京官話、民間音樂為例

### （一）、『非物質文化遺產』的定義

教科文組織大會於 2003 年通過的《非物質文化遺產公約》裡，對『非物質文化遺產』的定義，係指『口述傳統和語言表達、表演藝術、社會實踐、宗教儀式、節日、有關自然和宇宙的知識和實踐、以及和傳統手工藝相關的技術』，並明白區分為『1、口頭傳統和表現形式包括作為非物質文化遺產媒介的語言；2、表演藝術；3、社會實踐、儀式、節慶活動；4、有關自然界和宇宙的知識和實踐；5、傳統手工藝』，統攝了很大的範疇和領域。

### （二）、『田野調查』的定義

『田野調查』（field study；field research），或謂『田野研究』、『田野工作』、『實地考察』，指到實地去進行原始資料蒐集。論者以起源自文化人類學、考古學的基本研究方法論，即『直接觀察法』的實踐與應用，也是研究工作開展之前，為了取得第一手原始資料的前置步驟。

### （三）、『田野調查』的局限性與片面性及非歷史客觀性——歷史的倒錯

謝維揚先生於『人類學方法——作用與局限性』(2011)裡，以人類學研究的角度裡指出，田野調查對『人類學成果的全部基礎是來自對田野調查對象的觀察，……對於……個案的適用性是需要證明的……對這些資料的描述和解釋仍然是與每個學者自身的選擇有關的，所以……成果本身並不能簡單地看做是一種事實性的依據』，這就很好地說明了，即如以田野調查馬首是瞻的人類學研究上，田野調查仍是一個用來被個人主觀的工具，而不一定真正描述了歷史事實。

田野調查於考古方面，發掘出遠古的實物，由後人取資作為探究遺物當時的歷史真相，這對於還原歷史面貌有十分重要的功用，而對於人類非物質文化遺產的層面的探究上也有很大的幫助。

但田野調查若用在『非物質文化遺產』，則其局限性與片面性及非歷史客觀性，就有可能大大的生蔽至無以復加的地步，反致掩蔽及歪曲了歷史真相，而此風之烈，尤其見於現今研究非物質文化遺產層面，如本文裡將舉例為喻的戲曲、民間音樂、及非物質文化遺產的媒介 Vector (今人又有謂『載體』 carrier，或少用的『媒體』) 之一的方言。

#### (四)、以戲曲田野調查掩蔽歪曲南戲史實為例

戲曲一門，傳統社會一向以小道視之，正史所不道，士大夫多鄙視。如明末清初的顧炎武《日知錄》裡，指責當日士大夫喜好崑曲以致於亡國。戲曲史料多只見之於筆記說部，史

料性許多都有疑，只能視之為『可疑材料』(引用時應先考證其真偽或有無誇大)，且論者亦無多，總是那幾本，又多主流中心心態，如南戲於宋、元，筆記說部的準史料無多；到了明初以來的記錄當日的南戲情況始開始增加，但對於溫州、永嘉以外的南戲則無言及。於是一些研究者就利用了一些田野調查的原始資料，得出宋元南戲時期，中國南方的福建亦為自有南戲聲腔。而明初到四大聲腔先後並起時期，由於今之海鹽、弋陽、餘姚腔皆無曲譜存世，不克見史料以研究其源流衍變之下，於是一些研究者以其上窮碧落下黃泉的熱誠，到窮鄉僻壤實地田野調查去找所謂的海鹽、弋陽、餘姚等，甚至於太平等腔的『遺響』。而肆後，以個人的主觀，而發為石破天驚，而實為無影無響的臆論，遍及海內外。戲曲界的大厄，又見於今。至於所謂四大聲腔以外，明代其餘各腔更無樂譜傳世，更難考據，於是田野調查更為盛行，紛紛據以各說各話，紛如亂絲。

何以言為大厄。按，田野調查所調查所獲，對於聲腔而言，如無找到所欲研究的那個時代的考古遺物的古樂譜或古器物(如古露臺、古戲俑、戲曲古畫等等)，則田野考查裡拿到了幾十年前後人的樂譜，都不足以證明所欲研究的那個回到數百年前往古時代的那個聲腔的實況，故後人的樂譜用來印證宋元明清戲曲的史料性不就更等於零了嗎。故今戲曲界對於田野調查的結果，只能證明文物當時的史料性，如屬實是一百年前的手抄本樂譜只能證明一百年前的戲曲聲腔音樂是如此的，而不足作為所欲研究的宋元明或清代的那個聲腔或劇種的史料。但看看現今，戲曲界有多少是以今喻古的這種研

究論著在流泛，曲解戲曲史備至。

### (五)、以研究方言的田野調查掩蔽歪曲『南京官話』史實為例

由於滿人入主中原，建都北京，由北京滿人混合當地北京土音，而形成的北京官話，到民國初以來，由早先的是以南京官話，後都改為以北京官話訂為國語或普通話。於是最早如錢玄同，到後來的王力等民初以來的語音學界的主流，就以一己意志力，主張如中原音韻，就是元代的北京話。王力的門徒羅常培又主張連同明代亦為以北京話為官話。

然而這些語音學界的意志派前輩的人物之後的研究者，如陸志韋、李新魁等，就多用了所謂田野調查的山西方言研究後，而得出了：明代的官話，是山西方言啦。不過，近年來，由魯國堯、楊福錦、曾曉諭、張衛東先生等則是研究較為全面，以可靠史料得出了南京官話的結論。

我們要指出，這些研究明代官話是用北京話的，都是拿現代北京話去逆推近六七百年前的明代官話。按，北京就算是有方言，經過數百年又怎無任何改變，包含明永樂時遷都北京，大批南方人隨使用洪武正韻的南方籍的皇帝入京，又清初大批滿人隨清帝入京，學了漢語而造成近世北京話的先祖，則受南方及滿人說漢語口音的影響都不去考計，以為今日田野調查的北京話等於明初的北京話，不就造成歷史倒錯之下，陷入到推理必然錯失的誤區裡了嗎。

同樣也見於把明代官話說成是說山西方言的學人，也同北京音系統的那些學人，也是拿今日田野調查的山西方言以喻明代，也是陷入了同樣的歷史倒錯的誤區內。

而主張明代官話是南京方言說，則除了音韻學上的考索外，再加上當日如外國傳教士、當日日本的教唐語（中國官話）的史料等，都明言中國當時明朝時的把南京話當作中國官話。故此明代是採用南京官話之說，實乃有當日論官話的第一手史料，可資佐證而下的定論。按：當日盛行的海鹽腔即用『官語』，崑山腔用『中原音』，都是用南京官話，非吳音，亦即此可知，雖王驥德於《曲律》大主以吳音為正，但實質在文字敘述之中，還是在倡用南京官話。而沈寵綏的主張句中字面要用洪武正韻；而洪武正韻的性質，大體即是洛下及南京兩兼的集韻的中古音系之承與承中有變，也是南北和為本，一如屬今日的江淮官話音系裡的明代的南京官話一系，亦為南音和汴洛音相合。

### (六)、以研究民間音樂的田野調查掩蔽歪曲『宮調』史實為例

於中國音樂的燕樂或俗樂學界，亦如戲曲之於正史上的地位。雅樂固為古士大夫六藝之一，為正史及各種士大夫的文集內記載甚多，但俗樂則斥之如鄭聲，傳統社會向所不重，所以言古之俗樂者，亦率多是只多見之於筆記說部，其所謂的史料性許多都有疑，又各說各話，只能視之為『可疑材料』

（引用時應先考證其真偽或有無誇大），且論者亦無多，於是論

中國古代俗樂者，又多歧異了，田野調查之風又起，四下裡找來各地明清現代已廢除了燕樂二十八調時代的民歌小調，拿來套在元代以及其前唐宋的宮調體系的燕樂二十八調去，引而申之，至於產生了如黃翔鵬的『同均三宮』說，並把西洋的『和聲調性』拿來套在中國傳統音樂裡的風馬牛不相及的『旋律調性』<sup>6</sup>的旋律裡，為『同均三宮』立不中不

<sup>6</sup> 魯道夫·雷蒂著，鄭英烈譯，《調性、無調性、泛調性》，人民音樂出版社，1992年。按，所謂的『旋律調性』，即指在西方和聲學發達前後，非使用和聲調性的不論古代音樂或非西方音樂，其旋律絕無和聲調性般的所謂主、屬音來撐起調性。按：像是中國的傳統音樂，即是一如該書所談的屬於『旋律調性』的旋律，其性質是『某些焦點音，例如開頭、結尾和其它吟誦中的旋律停頓點能代表名符其實的主音，或者僅僅是在傳統實踐與理論中已發展起來的支柱音』，這正好就如中國傳統的音樂，不是屬西方近代的和聲系的音樂，而是旋律系的音樂，無所謂的主、屬音中心現象，只靠畢曲的結音（結聲、煞聲、殺聲等），即該書所說的『結尾』，或雅樂還加上了起調的第一音，即該書所說的『開頭』音，就足以撐起調式。而不少近代以來談中國傳統音樂的學者，就受西方和聲教科書的影響，而心中生疑，難道一首燕樂二十八調音樂的調式特性，只有靠畢曲一音嗎？或懷疑雅樂的起調觀念為胡說，而把西方近代以來的西方和聲調性裡的主、屬音觀念，用在中國傳統音樂分析上，甚至用來判明所謂的『同均三宮』的均調歸屬上，如黃翔鵬、童忠良、路應昆等人，中國音樂及戲曲之大厄亦在於此。而懷疑論之始祖，即出自於一如日本學者林謙三所評的學術水準不高的清代凌廷堪的《燕樂考原》，及民初王光祈學術全書裡錯偽論不少的《中國音樂史》。而真相即是，唐宋燕樂二十八調，就是靠結音定調式，只要有去讀掛名南宋末年張炎《詞源》的〈結聲正訛〉所說的改變結聲，即為犯調，就是服屬『旋律調性』的中國唐宋燕樂二十八調的調式結構，一點都沒有可疑之處。一個燕樂二十八調裡的均調式，惟獨就靠結音一個音在支撐，有讀《詞源·結聲正訛》，即知中國的傳統音樂的調性，亦即

西的自創樂學，而出現了黃翔鵬的《中國傳統音樂一百八十調譜例集》等，而且影響深遠，可謂今日大厄。

## （七）、結語

文獻無徵，考之於田野調查，有其局限，任何口頭及現代後人的記載（含方言、樂譜等），只能證明是被採訪當時該人的方言口音及該人的所知的曲調，是否是當地的古時的古人亦是發出如此口音及唱如此相同不變的曲調，亦大大可疑。故田野調查的訪實。如1960年前有人，到各處如舊書攤等地去『訪書』，弄來一本明末張丑的《真蹟日錄》，是個抄本，但連同當日所見此的學人，都遺忘最重要的考證其真偽，加之用未拿去做科學鑑定，竟有火眼金睛，一眼看出是『清初抄本』，且把裡面偽滲入的一篇所謂崑曲鼻祖魏良輔的《南詞引正》拿來當寶，而未考查其實各正式刻本的《真蹟日錄》皆無此篇，而不知是何方造假之士，以抄此書為掩人耳目之計，實插入了此偽文以欺世。

此即，田野調查此一前置步驟，所收羅來的原始資料，竟然沒有做考證虛實的工夫，而其造成的實況，竟當成炙手可熱的炸子雞，做為發跡成名利器的異寶。但一考其實質，却實為偽書的流亞，故受騙了六十年，而相信這偽書，忘却取來立論前，要先查證所引的經據的典，是否係偽造或誇大不實為先決條件，此始為做學問本要的戲曲界的某些人，竟拿此

如同魯道夫·雷蒂該書所指謂的『旋律調性』的音樂的特有調性結構，是和後世的西方和聲調性屬於完全兩個不同的天地及範疇。

偽書而絲毫不審，反而證明元末明初竟已有崑山腔或『崑山土腔』，而等同是把學術論著寫成了背於史實的野史的論述。如果只拿了田野調查的聽聞來東西，拿來就用，就勢必落得拿偽材料而做出了偽結論，究其實，不就等於是和在做假學問而沒有兩樣了嗎。如果做學問却不能參透於此，不就落入了迷思危域而往而不復。像是《南詞敘錄》為清初人的偽書，更是對中國戲曲史影響頗嚴重，但依史料推論，其結論一如本書考辨，真相即如此，近百年的中國戲曲史論及聲腔的著作其一些結論多成灰，只有追悔及徒呼奈何那些虛擲掉了的學術人生了。

## 南戲起源於大晟樂人散人民間演創新劇

### （一）、《猥談》『南戲出於宣和之後、南渡之際』

按：南戲是起於大晟樂散人民間的宋徽宗宣和亡國之際，試以本文說分明。首見於明代萬曆十八年由陸延枝出版的《煙霞小說》內，托名祝允明所著的《猥談》裡指出：『南戲出於宣和之後、南渡之際，謂之溫州雜劇。予見舊牒，其時有趙閱夫榜禁，頗述名目，如《趙真女蔡二郎》等，亦不甚多，以後日增。』其中所提到的趙閱夫，依《宋史》的《宗室世系表》，為光宗的堂兄弟。

### （二）、南戲起於『宋光宗』時乃偽《南詞敘錄》的臆想

表面上看來，有自序文『靖己未夏六月望，天池道人志』的一本內有清初何焯評文在內的《南詞敘錄》，而其實是何焯偽造的，如本書另文所考辨，其中有云：『南戲始於宋光宗朝，永嘉人所作《趙貞女》，《王魁》二種實首之，故劉後村有死後是非誰管得，滿村聽唱蔡中郎之句。或云宣和間已濫觴，其盛行則自南渡，號曰永嘉雜劇，又曰鶻伶聲嗽。其曲，則宋人詞而益以里巷歌謠，不叶宮調，故士夫罕有留意者』的敘述。該《南詞敘錄》內，其文字是參考《猥談》所述的宋光宗朝『趙閱夫榜禁』內有『趙真女蔡二郎』，於是以想像力把此時當成南戲之始，並加上了從元末明初的葉子奇

《草木子》裡的『俳優戲文始於王魁，永嘉人作之』裡摘取了《王魁》一劇，合併之，於是寫出了『宋光宗朝，永嘉人所作《趙貞女》，《王魁》二種實首之』之句；故可以看出，現今偽書《南詞敘錄》此段文字的素材是作文者取自《猥談》及《草木子》之收集的資料併湊成文。

而為何《南詞敘錄》寫下了南戲是生於宋光宗朝之時呢，因為《猥談》所說的『趙閔夫榜禁』內有『趙真女蔡二郎』，作者何焯於是認為，即表示『趙真女蔡二郎』是著成於榜禁時的同時期的『宋光宗朝』，故《南詞敘錄》依《猥談》內容望文生義的臆斷的。而記載於《猥談》的『趙真女蔡二郎』一劇，如此看來，應該正是首先問世的南戲之一，而其出現期，正生於《猥談》所指出的『南戲出於宣和之後、南渡之際』，反而是更接近於信史。

而且，元代的劉一清的《錢塘遺事》裡也提到了，在寧宗嘉定的『戊辰、己巳間，王煥戲文盛行都下』，而寧宗在光宗之後，即已有王煥戲文盛行杭州了，怎會如《南詞敘錄》所推斷的『南戲始於宋光宗朝』，剛開始沒多久，而馬上在下一位皇帝之時就從永嘉已傳揚到京城，而會於杭州有就『盛行』了呢。

### (三)、偽《南詞敘錄》論南戲起源乃二手及望《猥談》、《草木子》文生義

而清初何焯的偽書《南詞敘錄》，又把《猥談》『趙真女蔡二

郎』及《草木子》內的《王魁》一戲的史料加以綜合，改寫為『《趙貞女》，《王魁》二種』，但其實《猥談》言『如《趙真女蔡二郎》等，亦不甚多』，但因只舉了一種，而《草木子》又舉了另一種《王魁》，所以《南詞敘錄》偽作者何焯自己也不知南戲起源的詳情，連多增一種也不知道如何去增。因為其這段內容，都是依手中收集到的《猥談》及《草木子》來改頭換面，認為既然『謂之溫州雜劇』，那麼『溫州』不就是指『永嘉』之地嗎，於是附會出『南戲始於宋光宗朝，永嘉人所作《趙貞女》，《王魁》二種實首之』全文，其實都是其望《猥談》及《草木子》生義，可信度不如原本的《猥談》及《草木子》所述。若後人只據清初何焯的偽書《南詞敘錄》談南戲起源，實屬拿二手以下的併湊資料在當學術研究的材料了。

若拿所謂的古書，即認為是史料，那麼談起南戲的起源時代，此《草木子》及《猥談》及二書可謂之現存最早的文獻了，而雖也有由南宋入元的劉壘的《水雲村泯稟》裡有提到永嘉戲曲，但未明指其源起之時，只談流行到江西南豐的時期為『至咸淳（1265~1275），永嘉戲曲出，潑少年化之，而後淫哇盛，正音歇。』指『咸淳』年的永嘉戲曲，出現於劉壘家鄉的江西南豐之時，而非南戲生成期，故於此處談起源時不必舉列之。而《南詞敘錄》係清初何焯偽作，已無宋代南戲的史料價值，只是清初人何焯的見解及其收集來的一些南戲資料，而《猥談》則係由祝允明的姪子陸延枝，成於萬曆十八年，本書它篇亦已有所考實。

#### (四)、宣和之後南渡之際，大晟樂人散入民間

為何南戲起於『宣和之後、南渡之際』。這個時際，到底天下發生了什麼使得南戲得以趁勢而起的有關大事呢。

按：只要溫習一下，歷史上的這個時際，於與戲曲起源有關的百戲散樂界的當時現狀，及到底出了何等驚天動地的大事，於是，馬上就可以了然於心了。

北宋末年的宋徽宗宣和年間（1119～1125），金人入侵。宣和七年，金人違背盟約而進攻北宋，宋軍大敗，宋徽宗下詔罪己，依《宋史·禮一》所記，於是『詔革弊事』，其中包括了罷大晟府、及教樂所，以及教坊額外人。於退位後，欽宗即位後的靖康二年，金人陷北宋京城開封，『凡大樂軒架、樂舞圖、舜文二琴、教坊樂器、樂書、樂章、明堂布政闈月體式、景陽鐘開虞、九鼎皆亡矣』（《宋史·樂四》）。於是可以考見，於宮廷內的一切大晟樂的文物典章樂書樂譜等等皆被金人擄走。以上史料裡所指的是些實物被金人擄走，但實質上，早於宣和七年，就已廢掉了大晟府，連同教樂所也解散，教坊額外人也撤除，這些教坊額外人，也就是屬教坊員額以外的州縣樂工及民間藝人。故於宣和年間，這些『教坊額外人』連同教樂所及大晟府裡的樂工，總謂之為大晟樂人，而這些大晟樂人們，於此時就散入了民間了。

#### (五)、山西上黨樂戶涉及宋徽宗的史料發見

上世紀 80 年代，在山西東南部的上黨地區的長治市潞城縣南舍村和長子縣東大關村，發現屬其時間為萬曆二年（但此一紀年實時間可疑，本書另篇有所探討）的一古賽寫卷《周樂星圖》（《迎神賽社禮節傳簿四十首宮調》）和明嘉靖元年（？）至清末民初的《唐樂星圖》等古賽寫卷十四種，其中勾勒了上黨樂戶保留了北宋朝廷的樂盞制，轉用於賽社上，而於清嘉慶二年鈔本的《聽命文集》及喜慶三年抄本的《賽場古贊》裡均有提及：

『夫享賽社者，春祈秋報，屬於今者。祈一年之雨露，報一年土功之養長，此係祈賽報賽之說。享賽出自大宋幽州。趙上皇夜夢穿青穿白二位將軍。……出自趙上皇遺留此事，傳留厚實，至今不絕。』

而《聽命文集》又有詩：『太祖雄心不可擋，九朝八帝坐龍床。未講六十年前話，說起幽州趙上皇』。一如李天生《唐樂星圖散論》所談，與自封教主道君皇帝的信奉道教的宋徽宗（趙上皇）有關。但到底有關之處在於何處，只要參照前述宋徽宗宣和年間廢大晟府、教樂所及『教坊額外人』，一直到金人滅北宋，大晟樂北入金國而南再興於南宋，真相就不言而喻了。

按：北宋亡而上黨入於金人統治，原創於宋徽宗的大晟樂，其中應用於朝廷燕樂的樂盞制度保留於入金統治的上黨樂戶之中，故其言宋徽宗，實即大晟樂於金人統治的北方，而遺存及保留於上黨所發現的古寫卷內，並於樂戶間傳說是由

宋徽宗傳留給後人的。而於《周樂星圖》裡，亦保留了不少宋雜劇的劇碼（雖必有後世的加增的表演內容）。而且於《唐樂星圖》的《聽命文》裡也說到：『大小散樂，古論，自今以後，奉祀神筵，比方、院本、行隊、雜劇，從人索喚。詩按太平古傳，曲依樂府梨園。男記四十大曲，女記小令三千』，亦見其表演藝術的淵源與大晟府相關了。因為，宋徽宗宣和年間，『教坊額外人』及教樂所與大晟府的樂工們，散歸故鄉或流落四境，但都一直流傳於後世，他們的祖傳的生計，包括了《唐樂星圖》的《聽命文》裡也說到『大小散樂』、『院本、行隊、雜劇』等等，連同宮廷燕樂的燕樂蓋制所轉變而成的迎神賽社的燕樂蓋制，都是『出自趙上皇遺留此事，傳留厚實，至今不絕』。

北宋滅亡，樂人流離，大晟樂分南北，北流入金人，南流入南宋。向南宋逃難流離的樂人，為謀生計，於是產生了將宮廷宋雜劇加以改造而形成南戲，此南戲之源起。而其改造之本，即大晟樂下的宮廷燕樂，含其於北宋末年在京師受訓所習得的謀生工具，都是宋徽宗的恩惠。此所以《猥談》推原南戲的起源，指為北宋亡而南宋起的『宣和之後、南渡之際』，此時乃一度在宮廷的樂人，散入尋常百姓家，官家之大晟燕樂蓋制下的種種雜戲等表演藝術，於南方遇北宋亡而改易或轉換而於南方形成浙江溫州此一南宋初一度成為陪都的地方成立的南戲，就在此『宣和之後、南渡之際』之時的緣故了。

所以筆者認為，南戲是起於『宋人詞』的宋雜劇及宋大曲等

的大晟樂人為主業，及這些樂人在京城習得宋徽宗為他們準備的受訓的各項演唱及表演的技能，亦即，這也是因著宋徽宗大晟樂的燕樂的散入民間而成為南戲成立的本錢。

順便一提。原本，北宋的燕樂蓋制，因著北宋的教坊、鈞容部的排演，是許民間觀看的，於《東京夢華錄》卷五『京瓦伎藝』條曰：『教坊、鈞容直，每遇旬休按樂，亦許人觀看。每遇內宴前一月，教坊內勾集弟子小兒，習樂舞，作樂雜劇節次』，則宮廷的樂蓋，民間亦得而觀習之，不是民間全然陌生。

## （六）、山西上黨樂戶崇拜宋徽宗的真相

但到了宋徽宗的大晟樂，於樂器，於樂律，於樂譜全面統一規格，並廢除所有舊樂，重要的是，古譜全廢，包含民間的音樂所使用的燕樂的俗樂，全部樂譜旋律都一統，一律使用大晟樂下官定的唱腔。此所以今世發現的山西上黨的萬曆二年（？）古賽寫卷《周樂星圖》（《迎神賽社禮節傳簿四十首宮調》）和明嘉靖元年（？）至清末民初的《唐樂星圖》等古賽寫卷十四種，其中充滿著崇拜創大晟樂而教他們習技的宋徽宗（趙上皇）的文句。

按，南宋的宮廷及民間的全入於北宋末年大晟制的影響之下，就在於宋徽宗的雷厲推行所致。於徽宗的政和三年，親至崇寧殿，考察燕樂，於是下詔把大晟樂推行於教坊，並把大晟新樂頒佈天下，廢除天下一切舊樂。並把新制樂器，全



數頒行天下，則天下的所用樂器，一律使用大晟律製造；天下一切舊宮調，皆依大晟樂制改易。並嚴刑峻法，懲處不從令的民間。於《宋史·樂四》即記載這些舉措：由尚書省立法行下，如各路、州、軍皆依所頒樂器圖式規格製造標準大晟律新樂器，若有誤事者，判徒罪二年；沒收全部民間舊樂器，仍用舊樂及聽舊樂的人都要判徒罪一年；而且施行大晟新樂的情形，由委派監司督責，大晟新樂奉行情形要上報；有施行不力的各地官員都犯了『不盡』之罪，要按劾聞奏。

於是，天下舊器及舊律呂與宮調，全數接受了大晟樂。自然，北宋亡而南宋，於民間，早已是大晟樂影響的天下了，尤其於徽宗大晟樂時代，曾統一天下的民間樂律，而有於《宋會要輯稿》的〈樂四之一〉內記載著，於徽宗政和八年：

『蔡攸言：昨承詔，教坊、鈞容、衙前及天下州縣，燕樂舊行一十七調大小曲譜，聲韻各有不同。令編修《燕樂書》所番按校定，依月律次序添入新補撰諸調曲譜，令有司頒降。今撰均度，正其過差，合於正聲，悉皆諧協。時，燕樂一十七調看詳到大小曲三百二十三首，各依月律次序，謹以進呈，如得允當，欲望大晟府鑲板頒行。從之。』

而結集於《宋史·藝文志》所載蔡攸《燕樂》三十四冊的大晟燕樂曲譜，惜今皆佚。但並非到政和八年，才頒大晟律的燕樂樂譜，《宋會要輯要·樂三》於政和三年尚書省有言：『大晟府燕樂已撥歸教坊，所有各路從來習學之人，元降指揮令就大晟府教習，今當並就教坊教習』，可知，於政和三年時

新燕樂譜，就已教給全國各地派來學習大晟燕樂的樂人，也就是，於是禁止全國各地習所唱舊樂的唱腔。而政和八年，再把『天下州縣，燕樂舊行一十七調大小曲譜』，全部詳正樂律及樂譜，計『燕樂一十七調看詳到大小曲三百二十三首』，即全部北宋天下的燕樂二十八調所存的燕樂一十七調，總共全天下有『大小曲三百二十三首』全部都按月律次序，而加以『撰均度，正其過差，合於正聲，悉皆諧協』，統一了全天下所有的民間燕樂二十八調的樂曲的唱腔及律呂宮調。

### （七）、南戲之興與大晟樂人散入民間之關連不言而喻

吾人於此可知，南戲之興，雖如到清初人何焯偽造的《南詞敘錄》以南戲的溫州雜劇為『宋人詞而益以里巷歌謠』，但這只是幾百年後的清初該偽造者的推想之詞，全無史料價值。其指出的以宋人詞為本，雖或是看到了清初那時的崑曲的曲牌名稱有和宋詞相同，於是自己想像之論。但吾人從北宋末年的大晟樂制對於俗樂的影響，乃北宋末年解散大晟樂府，又金人入侵而北宋亡，使大晟樂人流落四方，到了溫州永嘉地區結合當地才人成立書會，而以大晟樂的詞樂的宋人詞的配樂為素材，而調整唱成，構成了如劉壎所說的不屬於『正音』的『淫哇』新聲為主形成的曲牌體，而里巷歌謠及村坊小曲的旋律也有被樂工取來當成創曲牌的旋律之用，只可算是附加上的地方色彩旋律的一些新增曲牌。即，南戲是以宋宮廷燕樂鑿制之下的樂工，除了習得的宋宮廷燕樂的詞

樂，及加以創造或改換為新聲，而配合書會才人填詞之下，所創作的各唱奏曲形成的曲牌，再加上取用一些民謠的旋律為素材，及大量由樂工新創旋律的曲牌。

俞為民在《宋元南戲考論》裡認為自王國維《宋元戲曲考》認為南戲『與宋雜劇無涉』起，到了如張庚、郭漢城等《中國戲曲通史》裡臆測據《南詞敘錄》推測南戲是『當地的民間歌舞中產生出來的』等等的不少學者的反對是從傳統的宋雜劇中發展出來，是不成立的，因為各前朝皆有當地民間歌舞，各大城市亦藝術繁榮，何以南戲不生於唐朝，不生於大城如杭州等，並認為南戲有『永嘉雜劇』『溫州雜劇』等初名，是因當時人仍視為宋雜劇之一類，並曰：『宋雜劇正是南戲的直接淵源，是孕育南戲的母體』，但如果再加上如吾人所考慮到大晟樂人的推展南戲創發的動力，則論點才更周備。

### （八）、牌名不見於史料裡之大曲諸宮調及唐宋詞等，並非就必為里巷村坊小曲

王國維在《宋元戲曲考》裡將南戲所有曲牌加以統計，以其當日所收集到五百四十三個曲牌，找其同名於大曲者二十四，唐宋詞相同名一百九十，同於金諸宮調十三，同於南宋唱賺十，同於元雜劇曲名十三，同於古曲或自古曲出有十八，剩下二百多個曲牌則不見於前述源頭，但不見不表示即清人何焯的臆想的皆是『里巷歌謠』『村坊小曲』，應包含了大多樂工自創的曲牌音樂，或未見史料記載牌名的唱賺、大

曲、曲破、慢曲、叫聲、嘌唱、小唱各種今人所未能見之於書面的南宋當日俗樂之詞牌、曲牌。因今人未見，於是去依附何焯臆想之論，則今人論學之疎略，即由此可見，而樂工及書會才人，能取材於民間其他小曲、民謠的旋律亦有，但非盡屬之。

### （九）、結語

但再追本其源，則從《猥談》記載『南戲出於宣和之後、南渡之際』，及發現的山西上黨樂戶的宋代燕樂盡制的遺存，及當地樂戶及其古賽寫卷裡指出了這些燕樂盡制之制度都是『出自趙上皇遺留此事，傳留厚實，至今不絕』，更點明了宋徽宗大晟樂的宣和年間的廢制及遣散樂人，而把宋宮廷的燕樂盡制散入民間，加以金人滅北宋，官方及民間樂工流離，而於南方的溫州開出第一朵南戲之花。而於北方金人統治下，如山西上黨樂戶則守宋徽宗的大晟樂制下的燕樂盡制。在在顯示北宋的大晟樂對於中國戲曲史的重要性不言而喻。至於以『里巷歌謠』『村坊小曲』的土腔為說者，則在本文的條判分割之下，可知以土音土語依字聲行腔而生成土腔之說，或民間歌舞之類以論南戲的起源，實為拿了清初何焯的《南詞敘錄》裡的臆測幾百年前的南宋之辭，在當史料運用，再加上自我豐富的想像力之下的無根之辭，因而離真相太遠。

## 臆說的海鹽腔始祖張鎡實是大晟雅樂新聲提倡者

### (一)、張鎡錄得大晟雅樂樂譜

明代李日華《碧桃軒雜綴》卷三記載：『張鎡，字功甫，循王之孫，豪侈而清尚。嘗來吾郡海鹽，作園亭自恣，令歌兒衍曲，務為新聲，所謂海鹽腔也。』

張鎡（1153～1235），字時可，後改字功父，號約齋，乃宋南渡名將張俊曾孫，曾任婺州通判、臨安通判，任官直至太府寺丞，以詩詞聞名當時，有《南湖集》。幾百年後的李日華並不是戲曲行家，他因為當日海鹽腔的流行，就連想到海鹽當地，於南宋時有一個張鎡，喜好新聲，於是只是用連想力，隨心說一下那個張鎡的新聲就是海鹽腔的臆測的脫筆秀而已。而就因為明代李日華有關的此一臆記，馬上就被後世喜找稗官野史當成嚴肅學術資料的論學者之間，取來當成史料運用，於是有一種說法，認為海鹽腔的始祖是南宋的張鎡。

按，如果去翻查有關張鎡的史料，在朱熹《朱子五經語類》一書裡倒透露出一些『令歌兒衍曲，務為新聲』的『新聲』的事實真相的端倪了。《朱子五經語類》卷六十六表示，曾於張鎡處，所見的『行在錄得譜子』，朱熹並說：『在行在錄得譜子，大凡壓入音律，只以首尾二字，章首一字是某調，章尾即以某調終之』，此亦明言這些譜子都是起調畢曲於某

音，即為某調。此乃宋代雅樂之訂譜法，燕樂二十八調的俗樂，雖守於畢曲，但並不須守起調一如宋代雅樂。

### (二)、中國歷史上最輝煌的宮廷雅樂的大晟樂

按，於北宋徽宗時，完成中國歷史上最輝煌的宮廷雅樂的大晟樂，於徽宗大晟樂時代，曾統一天下的民間樂律一如上述。而結集於《宋史·藝文志》所載蔡攸《燕樂》三十四冊的大晟燕樂曲譜，惜今皆佚。而《宋會要輯稿》的《樂四之一》又載，於北宋末年的宣和二年，大晟府進呈『新廣八十四調』的『燕樂書』，尚未鏤板即因北宋亡而散失。而到南宋時，張鎡手中有個『行在錄得譜子』，有學者推斷係今佚的北宋末的『新廣八十四調』的『燕樂書』之遺，應非是。因為，此一張鎡所持有的『行在錄得本子』，乃是遵循起調畢曲的宋代宮廷雅樂的樂譜，非燕樂樂譜，故當不為上述史料裡的兩度編撰於宋徽宗時代官方的燕樂書。

### (三)、南宋人諱言亡國之音的大晟樂

張鎡保有了北宋宮廷雅樂的詞樂樂譜，就呼應了明代李日華《碧桃軒雜綴》記載：『嘗來吾郡海鹽，作園亭自恣，令歌兒衍曲，務為所聲，所謂海鹽腔也』一文，文中說張鎡曾來海鹽，作園亭，而且令歌兒衍曲。所謂的衍曲，即就舊有的樂譜為底本，從事翻新的工作，於是在舊曲的原有曲調為素材，從而產生了『新聲』，那麼何者為其據以衍曲的底本呢，張鎡手中的『行在錄得本子』，即，跟隨宋高宗到處逃

難及立足於臨安時期的向逃難的樂工處，記錄來的樂譜，就是其據以衍曲而最有力的證物了。

金人亡北宋，將大晟樂鐘及樂制引入金邦，而兩帝北狩。到了南宋，則亦復施行大晟制，並沒有如一些學者判定的大晟樂已亡。因為，如《宋史》的《樂五》明言：建炎二年『敕東京起奉大樂登歌法物等赴行在所』；而紹興元年，『乃訪舊工』；十年，周執羔上言：『今殿前司將下任道，係前大晟府二舞色長』；十三年，『下之江浙、江南、福建州郡，又下之廣東西，荆湖南，括取舊管大樂』。而寫過不少大晟樂府的詞人萬俟詠，依《建炎以來繫年要錄》亦知即任大晟府樂官。而且南宋不少書目，皆記載當時存在有關大晟樂的樂書，樂論，運譜，及雅樂圖、蔡攸的《燕樂》三十四冊、徽宗的《黃鐘徵、角調》二卷等等之樂譜樂書。朱熹《朱子五經語類》卷六十六所說大晟樂的『至今用之』或『今太學上丁用者此樂』，南宋趙彥衡開禧二年（1206）成書的《雲麓漫鈔》亦有『雅樂用大晟府制度』等等不少史料，全記載著大晟樂於南末活生生的存在及流行中。而以上的史料裡，明白可以看出，於宋高宗行在之時，收編流亡的大晟樂工，及大晟樂制，以及大晟樂器，再復小規模的北宋大晟樂，此時，張鎡於行在，亦於這些流亡樂工之處，收集來宋大晟雅樂的樂譜，更是史有佐證。

按，大晟樂，創於北宋亡國之君的宋徽宗，故到了南宋，時人大多諱言大晟樂，而且一如張鎡，把手中原有的北宋的大晟樂譜，都不申明出處，予以改為『新聲』，如張鎡其人的

作為者，史料所載，實不乏其人。張春義先生的《大晟曲譜南宋流傳考》<sup>7</sup>一文，是論大晟樂流變最典範的佳篇，於其他南宋諸人，改北宋大晟舊樂為『新聲』而掩飾原出處為大晟樂真相的史料，羅列甚詳。如引用袁桷（1266~1327）的《清容居士集》卷四十四的〈琴述贈黃依然〉裡所指出的，南宋人因對宋徽宗亡國之痛恨，對所得的大晟舊譜，所作『校譜』或『刪正』，有因『其聲與國亡相先後』而『隱抵不述』或『復別為調曲』，使大晟樂實存而名亡等等。張春義先生文中也提到了有關張鎡的『行在錄得譜子』，而指出：『如張鎡在行在錄得譜子，並不明言其淵源所自，倒是張氏門客姜夔在制【徵招】【角招】二曲時，才隱約表明為“大晟府舊腔”。又張鎡之孫張樞有《奇聞集》，旁綴音譜，刊行於世（《詞源》卷下），其中多有“大晟遺音”』。

#### （四）、張鎡的『新聲』乃『大晟府舊腔』及『大晟遺音』

由世傳所謂張炎所著的《詞源》卷下，提到張鎡的孫子張樞《奇聞集》，註有俗字譜（宋代的工尺譜），如其祖父張鎡的家傳的歌兒所務的『新聲』是『海鹽腔』，那麼一脈相承的其孫的《奇聞集》裡的詞作的音譜，豈不應為海鹽腔的最早樂譜了嗎。

但以其孫的《奇聞集》竟仍是多有『大晟遺音』，則知其孫張樞的時期，仍是製譜依照北宋大晟樂來訂譜的一脈傳承。

<sup>7</sup>張春義：〈大晟曲譜南宋流傳考〉，《文學遺產》2008年第2期。

則張鑑的『新聲』，也只是把其手中的大晟樂譜交由歌兒據以改編旋律，而改頭換面成『新聲』，本質上仍是『大晟府舊腔』或『大晟遺音』。和海鹽腔完全風馬牛。

## 南戲聲腔密碼鑰匙：『約韻』真相

### （一）、誤會周德清『約韻』而致學術失誤

元周德清《中原音韻·正語作詞起例》引『前輩餘論』曰：『沈約之韻，乃閩浙之音而製中原之韻者。……南宋都杭，吳興與切鄰，故其戲文如《樂昌分鏡》等類，唱念呼吸，皆如約韻。』（『四庫全書』本）

於是首先吳梅於其《曲學通論》的〈自敘〉曰：『迨溫州、海鹽、崑山諸調繼起，南音靡靡，幾至充棟』裡，稱其初起的南戲為『溫州』的『調』，但『調』只是指曲調，尚不為非。而1930年成書的青木正兒《中國近世戲曲史》曰：『南戲的起源，據明人之說，相傳其起於北宋末或南渡後浙江省溫州地方。然則此與南北宋間盛行之雜劇，系統相異，而為別自溫州土戲中發達而成者，似與雜劇毫無沿革之關係』，於是臆測永嘉戲曲是『自溫州土戲中發達而成』。1932年出版的鄭振鐸《插圖本中國文學史》於《傳奇的繁興》章說：『永嘉腔與海鹽腔在崑山腔未出之前是大佔著劇場上的勢力的』，則明文賦予聲腔之名，而稱之為『永嘉腔』。接着提出『溫州腔』之名的是葉德均，他在〈明代南戲五大腔調及其支流〉一文中說：『他（祝允明）所說溫州戲文之調却證實了有溫州腔的存在』，而列於『明代南戲五大腔調』第一位。並指出，『宋代產生的南戲最初只是流行於溫州的地方戲，它最初是用溫州地方的腔調來演唱的，……到了嘉靖

間各種腔調盛行以後，溫州腔就湮沒無聞，連溫州當地也唱海鹽腔了』，於是把清木正兒的『溫州土戲』更進而說是『用溫州地方的腔調來演唱的』。後來張庚、郭漢城主編的《中國戲曲通史》（中國戲劇出版社，1980）則指出：『起源於東南沿海一帶的民間歌曲，具體地說，它最初只是溫州的一種地方聲腔』，就更加編織成形了溫州腔的說法。流沙《明代南戲聲腔源流考辨》（1999）也是抄了前人之說：『浙江的傳統戲曲是以溫州的宋元南戲最古老。……同時在溫州地方留下的溫州腔亦為宋元南戲在當地發展的結果。……所謂溫浙戲文之調，實際上就是溫州腔。』而近年來被戲曲學界一些人所青睞推崇的廖奔、劉彥君的《中國戲曲發展史》（山西教育出版社，2003）第一冊裡，謂『南戲運用吳語方言道白』（頁329）、『不同地區的不同樂曲風格，是根基於什麼形成的呢。一個很重要的因素就是不同的方言基礎』（頁330），廖奔等雖於此着墨不多，但仍引用前人之論，包括錢南揚的誤以南戲唱念使用約韻即為『吳音』在內，只是一筆帶過而已，而所謂『不同的方言基礎』，未考實《宋史·樂志》裡所記載南宋初年民間俗樂，也含民間的南戲，皆都是『先製譜，後命詞』，都是腔先寫好，沒有以『方言基礎』去依字聲行腔去成腔可言。而2013年有論著指出：『永嘉戲曲乃是宋度宗咸淳間南曲戲文由永嘉流傳到江西南豐，南豐人對永嘉所產生戲曲的稱呼，其腔調在原生地只稱土腔，而南豐人則稱為永嘉腔。……經由歌者運轉的腔調謂之唱腔。……而腔調的基礎既建立在方音方言的語言旋律上』<sup>8</sup>，此係戲

<sup>8</sup> 曾永義：〈論說戲曲文獻資料的解讀〉，《戲曲與偶戲》（台北：國家出版社，2013年）。雖然該作者在此文裡只是指出重複他以

曲論著裡最近的說法了，仍是襲前人方音方言成語言旋律的土腔，不符《宋史》記載民間一切俗樂都是『先製腔，後命詞』的依腔填詞，腔先詞後，腔的生成與詞的四聲無關的史料記載。

## （二）、『約韻』早已不存在

按，以上從錢南揚起望文生義，把周德清所說的元代南戲在吳興一帶唱念是『約韻』，連想成沈約為六朝的南朝的齊、梁間的吳興人，那麼所謂的沈約的韻，不就是吳音了，而未盡細心考證之責，遂留下後之研究者照抄而一誤又再誤如燎原而不可遏之弊。錢南揚在《戲文概論》裡指出：『當時杭州唱戲，已不用溫州語音，而改用吳音演唱了』，就顯然是以心靈直觀在論學。

按，所謂的『約韻』，實乃中國韻學史裡早已失佚的東西。『約韻』指的是『沈約韻』，指係南北朝的南朝的齊、梁間的沈約的韻書《四聲譜》的韻。按，清姚際恆於《古今偽書考》於韻書（詩韻）曰：『昔沈約撰四聲，今亡此書。乃宋理宗朝平水劉淵作，其時奉詔頒行，名《禮部韻略》。今相仍用之，俗稱沈約，偽也』。清閻若璩《尚書古文疏證》論

往著作裡的見解，但到了2013年仍未修改前說，應視為作者直到2013年為止都仍在堅守的主張。對於各作者的評論應以其最近的著作來討論，因為學者在教學相長的成長過程中，往往會修正往說，故挑其陳年舊說來作學術評論，是對開放的學術討論環境下，每一學者的學說應受公評之下，對於其學說主張被評論的學者的不公道。

之甚詳，其言曰：

『人皆言今之韻書多沈約吳音，真屬奇冤。約《四聲》一卷唐已不傳，取士一以陸法言《切韻》五卷為準。今之韻書，其部之並，則平水劉淵本也。其字之省，則景祐《禮部韻略》本也。而酌古沿今，折衷於南北之音者，則陸法言所撰本也。人坐不讀陸法言《序》耳，讀之自曉。善乎，馮氏班有言，韻書定於陸法言，廣於孫愐。法言《序》云，與儀同劉臻等夜集，論南北取韻不同。曰，我輩數人定則定矣。遂把筆記之，洛下為天下之中，南北音詞於此取正。永嘉南渡，洛中君子多在金陵，故音詞之正，天下惟有金陵、洛下也。然金陵雜吳語，其音輕；洛下染北音，其音濁。當法言定韻之夕，如薛道衡，北人也，顏之推，南人也，當時已自參合南北而後定之。故韻非南音也。今人但知沈休文是吳興人耳，抑尚有未盡者。當開皇初，劉臻等八人同詣法言門宿，夜永酒闌，商榷韻事。不獨薛道衡北也，魏淵、盧思道、李若、辛德源皆北人；不獨顏之推南也，劉臻、蕭該皆南人。法言亦魏郡臨漳人。《序》云，蕭顏多所決定。蓋蕭該撰《漢書》及《文選》音，顏之推《家訓》有音辭之篇，並深於小學者。魏著作淵謂，我輩數人定則定矣。蓋此八人乃極天下文人之選，一席千載，各各自任。是以進書於朝，則抱賞歸家。人皆稱歎，流傳於後。則唐以施場屋，號官韻。宋以例九經，令刊行，其重如此。豈若約獨得胸襟，空矜入神，梁天子竟不遵用者哉。又人皆言約實創始，曾無先覺，亦緣過信其《謝靈運傳論》，遂爾上掩周顒之美，下來陸厥之攻。英雄欺人，誠亦有之。汙舌蠻音，嘻，其甚矣。又按：韻興於漢建安，

及齊梁間韻之變凡有二。前此止論五音，後方有四聲。何謂五音。魏左校令李登作《聲類》，晉呂靜放登之法作《韻集》五卷，使宮、商、角、徵、羽各為一篇。後魏崔光依宮、商、角、徵、羽本音為《五韻詩》，以贈李彪。隋潘徽所謂李登《聲類》、呂靜《韻集》，始判清濁，才分宮羽者也。何謂四聲。《南史·陸厥傳》：永明末，盛為文章，沈約、謝朓、王融以氣類相推轂，周顒善識聲韻，約等文皆用宮、商、將平、上、去、入四聲，以此製韻。《周顒傳》始著四聲切韻行於時，《沈約傳》撰《四聲譜》，以為在昔詞人，累千載而不悟。四聲實始於此。不然，有韻而即有四聲。自梁天監上溯建安，且三百有餘載矣，何武帝尚問周舍以何謂四聲哉。蓋此事初起，不獨人莫之信，如鍾嶸言平、上、去、入，餘病未能即已，亦未嘗遵用，約論四聲，妙有詮辯，而諸賦往往與聲韻乖是也。』

其言沈約韻的已佚失，唐初已用隋陸法言『已自參合南北而後定之。故韻非南音也』，酌南北音而成《切韻》取士，後來唐玄宗時的孫愐著《唐韻》，以『洛下為天下之中，南北音詞於此取正』，即用了汴洛音及『永嘉南渡，洛中君子多在金陵，故音詞之正』，由南渡者自汴洛首都帶來至金陵（南京）而盛行，即汴洛音為依歸，因『音詞之正，天下惟有金陵、洛下也』。

故可知，沈約韻早已不存在。宋則用平水韻，乃源自於南宋理宗年間，劉淵曾編寫刊行過新的《禮部韻略》共一百零七韻。此書全書已佚，只有於它書所引用可見其部份內容，因

或是他是山西平水人，後人言此韻為平水韻，而後人而去附會成沈約之韻。但劉淵其實又多襲自其前三十年由金朝王文鬱作的《新刊韻略》。可以看出，若周德清真以為吳興當地的口音即是『約韻』，實際上，根本就是往昔北人中原汴洛之韻，而且亦為華北金朝統治下的王文鬱所作的韻書，自非以吳音為參可言。

又紀曉嵐於《四庫全書總目提要·韻學通指》裡，對於清初毛先舒《韻學通指》竟把虛無莫有的沈約韻納入其著作去談，而批評之：『是編與柴紹炳古韻通。沈謙詞韻，同時而出，三人本相友善，故兼舉二家之說。其得失離合，亦略相等。如謂風字可以入侵韻；非東韻之字，全可入侵；舒字可以入支韻；非魚韻之字，全可入支。謂古韻之差等有三，今韻之差等有四，所見皆視前人為確。惟所稱沈約韻、孫愜韻、及唐人韻。入聲表：孫愜二百六部、唐人一百七部之說，則多無依據，以意為之。夫沈約四聲久佚，不必言矣』。而指出了，毛先舒對『沈約韻』是『多無依據，以意為之。夫沈約四聲久佚。不必言矣』。

### （三）、明代出現偽約韻的《韻經》五卷，和偽魏良輔《南詞引正》異曲同工

後來，一如紀曉嵐於《四庫全書總目提要》的《韻經》五卷提要裡指出：『《梁書》、《南史》沈約傳，並載約撰《四聲譜》。《隋志》載其書一卷，而《唐志》已不著錄。觀陸法言《切韻序》，所述呂靜、夏侯該、陽休之、周思言、李

季節、杜台卿六家之韻，獨不及約書，是隋開皇時其書已不顯。唐李涪作《刊誤》，但詆陸韻而不及沈書，則值宗時已佚矣。正域何由於數百年後得其故本』。這是指於明代，突然出現了一本沈約的韻書《韻經》五卷，提作『梁吳興沈約撰類，宋會稽夏竦集古，明宏農楊慎轉注，江夏郭正域校。』被紀曉嵐一眼看出是郭正域偽造的，與上世紀五十年代1957~1960間某學者偽造，托名吳崑麓的魏良輔《南詞引正》者，喜歡用『校正』一個模子打造的，此為作偽者共同心理。明代的郭正域偽造《韻經》五卷，偏偏說自己是『校』，托給『明宏農楊慎轉注』，再托給『宋會稽夏竦集古』。一如筆者於《崑曲史料與聲腔格律考略》書中所舉證所謂的魏良輔《南詞引正》是偽書。那位偽造魏良輔《南詞引正》的作偽者，說自己是『校正』的吳崑麓，托給『嘉靖丁未夏五月金壇曹含齋敘』，再托給『長洲文徵明書於玉磬山房』手抄。再加上擺入偽手抄的張丑《真蹟日錄》裡，假造經由張丑見證寫下的『真蹟』二字，證明以上皆真。比對看看郭正域的『梁吳興沈約撰類，宋會稽夏竦集古，明宏農楊慎轉注，江夏郭正域校』，兩者又何其異曲同工之妙，而偽造魏良輔《南詞引正》的學者又後來居上，其偽技又精於郭正域了。

### （四）、沈約韻的真相

紀曉嵐於《四庫全書總目提要》裡接下去又論其沈約韻的真相應是：

『且沈韻雖不可見，而其集猶存。今以所用之韻一一排比鈎



稽之，惟《東》、《冬》、《鍾》三韻同用，《魚》、《虞》、《模》三韻同用，《庚》、《耕》、《清》、《青》四韻同用，而《蒸》、《登》兩韻各獨用，與《廣韻》異。餘則四聲並同，又安得如正域所云九哈之類。其為贗托，殆不足辨。至夏竦《古文四聲》五卷，本采鐘鼎奇字分韻編次，以便檢尋，乃字書，非韻書，乃古文，非今文。正域乃稱夏竦集古，尤為乖迕。觀其首列徐葳所作吳棫《韻補序》、楊慎《轉注古音略自序》，而不及竦《序》，知並未見其書，而但以名剿說也。王宏撰《山志》乃指此為沈約真本，譏屠隆未見《韻經》，誤指《平水韻》為約書，不亦僨乎。又朱彝尊《重刊廣韻序》曰：近有嶺外妄男子，偽撰沈約之書，信而不疑者有焉。考王士禎《居易錄》，記康熙庚午，廣東香山縣監生楊錫震，自言得沈約《四聲譜》古本於廬山僧今楮。因合吳棫《韻補》而詳考音義，博徵載籍，為《古今詩韻注》凡二百六十一卷，赴通政司疏上之。奉旨付內閣，與毛奇齡所進《古今通韻》訂其同異。彝尊所指，當即其人。今內府書目但有奇齡之書，而錫震之書不錄，未知其門目何如。疑其所據，即正域此本也。』

其實，如果詳細讀一下元周德清《中原音韻·正語作詞起例》引『前輩餘論』中說：『沈約之韻，乃閩浙之音而製中原之韻者。……南宋都杭，吳興與切鄰，故其戲文如《樂昌分鏡》等類，唱念呼吸，皆如約韻。』（『四庫全書』本）實也可以看出，其實南戲的『唱念呼吸』，即南戲的唱腔及說白使用的語言，一如後世不少各省地方戲都是採用了官話，但有些不純，所謂的『土官話』，所以元朝人的周德清的所謂南戲

的唱念，實指是使用了南宋的土官話，即有心叫南宋官話，但是因為當地口音的關係，於是唱念的發音就不純正。只是從錢南揚起粗枝大葉，沒有去好好細嚼文義，而倉促下結論。

### （五）、約韻牽動南戲是使用何種語言

南戲於南宋初出現時，到底使用的是什麼語言，一如吾人前所引述一些學者的說法，大致都是主張是用溫州方言的，其立論和錢南揚的認為周德清所說的南戲於元代他那個時候使用了『約韻』，於是以直覺判定是吳音有關。但如依吾人詳考所謂的『約韻』，實非沈約之韻，而是北宋官定的韻，即，實乃往昔北人中原汴洛之韻，亦即北宋及南宋官方沿襲北宋的韻的北宋官話語系。到南宋滅亡，元人統治的中原自有周德清的中原音韻的通語為漢人間的普通話。但南方吳越仍沿襲南宋時的官話，被周德清認為是『約韻』，而此『約韻』實即南宋的官話。而南戲於起於南宋，至南宋亡於元，而南戲仍沿用南宋時的官話而不絕，於此脈絡遂一清二楚，如果研究南戲，根本不去考證『約韻』的究竟，而只文抄錢南揚之隨口說，再加上想像力，於是不少著作，就認為使用吳音或溫州方言。

一如，吾人對於周德清所指出的『閩浙之音襲中原之韻』，於前面已考實周德清實指其實為南宋沿用於北宋的汴洛官話。只是像是錢南揚論學粗枝大葉，未能明析周德清的論說，而以吳音的臆說打發了，而後世論學也襲錢南揚老路走到今天，於是南戲研究走到了歧路，以訛傳訛，今日於此釜

底抽薪，做一澄清。也因而，對於南戲使用的腔調，也提供了一條只憑臆想之外，而由史料論證其聲腔的康莊通衢，一如次篇內所考實的。

## 宋元南戲乃南宋官話戲曲，非『溫州腔』

### (一)、前言

此文為前文的續論，故進入此文前，先請參閱前文。

元周德清《中原音韻·正語作詞起例》引『前輩餘論』中說：『沈約之韻，乃閩浙之音而製中原之韻者。……南宋都杭，吳興與切鄰，故其戲文如《樂昌分鏡》等類，唱念呼吸，皆如約韻。』（『四庫全書』本），已把金人的韻當成沈約韻，但也可以看出，周德清時的元曲採用的中原音韻，即使是若孔齊於《至正直記》卷一裡所說的，『北方聲音端正，謂中原雅音。今汴、洛、中山等處是也。南方風氣不同，聲音亦異，至於讀書字樣皆訛，輕重閉合亦不辨，所謂不及中原遠矣』，應與約韻有所不同了，因為所謂的約韻，實為北宋時的汴京官話，而元代的中原音韻，雖也有用到汴洛（『汴、洛』）的音，但時代改換，汴京經過金人統治，又來又被元人統治，當地人的口音已更加變化，非全然北宋時汴京官話之舊了。

但還有一點要說明的，周德清指元代南戲唱念的是『以閩浙之音而製中原之韻』是其自己的領會錯誤，故而才發為沈約『以所生吳興之音，蓋其地隣東南海角，閩浙之音無疑』為已佚的約韻，自己在那兒用想像力構思約韻的長相，

並且還以為約韻還能一直存在於元代，就發為對中國音韻學的變遷都一無所悉的孟浪之言。

真相即是本書前篇所證明的：元代南戲用的是南、北宋的官話，隨宋室南渡亦傳入臨安，而北宋官話也被朝廷帶往南方而成為南宋的官話者。那麼，南宋時的南戲的永嘉戲曲也是用的是名為『約韻』而實為北、南宋官話嗎。吾人試看，南宋南戲到了元代，都還是在用故北、南宋官話，那麼，南宋時，難道就反而不用南宋官話嗎。溫州此地的語言，亦因係近於福建，受閩語影響，是吳語系的邊陲，是介於吳語與閩語之間的過渡語音，直到今日溫州話仍屬第一大最難懂的中國方言。離了故鄉到異地，如果用溫州話，那不要期望異鄉人聽得懂，也根本不能傳播，所以劉壎所指出，他的家鄉的南豐出現了傳入的永嘉戲曲，都是唱些『淫哇』之聲，如果唱『溫州腔』，南豐人聽得懂嗎，為何當地潑少年都仿效，那一定要能使用天下的通語，不然永嘉戲曲的戲班一到一地，就非得學習當地的方言了，來唱來念，有這種閒工夫及可能嗎。

因此，永嘉戲曲戲班到了江西南豐，或又去別地，一路衝州撞府，都必定要使用天下通語的南宋的官話了。故永嘉戲曲一出現而傳播即是使用官話，而此傳承到了元朝，異族統治之下，中原出了中原雅音，但南方仍是使用南方的南宋的官話當成南戲的唱念語言，和使用中原雅音的北曲，自有相異，亦因而被周德清指出。再斟之於本書另文所析，南戲是永嘉的書會才人，結合大晟樂府解散後的使

用官話的教坊樂工所結合而成的。溫州城裡，官話成為新戲曲的語言，是書會才人及教坊樂工的使用的語言，所以現代於語言界，也有分析像是出現在較早，甚至在南宋末年的《張協狀元》，也是使用的是宋代的通語，即宋代的國語（官話）一系。

又可知錢南揚一見周德清所說的『約韻』，於是馬上連想成『吳音』，完全沒有去查明所謂的『約韻』是個什麼東西，就望文生義，於《戲文概論》裡指出：『當時杭州唱戲，已不用溫州語音，而改用吳音演唱了』，直到現在，像是廖奔、劉彥君的《中國戲曲發展史》謂『南戲運用吳語方言道白』，更把『溫州語音』『吳音』統一成了『吳語』。或今人又有說依溫州當地土音土語去依字聲行成腔的。如果一核對一下吾人前面對『約韻』的全面釐清，自見真相。

所以由此看來，在周德清當時聽到離杭州不算遠的吳興人的唱念南戲的語音，就是汴洛的中原正音，也即是，那就是南宋時京城臨安（杭州）的官話，亦即是南宋時的國語（普通話、通語）。所以事實就很明白了，元代周德清時代，在吳興一帶的吳人，唱南戲的唱念都是使用的是南宋的官話，即所謂的『約韻』啦。亦即，南戲，一如吾人前面所分析的，從南宋發跡到了元代周德清所聽聞，念的語音都是南宋的官話，唱的都是南宋官話為語音的『官腔』，並不是用什麼溫州的方音方言的語言的土音，也不是溫州當地的方音方言的語言去依字聲行腔，去產生了『方音方言

的語言旋律』的所謂『溫州腔』或『永嘉腔』的『土腔』。因為，南宋的俗樂，包含南戲，《宋史》明講都是『先製譜，後命詞』，沒有什麼依字聲行腔說及『腔調說』的說法可以在史實明證之下還立得住腳的。

可見由以上所談溫州南戲的為書會才人首創，依官話來演唱的中國嚴格定義下的戲曲，和這是不是有獨有的地方聲腔，及與溫州是不是南戲發源地的關鍵完全沒有任何關聯，就如同北方的元雜劇於日後生成時，依官話的中原音韻，而和這是不是有獨有的北京土腔的地方聲腔，及與北京是不是元雜劇的發源地的關鍵完全沒有任何關聯，如出一轍。

## （二）、宋元南戲不能使用『溫州腔』『永嘉腔』表之

腔的用法，於元代提到如『北腔』，如『南北腔合調』，以地域的分南北而取來做為演唱曲牌體的戲曲的『腔』名的方式，而本以南北分的地域來命名曲牌體的唱法，一直延續到明代，所以明代以官話演唱曲牌體的南戲海鹽腔及崑山腔，其取名是以這個腔產生的地方命名，而不以使用的是不是某地語言為命名方式。因為，某地的文人樂工所創的新腔，不一定使用當地的方言，而像海鹽腔及崑山腔尤其就是以唱如元代北曲的中原音韻為起家，又或再添入明代官訂的洪武正韻，這些都是元明的官話，所以以地方命腔名，完全不能等於是地方語言的聲腔。這從吾人分析了南宋到元代的所謂永

嘉戲曲的使用了北南宋的官話及用的是南宋通語（即，南宋的普通話），即可以完全印證所謂使用溫州土話土音的講法與史實不合。

依明代對於『腔』種的定義方式，南戲起於溫州永嘉，如果南宋當日還有南戲別的『腔』，則依明代對於腔種的以產生地的地名為取腔名，而命為溫州腔，而以後代的史例，端到古往去用，固屬時異事異之下已屬不可為訓。但是南宋當日的南戲只使用了一種語文韻系，即北南宋的官話系的通語，如果還有北方的腔可以相對言，則所以至多只應命為『南腔』，但北方於南宋時別無戲曲聲腔，則連『南腔』『南戲』一辭亦不妥。到了元代，則南有南戲，北有元曲之時，則一似元代於北方的使用中原雅音的北曲取名為『北腔』，即對於南北合套稱為『南北腔合調』，一如元代《錄鬼簿》為沈和立傳，所說的沈和創南北合套：『能詞翰，善談謔。天性風流，兼明音律。以南北腔合調，自和甫始。如《瀟湘八景》、《歡喜冤家》等曲，極為工巧。』因此，依其例，則知，如返還元代，則南戲可以稱為『南腔』『南戲』（故南戲一辭乃生成於元代，以此）而已。南方天下只有一種腔，不必再談產地為何處了。而北曲，使用中原雅音，因為要和南方南戲的『南腔』對言，則才命其北方之曲牌體戲曲為『北腔』而已了。因此，南宋末年，如劉壎稱南戲為永嘉戲曲，而不談當時尚未出現的『腔』名，是首次以產生地的地名命名為一種戲曲為出自『永嘉』，但因當日南戲採官話，別無出自其他地方的新劇種，故名永嘉戲曲，冠名於『戲曲』之上，就代表了當時南戲品類的全部，所以『永嘉戲曲』即當日惟一

的一種『戲曲』。

到了元代，對於南宋，也以『戲曲』名之者，如：元末陶宗儀《南村輟耕錄》卷二十五的『院本名目』的小引裡指出的：『唐有傳奇，宋有戲曲、詞說。金有院本、雜劇、諸宮調。院本、雜劇，其實一也』，把永嘉戲曲以戲曲表之。而元代的夏庭芝的《青樓集志》則稱永嘉戲曲為『宋之戲文，乃有唱念』的『戲文』。而周德清也以『戲文』命名，而不談是何種地方的產生的。而由宋入元的周密於《癸辛雜志》別集卷上裡也以『戲文』表示南戲。戲曲、戲文，其實一也，只是認識的出發點不同而已。

如同我人於上所述，溫州雜劇是文人及大晟樂工（按：即指北宋末年受官方調教之下的樂工）首創的文人劇，以取用當日宋人詞為主，而宋人詞實乃廣義，包含所有詞牌體的如當日的宋雜劇用到的唱調，如大曲，如諸宮調，如法曲，及其他民間俗樂如唱賺、纏令、纏達、小唱、嘌唱，村坊小曲、里巷歌謠，以及戲曲裡的由樂工自創的初生的南戲的曲牌等等，及為了親民而再加入取材自一些當地民間的『里巷歌謠』『村坊小曲』、『隨心令』的旋律，而改編變成曲牌來使用於通商大邑，以官話演唱及白口時插入一些當地少量的方言，一如後來如崑腔，以接近南京官話的中州及洪武韻演唱，而白口時就或加些蘇白，這即使在於主張採中原音韻的沈璟的寫劇亦所不免，甚至如張鳳翼及梁辰魚等失察而常用到了其家鄉方言的吳音去押韻還被取笑，可知在官腔裡插些方言，只是陪襯而非主軸。

### （三）、宋元南戲皆『依腔填詞』，無所謂由土音土語依字聲行腔去生成土腔可言

而且，『宋人詞』，一如南宋的張炎於《詞源》裡所指出，每一詞牌都有『一定不易之譜』（固定唱腔），所以南戲的主要曲牌，採了宋人詞為骨幹，也都是每一曲牌亦為『一定不易之譜』，一如宋詞，亦如前述《宋史》之論當日的民間俗樂都是『先製譜，後命詞』。故而『里巷歌謠』，也都是定腔的，一如到了明代，於沈寵綏《度曲須知》裡尚指出，里巷歌謠、村坊小曲、隨心令性質的民間小調性質的，如『吳歌』，『即如今之以吳歌配絃索，非不疊換歌聲，而千篇一律，總此四句指法概之』（《度曲須知·弦律存亡》），指出了明代的吳中的里巷歌謠、村坊小曲、隨心令的吳歌，即使歌曲的『聲』（四聲），即唱詞有變化，但是唱腔『千篇一律』。而且，更為一手資料的，就是在《宋史·樂志五》裡記載於南宋初的紹興四年，國子丞王普所說的：『自歷朝至於本朝，雅樂先製樂章，而後成譜。崇寧以後，乃先製譜，後命詞，於是詞律不相諧協，且與俗樂無異』。更明確釐清尤其在南宋初年時，天下的民間的所有音樂（『俗樂』），即包括了當日的宋雜劇用到的唱調，如大曲，如諸宮調，如法曲，及其他民間俗樂如唱賺、纏令、纏達、小唱、嘌唱，村坊小曲、里巷歌謠，以及戲曲裡的由樂工自創而初生的南戲的曲牌，皆當日俗樂的範疇，乃是屬於『先製譜，後命詞』，即依腔填詞的音樂，斷沒有因着先有命詞，才依詞人當地的土音土語去依字聲行腔，而發為土腔的土腔說或『腔調說』可以成立之處。

即知，南戲裡，不論『宋人詞』或『里巷歌謠』，皆為固定唱腔，詞人只是填詞，管他是溫州人或杭州人或南豐人等等，所唱的曲牌旋律都已固定先寫好，不會因為溫州人填的詞，於是還能依字聲行腔重寫唱腔，所以溫州腔等由土音土語依字聲行腔，去發而為土腔的腔調的說法皆不成立。因此，如明祝允明《懷星堂集》卷二十四《重刻中原音韻序》稱他在明朝時聽到的南戲為『溫浙戲文之調』，不過指的是源生於浙江溫州之地的戲曲而已，只是指其發源地，沒有任何含有土音土語依字聲行腔而生成溫州土腔調的意涵。

今世還有學者，舉現存早期南戲《王魁負桂英》佚曲及《張協狀元》保存有少量溫州方言而一言鐵定是用溫州方言，其舉《王魁負桂英》【十二嬌】裡有『再吃添』之語，即是溫州方言的指吃了又吃。又說『恁的』也是溫州方言的『這樣的』之意。並指【兩休休】裡的『滾走』也係溫州方言。再指出像是《張協狀元》也有這種使用了溫州方言的情形，如第十齣裡淨脚所說的『迷』字乃是溫州方言的彌、緊、無縫隙的意思。及第二十四齣【麻郎】裡生脚所說的『人客』是溫州方言。及第三十齣下場詩裡旦脚所說的『馬蝗丁住驚絲腳。』也是溫州民間俗語。並又指出了，如劇中有『頓』字即溫州方言的放的意思、『嬌妳妳』乃溫州方言的肥胖的意思等等，於是以這些插入的少量溫州方言，一口咬定初期的南戲非用溫州腔演唱不可。

如果此種說法成立，我們也可以對於明代沈璟的一些劇作的用蘇白，也可以下了結論：這一位崑曲文字格律大師沈璟的

崑曲作品，不就成了『非用蘇州腔演唱不可』，但沈璟偏偏是立主崑山腔要用中原音韻為主的官話語系的知名人物。故溫州南戲劇作裡，用了些許的溫州方言只是少量，而讓當地演出時得些效果而已，其放眼的重心放在成為全國性的劇種上。故一些學者挑出一些早期南戲劇本裡有用到溫州話，也不足以證明此時的南戲使用溫州話來唱。而是因為溫州當地書會才人，難免以作品裡某些當地方言入戲，未損其為使用當時南宋的天下通語的官話來唱固定的曲牌旋律的南戲。而且，一如蔣紹愚所指出的，去從劇中詞言去判定使用方言與否，會落入『方言詞和通語詞在歷史上是會互相轉化的，所以，某一部方言詞典上有記載的詞，在不同的歷史時期就未必是方言詞』<sup>9</sup>，即已顯示光是拿古今對比，未能百分百成立。

今有學者從事語音學方面研究者，指出經研究《張協狀元》一劇，發現是採當時的官話的宋代通語十八韻部寫作的，即使那些臆測溫州雜劇使用溫州方言的說話，不攻自破。據內地一些學者從研究目前保留最完整的舊南戲的《張協狀元》，發現其用韻是依宋代通語十八韻部，採用宋代汴洛音，即如吾人前所述的北、南宋的官話。故南戲的永嘉戲曲不是用溫州地方韻的溫州的地方戲，自無『溫州腔』『永嘉腔』可言。《張協狀元》即便內中曲白有用到溫州方言，亦如後之明代崑曲傳奇，曲白也有用蘇白，也不可謂崑曲傳奇的總體，因部份曲白用蘇州語，而證明崑山腔不是使用明代南京

<sup>9</sup> 蔣紹愚，〈張協狀元詞彙研究·序一〉，郭作飛《張協狀元詞彙研究》，巴蜀書社，2008年。

官話的『官腔』，因為一些劇內人物，如淨、丑的蘇白只是供鄉人笑謔點綴之用。也因此可知永嘉戲曲不是用溫州地方自己固有腔調的『土腔』。但一如我人以上所論及的，永嘉當地的書會才人是擇現有宋人詞牌的唱腔或詞牌名同，但自創『淫哇』的新聲及取用民間小調的唱腔或再加以潤飾之外，加上一些創牌造腔，且組成於一齣內時，讓同套數裡的曲牌的唱腔有聽來相近感，這是一項大工程，非一二人或只是藝人就自己搞得出來的。

幾百個曲牌，要去哪裡找幾百個『里巷歌謠』、『村坊小曲』、『隨心令』來結合套在幾百個各種宋人詞之上，而且還幻想土語變土腔的虛幻造腔工程。而真相即是，如前所述，南戲骨幹的『宋人詞』（含所有南宋當時俗樂的詞，如唱賺、諸宮調、小唱、嘌唱所用的詞），一如南宋的張炎於《詞源》裡所指出，每一詞牌都有『一定不易之譜』，所以南戲的主要曲牌，採用了宋人的各種俗樂的詞為骨幹，也都是每一曲牌亦為『一定不易之譜』，一如宋詞。而『里巷歌謠』、『村坊小曲』、『隨心令』，也都是定腔的，一如《宋史》指出南宋當時，民間所有俗樂，都是如此。即知，南戲裡，不論『宋人詞』或『里巷歌謠』、『村坊小曲』、『隨心令』，皆固定唱腔。而書會才人結合了教坊樂工，少量有現成的，含當地曲調，取來當成創作素材，加工改造，但一大部份的曲牌旋律，仍是那些樂工的創造。

既然溫州的書會才人不是用溫州土話，也不是在溫州土話上，去依字行腔構腔，而是採已樂工先寫就的固定了的唱

腔，及樂工取用或取來再加以潤飾改造的一些當地民間小調的唱腔，才填上了曲辭，則所謂的由溫州土音土語依字聲行腔，而生成了『溫州腔』的說法，就即純屬空中樓閣了。

在構成溫州南戲的溫州語言方面，溫州南戲以南宋官話為載體、南戲的唱腔以樂工自創的唱腔及取材於當地民歌素材再潤飾加工為載體、溫州書會班社及劇碼等以唱官話的樂工自創聲腔填上書會才人的歌詞演出，故所有的要素皆印證溫州雜劇是為民間國劇，一如元雜劇是為使用中原雅音的元代的國劇。因此，南戲沒有『溫州腔』也是毋庸置疑。

又因為，所謂溫州的語系，亦因係近於福建，受閩語影響，是介於吳語與閩語之間的過渡語音。乃屬最難懂的中国方言之一，如前述，故為求其傳播，採用了官話寫南戲之劇本，唱念南戲之劇，成為當日的國劇，如前所論，可知結論自然而出，絲毫沒有論證上的勉強。又如金升榮先生《南戲〈張協狀元〉語音研究》<sup>10</sup>，以溫州雜劇起源於源於用宋代汴洛音的諸宮調，因第一齣曰：『狀元張協傳，前回曾演，汝輩搬成。這番書會，要奪魁名，占斷東甌盛事，諸宮調唱出來因。』也是指出的南戲也是受諸宮調的影響而為其源。亦屬所憑有據之論。

#### （四）、結語

<sup>10</sup> 金升榮：〈南戲張協狀元語音研究〉。《溫州學刊》，2004年第7及第8期。

所以要談明代以前的永嘉戲曲的南戲是何種聲腔，反而可以從其劇本創作就是使用當日的南宋的國語汴洛音的聲韻的『約韻』來唱念，實乃國劇。所以要談明代以前的舊南戲是何種聲腔，反而可以從其使用當日的國語，乃國劇，無所謂地方性的腔不腔。到了元代雖國語改換為採中原雅音，而守中原音韻，但南戲還是一稟南宋以來用南宋官話的傳承。所以要談明代以前的舊南戲是何種聲腔，反而可以從其使用當日南宋的國語，乃國劇。也因此，如未從『約韻』的真相去真正探索永嘉戲曲究竟使用何種語音在唱念，而在『約韻』方面，就以幻想是『吳音』而以為解決了，因而想像成永嘉土音土語的當地語音，而去依字聲行腔成就地方性色彩的腔調。未注意到《宋史》裡已指出南宋時，所有民間俗樂都是『先製譜，後填詞』（包括南戲，因南戲也是『俗樂』的一種），早在填詞之前就寫好了旋律，是先有旋律，唱辭事後擺放，沒有依字聲行腔而形成樂譜這種事實存在；並把一冊離開宋代南戲誕生已幾百年後的掛名天池道人在明代的自序，而實際上是清初何焯偽造的《南詞敘錄》裡，以清初人猜測幾百年前的南宋的南戲，由『村坊小曲』、『里巷歌謠』、『隨心令』形成之類臆說的稗官野史，當成金科玉律，而直恁抄襲，未經查考，而造成數十年來的南戲研究走了不少冤枉路。回首幾十年來南戲研究的煙塵，不少是在原地踏步，或根本認錯了路頭，在南戲的聲腔及唱腔生成的研究上繳了一張白卷。

## 南曲《十三調南曲音節譜》『攝』及『因』

明代嘉靖年間蔣孝所著《舊編南九宮譜》（《南小令宮調譜》）末，附有得自陳氏及白氏的《九宮》及《十三譜》二譜之一的南曲的《十三調南曲音節譜》的曲牌目錄，其中有：

- 『仙呂（與羽調互用。出道宮、高平、南呂。俱無詞）：  
【賺犯】、【攤破】、【二犯】、【三犯】、【四犯】、【五犯】、【六犯】、【七犯】、【賺】、【道和】、【傍拍】；  
已上十一則，係六攝，每調皆有因。……  
羽調：六攝十一則，見前仙呂調下。……  
黃鐘（與商調、羽調出入）：六攝十一則，見前仙呂調下。……  
商調（與仙呂、羽調、黃鍾皆出入）：六攝十一則，見前仙呂調下。……  
正宮（與大石、中呂出入）：六攝十一則，見前仙呂調下。……  
大石調（與正宮出入）：六攝十一則，見前仙呂調下。……  
中呂調（與正宮、道宮出入）：六攝十一則，見前仙呂調下。……  
般涉調（與中呂出入。無曲）：六攝十一則，見前仙呂調下。……  
道宮調（與南呂、仙呂、高平出入）：六攝十一則，見前仙呂調下。……  
南呂調（與道宮、仙呂出入）：六攝十一則，見前仙呂調下。……  
越調（與小石調、高平調出入）：六攝十一則，見前仙呂調下。……  
小石調（與越調、雙調出入）：六攝十一則，見前仙呂調下。……  
雙調（中有夾鐘宮俗歌，與小石出入）：六攝十一則，見前



仙呂調下。……』

其中，有關『己上十一則，係六攝，每調皆有因』，甚為幽僻，乃南宋當時人俗語，到了明代已解釋不來。所以王驥德《曲律》裡引述後指出：『其法今不盡傳，不可考索』。

按，《張協狀元》裡的末開場『張協狀元傳前面曾演，汝輩搬成，這番書會要奪魁名，占斷東甌盛事，諸宮調唱出來因』，其中的『諸宮調唱出來因』，有一『因』字，當作何解？

南宋理宗端平二年（1235），灌園耐得翁《都城紀勝》『瓦舍眾伎』條：『商謎，舊用鼓板吹【賀聖朝】，眾人猜詩謎、字謎、戾謎、社謎，本是隱語。有道謎〔來客念隱語說謎，又名打謎〕、正猜〔來客索猜〕、下套〔商者以物類相似者譏之，人名對智〕、貼套〔貼智思索〕、走智〔改物類以困猜者〕、橫下〔許旁人猜〕、問因〔商者喝問句頭〕、調爽〔假作難猜，以定其智〕。其中的『問因〔商者喝問句頭〕』，則『因』不就是『句頭』之意調？

張炎《詞源》『音譜』章：『詞以協音為先，音者何，譜是也。古人按律製譜，以詞定聲，此正聲依永律和聲之遺意。有法曲，有五四大曲，有慢曲。若曰法曲，則以倍四頭管品之，即箏篋也，其聲清越。大曲則以倍六頭管品之，其聲流美。即歌者所謂曲破，如望瀛，如獻仙音，乃法曲，其源自唐來。如六么，如降黃龍，乃大曲，唐時鮮有聞。法曲有

散序、歌頭，音聲近古，大曲有所不及。若大曲亦有歌者，有譜而無曲，片數與法曲相上下。其說亦在歌者稱停緊慢，調停音節，方為絕唱。惟慢曲、引、近則不同。名曰小唱，須得聲字清圓，以啞篋箏合之，其音甚正，簫則弗及也。慢曲不過百餘字，中間抑揚高下，丁、抗、掣、拽，有大頓、小頓、大住、小住、打、搯等字。真所謂上如抗，下如墜，曲如折，止如槁木，倨中矩，句中鉤，匯匯乎端如貫珠之語，斯為難矣。』而『拍眼』章：『法曲、大曲、慢曲之次，引、近輔之，皆定拍眼。蓋一曲有一曲之譜，一均有一均之拍，若停聲待拍，方合樂曲之節。所以眾部樂中用拍板，名曰齊樂，又曰樂句，即此論也。南唐書云：王感化善歌謳，聲振林木，繫之樂部為歌板色。後之樂棚前用歌板色二人，聲與樂聲相應，拍與樂拍相合。按拍二字，其來亦古。所以舞法曲、大曲者，必須以指尖應節，俟拍然後轉步，欲合均數故也。法曲之拍，與大曲相類，每片不同，其聲字疾徐，拍以應之。如大曲降黃龍、花十六，當用十六拍。前袞、中袞，六字一拍。要停聲待拍，取氣輕巧。煞袞則三字一拍，蓋其曲將終也。至曲尾數句，使聲字悠揚，有不忍絕響之意，似餘音繞梁為佳。惟法曲散序無拍，至歌頭始拍。若唱法曲、大曲、慢曲，當以手拍，纏令則用拍板。嚶吟、說唱、諸宮調則用手調兒，亦舊工耳。此句似有誤字。慢曲有大頭曲、疊頭曲，有打前拍、打後拍，拍有前九後十一，內有四豔拍。引、近則用六均拍，外有序子，與法曲散序中序不同。法曲之序一片，正合均拍。俗傳序子四片，其拍頗碎，故纏令多用之。繩以慢曲八均之拍不可，又非慢二急三拍與三台相類也。曲之大小，皆合均聲，豈得無拍。歌者或斂袖，或掩扇，

殊亦可曬，唱曲苟不按拍，取氣決是不勻，必無節奏，是非習於音者，不知也。」其中提到了『引、近則用六均拍』，和『六攝』有關嗎？『序子』和『因』有關嗎？

按，《十三調南曲音節譜》裡所說的『已上十一則，係六攝，每調皆有因』的『攝』，即《詞源》裡所說的『均拍』，『六攝』即指如《詞源》所謂『引、近則用六均拍』，而『因』即『引、近則用六均拍，外有序子』的『序子』，即《都城紀勝》所說的『句頭』。而《十三調南曲音節譜》裡的所列十三調都共用的十一個曲牌，即譜裡所說的『十一則』，即指的是以下的這十一個曲牌：【賺犯】、【攤破】、【二犯】、【三犯】、【四犯】、【五犯】、【六犯】、【七犯】、【賺】、【道和】、【傍拍】。《十三調南曲音節譜》裡，指出了譜中所列的各調皆有這十一個曲牌，其構成皆是六均拍，即六個押韻的樂句，屬於張炎所指的『慢曲』裡的『引、近』一類。而且這六個押韻的樂句所構成的這十一個曲牌，都是於其前尚有『因』，即『句頭』，亦即『序子』。而這十一個曲牌，依《詞源》可以看出，其源乃出於『慢曲』的『引、近』。

依張炎所述的『慢曲』的演唱最為唱技高絕，『慢曲不過百餘字，中間抑揚高下，丁、抗、掣、拽，有大頓、小頓、大住、小住、打、搯等字。真所謂上如抗，下如墜，曲如折，止如槁木，倨中矩，句中鉤，匯匯乎端如貫珠之語，斯為難矣。』而《張協狀元》裡的木色所說的『諸宮調唱出來因』的『因』，也就是『句頭』的意思，此句是指，把諸宮調唱

出來做個『句頭』（起頭，序子）。也可以看出，《張協狀元》此作的成作時間應在南宋末年到元朝初年，在『因』字的『句頭』的宋人之釋義尚未消亡之時。而《十三調》譜如果為一如明末清初的鈕少雅在《九宮正始》一書裡所說的出自元代天曆年間，則《張協狀元》的成劇最遲亦可以在元代中葉以前了。

而且南戲到了南宋末年元初的張炎在《山中白雲詞》卷五的【滿江紅】序裡指出：

『韞玉傳奇，惟吳中子弟為第一流。所謂識拍、道字、正聲、清韻、不狂，俱得之矣，作平聲【滿江紅】贈之。』

按，或有學者斷句成『韞玉，傳奇惟吳中子弟為第一流』，釋韞玉成了當日一位伶人，不過，吾人較贊同此『韞玉傳奇』為戲文之劇目。依明正統年間楊士奇《文淵閣書目》有『東嘉韞玉傳奇一部一冊』，而明代葉盛《茶竹堂書目》也有『東嘉韞玉傳奇』著錄，或有以為此為小說，未必。而此一部戲文，在演唱時如此講究口法，一如宋詞及唱賺，則戲文到了南宋末年，必非如幾百後的清初何焯（義門）所寫的《南詞敘錄》一書裡，以清人猜測幾百年前的南宋的南戲，乃不成熟的俚俗的『則又即村坊小曲而為之，本無宮調，亦罕節奏，徒取其時農、市女順口可歌而已，諺所謂隨心令者，即其技歟』，都是坐在書房內的清初何焯，暇想南宋南戲初起時的的猜測之辭。

由此，可以得出，在南戲起源時，早期就與宋詞及大曲、法曲、慢曲及引、近等張炎《詞源》裡所指出的宋代，尤其在南宋時，民間所流行的宋詞及法曲、慢曲及引、近等的淵源極深。而在最早的南曲的《九宮》及《十三調》，傳說成於元朝天歷年間，來做為書會才人編寫戲文劇本用的曲牌譜，仍可看出，直到元朝，戲文仍與南宋的雜劇及宋詞或大曲、法曲等的關連匪淺。十三調的每一宮調，都可以採用了加上了句頭的『序子』（『因』）的十一個係南宋『引、近』的慢曲的曲牌，採用的是六均拍，即，六個押韻的樂句的形式。而日人青木正兒在《中國近世戲曲史》（1930）釋『似以二犯至七犯統視為一攝，其他每則各為一攝，而算成六攝者』，非也。今人鄭祖襄於《“南九宮”之疑——兼述與南曲譜相關的諸問題》<sup>11</sup>一文裡，亦談及此話題，且又以青木正兒之意見為綱而指出：『南曲曲調主要採用詞調，這“六攝”的名稱，和詞調音樂在填詞人樂的變體手法非常相似。十一則分為“六攝”，應是分作這樣六個“攝”：一攝：賺犯；二攝：攤破；三攝：二犯、三犯、四犯、五犯、六犯、七犯；四攝：賺；五攝：道和；六攝：傍拍』，指出此為『變體手法』，釋其字面，談到賺及犯調，攤破等句法，談『賺』，舉楊蔭瀏《中國古代音樂史稿》所釋的：『是在節奏和速度上，用了定板和散板交錯的特點』，又言『犯』是『所集樂句的不同數量』；言『賺犯』乃『從字面上分析，應該既有“賺”的特點，又有“犯”的特點』；談到『攤破』是『在變體中增加樂句』；談到『傍拍』是『詞樂結構上有“均”和“拍”

<sup>11</sup> 鄭祖襄：〈“南九宮”之疑——兼述與南曲譜相關的諸問題〉，《中國音樂學》，2007年第2期。

的特點』。而對『道和』，則因為尚不明其義，故而指出『還不能弄清它的大概』。以青木正兒的臆想為綱，在字面上解釋其涵義，但並沒有探討出『攝』『因』之間的關係，及『因』是何指稱。

故而於此文對此一南曲《十三調南曲音節譜》的『攝』及『因』有關的實質內涵遂做一探討如上。也因此，像一些研究者，認為南戲一定和宋雜劇等無關，是因為像《武林舊事》卷十所載官本雜劇段數之音樂多為大曲、法曲、諸宮調等等，但如依王國維《宋元戲曲史》的所析，則半數以上曲牌與大曲、諸宮調、唐宋詞等等無關，於是推斷必為《南詞敘錄》所說的里巷歌謠、村坊小曲<sup>12</sup>。不知史料所存之牌名，九牛一毛，焉知半數以上的曲牌，非已佚的大曲、法曲、諸宮調、叫賺、叫聲、嘌唱、小叫等等的牌名居多，此其一；而本文所探討出，就在南戲所用的《十三調南曲音節譜》裡，竟留有適用各宮調皆用到的『六攝十一則』及『因』，更堅定了南戲其實和宋雜劇之採的大曲、法曲、諸宮調大大相關之明證。

<sup>12</sup> 如，黃竹三：《戲曲文物研究散論》（文化藝術出版社，1998年），頁50，即是持此種說法之一例。

## 談南曲戲文與書會才人

### (一)、南戲不是生成於民間歌舞

像是王國維的《宋元戲曲史》裡指出了南戲和宋雜劇無關起，肆後不少戲曲學者皆接力於王國維，主張南戲是出於民間的里巷歌謠，並舉了一本幾百年後，表面上看來有清初何焯的註文夾雜於內，而掛名為明朝的天池道人所著的《南詞敘錄》裡的『宋人詞益以里巷歌謠，不叶宮調』、『則又即村坊小曲而為之，本無宮調，亦罕節奏，徒取其畸農、市女順口可歌而已，諺所謂隨心令者，即其技歟』的幾百年後清初人的猜測之辭，當成根據，其間拳拳大者，而影響不可勝道的，如像是張庚、郭漢城主編的《中國戲曲通史》(1980)，就據以指出，南戲『不是從傳統的宋雜劇中發展出來，而是從當時、當地的民間歌舞中產生出來的。』

### (二)、南戲創自書會才人採廣義的宋人詞

這種說法，只要查證一下，這些南戲曲牌的源流，尤其是應查明當日的南戲的作者群的成份的係書會才人以永嘉的書會為首，而創立出了南曲戲文，故早期南戲才以『永嘉戲曲』為名，且從用『戲曲』二字，知此一戲文乃不同於當日主流的宋雜劇，以俳諧為主，而是以『曲』為主的『戲』，和唱大有關係。及其所據以編劇的曲牌的出處，即可以看出和南宋流行的廣義的宋人詞的慢曲、法曲、宋詞、唱賺、小唱、

嘌唱、諸宮調等大有相關。而於南戲戲文所採的十三調，仍是有宮調為名，故所謂清初何焯在《南詞敘錄》裡所說的『不叶宮調』、『則又即村坊小曲而為之，本無宮調，亦罕節奏，徒取其畸農、市女順口可歌而已，諺所謂隨心令者，即其技歟』，只是清初掛名天池道人的何焯，看到明代有記載，伶人都是隨口唱的徒歌的表演形式，沒有使用伴奏樂器，或雖有採伴奏樂器，但當日南戲的演唱，都是樂器跟著唱口的音高而隨聲而伴奏，一如明代的崑曲演唱亦用樂器配合唱者的音高，而照著唱者發音的音高伴奏，而不叶一定的宮調。

明末的沈寵綏在《度曲須知》裡，就指出了像南曲的崑曲這種等同『唱調』的不合宮調之實。因此『不叶宮調』，依史實不是指因此南曲必沒有宮調，即便南戲的宮調未必像北曲那樣恪守於元朝由樂器定宮調的音高，元曲的唱者，是依樂器的音高調整出腔發調的音高。而南曲由唱者主導，因而宮調淪為只做為寫劇者定套數時的『聲情』屬類的大致標識而已。如，明末自號『有情癡』者，所寫的《花萼樓》一劇，於〈凡例〉裡就指出了其創作該劇的各齣時，於『擇調』時，是『視其悲歡，如傷悲則用南呂，悽愴則用商調，雄壯如正宮，閃賺如中呂，作者審音辨律，俱宗南譜。其中少有不叶，又從乎時。』<sup>13</sup>

### (三)、《南詞敘錄》清初何焯偽造，非史料

<sup>13</sup> [明]有情癡：《花萼樓》，《日本所藏稀見中國戲曲文獻叢刊》第一輯第三冊，高等教育出版社，北京，2011年。

而清初何焯所寫的《南詞敘錄》的『宋人詞益以里巷歌謠』  
『則又即村坊小曲而為之，本無宮調，亦罕節奏，徒取其畸  
農、市女順口可歌而已，諺所謂隨心令者，即其技歟』，也  
不是實錄，而是以數百年後的清初此一自取名為『天池道人』  
的何焯，看到當日南戲的曲牌的名稱去猜臆，看到牌名有像  
宋人詞的，也有一些曲牌名字像是出自里巷歌謠的，如【福  
清歌】、【台州歌】、【福州歌】等等，於是臆度之辭出口  
成章。

後世論戲曲的學者，實應先去考明《南詞敘錄》是不是南戲  
初起的信史。像是1997年初發表及收入於2000年《戲曲源  
流新論》、2003年於《俗文學概論》，曾永義則依張庚、郭  
漢城之說而調和前人之說而加詳之，以南戲二階段之起，一  
為『鶻伶聲嗽』期，在永嘉初起，以鄉土歌舞為基礎所形成  
的小戲，而定於北宋徽宗時期。二是轉為『永嘉雜劇』乃吸  
收流入民間的官本雜劇形成，樂曲是里巷歌謠和詞調。

#### （四）、書會才人及教坊樂工的貢獻

按，北宋於徽宗期，輝宏大晟雅樂，一如史料所載，徽宗為  
了大晟樂的推行，而下全面毀既有俗樂，而頒新律、新訂曲  
子，而且於《宋史》裡，明載南宋初年，當日民間『俗樂』，  
即包含所有非宮廷雅樂以外，所有中國的音樂，當然，包含  
了南戲、諸宮調、唱賺、小唱、嘌唱、宋詞、村坊小曲、里  
巷歌謠等等，一切民間的詞樂，都是『先製譜，後命詞』（《宋  
史·樂五》）的史實；而南戲戲文的『作者論』的把握是十

分重要的，南戲不是里巷村坊某些哼哼唱唱的人民可以白搞  
成的眾多曲牌築構成體的戲，而是因北宋末廢大晟樂府，樂  
工四散，加上南宋初年，廢除教坊，樂工再四散，於是於永  
嘉首產生了製作南戲戲文的書會。因為書會結合了文人及四  
散的教坊樂工，也在一個繁榮的市況，有充份的經濟物質條  
件讓戲曲可以滋養茁壯成長的環境，於是有物質基礎的大城  
溫州一帶，乃可以結合文人和樂工成立書會，靠寫劇而可以  
養活一個書會，如此之下，曲牌的音樂由樂工寫就，他們在  
創某少部份曲牌時，也可以採永嘉當地的里巷歌謠及村坊小  
曲的整隻或取擷旋律裡的一部分當素材，或改寫永嘉當地的  
村坊小曲及里巷歌謠，也可以自創；而從南戲的曲牌牌名，  
也可以看出自創乃是佔最大宗，而且不少是取宋詞的詞牌名  
稱另創新旋律，他就以自己的能力寫出了曲牌音樂，而後由  
書會才人為之填出曲辭，而也取用當時南宋的大曲、法曲、  
慢曲含引、近及宋詞或唱賺、小唱、嘌唱、唱賺等等的民間  
俗樂的曲牌；而且即如北宋詞人的曲牌，到了這些書會才人  
及樂工的手中，旋律也從『汴都正音，教坊遺曲』轉而成了  
『淫哇』之曲（見南宋劉壘《水雲村泯藁·詞人吳用章傳》，清  
道光年間的愛餘堂刻本），也非以往北宋時詞樂之舊，因為不  
少北宋詞人的詞牌的唱腔也因戰亂及人們的對於音樂喜新  
厭舊，唱腔往往換成新腔，而另成為如『淫哇』的新聲了。

書會才人從事的創作不少，像是宋末元初的周密《武林舊事》  
卷六『諸色伎藝人』章，提到『書會：李霜涯〔作賺絕倫〕、  
李大官人〔譚詞〕、葉庚、周竹窗、平江周二郎〔鬪獅〕、  
賈廿一郎』，可見南宋杭州的書會的才人有寫賺的，有寫譚

詞的，不一而足。就在南宋末年吳自牧所寫的《夢梁錄》裡，即有指出社會上『更有一等不著業藝，食於人家者，此是無成子弟，能文、知書、寫字、善音樂』的人，也是醞釀及參與書會的生力軍。

又像是南宋末年的沈義父的《樂府指迷》也指出了：『前輩好詞甚多，往往不協律腔，所以無人唱。如秦樓楚館所歌之詞，多是教坊樂工及市井做賺人所作，只緣音律不差，故多唱之。』這『市井做賺人』即往往亦是書會的一份子，從沈義父的文字裡可以看出，一首詞或賺的成就，有屬於『才人』的『市井做賺人』及『教坊樂工』共同合作，而且從沈義父的文字裡也可以看出，合作時都是『依腔填詞』的，因此教坊樂工有知樂之才，寫出來的樂曲旋律好聽，而反而是填詞的才人，順着旋律雖十分合腔但文字不佳；而所謂前輩文人，對詞牌旋律沒有知樂的才能，因此不能就既有的已先有的固定的詞牌唱腔，去配合填唱來適當的用字，以致於光是重視文彩，才有『不諧律腔』的問題發生。而同樣，要成就更多詞及賺構成的套曲形式的南戲戲文，更是『才人』及『教坊樂工』去成就一隻隻曲牌，斷然不是不知所謂的『民間』何人，去依當地土音土語去依字聲行腔，於是大量曲牌可以成就的出來的。

吾人十分懷疑沈義父因為對於戲文及賺之別不很熟悉，所以他在文中所指的『市井做賺人』，實即也包括了寫戲文的才人，只是因為就詞牌而言，成套的詞牌所構成的『賺』和加上了賓白所構成的南戲之間的界限，沈義父未著意於此。故

這段話，實相當程度地素描出南宋末年南曲戲文寫作的生態，是由才人及教坊樂工的合作。而永嘉的書會<sup>14</sup>，則以編寫南戲劇本最為有名。而杭州的書會編的戲文，有『古杭才人新編』的《宦門子弟錯立身》，及『古杭書會』的『才人』編寫的《小孫屠》。而在《宦門子弟錯立身》裡，也有『真字能鈔掌記，更壓着御京書會』之語，提到了要和另一由關漢卿領導的編寫北曲雜劇書會裡為首的北京的『御京書會』爭風。像前述《張協狀元》的『占斷東甌事』的『東甌』，即指永嘉；而數十年前發現的明代成化年間的《新編劉知遠還鄉白兔記》裡的末角開場所道的『虧了永嘉書會才人，在此燈窗之下，磨得墨濃，蘸得筆飽，編成此一本上等孝義故事』裡，即知此本戲文也是出於永嘉書會的才人之手。且劇內又提到了其對手的『九山書會』，也是永嘉當地另一編寫南曲戲文的書會。

### (五)、南戲和宋慢曲的關聯性

在南戲的早期，吾人不但發現其所採用的十三調，每一調於運用時，都可以採用跨宮調的十一隻曲牌如本書〈談南曲《十三調南曲音節譜》的『攝』及『因』〉章內所述的於南曲《十三調南曲音節譜》內所述及的：『【賺犯】、【攤破】、【二犯】、【三犯】、【四犯】、【五犯】、【六犯】、【七犯】、【賺】、【道和】、【傍拍】已上十一則，係六攝，每調皆有因』。即每一宮調，都可以使用以上這十一隻曲牌，但都

<sup>14</sup> 書會，猶今之言筆會，『書』指，書寫、創作之義，書會即從事於創作的文人團體。

有『因』（『序子』），這十一隻曲牌，從張炎《詞源》看出，乃使用六均拍的『引、近』類慢曲。而且，吾人從《十三調南曲音節譜》目錄，亦可以看出此音節譜，構成，還包括了徵調曲，此係大晟樂之下，所創造出的詞牌，也有指出了在雙調內收有『夾鐘宮俗調』，並指出如【駐馬聽】、【風入松近】、【淘金令】（金字令）、【二犯江兒水】等等都屬於『夾鐘宮』（均調名的命名法，實即中呂宮）。以南戲戲文的曲譜，竟把某些曲牌應用到了夾鐘宮，却還指為『俗調』，可知編此譜的書會才人，必不以其自身為列身於凡俗的編戶齊民之列，應以知識份子自負，亦以南戲戲文而自負。

### （六）、《南詞敘錄》乃偽書，且是使近百年的南戲研究走上不歸歧路的禍首

於是再思索，像是清初何焯的偽書《南詞敘錄》算是一部誤戲曲界至甚之書，中國戲曲史的研究者，如果論南戲不先考據史料，而是依張庚、郭漢城主編的《中國戲曲通史》的為學心態，光是找來一些古書，不辨真偽就抄，一如抄掇《南詞敘錄》，把南戲起源編成了『不是從傳統的宋雜劇中發展出來，而是從當時、當地的民間歌舞中產生出來的』，而未再找其它的可靠史料如上舉的《宋史·樂志五》來研究，則拿清初何焯個人見解的《南詞敘錄》裡的臆測之詞，當成史料抄掇當成事實據以架構的中國戲曲史，則依此真偽不辨的錯誤之路，後人立基其上，不管再怎麼加詳，也沒有可能得到南戲的真相。

但，如果有用南戲於南北宋間生成時的第一手資料的當時南宋的人的敘述，民間俗樂都是依腔填詞的，吾人反而可以直接在此《宋史》裡，查找出南戲聲腔的既非依字聲行腔，及和村坊小曲及里巷歌謠的交集實未大於對於詞調有關的俗樂，如宋詞、唱賺、諸宮調的繼承關係反而較為密切的南戲的真相來。

《宋史·樂五》裡，指出南宋初在紹興四年時，有『（雅樂在北宋末的）崇寧以後，乃先製譜，後命詞，於是詞律不相諧協，且與俗樂無異』的記載。當然，俗樂也包括了不但宋詞、宋雜劇、唱賺、諸宮調、小唱、嘌唱、村坊小曲、里巷歌謠等等各項含有歌唱的百戲散樂的表演藝術，也包括了當日初起的南戲在內，其實，我們如能讀《宋史》該段文字，實是指稱當日除了雅樂以外，當日所有的中國各種歌曲叫聲都是先有唱腔後填詞。就算特例狀況下，個別有天資聰慧的知樂文人或知文的樂工，則詞及曲可同時兩全或不是沒有，但只要創出了曲調，則它人填詞，形成詞牌及曲牌，仍還是依腔填詞。連雅樂在北宋徽宗崇寧年以後都亦如俗樂一樣，即，天下所有的歌樂都是依腔填詞，於是斷無宋代的南戲或連同宋雜劇裡的歌曲或大曲、法曲等等，會有因著某地的方言口音發而為唱腔的腔調之說成立的立足之地，而都是先有唱腔，再由才人依劇情的歌詞的需要，而依己意填入字進去。

如果把一部中國戲曲史，最重要的南戲的誕生，如果簡單化的，想成是出自人民的民間歌謠，而且還是永嘉地方話依字聲行腔得出了永嘉戲曲，一路又談元曲而談到崑曲，都用依

方言去依字聲行腔的曲唱違背史實的解釋而形成了『腔調』在臆解，或去相信幾百年後清人何焯的《南詞敘錄》對於南戲的臆測，當成史料，而却對於真正一手史料的《宋史》內的記載而未去檢讀，則戲曲史的研究的成果，豈不都成了以小說家的筆觸寫成的戲曲史傳奇演義之倫，而未拿考正了的正確史料來論說，所以直到今天，也還惟獨只有戲曲史開山老祖的王國維的著作，才是惟一有真正戲曲史家紮實的功夫之作。

## 談聲腔的作者論及聲腔發生三階段略談

### (一)、土腔說的懵懂出生

聲腔最重要的能發生，一定要問到是誰創造了它。而不是泛泛的，以人民以土音土語方言為形成基礎的理論的土腔說交代。土腔說實際上，對於解釋此一聲腔的發生方面，等於規避了造創者的本題；而對於聲腔發生的事實方向，一點啓發點都沒有觸及之下，反而會造成了扭曲了聲腔發生的主角的中心。

如，以弋陽腔此一歷來戲曲學者常認為較近於民間的四大聲腔之一為例，如葉德均於《明代南戲五大腔調及其支流》一文內，主張弋陽腔是由『弋陽地方的秧歌形成』（《小說戲曲叢考》，31 頁），周胎白於《中國戲曲發展史綱要》（1979）裡所說的『各地方的戲班和伶工，根據觀眾要求，結合了當地的民歌小曲，一方面形成了各自的戲劇聲調』（264 頁），及錢南揚《戲文概論》（1979 年自序）的『採用了當地的方言，吸收了當地的曲調』（45 頁）而生成聲腔之說，講的都是由『地方的秧歌』、『當地的曲調』、『當地的民歌小曲』生成弋陽腔，後許多學者則又或以舉托名天池道人自序於嘉靖三十八年的清初何焯的《南詞敘錄》裡的『宋人詞而益以里巷歌謠』，從其中的『里巷歌謠』玄想而來的『土腔說』，即是典型的『土腔說』生成之所依據的來源。此包括了有名的



戲曲界祭酒等級的張庚及郭漢城的《中國戲曲通史》更是把何焯的《南詞斠錄》當成論戲曲的基礎，而沒有先考據此書作者有偽，不是南戲的史錄，而却拿來作證明以證明南戲起於『里巷歌謠』、『村坊小曲』、『隨心令』，不察這是數百年後的清朝化名為天池道人的何焯，坐在斗室裡的以幻覺成書，而不察不論南戲文本或後之《十三調南曲音節譜》裡竟然有『攝』有『因』等屬於宋代大曲及宋詞慢曲的引的血脈在流，一如本書另文所談。

而土腔說的這種說法的盲點，除了前述的周胎白的說法，他是有創腔者，指『各地方的戲班和伶工』，而外，則常論說時，舉『土腔說』為思索理路時，常沒有指謂了那個創腔者，而只是說創腔的過程，是由當地的方言的土語去結合當地的土腔而形成的，但重要的是誰去創腔的呢。

## (二)、創腔者才是聲腔發生的核心

按，中國之地之大，有多少的地方，有多少的土語，為何獨獨崑山產生了崑山腔，崑山旁的太倉沒有太倉腔。有多少學者一定以『土腔說』的角度，會說，太倉人魏良輔是以崑山地方語言以字聲去結合崑山地方土腔或改良崑山地方土腔的，不是用他當地的太倉土語改良太倉土腔的。那麼，吾人要再問，為何太倉周邊沒有吳江腔，沒有長州腔，沒有蘇州腔的產生呢，依這些土腔說者之論，土語加上土腔，就可以成一聲腔。那麼，天下這麼大，為何明代有以『腔』為名的聲腔還是那麼樣的屈指可數呢，而不是遍地開『腔』呢。所

以以此可以看出，土語和或是不是真有秧歌或民歌小曲，當地的小調之類的土腔，不是聲腔生成的核心問題，而應問，是誰在該地創腔的，才是關鍵所在，並以創腔的該地，於明代訂名為聲腔的名調，是為早期的明代聲腔的通則及無一例外。

按，請別提四平腔是例外，四平腔是江蘇鎮江道教聖地茅山，即四平山下的火居道士傳唱同行的弋陽腔時用當地官話加上茅山當地道教音樂及其所識的佛教的唱腔<sup>15</sup>，改弋陽腔而歌之而已。

如此一來，我們一定要注意要這個創腔者是誰，才是這個地方之所以會生成『腔』(聲腔劇種)的重心，而不是把重點落在土語及土腔上，而且又誰規定該地的創腔者，不能別有心裁，一定得規定要用當地土語，再把當地民歌小調改調成曲牌體的唱腔，甚至還一定去用什麼依字聲行腔去創腔呢，而不是史料裡所記載的南北曲體，全都是固定唱腔，而腔先詞後，依腔填詞的。如此一看，『土腔說』或『腔調說』的純屬自由心證架構的理論樓閣的層面，而乏可信史料的證據。

## (三)、聲腔發生的三階段

第一階段：中國戲曲初起的南戲及元雜劇為『雅劇』，由書

<sup>15</sup>火居道士是又道又佛性質，因中國傳統民間的信仰，本為佛道交雜及鬼神一概入列的拜雜神性質。

會才人創牌造腔，及自其衍生出來的『弦索官腔』，是由明太祖時教坊劉色長創腔。按，劉色長為了短時間能夠成腔，主要也只是把原有舊南戲書會才人的創腔弦索化為主；海鹽腔係去掉弦索官腔的弦索而改易新腔；崑山腔是改良放慢一部份的海鹽腔曲牌唱腔，並加上以陰陽四聲的調腔於原每個字位的第一個音（即頭腔或腔頭）的腔格上，而且加上了使用『轉音』的裝飾行進腔（拖腔）的『新聲』，而且口法上也注重在慢板時的頭腹尾音的轉轆般的圓滑的善於過度而已。

第二階段：繼宋元南戲及弦索官腔，由道教火居道士在弦索官腔的影響下，改雅劇為俗劇，創弋陽腔，佛教亦是有一部份成分；如青陽腔又加上了和九華山的佛教音樂有關；而四平腔也和是江蘇鎮江道教聖地茅山，即四平山下的火居道士傳唱同行的弋陽腔時用當地官話加上茅山當地道教音樂的唱腔，改弋陽腔而歌之而已。其他在明代所產生的聲腔，受各地樂工及火居道士的道教及佛教影響而創腔大大有關，大部份的『諸腔』系戲曲的聲腔都有佛、道教背景的火居道人居功甚偉，各地樂工亦居功不少。目連戲在某種角度也可視為是明代除『官腔』以外的屬於『諸腔』的養成班而不為過，而『諸腔』根苗其實也包含了各地於迎神賽會及社火期間演劇的各地火居道人及樂工的集合體在內的創造。而餘姚腔則是當地本有『戲文子弟』可以像是海鹽的『戲文子弟』去改弦索官腔成南方去弦索另改易新腔，只是對於『腔』的處理方式，和海鹽腔不一樣而已。

第三階段：連其他的花部戲曲。也於清初以來雍正廢除賤民

階級，包含了世襲的樂工，而樂工四散，必須對此面臨的生計挑戰而有所反應之下，小戲由民間藝人以隨手可得的地方小曲，加上已受第二期的戲曲的取用而形成新的小戲。或地方藝人取傳入的第二期的大戲地方化，或再結合地方小戲及地方俗曲再創腔而形成清代以來百花齊放，遍地成花部戲曲的戲曲繁盛時代，而時代已在有清一代了。

## 歷史及中心偏見下的『土腔』論調

### ——『崑山土腔』真相考

#### (一)、兩條僵化史觀束縛之下戲曲史遭歪曲 ——戲曲單線發展觀點下的一元史觀的偏頗戲曲視野

歷來論中國戲曲史者，常執於上古巫覡等，漢有百戲，唐有歌舞伎樂，宋有雜劇及南戲，金有院本，元有元雜劇，明初以來南戲又有四大聲腔，含其變種，遍佈影響力於全國其他劇種的生成，一部中國戲曲史，如此忽悠，以簡馭繁之下，反而看不清戲曲流變真貌。

首先，當指出的是，於各地域上的戲曲，不是各地同時並行發展演進。當南戲於吳中，已由張鳳翼《紅拂記》首以崑山腔演出，在已產生南戲進化攀頂的崑山清唱腔，進化為戲曲聲腔時的明代嘉靖末年以前，西南的雲南只有當地節日民俗百戲及散樂，等同漢唐光景；貴州則只有當地少數民族的原始戲劇，仍如上古原始巫覡時期，雲南、貴州當地，一如筆者於《崑曲史料與聲腔格律考略》一書裡所考，沒有像是偽造的《南詞引正》裡所說的弋陽腔於永樂年間便已傳入雲南、貴州，或任何吳語、官話中心觀點下的所謂任何四大聲腔之一的任何影踪。各地域的發展及進化的不同調，使得各地的戲劇的產生及其所處時期就有前後的不同；但稍後四川則已有川戲東進進入南京的史料，如陳大聲的散曲《嘲川戲》及《朝天子·川戲》等的內容所顯示的。惟其表演仍十分粗

糙，以南戲劇本改編加上今尚不明的奇腔異調，並且組班時，還找演出當地的教坊樂工參與，教坊樂工是習官話承應官家為主的，故川戲應也是一種『土官話』的戲曲，而且在對白裡有『錯用鄉語』的四川話。

而且一如各地的原始戲劇的宗教或民俗演劇，被未籍由外來大戲的進入，或自身有才人通於音律及劇本寫作的文人及樂人的改良或創腔立牌，則某些地域終其於今，也只有當地宗教（儺戲、社戲、道佛等宗教劇等）或民俗演劇（含民間歌舞小戲），未立成一大戲。

但是，即是當地已有大戲，如崑山腔盛行的吳地，仍是有當地的宗教及民間演劇，如明萬曆年間的王穉登《吳社編》裡記載崑山腔流行的吳地的各迎神賽會，『凡神所棲舍，具威儀簫鼓雜戲迎之曰會……會有松花會、猛將會、關王會、觀音會，今郡中最盛曰五方賢聖會』，『優伶伎樂，粉墨綺縞，角觝魚龍之屬，繽紛陸離，靡不畢陳，香風花藹，迤儷日夕，翱翔去來，雲屯鳥散』。而『優伶伎樂，粉墨綺縞，角觝魚龍之屬，繽紛陸離，靡不畢陳』，仍是漢百戲及唐伎樂的光景，此崑山腔與漢唐百戲伎樂並存之鐵證。歷史的發展不是單線條的，也不是不能包前包異的，此觀念之不明，於是以偏頗戲曲視野下的後世『土腔說』的由生也。

#### (二)、戲曲史的研究成果的真實性瀕危 ——吳人及官話中心觀點下的中心史觀的偏頗戲曲視野

一如吾人於本書〈南詞敘錄的四大聲腔流播地區係清初何焯偽造〉一文，舉證潮州及泉州的聲腔應更早於南戲的所謂四大聲腔而起。

又如，另一 1957~1960 年間內地某學者偽造的所謂魏良輔的《南詞引正》，不少戲曲研究者沒有先考辨真偽，任意引用，而致生出不實的學術著作及說法，如『崑曲六百年』等的虛構的年代記，也喊的塵囂雲上，而使崑曲史的研究成果的真實性瀕危。

而又有一說法，即是沒有查考足夠史料，如《宋史》的記載一切當日南宋俗樂都是『先製譜，後命詞』，唱腔腔調在沒有填詞之前，就不必有土音土言的四聲而就由樂工單獨寫好，擺在那裡，等書會才人填詞了。於是，對於起源於各地為名的任何聲腔於成為大戲前，都謂之為該地的『土腔』，是依當地語言的構成其唱腔的腔調之說顯然與史實不符。

今以崑山腔為喻，崑山是不是原有『崑山土腔』呢，依以下考實，乃係空穴來風而已。

### (三)、以崑山當地史料為證

南宋孝宗淳熙九年(1182)，宋龔明之《中吳紀聞》：『崑山縣西二十裡，有村曰綽墩，故老相傳，此黃幡綽之墓此黃幡綽之墓，至今村人皆喜滑稽及能作三反語。』此條於後世各崑山縣志亦多照樣錄之。

南宋凌萬頃、邊實的淳祐年間《玉峰志》的『風俗』條曰：『多奢少儉，競節物，信鬼神，歲節山寺有歲懺，為佛會，一月士女駢闐，車蓋相屬，上元取燈於郡，所謂萬眼羅、琉璃之類甲天下，燈影月色，照耀裡陌，舞歌簫鼓，連夕不絕。二月望，景德寺有釋迦涅槃雙林會尤盛。自三月旦，爭往嶽祠，拜祈禱賽。四月八日忌寺設飯供名無礙會，是日浮屠浴佛遍走閭裡，望日山神誕縣迎神設佛老教，以祈歲事，並社為會以送神。自山塘至邑前，幕次相屬，紅翠如畫。他州負販而來者，肩袂陸續。後兩日，則觀角抵於山之西。八月望西津觀潮。縣設酒於問潮館，綵旗迎潮，觀者如堵。十月朔，謁墓如寒食不拜朔，謂之鬼節。俗重冬至，親朋饋送，交馳於道。臘月二十四日祭灶，婦女不預。二十五日食赤粥，下至婢僕貓犬皆有之。有出外者，亦分及名口數粥。是日爆竹驅儺，田家燃炬，名照田蠶。節祀先用。除夜焚蒼術，辟瘟丹家人酌酒分歲。夜分祭瘟鬼易桃符。向明打灰堆飲屠蘇，此一歲風俗之大略。』

後二十年的《咸淳玉峰續志》的『風俗』條：『前志載之詳矣。然皆全盛時氣象。時異事殊。巨家上室公私交困，率多徙。市井蕭索。如歲懺迎神、雙林無礙會，皆僅存其名，而取燈於郡，與角觝觀湖等，不復見矣。然士風愈醇，民俗素樸，士以到訟庭，登酒壚為恥。民以務孝養，勤本業為事。心業有常，古今如一，則他邑所不如。』

元楊諱《至正崑山郡志》的『風俗』條曰：『多奢少儉，競節物，信鬼神，歲節山寺有歲懺會，一月士女駢闐，車蓋相

屬，上元取燈於郡，有萬眼羅、琉璃球者甲天下，燈月交輝，歌管間作，喧咽道路，以糖糰、春蠶為節。爆糯穀名宇婁人，各自爆以蔔一歲之休咎。二月望，景德寺有涅槃雙林會尤盛。自三月旦，爭朝嶽祠。四月浮屠浴佛，遍走閭裡。八日尼寺設飯茶供名無礙會。望日山神誕，縣迎神設佛老會，以祈歲事，裡巷以伎樂送神。自山塘至邑前，幕次相屬，紅翠如畫。他州負販而來者駢集。後兩日，觀角觝於山之西。八月望西津觀潮。官設酌於問潮館，綵旗迎潮，觀者如堵。十月朔，謁墓如寒食不賀朔，謂之鬼節。俗重冬至，親朋饋送，交馳於道。臘月二十四日祭灶，婦女不與。二十五日食赤豆粥，下至婢僕貓犬皆有之。有出外者，亦分及名口數粥。是日爆竹驅傩，田家燃炬，名照田蠶。歲節祀先用。除夜焚蒼術，辟瘟丹家人酌酒分歲。夜分祭瘟鬼易桃符。向明打灰堆飲屠蘇，此一歲風俗之大略。』

元代高德基的《平江紀事》：『崑山州國初縣也，元貞初，升為州，州治去府城七十二裡，延佑中移治太倉，未移之先，太倉江口打碗花子遍地盛開，民謠云，打碗花子開，今搬州縣來，遷移之後，常有鼠郎出沒廳事上，民複謠云，黃郎屋上走，州來住不久，至正間果複移回玉峯舊治。』

明代嘉靖十七年，方鵬《崑山縣志》的『風俗』條曰：『四時土俗與諸縣略同，其略異者，初三日，無論貴賤，俱赴城隍祠名謁廟。……四月十五日為山神會。……八月農家祭土穀神，名青苗社，冬至罷，交賀如正旦儀。……臘月二十四日，……所名打塵。丐者儺於市……。』

明代萬曆二年，周世昌《重修崑山縣志》的『風俗』條曰：『崑山……四時土俗與諸縣亦略相同。……上元日張燈，各為巧麗，相競歌舞，繞街宵鼓，達旦。二月初八，……張大帝誕日，其日西南風則農有秋望。……四月十五日為山神會，縣設特牲祭之眾，遂昇神出遊，為雜劇諸戲，觀者如堵。七夕。……望日為木蓮尊者救母之晨，人各薦匱，謂之盂蘭盆會。八月農家祭土穀神，名青苗社。……』末又有『世昌按：而今天非昔比矣。邸第從禦之美，服飾珍羞之盛，古或無之。甚至僕隸賣傭亦泰然以侈靡相雄長，往往僭禮踰分焉。』

按，從以上史料裡，可以看出，崑山此地：

正月元宵：南宋『舞歌簫鼓，連夕不絕』，元代『歌管間作，喧咽道路』，萬曆二年『相競歌舞，繞街宵鼓，達旦。』

四月十五日山神生日：南宋『縣迎神設佛老教，以祈歲事，並社為會以送神。自山塘至邑前，幕次相屬，紅翠如畫。他州負販而來者，肩袂陸續。後兩日，則觀角抵於山之西』；元代『縣迎神設佛老會，以祈歲事，裡巷以伎樂送神。自山塘至邑前，幕次相屬，紅翠如畫。他州負販而來者駢集。後兩日，觀角觝於山之西』；萬曆二年『縣設特牲祭之眾，遂昇神出遊，為雜劇諸戲，觀者如堵。』

而以上這些史獻上有記載涉及民俗及宗教演劇之事者如上，只有於南宋末年，因兵禍相連，即將亡國之際的《咸淳

玉峰續志》，始曰：『前志載之詳矣。然皆全盛時氣象。時異事殊。巨家上室公私交困，率多徙。市井蕭索。如歲懺迎神、雙林無礙會，皆僅存其名，而取燈於郡，與角觝觀湖等，不復見矣』，崑山境內亦十分蕭索，當時民俗盛事已大減。

而且就在於嘉靖末年，崑山腔興起於崑山一地時，於嘉靖十七年的民俗及宗教演劇尚無大體依乎前南宋及元代崑山地方誌，無甚大易，到了萬曆二年，時崑山腔已漸流行，而《浣紗記》亦尚出現於其後幾年內之前，於萬曆二年的周世昌的《重修崑山縣志》就與元代記載的四月十五日山神生日的『縣迎神設佛老會，以祈歲事，里巷以伎樂送神。自山塘至邑前，幕次相屬，紅翠如畫。他州負販而來者駢集。後兩日，觀角觝於山之西。』有不同，而記曰：『縣設特牲祭之眾，遂舁神出遊，為雜劇諸戲，觀者如堵。』把『里巷以伎樂送神』改寫成了『舁神出遊，為雜劇諸戲』。

#### (四)、從『伎樂』到『雜劇諸戲』，正見『崑山土腔』說的盲點

『伎樂』最早見於《後漢書·百官志二》曰：『太子樂令一人，六百石』。注：『掌伎樂。』為南朝宋的範曄所著，是時，已有伎樂之稱。即，指散樂含百戲在內。而到了元代當時，常用散樂一詞，即如《元典章》卷五十七年，世祖至元十一年（1274），『禁學散樂詞傳』條裡曰：『農民市戶，良家子弟，若有不務本業，習學散樂，般說詞話人等。……』屬原始的民俗宗教小戲，而明萬曆年間，始明確其演『雜劇諸戲』，

明確指明是於萬曆年間是演出的是屬於戲曲的雜劇類。而於元代至明崑山腔產生時代前，於歷史文獻對於當地的小戲類如上。我們可以看出，在大戲的聲腔崑山腔形成前，崑山一地是有傳世已久的屬祭祀演劇及民俗演劇，如果要歸類的話，應屬於漢百戲及唐戲弄及伎樂散樂一類甚或有宋雜劇之跡的小戲。是不是算是『崑山土腔』呢。於是我們就瞭解了那些不明戲曲的歷史，而存一元史觀及中心史觀的研究者，他們立說的盲點何在。

#### (五)、偽《南詞引正》1961年出現前的『崑山土腔』說

1930年，青木正兒《中國近世戲曲史》曰：『崑山腔為魏良輔變弋陽、海鹽二腔，別創一派者。』

1936年，周貽白《中國戲劇史略》曰：『魏良輔並非創始崑腔的人，只不過就絃索官腔的崑曲，加以改訂，而用笙笛葉唱，所謂備眾樂器。』據沈寵綏《度曲須知》：『初時雖有南曲，只用絃索官腔。至嘉隆間，崑山有魏良輔者，乃漸改舊習，始備眾樂器，而劇場大成，至今遵之。所謂南曲，即崑曲也』，而周貽白還看錯文意，解釋錯誤，當成明初的絃索官腔即是崑曲了，即把絃索官腔改成笙笛而已。

1938年，徐慕雲續完的《中國戲劇史》曰：『崑腔為魏良輔變弋陽、海鹽二腔，別創一派者』，襲青木正兒之說。

而葉德均的《明代南戲五聲腔及其支流》以在魏良輔生活在正德嘉靖間，當時已有很多精於轉音者在崑山，故說，其言曰：『正德間已流行的崑腔基礎上』，不以魏氏為崑腔創始人。

1960年，周貽白《中國戲劇史長編》依余懷《寄暢園聞歌記》：『吳中老曲師如袁髯、尤駝輩，皆瞠目自以為不及也』，推想『袁髯、尤駝或亦舊有崑山腔的歌者。據此，崑山腔原有其地方土戲的基礎，魏不過一後起的歌人，因其有一副天賦過人的好嗓音，並兼精通音律，參合其他腔調的長處，把崑山腔唱得更加宛轉曲折。』

青木正兒沒有扯上崑山土腔，而1936年的周貽白、1938年的徐慕雲及於1956年冤死的葉德均亦無。直到1960年周貽白《中國戲劇史長編》始臆猜『崑山腔原有其地方土戲的基礎』，自此，大批人跟進倡之，遂腥羶數十載，戲曲史界沉淪不復。始作俑者，周貽白其人也。

### （六）、偽《南詞引正》1960年出現後的『崑山土腔』說

於偽《南詞引正》1960年出現後，路工及吳新雷等少數人說它是清初抄本，於是學術界若狂，沒有一人去查證一下，是不是應拿去做科學鑑定一下此書的真偽，是不是在一如當日世俗習氣的亂放衛星。但公正的科學鑑定沒有去做而空口白話認定為真之下，於是泰半學界都唯唯諾諾於《南詞引正》

作偽者的偽文之中。自此以後，戲曲史學界內提到崑曲源流的史論，凡加以引用來論說的，其論作的素質不忍卒睹，抄作偽崑曲鼻祖顧堅，造作出來的玉山雅集唱崑山腔的神話盛行於學者的筆端。

首先是憑空寫小說為長，又跨界戲曲史的蔣星煜，其《崑腔發展史索隱》裡拿元代薩都刺《雁門集》的《過魯港驛和酸齋題壁》裡裡有『吳姬水調新腔改』，附會成『吳姬改唱了一種新腔，其名稱為水調。……水調顯然是指曲的腔調，又是吳姬所唱，則應該是南曲而非北曲，也就是說，在顧堅創始崑山腔之時，既然是以崑曲民間原來流行的伎樂、歌唱等等為基礎，那麼薩都刺、貫雲石所聽到的吳姬的新腔不是顧堅所用以改造的基礎，就是經過顧堅改造過以後的新腔了』，以完全是用其一向為小說家的筆調。其舉《南詞引正》偽文而作比興之文亦尚有多篇，把戲曲史當成傳奇小說來寫。其餘屬此種以《南詞引正》編出顧堅於玉山雅集如何如何創崑山腔，用於演唱樂府的故事的如吳新雷；或以顧堅之創出什麼的『清唱的崑山腔』，及民間當時的『用於舞臺演出的劇唱崑山腔』的俞為民《崑山腔的產生與流變考論》之作，所談的已完全不是屬戲曲史範疇，若懷著讀戲曲史的心情去讀，就會讀得令人心如槁木，張目結舌，啞口無言，無可置評了。

周貽白《中國戲曲發展史綱要》（1979）曰：『崑山地方，則亦有其當地的土戲，其聲調和海鹽腔相近，主要是用弦樂作為伴奏。魏良輔。……這時候的太食，正是餘姚腔的通行區

域。……崑山腔尚未產生之前，吳中已有老曲師袁髯和尤駝的存在，其所唱為何種聲腔雖不明確，但可見吳中已自有其聲調。魏良輔既然初習北音，則其退而縷心南曲，北曲當為其度為新聲的基礎。論據裡的『初習北音』、『退而縷心南曲』依余懷《寄暢園聞歌記》來的。

1980年出版的陸萼庭《崑劇演出史稿》以南詞引正的魏良輔如此說，乃自抬身價，曰：『崑山腔作為一種民間聲腔，早在魏良輔以前已經流行於吳中一帶，這個客觀事實由有了《引正》的旁證就更為明確。但此腔是否為元末明初的顧堅所創，仍舊值得議一議』、『在魏氏時代，作為民間聲腔的崑山腔影響不大，地位不高』、『作為民間聲腔的崑山腔是一種群眾性的集體創作』、『良輔他們發現了崑山腔流麗悠遠的特點，把這作為合理的核心，吸取了海鹽腔的某些長處，加以改革』、『一種地方聲腔能用來演唱大戲，可非易事，說明它早已超過草創階段，趨於成熟了。』

1989年出版的胡忌、劉致中的《崑劇發展史》以專節《元末明初的崑山腔》，又拿《涇林續記》《南詞引正》，並又依施一揆《關於元末崑山腔起源的幾個問題》等偽書偽論，不能明辨，大編議論曰：『崑山腔在元末形成開始，演唱和清唱同時存在。』

從以上言論，就是1961年偽《南詞引正》使戲曲史研究走向不歸的偽史路的冰山一角，有志於矯正偽史料之害者，只有重頭寫出戲曲信史，保留昔學者的昔作的其中腳踏實地，

考證詳實的戲曲方面的善史，推倒所有現存近百年的學術界中的偽史之作，實任重而道遠。

有志於戲曲史學者，而為戲曲學之要，如吾人所曾述者，第一要考偽而只用正確史料，第二要有史觀，第三要博實是也。像是錢南揚的1979年自序的《戲文概論》以『崑山腔是在海鹽腔的基礎上發展起來的』，而不盲信《南詞引正》，誠屬後學者應效之典型。

### (七)、崑山無所謂崑山土腔，有民俗及宗教演劇

從我們前舉崑山當地的地方史料，可見一年四季，崑山地區的戲劇是圍繞在迎神賽會及民俗節日演劇，而所謂的演劇，南宋至元至明初尚是可歸類於漢百戲及唐戲弄及宋雜劇小戲及伎樂類的表演。直到萬曆二年，崑山腔出現後的地方志始有四月十五日山神生日的把元代及到明嘉靖十七年的『里巷以伎樂送神』改寫成了『昇神出遊，為雜劇諸戲』，而有正式演劇，呼應了在明嘉靖中葉到萬曆初年間因著崑山腔而起而有改弦易轍的演劇出現，應是南戲的聲腔的影響力已入了崑山地區的民間演劇裡，而最早入崑山地區的應是海鹽腔，此從嘉靖年間成書的《金瓶梅詞話》裡指出蘇州人學海鹽腔當起海鹽子弟的故事即知當時寫作此小說時的世態實情。

### (八)、嘉靖十七年海鹽腔未傳入崑山，魏良輔創崑山腔更在其後



而嘉靖十七年後海鹽腔應才入崑山，因為直到嘉靖十七年，地方志仍未有『雜劇諸戲』之說，而仍元時舊貫。連到了嘉靖十七年海鹽腔尚未入崑山，則魏良輔改良海鹽腔，應更在其後了。而且，崑山腔是以海鹽腔當作加工的本腔，並取於海鹽腔的『聲相鄰』的現成取自明初弦索官腔及舊南戲書會才人的組套立牌，不是於什麼土腔上去加工，故無所謂的土腔不土腔，況且根本就沒有以什麼民間小調為土腔的取材的腔調之類的臆度中的土腔小戲，而崑山一地原只有屬古百戲戲弄等伎樂散樂及可能有宋雜劇的宗教及民俗演劇而已，不則如元代《平江紀事》裡所記錄的崑山民謠一類而已。

### （九）、崑山腔盛於隆萬之社會經濟條件為背景

明代萬曆二年，周世昌《重修崑山縣志》又有『世昌按：而今天非昔比矣。邸第從御之美，服飾珍羞之盛，古或無之。甚至僕隸賣傭亦泰然以侈靡相雄長，往往僭禮踰分焉。』從該文裡，也可以看出，到了嘉靖末年及隆慶年與萬曆初年，因為社會經濟的發達，也為戲曲的發展提供了有利的條件，在此之前，民風樸實，戲曲之風亦非盛，而到了萬曆初年，崑山非吳地最繁盛之地，而處長江邊上，亦因繁盛而有『邸第從御之美，服飾珍羞之盛，古或無之』的地步。而迎神賽會及民俗活動也更多彩多姿，而戲曲的傳揚及昌盛，造成崑山腔的大起於嘉靖末及隆慶年及萬曆初，亦在於此時，乃天時地利人和三者皆備之時，前此的海鹽腔之起，而通商大邑

及富室官家為盛，至崑山腔起後，始為流行於吳地的平民化的市民戲曲之始，南戲全面遂入繁盛時代。不則如某些人談崑山腔興於正德、嘉靖初中年，則與當時社會經濟條件不相趁，一見，即知是立論不足之臆談而已。

## 談戲曲聲腔由土腔腔調生成論的誤區

### (一)、土腔說的錯誤

於戲曲界，有一股『土腔』腔調生成論的說法，其淵源早矣。

什麼叫『土腔』腔調生成論呢。就是認為指南戲以來，任何一個中國的劇種都是源於地方，如講起於北宋末或南宋初的南戲因被稱為『溫州雜劇』、『永嘉雜劇』、『永嘉戲曲』、『溫浙之調』等，所拿來舉證的即是一本距南戲誕生的南宋初年已幾百年後的掛名為天池道人所作，表面上看來是由何焯評，實質上就是何焯一人之筆的《南詞敘錄》裡的猜測之辭：

『其曲，則宋人詞，而益以里巷歌謠，不叶宮調』，而取擷之再引申之，而認為南戲是起於溫州土話來依字聲行腔，成為富有當地色彩的當地的土腔戲（地方戲曲），並且認為後來傳播到四方時，又可能官話化，或再變成別地的土腔化，即，採用了別地的語言唱別地語言之腔，而以連古腔內是否真有依字聲行腔證據在不存在之下，因為無對證而大口咬定南戲之起必為依字聲行腔成土腔，而沒有查考《宋史》講的很清楚，南宋初全國俗樂都是『先製譜，後命詞』，曲調都由樂工在沒有詞之前就先寫好了，土音土言與南戲等所有當日的俗樂都無關，後人有指係依土音土言而字聲行腔而成南戲土腔調的，顯為誣史。

這些學者，以各種聲腔的生成，都歸之於生成地必有『土

腔』，並且舉偽史料《南詞敘錄》等都沒有考其真偽，古人隨心記載其個人臆度，或今人偽造的準史料或偽史料，隨心寫的文辭一概取用，並據以立論，而且以其對土腔理論的以意喻古，是非倒錯，振振有辭。

這種『土腔』腔調生成論，其早可見之於如青木正兒、葉德均、楊蔭瀏、錢南揚、張庚、郭漢城等等的著作，而至今更蔚為大觀，眾學者能自行查史料，辨真偽，而不因為文抄而受此論所愚者，如鳳之毛、麟之角。因為，他們這些學者在治學的時候，所據的史料收集未備，像是《宋史·樂志五》（卷一三〇）裡就有十分重要的一段話，提到了南宋初年，正是南戲誕生時的當時的俗樂（即民間所有的音樂歌曲）。那是在南宋高宗的紹興四年，國子丞王普談當日的雅俗樂的詞、樂的生成的關係時，指出：『自歷朝至於本朝，雅樂皆先製樂章，而後成譜。崇寧以後，乃先製譜，後命詞，於是詞律不相諧協，且與俗樂無異。』他談到了當日於民間所有的俗樂，即當日流行的如宋雜劇、南戲、諸宮調、唱賺、小唱、嘌唱、村坊小曲、里巷歌謠，都是曲子的旋律先寫好，再填詞的。任何的俗樂，旋律是先於曲辭的，並沒有什麼旋律是後起，而且會是順着曲辭的土音土語的四聲，在那邊依四聲去行腔而得出了唱腔旋律。只要當日這些學者有去翻查正史，而不是拿清初何焯的偽書《南詞敘錄》當史料，去遐想而無中生有，就不會有這種撐錯戲曲史的重要樑柱，使戲曲史研究為之傾斜，反而讓戲曲史研究蒙羞近百年。而近年來，又憑空創造出『腔調說』之類，離史實愈發遙遠，而益發學界腥膻，而不堪聞問了。

按，元雜劇，是由書會才人所創出的劇種，而帶頭的乃玉京書會的關漢卿，因從明初就有這種對元雜劇生成的說法，見於賈仲名『吊關漢卿』散曲內的『驅梨園領袖，總編修師首，撚雜劇班頭』一語。玉京是當日大都（今之北京）的別名，因此，如依『土腔』腔調生成論者的說法，則不就應該說，元雜劇是最初由北京生成，是以北京土語的腔調來演唱的北京腔的元雜劇，而流行到東平時，不就應是改為用東平土語的腔調來演唱的東平腔的元雜劇了嗎。於是，元雜劇此一劇系，不就應如比其早誕生的南戲劇系一樣去分化嗎。但為何。元雜劇從未有號什麼腔的地方聲腔的出現，不就奇了，為何『土腔』腔調生成論對元雜劇此一劇系完全無用呢。有關元曲並無什麼地方腔調，另論於本書的〈談元曲並無偽南詞引正內之地方腔調〉一章。

因為，它是文人創造的劇種，創作它的是書會才人。於是，我們不就想到了，那麼，南戲今存史料含劇本，不也是很多由書會才人創作的劇本，為何南戲並不像元雜劇，亦是文人創造的劇種，而反倒去地方分化呢。難道所謂各地南戲作者，所作就是各地土語的劇本，而以該地土語去演唱的腔調，故溫州雜劇用溫州土語唱的腔調，而流行到福建，不該是福建話唱的腔調，……等等，但於宋元記載，為何只說『南戲』、『永嘉戲曲』、『戲文』等呢，『南戲』、『戲文』言其總系，『永嘉戲曲』直指生成於永嘉（溫州）。

## （二）、以生成地取名，不代表就是土語土腔

以生成地取名，不代表就是土語土腔。南戲於宋末被稱『永嘉戲曲』，但更多則是稱總稱的『南戲』、『戲文』，元代亦然而稱『南戲』、『戲文』或『戲曲』，明代則稱呼更多，『溫州雜劇』、『永嘉雜劇』、『南戲』、『戲文』等等<sup>16</sup>，言『溫州』、『永嘉』，只是採『屬地主義』，以此一劇種誕生地為名，以命名而已，若要證明是以當地土語演唱，且其腔調是由當地土語的語音依字聲行腔而成為土腔，則沒有證據，或引用錯誤，或後世記載於筆記說部著作，如《猥談》、《南詞敘錄》等，則必得要先考察其詳。

故此一臆測，也只是無法求證的存疑的材料。光憑此一則文字，是不能作為南戲乃『村坊小曲』、『里巷歌謠』出身。況清初何焯的《南詞敘錄》還有依他的認知之下，而寫上『宋人詞』。故如果有其史料性，則其曲牌名來看，確有宋人詞牌為本或靈感，而也有屬『村坊小曲』、『里巷歌謠』外觀的曲牌名，如【東甌令】曲牌，指的是以溫州（東甌）當地的小曲的旋律為樂工創作素材用所創出的曲牌等等。但是不是『里巷歌謠』之實亦只如《宋史》所指出的『先製譜，後命詞』，而非是指以土音土語依字聲行腔而唱出了的土腔，『村坊小曲』、『里巷歌謠』是《南詞敘錄》共同作者天池道人及何焯的望牌名的文字生義。若把『村坊小曲』、『里巷歌謠』當成南戲的生成之源，則亦屬於『大家胡說可也』（《南詞敘錄》語）的『胡說』層次，而非史料層次。

<sup>16</sup> 《南詞敘錄》的作者化名為天池道人的清代何焯，誤看了《猥談》，把『鶻伶聲嗽』一辭當成了南戲的稱呼而誤，本書另文已有論及。

### (三)、南戲是廣義的宋人詞的直接嫡傳

而且一如本書另文，談到了〈南曲《十三調南曲音節譜》『攝』及『因』〉一文內容，即印證，南戲和『宋人詞』的慢曲及引於南曲《十三調南曲音節譜》明文裡顯示其大大相關，乃南戲為廣義的宋人詞的直接嫡傳。

### (四)、南戲由書會主導，用官語寫劇及演劇，一如元雜劇，再予以擴散（南戲聲腔的聲相鄰特性證成『反土腔腔調生成論』為實之證據之一）

現今任何留下的文獻裡的南戲劇本及曲牌牌名及組成，及其所使用的音韻，有學者檢視出其看出如宋代的《張協狀元》一劇是採宋代通語十八韻，即，屬於宋汴洛音及金陵（南京）語系的官話寫作的。正可印證溫州此一通商大埠裡的書會才人的知識分子，使用南宋的官話，寫作以城市中心的士商階層主流欣賞對象的劇本，並用當日的官話演唱，這就是對於書會才人角色的出身，及於戲劇創作的欣賞對象的認知下，可得知近於事實的表述，及才能夠透析出南戲形成的本質。南戲是以大都市溫州為中心以輻射至小邑鄉村或其他方言相異的省份，如果到了其他小邑鄉村或其他方言相異的省份，則或為了當地人便於了解，才有可能對白改以當地方言，但曲牌的演唱即便融入了一小部份方言，但很多都成了特殊綜合性的演唱語言，如台灣北管戲裡的崑腔戲，不是用閩南語的方言演唱，而是有中原的官話的特殊語音在演

唱<sup>17</sup>，還有內地許多劇種裡的崑腔戲，都是中心語言（官話）再融入方言，非純當地方言。故一見之下，反而不是如很多學者臆度，去以鄉村包圍城市的『土腔腔調生成論』，反而是以城市為向外擴散的中心的『反土腔腔調生成論』。

### (五)、南戲的套數構成是『聲相鄰』，此必為書會才人所訂腔才可能如此（南戲聲腔的聲相鄰特性證成『反土腔腔調生成論』為實之證據之二）

南戲的聲腔究竟如何，只有崑山腔的現存最早清代人記錄的曲譜可以考見崑山腔的聲腔格律而已，其它的諸腔，都沒有現存當日的曲譜。《南詞敘錄》所說的南戲的套數是『聲相鄰』而構成，是不能考見宋元南戲的唱腔，只能考見《南詞敘錄》作者清初何焯的時代，他所耳聞的南北曲易見的也只有崑曲存於清初，崑曲的各曲牌的構成套數是有『聲相鄰』的聲腔格律上的特點，因為聲相鄰的曲牌間，都有一些基腔線上的相似樂段，於是才可以串成套數；而有了解聲相鄰的密碼，只要分析曲牌唱腔的頭腔的腔格，加上了解頭腔是如何依陰陽七聲調腔，就一目了然，就可以指出來同宮調的成為套數的曲牌的聲相鄰情形，此將於筆者於其他著作裡舉例介紹『聲相鄰』的實相。

要能構成『聲相鄰』，決非一個小工程，除了每一折要於創作劇本時，用同套數為主（按：早期如宋代的《張協狀元》等

<sup>17</sup>應是說，要模仿官腔，但因帶有重重的方言口音，而成兩下鍋的演唱語言。

尚有些凌亂，比後來成熟期的南戲如《荊釵記》《琵琶記》而言，較無形成章法），而組套時，要創作的曲牌的唱腔，又是得『聲相鄰』，則沒有大大有能力的音樂專才加上創牌高手的通力合作，是不可能做得到的。幾百隻的唱腔，又有分門別類，去創曲牌，還要能夠同套數裡的各曲，彼此要『聲相鄰』，即，要有共同的旋律的相似點，則唱腔的創始時，實即要先排出唱腔可以有聲相鄰相似度大的，排列入同宮調（指九宮十三調的宮調新分類，而不是唐宋元的燕樂二十八調的宮調），如此一看，實務上，要能創出一個南戲的宮調的體系，乃一個團隊的工作，非一人之力。

能結合眾力，則除了書會才人的分工，通音律的製腔，通作詞的依唱腔填詞而立曲牌，彼此要討論確定唱腔，而且同宮調的各曲牌的唱腔，要儘量有聲相鄰的特點，劇本成而現成的唱腔也要完成（按：這指始先，但成了固定曲牌及其固定唱腔後，以後作劇，同曲牌的唱腔只要照套即可）。故現已亡佚而所謂元朝文宗天歷年間有所謂的《九宮十三調譜》，是否一定是天歷年間，也許可疑。但南戲之初，書會才人創作這些劇本，亦必得有成套配於劇作的唱譜，始可全套地讓戲班取用，等南戲流行開來，唱譜可省，天下戲班的演員照套舊戲同曲牌的唱腔，依新詞套舊腔，即可演唱。因為每隻曲牌的唱腔，從宋元南戲，到北曲，到明代南曲，甚至諸腔系的戲曲，都是以『依腔填詞』，唱腔的腔格是固定的（崑曲則是唱腔的基本曲調是固定，但每一字的頭腔，隨着新詞的陰陽七聲不同而要調其上下），已於筆者《崑曲史料與聲腔格律考略》書內有所論列。

其實，像這種對於劇種的創始，真正有專業及判斷史觀能力的明代大曲家沈寵綏，就對於元雜劇的曲牌及創腔，就以其考慮實務必然的結合的因素，而於《度曲須知》的〈絃律存亡〉一章裡，明白指出了，創作的過程，是先寫出各曲牌的唱腔的譜，根據曲牌的聲情去分門別類成為各宮調，為定腔的樂曲，即，每隻曲牌為固定的唱腔。此殆為能通文字格律及聲腔格律兩界的真正曲界惟一的跨界通才的沈寵綏之言。其言曰：『每一牌名，製曲不知凡幾，而曲文雖有不一，手中彈法，自來無兩，即如今之以吳歌配弦索，非不疊換歌章，而千篇一律，總此四句指法概之。……皆有音無文，立為譜式。……而其間宮調不等，則分屬牌名亦不等。……如仙呂牌名，則彈得新清綿邈。……派調聲宮，涇渭楚楚，指下彈頭既定，然後文人按式填詞，……』。

要能完成此一大工程，個人是沒有能力的，只有結合成書會，成為填詞製腔的工作坊的書會，始克由眾人協人分工完成。南戲的生成曲牌及唱腔的過程，以其『聲相鄰』的特性。其實，北曲也是聲相鄰特性，由沈寵綏講到『如仙呂牌名，則彈得新清綿邈』即知，其本意是認為北曲以宮調的聲情作為聲相鄰的標準，不像清初何焯的《南詞敘錄》所說的南戲是不談宮調的聲情，而只談曲牌唱腔的相似度。但亦實類同於宮調的聲情觀，只是論者在陳述的角度不一樣而已。

故又可知，像是和元雜劇及南戲起源史實完全相反，而幾十年來在戲曲界橫流，於今變本加厲而不斷歪曲史實的『戲曲由土腔腔調生成論』，是多麼地像是空中樓閣。

(六)、南戲各派，如後之絃索官腔、海鹽腔及崑山腔皆同於元雜劇及舊宋元南戲的『聲相鄰』  
(南戲聲腔的聲相鄰特性證成『反土腔腔調生成論』為實之證據之三)

南戲到了明初太祖時期，因喜好南戲的劇本《琵琶記》的文彩，以不能入他所好的絃索演唱為憾，於是由劉色長劉杲撰成絃索官腔。明太祖的口音是用南京官話音系，故命臣下訂成以南京官話為理想的《洪武正韻》，而臣下揣摩不得他心意是要以家鄉話訂為國語，找來南宋官話為本的中原雅音，雖有極大的近似度，但因沒有全部符合要求，不受青睞，故先後三度改訂。此官腔必採明太祖好的家鄉話的江淮官話（即南京官話所歸屬）<sup>18</sup>。《琵琶記》幾百隻曲牌，如由劉色長一人擔當撰腔，如何短期創腔的了，故乃在短時間創腔完成，多應乃採當日南宋官話的南戲的聲腔稍加調整，但改動幅度今也無從考。繼之而起於於成化年左右的海鹽腔亦然。海鹽腔起於海鹽，但絕非元人楊梓或宋人張鉉。不然此二人都得成為書會一樣的通才，亦未有此二人成立書會的史料，去訂出海鹽腔的所有的南戲幾百隻以上的曲牌，還要以聲相鄰分宮別調，此二人有此等閒功夫及能力嗎。

<sup>18</sup>故又為旁證，如果明太祖時真有崑山土腔，用吳語的崑山此地的土音土腔的崑山腔，必不為明太祖所喜，還要問周壽誼嗎。而《南詞敘錄》只言明太祖喜《琵琶記》，而以其個人所好的絃索，叫劉色長去改為絃索官腔演唱，怎不叫劉色長去崑山當地學習崑山腔，而改為崑山腔演唱呢。故後幾百年周玄暉憑空所寫的《涇林續記》所述非明初當時的聲腔的史實，又添一旁證。

海鹽腔，沒有任何可信的鼻祖，它是由南京中心流播出去的絃索官腔，在海鹽地方首先被當地的『戲文子弟』吸收發揚光大，因為是繼承官話體系，主要是把絃索味去掉，以適南人之耳之下初起，不用樂器伴唱，只以拍板。宋元明之時，元雜劇以大都為中心，南戲以溫州為中心，絃索官腔以南京為中心，海鹽腔只是絃索官腔的純南音表現化，而由海鹽的戲文子弟首先拔得先籌，亦採官話，承續絃索官腔，也許無太大幅度的曲調上的新聲，只需戲文子弟，及當地樂工少量的工作即可。

(七)、南宋及金元之時，書會才人及教坊樂工開創南、北曲牌體空前絕後的新紀元

於是書會才人於宋元南戲及北雜劇時才會主力，因為時當創唱腔，及隨之而立牌，必須集合才人及樂工於專業組織的書會，做出開創南、北戲曲的腔與牌的工作。此一工作只存於宋元南戲及元雜劇，而之後，絃索官腔及海鹽與崑山腔，都只是加工而已，其他諸腔亦然，於是在長短句的曲牌體時代，最大的立曲體的工作是書會才人及教坊樂工完成於一南一北，而劃下一個完美的結局。以後，只是承繼及改修而已。到了清代，樂工大解放，於是遍地可以在民間當地生出很多小戲，又多走易簡的板腔體的格局，而像南宋及金元之時，南北兩大曲牌體的開創腔及牌的工作遂成絕響，成為長短句曲牌體的光榮建體的一頁，而他們的功臣，就是不起眼的書會才人及教坊樂工嗎，時當南宋及金末元初，他們是多麼令人感念及回味的中國戲曲大推進的推手。

海鹽腔的成立亦與明成祖謀王成功，遷都北京，造成權力中心北移北京後，南方戲曲地盤的絃索官腔北移，亦空出了及推促南方另立純南方的戲曲唱腔，海鹽子弟只是佔得先機，起先以官話得到士大人認同之下，確立其勢力，其唱腔亦實應多有絃索官腔的傳承，故聲相鄰特性不必重新由某人鼻祖級人物去創腔分調，故沒有鼻祖是理所必至。

### （八）、崑山腔是曲牌體戲曲最後的輝煌

崑山腔，依崑曲史料，於海鹽腔盛行的吳中（《金瓶梅詞話》舉蘇州戲子是當海鹽子弟，唱海鹽腔），崑山及鄰近的太倉，都有想要把海鹽腔改得更為柔緩的所謂研究『轉音』的『新聲』的唱家高手，如戶侯過雲適、陸九疇等，但其中太倉當地人魏良輔更為勢力龐大，因其有弟子林立，又有張新等私淑者的推動，於是雖其同時尚有張鳳翼以『新聲』改用於戲曲演出，成為第一位以新聲入戲《紅拂記》之祖，後來又有魏良輔的對頭的梁辰魚等，但因魏良輔派勢力雄大，於是崑曲界共推魏良輔為崑山腔之祖，是為曲聖。

而崑山腔並沒有動到海鹽腔的基本曲調的根本，所以海鹽腔的聲相鄰的特性，也由崑山腔承續，故魏良輔也不必每隻曲牌向元雜劇及宋南戲的書會一樣成立崑山腔的書會，去每隻曲牌創腔之餘還得隻隻留意得聯套時有聲相鄰的聲腔相似度，而只是在搞『轉音』（即：裝飾行進腔，及頭腹尾的唱字法），及每字的音隨字的陰陽四聲不同而調整頭腔的樂音的高下而已。

他們的『轉音』是在於把海鹽腔的拍子放慢，增加了贈板曲，而且又把海鹽腔的唱腔，根據每首曲牌的曲詞的每個字的陰陽四聲（後來演變到清代確定成陰陽七聲）不同，把海鹽腔的腔調整其腔格。以每個字陰平聲字（陰入聲字亦然）的音為基準（即，基腔），如果填詞者填了陽平聲字（陽入聲字亦然），則配腔下一音；如上聲字，則配腔先如陰平聲字的腔，再下行一音，或直接訂低於陰平聲字任一音；如陽去聲字，則配腔先如陰平聲字的腔，再上行一至數個音；如陰去聲字，則直接訂高於陰平聲字任一音（常訂於上三度或四度，亦可大二度）；又因放慢拍子，可以運用『轉音』的技巧。

但海鹽腔則各曲牌的唱腔都是一定的，不隨陰陽四聲而變。於是崑山腔唱出了與海鹽腔不同的面貌。但其因基本曲調參照了海鹽腔<sup>19</sup>，所以崑曲曲牌裡的『聲相鄰』特性亦十分明顯。而且崑山腔更以中原音韻或及洪武正韻並遵，也是官腔，亦為同於以往以城市為中心，而以官腔為立崑之宗的利器，而取得士大夫的認同，被列入青史。

### （九）、結語

故可以知，所謂海鹽腔、崑山腔的『海鹽』及『崑山』，只指其開創者的發源地，而和土腔或方言無關，都是使用官

<sup>19</sup> 海鹽腔又是參照絃索官腔；而絃索官腔又是參照舊南戲的由書會首創格的基本曲調，雖不能不變，但決無影響了各宮調及套數裡的各曲牌的『聲相鄰』的特性。不影響聲相鄰，唱腔即便有新聲加入，而變動必不很大到會影響聲相鄰地步之義。

話，而且都是源於南戲、絃索官腔以來的基本曲調，而只有崑山腔又發展出配腔上的，依字聲的陰陽四聲（七聲）來調整頭腔（按：不是依字聲行腔）。腔已存在，不必去以行腔創腔，是利用原舊有海鹽腔的基本曲調的固定唱腔，只是在海鹽腔的基本曲調上增加加慢拍子的贈板曲，並依所使用的字的陰陽七聲而調整其腔而已。故從崑山腔裡，很容易及更能成功找到確鑿有據的同曲牌的海鹽腔的唱腔的遺響，一如本書另篇所討論的。

以上談舊宋元南戲、絃索官腔、海鹽腔、崑山腔，都是起於官話系的唱腔，都不是地方聲腔。雖舊宋元南戲起於溫州，但創溫州雜劇的書會才人，都是用官話在創劇，並一併首創可以聲相鄰的分宮別調歸類成可用的套數。而立下南戲的聲腔的基本曲調。而後來的元雜劇，起於官話系的唱腔，不是地方聲腔。雖起於大都，但創元雜劇的書會才人，都是用官話的中原雅音在創劇，並一併首創可以聲相鄰的分宮別調歸類成可用的套數。而立下元雜戲的聲腔的基本曲調。絃索官腔是明太祖時劉色長的創腔，亦不違於聲相鄰，才能夠被明成祖北移北京後，由海鹽腔襲用，並亦用了官話，而填補南方聲腔的空缺，但因無創者，只是把絃索官腔的絃索去掉，連同有些絃索特色的腔改易潤色一下，但也不能及沒有能力另創聲相鄰的曲牌分宮別調的組牌唱腔體系，只能守成於絃索官腔。

而崑山腔，則是海鹽腔流行已久，自然有人不滿意其太單調，不夠花俏，不能展現唱家的顯技，於是魏良輔等出，從

事於以『轉音』為特色的『新聲』，因為源於崑山一帶的人起先興起此一風潮，而由梁辰魚因《浣紗記》劇本使用崑山腔演出，取得名聲，於是取名為崑山腔，如是而已。哪有什麼『崑山土腔』不土腔。以是可知，拿著心裡冥想的戲曲『土腔』腔調生成論，未顧史實談及南北曲皆依腔填詞一系，乃有局限。



## 談『鶻伶聲嗽』非『永嘉雜劇』別名

### (一)、前言

『鶻伶聲嗽』於明代出現，首先出現在俗傳係出自祝允明（1460~1526）的《猥談》內。於《猥談·歌曲》：

『自國初來，公私尚用優伶供事，數十年來，所謂南戲盛行，更為無端，於是聲樂大亂。南戲出於宣和之後、南渡之際，謂之溫州雜劇子。見舊牒，其時有趙闌夫榜禁，頗述名目，如趙真女、蔡二郎等，亦不甚多，以後日增。今遍滿四方，轉轉改益，又不如舊。』

而《猥談·土語》又指出了：

『生、淨、旦、末等名，有謂反其事而稱，又或託之唐莊宗，皆繆云也。此本金元闌闌談吐，所謂鶻伶聲嗽，今所謂市語也。生即男子，旦曰妝旦色，淨曰淨兒，末曰末尼，孤乃官人，即其土音，何義理之有。太和譜略言之，詞曲中用土語何限，亦有聚為書者，一覽可知。』

### (二)、何焯《南詞敘錄》引用《猥談》出錯

後來，清初何焯所寫的《南詞敘錄》，依序文係出自『天池道人』，後人直覺認為是徐渭（1521-1593），其中有指出：

『南戲始於宋光宗朝，永嘉人所作《趙貞女》、《王魁》二種實首之，故劉後村有死後是非誰管得，滿村聽唱蔡中郎之句。或云：宣和間已濫觴，其盛行則自南渡，號曰『永嘉雜劇』，又曰『鶻伶聲嗽』。其曲，則宋人詞，而益以里巷歌謠，不叶宮調，故士夫罕有留意者。』

在此二段文字裡，一看就知道是《南詞敘錄》引用了《猥談》。但尤其重要的，就是吾人可以發現到，竟然此一《南詞敘錄》似有因着論述的失誤，而有引用出錯之處。按，《猥談》指的『金元闌闌談吐，所謂鶻伶聲嗽，今所謂市語也』，明白的是指像是『生、淨、旦、末』等腳色的名字，是來自於『金元闌闌談吐』，而『金元闌闌談吐』，又即『鶻伶聲嗽』，亦即『今所謂市語』，而且《猥談》此章之名為『土語』，於是知所謂『金元闌闌談吐』，即所謂『鶻伶聲嗽』，亦即明代所謂的『市語』，也是《猥談》裡所列的〈土語〉一章的市井的土語（市語）。如此看來，依《猥談》的原意，此一『鶻伶聲嗽』，即是土語，也即是指，像是對於戲的腳色的稱呼如生、淨、旦、末等等，都是市井的土語，即當時的俗稱而已的意思了。

沒想到，到了清初何焯的《南詞敘錄》引用了《猥談》內的語句，竟誤會了該文的語意，明明《猥談》指稱的『鶻伶聲嗽』，已明白的指出了是等同於金代及元代的『闌闌談吐』的對於腳色的稱謂，亦即金代及元代對於生、旦、淨、末等稱謂都是當時的『市語』的意思而已，『鶻伶聲嗽』即『市語』的別名。而到了此位托名天池道人，實為清初康熙年間

何焯（義門）偽造而始出世的《南詞敘錄》裡，把《猥談》指謂的等同『市語』及『土語』的『鶻伶聲嗽』，竟然張冠李戴，併湊成一句匪夷所思的：

『宣和間已濫觴，其盛行則自南渡，號曰永嘉雜劇，又曰鶻伶聲嗽』

### （三）今人不究其誤，將錯就錯再添錯

於是此一出自『天池道人』何焯的此一段文字，竟是因着文抄出錯，於是把它比附成是『永嘉雜劇』的別稱去了。而今世之研究者，如果沒有比對兩書，於是在不知道是《南詞敘錄》文抄錯了《猥談》的文義，於是在『鶻伶聲嗽』四字上，如曾永義在《戲曲源流新論》的〈也談南戲的名稱、淵源、形成與流播〉（文化藝術出版社，2001）一文裡，釋以『鶻』，即『蒼鶻』，是中唐以後參軍戲裡的蒼鶻的腳色，因為參軍戲影響到宋金雜劇院本，而都是有務在滑稽的特色，所以『鶻伶』指的是滑稽演員；而『聲嗽』即帶有表情的聲口，以『鶻伶聲嗽』是指的是用當時的市井口語來描摹南戲初起的表演及特質。

而黃天驥於《論“丑”和“副淨”——兼談南戲形態發展的一條軌跡》（《文學遺產》2005年第6期）釋為『郭郎聲嗽』、『傀儡聲嗽』，而以『鶻伶很可能只是傀儡的音轉』，以主張南戲與傀儡戲之間的關係，也一併替以前孫楷第的南戲的成立有傀儡戲的因素的主張找成立的證據。

### （四）、小談南戲的發生源流

按，南戲的來源，主要為北宋唱賺的纏令、纏達及諸宮調為連曲結構的起源，而其合連曲及賓白的故事架構也脫離不了和大盛於北宋傀儡戲與影戲的影響。因為，傀儡戲和影戲是扮演一個故事的；而影戲又和唐代的說變文故事時亮出一張張的圖像來說故事又脫離不了承繼的關係。同時像是北宋的連演七天的目連故事也對南戲的起源有影響。原本，於各地民俗上的廟會演戲的所謂『社火』等也是一源，含與宋雜劇的五腳色『末泥色主張，引戲色分付，副淨色發喬，副末色打諢，或添一人，名曰裝孤』（宋末元初·吳自牧：《夢粱錄》）及其有關大曲的劇目也有關，的但這些源頭要化為新形式的『戲曲』（永嘉戲曲）的出現，則因緣際會及究竟是哪些身份的人，所謂的『作者』，甚為重要。結合這些要素，及際會於北宋末年的宣和年間的解散大晟樂府，加之南渡後，於紹興末年又解散宮中的教坊，造成樂工四散，並和永嘉的文人首次結合為書會於永嘉，將以上各種要素結合而寫出南戲的唱腔、立牌及劇本，南戲始因之而生。

由以上的分析，可以看出，《南詞敘錄》作者何焯，文抄《猥談》時，對於『鶻伶聲嗽』擺錯了位置，於是如依《猥談》原意，則不就像是《南詞敘錄》的『宣和間已濫觴，其盛行則自南渡，號曰永嘉雜劇，又曰鶻伶聲嗽』，則成了連同文義都為之荒謬了的：

『宣和間已濫觴，其盛行則自南渡，號曰『永嘉雜劇』，又

曰市語。」

所以吾人研究戲曲學問，對於何焯的《南詞敘錄》是否有不合理的亂抄舊籍的隱藏學術之假，竟發生在此一出處及內容可信度可疑而實為何焯偽造的《南詞敘錄》內，應先慎下考據再據真史料才能論學，始不會發生學術上的瑕疵。

### (五)、《猥談》尚屬嚴謹之論

其實，《猥談》的作者，雖非百分百出自祝允明，但完成及出版於祝家好友的晚輩的陸延枝之手，如本書另篇所考，而《猥談》其內容實多詡實。其言『金元闌闌談吐，所謂鶻伶聲嗽，今所謂市語也』，果然，『鶻伶』確為金元時期的用語，即金元時期的市語。如，金代的《董西廂》裡的『那鶻鶻淥老兒，難道不清雅』、『那些兒鶻鶻那些兒掉』、『這雙鶻鶻眼，須看了可惜底千萬』，都是金代的用語，『鶻鶻』即謂『鶻伶』，指的是伶俐的意思，像隼類的鶻一樣的有雙伶俐的眼睛。而且在元代的雜劇或散曲裡，也一樣使用，如宋方壺的《紅繡鞋·闌曲》裡的『懵懂的憐瞋眼，鶻伶的惜惺惺』，或無名氏的《陳州糶米》第一折裡的『若不沙，則我這雙鶻鶻也似眼中睛，應不暝』，其中的『鶻伶』亦即所指的『鶻鶻』，即指伶俐之意。

而『聲嗽』連用者，於今存金元散曲或劇作等未見，但是如元代高安道的《噪淡行院》套曲裡有『搥鼓的搥丁瘤著左手，擦打的腔腔嗽』，其中的『腔腔嗽』即等同於『聲聲嗽』之

意。『聲』即『腔』之義同。而此一『嗽』字有出聲作響之意，即指把鼓搥的一聲一聲的響，亦引申有出聲作響發之於言的『談吐』的意思。所以由金元用語的『鶻伶聲嗽』，即『鶻鶻腔嗽』，即指很伶俐的順口溜，亦即隨口令一樣的市井之俗語，所以《猥談》指的『鶻伶聲嗽』即金代元代的『闌闌談吐』（市井民間談吐），即是明代的『市語』，是一點都沒有任何相等於對於南戲的稱呼的意思存在。

### (六)、何焯的《南詞敘錄》誤南戲研究太甚

所以掛名為天池道人而實為清初何焯所寫作的《南詞敘錄》，對於『鶻伶聲嗽』，不但抄錯了《猥談》內容，而且沒有在金元諸劇或曲內去查其出處，而因為隨手下筆而成就此冊內容只能視同傳奇小說、稗官野史的《南詞敘錄》出來。而我們後人研究戲曲史，是不能把此一何焯個人一己觀點的《南詞敘錄》的內容當成史料，未加考證就逕以為『鶻伶聲嗽』就是南戲的別名，或以何焯《南詞敘錄》內自由心證下的南戲是出自『里巷歌謠』、『村坊小曲』、『隨心令』之類當成史料，而猜測南戲是出自民間歌舞，去如同以往張庚及郭漢城主編《中國戲曲通史》（1980）裡的抄《南詞敘錄》來舉證的作法，傳沿而瓜蔓不熄，則戲曲史的真相終不能明白了。

## 玉山雅集和崑山腔無關

——及偽書顧阿瑛的《製曲十六觀》談起

### (一)、小談顧阿瑛及玉山雅集

顧阿瑛（1310～1369），本名顧瑛，字阿瑛，亦名德輝、仲瑛，後自稱金粟道人，崑山人。此人是元末的江南三大豪門之一，於崑山建立林園之盛，廣招文會，附庸風雅。不過，此人實亦有文才，亦非土豪劣紳。其個性不喜料理家財，喜與元末的文人來往，如楊鐵笛（維禎）、倪元瓚、柯九思、張翥、張雨、熊夢祥、李孝光、于彥成、陳惟元、鄭元祐、吳國良、琦元璞等，甚至寫《琵琶記》的高明亦曾與宴，而以楊鐵笛為盟主，於其號『玉山佳處』的園林別墅群二十六處，於其中的玉山草堂組成『玉山雅集』，相與倡和，持續了十多年，『文采風流，照映一世』，期復興先代如金谷、蘭亭、西園雅集之盛，聞名元末。而其草堂後來被起事者占據，而暫避至湖州，一度又回到草堂重新恢復玉山雅集。

到了明初，和尚無徒出身，但實為有雄才的奸雄朱元璋成為大明朝皇帝，忌這些江南富豪的人望威脅到他的王朝，及或與其心中杯弓蛇影的張士誠餘黨結納，於是把顧阿瑛等江南的富人，全家徙濠州（鳳陽），一方面集中管理，一方面就地監視，同時人離鄉賤，被連根拔除，而財富全盡，於是諸大富盡皆破家亡財，顧阿瑛直到死後，方得屍骨還鄉入土。

他於全家被迫遷鳳陽時的《往鳳陽次虎丘》詩裡，曰：『柳條折盡尚東風，杼軸人家戶戶空。祇有虎丘山色好，不堪又在客愁中』，道盡繁華夢盡的蕭索落莫感。晚年曾自題小像，曰：『儒衣僧帽道人鞋，到處青山骨可埋，還憶少年豪俠興，五陵裘馬洛陽街』。一時風流，全告淹滅，士風被專制的太祖、成祖等的壓制，直到明朝中葉的成化年以後，始得復盛，但又入於心學盛而其末流猗歟盛哉。

顧阿瑛，精於畫，今存《墨菜寫生圖》；也有很多著作，今存者如《玉山璞稿》、《玉山逸稿》、《玉山名勝集》、《玉山名勝外集》、《玉山紀遊》。又有《草堂雅集》，收錄其友人投贈之作。紀昀四庫全書總目提要裡，介紹《玉山璞稿》曰：『元顧瑛撰。瑛一名阿瑛，又名德輝，字仲瑛，崑山人。少輕財結客。年三十，始折節讀書，與天下勝流相唱和。舉茂才，署會稽教諭，辟行省屬官，皆不就。年四十即以家產盡付其子元臣，蔔築玉山草堂。池館聲伎，圖畫器玩，甲於江左。風流文采，傾動一時。後元臣仕為水軍副都萬戶。元亡，隨例徙臨濠。瑛亦偕往，洪武二年卒。嘗自題其畫像曰：儒衣僧帽道人鞋，天下青山骨可埋。若說舊時豪俠興，五陵衣馬洛陽街。紀其實也。《明史·文苑傳》附載《陶宗儀傳》末。楊循吉《蘇談》曰：阿瑛好事而能文，其所作不逮諸客，而詞語流麗，亦時動人。故在當時，得以周旋騷壇之上，非獨以財故也。今觀所作，雖生當元季，正詩格綺靡之時，未能自拔於流俗。而清麗芊綿，出入於溫岐、李賀間，亦復自饒高韻，未可概以詩餘斥之。集末附《步虛詞》四章，體摹真誥。又小詞二首，文二篇，《拜石壇記》，頗疏峭。《玉鸞》

一傳，為楊維禎得簫而作，摹擬毛穎、革華，則不免陳因窠臼矣。』

紀昀於《玉山名勝集》提要裡，又曰：『《玉山名勝集》·八卷、《外集》·一卷（浙江鮑士恭家藏本）元顧瑛編。瑛有《玉山璞稿》，已著錄。其所居池館之盛，甲於東南，一時勝流，多從之遊宴，因裒其詩文為此集，各以地名為綱，曰《玉山堂》、曰《玉山佳處》、曰《種玉亭》、曰《小蓬萊》、曰《碧梧翠竹堂》、曰《湖光山色樓》、曰《讀書舍》、曰《可詩齋》、曰《聽雪齋》、曰《白雲海》、曰《來龜軒》、曰《雪巢》、曰《春草池》、曰《綠波亭》、曰《絳雪亭》、曰《浣華館》、曰《柳塘春》、曰《漁莊》、曰《書畫舫》、曰《春暉樓》、曰《秋華亭》、曰《淡香亭》、曰《君子亭》、曰《釣月軒》、曰《拜石壇》、曰《寒翠所》、曰《芝雲堂》、曰《金粟影》。每一地各先載其題額之人，次載瑛所自作春題，而以序記、詩詞之類各分系其後。元季知名之士，列其間者十之八九。考宴集唱和之盛，始於金穀、蘭亭，園林題詠之多、肇於輞川、雲谿。其賓客之佳，文詞之富，則未有過於是集者。雖遭逢衰世，有托而逃，而文采風流，照映一世，數百年後，猶想見之。錄存其書，亦千載藝林之佳話也。』

紀昀於《草堂雅集》提要裡，又曰：『《草堂雅集》·十三卷（浙江巡撫采進本）元顧瑛編。瑛早擅文章。又愛通賓客，四方名士，無不延致於玉山草堂者，因仿段成式《漢上題襟集》例，編唱和之作為此集，自陳基至釋自恢，凡七十人。又仿元好問《中州集》例，各為小傳，亦有僅載字型大小裡

居，不及文章行誼者，蓋各據其實，不虛標榜，猶前輩篤實之遺也。其與瑛贈答者，即附錄已作於後，其與他人贈答，而其人非與瑛遊者，所作可取，亦附錄焉，皆低書四格以別之。蓋雖以《草堂雅集》為名，實簡錄其人平生之作，元季詩家，此數十人括其大凡；數十人之詩，此十餘卷具其梗概。一代精華，略備於是。視月泉吟社惟《賦田園雜興》一題，惟限五七言律一體者，賅備多矣。是書世罕傳本，王士禎《居易錄》記朱彝尊於吳門醫士陸其清家僅一見之，此本紙墨猶為舊鈔，疑或即陸氏本歟。』

從以上的介紹，可以想見顧阿瑛及玉山雅集其時的風采一時。

## （二）、玉山雅集為復古樂府中心

今人論元代的文學，卻少有提及之，反而多著重在元代的戲曲方面，故如：與朱自清齊名的浦江清（1904~1957）的《中國文學史講義宋元部份》，絲毫沒有論及元末此一雅集對於元末的古賦及古樂府詩的唱和的恢復之盛。

顧瑛及其玉山雅集的被今人看重，得歸功於一篇偽文，即，被偽造者託名『吳崑麓校正』，而混身在一本被1960年一小撮人當成『清初抄本』的明代張丑《真蹟日錄》抄本的所謂魏良輔的《南詞引正》裡，提到偽顧瑛與玉山雅集的『楊鐵笛、顧阿瑛、倪元鎮為友』，於是曲學界不問此書是不是作偽，就有人開始大編神話小說了，其中佼佼者，如蔣星煜、

及首先咬定《真蹟目錄》是『清抄本』者之一的吳新雷，再加上施一揆、俞為民，還有如周秦《蘇州崑曲》等的一些論著，實無的放矢，不忍卒睹，把玉山雅集對於古樂府詩及賦的唱和解讀成是在唱偽顧堅創腔的崑曲，不明曉宋詞樂時代的樂律，元末仍為燕樂二十八調時代，仍為詞樂，而玉山雅集盟主楊維禎則想回到唐代，要恢復古詩賦的自度倡和曲。

而曲學界裡，較有理智的，如首先校正《南詞引正》的錢南揚，雖未發現此為偽作，但考究南戲的聲腔發展，而不認為是在唱崑山腔，而甚至認為應是較崑山腔早起的海鹽腔，但當然，那也是不正確的，因非燕樂二十八調的不叶宮調階段的海鹽腔，在燕樂二十八調於明初時期，漸漸退出樂律界主流之下，於約明成化年前一段短期，已非宋燕樂二十八調的詞樂的時代氛圍下，於弦索官腔的聲相鄰基礎上，改北唱為南唱而形成，詳見本書它篇所論。

但這麼一來，也使顧瑛及其玉山雅集對於古樂府詩的倡和運動方面，也開始使真正為求實學者，重新審視之，以復現當日玉山雅集的復古樂府運動的本質，如楚默先生的《玉山風流》即為一篇鞭辟入裡的佳作。今小引其作一部份，以現仍有學人求真求實，與曲界橫流下的一些以偽史料《南詞引正》附會元末明初有崑山腔的偽說異途而探本的學者本色：

『楊維禎與李孝光唱和古樂府初期，其詩名並不很大。隨著唱和古樂府的深入，古樂府這一詩體日趨完善，古樂府的小絕句體、竹枝詞體、遊仙詞體都得到了不斷的完善。在不同

的階段，其形式也不同。楊維禎與李孝光唱和，琴操、古樂府舊題各體是楊維禎創作的重點；在與張雨唱和階段，遊仙詞有突破，和者踴躍；和倪雲林、顧阿瑛唱和，竹枝詞為重點。由於顧瑛家中有歌妓，這些竹枝詞譜成曲後，南北傳唱，一時士大夫們饒有興趣地參與，而普通市民、僧人、婦人都加入進來。此時，楊維禎的詩名得以遠播民間。其中最主要的一位唱和友便是顧阿瑛。楊、顧的聯盟，完成了竹枝詞從書面向入樂的過渡，成了元代詩歌史的一大亮點；楊、顧的聯盟，促成了鐵崖詩派的形成發展，掀起了元末詩歌的一次高潮。……楊維禎以自己的詩學觀念影響著顧瑛，讓他也參與到新樂府的創作中來，而顧瑛則為楊維禎搭建詩友雅集、互相唱和的平臺，互相交流創作的心得與經驗。……據研究統計，《玉山璞稿》卷上錄至正十四年詩作 94 首，其中律詩 43 首，古樂府 52 首；卷下錄至正十五年詩作 118 首，律詩 62 首，古樂府 56 首。合而計之，古樂府已占一半。……楊維禎所做的主要事情，就是主領一次次詩友聚會，不斷地擴大他的唱和隊伍。他宣導的幾種古樂府詩體，都是在崑山期間完成的。例如，唱和竹枝詞的隊伍，是楊在崑山期間最為盛行的，顧瑛、於立、張簡、郭翼、鄭韶都有十分精彩的竹枝詞作品。至正八年，輯數年來各地詩友唱和《竹枝詞》凡百餘人，名為《西湖竹枝詞》，楊維禎親自撰序，並書於玉山草堂。這是一個階段性成果的展示。再如《遊仙詩》也是在這段時間得到深入的。首先是在蘇州的鄭明德、張雨間進行的，崑山的郭翼一下子也和了十首。此後各方詩人、道人都來和楊維禎《游仙四章》，一時間成為唱和熱門的詩題。楊維禎創作的古樂府詩題，更是贏得詩友們的青睞，一有新

作問世即有眾多和作。如《花游曲》幾乎是能和的都和了一下，其他的如《欵乃曲》這類新題郭翼等人也都各展詩才唱和。如翻閱元人這一時期的詩集，基本上都能看到相當數量與楊維禎的唱和詩，這足見楊維禎在當時詩壇的影響力與號召力。尤其是楊維禎五、七言絕句體古樂府，已普遍得到人們的認可。這說明，元代的古樂府進入了一個新的時期。』

這才是玉山雅集在從事的實乃古樂府的復興之下的唱和，哪裡是加入了偽造的顧瑛在玉山雅集裡出風頭，搞新創崑山舊腔唱和的虛構的偽史呢。

其實，從玉山雅集盟主楊維禎著作裡，也可以看出，所謂樂府，根本與崑山腔無關，如收於其《東維子集》裡的《沈氏今樂府序》裡有指出：

『今年余以海漕事住吳興者閱月。子厚時時持酒肴與今樂府至，至必命吳姓度腔引酒為吾壽。』

此集其古樂府詩之作的《今樂府》一書今佚。而沈夢麟今存有《花溪集》三卷，人云其傳趙孟頫詩法，時人稱沈八句。而其今樂府的唱腔是由應是吳姓的一位樂工，『度腔』，即由其創腔的，與崑山腔無關。

而真正在玉山雅集進行的每一次的古樂府的唱和活動，如吳克恭就紀錄了其中的一次：

『乙丑（1349）之歲，六月徂暑，余問津桃源，溯流玉山之下，玉山主人館余以草堂芝雲之間，日飲無不佳適。有客自郡城至者，移於碧梧翠竹之陰。蓋堂構之清美，玉山之最佳處也。集者會稽外史于立、吳龍門僧琦、瘍醫劉起、吳郡張雲、畫史從序。後至之客，則聊城高晉、吳興鄭韶、玉山主人及其子衡，暨餘凡十人。以杜甫氏暗水流花徑，春星帶草堂之韻分闌，各詠言記實。不能詩者，罰酒二兕觥，罰者二人。明日，其一人逸去，雖敗乃公事，亦蘭亭之遺也。從序以畫事免詩為圖。時炎雨既霽，涼陰如秋。琴姬小璫英、翠屏、素貞三人侍坐與立趨，歛俱雅音。是集也，人不知暑，坐無雜言，信曰雅哉。』（《元詩選》初集三）

完全和崑山腔沒有一點相干，其唱和活動乃『各詠言記實』，唱和即詠詩活動，於結束時，有三位『琴姬』，有彈有唱，而『歛俱雅音』，這就是此玉山雅集的所以稱之為『雅』之故啊，哪有像這些把玉山雅集的成員視同在唱崑山土腔的非『雅音』反而成了俗又俗之土腔了。

又如，《玉山風流》<sup>20</sup>一文又指出：

『在玉山草堂有一個家庭的音樂班子，裡邊有顧瑛看中的聲伎，如小璫英會彈古琴，瓊花會調箏，南枝秀會唱曲，其他翠屏、素真、素雲等都是絕色美人，能歌善舞，她們也初通文墨，偶爾也會對上一兩句詩，一般侍坐立趨，佐酒侑觴。

<sup>20</sup><http://kltartgallery.d238.51kweb.com/kanwu/ReadNews.asp?NewsID=562>

客人酒酣，她們歌舞助興。在楊維禎到來前，她們的任務還比較單一，但楊維禎與顧瑛訂交後，對她們的要求也提高了。他們唱和的許多新詩，特別是《竹枝詞》、《欸歌》、《清江引》都會譜曲傳唱，成為宴會上的新節目。因此，很多詩是與樂舞結合在一起的。張簡有一首《次韻鐵崖》詩說得很清楚：『鐵崖先生老更迂，摩空有賦擬相如。奇文一變中吳學，大□猶編後世書。絳帳風搖珠洛索，水窗雲沁玉蟾蜍。小娃唱得新翻曲，多是芳亭春雨餘。』這“新翻曲”，就是楊維禎與詩人們唱和過程中的新創作歌曲。

玉山草堂唱和的詩人們，會樂器、懂音樂的人不少。顧瑛本身就是音樂愛好者。據章熊的詩，“玉山複擊古阮與胡琴”即他擅長彈古阮與拉胡琴。除楊維禎會多種樂器外，其他的詩人如熊夢祥（顧瑛的忘年交）“曉音律”，倪瓚善古琴，章熊會吹簫，吳國良亦善簫，陳惟允會彈琴。其實大多數文人都知道一點樂曲。楊維禎提倡古樂府，並不只是依舊題填些新詞，而是改造某些舊調，變成新曲。所以，楊維禎與玉山草堂詩友們唱和，有相當一部分是自度曲。他們的分題賦詩，有時就是古樂府舊題。例如道人于立是顧瑛的座上客，以玉山草堂為行窩。有一次，他摸得詩闌是古樂府。他有一首《芝雲堂以古樂府分題得短歌行》，這是以舊題填新詞。有時候，則是自創新調，如鄭韶《聞夜來過春夢樓，贈小芙蓉樂府，恨不得從遊戲，呈二十八字簡玉山主人》：“金鴨香銷月上遲，玉人扶醉寫新詞。勝遊不記歸來夜，春夢樓前倚馬時。”可知顧瑛當初寫的也是四句，譜曲能唱的。

1348 年的前後數年，是楊維禎《竹枝詞》廣為傳唱的歲月，鐵崖詩派中的多數成員都加入了進去。鄭韶有“似送一琴臨水榭，扣弦同奏《竹枝歌》”的熱烈場面。可知竹枝歌是到處傳唱的曲子。至於《竹枝歌》有多少種譜曲，還不能有統計。楊維禎見薛蘭英、蕙英姐妹的蘇台竹枝詞後說：“好將筆底春風句，譜作瑤琤弦上聲”，以此推測，那麼各地傳唱的竹枝歌，……肯定不同於北方的竹枝詞。

《漁莊欸歌》也是廣為傳唱的新體樂府，是顧瑛宴客於漁莊後傳唱的。陸仁曾記之：“至正辛卯（1351）秋九月十四日，玉山宴客於漁莊之上。芙蓉如城，水禽交飛，臨流展席，俯見遊鯉。日既夕矣，天宇微肅，月色與水光蕩搖檣檻間，遐情逸思，使人浩然有凌雲之想。玉山俾侍姬小璠英調鳴箏，飛觴傳令，歡飲盡酣。玉山口占二絕，命坐客屬賦之。賦成，令漁童樵青乘小榜倚歌於蒼茫煙蒲中，韻度清暢，音節婉麗，則知三湘五湖，蕭條寂寞，那得有此樂也。賦得二十首，名曰漁莊欸歌雲。河南陸仁序。”顧瑛的二首是：『返照移晴入綺窗，芙蓉楊柳滿秋江。漁童欸乃蕩舟去，驚飛錦鳧飛一雙。金杯素手玉嬋娟，照見青天月子圓。錦箏彈盡鴛鴦曲，都在秋風十四弦。』《元詩選》中，李瓚、周履道、張簡等人的欸乃詞，可能都是根據同一曲調配的歌詞。

除這些詩歌被度曲外，楊維禎的五言、七言體的古樂府新詩，也都應該被譜曲的。如《小臨海曲》（一名《洞庭曲》）十首、《漫興七首》、《冶春口號》、《小遊仙詞》，這些新詩體，大多是七言四句，容易譜曲，容易傳唱。正因為有曲，所以



有大量的唱和者，許多人依曲填詞，自己吟唱，自得其樂。故可以肯定地說，楊維禎提倡的古樂府新詩體之所以發展成大規模的群眾性唱詩潮，其原因就在詩與樂的結合。

玉山草堂雅集，分題分韻賦詩的過程，並不是酒肴上桌，旁邊歌妓舞女邊唱邊舞就開始，往往是先喝酒，興起酒酣，才分題，有時候喝酒在某處，聽歌賞舞則在另一景區或廳堂。例如 1349 冬聽雪齋的一次詩會，昂吉這麼記述：

至正九年冬，泛舟界溪上，訪玉山主人。時積雪在樹，凍光著戶牖間。主人榼酒宴客於聽雪齋中，命二娃唱歌行酒。雪霰復作，夜氣襲人，客有岸巾起舞，唱青天歌，聲如怒雷，於是眾客樂甚，飲遂大醉。匡廬道人誠童取雪水煮茶，主人具紙筆，以齋中春題分韻賦詩者十人，俾書成卷，各列姓名于左。是會十有二月望日也。西夏昂吉書。這次詩會因小娃唱歌引起客人的參與，於是樂甚。在這個時候分題賦詩，這是音樂激發詩歌創作靈感的勃發。但有時候，場面就比較大。武進詩人謝應芳，有一次在顧瑛的書畫舫參加一次分韻賦詩，有詩記之。詩中說：『左圖右書推滿窗，燈花搖搖落銀缸。葡萄濼濼傾玉虹，四簷白雨飛如淙。若裂蝸石銀河淙，主人長歌客按腔。翕然鐘鼓相擊撞，酒酣作筆如長杠。千軍可掃鼎可扛，諸公大才齊楚邦。騷壇老將森麾幢，客來投戈乞受降。』這一次詩會主客都參與歌唱之中，詩情亢奮，紛紛寫出了好詩，謝應芳偶爾參與，只好乞降。

音樂借酒激發詩情，詩人即興賦詩又活躍了現場的氣氛。楊

維禎、顧瑛都是即興賦詩的大才，歌聲玩樂中，一詩脫口而成。1348 年，楊維禎與顧瑛聯句於書畫舫。侍姬素雲行椰子酒，聯句畢，鐵崖乘興吹笛，覆命素雲行酒。玉山口占：“鐵笛一聲停素雲”鐵崖擊節，遂足成一詩，俾玉山次韻。楊詩：“黃公壚西逢故人，坐客各以能詩聞。椰漿半鬥破明月，鐵笛一聲停素雲。繭紙題詩寫章草，瓜皮看鼎辨周文。人生嘉會不有述，何異市中群聚蚊。”在楊維禎的眼中，詩酒歌樂、賞玩古物就是文人的一種雅興，一種文化修養。如果認為是沉溺酒樂，顯然忽視了其中的文化內涵。』

如此就把玉山雅集裡真正從事的唱和的真相，也就一覽無遺，和無中生有的顧堅及虛偽的元末崑山腔毫無相關。

### （三）、《製曲十六觀》本名《指迷十六觀》，明代葉華著，實抄自張炎《詞源》

又今有所謂顧阿瑛的《製曲十六觀》，按此書本係少兒之書，於吳梅弟子盧前輯收於《飲虹榭所刻曲》有《太平清調迦陵音》一卷，提為明代的葉華撰。而再往上追上去，則《太平清調迦陵音》收於明書林鄭氏麗正堂刊本的《刻金粟頭陀青蓮露六箋》。

《刻金粟頭陀青蓮露六箋》計含六部著作，包括：

金粟園清話一卷

心經石點頭一卷

逸園心史一卷

指迷十六觀一卷

太平清調迦陵音一卷

儋壘八景霏玉一卷

養生主一卷

此《刻金粟頭陀青蓮露六箋》於1988年於北京圖書館古籍出版編輯組輯的《北京圖書館古籍珍本叢刊》第八十三冊裡，定此六部著作為明代葉華撰，包括一部名為《指迷十六觀》，但此書的真正出版年代亦未明。而民國時期的北平的故宮博物院圖書館則以《太平清調迦陵音，一卷，附迦陵音指迷十六觀》為『葉華·金粟頭陀編著·張炎』。這是因為編目時去參考了所謂的《學海類編》此部叢書。按：《學海類編》此書，紀昀於《四庫全書總目提要》裡就有考辨，乃或是『無賴書賈以溶家富圖籍，遂託名於溶歟』，假託於清初的曹溶所編，其內容：『真本僅十之一，偽本乃十之九。或改頭換面，別立書名，或移甲為乙，偽題作者，顛倒謬妄，不可殫述。』史料性可疑。《四庫全書總目提要》曰：

『《學海類編》·（無卷數，編修程晉芳家藏本）舊本題國朝曹溶編。溶有《崇禎五十宰相傳》，已著錄。此編裒輯唐、宋以至國初諸書零篇散帙，統為正續二集，各分經翼、史參、子類、集餘四類，而集餘之中又分行詣、事功、文詞、紀述、考據、藝能、保攝、遊覽八子目，為書四百二十二種，而真本僅十之一，偽本乃十之九。或改頭換面，別立書名，或移甲為乙，偽題作者，顛倒謬妄，不可殫述。以徐乾《學教習

堂條約》、項維貞《燕台筆錄》二書考之，一成於溶卒之年，一成於溶卒之後，溶安得采入斯集。或無賴書賈以溶家富圖籍，遂託名於溶歟。』

又紀昀又於《樂府指迷》一卷提要內指出：『曹溶《學海類編》收此書（按：指《樂府指迷》），較此本多一北軒居士跋。其跋誤以胡震亨《唐音癸簽》與胡應麟《詩藪》合為一書，已極疏舛。』按，一如孫克強《製曲十六觀辨正》（1994），分析了此一被《製曲十六觀》的內容，認為是雜纂南宋張炎《詞源》而成。

#### （四）、《學海類編》改書名及作者名為顧阿瑛著《顧曲十六觀》

其中《於集餘三文詞第五十八冊》，把明代的葉華《刻金粟頭陀青蓮露六箋》裡的《指迷十六觀》改名為《製曲十六觀》，而改標『元顧瑛撰』，此即紀昀所說《學海類編》的『或改頭換面，別立書名，移甲為乙，偽題作者，顛倒謬妄，不可殫述』的一例。後來又被《叢書集成》等書照抄收入而流毒今世。但實為明代葉華所著，其內容實出自張炎《詞源》一書。

按，一如孫克強先生《製曲十六觀辨正》<sup>21</sup>（1994），分析了此一《製曲十六觀》的內容，認為是雜纂南宋張炎《詞源》

<sup>21</sup> 孫克強：〈製曲十六觀辨正〉，《河南大學學報（社會科學版）》，1994年第6期。

而成。按：此一今《製曲十六觀》幾乎抄自張炎《詞源》的問題，於紀昀的編修程晉芳家藏本《樂府指迷》一卷提要裡，即指出了：『又收金粟頭陀《製曲十六觀》一卷，後有睡庵居士跋。金粟頭陀，元顧阿瑛。睡庵居士，明湯賓尹也。而其文全抄此書，惟每條之末增製曲者當作此觀一句。語語雷同，竟不一檢，尤可怪矣。』故紀昀已發現偽托顧瑛的《製曲十六觀》的內容，竟同於編修程晉芳家藏本裡的張炎的《樂府指迷》（一卷）。按：此本今稱《詞源》，舊稱《樂府指迷》，而真正南宋沈義父的《樂府指迷》，實首收入於明代萬曆年間的通儒陳耀文於編《花草粹編》內。

## 元曲並無偽《南詞引正》內之地方腔調

有關於元曲的唱念，元代的周德清於清泰定元年（1324）的《中原音韻》裡講到當時天下語言統一而於序中稱『自關、鄭、白、馬一新製作，韻共守自然之音，字能通天下之語，字暢語俊，韻促聲調』，沒有因為關漢卿是山西解州人、鄭光祖是山西平陽人、白樸是山西人，後居河北真定，又移居江蘇南京、馬致遠是河北人，因分屬不同籍貫或又移居它地，因此創作起來，用語各有其籍貫或生活的當地的腔調及韻，反而都是一律為『韻共守自然之音，字能通天下之語』，皆使用語言一致的天下通語。而虞集在《中原音韻》的序文裡也指出了：『士大夫歌詠，必求正聲』，所說的『正聲』，就是指周德清所說的『中原音韻』，沒有用什麼地方方言在『歌詠』北曲的。

這個『自然之音』『天下之語』，究竟具體的是指中國大地上的哪些地方為代表呢。於元朝末年人孔齊於《至正直記》卷一的『中原雅音』條裡就指出：『北方聲音端正，謂中原雅音，今汴、洛、中山等處是也』，就很明白了，就是相當於今日北方的河南的開封（『汴』）、洛陽（『洛』）及河北的定州（元代的真定府），元代的周德清所指的『中原』音韻就是以『中原雅音』的當時的開封、洛陽、真定的口音為當時的國語，亦即河北河南的黃河南北兩岸，即中國黃河為中心的中原一帶。

除了南方以外，北雜劇都是用中原音韻，斷無什麼其他腔調成立的餘地，不然元曲在杭州不就應有北曲杭州腔，南京應有南京腔，東平應有東平腔等等了，而周德清此一生活及專究於北曲的行家，沒談到北曲會因地域不同而有腔調之別。

如果在研究北曲的唱念所使用的語音，所謂在元代被稱為『北腔』<sup>22</sup>的北曲，沒有去考實《南詞引正》的處處偽跡昭然，而去誤信偽書《南詞引正》<sup>23</sup>裡偽造的『黃州調』、『冀州調』、『中州調』等等，於是又用偽《南詞引正》的假腔調名來強調北曲也是依地方語音而依字聲行腔，則就不合於元

<sup>22</sup> 如，元朝仇遠的《金淵集》裡有『吳下老伶燕中回，能以北腔歌落梅』之詩句。及元代鄧子晉《朝野新聲太平樂府·序》稱卓從之的《中州音韻樂府類編》為《北腔韻類》，皆以『北腔』指元曲使用的只是單一『腔』調，而使用的則是中州音韻，即中原音韻而已，不會有其他地方性的韻所採用的其他地方的韻書。

<sup>23</sup> 詳見劉有恒本書另文及《崑曲史料與聲腔格律考略》（台北：城邦印書館），2015年；汪詩佩：〈再論『顧堅與崑山腔之始』——兼談《南詞引正》的疑點〉，《名家論崑曲》下冊（台北：國家出版社），2010年；彭劍飆：〈顧堅——查無此人；從《南詞引正》發現經過與擴廓帖木兒、張士誠等歷史人物年表否定崑曲鼻祖顧堅的存在性〉，崑山文化發展研究中心論壇，

<http://www.kswhyj.com/bbs/TopicOther.asp?t=5&BoardID=22&id=53>；

〈臆造出來的“崑曲鼻祖”顧堅——從歷史角度探討顧堅出現的年代及其可疑性〉，微博，

[http://blog.sina.com.cn/s/blog\\_4db1501f0101pms7.html](http://blog.sina.com.cn/s/blog_4db1501f0101pms7.html)

代的周德清在《中原音韻》裡所說的『先要明腔，後要識譜』一語了。因為，北曲在詞及樂上，是先有樂譜，再填詞，所以周德清才首先提到那早已寫就的每隻固定了的唱腔的曲牌，是填詞者要首要曉然在心的重要性了。周德清要填詞者先要把曲腔關係搞清楚（『明腔』），並且要認得每一隻曲牌的旋律（『識譜』），是認識各曲牌的唱腔在先，再填入詞，故絕無依北方各地方土音土語去依四聲去行腔來創出唱腔的史實可言。而到了明代，於北曲尚未崑腔化的於崑曲初起前的黃佐，在自序於嘉靖二十三年（甲辰，1544）的《樂典》卷二十一裡也指出了：

『金、元又變為北曲，如正宮【端正好】、商調【集賢賓】、南呂【一枝花】、黃鍾【醉花陰】、中呂【粉蝶兒】之類，依腔填詞，一定不易，以便快口唱過。』

他指出了元曲都是先隻隻曲牌的唱腔都是固定了的，是先行未填詞的曲牌的唱腔，後才被填入詞去。因為曲調早在還沒有詞前就先寫好了，填是後來才填上去，所以不管這位填詞者籍貫如何，或者不是使用北方『天下之語』（國語）的南方閩浙吳粵人，即或說着吳語或潮語、或溫州土話，即便填的是土語用辭的家鄉土話的各有其四聲，還是一樣地，是填入到那隻已固定了唱腔工尺的元曲曲牌的標準樂譜裡去，其是北方人裡的黃州、冀州或中州人也好，甚或南方的吳、浙、閩、粵也好，固定了的唱腔早等在那裡，填詞者即便有其家鄉土音的四聲，隨各地方言的各有不同，一點都不影響元曲早已創好擺在那裡的隻隻曲牌的唱腔的旋律。

所以，北曲的唱腔的腔調是並沒有能有任何由各地方的填詞者，依其家鄉是黃州，或是冀州，或中州，即依各地的地方方言，而依字聲行腔去創出一隻隻『黃州調』唱腔，或『冀州調』唱腔，或『中州調』唱腔的各自地方土音四聲下，隨之旋律起舞而造就出各種地方腔調的曲牌唱腔出來的絲毫的想像力立足的可能性，因為是元曲是依腔填詞，曲牌的曲調早就先寫固定好了。

那位作偽《南詞引正》的作者，對於在明朝時，曲家如沈璟、王驥德、沈寵綏等，皆知的南北曲依腔填詞，腔與地方土音無關都一概不曉，應是清代以來對於南北曲的依腔填詞開始無知之下，才會在作偽時鬧出笑話，造出了不合史實的所謂的『黃州調』『冀州調』『中州調』等依字聲行腔角度之下的想像，只要後人若是明曉南北曲的依腔填詞特性的知南北曲詞樂關係的研究者，一看《南詞引正》之下，即可分辨這是一篇清代以來，而且極大可能為 1957 年到 1960 年間內地江蘇省的某搞民俗曲藝及戲曲領域的不知樂的文人依當時在戲曲界、音樂界及民俗曲藝界盛行一時的，主張在人民音樂及人民戲曲的立場上，認為中國的地方戲是各地人民依各地方的方言的土音土言，去依字聲行腔，而形成各地人民的土腔的時行主張之下，運用想像力所假造的文字，說見筆者《崑曲史料與聲腔格律考略》一書及本書另文所探討。

## 務頭的真相

——周德清《中原音韻·作詞十法》的按語

以下未注明（今按；……）者為周德清《中原音韻·作詞十法》本文。

凡作樂府，古人云：『有文章者謂之樂府。』如無文飾者，謂之俚歌，不可與樂府共論也。又云：『凡作樂府，切忌有傷於音律。』且如女真【風流體】等樂章，皆以女真人音聲歌之，雖字有舛訛，不傷於音律者，不為害也。大抵先要明腔，後要識譜，審其音而作之，庶無劣調之失。而知韻，造語，用事，用字之法，名人詞調可為式者，並列於後。

（今按：元曲為依腔填詞，每一曲牌的唱腔皆固定，而作詞者，必須『審』各曲牌的唱腔，才能夠把詞填好，故周德清指出，一定要『審其音而作之』，即指一定要審度該一曲牌的唱腔旋律，才填入曲辭。此作詞十法的內涵的根本所在）

一作詞十法：

- 一、知韻：（無入聲，止有平上去三聲。）  
平聲：有陰有陽；入聲作平聲，俱屬陽。  
上聲：無陰無陽；入聲作上聲亦然。  
去聲：無陰無陽；入聲作去聲亦然。

二、造語：

可作樂府語、經史語、天下通語。

未造其語，先立其意；語意俱高為上。短章辭既簡，意欲盡。長篇要腰腹飽滿，首尾相救。造語必俊，用字必熟。太文則迂，不文則俗。文而不文，俗而不俗，要聳觀，又聳聽，格調高，音律好，襯字無，平仄隱。

（今按：所謂襯字無，是作元曲小令或散套，不要使用襯字，以免使曲牌旋律因配合襯字而需騰挪音值以插入多出的襯字，以致多出工尺，使旋律不純）

不可作俗語、蠻語、嗑語、市語。

方語，各處鄉談也。

書生語：書之紙上，詳解方曉，歌則莫知所云。

譏諷語：諷刺，古有之，不可直述，託一景，託一物，可也。

全句語：短章樂府，務頭上不可多用全句，還是自立一家言語為上。全句語者，惟傳奇中務頭上，用此法耳。

（今按：指出『傳奇』即元雜劇寫作劇本時，可以於務頭句，即，曲牌裡旋律最高潮處，使用全句語；短章樂府不可多用）

拘肆語：不必要上紙，但只要好聽。俗語、謔語、市語皆可。

前輩云：『街市小令，唱尖新茜意，成文章曰樂府。』是也。

樂府小令兩途，樂府語可入小令，小令語不可入樂府。

張打油語：吉安龍泉縣水滄米倉，有于志能號無心者，欲縣官利塞其口，作【水仙子】示人，自謂得意。末句云：『早難道水米無交。』觀其全集，自名之曰樂府，悉皆此類。士大夫評之曰：『此乃張打油乞化出門語也，敢曰樂府。』作者當以為戒。

雙聲疊韻語：如『故國觀光君未歸』是也。夫樂府貴在音律瀏亮，何乃反入艱難之鄉。此體不可無，亦不可專意作而歌之，但可拘肆中自念耳。

六字三韻語：前輩《周公攝政》傳奇【太平令】云：『口來豁開兩腮。』《西廂記》【麻郎么篇】云：『忽聽一聲猛驚』、『本宮始終不同』。韻脚俱用平聲，若雜一上聲，更屬第二著，皆于務頭上使。近有【折桂令】，皆二字一韻，不分務頭，亦不喝采，全淳則已；若不淳，則句句急口令矣，所謂畫虎不成反類犬也。殊不知前輩止於全篇中務頭上使，以別精粗，如眾星中顯一月之孤明也，可與識者道。

（今按：每隻曲牌有一至多處的旋律高潮處，此時，六字三韻的韻脚平仄相雜者可用，因為，一如周德清指出，元曲的依腔填詞，實樂曲重於文辭平仄，其最顯明處即在務頭，因為曲牌旋律高潮處，故周德清指出，用俊語時連平仄皆可不講究，故有以上『止五全篇務頭上使』之語）

語病：如達不著王母機，有答之曰：『燒公鴨亦可』。但此之類切忌。

語澀：句生硬而平仄不好。

語粗：無細膩俊美之言。

語嫩：謂其言太弱，既庸且腐，又不切當，鄙猥小家，而無大氣象也。

三、用事：明事隱使，隱事明使。

四、用字：

切不可用生硬字、太文字、太俗字。

襯〔拈+瓦〕字：套數中可摘為樂府者能幾，每調多則無十二三句，每句七字而止，却用襯字加倍，則刺眼矣。倘有人作出協音俊語，無此節病，我不及矣。緊戒勿言，妄亂板行。

【塞鴻秋】末句本七字，有云：『今日箇病懨懨剛寫下兩箇相思字』，却十四字矣。此何等句法，而又託名於時賢，沒興遭此誚謗，無為雪冤者，已辨於《序》。

五、人聲作平聲：施於句中，不可不謹，皆不能正其音。

『澤國江山人戰圖』：第一『澤』字，無害。

『紅白花開烟雨中』：第二『白』字。

『瘦馬獨行真可哀』：第三『獨』字，若施于『仄仄平平仄仄平』之句則可，施于他調皆不可。

『人生七十古來稀』：第四『十』字。

『點溪荷葉疊青錢』：第五『疊』字。

『劉項元來不讀書』：第六『讀』字。

『鳳凰不共雞爭食』：第七『食』字。

六、陰陽：

用陰字法：【點絳脣】首句，韻脚必用陰字。試以『天地玄黃』為句歌之，則歌『黃』字為『荒』字，非也；若以『宇宙洪荒』為句，協矣。蓋『荒』字屬陰，『黃』字屬陽也。

（今按：有陰陽之用誤，而唱來即唱不準字的問題，即是依腔填詞之故，旋律早已成就，如今按放單字，故必得明腔及識譜，擺下字去，還要會試唱，聽一聽旋律適合配搭的是有陰平或陽平）。

用陽字法：【寄生草】末句七字內，第五字必用陽字。以『歸來飽飯黃昏後』歌之，協矣；若以『昏黃後』歌之，則歌『昏』字為『渾』字，非也。蓋『黃』字屬陽，『昏』字屬陰也。

七、務頭：要知某調某句某字是務頭，可施俊語于其上。後註于《定格》內。

（今按：因為務頭是純音樂唱腔旋律中的事，不是陰陽平仄的事，每隻曲牌的旋律早已固定，其曲子的旋律高潮亦早已知之，作詞者必得知音，則一聞曲牌的唱腔，即知旋律高潮處是哪一句至哪幾句，最高潮又或是在該句的某字上，此即周德清於《定格》內指出某曲牌於哪句或句中哪一字是務頭的根源上。故務頭論了幾百年，知元曲為『依腔填詞，一定不易』（明·黃佐《樂典》），務頭純為音樂唱腔上的高潮處，即是務頭二字的解答，若知元曲係依腔填詞及知樂能領悟一首音樂的何處是高潮所在者，務頭實不難解）

八、對耦：逢雙必對，自然之理，人皆知之。

扇面對：

【調笑令】：第四句對第六句；第五句對第七句

【駐馬聽】：起四句是也。

重疊對：

【鬼三臺】：第一句對第二句；第四句對第五句；第一第二第三句，却對第四第五第六句是也。

救尾對：

【紅繡鞋】：第四句、第五句、第六句，為三對。

【寨兒令】：第九句、第十句、第十一句，為三對。

九、末句：詩頭曲尾是也。如得好句，其句意盡可為末句。前輩已有『某調末句是平煞，某調末句是上煞，某調末句是去煞』。照依後項用之。夫平仄者，平者平聲，仄者上去聲

者也。後云『上』者，必要上；『去』者，必要去；『上去』者，必要上去；『去上』者，必要去上；『仄仄』者，上去、去上，皆可；上上、去去，若得迴避，尤妙。若是造句且熟，亦無害。

去上：去平屬第二著，切不可上平：【慶宣和】。

仄平平：【雁兒】（按，原下方尚有『落』，為衍字，應刪）、【漢東山】

平去平：平去上屬第二著：【山坡羊】、【四塊玉】。

仄仄平平：【折桂令】、【水仙子】、【殿前歡】、【喬木查】、【普天樂】

平平去上：【醉太平】。

仄仄仄平平：【金盞兒】、【賀新郎】、【喜春來】、【滿庭芳】、【小桃紅】、【寨兒令】、【小梁州】、【賞花時】。

平平上去平。仄平平去平亦可：【呆古朶】、【牧羊關】、【德勝令】

仄平平去平：【喬牌兒】。

上平平去平：【凭闌人】。

仄平平去上：【紅繡鞋】、【黃鍾尾】。

仄仄平平去。上聲屬第二著：【醉扶歸】、【迎仙客】、【朝天子】、【快活三】、【四換頭】、【慶東原】、【笑和尚】、【白鶴子】、【堯民歌】、【碧玉簫】、【端正好】、【步步嬌】。

仄仄仄平平：【新水令】、【胡十八】。

平平去平上：【越調尾】、【離亭宴】（歌指鴛鴦煞）。

平平仄仄平平：【天淨沙】、【醉中天】、【調笑令】、【風入松】、【祆神急】。

仄平平仄平平去：【落梅風】、【上小樓】、【夜行船】、【撥不

斷】、【賣花聲】。

平仄仄平平平去：【太平令】。

平仄仄平平去上。去平屬第二著。【村裏迓鼓】、【醉高歌】、【梧葉兒】、【沉醉東風】、【願成雙】、【金蕉葉】。

平平仄仄仄平平：【賺煞尾聲】、【採茶歌】。

平平仄平平去平：【攪箏琶】。

平去仄平平去上：【江兒水】。

平平仄仄平平去。上聲屬第二著：【寄生草】、【塞鴻秋】、【駐馬聽】。

仄仄平平去平上：正宮、中呂、雙調【尾聲】

## 十、定格：四十首

### 仙呂

【寄生草】《飲》：『（長醉後）方何礙，（不醒時）有甚思。糟醃兩箇功名字。醅滄千古興亡事。麵埋萬丈虹蜺志。不殫時皆笑屈原非。但知音盡說陶潛是。』評曰：命意、造語、下字，俱好。最是『陶』字屬陽，協音；若以『淵明』字，則『淵』字唱作『元』字。蓋『淵』字屬陰。『有甚』二字上去聲，『盡說』二字去上聲，更妙。『虹蜺志』、『陶潛是』，務頭也。（今按：『虹蜺志』、『陶潛是』為此曲牌唱腔旋律最高潮處，此處應擺放俊語則文字結合音樂，輔成其美）

【醉中天】：『疑是楊妃在。怎脫馬嵬災。曾與明皇捧硯來。美臉風流殺。叵奈揮毫李白。覷著嬌態。（灑）松煙點破桃腮。』評曰：體詠最難，音律調暢。『捧硯』、『點破』，俱是上去聲，妙。第四句、末句，是務頭。

（今按：第四句、末句，是此曲牌唱腔旋律最高潮處，此處



應擺放俊語則文字結合音樂，輔成其美)

【醉扶歸】《禿指甲》：『十指如枯筍。和袖捧金樽。擲殺銀箏字不真。揉癢天生鈍。縱有相思淚痕。索把拳頭搵。』評曰：『筍』字若得去聲字，好。『字不』二字，去上聲，便不及前詞音律，餘無疵。第四句、末句，是務頭。

(今按：第四句、末句，是此曲牌唱腔旋律最高潮處，此處應擺放俊語則文字結合音樂，輔成其美)

【雁兒】：『(你有)出世超凡神仙分。一抹條，九陽巾。君。(敢)做(箇)真人。』評曰：此調極罕，伯牙琴也。妙在『君』字屬陰。

【一半兒】《春粧》：『自將楊柳品題人。笑撚花枝比較春。輸與海棠三四分，再偷勻。一半兒胭脂一半兒粉。』評曰：一樣八首，臨川陳克明所作，俊詞也。此調作者雖眾，音律猶先。

【金盞兒】《岳陽樓》：『據胡牀。對瀟湘。黃鶴送酒仙人唱。主人無量醉何妨。(若)捲簾邀皓月，(勝)開宴出紅粧。(但)一尊留墨客，(是)兩處夢黃梁。』評曰：此是《岳陽樓》頭摺中詞也。妙在七字『黃鶴送酒仙人唱』，俊語也。况『酒』字上聲，以轉其音，務頭在其上。有不識文義，以『送』為齎送之義，言黃鶴豈能送酒乎，改為對舞。殊不知黃鶴事，仙人用榴皮畫鶴一隻，以報酒家，客飲撫掌，則所畫黃鶴，舞以送酒。初無雙鶴，豈能對舞。且失飲酒之意，『送』者如吳姬壓酒之謂。甚矣，俗士不可醫也。

(今按：七字句的『黃鶴送酒仙人唱』的『酒』字，是此曲牌唱腔旋律最高潮處，此處應擺放俊語則文字結合音樂，輔成其美)

中呂

【迎仙客】《登樓》：『(雕簷)紅日低。(畫棟)綵雲飛。十二玉闌天外倚。望中原，思故國。感慨傷悲。一片鄉心碎。』評曰：妙在『倚』字上聲起音，一篇之中，唱此一字。况務頭在其上。『原』、『思』字屬陰，『感慨』上去，尤妙。【迎仙客】累百，無此調也。美哉德輝之才，名不虛傳。

(今按：七字句的『十二玉闌天外倚』的『倚』字，是此曲牌唱腔旋律最高潮處，此處應擺放俊語則文字結合音樂，輔成其美)

【朝天子】《廬山》：『早霞。晚霞。粧點廬山畫。仙翁何處鍊丹砂。一縷白雲下。客去齋餘，人來茶罷。(歎)浮生指落花。楚家。漢家。做了漁樵話。』

(今按：四字句的『人來茶罷』的『人』字，是此曲牌唱腔旋律最高潮處，此處應擺放俊語則文字結合音樂，輔成其美)

【紅繡鞋】《隱士》：『歎孔子嘗聞俎研。(羨)嚴陵不事王侯。百尺雲帆洞庭秋。(醉呼)元亮酒。(懶上)仲宣樓。功名不掛口。』評曰：二詞對偶、音律、語句、平仄，俱好。前詞務頭在『人』字，後詞妙在『口』字上聲，務頭在其上。知音傑作也。

(今按：四字末句『功名不掛口』的末字的『口』字，是此曲牌唱腔旋律最高潮處，此處應擺放俊語則文字結合音樂，輔成其美)

【普天樂】《別友》：『浙江秋，吳山夜。愁隨潮去。恨與山疊。鴻雁來，芙蓉謝。冷雨青燈讀書舍。怕離別可早離別。今朝醉也。明朝去也。留戀些些。』評曰：妙在『芙』字屬陽。取務頭。造語、音律、對偶、平仄，皆好。看他用『疊』

字與『別』字，俱是入聲作平聲字，下得妥帖，可敬。『冷雨』二字，去上為上，平上、上上、上去次之，去去屬下著。『讀書舍』方是別友也。又第八句是務頭。『也』字上聲，妙。

（今按：第八句『怕離別可早離別』，是此曲牌唱腔旋律最高潮處，此處應擺放俊語則文字結合音樂，輔成其美）

【喜春來】《春思》：『閑花醞釀蜂兒蜜。細雨調和燕子泥。綠窗蝶夢覺來遲。誰喚起。簾外曉鶯啼。』評曰：『調』字、『遲』字，俱屬陽，妙。『蜜』字去聲，好，切不可上聲。但要『喚』字去聲，『起』字平、上，皆可。

【滿庭芳】《春晚》：『知音到此。舞雩點也，修禊羲之。海棠春已無多事。雨洗胭脂。誰感慨蘭亭古紙。自沉吟桃扇新詞。（急管）催銀字。哀絃玉指。忙過賞花時。』評曰：此一詞，取其平仄庶幾。若『此』字是平聲，屬第二著。喜『羲』字屬陰，妙。可惜第四第五句上下失粘。妙在『紙』字上聲起音，『扇』字去聲取務頭。若是『紙』字平聲，屬第二著。『扇』字上聲，止可作【折桂令】中一對，多了『急管』二字，不成調，得一意結之方好。吁，今之樂府，難而又難，為格之詞，不多見也。

（今按：『誰感慨蘭亭古紙。自沉吟桃扇新詞』從前句的末字『紙』開始，醞釀至次句的第四字『扇』，是此曲牌唱腔旋律最高潮處，此處應擺放俊語則文字結合音樂，輔成其美）

【十二月、堯民歌】《別情》：『（自別後）遙山隱隱。（更那堪）遠水粼粼。（見椽柳）飛綿滾滾。（對桃花）醉臉醺醺。透內閣香風陣陣。掩重門暮雨紛紛。』（怕）黃昏忽地又黃昏。（不）銷魂怎地不鎖魂。新啼痕壓舊啼痕。斷腸人憶斷

腸人。今春。香肌瘦幾分。攬帶寬三寸。』評曰：對偶、音律、平仄，語句，皆妙。務頭在後詞起句。

【四邊靜】《西廂》：『今宵歡慶。軟弱鶯鶯可（曾）慣經。款款輕輕。燈下交鴛頸。端詳（著）可憎。好殺無乾淨。』評曰：務頭在第二句及尾。『可憎』，俊語也。

（今按：第二句及尾，是此曲牌唱腔旋律最高潮處，此處應擺放俊語則文字結合音樂，輔成其美）

【醉高歌】《感懷》：『十年燕市歌聲。幾點吳霜鬢影。西風吹起鱸魚興。晚節桑榆暮景。』評曰：妙在『點』、『節』二字上聲起音。務頭在第二句及尾。

（今按：『幾點吳霜鬢影』的『點吳霜鬢影』及末句『晚節桑榆暮景』的『節桑榆暮景』是此曲牌唱腔旋律最高潮處，此處應擺放俊語則文字結合音樂，輔成其美）

## 南呂

【四塊玉】：『買笑金。纏頭錦。得遇知音可人心。怕逢狂客天生沁。紐死鶴，劈碎琴。不害疼。』評曰：『纏』字屬陽，妙。對偶、音律，俱好，詞也可宗。務頭在第二句及尾。

【罵玉郎、感皇恩、採茶歌】《得書》：『長江有盡思無盡。（空）目斷楚天雲。人來得紙真實信。親手開，在意讀，從頭認。』『織綿迴文。帶草連真。意誠實，心想念，話慇懃。佳期未准。愁黛長顰。怨青春。捱白晝，怕黃昏。』『敝寒溫。問緣因。斷腸人憶斷腸人。錦字香粘新淚粉。彩箋紅漬舊啼痕。』評曰：音律、對偶、平仄，俱好。妙在『長』字屬陽。『紙』字上聲起首，務頭在上，及【感皇恩】起句，至『斷腸』句上。

(今按：【罵玉郎】的『人來得紙真實信』的『紙真實信』是此曲牌唱腔旋律最高潮處，此處應擺放俊語則文字結合音樂，輔成其美；【感皇恩】則務頭在『起句』的『織綿迴文』上，而【採茶歌】的務頭則在『斷腸人憶斷腸人』句上；而周德清此處的文字，前人已指出恐有脫漏，今正其義之。此三曲牌的如上所指出的務頭處，是此曲牌唱腔旋律最高潮處，此處應擺放俊語則文字結合音樂，輔成其美)

### 正宮

【醉太平】《感懷》：『(人)皆嫌命窘。(誰)不見錢親。水晶凡人麵糊盆。(纔)粘拈便滾。文章糊了盛錢囤。門庭改做迷魂陣。清廉貶人睡餛飩。葫蘆(提)倒穩。』評曰：『窘』字若平，屬第二著。平仄，好。務頭在三對，末句收之。

(今按：『文章糊了盛錢囤。門庭改做迷魂陣。清廉貶人睡餛飩』三對句，是此曲牌唱腔旋律最高潮處，而且持續至末句『收』(束)之，此處應擺放俊語則文字結合音樂，輔成其美)

【塞鴻秋】《春怨》：『(腕)冰消鬆却黃金釧。(粉)脂殘淡了芙蓉面，(紫)霜毫蘸濕端溪硯。斷腸(詞)寫在桃花扇。風輕柳絮天。月冷梨花院。(恨)鴛鴦不鎖黃金殿。』評曰：音律瀏亮，貴在『却』、『濕』二字上聲，音從上轉，取務頭也。韻脚若用上聲，屬下著，切不可以傳奇中全句比之。若得『天』字屬陽，更妙。『在』字上聲，尤佳。

### 商調

【山坡羊】《春睡》：『雲鬆羅髻。香被鴛被。(掩)春閨一覺傷春睡。柳花飛。小瓊姬。一(片)聲雪下呈祥瑞。(把)團圓夢兒生喚起。誰。不做美。吓。却是你。』評曰：意度、平仄，俱好，止欠對耳。務頭在第七句至尾。

(今按：第七句『(把)團圓夢兒生喚起』至末句，是此曲牌唱腔旋律最高潮處，此處應擺放俊語則文字結合音樂，輔成其美)

【梧葉兒】《別情》：『別離易，相見難。何處鎖雕鞍。春將去，人未還。這其間。殃及殺愁眉淚眼。』評曰：如此方是樂府。音如破竹，語盡意盡，冠絕諸詞。妙在『這其間』三字，承上接下，了無瑕疵。『殃及殺』三字，俊哉語也。有言六句俱對，非調也。殊不知第六句止用三字，歌至此，音促急，欲過聲以聽末句，不可加也。兼三字是務頭。字有顯對展才之調。『眼』字上聲，尤妙。平聲屬第二著。

(今按：周德清於此曲牌，明確解釋了這隻元曲【梧葉兒】曲牌的唱腔，其之固定的旋律，在第六句，字格為三字句(此處為『這其間』)時，此曲牌的固定唱腔是處於旋律的『音促急』，他提到，有人主張第六句，一如第三句，要作對句，即亦用五字句，但周德清指出，此曲牌逢此句已是旋律急促，不能有容『過聲』(把多出的字插入到快速唱腔內)的餘地，故而塞不下五個字，而三字句的『這其間』正是務頭處，是此曲牌唱腔旋律最高潮處，此處應擺放俊語則文字結合音樂，輔成其美)

### 越調

【天淨沙】《秋思》：『枯籐老樹昏雅。小橋流水人家。古道

西風瘦馬。夕陽西下。斷腸人在天涯。』評曰：前三對，更『瘦馬』二字去上，極妙。秋思之祖也。

【小桃紅】《情》：『斷腸人寄斷腸詞。詞寫心間事。事到頭來不自由，自尋思。思量往日真誠志。志誠是有。有情誰似。似掩那人兒。』評曰：頂真，妙。且音律諧和。

【凭闌人】《章臺行》：『花陣羸輸隨鏝生。桃扇炎涼逐世情。雙郎空藏瓶。小卿一塊冰。』評曰：陣有羸輸，扇有炎涼，俊語也。妙在『小』字上聲，務頭在上。『鏝』、『世』二字去聲，皆妙。

（今按：末句『小卿一塊冰』的『小』字，是此曲牌唱腔旋律最高潮處，此處應擺放俊語則文字結合音樂，輔成其美）

【寨兒令】《漁夫》：『烟艇閑。兩簑乾。漁翁醉醒江上還。啼鳥關關。流水潺潺。樂似富春山。數聲柔櫓江灣。一鉤香餌波寒。回頭觀兔魄，失意放魚竿。看。流下蓼花灘。』評曰：緊要在『兔魄』二字，去上取音，且『看』字屬陰，妙。『還』字平聲，好。若上聲紐，屬下下著。

### 雙調

【沉醉東風】《漁夫》：『（黃）蘆岸白蘋渡口。（綠）楊隄紅蓼灘頭。（雖無）烈頸交。（却有）忘機友。點秋江白鷺沙鷗。傲殺人間萬戶侯。不識字煙波釣叟。』評曰：妙在『楊』字屬陽，以起其音，取務頭。『殺』字上聲，以轉其音。至下『戶』字去聲，以承其音。緊在此一句，承上接下，末句收之。『勿頸』二字，若得上去聲，尤妙。『萬』字，若得上聲，更好。

（今按：『（綠）楊隄紅蓼灘頭。（雖無）烈頸交。（却有）

忘機友。點秋江白鷺沙鷗。傲殺人間萬戶侯。』的『楊』字上是務頭之始，是此曲牌唱腔旋律最高潮開始處，此曲牌的固定旋律到了『殺』字處，為曲牌的固定的旋律有著『轉其音』的表現，而至『戶』字處，固定旋律於此又是『承其音』，而旋律高潮的氣勢直到『末句』，才收束，於務頭期間應擺放俊語，尤其於旋律最高潮處，則文字結合音樂，輔成其美）

【落梅風】《切鱸》：『金刀利。錦鯉肥。更那堪玉葱纖細。若得醋來風韻美。試嘗著這生滋味。』評曰：第三句承上二句，第四句承上三句，生末句。緊要『美』字上聲為妙，以起其音，切不可平聲。『錦鯉』二字，若得上去聲，尤妙。

【撥不斷】《隱居》：『利名竭。是非絕。紅塵不向門前惹。綠樹偏宜屋角遮。青山正補墻頭缺。竹籬茅舍。』評曰：務頭在三對，急以尾收之。

（今按：『紅塵不向門前惹。綠樹偏宜屋角遮。青山正補墻頭缺』三對句，是此曲牌唱腔旋律最高潮處，此處應擺放俊語則文字結合音樂，輔成其美）

【水仙子】《夜雨》：『一聲梧葉一聲秋。一點芭蕉一點愁。三更歸夢三更後。落燈花棊未收。嘆新豐逆旅淹留。枕上十年事，江南二老憂。都到心頭。』評曰：賦者甚多，但第二句第五字第六字，及『棊末』二字，並『二老』二字，但得上去為上，平去次之，平上，下下著。惜哉此詞，語好而平仄不稱也。

【慶東原】《奇遇》：『參旗動，斗柄挪。（為）多情攬下風流禍。眉攢翠娥。裙拖絳羅。襪冷凌波。（耽）驚怕萬千般，（得）受用些兒箇。』評曰：『冷』字上聲，妙，務頭

在上。轉急以對收。『斗柄』二字上去，妙。【落梅風】得此起二句平仄，尤妙。

（今按：『襪冷凌波』句的『冷』字處，是此曲牌唱腔旋律最高潮處，而旋律於此開始『轉急』，而收束於末二句的『（耽）驚怕萬千般，（得）受用些兒箇』的對句，故於務頭處應擺放俊語，則文字結合音樂，輔成其美）

【雁兒落、德勝令】《指甲摘》：『宜將鬪草尋。宜把花枝浸。宜將繡線勻。宜把金針紉。』『宜操七絃琴。宜結兩同心。宜託腮邊玉，宜圈鞋上金。難禁。（得）一搯通身沁。知音。（治）相思十箇針。』評曰：俊詞也。平仄、對偶、音律，皆妙。務頭在【德勝令】起句。頭字要屬陽，及在中一對後，必要扇面對，方好。

（今按：【德勝令】起句的『宜操七絃琴』句，是此曲牌唱腔旋律最高潮處，應擺放俊語，則文字結合音樂，輔成其美）

【殿前歡】《醉歸》：『醉歸來。入門下馬笑盈腮。笙歌接至朱簾外。夜宴重開。十年前一秀才。黃蠶菜。打（熬）做文章伯。江湖氣慨。風月情懷。』評曰：妙在『馬』字上聲，『笑』字去聲，『一』字上聲，『秀』字去聲。歌至『才』字，音促，『黃』字急接，且要陽字好。『氣慨』二字，若得去上，尤妙。三對者非也，自有三對之調。『伯』字若得去聲，尤妙。

（今按：依周德清敘述，知此曲牌的固定旋律裡，到了『十年前一秀才』的『才』字處，曲調呈現『音促』）

【慶宣和】《五柳莊》：『五柳莊前陶令宅。大似彭澤。無限黃花有誰戴。去來。去來。』評曰：妙在『彭』字屬陽，僅

二十二字。愈字少，愈難作，五字絕句法也。佳詞，與【雁兒】同意。

【賣花聲】《香茶》：『細研片腦梅花粉。新剝真珠豆蔻仁。依方修合鳳團春。醉魂清爽，舌尖香嫩。這孩兒那些風韻。』評曰：俊詞也，務頭在對起及尾。

（今按：依周德清所說的『對起』，則『細研片腦梅花粉。新剝真珠豆蔻仁。依方修合鳳團春』及『醉魂清爽，舌尖香嫩』的起頭，再加上末句『這孩兒那些風韻』的結尾處，是此曲牌唱腔旋律最高潮處，應擺放俊語，則文字結合音樂，輔成其美）

【清江引】《九日》：『蕭蕭五株門外柳。屈指重陽又。霜清紫蟹肥。露冷黃花瘦。白衣不來琴當酒。』評曰：『柳』、『酒』二字上聲，極是，切不可作平聲。曾有人用『拍拍滿懷都是春』，語固俊矣，然歌為『都是蠢』，甚遭譏諷。若用之于【攪箏琵琶】，以四字承之，有何不可。第三句切不可作仄仄平平，屬下著。

【析桂令】《金山寺》：『長江浩浩西來。水面雲山，山上樓臺。山水相連，樓臺上下，天地安排。詩句就雲山失色。酒杯寬天地忘懷。醉眼睜開。回首蓬萊。一半雲遮，一半烟埋。』評曰：此詞稱賞者眾，妙在『色』字上聲，以起其音。平聲便屬第二著。平聲若是陽字，僅可，若是陰字，愈無用矣。歌者每歌『天地安排』為『天巧安排』、『失色』字為『用色』，取其便於音而好唱也。改此平仄，極是。然前引『雲山』、『天地』，後說『雲山失色』、『天地忘懷』。若此，則損其意，失其對矣。『安排』上『天地』二字。若得去上為上，上去次之，餘無用矣，蓋務頭在上。『失色』字若得去上為上，餘

者風斯上矣。若全句是平平上上，歌者不能改矣。嗚呼，前輩尚有此失，後學可不究乎。

（今按：『天地安排』句的『天地』二字，是此曲牌唱腔旋律最高潮處，應擺放俊語，則文字結合音樂，輔成其美）

### 套數

雙調【夜行船】《秋思》：『百歲光陰如夢蝶，重回首往事堪嗟。昨日春來，今朝花謝。急罰盞夜筵燈滅。

【喬木查】秦宮漢闕。（做）衰草牛羊野。不恁漁樵無話說。（縱）荒墳橫斷碑，不辨龍蛇。

【慶宣和】投至狐蹤與兔穴，多少豪傑。鼎足雖堅半腰折，魏耶。晉耶。

【落梅風】天教富，不待奢。無多時好天良夜。看錢奴硬將心似鐵。空辜負錦堂風月。

【風入松】眼前紅日又西斜。疾似下坡車。曉來清鏡添白雪。上牀和鞋履相別。莫笑鳩巢計拙。葫蘆（提）一就粧呆。

【撥不斷】利名竭，是非絕。紅塵不向門前惹。綠樹偏宜屋角遮。青山正補牆頭缺。竹籬茅舍。

【離亭宴煞】（指雙鴛鴦煞尾聲）蛩吟一覺纔寧貼。雞鳴萬事無休歇。（爭名利）何年是徹。（密匝匝）蟻排兵，（亂紛紛）蜂釀蜜，（鬧攘攘）蠅爭血。（裴公）綠野堂，（陶令）白蓮社。（愛）秋來那些。（和露）摘黃花，（帶霜）烹紫蟹。（煮酒）燒紅葉，（人生）有限杯，（幾箇）登高節。囑付（俺）頑童記者。（便）北海探吾來，（道）東籬醉了也。』評曰：此詞乃東籬馬致遠先生所作也。此方是樂府。不重韻、無襯字、韻險、語俊。諺曰百中無一，余曰萬

中無一。看他用『蝶』、『穴』、『傑』、『別』、『竭』、『絕』字，是入聲作平聲。『闕』、『說』、『鐵』、『雪』、『拙』、『缺』、『貼』、『歇』、『徹』、『血』、『節』字，是入聲作上聲。『滅』、『月』、『葉』，是入聲作去聲。無一字不妥，後輩學法。

## 崑山腔的『崑山』及『腔』是什麼意義

要問這個問題，不少主張依字聲行腔的學人一定會說：很簡單啊，那是崑山地方的人民，用自己的崑山土語的四聲，去依字聲行腔，而造出的地方的腔調。崑山腔，就是崑山地方的人用方言依四聲行出的腔去演唱的地方土腔戲。

### （一）、戲曲上使用『腔』字的出現

這可不是古來的事實。最早在明代，嘉靖中葉開始萌芽的演唱南曲的唱法，泛稱做『新聲』的就在江蘇地面上開始出頭了。江蘇的蘇州，一向是出戲子的中心，即所謂在明代的『吳優』。他們在南宋末年元朝初年，也大大有名，如唱南方曲牌戲的一部《韞玉傳奇》的，就是吳中子弟為第一的。如果再逆推，吳歎從先秦以來就很有名的，出自於吳儂軟語之鄉，所以歷史上不少記載，吳中都是出善歌唱的美聲家。到了南宋初年，中國終於產生了戲曲，也就是最初起於浙江南方接近福建一帶的溫州永嘉地區，有書會的成立，專門寫作劇本，以寫曲子當成一個個固定唱腔的牌子的戲，曲牌當成戲的主角，念白是配角，所以當時的人，就有稱他做『永嘉戲曲』的，彰明這種戲是『曲牌』構成的『戲』。而也有稱『戲文』的，則指的是有情節的劇本之意。

到了元朝，北方有成立於金元易代之際的元雜劇及樂府（含小令及散套）。於是元代人稱『永嘉戲曲』去掉『永嘉』二字，

直接稱『戲曲』，南方的曲稱為『南腔』，而對立的北方的稱為『雜劇』，或『北腔』。而有劇作家，如沈和，把南腔及北腔合成一套曲子，被稱為『南北腔合調』。這個『腔』，指的是演唱『聲詩、詞、曲』這個『曲牌』體所用的唱法。如，『北腔』，就是北方的唱北方曲牌體的唱法。

### （二）、『腔』是指唱曲牌體的南北曲的不同的唱法

於是到了明朝，這個『腔』字，就用在所有演唱南方的曲牌體戲的不同的唱法稱呼上。於是到了明代中葉，成化年（1465~1487）以來，出現了各種演唱曲牌體南方戲的唱法。如果出自江西的弋陽，當時人稱做『弋陽腔』，指是弋陽這個地方有人創造的唱法；而同時，也有浙江海鹽的『海鹽腔』，指是海鹽這個地方有人創造的唱法。海鹽及崑山當地出現的是使用了當時的官話，不論唱念都是官話，也可以看出，不是海鹽腔或崑山腔，就是當地人用當地土語去唱出來的。看他創造者是創造何種性質，使用自己家鄉話或是官話，而海鹽腔及崑山腔，就是澈頭澈尾的官話戲曲。那麼弋陽腔呢，它演出時『錯用鄉語』，也就是夾雜了弋陽方言，而演唱的語言呢，因為它流播於外地，必須使用天下的『通語』（普通話），

一如元朝周德清講到元曲都是用天下的通語，即當時依中原音韻的普通話來演唱，不管黃州、冀州，都不可能有所謂的魏良輔的《南詞引正》裡，去區分北曲有『黃州調』、『冀州

調』、『中州調』三種之類，因為元代當日的元曲大行家已指出了元曲都是唱普通話的。也因此，也可以證明，出自 1957～1960 年間內地有人偽造魏良輔的《南詞引正》，當日由一個主張土語發生土腔的戲曲及民俗曲藝界的學者級人物，未去讀周德清《中原音韻》，而反而自暴作偽的把柄。

而崑山腔呢，就是指在江蘇蘇州的崑山一帶有人創造的一種演唱南曲曲牌體的唱法。

### (三)、歌詞都出自如同雅樂一音配一字為原則

南北曲的曲牌是每一曲牌的唱腔是固定的，吾人指的唱腔固定，是指像南北曲這些曲牌體，其實也都是一如雅樂傳承，都是出於一音配一字的體系。宋詞也是這樣的，我們看一下姜白石遺留下來十多首宋詞的曲牌的樂譜，都是一音配一字；如果再往前推，像是漢魏南北朝的樂府詩也是一字配一音，所以才另有『聲辭』，去填補腔多字少時多出的音符。也可以看出，那樂府詩的時代的唱腔也是像後世的曲子詞、詞、南北曲各聲腔的詞、樂的關係是一樣的，都是先出現了寫好的音樂，再去填進曲辭。其實，一點都沒有什麼須大驚小怪的，如果去檢視一下所有現今的流行歌曲，大多數歌詞也都是一音配一字。今古人同理心，因為，歌詞這樣去配上音樂，唱起來，才最流利最能抒發情感，同時最為奔放，不因為在字上去拖泥帶水，而讓歌曲的感情的表現力可以盡情表達。

在詞曲的詞曲牌的兩漢及六朝樂府、胡曲、隋唐的教坊曲、曲子詞，到五代及宋代的詞，或南宋以來的『曲』(按，曲也不始於金元，於南宋永嘉戲曲的『曲』就是『曲』體的成立之時)，都是當做一個牌子，於是『依腔填詞』，一個詞曲牌的音樂先寫就了，等後人再填新詞，還是唱一樣的唱腔。如此一來，請問，那麼如果『弋陽腔』、『海鹽腔』、『崑山腔』如果都是同曲牌因係出一源，難不成唱的腔調都完全一樣嗎。

不，即使是唱某一曲牌，原本的該曲牌的旋律一樣，但在快慢上，首先就有不同的表達，如連唱四隻同一曲牌時，往往前一二隻較慢速，後二三隻較快速，此時，慢速時，在放慢的時間下必須填充一些唱腔進去，此時，『弋陽腔』、『海鹽腔』、『崑山腔』雖腔頭處可以相同，但拖腔，即可以各有各的『唱法』，於是不同的『腔』意謂着其拖腔可以由弋陽腔的創腔者，或海鹽腔的創腔者及崑山腔的創腔者，各自決定。而在每一樂節的終結處的拖腔，也可以各自有異。

像是崑山腔，還在頭腔時，特別要表達對於入聲字要斷，對於去聲字或有豁腔，對於上聲字或有頓腔，陽去聲字或有出腔於陰平聲字，再上行等把『平上去入』的唱，在頭腔出腔時，就要表現出來四聲的不同，而且或還明確記於工尺譜上。『弋陽腔』、『海鹽腔』也各有其唱法上的特色，但因唱腔失傳，無可考見。此即『腔』的要義所在，是顯示唱法的不同，而不是與土音的依字聲行腔有何相關。因為，曲牌體的南北曲，都是每曲牌的唱腔固定，其每一曲牌的腔格，即指的是固定的唱腔的基本的調。何以謂基本的調，即是因為



曲牌有快慢的伸縮，所以每個字對的唱腔的第一個音，即頭腔，就是每個曲辭的腔格所在。

每個字的腔格加在一齊，則成為一隻曲牌的腔格，即是每個曲牌裡的字的頭腔的集合體。

頭腔後方的拖腔，在快板時沒有，在慢板時加上，而如崑山腔，是有規律的加，每處都有其規定的拖腔的形式，不可亂自由擺放。

明代的署名為祝允明，實為其姪子完成的《猥談》一書裡，有對『腔』字做說明：『章句字數，長短高下，疾徐抑揚之節，各有部位』，指的是在文字格律上，一個宮調的一個曲牌，一定有其『章句字數』，如該曲牌是有幾句，每句各有幾個字。『長短』指唱腔於曲牌裡每個字，所唱の時值是多少的長短，而『高下』，是指每個字的唱腔的音名音高為工尺何音。『疾徐』則指曲牌的演唱速度，而『抑揚』即指通曲比較起來，唱腔的進行的高低旋律，含小腔等，即出腔後走腔的形式，而『各有部位』即指以上這些所有構成此一曲牌的因素，都一定有一定的格式，必須不可以自由行腔（按：意指曲牌為固定的唱腔）。

而崑山腔，雖然也是一種唱南曲曲牌體的方面，而且是當時研究唱法的士大夫及樂工戶侯過雲適、魏良輔、張野塘等人，在當時流行的海鹽腔的南曲上，去改進，他們的努力，就是在創造『新聲』的旗幟下，在當日的曲界進行的。但，

崑曲最重要異於其它的唱南曲的方法的『海鹽腔』、『弋陽腔』等等，就是在『轉音』上特別用心，他們就是要叫出延綿悠長、拖泥帶水的音樂，於是發明了一板六眼的『贈板』曲子。而且演唱上特重視表達要唱準及誇張出所唱的那個字的四聲，而且演唱中要把一字拆成頭、腹、尾三部份來唱，並且在唱腔上加上了伴唱音型。他們就在一字一音上，反而要求要拖泥帶水的來表達聲樂的美，不像其他唱南曲的唱法（『腔』）的近於直截表達曲情曲意。

#### （四）、崑山腔的拖腔——伴唱音型

中國音樂史在世界的最大的貢獻，包括有中國創立龐大的八十四調體系、中國的平均律及崑曲的伴唱音型的發明。當中國崑曲在慢板水磨之時，為了填充長時值的空擋，於是發明了先上後下的旋律音型來填空。而崑曲出現時的嘉靖中期以後，當時西方還在對位法時代，和聲學尚未應用，因此類似崑曲在『旋律調性』之下的伴唱音型，但屬性係『和聲調性』之下的伴奏音型也未發明。而崑曲在那個時代，就充滿了『旋律調性』的伴唱音型於其慢板唱腔裡。

因為，它往往十分有型，在不同宮調的不同曲牌裡，也往往有一樣的型在其內，於是近百年來，不少曲家不懂崑曲的本牌的腔格在頭腔上，只聞往往有重複出現的音型，於是從上世紀初的崑曲訂譜外行的王季烈起，誤以為這些伴唱音型是『主腔』，不曉得這些都是副屬於真正本牌的主要腔格的頭腔之後的『拖腔』（裝腔行進腔），於是分析錯誤，而『主腔』

錯學延續至今百年了，而尚未熄盡。

## 南曲務頭釋例

### ——【黃鶯兒】曲牌務頭在第一個七字句

明代的王驥德在《曲律·論務頭第九》內指出：

『舊傳【黃鶯兒】第一七字句是務頭』。

而王驥德本人對於務頭的認知，在其《曲律》一書所談論的也是沒有定論，只是說：『大略令善歌者，取人間合律腔好曲，反復歌唱，諦其曲折，以詳定其句字，此取務頭一法也。』而且這一所謂的『務頭』是即使到了今世，都因聲腔格律，於清客文士間承繼無人，而未能出現像王驥德所指出的那位聲腔格律正傳的『舊傳』的前人一樣，能了解聲腔格律之道之士，以致於成為未有定論的歷史無頭公案。而學界最新的說法，就是曾永義在《論說歌樂之關係》<sup>24</sup>一文裡，談到了務頭，說務頭乃『從字面看，所謂務頭是指曲中必須講究的地方；從內涵實質說，亦即聲情、詞情必須練達，使之務必相得益彰的地方』。按其說，尚未深入到南北曲之本源，與他一向主張依字聲行腔的腔調說有關，故『務頭』此一純為音樂旋律之事，與其定見實為兩途。儘管他在文中分析了百二十回本《水滸全傳》第五十一回裡有提到『那白秀英唱到務頭』時，指出『顯然那是唱到最精采最高潮動聽的地方』。如果他的結論能從此處着眼，正確的結論將要出現。但他忽略，而結論遂又晦澀而不堪解了。

<sup>24</sup> 曾永義：〈論說歌樂之關係〉，《戲劇研究》，第十三期，台北，2014年1月。

按，吾人要指出，元曲因為是『依腔填詞，一定不易』（明代黃佐《樂典》），每隻曲牌的唱腔都已先寫就，詞是由填詞者填入。所謂務頭，就是全曲旋律最見動聽的地方。務頭的形成，和文字一點關係都沒有。所以到今世，不少文人，如吳梅解成『務頭者，曲中平上去三音聯串之處』，因他對於南北曲皆依腔填詞不知曉，及對於崑曲的聲腔格律實為門外，才會光從文字的四聲的角度，去找務頭的根本，那就因沒有廣泛去閱讀史料，不知南北曲都是依腔填詞，於是探索的方向南轅北轍，完全錯誤。王季烈《螭廬曲談》裡對吳梅說法連聲諾諾，也是一如吳梅，未廣讀史料，因而不明南北曲之詞腔關係是音樂先寫好，填為後填入所致。

吾人於本書前一文已對周德清的務頭舉例予以按語說明了，都是出現在曲牌裡的已先寫好的曲牌音樂高潮處。這種音樂的高潮處，如果填詞夠引人，則相得益彰。

『從旋律看，務頭是指早已寫就的曲中旋律其最高潮動聽之處；從內涵實質說，亦即是旋律的聲情最彰，此時詞情亦能深體旋律的聲情而下筆，則更相得益彰。』

元代周德清在也的作詞十法裡其實也舉了很多的範例，說明某一北曲曲牌的務頭在哪裡。在接受周氏所有論點前，我人必有的認識是：周氏的所論務頭是元代唱北曲時的務頭，和明代崑山腔以來，即便是拿同一隻周氏所舉例的北曲牌來看，崑山腔時代的北曲各曲牌因為旋律已經不是元朝的元曲的唱腔了，而已經有所改變，甚至不少曲牌的唱腔還且變化

極大，原先該隻元曲曲牌的務頭即使有些在新的崑山腔之下依稀仍有存在，也是不同於元代元曲唱法裡的務頭之處了。不只是位置不同。如果不加分辨，就會從周氏的作詞十法所說的務頭所在處，視為是崑曲時代的北曲曲牌的務頭出現的原則，甚至想拿現存清代以來的後世的崑曲北曲工尺譜，去引申出崑曲南北的曲牌務頭的原則，這就會走上了研究的歧路了。

而有關王驥德所提到前人指出，南曲【黃鶯兒】曲牌第一個七字句是務頭的說法。到了今世，如王守泰因非聲腔專業，雖著有《崑曲格律》，因未能步入崑曲聲腔格律之門，因此，談起這樁公案，琢磨了半天此一曲牌第一個七字句的旋律線的表象，也分析不出來，只能說從其工尺譜『發現不出任何特點』（該書 184 頁）。

其實，要解決黃鶯兒曲牌務頭在第一個七字句的歷史公案，如果明瞭崑曲的聲腔格律，就並不困難了。我們試分析一下【黃鶯兒】這隻曲牌查考其立基所在的每個字腔格的陰平聲位置（所謂的基腔），馬上就足以釋數百年之疑了。

而在說明基腔前，要先定義何謂基腔，基腔即是這隻曲牌原本的那首作為曲牌前的歌曲的本腔，本質上即吳梅在《顧曲塵談》裡所說的，每個曲牌都有它的『本牌的腔格』，每個字的腔格是在其工尺的第一個工尺，即頭腔或腔頭上，而基腔，即指每個字的頭腔的陰平聲那個訂譜參考點的陰平字時應訂的腔，兩本聲腔格律譜的《南詞定律》及《九宮大成南

北詞宮譜》裡的曲牌範例裡都可以看出來。

任何世上的古今歌曲，每隻歌曲都有其個自的旋律。但如果是作為崑曲變成曲牌來使用，它每個字的旋律就依照崑曲的訂腔原理，每個音的陰陽七聲<sup>25</sup>。在填詞不同時，崑曲曲牌每個字的工尺的第一個音，即頭腔，都隨那首歌詞的文字的陰陽七聲，而會有一定規律性的調整。此即吳梅在《顧曲塵談》裡所說，『聲既不同，工尺自異。』

再細言之，曲牌裡的每一個字等於有七種情況（有的配腔相同），因為每個字的第一個音，因為填入的字的陰陽七聲的不同，就會依崑曲調腔的規則調整，而發出陰陽七聲不同時的旋律，我們把這七種全部聯集起來，訂它一個名字叫做腔格叢，在每個字位上可能產生依陰陽七聲不同配出的旋律的有變化的頭腔，以對應填詞者所填的陰陽七聲中之一。

但如果要分析，及要表示它，每談一隻曲牌的某一個字位上的腔（旋律）會有哪些配腔的情形時，如果要每個情形的配腔都要列出，不但太繁瑣，而且反而不易分析，而且除了陰平聲腔為主角外，餘皆配角。因為崑曲依七聲調腔，是依陰平聲腔時為基準。故我們只取陰平聲時的配腔，從陰陽七聲的腔裡取出，做為總代表，稱之為『基腔』（指崑曲是依此作為調腔的基準的音，即陰平聲字的頭腔所在的工尺上）。而其他六聲的腔，都是和這個腔有著因果相生的關係，故以一可以喻七，這是從明代沈寵綏在《度曲須知》所談的七聲的定

<sup>25</sup> 陰平，陽平，上，陰去，陽去，陰入，陽入謂之陰陽七聲。

腔法，及兩部聲腔格律譜的《九宮大成》及《南詞定律》所訂範例譜的腔格分析得出之結論，詳見筆者的《集粹曲譜初集（一）》的校注文導讀及《天祿閣曲譜》（十一卷十一集，1003齣崑曲折子戲曲譜）的校注文。

且陰平聲做為基準的性質最穩定，最有惟一性，而其他六聲皆以此聲為基準來訂腔，最有資格在崑曲的七聲裡做為七聲的基準，亦因而取名為『基腔』。而上去聲的波峰及波谷，則可以因訂譜者個人喜好搞怪而有伸縮的彈性，不能作訂腔的基準，詳見《集粹曲譜初集（一）》內之〈代序：集粹曲譜的曲譜校注文導讀〉一文。

崑曲之所以會有基腔的特性，因它也是依腔填詞的南北曲傳承，是有固定的旋律做為基本曲調（『本腔』）。南北曲，從南戲、北曲、到明代南曲各聲腔都是曲牌的唱腔是固定的；崑曲本質上也是固定旋律的曲牌，但可以依七聲於固定唱腔上再調腔，這是它在南北曲的發展的最後階段的一種進化現象。

而在固定旋律為基礎上，再依填入字的陰陽七聲的不同，而微調每個字的第一個音，配合陰陽七聲。因此，其前的南北曲，因唱腔固定，不必談基腔，因為，也不會因填入字的陰陽平仄不同而調整唱腔；但崑曲會，而且以陰平聲時的腔格為調腔的基準，此即『基腔』一辭的產生，是代表每個字位上的調腔基準音。

如今，吾人就開始進行分析，找出為何【黃鶯兒】第一個七字句是務頭所在，及其特徵是什麼，如此一來，務頭的真相可以真正大白，後人也不必再為務頭兩字費心揣摩再三，視為難解習題了。

這隻黃鶯兒曲牌其組成的平仄譜是：(含板眼，、表此後方字在板上，／表示底板)

平仄、仄平 仄／。  
 仄、平平，  
 、仄仄、平。  
 、仄平、平仄、平平、仄／。(第四句是本曲牌第一個七字句處)  
 平平、仄仄／。  
 平平、仄平。  
 、仄平、平仄、平平、仄。  
 、仄平、平。  
 、平平、仄仄，  
 、平仄、仄平、平

按：崑曲的進行方式是一定有一個骨幹，這個骨幹就是平聲字的陰平聲字(若為陽平聲則上一小三或大二度即為陰平聲位)。是構成固定的基礎音形成可謂之基腔的腔格，從此一基腔之後到下一基腔前的各個仄聲字音位的旋律，都是和前一個基腔有關，以它為音位的基準出發成腔(也有多個仄聲字連用時，較後的仄聲字依下一個基腔定腔)。所以每一個仄聲字，它都有一個隱形的基腔，最好的顯示出來的方法就是把它填成平聲

或入聲字，這時基腔就出來了，即是與前一基腔相同(多個聲字連用時後方的也可使用後方的基腔)。

以【黃鶯兒】曲牌而言，其陰平聲基腔譜係從崑曲聲腔格律譜的《九宮大成南北詞宮譜》的譜例分析如後：(6表低音的6，5表低音的5)

1-、-2 -／。  
 -、21，  
 、--、6。  
 、-5、1-、55、-／。(第四句是本曲牌第一個七字句處)  
 11、--／。  
 11、-6。  
 、-5、5-、11、-。  
 、-5、3。  
 、11、--，  
 、5-、-2、1

所以，如果要掌握某一隻曲牌的基本唱法組腔行腔，以上的基腔譜，就靠所有平聲字的集合，其配腔就是它最為原始的譜位譜。我們如果把以上基腔譜加以吟唱，它就是沒有仄聲字的平聲字位腔譜，很容易就看出這隻曲牌的風格，不會因為仄聲字造成崑曲曲牌演唱時變化多端，好像每隻曲牌聽來到處是重複的腔。

所以若要問【黃鶯兒】曲牌的曲風如何，一望基腔譜，則完全瞭若指掌，試論之：這隻曲牌有十句，第一句唱的是 12，第二句唱的是 21，第三句唱的是 6，第四句唱的是 515，第五句唱的是 1，第六句唱的是 16，第七句唱的 551（即 51），第八句唱的是 53，第九句唱的是 1，第十句末句唱的是 521（如果唱時能加上板位時值的長短當然更佳）。

李漁曾指出，一曲有一曲的務頭。我們檢視以上的基腔譜，每一句的基腔譜都看的十分明白，第三、五、九句都有一個基腔，很單調。第一、二、六、七、八句都前後計有兩個基腔，由一個基腔轉至第二個基腔。而第四句及末句則有三個基腔，所以轉折更多。基腔既已多變，則對於各仄聲字位的字行腔上，因下方的基腔有變動，則轉腔更有更為廣闊的表現空間，這種行腔的表現，現之於聲腔上是務頭的旋律面。如果對於劇作者而言，熟悉基腔譜，自可知務頭之句就是基腔變化最為多端的那一句。對於【黃鶯兒】曲牌而言，好像第四句及第末句都是基腔變化最多，但末句的 21 相連等於是基腔自變，實際上等於是 5 及 21 兩個基腔。

而第四句，即是本曲牌惟一具有真正個自獨立的三個基腔的變化，造成這一句的表現比別句更有表現力，更能夠表現抑揚頓挫婉轉的本錢。所以對於填詞者而言，這一句『仄平 平仄 平平 仄／。』的幾個仄聲字（本句第一字，第四字；第七字是末字有收腔不能計，因崑曲每句末字的收腔有定格）是最可以特填俊字來突出，而這一句如果填詞用的好自便成為務頭的成功範例。那麼，以往明代王驥德在《曲律》中所

言的『舊傳【黃鶯兒】第一七字句是務頭』，從基腔的分析上，馬上就看出而印証所言確實，就是這句第一個七字句的第四句，因為基腔在本曲牌中的最為多變化，所以這句成了本曲牌聲腔上的重心，也就是務頭的所在。

而對於實際配腔上，實質上對仄聲字製譜家自可在不離格範下來配腔，但變化也不可謂之不大，所以周德清用在元朝當時元曲裡的所謂務頭者，在崑曲裡，它只是說明了這個曲牌裡的哪一句會是腔格行進之重心，變化較多之處。這些句的填詞者對於此句要特錦心繡筆填詞落字，讓配出來的腔其聲情更多采多姿。尤其對於仄聲字，也要儘量用上或去聲，不要用到入聲字（因在配腔上入聲字等同平聲字，只是度曲上有別）。

所以總而結之，有人或謂務頭有定處，於崑曲的南曲，這是可以成立的，因為每一曲牌的基腔譜因為本腔為固定唱腔，所以都不變，只要是該隻曲牌，不管填詞者如何填陰陽上聲字，該哪處是務頭，不會改變，因為崑曲曲牌是南北曲的固定唱腔的源流，所以基腔線不變，而務頭在曲牌誕生時，就覆著在定處了。故吳梅說『務頭者，曲中平上去三音聯串之處』，這也只是泛泛之言。崑曲倚聲填詞之下，每個字的頭腔，也因七聲既不同，工尺自異之下而有異。上去入的聲腔既別，本來調腔之下如果此三字的基腔相同，就會有『假性務頭』出現，但如果三個字的基腔不一，即，原有的固定的曲牌旋律此處較起伏，則加加減減之下，說不定反而最後調整出來的三個音，竟是同音高的音，反而無起伏了，這都是

因為吳梅不懂崑曲訂譜的聲腔格律，所以光從文字陰陽七聲去想像而致誤。

而且，我們了解到，崑曲中曲牌旋律的行進及變化的原因，是受到了每個字的基腔的改變，及每個字位上的陰陽七聲的改變的雙重影響，決定了這隻曲牌每一句的旋律唱腔如何，吳梅的說法，只解決了對陰陽七聲這二中之一的對造成務頭的一方之因，因其實係不明南北曲係定腔的依腔填詞，且因而實不曉崑曲聲腔格律的文士，也不明腔格之本的內在實際形成之本源的基腔現象，因此不知還得就基腔上是最重要考慮到的第一要素，也要形成起伏最大，再加上陰陽八聲的填詞時的『平上去三音聯串』，或平上去交叉填詞等等，以求唱腔上的跌宕，故務頭並不生成於吳梅所謂的『曲中平上去三音聯串之處』，而是生成於基腔變化最多最密之處，於此處再講究吳梅的說法的原則，則才是形成真正的美聽的務頭。

而吾人考察了【黃鶯兒】的第一個七字句，確為該曲牌裡的唱腔的最為高潮，因為旋律轉折最大，其內在本質完全在基腔下表露出來，亦即此處是此曲牌旋律最高潮及最動聽之處。

所以崑曲每一曲牌，依此理，基腔即是崑曲某一曲牌真正的唱腔的面容。但它經常因為填詞的陰陽七聲不同，而外在旋律一直在無定中，沒有對於其固定唱腔本質了解之下的吳梅，已經解得不明確了。何況像持依字聲行腔說或腔調說者

想來解務頭之真相，則更與務頭的真面目隔多重紗，答案近在眼前但還是找往天邊，所談都不能切中務頭的肯綮了。

## 海鹽腔出現於成化及弘治年間考辨

### (一)、《涇林續記》及偽《南詞引正》言明初已有崑山腔乃妄

明代周玄暉《涇林續記》記明太祖聞崑山耆舊周壽誼高壽，及召來南京相談甚歡事，『太祖聞其高壽，特召至京，拜階下，狀甚矍鑠。問今年若干，對云一百七歲。又問，平日有何修養致此。對曰，清心寡欲。上善其對，笑曰，聞崑山腔甚佳，爾亦能謳否。曰，不能，但善吳歌。命歌之，歌曰：月子彎彎照九州，幾人歡樂幾人愁。幾人夫婦同羅帳，幾人飄散在他州。太祖撫掌大笑，命賞賜酒饌於殿上，又蠲其家丁役，送其還家』。

《南詞引正》的偽作者，看到了周玄暉《涇林續記》之後，就做為偽《南詞引正》的內容，於是在該偽文《南詞引正》的條末，寫下了『惟崑山為正聲，乃唐玄宗時黃幡綽所傳。元朝有顧堅者，雖離崑山三十裡居千墩，精于南辭，善作古賦。擴廓帖木兒聞其善歌，屢招不屈。與楊鐵笛、顧阿瑛、倪元鎮為友。自號風月散人。其著有《陶真野集》十卷、《風月散人樂府》八卷行於世。善發南曲之奧，故國初有崑山腔之稱』，因為有了《涇林續記》所寫明太祖問周壽誼『聞崑山腔甚佳，爾亦能謳否』之言。論者或因此而以為崑山腔始於元末明初，而以《涇林續記》此一傳奇小說之言為信史。

梁啟超於《中國歷史研究法》裡指出的『鑒別偽書之公例』有十二條：

- 『一、其書前代從未著錄或絕無人徵引而忽然出現者，什有九皆偽。
  - 二、其書雖前代有著錄，然久經散佚，乃忽有一異本突出，篇數及內容等與舊本完全不同者，什有九皆偽。
  - 三、其書不問有無舊本，但今本來歷不明者，即不可輕信。
  - 四、其書流傳之緒，從他方面可以考見，而因以證明今本題某人舊撰為不確者。
  - 五、真書原本，經前人稱引，確有佐證，而今本與之歧異者，則今本必偽。
  - 六、其書題某人撰，而書中所載事蹟在本人後者，則其書或全偽或一部分偽。
  - 七、其書雖真，然一部分經後人竄亂之跡既確鑿有據，則對於其書之全體須慎加鑒別。
  - 八、書中所言確與事實相反者，則其書必偽。
  - 九、兩書同載一事絕對矛盾者，則必有一偽或兩俱偽。
- 以上九例，皆據具體的反證而施鑒別也。
- 尚有可以據抽象的反證而施鑒別者：
- 十、各時代之文體，蓋有天然界畫，多讀書者自能知之。故後人偽作之書，有不必從字句求枝葉之反證，但一望文體即能斷其偽者。
  - 十一、各時代之社會狀態，吾儕據各方面之資料，總可以推見崖略。若某書中所言其時代之狀態，與情理相去懸絕者，即可斷為偽。



十二、各時代之思想，其進化階段，自有一定。若某書中所表現之思想與其時代不相銜接者，即可斷為偽。』

而《涇林續記》出現了所有中國古來書冊裡，不論是在《涇林續記》前或後的著作，談及周壽誼被明太祖特召時，都只是吃頓飯，沒有記載談話內容<sup>26</sup>，但《涇林續記》卻構思出整個故事，其前後的談及被特召時，俱未見記載的明太祖問周壽誼『聞崑山腔甚佳，爾亦能謳否』之事，而惟獨《涇林續記》卻像是幾百年後周玄暉親眼目擊，這種明顯的小說傳奇之類的編造，亦如同屬梁啟超所說第一條『其書前代從未著錄或絕無人徵引而忽然出現者，什有九皆偽。』梁啟超以下則舉例之：『例如三墳、五典、八索、九丘之名，雖見《左傳》，晉乘、楚禱杌之名，雖見《孟子》，然漢、隋、唐《藝文》、《經籍》諸志從未著錄，司馬遷以下未嘗有一人徵引，可想見古代或並未嘗有此書；即有之，亦必秦火前後早已亡佚。而明人所刻《古逸史》，忽有所謂《三墳記》、《晉史乘》、《楚史禱杌》等書。凡此類書，殆可以不必調查內容，但問名即可知其偽。』此事，『前代從未著錄或絕無人徵引而忽然出現者』，除非周玄暉有回到過去的神仙本事，不然只是其大腦裡玄想杜撰的東西，如唐傳奇一樣的匪夷所思而已。

而偽造的魏良輔的《南詞引正》約 1957~1960 年之間，於本書另文已有考辨之。

<sup>26</sup> 劉有恒：〈明太祖詢崑山人瑞周壽誼崑山腔一事乃偽史考〉，《崑曲史料與聲腔格律考略》（台北：城邦印書館），2015 年。

## （二）、錢南揚否定明初有崑山腔，只有海鹽腔亦誤

而錢南揚於 1979 年著《戲文概論》時，於『源委第二』的第二節『海鹽腔到崑山腔』，對於所謂的魏良輔的《南詞引正》裡所言『惟崑山為正聲。……元朝有顧堅。……故國初有崑山腔之稱』，又指出：『惟崑山為正聲』，這裡的崑山腔，是指元明間的崑山腔，實則就是海鹽腔』（52 頁）。他是認為明初沒有所謂的明初有崑山腔。也間接否定了顧堅為所謂的崑曲的鼻祖了，即，《南詞引正》裡所謂顧堅創了崑山腔，其實他都是在唱海鹽腔啦。但錢南揚的海鹽腔創始年代提早到明初，沒有任何可靠史料的佐證，因而成立性薄弱。海鹽腔出現的年代乃為於成化年間（1465~1487）及弘治年間（1487~1505）左右，如以下的考辨。

而明太祖時，當然沒有崑山腔，因為《涇林續記》所述為小說家之筆，不是信史，而有一作偽的內地學者，拿《涇林續記》等作構思的題材，去杜撰魏良輔的《南詞引正》，皆已考見於筆者之《崑曲史料與聲腔格律考略》內。

## （三）、海鹽腔出現於成化及弘治年間考辨

明成化二年進士、弘治初年任浙江右參政的陸容著有《菽園雜記》，其卷十有曰：『嘉興之海鹽、紹興之餘姚、寧波之慈溪、台州之黃岩、溫州之永嘉，皆有習為倡優者，名曰戲文子弟，雖良家子不恥為之。其扮演傳奇，無一事無婦人，無

一事不哭，令人聞之，易生淒慘，此蓋南宋亡國之音也。其『嘉興之海鹽、紹興之餘姚』的『戲文子弟』唱的是海鹽的腔、餘姚的腔，為成化年間事。

陸采（弘治十年至嘉靖十六年，1497~1537）的《冶城客論》裡，曰：『近始尚浙音，妓女輩或棄北而南』，『浙音』即指海鹽腔，陸采幼時逢弘治年，弱冠前後至青壯年逢正德年，晚年活至嘉靖年，在亦又再證明海鹽腔約起於成化年間。

再由何良俊的《四友齋叢說》裡引用樂師頓仁的話說：『頓仁在正德（1506~1521）爺爺時，隨駕至北京，在教坊學得。懷之五十年，供筵所唱，皆是時曲。此等辭並無人問及。』頓仁在正德十四年（1519）隨皇帝至北平後，學到了北曲後，五十年間，因為供筵時都是唱時曲的南曲，所以都沒有人像他詢及。正德年已是成化、弘治之後了，南曲聲腔已成了時代歌曲（時曲）了。

亦可知成化年間南戲海鹽腔的開始盛行，歷經弘治年，到了正德年間，樂師頓仁所學的北曲，因為該時代已是南曲時代，故根本沒有人要理會他所學的北曲。

成化年間左右，在其前，沒有任何史料提及海鹽腔盛行之事。如果真有現今某些海鹽腔學者所說的楊梓這位祖師爺讓海鹽腔興起，他家家僮及其後人，個個都擅南北曲的海鹽腔，而不是單傳一人，應散佈全江南，造成家家海鹽腔，處處提到楊梓祖師爺才是，怎會成化年以前，史料裡都沒有海

鹽腔的片言隻字的記載呢。

陸采的《冶城客論》裡，曰：『近始尚浙音，妓女輩或棄北而南』，其這海鹽腔，『近』指於成化年間（說見上），『始』指開始，明言斷代於此時，才開始流行海鹽腔。其前，則一如《猥談》所說的，從明初（『國初』），到萬曆十八年之前的『數十年來』<sup>27</sup>，都只說朝廷官府及民間文人士大夫都是『用優伶供事』，即指教坊等的『優伶』，民間消遣的戲班於此並未重視之，即，於成化年以前戲曲並非普遍性的民享的消遣。

這種民間的聲腔，不被士大夫所注意的現象，故史籍欠載的訊息，如，何良俊的《四友齋叢說》即指出：『祖宗開國，尊崇儒術，士大夫恥留心詞曲。雜劇與舊戲文本皆不傳，世人不得盡見。雖教坊有能搬演者，然古調既不諧於俗耳。南人又不知北音，聽者既不喜，則習者亦漸少。而《西廂》、《琵琶記》傳刻偶多，世皆快睹。故其所知者獨此二家。余家所藏雜劇本幾三百種，舊戲文雖無刻本，然每見於詞家之書。』所以未記載，當然不能說成化年之前就沒有海鹽腔的存在，但因為完全沒有史料證據，若有若無，從事學術者，即不能亂下無證據之論，而到了成化年左右才有了史料證據說明是開始（『始』）流行（『尚』）海鹽腔。

又由祝允明《猥談》裡所說：『今人間用樂，皆苟簡錯亂。其初歌曲絲竹，大率金元之舊，略存十七宮調，亦且不備，

<sup>27</sup> 《猥談》成於萬曆十八年出版之前，且為完成於祝允明其姪陸延枝之手，已另文考辨於本書。

只十一調中填轉而已。雖曰不敢以望雅部，然俗部大概較差雅部不啻數律。今之俗部尤極高，而就其聲察之，初無定，一時高下隨工任意移易（此病歌與弦音為最），蓋視金元製腔之時又失之矣。自國初來，公私尚用優伶供奉，數十年來，所謂南戲盛行，更為無端，於是聲樂大亂。』

我們看文意，其指『今人』，『其初』歌曲皆『金元之屬』，指明朝人於起初，即明初（『其初』）流行的是元雜劇散套散曲之屬。明初以來，『今之俗部』，指俗部，依下文文意應指含北曲及小令散曲散套等歌曲，而言『尤極高』，指尤其流行。但『其聲察之，初無定，一時高下隨工任意移易（此病歌與弦音為最）』，此指明初以來的北曲，其用宮調是不是用燕樂二十八調的宮調，而是任易設定調高，任意改變唱奏旋律，完全不是金元燕樂二十八調那種受均調制的束縛，故亦可以看出明初以來的元朝北曲的唱腔已開始漸失元朝北曲的唱腔原貌了。且指，國初以來到數十年來『南戲』並非『盛行』。那麼，即意謂到『數十年來』，南戲才『盛行』。

1967年嘉定出土的明成化年間傳奇刻本《新編劉知遠還鄉白兔記》。按何良俊於《四友齋叢說》裡的文字，知南戲盛於成化年，而同書裡，他指出：『舊戲文雖無刻本』，亦可以見成化年之前，其前的南戲（『舊戲文』）是沒有流行的出版品的。故成化年《新編劉知遠還鄉白兔記》算是早期因南戲開始盛行，故書賈願意出版這些戲文以牟利。故成化年開始南戲才流行，乃各前述當日書冊眾出一口，應可成為定論。

顧起元《客座贅語》卷九『戲劇』條曰：『南都萬曆以前，公侯與縉紳及富家，凡有宴會小集，多用散樂，或三、四人，或多人唱大套北曲，樂器用箏、琴、琵琶、三弦、拍板。後乃變而盡用南唱。歌者只用一小拍板，或以扇子代之，間有用鼓板者。今則吳人益以洞簫及月琴，益為淒慘，聽者殆欲墮淚矣。大會則用南戲，其始止二腔，一為弋陽，一為海鹽』。也指出了，在『公侯與縉紳及富家』，『宴會小集』，『多用散樂，或三、四人，或多人唱大套北曲，樂器用箏、琴、琵琶、三弦、拍板』，這就是『國初』到『數十年來』之間於南戲含海鹽腔興起之前的光景，因為那時候根本沒有海鹽腔在流行，最會體會新聲的『富家』，根本連想都沒有想到要找海鹽腔班，因為，根本沒有或沒有流行到被含江南富家所知的，除北曲唱腔外其他南戲的唱腔，不然，如《金瓶梅詞話》裡的『富家』西門慶，於海鹽腔盛行的時代，他找的都是海鹽腔戲班，還笑那聽不慣民間時曲的海鹽腔南戲的薛、劉二太監『內相家不曉得南戲滋味』（第六十四回）。如果作者生於南戲盛行前的成化以前，則《金瓶梅詞話》裡的『富家』西門慶，就應是如顧起元所述，『凡有宴會小集，多用散樂，或三、四人，或多人唱大套北曲，樂器用箏、琴、琵琶、三弦、拍板』而已了。

其實，以上等等的指向，一如李舜華《禮樂與明前中期演劇》<sup>28</sup>內所曰：『自正統以來，南曲戲文已開始在民間復興，成弘以來教坊雅樂漸次衰微，俗樂漸盛，至正德嘉靖間變動日益劇烈，曲界始成一新局面。……自明初至明中葉，正是教坊

<sup>28</sup>李舜華：《禮樂與明前中期演劇》，上海古籍出版社，2006年。

弦索彈唱的發展，及後來與民間戲文的漸次融合，再加上文人的積極推動，這才形成了正德、嘉靖間的演劇復興。」而且，教坊官宦富家領略的弦索官腔散入尋常百姓家，在社會經濟條件成熟下，市民藝術的昌盛於成化年間，於是南戲四大聲腔有前有後的盛起於這一『正德、嘉靖間』，而關鍵就在於成化年間了。

有題為明都穆（天順三年至嘉靖四年，1459~1525）著，而陸采編的《都公談纂》曰：『吳優有為南戲於京師者，錦衣門達其以男裝女，惑亂風俗。英宗（1436~1464）親逮問之，優具陳勸化風俗狀，上令解縛，面令演之。』此為『吳優』見於明代記載之初見者。亦見英宗正統年間起已有民間『吳優』演『南戲』。此書不知何年所著，但應比約著於成化年的《冶城客論》裡言『近尚浙音』的陸采為早，故知就在成化年之前應尚不久，民間演『南戲』尚不以海鹽腔名之，只曰南戲，故可以知舊南戲時代的舊腔是不是傳至明初成化年之前的英宗天順年間，係無直接證據，但可知較《冶城客論》為早的都穆著《都公談纂》時，『南戲』不言及『腔』名。

再因民間音樂大盛，是與戲曲並蒂的，故知沈德符《顧曲雜言》的『時尚小令』條有曰：『元人小令行于燕趙，後浸淫日盛。自宣正至成弘後，中原人行【瑣南枝】、【傍粧台】、【山坡羊】之屬。』標示了北有元人小令流行，此即明初承元代北曲餘緒而南戲諸腔未起於民間之前的民間小唱也是元人小令的時代的寫照，但到了『宣（德）、正（統，含天順）至成（化）、弘（治）』起，中原人流行起新的小曲，故亦匹

配著南戲四大聲腔的以『腔』為名的出現。尤其到了成化年間造成大盛，先是海鹽腔及餘姚腔冒出頭來，而見諸史料。而且今存最早的小曲總集，都是出現於成化年間，於北京的魯氏輯刻本的《四季五更駐雲飛》（成化七年）、《題西廂記詠十二月賽駐雲飛》、《太平時賽賽駐雲飛》、《新編寡婦烈女詩曲》各一卷，皆藏於北京圖書館，見傅惜華《曲藝論叢》（1953）。

但又如非江南地區的其他中國地區，如四川，依《四川通志卷二十》謂，於成化十九年於四川播州『設教坊司，以偽闡官掌其事，虜良家龐兆期女勝正福等一百餘名充女樂，教習雜劇。每遇節，旦愛衣龍衣自稱國主、天主，而稱其妻地主，且置後宮。奪趙高僧幼女玉正為宮妃，用巫師魘魅庶母貫氏，禁父妾馬正、蔣正等宮中奸使有身。嘗強淫宮婢。宋正不從，裸之縛於杙，牽群狗導之淫，凌辱狼藉而後殺之』，則亦可以知，即如成化十九年，海鹽等腔興起之時，四川播州地區仍教坊司所習者為北之雜劇。

再見之於沈德符《顧曲雜言》的『填詞名手』條有曰：

『南曲則四節、連環、繡襦之屬，出於成弘間，稍為時所稱。其從則嘉靖間。陸天池名采者，吳中陸貞山黃門之弟也。所撰有王仙客明珠記、韓壽偷香記、陳同甫椒觴記、程德遠分鞋記諸劇，今惟明珠記盛行。又鄭山人若庸玉瑛記，使事穩帖，用韻亦諧。內游西湖一套，尤為時所膾炙，所乏者生動之色耳。近年則梁伯龍、張伯起俱吳人，所作盛行於世，若

以中原音韻律之，俱門外漢也。』則沈德符連明代南曲的劇本的『稍為時所稱』也指向了『成（化）、弘（治）間』，本來明初『士大夫恥留心詞曲』，但如今已稍稍重視之了，所以才有『稍為時所稱』之言了。亦可知風氣之轉，南戲聲腔之盛的條件成熟就在於『成（化）、弘（治）間』。且如前述，成化年間始有『浙音』的出現，及海鹽、餘姚亦有習戲文子弟的記載，而海鹽、餘姚皆在浙江，亦不能摒除當日所指浙音包含海鹽腔及餘姚腔。

故可以得一結論：南戲的海鹽腔出現於約明憲宗成化年左右，晚至孝宗弘治年間左右。

## 《詞謔》乃書坊合康海、李開先等時人作品的合集考辨

### （一）、前言

《詞謔》於明代刻本及清陸貽典抄本，都沒有標明作者，明代刻本且被北京圖書館誤列為『嘉靖刻本』。到了《中國古典戲曲論著集成》出版時，於其提要裡表示，因為書中有『《市井豔詞》百餘，予所編集，中有改竄且多同作者。只錄三【山坡羊】，三【鎖南枝】』。據李開先《閒居集》，《市井豔詞》乃明李開先所編，故《詞謔》也是明李開先所作，因此，孫楷第只以此一孤證，不去考量是不是只有這一條或此書中，一些內容是從李開先的散佚稿裡輯來的，也未思考，以明代偽書及名不副實的出版品之盛，只有某名人著作的少部份內容，再添上一堆自著或另加抄自別處的內容，充實份量，而掛上某名人的大名來出版的著作，實亦多有。如：掛名祝允明，而實出自陸延枝的《猥談》，及掛名天池道人白序，而今傳本實為清初何焯（義門）所作的《南詞敘錄》。於是也只是率爾就以此一孤證，而掛上了李開先為作者之名。

試問，以明代出版風氣之劣，何以明清的刻本或抄本，連可以有部份內容是看出來屬於李開先所寫，都不去大方掛上全書是李開先所著之名，一定要讓此書作者不詳，其中個中的滋味，不是很耐人尋味嗎，難道連出版或抄者，都已自反而縮，認為其中內容百分之八九十都不是李開先之筆，所以連

牽強附會的理由或都沒有。

於是，幾十年來，凡引用此書者，皆以其內容內，有述及崑曲始祖魏良輔的事蹟，於是以李開先的生平年代，去推斷以定魏良輔的時代，如胡忌、劉致中的《崑劇發展史》曰：『我們以為李開先作《詞謔》時，魏良輔只是和滕全拙、朱南川、周夢谷一些人處於並列的地位，不是首屈一指的崑之宗。顯見《詞謔》所記的並不是魏已成名的晚年』，即是典型一例。吳書蔭先生《詞謔的作者獻疑》<sup>29</sup>裡，則以徐復祚的《南北詞廣韻選》內，凡引自《詞謔》內的『詞套』、『詞尾』兩部分之處共計有八處，皆言出自康海，或曰：『康得涵曰』，或曰『康武功曰』，於是以『詞套』、『詞尾』兩部分為康海之作，其餘仍定以李開先之作。後又有《南北詞廣韻選》權威的黃仕忠先生《詞謔作者確為李開先——與吳書蔭先生商榷》<sup>30</sup>（2004）一文，仍主此《詞謔》出於李開先。

## （二）、李開先確有未成之作《詞謔》，但從無見世而散佚

於明崇禎年間出版的《閒居集》裡，於卷首就有《先太常年譜》，內曰：『未卒前四日，猶手書遺囑云：家居二十七載，享林下清福，人生至此亦云足矣。惟蘇杭未得一遊，普濟新修園未得到，《詞謔》一書未成，尤可惜也。』（按：路

<sup>29</sup> 吳書蔭：〈詞謔的作者獻疑〉，《藝術百家》，2002年第2期。

<sup>30</sup> 黃仕忠：〈詞謔作者確為李開先——與吳書蔭先生商榷〉，《戲曲文獻研究叢稿》（台北：國家出版社），2006年。

1.《李開先集》所附《李開先的生平及其著作》一文裡指出），據此則李開先有一本未完成的《詞謔》。因為李開先的去世，再也沒有能夠成書了。就算其子孫真要補綴添材料完成去出版，或找人編輯及補全並出版，大大方方掛上先人李開先之名，不也輕而易舉。但李開先去世後，確有一冊《詞謔》問世，卻未掛上李開先之名，不止書坊，而且連編此書者，都不去為了吸引讀者，掛上聳動的李開先大名，寧可以不知來路的無名氏的名義來出版，不亦可怪。則今之《詞謔》能係李開先的遺著的成份，不也可以掂一下其輕重，是李開先著作的可能性不就大有可疑了。

當然，如黃仕忠先生，從今本《詞謔》裡『詞謔』有一條言及『冬夜，李脈泉方伯，過訪東野。……因歌余冬夜悼內之作，至把離人捺鬥，鐵馬簷楹』所語及的冬夜悼亡，指出即李開先的悼亡妻的散曲《四時悼內》之一。黃仕忠先生再舉『詞謔』另條『二沉醉，一詠張良，一嘲黑奴，一傳自均州張南溟，一出自吾章弭少庵』裡的『吾章』，指李開先是章丘人，再證成此書仍是李開先之作。但連同《中國古典戲曲論著集成》的一證，即使再加後舉各證，二十四條裡能湊成十條與李開先有關，但若即證明全書即是李開先所著，則一切古來偽書都可以合於這個標準了，只要內中滲入有一些和偽書的作者有關者，即可斷定此偽書為真品了。則天下凡造偽書者，只要拿原作者的一些內容加於其偽書裡，不就可以大言不慚說，這本偽書是真的。按，要證明不是偽書，要書中條條皆真，始成立，有一不成立者，即為滲偽之作。而吳書蔭先生《詞謔的作者獻疑》一文，則以徐復祚的《南

北詞廣韻選》凡引自《詞譜》內的『詞套』、『詞尾』兩部分之處，共計有八處，皆言出自康海，於是以『詞套』、『詞尾』兩部分為康海之作，其餘仍定以李開先之作。

又黃仕忠先生指出，於《南北詞廣韻選》卷十六所錄《浣紗記》正宮【雁過聲】套後有徐復祚的後記言：『又一《市井豔詞》【山坡羊】亦甚佳』，而今《詞譜》的『詞譜』亦有該一【山坡羊】，於是主張這又是徐復祚引用了李開先的《詞譜》，而以吳書蔭先生以徐復祚直接引自李開先的《市井豔詞》為非，認為即使徐復祚亦引用了《詞譜》的『詞譜』，於是吳書蔭先生以『詞套』、『詞尾』兩部分為康海之作，而其餘仍定以李開先之作。但因現今證明連《詞譜》的『詞譜』也被徐復祚看到了《詞譜》而加以引用其中的『詞套』、『詞尾』、『詞譜』三部份的內容，且徐復祚為王九思相友，而王九思又與康海為友，於是認為未題名的《詞譜》作者是王九思的好友康海。

按，吳書蔭先生並未指出《詞譜》的『詞譜』不是李開先所作，只是指《詞譜》的『詞套』、『詞尾』為康海所作，故黃仕忠先生舉《詞譜》的『詞譜』裡的【山坡羊】出自李開先所作《詞譜》，此不即是與吳書蔭先生一樣，認為《詞譜》的『詞譜』出自李開先之手嗎。黃仕忠先生應該要駁的，難道不是應在被吳書蔭先生認為『詞套』、『詞尾』屬康海之作的這一點去翻案，而不是舉證去認同吳書蔭先生一樣的認為《詞譜》的『詞譜』出自李開先之手。而且不只於此，黃仕忠先生又舉出更多《詞譜》的『詞譜』裡為李開先所著

的例子來，也又再重複加強了吳書蔭先生《詞譜》的『詞譜』是李開先所作，以證明《詞譜》的『詞譜』二十四條內，《南北詞廣韻選》引用了十條。但這不也並沒有解決徐復祚以其所見的《詞譜》認為是康海所著的實況，只是說明瞭徐復祚不一定每一處都特別指出引自《詞譜》而已。

現在我們要談一談關鍵的，黃仕忠先生認為徐復祚為王九思相友，而王九思又與康海為友，於是以為未題名的《詞譜》作者是王九思的好友康海，實無法成立。因為，徐復祚和李開先不識，但和王九思相識，則應乃是：徐復祚是從王九思處得知，這些都是出自王九思之友康海之手的思路，於是由王九思之口中，更可以確認《詞譜》的作者確為康海，理應如此推。而反而，王九思為徐復祚及康海皆為友的媒介之下，不是更加强了顛撲不破的《詞譜》的作者確為康海了嗎。

### （三）、《詞譜》乃書坊合康海、李開先等時人作品的合集

以上，只就徐復祚當年，在還接近於李開先的年代不久，從其友王九思處得知《詞譜》真正的作者為王九思的友人的康海，也許，在經過更多於五百年的我們，在斷定《詞譜》的作者時，既然當日出版品上都不標作者之名，而徐復祚私家得知可靠來源的康海之友的王九思，知乃為康海所作，則在無更多史料證明下，王九思及康海不就是惟一的、二手資料了嗎。故即如斷為康海一人所作，尚比斷為李開先一人所作來得合理。

但因兩人裡要確定係哪一人，於現今的史料證據，是找不到確切的明證之下，則最合理的推斷以至少是是書坊合康海、李開先等時人作品的合集的惟一較成立的假設了。

## 《南詞敘錄》係清初何焯偽造

——及《猥談》成於陸延枝考辨

### (一)、前言

如果《猥談》真是全部出自祝允明（1460～1526）之手，則祝允明去世於明世宗嘉靖五年丙戌（1526），享年六十七歲，至遲此書應完成於去世該年的嘉靖五年（1526）。而依清紀昀對於《猥談》的評價，是『神怪不經之事』（四庫全書總目提要）。

如果《南詞敘錄》真是全部出自徐渭（1521～1593）之手，且依天池道人於文前自序，則係自序於嘉靖三十八年己未（1559），內中言寫作於成序文以前。如只以其寫自序之年，當作完成此文之年，則與《猥談》成書至遲的 1526 年，相距 33 年之久。因祝允明足足比徐渭年長 61 年，等於是祖父級的長輩了。

《南詞敘錄》的天池道人的自序言：『北雜劇有《點鬼簿》，院本有《樂府雜錄》，曲選有《太平樂府》，記載詳矣。惟南戲無人選集，亦無表其名目者，予嘗惜之。客閩多病，咄咄無可與語，遂錄諸戲文名，附以鄙見。豈曰成書，聊以消永日，忘歌蒸而已。嘉靖己未夏六月望，天池道人志。』指他在福建寫成此文（『客閩多病，咄咄無可與語，遂錄諸戲文名，附以鄙見。豈曰成書』），而嘉靖三十六年（1557），37 歲的徐



渭至福建順昌，住在妻兄家中，則若序文所言果真，則應在此年至嘉靖三十九年間寫自序時所寫成的。於是吾人可以說他的《南詞敘錄》應寫成於嘉靖三十六年（1557）時或其後。如此一看，則《南詞敘錄》應晚於《猥談》至少31年左右。故依兩書所記事，應《猥談》者先出，《南詞敘錄》者晚出至少在《猥談》出世的31年之後。

## （二）《南詞敘錄》內容有清初學者何焯的『評』在內

於《南詞敘錄》前有所謂的其自序文，署以『天池道人』。此天池道人為徐渭的自號，這是絕對錯不了的。因為，不少徐渭傳世的畫作上，有徐渭的署名以『徐渭』與『天池道人』並列。當然，徐渭的自號不少，也有天池山人等等。徐渭有自著自己的年譜的《畸譜》一卷，收於《徐文長先生佚稿》卷一，但對於其所著任何著作，於年譜中都沒有提及，故無從考見是否此《南詞敘錄》確為徐渭的著作，且亦不收於《徐文長文集》及《徐文長先生佚稿》《徐文長佚草》內。而且從徐渭去世後，托名於其著作的偽書也就出世了，有名的如《天池秘集》十二卷。紀昀於《四庫全書總目提要》裡指出：『（直隸總督采進本）舊本題明徐渭編，武林孫一觀校。案渭，嘉靖中人，有《筆玄要旨》，已著錄。是編所載如葉向高、陳繼儒之類皆在其後，渭安得見其詩文。蓋即一觀所輯，偽託於渭也。其書體例駁雜，標目詭異。前六卷為總集：一曰韻萃，諸體詩也；二曰調雋，詞也；三曰籟葉，樂府歌行也；四曰麗華，賦也；五曰筆華，雜文也；六曰志林，傳也；

後六卷為小說：一曰談芬，清言也；二曰曠述，雜事也；三曰諧史，談嘲語也；四曰別紀，志怪也；五曰致品，分良辰、美景、賞心、樂事四子目；六曰清則，分花典、香禪、茗談、觴政四子目，皆明季山人強作雅態之語。四庫之中無類可入，以其雜出不倫，附之雜家類焉。』按偽書喜掛名某某人校或校正之類，而校者實即真正此一偽書的作者，此例亦屢見不鮮，故幾可斷言，此《天池秘集》的真正作者實如《四庫全書總目提要》指出的，即掛名『武林孫一觀校』的『孫一觀』，而非徐渭本人所編。

以《天池秘集》內容的矛盾，指出題為徐渭的《天池秘集》乃『偽託於渭』、『明季山人強作雅態之語』。則《南詞敘錄》有可能是偽托於天池道人所著的偽書嗎。

況且《南詞敘錄》依傅惜華《中國戲曲小說之浩劫》所言，於民國年間曾有一所謂的掛名為『明抄本』（？）存世，但亦毀於戰亂，今所存最早的版本乃是清人的版本。尤其，明代的出版界以出類書著名，像是著名的《說郛續》及抄《說郛續》內容為主的《廣百川學海》等，千奇百怪的真假書都亂收，但一概皆未收此書，亦不見任何明代的較小的叢書或類書收入，無乃太奇怪了。

到了清代才有是書出世，掛名『天池道人』自序。而且是兩個抄本而已，最早的為現上海圖書館所藏黃丕烈士禮居藏抄本。此二抄本，一是南京圖書館的錢氏正修堂八千卷樓的魯氏壺隱居抄本，一為現上海圖書館所藏黃丕烈士禮居藏抄

本。而黃丕烈去世於道光五年，於其前已收藏此一《南詞敘錄》最早抄本。但於魯氏壺隱居抄本有言『何義門評』。何義門，即何焯（1661年～1722），江蘇長洲人，康熙六十一年去世，為清初有名學者，他能評一本異書《南詞敘錄》，但明人沒有任何出版紀錄，或即出自何焯之手，或其別有一本《南詞敘錄》舊本，故加上自己對於《猥談》的不滿，而添入字句歎。而所謂的『何義門評』，如果明代果有一個舊本，而何焯於抄錄明代舊本時，雜入已見於抄本《南詞敘錄》之內，再故弄玄虛，弄一些何焯自己的『評』在內的綜合本。是耶。非耶。

而又有一可疑者，如《南詞敘錄》以其內容的站在南戲的立場上，於萬曆至明末，南曲大盛時，為何沒有一位曲家或曲談等論著提及這位聞人徐渭巨作的隻字片語，無乃太可怪了。此足以令人思考即真有此未必是『天池道人』所著的《南詞敘錄》，也只是被寫出後，即未流出；或更像一冊後人打造的偽書哩。

### （三）、今世研究戲曲史者，所用的《猥談》版本

#### （甲）、明人陶珽輯《說郭續》四十六卷

據清順治丁亥（四年）兩浙督學李際期刊本，所收《猥談》一卷，另亦收署名『祝允明』的《語怪》一卷。《說郭續》此書，清紀昀於《四庫全書總目提要》曰：『《續說郭》四十六卷（通行本）明陶珽編。珽，姚安人。萬曆庚戌進士。是

編增輯陶宗儀《說郭》，迄於元代，複雜抄明人說部五百二十七種以續之，其刪節一如宗儀之例。然正、嘉以上，淳樸未漓，猶頗存宋、元說部遺意。隆、萬以後，運趨末造，風氣日偷。道學侈稱卓老，務講禪宗，山人競述眉公，矯言幽尚。或清談誕放，學晉、宋而不成；或綺語浮華，沿齊、梁而加甚。著書既易，入競操觚，小品日增，卮言疊煽。求其卓然蟬蛻於流俗者，十不二三。珽乃不別而漫收之，白葦黃茅，殊為冗濫。至其失於考證，時代不明。車若水之《腳氣集》以宋人而見收，鮮於樞之《箋紙譜》以元人而闌入，又其小疵矣。』

按此書今世通行的是四十六卷本的『弘農李際期重定』的（順治三年，1646）兩浙督學李際期宛委山堂版，其序云：『上海鬱氏序謂《說郭》重《百川學海》六十三事，近有無錫華氏銅板活字盛行，不宜存此，徒煩人錄，故盡刪削。』此叢書的缺點乃如《四庫全書總目提要》指出的：『隆、萬以後，運趨末造，風氣日偷。道學侈稱卓老，務講禪宗，山人競述眉公，矯言幽尚。或清談誕放，學晉、宋而不成；或綺語浮華，沿齊、梁而加甚。著書既易，入競操觚，小品日增，卮言疊煽。求其卓然蟬蛻於流俗者，十不二三。珽乃不別而漫收之，白葦黃茅，殊為冗濫。至其失於考證，時代不明。』只要新奇，不必『考證』真偽，盡皆大收特收，當成小說野史觀之可也，如要史料價值實多存疑。

而且也指出了任何出於隆慶、萬曆年以後的明代人的筆記小說，其真實性實多可疑，因士風敗壞，以競奇鬪艷，語不驚

人死不休為尚。而可憐的是，偏偏戲曲發達於此時代中，對於戲曲史料的記載，亦多出於這些史料價值拙劣的著作之中，只要詳考之，即知。民初葉德輝《書林清話》即曰：『明人刻書改換名目之謬明人刻書有一種惡習，往往刻一書而改頭換面，節刪易名。』顧炎武《日知錄》卷十八〈改書〉條下曰『萬曆間，人多好改竄古書。人心之邪，風氣之變，自此而始。……不知其人，不論其世，而輒改其文，謬種流傳，至今未已。』及紀昀諸論，即可概觀之。

#### (乙)、明人馮可賓輯《廣百川學海叢書》計二十冊所收的《猥談》

但此書所收皆複出於《說郭續》及或《寶顏堂秘笈》等說部集成，故清紀昀於《廣百川學海叢書》提要內直接指出，這是『奸巧書賈』，『托言出於可賓』，而把『《說郭》印版中抽取此一百三十種』而為賺錢為目的偽列叢書名的叢書，其言曰：

『《廣百川學海》·（無卷數，兩江總督采進本）舊本題明馮可賓編。可賓，益都人。天啟壬戌進士。是編於正續《百川學海》之外，摭拾說部以廣之，分為十集，以十幹標目。然核其所載，皆正續《說郭》所有，版亦相同，蓋奸巧書賈於《說郭》印版中抽取此一百三十種，別刊序文目錄，改題此名，托言出於可賓也。』

#### (四)、最早收入《猥談》足本並祝氏小序的乃

### 陸延枝編《煙霞小說》

明萬曆十八年（1590）刻本，而由陸延枝編筆記瑣言的類書《煙霞小說》二十二卷，收入十二種稗官雜記，中有《猥談》一卷，是為足本的《猥談》，後世所有其他各版的《猥談》皆是依《說郭續》的刪節及改本，不只條數有刪減，並有改動之筆，且還刪掉所謂《猥談》的祝允明的小序。而且《煙霞小說》末，也收入了陸延枝其生父陸燾的語怪小說《庚巳編》，及他叔叔陸采的文言笑話集《艾子後語》，以及自己的《說聽六種》。此書因為流傳甚稀，清道光初，大藏書家黃丕烈《麈圃藏書題識》卷六所記載獲得該叢書中的一冊《說聽》四卷，但曰首尾葉皆不全，且曰：『此則《煙霞小說》本，近時此書不甚廣布，故無可鈔補，稍為黏補，以便展觀』，可見其少見。

紀昀《四庫全書總目提要》於《煙霞小說》提要內曰：『《煙霞小說》三十二卷（江蘇巡撫采進本），明陸貽孫編。貽孫，蘇州人。是書仿曾慥《類說》之例，刪取稗官雜記凡十二種。中如楊循吉《吳中故語》、黃暉《篷軒記》、馬愈《日抄》、杜瓊《紀善錄》、王凝齋《名臣錄》、陸延枝《說聽六種》、逸事瑣聞，尚資考論。至陸燾《庚巳編》、徐楨卿《異林》、祝允明《語怪編》、《猥談》、楊儀《異纂》、陸灼《艾子後語》六種，則神怪不經之事矣。』

至於近百年來出版的如1915年王文濡輯，《古今說部叢書》及閩侯吳曾祺編《舊小說》所收的《猥談》更是出自刪節及

改本的《說郭續》《廣百川學海》同一版本，無甚可觀矣。

### (五)、新發現的《猥談》的祝允明序文

是書前有范欽於嘉靖己未（三十八年）的所題前敘一篇，則此書所收各書的原本，應於該年前已被陸延枝收集到。《煙霞小說》本的《猥談》，和各其餘現所用的各本其差異所在，一是《煙霞小說》本的《猥談》為全秩。而其他各本都是出自同一源《說郭續》或其刪節本，不是《猥談》的全璧，而且，《煙霞小說》所收的《猥談》前有祝允明的小序，如下，其他各本都截削而未收。而且標於《猥談》書目下有曰：『南城吳氏刊附』字眼。此敘文，皆三字句。因罕見，今錄其所引前小序如下：

『伊《猥談》，紀瑣事。訂細文，述善戲。憶曩昔，長者次。雄論間，獲隨侍。追後來，廣交契。雕龍賓，不遐棄。高軒過，每移晷。或造請，尸客位。及綈緇，古哲對。所見聞，頗多識。擇其善，就編記。論篤外，有雜碎。齒頰餘，匪厚味。聊解頤，不忍置。因稗斯，祝氏志。』此《猥談》序文實亦不能證明果係祝允明之作，說見後可知。

### (六)、《猥談》應非駁萬曆十七年（1589）寫作的胡應麟《莊嶽委談》二卷之論

明代通儒胡應麟於《少室山房筆叢》正集卷二十五《莊嶽委

談》二卷內曰：『凡傳奇以戲文為稱也，無往而非戲文也，故其事欲謬悠而無根也，其名欲顛倒而無實也；反是而求其當焉，非戲也。故曲欲熟而命以生也，婦宜夜而命以旦也，開場始事而命以末也，塗汙不潔而命以淨也：凡此，咸以顛倒其名也。中郎之耳順而婿卓也，相國之絕交而娶崔也，《荊釵》之詭而夫也，《香囊》之幻而弟也：凡此，皆以謬悠其事也。近為傳奇者，若良史焉，古意微矣。古無外與丑，丑即副淨，外即副末也。』又曰：『今優伶輩呼子弟，大率八人為朋，生、旦、淨、丑、副亦如之。元院本止五人，故有五花之目。一曰副淨，古之參軍也；一曰副末，又名蒼鶻，可擊羣鳥，猶副末可打副淨；一曰末泥；一曰孤裝；而無所謂生、旦者，蓋院本與雜劇不同也。元雜劇旦有數色：所謂裝旦，即正旦也；小旦，即今副旦也；以墨點破其面，謂之花旦——今惟淨、丑為之。』以『咸以顛倒其名』，即《猥談》謂『生、淨、丑、末等名，有謂反其事而稱』所指出的對象有著相同的見解。

胡應麟於《莊嶽委談》的序內曰：『己丑（十七年，1589）陽月朔日識』，即，序寫成於萬曆十七年（1589）。按此書出版日期未見載之於胡應麟的文集內，而今存最早的是萬曆丙午（三十四年，1606）吳勉學刊本。收有陳文燭的序，明萬曆丙午（三十四年，1606）黃吉士的序，及當年孫居相的序，若果於自序後十七年始刊刻問世，則必為《煙霞小說》出版後十六年才成書，《猥談》作者必不得親見胡應麟之論，則《猥談》應乃駁以下所指出的萬曆十八年出版的李春熙《道聽錄》所記之論。

### (七)、《猥談》應乃駁萬曆十八年出版的李春熙《道聽錄》所記之論

《猥談》曰：『生、淨、丑、末等名，有謂反其事而稱，又或托之唐莊宗，皆謬也。』案：《猥談》謂『生、淨、丑、末等名，有謂反其事而稱』，或亦可指李春熙《道聽錄》所引的『或曰』的話而言。李春熙於《道聽錄》卷四裡有曰：『元人又有院本，打者：一副淨，一副末，一引戲，一末泥，一孤裝，猶梨園之有生、旦、外、末、淨、丑、貼。七字之義，或曰：反語。生為熟，丑為好，旦為夜，貼為幫，淨為鬧，末為始，可也；若外為內，則牽強矣。』按：《道聽錄》五卷，由明人李春熙撰，他於嘉靖三十二年（1553）赴京應試不第後，留在北方，晚年始南歸作《道聽錄》。卷首作於隆慶己巳（三年 1569）的『道聽錄自言』裡指出：『是冊凡名公有集者不錄，舊梓本者不錄，出古人者不錄，有事無詩詞者不錄。間有錄者，以未及見或愚意有所寓也。』又曰：『錄淫詞、錄戲談者，不欲以人廢言，間以解倦者之頤也。錄小簡、錄漫語者，因當餘意，不忍棄也。』所以，於書中所記，並無見之於其他書面著作，則其論『或曰：反語』則不見任何書冊之言，李春熙此年或已亡故，故《道聽錄》出版於其去世後，因此，書中每卷下有其子『楚源桃沅南李春熙輯，男謙重梓』的字樣，故《猥談》作者應乃見到此書之言，而據以駁之。但一如吾人於開頭所言，《猥談》如真是全部出自祝允明（1460～1526）之手，則必應該完成於祝允明去世的 1526 年，即嘉靖五年（1526）以前，於《道聽錄》

卷首李春熙作於隆慶己巳（三年，1569）的『道聽錄自言』，及此書出版於明萬曆十八年（1590）之後，才能夠被《猥談》作者見到，但此時已是祝允明去世後 64 年之後了。故可以說，今存不論是足本或刪改本的《猥談》，都是寫成於萬曆十八年或其後，此時，祝允明已去世至少 64 年之後了。

又按：雖李春熙《道聽錄》於卷四尚有『萬曆丁丑（五年，1577）中秋，予值初度避客於郡之武山之上』的記載，則此書應是於他寫作自言的隆慶三年至出版的萬曆十八年出版前，尚續寫作，故非完成於其寫作自言之時。

故由上所論，可見從《猥談》的『生、淨、丑、末等名，有謂反其事而稱』，可證是此書萬曆十八年出版的李春熙《道聽錄》所記之論出版之後，且當年明萬曆十八年（1590）刻本陸延枝編《煙霞小說》二十二卷再收入之。或即據此，陸延枝完成此《猥談》一書的最後定本。當然，如果以三書因果來看，以《猥談》作者於萬曆十八年（1590）看到出版的《道聽錄》後，予以完成《猥談》一書的最後定本，批駁內中《道聽錄》之論，而於當年的《煙霞小說》時，順便塞入，偽托祝允明所著，故此偽作者或即陸延枝。

### (八)、陸延枝作《猥談》之證

陸延枝又是何人，乃當時鼎鼎大名的蘇州陸氏家族裡的陸燾之子。陸燾和其兄陸煥及其弟陸采被時人稱為『三鳳』。陸燾，錢謙益《列朝詩集小傳》言其『嗜學無不通，尤悉本朝

典章，叩之若引繩貫珠，纚纚不可窮也』。於嘉靖十三年，脫離官場。而『事母極孝，多戚戚，公因選聲伎娛之。母死一日，盡出其歌姬十餘人』（文震孟《姑蘇名賢小記》）。而其子陸延枝，清乾隆《長洲縣志》曰：『博雅清謹，能不墮其家聲』。而陸家和祝允明是有來往的，陸采於《冶城客論》裡有『胡銓身後』條，指出：『聞之祝允明，又云初聞祝子之言，以為祝好奇，必記此，不暇詳扣，因近聞祝氏《語怪》兩編無之，追書於此』。而陸釗《陸子餘集》卷三亦收入《祝先生墓志銘》，即，祝允明去世後的墓誌銘即為陸延枝之父陸釗所作。陸延枝於家族先人，可聞見與祝允明交往及祝允明的言談，於是取資以成《猥談》一書，並為取信於人，又加上小序一篇。按：序實未必必須作也，尤其是像《猥談》不過雜錄幾十則禪官的小書，故如《南詞敘錄》前有『天池道人』自序，反而有偽跡，《猥談》亦然，一如偽書往往託言於『校正』，皆所謂欲蓋彌章是也。若有一個舊本的《南詞敘錄》，則陸延枝必見到過這個舊本的《南詞敘錄》，不滿其中的言論，而於《猥談》內加入他自己的評語。被他批評的《南詞敘錄》之處，反而可以斷言舊本《南詞敘錄》必含有這些內容。但作者是誰，是不是舊本《南詞敘錄》有天池道人的自序，因當下證據不足，皆未可定。

### （九）、談今存《猥談》《南詞敘錄》內容相互循環相扣怪現象

《猥談》內涉及戲曲者有兩則，俗見本實皆據《說郛續》刪改本，故有失真，今全錄最早本及足本的《煙霞小說》所收：

『今人間用樂，皆苟簡錯亂。其初歌曲絲竹，大率金元之舊，略存十七宮調，亦且不備，只十一調中填轅而已。雖曰不敢以望雅部，然俗部大概高於雅部不啻數律。今之俗部尤極高，而就其律中，又初無定，一時高下隨工任意移易（此病歌與絲音為最），蓋視金元製腔之時又失之矣。自國初來，公私尚用優伶供奉，數十年來，所謂南戲盛行，更為無端，於是聲樂大亂。南戲出於宣和之後、南渡之際，謂之溫州雜劇。予見舊牒，其時有趙閔夫榜禁，頗述名目，如趙真女、蔡二郎等，亦不甚多，以後日增。今遍滿四方，轉轉改益，又不如舊。而歌唱愈繆，極厭觀聽，蓋已略無音律腔調（音者，七音；律者，十二律呂；腔者，章句字數，長短高下，疾徐抑揚之節，各有部位；調者，舊八十四調，後七七宮調，今十一調，正宮不可為中呂之類。此四者無一不其）。愚人蠢工，狗意更變，妄名餘姚腔、海鹽腔、弋陽腔、崑山腔之類，變易喉舌，趁逐抑揚，杜撰百端，真胡說耳。若以被之管絃，必至失笑，而昧士傾喜之，互為自謾爾。

生、淨、旦、末等名，有謂反其事而稱，又或託之唐莊宗，皆繆云也。此本金元闌闌談吐，所謂鶻伶聲嗽，今所謂市語也。生即男子，旦曰粧旦色，淨曰淨兒，末曰末尼，孤乃官人，即其土音，何義理之有。太和譜略言之，詞曲中用土語何限，亦有聚為書者，一覽可知。』

按：《猥談》罵南戲『今遍滿四方，轉轉改益，又不如舊。而歌唱愈繆，極厭觀聽，蓋已略無音律腔調』，而《南詞敘錄》則反指責『間有一二叶音律，終不可以例其餘，烏有所

謂九宮。必欲窮其宮調，則當自唐、宋詞中別出十二律、二十一調，方合古意。是九宮者，亦烏足以盡之。多見其無知妄作也。」反對南戲會有『宮調』並以『必欲宮調，則當取宋之《絕妙詞選》，逐一按出宮商，乃是高見。彼既不能，盍亦姑安於淺近。大家胡說可也，奚必南九宮為。』全係反駁南戲『略無音律腔調』，似《南詞敘錄》後出於《猥談》。

《猥談》罵南戲『妄名餘姚腔、海鹽腔、弋陽腔、崑山腔之類』，即與《南詞敘錄》所云『今唱家稱弋陽腔，則出於江西，兩京、湖南、閩、廣用之；稱餘姚腔者，出於會稽，常、潤、池、太、揚、徐用之；稱海鹽腔者，嘉、湖、溫、台用之。惟「崑山腔止行於吳中」同，按《南詞敘錄》稱頌南戲，並指出唱家所說的四腔，而《猥談》以不屑的筆觸，痛責《南詞敘錄》所說的南戲四腔為『妄名』。似《猥談》後出於《南詞敘錄》。

《南詞敘錄》又謂『今崑山以笛、管、笙、琵琶按節而唱南曲者，字雖不應，頗相諧和，殊為可聽，亦吳俗敏妙之事。或者非之，以為妄作，請問《點絳脣》、《新水令》，是何聖人著作』，正好對應了《猥談》的『愚人蠢工，狗意更變。……變易喉舌，趁逐抑揚，杜撰百端，真胡說耳。』『若以被之管絃，必至失笑，而昧士傾喜之，互為自謾爾。』似《南詞敘錄》即指《猥談》的『非之，以為妄作』。而《猥談》指《南詞敘錄》的作者為『昧士』而却『傾喜之』。似《猥談》後出於《南詞敘錄》。

《猥談》罵南戲『愚人蠢工，狗意更變，妄名餘姚腔、海鹽

腔、弋陽腔、崑山腔之類，變易喉舌，趁逐抑揚，杜撰百端，真胡說耳。』而《南詞敘錄》對『胡說』作文章：『必欲宮調，則當取宋之《絕妙詞選》，逐一按出宮商，乃是高見。彼既不能，盍亦姑安於淺近。大家胡說可也，奚必南九宮為。』《南詞敘錄》反駁說，若不能對於每首宋詞都去標出宮調，又可能為來冒議南戲不守『音律腔調』，那麼，大家一齊來『胡說』吧，此又似《南詞敘錄》後出於《猥談》且直接反駁《猥談》的『胡說』兩字。

在史上用『鶻伶聲嗽』者，亦只見於《猥談》及《南詞敘錄》：《猥談》曰：『生、淨、旦、末等名，有謂反其事而稱，又或託之唐莊宗，皆繆云也。此本金元闌闌談吐，所謂鶻伶聲嗽，今所謂市語也。』這是指『生、淨、旦、末等名』金代元代的『闌闌談吐』，即今之『市語』，就是叫做『鶻伶聲嗽』。而《南詞敘錄》則此『鶻伶聲嗽』四字的定義又不一樣，併了《猥談》的論南戲及生淨旦末的名稱，而曰：『或云：宣和間已濫觴，其盛行則自南渡，號曰『永嘉雜劇』，又曰『鶻伶聲嗽』，似《南詞敘錄》誤會《猥談》的文義。而認為南戲為『鶻伶聲嗽』。此又似《南詞敘錄》後出於《猥談》，且併《猥談》兩段文字而誤其文義，本書另篇已有申論之。

《南詞敘錄》的『或云：宣和間已濫觴，其盛行則自南渡，號曰永嘉雜劇』，即指《猥談》所說的『南戲出於宣和之後、南渡之際，謂之溫州雜劇。予見舊牒，其時有趙閻夫榜禁，頗述名目，如趙真女、蔡二郎等，亦不甚多，以後日增。』此又似《南詞敘錄》後出於《猥談》，且直指《猥談》的作者為『或』。

《猥談》曰：『生即男子，旦曰粧旦色，淨曰淨兒，末曰末尼，孤乃官人，即其土音，何義理之有。太和譜略言之，詞曲中用土語何限，亦有聚為書者，一覽可知。』又分明指《南詞敘錄》把『生即男子，旦曰粧旦色，淨曰淨兒，末曰末尼，孤乃官人，即其土音，何義理之有。』去釋『義理』而於《南詞敘錄》內，釋如：

『生：即男子之稱。史有董生、魯生，樂府有劉生之屬。旦：宋伎上場，皆以樂器之類置籃中，擔之以出，號曰花擔；今陝西猶然。後省文為旦。或曰：小獸能殺虎，如伎以小物害人也。未必然。外。……貼。……丑。……淨，……此字不可解。或曰：其面不淨，故反言之。予意：即古參軍二字，合而訛之耳。優中最尊。其手皮帽，有兩手形，因明皇奉黃旛綽首而起。末：優中之少者為之，故居其末。手執搯爪。起於後唐莊宗。古謂之蒼鶻，言能擊物也。北劇不然：生曰末泥，亦曰正末；外曰孛老；末曰外；淨曰倮，律蛇切，小兒也。亦曰淨，亦曰邦老；老旦。……傳奇。……題目。……賓白。……科。……介。……諱。……打箱。……開場。……』而《猥談》則似責《南詞敘錄》解釋這些名辭是『何義理之有』，似《猥談》後出於《南詞敘錄》。

而《猥談》曰：『詞曲中用土語何限，亦有聚為書者，一覽可知。』又分明指《南詞敘錄》『聚為書者，一覽可知』內，而所謂的『書』，即指《南詞敘錄》裡，把這些土語聚為書來供讀者一覽，即指：

『曲中常用方言字義，今解於此，庶作者不誤川。員外。……謝娘。……勤兒。……行首。……小玉。……薄暮。……九百。……相公。……下官。……奴家。……使長。……包彈。……虛脾。……揼擺。……動使。……嚙嚙。……傻角。……評跋。……波查。……入跋。……妝么。……妝局。……忐忑。……遮莫。……行徑。……搜羅。……魑魍。……端相。……若為。……打脊。……恁的。……交加。……饅饅。……胡柴。……畢竟。……爭得。……支吾。……恁。……掌事。……頂老。……備俏。……辣浪。……入馬。……僂僂。……世不。……嚼。……解庫。……龐兒。……喬才。……奚落。……唧溜。……技。……籌兒。……』全係責《南詞敘錄》解釋這些名辭是『詞曲中用土語何限，亦有聚為書者，一覽可知』，一方面指出詞曲中用土語不必限制，似指《南詞敘錄》多此一舉，還可以用任何不必似《南詞敘錄》去舉列的土語，且明白指出了《南詞敘錄》把這些土語用法『聚為書者，一覽可知』，可看出似《猥談》後出於《南詞敘錄》。

### (十)、《南詞敘錄》係清初何焯偽造；《猥談》成於陸延枝之手

《猥談》書中多有駁《南詞敘錄》者，則《南詞敘錄》似應必係成書於《猥談》成書前，即萬曆十八年之前，

但《南詞敘錄》書中多有駁《猥談》者，則《猥談》的萬曆十八年首度問世因係不可變動的鐵定事實，則《南詞敘錄》應作於萬曆十八年以後。於是吾人發現了糾結的矛盾，此一習題究竟何解呢。



第一說：因為《猥談》確是自紙黑字於萬曆十八年被出版屬實，而《南詞敘錄》的寫成的日期的無法確認，而乃是未定之天。因為不確定的事物不能勝於事實的前提之下，即，應認定《猥談》似有駁《南詞敘錄》乃巧合，而《南詞敘錄》後出，駁《猥談》乃據萬曆十八年出版的《猥談》而駁，即此其一說。如此一來，《南詞敘錄》不是如其序文所標示的天池道人作於嘉靖三十八年，此日期是偽的，那麼，即推倒了是出自天池道人之作，則更非徐渭之作，而是後於萬曆十八年的一個人，看到了《猥談》在批評南戲，大大不高興之下，而以天池道人為名，暗示作者為徐渭，並紀年份是嘉靖三十九年。而這個人除了清初的何焯，依現有證據下可以對號入座之外，無其他人選。即，整本的《南詞敘錄》就是清初的何焯所偽造的。

又有第二說，因為還有清代的何焯在塗改添加《南詞敘錄》，因此，第一說的難題，何焯便是答案之鑰。即，《南詞敘錄》駁萬曆十八年出版的《猥談》，乃皆出自何焯添加的駁辭。《南詞敘錄》於萬曆十八年之前有一舊本被陸延枝看到，祝允明不可能看到，因為已故。被看到的時間應在萬曆十八年之前的某一年。而《猥談》裡對於《南詞敘錄》舊本的駁辭，都是出自於陸延枝之手筆，非成於祝允明之筆。不過，如此巧合之事，實難相信，會巧被陸延枝看到，但自此無踪影，於後世都無法目睹直到被何焯發現了，而恰好他也因此為文駁斥該書，故如此看來，第一說就成立了。那就是：《南詞敘錄》是清初何焯偽造的。

但《猥談》雖非通本偽造，但雖陸延枝不可能看到清初何焯的偽造的《南詞敘錄》，但其內容，也另有前述和駁斥李春熙《道聽錄》之說有關，故亦非通本內容皆出自祝允明，尚有陸延枝的手筆，包括那一篇〈猥談序〉在內。

## (十二)、結語

如此看來，《猥談》及被陸延枝添油加料過的。即，最後的今本完成品，《猥談》成於陸延枝之手，而《南詞敘錄》全本則都是清初何焯偽造的。

〔附錄〕、讀汪琪先生：《湘劇歷史起源問題初探》（《戲劇之家》，2014年第十期）之感言

如果有把《南詞敘錄》的內容和《猥談》對照一下，就知道《南詞敘錄》的問題非常嚴重。

首先，《猥談》是首先出自萬曆十八年（1590）祝允明的姪子陸延枝於其出版的《煙霞小說》叢刊裡首次問世，不是祝允明生前的出版物。所以任何如果引用《猥談》內容，只能是得等到萬曆十八年（1590）《猥談》問世後才能看得到。

偏偏，在萬曆十八年（1590）《猥談》問世前，掛名天池道人自序於嘉靖三十八年（1559）的《南詞敘錄》竟然在駁斥或引用《猥談》，故只能說明：

（一）、《南詞敘錄》必成於萬曆十八年《猥談》問世後。

（二）、故，引用了《猥談》的《南詞敘錄》開頭那篇天池道人序於嘉靖三十八年的序是偽造的。沒有所謂的天池道人，當然更不可能是徐渭的作品。因為，如果真是徐渭，嘉靖三十八年怎能看到萬曆十八年的出版的《猥談》。故《南詞敘錄》非作於嘉靖三十八年，此其一，至少在萬曆十八年後寫出的。

（三）、《南詞敘錄》三大引用《猥談》之處：

（甲）、《猥談》指南戲起於宣和之後，南渡之際（『南戲出於宣和之後、南渡之際，謂之溫州雜劇』），《南詞敘錄》則主張在宋光宗朝，但後又加了一句：『或云：宣和間已濫觴，

其盛行則自南渡，號曰永嘉雜劇』是起於宣和之後，南渡之際。此一『或』，只有《猥談》是這麼說的，故《南詞敘錄》作者看到了《猥談》對南戲起源時間的看法，列為備參的『或云』。

（乙）、《猥談》談到鶻伶聲嗽為金元對角色稱呼的市語，而《南詞敘錄》誤看《猥談》文義，以為是南戲的別稱。而『鶻伶聲嗽』四字惟獨見之於《猥談》，被《南詞敘錄》作者看到，而併湊成是南戲的代稱。

（丙）、《猥談》罵南戲都是『胡說』，《南詞敘錄》作者對《猥談》大大不滿，於是針對《猥談》的『胡說』二字，挑明了講出了『大家胡說可也』。

（丁）、其他別的證據及以上證據的詳細說明，皆見筆者本書含本篇之各篇內。

（四）、所以，《南詞敘錄》作者，必看到萬曆十八年出版的《猥談》，則非那個嘉靖三十八年寫序的天池道人，自然亦不是嘉靖三十八年還看不到《猥談》的徐渭。整個明代，對南戲及引申之南曲推崇的明末，沒有任何人見過也寫作南曲散曲的徐渭此著作，正符合梁啟超在《中國歷史研究法》裡指出的『鑒別偽書之公例』有十二條之第一條：

『其書前代從未著錄或絕無人徵引而忽然出現者，什有九皆偽。』

梁啟超以下則舉例之：『例如三墳、五典、八索、九丘之名，雖見《左傳》，晉乘、楚檣杙之名，雖見《孟子》，然漢、隋、唐《藝文》、《經籍》諸志從未著錄，司馬遷以下未嘗有一人徵引，可想見古代或並未嘗有此書；即有之，亦必秦火前後早已亡佚。而明人所刻《古逸史》，忽有所謂《三墳記》、《晉史乘》、《楚史檣杙》等書。凡此類書，殆可以不必調查內容，但問名即可知其偽。』

此《南詞敘錄》的突然出現於清代的何焯的手抄及評本內，『前代從未著錄或絕無人徵引而忽然出現者』，加上內容還分明是萬曆十八年後《猥談》的內容及駁斥《猥談》之說在內，則必成於何焯之手，是經文獻比對而實實在在的考據，並非如汪琪先生所說的，僅是一種理論的想像與推斷的武斷之說。

除非主張徐渭在嘉靖三十八年看得到《猥談》並寫出的此《南詞敘錄》一書的學者，能合理解釋此疑點，否則反而是《南詞敘錄》是為何焯的獨家親筆成文，乃屬證據確鑿，言之有據。若見《南詞敘錄》前有一嘉靖三十八年天池道人之序，沒有實實在在的考據，而僅是以想像與推斷的武斷之下，而一口咬定必是徐渭寫出的那些學者，始不能免於受武斷而以想像及推斷立說之評了。

## 《南詞敘錄》的四大聲腔流播地區 係清初何焯偽造

### (一)、前言

筆者於上文已考《南詞敘錄》出自何焯之手的被發現，實影響重大，也由此可知，考據資料的重要性，否則，幾十年的學術光陰不堪回首，多年耕耘被偽史料打垮，是每位學界中人最痛心疾首之事。而其中影響最大的，就是《南詞敘錄》裡的四大聲腔分佈神話的若被取消，則一切聲腔研究史要重頭來過。

因為，研究戲曲者，常引用《南詞敘錄》裡有關南戲四聲腔（弋陽腔、餘姚腔、海鹽腔、崑山腔）的流行地域，並不是《南詞敘錄》序裡所提的嘉靖三十八年當時或約前後不久的南戲分佈的歷史實況，而是清初《南詞敘錄》的作者何焯坐在斗室裡冥想編織出來的。吾人以往曾發表一文，當時（2013年）係只證得《南詞敘錄》為成於何焯之手，該時尚未考實《南詞敘錄》是何焯一人偽造的。然而，當時即對於《南詞敘錄》作者，好似親目所見而言之鑿鑿的四大聲腔分佈有所質疑，其中有一節談『《南詞敘錄》四大聲腔流播地地區是何焯幻覺之作』，今將該文依現之《南詞敘錄》全係何焯偽作的結論，修飾該文後，錄之於後：

### (二)、弋陽腔流播『兩京』乃清初何焯的虛構

《猥談》罵南戲『妄名餘姚腔、海鹽腔、弋陽腔、崑山腔之類』，而今本《南詞敘錄》則於清初何焯偽造時，把《猥談》所提到的四聲腔的名字下，再加入各自的流播地，以加詳之，而成：『今唱家稱弋陽腔，則出於江西，兩京、湖南、閩、廣用之；稱餘姚腔者，出於會稽，常、潤、池、太、揚、徐用之；稱海鹽腔者，嘉、湖、溫、台用之。惟崑山腔止行於吳中，流麗悠遠，出乎三腔之上，聽之最足蕩人，妓女尤妙此，如宋之嘌唱，即舊聲而加以泛豔者也』

按：何以知道此段內有何焯添入者。因為，於《南詞敘錄》內：於『弋陽腔』後，有何焯的眉注曰：『弋陽即出於海鹽，乃譚總制攜海鹽子弟以歸，變其鄉俗耳。見湯若士文集』，是以知之。

何焯先有看法，即是，弋陽腔是出自於海鹽腔。其理由是，何焯看了湯顯祖的文集後，見到了湯顯祖《宜黃縣戲神清源師廟記》。內中曰：『此道有南北，南則昆山之次為海鹽。吳、浙音也。其體局靜好，以拍為之節。江以西弋陽，其節以鼓。其調喧。至嘉靖而弋陽之調絕，變為樂平，為徽青陽。我宜黃譚大司馬綸聞而惡之。自喜得治兵於浙，以浙人歸教其鄉子弟，能為海鹽聲。大司馬死二十餘年矣，食其技者殆千餘人。』

何焯認為是譚綸『攜海鹽子弟以歸，變其鄉俗』，是在海鹽腔的基礎上形成了弋陽腔。於是把弋陽腔的流播地加上了『江西』。又認為譚綸為官於朝廷，與北京及南京有關，再

加上他所處的清初北京盛行又名弋腔的京腔，故加以聯想，把『兩京』也當成弋陽腔的流播地，如後所論。

但殊不知，嘉靖三十八年的兩京流行的是使用南京官話的海鹽腔，於如下所述明代，時人就已有記載當日的實情，故今本《南詞敘錄》對於弋陽腔的流播地，因是喧賓奪主而可以旁證乃是虛構的。而且兩京既能成為弋陽腔流播地，則顯然是表示弋陽腔成了入京城成為了國劇的時代，但以明代時人的下文來看，若果成作於嘉靖三十八年，則應訂海鹽腔流播地為『兩京』，始不會喧賓奪主：

按：萬曆時期顧起元在《客座贅語》中稱：『大會則用南戲，其始止二腔，一為弋陽，一為海鹽。弋陽則錯用鄉語，四方士客喜聞之；海鹽多用官語，兩京人用之。』即知應是海鹽腔流播兩京而為『兩京人用之』這是主，而『大會』用二腔之一的『弋陽』，為賓。

按弋陽腔於明季從未形成國劇，倒是在清朝初年，康熙六十一年去世的何焯那個時代，京腔風行京城的北京，等於是領有實質上的國劇地位，京腔另有弋腔之稱，見於當時王正祥的《十二律京腔譜》所述：『弋腔向無曲譜，只沿土俗，以一人唱而眾人和之』，即以弋腔謂京腔。何焯當日，見當日弋腔的流行於北京，於以把弋腔當成弋陽腔來看待，以當日弋腔流行京城，以當日的今推明代的古，亦認為明代嘉靖時期，弋陽腔亦必流行於南北京。但如此一來，一加上『兩京』而知，此必為清初人何焯之所添加，而不為明代，尤其是嘉

靖年間的事實。

因為，一如明代範濂《雲間據目鈔》卷二記載弋陽腔戲班到松江（雲間，即今上海）：『戲子在嘉隆交會時，有弋陽人入郡為戲。一時翕然崇高，弋陽人遂有家於松者。其後漸覺醜惡，弋陽人復學為太平腔、海鹽腔、以求佳。而聽者愈覺惡俗。故萬曆四五年來，遂屏跡，仍尚土戲。近年上海潘方伯，從吳門購戲子，頗雅麗。而華亭顧正心、陳大廷繼之。松人又爭尚蘇州戲。故蘇人嚮身學戲者甚眾，又有女旦女生，插班射利，而本地戲子十五二三矣。亦一異數。』

連弋陽腔於南京外圍的松江亦不能立足，只能改唱太平腔及海鹽腔，又如何能入南京喧賓奪海鹽腔之主，再北上流播於北京而奪海鹽腔的霸主地位，故純為何焯所加。而且，一如萬曆時期顧起元在《客座贅語》中稱：『海鹽多用官語，兩京人用之。』已知明代當日的『兩京人』的喜好是海鹽腔，故如果焯有讀通史料，應把『兩京』改置於海鹽腔的流播範圍內，把偽造海鹽腔流播於『兩京』寫入《南詞敘錄》始合於史實。

### （三）、弋陽腔流播『湖南、廣』乃清初何焯的虛構

清初嚴長明的《秦雲擷英小譜》裡曰：『院本之後，演而為曼絳（俗稱高腔，在京師者稱京腔），為弦索。曼絳流於南部，一變為弋陽腔，再變為海鹽腔。至明萬曆後，梁伯龍、魏良

輔出，始變為崑山腔。弦索流於北部，安徽人歌之為樅陽腔（今名石牌腔，俗名吹腔），湖廣人歌之為襄陽腔（今謂之湖廣腔），陝西人歌之為秦腔。』

嚴長明所述，不代表是正確的觀點，而是清初人的想法，而何焯就是清初人。依嚴長明，湖廣的湖廣腔，即襄陽腔，認為出自與弋陽同源的弦索，故何焯於弋陽腔流播地加上『湖南、廣』乃以當日人的想法，把兩省合併為『湖廣』以恰合於湖廣腔之所流播範圍，歸之於弋陽腔範圍內。

按：弋陽腔流播於湖南，始於清道光咸豐年間的湘西沅江上游地區的辰河一帶的瀘溪縣浦市鎮。辰河當地人或曰是明末清初山東高唐州盧公，或曰是江西弋陽曾氏兄弟，去官避世亂居於辰溪（或言浦溪），和當地人士以地方小調創曲牌及定唱腔，創立之。道光年間，因為醇親王府小恩榮弋陽戲班部分演員至辰州府，帶來弋陽腔再融和而成。清《湖南通志》載：『浦市產高腔，雖三歲孩童亦知曲唱』。老藝人的《包台書》首頁神位榜牌位上就寫著：『江西回陽山風火院內，前祖師唐寶飛明皇萬歲神位』，故可確知是江西傳入的，和弋陽腔大有關。後傳入貴州，始為貴州正式有高腔（弋陽腔）之始，但四川於明成化前年後亦有『川戲』且播入南京，惟後來似沒落，而後來，辰河高腔甚或傳入四川。至於某些學者誤信《南詞敘錄》的嘉靖三十八年的弋陽腔已流播於湖南，編造始於明太祖江西大量移民遷徙湖南時帶入弋陽腔，但明初根本沒有弋陽腔，何來明初傳入湖南，此等穿鑿，實屬無稽。

廣東，依出土文物，於宣德初年已有《新編全相南北插科忠孝正字劉希必金釵記》抄本，出土於潮安縣明代墓裡，而所謂『正字』，即指是使用官話，內有『宣德六年六月十九日』及『宣德七年六月日在勝寺梨園置立』，可見已於宣德六年有勝寺梨園此一演出南戲的場地。南戲於宣德年間應以傳入廣東，但不是弋陽腔，而是早期溫州南戲，但已於明初改由弦索官腔形成演出，未分化出海鹽或弋陽等腔之前的聲腔，而且唱的是正字戲，即，是官腔。至於當地戲曲，明朝歸有光編的《莊渠遺書》卷九《公移》，言明代正德十六年（1521），欽差提刑按察司副使魏校《諭民文》，曰：『不許造唱淫曲，搬演歷代帝王，訛謗古今，違者拿問』，是有關廣東最早的戲劇方面的文字記載。又《新會縣志》載，成化初，新會知縣可積，頒佈《禮儀通諭》，言：『鄉俗子弟多不守常業，惟事戲劇度日』。而於嘉靖三十七年（1558）《廣東通志》指出，廣州府『鰲山燈出郡城及三山村，機巧殊甚，至能演戲，簫鼓喧闐。二月，城市中多演戲為樂，諺云：正燈二戲』，又言連山一地，『搬戲難成器，彈弦不是賢。……江浙戲子至，必自謂村野，輒謝絕之』。韶州府『迎春扮演雜劇，觀者雜沓』。惠州府『元宵舊自十三至十六多張燈於淫祠，搬扮雜戲』、『春社坊於前後會眾設醮，裝扮雜戲』。瓊州府『上元。……裝僧道獅鶴鮑老等劇』等等。沒有文獻記載當時已經傳入弋陽腔，而見這些以上記載之中，應皆是指演出元雜劇或古來而未到形成嚴格定義下的戲曲聲腔程度的聲腔劇種，而只為古來民俗演劇雜戲及裝僧道獅鶴鮑老等小戲。而且從『江浙戲子』，即演出官腔的南戲戲班。按：嘉靖三十七年，時南戲某一聲腔戲班，到連山一地，當地父老，就敬

謝不敏，等於是趕出境去。仍尚屬意於當地未嚴格戲曲形式的小戲及當地雜劇雜戲，只是不明唱腔如何，但一如中國明代各聲腔，於未經知識分子和教坊樂工參預製牌定腔（宋元南戲及元雜劇）或受上述宋元南戲及元雜劇傳入的影響，形成聲腔前（如弦索官腔、海鹽腔、崑山腔、餘姚腔），皆是演唱的古來原生態的散樂雜戲屬性而已。

而廣東南北部及福建東南部的潮腔或稱潮調，則是廣東最早於明代嘉靖年間的劇種或其前不久，但與弋陽腔無關，是所謂南戲四大聲腔外的獨立劇種，嘉靖三十七年（1558）《廣東通志》指出，潮州府民俗是『好為淫戲女樂』、『潮陽，……士夫多重女戲』。一如當時的川戲，及福建的泉腔，有嘉靖四十五年（1566）福建建陽余氏新安堂出版的《重刊五色潮泉插科增入詩詞北曲勾欄荔鏡記戲文全集》可證，而以閩南方言寫作。而該書上欄有『增入顏臣勾欄詩詞北曲』的南戲戲文的《彥臣》一劇的曲詞；而書內於再添入北西廂記及蔡伯喈的『新增北曲』下，還標明用『正音』（即官話）；而書內尚有『新增勾欄』，即蘭青官話寫作的，但有泉州方言滲雜。此書來源於『潮泉二部』的《荔枝記》，而且此出版本是重新合刊，則更早於丙寅年，即有初刻本，而且所依據的潮腔及泉腔的方言的原作的《荔鏡記戲文》，應更早產生。

故可知，潮州及泉州的聲腔應更早於南戲的所謂四大聲腔而起，但因屬邊陲，而不為中心觀點的《猥談》及清初何焯《南詞敘錄》及所有曲論著作所重視。他們所重視的，是吳語及官話區的戲曲動態。不論溫州南戲、弋陽腔、海鹽腔、餘姚

腔、崑山腔，都以自我中心觀，認定是這個官話區及吳語中心輻射出去的戲曲聲腔去征服外地，所以不談川戲，不談潮腔、泉腔。但不談不表示不存在。故今人有比較全面性的談戲曲聲腔分佈真相，而跳出這個吳語、官話中心觀點的，庶近乎史實。

#### （四）、《南詞敘錄》四大聲腔流播地地區是何焯幻覺之作

所以像是今日添偽本的《南詞敘錄》的何焯所記，幻想幾乎中國所有能被何焯所扯進的地區，都已在嘉靖三十八年，納入於四大聲腔的影響範圍，想像成弋陽腔竟南征廣東、福建，奪走潮腔及泉腔梨園戲的地位；又西征湖南，把無嚴格戲曲的小戲地區，收入弋陽腔的版圖，以吳人中心狂，把中國戲曲全都置於他自我中心之下。

其實，事實上，以傳播的角度，可認清假托明嘉靖三十八年的無名氏或徐渭，依其個人能力，或當日資訊傳播角度來看，是無此能耐得出流播地的分佈藍圖。以當日的資訊不發達，四大聲腔初起不久，如何知道這些分佈詳圖。連崑曲興盛的萬曆年間及其後的明末清初，尚沒有一人，能夠寫得出崑腔確切於中國的分佈版圖，像何以明代嘉靖三十八年托名於天池道人者，可以從外太空看到四大聲腔分佈到哪裡哪裡，或者他有行遍所指的分佈的各省區，知道四大聲腔已經流佈到那兒了；若真有此能耐，則非正名天池道人為天下超人不可了。

一見即可知真若成於嘉靖三十八年，必為是坐在斗室裡幻想所作。想一想，連幾十年後，長洲桐涇人的曲師鈕少雅，於故鄉聽到有魏良輔這位名人，想拜師學藝，但到達附近的崑山時，魏良輔早已故去幾十年了。連一個地方一個人的消息，在當日交通及傳播不便之下，幾十年後才能夠傳達尚不遠的附近地方，何以湖南、閩、廣等遠地，有沒有弋陽腔，坐在家中斗室的屬名『天池道人』的何焯，怎會知道當日的千里之外的戲曲傳播詳情。

#### （五）、今本《南詞敘錄》的四大聲腔流播地真實性皆可疑

而從此一今本的《南詞敘錄》連弋陽腔的流播地，都已被何焯添加自以為是的内容，故今本《南詞敘錄》論及四大聲腔的流播地全都不可相信，因為於弋陽腔之流播地，已多屬烏有。在《南詞敘錄》整本都係何焯所寫的情況下，則其所敘述的四大聲腔流播地，若屬實，也最多只是何焯清初那個時候的四大聲腔流播地，而非明代嘉靖三十八年前後四大聲腔的流播地。何況是何焯自以為的想法，學者只有放棄此書，自己從別的史料自行考證四大聲腔何時生成及流播。

## 王陽明和餘姚腔無瓜葛

世之未深造其學，未能明辨史料與稗官野談的不同，常因此而取里巷傳聞稗官而添偽增色，於是有人傳人，謂：『餘姚王陽明在《傳習錄》中曾說：餘姚腔將妖淫詞調俱去了，只取忠誠孝子故事。使愚俗百姓，人人易曉，無意中感激他良知起來，卻於風化有益。』以上傳言究其實，只要一查王陽明《傳習錄》原書，就真相大白了。

按：王陽明，名守仁，為餘姚人，為明代心學奠基人，《傳習錄》為其門人記其師的言行所成，以此為名的版本，於王陽明生前，已出版過二次，第二次比初刻有增加。而王陽明去世後，其門人錢德洪又刪定及增補眾門人間所記得先師的言行，而成分上中下三卷的《傳習續錄》，出版於嘉靖三十三年，上距王陽明去世已二十六年之久，後二年又有增補；而《王文成公全書》則於隆慶六年出版，即今常見之版本。其中於卷下有以下之一段門人錢德洪的記載：

『先生曰：古樂不作久矣，今之戲子，尚與古樂意思相近。未達，請問。先生曰：韶之九成，便是舜的一本戲子，武之九變，便是武王的一本戲子。聖人一生實事，俱播在樂中。所以有德者聞之，便知他盡善盡美，與盡美未盡善處。若後世作樂，只是做些詞調，於民俗風化絕無關涉，何以化民善俗。今要民俗反樸還淳，取今之戲子，將妖淫詞調俱去了，只取忠臣、孝子故事，使愚俗百姓人人易曉，無意中感激他良知起來，卻於風化有益，然後古樂漸次可復矣。曰：洪要

求元聲不可得，恐於古樂亦難復。先生曰：你說元聲在何處求。對曰：古人製管侯氣，恐是求元聲之法。先生曰：若要取去葭灰黍粒中求元聲，卻如水底撈月，如何可得。元聲只在你心上求。曰：心如何求。先生曰：古人為治，先養得人心和平，然後作樂。比如在此歌詩，你的心氣和平，聽者自然悅懌興起，只此便是元聲之始。《書》云：『詩言志』，志便是樂的本；『歌永言』，歌便是作樂的本；『聲依永，律和聲』，律只要和聲，和聲便是制律的本，何嘗求之於外。曰：古人製侯氣法，是意何取。先生曰：古人具中和之體以作樂，我的中和原與天地之氣相應，候天地之氣，協鳳凰之音，不過去驗我的氣果和否，此是成律已後事，非必待此以成律也。今要侯灰管，必須定至日，然至日子時恐又不準，又何處取得準來。』

我們一看之下，書中明寫著『取今之戲子，將妖淫詞調俱去了』，何來『餘姚腔將妖淫詞調俱去了』，傳言者只是為了捧餘姚腔，連王陽明的《傳習錄》的白紙黑字添字而附會成餘姚腔。

附會者，再舉王陽明事蹟，再穿鑿說：『依據《王陽明年譜》所記載，王陽明也深深喜愛餘姚腔。當他貶官貴州龍場驛時，跟隨他的童僕由於水土不服而致病時，王陽明又恐其懷抑鬱，則與歌詩，又不悅，複調越曲，雜以談笑，始能忘其為疾病夷狄患難也。據筆者前幾年親赴貴州修文縣（原龍場驛）考察時，當地群眾告訴我，貴州與餘姚相隔遙遠，語音不同，由於王陽明曾向這裡的群眾教唱戲曲，故此至今貴陽



地區的群眾尚能哼上幾句越曲，唱越曲時還往往帶有越音（餘姚地方音腔）。由此可以看出，王陽明生活的明正德年間，餘姚腔已是影響廣泛的聲腔，上至士大夫，下至群眾，都多少能唱上幾句餘姚腔。並由於王陽明的貶官貴州，把“餘姚腔”亦帶到了貴州地區，為當地群眾所學唱。』

如果再查一下，於《王文成公全書》內的《陽明年譜》記有名的王陽明在下放貴州龍場驛擔任驛丞的小官時的此一有關中國哲學史上的陽明心學開創的『龍場頓悟』的大事因緣的原文是：

『（正德）三年（1508）戊辰，先生三十七歲，在貴陽。春，至龍場。先生始悟格物致知。龍場在貴州西北萬山叢棘中，蛇虺魍魎，蠱毒瘴癘，與居夷人鴟舌難語，可通語者，皆中土亡命。舊無居，始教之範土架木以居。時（劉）瑾憾未已，自計得失榮辱皆能超脫，惟生死一念尚覺未化，乃為石墩自誓曰：吾惟俟命而已。日夜端居澄默，以求靜一。久之，胸中灑灑。而從者皆病，自析薪取水作糜飼之。又恐其懷抑鬱，則與歌詩。又不悅，複調越曲，雜以詼笑，始能忘其為疾病夷狄患難也。因念：聖人處此，更有何道。忽中夜大悟格物致知之旨，寤寐中若有人語之者，不覺呼躍，從者皆驚。始知聖人之道，吾性自足，向之求理於事物者誤也。乃以默記《五經》之言證之，莫不吻合，因著《五經臆說》』。

一看之下，通篇並無餘姚腔之有，只是王陽明在下放貴州時，因為下屬生病，於是王陽明親自服侍，作粥餵食屬下，

而且為寬病者的心情，於是誦詩，再看到還是心情好不起來，於是『復調越曲，雜以詼笑』，指又哼唱家鄉浙江的家鄉小調，還夾雜著詼諧的說笑之意。此言明明是浙江民歌小調，與餘姚腔未有相干，更何來餘姚腔是王陽明傳入貴州之說。因此，餘姚腔在王陽明的著作裡實是未見隻字片語，連其眾門生的語錄之書也未見其師有餘姚腔之任何蛛絲馬跡。是以，餘姚腔的蹤跡，實不能在於王陽明身上可得之分毫。

## 海鹽腔遺響大多保存於崑曲說

### (一)、今日研究海鹽腔曲調的作法

對被認為早已滅絕的海鹽腔，今之研究者有二途：

一是到處上山下鄉作田野調查，去找所謂的荒村故調，並據找到的早已變質的千奇百怪的一些地方聲腔的旋律，主觀認為存有根本沒有現存海鹽腔樂譜可資印證的明代海鹽腔唱腔之遺。在上世紀 60 年代，流沙等人，號稱在江西發現了海鹽腔的線索。1980 年，有研究者在江面撫州市廣昌縣盱河戲中，因自認為一些曲牌的音調與海鹽的民間音樂騷子歌有相似之處，自以現代已多經失真的盱河戲裡，或主張在現代已多經失真的撫州廣昌縣甘竹鎮孟戲，或海鹽文書裡，或永嘉崑曲裡，而在年久唱腔可能大有變異都不考慮之下，大膽推論可能都保留了海鹽腔遺響。因明代海鹽腔無確切樂譜存世<sup>31</sup>，故都無法確切以有根的實際的證明以資佐證，故對於以上前人的各種嘗試及其所得臆測，都只能歸之於臆思。他們這些學者，所認為經過種種浩劫，現代尚還存在的衰微幾亡的地方戲曲裡，認為還保留著海鹽腔的痕跡，其實，都是以今證古，違反考據只有以近於古的考實的資料（含古海

<sup>31</sup> 如，雖一些學者認為江西廣昌的孟戲裡有海鹽腔遺響，同時也紀錄下某些曲牌的樂譜。但因孟戲雖處於封閉地域的戲，但仍於明代發展過程中受外來腔種的唱腔影響，即便早先以海鹽腔演唱，但經數百年的傳承及接受了哪些後起聲腔尚不明確，則今日的傳譜仍未可驟然認定百分百為純種海鹽腔。

鹽腔的樂譜)以印證古事始合學術，否則盡成附會。

既然海鹽腔似沒有樂譜存世，若只由此單一的田野調查去憑以立說，則一切以後世的任何民間音樂，以自以為是的綺想，其實都只是在製造迷信神怪之談，非學術範疇。

又有認為在嘉興殘存海寧（海鹽鄰縣）皮影戲裡有壽曲的曲牌，似與崑曲【豆葉黃】唱腔差不多，但這卻不足以證明是海鹽腔的遺存，反而卻調過頭來，可明瞭是海寧皮影戲有融入了崑曲，被崑化的結果，一如很多現在的中國劇種裡都有融入崑腔的影子，如川劇、廣東大戲、浙江甌劇、台灣的北管戲裡的崑腔戲等等。而又有老藝人說上幾代傳下來的唯一的海鹽腔是『祖宗牌子』，但幾百年下來，即使原本是海鹽腔老祖宗的牌子，亦因年久而無樂譜留傳，只是口口相傳，必有失真，尤其可能還大失其真，亦非百分百可信。

二是從分析史料的文章後主張海鹽腔是崑山腔之母。如詹慕陶主張海鹽、崑山二腔關係『實是一體』。

而如已故的鄭孟津（西村）則從明後期傳奇《藍橋玉杵記》《凡例》第三條：『本傳詞調多同傳奇舊腔，唱者最易合板，無待強諧。』《凡例》第四條：『本傳腔調原屬崑、浙。』《凡例》第五條：『詞曲不加點板者，緣浙板、崑板疾徐不同，難以膠於一定故。但旁分句讀，以便觀覽。』也只從字面去揣測『傳奇舊腔』乃『顯指《藍》劇以前的舊傳奇之聲腔』，而得出『海鹽腔、崑山腔與“傳奇舊腔”所用的曲牌是屬於

同一體制的歷史淵源。鑒於以曲牌為基礎的聲腔，因其曲詞、曲調具有的同—性特徵，使它們之間產生了繼承與被繼承的關係。其實鄭孟津的說法全盤都是立論錯誤。因為《藍橋玉杵記》的劇作者的用詞不當，加上鄭孟津在改為白話文之下的翻譯的失察，且未考察其上下文，去判斷正確的文義，以致誤解其文義。

劇作者所說的『傳奇舊腔』明顯乃指的是舊傳奇的文字的格律，不是海鹽腔、崑山腔彼此的聲腔，乃是劇作者下筆太快而用字不當。劇作者的意思是指，他所填詞的《藍橋玉杵記》的每隻曲牌裡，各句字數及襯字及四聲等全部都是依有典範性的舊傳奇（如《琵琶記》）來照套的，所以翻唱容易，照套原舊傳奇的唱腔，不必再大加依聲腔格律去斟酌。故如唱成崑山腔，則照崑山腔唱舊傳奇時的『舊腔』去唱；如唱成海鹽腔，則照海鹽腔唱舊傳奇時的『舊腔』去唱。鄭孟津誤看此文言文的文義，而造成誤解《藍橋玉杵記》的『傳奇舊腔』一語內藏著解開『顯指《藍》劇以前的舊傳奇之聲腔』的秘鑰。其實《藍橋玉杵記》只於《凡例》第五條『詞曲不加點板者，緣浙板、崑板疾徐不同，難以膠於一定故。』提示吾人崑板徐、浙板疾此一重要的崑山腔和海鹽腔的聲腔速度上的線索。

至於《凡例》第四條：『本傳腔調原屬崑、浙。』說了等於沒說，因為傳奇填詞所依南北詞各詞譜，不論聲腔如何，從宋至元至明都是採一樣的，並無分舊南戲腔、絃索官腔、海鹽腔、崑山腔不同的南北曲（詞）譜，只有如弋陽腔這些聲

腔之出，始在每一曲牌固定的唱腔裡，去任意填詞入腔，不顧何處填平填仄，也不必顧到入到腔裡的字的四聲對唱準字聲的影響，造成如明末凌濛初於《譚曲雜筭》裡所說的：『江西弋陽土腔，句調長短，聲音高下，可以隨心入腔，故總不必合調』。

又如孫崇濤先生的主張海鹽、崑山二腔以南戲『基本曲調』為準，二者風格相近，是也。

又：許莉莉《元曲聲、詞關係研究》裡，於論及南曲時，依史料指出：『無論南曲、北曲，都具有同樣的創作原理：為定腔樂曲填詞』，指南曲及元代的北曲，都是每隻曲牌有固定的唱腔，如現代每隻歌曲，什麼曲牌其唱腔是如何，都是一定的。其論元代的北曲，完全正確；而其論南曲，方向是正確的，只是實況沒有這麼地簡單，只能限於指的是絃索官腔、海鹽腔、崑山腔的『基本曲調』是共同的，而且是一定的。

雖則以上諸學者，都是只片面從史料文字去推衍，故是否真相如此，如果，不作更進一步，從史料及現有南曲的樂譜資料去依聲腔格律從事樂譜樂理方面的驗證，則終究只是不能服眾的一項假說，如同那些憑所謂田野考察，以為就能發現幾百年前的海鹽腔遺響，並據這些薄弱的數百年後的一些失真而自以為是的唱腔，用冥想去恢復並演出所謂的海鹽腔折子戲（實則乃海鹽腔冥想曲而已），來得有據有憑。

## (二)、有關海鹽腔的線索，都在崑曲史料裡

海鹽腔的遺響大多保存在崑曲各曲牌的『基腔』裡，不用另找不可靠的祖宗。因為崑曲的聲腔格律界不爭氣，被王季烈、王守泰的『主腔說』，及如洛地的『依字（聲）行腔的曲唱說』等崑曲格律方面非真相的臆說誤導前後一百年，故完全不能提供中國音樂界及戲曲界，任何關於崑曲音理的任何果實。崑曲界，除了吳梅《顧曲塵談》所提崑曲南曲的腔律是『聲既不同，工尺自異』外，全部崑學界的後人幾乎交白卷。再加上對於南北曲（含元曲、明代聲腔如崑曲）的聲腔之理，不知南北曲會有格律及基本曲調的楊蔭瀏、黃翔鵬、孫玄齡、孫從音等，於中國音樂史論著裡散播依字聲行腔之談，而也因此導致連同研究海鹽腔者，都無法利用崑曲聲腔格律界及中國音樂學界對於崑曲音理探究的百年一無收成的學術果實，因為沒有在這方面有任何學術成績交給後世，故今人也不能用來去究明崑曲及海鹽腔之間的親密關係。所以今世的海鹽腔研究者，會去虛無縹緲地到處找古老海鹽腔的後世親家。不知不假外求，崑曲故史料紙堆裡及崑曲曲譜裡就是海鹽腔的遺響所在，此亦為崑曲聲腔格律界及中國音樂學界的不爭氣，而影響及帶衰了其他戲曲界之對古戲的探究。

張大復（1554-1630）的《梅花草堂筆談》卷十二『崑腔』條中說：

『魏良輔，別號尚泉，居太倉之南關，能諧聲律，轉音若絲。

張小泉、季敬坡、戴梅川、包郎郎之屬，爭師事之惟肖，而良輔自謂勿如戶侯過雲適。每有得，必往諮焉，過稱善乃行，不即反復數交勿厭。時吾鄉有陸九疇者，亦善轉音，顧與良輔角，既登壇，即顧出良輔下。

梁伯龍聞，起而效之，考訂元劇，自翻新調，作《江東白苧》、《浣紗》諸曲。又與鄭思笠精研音理，唐小虞、陳梅泉五七輩雜轉之，金石鏗然。譜傳藩邸戚畹金紫熠燿之家。而取聲必宗伯龍氏，謂之崑腔。

張進士新勿善也，乃取良輔校本，出青於藍，偕趙瞻雲、雷敷民，與其叔小泉翁，踏月郵亭，往來唱和，號『南馬頭曲』，其實稟律於梁，而自以其意稍為均節，崑腔之用，勿能易也。其後茂仁、靖甫兄弟，皆能入室，間常為門下客，解說其意，茂仁有陳元瑜，靖甫有謝含之，為一時登壇之彥。』

從以上張大復的記載，我們可以知道的事實是：於海鹽腔盛行的當時，吳中（蘇州）一帶，『新聲』興起了，從事的人不少，最早有戶侯過雲適，魏良輔奉之如師，而魏良輔，精於『轉音』，但他自認不如戶侯過雲適。同時又有陸九疇，也是『轉音』高手，不服魏良輔，要和魏良輔歌唱擂台，結果甘拜下風。但又有梁辰魚（伯龍），自己『聞』，自己『效』魏良輔，一樣也去從事於『新聲』，沒有找魏良輔去拜師，而是和『鄭思笠精研音理』。後來有張新其人，不滿意梁辰魚的崑腔新聲，搬出了一本魏良輔的私房秘笈的『良輔校本』，自號魏良輔正傳乃『南馬頭曲』，不屑用因梁辰魚而得

名的『崑腔』之名。又較晚只能做為旁證的有《虞初新志》卷四所收清余懷《寄暢園聞歌記》裡說道魏良輔以新聲聞名：『吳中老曲師如袁髯、尤駝者，皆瞠乎自以為不及也』等，亦未必不可能即是舊海鹽腔之曲師，聞得魏良輔轉音的新聲，而自認為魏良輔的這種新歌技是他們比不上的。

依其他的崑曲史料，更早比魏良輔以『新聲』於劇壇獨享大名的有張鳳翼，張鳳翼自謂：『予為酌調諧聲，考譜正訛，生領會之疾，影響莫喻，遂以雅歌為吳中冠』。而徐復祚於《花當閣叢談》裡，記其『天下愛伯起新聲甚於古文辭』及『吳中舊曲師太倉魏良輔，伯起出而一變之，至今宗焉』，又沈德符《野獲篇》言『張伯起少年作《紅拂記》，演習之者遍國中』等等記載。即指嘉靖二十四年（1545）時張鳳翼，即創作《紅拂記》，其後以其『新聲』，『酌調諧聲』為吳中冠，魏良輔乃『吳中舊曲師』，但張鳳翼的《紅拂記》『出而一變之，至今宗焉』。由此可見，當日用『轉音』的『新聲』備出，而魏良輔只在清唱一板塊著力，未及於『戲場聲口』，而張伯起即以其『善度曲，為新聲』之才，並且創作《紅拂記》的一出現，『演習之者遍國中』『出而一變之』，這一變之，比梁辰魚『起而效之，考訂元劇，自翻新調作《江東白苧》、《浣紗》諸曲』還要早，故《紅拂記》而譜傳民間戲班及吳中，造成吳中及民間戲班，而取聲必宗伯起氏是先於梁辰魚的。

故魏良輔在曲律裡談及的那『戲場聲口』，若非指當日盛行的海鹽腔的演劇唱口，即是指當日已盛行於時的張伯起的

『新聲』而被戲場演《紅拂記》的『戲場聲口』，及以張伯起唱口演出的其他改調歌之的南戲，而從徐復祚的『吳中舊曲師太倉魏良輔，伯起出而一變之』，亦可看出，張伯起的『新聲』在民間崑腔班的影響力是惟一的。魏良輔的純為清唱唱口，是不屑沾上任何民間崑山腔班的『戲場聲口』，而惟張鳳翼的崑腔『新聲』，從徐復祚用『出而一變之』形容之，可見對民間戲班的影響力的惟一。張鳳翼亦自豪『以雅歌為吳中冠』，『雅歌』即是指其『雅』的『新聲』（即崑山腔）為吳中冠。故若真如《南詞敘錄》所寫的那個『崑山腔只行於吳中』時期存在，必不出於魏良輔及張伯起二人為之魁首。魏良輔只以清唱，而張鳳翼兼清唱及劇作《紅拂記》及以民間戲班以『伯起新聲』把原來演唱海鹽腔的吳中所行的南戲傳奇，改調歌之，改以張派崑腔來唱。在這些史料記載中，我們發現重要一點：

### （三）、凡以『轉音』的『新聲』改變海鹽腔者，皆是崑山腔

按：崑山腔的是否出自海鹽腔，或有學者光是從腔及調及腔調等字眼咬文嚼字者，殊不知古人談此三者，往往混用，聲腔為音理之學，文字之咬嚼不足以駁音理之實，談及有關聲腔及腔調者，必要有聲腔格律方面探討的專業素養，而不是光從文字去盡之，則始足以立說而無疏漏。張鳳翼他自研『新聲』，並用於其創作《紅拂記》，『吳中舊曲師太倉魏良輔，伯起出而一變之，至今宗焉』一言，可知他是不屬於『吳中舊曲師太倉魏良輔』的別派；梁辰魚不去拜師魏良輔，白與

『與鄭思笠精研音理』，亦知他亦是不屬於『吳中舊曲師太倉魏良輔』的別派；張新自謂魏良輔正傳，但他的唱腔，張大復一聽之下，認為『其實稟律於梁，而自以其意稍為均節，崑腔之用，勿能易也』。張新此一梁辰魚的對頭，又沒有去和梁辰魚討教梁辰魚的唱腔，怎麼張大復一聽，會認為『稟律於梁』（和梁辰魚的唱腔的聲腔格律相同）。張鳳翼、梁辰魚、張新這些人，都是相對於海鹽舊腔，在從事於『新聲』，尤其『轉音』，但很多都自己在研究，但為何都叫崑山腔，而且依相同的聲腔格律，即使彼此沒有學術交流，甚至相互敵對之下，何以所『稟』的『律』，都會相同。惟一的指向，就是他們都是在海鹽舊腔上，從事於『新聲』，而『新聲』與海鹽舊腔不同之點，只在於崑山腔是把海鹽腔加以『轉音』，即，凡把海鹽腔加以轉音，就是崑山腔。所『稟』的『律』，都會相同，依我們下文探討可知，是因為所依於海鹽腔的本腔（基本曲調）都一樣，崑山腔又重轉音而已。這是就以上這些史料得出的結論，但若明乎崑曲的聲腔格律，又可以探究出，崑曲因為加上了『聲既不同，工尺自異』（吳梅《顧曲塵談》），故本腔的頭腔（即承續了海鹽腔的基本曲調）會因陰陽八聲的不同而調整，而海鹽腔的基本曲調則是固定的。以下即從事探究。

**（甲）、聲韻上，海鹽腔及崑山腔皆『官語』，即，使用洪武正韻，皆非地方聲腔戲，而是國劇**

明代顧起元的《客座贅語》卷九「戲劇」條曰：『海鹽多官語，兩京人用之。』明代的官語，即洪武正韻，即當時的南

京官話。崑山腔的魏良輔創『轉音』的『新聲』，講究『平、上、去、入，必要端正明白』（傳說的魏良輔的《曲律》），亦非周德清中原音韻，而係如洪武正韻，增出入聲字，但只分平、上、去、入。崑山腔被當日曲家認為應如此曲，守中原音韻的陰平、陽平、上、去（及添出入聲）。

但傳至清代《南詞定律》、《九宮大成南北詞宮譜》，從其工尺譜可考察出，知崑曲南曲係探陰陽七聲之別以調各個字位上的旋律本腔（基本曲調），即：陰平、陽平、陰入、陽入、陰去、陽去、上聲，並且無所謂的沈寵綏主張的陰出陽收，亦即清初以來，崑曲定型的唱腔，使用的曲韻是用南京官話<sup>32</sup>。

很多學者很強調海鹽腔及崑山腔是地方戲，是地方聲腔，誤甚。其用『官語』，即屬官話系統的國劇。故那些學者認為

<sup>32</sup> 按高航的《九宮大成南北詞宮譜聲調尋繹》（2009，天津古籍出版社），因非崑曲聲腔格律專業，且一直存有崑曲是唱北京話的概念在心而為文，所以書中分析皆只在旋律表象上著眼，不明崑曲北曲為明代以來變異多般之腔並存，及南曲是聲既不同，頭腔的工尺就要配合調整，故結論大大失真；惟其研究譜例之下，發現崑曲南北曲並無依字聲行腔的實質，故前後字的腔排比出各種上下進行的可能性，而以統計數據來說話，此一結論，等於已一舉揭發楊蔭瀏於早年的《中國音樂史綱》裡的『歌曲配字原則表』及後來文革前出版的《中國古代音樂史稿》裡的『南北曲字調配音表』皆是不確實的臆想表。而後來如孫從音《中國崑曲詞腔格律及應用》（2003）與俞為民《崑曲格律研究》（2009）都只舉些許例子，就如楊蔭瀏一樣，就在大談崑曲的前後字的法則，該書也等於一併否定了孫、俞兩書的以偏概全，而非真實存在的事實。

這些腔都是地方語調去依字聲行腔，一見『海鹽多官語』，即知是官話系統，如果真是依字聲行腔，海鹽腔却反而得推論出等同崑山腔一樣的叫腔，而不是依各地語調去依字聲行腔的唱腔了，故由此亦可知自由心證何足成為求真之論。

而亦由前可知崑山腔所傳今世的惟二正確曲譜《南詞定律》、《九宮大成南北詞宮譜》的官話，到了後出的《韻學驪珠》則又走向吳音化，而到了上聲還區分陰陽的程度，亦非如已失傳的海鹽腔的維持明代官話。這都影響於我們從崑山腔裡尋找海鹽腔的判定腔音的方向。

#### （乙）、任何正確崑曲曲牌找出每字頭腔，即近似海鹽腔的腔格

吾人在此強調『正確』，是因為市面上一般常見流通的崑曲譜，都是有不少錯腔；其中一些，以往伶工的崑曲譜，如《六也曲譜》《崑曲大全》因為傳承中產生的錯誤，而如一些愛好崑曲唱曲的歌唱者，即所謂的清工，訂出的譜，如《集成曲譜》《與眾曲譜》《粟廬曲譜》《振飛曲譜》《寸心書屋曲譜》等等，都是據清乾隆末年清工葉堂的《納書楹曲譜》的自由隨所好改腔衍生的所謂的清工之譜，正確性亦差。應使用清康熙末年的《南詞定律》或清乾隆十一年《九宮大成南北詞宮譜》此兩部崑曲聲腔格律譜的巨著。因為此二巨著都在崑曲曲律巔峰之下，由當日一流的曲師及知樂的文人合作的結晶的正確曲譜，始真正是為崑曲聲腔格律的標竿，才適合拿來使用。

在崑曲曲譜裡，每隻曲牌的工尺譜，對於曲辭配腔時的第一個音，即是相當於海鹽腔的腔格。惟因崑山腔興起時，其也不見得完全一五一十，全般用海鹽腔的腔格而不作調整的，但以此方式，則尋回的海鹽腔曲牌的準確度，比前述今日所行的方法的命中率，佳上千萬倍足足有餘了。

## 弋陽腔是由道教聖地龍虎山下的火居道士所創說

### (一)、火居道士

火居道士是何謂，那是道教用語，指的是不是在宮觀裡修行的道士，不是遵守宮觀叢林制度的全時間於宮觀之中修行的在觀道的全真派或天一派，而是出於天一派的另一系，即在家修行的道士。這些火居道士，每年還或有回其所屬的宮觀去朝覲，但平日，即與百姓相處一道，又農又道。尤其，於該地的不論宗教祭祀，民俗節慶及宗族祭祀都插手甚深。由於其對於音樂及戲劇的造詣不差，因為對於道教所注重的齋醮法事及日課的音樂及演劇都十分在行，各地的這些每年大大小小的節慶及宗教或宗族祭祀所需演出的百戲散樂雜戲多由其組成或帶領之。例如，像是今日很受重視的儺戲或目連戲，不少地方的就主要構成成員即是以火居道士為核心。火居道士，於南戲及元雜劇生成前與後，及後來所謂南戲四大聲腔興起前，一直都近代 1949 年以前，都還是民間各地民俗及宗教或宗族演劇的主角核心。在一切聲腔，除了南戲及元雜劇興盛後，到南戲四大聲腔興起前，甚至至其後直到 1949 起，倡破封建餘毒改造思想，因戲曲改革而被忽視及廢除之前，這些民間演劇反而是影響層面更大的主流。

### (二)、道教對音樂及戲曲的貢獻良多

道教在中國的音樂及戲曲發展上，貢獻厥偉。道教，一向因十分重視宗教的音樂，許多道士都善解音律，以致於其音樂影響各朝代甚大，像是被後世一些士大夫所批評宋徽宗時的大晟律，影響及於宋代的詞樂等及元雜劇等的音樂及戲曲的樂律，亦為道士魏漢津所倡訂。尤其到了明朝之初，明太祖讓小道人（『道童』）當樂舞演出人（『樂舞生』），還自吳山找來隱居的『知音，善鼓瑟』的火居道士冷謙其人，命其為太常司的太常司協律官職，而且還命冷謙給樂舞『協樂章聲譜』，即負責為樂舞譜舞曲。而且由冷謙『較定音節』（按：音節，是指旋律及節奏，乃指樂譜之事）來『訂樂舞之制』，連明朝的一國的樂舞之制及其樂曲的旋律，初都是由火居道士冷謙制定的，以上具見於《明史》卷六十一所載。明代更於成祖時，把各地道教士才移往武當山，做為明代皇室的道教信仰中心，並以之來管理天下的道教，道教音樂更加昌盛，其音樂更影響及於明代後期及清代以來後起的戲曲。而在正式戲曲發生前，各地方的迎神賽會、社火、儺戲、目連戲等民俗戲等，都是灑下及灌溉中國戲曲得以開花，登上歷史殿堂的要因。

### (三)、弋陽腔始於弋陽的地理及史況因素

弋陽，是在江西東北部的信江的中游，以地處弋水之北，而江形如弋，所以稱弋陽（今弋陽市信江北岸的弋江鎮一帶）。北宋仁宗起到南宋末都屬江南東路，治所在今南京的江寧。弋陽沿信江東南行為古造紙業中心的鉛山河口鎮，沿信江西行則為道教聖地龍虎山所在的貴溪，西北為饒州府的萬年縣，



及後來樂平腔誕生地的樂平，及更北的古陶瓷業中心的景德鎮所在的浮梁縣。弋陽，從元末以來就是戰亂及盜匪遍地之地，元末紅巾起於江西弋陽所在的信州及附近饒州一帶，使得幾十年兵火遍地，而到了至正二十年（1360），朱元璋軍從陳友諒軍手中，攻下信州，改為廣信府，弋陽屬廣信府。無數百姓在騷亂和戰火中家破人亡，流離失所。而在明初，弋地兵燹頻仍，官和廬舍蕩為榛莽。正德二年亂民劫弋陽。正德五年盜匪又犯弋陽。正德七年亂兵攘掠居民，波及貴溪、鉛山、樂平、鄱陽等地。正德十二年（1516）王陽明到江西省贛州練兵，攻討福建漳江及江西贛州的盜匪。而明代明太祖自得了天下，分封親屬為藩王，其中於江西的寧王朱宸濠，於正德十四年（1519）招集兵勇，及勾結江西鄱陽湖一帶盜賊謀反，王陽明擊潰之，戰火滿地，平亂後王陽明而被任命為兼江西巡撫，次年赴贛州赴任。直到正德十六年（1521）年改任南京兵部尚書，並被封為新建伯，王陽明治理了江西二年起，該是承平了。

但一如萬曆《弋陽縣志》所說：『弋之民數百年生聚，宜鱗鱗矣。然稽之版籍，固有戶存而人去者，逋亡遷徙，不著汔土也著於世矣。』而且如清同治《廣信府志》言：『弋陽之芋、……，實出產頗豐。……然業諸眾小民，藉以食其力十之三、四焉。……然亦地土所宜，易而他種，所收恒不能以半』，亦因人多地少，於是人口還是大量移走了，即明萬曆《弋陽縣志》所說的『戶存而人去者，逋亡遷徙』。此一現象，嘉靖時的海瑞上疏也提及：『昔人謂江右有可耕之民而無可耕之地，荊湖有可耕之地而無可耕之人，蓋為荊湖惜其

地，為江右惜其民。……今吉、撫、昌、廣數府之民，雖亦佃田南、贛，然佃田南、贛者十之一，遊食他省者十之九』（海瑞《興國八議》，《明經世文編》卷三〇九）。其中所說的『廣』府，即指弋陽所在的廣信府，因為人多無可耕之也，少可從之業，於是人口大量外移。而這個現象遍江西。江西與閩、廣為中國三個人口外移省，閩、廣多向海外，而江西，則向內陸的兩湖、西川、雲南、貴州等各地遷徙，從事百工技藝為多，如張瀚所言『百工技藝之人亦多出於東南，江右為夥』（《松窗夢語》卷四《商賈紀》）。而不少亦從商，並頭角崢嶸，造成明代江西商人的遍各地，『明初到明末，江西在籍人口減少了近千萬』（方志遠《明清江右商研究》）。到了萬曆年間張瀚言江西『地產窄而生齒繁，人無積聚，質儉勤苦而多貧，多設智巧技藝，經營四方，至老死不歸』（《松窗夢語》卷四《商賈紀》），只是，一如方志遠研究史料後指出的『活動的幾個明顯特點：人數眾、資金少、活動地區廣、經營行業多、滲透力極強但競爭力較弱』，於明中期前獨霸，明中期後與徽商及晉商並霸，清初以來則漸被領先而告沒落。

#### （四）、江西弋陽附近的道教發源地張天師的龍虎山

弋陽西方鄰界就是貴溪縣，是道教的發源地的龍虎山所在，東漢末年的張道陵所創，稱天師道，以符籙見長，故世稱符籙派。如《龍虎山志》謂：『龍虎山歷魏、晉、唐、宋，代有褒崇』，但隋唐以茅山為道教中心，到北宋真宗始，開始受到北南宋帝王重視，到了元代，元朝北重全真道，南則重

天一道，元成宗大德八年（1304），朝廷封第三十八代天師張與材為正一教主，總領三山符籙，受如同對孔子一樣的尊崇，於是乃有與孔子並稱『南張北孔』，後為正一天師道派的祖庭所在，也被稱為道教第三十二福地，而有道教第一山之譽。『正一』，指的是從正以修道；而所謂的三山指的是天師道的本山的龍虎山，上清派的本山的茅山及靈寶派本山的閣皂山。從元成宗以張與材為『正一教主，統領三山符籙』後，於是稱正一道，四平腔所出的茅山亦歸之統領。明太祖重視以符籙法術為人行法的天一道，輕視修煉內丹為一己獨利的全真道。而明初至嘉靖年間為正一道最盛期，但日後即衰弱，而傳播甚至到台灣。遠傳於台灣的道教，原來規定道人要受籙升為道長，則必須到江西的龍虎山，受張天師的冊封，但今世以『爬刀梯』的方法，來表示遙遙向江西的龍虎山的張天師朝覲而受冊封了。

弋陽當地七月十五中元節時的演目連戲，傅繼強的《弋陽古戲台研究》（2008）裡指出：『在元明以來，在龍虎山下就長期活躍著一個個由火居道士們組成的演目連戲的戲班，稱為道人目連班。他們在戲中扮作和尚，故又稱和尚道，但他們在演出時，隱佛揚道，處處渲染道教的排場和氣氛。而屬於佛教一派的，則由本鄉宗族首領主持，以大村坊為單位組成目連戲班，演出時集中，演出後便解散務農。這類臨時性的目連戲班，直到近代，弋陽的南鄉等地都還存在。融入了天師道經腔音樂特點和佛禪唱贊的一唱眾和和表演形式的目連戲，對弋陽腔的形成產生了重要的作用』。民國《弋陽縣志》（1925）亦謂『中元家祭，焚紙錢紙依，寺僧做盂蘭佛

事。朝菩薩，村人醵錢為香會。一人荷紅幡前導，幡上刺名山進香四個字，曰香頭，餘皆手香念佛咒，鼓樂而進』。又清同治《廣信府志》亦謂含弋陽縣的廣信府『自元迄明，風景不殊，惟歲及秋，競賽神佞佛，士女填咽，酣歌恒舞，侈費不貲』，皆見該地迎神賽會之盛。

又道光年間立於樟樹墩頭勝和社、永興社、四和會、致和會諸會社助緣增修的明代《玉山三社增修記碑文》也稱：『松柏有靈，夏殷為社，梨園崛起，世俗相沿，由來久矣』，則明言梨園崛起於世俗相沿的社祭。而在弋陽九川（今弋陽縣灣裡鄉西李村）的古戲台，建於明宣德二年（1427），為江南現存最古的戲台。

### （五）、南戲入弋陽附近的史料

於1975年，鄱陽出土了南宋洪邁孫子洪子成大夫婦合葬墓裡二十一個戲文瓷戲俑，各行當皆有。1985年景德鎮亦出土南宋墓葬裡的戲文瓷戲俑。又民間傳說，溫州人王十朋赴饒州任職，過弋陽時，就曾在疊山書院講學及拜訪曾任宰相的弋陽人陳康伯，並送以一批南戲劇本。故知江西已於南宋為南戲的傳播到達也了。而依元初劉埙的《水雲村泯稟·詞人吳用章傳》所記：『吳用章，名康，南豐人，生宋紹興間，……至咸淳，永嘉戲曲出，潑少年化之，而後，淫哇盛，正音歌。然州里遺老尤歌用章詞不置也』，故知在南宋咸淳年間，南戲已傳入江西中部的南豐一帶了。

我們從前面所述的弋陽古戲台的發達，及其於明初的戲台都還是建於祠堂裡的祠堂台，即知，早先的祠堂演劇即古來中國各地相同的帶有祭祀及宗教的演劇，娛人的目的是為間接；即如中元節的目連戲，此時成為大眾觀賞性質，但亦為道人扮演的道人劇及唱道人唱腔，並兼有佛曲在內，雖道士有抑佛傾向。這些屬散樂裡的雜戲，甚至如宋雜劇的戲劇形式，及其同時或之後的南戲的書會才人所創的南戲舊聲腔與元雜劇由書會才人所創的聲腔，究竟在明初弋陽腔盛起前的弋陽當地的私人戲台或開放公眾觀賞的戲台的演劇裡的成份的有無，或佔了多少，迄今沒有任何當時史料可以印證。以弋陽當地的目連戲而言，中國許多地方都盛演目連戲，很多都與道教的火居道士有關。甚至於不少地方，連同西南少數民族的目連戲裡，演員都是自稱道士，而歸屬於火居道士，目連戲又帶有濃厚的道教色彩，一如傅繼強的《弋陽古戲台研究》所言，弋陽的火居道士演佛教目連戲，還在戲中抑佛揚道。而也有一些弋陽由家族演目連戲，而代代相傳，而推其源，難道這些家族的創戲祖先每一人皆為善音律者乎。當然，沒有這個可能，那一定是祖先有人先拜師學得目連戲，再教給自己的族人及傳於後世子孫，則其源頭又何在。豈不是現成其他弋陽當地演目連戲的火居道士的先人輩當時當地演目連戲的火居道士之處即可以學得嗎。這是最捷門徑，不假外求，在無白紙黑字的史料下，亦是最合理的推斷了。

#### (六)、湯顯祖『至嘉靖而弋陽之調絕』不正確

我們可以發現，弋陽當地，於整個正德年間幾乎都處在戰爭，正德計十六年，次年起為嘉靖年的元年，則如果參照萬曆三十年湯顯祖寫的《宜黃縣戲神清源神廟記》中說：『至嘉靖而弋陽之調絕，變為樂平，為徽、青陽。』依湯顯祖於江西宜黃老家對江西弋陽一地的弋陽腔的理解是，在嘉靖年間就已滅亡了。他的意思，當然不是說，弋陽腔亡了，而是江西看不到弋陽腔的蹤跡了，此時代興而起的就是江西弋陽北鄰的樂平的樂平腔了，以及徽州腔及青陽腔，亦可說原來江西地盤上的弋陽腔消失了，被樂平腔及安徽的徽州腔及青陽腔傳入江西了，這是湯顯祖的理解。

而如果弋陽腔消失於江西於嘉靖年間，則其出走之時，應為什麼時間點。是早於嘉靖年間那個亂火的弋陽人民離散及死亡枕藉的正德年間，或是嘉靖年間又復盛一陣子才消失。依常情判斷，應在正德年間，一如有學者的推斷。而於萬曆三十年，湯顯祖寫作《宜黃縣戲神清源神廟記》，即樂平腔及徽州腔及青陽腔流行的時候了，且已興於或已進入了江西。

於是再推斷弋陽腔，應約興於成化年間直到正德初年以前，興於弋陽當地並向外傳播而得到『弋陽腔』的名號。

成化（1464-1487）

弘治（1487-1505）

正德（1505-1521）

嘉靖（1521-1566）

如以成化元年始算，此年為 1464 年為弋陽腔誕生之時，至正德二年亂事起漸離境，此年為 1506 年，故弋陽腔在鄉立根 42 年即已於弋陽本地因戰亂而漸散失，至正德末年的 1521 年絕跡於弋陽，共於弋陽一地生存不到 57 年。但若更精確一點，則至少到了湯顯祖寫《宜黃縣戲神清源神廟記》的所述的『至嘉靖而弋陽之調絕』的嘉靖末年的 1566 年，以耳目所及和其想法，弋陽一地已一絲弋陽腔影蹤皆未見了，其前如下所提，應至少有餘勢的零星亂後存在的少數殘存表演的戲班或演員的零星的演出。依萬曆年間出版的而江西人所編的戲曲選集《精刻匯編新聲雅雜樂府大明天下春》卷七即收有弋陽童聲歌十四首，中有一首詞：『時人作事巧非常，歌聲改調弋陽腔。唱來唱去十分好。……』，似弋陽當地於湯顯祖所認為弋陽腔已亡並不相符，而且今存於弋陽中畝鄉芳墩村的芳墩古戲台，建於嘉靖年間，故嘉靖年間演劇之事未絕，故湯顯祖之論亦只能聊備參考，以其見聞未及及未審而匆匆下筆，應為結論。

### （七）、明中葉後所指弋陽腔常指『諸腔』的混稱

其實，明中葉以後，異於『官腔』的『諸腔』紛起，此時，弋陽腔亦沒有亡。據吾子《筆夢》記錢岱返鄉時，當揚州鹽稅的徐太監以弋陽腔女樂戲班巴結錢岱。此時約隆慶末到萬曆初。且到了隆萬年間，還存在著。這類史料不勝枚舉。如張大復《梅花草堂筆記》『江右崑山，有聲容者多就之。然五十年來伯龍死，沈白它徒，崑腔稍稍不振。乃有四平、弋陽諸腔，先後擅揚。然自新安汪姬、上江蔡姬而後，寥寥矣。』

指梁伯龍於萬曆二十年去世後，四平腔及弋陽腔先後擅揚。萬曆十五至二十年（1587～1592）潘方伯《玉華堂日記》有七次談觀弋陽腔演出。萬曆二十一至二十四年（1594～1598）《群音類選》，崑腔列官腔，諸腔類標目『弋陽、青陽、太平、四平等腔』。萬曆十五年起的馮夢禎所寫《快雪堂日記》（《稀見明史史籍輯存》第十冊，2003）亦多次記載著『弋陽腔』『弋陽梨園』演出。袁宏道評《玉茗堂傳奇》：『詞家最忌弋陽諸本，俗云過江曲子是也。紫釵雖有文采，其骨節却染有過江曲子風味，此臨川不生吳中之故耳』；而袁中道《游居柿錄》卷八記萬曆四十一年游桃源時，『弋陽梨園一部佐酒』等等，皆明言弋陽腔仍好端端流行著。

騰永然《高腔瑣談——戲曲聲腔名考釋之一》（《戲曲論叢》，1989）以萬曆後弋陽腔因文人對民間聲腔鄙夷，將眾多的地方聲腔結合在一起加以論述而形成的一個統稱，而清乾隆間的高腔亦然。而毛忠《明代弋陽諸腔與民間文化》亦曰：『學界所通行的弋陽腔系的概念出現是對明代文人文獻記載的一種誤解』。所以不少於萬曆年間及之後的史料內所指的『弋陽腔』不一定即弋陽腔此一母腔，亦可能有指謂『諸腔』，如青陽腔、太平腔、四平腔、徽州腔等等。

### （八）、用『土腔說』完全不能解釋弋陽腔的淵源及形成

或有學者在談南戲名稱、淵源、形成和流播時，把弋陽等腔的淵源和形成，全都一骨腦含糊籠統，都推給『土腔』（『腔

調』)就一言以蔽之，去推斷弋陽腔也有土腔。認為弋陽縣用當地土腔歌唱戲文，或者是永嘉戲文流入弋陽而被弋陽土腔取代，唯心主觀臆斷，認為應當也是很自然的事的這一類的非學術聯想。但應更為按步就班，做逐層次的之下，有邏輯地做出有條理的剖析，始為學術之論了。

按如果弋陽也有土腔，弋陽四周，乃至於全國萬千個縣何一不可以有土腔。則如弋陽旁的各縣，如上饒縣，廣豐，玉山，鉛山，橫峰，貴溪，也應各有土腔，故『弋陽縣用當地土腔歌唱戲文，或永嘉戲文流入弋陽而被弋陽土腔取代』，若『應當也是很自然的事』，那麼『上饒縣用當地土腔歌唱戲文，或永嘉戲文流入上饒而被上饒土腔取代』、『廣豐縣用當地土腔歌唱戲文，或永嘉戲文流入廣豐而被廣豐土腔取代』、『玉山縣用當地土腔歌唱戲文，或永嘉戲文流入玉山而被玉山土腔取代』、『鉛山縣用當地土腔歌唱戲文，或永嘉戲文流入鉛山而被鉛山土腔取代』等等，不也都『應當也是很自然的事』，為何只生成於弋陽，故由此可知『土腔說』(『腔調說』)完全不能解答任何有關聲腔含弋陽腔在內的各聲腔的淵源及形成說的詳情。

而流沙於《從南戲到弋陽腔》中認為目連戲文是弋陽腔形成不可缺少的中間環節，受目連戲演出的影響，弋陽腔連台本戲的出現，才真正是標示著江西弋陽腔的誕生。重視到目連戲於弋陽腔產生的重要性，方向是正確的，但更應該要注意的是誰在演目連戲或誰教演目連戲，及道教音樂實為目連戲的靈魂，而其靈媒不就是中間媒介的火居道士嗎。

## (九)、談學者所說的道教科儀演劇的通用腔

對於今日的所謂弋陽腔遺響的一些地方的高腔、目連戲或儺戲等之中，發現其中有的通用腔和道教音樂都有相同處，於是一些學者如曹本治、蒲亨強先生《武當山道教音樂研究》裡稱之為T腔的通用腔。並發現研究此通用腔分佈於各地道教及高腔等弋陽腔系的戲曲後，發現是以『江西弋陽等地為中心，逐漸由濃漸淡向周鄰省區分佈的趨勢，表明T很可能是原始弋陽腔的典型腔』(同書，253頁)。這個以統計學角度來探討，當然比心裡冥想的『土腔說』(『腔調說』)來得有依據。而此一結論，用來說明弋陽腔以弋陽為中心產生，不是鄰近的各縣，似看來是科學論據的結論。不須再解釋為何只生於弋陽，也不會像『土腔說』(『腔調說』)完全看不見周鄰各縣的不生成聲腔，就是此說的盲點，而一味鐵齒是弋陽土腔變成的。

此T腔，亦不是如西方音樂在嚴格定義下的主導動機(主題，相當於主腔的本意)，只是有特定形式的如132等三音腔形，而特定三音腔形並沒有在各地方的現存高腔等戲曲或道教音樂的曲譜裡，證明全數是在整個樂段裡擔任領頭羊的角色，去以之成變奏或級進等變化而成創腔的主角。因為明代的弋陽腔沒有一本當時的樂譜存世，所有現存，即使號為明代弋陽腔某戲的唱腔，或不論高腔、目連戲、儺戲，及不少道教音樂，都是今世的記譜，今世的證據是不足以說明明代早期的弋陽腔的實情，而且，後世有舉清初的弋腔或高腔

了來印證明代的『諸腔』，尤其弋陽腔的戲曲，皆乃是二、三手以下的證據而已。論者又舉出了，某些地區的高腔的古記譜方式是採『圈腔譜』，一如道教的明代《正統道藏》中保留的宋代古譜《玉音法事》使用的『曲線譜』<sup>33</sup>，以見弋陽腔系和道教的淵源不淺了。

### (十)、龍虎山下火居道士創弋陽腔說

我們前論，戲曲的聲腔，必有創始者，不能像周賄白的『各地方的戲班和伶工』泛泛指調，應追問，是何人；如果史料不足，則應問，是何人最有可能。因為，明代的於聲腔初分岐時的創腔工作，是必須針對南戲或加上元雜劇北曲的曲牌體，那麼嚴格的文字格律嚴守下的所創隻隻曲牌及其原有唱腔，要加以改造，不是隨便哼哼哈哈就可以成腔的，連南戲的溫州書會才人及樂工合作創腔立牌後，又有玉京書會才人及樂工創北雜劇，而後的明初劉色長的弦索官腔或海鹽腔子弟或魏良輔等人，都不是嚴格定義下的創腔者，即，書會才人過後的時代，從明初到明中葉，沒有任何有此等書會才人的組織能夠對曲牌體的曲牌隻隻去創腔，而弋陽腔也若說是『各地方的戲班和伶工』，如果不是有人指導，或依據某些腔去改造，怎能造出只用鑼鼓，一人唱而眾人幫腔的形式，而無曲譜，又是不依書會才人所創隻隻的曲牌唱腔，而要自創吟哦之腔，用於每隻不同曲牌之上，於是又知『土腔說』

<sup>33</sup>或有以為此即《漢書·藝文志》裡所提到的《周謠歌詩聲曲折七十五篇》譜，但未必，該聲曲折的意謂，以樂譜的同名辭的成分居大。

（『腔調說』）又技窮矣。

如果沒有書會才人的善音律，沒有人能夠針對曲牌體的音樂隨便可以創腔，一個小小的『各地方的戲班和伶工』，沒有充份的音樂熟悉度，以可資取材的深厚的所精的底子，而去成了創隻隻曲牌創腔的大作曲家，會有這個可能嗎。在曲牌體戲曲裡是沒有可能，而民歌體的後來清初以來的小戲就或可此可能，而清初以來板腔體的戲曲也有此可能，只要把握住先前百多年沈潛的前人所創『諸腔』系戲曲的特徵腔，精者加以之各種曲調上的變化的手法等等的運用，出現全曲中，粗者任意構寫餘外的腔即可。若說弋陽腔沒有創腔者，去對於已存南戲的曲牌體的文辭動手腳及改造性或獨創性的創腔，它又是何以自發自至呢，這些疑點都指向了一定得要會有創腔的達人，弋陽腔才可以出現。

此所以傅繼強的《弋陽古戲台研究》（2008）裡指出：『在元明以來，在龍虎山下就長期活躍著一個個由火居道士們組成的演目連戲的戲班，稱為道士目連班。他們在戲中扮作和尚，故又稱和尚道，但他們在演出時，隱佛揚道，處處渲染道教的排場和氣氛。而屬於佛教一派的，則由本鄉宗族首領主持，以大村坊為單位組成目連戲班，演出時集中，演出後便解散務農。這類臨時性的目連戲班，直到近代，弋陽的南鄉等地都還存在。融入了天師道經腔音樂特點和佛禪唱贊的一唱眾和和表演形式的目連戲，對弋陽腔的形成產生了重要的作用』，及其他前論的論據下，所得出弋陽的弋陽腔乃『龍虎山下就長期活躍著一個個由火居道士們組成的演目連戲的戲班，稱為道士目連班』的火居道士所創，亦於平日亦可

以增一生計，並可以教成戲班至外地演劇謀生，改善弋陽等地地小人眾，謀生困難的苦日子。

### （十一）、弋陽腔亦靠原為寧王服役的樂戶協力，發揚及推動及組班

首府為江西豫章的寧王朱宸濠因於正德末年謀反，而被王陽明平定而倒臺，撤除藩國後，不少當地及附近原為寧王服役的樂戶，紛紛失去了重要的生理，雖尚可在民間節慶民俗或宗族及宗教演劇上出力，但生計的重要依靠已失，一部份樂戶，出外另謀生理，而在地的樂戶，則只有為了自己的活路，成了協力，發揚及推動及組班，以火居道士由熟悉的道教音樂之下所創的弋陽腔而發揚光大，甚或根據其自身北曲方面的素養，及加上當地的民間伎樂，而加以改良，以開展新生計。王府是用官話的，可知這些樂戶亦使用官話演劇，故弋陽腔也建立在官話演唱之上，且始易流播開去。

### （十二）、把弋陽腔及高腔的時代先後倒錯是為不當

蔣星煜把時代倒錯，在《紹興的高腔》（《華東地方戲曲介紹》（1952））裡，認為『高腔不但不是弋陽腔，而且更早，最早可能是在宋室南渡以後，在弋陽腔興起之前。……弋陽腔繼承了高腔的部分遺產而予以藝術的加工』，完全是以今世的田野調查自由聯想之言；而流沙亦以為今世的田野調查的今世的狀況，而於《明代南戲聲腔源流考辨》（1999）於〈高

腔與弋陽腔考〉裡，認為高腔的名稱應早於弋陽腔，『最初是浙江的溫州高腔』，弋陽腔是本名，高腔是俗稱，但也是與明代史料不合，因為明代無高腔之名，或路應崑《高腔與川劇音樂》認為『弋陽腔是高腔中最早見於記載的分支』，『至於高腔問世的具體時刻，似乎只能模糊言之——大體不外元中期南、北曲大規模交匯以後，至明初弋陽腔等流行以前這數十年間』，亦為與史料不稱的立論。至於今日或有學者受杜穎陶未考程硯秋家藏的《鉢中蓮》傳奇本，有不知何方人士加上『萬曆』字眼，不辨真偽而即指即為萬曆抄本，已被一些學者，考證並非出自明代萬曆年間，而為清代抄本<sup>34</sup>，其中的有【西秦腔二犯】等等，亦不是萬曆年代。

又：騰永然《高腔瑣談——戲曲聲腔名考釋之一》（《戲曲論叢》，1989）指出的高腔乃於乾隆中後期始成為各地通稱。按高腔之名，最早起於乾隆初徐大椿《樂府傳聲》，曰：『若北曲之西腔、高腔、梆子、亂彈等腔』，非高腔先，弋陽腔後起。而且今人亦有認為『弋陽腔並非高腔唯一源頭』實頗合聲腔發展之真相，一味一元論的自以為是，如清李調元的《劇話》曰：『弋腔始弋陽，即今高腔，所唱皆南曲。又謂秧腔，秧即弋之轉聲。京謂京腔，粵俗謂之高腔，楚蜀之間謂之清戲。』可見這種論調自古已然，但事物的歷史軌跡決非單線條發展，任何唯心的一元論的主張都不能脫離遭論定是屬於獨斷及主觀之背離史實的定評。

<sup>34</sup> 見本書《戲曲學界的『萬曆魔咒』——從《鉢中蓮》到上黨發現《禮節傳簿》皆非明萬曆年抄本》一文。

### (十三)、弋陽腔亦為官話戲曲

只有官腔才能衝決中國語系複雜的藩籬，而傳播到它州別地，形成跨地域的聲腔。故明代叫出來名號的腔，早期如弋陽腔、海鹽腔、崑山腔皆係官腔系。雖顧起元《客座贅語》裡言：『弋陽則錯用鄉語，四方土客喜聞之』。按，弋陽腔是『錯用鄉語』，只是夾雜著家鄉方言的賓白而已，而並沒有指是用方言土語來演唱的，故不是使用土腔，只是白口參用各地土語而已，故即連白日亦以官話為主，見顧起元此語的文義即知，故不但以弋陽腔是用弋陽當地土語的方言去形成弋陽腔的腔調的立論不成立，而以官話唱弋陽腔，以致於日後於戲曲集《怡春錦》內把弋陽腔稱為『弋陽雅調』。

### (十四)、結語

曹本治、王忠人、甘紹成、劉紅、周耘編寫的《中國道教音樂史略》(1996)裡又指出火居道士到今日很多地方都存在，如浙江溫州於齋醮法事，又唱京劇，又唱甌劇，又唱高腔，又唱民歌小調，簡直是個音樂及戲曲全材，並且指出『還有很多地方的火居道士』亦如此；而且該書又介紹了山西晉北地區的火居道士，組職道樂的吹打班做民間法事，演奏不但道曲，還有佛曲，傳統曲牌及民間牌子等。可以知如果認為連周貽白等學者的『地方的戲班和伶工』之泛泛之言都算是學術的話，則火居道士之為創弋陽腔，不就是更為有學術科學論斷的結論嗎，而，最佳伶工及火居道士的戲班，就是地方上最具戲曲及音樂全材的鄉里的第一交椅嗎，還有誰比他們有資格及係知音，能有此等絕才而去創出弋陽腔來。

其實，《中國戲曲志·江西卷》就引用了弋陽縣老藝人的話，『弋陽腔是道人唱目連演變而來』，十分清楚從弋陽老藝人的口中，說明了弋陽腔和道士有關。流沙也指出：『弋陽縣當地人的傳說，弋陽腔就是道士唱目連戲文演變而來的。現在贛東北和贛南的高腔藝人都一致認為，弋陽腔的音樂（唱腔），就是以目連戲文唱的作為標準曲牌』（《從南戲到弋陽腔》，1983）。又如安徽徽州目連戲，於當地也稱做『調腔』，指是道士唱的腔，又見目連戲和道士有關，亦為一旁證（盛霞、陳昌文《徽州目連戲唱腔音樂程式簡況分析》，2009）；又如福建莆田木偶戲的曲牌的曲調和當地道教道曲，『記錄該儀式所運用的道曲共有 63 隻曲牌，諸多曲調與莆仙戲音樂相對照，並進行比較、分析，發現兩者的音樂血緣關係是如此相近，乃至一脈相承』（張喜珊《莆仙目連戲與道教淵源研究》），按，後代的樂譜不足以見前代的實況，故此指為旁證。2007 而《中國戲曲志·江西卷》下結論以南戲到弋陽縣，原來專演目連救母戲文，之後受到了江西當地宗教習俗的影響，戲文逐漸變化，而形成具有江西特點的南戲，稱之弋陽腔。但沒有直接由弋陽縣老藝人的話中再深入探求，而只泛泛言『本來專演《目連救母》戲文，但後來受贛地宗教習俗的影響』，如果火居道人唱目連戲可以使『戲文逐漸變化』的，不是火居道士在演唱中的融和道教音樂及民間音樂因素在內所造就的嗎，這個創腔者的身份，因著結合後世弋陽腔及道教音樂中的旋律的某種關連度來考索之下，不就結論很明顯了，弋陽腔是由弋陽附近的道教聖地龍虎山下的火居道士所創的。



## 偽《南詞引正》成於蔣星煜公開他發現異書《涇林續記》的1957年後

### (一)、前言

筆者於《崑曲史料與聲腔考略》一書內，已羅列證據，考證1960年問世的所謂崑曲鼻祖魏良輔的《南詞引正》一文乃現代人偽造於1931年後。於此文內，再更進一步地羅列證據，實指就是發生在1957~1960年之間的當時的某一從事戲曲、民間文學研究的學人所偽造的。

### (二)、證據指向在《涇林續記》1957年被發現後偽造的

《南詞引正》為偽書，百年內的人偽造，而且偽造成書的時期，說不定還是距被官方派人到江南訪書時期所造，並偷偷賣於被訪書的舊書攤去，以便讓訪書者發現的1960年前沒有多久，才能見到連在清代及有甚至1957年前都罕見的書，如《涇林續記》，而取材加工成的，故《南詞引正》裡據此書添入了『故國初有崑山腔之稱』一語，已考見於筆者《崑曲史料與聲腔格律考略》內，故《南詞引正》論以天下通語演唱而明載於周德清《中原音韻》的元曲，竟然出現元曲會有『冀州調』『中州調』『黃州調』等各地方聲腔，實乃為現代持土音土言去依字聲行腔而生土腔論之一的內地學人所偽造。

《涇林續記》是一冊十分罕見的書，流行甚少，連中國戲劇學界的學人，於1957年前都沒有人看到，所以1957年前任何所著中國戲曲著作都沒有提起過。直到蔣星煜，於到處找異書時看到，寫成《探討崑腔的歷史》一舉成名。而於所謂發現了魏良輔的《南詞引正》的清人抄本後，又寫了《談南詞引正中的幾個問題》，文中指出『1957年我在明人周玄暉的《涇林續記》中發現了明初朱元璋與周壽誼關於崑腔的一節談話』，始為中國戲曲學界第一次有人知道，竟會有此異書。

《涇林續記》其中插入了一段談明初明太祖問崑山腔的話，但因自蔣星煜始，引用此文的戲曲研究者，都不去旁徵及分析史實，拿來就用，故竟不察《涇林續記》乃為明末人周玄暉的傳奇小說體的說部著作，非信史。而偽書《南詞引正》的偽作者竟也知道『國初有崑山腔之稱』，因為依已知文獻，在戲曲界首先發現《涇林續記》是蔣星煜，即在他發現的1957年前沒有學界人士見過而加以引述的，故《南詞引正》的偽造者竟然知道此書有明初朱元璋問崑山腔一事首見於《涇林續記》中，則幾乎偽造的年代，更可以下推至1957年之後，當蔣星煜告知別人他的新發現或公開他的所見後，偽造者才依此素材當成寫偽文《南詞引正》內的『故國初有崑山腔之說』的所本，而1957年全中國正是處於大躍進，大鳴大放、大放衛星的時代風尚，此一作偽者或許見有機可乘，放衛星成功而一舉成名之機不可失之下，於是下手造假。

### (三)證據指向引用了1957年5月10日的《人

## 《民日報》用典

而且偽《南詞引正》裡有關『郢人』的用典又再證明了偽《南詞引正》最晚完成於1957年5月10日以後。

『郢人』的用典，出於《楚辭》的《宋玉答楚王問》：『楚襄王問于宋玉曰：先生其有遺行與。何士民眾庶，不譽之甚也。宋玉對曰：唯。然。有之，願大王寬其罪，使得畢其辭。客有歌於郢中者，其始曰【下里巴人】，國中屬而和者數千人；其為【陽阿薤露】，國中屬而和者數百人；其為【陽春白雪】，國中屬而和者，不過數十人；引商刻羽，雜以流征，國中屬而和者，不過數人而已。是其曲彌高，其和彌寡。』而以郢人比喻善歌者。

1960年，內地吳新雷遊學京華，文化部訪書專員路工（葉德基）告以訪書時找到了崑曲新資料，就是在一本所謂的『清初抄本』的明朝書畫鑒賞家張丑的《真蹟日錄》的第二集內發現了有後跋『右《南詞引正》凡二十條，乃婁江魏良輔所撰；余同年吳崑麓校正。情正而調逸，思深而言婉，吾士夫輩咸尚之。昔郢人有歌《陽春》者，號為絕唱。今良輔善發宋元樂府之奧，其煉句之工，琢字之切，用腔之巧，盛於明時，豈弱郢人者哉。時嘉靖丁未夏五月金壇曹含齋敘。長洲文征明書於玉磬山房。真跡』的《婁江尚泉魏良輔南詞引正》。

在這個托名為『吳崑麓校正』的《南詞引正》的跋文裡，出現這個又用『郢人』又用『弱』勾串成辭的用典，請注意其

筆法：『今良輔善發宋元樂府之奧，其煉句之工，琢字之切，用腔之巧，盛於明時，豈弱郢人者哉』，其中不但用了『郢人』而且出現了一個『弱』。成了『弱郢人』三字，意指魏良輔善發宋元樂府之奧，不會弱於善歌的郢人。

這個偽文裡，所採用的此三字，用『郢人』又用『弱』勾串成辭的用典，古無此用法，直到於早於偽文1960年偽文發現前，於1957年5月10日的《人民日報》裡就用了這個『弱』及『郢人』成文：『這真不亞於郢人運斧的本領，也不弱于西醫開腸破肚所需要的準確與細心。』於是三年後的1960年就發現了《南詞引正》，如果說，因為作偽者因為看到了1957年5月10日的《人民日報》此文，再加上又看到了蔣星煜公開他發現異書《涇林續記》，於是文思泉湧，也使用1957年5月10日的《人民日報》上煉句琢字的『弱』及『郢人』得來的靈感完成偽跋，連偽跋及偽《南詞引正》，拿一本或經在行的人處理成看來像是清初古紙的裝訂空白紙本，連同《真蹟日錄》內容抄一遍並夾帶偽《南詞引正》抄入到裡面。故偽文《南詞引正》或可能的最晚完成日期，其最晚應是可後推至1957年5月10日以後，即1960年發現此偽文的三年前到發現前之任一時間。

## 談第一部崑腔演唱的劇作是張鳳翼的《紅拂記》

——談以是誰用其『新聲』的『轉音』的唱口首度搬演其劇作來判定始合科學論學

### (一)、談幾種對梁辰魚是否魏良輔的衣鉢傳人的誤解的記載

從清代以來，對於梁辰魚與魏良輔之間，就因著誤看文章，而有一種錯誤說法的產生，那即是說梁辰魚得魏良輔之傳。如非屬第一手史料的清人雷琳、汪琬瑩、莫劍光同輯的《漁磯漫鈔》說：『崑山有魏良輔者，始造新律為崑腔，梁伯龍獨得其傳，著《浣紗記》傳奇，盛行於時。』又《光緒崑新兩縣續修合志》（卷三十文苑一）『梁辰魚』條，雖大體依張大復《皇明崑山人物志》為底本，又再添後世的臆說：『尤善度曲，得魏良輔之傳。轉喉發響，聲出金石。』

於是，到了現代以來，如周貽白（1900~1977）遺著《中國戲曲發展史綱要》說：『關於把這種清俊溫潤的聲調，搬上舞臺，使之成為一項戲劇聲腔，則仍當歸功於梁伯龍所作《浣紗記》。』錢南揚（1899—1987）《戲文概論》（1979 序）說『梁辰魚《浣紗記》出，始把崑山腔搬上舞臺。』陸萼庭（1925-2003）《崑劇演出史稿》（1979 後記）說：梁辰魚『得魏氏親傳』，且『編製了第一個崑劇劇本《浣紗記》。』把《浣紗記》視為為崑山腔演出而創作的第一部傳奇。

而《中國戲曲曲藝辭典》的『崑腔』條，更異想天開的臆說：『魏良輔配合傳奇作家梁辰魚創作了《浣紗記》，使之成為符合崑腔音律的腳本，對崑腔的傳播起了推動作用。』把《浣紗記》用想像力附會為魏良輔配合傳奇作家梁辰魚創作了《浣紗記》，使之成為符合崑腔音律的腳本。

但胡忌《崑劇發展史》則另有看法，指出：『沒有一條可靠的材料說明《浣紗記》是第一部用魏良輔改革後的崑山腔演唱的劇本。……當崑山腔革新成為時曲（蘇州地區的流行曲子）而風行時，學唱的人很多，某些劇作家把這種時曲運用劇本創作中，和原來以崑山腔唱的傳奇劇本相溶合，於是使崑劇演出打開了新局面』，若刪去『和原來以崑山腔唱的傳奇劇本相溶合』一句，則離事實不遠。

### (二)、張大復《梅花草堂筆談》記錄崑腔，遺漏張鳳翼的崑腔事蹟

其實，一切看法錯誤的起源，就在於沒有把年輕時見到過梁辰魚教人度曲的崑山張大復（1554-1630）的《梅花草堂筆談》的內容詳細讀清楚。按於《梅花草堂筆談》卷十二『崑腔』條中說：

『魏良輔，別號尚泉，居太倉之南關，能諧聲律，轉音若絲。張小泉、季敬坡、戴梅川、包郎郎之屬，爭師事之惟肖，而良輔自謂勿如戶侯過雲適。每有得，必往諮焉，過稱善乃行，不即反復數交勿厭。時吾鄉有陸九疇者，亦善轉音，願與良

輔角，既登壇，即顧出良輔下。

梁伯龍聞，起而效之，考訂元劇，自翻新調，作《江東白苧》、《浣紗》諸曲。又與鄭思笠精研音理，唐小虞、陳梅泉五七輩雜轉之，金石鏗然。譜傳藩邸戚畹金紫熠燿之家。而取聲必宗伯龍氏，謂之崑腔。

張進士新勿善也，乃取良輔校本，出青於藍，偕趙瞻雲、雷敷民，與其叔小泉翁，踏月郵亭，往來唱和，號『南馬頭曲』，其實稟律于梁，而自以其意稍為均節，崑腔之用，勿能易也。其後茂仁、靖甫兄弟，皆能入室，間常為門下客，解說其意，茂仁有陳元瑜，靖甫有謝含之，為一時登壇之彥。李季鷹則受之思笠號稱嫡派。』

又卷四《夢張伯起》條曰：『生平不識張伯起。己丑（萬曆十七年，1589年）之歲，一邂逅李仲和舊居而已。其弟幼于之亡其身也，伯起誠不發喪，予聞而正之。』

所以，我們從張大復的《梅花草堂筆談》，其實可以發掘不少不是只魏良輔一人創崑山腔的端倪。而是凡從事改造海鹽舊腔<sup>35</sup>，從其旋律上發展『轉音』的『新聲』的，如文中所指的太倉的戶侯過雲適及崑山的陸九疇，都是創崑山腔的始

<sup>35</sup> 歷史上根本沒有所謂的在 1957 至 1960 年間有人偽造的魏良輔《南詞引正》裡，及其所依據明末傳奇小說的說部的周玄暉《涇林續記》裡所談國初的舊崑山腔。說見筆者《崑曲史料與聲腔格律考略》及本書相關各篇。

祖，當然也包含魏良輔，及尤其於推動崑山腔成為劇種最重要的二位人物——梁辰魚及張鳳翼。

### （三）、梁辰魚的崑腔是自己和同好鑽研，與魏良輔無涉

由張大復以上的記載，可知梁辰魚不是受魏良輔的傳，而是自己『起而效之』，且是『自翻新調』。

### （四）、得魏良輔傳承的為張小泉、季敬坡、戴梅川、包郎郎等等

不只梁辰魚不受魏良輔的傳，而且還有死對頭的張新拿出了『良輔校本』的私房秘笈，自謂才是魏良輔正傳，而把魏良輔的『轉音』的『新聲』，正名為『南馬頭曲』（南馬頭，即指南碼頭，亦即魏良輔居地的南關），鄙薄梁辰魚的舊腔，認為梁辰魚的崑腔唱口不是魏良輔的新聲。所以魏良輔的正牌弟子，應是《梅花草堂筆談》所記載的『爭師事之惟肖』的『張小泉、季敬坡、戴梅川、包郎郎之屬』，及結合了魏良輔弟子且係其叔叔的張小泉，因為崑腔之名被梁辰魚用去，所以不用崑腔之名，而改用南馬頭曲的名稱，指這才是魏良輔正傳的崑山腔的魏良輔私淑弟子的張新。

### （五）、張大復評魏良輔派的『南馬頭曲』的唱腔和梁辰魚聲腔格律相同，但較規矩有均有節

梁辰魚何時開始起而效之，而從事『轉音』的『新聲』，沒有直接證據，《梅花草堂筆談》的作者張大復，生於嘉靖三十三年 1554，《光緒崑新兩縣續修合志》說他『中歲』失明，即約四十歲失明。而他又親眼目睹梁辰魚（1520~1592）教人度曲，見於《梅花草堂筆談》的『梁顧』條。於其失明的四十歲前，親見梁辰魚教人度曲，則張大復四十歲，乃 1593 年，即，萬曆二十一年，於其前見過梁辰魚教人度曲，而此年，亦即梁辰魚過世的次年，故可以說，是張大復於梁辰魚的晚年，始親見梁辰魚。而由他口述，其子記錄的《梅花草堂筆談》裡，張大復對於梁辰魚及更早的魏良輔，都是出之於追憶。和張新等自號正宗魏良輔的宗派的同時期，除了張新不在內外，與『趙瞻雲、雷敷民』『張小泉』及南馬頭的再傳弟子『顧茂仁』『顧靖甫』都有交往的記載。

由其《梅花草堂筆談》所記，張新等自號正宗魏良輔的宗派的唱腔，張大復一聽其『南馬頭曲』之下，發現『其實稟律於梁，而自以其意稍為均節』，這段記載十分重要，卻長久被研究者，因是非從事於聲腔格律的方面，故而予以忽略掉了。原來所謂的這個拿著魏良輔的『校本』來唱的所謂正宗魏良輔的唱腔，張大復聽到了以後，感想是，其實其聲腔的格律，和梁辰魚的崑腔，一個模子出來的，只是隨心所欲的把唱腔節奏的快與慢（『均節』）加以自以為是的調整罷了。

#### （六）、魏良輔去逝於梁辰魚《浣紗記》問世以前，二人不可能合作

張大復這種說法，證明了他沒有聽過魏良輔生前的崑腔唱腔，如果他聽見過，則應該是評南馬頭曲的唱腔是『稟律於魏』，而不是和他親聆過的梁辰魚的唱腔『半日較』，如此亦間接可以證明魏良輔的卒年了。而且梁辰魚的《浣紗記》作於萬曆七年前幾年之內，很多學者，誤把明代出版的戲曲選集的《八能奏錦》（全稱《鼎雕崑池新調學府八能奏錦》）書牌署題的『萬曆新歲』，想成是萬曆元年，其實『萬曆新歲』是吉祥話，可以指係萬曆年間的任何一年，此亦詳見於《崑曲史料與聲腔格律考略》內的考證，於是幾乎所有使用《八能奏錦》的學者論《浣紗記》寫成的年代者，除了郭英德先生日後的改正外，餘都把收錄於《八能奏錦》的《浣紗記》為依據，據以判定必出版於萬曆元年以前，而造成學術失誤，並把《九宮正始》裡鈕少雅〈芍溪老人自序〉去寬估所謂魏良輔的已逝是在到達前一年，沒有注意到鈕少雅文意的指魏良輔早已亡故，故推斷至萬曆十四五年或二十年去了，而失之太晚，再與誤認的萬曆新歲的萬曆元年一結合，故認為魏良輔於梁辰魚作《浣紗記》時還活著。《崑曲史料與聲腔格律考略》內並已考證魏良輔卒於萬曆元年以前了。按，張大復童蒙之時勿論了，如其弱冠二十歲，成年了，該年為 1573 年，即，萬曆元年，他都沒有聽說當地唱將魏良輔之名從而慕名去聽其演唱，故知萬曆元年以前，魏良輔當已去世。而梁辰魚的《浣紗記》成於萬曆七年之前不久，已逝的魏良輔又怎能『配合傳奇作家梁辰魚創作了《浣紗記》』，亦可見《中國戲曲曲藝辭典》之言欠周詳。

#### （七）、張大復記載無提及張鳳翼崑腔事，取材

## 而偏信於此者得不著早期崑腔真相

而且尤其可注意的是，梁辰魚和張鳳翼（伯起）是好友，梁辰魚的散曲集《江東白苧》的序文都還是張鳳翼寫的。

《梅花草堂筆談》的作者張大復，和一位真正對崑腔推動有影響力的張鳳翼，因著張大復和他沒有交往，只有在萬曆十七年時才有一面之緣，此時張大復 36 歲，但因相互之間無交往，故《梅花草堂筆談》及其他文集或張鳳翼的文集裡，除了張大復《梅花草堂筆談》卷四《夢張伯起》條指出『生平不識張伯起』等等外，都沒有提到對方，故張大復對於張鳳翼（伯起）的對崑山腔的推動，分毫都沒有任何瞭解。所以不少後世戲曲研究者，若只拿著《梅花草堂筆談》卷十二《崑腔》來立說，自然就因為偏信一書，而蒙蔽崑山腔的誕生及對於真正把崑山腔搬上戲臺的臺後英雄，做出了認錯人的窘境了。

張大復四十歲，乃 1593 年，即萬曆二十一年，於其前見過梁辰魚教人度曲，而此年，亦即梁辰魚過世的次年，故可以說，是張大復於梁辰魚的晚年，始親見梁辰魚。張大復童蒙之時勿論了，如其弱冠二十歲，成年了，該年為 1573 年，即，萬曆元年，都未聞當地唱將魏良輔之名從而慕名去聽其演唱，故知萬曆元年以前，魏良輔當已去逝。但以魏良輔之名，梁辰魚竟沒有去訪他，而只是『聞』有魏良輔此人在轉音的新聲方面很在行，於是『效』，即模仿，而沒有像『張小泉、季敬坡、戴梅川、包郎郎之屬，爭師事之惟肖』，沒

有去『師事之』。因為，可能他很晚始從事『新聲』，且潘之恒於萬曆四十年（1612）首度集成的《互史》裡表示：『曲之擅於吳，莫與竟矣。然而盛於今，僅五十年耳。自魏良輔立崑之宗』，自 1612 年往前推算五十年，約在 1567 年（隆慶元年以前），崑山腔擅於吳，而其前，魏良輔立崑之宗，應為更早以前。其實，那時候很多人都在從事於『新聲』，他只和這些人互相切磋，如《梅花草堂筆談》所記載的『與鄭思笠精研音理，唐小虞、陳梅泉五七輩雜轉之，金石鏗然。』

## （八）、談以張鳳翼首先用其『新聲』的『轉音』的唱口首度搬演其劇作來判定合於科學論學

在魏良輔尚未『立崑之宗』之前，於嘉靖三十四年（1545）張鳳翼就寫成了第一部傳奇劇作《紅拂記》，而世是其一生最著名的劇作。這部劇作，於戲場即為以『新聲』演唱，這才是第一部以崑山腔演唱的劇作，因為，所謂崑山腔的寫作的劇作的開創者的成立要件是：

- （甲）、劇作者自身就是研究『新聲』的實踐家。
- （乙）、這位研究『新聲』的劇作者，把其『新聲』演唱其劇作而成戲場聲口。

前人反對梁辰魚為崑山腔創作第一部劇作者，或舉《玉訣記》，或舉《鳴鳳記》，或舉《明珠記》等任何一部前於梁辰魚的《浣紗記》的劇作，於是一口咬定為為崑山腔創作第一部劇作。而未考量崑山腔是一種特點是『轉音』的『新聲』

的唱腔，新聲必有推動者，如果此劇作只是寫成了，讓吳中戲子去演，就認為是寫了崑山腔劇作，其前提，是吳中戲子早用了崑山腔演唱，既已早用了，則必演出過其他用崑山腔演唱的戲，怎能斷定就是這一部呢，所以，如果不從聲腔角度去探究，盡都成了捕風捉影的天方夜譚。

故唯一的第一部崑山腔的劇作的誕生，必為一位研究相對於舊腔的海鹽腔的『新聲』的劇作者的劇作，由其推動之下，讓戲班用其教導或傳揚的『新聲』加以演出，而成為第一部崑山腔的劇作。不管這新聲當日是不是自號崑腔，但崑山腔的本質就是把海鹽舊腔改『轉音』的『新聲』。而張大復在《梅花草堂筆談》裡，就是因為梁辰魚是『新聲』的推動者，並創作《浣紗記》，並且梁辰魚以其親口的梁派的崑山腔唱腔，用在他所創作的《浣紗記》之上，故而《梅花草堂筆談》記載著《浣紗記》以其『譜』（劇作及唱腔工尺譜之謂）及『聲』（唱腔及唱口），造成『譜傳藩邸戚畹金紫熠燿之家。而取聲必宗伯龍氏，謂之崑腔』。只是他未熟悉張鳳翼，不知張鳳翼更早即以《紅拂記》而譜傳民間戲班及吳中，造成吳中及民間戲班，而取聲必宗伯起氏。

張鳳翼的記載：『予為酌調諧聲，考譜正訛，生領會之疾，影響莫喻，遂以雅歌為吳中冠』。及徐復祚於《花當閣叢談》裡，記其『天下愛伯起新聲甚於古文辭』，及『吳中舊曲師太倉魏良輔，伯起出而一變之，至今宗焉』，又沈德符《野獲篇》言『張伯起少年作《紅拂記》，演習之者遍國中』等等記載，詳見後文。

即指嘉靖二十四年（1545）時張鳳翼，即創作《紅拂記》，其後以其『新聲』，『酌調諧聲』為吳中冠，魏良輔乃『吳中舊曲師』，但張鳳翼的《紅拂記》『出而一變之，至今宗焉』。由此可見，當日用『轉音』的『新聲』備出，而魏良輔只在清唱一板塊著力，未及於『戲場聲口』，而張伯起即以『舊度曲，為新聲』之才，並且創作《紅拂記》一出，『演習之者遍國中』『出而一變之』，這一變之，比梁辰魚『起而效之，考訂元劇，自翻新調作《江東白苧》、《浣紗》諸曲』還要早，故《紅拂記》而譜傳民間戲班及吳中，造成吳中及民間戲班，而取聲必宗伯起氏是先於梁辰魚。

而且梁辰魚走的是貴族官宦文人士大夫的路線，故『譜傳藩邸戚畹金紫熠燿之家。而取聲必宗伯龍氏』。不似張鳳翼，走的是平民大眾化路線，更在崑腔戲劇及全國的傳揚上，更具影響力。故魏良輔在曲律裡談及的那『戲場聲口』，若非指海鹽腔的演劇唱口，即是指當日已盛行於時的張伯起的『新聲』而被戲場演《紅拂記》的『戲場聲口』及以張伯起唱口演出的其他改調歌之的南戲，而從徐復祚的『吳中舊曲師太倉魏良輔，伯起出而一變之』，亦可看出，張伯起的『新聲』在民間崑腔班的影響力是惟一的。魏良輔的純為清唱唱口，是不屑沾上任何民間崑山腔班的『戲場聲口』，而惟張鳳翼的崑腔『新聲』，從徐復祚用『出而一變之』形容之，可見對民間戲班的影響力是惟一的。張鳳翼亦自豪『以雅歌為吳中冠』，『雅歌』即是指其『雅』的『新聲』（即崑山腔）為吳中冠。吳中的當日的崑腔新聲權威，必不出於魏良輔及張伯起二人。魏良輔只以清唱，而張鳳翼兼清唱及劇作《紅

拂記》及以民間戲班以『伯起新聲』把原來演唱海鹽腔的吳中所行的南戲傳奇，改調歌之，改以張派崑腔來唱。如此看來，故第一部崑腔演唱的劇作，實乃張鳳翼的《紅拂記》，而《浣紗記》非第一部崑腔演唱之劇作。

## 戲曲學界的『萬曆魔咒』

——從《鉢中蓮》到上黨發現《禮節傳簿》皆非明萬曆年抄本

一本舊藏於程硯秋玉霜簪的《鉢中蓮》傳奇，民初 1933 年的被其友杜穎陶（1908~1963）見到了，由於看到該抄本有不知何人在封頁上寫下了『萬曆庚申』（四十八年，1620）的字眼，於是杜穎陶將之公之於世時，一見封頁有『萬曆』字眼，就立刻相信，那就一定是萬曆年的本子了一而沒有考據一下，這封面上的『萬曆』兩字究竟是如何出現的。

如果此一初級工作沒有作，在上世紀五六零年代開始颯起的社會各行各業大鳴大放、大躍進、推陳出新的氛圍之下，流行起浮誇放衛星之風，連所謂一個夾在所謂明末張正《真蹟日錄》抄本多了一篇崑曲曲祖魏良輔的《南詞引正》也在此風氣之年代裡出現而被浮報成真品。也因此，在此一社會風氣盛行之下，放衛星之風不時可見於戲曲學界。如，張庚、郭漢城主編的《中國戲曲通史》（中國戲劇出版社，1980）在介紹梆子腔時，亦未加以考據，即指出：『從明萬曆抄本《鉢中蓮》傳奇中已採用了【西秦腔二犯】這個曲調來看，可知是在十六世紀末葉，戲曲中即已出現了山陝梆子腔的某些唱法。』而周胎白《中國戲曲發展史綱要》（上海古籍出版社，1979）也把此一抄本當作明代史料，列入第十六章《弋陽腔及其劇作》。而此一說法發表以來，在戲曲學界的明清的花部戲曲研究上，就常用此一未考明時代原委的說法，當成了



明代萬曆年間的真實史料來運用之下，於是有各種對於明代花部戲曲的不正確的推衍了（按：如流沙的《明代南戲聲腔源流考辨》<sup>36</sup>就是此種典型之作）。只要是引用了此一《鉢中蓮》傳奇內各種花部的曲牌名稱，反過來證明明代已有這些聲腔，就充斥在兩岸戲曲學界的各種學術著作及論文內。此一《鉢中蓮》的真實產生年代，到了本世紀初，胡忌於《戲劇藝術》2004年第1期發表的《從鉢中蓮傳奇看花雅同本的演出》裡，首先起疑，認為《鉢中蓮》抄本，應係清代康熙中期的演出本；而到了2012年，黃振林於《戲劇》2012年第1期發表的《論花雅同本現象的複雜形態——從鉢中蓮傳奇的年代歸屬說起》贊同胡忌的說法；同一年，陳志勇於《戲

<sup>36</sup> 流沙：《明代南戲聲腔源流考辨》（台北：財團法人施合鄭民俗文化基金會，1999年）一書，取材幾乎完全真假良莠不分，『文獻』素材的真偽未考辨，把『田野』的戲曲界街頭傳言皆當成證據，又以後出的地方戲及其唱腔逆推到前代，皆不合嚴謹的科學方法及態度論學，雖或時在論學過程裡有卓識，但通體架構內容即不佳，大部份各章節的推論過程上因材料真偽未辨識，故論述的推論邏輯的前提都大有問題。為此書寫『代序』的王安祈亦於文中指出，『其中不能說沒有漏洞』，並說明『所謂的漏洞，指的是早期文獻和現今田野之間必然罅隙。研究的對象是明代聲腔，運用的材料基本上是明代文獻，但嶄新的觀點來自於對現代大陸各省所保存的聲腔的調查。由明到清再到現、當代，時間的差距使得文獻與田野之間的印證精確度不可能達到百分之百』，按王安祈之說夠稱得上是保留而含蓄。吾人的看法，拿後世的未加考證的材料，去印證古事，只有『穿鑿附會』四字足以比擬。再加上明清文獻的取擇無別，沒有先考偽，把稗官野史鄉野小談及士大夫的筆記臆論，全當史料在用，以此論出的學術成果與海市蜃樓實只有數步之遙。而近來台灣又出版的已故的流沙的《清代梆子亂彈皮黃考》（台北：國家出版社，2014年）亦弊同《明代南戲聲腔源流考辨》。

劇藝術》2012年第4期發表《鉢中蓮傳奇寫作時間考辨》一文，亦發現此《鉢中蓮》劇，不論就曲詞或曲牌哪首或一此聲腔的曲牌，都從進化觀點下舉證說明，非明代戲曲所可能出現的，故而主張以此清代中葉梨園整理本。

按，民間的手抄本上面所注記的年代，本不可信，這原本應屬於常識範疇。因為，這些民間的抄本，或因想借古抬高自身身價，故意於抄本裡寫上較早的年代，以顯示自己的抄本是具有異於其他戲班，乃更為祖傳久遠的秘本私房老戲的價值。所以，不只是這冊《鉢中蓮》傳奇的不知是某人隨意寫個『萬曆』，就不可未考據之下就當真相信的。『庚申』兩字，所代表的自萬曆四十七年起，包括有清康熙十九年（1680）、乾隆五年（1740）、嘉慶五年（1800）等等凡是有『庚申』干支的年份。如果只是更改年號，而未更動干支，則此一抄本至少應為清康熙十九年，或乾隆五年，甚或嘉慶五年，或更在其後的抄本。

另一個例子，那就是1986年於山西上黨地區發現在曹氏後人的家裡，發現是其祖先的明代嘉靖年間（？）陰陽先生的曹震興之孫曹國宰抄錄的明萬曆二年《迎神賽社禮節傳簿四十曲宮調》一事。按，為何知道該一手抄本是萬曆年的呢，因為，麻紙楷寫約兩萬多字的抄本，於封面上的正中位置上，豎寫着『萬曆二年正月十三日抄立』，及右下方寫着『選擇堂曹國憲志』字樣。於是寒聲的《〈迎神賽社禮節傳簿四十曲宮調〉初探》<sup>37</sup>一文，就認為當時有找古籍專家『根據

<sup>37</sup> 寒聲：《〈迎神賽社禮節傳簿四十曲宮調〉初探》，《中華戲曲》

抄本紙張、墨色和開篇初寫時慣用明代中葉剛脫離軟體、字形方正的書寫特點』，於是應是證明是明代抄本。值得注意的是，至多只能證明是明代，而從萬曆二年起至明朝的滅亡，尚歷經了熹宗、崇禎二帝，故還有數十年；所以即如抄自明代，也未必在萬曆年間，更何況是早到萬曆二年。為何如此說，因為此時，《玉簪記》或尚無一致的結論證明已出世<sup>38</sup>。而且更詭異的，《玉簪記》在明末天啓年以後，依現有文獻始有見《玉簪記》的折子戲以二字命名的實例，而〈詞妬私情〉一齣的命名，在《迎神賽社禮節傳簿四十曲官調》的〈偷詩〉二字，見於文獻已到清代了。按，以兩字命名的折子戲目，於萬曆年間所出版的戲曲選集未見，高濂的《玉簪記》各齣在萬曆年的出版的各種選集裡，所見都是四字的齣目，而如萬曆年間的《八能奏錦》所收錄《玉簪記》四齣，各折名稱亦為四字，取名為〈妙常思凡〉、〈執詩求合〉、〈姑阻佳期〉、〈秋江哭別〉；而戲曲選集《大明春》收錄《玉簪記》三齣，齣目亦為四字，計有〈妙常思母〉、〈茶敘芳心〉、〈餞別潘生〉、〈秋江泣別〉；而《群音類選》收錄《玉簪記》二十四齣，計有〈潘公遣試〉、〈兀術南侵〉、〈陳母遇難〉、〈避難投庵〉、〈於湖借宿〉、〈陳母投親〉、〈談經聽月〉、〈西湖會友〉、〈談棋挑逗〉、〈村郎鬧會〉、〈必正投親〉、〈茶敘芳心〉、〈對操傳情〉、〈旅邸相思〉、〈媒姑議親〉、〈詞媾私情〉、〈姑阻佳期〉、〈知情逼試〉、〈秋江送別〉、〈香閣相思〉、〈接書會安〉、〈必正榮歸〉、

第三輯（山西：山西人民出版社，1987年）。

<sup>38</sup>劉有恒：〈談萬曆新歲非指萬曆元年〉，《崑曲史料與聲腔格律考略》（台北：城邦印書館），2015年元月。

〈燈月迎婚〉亦為四字命名齣目；《歌林拾翠》收錄《玉簪記》十齣，含〈於湖借宿〉、〈西湖會友〉、〈談棋挑逗〉、〈必正投姑〉、〈對操傳情〉、〈旅館相思〉、〈詞話私情〉、〈姑阻佳期〉、〈知情逼試〉、〈秋江哭別〉，亦四字命名齣目。《時調青崑》，收錄《玉簪記》的〈姑阻佳期〉，四字命名齣目；《徽池雅調》收錄《玉簪記》的〈姑娘知情逼試〉，則以六字名齣目；而《樂府紅珊》收錄三齣，以七字命名齣目，計有〈陳妙常秋江送別〉（按：內標題是〈潘必正秋江送別〉）、〈潘必正及第報捷〉、〈陳妙常詞話私情〉（按：內標題是〈陳妙常詞媾私情〉）；《詞林一枝》收錄《玉簪記》的〈陳妙常空門思母〉、〈潘必正姑阻佳期〉、〈陳妙常月夜焚香〉三齣，亦以七字名齣目；《堯天樂》則也以七字名齣目，計收錄有〈潘蓮女空門思母〉、〈潘必正姑阻佳期〉、〈陳妙常拜月憶人〉。□

崇禎年間毛晉的《六十種曲》所收的《玉簪記》的各齣，皆是改採二字齣目，應是當日的時尚已是採二字為齣目已為常態之下，改掉高濂早先四字為齣目的原作<sup>39</sup>。但就折子戲而言，而到了天啓年的《詞林逸響》，收錄《玉簪記》之〈歡會〉、〈愁別〉、〈魂遊〉。及崇禎年間的《怡春錦》收《玉簪記》之〈詞媾〉〈過約〉（按：內標題是〈阻約〉），才開始見《玉簪記》有以二字名齣目的。故由《玉簪記》出現二字

<sup>39</sup>按，早於《六十種曲》的《玉簪記》版本，如師儉堂刻本，收於陳繼儒《六合同春》內，2003年北京學苑出版社出版的《不登大雅文庫珍本戲曲叢刊》內及收錄於1953年上海的商務印書館出版的《古本戲曲叢刊》內的繼志齋本都是四字齣目，皆為早於《六十種曲》時代的版本。

的齣目，至早也在明末的天啓、崇禎年間了。故如果《鉢中蓮》傳奇所屬『庚申』是真，要此抄本出現《玉簪記》的二字齣目，至早也要在清康熙十九年（1680）或六十年後的乾隆五年（1740）抄入的，或更晚到嘉慶五年（1800）或更在其後，才是被抄入了〈偷詩〉齣目的時間。

其次，折子戲裡尚有〈貴妃醉酒〉之名。按，於乾隆五十九年的葉堂《納書楹曲譜》的補遺卷四裡有時劇〈醉楊妃〉一齣，劇情近似於《長生殿》的〈驚變〉齣，而〈貴妃醉酒〉（又名〈百花亭〉）此名，據民國初年張尚倫《燕塵菊影錄》<sup>40</sup>，是出於清代咸豐、同治年間的漢劇伶人吳鴻喜（又名吳麗卿，藝名為月月紅）所創；而清末的平劇旦角路三寶盛演，到了民國年代由梅蘭芳發揚光大的戲，此名如依張尚倫的說法，也要晚到咸豐、同治年間的吳鴻喜才出現，為何會出現在萬曆二年的幾百年前，就已有取此名的這齣戲了，可知此一《迎神賽社禮節傳簿四十曲宮調》，實內情不單純。依前述的分析看來，必被近人所改造過的。也是出自於古老的傳本為底本，所以其中大多數的內容都其實有傳承，但是此冊也許初稿是萬曆二年，但後來至少是其中有部份被重寫或抽換。按，要偽造近似於古紙面貌的方法亦非真正的難事，只要找到了曉此方術之人的對的人即可。按，《玉簪記》的作者高濂，於其萬曆十九年（1591年）初刊的《遵生八箋》裡，曾對其當時偽造以看來似古紙的方術有所介紹：

<sup>40</sup> 張尚倫：〈燕塵菊影錄〉，《菊部叢談》（上海：大東書店，1926年）。

『近日作假宋版書者，神妙莫測。將新刻模宋版書，特抄微黃厚實竹紙，或用川中繭紙，或用糊扇方簾綿紙，或用孩兒白鹿紙，簡卷用棗細細敲過，名之曰刮，又墨浸去臭味印成。或將新刻版中殘缺一二要處，或濕霉二五張，破碎重補；或改刻開卷一二序文年號；或貼過今人注刻名氏留空，另刻小印，將宋人姓氏扣填兩頭。角處或粧茅損，用砂石磨去一角；或作一二缺痕，以燈火燎去紙毛，仍用草煙熏黃，儼狀古人傷殘舊跡。或置蛙米櫃中，令蟲蝕作透漏蛀孔；或以鐵線燒紅，錘書本子，委曲成眼，一二轉折，種種與新不同。川紅裝襯綾錦套殼，入手重實，光膩可觀，初非今書仿佛，以惑售者。』

而到了清晚期或民國年間，曹家後代把清初到當時以來為了符合把後世有名的新折子也納入表演的實況，而抽換掉原半古本所傳承的戲碼而依後世所實際演出而加以修正，也許初無故意造偽的想法，而只是為了符合實況，但也未改正古本上所寫的『萬曆』年號。故今世的鑑古者，也許未通曉古人或今人造偽的方術的變造的伎倆，在這一方面在鑑別古籍上就辨識不出了。由以上的分析，可以得知，雖劇本裡以二字名齣目的有之，但場上搬演時的折子戲稱謂，《玉簪記》裡的各折以二字命名的，萬曆年間無有文字記載也，至早也在天啓或崇禎年如天啓年間《詞林逸響》收《玉簪記》之〈歡會〉、〈愁別〉、〈魂遊〉。崇禎年的《怡春錦》收《玉簪記》之〈過約〉，但內文題作〈阻約〉始有實例可見。

而《迎神賽社禮節傳簿四十曲宮調》裡竟然有〈貴妃醉酒〉，

則引申出的真偽問題更大，因為此名乃晚到咸豐、同治年間的吳鴻喜才出現，因此只能從此一《迎神賽社禮節傳簿四十曲宮調》是日後於清咸豐、同治之後的曹氏後人又把祖先所遺的抄本，用偽古紙抄了一遍及找方士用藥草薰舊等等之術，內容抽換掉或改掉老戲目改為實際所演出的時興折子戲〈貴妃醉酒〉，而〈偷詩〉或改插於此時；或所據之本亦早係一個改本，只有年代還是照古傳的萬曆二年抄，其餘都隨時代而調整過。總之，變造的各種手法都有可能。所以雖也許多數內容，確為萬曆二年以前的老傳留，但在收錄進了〈偷詩〉及〈貴妃醉酒〉之處就露出了有被後世變造的痕跡。因此，不少戲曲學者碰到『萬曆』二字，就受到了迷惑，實是很有趣。像是本文提到的封面被寫上含有『萬曆』二字的玉霜移的《鉢中蓮》傳奇抄本，及封面上的正中位置上面，豎寫着『萬曆二年正月十三日抄立』的《迎神賽社禮節傳簿四十曲宮調》抄本，或筆者於《崑曲史料與聲腔格律考略》一書內所提到的兩部明代出版的戲曲選集的《八能奏錦》（全稱《鼎雕崑池新調樂府八能奏錦》）及《詞林一枝》（全稱《新刻京板青陽時調詞林一枝》），書牌都署題『萬曆新歲』，也讓所有戲曲學者以為指的是萬曆元年<sup>41</sup>。所以一遇『萬曆』，戲曲學界的判斷力就失靈，可不是萬曆魔咒嗎。難不成除了

<sup>41</sup> 劉有恒：〈談萬曆新歲非指萬曆元年〉，《崑曲史料與聲腔格律考略》（台北：城邦印書館）。按，麻國鈞〈高濂生平家世及玉簪記新考〉（《中華戲曲》4輯（太原：山西人民出版社，1987）考為寫作於晚至萬曆八年到九年（1580—1590）。而徐朔方於1993年於〈高濂的生平和他的玉簪記傳奇〉（《杭州師範學院學報》，1993年5期）一文裡，認為《玉簪記》創作於早在萬曆年之前的隆慶四年（1570），但也都是推斷，都只能聊備一說。

『新歲』帶有吉慶喜氣的意味所以明朝萬曆年代的出版界來做為討吉祥的用辭而外，古代藝人也喜用在抄本裡加注『萬曆』，表示大吉大利，生計長長久久，活到萬年嗎。所以，如果哪一天，又在深山僻野找到一個封面有『萬曆』年的戲曲抄本，內有《紅樓夢》的戲，是否屆時會有不少論文又問世，大力去論證明代萬曆年間已出現了《紅樓夢》。

## 談所謂『歌樂之關係』定義的真諦

近日，台灣的戲曲學者曾永義於 2014 年的《戲劇研究》第十三期，以六十頁的篇幅發表〈論說「歌樂之關係」〉一文，其中談的是『以新詞套入舊腔』或『選詞配樂』『倚譜配詞』『倚聲填詞』『摘遍』『自度曲』『詞調之令引近慢』，此曾先生自認為的『從創作方面觀察』而分出了八類。並以『若從呈現方面觀察，則有誦讀、吟詠、依腔傳字、依聲行腔、依字定腔等五種』，並持續依其既有的成見在心的『人工音律』『自然音律』為說，並最後總結以：縱觀古先哲與今時賢所論「歌樂之關係」，則大抵止於「選詞配樂」和「倚聲填詞」兩種情形。分析不可不謂目的是期望論至毫末，細如牛毛。

按，先不就曾先生此文內容的是否正誤來細加評析了，光是從其文的名字裡的「歌樂之關係」，就大大非古來論歌詞與配樂的用語的常態，並且以『歌』代古來的『詞』或『曲』，就大大定義混淆。

為何古人談『依腔填詞』或『倚聲填詞』，談的是『腔』與『詞』或『聲』與『詞』，或今人常談的『曲腔關係』，以『曲』與『腔』對言。而從古到今，除了曾先生之外，從來沒有人談『歌樂關係』呢，因為『歌樂關係』本身就是一個混淆的用法，為何說是混淆呢。

按，其實曾先生的用法，稍見於六朝時梁的沈約《宋書·樂

志》，提到了『因徒歌而被之管弦』及『因管弦而造歌以被之』，以『管弦』與『歌』對言，於是吾人就知道曾先生此『歌樂之關係』的錯誤為何了。

按，『歌』包括了歌詞及配樂，在『徒歌』的時候，是沒有樂器伴奏的，所以『徒歌』即人聲即涵蓋了樂及詞。『管弦』則是指，如今用樂器把『徒歌』裡的人聲所唱的歌詞，加上了樂器的伴奏。所以在沈約的『管弦』與『歌』對言，即是所謂的『歌樂之關係』，即指的是包含了歌詞及旋律為『歌』，而『管弦』是再加上伴奏樂器。所以從古人明確的事證，可以看出，所謂一定要講成的『歌樂之關係』，實指歌曲及附加的樂團或樂器的關係，不是古至今的學人所談的歌曲組成裡的『歌詞』與『旋律』之間的關係。如今，曾先生此文的目的，實在於談歌曲組成裡的『歌詞』與『旋律』之間的關係，而其取名却似為了談歌曲及附加的樂團或樂器的關係的『歌樂之關係』，則如果一定要取此文之名，則談的應是古來，歌曲的伴奏樂器的編組及和聲或齊奏等演奏配合歌曲旋律的演奏方式始合於『歌樂之關係』取名的字面意義。

## 談南北曲係先創腔而後『依腔按字』

### (一)、前言

按，『依腔按字』為明代正德、嘉靖年間的教坊樂工頓仁之語，其談到南曲，指南曲如《琵琶記》是『依腔按字打將出來』，即指南曲是先創腔後，再依著創好的唱腔，把一個個的字再填入，而指出南曲是依腔行字，故亦可看出南曲亦非世俗非音樂聲腔專業的文人在臆說的依字聲行腔，而是依腔而不管字聲的填入而生成曲辭與樂曲旋律間的關係。

### (二)、北曲

有關元代北曲的創腔是先創寫出唱腔，一如宋人於史料裡所提及，所有的宋代俗樂，含宋詞的等民間俗樂含詞樂，見於《宋史·樂志五》裡記載於南宋初的紹興四年，國子丞王普所說的：『自歷朝至於本朝，雅樂先製樂章，而後成譜。崇寧以後，乃先製譜，後命詞，於是詞律不相諧協，且與俗樂無異』，是唱腔先寫成，即填詞，即南宋所有民間『俗樂』，當然亦包含當日的民間淫哇之音的南戲。而到了元曲亦然，

像弘治年間中進士的王九思，也有一段佳話，也是明白顯示出北曲是依腔填詞的事實：

『敬夫將填詞，以厚貲募國工，杜門學按琵琶、三弦，習諸

曲，盡其技而後出之。』

王九思要填北曲的詞，於是先學會北曲的唱腔，再依學到的唱腔的工尺，領悟了唱腔的高下快慢，再填入了詞，才可以歌辭與曲的音節律度相合。

嘉靖二十三年，黃佐《樂典》裡也指出：『金、元又變為北曲，如正宮端正好、商調集賢賓、南呂一枝花、黃鐘醉花陰、中呂粉蝶兒之類，依腔填詞，一定不易，以便快口唱過。』即元代北曲都是『依腔填詞，一定不易』，每隻元代的北曲曲牌實質都是唱腔一定不變的歌曲。

就在嘉靖年間，宋懋澄《九筭集》尚有記載，《雍熙樂府》的首篇卷一的黃鐘宮的【醉花陰】曲牌首句本為『國泰民安太平了』，是一位優人依填【醉花陰】的固定唱腔而填的奉承之詞，宋懋澄的所以會知道，是因為『曾聞之教坊老人，此曲乃優人某甲得罪，仁宗使歌一曲免死，遂按調遣詞，歌終不改一字，上悅』，即明初，元曲填詞，因為曲牌唱腔固定，而只是『按調遣詞』的實例。

於明末沈寵綏的《度曲須知》的〈弦律存正〉一章裡亦有言明白指出：

『古之絃索，則但以曲配絃，絕不以絃和曲。凡種種牌名，皆從未有曲文之先，預定工尺之譜。夫其以工尺譜詞曲，即

如琴之以鈞剔度詩歌。又如唱家簫譜，所為《浪淘沙》《沽美酒》之類，則皆有音無文，立為譜式者也。而其間宮調不等，則分屬牌名亦不等，抑揚高下之彈情亦不等，如仙呂牌名，則彈得新清綿邈；商調牌名，則彈得悽愴悲慕；派調聲宮，涇渭楚楚，指下彈頭既定，然後文人按式填詞，歌者准徽度曲，口中聲響，必傲絃上彈音。每一牌名，製曲不知凡幾，而曲文雖有不一，手中彈法，自來無兩。』不但依燕樂二十八調的『弦律』，而且還是定腔，即沈寵綏所說：『凡種種牌名，皆從未有曲文之先，預定工尺之譜』、『皆有音無文，立為譜式』、『每一牌名，製曲不知凡幾，而曲文雖有不一，手中彈法，自來無兩。』皆指元曲為各曲牌為固定唱腔（定腔）的歌曲。曲文即使改變了，但樂器還是奏固定的曲牌旋律，唱法也不改變。

由『凡種種牌名，皆從未有曲文之先，預定工尺之譜』、『皆有音無文，立為譜式』、『每一牌名，製曲不知凡幾，而曲文雖有不一，手中彈法，自來無兩』、『依腔填詞』等，亦可知北曲決非世俗臆論的『依字聲行腔』，而是相當於頓仁的『依腔按字』，或宋懋澄所說的『按調遣詞』。

而元代的周德清，亦於其《中原音韻》裡講到要『先要明腔，後要識譜』，因為元曲是先有音譜的，故這種道理要先曉得，知道如何在既定的曲牌唱腔裡填入字的選字之法，必須結合了腔與字的腔情與字的配搭，此即『明腔』，而也要會認得曲牌的工尺旋律，才能填詞填得合律，此即明白曉喻元曲是『依腔填詞』的。『依腔填詞』即明代樂工頓仁所說的『依

腔按字』，宋懋澄所說的『按調遣詞』，『填詞』即按放字，故『填詞』即『按字』，亦即『遣詞』。

### （三）、南曲（含宋元南戲及海鹽腔及崑山腔等官腔）

何良俊《四友齋叢說》談海鹽腔之言：萬曆七年（1573）去世的何良俊，於隆慶三年初刻《四友齋叢說》三十卷，於去世前再成後七卷，而於三十七卷論詞曲，內有：『近日多尚海鹽南曲，士夫稟心房之精，從婉變之習者，風靡如一。甚者北土亦移而耽之，更數世後，北曲亦失傳矣。……余令老頓教伯喈一二曲，渠云：伯喈曲，某都唱得。但此等皆是後人依腔按字打將出來，正如善吹笛管者，聽人唱曲，依腔吹出，謂之唱調。然不按譜，終不入律，況弦索九宮之曲，或用滾弦花和大和鈔弦，皆有定則。故新曲要度入亦易，若南九宮原不入調，問有之，只是小令。苟大套數既無定則可依，而以意彈出。如何得是』。對於南曲，頓仁也明白指出，『依腔按字打將出來』，而下文即說明何謂『依腔』，即『正如善吹笛管者，聽人唱曲，依腔吹出，謂之唱調』，是指所謂『依腔』，是吹笛者，聽到唱者唱的某旋律，就同音伴奏，依着唱者的唱腔，依樣葫蘆去吹出來以應和之，所以其所指的南曲是『依腔按字打將出來』，即指南曲是依照着事先每隻曲牌各自專屬的唱腔。即，一定的唱腔，如現今的一首一首歌曲，一隻曲牌，即一首唱腔固定的歌曲。於是，把新詞『按』著一個蘿蔔一個坑的擺將進去。

而明末沈寵綏更於《度曲須知》裡抨擊當日的知名清工亂自由行腔時，指出戲工的唱崑曲才合聲腔格律的矩度時，指出，崑曲是『一牌名，只一唱法，初無走樣腔情』，即指崑曲每一曲牌的旋律。因崑曲的唱腔，依陰陽七聲再調定腔的腔，故此指戲工們只演唱合律之下固定了的唱腔，所以每一隻曲牌，都是固定了旋律之下的『只一唱法』，即，唱腔都是固定的，才填入曲辭，即指南曲到了崑曲仍是『依腔填詞』，所以崑曲藝人唱的都是每曲牌的唱腔都固定，填詞者要依字格填詞，才不會令藝人唱來感覺拗嗓或根本不能唱出來。

於此可以看出，南北曲裡的南曲，其也是先有了各曲牌已譜就的唱腔，再把曲辭加以依腔按字打將出來，亦非依字聲行腔的詞樂曲唱而依土音的聲調高低去發為腔調。

#### （四）、南曲裡的諸腔類的如弋陽腔亦是固定唱腔

明末的凌濛初《譚曲雜筭》中說『江西弋陽土曲，句調長短，聲音高下，可以隨心入腔』，即指出即若弋陽腔，也是唱腔先寫好，而至於填詞是完全沒有和字聲的平上去入或陰陽有什麼相關連，而是字『聲』的平上去入的『高下』，『隨心』而沒有什麼依字聲排入腔裡去。故亦可以明白看出，不論宋詞或南北曲，甚或明代所出的俗劇如弋陽腔等，各種戲曲的創腔皆是先由樂工寫出每一首旋律，當成一隻曲牌的唱腔，後之文士，只是把詞填入進去，這就是宋詞及中國戲曲的唱

腔先定，唱詞的詞譜後起，依腔行字，而非是依土腔的字聲去創出戲曲的腔調。故南北曲戲曲（含元曲、海鹽腔、崑曲、弋陽腔等等）的依腔按字始為事實，而並沒有任何依字聲行腔，去依各地方的方言土音土語的字的聲調，而依字聲行出腔調的史況實存於南北曲史上。



## 湯顯祖的『危機意識』

——談阻止宜伶演唱《牡丹亭》改本；及談海鹽腔的聲腔格律

### （一）、談對格律的混沌影響論學的正确

或謂，南曲譜是為崑腔編寫，所以湯顯祖採用海鹽腔或宜黃腔的格律，既言格律，則譜安在。從傳聞為元代文宗天歷年間的九宮十三調譜至明代嘉靖年間蔣孝的南曲譜，乃至於萬曆年間沈璟的南曲譜，其實皆為南曲之譜，至於絃索官腔也好，海鹽腔也好，崑山腔也好，都是用此譜，只是沈璟在其南曲譜裡，是依崑板點板的。蔣孝成南曲譜時，乃海鹽腔的天下，難道可以說，此譜非為海鹽腔創作劇本應遵而別有譜，別有格律。而沈璟的南曲譜實本於蔣孝的南曲譜，多只是加句讀，加平仄上去，及說明文字，與崑山腔的板眼而已，內容少有更動。故可以看出，並沒有海鹽腔或宜黃腔的專屬格律，故《牡丹亭》不合格律處，不論用海鹽腔的角度或崑山腔的角度來看，都是完全相同的不合格律。所以崑山腔的戲班唱不出來，海鹽腔的戲班必定也唱不出來。

張大復《梅花草堂筆談》卷七，提到明代十分有名的一位崑曲清工王怡庵時，指出：

『王怡庵教人度曲，閑字不須作腔。閑字作腔，則賓主混而曲不清。又言，諧聲發調，雖複餘韻悠揚，必歸本字。此字

宙間不易之程，非獨一家事也。王在長安，薄遊營妓間，戲演張敏員外，識者絕倒。諸部聞之，競相延致，至馬嵬不得前。斯豈無挾而然耶。然諸部政不知，此劇其 則則。擅場事故，在《崔徽傳》。予嘗叩之兩頤，翕翕自動，搖談阮笑，誰不自喜。周旋竟日，絕不及《牡丹傳》。予問故，曰，政複難，然難處最佳。又問難處，逡巡久之，曰，疊下數十餘閑字，著一二正字，作麼度。予笑曰，難，難，政複佳。』此文內談到王怡庵的崑曲清唱及場上演出的功力鎔深，連北京的戲班都爭相延請。而與張大復相見時，相談整天，都沒有談到《牡丹亭》。

按：文中的《牡丹傳》，即指牡丹亭，一如文中的《崔徽傳》，即指《西廂記》。所以張大復就問王怡庵，王怡庵答道：唱《牡丹亭》很『難』，『難』到好的不得了的程度，張大復一問之下，王怡庵答覆，因為湯顯祖《牡丹亭》內往往幾十個襯字，正字才一兩個，襯字反而多於正字，多不合文字格律，怎麼能唱得出來（『作麼度』）。這就是明代知音的崑曲清工王怡庵對於湯顯祖《牡丹亭》倒底出了什麼問題，以致於竟根本不能用崑曲唱得出來，於襯字太多的角度，提出說明。

按，王怡庵此人，明末馮夢龍在《墨憨齋重定雙雄傳奇》第二十二出裡的【滾浪煞】一曲的眉批上曰：『煞從來每句截板，此係王怡庵唱定，便於戲場，姑存之。』亦提及其造詣。所以，我們從明代當日這位有名的清工曲家之言，就可以看出不合文字格律，以致不合聲腔格的『諧聲』度曲，以致於無法唱不合格律的作品，一如明代以合於聲腔格律的戲工，

於沈寵綏在《度曲須知》的《弦律存亡》一章裡所指出的，戲工對於不合文字及聲腔格律的作品，一聽即知有拗嗓等問題之言：『今優子當場，何以合譜之曲，演唱非難；而平仄稍乖，便覺沾唇拗嗓，且板寬曲慢，聲格尚有遊移，至收板緊套，何以一牌名，止一唱法，初無走樣腔情，豈非優伶之口，猶留古意哉』、『覺梨園唇吻，彷彿一二』。在正牌清工曲眼裡對湯顯祖劇作的不合律無法唱的情形，明確做解釋的，出自於當日崑曲清工王怡庵的說明原委，即為一例。

但不是史料有載，湯顯祖親自教宜伶怎麼樣唱嗎。而宜伶是唱海鹽腔的，而《牡丹亭》等湯顯祖的傳奇作品，不是史有明載被海鹽腔的伶人的宜黃的伶人唱了出來了嗎。不是也有記載還是有些家班，如崑山當地大官僚王錫爵的家班即用崑山腔演唱過，故還可以演唱嘛。

按，如果詳讀沈寵綏在《度曲須知》的《弦律存亡》一章裡所指出的當日的末流清工的自由唱，而崑曲戲工不能唱的，自由唱的末流清工都可以用：『唱家又不按譜相稽，反就平仄例填之曲，刻意推敲，不知關頭錯認，曲詞先已離軌』、『總是牌名，此套唱法，不施彼套；總是【前腔】，首曲腔規，非同後曲，以變化為新奇，以合掌為卑拙，符者不及二三，異者十常八九，即使以今式今，且毫無把捉』、『今之獨步聲場者，但正目前字眼，不審詞譜為何事；徒喜淫聲聒聽，不知宮調為何物，踵舛承訛，音理消敗，則良輔者流，固時調功魁，亦叛古戎首矣』、『而時調則以翻新盡變之故，廢卻當年聲口』，而隨聲以非崑曲的唱腔的曲唱方式唱出來，故可

以知事實的真相了，雖知音的曲家及明代的所有曲家都一致責難《牡丹亭》等湯顯祖作品不合律，但那些放棄崑曲格律，去自由曲唱的清工，自可咿啊地自由創作而下腔而可以唱出來非崑曲的自由創作腔。因為湯顯祖對於不合格律處，因為海鹽腔的宜伶也唱不出來，往往每隻曲牌，常有內中多一句，少一句，或多太多襯字，還有缺字的，於是因為於唱格不合，即與海鹽腔的定腔的『腔律』的不合，亦即起因是由於因不合文字格律，而導致不合聲腔板律，而理不出頭緒，亂了套，故而致點不出板來，也就無法照該曲牌的唱腔的格式及應有唱腔去照套其聲腔格律之下的該曲牌應有的唱腔，而因此無法演唱，於是湯顯祖以沈寵綏所談到的一些崑曲清工的依字聲行腔，廢卻崑曲唱法，也依其自敘被『雷光』般地頓悟是依字聲行腔，不合律而演唱海鹽腔的宜伶唱不出來時，即以其依字聲行腔的自己想法，去教宜伶<sup>42</sup>，於是唱出的就不是純正的海鹽腔，而是不合律而原本宜伶不能依海鹽腔唱出來的地方，改易過原定腔的腔。

一如沈寵綏所指斥於明末崑曲清工把崑曲唱成大大地走調，湯顯祖也廢卻海鹽腔當年聲口而大大走調。而沈寵綏指斥於明末把崑曲唱成依字聲行腔的曲唱以致於亡崑曲的清工的『唱家又不按譜相稽，反就平仄例填之曲，刻意推敲，不知關頭錯認，曲詞先已離軌』、『總是牌名，此套唱法，不施彼套；總是【前腔】，首曲腔規，非同後曲，以變化為新奇，以合掌為卑拙，符者不及二三，異者十常八九，即使以今式今，且毫無把捉』、『今之獨步聲場者，但正目前字眼，

<sup>42</sup> 本書次篇即申論之。

不審詞譜為何事；徒喜淫聲聒聽，不知宮調為何物，踵舛承訛，音理消敗，則良輔者流，固時調功魁，亦叛古戎首矣。』  
『而時調則以翻新盡變之故，廢卻當年聲口』，完全適用於不明曲意的填詞門外漢的湯顯祖的『自搯檀痕教小伶』。

明末阮大鍼《春燈謎傳奇》自序：『余詞不敢較玉茗，而差勝之二：玉茗不能度曲，予薄能之。雖按拍不甚勻合，然凡棘喉滯齒之音，早於填時推敲小當，故易歌演也。』即以當行的曲家角度，申論了湯顯祖實『不能度曲』，即指其實為不明格律。一如明末臧懋循《玉茗堂傳奇引》言湯顯祖『學未窺音律』、『按亡節之弦歌，幾何不為元人所笑乎。』是因臧懋循明白自元曲以來到崑曲的所有南北曲各聲腔，皆為定腔，而評湯顯祖的劇作不合南北曲的定腔的譜理，是因不明南北曲的成音的依腔填詞的固定唱腔的音律所致，所以根本擺放不進每隻曲牌的固有唱腔裡去或擺進去唱來拗嗓。

而明末張畸《衡曲塵譚》所說：『近日玉茗堂杜麗娘劇非不極美，但得吳中善按拍者調協一番，乃可入耳』，亦指出了《牡丹亭》要能由崑曲演出，必須『調協一番』，而此一『調協』的正律方式，如不更動湯顯祖的原作，則多一句者，併前或後句為一；少一句者，少唱一句唱腔，或折一句為二句；襯字太多者，則改唱為念，或採不合律的添板；缺字者，一字重複唱為可依崑曲聲腔格律推得之那些合律的『調協』之法，或後有改集曲之法。

按，改集曲，又非始於明末清初的鈕少雅的《按對大元九宮

詞譜格正全本還魂記詞調》，而至少清初甚至即有之，見《九宮大成南北詞宮譜》內即收有非鈕少雅版本的《牡丹亭》的集曲版本之例可證。而當然，如明末一些清工以依自由創非崑曲唱腔的自由隨心令，把崑曲唱成四不像的自由四聲的野狐腔，是應摒而不論。

## （二）、湯顯祖的『危機意識』

因為湯顯祖的作品不合宜伶所唱的海鹽腔的腔律，因此他用他雷光普照之下的靈光乍現的靈感得來的依字聲行腔之理，親自指導宜伶如何去把不合律無法唱的地方加以創腔，唱不合海鹽腔的自由腔，填補不合格律以致宜伶無法用海鹽腔演唱之處。太多襯字處，就添板添腔。缺字處，就刪板刪腔。多一句，就創一句依字聲行的新腔，少一句，就刪一句海鹽原曲牌唱腔，如此一來，綜合而成的怪胎，就被當日不少曲家聽來，就十分怪異了，好似可以高下隨心入腔的弋陽腔，此即招致凌濛初在《譚曲雜筭》裡評之曰：『況江西弋陽土曲，句調長短，聲音高下，可以隨心入腔，故總不必合調，而終不悟矣』。或另如袁宏道言《紫釵記》言：『骨格卻染過江曲子風味』。而范文若《夢花酣》傳奇的序裡說：『臨川多宜黃土音，板腔絕不分辨，襯字襯句湊插乖舛，未免拗折人嗓子』，正是因之把湯顯祖的『自搯檀痕教小伶』的唱腔，因被湯顯祖改自由腔以就辭，造成以崑山腔的角度去聽來，不合格律的怪腔，而歸究於『板腔絕不分辨』、『襯字襯句湊插乖舛』，是『拗折人嗓子』的原因。

亦因湯顯祖因劇作不合海鹽腔的定腔唱法，因為，海鹽腔因為守律比崑山腔更為嚴格，仍稟中國傳統詞樂的依腔填詞的傳統而曲牌的曲調一定不易，崑山腔因為可以隨用字的陰陽七聲再去調整基本曲調的每一字的頭腔腔格，故平仄陰陽的拗嗓，可以依該字位上的所用不當的陰陽七聲，而調整原有基本曲調的唱腔而解決。但海鹽腔一如元代北曲及先代的宋詞，漢魏南北朝樂府詩、胡曲，隋唐的教坊曲、曲子詞，中晚唐歷五代十國至宋而大盛的詞等依腔填詞的傳統，因為每隻曲牌的旋律早已固定而且存在，於是填詞一定要曲腔對應死板板，該平不可用仄，該上去不可用去上等，該陰平不可用陽平，故一旦陰陽平仄拗嗓，海鹽腔的宜伶就感受不合律反而至深，一如沈寵綏所說的『今優子當場，何以合譜之曲，演唱非難；而平仄稍乖，便覺沾唇拗嗓』，更是宜伶的親身體驗。

因此必有事出有因，所以湯顯祖寫信給宜伶羅章二，告戒說：『牡丹亭記，要依我原本，其呂家改的，切不可從。誰是增減一二字以便俗唱，卻與我原做的意趣大不相同了。』（《與宜伶羅章二》）是否是風聞宜伶一見《牡丹亭》改本，大為心動，即將付之行動，演出合律的改本，以致於湯顯祖心如火煎，行文制止之。

### （三）、歷史唾棄了湯顯祖及明末末流清工的自由曲唱

亦見湯顯祖深有危機意識，感到其作品及其自度的唱腔，有

被宜伶背叛投靠敵營的危機感，而寫上這封信，內中關懷宜伶生活之餘，透露其心中的心結及焦慮。湯顯祖的自己加油添醋亂加改腔的海鹽腔的四夢，後世沒有人有心記譜保存下來，清初以來於江西最後的告別一睹後，至今日不存；而反而依崑曲聲腔格律的要求而或放棄曲牌名對稱的原固定唱腔而改集曲或改依馮夢龍的改辭，或改又一體唱腔的崑曲可以演唱的《牡丹亭》可以長存，不就說明了歷史的千百年眼挑選了誰了嗎。

歷史唾棄掉不合律的湯顯祖自由依字聲行腔的作品，一如崑曲界於後世沒有保存任何一隻明末末流清工自由而不合腔律亂唱的曲腔是一樣的道理，而最後歷史選擇的是依戲工之『一牌名，止一唱法，初無走樣腔情』，每隻曲牌以固定唱腔做為基本曲調的唱法，釐正聲腔格律後保存於《南詞定律》及《九宮大成南北詞宮譜》而傳承到今天，而淘汰掉了那些如湯顯祖依字聲行腔唱海鹽腔，及崑曲末流清工自由曲唱，不知樂而妄唱的唱腔。

## 湯顯祖『自掐檀痕教小伶』的真相

湯氏在《玉茗堂集》卷四十七〈答凌初成書〉裡在回覆知崑曲之律的凌濛初時指出：

『不佞生非吳越通，智意短陋，加以舉業之耗，道學之牽，不得一意橫絕，流暢於文賦律呂之事。獨以單慧涉獵，妄意誦記操作。層積有窺，如暗中索路，闖入堂序，忽然雷光得自轉折，始知上自葛天，下至胡元，皆是歌曲。曲者，句字轉聲而已。葛天短而胡元長，時勢使然。總之，偶方奇圓，節數逆異。四六之言，二字而節，五言三，七言四，歌詩者自然而然。乃至唱曲，三言四言，一字一節，故為緩音，以舒上下長句，使然而自然也。』

此一奇文，今稍解題之。湯顯祖指出，他忙於事業及治學，沒法子對於『律呂』，即音樂之事加以太通曉，於是只有慢慢暇時稍習之。突然有一天，上天降下雷光一樣，心靈自然頓悟（『忽然雷光得自轉折』），於是靠天降雷光就天靈蓋忽而開竅了，那就是，所謂的曲子，不過是依以音步（『句』）及字聲（『字』）行腔而已（『曲者，句字轉聲而已』）。世人一直在納悶，湯顯祖是如何指導宜伶唱得出有不少不合律處的《牡丹亭》而好奇。

其實，很簡單，湯顯祖的《牡丹亭》由唱海鹽腔的宜伶以海鹽腔演出，海鹽腔是唱固定唱腔，同時平仄去上都十分守

律，湯顯祖的《牡丹亭》不合律的地方，宜伶唱不出來，於是湯顯祖就用他如同雷光普渡之下的依字聲行腔，於是就自己行個自以為是的腔，指導宜伶照唱即可，於是湯顯祖指導宜伶唱的海鹽腔《牡丹亭》，常於不合律地方，由湯顯祖以其『曲者，句字轉聲而已』，及『四六之言，二字而節，五言三，七言四，歌詩者自然而然。乃至唱曲，三言四言，一字一節，故為緩音，以舒上下長句，使然而自然也』，去唱出來的海鹽腔，及不合律處改為湯式依字聲行腔的兩下鍋的唱腔。而他在回覆凌濛初的來信的回文裡，其實已告訴了世人，他是怎麼樣地在『自掐檀痕教小伶』的湯夫子自道了。

## 談湯顯祖的『曲意』飾詞立可破

湯顯祖因為其寫的傳奇劇作被批評不合律，因此很不高興，於是在《答呂姜山》中指出：『凡文以意、趣、神、色為主。四者到時，或有麗詞俊音可用。爾時能一一顧九宮四聲否。如必按字摸聲，即有窒滯拼拽之苦，恐不能成句矣。』

按，如果湯顯祖的論點可以成立，那麼，寫一首詩，不也可以不顧應有的平仄及五言或七言，或四或八句，也可以違背應有的平仄，也可以於五言詩裡突而出現了四言或六言，七言，或四句詩添了一句或少了一句，因為每個寫不合詩格的人都可以用以下的飾詞來開脫了：

『凡詩以意、趣、神、色為主。四者到時，或有麗詞俊音可用。爾時能一一顧平仄句法否。如必按字摸聲，即有窒滯拼拽之苦，恐不能成句矣。』

今天，翻看湯顯祖所寫的每一首詩，沒有一首為了伸張其『意、趣、神、色』的『到時』及『或有麗詞俊音可用』，就於是寫成有出格脫軌的詩出來，為何寫詩在五言七言裡都像個老學究老古板——循諄遵詩格，拋掉『詩意』，可以不顧『意、趣、神、色』，硬塞入到詩格裡的既有的平仄，字數及句數的框框裡。我國文藝理論大師的朱光潛在其名著《詩論》在論寫詩需服從詩律時指出：『從心所欲，不逾矩是一切藝術的成熟境界，如果因牽就固定的音律，而覺得心

中情感思想尚未能恰如題分地說出，情感思想與語言仍有若干裂痕，那就是因為藝術還沒有成熟。』湯顯祖寫詩就對於詩不會因為『詩意』大發，而致五言詩就在意趣神色到時，於是非用一句六言，還是可以屈從從詩律，硬濃縮成五言來表達，也不會非要多一句成了五或九句，也不會因非得為表達『詩意』而去少了一句，成了三或七句詩。

但一到寫作填起南北曲曲牌的曲辭，其這方面的『藝術還沒有成熟』，以致於駕馭曲辭不致造成了猶如明末大曲家沈寵綏《度曲須知》裡所說的：『今優子當場，何以合譜之曲，演唱非難，而平仄稍乖，便覺沾唇拗嗓』，而讓優伶演出時，感到平仄大乖，都不能依照每隻曲牌的固定唱腔的『譜』唱得下去，故而湯顯祖創作曲辭的能力就有所不足。但湯顯祖反而不但不知自我加強，反而用飾詞來強詞奪理。

今日學界，若為了捧湯顯祖的飾詞，而還為他的不合譜的填詞以致於造成藝人演唱的『難』及覺得『沾唇拗嗓』的飾詞開脫，甚至齊聲頌贊，以為他的『曲意』有多偉大的，能不再三反思為何湯顯祖寫詩就沒有那一套『詩意』的標準，填曲牌時却以『曲意』為自己開脫而議論大發，再立一套標準，而堅持寫下不合律，讓演劇的演員『拗折嗓子』，無法演唱的情況呢，則所謂的『曲意』，不就是因為掌握填曲詞的能力不足所限，而一味嘴硬的飾詞嗎。明明填不出某曲牌，不如就自創曲牌名好了，否則打著填某曲牌的名號，實際上填出來的曲辭却不是該曲牌該有的格式的辭，豈非是在掛羊頭賣狗肉了。

## 明代非官腔的『諸腔』戲曲聲腔探討（甲篇）——『今則石台、太平梨園幾遍天下，蘇州不能與角什之二三』正解

王驥德《曲律》曰：『今則石台、太平梨園幾遍天下，蘇州不能與角什之二三』，論者或藉此認為弋陽腔諸腔於是風靡天下，蓋過崑曲，此即表示明代末期地方戲曲大盛。如果光從這些浮光掠影、片面之言，實也不能盡透知明末當日戲曲的大勢，更不知戲曲聲腔的興衰衍變之跡了。

### （一）、石台、太平梨園佔吳語、官話區優勢

按：石台及太平皆指今日安徽之地。石台屬明代池州府（含貴池縣、青陽縣、銅陵縣、石埭縣（即指石臺）、建德縣、東流縣）。太平即明代太平府，相當於今日安徽的當塗、蕪湖、繁昌縣。石台語言的音系是屬於吳語區的石陵小片；太平府語言的音系是屬於江淮官話區的洪巢片。如此一看，令人恍然大悟，原來不管石台腔及太平腔是不是弋陽腔諸腔，但它們二腔共通使用語言的特點，即是不然就是吳語區，不然就是官話區的語言，亦即石台梨園家鄉話為吳語，而太平梨園家鄉話為官話。這些梨園，他們從石台、及太平出發，衝州撞府，四處演出，當到達了全天下以吳語及官話為馬首是瞻的明中葉以後，他們演出的戲曲聲腔能流行到吳語及官話區，被當地的黎民百姓聽懂，不生排斥，即表他們是全國性的聲腔（官腔），此即王驥德的『今則石台、太平梨園幾遍天下』意涵，

並不是表示明朝天下各地都有石台、太平梨園，而是只出於廣義的江南一地，亦即如樊樹志《明清江南市鎮探微》（1990）裡的以江南是包括了當日的應天、蘇州、松江、常州、鎮江、太平、寧國、池州、徽州、杭州、嘉興、湖州、紹興、寧波、金華等府，或也有別的學者，各自對江南範圍所下的定義。但一般而言，必含大部太湖周圍的吳語區，加上南京官話及附近地區，此一江南的範圍，大部地區都於成了石台、太平的梨園的勢力範圍。他們的優勢，就是他們使用演劇的語言，係當日的國語（南京官話，即江淮官話的一音系），一如正牌的崑山腔的純以南京官話演唱，或和非正牌的崑山腔的因帶有家鄉口音而還雜有一些吳語或官話之腔都相近。

### （二）、潘之恒指出『中原音』（官話）演唱的崑曲才是正牌的崑腔

明代後期的潘之恒（1536～1621），在萬曆年間所著的《瓦史》裡指出：『吳音之微而婉，易以移情而動魄也。音尚清而忌重，尚亮而忌澀，尚潤而忌燥，尚簡捷而忌漫衍，尚節奏而忌平鋪。有新腔而無定板，有緣聲而無轉字，有飛度而無稽留。魏良輔其曲之正宗乎？張五雲其大家乎？張小泉、宋美、黃問琴，其羽翼而接武者乎？長洲、崑山、太倉，中原音也，名曰崑腔，以長洲、太倉，皆崑所分而旁出者也。無錫媚而繁，吳江柔而滯，上海勁而疏，三方者猶或鄙之。而毗陵以北達於江，嘉禾以南濱於浙，皆踰淮之橘，人穀之鶯矣。遠而夷之勿論也。』即已明白表示只有以『中原音』（官話）演唱的崑曲的『長洲、崑山、太倉』三地，才是正

牌的崑腔，尤其崑山，『長洲、太倉』都是『崑所分而旁出者』。而統以『吳音』，即在吳語區的長洲、崑山、太倉三地，還要再分出純以中原音（官話）演唱的才是正牌崑腔，才能夠掛上正字標記。

### （三）、『順官話者生，逆官話者亡』的聲腔流播法則

這也一如明萬曆二十五年（1597）由中國首位人文地理學家的王士性（嘉靖二十六年至萬曆二十六年。1547~1598）寫成的傑作《廣志繹》裡曰：『姑蘇人……善操海內上下進退之權，蘇人以為雅者，則四方隨而雅之，俗者，則隨而俗之，其賞識品第本精，故物莫能違。』當日的天下，是以吳人的是非為是非。所以吳語區的王驥德講出『石台、太平梨園幾遍天下』，即表示以中國之大，而以石台、太平梨園的流行江南，即可以代表他們係當日天下的強勢戲曲。不過究其實，還是因著其於吳語及江淮官話區的流行，即表示與流行於全天下是同義的，王驥德是以吳語及官話的中心觀來看當日戲曲的流播的，這正好說明了當日的戲曲聲腔的『順官話者生，逆官話者亡』的聲腔流播法則的世態炎涼。

### （四）、小結

於王驥德《曲律》裡曰：『今則石台、太平梨園幾遍天下，蘇州不能與角什之二三』之中，可以看出，不論明末聲腔的此伏彼起，如何地澎湃，但個中消息，是：

（甲）、只有官腔才能衝決中國語系複雜的藩籬，而傳播到它州別地，形成跨地域的聲腔。故明代叫出來名號的腔，早期如弋陽腔、海鹽腔、崑山腔皆係官腔系。雖顧起元《客座贅語》裡言『弋陽則錯用鄉語，四方土客喜聞之』。按：弋陽腔是『錯用鄉語』，而不是用上語來演唱的，故不是使用土腔，只是白口說在官話裡夾雜而參用土語而已，故即連白日亦以官話為主，見顧起元此語的文義即知，故不但以弋陽腔是用弋陽當地土語的方言去形成弋陽腔的腔調的立論不成立，而以官話唱弋陽腔，以致於日後於戲曲集《怡春錦》內把弋陽腔稱為『弋陽雅調』。

而徽州腔則因徽州府所包括的六縣各自語言不同，即使徽州府六縣之間，彼此連語言都各不相通，此即明代嘉靖年間的《徽州府志》裡，所指出：徽州府的六縣，包括歙縣、黟縣、休寧、績溪、婺源、祁門，『六邑之語不能相通，非若吳人，其方言大抵相類也。』除了傳播到臨近的江西可以通語的地區（如，甚至，往日徽州府的婺源，今已劃入了江西省版圖）或有可能，不則連徽州府都唱不遍去，何況還要以一地獨特自有的方言，傳播開去到吳語及官話區去，讓吳語區及官話區的黎民百姓聽得懂，故徽州梨園必得使用官話，才能有徽州腔及同於使用官話的池州的各腔（如青陽腔、石台腔），而合併起來有『徽池雅調』之號，一如使用官話的弋陽腔被稱做『弋陽雅調』。『雅調』一辭即指使用的是用官話系（及中心的吳語）來演唱的聲腔，謂之『雅』，否則即為『土』、為『俗』。

（乙）、不合以上前提的，無法發展壯大，只有局限一



隅或消亡。如明代的潮腔或泉腔，使用地方語音，只能局限閩、廣。

而餘姚腔即因其雖屬吳語區，但其使用的音系，為較不能與吳語中心相通的臨紹小片，故前有使用臨紹小片音系的餘姚腔，後有明末起的使用臨紹小片音系的調腔（餘姚腔實即調腔，只是『姚』音訛作『調』音而已），不積極使用官語及中心吳語，終於不能擴展，餘姚腔勢最小而還被訛稱為調腔。是否餘姚腔一如清初何焯所臆寫的《南詞敘錄》裡所說的，會傳播到安徽一帶，因該書為清初人何焯之說，其中的各聲腔傳播的表述如本書它篇所論，皆何焯坐在斗室書桌前的幻想。

故依地勢，要撞過太湖一帶的崑山腔及海鹽腔的吳語中心區的地界進入安徽，無有此可能，合理推斷，應向鄰近的東及南傳到台州、溫州或有可能，故浙東的崑腔或即餘姚腔混合崑山腔的遺響，若說要傳播到安徽，以地勢言，弋陽腔始有此可能，因弋陽腔可以由弋陽經樂平及安徽南部入徽州府等地。餘姚腔的繼起者的紹興的調腔亦不能擴展，後只能局限於部份存在於浙江新昌的調腔戲裡了。而現今浙江新昌的調腔戲裡的聲腔，實際上，不少皆因後世輾轉變異，已非原來明代餘姚腔及調腔的成份了，多有滲雜民謠的唱腔在內，雖表面上為使用各式名稱的曲牌的曲牌體戲曲，但若分析其唱腔的組成，或有非依曲牌體的從頭到尾為有機構成的歌曲，而實為以民歌旋律的片斷為鑄腔的素材而加以發展而成，或有的曲牌，其唱腔竟或有實為板腔體之實，現有唱腔有清代

以來的聲腔為主導之實，已非調腔之舊，更不能以謬以論明代餘姚腔的聲腔旋律了。

而使用贛語，而生於人文環境閉塞的樂平的樂平腔亦如餘姚腔，皆不能與吳語中心及官話區的戲曲一較上下，而終消亡。

## 明代非官腔的『諸腔』戲曲聲腔探討(乙篇)——把青陽腔當成池州腔有待商榷，及『諸腔』採用相同劇本

### (一)、徽州腔的真相

徽州腔的記載，見於湯顯祖《宜黃縣戲神清源師廟記》(約萬曆三十年)：『至嘉靖而弋陽之調絕，變為樂平，為徽青陽。』萬曆三十八年的王驥德《曲律》：『數十年來又有弋陽、義烏、青陽、徽州、樂平諸腔之出。』明萬曆年間出版的戲曲選集，《鼎鏗徽池雅調南北官腔樂府點板曲響大明春》、《新鏡天下時尚南北徽池雅調》等，皆於書名內有曰『徽池雅調』者，故明代後期的聲腔裡有徽州腔。

所有學者，於是把『徽池雅調』的『徽』釋為『徽州腔』，而把『池』釋為『青陽腔』，但忘掉了石台腔也是池州府所出，於是所有論青陽腔的學者，把石台腔都遺漏了，他們口中的青陽腔，是不是真是池州腔的全部，也因著論理全部搞錯，所談的青陽腔的特點，沒有去區隔石台腔與青陽腔的不同。

他們一致的論點，只有『徽池雅調』都是用滾調。如陸小秋、王錦琦諸先生以徽州腔和青陽腔同出一源，因以青陽與徽州地處比鄰，故認為兩種腔都十分相近，而把石台腔都漏掉了。認為是從弋陽腔的『一唱眾和，其節以鼓，其調喧』的

特點出發，大大發展了弋陽腔中『滾』的因素，形成滾調，又發展成『暢滾』。而江巨榮則以，徽州、青陽二腔，各有自己各具面貌的滾唱系統，也遺漏掉石台腔，把『池』只當青陽腔來論。而把《摘錦奇音》、《時調青崑》兩個戲曲選集裡所收的《琵琶記·賞月》一齣比對出，徽州腔加滾的地方，青陽腔不加滾；青陽腔出現類似滾句的五七言詩句、俗句的地方，徽州腔在這些地方卻又不加滾。兩者出現的滾唱文字又極少相似。並又表示徽州腔的另一特色是在曲詞中加進大量的道白，使之更加生動活潑，而舉《琵琶記·賞月》的【前腔】與【古輪台】二曲為言，而言《摘錦奇音》比原作穿插了大量的道白，而把池州的石台腔給泡沫化了。而且光以這種片面比對個案而下了結論之說，實也不夠全面。

按，馮夢禎《快雪堂集》卷五十九，於萬曆三十四年(1602)時的日記裡有曰：『吳徽州班演《義俠記》，其張三者新自粵中回，絕技也。』及：『吳伎以吳徽州班為上，班中又以吳張三為上，今日易他班便覺損色。』即知，這些記載內的其中消息是：徽州梨園到了吳地，被稱為『徽州班』，裡面的大牌演員張三是崑曲演員，演出的《義俠記》被馮夢禎評為絕伎；故徽州梨園唱的是官話系，而且張三此人曾和馮夢禎的家班合演崑曲《明珠記》，故知本來在申時行崑曲家樂裡的張三，不是唱異於崑曲的所謂徽州腔的演員，更可知，徽州梨園實際上於馮夢禎日記裡可以看出是唱崑山腔的，故馮夢禎又說『吳伎以吳徽州班為上』，指出當日吳中流行的崑曲，反而是來自徽州的梨園演出最佳，則徽州腔不就是指徽州梨園而己的崑曲唱腔的腔嗎，徽州梨園在演出時，有加

滾，也可以不必加滾，純唱崑腔，亦為其所長，而且還成為吳中演出崑曲最佳的戲班，如馮夢禎所記的內容可以看出來的。

故可以看出青陽腔、徽州腔、石台腔的聲腔真正特性如何，以現有的資料的貧乏，實也不能得著真相。如果再看一看明代戲曲集《怡春錦》的『弋陽雅調』諸劇及《群音類選》裡的『諸腔』類標目『弋陽、青陽、太平、四平等腔』的複雜，若皆未加分析，真是只舉《摘錦奇音》、《時調青崑》兩個戲曲選集裡所收的《琵琶記·賞月》一齣，青陽腔及徽州腔的真相就現身了嗎，況且連石台腔和青陽腔都未分判而出。而以上這三位學者之論皆見於《安徽戲曲》一書。

## （二）、『腔』與『戲班』的相混的可能性

而且從《時調青崑》，反而是表示『青崑』，應是青陽的崑腔，亦為崑山腔的一派而已，而『徽州腔』，若以馮夢禎所談，不過是指來自徽州梨園演出的崑腔而已。則對於明末的聲腔的觀察角度，不就要大大重新檢視其真相為何了。況且這些聲腔多流行於吳語及官話區。

一如吾人前一篇所談到的，即知那些來自徽州、池州、太平府各地的戲班，唱著官腔，但帶有當地口音，對白也有當地口音之跡，而在表演方式上，可以用青陽、石台、太平腔的鑼鼓了事、加滾白，加滾唱，更近於民眾，而向士大夫層面時，如徽州班則正經八百唱純粹的崑山腔，而且其唱伎且高

於吳中當地的崑山腔戲班。

## （三）、『徽池雅調』的真義

『徽池雅調』的『徽』指徽州，其聲腔流行到外地，因以其六縣各自語言，連彼此都不通，故組戲班到外地演出，只能使用官語系，其組成的戲班，謂之徽州班，應大抵於士大夫前唱崑曲，是否用鑼鼓了事，無任何證據，而且其唱崑曲，技藝甚或超過吳中當地崑班。用滾白、滾唱，於面對民眾時為之，非必一定，如演出於戲曲鑑賞的行家之前，應為唱崑山腔。

『池』為池州，用官話的府，其地包括有產生青陽腔的青陽縣，及發生石台腔的石台（石埭）縣。沒有單獨的石台腔劇本是如何構成的證據，即使拿《鼎鏗徽池雅調南北官腔樂府點板曲響大明春》、《新鏗天下時尚南北徽池雅調》加上《時調青崑》想法去分判石台與青陽腔劇本，亦很難分辨，反而可以瞭解，以『戲班』來釋『石台』與『青陽』，說不定才是『腔』的正解。

## （四）、明代『諸腔』戲曲，皆用官話系在唱，劇本皆通用

即，明末出現了那麼多的聲腔，其意義上，只有兩系而已，一為正宗南北的崑山腔及海鹽腔的『官腔』，一為加了滾白、滾唱的『諸腔』而已。

諸腔系，劇本實際上只是一種，此『諸腔』系的劇本，有滾白、滾唱，從『弋陽雅調』到『徽池雅調』可以看出，都不是地方戲曲，而是唱官話或吳語中心區的唱腔，只是因唱念時稍有其出處地方的口音或獨特的拖腔，於是被稱為某某『腔』，以示是來自於某地的戲班帶來的『諸腔』之一。

即連四平腔於現今遺響的福建南屏的庶民戲，亦是使用官話，即知，四平腔一如我們所談『諸腔』，都是唱官話的，只是白口時雜有『鄉語』（家鄉口音）而已，而是仍以用官話系，而不是用青陽、太平、石台、弋陽等地方話唱念。

惟一例外的是外於官話及吳語中心區的樂平腔，為弋陽腔在江西當地以弋陽樂平相同方言的鷹弋片的江西方言演唱的一派而已，結果局促一隅而不振而消亡。

## 談學界對於《九宮大成》的兩大誤解

——事實上，非古代樂譜集成，亦非屬燕樂二十八調

### （一）、前言

習見有一種說法，認為乾隆十一年編成的《九宮大成》是中國古代音樂的寶庫，因為從內中所收入的幾千隻的曲牌，包括同名異體在內，有收入像是諸宮調，也有元小令、元散曲散套、元雜劇，及南戲到明代的傳奇劇碼，而且裡面的一些曲牌的曲名，又很多像極了元明的民歌小曲，所以以為是搜集籠來的資料交疊的各代曲譜，認為對待其具體曲牌，具體宮調必須慎作具體分析，才得更好地進入譯譜研究。所以，對其宮調問題主張應該要採取具體問題具體分析的辦法來處理，或認為甚至應該要建立『九宮大成學』。也有像黃翔鵬，拿《九宮大成》的崑曲唱腔加些升降符號，唱成了自己非崑曲唱腔的怪腔怪調，去印證其所謂的正聲音階、上徵音階、清商音階的『同均三宮』假說的。或不少研究燕樂的，認為其中的以燕樂調名的分類，證明它是燕樂二十八調體系，因此該依各宮調的結音來訂工尺七調的，不一而足。

但是，就在於《九宮大成》一書裡，其編者的《序》裡，就明白表示了此書的內容的性質，只是論者忽略，沒有去閱而已。

（二）、《九宮大成》不是中國古代樂譜集成，只是崑曲聲腔格律譜

編者的《序》裡，指出此書的編定是因為『南北二曲，宮調繁多，自《嘯餘譜》行世，而填詞定奉為指南，其實踳駁不少。至北曲九宮，舊無善本，填詞者大都取《吳騷合編》套數敷衍成曲而已，其訛誤更不可言，然而舉世無訾之者。蓋學士大夫，洛誦陳編，或高談古樂，而鄙棄新聲，……』、『因念雅樂、燕樂實為表裡，而南北宮調從未有全函。……及新定《九宮大成》……』。如此看來，此《九宮大成》乃取清初當日所流行的襲『燕樂』宮調之名的崑曲的南北曲的曲譜而加以校正。從《九宮大成》編者的白紙黑字，就說得很清楚了。

而且如果分析其聲腔格律，可以更加印證內中不管是名字似民歌小曲，或元小令、元散曲散套、元雜劇，及南戲到明代的傳奇，都是百分百的崑曲的南北曲而已，而且《九宮大成》是給崑曲訂譜者用的崑曲南北曲的聲腔格律譜，《九宮大成》的這些編者，包括樂師在內，給這些古代的曲牌，不論出自諸宮調或元小令等等也好，都用當世宮廷流行的崑曲南北曲的聲腔，予以擇用明代以來的南北曲的聲腔的所收集的唱腔校正後納入或有缺者，則再補自加上崑曲的曲牌唱腔的工尺。其工尺譜是記錄崑曲的工尺，已非當日早已佚的諸宮調或元代北曲的唱腔的工尺譜。

### （三）、《九宮大成》崑曲的南北曲宮調，不是燕樂二十八調的宮調

而且《九宮大成》又把燕樂二十八調全面重新調配施於各曲牌上，而其組成的方式要分配十二月令，故書前又有〈分配

十二月令宮調總論〉一篇，依四季的特性，把崑曲南北曲調依各曲牌的聲情和四季相配合，故指出：

『南北之音節，雖有不同，而其本之天地之自然者，不可易也』，於是：

『春月……其氣疎達，故其聲宜啾緩駘宕，始足以象發舒之理，若仙呂……中呂……大石……曲是也。

夏月……其氣恢台，其聲宜洪亮震動，始足以肖茂對之懷，若越調……正宮……等曲是也；

秋之氣，颯爽而清越，若南呂……商調……等曲是也；

冬之氣，嚴凝而靜正，若雙調……羽調……等曲是也。』

所以指出：『今合南北曲所存燕樂二十三宮調諸牌名，審其聲音以配十有二月，……如此則不必拘拘於宮調之，而聲音意象自與四象相合。』

如此一看，即知，《九宮大成》的各崑曲曲牌的宮調，都是其編者以意排列，也有參考原來保持於宮廷而由康熙中葉，宮廷曲師及文人合作而成的《曲譜大成》的不少先驅整理工作的。《九宮大成》在排比宮調時，角調曲宋代燕樂已亡，而《九宮大成》全都排給北曲各宮調一例，即知，若以《九宮大成》的各北曲宮調，以為是依唐宋燕樂二十八調裡的角調，或以為北曲都因之而多是角調曲，則豈不論學即告錯謬。

故《九宮大成》的宮調，是根本不能比附到唐宋燕樂二十八調，及燕樂調的結音，若反而依《九宮大成》任意指調的宮調名去立學，而認為是以為和唐宋燕樂二十八調有什麼相關，則更與《九宮大成》譜例及編者編書原意不合。

#### (四)、《九宮大成》編者明言崑曲南北曲的工尺譜是自由訂工尺七調

如果崑曲南北曲是服依於燕樂二十八調，則其宮調必須依其所屬的均及所屬的調來定其宮調的均高，但在《九宮大成》的《凡例》裡就更明白指出，此一燕樂二十八調的宮調屬性的蕩然無存，其言指出：

『今之度曲者，用工字調最多，以其便於高下，惟遇曲音過抗，則用尺字調或上字調，曲音過衰，則用凡字調或六字調。……下不過乙，高不過五，旋宮轉調，自可相通，抑可便俗。』

即以明白指出，崑曲南北曲，於演唱時，是以小工調為依歸，但如果此曲牌的旋律音域唱來過高（『過抗』），則自由降低成尺字調或上字調來唱；如果某曲牌的旋律音域唱來過低（『過衰』），則自由升高成凡字調或六字調來唱。故可知，《九宮大成》並沒有為南北曲的每一宮調訂下應使用的工尺七調。

因為每宮調的每只曲牌裡的每個曲例，其音域因為其聲腔格律，而訂出的旋律不一定相同。如南曲的某曲牌的某字位上的基腔為其曲牌裡最高的基腔，若為高音1，如果此字為陰平聲或陰入聲字時，應訂高音1，但一遇此字為陰去聲字時，高音就得高於基腔，於是訂如高音3之屬，原如使用小工調，因為此曲牌它曲訂高音1可以唱得上去，但此曲因此字為陰

去聲，訂高音3，於是唱不上去，小工調就必須降如尺字調或上字調去唱，此所以亦可知，如：為何同樣是南曲的正宮，如《千忠錄·八陽》或唱小工調，或唱尺字調，因為裡面有高音，如演唱者或唱不上去，就改唱尺字調，如該演唱者可以唱得上去，則唱小工調，而保有自由依唱者的嗓子而調整工尺七調的使用的彈性。

#### (五)、工尺七調比燕樂二十八調的在戲曲聲腔運用上的進步性

這種自由依唱者的要求為第一考慮，來選擇工尺七調，比起燕樂二十八調的僵硬，可知是為豐富表達力，所造成的進步。

於是遂知，不少研究者，都在把崑曲南北曲比附成燕樂二十八調的宮調，結果造成理論出錯，而且譯譜所訂的均／宮／音階／調式都出錯，而且又有把崑曲南北曲的工尺譜隨意加上升降符號，以證成是『同均三宮』。不知工尺七調的世界是：『均』分立——→無『宮』位——→『音階』改為『音列』——→『調式』滅亡。

故《九宮大成》一書裡，明白寫出了崑曲南北曲，其實本質因自由使用工尺七調，正即，燕樂二十八調在崑曲南北曲裡是名存實亡的。

# 宋元明戲曲史考略

作者 / 劉有恒

出版日期 / 民國一〇四年元月

定價 / 新台幣伍佰元整

出版 城邦印書館股份有限公司

地址 新北市中和區中山路二段 351 號 7 樓之 9

電話 02-8221-7228 傳真 02-8221-7227

網址 [www.inknet.com.tw](http://www.inknet.com.tw)



[www.inknet.com.tw](http://www.inknet.com.tw)

—版權所有，侵犯必究— 本書之創作及內容，由作者保留其獨家著作權。

## 宋元明戲曲史考略

戲曲因在歷史上屬小道，故正史紀錄不多，率皆得尋之於筆記小說及稗官野史之中，故其中不可靠及傳聞隨心令的記載頗多。研究戲曲史如無嚴謹的以考正史料為先，並依考實的證據論說，則戲曲研究就成為競以羅列稗記野乘以相高為尚，不成其一門嚴肅的學術，而淪為筆記野史及街坊八卦。故此書將戲曲史上，迄今不少未加探明而沿用以論說的疑案，如偽書《南詞敘錄》及滲偽的《猥談》等等的真相，予以一一以證據說話，希能為戲曲研究正確走向的未來提出一些研究心得及貢獻一些心力。