

崑曲史料與聲腔格律考略

(第二集)

劉有恒 著



崑曲史料與聲腔格律考略（第二集）

目錄

被用來造偽《南詞引正》的 1957 年江南訪書所獲《真蹟日錄》的張丑重編本.....	3
趙萬里與孤本《樂府名詞》及偽造的魏良輔《南詞引正》.....	8
偽《南詞引正》作者配合其關漢卿燕人的發現而創『冀州調』『小冀州調』聲腔名.....	16
談偽《南詞引正》內偽造的崑曲鼻祖顧堅自號『風月散人』之出處.....	21
偽《南詞引正》談北曲之條的『冀州調』和『中州調』豈是二物？.....	27
偽造的魏良輔《南詞引正》裡『中州韻』會『詞意高古』嗎？.....	35
趙萬里《南詞引正》淡化《琵琶記》成《伯喈》之原因.....	40
談趙萬里的《婁江尚泉魏良輔南詞引正》裡拔高陳鐸的《秋碧樂府》之緣由.....	45
魏良輔寫出『腔』及『崑山腔』即《南詞引正》乃偽文保證.....	50
談偽《南詞引正》為何會出現杭州腔？.....	53
趙萬里《南詞引正》內『楚腔』之名係抄自清乾隆時郝	

碩等奏摺小考.....	55
從引誤用的【本序】曲牌名證實所謂魏良輔《南詞引正》 為偽造.....	64
談抄自《南詞敘錄》的《南詞引正》偽文的『蘇人慣多 唇音』條.....	70
談趙萬里與偽《南詞引正》裡所謂秦觀的《媚輦集》的 出處.....	75
說理文《南詞引正》會像詞人的樂府《花間集》？	79
從使用清人所創『煉句琢字』且用法不當，即知《南詞 引正》係後人偽造.....	82
偽《南詞引正》為何訂魏良輔曲律出現於嘉靖二十六年 （1547）前？.....	87
談偽造《南詞引正》的直接及間接動機.....	91
被用手法偽造成『清鈔本』所謂魏良輔的《南詞引正》	101
崑山土音百百樣——印證『土腔說』『曲唱說』『腔調 說』是為海市蜃樓.....	104
劉致中先生〈《浣紗記》的創作年代〉一文商榷.....	107
談根本就沒有沈璟把崑曲『律化』的問題.....	112
掀起所謂『依字聲行腔』的『曲唱說』及『腔調說』的 蓋頭來-----白口吟哦.....	114
談崑曲的『研鑽語言法以發展音樂』及『依字聲行腔』	

可局部成真	127
南曲務頭疑案解題：【皂羅袍】曲牌的務頭不在『雨絲風片』，在哪裡？	137
釋王驥德《曲律》：『北黃鍾【醉花陰】首一字，以黃鍾清六譜之』句.....	143
釋『五音以四聲為主，四聲不得其宜，則五音廢矣』及『本宮』之說.....	147
明末劇作家吳炳的絕命詩與其死——評蔣星煜之謗文《吳炳降清後死於痢疾考》	151
劉致中先生〈《千忠錄》作者考〉一文係徒然之辨-----	
由劇中的【絳都春序】套數證《千忠錄》的作者是李玉	160
高奕《新傳奇品》係抄自黃文暘《曲海》總目的偽書考辨	169
『家家』唱錯崑曲〈八陽〉的『收拾起』幾百年——談不別正襯所導致的格律錯誤.....	172
清初吳歷《天樂正音譜》校正補	183
評清代沈起鳳《諧鐸》裡的李秋蓉的垂簾論曲	196
今通行的徐大椿《樂府傳聲》後四篇考疑	201
蔣星煜《影印《乾隆御覽傳奇二種》弁言》所提到的『不解』之處釋疑.....	210
崑曲劇目發微補遺：北方崑弋武戲《洞庭湖》出自朱佐	

朝《奪秋魁》考略.....	215
例釋崑曲的北曲訂譜『減音』及『旋律漂移』之律	223
清乾隆年間崑曲戲工對清工的反擊宣言——涵虛子《梨園原序·論四方音》.....	226
清代葉堂所訂的崑曲譜解碼.....	235
談一談關於崑曲的曲律（聲腔格律）問題.....	238
曲人秘辛：王季烈原來不會譜崑曲，找高步雲當槍手	243
王季烈《螭廬曲談·論譜曲》糾謬引言.....	245
王季烈《螭廬曲談·論譜曲》第一章〈論宮譜〉糾謬	249
王季烈《螭廬曲談·論譜曲》第二章〈論板式〉糾謬	253
王季烈《螭廬曲談·論譜曲》第三章〈論四聲陰陽與腔格之關係〉糾謬.....	256
以《長生殿·彈詞》的『不隄防餘年值亂離』為例談崑曲裡的北曲譜法.....	279
談今世崑曲清工的北曲唱口之誤.....	291
談演唱崑曲必須另加小腔才算是演唱譜的迷思及以簡譜取代工尺譜的陷井.....	297
談新編崑曲《梁祝》【皂羅袍】【普天樂】曲牌格律問	

題	305
笑談崑曲商調【黃鶯兒】曲牌八個假主腔的真相 ...	311
崑曲格律與曲譜的真相.....	318
崑曲音樂結構分析提綱.....	350
以商調曲牌【十二紅】為例釋談崑曲集曲的集牌的交接 相合.....	379
談南北中呂宮合套裡【黃龍滾犯】【撲燈蛾犯】【疊字令】 俗增曲牌的來源.....	385

崑曲史料與聲腔格律考略（第二集）

被用來造偽《南詞引正》的 1957 年江南訪書所獲《真蹟日錄》的張丑重編本

台灣學者汪詩佩於〈再論『顧堅與崑山腔之始』——兼談《南詞引正》的疑點〉（收於《名家論崑曲》（下），台北：國家出版社，2005）內指出了：

『張丑《真蹟日錄》現存的各種刊本、鈔本中，幾乎皆不見這份《南詞引正》』，並有注：『筆者曾委託友人，……為筆者查閱北圖善本部與古籍部所藏的四部《真蹟日錄》鈔本，皆不見《南詞引正》。目前僅餘南圖藏書尚未查對。』

按，於 2014 年 10 月山東圖書館學刊總第 145 期，韓進發表〈《真蹟日錄》的編撰及其版本考錄〉一文，即已就《真蹟日錄》各版本其源流及流變作一完整考證。於是，吾人從該文裡就可獲得證實的是，於 1957 年趙萬里（1905~1980）與路工（1920~1996）到江南訪書時，所獲得的確實是一個大豐收，就是找到了一個《真蹟日錄》的另一系統，異於鮑廷博刻本及所衍伸的文淵閣四庫全書本、國家圖書館（按：即原北京圖書館）藏清鈔本（15628）、國家圖書館藏清李癸叟鈔本、馮恩崐刻本；及約鮑廷博刻本同時的國家圖書館藏清鈔本（15616）及其衍生的南京圖書館藏清鈔本（113136）的系統。

在早先私藏於路工處，而後被路工私送給謝國禎所收藏的此一江南訪書所獲的三集的《真蹟日錄》，謝國禎（1901~1982）於 1977 年及 1978 年在趙萬里尚在世時，手書跋語二則，也指出此本與通行的鮑本不同：

『余借王暢春兄藏池北草堂據知不足齋正本《真蹟日錄》觀

之，與此本內容絕不相同。蓋此本有彼本無者甚多。此本中之魏良輔《南詞引正》、羅貫中讚詞、米庵所撰輯十筆、米庵戲為絕句、《廣藝圖》等篇以不關藝林之事皆為刪去。』

後來謝國禎於其《瓜蒂庵小品》（北京出版社，1998）一書裡也敘及之。按，謝國禎在其跋語內的以『魏良輔《南詞引正》』為張丑原文稿一事，不知且不辨為作偽者插入的偽文，嗜書而不知其藏書的真偽，把偽文當真本，就像是藏古玉結果都連玉的真偽都不辨，收藏了一批偽玉，無乃又透露其從事文獻學，因真偽都辨而不精之真相，而使其這一方面的所獲的聲名都為之受累了。

此趙萬里及路工江南所獲的三集《真蹟日錄》，韓進亦敘及：

『書中遇明年號“泰昌”等字樣多上空一格，“玄”“弘”字避諱。書中傳抄滋訛的情況也有不少，如“高瑞南”作“馬瑞南”、“蕭閑書館”作“簫閑書館”、“研北雜誌”作“研山雜誌”等。』並考證張丑此一重編本的三集的《真蹟日錄》是『張丑於崇禎年間作成《真蹟日錄》三集，《清河書畫舫》亦賴以增訂為十二卷。《真蹟日錄》完成其作為原始素材庫的使命之後，又經張丑予以重修，刪去已編入《清河書畫舫》中的部份內容，加上關於個人學術成果的回顧，總結文字，成為另一種面貌。遺憾的是，由於寫本流傳的局限，這種重編的努力幾為後世學人所忽視。』

故韓進判定『此本為清乾隆後舊鈔本，鈔字工整，一些地方仍保留明本格式。』韓進研究，判定是一個張丑的重編本。

由此可以看出，趙萬里夥同路工於江南弄到的張丑的《真蹟日錄》版本，其實是訪書當日真正的寶貝。當日趙萬里檢視此書，發現和通行本不同，於是再塞入一篇偽文，日後他人

就算考證，一如謝國禎此一藏書名人，都看不出來，以為是通行本因為『不關藝林之事皆為刪去』。於是被作偽者際此天上掉下來利於造偽的禮物，於是在第二集內塞入一篇《南詞引正》¹，而以其於北京圖書館任職數十年，擅於把古籍以新頁復古如舊的修補古籍的常業之下，讓偽文如同該古籍內的書頁讓別人看不出來，而至多像謝國禎的以為通行本是『不關藝林之事皆為刪去』，於是動手添筆加頁，而暴殄了天物而致國家寶藏蒙了塵。

韓進的此文的考證，無乃使世人對於 1957 年江南訪書所獲的三集的《真蹟日錄》的價值，有所認識，也澄清一些迷團。趙萬里及路工，當日於江南訪書時獲得一批張丑著作，不止是三集的《真蹟日錄》而已。依吳新雷〈南詞引正的發現及公佈〉一文裡，提到了路工：『把我帶進他的書房，當面打開一個大木箱，把各種孤本秘笈都給我看了。其中有古本《水滸傳》和珍本《綴白裘》等等。他特別拿出一部抄本來，鄭重其事地教我仔細閱覽。我看這部抄本的書名是《真蹟日錄》，卷後還有其他著作，題署均為“玉峰張丑廣德纂”（玉峰是崑山的雅稱），目次是：真蹟日錄首集、真蹟日錄二集、真蹟日錄三集、法書名畫見聞表、南陽法書表、南陽名畫表、清河秘篋書畫表、清河書畫舫表、米南宮手簡、直晉齋記。』

所以該批當日所獲的有關張丑的著作，應不止於以上所談的三集的《真蹟日錄》，其他的作品如果時至今日尚存的話，則亦有探討的價值。

附錄：趙萬里偽造的《婁江尚泉魏良輔南詞引正》全文

¹ 按，以下十八篇即陳述此一趙萬里偽造《南詞引正》的所有證據；另於筆者：《崑曲史料與聲腔格律考略》及《宋元明戲曲史考略》二書（台北：城邦印書館，2015 年）亦已有論文論及《南詞引正》偽造之證據，讀者請併參該二書。

崑曲史料與聲腔格律考略（第二集）

（有恒按：今為揭發之便，不得不於此附入此一天人共棄之偽文於下）

偽作者：趙萬里（1905~1980）

寫作期間：1957年至1960年間

版本：錢南揚或路工的所抄各有一版本，今依吳新雷校正後的文字版本，見：吳新雷〈關於明代魏良輔的曲論《南詞引正》〉，《中國戲曲史論》，江蘇教育出版社，1996年）

《婁江尚泉魏良輔南詞引正》

毗陵 吳昆麓較正

一、初學不可混雜多記，如：學【集賢賓】，只唱【集賢賓】；學【桂枝香】，只唱【桂枝香】。如混唱別調，則亂規格。久久成熟，移宮換呂，自然貫串。

一、拍乃曲之餘，最要得中。如迎頭板，隨字而下；轍板，隨腔而下；句下板，即絕板，腔盡而下。有迎頭板慣打轍板，乃不識字戲子不能調平仄之故。

一、清唱謂之“冷唱”，不比戲曲。戲曲藉鑼鼓之勢，有躲閃省力，知者辨之。

一、生詞要細玩，虛心味之，未到處再精思。不可自做主張，終為後累。

一、腔有數樣，紛紜不類，各方風氣所限，有崑山、海鹽、餘姚、杭州、弋陽。自徽州、江西、福建俱作弋陽腔；永樂（一四〇三——一四二四）間，雲、貴二省皆作之，會唱者頗入耳。惟崑山為正聲，乃唐玄宗時黃旂綽所傳。元朝有顧堅者，雖離崑山三十里，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。

一、雙疊字，上兩字接上腔，下兩字稍雜下腔。如【字字錦】中“思思想想、心心念念”，又如【素帶兒】中“它生得齊齊整整、裊裊停停”類，餘仿此。

一、單疊字，又不比雙疊字，如“冷冷清清”等，要抑揚。

一、北曲與南曲大相懸絕，無南腔南字者佳，要頓挫，有數等。五方言語不一，有“中州調”、“冀州調”、“古黃州調”，有“磨調”、“弦索調”，乃東坡所傳，偏于楚腔。唱北曲，宗“中州調”者佳。伎人將南曲配弦索，直為方底圓蓋也。關漢卿云：“以‘小冀州調’按拍傳弦，最妙。”

一、士夫唱不比慣家，要恕。聽字到、腔不到也罷；板眼正、腔不滿也罷。意而已，不可求全。

一、五音以四聲為主，但四聲不得其宜，五音廢矣。平、上、去、入，

務要端正。有上聲字扭入平聲，去聲唱作入聲，皆做腔之故，宜速改之。
“中州韻”詞意高古，音韻精絕，諸詞之綱領。切不可取便苟簡，字字句句，須要唱理透徹。

一、唱曲俱要唱出各樣曲名理趣，宋元人自有體式。如【玉芙蓉】、【玉交枝】、【玉山頽】、【不是路】，俱要馳騁；如【針線箱】、【黃鶯兒】、【江頭金桂】，要規矩；如【二郎神】、【集賢賓】、【月雲高】、【本序】、【刷子序】、【獅子序】，要悠揚；如【撲燈蛾】、【紅繡鞋】、【麻婆子】，雖疾而無腔有板，板要下得勻淨方好。

一、長腔貴圓活，不可太長；短腔要遒勁，不可就短。

一、過腔接字，乃關瑣之地，最要得體。有遲速不同，要穩重嚴肅，如見大賓之狀，不可扭捏弄巧。

一、將《伯喈》與《秋碧樂府》從頭至尾熟玩，一字不可放過。《伯喈》乃高則誠所作，秋碧姓陳氏。

一、聽曲尤難，要肅然，不可喧嘩。聽其唾字、板眼、過腔，得宜方妙。不可因其喉音清亮，就可言好。

一、南曲要唱【二郎神】、【香遍滿】與【本序】、【集賢賓】熟；北曲唱得【呆骨朵】、【村裏迓鼓】、【胡十八】精，如打破兩重關也。亦有訛處，從權。

一、蘇人慣多唇音，如冰、明、娉、清、亭類。松人病齒音，如知、之、至、使之類；又多撮口字，如朱、如、書、廚、徐、胥。此土音一時不能除去，須平旦氣清時漸改之。如改不去，與能歌者講之，自然化矣。殊方亦然。

一、曲有三絕：字清爲一絕，腔純爲二絕，板正爲三絕。（出秦少游《媚鞏集》）

五音：宮、商、角、徵、羽。（俱要正，不宜偏側）

四寶：平、上、去、入。（俱要著字，不可泛。然不可太實，則濁）

五不可：（不可高，不可低，不可重，不可輕，不可自主張。）

五難：（閉口難，過腔難，出字難，低難，高不難。）

兩不辨：不知音者不可與之辨，不好者不可與之辨。

兩不雜：（南曲不可雜北腔，北曲不可雜南字。）

右《南詞引正》凡二十條，乃婁江魏良輔所撰，余同年吳昆麓較正。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，號爲絕唱。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較長洲文徵明書於玉磬山房（真迹）

趙萬里與孤本《樂府名詞》及偽造的魏良輔《南詞引正》

一、前言

趙萬里（1905~1980）在文革前任職於北京圖書館的善本室長達五十年，橫跨民國年代以及新中國成立後。在北京圖書館的善本室裡藏着一個秘密，那就是海內外迄今所知道的孤本，簡稱為《樂府名詞》。《樂府名詞》全名是《新鐫匯選辨真崑山點板樂府名詞》，署為“新都鮑啟心獻蓋甫校，岩鎮書林周氏敬吾梓”，由徽州新都郡人鮑啟心校正，而是由徽州的歙縣岩鎮人周敬吾的書林刻印。

直到趙萬里去世後，北京圖書館交付書目文獻出版社，於1987年出版的《北京圖書館古籍善本書目》的〈集部〉的第3112頁始公開於世外，於趙萬里任職北京圖書館善本室，且於新中國成立後，任北京圖書館特藏善本室主任一職十多年直到文革前，趙萬里都對外界密而不宣，在1959年由趙萬里、冀淑英編，中華書局出版的《北京圖書館善本書目》也未收此書目。外界沒有任何一個世人知有此一件孤本，藏於其工作地點隨手可及，可以日夜相濡以沫的北京圖書館裡，而且被趙萬里相中了，於是1960年被路工（葉德基）交待周貽白及博惜華找可靠人選，後來找到志願的吳新雷，藉由其手交到錢南揚手中，作發表的領頭羊，宣佈那份偽造的《南詞引正》裡²，就由趙萬里抄掇了包含國內或全世界沒有任何人，除了惟有趙萬里其一人能見到的孤本《樂府名詞》的一些內容，及拼湊剪裁它書文句，與自拚補綴一

²有關偽文《南詞引正》的出山經過，詳參筆者〈《南詞引正》的發現至公開之啟示錄〉一文，收錄於劉有恒：《崑曲史料與聲腔格律考略》（台北：城邦印書館，2015年）一書。

些文字等，排比組合之下，而拼盤偽造出內容錯謬連連而處處文法語法不通的崑曲鼻祖魏良輔的《南詞引正》一文。

按，這部《樂府名詞》，亦是一部戲曲選集，而其特點，就是在卷首，有一篇文章，叫做〈曲條〉。不過，總共應有三頁的內容，但頭兩頁，即第一張，却係被某人（趙萬里？）撕掉了，只剩了第三頁的七條半，而第三頁和目錄的第四頁為同一張的前後頁，故為其得以苟存的原因歟？這份所謂的〈曲條〉的內容，和其他明末的一些戲曲選集，如《樂府紅珊》、《吳歛萃雅》、《詞林逸響》、《吳騷合編》內所附的〈凡例〉、〈魏良輔曲律〉等都很相似。即，後世所傳的魏良輔曲律的內容，不少與此殘八條相同。

吳新雷在其〈明刻本《樂府紅珊》和《樂府名詞》中的魏良輔曲論〉（2006年發表於內地《明代文學研究國際學術研討會論文集》，南開大學出版社；並收於《崑曲研究新集》，台北：秀威資訊科技，2014）一文）裡，曾考定《樂府名詞》比《樂府紅珊》晚出，但比《吳歛萃雅》早出，渠指出：

『《樂府名詞》是戲曲和散曲的選集，全書共二卷，上卷選錄了《琵琶記》、《綵樓記》、《浣紗記》、《釵釧記》、《錦箋記》、《紫釵記》、《千金記》等二十四個劇碼中的崑曲折子戲50齣，下卷選錄了《拜月亭》、《紅拂記》、《玉簪記》、《五倫記》、《金貂記》等九個劇碼中的崑曲折子戲24齣。除了《金貂記》外，都只選聯套唱段，不帶念白。在《五倫記》與《金貂記》之間，又插選了散曲套數[步步嬌]、[念奴嬌]、[山坡羊]、[刷子序]、[素帶兒]、[楚江清帶過金字經]、[好事近]等21套。所選劇碼止於萬曆前期的創作，如湯顯祖的劇作只選有《紫釵記》（作於萬曆十五年），尚無《牡丹亭》，而《樂府紅珊》止於《紫簫記》（作於萬曆七年），尚無《紫釵記》，可見《樂府名詞》的輯刊年代是在《樂府紅珊》之後，而在《吳歛萃雅》之前。（注：《吳歛萃雅》選劇止於萬曆三十

八年脫稿的《紅梨記》，而《樂府名詞》中尚無《紅梨》，所以說《樂府名詞》輯刊年代在《吳歛萃雅》之前。）」

而 2014 年第 1 期的《文化遺產》雜誌上所登載陳志勇〈稀見明末戲曲選本四種考述〉一文內，又進而指出：『《樂府名詞》所選劇曲，集中在萬曆二十六年（1598）之前的南戲、傳奇作品。如梅鼎祚《玉合記》，據徐朔方《晚明曲家年譜》（第四卷）考證，撰訖於萬曆十四年八月，同年冬付梓。又如張鳳翼最後一部傳奇《祝髮記》，撰於其六十歲，即萬曆十四年（1586）。據上，《樂府名詞》編刻時間或在萬曆十五年之後不遠的時間。』

陳志勇的推論依現有資料來看，確似如此。但因吳新雷，從 1961 年為首發《南詞引正》，且至今已五十年，仍沉醉在《南詞引正》係魏良輔真本的堅實而一生不悔的信仰中，而失察於《南詞引正》內錯謬及裁接術的不良之下的漏洞百出，不知其所公佈的此文的 2006 年當時，其實已具有確定《南詞引正》是為偽書，而且是趙萬里偽造的百分百證據，實是已可百分百被揭露開此一偽造事件的紀元元年。又陳志勇〈稀見明末戲曲選本四種考述〉一文內，亦敘及《樂府名詞》，而仍失察而襲吳新雷的說法以《樂府名詞》是《南詞引正》的改本而失考，以致於一承吳新雷本末倒置的學術失誤。

二、偽文《南詞引正》抄《樂府名詞》明證一

比對《樂府名詞》此殘八條，被偽文《南詞引正》所抄進去的，最明顯而最大的抄掇即是《樂府名詞》裡的一段文字：殘三條的『一、四實：平、上、去、入皆著字，不可泛泛然。不可太實，太實則濁。』

而趙萬里的《南詞引正》，就把世間只有其一人所知，在其

於北京圖書館善本室裡藏有此書《樂府名詞》裡的第殘三條的文字，抄成了：

『四實：平、上、去、入。(俱要著字，不可泛。然不可太實，則濁)』

(按，吳新雷斷句如上，但，依吾人看法，吳新雷的『不可泛。然不可太實』還是斷句有錯誤，應作『不可泛然。不可太實』，因為趙萬里抄時於《樂府名詞》此條斷句有問題，抄時再少抄一『泛』及少寫一次『太實』兩字，於是其『不可太實，則濁』又成不通之文，應改如『不可太實，不然則濁』或仍抄以如《樂府名詞》作『不可太實，太實則濁。』文義始全。如此可以看出，趙萬里的剪裁及拼接文句因學力欠缺，而多有未當，又見一例。)

其實，如《樂府紅珊》先出，於萬曆壬寅三十年(1602)秦淮墨客(紀振倫)選輯，金陵唐氏振吾廣慶堂刊行的《樂府紅珊》的〈凡例〉則作：『五音以四聲為主，四聲不得其宜，五音廢矣。平、上、去、入，必要端正明白。……四聲皆實，字面不可泛泛。然又不可太實，太實則濁。』

而後來的萬曆四十四年(1616)周之標的《吳歛萃雅》的《吳歛萃雅曲律》，又題作《魏良輔曲律十八條》則作：『五音以四聲為主，四聲不得其宜，則五音廢矣。平、上、去、入，逐一考究，務得中正，如或苟且舛誤，聲調自乖，雖具繞梁，終不足取。』

而更後的天啟三年(1623)許宇的《詞林逸響》的《崑腔原始》則作：『五音以四聲為主，四聲既得其宜，則五音自立。平、上、去、入，務為考究，若苟且舛誤，聲調自乖，雖具繞梁，終不入殼。』

到了崇禎十年(1637)張琦的《吳騷合編》的《魏良輔曲律》

十七條則作：『五音以四聲為主，四聲不得其宜，則五音廢矣。平、上、去、入，逐一考究，務得中正，如或苟且舛誤，聲調自乖，雖具繞梁，終不足取。』

《樂府紅珊》講『平、上、去、入，必要端正明白。……四聲皆實』這是十分明白的，也沒有文義上的不通。但此一孤本的《樂府名詞》作『四實：平、上、去、入』，以『四實』喻『平、上、去、入』實於文義不通。雖於殘一條裡有指出：『……上、去、入，要端正。』則『端正』二字其實已文意表達完整，但殘二條又引申為『四實』就是此位寫作此〈曲條〉條者造成文義不通的文字弊端。

因為，所謂『實』，即《樂府紅珊》所指出的『端正明白』。後於《樂府名詞》所出的《吳歛萃雅》，則認為像是《樂府紅珊》講『四聲皆實』，或《樂府名詞》的作『四實』，皆造成唱曲者的迷惑，於是就把『四聲皆實』及『四實』都廢去不用，以後的《詞林逸響》《吳騷合編》皆不再用。

『四聲皆實』，即若寫成四聲俱要『端正明白』，則文義即十分暢然。而如果使用『四實』之名，反致更為混淆，因為，所謂魏良輔曲律裡的每一條文字，都是要唱曲者去『實』實存在做到，任何一條都要做到『實』，又豈只是『四聲』而已。所以不管各版本的曲律是十七條或十八條或二十條，豈不都必得是十七實，十八實或二十實。更進而言之，像許多版本的曲律都有『曲有三絕：字清為一絕；腔純為二絕；板正為三絕』，豈不也可以比照用『曲有三實』，……諸如此類，條條內容都還可以再鑲以『實』之稱，則『四實』的文理的不通，於此可見。而趙萬里，偽造《南詞引正》時，為求新奇，看到《樂府名詞》有『四實：平、上、去、入皆著字，不可泛泛然。不可太實，太實則濁』，就不辨其實文義不當，而逕抄了下來，自炫其為魏良輔又多造了一條曲律，不知反

而敗露偽蹟。

三、偽文《南詞引正》抄《樂府名詞》明證二

又偽文《南詞引正》的：

『聽曲尤難，要肅然，不可喧嘩。聽其唾字、板眼、過腔，得宜方妙。不可因其喉音清亮，就可言好。』

以上是與《樂府名詞》殘八條裡：『聽曲尤難，要肅然，不可喧嘩。聽其吐字、板眼、過腔得宜，方可言好；不可以喉音清亮，就可言好』，用字相似，而獨不類於其他的曲律版本。尤其末句『就可言好』，就是趙萬里《南詞引正》抄自《樂府名詞》的明證。如比較《樂府紅珊》第二十條『聽曲要肅然雅靜，不可喧嘩，不可容俗人在傍混接一字。必聽其唾字、板眼、過腔、輕重得宜，方可言好，不可因其喉音清亮而許可之也』可知用上『就可言好』四字，唯有出自於抄了北京圖書館裡的孤本《樂府名詞》。

按：此亦為一疑案，即，《樂府紅珊》雖似無文字資料顯示趙萬里見過，但實際上，中國境內有此書存在，事見李家瑞在 1930 年代於中央日報發表他曾在杭州舊書攤見此書，但隔日去時已被人買去。似最後趙萬里 1950 年代時到處搜書時落入趙萬里之手，於是他在偽造《南詞引正》時就用到此處，及文裡偽造顧堅的著作的《陶真野集》不存在的書名的『陶真』兩字即取義於《樂府紅珊》書名裡所謂的『陶真選粹』。按，其實，最大的奧秘，就存在於被毀掉前二頁的《樂府名詞》的〈曲條〉裡，若趙萬里未見《樂府紅珊》，則一些與引用《樂府紅珊》嫌疑之處，其實都可能實是抄自被毀掉的三分之二的《樂府名詞》的〈曲條〉內。而這些內容亦於《樂府紅珊》有重疊之處所致；本書論及趙萬里用到《樂

府紅珊》亦指或用到了被撕掉的前二頁的《樂府名詞》的〈曲條〉裡而與《樂府紅珊》相同的內容，而不再於舉證時重複再贅述了。

而後於《樂府名詞》的《吳歛萃雅》作：『聽曲不可喧嘩，聽其吐字、板眼、過腔得宜，方可辨其工拙。不可以喉音清亮，便為擊節稱賞。大抵矩度既正，巧由熟生，非假師傳，實關天授。』

再晚的《詞林逸響》作：『聽曲不許一人喧嘩，聆其吐字、板眼、過腔，始辨工拙。而喉音清亮，未足誇奇。必矩度既正，巧由熟生，天資功力，斯為兩到。』

更晚的《吳騷合編》作：『聽曲不可喧嘩，聽其吐字、板眼、過腔得宜，方可辨其工拙。不可以喉音清亮，便為擊節稱賞。大抵矩度既正，巧由熟生，非假師傳，實關天授。』

可以看出，後來的《吳歛萃雅》《詞林逸響》《吳騷合編》文字已有大幅更動。也不用『方可言好』、『就可言好』之類了，而縷析更加明白。

四、偽文《南詞引正》抄《樂府名詞》明證三

又偽文《南詞引正》的：

『士夫唱不比慣家，要恕。聽字到、腔不到也罷；板眼正、腔不滿也罷。意而已，不可求全。』

與《樂府名詞》殘八條裡：『士夫唱不比慣家，要恕。聽字到、腔不到也罷，板眼正、腔不滿也罷，不可求全』，一比較之下，即知趙萬里抄了《樂府名詞》殘八條，並且加了一句『意而已』。而此『意而已』，又是抄自《樂府紅珊》或被

撕掉的〈曲條〉的內容，因為《樂府紅珊》第十七條有：『士夫唱不比慣家，要恕。聽字到、腔不到也罷，板眼正、腔不滿也罷，取意而已』，其中即有『取意而已』四字，趙萬里合併了《樂府名詞》及《樂府紅珊》（或被撕掉的〈曲條〉的內容）而拼接成今偽文《南詞引正》裡的此條，脈絡一清二楚。但是『意而已』因為刪去了《樂府紅珊》『取意而已』裡的『取』字（或被撕掉的〈曲條〉的內容），反而使文義晦澀，亦見此一作偽者的文學及文字的素養實之欠缺，故偽文《南詞引正》內的抄掇之中的刪字反而多有紕漏及未當，作文及古文言文上疏漏處，一再顯現於偽文的筆墨之中。

五、小結——《南詞引正》就是趙萬里偽造的

趙萬里依其工作地點的北京圖書館善本室裡所藏的現知明代孤本的戲曲選集的《樂府名詞》，及另有一冊去向成謎的明代國內孤本的《樂府紅珊》的內容（筆者按：如前所論，或趙萬里非抄自被撕掉的〈曲條〉的內容，而是抄掇《樂府紅珊》的內文的部份），做為加工製造崑曲鼻祖魏良輔的偽文《南詞引正》。以《南詞引正》直接抄自趙萬里一人始能見到國內的孤本的《樂府名詞》，並在其有生之年，絕不著錄此所見的孤本，以致外人皆無從得見之下，今偽文《南詞引正》能抄國內惟有趙萬里僅此一人能見的《樂府名詞》，而且還不究其內容文理不通，逕自抄得不通連連發生，則作偽者實已指向了《南詞引正》就是在 1950~1960 年代，只有趙萬里一人能得此天時、地利、人和而得以能偽造。

偽《南詞引正》作者配合其關漢卿燕人的發現而創『冀州調』『小冀州調』聲腔名

一、前言

所謂 1961 年被吳新雷（1933~）及錢南揚（1899~1987）公開其得自於路工之處的《婁江尚泉魏良輔南詞引正》，該文據稱是路工（本名葉德基，1920~1996）與趙萬里（1905~1980）於 1957 年到江南訪書時所獲的明代崑曲鼻祖魏良輔的《婁江尚泉魏良輔南詞引正》二十條裡，有一條曰：

『北曲與南曲大相懸絕，無南腔南字者佳，要頓挫，有數等。五方言語不一，有“中州調”、“冀州調”、“古黃州調”，有“磨調”、“弦索調”，乃東坡所傳，偏于楚腔。唱北曲，宗“中州調”者佳。伎人將南曲配弦索，直為方底圓蓋也。關漢卿云：“以‘小冀州調’按拍傳弦，最妙。”』

此條於北曲都還分出五種聲腔，雖如台灣學者曾永義等，因未辨《婁江尚泉魏良輔南詞引正》真偽，反而在其各著作裡去附會成北曲隨各地方土音在依字聲行腔，但一如台灣學者汪詩佩指出：『它又提出一個自元至明清皆未見於任一論北曲著作之說：北曲因地域語言之不同，分為五種：中州調、冀州調（又分大、小）、古黃州調、磨調、弦索調。……以地域分腔調的觀念在元代的北曲並無此說，可能是從南曲各地聲腔的情形，「想像」北曲應也如是』（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》，臺北：國家出版社，2005 年），即一語道破，認為把北曲都還有各地聲腔的腔調說的說法，是『自元至明清皆未見於任一

論北曲著作之說：北曲因地域語言之不同，分為五種』、『以地域分腔調的觀念在元代的北曲並無此說』。而吾人亦於〈元曲並無偽《南詞引正》內之地方腔調〉（筆者：《宋元明戲曲史考略》，台北：城邦印書館：2015年）內申論北曲依史料，只有總名為『北腔』的獨一聲腔而已；若是把北曲都論成有各聲腔的『腔調說』，乃是象牙塔裡唯心冥想之下的發明，而純屬小說家的虛構，非史料真相，故非學術範疇。

二、創『冀州調』是由趙萬里發見關漢卿是燕人而來

但在《婁江尚泉魏良輔南詞引正》裡，出現了『冀州調』，而且還講了一句：『關漢卿云：以小冀州調按拍傳弦，最妙』，玄機又何在呢。

按，在所謂 1957 年被趙萬里與路工去江南訪書時所發現的《南詞引正》內的大談北曲及關漢卿，時間點正好就是在趙萬里發表關漢卿研究新得的 1957 年。因為他在其任職北京圖書館的藏有稀有的像是元代熊夢祥所著，講述金元時代，北京地方實錄的《析津志》的佚文，並且在他動員館內人手，在輯此書的佚文裡，找到關漢卿的是『燕人』（冀州人）的新證據，於是 1957 年將其上述的發現就寫成論文《關漢卿史料新得》、《對關漢卿史料新得的一點補正》就發表在 1957 年第 2 與 3 期的《戲劇論叢》上。

因為，他察到了《析津志》的佚文裡有一條：

『關一齋，字漢卿，燕人。生而倜儻，博學能文。滑稽多智，蘊藉風流，為一時之冠。是時文翰晦盲，不能獨振，淹於辭章者久矣。』

於是觸發他偽造北曲會有『冀州調』此一無中生有的聲腔。因為，關漢卿依趙萬里查古書，在《析津志》輯佚文裡，發

現以上的這段文字，於是趙萬里發表《關漢卿史料新得》、《對關漢卿史料新得的一點補正》，抄《析津志》的資料，證明關漢卿是『燕人』，即是古冀州之地的北京人。

既然關漢卿是『燕人』，而他又是眾所周知的在明年的 1958 年榮登世界的文化名人，其唱的北曲，於是趙萬里就在 1957~1960 年偽造《南詞引正》期間，以其目下的研究心得的『燕人』，即冀州人，給北曲創了一個聲腔叫做『冀州調』，靈感即得自於輯佚時找到《析津志》有關漢卿是冀州人的記載。當然，如果《婁江尚泉魏良輔南詞引正》是趙萬里以外的人偽造的，因為，根本沒有可能有北京圖書館善本室的足夠資料去輯佚，也沒有身在北京圖書館善本室裡任職，自然看不到任何《析津志》佚文裡關漢卿是燕人的新線索。

三、為使關漢卿擺脫『名公』形象，創出『小冀州調』（冀州小調）

而且，更直指向趙萬里的是寫成《婁江尚泉魏良輔南詞引正》真正作者的證據，就是其言：『關漢卿云：以小冀州調按拍傳弦，最妙』的這一段話了。其實，就如吾人所云，是趙萬里首先從北京圖書館善本室裡的藏書裡去輯佚，而發現關漢卿是『燕』（冀州）人的新證據，所以要由關漢卿親口說句話來印證他的燕人家鄉出了北曲的聲腔，於是就由趙萬里代冀州人的關漢卿寫出歌誦其家鄉冀州的北曲聲腔的『冀州調』了。

本來，趙萬里應造出：『關漢卿云：以冀州調按拍傳弦，最妙』即可，但為什麼後來，成文後作『關漢卿云：以小冀州調按拍傳弦，最妙』呢。因為，趙萬里為了 1950 年代崇尚人民性的戲曲及民歌小調起見，本想把關漢卿此位被《錄鬼

薄》作者鐘嗣成定位稱為屬於封建士大夫階級的『前輩已死名公』的『名公』，塗脂抹粉，而改頭換面為具有人民草根性，擺脫其封建士大夫的身份，及還曾以『金遺民』的身份任職太醫尹。而關漢卿是『金遺民』的身份，也是趙萬里於1957年發表的文章內，從夏庭芝《青樓集》的朱經的〈青樓集序〉裡取證的。因為，朱經在給其友人夏庭芝的《青樓集》此篇序文裡表示：『我皇元初並海宇，而金之遺民若杜散人、白蘭谷、關已齋輩』。於是，趙萬里在1957年發表的文中，也用了朱經〈青樓集序〉，來指證關漢卿應是『金遺民』。於是又再接再厲，於順手偽造《南詞引正》時，正好取來派得上用場。

於是就在所偽造出無中生有的『冀州調』上動手腳，趙萬里想把關漢卿變得更有人民性，那麼，關漢卿其冀州家鄉的『小調』應由關漢卿來頌揚一下，於是想寫出：『關漢卿云：以冀州小調按拍傳弦，最妙』一語，以替關漢卿歌誦一下其家鄉的『小調』的『冀州小調』，為趙萬里的本衷。

但是為何改『冀州小調』為『小冀州調』呢？因為，覺得不倫不類，前面已言：『五方言語不一，有“中州調”、“冀州調”、“古黃州調”，有“磨調”、“弦索調”』，已自創把北曲聲腔一網打盡的北曲五聲腔了，而『冀州小調』只是唱家鄉小曲，也非唱北曲小令套數雜劇，實無法與所謂其創的北曲五聲腔去比類，於是改『冀州小調』為『小冀州調』，把『小冀州調』當成『冀州調』的一個附庸去了，始完成其《婁江尚泉魏良輔南詞引正》的此句：『關漢卿云：以小冀州調按拍傳弦，最妙。』

當然，如果《婁江尚泉魏良輔南詞引正》不是趙萬里偽造的，而是它人不知關漢卿是冀州人，則即便偽造關漢卿稱頌其家鄉小調，也不會寫如今日所見的『關漢卿云：以小冀州調按

拍傳弦，最妙。』而多是應寫成，如：『關漢卿云：以小解州調按拍傳弦，最妙』之類當日習見以關漢卿籍貫是解州之類的說法去了。

於此，就明確看到，趙萬里的於 1957 年首先於把北京圖書館善本室裡的藏書，加以輯佚成《析津志》的過程裡，發現有關漢卿是冀州人的證據，並於 1957 年公之於世。接著就在 1957 到 1960 年間寫作《婁江尚泉魏良輔南詞引正》時，把此一觀點，做為寫作該《婁江尚泉魏良輔南詞引正》的重要支柱。而在《婁江尚泉魏良輔南詞引正》文內，強調了趙萬里在 1957 年的發現了關漢卿和冀州的關係，於是以關漢卿是冀州人為靈感，創出一北曲無中生有的『冀州調』的聲腔；而且，還更要藉由『關漢卿云：以小冀州調按拍傳弦，最妙』，來確認關漢卿的人民草根性，而扭轉歷史上其為『金遺民』而出仕任太醫尹等，成了被鍾嗣成《錄鬼簿》裡指稱的，關漢卿是元朝的『名公』（有名的封建士大夫），於是創出了關漢卿歌誦家鄉小調的『冀州小調』，歌誦及塗抹關漢卿成了人民性十足，以符當日政治風向的需要，拔高關漢卿，但為了上下文義，而改為『小冀州調』定稿。

四、小結

只要知道趙萬里是先發現關漢卿是冀州人的新史料，則《婁江尚泉魏良輔南詞引正》為何會偽造出無中生有的『冀州調』及『小冀州調』，在按圖索驥及從蛛絲馬跡的剖析探索之下，也就不難找出《婁江尚泉魏良輔南詞引正》的真正作者就是趙萬里了。

談偽《南詞引正》內偽造的崑曲鼻祖顧堅自號『風月散人』之出處

一、前言

1957年，文化部派趙萬里與路工（叶德基）到江南訪書，而三年之後的1960年，所謂崑曲鼻祖魏良輔的《南詞引正》一偽文就由趙萬里與路工（葉德基）拿了出來找到學子吳新雷跳腿之下而出世，內有一段文字忽悠出一個崑山腔的鼻祖顧堅出來：

『元朝有顧堅者，雖離崑山三十里居千墩，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。』

二、作偽者花心思找家譜裡的『顧堅』充當崑曲鼻祖

按，為何取名為『顧堅』，作偽者也有一番思考，為了讓後人無懈可擊，於是要找個約當元末年代的真有此名的吳中的人姓名叫做『顧堅』的，而此願望，作偽者於北京圖書館就可以找到於1931年南通翰墨林鉛印本出版的《南通顧氏宗譜》，來完成做為《南詞引正》作偽者塑造假的崑曲鼻祖的顧堅此人的寶典的心願。《南通顧氏宗譜》的譜序裡指出，南通的顧家是在元季兵亂時，自崑山遷往南通的，也就是所謂《南詞引正》所指謂的元末崑山有顧堅。不過，如依譜序，不就顧氏就在該時候遷離了崑山，而和崑山說拜拜的。那麼，《南詞引正》在說顧堅其人和崑山的玉山雅集在唱和了崑山腔，不就還有矛盾得彌縫了。而該宗譜內有提到第五十四代的顧堅，論者推算即當元代末期。當時，這也就是作偽者的推算，他身處在北京圖書館，翻查到館內所收藏的一份

《南通顧氏宗譜》。而以其所推算的，若要偽造一崑曲鼻祖，見此譜內約當元末時曾有一『顧堅』，於是打定主意，就從找來的《南通顧氏宗譜》裡的顧氏著手，並推算如果是取宗譜內約當元末的某一『顧堅』之名，因為《南通顧氏宗譜》是公開出版的，後人要指證此文為真，必翻查之下會找出了《南通顧氏宗譜》，也一查正好約元末於宗譜內恰有顧堅此人，於是此偽文可以天衣無縫，而騙過後為學對於偽書缺乏免疫力的學者。作偽者使用《南通顧氏宗譜》以造《南詞引正》偽文，而學界却有如蔣星煜、吳新雷等人，反而拿此《南通顧氏宗譜》，來證明《南詞引正》為真，豈不正中了作偽者的心計。

三、『風月散人』出自朱經的〈青樓集序〉

其中的顧堅自號的『風月散人』，出處其實很好找。就出自於夏庭芝《青樓集》的朱經的〈青樓集序〉。朱經在給其友人夏庭芝的《青樓集》此篇序文裡表示：

『我皇元初並海宇，而金之遺民若杜散人、白蘭谷、關已齋輩，皆不屑仕進，乃嘲風弄月，留連光景，庸俗易之，用世者嗤之，三君之心，固難識也。百年未幾，世運中否，士失其業，志則鬱矣。酤酒載嚴，詩禍叵測，何以紓其愁乎。……時至正甲辰六月既望觀夢道人隴右朱經謹序。』

序裡所指出的杜散人就是杜善夫，白蘭谷就是白樸，關已齋就是關漢卿，都是有名當時的元曲作家。而偽文《南詞引正》裡所指稱的顧堅自號的『風月散人』，就是作偽者取此篇序文裡的『杜散人、…關已齋……嘲風弄月』併湊出來的。

按，作偽者既然偽造顧堅此人是『屢招不屈』，形同杜善夫、白樸、關漢卿輩的『不屑仕進』。於是把含杜善夫、白樸、

關漢卿等人做為顧堅立身處世的樣板，於是取此序文裡所載杜善夫的『散人』之號，加上『嘲風弄月』，以關漢卿自有『散人』形象，也是『嘲風弄月』的能手，故把關漢卿的形象加諸於顧堅身上，以關漢卿等金遺民『不屑仕進』，在偽作《南詞引正》裡改稱顧堅『屢招不屈』，還替他偽造了有自號的『風月散人』（『風』+『月』+『散人』），還偽造了他有著作之一的『《風月散人樂府》八卷』之作。

四、因偽作者當時正研究關漢卿以寫論文而順便取來做為作偽的素材

但這位偽作者為何會去研究了《青樓集》，而取用了此篇朱經的序文，這是因為，約 1957 年前後，這位偽作者，正在從事於有關關漢卿的研究，《青樓集》裡所記載的關漢卿的史料，也是他手頭的研究入門資料之一，而且趙萬里在 1957 年發表於第 2 與 3 期《戲劇論叢》的《關漢卿史料新得》、《對關漢卿史料新得的一點補正》文中，也同樣黑紙白字地用了朱經〈青樓集序〉，來指證關漢卿應是『金遺民』。於是又再接再厲，於當時順手偽造《南詞引正》時，正好取來派得上用場。

在朱經此〈青樓集序〉序文裡，有提到關漢卿是『不屑仕進，乃嘲風弄月，留連光景，庸俗易之，用世者嗤之，……之心，固難識也』，也是其偽造《南詞引正》時正好派上用場，拿來做為添造有關關漢卿的內容之用了。

而且，1957 年，就在蔣星煜於《解放日報》上發表他首先發現了明末周玄暉的《涇林續記》，內有明太祖詢問崑山人瑞周壽誼崑山腔一事的 1957 年，因其學識之鄙陋，故而不查原來那本書的價值原只是稗官野談，但此一等同胡謔之文，被同樣學識欠佳的作偽者也相中了，也用到了其當時偽造中

的《南詞引正》裡去。而此時，此一任職北京圖書館善本特藏部主任的趙萬里也發表於 1957 年第 2 期《戲劇論叢》上的一篇有關北曲祖師級的關漢卿方面的研究專文的《關漢卿史料新得》，及次期的《對關漢卿史料新得的一點補正》，此二文又收於 1958 年古典文學出版社出版的《關漢卿研究論文集》內。而於 1960 年的偽文《南詞引正》被路工拿出來引誘吳新雷上鉤時，內容大大忽悠北曲會有『中州調、冀州調』各聲腔，及還忽悠出關漢卿的一句話：『以小冀州調按拍傳弦，最妙』的來由，吾人亦已於前文〈偽《南詞引正》作者配合其關漢卿燕人的發現而創『冀州調』『小冀州調』聲腔名〉有所論述了。

所謂 1957 年被趙萬里與路工去江南訪書時所發現的《南詞引正》內的大談北曲及關漢卿，正好時間點就是趙萬里發表關漢卿研究新得的 1957 年，而且偽作者此君還把研究關漢卿時察閱《青樓集》，在朱經的〈青樓集序〉序文裡述及關漢卿及杜散人的文字的『杜散人、……關已齋輩，皆不屑仕進，乃嘲風弄月，留連光景』，拿來做為把顧堅其人的自號定為『風月散人』的靈感也由此而來，亦使得原先並未從事北曲及關漢卿研究這方面的趙萬里，能夠忽悠一句關漢卿沒有講過的話。

因為作偽者從事研究關漢卿一切可能的現存資料，已可確定後人絕對找不到此語的依據，或不利的證據絕對不可能出現。因為他在其任職北京圖書館的藏有稀有的像是元代熊夢祥所著講述金元時代，北京地方實錄的《析津志》，並且在此書佚文裡於 1957 年找到關漢卿的是『燕人』的新證據，於是 1957 年其上述的論文《關漢卿史料新得》、《對關漢卿史料新得的一點補正》就發表了，而且作偽者還依朱經〈青樓集序〉指證關漢卿應是『金遺民』，又為他目見並運用朱經此序的鐵證，更不用提，作偽者還為《青樓集》寫過館藏

善本書《青樓集不分卷》提要了。

五、小結

並趙萬里在其多年環繞宋金元主題之下，在 1931 年就查明元代的文人的詞作的底細，而國立中央研究院歷史語言研究所出版了《校輯宋金元人詞》七十三卷，把金元資料（含史料及文人詞作）了然於心。查得不可能還有關於元代任何史料會有提到元曲會有不利於其偽造『冀州調』、『中州調』及關漢卿的偽話裡的『小冀州調』，或有任何和其偽造此文內容有矛盾的資料的可能日後會出現，含不可能出現《風月散人樂府》或《陶真野集》，而會是某個不是顧堅的別人所寫的等等，而可放心大膽偽造相關內容，並偽造關漢卿曰了，而順便於偽文裡帶到而假魏良輔之筆而肆意揮灑其造偽的遐思。

而且，趙萬里於 1944 年到 1966 年一直在指揮手下做的一件大事，就是把元成宗大德七年（1303）完成的輯元代地理志的《大元大一統志》的散失之佚，匯輯成《元一統志》10 卷，而在 1966 年文革年出版（《元一統志·前言》，中華書局，1966 年），故也對元代的地理，有所查考。而在《南詞引正》的內容裡要製造一個生活在元代的顧堅，對於元代相關各地，如崑山地方的地理，如千墩或崑山本地黃繙綽野史都有所掌握一些，但也有所失誤，如誤把『擴廓帖木兒』置入文中，最早係王永寬及王鋼先生於《中國戲曲史編年（元明卷）》（鄭州：中州古籍出版社，1994 年）已指出把元末江南『顧堅』與從未來到江南的擴廓帖木兒扯在一起之誤：

（至正二十三年癸卯 1363）『據《元史·順帝本紀》及《明史·擴廓帖木兒傳》，擴廓帖木兒以至正二十二年襲父職拜太尉、中書平章政事、知樞密院事，則招顧堅事應在至正二十

二年後，然此年後擴廓一直領兵轉戰於北方，其略涉南方者，一在至正二十三年六月，時孛羅帖木兒奉命進討江淮，為擴廓部將所阻，孛羅乃催督擴廓“東出潼關，道路既通，即便南討”；一在至正二十五年，擴廓請出兵南平江淮，後“知南軍強，未可輕進，乃駐軍湖南”；一在至正二十七年八月，詔命擴廓“總領本部軍馬，自潼關以東，肅清江淮”，但三次俱不涉浙東，頗疑魏良輔所言不確。』

偽《南詞引正》談北曲之條的『冀州調』 和『中州調』豈是二物？——並評介胡忌〈崑 曲淵源〉一文屬失實之野史層級

一、元代冀州和中州皆使用『中原雅音』

古冀州，在《尚書·禹貢》裡就有此一九州之首之名。一度曾改名信都（郡），唐初又復名冀州。名字一改又改，到金人統治時期，仍名冀州。於元朝是屬於真定路，而真定路，乃古中山國之地。只要一探冀州的歷史沿革，於是如果元人有云『中山』，就知是在講冀州。元代的周德清於清泰定元年（1324年）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。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。』

而所說的『中山』，就是真定府，也就是冀州。亦即，不管是周德清或孔齊所指的當日的『中原音韻』或『中原雅音』，孔齊在《至正直記》就很明白的表示了，此一中原雅音，是當日的冀州及中州（汴、洛）的共同語言。也就是，不論是

冀州或中州都是使用中原雅音，即，當日天下的通語，也就是元朝的普通話。亦詳如筆者於〈元曲並無偽《南詞引正》內之地方腔調〉（劉有恒：《宋元明戲曲史考略》，台北：城邦印書館：2015年）一文裡亦有所申論。

二、趙萬里以『冀州』『中州』的『言語不一』造冀州調及中州調而露偽跡

於是，立刻就戳破了趙萬里（1905~1980）偽造的《婁江尚泉魏良輔南詞引正》二十條是偽文了。

因為，在所謂《婁江尚泉魏良輔南詞引正》二十條的第八條：

『北曲與南曲大相懸絕，無南腔南字者佳，要頓挫，有數等。五方言語不一，有“中州調”、“冀州調”、“古黃州調”，有“磨調”、“弦索調”，乃東坡所傳，偏于楚腔。唱北曲，宗“中州調”者佳。伎人將南曲配弦索，直為方底圓蓋也。關漢卿云：“以‘小冀州調’按拍傳弦，最妙。”』此處，趙萬里用了當日流行的，如周貽白等人的土腔說，認為腔調之起是因為土音的不同，於是依字聲去行腔，於是才有『五方言語不一』之下的『有“中州調”、“冀州調”、“古黃州調”，有“磨調”、“弦索調”』五個偽造的元代北曲五聲腔。

但一如吾人據元代孔齊所指出，當日的『中山』（冀州）及『汴、洛』（中州）都是使用『中原雅音』，即當日惟一的普通話，亦即周德清所指的當日的官話（『通天下之語』）的採中原音韻的中原雅音，則何來有冀州與中州的語音的差異，於是趙萬里的偽蹟昭然，只要一拿出元代孔齊的《至正直記》，馬上作偽者趙萬里的《婁江尚泉魏良輔南詞引正》二十條就偽蹟敗露。因為，作偽者沒有澈頭澈尾把元代的使用的語言弄通，於是犯下了一個學術基礎拙劣的作偽者都會

犯下的錯誤。

三、汪詩佩評價《南詞引正》談北曲之條是小說家之語

此條就因為作偽者作偽此文的内容瞎抄古書，而且還理不清原文之義，遂使此條變成學術笑柄。台灣學者汪詩佩於〈再論『顧堅與崑山腔之始』——兼談《南詞引正》的疑點〉（《名家論崑曲》，臺北：國家出版社，2005年）這篇論文裡，對於所謂1961年被吳新雷及錢南揚公開其得自於路工之處的《婁江尚泉魏良輔南詞引正》，而該文據稱是路工與趙萬里1957年到江南訪書時所獲的明代崑曲鼻祖魏良輔的《婁江尚泉魏良輔南詞引正》，對於這一條，經以下剖析，判定乃是『絕似小說家語之余』。其言指出：

『此條，實則並非論南北曲的差別，而是只論北曲。所以它說「北曲」無「南腔南字者佳」，「要頓挫」。它又提出一個自元至明清皆未見於任一論北曲著作之說：北曲因地域語言之不同，分為五種：中州調、冀州調（又分大、小）、古黃州調、磨調、弦索調。這個分類似乎還輯不清。中州、冀州、古黃州為地名，磨調為唱腔特色，弦索為器樂伴奏特性，在分類上無法相屬。甚且，磨調根本指的是南曲，在崑山腔「水磨調」之前，從未聽說北曲也有一支稱作「磨調」者。「弦索調」本身就被當作北曲的代名詞。若此條所言是如「魏良輔曲律」（筆者按：汪氏是指《中國古典戲曲論著集成》所整理的版本）、「度曲須知」所指，即在魏氏創水磨調之後，連弦索調也被同化，導致北曲中出現「磨調」一派的話，則《南詞引正》題敘的時間顯然有問題，因此事必發生在萬曆之後，絕非嘉靖二十六年。再者，東坡一句文字，與上下大句意銜接有問題，若斷句為「弦索調乃東坡所創，偏于楚腔」，並不合理，因「偏于楚腔」之語應指「古黃州調」，既然東坡曾被貶至楚地的黃州，然而北宋時期哪有北曲的影

子？此句屬謬語的可能性高。至於「北曲唱中州調者佳」，恐怕是因北曲宗中原音韻（明代又謂之中州韻）而來吧。以地域分腔調的觀念在元代的北曲並無此說，可能是從南曲各地聲腔的情形，「想像」北曲應也如是。最後，關漢卿雲「以小冀州調按拍傳弦最妙」一席話，也是絕無僅聞之語。況且不明何以冀州調還分大小。於是，《南詞引正》此條絕似小說家語之餘，也令人起疑其作成年代。」

四、作偽者『連鈔書都不會』，以致於此條『離不通還很遠』

汪詩佩敘述《南詞引正》此條的缺失很詳明，而吾人要補充如下。其實，作偽者此段文理不通之文，是抄自一個不佳的版本的古書，就是萬曆壬寅三十年（1602）秦淮墨客（紀振倫）選輯，金陵唐氏振吾廣慶堂刊行的《新刊分類出像陶真選粹樂府紅珊》內，在《樂府紅珊凡例二十條》裡的：

『北曲與南曲大相懸絕，唱無南字者佳。大抵南曲由北曲中來，變化不一；有磨調，有弦索調。近來有弦索調唱作磨調，又將南曲配入弦索，誠為圓鑿方穿，亦猶座中無周郎耳。』

吾人分析《樂府紅珊凡例二十條》此條文字，就是不通之文。它首段『北曲與南曲大相懸絕，唱無南字者佳』，一見即知是在講北曲和南曲不同，唱北曲時要『無南字者佳』，下一句講『大抵南曲由北曲中來，變化不一』，可以看出，其開始是講南曲是由北曲來的，而有所變化，但是，此段文字即有混淆之處，何以南曲來自北曲，此乃明代曲家常有之錯論，《樂府紅珊凡例二十條》襲用，姑且不論。而下一段文字更混淆了，說『有磨調，有弦索調』，似乎是指上段的從北曲中來的南曲『有磨調，有弦索調』。但一看下段文字的『近來有弦索調唱作磨調，又將南曲配入弦索，誠為圓鑿方

穿』，又恍然大悟，原來，此『有磨調，有弦索調』是分別敘述北曲是『弦索調』，南曲是『磨調』，而『近來有弦索調唱作磨調』是指發生的南北混的情形，此句言把北曲唱作南曲一般的崑曲水磨調，而下句的『又將南曲配入弦索』，指把南曲用北曲的弦索去唱，於是就都成了『圓鑿方穿』。

吾人一見《樂府紅珊凡例二十條》此段文字的文意是有轉折的，但是作偽者趙萬里在抄《樂府紅珊凡例二十條》此條時，沒有像吾人上文在理清其文理不通的文字，於是就抄成了以下架構：

『北曲與南曲大相懸絕，無南腔南字者佳，要頓挫，有數等。五方言語不一，有……有“磨調”、“弦索調”，……腔。……。伎人將南曲配弦索，直為方底圓蓋也。……』

作偽者抄《樂府紅珊凡例》時，其此條開頭的『北曲與南曲大相懸絕，無南腔南字者佳』就是抄《樂府紅珊凡例》的『北曲與南曲大相懸絕，唱無南字者佳』，而把《樂府紅珊凡例》的『北曲與南曲大相懸絕』一句全抄，把《樂府紅珊凡例》的『唱無南字者佳』，改為『無南腔南字者佳』而已。作偽者以為《樂府紅珊凡例》此條文字，在其『諸惡畢備，連鈔書都不會，離不通還很遠』的天生學問資質如此之下，以為是全在講北曲的，沒有學力查看該段文字其實本身文字敘述能力就不佳，以致於文意出現跳躍式敘述。於是接下去，就以為《樂府紅珊凡例》裡的下文所敘的『有磨調，有弦索調』是講北曲的聲腔呢，於是作偽者的大錯就鑄成，而被汪詩佩看出來了。

其實，《樂府紅珊凡例》此條文字不清，後出的萬曆四十四年（1616）周之標的《吳歛萃雅》裡，把所收的魏良輔曲律題作《吳歛萃雅曲律》，又題作《魏良輔曲律十八條》內就注意到了，於是把此條文字，改寫成：『北曲與南曲，大相

懸絕，有磨調、弦索調之分。北曲字多而調促，促處見筋，故詞情多而聲情少。南曲字少而調緩，緩處見眼，故詞情少而聲情多。北力在弦索，宜和歌，故氣易粗。南力在磨調，宜獨奏，故氣易弱。近有弦索唱作磨調，又有南曲配入弦索，誠為方底圓蓋，亦以坐中無周郎耳。』

於是文裡，即分出了『磨調』是講『南曲』，『弦索調』是講『北曲』。又加上『北力在弦索……南力在磨調』把『磨調』是講『南曲』，『弦索調』是講『北曲』而予以再度強調，於是文意暢然，不再如《樂府紅珊凡例》此條的文意不暢了。天啟三年（1623）的《詞林逸響》裡，亦指出：『北曲字多調促，促處見筋，故詞情多而聲情少。南曲字少調緩，緩處見眼，故詞情少而聲情多。北力在弦索，宜和歌，故氣忌粗。南力在磨調，宜獨奏，其氣忌弱。若以弦索唱作磨調，南曲配入弦索，則方員柄鑿之不相入，曲之魔矣。』

崇禎十年（1637）的《吳騷合編》裡，亦指出：『北曲與南曲，大相懸絕，有磨調、弦索調之分。北曲字多而調促，促處見筋，故詞情多而聲情少。南曲字少而調緩，緩處見眼，故詞情少而聲情多。北力在弦索，宜和歌，故氣易粗。南力在磨調，宜獨奏，故氣易弱。近有弦索唱作磨調，又有南曲配入弦索，誠為方底圓蓋，亦以坐中無周郎耳。』都差近於《吳歎萃雅》，皆已改掉了《樂府紅珊凡例》文意的缺失了。

不過，作偽者的學術功力的薄弱，一生在故紙堆裡拿秘本在鉤沉做為其學的看家本領，於古文的領會的功夫不夠，連《樂府紅珊凡例》此條文意的內涵完全不曉，而連《吳歎萃雅》、《詞林逸響》、《吳騷合編》亦參而不透，及未徹頭徹尾領悟文旨，非但不明自己的缺陷，不知藏拙，反而不自量力而硬出頭寫偽文，反而讓世人知曉其學術底子的不堪，正印證其學就是從前民初的學者錢玄同，所指斥像是整理《康熙字典》

與《佩文韻府》的古時學者一個樣的『諸惡畢備，連鈔書都不會，離不通還很遠』。

五、繼起學者論中州調及冀州調的例子舉隅

(一)、錢南揚(1899~1987):〈南詞引正校注〉釋文(1961年戲劇報第七至八期合刊);

錢南揚校注裡云：『這條頗有許多不經見的話：第一，使我們知道北曲唱法，也有中州調、冀州調等流派；同是冀州調，又有大小的分別。……』。對於《婁江尚泉魏良輔南詞引正》裡講到的『中州調、冀州調』，只引而未申論。但認為北曲唱法，竟有多種。

(二)、胡忌(1931~2005):〈崑曲淵源〉(《中國古典小說戲曲論集》，上海古籍出版社，1985)

此文裡面，一如其與劉致中合著的《崑劇發展史》，對於趙萬里偽造的《婁江尚泉魏良輔南詞引正》裡的漏洞百出，一點學術警覺心都沒有，遂致《崑劇發展史》談魏良輔之前還竟有兩百年的崑山腔史，成了小說野史，使該書的做為學術論著可讀性大打折扣，此書盡可以改名為《崑劇發展野史》程度了。而在胡忌此文裡，完全沒有學術考證能力，而是全面歌頌《婁江尚泉魏良輔南詞引正》的價值，把內容的偽造物全部當成信史來談，亦如其前半部的《崑劇發展史》的只有小說家說野史怪談程度，而誤導學界。在此文裡，還有專節談偽《婁江尚泉魏良輔南詞引正》裡的偽造出的中州調及冀州調，還立了一個小節『四、中州調、冀州調』，以四頁的面積，數千字的大觀，大略如下：

一開言，就是完全當作信仰在相信之下的開場白：

『中州調和冀州調這兩個稱呼，除南詞引正外，不見它書，但我却相信，它們不會是魏良輔的杜撰。而且魏氏還說，關漢卿云：以小冀州調按拍傳弦，最妙。也應可信。』下面就附會了數千言，胡忌把明初朱有燾的汴梁的周王府的大梨園十八班，當成是在唱『中州調』。而對冀州調，則逕自說：（關漢卿）『若稱道小冀州調，當然該時冀州調早已成立。冀州調顧名思義是流行於河北一帶（古冀州）的北曲唱調，那麼中州調也就是流行於河南一帶的曲調了。』胡忌對於聲腔的了解程度之低下，於此可見一般。惟一所長，就是知道到處找資料，但可惜，沒有去讀到元代孔齊的《至正直記》，於是全用猜謎論中州調及冀州調。

按，依《婁江尚泉魏良輔南詞引正》的邏輯，五種北曲聲腔是因為『五方言語不一』才產生的，於是，胡忌如果要去比附，則一定要舉證中州和冀州的『言語不一』才能圓作偽者趙萬里的造作。但是，反而去指中州地區的周王府唱北曲，就是『中州調』，那麼，全中國之大，元代各地都在唱北曲，是否可以產生『蘇州調』、『山東調』……而對於冀州調的是否成立，胡忌甚至不舉證明，而逕指明不就天生就有了冀州調了嗎，因為不是《婁江尚泉魏良輔南詞引正》裡的關漢卿都說是有了『小冀州調』了嗎，所以自當有冀州調，胡忌把此當作自明的真理，與學術之由徑實相背道了。

歸結而蓋棺論定已故的胡忌一生，其學問最大的敗筆，就是在崑曲史料方面的無法辨識真偽，故而給後人有樣學樣之下而帶來不少壞影響；而其在崑曲史的學術上的過犯的影響面而言，實大於他在其他主題上研究出的一些一得之明的成績了。

偽造的魏良輔《南詞引正》裡『中州韻』會『詞意高古』嗎？

～錢玄同在《辭通錢序》裡，罵《康熙字典》與《佩文韻府》是『兩部劣書』，『瞎湊杜撰，諸惡畢備，連鈔書都不會，離不通還很遠』。而由近時人作偽者偽造的魏良輔《南詞引正》，即因其亂抄古書，而且還文義弄錯，一如《康熙字典》與《佩文韻府》兩部辭書的缺點，於是其學之『連鈔書都不會』又得印證，就在其偽造《南詞引正》一文內得以讓世人見到作偽者學術真才實料之不堪。～

在 1961 年由吳新雷從號稱與趙萬里自江南訪書而找回佚失的魏良輔的《南詞引正》的路工之處，拿去給錢南揚寫成《南詞引正校注》而公開於世的所謂明代崑曲祖師魏良輔的《南詞引正》二十條裡有一條：

『五音以四聲爲主，但四聲不得其宜，五音廢矣。平、上、去、入，務要端正。有上聲字扭入平聲，去聲唱作入聲，皆做腔之故，宜速改之。“中州韻”詞意高古，音韻精絕，諸詞之綱領。切不可取便苟簡，字字句句，須要唱理透徹。』

其中的『“中州韻”詞意高古，音韻精絕，諸詞之綱領。切不可取便苟簡，字字句句，須要唱理透徹』這一段話，如果稍有學問底子，就知道完全是牛頭不對馬嘴之語。因為，所謂的『中州韻』，即元代中原音韻的別稱，就如同後世的偽稱的『約韻』（沈約韻）或廣韻、集韻，吾人能講這些韻書內的這些國字是『詞意高古』嗎。

而且指這些韻叫做『音韻精絕』，更是不倫不類，韻書亦為字典的一種，只是以韻部分類而非以部首或筆劃等分類而

已。能叫康熙字典或新華字典是『音韻精絕』嗎。

而『諸詞之綱領』也文不對題。所有南戲傳奇（『諸詞』）寫作的『綱領』只靠這冊中州韻的字典嗎，或其實是作偽者隨心亂抄別的文句，因為曲學基礎甚差，文學素養全無，而誤以為這種文字可以拿來比喻『中州韻』才出此學術大紕漏嗎。

而以下『切不可取便苟簡，字字句句，須要唱理透徹』，更是不知所云。按，中州韻就是一些押韻部的字，何來『句句』，更何來『須要唱理透徹』。

這整段文字，都是十足拿來用在『中州韻』一詞的解釋而言，都是不着邊際的文字。但是一位唱曲的行家，被後世尊為曲聖的魏良輔，對於中州韻的體認竟如天馬行空，完全不知所云，魏良輔的本相真是如此不堪，而虛名蓋世嗎。

不，當然不是，因為，這些話都不是魏良輔說的，而是後人偽作的。但這位偽造者，其實是個文學之盲，對於文學的素養等於零。他終生都是在書本裡研究版本目錄，都是做些摺文取字，比較拼湊之學，接觸不少宋詞，但不是文學面，而是文字版本面。因此，在造假魏良輔的《南詞引正》時，就出了大紕漏了。

其實，這段文字，以目前資料可見，是抄來的，但是拼接錯誤，而造成了此段文理完全不通的文字：『“中州韻”詞意高古，音韻精絕，諸詞之綱領。切不可取便苟簡，字字句句，須要唱理透徹』的原文出處，就出在明末出版的戲曲選集的《吳歛萃雅》內的《吳歛萃雅曲律》，又題作《魏良輔曲律十八條》的第9條：

『《琵琶記》，迺高則誠所作，雖出於《拜月亭》之後，然自為曲祖，詞意高古，音韻精絕，諸詞之綱領，不宜取便苟且，

須從頭至尾，字字句句，須要透徹唱理，方為國工。』

於是真相就大白了，原來所謂魏良輔的《南詞引正》是後人剪貼及憑空捏造出來的。像是此句原來在《吳歛萃雅》裡的文字，十分暢明，就是在講高明的《琵琶記》，其內容『《琵琶記》……詞意高古，音韻精絕，諸詞之綱領，不宜取便苟且，須從頭至尾，字字句句，須要透徹唱理』，被作偽者取來，把『詞意高古，音韻精絕，諸詞之綱領』照抄，把『不宜取便苟且，須從頭至尾，字字句句，須要透徹唱理』刪改及調換字句成『切不可取便苟簡，字字句句，須要唱理透徹』。所以今本的所謂魏良輔的《南詞引正》此段文字才完全念起來文法不通。

因為，《吳歛萃雅》此段文字，全都是在講《琵琶記》一劇是多麼地重要。『詞意高古』、『音韻精絕』、『諸詞之綱領』、『不宜取便苟且』、『字字句句，須要透徹唱理』，都是在指《琵琶記》此劇的好妙及重要性，而『不宜取便苟且，須從頭至尾，字字句句，須要透徹唱理』，則是下了結論，要唱曲的曲人，不要隨便刪去不唱，應該唱成《全伯喈》，即，每個曲辭曲牌每句每字，都要唱完，而且要唱到『透徹』的程度。通段文字，全都是在講《琵琶記》此劇的優點及唱者應如何去踏實地唱好它。所有內中的字句都是指此劇的好妙及唱此劇的唱家的演唱態度及方法，這些字句都不是在形容一本韻書或字典。

而趙萬里此位作偽者，因為除了埋首於象牙塔內搞些版本目錄辨偽輯佚，及寫些跋語交待，及像是剪刀漿糊等等搞古書或偽書翻新，以便像是宋元明清何時何地的鈔本外，餘無長才。因此，才會犯下每個門外漢都會犯下的錯誤，就是誤會文義、附會文義及拼接成文，一似其剪刀漿糊等修補古書去復舊如舊，或造偽書翻新如清初鈔本之舊。但因為不明《吳

歛萃雅》此段文字都是在稱譽劇作之語，及交待唱曲要切實唱全該劇的徽語，以致於附會到『中州韻』而遂使其全段文字造成不倫不類，連把《吳歛萃雅》此段文字裡的『詞』指的是南戲文，也誤會到是字詞的詞，於是就當做是中州韻裡每個做為韻字的國字了，如此天差地遠及非驢非馬，只要稍有學識基礎的一些學者專家，用其學術上的火眼金睛一照，作偽者的偽蹟就敗露了。

而像是錢南揚在 1961 年初次發表《南詞引正校注》一文，而讓偽文《南詞引正》出世之時，在該文裡，因為錢南揚，或有苦衷，故也選擇性失憶，而失察其實此段文字就出現在他在此文裡所引用到的《吳歛萃雅》裡，而只講出：

『《中州韻》，當是指元卓從之的《中州樂府音韻類編》。此書雖專為北曲而設，然其時除了一部官書《洪武正韻》外，南曲方面尚未有適當的韻書，故不得不借用卓氏的書了。』

而此偽文一出，自當日至今，如吳新雷、蔣星煜、胡忌、周秦、洛地、曾永義、俞為民等戲曲界眾大小學者引用不置，沒有一個人去比對出是作偽者抄自《吳歛萃雅》，也因而沒能查出此篇偽文的作偽者因為曲學及文學的學力欠缺，竟然比附到『中州韻』此一字書所代表的韻字去了。此一欺騙國人半世紀的所謂魏良輔的《南詞引正》竟沒被學界覺察出來，是出自一個門外漢曲學掛零的作偽者之手。

而僅此一端，其實已證明所謂魏良輔的《南詞引正》是偽文。如果它是真的，那就證明曲聖魏良輔這個人，把中州韻講成是『詞意高古，音韻精絕，諸詞之綱領。切不可取便苟簡，字字句句，須要唱理透徹』，被日後的其弟子或私淑或再傳或後世曲家認為先師的話大不合理，應是在稱頌《琵琶記》吧，於是後來的明末的戲曲選集《吳歛萃雅》就改為是《琵琶

琵琶記》了，也疏理原來魏良輔的手作寶典的《南詞引正》裡不完整或不通順的文字處，補添或調整或刪改成《吳歛萃雅》的文字。

但以上這種說法實是不能成立的，因為，中州韻拿來論此段文字，是任何一個當日曲界都不會犯的毛病，因為文意實在差太多，而《琵琶記》也確實是明代被唱曲界視為必唱寶典，一如明代的相關曲書裡，不管有沒有假托是魏良輔的曲律，都也常有，如《新刊分類出像陶真選粹樂府紅珊》內的第 18 條：『初學必要將南《琵琶記》、北《西廂記》從頭至尾熟讀，一字不可放過，自然有得』，及如上的《吳歛萃雅》第 9 條。

又按，由《新刊分類出像陶真選粹樂府紅珊》內《樂府紅珊凡例二十條》的第 18 條又可衍伸出有關《南詞引正》是偽文的另一證據了，另本書又有〈趙萬里《南詞引正》淡化《琵琶記》成《伯喈》之原因〉一文考辨之了。

趙萬里《南詞引正》淡化《琵琶記》成《伯喈》之原因

在於 1961 年被錢南揚及路工等人公開出來的，所謂於 1957 年趙萬里（1905~1980）與路工到江南訪書時，在訪來的明末張丑《真蹟日錄》第二集的抄本內，發現和其他所有已出版的張丑《真蹟日錄》不同，係夾帶了一篇名為〈婁江尚泉魏良輔南詞引正〉的文字，是由明代文人文徵明手抄了由曹含齋作後『敘』一篇，經吳崑麓較正的崑曲鼻祖魏良輔的親筆著作的〈南詞引正〉，由吳新雷從路工之處抄來，交由錢南揚發表時，經過當日的一些學者如蔣星煜、傅惜華、路工、吳新雷等公開附合之下，於是把該〈婁江尚泉魏良輔南詞引正〉文當成真品，而竟成為一甲子的定論。

在此一〈婁江尚泉魏良輔南詞引正〉內，其中有一條，言：

『將《伯喈》與《秋碧樂府》從頭至尾熟玩，一字不可放過。《伯喈》乃高則誠所作，秋碧姓陳氏。』

此條真正的出處，實係作偽者趙萬里抄自《新刊分類出像陶真選粹樂府紅珊》的〈凡例〉第 18 條：

『初學必要將南《琵琶記》、北《西廂記》從頭至尾熟讀，一字不可放過，自然有得。』

萬曆四十四年（1616）周之標的《吳歛萃雅》裡，把所收的曲律文字題作〈吳歛萃雅曲律〉，又題作〈魏良輔曲律十八條〉，其中第 9 條：『《琵琶記》，迺高則誠所作，雖出於《拜月亭》之後，然自為曲祖，詞意高古，音韻精絕，諸詞之綱領，不宜取便苟且，須從頭至尾，字字句句，須要透徹唱理，

方為國工。』

而此處講《琵琶記》，『詞意高古，音韻精絕，諸詞之綱領，不宜取便苟且，須從頭至尾，字字句句，須要透徹唱理，方為國工』，被偽文〈婁江尚泉魏良輔南詞引正〉的真正偽造者的趙萬里抄成了：

『“中州韻”詞意高古，音韻精絕，諸詞之綱領。切不可取便苟簡，字字句句，須要唱理透徹。』

而把《吳歛萃雅》稱讚《琵琶記》『詞意高古，音韻精絕，諸詞之綱領，不宜取便苟且，須從頭至尾，字字句句，須要透徹唱理』，截掉了其頭『琵琶記』，換個頭改為稱讚『中州韻』，而不倫不類至極了。因為，像是『詞意高古，音韻精絕，諸詞之綱領，不宜取便苟且，須從頭至尾，字字句句，須要透徹唱理』，是稱讚戲劇《琵琶記》之讚詞，如今拿來稱讚一本『中州韻』的韻書，或稱讚『中州韻』此一音韻，完全是牛頭不對馬嘴，不知所云。就如同稱讚《辭源》、《康熙字典》是『詞意高古，音韻精絕，諸詞之綱領，不宜取便苟且，須從頭至尾，字字句句，須要透徹唱理』，能算得上是於理講的通的話嗎。作偽者的真正學問底子的不堪入目，於此解析之下，完全可以使人充份了解了；吾人亦已於前文有所論述了。

按，為何趙萬里於 1957 年到 1960 年間偽造〈婁江尚泉魏良輔南詞引正〉時，要把作偽用的素材的《新刊分類出像陶真選粹樂府紅珊》及《吳歛萃雅》等裡談到《琵琶記》時，改作《伯喈》或把稱頌《琵琶記》的語句，改給稱頌成中州韻的讚詞去了呢。為何趙萬里如此地淡化南曲之祖的《琵琶記》呢。

因為，這是要符合 1950 年代開始對《琵琶記》的評價問題

了，以當日的角度來看，此一《琵琶記》就算對南戲有貢獻，也是在其主題思想上，受到了諸如『封建性的糟粕』、『封建說教戲』及不符『人民性和現實主義精神』等的負面評價等攻擊。而且就在趙萬里寫作偽文的 1958 年到 1960 年間，之前，於 1956 年及 1957 年所發生的事，又令趙萬里下筆成文時，不得不戰戰兢兢，以免踩到底線。

因為，在 1956 年 4 月中央提出了“對藝術工作主張百花齊放，對學術工作主張百家爭鳴”的方針（『雙百方針』），發表《百花齊放，百家爭鳴》指出，『提倡在文學藝術工作和科學研究工作中有獨立思考的自由，有辯論的自由，有創作和批評的自由，有發表自己的意見、堅持自己的意見和保留自己的意見的自由』。由於 1950 年對於中國戲劇重要里程碑的《琵琶記》的評價未定，於是 1956 年六七月間，由中國戲劇家協會，為貫徹“雙百方針”，於北京發起組織了關於《琵琶記》的討論。當時『相當廣泛地邀請了首都文藝、戲劇界人士、還特邀了上海、廣州、杭州、重慶、青島、武漢等地的專家來京，舉行了較大規模的討論會』（引自《琵琶記討論專刊》一書），以近一個月的時間，展開論辯。

並於會後，由劇本月刊社編輯，人民文學出版社出版在 1956 年 12 月出版了《琵琶記討論專刊》，於〈前記〉裡就寫出《琵琶記》『近幾年來，文學界對它的評價也很分歧；特別是戲曲界，在評價和整理這個劇本時，曾經有過許多爭論』。就像是在會上，徐朔方表示了：『這個作品沒有一個人能正面講出它的完整的思想內容，如果一定要說的話，恐怕只能說它是一個維護封建思想的內容』（如前引書），即是批判《琵琶記》宣揚封建道德的。更遑論到了文革開始，《琵琶記》被判定是宣揚儒家的反動道德和反動禮教。而到了 1957 年 6 月，又開始整風運動。在在都使同屬學術圈裡的作偽者看在眼前，於是在偽造〈婁江尚泉魏良輔南詞引正〉時，對於

《琵琶記》這三個字，採取了改頭換面，從〈婁江尚泉魏良輔南詞引正〉裡消失的作法，而改稱更人民性的《伯喈》就是一法了。

按，此一構思或來自 1958 年嘉靖抄本《蔡伯喈》的發現。於 1958 年，在揭陽縣漁湖公社西寨村東南榕江河邊的一明代袁氏夫婦墓葬裡，出土了手抄《蔡伯皆》劇本兩冊。同時出土的還有《玉芙蓉》劇本三冊，後來因保管不佳，《玉芙蓉》劇本三冊及《蔡伯喈》一冊被白蟻蛀爛，在 1959 年春天始由揭陽縣溶江劇團自農民處收回，後交到廣東省文化局裝裱保存。但直到 1960 年 5 月 29 日的羊城晚報上，始由佚名由汕頭《戲曲簡訊》編寫而成而刊出〈揭陽明墓發現古劇《蔡伯喈》〉一文。按，約 1959 年交由廣東省文化局，則北京的文化部亦應收到了廣東省文化局的呈報了，趙萬里係文化部裡對於古藉一向最為關心及直接的窗口，此一所謂嘉靖時期的《蔡伯喈》抄本，正好用來於 1960 年完成定稿而做為把〈婁江尚泉魏良輔南詞引正〉訂為嘉靖二十六年由曹含齋寫作後敘的那個年代，《琵琶記》可以是不叫《琵琶記》，而是如出土的《蔡伯喈》三字為名。

同時，在明代天啓五年松江華亭的徐于室邀鈕氏參稽匯訂《南曲九宮正始》，後由鈕少雅清順治八年完成的《九宮正始》，將《琵琶記》稱為『元傳奇《蔡伯喈》』，也是一例。而像是戲曲史內必舉明末清初張岱的《陶菴夢憶》裡的〈嚴助廟〉一篇裡的談到上元節期的『唱《伯喈》、《荊釵》，一老者坐台下，對院本，一字脫落，群起噪之，又開場重做。越中有“全伯喈”、“全荊釵”之名起此』，則明白以《伯喈》代替了《琵琶記》的稱呼。所以，作偽者據成例《伯喈》用來淡化《琵琶記》三個字，改成《伯喈》來暗場交代了。

所以作偽者一方面在抄《新刊分類出像陶真選粹樂府紅冊》

的〈凡例〉時，把《琵琶記》三個字改抄成《伯喈》，以便避諱 1950 年代對《琵琶記》出身的封建屬性的評擊，以《伯喈》二字來淡化《琵琶記》的不良封建性，而藉由《伯喈》二字，使人們更能憶起《琵琶記》原是出於元傳奇《蔡伯喈》，或更早一點在南宋南戲初起時是被取名為《趙貞女蔡二郎》的，於是更富人民性及草根性了。

而且把《吳歛萃雅》的〈魏良輔曲律十八條〉，其中第 9 條：『《琵琶記》，迺高則誠所作，雖出於《拜月亭》之後，然自為曲祖，詞意高古，音韻精絕，諸詞之綱領，不宜取便苟且，須從頭至尾，字字句句，須要透徹唱理，方為國工』的《琵琶記》三個字換掉，改成『中州韻』，而改頭換面成了〈婁江尚泉魏良輔南詞引正〉內的：

『“中州韻”詞意高古，音韻精絕，諸詞之綱領。切不可取便苟簡，字字句句，須要唱理透徹。』

於是不倫不類至極，其原因，就是斬了《琵琶記》的首，而換個假頭『中州韻』三字而致文章的文義至為不通了。

談趙萬里的《婁江尚泉魏良輔南詞引正》裡拔高陳鐸的《秋碧樂府》之緣由

一、汪詩佩談《南詞引正》內談及陳鐸的疑點

台灣學者汪詩佩於〈再論『顧堅與崑山腔之始』——兼談《南詞引正》的疑點〉（《名家論崑曲》，台北：國家出版社，2005年）這篇論文裡，對於所謂1961年被吳新雷及錢南揚公開其得自於路工之處的《婁江尚泉魏良輔南詞引正》，該文據稱是路工與趙萬裡1957年到江南訪書時所獲的明代崑曲鼻祖魏良輔的《婁江尚泉魏良輔南詞引正》，汪詩佩表達其對《南詞引正》的研究之中，所發現的疑點。因此，在綜合其所有論證之後，她所得出的結論如下：

『本人認為《南詞引正》雖具有早期作品遺風，卻不排除遭後人（萬曆中期以後）嵌入部分內容，乃至改動繫年，甚或偽托三位吳中文士校敘、手書的可能。至於「顧堅始創崑山腔」一說，附會的可能性極高。』

而汪詩佩此文內，提到了《南詞引正》第十四條：

『將《伯喈》與《秋碧樂府》從頭至尾熟玩，一字不可放過。《伯喈》乃高則誠所作，秋碧姓陳氏。』

汪詩佩發現到了，此條《南詞引正》引了陳鐸的《秋碧樂府》，表示：『多了一個例子：陳氏秋碧的《秋碧樂府》。問題就出在這上頭。』因為魏良輔的崑山腔是南曲的聲腔，而陳秋碧的南北曲著作，不論是在《南詞引正》所說的《秋碧樂府》是究竟指陳鐸的《秋碧樂府》此一專名，或是指的陳鐸的所

有的南北曲小令及套數，統稱以陳秋碧的樂府的通名呢，而汪詩佩統計了陳鐸的南北曲著作，發現的結論是陳鐸根本就是以北曲為其創作重心，南曲的小令套數只佔其作品一小部份。像是其《滑稽餘韻》全是北曲；《月香亭稿》的南曲只佔四分之一，餘四分有三都是北曲；《可雪齋稿》北曲約比南曲多一半；《秋碧軒稿》除了一題為南曲外，全都是北曲小令套數；《梨雲寄傲》北曲多於南曲；所以認為，陳大聲的南曲不甚多，『何來以此聞名呢？』而能以南曲聞名是『估計應是萬曆以後的事』。

汪詩佩再舉像是序於萬曆三十三年（1605）的陳所聞的《南宮詞紀》內，收了六首題為陳大聲的南曲，又收了題為陳秋碧的十七首南曲。像是《吳歛萃雅》收十首陳大聲南曲，又有署名陳秋碧的二首。《詞林逸響》收十首陳大聲的南曲，又有陳秋碧的一首。而在當時的沈德符的《萬曆野獲編》裡所記：『陳大聲輩，南詞宗匠，皆本朝成、弘間人。……且今人但知陳大聲南調之工耳。……陳名鐸，號秋碧，大聲其字也。金陵人，官指揮使，今皆不知其為何代何方人矣。』陳鐸的善於南曲，而其南曲之作被萬曆年間的文人間開始被突出於其主流的北曲作品而被重視。而且依照沈德符的指陳鐸的『今皆不知其為何代何方人』，及《南宮詞紀》《吳歛萃雅》《詞林逸響》等連陳秋碧及陳大聲分明是同一人，都還不清楚，汪詩佩指出：『可見陳鐸在萬曆中期以陳秋碧為人所知，但時人只知其號，不知其人，故沈氏嘆道「今皆不知其為何代何方人矣」』，於是汪詩佩於此得出了結論：

『若《南詞引正》舉《秋碧樂府》與高則誠的《伯喈》並列為南曲宗書，且更加上一句注語：「秋碧姓陳氏」，則令人難以置信《南詞引正》作於嘉靖二十六年之前。彼時關於陳氏秋碧其人大約用不著解釋，更遑論將之作為與高明並列的行家』，所以此一證據亦成為汪詩佩的『《南詞引正》內文也可

能滲進後人的意見，恐非純然的「真本」、「祖本」，……』結論的證據之一。

綜觀汪詩佩有關陳鐸的論證，在於，陳秋碧以北曲馳名弘、成之間，歷經嘉靖、隆慶，都未改變。直到萬曆年的中晚期的萬曆三十年開始，才有把他視為『南詞宗匠』的看法出來。而且還一直搞不清陳秋碧及陳大聲其實為一人。在從偽文《南詞引正》問世後，雖有一些學界人士致疑，但論證有如汪詩佩的細如牛毛，從根拔起者，殆不多見。汪詩佩發現，從嘉靖二十六年，所謂文徵明抄吳崑麓較正魏良輔的《南詞引正》的那個時代，陳秋碧只是個北曲的小令套數的作家，而以北曲馳名。

按，如此一來，吾人豈不正可以下了結論，那就是，當日若真有魏良輔的《南詞引正》，則必不會舉北曲的作家拿來學習其北曲當成南曲的崑山腔的範本，如此一來，《南詞引正》的出現年代至少是萬曆年以後了。則當時文徵明已死於嘉靖三十八年（1559），不可能還手抄，則此一《南詞引正》不就偽定了。

二、作偽者實抄自於《樂府紅珊凡例二十條》又改頭換面

而吾人更認為，所謂《婁江尚泉魏良輔南詞引正》的第十四條：『將《伯喈》與《秋碧樂府》從頭至尾熟玩，一字不可放過。《伯喈》乃高則誠所作，秋碧姓陳氏。』就是作偽者抄自萬曆壬寅三十年（1602）秦淮墨客（紀振倫）選輯，金陵唐氏振吾廣慶堂刊行的《新刊分類出像陶真選粹樂府紅珊》裡的：

『初學必要將南《琵琶記》、北《西廂記》從頭至尾熟讀，

一字不可放過，自然有得。』

只是改換些字面，把《琵琶記》改成《伯喈》；把《西廂記》改成《秋碧樂府》；而把『從頭至尾熟讀』，稍改成『從頭至尾熟玩』，即，把『讀』改成『玩』；至於『一字不可放過』，作偽《婁江尚泉魏良輔南詞引正》者，一字不改照抄一遍，刪掉『自然有得』四字，再加上了自注的『《伯喈》乃高則誠所作，秋碧姓陳氏』數個字。

三、為時代需要而拔高陳鐸

但是作偽者為什麼要取用陳鐸這個樣板，那是為了迎合 1950 年後的風尚，尤其到了 1957 年，作偽者的友人路工（葉德基），即夥同他把偽造的《南詞引正》推銷給吳新雷的此人，他出版了一本《明代歌曲選》（古典文學出版社，1957 年），其中收錄了明代有反封建的人民性特色的南北曲及歌謠等，而路工特別重視陳鐸其人，而在其《明代歌曲選》裡，收入了《滑稽餘韻》一百十三首、《月香亭稿》五首、《可雪齋稿》十四首、《秋碧軒稿》三首及《梨雲寄傲》八首，並且還特別推崇其人：

『這裡，我們還應該提出具有高度歌曲技巧的作家陳鐸。……他寫的滑稽餘韻，所反映的社會生活，十分廣闊。他描寫了明弘治年間社會上下層人物的精神面貌，和城市裡商業、手工業各行各業的情況。他對挑擔、趕腳、推車的勞動人民是同情的，對鹽商、里長、牙人進行了諷刺。這部歌曲集，是一部研究當時社會的重要著作。』

於是，為了把魏良輔塑造成是一位與陳鐸同理心，於是作偽者把《西廂記》改成陳鐸的《秋碧樂府》，以《秋碧樂府》喻其所有的著作，於作偽者偽造魏良輔的此文裡要大家『《秋碧樂府》從頭至尾熟玩，一字不可放過』，印證魏良輔的創

崑山腔是服務於人民，要改變像 1950 年以來，崑曲被認為是封建地主階級玩物喪志的玩意兒的劣勢地位，而藉由寫出《婁江尚泉魏良輔南詞引正》一文，來證明崑山腔及魏良輔是堅定地和人民站在同一陣線，而魏良輔的崑山腔就是要所有追隨者唱出『對挑擔、趕腳、推車的勞動人民是同情的，對鹽商、里長、牙人進行了諷刺』。如此一來，吾人可以從作偽者的推敲時代的需要，要為時代需要去量身訂做一個符合當日需要的魏良輔及崑山腔出來。

所以量身訂做魏良輔之下，於是魏良輔堂堂一個改良當日南曲各聲腔，含海鹽腔、弋陽腔而改造成更加婉轉流利的崑山腔的推動者之一的魏良輔，竟會在偽《婁江尚泉魏良輔南詞引正》大大去稱讚弋陽腔是『會唱者頗入耳』，去投靠弋陽腔，自己放棄開宗立祖的崑曲鼻祖地位，大大稱讚敵派弋陽腔去了。如果不曉得為了要符合 1950~1960 年代的當日，推崇人民性的弋陽腔的需要，就不會明白為何作偽者會設計此位堂堂崑曲鼻祖魏良輔去諂媚及投靠他要改革的弋陽腔，而在《婁江尚泉魏良輔南詞引正》一文裡讚美要改革的對象之一的弋陽腔，而違背其創崑山腔的初衷了。

魏良輔寫出『腔』及『崑山腔』即《南詞引正》乃偽文保證

吾人在本書內的〈趙萬里《南詞引正》內『楚腔』之名係抄自清乾隆時郝碩等奏摺小考〉據文獻史料而指出，《南詞引正》出現『腔』名，即為偽文之明證，亦順帶談到，偽文《南詞引正》談到『崑山腔』就是後人偽造之證。今再說明之：

引用『崑山腔』三字洩露《南詞引正》、《猥談》及《南詞敘錄》皆偽書

——太倉人魏良輔在活着的時候，沒有『崑山腔』之稱。

——魏良輔死後，崑山人梁辰魚的《浣紗記》成功，才被人以梁辰魚的籍貫而稱梁派崑曲為『崑山腔』

——『崑山腔』的『崑山』是梁辰魚的籍貫，魏良輔籍貫是太倉州，『崑山腔』是以創腔者梁辰魚的籍貫為聲腔名稱，不是魏良輔的籍貫。如果依當日習慣以創腔者的籍貫命名，魏良輔的『新聲』應命名為『太倉腔』或其門人張新所稱的『南馬頭曲』。

——魏良輔死後，其門人張新等不承認自己及魏良輔是唱如同梁派崑曲的『崑山腔』，而自號魏良輔唱腔是『南馬頭曲』，即指魏良輔的籍貫是太倉州的南碼頭，以魏良輔的籍貫的地名命名魏良輔及其門人的『新聲』為『南馬頭曲』。

於是，乃有以下結論：

——《南詞引正》談到『腔有數樣，紛紜不類，各方風氣所限，有崑山……』及『故，國初有崑山腔之稱』，此文即非魏良輔的著作。因為，魏良輔生前，只有『新聲』之稱，其死後，敵對門派梁辰魚的《浣紗記》成功，才被時人以梁辰魚的籍貫取名為『崑山腔』。而魏良輔的門人，只把魏良

輔的新聲，以魏良輔的籍貫太倉州南碼頭，而訂名為『南馬頭曲』。所以魏良輔生前既無還不成氣候的梁辰魚的崑山腔，自己的新聲，也沒有訂出以籍貫命名，所以若魏良輔真寫作了《南詞引正》，文中斷然見不到八字還沒有一撇的梁辰魚的唱腔的『崑山腔』三字，因為此三字乃其未來敵對門派梁辰魚的新聲的稱呼。

———《猥談》確認不是祝允明生前所作。因為《猥談》在祝允明死前的嘉靖五年（1526），梁辰魚（約1521正德十六年～1594）還只有五歲，怎能寫出《浣紗記》還成了名，被時人以其籍貫稱梁派崑曲是『崑山腔』呢，於是《猥談》證明係不是出自於祝允明的偽書了。

———《南詞敘錄》署名天池道人序於嘉靖三十八年（1559），也提到了梁辰魚的『崑山腔』。但是梁辰魚約在嘉靖末年到隆慶或萬曆初年始寫成《浣紗記》，出了名之後，其梁派崑曲才被時人稱為『崑山腔』，則《南詞敘錄》光從此點即知必應成於《浣紗記》寫成之後，才可能寫得出『崑山腔』三字，於是又斷非徐渭寫作於嘉靖三十八年，於是《南詞敘錄》又確定是偽書了。

吾人於本書的後文的〈趙萬里《南詞引正》內『楚腔』之名係抄自清乾隆時郝碩等奏摺小考〉內，已考『范濂《雲間據目鈔》：『戲子在嘉隆交會時。有弋陽人入郡為戲。一時翕然崇尚，弋陽遂有家於松者。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，遂屏蹟，仍尚土戲。』即表示了在上海，在萬曆直到四、五年間，尚未見崑山腔，故弋陽戲子想唱雅腔，也只能學海鹽腔而止。則崑山腔之名的出現尚在其後。』故『崑山腔』之名尚出現於萬曆四、五年之後，那麼被偽造者紀年於嘉靖二十六年出世的寄寓太倉南碼頭的魏良輔《南詞引正》

又怎會預想到幾十年後為推崇後生小子梁辰魚《浣紗記》而以梁辰魚籍貫的崑山取其梁辰魚的聲腔為『崑腔』（崑山腔）呢。

經數年的追查，及部份證據公佈於《崑曲史料與聲腔格律考略》及《宋元明戲曲史考略》（台北：城邦印書館，2015年），及本書內之續考，已考證及揭曉此一於1961年被錢南揚、路工（葉德基）、吳新雷等人所公佈的所謂明代崑曲鼻祖魏良輔的〈婁江尚泉魏良輔南詞引正〉一文，係上世紀的和路工一起下江南去訪書的趙萬里（1905~1980）所偽造。

談偽《南詞引正》為何會出現杭州腔？

《南詞引正》依筆者所考，乃偽造於蔣星煜於 1957 年宣稱他獨家找到了明末周玄暉《涇林續記》之後，到 1960 年路工（葉德基）表示他和趙萬里到江南訪書時找到了魏良輔的《南詞引正》之間。因為，這位作偽者取用了蔣星煜獨家成果的此一屬稗官野史程度的《涇林續記》裡記載的明太祖詢問崑山人瑞周壽誼有關崑山腔一事於偽文《南詞引正》裡，而寫出『故，國初有崑山腔之稱』，且行文中又引用了 1957 年《人民日報》裡一篇文章的筆法。（按：見筆者〈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〉，《宋元明戲曲史考略》，劉有恒，城邦印書館：台北，2015 年）。

明代《猥談》一書裡，提到的弋陽腔、海鹽腔、餘姚腔及崑山腔，及清初何焯為了駁斥《猥談》所寫，卻托名天池道人（徐渭）的偽書《南詞敘錄》裡（按：何焯偽造了《南詞敘錄》的詳情，請參見筆者上引《宋元明戲曲史考略》一書內的〈南詞敘錄係清初何焯偽造〉一文），照《猥談》抄了此四聲腔之名，又何焯自己靠想像力加上各聲腔的流播地區。此位《南詞引正》的作偽者，尤其好談弋陽腔，以應 1950 年代的時尚，也仿清初《南詞敘錄》偽造四聲腔流播地，而自製弋陽腔流播地區。

但，此位作偽者，於《南詞引正》內，除了以上《猥談》及清初《南詞敘錄》四聲腔外，自加了『杭州』腔。按，明代的史料，全無提到有所謂的杭州腔，但，偽造者也是有暗示要表達的。像是和路工於 1950 年代同往江南訪書而發現所謂《南詞引正》的趙萬里（1905~1980）是位浙江海寧人。因為在明代洪武年間起，海寧就歸屬於杭州府之轄下一縣，即知，此位作偽者由於是海寧人，為了暗示，把杭州府的其家鄉列為明代一腔的『杭州腔』，也是在其作偽偉業裡的自信

之堅，相信後世只有入甕之士，而無解碼之士，特留此『杭州』二字作為證明後世無人能解此篇之偽，即便此作偽者留此二字做為破案秘碼，也相信以後的戲曲學界之諸公勢必不如己，即便留下破案線索也可以偽事屹立不倒，而在黃泉之下也可以發出得意的笑了。

趙萬里《南詞引正》內『楚腔』之名係抄自清乾隆時郝碩等奏摺小考

一、前言：弋陽腔『雲貴二省皆作之』抄自清乾隆時奏摺

吾人曾於〈《南詞引正》以弋陽腔流行雲貴係抄自乾隆時郝碩奏摺小考〉(《崑曲史料與聲腔格律考略》，台北：城邦印書館，2015)一文，考證偽造《南詞引正》的作者，在偽文內指弋陽腔是：『自徽州、江西、福建俱作弋陽腔；永樂間，雲貴二省皆作之；會唱者頗入耳』，其中的『雲貴二省皆作之』，是抄自故宮博物院文獻館編輯出版於1930年至1931年的《史料旬刊》計40期內乾隆四十六年(1781)，江西巡撫郝碩在覆旨遵旨查辦戲劇違礙字句的奏疏中，提及乾隆於四十五年十一月二十八日依伊齡阿覆奏，要求：『再查崑腔之外，有石碑腔、秦腔、弋陽腔、楚腔等項，江、廣、閩、浙、四川、雲、貴等省，皆所盛行，請敕各省督撫查辦』裡的『雲、貴』。

二、『楚腔』二字係趙萬里抄自清乾隆時奏摺

按，偽文《南詞引正》內又有：

『北曲與南曲大相懸絕，無南腔南字者佳，要頓挫，有數等。五方言語不一，有“中州調”、“冀州調”、“古黃州調”，有“磨調”、“弦索調”，乃東坡所傳，偏於楚腔。唱北曲，宗“中州調”者佳。伎人將南曲配弦索，直為方底圓蓋也。關漢卿云：“以‘小冀州調’按拍傳弦，最妙。”』

吾人在前揭《崑曲史料與聲腔格律考略》一書裡，曾考此文的偽造者在偽造明代崑曲鼻祖魏良輔的《南詞引正》裡，偽依魏良輔口吻抄清乾隆朝 1781 年奏摺裡的查辨是否在『雲、貴』等省有『石碑腔、秦腔、弋陽腔、楚腔等』的紀錄，當成弋陽腔此腔在明朝嘉靖二十六年（1547）前即生龍活虎傳到了雲南貴州邊陲之地去了的悠悠不經之言。按，不止如今，今再指出，而且，此偽文的作者趙萬里還抄了 1930 年至 1931 年的《史料旬刊》有關此批奏摺裡談到的『楚腔』二字，用在其界定其前 230 年的明朝嘉靖二十六年以前，魏良輔那個時代即活現了『楚腔』，而寫出了偽造的文字：

『五方言語不一，有“中州調”、“冀州調”、“古黃州調”，有“磨調”、“弦索調”，乃東坡所傳，偏於楚腔。』

三、偽造者因下筆文思跳躍不成句法已被汪詩佩指出

按，作偽者因為此段文字寫的不通，一如在這篇偽文裡不少其他之處。他在其偽文裡講道：因為五方的言語不同，所以出現了『“中州調”、“冀州調”、“古黃州調”，有“磨調”、“弦索調”』，其實就已不通之至。

汪詩佩於於 2005 年發表的〈再論『顧堅與崑山腔之始』——兼談《南詞引正》的疑點〉（《名家論崑曲》，臺北：國家出版社，2010 年）裡即已指出：『它又提出一個自元至明清皆未見於任一論北曲著作之說：北曲因地域語言之不同，分為五種：中州調、冀州調（又分大、小）、古黃州調、磨調、弦索調。這個分類似乎還輯不清。中州、冀州、古黃州為地名，磨調為唱腔特色，弦索為器樂伴奏特性，在分類上無法相屬。甚且，磨調根本指的是南曲，在崑山腔「水磨調」之前，從未聽說北曲也有一支稱作「磨調」者。「弦索調」本身就被當作北曲的代名詞』，也就是說，作偽者此段偽文，前已

界定此五種北曲聲腔都是因為『五方言語不一』而起，但下文說明時，又把『地名』、『唱腔特色』、『器樂伴奏特性』混搭，而導致自己前面的『五方言語不一』的前提，已被其自己使用不搭的後語，而自己將其偽文此段文字的成立性毀滅之了。

又，吾人再看作偽者此段連作文都不及格的文字，『“中州調”、“冀州調”、“古黃州調”，有“磨調”、“弦索調”，乃東坡所傳，偏於楚腔』，又極為『青蛙跳水』——“不通不通”了。作偽者真正的文義，是指那『古黃州調』『乃東坡所傳』，而却寫文時，置於『有“磨調”、“弦索調”』之後，於是就成了『“磨調”、“弦索調”，乃東坡所傳』，文義扭曲了。更遑論最後加了『偏於楚腔』，意義又晦。析其文義，應是說，古黃州調是蘇東坡所傳的，而接近於（『偏於』）楚腔的。即，黃州調為古之楚腔，楚腔為古黃州調的現代版。但前言又把『古黃州調』列為此偽文紀年的嘉靖二十六年之前的華夏大地上的五種北曲聲腔之一，則吾人只有為他圓謊改為其本義的文字，來說通此段，即，趙萬里本義是說：『五方不一，有“中州調”、“冀州調”、“楚腔”，“磨調”、“弦索調”。“楚腔”乃源自東坡所傳之“古黃州調”是也。』把『楚腔』改列為偽文裡的北曲五聲腔之一，而把『古黃州調』做為起於東坡的『古黃州調』。吾人試比較以上的改文，才能說通作偽者此段的文義，再把此改作的文來比對一下當年作偽者的此段文字，可見其不通至極之文思及文筆了，可知，作偽者的此段文字豈不拙劣。

四、作偽者下筆來回穿梭古今，大彰偽跡之例一—— 『偏於楚腔』

或有一更為不堪的玄解，就是其實作偽者為文時處於心神分離狀態，故可以來回穿梭在寫偽文的當時的 1957 到 1960 年

間與清乾隆的 1781 年上述奏摺的時代及要度文成偽造的魏良輔曾於 1547 年以前寫的《南詞引正》之間。於是前後時代交叉呈現。其文字『五方言語不一，有“中州調”、“冀州調”、“古黃州調”，有“磨調”、“弦索調”，乃東坡所傳，偏於楚腔』裡，指 1547 年以前當日以前魏良輔此偽文當時，即有『古黃州調』之名，此調『乃東坡所傳』，而接近於他所見故宮出版品裡乾隆晚期奏摺裡所提及的『楚腔』（『偏於楚腔』）。

五、作偽者下筆來回穿梭古今，大彰偽跡之例二—— 『故，國初有崑山腔之稱』

其實，這不是孤證，更同樣印證作偽者精神分離的就是此偽文裡另一段『故，國初有崑山腔之稱』了。按，所謂『國初有崑山腔之稱』，是作偽者見到 1957 年蔣星煜於報端公佈了他首度創世紀的大發現，在一本罕見古籍：明末周玄暉的《涇林續記》裡發現了一段文字，講到明太祖接見崑山人瑞周壽誼，問他知不知道崑山腔，而周人瑞說他不知道，於是獻技開唱了隻他會的江南小曲。作偽者見該文，也把蔣星煜發現《涇林續記》裡有國初（明太祖開國立朝之時）即有崑山腔的記載一事的 1957 時事，載入到其偽托魏良輔在 1547 年以前寫的《南詞引正》內，而寫出『故，國初有崑山腔之稱』之句。即是指出，蔣星煜發現《涇林續記》裡有記載了明太祖的明朝的國初一事，『故』（所以），依崑山腔的記載見於 1957 年的蔣星煜發現的《涇林續記》裡，乃是明初就有了崑山腔的稱呼的實足證據了。這豈不就明證了作偽者寫偽文時的精神狀態是來回穿梭古今，連寫偽文時要把握住字字都要古味古事十足的作偽基本道理也失察，而古事今事一併入偽文，而大爆其作偽的痕跡了。疏不知，萬曆末年周玄暉腦子裡臆想的獨家的小說題材的明太祖約見周壽誼時問崑山腔，早於數十年的魏良輔，就算在嘉靖二十六年以前真有寫什麼《南

詞引正》時，又怎會預先知道。

六、清初期之前的兩湖戲脈絡：從『青陽過江』『楚調』到『清戲』到『楚腔』

而因為『楚腔』一辭初見於故宮博物院文獻館編輯出版於1930年至1931年的《史料旬刊》計40期內所發表的一批清代故宮裡的乾隆晚期的奏摺內，乃是當日乾隆晚期中國大地上的興起的『楚腔』的惟一實錄。之前，沒有任何史料及地方志與筆記小說等提到過，而在明代萬曆年間在兩湖地面可見而有實錄的是『楚調』，如袁中道《珂雪齋外集》（或稱《遊居柿錄》）裡，其萬曆四十三年（1615）日記裡提到：『時優伶二部開作，一為吳歎，一為楚調。吳演《幽閨》，楚演《金釵》』，作偽者並未去翻查到此類文字，所以猜它個古有『古黃州調』，再拿乾隆時代興起的『楚腔』穿越到二百多年前的嘉靖朝來用。而其實，萬曆中晚期出現了『楚調』，如果回到之前的嘉靖二十六年，尚無八字的一撇，因為，楚調也是由『青陽過江』進化而來的，一如流沙在《明代南戲聲腔源流考辨》³裡的〈湖北楚調考〉舉袁宏道在萬曆二十七年在寫給沈朝煥的信中寫有『歌兒皆青陽過江』，即指當日湖北的伶人所唱是青陽及弋陽之腔。而所謂後來的『楚調』，亦即與青陽腔和弋陽腔有所關連，但青陽腔和弋陽腔在早於萬曆二十七年的數十年的嘉靖二十六年尚八字亦無一撇，而在嘉靖三十八年去世的楊慎，始首先提到弋陽腔。之前，也有成化、弘治年代的陳鐸在《嘲川戲》散套嘲笑川戲藝人的文字，時海鹽南曲初起，而依李開先《閒居集·西野春游詞序》所記載，陳鐸去世於武宗正德二年（1507）前亦有『川戲』，可見在南戲時代也有川戲的存在。而『楚調』亦在紀

³流沙：《明代南戲聲腔源流考辨》，台北：施合鄭民俗文化基金會，1999年。

年在嘉靖二十六年之前的偽文魏良輔《南詞引正》時尚無誕生，因為連弋陽腔及青陽腔尚無踪影。

而『楚腔』一名，之前，在清初乃李調元《劇話》裡所說的『弋腔……楚、蜀之間謂之清戲』，即明萬曆晚期楚調之發展，而到乾隆中晚期花部蔚興的時代又有『楚腔』之名，而其內容物亦無可考了。按，乾隆四十五年（1780）11月20日兩淮鹽政伊齡阿在上報朝廷應禁書籍（含戲曲唱本）中說：『至於鄉村鎮市以及上江、安慶等處，每多亂彈，係出自上江之石牌地方，名曰石牌腔。又有山陝之秦腔，江西之弋陽腔，湖廣之楚腔，江廣、四川、雲貴、兩廣、閩浙等省皆所盛行。』乾隆四十五年（1780）11月22日全德報朝廷：『再奴才前在九江時，聞有秦腔、楚腔、弋陽腔、石牌腔等名目詞曲。』乾隆四十五年（1780）12月13日江蘇巡撫閔鶚元報朝廷：『臣查曲本流傳，崑腔以外，有石牌腔、秦腔、弋陽腔、楚腔』等等奏摺裡，談到乾隆晚期『楚腔』的流播地區：『湖廣之楚腔』。而『湖廣』一字，在清代於康熙十三年（1674）以後的定稱，即是指湖南、湖北。而明代的『湖廣』尚包括廣東及四川的一部分，此所以清代雖沿用此名，而實不包括廣東及四川的一部了。而依伊齡阿奏摺可見，此一楚腔，『江廣、四川、雲貴、兩廣、閩浙等省皆所盛行』，而江蘇巡撫也在奏摺裡提到查到江蘇地面上也有『楚腔』的曲本流傳。如是而已。

七、嘉靖二十六年以前無二百多年後『楚腔』之跡，當時，連『腔』名都還沒有

趙萬里在1930年至1931年當時亦擔任故宮的顧問，而故宮博物院文獻館編輯出版於1930年至1931年的《史料旬刊》也是其職務內會接觸到的刊物，作偽者趙萬里亦把其中涉及弋陽腔是否在雲貴有流行的內容，日後也拿來讓偽文裡的魏

良輔肯定在明代嘉靖二十六年之前，就已穿越去到雲貴發現了乾隆晚期可能現身於雲貴的弋陽腔，提早到二百多年前的明代嘉靖二十六年之前就出現了。而乾隆晚期出現的楚腔，也提早到二百多年前的明代嘉靖二十六年之前就出現了，還編織是源於蘇東坡。

八、《南詞引正》出現『腔』名，即為偽文明證

『腔』名，首見於嘉靖三十八年去世的楊慎的談到『弋陽腔』。而在托名嘉靖五年物故的祝允明的《猥談》，乃是今存係首見於陸延枝萬曆十八年編《煙霞小說》裡，而且還被列為書內的『附』件書，不認為是祝允明親著。而《南詞敘錄》更是晚到清初何焯為了駁《猥談》而作，故雖二書之內，有弋陽腔、餘姚腔、海鹽腔、崑山腔四聲腔之名，但其中崑山腔既是萬曆年崑山腔之名誕生於梁辰魚創《浣紗記》成名後，時人以梁辰魚的籍貫崑山命其唱腔為『崑腔』（崑山腔），見於目睹崑山腔之名誕生於其鄉里的崑山名人張大復的《梅花草堂筆談·崑腔》條。

而此時乃萬曆四、五年以後，范濂《雲間據目鈔》：『戲子在嘉隆交會時。有弋陽人入郡為戲。一時翕然崇尚，弋陽遂有家於松者。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，遂屏蹟，仍尚土戲。』即表示了在吳中的上海，在萬曆直到四、五年間，尚未見崑山腔，故弋陽戲子想唱雅腔，也只能學海鹽腔而止。則崑山腔之名的出現尚在其後。

故死於嘉靖五年的祝允明著作怎會預知數十年後，於萬曆四、五年後才出現的『崑山腔』名，可見其偽的證據之一。

而《南詞敘錄》也照抄《猥談》的崑山腔等四聲腔之名，還

編造四聲腔的流播地，並且說崑山腔於嘉靖三十八年行於吳中，但照《雲間據目鈔》一比對，連吳中的上海到了十多年後的萬曆四、五年，都沒有崑山腔，亦見此《南詞敘錄》又是偽書之明證之一，並非百多年來所有學者臆猜的徐渭。

而其他的所有嘉靖二十六年以前的史料筆記小說及地方志皆不見有任何以『腔』為名的地方聲腔，即知，偽文《南詞引正》竟出現以下二段各地方聲腔訂名為『腔』的文字，都是後世偽造之證，而非嘉靖二十六年所謂後敘及所提由曹含齋寫作後敘的那一年之前所完成的：

——『腔有數樣，紛紜不類，各方風氣所限，有崑山、海鹽、餘姚、杭州、弋陽。自徽州、江西、福建俱作弋陽腔；永樂間，雲、貴二省皆作之，會唱者頗入耳。惟崑山為正聲，……，故國初有崑山腔之稱。』

——『五方言語不一，有“中州調”、“冀州調”、“古黃州調”，有“磨調”、“弦索調”，乃東坡所傳，偏于楚腔。』

九、偽文《南詞引正》談到『崑山腔』就是後人偽造之證

而且魏良輔又不是崑山腔一名的由來，崑山腔一名以其後輩梁辰魚的籍貫的崑山為號，而魏良輔的新聲生時無取專名，在其死時，梁辰魚都還沒有成名，《浣紗記》萬曆七年前始寫成⁴，那時之後，約到萬曆五至七年或稍後才有時人尊梁辰魚而取名『崑山腔』，此時魏良輔早已亡故，則崑山腔此後世崇後生梁辰魚唱腔而定梁辰魚的籍貫的崑山命名新聲

⁴ 見筆者：〈談『萬曆新歲』非指萬曆元年考〉，《崑曲史料與聲腔格律考略》，台北：城邦印書館，2015年。

之事，也不可能出現於魏良輔生時，來個張冠李戴，把崑山載到太倉南關的魏良輔頭上去。即如魏良輔死後，其門人及私淑取名，也是以魏良輔籍貫太倉南關（南馬頭）而命名魏良輔的新聲為『南馬頭曲』，也不屑稱梁辰魚此一太倉之外的外地崑山為太倉魏良輔的新聲名，而排斥梁辰魚的崑山腔及腔名備至，此事全見於目擊證人張大復在《梅花草堂筆談·崑腔》條的證詞。有關此一話題的深入討論，亦見本書〈魏良輔寫出『腔』及『崑山腔』即《南詞引正》乃偽文保證〉一文。

十、趙萬里《南詞引正》乃史料穿越劇的劇本

作偽者趙萬里又抄了 1930 年至 1931 年的《史料旬刊》有關此批奏摺裡談到的『楚腔』一辭，而此位蘇東坡及其弟子秦觀的崇拜者的趙萬里，把『楚腔』的創始者，按放到蘇東坡的頭上，去彰顯其心中的偶像。但如此一來，一查 1930 年至 1931 年的《史料旬刊》之下，作偽者趙萬里以今喻古、古今不分，玩史料穿越劇的劇本《南詞引正》一文，就完全暴露偽跡無遺了。

從引誤用的【本序】曲牌名證實所謂魏良輔《南詞引正》為偽造

一、【本序】的錯用是王驥德萬年間才有的事

在萬曆年間寫作到天啓年間出版《曲律》，當時的作者王驥德（？～1623）指出了當時，於崑曲大盛的萬曆末年時，【本序】此一曲牌的代稱被不明而妄用的情形出現了。即他指出了，原本像是【本序】在傳奇劇本裡都清清楚楚的，前有同名的引子，則其後的同名的正曲，就可以把牌名簡化而稱為【本序】。但是此種明明白白的用法，到了『今卻不然』，即萬曆中葉以後，崑山腔大行的時代，就不如此了。

因為，崑曲在萬曆十年以後，逐漸風行，到了萬曆末年更是大盛，於是一如馮夢龍《雙雄記·敘》指出的：『村學究手撫一二粧故事，思漫筆以消閒；老優施腹爛數十部傳奇，亦效顰而奏技。中州韻不問，但取口內連羅；九宮譜何知，只用本頭活套。……調岡別乎宮商，惟憑口授；音不分乎清濁，只取耳盈。或因句長而板妄增，或認調差而腔並失。弄聲隨意，平上去入之不精；識字未真，唇舌齒喉之無辨。』

即，崑曲的傳奇劇本的寫作，在崑曲大盛的萬曆末年，已是有點筆墨的文人或伶人都可以寫作的時代，而且唱家盛行。這種流俗泛濫的情況之下，於是不管是作者或是唱者，就因着不嫻曲律，於是把【本序】當成一個專名而不是通名的謬誤的情況產生了。

成書於萬曆三十八年（1610），再經十餘年增改定稿而有今存天啓五年（1625）原刻本的王驥德的《曲律》，於《曲律·

論調名》指出：

『至有一調名而兩用，以此引曲，即以此為過曲，如《琵琶記》之【念奴嬌】引曲“楚天過雨”云云，而下過曲“長空萬里”，則省曰【本序】，言本上曲之【念奴嬌】也；《拜月亭》之【惜奴嬌】引曲“禍不單行”云云，而下過曲“自與相別”，亦省曰【本序】，又【夜行船】引曲“六曲闌干”云云，而下過曲“春思慳慳”，亦省曰【本序】，亦言本上之【惜奴嬌】與【夜行船】也。然則《琵琶記》之【祝英台】、【尾犯】、【高陽臺】三曲，皆以此引，以此過，皆可謂之【本序】，今卻不然，而或於“新篁池閣”一曲，則亦署曰【本序】，不知前有【梁州令】引，則此可曰【本序】，今前引繫他曲，而亦以【本序】名之，則非也。』而於此書於天啓五年原刻本出世時，一如後述，不少戲曲選集內都不再提及【本序】而逕以曲牌專名稱呼了。

我們一見，像是萬曆壬寅三十年（1602）秦淮墨客（紀振倫）選輯，金陵唐氏振吾廣慶堂刊行的《樂府紅珊》的〈凡例〉裡有一條指出：『唱須要唱出各樣牌名理趣，如【玉芙蓉】、【玉交枝】、【玉山頽】、【不是路】，要馳騁；如【針線箱】、【黃鶯兒】、【江頭金桂】，要規矩；如【二郎神】、【集賢賓】、【月雲高】、【本序】、【刷子序】，要抑揚；如【撲燈蛾】、【紅繡鞋】、【麻婆子】，雖疾而無腔有板，板要下得勻淨。』萬曆三十三年（1605）題識的陳所聞《南宮詞紀》內的《刻南宮詞紀凡例》有：『牌兒名，各有理趣，須要唱出。如【玉芙蓉】、【玉交枝】、【玉山頽】、【不是路】，要馳騁；如【針線箱】、【黃鶯兒】、【江頭金桂】，要規矩；如【二郎神】、【集賢賓】、【月雲高】、【本序】、【刷子序】，要抑揚；如【撲燈蛾】、【紅繡鞋】、【麻婆子】，雖疾，而無腔有板，板要下得勻淨方妙。』吾人都看到了《樂府紅珊》及《南宮詞紀》把【本序】此一通名當成專名之誤。

但是萬曆四十四年（1616）周之標的《吳歛萃雅》裡，把所收的魏良輔曲律題作《吳歛萃雅曲律》，又題作《魏良輔曲律十八條》內，指出：『曲須要唱出各樣曲名理趣，宋元人自有體式。如：【玉芙蓉】，【玉交枝】，【玉山供】，【不是路】，要馳驟。【針線箱】，【黃鶯兒】，【江頭金桂】，要規矩。【二郎神】，【集賢賓】，【月雲高】，【念奴嬌序】，【刷子序】，要抑揚。【撲燈蛾】，【紅繡鞋】，【麻婆子】，雖疾而無腔，然而板眼自在，妙在下得勻淨。』則把【本序】改正為【念奴嬌序】。天啟三年（1623）許宇的《詞林逸響》，把所收的魏良輔曲律題作《崑腔原始》的十七條，內的『唱曲須分出曲名理趣，宋元人自有體式。如：【玉芙蓉】，【玉交枝】，【玉山供】，【不是路】，要馳驟。【針線箱】，【黃鶯兒】，【江頭金桂】，要規矩。【二郎神】，【集賢賓】，【月雲高】，【念奴嬌序】，【刷子序】，要抑揚。【撲燈蛾】，【紅繡鞋】，【麻婆子】，雖疾而無腔，然而板眼自明，妙在下得勻淨。』及崇禎十年（1637）張琦的《吳騷合編》，把所收的魏良輔曲律題作《魏良輔曲律》，有十七條，內之『曲須要唱出各樣曲名理趣，宋元人自有體式。如：【玉芙蓉】，【玉交枝】，【玉山供】，【不是路】，要馳驟。【針線箱】，【黃鶯兒】，【江頭金桂】，要規矩。【二郎神】，【集賢賓】，【月雲高】，【念奴嬌序】，【刷子序】，要抑揚。【撲燈蛾】，【紅繡鞋】，【麻婆子】，雖疾而無腔，然而板眼自在，妙在下得勻淨』，都把【本序】改正為【念奴嬌序】。

於是吾人可以發現到，在崑曲界，於萬曆三十年（1602）的《樂府紅珊》及萬曆三十三年（1605）的《南宮詞紀》裡，都有發現此種誤【本序】為曲牌通名為專名的錯誤發生，但到了萬曆四十四年（1616）周之標的《吳歛萃雅》起，像是天啟三年（1623）的《詞林逸響》及崇禎十年（1637）的《吳騷合編》，都把文句裡的【本序】以專名【念奴嬌序】更正

回來了。因為，也是像王驥德等知曉曲律之士的提倡之下，逐漸影響而校正了當日曲界的一些曲律上的錯誤。

二、誤為【本序】是萬曆年間王驥德寫《曲律》時之開始的錯誤

王驥德指出：被誤成是【本序】成了一個通名是『今則不然』，即是崑曲萬曆年間大盛時的事。於是那份作偽者趙萬里所偽造的魏良輔的《南詞引正》裡，沒有能力去查明王驥德指出的把【本序】當專名是萬曆年間才有的事。像是偽托是文徵明在嘉靖二十六年手抄了吳崑麓較正本本的魏良輔的《南詞引正》的那個嘉靖二十六年以前，崑山腔還在初長苗的階段，時海鹽腔盛行，而出世的劇本，也無多。連梁辰魚的《浣紗記》也要到嘉、隆年間左右才出世的二十多年之前，像是戲場崑曲的張鳳翼的《紅拂記》也還是初出，也還用海鹽腔在演唱，尚未唱成崑山腔的時候，當日的劇作家不多，還沒有唱曲家盛行，而是以樂工聲伎及教坊的唱海鹽腔及北曲的時代。劇作家不多，劇作多以《琵琶記》等老南戲傳奇為範，而清工未發展，也不會多到外行都可以到處清唱的時代。所以【本序】不被混淆，自有其時代的背景。

三、《南詞引正》誤抄萬曆年代風行的錯誤【本序】一辭知為偽造

但看一看，所謂嘉靖二十六年（？）的魏良輔《南詞引正》，竟然能夠錯成了萬曆年間像是萬曆三十年（1602）的《樂府紅珊》及萬曆三十三年（1605）的《南宮詞紀》裡用【本序】當成了專名，而曲律不通至此。魏良輔會如此不堪嗎，而且預知去犯了萬曆年間後世劇作家及曲家的不通曲律的錯誤嗎。於此可見，偽造魏良輔《南詞引正》者不考察史實，而亂抄《樂府紅珊》之跡而不知在偽造時應避用【本序】此一

錯誤的牌名的基本曲學知識都不具備的門外作偽漢之偽跡就畢露了（按：或抄自北京圖書館善本室裡的孤本《樂府名詞》裡被撕去了那一頁的內容，再撕去而滅掉作偽之蹟）。

此一作偽者即出乖露醜於 1961 年被吳新雷從與趙萬里於 1957 年到江南訪書而歸的路工之處，拿到一份所謂魏良輔的《南詞引正》，交由錢南揚發表的學界大衛星裡，《南詞引正》竟言：

『唱曲俱要唱出各樣曲名理趣，宋元人自有體式。如【玉芙蓉】、【玉交枝】、【玉山頽】、【不是路】，俱要馳騁；如【針線箱】、【黃鶯兒】、【江頭金桂】，要規矩；如【二郎神】、【集賢賓】、【月雲高】、【本序】、【刷子序】、【獅子序】，要悠揚；如【撲燈蛾】、【紅繡鞋】、【麻婆子】，雖疾而無腔有板，板要下得勻淨方好。』

而作偽者趙萬里還把『抑揚』誤抄成天南地北的『悠揚』而歪曲了曲牌的聲情，其中不但抄進了不合嘉靖二十六年時宜的【本序】一辭，還自加了一個【獅子序】了，而其用了【本序】之誤名，就是萬曆年間王驥德寫《曲律》時指出萬曆年當日『今則不然』的當時情況，就把魏良輔一抄之下，抄成了一個時代錯亂而不明曲律的混混了。

四、小結

如此一看，此一偽文《南詞引正》內不只此條，尚有：

『南曲要唱【二郎神】、【香遍滿】與【本序】、【集賢賓】熟；北曲唱得【呆骨朵】、【村裏迓鼓】、【胡十八】精，如打破兩重關也。亦有訛處，從權。』

作偽者自作聰明，又再從各本曲律裡，把《樂府紅珊》《吳

歛萃雅》《詞林逸響》《吳騷合編》裡的【鶯啼序】，自作聰明改作不通的【本序】，更是每下愈況，自露偽跡。

於是光是一看偽《南詞引正》把不通曲律之下的妄名的【本序】當成真實存在的專名的曲牌，正見此一作偽者，連曲學的基本認知的程度都不足，學力功夫不繼之下，還敢自不量力作偽文《南詞引正》獻醜，騙了戲曲學界一甲子。

談抄自《南詞敘錄》的《南詞引正》偽文的『蘇人慣多唇音』條

一、前言

上世紀被學者偽造而於 1961 年問世的所謂明代的崑曲鼻祖魏良輔《南詞引正》內有一條：

『蘇人慣多唇音，如冰、明、娉、清、亭類。松人病齒音，如知、之、至、使之類；又多撮口字，如朱、如、書、廚、徐、胥。此土音一時不能除去，須平旦氣清時漸改之。如改不去，與能歌者講之，自然化矣。殊方亦然。』

錢南揚於 1961 年首次公開《南詞引正》時，所寫成的《南詞引正校注》內指出：

『這裏沒有具體說明蘇、松方音和普通話有何不同，使人難以理解。如清、亭本非唇音，當時蘇人究不知如何讀法。後世松江人方音，干寒韻往往讀作江陽，如“干”讀“岡”，“寒”讀“杭”之類；或又讀作歡桓，如“丹”讀“端”，“灘”讀“湍”之類（俱見《韻學驪珠》）；這裏並未提起，當時又不知如何讀法。』

也就是，他因為完全無法對於該偽文裡這段話有任何解釋，而且還看不懂之下，也沒有去翻查《南詞敘錄》，於是講出了：『使人難以理解』、『當時又不知如何讀法』等等。

從 1961 年錢南揚的注文開始，幾十年過去了，其間幾乎所有的學者專家，一律遵循錢南揚之語，凡是任何談到《南詞

引正》的，多一律把此條視而不見，不想稍費口舌，也無心去找來歷，因為視為魏良輔的真蹟，故既無法解釋，視同不可違抗魏良輔的隻字片言。因為早先至今，一票學者專家都拍胸脯掛保證並大肆引用此篇《南詞引正》偽文當成史料，而把崑曲史談成天方夜譚已歷有年所。依筆者所知，只有到了2007年，才有台灣學者李惠綿於《從音韻學角度論明代崑腔度曲論之形成與建構》（《中國文史哲研究集刊》第三十一期，台北，2007年）一文內嘗試去解釋此段文字，但也在沒有去翻查《南詞敘錄》比對一下，因此不曉其實是有來歷的，而解釋此條文字如下：

『查蘇州音冰、明、娉都是唇音，清、亭非唇音，不知何以曰蘇人慣多唇音。不過這些字在《中原音韻》皆屬庚青韻，蘇州音則收n，因蘇人往往庚青犯真文，將舌根鼻音收尾唱成舌尖鼻音。知、之、至、使等字，蘇州話都讀成齒音，證明松人病齒音。此外，蘇州人有撮、有不撮，譬如朱、書、廚撮口；徐、胥不撮口，魏良輔顯然認為這些字應唱成撮口。……』

實際上，此篇偽文的偽造者的版本學者趙萬里（1905～1980）也不是天生睿智到自己想出這一條前不見古人的偽文，其實是有出處的，是抄來再加工的，而所抄的也是一本到民國初年始問世的偽書《南詞敘錄》。《南詞敘錄》是清初康熙帝御用的大學者何焯，托名明嘉靖三十八年天池道人自序所偽造的，已於筆者《宋元明戲曲史考略》一書內有所考證。在《南詞敘錄》裡，有一段文字：

『凡唱，最忌鄉音。吳人不辨清、親、侵三韻，松江支、朱、知，金陵街、該，生、僧，揚州百、卜，常州卓、作，中、宗，皆先正之而後唱可也。』

此段文字，是沒有出處的，完全是清初大學者何焯親筆的見解。其中的『吳人不辨清、親、侵三韻，松江支、朱、知』的文字，就被趙萬里看中，加工成今日所見《南詞引正》裡的文字了，今試析之：

二、趙萬里的添改致誤之回溯

（一）、《南詞敘錄》：『吳人不辨清、親、侵三韻。』

《南詞引正》：『蘇人慣多唇音，如冰、明、娉、清、亭類。』

吾人只有比較一下，即知，趙萬里把《南詞敘錄》內此段文字拿出來，看到『清、親、侵』含有『唇音』，於是用想像力寫下了『蘇人慣多唇音』，自己又從中原音韻等韻書裡摘字或更換或補上了更多的例子。但因為趙萬里對於曲學是個門外，曲韻亦非其精通，所以就發生添刪後，補進去的字，被李惠綿抓到了失誤，而指出了：『查蘇州音冰、明、娉都是唇音，清、亭非唇音，不知何以曰蘇人慣多唇音。不過這些字在《中原音韻》皆屬庚青韻，蘇州音則收n，因蘇人往往庚青犯真文，將舌根鼻音收尾唱成舌尖鼻音。』而錢南揚也看不懂，指出：『使人難以理解』。因為，都是門外漢趙萬里瞎掰的。其實真正的文義，就是源於何焯在《南詞敘錄》指出的：『吳人不辨清、親、侵三韻』而已。而何焯所指的，朱復波、熊澄宇注釋的《南詞敘錄注釋》（中國戲劇出版社，1989年）釋此段文字如下：

『江蘇蘇州一帶的人。清、親、侵三字在詩韻中分屬庚、真、侵三部，而蘇州人念此三字全同一音，至今仍是如此。』

（二）、《南詞敘錄》：『松江支、朱、知』（按：文義為『松江不辨支、朱、知』，因『不辨』二字已於前句總括文意了）

《南詞引正》：『松人病齒音，如知、之、至、使之類；又多

撮口字，如朱、如、書、廚、徐、胥。』

吾人亦只要比較一下，即知，作偽者把《南詞敘錄》內此段文字拿出來，自己從中原音韻等韻書裡摘字而或更換或補上了更多的例子，他看到《南詞敘錄》裡舉的『支、朱、知』，去察韻書可以發現包含了『齒音』及『撮口字』，於是又加以衍伸為『支、朱、知』為『齒音……撮口字……』兩類，而再於是自由加減添刪些字例上去。但因為作偽者對於曲學是個門外，曲韻亦非其精通，所以就發生補進去的字，被李惠綿抓到了失誤，但李惠綿也解釋不出，而就只好把“蘇州話讀成齒音”，跳躍式結論到“證明松人病齒音”，其實，其這兩句論證裡的前後句之間，一點邏輯關係都沒有。故其所指出了：『知、之、至、使等字，蘇州話都讀成齒音，證明松人病齒音。此外，蘇州人有撮、有不撮，譬如朱、書、廚撮口；徐、胥不撮口，魏良輔顯然認為這些字應唱成撮口』，其中就有不準確之論了。而錢南揚也看不懂，指出：『當時又不知如何讀法。』因為，都是門外漢趙萬里瞎掰的。其實真正的文義，就是源於何焯在《南詞敘錄》指出的：『松江（不辨）支、朱、知』而已。而何焯所指的，朱復波、熊澄宇注釋的《南詞敘錄注釋》（中國戲劇出版社，1989年）釋此段文字如下：

『在詩韻裡，支、知屬支部，朱屬虞部。支與知雖同韻，但支是舌上音，支是正齒音。（筆者按：原書此處有錯字，“支是正齒音”，應改作“知是正齒音”。）不像今天普通話那樣是同音字。上海人在讀這三個字時，都是一個音的，今日仍然如此。』

三、小結

再想一想，就算《南詞敘錄》真是有一位天池道人在嘉靖三十八年自序才寫成的孤本手寫本，那麼，那份寫明是文徵明

早在嘉靖二十六年手鈔了吳崑麓較正的魏良輔的《南詞引正》的那位魏良輔又怎能預見至少十二年後天池道人才下筆寫成的《南詞敘錄》該段文字，而拿來改造成《南詞引正》裡於音韻上不通的文字，而毀掉魏良輔一世的英名呢。可見，又證實了所謂魏良輔的《南詞引正》根本就是偽造的，而且靈感來源之一，就是《南詞敘錄》。連偽作者取此一《南詞引正》之名，也是脫胎自《南詞敘錄》書名而來的。更何況《南詞敘錄》還是清初何焯偽造的，那麼《南詞引正》就確定不會是早於清初《南詞敘錄》被寫出來及民國初年被公開出來前，已死掉的文徵明所手抄的。而明代的吳崑麓也不會是校正了那篇拿清初何焯的《南詞敘錄》裡的見解加工的《南詞引正》，而真正的作者更非是還可能活到民國初年見到《南詞敘錄》出世，而再取來加工成此段文理不通的文字的那位唱曲門外漢，竟會是曲聖魏良輔。

談趙萬里與偽《南詞引正》裡所謂秦觀的《媚顰集》的出處

1931年，由國立中央研究院歷史語言研究所出版了由趙萬里編成的《校輯宋金元人詞》一書，於其末卷，由趙萬里著述了一冊《宋金元名家詞補遺》。這冊補遺裡，秦觀倒沒有任何須補遺的詞作，而蘇軾倒有。

於該著述內，趙萬里於排列張先三首之後，就是蘇軾四首了，一為【菩薩蠻】，一為【阮郎歸】，一為【踏莎行】，一為【踏青遊】。在鈎沉出此補遺之作時，必須核對蘇軾原作，才可以核對出，哪些手頭所收集來的蘇軾之作，是為遺珠而係歷來詞選或文集或詞集里未列入者。在此冊裡，趙萬里核對了蘇軾所有的【菩薩蠻】之後，列下了以下一首，視為是補遺之蘇軾的【菩薩蠻】佚作：

『濕雲不動溪橋冷。嫩寒初透東風影。橋下水聲長。一枝和月香。人憐花似舊。花比人應瘦。莫憑小欄幹。夜深花正寒。』

但並非此闕，卻是在查閱蘇軾各在蘇軾【菩薩蠻】詞作裡，另一現存的【菩薩蠻】，特別吸引有浪漫情懷的趙萬里的本心，那就是：

『娟娟侵鬢妝痕淺，雙顰相媚嚬如剪。一瞬百般宜，無論笑與啼。酒闌思翠被，特故騰騰地。生怕促歸輪，微波先泥人。』

尤其是『雙顰相媚嚬如剪』裡的『顰』與『媚』，特別使趙萬里印象深刻而數十年記憶猶新，於是二十多年後，到了1957到1960年間作偽者偽造所謂魏良輔的《南詞引正》

時，都還對於蘇軾【菩薩蠻】詞作裡『顰』與『媚』的思念明如月，而無法遺忘到不引用。

而北宋的蘇軾的蘇門四學士之一的秦觀，字少游，是位大詞人，也是一位才子，所以後世有他與蘇軾的妹妹的蘇小妹的連理佳話的傳說。而此位秦觀，他在《精騎集序》一文裡就提到他自己的天份：『予少時讀書，一見輒能誦，暗疏之，亦不甚失。然負此自放，喜從滑稽飲者遊，旬朔之間，把卷無幾日。故雖有強記之力，而常廢於不勤。』

此位秦觀，可謂是才氣縱橫，風流倜儻的典範了。而趙萬里，就是『讀書，一見輒能誦』的記誦之偏才，為學只有記憶力特好的此一長處。前人曾譽他，對於所讀的書冊，於第幾頁有某句話，都指證如流。如此當代的記誦之偏才，對北宋才子的秦觀，獨有所鍾，於是在作偽者偽造魏良輔的《南詞引正》裡，想法子擺到了偽文裡去，成了秦少游（秦觀）的空穴來風的著作《媚顰集》之名了：

『曲有三絕：字清為一絕，腔純為二絕，板正為三絕。（出秦少游《媚顰集》）』

因為作偽者非知樂文人，不知道此本出自別本的曲律文字的『曲有三絕：字清為一絕，腔純為二絕，板正為三絕』文字，是『曲』（崑曲）的演唱要領。在秦觀那時的北宋，詞被叫做曲子，而北宋時所謂的『拍』，意義上也不是如同後來在工尺譜裡的板眼，而是以一樂句為一拍，即樂句的結字處，即收韻（『均』）處視為一拍位。而另亦有像宋末元初《事林廣記》裡的〈遏雲要訣〉裡所說的『至兩片結尾，三拍煞』之屬，而只談『拍』不以『板』字作節拍的用辭。而且張炎《詞源》裡講得更清楚：『法曲、大曲、慢曲之次，引、近輔之，皆定拍眼。……一均有一均之拍』，故後起的所謂的『板眼』，

在宋代是使用『拍眼』，並不以『板』喻『板眼』，所以秦觀那時候，絕不會講的出『字清爲一絕，腔純爲二絕，板正爲三絕』的說法，要講也是講『拍正爲三絕』，而『板正爲三絕』那是要到了明代才有的觀念，像是宋末元初的沈義父的《樂府指迷》裡也指出：『歌時最要叶韻應拍』，而非『叶韻應板』，於是偽《南詞引正》裡指北宋秦觀講得出『板正』，實屬只要稍知板眼流變的基礎古樂知識，及查明史料即知的後世的偽造《南詞引正》者的明眼大誤。

而作偽者抄錄了其他版本的曲律，如戲曲集的《樂府紅珊》、《樂府名詞》、《吳歛萃雅》、《詞林逸響》、《吳騷合編》及沈寵綏的《度曲須知》裡的此段文字之後，又異想天開，亦因為他已遍查有關宋金元的所有詞人的詞作，心裡有案底了，知道不可能日後出現了一冊叫做《媚顰集》的文集或詞作，而不是秦觀之作的事發生。於是把對於蘇軾那首描寫媚態及顰態而二十年還揮之不能忘之下，於是把『媚』及『顰』加以組合，取個『媚顰集』以慰二十年來情夢筆之於偽文內，把此段文字當成是出自於秦觀的《媚顰集》，而寫下了『出秦少遊《媚顰集》』的備注文字。而就在出版《校輯宋金元人詞》的前一年的 1930 年，其實，作偽者趙萬里已把秦觀詞作查覽無遺，也發現現有的秦觀詞作都已完整，沒有補遺的需要了，所以《校輯宋金元人詞》沒有列入需補充的詞作。而且，就在 1930 年，他就寫成了《宋刻淮海居士長短句跋》，附於故宮博物院圖書館影印原秦氏家藏宋刻本之後，而且還考證出明代毛晉的汲古閣藏有宋刻秦觀集裡，原錄的七十七首詞收錄，而且還新增補十首裡，只有【喜春來】一闕是秦觀之作，而其它九闕都不是秦觀之作。

而不定名為蘇軾之作《媚顰集》，卻找來秦觀，一來也是避人耳目，深恐若以蘇軾為名，別人一定去查蘇軾所有作品，就會發現典故出自蘇軾的【菩薩蠻】裡了。所以故弄玄虛，

聲東擊西。而且，趙萬里就在 1934 年，與許之衡共同校訂了由王輝曾箋注，而由北京文化學社出版的秦觀的《淮海詞箋注六卷》。二來，趙萬里對於秦觀特別有偏好，才會在偽造《南詞引正》時，不忘去提拔他心中愛好的詞人秦觀（少游），也同時把他偏好蘇軾描繪『媚』與『顰』的久久不能忘懷的描寫辭語，偽造出一冊《媚顰集》，冠以著作者是作偽者他的心目中的偶像人物秦觀身上。

說理文《南詞引正》會像詞人的樂府《花間集》？

《花間集》(940年)是五代十國時的後蜀文士所編的詞集，也是中國詞史上的第一部詞集，重要性非凡無匹。而今存最早的版本，是在南宋初年的紹興十八年(1148)所刊印有晁謙之的跋文的建康郡齋本。而這個版本裡獨有一篇由晁謙之所寫的跋文，十分特出：

『右《花間集》十卷，皆唐末才士長短句。情真而調逸，思深而言婉。嗟乎。雖文之靡無補於世，亦可謂工矣。建康舊有本，比得往年例卷，尤載郡將、監司、僚幕之行有《六朝實錄》與《花間集》之贖，又他處本皆訛舛，迺是正而復刊，聊以存舊事云。紹興十八年二月二日 濟陽晁謙之題。』

而這個善本，就藏在趙萬里任善本特藏部主任的北京圖書館善本室裡。而同樣，在北京圖書館的善本室還藏有第二個版本，也是南宋但較晚出的淳熙十一到十二年間(1184~1185年)刊的鄂州冊子紙本，但這個本子裡並沒有晁謙之的那篇跋文。後世不少版本的《花間集》都附有晁謙之的跋文。在1955年時，文學古籍刊行社發行過晁謙之跋本《花間集》的影印本。所以查《花間集》的版本流播，此篇晁謙之的跋文也並非後世少見。

晁謙之的跋文，讚美了唐末的才士的詞作是『情真而調逸，思深而言婉』，此十個字，用來比詩詞曲甚或文學作品的真及逸與深及婉，都是十分切題的。不過，如果一位非專業人士隨使用到其他地方，則一定顯得十分令人感到突兀了。這種例子，就出現在1961年被公開問世的一份文件——所謂崑曲祖師魏良輔的《南詞引正》裡。

這篇題名為《婁江尚泉魏良輔南詞引正》（毗陵 吳崑麓較正）的文字，列了所謂的《南詞引正》二十條（筆者按：有人核算應只十八條，吳新雷另有看法，分割後，予以認定還是有二十條）之後，有所謂抄手的文徵明的後跋，指出此《南詞引正》二十條是魏良輔所作，而經其同年的吳崑麓較正過，於是下文接着指出了，魏良輔此篇二十條的論如何唱崑曲的條例，是『情正而調逸，思深而言婉』：

『右《南詞引正》凡二十條，乃婁江魏良輔所撰，余同年吳崑麓較正。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。長洲文徵明書於玉磬山房（真迹）。』

吾人一比對，就可以看出，《婁江尚泉魏良輔南詞引正》裡於此處用的『情正而調逸，思深而言婉』是作偽者抄自於晁謙之所寫作的《花間集》的後跋文裡讚美詞人們的詞作的『情真而調逸，思深而言婉』，而只更動了一個字，把『真』改『正』。

按，依《婁江尚泉魏良輔南詞引正》此作的性質，是屬說理文的文類，都是在述說如何唱崑曲的演唱手則，到底其中的哪裡是表達了文學作品裡的『情』與『調』。即便把『真』改『正』也沒差多少，仍是不倫不類。而晁謙之的後句的『思深而言婉』，喻崑曲演唱手則，尚可融通。但是此位作偽者趙萬里，已如吾人在各辨偽文章裡指出的，他是版本及恢復古籍古態的熟手，而且詞學的鈎沉與版本考查為其糊口之業，因此寫作了不少與詞學考辨及整理的著作與文章。但作偽者他於曲學實甚皮毛，所以此處，拿詞作文學的贊詞，拿來贊唱曲的專業之作的《南詞引正》二十條，實文不對題，也敗露了偽跡。

如果是曲學專業戶，那麼即便要作偽造一份《南詞引正》二十條，即使用上了晁謙之的『情真而調逸，思深而言婉』當成底本，亦應改如『言正而真，思深而婉』之類，不止『情』字不當用，『逸』字亦應改字。而『調』字實亦不佳，亦應改字。而『調逸』比『情真』更不佳，因為『調逸』是指文章的風格是十分飄逸，脫離塵俗的，按，論唱曲應一五一十，教人們如何踏實唱出，怎能不着邊際講出飄逸打高空的謎語呢。故『調逸』兩字，實為對魏良輔的曲律的最大侮辱，知者自能辨之。

從使用清人所創『煉句琢字』且用法不當，即知《南詞引正》係後人偽造

一、《南詞引正·敘》處處偽跡

1960年，內地吳新雷遊學京華，文化部訪書專員路工（1920~1996）告之以和趙萬里（1905~1980）到江南訪書時所獲崑曲新資料，就是在一本『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，余同年吳崑麓較正。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。長洲文徵明書於玉磬山房。真蹟』的《婁江尚泉魏良輔南詞引正》。

（一）、

光是此段所謂由曹含齋所『敘』的後跋文，即處處偽光乍現。其中的『情正而調逸，思深而言婉』抄自南宋初年的紹興十八年（1148）所刊印有晁謙之的跋文的建康郡齋本裡晁謙之所寫的跋文裡讚詞人選集《花間集》是『情真而調逸，思深而言婉』，只改『真』字為『正』，把說理文的《南詞引正》讚成詞人怡情之詞作了，比喻不倫，已於本書〈說理文《南詞引正》會像詞人的樂府《花間集》？〉一文內揭發。

（二）、

而其中的『豈弱郢人者哉』一語，筆者於〈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〉一文（收於筆者：《宋元明戲曲史考略》，臺北：城邦印書館，2015

年)內，即於該文第三節〈證據指向引用了1957年5月10日的《人民日報》用典〉考之如下：『在這個託名為『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，也不弱於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《真蹟曰錄》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。』此一句語的使用，其詞組法，竟取自1957年5月10日的《人民日報》之文。於是成了作偽時間可以判定的證據之一。

(三)、

而其『盛於明時』一語，吾人於〈偽魏良輔《南詞引正》偽跋文總檢討〉一文（收於筆者：《崑曲史料與聲腔格律考略》，臺北：城邦印書館，2015年）內，內亦有所考證：『又，此後跋文內竟曰：『盛於明時』，此又分明是清朝及其後年代的人稱呼明朝之口吻，如為明代人所作，則應寫成『盛於本朝』、『盛於皇明』、『盛於國朝』、『盛於我明』、『盛於我朝』、『盛

於大明』等，始為明代人慣用的口吻。則此位作偽者，應係明代亡後的清代或民國以後的人，故把此『盛於明時』，脫筆而出，又露一偽餛了。』此也是因偽作者趙萬里，在偽造時，大意之下忘了自己應設身處局而穿越到明代嘉靖二十六年去，以當時人的思索及用筆下字。於是以二十世紀人看明朝的角度，寫出了『盛於明時』（盛於明朝）的清代以來的人的口吻的敗筆而露出了馬腳。

二、鄭閏偽造顧堅家譜及家族行誼亦因用現代人筆法而露餛

有無行文人，像是 2010 年上海交通大學東方文化研究中心的教授鄭閏偽造假崑曲鼻祖的顧堅家譜及家族紀事，也是因為用筆像極現代人，而成了被破案的線索之一。該鄭閏偽造之事，詳見於崑山文化研究中心王曉陽的〈“民間藝人”抑或“查無此人”？——也談顧堅其人〉一文，如指出了『部分文字表述，使用了現代表述方法，令人匪夷所思』等等。而吳新雷也寫作〈論玉山雅集在崑山腔形成中的藝融合作用〉一文，發表於《文學遺產》2012 年第 1 期，雖該文裡把《南詞引正》當成真品，致全文九成九都穿鑿附會，但裡面亦有揭發此一造假案，而指出鄭閏在日本發現的史料所配圖片出自上海圖書館。又陳益於 2012 年 9 月 28 日《文學報·新批評》的〈被造假的崑曲鼻祖〉亦述及此一造假案破案的情形。由此可見，現代學界對於造假案多少也有比起在 1961 那個年代的學術水準之差，都判斷不出處處偽跡的《南詞引正》是偽造的，而多少有了判斷力上的進步。

三、《南詞引正·敘》使用『煉句琢字』首見於清初鄒祇謨

由於偽造者趙萬里，沒有注意到像是後於明代嘉靖二十六年

才出現的新詞組，是不可以在偽造魏良輔的《南詞引正》此一實無其文的偽文裡去用到的。例如，如果趙萬里及路工活到現在，想偽造《南詞引正》，則絕不可用『紅火於明時』，因為『紅火』此一表示當紅的『盛』義，是近年來的新詞組，如果趙萬里活到現代，在偽造的《婁江尚泉魏良輔南詞引正》裡用了此一新詞『紅火』，馬上偽餚就敗露。

而作偽者在二十世紀中葉偽造《婁江尚泉魏良輔南詞引正》時，用到的『煉句之工，琢字之切』裡的『煉句』和『琢字』並用，就是一個絕對不是明代嘉靖二十六年的曹含齋可以寫得出後世清初此詞組的發明人鄒祇謨所發明的詞組『煉句琢字』，亦因此敗露了作偽的行藏。

像是『煉句』此被文法學定義為『自由詞組』，是發生在唐代。像是杜荀鶴〈閒居書事〉詩：『鬢白祇應秋煉句』，或是周賀〈投江州張郎中〉詩：『煉句貽箱篋』，而自此而後成了常用的詞組。

而『琢字』此一自由詞組，是由清初鄒祇謨（1627~1670）及王夫之（1619~1692）發明的。而之前，在北宋張表臣《珊瑚鉤詩話》：『詩以意為主，又須篇中煉句，句中煉字』，及南宋初年的孫奕《示兒編》裡也用到『煉字』，於是『煉字』一詞日後遂成常語，如沈義父的《樂府指迷》、元代楊載《詩法家數》等俱申論之。而在清初鄒祇謨（1627~1670）《遠志齋詞衷》裡，指出：『清真樂章以短調行長調，故滔滔莽莽處，如初唐四傑作七古，嫌其不能盡變。至姜、史、高、吳，而融篇煉句琢字之法，無一不備』，及王夫之的《夕堂永日緒論》指出：『文字至琢字而陋甚』，而始出現『琢字』之詞。而約與鄒祇謨、王夫之約同時的李漁（1610~1680），也在其康熙十七年（1678）的《窺詞管見》（翼聖堂刻李漁詞集《耐歌集》內）有用到『琢句煉字雖貴新奇，亦須新而妥。』

依詞組發展的角度去判斷，或應是李漁把鄒祇謨的『煉句琢字』重組為『琢句煉字』。

則首見『琢字』用法，而且和『煉句』並言，乃是清朝初年鄒祇謨、王夫之及李漁啓其端的。此四字連用，到了民國時代起，則開始廣用了。而作偽者寫偽文《南詞引正》，只知生吞活剝，套用一些華麗的成詞，如用了讚美詞人寫詞之佳的『情真而調逸，思深而言婉』，套給論說文的魏良輔曲律。而此處，又因為想要用此一漂亮的詞組『煉句琢字』，套在誇讚魏良輔善發宋元樂府之奧之下的『煉句之工，琢字之切』。

四、『煉句琢字』又非讚唱法的用辭，趙萬里再露生吞活剝偽跡

按，指魏良輔善發宋元樂府之奧，魏良輔此人，是創崑山腔，又不是要『煉句琢字』去寫樂府歌辭，此一讚美魏良輔的崑山腔的工尺及唱法是『煉句之工，琢字之切』，又是趙萬里光找些美辭佳語亂套給魏良輔的崑山腔上。『煉句之工，琢字之切』是寫詩寫詞寫曲時對於句法及字法上的斟酌，又不是喻唱腔上的唱法的用辭，於是作偽者於此，又犯了一個曲學外行人所犯的重大過失而敗露作偽行藏了。

由以上的申論，可見既然《婁江尚泉魏良輔南詞引正》裡的『煉句之工，琢字之切』是出自於清朝初年的鄒祇謨、王夫之及李漁，則此一《婁江尚泉魏良輔南詞引正》更不可能是早於清初的明代中期的嘉靖二十六年的曹含齋會用到的詞組，因為此一詞組當時還沒有被人發明呢，於是《婁江尚泉魏良輔南詞引正》就偽跡昭然了。

偽《南詞引正》為何訂魏良輔曲律出現於嘉靖二十六年（1547）前？

在 1960 年以前，戲曲學界仍是從事者有限，而說法上也沒有什麼新資料之下來推斷之下。於是，對於魏良輔的生平，如果一定要找明代白紙黑字的記載，就是明末沈寵綏《度曲須知·曲運隆衰》：『嘉（1522～1566）、隆（1567～1572）間，有豫章魏良輔者，流寓婁東鹿城之間，生而審音，憤南曲之訛陋也，盡洗乖聲，別開堂奧，調用水磨，拍捱冷板，聲則平上去入之婉協，字則頭腹尾音之畢勻，功深熔琢，氣無煙火，啟口輕圓，收音純細。所度之曲，則借《折梅逢使》、《昨夜春歸》諸名筆；采之傳奇，則有“拜星月”、“花陰夜靜”等詞。要皆別有唱法，絕非戲場聲口，腔曰“崑腔”，曲名“時曲”，聲場稟為曲聖，後世依為鼻祖，蓋自有良輔，而南詞音理，已極抽秘逞妍矣。』即若清初李調元（1734 雍正十二年～1803 嘉慶八年）於乾隆四十八年（1783）寫成的《兩村曲話》尚云：『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，即崑曲也。』

那麼，魏良輔如果依明末甚至到清初年間，都還傳聞魏良輔是嘉靖、隆慶年間的人。那不是在嘉靖二十六年（1547），魏良輔還至多是青少年，又怎能出頭創崑山腔。所以，如果真是文徵明能在嘉靖二十六年（1547）抄出什麼魏良輔曲律，在明末清初的沈寵綏，都會認為是匪夷所思。光是此一點，就又是所謂魏良輔的《南詞引正》就是後世所偽造之證。

不過，像是在 1957～1960 年間趙萬里偽造《南詞引正》時，他為何不以書面沈寵綏的明末清初人的同理心，去仿明末清初人的說法，把魏良輔造《南詞引正》的時間訂在嘉靖末年

及隆慶初年或更晚到萬曆年初年，以免被後人抓到仿冒的辮子呢。

因為，作偽者他受 1957~1960 年間該時代的戲曲學界的說法所蔽。也就是，像是當日的戲曲學界，都把民國初年始由董康以清代的抄本，署名為天池道人的一冊《南詞敘錄》當真是徐渭之作，而該書上還有序，其日期是嘉靖三十八年（1559），而已提到了崑山腔。

而且，當日戲曲學界，又未去考證一冊號為是明代祝允明的《猥談》，在其中也提到了崑山腔。而名為祝允明所著的《猥談》，雖其內未發現寫作年代，所有學者，一律以祝允明的去世之年 1526 年（嘉靖五年）當成《猥談》最晚成書的時間軸，而因《猥談》也提到了魏良輔的崑山腔，於是認為嘉靖二十六年（1547）以前訂為偽造《南詞引正》的魏良輔寫成日，應極合理，在戲曲學界一定全員支持，得到共鳴。

但不料，事實真相，是《猥談》在祝允明生時從未出版，也未見其遺作裡有談到寫作此書，而迄今最早能查到今存的是一直到萬曆十八年（1539），陸延枝編《煙霞小說》時，擺進此書，逕自掛個祝允明大名為作者，還附了篇如同三字經一樣的三字成句的序。《猥談》裡有了崑山腔之說法。

而那本所謂天池道人的《南詞敘錄》，又為了駁《猥談》內容才寫作的，而《猥談》迄今最早能查到的是出世於萬曆十八年（1539），則《南詞敘錄》真正問世之日，豈不更晚。而其作者，實乃清朝初年的何焯，字義門的大學者。見筆者《宋元明戲曲史考略》（台北：城邦印書館，2015 年）所考實。

按，最可確信『崑山腔』之名，出現必於萬曆六年及其後，范濂《雲間據目鈔》記載，當日戈陽腔的戲子到吳中的上海演出，不受歡迎，改找吳中人喜愛的文雅的唱腔來學，而只

找到海鹽腔，但也不受歡迎，於是到萬曆四、五年間就退出了吳中的上海。按，如此即知，吳中的上海直到萬曆四、五年都還沒有崑山腔，怎會如號稱嘉靖三十八年序的天池道人的《南詞敘錄》裡所說的崑山腔行於吳中，受歡迎呢。故『崑山腔』之名聲出現於萬曆六年以後。一如本書另文〈魏良輔寫出『腔』及『崑山腔』即《南詞引正》乃偽文保證〉及〈趙萬里《南詞引正》內『楚腔』之名係抄自清乾隆時郝碩等奏摺小考〉所考。

於是 1950 年代所有當日戲曲學界的學者，因為學術水平低落，以致一致的信念的兩書《南詞敘錄》及《猥談》，分別以為是嘉靖三十八年（1559）及嘉靖五年以前所著，竟完全不成立。而當日，偽造《南詞引正》者的趙萬里，使用了 1950 年代學術界共同以為的嘉靖初年《猥談》內已述崑山腔。按：如，周貽白早在 1936 年寫《中國戲劇史略》時，就認定『祝允明猥談（作於嘉靖之前）』；及嘉靖三十八年（1559）《南詞敘錄》又述及崑山腔，而認為嘉靖初年到整個嘉靖年間都是崑山腔大盛於吳中，於是以為魏良輔依當日學界的共識，如果寫曲律，也當是在嘉靖年間。

而偽造者的作法，則是切豆腐，一刀為二，因為嘉靖共四十五年，那麼就訂魏良輔的曲律寫作於約嘉靖年一半左右，即該時左右完成，並由吳崑麓較正，再由曹含齋於嘉靖二十六年（1547）寫個後敘，而交由文徵明手抄，完成此一偽造《南詞引正》的誕生的自誕生至抄出的唯心的歷史邏輯過程。

自然，1950 年代戲曲學術界的水平低落，也全反應在當日偽造的此一《南詞引正》的訂出魏良輔寫作曲律的時間表，完全不是真正在明末及清初人心目中的那個『嘉、隆間，崑山有魏良輔』，而依偽史料《猥談》及《南詞敘錄》而認錯了魏良輔及崑山腔產生的時間，而開了數十年的學術笑話至

今。

由此一年代的斷代錯誤，也擺明了《南詞引正》絕非明代嘉靖年間所能產生的了，因為，魏良輔不是早到嘉靖二十六年以前就能有崑山腔的成就，明代人（含清初）認定是嘉靖四十五年（1566）都將過完的『嘉、隆間』的那個時候，崑山腔才有一席之地。

談偽造《南詞引正》的直接及間接動機

-----趙萬里與江南訪書及《南詞引正》

一、神神秘秘的《南詞引正》讓吳新雷公佈

吳新雷在其〈南詞引正的發現及公佈〉一文裡指出：『1960年暑期，我到北京拜訪文史界的學者名師，承蒙周貽白、戴不凡、謝國禎和傅惜華等專家的指引，得到文化部訪書專員路工先生的熱情接待。』這是《南詞引正》出山之始。

但更具體一點的敘述，也是由吳新雷在〈從淒苦失業者到曲學大家〉裡有一段文字，說明了1960年發現所謂的魏良輔的《南詞引正》一文及公開的經過：『那是1960年8月光景，我遊學京華，承蒙傅惜華、周貽白等專家指點我，說是文化部訪書專員路工家裡藏有崑曲的新資料，但路先生只吐露出一點兒口風，卻秘不示人，不知究竟是什麼東西，“你是個小青年，不妨去敲開他的門，像福爾摩斯一樣去偵探一下。”那時各家各戶都還沒有電話，不速之客敲門而入是常事，主人都能諒解，不以為怪。事先我瞭解到路先生是個崑曲愛好者，便以崑曲作為“敲門磚”上了他的門。他問我是做什麼的？我答稱是研究崑曲的，他就讓我進了家門。接著他又考問我能不能唱？我當即唱了《琴挑》和《遊園》裡面一生一旦兩支曲子，他大為興奮地說：“想不到解放後的大學裡，還有你這樣的小夥能接續崑曲的香火！”我告訴他是陳中凡老先生試圖在南大恢復吳梅曲學的傳統，所以讓我學習唱曲的。這一來竟引發了他極大的熱情，脫口而出地說：“我告訴你，我發現了崑曲的新材料，別人來是不拿的。既然你有志於拾薪傳火，我認你是個崑曲的知音，我獨獨給你看！”說著說著，他就把我帶進了他的書房，只見一隻大木桶，裡面盡是孤本秘笈。有古本《水滸傳》，有珍本《綴白裘》等等。他從書堆裡摸出一部清初抄本《真蹟日錄》，鄭重其事地翻到一處給我看，並繼續考驗我說：“你看看，裡面有沒有什麼名堂？”我看到裡面抄錄的是《魏良輔南詞引正》。作為唱曲的人，我是熟習《魏良輔曲律》的，但想不到路先生竟有《魏良輔南詞引正》的新發現，而且立馬拿給我考問異同。我看到《南詞引正》的文本是根據文徵明的真蹟錄下的，裡面大有名堂，當我讀到其中有崑山腔起源於元朝末年的記載時，不禁歡欣鼓舞，拍案叫絕！因為過去的戲曲史都講崑腔是

明代嘉靖年間魏良輔創始的，而魏良輔在自己的著作中卻說起始於元末崑山人顧堅和顧阿瑛，足足把崑腔的歷史上推了200多年。為此，我誠摯地建議路先生能及早把《南詞引正》公之於世，為崑曲史的研究揭開新的一頁。想不到路先生反而稱讚我是個“識貨者”，表示要提携我這個研究崑曲的新人。他連聲道：“常言說得好，紅粉送給佳人，寶劍應贈義士。我樂意把這份珍貴材料送給你，由你去公佈。”他讓我坐在他的書桌旁，當場讓我抄《真蹟日錄》中《南詞引正》的文本過錄下來，叫我去發表。這對我來說，當然是一舉成名的大好機會，但我回到南京後斟酌再三，考慮到這份珍貴材料如果送給錢先生校注後在《戲劇報》上發表，那就能起到為錢先生恢復名譽的關鍵作用。於是，我把《南詞引正》的過錄本獻給了錢先生，然後跟路先生說明了獻寶的原因，路先生稱許這是雪中送炭，是義舉，甚表贊同，並配合錢先生寫了篇短文，一起交給《戲劇報》編輯部。由於已跟戴不凡先生說合，得到特別重視：在1961年4月30日出版的《戲劇報》七、八期合刊上，赫然出現了署名錢南揚的《〈南詞引正〉校注》，目錄用黑體字排版，突出其重要地位。』

在吳新雷〈南詞引正的發現及公佈〉一文裡，提到了路工：『把我帶進他的書房，當面打開一個大木箱，把各種孤本秘笈都給我看了。其中有古本《水滸傳》和珍本《綴白裘》等等。他特別拿出一部抄本來，鄭重其事地教我仔細閱覽。我看這部抄本的書名是《真蹟日錄》，卷後還有其他著作，題署均為“玉峰張丑廣德纂”（玉峰是崑山的雅稱），目次是：真蹟日錄首集、真蹟日錄二集、真蹟日錄三集、法書名畫見聞表、南陽法書表、南陽名畫表、清河秘篋書畫表、清河書畫舫表、米南宮手簡、直晉齋記。』

又提到：『正巧我在拜訪路工先生之前，已到文化部藝術事業管理局的資料室，觀賞了文徵明（1470~1559）親筆手寫的崑曲劇本《鬪金牌傳奇》。』

二、趙萬里偽造《南詞引正》的間接動機

-----掀起趙萬里及路工同心發表《南詞引正》的幕後

研究犯罪心理——當然，偽造也是一種罪行——，則一個犯人的犯案，必有其動機。動機又可以分為直接動機，及間接動機。

趙萬里(1905~1980)，求學時期曾和吳梅學曲，於 1928 年至北平北海圖書館任職，並於 1929 進入國立北平圖書館工作，任中文採訪組組長、善本考訂組組長、善本部主任，兼中央研究院歷史語言所特約及通訊研究員，故宮博物院圖書館和文獻館專門委員，並在北各大學講授包括中國戲曲史、中國俗文學史等課程。

趙萬里（1905~1980）是鄭振鐸的親密戰友，從民國時期就常一齊訪書。1949 年新中國成立後，趙萬里得以在鄭振鐸照顧之下，繼續其民國時代任北京圖書館特藏善本室主任一職直至文革始遭迫害而去職。1957 年 5 月和路工到江南訪書，也是鄭振鐸交辦的一項任務。一如和趙萬里同謀把偽文《南詞引正》推銷出世的路工（葉德基）在其《訪書見聞錄》一書的序文裡表示：『一九五七年初，鄭（振鐸副部長）先生領導，我與趙萬里先生（北京圖書館善本部主任）作為文化部的訪書專員，到了安徽、浙江、福建、江西，以後又到了山東、江蘇、上海等地。』

1958 年 10 月 17 日鄭振鐸率中國文化代表團赴埃及訪問途中，飛機於蘇聯失事身亡後，趙萬里有十分大的落寞。一向支持自己，即使在 1950 年代初被舉發訪書採書時收賄等罪行時，鄭振鐸都全力挺老友趙萬里，讓他度得過 1950 年初的三反等運動。如今靠山已失，而且大躍進又在鄭振鐸去世的 1958 年夏天開展。5 月份，中共八大二次會議，正式通過了多快好省地建設社會主義的總路線。而六月，6 月 8 日《人民日報》登載了『河南省遂平縣衛星農業社 5 畝小麥平均畝產達到 2105 斤』，而且表示是『放出第一顆畝產衛星』。於是趙萬里正式動手偽造《南詞引正》，約就在 1958 年 10 月鄭振鐸身故以後，開始動手放一顆學術界的衛星：崑曲鼻祖魏良輔表示，崑曲的祖師是元末的顧堅，不是魏良輔自

己。想藉由虛構出此一發現，來提昇及鞏固自己的地位，因為昔日的靠山鄭振鐸已逝。

如果不是路工（1920~1996）同謀，就不會出現由趙萬里任製作人，路工任行銷總監的專業分工情形。路工在《訪書見聞錄》（上海古籍出版社，1985）裡指出：

『我於1951年開始訪書，認識了郭沫若、鄭振鐸、阿英三位前輩，他們對我訪書起了指導作用，特別是鄭先生，幾乎每星期給我指教，一到他家，他就捧出一疊疊珍本書，讓我看，給我講，具體指點訪書的途徑，設想全國訪書的計畫。我與三人都熟識，得到他們不少指點，對古書頗有心得。』

也可見路工也是鄭振鐸的心腹，於是在鄭振鐸失事之後，和同為鄭振鐸心腹的趙萬里，相互結合以偽造魏良輔的《南詞引正》並公之於世以成大事的先天親和力。1960年，他被正式調至文化部。於是和趙萬里成了同單位的戰友。但自從路工被調往文化部，得以連絡周貽白及博惜華為其務色一個不通世面的初出茅蘆的小夥子，幫忙把偽造好的《南詞引正》推銷到市面上。結果就是由周貽白及博惜華於1960年找到了吳新雷，而吳新雷也不是省油的燈，思索之下推給錢南揚去發表，於是《南詞引正》得以問世。

為何要挑藉由崑曲鼻祖魏良輔表示，崑曲的祖師是元末的顧堅，不是魏良輔自己的此一創作《南詞引正》的主導思想呢？而且藉該偽文，以魏良輔來稱頌人民草根的弋陽腔，以及魏良輔稱頌寫《滑稽餘韻》寫出市井小民生活及心聲，正符合路工在1857年出版《明代歌曲選》內頌讚陳秋碧的人民草根性的作品，於是趙萬里以路工的發現陳秋碧的作品的人民性納入其寫作《南詞引正》的內容，由魏良輔寫出每個唱崑曲的應該人人熟悉陳秋碧的作品。而且，在偽文內，北曲祖師關漢卿稱讚自己家鄉小調的『小冀州調』的靈感，也在來

自於趙萬里 1957 年才考證關漢卿是燕人（冀州人），於是寫出關漢卿稱頌自己家鄉小調的『小冀州調』，以表示崑曲的南北曲皆是富有人民草根性的，而一再與當日大躍進情勢下的風向相互結合，從而讓崑曲改頭換面為提早二百年在元末誕生的『新崑山腔』，而擺脫以往封建士大夫階級的戲曲的舊有崑曲魏良輔創出的具有封建屬性的處境，認個新祖宗顧堅及把崑曲史上延長個兩百年，由四百年變成六百年，以轉換為無中生有的元末的『新崑山腔』的人民性，草根性，於是虛構出崑山腔誕生於元末明初，並找一個在某冊顧家宗譜裡的實有的人名的顧堅，而以同樣也是姓顧，而係崑山大儒顧炎武家鄉的崑山千墩，虛構成顧堅的家鄉，以坐實被蔣星煜當成史料於 1957 年拿出來現寶他首先於明末周玄暉《涇林續記》裡發現『國初有崑山腔之稱』的明太祖問崑山人瑞周壽誼會不會唱崑山腔的小說家之言，也被趙萬里偽造時聯想到，把顧堅附會到明太祖問崑山腔時崑曲的真正的鼻祖是亂點鴛鴦譜之下的另一同名的『國子生』顧堅當成主軸，而構思出偽文《南詞引正》。再找到北京圖書館藏有一冊世界孤本的明代出版戲曲選集《樂府名詞》的〈曲條〉，當做行文的骨架，旁參如明代出版的戲曲選集《詞林逸響》及或有《樂府紅珊》等，加上其他自己找來的一些從事輯佚等學問中的收獲材料，滲入行文中。至於以文徵明手抄夾入訪書時所獲的明末張丑《真蹟日錄》的清初鈔本第二集中，因為該書有行文的避諱，把此文挾帶進去，讓它人認為通本內容都會是清初鈔本。甚至，為了試一試偽造文徵明手抄是不是瞞得過它人，還事先偽造了一件文徵明手抄清初的傳奇《鬪金牌傳奇》的殘本，擺在文化部藝術事業管理局的資料室亮相，看看反應如何。

趙萬里及路工有心創出新崑山腔的祖，在吳新雷在其〈南詞引正的發現及公佈〉一文裡指出：『他問我是做什麼的？我答稱是研究崑曲的，他就讓我進了家門。接著他又考問我能不能唱？

我當即唱了《琴挑》和《遊園》裡面一生一旦兩支曲子，他大為興奮地說：“想不到解放後的大學裡，還有你這樣的小夥能接續崑曲的香火。”我告訴他是陳中凡老先生試圖在南大恢復吳梅曲學的傳統，所以讓我學習唱曲的。這一來竟引發了他極大的熱情，脫口而出地說：“我告訴你，我發現了崑曲的新材料，別人來是不拿的。既然你有志於拾薪傳火，我認你是個崑曲的知音，我獨獨給你看』，十分古道熱腸。但其目的就是要讓吳新雷志願去發表。

於此可以看到，此一偽造及發表，完全乃趙萬里及路工主導，以權謀私之下的二人的脫軌舉動，和文化部或上級沒有一點關係。不然，如果是上意，那麼偽造事成後，交由《人民日報》發表就得了，何必由路工要偷偷現給吳新雷看秘笈，引誘吳新雷自願冒風險去發表。有風險就表示一定不是上意，而是趙萬里及路工兩人的共謀。

其實，任何人只要不是智商不及格，那麼去讀一下吳新雷的〈南詞引正的發現及公佈〉的『我誠摯地建議路先生能及早就把《南詞引正》公之於世，為崑曲史的研究揭開新的一頁。想不到路先生反而稱讚我是個“識貨者”，表示要提攜我這個研究崑曲的新人。他連聲道：“常言說得好，紅粉送給佳人，寶劍應贈義士。我樂意把這份珍貴材料送給你，由你去公佈』，就知道路工此狐狸，不按好心。如果真是一篇真材實料的考古大發現，現寶都還來不及，訪書回來就馬上呈由當時的文化部副部長鄭振鐸發表即可光躍文化部門楣，何必路工偷偷又摸摸，故裝神秘狀，引獵物上鉤。由路工的舉止，《南詞引正》的非正大光明的入世，本身就是此文即偽文的保證。

三、《真蹟日錄》是趙萬里偽造《南詞引正》的直接動機之一

這種動機說來只是間接，因為直接造成寫出偽文《婁江尚泉

魏良輔南詞引正》的真正直接動機，則是由於 1957 年趙萬里和路工到江南訪書時帶回了一堆如上吳新雷所說的『題署均為“玉峰張丑廣德纂”』的一批書，尤其內中的《真蹟日錄》頗有特色。是張丑對於其親見的書畫都有品題並附以『真蹟』二字，以表示其所目見並鑑定為真。於是就替趙萬里開一偽造的方便法門。如果模仿原有筆跡，並插入到此一有着避諱以讓外行認為此文因為夾於此清初有避諱的書裡，就可以魚目混珠，濫竽充數，會被粗心者不查，只靠該書內有避諱，就以為通本內容都是屬清朝初年康熙時的抄本的原稿，故而偽造一篇《婁江尚泉魏良輔南詞引正》後，把他塞入到其中第二集的《真蹟日錄》之內，把此原書不動，只是拆卸裝訂而重裝，用趙萬里於北京圖書館特藏善本室裡修補古書成就其理想的『復舊如舊』小技，封面都仍用舊封面，重新裝訂成冊，擺放回去，由路工負責向外推銷以尋求公開於世的方法。

像周貽白、傅惜華全都知道路工及趙萬里兩人的圖謀，也許路工也要求周貽白或傅惜華寫文把偽文當成真史料公開，但兩人都畏懼萬一出事，則事關重大，而且此種於學術而言是不忠於學術之事，不可造次，但答應路工一定另找替死鬼，於是才有吳新雷所講的：『承蒙傅惜華、周貽白等專家指點我，說是文化部訪書專員路工家裡藏有崑曲的新資料，但路先生只吐露出一點兒口風，卻秘不示人，不知究竟是什麼東西，“你是個小青年，不妨去敲開他的門，像福爾摩斯一樣去偵探一下。”』

四、假文徵明手抄清初傳奇《鬪金牌傳奇》是偽造《南詞引正》直接動機之二

吳新雷於〈南詞引正的發現及公佈〉一文裡，又提到：『正巧我在拜訪路工先生之前，已到文化部藝術事業管理局的資

料室，觀賞了文徵明親筆手寫的崑曲劇本《鬪金牌傳奇》。」

按，筆者於〈談同時出現署名文徵明手抄的《南詞引正》抄本及《鬪金牌傳奇》抄本〉一文（見筆者：《崑曲史料與聲腔格律考略》，台北：城邦印書館，2015年）裡，就考證了該《鬪金牌傳奇》：『在1960年所謂《南詞引正》公布前，其實，在稍前於文化部派員江南訪書之下，江南民間及古玩店裡的文物紛紛入了文化部的庫藏中。於是，在文化部藝術事業管理局的資料室裡，被當時初出茅蘆的吳新雷看到了一冊題為明代文徵明手抄的《鬪金牌傳奇》的上卷二冊，計十八齣。按，此一傳奇，明代所有文獻皆無收入，不論呂天成的《曲品》，或祁彪佳的《遠山堂曲品》，或明季任何有關戲曲的文獻，皆未有著入，而到了清朝時，亦不見於清代任何官方記載，或各類的戲曲曲目內。而只有清初的《懷寧曹氏藏曲記》內有提到：『《鬪金牌》，頭、三、四、六本四冊，缺二、五本，共計七五頁』，這位懷寧曹氏，一如吳新雷於1962，7，18為文於文匯報時於文中指出，是梨園世家，所藏皆為戲班串本。而傳奇首齣的《開宗》的詞【臨江仙】內竟有『就裡偷翻明代史，萬妃擅寵宮幃』之言。一見即知，此劇分明是清代某人所作，才講出『偷翻明代史』，而且還涉及明代皇室的明憲宗萬妃的違禁之事，明人是不可以此宮闈時事入戲，一如明太祖朱元璋的大明律，御令『搬做雜劇戲文，不許粧扮歷代帝王后妃』，何況要犯禁公然把明朝帝王秘幸醜聞公然入戲以冒大不韙，故如明代時事劇《鳴鳳記》只敢把所有惡行塞給臣子的嚴嵩身上，惡貫滿盈歸之，而不敢片言及於嘉靖的昏庸寵幸，而所謂文化部藝術事業管理局的資料室裡所藏此二冊所謂文徵明的手寫《鬪金牌》，只要有常識，就可以判明是清代或民國或1950年後的人所假托文徵明所手抄。』並有以下推斷：『沒有這位假托為文徵明的愛好戲曲的人士的手寫了清代的《鬪金牌傳奇》，所謂魏良輔《南詞引正》的真偽，都還能人人各自表述，但由於這位偽文徵明的《鬪金牌傳奇》，和托名文徵明手抄的魏良輔的《南詞引正》，同時在1960年前後，被文化部所派的路工等人，在江南一帶被訪查而入了書庫，由於清代的《鬪金牌傳奇》，不可能被早已死於明代的文徵明真實本人手寫，那麼，此一掛名為文徵明而手寫了《鬪金牌傳奇》的，就是清代以來的人士了，於是，亦更加堅實了，

和《鬪金牌傳奇》同時問世於文化部江南訪書時的托名於同一文徵明所手抄的所謂魏良輔的《南詞引正》就是一篇後世的偽文，而其偽作者，就是署名為文徵明所手抄清代傳奇《鬪金牌》的同一人。即，所謂魏良輔的《南詞引正》乃偽文，乃證據確鑿。』

即，認為此一所謂文化部藝術事業管理局的資料室裡的題為明代文徵明手抄的《鬪金牌傳奇》的上卷二冊，計十八齣的劇本，只出現在清代《懷寧曹氏藏曲記》提到，而內容又是清初人的口吻，此事，只有二種解答：

（一）、趙萬里偽造《婁江尚泉魏良輔南詞引正》之前，先以 1957 年自江南訪書得來的《真蹟日錄》的筆蹟，手抄一份他所收集到的《鬪金牌傳奇》的上卷二冊，計十八齣的劇本，掛上文徵明手抄的題署，擺放在文化部藝術事業管理局的資料室裡，看看會不會有人注意及注意到之後，也會認為文徵明有手抄的習慣，則再端出《婁江尚泉魏良輔南詞引正》，就比較不會引人懷疑了，因為，文徵明就是有手抄的慣行。但沒有去考實，此劇本實為清初劇本，於是明代文徵明怎會手抄清代劇本，任何有點學術基礎的，都不會學術神經麻痺及木訥到一無所知，還以為明代文徵明抄的是明代傳奇呢。

（二）、真有一份清代以來的假的文徵明，去手抄了題為明代文徵明手抄的《鬪金牌傳奇》的上卷二冊，計十八齣的劇本，而被趙萬里及江南訪書時找到了。而是不是如此呢，其實如果此抄本未經文革而消失，只要核對一下筆蹟，如果和《真蹟日錄》相同，則第一說成立。如果不相同，則此說成立。

無論如何，此一手抄本的《鬪金牌傳奇》，上有題為文徵明手抄，就是作偽者趙萬里想到了以文徵明手抄為名義，假造出《婁江尚泉魏良輔南詞引正》，經偽造一個吳崑麓的較正，

再由文徵明手抄，還由文徵明寫篇《婁江尚泉魏良輔南詞引正》後跋，交代自己手抄之由。

五、從故紙堆《真蹟日錄》裡想出偽造《南詞引正》及“崑曲鼻祖”顧堅

1960年於文化部藝術事業管理局的資料室裡的題為明代文徵明手抄的《鬪金牌傳奇》的上卷二冊，計十八齣的劇本，抄了清初的劇本，還假托是明代文徵明手抄，已經露餒了。如果真是趙萬里所手抄，那麼，連《鬪金牌傳奇》不是明代劇本都沒有學者可以考證不出來。而如果果真是一個清代以來的一位偽造者，假托文徵明去手抄清代的《鬪金牌傳奇》劇本，則趙萬里只是靈機一動，依樣畫葫蘆，也托文徵明手抄，而讓《婁江尚泉魏良輔南詞引正》問世，趙萬里從故紙堆《真蹟日錄》裡想出偽造《南詞引正》及“崑曲鼻祖”顧堅，於是就使崑曲史淪為神話傳奇而萬劫不復。

由於當時的戲曲學界（含崑曲界）的學術普遍低落，幾乎假《南詞引正》處處偽跡畢露無啥學者能疑上一疑。整個學術界都沉沒在滾滾偽學偽史『崑曲六百年』、『崑曲鼻祖顧堅』等濁流裡，還在崑山的千燈蓋個膜拜顧堅為崑曲鼻祖的『顧堅廟』（顧堅紀念館），成為代表數十年來崑曲學界及戲曲學界的學術水平低落的恥辱碑記。

被用手法偽造成『清鈔本』所謂魏良輔的《南詞引正》

1957 年被所謂江南訪書時發現的魏良輔的《南詞引正》是『清鈔本』，一票所謂的學者專家如路工（葉德基）、吳新雷、謝國禎等皆如是說。

精於作偽的學者，必定得對於作偽之作的不為人識破，必須要做到的初級入門的體認，就是凡是要作偽古書，首先就會把其他學者予以嘲弄的第一入手，就是要知道古人的避諱。

如果，作偽高手要作偽古書，如果他想設定此書是被功夫不高的人認為是清初康熙時的古書，因為康熙名字玄燁裡有一常用的『玄』字，那就把偽書裡凡是遇到『玄』字都改成『元』字之屬（『燁』少用，但如遇到仍須改字）。如果想設定此書是清初雍正時的古書，因為雍正名字胤禛裡有的『胤』字，那就把偽書裡凡是遇到『胤』字都改成『允』字，而『禛』字改成『禎』或『正』之屬。如果他想設定此書是清初乾隆時的古書，因為乾隆名字弘曆，那就把偽書裡凡是遇到『弘』字都改成『宏』字，遇『曆』字改『歷』字之屬。那麼，後世的人，想要識別古書時代，如無學術根柢，就會照此方法一用，如此偽書就可以渡上真金。於是可以被認為是清初某位皇帝時的出世的。而《南詞引正》的作偽者就是此方面高手，於是就要弄了一計，挾帶偽文在一冊有着清初避諱的清鈔本內，後來一堆學界人士紛紛入甕，間接成了作偽者的幫手近一甲子了。

1961 年，錢南楊於第 7 及 8 兩期合刊的《戲劇報》上發表《南詞引正校注》時，路工於錢文後，又附上一篇《魏良輔

和他的著作《南詞引正》，路工就已在其文內指出：『我所根據的是清初抄本《真蹟日錄》的完全本』。像謝國禎於北京圖書館 2002 年出版路工所藏的《真蹟日錄》的跋文裡指出的：『此書鈔本『玄』字避諱，『弘』字不避諱，確為清乾隆間舊鈔本。』台灣學者汪詩佩於〈再論顧堅與崑山腔之始——兼論《南詞引正》的疑點〉（2005）一文，於此處指出謝國禎連斷避諱都還斷錯的學術過犯：『若諱玄字非弘字，鈔本年代應為康熙時期才是。』

按，此位作偽的趙萬里，於中國古書版本方面為翹楚人物。在偽文《南詞引正》寫作的 1957 到 1960 年之間之前，趙萬里就在 1956 年，到中國書店演講，報告了他是如何回收殘書及修補古書，而可以在修復過程裡整舊如舊的原則。

在 1957 年出發前的 1956 年 11 月 26 日，在上海與鄭振鐸等人到長江劇場看了崑曲，包括了白雲生唱的《長生殿·驚變》及俞振飛的《長生殿·埋玉》。對魏良輔的所創的崑曲又加深了印象。

在偽文《南詞引正》寫作的 1957 到 1960 年之間，就在 1958 年的時候，趙萬里尚到北京新華書店和中國書店合辦的古舊書業務學習班上教課，對於從宋代到清代的刻本或寫本，甚至各時各地的刻書風格、刻工、行款、用紙等特徵，都一一有所講授。

一如吾人前所指出，一位有根柢的作偽者，一定知道可以讓學術不周全之士認為是真本，而且還以為是清初某帝時的鈔本，最淺近的方面就是在製造偽書時，在避諱字上動手腳即可。況且，趙萬里不只知道如何分辨清鈔本，也知道如何復舊如舊，也就是，可以在修補古書時，應該使用何種加工過的紙，把新補寫或補貼的手鈔新頁，讓它看起來就像是清初的鈔本一樣的復舊如舊，這種功夫，在其北京圖書館裡，就

有器材，有紙張，有道具，拿來一用一製，可以閉室造出《南詞引正》，天時、地利、人和皆備，造偽所需皆可求備於其一人了。何況，趙萬里偽造《南詞引正》以假亂真的方式更簡單，只不過依他和路工於江南訪書時找到的張丑《真蹟日錄》第二集單單拿出來，拆裝後來進去此份仿《真蹟日錄》第二集筆跡的《南詞引正》，再依趙萬里擅長的把善本書『復舊如舊』的心得，把書頁染黃成與找來的《真蹟日錄》第二集陳舊度一樣即可大功告成，等待引人上鉤而已。

因此不少學者，全都落入此一復舊如舊，或改新如舊的版本專家之手的小技之中，被耍得團團轉。當 1961 年偽文公佈後，趙萬里看着當時紅塵一票有頭有臉而不甚了了的所謂的『學者專家』中其圈套，把其仿製品當成真品，而發表一堆文章吹捧，含其偽文內中所偽造的“崑曲鼻祖顧堅”都信以為真，還把四百年的崑曲史拔高成“崑曲六百年”喧騰成虛偽崑曲六百年史時，看着當日的學界因着缺乏辨偽能力而紛紛信以為真時，趙萬里其心中對於當日的學術水平有何感受，亦實十分令人好奇了。

崑山土音百百樣——印證『土腔說』『曲唱說』『腔調說』是為海市蜃樓

鄭培凱《行腳八方》（百花文藝出版社，2014）內有〈探訪梁辰魚〉，其中有記錄實地到崑山而知道崑山竟然土音百百樣：

『崑山好友老楊跟我說，梁辰魚的後人住在崑山的巴城鎮一帶，還有一位九十多歲的梁氏後人，會唱曲，能擷笛，要不要去探訪探訪？我一聽，梁辰魚過世四百多年後，居然血胤流傳，而且還能承繼祖先的曲學余續，是得去看看。於是，就有了一番精心的安排，請老祈帶路，一同探訪。老祈是巴城人，專門調查崑山地方文獻與風物，不止是識途老馬，還說地方土話，可以跟當地人溝通無礙。我有點好奇，問說，崑山原本是蘇州治下的一個縣，巴城是崑山地區的一個鄉鎮，難道巴城人說的土話，蘇州人聽不懂嗎？老祈解釋說，外地人以為蘇州一帶說的都是蘇州話，既然崑山屬於蘇州地區，想當然耳，蘇州話一定通行無阻，其實沒那麼簡單。崑山城裏說的，比較接近蘇州話；鄉下地方說起土話來，蘇州人就聽不懂了。而且，不同的村子，土話也有差別，彼此聽起來也都吃力的。』

按，在當今戲曲學界，有一些人，在大倡崑山腔是源於『崑山土腔』，而土腔又是來自崑山方言，土音土語依字聲行腔於是產生了崑山土腔。吾人曾於〈歷史及中心偏見下的『土腔』論調——『崑山土腔』真相考〉（《宋元明戲曲史考略》，台北：城邦印書館，2015）詳考此說之來源如下：

『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。……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。』……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。』

於是從這些學者的崑山腔源於土戲開始，後來的學者，又開始出現是由崑山土音土語依字聲行腔成了崑山土腔之說，直到今日尚有如俞為民、曾某、洛地、路應崑等在唱和其論之中。出現有洛地『曲唱說』及某人『腔調說』的極端唯心虛無架構的體系，完全以土音土語依字聲行腔形成戲曲聲腔為唯心架構，對於真實的史料裡滿坑滿谷談南北曲都是先有樂調而後填詞的記載呈現在別人面前都在狀況外，真是十足諷刺呢。吾人於《崑曲史料與聲腔格律考略》及《宋元明戲曲史考略》（台北：城邦印書館，2015）二書，已以斑斑史料驗證這些幻想家之誤了。

而鄭培凱此文，把崑山的土音的百百樣指出無遺了。原來：

『外地人以為蘇州一帶說的都是蘇州話，既然崑山屬於蘇州

地區，想當然耳，蘇州話一定通行無阻，其實沒那麼簡單。崑山城裏說的，比較接近蘇州話；鄉下地方說起土話來，蘇州人就聽不懂了。而且，不同的村子，土話也有差別，彼此聽起來也都吃力的。』

即如交通及生活與知識水平都大大提升的現代，即如崑山當地，崑山城裡的土話比較近而不全同於蘇州話，到了崑山鄉下，『不同的村子，土話也有差別，彼此聽起來也都吃力的』，於是就透顯出土腔說或腔調說的無法成立的真相了。

原來，中國以往因為生活閉塞，交通不便，大多數鄉村裡的人，都是老死於此鄉此村，與它村也少往來，除了要事也少入縣城或到外地。於是，即若旁村子之間，講起土話，也各有差異，因為溝通少，各自發展的土話就自然有不同，於是造成不同村子，『彼此聽起來也都吃力的』，光是崑山一地的各村子即是土話各異。如果崑山腔真是由土音土語去依字聲行腔變出來的，那麼，如果像是梁辰魚，故鄉是崑山巴城鎮一帶的瀾漕村，梁辰魚的瀾漕村土音土語，旁村都還還起來吃力，就算瀾漕村出了崑山瀾漕村土腔，連崑山旁村都聽不全，遑論還能征服崑山地區了。

如此一看，光是崑山一地土音土語百百樣，就算真有土腔，也是崑山就有百百崑山各村土腔，而且每一土腔至多行於該村數十百戶之內，以這種農村生態，是形成不了戲曲聲腔的氣候的。所謂流行於戲曲學界一些人數十年的土腔說或腔調說，在史料所記南北曲是依腔填詞，腔先詞後，及土音的局限性的村村不同的真相透露之下，即證實了，根本就沒有所謂依各地土音土語去依字聲行腔而形成聲腔可以成立的餘地。因為，不止是不但與史料所記不合，而且與中國農村的古來的閉鎖性也不合，所以依字聲行腔的『曲唱說』、『腔調說』或『土腔說』，在各種證據說話之下，實可以休矣。

劉致中先生〈《浣紗記》的創作年代〉一文商榷

一、劉致中先生相信臆寫小說的清初吳陳琰《曠園雜誌》

清代康熙年間有一位浙江錢塘人吳陳琰，寫作過《曠園雜誌》一書。《四庫全書總目提要》卷 144 子部「小說家類」指出：『《曠園雜誌》·二卷（大學士英廉購進本）國朝吳陳琰撰。陳琰有《春秋三傳同異考》，已著錄。是書皆記見聞雜事，而涉神怪者十之七八。惟所記楊維垣偽題樞字，棄城夜遁，為劫盜所殺，非死於國事，及葬明莊烈帝始末，二事足備考證耳。』按，此書裡有以下的文字：

『錢唐周通政詩，以嘉靖己酉（二十八年，1549）領解浙闈，年才二十一。榜前一夕，人皆爭踏省門候榜發，周獨從鄰人觀劇。漏五下，周登場歌《范蠡尋春》。門外呼『周解元』者聲百沸，周若弗聞。歌竟下場，始歸。』

於是今人劉致中先生著成〈《浣紗記》的創作年代〉（《名家論崑曲——崑曲國際學術研討會論文集》）一文裡，就考證此人『姓名、籍貫、鄉試奪魁年份、官職，皆準確無誤。……後來都身居高位。……如不是事實，吳陳琰是不會隨便記載的。特別是周詩，這位吳氏的同郡前輩，二十一歲的解元公，放榜前夕還在歌范蠡尋春曲，肯定哄傳一時。……范蠡與西施的愛情故事，是浙人浙事，當地人大都知道，此事也就隨之口耳相傳下來。』而且還說：『尋春二字，這有助於了解……。這條記載的準確和可信。』因為，《浣紗記》『尋春』之名，見於明代最早刻本的第二齣齣名，所以說明『吳陳琰的記載，或是如實記載了杭人口耳相傳下來的名稱。』

按劉致中的以上這番的推理邏輯，可惜是實無法成立的，且細細分析來。

二、此書怪力亂神，已解消所謂『如不是事實，吳陳琰是不會隨便記載的』

先不談吳陳琰此作，是不是被四庫全書提要批評的『見聞雜事，而涉神怪者十之七八』。而要談的是，從中國文學的有小說的說部以來，寫作小說者，往往在實事裡，去加入衍伸的一段自創的故事。所以吳陳琰取浙人，嘉靖時的周詩其人的實人實事來寫故事傳奇，則雖『姓名、籍貫、鄉試奪魁年份、官職，皆準確無誤』，『後來都身居高位』，但劉致中却武斷的說此整個的故事情節於是就全屬實錄了：『如不是事實，吳陳琰是不會隨便記載的』，顯然此種推演邏輯是不能成立的。

按。像是此書裡其他的記載，都是『神怪者十之七八』，難道他公然寫下神怪十之七八，難道也可武斷認為吳陳琰此一士大夫，『如不是事實，吳陳琰是不會隨便記載的』，品德高尚，效法孔子，不言怪力亂神，一定不會寫出『神怪者十之七八』內容，則劉致中先生豈不是必得要證明此書裡的『神怪者』『十之七八』，每一篇都是後人或他人偽造的。但若如此指證，則此篇小說文字又豈能置身事外，也當是他人的小說家之言而托名於吳陳琰了，因為，『如不是事實，吳陳琰是不會隨便記載的』，是劉致中先生認為此篇文字為真實敘述的先決條件，但因書中其他內容已多印證此語不能成立，所以劉致中先生身為吳陳琰數百年之後的今人，為了一彰自己的說法，而美化吳陳琰，而顯然是一廂情願了，而其立論的吳陳琰寫文字『如不是事實，吳陳琰是不會隨便記載的』，只要一看此書多是神怪奇談，劉致中先生的高估吳陳琰其人又豈能自圓其說。所以其『如不是事實，吳陳琰是不

會隨便記載的』之辭，無庸置疑，本身就是無法自圓其說了，於是此段吳陳琰的記載的可信度也就幾乎夭折了，反而若依『如不是事實，吳陳琰是不會隨便記載的』的假設走下去，只得證明《曠園雜誌》包含此一故事就是托名吳陳琰的偽書了，而其內容和吳陳琰扯不上任何關係了。

因為，劉致中先生的立論前題是假定了這位吳陳琰是不語怪力亂神，而是『如不是事實，吳陳琰是不會隨便記載的』，於是吾人接着如要認為劉致中此一飾辭正確，就必得得出一個結論，那就是，《曠園雜誌》裡每一則怪力亂神的小說，都有吳陳琰高尚的人格做保證，因為，『如不是事實，吳陳琰是不會隨便記載的』，於是書中怪力亂神豈不都必須得出字字可信的真史料的結論了。

三、『肯定哄傳一時』『口耳相傳』却只有孤證

於是，既然此書擺明了就是怪力亂神的力作，於是若引用其內容，處處皆需引用時慎加考實，但因劉致中先生放下警覺心，像吃了顆定心丸，於是一路直通下去了，繼續用臆想牽拖到此周詩於嘉靖二十八年就唱了《浣紗記》，指出此事吳陳琰是實錄的，因為『周詩，這位吳氏的同郡前輩，二十一歲的解元公，放榜前夕還在歌范蠡尋春曲，肯定哄傳一時。……范蠡與西施的愛情故事，是浙人浙事，當地人大都知道，此事也就隨之口耳相傳下來。』

按，此事，如果是『肯定哄傳一時』及『當地人大都知道，此事也就隨之口耳相傳下來』，那麼，從嘉靖二十八年到清康熙年間之間百多年，怎會沒有任何筆記或史乘或地方志把此一人人皆知的鄉里美談記載下來呢，而是要到百多年之後的吳陳琰一人寫下來呢。最大的可能性，就是他個人臆想的小說情節，當然從嘉靖二十八年到清康熙年間，沒有任何浙

人會知道。於是，更令人起疑的，就是既然百多年來都沒有任何人記載有此一唱《浣紗記》情節，則連周詩會不會喜歡唱戲曲，都十分令人可疑，況且還沒有任何史料證據可印證，只除了清初康熙時吳陳琰編寫此本小說怪談的《曠園雜誌》內的奇談而已。

四、齣名為明早期刻本只能證是作者用此書立說而已

至於說，吳陳琰此文裡的『尋春』二字是明代《浣紗記》早期刻本的萬曆年間武林陽春堂本的第二齣齣名的文字，也不能證明因為『吳陳琰的記載，或是如實記載了杭人口耳相傳下來的名稱』。因為，一來，如上所述，『口耳相傳』不成立，而是反而可以證吳陳琰是據他手邊的明代刻本來編故事的。而劉致中先生的推想『如實記載了杭人口耳相傳下來的名稱』也只是推想，如上所指出的，證據薄弱如薄紙了。而劉致中先生用此一證據，接着以此《曠園雜誌》內有周詩唱《浣紗記》的小說家之語，以證明早在嘉靖二十八年（1549）之前，梁辰魚（1519~1591）三十歲前就完成了《浣紗記》，於是其說法連成立的可能性就都顯見沒有了。

五、吳陳琰不明戲曲史，隨意舉了《浣紗記》為例而誤

吳陳琰在《曠園雜誌》編織周詩的此一小說奇談，中間插入一段周詩唱戲。此時，他不幸沒有好好考證一下，他手上的其實是《浣紗記》早期的萬曆年間武林陽春堂本的刻本，還沒有更早的刻本，則顯然把周詩中式的時間的嘉靖二十八年，在所編故事裡，拿《浣紗記》去實之，就顯然未考慮到被抓包的失誤性的風險太大了。而後人把此一小說當真，而以失考的吳陳琰的所編的有漏洞的故事，當成史料大談《浣紗記》成於嘉靖二十八年之前，讓此篇學術文章的屬性，不等同於怪力亂神的《曠園雜誌》也難。

六、《浣紗記》成於嘉靖末年前後

《浣紗記》可能的完成時間，因汪道崑《太函集》卷一零七內，有〈席上觀《吳越春秋》有作凡四首〉，徐朔方先生在〈梁辰魚年譜〉裡認為『按編排順序，詩約作於嘉靖四十五年。』嘉靖四十五年即嘉靖的最末一年，以下則是隆慶元年了，徐朔方先生的推論即便有不準度，《浣紗記》當也是成於嘉靖四十五年前後，晚可至隆慶年間。而『崑山腔』之名更要晚到萬曆五到七年或更稍後始因時人尊梁辰魚《浣紗記》的成功而以梁辰魚的籍貫崑山而命名為『崑腔』（崑山腔），業已於本書另文〈魏良輔寫出『腔』及『崑山腔』即《南詞引正》乃偽文保證〉及〈趙萬里《南詞引正》內『楚腔』之名係抄自清乾隆時郝碩等奏摺小考〉二文剖析了。

談根本就沒有沈璟把崑曲『律化』的問題 -----讀俞為民《沈璟對崑曲曲體的律化》有感

中國的南北曲的曲體都是傳承自樂府、曲子詞、詞等俗樂的依腔填詞傳承而來的。一詞牌或曲牌的旋律，就是一首首固定唱腔的曲子，即如同一般的歌曲，每首歌曲的旋律是固定的。而且唱起來，一音都不能唱錯，不然，別人聽到了，就會認為唱者有唱錯的地方了。同樣的，因為南北曲亦為依腔填詞，因此，從南戲到元曲到明代以來的南戲的聲腔之起，如海鹽腔、崑山腔等等，也都是每一曲牌，也都是依腔填詞，一如元曲，所以為了演唱起來，不讓唱者有拗噪的感覺，所以不論元代周德清到了南曲於崑山腔時代，就特別重視了要讓崑曲唱來，也要回到其本質的依腔填詞的傳承，而此一傳承，即為『律』，沈璟只是一如元代周德清，或宋代的張炎、楊缵等人，依依腔填詞的『律』，並沒有所謂把不是律本的，去『化』為『律』的問題存在。

明代，只有在『律』之上，去變的問題。

變之小者，就是崑曲格律上所允許的『聲既不同，工尺自異』（吳梅語），即每一曲辭依平上去入的不同，於是依崑曲的調整之律，去調整表示該字的腔格的第一個音（即頭腔，或如台灣曲家朱崑槐指出的『腔頭』）。

而變之大者，就是完全不是在唱崑曲的自由曲唱，一如某些明末天下聞名的所謂崑曲清工，都是隨意自由唱的自由作曲的時代。依崑曲來看，這些自由曲唱的所謂的清工都是崑曲的罪人，但如果從中國音樂史的角度來看，中國的聲樂的作曲，在崑曲興起後的明末，出現了不少自由吟唱者，打著唱崑曲的名號，自由唱著自己的歌，雖然名義上用著南曲的曲牌名，但都是掛羊頭賣狗肉，造成一股旋律史上最豐富的時

代。但這些都是這些以崑曲為名，而實質上不是在唱崑曲，而在不同場合隨心吟唱，不必工尺譜，故沒有工尺譜留下來，都是即席引吭自由即席來唱。

後世的工尺譜，都是守律的戲工在清初以來，如康熙年代宮中的戲工留下了《曲譜大成》的一些工尺譜，而康熙末年，民間蘇州派的戲工留下了《南詞定律》裡的工尺譜，乾隆初年宮內外的一流戲工結合知樂文人留下了《九宮大成南北詞宮譜》裡的工尺譜。但到了乾隆年間，崑曲實已走上了蕭條的末路，其後的戲工，對於崑曲之律，已因生計受迫而無心無力研究，故以訛傳訛，其部份工尺譜曾被乾隆末年的清工馮起鳳收錄在《吟香堂曲譜》內。

而當時的清工葉堂，就是為了要當戲工之師，於是把戲工有錯腔的當時民間的戲工之譜，加上自己隨意的改腔，只求唱來美聽，所以為葉堂《納書楹曲譜》的王文治就在《序》裡直指，葉堂此譜，是『從俗而通於雅』，即是照著當時民間戲工有錯腔的『俗』譜，改腔去自以為『雅』的腔。因為，何謂『雅』，是純葉堂個人的領會，並無標準可言，所以《納書楹曲譜》裡的工尺，才會一去比對那些早年崑曲大盛時代的如《南詞定律》《九宮大成南北詞宮譜》的正確工尺譜之下，發現錯腔不少。

因此，沈璟並無所謂把崑曲律化的問題，而是只有那些『非律化』的問題，非律化，即是不知律的文人，自說自話，如湯顯祖，所填出來的曲辭，和已存在的該曲牌的旋律，無法配搭的問題，故話題應為：明末當時的『非律化』此一問題，即探討的應為那些非律化現象的起因、勢力範圍、影響力及貢獻與局限等，此始為在研究崑曲的守律與非律化上的正確研究取向。

掀起所謂『依字聲行腔』的『曲唱說』 及『腔調說』的蓋頭來-----白口吟哦

一、朱載堉掙擊依字聲行腔的『以平上去入為譜』是『世儒的陋說』

學界（包含戲曲界、詞學界、中國音樂學界，當然也含崑曲界）的一種臆說，就是『依字聲行腔』。吾人已於《崑曲史料與聲腔格律考略》、《宋元明戲曲史考略》二書裡，從詞曲的史料中，多方已陳述史料所載，中國的詞與樂的關係以『依腔填詞』為曲腔關係的唯一主流。除非不要正視史料，像是內地已故的洛地一樣，其生前天天在象牙塔裡做『依字聲行腔』的『詞樂曲唱』的白日夢遊症。不然，只要翻開史料，正視一下，輕而易舉的事，若是受洛地的騙而不查證史料而上當受騙，認學術之賊作父，在恍如睡夢情境下誤人子弟，就太不應該了。

明代以發明新法密律（十二平均律）而躍身為世界文化名人的朱載堉此一知樂大家，在其《律呂精義》外篇卷之五，有一篇《起調畢曲新說》裡，對於那些主張詩歌的配腔是依字聲行腔者，予以學理上的反駁，並指出這些讀書而不通的『世儒之陋說』是『與腔譜之理不相關』。『腔譜之理』，以現代的話而言，就是聲腔格律，即朱載堉指出，那種說法是和真正詩歌應該配的腔是一點都沒有任何學理上的相關，而認為『明理之士』即自曉，根本就不是值得『細辨』的。他指出：

『或以平上去入四聲為律呂之高下，…其以平上去入為譜者，亦欠通。且如『關關雎鳩』四字，皆平聲，如何歌，如何彈。又如『采采卷耳』四字，皆上聲，如何歌，如何彈。

『顛顛印印』四字，皆在疑母下，又是雙聲，又是疊字，如何歌·如何彈·『矜矜兢兢』四字一音，如何歌·如何彈·明理之士自曉，今不必細辨也。臣伏觀《太廟樂章》，深嘆造譜者不泥於世儒之陋說也。…文字同而音律不同。…一句內兩個兮字，一個是南呂，一個是黃鐘。…一句內重疊兩字，而用律皆不同。嗚呼，若此人者，真乃《樂記》所謂「惟君子為能知樂也」。

二、現代依字聲行腔號角手楊蔭瀏續『世儒的陋說』之魂

但這些被朱載堉指出的，主張依平上去入依字聲行腔是『與腔譜之理不相關』，却因為不知樂『世儒之陋說』，一代傳一代，而造成充斥於古今的依字聲行腔說，蔚為學術界的巨蠹，並一直在散播錯偽學術。

何謂依字聲行腔。中國語言，各地方的用聲不同，普通話用四聲，為陰平、陽平、上、去，像元朝周德清的中原音韻一樣的四聲（當然古今的個別字的四聲，兩者未必全同）。而我們就拿依字聲行腔的號角手的楊蔭瀏鼓吹依字聲行腔的《語言音樂學初探》一文來當底本。他於書中，以北京語言系統為例談字調，以自低音到高音分等距5級。1最低而5最高。他以陰平聲為55，陽平聲為35，上聲為24，去聲為51。

按，於此吾人要加以說明，其實，音階的1到5，其中3至4之間只有半音，但因比類較易比較，且實質也不影響結果，且人人易懂，不然，如果，也要把5階間區劃為等值，則陰平聲為升5升5，陽平聲為3升5，上聲為2升4，去聲為升51。唱也不易唱了。

我們可以看出了，這個語音的基準，是拿1為基準，以1為

基準，則陰平聲處於 55，陽平聲處於 35，上聲處於 24，去聲處於 51，因為都是以 1 為口音的基礎位置 1 做為度量的基準，於是陰平陽平上去此四聲，在語音時，就相對於 1 此一基腔，得配出 55、35、24、51。如果，依楊蔭瀏甚至曾永義等人，把這些字原封不動轉為以上這些依字聲行腔說者的認為土音土語轉而成了土腔，都是依其當地語言的字調轉為樂音。即，照着依字聲行腔說及其同伙的腔調說的說法，則唱來，也應該完整呈現在樂音上即是字聲的字調，亦即，陰平聲為 55，陽平聲為 35，上聲為 24，去聲為 51。

三、依字聲行腔基腔為 1，實為白口吟哦，而音樂性等於零

於是有關依字聲行腔以音樂分析的角度，就發現了其在音樂解釋及分析之下的特質，那就是，如楊蔭瀏所認為北京話的語音的四聲，可以視為都是在基腔 1 上，即，每個不同地方的中國人，在說話的時候的語音，相當於基腔為 1。當然，所謂 1 與否是相對而言，此一 1，也可以代以 3，代以 5，而相對地，於各地方方言的各聲，就亦相對地提高其基底，如是而已。於是，我們就發現了，所謂的語音，其基腔都是同一基底，在此一基底為基準之下，於是發出各語音來，因此，如果說出了一句『兩絲風片』，則依《語言音樂學初探》對北京話的語音的表示法，應表示成上聲字『兩』發音高如同 24，『絲』『風』陰平聲字發音高如同 55，『片』去聲字，發音高如同 51。於是『兩絲風片』連起來講出來的時候，發出此四字的音高的變化是 24,55, 55,51，即以樂理而看來，即是一條基腔為 1, 1, 1, 1 之下，『兩絲風片』應配腔為 24,55,55,51，此四字都有相同的基腔，即 1。

於是，我們掀起了所謂『依字聲行腔』的蓋頭來，即，依字聲行腔下，基腔必為筆直一底，不論，基腔為 1 或為 3 或為

5 或為 6，反正一句或一篇的整句或整篇，在語音時，其中每個字的基腔皆為相同。於是，我們就發現不管洛地的『曲唱說』或曾某的『腔調說』的所謂依字聲行腔，分析起來，發現在語音上就是每字基腔相同，於唱腔裡，只要基腔呈相同之下，也就是依字聲行腔。而那些主張依字聲行腔的人，分析其主張之下，即是要讓唱腔等於白口吟哦，即，相同於說話時的語音同步無變地轉為唱腔，即，語音的同基底，也化為唱腔之下，唱腔的每字的基腔亦呈相同。此時，依字聲行腔的唱腔實即語音相同音高，整首依字聲行腔的歌曲，其實都只是白口吟哦的本質了。也就是，如果『兩絲風片』在依字聲行腔說者的說法，語音化為唱腔，即唱出的是 24,55, 55,51，此時，『兩絲風片』每個字的基腔皆為 1，在基腔 1 上，隨四聲不同而調腔並以之連續前後腔。

四、例一：以《牡丹亭·遊園驚夢》的【皂羅袍】驗證崑曲非依字聲行腔

因此，一首所謂依字聲行腔的歌，從頭到尾其基腔一樣。於是我們就要將這些不管是『曲唱說』的洛地，或『腔調說』的某人，所高唱入雲的依字聲行腔說，是不是真如他們口沫橫飛，說得神奇活現的是崑曲的聲腔之理的真相呢，吾人舉二例小試一下。首先，拿最膾炙人口的《牡丹亭·遊園驚夢》裡的【皂羅袍】來做一個驗證。如果崑曲真要是依字聲行腔，則其曲辭如下，〔按：（）內的係襯字，此曲牌計十句，或曰九句，今按《九宮大成》，有斷者即為一句〕：『（原來）姹紫嫣紅開遍，似這般（都）付與，斷井頽垣。良辰美景奈何天，賞心樂事誰家院。朝飛暮卷，雲霞翠軒。兩絲風片，煙波畫船。（錦）屏人（忒）看的（這）韶光賤』，每個字的基腔皆相同，若 1 之屬。即，襯字不計之下，基腔譜成為：

（原來）姹紫嫣紅開遍，

1, 1, 1, 1, 1, 1

崑曲史料與聲腔格律考略（第二集）

似這般（都）付與，	1, 1, 1, 1, 1, 1
斷井頽垣。	1, 1, 1, 1
良辰美景奈何天，	1, 1, 1, 1, 1, 1, 1
賞心樂事誰家院。	1, 1, 1, 1, 1, 1, 1
朝飛暮卷，	1, 1, 1, 1
雲霞翠軒。	1, 1, 1, 1
雨絲風片，	1, 1, 1, 1
煙波畫船。	1, 1, 1, 1
（錦）屏人（忒）看的（這）韶光賤	1, 1, 1, 1, 1, 1, 1

以上就是把崑曲《牡丹亭·遊園驚夢》若依楊蔭瀏（含黃翔鵬、路應崑等）、洛地（含俞為民等）、曾某等人，所倡依字聲行腔說（含『曲唱說』、『腔調說』）去依字聲行了腔，則分析其音樂，其腔格的基腔譜必成為如上形式（按：1也可以改為任何一個音，但全都一樣改，即，基底是相對地一致性，此為語音的定性如此）。

於此，我們就發現了依字聲行腔，是音樂性等於零的，依字聲之下，只是發出同於語音的音，即基底為1的音，聲變而基底不變。也就是說，像是《牡丹亭·遊園驚夢》裡的【皂羅袍】，依字聲行腔之下，基腔全為1，即，其本質不是在唱一首歌，而是一直在發出1的音，即，從頭到尾此首歌只是重複一個1，從頭唱到尾，如同敲木魚念阿彌陀佛時，個個字音如一，沒有起伏。

但是，《牡丹亭·遊園驚夢》裡的【皂羅袍】，在崑曲自古以來，是依字行腔唱出的嗎。如上分析，我們現在就可以掌握驗明是否依字聲行腔的要訣了。各位，是否已看出了，如果，崑曲是依字聲行腔的。此曲牌重頭到尾基腔要相同，那麼，崑曲此【皂羅袍】的成腔之理，就是依字聲行腔，如果，不是，則任何說崑曲是依字聲行腔的，就是臆說了。

馬上驗證【皂羅袍】的本牌的腔格（基腔譜），一定要使用正確的唱腔譜，即如《九宮大成南北詞宮譜》《南詞定律》，絕不可拿充滿錯腔的如《納書楹曲譜》《集成曲譜》《與眾曲譜》等當譜例，以致於不幸用到了出錯的工尺，而反而敗事有餘，無法成事。吾人亦以《九宮大成南北詞宮譜》的範例《月令承應》為例，列出曲辭（含、表正板、/表載板或底板），及平仄譜與腔格譜（基腔譜，數字下有劃線者表低八度音，句末如有0者表平入聲字時之收腔音）：

紫霧、紅雲環、繞／。（仄仄平平平仄）一，一，1，1，1，一
 近微垣、深處，（仄平平平仄）一，1，1，1，一
 、非烟／縹、縵。（平平仄仄）5，5，一，一
 花肥、枝瘦、共推、敲。（平平平仄仄平平）5，5，5，一，一，5，
 3
 仁風、到處、蘇枯、槁。（平平仄仄平平仄）1，1，一，一，5，5，
 一
 （少甚麼）、鳳巢阿、閣，（仄平平仄）一，5，5，一
 、麟遊近、郊。（平平仄平）2，2，一，1(6)
 、玉階朱、草。（仄平平仄）5，5，5，一
 、金卮白、茅。（平仄仄平）1，1，一，1
 （今日裡）呈祥、獻瑞、瞻天、表。（平平仄仄平平仄）5，5，一，
 一，1，1，一

我們可以開始檢查此隻曲牌，當時樂工先創寫曲子時的用腔的情形：

第一句，腔形一，一，1，1，1，一
 第二句，腔形一，1，1，1，一
 第三句，腔形5，5，一，一
 第四句，腔形5，5，5，一，一，5，3，前全用5，末音時降至3
 第五句，腔形1，1，一，一，5，5，一，前用1，後降往5
 第六句，腔形一，5，5，一
 第七句，腔形2，2，一，1(6)，前為2，後降為1

崑曲史料與聲腔格律考略（第二集）

第八句，腔形 5, 5, 5, —

第九句，腔形 1, 1, —, 1

第十句，腔形 5, 5, —, —, 1, 1, —, 前為 5，後降為 1

我們沒有發現崑曲此一曲牌，從頭到尾都是用一致的基腔，即知，它是隻基腔在起伏，是一首真正的音樂性之下的歌曲，而不是依字聲行腔的語音轉樂音的依字聲行腔臆說。而崑曲曲牌每一隻都有其固定的基腔譜，這是因為崑曲每一隻曲牌，原都是固定了旋律的一首曲子，所以其每一個字所對的音都是固定對着的基準音存在。而再追根究底，一如吾人於《崑曲史料與聲腔格律考略》、《宋元明戲曲史考略》二書中，多方舉證探討的，由於中國傳統社會的樂工階層的存在，樂工完成了曲子，文人自填詞。曲子先詞而完成，文人填平上去入都不影響原有的曲子的旋律，因為，先曲而後詞，亦為自宋詞到南北曲的既有傳承，更是中國俗樂甚至雅樂都是先曲後詞，『依腔』再『填詞』，此所以南北曲而言，不會有什麼依各地土音的自然語音，依字聲去化為人工樂音，『曲唱說』及『腔調說』者，連史料都沒有去讀，只靠冥想做學問，真是要不得的。

五、例二：以千忠錄·慘觀（八陽）》【傾杯玉芙蓉】驗證崑曲非依字聲行腔而係固定旋律

吾人要舉的第二例，是在清初，出現了兩部傳奇劇作裡的，都十分膾炙人口，到近世有所謂『家家收拾起，戶戶不隄防』一語出現，指家家戶戶都在唱『收拾起』和『不隄防』。『收拾起』是指李玉（按：雖有人反對，如劉致中《明清戲曲考論》，2009年）所寫的傳奇《千忠錄》（按：後人為怕清政府抓到此禁戲，故改名為《千鐘祿》、《琉璃塔》、《千忠戮》等）裡的〈慘觀〉（八陽）一出裡南曲【傾杯玉芙蓉】集曲的第一句『收拾起大地山河一擔裝』，及洪昇所寫《長生殿》裡〈彈詞〉一出

的北曲【一枝花】曲牌首句『不隄防餘年值亂離』。現在就舉此一燴灸人口的名唱句《千忠錄·慘觀（八陽）》『收拾起大地山河一擔裝』為例，釋一釋此句因原始訂譜者葉堂的不別正襯，後出各譜因後之訂譜者都襲用，而造成幾百年來，人人都把此一名曲的此一名句全唱錯的後果了。

【傾杯玉芙蓉】曲牌是只集曲，即，是集了【傾杯序】及【玉芙蓉】曲牌而成。而『收拾起大地山河一擔裝』即【傾杯序】的第一句。此【傾杯序】，明代嘉靖年間蔣孝的舊編的《南九宮譜》裡是以元代傳奇《陳巡檢傳奇》裡的此曲牌為範例，其第一句為『霧鎖煙林映峭壁』（去、上、平、平、去、去、入作平），而沈璟的《南九宮曲譜》也用了此範例。其實，如果明白南曲的填詞之道，一眼實即可以看出『收拾起大地山河一擔裝』的襯字即頭三字的『收拾起』，而此七字句的正字即『大地山河一擔裝』（去、去、平、平、入作平、去、平），而一見即知，此劇作者（按：吾人於本書另文考證即李玉）的『地』用去聲字為拗嗓，即應上而用去，而『一』則以入代去，此以同為仄聲字的入聲字代去聲或上聲，為南曲填詞裡被允許，一般不視為拗嗓。而其餘各字的四聲使用如格。

因為沈璟的《南九宮曲譜》的【傾杯玉芙蓉】集曲裡所舉的範例為《香囊記》裡的『步躡雲霄際聖朝』（去、入、平、平、去、去、平），第二字的『躡』于《陳巡檢傳奇》裡的『鎖』為上聲字，而此處用以入代上，正是以同為仄聲字的入聲字代去聲或上聲，為南曲填詞裡被允許，一般不視為拗嗓的明證。

而李玉是以『收拾起』為襯字。於是，如果，訂譜者能先分出正襯，則就可以有正確訂譜的可能了。不過，此一《千忠錄·慘觀（八陽）》，從其第一次見於現存最早收錄此出的清乾隆末年的葉堂的《納書楹曲譜》起，就因為葉堂不是真正

依格訂譜，而只是如同為其寫序的其友王文治在序文裡指出的，葉堂此譜是『從俗而可通於雅』，是指他是把當日民間（『俗』）戲工演唱的譜子拿來，用自以為好聽的『雅』的角度來改些唱腔，於是葉堂此曲譜《納書楹曲譜》也是一如其當時的俗譜，是完全看不出曲子裡哪一個字是正字，哪一個字是襯字，因為《納書楹曲譜》沒有區別正襯，而且葉堂也完全不重視正襯何在，而只塗改原唱法，把原曲牌改些自以為的『雅』腔，也正好可以從此句的因不分正襯而出錯，葉堂都不知去改正，即可以看得出來葉堂此譜不是正確的唱腔的崑曲譜，即，是許多不合格律之處的自由改腔唱，而使原始崑曲應唱唱腔面貌已非的曲譜。

此【傾杯序】的第一句，從《九宮大成南北詞宮譜》裡對於蔣、沈二譜所舉的元代傳奇《陳巡檢傳奇》裡的範例，都訂出了正確應配的工尺譜，即：

『霧鎖煙林映峭壁』→5, 3, 6, 56, 2, 21, 6（簡譜數字下雙線表高八度音），此句的腔格譜，乃只視平與入聲，陽平字取其陰平格，陽入聲字取其陰入格；而仄聲的去或上聲字則以『一』表之，則此句的腔格譜（基腔譜）如下：
—，—，6，6，—，—，6

而《九宮大成南北詞宮譜》也為沈譜裡的【傾杯玉芙蓉】集曲裡所舉的範例為《香囊記》裡的『步躡雲霄際聖朝』曲配上了正確唱腔譜→5, 3, 3, 6, 216, 56。按，因為崑曲是以固定唱腔為底腔，即，崑曲的每一曲牌的基本曲調，是每一曲牌都是固定了唱腔的歌曲，故此句與上一句的基腔譜除了某些原因外（按：說見後）一定相同，故檢查此句的基腔譜，為：
—，—，6，6，—，—，6

不過，如果吾人明白崑曲七聲調腔的原理，陽去聲字必出自

基腔，即，該字的陰平聲腔處，即知，像是《陳巡檢傳奇》的首字『霧』是陽去聲字，實已經判定了此字的腔格為5，5為此字位上的陰平聲字腔格，而再看《香囊記》的首字『步』陽去聲字，亦是5，出腔于陰平聲字位上，亦即，此二例之下，首字的腔格為5，於是此二字的基腔譜即為：

5，5，6，6，—，—，6

如果不信，再看清康熙年間的《南詞定律》裡舉了一個李漁的《慎鸞交》的『骨肉分離送遠行』（陰入、陽入、陰平、陽平、去、上、陽平），其訂譜為：5, 3, 6, 6, 21, 35, 56，按，李漁填詞於此句第六個字應去而填上聲字，為拗嗓，但雖拗嗓，於崑曲訂腔無礙，只是非唱原始的歌曲【傾杯序】應有的唱腔了。『骨肉』訂腔5, 3，即知，陽入聲字的基腔即其陰入聲字時的腔，『肉』陽入聲字為3，陰入聲字時應高一音，即5，而陰入聲又聲位即陰平聲位，亦即基腔，故『骨肉』二字的基腔為5。所以此句的七個正字的固定唱腔的底腔為5，5，6，6，—，—，6。以上三例，腔格皆如一，證明崑曲是以固定唱腔為腔格。

以上見於崑曲聲腔格律譜的【傾杯序】的第一句的三個譜例，含：

《香囊記》裡的『霧鎖煙林映峭壁』，腔格為：5，5，6，6，—，—，6

《陳巡檢傳奇》裡的『步躡雲霄際聖朝』，腔格為：5，5，6，6，—，—，6

《慎鸞交》裡的『骨肉分離送遠行』，腔格為：5，5，6，6，—，—，6

而且，以上的『—，—』處的真正腔格，亦可以訂出，即，崑曲裡的仄聲字的上聲或去聲字，是以前方的平或入聲字或者是後方的平或入聲字的腔格為腔格，但此例裡，前方及後方的平聲字的腔格皆6，故此處的『—，—』即確定地系『6，

6』，所以以上三例的固定唱腔為：5，5，6，6，6，6，6。如果新填入的辭，其陰陽七聲有變，再於此固定唱腔上去調腔，於是呈現因為以上三例不同的字上的不同的陰陽七聲，於是有不同的工尺被調整出來。

其意義，即是，拿出了實例，如以上的【傾杯序】的第一句，都是一定以『5，5，6，6，6，6，6』為其固定底腔，在此一底腔上，再隨填入的新辭的陰陽七聲進行『調整』唱腔。每一字位的都是固定的，或會有少數情形之下某些字位上的特例者也被允許之例成立，則是因為尤其像編訂《《九宮大成》》南北詞宮譜》的那些曲師曲家等，會認可一些當日通行的散出裡的時行唱腔的一些出入處，也認可及包容，承認其亦為此曲牌的另一例。

六、小結

也由以上的舉例，可以體認到為何朱載堉表示依字聲行腔，以平上去入為譜是『與腔譜之理不相關』，而認為『明理之士』即自曉，根本就不是值得『細辨』的，今吾人在崑曲上完全得到驗證其命題之真。

而且得證出，崑曲南曲每一曲牌的唱腔，都像古今任何歌曲，唱腔是固定，而且此固定唱腔和陰陽七聲無關之下，就已存在的，不是依字聲才去行出了這些腔，更不是依土音的字聲去行出這些固定唱腔出來，而是樂工們在曲辭出現之前，就已完成這些曲子的旋律，於是像是洛地的『依字聲行腔』的『曲唱說』，所主張的崑曲『原無定腔，故曰：同一曲牌，以至同一曲辭，唱家，可以按曲唱規則各各唱出不同旋律，唱法，各顯其長，各逞其能』（按：見《“曲”“唱”正議》，洛地，上海戲劇學院學報，2006年第1期），或臺灣的曾某的依土音的字聲行腔的『腔調說』於是由以上的實證，就

可以被印證純屬虛構。

朱載堉澄清了依字聲行腔才不是腔譜之理，而現代音樂學界及戲曲界却有學者或作曲家反而以依字聲行腔此一延續古來不知樂文人間臆說，去日日耳提面命後學，還有人大倡『依字行腔是中國傳統作曲形式』，在在都使音樂界及戲曲界不少人，上了當而去照着依字聲行腔作曲，寫出猶如在念經吟哦而缺乏音樂性的曲子，使近數十年來，大部份戲曲創作或歌曲、歌劇的音樂性及表達聲情喜怒哀樂都照着口說吟哦之法去我講即我唱，而把歌曲及戲曲唱得不成其音樂作品，而是念經吟哦，極為難聽入耳。而乏創作靈感的歌曲及各種戲曲充塞大地，知樂者惟只有罷聽始能讓耳根清靜。不禁使人為音樂界及戲曲界的音樂美之不振而悲，也不得不嚴斥從前朱載堉已痛斥過的，而現在尚在到處散播的依字聲行腔以平上去入為譜的『世儒的陋說』。

雖則如洛地此一內地學界騙棍級的巨蠹近日已死，但塵世間尚有幾多人還在散佈『世儒的陋說』的依字聲行腔，有識之士豈能不效朱載堉鳴鼓而攻之乎。

七、補題：從作曲人的立場談一談為何不能『依字聲行腔』

現在，吾人單從作曲人的立場談一談為何不能『依字聲行腔』。我們舉兩句簡短歌詞，有一寫詞者，寫了一句『我真高興』，另一寫詞者寫了一句『我真生氣』，於是交給一位虔誠的依字聲行腔的信奉者則他們一定會說，土音土語生土腔，北京語的四聲生北京腔。依字聲行腔，最標準的就是：——『我真高興』配上聲為 24，陰平聲為 55，陰平聲為 55，去聲為 51，如此一來，即是標準的依字聲行腔，我講即我唱。

——『我真生氣』配上聲為 24，陰平聲為 55，陰平聲為 55，去聲為 51，如此一來，即是標準的依字聲行腔，我講即我唱。

我們於此發現依字聲行腔者最大的問題了。那就是，配出來的所謂字聲的腔，只是表達了一個目的，就是唱等於說，只是讓唱的比說的像『長言』（拖長的語言）些的，一樣的腔口，一樣的音高。那麼，情緒，一首歌曲要表達的聲情，感情到哪裡去了。因為，以四聲來看，此二句完全相同，但第一句『我真高興』，一位真正的作曲家，一定要顧到字面的感情因素，因此，他必定要配出有愉悅氣氛的音符。而第二句，雖然四聲同於第一句，但是其歌詞是要表達生氣的情緒，作曲家一定要配出生氣的心情。但在依字聲行腔下，只能依字聲的平上去入去走音符之下，感情不見了，生氣和高興的配出的音符竟然是相同的。看看，這到底是個什麼鬼物的『依字聲行腔』說法呢，無怪乎明代的朱載堉會動肝火而痛斥了。

談崑曲的『研鑽語言法以發展音樂』及『依字聲行腔』可局部成真

一、蕭而化先生談崑曲是『研鑽語言法以發展音樂』

已故數十年的音樂學者蕭而化先生（1906~1985），在他的《中國民謠合唱曲集》（台北：開明書店，1967年）的〈序〉裡有一段文字，指出：

『藝術家音樂，沒有甚麼可觀的成績。明代魏良輔創製崑曲，的確是一次藝術家音樂重大的努力。可惜是，第一，走錯了路。他研鑽語言法以發展音樂，不研鑽音樂法以發展音樂，這就大錯了。第二是樂器太簡陋了（現在仍是如此），配合不起來。崑曲的那一點成就，完完全全是他那莫大的音樂天才勉強長成的結果。有如岩石上長出來的一棵小樹。』

二、明代崑曲以前沒有『依字聲行腔』的實例

其中的『研鑽語言法以發展音樂』是指，若從音樂法角度來看，崑曲的音樂表現力是不足的。但此文，則是要從蕭而化先生的『研鑽語言法以發展音樂，不研鑽音樂法以發展音樂』一語之中，談一談中國不知樂者所臆想幾千年的『依字聲行腔』，雖於實證上，不管是拿現存各古譜，如宋朝朱熹所錄出的詩經的或是五代至北宋都有可能，而朱子認係唐譜；或南宋姜白石的十七首宋詞的樂譜（按：姜白石自有其一套曲腔關係，在其《大樂議》裡，但亦非後人的所謂依字聲行腔的主張，而有詩的平仄傾向，此吾人另有它文論之），或是迄今尚保存的南宋雅樂的樂譜，都找不到任何『依字聲行腔』的蛛絲馬跡，甚至是古來琴歌亦然。

明代以發明新法密律（十二平均律）的朱載堉此一知樂大家，在其《律呂精義》外篇有一篇《起調畢曲新說》裡，其指出：『或以平上去入四聲為律呂之高下，……其以平上去入為譜者，亦欠通。且如『關關雎鳩』四字，皆平聲，如何歌，如何彈。又如『采采卷耳』四字，皆上聲，如何歌，如何彈。『顛顛印印』四字，皆在疑母下，又是雙聲，又是疊字，如何歌。如何彈。『矜矜兢兢』四字一音，如何歌，如何彈，明理之士自曉，今不必細辨也。』

朱載堉認為『以平上去入四聲為律呂之高下』，是這些讀書而不通的『世儒之陋說』，而『與腔譜之理不相關』，即和真正詩歌應該配的腔是一點都沒有任何學理上的相關，而認為『明理之士』即自曉，根本就不是值得『細辨』的。

但是歪打正著，到了明代崑曲興起以後，却因著崑曲係以海鹽腔的曲牌的固定了的唱腔在調腔，於是在海鹽腔曲牌上，只要旋律是重復音時，這種狀況下，古來不知樂文人的夢想的理想『依字聲行腔』也就在某些情況下可以局部出現了。吾人於上文指出了，有關『依字聲行腔』，在音樂形態上，它是有一條基準線的，以音樂術語來講，那就是在基腔相同的時候的那一段歌曲，就實質上等於『依字聲行腔』。

三、『依字聲行腔』的音樂形態是音樂性等於零

以貝多芬的《命運交響曲》的主題為例，其旋律 3331, 2227，這段音樂，雖兩個樂思都是重復了三音，後再出現了不同的音，但 3331 及 2227 皆是一段音樂性十足的音樂，雖有重復音佔四分之三，亦無礙其音樂性。如果吾人唱的是 3333,3333，連續八個音都是同音，那麼，除非在一首音樂裡，此處由作曲家為了其音樂性的需要，必須此處採八個相同的

音在反復，否則將面臨是缺乏音樂性，猶如在念佛經或是吟誦某些詩的念腔。

吾人要說明的是，音樂必有需要反復音的時候，而且，甚至還有出現很多反復音的樂段，但如果一首曲子，重頭到尾都是反復同一音，那就完全不是音樂了。吾人曾於上文裡說明，因為所謂的『依字聲行腔』，在音樂形態上，即是以底腔是完全相同的基準音上，依字聲的聲調的高下佈腔，是沒有音樂性的。

亦即，一首純為依字聲行腔的歌曲，只等於是在念一首歌，而不是在唱一首歌。而且樂符裡的成份，只有顯示出語音，而無樂音的成份，故此種『依字聲行腔』所寫出的歌曲，等同念佛經，所以古人稱此種『依字聲行腔』所譜出來的歌曲，不承認是歌曲，而認為只是『吟』，只是『叫』。

四、古代人民對依字聲行腔寫出來的歌叫它『吟』，叫它『叫』

在實用上，古來亦只有少數特例，是為了好玩而『依字聲行腔』。依平上去入四聲，是齊梁間沈約發展，而用於五言詩的諷誦，即念詩的用腔之用，以使詩體能擺脫以往詩為歌詩，即詩是音樂曲子的歌辭及曲子的奴才。這個依字聲行平上去入的只能用於吟哦，從古時的市井小民都一概皆知的通俗常識。

因為，從前里巷歌謠、村坊小曲都是『先製譜，後命詞』（《宋史·樂志》），即都是由樂工等知樂的人先寫出隻動聽的曲子，一些知樂的下層文人，於是給曲子填上了詞。所以人民對於那些依字聲行腔的特殊狀況產生的歌曲，就特別以『戲樂』的心態，以嘲笑的心情在看待。如，市井販賣東西小販都有

其特別的叫賣聲，當時的有人為了取笑之下，就模仿了那些小販的四聲（『聲韻』、『吟哦』），於是依字聲行腔寫出曲子來當做『戲樂』，即消遣嘲弄。宋代高承《事物紀原·博弈嬉戲·吟叫》：『京師凡賣一物，必有聲韻，其吟哦俱不同，故市人采其聲調，閑以詞章，以為戲樂也。今盛行於世，又謂之吟叫也』，就是指此之謂。

人民有這種嘲弄心態，因為那種依字聲行腔寫出模仿小販『吟哦』的曲子，都是不入人民之耳的不算是一首歌，於是才出之於嘲笑聽這些依字聲行腔的歌，而且把這種歌的本質都用兩個字表達，那就是『吟叫』，也就是，依字聲行腔寫出來的音樂歌曲，看成是特例為了好玩而已，故做為『戲樂』而取笑之用，而認為只是『吟』，只是『叫』，自不為一隻歌：

五、崑曲因係『依字聲調腔』故歪打正著，出現局部無音樂性的『依字聲行腔』

吾人上文曾舉清代的『家家收拾起，戶戶不隄防』一語，其中『收拾起』出自《千忠錄》傳奇的〈慘靚〉（八陽）的【傾盃玉芙蓉】集曲裡的【傾盃序】的第一句『收拾起大地山河一擔裝』，並指出了此句裡的七字句『大地山河一擔裝』的腔格譜（基腔譜）是：

5，5，6，6，6，6，6

而隨着別的曲辭的不同，依陰陽七聲於其上去調腔。而此句，一看前二字腔格『5，5』，同音反復二次，腔格（底腔）一致，即是局部在『依字聲行腔』；而後五字的腔格（底腔）為『6，6，6，6，6』，同音反復五次，腔格腔格（底腔）一致，即是局部在『依字聲行腔』。但是從海鹽腔的角度，此句的唱腔，並非此腔，而是固定了，只是因為崑曲的調腔術，是以陰平聲腔為準，吾人始找其據以調腔的腔格的底腔如

上。

六、歷來形成崑曲『依字聲行腔』說的偷天換日法

從崑曲誕生以來，都是以主張唱原曲牌的固定唱腔為主流，如明代曲家沈璟、王驥德、凌濛初、沈寵綏等，調腔只是不得已，他們口中所說的『律』也就是指曲牌的固定了唱腔的旋律；他們所說的『守律』就是要大家唱歌一定要哪隻曲牌就唱應唱的該曲牌的唱腔的旋律，為了要唱應唱的旋律，所以填詞時的四聲，應照大家熟悉的慣例的四聲去填，才不會不得已去調整了原曲牌的唱腔。而因為崑曲像其他南北曲，都是每隻曲牌有原本的固定了的唱腔，所以都是唱腔早於字的四聲完成的，哪有對於不知樂者，為了冥想樂理而不得，恍惚中以為是依字聲再去配音符之虛構，一如朱載堉所批判的『世儒之陋說』去『以平上去入四聲為律呂之高下』。

但到了清初崑曲衰落以來，不少所謂的曲家或學者專家們不曉崑曲格律，一味以腦細胞的活動以逞，想像崑曲是依字聲行腔，到了民初以來蔚為江河大流。按，如果崑曲是依字聲行腔，則吾人分析其腔格譜，必見其底腔全部是同一音，但大多數的崑曲曲牌的腔格譜，全曲的底腔却是在變化中，少數幾乎大多數腔格相同者，多出現於引子及快曲裡。吾人曾於1995年的《九宮大成南詞腔譜稿》裡，舉了仙呂宮及中呂宮的引子、過曲及集曲二百多例的腔格譜。其實，吾人只要一翻閱其中各曲牌的腔格譜，就知道該一曲牌的腔格的真相。

而像是近代以來，不會訂譜且不明格律，却以習作心得《螾廬曲談》誤導後人百年的王季烈（1873～1952），其《螾廬曲談》第三卷的《論譜曲》最大的誤失，就在於王季烈完全不知崑曲是如何譜曲。他完全不知道崑曲（南曲）是來自於

魏良輔當時代的追求『新聲』及『轉音』的同好，把當日海鹽腔的曲牌固定唱腔當做崑山腔的曲牌唱腔的來源，而把它們改成『新聲』，方法就是加上『轉音』。因為不知道，所以不知道崑曲是每一曲牌都是有固定了的唱腔做為基準。他以為崑曲曲牌是創造的，而且以為是依字聲行腔呢。他在《論譜曲》第五章〈論腔之聯絡及眼之布置〉竟然寫出了一段自我供狀，供出他完全不曉崑曲的固定唱腔存在的事實：

『凡平聲字相連之處，其宮譜不宜驟高驟低，蓋平聲字之音節，以和平為主，縱有陰陽之區別，其腔之高低，相差亦不過一級而止。』

他這段話，就是明顯的依字聲行腔的論調。也就是，他不知道崑曲曲牌的腔，早就是存在好端端的，不必去依王季烈猜想應平聲字接平聲字，應腔平平的，沒有起伏。他所說相差不過一級，即指若陽平聲腔則低於陰平聲腔一級。所以陽平去連陰平，或陰平連陽平時，至多差上這麼一級。亦即，如果陰平連陰平，或陽平連陽平，連這一級也是不差的。這就是依字聲行腔的論調之於現代崑曲界，首先公然猖狂大言者，即王季烈此人了。

後來，此書傳到了德國，被寫作《中國音樂史》的王光祈看到了，因為他也不懂崑曲，以為王季烈公佈了崑曲格律的真相，所以大加引用王季烈不少錯論，造成此誤又再傳導到了日後的中國音樂學界，就被實不明崑曲格律，靠臆猜論學的楊蔭瀏吸收了去，楊蔭瀏於早年的《中國音樂史綱》裡的『歌曲配字原則表』及後來文革前完成而出版上、中冊（文革後再出版未及出版的下冊）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。而後來如武俊達《崑曲唱腔研究》（人民音樂出版社，1987）、洛地《詞樂曲唱》（人民音樂出版社，2001）、孫從音《中國崑曲腔詞格律

及應用》(上海音樂出版社, 2003)與俞為民《曲體研究》(中華書局, 2005)、《崑曲格律研究》(南京大學出版社, 2009)等, 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, 以偏概全, 而非真實存在的事實, 以上諸人之誤, 皆可以從檢視各曲牌的腔格譜一目了然。

我們只要明白崑曲曲牌的腔格, 凡是一曲牌, 某一句的某幾個字的腔格皆如一之處, 這些作者只要取來論證依字聲行腔成立的舉例就可以了。如【傾盃序】的第一句『5, 5, 6, 6, 6, 6, 6』裡, 這些作者, 只要取前二字或後五字為例, 不要談那第二字到第三字之間的音樂性方面的腔格性差異就行了, 就可以以偏障全以及片面與局部來偷換掉全面而大談崑曲是依字聲行腔了。就可以把有音樂性的5, 5, 6, 6, 6, 6, 6換說成是全部是依字聲行腔在進行的, 而其大者, 就是不必依舉譜例全面說明(因為根本就不懂崑曲成腔格律), 只靠筆燦蓮花, 就架構起像是洛地唯心唯識世界的『依字聲行腔』的『曲唱』說, 而倡取消曲牌; 及曾某純由腦袋構想唯心的『腔調說』架構, 以釋崑曲等南北曲了。

七、對崑曲局部產生依字聲行腔的抗爭

(一)、首次是明末末流清工自由唱

由於崑曲是在海鹽腔的曲牌唱腔, 經修飾後成為崑曲曲牌的固定唱腔, 而以其腔格為底腔, 於必要時, 可以調腔以適不同陰陽七聲的填入。但一如吾人所舉的例(更多的有關各曲牌的二百多例腔格譜可見筆者《九宮大成南詞腔譜稿》), 崑曲腔格譜裡在各句裡, 反復音用的很多, 至少兩兩相同的不少, 凡是這些地方, 就都有形成了局部的『依字聲行腔』, 尤其出現在引子裡及快曲裡的不少。於是, 就造成這些處的旋律, 就有像是『依字聲行腔』下音樂性等於零的情形出現不

少，即如蕭而化所指出的『研鑽語言法以發展音樂』的勢必導致音樂性不足。

於是，明代到了晚期，就出現了不少的清唱者，他們為了不管是不是像是潘之恒的自承認是不知樂，但好『新腔』，而唱家在這些不知樂却好附庸風雅的文人的喜好新腔的推波助瀾之下，於是自由地把曲牌唱腔自由唱，只求討好潘之恒等外行所要求的『新腔』，於是同樣曲牌，在第二隻的【前腔】於再唱一次時，竟然完全自由唱，不去合於原來或有依字聲行腔而缺少音樂性的腔出來（按：而即使第一隻也是自由唱），因此被沈寵綏在《度曲須知·絃律存亡》裡大大批評。

於是崑曲有這種其天生構腔結構性的缺少音樂性的局部依字聲行腔，首度就在明末被清唱界不少人應不知樂文人要求『新腔』而改變，一味自由唱，依音樂性自由表達。這種表達是站立於反依字聲行腔，去追求音樂性，違背魏良輔等崑曲先進們要求的『語言性』。（按：但像是今世洛地完全本末倒置，因不曉格律，反而讚美沈寵綏所指斥未依崑曲格律的不少依字聲調腔法，而純以音樂創作角度創曲的末流清工，被扭曲為『依字聲行腔』的『曲唱』，洛地不知明末的末流清工主張的是自由曲唱，反而是背反於崑曲格律含部份依字聲調腔的要求，可謂洛地學問完全做顛倒了，都是因其不明格律之下，純用唯心構思來做學問，脫離真實之故。）

（二）、第二次是清代俗譜自由改變腔格

像是《千忠錄·慘觀》的【傾盃玉芙蓉】的【傾盃序】首句裡的七字句『大地山河一擔裝』裡的，自清乾隆末年俗譜而被葉堂採入於《納書楹曲譜》裡的『山河一擔裝』五字的唱腔，其腔格譜依前指出，皆為『6，6，6，6，6』。但自清乾隆末年俗譜而被葉堂採入於《納書楹曲譜》把此五個字的太像『依字聲行腔』而缺乏音樂性，等於念經，改變了腔格，

成為『6，6，1，1，6』，於是腔格由6上升至高音1，再下降至6，更加有音樂性出來，而取消局部『依字聲行腔』的困境，提昇音樂性，當然，於是就不合於崑曲的格律，而出現了錯腔的原因之一。所以『一擔』依格律應以基腔為『6，6』，唱如61，21，而因為現存所有各譜全依清乾隆末年俗譜而被葉堂採入於《納書楹曲譜》的改動基腔為『1，1』，而唱成1，21而避免依字聲行腔造成的音樂性不佳，但也就不合崑曲應唱的唱腔而出格了。（按，2演唱時應有豁腔而添一3音）

（三）、引子及快曲常用乾念取代吟唱

在俗譜裡，我們往往發現引子都沒有唱全，往往只唱結尾處一句或數字等情形。因為，引子的出處，往往來自宋詞，而宋詞原本的唱腔，於明代南戲時，早已亡盡，這些唱腔，在崑曲裡常接近於『依字聲行腔』，或極多反復音，因為『依字聲行腔』沒有音樂性，因此，對於伶人而言，不如就用念的，只有於牌子末稍配上幾腔。

而同樣於俗譜內，我們也可以發現，不少快板曲，是用念的，而不是用唱的，只有點板而無唱腔。而快曲，亦常多接近於『依字聲行腔』，或極多反復音，因為『依字聲行腔』沒有音樂性，因此，對於伶人而言，唱與不唱效果一樣，不如就用念的。

（四）、崑曲的非音樂性濃厚的困境

以上論述，可以看出，崑曲的唱腔是二重結構，首先是先有據以調腔的底腔（即，形成腔格譜，或名基腔譜）；再於其上進行依填作曲辭的陰陽七聲不同，而加以調腔。也因此造成片面的『依字聲行腔』造成其音樂性等於零。

（五）、崑曲結合音樂性與語言性略述

蕭而化指出，崑曲『研鑽語言法以發展音樂，不研鑽音樂法以發展音樂』，這只是能適用於第二階段的成腔，即，上述的在固定了的底腔上去調腔時，是以『語言法』（依字聲調腔）。但在第一階段，那隻海鹽腔的唱腔，却是依南北曲及宋詞等『依腔填詞』傳統，由樂工先完成優美的唱腔，作為曲牌的固定唱腔，而崑曲的音樂性的確保，即是在第一階段時，樂工所創造的各隻曲牌的固定旋律了的唱腔的創造唯美的純『音樂法以發展音樂』，在崑曲形成所據以成腔的海鹽腔的曲牌固定唱腔上，但崑曲取用海鹽腔的曲牌唱腔，實有梳理過，其原則，是要依字聲擺腔的方式調整過海鹽腔的固定唱腔了，使之更適於第二階段的調腔。並且在慢板時，也插入了『伴唱音型』，形成語言性之中，亦有音樂性的滲入。

故崑曲的音樂形態，只要詳加分析，其仍是有顧到音樂性，但是被其『語言法』之下所削弱，這是吾人研究崑曲曲牌的音樂所獲得的結論。

南曲務頭疑案解題：【皂羅袍】曲牌的務頭不在『雨絲風片』，在哪裡？ ——【皂羅袍】是沒有務頭的曲牌

清代孔尚任於康熙三十八年（1699）寫成的《桃花扇》傳奇，於第二齣的《傳歌》一齣裡，藉由淨角的蘇崑生教李香君唱《牡丹亭·遊園驚夢》裡的【皂羅袍】『原來姍紫嫣紅開遍』此曲時，指出『又不是了，絲字是務頭，要在嗓子內唱』。即指在【皂羅袍】內的『雨絲風片』裡的『絲』字是務頭所在。後來，王季烈在《螭廬曲談》裡指出：『實與務頭無涉，孔氏不解務頭二字之義，而將雨絲為務頭，與絲字不可出聲唱，二事誤併作一事，遂使學者益滋疑惑。』按，王季烈之猜測是也，但王季烈也沒有正確解釋出務頭之義，因為，對於南北曲皆依腔填詞不知曉，且未熟讀史料而未着意於此，且也因不知崑曲訂譜之理，而把裝飾的副腔論成了主腔，而且還錯認曲牌的詞體的每字的四聲去依字聲行腔聯絡了主腔而得出崑曲曲牌，以致於最後跟著文人吳梅，釋務頭為平上去三聲相連處。不曉南北曲都是曲子先寫就了，在旋律產生時還沒有曲辭的四聲的存在，曲子就寫出來了。而務頭，正是寫曲子的樂工曲師在寫作一首曲子時的旋律最高潮動聽處所在，以一首曲子旋律如波濤起伏，其中浪頭最高或最低之處（按：依作曲之理，最低處，也可以形成高潮動聽處，但不如旋律最高處來得較易吸引人，所以王驥德就提到從前曾聽沈璟談到『高務』二字，只是當時沒有詳問。今按，或『高務』乃即指是唱腔最高潮處在音最高的位置），猶如一條如龍身的旋律，突而到了高潮動聽處處，好似此時龍頭昂起，帶領全曲，故高潮動聽處即如龍的『頭』，一首旋律的高潮動聽處最為吸睛，是樂工曲師心血的所在，故樂工曲師心血所聚，為其寫曲所『務』的就在於『頭』，以是形成的『務頭』此一金

元『市語』就在元代流行，如元代百二十回的《水滸傳》也有提到了白秀英唱到『務頭』，這是因為婦孺皆知的元代流行的市語，故也被寫入到小說裡，故『務頭』也並非周德清的發明。

由於古來樂工曲師能寫曲不能寫論說文字，而文人即便愛好曲子，但多半不知樂理，因此古來百分九十九的文人論到務頭，因為不曉樂理，皆附會用文字的四聲去比附，以圖找尋解答；而且各說各話，人人不能服他人，以致於成了眾位古來不知樂者間張三李四各自為說，故而紛沓不絕的懸案。即使如今戲曲學界，談務頭最仔細的如台灣的李惠綿的《戲曲批評概念史考論》（台北；國家出版社，2009）一書，但可惜的，仍是一稟幾百年來極多數文人的從四聲入手，不但巨幅通篇論說仍是未能釐清務頭真義，反而把少見的一位能透析務頭之理的清代謝章鋌（1820~1888）的『務頭言聲非言辭也』（《賭棋山莊集·詞話》）百分百的洞見，竟以『謝章鋌之否定有欠周詳』一語而誣及古人，不能不特為指正。

但《牡丹亭·遊園驚夢》裡的【皂羅袍】裡，為什麼『絲』字不是務頭？有沒有務頭呢？

因為，崑曲的南曲，是稟自於南宋初誕生的南戲的傳承，都是依腔填詞為本。即每一隻曲牌，都是先寫好了旋律，書會才人依不同劇及其劇情需要，分別在用到時，取來填上了曲辭。因為每一曲牌都是先寫好了旋律，樂工在寫曲子時，就把旋律高潮處都寫好了工尺，其在曲中哪一句或哪幾句的何處的工尺是為『務頭』，就在旋律裡已決定好了，其寫了出來，書會才人或後世作家，依腔填詞。

像是宋元南戲及崑山腔之前如海鹽腔都是唱固定唱腔，於是百分百的務頭原樣就可如樂工所寫的原樣呈現。到了崑山

腔，又可以在固定唱腔上，依填入詞的四至七聲的不同，再調腔，於是呈現出來，不一定是樂工當初寫旋律的唱腔，因為腔格可能被微調在頭腔位置上。但幸運的是，崑曲有工尺譜傳承下來，而且雖後世許多習用的曲譜，如《納書楹曲譜》、《集成曲譜》、《與眾曲譜》等錯腔不少；戲工之譜，如《遏雲閣曲譜》、《六也曲譜》、《崑曲大全》等也傳承中有錯。但還好，正確的崑曲工尺譜，多虧清初有《南詞定律》、《九宮大成南北詞宮譜》有傳留下來，還可以從其中尋繹出每隻曲牌的當初樂工寫作時的本腔（以基腔形式存在），於是從曲牌的工尺裡就可以找是否有務頭了，比元曲工尺已亡，後世崑曲北曲工尺譜並非元曲的唱腔，周德清用文字所釋的一些元曲曲牌的務頭位置，就成了無法以工尺譜驗證的天書了。

《牡丹亭·遊園驚夢》【皂羅袍】曲辭如下：〔按：（）內的係襯字〕

『（原來）姹紫嫣紅開遍，似這般（都）付與，斷井頽垣。良辰美景奈何天，賞心樂事誰家院。
朝飛暮卷，雲霞翠軒。雨絲風片，煙波畫船。
（錦）屏人（忒）看的（這）韶光賤。』

如上，可以見到此曲牌計十句（或曰九句，今按《九宮大成》的韻、格、句、讀的斷句為準來算，有斷者即為一句），『雨絲風片』是第八句，即倒數的第三句。《九宮大成南北詞宮譜》的範例《月令承應》該句『玉階朱草』，配腔（每一實音低八度）：3, 56, 5, 356

『玉』，陽入聲字，配腔 3，則腔格（基腔）高一音的 5。按，以 5 表之。

『階』，陰平聲字，配腔 56，此字第一個工尺，即頭腔 5 即腔格（基腔）所在；而 6 音乃裝飾小腔。按，以 5 表之。

『朱』，陰平聲字，配腔 5，頭腔 5 即腔格（基腔）所在。按，以 5 表之。

『草』，上聲字，配腔 356，此字為此句末字，收腔於 6。按，以 “—” 表之。

所以，【皂羅袍】第八句的腔格為：5，5，5，—

也就是此曲牌此句的唱腔的本牌的腔格的原貌。此句第二字，與前及後一字的唱腔的腔格，樂工寫作時，都是用 5 同音重複反復二次，共三次用同音的 5，完全沒有在此處有任何要製造此曲牌內的高潮的用意在內，一看就知道，此所以王季烈的猜測是正確的。而《牡丹亭·遊園驚夢》【皂羅袍】第八句『雨絲風片』，一看就知道湯顯祖不知曲律，所以此處填詞，第一字應填平聲字，却填了一個仄聲字的『雨』而拗嗓。但重點是『雨絲風』此三字的原曲牌的樂工寫就是固定唱腔是為同音（同基腔），沒有要造高潮的用意，故此處不是務頭所在。

但【皂羅袍】是不是有務頭？有的話，在何處呢。吾人只要把此曲牌的本牌的腔格（基腔譜）列出來，一目了然，馬上驗證。同樣，此時，一定要使用正確的唱腔譜，即如《九宮大成南北詞宮譜》、《南詞定律》，絕不可像後人都拿些充滿錯腔的如《納書楹曲譜》、《集成曲譜》、《與眾曲譜》等當譜例，以致於不幸用到了出錯的工尺，而敗事有餘，無法成事。吾人亦以《九宮大成南北詞宮譜》的範例《月令承應》為例，列出曲辭（含、表正板，/表截板或底板），及平仄譜與腔格譜（基腔譜，數字下有劃線者表低八度音，句末如有 0 者表平入聲字時之收腔音）：

紫霧、紅雲環、繞／。（仄仄平平平仄）—，—，1，1，1，—
近微垣、深處，（仄平平平仄）—，1，1，1，—
、非烟／縹、縵。（平平仄仄）5，5，—，—

花肥、枝瘦、共推、敲。(平平平仄仄平平) 5, 5, 5, —, —, 5,
3

仁風、到處、蘇枯、槁。(平平仄仄平平仄) 1, 1, —, —, 5, 5,
—

(少甚麼)、鳳巢阿、閣,(仄平平仄) —, 5, 5, —

、麟遊近、郊。(平平仄平) 2, 2, —, 1(6)

、玉階朱、草。(仄平平仄) 5, 5, 5, —

、金甌白、茅。(平仄仄平) 1, 1, —, 1

(今日裡)呈祥、獻瑞、瞻天、表。(平平仄仄平平仄) 5, 5, —,
—, 1, 1, —

我們可以開始檢查此隻曲牌，當時樂工先創寫曲子時的用腔的情形：

第一句，腔形—, —, 1, 1, 1, —, 平平的，都用 1

第二句，腔形—, 1, 1, 1, —, 平平的，都用 1

第三句，腔形 5, 5, —, —, 平平的，都用 5

第四句，腔形 5, 5, 5, —, —, 5, 3, 前全用 5, 末音時降至 3

第五句，腔形 1, 1, —, —, 5, 5, —, 前用 1, 後降往 5

第六句，腔形—, 5, 5, —, 平平的，都用 5

第七句，腔形 2, 2, —, 1(6), 前為 2, 後降為 1

第八句，腔形 5, 5, 5, —, 平平的，都為 5

(按此第八句，即《桃花扇》裡，所指《牡丹亭》『絲』字所在的『雨絲風片』句)

第九句，腔形 1, 1, —, 1, 平平的，都用 1

第十句，腔形 5, 5, —, —, 1, 1, —, 前為 5, 後降為 1

此十句(再配合板眼)，只有第四、五、七、十這四句有用到兩個音的。此隻曲牌，十分單調，並非十分中聽的曲子，此從其腔格的構成即可以看出來。要說到是不是有務頭，只能說，第四、五、七、十句於腔格上，始微有波瀾，其先天在樂工寫作此曲子時，就不存在着有十分戲劇性高潮的旋律特性。所以說，【皂羅袍】就其唱腔本質上來講，是隻沒有動

聽的務頭的曲牌，也可以用沒有務頭來做個總結。

從【皂羅袍】曲牌的例子，可以看出來，並非每一隻曲牌都一定有務頭。如果有務頭，也未必只有一處，但在兩處以上者，還可以從腔格譜（基腔譜）去判定哪一處的務頭最精彩。所以知，務頭乃純為旋律中事，和曲牌裡的曲辭的陰陽四聲可以說沒有關係。但在南北曲裡最後輝煌的崑曲而言，因為其南曲可以隨用字的陰陽四聲不同而調整每個字的頭腔，稍可有變化，但這是『末』；曲子於樂工寫就之時，是不是有務頭，及在曲子的何處，是由寫曲子的樂工做決定好了的，那才是形成務頭的『本』。

亦即一如幾百年來，不可多得的知樂的清代的謝章铤（1820～1888）的『務頭言聲非言辭也』，一語道盡務頭兩字的真諦，誠令人敬佩。

釋王驥德《曲律》：『北黃鍾【醉花陰】首一字，以黃鍾清六譜之』句

明王驥德於《曲律》卷二第四篇的『論宮調』裡指出：『今譜曲者，於北黃鍾【醉花陰】首一字，亦以黃鍾清六譜之（六、樂家譜字。如凡、工、尺、合之類。凡清黃，皆曰六），下卻每字隨調以叶，而即為黃鍾宮曲』。

按王驥德採歷來各家之說，並且因之混雅樂及燕樂，並把北曲視同燕雅樂，於是認為北曲也是依雅樂的『起調畢曲』。所以他舉明代北曲黃鐘宮【醉花陰】為例，其實也是抄自於嘉靖年間的黃佐的《樂典》裡的說法。黃佐於嘉靖前期，以他的所知，他的所見，他見到的『譜曲者』，於配【醉花陰】時，是配明代北曲工尺譜的『六』字。而『六』即黃鐘音位置，一見之下，即知黃佐是依古書上宋燕樂以黃鐘訂合字而來的，而六是合的高八度的記譜，所以黃佐指出是『黃鐘清』（即，比黃鐘高八度）。而他則藉由他所聞見的譜家的訂譜法，都把黃鐘宮的【醉花陰】起調訂於黃鐘。

燕樂是以結音及音階以定宮調的，而未採用後世雅樂主張的起調畢曲，故王驥德拿北曲去比附雅樂或燕樂（因王驥德雅樂燕樂不分）。把北曲視為燕樂已誤，又把北曲又比附雅樂的起調畢曲，則更離題太遠。不過他引用了黃佐《樂典》所提及當時譜曲者，『於北黃鍾【醉花陰】首一字，亦以黃鍾清六譜之』倒值得一究。按，黃佐時是如此，那麼王驥德之時，是不是『於北黃鍾【醉花陰】首一字，亦以黃鍾清六譜之』，王驥德未說明，吾人只有假定他有查證過而在王驥德寫作《曲律》的萬曆及天啓年間，仍是如此的。

按如就宋燕樂，則黃鐘宮是無射均上的宮調曲，以無射為結音，換成工尺，則為『下凡』，不是『六』音，兩者差兩個半音，即一全音，故與宋燕樂不合，更遑論燕樂並以無射起調，任何無射均上的以無射為宮的正聲音階的任何一音皆可以起調，故王驥德此說，與宮調無關，反而從明代北曲的黃鐘宮【醉花陰】首字配『合』這項事實去討論，反而可以逆證出，明代北曲黃鐘宮並不是起調畢曲於燕樂黃鐘宮的『下凡』，且從非畢曲於『下凡』（按，因王驥德主雅樂及燕樂皆依起調畢曲，但於此不言畢曲於六，而言起調於六，可能是檢查各隻例曲發現畢曲音不一致，所以略去不舉證），反而可以做為明代北曲已放棄燕樂二十八調的證據之一了。但在改頭換面當中，經過很多譜曲者的嘗試，其中一種，就是如王驥德指出的，把北曲曲牌首音訂成惟一音的作法，但從清初的《九宮大成南北詞宮譜》等譜可證，這種作法在明代北曲的改頭換面重新出發，到清初以後《九宮大成》等崑曲北曲譜裡可查知，已被後來的『譜曲者』淘汰。

吾人曾對朱載堉《樂律全書》的所收他依當時北曲的曲牌【豆葉黃】及【金字經】的曲調配樂經分析，發現明代北曲工尺譜與清代以來崑曲北曲工尺譜高一工尺，且為俗稱的正聲音階或雅樂音階或舊音階，有勾字及其凡依為後世北曲工尺譜的凡高半音的燕樂的凡字。並已放棄燕樂二十八調，而改為工尺七調，放棄律名，以工尺取代律名，使得燕樂二十八調的均調名制的均被破壞，故均調名制不存，則依附於均及調始能定出的結音，亦毛將焉附，亦一併取消，故從朱載堉所舉例子已見明代北曲結音不存的事實。而王驥德所舉結音起調為六，不為燕樂黃鐘宮應訂的無射（下凡），即如上所言，反而可以做為明代北曲已放棄燕樂二十八調的證據之一了。

而王驥德所言，明代萬曆年當時北曲黃鐘宮【醉花陰】以『六』起調，依吾人依朱載堉的實例推算，『六』音於清初以來的

崑曲北曲工尺譜已移下一工尺記譜，記為『凡』（此『凡』比較工尺音序，及朱載堉所訂北曲七聲聲位，知比明代工尺的『凡』是低半音的）。故如果今世的崑曲北曲確同於明代北曲，去還原工尺記譜法，則今日所有北曲黃鍾宮【醉花陰】都是應以『凡』起調的。

但查《九宮大成》【醉花陰】目下所收的譜例六隻：

- 第一隻《法宮雅奏》首字『銀』配四字起調，即低音 6，不是凡字；
- 第二隻《散曲》首字『無』配工字起調，即 3 音，不是凡字；
- 第三隻《元人百種》首字『行』配上字起調，即 1 音，不是凡字；
- 第四隻《散曲》首字『紫』六字起調，即 5 音，不是凡字；
- 第五隻《散曲》首字『良』配尺字起調，即 2 音，不是凡字；
- 第六隻《散曲》首字『凍』配工字起調，即 2 音，不是凡字；

再查所有《九宮大成》的套曲或南北合套有用到北曲黃鍾宮【醉花陰】：

- 合套《雍熙樂府》首字『雨』配合字起調；
- 合套《長生殿·絮閣》首句『一夜無眠亂愁攪』首字『一』配合凡字，首音為合字起調；
- 套曲《法宮雅奏》首字『雲』配尺字起調；
- 套曲《元人百種》首句『離恨閒愁早填滿』首字『離』配尺字起調；
- 套曲《天寶遺事》首句『膩水流清漲新綠』首字『膩』配工字起調；
- 套曲《天寶遺事》首句『坐對銀屏困無語』首字『坐』配上字起調；
- 套曲《天寶遺事》首句『有句哀言細詳察』首字『有』配四字起調；
- 套曲《雍熙樂府》首句『玉宇金風送殘暑』首字『玉』配工字起調；
- 套曲《雍熙樂府》首句『窗外芭蕉戰秋雨』首字『窗』配六字起調；

套曲《雍熙樂府》首句『雪浪銀濤大江迴』首字『雪』配四字起調；

套曲《水滸記》首字『俺』配尺字起調；

以上所有《九宮大成》北曲黃鐘宮【醉花陰】的範例，首音都不是以凡起調；即若硬說王驥德的『六』即後世的『六』（『合』），亦只合少數《九宮大成》的範例而已，反而不是證明只配一音，而是反而是除了凡音以外，其他的音才會是有可配的可能性，而可配的原因及格律，當然是得從通句的本腔去探討，而不是光看首音就盲目下結論。

故又可以證明，明代北曲黃鐘宮【醉花陰】的首音不是現在《九宮大成》等清代以來的北曲黃鐘宮【醉花陰】的首音，即使把工尺的變換因素不考慮之下，亦不是。故又有強力佐證了，明代北曲不是後世清初以來崑曲北曲工尺譜的唱腔，而且明代北曲亦非燕樂二十八調的結音的調結構，明代北曲放棄了燕樂二十八調，摸索重構唱腔歷經數百年，其間唱腔的風雲變色不斷，從朱載堉的譜例及王驥德之所引述的黃佐的《樂典》即可看出。

釋『五音以四聲為主，四聲不得其宜，則五音廢矣』及『本宮』之說

余於《崑曲史料與聲腔格律》內，有〈談崑曲的『疾徐、高下、清濁之數，一依本宮』之真義〉一文，談及明末清初的余懷（1616~1696），在其《寄暢園聞歌記》裡談到崑曲曲聖魏良輔的創崑腔新聲時的描寫之敘述：『良輔轉喉押調，度為新聲，疾徐、高下、清濁之數，一依本宮。』並解釋所謂『一依本宮』乃指『崑曲新聲的唱腔，是在符合南曲的每一曲牌皆固有的定腔的每一字應下平仄及原有唱腔的五音及原有唱腔的每個字所佔的時值之下，去轉音的』。按，同樣，約余懷時代而約後的尤侗（1618~1704），於康熙四年（1665）在《倚聲詞話序》裡也談到了『本宮』二字，指出：

『每見時流填詞，平側誤銜，增減任意，一字之謬，便乖本宮。』

尤侗指出，他見到當時不少寫作崑曲傳奇劇本的作者，在填曲詞時，應接以平聲字填成仄聲字，應接以仄聲字處填成平聲字（『平側誤銜』），每句字應填多少，又隨心增加或減少，只要有一個字和應填的字的格不合，那麼就和『本宮』不同了。明顯地，尤侗就是指依腔填詞的崑曲，都有原本的曲牌隻隻寫就的固定好了的唱腔，為了配合要發出原來該曲牌的固定了的唱腔，填字時，一定要依規定的平仄去填，於是可唱來，就發出和『本宮』一致的唱腔了，即，就可以唱出原本那隻曲牌的固定了的唱腔了。故尤侗所指的『本宮』，完全和余懷所指的『本宮』完全意義相同。也就是說，余懷文意的『疾徐、高下、清濁之數，一依本宮』，也和尤侗所說的『平側誤銜，增減任意，一字之謬，便乖本宮』，

完全是意指相同，只是，余懷就正面來談，尤侗指反面做不到來談。

不論余懷或尤侗，在文中都已強調了崑曲各曲牌是固定了的唱腔，為了合於固定了的唱腔，於是應該於填詞時是依格填詞，以便唱來，完全合於『本宮』（固定的本腔），而唱來的目的，不管是唱口的『疾徐、高下、清濁之數』，都是要依固定唱腔來唱。在余懷及尤侗的文義裡完全透顯出，沒有任何與崑曲會去依字聲行腔有何相關，余懷所指出的『良輔轉喉押調，度為新聲，疾徐、高下、清濁之數，一依本宮』，完全指出了魏良輔的崑腔，是把固定唱腔的『疾徐、高下、清濁之數』，要好好表達，目的只有一個，就是把崑曲每隻固定了唱腔的曲牌，要依格唱好。而尤侗的『每見時流填詞，平側誤銜，增減任意，一字之謬，便乖本宮』，則是指出了沒有依格填詞，就不能唱出固定的唱腔。

所以以此可證，**雖則崑曲也可以隨陰陽七聲而調整固定唱腔，但在崑曲行家的心目中，唱好固定唱腔，及依固定唱腔的格去填詞，才是余懷所指出的魏良輔的崑腔的新聲的要旨。**亦可見後世不明崑曲聲腔格律者，所指崑曲是依四聲依字聲行腔，不但是完全誤讀了假托魏良輔所寫的《曲律》裡所說的『五音以四聲為主，四聲不得其宜，五音廢矣。平、上、去、入，必要端正明白。有以上聲唱做平聲，去聲唱作入聲者，皆因做捏腔調故耳。』（萬曆壬寅三十年（1602）秦淮墨客（紀振倫）選輯，金陵唐氏振吾廣慶堂刊行的《新刊分類出像陶真選粹樂府紅珊》的《樂府紅珊凡例二十條》）或：『五音以四聲為主，四聲不得其宜，則五音廢矣。平、上、去、入，逐一考究，務得中正，如或苟且舛誤，聲調自乖，雖具繞梁，終不足取。其或上聲扭做平聲，去聲混作入聲，交付不明，皆做腔賣弄之故，知者辨之』（萬曆四十四年（1616）周之標的《吳歙萃雅》的《吳歙萃雅曲律》，又名《魏良輔曲律

十八條》)。按：另還有它版本，今只取代表性二種版本如上），去指出『五音以四聲為主，四聲不得其宜，則五音廢矣。平、上、去、入，逐一考究，務得中正』等句，被洛地等學術門外漢誤看文義，而解釋成了崑曲是依平上去入的四聲依字聲行腔得出了五聲之誤。

如【黃鶯兒】第一句五字句，第一個字，於陰平聲字時必須配五音裡的 1，才是此曲牌的固定唱腔，所以對於【黃鶯兒】第一句第一個字，『四聲』的『宜』是平聲字（按：崑曲之初，若遵洪武正韻時，平聲字不分陰陽，陽平未分割出，配陰平聲腔），此時配『五音』的 1，填入了平聲字，就是四聲得其宜，而如也是唱成平聲字該唱的 1，則五音不致廢，即，曲調不致於唱成不是【黃鶯兒】第一句第一字該有的唱腔了。所以『五音以四聲為主』即指，崑曲的曲牌也是固定唱腔的，每句每字都有其應有的『五音』，而是以『四聲』『得其宜』始成為五音之主，所以後文講『四聲不得其宜，五音廢矣』，就是指為了維持固定唱腔的『五音』，該填的『四聲』不能不正確。也就是王驥德《曲律·論宮調第四》：『古樂先有詩而後有律，而今樂則先有律而後有詞，故各曲句之長短，字之多寡，聲之平仄，』馮夢龍在《雙雄記·敘》裡所指出的：『夫填詞之法，謂先有其音，而以字肖之。故聲與音戾，謂之不協，不協者絀。』都指出了崑曲是『先有律而後有詞』及『先有其音，而以字肖之』，曲體先於詞體出現。

整隻曲牌的音樂先由樂工生成了，文人再依自己的修行，於是必須在知樂的前提之下，於是把每個音符去斟酌如何分判樂句分幾句，在一音一字前提下，把全曲分出幾個樂句，當做詞的句數，於是再加上音樂節奏的板眼，一板內於是幾個音符就填入幾個字，一句多少板於是有多少字成一句，何處填平上去入，加以考索。一般而言，特別重視每個樂句裡最高處及最低處，最高處以去聲字按放為前提，最低處以上

聲字按放為前提，於是脫離了旋律的詞譜就這樣出現了。

而大多數的崑曲曲牌都不是樂工如魏良輔等人杜撰的，而是取用當時南戲的主流聲腔的海鹽腔。但因為崑曲此一『新聲』是在海鹽腔的唱腔上去疊床架屋的，而且特重於語言法的運用，於是海鹽腔的曲牌的原始固定唱腔也局部加以改造過。如此可以更可有比較上有依唱腔的工尺高下，由文人去填詞擺四聲的感覺。

所以如果一位樂工，他寫了不少曲子，每隻曲子的唱腔不同，但第一句都五個音，第二句都七個音，第三句都六個音，第四句都五個音，則有一位填詞的文人，都填成了四句，由五、七、六、五字構成，甚至平仄也在填詞時一致，但句數相同，板眼節奏相同之下，平仄相同，於是看來詞體相同之下，而原來的那首歌曲的唱腔却不相同。吾人所以要指此例，就是要指出若臆猜詞格是主角，把曲子依附於詞格，或把學洛地的『曲唱說』等等取來，弄出個大拼盤出來，而加油添醋成更大的幻覺之作之『腔調說』等，未查明史料真相，南北曲先有樂後填詞的基本曲調特性之下，而埋首在依土音的字聲而行腔等等臆測，在自我感覺良好之下以臆度做唯心學問，是得不到曲腔關係的真相的。

《曲律》此段文字，只是指要把平上去入的唱腔唱對，亦與『一依本宮』完全相合，而非如後世不知樂者，對『四聲』、『平上去入』過敏，一見這些字，馬上去聯想成依字聲行腔、曲唱或土音土語變土腔之類的悠悠幻覺的『土腔說』、『曲唱說』、『腔調說』了，而得出的臆說，反而完全與崑曲的聲腔格律真相背道而馳，可不慨然。

明末劇作家吳炳的絕命詩與其死—— 評蔣星煜之謗文《吳炳降清後死於痢疾 考》

一、前言

對歷史人物的評價，須極端慎重為之。這是有關前人氣節問題，不是隨意抄掇古書，不就原委，而就可以蓋棺論定的。像是明末的重要劇作家，寫過膾炙人口的『粲花五種曲』（《綠牡丹》《畫中人》《療妬羹》《西園記》《情郵記》）的吳炳，其盡忠明室而亡的事蹟的被蔣星煜翻案，就是一件對史料考實未能盡善之下的推測之辭，不得不辨。

雖然前些年蔣星煜寫《吳炳降清後死於痢疾考》，自視為其對戲曲史方面的極大成就。他在《蔣星煜文集》第五集裡收入其於 2013 年編定的《中國戲曲史鉤沉》的新編擴充版的自序裡，認為前人記述吳炳裡清軍俘獲後絕食而死不正確，他乃以明末清初王夫之之說梳理，而認為發現吳炳降清後死於痢疾，於是他自認為已把過去人們認為一些史書上所記的吳炳於南明盡忠不降而死的忠臣形象一下子打落谷底，蔣星煜認為他發現了真相，於是對於吳炳就要以他自以為的真相去描繪，而指出『王染野等提出反駁，于質彬等認為我提出的史料翔實可靠，對他們的看法予以否定，後來徐朔方、孫秋克編選《20 世紀中國學術文存》之《南戲與傳奇研究》一書』，選錄此文，而且該書導論認為蔣文是『以微觀視角解決具體問題』、『有了這篇文章，關於吳炳，我們應當考慮能不能再相沿舊說』。按，以吾人下文考證來說，反而見蔣星煜、于質彬、徐朔方及孫秋克等人非史學專業，而誤從

偽史，而論史之誤實誣及吳炳，不能不辨。

二、王夫之的《永曆實錄》是為謗史

按，所謂的偽史，不必是偽托之文，而是此所謂的史，實為謗史，即以史為名，而假公濟私，公報私仇，朋黨比奸之故，王夫之之《永曆實錄》即足以當之。按理說，王夫之的學問是古來學問家裡數一數二人物，但其《永曆實錄》則一向非其要學，以其內容有偽。王夫之雖然學問甚高，但因孤介個性，導致固執偏頗，如係其日常言行，吾人研究其學，於此自不必認真，但若王夫之是托史為名，而黨其楚黨，而排擠誣及非其黨人，則不足譽，又何況後人又以此種毀謗之文當成史料，品頭論足。而蔣星煜矜其一得的證據就是拿出了王夫之的《永曆實錄》，而未去查明，王夫之以私心寫此一不足為信史的史，而以其個人的朋黨之私以置非其黨類，其行必奸的心態，這是不可取的。

王夫之於《永曆實錄》卷二裡說：『武崗陷，吏部侍郎侯偉時、兵部侍郎傅作霖死之，吳炳降。』而其《吳何黃列傳》裡又指出：『炳素諧柔，好聲色。荏苒無風骨，俛仰唯承胤意。武崗陷，炳遂與承胤降。…隨孔有德至衡州，有德恒召與飲食。炳既衰老，又南人不習北味，執酥茶豚炙不敢辭，強飽餐之，遂病痢死。』

除了此本外，蔣星煜再拿出唯二的證據的，到了清乾隆四年（1739）有一化名為南沙三餘氏所寫的《南明野史》（按：又名《五藩實錄》）書內記：『輔臣吳炳以疾留武崗，被逼薙髮，兵部尚書傅作霖見獲，不屈，械項游營，遇內閣吳炳乘轎來，作霖謂炳曰：爾做內閣耶，何不識廉恥至此。炳自縊。』按，此書記吳炳，又是先降而後被傅作霖指責，而羞愧自盡。又不同於王夫之談其降後，受孔有德款待而食物中

毒而死。按，其實是抄自像是更早的無名氏的《殘明紀事》與屈大均的《安龍逸史》及瞿共美的《東明見聞錄》（《天南逸史》）。

按，南明紛紛數十年，其中多半歲月南明君臣都在逃避清軍及降清的漢將的追殺，一路逃亡歲月，為史亦難，況清人以外族入主中原，忌諱談南明之史，不少文人怕受文字之獄，更多不敢下筆或行文下曲筆，於是不少所謂南明野史，都是道聽塗說，以小道傳聞下筆，往往不同記載彼此互為矛盾，而且受到黨同伐異影響，如王夫之的《永曆實錄》，則私心害史，因此談南明之真相亦甚難，因此要格外慎重。

像是清代的南明史專家傅以禮(1826~1898)在《華延年室題跋》（《書目三編》，台北：廣文書局，1969年）裡即指出王夫之的《永曆實錄》是：

『是書卷一為本紀，卷二以下為列傳，於桂王一朝人物事蹟，臚列頗備，其死節、佞倖、宦者等傳，尤他書所未詳，足補史乘之闕。惟其進退予奪，則與舊說有大相徑庭者。姑以內閣諸臣言之，其所推重者，瞿式耜外，惟嚴起恒，故以二人同傳。若何騰蛟即屢著微詞，吳炳、朱天麟、吳貞毓、郭之奇輩，有詆譏不遺餘力。……至謂吳炳偕劉承胤降後始卒，雖與明史本傳不合，而其說尚雜見粵游見聞、五藩實錄。獨所載貞毓死於亂軍，之奇當兩廣陷後遁去復降，則各家紀述，從無此說。貞毓為十八先生領袖，死於密敕之獄，所作絕命詞，今尚流傳，並非歿於戰陣。之奇至桂王亡後始被執，至桂林遇害，諸書所載，惟時日或有先後，於大節絕無異詞，今乃置諸降附之列，則郢書所以淆信史者，其誣不少。他如馬吉翔，人雖僉壬，願緬甸從亡，實死於叻水之禍，今傳中以為挾資降北，亦為失考。總之，是書惟楚粵事最為賅，蓋是時王氏方在朝列，又嘗居睢式耜幕府，非據見聞所及，即

本諸奏牘公移，故十得八九。洎桂王由粵而黔，而滇，而緬甸，則王氏已屏迹窮鄉，謝絕世務，所據者僅一二傳聞，遂不免真偽雜出，甚至密敕之獄、呪水之禍諸大端，並無一語及之，則其他舛訛疎漏，更可概見。讀者知其得失所在，分別觀之，庶不失知人論世之指焉。……郭之奇、吳炳皆死節，而以為皆降而死此皆舛戾，不足為定評。……』

他此文中，實指出了不少王夫之的誣非其楚黨內的同僚，而且指出了像是『吳炳』，王夫之此書『詆譏不遺餘力』，而且指出：『吳炳皆死節，而以為皆降而死此皆舛戾，不足為定評。』並且在該文中指出更多王夫之借寫史而毀謗他人的事實，公之於世。如上引的『馬吉翔』，從亡於緬甸而死，王夫之却寫其『挾資降北』（帶着家財投降清軍）。讀者有興趣，可以找來一讀，還有數十則舉證，內地上海古籍出版社2009年有出版。而且傅以禮也指出此書，此書非『信史』而是等同『郢書』，『郢書所以淆信史者，其誣不少』，『洎桂王由粵而黔，而滇，而緬甸，…所據者僅一二傳聞，遂不免真偽雜出，…其他舛訛疎漏，更可概見。』所以要讀此書者，『讀者知其得失所在，分別觀之，庶不失知人論世之指焉。』也就是說，此書不少記載，都有『郢書』成分，『淆信史者，其誣不少』，『真偽雜出』、『舛訛疎漏，更可概見』，所以要能『分別』，才不會『知人論世』出了差錯。

柳亞子《羿樓舊藏南明史料書目提要》也指出了王夫之『其人習於門戶之見，歷詆同朝諸鉅公，除瞿式耜、嚴起恒以外，雖何騰蛟、堵胤錫猶不免指摘，其他更無論矣。』亦知王夫之甚受門戶朋黨的之見影響，像其立朝於南明永曆朝廷，與楚黨結盟，在小朝廷內還搞黨爭。只有與其共事的『瞿式耜、嚴起恒』還有佳譽，而像南明忠臣『何騰蛟、堵胤錫猶不免指摘，其他更無論矣。』

而顧誠的《南明史》（中國青年出版社，1997年）也指出了，王夫之寫此所謂的『實錄』的心態即是：

『永曆政權內部黨爭非常激烈，王夫之是追隨楚黨的。與他氣味相投的人，他就儘量往好的方向寫，甚至打了敗仗說成是打了勝仗；與他的派系有矛盾的，不要說農民軍，就是南明朝廷的大臣、將領，他就竭力挖苦、謾罵，甚至不惜歪曲事實。』顧誠也於書中考證吳炳是『被俘不久後自殺。』

三、當時其他史家記吳炳之殉國

一樣地，成書於南明敗亡之際的，明末清初南明時代記實之張岱《石匱書後集》出於康熙初年，卷第三十九《丙戌殉難列傳》：『吳炳，宜興人；崇禎己未進士。仕粵西，為永曆閣部，守衡州。城陷，被執；不屈死。』這個與王夫之約同時期寫作的《石匱書後集》，所記的吳炳，依然是『城陷，被執；不屈死。』按，張岱的記吳炳是衡州城陷時被俘，和其他的史料有衝突，較正確的說法，是於武岡陷時被俘，被後送到衡州後自盡或因不降而被殺。而尚有錢澄之《所知錄》依楚黨之一五虎的劉湘客（字客生）的日記，而劉客生亦逢武岡陷於清的戰事，而書中言『大學士吳炳被執，死焉。』不是因為如蔣星煜所認為的，『當時王夫之也就正在武崗、衡州一帶，他一定掌握了許多第一手資料』。而此言之所以不當，是因為其時王夫之早已逃之夭夭，離開永曆朝廷，之後，他所得到的，並不是『第一手資料』，至多如傅以禮指出的，是『所據者僅一二傳聞，遂不免真偽雜出，…其他舛訛疎漏，更可概見』，還加上私心作祟，顛黑倒白，連吳炳都毀謗其是『好聲色』。按，吳炳到永曆小朝廷，隨小朝廷亡命，還能好什麼『聲色』，此實毀謗之言，蔣星煜都還當成實錄引用。此因為王夫之不滿吳炳非其同類，而由其『工為詞曲』遂聯想到吳炳乃是其看不起的崑曲詞曲界那些徵歌

逐色之徒的聲色場分子了，其故意寫出『工為詞曲，與阮大鍼齊名』而醜化之，何不說，『工為詞曲，與湯顯祖齊名』呢。

四、吳炳盡忠的絕命詩及地方志與宗譜之記載確證吳炳殉國

——『荒山誰為收枯骨，明月長留照短纓』（引自吳炳：《絕命詩》）

南明之史，真偽雜出，本不易研究，決不可引任何一書，不究其作者之為文的前因後果，當成寶來炫眾。按，清代嘉慶二年（1797）由阮升基及寧楷增纂的《宜興縣舊志》裡記載著吳炳著有《絕命詩一百首》（江蘇古籍出版社，1991年）：『絕命詩一百首行於世』。按，何謂絕命詩，於忠臣義士方面，即指被敵人俘虜後，不屈而自盡或被處死前，於獄中所寫的死前交待自己的忠節的詩。吳炳此詩若存，則已好好解答了吳炳是被清人擄獲而不屈而自盡或被殺。只是吳炳此詩今只存一首，其餘無見，但該《宜興縣舊志》成文之時，吳炳此百首絕命詩還『行於世』，故非向壁虛造如王夫之《永曆實錄》或南沙三餘氏的《南明野史》內的虛構情節。又按，于成鯤《吳炳與祭花》（復旦大學出版社，1991年）曾引用吳誠一等續修的《宜荊吳氏宗譜·吳炳傳》裡有記載吳炳死前托其僕攜其詩一首歸鄉之記載：『僕歸，索家書，付詩一首，有「君親未報身猶死，從死今番更辱生」之句，云只此已了。不食十餘日，卒於衡陽縣七郎廟，時順治五年戊子正月十八日，享年五十有四。』

至於其絕命詩，今存的一首，見吳元琦所修的《吳氏宗譜》（上海古籍出版社，1985年）卷八：『君親未報生就死，徒死今番更辱生。不信天工真漠漠，任教人世笑。荒山誰與收枯

骨，明月長留照短纓。五十年華彈指過，一朝夢醒便騎鯨。』

而《重刊宜興舊縣志》（嘉慶二年刊本）於吳炳傳指出：『從至武崗，聞大清兵將至，從王倉猝奔靖州，被獲，脅之降，不屈。拘於衡陽縣汀山寺。不食七日卒絕命。時以詩授僕，寄其家。有「荒山誰為收枯骨，明月長留照短纓」之句。』和《宜荆吳氏宗譜》所引，皆出自惟一今存絕命詩裡的語句。

而前述吳誠一等續修的《宜荆吳氏宗譜》內另收有吳炳外孫萬樹的《石渠公傳》，述及瞿式耜為吳炳的中表兄，並言其外祖吳炳死事：

『復至衡州，積勞病發，被執，卒不食而死，抑何烈耶。時年五十三歲，固山金勵買棺殮祭，揮淚歎息。恭人以有翁在，故不得從公。公之所為，不與日星俱耀者乎。此固不待予言為輕重，而予之紀其事者，恐後之失其真也。此則吾所熟聞，故能述也。子維垣，甲申例貢，迎柩歸葬石亭，女一，適武進癸酉經魁鄒延琦。康熙歲次甲子春壬正月甥萬樹百拜傳。』

在傳中，萬樹明言，他的記載外祖吳炳之死是『熟聞，故能述也』，而且他要記載下來，是因為『恐後之失其真』，並且紀下了當其外祖吳炳之死於『積勞病發，被執，不食而死』。而且讚其外祖吳炳之死，『烈耶』，『與日星俱耀』。而且還述及其外祖母當日本欲從吳炳而自盡，但因為還有翁（吳炳之父）要奉養，才活下去。則吳炳之生平及其死，出自外祖母之口而一脈傳至萬樹筆錄之，乃當可等同第一手史料了。吳炳的人格，更比逃亡的王夫之，天下亡於夷狄而隱於湘西忸忸作態而不死，接受當外族統治下的順民，等同投降的二臣，如果只是為了著書立說隱居，要以學說傳於後世，吾人亦當以恕心隱其之不死，但王夫之却以一己私心及馬路小道為史，誣忠臣吳炳降清，如此看來，反而可以大聲掙擊王夫之的不忠及等同接受外族統治而當順民苟活，却還對他人之

忠而誣陷之，更是謂有天壤之別的可惡了。

而吳炳的中表兄瞿式耜的《戊子九月又書寄》裡指出，吳炳『為虜所執去，今聞已卒於衡州矣』，則可確定吳炳是死於衡州的。而且，依以上論述，則吳炳之死亦十分明瞭了，乃被捕後絕食而死於衡州。以上這些記載，雖幾乎已對吳炳之死有一十分明確的頭緒了，而比起蔣星煜拿謗史失考，自矜鉤沉得來的偽史料當成寶，致產生錯假冤案而入吳炳於不忠而失考之下，自炫是第一手資料，來得更屬第一手資料的範疇。此所以蔣星煜的著作，舉失察之例來論說，以此可見其為學質量的一端。

=====
附錄：萬樹《石渠公傳》

『公諱炳，字可先，號石渠，頤山公曾孫也。少聰慧，以文章名。其翁諱晉明，號康侯公，予之外祖也。公，予舅也。予少育於母家，故知公之始末也特詳。公十二歲時，翁受侮於人，歸命置酒，家人怪之，已而呼公出，令上坐，翁執爵泣曰：“予不肖，不克繩祖武，以有今日之辱，汝可立志讀書，以慰父志，其飲此酒。”公大慟，即登樓閉門，日夜讀書不輟。時廷弼熊公督學南都，大收，面取入泮，此公十四歲事也。二十一歲，萬曆乙卯科鄉薦，午門覆試稱佳；己未科，登進士，任湖廣蒲圻令，行取卓異。時逆璫擅政，因公與東林諸君子交好，授刑部主事，尋改工部，督理南關，積弊肅清，回部，外轉福建福州知府，時有巨富陳況中式，科場弊發，撫公囑庇陳況，況使庫吏曾士高饋銀三千兩，公卻之，即革庫吏，明日，告病解組去，致書推官趙繼鼎，具言其事。公退曰：“我既卻金，又革庫吏，事已白矣，若不速去，必為所噬。”即按司潘貞紘所稱太守有楊震之風者，其是謂乎。抑公之去就，又何明且決也。已而大司馬陸完學保

舉，起守江西吉安府，陞湖廣道，督學通省。時天步多艱，流寇充斥，恭人於氏舊從宦所，公當出巡較士，將發而嘆者再，恭人曰：“君以翁與妾為念乎。翁猶父母，我當歸養，君其行也。”亡何而北都告變，公以翁為念，值福王新立，因朝賀歸省。回任較士，未幾而南都又變。公離任入徽，從徽入閩，航海至粵西，晤撫臣瞿式耜，中表兄也。推居台輔，此即史所稱吳某單騎從君者耶。流離播遷，事竟不就，復至衡州，積勞病發，被執，卒不食而死，抑何烈耶。時年五十三歲，固山金勵買棺殮祭，揮淚歎息。恭人以有翁在，故不得從公。公之所為，不與日星俱耀者乎。此固不待予言為輕重，而予之紀其事者，恐後之失其真也。此則吾所熟聞，故能述也。子維垣，甲申例貢，迎柩歸葬石亭，女一，適武進癸酉經魁鄒延琦。康熙歲次甲子春壬正月甥萬樹百拜傳。』
（《宜荊吳氏宗譜》卷十）

劉致中先生〈《千忠錄》作者考〉一文 係徒然之辨-----由劇中的【絳都春序】 套數證《千忠錄》的作者是李玉

一、前言

劉致中先生在〈《千忠錄》作者考〉（《文學遺產》，中國社會科學院文學研究所，2003年第4期）裡，支持1962年8月11日周紹良（1917~2005）於《文匯報》上發表的〈《千鍾祿》的作者〉一文裡，引清代鐵保輯的《熙朝雅頌集》卷三十一所收羅萬成〈讀王冰庵先生譜建文君出亡事〉的一詩：

『帝子稱兵日，皇孫去國時。艱辛成遠避，流浪幾支離。百世丹心事（原注：史仲彬諸臣致身竭忠），千秋黃絹詞。泉台如可作，開卷尚含悲。』而當年的周紹良認為『王冰庵既譜建文君臣出亡事，那麼他也可能是此劇的作者。』

劉致中支持周紹良的看法，一方面反對坊間把李玉視為此劇的刻板看法。而指出，『學術界有上述兩種不同說法，以李玉說占多數。但這兩種說法，都沒有充足理由，…認為《千忠錄》的作者是李玉或徐子超的學者，往往根據劇作的思想和藝術作出這樣的判斷，即認為《千忠錄》的作者是一位有才華的身經亡國之痛的文士。如鄭振鐸認為此劇“以萬斛亡國之淚寫之的，非身丁亡國之痛而才如玄玉者誰能作此！”』周妙中認為此劇作者當屬『那些學識淵博、才華出眾的明遺民。從字裡行間流露的思想感情看來，作者很可能是明遺民，借燕王靖難的歷史故事，傾吐國破家亡的痛苦』（《千忠錄·序言》）。不少文學史戲曲史和有關李玉的著作，都有類似的看法。』另一方面，其所反對周妙中把此劇視為徐子

超為作者的看法，因周妙中的看法，而敝人亦視其為解釋上的誤會而生，與本文無關，故今不介紹。

劉致中先生因之而更加詳考王冰庵此人，而認定今日所存的《千忠錄》此部傳奇劇作是出自於清代的王吉武。即號冰庵的王冰庵此人。

但實際上，劉致中先生此文詳考了王吉武的生平，並考證出於他去世後到了乾隆五年其遺作《冰庵詩鈔》八卷二冊始由穀詒堂刊行。在該書的卷七中，收有一首王吉武在讀了羅萬成《讀王冰庵先生譜建文君臣出亡事》一詩後所寫的五律《琢山題予舊作史仲彬雜劇奉酬》，其中指出的“琢山”是羅萬成的字：

『遜國千秋恨，從亡百折身。傳疑存野史，大義屬君臣。淚灑金川日，歌慚玉樹新。周郎能識曲，謬賞及巴人。』

按，劉致中先生雖指天劃地，侃侃而談，因為這幾句詩就是劇作大綱，而正好和今存《千忠錄》劇本相合，於是今存《千忠錄》，劉致中先生考證即是王吉武作品了。再加上劉致中考其作出世的可能時間，但其實這些論據和《千忠錄》此部傳奇作者是誰的關係實不大，而有徒然之辨之歎，其故安在。

原來，這涉及了此《千忠錄》是惟一一部現存故事是敘述明代永樂帝奪姪子建文君的帝位，而建文君出亡的傳奇小說家之言。而且此部傳奇，是依據明代萬曆年間出現的一部《致身錄》托名是從亡的史文彬所作，而當日及後人多考證此書實為偽托之書。此部現存的傳奇劇《千忠錄》就是以《致身錄》為藍本而成。

二、劉致中先生以王吉武為《千忠錄》作者的論證為詭論

劉致中先生認為，既然《千忠錄》是依《致身錄》故事所撰，而清康熙時的如羅萬成〈讀王冰庵先生譜建文君出亡事〉的詩意就是與《致身錄》故事發展的線條相同。於是可證《千忠錄》就是王冰庵所作。按，此一論證，是一種詭論，實際上不成立。

因為，現存的《千忠錄》是孤證，而其合於《致身錄》不代表即一個蘿蔔一個坑，可以對號入座。而且的確還真有後述一部一樣是以《致身錄》為主軸的傳奇劇《遜國疑》也出現過，於是何以就以羅萬成的〈讀王冰庵先生譜建文君出亡事〉詠王吉武寫作過以史文彬為主角的劇本，劉致中先生認為『從取材、劇情、劇中主要人物，以及兩劇出現的時間和地區等方面進行比較研究，認為“史仲彬雜劇”就必定就是《千忠錄》』，而不會《千忠錄》即是葉稚雯的《遜國疑》或其他人相同題材的劇作呢，但若却於是逕行認定必是這一部王吉武寫的劇作，即屬詭論了。

除非前提是此世間自明代至今只有一部傳奇出現過，於是遂知劉致中先生的論點要成立，他必須先證明世間只有一部寫建文君出亡的傳奇劇作，於是因為羅萬成的〈讀王冰庵先生譜建文君出亡事〉詠以史文彬為主角的劇本，掛名是王吉武寫的，於是可以對號入座。但因劉致中先生不但不能證明，反而現又有一部今佚的《遜國疑》，也是述及於建文君出亡的故事。如果劉致中先生要證明王吉武的《史仲彬雜劇》即今存的《千忠錄》，就先得考證出今存的《千忠錄》必不會是葉稚雯的《遜國疑》，而且還不會是黃文暘《曲海》總目裡所謂的李玉的《千忠會》，此時，才有對號入座的可能性出現。但仍得證明除李玉及葉稚雯以外，再無除王吉武之外，以『千忠』保建文君亡命天涯為故事題材的傳奇或雜劇。

則反而有證據顯示，當時王吉武寫的劇本，如劉致中此文中

所考，被稱為《史仲彬雜劇》。雖雜劇一名，常與傳奇混用，一如劉致中先生所舉證的。但任何證據都沒有能確實指出，所謂王吉武的《史仲彬雜劇》，即使是《史仲彬》傳奇，但為何與明白在現存《千忠錄》劇本裡明白指出此劇名是《千忠錄》劇名不同。

而實另有二人以此靖難題材寫過傳奇劇的，一為今佚的葉稚斐的《遜國疑》，《傳奇彙考標目》裡云『即《鐵冠圖》。後半入靖難事。』

而且更可質疑的，即是，李玉也寫過了一部於黃文暘《曲海》總目裡命名為《千忠會》的劇作。按，乾隆四十五年（1780），兩淮鹽運使伊齡阿在揚州設局修改審訂戲曲，黃文暘受聘為總校，修改既成，黃文暘將所見雜劇、傳奇的作者姓名及劇情梗概，編為《曲海》二十卷，其中的目錄，李斗收錄在其《揚州畫舫錄》卷五內，其中黃文暘列李玉劇作三十一種，其中即有《千忠會》，乃應是被黃文暘於審改時，改易劇名《千忠錄》而成，如後述。

而實際上，在伊齡阿設局改曲之前，於之前的乾隆中期，所出版的當日戲班上演的崑腔為主的戲曲選集《綴白裘》裡，即收有取劇名為《千鍾祿》的〈奏朝〉〈草詔〉〈搜山〉〈打車〉，明白就是現存的《千忠錄》裡的零齣，但劇名已易名為《千鍾祿》，取《千忠錄》的諧音，而葉堂乾隆末年葉堂在編成《納書楹曲譜》時，收入的《千忠錄》的〈慘觀〉、〈廟遇〉、〈打車〉、〈歸國〉四齣時，只是襲用乾隆中葉劇場中所使用的劇名。官方於審曲後，改為官方御定的《千忠會》，而此名，並由總其事的黃文暘於完成審曲後，出版的審曲史料所成的《曲海》裡，予以列出。但劇場沿習慣的隱匿改稱的《千忠錄》之稱而未再改，而葉堂亦按戲場的當日稱呼。

三、高奕的《新傳奇品》乃後於黃文暘《曲海》的偽書

事後，所有參考黃文暘此《曲海》總目，而後出的包括偽托清初高奕的《新傳奇品》，或後出的《傳奇彙考標目》、梁廷枏《曲話》、支豐宜《曲目新編》、姚燮《今樂考證》及後人併湊而成的《重訂曲海總目》都列同於黃文暘以官方力量收集到了李玉劇作認為有三十一種，而都一律照抄。

按，如像是《新傳奇品》如真是清初某文人高奕所寫，則三十一種傳奇劇作是何德何能讓他全看到，如數家珍，他又不是御派官僚有權力集中天下劇本，包括戲場手鈔本等，何以全數見到如同黃文暘此一總審曲其事的官僚的所集的李玉劇作，光由此點，高奕《新傳奇品》即是無甚價值，而是以黃文暘《曲海》總目參考成的偽托之作，而此偽作者把自認為高奕的生活年代所看不到的黃文暘《曲海》的各劇目刪掉。故，所謂高奕的《新傳奇品》實為據黃文暘《曲海》所寫成的偽書，偽托清初的高奕，自王國維起，一點都沒有去考實而一見即相信而誤認其為真並抬舉其價值，王國維指出：

『此書誤字累累，文又拙劣，然無名氏《傳奇匯考》、江都黃文暘《曲目》，多取材於此。蓋著錄戲曲之書，除元鍾醜齋《錄鬼簿》、明寧獻王《太和正音譜》外，以此為最古矣。』

以堂堂審完當日官方力量所收劇曲而一一事後詳載而寫實錄的江都黃文暘《曲目》，反被王國維視為抄自偽托清初高奕其人的偽書《新傳奇品》（『取材於此』），顯示王國維的立論沒有從事於版本考據，信口開河，完全是本末倒置了，不知為何以王國維精於考據會草率論學至此，吾人於本書有另文考之了。而因為有王國維用直觀掛保證，於是學界不察而沿其說至今。而亦見沒有任何早於《曲海》之前出現《千忠

會》之證據，為《千忠會》之名是首見於黃文暘審曲後出現的劇名，而非清初李玉時代的劇作即有任何曲目得證已早已存在。而所謂清初康熙年間已有高奕見到李玉的《千忠會》劇目的想法，是受王國維沒有考證而以直觀論學，認假為真之下的錯覺而已。

四、劉致中立論的證據薄弱

而此今《千忠錄》存本是被劉致中先生認為為王吉武之作，但證據是王吉武所作被稱為的《史仲彬雜劇》。

首先，單就劇名用字來看，王吉武的《史仲彬》無一字與《千忠錄》相合，而至少李玉的《千忠會》還有二字『千忠』相合。

其次，並且依《千忠錄》取名而言，是講述建文君失去王位，眾忠心的大臣保廢君而紛紛被殺害或囚禁，因為都以忠心的眾人為劇情發展的中心，於是以『千忠』喻其多。如果李玉的《千忠會》不是講述此段歷史故事，那麼，究竟從前中國，在清朝以前還有什麼朝代，會在滅亡或廢君出亡時，有『千忠』會眾來保廢君而可以演為戲劇的呢。想一想，真還沒有呢。從前王朝的滅亡，有其亡徵，亡國之速，末代之君之亡，有新朝兵至而屠滅或投降，前朝忠臣稟忠而死，或急向新朝投降，或作內應而無廉恥，而能集『千忠』保廢國或廢君的，對號入座也只有明代建文君時的傳說了。故吾人認為，李玉的《千忠會》，乃是本名即現存的《千忠錄》，但因黃文暘審改劇本，於是被改名成《千忠會》。而李斗只是從劇名上，去比對，而就以為葉堂的《千鍾祿》與《千忠會》非同名，故為不同劇本而列出來了。而其後十多年的葉堂以其數十年的收集來的當日戲場演出的劇本及工尺譜，再自我調整唱腔後，而出版的《納書楹曲譜》裡，於是用了當日坊間劇場即

已改用為諧音的《千鍾祿》的吉祥之名。

再就劉致中的舉證實犯了論證的錯誤如前述，除非前提是此世間自明代至今只有一部傳奇出現過，劉致中先生始能推定此《千忠錄》即王吉武的《史仲彬》雜劇，但有《千忠會》及《遜國疑》的劇目在，於是劉致中先生的看法，也只能存疑而無法證明為必真。

按，《千忠錄》此作品於康熙年間，一見於褚人獲《堅瓠集·補集》中作於康熙四十三年甲申（1704）的《後戲目詩》（中有“出師表奏千忠祿”句）；二又見於康熙末年，由時為四太子的雍正帝寫序文而出版的崑曲聲腔格律譜《南詞定律》裡就收有《千忠錄·廟遇》裡的【啄木兒】曲牌曲辭及工尺譜做為格律的範例，而指出是出自於《千忠錄》。

而今日王吉武此一被稱為是《史仲彬雜劇》，從其出世的康熙以來，只有此一孤證談到過，而到了乾隆末年黃文暘查遍當日所能收到的劇本，事後寫作的《曲海》一書，其中的總目裡此作無存，估計當日已佚。

五、李玉偏好使用罕用的【絳都春序】套數係《千忠錄》為其著作的一個證據

南曲黃鐘宮的【絳都春序】套是用在散曲的套數，其典型的範例，見於凌濛初《南音三籟》裡，題為王漢陂所寫的《四時閨怨》，計由【絳都春序】【出隊子】【鬧樊樓】【滴滴金】【畫眉序】【（南呂）浣溪沙犯】【三段子犯】【滴溜子】【下小樓】【永團圓犯】【尾聲】組牌。不過，此一套數是罕用套數，所以後來馮夢龍的《太霞新奏》一書裡都不列入此套數了。像是使用【絳都春序】，傳奇劇作，一般是做為單用曲在用，不擺在套數內，不論是《白兔記》、《殺狗記》、《綵樓

記》、《明珠記》等，無不皆然。而湯顯祖始以如王漢陂的散套方式，作套數使用，而內中的聯套的曲牌，亦有伸縮變動。而到了李玉，更好用此散套做為劇套之用，而內中的聯套的曲牌，亦有些變動。

首先，就於其早期的明代的刊本的《一捧雪·誅奸》齣，即用到了【絳都春序】套；在後來，於《眉山秀·庵遇》裡，再用到此一套數。而且《眉山秀》裡用在〈庵遇〉齣，又與《千忠錄》裡，用在〈廟遇〉齣裡異曲同工，同樣地，都是相逢於庵或廟裡，而且於此一相遇的場合用此一套數。而且，此套數是一般劇作家都少用的套數，吾人所見，只有湯顯祖及李玉用在劇套裡。則從李玉寫作時，在根據該齣的劇情作曲牌的選擇時，用此散套為劇套已是李玉的標幟了，更何況，還一如其劇作《眉山秀》用於一樣是在廟庵裡相逢的場合裡，用此一罕用的散套做為劇套，彰顯了作者即李玉的極大可能性了。

吾人也排除了葉稚雯《遜國疑》。雖此劇已佚，而葉稚雯今存的《英雄概》及《琥珀匙》亦無此【絳都春序】套數，而其用的套數，皆習見套數，其優點，即是很易於演出，伶人拿到劇本，這些使用的套數及曲牌都是熟門熟路，於是很易於上口及習唱與表演。在《琥珀匙》第二十八齣〈封妬〉之首，用了一隻【絳都春序】，依傳奇的舊貫，作單用曲，故知葉稚雯的寫劇用曲牌的習性了，故《遜國疑》裡，亦不應脫出於其寫作所用曲牌及套數屬性，是易於上演的目之下，取熟用的套數及曲牌為擇。不像李玉，因為才高，在其劇作裡常用到罕用套數，或即是取自於清唱用的散套的套數，有名的，再舉一例，即如其《眉山秀》第十齣〈裁賦〉齣裡使用的【侍香金童】【傳言玉女】【月裡嫦娥】套數，即散套用的曲牌，他首開先例，用在劇套裡。

六、結語

從以上諸點可以得證出，今存的《千忠錄》抄本，即是李玉所作，而從王吉武所作，被稱做是《史仲彬雜劇》的作品，後世無傳本，只從劉致中先生所舉證的故事梗概的形容詞，無法得出堅強的證據證明今存《千忠錄》，即其作。而一如吾人從李玉獨家愛用的【絳都春序】套數，而且亦在《千忠錄》裡，所舉證用在一如其劇作《眉山秀》的〈庵遇〉齣一樣，於此劇的〈廟遇〉場合也用上了，以其使用此罕用套數的慣性，亦更堅證了《千忠錄》即李玉的劇作。

高奕《新傳奇品》係抄自黃文暘《曲海》 總目的偽書考辨

自古多少遺珠的才子，疾沒世而名不稱。於是因為自己不是出名人士，於是如何遺名或遺作於後世，就是這些在其在世時有所企求者，在作法上往往有二策：一是留名，二是留文。留名者，即附驥於有名人士；留文者，即假托知名人士的文，亦即古來偽書出現的主要原因。

清代於乾隆四十五年（1780）後，浙江紹興有一位文人，名喚高奕，他自嘆有寫劇作的文筆，還寫過了十多部傳奇劇作，但未獲出版，或因布衣又且家貧，乏資刊刻出版。但為了一彰其名於後世，於是心生一計。時，乾隆四十五年，清廷兩淮鹽政伊齡阿，受命於揚州設局審查當日在世及戲班演出的劇本，事後，主其事的黃文暘將其審查天下劇本的所見，寫成《曲海》二十卷，並列出他利用官方力量收集而所見的劇作，列出總目並對於其所見有確實作者之作，予以介紹。此《曲海》的目錄，高奕見到了，於是他把其中的一些劇目，照抄下來，並且一一對於他所照抄的《曲海》總目，仿明代呂天成《曲品》的評法，分別給這些他精挑抄自《曲海》總目的劇作名錄及作者，也來個仿明代呂天成的《曲品》而加個四字兩句的品評，並且，把他自己的大名及作品加上，也替自己品評了自己。於是成《新傳奇品》一書，以達到疾沒世而名不稱的目的。因着附於呂天成的《曲品》之後，成了如同《續曲品》，而藉由附驥於名人名作，得以留名留著作之名於後世。而果然，因着戲曲學界的疏忽，此計得售。

第一個人入其彀中的就是開創中國戲曲研究的清末民初的王國維。王國維一見此書，沒有下過任何史料考據，沒有任何

懷疑，而一口咬定此作的價值：

『無名氏《傳奇彙考》、江都黃文暘《曲目》，多取材於此。蓋著錄戲曲之書，除元鍾醜齋《錄鬼簿》、明寧獻王《太和正音譜》外，以此為最古矣。』於其後，戲曲學界襲王國維之說，眾口一辭，都奉此高奕的《新傳奇品》為談戲曲曲目的第一手資料，把此形同偽書的高奕《新傳奇品》當成『蓋著錄戲曲之書，除元鍾醜齋《錄鬼簿》、明寧獻王《太和正音譜》外，以此為最古矣。』

按，如高奕《新傳奇品》果真像王國維以為的，是清初某早於黃文暘的文人高奕所寫，出世比黃文暘的《曲海》含總目還要早的話，則其《新傳奇品》裡所錄當日他所見天下的劇作及戲班的各手抄本，是何德何能讓他看到的如同日後黃文暘《曲海》裡所列會是幾乎相同一樣多的曲目，都被高奕此人可以全看到，如數家珍呢。他又不是御派官僚有權力集中天下劇本，包括戲場手鈔本等，何以全數見到如同日後黃文暘此一總審曲其事的官僚的所集各劇作家的劇作，光由此點，即知高奕《新傳奇品》即是以黃文暘《曲海》總目參考成的偽托之作，而高奕把其認為的生活年代所看不到的黃文暘《曲海》的各劇目刪掉。故，所謂高奕的《新傳奇品》實為據黃文暘《曲海》所寫成的偽書；雖他其實不是寫了偽書，但是假托令後人誤會是較黃文暘《曲海》及其總目早出之狀，故呈偽書同等的偽情。自王國維起，一點都沒有去考實而一見即相信而誤認其為真並抬舉其價值，而發出不實的：『蓋著錄戲曲之書，除元鍾醜齋《錄鬼簿》、明寧獻王《太和正音譜》外，以此為最古矣。』以堂堂審完當日官方力量所收劇曲而一一事後詳載而寫實錄的江都黃文暘《曲目》，反被王國維視為抄自偽托清初高奕其人的偽書《新傳奇品》（『取材於此』），顯示王國維的立論因為信口開河而造成本末倒置的學術偏失，而後來的戲曲學界沿其說至今。

按，高奕《新傳奇品》只有抄本，並且多與自序於萬曆四十

一年（癸丑，1613）呂天成《曲品》共抄一本。最早可見呂天成《曲品》之本乃以藏於杭州楊文瑩豐華堂所藏而今藏於清華大學圖書館的乾隆辛亥（五十六年，1791）迦蟬楊志鴻抄本，並無與《新傳奇品》《古人傳奇總目》共抄一本，而其他更晚出的本則皆合《曲品》《新傳奇品》及《古人傳奇總目》都是依此本的複抄本。於是可以斷出高奕應是在乾隆四十五年黃文暘審畢天下劇本後，寫作《曲海》列出其審天下劇本所見的書目及介紹內容之後，由高奕此人依《曲海》的目錄為底本，抄出再仿《曲品》而加品評，再加上介紹他自己及其著作，及自己評自己的以下文字：

『高晉音會稽人。清修潔操，不入世氣。所著傳奇十四本。《春秋筆》《雙奇俠》《貂裘賺》《千金笑》《聚獸牌》《錦中花》《擊香園》《古交情》《四美坊》《眉仙嶺》《如意冊》《風雪緣》《固哉翁》《續青樓》。』

於是，如此一來，他的求留名及其作品的名於後世的目的，就達到了。按，近年來，鄭志良先生於上海圖書館發現一個清中期嘉慶四年出生的大藏書家顧沅（1799～1851）編輯的《賜硯堂叢書未刻稿》第一冊題名《續曲品》，還有卷首題署『康熙辛亥（十年，1671）孟冬上浣』的〈續曲品敘〉，而有〈高奕《新傳奇品》的一個新版本——《續曲品》〉（《戲曲研究》，2012年第1期）之作。敝人認為此亦後於《曲海》《新傳奇品》出的偽書，所謂『康熙』亦為假托，因為，內容能近乎黃文暘《曲海》的大量曲目含戲班手抄本者，非官方力量介入而不能從事。顧沅有藏書及抄書的癖，則亦未能免於收藏到偽書，或假借抄書時拼湊《曲海》《新傳奇品》並參以已見而成書。而此《新傳奇品》，其價值就是只有讓後人知道在清乾隆年間，有一位叫做高奕的，寫過十多部今佚的傳奇劇作，及作品之名稱。再加上，此人對於一些劇作家的作品風格的詮譯而已。

『家家』唱錯崑曲〈八陽〉的『收拾起』幾百年——談不別正襯所導致的格律錯誤

在清初，出現了兩部傳奇劇作，十分膾炙人口，後來有所謂『家家收拾起，戶戶不隄防』一語出現，指家家戶戶都在唱『收拾起』和『不隄防』。『收拾起』是指李玉（按：雖有人反對，如劉致中《明清戲曲考論》，2009）所寫的傳奇《千忠錄》（按：後人為怕清政府抓到此禁戲，故改名為《千鍾祿》、《琉璃塔》、《千忠戮》等）裡的〈慘靚〉（八陽）一齣裡南曲【傾盃玉芙蓉】集曲的第一句『收拾起大地山河一擔裝』，及洪昇所寫《長生殿》裡〈彈詞〉一齣的北曲【一枝花】曲牌首句『不隄防餘年值亂離』。現在就舉此一膾炙人口的名唱句《千忠錄·慘靚（八陽）》『收拾起大地山河一擔裝』為例，釋一釋此句因原始訂譜者葉堂的不別正襯，後出各譜因後之訂譜者都襲用，而造成幾百年來，人人都把此一名曲的此一名句全唱錯的後果了。

一、【傾盃玉芙蓉】首句的腔格

【傾盃玉芙蓉】曲牌是隻集曲，即，是集了【傾盃序】及【玉芙蓉】曲牌而成。而『收拾起大地山河一擔裝』即【傾盃序】的第一句。此【傾盃序】，明代嘉靖年間蔣孝的舊編的《南九宮譜》裡是以元代傳奇《陳巡檢傳奇》裡的此曲牌為範例，其第一句為『霧鎖烟林映峭壁』（去、上、平、平、去、去、入作平），而沈璟的《南九宮曲譜》也用了此範例。其實，如果明白南曲的填詞之道，一眼實即可以看出『收拾起大地山河一擔裝』的襯字即頭三字的『收拾起』，而此七字句的正字即『大地山河一擔裝』（去、去、平、平、入作平、去、平），而一見即知，此劇作者（按：吾人於本書中考證即李玉）的『地』用去聲字為拗嗓，即應上而用去，而『一』則以入代去，此

以同為仄聲字的入聲字代去聲或上聲，為南曲填詞裡被允許，一般不視為拗嗓。而其餘各字的四聲使用如格。

因為沈璟的《南九宮曲譜》的【傾盃玉芙蓉】集曲裡所舉的範例為《香囊記》裡的『步躡雲霄際聖朝』（去、入、平、平、去、去、平），第二字的『躡』於《陳巡檢傳奇》裡的『鎖』為上聲字，而此處用以入代上，正是以同為仄聲字的入聲字代去聲或上聲，為南曲填詞裡被允許，一般不視為拗嗓的明證。

而李玉是以『收拾起』為襯字。於是，如果，訂譜者能先分出正襯，則就可以有正確訂譜的可能了。不過，此一《千忠錄·慘靚（八陽）》，從其第一次見於現存最早收錄此齣的清乾隆末年的葉堂的《納書楹曲譜》起，就因為葉堂不是真正依格訂譜，而只是如同為其寫序的其友王文治在序文裡指出的，葉堂此譜是『從俗而可通於雅』，是指他是把當日民間（『俗』）戲工演唱的譜子拿來，用自以為好聽的『雅』的角度來改些唱腔，於是葉堂此曲譜《納書楹曲譜》也是一如其當時的俗譜，是完全看不出曲子裡哪一個字是正字，哪一個字是襯字，因為《納書楹曲譜》沒有區別正襯，而且葉堂也完全不重視正襯何在，而只塗改原唱法，把原曲牌改些自以為的『雅』腔，也正好可以從此句的因不分正襯而出錯，葉堂都不知去改正，即可以看得出來葉堂此譜不是正確的唱腔的崑曲譜，即，是許多不合格律之處的自由改腔唱，而使原始崑曲應唱唱腔面貌已非的曲譜。

此【傾盃序】的第一句，從《九宮大成南北詞宮譜》裡對於蔣、沈二譜所舉的元代傳奇《陳巡檢傳奇》裡的範例，都訂出了正確應配的工尺譜，即：

『霧鎖烟林映峭壁』→5, 3, 6, 56, 2, 21, 6（簡譜數字下雙線表

高八度音，本書各簡譜譜例一概同），此句的腔格譜，乃只視平與入聲，陽平字取其陰平格，陽入聲字取其陰入格；而仄聲的去或上聲字則以『一』表之，則此句的腔格譜（基腔譜）如下：

—，—，6，6，—，—，6

而《九宮大成南北詞宮譜》也為沈譜裡的【傾盃玉芙蓉】集曲裡所舉的範例為《香囊記》裡的『步躡雲霄際聖朝』曲配上了正確唱腔譜→5, 3, 3, 6, 216, 56。按，因為崑曲是以固定唱腔為底腔，即，崑曲的每一曲牌的基本曲調，是每一曲牌都是固定了唱腔的歌曲，故此句與上一句的基腔譜除了某些原因外一定相同，故檢查此句的基腔譜，為：

—，—，6，6，—，—，6

不過，如果吾人明白崑曲七聲調腔的原理，陽去聲字必出自基腔，即，該字的陰平聲腔處，即知，像是《陳巡檢傳奇》的首字『霧』是陽去聲字，實已經判定了此字的腔格為5，5為此字位上的陰平聲字腔格，而再看《香囊記》的首字『步』陽去聲字，亦是5，出腔於陰平聲字位上，亦即，此二例之下，首字的腔格為5，於是此二字的基腔譜即為：

5，5，6，6，—，—，6

如果不信，再看清康熙年間的《南詞定律》裡舉了一個李漁的《慎鸞交》的『骨肉分離送遠行』（陰入、陽入、陰平、陽平、去、上、陽平），其訂譜為：5, 3, 6, 6, 21, 35, 56，按，李漁填詞於此句第六個字應去而填上聲字，為拗嗓，但雖拗嗓，於崑曲訂腔無礙，只是非唱原始的歌曲【傾盃序】應有的唱腔了。『骨肉』訂腔5, 3，即知，陽入聲字的基腔即其陰入聲字時的腔，『肉』陽入聲字為3，陰入聲字時應高一音，即5，而陰入聲又聲位即陰平聲位，亦即基腔，故『骨肉』二字的基腔為5。所以此句的七個正字的固定唱腔的底腔為

5, 5, 6, 6, —, —, 6。

二、以上三例腔格皆如一，證明崑曲以固定唱腔為腔格

以上見於崑曲聲腔格律譜的【傾盃序】的第一句的三個譜例，含：

《香囊記》裡的『霧鎖烟林映峭壁』，腔格為：5, 5, 6, 6, —, —, 6

《陳巡檢傳奇》裡的『步躡雲霄際聖朝』，腔格為：5, 5, 6, 6, —, —, 6

《慎鷺交》裡的『骨肉分離送遠行』，腔格為：5, 5, 6, 6, —, —, 6

而且，以上的『—, —』處的真正的腔格，亦可以訂出，即，崑曲裡的仄聲字的上聲或去聲字，是以前方的平或入聲字或者是後方的平或入聲字的腔格為腔格，但此例裡，前方及後方的平聲字的腔格皆 6，故此處的『—, —』即確定地係『6, 6』，所以以上三例的固定唱腔為：5, 5, 6, 6, 6, 6, 6。如果新填入的辭，其陰陽七聲有變，再於此固定唱腔上去調腔，於是呈現因為以上三例不同的字上的不同的陰陽七聲，於是不同的工尺被調整出來。

三、『依字聲行腔』的『曲唱說』及『腔調說』這些假設無法成立

其意義，即是，拿出了實例，如以上的【傾盃序】的第一句，都是一定以『—, —, 6, 6, —, —, 6』為其固定底腔，在此一底腔上，再隨填入的新辭的陰陽七聲進行『調整』唱腔。每一字位的都是固定的，或會有少數情形之下某些字位上的特例者也被允許之例成立，則是因為尤其像編訂《九宮

大成南北詞宮譜》的那些曲師曲家等，會認可一些當日通行的散齣裡的時行唱腔的一些出入處，也認可及包容，承認其亦為此曲牌的另一例。但原則上，崑曲南曲每一曲牌的唱腔，都像古今任何歌曲，唱腔是固定，而且此固定唱腔和陰陽七聲無關之下，就已存在的，不是依字聲才去行出了這些腔，更不是依土音的字聲去行出這些固定唱腔出來，而是樂工們在曲辭出現之前，就已完成這些曲子的旋律，於是像是『依字聲行腔』的『曲唱說』，或依土音的字聲行腔的『腔調說』的這些學術假設，於是經由以上實證，就可以被印證無法成立。

四、從葉堂《納書楹曲譜》未判正襯成十字句而錯起

但是，今存首見的《千忠錄·慘觀（八陽）》，於【傾盃玉芙蓉】集曲的第一句『收拾起大地山河一擔裝』（陰平、陽入、上、陽去、陽去、平、平、陰入、陰去、陰平）的清乾隆末年的葉堂的《納書楹曲譜》却是訂成了：

5, 3, 3, 6₂, 1, 6, 56, 1, 21, 6
吾人檢查其此十字的腔格，為
5, 5, 5, 6, 6, 6, 一，一，6

吾人一比對，就知道葉堂把此句當成十字句了，而把其中的『收拾起』配給正確的七字句的頭二字了，而把第四至第七字配給正確的七字句的第三至第四字去了，於是造成了十字句，如果要依那些文字格律者的拆字法，一定要拆成七字句（如吳梅等不勝枚舉者），則原來作劇者的『收拾起大地山河一擔裝』的首三字『收拾起』應為襯字，則將因葉堂的譜法，而變成了此句為十字句，襯字從其中去取擇，若以（）表襯字，則依葉堂配腔的結果，等於其正襯拆字法成了如：

『收拾（起）大地（山河）一擔裝』或『收拾（起）（大地）山河一擔裝』，此即係葉堂正襯不分而導致的格律錯誤，即正襯唱不對，成為唱曲家的大忌，亦見葉堂徒具唱家虛名，好於改腔，而對於唱對了沒有，無所置意。

五、葉堂正襯不分被清代清曲界責為『貽誤後人不少』及『襲陋沿訛，殊堪噴飯』

李漁《閒情偶寄·演習部》於〈教白第四〉指出：『曲文之中，有正字，有襯字。每遇正字，必聲高而氣長，若遇襯字，則聲低氣短而疾忙帶過，此分別主客之法也。』

按，於清工唱腔裡所要求的正字聲高而氣長，襯字聲低而氣短而疾忙帶過，從清乾隆年間崑曲正式因花部大盛而勢絀之下。雖然康熙末的《南詞定律》、乾隆初的《九宮大成南北詞宮譜》、及乾隆五十四年的最後清工馮起鳳的《吟香堂曲譜》皆分出正襯，曲辭裡的襯字都用較小字體書於右側，而讓唱者一目了然正襯。於是，如果要依李漁所說之唱法，則十分容易判明，看到曲辭裡靠右較小字體即知非屬於正字，應唱成『聲低氣短而疾忙帶過』。

但是，於乾隆九年完成，而出版於乾隆十三年徐大椿主要以唱歌的普遍通則兼以崑曲內北曲為主角的《樂府傳聲》裡，此一條有關崑曲南曲的規則徐大椿並未談及，或許因為認為不重要，而沒有提醒所有唱曲的後人。而於是，就知道馮起鳳《吟香堂曲譜》的可貴之處了，可以說是惟一的民間的清工之譜了。因為，自乾隆十一年《九宮大成南北詞宮譜》出版後，於乾隆末年已衰微的崑曲界，竟有如此知曉崑曲清工唱法之民間清工，仍有恪守於正襯唱法。而當時另一位唱工葉堂的《納書楹曲譜》，卻是正襯不分。從其曲譜內的曲辭裡，看不出哪一個字是正字，哪一個字是襯字，所以

要施以李漁所說的正襯唱法的『每遇正字，必聲高而氣長，若遇襯字，則聲低氣短而疾忙帶過』，如果光是看葉堂的曲譜，是無門可入的。

其實，其譜的問題，就在其死後，於清唱界已有人大聲指斥了。正襯應於曲譜內要分辨，此一清工的唱法，在葉堂去逝後，民間的清工界也是知道的。因此，不像當日的實不知樂文人而自認為是清工，就高高在上，如龔自珍等人的吹捧葉堂，而看不起戲工。於民間直到道光五年前，尚於清工界就有人批評《納書楹曲譜》的『所收曲文，不分出正襯，謂貽誤後人不少』，造成的後果，就是『襯字不清，則句讀不明。襲陋沿訛，殊堪噴飯。』

此一珍貴的記載，見於寫過《曲話》及傳奇劇本的梁廷柟(1796~1861)在道光五年(1825)為已逝的王文治（1730~1802）的《浙江迎鑾樂府》所作跋文裡提到：葉堂的友人及為《納書楹曲譜》寫序文的王文治：

『少精音律，其友葉君懷庭作《納書楹曲譜》，多資商榷。顧或者病葉氏所收曲文，不分出正襯，謂貽誤後人不少。蓋率爾操觚之士，拘守譜內字數，葫蘆依樣。於是按之宮譜，有一曲而驟多數語，一語而驟多數字，且平仄乖謬者。襯字不清，則句讀不明，襲陋沿訛，殊堪噴飯。曾不知葉譜止為伶人歌唱而設，重腔拍不重格式，可無正襯，與宮譜各明一義。此自門外漢，不諳曲律所為，于葉氏無與，于太守（今按：指王文治，曾任丹徒太守的官職）更無與也。此本當時署中錄存，亦不能明分襯字，疑抄胥混寫，非太守底本如此。觀其序葉書，必以《《《九宮大成》》譜》為宗，可以知之矣。今姑仍之而具論如右。道光五年(1825)展重陽順德梁廷柟謹校書後。』

於是，從梁廷柎文裡，可以看出于道光初年，他所結交的友人，我們今日可以定義的清工，是對於葉堂的《納書楹曲譜》十分不滿，認為『葉氏所收曲文，不分出正襯，謂貽誤後人不少』，對清工精修唱工及音理，沒有什麼用，反而『貽誤後人』，而且還貽誤『不少』。

因為如果是真正的清工的譜，如《南詞定律》、《九宮大成南北詞宮譜》及馮起鳳的《吟香堂曲譜》都是有曲文『分出正襯』。為什麼要分正襯，因為這就可以查核出有沒有依本腔或依腔格（基腔），而可以十分明確當教本去探求譜法。若想要糾誤的，還可以很容易查知曲譜裡有沒有錯誤；及唱曲時對於襯字的唱腔可以有輕輕帶過，從口法中亦可以去表達正襯。

但葉堂的《納書楹曲譜》不分正襯，不要說去比上和聲腔格律譜《南詞定律》、《九宮大成南北詞宮譜》這些經典相提並論，就連和平起平坐的清工馮起鳳的《吟香堂曲譜》一比，也表面優劣立見，所以那時候的一些能分辨曲譜優劣的清工就對葉堂的曲譜表示不滿了。他們的不滿的內容，梁廷柎指出的有：『蓋率爾操觚之士，拘守譜內字數，葫蘆依樣。於是按之宮譜，有一曲而驟多數語，一語而驟多數字，且平仄乖謬者。觀字不清，則句讀不明，襲陋沿訛，殊堪噴飯。』

而這位葉堂的粉絲的梁廷柎回答，則是把那些所帶來的後果罵成是『門外漢，不諳曲律所為』。他的意思即是說，『門外漢』才會自己搞不懂曲律，竟會拿葉堂的《納書楹曲譜》當成填詞的範本，應該去看南曲譜及《南詞定律》、《九宮大成南北詞宮譜》的『宮譜』嘛。因為葉堂的《納書楹曲譜》『止為伶人歌唱而設，重腔拍不重格式，可無正襯，與宮譜各明一義』，是給戲工用的啦（『止為伶人歌唱而設』），所以重視唱腔和板式就好了，對伶工是不必重視文字格律，故

而不必辨明到正襯的程度。言下之意，不是你們要追求或明曉或通曉曲律的清工應該用的嘛，《納書楹曲譜》只是為戲工所寫的，教演劇的伶人用的。《納書楹曲譜》既不是清工應唱的範譜，而只有伶工俗譜的程度，而後世清工，却以此譜為範本，於是承訛傳誤，一代代傳承下來，把葉堂的錯譜唱它個幾百年下來，名曲被唱得錯中又錯下來了。

於《猶古軒曲譜》（即《崑劇手抄曲本一百冊》）亦收此齣，此句訂譜為：

5, 3, 3, 6, 1, 6, 56, 1, 21, 6

吾人發現其全抄了葉堂的《納書楹曲譜》，但反而把葉堂的『大』陽去聲字的 62 的後一音，即平出去收的去聲高揭腔的 2 刪掉了，而只唱如陰平聲的字了，此一誤就一傳再傳下去了，一直到今天。而像俞粟廬的《度曲一隅》、俞振飛門下所訂的《振飛曲譜》、王正來的《曲苑綴英》等所謂的清工之譜都一律全同於《猶古軒曲譜》。

六、王季烈、高步雲塗改本《集成曲譜》不合格律的錯誤最大

而原由劉富樑訂譜，後被其編輯助理找來半路出家的曲師高步雲聯手以己意塗改而出版的《集成曲譜》（1925 年）裡，又比所有現存諸譜又錯上加錯了，其訂譜為：

5, 3, 5, 6, 1, 6, 56, 1, 21, 6

『起』上聲字，訂譜於 5，即唱似成了陰平聲腔，此《集成曲譜》較其他現存各譜更為錯謬之處。

以上指出了，所有現存的《千忠錄·慘觀（八陽）》各譜，全都正襯不分因而把七字句改唱成十字句，造成襯字怪異。雖此曲太有名了，已唱錯了數百年，無法更正而成俗。但如果，

要唱成正確的唱腔，該如何唱呢。

七、王季烈《螭廬曲談》談錯襯字訂譜法

吾人可來探討一下，此句『收拾起大地山河一擔裝』，『收拾起』為襯字，其訂譜方式，王季烈在《集成曲譜》內所附的習作心得《螭廬曲談》（1925年）裡又是把當日俗譜的一些錯誤當成襯字的配腔方法，於格律完全不知。他於卷三『論譜曲·第三章論四聲陰陽與腔格之關係』指出：『襯字』，『只可就出聲之高低，以資區別』，此俗譜之錯誤，王季烈竟不知區別，錯如俗譜去了。

八、『收拾起大地山河一擔裝』的正確唱腔

按，句首的襯字，以其後的最靠近的正字的平聲字的腔格為其基腔，如『收拾起』的調腔基準，是其後方正字的腔格的基準（基腔）為基準，即，應以此句的5，5，6，6，—，—，6的首字的腔格5為基準調腔。於是：

『收』陰平聲字，訂於腔格5上；

『拾』，陽入聲字，訂為5的下方一音3，屬陽平陽入聲的腔格處；

『起』，上聲字，訂於5下方屬上聲腔格處，如3；如果平出上收，則訂成53；

正字『大地山河一擔裝』，依5，5，6，6，—，—，6來訂：

『大』，陽去聲字，腔格基準為5，平出去收，故訂如5 $\underline{1}$ 。

『地』，陽去聲字，腔格基準為5，平出去收，故訂如5 $\underline{1}$ 。

『山』，陰平聲字，腔格基準為6，陰平聲字的腔即6。

『河』，陽平聲字，腔格基準為6，陽平聲字訂於基準6下方一音的5出腔，收於6，呈56。

『一』，陰入聲字，此字腔格基準因為是仄聲字，故依前方的平入

聲字的腔格基準為基準，即前一字的腔格基準為 6，故此陰入聲字即同於陰平聲字的訂腔，亦即，即腔格基準音本身的 6。（按，今存各譜全依葉堂訂錯了腔，唱如陰去聲字了）

『擔』，陰去聲字，已有《《九宮大成》》的陰去聲字如『峭』『聖』譜例 21 可循了，訂如 21。

『裝』，陰平聲字，即訂於腔格基準音的 6 上。

於是，傳唱了幾百年，盡都唱錯了的『收拾起大地山河一擔裝』，應唱如：

5, 3, 3, 51, 51, 6, 56, 6, 21, 6

按，這樣唱是無誤的，但不見得動聽，於是，譜完了後，就要梳理唱腔了。『大地』兩字，因為此處李玉填詞的使用四聲的不佳，使用了兩個陽去聲字，如果像是依此字於此處，應填的格譜的 51，連續兩次，是可以的，但諸位請唱唱看，似有未順處，造成此因，是因李玉填詞的過錯所致，兩去聲字不是不可以連用，但應該陽去在前，陰去在後為最佳。兩陽去或兩陰去或陰去在前，陽去在後，於訂譜上皆成不美聽的來源。此處，李玉兩皆填陽去聲字，不佳，而唱若『51, 51』亦不佳。而且，依崑曲訂譜的例，兩陽去聲字訂譜，後一字往往於不得已之下，可以改配如陰去聲腔，此譜法《九宮大成南北詞宮譜》不勝枚舉，按，葉堂於此句的『地』配 1，即是陽去聲字後的陽去聲字唱成陰去聲腔之例。故此時，訂譜之變通法，則或唱如 52, 1。又『一』配 6，於其後再加上連接音的 1，過渡到下一字『擔』字的 21 去，於是，此譜，應唱如：

(5, 3, 3,) 52, 1, 6, 56, 61, 21, 6

由於『收拾起』是襯字，所以要如李漁《閒情偶寄·演習部》於〈教白第四〉所談的『若遇襯字，則聲低氣短而疾忙帶過』，唱時要疾忙帶過『收拾起』三字，又經過音的『一』的 61 的 1，於唱時也應疾帶過。

清初吳歷《天樂正音譜》校正補

清初吳歷（1632~1718）係明之遺民，清初以畫知名，並傳揚當日西方傳入的天學，而著有《天樂正音譜》，除末套《每瑟論眾樂章》之外，餘九套套曲是用南北曲的格律寫下有關當日天主教在華傳教，由華人傳教士所寫惟一南北曲形式的聖歌集作品。在中西文化傳播上，為惟一僅見之作。而此等南北曲作品，包含南套七套，北套二套。於清初，若演唱，係以崑曲演唱。雖此吳歷之作，從其成作之後，未見以崑曲演唱之記錄，實際上，以當日崑曲之盛行，此等作品，如由曉崑曲之戲班或唱家，自可一見作品而即歌詠，當日亦不需訂譜。惟自清代康熙末年以後，崑曲沒落，不訂出工尺譜，也就無法有人見辭即唱。

此譜，今除末套非南北曲者不論而外，有關校正之作，以往1950年代，方豪及鄭騫曾有校刊並出版之，但所校有不盡理想處。今依方豪及鄭騫曾有校刊本為底本，依律訂譜而外，並於訂譜時，審此譜九套南北崑曲之格律而筆之成補校一文，附於各套曲工尺譜之後，補方豪及鄭騫未完善之處，今彙為一總而單行之。

又按，今收於《天祿閣曲譜續集》（集粹曲譜）內《天樂正音譜》以下八齣之訂譜，雖依崑曲之律，但以吳歷此作之初心，並非供崑曲唱家之作，而有其宣揚天學之宗旨，而係普及大眾之作。故如今之崑曲訂譜，不依嚴格崑曲之必採過度流蔓之贈板曲而不利一般大眾演唱，而所以訂譜之演唱速度，至慢一板三眼（四拍子），每套曲原則上一至二曲為一板三眼，餘者一板一眼（二拍子）為主，以利一般歌者盡能演唱之實用目的。至於崑曲愛好者之演唱，固依崑曲唱口，而一般愛好者固依平常歌唱聲口即可，以維吳歷之初心。按，以下各曲牌內有（）內所示為襯字。

（一）彌撒樂音

南呂【一枝花】來親彌撒經·莫不相冲凜·詣臺將祭也，禮尤
兢·儀注西秦·把謙恭謹行·萃我一堂忻信·

【紅衲襖】（我等）拜臺前（將）三位稱·（却原來）內包
含，無別性·（只為）造成物我功難罄·（使我）享用生存
何現成·各虔祈悔罪經·（除）免我罪者因其敬·聽誦古經，
一段（於）臺左，也·（一似）古聖當年求降生·

【繡太平】〔繡帶兒首
至四句〕開天路垂慈汲引·（救）我人墮孽靈魂·
聽臺中正讀西音·基利厄勒依算·〔正宮醉太平
五至末句〕三聲·連祈九
遍為分形·把兩手分開赦允·從教自省·天神歌獎，世人稱
慶·

【宜春樂】〔宜春令首
至合頭〕瞻臺左，手按經·指經中若翰聖人·預為
開徑·移經臺右申誠謹·示堂中敬服當同·主降我靈臺方
寸·〔大勝樂合
頭至末句〕（致）邪魔畏遁·那時見我，聖蹟昭明·

【太師引】看開樽（白）酌葡萄
酒者·（唱）元分品·獻耶穌經言訓人·（表）
十字架血流垂盡·與今朝彌撒洪深·（悔）從前負罪常逆命
·我本待報答慈恩·終無定（惟有）規程永遵·（使我）就
捐軀纔為致命·

【東甌令】重盥手，復轉身·請禱偕同眾罪人·乾乾洗滌無
須剩·纔不負耶穌憫·元何十字劃頻頻·聖死因他釘·

【劉潑帽】舉揚聖體明飡飲·並求為煉處靈魂·撫心（時）
響誦求慈允·天上人間，地獄三般幸·

【尾聲】依彌撒歸思省·（雖）殘疾疲癯同是心·（切不可）
陽奉陰違自失真·

〔校正補〕：【一枝花】鄭騫指『儀注西秦下少二句』，是也，
但又猜測為『減句格』，按，少二句非合格律也，此曲牌無

此減句之格。鄭騫又以『把』為襯字，非是；【紅衲襖】之『稱』字為盧前所補，又鄭騫以『者』為襯字，未審『免我罪者』始語意完足，不可以『者』為襯字，應以『除』為襯字，又『也』字為單一的格；【繡太平】鄭本『勒原誤勤。算誤莫』是也；又按『基利厄勒依算』乃拉丁文 Kyrie eleison；而第二句為六字句，應以『救』為襯字，鄭騫無襯，則此句成了七字句而誤了；而第三句為七字句，鄭騫又誤為六字句，而把『聽』字作襯字而誤；【太師引】，末句為《九宮大成》所引之《東郭記》範例裡的上四下四之格，而且『使我』二字為襯字，鄭騫當作正字而誤；又鄭本『捐原誤損』是也；【東甌令】第二個頻字為盧前所補，是也；【劉潑帽】鄭本『揚原誤楊』，是也；【尾聲】鄭本『陽原誤揚』，是也。又，【尾聲】第二句『（雖）殘疾疲癯同是心』應上三下四句，而吳歷寫成上四下三句，故不得不移動板式以就字。

（二）稱頌聖母樂章

【北正宮端正好】皎團團，光無並。印照人無既無生。似海星明立極中天定。憐憫那蒼生命。

【滾繡球】他肇觀摩德馨。仰靈光九品。遠三仇註名於永靜。函費略保耶穌似孕如娠。猶將心兒沒盡藏的謙，意兒滿也滿載的尊。誰想他聖寵着那童身之聖。一謎價救援神魂。鐵錚錚的威容純美冠天神。到如今撫世途艱啓夙興。須信道日月長明。

【叨叨令】合天神天欽和地欽。為先知聖人宗徒敬。聖子的在蒙難日真苦辛。慘模糊將心腸迸。復活後看昇了永寧。喜明明證了身言行。受教罷天神聚迎。笑吟吟滿將恩榮贈。你看他操存兀的不主保人也麼哥，兀的不輔翼人也麼哥，要我等依歸至尊。索與他誠誠懇懇的信。

【脫布衫】好生的高玄至仁。超美者卒世童貞。大君前垂慈保領。救我等去邪魔將主恩識認。

【小梁州】可憐人忘救靈魂蹈永刑·全不想地獄幽沉·一任你一罪一重煉，無窮盡·早不解早區分·

【么篇】願盡日從頭至踵遵明訓·一一的再痛悔銘心·自從今不忘，皆感奮·瞻望慈雲恩覆，心朗朗遠塵氛·

〔校正補〕：於此北曲之譜裡，鄭本有析出正襯，惟北曲常加不少襯字，而又因北曲為依腔填詞的特性，於固定的旋律裡插入正襯字，至明代崑曲時代以來，因為元代的北曲的唱法已亡，到了明代，北曲的唱法上，基本上是固定唱腔裡自由加襯字，但都得唱這個唱腔，於是正襯不分實成為明代以來北曲的特性，雖往日的各種北詞之譜或分正襯，即如清代的崑曲聲腔格律之譜的《九宮大成南北詞宮譜》亦然，但都是參考性質。《九宮大成》訂正襯字詳參辭意，凡造成辭意不完足者不可視為襯字，故其格不似吳梅《南北詞簡譜》及鄭騫《北曲新譜》那樣不顧文意，及在不曉得北曲是先有旋律，才填辭，故常為了屈就文句的格式，而任意指認而把顧語意的正字貶為襯字，以削足適履，造成拿掉了襯字不看之下，剩下的正字語意不完足的情況，所以論合聲辭之律兩美，要做為填詞的參考，必得使用《九宮大成》，而《南北詞簡譜》《北曲新譜》等後人之譜皆可摒棄不用）。但元明清以來的北曲皆為依腔填詞，而只要把曲辭慎參《九宮大成》此一聲腔格律譜，予以分配在旋律裡即可，故今不分正襯字。【滾繡球】鄭本『滿也之滿字疑衍』，但仍錄之，今亦不刪；鄭騫又言『冠天神三字不合格律』，按：因為鄭騫只在文字格式上考索，並未見如明代黃佐《樂典》一書裡提到元曲為『依腔填詞，一定不易』，即黃佐指出了元曲是每一曲牌的唱腔是固定的一首曲子，填詞者把曲辭填入，所以知元曲是以事先寫成的旋律為主，而據旋律的曲節填作的字格為從；而鄭騫論北曲，並未於此一層面的元曲的曲腔關係上把捉，以致於字格論合不合格律。而鄭騫言『冠天神三字不合格律』，是因末三字依現存元曲核對，常為平平仄，而今吳

歷填成仄平平；鄭騫論北曲的格律，並未依元曲『依腔填詞』的曲腔關係的角度，而是拿今存元曲之辭裡的格式拿來對照，以判定多數的相同即為合律，而少數不合大多數的即認為是不合格律，這是以大多數古例當成真理。但此一想法的弔詭之處，即本身即存在着不合理及非真的因子，又加上元曲是先有旋律，後之填詞者填平填仄，並不影響既已先寫好的旋律，同時元曲的工尺已亡，今日崑曲，如《九宮大成》裡的北曲，也不是元曲的原有的工尺。論合不合律，依元曲的先有旋律，後再填詞的生成，是應把旋律，拿平仄放進去，唱看看，是否能唱似應有的字音，始能判定是否係合宜的平仄。但，今日元曲的工尺已亡，若拿多數例來否定少數例，並冠少數例以不合格律的罪名。論學上，對於不能判明之事，應以存而不論的角度暫置始能於論學上，得其事理之平的。【叨叨令】鄭本『天神原誤天真。聖子的原誤聖神的。第一吟字原誤冷。第一兀字原誤凡』，是也；又言『慘模糊句失律』如前理，亦不當逕斷定是失律；而又言『糊字下疑脫一字』，亦非是，『慘模糊將心腸迸』其格，於《九宮大成》之例，以正字來看，皆五字，如『布置多寬裕』、『几簇笙歌鬧』、『志少些兒个』或『冰的（找）鞋兒透』、『（透着腦）氤氳氳（的）泛』、『（一會里）喧喧騰騰（的）誘』，而此『慘模糊將心腸迸』若定要劃出正襯，亦可作如『（慘）模糊（將）心腸迸』，而一如前述，平仄未合多數例者，於北曲是不可逕稱失律的；【小梁州】內鄭本添『苦辛』二字，並指『苦辛二字原闕』，今不據添字，因亦未不通，而加了苦辛二字，煉苦辛，究屬何意，實所語意未通；【么篇】鄭本『恩字原闕』，但不加字亦未為不通，故從原作。

（三）敬謝天主鈞天樂

【北黃鍾醉花陰】吾主全能遍天壤。誠赫赫今來古往。雖一體聖三皇。於穆無疆。其位尊無兩。我懷愛德，藉恩光。蕩

蕩難名惟叩額。

【喜遷鶯】自漢季聖子來降。教吾人向化明良。恩廣。託聖母童貞產馬房。若瑟同來獻主堂。祝讚有西默盎。道能救靈魂淪喪。掃魔鬼猖狂。

【出隊子】聖寵的先知若翰。比耶穌年略長。你道他先來開導在何方。領洗河名若爾當。把昔日徑路崎嶇成夷坦。

【刮地風】主救我莽莽乾坤榮福返。命宗徒率土傳揚。得亞孟者常生王。永靜天鄉。其偕爾聖人同饗。爾旨承行於地上。過一州，到一邦。教規指掌。付神魂，為裹糧。豈止憚九萬梯航。生存百穀真生養。感慈恩拜五傷。

【四門子】看靈奇之昇天敬仰。一心心信愛望。把十誠來遵，把七克來劬。奉規程破除邪教綱。念一回經，存一回想。炙熱我心腸自挽。

【水仙子】我我我自忖量。看看看塵俗三仇狠似鎗。將將將勤告解銘心，把把把恤哀矜慊爽。呀呀呀哪些兒能久享。休休休戀煙雲瞥眼炎涼。喜喜喜指明了教中超性朗。我我我愛天國安熙攘。他他他怎知道世福不能長。休錯認沸海當康莊。

【本宮尾】少不得審判將來罰與賞。論中都非比遐荒。為甚麼不知天的世人拜魍魎。

〔校正補〕：於此北曲之譜裡，鄭本有析出正襯，而一如前齣校注文內所言，元明清以來的北曲皆為依腔填詞，而只要把曲辭慎參《九宮大成》此一聲腔格律譜，予以分配在旋律裡即可，故今亦不分正襯字。【喜遷鶯】鄭本『聖子原作聖神』，按，雖今從鄭本，但吳歷原意，亦未必非聖神之意；又若瑟乃耶穌的養父，而西默盎，人名；鄭本『魂字原闕』是也；【刮地風】鄭本『傳字原闕』，是也；亞孟 Amen，今多譯作阿們；【四門子】鄭本『劬原誤助。奉原誤奏』，是也；又言『自挽二字疑誤』，但未改字，今從原作；【水仙子】鄭本『狠原誤狼。熙攘之攘可作壤，原誤穰』，是也；鄭騫又言『此曲較常格增出我我我愛天國安熙攘一句』乃錯誤。按，

依吳歷的填詞的曲意，『我我我愛天國安熙攘』為一句，而以下『他他他怎知道世福不能長。休錯認沸海當康莊』為一句，並不是鄭騫所計的，以為此句為增一句，而是末句為上下句組成，而末句依《九宮大成》，常格為正字有六、五，或亦可作四加五字句（元人百種的『（早早早）同心帶扣，雙挽結交歡』），而此句可視如四加五字句的『（他他他怎知道）世福（不）能長。（休錯認）沸海當康莊』之末句之格。【尚遶梁煞】原誤作【南遶梁煞】，而鄭騫改正，而云『此套係北曲而用南尾，不合。北黃鍾尾聲與此略同，似可改題』。按，依《九宮大成》，此北曲之尾，或云【本宮尾】或云【黃鍾尾】或云【隨煞】，而諸宮調使用時作【三句兒煞】，不止鄭騫所云的黃鍾尾一名，今依《九宮大成》改為【本宮尾】。

（四）喻罪樂章

黃鍾【賞宮花】黑雲（障）太虛。終凶暴可知。混跡三仇裏。強自展愁眉。爭似冬蛇常掩目。指南難與話東西。（喻黑雲。）

【獅子序】嘆世人心易迷。離娘懷（早把）情移性移。似舟行沸海，到岸無期。看你在轉眼（的）覆溺。雖亟信乘槎，望風帆，愛家鄉，尚多愆罪。（若道是）塵緣未了，此願終違。（喻沸海。）

【降黃龍】（須知）罪大愆深，（如）負重臨岐。不勝累贅。（如此）偃僂罄折，難仰雲天，（要）息肩無地。休題。逐利趨名，寧免佞躬擎跪。豈止那千鈞盜背。壓死難舒。（喻負重。）

南呂【大勝樂】誰非（是個）醉漢狂且。啄如雞醉似泥。包身大膽迎刀鋸。徒哺啜昧修齊。無廉無恥無仁義。處己無情為甚的。（未必）狂魔誘惑，（自欲）昏昏入夢，（向）地獄爭趨。（喻醉漢。）

黃鍾【太平歌】〔第一至五句〕蒼蠅技。（逐臭）避香飛。（看）舉世人情酷似伊。還思附驥圖千里。（看你）逢糞見血便忘義。〔第七句〕塵

尾揮不去·（喻蒼蠅·）

【尾聲】黑雲沸海明明喻·負重誠愚醉漢癡·比到蒼蠅品愈低·

〔校正補〕：此齣前有引言，錄於下：『聖經中設喻有五。障蔽靈明如黑雲布空。人生斯世如舟行沸海。形神種罪如肩負重。滅性痴愚如街坊醉漢。招憎取厭如食上蒼蠅。遵此五者而填詞。以佐規誡警心云爾。』；除【尾聲】外，每隻曲牌又喻一義，本置於曲首，今移於曲末附之。【賞宮花】的文字格律，依《九宮大成》為四。六。五。三（或五）。七，七。今吳歷所填詞為五。五。五。五。七。七。故知第二句脫一字，鄭騫失考，但此處缺一字，亦不礙依崑曲的訂譜的格律訂譜。【獅子序】鄭本『乘原誤棄』，又『早把』、『的』皆應為襯字，鄭騫未標出，今補；【降黃龍】鄭本『背原誤皆』，【太平歌】鄭本把羶字改氈，並云『羶原誤氈』，但吳歷用氈字，未為不合，故依原作；鄭本又云『塵原誤鑿』，是也。又按，此曲牌，吳歷少填寫倒數第二句的七言一句，故配腔亦缺此句。而鄭騫所說『千里句下較常格少一句』，誤，因倒數第三句末字為仄韻，而倒數第二句為平韻，今『看你逢羶見血便忘義』為句末仄韻句，故確為倒數第二句，鄭騫未注意句末為平或仄韻之有別而致誤判缺倒數第三句。

（五）悲思世樂章

中呂【尾犯序】莫謂地球寬·六水三山·一分為田·（又且）聚蠶如盆，萬惡歸焉·陰慘·非殺命誰能養命，非歛怨誰能無怨·哪堪見·刀途血路（生死）不安恬·

【前腔】膏火自相煎·華貊同情，食色相連·（你看）朝士卑田·（也）一樣爭飡·未免·貧賤者羅雀掘鼠，富貴者長驅席捲·難懲勸·貪饕無底（谿壑）不能填·

【前腔】頭上月輪天·怎比無形，永靜長年·（況）我無定

形，(隨)日月推遷·轉眼·百忙裏生老病死，眼措裏煙雲翻變·還須念·(如)扁舟渡海(隔板)是黃泉·

【前腔】積成罪不悛，枉說虔齋，告解消愆·(若)稍忤雄心，(就)怒髮衝冠·褊淺·這都是囂凌孽火，全不想形骸制限·無更換·(總賴)蒙恩救贖(守誠)要心堅·

【尾聲】人心各異如其面·榮辱崇卑天主權·(莫把)掩襲為能獨自賢·

〔校正補〕：第一隻【尾犯序】的『又且』亦為襯字；第二隻的『谿壑』亦為襯字；第三隻的『隔板』亦是襯字；第四隻的『守誠』亦為襯字，以上鄭騫皆失考，今補正之。

(六) 警傲樂章

商調【山坡羊】夢中人不謙不怒·病中身不醫不治·性中天從教廢弛·降中靈滅不知何處·(幸主)降生來，開恩在泰西·免除世罪(世罪)從頭洗·(又把)我等矜憐，靈魂救取·堪悲·奈蒼生猶執迷·真癡·做魔奴(還)不自知·

【前腔】少年辰與魔隱計·老將來措身何地·急攘攘(如)撲燈火蛾·沸騰騰(似)聚窟尋羶蟻·又誰知·崇朝日易西·(不獨)三仇誘我(誘我)還連你·(只為)業火無形，當生莫避·須知·(除)死方休食與衣·還虧·入土方休詐(與)欺·

【貓兒墜】我儕求生，主定把人悲·洗罪還愁悔罪遲·生平邪妄尚沉迷·須祈·聖水驅魔，須臾不離·

【尾聲】懇祈聖母求天主·赦我從前告解非·(尤恐)滿腹泥沮罪未除·

〔校正補〕：第一隻【山坡羊】鄭本指『降中之降疑誤』，非是。又第二個『世罪』是襯字，鄭騫失考，今正；鄭本『矜原誤務』，是也。第二隻【山坡羊】鄭本指『辰原誤長，急

攘攘原誤急嚷』『泥原誤消』，是也。又鄭本改『氈』為『羶』，非是，『氈蟻』義可通。又此隻的第二個『透我』，及『除』，及『詐與欺』的『與』皆襯字，鄭騫失考，今正。

（七）戒心樂章

^{仙呂}【不是路】陡壁深谿·難架輿梁作坦夷·如何濟·未分南北與東西·甕中雞·初蒙啓覆知天地·物我區區焉可齊·危途裏·若不回頭陷淖泥·豈無思慮·永殃難避·

^{中呂}【泣顏回】清濁自低回·怎不教人凌制·(怪似)仇同不共·何妨話不投機·(只為)昌揚自己·禁他人不許鼾然睡·器還歎欲正伊誰·喜把我切磋攻礪·

【前腔】口燄發從脾·欲避延燒何必·環桑穿鼻·(自有)身衣口食牽拘·(饒你)凌雲插翅·為饑虛不惜憑投界·任華夷抵死爭求·獲大罪逆天欺世·

^{大石}【催拍】此誰欺欺天自欺·問誰知你知我知·行短有虧·行短有虧·與日俱增·罪與身齊·一旦歸泉·永獄無期·從今看真個淒其·豈教外不堪題·

【餘文】假惺惺全不取·惟憑隱德自修持·纔是真誠不我欺·

〔校正補〕：第一隻【泣顏回】鄭本『低回原脫回字。敬原誤歌』，是也；第二隻【泣顏回】鄭本『抵字原闕』，是也。又，『欲避延燒何必·環桑穿鼻』，鄭本誤斷句成『欲避延燒，何必環桑穿鼻』，今正；【催拍】鄭本『催原誤摧·淒原誤淒』，是也。又『行短有虧』，依格，應疊一句，而原作缺，鄭騫亦未改正，今補正；【餘文】第二句應上三下四，而吳歷填作上四下三的『惟憑隱德自修持』，故配腔之板式因而有所調整。

（八）詠規程

南呂【一枝花】誰能離世網·最苦人間況·欲求生免也·豈非罔·賴有梯航·是昇天指掌·(把)譯語隨方敷講·

【紅衲襖】(既然)悔愆尤崇教皇·(也須酬)救靈魂·恩主降·(好將)誠規謹守休輕放·(假饒你)日裏空談何所望·(你想)六時中日用糧·(而)免我債者天恩蕩·如我亦免·負我債者(於)今生·也·(纔)許你歸根無永殃·

【繡太平】〔繡帶兒首至四句〕依歸後捫心向往·(尚)從魔落魄佯狂·應知面目堪憎·怕難隨儕輩同行·〔正宮醉太平五至末句〕深想·昌言鐸世不尋常·比世俗差同天壤·從教自反·三仇雖猛·自宜懲創·

【宜春樂】〔宜春令首至合頭〕聞天國·是故鄉·始孽生厄襪亞當·豈能無恙·違天獲罪誰能挽·致羣靈造孽堪誅·感一主慈悲難仗·

〔大勝樂合頭至末句〕(故)耶穌降誕·降來救贖·萬國遐方·

【太師引】嘆愚氓(再沒有)酬思想·便相聞誰親聖傷·(若不將)十字架熟偎疼傍·等閒拋駒隙時光·(賺)終身被累隨濁浪·直等待病骨支床·冤魔障教人飽償·(總使)夢南柯猶多惆悵·

【東甌令】休迷執·莫鷹揚·抑傲居謙拜五傷·勤勤告解無羈絆·存不得絲毫妄·從今寸歛九迴腸·實信常生王·

【劉潑帽】全能全善尊無兩·降生來聖史端詳·(看)他年審判誠非枉·賞罰昇沉·再現生前樣·

【尾聲】四行迅速流光返·(切不可)藉口匆忙不到堂·(何苦)棄却靈魂赴永殃·

〔校正補〕：吳歷原註『仍用彌撒詞調』，但因此折內的用字，並非全依《彌撒樂音》的陰陽七聲在填，因而，必不能用《彌撒樂音》原辭的旋律，而必須依崑曲的聲腔格律，依陰陽七聲的不同，而調整唱腔。吳歷非崑曲聲腔內行，故有此誤。又，鄭本【一枝花】『網原誤綱』，是也；又此曲牌亦如前《彌撒樂音》的【一枝花】，亦少了二句；【紅衲襖】並依天主經文添一『負』字於『如我亦免』後；又『而免有債者天恩蕩』

句，鄭騫以『者』為襯字，因『負我債者』缺『者』義不全，故『者』不合為襯字，此句的襯字為『而』；又下一句『如我亦免負我債者於今生』，鄭騫以『如我』為襯字，應以『如我亦免』為正句，及『於』為襯字，以合《九宮大成》適用的六字句之格；又『也』字為單一的格；【繡太平】鄭本『佯原誤佯。憎原誤增』，是也；又『尚』應為襯字，鄭騫脫漏；『怕』字鄭騫當作襯字，按此句，有六字或七字之格，皆可合聲腔格律之譜的《九宮大成》的合格範例；【宜春樂】『仗原誤仗』，是也。又言【太師引】『熟字疑應作熱』，但未改字，今按，作『熟』可通；鄭本『身字原闕』，是也；又，末句為《九宮大成》所引之《東郭記》範例裡的上四下四之格，而且『總使』二字為襯字，鄭騫當作正字而誤；又言【東甌令】『甌原誤歐』是也；又言【尾聲】『却字原闕』今從之。又，【尾聲】第二句『（切不可）藉口匆忙不到堂』應上三下四句，而吳歷寫成上四下三句，故不得不移動板式以就字。

（九）悲魔傲

正宮【瑞鶴仙】我主垂慈教。救靈魂大事，洪恩覆憐。回頭須趁早。奈染成未化，勝心猶躁。幾回西士，樹謙光（轉眼）吠聲如豹。且速宜迴避，物情強弱，付之一笑。

【錦纏道】苦不覺。畏途中憑陵火燒。世苦暫相遭。問誰能，今辰可卜來朝。（從沒有纖毫善）半分功寵恩可邀。（又何須）共三仇角勝相嘲。猛可（裏）痛虛囂。把靈魂（兒）從魔消耗。（看）時光轉斗杓。纔覺我年難再少。悔從前不檢罪應招。

中呂【顏子樂】〔泣顏回首至四句〕威鳳乍離巢。枝頭斥盡鷓鴣。視諸凡鳥。魃地裏別類分曹。〔正宮刷子序五至合頭〕探討。取捨依違顛倒。誰似你（另）生成（之）玄妙。〔正宮普天樂八至末句〕普天率土希少。但不能去食水米無交。

【古輪臺】^{〔首至第十二句〕}乍騰蛟・頓將行潦起波濤・無人有我侔天高・無庸目覩，萬般通曉・（話）英豪岱岳曾交・崑崙踢倒・驚愚駭俗，管教獨步上青霄・音從別調・（晦其）屑居奇隨人媚竈・隱德規條・須知遐融，^{〔第十六至十七句〕}誰能紹・逢君崖異是同袍・

【尾聲】藏頭隱面循規教・仇盜兵戈害自消・任爾床頭偽捉刀・

〔校正補〕：【瑞鶴仙】趁原誤為逞，今正；又，鄭騫以『幾回西士樹謙光』為一句，以下『轉眼吠聲如豹』一句，按，應斷如『幾回西士，樹謙光轉眼吠聲如豹』始合格律；【錦纏道】鄭騫以『問誰能今辰』下斷句，而以下方『可卜來朝』作一句，應改正如『問誰能，今辰可卜來朝』，斷句於『能』字下；又，『織毫善』及『又何須』，鄭騫皆作正字，實為襯字；原【好事近】，《九宮大成》作【好子樂】，今改以通用的【顏子樂】名，其中的『魃地裡別類分曹』，鄭騫以『裡』字作襯字，按，此句可為六或七字句，故『裡』不必作襯；【古輪臺】的『話』及『晦其』皆襯字，鄭騫作正字，今正；又，鄭騫以『晦其屑居奇疑當作悔不屑居奇。此曲自此句以下多不合律。文字亦頗費解。必有脫誤。姑存其調』。今按，『須知遐融』下缺四字一句及五字一句，但不礙訂譜；【尾聲】乃【三句兒煞】之格，鄭本云『捉原誤促』，是也。

評清代沈起鳳《諧鐸》裡的李秋蓉的垂簾論曲

清代劇作家沈起鳳（1741生）曾著有《諧鐸》一書，內第二卷有『垂簾論曲』一文。他在文中，表示是那位寫作了《樂府傳聲》的名醫徐大椿的兒子寵姬李秋蓉，於曲學十分精通，而徐大椿的《樂府傳聲》，就是摭拾了李秋蓉的曲論，筆之成書的。他指出，『公子父靈胎先生，采閨中緒論，著《樂府傳聲》一卷行世，度曲家奉為圭臬』，即指徐大椿的《樂府傳聲》一書，是把徐大椿其子寵姬李秋蓉的論曲的內容，拿來寫出來的。不過，依該文所述，和李秋蓉授意的婢女論曲的那位『同里某生』，是『遵《大成九宮》，句繩字准，不敢意為損益』，把《大成九宮》的譜例的文辭，拿來填詞。於是此文的内容有偽，於此可見。按，《大成九宮南北詞宮譜》出版於乾隆十一年，而徐大椿的《樂府傳聲》，於乾隆九年就已完成及作序，故此傳奇野談之言的年代即出錯了。不論此文是否是沈起鳳聽鄉野奇談或自創偽文而寫了出來，事實上，只能證明是此文内容是於《樂府傳聲》及《九宮大成》出版後才出現的故事，可能是故意毀謗徐大椿之言而已，而且，一如吾人以下所評，此故事的創寫者，恐也於填詞之道未深，故論述除了引用《樂府傳聲》部份內容自加引申外，於填詞及唱曲之別都無法明辨，曲學程度亦未佳。

而且，不只是年代有問題，即使詳考此故事的李秋蓉婢女的論曲，也是有故入同里某生之罪以顯己才的論不對題之處，當然該位同里某生不知曲，於是被李秋蓉婢女的話所誑住，雙雙都是有瞎講瞎對之處，兩人都十足鬧笑話。

於是，不妨將該文的兩人對話予以解析，看看瞎講瞎對的笑

話之所由生：

(一)、原文：『李秋蓉，吳江徐公子寵姬也，有慧性，妙解音律。同里某生，小有才學，著傳奇，挾數種誇示徐公子。方談論間，而屏後笑聲忽縱。生又按拍而歌，屏後益笑不可支。徐微喝曰：曲子師在座，理宜敬聽。嘻嘻出出，是何意態。曰：個兒郎煞不曉事。為我設青綾步障，斥之使去。』

——原文指出，李秋蓉是徐大椿的兒子的寵姬，而同里的某位文人，寫作過傳奇劇本，拿了幾種讓徐大椿之子過目。在兩人談論之間，李秋蓉在屏風後偷聽而笑了出來。而這位文人在把他的崑曲劇作吟唱之時，李秋蓉又笑個不停。徐大椿之子就向屏後說，有曲子師在此，妳當敬聽啊，怎麼反而笑而失態。李秋蓉就在屏後表示，此人太不知曲了，讓我把他斥走。

(二)、原文：『亡何，有女子坐簾內，請客相見。生隔簾揖之。問曰：君所製傳奇，南曲乎。北曲乎。生曰：近日登場劇本，有南有北，且嚮南北合套之出。是非異曲同工，何能號稱製譜。曰：君知北曲異乎南者何在。生曰：南曲有四聲，北曲止有三聲，以入聲派入平、上、去三聲之內。製曲者剖析毫芒，以字配調，誰不知者？』

——原文指出，於是，李秋蓉請客人隔着屏風對話。於是有一女問說，你填的劇本，是南曲還是北曲，此文人答，填詞界所填當然是當有南有北，也有南北何套。此女又問，南北曲有哪些不同，文人答，南曲四聲，北曲三聲，入聲派入平上去。填詞的要明辨清楚，應填何聲，即填何聲，以配合曲牌的規定。

(三)、原文：『曰：君知北曲異於南者，僅在入聲，而亦

知平、去兩聲，尚有不合者否。曰：未聞也。簾內者笑曰：君真所謂但知其一，莫知其他者矣。崇字南音曰戎，而北讀為蟲。杜字南音曰渡，而北讀為妒。如此類者，難更僕數。且北之別於南者，重在去聲。南曲以揭高為法，北曲透足字面，但取結實。揣聲應律，未可混填，拗折天下人嗓子。生曰：一韻之音，亦有不同者乎。曰：不同。共一東鍾韻，而東字聲長，終字聲短，風字聲扁，宮字聲圓。共一江陽韻，而江字聲闊，臧字聲狹，堂字聲粗，將字聲細。練准口訣，擇其宜而施之，製曲之技神矣。生唯唯。』

——此女說，你只知南北曲之異在於入聲，你可知，平聲字和去聲字裡，南北音讀法不同，你知道嗎，此文人答說不知。於是此女就指出了，如『崇』字，南音讀成『戎』而北音讀成『蟲』等等。而且去聲字南曲是揭高，北曲只要透足字面。不可以不明白而亂填，否則拗折天下人嗓子。該文人就請教同韻裡的字的不同，於是此女就把東鍾韻部裡的『東』長，『終』短，『風』扁，『宮』圓，及江陽韻部裡的『江』闊，『臧』狹，『堂』粗，『將』細舉了例，要該文人練好了『口訣』，就於填詞時選擇所當擇，於是填詞就如神了。

今按：此為此女的自炫其能，而非像該文人填詞所應必知。而係唱曲之要則。像是南音唱『崇』字和唱北曲時發音不同或某韻部裡各字的長短扁圓及闊狹粗細，此唱曲而非填詞之事；而因為崑曲內的北曲的字與譜已失掉對應關係，一如筆者於《崑曲史料與聲腔格律》（台北，2015）內所論述的，於是填詞者，依《九宮大成》的格填入，不是視工尺去臆填；而南曲依《九宮大成》或文字格律譜填詞即可，而此女於南北曲的譜法及填詞法，完全不曉，都是在唱曲上打轉，而該文人也只會按《九宮大成》去填詞，及依工尺去唱來，而亦不曉南北曲譜法及正確唱字之法及兩者其間之別，於是兩人

的論曲，多歪打歪對，不著邊際之論。

（四）、原文：『繼而問曰：君所遵何譜。曰：遵《大成九宮》，句繩字准，不敢意為損益。曰：所配何宮。生嘿然不語。簾內者曰：分宮立調，是製曲家第一入手處。富貴纏綿，則用黃鐘；感歎悲感，則用南呂。一隅三反，諸可類推。否則指冰說炭，縱審音不舛，而對景全乖，製曲者之大病也。其他南曲多連，北曲多斷，南曲有定板，北曲多底板，南曲少襯字，北曲多襯字。選詞定局，自在神明於曲者。若夫五音四呼，收聲歸韻，此歌者之事，而不必求全於作者矣。生大駭，顧徐公子曰：不意君家金屋有此妙才，勝張紅紅記豆多矣。言未畢，一人捲簾而出。視之，青衣婢也。曰：幸得婢學夫人，本領止此。否則娘子軍來，汝能無受降面縛乎。生大窘，喪氣而出。後公子父靈胎先生，采閨中緒論，著《樂府傳聲》一卷行世，度曲家奉為圭臬云。』

——此女說問你用何譜填詞，此文人說用《九宮大成》。此女問，你可曉宮調，此文人竟啞口無言，於是此女以燕南芝菴的《唱論》裡的各宮調聲情為說，並表示，你如果填詞未依聲情擇宮調，那麼唱詞和要表達的聲情不相應（『對景全乖』）。接著又談『南曲多連，北曲多斷，南曲有定板，北曲多底板，南曲少襯字，北曲多襯字』，而末指出了，『五音四呼，收聲歸韻，此歌者之事，而不必求全於作者』，於是唬得該文人一愣一愣。結果該女子一出來，原來是李秋蓉的婢女，學曲論於李秋蓉的，是李秋蓉叫她出來對付該文人的。而徐大椿的《樂府傳聲》，就是把李秋蓉的曲論，筆之成書的，被唱曲人士奉為金針。

今按：此女所說的擇宮調，確為填詞應知之事，此文人竟然不知，則亂拿曲牌只是填上了詞而自得其樂，當然不為此中專業了。而該生所說的依《九宮大成》填詞，是也，而且正

是最佳的填詞圭臬。尤其北曲填詞，必須依《九宮大成》，此予於昔作《崑曲史料與聲腔格律》（台北，2015）一書裡已說明之了。

（五）、原文：『鐸曰：考《樂譜·鹿鳴》之詩，首章我為蕤，有為林，嘉為應，賓為南，次章我為林，有為南，嘉為應，賓為黃，則諸律可以互通。天下無一定宮調，而度曲家必斤斤於工尺之間，豈今之樂異於古之樂歟？抑遷字就調，可以恕古，而不能恕今也。』

——沈起鳳就總結指出：看詩經《樂譜·鹿鳴》，首章的『我有嘉賓』，唱譜為#4—5—7—6，次章的『我有嘉賓』，則唱譜為5—6—7—1，所以同樣的曲辭，可以配不同的旋律，因此天下沒有一定的宮調啊，如果為填詞作曲，一定要守住工尺，那麼今日的崑曲豈不和古代詩經的音樂就有不同的原則嗎。不是因為旋律已先出來了，就一定要把填詞去遷就既有旋律。

今按，此一沈起鳳之言，可以證明沈起鳳是不甚知樂的，不只不知詩經，也不知崑曲成腔之理。而把後世的詩經樂譜的配譜的先詞後腔，拿來喻崑曲的『依腔填詞』，於是臆度之論出之於口。其談詩經樂譜，同一曲辭『我有嘉賓』，於古譜裡兩次配腔都是不一樣的，是沒有什麼字與腔的一定要依字聲行腔的關係存在，即『字』與『調』在詩經譜曲上沒有任何須依遵於依字聲行腔的偽論，此點正確。但崑曲等南北曲都是依腔填詞的，為了要照套既有的旋律，於是『遷字就調』，才不會拗嗓。沈起鳳知其一，而不知其餘，未為知樂，但至少知道詩經等古代的詩的配樂，是沒有什麼依字聲行腔，而可以完全依作曲家的音樂性的要求上去自由創曲，以美聽為依歸，勝於車載斗量大倡依字聲行腔的古今不知樂者多多了。

今通行的徐大椿《樂府傳聲》後四篇考疑

一、前言

《樂府傳聲》最早是乾隆十三年（1748）的刻本，尚附有《洄溪道情》一卷，在道光四年（1824）由徐大椿的孫子徐培的重刻本，再增加徐培其個人的跋文一篇，後來有數個版本皆大同小異，而到初刻本出版一百一十五年後的咸豐九年（1859）又有真州吳桂的重刻本，除了未附有《洄溪道情》外，又增出了〈牌調各有定譜〉、〈辨四音訣〉、〈辨五音訣〉、〈辨聲音要訣〉四篇。

於是像是民國初北京肇新書局及任中敏的《新曲苑》，就為了眩博而取用了咸豐年間版，於是此末增的如上述的四篇就混入了徐大椿的《樂府傳聲》內。在傅惜華於《古典戲曲聲樂論著叢編》（音樂出版社，1957年）內也把此末四篇列入，而到了《古典戲曲論著集成》（中國戲劇出版社，1959年）出版時，仍是添入了此四篇。近年來，而像是孫蓉蓉、俞為民所編的《歷代曲話彙編》（黃山書社，2008~2009年）裡，取了首度收此四篇非徐大椿之筆的不善之本的咸豐本為底本。而今本文內，今於本文所討論此四篇的文本，皆依此最新近的《歷代曲話彙編》的的咸豐本的《樂府傳聲》文字。

按，此四篇若果為徐大椿親筆所著，其孫子徐培為何於重刻時不收入，則此後四篇的出現於咸豐九年的真州吳桂的刻本裡，就十分可疑了。

二、明代由張位所著的《問奇集》

明代江西豫章新建人張位著《問奇集》，前有萬曆庚寅（十八年，1590）年朱廷益序，內中有〈辨五音訣〉及〈辨聲音要訣〉等，乃所謂咸豐本的徐大椿的〈辨五音訣〉及〈辨聲音要訣〉所出。也就是，此一咸豐本的出版者的吳桂是取了張位的《問奇集》此書的此二篇，也有自己改掉的内容，而塞入徐大椿《樂府傳聲》末二篇。而《問奇集》的此二篇原文如下：

（一）、〈辨五音訣〉：『欲知宮，舌居中。（喉音）；欲知商，開口張。（齒頭正齒音）；欲知角，舌縮卻。（牙音）；欲知徵，舌柱齒。（舌頭舌上）；欲知羽，撮口聚。（唇重唇輕）。』

（二）、〈辨聲音要訣〉：

『切韻先須辨四聲，五音六律並兼行。
難呼語氣皆名濁，易紐言詞盡屬清。
唇上碧班邠豹剝，舌頭當滴帝都丁。
撮唇呼虎烏鳩污，捲舌伊幽乙意英。
閉唇披頗潘坡拍，齊齒之音實始成。
正齒止征真志只，穿牙查摘塞箏笙。
齒唇分數方奉復，鼻唇工貢故官肱。
引喉勾狗鷗鴉厄，隨鼻蒿毫好赫亨。
上齶囂妖嬌矯矯，平牙臻櫛怎詵生。
縱唇休朽求鳩九，送氣查拏詫宅振。
含口甘含鹹檻呷，口開何可我歌羹。
大抵宮商角徵羽，應須紐弄最為精。
要知叶韻須尊母，務必經心講究明。
世間理義皆如此，自是人心不解明。』

而到了天啓丁卯年（七年，1627），潘之淙於《書法離鈎》一書的卷十〈切韻〉裡，亦有〈辨五音訣〉及〈辨聲音要訣〉等，幾乎全同於《問奇集》，應係抄自《問奇集》。只有〈辨五音訣〉內之『柱』作『挂』；而〈辨聲音要訣〉的『查』作『拆』；『椐』作『根』；『醜』作『碱』。

三、〈辨四音訣〉考疑

現見各本的《樂府傳聲》，此〈辨四音訣〉如下：

『平聲平道莫低昂。上聲高呼猛力強。去聲分明直遠送。入聲短促急收藏。』

明朝人釋真空在〈玉鑰匙歌訣〉提到：『平聲平道莫低昂，上聲高呼猛烈強，去聲分明哀遠道，入聲短促急收藏。』清初的《康熙字典》前面載有一首歌訣〈分四聲法〉：『平聲平道莫低昂，上聲高呼猛烈強，去聲分明哀遠道，入聲短促急收藏。』咸豐本《樂府傳聲》的吳桂抄自《康熙字典》的成份較大，因《康熙字典》比〈玉鑰匙歌訣〉易得及易見。

《樂府傳聲》此〈辨四音訣〉較《康熙字典》的〈分四聲法〉，改了三個字，即，把『烈』改為『力』，把『哀』改為『直』，把『道』改為『送』。

四、〈辨五音訣〉考疑

又按，咸豐本《樂府傳聲》把《問奇集》內的〈辨五音訣〉文字，不知是抄錯或任意改字，有的字改得文義不通，不倫不類，而意義全誤。

現見各本的《樂府傳聲》，此〈辨五音訣〉如下：

『欲知宮，舌居中。（中喉音）
欲知商，口開張。（齒頭正齒音）
欲知角，舌縮卻。（牙音）
欲知徵，舌柱齒。（舌頭舌上音）
欲知羽，撮口取。（唇重唇輕）』

其實，南宋末陳元靚《新編纂圖增類羣書類要事林廣記卷之九·幼學類》即有：『五音所統：角音，舌縮却；徵音，舌拄齒；宮音，舌居中；商音，口開張；羽音，口撮聚』之語，可知是當日民間教學童蒙的基本聲韻學知識。而後世所傳題為司馬光所著，並附有其序一篇而看起來像是出自北宋司馬光的《切韻指掌圖》，但後人，連同《四庫全書總目提要》都認為可疑。而內有〈辨五音例〉，講到『欲知宮，舌居中（喉音）；欲知商，口開張（齒頭正齒）；欲知角，舌縮卻（牙音）；欲知徵，舌柱齒（舌頭舌上）；欲知羽，撮口聚（唇重唇輕）。』但《切韻指掌圖》雖近年發現南宋紹定三年越川讀書堂南宋刻本，但後世版本的附有〈辨五音例〉，反而是在題為邵光祖（元代）所作的《檢例》十四條門法內容之一，邵光祖生卒年不詳，但在明初洪武二十三年(1390年)，王行有《切韻指掌圖檢例後序》之作，則此〈辨五音例〉等《檢例》十四條門法，應在此前已出世了。但即使邵光祖作〈辨五音例〉，但其內容仍是算是抄自《新編纂圖增類羣書類要事林廣記》（按：簡稱《事林廣記》，以下同）。故，仍以南宋末年的《事林廣記》是最早提到此〈辨五音訣〉。

又按，咸豐本《樂府傳聲》把『撮口聚』誤抄作『撮口取』，不倫不類，而意義全誤。今世學者解此，因為沒能去查〈辨五音訣〉係偽作，而且內中有抄錯的字，故不知『撮口取』實為『撮口聚』之誤，故其解此句，遂只有臆測臆斷而無怪乎無一可取。

五、〈辨聲音要訣〉考疑

又按，咸豐本《樂府傳聲》把《問奇集》內的〈辨聲音要訣〉文字，不知是抄錯或任意改字，有的字改得文義不通，不倫不類，而意義全誤。

現見各本的《樂府傳聲》，此〈辨聲音要訣〉如下：

『切韻先須辨四聲，五音六律並五行。
難呼語氣皆名濁，易紐言詞盡屬清。
唇上碧班邠豹卜，舌頭當滴迭都丁。
撮唇呼虎烏鳩污，捲舌伊幽乙意英。
閉口披頗潘坡拍，齊齒之音實始成。
正齒正征真志只，穿牙查摘塞箏笙。
唇齒分敷方奉復，鼻唇工共故宮肱。
引喉勾狗鷗喉厄，隨鼻蒿毫好赫亨。
上齶鬻妖高矯轎，平牙臻節怎說生。
縱唇休朽求鳩九，送氣查拿詫宅根。
含口甘含鹹檻呷，口開何可我歌羹。
大抵宮商角徵羽，應須紐算最為清。
要知叶韻須尊母，務必經心講究明。』

又按，於南宋末年陳元靚《事林廣記卷之九·幼學類》，內有〈辨十四聲〉，開頭先有兩句『字之重濁與輕清，要辨其中十四聲』之後，於是就羅列十四項，諸如（口合）、（口開）、（撮唇）、（捲舌）、（口蹴）、（齒齊）、（開唇）、（隨鼻）、（垂舌）、（穿牙）、（引喉）、（送氣）、（舌上）、（舌根），計十四聲，各五字句而至多舉有五個字比方，而末結以兩句『若能紐算分清濁，疊韻雙聲理自明』，此也是民間教幼童起蒙的聲韻之學之用。內中有些內容到了明末，被張位取來或有更動而置入其《問奇集》的〈辨聲音

要訣〉內。故以咸豐本《樂府傳聲》此〈辨聲音要訣〉計二十六句，逐句連同《事林廣記》及《問奇集》對比之：（如果《事林廣記》內容未與《問奇集》及咸豐本《樂府傳聲》有較大近似度者，不羅列對比）

第一句：『切韻先須辨四聲』，與《問奇集》同。

第二句：『五音六律並五行』，《問奇集》作『五音六律並兼行』，義為五音與六律要互為調和，即如並而兼行。《樂府傳聲》改『兼』為『五』，附會到陰陽五行，遂晦澀難解，不知所云了。

第三句：『難呼語氣皆名濁』，與《問奇集》同。

第四句：『易紐言詞盡屬清』，與《問奇集》同。

第五句：『唇上碧班邠豹卜』，《問奇集》作『唇上碧班邠豹剝』。

第六句：『舌頭當滴迭都丁』，《問奇集》作『舌頭當滴帝都丁』。

第七句：『撮唇呼虎烏鳩污』，與《問奇集》同。而《問奇集》此句又出自《事林廣記》的〈辨十四聲〉的『（撮唇）呼虎烏鳩污』。

第八句：『捲舌伊幽乙意英』，與《問奇集》同。而《事林廣記》的〈辨十四聲〉則作『（捲舌）伊幽一噎纓』。

第九句：『閉口披頗潘坡拍』，《問奇集》作『閉唇披頗潘坡拍』。而《事林廣記》的〈辨十四聲〉則作『（開唇）坡頗潘鋪拍』。《事林廣記》的『開』應係錯字，應改正為『閉唇』的『閉』。

第十句：『齊齒之音實始成』，與《問奇集》同。而《事林廣記》的〈辨十四聲〉則作『（齒齊）之始實時成』。

第十一句：『正齒正征真志只』，《問奇集》作『正齒止征真志只』。

第十二句：『穿牙查摘塞箏笙』，與《問奇集》同。而《事林廣記》的〈辨十四聲〉則作『（穿牙）查摘瑟爭生』。

- 第十三句：『唇齒分敷方奉復』，與《問奇集》同。
- 第十四句：『鼻唇工共故宮肱』，《問奇集》作『鼻唇工貢故宮肱』。
- 第十五句：『引喉勾狗鷗喉厄』，《問奇集》作『引喉勾狗鷗鴉厄』。而《問奇集》此句又出自《事林廣記》的〈辨十四聲〉的『（引喉）勾狗鷗鴉厄』。
- 第十六句：『隨鼻蒿毫好赫亨』，與《問奇集》同。而《問奇集》此句又出自《事林廣記》的〈辨十四聲〉的『（隨鼻）蒿毫好赫亨』。
- 第十七句：『上齶翳妖高矯嬌』，《問奇集》作『上齶翳妖嬌嬌嬌』。而《事林廣記》的〈辨十四聲〉則作『（舌上）鴉翳妖矯嬌』。
- 第十八句：『平牙臻節怎說生』，《問奇集》作『平牙臻櫛怎說生』。
- 第十九句：『縱唇休朽求鳩九』，與《問奇集》同。
- 第二十句：『送氣查拿詫宅振』，《問奇集》作『送氣查拏詫宅振』。而『拿』字實同『拏』字。
- 第二十一句：『含口甘含鹹檻呷』，與《問奇集》同。按，《問奇集》的『含』如查《事林廣記》的〈辨十四聲〉應為『合』字。『含口』於《事林廣記》的〈辨十四聲〉作『合口』。
- 第二十二句：『口開何可我歌羹』，與《問奇集》同。而《問奇集》此句又出自《事林廣記》的〈辨十四聲〉的『（口開）何可我歌羹』。
- 第二十三句：『大抵宮商角徵羽』，與《問奇集》同。
- 第二十四句：『應須紐算最為清』，《問奇集》作『應須紐弄最為精』。
- 第二十五、二十六句：『要知叶韻須尊母，務必經心講究明』，《問奇集》作『世間理義皆如此，自是人心不解明』。《事林廣記》的〈辨十四聲〉則作『若能紐算分清濁，疊韻雙聲理自明』。三書語句皆異。

今按，潘之淙於《書法離鈎》的卷十〈切韻〉裡，和《問奇集》比較，相異處於〈辨聲音要訣〉為『查』作『拆』；『根』作『根』；『鹹』作『碱』。但此三處，咸豐本的《樂府傳聲》全同於《問奇集》，可知咸豐本的《樂府傳聲》此〈辨聲音要訣〉不是以《書法離鈎》一書為底本，而係以《問奇集》的〈辨聲音要訣〉為底本的。而《問奇集》又有部份內容取自南宋末陳元靚的《事林廣記》。故咸豐本《樂府傳聲》的出處及其自改的內容，由以上分析即可剖明。

六、〈牌調各有定譜〉考疑

現見各本的《樂府傳聲》，此〈牌調各有定譜〉如下：

『凡曲七調，自有定格，如某牌名係某宮，則應用某調，方為合度。若不按成譜，任意妄擬，則高低自不叶調。即如商調之【山坡羊】，自應歸凡調，南呂之【懶畫眉】，自應唱六字調，若高一調吹之，不但唱者吃力，徒然揭斷嗓子，且不中聽，曲情節奏，全然沒有；低一調吹之，雄壯激烈之曲，勢必萎靡沈鬱，寂靜之音，愈覺幽晦，識者掩口失笑矣。』

按，明代的崑曲，樂器只是追隨着人聲去跟上，人聲無宮調可言，唱者出聲的音高各異，所以各崑曲曲牌未定工尺七調。到了清代以來，到《九宮大成南北詞宮譜》，於《北詞凡例》時，才對崑曲的南北曲加以說明，是以小工調為準，視唱者的需要，可自行向上方或下方的工尺七調調整。到了像是乾隆末的葉堂的《納書楹曲譜》起，始見部份曲牌注以工尺七調。故工尺七調的各宮調的定調，是清乾隆年間晚期的事。明代的張位的《問奇集》時自不會有此種〈牌調各有定譜〉的各宮調的曲牌，應採用某工尺七調的觀念。而徐大椿出版尚且早於《九宮大成南北詞宮譜》的《樂府傳聲》，

更不可能會有〈牌調各有定譜〉內所敘及的觀念，故此條的生成必出現在乾隆末年以後，非徐大椿生前之實錄，由工尺七調發展史即可斷此條之偽。而乃吳桂自寫或抄掇當日的戲工或清工之論而成。明代以來崑曲的工尺七調發展史詳見筆者〈明代以來崑曲各曲牌的工尺七調的運用真相〉，《崑曲史料與聲腔格律考略》（台北：城邦印書館，2015年）一文。

七、小結

由以上的討論，可知吳桂於咸豐九年出版《樂府傳聲》時，末加四篇：〈牌調各有定譜〉、〈辨四音訣〉、〈辨五音訣〉、〈辨聲音要訣〉，除〈牌調各有定譜〉或掇拾於當日戲工或清工或己論之外，〈辨四音訣〉抄自《康熙字典》，而〈辨五音訣〉、〈辨聲音要訣〉則抄自明代張位的《問奇集》，然字句稍有改異，也有改錯之處。一如前所指出的明顯錯誤。故此四篇實應從《樂府傳聲》內除去，以清眉目。歷來各輯本都真偽不辨，一概收入，而混淆了徐大椿的學術真相，實不可取。

後按：本文引用的《事林廣記》的版本，乃是中華書局1999年依元代至順間建安椿莊書院刻本印行的再版本，《問奇集》則依《續修四庫全書》（上海古籍出版社，2002年）的〈經部·小學類〉所據萬曆年間的刻本。

蔣星煜《影印《乾隆御覽傳奇二種》弁言》所提到的『不解』之處釋疑

2012年，上海圖書館編定，上海古籍出版社出版了《清乾隆御覽四色抄本戲曲兩種》一書，於是蔣星煜寫作了《影印《乾隆御覽傳奇二種》弁言》，後收入《蔣星煜文集》第五卷（上海人民出版社，2013年）一文，內中指出，『上海圖書館為慶祝建館六十周年，將館藏海內孤本《江流記》與《進瓜記》模擬印行。』其實，其前，日本的特別推進研究『清朝宮廷演劇文化的研究』已經發行了《上海圖書館所藏進瓜記原典與解題》（2011年）及《上海圖書館所藏江流記原典與解題》（2010年）內收了此二部戲曲，故並非此二劇於2012年始首次問世。

蔣星煜先生又於文中表示了，『從戲曲音樂考察，《江流記》、《進瓜記》所呈現之特點尤為明顯。明清傳奇從未注明應用何種聲腔演唱，因此建國以來，學者專家頗有論爭，諸如湯顯祖所作《臨川四夢》原來究系崑腔抑或宜黃腔，明末有戲曲選本稱“徽池雅調”乃何所指，等等。《江流記》、《進瓜記》注明聲腔，原本好事一樁，令人不解的是注音聲腔並非注於卷首，而是按出而注。《江流記》之十八出大部分為弋腔，僅有三四齣為崑腔。《進瓜記》各出亦各自分別唱弋腔、崑腔。按明清傳奇唱崑腔較多，亦有一部分系唱弋陽腔或青陽腔，也有極個別作品如《桃花扇》，用弋陽腔唱插曲，類如《江流記》、《進瓜記》體制者，似從未出現過。編著劇本者究竟有何藝術上之原因或依據，已無從得知矣。如此分別輪番使用弋腔、崑腔，已屬絕無僅有，而《江流記》、《進瓜記》在戲曲音樂方面更有使人意想不到之處理，既沿襲宋、元、明用南北曲所寫戲文、雜劇、傳奇之體制之宮調、曲牌，複用清代花部諸劇種版腔體之韻轍，但又和京劇之十三轍並不相同，真令人費解。按以上情況，可知清代崑腔之衰落，諸花部（地方戲）之勃興，實為中國戲曲史上重大轉捩點，但以往著述皆語焉不詳，梳理未清，近現代之歐陽予倩、周贐白、董每戡諸大師輩人物均曾為之作出貢獻，但成果仍有限，

令後來學者為之迷茫，為之困惑。』

按，其中談及崑腔與弋腔在此二劇裡的並演及其用韻，表示充分的驚詫及不解，而說吐諸如：

(一)：『《江流記》、《進瓜記》注明聲腔，原本好事一椿，令人不解的是注音聲腔並非注於卷首，而是按韻而注』、及『類如《江流記》、《進瓜記》體制者，似從未出現過。編著劇本者究竟有何藝術上之原因或依據，已無從得知矣。』

(二)：『既沿襲宋、元、明用南北曲所寫戲文、雜劇、傳奇之體制之宮調、曲牌，複用清代花部諸劇種版腔體之韻轍，但又和京劇之十三轍並不相同，真令人費解。』

今略加申明其脈絡之：

(一)有關按韻注明聲腔是崑腔或弋腔及類如《江流記》、《進瓜記》體制者，『似從未出現過』。

其實，於清宮廷演劇，不論大小的全本或小本戲（如《江流記》、《進瓜記》），凡是可供演出實用的劇本，不少皆於各齣下提及應使用崑腔或弋腔。像是不少清宮南府與昇平署所藏的宮廷演劇的劇本或曲本都有如『注音聲腔並非注於卷首，而是按韻而注』，故也不是『此類體制者，似從未出現過』，而都是清宮演劇的家常便飯。決非『編著劇本者究竟有何藝術上之原因或依據，已無從得知矣。』即以舉此二部戲曲，各十八齣的用韻的官員部及聲腔標示如下：（筆者按：《江流記》、《進瓜記》內的『崑腔』都繕寫成『崑腔』）

《進瓜記》	《江流記》
第一齣東鐘員崑腔	第一齣古風韻弋腔
第二齣蕭豪韻員崑腔	第二齣歌戈韻弋腔
第三齣東鐘員崑腔	第三齣庚青韻弋腔

第四齣古風韻弋腔	第四齣古風韻弋腔
第五齣蕭豪韻弋腔	第五齣魚模韻弋腔
第六齣工陽韻弋腔	第六齣古風韻弋腔
第七齣尤侯韻弋腔	第七齣魚模韻弋腔
第八齣車遮韻弋腔	第八齣齊微韻弋腔
第九齣先天韻弋腔	第九齣古風韻弋腔
第十齣庚青韻弋腔	第十齣尤侯韻弋腔
第十一齣古風韻弋腔	第十一齣東鐘韻弋腔
第十二齣皆來韻弋腔	第十二齣先天韻弋腔
第十三齣庚青韻弋腔	第十三齣古風韻弋腔
第十四齣古風韻弋腔	第十四齣侵尋韻弋腔
第十五齣蕭豪韻弋腔	第十五齣皆來韻弋腔
第十六齣工陽韻弋腔	第十六齣寒山韻弋腔
第十七齣古風韻弋腔	第十七齣支思韻弋腔
第十八齣先天韻弋腔	第十八齣寒山韻弋腔

像這種『按齣而注』實彼彼皆是。如昇平署其內中有二本《青石山》，一本有工尺，全係弋腔，即不另注。而另一本，則前四齣為弋腔，亦有工尺，而不注，但後二齣，加注弋腔，連曲文都不附。又有更多的例子，則是凡一部戲內有的齣是供崑曲演出者，即有或不標弋腔，而有時有工尺，有時只劇本無工尺，但弋腔無一例外，則一定不附工尺譜，因亦無確定的工尺可以標，而一定標出是弋腔，此因弋腔無定譜，故有時可發現，於弋腔的各齣，其曲牌，有時或有以符號，如直線於曲牌內某些字旁，或某些字上有標反式，都是唱去的標示去，後來民間一些高腔的譜對於高腔也有一些曲牌的標示去以標示唱辭的弋腔唱去，故知弋腔雖無定腔，但其腔的進行時有定勢，該行，該緩轉，該急轉，該翻高，該落下，該平高，各曲牌自實各自有一套法則，故今人研究弋腔系的戲曲音樂，能得以依此理解求得弋腔空系的曲牌腔勢分類，亦示弋腔腔非隨心令等任意唱可比。

此十分類似清康熙二十三年王正祥《新定十二律京腔譜》對弋腔的標示法。只是王正祥標式法更能表現弋腔的腔是採『腔分三種』：『行腔』、『緩轉腔』、『急轉腔』，而『調分三種』：『翻高調』、『落下調』、『平高調』等，各有標示法，比清宮廷鑒於弋腔的標示更加繁復及準確。故按齣標名崑腔或弋腔是為演出需要，提示此齣是用崑腔唱或弋腔唱。而愈至後世則使用弋腔的齣數愈增多，如前舉例的昇平署的《青石山》，一本皆用崑唱，另本末二齣改弋腔，當是更晚的演出本。

而所以會崑、弋夾演，實為調劑之用，以當日的俗戲的弋腔和梆子腔的崑腔交替演出，使劇情更加明快節奏及雅俗的變化，及轉寫調劑之用。好似更晚時期，以京劇為主的清末，於小本或全本戲裡亦有崑腔與京劇夾雜演出的戲不少，察閱清代專統京劇劇本即可知。日後北方的崑弋腔或崑弋戲就是清宮崑腔齣及弋腔齣夾雜的全本或小本戲的交替崑腔與弋腔演出，而後有崑弋戲之稱，實即源於宮廷演劇。

（二）所謂『複用清代花部諸劇種版腔體之韻轍，但又和京劇之十三轍並不相同，真令人費解』。

即以《進瓜記》而言，其十八齣內，不論弋腔或崑腔，則都是採南北曲所使用的中原音韻的韻部，用韻上並沒有所謂的『複用清代花部諸劇種版腔體之韻轍，但又和京劇之十三轍並不相同，真令人費解』的情形發生。

按，此二部戲曲內，乃是用中原音韻，此一自元雜劇至明清傳奇都還在使用的韻，此二部戲亦是連同『古風韻』，都是沒有在用『清代花部諸劇種版腔體之韻轍，但又和京劇之十三轍並不相同』，而中原音韻及其各韻部之名，從此二部戲曲所使用的『東鐘韻』、『蕭豪韻』、『江陽韻』、『尤侯韻』、『車遮韻』、『先天韻』、『庚青韻』、『皆來韻』、『歌戈韻』、『魚模韻』、『齊微韻』、『侵尋韻』、『寒山韻』、『支思韻』等，一見即都是《中原音韻》的韻部，不是用了『清代花部諸劇種版腔體之韻轍，但又和京劇之十三轍並不相同』。而另一所用的『古

風韻』，其實就是指用韻肆任意，好似古體詩那樣，而深繼《中原音韻》內的各韻部。故標示『古風韻』的各齣，則用韻夾雜《中原音韻》的多韻部，如此而已，只有檢查其用韻，即一目了然，故實不會有所『真令人費解』之事發生。故從事於戲曲聲腔的論述，只要能明白南北曲使用的曲韻，及明白南北曲在清代宮廷演藝時併存昆腔及花部弋腔於一部全本或小本戲裡，應順應了清代花部崛起的潮流的歷史必然走勢。

對於蔣先生在該文中所表示的疑惑實不成其難解或費解，今說明於上。

崑曲劇目發微補遺：北方崑弋武戲《洞庭湖》出自朱佐朝《奪秋魁》考略

一、前言

東南大學學報（哲學社會科學版）2003年1月第5卷第1期，南京大學教授吳新雷發表《崑曲劇目發微》一文，文首指出其為此文的用意：

『在近代崑班的演出劇碼中，有些戲碼因原本湮沒失傳，致使來歷不明。特別是崑班藝人俗創的臺本，多是師徒口傳心授，演出時常有改動，或隨意題寫戲名，往往造成差錯。我在主編《中國崑劇大辭典》（俞為民、顧聆森副主編）過程中，注意到這方面的問題。這裡對15個劇碼加以勾稽，探考其原委。』

於是查考了《鐵冠圖》與《虎口餘生》；《雅觀樓》和《五代興隆傳》；《三國志》與《西川圖》；兩部曲譜中的紅樓戲；《雁蕩山》和《界牌關》；《奇雙會》與《販馬記》；北方崑弋班傳存的四個武戲（《甲馬河》、《洞庭湖》、《興隆會》），提供了一些他個人的探索心得。其中，對於北方崑弋班的《洞庭湖》一戲，吳新雷先生是這樣說的：

『《洞庭湖》，源出清宮昇平署的戲目，寫南宋楊么領導農民起義的故事，共四出。第一齣《楊么點將》，第二齣《奉命起兵》，第三齣《洞庭大戰》，第四齣《棄營擒么》。《侯玉山崑曲譜》傳存兩折：（一）《點將》，由《洞庭湖》一、二兩齣合併而成。演宋高宗時大將楊么，因征戰失利受到朝廷責罰，一怒之下，逃往洞庭湖，組成一支農民起義軍，自

立為大聖天王。(二)《水戰》，由《洞庭湖》三、四兩齣合成。演岳飛帶領官兵前往湖中，與楊么水軍展開激烈的爭戰。最後是牛皋生擒楊么，解往京中。』

按，吳新雷以上的解釋，其實是抄自《侯玉山崑曲譜》。《侯玉山崑曲譜》裡，內中指出：

『《洞庭湖》作者不詳，傳本亦未見。清昇平署有抄本《洞庭湖》題綱一冊（只記有每齣角色，無賓白，無工尺）。共四齣。第一齣〈楊么點將〉，第二齣〈奉命起兵〉，第三齣〈洞庭大戰〉，第四齣〈棄營擒么〉。』

而《侯玉山崑曲譜》指出，把第一、二齣歸併成《侯玉山崑曲譜》裡的〈點將〉一齣，而把第三、四齣歸併成《侯玉山崑曲譜》裡的〈水戰〉一齣。吳新雷未做進一步深入的查證，於是以此心得習作當成其《崑曲劇目發微》一文的成品發表問世了。而不知，若有去查明各傳奇的劇作，必可以發現此所謂的《洞庭湖》四齣，其實是清初的朱佐朝的傳奇劇作《奪秋魁》裡的〈楊么點將〉〈奉命起兵〉〈洞庭大戰〉此三齣。而在乾隆中葉出版的劇場戲曲零齣選集的《綴白裘》，也可以發現在《綴白裘》裡收有所謂的『椰子腔』或『雜劇』（汪協如版本）裡的〈安營〉、〈點將〉、〈水戰〉、〈擒么〉，就是《奪秋魁》裡的〈場么點將〉〈奉命起兵〉〈洞庭大戰〉此三齣的一個花部俗劇的版本。

而且，就在吳新雷此文發表的前二年的 2001 年，海南出版社就出版了《故宮珍本叢刊》，其中的第 687 冊，封面題《秦腔、單角本、曲譜》共五冊的第三冊裡就收有了昇平署，題名為《奪秋魁四出曲譜》，第一齣即《楊么點將》，第二齣即《奉命起兵》，第三齣即《洞庭大戰》，第四齣即《棄營擒么》內容就大體是出自朱佐朝的傳奇劇作《奪秋魁》裡的

〈楊么點將〉〈奉命起兵〉〈洞庭大戰〉此三齣，而由其第四齣《棄營擒么》看出，是外加的只唱一隻【渾尾】。跋裡寫下『光緒貳拾八年於二月拾九晚，德』，末後的『德』一字，比對昇平署別本的署名，知應係此抄本手抄者之名，而亦出現在昇平署其它今存抄本的署名之中。而該一抄本，可貴之處，就在於不是《侯玉山崑曲譜》裡指出的，昇平署抄本裡未見工尺的題綱本，而是一個雖亦無賓白，但附有工尺（除末齣的【渾尾】）的曲本。吳新雷因為未去索檢，故亦不知，其文裡所論的《侯玉山崑曲譜》裡北方崑弋班的《洞庭湖》一戲，實等於沒有去『發微』或『勾稽，探考其原委』。

2014年第5期《文化遺產》內有龍賽州先生之〈中山大學圖書館藏戲劇石雕劇目再探〉一文，提到了朱佐朝的《奪秋魁》傳奇的第十八齣寫擒楊么的〈洞庭大戰〉，並提到『地方戲劇進一步將這一故事情節敷演得較為周密，如京劇、邕劇、湘劇、崑曲等劇本皆有之，現將所見列之於下：京劇，《春台班戲目》及《慶昇平班戲目》著錄，收入《綴白裘》第六集，全劇四折：〈安營〉、〈點將〉、〈水戰〉、〈擒么〉。……崑曲，《侯玉山崑曲譜》錄有《洞庭湖》一劇〈點將〉、〈水戰〉二齣。……』。龍賽州先生已先吾人發現《侯玉山崑曲譜》錄有《洞庭湖》一劇〈點將〉、〈水戰〉二齣在故事上和朱佐朝的《奪秋魁》傳奇的第十八齣在情節相同方面，只是其論文的重點並不置於此，故亦未深入討論，亦未查《侯玉山崑曲譜》錄有《洞庭湖》的故事實涵蓋了《奪秋魁》傳奇的第十六齣到第十八齣，而只是從齣名上去查，且也把《春台班戲目》及《慶昇平班戲目》戲目裡的〈安營〉、〈點將〉、〈水戰〉、〈擒么〉只從齣名上相同，去看成是《綴白裘》第六集相同的聲腔的京劇，但《綴白裘》第六集為曲牌體，是乾隆年間流行的花部俗戲而非板腔體的京劇。

二、《綴白裘》的〈安營〉、〈點將〉、〈水戰〉、〈擒么〉

按，其實，此戲，於清乾隆時期的以崑曲為主而廣收當日一些盛行劇場的各散齣的選集《綴白裘》裡，就有此戲了。在第六集的『梆子腔』內，即收有：〈安營〉、〈點將〉、〈水戰〉、〈擒么〉四齣，此即吳新雷抄自《侯玉山崑曲譜》，所指出的成立於道光年間的昇平署的戲目裡的四齣：第一齣《楊么點將》，第二齣《奉命起兵》，第三齣《洞庭大戰》，第四齣《棄營擒么》的相同內容的花部俗戲的版本，另可參見依《中國國家圖書館藏清宮昇平署檔案集成，88》（北京：中華書局，2011），含奪秋魁（四齣串關），及以上所提到《故宮珍本叢刊》，其中的第 687 冊。

不過，此四齣，《綴白裘》於通行的汪協如校本裡命之名『雜劇』，而於乾隆三十五年春由武林鴻文堂梓行的書首頁《時興雅調綴白裘新集六編》，而於內目錄頁指出的《新訂時興文武雙班綴白裘六編平集目》裡，命此四齣名為『梆子腔』。按：題『梆子腔』乃妄題，因為，乾隆三十五年春由武林鴻文堂梓行的《綴白裘》，內中許多雜戲都題名『梆子腔』，而其內容，却實不止梆子腔而已。而於《綴白裘》裡此四齣的使用的曲牌如下：

- 〈安營〉：【引】、【點絳脣】、【醉太平】、【普天樂】
- 〈點將〉：【朝天子】、【普天樂】、【朝天子】、【普天樂】、【尾】
- 〈水戰〉（無唱曲牌）
- 〈擒么〉：【朝天子】、【尾】

按，此四折裡的曲牌，是當日花部俗劇的曲牌體之下的重寫本，和以下所談，此《洞庭湖》出處的朱佐朝《奪秋魁》傳

奇的所使用的曲牌大異即可知。

三、朱佐朝《奪秋魁》傳奇〈場么點將〉〈奉命起兵〉 〈洞庭大戰〉

在清康熙早中期，崑曲的蘇州派大盛時期，朱佐朝的《奪秋魁》此劇，是後來迄今的所謂《洞庭湖》這四齣戲的所本。

在此要說明，所謂崑弋戲或崑弋腔，不是別有一種聲腔，叫做崑弋腔，而是指在清初以來，從清宮廷裡以崑腔及弋腔並演，即，一部戲裡，有的齣是用崑腔演出，有的齣是用弋腔演出，於是此一部戲有的齣是唱崑腔，有的齣是唱弋腔，此種合併崑腔及弋腔而一部戲裡的拼盤演出，是謂崑弋腔或崑弋戲，其中的像《奪秋魁》裡的昇平署此四齣，前三齣都是崑曲，而末齣用上了【渾尾】，似有唱弋腔之嫌。故若非一個小本的崑腔戲，即是崑弋戲。

朱佐朝《奪秋魁》傳奇，是以岳飛為主角的戲曲劇本，今通行的《古本戲曲叢刊》係依北京大學圖書館所藏的馬廉舊藏的平妖堂鈔本影印的，是一個演出本（從一見其曲牌套數構成亦可見頗有因應演出緊湊而有所刪減，非全劇），而中國藝術研究院戲研所又藏了二卷本缺首三齣，共計 24 齣的永慶堂鈔本。日本天理圖書館藏有清初抄本上下兩卷共 32 齣，此點於羅旭舟《奪秋魁質疑》（《紅河學院學報》2007 年第 1 期，華南師範大學文學院）及《日本天理圖書館藏清初鈔本奪秋魁考》（《文化遺產》2010 年第 2 期）等文裡已有所指出。今通行的《古本戲曲叢刊》本，其中從第十六齣到第十八齣三齣，是講述岳飛掃平據洞庭湖作亂的楊么的故事，第十六齣〈場么點將〉、第十七齣〈奉命起兵〉及第十八齣〈洞庭大戰〉，即後來傳唱於梆子腔及崑弋戲裡的《洞庭湖》一戲之所出。

第十六齣〈場么點將〉：此齣唱北曲仙呂套數。首由末扮楊么屬下的中軍上場唱【點絳脣】引子一隻，淨扮楊么上唱【混江龍】後，聞朝廷將征討，命各營將官點察。於是在聽點過程裡，一面唱【油葫蘆】、【天下樂】、【哪吒令】、【鵲踏枝】、【寄生草】、【尾聲】後下場。末於是再與眾唱【沽美酒】及【清江引】張宏士氣。

第十七齣〈奉命起兵〉淨、副飾牛皋、王貴上唱【一剪梅】後，生扮岳飛上唱引子【臨江梅】喻眾軍備戰，眾同唱【梁州序】，岳飛並喻眾接戰之策，生唱眾合【節節高】及【尾聲】。

第十八齣〈洞庭大戰〉楊么領軍洞庭湖上接戰，岳飛詐敗而退，楊么唱【粉蝶兒】【出隊子】描述戰況，楊么敗逃，唱【上小樓】欲潛水中藏身，岳飛知計而擒之，眾唱【山花子】班師。

和《綴白裘》裡的椰子腔〈安營〉、〈點將〉、〈水戰〉、〈擒么〉四齣比較其故事方面，雖大綱相同，但曲牌都是重新編寫創作的，這使我們可以看到朱佐朝等崑曲劇本寫作的蘇州派的作品，到了乾隆年間不少已改頭換面，被同是當日以曲牌體的形式轉換了演出的聲腔。

四、《侯玉山崑曲譜》的《點將》、《水戰》和《故宮珍本叢刊》第 687 冊的奪秋魁四齣比較

有關於吳新雷所提及的昇平署劇目，敝人未見，而《中國國家圖書館藏清宮昇平署檔案集成，88》（北京：中華書局，2011）一書，敝人亦未見。所以，目前只能以《侯玉山崑曲譜》的《點將》、《水戰》和《故宮珍本叢刊》第 687 冊的

所收昇平署的奪秋魁四齣比較。

按，《侯玉山崑曲譜》裡此二齣，雖指出其〈點將〉取自第一、二齣歸併，而把第三、四齣歸併成《侯玉山崑曲譜》裡的〈水戰〉一齣。但事實上，比對了《故宮珍本叢刊》第 687 冊的奪秋魁四齣，可知未見正確。依《故宮珍本叢刊》第 687 冊的奪秋魁四齣可以看出，其中第二齣〈奉命起兵〉的各曲牌，一隻都沒有在《侯玉山崑曲譜·點將》內。而依齣目來看，第二齣〈奉命起兵〉是岳飛征討楊么出兵，其劇情即見於朱佐朝的《奪秋魁》第十七齣的曲白。而《侯玉山崑曲譜·點將》內全無述及，故《侯玉山崑曲譜》的敘述為假，其實，已刪掉了第二齣的岳飛〈奉命起兵〉。

按，此《侯玉山崑曲譜》的二齣，實即所使用曲牌，多同於朱佐朝的《奪秋魁》及依朱佐朝之作而編成的，昇平署的崑曲戲的《奪秋魁》，但曲牌內的曲辭，一看，就知道《侯玉山崑曲譜》改掉一些，而且還有錯誤，甚至因為不明使用了何字，於是用拼音表示的，也有不知曲牌名而有空白格的，或是曲牌名稱錯誤的。

如《侯玉山崑曲譜·點將》的『須要提防緊』一曲，未標牌名，而於下方註釋裡表示『牌名不詳』，但比對朱佐朝原作及《故宮珍本叢刊》第 687 冊的奪秋魁四齣，即知此曲牌名為【寄生草】。

如《侯玉山崑曲譜·水戰》的【石榴花】牌名錯誤，實應為朱佐朝原作及《故宮珍本叢刊》第 687 冊的奪秋魁四齣裡的【出隊子】。

如，《侯玉山崑曲譜·點將》的闕名而實為【寄生草】曲牌內的『xia'n mí'ng』的拼音，實應為朱佐朝原作及《故宮

珍本叢刊》第 687 冊的奪秋魁四齣裡的【寄生草】裡的『勳名』二字。

如，《侯玉山崑曲譜·水戰》的【雁兒落】曲牌內的『扶起 te'ng kua'ng』的併音，朱佐朝原作【上小樓】及《故宮珍本叢刊》第 687 冊的奪秋魁四齣裡的【尾】作『社稷扶匡』。

五、小結

於是，吾人對於曾於民間存於北崑的《洞庭湖》的〈點將〉及〈水戰〉追蹤出其來龍去脈了。此《洞庭湖》實出自於清初蘇州派劇作家朱佐朝的崑曲傳奇劇作《奪秋魁》，內容是有關岳飛的演義劇。其中第十六、十七、十八齣是有關岳飛平定『大聖天王』楊么的一段故事。由於十分有戲劇性，於是日後，朱佐朝此劇只剩此三齣零齣上演，其它的各齣皆不見於戲場。而且就因為盛演，連花部俗戲裡都有源於此的〈安營〉、〈點將〉、〈水戰〉、〈擒么〉四齣，見於清乾隆中葉的劇場演出散齣集成的《綴白裘》裡所收，還或題為『梆子腔』或題為『雜劇』，後世有的其他地方戲裡，也有此戲碼。而崑腔（或崑弋腔）的戲，仍舊上演於宮中，於是可以於昇平署檔案裡找到，不論改題為花部俗戲之名的《洞庭湖》或仍保持朱佐朝原作的《奪秋魁》，就在清朝滅亡不久前的光緒二十八年，昇平署尚抄錄此崑曲戲的此四齣，連同工尺譜。而北方崑弋於清末亦保留有演出，直到民國以來，才不見於劇場而消亡。

例釋崑曲的北曲訂譜『減音』及『旋律漂 移』之律——以《青石山》內【雙令江兒水】為例

於昇平署內藏有清代昇平署的戲工所訂的崑曲《青石山》內，北曲【雙令江兒水】一隻。今即以吾人於《天祿閣曲譜續集》內收入此齣之校勘文內所連帶舉其中的第四句及第十六句為例，以印證崑曲北曲係『依腔填詞，一定不易』（明代黃佐《樂典》談北曲），一如元代北曲的傳承，但崑曲北曲又有『減音』及『旋律漂移』之律，即知，其字與腔沒有任何依字聲行腔的事實存在，都是先有唱腔，再由書會才人去填詞，旋律早在決定四聲前就寫好了，故不是依字聲去建立唱腔。

按南曲的【二犯江兒水】若改為明代始出現的北唱，則《九宮大成》改其名為【雙令江兒水】以茲識別。按，【雙令江兒水】依《九宮大成》，為十六句。今此曲，經核查其格律後，其中第四句『忙聚起妖兵』（56, 1, 6543, 23, 176）及第十六句（末句）的『說甚麼聚神仙與妖兵』（12, 3, 35, 65, 3, 21, 23, 176, 1）等四句全都合於崑曲北曲的格律，不必更正。

今就先就上舉的此二全合律的樂句，試析之，以介紹崑曲北曲的『依腔填詞，一定不易』（明代黃佐《樂典》論北曲）的運用。於是像是吳梅及抄襲吳梅之說的王季烈《螭廬曲談》在抨擊像是清代崑曲伶人阿掌為俞越的北曲曲辭以《長生殿·彈詞》的北曲一定不易地套用，被吳梅《顧曲塵談》裡罵成是『一定不易也，天下寧有是理乎』的不明格律的臆毀之言（按，見筆者〈談吳梅對崑曲裡北曲譜法的懵懂而冤批崑優阿掌〉，《崑曲史料與聲腔格律考略》，台北：城邦印書館，2015年）及後世至今崑界都有一批人還在延續古來不知樂者所鼓吹的依字聲行腔以臆論崑曲北曲訂譜之理之不當，亦由此可一

剖明，以還崑曲北曲訂譜之理光明於天下。

《九宮大成》於【雙令江兒水】舉了兩譜做為後世訂譜的範例，皆出於《紅拂記》，『重門朱戶……』為甲例，『公門將佐……』為乙例。甲例的第四句『正瓊樓罷舞』曲譜作 656, 17, 6543, 232176, 5456, 乙例『正懷揣着令旨』曲譜作 656, 17, 65, 3, 2176, 56, 也就是，只要是【雙令江兒水】就得使用此二範例中的任何一例的固定唱腔來配腔。今查本齣此曲牌此句的唱腔，和《九宮大成》甲乙例比較，一見即知是拿《九宮大成》的甲例的固定唱腔，而使用崑曲北曲格律裡的『減音』與『旋律漂移』之律加以運用，拿甲例的固定唱腔套入此劇此曲牌內：

《九宮大成》甲例：『正瓊樓罷舞』（656, 17, 6543, 232176, 5456）

此齣：『忙聚起妖兵』（56, 1, 6543, 23, 176）

如果一時看不清楚，吾人試把《九宮大成》甲例作『減音』處理，被減掉的音以（ ）括出，就成了（6）56, 1（7）, 6543, 23（2）17（6, 545）6，於是減音後，此句的唱腔所用的工尺剩下了 56, 1, 6543, 2317, 6。試比較看看，《九宮大成》甲例的唱腔經減音之格律處理後，剩下的音流串不就是等於此劇此句所用的音流串 5616543 2317 6。而可以看出本齣此句第一字『忙』56 是減掉甲例第一字『正』656 的第一音 6，第二字『聚』1 是甲例第二字『瓊』17 減去末音 7，本句第三字『起』6543 與甲例此句第三字『樓』6543 同，完全一定不易地拿來用，而第四字『妖』23 則是甲例第四字『罷』232176 減掉第三音以下各音，第五字『兵』176，則是把甲例第四字『罷』232176 的第二音 7 『旋律漂移』給此齣第五字『兵』用，而把甲例第五字『舞』5456，只保留了末音 6，而刪掉前三音 565，再加上自第四字內的末二音 76 裡減末音 6 而只

漂移 7 而成此齣此句。故，連同運用『旋律漂移』的手法亦介紹了。而同理，此齣此曲牌末句的唱腔『說甚麼聚神仙與妖兵』（12, 3, 35, 65, 3, 21, 23, 176, 1），《九宮大成》亦有甲例及乙例的唱腔：

甲例唱腔：『聽更籌戍樓中漏下玉壺』（212, 3, 35, 65, 3, 21, 25, 32176, 1）

乙例唱腔：『不覺的喜孜孜來到草廬』（3, 1, 12, 3, 54, 32, 1, 3, 176, 1）

一比對前述三譜，即知本齣此句絕非用到乙例的固定唱腔，而是用甲例，予以『減音』及『旋律漂移』所成。如一時看不清，試將甲例予以『減音』處理：（2）12, 3, 35, 65, 3, 21, 2（5），3（2）176, 1，比照前第四句之例，即知此齣此句『說』用了減音之律；而『甚麼聚神仙』五字及末字的『兵』全都一定不易，照搬甲例之音，而『與』23 則是取甲例『下』25 的首音 2，而刪末音 5，再從甲例下一字『玉』32176 的首音 3 而組成 23，而『妖』則是甲例『玉』32176 的首音 3『旋律漂移』而移去給上一字『與』用了，而再刪 2 音，剩下 176 來用。

所以崑曲北曲裡沒有字與腔的對應關係，而都是以一定不易的固定唱腔，使用了崑曲北曲格律裡的『減音』及『旋律漂移』等格律在做處理，其曲腔關係就是固定唱腔，語言或土音和唱腔一點關係都沒有，先腔後詞，唱腔在填詞之先就先寫好了，語語的四聲是後填的，所以不會有依字聲去行腔等，流行在戲曲學界及中國音樂學界的不知樂者之間的『依字聲行腔』及『腔調說』的情形。反而真相即如吾人上述所分析的，及正印證了一如沈寵綏《度曲須知·絃律存亡》裡所說的包括北曲的係『有音無文，立為譜式』。即，先寫好了旋律，再由書會才人填下首隻的文字格律之辭。

清乾隆年間崑曲戲工對清工的反擊宣言——涵虛子《梨園原序·論四方音》

一、《中國古典戲曲論著集成》所收《梨園原》非善本

1959年，中國戲曲研究院編，由中國戲劇出版社出版的《中國古典戲曲論著集成》唐、宋、元、明、清戲曲論著48種，內於第九冊內收錄了《梨園原》此一本，於《校勘記》裡指出，『是用無名氏所鈔校的夢菊居士輯印本作底本』，而且說，『此本比較最為完整，錯偽也最少。』

但事實上，從日後學者的考察可知，《中國古典戲曲論著集成》（簡稱集成本）是最差的一個版本，而且脫漏最多。而且內中漏了一篇，與二年後的1961年出世的所謂魏良輔的《南詞引正》裡的『惟崑山為正聲，乃唐玄宗時黃幡綽所傳』一語最為相關，而就是作偽者偽造此段文字的出處的一份叫做劉亮采纂輯本《梨園原序》里的『論四方音』一篇，其全文如下：

『黃幡綽始曲之音，屬於分野；劉勰涂山歌始為南音，有娥謠於飛燕始為北音。豫章、荊楚為西聲，自陳與隋屬吳、浙為東西南音。

至唐黃幡綽，崑山人，始變為崑腔，其取平上去入四聲，正而無腔，字有肩，板有眼，陰陽清濁。至明初魏良輔，善用繁腔，而四聲不正，敗肩腔頓為四平，此南曲之野狐也。

北調叶弦索，取字重無南聲者，腔在弦出。如用南字南腔，兼用樂府調而為兩頭蠻，此北聲之野狐也。

西曲，今之弋陽腔，字不辨聲，板無定規，合和為例，連三板、促板、涉混囉囉腔，此西曲之野狐也。

東曲，今之海鹽腔，腔雜，板無眼，字前聲，板後腔，兼用拉腔、拽鋸腔、鬼腔、抖腔，此東曲之野狐也。

今西聲入北，東曲列南，皆元末而無所歸，及散詞而為小令。至元末明初，騷人並不成章帙，取其遇景而作散曲，一人獨奏，叶簫管和聲，不叶鼓板，以扇為拍，取字清腔緩，悠揚而歌，任板長短，不知所止。今傳為時曲清唱者，可笑。』

二、清初從霓裳羽衣曲聯想到黃旛綽及『曲』源

故宮博物院藏有一份康熙諭旨，內康熙帝曰：『又弋陽佳傳，自唐霓裳失傳之後，惟元人百種世所共喜，漸至有明，有院本北調不下數十種，今皆廢棄不問，只剩弋陽腔而已。』康熙以外族入居中原統治漢人，其對於中國原生的戲曲的瞭解，亦來自廷臣及所涉獵的人物書冊見聞。

在清初康熙年代，是有一種說法，認為『弋陽腔』為中國最早的戲曲，而唐明皇的《霓裳羽衣曲》就是弋陽古調，所以康熙帝才會講出了：『弋陽佳傳，自唐霓裳失傳』的話。而且把『元人百種』『院本北調』這些北雜劇，都視為『弋陽佳傳』。其原因，恐是康熙時代，北京的弋陽變種的京腔的盛行，而京腔也有唱北曲，所以把『弋陽腔』（京腔）視為是中國唐代霓裳羽衣曲之傳承。

此所以後來到乾隆年間的嚴長明，在《秦雲擷英小譜·小惠》裡指出：『演劇昉於唐教坊梨園子弟，金元間始有院本。……院本之後，演而為曼綽（俗稱高腔，在京師者稱京腔），為弦

索。曼綽流於南部，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。秦腔自唐宋元明以來，音皆如此，後復間以弦索。至於燕京及齊晉中州，音雖遞改，不過即本土所近者少變之。是秦聲與崑曲，體固同也。』指出『演劇昉於唐教坊梨園子弟，金元間始有院本。……院本之後，演而為曼綽（俗稱高腔，在京師者稱京腔），為弦索。』而一變為南曲『弋陽腔』及再變的『海鹽腔』。這些敘述非戲曲史之真，但可以明白自清初以來，不少達官皇室之人，都在抬高了北曲，並以中國戲曲源於唐明皇的梨園教坊，而康熙帝還特指出霓裳羽衣曲。而南宋的鄭樵《通志》內指出黃幡綽是『明皇時優人。工書，嘗書《霓裳羽衣曲》在河中府』，此明顯地把黃幡綽和《霓裳羽衣曲》扯上了關係。

也就是後來清代以來，論戲劇者，始自康熙就把黃幡綽視為『曲』的創始人。由《霓裳羽衣曲》的『曲』字，聯想及於戲曲發源於《霓裳羽衣曲》的唐明皇的梨園教坊，而後像是清乾隆年間的坊俗間小書的《梨園原序》刻本里，於是把黃幡綽扯成了『黃幡綽始曲之音』。把《霓裳羽衣曲》製作權歸屬於黃幡綽，而把『曲』的源頭指向了黃幡綽。康熙以弋陽腔（京腔）視為『曲』的同義詞，一如嚴長明視『演劇昉於唐教坊梨園子弟，金元間始有院本。……院本之後，演而為曼綽（俗稱高腔，在京師者稱京腔），為弦索』，都是相同的認知。應該也是清初中國北方好曲子的士大夫如嚴長明等大官僚間的普遍想法，因此上達天聽去了。而此種當日清初的普遍想法。

就像是偽托明初寫《太和正音譜》朱權所著的民間梨園本的《梨園原序》裡，也一樣泛濫此種思維，於是才有『黃幡綽

始曲之音。……至唐黃幡綽，崑山人，始變為崑腔，其取平上去入四聲，正而無腔，字有肩，板有眼，陰陽清濁』之言。從『曲』連串到當日盛行的南方的崑曲，康熙及嚴長明，談『曲』以弋陽為宗，而《梨園原序》為當日喜好或唱崑腔者，則談曲，又以『曲』表崑腔。而且傳說黃幡綽是葬在崑山的綽墩，於是認知他是『崑山人』，附會成了崑山腔的始祖，亦為『始曲之音』。表明了黃幡綽的在唐朝的創了『曲』是崑曲，一如康熙以黃幡綽有關的唐明皇《霓裳羽衣曲》視為『弋陽』腔，而有『弋陽佳傳，自唐霓裳失傳』之語。

三、《梨園原序·論四方音》掙擊魏良輔以反擊崑曲清工

當日的乾隆時代，清工對於戲工十分看不起，見之於像是龔自珍的《書金伶》一文即可知：『一日清曲，一日劇曲。清曲為雅宴，劇為狎遊，至嚴不相犯。』而戲工對於清工，也是如同仇敵。除了《書金伶》內的名伶金德輝把葉堂弟子鈕樹玉所示範的葉派唱口的『玄秘之聲』，故意當眾唱成鬼哭神號（『如醉、如寐、如倦、如倚、如眩瞽，聲細而譎，如天空之晴絲，纏綿慘暗，一字作數十折，愈孤引不自己，忽放吭作雲際老鶴叫聲，曲遂破』），以出清工葉堂弟子之醜外，而民間小書的《梨園原序》裡的〈論四方音〉一文裡，把除了崑曲的戲工以外，除了北方的北調而外，所有的南腔北調，一概痛批，不但把北曲的崑腔化批成是『北曲之野狐』：

『北調叶弦索，取字重無南聲者，腔在弦出。如用南字南腔，兼用樂府調而為兩頭蠻，此北聲之野狐也。』

把魏良輔痛批一頓，指出了魏良輔的清唱的贈板曲是等同『四平』的『南曲之野狐』：

『至明初魏良輔，善用繁腔，而四聲不正，敗肩腔頓為四平，此南曲之野狐也。』

再罵魏良輔此一從元末明初的散曲清唱開始，到了清乾隆年間的崑曲清唱是：

『至元末明初，騷人並不成章法，取其遇景而作散曲，一人獨奏，叶簫管和聲，不叶鼓板，以扇為拍，取字清腔緩，悠揚而歌，任板長短，不知所止。今傳為時曲清唱者，可笑。』

四、《梨園原序》的作者『涵虛子』？

《中國古典戲曲論著集成》第九冊內收錄了《梨園原》此一本，不但漏了劉亮采纂輯本《梨園原序》里的『論四方音』一篇，也漏了陳金雀傳抄《梨園原序》之序一篇，內說明此所謂劉亮采輯本《梨園原序》發現的原委：

『一日，借劇本於好友王啓元處，見有前輩劉亮采先生所刊之涵虛子《梨園原序》刻本，……隨即借謄，同予向在奚松年先生處所抄之《明心鑒》集於一處。……時道光庚子嘉平望後二日，學古篆伶人陳金雀煦堂志於京都宣武坊觀心室中。』

而所謂的奚松年依乾隆六十年李斗《揚州畫舫錄》卷五指出是大洪班的大面的名伶人。而劉亮采也是洪班的老生名伶。而在劉亮采的輯本裡竟還有《董解元贈黃旛綽先生聖梨園序》，在集成本裡成了《胥園居士贈黃旛綽先生梨園原序》了。故劉輯本實充滿了神話色彩，又是金代寫《董西廂》的『董解元』，又是唐代的『黃旛綽』，可知《中國古典戲曲論著集成》以《梨園原》的著作者為『黃旛綽』，當然是照抄一個偽托者之名了。而且依陳金雀指出，他看到的《梨園原

序》的刻本的作者是『涵虛子』，此位涵虛子即明初的朱權，其名下著有不少著作，和戲曲有關的即是大大有名的北曲格律之譜的《太和正音譜》。可見此《梨園原序》從其內容看，分明是清代人的偽作，而假託明初的朱權。

胡忌在 1997 年寫作，而發表於當年韓國中國戲曲學會的《中國戲曲》第五期的《如何認識梨園傳本的理論著作——從《明心鑒》說起》（後收於其《菊花新曲破》一書，中華書局，2008 年）一文裡的附錄二，以〈談劉亮采纂輯本《梨園原》中《論四方音》產生的時代〉為題，考證此文『時代下限當在康熙後期，即 18 世紀前後』，而『細讀其文，可判它產生之時代應為明末清初（文中多講腔、板及兩頭蠻、合和為例等辭，可知作者為熟諳聲腔且有演唱經驗，不屬文人雅士）』。『不屬文人雅士』一如吾人認為的，乃戲場上的戲工之內，或屬戲班內之通筆墨之『才人』。因為，此文首段即是融會了明末王驥德的《曲律·總論南北曲第二》而來，故也讀過王驥德的《曲律》。

五、此《梨園原序·論四方音》文最大價值

此文最大價值，不在於以上所談，反而在於於文中對於中國當日的清初天下的聲腔的腔、板的狀況有一說明。很多內容都是尚待研究的課題，而文中所指的『弋陽腔』或『海鹽腔』等名辭都其實可以刪掉不看。因為，作者只是按放一個不對的聲腔種類以喻當日各地的聲腔的腔、板狀況而已。

六、《南詞引正》作偽者或曾見此《梨園原序·論四方音》

1957 年，文化部派趙萬里與路工（叶德基）到江南訪書，而之後在蓄意之下，所拿出的所謂崑曲鼻祖魏良輔的《南詞引

正》一偽文就由趙萬里與路工（叶德基）拿了出來而出世。內有一段文字談及黃幡綽是崑山腔的鼻祖，而指出：

『惟崑山為正聲，乃唐玄宗時黃幡綽所傳。』

把唐代的黃幡綽在明代的崑山腔去扯上關係，當然是非夷所思的。但也有出處，出處就是《梨園原序·論四方音》：『唐黃幡綽，崑山人，始變為崑腔。』

按，《中國古典戲曲論著集成》第九冊內收錄了《梨園原》此一本，並未收入涵虛子《梨園原序·論四方音》。而假定編者未見此有《梨園原序·論四方音》的版本，故誤以為其所收不含此篇的『無名氏所鈔校的夢菊居士輯印本作底本』，而且下了定論：『此本比較最為完整，錯偽也最少。』

按，吳新雷在〈一部總結表演藝術經驗的理論傑作——清代吳永嘉原本《明心鑒》評介〉（收於其《中國戲曲史論》一書）內，指出了，收有此篇的版本有周貽白藏有光緒三十三年（1907）十月山水堂李記傳抄的《梨園原》，即收有此篇。而且吳新雷再從北京大學的圖書館找到了亦收有此篇的比周貽白藏本更完整的不包含在《梨園原》內的完整本的《明心鑒》。而又因為附抄《梨園原序》等三種，合四種為一冊，於是改題《明心寶鑒》，而且還有一篇陳金雀於道光二十年（1840）的一篇序文，即說明此所謂劉亮采輯本《梨園原序》發現的原委的一篇。

因此，偽作者，要能參考到附有《梨園原序·論四方音》此篇談到『唐黃幡綽，崑山人，始變為崑腔。』則必得看到周貽白的藏本或北京大學圖書館的藏書。實際上，在當日學術界，自1950年代，周貽白和像是趙萬里等人都是工作夥伴，一起從事《古本戲曲叢刊》編輯。而且在《南詞引正》偽文出山事件中，最早向在北京遊學的吳新雷提到在路工處，有

趙萬里和路工到江南訪書得來的寶物，即有周貽白及博惜華二人，慫恿吳新雷去找路工一探究竟。

吳新雷〈從淒苦失業者到曲學大家〉里有一段文字，說明瞭發現所謂的魏良輔的《南詞引正》一文及公開的經過：

『那是1960年8月光景，我遊學京華，承蒙傅惜華、周貽白等專家指點我，說是文化部訪書專員路工家裡藏有崑曲的新資料，但路先生只吐露出一點兒口風，卻秘不示人，不知究竟是什麼東西，“你是個小青年，不妨去敲開他的門，像福爾摩斯一樣去偵探一下。”』

而且北京大學圖書館和趙萬里任職的北京圖書館亦有合作。趙萬里領導整理過北京大學所藏李盛鐸藏書。因此，偽作《南詞引正》就近得到周貽白的藏本或北京大學圖書館的藏本都是駕輕就熟之事了。對於作偽者的身份的確定又是證據之一。

又按，筆者認為，周貽白在這件《南詞引正》的偽造及出山事件里，是被動不想參與，因此，推給吳新雷去找路工亦為其用意。日後，他在偽《南詞引正》於1961年被少數人公開後，反而在1962年出版的《戲曲演唱論著輯釋》里，對於顧堅其人及《南詞引正》真偽表示懷疑，即可知其初心。

附錄：嚴長明，在《秦雲擷英小譜·小惠》（節錄）：

『演劇昉於唐教坊梨園子弟，金元間始有院本。一人場內坐唱，一人場上應節赴焉，今戲劇出場，必扮天官引導之，其遺意也。院本之後，演而為曼絃（俗稱高腔，在京師者稱京腔），為弦索。曼絃流於南部，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。秦腔自唐宋元明以來，音皆如此，後複間以弦索。至於燕京及齊晉中州，音雖遞改，不過

即本土所近者少變之。是秦聲與崑曲，體固同也。至言其用，四聲同也，二十八調同也。聲之中有音，喉、鄂、舌、齒，唇是也；調之中有節，高下、平側、緩急、豔曼、停腔、過板是也；板之中有起，有要，有底；眼之中有正，有側，聲平緩則三眼一板（惟高腔七眼一板），聲急側則一眼一板，又無不同也。其中微有不同者，崑曲佐以竹，秦聲間以絲。然樂器中九調，自乙調正宮六字凡字，小宮尺字上字諸調，絲與竹皆同也。秦聲所以去竹者，以秦多肉聲，竹不如肉，故去笙篳，但用弦索也。崑曲止有絳板，秦聲兼用竹木（俗稱梆子，竹用篳篥，不用棗），所以用竹木者以秦多商聲（《詩含神霧》，商主斷割（邯鄲綽《五經折疑》），故用以象控褐（《樂記》鄭註：「控褐，敵。」），聲杌然，取義於止也（《釋名》）。且也商聲駁烈，（《元覽》），絳板聲沉細，僅堪用以定眼也。昔唐明皇與太真按樂清元小殿所用樂器，凡七：寧王玉笛、李龜年觿栗、而外上羯鼓、妃子柶杷、馬仙期方響，張野狐篳篥、賀懷智拍板。手操實居其五，可知秦中用以節聲者，唐時已若是。矧玉笛與觿栗，崑曲亦在所不用哉！至於九調，崑曲止用七調，無四合也。七調中乙調最高，惟十番用之。上字調亦不嗜用，其實止五調耳。若正宮音屬，黃鍾為主之主，乃自有崑曲二百餘年，惟蘇崑生發口即中中聲畢生所歌皆正宮調，嗣響者婁江顧子惠、施雲章二人耳。近日歌崑曲者，甫入正宮，即犯他調，犯入他調，亦非中聲。至秦中則人人出口皆音中，黃鍾調入正宮，而所謂正宮者，又非大聲疾呼，滿堂滿室之說也。其擅場在直起直落，又復宛轉關生，犯入別調，仍蹈宮音（如歌商調則入商之宮，歌羽調則入羽之宮）。樂經旋相為宮之義，非此不足以發明之。所以然者，弦索勝笙篳，兼用四合、變宮、變徵，皆具以故。叩律傳聲，上如抗，下如墜，曲如折，止如槁木，倨中矩，勾中鉤，累累乎端若貫珠，斯則秦聲之所有，而崑曲之所無也。昔周有韓娥，秦有薛談、秦青，漢有虞公、李延年，唐有方等、女郝、三寶等。在昔相傳，樂王曲聖，莘莘藎藎然皆秦人，非吳人也。至於英英鼓腹，洋洋盈耳，激流波，繞梁塵，聲振林木，響遏行雲，風雲為主變色，星辰為之失度，又皆秦聲非崑曲也。若夫調中有句，句中有字，字中有音，音中有態，小語大笑，應節無端，手無廢音，足不徒跼，神明變化，妙處不傳，則音而相容在秦聲中，固當複進一解，又無論崑曲矣。彼哉耳食之徒，竊附賞音，曰聽崑曲，亦未知崑曲所善者何在，況能別崑曲所不善者何在乎？』

清代葉堂所訂的崑曲譜解碼

葉堂，在清乾隆末以來，在崑曲清曲界，算是頭號響叮噠的人物了。其較為通行出版的崑曲譜有《納書楹曲譜》的正續外及補遺及其三夢《牡丹亭》《南柯記》《邯鄲記》曲譜，而吾人於此文裡，透過對其曲譜內的聲律方面的蛛絲馬跡，要來談一談，因為崑曲清工的大勢，始終沒有在明代崑曲興盛以來，站穩主流，而是因為不合『一曲牌，只一唱法，初無別樣腔情』的聲腔格律，而成了隨心自由唱而不合律之下，被沈寵綏《度曲須知》的《弦律存亡》一章內所抨擊。到了清初，不合律自由亂唱的清工的消沈，而完全由守崑曲聲腔格律的最後的蘇州派戲工全面獨佔崑曲界，兩本聲腔格律譜康熙末年的《南詞定律》及乾隆初年的《九宮大成南北詞宮譜》，完全是明末沈寵綏指出的乃守律的戲工『一曲牌，只一唱法，初無別樣腔情』的崑曲正確的聲腔格律。

葉堂從事崑曲訂譜數十年，其後來，除了其手筆自譜的《紫釵記全譜》及北《西廂記譜》還有稍維持清工依律訂腔之跡外，在其通行的《納書楹曲譜》的正續外及補遺及三夢的《牡丹亭》《南柯記》《邯鄲記》裡，完全放棄了對於聲腔格律的堅持，而走了以崑曲衰落以來，聲腔格律之道的失傳中，而以世俗戲工演唱所產生不合聲腔格律的世俗曲譜為依歸，只是稍加訂正某些文字格律。而曲譜的工尺方面，則是不管合不合聲腔格律，只要求戲工把唱腔唱得『雅』一點，加些有深度的花腔，而為了達此目的，甚至於以戲工之譜為底本，予以自由改腔。

葉堂在乾隆四十九年（甲辰年），首度出版了他所訂的北曲譜，即《西廂記譜》。他於序文裡，指出了：『余少嗜音律，沉酣於此中者三十年，蓄元明以來院本傳奇二百餘種，往往擷取其尤，被之絲竹。獨王實父之西廂、施君美之幽閨、高

則誠之琵琶、湯若士之四夢、洪昉思之長生殿，愛其工妙，制為全譜。」也就是約在『三十年』前的乾隆十九年之前，葉堂就開始把《北西廂記》《幽閨記》《琵琶記》《臨川四夢》《長生殿》全都訂過了全譜。這些早年所訂的全譜，算是他的偉業了，而且不只於此，還有元明以來，不管是南北曲雜劇及傳奇二百多種裡都有取其中的佳齣，予以譜曲，此即其所說的『摹取其尤，被之絲竹』。只是可惜的是，這些早年之作除了北《西廂記》《臨川四夢》等或即日後出版本的初稿之外，是否流傳下來而被收入現存的葉堂的曲譜內，就無從知悉了。

不過，吾人從其自訂的北《西廂記譜》、《紫釵記全譜》（『紫釵記乃紅泉舊本，玉茗取而點綴之，世無演者。故其曲未經改竄，獨此與西廂記譜皆余手定』），核對聲腔格律譜的《南詞定律》《九宮大成南北詞宮譜》，可以比對出，如這些訂譜內容真如葉堂所言，是完全沒有可以參照的昔譜，則葉堂此二譜，其合律的程度也算是馬馬虎虎的。

於是，對於通行的《納書楹曲譜》的正續外及補遺或其他的《臨川四夢》裡的三夢《牡丹亭》《南柯記》《邯鄲記》的曲譜的工尺的錯誤不少，應即是其友王文治在納書楹曲譜的序文裡指出的，葉堂對於這些通行之作所成的《納書楹曲譜》的正續外及補遺裡各齣，其訂譜法是『從俗而通於雅』，即，大致都照俗工的唱腔，只是改成自認為『通於雅』的唱腔或加些花腔，不是在校正俗譜裡不合格律裡的錯誤。

所以，後人因為不明崑曲的聲腔格律，對於一些溢美之辭而不查其實，也紛紛引用，又加上神話傳奇的附會，把那些錯腔紛然的《納書楹曲譜》的正續外及補遺及《臨川四夢》裡的錯腔不少的《牡丹亭》《南柯記》《邯鄲記》都當成正確合律的曲譜，就透顯出不專業及道聽途說所生的弊端遍佈學界

了。

葉堂在人生的最後，放棄了他的理想，向俗譜的錯腔看齊，其心理其實也可以模想的，試想，從事數十年所謂的其心中合律的唱腔的訂譜，首度出版的北西廂曲譜出版後，購買者寥寥，於是在十一年以後，他又把原先不加小眼的甲辰本的北西廂記，加上了小眼，因為，當時唱家，沒有訂小眼的譜多是不會唱，葉堂的理想，不加小眼，可以讓唱者有彈性。但世俗，除一二高人外，世間少數好清唱的愛崑人，能拿著譜看著工尺及板眼，唱得出來的已屈指可數了，何況還要拿沒有點小眼的譜自加小眼，那只有葉堂等少數專家高手才辦得到。這從今日，不少崑曲唱者，連工尺譜都不會看，還要聽錄音帶模倣或老師一音一音教，不然，完全如同白目，即可以心領神會當日的清曲界了。

葉堂到了晚年，其心境的寂寥，知音難覓，此在其曲譜裡再三致意，提到『好古知音之士』『知音者』，即知其孤行天地之苦覺了。因此，他最後放棄了理想，放棄了把崑曲訂成真正崑腔的志向，向世俗包含不少錯腔的戲工之譜看齊，只要求第二義，那就是，把有錯腔的世俗流行唱腔唱得『雅』一點吧。

於是，崑曲就在葉堂樹幟下，走向了野狐之路，其後的清工，把這些野狐之腔發揚泛濫清曲界，又由於戲工的最後職業蘇州崑班的消失，於是由野狐清工指點的崑曲傳習所的藝人，就把這些野狐之腔也混入了戲工界，流行至今。如此說來，葉堂不能堅守正確之律，淪為以野狐之腔亂世，豈不愧對其在甲辰本西廂記序文裡所記其數十年來的理想。失落對正確事務的堅持，以致於意想不到而造禍後世，這就是吾人對於葉堂此人的定評了。

談一談關於崑曲的曲律（聲腔格律）問題

崑曲的本質，是南戲的一種聲腔。南戲諸聲腔都沒有傳譜，但只有崑曲有傳譜。只是因為崑曲從清初康熙末年起走向衰亡，聲腔格律先亡於民間，而崑曲聲腔格律譜《南詞定律》的出現，就是崑曲之律亡於民間之時；但宮廷成為崑曲重鎮，而乾隆十一年崑曲聲腔格律譜《九宮大成南北詞宮譜》又成書，即崑曲之律亡於宮廷之時。《南詞定律》、《九宮大成南北詞宮譜》裡，由當時一流曲師樂工通力合作，把崑曲每一隻曲牌的唱腔的範例記錄下來，讓後人可以體會自己去判明崑曲之曲律的內容。

但此二書出世後，一來流通不廣，二來崑曲已入頹勢，求生不遑的民間崑班，連生計大部都被花部剝奪而朝不保夕，哪有餘力購置二書來精研聲律，於是民間戲工之譜，多有以訛傳訛，唱腔不盡合於崑曲聲律。但是，民間又有一批好崑曲的文士，俗謂之清工，但這些人，除只有已知馮起鳳《吟香堂曲譜》尚能大體依崑曲的聲律訂譜外，幾乎當日，清工界的頭頭，葉堂此人，日後的走向，即是走的是搞唱腔唱的自己聽來『雅』味十足，於是，給《納書楹曲譜》寫序的其友王文治，就在序文裡，寫下葉堂的曲譜，是『從俗而可通於雅』，何謂『從俗』，即指葉堂的曲譜的底本是拿俗工，即戲工之俗當底本，而講『通於雅』，而不是講『正俗譜之非而通於律』，因為，俗譜的唱腔，葉堂拿來，主要工作就是把戲工的唱腔，加些花腔，改些腔，看看唱來是否自己覺得感覺良好，是不是感覺到改的『雅』極了，至於改掉了唱腔，是不是再也不是唱原曲牌了，那不是葉堂要致意的事；

從現存史料及其存世的一些工尺譜看來，葉堂也不是完全不明曲律（崑曲聲腔格律），只是，他要走的是根據戲工之譜改些雅腔，所以後來，他的私淑的梁廷柁為他辯護說，《納書楹曲譜》不是清工之譜，而是葉堂拿來教戲工的用譜而已。而後來不少清工，都還是多一稟葉堂『從俗而可通於雅』，也就是，用耳朵代替律。

像今世曲界有人為王季烈盜改劉富樑《集成曲譜》一書緩頰說，王季烈的音準不好，所以有些南曲改得不好，但王季烈是學淨的，所以大面的曲子都改得很好，像是《女彈》，這位今世清工唱來聽來沒有不順的，所以認為應是改得合律的（按，集成曲譜裡《女彈》大大不合律，而其正確唱腔譜，即收在《九宮大成南北詞宮譜》，也移錄於現今以電子版本流通的筆者的《天祿閣曲譜》內，讀者只要一比對，即知王季烈盜改本的錯誤比比皆是），這種說法，就是一些反對主腔說者，他們的所謂『傳統崑曲的譜曲法』的內容，也就是**耳朵就是崑曲格律的標準**，只要聽來好，沒有不順，這就是崑曲訂譜的法則了。這代表了從葉堂以來，即便，不搞主腔號稱走傳統訂譜路線者，也多走葉堂的『從俗而可通於雅』化，以自己的耳力當格律，順於耳的『雅』，以為這就是崑曲的正確唱腔。

其實，後世各清工，吳梅是較為知律的，寫下了崑曲的訂譜法則是『聲既不同，工尺自異』，只是，為崇葉堂所蔽，而拿葉堂的譜當底本。劉富樑比吳梅更知律些，因為，在集成曲譜的小注內，他也指出一些葉堂的錯誤，也在譜內，改正一些葉堂的錯誤，一如《天祿閣曲譜》（集粹曲譜）內各曲

譜校注文內所指出的。

然而，後來一些訂譜功力號傳統者，亦多承葉堂以耳代律。這些以耳代律者，雖不明律，但依稀仿舊譜，改些腔，抄些腔，也仍不少恰可合律，顯例即創框架腔之說的王正來。框架腔說，其實就是那些號傳統訂譜法者所依的方法，因為，不明每個字的基腔在何處，但知道每字後的裝飾行進腔的用法，這些裝飾行進腔，以廣義的附會法，即，是如西樂或傳統近代民樂的伴奏音型。因為，崑曲各曲牌，往往可以是快板，又是一板三眼或又是贈板，當一板一眼或有板無眼時，一字一音，該音即該曲牌的旋律，當加慢後，多出時值，應填一些音，不會唱起來單調。於是西樂，加上伴奏音型，如分解和弦等等；而崑曲，就在一字一音的後面，加上附屬的伴唱音型，故腔格是在每字的第一個音，即頭腔上。

而後世的清工，不知頭腔，只知伴唱音型，於是像王季烈、武俊達等就把這些伴唱音型當成主腔，因為，一如很多西樂或民樂，其伴奏音型都有常用幾型，崑曲也一樣，其伴唱音型都也很有雷同，王季烈及武俊達等搞不通崑曲每一曲牌真正的唱腔在哪兒，只看看表面，一見，很多曲牌不是都有很多很雷同的音型處，於是命名主腔，不料，這些都是伴唱音型。於是大誤。

一如，我們唱民歌《茉莉花》，伴奏者在鋼琴上奏出伴奏的分解和弦，而王季烈及武俊達等，想要找《茉莉花》一曲的主腔，一聽，那些伴奏音型如1535,1353,2575等分解和弦，好多地方都有，於是下個結論說，《茉莉花》的主腔是1535，1353，2575，等於是把不是主旋律而是伴唱音型誤認做是崑

曲曲牌裡的主要腔格（主腔），因為王季烈及武俊達等這種主腔說者的不明譜理，所以，王季烈找高步雲聯手盜改劉富樑的《集成曲譜》，被《天祿閣曲譜》校注文裡查證出其盜改本的滿譜錯腔，乃理所當然了，從其誤認主腔即知其不明聲腔格律了。即如創框架腔之說的王正來，其框架腔說也只是把伴唱音型當成框架，也沒有了解一隻曲牌的真正唱腔在每一字的頭腔上，故其框架腔說仍是和曲律的真相無緣。

而一如主腔說者的因誤把伴唱的音型當成了崑曲曲牌的主旋律，所以找不到崑曲的曲律（聲腔格律），而另以洛地為首的所謂詞樂曲唱的依字聲行腔說，加上還有上洛地之當，據之以用冥想繁衍出來的『腔調說』，因為和斑斑史料記載的崑曲是『一曲牌，只一唱法』（沈寵綏《度曲須知》）不合，即真相是，崑曲每一曲牌是有定腔的基本曲調（本腔、基腔）存在，亦即，崑曲曲牌是一隻隻的歌曲，其腔是固定的，而且是來自當日南戲海鹽腔的。而海鹽腔，一如明代何大復《四友齋叢說》引述當日的教坊樂師的頓仁所說的南曲屬『依腔按字打將出來』，即指南曲每一曲牌是有固定的歌曲的旋律，然後填詞者只是按著一個一個音，於適當處，把字『按』放進去，所以崑曲不是依字聲行腔去建立隻隻曲牌的唱腔的，只要拿出史料一看，就知道所謂崑曲是依字聲行腔是完全錯誤了，純屬不合史實的臆論而已了。

崑曲不依字聲行腔，只是依字聲調各曲牌固定唱腔了的本腔的腔，即隨着填詞者填入字的陰陽七聲不同，於是把原有的固定唱腔要依崑曲的一定譜法調腔（此於沈寵綏《度曲須知》裡有解說，而兩本崑曲聲腔格律譜《南詞定律》《九宮大成南北

詞宮譜》有譜例呈示其調整的法則），所以崑曲（南曲）的正確曲律乃：每一曲牌把其本腔（基本曲調）隨陰陽七聲而調整其頭腔，至於頭腔以後的裝飾行進腔形則不變，此崑曲（南曲）的曲律（崑曲聲腔格律）之大要也。

曲人秘辛：王季烈原來不會譜崑曲，找高步雲當槍手

崑曲究竟是如何譜曲的，此一譜曲之學自崑曲誕生的明代一代，好像都沒有任何著作以這個話題提到過。實則於明代曲家如沈寵綏的《度曲須知》所談的『度曲』，就是包含了談譜曲的調整唱腔之法；因為，崑曲的曲牌出處不是崑曲曲師魏良輔等人的創造，而是把海鹽腔的曲牌唱腔拿過來改編的，故崑曲的譜曲之法，就是在海鹽腔曲牌原有的固定唱腔上（或有少許調整），依平上去入有不同時再調腔，並於贈板時加上裝飾行進腔，其實是很簡單的。

後世因崑曲聲腔之律的失傳，故對於崑曲的本源生疏，對於明代人究竟是如何譜曲（調整唱腔）的，也多無所悉，因此，到了清末的吳梅首先於其《顧曲塵談》裡就把這譜曲當成一個話題來談，不過沒有很深入。到了民國十五年出版的，劉富樑（1875～1936）主編《集成曲譜》時，王季烈（1873～1952）擔任其助理，幫忙選出應訂譜的散齣，並也修編了部份劇本內容，而由劉富樑訂譜及正譜時，一面王季烈整理所讀曲學書籍，抄綴成心得習作的《螾廬曲談》，初附在《集成曲譜》裡。並因其係出身遜清進士，還任清朝官僚，及民初官員，是位當日舊社會裡的士紳，頭面亦廣，亦由他負責找出出版社出版，並依資歷進士及官宦世家，高於劉富樑此一秀才，而於書冊掛名時，排名於劉富樑之前。而王季烈拿劉富樑編訂的曲譜，於接洽出版之事時，找來他所拉拔到北京的一位出身於堂名的高步雲（1895～1984），介紹來北京任曲師及任教（按：先是到天津，後至北京），找他來，把劉富樑的訂譜交與高步雲，由高步雲以其觀點又把劉富樑的完成稿塗改後出版，王季烈並向外人表示是他自己修改劉富樑訂譜內的不合格律之處，而把功勞攬於一己身上。沒想到不到百

年，終於被《天祿閣曲譜》（《集粹曲譜》）於校訂包括集成曲譜在內的昔日傳統各崑曲工尺譜，在校對昔譜格律時發現並一一揭露，原來《集成曲譜》出版譜裡竟是錯腔滿譜。也可以看出，劉富樑原稿是否真是如王季烈所說的有不合格律之處，後人實無法知悉，但只知被王季烈、高步雲改過的曲譜却是錯腔滿譜，不忍卒睹。於是近百年來，王季烈被曲學界人云亦云曲學大師及大訂譜家的牛皮完全吹破。實際上，本不是王季烈有此訂譜的能力，也揭現了高步雲的訂譜能力之不足。

而且，當年，高步雲替王季烈當槍手一事，還是被後人講了出來。也許是王季烈死後，高步雲自己透露的，所以，已有把《集成曲譜》作為高步雲訂譜作品的記載出現（按：見王耀華等：《中國傳統音樂樂譜學》，2006，福建教育出版社，頁15）。不過，後來，王季烈在出版《集成曲譜》的濃縮版《與眾曲譜》時，加進了幾齣《集成曲譜》未收的散齣時，自己仍都還不會訂譜，還是得找高步雲，內中曲折過程外人不知，但結果，終於高步雲的名字沒有被泡沫化，被掛上了『太倉高步雲同正拍』。何謂『正拍』，實即與訂譜同義，而王季烈自己掛名『編輯』，不敢掛名訂譜者。後來，王季烈又找高步雲從事於《正俗曲譜》的訂譜事宜，掛名是『編著者：正俗曲社同人』，也不敢再自居是訂譜者。其實，王季烈完全不曉訂譜，不必待高步雲為他當槍手一事曝光，從其《螭廬曲談》裡的卷三《論譜曲》一卷裡，談譜曲談得却並非是崑曲訂譜之具足之理，甚至連正確的概念也到不了。本書內將其《論譜曲》該卷一至三章：〈論宮譜〉、〈論板式〉、〈論四聲陰陽與腔格之關係〉內容的錯謬而誤導後人之處一一糾謬之，其前並附一章『引言』總其失而論之。

王季烈《螾廬曲談·論譜曲》糾謬引言

一部作品，如果底盤牢固，鋼骨結實，則小疵小瑕，尋句摘字之誤，是惟一能挑之微失。但如果一部作品，根基都不牢，本身立論就有問題，那麼，尋句摘字，尋不勝尋，摘不勝摘，斷爛朝報，何以見其失之全面性。因此，像是《螾廬曲談·論譜曲》全卷通篇壞到骨子裡，即便針對每一章去尋句摘字談其誤，如果不先全面就其誤之癥結做一俯瞰，勾其失之要衝，則片言隻斷之駁，也是斷爛朝報，不成體統，所以於此，先談其失之由。

王季烈（1873～1952）《螾廬曲談》第三卷的《論譜曲》最大的誤失，就在於王季烈完全不知崑曲是如何譜曲的。他完全不知道崑曲（南曲）是來自於魏良輔當時代的追求『新聲』及『轉音』的同好，把當日海鹽腔的曲牌固定唱腔當做崑山腔的曲牌唱腔的來源，而把它們改成『新聲』，方法就是加上『轉音』。因為不知道，所以不知道崑曲是每一曲牌都是有固定了的唱腔做為基準。他以為崑曲曲牌是創造的，而且以為是依字聲行腔呢。他在《論譜曲》第五章〈論腔之聯絡及眼之布置〉竟然寫出了一段自我供狀，供出他完全不曉崑曲的固定唱腔存在的事實：

『凡平聲字相連之處，其宮譜不宜驟高驟低，蓋平聲字之音節，以和平為主，縱有陰陽之區別，其腔之高低，相差亦不過一級而止。』

他這段話，就是明顯的依字聲行腔的論調。也就是，他不知道崑曲曲牌的腔，早就是存在好端端的，不必去依王季烈猜想應平聲字接平聲字，前後的腔應腔平平進行的，沒有起伏。他所說相差不過一級，即指若陽平聲腔則低於陰平聲腔一級。所以陽平去連陰平，或陰平連陽平時，至多差上這麼

一級。亦即，如果陰平連陰平，或陽平連陽平，連這一級也是不差的。這就是不合崑曲格律的依字聲行腔的論調之於現代崑曲界，首先公然猖狂大言者，即王季烈此人了。

但崑曲是不是平聲字相差一級呢。要檢視是否真理，真是太簡單了。我們只要把任何一隻曲牌裡，所有平聲字的腔標出第一個音。按，任何一首歌曲，都是由 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 及高低八度甚或加些變化音所成。而崑曲南曲採五聲音階，則像五聲音階的歌曲，如果都是 1, 1, 1, 1, 1，一定不成歌。而所謂王季烈所說的平聲字接平聲字，為平平，即實質上，就音樂分析而言，乃是整首歌都是 1 組成（或 3，或 2 等等亦同）。但崑曲真是每曲牌都是 1, 1, 1, 1（或 3，或 2 等等亦同）組成，那王季烈說法即真，否則即偽。而歌曲，往往有很多反復音，但不會是重頭反復到底都是同一音，崑曲的所依據的海鹽腔曲牌的唱腔，也是歌曲，即便有些反復音，也不會從頭到底為一個音而落實是依字聲行腔，吾人於本書內之《掀起所謂『依字聲行腔』的『曲唱說』及『腔調說』的蓋頭來》一文亦分析過，像【皂羅袍】曲牌的那些應使用平聲字的字格之處的腔線如下（按：非平聲處以一表示）：

第一句，腔形一，一，1，1，1，一

第二句，腔形一，1，1，1，一

第三句，腔形 5，5，一，一

第四句，腔形 5，5，5，一，一，5，3，前全用 5，末音時降至 3

第五句，腔形 1，1，一，一，5，5，一，前用 1，後降往 5

第六句，腔形一，5，5，一

第七句，腔形 2，2，一，1(6)，前為 2，後降為 1

第八句，腔形 5，5，5，一

第九句，腔形 1，1，一，1

第十句，腔形 5，5，一，一，1，1，一，前為 5，後降為 1

如果，依王季烈的臆猜，那麼，【皂羅袍】的腔形將會變成：

第一句，腔形—，—，1，1，1，—
第二句，腔形—，1，1，1，—
第三句，腔形1，1，—，—
第四句，腔形1，1，1，—，—，1，1
第五句，腔形1，1，—，—，1，1，—
第六句，腔形—，1，1，—
第七句，腔形1，1，—，1
第八句，腔形1，1，1，—
第九句，腔形1，1，—，1
第十句，腔形1，1，—，—，1，1，—

但【皂羅袍】的腔形一比對之下，可知並非如王季烈所猜，故王季烈的說法完全非崑曲成腔之理。而且崑曲曲牌前後音的關係即是海鹽腔歌曲那自由創歌，再依腔填詞的模式，旋律確定再填詞，不是詞的四聲相連依什麼腔格在相連，王季烈連成腔基本之理都不曉，於是猜度崑曲曲牌是依字聲再連出旋律出來，完全係崑腔聲腔格律之絕緣體。此理都不清楚，則《螭廬曲談》第三卷的《論譜曲》都在不知所云，談的都不是崑曲譜曲的切要。

那麼，他第三卷不絕於筆，到底在談些什麼。要知，他是學科學出身的，此一《螭廬曲談》搞的是統計歸納法的功夫。統計歸納法，用到本書其他地方也還可算得上是科學，但惟獨不能用在《論譜曲》此卷談崑曲的譜曲上。因為，譜曲不是統計歸納法之事。例如，天下每一首歌都是 1,2,3,4,5,6,7 或加上高低八度及半音組成的，把天下所有的歌統計歸納出是 1,2,3,4,5,6,7 或加上高低八度及半音組成，就能解出天下每一首歌怎麼寫出來的解答嗎，當然不是。

像王季烈，於譜曲之理全無領會，於是用統計歸納法。如把南曲平聲字的腔是怎麼的，統計一下，歸納一下；五字句的板式是下板在第幾字上的，也統計歸納一下；但主腔就統計歸納不出道理，只有列了一堆曲牌，讓大家自己去『檢索，

而得所取法焉』，實際上，因為他自己也對於所謂的主腔也統計歸納碰到自己跨不去的鴻溝，拋出給讀者去解決了。結果列了一堆材料，對於如何譜曲全無建樹性的理論可言。

而且又講出『三日認明主腔，四日連絡工尺』，更是顛倒及誤解崑曲譜曲之理的明證。按，他所說的主腔，照他的定義，『凡某曲牌之某句某字，有某種一定之腔，是為某曲牌之主腔』，而且說【懶畫眉】第一句末的上尺上··四為【懶畫眉】的主腔等等。實際上，這是【懶畫眉】在贈板時，於頭腔後附加的伴唱音型而已，是副屬的腔，而不是『主』腔，王季烈連崑曲唱腔的構成的主副都不知道，於是把頭腔後的裝飾行進腔當成主角。

不知道如果【懶畫眉】變成了一板三眼或一板一眼時，這些如上尺上··四就不見了，試問，一個隨着板式變化會消失或出現的腔會是主腔嗎。

王季烈連板式變化對於腔所造成的改變都不了解，說會譜曲，結果找高步雲當槍手，以騙世人之虛譽，實即《集成曲譜》《與眾曲譜》是有名的錯腔百出之譜，故而說王季烈是曲學大師或譜曲大師，都只是以訛傳訛的天方夜譚。

而且，他還持着平聲對平聲字，相連時應平平無起伏，最後造成的寫出的效果，即如同唱卡拉 OK 時，把歌手唱腔聲部關掉，只留下了伴奏音樂的音型的聲部，王季烈及後之依王季烈主腔說，搞『連絡工尺』者，最佳寫出的唱腔的結果，乃是沒有曲牌的歌曲旋律，只有伴奏音型。因為旋律線的腔形 1 到底，猶如念經即為本質。

本篇先就王季烈不懂崑曲譜曲的癥結點簡要說明。

王季烈《螾廬曲談·論譜曲》第一章〈論宮譜〉糾謬

在本章裡，首先，王季烈談到的，認為後世所謂的『曲譜』，是把原先稱呼文字格律譜用來稱呼工尺譜，這在他認為不當，應該用《九宮大成南北詞宮譜》的『宮譜』兩字來稱呼工尺譜，像是《納書楹曲譜》等稱呼皆不當，但既已大家如此稱呼，也不得不將就了。按，他此有關工尺譜定義問題，非屬譜曲內容，今不評。

接著，他開始編織崑曲是『古時崑曲盛行，士大夫多明音律，而梨園中人亦能通曉文義，與文人相接近，其於製譜一事，士人正其音義，樂工協其宮商，二者交資，初不視為難事』。按，此段文字，一見即知他對於崑曲是怎麼產生的歷史完全懵懂。

不少崑曲史著作都已明白指出崑曲是魏良輔等『新聲』研究者，認為當時的海鹽腔不美聽，所以從事於『轉音』聲技，要在海鹽腔唱腔上去改進。因此，**王季烈講崑曲是士人及樂工合作創腔，根本不是崑曲產生的故實**，而是其腦中的幻覺。崑曲產生完全是樂工戶侯過雲適、魏良輔及一些知樂而喜嘗試唱加花的新腔的士大夫，如張鳳翼、梁辰魚等人的功勞。他們在聲樂上去改進。各曲牌的固有的唱腔早就存在了，樂工及知樂的文人搞聲樂改進而創出了崑山腔。因為王季烈把崑曲產生之源都搞錯，以致於走上幻想是樂工配合了文人搞依字聲行腔，整個崑曲譜曲的抓綱抓錯了，以致於不知所謂崑曲的譜曲，**就是若有必要，再依平上去入調整原有來自海鹽腔而或稍調整後的每一曲牌的固定唱腔**，譜曲原理是十分簡單而好理解的。而且他因為搞成了樂工和文人相合作，才出現了崑山腔各曲牌的唱腔，並忽視了像明代沈寵綏所說當日藝人都是一曲牌，『止一唱法』，是唱固定唱腔為傳

播崑山腔的法門。

他所說『自崑曲衰微，作傳奇者不能自歌，遂多不合律之套數，而梨園子弟識字者日少，甚於四聲陰陽之別，更無從知』，似是而非。按，不但梨園子弟，『識字者日少，甚於四聲陰陽之別，更無從知』，就是崑曲盛時，或以往中國古代，就已如此；就算是明代崑曲盛時，文人士大夫隨口寫而不合四聲陰陽之別者多矣，崑曲出現工尺譜不是因為王季烈此說，而是因為崑曲在明代吳中是流行歌曲，到了清初以來，不流行了，那就因著不是流行歌曲，而是老歌，不一定後來的年青一輩耳熟能詳，自不能把明代流行歌曲的各曲牌的唱腔記得，和文人不能自歌或伶人識字日少完全無關。

對於崑曲發展史的了解程度既然如其差，則王季烈心頭臆想崑曲是文人與樂工搞起依字聲行腔時，樂工個個識字多，四聲陰陽之別清楚，都是王季烈崇古之下的幻覺作祟，一點都非真相。

以下，他又抄了吳梅罵俞曲園的伶人把北曲照套舊工尺一事，吾人曾於〈談吳梅對崑曲裡北曲譜法的懵懂而冤批崑優阿掌〉（《崑曲史料與聲腔格律考略》，台北，2015）一文內有所論及，更顯示王季烈抄襲吳梅之書有餘，對於北曲譜曲之法和吳梅一樣，完全不知。

本章最後，王季烈講到古人製譜之法，是『能將一種曲牌之曲數十支唱之極熟，而又分出正襯，且逐字細別其四聲陰陽』，於是『曲牌製譜之法，已不待言而明』，但王季烈如今要寫出不必『多唱而自悟』，故而即將要現寶了，即『將甚緊要之端略述之』，而他就講出了所謂的『緊要之端，一曰點正板式，二曰辨別四聲陰陽，三曰認明主腔，四曰聯絡工尺』，如此一來，『則於製譜之法，思過半矣』。

於是以下第二章〈論板式〉，講『一曰點正板式』的方法，第三章〈論四聲陰陽與腔格之關係〉，講『二曰辨別四聲陰陽』、第四章〈論各宮調之主腔〉，講『三曰認明主腔』、第五章〈論腔之聯絡及眼之布置〉，講『四曰聯絡工尺』。也是似是而非全是。

因為，一如吾人前所述，崑曲的譜曲，依現有曲牌的固定唱腔來做調腔之術，即依四聲至七聲陰陽的調整固定唱腔而已，所以，譜曲之要，當務之急，就是要找到一個據以調腔的正確的工尺譜。而王季烈，對崑曲的譜曲之法尚且不了解，也看不出那一冊昔日的工尺譜是正確的，而能做的，就是自說自話，把統計歸納法用來把錯誤百出的譜都一概用來分析，如《納書楹曲譜》，還有其找高步雲來改過的《集成曲譜》等的內容及工尺，都當成了分析素材，如此統計歸納出來的結論又怎會正確。

按，以往的傳統工尺譜，傳留到現代的，只有《南詞定律》及《九宮大成南北詞宮譜》才是正確工尺譜，其餘工尺譜，若因其自古來傳承而習唱至今，所以平素演唱是可，因為以訛傳訛幾百年，全天下都這麼唱了錯腔，已無法更正了。但研究崑曲聲腔格律理論，就不能參照錯誤的工尺譜，王季烈的論說，連昔譜的錯腔都不知，還舉來當成統計歸納及舉例之用。不知而行之下的這種著作沒有謹嚴性可言，只淪為只是脫口秀等級之作。

而其實，譜曲的第一要，就是要找一部正確的工尺譜，而以《九宮大成南北詞宮譜》是惟一必備。有備妥此書，王季烈所說『一曰點正板式，二曰辨別四聲陰陽，三曰認明主腔，四曰聯絡工尺』成立與否，都成了第二義以下之事。

故王季烈的『論譜曲』，竟缺少了第一要項的備妥《九宮大成南北詞宮譜》。那麼他是放在第二章去講了，其在第二章

『論板式』裡，也講了備一些曲譜，結果反而**推薦大家用錯譜『吟香堂、納書楹及本書（按，指集成曲譜）』**，全都是充滿不少錯腔的曲譜，而令人笑掉大牙了。

因為，依照錯譜，不但各譜彼此還錯在不同處，三譜或竟各有不同工尺者，則屆時難道都對，自由擇嗎。王季烈連曲譜裡的格律的正誤都不知道，何以能教導大家製譜之法，或改正劉富樑原稿內的不合格律之處。

以是，後來正式出版的《集成曲譜》，而找來高步雲，甚至還加上不知格律的王季烈改動之下，沒料到反而成了崑曲錯譜之典型了。

王季烈《螾廬曲談·論譜曲》第二章〈論板式〉糾謬

按，像是《九宮大成南北詞宮譜》擇定做為調腔之基準後，則吾人所談的製譜，實即將一隻某詞人填寫的曲牌曲辭，去配上音符。首先當然是找到此曲牌相對應在《九宮大成南北詞宮譜》的哪兒有此曲牌的範例。

《九宮大成南北詞宮譜》每一曲牌範例一至數隻的句、韻或讀都已是標注詳明的。於此，必須將欲訂譜的新曲辭，把句、韻、讀去核對《九宮大成南北詞宮譜》的範例核對出，將正確的句、韻、讀標明，同時，也可以發現到新曲辭裡哪些是襯字應予標出。再逐句把迎頭板標明（有頭贈板者亦標明），而句法上應特別注意應和《九宮大成南北詞宮譜》範例裡的句子的組句如七字句應上三下四，則新曲辭亦應上三下四，如果填詞者未注意而填成了上四下三，則板式必須挪移，此即《九宮大成南北詞宮譜》的南詞宮譜的〈凡例〉裡所指出的：『若詞應上三下四句法，而悞填上四下三，則又不得不挪板以就之，修好詞句』。也就是說，必須要點定板式時注意新填曲辭的句法和《九宮大成南北詞宮譜》的句法是否一致，如或不然，即須挪動板式，而非如王季烈（1873～1952）皮相的用某曲牌某句乃幾字句，必應第幾字點頭板等等，完全不看曲辭的句法有沒有出問題，以致於王季烈在本章裡，使用了統計歸納法，把南曲從一字句到十字句，各列出所可能出現的各種點板狀況，並舉一至數隻曲牌的某句為例，從上論可知，因為完全沒有談及句法問題，而只是列出一堆自己的抄掇材料，對訂譜調腔沒有什麼助益。

對於北曲一至七字句，他也舉通例，但未舉曲牌的例子。並又舉板式之增減及移動之例二，也談及北曲的板式，並以《北

詞廣正譜》為例，指北曲板式可增可減。又拿九宮大成與納書楹、吟香堂等就《絮閣》裡【北出隊子】比較，指各家板式有點板的不同，並云『按之曲理，皆無不合』。

按首先，吾人早已指出，《九宮大成南北詞宮譜》乃正確唱腔譜，當然包括其板式亦應為訂譜者所從。尤其後世的如《吟香堂曲譜》、《納書楹曲譜》或其他清工或戲工之譜，錯腔既多，皆不可為據，其板式亦不應從。而南北曲裡的北曲應一以《九宮大成南北詞宮譜》為式，至於南曲尚可依《南詞定律》，與《九宮大成》選其一可也。

又一些後世學者，連同王季烈，或以為《北詞廣正譜》可從，但《北詞廣正譜》的點板是如包括了其書中卷首所云『華亭徐於室原稿，茂苑鈕少雅樂句，吳門李玄玉更定，長洲朱素臣同閱』這幾人的意見而已，非如《九宮大成》如北詞凡例指出是『國工』所訂正者。而且尤其重要的是，此譜並無工尺，故從其板而若不合於《九宮大成》，則連訂譜都會成問題，因此，《北詞廣正譜》之板式正確與否尚且不知，工尺亦未訂出，完全不可為據，故訂譜者應放棄《北詞廣正譜》。

而王季烈對於北曲，也觀念一如南曲，以為又是文人及樂工在那兒依字聲行腔，而不知，北曲也是『依腔填詞，一定不易』（明代黃佐《樂典》），也就是，北曲的曲牌，也是固定唱腔，和南曲一樣，每隻曲牌的唱腔早就存在，曲辭只是擺放入固定唱腔裡去，而且沒有像崑曲的南曲，隨平上去入的不同，去調腔的，崑曲裡的北曲完全是固定唱腔的，但可以減音。而所謂崑曲的北曲的訂譜，實即如何把新曲辭套入《九宮大成》曲牌範例的工尺內之學。尤其，對於明代以來於崑曲內的北曲，因為在明代崑曲盛行後不受重視，到了明末沈寵綏都已指出了只有少數北曲曲牌在使用，而到了《九宮大成》訂北曲之譜裡，也在北詞宮譜的〈凡例〉裡，提到了像

是南北合套，『今通行者不過新水令步步嬌套、粉蝶兒好事近套、醉花陰畫眉套，餘體失傳』。而且因為北曲曲牌的工尺失傳者不少，於是《九宮大成》北詞宮譜的〈凡例〉裡亦指出，係『既考歷來相傳之成規，復參以國工修改之新法，舉向之無板者悉為點出，向之有板者重為釐正』。當然《北詞廣正譜》的『有板者』亦『重為釐正』。所以北曲之板式，在國工的最後定奪後，實《北詞廣正譜》的板式已不可據，每一北曲曲牌的板式皆應以《九宮大成》為依據。

王季烈既不能明南北曲除《九宮大成南北詞宮譜》及《南詞定律》外皆有錯腔，不可為據，而指出各宮譜有點板不同，又自我以直覺判定該例乃『按之曲理，皆無不合』；又不明《九宮大成南北詞宮譜》已將《北詞廣正譜》加以定奪，釐正是非，《北詞廣正譜》已不可為據，而於此章裡反而拿來做為『北曲板式可增可減之明證』。北曲的點板可否不同，或板式可增可減與否，或可以移動板式與否，皆應直接從《九宮大成南北詞宮譜》找證據始當，否則良莠之譜不分，對譜與錯譜同等對待，正足見王季烈其人之格律之不通，走向學術歧途而不返。

王季烈於此章裡，把統計歸納拿來塞篇幅，其參考性不足。舉例又拿錯譜雜陳，或已無訂譜參考價值如《北詞廣正譜》為說，其源皆係王季烈其人不明格律及不慎於論學及考據所致，只在於掇拾統計之及歸納之，然率皆無裨益北曲訂譜乃係套入原有固定唱腔及南曲訂譜乃係調腔之實用。

至於王季烈於本章篇尾，又談及贈板，按贈板的點板，亦見於《九宮大成南北詞宮譜》各曲牌內的實際譜例即何明白頭贈板及腰贈板點於何處，王季烈的統計歸納如打高空，訂譜者仍應落實於實際的各曲牌訂譜時，於查對《九宮大成南北詞宮譜》即可一目了然而自明了。

王季烈《螾廬曲談·論譜曲》第三章〈論四聲陰陽與腔格之關係〉糾謬

一、引論

在崑曲南曲調腔的過程中，此章算是重頭戲。因為，一如吳梅在《顧曲塵談》裡所指出的，崑曲是『聲既不同，工尺自異』。吳梅又定義每一曲牌的固定唱腔為『本牌的腔格』，一隻曲牌有此隻曲牌的『本牌的腔格』，即，其固定唱腔，而吳梅所說每一曲牌的『本牌的腔格』，即明末沈寵綏所指出的『本腔』及『止一唱法』，亦即，原先海鹽腔的固定唱腔被崑曲先賢們取來改造成崑曲的固定唱腔的那隻崑曲化的固定唱腔。為何崑曲既是從海鹽腔曲牌拿來現成的去加『轉音』改為『新聲』，還可能改變一些原有海鹽腔唱腔的固定唱腔呢。這是崑曲先賢為求其調腔法的一致性不能不改。

舉例說明。某一曲牌第一句為五字句，其腔格為平平上平平。按，海鹽腔一如其老祖宗南宋南戲初出時一樣，是如《宋史·樂志》所記載的，當日所有民間俗樂都是先有唱腔，後填詞的而繼承下來的中國民間音樂的文及樂的關係，即『依腔填詞』。也像是嘉靖年間教坊樂工頓仁所說的當日的南戲（即海鹽腔）都是『依腔按字打將出來』（按：見明代何良俊《四友齋叢說》），即指先有了『腔』，再把字『按』放進去。假如這一句海鹽腔原唱腔是 3, 5, 1, 3, 2，對應的文字格律為上述的平平上平平。崑曲先賢的本牌的腔格是 3, 5, —, 3, 2，依崑曲調腔之理，仄聲字依前方或後方的平聲字的腔格為腔格，則此第三個字的仄聲字的基腔為前方的 5 或後方的 3，於上聲字時，應訂腔於基腔下方一音為主，即此時上聲字應訂為依前方字基腔 5 的下方一音 3 或後方字的基腔 3 的下方一音 2，又崑曲又為求唱來仍需有四聲平順的感覺，故此處

必不取 3 而取 2，否則若取 3，則此上聲腔豈不會相同於後字平聲字的唱腔的 3 了，有似配合後腔而言，有被唱成平聲腔之感覺了，故崑曲此腔必應填 2，於是此曲崑曲的腔成為 3, 5, 2, 3, 2，試比較海鹽腔的 3, 5, 1, 3, 2，豈不因崑曲有調腔法的規定，和海鹽腔是固定唱腔的，不隨平上去入等而調腔。以上的例子還都沒有談到若平上去入有變化呢，則崑曲的成腔後與不動如山的海鹽腔面目差更大呢。所以崑曲雖出自海鹽腔的固定唱腔，但實際上，因為崑曲自身的調腔規律，造成其每一曲牌的『本牌的腔格』（固定唱腔）已非全同於海鹽腔始終不動的固定唱腔了。

吳梅所說的『聲既不同，工尺自異』，即指每一曲牌的每一字的腔，其第一個音必須因着四『聲』的『不同』，而『工尺』會『異』（不同），即四聲不同，工尺就要調整，故吳梅此語，即指出了每一字的頭腔，隨着陰陽各聲不同而調腔。按：崑曲的聲，其實定義很多，崑曲曲家各有解釋不同，大致而言，初可能依中原音韻及洪武正韻混合之下，分平上去入四聲，如偽托的魏良輔的曲律；也可以依中原音韻再加南方的入聲字，而分陰平、陽平、上、去、入五聲，或陰平、陽平、上、去、陰入、陽入六聲；及至沈寵綏的分陰陽七聲的陰平、陽平、上、陰去、陽去、陰入、陽入的主張，後來到清初工尺譜訂定時被做為最後定版，於是像是《南詞定律》、《九宮大成南北詞宮譜》皆取陰陽七聲調腔。也可以從吳梅的『本牌的腔格』即可以看出，**崑曲一曲牌的本牌腔格，是每字上的頭腔或腔頭的音連結而構成本牌的腔格**，要說主腔，這些每字上的頭腔才是組成主腔的根本。但只要回顧到崑曲就是一隻曲牌如同歌曲，都是固定唱腔為本，即知，沒有人把一首歌會叫成是主腔，亦即知，**沒有所謂的崑曲會有主腔一語成立的邏輯性**。即，**崑曲既是一首首歌曲為本腔，則從頭到尾每個字的唱腔都對了，才是唱一首歌曲。也就是構成本牌的腔格裡的每一個字的重要都等量齊觀，沒有那些**

音是叫做主腔。就像是沒有人會說，民歌《茉莉花》裡哪幾句裡哪樂個音會是主腔。把崑曲拿來談哪些音是主腔，本身就是此人乃崑曲格律的門外漢的鐵證。

而一看王季烈，竟然學步於吳梅而未通，吳梅實即指出了那些腔頭音才是本牌腔格的主角，而王季烈學舌於本章吳梅的話，但學問未貫通，竟不知所謂的本牌腔格的主角的各字的腔頭音，隨着『聲既不同，工尺自異』，即是一隻曲牌裡的最重要腔格所在，如果一定要用主腔一辭，本章內容實即在談崑曲曲牌的主腔隨着陰陽七聲而做改變。而且，如果一定要用主腔一詞，反而是『本牌的腔格』的全曲的各字腔頭音的聯集，即為本牌的主腔始是。但亦可以看出，一如吾人前所述，歌曲何以能稱主腔，一如講民歌《茉莉花》的主腔就是其所有的旋律一樣的邏輯性成了問題。

主腔一辭既完全不能表達崑曲『本牌的腔格』的實情，分明是外行人猜度之辭，吳梅固非崑曲譜曲的理論及實務上的行家，但其就崑曲譜曲而言，雖非未大成也有一些領悟，王季烈徒學了皮毛，而未通貫，而用臆想猜度行事，以其這種主腔說法，崑曲的腔理都不明，找來高步雲改譜致劉富樑所訂的《集成曲譜》拿來成了錯腔滿書而一無所知反而驕視於人。

吾人為何要談了前面一堆文字，因為這是崑曲調腔的要章，而王季烈反而把主腔弄成了下章要談的都是把裝飾行進腔當成了主腔在談，主客異位，把崑曲的譜理談成鬼方夜譚，不知此章才是『主』，才是『本牌的腔格』的真相，才是崑曲曲牌裡的主人。

因為第三章的重要性，不能不先引論，釋其精義於先，以下就進入本題，批判王季烈本章內的謬誤了。

二、明代崑曲唱固定唱腔為常規

談到王季烈此章裡的南曲部份，觀念的正確太重要了，如果觀念錯誤，那麼所謂四聲陰陽與腔格的關係，也理會錯了路頭。一如所有現代談到崑曲四聲陰陽與腔格的著作都走錯了路頭，為什麼崑曲的聲腔格律界（含中國音樂學界及戲曲學界）出現不了正確的研究方向，王季烈此書被人云亦云的後學學步而帶錯了路，就是重要的原因。

吳梅說在『本牌的腔格』上去調腔，只要『聲既不同，工尺自異』，言簡而意賅。而『本牌的腔格』即指，該一曲牌的固定唱腔，即如任何一首歌都有固定了的唱腔一般。崑曲的『本腔』（『本牌的腔格』）也是固定的，即明末沈寵綏所說的『一牌名，止一唱法』。

在明代，一般而言，都是不像今日，依著調過腔的工尺譜在唱的。明代，沒有公開發行的工尺譜，就像是現代市面上的時代流行歌曲的歌本，不少只有唱詞，而甚至簡譜也沒有，因為流行嘛，當它流行的時候，人人上口，大家都在唱，沒有記成簡譜的必要。到它不流行了，那時候，如果發行了老歌歌本，則必須加上簡譜，不然，青年新一代哪個會唱老歌，又不是流行歌曲。崑曲在明代沒有工尺譜也是這種道理，因為在吳中，崑曲號稱『時曲』，也就是我們現代人所說的『時代歌曲』或流行歌曲，不需要有工尺譜，因為就是人們生活中時時在哼唱的流行歌曲。

而流行歌曲的特性，是唱腔固定，如果一首歌曲要唱出來，要大家先判別四聲的平上去入，再加以調腔的話，馬上這種歌曲，普羅大眾沒幾個人有此能耐先了解有人出面去教所有人民調腔法，還調整唱腔歌之，況且從前教育水準沒有現代這麼發達，文盲充斥，崑曲口頭要能流行，它必得是固定旋律，大眾始能唱得。同時，也不要高估當時文人的能力，以為士大夫人人都四聲辨別精通得不得了，還要深曉調腔之

術，沒有這回事。

所以崑曲雖從清代諸曲家在斗室裡成譜了工尺譜，南曲依陰陽七聲調腔，但明代調腔之事，在沒有工尺譜之下，都是即席要唱的時候，依新劇作的曲詞調腔，但不是士大夫人人可行，於是為什麼明代曲家都重視曲律，也就是一定要求寫劇本的士大夫，都要依律，即，該曲牌第幾句第幾字是平聲字，一定要填平聲字，應上不得用入，不然就『拗嗓』了。

何謂『拗嗓』，就是大家唱固定的旋律之下，怎麼却發現原先此處是個平聲字，如今新劇作却是上聲字，唱來不順，好像音發不對了，這就叫『拗嗓』。也就如此，像是王驥德《曲律》有四十禁等規定，在音律上的重點，就是要大家依律填詞，每一曲牌的固定旋律要維持，不要依七至八聲調腔。明代曲家在講律，重點就是要崑曲活得長長久久，不要因可以調腔之律而造成沒有幾個人會調腔之下，而夭折掉生命。

所以，崑曲的依字聲調腔，在明代是原則，而不是普遍實用。因為，合律的填詞基本上不必調什麼腔，照『傳奇舊腔』（《藍橋玉杵記》凡例）的固定唱腔就唱得。那些亂填曲辭，如湯顯祖的《牡丹亭》因為不能套得上原有唱腔之處，就必須改曲辭或刪增曲辭以就律，即，讓大家可以照固定應唱的唱腔套唱。

有些雖『拗嗓』，但依崑曲格律是可以調腔之下，找精通調腔的教師改調腔以正確唱，這是理想，但明代家班等用崑腔唱《牡丹亭》的，也許套唱原腔，讓它『拗嗓』，說不定亦乃捷徑。千萬不要認為，明代在沒有工尺譜之下，調腔是人人可以做到，不但不是人人，而且士大夫多數也不能。

就像是能寫《南詞新譜》的沈自晉，也在其曲作裡寫出了拿到了傳奇劇作的劇本後，『從頭按拍無疏放，一入覽便成腔』

（《翰通樂府·偶作》），即把劇詞的拍子弄正確，於是原有的固定唱腔就呈現腦海了，沒有講到還要去調整唱腔。

明代的唱崑曲情形，並不是同於現代都已有把工尺加註之下，去以為明朝士大人拿著印出來的某傳奇的全套工尺譜，於是當成底本，再依新劇曲辭的陰陽七聲等改調成另一部工尺譜，而目視之下來唱的想法，都是天方夜譚，純係不明史實的臆想。

明代演唱崑曲，正派清唱家及戲工與民間大眾，依每曲牌的固定旋律在唱為常態，而出版的曲本，至多是加上了板式在內，讓大家唱時核對及依正確節奏去唱，沒有加附工尺譜的；而依陰陽七聲能調腔的是特殊專技的能人始能做得。

不過，像是十分經典的《琵琶記》，因為有魏良輔的點板本，也是所有當時崑曲界清唱全本必熟記每一隻唱腔，但一隻曲牌或有【前腔】，即重複的曲牌在唱，此時，同一曲牌唱腔可能有二至多式可用，故同一曲牌的唱腔不一定惟一，曲辭陰陽七聲不同的版本或有二三四，但即如王驥德在《曲律》裡也談到了，如有這種情形，一定要找出合於本腔的惟一曲牌，不要多種唱法並存。他的作法，是唱腔唱法相同數目最多的即取為惟一固定唱腔的樣板，放棄較少用的另體唱腔本。一直要到崑曲發達到了明末（也就是崑曲興極而將衰的前夕），沈寵綏才在《度曲須知》裡首度提出了完整的依陰陽七聲即席調腔的方法。

三、崑曲是『依腔填詞』南北曲傳承之下，每隻曲牌皆有固定唱腔

一首歌曲，有先詞而後譜曲，有先有曲再填詞，或詞曲同時寫成。因為，往往寫作一首動聽的旋律不是有學問可以辨

到，而有天賦異稟始能為之。

中國傳統社會，樂工屬賤民階層，寫動聽的旋律是其專技之長，而知識如平上去入因其身處賤工，沒有受教能力及機會，受教權都受歧視，能詞曲兼擅的樂工歷史上無幾人，多皆寫出動聽旋律，知樂的文人喜歡唱腔的動聽，為它配上了詞，成了範本。這隻動聽的歌曲，被寫劇本的文人拿來當成了曲牌，改動成適合劇情的歌詞。

旋律在宋元及明初崑山腔出現以前的南戲及元曲都是唱腔固定的歌曲，只有辭改變，而且要依律，該平不得用仄，該上不得用去等等規定，就在於一定要**唱這隻固定唱腔**，不會因平仄填不好而唱來好似唱不準及走位的感覺。

故南戲及元曲一如其前的魏晉六朝樂府詩、隋唐曲子詩（聲詩）、曲子詞、教坊曲等都是**以『依腔填詞』為最普遍的曲腔關係形式的**。即，先有唱腔再填詞的文、樂模式為基調。

而崑山腔也崇固定唱腔，到了清初崑曲衰微反而是**曲律輝煌的時代**，把崑曲記成了工尺譜時，一流曲家們始依嚴格依陰陽七聲調腔術調整出各工尺唱腔來寫成工尺譜。

如果崑曲的劇本寫成時有依律，那麼其實唱腔調出來還應是差不多固定惟一唱腔相似。但因為傳奇劇作寫作者很多外行於曲，且陰陽七聲不分，及文字格律不守，如湯顯祖其人即一例，也來曲界湊合，故以固定唱腔去唱即『拗嗓』，但拗嗓還是可以調腔後唱得，最怕就是句法不對，該曲牌只有六句却填了七句，或襯字過多，無法合拍，那隻曲牌不改辭就套不上原有固定唱腔的旋律內，於是完全不能唱，湯顯祖的曲文的常有不合律，不是狹義如該平用仄，該上用去之類的『拗嗓』，因為崑曲本可以依七聲調腔，雖調腔後已不是該曲牌原汁原味的原有的固定唱腔，但至少仍合於崑曲成腔之

理，湯氏的嚴重的過失，是句法不合，老天都無法救。除非改辭或改成後世弄出的集曲，去改用成別的一至多隻曲牌夾雜來唱。

有不知樂的文人在猜那麼湯顯祖《牡丹亭》其家鄉的宜黃伶人（宜伶）就可以演唱，於是偽造一宜黃腔或說用海鹽腔唱來為其開脫，已於筆者《崑曲史料及聲腔格律考略》（台北：城邦印書館，2015年）一書裡論及此說之誤了。

四、南曲調腔的出發點：從曲牌裡固定唱腔的平聲字之處做為調腔基準

一首南北曲的固定唱腔，其始創時當然不是依字聲行腔，不然，每隻曲牌尤如念經，因為依字聲行腔的基準為 1，平上去入依各地方聲調起伏，基準都是 1。但歌曲的旋律如果是如此，那就完蛋了，每首都成了在唱死人誦經文，即吟哦而無音樂性的說話腔，其音樂性等於零的音樂分析，詳見筆者本書內的《掀起所謂『依字聲行腔』的『曲唱說』及『腔調說』的蓋頭來》一文。

一首歌的旋律組成，即一首純音樂旋律相同，在音符構成上，有同音或不同音，如貝多芬《命運交響曲》最有名的 **Mi Mi Mi Do, Re Re Re Si** 『命運』動機，我們發現到此二小樂段，每小段為前三音為同音反復，後一音與前三音相異。我們舉此例，即說明了，僅管一首歌同音反復很多，但一定有異的搭配，這就成了一首歌。如果是依字聲行腔的說話腔，那麼，此一『命運』動機就 **Mi Mi Mi Mi, Mi Mi Mi Mi** 到底了，即，同音反復從頭至尾，即同一基底。依字聲行腔在音樂性分析裡就是同一基底的音的反復到尾，皆同一音。而平上去入等聲，就依其聲調值，佈置定位，而基準腔（基腔）。於是我們就進入了崑曲唱腔的秘境，揭露出所謂調腔與依字聲行

腔與否的真相。

在我國的詩詞曲裡，平聲字很重要，因為，它有穩定的傾向，表示靜態；仄聲字的上去入為動態，動必止於靜，而動靜相間，此詩詞曲的文字格律的不二法門，而止於動的為特例，即詩詞曲的尾韻為平韻為多，仄韻於詩詞曲皆非常態，以此之故。但不論平或仄，吾人要談的是崑曲的曲辭裡，平聲字被拿來做為調腔標準。如【皂羅袍】第一句為六字句，為『仄仄平平仄』，即依腔格譜表示，為『一，一，1，1，1，一』（平聲字的腔以陰平聲為準，若是陽平聲的腔應上行到上一音成為陰平聲腔位做為基準）。如果只就這一句而來看，它幾乎是依字聲行腔的，因為頭二個仄聲字，依崑曲訂腔原理，仄聲字以前或後方平聲字的腔格為腔格之準，此首二字，無前方的平聲字了，所以以其後方，即第三字的平聲字的腔格的1為腔格之準，亦為1；而末一仄聲字，無後方的平聲字了，以前方的第五個字，即平聲字的腔格1為腔格之準，亦為1。所以此第一句的腔格譜，就成為了『1，1，1，1，1，1』，所以那些想把崑曲曲解成依字聲行腔的，此句可以大膽舉例而無礙了。而第二句，如上，其腔格譜『一，1，1，1，一』，實即又是一句與第一句完全無縫接合的依字聲行腔，又是腔格譜理正而為『1，1，1，1，1，1』，兩句真是依字聲行腔的善例了。是的，此二句實質等於依字聲行腔了，但整隻的【皂羅袍】，却不是依字聲行腔而成的可證明的例子，因為以下第三句時，【皂羅袍】的腔格譜變成了『第三句時，腔格譜竟然變成了『5，5，一，一』，它向上方五度去移動了，唱腔脫離了依字聲行腔的軌道了，上行到完全五度上方的軌道去了。

像是這種，不是只拿整隻曲牌裡的擇自己喜歡的抽出來講，和自己立論相反的證據皆遮蓋掉，則一定不會出現像是孫從音、俞為民這些假事實的偽書。而南曲調腔的出發點，就是從曲牌裡固定唱腔的平聲字之處做為調腔基準。以下就要正

式進入批判王季烈此章的內容了。

崑曲南曲的所謂腔格，必須的前提是：以固定唱腔曲牌的平聲字做為基準，來討論崑曲南曲的七聲腔格才是正理。因為，崑曲的調腔，是一如吳梅所指出的，在『本牌的腔格』，隨着『聲既不同，工尺自異』的。而崑曲南曲的腔格的基準，全必須先確定該曲牌上該句的該字上，正處於固定唱腔上的哪一音上，如果是平聲字，那是崑曲調腔的基準，依此基準進行調腔。一如，明代第一位正式發表了陰陽七聲調腔方法的沈寵綏，在其於萬曆年間寫成的《度曲須知》的〈四聲批竅〉內有一段話，把陰陽七聲調腔法說個通透：

『昔詞隱先生曰：凡曲去聲當高唱，上聲當低唱，平入聲又當酌其高低，不可令混。其說良然。然去聲高唱，此在翠字、再字、世字等類，其聲屬陰者，則可耳；

若去聲陽字，如被字、淚字、動字等類，初出不嫌稍平，轉腔乃始高唱，則平出去收，字方圓穩；不然，出口便高揭，將被涉貝音，動涉凍音，陽去幾訛陰去矣。

上聲固宜低出，第前文間遇揭字高腔，及緊板時曲情促急，勢有拘礙，不能過低，則初出稍高，轉腔低唱，而平出上收，亦肖上聲字面。古人謂去有送音，上有頓音。送音者出口即高唱，其音直送不反也；而頓音，則所落低腔，欲其短，不欲其長，與丟腔相仿，一出即頓住。夫上聲不皆頓音，而音之頓者，誠警俏也。

又先賢沈伯時有曰：按譜填詞，上去不宜相替，而入固可以代平，則以上去高低迥異，而入聲長吟，便肖平聲，讀則有入，唱則非入。如一字六字，讀之入聲也，唱之稍長，一即為衣，六即為羅矣。故入聲為仄，反可代平……

又陰平字面，必須直唱，若字端低出而轉聲唱高，便肖陽平字面。

陽平出口，雖由低轉高字面乃肖……。」

後世的談崑曲南曲的七聲陰陽與腔格之關係，實應以沈寵綏之論為定論。

（一）陰去聲字與陽去聲字

吾人約略把此段文言文，依內容以白話說明。沈寵綏指出，以往沈璟說，去聲字應『高唱』，即，沈璟尚未分出陰去及陽去，去聲字一味唱如後世的陰去聲的高唱，所謂高唱（『高揭』），實即高於陰平聲腔格的基準音而向上方跳進（『高揭』）之義。但是沈寵綏分出陰去及陽去，所以指出，像『去聲陽字，如被字、淚字、動字等類，初出不嫌稍平，轉腔乃始向高唱，則平出去收，字方圓穩』，意思是指陽去聲字是『平出去收』，指出腔出自陰平聲腔格的腔，再轉成陰去聲的高唱，即，從陰平聲腔出腔後，向上跳進。按，一如吾人前所述，凡是仄聲字在腔格譜上以『一』表示，它的腔格，以前或後方的平聲字的腔格為腔格。而去聲字，即仄聲字的一種，故腔格譜上此處以『一』表示。它的訂正確陰去或陽去聲腔，看前後平聲字的腔格如何而定，必須最終高於此『一』被判定的陰平聲腔格位置的上方。即，沈寵綏所說的陽去聲字『平出去收』的『平』。

此『平』從何而來，因為此處仄聲字不是平聲字啊，一如吾人前釋，原來此仄聲字處的所謂『平』，指前或後方的平聲腔腔格的工尺，必須從判定的『平』聲的工尺『出』腔，而收於『高揭』後的『去』。

而陰去，無『平出』的工夫，直接從判定的平聲腔腔格的工尺上跳。所以，如果以《牡丹亭·遊園》的【皂羅袍】一曲來舉例。如第二句『似這般（都）付與』之『都』為襯字，現在不討論而外，此句為五字句，依文字格律譜，應『仄平平仄』，但湯顯祖填詞成了『仄仄平仄仄』，五字裡第二字

應平填仄，第四字應仄填平，如果依固定唱腔，第二字及第四字對明代人唱來，就不合其流行歌曲【皂羅袍】第二句的唱腔，此二字『拗嗓』了。

只是我們後人，對於明朝流行歌曲【皂羅袍】的應唱的旋律毫無所知，於是讚賞《牡丹亭·遊園》的【皂羅袍】一曲唱腔美極了，聽在明代當時平民百姓耳中，極不中聽透了。

因此，今天後生的我們因為不知湯顯祖的配辭之下唱出來的會是不合當日眾耳熟知及所唱的【皂羅袍】，反而以為的美，正是明代百姓耳中的醜腔。感受似此句的第二及第三與第四字的唱腔唱錯了。但拗嗓的腔，雖不合明代該曲牌唱腔的應唱的平仄，不中聽，但是依崑曲之律，可依陰陽七聲調腔，而依前述的第二句的格，依格為『一, 1, 1, 1, 一』，吾人前也指出，此第二句第一及第五字的仄聲字，依前或後方的平聲字的腔格，此字的腔格應皆為 1，即，此句五字的腔格成為『1, 1, 1, 1, 1』。現在雖然湯顯祖的填詞陰陽七聲不分亂填，但因為此五字腔格為『1, 1, 1, 1, 1』，依沈寵綏的所說的崑曲譜曲調腔法，則第一字腔格（陰平聲字位）為 1，即所謂的『平出去收』（『初出不嫌稍平，轉腔乃始高唱』）的『平』聲此一基準腔所在處。湯顯祖的填『似』正是陽去聲字，於是應調腔成『平出去收』，所以我們現今唱『似這般都付與』的『似』為何唱 15 呢，因為 1 即為此句第一字的『陰平聲腔』所在處，即，吾人於崑曲樂理裡訂名為『基腔』的陰平聲字位的腔之所在。自此一『平』的 1『出』，『轉腔』（轉而始衝向上）而『收』於上跳（『高揭』）至去聲的 5，5 高於 1，乃所謂『高唱』，即高於基腔（『平』）之腔。

第二字『這』依律，應填平聲字，沒想到湯顯祖亂填成陰去聲字，此字位平聲字（皆指陰平聲字為『平』之正義）腔格為 1（即，基腔為 1），所以陰去聲字『這』於今之《牡丹亭·遊

園》裡，則訂於 1 的上方的 3，即沈璟所說的『高唱』。其實像是『似這』如果訂成 13, 2 也是合律的，能知律，則從心所欲無不合於規矩方圓，斯之謂。調腔也不是處處都是死死的，非在所有實務上都必調成哪些腔才一定合律，由上例即可見可變通調出的腔的一例。

以上舉了陽去聲字的『似』及陰去聲字『這』如何調腔，做為調腔的實例舉隅。以印證沈璟及沈寵綏的調腔說法是如何實際在運用的。

而王季烈講陰去乃『其腔格為自高而低』，而陽去乃『往往第一腔從低起，至第二腔忽揭高』，但何謂『高』，何謂『低』，**王季烈因為不明格律，所以把腔格講倒了**，因為，王季烈不知『高』、『低』是如沈寵綏所示的，如陽去聲字是『平出去收』，王季烈却誤為『從低起』，『低』是何義，王季烈因不明格律，所以根本也看不懂沈寵綏的『平出去收』四字的真義。不知不應是無法定義的『低』而是『平』（陰平聲腔格位置），即該字位的平聲字的腔格，一如沈寵綏及吾人前面以實例所釋明的，也因為如此，王季烈所謂的『高』及『低』，因不曉崑曲是在固定唱腔上調腔，且以陰平聲腔格為控制基準在調腔，於是也就是從王季烈起，把絕對的比照陰平聲的『高』、『低』，變成了在論學時，去蒙蔽了不合的，只挑恰合的，以曲解成所謂依字聲行腔的前後腔關係，把陰陽四聲與腔格化為前後腔的前進法的原因所在。

而且，尤其胡謔的是，他認錯了陰去聲的腔格成了『自高而低』，而竟不知沈璟及沈寵綏所指出的『高唱』或『平出去收』，即是以『平』（基腔）為基準而上跳（陰去聲）及平而出上跳（陽去聲），反而於陰去聲釋腔格時，把從『去』聲完成腔格的『高唱』之音，向下做連結音時，即把裝飾行進腔誤為腔格。**陰去聲的腔格，說錯了，而把『副』在腔格後方的**

連接用的裝飾行進腔當成了陰去聲的腔格，主副顛倒講，觀念極度錯謬，定義莫明其妙，可以看出，這麼重要的腔格觀念都弄成主客異位，王季烈此人乃係崑曲聲腔格律程度實極差的崑曲格律的不及格生。

（二）上聲字

沈寵綏《度曲須知》的〈四聲批竅〉對陰陽七聲調腔法裡的上聲指出：

『昔詞隱先生曰：……上聲當低唱……。其說良然。上聲固宜低出，第前文間遇揭字高腔，及緊板時曲情促急，勢有拘礙，不能過低，則初出稍高，轉腔低唱，而平出上收，亦肖上聲字面。古人謂……上有頓音。……而頓音，則所落低腔，欲其短，不欲其長，與丟腔相仿，一出即頓住。夫上聲不皆頓音，而音之頓者，誠警俏也。』

按，從沈寵綏文意即明白指出，上聲有兩種方法調腔，一為如沈璟所指出的，只要是上字聲，就『低唱』，所以沈寵綏雖同意，但又有但書指出，另一種方式的調腔，也是可以的，一是『前文間還揭字高腔』，二是『緊板時曲情促急』，此時『勢有拘礙』，即指為了求音樂旋律的流暢度，不宜如同第一種情況，由『揭字高腔』，即前方一字為指去聲字的『高唱』時，此時位於平聲基準位置的上方，一下子要因著次一字的上聲字，而落向平聲基準位置的下方，應有一緩衝，即把上聲字自平聲基準位置先出聲，這就是沈寵綏所說的『平出上收』。

按，一如吾人前所述，凡是仄聲字在腔格譜上以『一』表示，它的腔格，以前或後方的平聲字的腔格為腔格。而上聲字，即仄聲字的一種，故腔格譜上此處以『一』表示。它的訂上聲腔，看前後平聲字的腔格如何而定，必須最終低於此『一』

被判定的陰平聲腔格位置的下方。即，沈寵綏所說的上聲字『平出上收』的『平』，此『平』從何而來，因為此處仄聲字不是平聲字啊，一如吾人前釋，原來此仄聲字處的所謂『平』，指前或後方的平聲腔格格的工尺，必須從判定的『平』聲的工尺『出』腔，而收於『低唱』後的『上』。

同樣的，第二種必須平出上收的情形，沈寵綏指出：『緊板時曲情促急』，即曲子是快板曲時，一下子從前方某音，下掉到低於平聲基準腔格的工尺，對旋律流暢度有礙，因此，以『平』為中繼接駁音，上聲字先從平聲腔出腔，再下行。這種不是直接『低唱』，而是『平出上收』的情形，意謂着此時上聲字一出腔時先發了陰平聲的發音再轉腔為上聲之發音。以《牡丹亭·遊園》的【皂羅袍】一曲來舉例。如第八句『兩絲風片』句的腔格為『5, 5, 5, 一』，『兩』為上聲字，如依『低唱』，則必須訂腔於陰平聲基準腔 5 的下方一音的 3 上。而今通行譜內『兩』字配 53，即使用的是沈寵綏加入的第二式的『平出上收』。即一看此字，基腔（陰平聲字的腔格，即所謂的『平』）為 5，『平出上收』自『平』5 出腔後，轉腔向下方的『低唱』一音至 3，此時即構成了『兩』字配 53 的緣由，故《牡丹亭·遊園》的【皂羅袍】第八句『兩絲風片』句的『兩』字配 53，即採用沈寵綏的上聲字調腔法的第二式：『平出上收』，而不是直接調為『低唱』的 3；但如果直接配於『平』5 的下方，調腔成 3 可否？其實當然合律，不過，如果是知樂者，會認為如果配 53 較流利婉轉。因為配合下一字『絲』的配腔 56，如配『兩絲』為 3, 56 不如配成 53, 56 旋律更多曲折，即多婉轉些。

故，格律是死的，心靈是活的，在守律唱固定唱腔之下，還得加上作曲的細胞，則崑曲的調腔，實不是純為樂工的匠事，而有藝術創作的成份在內。

而再來看一看，王季烈論，只有談到了如同沈璟的『低唱』，而只謂：『上聲之腔格，為自低而高』。原本，沈璟講『低唱』是正確的，但王季烈講成了『自低而高』，實把上聲腔格講倒了，因為，王季烈根本不明格律，不知道崑曲是在調原有的固定唱腔，不是在依字聲創腔。因此，上聲字的腔，也有個調腔的天平，即所謂的『平』為調腔的天平，樂理上稱為『基腔』。上聲字的腔，不管是第一式『低唱』或第二式『平出上收』，都是以『平』為調腔的基準，『低唱』則置唱腔於『平』的下方一音。而『平出上收』時出第一個音在『平』上，再一音始落於下方一音的『低唱』上。王季烈因為不知調腔有基準音的『平』，所以猜測『自低而高』而誤。

我們再看一例，即知王季烈學問疏略，連統計歸納都敷衍不確實，如《牡丹亭·遊園》的【皂羅袍】第十句首二字『錦屏』，通行唱本（含《集成曲譜》）配 53，2，『錦』的 53，只見自 5 下墜至 3，沒有看到『自低而高』會是上升的，因為下一陽平聲字的『屏』配更低的 2，完全不合王季烈所講的『上聲之腔格，為自低而高』這幾字。

僅此一例，王季烈此段講上聲腔格，完全破功，證明胡謔。王季烈的統計歸納到底是怎麼做出來的，連最流行的《牡丹亭·遊園》內上聲字腔格，都和他講的都不合。

而吾人一見上聲字『錦』配 53，再查對一下此句首二字的腔格譜的『5, 5』即知了，是採沈寵綏上聲字調腔法的第二式的『平出上收』，是自腔格譜（基腔譜）的『平』（即，基腔）5 出腔後，轉腔向下而『低唱』一音成 3，若明乎格律，則說明昭然可釋，哪像王季烈不明格律，隨心臆度，又不好好做好統計歸納，解釋出來的上聲腔格的定義有破綻，及不確實。

而且，尤其胡謔的是，上聲腔格，依沈璟和沈寵綏之言，可以看出，都是在講上聲腔是『低唱』、『平出上收』（平出低收），講上聲腔的『低』及由平向低，而王季烈偏偏講成『由低向高』，完全講倒而講錯。按，上聲腔格係以『平』為基準，第一式出腔向『平』之下從事『低唱』。第二式乃先唱『平』，再轉低唱上聲腔格的『低唱』的『上』而收腔，『低』的位置即上聲腔格的『收』腔位置。但王季烈却在上聲腔格說明時，講成上聲腔格完成『低』後，和後一音的連接腔形式之一的『由低向上』，講成了腔格，以致於為什麼吾人拿出《牡丹亭·遊園》的【皂羅袍】第十句首二字『錦屏』的『錦』，依沈寵綏正確說法，則『錦』字的配腔 53 為上聲腔格之第二式，如按王季烈的錯誤，却成了上聲腔格是『錦屏』53,2 的 3 至 2，把裝飾行進腔勢當成了上聲腔的腔格，但裝飾行進腔實為連接次音而設，其走向無定，依後一字的固定唱腔的調腔而定，王季烈不知崑曲是固定唱腔，以為是平聲字連平聲字為平平的依字聲行腔，於是所以一拿《牡丹亭·遊園》的【皂羅袍】第十句首二字『錦屏』的『錦』和後一字『屏』之間的裝飾行進腔來舉例，顯見王季烈亂講的上聲腔格就出錯了，因為王季烈認錯了腔格在哪裡。一如他認錯了陰去聲的腔格是『由高而低』，而不是如沈璟及沈寵綏所指出的『高唱』或『平出去收』，即是以『平』（基腔）為基準而上跳（陰去聲）及平出而上跳（陽去聲），反而於陰去聲釋腔格時，把從『去』聲完成腔格的『高唱』之音，向下做連結音時，即把裝飾行進腔誤為腔格。陰去聲及上聲腔的腔格，說錯了，而皆把『副』在腔格後方的連接用的裝飾行進腔當成了陰去聲及上聲的腔格，主副顛倒講，觀念極度錯謬，定義莫明其妙，可以看出，全書重心的不管是唱曲或譜曲上處於靈魂地位的這麼重要的腔格觀念都弄成主客異位，王季烈此人乃係崑曲知識程度實極差而只會抄書排比的門外漢。

以下講到陰上及陽上問題，因為他不知曉在清初崑曲工尺譜由一流曲家落筆成文字時，依陰陽七聲調腔成為曲界通則，而當時上聲字調腔即不分陰陽。雖在明代王驥德於《曲律》裡談到上聲字該亦有陰有陽，但只是嘴巴講講，沒有講出個調腔的道理，而像沈寵綏等一些明清曲家專於聲韻，也有主張有『陰出陽收』的字，但也因為一如到了清初崑曲工尺譜落筆成文時，崑曲其實尚不分上聲的陰陽及也並不依聲韻專材才能夠分辨陰出陽收，而取用之，因為非適用流傳，而不被成譜的曲家或民間使用（即連所有的曲韻之書，一如今世崑曲聲韻聖典的乾隆末年的《韻學驪珠》，亦皆不分出『陰出陽收』之字）。

也就是，今日所流傳的崑曲工尺譜，南曲依陰陽七聲且也不別又分出陰上或陽上，或陰出陽收的字來訂譜。於是王季烈在讀書未讀澈之下，天馬行空開始胡亂猜度了，他說『**四聲中惟上聲之腔格，陰陽無甚辨別**』，按，不是『無甚辨別』，而應是無分陰陽，『甚』字的意義，是指『太』、『過』，即是文義仍有一些辨別，而不是太過分而已之意。

此乃因王季烈搞不清為何譜上不分工尺的不同，於是以下又講出了『**上聲字之陰陽，亦確有分別，惟其唱法則不甚懸殊**』，因為不能真知，所以採模稜兩可以保護自己。

按，為何上聲不分陰陽，因為崑曲用明代南京官話演唱，南京官話是沒有把上聲字分陰陽的，理由就這麼簡單。到了後來一些人不明像崑曲用明代潘之恆所說的『中原音』（明代南京官話）演唱的外行曲家，主張用蘇州話唱崑曲，但蘇州話也一樣，只有陰上而沒有陽上。所以崑曲的沒有把上聲分陰陽，是其使用的演唱語音的關係，王季烈於此原因完全不曉，於是在做猜謎，而全非事實。最後再來一句笑話：『猶之陽去聲，有時亦照陰去聲之唱法，而不得謂去聲無陰陽之

別』，又是屬妖言層次了。按，王季烈因為不明格律，不知其所用的如清代葉堂的《納書楹曲譜》等錯腔滿譜，也多有陽去聲譜成陰去聲，陰去聲譜成陽去聲，王季烈不知這些他依照人云亦云推崇的昔譜，如《納書楹曲譜》錯腔滿滿，把錯腔當成了例子，來指出陽去聲也可唱如陰去聲，令人搖頭其不明格律而程度低劣。

（三）陰平聲及陽平聲字（附：陰入聲及陽入聲字）

沈寵綏在《度曲須知》的〈四聲批窾〉內有一段話，把陰平聲及陽平聲字的調腔法說明如下：

『昔詞隱先生曰：……平入聲又當酌其高低，不可令混。其說良然。……

又陰平字面，必須直唱，若字端低出而轉聲唱高，便肖陽平字面。

陽平出口，雖由低轉高字面乃肖……』。

按，一如吾人多方強調，崑曲各曲牌原則上，是固定唱腔的，最好是應平不可上去，應上不可去等等，如此一來，每隻曲牌即可唱如固定唱腔而不會必須走上明代當日不是很普及的調腔之術，不然不用調腔，即唱來似唱不對唱腔的『拗嗓』情形。不使用調腔的原則之下，這樣始能符合王驥德在《曲律》裡要四十禁的目的，也符合沈寵綏高聲贊揚戲工的『一牌名，止一唱法』。而且，明代大眾可以當作流行歌曲朗朗上口，哪裡能隨口調腔來唱出。即使，時代挪到現代也做不到。設如現代有一首流行歌曲出來了，然後告訴大家，此曲是要照着民謠《小河淌水》的旋律套上去，而且還要照國語四聲把《小河淌水》隨著新曲辭而隨口調腔，那麼，請問，這首歌一出世，一定立即隕命。根本沒人要唱，而且還不會唱，即使找個現代都市裡，滿街在走的高等知識份子的大學

生，叫他調調看吧，保證能立即調腔唱出來的可能性是零。如此，連現代社會高級受教人民水平也做不到的事，明代文盲充斥的社會怎麼做得到。

那麼崑曲這種調腔法，在明代社會一般唱崑曲當成流行歌曲唱，而且還沒有手頭工尺譜之環境之下，怎可辦得到，所以固定唱腔是常態。

即使調腔，在明代也是很粗糙的，為何說粗糙，這是因為使用的音韻紛爭不決，而且崑曲之初，如假托魏良輔的曲律裡指出，是採『平上去入』四聲，和洪武正韻相近。而到了沈璟，又主張平及入聲字有陰陽，一如北曲中原音韻，依早先魏良輔時代崑曲初起，只分平上去入，還沒有到清初以來定型為依陰陽七聲，則調腔實很簡單，但已是少能普及，而且還在曲家眼中不提倡調腔，要崇尚曲律，一定要唱成固定唱腔，因為，即使再容易，平民百姓又何從知曉。又如何文盲充斥的社會，教大家會調腔呢，所以守律就是明代各曲家一致的要求，以免面臨必須調腔。

而調腔其實方法很簡單，就是在守律狀況之下，平聲字在魏良輔初期崑曲時代，都不分陰陽，故在守律時『平』聲字的腔都不用動。而仄聲字又分上去入，如果應填上聲字，用了上聲字，腔亦不變。如用了去聲字，就要調腔了，去聲字的腔高於上聲字的腔，但要高到哪裡呢，因為去聲字於魏良輔初期崑曲也不分陰去及陽去，故一如沈璟指出，去聲字應『高唱』，如果高度等同於平聲字，當然不行，因為去聲字又應高於平聲字的腔，所以一定要高於『平』聲字的腔位，而同樣如果填一去聲字處被填成了上聲字，上聲字的腔應低於去聲腔，但可以低的和平聲字相同嗎，不可以，因為上聲字，又應比平聲字低，一如沈璟指出，上聲字要『低唱』。如此一來，魏良輔等先賢訂譜的原則，就是去聲字必在平聲字時

的腔的上方，上聲字必得在平聲字時的腔的下方。

於是我們一看，因為去聲及平聲及上聲天然的腔位的高到低的排列，造成去聲字的腔及上聲字的腔於調腔時，一定得找到『平』聲字時的旋律所處的位置，此即所謂的『基腔』（基準腔）乃平聲字時的腔位，但後來又多分出陽平來，故必須表明所謂基腔是以陰平聲字時的腔位為準。此時一看，即知，平聲字配在平聲腔位上，即固定唱腔裡的平聲字就是其『基腔』所在，但仄聲字的腔位，則依前一平聲或後一平聲的腔為基腔，以決定上聲字或去聲字或入聲字應調的腔在哪兒，這就是崑曲調腔的根本原則，其實很好懂。

而在詩詞曲的寫作上，基本上，要求詞譜裡的平聲處必得填平聲字，仄聲字還或可以有上去入皆可或其一其二可能的可能性。所以即連在南曲裡，平聲字一般都會被填詞者守住，或上或去則未必了（湯顯祖等隨心亂填者應屬劣例而不論）。

故一隻崑曲曲牌裡的平聲字的腔格一定很明白而少異動。而且崑曲的平聲字，和現代國語裡的陰平或陽平多數相同，其實很容易認出，出錯機會較少（除有的今日的陰平及陽平實即入聲字者例外）。

因此，王季烈於談及平聲字腔格裡的胡說八道立即就可以戳破。王季烈指出，『陰平聲，則用四字，或尺字，或工字可矣』。按，王季烈因不明格律，一直誤以為崑曲是依字聲行腔，而且，他還想要當個開山老祖，於是講出以上這一段話。**他竟胡說，崑曲的陰平聲腔是訂成『四』（五）（6），或『尺』（2），或『工』（3）字。**其實，翻開每一齣的崑曲，所有曲辭裡的陰平聲字，只有配四或尺或工，不配『上』（1）或『合』（六）（5）嗎。就拿《牡丹亭·遊園》的【皂羅袍】一曲來看，『開』123，配1，後之23為連接腔；『般』配

1；『軒』1216，配1，後之216為裝飾行進腔兼收尾；『光』12165，配1，後之2165為裝飾行進腔兼收尾。以上即是這隻曲牌裡配『上』(1)之例，而如『朝飛』5, 561，『朝』即配5，而『飛』561，配5，後之61為裝飾行進腔；『絲』56，配5，而6為裝飾行進腔；『看的這』的『的』陰入聲字（腔同陰平聲字），配5653，而配5，以653為裝飾行進腔。以上又是陰平聲字配『合』(六)(5)之例。可見王季烈胡說陰平聲字，大家可配『四』(五)(6)，或『尺』(2)，或『工』(3)，實即要當個依字聲行腔的祖師，給大家說法，如何創寫依字聲行腔的崑曲，此時，他心目中的王氏崑曲的陰平聲字只要用『四』(五)(6)，或『尺』(2)，或『工』(3)，而排除了『上』(1)或『合』(六)(5)，但看一看，光是舉一個小小的曲牌：《牡丹亭·遊園》的【皂羅袍】一曲，馬上王季烈的謊言戳穿。陰平聲的腔格是崑曲調腔之本，竟被王季烈偷天換日，胡搞瞎搞，真是崑曲史上第一爛渣，令人氣結。

至於陰入聲及陽入聲字，沈寵綏在《度曲須知》的〈四聲批竅〉內指出陰入聲及陽入聲字的調腔法為：

『昔詞隱先生曰：……入聲又當酌其高低，不可令混。其說良然。……又先賢沈伯時有曰：按譜填詞，……而入固可以代平，則以上去高低迥異，而入聲長吟，便肖平聲，讀則有入，唱則非入。如一字六字，讀之入聲也，唱之稍長，一即為衣，六即為羅矣。故入聲為仄，反可代平……。』

按，入聲在譜曲上是按平聲字譜之，只是唱曲時要唱斷其音，一出即收。王季烈於此複述前人之說，但因陰入配譜如陰平，而王季烈所論的『陰平聲，則用四字，或尺字，或工字可矣』，於陰入聲用之，亦成了『陰入聲，則用四字，或尺字，或工字可矣』的後果，即，如陰入聲字，亦不配成『上』

（1）或『合』（六）（5）。此點，吾人於舉《牡丹亭·遊園》的【皂羅袍】一曲裡的『看的這』的『的』陰入聲字（腔同陰平聲字），配 5653，而配 5，以 653 為裝飾行進腔，而使用了『合』（六）（5），王季烈的胡說於此亦於入聲字腔格之下亦係偽論。

以《長生殿·彈詞》的『不隄防餘年值亂離』為例談崑曲裡的北曲譜法

在清初，出現了兩部傳奇劇作，十分膾炙人口，後來有所謂『家家收拾起，戶戶不隄防』一語出現，指家家戶戶都在唱『收拾起』和『不隄防』。其中的『戶戶不隄防』洪昇所寫《長生殿》裡〈彈詞〉一齣的北曲【一枝花】曲牌首句『不隄防餘年值亂離』。現在為了稍加介紹北曲的譜法，因此就舉此一膾炙人口的名唱句『不隄防餘年值亂離』為例，釋一釋北曲應如何訂譜。

要明白崑曲裡北曲的訂譜，就要先明白元代的北曲的原理。它的原理十分簡單，一如宋詞或其前的曲子詞等，是採『依腔填詞』的。而周德清在《中原音韻》的自序裡也一直在提到『歌其字，音非其字』，即是指曲牌旋律已固定好了，如果填詞不對，不是唱腔依字聲行腔去改變唱腔，以便歌應其字，而是因着唱腔固定，馬上出現歌非其字的現象。而到了明代嘉靖二十三年，在崑曲尚未興起以前，黃佐寫作的《樂典》卷十九明白指出：『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，亦有曲名雖與宋詞同，而實異者，教坊歌之，其譜合四等字與雅樂同。』而明末沈寵綏《度曲須知》也明講元代北曲是『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，制曲不知凡幾，而曲文雖有不一，手中彈法，自來無兩。』

因為元曲是固定唱腔的，所以周德清在《中原音韻》的自序裡也強調了：『所謂成文章曰樂府也，不遵而增襯字名樂府者，自名之也』。有學者因為未查史料，不知元曲是固定唱

腔，所以看不懂周德清反對添襯字的原因，其實理由十分簡單，一首歌曲都是曲辭一定，如果新詞要填進去，又添了一些襯字，那麼一定要分走了原有的旋律的時值，或添出了旋律以容這些加入的襯字，如此一來，原有的歌曲旋律就因為多添了襯字而唱不純了，甚至襯字太多，以致於添板添腔，攪亂原有的歌曲旋律了。

而且元代元曲唱腔，到了明初就出現了任意移宮換調的情形，由陸延枝假托祝允明，而出版於萬曆十八年的《猥談》裡指出：

『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，只十一調中填轆而已。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），蓋視金元制腔之時又失之矣。』按，明萬曆十八年陸延枝編《煙霞小說》所收原本及足本《猥談》的正確內文，後出之節改本的《說郭續》及抄自《說郭續》的《廣百川學海叢書》所收此段語句都因編者因對古今雅俗樂之變不曉，而看不懂原文之下，以己意亂改，反而《說郭續》、《廣百川學海叢書》此段文字改成完全不通，令人成了丈二金剛而摸不著頭腦了。而此文裡明白指出了『就其律中，又初無定，一時高下隨工任意移易』，於是元曲的唱腔的旋律的宮調被任意改變，造成唱腔上的變化。加以一如明代許多著作提到北曲的消亡及南曲的繁興，於是北曲愈發失傳與消沉，人人重南曲而北曲廢而不習。到了崑曲興起後，北曲已無元代元曲的味，加添唱腔而轉成如同崑曲一樣的柔靡之音了。

其實，吾人已明白南曲在魏良輔等人如何改動海鹽腔而造就崑山腔，在旋律上乃增加了很多像是西方樂理的伴奏音型的

裝飾行進腔，而北曲方面，像是很多下行的音型就是崑化後的所加的裝飾行進腔，如 543、321、176 這些仿北曲絃索樂器的右手的琶音，崑界搞主腔偽說的，也把這些絃索琶音當成主腔，亦令人失笑其不明這些都是北曲的裝飾行進腔。

而且明代的北曲，不止改變宮調而改動了唱腔，還加入了琶音添加了旋律的長度，而放慢北曲演唱的速度，使之和崑曲南曲接近。而且因為少人講習，因此，一如沈寵綏《度曲須知》裡所指出，『古人彈格，有一定成譜，今則指法游移，而鮮可捉摸』，而且也發生戲場所唱北曲，和搗彈家的彈唱的曲牌旋律有出入，即『彈者僅習彈音，反不如演者別成演調；同一【端正好】牌名也，而弦索之碧雲天，與優場之不念法華經，聲情迥判，雖淨旦之唇吻不等，而格律固已徑庭矣』。也就是，一隻北曲的曲牌，唱腔的流傳竟成了多源，即，有多隻同曲牌名而不同唱腔的在流傳。

明末，像徐于室就在整理北曲詞譜，原稿名《北詞譜》，後來由李玉、鈕少雅、朱素臣等完成其志而成《北詞廣正譜》，但只是案頭之作，其點板亦係依多源之一而以己意決定之。而到了清代乾隆初年《九宮大成南北詞宮譜》參照當時遺留的工尺的實際，及其時宮廷、民間一流曲家及專業曲師（『國工』）的衡量，決定了包括已失傳的元曲曲牌的唱腔的工尺，而這是依明代流傳的失正確元代宮調及改腔及加腔而失了元代正確曲牌唱腔之下，集體決定了明代崑曲化的北曲的譜法，含其板式。在不破壞明代流傳的北曲唱法為大前提之下，為明代北曲唱法留下時代的見證。所以，《九宮大成南北詞宮譜》裡的崑曲的北曲的唱腔，不是合於元代北曲的格律，而是明代崑曲北曲的格律。

今人論北曲，因未好好從事史料及格律鑽研而不明乎此，所以出現像是鄭騫及其弟子曾永義等人的抨擊《九宮大成南北

詞宮譜》，不知《九宮大成南北詞宮譜》是明代崑化的北曲的格律，並不能依乎元曲格律之格。因為，那元曲的固定唱腔之下，依腔塞入詞，字和腔有一種對應的關係，至多守住重要位置處依腔形高下決定填入的字聲的元代依腔填詞之法（按：有關元曲格律的釋例見筆者〈北曲曲牌的字聲與腔的『依腔填詞』關係發微〉，《崑曲史料與聲腔格律考略》，台北：城邦印書館，2015）。而明代崑化的北曲，因為其所定義的『固定唱腔』雖一，但是此固定唱腔非元代固定唱腔，同時，此固定唱腔旋律多元，而彼固定唱腔，字與腔有對應，此固定唱腔，因為明代對元曲曲牌唱腔自由演繹，造成字與腔的對應破壞，往往太多的『旋律漂移』情形產生，這種情形，像是今日明明會哼一首歌曲，但忘了歌詞要如何配在應有的腔上，於是把字唱錯了旋律的位置一樣。

明代崑化的北曲曲牌的唱腔，唱者只記住了旋律，把新詞隨意擺放到那明代已變化多元的旋律裡去，字與腔的對應關係造成破壞，而造成了舉目皆是的『旋律漂移』，沒有擺在該擺的位置，成了『依多元腔自由填詞』。

『旋律漂移』情形本文將舉例之。也因此知道，《九宮大成南北詞宮譜》裡，經當日訂明代崑化北曲的格律的曲家曲家，經審慎訂格之下，而完全首部明代崑化的北曲聲腔格律譜之中，同一曲牌的唱腔好像出入很大，一部份原因是把多元唱腔擺入，一部份唱腔，則是因那些學者程度太差，比較不出來其中的格律，如出身搞教會音樂的楊蔭瀏的《中國古代音樂史稿》論北曲即因樂學基礎裡的音樂分析一門程度太差，論的一塌糊塗，一來完全不曉明代北曲的變異，二來不曉變異之於宮調及旋律皆發生，三來不曉明代北曲的字與腔已脫離關係。

而王季烈的此章裡的談北曲的譜曲，還比楊蔭瀏先而談錯

了，因為，不曉明代崑化北曲，字與腔已脫離關係，於是他就於《螾廬曲談·論譜曲》第三章〈論四聲陰陽與腔格之關係〉完全不適用於崑曲裡的北曲，因此，無論談北曲的平、上、去和唱腔的工尺有什麼關係的所有內容，全部是王季烈此一崑曲門外漢無學之下的空穴來風。其該章裡談及北曲的內容全部都可以刪光光了，因為，全部都是錯謬的。

如今，吾人即舉洪昇所寫《長生殿》裡〈彈詞〉一齣的北曲【一枝花】曲牌首句『不隄防餘年值亂離』的譜法為例，談一談崑曲北曲是如何在訂譜的。

首先，一如前文所述的，崑曲化的明代以來北曲，亦是固定唱腔，但可能有多元，即同時並行不同的唱腔。又按，此所謂的不同的唱腔，不是像楊蔭瀏在《中國古代音樂史稿》內，因為對北曲的變遷全無理會，所以每一條北曲譜例的旋律線一見都不同，以為沒有固定譜法，於是認為可以自由亂創作。

事實上，明代的北曲，雖譜法零亂，在很多曲牌的譜例裡，若是能先了解多源唱腔及即便同一源創腔，也有譜勢造成多元的問題，及添減音與旋律漂移的問題存在。

即，明代崑曲化的北曲因譜法零亂，對於加了襯字的曲辭，往往加腔，此一加腔現象，到了《九宮大成南北詞宮譜》確立格律，即，只有在《九宮大成南北詞宮譜》裡舉的例子才可以視為格律之例，於是，就限制了不得再自由因襯字或自由意識之下隨意加音符於旋律線下，所以自後，北曲旋律的不得自由加腔即為格律之一了。

而減音，則是若一明代崑化的北曲有一很多襯字的旋律線，後來要填入一較少襯字的曲辭之下，於是就省去了一些音可以不填，此即明代北曲的『減音』現象。一如加腔，但加腔

已因《九宮大成南北詞宮譜》成書而受限，北曲的減音則原則上亦應如《九宮大成南北詞宮譜》譜例所示，減於《九宮大成南北詞宮譜》譜例裡有減之處。不得已而破律，應審慎為之。

還有就是所謂的譜勢問題。同源唱腔本應旋律的進行除增減音外相同，但因為配合也有多元，故亦生出譜勢而造成旋律流產生變化。以下將於舉例時談到。

《長生殿》裡〈彈詞〉一齣的北曲【一枝花】曲牌，於《九宮大成南北詞宮譜》裡，正確地訂腔如下，其中九宮大成所訂的襯字以（）表之，其實，襯字的取擇，原則上可不看，因為，此為文字格律問題，《九宮大成南北詞宮譜》從眾而區分，就音樂唱腔旋律的角度來看，因為必得如此看待，因為，即使明代崑曲化的北曲，也是依腔填詞，而係固定唱腔。但因明代北曲四聲與腔無關，自亦襯字四聲與腔無關。僅供參考而已，後文另有舉實例以說明：

————『（不隄防）餘年值亂離。』

（一）、九宮大成作：(2, 3, 3) 54, 3, 3, 1762, 3（按：數字符號以下的橫線，表低音），而葉堂在《納書楹曲譜》裡此句是全同於《九宮大成南北詞宮譜》，故正確無誤。

（二）、不過，在葉堂那個時代的乾隆末年，民間俗譜此齣的唱腔，被馮起鳳收入了其《吟香堂曲譜》內，則此句的配腔作：

(21, 3, 3) 54, 3, 2, 262, 3，此俗譜的唱腔，馮起鳳在其於《吟香堂曲譜》自訂的唱腔譜裡，也訂如當日其所收上述的腔。如今面臨一問題，即，此唱腔內有沒有不合格律的錯處。簡言之，有沒有唱錯，因為，既是正確唱腔譜，和《九宮大成

南北詞宮譜》不合，則應是唱錯腔了吧。按，不一定也，因為，就南曲而言，基腔對，則有時有合律的稍不同工尺是可以的，詳見筆者另書。而北曲，因為可能有多源，有譜勢或減音及旋律漂移等問題，所以不一定也，必得依律校正出來，始可以判定。以下將說明判定之法，則一面亦可得北曲譜法之一端了。

『不』配 21 的 1 不合律，應刪

首先，『不』配 21 的 1，乃當日民間把北曲上聲字配如南曲的上聲的頓音，即想模仿南曲由基腔出腔 2 後向下方一音到 1 產生頓音。但北曲既不似南曲係以平聲腔位為基腔來調腔，何來基腔（平聲腔位）出腔再下行至 1 的『平出上收』的譜法及唱口，所以此種配腔是錯誤的，一見《九宮大成南北詞宮譜》之腔無此頓音即知。馮起鳳依民間聲口，故此處配腔多一頓音 1 即不合律，而葉堂全依《九宮大成南北詞宮譜》，此處上聲字並無添頓音 1（但別處也是多有添者）。

『亂』作 262 合律

此連上一字『值』來看：《九宮大成南北詞宮譜》正確譜作 2, 1762，而《吟香堂曲譜》內二譜作 2, 262，吾人判定合律，為何，因為，它使用了明代北曲格律裡的兩條格律：一是旋律漂移，二是減音。首先，我們可以看到《九宮大成南北詞宮譜》的『值』上的 2 被漂移到了下一字『亂』的第一個音上，而且把《九宮大成南北詞宮譜》的 17 兩音減掉，於是《吟香堂曲譜》內的二譜都配成了 2, 262。

旋律漂移是一種節奏移動的現象，把此字上的腔延至下一字，亦形如切分音的效果，一如北曲因襯字增加而增加板，此為北曲格律認可之事，一如《九宮大成南北詞宮譜》於〈北

詞宮譜凡例》裡指出了：『北曲貴乎跌宕閃賺，故板之緩急亦變動不拘，常有一字而下三四板者，至襯字多處，亦不妨增一二底板以就之。』而減音，雖原則可審慎為之，但若《九宮大成南北詞宮譜》的範例有實例，則於心更安，於此，吾人試查一下，《九宮大成南北詞宮譜》於此曲牌【一枝花】是否有以上的減音的實例，發生在第四字上。我們查到《九宮大成南北詞宮譜》於《勸善金科》【一枝花】首句『（俺為著）飛書下紫霄』，配腔為（12, 3, 3）54, 3, 2, 62, 3，正好，第四字『紫』即為減音為減掉了17兩音，即可知此處減音即可成立，而且看出此處只減音而不採用旋律漂移，並無把前一字『下』的2也漂移到此後一字的『紫』做為其第一個音。

又由民初曲家張紫東所藏《猶古軒曲譜》（收於《崑劇手抄曲本一百冊》，廣陵書社，2009）亦唱腔同此。

（三）、崑曲繼續向著消亡前進，到了道光年間，曲師李秀雲訂《遏雲閣曲譜》時，此時民間普遍對於崑曲的聲腔格律熟悉程度的更加消亡，於是此時，其曲譜內的《長生殿·彈詞》一齣，所訂出的此句唱腔成了：
21, 3, 3, 54, 3, 6, 2312 3。

其中的『亂』的3為2上再加了一個豁腔的符號，而唱如3，於是，到後來，《集成曲譜》經王季烈及高步雲塗改劉富樑原稿後的出版品，此句即採了同於《遏雲閣曲譜》所訂唱腔，後來，《振飛曲譜》，此句亦採的同於《遏雲閣曲譜》、《集成曲譜》所訂唱腔，都大大出錯了。後來王正來《曲苑綴英》及周秦把王正來《曲苑綴英》改己名出版的《寸心書屋曲譜》都一律唱此錯腔。為何唱錯了呢，一如吾人前所述，此句第一句的『不』，為上聲字，唱如《九宮大成南北詞宮譜》及葉堂的2正確，但從《吟香堂曲譜》二譜到《遏雲閣曲譜》、

《集成曲譜》、《與眾曲譜》（為王季烈出版的《集成曲譜》濃縮版為主）、《振飛曲譜》、《曲苑綴英》、《寸心書屋曲譜》，皆把北曲唱成的 2，又下加一 1，等於唱成南曲的頓音及霍腔（嚙腔），其誤的原因，已如前所述了。

而更大的錯誤則發生在『亂』字上，此《遏雲閣曲譜》、《集成曲譜》、《與眾曲譜》、《振飛曲譜》、《曲苑綴英》、《寸心書屋曲譜》數譜的『值亂』配作 6, 2312，和應配的正確唱腔 2, 1762 有差，也比像《吟香堂曲譜》內二譜及《猶古軒曲譜》的 2, 262 有差。我們看到，此數譜把 6 拿來配給『值』，即，已減掉了 217 數音，則既配『值』為 6，後面只有 2 可用了，故正確配法應是配『亂』為 2。但數譜都亂配成 2312，若豁腔 3 刪去不看，則多了一個不應該出現的 1 音，已出律了。故誤。

所以《遏雲閣曲譜》、《集成曲譜》、《與眾曲譜》、《振飛曲譜》、《曲苑綴英》、《寸心書屋曲譜》各譜，此《長生殿》裡〈彈詞〉一齣的北曲【一枝花】曲牌的第一句『（不隄防）餘年值亂離』的腔，『不』及『亂』都不合律而係錯腔。

（四）、以他例對比證明代崑化北曲的格律不分正襯及字與腔沒有對應關係

我們再舉一例，如收於《九宮大成南北詞宮譜》的南呂南北合套裡的《雍熙樂府》裡的【一枝花】首句『西風昨夜生』，配腔為 3, 3, 543, 2172, 3，和《九宮大成南北詞宮譜》所收《彈詞》的【一枝花】首句『（不隄防）餘年值亂離』（2, 3, 3）54, 3, 3, 1762, 3 相比，可又有新發現，我們發現到了，襯字的腔並不是可以刪掉的腔，即襯字在明代崑化的北曲的唱腔裡，於《九宮大成南北詞宮譜》內有分出，只是為亦合於文字格律不得已的兩全之法，這些襯字的腔不是可有可無的

腔，而是此曲牌的主旋律的一部份，故襯字『隄防』的 3, 3 亦即以上《雍熙樂府》五字句裡的首二字『西風』的配腔，而且我們也一併看到了旋律漂移及減音此明代崑化的北曲在此二範例裡是如何在運作的。而這二律亦為明代崑化北曲無所謂襯字及字與腔的對應關係的鐵證。此二例即可證是同樣的唱腔，雖像楊蔭瀏、洛地等外行，會看不到規律，以為北曲無格律，故可以隨便依字聲行腔去進行曲唱的作曲，但只要了解明代崑曲化了的北曲亦係廣義的固定唱腔，且無襯字，及有旋律漂移及減音存在，也是明代崑化北曲沒有陰陽四聲與腔格會有什麼關係的鐵證。

（五）、舉一所說的譜勢問題

請看《九宮大成南北詞宮譜》以下譜例，亦於《雍熙樂府》內有一隻【一枝花】的首句『柳拖烟翡翠床』，配腔為 35, 6, 6, 2, 262, 3，前三字的腔全都係低八度的 35, 6, 6，一見即知和前例所舉的譜勢有異，即，此句的旋律線是從低起的。吾人舉此例，即只是指出，一明代崑曲化的北曲的曲牌的多源而多元，因此，同為【一枝花】，其正確唱腔可能是有好幾種。但此種情形的說明已屬高等崑曲樂理學的範圍了，故只單舉此例。

一如吾人前曾提到，崑曲裡北曲的譜曲，以其混亂及《九宮大成南北詞宮譜》的係崑曲的北曲惟一的正確聲腔格律譜之下，必須以《九宮大成南北詞宮譜》為譜曲用的底稿，把新曲辭套入於《九宮大成南北詞宮譜》各範例去即可了。那麼最簡單的法子，當然不要去用到減音、旋律漂移等格律了，所以在創作崑曲劇作時，劇作家應與作曲者，好好談定北曲各曲牌係應使用《九宮大成南北詞宮譜》哪一隻範例為填詞之本，陰平、陽平、上、去及句法與襯字悉照着填寫，於是配腔即是把《九宮大成南北詞宮譜》該隻範例的腔可以一音

不改而照套（但譜曲者應查對此譜有無被移調式），此為崑曲新作創作者讓劇作在譜曲時能最依明代崑曲的北曲完全正確的唱腔而應行的最便而企應注意之事了。

以上，先談到了明代以來，崑曲化的北曲，其襯字雖似文字格律譜裡，如吳梅《南北詞簡譜》及鄭騫《北曲新譜》等頭頭是道，甚至像鄭騫都出口成讎，狂罵《九宮大成南北詞宮譜》，因為，內中《九宮大成南北詞宮譜》所論不合其心目中那理想中的元代元曲的格律。

但鄭騫（1906~1991）都沒有好好讀好要評論必須該具備的基礎，如《猥談》、《度曲須知》、《樂府傳聲》及黃佐《樂典》等談到元曲依腔填詞及明代元曲已非元代元曲之舊，而是崑化而且格律零亂的真相，也不明乎《九宮大成南北詞宮譜》不是元代北曲的宮譜及格律，而是明代異於元代元曲的崑曲化之下的明代北曲的格律，是首重於腔，而文字是被時人隨意置入的，故文字格律在明代崑曲的北曲內是裝飾品，而明代北曲的唱腔才是人類非物質文明遺產的要項，保留及見證了明代唱腔之真態。而且還是往往一隻曲牌多腔並行。因此，把《九宮大成南北詞宮譜》拿來製作元代元曲的文字格律譜《北曲新譜》時，發現合不了元代元曲的格律而狂肆譎言，本身就是鄭騫對於元曲到了明代發生了什麼事，其演變是如何，都一無所知，拿了明代北曲格律的不該拿的書當參考，來訂元代北曲的文字格律譜之用，其一生曲學的定評也只有曲文鑑賞及埋首於死的北曲文字排比考據功夫，而不具知樂的學能，罵《九宮大成南北詞宮譜》就等於罵自己缺聲腔格律之學了，其徒曾某亦襲其師作風就無庸再評了。

雖鄭騫的《北曲新譜》於元代北曲文字格律上有些貢獻，但此不是知樂之事，而只是文字檢核排比之事，此係不知樂者只要專心都可以寫得出來，故希望日後有志者能改正其書之

誤處，而寫出一冊更佳之元代元曲格律之書，以取代之。

而且，不應再把《九宮大成》拿在元曲格律裡去比附，而致內容不醇，一如現今《北曲新譜》的內容很多而安插引用，因為，《九宮大成》的文字格律雖盡量去合元代北曲之文字之格，但能合者只是僥倖之合，不合為常態。故拿元代格律標準在批評，乃係因不知明代已因字與腔無定格，而文字格律譜的核心就是字格與腔格有關連，此重要之關鍵改變了，故明代以來的北曲格律已不是文字格律之事，而落入於聲腔格律的音符之事了，而改變成完全不同基礎下的不同角度之下的格律，《北曲新譜》以《九宮大成》取來說東道西，本身就是牛頭不對馬嘴，文不對題，因而致差誤而不佳。

而明代崑曲內的北曲的襯字，一如吾人前曾舉例說明了，只是裝飾品，不是實際具有襯字的功用，因為，襯字的配腔仍是配在該隻固定旋律的旋律的一部份，是不可以省略的，在明代崑化的北曲裡，實亦不分正襯，而且因為腔是本，文字是末，所以保有腔的正確是首要的，文字可以隨意擺放，腔是可以移動，並沒有嚴格的一字對一腔或數腔，因為字與腔的對應不存在，整句的字串在整句的旋律串裡，無一定規律限制其應如何去匹配。

吾人配腔，只要依乎《九宮大成》的實例為律，而依其律的旋律漂移及減音等格律，則字與腔的匹配就完全脫離四聲關係，即，沒有什麼四聲的主導，只要腔的主導，而襯字也實務上即消亡了；故明代北曲的正襯是不分的，在旋律流裡是平分輕的。

談今世崑曲清工的北曲唱口之誤

一、前言

這終只是一篇悼亡文，悼那失散的崑曲內的北曲唱口的唱法。

這種唱法，首先於清代乾隆九年寫序而出版於十三年豐草亭原刻本的徐大椿在其論北曲唱法的《樂府傳聲》一書裡提出過。其實吾人如果去查乾隆十一年出書時的《九宮大成南北詞宮譜》的工尺的訂法，也可以知道當時崑曲的北曲唱法的實際，應亦即徐大椿書內所述。但當時民間已不是唱正確應唱之法，所以徐大椿於此書內發出感慨。

因為崑曲內的北曲的腔與詞的關係的被破壞（按：見筆者〈北曲曲牌的字聲與腔的『依腔填詞』關係發微〉，《崑曲史料與聲腔格律考略》，臺北：城邦印書館，2015），所以崑曲裡的北曲字的去聲字，該處的唱腔並非與此去聲字有關，只是此曲牌旋律恰好配在去聲字時的一些工尺而已，這種情形也發生在北曲的上聲字或陰平或陽平聲字，共計此四聲，所以北曲的陰陽和四聲並沒有什麼腔格的關係。所以像是王季烈《螭廬曲談》（1925）第三卷《論譜曲》第三章所談〈論四聲陰陽與腔格之關係〉內的北曲的四聲陰陽與腔格之關係皆非北曲格律內四聲陰陽與腔格間的真相。

真相是：依明代崑化北曲的格律，因為明代崑曲訂譜時，因唱腔已呈變異也添加了不少崑化的裝飾行進腔，元曲對明代人而言，已不是當時的流行歌曲，是元代老歌，因此在傳承失落，而不曉原來唱腔的實況，因此造成依明代的唱腔自由把字是隨意可以配入明代的唱腔旋律流裡，因不曉元曲原旋律的字與腔的正確對應，故而不需什麼嚴格對應的關係。如

果恰有對應的關係，也是偶然而不是通則。

因為，崑曲裡的北曲的每一字的唱腔所對應的，並不是那個字所應發聲的實際要表現的音，因此，崑曲裡的北曲，尤其去聲及上聲都不如同南曲，如南曲的陰去聲字，常會加上豁腔，而徐大椿指出的北曲去聲字，即沒有唱成豁腔。上聲字亦然，也不是崑曲的南曲後世或有謔腔及頓音。

二、正確的崑曲內北曲去聲字唱口

徐大椿《樂府傳聲·去聲唱法》指出：『今北曲之最失傳者，其唱去聲盡若平聲。蓋北曲本無入聲，若並去聲而無之，則只有兩聲矣。夫兩聲豈能成調耶。況北曲之所以別於南曲者，全在去聲。南之唱去，以揭高為主，北之唱去，不必盡高，惟還其字面十分透足而已。笛中出一凡字合曲者，惟去聲為多。如唱凍字，則曰凍紅翁，唱問字，則曰問恆恩，唱秀字，則曰秀喉漚，長腔則如此三腔，短腔則去第三腔，再短則念完本字即收，總不可先帶平腔。蓋去聲本從上聲轉來，一著平腔，便不能復振，始終如平聲矣。非若上聲之本從平聲轉出，可以先似平聲，轉到上聲也。譬如四時從春轉夏則可，從春轉秋則不可，此自然之理也。況去聲最有力，北音尚勁，去聲真確，則曲聲亦勁而有力，此最大關係也。今之所以唱去聲似平聲者，何也。自南曲盛行，曲尚柔靡，聲口已慣，不能轉勁，又去聲唱法，頗須用力，不若平讀之可以隨口念過，一則循習使然，一則偷氣就易，又久無審音者為之整頓，遂使去聲盡亡，北音絕響，最可慨也。』

他指出了南曲的去聲字，『以揭高為主』，即去聲字不論陰去或陽去，都是要『揭高』到『基腔』（該字若是陰平聲字時之腔）上方。如陰去聲字，如果該字為基腔 5，則此時必須於陰去聲字訂於基腔 5 上方的 6 或更高，並且更有時再即加上

一個上揚的短暫高音 1，當做豁腔，而如果是陽去聲字時，必須平出去收，即自陰平聲字時之腔，即基腔的出腔，即先發出基腔 5，而揭高到往往即上揚到高音的 1，而此一高音的 1，即相當於陽去聲字豁腔，比一般陰去聲字時的『揭高』或更高。

但是崑曲的北曲的那個配的腔和字聲完全無關，所以不必表示有揭高之勢，所以徐大椿才說出了：『南之唱去，以揭高為主，北之唱去，不必盡高，惟還其字面十分透足而已。』此指，北曲的唱去聲字，不像南曲，在配腔上屬於必高於基腔，即指出，即使有高也非通則，此其所說的『不必盡高』，所以說，北曲去聲字的唱法，是『還其字面十分透足而已』，即把該一去聲字，不要唱成有豁的意味去表示南曲的去聲字的唱法，而是好好的把此一去聲字，在慢唱（『長腔』）時，用力（『去聲最有力，北音尚勁，去聲真確，則曲聲亦勁而有力』）去唱正確的頭音、腹音、尾音字面，即是他說的『長腔則如此三腔』，『三腔』指的是『頭、腹、尾音』，他舉例，『如唱凍字，則曰凍紅翁，唱問字，則曰問恆恩，唱秀字，則曰秀喉漚，長腔則如此三腔』。而快曲（『短腔』），則唱『短腔則去第三腔，再短則念完本字即收』，也就是短腔，如一板一眼時，則去掉尾音，只唱頭音及腹音，再短，如有板無眼時，則指唱『本字』即收住。他指出當時去聲字皆唱如平聲字一般，而且係高揭。

則如依其說，則即使北曲唱法失傳的清乾隆初年的民間，也沒有把北曲的去聲字，唱成帶有後世唱北曲去聲字，往往加了南曲豁腔唱法，所以徐大椿雖感嘆當日民間唱北曲唱法不正，但其後，民間的唱法，更把南曲的豁腔加了進去，因為，從乾隆初年以後，花部大盛，崑曲勢頹，北曲唱法更進一步失傳，全效南曲唱法，去聲有豁腔，上聲有霍腔，完全走入歧途。從乾隆中葉，花部盛起後，於是崑曲的北曲的唱法盡

如南曲，其兆於工尺譜有徵者，從乾隆五十四年馮起鳳的《吟香堂曲譜》內收入了幾齣當日的戲工所唱的曲譜內可以看出，如北曲的去聲字加入了豁腔，上聲字有霍腔。

馮起鳳的《吟香堂曲譜》已受戲工影響，而稍後出世的葉堂的《納書楹曲譜》，就是葉堂依戲工之譜去改腔的，一如作序的其友王文治所說的，『從俗而可通於雅』，把『俗』譜拿來改些自認為『雅』的腔，也把民間戲工的北曲去聲字加豁腔，上聲字有霍腔，但仍有限。而從清道光年間曲師李秀雲的《遏雲閣曲譜》，及清末曲師殷淮深的各戲工之譜，都更添加更多的北曲去聲字的豁腔及上聲字的霍腔，到了像是劉富樑為改正俗譜之誤而主編訂譜，而遭其助理王季烈找來堂名的高步雲，以己意改腔的而出版的《集成曲譜》內，則其中的北曲多數去聲字必加豁腔而上聲字亦很多霍腔（後來高步雲所訂《與眾曲譜》及《正俗曲譜》亦然）。

而唱家清工，不論清末無錫吳畹卿（曾祺）（1847~1926）的取材於《納書楹曲譜》自編的私房譜《天韻社曲譜》，或俞宗海的《度曲一隅》（1921）以致於俞振飛的《粟廬曲譜》及肆後的王正來《曲苑綴英》或拿王正來的《曲苑綴英》原稿掛名的周秦的《寸心書屋曲譜》，及由王正來依俞家唱口法所訂的《粟廬曲譜外編》，還是依傳承自戲工的以以來，連同受影響的清工馮起鳳及葉堂等，把南曲唱北曲的豁腔及霍腔、頓音唱法而更變本加厲，於是於徐大椿之《樂府傳聲》對北曲唱法的傳揚來檢視後世清工及戲工諸譜，都是不合於正確北曲應唱的唱法。

三、正確的崑曲內北曲上聲字唱口

徐大椿《樂府傳聲·上聲唱法》指出：『上聲亦只在出字之時分別。方開口時，須略似乎聲，字頭半吐，即向上一挑，方是上聲正位。蓋上聲本從平聲來，故上聲之字頭，必從平

聲起，若竟從上起，則其聲一響已竭，不能引而長之，若聲竭而復拖下，則反似乎聲字矣。故唱上聲極難，一吐即挑，挑後不復落下，雖其聲長唱，微近平聲，而口氣總皆向上，不落平腔，乃為上聲之正法。雖數轉而聽者仍知為上聲，斯得唱上聲之法矣。』

徐大椿所說正確的北曲上聲字唱法，因為北曲的詞腔關係已破壞，字聲與腔格間不存在關係，而北曲的上聲，也不會出現像南曲為表現四聲與腔格關係的上聲字的霍腔或頓腔。所以唱一個北曲的上聲字，其唱法，徐大椿指出，是『方開口時，須略似乎聲，字頭半吐，即向上一挑，方是上聲正位』，不是南曲上聲字時，應『低唱』或『平出上收』，或有頓音。即沈寵綏於《度曲須知》裡指出的『頓音，則所落低腔，欲其短，不欲其長，與丟腔相傲，一出即頓住。』北曲上聲字是沒有頓音的或霍腔的，一出口，先唱如平聲字的腔，如唱『上』字，先發『商』音，再於字頭剛發『獅』時，即『向上一挑』，即從『獅』出口，『一吐即挑，挑後不復落下』，所以聽來『長唱，微近平聲，而口氣總皆上，不落平腔』，也就是上聲字的音，是唱成好像唱該字的平聲音，但口氣上挑而已，並沒有真正去唱成上聲的聲調的感覺，所以如果唱一個『指』字，即唱如『隻』音而口氣上挑而已，徐大椿指出，這才是『上聲之正法』。

當然，一如吾人前曾指出，此決非今日清工所唱的北曲上聲的唱法。

四、正確的崑曲內北曲平聲字唱口

徐大椿《樂府傳聲·平聲唱法》指出：『四聲之中，平聲最長，入聲最短。何以驗之？凡三聲拖長之後，皆似乎聲，入聲則一頓之外，全無入象，故長者，平聲之本象也。但上去皆可唱長，即入聲派入三聲，亦可唱長，則平聲之長，何以

別於三聲邪？蓋平聲之音，自緩、自舒、自周、自正、自和、自靜，若上聲必有挑起之象，去聲必有轉送之象，入聲之派入三聲，則各隨所派成音。故唱平聲，其尤重在出聲之際，得舒緩周正和靜之法，自於上去迥別，乃為平聲之正音，則聽者不論高低輕重，一聆而知其為平聲之字矣。』即，平聲字就唱成『出聲之際，得舒緩周正和靜之法』，此即一般南北曲唱平聲字之法，古今皆然，此點今人唱法固亦無誤矣。

正確的崑曲的北曲唱法見於清初徐大椿的《樂府傳聲》內，後人談《樂府傳聲》，只知照本宣科，這些徐大椿所談北曲的去聲及上聲字的唱法，與今日的唱法的大異，今人於談及崑曲唱曲之法時，常引用《樂府傳聲》一書的內容，照抄照宣以釋今日的唱法，但對於其中的說法與今日唱法的矛盾充斥，却不能分辨及加以論述裁明源流及是非，如王季烈於《螭廬曲談·論度曲》（1925）第四章『論口法』內，談及北曲的去聲字的唱法時，抄了此《樂府傳聲》內容：『在北曲雖亦有揭高者，而不必盡高，惟還其字面，十分透足而已』，但其和高步雲，塗改劉富樑原稿而出版的《集成曲譜》裡，北曲去聲字，許多皆加上了南曲唱法的豁腔符號，如果依其說法，則這些豁腔都是錯誤的『揭高』之舉了。所以說法與其塗改譜不合，即為一顯例。

談演唱崑曲必須另加小腔才算是演唱譜的迷思及以簡譜取代工尺譜的陷阱

在明代崑曲之起及崑曲盛時，當時一般在使用上，沒有用到工尺譜，大家唱崑曲的時候都是一如現代人唱流行歌曲，因為太流行了，平常都是多聽幾遍，於是自然可以哼唱，像是熟門熟路的當日經典，如《琵琶記》、《浣紗記》等，其中的各曲牌的唱腔，往往就是被固定了唱腔的經典。因為當日一般人及民間崑曲戲班演出時，都是各曲牌唱一樣的唱腔，即，每隻曲牌都是惟一的旋律，一如現代每一首流行歌曲或幾乎大部份的各式歌曲。所以明代末年崑曲曲家沈寵綏在其名著《度曲須知》裡就描述了當日崑曲藝人都是在唱崑曲的時候，『一牌名，止一唱法，初無走樣腔情』。

即，每一隻曲牌，都是惟一的唱腔，一如唱一首歌。新的劇作被寫出了以後，崑曲藝人也照套原有該曲牌的固定唱腔。不只崑曲藝人如此，民間一般普羅大眾，全都是照着當日各曲牌的固定了的唱腔來唱，所以才會有關於蘇州中秋節在虎邱的曲會時，民眾齊聲唱《浣紗記》裡的【念奴嬌序】『澄湖萬頃』的曲牌的記實。

像是明末的張岱的《陶庵夢憶》卷五裡記載着：『閏中秋崇禎七年閏中秋，仿虎邱故事，會各友于葢山亭。每友攜鬥酒、五簋、十蔬果、紅氈一床，席地鱗次坐。緣山七十餘床，衰童塌妓，無席無之。在席七百餘人，能歌者百餘人，同聲唱『澄湖萬頃』，聲如潮湧，山為雷動。』按，這場中秋聚會有七百多人參加，會唱崑曲的人占了一百多人，他們『同聲』唱《浣紗記》裡的曲牌曲子。如果崑曲的曲牌是像今人洛地在其著作裡告訴大家說，崑曲都是每個會唱的人自己去依字聲行腔，各自有各自的唱法，自己以自己的體會去唱自己的

曲牌，那麼，這一百多人，各有各的調，怎麼可能可以『同聲』的齊唱出一樣的旋律。造成『聲如潮湧，山為雷動』。那一定會現場一片嘈雜，因為百餘人各唱各自認知的《浣紗記》裡《採蓮》齣裡的【念奴嬌序】『澄湖萬頃』曲牌的腔，同聲不起來，而是噪音滿場了。所以僅此一例，勝過千言萬語的駁論。反而是可以印證了這只【念奴嬌序】曲牌，有其一定而且固定了的聲腔，所以才可能大家一齊齊唱一隻曲牌的唱腔。而不會是人人到唱時，用洛地告訴大家的，崑曲是『依字聲行腔』的『曲唱』，也不是曾永義告訴大家的，崑曲是依字聲行腔的『腔調說』而形成唱腔去唱出來。

而真相即，那時候崑曲在吳中是時曲，即，流行歌曲，不必有工尺譜，吳地的人人多聽幾遍【念奴嬌序】這首有固定唱腔的流行歌曲，於是可以唱得，一如時下的流行歌曲一樣，而且此一曲牌，於《浣紗記》內所填，亦係可唱如固定唱腔的『傳奇舊腔』，故人人依固定唱腔去唱得出來。

像是明末清初的曲家沈自晉在其散曲集《鞠通樂府》裡的《偶作》（竊笑詞家煞風景事，以下江陽）裡就談到了：

【解醒樂】覩傳奇喜巧鑄圖象。最堪憎妄肆評量。從頭按拍無疏放。一入覽便成腔。那得胡圖亂點塗人目。漫假批評玉茗堂。坊間伎倆。更莫辨詞中襯字，曲白同行。

【其二】論散曲是傳奇餘響。怪刊行亥豕荒唐。鑄成又恐非時尚。將掩卷案頭藏。只得把連篇套數供絲竹。撇下清歌小令腔。前摹足仿。曷不選，南詞韻選。照式端詳。

【其三】但填詞將譜兒作樣。不由人任意鋪張。只索其中字句皆停當。依律呂辨宮商。這是陰陽高下從天籟。豈文士尋常足付量。知音自賞。又何必爭華競采。點翠圈黃。（偶見友人案頭，將九宮詞語，研硃圈點，如批閱時藝然，為之失笑）（按，自今存之《鞠通散曲》的精鈔本）

指出了拿到了傳奇新劇本，『從頭按拍無疏放。一入覽便成腔』，即把劇本的曲辭一點上了板（『從頭按拍無疏放』），於是馬上心頭上每隻曲牌的唱腔就出現在腦海裡（『一入覽便成腔』）。也就是，當日這些曲牌，都是流行歌曲，每位曲家心頭早有旋律了，於是一看到了新傳奇劇本的曲辭，把拍子節奏把捉好，於是可以換新詞照唱舊腔，如果新辭去聲字的陰、陽有差，或平聲字如曲家要依中原音韻別陰陽（若照洪武正韻，平聲不必分陰陽就不必），入聲字去唱如平聲字而短其音等，稍事調腔，其方法沈寵綏在《度曲須知》裡也有寫出來，告訴當時的唱曲者，因為，當日一般曲辭都沒有配出工尺譜，於是萬一要調腔，也是即席調腔，沈自晉的『從頭按拍無疏放。一入覽便成腔』就是講述明代崑曲演唱者，照各曲牌固定唱腔在唱的情景。看到劇本，馬上固定的唱腔依原有拍子而浮現腦海。

明代的崑曲工尺譜現今無見，到了清初以來，崑曲工尺譜首見出現於宮廷內使用的《曲譜大成》裡，接着在康熙末年由皇室支持，由時為皇太子的雍正帝寫序，而由當日蘇州派曲師及曲家合作，於民間出版的《南詞定律》，就已正式標注了工尺譜出來，到清乾隆十一年皇室結合民間一流曲師完成的《九宮大成南北詞宮譜》，也標注了崑曲每一曲牌正確的唱腔譜出來。當日沒有任何記載指出，當日這些出版的曲譜裡的工尺，會是一如現今不少崑曲界人士所說的，所謂的沒有加注小腔，必須加上小腔，才是實際的唱腔譜。老實說，這些《曲譜大成》、《南詞定律》、《九宮大成南北詞宮譜》裡的所標的工尺，就是當年崑曲正確應唱的唱腔。把那些曲譜標示的工尺，正經八百唱出來就已確乎足夠了，工尺譜所記就是應唱的唱腔。

那麼，為什麼今天不少崑曲界曲家學者，都人云亦云，且教

導學子，工尺譜裡並沒有加注演唱的小腔，因此，要每位學唱的，都照着這些人士的方法，改用加了其自創的小腔的簡譜去加上形形色色的小腔來唱。像是《納書楹曲譜》、《集成曲譜》、《與眾曲譜》到了這些現代不少崑界人士的口中，都成了不表示應唱的唱腔，而是告誡大家說，工尺譜所記的只是省略，須由精通一如其本人，來加上小腔後的簡譜才能演唱呢。但看看已往如傳統曲師李秀雲所編的《遏雲閣曲譜》及殷淮深（1825~?）記譜的《崑曲大全》《六也曲譜》《崑曲粹存》等等，其工尺譜乃當日唱界的唱腔實錄，為何沒有去加一堆小腔呢。

其實，個中是有緣由的。清代的唱工葉堂的《納書楹曲譜》，一如其友人王文治在序文裡所說的，是『從俗而可通於雅』，即依據崑曲藝人演唱用的『俗』譜，其不是改正內中的錯腔，而是只就唱來好聽，而再改『雅』一點，因而不免不但俗譜的錯腔未改正，而反而在錯腔上又是增誤及加花。葉堂雖被後世唱曲的，推崇為清工，但葉堂本人，也並沒有要大家把他的曲本，去再加什麼小腔，而該唱什麼腔，其實《納書楹曲譜》的工尺譜裡，葉堂也都標注在其工尺內了。那麼，為什麼今人又再把《納書楹曲譜》去加自以為是的小腔，並耳提面命告訴眾生，那才是唱腔的正眼法藏呢。葉堂反而因之，連其曲譜內也沒標真正演唱的加花的唱腔，而落入成為只是一如清初實錄工尺譜一樣地，戲場聲口的發揚者，也不是明代所謂『清唱』的嫡派了，因此，其曲譜和戲工之譜各譜於是沒有兩樣了。是耶，非耶。

明代的清唱到底是什麼模樣呢。可以說沒有任何當日記載直接談及。只有如掛名所謂魏良輔的曲律，而實際上是明代唱曲界，包含魏良輔等各家唱家的集成的摘記裡，有指出：戲場聲口與清唱的不同。（按：又有 1950 年代偽造的所謂魏良輔的《南詞引正》，已考證其為上世紀趙萬里此人偽作，不可為據）。

而我們由明末的大曲家凌濛初於《南音三籟》的〈凡例〉所提到的『近來吳中教師，止欲弄喉取態，便於本句添出多字，或重疊其音，以見簸弄之妙，搶墊之捷，而不知已戾本腔矣。況增添既多，便須增板，增板既久，便亂正板。後學因之，率爾填詞，其病有不可救藥者。偶一正之，即云本之王問琴所傳，而不知作俑之為罪人。沈伯英所謂聞今日吳中清唱，即欲掩耳而避者也。』也可以想見當日蘇州的曲家（『吳中教師』），即當時的清唱界，『止欲弄喉取態』，即指出當日的清唱界只是想要耍弄唱腔（『弄喉取態』），於是有『重疊其音，以見簸弄之妙，搶墊之捷』。這種所謂的『重疊其音，以見簸弄之妙，搶墊之捷』，也就是今世所謂的俞家唱裡的唱法裡，把唱腔裡加上許多重疊音，即，反復音，如一拍子的3發音成四個 3333 來唱一拍子，於俞家唱及今世不少崑曲清唱人士最喜的加小腔的方式，而且認為這才是崑曲的唱法，沒想到明末大曲家凌濛初反而以這種唱法，只是『欲弄喉取態』，而目的只是炫技而已。

從凌濛初的字跡裡，我們可以明顯看出，凌濛初對於把崑曲唱腔加了許多疊腔的小腔，是很不以為然的。也就可以看出，不是加了疊腔，於是才是崑曲唱法的正理，那是只想要『弄喉取態』的炫技者不務本的做法，而今世不少唱家，反而把這種唱法當成崑曲的唱法，反而去把古來工尺譜裡的工尺，視為未記明唱法，必須自己自由心證去加小腔。

這種小腔加法，初見於由俞宗海的《度曲一隅》（昭和十五年京都景印本），而其子俞振飛又出版的《粟廬曲譜》，也加進一如其父，於工尺譜內去加小腔。從那時起，中國歷來的崑曲簡譜，於是各曲家自顧自加了一堆小腔，並告訴後學，以往的工尺譜，即使是《納書楹曲譜》，都沒有加入小腔，只是個大綱，必須加上小腔才能真正唱出來的錯誤說法，而誤導了大眾。

按，以上講了今世唱家的往往誤導了眾生的講法後，談一談敝人的態度。明代史料，雖未見崑曲真正應如何唱的直接證據，但是即便像是專講度曲（含唱曲及訂譜），因為一如前述，明代崑曲沒啥工尺譜，因此，看到曲辭直接套用那些屬於當時流行歌曲的各曲牌的固定唱腔，有必要調整時一面調整，因而唱曲即調整曲調，亦即訂譜，所以，所謂度曲就是有雙重意義——唱曲及訂譜）的沈寵綏的《度曲須知》，也沒有在講平上去入的唱法，有說出須自加上各種如『重疊其音，以見簸弄之妙，搶墊之捷』的小腔的說法，可見崑曲唱法加一堆小腔，本不是唱崑曲的必要。

即使到了清初徐大椿的談唱曲的《樂府傳聲》也沒有在談到平上去入時指出必須加上各種如『重疊其音，以見簸弄之妙，搶墊之捷』的小腔的說法。

但明代有所謂的魏良輔的曲律裡也講到戲場聲口與清唱的不同。因此，我們從後世的崑曲工尺譜，自清初以來，是以戲場聲口為主導之下成譜的，不論宮廷曲師曲家的《曲譜大成》及合宮廷及民間曲家曲師的《九宮大成》或民間曲師曲家的《南詞定律》，可以說是合一了戲場及清唱聲口而成工尺譜。即使葉堂的《納書楹曲譜》裡也沒有如今日俞家唱等曲家所加那麼多的小腔。可見清代以來清唱界其初也未必如今日俞家唱那般的加一堆小腔，自創一格，並偽託為葉堂聲口。

後世的各種工尺譜，至民國初年以來，其工尺也是清初以來合戲工及清工唱口為一的唱法。但既然清唱可以與戲場聲口有別，故只要不違於崑曲成腔的腔格之理的，則加了多少自以為的小腔，去為炫技而炫技，我們其實都可以視同今日清唱界的一派而已。故對於俞家唱的唱口，其未背於崑曲格律

者，吾人實亦未加以反對。但對於其中明顯的錯誤就應以正視聽，其中之大者，就是在唱陽去聲字時，上行腔竟呈滑腔，於是把去聲腔唱成了平聲腔而大誤，而效法者不少，即如自認為唱工絕頂的王正來，在其最後的遺作的《新定九宮大成南北詞宮譜譯註》裡，還是把陽去聲字錯唱成了平聲腔，一如俞家唱，更遑論像是自認為係俞家傳人的周雪華的譯葉堂之譜了，錯亦同了。

像是崑曲界已故的王正來，或有人以其墜樓身亡的導火線，起於和登載其文章的雜誌社起口角，造成其心境不佳，又加上了隨身出門所帶之漚心瀝血結晶的《新定九宮大成南北詞宮譜譯註》原稿被偷而精神狀況不佳，和和雜誌社起口角的原因之一，是他要求使用簡譜印其譜例，而雜誌社要使用五線譜。吾人以為，就此一用簡譜一事而言，王正來先生的堅持，實沒甚道理而自我窄化而已了。但其人已逝，就不再多申言了。

因此，使用簡譜雖有方便入門，但人的發展不限於只是止於入門，進一步應走向正規及舉世各民族，包括第三世界都一致行用的五線譜。沒有因為會牙牙學語，就永遠止於牙牙學語。因此，如果一直執著於使用簡譜，並且鼓吹，甚至以崑曲使用工尺譜為落後，不進步。那麼，使用簡譜這種初級入門譜，算是比得上其他都在使用五線譜的其他世界各民族的智力嗎。以吾人看來，這種誣崑曲工尺譜的人士，只是退步思維的舉止。

而因為，現今太多的被譯成簡譜的崑曲譜裡，都由著作的曲家，自己加上了一堆自己認為的小腔，我們習唱崑曲，雖然學眾派唱法也是磨練自己的唱功，但於心切記，這只是某一派的唱法而已。如果不認得崑曲的工尺譜，那麼一輩子都只能以別人的意見為意見，自己沒有足夠辨別能力去明白古來

以工尺譜記錄的唱法的正確工尺，那麼在學習崑曲的道路上，豈不一輩子把自己的命運交給別人擺佈而已了。

所以，學習崑曲千萬不能只會看簡譜以免因為自己讀不了工尺譜，而無從發掘事實，而只能採信偏頗及失真的說法而誤入歧途，對於崑曲的工尺譜的認識，並不只是落入於有人自認為係落伍或返古或古板那麼的皮相之談，更一層深刻的意義，即是，讓自己有能力去發掘崑曲的真相及寶藏。

談新編崑曲《梁祝》【皂羅袍】【普天樂】曲牌格律問題

新編《梁祝》由台灣的曾永義寫劇，而由內地周秦譜曲。事後，曾先生於香港《九州學林》六卷一期（2008）發表了一篇“我編撰崑劇《梁祝》與《孟姜女》”談到他編劇的林林總總。

其中舉了幾隻其中的所填曲牌，由是獲見其二劇的約略內容。但讀其所舉幾例的曲牌，讀第一隻《梁祝·皂羅袍》的曲詞後，見曾先生尚有說明：『次句必作上三下四七字句』，而其曲辭作『（似這般）美蝴蝶、醉夢花梢』，但，崑曲聲腔格律譜《南詞定律》及《九宮大成南北詞宮譜》裡的正格，各例皆作上五下四九字句；即若權威的沈璟的南曲譜舉了《散曲》『翠被今宵寒重』，而其第二句為『聽蕭蕭落葉，亂走簾櫳』，亦是作上五下四九字句，而上五字，點板於『落』字上。即如其專業度於行家口中欠佳的吳梅《南北詞簡譜》，亦是舉了同於沈璟的《散曲》『翠被今宵寒重』，而其第二句亦為『聽蕭蕭落葉，亂走簾櫳』，並曰此舉之例曲『此是正格，各劇所用，無不如是』。即上五下四的九字句。

於是再一探，即知，曾先生是就近拿了湯顯祖著名的《牡丹亭·遊園》裡的【皂羅袍】的曲辭在當範本，於《牡丹亭·遊園》的此曲牌的第二句為『（似這般）都付與、斷井頽垣』，曾先生把湯顯祖的曲辭拿來當成了此曲牌的格律，故於該文內說出了『次句必作上三下四七字句』，這是拿湯顯祖的曲辭為法，是和所有不管是文字格律譜，或聲腔格律譜皆無法匹配的說法，即，是不合格律的。因為這個『必』是湯顯祖個人的曲意，而不是南曲曲牌的腔律（聲腔格律）及文字格

律。因此，《梁祝》裡的此隻【皂羅袍】曲牌，於此處的文字格律是錯誤的，原因是照了湯顯祖改格律以自飾其不明格律而托言『曲意』的作法。

但在崑曲的聲腔格律來看，此例而言，尚不是不可以補救，因為崑曲一如宋詞及北曲，都是屬辭及樂分離的社會現實下（因樂屬賤民階層的樂工，而辭屬文人士大人為主），於是詞及曲的樂曲都是有樂工先寫就，而由第一位稍知譜理的文士，依樂曲的板眼、曲節、高低，以自我的旋律與歌辭對應的想法填上了辭，而後世不明譜理的文人，於是仿第一位填辭者或自以為較早的填辭者，或採歸納法，把後世所存在的曲辭，分析歸納，從所剩的曲辭中去找其文字格律；但因為詞及南北曲皆依腔填詞為其源頭，腔律才是主，但因後世文人，或因詞的詞樂不存或因北曲的唱腔已亡，於談宋詞格律及北曲格律時，才兢兢找尋文字格律，此固不是適用於像尚有《南詞定律》及《九宮大成南北詞宮譜》是有聲腔格律存在的崑曲。故崑曲獨不需文字格律譜，應該以《南詞定律》及《九宮大成南北詞宮譜》為格律譜，故如吳梅的《南北詞簡譜》，及鄭騫的《北曲新譜》，斤斤於找文字的格律，喧賓而奪腔律之主，故論中都大有瑕疵。

且二氏又不明現存九宮大成內的北曲，非元代北曲，而為明代崑化後的北曲，其文字格律與唱腔的關係是不存在的，反而係屬變形後的唱腔，多是屬於硬套曲辭，不顧文理，故元曲的格律不可用後世崑曲的北曲去比附，即，決不可在論元曲時，拿後世的《九宮大成》為正或反例，《北詞廣正譜》猶然不可，只可依元代周德清《中原音韻》及明代《太和正音譜》為討論的依據。

因而，像是今世崑曲曲家王正來，對吳梅的《南北詞簡譜》，及鄭騫的《北曲新譜》的批評『實於曲學尚未貫通』的理由，

乃是因為知吳梅及鄭騫那樣的，去在文字格律去用心，不如去從聲腔格律上去用心。崑曲的格律，不能從文字去尋繹其格律之理，含體制規律及原理，而正確之途，乃應從聲腔格律上去探究及倚為填詞之用。因為知崑曲之本在腔，詞只是依第一位填辭者的自由以其個人主觀的想法把曲詞匹配在辭上，即，自由落辭去匹配旋律，故而王正來發為此評。

而在此例中，就因為腔律存於《九宮大成南北詞宮譜》及《南詞定律》，故可查明此處湯顯祖的不明格律之填詞是有解的，因為依腔律，此五字裡的板是落在第四字上，故《九宮大成南北詞宮譜》的正確聲腔格律譜一出世，後世馮起鳳《吟香堂曲譜》起，到了葉堂《納書楹》乃至於《遏雲閣曲譜》、《六世曲譜》或《集成曲譜》都依《九宮大成》的解決方式，依《九宮大成》相同的基腔定工尺而無異辭。

因為湯顯祖於此處的『似這般都付與』六字，依《九宮大成》之聲腔之律，若點板於『付』字上之時，因第一句的末字上為板位所在，於是『似這般都』四字都在眼上，自可依原應前三字在眼上，且其基腔由正確腔的《九宮大成》可以看出聲腔之律於此三字皆陰平聲字時的基準腔（基腔）乃 1，如今雖湯顯祖用了四字，但只要每字皆以基腔為 1 調腔，而把四字於時值內分配即可。所以各譜皆依《九宮大成》之聲律，以基腔為 1 而配四字作：

『似』，陽去聲字，應自基腔 1 出腔，隨之上升，各譜依九宮大成之聲律的基腔為 1 而作 15，正自基腔 1 出腔，後上升至 5，呈陽去聲腔格。

『這』，陰去聲字，應配於基腔上方的陰去聲腔域內，各譜依九宮大成之聲律的基腔為 1 而作 32，頭腔在基腔上方的陰去聲腔域內。3 為頭腔，表陰去聲腔，後之 2 為連結音，連結下一字『般』的頭腔。

『般』為陰平聲字，必應在基腔上，各譜依九宮大成之聲律的基腔為1而皆作1

『都』為陰平聲字，必應在基腔上，各譜依九宮大成之聲律的基腔為1而皆作1

這就是現今所見所有各譜皆配『似這般都』為15, 32, 1, 1的聲腔格律上的理由，決不會和今日崑曲界裡，不明崑曲腔律的在臆想的會和什麼『主腔』或什麼『依字聲行腔』，去扯上什麼關係。而都是在每一隻曲牌皆有其曲牌原有的固定唱腔（本腔）上（按：崑曲的有『基腔』，就因為，崑曲是依腔填詞，固定了唱腔的本腔先存在，才會字字有基腔），因為新填字的陰陽八聲不同，而在原有的固定唱腔（本腔）上，再加以調整唱腔，不會有臆想的什麼不變的『主腔』，也不是依前後字的相對或絕對位置去『依字聲行腔』，而臆想中的『人工語言旋律』或『自然語言旋律』，都而是要在曲牌規定的各字的基腔上去進行調腔的。

曾永義先生又於此例的其後，再舉了其《梁祝·普天樂》曲牌為例，而又指其中所填的『只合守，蕉窗雨夜梅花帳』句，而表示：『只合守三字本是襯字，但長久以來均於此點板，只好作正字看待』，讀之不禁又啓疑。

按，查聲腔格律譜《南詞定律》及《九宮大成南北詞宮譜》，此三字皆作襯字，於第二字上有贈板，而贈板不視為正板，不在板式譜的考量範圍，因為如果此曲牌，不作贈板而作一板三眼唱，則板式則此三字將成了無標板式，即，在此三字裡是沒有點板的。

而查沈璟譜亦如之，則究竟此論的依據又來自何處。原來，就出自於吳梅在《南北詞簡譜》舉了《紅梨記·訪素》裡的『只指望撩雲撥雨巫山嶂』一曲為例，而把『只合守，蓬窗

茅屋梅花帳』的『只合守』作一句，即有板於該句。並且曰：『只合守三字是襯字，而諸譜皆將贈板點在合字地步，於是改作正字唱，此亦權宜之法』。

吳梅此說大誤，按，所謂贈板，是於正板而外，加倍慢速之附添之板，而一向不入文字格律譜之點板之內，因為，只適於贈板曲如以上所釋。文字格律譜如明代沈璟或清初沈自晉的南曲譜內，所點皆為正板，而未有句內無正板者可以單立一句者。故由是足以知吳梅的曲理有不通至此種程度。而曾先生於填此曲牌之詞時，是參考了吳梅此本學術精準性欠準的《南北詞簡譜》，不但填詞而致舛律，而且因而據以發為如上舉之論。按，曾先生的此曲辭，如若果是由真有功力的崑曲譜曲者拿來一看之下，必會致疑而與曾先生討論，並揭明吳梅之誤處。

而吳梅的《南北詞簡譜》，連同鄭騫的《北曲新譜》，實際上，內地首屈一指的已逝的崑曲研究者王正來先生（1948-2003）已有定評了：

『即如近世曲學大師之吳瞿安，實於曲學尚未貫通；渠若以音樂、文學綜合研究，則《南北詞簡譜》必不肯作；鄭百因《北曲新譜》，亦復如是；至於錢南揚、徐朔方有關《牡丹亭》為“崑腔”或“宜黃腔”所寫之爭，純屬白費口舌；王力《漢語音韻》所謂“J、Q、X是新聲母”，真是癡人說夢；諸如此類，不一而足。』（《關於崑曲音樂的曲腔關係問題》，《藝術百家》，2004 第三期）

曾先生的《梁祝》，於上第一例中，因為把不可當範本，常不合律的湯顯祖四夢裡曲牌裡的格，拿來填詞，而致誤信湯顯祖之名而受實誤，不知湯顯祖其作的不合律處處，已是萬代公認，故千萬不可為法；而第二例裡，又拿了不可為法的

吳梅的《南北詞簡譜》拿來作填詞的填詞的依據，又造成了格律的不合，且而又依吳梅的誤言拿來解釋，但若果係由知崑曲樂理的譜曲者譜曲，當必譜不出來，除非是隨心亂填工尺而成，或改換成非崑曲的唱腔，多填一句自由創作的唱腔始克完就。

而如何才是據以創作崑曲劇本的填詞依律的善本呢。只要知道宋詞、元曲、南曲皆是一脈相承的依腔填詞的事實，每一詞牌或南北曲曲牌，都是各先出現了曲子旋律，再被依腔而由第一位填詞者自己觀點的曲腔關係想法之下，去填上了詞，即知，最善的參考為聲腔格律譜《九宮大成南北詞宮譜》，其次為有點板的沈璟南曲譜及沈自晉的《南詞新譜》，一如筆者於《集粹曲譜》、《天祿閣曲譜》及《天祿閣曲談》裡再三提到的。果爾，則於崑曲新編劇本填詞完成，才不會造成譜曲行家的困擾。

笑談崑曲商調【黃鶯兒】曲牌八個假主腔的真相

對於一個偽學的生成，最終還是有兩過天青，偽敵不過正的一天，但是偽學是如何可以眩人耳目，使當時的人不加以審慎的去驗證每一個證據，而能夠由相信而變成信仰，加上人云亦云的推波助瀾，而形成偽學，在崑曲主腔說的生成上，就可以明瞭世間偽說邪語的能形成風潮，實是人云亦云抄襲陳言而不審慎論學，造就成的。給我們的啟示，就是任何一種理論，先以懷疑的治學態度去驗證，直到驗證為真以前，都不可相信那是一種正確的理論，因為，世間的偽學正多，孰知我所相信的就會是正確的，還是騙盡了二三個世代，如崑曲主腔偽說。

1992年死了的王守泰，對於崑曲的聲腔格律一無所悉，但也有心在崑曲格律方面從事一些研究。不過，一來學問的研究，和從事各種技能一樣，除了後天之外，還是有先天的慧根問題的存在。而且，使用來研究的資料也很重要，如果拿到了一份錯誤的資料，但却因資質所限，無法分辨那是份錯誤的資料。於是論學引用了錯誤的資料，而找不到要研究的真相時，不得已，為了成名，只有出之於巧言騙人一途了。

現在，切入主題了，王守泰拿他爸爸王季烈找高步雲塗改了劉富樑訂譜的《集成曲譜》，號稱是王季烈自己改正了不合格律之處，以損人而沽名釣譽之下，付梓以求成名一夕間之樂。所以《集成曲譜》裡有許多錯腔，王季烈全然不曉，而王守泰更是不曉《集成曲譜》錯腔滿譜，而拿此《集成曲譜》立說。但因為，此譜內錯腔之多，以致於很難找到有何崑曲格律唱腔的規律可言，最後，也為了成名，一定要出版一本

《崑曲格律》之書做為人生目的之下，只有出之於說假話，以繼承他父親王季烈理解錯誤之下所創出的『主腔說』的假格律了。

因此，只要把《集成曲譜》同一曲牌的曲子全部列出來，那麼，其中的錯腔彼此都會相互抵觸之下，主腔說就立即穿幫。所以，作偽的王守泰一定也做過這個功課，因此，一定也知道只要把《集成曲譜》裡同一曲牌的所有曲牌全部列出來，一定自己的主腔偽說全部不能成立，所以費心去找那少數可以拿來舉例的譜例，以證明一個根本不存在的假命題主腔說要紙糊成是真的，想來也是一件苦差事。

於是，在書中談到商調【黃鶯兒】的曲牌為例來看，他找了《茶敘》裡的【黃鶯兒】為譜例（如下），來證實此曲牌裡有八個主腔。（因王守泰論主腔不談是否該音有高低八度，只要音符對即可，故討論時也不論及不標是否高低八度）

芳草掩重門。（『重』有腔 21，『門』有腔 6，故有主腔甲 216）
住仙山，欲避秦。（『秦』有腔 56，故有主腔丙 56）
門前怕有漁郎問。（『問』有腔 653，故有主腔乙 653）
清閑此身。
林泉片雲。（『雲』有腔 56，故有主腔丙 56）
瑣窗不管春愁悶。（『悶』有腔 216，故有主腔 216）
免勞心。（『勞』有腔 65，『心』有腔 3，故有主腔 653）
巫山路遠，（『遠』有腔 56，故有主腔 56）
空費夢中魂。（『中』有腔 21，『魂』有腔 6，故有主腔 216）

當然，《集成曲譜》裡還有很多別的折子戲的【黃鶯兒】曲牌，但王守泰的點智點慧於此特別注意到，絕對不會去選令自己穿幫的例子，於是，他不會去選《廊會》裡的兩隻【黃鶯兒】，為什麼呢。我們看一看《廊會》裡的第一隻【黃鶯兒】吧：

和妳一樣做渾家。

我安然妳受禍。(《集成曲譜》『禍』腔 5216，並沒有王守泰要的 56)

妳名為孝婦我被傍人罵。

公死為我。

婆死為我。(《集成曲譜》『我』腔 216，並沒有王守泰要的 56)

我情願把妳孝衣穿著我

把濃妝罷。

事多磨。

冤家到此，(《集成曲譜》『到』腔 21，『此』腔 6，並沒有王守泰要的 56)

逃不得這波查。(《集成曲譜》『波』腔 232，『查』腔 1，並沒有王守泰要的 216)

王守泰一看，如果拿《集成曲譜》裡的《廊會》第一隻【黃鶯兒】舉例，他所期望的八個主腔，馬上少了四個，有四個天經地義的主腔竟然在《集成曲譜》裡這個譜例裡找不到，剩下了四個，太不理想了，於是，把這個例子丟進垃圾桶去，那麼，再拿第二隻【黃鶯兒】，試試看：

他當年也是沒奈何。

被強將來赴選科。

辭爹不肯聽他話。

只為辭官不可。

辭婚不可。

只為三不從做成災禍天來大。

事多磨。

冤家到此，(《集成曲譜》『到』腔 65，『此』腔 3，並沒有王守泰要的 56)

逃不得這波查。（《集成曲譜》『波』腔 232，『查』腔 1，並沒有王守泰要的 216）

上面這個例子，王守泰還是不滿意，因為，還是少掉了他心目中已算定要的八個主腔，只有六個，有二個主腔找不到，不能用，再找別的例子吧。

當然，他也會想到名折《長生殿·密誓》了。

仙偶縱長生。

論塵緣也不恁爭。（《集成曲譜》『恁』腔 1321，『查』腔 6，並沒有王守泰要的 56）

百年好占風流勝。

逢時對景，

增歡助情。

怪伊底事翻悲哽。（《集成曲譜》『哽』腔 5356，並沒有王守泰要的 216）

問雙星。

朝朝暮暮，（《集成曲譜》第二個『暮』腔 216，並沒有王守泰要的 56）

爭似我和卿。（《集成曲譜》『和』腔 1232，『卿』腔 1，並沒有王守泰要的 216）

王守泰一看，這個長生殿的密誓，一定不可以拿來舉例，因為，他所既定該有的主腔，集成曲譜密誓出竟然只有四個，四個該要有，而一定會出現的主腔竟然找不到，那個例子，也不可以拿出來，自己否定自己。

於是再來看一下《集成曲譜》裡《手談》這一齣裡的兩隻【黃鶯兒】，一看之下，就被王守泰鐵當了，而不敢用不能用。為何要如此說呢。因為，他一看第一隻的【黃鶯兒】：

花院手閒敲，（《集成曲譜》『閒』配 61，『敲』配 6，並沒有王守泰的甲字號主腔 216）

戰楸枰，兩下交。（《集成曲譜》『交』配 616，並沒有王守泰的丙字號主腔 56）

爭先佈擺裝圈套。

雙關那着。

單敲這着，（《集成曲譜》『看』配 616，並沒有王守泰的丙字號主腔 56）

聲遲思入風雲巧。（《集成曲譜》『巧』配 5356，並沒有王守泰的甲字號主腔 216）

笑山樵。

從他柯爛。（《集成曲譜》『爛』配 13216，並沒有王守泰的丙字號主腔 56）

不識我根苗。

王守泰一看，這《手談》第一隻的【黃鶯兒】，竟這麼不給臉，八個想要的主腔，五個都不是，只有三個可以算數，太失望了，大怒之下，揉成碎紙丟到窗外去了。於是隨手再拿來看一看第二隻的【黃鶯兒】：

換局更難饒。

你熱心機，我冷眼瞧。

其中有路應難到。

我推開那着。

點破你這着。（《集成曲譜》『着』配 616，並沒有王守泰的丙字號主腔 56）

雙關那怕能單弔。

笑鳴蜩。

縱橫羽甲。（《集成曲譜》『羽』配 6121，『甲』配 61，並沒有王守泰的丙字號主腔 56）

千局總徒勞。

也是不理想，這次這隻裡，王守泰想要的八個主腔，有六個可以算數，但沒有百分百符合王守泰的期望，於是，失望之餘，拿起了《集成曲譜》再往下翻，千挑萬選，總算閻王不負苦心人，揮汗如雨，嚇出一身冷汗，但終於，反正，每只曲牌因每個字的陰陽八聲不同，本來就會配出不同的聲腔來之下，他找到了同是《玉簪記》裡的《茶敘》齣裡也有一隻【黃鶯兒】，這惟一的一隻令王守泰滿意，比中了彩票還要高興之下，他總算找到了《崑曲格律》裡【黃鶯兒】會有八個所謂他絞盡腦漿所找到的八個主腔的一個完美的孤例了。

於是，王守泰大膽寫進《崑曲格律》裡，然後告訴所有的人說，【黃鶯兒】，凡是每一隻【黃鶯兒】，都一定會出現八個主腔，第一句末二字出現甲字號主腔 216，第二句加第三句末字出現的是丙字號主腔 56，第四句末字出現乙字號主腔 653，第六句末出現丙字號主腔 56，第七句末字出現甲字號主腔 216，第八句末二字出現乙字號主腔 653，第九句末字出現丙字號主腔 56，第十句末二字出現甲字號主腔 216。

但，其實，光從我們只舉《集成曲譜》裡三隻的【黃鶯兒】（《廊會》二隻、《密誓》一隻），王守泰的【黃鶯兒】第二個主腔的丙字號主腔 56 就被《廊會》第一隻及《密誓》推翻；第四個主腔的丙字號主腔 56 就被《廊會》第一隻推翻；第五個主腔的甲字號主腔 216 就被《密誓》推翻；第七個主腔丙字號主腔 56 被《廊會》第二隻推翻；第八個主腔被三隻全部推翻。但光從以上王守泰的手法，就知道他用的是只拿出一隻萬無一失，在《集成曲譜》裡大多數譜例都不成立的少數孤例中的一隻來立說，但後人只要把《集成曲譜》裡所有譜例全部列出來，就可以查覺出來這王守泰的所謂主腔說，只是一場沒有智商的障眼騙局而已。如果把所有《集成

曲譜》的【黃鶯兒】譜例全部列出，就可以發現真相，這【黃鶯兒】的所謂八個主腔，俱俱是假，沒有一個成立。

而王守泰在《崑曲格律》的所有內容，都是用以上手法在炮製隻隻曲牌的所謂的主腔，而使全書成為崑曲史上空前而不絕後的騙術大全，繼起者尚有已亡的武俊達的《崑曲唱腔研究》、最近才死掉的洛地的『依字聲行腔的曲唱』騙局的《詞樂曲唱》，及王守泰第二部主腔騙術大全集的《崑曲曲牌及套數範例集》（1994～1997）之類了，於是，崑曲格律的真相遂被這些所些門外漢掩蔽不見天日數十載迄今。

崑曲格律與曲譜的真相

一、引言

按：此篇原為筆者 2011 年出版《集粹曲譜初集（一）》書末的『代序』，名稱為『代序：集粹曲譜的曲譜校注文導讀』，附題是『崑曲及其北曲曲腔關係大破解；崑曲格律與曲譜的真相』，今稍作修飾。

集粹曲譜，和以往出版的所有崑曲的曲譜，有一個很大的不同點，那就是尤其是校正以往曲譜的錯誤的地方，大多都附有詳盡的校改原因，這屬於一個治崑曲聲腔格律的態度的問題。

以往所有的戲工曲譜，是傳承自劇場曲師的傳本，只是記錄下演劇家們在劇場裡演出的戲場聲口。

而從馮起鳳的《吟香堂曲譜》為矯失，接著出現了葉堂的《納書楹曲譜》，後來又出世了曲師李秀雲受主人命令，以納書楹為參，參酌戲工之譜而編成的《遏雲閣曲譜》；也有依各本綜成的《霓裳文藝全譜》；到了現代以來，則清工大盛，曲譜紛出，其大者，如俞振飛追述其父清工俞粟廬以遏雲閣等坊間慣用曲譜為底本，而編出來的《粟廬曲譜》；清工劉富樑原稿，而被王季烈找堂名高步雲塗改的《集成曲譜》；及後來王季烈找曲師高步雲譜成的《與眾曲譜》、及找高步雲等人譜成的《正俗曲譜》等。

這些清工之譜，除馮起鳳的《吟香堂曲譜》大體尚存《九宮大成》的曲家及崑曲正聲的典型而外，其餘諸清工，有一個

特色，就是它直間接一定是參照戲工之譜為底，然後以自已的認知去改成自己認為符合自己心目中的所謂的格律，但沒有寫出來，他的改戲工之本的原因，是戲工之譜到底犯了什麼格律上的失誤，而或竟被按上一個不合格律的大帽子之下，到底這位清工自己對於格律，懂得與否，誰都無從知道，而只是清唱界被只會唱唱曲，而不識格律的清工，虛名相傳，奉為天書聖經。這對於這些清工而言，真是濫竽充數，成虛名太容易了，葉堂及王季烈的那些改的不合聲腔格律滿書的譜，就被近代以來，喜好唱唱崑曲的清客曲友間盲目相傳，因為隨便怎麼塗，怎麼改，不必要有詳細說明，只要說別人不合格律或破口大罵即可，這『不合格律』及隨意誣陷別人的莫須有的罪名，就滿天飛。

於是清工葉堂亂改《題曲》的譜，被當日的戲工曲師指出不合傳承的應配唱腔時，他只要在納書楹曲譜的《題曲》齣裡大罵曲師『豈不可笑』四個字，就可以了，不必講出他的亂改是依據魏良輔傳承的格律的那一項的緣由；清工王季烈塗改清工劉富樑的集成曲譜的理由，只說因為『不合格律』並傳之後世就足夠了，至於所謂到底不合格律之處在哪裡，王季烈都可不必逐一給個交代，污陷劉富樑的大帽子就可以隨意扣。王季烈在他的那個物理學領域，以他這個親日附日的日本通，翻譯幾冊日本物理學書為中文，也在當世無法成名（直到今世才在一些不能明辨是非者的眼中成了什麼科普大家之類），但在崑曲界要撈名太容易了，隨便塗改，隨便弄個什麼自己也講不明白的主腔，於是馬上成了什麼曲學大師，在崑曲界混出個名堂，豈不真是太輕鬆了。於是，後世的崑曲界良莠雜間，而越是離崑曲正道愈遠的就越橫行，如『錯偽學』的『主腔說』及『曲牌取消說』縱橫神州；『錯偽譜』充斥宇內；以及兩岸拿著錯偽譜《集成曲譜》做學問，以致於『錯偽知』汜濫的腥膻場，推本其源，實在是其來有自，由葉堂開了厲階，王季烈益張其焰，楊蔭瀏、謝真蕪、

謝也實、王守泰、武俊達等清工之倫繼之，遂至燎原，使崑曲的曲譜及格律的真相益加扭曲，以至於更不堪聞問了。

二、從崑曲最後及最宏博的格律大師的九宮大成編者的那些曲師及曲家的時代結束以後，崑曲的曲譜及格律就成了暗無天日一片了。

從清乾隆末葉的葉堂，把他收羅來的戲工之譜，在《納書楹曲譜》裡，依自我作祖的墨筆，隨第六感，依已好擅加改易一通，一如為他的《納書楹曲譜》寫序的王文治於序文內所指出的：『從俗而可通於雅』，即把『俗』譜拿來改些自認為『雅』的腔。就像是拿民歌《茉莉花》，認為某個字原來唱的音不夠亮，改的高些，某些音加些花腔，某些音又降幾個音來唱，於是民歌《茉莉花》會變成什麼模樣的怪歌，就是葉堂的《納書楹曲譜》裡的那些原來崑曲唱腔的寫照，變成四不像的葉氏自創曲了。

但更不幸的，就是這種毀壞崑曲正聲的舉動，那些唱唱曲的清工一無所知，到了葉堂之後冒出來的這些清客文士，所謂的清工，有一特點，就是不參考聲腔格律譜的《九宮大成》及《南詞定律》。而是口耳相傳，崇尚葉堂的《納書楹曲譜》，這是因為清代文人清客界，只會唱唱曲，不會聲腔格律，看不懂像是《九宮大成》及《南詞定律》的性質是什麼，不曉得它們是由昔日崑曲輝煌時代的崑曲曲家及曲師結合心力，完成的聲腔格律之譜，是指導訂譜的曲師及曲家，如何才能據以訂出正確的崑曲唱腔的指南，於是，因不曉聲腔格律，因為去尊所謂的葉派唱口，於是捧葉堂傳人為惟一崑曲界的明燈，連唱唱曲的葉堂的自由心証的隨心之改曲師原譜之作都舉來崇拜。

不知道唱唱曲和譜曲是兩碼事，拿現世的例子來看好了，如

果有人因為崇拜鄧麗君的歌藝，於是認為她寫歌也會成為創作大師的這種一廂情願的幻想，大家一定認為很可笑。因為，歌手唱的好與他是否作曲作的好完全兩回事，真正能當的了唱創俱佳的創作歌手，如周杰倫之類的是少之又少。所以，後世的清客文人這一步走差了，把崑曲唱曲與訂譜當成等號去看，是造成後世錯譜橫行的根源。到了曲學成為學者的禁嚮後，更複如是。

如清末民初的吳梅及許之衡等清工（曲家），已不知《九宮大成》是聲腔格律譜了，而比之於歷來的文字格律譜去看待，而從文字格律譜的角度去挑剔，以顯已識之高，但卻對葉堂《納書楹曲譜》那些塗改正聲變成野狐禪的腔一無所知，如說又一體太多，體例太亂，不知聲腔格律譜與文字格律譜的不同點，就是聲腔格律譜給訂譜的戲班曲師用的，而文字格律譜是寫給填詞的文人看的，其出發點不同。

清初崑曲從劇壇退出前夕的當日的中國一流曲師及曲家們，集合心力，共同訂出聲腔格律譜《南詞定律》及《九宮大成》時，為了適應讓那些不合文字格律的文人的詞，都能訂出譜來，以應演劇實用，所以聲腔格律譜，把所有劇作作了總分析，把歷來劇作裡，曾出現了那些不同體格的詞，分析了出來，分門別類，有層有序，正格擺在前面，不合正格的分門擺在後頭，包羅全備，讓曲師只要一比對，就知對於那些包括襯字、句法，字法不合格式的詞，要如何訂腔，因此聲腔格律譜才要訂出很多的譜例來，讓曲師參考，而不能只訂自己心目中的一個正格，因為要是如此，則對於那些文人所填，不合格式的詞又如何實際來訂譜，不就無法訂了，因此，才需分門別類，列出很多訂腔譜例，尤其對於不合格式的更要全面舉列，以便曲師綜參對付之以訂出腔來，而這種道理可惜吳梅及許之衡及後來的曲界人士不曉，因此其很多論《九宮大成》的言論，都是聲腔格律門外漢之語，

吾於《集粹曲譜》內已多所詳論之了；況且《九宮大成》每隻曲牌亦指出了何隻為正格，也告訴只注重文字格律的，如吳梅這些，只會看懂文字格律的文士，何為正格之體了。當然，今日還有治學者為文談《九宮大成》體例有幾不當的論文，從其論文中，可以體現出，係完全不具聲腔格律基礎者的為文。

但起碼，吳梅還知道一些聲腔格律的皮毛，如訂譜時的『聲既不同，工尺自異』，每隻曲牌有其『本牌的腔格』，還不會如時下一些信奉主腔術者，連這都不懂了，才會去聽信事實以外的主腔術，點頭稱是如搗蒜。故嘗喻之，吳梅與《南詞定律》及《九宮大成》編訂的那些昔日中國一流曲師曲家相比，從其《南北詞簡譜》裡可以看出，反而該書是體例大亂，及依既定主觀立說，及經不起聲腔格律之驗證，即可印証了，吳梅功力之不如，差以往那些《南詞定律》《九宮大成》的格律大師們，已有十萬八千里之遙，已故王正來先生也有論及吳梅所作《南北詞簡譜》係『曲學尚未貫通』，確屬槁論，見其《關於崑曲音樂的曲腔關係問題》一文，而讀者亦可參看本書內〈小談吳梅南北詞簡譜之論南曲【降黃龍】及【黃龍袞】〉之文。而後人學界不少與主腔術為伍的，怎能不令人悲憫其又差吳梅十萬八千里之遙了。

因為連吳梅這些號曲學大師的文士，由於先有了把空有改巧腔唱口的葉堂及所謂的『傳人』，當做神在拜的非嚴肅的治學心態，於是就蒙蔽了其對於聲腔格律真相的治學的眼界。吳梅因崇葉堂的唱口，甚至還給互相吹捧之下形成的『葉堂傳人』的俞宗海（粟廬）寫傳。其南曲的譜曲主張，因治學心態的先入為主作祟，是用其自以為乃正確的納書楹曲譜為腔格參考的本子立說，甚至為了尊葉堂的私心作祟，學術良知都可放棄，還偷天換日，為文胡說《納書楹曲譜》完全合乎九宮大成的格律（見其為九宮大成重印所寫的序文），他又與

清工劉富樑為至交，於是劉富樑也受其影響，而多有參照《納書楹曲譜》為底本編出《集成曲譜》的初稿，雖然也改易了葉堂一些陰陽八聲及基腔的錯誤等等。

而到了今世，因為曲學更衰，工尺譜識者不多，當然連未點小眼的《九宮大成》，在絕大多數現在崑曲界及學術界的業界及學人都看不懂之下，於是王守泰搬出了有點小眼的《集成曲譜》來創主控偽說，於是在兩岸的學界裡，不少治曲學之士，想去研究崑曲的聲腔格律，却在入門的崑曲工尺譜點小眼都沒有學通之前，因為弄不清從何去入門，因之，研究聲腔格律，却不從聲腔格律譜的第一手正確立基出發，在只求速食主義易簡之下，拾到籃子裡的就當成菜，不分是不是毒草，而去引用錯偽兼之的《集成曲譜》治學，而把這種被王季烈找高步雲塗改成充斥錯腔的《集成曲譜》搬上了抬面。用這種錯譜去從事『崑曲格律』、『崑曲唱腔研究』、『曲牌與套數』或『曲牌及宮調』及『腔格口法的研究』、『曲腔關係的研究』等等的情形之下，今世的曲學界治出來的聲腔格律方面的汗牛充棟的東西，都因之不堪《南詞定律》、《九宮大成》這些聲腔格律譜的查核之下，對於曲學就沒有了絲毫成果，如不即時將真相剖明，以扼止錯誤的學問方向瀰漫下去，而《南詞定律》與《九宮大成》的訂譜格律的真相埋沒不彰，則假崑曲及假格律泛濫的歧路就不能轉為正向復興崑曲的能量。

按：有關被王季烈塗改後所出版的集成曲譜的造假錯誤之處，於本曲譜校注文裡也已舉不勝枚舉了，可參考有關的各齣的校注文，而學術人品，俱未必佳的王季烈，亂塗改曲師的《六也曲譜》稿子，近年來還被收入《中國古代曲譜大全》內，留給後代子孫，再為曲學立一墓碑，也可知現今曲學內的聲腔格律界實為荒原莽莽，以紫亂朱，伊於胡底。

但在曲會上，往日唱家們多依戲工之譜之傳承，如劉富樑在《集成曲譜》裡言及民國初年上海曲會都拿著俗譜如《六也》等在唱，八零年代，余參加曲會，攜《集成曲譜》在曲會清唱時，臺灣崑曲界教父之一的徐炎之老師曾表示，《集成曲譜》的譜和習唱者不一樣，而不以《集成曲譜》為然。可見唱腔的傳承，清工之譜不與，也可以看出，像是《納書楹曲譜》及《集成曲譜》，都不被近現代以來曲會的清唱者以為意。戲工之譜雖有傳世久遠的一些誤處，但總比那些連聲腔格律都不懂，只會唱唱曲而隨第六感而隨意塗鴨的一些，如葉堂及王季烈等清工的譜，來得有祖傳魏良輔崑曲正腔的根。

而今世有治學者以幻想治學，還說什麼《納書楹曲譜》成了後世曲界的惟一典範，而且充斥著拿《集成曲譜》治學的用不正確的曲譜的現象，以致造成錯偽學充斥，而處處皆不合於聲腔格律譜的《九宮大成》及《南詞定律》裡的曲譜及格律，而且還有不明聲腔格律的，如洛地等人，叫大家一定要用清工之譜如納書楹、集成、與眾之類，而面對清工之譜裡的錯偽，茫然無知，無怪乎怪力亂神盲目崇拜主控說、洛地的『依字聲行腔的曲唱說』或『土腔說』、『腔調說』等臆說的怪現狀，在那些不具聲腔格律基礎者的誤導之下，實屬因果之必然。

現在，本《集粹曲譜》既以格正往昔戲工曲譜及清工曲譜的錯誤處為宗旨，以訂出完全合乎崑曲聲腔格律的曲譜，則深以以往那些不依九宮大成及南詞定律的曲譜及格律，依已意隨心擅改的葉堂及王季烈等清工曲家為戒之下，出言指出昔日之譜之誤，必求有實據，而摒棄那些清工習見的以莫須有的『不合格律』誣人及以穢言罵人的習性，把真相攤開在這些所謂的清工的傳人及信徒及曲友們面前，所謂崑曲聲腔格律的真相是什麼，故尤其對於修正清工之譜之錯處，明指其

錯犯在何處，而對於俗譜的戲工之譜，則或從寬，因為此乃往往傳承久遠的外誤，或可稍言之而不必逐一長言申明之，而對於那些自鳴通格律的清工的訂譜的錯誤，就一定要指出其曲譜內的錯處，及詳加揭明其對格律一無所知，却反而誣陷他人及無理侮辱戲工的真相，以揭開後世一些虛名蓋世的清工的真面目，撥亂反正，以正視聽及歷來虛妄之虛譽。

拿出真材實料，讓人看到是真的格律大家，始有克值得尊敬，吾對《南詞定律》及《九宮大成南北詞宮譜》的尊敬，是它們乃崑曲格律之度量準繩，分別是由蘇州派曲家曲師，及宮廷、民間曲家曲師大集合所成的崑曲最後的聲腔格律偉著，以此以後，因崑曲退出中國劇壇，傳魏氏正傳的曲師紛紛交迫而亡盡，崑曲曲譜界及格律界一片黑暗，只會唱唱曲，而不明聲腔格律的清工充斥，互吹結黨自捧，兼以愚人，拿其曲譜一比對聲腔格律譜的《南詞定律》及《九宮大成》，令人霍然發現，原來是錯的如此不堪一觀啊，所謂的後世的這些清工的著作，如葉堂，王季烈等的曲譜《納書楹曲譜》、《集成曲譜》、《與眾曲譜》、《正俗曲譜》及王季烈的塗改本《六也曲譜》等等；而此外其他如今世一些曲譜如《粟廬曲譜》、《粟廬曲譜外編》、或實只是曲牌選輯而號稱曲譜的《寸心書屋曲譜》等，比對《南詞定律》及《九宮大成》裡對各字基腔（崑曲南曲）或本腔（北曲）的訂定，可以發現這些譜也都是錯而不合聲腔格律譜所訂的格律處很多，必須重新斧正始克唱出真正的崑曲的正宮正調。

三、校正文是討論崑曲聲腔的格律，故要看懂，必須先有某些格律基礎

有曲友表示，《集粹曲譜》太深奧了，你寫的怎麼我去查譜，都查不到，是不是你寫錯了。

先談是不是寫錯了，寫錯了，當然是要不得的，或竟然寫出了不合於格律的實際的，都是要不得的，但若有無心之過則改，因不齒於以往那些無格的清工的欺世行徑，所以每一折的校注文，往往下筆多至數千言，其中若有恍神致手民之過誤，請不吝賜教以重新核查以改正之。

按校正文是談的聲腔格律的正誤，所以用了很多聲腔格律上的術語，如『基腔』如『本腔』，其實像是南曲的『基腔』，往往是校注文裡最容易看不懂的地方；余在本曲譜很多折子裡都分別有談到基腔的辨別法，但散見於曲譜內，不易搜見，今總論之。

例如，現在某一齣的校注文裡寫道，『此字納書楹曲譜基腔訂 Re，《九宮大成》規定的基腔是 Mi，故葉堂擅移基腔而誤』，但曲友一查《納書楹曲譜》，一看，譜內的音訂的是 Do（尺），於是就表示了，你錯了，你看《納書楹曲譜》的音是 Do（尺），你說它是訂 Re（工），你一定寫錯了。

但請看，本校注文裡寫《納書楹曲譜》的這個字的『基腔』訂 Re，不是說這個字的『腔』是 Re；基腔和腔兩個字是不同的定義，及不同的觀念。說葉譜的基腔是 Re，指這個字如果反推回是陰平聲的字時，可找出葉堂訂下的基線在 Re 這個基線的腔位上，但今天這個實際的字是『如』，是個陽平聲字，從《納書楹曲譜》上看到葉譜把『如』這個陽平字訂成 Do 音，推回去，可以推出葉堂是把這個字的基準腔位訂在 Re，所以若是陰平聲字時應配 Re，但葉堂現在是對『如』這個陽平聲字配腔，他才推訂了 Do，所以因着他把陽平聲字訂 Do，反推算回去，此時他把此字的基腔當成 Re 在訂了（因陰平聲正規上，比陽平聲高一個音，如陽平聲字訂 Do，如陰平聲字則訂高一個音的 Re）；崑曲的南曲的聲腔格律，其每個字都有其基腔；

那麼為什麼在校譜時，一定要用基腔來解釋呢，因為，崑曲的訂譜，都是一定要先明每個字的陰平聲的腔位在什麼地方，才可以訂出腔來。這是崑曲南曲訂譜的根本，其原因，一如本書其他各篇已說明的，即，因為**崑曲和其他的南北曲相同的傳承，那就是『依腔填詞』，每隻曲牌都是先完成了音樂，文人再填進曲辭進去，而且每隻曲牌因為先作曲，所以唱腔固定，每個字所對應的腔也是固定的，才會有『基腔』（基準腔）。**

故而，如果探討崑曲格律，或想要為曲辭訂崑曲譜，甚至探明昔日崑曲譜裡的正誤，如果指不出基腔來，或看不出基腔在何處，那就根本一定訂不對腔，也一定行不對腔，也一定看不出別人的訂譜是哪裡訂錯了。那不就跟從葉堂以來的那些清工如葉堂、王季烈之輩一個樣兒了嗎，那種像瞎子摸象看不懂崑曲的聲腔格律，而講不出某字在聲腔格律譜裡的基腔應訂在何音上，只憑第六感直覺而亂改亂譜的，還真有能能力改正舊譜的不合格律處嗎。

今再詳釋『基腔』是什麼。

四、世間每首歌曲樂曲的每個音都是本腔也是基腔

基腔，好奇怪，倒底是什麼東東？請以家喻戶曉的民歌《茉莉花》為例吧，第一句『好一朵美麗的茉莉花』為例，這一句的旋律是：[音符下加二線表示高音，如 1 表高音的 1]

3, 3, 5, 6¹, 1, 6, 5, 5⁶, 5

每一個字配的音以『，』隔開，換之言，即『好』配 3，『一』配 3，『朵』配 5，以下類推。

這《茉莉花》是一首歌曲，它是由很多句子組成的，每一句裡的每一個歌辭，都有固定的音，這個音不能亂動，我們不能把『好』認為唱 3 不好聽，把它改個音吧，於是唱成 5，

又覺得如果『朶』唱 6，不要唱 5，會比較好聽，於是亂改吧，當然不可以的，因為那麼一改再改，把原先唱腔都改掉了，誰還知道唱的是原來那只民歌《茉莉花》，還是自創曲呢，所以小到一首像是《茉莉花》這樣的民歌，大到貝多芬的命運交響曲，每一個音符都不可以隨心亂改。任何一首歌曲，或是音樂裡的每一個音符，從頭到尾，沒有一個音可以亂動，這是任何一首歌曲或樂曲的常態。

這下子，我們就發覺到了一個事實了，那就是，歌曲的每個字的唱腔都不可以亂動，這只曲子重頭到尾每個音都唱對了，才是這首歌曲。如果任意把唱腔改來改去，就在唱自創曲了，而不是那首原先的歌曲了。世間每首歌曲，歌辭裡的每一個字都必須對應不變的唱腔，這是作為世間任何一首歌曲的每一個歌辭裡的字都必然如此，如果改用崑曲聲腔格律的術語來說，那就是其『曲』（歌辭）及『腔』（旋律唱腔）之間只有惟一的對應關係。那一個字其唱腔固定而惟一。如果我們也用崑曲的術語來說，這只歌曲的第一句的旋律 3, 3, 5, 61, 1, 6, 5, 56, 5 就是茉莉花第一句的唱腔，即是原本這首歌的唱腔，即『本腔』，因為這第一句的旋律不可變，所以『本腔』不會變，世間任何一首普通的歌曲都只有本腔，因不可能變化，故『本腔』永不變。因為『本腔』永不變，所以也不必稱為『本腔』了，就直接叫做旋律，唱腔即可了。

更早時期的歌曲，吾人於此先不探討。而至少從隋唐起，就出現了一種曲牌體的歌曲叫曲子詞；什麼叫做曲牌體的歌呢，它就是這首歌的旋律可以填上其他的人寫的歌辭，而不限於原作詞人的歌辭，但是，這種光是換個詞來照唱的，在現代不也很多嘛，尤其是像很多中外歌曲被本國或其他國家的人拿來，譯成它國文字或另填歌詞來唱的，數見不鮮，但有一個特點，就是唱腔，即旋律一定不動，動的是歌詞。

但是，這種中國隋唐代的曲子，可能是詞體的先驅，也就是說，在曲牌誕生前，也許應是先出現了『詩詞曲』的『詞』的文體，這些唐代曲子，也許名為曲子，實為『詞』的先驅；但無論如何，『詞』是有牌子的，也就是詞人依詞牌規定的句數，字數，平仄去填詞，而且這種詞依記載是可以唱的，而且，在複製歌辭時，和聲韻有些關係。但因主流都是『依腔填詞』，腔先生，而填詞是第二道手續。從曲子詞、詞、宋代俗樂的唱賺等等、南曲、北曲一系列的詞的變體，皆是『依腔填詞』，此吾人已於各論文及著作內多方舉證，今不贅述。但在崑曲之前的南北曲聲腔，皆是固定唱腔，一定不易，但崑曲則向進化方向更走了一步。那就是雖維持固定唱腔，但它開了一個口子，就是可以視填詞文人所填詞，萬一填不合前人所遵的字聲時，可以有調整曲牌唱腔的餘地存在。

於是，聲腔在填詞者不守律之下，必須要嚴格配合聲韻的再調整固定唱腔的，就出現在崑曲（南曲）裡，每只曲牌的每個字，在陰陽七聲不同時，應發什麼音，於清初被聲腔格律譜的《南詞定律》及《九宮大成南北詞宮譜》透過了範例譜給記載了下來。也就是說，崑曲的曲牌就是一首歌，如【懶畫眉】曲牌，我們可以看作是一首叫做《懶畫眉》的歌曲當成曲牌來用，既是歌曲，就像我們前述，世間的歌曲的每個字都有一定的旋律。崑曲的曲牌也是，也就是當第一首作成【懶畫眉】曲牌的那首的《懶畫眉》歌，它的每個字的每個旋律都是固定的，而被取來作為【懶畫眉】的腔，這就是今世曲學大師吳梅在《顧曲塵談》裡所說的：每個曲牌都有它的『本牌之腔格』。

什麼是『本牌之腔格』呢，這是崑曲格律的術語，如果通俗點說，就是《茉莉花》有《茉莉花》的旋律，如它的第一句『好一朵美麗的茉莉花』的旋律是： 3, 3, 5, 61, 1, 6, 5, 56, 5

是茉莉花第一句的旋律，換成崑曲術語而言，就是茉莉花的第一句有它的腔格，那就是 3, 3, 5, 61, 1, 6, 5, 56, 5，也就是第一個字『好』配 3，第二個『一』配 3，第三個字『朶』配 5，以下類推，於是構成了第一句的『腔格』。普通的歌曲及樂曲，本腔即惟一不可變，因每個字位上的字的聲韻的陰陽八聲如何變，腔都不會變，這是一般的歌曲的常態。但若是崑曲呢。

而就崑曲而言，我們以【懶畫眉】曲牌為例，那只做為【懶畫眉】曲牌的原來最早的那只歌曲的《懶畫眉》到底是哪一隻，我們不知道，所以《懶畫眉》歌曲的原本旋律的『本腔』我們不知道，但是因為崑曲曲牌的旋律的改變是有規則的，而這個規則是，用吳梅《顧曲塵談》裡所指出來的這個魏良輔所創的規則是：『聲既不同，工尺自異』。

五、吳梅指出的魏良輔訂譜原則：『聲既不同，工尺自異』

『聲既不同，工尺自異』是什麼意思呢。『聲』指歌辭的用字，用的屬於是陰陽七聲的那一個字。因為每首歌辭的作詞者所填的詞是不同的，因此崑曲因著歌辭的用的字的分屬陰陽七聲的不同（按：因在崑曲南曲訂譜上，陰上及陽上訂腔相同，故陰陽八聲就訂譜而言只有陰陽七聲要區分，故於言訂譜時，說陰陽七聲或八聲都可通用），於是就要調整旋律，『工尺』就是指崑曲所使用的工尺譜的所注的工尺符號，所以這句話用白話文來說，就是：每個字隨著所填歌辭的陰陽八聲不同，於是每個發出來的音就不相同了。

我們以《茉莉花》第一句『好一朵美麗的茉莉花』，它的『本腔』是：

3, 3, 5, 61, 1, 6, 5, 56, 5

如果它只是一首一般的歌曲，就算別人另外填了辭，也是不會變的，於是若有個人，把第一句改個歌詞，變成『看無盡秀美的江山畫』，則還是唱得是上面的本腔 3, 3, 5, 61, 1, 6, 5, 56, 5，這是就一般重新填詞的歌曲而言，但魏良輔創崑曲的訂譜的方法，則是吳梅所指的『聲既不同，工尺自異』，看一看『看無盡秀美的江山畫』和『好一朵美麗的茉莉花』之間的比較，如果填新辭時所使用的陰陽七聲的『聲』與據以參考的原辭有不同了，則『工尺』必須要『異』（不同）了。

拿原『好一朵美麗的茉莉花』第一個字『好』上聲字，而新歌詞『看無盡秀美的江山畫』的『看』為去聲字，則依吳梅指出的原先『好』上聲字，配 3，此時『聲既不同』，新詞第一個字寫的是『看』去聲字，上聲字和去聲字的『聲既不同』，所以『工尺自異』，於是『看』訂出的腔一定不是原先上聲字的那個 3，而是不同於 3 的音才是，至於應訂什麼音呢，在後頭將言及之。

吳梅在《顧曲塵談》裡舉【懶畫眉】曲牌第一句為例，指折子戲《樓會》裡，兩首【懶畫眉】的第一句的詞分別是『慢整衣冠步平康』及『夢影梨雲正茫茫』，但是『工尺則不同』，即所配出來的腔，兩句都不同，會什麼呢，於是吳梅分析了這歌辭字的所填不同的陰陽七聲，則配出來的工尺旋律就必須調整了。

這個調整之法，吳梅大致以例子來舉，但沒有確切說明如何才是譜曲之方法，因為這些方法，古來都沒有被文字記載下來，但我們如果從《南詞定律》及《九宮大成南北詞宮譜》這兩部聲腔格律譜裡去查究，歸納之，可以分析出，每個曲牌裡的每個字，其『腔』（旋律）和『曲』（歌辭）到底有著怎麼樣的一種連動關係。每只曲牌每個字都不同，但從聲腔格律譜裡可以找到規律，這個規律的來由，一比對之下，發

現那就是明代那些曲家如沈璟、沈寵綏所在談有關陰陽八聲的唱法，這些口法，就是因腔格而連動。而像是沈璟談去聲字，要『高唱』，上聲字要『低唱』，像是沈寵綏談陽去聲字要『平出去收』，上聲字要平出再向下（即『平出上收』），等等，他們所談的就是曲牌裡每個字在陰陽七聲不同時，調整原來曲牌的固定唱腔的方法。

由於口法上，唱一個陽去聲字時，要唱的呈『平出去收』，所以訂譜時這個陽去聲字，要從它的『本牌的腔格』（原先的曲牌固定唱腔）的那個平聲字（指陰平，因為崑曲以陰聲為正，只說平聲字，指陰平，去聲字，指陰去）的腔出腔起音，再向上呈『去收』。

不論『高唱』、『低唱』、『平出去收』，它的背後的實際就是以平聲字（陰平聲）為參考軸，也就是所謂去聲字，要『高唱』，這個『高』究竟多高，如何才算是『高』，它的參考點就是以陰平聲為準，所謂『高唱』，指訂腔要訂的比該字原本『本牌的腔格』裡所找出的陰平聲應訂的腔為高，如果該字的『本牌的腔格』的陰平聲位在 Do，則必須訂比 Do 為高，訂多高，《九宮大成》和《南詞定律》有範例可查得。但這究竟實際是如何來配的呢。

吳梅曾揭示了一下崑曲制譜之法裡的『聲既不同，工尺自異』，我們就以《茉莉花》來看，它的第一句『好一朵美麗的茉莉花』的『本牌的腔格』是 3, 3, 5, 61, 1, 6, 5, 56, 5，現在如果那變了的歌辭『看無盡秀美的江山畫』不是普通的一首歌，而是崑曲的曲辭，那麼『看無盡秀美的江山畫』裡凡是『聲既不同』的字，就『工尺自異』了。也就是說，如果聲有所不同，工尺就不會相同；如果要相同，只有新歌辭裡每一個字都要和『好一朵美麗的茉莉花』有相同的陰陽八聲。這就是吳梅在《顧曲塵談》裡所說的『若必欲用舊工尺，

除非填詞時，按舊詞之陰陽，而一一確遵之』，

六、由吳梅所談崑曲訂譜法可證主腔說之不成立

從吳梅這番話，我們馬上就想到了，那些主腔說者如王季烈、王守泰、武俊達所說曲牌裡都有不管陰陽八聲如何，而會不變的主腔，那要真有這些腔不變，必然得『填詞時，按舊詞之陰陽，而一一確遵之』，也就是說，要冒出這些人所稱的主腔，一定得填詞時，按主腔說所舉例裡的歌辭的陰陽七聲，『一一確遵之』，才可能配得出一樣的主腔來，否則『聲既不同，工尺自異』。而且，反而可以了解，主腔說者所舉例裡的主腔，即若真成真，亦是在拿來比較的曲辭裡，陰陽七聲是相同的，則其唱腔也相同，被主腔說誤會此處有所謂的主腔，因為，拿來比對的眾曲辭，正好找來『按舊詞之陰陽，而一一確遵之』的例子，一看唱腔都是相同，崑曲依陰陽七聲調腔的『聲既不同，工尺自異』的基本法則不曉之下，就拿來舉例，以印證主腔說，此即《崑曲曲牌及套數範例集》全書通篇皆誤之原因。

七、陰平聲位那麼重要，為訂腔的基準，於是簡稱『基腔』

從《九宮大成》、《南詞定律》這兩部惟二的聲腔格律譜，及明代聲韻理論家如沈璟、沈寵綏等的談腔格口法，全部加總其論說及聲腔格律曲譜的譜子，在分析研究之下，可以歸納出，每只曲牌裡每個字的陰平聲那個腔發的是什麼音，一定要先找到，才能在去聲字時訂『高唱』，上聲字時訂『低唱』或自平起音再下行，而陽去聲時才能『平出去收』，於是為了便於說明，不要繁瑣的每次都講『本牌的腔格裡的那個字的陰平聲位的腔』等等用字，就簡稱之為『基腔』，每只曲牌每個字都有基腔，訂譜時先確定每個字的『基腔』在那個

音上，也才能訂得出不是陰平聲（及陰入聲）時，這時的『工尺自異』是如何的『異』。

一般的歌曲，只有本腔，不必言及基腔，因為不管字怎麼變，腔都不會變；普通的歌曲及樂曲，本腔即惟一不可變，每個字相對的腔格都是惟一而不變，所以本腔即可看作是基準腔，等而基腔一辭用於一般歌曲及樂曲，其實變的無意義。但在崑曲裡，如果字的陰陽八聲有變，則腔就改變了，而且這個改變，從聲腔格律譜及明代聲韻理論家們的著作裡，可以檢視出，是以該字位上的腔的陰平聲腔的音為基準，於是字的陰陽八聲有變，腔就隨著前述的規律在變，於是在崑曲裡，因為本腔找不到，同時也不必找到，因改變是以陰平聲位為基準，於是找出這條基腔線，等於就代替了本腔線，等同於一首一般的歌曲的旋律線一樣，如今在崑曲裡是以基腔線為旋律的根本骨幹，而成為本曲牌的外在旋律表象而形成的『腔帶』，其腔帶內涵的骨幹，及曲牌本質的中心線，將說明於後。

余於 1996 年出版的《九宮大成南詞腔譜稿》此一以《九宮大成》譜裡分析出來的基腔現象，解析曲牌及集曲的奧秘的著作裡，指出了：『昔人有謂每曲牌有其主腔，可由之以明不同曲牌之曲風，此實大誤。一支曲牌之曲風，剝析其陰平聲字音串之音流及每句末一字之收束，曲風之建立由之，並非所謂之主腔，且世之所謂主腔者，不同曲牌往往相類，焉可執偶或雷同之腔，而謂之主腔，曲牌曲風之骨幹，實不與焉』。（第 21 頁）這裡面所提到的『陰平聲字音串之音流』即為基腔線的同義詞。

文字格律譜裡，那些須填平聲字處的平聲字腔是基腔，而不知道非平聲字處的每個字，只要依《南詞定律》及《九宮大成》詳加探究，也都可以推定基腔，只是也有可能多基腔的

可能，因這是後人推定的，但這些基腔，也必須有《南詞定律》及《九宮大成》這些聲腔格律譜的依據，始克成立，不能自己說了算。

為何說每字都有基腔，因為雖在文字格律譜（傳統上稱為《曲譜》），如沈璟的《南曲譜》或後世常用的《欽定曲譜》（或稱《御定曲譜》），甚或今世吳梅的《南北詞簡譜》之屬，規定曲牌裡文字的句數，字數，平仄，甚至板眼等，對於曲牌每句每字該用平或仄甚至不可用上或去也有所規定，但實際上，詞家填詞時，或因文才所限，於是常不合平仄至多，在不是平聲字位處也填了平聲字，於是此處如要配腔，仍需訂出基腔來，使克作準。必須為每一字都找到基腔，始克應付萬變的辭作。也必須為每字找出基腔，才能真正完美的分析曲牌的曲風及特性。如此一來，不就是一隻曲牌裡每個字都是有基腔，

而且更重要的，即是，那些仄聲字位上的音，包括了入聲字，因為入聲字，是被當成仄聲字，但在平聲字時，它也可以代平，以致於，在文字格律譜裡，入聲字是平仄通吃，應填平聲字的字格，可以填入聲字，應填仄聲字的字格，也可填入聲字，而在崑曲訂譜裡，入聲字訂如平聲字，即，陰入聲字訂陰平聲的腔，即訂成基腔，陽入聲字，亦如陽平聲字，訂成基腔下一個音為其正常腔格。如此一來，即使是文字格律譜裡的那些仄聲字位置上，也要訂出基腔在何處，因為，只要是填詞者填出入聲字，那也是合於文字格律譜，如無訂出框架腔，讓那些訂譜者比照訂出腔來，則如何能付諸實用。

故而崑曲（南曲）曲牌內，每個字都有一定的基腔，即，如世間任何一首歌曲一樣，從頭到尾每個字都不可以任意改變唱腔，崑曲南曲每隻曲牌裡每個字都不可改變基腔的音，即知，每隻曲牌亦如世間每首歌曲一樣，每個腔都不可以變，

但，對崑曲而言，即是指每個字的基腔不可以變，因為一如世間任何一首歌曲的每一個音都是基腔，不可以有一個音改動。崑曲則是每個字的腔格都不可變動（因每個字都可以找出平聲字的框架腔），也就是，崑曲每隻曲牌的原形即是一隻隻歌曲，崑曲的根源即是先有旋律被寫定了，曲辭是後來的文人加填上去的，此所謂崑曲的『依腔填詞』，不就因而可以自明了。而同時，像是主張沒有曲牌，崑曲都是依字（聲）行腔的洛地先生的『曲牌取消論』，或依據洛地之說衍伸出來的『腔調說』等等，也可以因之而證明是完全屬於其臆想，把律詩的那種依字（聲）行腔的吟哦法，引申到崑曲曲牌上，這是完全經不起驗證的。

八、崑曲曲牌在基腔線的上下方呈包絡線範圍內予以行腔

如果有學過物理學的波動學，可以知道一條波動線有波峰，有波谷，而依著一條基線為中心在移動，崑曲曲牌的旋律線，就像是一條波動線。

任何一首歌曲，從頭到尾形成一條細線狀的音的波動線，如『好一朵美麗的茉莉花』的旋律是 3, 3, 5, 6 $\underline{1}$, $\underline{1}$, 6, 5, 5 $\underline{6}$, 5。

馬上看出這一條旋律由低處 3 升向 5 又升向 6 再升向 $\underline{1}$ 再降到 6，降到 5，升到 6，降到 5 的波及波動線，這條旋律線上方與下方的音，好像也沒有什麼對稱或規律可言，故也找不到對稱波才有的一條基線。

但崑曲則以每個字的基腔那個陰平聲字為基線，如果換填陰去聲，必須配比基腔高；陽去聲，從基腔出腔起音再上行到基腔上方去聲腔的音域；陰入聲定腔同於基腔；陽平聲定於低於基腔一個音（為標準，低至兩個音不可用，要以聲腔格律

譜為準，如果不合，即稱為『配腔或行腔太低』；陽入聲字定腔如陽平聲字；上聲字配於基腔下方，或自基腔出腔起音後下行於基腔下方，以呈『平出上收』；所以以基腔為基準，崑曲的旋律是上下有包絡線的粗大旋律帶。陰平聲（及陰入聲）字的基腔的線成了中心線，下方的是應配在基腔下方的上聲字腔及陽平（陽入）聲腔，基腔上方的是去聲字，包括先起自基腔再向上行的陽去聲腔及一開始就高於基腔的陰去聲腔，以基腔為中心，上下方形成包絡。

每一句曲辭的每個字的基腔都在波的中間形成基腔線中心，而整個這曲牌的這一句的腔就原則上隨著基腔為中心而起伏，起伏的原因，一是在這一句的各個字位的上基腔（即腔格的骨幹）有變化，二是因陰陽八聲而變而造成起伏，兩者交相作用的範圍，原則上，就在形成的基腔線的上下方的包絡線內。

偶有出線狀況，往往可能是連續兩三個去聲或上聲字並用，或像葉堂往往靠故意把去聲高揭到極高以嘩眾取寵，或上聲字及陽平（陽入）聲字，低到極低而造成出線，這種出線，因填詞者填詞不佳，連用數個去聲或上聲字造成，或譜者搞怪（如葉堂），出於包絡線之外，上聲字的極低及去聲字的極高不算有錯（因並沒有違反去聲字高於基腔，上聲字低於基腔的訂腔的格律），但陽平及陽入聲，常格下不可配低於陰平聲基腔一個音，否則即為『配腔或行腔太低』，但可以檢視聲腔格律譜發現，這些上聲字的極低及去聲字的極高，都不是聲腔格律譜的『常格』（正常的格式格範）

九、為何集粹曲譜裡常言某字『配腔太低』或『配腔太高』，即因該譜配腔出於包絡線之外

例如本譜校注文常指出如『葉堂此字配腔或行腔太低，應正』

之類，且常於陽平聲字配腔指出此錯誤，這是因為陽平聲的配腔應比陰平聲低一個音，如果此時發音配低兩個音或更低時，就成為特例，特例不可用，要查聲腔格律譜的《九宮大成》及《南詞定律》，如果查得到有此種特例於此處可用者，即可承認該譜合律，否則言其配腔太低，常有唱成上聲字的發音之嫌。

因如果單一字的配腔，上聲字可以配到極低，也可以低於陰平聲一個音，兩個音，……只要配入『低唱』（即低於陰平聲即可），而且，配如葉堂搞怪配到極低皆可。

但在崑曲如有陽平及上聲字連用時，常見兩字同低於陰平聲一個字；或上聲字低一個音，而陽平聲可以比上聲字更低，低成二個音；如兩個陽平聲字連用，則往往不可以把第一個陽平聲字降成低兩個音（第二個陽平聲字低一個音），除非聲腔格律譜在此處有此證明可用的範例，這是因為，如此一來，第一個陽平聲字就有唱來如發一個上聲字的腔，就不能符合崑曲唱腔的最基本前提的唱準字的聲韻了，故尤其於兩個陽平聲字連用時，舊譜有把第一個陽平聲字低唱比陰平聲低兩個音時（而第二個陽平聲字配低一個音），這第一個音常被如此配腔，卻不合聲腔格律譜的範例時，稱之為『配腔太低』，諸如此類，是去查明聲腔格律譜，以證其不能如此配太低（低至陰平聲位之下兩個音或上聲及去聲字配腔出於聲腔格律譜所訂之各腔最高最低配腔的包絡線之外），除陽平或陽入聲的『配腔或行腔太低』是個錯腔，上聲或去聲字的配腔或行腔太低或太高不算有錯，只是不合常格，一如前述。因為上聲字唱再低，還是上聲腔，去聲字，唱再高，還是去聲腔，不會像，陽平聲或陽入聲的太低，就會發音低到了上聲腔域去了，而造成錯腔，因為，把陽平（陽入）聲字唱成了和上聲字不分了。

只要明白各字的基腔，可以推想到這一句的行腔是怎樣的一種波動形態，像是集曲的奧秘及組套的奧秘全在這基腔線。必須瞭解每個曲牌每個字的基腔是如何建構，才會明瞭各曲牌的特色及集曲的奧秘與聯套的奧秘。

我們說過，曲牌的波動，受基腔波動的影響，加上陰陽七聲不同的影響，而構成崑曲這一隻曲牌的這一句的行腔方式，即，原來曲牌的『本腔』不知道是那一隻歌曲，但『本腔』的旋律通通在任何別的一隻範例曲牌，以基腔為中心形成的行腔包絡帶包絡範圍之內了。不必要找到『本腔』，任何一隻九宮大成裡的正格範例裡的該句的基腔構成的包絡帶，即已經完整可以取代『本腔』了。

當然，如果像後世很多包括吳梅在內的清工，去以納書楹曲譜當成腔格範本，乃是以錯誤百出的腔當成調腔標準，當然，調整出的腔也多不成其正確的曲牌的腔格及配腔，因之像是在《吳梅全集》裡收錄的，吳梅以納書楹曲譜為訂腔腔格，而譜出來的那些譜，也經不起聲腔格律譜的查核，發現其係錯腔紛紛。

基腔的中心線如此重要，可不可以找得出來，當然可以，只要把這一句曲辭全部改成陰平聲字及陰入聲字的組合，再查找每個字的配腔在哪裡（當然要在聲腔格律譜裡去查），於是這些配的腔一個個連起來，就形成了一串基腔。接著就可以劃出這一句的基腔線了，再進而把《九宮九成》及《南詞定律》，每個曲牌每個字的所有配腔的高或低點注出，看到基腔及其上下方密密佈佈的點點高低點，其上下外緣的連線行腔包絡帶了。有時，因聲腔格律譜譜例不足，所以有的高低點沒有找到，則以虛線相連。

如此看來，一隻普通的歌曲及樂曲有不變的『本腔』，崑曲每只曲牌找不到其原本曲牌的原來歌曲的『本腔』，卻可以

找到這只曲牌的『腔帶』，包絡在基腔上下方而呈現帶狀的旋律帶，這只曲牌的陰陽七聲不管如何變，最後每個字的配腔都處於『腔帶』之內，所以普通的歌曲或樂曲的波是一條線狀，而崑曲曲牌的波的總和是呈帶狀。

如果，有一句崑曲曲牌由五個字組成，每個字都有基腔，是為陰平聲及陰入聲配腔之音，其上方必有一音，如前所述，從《九宮九成》及《南詞定律》查得的陰去或陽去聲高點的音，其下方必有一音，是從《九宮九成》及《南詞定律》查得的上聲或陽平（陽入）聲最低點的音；每個字都可以查到各高點及低點，則可以看出每字的高點連成的包絡線上緣之間與每字低點連成的包絡線下緣之間，可以看出呈一條『腔帶』，這五個字如何定陰陽七聲，所配腔不會出於這個腔帶之外，這就是崑曲曲牌的腔的奧秘。

為何有人會問何以相同名字的曲牌，唱出的唱腔，怎麼是有不同，其規律就是如上的說明，而真正這些腔如何配，都有規律，其終極的事實，就是不出於其各曲牌各自的『腔帶』之下，（有時，因聲腔格律譜譜例不足，所以有的高低點沒有找到，則以虛線相連）

一個『腔帶』來分析曲牌太不方便了，於是只要以基腔線分析，去掉上下包絡線，如蜈蚣，只看其彎扭的軀體，不必去看百足，因百足是隨着軀體的彎扭而呈彎扭，基腔線就是曲牌的軀體，上下包絡線即其百足，隨基腔線的扭曲而上下包絡線也扭曲，而且，如下所述，包絡可以被搞怪而被改變，以求唱來悠揚跌蕩（如葉堂），但軀體不因表象的包絡線而被改變，故包絡線千變萬化，尺在每個訂譜者心中（但從《九宮九成》及《南詞定律》裡可以看出，高低點的訂定是有常格的），但腔的本質則在軀體的基腔線上，不因包絡線被訂譜者故意求名而搞怪改變，而隨之起舞。

如上所言，因為包絡線因譜者如葉堂搞怪，不依聲腔格律譜的常格，而訂的特高或特低時，此時的包絡的腔帶就變寬了，而且如有的上或去聲字，沒有搞怪，有的有搞怪，此時，上下方的包絡線的形狀也歧出於原有的包絡線。而從這種腔的改變，似使人會誤用直覺做出錯誤判斷，以為基腔線必被改變了，雖包絡線被歧出，但是事實上，這只曲牌的本質（及基腔線）卻未變，因此，可以看出，包絡線是表象，並未改變實質的基腔線，因之，從聲腔理論本質來看，包絡線如何，是不重要的，重要的是那一條作為曲牌本質的基腔線。

於是我們又可以明白了一個事實，那就是，所有只從崑曲旋律的表象，即上下包絡線的旋律線去找崑曲的腔的規律的，一定找不到，也因此，我們可以瞭解到，像是主控說的者如王季烈、王守泰及武俊達，只從崑曲曲牌表象的旋律，即所謂的包絡線，出發而想要去找曲牌的規律及主控，是不會找到的，因為包絡線可以被譜者搞怪改變，如葉堂，於是在找不到之下，除了說假話提假證據之外，就不可能有發跡成為崑曲格律大師的偽名的可能了。推本其錯誤思考之源，這都是不明崑曲的聲腔格律，而才在包絡線的崑曲旋律表象去找規律，那一定是徒勞而無功，而且，根本不能解開古來很多崑曲聲腔格律的謎團，如『務頭』等的真相。

不通聲腔格律，只從崑曲旋律表象，想要破解崑曲曲牌及格律的奧秘的一個習見的作法，是費力去分析研究崑曲的『依字行腔』，想弄清所謂的前後兩字時，前後兩字的連絡的規律。如果我們明白了南曲的腔格乃是有依曲牌不同，而各有其既定的基腔線，就知道，曲牌裡前後兩個字的連續是沒有規則可以提煉出來的，為何如此說，如果前一字基腔在 1，後一字基腔在 5，則前一字陰平（陰入）時配在基腔 1 上，陽平（陽入）可能配在低音 6 上，上聲字可能是配低音 6 或更低，去聲字，若陽去聲，正格常自基腔 1 起音向上收至 3

或 5 或 6 等……。而陰去聲則直接配在基腔 1 的上方，如 2 或 3 或 5 或 6 等等，而第二個字基腔在 5，則其陰平聲字就配在 5，從前字的陰平聲 1，後一字竟然陰平聲在 5，則陰平與陰平的前後兩字，竟然音是從 1 向上大跳到 5，和這些對聲腔格律外行者一般所定義兩陰平聲字相連時，兩者的音應是『同度』或『高低一、二度』或『兩字合用一腔格』（楊蔭瀏的《中國古代音樂史稿》下冊 887 頁起的『南北曲字調配音表』）完全不符。

可知他們在列表時，是對於不合其所列的就當視而不見（一如王守泰泡製主腔時的方法），用的是以偏概全的障眼術來治學。吳梅可沒有訂這種因不明本牌的腔格才會去搞的這種表，因為吳梅至少還知道『本牌的腔格』最大，行腔之本不是只看前後字陰陽八聲，而且也要看前後字的腔格（其骨幹即基腔，但吳梅不明此的），兩者兼之，才可以行腔，不是光是『依字行腔』。因此，又可看出洛地先生的『曲牌取消論』或曾永義的『腔調說』，倡『依字聲行腔』或王季烈及王守泰倡『連絡主腔』是不與崑曲聲腔格律同行共路的，而偏偏楊蔭瀏就是最反對崑曲會有『格律』，因在《中國古代音樂史稿》中大罵沈璟及吳梅這些他所定罪為『格律派』的學人，把崑曲簡直是當作是訂譜者的創作了，一如不少西洋作曲家寫《小夜曲》，各自腔不同，但，很可惜，崑曲最守的就是格律了，因此，不管楊蔭瀏也好，或其他不少學者，只從腔的表面去分析，然而只要明白了崑曲訂譜的根本原理的基腔，就知道這些只挑符合才列的偽表的結論都形同廢紙，若而還用了錯譜《集成曲譜》，則連舉例都舉成錯偽譜例，則更糟（如武俊達的《崑曲唱腔研究》、王守泰的《崑曲格律》及《崑曲曲牌及套數範例集》這些書）。楊蔭瀏至少治崑曲聲腔之學，多用到《九宮大成》。

十、談崑曲內的北曲的格律

以上所談是崑曲的南曲，但可以說，是崑曲的全部，為何如此說，崑曲不是還有北曲嗎。是的，現今的崑曲譜是有北曲，就和現今崑曲譜也是包含了時劇——那些不是崑腔的戲，而北曲，其實不是崑曲，有元代北曲的影子，在明代崑曲初起後，就有曲家談及崑曲裡的北曲是『古格猶存』，因為魏良輔創崑腔，並沒有給北曲訂腔，北曲在明初就產生了不少變異，吾人已於其他著作裡有所說明。而到了崑曲興起後，也有變化，有些曲牌變的更有些崑曲味了（如有些曲牌的某些句末字產生了為上聲字專用的『聲韻腔』），但因無人訂正確腔譜出來，故明代的北曲，其腔已與元代的北曲有所變異，而其發展就如同原野上的蔓草雜生，而北曲的同一曲牌的唱法就往往不同，似乎有很多曲子都是這隻曲牌的唱腔，這在《九宮大成》裡就可以看到。北曲一直要到《九宮大成》，才首次訂出聲腔格律，把幾百年崑曲裡的北曲加以釐整成為可以依遵訂譜的格律。

北曲的格律，也不是崑曲南曲的格律，它不是對曲牌每個字去依『聲既不同，工尺自異』，雖則具有一些牌子體所共同的特性，工尺的安排上有些依乎聲韻的痕跡，但往往不太明顯。它比崑曲更屬於一般我們所談的歌曲，因為，北曲的曲牌，從分析《九宮大成》，可以發現到它的腔就是整首的歌曲，即曲牌的那首歌曲的『本腔』的全部或大部（因北曲可以減音，故《九宮大成》範例裡的某句的旋律線不一定是本腔及其衍生腔的全部，本腔及其衍生腔裡，有些腔是在得在別隻曲子的範例內去找的），是呈現在旋律線裡。

馬上，就有曲友看過《九宮大成》的，就有異議了，表示，你說每隻曲牌就是整首歌曲，但為何每個譜例都沒有完全相同的呢，一首歌，不是惟一的旋律嗎，不能亂更動的嗎。我們先不說，北曲裡的每隻曲牌可能有不同的歌曲（這又顯見主腔說不成立，北曲的歌曲，同曲牌若有不同的歌，則旋律構成

已不同了，主腔從何起；且主腔說之於北曲，又因北曲因句法漂移，造成多本腔的現象，故主腔說更加不成立；詳見後），如北曲裡【上小樓】曲牌，有很多歌曲都名為【上小樓】，所以，讀者所看的不同，可能原因之一，是因為北曲曲牌裡，【上小樓】就同名的很多，而旋律是不同的。這種不同旋律的先不討論好了，我們要談的是，即便明明白白看來就是同一首歌，但怎麼這隻譜例和另一隻一比對，唱腔還是不完全相同呢。

十一、明代北曲格律混亂的來源

我們也以近取譬，拿民歌《茉莉花》來看。如果《茉莉花》是北曲曲牌【茉莉花】的本腔，即本來的最初那一隻《茉莉花》曲牌的原曲，當它被拿來當作曲牌後，就被當成填詞的對象了。我們知道，元雜劇的這些北曲，它的特色，就是可以加很多襯字，甚至加句子（有時又減句），如果現在有一位詞人填詞時，把本腔的第一句『好一朵美麗的茉莉花』加了大一堆襯字，如『哎呀只看見這些漫山遍野的美麗純白的朵朵茉莉哎呀花呵』，這時要把原來的這一句的旋律 3, 3, 5, 61, 1, 6, 5, 56, 5 來配，音都不夠用了，怎麼辦，於是曲師就開始把原來這句的唱腔裡去加音了，來應付填詞者的加襯字，如果填詞者添了一句原先沒有的一句，怎麼辦，於是曲師又為這句多出來的句子去創新腔了，於是另一首多了一句的《茉莉花》曲牌旋律產生了，日後，另一位曲師又看到了原先句數的詞作時，他手上拿的是已被加了一句唱腔多了一句的《茉莉花》的曲譜，他要怎麼辦呢，於是他依自己的選擇去刪掉其中一句的腔，而他所刪的也不一定是上一位曲師原先增的那一句的腔，或襯字沒有那麼多時，他又依己意再減掉一些音，於是，我們就發現到了，啊，那麼這時他的配腔不就和本腔有一句不同了嗎，或每一句的唱腔的有些音不就不同了嗎。是啊，於是後來的《茉莉花》曲牌的旋律產生了有

一句腔和原先那隻曲牌的本腔不同的腔出來了，或產生了同句裡的音不完全相同的情形。所以我們可以看到《九宮大成》裡的北曲譜例裡，北曲曲牌的歌曲的音不完全相同，是因為襯字及增句（偶有減句）而把本腔加以擴充，後來又有新作減回或減少所造成（而且北曲還有可以減音的格律特性），於是也變成原來的本腔究竟是哪一隻，我們也不知道了，但比對《九宮大成》裡的譜例，可以發現到這些加加減減的音，取其交集及聯集，也就是去還原之，本腔即呼之而出了。

十二、崑曲的北曲的『本腔最大』

北曲在崑曲興起後，因為沒有格律可遵，以致於在不同曲師，針對填詞的襯字及增句現象，因沒有什麼嚴格的聲韻格律要遵守，於是就配合手頭上的譜，在盡量於安排曲辭的擱放時去適應各詞作的粗略的聲韻要求，如上聲低，平、去聲高，但如果本腔配合不了聲韻要求擺放時，也不必掛懷，這就是北曲格律的第一條：『本腔最大』。如果字聲配合不了本腔去擱放之下，則寧可依本腔自由擺放曲辭。而且擺放時也不一定擺放在一定位置上，而造成從曲辭的角度來看，本配給此字的音配到前一字或下一字，或多字之間隨意擺放而產生了『旋律漂移』現象。

也因此，像是那些對聲腔格律實無所知的楊蔭瀏及王守泰、武俊達等等，的論北曲前後字的音調配音表，也是不明聲韻於北曲只是擱放時的附屬存在，於是搞不懂北曲是依歌曲的方式『依腔填詞』，曲牌的旋律先已寫好，文人墨客再來配詞，而對於為何一個上聲字也可以配高腔，去聲字也可以配低腔之下的原因，也一無所悉之下，竟說北曲是上聲字可配如去聲字，去聲字也配可如上聲字，這種用聲韻掛帥的崑曲南曲模式，也削足適履，以套用在北曲，實足可以看出曲學裡的聲腔格律此一板塊，自《九宮大成》及《南詞定律》那

些格律大師故去後，幾百年來，一直以來的衰頹破敗的現象。

十三、崑曲的北曲可以減音

也就是說，比對《九宮大成》每一範例裡的每一句的各音，我們可以發現到北曲的格律，即，它是可以減音的，即一句唱腔，我們可以只擇其中的一部份（但尾腔一定要取，因涉及調性問題，也有減音可以掉尾腔的，這是特例，於某些曲牌某些句的末字始可成立的，當然，也要依《九宮大成》有的，才能算數），它的源由，即是北曲的加很多襯字的現象，而造成本腔的擴充（被擴充的腔稱之為本腔的『衍生腔』，視同本腔），一旦另一位作家填詞襯字變少，則必須減掉一些音去適應之，因此，可以看出，北曲的格律是因着北曲填詞的特性而相應匹配而生的。所以北曲格律裡可以減音。

十四、北曲本腔裡的衍生腔已被《九宮大成》固定形成格律，不可再腔內加腔

我們以上談過北曲格律零亂的緣由，是因為可以加減襯字及增減句。不過，也不是所有北曲的曲牌都是那麼的常常加減減字與句的，如聯套的首隻都比較格式有規律些。如仙呂宮首隻的【點絳脣】、正宮首隻的【端正好】等等，而第二隻尤其格律特零亂，如仙呂宮第二隻的【混江龍】、正宮第二隻的【滾繡毬】等等。而在《九宮大成》出現以前，因北曲沒有聲腔格律可遵，劇場曲師們可以隨自己的體會，去自由加腔以應付多出的襯字，但從《九宮大成》確定北曲聲腔的格律以後，後人要訂譜，只能把本腔及以往的衍生腔，經《九宮大成》的曲師及曲家認可而保留下來的，做為惟一能夠使用的訂譜之腔，而不能再自我任意加音以致於出於《九宮大成》聲腔格律範式之外，即不能有不合格律的自由了。故不能再隨意自己加些音於本腔內，除非《九宮大成》有譜

例顯示這些音都在其本腔及衍生腔舉列之內。

十五、北曲以句為單位的接龍

我們前述到，因為北曲往往產生增句去填詞，如下一位作者又不照增句時，則原先被加一句配腔的曲譜，又由另一位曲師作主去減了一句他的選擇的減句，長年下去，於是從《九宮大成》裡可以看出來，北曲的各句的位置似前句的腔有置後句，後句的腔有置前等倒錯現象，其源由，就是由於北曲有增或減句的特性，每位曲師在擇增減時，其選擇的不同，而造成句法的飄移，於是產生很不規則的現象，於是，在每句訂腔時，必須依《九宮大成》的格去審視之，尋求其當的腔。由於句法前後的零亂，這時必須依《九宮大成》的範例亦步亦趨，不可偏離，為何如此說，因《九宮大成》是聲腔格律之譜，北曲又格律零亂，《九宮大成》的功在崑曲的北曲，首訂出北曲的聲腔格律，故《九宮大成》為北曲格律的創訂者，其功同魏良輔、梁辰魚等人的創崑腔。

因此，北曲曲牌裡每一句要如何接，要《九宮大成》有的，才能夠引用，尤其最好以其譜例裡的正格譜例為主；也就是北曲裡，每隻曲牌的每一句，以句末音為其調性的表現出發，前一句的末音和第二句的末音之間就有規律性可以尋求，我們說規律性，是因為，如果不依《九宮大成》裡各句的末音的接龍去接下一句的話，則後人的訂腔就不是依《九宮大成》的各範例的各句的句順的先後在訂腔而成為不合《九宮大成》的格律了，所以才要大家依《九宮大成》為範，這一句的句末音如是 3，從《九宮大成》去找，其下一句可以接的是句末音的如是 5 或 6，則我們擇用的必須是句末音為 5 或 6 的《九宮大成》哪隻曲牌裡的那句的本腔（含衍生腔）作為訂腔標準。但須注意的是，不是眼睛看到的句末音是什麼，即代表這一句的句末音是那個音，因為北曲的句

末，有時可以加音，有時可以減音。

十六、北曲的某句或某些句的移調現象

北曲的某些曲牌，於某句或某些句可以移調，當然，今人訂譜時要如此做，以求譜出來的旋律多變化有色彩，也需《九宮大成》有範例者始可認可之，才符合聲腔格律，不能自己任意移調，而且前後句也應注意到接龍現象要符合之。至於，這種某句的移調在崑曲的北曲裡的源頭，因無文獻可徵，暫不做臆度。

十七、北曲裡的整隻曲牌移調而以原調式的實音記譜現象（移調式）的局限

某些曲牌，可以移調。其實移調唱，本不足為奇，但，如果是記譜時是使用未移調前的調式，去記譜移調後的譜，在崑曲南曲裡，除非某些集曲有這種現象外，南曲是沒有這種移調式（移調而以原調式的實音記譜）。則在北曲裡，有，但必須是《九宮大成》裡，此曲牌有這種移調式記譜的範例，始可以遵之，因為這種移調式的腔，從《九宮大成》裡發現其實已成為一隻新的曲牌了，有其自己的本腔，並不是把原曲牌的調式移調後，以原調式去記譜移調的譜那樣，事實上，又產生了新的本腔要遵守。亂移調的顯例，如今世唱各錯偽譜裡的《折柳》，係依葉堂的《納書楹曲譜》的唱腔，葉堂把四隻北曲【寄生草】移調去唱而記以原調式，《九宮大成》並無可以把此曲牌可以移調而記以原調式的記譜範例，則葉堂的做法，並不是格律所認可的移調格的方式，只是葉堂自創曲罷了（詳見集粹曲譜《折柳》齣的校注文）。同樣，如葉堂把南柯記的《花報》的北曲都移調成移調式，全與《九宮大成》的格不符，皆是葉堂自己的自由創作而不是崑曲正腔。（詳見《天祿閣曲譜·花報》齣的校注文）。

葉堂就是喜歡標新立異搞怪，在崑曲正腔上改來改去，甚至於亂移調式，以求改高改低聽來『悠揚』及『跌蕩』，以搏得被稱頌葉廣平的唱口是如何的『悠揚跌蕩，直可步武元人』（清·錢詠《履園叢話》），其實，只要拿其《納書楹曲譜》裡的譜，和《九宮大成》及《南詞定律》裡的正確曲譜一比對，即知唱的是野狐禪之曲，與真正的崑腔正腔有差。即如前所述，就像是某位歌唱家把民歌《茉莉花》拿來，把其中的唱腔，改高改低，唱來悠揚跌蕩，大家一定不會稱頌他是在把《茉莉花》唱的『悠揚跌蕩』，而應是認為根本是破壞《茉莉花》唱腔的劊子手，吾於葉堂之於崑曲，經檢視聲腔格律譜以明其譜的唱腔真相後，亦做如是觀。

崑曲音樂結構分析提綱

這裡所定義的『崑曲』，指的是崑曲的南曲，而不含崑曲裡的北曲。因為，崑曲的北曲，雖源於元代的元曲，其初為燕樂二十八調，每一曲牌皆固定唱腔，而係宋詞依腔填詞之續，惟明初以來，工尺七調大行，元代的北曲，至明代於崑山腔興起以前，已經因宮調自由上下而不復燕樂二十八調之初（詳見明代託名祝允明的《猥談》：『一時高下隨工任意移易』），但仍是快口唱過，依腔填詞，一定不易，一如嘉靖年間黃佐《樂典》所言。

而至南曲的海鹽腔盛時，北曲更因世好南曲新腔而呈現不振，到了南曲的崑山腔勃興，則不但北曲大多數曲牌廢唱，且連唱腔亦皆完全自由配字，連各曲牌的腔亦常產生了變腔，不再各曲牌皆定腔，其中之格範雖猶可於《九宮大成南北詞宮譜》尋繹一些，但亦未盡得索解，一如沈寵綏《度曲須知》指出，明末的北曲是找不到唱腔與用字的陰陽四聲間的關係，皆更為依變腔而自由填入想填的詞。

這種演變，乃因崑曲以南曲為主，北曲的自由演變，復加崑化如沈寵綏等所指出，則唱腔中更添加不少柔靡的音符，於是崑曲裡的北曲乃與崑曲重心的南曲之格律全然相異，不在本文的討論之列。

一、前言

（一）、崑曲曲牌以固定唱腔為基底，依字聲『調整』曲牌原有的固定唱腔的腔

崑曲音樂的音樂結構，指的是崑曲（如前所說明，於本文中僅

指崑曲裡的重心的南曲)的每一曲牌唱腔音樂的結構。

而談到此，則最重要的觀念必須先說明，即，南曲裡的崑曲，源於像是張鳳翼、魏良輔、梁辰魚等人把當時的南曲的海鹽腔加以『新聲』化，而南曲如同北曲，而更如同宋詞，如同更早期的樂府詞、曲子詞，都是一如中國傳統的以樂與詞是兩分的傳承，即，樂工傳承。因為，音樂在中國傳統中，是掌於樂工之手。寫詩、詞、曲的文人，通常都不能自己把詞作配上唱腔，則常結合的樣式，即，先由樂工寫就了曲子，再由一位稍通樂的文人，用自己的想法，用一個字去配一個現成的音符，從樂府詞、曲子詞、宋詞到南曲，都是同一方式，而元曲則因明人黃佐有提到直到明初的元曲仍是『快口唱過，一定不易』(明末沈寵綏言『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，制曲不知凡幾，而曲文雖有不一，手中彈法，自來無兩』)，故元曲亦一字配一音。崑曲也是一字配一頭腔，即指，同一崑曲曲牌或不只一種板式，於快板時的一字配一音，到了慢板時，則必須於一字一音後，再填充音符，以補足增加的時值，不致使樂曲拖長而呆滯，這些於慢板時各頭腔後添加的音，可命之為『裝飾行進腔』或『轉音』。

但從依腔填詞此一詞曲成歌方式，唱腔原則上都是固定的，我們從今存南宋詞人姜白石的歌曲集裡，其同詞牌兩闕詞，基本上唱腔固定，及南宋末張炎《詞源》指出宋詞每一詞牌都有『一定不易之譜』，即亦有明文知之。而元曲也是『依腔填詞，一定不易，以便快口唱過』(明代黃佐《樂典》)，皆知元代元曲的每一曲牌的唱腔是固定而一定不改易的一首歌曲的旋律一般，亦如宋詞。而又由明末沈寵綏指出，當日戲場的崑曲戲工的唱崑曲的，崑曲是『一牌名，只一唱法，初無走樣腔情』，即，崑曲每一曲牌的唱腔也是固定的，故崑曲也是原有固定的唱腔存在而且明代戲工也是唱一定唱

腔的，即『一牌名，只一唱法，初無走樣腔情』。

但是，崑曲獨異於前代的依腔填詞的詞、樂結合法，乃是只有到了崑曲，於是進化到了必須將其唱腔，和用字的陰陽四聲（平上去入）結合起來，而且漸漸細緻到陰陽七聲（陰平、陽平、陰入、陽入、陰去、陽去、上聲），其一字對一音之初的那個頭腔，即所配的字對應的第一個音，有了必須配合陰陽七聲而調整其音高的一個方便法門，雖則明代曲家，通常要求為了戲曲演出者易於演唱，應唱固定唱腔，即『守律』，但也有了一個字聲若改變或錯誤或不合律的情況下，去搭配調每隻曲牌那固定了的唱腔的方法，即依字聲『調』曲牌原有的固定唱腔的腔。

若一旦如為慢板，則原先的那個在頭腔後的裝飾行進腔，也需配合修改以呈級進。此是其前的南曲，不管是宋元南戲，或明代崑曲之前的海鹽腔，都皆為固定唱腔，不隨用字而改變唱腔，即，其前的所有依腔填詞的韻文，含宋詞、元曲、南曲，皆不依用字的陰陽四聲或平仄不同而改變唱腔，這是因為，唱腔是由樂工早就寫就了的。

只有到了崑曲，則首先有字聲變，則唱腔會改變的曲腔關係產生，此即吳梅所指出的『聲既不同，工尺自異』。但崑曲這種改變，是在崑曲的各曲牌的固有定腔（本腔）上進行『微調』的工作，並不是什麼『依字聲行腔』；而且，每個字的陰陽七聲的不同，造成每個字的唱腔的頭腔必須調整，亦造成部份連接的裝飾行進腔隨之調整，以密切連結，所以一定不會產生有什麼不變的『主腔』，此所以，世之所謂有『主腔』或『依字聲行腔』，都是雖有心求知，但惜未通曲理者的臆想而已。

一旦吾人知道，崑曲的每一曲牌，原是有其固定了的原本固

有的定腔（本腔），於是，吾人就知道，崑曲的音樂結構，必不能從分析崑曲每一曲牌的『構成腔調的音素。……字音的構成、聲調之配搭、韻腳的佈置、句長、音節形式、複詞結構、詞句結構、意象情趣的感染力等八項』（曾永義：《論述京劇流派藝術的建構》，2008）去著手，那些如有可用性，也是只能行之於南北朝齊、梁以來的非依腔填詞，而純為了吟誦之用的詩去試論一下或始有成立之可能性，亦不能用於依腔填詞的『聲詩』（即入樂的詩，指曲子詞）。

（二）、南北曲（含崑曲）皆屬『依腔填詞』直系傳承

因為，宋詞、南北曲，含崑曲之本腔，皆每一詞、曲牌為固定唱腔，而腔調所以與戲曲無關，以民歌《茉莉花》為例，先有了《茉莉花》唱腔，於是北方人用北方話唱，也是唱《茉莉花》的旋律，而蘇州人用蘇州話唱，不也相同唱一樣的旋律，不會因為蘇州話的陰陽八聲與北方普通話只有平上去三聲，就會因而唱出了不同的腔調出來，仍是相同一樣的工尺。所以依腔填詞的詞曲，都是無所謂因腔調影響唱腔，也就是說，樂工先寫就唱腔，而後文人填詞的詩、詞、曲，一概都是相同的腔調，不會有什麼『腔調有別，乃因方言語言旋律各有特質』（同上引）。因為樂屬樂工階層，樂與詞分家，詞屬文人的古中國的史況，故長年以來戲曲界有所謂曲唱說（洛地其人）或腔調之說，流衍不熄，實甚有害於詩詞曲之樂學的昌明。

而一位樂工，他創作了一首曲子，也不會和其籍貫所在地及其方言，有何關連。完全是樂思湧現，下筆而工尺成就，故樂工之樂不依其使用方言而創。為何如此，因為這首創作的唱腔，創寫之時，並沒有曲詞為依據，而音樂先被樂工寫出之後，拿來樂譜來填詞的文人，也不會因為其所使用的方言有別，而於是填出來的詞會造成唱腔的改變，因為唱腔已先

寫就，不再改動了。而只是填詞的文人，去依自我的想法，去想一下填什麼辭比較順乎已存在的旋律。而此位填詞者，完全依自我的領悟及自身對以辭就樂的想法，去把辭填出，至於他要填是平聲或仄聲字，或陰陽四聲到陰陽七聲的哪一聲，看他自己所好而已。

從依腔填詞的詞、曲，是先存在了每一曲牌固定的旋律，在崑曲樂理上稱為『本腔』，而且是先於曲辭而由樂工寫就的。但因崑曲的產生，是以海鹽腔的曲牌唱腔為其載體，即，早先的崑曲不是被樂工所每一曲牌都是創寫出來的，而是像是想從事改造海鹽腔的那些崑曲先賢，如張鳳翼、魏良輔、梁辰魚等人，是依海鹽腔的每一曲牌的唱腔為崑山腔的『本腔』，於是崑曲的各曲牌的本腔，於崑曲誕生的早期，多不是張鳳翼、魏良輔、梁辰魚等人創出來的，而是改唱當日流行的用南京官話演唱的海鹽腔，而改為用南京官話演唱的崑山腔，把海鹽腔的唱腔放慢，而加上了『轉音』。因此像是出身於江西豫章為寧王朱宸濠王府服役的樂工魏良輔出身的家族，於朱宸濠因反叛被消滅後，後來魏良輔與其師父曾任樂戶官職『戶侯』過雲適，來到崑山附近的太倉南馬頭之後，加入了當日由樂工及知樂的文人共同從事的流行的『新聲』活動，成為把海鹽腔改成更為婉轉柔靡的崑山腔的人物之一，而他本人也因而成為『國工』（樂工裡的國手級人物）。

因此即知，像是時下戲曲界主張土腔說或腔調說的，在臆說崑曲，是由崑山的土話的土音，依其方言的語言發而為旋律，而產生了崑山的土腔，再被魏良輔等人改造為崑山腔，乃是毫無歷史根據的猜想而已。此點於筆者《崑曲史料與聲腔格律》一書裡都已有《以語音調值及崑曲譜法證崑山腔與崑山或蘇州土音無關》一文，剖明崑山腔成腔之真相和崑山的土話（崑山方言）的聲調的語音調值無關了。崑曲依自身的一套調腔法，隨填入的曲辭的陰陽七聲的不同，而把每一

個字所對應的頭腔加以調整而已。它的調腔的依據及來源，不是依崑山地方的土音，也不是蘇州的土音，而有些近乎明代當日崑山腔所使用的國語——南京官話，但也不全然相同，皆於上舉該文裡有所剖析了。

二、崑曲音樂的二重結構——本腔與表象的唱腔

(一)、從崑曲唱腔表象的音符裡是找不到格律的

我們於前言裡，談到崑曲是每曲牌都有其『本腔』，而本腔的來源，其初是來自同曲牌的海鹽腔唱腔作為其取用本腔的來源。而在海鹽腔的本腔上，再加上隨着填辭的陰陽四到七聲的不同，而調整其頭腔。

如此一來，豈不每首崑曲曲牌，在表象上的曲牌的唱腔之下，皆隱伏着其成腔要鑰的本腔。如果只從此首曲牌的唱腔表象的音符，找來找去，一定找不出崑曲成腔之理，於是只拿着崑曲表象的工尺，拿來殫精竭力，也不能得知崑曲格律的實相的理由，乃只有拼湊以命之為『主腔』，或隨口說是『依字聲行腔』的現象就因之而生了。

而崑曲每一隻曲牌，如此看來，在表象的曲牌唱腔上，隱伏了做為此曲牌解秘之鑰的『本腔』。表象的唱腔的結構，不論怎樣的分析，都沒有觸碰到崑曲格律的真諦，因為崑曲成腔之理，是藏於『本腔』，而表象的旋律，其本質上，只是依成腔之理，調整了『本腔』之後的呈現而已。

(二)、依字聲行腔說者連史料都沒去讀，以幻覺做學問

故可以看出，崑曲的每一曲牌，其音樂都是二重結構的，即呈現出來的是我們每人都可以從曲譜上看出的工尺板眼等等，而其隱伏在下的另一做為成腔之源的那個『本腔』。

從表面旋律上，如果不明崑曲音樂的結構，而混淆了頭腔和裝飾行進腔，因而因為不明成腔之理，而誤談了每一曲牌的結音及調式。在此種因着不明崑曲本腔及表象的唱腔其實為二，而二又有合一的關連齣帶所在的崑曲音樂結構，則必不能真正探討出崑曲音樂結構的真相。此所以迄今崑曲格律界在崑曲音樂的成腔探討上，始終在已故的王季烈的主腔說，及文人的依字聲行腔說（含『土腔說』、『曲唱說』、『腔調說』）裡打轉，反而把吳梅所指出的『聲既不同，工尺自異』，在一些有意或無意的作為下，使之被埋沒有年，以維主腔說的優勢及獨佔。但在上世紀八零年代起，洛地以其強大的後盾，力持依字聲行腔說（『曲唱說』），而大大批判主腔說以來，不少文人，又紛紛投效其陣營，造成近年來，由依字聲行腔說為本的土腔說與『腔調說』又大肆浮出擡面，影響了學界對聲腔的正確判斷。

以吾人來看，持依字聲行腔說法的學者是因為沒有廣閱古籍有關詞、曲都是『依腔填詞』的史實，而發於臆想，來談詞及樂都是依字聲行腔的詞樂曲唱（洛地）、中國戲曲史上的曲腔演進裡南戲諸聲腔的依字聲行腔（路應昆）、文樂關係與詞曲音樂演進、活腔與定譜、腔的內涵與戲曲聲腔流變或建構唯心暇想的南戲各聲腔皆係依當地語音而發為旋律的腔調說（曾永義）等等，而成了與史實不合的無影的空穴來風；而主腔說只有部份事實——如果一首崑曲從頭到尾其陰陽七聲與本腔每個字都相同，則唱腔一定可以不會改變，於是那些主腔說者，不知部份唱腔之會相同，是因為陰陽七聲相同（按，此為廣義，因為，在崑曲調整頭腔時，平聲和入聲字頭腔相同，即陰平聲字和陰入聲字頭腔相同，陽平聲字與陽入聲字頭腔相同等），而以為此處的旋律會有不變的主腔，未思考及吳梅的『聲既不同，工尺自異』是崑曲成腔的基本原則所致。

(三)、崑曲的『本腔』(原本曲牌之固有唱腔)反應在『基腔』裡

但真正的每一隻的曲牌的本腔，是哪一隻，如今已完全沒有辦法去追溯了。本腔無法追溯，但是仍是有辦法找到和本腔相同作用的代替品，哪就是在崑曲樂理上的『基腔』了。因為，首先了解了崑曲的陰陽七聲，是如何來調整原有的本腔，即知，調整崑曲唱腔，使之呼應填詞者所用的陰陽七聲的不同，其要訣在於掌握到陰平聲字時，該曲牌該處的腔在哪一音上，即可以代替了『本腔』，因為，崑曲隨陰陽七聲的調腔，全都是拿陰平聲字時的腔位為準⁵(註)。於是崑曲音樂的二重結構裡，那個隱藏在表象唱腔之下的成腔之理的『本腔』，就可以用每一字於陰平聲字之下，各字的頭腔的音的連接線而取代之，此一陰平聲字位的音，對於崑曲的音樂成腔如此的重要，而且也是成腔及調腔的基準，於是在崑曲的樂理上稱之為『基腔』，指為基準腔。

也就於是，**崑曲的音樂的二重結構，就是表象的唱腔，及隱伏在表象的唱腔之下的『基腔』**，如果曲牌裡的每個字，都是陰平聲字或陰入聲字，則基腔即可浮出表象出來，否則它

⁵如果填詞者填的是陰平聲字或陰入聲字，則基腔就是其表面的唱腔的頭腔了。如果填詞者填的是陽平聲字或陽入聲字，則基腔的下一音(按，崑曲是五聲音階的，4和7不計，以下同)就是其表面的唱腔的頭腔了。如果填詞者填的是陽上聲字，則基腔的下一音或更下方或先出腔於基腔再下行一音，就是其表面的唱腔的頭腔或因加上下一音以呈上聲腔格之音了。如果填詞者填的是陽去聲字，則先出腔於基腔再上跳，就是其表面的唱腔的頭腔及加向上跳進後的下一音以呈陽去聲腔格之音。如果填詞者填的是陰去聲字，則訂腔於基腔上方，就是其表面的唱腔的頭腔。

都是隱藏的。但是，其實它是若隱若現的，即，凡是我們在聲腔格律譜，如《南詞定律》或《九宮大成南北詞宮譜》或正確唱腔譜的《集粹曲譜》（或《天祿閣曲譜》）裡，看到唱腔裡的曲辭，有陰平聲字及陰入聲字時，那個字的頭腔，即第一個音，即是『基腔』浮現在表象的唱腔之處了。

（三）、上、去聲字的『基腔』何處尋？及查找『基腔』方法之舉例

於曲辭裡，已如上述，如果有陰入聲字或陰平聲字，其頭腔即為基腔。而如果曲辭內有為上、陰去聲字，基腔又如何訂？因陽去聲字，出腔必於基腔，所以陽去聲字的基腔即其頭腔，所以陽去聲字要找基腔基本上並無難度。但因聲腔格律譜往往會接受一些特例，故或有例外處，須逐一了解其理及適用度。原則上，這些聲腔格律譜於某曲牌某處有特例，則只能適用於同樣於該曲牌於該處為限，特例不是通則。

吾人為示範，而舉《九宮大成南北詞宮譜》內的範例為例。於南呂宮的引子【生查子】所舉了兩正確譜例：

———第一例《勸善金科》的第一句：『威武有誰同』，配腔為 2, 1, 21, 13, 23，即威字配 2，武字配 1，有字配 21，誰字配 13，同字配 23。

我們先不就崑曲所使用的曲韻來看，而就我們現用的普通話來看，『威』一聲字，即陰平聲字，此字配以 2，但崑曲的陰陽七聲依曲韻去判斷（如通用的《韻學驪珠》），而此字亦曲韻的陰平聲字，配 2，按，陰平聲字所配的頭腔即為基腔，故此字的基腔為 2；

『武』『有』為三聲，即上聲字，而曲韻亦是上聲字；而『有』字配 21，可以由前述，上聲字的腔有二種配腔法，一是置

於基腔下方，二是自基腔出發，而下行，於此，發現是配 21，乃先自 2 出腔後下行，不就表示自基腔 2 出腔後，再下行，而符合上聲腔格嗎，故可大膽判定此字雖上聲字，仍是可以判定基腔為 2。而『武』字只配 1，可以想見此字的基腔必高於 1，因為上聲字得配於基腔下方，也許基腔是 2，也許是 3 或更高的腔也不一定，但以引子而言，多數升降不大，可能基腔為 2。以下再來比對此一假說是否成立。

『誰』二聲，即陽平聲字，曲韻亦陽平聲字，配 13，此腔有二音，第一音 1 為頭腔，陽平聲字的頭腔為基腔下方一音，我們可以推出如果此字為陰平聲字時的腔為 2，比陽平聲字高一音，於是此字的基腔為 2。實際上於此處的基腔為 3，此種譜例，常見於與下方相同的陽平聲字連用時，則此陽平聲字或可低於基腔兩個音，按，陽平聲腔或有此例，但不可一體適用於所有處所，要聲腔格律譜的《南詞定律》及《九宮大成》於此有用例始可用，一如前述所示特例只適用於聲腔格律譜有特例之處，故此處之特例下之正確的基腔為 3。

『同』二聲，即陽平聲字，曲韻亦陽平聲字，配 23，此腔有二音，第一音為頭腔，陽平聲字的頭腔為基腔下方一音，我們可以推出如果此字為陰平聲字時的腔為 3，比陽平聲字高一音，於是此字的基腔為 3。

所以可以知道，【生查子】引子的第一句的由陰平聲或陰入聲字，可看出的基腔只有首字『威』陰平聲字，基腔確知為 2，而餘的陽平聲字『誰同』也推算而計入，則基腔是『2, -, -, 3, 3』，如此一看，不就五字句裡的屬上聲字的第二個字及第三個字的基腔不知道嗎。而若由以上推斷，連同上聲字的推斷在內，則此五字基腔不就是『2, 2, 2, 3, 3』。是不是呢。

———《九宮大成》於此例之下，又舉了《牛希濟詞》為例，其第一句『新月曲如眉』，配 2, 1, 2, 13, 23，我們先比對二例，第一例首字『威』陰平聲字，配 2，而第二例首字『新』也是陰平聲字，可以亂配腔嗎，不是的，因為是陰平聲字，也是配 2。再看第一例第四及五字的『誰同』皆陽平聲字，配 13, 23，而第二例的『如眉』也都是陽平聲字，也是配 13, 23，陰陽七聲相同，則腔必可相同。而看第二例第二字『月』為陽入聲字，應配腔於基腔下方一個音，此處『月』配 1，則知基腔應高於陽平聲字的腔一個音，即 2，與我們於前述第一例此第二字上聲字時的『武』推斷基腔為 2 完全正確；而第二例第三字『曲』為陰入聲字，應配腔於基腔上，此處『曲』配 2，則知基腔應即 2，與我們於前述第一例此第三字上聲字時的『有』推斷基腔為 2 完全正確。所以《九宮大成》裡，可確定了【生查子】第一句的基腔必為『2, 2, 2, 3, 3』。

按，以上這種推斷陰平聲及陰入聲字以外各字的基腔，似乎有些難，不易人人上手。不過，我們把聲腔格律譜《南詞定律》或《九宮大成南北詞宮譜》或正確唱腔譜的《集粹曲譜》（或《天祿閣曲譜》）裡同曲牌的範例，都肯下一番功夫整理並列曲譜出來，交叉比對則即大大方便尋找基腔的確切音。而還有一上手的例子，則是，凡以上各正確的聲腔格律譜或唱腔譜裡，如果比對不出到底此字的基腔為何之時，則只要知道：

『不是在陰平（入）及陽平（入）字的上、陰去聲字位的基腔，必為前一字の基腔或後方一字の基腔』

以假說試拿前舉【生查子】以驗證之，而可證明此為定律。第一例『威武有誰同』的威，基腔 2，為上聲字『武』前方一字，因為『武』後方的『有』又是上聲字，只有以前一陰

平聲字『威』的基腔 2 為基腔，一如吾人前所述，此『武』的基腔果在 2；而第一例的第三字『有』亦上聲字，其基腔之決定，因前一字『武』為上聲字，已依第一字的基腔 2 為基腔，而『武』字此時可選擇下一字『誰』的基腔，也可以選擇前一字『武』的基腔 2，《九宮大成》選前一字基腔 2 為基腔。足證前述的假說是為定律。而且依吾人校譜實證結果，此適用所有崑曲南曲的所有訂腔之理，可視為一種定腔的定律。

又按，聲腔格律譜《南詞定律》或《九宮大成南北詞宮譜》往往同曲牌有接受部份基腔有不同的唱腔，皆接受為此曲牌的唱腔，雖從文字格律來看，沒什麼相異，但唱腔實質上却是不同處存在，因基腔若有異的地方，即表其架構出的表象的唱腔，在同一陰陽七聲之下，是有不同的，故光從唱腔表面來看，即便同陰陽七聲的旋律有異，也不表示不合律，一定要分析要深層的『基腔』去，才可以了解到各曲牌的每一唱音，都有其成腔之理，不是任意去自由『依字聲行腔』，或找片面所謂的主腔，再自由聯絡之，而那些所謂的『主腔』，已多數情形之下未必合於成腔之理，而只是於某些字的陰陽七聲作某些排列之下的造成的相同唱腔的片斷，拿來當成萬用，再把這些片斷中間，又不知聯絡了哪些自由腔，如此創出的『主腔』曲，完全不是崑曲的曲牌真實唱腔了。

（四）、你也可以成為大聲律家——例舉把葉堂《納書楹曲譜》不合律的唱腔找出來

以《牡丹亭·婚走》的【生查子】第一句『艷質久塵埋』為例，此五字分別為『陽去，陰入，上，陽平，陽平』。葉堂訂譜為 3, 2, 21, 13, 23，請問他訂的譜有沒有錯呢。按，依《九宮大成》，此第一句的基腔『2, 2, 2, 3, 3』，葉堂於第一字『艷』陽去聲字，應出腔於基腔 2，而葉堂訂腔於基腔 2

的上方的 3，故誤，故筆者曾於《天祿閣曲譜》，於《牡丹亭·婚走》，把此曲牌的訂譜依律訂正為 2, 2, 21, 13, 23，並於《天祿閣曲譜》該齣的校注文內表示：“『艷質久』的基腔在 2，故葉譜作 3, 2, 21 的首字『艷』的陽去聲字，在基腔 2 上方的陰去聲腔域內的 3，故唱成了陰去聲腔而誤”。按，葉堂餘四字皆依《九宮大成》的基腔而訂腔，只有此『艷』字的腔有誤。按，陽去聲字若基腔在 2，即如聲腔格律譜在某些其他曲牌的範例裡，也有因而移往 3 去出腔，按崑曲陽去聲字，以出腔為 2 常不作如是做，但因為屬特例，而此處並無聲律譜可適用此特例的範例，故斷葉堂此處有誤，不合陽去聲腔格，故訂腔為 2，實際唱法，可唱 23 的豁腔唱法，故《天祿閣曲譜》於上例的『艷』示豁腔記號因為此也，亦可記實音 23）。

（五）、找出『基腔』人人上手

我們從以上【生查子】引子第一句的五字句的三例（按：其二為《九宮大成》所舉二例：《勸善金科》的『威武有誰同』及《牛希濟詞》的『新月曲如眉』，另一為葉堂《四夢曲譜》裡的《牡丹亭·婚走》裡的『艷質久塵埋』，可以看出，此句的基腔為『2, 2, 2, 3, 3』，而葉堂亦是依《九宮大成》的基腔之理在訂腔，只是把陽去聲字訂成陰去聲腔以避陽去聲的基腔 2 而已，而基腔相同，因着五個字的陰陽七聲各自有所不同處，於是呈現出來的三句的配腔：

1. 《勸善金科》的『威武有誰同』唱腔為 2, 1, 21, 13, 23
2. 《牛希濟詞》的『新月曲如眉』唱腔為 2, 1, 2, 13, 23
3. 《牡丹亭·婚走》的『艷質久塵埋』唱腔為 2, 2, 21, 13, 23

末二字，三例會有共同的腔 13, 23，是因為『誰同』、『如眉』、『塵埋』都是兩兩陽平聲字，所以配腔可以相同。而配腔相

同，不表示此處有不變的主腔，因為，如果不是兩個陽平聲字，而此時變成了兩兩陰平聲字，則配腔將成為 3, 3。原先以為此句末二字會有不變的主腔，竟然會變成主腔 13, 23 不見了，剩下了末腔的 3 而已了。此種因誤會而生的所謂的『主腔』，都是因為沒有把吳梅的『聲既不同，工尺自異』（按：語見吳梅的《顧曲塵談》）讀進去，同時，也不明崑曲成腔之理之下的併湊。

又，如果對於基腔有些了解了，也許會發問說，那說，以前三例而言，【生查子】的第一句的五字句，最後二字，都是陽平聲字，於是因為基腔皆 3，配 13,23，如果，配 1, 23，可不可以呢。答案是不可以的，而且是舛律的。因為如果這樣配腔，第四字的配腔 1，有唱若上聲腔之嫌了。之所以第四字允許基腔 3，是因為第五字是連續陽平聲字，故允許低基腔二個音，而不採陽平聲字正常下應低於陰平聲字一個音的非通則的變例，此時，因而造成必得強調此低於陽平聲字二個音乃為特例，不會落入被聽成是上聲腔的窘境，於是呈 13，用意是若配腔為 2 的陽平聲腔本收止於 3，即陽平聲腔是不穩定的，一定後一音要收於陰平聲腔 3，即基腔上，於南曲除少數需解釋的特例狀況下，乃為定律的是，此時，把 1 收往基腔 3，乃告知唱者及其他人，此字的腔是陽平聲腔哦，所以收腔於 3，不是上聲腔，因為上聲腔的腔格，是低於基腔，或自基腔出腔下行一音，此處，如 1 是上聲腔，不可能會有 13 的腔形，於是第四字的陽平聲字在此獨有特殊音形 13 下得以宣示其為陽平聲腔格。而 13 此種腔形，為少數的南曲的異形的腔形，必配合下一字為陽平聲字，前一陽平聲字才有這種跳過一音到基腔的腔形。

（六）深層之『基腔』相同時，表象的旋律未必全同

而表象的唱腔形態之下的第二重的深層的基腔列雖同，但顯象於表象唱腔的旋律也可以不全同，其最大的可伸縮處，就

產生在上聲字，及陽去聲字與陰去聲字之處了。因為，崑曲訂腔之理，上聲字可以低於基腔或自基腔出腔後下行一音即可，而陽去聲自基腔出腔後一音上行即可，而陰去聲訂於基腔上方即可。如此一來，依譜理而言，如果某曲牌某句某字的基腔為 5，則上聲字如非自基腔出腔後下行一音，則依訂在基腔下方，則訂成 3 或 2，或 1 或更低，皆仍是上聲字腔，一點都不舛律，同樣地，陽去聲字時，訂成 56 或 5 $\underline{1}$ ，或 5 $\underline{2}$ 或更高，皆合於陽去聲腔；而陰去聲字，只要訂於 6，訂於 $\underline{1}$ ，訂於 $\underline{2}$ 或更高，也完全合於陰去聲字腔格。所以崑曲的訂譜也不是死死，仍有自由作主的彈性存在。不過，聲腔格律譜常會有其常格，或某曲牌某字基腔 5，其各範例裡的上聲腔皆採 3，則使用 3 乃常格，使用 2 或 1 也沒有錯。此所以，更可以證明『主腔』之說不可靠，因為，只要逢上聲字及陽去及陰去聲字時，如上聲字於該字基腔為 5 時，其表象的唱腔不必一定要 3，用 2，用 1 也合律，即便認為很多例子此處皆配 3，故訂為『主腔』，也不能成立。因為，知律者去配 2 也合律，配 1 仍合律。我們可再會上舉【生查子】引子第一及三個例子的第一句來看（因第二個例子裡沒有上聲字及去聲字，不論）：

1. 《勸善金科》的『威武有誰同』唱腔為 2, 1, 21, 13, 23 武及有為上聲字，故此五字如配 2, 1, 1, 13, 23 或 2, 21, 1, 13, 23 或 2, $\underline{6}$, $\underline{61}$, 13, 23 等等，皆合律。（按： $\underline{6}$ 為低音 6）

3. 《牡丹亭·婚走》的『艷質久塵埋』唱腔為 2, 2, 21, 13, 23，亦可配 2, 2, 1, 13, 23 或 2, 2, $\underline{61}$, 13, 23 等等，皆合律。

因着上聲字、陽去聲字及陰去聲字的腔格特性，故只要曲辭裡有上聲字、陽去聲字及陰去聲字，曲牌可以配出不同的唱

腔而仍合律，而以此之故。雖聲律譜可能有其常格，但知律者，亦可超凌於聲律的常格之上，因為已駕輕就熟，不會受律之縛而依然合律，端在於此。所以，對於崑曲之格律，如能深刻了解，配腔時自可雖百變呈現豐富性，而皆合律。而不明格律而自命崑曲專家的，如楊蔭瀏等崑曲門外漢等的認為格律的存在會綑綁曲意發揮的想像，並在其《中國古代音樂史稿》裡，詬罵依律的沈璟及吳梅列為要打倒的『格律派』而羞辱之及鬥倒鬥臭之，乃只是屬於不知格律者在象牙塔裡的臆想而已了。

我們在以上，已經解釋了崑曲曲牌裡的音樂的二重結構，隱伏的基腔及表象的呈現的唱腔，並且解釋了兩者之間的關連性，如何基腔會因着陰陽七聲填辭的不同而去產生表象呈現的唱腔（含把基腔找出來的的方法）。也指出了即使隱伏的基腔相同，表象的呈現出來的唱腔也可以有相異性的可能。

但也因此使我們了解了崑曲的音樂結構要能研究及分析入微，若不明音理，從表象的唱腔旋律的形態去分析，則自然不能夠有法子把捉到崑曲曲牌的實質本質⁶及全面以崑曲音理的基腔來破釋崑曲音樂的結構。

（七）、表象旋律不同，但深層的『基腔』線全為相同，證實崑曲曲牌的唱腔原是固定了的旋律，和字聲無關，先於字聲而已寫就——即，崑曲是『依腔填詞』系

像是前述所舉南呂宮引子【生查子】的三例來看，儘管呈現了三條有異的唱腔，但分析隱伏在其深層的基腔下，原來這三條唱腔本質竟相同，都是基腔『2, 2, 2, 3, 3』，只是因為

⁶全面以崑曲音理的基腔來破釋崑曲音樂的結構之例，亦請參筆者 1995 年的《九宮大成南詞腔譜稿》（劉有恒，台北）。

不同的填詞者填下的陰陽七聲有所不同，所以展現出來的表象的唱腔產生了不同。更進一步，事關重大的，即是，得出了。若像以往崑曲唱腔研究的著作，從表象的唱腔去着手，走了百年的冤枉路，而分析研究不出崑曲音樂結構的真相。因為雖唱腔表象有異，但竟原來只是同一本質之下因陰陽七聲而調整頭腔之下的變相，故而竟可以發現，原來，不同的唱腔竟都是相同的本質（即，其隱伏的本腔一定相同），因此只有探討本質的基腔，始能破解及解開崑曲曲牌唱腔裡的奧秘。

以往百年來，自王季烈起的『主腔』錯路，及文人界洛地等只曉古來一些文人的『依字聲行腔』的見字出音的臆想，及同系的『土腔說』及『腔調說』，連同中國音樂界中完全不明崑曲格律，光從唱腔表象形態在分析的如楊蔭瀏、黃翔鵬、王季烈、王守泰、武俊達、洛地等，含崑曲有固定的本腔，而為『依腔填詞』（按：沈寵綏《度曲須知》：『一牌名，只一唱法，初無走樣腔情』）的史實都未加查明，而發為脫離學術事實基礎的烏托邦臆想，等同於屬於完全應止步的學術迷途了。

（八）、分析《牡丹亭·遊園》的【步步嬌】曲牌的第一到三句

以下就以句為單位之下，一如上述解析隱伏的基腔，而來解析一下表象呈現的唱腔與隱伏的基腔間的同異。我們以上為了解析由易入門，舉結構最簡單的引子為例。以下，為剖明表象呈現的唱腔的複雜面，先舉聲腔格律譜《九宮大成南北詞宮譜》裡的一個例子來說法，那就是收錄在該譜內《牡丹亭·遊園》的【步步嬌】曲牌的第一到三句，我們先來分解一下，這段唱辭『裊晴絲吹來閒庭院。搖漾春如線。停半晌整花鈿。』的唱腔究竟每個音的屬性是什麼。《九宮大成南

北詞宮譜》的正確唱腔如下，『閒』字開始上板，『裊 53 晴 3 絲 6 吹 6 來 56532』皆為不上板的散板：

『裊 53 晴 3 絲 6 吹 6 來 56532 閒 12321 庭 612165 院 6216。
搖 35 漾 51653 春 2321 如 61216 線 3216。
停 61 半 21 晌 612 整 323 花 5653 鈿 23。』

以上的首三句，其中的第一字『裊』，聲腔格律譜《九宮大成》訂為襯字，非曲牌正常文字格律下應有的正字，故我們暫時不看。這三句所構成的表象的唱腔如上，但是隱伏在表象的唱腔之下的『基腔』有些有露出在這條表象的唱腔上，那就在首三句裡，凡是陰入聲或陰平聲字時所配的第一個音（頭腔）即是外露的『基腔』。因之，我們一眼看去，初步可以看到的明顯的『基腔』包括了：

『絲』陰平聲字，其唱腔 6，即惟一且第一個音為 6，此處的唱腔 6 為此字的『基腔』所在；

『吹』陰平聲字，其唱腔 6，即惟一且第一個音為 6，此處的唱腔 6 為此字的『基腔』所在；

『春』陰平聲字，其唱腔 2321，此處的唱腔其中的第一個音為 2，乃為此字的『基腔』所在；

『花』陰平聲字，其唱腔 5653，此處的唱腔其中的第一個音為 5，乃為此字的『基腔』所在；

我們又可以再推斷，因為陽平聲或陽入聲字，係基腔下方一個音為常格，故檢查此三句裡的陽平或陽入聲字的唱腔裡的頭腔，其上升一個音，即為該字的『基腔』所在之處，於是再放眼看去，又找到了的陽平或陽入聲字如下：

『晴』陽平聲字，其唱腔 3，即惟一且第一個音為 3，此處的唱腔 3 再高一個字即若填陰平或陰入聲字時的腔格，但陰

平或陰入聲字的腔格即為『基腔』的定義，故為此字的『基腔』為比3高五聲音階裡的一個音的5；

『來』陽平聲字，其唱腔56532，其中的第一個音5即頭腔，向上方一個音的6，即為此字的『基腔』所在；

『閒』陽平聲字，其唱腔12321，其中的第一個音1即頭腔，向上方一個音的2，即為此字的『基腔』所在；

『庭』陽平聲字，其唱腔612165，其中的第一個音6即頭腔，向上方一個音的1，即為此字的『基腔』所在；

『搖』陽平聲字，其唱腔35，其中的第一個音3即頭腔，向上方一個音的5，即為此字的『基腔』所在；

『如』陽平聲字，其唱腔61216，其中的第一個音6即頭腔，向上方一個音的1，即為此字的『基腔』所在；

『停』陽平聲字，其唱腔61，其中的第一個音6即頭腔，向上方一個音的1，即為此字的『基腔』所在；

『鈿』陽平聲字，其唱腔23，其中的第一個音2即頭腔，向上方一個音的3，即為此字的『基腔』；

我們以下再看陽去聲字，陽去聲字的腔格，是自該字於陰平聲字的腔格，即『基腔』出腔，而上行，一般是跳進，少數是級進。於是檢視此三句，可以看到陽去聲字的有：

『院』陽去聲字，其唱腔6216，其中的第一個音6即頭腔，即為此字的『基腔』所在；

『漾』陽去聲字，其唱腔51653，其中的第一個音5即頭腔，即為此字的『基腔』所在；

於是我們可以發現，此三句裡，目前不能一眼辨明基腔何在的，只有陰去聲字的『線』3216。及同樣陽去聲字的『半』21。依崑曲訂腔之理，陰去聲字的頭腔必在基腔的上方，故陰去聲字『線』3216，其基腔必在頭腔3的下方某音。而陰去聲字『半』21，其基腔必在頭腔2的下方某音。是哪一音呢。

『線』為第二句的末字，吾人可以再比對《九宮大成》的【步步嬌】其他的範例，可以發現其中一隻範例《散曲》的第二句『好景成辜負』的末字『負』陽去聲字，訂腔為 1321₆，一見此陽去聲字的頭腔必自基腔出腔，而後上跳，此處『負』字即自 1 出腔，而後上跳至 3，後續 216 則是裝飾行進腔，於是即知，此第二句的末字基腔在 1，如今，湯顯祖此隻的第二句末字用陰去聲字『線』，故應出腔於陰去聲腔域，即其頭腔必須比基腔 1 為高，如今『線』321₆的頭腔 3 比基腔 1 為高，正是貨真價實的陰去聲腔；

而『半』字，按，依《九宮大成》於此曲牌做贈板時，『停半响』此三字的基腔有二選擇皆可，一為 2，為常用之格；二為 1，較少用，而《九宮大成》於此例裡則以 1 為基腔，於是『半』做 21，頭腔 2 訂比基腔 1 為高，故為陰去聲腔而無誤。

而此三句內又有二個上聲字，『响』612 及『整』323，其基腔又在何處呢。我們先看此二字的腔形，『响』612，一見此腔，即知，此處上聲字是使用了頭腔低於基腔，而因低於基腔，而必有返回基腔之勢，一如陽平聲腔，低於基腔一音，於是有返陰平聲（基腔）解決之勢。而故知，此時，6 為低於基腔一音，而 1 即為基腔所在，一如前所述，『停半』响三字的基腔為 1。而『整』323 依《九宮大成》於其中一隻範例《散曲》的第三句『攜琴往帝都』的第三字『往』上聲字，作 35，基腔在 5，理由同前，因係低基腔的頭腔的上聲腔格，故返回基腔 5，再明顯的則是另一隻所舉的《散曲》第三句『垂陽金粉消』的第三字『金』陰平聲字，配腔 565，頭腔 5，因為此字為陰平聲字，故頭腔 5 即為基腔，可知此字位上的基腔即 5 而無誤。那麼，323 的頭腔為 3，則 2 又為何腔，2 為裝飾小腔（按”先做此認識，因其曲理，尚有

更深刻含義），再返回 3，而要返回到那基腔的 5，乃為進到下一陰平聲字『花』565 的頭腔 5，而做了解決。

於是對於此二字，我們就發現像是聲腔格律譜的《九宮大成》或《南詞定律》有一個以上的範例之妙用及大用了。那就是，若《九宮大成》或《南詞定律》只有一個且為相同的範例，則對於以上二個字的基腔只有自我判定一途了。判定『線』3216 的基腔在 2，因為 2 低於 3，2 是可以作為合於低於陰去聲腔格的基腔之格，是沒有人可以說你錯。但【步步嬌】曲牌，像是《九宮大成》就有好幾個範例，可以交叉比對之下，輕易就找到了基腔。因為，我們一看《九宮大成》此曲牌，另一範例的《散曲》的同樣第二句『好景成辜負』的『負』為陽去聲字，配腔 13216，因為陽去聲字的出腔必為基腔，其出腔為 1，此音即第二句末字的基腔，故『線』3216 的基腔在 1；

又按，湯顯祖此例的第三句『停半晌整花鈿』，依文字格律譜和聲腔格律譜，應為五字句，於是此句如依文字格律譜的文人，必應判出正襯來，但《九宮大成》仍維持此六字句，一字不襯，即，視為完整的六字句之格，對於搞文字格律譜的文人，常不以為然，會有不明格律的文人，在講九宮大成的正襯字有隨意性。這是就不明崑曲是依腔填詞的文人的想法（尤其明顯的，就是吳梅、鄭騫等文人）。

試問，湯顯祖當日填出了此一六字句，是依其曲意，隨意之所至，認為此六字句無法壓縮成五字句，六字句為完整句，我們看一看，此六字句，哪一個字可以當襯字，減任何一個字都不成其意，減『停』則『半晌整花鈿』成了不知所云，而減其它任一字，亦語意不完足，足見此六字無一字可以變成從屬的襯字，故《九宮大成》充份體其文意，此六字句就字字為正字，此所以《九宮大成》遂於【步步嬌】的第三句，

獨具慧眼而超脫出只依文字格律譜角度去主張應五字句，超過五字必應找出一個當成襯字的吳梅、鄭騫等文人削足適屢的想法之外，而就是因為要保其文義完足，就訂出又有一格的第三句的六字句格，而此六字句格，從聲腔格律的角度來看，其基腔序列的唱腔一點都沒有改變，亦即基腔序列唱出的音符一點都沒有改變，故訂出表象的唱腔也一點都沒有困難，是《九宮大成》如此訂正襯字的原則的格律基礎。

我們拿《牡丹亭·遊園》的【步步嬌】曲牌的前三句，分析出了如上的每個字的每個基腔，如此一來，此三句的基腔線，看來，即如同如下：

『(裊)晴 5 絲 6 吹 6 來 5 閒 2 庭 1 院 6。』

搖 5 漾 5 春 2 如 1 線 1。

停 1 半 1 晌 1 整 5 花 5 鈿 3。』

也就是，此三句的基腔譜乃：

『5, 6, 6, 6, 2, 1, 6』

『5, 5, 2, 1, 1』

『1, 1, 1, 5, 5, 3』

我們試唱一下，如果，此隻【步步嬌】曲牌的前三句，每個字都是陰平聲或陰入聲字構成，而且還是有板無眼或一板一眼的快板曲，則其唱來就類似此腔（按：惟應再加板式以訂每腔速度，及訂明其每句收腔式），此為完全露出【步步嬌】的『本腔』的真聲情來了。如果一個所謂的崑曲音樂結構分析，或是曲腔關係，或是崑曲音樂形態分析，如果連成腔之本的『本腔』之本的『基腔』都不能探明，則即便大談崑曲的『程式性與非程式性分析方法』，甚而舉了『三要素、十要點』的『詞七、曲三、辨程式』等口號搬用，也是無濟於事，而下筆成文，此種光從崑曲唱腔的表象的旋律『形態』，是尋不出崑曲音樂分析之竅門，則依然還是不能真正索解崑

曲曲牌的音樂分析的要途的。

而以下就來談一談崑曲表象的唱腔的『形態』的真相的『伴唱音型』概念了。

二、崑曲字腔的形態乃『本腔』加『伴唱音型』

（一）沒有『定性』，無法分析崑曲的音樂結構

崑曲每一曲牌，都原本有它的固定的唱腔，即，如同後世的任何一首歌曲，其唱腔在本腔的階段，它都是固定的；就字的角度的來看腔，則每一曲牌裡每一個字，都會對應到一到數個音，我們在崑曲樂理上稱之為『字腔』，即指曲牌裡每一個字所配上的唱腔而言。我們先從分析崑曲結構裡這最小，而最為單元的要件的字腔了。

像是以上所舉過的例子的《牡丹亭·遊園》的【步步嬌】曲牌的第一到三句，它的唱腔，依崑曲的聲腔格律譜的《九宮大成南北詞宮譜》，其正確的唱腔譜為：

『(裊 53)晴 3 絲 6 吹 6 來 56532 閒 12321 庭 612165 院 6216°
搖 35 漾 51653 春 2321 如 61216 線 3216°。
停 61 半 21 响 612 整 323 花 5653 鈿 23。』(按：『裊』為襯字，不計)

我們前曾分析出，每個『字』所對應的音符內的第一個音（頭腔）是本曲牌裡真正內涵的『基腔』經陰陽七聲『調腔』後的展現於表象唱腔的形態，即是乃彰明這隻曲牌的聲情的指標，因為，它是此曲牌真正的還原了其原本的面目及底蘊的真實面相。如果它是快板，如有板無眼或一板一眼曲，則幾乎就是【步步嬌】曲牌的原本骨子的唱腔了。一如我們前曾指出的，此頭三句的【步步嬌】曲牌，在每個字若填的都是

陰平聲或陰入聲時，其骨子唱腔（本腔）即等於基腔所組成的基腔譜。又因為是在曲牌裡每一個字都是陰平聲或陰入聲字，於是每一個字所配的音都是屬靜態的，即指當曲牌內各字都處於其未依陰陽八聲的不同，而處於不動如山，位於基腔位置（即，陰平聲腔格上）的狀態之下，於是樂理上稱為『靜態位基腔譜』，這是一曲牌裡 barebone⁷狀態，亦即，不隨陰陽八聲不同而變動了旋律的初始狀態，亦即，每個字皆讓它呈陰平聲字或陰入聲字，則每個字的腔都讓它處於基腔不動之下，於是先予以『定性』了，才能進一步去分析崑曲曲牌的構成及結構或聲情。若不去『定性』，把不同陰陽八聲的同曲牌曲辭所構成的變動不居的五花八門的旋律，拿來混談，如楊蔭瀏的《中國古代音樂史稿》、武俊達的《崑曲唱腔研究》、王守泰主編的《崑曲曲牌及套數範例集》、洛地《詞樂曲唱》等等林林總總的著作或專文，那一定找不到成腔之理及格律之下，只有靠拼湊，那通篇所述，就完全都不是崑曲格律及唱腔結構的真相了，也做了白工。

因此，只有先予以『定性』了，把崑曲一曲牌解析出其靜態位基腔譜，則對於該一曲牌的聲情及集曲的構成，才能深入到曲牌的本質去透澈了解，更進一步，乃對於套數的『聲相鄰』（明清《南詞敘錄》），亦即《九宮大成南北詞宮譜》所指出的『聲以類從』（《北詞凡例》），始可以完全掌握分析之鑰。

（二）、字腔＝本腔＋伴唱音型（裝飾行進腔）

⁷（原為表示電腦用語的『準系統』的『準』的意義）的骨子腔狀態，而於分析崑曲曲牌的聲情上，是十分重要的。因為，要分析就要先『定性』，如果一曲牌內的各音符，都隨着曲辭不同造成的陰陽八聲不同，而影響了頭腔及其解決腔的狀態，於是同曲牌內的旋律，都皆不同，則一定要先『定性』，即回到其初始（『準』）。

以下，在回到《牡丹亭·遊園》的【步步嬌】曲牌的第一到三句，在先不談板眼及收腔式之下，於是就要唱成了：

『5, 6, 6, 6, 2, 1, 6
5, 5, 2, 1, 1
1, 1, 1, 5, 5, 3』

但如果是在贈板之下，於是就要加上了一些音符，如此才不會唱的單調。我們從上舉《牡丹亭·遊園》的【步步嬌】曲牌，其唱腔為贈板，於是就在一些『字』的頭腔後，就加了一些音符，這些音符在崑曲樂理上，稱為『裝飾行進腔』，古代崑曲先賢們常談的所謂『轉音』，在音符此一層面來看就是指此一『裝飾行進腔』。

於是，我們再分析一下，《牡丹亭·遊園》的【步步嬌】曲牌的前三句裡，哪些是『裝飾行進腔』呢？很簡單，一個『字』只配一個音符的，乃為『頭腔』，即表此曲牌的本腔，即骨子腔，此時並無『裝飾行進腔』；一個『字』配兩個音的，第一個音亦即表此曲牌的本腔，即骨子腔，而第二個音，有可能在陽去聲字為陽去聲字的解決音，或上聲字採先基腔再下行一音時的解決音之下，亦可視為仍為本腔（骨子腔）〔按：視為屬『裝飾行進腔』亦可〕，其餘情況之下皆屬『裝飾行進腔』；而一個『字』配到三個音或以上者，亦如一個『字』配兩個音的情況，第一個音亦即表此曲牌的本腔，即骨子腔，而第二個音，有可能在陽去聲字為陽去聲字的解決音，或上聲字採先基腔再下行一音時的解決音之下，亦可視為本腔（骨子腔）〔按：視為屬『裝飾行進腔』亦可〕，到第三個音起，必是『裝飾行進腔』，而其餘情況者皆為『裝飾行進腔』。在此大前提之下，於是我們就可以分析得出，此一曲牌前三句的表象的唱腔旋律裡真正的形態了：『曩』為襯字，不計之下，那就是：

『晴 3 絲 6 吹 6 來 5 (6532) 閒 1 (2321) 庭 6 (12165) 院
62 (16)。
搖 3 (5) 漾 5₁ (653) 春 2 (321) 如 6 (1216) 線 3 (216)。
停 6 (1) 半 2 (1) 响 6 (12) 整 3 (23) 花 5 (653) 鈿 2 (3)。」

我們可以看到，凡陽平聲字，如『來』5(6532)、『閒』1(2321)、
『庭』6(12165)、『搖』3(5)、『如』6(1216)、『停』6(1)、
『鈿』2(3)，頭腔的後一音，必定要返回到基腔上，去尋
求穩定及解決。而上聲字，亦必定要返回到基腔去解決，如
『响』6(12)、『整』3(23)，一如前曾指出，只是『整』
323 都在基腔下方震盪，到下一字『花』的頭腔的 5 才解決，
乃特例非通則，但仍是一定要解決於基腔，上聲腔才得確立
其腔格。

按，由以上譜例裡，把每個字後的音，凡是有 () 圈起的，
就是『裝飾行進腔』(按：此處，採廣義的，即如陽平陽入
的第二音，陽去的第二音，上聲低唱的第二音的這些解決
音，視同『裝飾行進腔』)；而在每句末一字的『裝飾行進腔』，
如第一句末字『院』62(16)，第二句末字『線』3(216)，
第三句末字『鈿』2(3)的『裝飾行進腔』，含 16，216，3
又另有名稱，即皆為此句的『收腔』，按，崑曲每曲牌的每
一句末應有『收腔』，或有不收的情況，乃特例，但亦不是
通則，故而只有於《九宮大成南北詞宮譜》或《南詞定律》
此二部崑曲聲腔格律譜於某曲牌某句末時，有此特例時，於
該曲牌該處之配腔始可依用之。

按，【步步嬌】曲牌，第一句末字『院』，頭腔在 6，而 2 為
陽去聲字時的上行腔，其『裝飾行進腔』即收腔式的 16；
第二句末字『線』，頭腔在 3，其『裝飾行進腔』即收腔式的
216；第三句末字『鈿』，頭腔在 2，其『裝飾行進腔』即收
腔式的 3。

按，『裝飾行進腔』的存在，是在非快板的板式，如一板三眼及贈板始出現的現象，其本質是一種『填充腔』，為了演唱的放慢，必須填充一些音符進去，如果這一曲牌又恢復到快板的有板無眼或一板一眼時，則這些『填充腔』的『裝飾行進腔』，除了在如為了『解決』（即，陽平聲字、陽入聲字、上聲字等，必須解決到基腔）而添加解決音外，都要刪去。即，『裝飾行進腔』在崑曲曲牌的結構的本質上，它是附屬添加物，是一種填充物性質的填充腔。而常常，尤其在贈板時，它特別常於長時值時，變得特別有『型』，崑曲有這些崑曲先賢們特別創立的種種『型』的『裝飾行進腔』，有其一定的安插的『型』於不同曲牌內各有其規定的一定的位置上，去連絡了每一個『字』的頭腔，以便使曲牌的音符充份有着密接及流順的前進。因有其『型』，故為『裝飾』性，因其有旋律進行之用，於是亦為『行進』性，故命之為『裝飾行進腔』。

如果要附會，它其實和西樂裡的『伴奏音型』很相似，只是『伴奏音型』是位於西樂和聲或對位時的從屬性質，和其相對的是要搭配那主旋律或主聲部。而崑曲，這些『裝飾行進腔』，則是擔負着也是主旋律的一部份，但其本質，只是一種『伴奏音型』相近似的『伴唱音型』罷了。

我們先以西樂角度來看，如今有極慢速的一樂句，其音符是 3, 6, 6, 5, 1, 6, 6。於是一位西樂鋼琴即興演奏者，右手彈此主旋律，而左手就開始即興伴奏，用簡單的『伴奏音型』，如配右手的 3，左手拌奏 1535 或 1353 或 12345432，或 135653 或 153535 等等不一而足，這首音樂的主旋律是 5, 6, 6, 6, 2, 1, 6，而伴奏者所伴奏的音都是有規則的『型』，皆為『伴奏音型』。當然，他如果此時，右手彈奏 5, 6, 6, 6, 2, 1, 6，左手同步伴奏成 3, 6, 6, 56532, 12321, 612165. 6216，於是這就標明了

所謂崑曲表面結構，是由相當於彈主旋律的頭腔，及相當於彈伴奏音型的左手的『伴奏音型』所組合成的，因為，在崑曲裡，是用同一唱者的人聲，去把這些『伴奏音型』唱出來，故改名為『伴唱音型』，正適切地可以表達這些『裝飾行進腔』，都是些用人聲唱出來的『伴奏音型』，所以都很規律，如 6532，2321，12165 等，呈上行級進後轉下行，或下行後轉上行，或其間尚有漣漪式的波瀾音型。

但因為，於本質上，它是在曲牌轉慢速時，添加物的音符，一旦快板，即消失不見，因此，論崑曲的音樂的結構及進行分析時，若不加以區分討論的層次，而當成崑曲某曲牌的音樂結構一部份，拿進去和本腔、基腔、頭腔混談，則談不論談成了什麼『主腔』、『框架腔』或『三要素、十要点』的『詞七、曲三、辨程式』或『依字聲行腔』，則除了附會以外，一遇到此曲牌又從贈板轉成了快板，這些所謂的『裝飾行進腔』將會消失無踪，只剩本腔、基腔、頭腔時，所有大談特談的『主腔』、『框架腔』或『三要素、十要点』的『詞七、曲三、辨程式』或『依字聲行腔』的例子，全都成了泡沫了。

因此，不明崑曲的成腔之理，光看曲牌唱腔表面的形態，而區別不出表象唱腔裡的『主』（本腔、基腔、頭腔）、『從』（裝飾行進腔、伴唱音型）成份，而糾結兩者成一混着談析，而尤其喜好只拿贈板曲，如【懶畫眉】的贈板曲，不知如果不是贈板，而是快板時，則這些被談成了『主腔』、『框架腔』或『三要素、十要点』的『詞七、曲三、辨程式』或『依字聲行腔』的音符都將消失。即使在一板三眼的慢板時，音符也不是像這些人所舉的那種裝飾行進腔一樣，而係更簡化了的，因為沒有先解析崑曲究竟如何依『聲既不同，工尺自異』（吳梅語），或更早於清道光年間出版《碎金詞譜》的謝元淮於《填詞淺說》裡所說的『字面既異，即工尺難同』，而先區劃出『頭腔』隨聲的陰陽七聲的不同，而必須調整工尺

的崑曲格律的根本大法，而只是拿著工尺譜不知哪些音符是『主』，哪些音符是『從』的屬性，而雖在指天劃地，切切割割，拼拼湊湊，想做出崑曲格律的拼圖，但因對成腔理的格律未深思了解，以致方法錯誤，不了解唱腔裡腔的主從及『聲既不同，工尺自異』存在於『頭腔』，則談崑曲的格律的著作雖汗牛充棟，而百年來對於崑曲格律的探索上，迄今都仍是在徒勞而做白工的階段，就為此之故了。

以商調曲牌【十二紅】為例釋談崑曲集曲的集牌的交接相合

按集曲商調【十二紅】，昔日的文字格律譜，如蔣孝及沈璟諸譜俱不載，首見於聲腔格律譜的清康熙末年的蘇州派的《南詞定律》裡列入，其作為格範的範例是蘇州派的李玉的《萬里圓·三溪》的商調【十二紅】。

到了《九宮大成》，則有所解說：『【十二紅】套，舊譜皆未之收，自《詞林逸響》，始以伴孤燈三更情況曲，分出所集牌名，首作【山坡羊】及【五更轉】，允為得宜。由第十句以下，集【忒忒令】，以及【喜慶子】等曲，甚為不當。《南詞定律》收《萬里圓》悠悠十年離況一曲，其所集牌名，較勝於彼，然猶不能盡善，今為改易，共收二套，其中間稍有不同，亦復自成一體』。

由《九宮大成》之論，即知這隻商調【十二紅】，對於所集牌名，是有爭議的。九宮大成首言，把【十二紅】的所集十二隻曲牌首先分析出來的是《詞林逸響》，但其分析，《詞林逸響》認為有問題，故於《詞林逸響》第一隻範例即引該隻散曲，而把所集牌名重新理之；而《詞林逸響》亦對《南詞定律》取來作範例的李玉的《萬里圓》裡的那隻十二紅，表示了『其所集牌名，較勝於彼，然猶不能盡善』，不過《詞林逸響》並沒有收入其改易的《萬里圓》，不過，從其敘述裡可以看出，即，就是這隻《詞林逸響》所訂《散曲》的格，乃亦適用於《萬里圓》的校訂，故其於敘《萬里圓》之下，用了『今為改易』一語，即，以《散曲》之格，統一了《萬里圓》之格。

《九宮大成》又收了清宮廷裡詞臣曲師們在創《勸善金科》大戲時，以其認知之下，對商調【十二紅】的集曲集牌的情形，而有與日後《九宮大成》曲家曲師們訂格上有出入之處，故《九宮大成》的曲家們謂之『其中間稍有不同，亦復自成一體』。

《南詞定律》及《九宮大成》是曲家曲師的集體整理今昔崑曲聲腔，其整理之格，是以其聲腔格律的專業加以判斷組牌如何才聽來聲腔能交接及和美，而在其前，於順治、康熙年間的蘇州派盛時，李玉此齣的【十二紅】的組牌方式即當時民間大流行的崑曲演唱方式，自明末至清初，歷多少曲師曲家及民間劇界，使用【十二紅】曲牌，其組牌方式到了清初蘇州派盛時，就固定了下來。

其中用了兩隻【五供養】，但第二隻有時稱為【玉山頽】，因【玉山頽】即集了【玉胞肚】與【五供養】，而【十二紅】所集的【玉山頽】即後部亦即【五供養】，所以即使牌名有【五供養】及【玉山頽】的不同（又李玉《萬里圓·三溪》的商調【十二紅】，則二隻皆作【五供養】，但第二隻又註『又【玉山供】，而【玉山供】亦為實仍是【五供養】集了【玉胞肚】與【五供養】，而【十二紅】所用的亦【玉山供】裡的【五供養】的三至末句裡的五至句末，故仍是用【五供養】。

此隻集曲，【五供養】曲牌竟用了兩次，其他十隻曲牌各異，可見【五供養】在此一集曲創牌者的心目中，組成中，其聲情即【十二紅】的重要成份。亦即，拿掉【五供養】，就不成其【十二紅】了，

而吳梅，反而對這二隻【五供養】指出：『惟中用【五供養】二處，終不合格，可任易一商調曲為是』。

按，吳梅此說等於一次審判商調【十二紅】，判定崑曲商調【十二紅】是『不合格』，依文意，應是指因為【五供養】用二次，其實，一曲牌在曲牌裡出現兩次，乃多為頭尾同一隻，中間犯入它曲牌為多，多隻曲牌相集時，重犯一次，一般而言，並無此格。

但問題尚不只於是，像李玉這位蘇州派劇家，把第二次出現的【玉供養】，作當日皆用的【玉山頽】，而【玉山頽】則為集曲，集曲中所竟又出現集曲，而朱素臣則在《翡翠園·副審》齣裡，以第一次出現的【五供養】作【玉山頽】，則李玉、朱素臣等蘇州派寫劇高手亦如是，又何說。

因規律本為人所訂，眾習則成格，商調【十二紅】創出之後，沒有滅亡，被世人採用，即創了一格，又有何可指責。

且，吳梅更指，『可任易一商調曲為是』，語意當是如前所說，一隻集曲內依常見，無一隻曲牌重複集之之理，因此，應把今商調【十二紅】裡的填【五供養】曲牌二處之一，自己隨便從商調諸曲裡，自己任意改換一隻，其言實無當矣。

按，集曲的構成，依清初徐子室、鈕少雅的《九宮正始》裡就有指出要『交接相合』始可以相集，商調曲牌數十隻，每一隻的第幾句到第幾句可以犯入【十二紅】的【五供養】的二位置去，而且可以『交接相合』的，吳梅《南北詞簡譜》內，連試舉一例，都指不出來，只是興口起意而隨心講，難道【吳梅十二紅】集曲的文字格律是：中間於任一商調【十二紅】曲牌內二【五供養】曲牌其一，任找一隻商調曲牌來代替之，其用第幾句至第幾句由填詞者自由選擇，這就是【吳梅十二紅】集曲的格嗎？這真是一本學術著作嗎？

商調【十二紅】（以本齣的格為準）的二隻【五供養】與前

後方相連曲牌者是以下關係：

【玉嬌枝】一至四句。【五供養】五至末計五句。【好姐姐】一至三句。【五供養】五至末計五句。【鮑老催】一至三句。

吾人分析間的各句的腔之後發現到：

【玉嬌枝】第一句的唱腔和【五供養】第五句是相同的，即板式相同，基腔線相同，於是在每字陰陽八聲都相同時，唱腔是相同的，即，這兩句的基腔線是 5, 5, 1, 1；而【好姐姐】第一句二字的唱腔和【玉嬌枝】第一句的和【五供養】第五句後方二字的板式基腔是相同的，即基腔線作 1, 1，故唱腔亦與【玉嬌枝】第一句的和【五供養】第五句的後半二字的唱腔相同；至於至黃鐘宮的【鮑老催】則相當於唱完了【五供養】末句後另唱一隻【鮑老催】，是沒有什麼從屬關係，但可以看出其基腔線 5, 5, 5, 5，即唱的是和【玉嬌枝】第一句的唱腔和【五供養】第五句起頭二句相同的唱腔，但板式有不同而已。

如此一來，我們可以發現這中間和二隻【五供養】前後有關的曲牌，和二隻【五供養】實是交接相合的相當神妙。在昔日唱家的心中，唱完【玉嬌枝】第四句後，聽到以下接的【五供養】的第五句時，乍聽以為重唱起【玉嬌枝】一至四句又一次，聽完這一句，聽到下一句，才恍然大悟原來冥冥中犯入了【五供養】的第五句，這就是犯調的『交接相合』的境界，而恍然大悟時已唱到【五供養】第六句去了。到了【五供養】末句唱完，突然又聽到【玉嬌枝】第一句後半又響起，但抑或會是【五供養】第五句後半響起嗎，是【玉嬌枝】要再重唱或【五供養】呢，猶疑不定之際，下一句出現了，一聽之下，已入了【好姐姐】的第二句了，第一句以為是【玉嬌枝】第一句後半，或【五供養】第五句後半的先現，提示

要再續唱【玉嬌枝】或【五供養】時，已發現入了【好姐姐】，這就是良好集曲集得令人聽來神不知鬼不覺的『交接相合』中的一法。同樣的在【好姐姐】唱到第三句完時，應進入第四句時，這時就轉入到【五供養】五至末句去了，而這時所用的方法，即是這個【好姐姐】第三句的基腔線是 5, 5, 5, 5, 5, 1, 1，而【五供養】第五句前的第四句的基腔線為 5, 5, 5, 5, 5，板式有不同，而【五供養】第五句基腔線 5, 5, 1, 1，如此一比較之下，於【好姐姐】在唱第三句時，即從其唱腔的基腔 5, 5, 5, 5, 5, 1, 1 預示進入【五供養】第四句的 5, 5, 5, 5, 5，而第三句的後部的 5, 5, 1, 1，又預示了進入【五供養】第五句的 5, 5, 1, 1，於是唱【好姐姐】第三句就在重疊【五供養】第四及第五句的腔，第五句的腔似先現（雖板式有些差異），以下再入【五供養】的第五句；而這第二次的【五供養】唱至結尾，入【鮑老催】，其第一句的基腔線 5, 5, 5, 3，前方的 5, 5 又似再入【玉嬌枝】第一句後半，或【五供養】第五句後半的先現的 5, 5，雖板式有異，但仍有『交接』之跡，

再析以上各所隻曲牌的基腔流：

【玉嬌枝】一至四句：

5, 5, 1, 1;
 5, 5, 5, 1, 1, 1, 1;
 5, 5, 1, 1, 6, 6, 1;
 1, 1, 1, 1, 6, 1, 6,

【五供養】合至末，五句：

5, 5, 1, 1, ;
 1, 1, 1, 3, 3, 1, 1, ;
 1, 1, 1, 1, 6;
 5, 5, 5, 5, 3;
 2, 2, 5, 53;
 1, 1, 2, 1(或 6)

【好姐姐】一至三句：

1, 1;

1, 1, 1, 1;

5, 5, 5, 5, 5, 1, 1

【鮑老催】一至三句：

5, 5, 5, 5;

5, 5, 5, 5, 1, 1, 1;

1, 1, 1, 1, 2, 1, 1

我們可以發現，其聲腔都是相近，基準腔不是在 1 就是在 5（即若是陰平陰入聲時，就是唱 1 或 5。其它陰陽的六聲時往上下調腔），其它都少數，即，旋律都聽來相近，差異少，又是可以諸曲牌聽來不會唐突而交接突然不順的現象，以上述二隻【五供養】前後及與之的交接，都十分出神入化，完全沒有對外行來說的用二隻同曲牌作犯調會有所不合最重要的交接相合上的問題。

這些交接處對外行來說是看不懂而只是從集的曲牌是不是重複來判斷有沒有『不合』問題的，都交接的這麼神妙。可見是隻很聽來一致性佳的好曲牌，無怪乎自從出世後就不會消失，而保留下來，吳梅於聲腔格律之精義因為無曉，而在書中自由講出不能實行的空話『可任易一商調曲為是』，以上就是這本《南北詞簡譜》的可悲的草率，及專業程度嚴重不足的小小一例。

後按，此文係擷自筆者《天祿閣曲譜》之《占花魁·獨占》鬮曲譜校注文，並稍作修飾。

談南北中呂宮合套裡【黃龍滾犯】【撲燈蛾犯】【疊字令】俗增曲牌的來源

按南北合套的【粉蝶兒】【泣顏回】套，於後世產生了幾隻俗增的北曲曲牌：【黃龍滾犯】（或作【黃龍滾】）、【撲燈蛾犯】（或作【撲燈蛾】）【疊字令】，又繼生出【疊字令犯】（或作【疊字令】【疊字犯】）的衍生俗增北曲曲牌來。

其來源，比對《蓬瀛曲集》與《侯玉山崑曲譜》及有詞無譜的《寶立社崑腔曲譜》，及其聲腔格律，則一目了然：

【黃龍滾犯】生於【鬪鶻鶻】。

【撲燈蛾犯】【疊字令】生於【上小樓】。

而《蓬瀛曲集》的譜例則顯示了這個衍化過程的活化石：

按蓬譜【鬪鶻鶻】，於《寶立社崑腔曲譜》《侯玉山崑曲譜》皆名為【黃龍滾犯】或作【黃龍滾】，而蓬譜及侯譜的聲腔格律，雖有錯腔，實即【鬪鶻鶻】。

而蓬譜的【上小樓】，侯譜及《寶立社崑腔曲譜》作【撲燈蛾】或【撲燈蛾犯】，而驗二譜的聲腔，則首二句及末句有為【上小樓】之本腔，其他各句已有變化，非【上小樓】的聲腔。

至蓬譜的【疊字令】一曲，查其聲腔，合併疊句計算時，第二句及第六句與第九句的本腔已不同於【上小樓】，餘同。但侯譜則差異於【上小樓】聲腔更大，雖侯譜訂名為【上小樓】，而實應正名為【上小樓犯】（說見後），而蓬譜作【疊字令】，實即【上小樓犯】。

因而可以看出，蓬譜的本齣保有較原始的聲腔原貌，今於校正《天下樂·鍾馗嫁妹》的【鬪鸛鶉】則依格律訂正，而蓬譜【上小樓】正名【撲燈蛾犯】，連同【疊字令】（蓬譜誤植為【疊字錦】，按並非此名之曲牌，乃誤植）正名【上小樓犯】，皆保留蓬譜工尺及唱辭原貌（錯字則依餘二譜更正之）。

另末隻【疊字令犯】則已為俗增曲牌，故保留蓬譜唱辭及工尺之。

又只有南北合套的中呂宮有此俗增曲牌，如果是北中呂【粉蝶兒】套則無之，因為【黃龍滾犯】【撲燈蛾犯】【疊字令】（亦作【疊字令犯】或作【疊字犯】）的衍生俗增北曲曲牌，其來源，是因為用在南北合套時，【鬪鸛鶉】及【上小樓】為疊句格，而這些俗增曲牌，則由此演化形成。如純北套，則其【鬪鸛鶉】及【上小樓】為無疊句的格，並非這些俗增曲牌所能依附，故純北中呂宮後世並無使用這些俗增曲牌，這也是約定而俗成似如格律。

又後世混用【疊字令】【疊字令犯】而無別，但如果查以往劇作，則可以看出，【疊字令】實原作【上小樓犯】，而末隻【疊字犯】或【疊字令】始如其名，但亦來自【上小樓】，如我們看《吉慶圖·同赴》齣的中呂宮南北合套的構成後段為【撲燈蛾犯】【上小樓犯】【疊字犯】相連，即知俗第一隻【疊字令】即【上小樓犯】。

後按：此文係擷自筆者《天祿閣曲譜》之《天下樂·鍾馗嫁妹》齣校注文，並稍作修飾。

崑曲史料與聲腔格律考略

(第二集)

作者 / 劉有恒

出版日期 / 民國一〇五年元月

定價 / 新台幣伍佰伍拾元整

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



印客邦

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。