

崑曲史料與聲腔格律
考略

劉有恒 著



目錄

目錄.....	3
《南詞引正》的發現至公開之啟示錄.....	3
《南詞引正》以弋陽腔流行雲貴係抄自乾隆時郝碩奏摺 小考.....	21
《南詞引正》係某學者偽造於 1931 至 1960 年間考辨	26
偽魏良輔《南詞引正》偽跋文總檢討.....	33
明太祖詢崑山人瑞周壽誼崑山腔一事乃偽史考.....	40
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.....	52
談談崑腔（崑山腔、崑曲）創始於什麼年代.....	55
崑曲謎樣人物戶侯過雲適、魏良輔、張野塘身分探究	59
崑曲鼻祖魏良輔逝於萬曆元年以前小考.....	66
談『萬曆新歲』非指萬曆元年.....	73
中國傳統社會特有的詞曲音樂的文、樂關係.....	80
路應昆《中國劇史上的曲、腔演進》內南北曲與史實間 的距離.....	86
談為何古來知樂的人配樂都不是『依字聲行腔』.....	94

從朱熹到沈寵綏的『腔調』的真義只是『腔子』(旋律)	102
崑曲在南曲傳承下『依腔填詞』一曲牌只一唱法新風貌	113
談崑曲工尺譜的起源.....	124
明代江西無『宜黃腔』考辨.....	132
『湯沈之爭』其實是崑曲命脈之爭.....	138
明末沈寵綏《度曲須知》的〈弦律存亡〉解題.....	144
明末崑曲清工的歧路源頭——黃問琴.....	153
清代程煥的上乘的戲曲評論之作：《讀曲偶評》.....	158
崑曲劇本寫作小指南.....	163
學習崑曲的必備書籍（曲譜篇）.....	179
以語音調值及崑曲譜法證崑腔與崑山或蘇州土音無關	181
崑曲唱腔原理略說.....	202
小談崑曲集曲的訂譜原則.....	209
談崑曲的『疾徐、高下、清濁之數，一依本宮』之真義	211
百年來崑曲格律界的對崑曲訂譜之理的逐漸撥雲見日	217
元曲曲牌的字聲與腔的『依腔填詞』關係發微.....	224
談吳梅對崑曲裡北曲譜法的懵懂而冤批崑優阿掌...	235

明代以來崑曲各曲牌的工尺七調的運用真相.....	240
從燕南芝庵聲情論的出現及元雜劇宮調與聲情無關預 知宮調死亡紀事.....	257
葉堂納書楹曲譜並無『活譜傳承』考.....	263
國寶級崑曲《邯鄲記》足本《邯鄲記工尺譜總錄》靜躺 二百年.....	272
附錄一：台灣出版的崑曲曲譜全目（1949－1996）	275
附錄二：天祿閣曲譜〔正集〕十一卷十一冊所收崑曲折 子戲曲譜 1003 齣分卷分冊總目.....	287
附錄三：劉富樑《集成曲譜》跋文.....	300

《南詞引正》的發現至公開之啟示錄

吳新雷〈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。”他讓我坐在他的書桌旁，當場讓我把《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。』

通篇文字裡，可以發掘到下列兩個極重要的重點：

甲、《南詞引正》的出現，『傅惜華、周貽白等專家』已經先知道了，但是不自己去發表，告訴吳新雷『文化部訪書專員路工家裡藏有崑曲的新資料』，而留給新來的一個剛見世面的吳新雷去發掘、去公之於世，而皆自動放棄大鳴大放、學術大躍進的成名立萬機會，送成名機會給毛頭小伙子吳新雷。

乙、『傅惜華、周貽白等專家』聳恿吳新雷去找路工手上的《南詞引正》，而路工則是『只吐露出一點兒口風，卻秘不示人，不知究竟是什麼東西，“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』，後來才在吳新雷獻技之下，於是路工表示：『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』，於是路工也像『傅惜華、

周貽白等專家』，把如此珍貴的崑曲史上的大發現的公佈以成名的機會，留給吳新雷這位初生之犢了。吳新雷記下了這段佳話：『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。”他讓我坐在他的書桌旁，當場讓我把《真蹟日錄》中《南詞引正》的文本過錄下來，叫我去發表。』如此看來，豈非真是吳新雷三生有幸，真逢貴人了。不過，吳新雷表示了，『這對我來說，當然是舉成名的大好機會，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』，於是我們又看見了吳新雷為了義助錢南揚，於是放棄大好成名的機會，讓錢南揚去發表，而吳新雷則順便附上了一文，也出了名。於是我們發現了，在這一場所謂《南詞引正》出山的戲裡，個個腳色都是菩薩心腸，曲界處處人情滿天，充滿了溫良恭儉讓的光芒。比之於當日學界在前些年還處處情勢緊張，一如吳新雷文中所指出的：『政治運動接連不斷』，『錢（南揚）先生在60歲的1958年生出了一連串口

舌是非，糊裡糊塗地吃了冤枉官司。到了1959年1月，處分下來，錢先生被作為“白旗”連根拔，不僅剝奪了教授頭銜，還開除了公職，被趕出了校門，弄得無處容身，落難到鄉下親友處暫住，處於失業狀態。』及『四代元老，是少有的的一級教授，又是民主黨派江蘇民盟的第一把手』的陳中凡，『敢於冒著政治風險大膽保舉』錢南揚到南京大學。則吳新雷所接觸到的人，都是如此出世到把成名立萬，連『專』的大好功名都放棄的地步。

每個先是發現的人，如傅惜華、路工，都要放棄立說的機會，留給未知人間險惡的初出茅蘆的毛頭小伙子吳新雷去成名，居心的深處的盤算又是如何呢。因為這些當事人，除了吳新雷以外，都已去世了，吾人就算猜測也無實證。但我們可以設想一下，如果公開的情形沒有那麼的順利，例如馬上有人質疑，這個張丑的《真蹟日錄》是個抄本，所有已公開問世及古今流通的所有的刻本裡，並沒有《南詞引正》一文啊，該不會是有人自己手抄了一份《真蹟日錄》，而把自己作偽的《南詞引正》加入。或還有人乾脆說，是不是這個公佈的人自己作假偽造的，如此一來，罪名不就大到可以無限上綱了。所以如果找個不知世面的新鮮人，用來試一試風向球，如果成功了，大家一擁而上，紛紛寫文捧上一捧，一起分大鍋飯吃。

所以我們看到，自從錢南揚、吳新雷等人發表後，因為當日曲學的研究隊伍的水平普遍低下，曲學研究尚沒有現今這般發達，都沒有人能想到應依學術研究方法，第一步去先考據資料的真偽，以致於沒有人去比對，以看出此一所謂的抄本比正式出版的各刻本的《真蹟日錄》多夾帶此一篇偽文《南詞引正》，及此偽文內處處露餽的作偽之處。且並沒有經過科學鑑定，如抄本年代及筆蹟年代鑑定等等，故而因為發表後並沒有不好的副作用後，路工、傅惜華，甚至蔣星煜等，都為文大談顧堅是崑曲鼻祖及崑曲六百年了。在那些年代裡，亦而只有少數，如周胎白在《戲曲演唱論著輯釋》裡認為是吳昆麓『託名于魏良輔』，是吳崑麓偽作的；以及錢南揚在其《戲文概論》裡，以戲曲發生的觀點，不信明初會有《南詞引正》裡所說的崑山腔¹；而陸萼庭1980年出版《崑劇演出史稿》（上海：上海文藝出版社）裡認為係魏良輔故弄玄虛，抬出了黃幡綽和顧堅，來提高崑腔的地位。而有關此一議題，至今日尚爭論不決。其間對於《南詞引正》的疑點，近年來，以汪詩佩於2005年所發表的《再論『顧堅與崑山腔之始』——兼談《南詞引正》的疑點》²為其中佼佼者。

¹ 錢南揚：《戲文概論》（上海：上海古籍出版社），1981

² 汪詩佩：〈再論『顧堅與崑山腔之始』——兼談《南詞引正》的疑點〉，《名家論崑曲》下冊（台北：國家出版社），2010

從明永樂年間雲、貴歷史談《南詞引正》係偽造考辨

（一）、前言

成於萬曆十八年陸延枝成《猥談》一書前，託名為天池道人自序的《南詞敘錄》裡曰：『今唱家稱弋陽腔，則出於江西，兩京、湖南、閩、廣用之。』這是弋陽腔的流播地區首見於書冊。而成於萬曆十八年的《猥談》則只引『弋陽腔』名，而未指明其流播地點。掛年代更早至嘉靖二十六年所曹大章敘文，而挾帶於一本張丑《真蹟日錄》裡的魏良輔的《南詞引正》，在1960年被路工（葉德基）發現了，內中指出了弋陽腔是：『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』。如此一看，連《南詞敘錄》所不知道會流播至『徽州』『雲貴』，而更早數十年的《南詞引正》裡的魏良輔都已知道了。

（二）、清末《滇粹》一書的《雲南世守黔甯王沐英傳附後嗣略》偽話連篇

清末，革命黨人為了在雲南宣揚革命思想，而由革命黨人楊振鴻與李根源、呂志伊、趙伸等出刊《雲南》雜誌。1908年1月，為紀念《雲南》創刊一周年，呂志伊還和李根源編

輯了一本特刊《滇粹》，名為網羅雲南明朝軼事，隨刊贈送。但其內容則係為了排滿而恢復漢人的統治雲南，而虛構及誇大史事，並非可讀的信史，此書後來甚至由上海古籍出版社出版，於是今之學者，因而得見此異書，但如不究其實，而拿之來談雲南相關研究的文章，必有流為野史稗官之說部的結果。

《明史》的《本紀》載：『明太祖洪武十四年（1381）九月，傅友德為征南將軍，藍玉、沐英為左右副將軍，帥師征雲南。』
『十五年（1382）二月，藍玉、沐英克大理，分兵徇鶴慶、麗江、金齒俱下。』

《滇粹》裡，某一署名為俠名者，著《雲南世守黔甯王沐英附後嗣略》裡說：沐英鎮滇後，於洪武二十二年（1389）『英還鎮，攜江南、江西人民二百五十餘萬入滇，給予籽種、資金、區別地畝，分佈於……各郡縣。……英鎮滇七年，再移南京人民三十餘萬。』

按：沐英，自洪武十六年受命鎮守雲南，只有一次受命返南京朝見明太祖，即洪武二十四年，去世前一年。《明史》的沐英傳裡記載此段沐英回朝前後事蹟曰：『是年冬，入朝，賜宴奉天殿，賚黃金二百兩、白金五千兩、鈔五百錠、彩幣

百疋，遣還。陛辭，帝親拊之曰：“使我高枕無南顧憂者，汝英也。”還鎮，再敗百夷於景東。思倫發乞降，貢方物。阿資又叛，擊降之，南中悉定。使使以兵威諭降諸番，番部有重譯入貢者。』完全沒有此一《滇粹》裡偽造的傳奇小說《雲南世守黔甯王沐英附後嗣略）裡的：『攜江南、江西人民二百五十餘萬人滇，給予籽種、資金、區別地畝，分佈於……各郡縣。』而是『賜宴奉天殿，賚黃金二百兩、白金五千兩、鈔五百錠、彩幣百疋，遣還。二十五年六月，聞皇太子薨，哭極哀。初，高皇后崩，英哭至嘔血。至是感疾，卒於鎮，年四十八。』即回到雲南第二年就去世，自沐英留鎮於雲南，到洪武二十五年去世，史載只一次於洪武二十四年回京，何來洪武二十二年（1389年）『攜江南、江西人民二百五十餘萬人滇，給予籽種、資金、區別地畝，分佈於……各郡縣』，及『英鎮滇七年，再移南京人民三十餘萬。』

故知此文純屬革命黨人，誇大雲南的漢人，係受沐英移民來雲南的恩典，藉以鼓吹推翻滿清，恢復漢人統治雲南為目的，而不惜偽造歷史騙盡時人。

但仍有學者未受此偽史之騙，如曹樹基、吳松弟、葛劍雄在《中國移民史（第五卷）：明時期》（1997）謂：『在軍籍移民之外再組織如此眾多的人口進入雲南，不是一件小事，在

其他文獻上不應該沒有反映，這一記載顯然是不可信的』。

也有不少學者乾脆自己塗改《雲南世守黔甯王沐英附後嗣略》誇大成了神話的『攜江南、江西人民二百五十餘萬人滇』，改成了看來比較似乎是較合理的『攜江南、江西人民二十五餘萬人滇』，但仍屬無稽而背於史實。

（三）、永樂年間雲南的真實史貌

今存於北京圖書館，初編於正德八年（1513）戶部《後湖志》所記，統計洪武二十六年（1393）雲南人口 259270 人。嘉靖二十一年（1542）雲南 1431017 人，貴州 266920 人。而由於夷民不入戶籍（《續文獻通考》卷十三言『夷民』不造黃冊），及如萬曆十三年（1585）《順德縣志》卷三所說的，兒童不入戶籍等未明文規定，但常未含在內等等，再加上軍籍也不入戶籍，而係由兵部掌管等等，所以真實人口應該更多些。而如同《明初以降人口及其相關問題（1368—1953）》（美。何炳棣，1957）所說：『西南省份可能申報得很少』的情形。而趙文林及謝淑君的《中國人口史》（1988）則據平均增殖率等數理函數等的科學方法，計算出雲南於洪武二十六年（1393）的人口核算應為 359659 人。

雲南本少數民族之地，在元代以前一度入郡縣，但仍為土司統治之地，於元代以前，著名的有南詔及大理國，到元世祖時，滅大理國，而且封皇子忽哥赤為雲南王，又設官立職，不過仍直到明代及到清雍正正式提出改土歸流之前，皆為土司及官吏混治之地，漢人稀少。漢人入雲南之較夥，而佔少數民族之地以墾殖者，實起於明初。於歸附的土司統治之地，就設承宣佈政使司以間接監管之。於新佔地，就設立衛所制，以雲南都指揮司統之，漢人進入雲南始較夥；不過，明初，依《明太祖實錄》洪武十五年之記載，設治時只換元代地方行政區劃之名，如改路為府，及改府為州，稍調整內容，而變動不大。因為明代戶口，少數民族土著不算在內。趙文林及謝淑君的《中國人口史》（1988）亦依雲南布政使司屬府州及各土司的州司的里數推得包含軍籍在內的雲南，於於洪武二十六年（1393）的人口（漢人）核算應為 407206 人。

而曾任官雲南的謝肇淛，在萬曆末、天啓初年記所聽聞的滇事的《滇略》卷四說：『高皇帝既定滇中，盡徙江左良家閭右以實之，及有罪竄戍者，咸盡室以行。故其人，土著者少，寄籍者多，衣冠、禮法、語言、習尚，大率類建業。二百年來，薰陶漸染，彬彬文獻，與中州埒矣。』後來，明末清初的顧炎武於《天下郡國利病書》卷十三指出：『初明太祖之

下金陵也，患反側，盡遷其民於雲南。』但考之於史冊，有之，但人數應非有到達明顯使民數大增之程度。

而雲南地貧，若不能開發新種植的五穀，則而能養的民數有限。於 16 世紀玉米始傳入雲南，在山地可種植，而可容下更多的人口。到萬曆二年（1574）《雲南通志》將玉米列為六府二縣物產之一，則人口可以容納更多，在此天然條件受限之下，《雲南世守黔甯王沐英附後嗣略》竟然說，沐英從洪武二十二年移民入雲南『江南、江西人民二百五十餘萬』，而且，又於去世前又移『南京人民三十餘萬』入雲南，怎麼到了其去世後的洪武二十六年（1393）戶部所查雲南人口，仍只有二十五萬多人（259270 人）。再比較趙文林及謝淑君的《中國人口史》（1988）依數理方式推得的含軍籍在內為 407206 人在內，比對《雲南世守黔甯王沐英附後嗣略》的被沐英移入雲南近於二百九十萬人的偽史，其真偽虛實一目了然。自沐英死於洪武二十五年，其子孫世襲其職，鎮守雲南，直至明亡始終盡忠於明並庇護明桂王，而遭清廷派吳三桂亡之。

而沐英死後，直至永樂末，雲南的大事記，亦見於《明史》的沐英傳，謂：『建文元年嗣侯。比就鎮，而何福已破擒刀幹孟，歸思倫發。亡何，思倫發死，諸蠻分據其地，晟討平

之。以其地為三府二州五長官司，又於怒江西置屯衛千戶所戍之，麓川遂定。初，岷王封雲南，不法，為建文帝所囚。成祖即位。遣歸籓，益驕恣。晟稍持之。王怒，譖晟。帝以王故詔誠晟，貽書岷王，稱其父功，毋督過。永樂三年，八百大甸寇邊，邊貢使，晟會車裡、木邦討定之。明年大發兵討交址，拜晟征夷左副將軍，與大將軍張輔異道自雲南入。遂由蒙自徑野蒲斬木通道，奪猛烈、棚華諸關隘。舁舟夜出洮水，渡富良江，與輔會師。共破多邦城，搗其東西二都，蕩諸巢，擒偽王黎季犛，語在《輔傳》。論功封黔國公，歲祿三千石，予世券。交址簡定復叛，命晟佩征夷將軍印討之，戰生厥江，敗績。輔再出帥師合討，擒定送京師。輔還，晟留捕陳季擴，連戰不能下。輔復出帥師會晟，窮追至占城，獲季擴，乃班師，晟亦受上賞。十七年，富州蠻叛，晟引兵臨之，弗攻，使人譬曉，竟下之。』我們可以發現，到了永樂末年以前，整個雲南還是處在土著的叛亂不時，備兵內外征戰不斷的處境。

（四）、永樂年間雲南境內尚無嚴格定義下的戲曲

謝肇淛於《滇略》也提到雲南於明朝接近末年時，於元宵節之俗為：

『元夕家家燃燈，亦有魚龍走馬及鼇山諸戲，然皆染紙為之，無他奇巧。市上結彩為架。作松棚如小屋。然蒸燈其中。遊人歌舞達旦。然僅自十三至十五而止。至於花爆煙火之屬。皆遠不逮他處。鄧漢楹城元夕曲八首：明月憐三五，金波湛湛盈，繁燈如列宿，自古葉榆城（又）聞道龜茲樂。先朝老笛工。今聽上元曲。猶有大唐風（又）可憐日東國。也學漢西京。高棚跨廣路。火樹兩邊生（又）阿育三千塔。當年尚建燈。青蓮紛吐炬。呪鉢訝神僧（又）豔唱銀花合。香浮金屈卮。遊人迤邐處。燈火武侯祠（又）殘燈風影亂。明月露華溥。迥照蒼山雪。千門生夜寒（又）獨向繁華候。偏深喪亂情。幾家南北巷。歌哭共天明（又）罷戲鼇山側。初窺鶉火中。苴咩今夜月。還與故園同。』

又談及於農曆二月八月的民俗曰：

『二月八日各郡有迎佛之會，多於寺中昇遊城市，長幼雲集聚觀，或焚香膜拜，翌日送歸句町諸邑以是日祈求豐稔，各社裝演往事走馬戴竿，若迎春然，三日乃止。』

由此可見，到了明末，雲南當地仍只有『魚龍走馬及鼇山諸戲，然皆染紙為之，無他奇巧』，而且『歌舞達旦』，『遠不逮他處』，仍尚十分古樸而有地方色彩，而且是紙糊的魚龍

走馬及鼇山諸戲，『無他奇巧』。而二月八日則佛會時，『各社裝演往事走馬戴竿，若迎春然』，也只是民俗小戲，即使到了明朝末年，雲南仍是民俗歌舞小戲的事實，一點都沒有任何有關南戲戲班，尤其還有什麼弋陽腔戲班的任何蹤影，而謝肇淛對這些當地表演也覺得『無他奇巧』『遠不逮他處』，沒有任何進化到中國其他地方產生多樣化聲腔戲曲的階段。

而他所引『鄧漢榆城元夕曲八首』所談及的民俗的歌舞小戲，又是『聞道龜茲樂。先朝老笛工。今聽上元曲。猶有大唐風』，或像唐龜茲樂；『學漢西京』，或像漢朝西京的魚龍戲，雲南當地的民俗戲。可知，雲南於明朝末年都仍處於中土西漢或唐龜茲樂的燕樂時期而已。而更早一二百年的永樂時期，豈不更為原始狀態，這就是雲南的於明成祖永樂時期連嚴格的戲曲都還沒有的時期，一二百年後應該有更多的漢人群眾了，但仍是如漢朝西京的魚龍戲，雲南當地的民俗的仍處於中土西漢或唐龜茲樂的光景，哪來的南戲弋陽腔任何的蹤跡，否則於雲南當地的謝肇淛為何沒有記錄，怎不會高興娛樂的有戲班的南戲等的多樣化，也不會感嘆當地的表演『無他奇巧』『遠不逮他處』了。

而滇劇的研究者如金穗《滇劇音樂的歷史源流及其改革發

展》(2001)亦指出《滇劇史》以《南詞引正》內容而指『可見這些腔調早已傳入雲南，而且還唱得還可以』乃係錯誤的結論，而且還指出該書作者誤讀《南詞引正》，把弋陽腔看成是多種聲腔，並指出『崑山腔究竟何時傳入雲南，則無明確記述』，其下文即指出，到了約乾隆初年，才有雲南當地的倪蛻在《戲為舉業文題詞》曰：『去年（約為乾隆六年）夏，客建寧（按：即今之曲靖），見村優演戲……秧歌稻鼓，楚咻秦鳴。』，言應係此時有多種聲腔流傳於雲南。按：倪蛻文中所說的『楚咻』，即指楚腔（襄陽腔），『秦鳴』即指秦腔之屬，因為張鼎望於清康熙年間就著有《秦腔論》談秦腔，可知乾隆六年即已傳入雲南，但仍無任何有關弋陽腔在雲南的記載，倪蛻只看到在清乾隆六年當地的戲班在演出的是當地秧歌及楚腔以及秦腔。

而更早，於被放逐於雲南西境文昌的楊慎，即於《陶情樂府》卷四有《金衣公子。李菊亭攜妓夜過》：『滇音按歌，秦聲半訛』，指出雲南歌妓的歌聲有著雲南口音，唱起古秦地的陝甘民歌（『秦歌』）字面唱得半錯，則顯示明嘉靖三十八年楊慎逝於雲南前，有秦地歌曲傳至雲南，亦無任何當地有弋陽腔之記載，而連偽《南詞引正》所假託的嘉靖二十六年之前魏良輔寫成，此時楊慎被放逐雲南，只聞秦歌，都沒有任何有聞見弋陽腔之蹤的記載。

而且，依滇劇學者，研究滇劇，接受到影響是起於秦腔的梆子腔系的絲弦腔、徽調皮黃腔系的胡琴腔，即二黃腔、與楚腔（漢調），及後來有少量的崑腔如吉慶戲大小賜福與《金印記。封相》，及《雙紅記。盜綃》、《尼姑思凡》等³，但任何滇劇史料或雲南各方文獻都沒有任何在明代，有弋陽腔曾在雲南走過留下的痕跡。可見偽《南詞引正》的作偽者，純屬胡謔弋陽腔永樂年間傳至雲南的『永樂間，雲貴二省皆作之』。

（五）、永樂年間貴州的真實面貌

貴州較雲南近於內地，但反而更為化外之地，而開發比雲南還要晚，一向皆由土著治理。到元代與土司間互攻不息，明初，貴州最大的土司的田仁厚降明，授宣慰使之職，而仍統其民。明朝對於歸順的土司亦改蠻夷長官司等，設衛所或屬府管之，但仍為土司自治。而明太祖時設貴州宣慰司，以水西土司任宣慰使，水東土司任同知，駐於貴州司署，即名為貴州土司治貴州，而明太祖對貴州是採『以靜治之』的消極之策，其實貴州土司叛服無常，戰事不斷。到了明朝永樂十一年（1413）才設置貴州承宣布政使，正式建制為省，廢土

³按：今亦不存於滇劇，近年內始復排《天官賜福》。

司的思州宣慰司與思南宣慰司，設八府，保留水東土司與水西土司，同屬貴州布政司管轄。到永樂二十二年的永樂末年，設省才只有十一年，全省初創未定之際，此一絕大多數為少數民族，全省漢人人口不過二十多萬，分散省內，沒有任何民墾記錄，且於軍事統治之際，如何能有經濟社會條件成為任何戲曲可能孳生及傳入之地，沒有任何史料記載當時當地有戲曲存在，何況怎還有境外會有戲班到此蠻荒之地，靠弋陽腔鬻技謀生而可生存下去的條件。

可見偽《南詞引正》純屬造偽者欠缺史觀之下的臆筆的弋陽腔於永樂年間傳至貴州的『永樂間，雲貴二省皆作之』。但直到明末，始有貴州東北部的石千人崇禎四年進士費道用的詩：『高臺唱戲看伶優，才說數場轉眼留，隨俗怨歌皆木偶，憑人軒輊點虛舟。』《黔詩紀略·卷十八》描述已有傀儡戲唱著『怨歌』，此時由辰河高腔尚未誕生湘西，並未傳高腔入貴州，故此時的貴州的傀儡戲乃當地民俗戲，而非唱高亢的高腔，乃唱著當地的民歌風的怨歌為配唱。等清初以來高腔入貴州，始使當地的道士腔、木偶戲腔、儺腔等唱腔受高腔的影響，但都不是於嘉靖二十六年之事。今人若以這些後起的高腔的影響，去認為所謂魏良輔《南詞引正》關於弋陽腔流播等敘述是真實的話，不乃犯了論學上的時代倒錯的學術失誤了。

《南詞引正》以弋陽腔流行雲貴係抄自乾隆時郝碩奏摺小考

(一)、早於《南詞敘錄》的偽《南詞引正》弋陽腔反而指流播雲貴

成於萬曆十八年陸延枝成《猥談》一書前，託名為天池道人自序的《南詞敘錄》裡曰：『今唱家稱弋陽腔，則出於江西，兩京、湖南、閩、廣用之。』這是弋陽腔的流播地區首見於書冊。而成於萬曆十八年的《猥談》則只引『弋陽腔』名，而未指明其流播地點。但掛年代更早至嘉靖二十六年所曹大章敘文，而挾帶於一本張丑《真蹟日錄》內，而係清光緒年以後的現代抄本裡的魏良輔的《南詞引正》，在1961年被路工（葉德基）發現了，該《南詞引正》內中指出了弋陽腔是：『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』。如此一看，連《南詞敘錄》所不知道會流播至『徽州』『雲貴』，而托名於更早數十年的《南詞引正》裡的魏良輔都已知道了。今人更有兜集古書找來的枝葉鱗爪，拼湊成說，認為弋陽腔起碼在明初永樂間已相當盛行，其流播地包括雲南、貴州等，勢力之大冠嘉靖時諸腔之上。

(二)、偽《南詞引正》以弋陽腔流行雲貴係抄自乾隆郝碩

奏摺

而不論於所謂由曹大章抄於嘉靖二十六年的《南詞引正》之前，或之後的任何文獻史料，整個明代，無一文獻言及。即使至 1930 年以前，任何人都不知道弋陽腔會流播到『雲、貴』。

直到民國年間，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，公佈近五十個專題的清代檔案史料。其中於 1931 年出版的《史料旬刊》第二十二期內，收入了一篇乾隆四十六年（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。』而江西巡撫郝碩在覆旨奏疏裡曰：『惟九江、廣信、饒州、南安等府，界連江、廣、閩、浙，如前項石碑腔、秦腔、楚腔，時來時去，臣飭令各該府時刻留心，遇有到境戲班，傳集開論，務使一體遵禁改正。……仍不許稍有張惶及苟且從事，致干嚴行追究。』

其中以『石碑腔、秦腔、弋陽腔、楚腔等』盛行於『江、廣、

閩、浙、四川、雲、貴等省』，則是首見於文獻中和弋陽腔相連的『雲、貴』。則可斷定此必為真正作偽年代為 1931 年之後，於作偽者找尋寫偽文所需的素材時，看到了第二十二期的《史料旬刊》後，計上心頭，把其要描述的弋陽腔的流播地加上了『雲、貴』，並故弄玄虛附會至明成祖的『永樂間』去。而任何吾國史料，皆未有在明代，弋陽腔流播至雲貴之白紙黑字之證，除了作偽者在《南詞引正》裡的此一臆說。

再看乾隆四十六年（1781），江西巡撫郝碩在奉旨查辦戲劇違礙字句的奏疏裡，所稱的以『石碑腔、秦腔、弋陽腔、楚腔等』盛行於『江、廣、閩、浙、四川、雲、貴等省』，並非單指弋陽腔流播於『雲、貴』，而是指『石碑腔、秦腔、弋陽腔、楚腔等』這些聲腔，總共的分佈地區包含了『江、廣、閩、浙、四川、雲、貴等省』。而且後來於查證的覆奏裡指出『惟九江、廣信、饒州、南安等府，界連江、廣、閩、浙』有時來時往的『石碑腔、秦腔、楚腔』，亦查無弋陽腔存在於乾隆四十六年左右了。並於覆奏內曰：『隨據稟稱，弋陽腔之名，不知始於何時，無憑稽考，現今所唱，即係高腔，並無別有弋陽詞曲』。作偽者以弋陽腔盛於雲南、貴州，只是取此史料來作偏頗的造假之用。

(三)、偽《南詞引正》以弋陽腔流行徽州係依萬曆年間湯顯祖之說

偽《南詞引正》言弋陽腔流播於『徽州』，取自湯顯祖之說。湯顯祖在萬曆年間所寫的《宜黃縣戲神清源師廟記》中稱：『江以西弋陽，其節以鼓，其調喧。至嘉靖而弋陽之調絕，變為樂平，為徽、青陽』裡的『徽、青陽』的『徽』，即作偽者取資寫入《南詞引正》裡，把弋陽腔流播地加入了『徽州』之所出。而這也是文獻史料中惟一直接指明『徽州』的徽州腔是由『弋陽腔』變成的。而《南詞引正》就以此一孤證加入《南詞引正》偽文裡。而王驥德《曲律》裡亦有『徽州腔』之名，但並無指出係源出弋陽腔。

(四)、偽《南詞引正》作偽的學者作偽於 1931 年後

由此可知，偽《南詞引正》以弋陽腔流行雲貴係抄自乾隆郝碩奏摺，而此一奏摺公之於世為1931年出版的第二十二期的《史料旬刊》，這位應為學者出身的作偽者於二十世紀三十年代之後，看到此文，加上其他的資料，於是構思出此一偽文，把它夾入一本張丑《真蹟日錄》抄本裡，冠上魏良輔的《南詞引正》，再依作偽者最喜好的，加篇敘文，假借曹大章的後敘，文徵明手抄，由毘陵吳崑麓校正的魏良

輔的《南詞引正》，此偽文後來被1961年的路工為文化部訪書時所獲，以當日內地學術水準之低落，考據史料真偽也沒做，於是小撮人說它是『清初抄本』，於是就在其後的幾十年間一直藉此盤據學術界，使戲曲學界的諸作，如果一旦引用，則率多只能列入傳奇說部的流品，而得被摒於學術的門外了。

《南詞引正》係某學者偽造於 1931 至 1960 年間考辨

(一)、前言

於 1960 年，內地吳新雷遊學京華，文化部訪書專員路工(葉德基)告以訪書時找到了崑曲新資料，就是在一本所謂的『清初抄本』的明朝書畫鑒賞家張丑的《真蹟日錄》的第二集內發現了有後跋『右《南詞引正》凡二十條，乃婁江魏良輔所撰；余同年吳崑麓較正。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》。

且於其中有『元朝有顧堅者，雖離崑山三十裡居千墩，精于南辭，善作古賦。擴廓帖木兒聞其善歌，屢招不屈。與楊鐵笛、顧阿瑛、倪元鎮為友。自號風月散人。其著有《陶真野集》十卷、《風月散人樂府》八卷行於世。善發南曲之奧，故國初有崑山腔之稱。』言這位顧堅著有『《陶真野集》十卷、《風月散人樂府》八卷』，而即使任何日後有學者，去偏

聽此一被如路工及吳新雷、蔣星煜等少數人咬定偽文是『清初抄本』的脫口之說者，也皆無法找出有關此二所謂的《陶真野集》十卷、《風月散人樂府》八卷的任何曾經出世的任何文字的直接或間接記載。

其實此二被編織的假顧堅的假著作，都是有來頭的。而由其中及另如偽文的內容之線索即勾勒出，此一造偽者，必為二十世紀三四十年代，到 1960 年偽《南詞引正》被路工（葉德基）發現前的三十年間所偽造的，而偽造者的身份為當時的某位研究文學及戲曲及民俗的學者專家。

（二）、偽顧堅寫《陶真野集》的『陶真』抄自《新刊分類出像陶真選粹樂府紅珊》的書名

《新刊分類出像陶真選粹樂府紅珊》，這本在國內，其萬曆原刊本已亡佚，只有嘉慶庚申（1800）年由積秀堂覆刻本存在，今存於北京圖書館，不然，只存於海外，於此可見此書之罕見。

其深藏於北京圖書館內，除非有專門研究的學者，有心找才可以於北京圖書館找到此書，不然，從來都沒有被人注意到。但於二十世紀三十年代，就改觀了，而首見於在當時，

李家瑞在《中央日報》著為文表示於杭州書鋪見到過明刻本《陶真選粹樂府紅珊》，但表示尚未及細閱而原書迷失。

此文如果被一般讀者讀到，也只是當茶餘飯後閒話之資，但對於此一有心作偽，而研究文學及戲曲及民俗的學者專家身份的作偽者讀到李家瑞之文，靈感大動，於是到圖書館或相識的藏書名家的藏書樓（或就近的北京圖書館），找到嘉慶庚申（1800）年由積秀堂覆刻的《陶真選粹樂府紅珊》讀之。

按，此一《樂府紅珊》，明明是戲曲折子的選集，為何被冠上曲藝陶真的選粹，其理由應同於吳新雷於《明刻本〈樂府紅珊〉和〈樂府名詞〉中的魏良輔曲論》所說：『明代書商故作狡獪，把唱崑曲說成是唱陶真，給《樂府紅珊》標上“陶真選粹”的名號，以此作為奇貨招徠顧客。』

世有以為『陶真』乃指曲藝『道情』，如 1961 年所謂於訪書時發現抄本張丑的《真蹟日錄》裡的偽《南詞引正》的路工（葉德基，1920—1996），於《我看永崑》（1961 年 12 月 12 日）一文裡所言，顧堅『喜歡唱道情』，就是看到《南詞引正》裡的『陶真野集』的『陶真』，而附會顧堅喜唱道情。但陶真及道情雖屬說唱，其實是不同曲藝，而路工誤解之。

而此曲藝陶真或道情其另源之一，如與朱自清當年齊名的浦江清（1904—1957），於1936年的《八仙考》一文中，所以為之『樂府』：『大概唐末亂離，人民轉徙無常。南唐開國，稍見太平。異鄉之人，混入街市，踏歌乞索。奇裝異服，非江南人所見。歌音亦不甚清楚，但聽見“籃采禾，籃采禾”，遂以錢與之。好事者目為神仙，文人足成樂府。』指出，乃『文人足成樂府』的『樂府』。

又浦江清於《論小說》（1944）一文裡說：『彈詞在宋代有稱為“彈唱因緣”的，還有一個“陶真”的名稱，不知起於何時，也不知如何解釋。據我的猜想，“陶”字有娛樂的意思，“真”即是仙。．．．明蔣一葵《堯山堂外記》說：“杭州盲女，唱古今小說平話，謂之陶真。”在這裡，他把說唱的舉動稱為陶真。』則以『說唱的舉動』釋『陶真』，而浦江清算是二十世紀三十年代對陶真、道情首先有研究之學者。

作偽者也因而靈感泉湧，或如浦江清所曰的『文人足成樂府』的『樂府』（浦江清《八仙考》，1936），即，《陶真野集》的『陶真』兩字取自《陶真選粹樂府紅珊》的『陶真』兩字。即，同於浦江清思路及於1936年又見浦江清《八仙考》一文內言及的『樂府』，於是寫下了偽顧堅寫作了《陶真野集》，以喻『崑曲』，或『陶真』及『道情』，或『樂府』。

作偽者又拿書中所收的《樂府紅珊凡例二十條》裡的魏良輔曲律的文字內的一部份，收入偽《南詞引正》內。

故可知，作偽者二十世紀三十年代或其後直到 1960 年之間，看到了李家瑞在《中央日報》著為文表示於杭州書鋪見明刻本《陶真選粹樂府紅珊》，及以為是陶真選粹，於是作偽者在北京圖書館查找到此書，一見之下，原來是崑曲及戲曲折子的選粹，因而把內中的魏良輔曲律異於他本曲律的文字，加入到偽造的《南詞引正》內，而且，自此書得出靈感，而以『陶真』兩字冠給偽顧堅的著作《陶真野集》上。

而此一作偽者的取顧堅號『風月散人』仍是與陶真、道情、鼓詞一類說唱曲藝有關，引申陶真至鼓詞，而直接採用的乃是由明末清初賈冕西的《木皮散人鼓詞》的『木皮散人』所得靈感而取名顧堅的號為『散人』。如此看來，此一作偽者應係二十世紀三十年代及其後之人，必見李家瑞在《中央日報》上談所見稀書《新刊分類出像陶真選粹樂府紅珊》，並可以就近於其任教或就職機構附近的北京圖書館見到所藏此書，則必在二十世紀三十年代起三十年內成偽文《南詞引正》。

(三)、偽顧堅寫《風月散人樂府》八卷抄自萬曆本的楊鐵笛的《鐵崖古樂府》

偽文《南詞引正》內曰：『元朝有顧堅者，.....善作古賦，.....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。』係作偽者在圖書館裡，找到了他所借來合成偽顧堅的原型之一的元末明初文豪楊維禎（鐵笛）的著作有關『古賦』及作『樂府八卷』的文辭，而而套用在偽文《南詞引正》，因為，他於圖書館的古籍裡，找到了楊鐵笛《鐵崖古樂府》的明萬曆四十三年（1615）刻本內，發現其中含樂府八卷，鐵笛清江引一卷，古賦三卷，作偽者又靈感大動，於是取用了其中的『古賦』、『樂府八卷』作間架，寫下了『善作古賦，.....風月散人樂府八卷行於世』的內文表述。

(四)、小結：《南詞引正》係某學者偽造於 1931 年至 1961 年間

由以上之論，再加上筆者於前文的《偽南詞引正以弋陽腔流行雲貴係抄自乾隆時的郝碩奏摺小考》，提及作偽者又於二十世紀三十年代看到 1931 年出版的《史料旬刊》第二十二期內，收入了一篇乾隆四十六年（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。』而江西巡撫郝碩在覆旨奏疏裡曰：『惟九江、廣信、饒州、南安等府，界連江、廣、閩、浙，如前項石碑腔、秦腔、楚腔，時來時去，臣飭令各該府時刻留心，遇有到境戲班，傳集開論，務使一體遵禁改正。……仍不許稍有張惶及苟且從事，致干嚴行追究。』其中以『石碑腔、秦腔、弋陽腔、楚腔等』盛行於『江、廣、閩、浙、四川、雲、貴等省』，則是首見於文獻中和弋陽腔相連的『雲、貴』，於是則可斷定此必為真正作偽年代為 1931 年後，於作偽者看到了第二十二期的《史料旬刊》後，計上心頭，把其要描述的弋陽腔的流播地加上了『雲、貴』，並故弄玄虛附會至明成祖的『永樂間』去。於偽文《南詞引正》內，寫下了『自徽州、江西、福建俱作弋陽腔；永樂間，雲貴二省皆作之』一文，更加確定此偽文乃出自會去注意二十世紀三十年代李家瑞之文及 1931 年第二十二期《史料旬刊》的內容，此必為研究文學、戲曲及民俗曲藝的學者所偽造，其偽造年代即二十世紀三十年代起至偽文發現的六十年代初之間的三十年間內。

偽魏良輔《南詞引正》偽跋文總檢討

1961年，內地吳新雷遊學京華，文化部訪書專員路工告之以崑曲新資料，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。真跡』的《婁江尚泉魏良輔南詞引正》。

按：所謂作偽，以『虛虛實實』為尚，此《婁江尚泉魏良輔南詞引正》作偽者，得其竅訣三味矣。如所謂『顧堅』者，把一個虛構的『顧堅』，安插在一個實有的境況之中，而顧堅亦『虛虛實實』，『顧堅』其人為虛，而其偽文敘述裡，所參考的人物情境，都實有其地其人其事，而此一作偽者，所參考的人物情境是參考元末明初的『顧仲瑛』及其的『與楊鐵笛、倪元鎮為友。』被張士誠召而『屢招不屈』，就改名不改姓，泡製出『顧堅』，及其被『擴廓帖木兒聞其善歌，屢招不屈』及其籍貫則參考了唐朝詩人，及清商樂愛好者陶峴的被當地人傳說『雖離崑山三十裡居千墩』（亦可知此作

偽者，如非崑山當地人，必為為了作偽而親到崑山當地，采風訪史，而對崑山人文很有瞭解者，始知書冊所不載，而只有當地人才會相傳說的陶峴居於千墩了），及據以偽作《陶XX集》；及偽顧堅的精於樂府，則係參考了元末明初文豪楊維禎的善作『古賦』，著有《鐵崖古樂府》（而明萬曆四十三年 1615 刻本內，含『樂府八卷』，鐵笛清江引一卷，『古賦』三卷，作偽者應見此本），於是寫下了『善作古賦，……樂府八卷行於世。』而對於吳崑麓，則是參考潘之恒《蓮臺仙會品彙》所提及的明代的吳伯高，而明代沈璟於《南詞韻選》裡指『吳崑麓，名嶽』，並未言吳嶽即吳伯高亦等於吳崑麓，及《康熙武進縣志》卷二十二《人物》所載的，吳嶽字伯高。於是始出現吳崑麓即吳伯高，於是時為康熙年以後的此一作偽者始可以把以上的《蓮臺仙會品彙》《南詞韻選》《康熙武進縣志》並參，以得出了吳崑麓即吳伯高，因為把吳伯高與吳崑麓釋為同一人者，出現於清康熙年間。而於 1978 年，施一揆寫了篇《關於元末崑山腔起源的幾個問題》，從圖書館裡找出了一本《南通顧氏宗譜》，裡有顧堅之名，就移風接木給偽《南詞引正》的顧堅，還編造出：『既然顧瑛及經常參加他家歌舞盛筵的高明、楊維禎、張猩猩等，都是擅長和癖好南曲，那末這群歌娃為他們演唱的當然是南曲聲腔了。至於他們所唱的聲腔是否已具有鄉土色彩的崑山腔特徵呢？從顧瑛和楊維禎等與顧堅為友這一點看，無疑地已經是

有這個特徵了。」的傳奇。但替偽《南詞引正》寫校注的錢南揚，於次年 1979 年的《戲文概論》裡，都沒有採用。按偽顧堅，崑山人，哪是南通人。要找也應找本《崑山顧氏宗譜》出來，要知，不只歷代同名同姓者多，就連今日同地同名的也不少。

而且，吳伯高為曹大章《蓮臺仙會品》一文作敘的潘之恒（嘉靖三十五年～天啟二年，1556—1622）《亘史》外紀卷十七《蓮臺仙會敘》裡所提及：『金壇曹公家居多逸豫，恣情美豔。隆慶庚午，結客秦淮，有蓮臺之會。同游者毗陵吳伯高、玉峰梁伯龍輩，俱擅才調。品藻諸妓，一時之盛。嗣後絕響。《詩》云：維士與女，伊其相謔。非惟佳人不再得，名士風流亦僅見之。蓋相際為尤難耳。』其中所言的吳伯高，即作偽者的泡製的『吳崑麓』的原型。

作偽者要能運用潘之恒《蓮臺仙會敘》文，必得見到此文。按此文也不是通常可見之文，收於潘之恒《亘史》，《亘史》編成於萬曆四十年（1612），有七十九目及九百八十九卷，但實際上，最早的版本乃託名萬曆本《亘史鈔》，有潘子升校的『涵清閣主人子木校』字眼，傳世甚少。天啟六年鸞嘯軒刻本《亘史》只綴入十二部，九十三卷本。另有收有天啟六年潘弼亮題識而更為晚出的《亘史鈔》一百十六卷本，較天啟六年的鸞嘯軒刻本《亘史》多錄入《穎譜》《葉子譜》

《雪濤小書》，及《雪濤小說》，但編次零亂而有較初刻本脫漏，實亦同源於所謂今浙江圖書館藏有一百十六卷本的所謂萬曆年間初刻本《亘史鈔》，首有後人抄入的萬曆四十年顧起元所作的序，收於今《四庫存目叢書》子部的第 193～194 冊，但此部實非如浙江圖書館所曰為『明刻本』，乃是清人的本子。其總目頁云『明潘之恒撰』實乃清人口吻，又亦收入了《穎譜》《葉子譜》《雪濤小書》，及《雪濤小說》，其實即前述天啟六年潘弼亮題識而更晚出的鸞嘯軒刻本《亘史鈔》一百十六卷本的流亞，非罕見的萬曆明刻本。《四庫全書總目提要》指出：

『《亘史鈔》，（無卷數，兩江總督采進本）明潘之恒撰，之恒有《黃海》，已著錄。是書《明史·藝文志》作九十一卷。編首顧起元序云，內紀內篇以內之，而忠孝節義，懿行名言之要舉。外紀外篇以外之，而豪傑奇偉，技術豔異，山川名勝之事彰。雜記雜篇以雜之，而草木鳥獸，鬼怪瑣屑，恢諧隱僻之用。紀以類其事，篇以類其言。內之目十七，外之目三十，雜之目三十二。為目七十九，為卷九百九十有六。今是編僅存內紀內篇，盡殘闕不完之本。然體例糅雜，編次錯亂，其全書已可見一斑矣。』

故，欲見《蓮臺仙會敘》，則須見到罕見的萬曆年間有初刻

本《巨史鈔》，或亦少見的天啟六年的九十三卷的鸞嘯軒刻本，不則更晚的《巨史鈔》一百十六卷本。若未見《巨史鈔》，則作偽者必則見《說郭續》卷四十四所收的曹大章的《蓮臺仙會品》，不然就得見到《綠窗女史》卷十二所收的《蓮臺仙會》。

《說郭續》。於《四庫全書總目提要》指出：

『《續說郭》·四十六卷（通行本）明陶珽編。珽，姚安人。萬曆庚戌進士。是編增輯陶宗儀《說郭》，迄於元代，複雜抄明人說部五百二十七種以續之，其刪節一如宗儀之例。然正、嘉以上，淳樸未漓，猶頗存宋、元說部遺意。隆、萬以後，運趨末造，風氣日偷。道學侈稱卓老，務講禪宗，山人競述眉公，矯言幽尚。或清談誕放，學晉、宋而不成；或綺語浮華，沿齊、梁而加甚。著書既易，入競操觚，小品日增，卮言疊煽。求其卓然蟬蛻於流俗者，十不二三。珽乃不別而漫收之，白葦黃茅，殊為冗濫。至其失於考證，時代不明。車若水之《腳氣集》以宋人而見收，鮮於樞之《箋紙譜》以元人而闌入，又其小疵矣。』

按此書今世通行的是四十六卷本的『弘農李際期重定』的（順治三年 1646）兩浙督學李際期宛委山堂版，其序指出：『上

海鬱氏序謂《說郛》重《百川學海》六十三事，近有無錫華氏銅板活字盛行，不宜存此，徒煩人錄，故盡刪削。』

《綠窗女史》，為秦淮寓客（王重民先生疑秦淮寓客即紀振倫）所編。明刊本極罕見，現於北大圖書館、內蒙古圖書館有收藏殘本，而美國國會圖書館亦有收藏。1985年由臺灣天一出版社發行的《明清善本小說叢刊初編》內收入全七冊。

其實不管《亘史鈔》《說郛續》都不是常見的書，而《綠窗女史》更為少見。能去找並看到這些書的，應是喜好看或為了作偽而翻尋到小說筆記之文人，且不只尋訪書肆，不則有藏書樓，不則為坐於書堆裡，平素即專究學問的學者專家。

又由其能找到張丑的《真蹟日錄》，知《真蹟日錄》可以用來證明文徵明偽手書的墨蹟，可籍由《真蹟日錄》，用張丑這位書畫鑑識家的筆，把假金鍍成真金。可見應亦屬博覽之士，不是一般啃章句的文人。對於書畫都很內行，知文徵明晚年書畫都作於『玉磬山房』，再用看到的《蓮臺仙會敘》，把曹大章變成此《婁江尚泉魏良輔南詞引正》的後跋文的寫作人，而把《蓮臺仙會敘》所提及的吳伯高，看到了《南詞韻選》《康熙武進縣志》後，而托為『校正』了《婁江尚泉

魏良輔南詞引正》的吳崑麓，可以『校正』魏良輔作品的錯誤之處。

既此一位偽作者，要能看到潘之恒《蓮臺仙會敘》，則他一定要至少看到罕見通行的萬曆末年或較可見天啟六年《巨史鈔》，或萬曆年及其後的《綠窗女史》，或四十六卷本的『弘農李際期重定』的（順治三年，1646）李際期宛委山堂版的《說郭續》，故必為不早於明末，而係清初以後的一位通書畫、喜讀稗官野記、及親身到過崑山訪故老，知陶峴的故鄉是千墩，或即崑山當地的亦非等閒之輩之人，故以吳崑麓為《婁江尚泉魏良輔南詞引正》的『校正』者之名。故從《婁江尚泉魏良輔南詞引正》的所謂曹大章的後跋文裡，析其作偽之跡如上。

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，又露一偽餡了。

明太祖詢崑山人瑞周壽誼崑山腔一事乃偽史考

明代周玄暉《涇林續記》記明太祖聞崑山耆舊周壽誼高壽，及召來南京相談甚歡事，『太祖聞其高壽，特召至京，拜階下，狀甚矍鑠。問今年若干，對云一百七歲。又問，平日有何修養致此。對曰，清心寡欲。上善其對，笑曰，聞崑山腔甚佳，爾亦能謳否。曰，不能，但善吳歌。命歌之，歌曰：月子彎彎照九州，幾人歡樂幾人愁。幾人夫婦同羅帳，幾人飄散在他州。太祖撫掌大笑，命賞賜酒饌於殿上，又蠲其家丁役，送其還家』。而到了清代又有屈振鏞於《雲峰偶筆》裡也把《涇林續記》之說抄進去了。有的崑曲研究者，則直覺認為非信史，如陸萼庭在《崑劇演出史稿》內認為『這種記載未必可靠』。

按，其實這一段話幾乎從頭到尾的事實，只是崑山真有一位在明太祖初年時，仍在世的人瑞周壽誼而已；及另一可能的史實是明太祖確有召見周壽誼，但決無詢及崑山腔的偽事。

今試如剝洋蔥般地一層一層剝開其偽作史實的偽造史：

(一)、明太祖『特召』崑山人瑞周壽誼崑山腔正史所不載

按：《明史》對於明太祖『特召』人瑞周壽誼至南京一事，沒有記載。周壽誼百歲以上，足為國之祥瑞，如有召見，書之且大加稱美，比之於河圖洛書出世，如何未言及，而連史官記載明太祖起居注的皇帝左右記言記事的史官，於《洪武實錄》（後世謂《明太祖實錄》）也一言都未提及。

(二)、崑山人瑞周壽誼之名首出現於始自明洪武六、七年的王彝及余氣（左偏旁有火字旁，以下同）之著作

周壽誼出現於史料，首見於明初人王彝的《鄉飲酒碑銘》及余氣《奉行鄉飲禮序》。洪武七年（1374）因蘇州知府魏觀被誣陷一案，冤死的王彝，他所著的《鄉飲酒碑銘》曰：『洪武五年，始詔郡國以孟春孟冬舉行斯禮。……又特位三老人，曰崑山周壽誼，年百有十歲。……越五日，周老人還崑山，公出婁門之郊，再拜以餞。……且老人者，生宋景定中，歷元百年而遭逢聖代。……』（道光《崑新兩縣志》卷三十五『藝文一』引）

其次，余氣《奉行鄉飲禮序》：『皇帝龍飛十二載，特詔天下行鄉飲禮。崑山縣人臣李無逸尚義讀書時為萬百長，奉詔惟

謹，迺即其鄉賓禮，耆英遠邇畢至，則有若周壽誼，年百有十二歲，皤然在席，九十八七十者坐以齒，盛升降揖讓，拜俯周旋之儀，獻酬有容，讀法胥告，觀者如堵牆，莫不感化，翕然已而醉者扶歸者，歌髻白欣欣笑言載途鄉士大夫紀其事而詠之，吾友余彥智以書走京師，求序引其端。……』(收錄於明嘉靖六年方鵬《崑山縣志》卷十五『雜文』)。該序是余氣的友人余彥智寫了《奉行鄉飲禮》要去南京匯報，向余氣求寫篇序文而作，因為都是記載洪武六年於蘇州舉行的鄉飲酒禮，故言及與禮的周壽誼，而未言及後來周壽誼是不是被明太祖『特召』。

兩文皆王彝及余氣身臨其事者的實錄，故為史實，記載舉行舉行鄉飲酒禮的盛況。而述及時周壽誼為崑山人瑞，而亦受邀在座。

(三) 周壽誼的被『特召』首見於顧鼎臣的詩作《里人周壽誼》

《里人周壽誼(年一百十六歲)》一詩，下標名作者名為『顧鼎臣』(成化九年—嘉靖十九年，1473—1540)，曰：

『吾崑周壽翁，生宋景定間，閱世訖元錄，重逢昌運還。高

皇禦宸極，詔接開龍顏，醴食賜大官，復家丁役蠲，郡國飲庶老，尊齒無與肩。身稟松栢姿，眼見陵穀遷，逍遙考終日，高邁虞帝年。……』(方鵬《崑山縣志》卷十六『集詩』引)

於是，有嘉靖十七年(1538)序的方鵬《崑山縣志》就擺了進去，並且於《崑山縣志》卷十三『雜記』衍說此一故事：

『國朝洪武六年，江夏魏觀守蘇州，以孟冬吉日行鄉飲酒禮於郡學賓僎之外，又特位三老人，曰崑山周壽誼，年百有十歲，吳縣楊茂、林文友，皆九十餘歲，形充神定，行坐有禮，越五日，周老人還崑山，觀躬出婁門外，再拜以餞郡之士女，觀者快焉，以為幸見。太祖嘗召壽誼至闕，庭賜以酒饌，復其家。壽百十六歲而終。今其家有世壽堂，裔孫震，官至廣東參議』

(四)周世昌否定明太祖召見周壽誼事而刪除方鵬《崑山縣志》相關論述

到了嘉靖四十四年，陳全之(正德七年—萬曆十年，1512—1580)，八卷本《蓬窗日錄》(明嘉靖四十四年(1565)山西祁縣官刊本)卷六：『崑山周壽誼，年一百一十三歲。生於宋而鄉飲於洪武六年，子孫皆有百歲。家建世壽堂，六

世孫震，正德中令鄱陽，出世壽卷，士夫多題詠之。……公生於宋景定之某年，鄉飲禮行於皇明洪武六年，卒於鄉飲後五年。《四庫全書總目提要》言其『萬曆甲辰進士。是編分世務、寰宇、詩談、事紀四門，門各二卷。世務一門多可采，寰宇一門頗參輿記陳言，詩談、事紀則更傷猥雜矣』，但未記錄明太祖有召見周壽誼一事。

於其後，有萬曆二年的周世昌的《重修崑山縣志》，周世昌於《原序》裡指出，歎前人的崑山地方誌，『歷歲滋久，或散佚而無傳，或詳略有未當』者，加以整理。我們比對可以發現，周世昌經過『散佚而無傳』及『詳略有未當』的史料判定後，把嘉靖初年的方鵬《崑山縣志》卷十三『雜記』有曰：『國朝洪武六年，江夏魏觀守蘇州，以孟冬吉日行鄉飲酒禮於郡學賓僕之外，又特位三老人，曰崑山周壽誼，年百有十歲，吳縣楊茂、林文友，皆九十餘歲，形充神定，行坐有禮，越五日，周老人還崑山，觀躬出婁門外，再拜以餞郡之士女，觀者快焉，以為幸見。太祖嘗召壽誼至闕，庭賜以酒饌，復其家，壽百十六歲而終。今其家有世壽堂，裔孫震，官至廣東參議』，全部都發現原作應是屬於『詳有未當』，即描述的那麼詳盡，但是於其所考明初的史料來看，有些內容實為無徵，即，這些以往地方誌的『詳』述，是『有未當』之處，故通篇皆刪掉了，而其保留了余氣《奉行鄉飲禮序》，

而也沒有收王彝的《鄉飲酒碑銘》，因為王彝在明初因被誣告而受牽連涉及明太祖的死敵張士誠的冤案而被誅之故，故明代地方誌皆未收入。而方鵬《崑山縣志》卷十三『雜記』所引的多於余氣《奉行鄉飲禮序》的敘述，主要就是述及了『太祖嘗召壽誼至闕，庭賜以酒饌，復其家』，亦因之亦刪除之。周世昌也未錄方鵬《崑山縣志》所收顧鼎臣《里人周壽誼（年一百十六歲）》一詩。

故周世昌顯然有作一番考證的功夫，因此依其作《重修崑山縣志》時，就把明太祖召見周壽誼的所有相關涉及的敘述全都刪除之。

而主要生活於嘉靖萬曆年間崑山當地人張大復（元美）萬曆年或其後著《皇明崑山人物傳》，對家鄉所出的人物知之甚詳，其於卷八附於周後叔傳後附言始祖壽誼時曰：『周之先有壽誼者，洪武六年癸丑得年一百十有六，距其生為宋淳祐四年甲辰，跨元及明，幾三國十三帝，而不肯仕，改革之際，兵燹數矣，然竟無恙』，亦無提及周壽誼有被太祖特召一事。

（五）歷史上惟一作偽明太祖詢周壽誼崑山腔的周玄暉《涇林續記》

如果再綜合下文，可以發現在周玄暉的生前死後的上下幾百年歲月中，任何記載都沒有明太祖詢周壽誼崑山腔，可以說是周玄暉的空前絕後的偽造。

明代周玄暉《涇林續記》記明太祖問聞崑山耆舊周壽誼高壽，『太祖聞其高壽，特召至京，拜階下，狀甚矍鑠。問今年若干，對雲一百七歲。又問，平日有何修養致此。對曰，清心寡欲。上善其對，笑曰，聞崑山腔甚佳，爾亦能謳否。曰，不能，但善吳歌。命歌之，歌曰：月子彎彎照九州，幾人歡樂幾人愁。幾人夫婦同羅帳，幾人飄散在他州。太祖撫掌大笑，命賞賜酒饌於殿上，又蠲其家丁役，送其還家』。此詳詢周壽誼的內容，在其前任何地方誌或記載皆未言到，顧鼎臣詩裡只說：『高皇御宸極，詔接開龍顏』（方鵬《崑山縣志》卷十六『集詩』引），而方鵬《崑山縣志》只說：『太祖嘗召壽誼至闕，庭賜以酒饌，復其家』，萬曆二年的周世昌的《重修崑山縣志》完全不提；晚於明代周玄暉《涇林續記》的明末清初的周亮工（明萬曆四十年—康熙十二年，1612—1672）在刑部獄囚樹屋，時只憑記憶寫出的，因以『老人讀書只存影子』之言，名其著為《書影》（因樹屋書影），有康熙六年丁未姜承烈的序，但是卷八：『洪武六年，郡守魏觀設鄉飲酒寵異之，明祖高皇帝聞而召至闕廷，賜以酒饌，復其家，年百十六歲而終』，內容亦不出於顧鼎臣、方

鵬的內容。道光五年石韞玉序文的《崑新兩縣志》卷二十八『耆碩』有曰：『周壽誼，生宋景定五年甲子，至明洪武六年癸醜，年百有十歲，蒲圻魏觀守蘇州，以孟冬之吉，行鄉飲酒禮於郡，庠賓僕之外，又特位三老人，其一即壽誼，次為吳縣楊茂、林文友，皆九十餘，形神充足，行坐有禮，越五日，壽誼還崑山，觀躬出婁門外，再拜以餞，時以得見為幸。太祖嘗召壽誼至闕，廷賜以酒饌，復其家。又六年而終。子孫多壽考者。後人名其堂曰世壽』。

後來的光緒年《崑新兩縣續修合志》卷三十二『隱逸』有曰：『周壽誼，生宋景定五年甲子，至明洪武六年癸醜，年百有十歲，蒲州魏觀守蘇州，以孟冬之吉行鄉飲酒禮於郡庠賓僕之外，又特位三老人，其一即壽誼，次為吳縣楊茂、林文友，皆九十餘，形神充足，行坐有禮，越五日，壽誼還崑山，觀躬出婁門外，再拜以餞，時以得見為幸。太祖嘗召壽誼至闕，廷賜以酒饌，復其家。又六年而終。子孫多壽考者。後人名其堂曰世壽，裔孫震，自有傳』，亦大體抄自道光年間的《崑新兩縣志》。

我們看一看此道光《崑新兩縣志》及光緒年《崑新兩縣續修合志》，其所述太祖召見周壽誼，也只有『太祖嘗召壽誼至闕，廷賜以酒饌，復其家』，絲毫沒有周玄暉《涇林續記》

完全用小說家的悠悠之筆，去打造這場會面的交談內容，盡都是周玄暉《涇林續記》偽造以娛世的傳奇小說，其『太祖聞其高壽，特召至京，拜階下，狀甚矍鑠。問今年若干，對云一百七歲。又問，平日有何修養致此。對曰，清心寡欲。上善其對，笑曰，聞崑山腔甚佳，爾亦能謳否。曰，不能，但善吳歌。命歌之，歌曰：月子彎彎照九州，幾人歡樂幾人愁。幾人夫婦同羅帳，幾人飄散在他州。太祖撫掌大笑，命賞賜酒饌於殿上，又蠲其家丁役，送其還家』，只有前後文的『太祖聞其高壽，特召至京，……命賞賜酒饌於殿上，又蠲其家丁役，送其還家』。這幾段話符合歷史中曾出現過的記載，當然，即使此段文字，嘉靖四十四年，陳全之《蓬窗日錄》也未言及。而周世昌萬曆二年的《重修崑山縣志》則經其考證而否定明太祖召見周壽誼事而刪除方鵬《崑山縣志》相關論述。

（六）總結：周玄暉《涇林續記》裡的有關明太祖詢問周壽誼有關崑山腔只能證明是偽說，並只能證明在周玄暉寫作的當日，崑山腔很流行，故周玄暉拿隨耳可聞的崑山腔滲入之，引以為喻，因為他是崑山腔的大外行，就好像很多時下的以清初宮庭為題材的電視劇，戲中唱的是京劇，而沒有依史實應唱崑曲或京腔。因為作者生於現代，且是個對於傳統戲曲的外行，以為所謂古戲就是現在在傳統戲曲裡最流行的

京劇一樣。而其他於周玄暉之前的著作沒有提起崑山腔，乃又可以作為是崑山腔於明初沒有出現的旁證。清代又有屈振鏞，於其《雲峰偶筆》又抄了進去，乃屈振鏞寫作態度不嚴謹，其作乃係小說野記之流品。故嘉靖十七年的方鵬《崑山縣志》可能根據了顧鼎臣的詩，而據以加入了『太祖嘗召壽誼至闕，庭賜以酒饌，復其家』，但於方鵬家鄉的崑山的所在地，他都對所謂崑山腔沒有什麼印象，就算成了小說家，要描述，也沒有熟悉的腔來描述，反而可知於嘉靖十七年，崑山腔還對崑山當地沒有什麼風吹影動，更不要說是到形成風潮，如同屬名天池道人的自序的嘉靖三十八年（1559）的真偽相滲的《南詞敘錄》所說的『行於吳中』了。這反而可以拿來做為崑山腔沒有成熟於嘉靖十七年（1538），即，魏良輔生平的弘治、正德、嘉靖年代的年青的魏良輔，可能那時，還是一位在江西故鄉唱北曲的樂工，而後來才來崑山，故此時崑山沒有丁點崑山腔的影兒存在。而時下一些研究者，若拿著清初以來的人所偽造的《南詞引正》，又把周玄暉的傳奇小說《涇林續記》，作為明初有崑山腔的證據之一，殊不知，偽造《南詞引正》者，是把周玄暉的傳奇小說《涇林續記》的題材加入《南詞引正》，成了：

『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，乃唐玄宗時黃幡綽所傳。元朝有顧堅者，雖離崑山三十裡居千墩，精于南辭，善作古賦。擴廓帖木兒聞其善歌，屢招不屈。與楊鐵笛、顧阿瑛、倪元鎮為友。自號風月散人。其著有《陶真野集》十卷、《風月散人樂府》八卷行於世。善發南曲之奧，故國初有崑山腔之稱』。

這最後一句，拿著周玄暉的傳奇小說《涇林續記》添入所寫的『國初有崑山腔之稱』，反而恰好證明此一所謂魏良輔的《南詞引正》，至早也得出自於明萬曆年周玄暉的傳奇小說《涇林續記》出版之後的證據之一，而非是成於偽文《南詞引正》後跋文所述，在嘉靖二十六年抄成之前之證。

而且，因為連清初到光緒年間的坊間史事從各地方志可以看出，都不以周玄暉的傳奇小說《涇林續記》是史實，故都沒有記載所謂明太祖詢崑山人瑞周壽誼崑山腔一事，此又由《涇林續記》的版本的流傳中可以看出。按此書最早是萬曆（1572—1620 年）年間初刻，流行不廣，今初刻本於上海圖書館尚保存，由清末光緒年由潘祖蔭刻入《功順堂叢書》之前，此刻本不是流行而隨手可得，若想偽造《南詞引正》，除非看到了此上二刻本之一，不然，以清初焦循（乾隆二十八年—嘉慶二十五年，1763—1820）的淵博，於尋覓凡古來

資料涉及戲曲者，寫成《劇說》時，也未能看到，可知萬曆刻本存世之少，有辦法找到各種今世都少見的異書的焦循，於清初的乾隆嘉慶年間都看不到，更不會知道有崑山腔之語出自明太祖之口，則如此一來，能見到《涇林續記》，而把《涇林續記》所敘明太祖詢崑山腔一事收入者的《南詞引正》，其作《南詞引正》的作偽者必出於下一次光緒中吳縣潘氏刊本的《功順堂叢書》出版之後，見到《功順堂叢書》所收的《涇林續記》者的手中。

故從《涇林續記》的版本流傳，又可以印證《南詞引正》乃至早是偽造於光緒年間《功順堂叢書》出版之後的證據之一。

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

在 1961 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 為文於文滙報時於文中指出，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。

而，時為文化部的江南訪書員的路工（葉德基），於 1960 年把所收集來的所謂包含了一篇也是所謂文徵明手抄的魏良輔的《南詞引正》，係抄錄在所謂『清初抄本』的明末張丑的《真蹟日錄》的古書展示給吳新雷看，使吳新雷產生好奇心，以便籍由初生之犢的吳新雷，把這一篇，和所謂文徵明又手寫了一份像是托名文徵明手寫的《鬪金牌傳奇》一樣，又是一篇托名為文徵明手抄的所謂的魏良輔的《南詞引正》，讓吳新雷自願擔任領頭羊，予以公之於世，以一試風向，大鳴大放一顆學術大衛星。

於是，我們發現了，就在 1960 年前後，文化部派了路工等人，到了江南訪書搜書時，江南的一批托名為文徵明，而為清人或民國或 1950 年後某人手抄手寫的書，就被這些人，收入了文化部的庫藏內，包括了明明是至早是清初，遲或民

國或 1950 年後，看到了『明代史』的一位清代或民國、1950 年以後的仿冒人士，假托了明代名人文徵明的名字，手抄了至早出現在清代梨園的《鬪金牌傳奇》，於是，明顯的，這位假文徵明，就是清代以來的一個仿冒人士的化名，他有心於抄《鬪金牌傳奇》，顯示他熱心於戲曲（崑曲），於是一併也表情於崑曲祖師的魏良輔，於是費盡機心，給他造一篇《南詞引正》，塞入手抄的《真蹟日錄》出來，同樣也化名署名為文徵明的手抄。

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。

談談崑腔（崑山腔、崑曲）創始於什麼年代

其實，如果不去相信一些來路不明或造假的記載，有關崑山腔的創始一直都從明朝以來，直到民國年代都十分清楚的，是明代嘉靖年間居住於太倉南關鍵的魏良輔（字尚泉），把當時流行的南戲，尤其是海鹽腔，這些依基本曲調，每一曲牌都係歌曲，而有固定唱腔的這些南戲，因為覺得不夠美聽，於是和當時不少唱家一樣，都想要改進當時的南戲唱腔，即，把它改成『新聲』，而其特點就是有『轉音』，即，不只在慢板時，要把基本曲調因為放慢了拍子，而且於是要『填充』一些上下抑揚有致的裝飾行進腔安插在每個字的腔格裡的頭腔的基本曲調延伸出來的裝飾行進腔的後半部，而且在唱準頭腹尾字音時，特別講究；並且，因著陰陽四聲（平、上、去、入）的不同，開發出要調整原有每個字上的基本曲調的頭腔（或謂『腔頭』），以唱準字音依附於平上去入而變化的要求。如此一來，就異於以往南戲，而產生了在原有每一隻曲牌，其固定唱腔再隨陰陽四聲調整原有基本曲調，以表達更為曲折委婉的特質出來。而且到了清初，崑曲工尺譜定型，南曲依陰陽七聲（陰平、陽平、上、陰去、陽去、陰入、陽入）而調整頭腔。這就是為什麼我們後人看到崑曲的南曲工尺譜裡，即便是同名的曲牌，但唱腔都隨著曲辭的陰陽七聲不同而有所微調的緣故了。

當然，如果，後之填詞的文士，都有照文字格律去填，則就如沈寵綏在《度曲須知》裡指出的：『一牌名，只一唱法，初無走樣腔情』，則每隻曲牌的唱腔都可以固定，完全相同，只不過，因著填詞者或不遵律者的隨心填詞，各曲牌的唱腔於是就出現了崑曲的南曲，因著隨初時所採的依平上去入四聲，到清初以來定型的依陰陽七聲不同，而調整唱腔的五花八門的情況出現。

但是，崑曲的南曲調整各曲牌的原有固定了唱腔的基本曲調，也有其一定的規格，曾於沈寵綏《度曲須知》及清代兩部崑曲的聲腔格律譜——康熙末年的《南詞定律》及乾隆初年的《九宮大成南北詞宮譜》的譜例裡都有用範例昭告後世了。

但並非魏良輔一人創造崑山腔，從史料裡可以看出，當日即使在崑山當地，都有從事於『轉音』的『新聲』的研究者，而崑山以外的江南，如張鳳翼更是『新聲』最早成名，其《紅拂記》即史上首部以『新聲』演出的戲曲。張鳳翼成名於戲場，而魏良輔則成名於清唱界，二人殊途而同樣對於崑山腔此一新聲同為創始人級的人物。

而後世學者，或因為沒有參照足夠的史料，因此，以訛傳訛，一直傳揚數百年，所謂魏良輔首創崑山腔，此與真相是有些差距的。因為，魏良輔生時，並未有崑山腔之名，而其死後，其傳人張新等人尚稱魏良輔的新聲為『南馬頭曲』，而不承認自己是在唱崑腔，因為，崑山腔之所以有其名，是因為魏良輔死後，梁伯龍寫成《浣紗記》而真正打響了崑山腔的名號，從梁辰魚於萬曆初年前後的《浣紗記》寫成及演出後，新聲才有崑腔之名。

在50年代後期，像是蔣星煜在明晚期的周玄暉的《涇林續記》裡找到一段文字記載明初，朱元璋把含崑山周壽誼的高壽老人召到南京賜宴，並且問他會不會唱崑山腔。周壽誼說不會唱崑山腔，只會唱月兒彎彎照九州。於是就未考此文是完全和當日的史料，含地方誌所記載的明太祖召見周壽誼史料記載不同。其他史料都是只記有此賜宴一事，並無像唐傳奇一樣，再自造傳奇稗官，但《涇林續記》，則以其行文仿唐傳奇的筆調，用想像力加入此一段小說家之言，於是若生平沒有受嚴格學術訓練而談戲曲史者，就容易把孰為傳奇或孰為史料，都一概不分，都加以取用，使戲曲史好似戲曲史演義。所以像是陸萼庭在《崑劇演出史稿》內就直言『這種記載未必可靠』。

1961年，路工（葉德基）於《戲劇報》第七、八期合刊上表示了，他在一個後世抄本的明代張丑《真蹟日錄》中發現了，由吳崑麓『校正』，文徵明所手書的《婁江尚泉魏良輔南詞引正》，於是當日像是吳新雷⁴、傅惜華及蔣星煜等，沒有先考證此文是否是後人偽造的，就據以為文大談崑腔是：『元末明初時顧堅所創始的』（《文匯報》1961年4月8日《曲海新知》，傅惜華）等等，其流風一直風行到今日，都忘了學術之要，考偽為先，否則學者的論著與街頭流言又有何不同。而有關《婁江尚泉魏良輔南詞引正》，於發現之初，已有學者，如周貽白，認為是吳崑麓『託名於魏良輔』（《戲曲演唱論著輯釋》）偽造，但最近的研究結果，應是近人偽造的，目前已有研究者已有考證成果，應為清初以來，甚至為1931年之後的某學者所偽造的。

⁴ 按，吳新雷直到古稀之年，其著作仍未考實《南詞引正》，故於其新著《崑曲研究新集》（台北：秀威資訊，2014）內，仍收入依《南詞引正》而運用想像力寫成，而形同傳奇說部的〈論玉山雅集在崑山腔形成中的聲藝融合作用〉、〈崑山腔形成期的顧堅與顧瑛〉二文。

崑曲謎樣人物戶侯過雲適、魏良輔、張野塘身分探究

戶侯過雲適只見於崑山人張大復《梅花草堂筆談》卷十二，指出了：『而良輔自謂不如戶侯過雲適，每有得必往諮焉，過稱善乃行，不即反復數交勿厭。』

『戶侯過雲適』此五字費解。大凡古人述及人物，除述及其姓與名、姓與字或姓與號，能在其前加兩字的話，多為籍貫或官職，而且除了要特別強調時始加之，餘亦少見。而張大復談崑山腔諸人物，卻於『戶侯過雲適』於『過雲適』前，尚加『戶侯』二字，而這二字又非籍貫，難道是官職。但古來，沒有一個官職叫做『戶侯』的，遑論明朝。今人有臆度戶侯為『大約是掌管戶口籍賬之事的小官』，但明朝掌戶口籍賬亦無『戶侯』的職稱。

但為何張大復會將『過雲適』前加『戶侯』二字呢。因為張大復之生，未逢魏良輔的生時，他所依據的都是魏良輔死後二手的聽聞。而對於『戶侯過雲適』亦為聽聞來，魏良輔向一個被稱為『戶侯過雲適』的精於轉音的新聲的先輩討教，而且馬首是瞻，畢恭畢敬，於是照聽聞而予以實錄而已。

對於此稱呼，再察觀魏良輔及張野塘的傳聞，事實也就昭然若揭了。

有關魏良輔是自江西廢藩王辰濠所在地豫章而來太倉，其身份是當地的樂戶出身，明末沈寵綏《度曲須知》裡所指出魏良輔是籍貫江西豫章。首府為江西豫章的甯王宸濠因於正德末年謀反，而被王陽明平定而倒臺，撤除藩國後，不少當地及附近原為甯王服役的樂戶，紛紛失去了重要的生理，雖尚可在民間節慶民俗或宗族及宗教演劇上出力，但生計的重要依靠已失，一部份樂戶，出外另謀生理，而在地的樂戶，則只有為了自己的活路，成了協力，發揚及推動及組班，以火居道士由熟悉的道教音樂之下所創的弋陽腔而發揚光大，甚或根據其自身北曲方面的素養，及加上當地的民間伎樂，而加以改良，以開展新生計。王府是用官話的，可知這些樂戶亦使用官話演劇，故弋陽腔也建立在官話演唱之上，且始易流播開去。

魏良輔如沈寵綏所說，係自原籍江西豫章（今南昌）而流寓而來太倉一帶，或真是如明末清初的餘懷《寄暢園聞歌記》所說：『良輔初習北音，紉於北人王友山，退而縷心南曲』。因其北曲拙於王友山，則係技不如同為藩王獻北曲唱功的王

友山，而別離當地樂戶而流寓到崑山，另創人生事業的新天地。樂戶惟有流寓他方，在明代中葉以來，在較為寬鬆的環境下，等於無形中隱去樂籍，以來路不明人的身份，才可以擺脫明代對樂戶的世代的限制的政策，埋其生世之賤民的世襲樂戶所出，才可以其努力的『轉音』的『新聲』，獲得當地士大夫的尊重，及從人生命定世襲卑微及受輕賤的樂戶身份的谷底翻身而再生。

今亦有少數學者，不以浮面的『土腔說』為依歸，而能窮本溯源，探討此位或一群的聲腔生成的『作者』的身份角色，及其何以，及憑借著什麼以生成新聲腔，於論及身世成謎而據傳聞是來自寧王府所在地的江西豫章的魏良輔，會發現到必得持魏良輔原為名列賤民的樂戶出身之論，始能合理解釋，如以內地的項陽先生《雍、乾禁樂籍與女伶：中國戲曲發展的分水嶺》等文的主張，往前推之於明代當時的戶籍制度，及參以後世傳聞魏良輔來自寧王府所在地的豫章若屬實，及其身世成謎，則魏良輔係為樂戶出身的假說，當亦係言之有據而持之有故，值得注意而非空穴來風。因為，魏良輔成一世之曲祖，其身世竟撲撲朔離迷，和其自諱出身不亦有關，不然，中國人最重籍貫及譜系，何以魏良輔在崑山當地，竟似一個神秘人物，令即使當日其崑山同鄉，留下有關魏良輔的第一手史料記載《梅花草堂筆談》的張大復，都只

曉其技，而不曉其先世的父祖之輩及真正的身世。

再談所謂魏良輔的女婿的張野塘。按：明沈德符《顧曲雜言》說：『吳中以北曲擅場者，僅見張野塘一人。』而張野塘的生平，於葉夢珠的《閱世編》言之較詳：

『陳臥子曰：聲音，惠逆之先見者也。昔兵未起時，中州諸王府，樂府造弦索，漸流江南，其音繁促淒緊，聽之哀蕩，士大夫雅尚之。因大河以北有所謂夸調者，其言絕鄙，大抵男女相怨離別之音，靡細難辨，又近邊聲。自此以後，政事日蹙，兵滿天下，夫婦化離者，不可勝數。因考弦索之入江南，由戍卒張野塘始。野塘，河北人，以罪謫發蘇州太倉衛，素工弦索，既至吳，時為吳人歌北曲，人皆笑之。崑山魏良輔者善南曲，為吳中國工。一日至太倉聞野塘歌，心異之，留聽三日夜，大稱善，遂與野塘定交。時良輔年五十餘。有一女，亦善歌，諸貴爭求之，良輔不與，至是遂以妻野塘。吳中諸少年聞之，稍稍稱弦索矣。野塘既得魏氏，並習南曲，更定弦索音，使與南音相近，並改三弦之式，身稍細而其鼓圓，以文木制之，名曰弦子。時王太倉相公方家居，見而善之，命家僮習焉。

其後有楊六者，創為新樂器名提琴，僅兩弦，取生絲張小弓，

貫兩弦中，相軋成聲，與三弦相高下。提琴既出而三弦之聲益柔曼婉揚，為江南名樂矣。自野塘死後，善弦索者皆吳人，范昆白、陸君賜、鄭廷琦、胡章甫、王桂卿、陸美成其尤著者也。昆白先死，君賜等分派有三，曰：太倉、蘇州、嘉定。太倉近北，最不入耳。蘇州清音可聽，然近南曲，稍失本調。惟嘉定得中，主之者陸君賜也，其人多詭辭大言，能作鳥聲，數年前猶到松，顧見山僉憲常客之。

吳中新樂，弦索之外，又有十不閑，俗訛稱十番，又曰十樣錦。其器僅九：鼓、笛、木魚、板、撥鈸、小鏡、大鏡、大鑼、鐺鑼，人各執一色，惟木魚、板，以一人兼司二色，曹偶必久相習，始合奏之，音節皆應北詞，無肉聲。諸閒遊子弟，日出長技，以鼓名者，前有陸勤泉，號霹靂，今為王振宇。以笛名者，前有某，今為孫霓橋，以吹笛病耳聾，又號孫聾。若顧心吾、施心遠輩，或以鏡名，或以鈸名，皆以專家著者也。其音始繁而終促，嘈雜難辨，且有金、革、木而無絲、竹，類軍中樂，蓋邊聲也。萬曆末與弦索同盛於江南。至崇禎末，吳閩諸少年，又創為新十番，其器為笙、管、弦。』

案《閱世編》美化了張野塘的事蹟，或是因把傳聞飾辭記入所至。其言：『戍卒張野塘始。野塘，河北人，以罪謫發蘇州太倉衛』，表示張野塘是因為犯罪被放逐到太倉衛。又言

『一日至太倉聞野塘歌』，按魏良輔即居住在太倉的南關，在張野塘住同地，何來『一日至太倉』，故『一日至太倉聞野塘歌』的『至太倉』為虛言。『時良輔年五十餘。有一女，亦善歌，諸貴爭求之，良輔不與，至是遂以妻野塘。』從頭到尾可能的事實，亦只有『時良輔年五十餘。有一女，亦善歌，至是遂以妻野塘』，而『諸貴爭求之，良輔不與』乃虛言。

按：明朝有發附逆的兵卒為樂戶之史實，如明初以附元或附元末群雄的兵卒為樂戶及丐戶的史跡。張野塘如為一尋常兵卒，因附逆而發為樂戶不是不可能，何況其又為善音律者。而能附逆，於明朝魏良輔那個時代，最大的造成事件就是江西寧王宸濠的叛逆事件。則張野塘能附逆，其最可能即為身為寧王的兵卒而對抗王陽明率領下的官軍。

古律樂戶只能相互通婚，不得與平民通婚，故魏良輔與張野塘同為樂戶本等，魏良輔之女亦為樂戶，與樂戶的張野塘不亦門當戶對而合於大明律，一點都不足為奇。而『諸貴爭求之，良輔不與』一語，只是後世抬高魏良輔及張野塘之間通婚的虛辭偽語。

再看一看與『戶侯過雲適』之有何關連，不亦可以領悟到：

『戶侯』兩字是樂戶間的隱語，即相互間的行話，別人聽不懂。一如到了民初，於樂戶後代之間仍有隱語，為旁人所不曉。所以魏良輔見過雲適，用樂戶間的隱語，以『戶侯』二字表示對過雲適尊敬的隱語。而『戶』不是一般的『戶口籍賑之事』，而是指『樂戶』，而『侯』可以是對樂戶長輩而特技者的尊稱，如同公侯伯子男之貴稱，或謂是樂戶之部頭或色長或身份高及年長者。

按太倉一地，如此看來，成了寧王宸濠造反事件的失敗者的放逐之地，雖於史無明載，卻在追蹤崑曲出生上，所發現到的現象。即：這位過雲適應與魏良輔與江西寧王府時期有故交。可能是魏良輔於豫章時的樂戶身份時的部頭或色長的官長，或樂戶裡的長輩。兩人是否同時並肩出走到或被貶到太倉，並無史料可稽，但魏良輔到太倉依然以過雲適為尊師，而以隱語『戶侯』加於『過雲適』之前，以示樂戶間的身份或技藝方面的低對上的尊敬之辭。太倉及崑山當地人，如張大復等外人聽不懂，就照魏良輔的稱『過雲適』為『戶侯過雲適』而比照稱呼，而實不明其隱義而只是依樣畫葫蘆而已。如此看來，交叉比對此三人的史實，可以發現此三人都是樂戶門第，是此三位樂戶在崑山腔的創造上，功不可沒。

崑曲鼻祖魏良輔逝於萬曆元年以前小考

研究魏良輔及早期崑山腔的惟一重要史料，由魏良輔同鄉的崑山人張大復（嘉靖三十三年—崇禎三年，1554—1630）所著的《梅花草堂筆談》，收於其《梅花草堂集》內，最早有明崇禎間（1628—1644）吳郡張氏初刻本。

按，張大復是親見過梁伯龍的，於《梅花草堂筆談》的『梁顧』條記載著：『往見梁伯龍教人度曲，為設廣床大案，面西向坐而序列之。兩兩三三遞傳疊和，一韻之乖，觥聳如約，爾時騷雅大振，往往壓倒當場。其後則顧靖甫掀髯徵歌，約束甚峻，每雙環發韻，命酒彌連，頤翕翕而不敢動。伯龍已矣，靖甫豈可多得。梁雪士將詣白門來別，輒與鄒瑞卿按拍竟日，甚有愧乎。予之不知其事也。』此『往見梁伯龍教人度曲』，即指他親自前往梁伯龍處所，當面看到他教人唱曲的情況。這也應該是他四十歲前眼睛還未近全盲前，得以親見，他四十歲，相當於萬曆二十一年（1593）前的事，而梁辰魚逝於萬曆二十年（1592），而依本書另文所考，梁辰魚係於萬曆七年（1579）前著《浣紗記》，時張大復 26 歲左右，

故張大復對於梁伯龍的事蹟，乃為親覩，而非二手傳播。故他於《梅花草堂筆談》的『崑腔』條言：『梁伯龍聞，起而效之，考訂元劇，自翻新調，作《江東白苧》、《浣紗》諸曲。又與鄭思笠精研音理，唐小虞、陳梅泉五七輩雜轉之，金石鏗然。譜傳藩邸戚畹金紫熠燿之家。而取聲必宗伯龍氏，謂之昆腔』，可以說是一篇實錄。

按：《浣紗記》作於萬曆七年以前。在沈德符的《顧曲雜言》裡，談及《浣紗記》：『浣紗初出，梁遊青浦。時屠緯真隆為令，以上客禮之。即命優人演其新劇為壽，每遇佳句輒浮大白酬之，梁亦豪飲自快』。屠緯真即屠隆，而依《鄞縣誌》，屠緯真（屠隆）為青浦縣令時在萬曆七年（1579），而徐朔方《屠隆年譜》則曰為青浦令為該年十二月，則《浣紗記》應作成於萬曆七年（1579）前，因為是在《浣紗記》剛問世（『初出』）時，梁辰魚訪屠隆，而屠隆於萬曆七年始任青浦縣令的。

至於今存的兩部明代出版的戲曲選集的《八能奏錦》（全稱《鼎雕崑池新調樂府八能奏錦》）及《詞林一枝》（全稱《新刻京板青陽時調詞林一枝》），書牌都署題『萬曆新歲』，於是，從幾十年前起的研究學者多據以想成是萬曆元年，因此

把這兩部選集裡收錄的各戲曲著作都據以判定必出世于萬曆元年以前。黃龍祥《中醫古籍版本鑒定常見問題例說》指出：『所謂“萬曆新歲穀旦”，或“萬曆新歲春月穀旦”義指：萬曆年間新春吉日，並不是一個確定的年月日。……建陽書林除了熊冲宇種德堂外，鄭氏宗文堂、劉氏喬山堂、楊氏四知館等刻書也多有這類牌記。此等書坊刻書牌記中所以喜用“萬曆新歲穀旦”者，蓋取吉利之義也』，是也。故《浣紗記》非完成於萬曆元年以前，署題『萬曆新歲』的兩部明代出版的戲曲選集的《八能奏錦》（全稱《鼎雕崑池新調樂府八能奏錦》）及《詞林一枝》（全稱《新刻京板青陽時調詞林一枝》），郭英德先生和王麗娟同著《〈詞林一枝〉、〈八能奏錦〉編纂年代考》⁵時，用其他證據說明《詞林一枝》、《八能奏錦》不可能成於萬曆元年，這也等於，又間接證明，《浣紗記》亦非成於萬曆元年以前了。

又《浣紗記》成於萬曆七年前不久，而魏良輔却早死於萬曆元年以前，故此《浣紗記》與魏良輔之間並沒有任何關係。況梁辰魚與魏良輔根本沒有來往，沒有師承，只是各自研究

⁵ 郭英德、王麗娟〈《詞林一枝》、《八能奏錦》編纂年代考〉，《文藝研究》，2006年第8期。

『新聲』音理的愛好者。

按：因梁辰魚始有崑山腔之名。而且，魏良輔所從事的，終其一生沒有崑山腔之名，而『崑腔』之名，由張大復的張大復《梅花草堂筆談》可知：『譜傳藩邸戚畹金紫熠燿之家。而取聲必宗伯龍氏，謂之崑腔』，是因為梁辰魚，始有崑山腔之名。故崑山腔正式成為一聲腔，起於梁辰魚，而甚至魏良輔的嫡派的張新，都不以因梁辰魚而出現的崑山腔之名稱為是，還改魏良輔的新聲一派為南馬頭曲。

對於魏良輔，張大復的記載的用語的口吻，並非親覩，而只是記錄他的聽聞，『魏良輔，別號尚泉，居太倉之南關，能諧聲律，轉音若絲。張小泉、季敬坡、戴梅川、包郎郎之屬，爭師事之惟肖，而良輔自謂勿如戶侯過雲適。每有得，必往諮焉，過稱善乃行，不即反復數交勿厭。時吾鄉有陸九疇者，亦善轉音，顧與良輔角，既登壇，即顧出良輔下』。這些魏良輔的生平記載，其來源或來自他結交的『師事』魏良輔的張小泉，或與張小泉『共同唱和』所謂『南馬頭曲』的趙瞻雲、雷敷民，及張新的『入室』弟子的顧家二兄弟。故知於張大復長大懂事前，魏良輔應已去逝，以古人的弱冠之年的二十歲來看，張大復二十歲時，為萬曆元年（1573），這時

他己未親能見知魏良輔，只能以所聞世的角度敘述，故魏良輔應己逝於萬曆元年以前。而過了六年，張大復二十六歲左右，梁辰魚於萬曆七年（1579）前著《浣紗記》。而梁辰魚於萬曆七年（1579）之前，依《梅花草堂筆談》所述，『梁伯龍聞，起而效之，考訂元劇，自翻新調，作《江東白苧》、《浣紗》諸曲』是『梁伯龍聞』、『起而效之』、『考訂元劇，自翻新調』、『作《江東白苧》、《浣紗》諸曲』、及『與鄭思笠精研音理』的工作。所以張大復二十歲以前的嘉靖三十三年 1554 至萬曆元年 1573，應也是梁辰魚『梁伯龍聞，起而效之』的長達二十年的期間內，也應是梁辰魚在『梁伯龍聞，起而效之』亦從事如魏良輔的把原南戲唱腔上，去『轉音』的技法的時期在此二十年內發生，而於萬曆七年（1579）前著《浣紗記》，故知梁辰魚的『聞』魏良輔的『轉音』，是魏良輔的晚年，而依張大復記載的用辭，並未表示梁伯龍，親見而師事之，而只是說『聞，起而效之』，即，他的『轉音』的唱法是自己發明的，此本不足為奇，因為當時的唱家，都各有自己的體會，依原有海鹽腔上，去從事於『轉音』及『新聲』。

而且，魏良輔決不可能於梁辰魚寫成及以崑腔演出其萬曆七

年（1579）前不久著《浣紗記》時還在世。因為，從張大復下文中所寫『張進士新勿善也，乃取良輔校本，出青於藍，偕趙瞻雲、雷敷民，與其叔小泉翁，踏月郵亭，往來唱和，號『南馬頭曲』』即知。因為《浣紗記》的演出，『又與鄭思笠精研音理，唐小虞、陳梅泉五七輩雜轉之，金石鏗然。譜傳藩邸戚畹金紫熠燿之家。而取聲必宗伯龍氏，謂之崑腔』，造成張新不滿，於是取魏良輔的『校本』，和一些唱家唱起另一改良式的『轉音』的『南馬頭曲』（按：即指，南關曲，南關即指南碼頭，即張大復所云魏良輔居南關，故南關曲，即指這才是出自南關魏良輔的魏氏正宗的崑山腔）。如果此時魏良輔在世，他自己就可拿出自己的『校本』，何勞張新出頭，此文語氣乃是因魏氏已逝，張新拿出一份所謂的魏良輔抄本的秘笈出來，以表示我才是正牌的魏良輔的崑山腔，而梁辰魚的崑腔非是魏良輔正傳。而且其叔張小泉，以『師事』於魏良輔，如果魏良輔於《浣紗記》寫成時還在世，何以轉向反而加入屬魏良輔的私淑的張新的『南馬頭曲』，此表示張小泉也不滿梁伯龍的崑腔唱法，因魏良輔已故，故結合到張新盟下，向梁伯龍的崑腔唱法宣戰。而梁伯龍的《浣紗記》寫成及演出時，魏良輔至少早六年前的1573年（萬

曆元年)之前就已逝而未能親見。

張大復評張新『南馬頭曲』的語句，亦證明張大復未親聆魏良輔唱腔，又再印證張大復弱冠前，魏良輔已過世。

談『萬曆新歲』非指萬曆元年

按今存的兩部明代出版的戲曲選集的《八能奏錦》（全稱《鼎雕崑池新調樂府八能奏錦》）及《詞林一枝》（全稱《新刻京板青陽時調詞林一枝》），書牌都署題『萬曆新歲』，結果從幾十年前的研究學者多據以想成是萬曆元年，於是把這兩部選集裡收錄的各戲曲著作都據以判定必出世於萬曆元年以前。

因為《八能奏錦》收有《玉簪記》、《獅吼記》、《浣紗記》、《紅拂記》、《水滸記》等等有名傳奇劇的折子、《詞林一枝》收有《獅吼記》、《投桃記》、《紅拂記》、《灌園記》等等有名傳奇劇的折子，亦都以這種認知之下，判定都必作成于萬曆元年以前去了。

而這種有關『萬曆新歲』的認知，在戲曲史界如《從〈詞林一枝〉與〈八能奏錦〉看明代嘉靖隆慶青崑舞臺流行的戲曲》（李平），如《晚明浙江崑劇考略》（徐宏圖），如《梁辰魚生卒年及浣紗記創作年代考》（黎國韜）如《明清傳奇綜錄》（郭英德）都用此觀點，不過郭英德和王麗娟後來同著

《《詞林一枝》、《八能奏錦》編纂年代考》時，用其他證據說明《詞林一枝》、《八能奏錦》不可能成於萬曆元年。

但如亦有論者則直接把『萬曆新歲』等於『萬曆元年』，以證明據『萬曆新歲愛日堂蔡正河梓行』的《崑池新調樂府八能奏錦》，收有《浣紗記》〈吳王別吳歸國〉、〈吳王游湖〉（原缺）、〈打圍行樂（吳王打圍）〉三齣，可知於萬曆元年（1573）前後崑曲已隨《浣紗記》流傳安徽等地。而又引焦循《劇說》卷六引吳陳琰《曠園雜誌》載：『錢塘周通政詩，以嘉靖己酉領解浙闈，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，周登場歌範蠡尋春。門外呼周解元者聲百沸，周若弗聞。歌竟下場，始歸』，證明嘉靖二十八年（1549），杭州已演出崑曲《浣紗記》。

按，所謂的《曠園雜誌》，於清四庫全書介紹：『《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。惟所記楊維垣偽題柩字，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』。即已明白指出了此書只有其中所記載二事有史料價值，其他都是屬『涉神怪者十之七八』一類的神鬼傳奇的志異志怪之說。此書前有康熙四十二年（1703）的序文，言此書旨意乃『天地山川，人物鬼神，與夫忠孝節烈，奇異之事，或得之傳聞，

或目擊感觸』。故以所寫此條應歸屬於序中所言的『得之傳聞』的距 1703 年離所述的 1549 年相隔了一百五十多年前的『奇異之事』，並非有憑據的信史，如作學問而以此無史料價值的八卦小道去證明《浣紗記》成於嘉靖二十八年（1549）前，是無說服力的⁶。

而黎國韜先生雖以《崑池新調樂府八能奏錦》收有《浣紗記》的折子，作為『在萬曆之前已寫成』的證據，但也只是其證據之一，尚其他的推證。

這一『萬曆新歲』的真義，反而是由非戲曲史領域的中醫學界的黃龍祥先生，於《中醫古籍版本鑒定常見問題例說》⁷一文裡，把這個『萬曆新歲』的真義，以古籍版本鑒定的角度，予以破解了，其于文內歸屬『據刻書牌記定版刻年代常見失誤』類裡的『錯會牌記文義而誤定版本例』一類裡，言曰：

『筆者在考察明代版刻時，發現明代建陽坊刻本，特別是熊冲字種德堂刻本，其牌記多題作“萬曆新歲谷旦熊冲字梓”，或“萬曆新歲春月谷旦熊冲字梓”例如：《新刊太醫院校正圖注指南王叔和脈訣》四卷、《新刊太醫院校正圖注

⁶ 劉致中先生亦是拿此一足堪稱裨官小說之語，當成惟一鐵證來論《浣紗記》的年代而致誤的。見劉致中：〈浣紗記的創作年代〉，《明清戲曲考論》（台北：國家出版社），2009。

⁷ 〈中醫古籍版本鑒定常見問題例說〉，《文獻》，1998 年第 2 期。

指南八十一難經》四卷、《歷朝紀要綱鑒》二十卷、《鼎鑄洪武元韻勘正補訂經書切字海篇玉鑒》二十卷等。

所謂“萬曆新歲穀旦”，或“萬曆新歲春月穀旦”義指：萬曆年間新春吉日，並不是一個確定的年月日。而現代不少書目，甚至是很有影響的書目如《北京圖書館館藏善本書目》、《中國科學院館藏善本書目》、《中國古籍善本書目》、《中國版刻綜錄》等；多將熊沖宇種德堂這類刊本著錄為“萬曆元年熊沖宇刻本”，顯然是將原書房記中“萬曆新歲”誤解為“萬曆元年”、“萬曆初元”或“萬曆改元”。今人論文中也每見有將帶有“萬曆新歲○○○梓”牌記刊本誤定為萬曆元年刊本者，可見此誤帶有相當大的普遍性。其實，要弄清“萬曆新歲”之義並不太難，因為上述諸書刊刻者告白款識中已可見有萬曆元年之後的紀年，如上述美國國會圖書館藏書《歷朝紀要綱鑒》一書，王重民先生記此書卷末有“萬曆新歲春月谷旦熊沖宇樣”牌記，卷前書名頁另有熊沖宇告白曰：“《綱鑒》一書，坊間混到多矣。……四方君子買者玉石辨焉；請認種德堂口口。萬曆壬子歲秋月谷旦熊沖宇謹白。”則此書到于萬曆四十年明矣。又建陽書林鄭氏宗文堂刻徐風《針灸大全》，書末也有“萬曆新歲谷旦鄭繼華梓”牌記，而卷首所載太醫院醫官龔雲林序末記年為“萬曆壬寅春月穀旦”，則此書刊刻年代不早於萬曆三十年。類似例證還可以舉出一些。即使知見不廣，不明“萬曆新歲”之義，

只要隨手翻檢《辭源》一類的常用工具書，也不致於屢出此誤。上述所舉書目名著所以致誤者，實乃其編纂方式之未密所致也。《北京圖書館館藏善本書目》對於前述二處書的著錄，一作“明種德堂熊沖宇刻本”一作“明萬曆元年熊沖宇刻本”，顯然出自不同人之手。建陽書林除了熊沖宇種德堂外，鄭氏宗文堂、劉氏喬山堂、楊氏四知館等刻書也多有這類牌記。此等書坊刻書牌記中所以喜用“萬曆新歲穀旦”者，蓋取吉利之義也』。

於是，『萬曆新歲』的真義，原來指是為了要討個吉利而稱之，與萬曆元年沒有任何相關，反而是屬於『錯會牌記文義而誤定版本』的例子之一了。故知，如果光是以『萬曆新歲』四字，去想像成萬曆元年，則論學必至於失誤，故只以此孤說去論《八能奏錦》及《詞林一枝》出版於萬曆元年，再依以推論出，如萬曆元年（1573）前後《浣紗記》等已著成，並又引申崑曲已隨《浣紗記》流傳安徽等地，亦純屬虛妄了。故也可以知《浣紗記》並非可以用此『萬曆新歲』四字，證明是著成於萬曆元年（1572）以前。

按梁辰魚，其生卒年，黎國韜先生的《梁辰魚生卒年及浣紗記創作年代考》推證較詳入毫微，修正徐朔方《梁辰魚年譜》及武俊達《魏良輔與梁伯龍對崑曲唱腔的改革》的推測，所得出的生於約正德十五年（1520），約係卒於在萬曆二十年

(1592)，享年七十三歲，最為可據。如此一來，於萬曆元年(1572)，時梁辰魚五十三歲，離逝世尚有二十一年左右。而黎國韜先生依排比的梁伯龍行事，判定 1562 至 1566 年為《浣紗記》創作的時間，即寫作於梁辰魚約四十三歲至四十七歲間。但於萬曆二十八年(1600，庚子)所出版的戲曲選集的《樂府精華》，卻未見收入，按以《浣紗記》的地位及其風行，即使於萬曆元年問世的 1572 年，竟然到了在出版於二十八年以後的戲曲選集，連這一鼎鼎大名的《浣紗記》都沒有收入，亦實足可疑，或亦依此可知，或有可能比徐扶明《梁辰魚的生平和他創作浣紗記的意圖》文中所言寫成於萬曆元年左右，還要晚。

當然如徐朔方《梁辰魚年譜》言成於二十五歲前後(1544 年)，或有言成於嘉靖二十八年(1549)以前，及吳書蔭、薛若鄰《寶劍記、浣紗記、鳴鳳記與明代政治鬭爭》言成於約嘉靖末年，皆失之於推斷太早，而黎國韜《梁辰魚生卒年及浣紗記創作年代考》推斷的 1562 至 1566 年及胡忌《崑劇發展史》言著成於 1566 至 1571 年稍近之，但可能仍嫌早。

又，在沈德符的《顧曲雜言》裡，談及《浣紗記》：『浣紗初出，梁遊青浦。時屠緯真隆為令，以上客禮之。即命優人演其新劇為壽，每遇佳句輒浮大白酬之，梁亦豪飲自快』。屠緯真即屠隆，而依《鄞縣誌》，屠緯真(屠隆)為青浦縣令

時在萬曆七年（1579），而徐朔方《屠隆年譜》則考其任青浦令為該年十二月，則《浣紗記》應作成於萬曆七年（1579）之前，因為是在《浣紗記》剛問世（『初出』）不久時，梁辰魚訪屠隆，而屠隆於萬曆七年始任青浦縣令的。

中國傳統社會特有的詞曲音樂的文、樂關係

中國的古代的文辭入樂，很明顯的絕異於西洋的，就是詞牌或曲牌的興盛，幾乎是中國歷史上的音樂創作上的絕大特點。其實，這個特點的形成，就在於音樂這門技藝，後世被視為小道。先秦時代對於盲人的對於聽覺有特別領悟力，深有觀察，於是盲人多習音樂，甚至認為殘疾人往往有特異功能，於是知音的樂官可以是君王旁的重要謀臣，如先秦的伶州鳩、師曠等等；而在漢初依先秦某些政制為參考，加上想像力所完成的《周禮》一書裡，宮中樂部甚至有多達數百人的盲人編制。

但到了秦漢以後的社會，音樂之技被貶為樂工之賤業，比平民還下賤，其從業人員，也變成由罪犯、敵人妻孥等，世襲打入賤籍，傳之永世，不能脫籍。當然，一方面，音樂於是變成一門專技，而另一方面，賤籍的樂工，世世不能有著十足的學識，於是對於文字聲韻不曉之下，其寫作的音樂旋律固佳，而對於文字的四聲及韻部不習或不曉，完全不能看到了曲辭，去考慮什麼四聲等等，去配出音樂；而歷史上少數的文人士大夫，其能熟習音樂者，自可以自己寫詞，於是依詞自由作曲或作曲時考慮一下某些地方要突顯字聲的效果

或影響，如南宋的姜白石。也有歷史上記載，一些君王或大臣身邊，因跟隨君王及大臣過往，特別聰慧，可以依主子的詩去配上唱腔，但只是配上了唱腔，爾時以平仄定腔，腔與文詞之間沒有什麼四聲關係可言，但懂詩的五言或七言，不會斷句錯誤，若兼曉文義，則配出可以仿詩文的聲情而淋漓盡致表達。不過，這些都是特例，於是在中國，早在漢初實際上就已經形成了『曲子』牌，到後來的詞牌，以致於到了曲牌，或近世的板腔體的上下句的類曲牌，都是因樂工只能作曲，而由文人通曉音樂的，把音樂加配上文字，故『依腔填詞』的中國特有的文、樂及曲、腔關係，其社會背景就是在這種中國古代賤民與非賤民的兩階級大劃鴻溝的社會之下，所造成的一種獨特的狀況下的文、樂或曲、腔關係。

而西方則大體絕無此事。西方的音樂，幾乎都是每一曲辭都有其專屬的唱腔。但如曲辭有好幾段，則此時，仍似中國的詞牌曲牌，此時的此一西方歌曲各段，就是依腔再重唱一次，等於中國的『依腔填詞』一般。西方文藝復興以來，音樂家是貴族君王座上賓，音樂家們多成門客，為君王貴族作曲，得享祿奉或賞賜，地位是專業人士，一點都不卑微，以技而被稱作唱奏大師，反而比平民百姓拉風。而且也多有學養，文人所寫歌辭自能自由配上腔，此中外的社會的深層背景下造成的。

在中國當日那樣的社會之下，一首詞或曲，音樂寫出來了，是出自賤民的樂工，能苛求他為何不去認識字，而且去曉得每一個字是屬於平上去入的哪一聲，而且去據以搞什麼依字行腔嗎。當然不能，因為他沒有受教育，他可能還是文盲或近乎文盲。他世世代代習樂或作樂而已，他只有此一專才。於是他依自己的寫曲天份，寫出一隻旋律好聽的曲子，就萬事已畢，填詞就由賞樂及知樂的文人去下筆了。於是此位文人，其配上文字時，就要稟其對於音樂及文字間，自己的想法，去配上了文字，他用的是平聲字或仄聲字，甚或是入聲字、上聲字、去聲字或陽平聲或陰平聲字，實際他是如何下筆成字去配那一個或幾個音符的，吾人實也不知。但當他下筆，落下的是平聲字或仄聲字，或上去入等等，立刻形成了一個範疇，此一樂曲配上文字後的聲情即告成立。文字與音樂搭配的妙處及天機處即在於此，所以好曲子的不能依字聲行腔的原因就在此了，而樂工樂伎及伶人就以其，當成演唱時慣習下成為一種聲情的慣性了。依舊詞原來於此處應唱如陰平聲腔時，此時如填成了一個去聲字，立刻樂工唱來就覺得『拗噪』了。

而依字聲行腔，其本質實只是吟誦調，即吟詩的念詩法。把語音的聲調用在吟詩上，成其吟詠是也；後來也成為念誦經

文的念經的吟誦聲調。但若用在歌曲上，即非佳品。因為唱歌不是吟詩，也不是念經，依字聲行腔是吟法，不是曲唱之法。但因為此理不明，且不明詩與詞曲實為風馬牛的兩途，一為吟途，一為唱途。故自然語言之吟誦，非唱詩之唱，自不能為旋律的表現，而不知樂的文人，就走上了依字聲行腔的奇想的道路上，不可不謂之為存在中國戲曲及音樂學界與音樂文學界的不知樂文人間的共識，而造成千百年來，學術真理上的大疵漏了。以往語言學者趙元任就有提及其家鄉的吟詩用的語腔就是其家鄉話的聲韻表現即是。如果把吟詩當成唱腔，不乃成了用吟法企圖當成唱經文了。也因此可以知像是近世以來，有想成戲曲唱腔是把依土音的字聲去行腔調的『曲唱』，都是係因為未明吟及唱之別，而把吟法當成唱法，而造成學術立論從立基起就錯了。

如果不曉得中國古代為何不論曲子詞、詞、元曲、南戲、崑曲、高腔或清代的地方戲等詞曲音樂，皆『依腔填詞』的社會成因，而且不曉得中國劇場的實況，就會臆想，文人自由填詞，那些配曲者就依字聲行腔去配吧，不曉得，古代伶人都是唱『一牌名，只一唱法，初無走樣腔情』（沈寵綏《度曲須知》談崑曲藝人）。一部戲曲，元曲四折至少四五十只曲牌，南戲及崑曲傳奇，兩三百隻曲牌，而新戲備出，每位伶人又要忙於演出糊口，且伶人受教育程度不高，也被歸類

為樂工的賤民，他們常即席以記的固定旋律演唱，於是『依腔填詞』就配合了當日劇團的知識水準，易於記憶，他們對於唱習慣了，而成為聲情之所之的曲牌裡的四聲及音樂唱腔之間的隱在聲情，有所固著性，即，如果標準的固定唱腔，此一字以往都是填陰平聲字，因此唱 5 音，此時如果填詞者填成陽平聲字，唱 5 音就覺得『不對味』了，即是術語所謂的『拗噪』了。當然，如果不管三七二十一硬唱，不是不可以，但就是『拗噪』，因為和其素所習慣給陰平聲字唱的 5，唱給了陽平聲字，就不對勁。如果像是唱到了湯顯祖的四夢裡的連續那麼多的拗噪，那麼多的加的襯字，那麼多的多一句少一句，這是根本唱不出多一句的腔，因為本曲牌旋律裡根本沒有多一句的腔存在，除非無中生有；如果少一句，到底少的是那一句，再加上那麼多的句字數的不對，如何即席於劇場上唱得出來，於是根本不能演出，就是這個道理。

所以要推廣戲曲，在那個時代，責成伶人一定要唱出來。這不就是『何不食肉糜』的晉惠帝及士大夫優越心態。所以要推廣戲曲，在那個時代，惟一可行的要讓伶人演出的阻礙最少，讓他們能以固定唱腔演出，此所以崑曲時代的沈璟、王驥德、沈寵綏等曲家，都大力要求遵守舊格，『依腔填詞』。而是如果文人個個如湯顯祖，自由填詞，則崑曲的劇本都成了不能被伶人劇團演出及推廣的死戲曲。由此來看百年來，

那些尊崇湯顯祖的『曲意』，而把沈璟誣成格律派的，而寧可拗折天下人噪子的，實是拗折伶人的演出，及崑曲的壽命而已了。

路應昆《中國劇史上的曲、腔演進》內南北曲與史實間的距離

按，內地的路應昆先生，曾於 2002 年來台，於台灣舉辦的《兩岸戲曲學術研討會》上，發表了《中國劇史上的曲、腔演進》一文，此文後來收錄於宜蘭的國立傳統藝術中心匯總而出版的《2002 兩岸戲曲大展學術研討會論文集》。這篇文章，後來又在內地發表於 2003 年第 1 期的《文藝研究》內，而且路應昆先生，日後還依此等理路又接二連三發表了如：《文、樂關係與詞曲音樂演進》（《中國音樂學》，2005）、《“活腔”與“定譜”——從高腔看崑腔之一》（《中國崑曲論壇 2005》，2006）、《曲、腔關係略議——從高腔看崑腔之二》（《中國崑曲論壇 2006》，2007）、《“腔”的內涵與戲曲聲腔流變》（《戲曲藝術》，2010~2011），故有關此文章內的一些關與史實的游離之處，有予以探討的必要。

按，此文發表以後，台灣的音樂學者孫新財先生曾有點評，並總論之為『作者口若懸河、朗朗上口。但都未舉出論據、論證來!』（見於：<http://www.guanglingsan.com/thread-12381-1.html>）之外，不論中國音樂學界或戲曲學界，皆未見有任何學者大師專家置一詞，且或有引用

其內容還據以論說的。

路應昆先生此文，第一節談『戲＋南北曲＝戲曲』，此節裡，路先生的眼光倒是銳利的，看出所謂的戲曲，是自南戲才開始才有的，此亦與吾人主張南戲前並無戲曲的主張是一致的，而和大部份戲曲研究者的看法有異。路先生又以所謂的『戲曲』即『指戲文所唱之曲』，此亦為首見『戲曲』兩字與南宋劉壘的《水雲村泯稟。詞人吳用章傳》裡的『永嘉戲曲』的真義，亦近是也。而路先生又指出了，『戲曲屬至南宋才形成』亦是也。而其也明白看出，南戲及北曲就是『以南北曲作為曲樂基礎』而形成大戲，亦確屬不易之論了。

但在第二節『曲腔游離』起，路先生的論證就開始與真實性產生了游離。首先，路先生談南戲之初為『專曲專腔』，此即是指依腔填詞，即，每一曲牌的唱腔固定，填詞填入固定的唱腔裡，也可以看出，南戲不是有什麼依字聲行腔存在。但又指出，隨着曲牌數使用量變多，於是『曲、腔離異（即非“專曲專腔”）的大趨勢是不可避免的』。當然，這種所謂南曲成熟之下，於是『非“專曲專腔”』不可避免，非歷史事實。

因為，即便南曲發展到了明朝中葉，到了嘉靖年間的南曲的

海鹽腔盛時，何良俊的《四友齋叢說》裡談及教坊老樂工頓仁談到南曲的《琵琶記》唱腔問題，指出『此等皆是後人依腔按字打將出來』，指的是南曲是各曲牌是依著固定的曲牌的唱腔，而把一個一個字按放進去，而形成的唱腔，唱腔不變，填詞變，即，南曲到了明代成熟下，都是專曲專腔，即，依腔填詞，並無所謂路應昆先生所認為的『曲、腔離異（即非“專曲專腔”）的大趨勢是不可避免的』的史實可據。

而接下來，路應昆先生談到了北雜劇，更與事實真相完全脫節，他指出了：

『元雜劇所唱北曲，則一開始曲、腔離異就很明顯。文體方面，北曲不少曲牌都有很大的伸縮變化餘地。與此相應，曲牌的板拍處理也不固定，以致後來明清人編制的北曲格律譜始終無法“點板”。這些都意味著北曲曲牌的腔調組織是相當靈活的，與“板塊化”的小曲小調之類相去甚遠』。

以上這段理解，實與史料極度有差，所以，吾人就直接改正為正確合史實的文字好了：元雜劇所唱北曲，在元代，則開始，就一直都是依承唐宋曲子詞、宋詞及南戲、諸宮調等俗樂，全都是『先製譜，後填詞』（依《宋史·樂五》（紹興四年）『（雅樂）崇寧以後，乃先製譜，後命詞，於是詞律

不相諧協，且與俗樂無異』》，完全沒有路應昆先生所指出的『曲、腔離異』問題。亦有元代元曲專家的周德清在《中原音韻》裡所說的『先要明腔，後要識譜』，此係因為北曲是先有樂譜，再填詞，所以周德清要填詞者先要把曲腔關係搞清楚（『明腔』），並且要認得每一隻曲牌的旋律（『識譜』）；而到了明嘉靖年間於崑曲初起前的黃佐在《樂典》裡所說的元曲是『依腔填詞，一定不易』。而到了明末的沈寵綏亦於《度曲須知》裡更明白的指出北曲是依腔填詞的，其有關文字不少：

『若乃古之絃索，則但以曲配絃，絕不以絃和曲。凡種種牌名，皆從未有曲文之先，預定工尺之譜。夫其以工尺譜詞曲，即如琴之以鈎剔度詩歌。又如唱家簫譜，所為《浪淘沙》《沽美酒》之類，則皆有音無文，立為譜式者也。而其間宮調不等，則分屬牌名亦不等，抑揚高下之彈情亦不等，如仙呂牌名，則彈得新清綿邈；商調牌名，則彈得悽愴悲慕；派調整宮，涇渭楚楚，指下彈頭既定，然後文人按式填詞，歌者准徽度曲，口中聲響，必倣絃上彈音。每一牌名，製曲不知凡幾，而曲文雖有不一，手中彈法，自來無兩。即如今之以吳歌配絃索，非不疊換歌聲，而千篇一律，總此四句指法概之。又如簫管之孔，數僅五六，而百千其曲，且合（叶曷）和無有遺聲，豈非曲文雖夥，而曲音無幾，曲文雖改，而曲音不變也哉。惟是絃徽位置，其近鼓者，亦猶上半截簫孔，音皆

漸揭而高，近軫者，亦猶下半截簫孔，音並轉而下，而欲以作者之平仄陰陽，叶彈者之抑揚高下，則高徽須配去聲字眼，平亦間用，至上聲固柄鑿不投者也。低徽直配上聲字眼，平亦間用，至去聲又柄鑿不投者也。且平聲中仍有涇渭，陽平別徽必徽低乃叶，陰平則徽必徽高乃應，倘陰陽奸用，將陽唱陰而陰唱陽，上去錯排，必去肖上而上肖去，故作者歌者，兢兢其稟三尺，而口必應手，詞必譜絃。凡夫字櫛句比，安腔布調，一準所為仙呂之清新綿邈，商調之悽愴悲慕者，以分叶之，而格律部署之嚴，總此彈徽把定，平仄所以恒調，陰陽用是無戾，則筋之一字，元美良有深情，乃區區簫管例之，豈不謬哉。』

所以路應昆先生所指出的元雜劇『曲、腔離異就很明顯』與以上史料裡的事實大有距離。

而且，路應昆先生亦未注意到了明代《猥談》一書指出了，北曲到了明代，其高下隨樂工任意移易。也因此，路應昆先生也因為不明白後世的崑曲裡的北曲也不是元代的雜劇的唱腔。北曲到了明代先是宮調隨管色自由移易，而且還受到日後崑曲水磨腔的影響，北曲崑曲化而非元曲之舊，不是路應昆先生所想的：『北曲不少曲牌都有很大的伸縮變化餘地。與此相應，曲牌的板拍處理也不固定，以致後來明清人

編制的北曲格律譜始終無法“點板”』是為元代元曲的原狀，而是到了明代以來，北曲因為少人唱，而傳訛且自由移宮調與變易唱腔所致，也就是當戲曲舊腔因時代的淘汰之下，於是少人研習，就以訛更加傳訛，而每下愈況的末日情景，非元曲盛時之原狀。因為路應昆先生未依據史料裡所記載的元曲的唱腔失真的史料立論，故而難免立論與史實不合了。

王驥德，曾寫過《曲律》一書，談有關南北曲高和寡的格律。于其第四章〈論宮調第四〉裡，談到了一段話：

『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，又各准其所謂仙呂則清新綿邈，越調則陶寫冷笑者以分叶之。各宮各調，部署甚嚴，如卒徒之各有主帥，不得陵越，正所謂聲止一均，他宮不與者也。』

也就是南北曲都是『今樂』之屬，都是『先有律而後有詞』，即指的是各曲牌先有唱腔（『律』），再填入『詞』。所以不但路應昆文中所指出的『完整意義的“曲”本來包含文、樂（腔）兩個方面，但在腔越來越獨立于曲的情況下，曲牌的內涵便漸漸收縮到文體一項上了。換言之，元北曲的曲牌

從總體上看，已明顯趨於“文本位元”——既非“樂本位”，也不是文、樂平分秋色』是不能在史料之下成立的。而且，路應昆先生又指出的『元一統後南曲、北曲的交流，對南北曲的曲、腔離異又有重要推動。尤其“南北合腔”、“南北合套”等形式的出現，很容易導致腔在南曲與北曲之間的流通。這自然意味著南北曲曲、腔關係的更大靈活。尤其非“專曲專腔”程度較低的南曲，在這樣交流中很容易接受北曲的影響，從而加速其向非“專曲專腔”的邁進。南北曲的進一步發展，伴隨著腔對於曲的更大自由。既然一支曲牌可以改用不同腔調演唱，那麼一定條件下，腔調也完全可以出現集群性的遷移變換，即更多曲牌——直至南曲、北曲之整體——被改用不同的腔調演唱。進入明代後，腔對於曲的這種大規模遷移確實出現了』，更是完全沒有史實上的憑據，也完全不合於明代南曲大盛時當時人，如王驥德的說法，亦不合於明末沈寵綏於《度曲須知》，沈寵綏還指出了，崑曲藝人唱崑曲，是『一牌名，只一唱法，初無走樣腔情』。

路應昆先生又談到了，『腔作為出口之音，可以有兩種內涵：一為樂音（旋律），一為語音。當樂音獨立運行、不為語音制約時，腔是指樂音；當樂音運行強調體現語音，尤其強調依從於字調的抑揚起伏（即“依字行腔”）時，腔又體現為語音與樂音的合一，有時甚至可說是語音的樂化。明代海鹽

腔、弋陽腔、餘姚腔、崑山腔等以地名限定的腔，很大程度上應為方言土語的樂音體現。』可以看出，他仍然是依附在百年來在那些非聲腔專業下，臆猜音樂與語言是依字聲行腔的觀念下的學子出身，於是依附於這種依字聲行腔的某些已故前人，如楊蔭瀏及黃翔鵬等音樂學界或戲曲界流行的傳言及假說。

以下，路應昆又談了明代各聲腔，或清代以來的地方戲曲，因非本文的針對其曲腔關係裡的南北曲的最犯錯的論的重心，故於本文忽略不談了。

談為何古來知樂的人配樂都不是『依字聲行腔』

『依字聲行腔』的說法，從 1949 年以來就開始大大風行起來，因為對人民的音樂的著重，於是在民歌及戲曲等的研究上，不論音樂學界或是戲曲界，就開始全力投注在探討及究竟語言與音樂在中國傳統音樂或戲曲上佔有什麼份量及其間的連繫性為何。只是，因為很多的當日的田野採集者或是國共內戰期間的上山下野的文工團出身，日後才轉業到戲曲界或中國音樂學界，在基礎學識上，都未紮實於古籍上有關的明文記載的詞曲的牌子，皆是先製腔後填詞，腔先於詞已寫就，語言與音樂的關係其實由史料裡，摭拾皆是，皆被忽略，而投注在唯心的先入為主而未重於基礎學習，多皆半路出家。於是就出現了一種論調，那就是中國的戲曲或民歌，都和當地的人的方言口音相關，是把當地的方言的四聲等聲音直接化為戲曲或民歌的旋律，像是楊蔭瀏、黃翔鵬、孫從音等等的一些著作，即是大談戲曲和民歌的旋律和聲調多麼的有關，而且這種脫離務實探討而一味唯心，還蔚為長江大河。

其實，從中國歷史上的事實來看，反而，愈是知樂的古人就愈是反對這種『依字聲行腔』的說法。最有名的，就是赫赫大名的明代發明新法密律（十二平均律）的朱載堉了。他在

《律呂精義》外篇有一篇《起調畢曲新考》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，並指出這些都只是『世儒的陋說』，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，是根本就不是值得『細辨』的。他指出：

『或以牙齒舌喉唇五音為宮商之清濁，或以平上去入四聲為律呂之高低。殊不知切韻之法別是一家，而與腔譜之理不相關也。

且如『臺臺文王』四字，若據腔譜家之說，大雅宮音起調，則第一臺字當用宮，其第二臺字當用角，文字當用羽，王字當用征，方與音調合。獨不用商者，從周之制也。

若據切韻家之說，則臺臺文一連三字，皆在微母下為輕唇音，屬羽，若一連用三個羽者，如何可歌。如何吹彈。又如『厥厥翼翼』四字，而三字皆在喻母下為深喉音，屬宮，一連三字皆宮，如何可歌，如何吹彈。

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。『顯顯印印』四字，皆在疑母下，又是雙聲，又是迭字，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。』

以上談了三類的訂譜法，一是真正雅樂的訂譜者（『腔譜家』），首先得確定這是詩經裡的大雅，因為大雅用的是宮調曲，所以以宮音起調，所以第一字配宮，以下則配……。但雅樂不配商音，所以樂曲裡不配商音。他指出這才是配樂上的正途。即，由作曲者，依這只曲子的特性，而由作曲者的作曲的靈感及這只曲子要發揮的聲情及其應具備的樂理（如畢曲的結聲）來譜曲，除此以外，是沒有什麼其他綁縛曲意發揮上的任何束縛了。

第二類的則是出身『切韻家』，即是搞聲韻學的人，妄議譜法，認為配腔是依『牙齒舌喉唇五音為宮商之清濁』。按，以近取譬，如，習崑曲者，如使用《韻學驪珠》，亦可以查到到崑曲每字的是相當於『宮商角徵羽』之哪一種。而這種不知樂的文人之類的音盲之屬外行者，以『宮商角徵羽』直接拿來配每個字的『宮商角徵羽』，則朱載堉就批評了，這樣子譜出的曲子，會是唱成了什麼玩意兒，還算是歌曲嗎。（『如何可歌』）。

第三類的則是對腔理外行的不知樂的文人，認為把文字可以變成音符，像第二類一樣的可以自動轉換，而以為依字聲行腔，『以平上去入為譜』，即是看每個字是屬平上去入何聲，則據以行腔的的人，也一樣令樂曲譜得唱的會成什麼玩意兒（『如何可歌』）。所以朱載堉就指出了，『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，又是迭字，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。』也就是說，這樣子配出來的音符，根本就不是音樂（『如何歌，如何彈』）。

真正的譜曲家，即朱載堉所指出的『腔譜家』，是依曲意及樂理的不違犯之下，依自己的自由意識的靈感來譜曲，那像歌詞的平上去入或切韻屬『宮商角徵羽』，皆非腔譜家要掛心之事。

所以在朱載堉的《樂律全書》裡，他也為不少歌辭譜了曲，沒有任何一曲是依字聲行腔，知樂如朱載堉者，就是這樣看待所謂語言和音樂的關係的。於是，我們就開始懷疑了，是不是後世大眾，反被在音樂界及戲曲界倡依字聲行腔者誤導。

其實，更早在北宋有一位詞人李之儀，在其吳思道詞的後跋文裡曾指出了：

『唐人但以詩句，而用和聲抑揚以就之，若今之歌《陽關》詞是也。至唐末遂用其聲之長短句以意填之，始一變以成音律』。

李之儀的其說的重點，在於指出在，在詞起之前的時代，一首詩，被拿來配成音樂，其方法是『抑揚』之法，何謂『抑揚』呢，即這首曲子只要根據平仄律，如平與仄之間的旋律不同即可。也就是以譜曲者的角度，就是，自由的譜曲，平聲字的旋律只要和仄聲字的旋律非同音即可了。

而詞的時代，則是『用其聲之長短句以意填之』，即是指出了，詞的『聲』（旋律）在先，而根據一首旋律，於是由詞人用其自己的『意』填進了詞。何謂『意』，即，依此詞人自己的想法，想填平聲字就填平聲字，想填仄聲字就填仄聲字，其填字的平仄標準，只是自己心中的一把尺（『意』），而沒有什麼『依字聲行腔』，語言和音樂沒有什麼關係。

於是，我們就很明顯看出了，中國傳統的譜曲者，在先有詩

的時代裡，是自由意識的配上了旋律，即，語言和音樂沒有關係。而在詞起後的時代，是依腔填詞，而此時，對於現成旋律，其填入的詞也不是依字聲填腔，而是隨『意』而填詞。

詩及詞的時代，即包含了遠古到宋代，語言都不必和音樂有什麼關係，這就是古來傳統中國的史實。又如南宋末年的張炎，在其《詞源》裡指出宋詞都有『一定不易之譜』，即每首宋詞的唱腔都固定的一隻隻歌曲；而像楊蔭瀏也研究了姜白石現存的宋詞工尺譜，也發現其語言和音樂間實也沒有依四聲去字聲行腔。

到了曲的時代，一如筆者於本書及其他著作裡多方舉證的，在各種史籍裡，都明言中國當日的俗樂（不只戲曲）都是『依腔填詞』的，不只是元曲或南曲，即便是從固定唱腔出發，再依字聲調頭腔的崑曲，也不是『依字聲行腔』，而是每一曲牌都在已有固定的旋律的頭腔上，依所填曲辭的不同四聲，再於其頭腔上做調腔的動作而已，即，去微調那原本曲牌的固定的不易之譜的每一個字的頭腔。

像是今世不少研究戲曲的人，臆論像是比較屬民間的弋陽腔應是依字聲行腔吧，但如果有再檢閱史料，又會發現是被嚴重的當頭一棒喝。像是明末的凌濛初，於《譚曲雜筭》中說

『江西弋陽土曲，句調長短，聲音高下，可以隨心入腔』，即指出即若弋陽腔，也是唱腔先寫好，而至於填詞是完全沒有和字聲的平上去入或陰陽有什麼相關連，而是字『聲』的平上去入的『高下』，『隨心』而沒有依字聲而自由地排入腔裡去。更殘酷的證據，就是故宮博物館掌故部編的《掌故叢編》，內記載藏於懋勤殿的『清聖祖諭旨』中，康熙帝向內遷承差的崑弋腔伶人，所傳的聖旨：

『魏珠傳旨，爾等向之所司者，崑弋絲竹，各有職掌，豈可一日少閑，況食厚賜，家給人足，非常天恩，無以可報。崑山腔，當勉聲詠，律和聲察，板眼明出，調分南北，宮商不相依混亂，絲竹與曲相合為一家，手足與舉止睛轉而成自然，可稱梨園之美何如也。又弋陽佳傳，其來久矣，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。近年弋陽亦被外邊俗曲亂道，所存十中無一二矣。獨在因舊教習，口傳心授，故未失真。爾等益加溫習，朝夕育讀，細察平上去入，因字而得腔，因腔而得理』。

康熙於此諭旨裡，把當日流行的弋陽腔（弋腔）的非依字聲行腔的特性，一露無遺。他對於那些民間唱弋陽腔的樂人不滿，因為，依他的淺識，認為弋陽腔應該依字聲行腔啊，為

何沒有『細察平上去入，因字而得腔，因腔而得理』呢，反而可以看出，原來從明代以來的弋陽腔系的戲曲，也和南曲一樣，都不是『依字聲行腔』，一如凌濛初所的文句裡所呈現的，應也是屬依腔填詞一系。於是一察古來史料，竟然發現了自 1949 年以來，一批音樂及戲曲界裡的人，所臆想的戲曲及民歌應有的『依字聲行腔』的語言和音樂的關係，實都只是如朱載堉所指斥的那時的『以平上去入為譜者』的現代複製再生版而已。

誠然，如果真能把字聲的考慮，作為譜曲的一個參考，於適當及不影響樂念之處，強調一下子，讓歌曲唱起來，和語言搭配較佳，也不是不可。只是，絕非絕對而只能相對，即不可直接轉語言為歌唱旋律，亦只是有抑揚之勢而已。但這種要求絕不能取代曲意，更不是文人因為缺少作曲之材，而作為因陋就簡，企求的一條作曲便捷之徑⁸。因為，依字聲行腔，是吟哦之法，乃吟詩及念經之術，而非歌曲之道。

⁸ 極端奉行依字聲行腔的，像是內地的莊永平，在其《音樂詞曲關係史》（台北：國家出版社，2010 年）一書裡，把古今名曲及作曲家，只會此一標準在一一品頭論足，而完全落入與知樂的朱載堉相背反的『以平上去入為譜』的極端冰封思維裡，至於以平上去入為譜，是否是音樂詞曲關係的應然，朱載堉在數百年前，其實已答覆了。

從朱熹到沈寵綏的『腔調』的真義只是『腔子』（旋律）

南宋的朱熹於《朱子語類》卷七裡提到南宋當日的所有俗樂（民間歌曲含宋詞及雜劇等等所有不是宮廷雅樂以外的歌曲類）都是先有旋律，詞是隨着旋律，後來再配上去的，他指出：『今人先安排腔調，造作語言合之』，其實，不只是南宋，即如北宋宋詞興盛時，北宋俗樂的大宗的宋詞，一如趙德麟《侯鯖錄》卷七指出王安石所說的『如今先撰腔子，後填詞』。北宋的王安石及南宋的朱熹，一指『腔子』，一指『腔調』，兩人講的都是一個內容，同樣的指歌曲的旋律，王安石及宋代不少人稱之為『腔子』，而到了南宋的朱熹則首用了『腔調』一詞，講的亦只是旋律，和今有把『腔調』兩字附會成土音土腔等等，一無所關。古人，在宋朝時『腔調』一詞指的即唱腔，即旋律，指的是樂曲部份。

其實，從南宋的『腔調』一詞的出現，到了直到明朝末年，都還很清楚的，『腔調』一詞，就是指的是唱腔的旋律，和土音土腔的聲調或配腔，是一點關聯都沒有。到了明末清初的沈寵綏的《度曲須知》裡，把『腔調』與『字面』並立，『腔調』指的是唱腔的音樂，而五方口音即以『字面』表示

之。

為什麼『腔調』與『字面』對立，因為，中國自曲子詞以來，除了少數兼擅作詞兼作曲的文人，如姜白石等，一切的俗樂，都是一如王安石所說的『如今先撰腔子，後填詞』，或朱熹所說的『今人先安排腔調，造作語言合之』，而《宋史·樂志五》裡實也明白指出了這一點，詳見本書另文。因此，一首歌曲的生成，曲子先工尺完成，詞是後來由詞人填上去的，因為曲子工尺已先訂譜完成，管此一填詞者的用何種土音，都是這一工尺譜上的工尺配上了詞，所以『腔調』此一詞，只有唱腔，即旋律的意義的意義。

而到了南戲，一如宋詞，因為，南戲的成立，就是大晟樂工於北宋宣和年間大晟樂府因為金人入侵，而告解散後，樂工流離，而後到了南宋初年，於永嘉萌生了南戲，而且是以如明清代人綜合成的《南詞敘錄》所說的『宋人詞益以里巷歌謠』，以有固定唱腔的『宋人詞』（含當日俗樂裡的宋詞、唱賺、諸宮調、小唱、嘌唱等的歌詞）為本，除了樂工的創調之外，再加上或多或少取用了當地的一些村坊小曲、里巷歌謠的旋律，也加入到其創作曲牌旋律的素材的一部份而成。南戲亦為『俗樂』，故從《宋史》也可知，當日的『俗樂』都是『先製譜，後填詞』的，即，一如王安石所說，宋詞是

『先撰腔子，後填詞』，或朱熹對當日的社會上的凡入歌的曲，指出都是『先安排腔調，造作語言合之』。而更深一層的意義，即是旋律是樂工的專業，因為後世已脫離周代封建制度之下，樂官及史官是天子的左右手，而樂工却在後世君主政體之下淪為賤民階層樂就是操在這些賤民階層的樂工手上。因此，讓音樂旋律的創作與士人填詞分路揚鑣，本書亦有另文述及了。因此，後世俗樂，含曲子詞、宋詞、北曲、南曲及崑曲之所以是先有腔子(『腔調』)後才有填詞而有『字面』，因為，在樂工從事於腔調的工尺寫作的階段，還沒有字面呢，故腔調完全與字面方面的土音無關，此因為樂與詞的因樂工淪為賤民階層而於是就影響及於後世俗樂必為先有曲子後填詞。一直要到明代中葉以後，此一樂工賤民階層，因著明代中葉以後，中國真正進入到一種資本主義的發展之下，原先的階層流動性大增，到了清代以來，更是解放賤民於雍正年代起，於是一些紛然新生的各地方劇種，則有了多樣貌性的唱腔產生方式，以爭奇鬪艷之下，所謂的腔調會有與土音有些許局部的關聯性之跡始確然有可循之跡之外，在明代的崑曲及其前，則無有也。

崑曲也者，在此曲先詞後的傳統之下，實處於中繼之地位。因為，崑曲雖依海鹽腔的基本曲調，即依海鹽腔的和曲牌的固定旋律，為其基腔，但是，在此基腔之上，又發展了一套

有些近於當日的南京官話，但並非完全比同的調腔法，隨着填詞者所填出的平上去入四聲，到終極的陰平、陽平、上聲、陰去、陽去、陰入、陽入七聲，而於頭腔，即配給每個曲辭的第一個音，須配合陰陽七聲，應有所調整。而從崑曲開始，於是依有些依附於南京官話而不全然相同的自己設計的一套依字聲的『調整』配腔的程式，

而北曲因係如明代黃佐的《樂典》裡所指出的，是快口唱過的，故可能亦如宋詞，為一音一字，只是元代北曲後世工尺全都失傳，明代以來傳到今天的絃索譜或崑曲裡的北曲譜，全都已崑曲化，也在較慢板之下，有添加了裝飾行進腔在內，已不能作為元代北曲的配腔看。而崑曲因有贈板等極慢板，及同一曲牌可能有兼一板一眼及一板三眼與贈板，為了時值加長而產生了於一音對一字的頭腔之後，再加上了『轉音』，即裝飾行進腔的輔助固定腔形，故更為複雜化，但仍是雅樂及宋詞的一字一音為其本，因為一字配一音（頭腔），而頭腔隨陰陽七聲而變，故崑曲的『腔調』始有了『詞』（『字面』）的意義，在其前的萬曆十八年（1590）祝允明友人陸粲之子陸延枝《煙霞小說》所收，而掛名是祝允明的《猥談》裏，則已於一段文字裡說明清楚了：

『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。自國初來，公私尚用優伶供奉，數十年來，所謂南戲盛行，更為無端，於是聲樂大亂。南戲出於宣和之後、南渡之際，謂之溫州雜劇。予見舊牒，其時有趙閔夫榜禁，頗述名目，如趙真女、蔡二郎等，亦不甚多，以後日增。今遍滿四方，轉轉改益，又不如舊。而歌唱愈繆，極厭觀聽，蓋已略無音律腔調（音者，七音；律者，十二律呂；腔者，章句字數，長短高下，疾徐抑揚之節，各有部位；調者，舊八十四調，後十七宮調，今十一調，正宮不可為中呂之類。此四者無一不其）。愚人蠢工，狗意更變，妄名餘姚腔、海鹽腔、弋陽腔、崑山腔之類，變易喉舌，趁逐抑揚，杜撰百端，真胡說耳。若以被之管弦，必至失笑，而昧士傾喜之，互為自謾爾。』

其中，就解釋了『音律腔調』四字。其言指：

『音』：『七音』；

『律』：『十二律呂』；

『腔』：『章句字數，長短高下，疾徐抑揚之節，各有部位』；

『調』：『舊八十四調，後十七宮調，今十一調，正宮不可為

中呂之類』

尤其值得注意的，此《猥談》裡把連用『腔調』二字的意義解釋的十分透切，為『腔調』一語自連用以來所未有。於是對於『調』，指的是宮調，及宮調的曲調而言。而『腔』字，就定義出來了。其言曰：

『章句字數，長短高下，疾徐抑揚之節，各有部位』

談到了『腔』，在文字格律上，一個宮調的一個曲牌，一定有其『章句字數』，如該曲牌是有幾句，每句各有幾個字。『長短』指唱腔於曲牌裡每個字，所唱的時值是多少的長短，而『高下』，是指每個字的唱腔的音名音高為工尺何音。『疾徐』則指曲牌的演唱速度，而『抑揚』即指通曲比較起來，唱腔的進行的高低的旋律，含小腔等，即出腔後走腔的形式，而『各有部位』即指以上這些所有構成此一曲牌的因素，都一定有一定的格式，必須不可以自由行腔（按：意指此曲牌為固定的唱腔）。

於此，不亦解開了中國戲曲聲腔上的所謂的『腔』的定義，像是『餘姚腔、海鹽腔、弋陽腔、崑山腔』或其他如潮泉腔或青陽腔、四平腔等腔，明代各種聲腔，即所謂的『腔』那

麼紛起，其各有不同，而不同點，不就得從各種聲腔的『腔』的『章句字數，長短高下，疾徐抑揚之節，各有部位』的『部位』，各種聲腔都不相同的緣故嗎。

於是所謂的中國戲曲聲腔裡的『腔調』亦從而得解，一是『腔』的『章句字數，長短高下，疾徐抑揚之節，各有部位』的不同，二是『調』的宮調的使用不同。

吾人以海鹽腔及崑山腔的比較，舉例來說：

海鹽腔的『腔』的『章句字數』和崑山腔因為使用同一劇本，因此完全一樣。

海鹽腔的『腔』的『長短』，因崑曲又有贈板，比海鹽腔為慢，故『長短』二腔有異。

海鹽腔的『腔』的『高下』，因為是固定唱腔為本，一如歷史上所有的俗樂，而崑山腔則是在海鹽腔的固定唱腔上，再加上隨着用字的陰陽四至七聲的不同，而調整唱腔的高下，比海鹽腔更富變化婉折，故兩腔的『高下』不同。

海鹽腔的『腔』的速度普遍比崑山腔快，故兩腔的『疾徐』

有所不同。

海鹽腔的『腔』的『抑揚』，即唱腔的進行的高低的旋律，含小腔等，即出腔後走腔的形式，比不上崑山腔的曲折，因為，崑山腔就是要改變海鹽腔，而加上了『轉音』，尤其又有了贈板。在贈板時，尤其可以發揮轉音的效果，亦即是說，崑山腔的『抑揚』比海鹽腔更加精緻化。不但平、上、去、入各有頭音的出腔法，去聲常有豁音，入聲必出腔即斷，上聲向下時必有頓，平聲引之而長。而出腔後，於板式尚有容許之處，必分頭、腹、尾圓滑地唱出一字，而於托長音時，唱家尚有橄欖腔之謂等等，不一而足。而海鹽腔亦有其『抑揚』，只是因唱譜及唱法失傳，而今人不曉而已。

海鹽腔與崑山腔等南戲一系者，於『調』上皆是有宮調之名，而無宮調之實，《猥談》此段文字裡亦說得十分明白了。按，《猥談》此段文字，貶南戲亦過分而失真，南戲裡如海鹽及崑山腔不是沒有『腔調』的『腔』，而是自有其不同於北曲的『腔』而已。也有宮調之名，而只是明代樂器隨人聲而伴，人聲自訂宮調的音高，而樂器如笛簫笙隨之，故以唱者的自訂的宮調為宮調而已。一如《吳歛萃雅》題名為《魏良輔曲律十八條》其中所指出的：『絲竹管弦，與人聲本自諧合，故其音律自有正調，簫管以尺工儷詞曲，猶琴之勾剔以度詩

歌也。今人不知探討其中義理，強相應和，以音之高而湊曲之高，以音之低而湊曲之低，反足淆亂正聲，殊為聒耳。陳可琴云：『簫有九不吹，不入調；非作家；唱不定；音不正；常換調；腔不滿；字不足；成羣唱；人不靜，皆不可吹。』正有鑒於此也』裡的『以音之高而湊曲之高，以音之低而湊曲之低，反足淆亂正聲，殊為聒耳』，及沈寵綏於《度曲須知》裡指出南曲的以笛隨人聲的當日實況。而弋陽腔則腔調的實況當更近於《猥談》作者所說的『變易喉舌，趁逐抑揚，杜撰百端』，沒有像海鹽腔及崑山腔，這些『官腔』（用南京官話唱南戲）來得有『腔』的規律性。

於是，吾人從《猥談》對『腔調』的解釋裡，可以發現，後人喜歡拿『腔調』去加上濃濃的地方土語因素，而發為依土語的字聲行腔，比較一下，《猥談》對於『腔調』的定義，對『腔』着重於唱腔的音樂部份，不提及所使用的土語與否，其注意『腔』的音樂性，與『腔』一字於宋明以來的定義完全一致，不是現代人或有以語音代樂音去立說而蔚為主流，可以發現是與明代人所釋『腔調』的事實有極大的落差的。

不然，像是海鹽腔及崑山腔，一是海鹽藝人所創，一是崑山魏良輔等人所創，以地方命名，用的是當時的官話，如果『腔調』只用以土語的字聲行腔，則海鹽及崑山腔，都是語言相

同，都使用官話，為何會出現了不同的聲腔，可見聲腔的成立，不在於所依附於語音，即，各地方的語言非聲腔成立的解秘之鑰。倒不如回味一下，明代《猥談》的明釋『腔調』，才是明代人對當日各戲曲聲腔的『腔調』的解釋的真義的所在。

即如《猥談》約近同時，如沉德符《野獲編·詞曲·弦索入曲》：『若單喉獨唱，非音律長短而不諧，則腔調矜持而走板』的『腔調』亦指調完全與語音無關。

即如托為魏良輔所著的《曲律》亦指如『其有專於磨擬腔調，而不顧板眼；又有專主板眼，而不審腔調，二者病則一般。惟腔與板兩工者，乃為上乘。』（《吳歙萃雅》的《魏良輔曲律十八條》）一見其文義，即知，崑曲清唱派的托名於魏良輔的曲律裡的『腔調』即指的是『腔』，所以上言『腔調』與『板眼』對，而下言『腔』與『板』對應，完全沒有任何以『腔調』為土音之類的語音的提示。

而雖即至明末的沈寵綏尚不承認此種『腔調』混『字面』，而把語音有關的『字面』和純指旋律的『腔調』分開而言之。即正統的崑曲研究者，及戲曲的研究者，於明代的戲曲唱腔，從未以把土音擺入土腔，以土音釋土腔成腔。但一如前

舉實例，可知，真正在宋元明，詞曲都是『依腔填詞』而處於在先有曲後有詞的時代，腔調即旋律的指調而已。

崑曲在南曲傳承下『依腔填詞』一曲牌只一唱法新風貌

在明末，時值南曲的崑曲最為興茂的時際。崑山腔源於『依腔填詞』的南曲一系，而由海鹽腔盛行時的嘉靖年間的一些唱工或業餘愛好者，在改進海鹽腔以創『新聲』的運動之下，所創出的比海鹽腔更為流靡的一種新的聲腔。這個腔種的形成地是在崑山，所以時人以來源地稱謂腔名，命之為崑腔，全名為崑山腔。這個出自一些好樂者改造成的新腔，用近似當日的官話的南京官話的音值（但不全然相同）做為依填入的字的平上去入的四聲的不同，在『依腔填詞』的南曲海鹽腔的各字的頭腔上再調腔，而二字腔的行進的行腔的音程（即前後二字的音）的關係，維持原本曲牌的固定唱腔的音，如某曲牌某句第一二兩字，原本的本腔是 1，3，後字的本腔比前字的本腔有高大三度的差，則此二字，不管依前後兩字如今的四聲為何，其本腔仍維持前後兩字，後字的本腔仍比前字的本腔高大三度而不變，故仍維持著是『依腔填詞』下的原先那隻曲牌的固有唱腔的本腔。所以前後兩字的『行腔』不會因着四聲改變，去改變掉原有的固定唱腔的前後兩字的唱腔旋律的本質。故不但南戲以來的含海鹽腔不是前後兩字『依字聲行腔』，而仍是南戲一稟的『固定唱腔』，而固定唱腔是由於南戲是『依腔填詞』，先出現了曲牌的固定唱腔，而詞人再據已有的唱腔填詞。即使到了崑曲，一如

上述，也維持是固定唱腔的本腔，此所以從崑曲樂理上的有本腔等值的基腔的存在，只在『固定唱腔』（本腔，即，其等值腔的基腔）上依所填各字的四聲不同，作必要的依近似南京官話的音值（不全同）的調整唱腔。

這種崑曲的新曲腔關係，不同於中國從有樂府、教坊曲、民間曲子詞到宋詞、元曲、南戲及南曲海鹽腔等等，及社會上的俗樂，一如《宋史·樂志》裡記載，當日南宋初年的中國的俗樂，全都是依腔填詞，即如雅樂，於北宋徽宗崇寧以後，也全是依腔填詞（『自歷代至于本朝，雅樂皆先製樂章而後成譜。崇寧以後，乃先製譜，後命詞，於是詞律不相諧協，且與俗樂無異』）。而所謂俗樂，實指社會上民間的一切流行的唱曲，即，像是民間的不論諸宮調、唱賺、宋雜劇、大曲、法曲、嘌唱、小唱、纏令、纏達、南戲、村坊小曲、里巷歌謠等等，全都是依腔填詞。中國傳統音樂，採依腔填詞為主流，有其深刻社會背景下形成獨一的賤民的樂工的階級因而造成此一特殊的現象，本書另文已討論了，茲不贅述。但到了樂工魏良輔，隱藏其真實的樂工身份（雖日後其樂工的身份，還是被識破了，但被譽為『國工』，指為樂工裡的國手級的人物了），自江西豫昌流寓於太倉，以其通曉的醫術為業，加入『新聲』運動，並以其弟子的勢大及傳承不絕，而比倡新聲的其他人先得到被推尊為崑山腔的開創及代表人物的尊寵地位。

而崑山腔的出現，給中國傳統『依腔填詞』帶來了一個新的發展，即中國歌曲的創樂及唱法上的新境界。此一新境界即是，把『依腔填詞』下，每一南曲的固定了的唱腔的曲牌裡的每一個字，隨着填詞者所填入的平上去入的不同，而『調整』原有固定唱腔上的原有的唱腔，這個調整，只是調整該字的唱腔的頭腔，即每字的配腔的第一個音，至於在如贈板或一板三眼等慢板時於頭腔後方所添的『伴唱音型』（按：詳請參筆者曾發表的《崑曲音樂的結構分析提綱》另文，可於互聯網上查找），皆保持不變，只是連接處的腔或需調整以適唱腔流暢性，達到無縫接軌。後方一字的自身的腔，也是自身依其所被填作的字的四聲有所不同而調腔，但前後兩字間的『行腔』則仍是保持住『固定唱腔』本質的原南曲此曲牌的『固定唱腔』的相差音程，以音樂術語來說，就是本腔不變（即，亦崑曲樂理上所謂的基腔不變），即仍是以『固定唱腔』為伏流，及本體，故崑曲也和海鹽或宋元南戲一樣，也沒有可容把魏良輔的崑腔，解釋成『依字聲行腔』（『曲唱』）的餘地。如洛地在其《詞樂曲唱》（1995）裡所言『魏良輔以依字聲行腔完成了曲唱』（並釋：『曲唱，或依字聲行腔』），並在後來的不少論文裡的論說，內容實都與崑曲的音樂的結構真相不合，並在其《魏良輔、湯顯祖、姜白石——曲唱與曲牌的關係》（2003）裡這種不合真相的論述發揮達到極致

的境界了，所以無怪乎台灣曲家朱昆槐發表了《崑曲曲牌音樂的變化與創造性》（2005）一文，而舉洛地於《詞樂曲唱》裡解釋錯誤的崑曲譜例為例，加以正確詮解，而指所謂的崑曲不同填詞下的同一曲牌，都還是有固著的曲牌的固有唱腔的本質在，只有每一個字的腔頭，才隨四聲而調腔，即『字音表現在唱腔也只有腔頭的部份，對於唱腔的影響不是絕對值的』，而其他非腔頭的唱腔工尺都仍是不變，因而原有曲牌的原貌都存在著。

中國傳統的『依腔填詞』為主流的詞與腔的關係，到了崑曲遂入到一個新的境界。雖然，實際上，在明代傳揚的魏良輔的曲律，是不是真出自魏良輔之手，也未必（更遑論清代以來到 1960 年之間，有心人所偽造的魏良輔的《南詞引正》）。不過，即使在魏良輔的所謂的曲律裡，實也看不出這個魏良輔有主張過依四聲調腔，反而依其曲律裡涉及四聲的一條文字看來，也反而有著仍維持南曲的『依腔填詞』的唱法。該條如下：

『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《吳歛萃雅》的《吳歛萃雅曲律》，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)

以上文字，從對於崑腔的固定唱腔角度來看，十分符合。

因為魏良輔並沒有被証實係任何親手的曲律著作遺留下來，所以明末沈寵綏於《度曲須知》時才會歎息，因為魏良輔沒有親筆著作曲律文字，於是當日清唱界唱崑曲的，隨心唱，把每一隻曲牌的唱腔都唱得聽不到原曲牌的固有的腔格了，根本就失了曲牌原有固定唱腔的腔格(『腔規』)原貌，他指出，當日的崑曲藝人，唱崑曲都是『一牌名，只一唱法，初無走樣腔情』，是唱固定的唱腔的。為什麼吾人現在所見，清初以來保留下來的崑曲南曲的工尺譜，可以看到那麼多的

在『依腔填詞』基礎上，而隨著每個字陰陽七聲不同，而調整該字上的頭腔的譜例。而想一想，那麼，沈寵綏所說的明末的崑曲藝人所唱的都是『固定唱腔』（『只一唱法』）又是怎麼一回事呢。吾人從明後期餘姚人楊之炯《藍橋玉杵記》〈凡例〉可以看出端倪了。其第三條指出：『本傳詞調多同傳奇舊腔，唱者最易合板，無待強諧。』其中指出了，傳奇舊腔，指的是海鹽腔及崑山腔的固定唱腔，而〈凡例〉第四條：『本傳腔調原屬崑、浙。』即，這部傳奇是給海鹽腔（浙腔）及崑山腔（崑腔）此二種『腔調』來演出的，而楊之炯為了要讓海鹽腔及崑山腔的藝人可以唱固定的『一牌名，只一唱法』的固定唱腔，所以他在寫劇時的用字都有考慮到用的是傳奇舊腔（固定唱腔）的『只一唱法』，可以讓藝人唱來，都字字上口，不會有『拗折嗓子』的直覺感受，也就是沈寵綏在《度曲須知》裡所指出的『今優子當場，何以合譜之曲，演唱非難，而平仄稍乖，便覺沾唇拗嗓』。所以楊之炯的此劇，就是寫出了適合劇場藝人演出的劇本，不會像是生活在不食人間煙火的士大夫的心態的封建貴族的高傲心靈權貴的湯顯祖，是根本會考慮到民間藝人會不會唱得出來，而寧可拗折天下伶人的嗓子，即便讓他們唱不出來或就是要讓他們唱拗了嗓子，也要信筆潑灑文彩，不顧劇場演唱及劇種是否生存得下去。

因為要讓崑曲藝人可以唱得出來，而且唱的是『傳奇舊腔』的固定唱腔，即，就是那些一如蔣孝《舊編南九宮譜》或沈璟的《南曲新譜》所舉為範例的那些經典的含四大南戲在內的宋元舊篇的南戲及琵琶記等南戲經典的曲牌範例，也就是，要依這些南戲的平仄去填詞，則就如沈寵綏形容伶人的不會有『平仄稍乖，便覺沾唇拗嗓』的現象，於是就可以『只一唱法』，即那『傳奇舊腔』於文字格律譜看來，就是蔣孝《舊編南九宮譜》或沈璟的《南曲新譜》的譜例。平仄要一一遵守，於是對於格律的要求的實質，就是為了要讓伶人唱固定唱腔，即沈寵綏所指出的『一牌名，只一唱法』，於是這些守律的劇本，伶人才可以唱得出來，而崑曲才能流行遍四海，傳承數百年，而不會被湯顯祖之『曲意』而搞到海鹽腔及崑山腔都一概中道夭折。

不但，固定唱法，對於伶人的演出重要，對於崑曲能散播到吳中人人皆會唱，也居其功。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，會各友于葑山亭。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，能歌者百余人，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》出裡的【念奴嬌序】『澄湖萬頃』曲牌的腔，同聲不起來，而是嗓音滿場了。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『依字聲行腔』的『曲唱』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，不是必得要會即席調腔的上等調腔工夫的曲家出口，一般曲友及平民大眾哪有此等功夫，一下子要判別某曲牌某句某字現在新曲是改填了不同四聲的字，立刻即席改唱合律的調腔出來，或行個什麼依字聲行腔，恐連四聲也不一定能夠即時判別的準。所以，崑曲要能流行到人人皆曉會唱，固定唱腔仍是不二法門，以是可以知，雖崑曲可以依字聲調每一字的頭腔，但這種工夫曲界都少有人能即席調腔，何況曲友，又何況是平民大眾。因此，

合律守律，依文字格律譜的平仄不違不填詞，以便人人可以依『傳奇舊腔』唱出來，就是崑曲傳播的大助力了。

所以沈璟的『守律依腔』觀點，就是要守律之下可以依傳奇舊腔，即此曲牌的本腔，來唱。以便於崑曲的傳播，故沈璟的守律及尊律，其真實的目的即在於促進崑曲不成為少數有高高在上的貴族心態如湯顯祖等人的心靈享宴而已，而是要傳播出去，讓人人皆不畏崑曲依字聲調腔的困惑及難關，還是要一如那易於記憶及傳播的固定唱腔及依腔填詞的中國傳統的固定唱腔傳承之下，使崑曲得以傳揚出去，求易棄難，為社會大眾找一盞易入門的明燈了。

而且從崑曲當時所使用的音韻而言，其模糊地帶實給『一牌名，只一唱法』添加不少助力。因為，即使當日曲家，也有三派主張。或是全主張使用周德清中原音韻，也有主張併用中原音韻及洪武正韻，或主用洪武正韻。洪武正韻，平聲不分出陰陽，所以針對於平聲字的唱法，可全唱如陰平聲亦通洪武正韻，故伶人凡平聲字皆可不必區別陰陽，一律唱如陰平聲腔，同樣在此之下，則入聲字亦不需區分陰陽，一律唱如陰入聲腔。而且中原音韻，入派三聲，故南曲甚可唱似北曲，入聲字有唱中原音韻下的上聲或去聲或平聲，而以依中原音韻為說。而且崑曲興於明中葉以後，直到明末，去聲分

陰陽的講法，都還是一些曲家如王驥德及沈寵綏的提倡，而未全面運用。而上聲的區分陰陽，更是崑曲在《南詞定律》《九宮大成南北詞宮譜》確定陰陽七聲以調頭腔的崑曲的南曲的聲腔格律（『腔規』）時，尚未誕生。故崑曲的訂譜，依腔規，上聲不必區分陰陽以此之故。而唱曲，也是腔規的運用層面，亦依腔規之格律的上聲不分陰陽，而唱口上因之也不必上聲的陰陽。後世度曲，有把上聲分陰陽，實於崑曲的譜理上是沒有理論根據的，只是唱家自己的想法，而非崑曲的腔律（『腔規』，即，聲腔格律）。於是乎，於明代的實際存在的唱口，在種種如去聲都不必分陰陽，平聲甚至可以不分陰陽，甚至還有入聲仍派入三聲，於伶界及清曲界或民眾間依然如此，而在在於音韻的不統一，都有仍可通融的餘地及灰色地帶的閃躲之下，於是『一牌名，只一唱法』，在唱崑曲的曲牌於曲內很多唱四聲之處，都因著有通融餘地及灰色地帶而於固定唱腔的求同上，意外產生了助力。

我們從崑曲於明中葉以後，直至明亡時的輝煌的興盛年代之下，因著對於『一牌名，只一唱法』的導向，在守律依腔的要求如此強烈（不論伶界，不論曲家如沈璟、王驥德、沈寵綏等等，或對於平民大眾的流行要求上），及音韻上的模糊空間存在之下，成為曲家及民間藝人與大眾的共識。於是自覺的劇作家，如前述的寫《藍橋玉杵記》的楊之炯及後世所

謂的沈璟等人，就會主動考慮到讓伶人易於搬演之下，創作合律的劇本，直接就使崑腔這個劇種，蔚成巨江大河，影響力遍及其他當時的其他聲腔，直至今日，並遍及不同地方的劇種。就在於守律以利傳播的一念間。

而一直到了清初於康熙時代起，崑曲逐漸沒落，此時開始，崑曲的聲腔格律的謹嚴開始超越明代，即，陰陽七聲的樹立成『腔規』，像是蘇州派結集的《南詞定律》及乾隆年初天下一流曲師結集的《九宮大成南北詞宮譜》裡，都在南曲裡使用陰陽七聲，並因此而在書中的每一曲牌的範例裡用符合嚴格『腔規』（聲腔格律）書寫的工尺譜裡，明白地依陰陽七聲為調頭腔之本，於是模糊地帶不再存在，每一曲牌內的用字，依陰陽七聲不同，而依調腔之律，書寫下同一曲牌因陰陽七聲不同之下，頭腔變化後的林林總總有大小異的工尺的譜子出來了。崑曲的結集的形之於工尺譜，一如宋詞亡而有《樂府混成集》結集出，元曲將亡而有《中原音韻》及《太和正音譜》出，崑曲趨亡而先有康熙中葉的宮內之《曲譜大成》成，康熙末年民間的《南詞定律》出，後有乾隆初年的宮廷結合民間的《九宮大成南北詞宮譜》的結集出。

談崑曲工尺譜的起源

南北宋之間，由於大晟樂人的流入民間，於是在民間把燕樂二十八調的體系，予以適應民間的在不用器樂伴奏之下，不考究唱腔的宮調的無調天地之下，所創生的南戲初似『不叶宮調』，即不依當日流行的燕樂二十八調，而隨心而高下其腔。其初是不是有工尺譜或俗字譜以記載，因為沒有任何史料可稽，故無可考證。而其時，這些名為『永嘉戲曲』的南戲，其腔不和北宋的宋詞的『汴都正音，教坊遺曲』相同，而是有『淫哇』的特質，此見於由南宋入元的劉壘的《水雲村泯藁》⁹所述。而且南戲此一『俗樂』，同於《宋史·樂志》所述，南宋初年時人所提及，『自歷代至於本朝，雅樂皆先制樂章而後成譜。崇寧以後，乃先制譜，後命詞，於是詞律不相諧協，且與俗樂無異』，也是『先制譜』而屬於基本曲調固定，即每一曲牌的唱腔是固定不變的，只是依曲牌更換唱詞，而襯字處或可稍自由其腔，而多記背幾百隻曲牌亦為常事，此即近代以來，各劇種的老藝人常會提及的，幾

⁹ [南宋入元] 劉壘：《水雲村泯藁》，清道光受餘堂刻二十卷附二卷本。按，今日學者多拿四庫全書的《水雲村稿》為據。按，四庫本的《水雲村稿》，一如許正弘先生指出：『清愛餘堂本《泯稿》未改動文中人名，所收亦較四庫本為全，尤其錄有劉壘已佚二書之序文。』（〈宋元之際江南士人劉壘及其《水雲村泯稿》〉，《有鳳初鳴年刊》，第七期，台北東吳大學中文系，2011年），雖其中的〈詞人吳用章傳〉文字全同，但以引用善本為佳。

百隻曲牌盡記在心上，其實這在於今世，對於任何唱家，不論戲曲、流行歌曲的歌唱家或歌曲，背唱大量歌曲亦熟能生巧，故不須簡譜、五線譜對照，自亦理所當然；況民間唱譜，本不易傳世久遠，即有之，今世也片紙無存。

而金元易代之際又誕生了元曲。元曲雜劇其所唱曲調的旋律，完全是固定的，不但沒有很大的隨意性，而且一如明嘉靖年間的黃佐《樂典》裡所說『依腔填詞，一定不易，以便快口唱過』，亦如明末沈寵綏《度曲須知》的《弦律存亡》一節所說的，北曲都是『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。』皆指元曲為各曲牌為固定唱腔（定腔）的歌曲。曲文即使改變了，但樂器還是奏固定的曲牌旋律，唱法也不改變。而元代的元曲雜劇之工尺譜或俗字譜，不論當時有或無，而今日也不留存片紙了。

同時，到了明朝初年，北曲更從燕樂二十八調退卻，而且高下隨心，沒有依照北曲原先所依宮調的均高來演唱，而且隨著離元朝日遠，曲調更隨世推移，同時由均調式的燕樂二十八調。退而為沒有宮調的自由移調高甚至調式（即，結聲因音階異動而改變了）。而明代各戲曲的工尺譜，除了朱載堉

的《樂律全書》可見幾曲外，大都今世無存。其理由並不是或有學者所想，是因為可以隨心唱，所以不必用工尺字來記譜，對曲調的腔格加以固定。而正是如《宋史》所述，南戲因為是俗樂，都是依曲牌的固定唱腔在唱，只是唱腔因時代風尚或有變化而或產生了新聲，並又依固定了的新聲在唱固定的曲牌唱腔而已，不是因為自由創作，自由依字聲行腔而產生不出工尺譜來。

南曲不論宋元南戲或明初弦索官腔或海鹽腔也都如一樣，使用基本曲調，如本書另文所考論。

到了魏良輔等人，把海鹽腔加以『轉音』的唱技改良成為『新聲』崑山腔之後，於是依據魏良輔派在《曲律》裡的說法：

『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。』（按：最早的曲律版本，只說『四聲皆實，字面不可泛泛。然又不可太實，太實則濁。』）

則是指出了如何在基本曲調上，隨著填詞時的平、上、去、

人以調整原有的基本曲調，而不是依字聲行腔的曲唱的『依字聲定腔的演唱方式』那樣的簡單，而是雙重功夫，先要把握住那只曲牌的原有的本腔，即，基本曲調是怎樣唱法，再逐一依字聲，依崑山腔特有的調腔方式去調整其頭腔腔格的上下，這在沈寵綏的《度曲須知》裡也談到了，如陽平聲字調成比陰平聲低一音，陽去聲字要從陰平聲腔出腔後，向上方上升，而上聲字應低於陰平聲時之腔，或先由陰平聲平起後，再下行等等，即明確的教人訂譜之法。而各腔都要依陰平聲字時的腔為基準，於崑曲樂理上謂之為『基腔』，基腔即基本曲調裡的陰平聲字時的腔形，崑山腔就是以此來做為調腔的準則腔。

不過，因為魏良輔沒有立文字，後人所傳的《曲律》也不是他本人之作，所以沈寵綏在《度曲須知》的《弦律存亡》裡，對於魏良輔死後，清唱界出現一批『獨步聲場』的頭牌清工，滿口自由行腔，卻把崑曲唱走了原有固定曲牌的唱腔的景像，大加批判。他指出，自從南曲興起以後，崑曲的正確唱腔卻在清工之口中變質而失去了，其罪魁就是未立文字以致於後學自由唱的魏良輔所造成的不良影響。魏良輔在聲學上的造詣很好，所以沈寵綏表示，他的《度曲須知》都是承繼魏良輔的志業，因魏良輔『排腔配拍，榘字厘音，皆屬上乘』，但因為魏良輔沒有立下文字，只是口傳心授，所以到了沈寵

綏的時代，就出現了大批『獨步聲場』的有名望的當日的清工，不識弦律精義，亦不明聲腔格律（『腔規』），而在『不審詞譜為何事』『不知宮調為何物』『音理消敗』之下，任意的隨字去轉腔。沈寵綏大大地把這些當日清工的唱腔，依字聲而自由亂唱的唱態（『以變化為新奇』『徒喜淫聲聒聽』『踵舛承訛』）又不屑的文字加以表露出來。而這些亂象，都是起自魏良輔這些人（『良輔者流』）的沒有立下文字所致的，以致於後世清工藉傳承自魏良輔之名而行亂唱之實。

沈寵綏指出，這些頭牌的『獨步聲場』清工的光景是：『唱家又不按譜相稽，反就平仄例填之曲，刻意推敲，不知關頭錯認，曲詞先已離軌』、『總是牌名，此套唱法，不施彼套；總是【前腔】，首曲腔規，非同後曲，以變化為新奇，以合掌為卑拙，符者不及二三，異者十常八九，即使以今式今，且毫無把捉』、『今之獨步聲場者，但正目前字眼，不審詞譜為何事；徒喜淫聲聒聽，不知宮調為何物，踵舛承訛，音理消敗，則良輔者流，固時調功魁，亦叛古戎首矣』、『而時調則以翻新盡變之故，廢卻當年聲口』。他們這些『獨步聲場』的清工的隨心的依其自己理解之下的所謂的自由行腔的自由曲唱，而離腔叛了崑曲各曲牌的固定唱腔的基本調，還不如戲工保留崑曲的唱腔，故曰：『今優子當場，何以合譜之曲，演唱非難；而平仄稍乖，便覺沾唇拗嗓，且板寬曲

慢，聲格尚有遊移，至收板緊套，何以一牌名，止一唱法，初無走樣腔情，豈非優伶之口，猶留古意哉』，並且指出了，當時的戲場的崑曲戲工唱得還比較接近崑曲『腔規』（聲腔格律）之下的應有唱腔（『覺梨園唇吻，彷彿一二』）。

所以，沈寵綏斥責當日清曲界的大牌的清工的『總是牌名，此套唱法，不施彼套；總是前腔，首曲腔規，非同後曲。』並不是後世學者，在誤讀沈寵綏此文之下，認為崑曲因為是因為同一曲調沒有相同的腔格，所以同一曲調，也須標注工尺，因而促成了戲曲工尺譜的產生。反而，以上這些都是沈寵綏拿來指斥當日清工亂唱的亂象的話，不是讚美隨心亂行腔的曲唱。當然，更不是崑曲工尺譜產生的原因。

崑曲每一曲牌雖本有固定了唱腔的基本曲調，但因後世異體的填詞而起又造成曲調的變化，所以有些曲牌有『又一體』的產生，如清初的《九宮正始》對於【念佛子】曲牌有言：『凡【念佛子】每曲各自不同，非可前曲律後曲，此傳律彼傳者也』即是此意。

而且，戲曲工尺譜的產生，不但不是與文人清唱曲家的出現有關。因為，一如沈寵綏所指出，當日清曲界的清工，因為不是在唱真正的崑曲，而是自由各唱各的調，反而沒辦法產

生工尺譜，因為都是每人自由唱，所以後世留傳的崑曲工尺譜，只有葉堂在《納書楹曲譜》的《題曲》出裡曾拿了幾隻明末的當時清工的自由唱的曲譜，改掉戲工正確唱腔之下¹⁰，保留下來，其他全部都是清工的戲工的唱腔譜。所以，也沒有像某學者所說的，當日清唱家為了規範曲唱，便編訂了用於清唱的曲譜的事實。

而且，因為明代當時的崑曲，好似今日的流行歌曲，人人唱幾遍即會，根本沒有需要工尺譜，一如現今流行歌手的歌曲，人人唱上幾遍即可以照著哼唱，除非有心去參加歌唱比賽等特別需要時，或還看看簡譜，校正一下音準，不然，少有邊唱還邊看流行歌曲的簡譜。當時的崑曲，是當日的『時曲』（流行歌曲），亦復如此。故當日的歌本，多只是有歌辭，少許還加上板眼，以校正板眼拍子的，而沒有任何一本，是還加上工尺譜的，如《吳敞萃雅》、《吳騷合編》、《詞林逸響》、《太霞新奏》、《珊珊集》、《南音三籟》等如此。

完善的崑曲工尺譜是到了清代才大量出現的。這是戲工之譜《南詞定律》及《九宮大成南北詞宮譜》把戲工的唱腔的錯

¹⁰ 劉有恒：《療妒羹·題曲》齣校注文，《集粹曲譜初集（一）》，中國音樂書房代售，2011

誤改正後，作為崑曲的聲腔格律譜，供後人瞭解，因為，崑曲於清代康熙末年《南詞定律》問世時已沒落中，而到了清乾隆初年《九宮大成南北詞宮譜》問世時，北京的觀眾都聞崑曲即散去的年代。此二本聲腔格律譜，借皇家之力而問世或著成，把戲工所遵的崑曲格律的精華保留下來，而明末的那些自由唱的清曲界的亂象的時代已逝去，那些清工的未依沈寵綏所說的崑曲應有的『腔規』（聲腔格律）的自由隨心唱，到清初已完全沉寂了。

直到清初崑曲退出主流聲場後，清曲界才由乾隆中期以來的葉堂開始，主宰了崑界，因為戲工消沉，於是清工看來又振，因為清代已無像沈璟、沈寵綏、凌濛初這些大曲家可以揭他們自由唱的瘡疤了，於是從葉堂的《納書楹曲譜》起，又隨自己的好惡亂改掉當日崑曲的腔，而只要求唱來好聽即可，管它是不是唱的是原曲牌的唱腔。只是，葉堂的納書楹曲譜，還是用當時的曲師的戲工之譜為底本的，即使自由隨心改，但其更動之跡，多亦仍有限，故基本大勢而言，明末清工自由曲唱，而遭沈寵揭發的那種大亂崑曲格律的景象，終不復見了。基本上，傳至今之崑曲舊工尺譜，仍是大致上是戲工之本為底本，即若清工之譜亦實如此，故即便有聲腔格律上的錯誤，也大多沒有整首曲牌皆自由亂譜的明末那些自由唱清工之自由曲唱有違崑曲聲腔，唱成不是崑曲的亂象。

明代江西無『宜黃腔』考辨

(一)、譚綸在江西沒有創『宜黃腔』

譚綸討厭的是樂平腔及徽州腔與青陽腔。湯顯祖《宜黃縣戲神清源師廟記》裡曰：

『此道有南北，南則崑山之次為海鹽。吳、浙音也。其體局靜好，以拍為之節。江以西弋陽，其節以鼓。其調喧。至嘉靖而弋陽之調絕，變為樂平，為徽青陽。我宜黃譚大司馬綸聞而惡之。自喜得治兵於浙，以浙人歸教其鄉子弟，能為海鹽聲。大司馬死二十餘年矣，食其技者殆千餘人。』

湯顯祖這段話十分明顯：

(甲)、江西本有弋陽腔，但到嘉靖年間就滅絕了。

(乙)、弋陽腔滅絕後，江西就有樂平腔及徽州腔與青陽腔的流行。

(丙)、明代抗倭名將譚綸回到家鄉宜黃，聽見『樂平腔及

徽州腔與青陽腔』，於是『聞而惡之』，很明顯的，是討厭樂平腔及徽州腔與青陽腔。

（丁）、於是譚綸以浙江帶回的海鹽腔，教鄉人，『能為海鹽聲』。到了幾十年後，於湯顯祖寫此文的萬曆三十年，此時江西食海鹽腔的伶人已有『千餘人』。相當於江西有幾十個海鹽腔的戲班。而湯顯祖在著作裡，多次提及的這些『能為海鹽聲』的『宜伶』。

故而，任何認為譚綸是將弋陽腔融入其中，形成宜黃腔，就是純屬子虛烏有之言了。因為弋陽腔已絕，譚綸討厭當日江西流行的樂平腔及徽州腔與青陽腔，怎會將弋陽腔融入海鹽腔裡，因為一來，譚綸未聞弋陽腔，而是聞到的是樂平腔及徽州腔與青陽腔；二來樂平腔及徽州腔與青陽腔是譚綸厭惡的戲曲，怎會去融入其中，既無融入未聽聞的弋陽腔，怎會形成把海鹽腔及弋陽腔兩下鍋而成的宜黃腔，可見提出當日會有宜黃腔，純屬不合湯顯祖《宜黃縣戲神清源師廟記》的說法。而且湯氏該文明言此等戲班及『宜伶』都是『能為海鹽聲』，即，都是唱海鹽腔的，故知江西並無於明代出現宜黃腔，而清代的宜黃腔和後人虛構譚綸的宜黃腔毫無瓜葛。

(二)、宜伶唱海鹽腔的《臨川四夢》

但又有論者，指出不是有明江西人鄭仲夔《冷賞》卷四《歌聲》章裡所說的：譚綸『親為教演，務求其妙，舊腔一變為新聲』，以證該文的『舊腔』即海鹽腔，『新聲』即宜黃腔。但只要並參湯顯祖《宜黃縣戲神清源師廟記》的文意，即知鄭仲夔《冷賞》所言的『舊腔』即在當日宜黃當地流行，而令譚綸大為反感的樂平腔及徽州腔與青陽腔，『新聲』即譚綸帶回宜黃的海鹽戲班及後來紛紛成立於宜黃當地，由當地宜黃人擔任伶人，即『宜伶』所組成的海鹽腔的戲班。故很明顯的，湯顯祖的用『宜伶』兩字，配合其文內的『能為海鹽聲』，故知『宜伶』即宜黃籍藝人，而不能曲解為宜黃腔藝人。一如不能一見史料內有『吳優』，就把其當成唱崑山腔的吳地藝人，因為崑山腔起於嘉靖末年，此種顯例見於嘉靖年間的《金瓶梅詞話》第三十六回及第七十四回裡所言『蘇州人』的『戲子』荀子孝當『海鹽子弟』。

至於論者又舉萬曆間南昌人萬時華《棠溪公館同舒苞孫夜酌二歌人佐酒》詩裡有『人翻新譜自宜黃』，而認為歌人所唱新譜傳自宜黃，這種新譜當是指宜黃腔。按南昌為廢寧王府故地，寧王府原乃唱絃索官腔的重鎮，而弦索官腔的演唱，

可見於《金瓶梅詞話》及何大復《四友齋叢說》裡的頓仁之言。而後世流傳魏良輔原籍豫章，即南昌，因其出身為寧王府服役的樂戶，故又流傳魏良輔原唱北曲，因紆於友人王友山，而改習南曲之說，真相即魏良輔原為於寧王府服役的樂戶，以唱北曲及絃索官腔為故業，逃亡或被貶至太倉後，後轉攻把海鹽腔改為重視『轉音』的『新聲』，而其口中敬稱的『戶侯過雲適』乃其樂戶之尊長，故魏良輔以樂戶間的隱語『戶侯』敬稱其師，『戶』指的是『樂戶』，『侯』乃如公侯伯子男的貴稱。戶侯過雲適連同張野塘與魏良輔三樂戶是崑山腔倡立的三巨人，詳見本書另文所考。亦可知所謂歌人所唱新譜傳自宜黃，這種新譜當是指譚綸帶到宜黃教習宜伶及宜伶作為生計的海鹽腔。海鹽腔是譚綸在宜黃落地生根之後，與南昌當地寧王府原盛行的北曲及絃索官腔有所區別，所以萬時華稱其為新譜。

已過世的流沙先生於 1981 年發表的《海鹽腔傳入江西始末》一文，舉江西省圖書館藏清康熙刻本明末清初降臣熊文舉的《雪堂先生詩選》之三《侶鷗閣近集》卷一有順治庚子十七年《宜伶泰生唱紫釵、玉合，備極幽怨，感而贈之》，其中第四首詩：

『淒涼羽調咽霓裳，欲譜風流筆研荒。知是清源留曲祖，湯詞端合唱宜黃。』（宜黃有清源祠，祀灌口神，義仍先生有紀，予擬《風流配》填詞未緒。）

於是指為江西於明末有宜黃腔的鐵證。按，熊文舉此詩後的小跋言『宜黃有清源祠，祀灌口神，義仍先生有紀，予擬《風流配》填詞未緒。』其詩作是因讀到湯顯祖的詩文而引申的，出處於湯顯祖，湯顯祖既言宜伶是『能為海鹽聲』，則熊文舉所聆宜黃當地的海鹽戲班的『唱宜黃』，即指調同於湯顯祖，乃指唱宜黃當地由譚綸帶來的海鹽腔故聲。而且不用『宜黃』而若用『海鹽』，則『鹽』字與『裳』、『荒』的押韻不合。又即使湯顯祖於《送錢簡棲還吳》中有『離歌分付小宜黃』一句，不是指宜黃腔，而是指宜黃當地唱海鹽腔的宜伶。故可知，以清初某人的詩內有宜黃一辭，即斷為明末有宜黃腔實屬臆度。

因順治庚子十七年（1660）與湯顯祖於萬曆三十年（1605）寫《宜黃縣戲神清源師廟記》相隔 55 年，海鹽腔雖於順治年間已因流變為徽池雅調各腔而絕於中國其他各地，但因譚綸把海鹽腔帶往江西宜黃，使江西成了海鹽腔最後的地盤，而順治庚子十七年（1660），熊文舉尚見『四夢班名得得新，

臨川風韻幾沉淪』的演出臨川四夢的宜伶海鹽腔戲班的『得得新』戲班，及宜伶泰生演唱湯顯祖的《紫釵記》和梅鼎祚的《玉合記》。此『唱宜黃』非是實屬空穴來風無中生有的宜黃腔，而仍是其傳承於宜黃當地湯顯祖時代的海鹽腔遺風。但到不久以後，即因亂彈興起而宜伶的海鹽腔亦亡滅於江西。故亦可知，並無某些論述裡所說的，海鹽腔在宜黃縣地方化變為宜黃縣的地方戲宜黃腔，也不是一如另有學者以為將弋陽腔融入海鹽腔中，形成宜黃腔。

故若把湯顯祖的《臨川四夢》想成是由譚綸創宜黃腔演出，更純屬傳奇小說之說了。況且湯顯祖的應『宜伶』所請所寫的《宜黃縣戲神清源師廟記》裡，更可見這些宜伶都是如湯文所示，唱海鹽腔的（『能為海鹽聲』）。故湯顯祖的《臨川四夢》是宜伶用海鹽腔演唱的，始合於《宜黃縣戲神清源師廟記》之內容。

『湯沈之爭』其實是崑曲命脈之爭

元曲乃至於南曲（溫州雜劇、絃索官腔、海鹽腔、崑山腔）這些承續古來詩詞曲的劇詩體的古典戲曲，皆是定腔的，即，每隻曲牌即是歌曲，曲調是一定不變的。皆見於周德清《中原音韻》及沈寵綏《度曲須知》的《絃律存亡》一章及本書它章所舉論。

因為各曲牌的旋律要守住，唱出來的音高須與該所唱的字陰陽四聲或至五聲、七聲要相協，此即明代曲家王怡庵所說的『諧聲』。所以元代周德清《中原音韻》的《正語作詞起例》裡，就舉了不少元代元曲曲牌內用字的陰陽四聲不當，而造成拗嗓之例。因為曲牌是固定了的唱腔，所以原其曲牌內尤其重要處的字（如務頭），都有最適當聲與字相應所應採的陰陽平仄，應平而仄、仄而平、上去而去上、去上而上去，則一如周德清於《中原音韻》序文指出的：『平而仄、仄而平、上去而去上、去上而上去者，諺云鈕折嗓子是也，其如歌姬之喉咽何』。

而王驥德在《曲律》的《論平仄》及《論曲禁》二章內，更就『拗嗓』（即周德清所說的『鈕折嗓子』）說明之：『四聲

者，平、上、去、入也。平謂之平，上、去、入總謂之仄。曲有宜於平者，而平有陰、陽（陰、陽說見下條），有宜於仄者，而仄有上、去、入。乖其法，則曰拗嗓。』（《論平仄》）、『拗嗓。（平仄不順。）』（《論曲禁》）。

而沈寵綏《度曲須知》的《絃律存亡》洋洋灑灑，大談特談明代當日不少知名的清工，依自我所好，隨心去依其心中的定義的行腔，而成了曲唱，因為不是在唱崑山腔的應有唱法，就唱成了不是崑曲應有的唱腔。沈寵綏指出，當日一些不明格律的曲家清工，自由依體會去行腔曲唱，違反了崑曲的聲腔格律的唱法，唱出來的唱腔成了不是在唱崑曲的隨心腔，同時這種依隨意行腔也違反了崑曲的唱法。此即沈寵綏所說的：『反就平仄例填之曲，刻意推敲』『總是牌名，此套唱法，不施彼套』『但正目前字眼，不審詞譜為何事』『總是【前腔】，首曲腔規，非同後曲』『廢卻當年聲口』『以合掌為卑拙』『即使以今式今，且毫無把捉，欲一一古律繩之，不逕庭哉』。

而其所指的『但正目前字眼』『反就平仄例填之曲，刻意推敲』，即是指當日那些明末不明聲腔格律的清工，自己依想像中的行腔，不核對文字格律的曲譜，而逕以填詞者的所填各曲辭，管它合不合文字格律，都依自己認為的行腔方式，

自由地去曲唱之，不明崑曲的各曲牌的聲腔格律，是實有其本牌的腔格（『本腔』，即基本曲調），即隻隻崑曲曲牌皆有惟一的一定唱腔的屬於那隻曲牌歌曲的本腔存在，而自曲子詞到宋詞、元曲以來的詩詞曲長短句體的韻文的戲曲，發展到了海鹽腔基礎上成立而重視『轉音』的『新聲』的崑山腔，已更在以基本曲調為本腔外，再加上了把基本曲調再依各字的陰陽七聲的所填不同，再去調整相應的頭腔的腔格。而顯出雖是同名曲牌，卻因為填詞的陰陽七聲不同，而唱腔上會依聲腔格律，而在調整頭腔及與鄰近的腔無縫連接之下，有些微相異的工尺來，此即如沈寵綏《度曲須知》的《四聲批竅》一章所詳言如何對應曲牌內用字的陰陽七聲的不同，而調整該字的原有基本曲調的上在頭腔上的基腔的方法的崑曲的訂譜法。

而崑曲的各曲牌的基本曲調的各字的腔格，即各字的基腔的存在，且應作為調整每一字的頭腔的腔格的基準。於是若是產生了違反崑曲聲腔格律，就等於落入了不是在唱崑曲，而走上了任意行腔的曲唱歧路，此即沈寵綏所指出的『但正目前字眼』『反就平仄例填之曲，刻意推敲』，即明白表示那些主張及實踐任意自由推敲的行腔之下所唱出來的唱腔的不是在唱崑曲，亦即在所謂的行腔曲唱之下，其實唱出來的是自由創作之下而廢卻崑曲各曲牌原有的唱腔，即『廢卻當年

聲口』，而變成自由唱；而且每個人依自我意志去自由地行腔，各有各的調，都沒有規律，各清工隨口唱，沒有固定的章法格律，於是造成了『總是牌名，此套唱法，不施彼套』
『總是【前腔】，首曲腔規，非同後曲』『以今式今，且毫無把捉，欲一一古律繩之，不逕庭哉』。

而當日天下，能唱得合律的，反而是戲班的戲工，故沈寵綏說：

『今優子當場，何以合譜之曲，演唱非難；而平仄稍乖，便覺沾唇拗嗓，且板寬曲慢，聲格尚有遊移，至收板緊套，何以一牌名，止一唱法，初無走樣腔情，豈非優伶之口，猶留古意哉』、『覺梨園唇吻，彷彿一二』。

戲工的固定少變的合律方法，是崑曲得以盛行的原因：

沈寵綏所說的『今優子當場，何以合譜之曲，演唱非難；而平仄稍乖，便覺沾唇拗嗓』，任何崑曲的劇本，如果每位填詞的作家都依著南戲的詞譜，如《南曲譜》等去填，則戲班的演出，只要點出板來，完全可以唱的很順且合律，故每個唱出來的音和陰陽平仄，皆可以很和協，而且合於應唱的該曲牌的聲腔，所以沈寵綏才說這些填詞者的作品是『合譜』

的劇作，所以『演唱非難』；而如果劇作裡的『平仄稍乖，便覺沾唇拗嗓』。

於是像《牡丹亭》等作品，為何戲班無法唱，因為戲班曲師看到劇本，若只是『平仄稍乖』這些屬於『拗折天下人嗓子』的『拗嗓』現象，崑山腔都可以仍唱得出來，但《牡丹亭》等作品，往往每隻曲牌，常有內中多一句，少一句，或多太多襯字，還有缺字的，於是因為於唱格不合，即沈寵綏所說的『腔律』『腔規』的不合，亦即起因是由於因不合文字格律，而導致不合聲腔板律，而理不出頭緒，亂了套，故而致點不出板來，也就無法照該曲牌的唱腔的格式及應有唱腔去照套其聲腔格律之下的該曲牌應有的唱腔，而因此無法演唱，於是當日不少熱心傳揚崑曲的曲家，就把《牡丹亭》改寫成合律的作品，但文彩不如湯顯祖原作，不能賞高級知識分子的心，及如此一來，又觸動了湯顯祖的火氣，於是湯顯祖發表了有名的『不妨拗折天下人嗓子』的脫離群眾而走孤芳自賞的過激言論，而和站穩崑曲可以傳揚數百年，而與平民百姓站同一陣線的崑曲的傳揚推動的沈璟等人唱反調；

如若湯顯祖『不妨拗折天下人嗓子』這種屬於封閉心境的士大夫孤芳自賞的論調勝利，則崑曲亦不待明朝亡而因脫離群眾而自亡了，一如明末沈寵綏痛心疾首於明末，看到當日清

工把崑曲以自由行腔的曲唱之下，唱成了隻隻走調的自由創作，不成其崑曲應有的曲牌唱腔，而致崑曲其實已亡於明末清工，故其於《絃律存亡》此章，即指出：明末崑曲已亡於自由隨心行腔的曲唱的清工而只存於戲工，故而有撥亂反正的《度曲須知》一作的問世，而如果連能唱合律的崑曲的戲工也不能唱的如湯顯祖的作品，卻成了劇作者人人所奉的衣鉢，人人都去寫『不妨拗折天下人嗓子』的作品，讓戲工也唱不出來，則崑曲更因推動戲曲主要的媒介的戲班之亡，而更不會見到清初根基於群眾之上的蘇州派崑曲的盛際的一日了。

明末沈寵綏《度曲須知》的〈弦律存亡〉解題

沈寵綏《度曲須知·弦律存亡》全文：

『昔王元美評曲，謂北筋在弦，南力在板，而吳興臧晉叔譏為不知曲理，且謂北之被弦索，猶南之合（葉曷）簫管，不過隨聲附和，非有成律可憑，若雲北筋在弦，將謂南力在管可乎。至板以節曲，則北亦有力，奚獨稱南。此論出而元美要當齒冷矣。

粵稽北曲，肇自完顏，于時《董解元西廂記》，亦但一人倚弦索以唱，故何元朗謂北詞有大和花和之弦，王伯良謂邇年燕趙歌童舞女，咸棄杆撥，盡效南聲，又謂南詞無問宮調只按一拍，故作者多孟浪其詞，北必和入弦索，曲文少不協律，則與弦音相左，故詞人凜凜遵其型範。然則當時北曲，因非弦弗度，而當時曲律實賴弦以存也。

請得而詳言之：古之被弦應索者，於今較異。今非有協應之宮商，與抑揚之定譜，惟是欲高則彈者亦以高和，曲低則指下亦以低承，真如簫管合（葉曷）南詞，初無主張於其際，故晉叔以今泥古，遂訾為曲之別調耳。

若乃古之弦索，則但以曲配弦，絕不以弦和曲。凡種種牌名，皆從未有曲文之先，預定工尺之譜。夫其以工尺譜詞曲，即如琴之以鈎剔度詩歌。又如唱家簫譜，所為《浪淘沙》《沽美酒》之類，則皆有音無文，立為譜式者也。而其間宮調不等，則分屬牌名亦不等，抑揚高下之彈情亦不等，如仙呂牌名，則彈得新清綿邈；商調牌名，則彈得悽愴悲慕；派調厘宮，涇渭楚楚，指下彈頭既定，然後文人按式填詞，歌者准徽度曲，口中聲響，必倣弦上彈音。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。

即如今之以吳歌配弦索，非不疊換歌聲，而千篇一律，總此四句指法概之。又如簫管之孔，數僅五六，而百千其曲，且合（叶曷）和無有遺聲，豈非曲文雖夥，而曲音無幾，曲文雖改，而曲音不變也哉。惟是弦徽位置，其近鼓者，亦猶上半截簫孔，音皆漸揭而高，近軫者，亦猶下半截簫孔，音並轉而下，而欲以作者之平仄陰陽，葉彈者之抑揚高下，則高徽須配去聲字眼，平亦間用，至上聲固柄鑿不投者也。低徽直配上聲字眼，平亦間用，至去聲又柄鑿不投者也。且平聲中仍有涇渭，陽平則徽必徽低乃葉，陰平則徽必徽高乃應，倘陰陽奸用，將陽唱陰而陰唱陽，上去錯排，必去肖上而上肖去，故作者歌者，兢兢其稟三尺，而口必應手，詞必譜弦。

凡夫字櫛句比，安腔布調，一準所為仙呂之清新綿邈，商調之悽愴悲慕者，以分葉之，而格律部署之嚴，總此彈徽把定，平仄所以恒調，陰陽用是無慝，則筋之一字，元美良有深情，乃區區簫管例之，豈不謬哉。

慨自南調繁興，以清謳廢彈撥，不異匠氏之棄準繩，況詞人率意揮毫，曲文非盡合矩，唱家又不按譜相稽，反就平仄例填之曲，刻意推敲，不知關頭錯認，曲詞先已離軌，則字雖正而律且失矣。故同此字面，昔正之而仍合譜，今則夢中認醒而惟格是叛；同此弦索，昔彈之確有成式，今則依聲附和而為曲子之奴；總是牌名，此套唱法，不施彼套；總是【前腔】，首曲腔規，非同後曲，以變化為新奇，以合掌為卑拙，符者不及二三，異者十常八九，即使以今式今，且毫無把捉，欲一一古律繩之，不徑庭哉。雖然，古律湮矣，而還按詞譜之仄仄平平，原即是彈格之高高下下，亦即是歌法之宜抑宜揚。今優子當場，何以合譜之曲，演唱非難；而平仄稍乖，便覺沾唇拗嗓，且板寬曲慢，聲格尚有遊移，至收板緊套，何以一牌名，止一唱法，初無走樣腔情，豈非優伶之口，猶留古意哉。

至其間有得力關捩字，則全在一板之牢束，蓋曲音高下，本無涉於板，而曲候緊舒，實腔定於拍，板拍相延，初無今古，

謂原來曲候，雖至今存可也。又況緩促業經准量，則高下聲情，亦不至浸淫無紀，而古腔古調，庶猶有合，故元美謂南力在板，即晉叔亦未嘗不以為然，惟是晉叔之評北曲，謂力不在弦，則于弦索曲理，尚有一班未睹。夫北詞弦索，何異南詞鼓板，板則其正，鼓則其贈，若弦索則兼正贈合鼓板備之者也。姑以今時弦索喻，彼歌聲每度一板，而指法之最清者，彈數約之凡四，雖其間或彈密而為滾，又或滾密而為促，似乎簡煩懸異，然總之節節排勻，彈彈有准，稍著乘除，拍不入眼矣。試觀南詞之板，緊曲則正一而贈亦一，慢曲則正一而贈乃三，斯即一板四彈之榜樣也。更加以滾促之多彈，隱然常拍之外，倍添贈拍，豈非贈且復贈，較之鼓板，尤密尤均乎。

故魏良輔有北弦索南鼓板之喻；何元朗有慢板大和絃，與緊板花和絃之評。弦板相提而較，正元美之深于知曲，乃晉叔反致譏彈。不能不為洗冤矣。嘗思疾徐高下之節，曲理大凡也，而南有拍，北有弦，非不可因板眼慢緊以逆求古調疾舒之候，北有《太和正音》，南有《九宮曲譜》，又非不可因譜上平仄以逆考古音高下之宜，奈何哉。今之獨步聲場者，但正目前字眼，不審詞譜為何事；徒喜淫聲聒聽，不知宮調為何物，踵舛承訛，音理消敗，則良輔者流，固時調功魁，亦叛古戎首矣。

按：良輔水磨調，其排腔配拍，榷字厘音，皆屬上乘，即予編中諸作，亦就良輔來派，聊一描繪，無能跳出圈子。惟是向來衣鉢相傳，止從喉間舌底度來，鮮有筆之紙上者，姑特拈出耳。偶因推原古律，覺梨園唇吻，彷彿一二，而時調則以翻新盡變之故，廢卻當年聲口，故篇中偶齒及之，要以引商刻羽，居然絕調，況生今不態反古，夫亦氣運使然乎。覽者謂予卑磨腔而賞優調，則失之矣。』

=====
明末沈寵綏《度曲須知》的『弦律存亡』解題

沈寵綏《度曲須知》的『弦律存亡』此章究竟在談什麼，不少研究戲曲者，因為並未究心於戲曲聲腔的音樂格律，所以常忽視本章，或理解及錯讀之下，遂使崑曲聲腔格律及宮調的真相被埋藏多年未揭曉。

這『弦律存亡』一章，是沈寵綏在談他認知中任何長短句曲牌體的戲曲，從諸宮調起，到元代的北曲，都是定腔的，即，每只曲牌都是固定的基本曲調。所以他說：『凡種種牌名，皆從未有曲文之先，預定工尺之譜』、『皆有音無文，立為譜式』、『每一牌名，制曲不知凡幾，而曲文雖有不一，手中彈法，自來無兩。』皆指元曲為各曲牌為固定唱腔（定腔）

的歌曲。曲文即使改變了，但樂器還是奏固定的曲牌旋律，唱法也不改變。

因為不論諸宮調或是元代北曲，沈寵綏的認知是弦索伴奏，即，是以如琵琶之類的彈撥樂器在演奏，而且都有一定的宮調，沈寵綏因之稱為是由弦構成的律（宮調），即稱之為『弦律』，因此每只曲牌既是固定的基本曲調，而且都在琵琶等樂器上依著宮調而且彈奏出固定的曲牌的旋律，沒有任何可以隨心的異動的餘地。而演唱者則是依著琵琶為主導之下，在琵琶主奏之下隨之唱曲，故以樂器有宮調的框架之下，唱出來不會失宮走調。但這一沈寵綏所稱道的嚴守宮調的『弦律』天下。

自從南曲興起以後，卻在當代『獨步聲場』的名牌清工之口中變質而失去了，其罪魁就是那未立文字以致後學隨心唱而假借其名的魏良輔。魏良輔在聲學上的造詣很好，所以沈寵綏表示，他的《度曲須知》都是承繼魏良輔的志業，因魏良輔『排腔配拍，榷字厘音，皆屬上乘』，但因為魏良輔沒有立下文字，只是口傳心授，所以到了沈寵綏的時代，就出現了大批『獨步聲場』的有名望的當日的清工，不識弦律精義，亦不明聲腔格律（『腔規』），而『不審詞譜為何事』『不知宮調為何物』『音理消敗』，而任意的隨字去轉腔而走火

入魔。在此文裡，沈寵綏大大地把這些當日清工的唱腔，依字聲而自由亂唱的醜態（『以變化為新奇』『徒喜淫聲聒聽』『踵舛承訛』）表露出來。而這些亂象，沈寵綏推其本源，認為實在皆都是魏良輔這些人（『良輔者流』）的過犯。

如曰：『唱家又不按譜相稽，反就平仄例填之曲，刻意推敲，不知關頭錯認，曲詞先已離軌』、『總是牌名，此套唱法，不施彼套；總是【前腔】，首曲腔規，非同後曲，以變化為新奇，以合掌為卑拙，符者不及二三，異者十常八九，即使以今式今，且毫無把捉』、『今之獨步聲場者，但正目前字眼，不審詞譜為何事；徒喜淫聲聒聽，不知宮調為何物，踵舛承訛，音理消敗，則良輔者流，固時調功魁，亦叛古戎首矣』、『而時調則以翻新盡變之故，廢卻當年聲口』。

同時，南曲是『清謳』的本質，即，是陡口唱，隨心上下，未定固定調高，即不叶宮調。即使有伴奏樂器如『簫管』，也是演唱者唱出口以後，隨著去模倣演唱者的音高而成了演唱者的『奴』，失掉了主導宮調的地位。此即沈寵綏所指出的：『南之合（叶曷）簫管，不過隨聲附和』、『今非有協應之宮商，與抑揚之定譜，惟是欲高則彈者亦以高和，曲低則指下亦以低承』、『今則依聲附和而為曲子之奴』。

但崑曲的弦律的優良傳承，倒在戲工之內。因此，清工的末流，隨心亂唱，亦不知文字格律的文字，隨心填詞。崑曲聲腔格律大亂。

但這些不合文字格律的填詞一到了戲工手中，其所填的詞裡，有什麼地方是『拗折天下人的嗓子』，戲工一唱即知，可見有基本曲調的弦律仍存在於戲工之口，而亡於清工。因此，他在文中讚美戲工曰：

『今優子當場，何以合譜之曲，演唱非難；而平仄稍乖，便覺沾唇拗嗓，且板寬曲慢，聲格尚有遊移，至收板緊套，何以一牌名，止一唱法，初無走樣腔情，豈非優伶之口，猶留古意哉』、『覺梨園唇吻，彷彿一二』

他在文後，還語重心長的表示，讀我的此文，不要誤會我鄙視魏良輔所創的水磨清唱，卻在讚賞戲工的唱口：

『覽者謂予卑磨腔而賞優調，則失之矣。』

尚幸，到了清初立下崑曲的工尺譜，皆是以戲工所傳承。按：今之崑曲，實為傳承自梁辰魚及張獻翼的戲工聲腔格律，而與魏良輔不立文字下所導致的明末的這些自由唱的名牌清

工完全無關，有基本曲調及其基腔的聲腔格律的崑曲的『當年聲口』格律被《南詞定律》及《九宮大成南北詞宮譜》兩本崑曲的聲腔格律譜裡所記載及保留下來，而明末那時那些自由唱的清工自由臆度行腔的亂唱的亂象終仍是被沈寵綏《度曲須知》裡記錄而保存下來，以明清工在中國崑曲史的進程上不是推動力，而是阻礙力，今日崑曲的傳承，都是戲工之守律的結晶之作的《南詞定律》及《九宮大成南北詞宮譜》的依律訂腔下的崑腔正聲，而非明代自由唱的清工，名為唱崑曲，而實際上是假崑曲之名而成自由作曲家之實。

雖則，於崑曲過多於功，但如果從中國音樂史來看，這些明末的清工，在聲樂史上不就曾開創過一個輝煌的聲樂作曲及唱曲的年代，僅管唱的不是在唱崑腔了。

而且，而從此文，我們又明確地從沈寵綏口中，得知了自明代南曲興起後，廢用了唐宋燕樂二十八調，而任以任意調高自由唱任一南曲曲牌的實況。

明末崑曲清工的歧路源頭——黃問琴

明代後期的戲曲鑑賞者的潘之恒（1536—1621），在萬曆年間所著的《互史》裡指出：

『吳音之微而婉，易以移情而動魄也。音尚清而忌重，尚亮而忌澀，尚潤而忌燥，尚簡捷而忌漫衍，尚節奏而忌平鋪。有新腔而無定板，有緣聲而無轉字，有飛度而無稽留。魏良輔其曲之正宗乎：張五雲其大家乎。張小泉、宋美、黃問琴，其羽翼而接武者乎。長洲、崑山、太倉，中原音也，名曰崑腔，以長洲、太倉，皆崑所分而旁出者也。無錫媚而繁，吳江柔而滄，上海勁而疏，三方者猶或鄙之。而毗陵以北達於江，嘉禾以南濱於浙，皆踰淮之橘，人穀之鶯矣。遠而夷之勿論也。』

從其上文裡談到『黃問琴』，為鄧全拙的吳腔的傳人，《互史》裡又指出：『自魏良輔立崑之宗，而吳郡與並起者為鄧全拙。稍折衷于魏，而汰之潤之，一稟於中和，故在郡為吳腔。鄧親授七人，皆能少變自立。如黃問琴、張懷萱，其次高敬亭、馮三峰，至蘭渭台，皆遞為雄。』而此人亦即明末可與沈璟、

沈寵綏、王驥德等鼎足而四大曲家之一的凌濛初於《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。』的『王問琴』。

從凌濛初之文，即可以看出，明代清工，傳到了黃問琴，已走火入魔，偏離了崑曲的正聲，這些清工隨意亂度曲，造成沈璟指出：『聞今日吳中清唱，即欲掩耳而避』。而凌濛初則指出，這些隨心唱的清工之始，即『作俑之為罪人』裡的黃問琴。

一、沈璟初正魏良輔清唱末流

凌濛初（1580—1644年），在《南音三籟》在卷首的《凡例》指出：

『曲自有正調、正腔，襯字雖多，音節故在。一隨板眼，毫不可動。而近來吳中教師，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。茲刻一依舊本錄曲，一依舊譜點板，不敢徇時。其為時所沿者，俱明列其故，以備異同。』

文裡所提到的沈伯英，就是沈璟。沈璟指出：『聞今日吳清唱，即欲掩耳而避』，見於其所著《南曲新譜》裡。因魏良輔、鄧全拙等人不立文字，造成其後傳弟子以訛傳訛，三人成虎，於是大大舛違崑曲的格律，不知每隻曲牌都有其固定的基本曲調，即都是定腔的『本腔』的存在，而隨心自倡，如『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』，沈璟即深惡當日末流清工的清唱，成了亂唱，所以其著作多所匡正之。

二、沈寵綏直擊末流清工以依字聲行腔的曲唱說的清唱亡崑曲

而沈寵綏指斥當日末流清工依字聲行腔，搞詞樂的自由曲唱，隨心度腔，不知所唱為何物，於其《度曲須知》的《絃律存亡》即明列這些清工的依自由行腔的曲唱以亡崑曲的罪行，並申論正確崑腔唱法只存於當日的戲工之聲口當中。

三、凌濛初以《南音三籟》端正曲牌的定腔以抗末流清工

凌濛初的《南音三籟》，並不是浮面看去，以為是戲曲或清唱用的曲本選編，實為沈璟《南曲譜》的補編，應取來作為文字格律譜的補充材料視之，從其〈凡例〉所說：『茲刻一依舊本錄曲，一依舊譜點板，不敢徇時。其為時所沿者，俱明列其故，以備異同。』可明其書的宗旨的一端了。故實為十分重要的格律書。而且凌濛初即直接指出，亂崑曲唱腔的『作俑之為罪人』，就是黃問琴。

至於黃問琴其人，有名一時，杭州的馮夢楨《快雪堂日記》裡，譽其『善歌為江南之最』，曾於潘之恆前清唱。後於杭州汪汝謙邀往教習歌童，死後，汪汝謙《自嘲》詩的注說：『自問琴去世，無復此趣』。但其所授的以亂崑曲的唱腔，被馮夢楨、潘之恆、汪汝謙等好崑曲者，因為只嘉淫聲溢耳，因非明崑曲的正聲，不知被唱成的還是不是崑曲，反正外行看熱鬧之下就謬譽之。都是都因馮夢楨、潘之恆、汪汝謙這些士大夫或財主，只是好聽崑曲而皆因不明崑曲聲腔格律，而謬賞之失。故知，此所以讓黃問琴等被不知曉崑曲聲腔者謬贊到了無可置喙之餘地，非如沈璟、沈寵綏、凌濛初等明律知音者之明察，其以紫亂朱的唱技，如凌濛初所指出的，

原來是如『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』之類。被明末識曲者，如沈璟、沈寵綏、凌濛初指出了明代清曲界的真相，也點破了明代的清唱者對崑曲的破壞，直到清初以來的兩部聲腔格律譜《南詞定律》及《九宮大成南北詞宮譜》，在戲工及知樂文人的通力合作之下的完成，樹立起崑曲的正聲，而明末隨心唱的清唱的勢力自此結束，後雖復有葉堂等清工，仍企圖把戲工之譜橫施己意，隨心改腔，但戲工之譜的骨格尚在，已未能見有如明末清工燎原的隨心唱，而在崑曲清唱名義下，實際上成了非在唱崑曲之下的自由吟唱及自由作曲的真相了。

清代程煥的上乘的戲曲評論之作：《讀曲偶評》

〔按〕此曲評是安徽天長人程煥（1746—1812）所作。在乾隆四十四年（西元 1779 年），因父程樹榴受誣告於為它人寫的序文裡『借天以毀聖』，其父程樹榴被斬立決，而他原亦被判死秋決，而後減為永遠監禁，被關入大牢十多年後，於新帝嘉慶即位後的第二年改判謫戍，嘉慶三年（1798 年）到達流放眾多文字獄受刑犯的黑龍江齊齊哈爾，當時稱為卜魁之後的 10 天內寫成《龍沙劍傳奇》。而程煥到嘉慶十八年死於卜魁都未獲釋。其《龍沙劍傳奇》，埋沒百多年，近來年始發現而問世。其作因為自己的遭遇，所以托此一神怪劇來澆一己塊壘及諷貶世事。

他的這一篇曲評，附於《龍沙劍傳奇》之首，做為題辭，可以就中看出他對南北曲一些作者及其作品的評價，他所崇敬的四位劇作家是《北西廂》的王實甫；《琵琶記》的高明；四夢的湯顯祖；五種曲（《西園記》、《綠牡丹》、《療妒羹》、《情郵記》和《畫中人》）的吳炳。他評：

王實甫是曲之『聖』者，其作《北西廂》特色乃『絕世丰神』
高明是曲之『中行』者，其作《琵琶記》特色乃『天然本色』

湯顯祖是曲之『狂』者，其作四夢特色乃『雄麗』
吳炳是曲之『狷』者，其作五種曲特色乃『清華』。

並讚當時的傳奇作者張堅的《梅花簪》是『希聖或遠，希賢已近』，即指雖距王實甫此位他口中評價的曲『聖』不及，但已經接近了曲『賢』的高明、湯顯祖及吳炳了。

他其次列四人為曲之『才人』中的『偏才』，即徐渭、孔尚任、洪昇及尤侗。

他的顛覆後世的曲評者的對《長生殿》及《桃花扇》幾乎眾口一說的讚譽有加，而獨指出了：『《桃花扇》爽而傷直；《長生殿》縛而傷凡』，指洪昇及孔尚任雖也一如徐渭及尤侗，皆是填詞上有能力的『才人』，但都是『偏才』。

他指出，《桃花扇》爽而傷直，即孔尚任的《桃花扇》用辭太直截淋漓過度，反而傷害了戲曲寫作的『直』道的適中度。真正的戲曲的辭是不應太露骨直陳而到了一洩無遺的地步，即便有美刺也應是有所含蓄象徵意義的美刺表達。

他指出，《長生殿》縛而傷凡，即洪昇的《長生殿》用辭太繁縛了，反而傷害了戲曲寫作應稟持的『凡』，真正的戲曲

的辭是『凡』（平凡）中見才情，此應是與其稱讚高明《琵琶記》是『天然本色』相同觀點，即不必太雕飾辭藻到《長生殿》的程度，應再貼近天然本色些。

他也對其他一些劇作家的作品及其人有所評價。被他列為同一等級，如同《長生殿》及《桃花扇》地位，皆『才人』，但是『偏才』的，尚有二位，即，寫《四聲猿》的徐渭及寫《鈞天樂》的尤侗。他評道：徐渭的《四聲猿》是『幽而傷促』，即指灰暗而有迫促感。尤侗的《鈞天樂》『激而傷怒』，即指情感流露過於偏持而造成怒容外露之缺點。

其餘他所評到的劇作家包括有：評『元人百種，最顯者《荊釵》、《拜月》等，然音律極嚴，板眼極正，而以直白語為本色，如不文何。故高者似腐儒，卑者若多愿也』。評李漁，『市隱士也，其詞巧而纖，不稱其品，如閨秀然。』，即指其作品有如『閨秀』的格局。評阮大鍼『以填詞自命，《燕子箋》世傳其工；然其用韻，每以真、文、庚、青、侵、尋通押』『若真、文之開口，庚、青之鼻音，侵、尋之閉口，可混而一乎。』，其品原非端人，故其文亦放蕩規格，風調雖佳，直浪子耳』。而『浪子』二字，確道盡阮大鍼其人品及其作品風格而無遺了。此曲評於所評諸劇作家，言簡意賅，於清代的曲評來說，應屬於被忽略掉了的上乘之作了。

(附)：程煥《讀曲偶評》全文：

曲雖小道，亦有至、有不至焉。王實甫《北西廂》聖矣；則誠中行、若士狂，石渠獨，其賢矣乎。

元人百種，最顯者《荊釵》、《拜月》等，然音律極嚴，板眼極正，而以直白語為本色，如不文何。故高者似腐儒，卑者若多愿也。《四聲猿》幽而傷促；《桃花扇》爽而傷直；《長生殿》縟而傷凡；《鈞天樂》激而傷怒；均才人，特偏才耳。李笠翁，市隱士也，其詞巧而纖，不稱其品，如閨秀然。最可異者，百子山樵以填詞自命，《燕子箋》世傳其工；然其用韻，每以真、文、庚、青、侵、尋通押。夫《琵琶》《還魂》二記，或合支、思、齊、微，或不分家、麻、歌、戈。然本係詩之通韻，於理未礙；若真、文之開口，庚、青之鼻音，侵、尋之閉口，可混而一乎。其品原非端人，故其文亦放蕩規格，風調雖佳，直浪子耳。近有金陵張漱石者，格律才氣俱高，《梅花簪》一劇，希聖或遠，希賢已近，雖後出，吾獨有取焉。

戊午（按：清嘉慶三年，1798年）孟冬之望，初至邊城，佗僚無聊、饑寒交迫，偶拈許旌陽除妖及相媪、李鷗三事合為

一傳，譜以九宮，不浹旬而三十齣成焉。上擲實甫絕世丰神，次遜東嘉天然本色。望玉茗之雄麗，顰效西家；步石渠之清華，竽吹南郭。自慚形穢，所不待言。然而按譜循聲，興亦不淺。貫穿排比，儼然無縫之衣；上去陰陽，宛合自然之籟。文不加點，筆無停機，信手拈來，若有神助。燕石雖鄙，窮自寶焉。錄成後謹以舊日《讀曲偶評》一則冠於簡首，以代題辭，庶幾即世子期、後來公瑾，或高吟於几席，或低按於氍毹，知文者賞其詞，善歌者徵其調。請即以僕之論曲者為是編一論定之。是歲仲冬朔，瑞興陀志。

崑曲劇本寫作小指南

(一)、 崑曲劇是以曲牌為核心的詩律體的戲曲

中國的戲曲史，就是先發展成熟了曲牌體，再發展為板腔體，起初的板腔體，就是明代的一些俗劇裡的曲牌自由加長句法，而慢慢形成板腔體，當然板腔體的源頭也是多源，更直接的則是來自蒙於唐、宋、金、元說唱藝術裡的五字句，七字句，十字句的句法。而曲牌體的戲曲，成熟於元代文人創作的文人劇的元曲，其次，更有南方由宋人的詞、唱賺、諸宮調的詞牌及唱腔或重製出，一如南宋入元的劉壘在《水雲村泯稟》裡所指出的，帶有『淫哇』特質，而異於北宋詞的『汴都正音，教坊遺曲』的新編唱腔，及一部份也採用了如永嘉當地民間俚歌的旋律配上了劇詞而發展成，以歌曲組串而成的組歌，而這些固定了唱腔的歌就形成了曲牌，而形成了南宋及元代的南戲。所以像是崑曲，就是南宋到元到明初以來南戲的延伸，是用崑曲腔來演唱由一首一首歌曲組成的南曲歌曲體戲曲，如果把這個核心組成換掉，去自由創作，去搞板腔體，則就不再成為崑曲了。因為，崑曲依附的就是一首一首的曲牌的集歌的形式。因此，只要不符合這個

形式，就不是崑曲的劇本；不用崑曲的曲牌，去自由創作歌曲，那就是自由冥想的新歌劇，去改成板腔體，那就在唱板腔體的戲曲，也不是崑曲，若用自由創作心能隨心所欲自由臆想所譜成號為『崑歌』的，亦非是崑曲了。

所以，第一要，崑曲劇本必得採曲牌體，因為崑曲的唱腔是依附於曲牌之上，加上有其專屬的古來崑曲的聲腔格律，做為訂譜之則，及合於崑曲聲腔格律成腔之理則的唱口（口法）發聲之下，才是崑曲。否則，若是依自由創作或搞板腔體，或以把一些人云亦云的假偽的說法，以為是真的，而就得使得訂出的唱腔，都不是崑曲應有合於聲腔格律的唱腔了。

所以，寫作崑曲劇本，第一就是要把觀念引正，寫作的劇本應為曲牌體的劇本。而且整個崑曲戲劇的核心，就是曲牌。此所以崑曲不能稱為『崑劇』，應維持清初以來產生的崑曲之名（或仍謂明代的崑腔稱呼）。因為採用這個『曲』，就一看即了然它是唐詩宋詞元曲的詩律發展承續元曲的『曲』的文體。因此，崑曲就是那輝煌的『曲』的展現，在清唱時，是崑曲，但到了舞臺上，還是崑曲，並不會成為一個像是它如話劇，歌劇，歌舞劇的『劇』。故今昔有不知崑曲的曲是表示它是『曲』此一是詩詞曲的曲，而用『崑劇』這一清末以來一些業餘清工所取的想當然的名辭去取代，遂於今世造

成抽離掉『曲』的自由寫的劇本都可以名叫『崑劇』的禍源就埋灶於此了。

(二)、寫作崑曲劇本的準備工作

寫作任何劇本都有準備工作，我們不談劇本的間架等其他劇本亦適用的結構性問題（可參清初李漁的《閒情偶寄》），而要談要寫作崑曲劇本額外于其他一般現代劇種的編劇家的編劇知識，而要談一些準備的軟實力。

(甲)、曲韻之書：現在常用的為清代沈乘麐於乾隆五十七年（1792）編成的《韻學驪珠》，但也有以另外把北曲直接用元代周德清的《中原音韻》，南曲用其他曲家所編的崑曲韻書（含《韻學驪珠》），必要時還得參照古韻書，如集韻，廣韻以應付崑曲曲韻書裡沒有的字。並且，對南曲而言，即使不是每一個字都馬上可以看出陰陽八聲，但入聲字要練習能一眼分辨的愈多愈佳，這在填詞上很重要。

(乙)、崑曲曲譜（指文字格律譜）；按，崑曲文字格律譜，南曲昔明代都用沈璟的《南曲新譜》，北曲則用明代朱權的《太古正音譜》（兼元代周德清《中原音韻》）。清代，則起初常用明末的《嘯餘譜》所附南北曲譜，而《嘯餘譜》的內

容，實亦上述二曲譜，到了康熙年間有《欽定曲譜》（或名《御定曲譜》）出，仍是上述二曲譜，但有改正及加詳之處；現代有吳梅的《南北詞簡譜》，但此譜絕對不可以用，因為吳梅所訂曲牌之格往往不是正格，而是不合格律的格，因為他喜好該不合格律的填詞者的詞，於是訂它為正格，要後人學著填，並且其中主觀無佐證之論摭拾皆是，實為可信度不足，一如已故台灣學者鄭騫在其《北曲新譜》的〈凡例〉裡所指出，吳梅《南北詞簡譜》裡的北曲譜，是『略有發明，但疏於參證，立論每嫌武斷』。而在南曲方面，雖鄭騫沒有研究，但吾人檢視其內容，仍是可以亦作『略有發明，但疏於參證，立論每嫌武斷』的相同結論的。所以，在南曲還沒有其他現代善譜之下，仍是用沈璟之南曲譜（即《欽定曲譜》裡的南曲部份）；如能用由沈自晉加詳的《南詞新譜》更佳。但無論如何，南曲的曲譜，一定要選擇有加注板式的譜，這是切要；北曲則於文字格律譜裡以鄭騫的《北曲新譜》最完備，以文字格律譜而言，此譜算是佼佼者也。但未點板，建議應直接使用《九宮大成南北詞宮譜》。

按，南曲亦可參《南詞定律》及《九宮大成南北詞宮譜》，北曲則《九宮大成南北詞宮譜》，且為余一向主張應廢棄看文字格律譜，直接看《九宮大成南北詞宮譜》，這是因南北曲都沒有其他兩全於文字格律及聲腔格律合一的譜，故不如

直接看合文字格律及聲腔格律為一的《九宮大成》；而《南詞定律》則只有南曲，除特例外都不談北曲，故可旁參之用。

（三）、南北曲的剝離文字格律現象

中國曲牌戲曲音樂在本質上是依腔填詞之下，以固定唱腔為要，一如宋詞及其先的曲子詞或教坊曲及漢魏六朝的樂府詞傳統之下，聲腔格律凌駕於文字格律，是大大影響到浸淫於文學領域的研究者，崇尚對於文字格律譜（不論詞譜或南北曲的文字格律譜）遵守的理解之外。以崑曲研究或實務界而言，這是因為過去幾百年來，崑曲聲腔格律沒有人講究，失落掉了傳承，而才會以為就一定要一一照文字格律譜去填才合律的錯覺。

因為，這種錯覺之源，因為明代編文字格律譜的沈璟等人，並不精通於聲腔之律，因此，把元人南戲所用之譜當底本的蔣孝本子，拿來當底本，這種對聲腔格律不甚理解，只知照表操課的文人填詞者，有個本子可依即可之下，直到清初精通文字與聲腔兼美的曲家曲師聯手，要合併聲腔及文字格律時就發現了問題。

因為，原本文字格律譜雖多取材於元代南戲，以古為尚，但

從清初的《九宮正始》一書即可知道，原來元代同一曲牌的格其實眾多，誰說一定被蔣孝、沈璟、沈自晉等列出來當格的一定就是正確惟一的正格，很多只是幸運而已。到了後來清代康熙末年編訂崑曲聲腔格律譜《南詞定律》及乾隆初年編訂崑曲聲腔格律譜《九宮大成南北詞宮譜》（或簡稱《九宮大成》）的曲家曲師才發現，如果依那些死板板自以為是正格的格去比對聲腔，會發現完全不是那麼一回事。

如，後世明曉聲腔者對於填詞者的襯字的看法有不一的解釋會影響配腔，因為襯字無基腔，即南曲裡的襯字實質是曲牌以外的腔，當然也可以譜在曲牌內，於是像是《九宮大成》內才會有一個文字格律譜的五字句，可能會有五字句，六字句，七字句的體，因為檢視聲腔，發現都配在基腔上，即，就是原唱腔的音，即，可以當成正字在用，故再檢視文義之下，依文義此處確不應視為襯字，否則有割裂文義之弊之下，於是才歸屬正字之列。

崑曲的北曲本質上可以說無襯字（因為所有的字都配在固定唱腔內），故《九宮大成》或從刪此字無損句義而定為襯字，或以在不重要板處訂為襯字，供參考而已，並依明代以來流行的北曲變腔的落字已因明代北曲應受崑曲化而增加了填充腔之下，並不一定填詞在原本的頭腔的位置，故爾腔與字

有產生了『旋律漂移』的現象。否則若強依元代北曲譜去強分正襯，因崑曲裡的北曲已不是元代北曲的唱腔了，但明代元曲仍是依於元曲傳自宋詞的傳承之下的『依腔填詞』之下，也是把一隻曲牌當固定歌曲在用（雖或有多旋律及可減音），故崑曲裡的北曲實亦不從元曲的文字格律的格了。即，實務上，不管如何填詞，即使，不合元代北曲的文字格律，都可以把聲腔格律譜《九宮大成》裡的範例譜『依腔填詞』把曲辭擺進去，而完成訂譜。

而且南曲，除了襯字如上所述，再加太多文人填詞不遵文字格律（名例即湯顯祖），故後世曲家曲師也以崑曲的『聲既不同，工尺自異』的崑曲訂腔原理，可以配出任何字數不合的填的腔，句數不合的有又一體的配腔法，甚至大不合的改為集曲，故南曲的文字格律在後世聲腔格律譜《南詞定律》及《九宮大成》成書後，前人對付和文字格律不合的訂譜奮鬥的結晶，都一一呈現在此二部崑曲的聲腔格律譜之內。

故對於任何不合文字格律的南北曲的填詞，要配出完全合於聲腔格律，那只曲牌的旋律的困難性也降低許多，故對於填詞都可以放心的是，若有少許出格的字，不必罣慮，只要真正知曉聲腔之律者，一定配得出來。但若要顧慮訂譜者，則當然從文字格律之為佳。

而昔中國詩史的經典及奠基之作的陸侃如及馮沅君《中國詩史》（上海大江書鋪，1931）內指出，自晚唐後，詩歌沿兩方向變向，一是『一個方向是拿樂律代詩律』，二是『文字日漸解放』。這二大方向，在崑曲上正好完全印證，此亦像是那些文字格律譜，不加上聲腔格律並同參研，即如像佳如鄭騫的《北曲新譜》，都一如王正來先生指出的，仍有『曲學尚未貫通』之憾¹¹。

（四）、崑曲的曲牌選擇方式：

崑曲的南北曲曲牌加起來那麼多，每部劇作為適合今日二三小時內演完，則擇用的數量實有限。而且，雖說有那麼多的曲牌，但一般常用的也是那些，我們在此說的『常用』，並不是拿著一些清工戲工之譜的折子戲譜，加總一下所用的曲牌，依出現次數排比一下，即予認定。我們所說的『常用曲牌』，是一部完整的劇作為單位來統計比較，才是真比較。因為後世的折子戲，只是整部戲曲裡的重要表現的一折，雖很重要，但不能以此折或一些折子，即代表一部戲的全部裡它就是常出現的，故，樣本取樣很重要。

¹¹ 王正來：《關於崑曲音樂的曲腔關係問題》，《藝術百家》2004年第3期，江蘇

不過，我們不在此談哪些常用的觀點擇曲牌，因為沒有意義，例如，人人都知【山坡羊】是比較可以表現悲情的曲牌，但如果是一部歡樂戲，並不因為是某些取樣者定義的常用曲牌，就一定要用。故我們可以知道，像曲牌的選擇，是要看它的聲情，而所謂聲情，也不是像元代燕南芝庵《唱論》裡劃分現已失去曲譜的元代元曲什麼宮調有什麼聲情：

『大凡聲音，各應於律呂，分于六宮十一調，共計十七宮調：仙呂調唱，清新綿邈。南呂宮唱，感歎傷悲。中呂宮唱，高下閃賺。黃鐘宮唱，富貴纏綿。正宮唱，惆悵雄壯。道宮唱，飄逸清幽。大石唱，風流醞藉。小石唱，旖旎嫵媚。高平唱，條物滉漾。般涉唱，拾掇坑塹。歇指唱，急並虛歇。商角唱，悲傷宛轉。雙調唱，健捷激嫻。商調唱，悽愴怨慕。角調唱，嗚咽悠揚。宮調唱，典雅沉重。越調唱，陶寫冷笑』。

聲情，於後世南北曲實已不是光以宮調就可以框域住的，而是曲牌的唱腔，即它的本牌的腔格，即南曲的基腔線或北曲的本腔線，是構成了這是一隻什麼樣的聲情的曲子，而某些基腔線及本腔線相近，即，旋律相近，造成它們被擺在同一個宮調之下，甚至做為聯套之用曲。後來，其他一些曲牌，由通曉聲情者，即使本腔或基腔線有些不符，但比較一下，

好像也沒有更適當的歸屬，於是置於同一宮調下。或是因為笛色相同，即，唱腔的音域及高低音相近，故歸入此宮調。故同宮調內的曲牌，其實被歸入的原因多端，故只要一比較各曲牌的基腔線（南曲），本腔線（北曲），則一切聲情的真相就擺在陽光下了。

（甲）、多看折子戲及分析聲情

我們不一定必得去看許之衡（1877—1935）的《曲律易知》之類的書，讀到通透，才可以寫作崑曲劇本。簡言之，要選用曲牌來作為某一齣的劇本之需真是太簡單了。如果編劇者，對崑曲的折子戲的接觸面廣，而且好學，會去注意這些折子戲是由哪些曲牌構成的，及它們板式是如何安排的，那麼，在自己創作崑曲新戲某一折時，對於相近曲情的曲子，就套用之即可。如要刪減使用曲牌數，則從中順次刪掉某一隻，不要亂重新安排曲牌的次序，因為，很多曲牌的順序是一定的，不要隨心加，可以隨心刪。我們可以看到，在昔日戲班裡的曲師或藝人，也沒有學過什麼編劇，曲牌應用，但就憑多年劇場實踐的經驗，用哪些曲牌就可以組一部新的小戲裡的一齣，就是一個明證，完全只在本人的修為，熟能生巧而已。

所以，每一位有心要寫作崑曲劇本者，多接觸各種傳統折子戲，好好體會其聲情，好好做好筆記，就是一冊十分實用的創作時的參考資料了。當然，在此基礎上，如果再去讀《曲律易知》等，才事半功倍。

(乙)、取古名作手的傳奇劇本加以分析其各出的聲情及所用曲牌：推薦以下各劇：

- 1。琵琶記，荊釵記
- 2。紅梨記
- 3。吳炳五部傳奇：西園記、綠牡丹、療妒羹、情郵記。畫中人
- 4。李玉全部劇作（李玉現存有些鈔本，曲牌有刪節，但仍具參考性）
- 5。長生殿

（湯顯祖劇作勿參，因曲牌選用不夠佳，不可以為範式）

(丙)、參考《樂府紅珊》的聲情分類及範例：

在明末出版的很多崑曲（官腔）及各曲牌體的地方聲腔的戲曲選集內，此萬曆年間由紀振倫所編的書，等於明代的一本對於曲牌聲情解析的書。

分為慶壽、伉儷、誕育、訓誨、激勵、分別、思憶、捷報、訪詢、遊賞、宴會、邂逅、風情、忠孝節義、陰德、榮會計十六類，我們可以看作十六類的聲情，有要表達慶壽之歡，伉儷之情，誕育之喜、訓誨之道、等等，書中每一聲情都列出了一些傳奇裡的整出連曲文及曲牌的範例，足可以看出當劇情某一出如果要表達的是這十六類裡的話，其範例所舉的就可以用上了。而該書列舉的範例，也含了當時仍唱以南曲曲牌體的其他時劇，此須加以分別而剔除的。

（丁）、要分別的了哪只曲牌是可以有贈，是可以有贈有不贈，或是不可以有贈板，這比較難，但如果是如前述，從現有折子戲去分析時，並分析其有無贈板及板式的運用，且以現有曲譜的折子戲去分析，便可以明瞭了。不然，還是得去看《曲律易知》等書了。

有了以上的準備，則可以開始寫劇本了

（五）、劇本結構及填詞上需注意事項：

在寫作劇本上，可以參考清初李漁所寫的《閒情偶寄》一書，我們在此要提出的一些崑曲劇本編劇上的注意事項：

(甲)、決定劇本結構，劇情的面貌，要注意到即使特別突出主角，但一定要顧到劇場上不能讓主角過勞，因此，以梁祝來說，雖以梁山伯，祝英台為主線，但不可以出出都主角一二人上場。因為不一定必要生旦戲，可以是其它家門的角色，於是，必於穿插第二條線的發展，若采第二條線嫌太長，則應穿插其他的過場的小戲來斷開主角戲，讓主角可以獲得適當喘息的機會。所以，一個好的崑曲劇本，一定要做好場次的安排及角色分配。當然，即使在一齣之內，也要盡可能做到場上主要角色的曲子，也要穿插安排唱腔，不要讓主角中之一人從頭唱到尾，除非，是場上只有一位主角。

(乙)、考慮好了一齣裡的使用曲牌，及擇定了要使用的押韻聲部後，此時，韻書在手邊，以因應填詞了。要填入曲辭時，要注意以下事項：

子、(南曲)南曲，一定要使用《九宮大成南北詞宮譜》或《南詞定律》，或找帶有板式的文字格律譜的《欽定曲譜》或沈自晉的《南詞新譜》等。因為，曲辭的分詞，常依板來斷的，如【皂羅袍】曲牌第四句為七字句，下板在第三、五、七字上，於是填詞者，填時應填成○○，○○，○○，○，於落板處斷開，構成四個詞，前三個為二字句，末一字為單字句，始佳，如《牡丹亭·遊園》填『良辰美景奈何天』，

則是『良辰』『美景』『奈何』『天』有四個辭組成，正合於板式上，一個板內表示一個完整意義的詞。然而，此一通例，也多有變例，如果使用有板眼的文字格律譜，自可以一目了然。而吳梅的《南北詞簡譜》，在此方面，亦是因係沒有添加板眼的，在重要處，以文字說明，勿寧說，是不夠理想，而不適於參考之用。

丑、（南曲）平聲處，可以填入聲字，仄聲處，可以填入聲字，但填入聲字，對於慢曲（不是一板一眼或有板無眼），入聲字不可以填在有迎頭板，有腰板，有底板之處，即不可以填在有碰到板之處，不論落於迎頭板，腰板或底板都不可。因為，在遇板處，都是唱腔於拖長腔之處為多，入聲字如拖長就成為平聲腔，但填詞者如因不明聲腔格律，不知不應在拖長腔處用入聲字填入，於是就會造成難以唱出入聲腔的窘境。以吾人看法，則此時，既填詞者，因不明聲律，而誤填入了入聲字，但因為此時拖長之腔，故演唱者於此不必唱如入聲字，應唱足拖長之腔，這是曲意如此，因為這是發平聲腔的位置，扭捏其腔要表出入聲字，反而不美聽。一板一眼或有板無眼的快曲，每個字都時值短促，正符入聲字要斷其音的特性，故可以不拘有無碰到板處，都可以無忌。

寅、（南曲）襯字，歷來已有陳述，於板疏處可加襯字，且

襯字不超過三字；按，贈板處不妨襯字之用，因為板疏，所謂板疏，從有板式的文字格律譜可以看出，哪一板之內，只有一字的謂之板疏，一板內二字的次之，一板內有三字的通常不可謂之板疏了。但這只適於贈板或一板三眼之曲，如果是一板一眼或有眼無眼的快曲，則一板之內有二字者都是板密了，最好不要加襯字，以免趕板不及而唱不準字音。

卯、（北曲）北曲的文字格律譜，除了清初《北詞廣正譜》外，常見者，幾乎都沒有標示板式，連鄭騫的《北曲新譜》皆沒有板式。按理說，都是不適用的曲譜，更不用談被鄭騫所批判過的吳梅《南北詞簡譜》亦無板式。故對於北曲，仍以《九宮大成南北詞宮譜》為填詞的工具書為佳。並與訂譜者溝通，填詞時是使用的《九宮大成》的哪一隻的格在填詞，以便訂譜較易配合填出適合且接近於聲律譜《九宮大成》的所訂唱腔。（因為北曲往往多本腔線，故如不說明，則很可能訂出的腔完全與填詞者所參考的格的腔是不同，但亦合於格律的腔）。而《九宮大成》，有工尺，有板式，是很適合填詞用（北曲也是如南曲，原則上，亦是從下板處斷詞，故有板式之譜始適於填詞而一目了然），而且惟一可以真正有用的北曲填詞工具書了。

至於北曲就是有可以多加襯字的特性，故用《九宮大成》也

可以看出所標示出的參考性襯字（按：說是參考性，是因北曲在明清時，雖唱腔已崑曲化，但亦如元曲，仍是唱腔固定的歌曲，襯字多加，則重複音變多，及再添板而已。而因明代以來的北曲有可以減音之律，故這些《九宮大成》所標示的襯字可以不要，或再另加，無所謂板疏或板密。後世有以北曲亦有加襯字有板疏板密，一如南曲的限制者，乃揣測之言，見《九宮大成》內的範例即可以知北曲並沒有此種規則也。

學習崑曲的必備書籍（曲譜篇）

因為崑曲在聲腔格律方面係絕學，故傳承以來的曲譜大多錯誤不少。戲工之譜因傳承日久而誤，而清工之譜如《納書楹曲譜》《集成曲譜》《與眾曲譜》等，由後世清工把戲工的曲譜取來，自由改腔，更造成誤添誤或不誤處反而改誤。

而自有崑曲以來，至今惟一的三種正確崑曲工尺譜，乃以下三種：

清康熙末崑曲的聲腔格律譜《南詞定律》

清乾隆初崑曲的聲腔格律譜《九宮大成南北詞宮譜》

現代。崑曲曲譜的《天祿閣曲譜》（《集粹曲譜》）

但今日曲界都是在唱傳統的戲工之譜或清工之譜，所以有不少錯誤。如果一定要魚與熊掌取其一，則不得已，應使用戲工之譜，如《遏雲閣曲譜》《崑曲大全》《六也曲譜》《崑曲粹存》及兼戲工及清工的《粟廬曲譜》，餘如《納書楹曲譜》《集成曲譜》《與眾曲譜》皆不可用。另內地出版的《振飛曲譜》亦不佳，因常改曲辭，而其編者腔却未依律調整。

所以，陰陽七聲調整了，而未調整唱腔，故往往就唱成不合崑曲腔規的唱腔了，所以，最好不用。

但研究崑曲格律及唱腔的研究者，則必須使用前述三種正確曲譜來論學。因為，如果用了錯譜，而所論皆因為引證錯誤，而導致研究結論在真實度就肇生了差距。此所以近百年，崑曲格律研究界，因為使用了錯譜，如《納書楹曲譜》《集成曲譜》當成資料研究，故百年來研究崑曲格律的著作，就始終無法在研究崑曲聲腔格律的領域上邁出走向有所建樹的第一步，因為使用了錯譜，在錯誤的工尺之下自然也找不到崑曲的格律的真相。。

而近年來，又《九宮大成南北詞宮譜》有如劉崇德的五線譜譯譜，又有王正來的簡譜譯譜，皆只能做為旁參。因劉崇德之譜，以己意移動調的音高；而王正來，以己意加小腔，不可為研究之準。故研究者當有讀工尺譜的能力，如一定要參以上二譜，則只能輔助用，不可用來論學。而唱者，如果要學王正來派的唱口，則其簡譜譯譜可作入門，但請要有心理準備，即，此非一定是崑曲應有的正確唱口，只是王正來個人的自我認知的唱法而已。

以語音調值及崑曲譜法證崑腔與崑山或蘇州土音無關

(一)、沒有語音及聲腔格律上的證據無以證明腔是否只以地方方言此一惟一因素而變。

因為崑曲的聲腔格律，自清乾隆時代走向衰微而失傳之下，後世於是一些如主控說及依字聲行腔說等的臆測由之而生，主宰了百多年以來的崑界及學術界。而對於崑曲是否和崑山當地的土音有關，而後世却產生了樂音生於字的聲調的假說，但是這些曲家學者提出的這類看法，都沒有實證為依據，而究其實，其說法的提出，就皆只能歸之於完全沒有樂理分析及語音學中的任何證據，而純屬唯心理論的搭架之列。

(二)、談崑曲的唱腔的語音因素

崑曲的唱腔，在聲腔格律方面的真相是：每隻曲牌，即源於一隻固定了唱腔的歌曲，其腔即一些學者口中的『基本曲調』。

此一基本曲調，最早源自於南宋以來南戲的書會才人結合其內的樂師所創（包括或取用當地俚歌的旋律當成曲牌旋律的素材），到了明初被朱元璋要教坊創出可以配以絃索的唱腔的新聲，即，是被明末的沈寵綏所說的『絃索官腔』。

而於明成化年間，海鹽腔起而去掉絃索官腔的絃索之下形成的或多或少的新的聲成份，而崑山腔又是在海鹽腔的基本曲調上，去創有『轉音』的『新聲』。這些基本曲調雖有一脈相傳的存續，但也不能不在『改調歌之』之下因着各有體會，而造成有些基本曲調的改變，但其改變力度及幅度必然不會影響到《南詞敘錄》所說的『聲相鄰』。而崑山腔則對於基本曲調配合的曲牌的每個字，隨填詞者所填字的陰陽七聲改變而調整每個字的頭腔，故不是依字聲行腔，因為基本曲調的腔已存在，不必依字聲去行腔始出現下一個字上的配腔，而且也不是依字聲去調每個字上的配腔的所有的工尺，而是『依不全同所依的官話的字聲調頭腔的腔』。而所謂的『頭腔』，即腔頭，指的是配給每一個字的工尺裡的第一個音。崑曲的訂譜，每個字所形成特殊的配腔是有其通則，也不依所唱官話或後世又去唱成蘇州腔之下，而因為有唱腔上的畸異，而會因之隨是不是唱官腔或蘇州話，而會有不同的腔出來。即，在崑曲裡，語音是剛成腔時的參考因素之一（而參考的是以下所談及的當日的南京官話），但這不是崑山腔腔

調的音高的高低變化的惟一因素，其根本的聲腔格律上的獨有的造腔之理（即沈寵綏所說的『腔規』），才是造成其成腔的工尺會有所不同的根本原因。

凡長短句的古典大戲（元雜劇及宋元南戲與絃索官腔，及海鹽腔與崑曲）都有這種特性，即係每隻曲牌都是有着固定唱腔的基本曲調的一隻隻曲子。元雜劇及絃索官腔及海鹽腔，是不隨所填曲牌詞句的不同唱出不同的曲牌。此即如明代嘉靖年間黃佐在《樂典》裡所指出的北曲是『依腔填詞，一定不易』，或依教坊樂工頓仁，在何良俊《四友齋叢說》裡所指出的，海鹽腔南曲是『依腔按字打將出來』。即都是先有固定了唱腔的成譜，填詞者再把曲辭依著腔一個個擺放進去的。

而崑山腔，則每隻曲牌都有基本曲調的一隻隻曲子，但所填曲牌詞句的不同，而隨陰陽七聲去調整腔格於頭腔位置，而唱出更多彩而聽來曲調似不同的曲牌。所以後世四大聲腔內的海鹽腔及崑山腔不隨着流入不同地區，會去改變唱腔，因為一來唱的是官話，二來此官話和其基本曲調會不會改變完全無關，當然，更不會因流播地不同而唱腔改變，海鹽腔是唱固定唱腔的，而只有南曲裡的崑曲，進化到了固定唱腔再依擺入字的陰陽七聲的不同，而調整每一個字的唱腔的頭

腔。

崑曲，即便其因所填曲牌詞句的不同而隨陰陽七聲去調整腔格於頭腔位置，也自有依其創腔法則，即聲腔格律的陰陽七聲之間的對應，這和用哪一地方的方言都完全無關，即，其唱腔只依其既定的聲腔格律而隨陰陽七聲不同而變化。我們如今即直擊其唱腔隨陰陽七聲是如何來隨之工尺改變的。

一般的語音學的研究上，以阿拉伯數字 1 到 5 作為範圍的五度標調法。因崑曲：以陰平聲時的唱腔為基準（術語上稱做『基腔』，即該隻曲牌在該字上原有的基本曲調的陰平聲字位置），故如訂 3 較適比較，故定 3，陰入聲字時依崑曲聲腔格律，亦同陰平聲字的 3，

而上聲字應低於陰平聲字的配腔，如 2，如 1，甚至再下行，亦可平出上收，此時自陰平聲的 3 出腔後，下行至 2，且不可更低；

如陽平聲字，則低於陰平聲字一音，則如 2，偶可作 1，得視聲腔格律譜於此可用時，始可用之，而陽入聲字亦同前。

如陽去聲字則應出腔於陰平聲腔位的 3，上行至 5，亦可至

6，至高音 1 等等更高，而於快板時亦可直接只訂於陰平聲腔位 3 上。（或有人，如清代的清工葉堂等，亦訂高陰平聲一音，以區別去聲字與陰平聲字，但實亦不合律）

陰去聲字，則訂比陰平聲的 3 為高，如 5，如 6，甚至更高皆可。

又於崑曲聲腔格律裡沒有把上聲字又另分為陰上及陽上，故如後於聲腔格律譜所出的周昂的《增訂中州全韻》及沈乘麐的《韻學驪珠》等內有分出陰上及陽上者，實都是不用於正確的崑曲唱腔上的腔，這是因為崑曲的訂譜之理論完成於清初康熙末《南詞定律》及乾隆初《九宮大成南北詞宮譜》成書之時，而其時，上聲尚未分陰陽，故崑曲訂譜不需對上聲字分陰陽。

又如沈寵綏於《度曲須知》裡主張平聲字有陰出陽收之說，但韻書皆不載，而聲腔格律譜的譜法亦不用，因為此乃沈寵綏個人精析入微，而非通則，且亦不被聲腔格律譜的譜法採用，故今之唱曲家有再析成陰上或陽上及平聲字有陰出陽收者，於崑曲的譜法上，實無影無響，應不作如此唱以合譜法。譜法之所不記者，唱口之所不唱，此應為金科玉律，除非依其一己聲腔格律想法為則，去重改其個人版的自訂工尺唱

譜，但無法驗證唱對了沒有。

而陰去聲有豁腔，實亦或有載於聲腔格律譜上的工尺譜上為基本上應唱之處，但非『逢去必豁』。

崑曲的陰陽七聲，即陰平聲字時的腔為基腔，且為3時，此字如填成陰陽七聲中之一時，此時應調整此字的腔格的腔律（聲腔格律）如下：

陰陽七聲	陰平	陰入	陽平	陽入	上	陽去	陰去
以3 (Mi) 為基準	3	3	2(3)	2(3)	2或 更 低； 32	35(5 或更 高);3	5 或 更 高

（按；4不用，因崑曲南曲係五聲音階）

（三）、崑山當地土語的語音因素

但如果我們認為崑山腔這些腔調，是根據吳語，則以有些戲曲研究者的土腔的腔調的理論來看，崑山腔起於崑山的土語的土音，則依崑山地方的吳語，按：崑山土語有八個聲調，

包含了陰上及陽上，而蘇州則只有七個聲調，一如崑曲的依陰陽七聲，上聲字不從陰上再分出陽上。

則依趙元任《現代吳語研究》一書所析，崑山方言的調值如下（以 1=F 音）：

（因原書印刷極差，部份 #、b 及還原符號的字蹟，甚至連數字都模糊不易辨識，因都附有線圖可約略比對，故判讀的曲折方向應無差），

陰陽八聲	陰平	陰入	陽平	陽入	上	陽去	陰去
以 3 (Mi) 為基準	2— b3 —2	1— b2	1— 3— b2	2	陰 上：5 —b3 陽上： 2—b3	2— 1— #2	2— b1 — b3

按：此表以語音調值來說明，雖和前述崑曲聲腔格律的配腔的音是不同基準的，但仍可看出在依崑山腔的聲腔格律之下，應配出的音的腔調和崑山土語其間，在對比之下有著極大的差異，而且崑山土語有陰陽八聲之別，而所謂魏良輔的

曲律裡只要求『平上去入』四聲分出而已，故曲律所言，可知並非採崑山陰陽八聲俱有別的崑山土音。

而且崑山的每字隨陰陽八聲而訂腔不是依崑山土音的腔來訂的。那麼，難道是依蘇州話此一方言來訂出的嗎，一如今世一些曲家要求用來唱崑曲的正宗吳音方言的蘇州話嗎。

按：如沈璟、徐復祚等皆主中原音韻，張鳳翼及梁辰魚則因為多用吳音而見謫，而後來沈寵綏則直接提出押韻依中原音韻，但字面要兼中原音韻及洪武正韻，即依當日為國語的南京官話來唱。

(四)、蘇州當地的土語的語音因素

再請看吳縣（蘇州）的聲調之表（以 1 = # F 音）：

陰陽七聲	陰平	陰入	陽平	陽入	上(陰上)	陽去	陰去
以 3 (Mi) 為基準	2— #2	4	1— 4#	2	4— # 1	4— 1#	5— #1 — #2

按：此表以語音調值來說明，雖和本文的列表的崑曲聲腔格律的配腔的音是不同基準的，但仍可看出崑山腔的聲腔格律之下應配出的音的腔調和蘇州土語其間對比之下極大的差異，蘇州土語有陰陽七聲之別，而所謂魏良輔的曲律裡只求『平上去入』四聲分出而已，故曲律所言，可知並非採蘇州陰陽七聲俱有別的蘇州土音。但崑曲以每字隨陰陽七聲而訂腔，此點則同於蘇州土音的七聲不同的聲調。

但崑曲所訂出的腔調，和蘇州土語是沒有什麼類比的腔形與語形或腔值，與語音的調值有任何相似性。但只要一看清初以來，定型的聲腔格律裡的針對陰陽七聲的調腔，與蘇州話的調值一點都沒有相似性，即知，崑曲的訂腔和吳音此一土語，不論是崑山當地的語言或蘇州話此一土音，是完全沒有任何相關連的音值或音形有任何相似性。而崑曲到了清初的唱腔定型成為格律時，可以看出崑曲的陰陽七聲腔格，實未使用蘇州話或崑山話的音調來訂腔。雖陽去自陰去聲中分出，但上聲亦未分為陰上及陽上。

（五）、崑曲的唱腔格律與官話的語音因素之間的有一些關連性

崑曲，一如海鹽腔，以官話演唱，而且因為南京官話於明代流行於兩京，即北平及南京，故海鹽腔兩京人多好之，而崑山腔出而如海鹽腔用官話。只是所謂的官話，倒底相當於什麼地方的語言，於民初以來，不深究的學者，如錢玄同，即一口咬定是北京話。後來，又另如王力及羅常培等，為因應當時風潮，於是力主中原音韻乃元代北京語，而又指出了連明朝官話也襲用的是北京話。其例可見於如王力的《漢語音韻學》。

不過，近三十年來學術真相終於大白，原來自明清以來，都以南京官話為國語，又有明代傳教士及明清海外，如日本及琉球的中國官話教科書，即知明清當時的使用的是南京官話的真相。

依據近年來，語音學者對於流行於明代及清代的南京官話，始考見其詳。南京官話直到清亡前八年，清廷始以北京官話為國語，但南京官話其餘緒尚至民國年間，1918年所訂國音的注音字母表，以『折中南北，牽合古今』，仍以南京及北京官話綜合之。到1932年訂《國音常用字匯》方才正式以北京音為國語標準音。

南京官話，聲調只有五聲，有陰平、陽平、上、去及入聲，

正同於中原音韻及洪武正韻的綜合體。因中原音韻乃北方化的汴洛音，分陰平、陽平、上、去四聲，入聲字派入三聲；而洪武正韻，則平不分陰陽、上、去、入計四聲。

南京官話的聲調之表，有好幾位語音學者等著作有作分析，雖稍結論小有異同，但大方向上仍是大約一致，可列表如下：

陰陽五聲	陰平 (清平)	陽平(陽平)	上	去	入
趙元任 (現代老南京話)	b3b2	13	b2	4b3	4#4
今南京話	31	24	11	44	5
魯國堯	33	131/121	31	35	534/424
曾曉渝	33	21	42	35	34
高石田 雄(日)	33	11	42	24	12/23

●趙元任：《南京音系》(1929)

●今南京話依《南京方言詞典》(2000)

- 魯國堯：《明代官話及其基礎方言問題—讀利瑪竇中國筭記》，《魯國堯自選集》（1999）
- 曾曉淪：《西儒耳目資的調值擬測》，《曾曉淪自選集》（2004）
- 高石田雄（日）：《明末官話調值小考》所考明末傳教士金尼閣的《西儒耳目資》的調值如上表。

我們可以看出，於崑山腔初起時，依實即成自崑曲唱家之手的所謂魏良輔曲律的守『平上去入』，且因依中原音韻，平分陰陽，一如崑山腔初起時的使用了陰陽五聲，完全如南京官話。

（六）、崑曲陰平聲字的唱字訂腔及語音比較

再查崑曲唱字的陰陽五聲與南京官話相比較，則可以看出，南京官話五個音調例，陰平聲字，訂調值皆於 3 或 b3 為標準。而於本文裡，吾人亦設配陰平聲字為 3，調值的陰平聲字自 3 出後或現代老南京話及今南京話有降調，而明代則無，全同於崑曲配腔的 3。比對可知，崑曲的配腔於陽平聲字亦似南京官話的調值。

（七）、崑曲陽平聲字的唱字訂腔及語音比較

陽平聲字，南京官話全五例皆聲調表出於 3 的下方，或 2 或 1，一如崑曲配腔配陽平聲腔於陰平聲腔 3 的下方，以 2 為主，1 極少見。只是語音上，多呈升調或先升後降（只高田石雄的例為保持於 11），回到 3 或今南京話更高於陰平聲字的 3 而升至 4，而崑曲裡則不一定回到陰平聲腔，尤其於快板時，但若於慢板進入到轉音時定會回到陰平聲腔的 3 音呈解決形。比對可知，崑曲的配腔於陽平聲字亦似南京官話的調值。

（八）、崑曲上聲字的唱字訂腔及語音比較

上聲字，南京官話，則若以現代老南京話，或今南京話於聲調表出於 3 的下方 b2 或 11，但崑曲的配腔是低於 3 或平出上收，作 32，比對明代的南京官話，則魯國堯先生考證作 31 者，似崑曲上聲字的平出上收的 32，先平後降，而曾曉淪及高石田雄考證作 42 者，則呈比陰平聲字的 3 更高出至 4 再降，若果如此，則南京官話的上聲字的發音調值與崑曲上聲字的訂腔值是有差的，以崑曲的聲腔格律來看，若一字的腔，是訂的比陰平聲腔位的腔為高，則應為陰去聲腔，而先高後降。則曾曉淪及高石田雄考證作 42，以崑曲而言，此上聲字變成唱成陰去聲腔了。但以現代老南京話，或今南京話

及魯國堯先生考證，不管是 b2，或 11，或 31，皆與崑曲的上聲字的訂腔之譜理相合。

(九)、崑曲去聲字的唱字訂腔及語音比較

原本，於崑山腔初創到大盛，去聲字是不分出陰陽的，直到像是王驥德及沈寵綏出，以去聲字亦有陰陽，實則當日明末的韻書，亦已出現將去聲字分出陰去及陽去聲字。如範善濤的《中州全韻》，已是走向崑曲的吳音化。但初時，崑曲大盛之日，皆去聲不分陰陽，故全同於南京官話。不分陰陽的意義，於崑曲聲腔格律而言，凡去聲字是陰去聲字，故配腔如同陰去聲腔，若陰平聲時的配 3，則此時陰去聲字應配比 3 為高。

我們比對了南京官話語音的聲調表五例，發現現代老南京話，或今南京話或 4b3 或 44，皆高於陰平聲字的音調的 33，故與崑曲陰去聲字配腔腔性相同。而魯國堯及曾曉渝先生作 35，以崑曲的配腔原理，自平出而去收，即自 3 出而收於比 3 要高，正為崑曲的陽去聲字的配腔，故魯國堯及曾曉渝先生考作 35，若果為事實，則南京官話的發音去聲字乃如崑曲唱陽去聲字時的腔。高石田雄作 24，則以崑曲配腔之則來看，此為配陽平聲或上聲之出腔，出腔於陰平聲腔的下方，

再升調，如陽平聲字的收回 3，但高石田雄作比陰平聲字語音 33 尚高的收音。

(十)、崑曲入聲字的唱字訂腔及語音比較

早先的崑曲，入聲字由所謂魏良輔曲律所提『平上去入』，入聲獨列一聲，但應配何腔，是等同後世崑曲的陰陽七聲時的陰入聲，還是陽入聲腔，初時無文獻可徵，只有崑家討論以入代平，而沈璟於在《商調·【二郎神】『論曲』》散套裡所說的『析陰辨陽，卻只有那平聲分黨。細商量，陰與陽，還須趁調低昂。』反映於崑曲訂譜之理上的，則是陰入聲字訂如陰平聲腔，陽入聲字訂如陽平聲腔，即以陰入聲為『昂』（高腔），以陽入聲為『低』（低腔），亦即沈璟《與沈伯英論韻學書》曰：『北調以協弦管，弦管原無人音，故詞亦因之。若南曲，則元有人音，自不可從北。故凡揭起調皆宜陰、宜去、宜揚，納下調皆宜陽、宜上、宜抑。』的陰入聲字應歸入『宜揚』的『揭起調』，而陽入聲應歸入『宜抑』的『納下調』。於此我們可以發現明清曲家在描述發聲時的不精確的用語，也許和他們究竟非精通聲腔格律有關，如沈璟及王驥德皆有此弊，而至沈寵綏則始言依陰陽七聲以調整基本曲調（本腔）腔格的聲腔格律角度去言之，始無此弊。

吾人如看南京官話的聲調五例即可看出，五例的前四例例的出音位置都比陰平聲字 3 為高，作 4 # 4、5、534/424、34，只有高石田雄作 12/23，似如崑曲配腔的對於陽入聲字的配腔法。而其他四例，皆似陽去聲腔（34）或陰去聲腔（5），或崑曲並無對稱的配腔的 4 # 4、534/424

（十一）、崑曲陰陽五聲配腔近於南京官話調值，遠於崑山及蘇州吳語調值

吾人只要依對比南京官話的聲調表和崑曲陰陽五聲的對照表，可以看出此陰平、陽平、上、去、入聲字，崑曲配腔時約近，但有的仍有差的不全遵南京官話，而自有一套近似南京官話的唱腔法則，但比崑山及蘇州吳語調值相較，知崑山及蘇州吳語與崑曲各字聲的陰陽五聲的差異更大，即，崑山腔的創腔，其不完全依南京官話的字聲調腔，而依其自鑄的模式調腔。雖也有些趨近於南京官話，但更決非依吳語的崑山土言或蘇州話。

（十二）、崑曲陰去及陽去聲字的配腔與崑山及蘇州吳語調值相差

崑曲於興盛後其研析者更多，而崑腔之造腔之理更精，於是

依於吳音化的趨勢，首先出現的就是於陰去聲字裡判出陽去聲字，而陰去聲字配必須高於該字為陰平聲字時的音，而陽去聲字配腔則應配該字為陰平聲字時的音出腔，呈平出去收，如為快板，則直接訂腔於陰平聲字位上。很少數的情形，於劇場或唱家也有於快板下訂成陰去聲腔，雖不合律，但可聽出是去聲字，以與陰平聲字有所區分。但陽去聲字及陰去聲字的分出，不是南京官話，難道會是取自崑山土音或蘇州土音（吳音，蘇州話）的聲調的調值轉成了唱腔的腔調了嗎。以下就來驗證是否屬實。

如依崑山土音，則陰去聲字調值 $2-b1-b3$ ，陽去聲調值 $2-1-\#2$ ，而崑山土音的陰平聲字的調值為 $2-b3-2$ ，故崑山土音的陰去聲字出音位置與陰平聲字的出音 2 相同，但崑山土音陰去聲字出音後又下行再上行收於比陰平聲的 2 還要高的 $b3$ ，完全不是崑曲配腔應配於比陰平聲腔為高的音出腔。

而崑山土音的陽去聲字出音位置與陰平聲字的出音 2 相同，但崑山土音陰去聲字出音後又下行再上行收於比陰平聲的 2 還要高的 $\#2$ ，完全不是崑曲配腔應配於比陰平聲腔為高的音出腔；故崑山腔的陽去聲字的配腔與崑山土音的陽去聲字及陰去聲字音調值無關，無非依崑山土音去唱成腔調。

如依蘇州土音，則陰去聲字調值 5—#1—#2，陽去聲調值 4—1#，而崑山土音的陰平聲字的調值為 2—#2，故蘇州土音的陰去聲字出音位置 5 高於陰平聲字的出音 2，蘇州土音陰去聲字出音後又下行再上行收於比陰平聲的 2 還要高的 #2，一如其陰平聲字 2 出音後收於 #2，故可以看如陰去聲字的蘇州土音的音調是和崑曲的陰去聲字的配腔有相似性，但不全同，因為崑曲的陰平聲字不會去收於更高的音，而是平直的腔，故又似同而有異。

而蘇州土音的陽去聲字出音位置比陰平聲字的出音 2 為高的 4，再呈下降高降至比陰平聲字調值的 2 為低的 -1#，完全不是崑曲配腔應配於自陰平聲腔出腔，後再上行的陽去聲腔格。反而似陰去聲腔格而誤。故可以知崑曲陽去聲字的腔格，不以蘇州土音的調值來配成腔調，即，崑曲陽去聲的腔格為依崑曲自有訂腔的邏輯在訂。故崑腔的陽去聲字的配腔與蘇州土音的陽去聲字及陰去聲字音調值無關，無非依蘇州土音去唱成腔調。

(十三)、結語一：崑曲訂腔的譜理與南京官話接近，而極不同於崑山及蘇州話

只有於後增的陰去聲字時，蘇州話 5—#1—#2 有些合，但仍不如南京官話的不分陰陽去聲時，其現代老南京話，或今南京話或 4b3 或 44，皆高於陰平聲字的音調的 33，故與崑曲陰去聲字配腔腔性相同。而魯國堯及曾曉淪先生作 35，以崑曲的配腔原理，自平出而去收，即自 3 出而收於比 3 要高，正為崑曲的陽去聲字的配腔，故魯國堯及曾曉淪先生考作 35，若果為事實，則南京官話的發音去聲字乃如崑曲唱陽去聲字時的腔。高石田雄作 24，則以崑曲配腔之則來看，此為配陽平聲或上聲之出腔，出腔於陰平聲腔的下方，再升調，如陽平聲字的收回 3，但高石田雄作比陰平聲字語音 33 尚高的收音。故崑曲訂腔的譜理說來，其模式是與南京官話有些接近。

(十四)、結語二：崑山腔依崑山或蘇州方言腔調而形成之臆論的終結

由以上的對於崑曲聲腔格律的陰陽七聲配腔的譜理，及將實際上南京官話、崑山土音（吳音的崑山音）、蘇州土音（蘇州話）的聲調七聲的調值分析，可以知，崑山腔（南曲）的各曲牌的每一個字，其因著陰陽七聲的不同，必須調整原有的基本曲調，即術語的所謂的『本腔』，而其調腔之理，即所謂的譜法，和南京官話接近但不全同，而和崑山土音或蘇

州話幾乎看不出有什麼根源，完全不是在土腔下所形成的崑曲唱腔，而是有其自足，取資於南京官話的聲調的調值，但亦不全同，而有其自有的調腔規定。

經此實證，可知多年來塵硝直上的所謂崑山腔是先有崑山土腔，且是依崑山當地的土語的語言腔調變化而成唱腔的腔調，乃屬空穴來風，捕風捉影。

(十五)、結語三：崑山腔『依字聲行腔』的臆論的終結

崑山腔既不依崑山土音或蘇州話的聲調在依字行腔，也不全是在南京官話的聲調在依字聲調腔，其調腔有其陰陽七聲調腔之法，有些近似南京官話的聲調調值，而其依南戲一貫的基本曲調作為每一南曲曲牌的本腔，腔已存在的好端端的，哪來什麼依字聲行腔，亦純屬虛話一場，於真相無捕。

(十六)、補敘一：崑曲的北曲亦每隻曲牌隻隻曲調固定但因可以減音，且因於北曲於元代進入到明代，如成於萬曆十八年陸延枝的《猥談》所言：『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），蓋視金元製腔之時又失之矣。」（按：所謂祝允明的《猥談》，實乃成於萬曆十八年陸延枝之手，另有詳考）。

可知一入明代，燕樂二十八調被破壞，於是北曲隻隻曲牌紛紛重依非燕樂二十八調之工尺七調重架構，詳見《天祿閣曲譜》，往往出於多源，同時可以加減句之下，造成譜面上看來混亂，但實有章法可循，亦見於《集粹曲譜》（含《天祿閣曲譜》）、《天祿閣曲談》所述。

（十七）、補敘二：又依現今語音學界對於南京官話的研究，知南京官話裡的閉口韻尾已併入了鼻音韻尾裡去了，即 m 已收成 n，故南京官話的閉口韻實已不存。而明清的曲家一般都堅持閉口韻，則知，崑曲的唱字，於明清崑曲大盛時，都還是使用不純為官話，而還有中古近古的閉口韻，故還都也尚有部份中古近古官韻的唱字的傳承，直到近世以來，始取消閉口韻，但也已是崑曲消亡至否極之時了。

崑曲唱腔原理略說

崑曲，是形成於明代的嘉靖前期。當時，吳語區的江南，盛行的是海鹽腔的南戲，即，是用官話演唱的南戲。而由海鹽當地的伶人，首先把當日的弦索官腔的北腔改為適合江南吳語區，包含留都南京的官話區在內的南方化的南戲唱腔，而且已盛行一陣子了。到了嘉靖年間，其唱腔就不能滿足想要精益求精的唱家的口味了。想要改成唱腔更加委婉流利的唱腔，即號為『轉音』的『新聲』。

當時，在江蘇崑山一帶，由原先由江西豫昌一帶，原先寧王府任樂戶的戶侯過雲適、魏良輔等人，因為寧王宸濠叛變，被王陽明討平後，寧王府覆亡，於是流落到崑山，另立門戶。他們都是對當日流行的海鹽腔的唱腔不滿，於是和當日的崑山當地的都在研究『新聲』的唱家，與江南另如張鳳翼及後來的梁辰魚等，一概皆為從事於新聲的研究，而其中的張鳳翼的《紅拂記》即是首以新聲演唱的戲曲。再加上，魏良輔死後，梁辰魚的《浣紗記》一劇，以此新腔入戲，而馬上走紅而打響名號，於是此一新聲就有了崑腔（崑山腔）的名號，即，因此，崑曲就正式誕生了。

但，不是有一本明末的周玄暉的稗官野史《涇林續記》裡有

記載明朝初年的明太祖，要叫崑山人瑞表演崑山腔嗎。按，此為當日前後的各種有關此明太祖接見人瑞之事的史料及地方誌所不載，而只是周玄暉個人所演義的故事，不是正史。

但，不是二十世紀六十年代有人發現一篇名為魏良輔的《南詞引正》裡面說元代顧堅已創崑山腔了嗎。但經後人考證，此為清代以來，甚或是二十世紀三十年代或其後的學者所偽造，因為其內文有抄襲古籍的錯誤或是破綻，故此一偽史料是不可以相信的。

故元代崑山當地並無崑山土腔，也沒有顧堅依崑山土腔改為文人的崑山腔之事，甚至連戲曲學家錢南揚的《戲文概論》裡，亦表示不相信當時已會有可能產生崑山腔。

崑曲是立基於南戲的海鹽腔上發展成的，南戲的隻隻曲牌都是有固定的唱腔，一如北曲的曲牌（如明代黃佐《樂典》及明末沈寵綏《度曲須知》所言的元曲），稱為基本曲調或可叫本腔。崑山腔的先行者們，就是把隻隻曲牌的原本的唱腔（本腔、基本曲調），加上『轉音』，以形成『新聲』（新的唱腔）。其次，對於曲牌裡每個字若是陰陽四聲（平上去入）有不同時，就要把該字的腔調整一下高度，到了明末及清初以來，又延伸到依陰陽七聲（陰平、陽平、上、陰去、

陽去、陰入、陽入)調整『頭腔』,即該字配腔的第一個音。例如,原先的該曲牌第一句的第一字陽平聲(及陽入聲字)時唱2,若有人在填另一新曲辭時,此處填一陰平聲(或陰入聲字)時,就要上唱一音,唱成3等等之類,配合字的陰陽七聲來調整原來的基本曲調(本腔)。

在如一板一眼(二拍子)或有板無眼(一拍子)時等快板時,則不必加『轉音』,因為時值太快,加轉音也來不及發揮,此時,只要依陰陽八聲調整其基本曲調的本腔而已。

如果,在一板三眼(四拍子)或贈板(可稱八拍子或兩個四拍子)時,則不但要依陰陽八聲調整其基本曲調的本腔,而且還要加上『轉音』,而這些轉音,以工尺唱腔的角度來看,以崑曲聲腔格律的樂理上的術語,可以稱為『裝飾行進腔』,它們都不是此字位上的腔格,而是輔助讓唱腔委婉流利的裝飾又行進的腔,來連絡以造成與其後一字之間的唱腔的流利度,但此一裝飾行進腔的樣貌,亦都有其定格的腔型的。

如果,馬上可以想到,那麼,崑曲曲牌裡的每一個字上配的腔,第一個音,所謂的『頭腔』,就是要配合該字的從平上去入四聲,發展到陰陽七聲的不同而要調整原有的本腔,而除了第一個音以外的所有的音,所謂的裝飾行進腔不就是與

腔格是無關的嗎。是的，的確如此。

所以我們可以知道，看一份崑曲的工尺譜，馬上可以看出，每一個字上的所配的工尺裡，第一個音是『頭腔』，隨字的陰陽八聲而會配合改變，而其他所有的音，都是叫做『裝飾行進腔』，是不變的，只是，因為頭腔會調整，要讓調整後的唱腔，要和頭腔及『裝飾行進腔』之間能平滑的接續，故連接腔要有些許調整，而實務上，只要多看正確的範例，也就可以駕輕就熟了。

例如，《牡丹亭·遊園》的【皂羅袍】曲牌頭一句『原來姹紫嫣紅開遍』，其唱腔為

原5

來61

姹521

紫61

嫣2

紅132

開123

遍5216

我們一看，這七個字的頭腔，即，會隨著別隻【皂羅袍】曲

牌頭一句七字的每個字陰陽八聲不同，而會變化的只有每個字的第一個音，即

原5

來6

姦5

紫6

媽2

紅1

開1

遍5

其他的所有的音，都是『裝飾行進腔』，只要改變後的頭腔在接續『裝飾行進腔』時，能接續的流利而添或改原有『裝飾行進腔』連接處的腔形以適之即可，原則的定義上『裝飾行進腔』是不變的。

所以，崑曲的南曲的原理十分簡單，就是隨不同填詞者填出的曲牌的辭的每個字的陰陽七聲的不同，而對範本的唱腔加以先調整頭腔即可，其調整法的原則如下（詳見於明末沈寵綏的《度曲須知》內）：

一、先找出每一個字的若是陰平聲字時的基準腔（基腔）在哪裡。筆者於《集粹曲譜初集（一）》一書的校注文裡曾多

方舉例。

二、新填字為陰平聲或陰入聲字時，配腔即基腔的音。

三、新填字為陽平聲或陽入聲字時，配腔即基腔下方一音。
（按，崑曲南曲五聲音階，不用4及7，故下一音逢4或7應順下一音）。

四、新填字為上聲字（不分陽上或陰上聲）如同陽平聲或陽入聲字，配腔即基腔下方一音。或亦可，先配成基腔，再下行一音。如沈寵綏《度曲須知》所言。以上二情形，亦可配更低。

五、新填字為陽去聲字時，先配於基腔音，再上跳間隔一音，如基腔為1，則配13；但若為較快板時，可配上一音，如12；如快板時，配基腔音即可。

六、新填字為陰去聲字時，直接上跳至少隔一音，如基腔1，則配3，或更高亦可。

配完頭腔，再檢視若為快板及較快板時，則這些腔之間，若有跳音，加連接音，以流利之。如為慢板或贈板，則依所取的範例，把其裝飾行進腔先擺上，再檢視有跳音，加連接音，以流利之。按，連接音，最好多參考正確的唱腔譜，如《九宮大成》或《南詞定律》及筆者的《集粹曲譜初集（一）》，亦可參坊間經校正過錯腔且係公共版權的《天祿閣曲譜》（已發行計十一冊，收入1003齣崑曲折子戲曲譜），其餘所有坊

間常見的曲譜，如《納書楹曲譜》《集成曲譜》《與眾曲譜》《粟廬曲譜》等因有不少錯腔，皆不可以做為訂譜的範本，以免配腔出錯。另少見較葉堂《納書楹曲譜》出版為早的《吟香堂曲譜》雖較佳，但仍有誤處，亦不可為範。

又按，以上所談為南曲，而北曲並非崑曲，而是元曲的變異，而遺存於崑曲譜內，亦非純正元代的北曲，而係明代轉變且崑腔化了的北曲了。因非崑曲聲腔格律範疇，而係自成一系，其原理，實即元曲的依固定唱腔為原則，只是因變異過，故有些複雜，已在筆者《集粹曲譜初集（一）》的〈代序：集粹曲譜的曲譜校注文導讀；崑曲及其北曲的曲腔關係大破解；崑曲格律與曲譜的真相〉一文裡有所探討。

小談崑曲集曲的訂譜原則

崑曲南曲的集曲，歷來因聲腔格律之道之亡，故自清初以來，文人所論集曲的填詞注意事項，多因缺少對於聲腔格律方面的了解，而只憑臆斷而沒有切中實要。按，集曲的所集曲牌的相集，其最重要的，就是要一如清初《九宮正始》裡所說的要『交接相合』。為了達到交接相合，所以一隻好的集曲，於所集前後兩曲牌的交接處，一定要有共通旋律。因為，崑曲的唱腔隨所填曲辭的陰陽八聲不同，而呈不同的調整唱腔之下，因着陰陽八聲不同，唱腔就會不一樣之下，所謂的相同，即，只可以是基腔線的腔相同，再加上板式相同，於是依陰陽八聲不同之下的調腔，就有了在定性之下做為比較的基礎了，而於陰陽八聲相同時，唱腔即相同（指因基腔相同，而旋律線的高低起伏度可呈最近乎相同）。

而有關集曲中各曲牌的相集，要如何達成交接相合，或各集曲的優劣之判，筆者已有《九宮大成南詞腔譜稿》（1995）一書問世，而書中舉了不少的判別之例而公之於世了。在實務上，如果是取用一隻在聲腔格律譜《南詞定律》或《九宮大成南北詞宮譜》裡的集曲來填詞及譜曲，則應直接參該集

曲的文字及聲腔之格，原曲牌的格只能做為佐參而已。為何如此說：因為，一如《九宮大成南詞腔譜稿》內所舉的不少集曲的例子裡可看出：

（一）、不少的集曲因為先天上，在交接處沒有共通旋律（即，不是隻良好的集曲），即因沒有共通的基腔線做為無縫交接之下，於是在交接處就產生了一些基腔的變異，即，把甲曲牌末句的唱腔後部改唱乙曲牌交接的句的唱腔的一部，或乙曲牌的首句起首的一部為甲曲牌後句唱腔之續，故，如果是拿隻曲的聲腔的格來訂譜，就往往在交接處的訂腔即產生錯誤，而非集曲應有的該交接處的唱腔了。

（二）、且集曲的唱腔，未必全同於各所集曲牌的所集各句的聲腔的基腔線完全一致，有部份唱腔，於集入集曲時作如此唱，而隻曲時又是別種聲腔，故訂集曲之譜，應首以二聲律譜裡的該隻集曲的各字的基腔為優先擇用。因集曲的範例，一般比隻曲少，部份唱腔，於集曲的聲腔內難以判明時，始取隻曲的範例的格來輔參訂之。

（三）、又如該集曲所集曲牌有工尺七調選用上差異極大，便造成所集某曲牌的基腔線呈移調而造成曲牌唱腔的移調現象，此亦係不能直接以各隻曲的聲律的基腔訂譜的理由。

談崑曲的『疾徐、高下、清濁之數，一依本宮』之真義

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如下：

『南曲蓋始於崑山魏良輔云。良輔初習北音，絀於北人王友山；退而鏤心南曲，足跡不下樓十年。當是時，南曲率平直無意致。良輔轉喉押調，度為新聲，疾徐、高下、清濁之數，一依本宮，取字齒唇間，跌換巧掇，恒以深邈助其淒淚。吳中老曲師如袁髯、尤駝者，皆瞠乎自以為不及也。良輔之言曰：『學曲者移宮換呂，此熟後事也。初戒雜，毋務多，迎頭拍字，徹板隨腔，毋或後先之。長宜圓勁，短宜適，然毋剽，五音依於四聲，毋或矯也。毋豔。』又曰：『開口難，出字難，過腔難，高不難低難，有腔不難無腔難。』又曰：『歌難閣難。』此不傳之秘也，良輔盡泄之。』（清。張潮的《虞初新志》亦引之）

百年來談崑曲的所有著作，凡述及此語時，率皆直接引用，至多把『良輔轉喉押調，度為新聲，疾徐、高下、清濁之數，一依本宮』全段引用，強調一下為『轉喉押調』，對於其文

字的內容，全然未解釋內容。但實際上，在明清以來，所有談及崑腔的昔日著作裡，這段文字乃是描述崑曲度曲譜曲原理最貼切的一句話了。

『轉喉押調』，其實古來是有人以其理解在解此四字的，那就是清初的李漁在其《閒情偶寄》裡所說的『鄉音一轉即合崑調』，不過他是用在『鄉音一轉即合崑調者，惟姑蘇一郡』一語之中，在解釋吳語是接近中原音的，他於《詞曲部》的《賓白第四》的『少用方言』條裡提到了『傳奇天下之書，豈僅為吳越而設。』故其所倡，實即明代正統崑曲的立基於當日的南京官話。因為，南京官話是含吳語的調和南北的明代的官話。

而『轉喉押調』的『轉喉』即指『音一轉』，即指『轉音』，即是明代張大復(嘉靖三十三年1554—至崇禎三年1630)《梅花草堂筆談》(收于其《梅花草堂集》內，最早有明崇禎間(1628—1644)吳郡張氏初刻本)，內所提到的『魏良輔，別號尚泉，居太倉之南關，能諧聲律，轉音若絲。張小泉、季敬坡、戴梅川、包郎郎之屬，爭師事之惟尚，而良輔自謂勿如戶侯過雲適。每有得，必往諮焉，過稱善乃行，不即反復數交勿厭。時吾鄉有陸九疇者，亦善轉音，顧與良輔角，既登壇，即顧出良輔下』裡的『轉音』。

而李漁『鄉音一轉即合崑調者，惟姑蘇一郡』一語裡的『合崑調』三字，實即有些近似『押調』，只是應作『合調』，即合於唱腔的曲調。『押調』為何即『合調』；試見『押韻』，不即是『合韻』的意思嗎，即『押韻』一字，不即下筆或作詩要合於韻。而『押調』，即合調，或謂『貼調』，實即與『依腔貼調』四字若合符節。按，即元代燕南芝庵於《唱論》裡所說的『歌之節奏：停聲，待拍，偷吹，拽棒，字真，句篤，依腔，貼調』。蓋燕南芝庵的『依腔』，即指元曲或大樂（即指宋金詞）的唱法是依腔填詞的，所以唱元曲及大樂要依著該曲牌或詞牌的固有的唱腔，而『貼調』即幾乎與『依腔』同義，即指唱曲不要走調，而『押調』實即合併來說的『依貼腔調』，指唱字的平仄要合於曲牌或詞牌的固有唱腔而下平仄。故『押調』即等於《唱論》裡的『貼調』，亦即和『依腔』是同義的。所以『轉喉押調，度為新聲』即指的是魏良輔唱崑曲『新聲』時的聲腔格律，是使用了『合於每一曲牌的固定唱腔之上，來施於每一個字上的“轉音”』的方法來造就成魏良輔的崑腔『新聲』，其所轉的音，都是貼著原有的曲牌的固定唱腔之上，來依著該字的『四聲』，來調整使適於『五音』（崑曲南曲的五聲音階，即簡譜裡的1，2，3，5，6五個使用的音），即余懷，在其《寄暢園聞歌記》裡所說的魏良輔的話『五音依於四聲』，傳說的魏良輔的曲

律亦有此言，如：『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》等等，至於此段文字，另有它著釋其在固定唱腔上每一個字的四聲調五音的微義，亦不在此贅述）。

而余懷提到魏良輔的崑腔，是『轉喉押調，度為新聲』的。而下文，再提到了『疾徐、高下、清濁之數，一依本宮』，再更詳細的談到了在順著依著押著貼著曲牌固定唱腔上的在每一字上的『轉喉』的內容，即此一轉喉的新聲的每一個字所佔時值的快慢（『疾徐』）的依據，及每一個字的五音的高下（『高下』）的依據，和用陰陽（『清濁』，指揭高或抑下）的依據，全都是依著順著押著押著『本宮』，其實，『本宮』兩字，自有崑曲以來，從無曲家學者釋此二字，因為崑曲聲腔格律之理從最後的聲腔格律之書《九宮大成南北詞宮譜》成書後，實已在若有若無之間，不但因崑曲的沒落而無人理會，即有理會者，又理會到依字聲行腔的想當然的錯路上去了。而且因不明聲腔格律，故面對余懷此句話，是全然無解的。按，『本宮』，即指『本腔』，指該曲牌原有的固定唱腔。『宮』即上文『轉喉押調』的『調』，其實余

懷的用法，是拆解『宮調』二字的原義，『宮調』二字，原指如燕樂二十八調下的均調制下的如仙呂宮的『宮』，仙呂調的『調』的宮調的名稱，余懷拿此『宮調』二字，會來做其用詞的對稱之用。

——『轉喉』對稱『疾徐、高下、清濁之數』

——『押調』對稱『一依本宮』

所以其『疾徐、高下、清濁之數，一依本宮』一語，即於文中，再更加加詳的申言『轉喉押調，度為新聲』的內涵，而指出了，崑曲轉喉的內容，是在『疾徐、高下、清濁』去下功夫，而其準度（『數』），即節度的方法，要用本來此曲牌的固定唱腔為之節度『之數，一依本宮』，也就是說，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。

故從余懷的此段文字，即可以知道，到明末清初之際的知樂的文人，如余懷，對於魏良輔的崑曲新聲的聲腔格律，是深有領悟的，所以在『良輔轉喉押調，度為新聲，疾徐、高下、清濁之數，一依本宮』此一段文字內，很貼切地就三言兩語，把崑曲的譜曲及其聲腔格律，就表達了出來，後世一直存著

依字聲行腔的曲唱的錯誤理解之下，這段文字就變成了天書了，因為，如果依著百年來曲家學者的依字聲行腔是崑曲的曲唱的格律之下，余懷這段話完全看不懂，必須要改字才可以了，『良輔轉喉押調，度為新聲，疾徐、高下、清濁之數，一依本宮』一語，就要改成了如：

『良輔轉喉押四聲，度為新聲，疾徐、高下、清濁之數，一依四聲』

即，必須解釋成良輔的轉喉，是根據四聲的，所以依四聲，去依字聲行腔，於是造就了崑曲的曲唱的旋律的疾徐、高下、清濁，全是依字的四聲去行腔得來的。吾人試比較余懷的原文，及依錯誤的理解之下的依字聲行腔的曲調及腔調說之下的改文，自可以看出余懷此位明末清初的知樂的崑曲愛好的曲友，三言兩語就說出了魏良輔的崑腔的聲腔格律的內涵，勝於後世有把崑曲釋成是依字聲行腔的曲唱的錯誤理解之書了。

百年來崑曲格律界的對崑曲訂譜之理的逐漸撥雲見日

崑曲裡有關崑曲的聲腔格律此一板塊，是崑曲研究上，係百年以來最弱的一個區塊。眾多曲家學者想要跨進此一領域，但直到近幾年以前，幾乎都沒有寸尺的進展。

早先，百年前的吳梅，開曲學研究的一片天。按，曲學研究裡的戲曲研究一塊，王國維已開風氣之先，但沒有入曲學裡的南曲此一重要領域，而只觸及南戲的少許而淺嘗即止了。而吳梅在早年著作《顧曲塵談》裡談到崑曲是『聲既不同，工尺自異』，指出了崑曲如果曲辭陰陽八聲有所不同，則工尺唱腔就會不同了。按，此理適用於南曲，不適北曲，不過他沒有想到崑曲南北曲的訂譜之理不同，而且終其一生，也未領悟，故又因而誤批了清代的伶人將北曲依腔填詞，而未察明元曲是『依腔填詞，一字不易』（明。黃佐《樂典》）。

十多年後，劉富樑的《集成曲譜》的助理編輯王季烈，在該書裡附入了《螭廬曲談》，把其對於研讀昔人之作的心得習作集為此書，裡面在〈譜曲〉一章裡，發明了『主腔』一詞，而舉了例子，把崑曲裡的不依陰陽七聲改變的一些腔，叫做

主腔，以今日眼光一看，即知，都是些拖在每一字的頭腔後的不變其裝飾行進腔型的填充腔，而且會因為板式從慢轉為快，而消失不見的。但因王季烈暗於崑曲譜理，所以只看到了贈板裡出現的這種裝飾行進，非隨陰陽八聲而變的固定了的填充於慢板時的加料添醋的附屬腔，沒有去比對，如果加快成了一板三眼或一板一眼時，這些附屬腔皆會消失，反而以為崑曲曲牌的主要腔格就是這些附屬的填充物，於是反客為主，鬧出了主客異位，把崑曲音樂的結構分析倒了。也因為如此，到了現代終於被洛地抓到了話柄，而推倒主腔說，另立依字行腔說。不過，主腔說在洛地直接推倒前，風光了幾十年，所有抬面上的曲家學者，無一不受其惑，要是說出來，吳梅晚年實也發表了其『主腔說』。

按，吳梅在《顧曲塵談》裡，依據聽來的而談崑曲是『聲既不同，工尺自異』，及崑曲的『制譜之法』是『每一曲牌，必有一定之腔格。而每曲所填詞曲，僅平仄相同，而四聲清濁陰陽，又萬萬不能一律。故制譜者審其詞曲中每字之陰陽，而後酌定工尺，又必依本牌之腔格而斟酌之。此所以十曲十樣，而卒無一同焉者也。文人不知此理，輒以舊曲某出，作為藍本。即用某出之工尺，以歌新詞，此真大謬不然也。』

『若必欲用舊工尺，除非填詞時，按舊詞之陰陽，而一一確遵之。』而王季烈把裝飾行進腔當成主腔的文章，實也被吳

梅看到了。他看到了王季烈注意到了在贈板時的崑曲的一些字腔的頭腔後方的腔，有並不隨字聲而變的特性，但王季烈的誤為主腔，吳梅沒有直接更正，反而因為王季烈為前清進士，及曾任前清與民國及偽滿的官員，於舊中國算是很有威勢的官宦之家，此所雖《集成曲譜》的工尺盡出自劉富樑，而依劉富樑的〈集成曲譜後跋〉即知王季烈是如劉富樑跋裡所說的乃『君九允任助理，主持選政。余則專司校訂之責』，是負責協助劉富樑選出要訂譜的折子，而訂譜由劉富樑獨力為之。

書成後，因為王季烈為官宦勢力之門，故排名於劉富樑之上，而後人或竟未讀書末所附的劉富樑的跋文，而或稱王季烈著《集成曲譜》，或不少曲家學者以為《集成曲譜》的譜是出自王季烈，而譽之為大譜曲家之失了。而書成後，王季烈在拿去出版前，又塗改了劉富樑的訂譜，已被台灣版的《崑曲辭典》書其事。吳梅以王季烈的位高權重的背景，沒有直接糾其謬誤，而以其一向圓通處世不得罪人的為人態度，也用在學術上，於是就把主腔說也融入到他晚年的論學裡了，今略。而王季烈後來也發現其主腔說有漏洞，於是在後來於《與眾曲譜》裡，絕口不提。但其說的損害曲界及學術界的錯誤已造就了。

因為，古來論學，於金字塔頂端的開創者一直都是少數人，大部份的後生都是學步前人之論，於崑曲的聲腔格律界亦不例外，於是曲界的曲家學人，就依前人之誤而繼續錯下去。此即如台灣學者李辰冬所指出的：『我們治學，以前都是權威領導；而權威領導是暗中摸索，假如你所認為的權威人物錯了，也就永遠錯下去。』（《詩經研究方法論·序》，1976，臺北）。崑曲聲腔格律界的主腔說一直錯下去幾十年，就是這種習見的學術界的公式。

也因此，像是謝也實、謝真蕓的《崑曲津梁》、王守泰的《崑曲格律》、《崑曲曲牌及套數範例集》、武俊達的《崑曲唱腔研究》、台灣的李林德的《曲牌體音樂中旋律母題記憶之審美作用，以絮閣醉花陰為例》等主腔說的論述，或像是另一學理上不成立的依字行腔說的洛地的《詞樂曲唱》等著作，或孫從音《中國崑曲腔詞格律及應用》、俞為民《崑曲格律研究》等書，及路應崑、黃翔鵬等著作，都又是依附於洛地猜測的是依字行腔之流亞了。

而的確，像是台灣的洪惟助，就曾對前述主腔說者的著作，指出乃『各說各話的主腔說』，還指出了王守泰的兩本主腔說著作竟然每次論主腔都說法自由講，『詮釋已有不同，而並沒有說明何以不同』、『所列主腔形式、主腔位置都不太一

樣，而沒有任何說明何以不同』（《從北喜遷鶯初探主腔說崑曲訂譜》，2005）¹²，這種有如王守泰自我矛盾的說法及每一位談主腔的都自己在定義主腔裡實已透露出主腔說的提襟見肘，而在真理愈探愈明之下的愈發立不住腳了。

終於那位對王守泰《崑曲格律》唯唯諾諾，及從事王守泰《崑曲曲牌及套數範例集》主撰之一而服膺主腔說的王正來發難了，自我糾正，為了怕引人誤會，於是改『主腔』為『框架框』，把主腔一辭取消了，而另創框架框說了，此等文章，可見於其去世後所出版的《新定九宮大成南北詞宮譜譯註》（2009）的對幾個曲牌的以框架腔角度的舉例，及其《關於崑曲音樂的曲腔關係問題》（《藝術百家》，2004）一文，但仍未能十分貼切於崑曲聲腔格律之腔理。

不過，從百年來，除了吳梅有稍揭露崑曲南曲的訂譜的『聲既不同，工尺自異』的腔規而外，於後世的內地或台灣及海外，以余所見，內地的許莉莉及台灣的朱昆槐，是已有論著的兩位『惟二』能對崑曲的聲腔格律有所闡發的曲家學者了。惟一的遺憾，只是兩位大師把『依字聲調腔』，都採用的是俗見的『依字聲行腔』或『依字行腔』，因而並不太符

¹² 洪惟助：〈從北喜遷鶯初探主腔說崑曲訂譜〉，《名家論崑曲》下冊（台北：國家出版社），2010。

崑曲聲腔格律的調腔法則。

內地的學者許莉莉的《元曲聲、詞關係研究》（《藝術百家》2006年1期）闡明了元曲是『依腔填詞』的真相，而其《論明清時期文人曲詞對南北曲曲牌定腔的影響》（《齊魯學刊》2007年1期）再闡明了崑曲的南曲的『依腔填詞』的真相，及因為文人填詞常不知律，而造成了依詞再調腔。按，許氏稱依字行腔，如前述，係不太貼切。所以清初以來的工尺譜，同一曲牌看來為何唱腔都有些許不同之故。許氏之論，係明於崑曲聲腔格律的不刊之論了。

而台灣曲家的朱昆槐的《崑曲曲牌音樂的變化與創造性》（2005）¹³則從聲腔格律本質探討，指出了《玉簪記·琴挑》四隻【懶畫眉】裡的一、二、四隻第一句『末三字都是去平平，故唱腔是完全相同』，即是吳梅所說的『聲既不同，工尺自異』及『若必欲用舊工尺。除非填詞時。按舊詞之陰陽。而一一確遵之』的明證。而且更在駁斥洛地的依字行腔說時，指出了『字音表現也只有腔頭的部分』，此即明乎崑曲對於每曲牌每字的調腔，調的只是『腔頭』，亦即吾人所說的『頭腔』，一個曲牌裡的每一個字的字腔，隨着填詞者所

¹³朱昆槐：〈崑曲曲牌音樂的變化與創造性〉，《名家論崑曲》下冊（台北：國家出版社），2010

填的陰陽八聲的不同，於是要調整其第一個音，即『腔頭』或『頭腔』而已，裝飾行進腔是不變的。若明乎此理，則崑曲南曲訂譜之理就思之過半了。

元曲曲牌的字聲與腔的『依腔填詞』關係發微

吾人從一首歌曲的音樂性來看，所謂依字聲行腔，所創出的曲子只是些吟咏調，即吟詩、念經用的模仿出聲的語音音調，而實為歌曲的旁枝。而北曲經以下驗證，竟然發現一隻北曲曲牌裡，大部份的唱腔，其配上的文字的四聲，是有很大的自由性，也就是說，元曲的曲牌的唱腔，是和陰陽四聲之間，除了少數強調處之外，特需使用明確的上或去聲外，都其實由文人自由下筆用字，而又因元曲於元代為流行歌曲，人人會唱這些歌曲，而且文人有模仿性，於是模擬前人之作下平仄，於是有一些用平或仄的慣性。

談到北曲時，因為雖元代的北曲已亡於明初，明代的北曲初受宮調的自由移易而遭破壞，而無均無調式的工尺七調又取代了均調嚴整的燕樂二十八調，再於明代中葉，崑曲興起後，再被崑曲化的影響，曲調大有變動，且放慢的唱腔，又因著襯字而填入更多的填充腔，而填充腔的繁音，又因明代北曲唱腔仍是依腔填詞，故在按放曲辭時，已不完全能正好擺放在原有未填充的原腔位置，而造成常有『旋律漂移』現象，所以像清初的《九宮大成南北詞宮譜》，把能收集到自明代至清初的詞牌及工尺，以清代演出所習用的工尺七調校正並記載下正確應唱的唱腔下來，供後世取法之用，並也有

缺工尺而補全工尺的譜子在內。這些在《九宮大成南北詞宮譜》裡的北曲曲牌工尺，就是整個明代到清代北曲的唱腔，包括其在明代直至清初以來，雖以元代北曲曲家看來，必見為何曲辭和工尺在搭配上不一定合於後世所擬文字格律譜那樣嚴整，但那就是明代以來崑曲裡的北曲的真正流傳的面目，除非有訂《九宮大成南北詞宮譜》的一流曲師及曲家所認為不合律而過甚者，則更改之，不然，是照樣留存給後世。

所以，凡後世訂崑曲的北曲工尺者，不能拿元代曲牌的文字格律去硬削足適履，因為崑曲裡的北曲的譜法，就是《九宮大成南北詞宮譜》那樣的所顯示的訂北曲的訂譜法。元代北曲已亡，拿著明代崑曲時代的北曲的工尺，硬要拿元曲的文字格律去指劃，不能明究北曲的流變，要舉一例，就是已故的台灣學者鄭騫（1906—1991）因不明元曲在明代究竟發生了什麼變化，於是《北曲新譜》裡，大肆列《九宮大成南北詞宮譜》為最差的元曲格律譜，那就錯了，因為，《九宮大成南北詞宮譜》的北曲，不是元曲，其格律，也不是元曲的格律，而是明代中葉以後對於北曲的自由以字入腔造成的工尺板眼的實錄，而《九宮大成南北詞宮譜》以歷史沿革的角度，忠實記錄了明代的北曲在崑曲裡的唱腔板眼，只改其過謬之甚者。所以鄭騫的詬誶《九宮大成南北詞宮譜》，就是不明北曲流變的原委了。

如鄭騫於《北曲新譜》的《凡例》裡指『九宮大成成於樂工之手，拘守樂章，不通文理，強為句讀，亂分正襯，……此為最劣』。按，元曲為『依腔填詞』，而鄭騫却反而以『拘守樂章』成了《九宮大成南北詞宮譜》的過犯。但因為元曲實一如明代黃佐《樂典》所指出的是『依腔填詞，一字不易』（按，『字』指工尺譜字），因元曲係依腔填詞，所以『拘守樂章』乃必要的本。元曲各曲牌的樂章早已寫就了，所以要依照樂章，在依腔填詞的腔不變之下，文詞要配合腔的抑揚高下自己忖度而放進入。但鄭騫因為對於元曲的曲腔關係是先有腔後才置放曲詞的知識，在闕如之下，沒有因而了解按放的文字的『不通文理，強為句讀，亂分正襯』，是因為明代的崑曲內的北曲，是依明代變化了的北曲在依腔填詞，由於加入了很多崑化的填充腔後，常只憑明代的崑曲北曲的綿延加長水磨了的唱腔，多數文人，更不能從工尺內聽出原先北曲應對應第幾句第幾字的是何音，於是明代文人在填北曲的腔的字時，就依自己聽唱覺得順於曲子旋律處，擺放一字，於是工尺與文字間的對應造成了文理依樂句而斷，句讀依樂句斷，實際上說來，明代的崑曲內的北曲，已有自己的寬鬆的曲腔關係，已探討於筆者的《集粹曲譜初集（一）》著作內的代序文內了，而非是元代元曲的曲腔或聲、詞對應關係。

因此，凡寫作元曲文字格律譜者，千萬不可使用《九宮大成南北詞宮譜》的內容，以防混淆了元曲和明代北曲不一致的文字格律，或更因不明明代崑曲內的北曲曲腔新關係的由於填充腔大增之下的改變，反而因為使用錯了參考資料，而錯怪拿《九宮大成》為例來指摘何處何處不合元代北曲文字格律，而未參透到是北曲的歷史進化的自元曲到明代崑化的北曲之間變革的因果。《九宮大成南北詞宮譜》裡的北曲工尺也都不是元曲真正的唱腔，乃明清崑曲內的北曲工尺，在明清崑曲裡，其工尺就是這樣唱的，文字格律和工尺搭配就是不合律，明末沈寵綏也指出過了：

『惟是北曲元音，則沉閣既久，古律彌湮，有牌名而譜或莫考，有曲譜而板或無徵，抑或有板有譜，而原來腔格，若務頭、顛落，種種關捩子，應作如何擺放，絕無理會其說者。試以南詞喻之，如【集賢賓】中，則有『伊行短』與『休笑恥』，兩曲皆是低腔；【步步嬌】中，則有『仔細端詳』與『愁病無情』，兩詞同揭高調，而此等一成格律，獨與北詞為缺典。』

即原來元曲曲牌應何處依『格律』置放高、低腔，到了明中葉之後崑曲盛時已無考而成了『缺典』了。又指出明末當時

的北曲，已不是真正的北曲了（『名北而曲不真北』）

他又指出了：

『至如弦索曲者，俗固呼為北調，然腔嫌裊娜，字涉土音，則名北而曲不真北也。年來業經厘剔，顧亦以字清腔逕之故，漸近水磨，轉無北氣，則字北而曲豈盡北哉。試觀同一『恨漫漫』曲也，而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。夫然，則北劇遺音。有未盡消亡者。疑尚留於優者之口。蓋南詞中每帶北調一折，如『林衝投泊』，『蕭相追賢』，『虬髯下海』，『子胥自刎』之類，其詞皆北。當時新聲初改，古格猶存，南曲則演南腔，北曲故仍北調，口口相傳，燈燈遞續。勝國元音，依然滴派。或雖精華已鑠，顧雄勁悲壯之氣，猶令人毛骨蕭然。特恨詞家欲便優伶演唱，止【新水令】、【端正好】幾曲，彼此約略扶同，而未慣牌名，如原譜所列，則騷人絕筆，伶人亦絕口焉。予猶疑南土未諧北調，失之江以南，當留之河以北，乃歷稽彼俗，所傳大名之【木魚兒】，彰德之【木斛沙】，陝右之【陽關三疊】，東平之【木蘭花慢】，若調若腔，已莫可得而問矣，惟是散種如【羅江怨】，【山坡羊】等曲，被之蓁，箏，渾不似諸器

者，彼俗尚存一二，其悲淒慨慕，調近於商，惆悵雄激，調近正宮，抑且絲揚則肉乃低應，調揭則彈音愈渺，全是子母聲巧相鳴和；而江左所習【山坡羊】，聲情指法，罕有及焉。雖非正音，僅名『侷調』，然其愴怨之致，所堪舞潛蛟而泣嫠婦者，猶是當年逸響云。還憶十七宮調之劇本，如漢卿所謂『我家生活，當行本事』，其音理超越，寧僅僅梨園口吻已哉。惜乎舞長袖者靡於唐，至宋而幾絕；工短劇者靡於元，入我明而幾絕。律殘聲冷，亙古無徵，當亦騷人長恨也夫。』

『今之北曲，非古北曲也。古曲聲請，雄勁悲激，今則僅是靡靡之響。今之弦索。非古弦索也。古人彈格，有一定成譜，今則指法游移，而鮮可捉摸。』

在以上沈寵綏成明末崇禎十二年（1639）的《度曲須知》裡，即明白的指出了，當時明代被崑化的元曲，已不是真正元代的北曲，不但每隻曲牌不是元曲固定唱腔的『有一定成譜』，而是形成變種腔，同曲牌出現不同的『彈格』（指同曲牌的唱腔）。而且，亦在較早問世的《弦索辨訛》一書裡，指出了當時北曲的唱腔改變元曲原貌後，旋律因改變，甚至出現了因配合唱腔，而唱不準四聲了的情形：

『入之收平聲，大都無誤。而入之收上、收去者，尚費商量。』並指出不少應作上或去者，都唱成了平聲了。所以沈寵綏曾

有嘗試在崑曲『磨調』的標準上，依字去改當日北曲的唱腔：
『運徽之上下，婉符字面之高低。而釐聲析調，務本中原各韻，皆以磨腔規律為準』（《度曲須知》）

而《九宮大成南北詞宮譜》所實錄的北曲，也不是那已亡的元曲的工尺譜，而是一如沈寵綏所指出的，是明代崑曲裡的南北曲裡的崑化後喪失元曲『格律』而連高、低腔的配合固定唱腔擺放四聲字的規律盪然無存的明代北曲的工尺譜而已。

鄭騫又說《九宮大成》成於樂工之手，因為對於《九宮大成》的來龍去脈，及其編修團隊的臆論出了錯，所以已故的曲家王正來在去世後才出版的《新定九宮大成南北詞宮譜譯註》（2009）的序文〈新定九宮大成南北詞宮譜的文獻價值和歷史意義〉一文裡，也明白介紹了這個當時崑曲合民間及宮廷曲師及文人的一流團隊，並對鄭騫及馮光鈺及曹安和、傅雪漪等前人所說的『成於樂工之手』有所匡正。

但鄭騫能把能收集到的所有元曲現存劇曲及散曲，予以一一排比檢核，其對於元曲的文字格律的功勞，遠過於從前曲學先師吳梅的《南北詞簡譜》。而鄭騫在《北曲新譜》的〈凡例〉裡也指出了吳梅的《南北詞簡譜》的缺點是『略有發明，

但疏於參證，立論每嫌武斷』。曲學亦非其鄭騫為學之重點。但於此一《北曲新譜》，能於文字格律的整理出條理，就是元曲功臣了。

因為元曲是依腔填詞，則如果詳究《北曲新譜》，立刻就可以看出元曲的曲腔關係來了，而且尤其重要的是，馬上就可以比對出『依字行腔說』或『腔調說』，實屬與元曲曲腔關係不合之論了。

今日已有學者，對於北曲係『依腔填詞』，在把史料檢索周遍之下，而業已發見。但至多就周德清《中原音韻》裡所論的按放平聲字，應為陰平或陽平等舉例，而闡明因為元曲曲牌的旋律固定的，所以必須按放陽平聲字處，不得放陰平聲字，不然就唱不準字了。如此看來，似乎可一例以概其餘，況且周德清也沒有舉那麼多例子。但是，我們只要一查像《北曲新譜》，然後再檢視元曲的『依腔填詞』，就會大大的有驚異發現了。按，元曲曲牌內，有相當多的字是平仄不拘，甚至有連數個平仄不拘的字，這個平仄不拘或平不分陰陽及仄不分上去，就是破解北曲『依腔填詞』之下的曲腔關係的真相的一個梗了。

按，依腔填詞，如果其按放每一個字都要視腔的高低，去字

字擺放，則每個字就必得就平仄做出選擇，又平中還得就陽平及陰平做出選擇，仄中就上或去做出選擇。我們不舉極端例，就拿《北曲新譜》第一隻的黃鍾宮【醉花陰】來看：

七句：七。六。五。四，五。五。七。

+仄平平去平上。+仄平平仄平。+仄仄平平。+仄平平，
+仄平平卜。+仄仄平平。+仄平平（〔平或上〕去／去平）
上。

元曲裡的曲牌，一如史料所載，是唱腔固定的。試以此【醉花陰】來看，填字進去，每句第一個字，都是平仄不限（以+表之），即任意填，但此時的唱腔是固定的。第一句第二字是仄聲字，即填去或填上皆可，而此時唱腔亦是固定的。第三四字都是平平，但可以是兩個陰平、兩個陽平、先陰平後陽平、先陽平後陰平，有四種選擇，但唱腔依然是固定的。等々等々，以下可以比照分析。如果，連用陽平或陰平，都如周德清所說對唱字那麼重要，如果一一用在此隻曲牌，則如果不是鄭騫分析錯了，每一字都一定要分出是上、去、陽平及陰平，就是其實按放四聲的規則鬆散。換句話說，不是字字平章就是漫無條理，自由填字。或更圓融一點的退一步說，即是一隻曲牌的唱腔早就在眼前了，填詞的文人，只要重點的把握一些重要的旋律最低或最高，或巨升巨降處，以

適當的四聲擺入，其他自由擺。而且此一可能性最高。此即，為何有的地方一定要用『上』或『去』，乃因明白指出的四聲的哪一聲這些處所，往往應是旋律樂句的低點（如『上』）或旋律樂句的高點（如『去』）。如此一來，即知，元曲的此種按放四聲字於固定唱腔內的填詞，其伸縮餘地也大，給填詞者發揮文彩的餘地。一方面，元曲才真正是音樂旋律隻隻皆優美動聽而不會是依字聲行腔下的猶如吟詩及頌經之調的方式在置放四聲字。只是，元曲填詞文人常模擬前人的平仄或上去以填詞，遂成鄭騫瀟成的文字格律譜的譜式。

我們從元曲的文字格律譜裡，一比照之下，即可以看出，元人連把字擺放進既有旋律裡，除了重要位置，如上述，及務頭位置外，都其實很自由擺放四聲任一聲，只是常因後人模擬前人，以詩詞心態用於元曲，前人用平即填平，前人用仄即用仄，前人用上即用上，前人用去即用去。不過，元時文人，多因元曲曲牌都是當日的流行歌曲，故多皆知上或去必用在某些位置，和固定唱腔的極高極低，或極有表現力的務頭處的旋律高潮，則自低起處，必用上聲字，如周德清作詞十法的例等等，因為元曲唱腔為元代流行歌曲，自知上去之宜。故元曲曲牌的去上之分，又常在樂句之尾明列，又和宮調的煞音有關，及曲牌是平煞或仄煞（及上煞或去煞有關）。

如此一來，所謂既然元曲的腔格四聲大多沒有直接對應關係，於是不止是元曲的依腔填詞多沒有嚴格曲腔關係，而且，就如同今世一些以『依字聲行腔』立說，從楊蔭瀏、洛地及許多中國戲曲界及中國音樂學界所大肆宣揚元曲是依土音的四聲而形成唱腔，吾人從以上的探究之下，即知真相與『依字聲行腔』（『曲唱』）的說法都是不合的。元曲的唱腔腔格和四聲的非常不密切的片面局部的相關性，只要一看到後世的元曲的文字格律譜，如鄭騫的《元曲新譜》等，不就立刻就彰顯出，一如上述，『依字聲行腔』（『曲唱』），不就是在比對出元曲格律的真面目之下，也就不能成立了。

談吳梅對崑曲裡北曲譜法的懵懂而冤批崑優阿掌

曲學先師吳梅（1884—1939），於《顧曲塵談》（1916年商務印書館出版）裡首先談到了崑曲曲牌音樂的訂譜原理，於第三章『度曲』的談及『製譜之法』時，指出了他為什麼要談製譜之法的原因，是由於『所以論製譜之理者，以此道衰息已久。文人新詞，其被諸管絃者至少，有詞而無聲，實則不知譜也。』

於是他就談了崑曲的『製譜之法』時，而指出『每一曲牌，必有一定之腔格。而每曲所填詞曲，僅平仄相同，而四聲清濁陰陽，又萬萬不能一律。故製譜者審其詞曲中每字之陰陽，而後酌定工尺，又必依本牌之腔格而斟酌之，此所以十曲十樣，而卒無一同焉者也。文人不知此理，輒以舊曲某齣，作為藍本，即用某齣之工尺，以歌新詞，此真大謬不然也。』

『若必欲用舊工尺，除非填詞時，按舊詞之陰陽，而一一確遵之。』

又對於其自己於訂譜之理所知淺止於皮毛，當時仍無法訂譜，於該章之末，指出了他自己當日的缺陷，『往余少時，

猶得見俞蔭甫先生。先生年八十時，曾作北曲一套。詩集中所謂自製人間可哀曲，嗚嗚唱向草堂前者是也。其曲全倣洪昉思長生殿中之彈詞一折，雖襯貼字面，亦多依之。既成，令優人中有名阿掌者歌之，即用昉思之譜，一字不易也。天下寧有是理乎。先生學術，爲一代泰斗，詞曲之道，本非所長，余之所以言此者，蓋以見製譜識曲之人，世不可得，苟得其人，則先生此曲，儘可另訂一譜，而惜乎當日余尚不足語於斯也。近世度曲之家，計吳門海上，不下百人，而能訂譜者，實十不得一。故於此帙，略示門徑而已，惟閉門造車，出門未必合轍。』

他指出了他曾見過俞樾這位學術大師，而俞樾曾仿洪昇《長生殿·彈詞》一折填詞，當時，由一位崑曲伶人阿掌歌之，而該一阿掌就套用了習唱的《長生殿·彈詞》唱腔，於是吳梅就大發批評說：『一字不易也，天下寧有是理乎。』

按，《長生殿·彈詞》是北曲唱腔，元代的北曲，是『依腔填詞，一字不易』（明·黃佐《樂典》），此理吳梅未知，而雖明代以來元曲受到冷落而世俗尚南曲，以致於以訛傳訛而燕樂調改為工尺七調，而對於燕樂調的均及調任意改易，唱腔又受崑曲化而成了南曲架構下的北曲。即，到了明代以來，北曲因為少人唱，而傳訛且自由移宮調與變易唱腔所

致，也就是當戲曲舊腔因時代的淘汰之下，於是少人研習，就以訛更加傳訛，而每下愈況。但仍是依著改易的變腔而塞入了曲辭，仍是『依腔填詞』。故崑曲的北曲不是依崑曲南曲訂譜，北曲為『依腔填詞』，到了明代以來，雖唱腔有變，但仍是『依腔填詞』，腔和詞並沒有嚴格對應的關係，故在崑曲的北曲內，常有『旋律漂移』，往往有於此只北曲內於某句某字上的腔，在同曲牌別只裡同位置上，卻配給該句別一字的配腔了。

但因吳梅對於崑曲內的北曲，因為沒有詳查史料，而率爾立說，把北曲製譜之理視同南曲，也是『故製譜者審其詞曲中每字之陰陽，而後酌定工尺，又必依本牌之腔格而斟酌之。此所以十曲十樣，而卒無一同焉者也。』果爾如此，則所訂出的崑曲北曲譜，豈不而悖謬於北曲訂腔之理了。故吳梅既為一代曲學宗師，其任何隻字片言，都若被後學視同嘉謨寶典，一一奉行，則崑曲北曲的訂譜之理，豈不萬古如長夜，謬譜充斥字內，故不可不亟正視聽及其學術之偏離正理之處，讀者幸諒之。

而吳梅罵了阿掌一頓，但自己反而說，『世不可得，苟得其人，則先生此曲，儘可另訂一譜，而惜乎當日余尚不足語於斯也。近世度曲之家，計吳門海上，不下百人，而能訂譜者，

實十不得一。』也就是說，吳梅自己在寫書之時，還不會訂譜，一切說法，道聽塗說，也就是他在此書首所說的『遂取古今雜劇傳奇，博覽而詳覈之。積四五年，出與里老相問答，咸駭而卻走。雖笛師鼓員，亦謂余狂不可近。余乃獨行其是，置流俗毀譽於不顧，以迄今日。雖有一知半解，亦扣槃捫燭之談也。』也就是自己的一些四五年來的讀書心得而已。所以吳梅所斥的那位崑曲伶人阿掌，一腔都不易，把《長生殿·彈詞》的唱腔，配給俞樾所填的新詞，正是崑曲淪落以來，對於崑曲北曲的訂譜之理瞭若指掌的被學者士大夫看不起的俗工。所以，以是知世事有所不可料者，學者士大夫的指天劃天之言之鑿鑿，反不若崑曲訂譜的真理存於被世人瞧不起的小小俗工之手。崑曲伶人阿掌的受吳梅的奇冤，余今為其洗雪之。

至於吳梅自述此書之作，倒是值得一讀的，以見崑曲之道，於清末民初何其衰敗：『余十八九歲時，始喜讀曲，苦無良師以為教導，心輒怏怏。繼思欲明曲理，須先唱曲，《隋書》所謂彈曲多則能造曲是也。乃從里老之善此技者，詳細問業，往往瞠目不能答一語。或僅就曲中工尺旁譜，教以輕重疾徐之法。及進求其所以然，則曰：非余之所知也，且唱曲者可不必問此。余憤甚，遂取古今雜劇傳奇，博覽而詳覈之。積四五年，出與里老相問答，咸駭而卻走。雖笛師鼓員，亦

謂余狂不可近。余乃獨行其是，置流俗毀譽於不顧，以迄今日。雖有一知半解，亦扣槃捫燭之談也，用貢諸世，以餉同嗜者。』

明代以來崑曲各曲牌的工尺七調的運用真相

(一)、前言

戲曲史上最重要的一本聲韻理論及演唱學書《度曲須知》，由明末的沈寵綏寫成。其中的《絃律存亡》一章，透析出許多中國南北曲（含元曲及明代南北曲）的聲腔及宮調的真相，可惜未有研究中國樂律學者讀及此，而研究南北曲各聲腔者讀此亦不多，故其卓越成就全部都埋藏多少年都未揭曉，而致於當今不論研究戲曲或中國音樂史學界，都無法睹見中國歷史上的南北曲的真相，惜哉。直到近來，內地始有學者如許莉莉注意及此，而有《元曲聲、詞關係研究》之論述，稍言及之。

不少學者凡論明代各聲腔者，都會論到海鹽腔是不用管或弦樂器，只用鼓板，並舉史料為證，或亦有學者亦云也有用笛伴奏的。而言及於諸弋陽腔的諸腔者，幾乎都眾口一辭指出，只用人聲及幫腔，而不用管或絃樂器伴奏的。

但只要一談到後起最輝煌的崑山腔，都一定舉史料證明崑山

腔是用樂隊伴奏，而且是眾樂器大備的。事實又是如何呢。

(二)、頓仁指海鹽腔用笛伴奏只是在『唱調』依人聲附和

明代中葉稍前的『俗樂調』之首的海鹽腔的樂器伴奏方式，見於萬曆初年何良俊《四友齋叢談》裡所引述當日教坊老曲師頓仁的話。按：萬曆七年（1573）去世的何良俊，于隆慶三年初刻《四友齋叢說》三十卷，於去世前再成後七卷，而於三十七卷論詞曲，內有：『近日多尚海鹽南曲，士夫稟心房之精，從婉變之習者，風靡如一。甚者北土亦移而耽之，更數世後，北曲亦失傳矣。……余令老頓教伯喈一二曲，渠云：伯喈曲，某都唱得。但此等皆是後人依腔按字打將出來，正如善吹笛管者，聽人唱曲，依腔吹出，謂之唱調。然不按譜，終不入律，況弦索九宮之曲，或用滾弦花和大和鈔弦，皆有定則。故新曲要度入亦易，若南九宮原不入調，問有之，只是小令。苟大套數既無定則可依，而以意彈出。如何得是，且笛管稍長短其聲，便可就板。弦索若多一彈或少一彈，則禽板矣，其可率意為之哉？』

頓仁，是當時南京教坊樂工，曾和正德皇帝至北京，而學得北曲而南歸，後受何良俊照顧，此《四友齋叢說》裡談及頓仁談到南曲的《琵琶記》唱腔問題，指出『此等皆是後人依

腔按字打將出來』，頓仁所談乃其當日海鹽腔，指出的海鹽腔是依照著固有每只曲牌的基本曲調（『按腔』），去配上相應的字（『按字』）而作成的，而且『不按譜，終不入律』，指海鹽腔是沒有固定音高，即不是遵守燕樂二十八調那樣的『律』，此處的『律』，指的是如陸采《冶城客論》所說的『宮調』（按：陸采於書中談到，明太祖要劉色長把《琵琶記》別制新腔，即用弦索可以彈奏的南曲新腔，以別於元代及明初元曲配入弦索，陸采接著就指出，此一新腔，『比浙音稍合宮調』，指的是如果以守燕樂二十八調的宮調來說，劉色長的制腔，只是比『浙音』比起來，是『稍合宮調』，即指劉色長的弦索官腔，也不是全合于燕樂二十八調，只有部份曲牌相合而已。），此處即是說，因為沒有按照燕樂二十八調，某宮調應是何均何調，則定音高應訂於何均，而是隨意成份去自由擇一個音高去唱，所以不合應有的『律』，即頓仁所指出『聽人唱曲，依腔吹出，謂之唱調』的『唱調』是一樣的情況。

故，海鹽腔於人聲演唱時，樂器只是跟著人聲而訂所使用相當的工尺七調，去附和之，而頓仁謂此種伴奏方式為『唱調』。用樂器去依人聲的音高附和吹奏出相同的音高，即，人聲自由選擇其所適合的音高來唱，亦即，由唱者自由決定使用的工尺七調。

(三)、沈寵綏指崑山腔是不用樂器的乾唱，若用伴奏亦只似在『唱調』依人聲附和

明代中葉以後的『俗樂調』之首的崑曲，是由魏良輔、張鳳翼、梁辰魚諸先進，為改良原有的海鹽腔，而使之成為『新聲』之下，立基海鹽腔的曲調為基本曲調（本腔）之下，在海鹽腔的本腔上，施以依用字的平上去入的變化，而調整原有海鹽腔的本腔，所形成的新的戲曲及清唱的腔式。於崑曲時，雖眾樂器大備，但是，明代的崑山腔，依然是採與海鹽腔相同的『唱調』的方式，即，以人聲所選擇的工尺七調，樂器只是跟上去。

明末沈寵綏的《度曲須知》就很明確的指出了：『今則依聲附和而為曲子之奴』。他指崑山腔演唱時的情況竟然同於海鹽腔，所以他在《絃律存亡》裡有曰：『自南調繁興，以清謳廢彈撥』，指從南曲興盛以來，各種南曲的聲腔都是用『清謳』的，即是徒口乾唱的，當然所指亦包含崑山腔。但如果用樂器伴奏，則是一如頓仁所謂的『唱調』，是『昔彈之確有成式，今則依聲附和而為曲子之奴』，即指即使是用了伴奏，還是依者演唱者的『聲』，而用樂器去追著唱者的出聲在演奏，即，演唱者因為不叶宮調，他如果發出個 D 音，則

伴奏的樂器也發出個 D 音去跟著配合演奏，沒有什麼一定的宮調，亦無任何工尺七調的定調可言。

（四）、沈寵綏之論可知明代崑曲各曲牌的工尺七調是隨唱者所好自由訂定

從上述《絃律存亡》的沈寵綏幾句話，即揭曉了不但崑山腔以不用樂器伴唱為常，即，只用鼓板亦可，而且，即使用了樂器，也是演唱者聲音的『奴』，沒有依什麼宮調或什麼工尺七調可言，只是跟著演唱者怎麼發聲，就讓樂器發出什麼樣的聲高，去跟隨著演唱者的聲音而已，這就是崑曲大備眾樂器的真相。

於此一來，就解開所謂崑山腔不但不是叶燕樂二十八調，而且各宮調之各曲牌還不叶工尺七調的任何一調，隨演唱者想怎麼發出音高即怎樣去配。

（五）、清康熙年間李漁談崑曲宮調

李漁康熙十年（1671）《閒情偶寄》演習部授曲第三：

『吹合宜低』章言：『絲、竹、肉三音，向皆孤行獨立，未

有合用之者，合之自近年始。三籟齊鳴，天人合一，亦金聲玉振之遺意也，未嘗不佳；但須以肉爲主，而絲竹副之，使不出自然者，亦漸近自然，始有主行客隨之妙。邇來戲房吹合之聲，皆高于場上之曲，反以絲竹爲主，而曲聲和之，是座客非爲聽歌而來，乃聽鼓樂而至矣。從來名優教曲，總使聲與樂齊，簫笛高一字，曲亦高一字，簫笛低一字，曲亦低一字。然相同之中，即有高低輕重之別，以其教曲之初，即以簫笛代口，引之使唱，原系聲隨簫笛，非以簫笛隨聲，習久成性，一到聲上，不知不覺而以曲隨簫笛矣。正之當用何法。曰：家常理曲，不用吹合，止于場上用之，則有吹合亦唱，無吹合亦唱，不靠吹合爲主。譬之小兒學行，終日倚牆靠壁，舍此不能舉步，一旦去其牆壁，偏使獨行，行過一次兩次，則雖見牆壁而不靠矣。以予見論之，和簫和笛之時，當比曲低一字，曲聲高於吹合，則絲竹之聲亦變爲肉，尋其附和之痕而不得矣。正音之法，有過此者乎。然此法不宜概行，當視唱曲之人之本領。如一班之中，有一二喉音最亮者，以此法行之，其余中人以下之材，俱照常格。倘不分高下，一例舉行，則良法不終，而怪予立言之誤矣。

吹合之聲，場上可少，教曲學唱之時，必不可少，以其能代師口，而司熔鑄變化之權也。何則。不用簫笛，止憑口授，則師唱一遍，徒亦唱一遍，師住口而徒亦住口，聰慧者數遍

即熟，資質稍鈍者，非數十百遍不能，以師徒之間無一轉相授受之人也。自有此物，只須師教數遍，齒牙稍利，即有簫笛引之。隨簫隨笛之際，若曰無師，則輕重病徐之間，原有法脈准繩，引人歸于勝地；若曰有師，則師口並無一字，已將此曲交付其徒。先則人隨簫笛，後則簫笛隨人，是金蟬脫殼之法也。“庾公之斯，學射于尹公之他；尹公之他，學射于我。”簫笛二物，即曲中之尹公他也。但庾公之斯與子濯孺子，昔未見面，而今同在一堂耳。若是，則吹合之力詎可少哉。予恐此書一出，好事者過聽予方言，謬視簫笛為可棄，故複補論及此。』

即指出，以往『絲、竹、肉三音，向皆孤行獨立，未有合用之者』，即人聲以往都是獨唱，不用樂器伴唱的，『合之自近年始』，指到了清朝始開始用樂器伴唱，亦對映了明末沈寵綏的說法，即，人聲為主，若有樂器，只是『唱調』而已。而李漁仍是指出：『須以肉為主，而絲竹副之』，主角是人聲。但是崑曲名伶的教曲，『總使聲與樂齊，簫笛高一字，曲亦高一字，簫笛低一字，曲亦低一字。』樂器成了主角，人聲隨樂器的工尺七調而應唱，所以『一到聲上，不知不覺而以曲隨簫笛』，所以形成了依樂器的工尺七調而隨之而唱。這是李漁所反對的。李漁認為於教曲之時，就要『和簫和笛之時，當比曲低一字，曲聲高于吹合，則絲竹之聲亦變為肉，

尋其附和之痕而不得矣』。也就是，以人聲為主，樂器還是回到附的地位，即所謂的『簫笛隨人』，回到沈寵綏原本明代以來崑曲以人聲為決定工尺七調音高的地位。

(六)、清乾隆初年崑曲使用小工調為基調

但是，清初以來，人聲決定工尺七調，隨著崑曲的沒落，行家已無若是之多，人人學曲，必得有定程為式，於是就以崑曲人聲的中聲的小工調，被人聲及樂器定為基調，此所以到了乾隆十一年編成的《九宮大成》於北曲〈凡例〉裡，就明確地指出了：

『今之度曲者，用工字調最多，以其便於高下，惟遇曲音過抗，則用尺字調或上字調，曲音過衰，則用凡字調或六字調。下不過乙，高不過五，旋宮轉調，自可相通，抑可便俗』。

(七)、同時的名醫徐大椿（1693—1772）《樂府傳聲》以『牌調各有定譜』

乾隆十三年豐草亭原刻本問世的徐大椿《樂府傳聲》，於《牌調各有定譜》一章裡，以民間的角度，闡釋了崑曲的工尺七

調的用法：

『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，則高低自不葉調。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。』

則解釋崑曲各宮調的使用工尺七調，比《九宮大成》所指的行家度曲，更有普遍性，即如南呂宮，必唱『六字調』；商調，必唱『凡調』。即，『某牌名係某宮，則應用某調，方為合度』。各宮調自有適合的基調。

（八）、清乾隆末年葉堂《納書楹曲譜》所提使用的工尺七調：

乾隆五十七年，葉堂《納書楹曲譜》的《凡例》裡指出：

『譜中有一套用兩調者，註明上方，若始終一調，則不贅。』

此指曲譜內，於每一折子裡，原則上都沒有注出，應使用的

工尺七調，但如果於折子裡，有改變工尺七調時，始於上方註明。但他自己亦不盡守已《凡例》：

吾人試全面列出葉堂《納書楹曲譜》此類之例：

○正集：

《蓮花寶筏·北饒》：北曲仙呂於【後庭花】【青歌兒】【尾聲】改『六調』

《雍熙樂府·訪普》：北曲正宮，一開頭即註『尺調』。

《幽閨記·驛會》：南曲仙呂，一開頭【仙呂·月兒高】【蠟梅花】即註『凡調』，次【雙調·銷金帳】起改『正調』，至【中呂·粉孩兒】套曲起改『工調』。

《幽閨記·拜月》：南曲南呂，一開頭【南呂·青衲襖】即註『凡調』，次【商調·二郎神慢】【鶯集御林轉】【黃鶯花下啼】【尾聲】改『六調』。

《西廂·聽琴》：南曲南呂，一開頭【南呂·梁州新郎】即註『凡調』，【小石·漁燈兒】套曲仍不變。

《長生殿·密誓》：南曲越調，引子【浪淘沙】未註，而次之【山桃紅】註『工調』，次【商調·二郎神】套曲、【越調·山桃紅】改『六調』。

《長生殿·彈詞》：北曲南呂，【七轉】起改『尺調』。

《長生殿·得信》：南曲仙呂，一開頭【仙呂·桂花襲袍香】即註『凡調』，次曲【不是路】註『六調』。

○續集：

《長生殿·偷曲》：南曲仙呂，一開頭【仙呂·八聲甘州】、【高大石·魚兒賺】【仙呂·解醒帶甘州】【鵝鴨滿渡船】【雙赤子】【赤馬兒】【拗芝蔴】【尾聲】。即註『尺調』。

《太平錢·綴帽》：南曲仙呂，一開頭【仙呂·小措大】即註『上調』，次曲【不是路】註『工調』，次【長拍】【短拍】【尾聲】註『尺調』。

《西廂·佳期》：南曲仙呂，一開頭【仙呂·臨鏡序】即註『工調』，次曲【賺】註『正調』，次曲【十二紅】、【尾聲】註『凡調』。

《療妬羹·題曲》：南曲仙呂，至【長拍】【短拍】【尾聲】改『六調』。

《荊釵記·議親》：南曲商調，一開頭【商調·黃鶯兒】【簇御林】即註『凡調』，次【仙呂·桂枝香】改『尺調』。

《荊釵記·繡房》：南曲南呂，一開頭【南呂·一江風】即註『工調』，次曲【梁州序】【尾聲】改註『凡調』。

《荊釵記·回書》：南曲中呂，一開頭【中呂·漁家傲】即註『尺調』，次【商調·梧桐落五更】起，含南呂【東甌令】

【劉潑帽】【秋夜月】【金蓮子】【尾聲】諸曲改註『凡調』。
《荊釵記·上路》：南曲仙呂，一開頭【仙呂·八聲甘州】
即註『尺調』，【解三醒】，改註『凡調』。

《躍鯉·看穀》：南曲仙呂，一開頭【仙呂·二集傍粧臺】
即註『工調』，至【賺】，含仙呂【掉角兒】。商調【集賢賓】
【鶯啼序】【黃鶯兒】【簇御林】【尾聲】諸曲改註『六(?)
調』。

《千鍾祿·歸國》：南曲仙呂，【仙呂·八聲甘州】【賺】【解
三醒】【鵝鴨滿渡船】【赤馬兒】【拗芝麻】【尾聲】註『尺調』。

○外集：

《金雀·喬醋》：南曲南呂，一開頭即註『工調』用於【南
呂·太師引】【賺】【江頭金桂】。

《明珠·俠隱》：北曲中呂套，至【朝天子】【尾聲】即註『落
調』。

《漁家樂·藏舟》：南曲商調，一開頭【商調·山坡羊】即
註『凡調』。次【黃鐘·降黃龍】【滾】【尾聲】改註『工調』。

○補遺（乾隆五十九年）：

《浣妙·采蓮》：南曲高大石，一開頭起【高大石·念奴嬌】

【雙調·古歌】即註『尺調』，次【中呂·古輪臺】【尾聲】，改註『尺調』。

《荊釵記·回門》：南曲南呂，一開頭【南呂·宜春令】即註『凡調』，次【黃鐘·降黃龍】【黃龍滾】【尾聲】改『工調』。

《荊釵記·前拆》：南曲仙呂，一開頭【仙呂·二犯傍粧臺】即註『工調』，次【不是路】【掉角兒】及【尾聲】改『六調』，次曲【步步嬌】【江兒水】【川撥棹】【尾聲】改『尺調』。

《荊釵記·大逼》：南曲雙調，一開頭【雙調·孝順歌】共四隻即註『正調』，次【南呂·五更轉】改『凡調』。

《八義記·觀畫》：北曲仙呂，一開頭【仙呂·點絳脣】【村裏迓鼓】即註『工調』，次【後庭花】改『正調』，次【南曲黃鐘·啄木兒】四隻及【商調·黃鶯兒】【簇御林】、【中呂·駐馬聽】【大環著】改『六調』

《四才子·婉諷》：南曲仙呂，至【賺】【解三醒】【長拍】【短拍】【尾聲】註『凡調』。

《四才子·索姝》：南曲高大石，一開頭【高大石·念奴嬌序】即註『凡調』，次【古歌】改註『正調』，之【高大石·念奴嬌序】改『尺調』，次【大石·賽觀音】【人月圓】改註『工調』。

《繡襦·蓮花》：北曲不知宮調（按：實為歸之為時曲），一開頭【三轉雁兒落】即註『工調』。至後之【蓮花落】起又

改『六調』。

《白兔記·養子》；南曲南呂，一開頭【南呂·五更轉】即註『凡調』，次【雙調·鎖南枝】改註『乙調』。

《時劇·夏得海》：註『工調』，進行中再改『正調』。

按，由以上葉堂在《納書楹曲譜》裡的加注的工尺七調的調名，和其在《凡例》所說相比，可以看出，其於《凡例》裡嫌簡略，依其加注的實際，應是：

（甲）。如果使用的工尺七調同於習用者，即不加註，如該折使用的工尺七調，不同於習見者，即註，如《雍熙樂府·訪普》：北曲正宮，一開頭即註『尺調』，即指原北曲的正宮，習非用『尺調』，但此折例外，故標示之。

（乙）。折子中間有改變工尺七調者，於改變處加註。此即葉堂於《凡例》裡所言。

雖然葉堂《納書楹曲譜》沒有明列當日，乾隆末年的崑曲南北曲各宮調所最常用的工尺七調，但是如果比對全書裡有如上所標示的一部份宮調曲牌的工尺七調，及和其他各折比對之下，亦可以從相互間交互的邏輯關係上，獲得一些線索。

(九)、清末以來依統計列表，供入門者參考而已

於同治九年《遏雲閣曲譜》裡，每一折都有列出所使用的工尺七調的調名及折子中途若有改調時亦標出之。而在 1920 年上海著易堂鉛印第十二版《遏雲閣曲譜》附印《學曲例言》，內列崑曲各宮調所使用的工尺七調，而原同治刊本並未附入，故為今世所增，而其作者為清末民初的小說著譯者的天虛我生，即陳栩（號蝶仙）其人。亦列出崑曲南北曲所使用的工尺七調名。已在吳梅《顧曲塵談》一書之後，參考性更薄弱。

接近代以來，從吳梅起，就於論及崑曲南北曲各宮調使用的工尺七調時，都列出一表，表示某宮調所使用的工尺七調有哪些，實際上，都只有參考價值，而非定論，其定論於清初《九宮大成》裡已明白揭示，以小工調為基調，隨該曲牌的音域高下，自由調度而已。

故後人，不論吳梅、天虛我生、許之衡，或王季烈等人，都列出使用的工尺七調表，只是大概而已。只要每位唱者，自己體會，一隻曲牌內，其中聲之所在而擇適合的工尺七調，於是上下自有彈性，非必然也。故列表以示未入門者可，而方家自可斟酌。非必然。

如清末出版一系列的戲工之譜，多未標出使用工尺七調，因為戲場的戲工，自以其經驗的中聲，以訂所用的工尺七調，不必明寫。而後世一些清工之譜，如《集成曲譜》雖有訂出，但只是清工自己的空想，未必合用，只要比較一下，《集成曲譜》所訂工尺七調，與戲工的《遏雲閣曲譜》相同折子裡，清工所訂就有不合戲場實用的工尺七調，只是《集成曲譜》作者自己的想法，未可為準，亦不可拿來分析之用，要分析，則戲工之譜，含《遏雲閣曲譜》，另外清初葉堂的《納書楹曲譜》始可為準。但不管如何分析，《九宮大成》的明言應才是前提，以免被後來的清工，如吳梅、天虛我生、許之衡、王季烈等的個人想法當成定理而有所被誤導。但其實，一個宮調裡的如以上各家所說，有不只一個工尺七調可用時，並不是可以任擇一個，而是在同一宮調裡，某些曲牌才適用甲工尺調，乙工尺調常時並不用，但以上諸家，都沒有逐一以曲牌去分辨，故這些上述的曲家的統計表，可以說是沒有什麼實用性及價值可言，如果分析者，去歸納統計，而不知同宮調某些曲牌必用甲工尺調或乙工尺調。而若要參照，則已故王正來《新定九宮大成南北詞宮譜譯注》（2009）裡對於每一隻曲牌標明應採用的工尺七調，最富參考性，把以上諸家的統計拋諸腦後而有餘了。一般使用時足敷可用。當然，在同一曲牌萬一配合當時的曲辭，而有過高或過低音域時，就必須權衡調整之了。而其時的而通體考量上，仍是以配合

人聲的中聲，而調整工尺七調，此乃是決定使用何工尺調的最高及最後的指導原則。

(十)、以燕樂二十八調和工尺七調匹配皆不得其當

而從清代以來，就有不少士大夫，就想要解開工尺七調對應昔日的燕樂二十八調之謎。對於崑曲南北曲裡的各宮調所對應的均調名的探討上，也寫出了不少的著作，連同清末民樂研究者戴長庚《律話》等，也都陷入於各自的假說，而與後世崑曲的南北曲宮調使用的工尺七調的實況搭配不起來。元代的馬端臨《文獻通考》裡所說的『學士大夫之說，卒不能勝工師之說』，正好可以拿來喻那些學士大夫皓首窮經，靠冥想推斷，為各宮調與工尺七調匹配，却因為不能把握到崑曲（南曲）各宮調各曲牌在不同陰陽七聲之下，產生不同音域，而相應於適合的中聲而唱奏各有其適合的不同的工尺七調，等等，以適人聲，故豈不還不如實用的那些曲師，直接依人聲的中聲及合於因著崑曲聲腔格律之下，因著配合同宮調同曲牌的不同隻的曲子的音域有所不同，而依實用來訂合宜的工尺七調。則昔日元代的馬端臨之言，雖是批評北宋那些學士大夫在定黃鐘律方面的紙上談兵而不如工師依實用訂黃鐘律。在數百載而下，用在後世學士大夫論燕樂二十八調與工尺七調相匹配方面所處的情境，竟然還十分的神似。

從燕南芝庵聲情論的出現及元雜劇宮調與聲情無關預知宮調死亡紀事

由於現今所存的崑曲北曲裡的元雜劇及套數小令等，其聲腔和元代元曲的聲腔是無法印證即是同一的，即，元代那時時元曲的聲腔，不能用現在崑曲北曲裡所存的曲譜來印證其即元代的元曲旋律。反而因明代幾百年來的南曲大盛之下，北曲反而已崑曲化，故，元代元曲的聲腔的實際已無考之下，元代元曲和燕樂二十八調之宮調及結音如何，即，元曲是不是唐宋燕樂二十八調的宮調體系，此一重大的宮調轉折點的元曲，其樂譜材料一片空白之下，無法起承轉合至與燕樂二十八調的宮調體系實已無關的崑曲南曲。其實中外古今其實一也，宮調從西方希臘及中古的五花八門的調式，轉而為只有大小二調，分別以宮音及羽音之主音，則宮調簡化乃中外古今一也，故唐宋燕樂二十八調之名存至元代，元曲無曲譜傳世，故元代曲子與燕樂二十八調關係如何，其雖以燕樂二十八調的宮調體系標示，但實質已減滅剩六宮十一調，且繼續簡化之中，而今存北曲的結音五花八門，沒有像宋代文獻所示一定某宮調結音即何，那樣的相同。

即，以現存崑曲裡的北曲音樂，那些六宮十一調就事實來說，可以說是全都是標著而不是作為唐宋宮調的那種意義存

在的，於是金元時期的燕南芝庵，記錄下了當時，為了那些意義上已不是唐宋燕樂二十八調的北曲，要給這些宮調一個存在的理由，於是改唐宋宮調為聲情論（其源實出自宋代）。一個宮調配上了一個人文的理由，而取代古雅樂上的八十四調配自然現象，拿來俗樂的六宮十一調上，改為聲情的標示。聲情的標示，於外國音樂界亦然，以均及調的組合賦予一個聲情，如 **A** 大調（即 **A** 均上的宮調式）如何如何，如快樂開朗，**a** 小調（即 **c** 均上的以 **a** 的宮音的羽調式）如憂鬱。聲情論的出現，標示唐宋燕樂二十八調的俗樂體系的瓦解，這些唐宋俗樂所用的俗名，到後來就是過渡到以工尺七調取代的地步。

而崑曲的各曲牌的聲腔格律裡，沒有重要的唐宋燕樂二十八調的遺存可言。像清初的王正祥已辨解的十分明白了，所以他發揚了聲情論，而以十二律分賦以不同的聲情，並以之來作曲牌的歸類，經過《南詞定律》的曲家的保守態度，名不變而依聲情歸類曲牌，到《九宮大成》曲家的合聲情論於燕樂併雅樂月律體系內的聲情論，故聲情論的發展遂在燕樂二十八調於明清崑曲俗樂不存在之下，宮調又賦以新的存在意義。若今世研究者，而還拿無射宮表黃鐘宮，夷則宮表仙呂宮，夾鐘商表雙調之類，套唐宋俗樂宮調名於崑曲南北曲曲牌上，而却不知名實已不符。從南曲各曲牌的基腔及收腔等

聲腔格律上，亦足見這種作法是不合事實的。

自從元代燕南芝庵所論宮調的聲情『仙呂調唱清新綿邈，南呂宮唱感歎傷悲中呂宮唱高下閃賺，黃鐘宮唱富貴纏綿，正宮唱惆悵雄壯道宮唱飄逸清幽，大石唱風流醞藉，小石唱旖旎嫵媚，高平唱條物滉漾，般涉唱拾掇坑塹，歇指唱急並虛歇商角唱悲傷宛轉，雙調唱健捷激嫻，商調唱悽愴怨慕，角調唱嗚咽悠揚，宮調唱典雅沉重，越調唱陶寫冷笑』，今日在研究中國音樂史的南北曲或戲曲的元曲及含崑曲的北曲時，都不免要談到此一各宮調的聲情論。

大部份的論著皆表示，此一聲情論核之於元曲或崑曲裡的北曲，都不合於燕南芝庵的唱論裡的主張，於是或認為此一聲情論之不成立，一來把這種純屬美學範疇的詮釋學拿來做為科學鑑定，實為風馬牛二事，二來，却是顯示了中國中古的隋唐到北宋的燕樂二十八調，於南宋已疲態畢露，已經轉向宮調的死亡，而工尺七調的取代之。

一來是自燕樂二十八調成軍後，即不斷有各種出格的現象，即，結音的形成各種變體。吾人今日對於燕樂二十八調，因著史料的已殘缺不全，只能發現依史料，燕樂二十八調與結音十分相關，一旦結音出格，即表，燕樂二十八調的各宮調

的相混情形，此一相混情形，即導致宮調死亡之一也。此一現象明白紀於宋代如北宋沈括的《夢溪筆談》及南宋王灼的《碧雞漫志》等的一些史料裡。

而談及完全和燕樂二十八調無關的南戲，即生成於北宋末年，宣和年間廢大晟樂府時，大晟樂工四散，為謀生計而於南渡後的溫州永嘉一帶創出了永嘉戲曲的南戲出來，即因為徒口唱，而造成不必考慮合什麼宮什麼調，故在此認知下可稱之是『不叶宮調』（明代《南詞敘錄》）。而且大晟樂工是拿廣義的『宋人詞』為本，即包括了當日流行的如唱賺、諸宮調、小唱、嘌唱等等的詞牌，並從『里巷歌謠』『村坊小曲』的旋律也做為新創以外的取材之源頭之一之下而創出的南戲。宋人詞本有宮調，但因為南戲取徒口唱，近俚於民間小曲的徒口唱，不知宮調為何物，宮調於實質上亦未發揮宮調該有的樂理作用，即便仍有依聲情而排入宮調，雖有其名而未見其實。而幾百後的明代的一本雜清人何焯論述在內的《南詞敘錄》才憑猜度而指出是『不叶宮調』。而在南方的南宋有南戲的實已不用燕樂二十八調時，北方金元時代，則由諸宮調生出元曲。當元曲創格時，依後人的說法，多歸功於關漢卿，但元雜劇之出，多即四折，且各折的所使用的宮調，於第一折多為仙呂，末折多為雙調，其中二折亦多只一二宮調之中去擇取。如此一種特別宮調的情形，無疑對於後

世文人，於論及聲情論時，即可輕易地駁倒宮調說的成立。

因為，如果聲情論成立，則難道每一齣的元雜劇，因為絕大多數皆用仙宮，則一定是唱論裡所說的皆是表達『清新綿邈』的聲情嗎。……如此之類，類推而言之，於是，像是楊蔭瀏等文人，就可以大膽結論聲情論的不成立了。

但如果能重新檢視一下，是否這不是聲情論出問題了，而是宮調說在元雜劇裡一如南方南戲一樣，被廢除了，但沒有死亡的澈底，即，元雜劇有宮調之實，因為，其仍燕樂二十八調的宮調之下，却只有其形式而沒有聲情的實質功能，每一擇定的宮調，在不知宮調之聲情之用的文人，如關漢卿的取用下，只用了形式，且僵硬的使用着，不明宮調取用之擇，宮調的死亡，在北方中國，只差臨門一脚了，沒有像南方的中國的南戲那樣，全面廢除，而本質上不叶宮調。南方的南戲的名目上的宮調，一如《南詞彙錄》所說，只做為聲情的『聲相隣』的分類之用。

於是，我們從元雜的四折，竟然宮調大多被僵化的固定，即可以看出，北方的燕樂二十八調的宮調，於元代的元雜劇，是其最後的死前的掙扎，沒有像南方中國的南戲的廢除了燕樂二十八調的宮調，故從元雜劇的宮調僵化及因而和聲情無

崑曲史料與聲腔格律考略

關，即可以預知，燕樂二十八調的宮調的死亡，而元雜劇，即燕樂二十八調的宮調於北方死亡的紀事了。

葉堂納書楹曲譜並無『活譜傳承』考

在民國初年，吳梅於《顧曲塵談》裡，曾載著一段文字：

『當乾隆時。長洲葉懷庭堂先生。曾取臨川四夢及古今傳奇散曲。論文校律。訂成納書楹譜。一時交相推服。乃至今日，習此譜者，迄無一人。問之、則曰，此譜習之甚難，且與時譜不合耳』（第三章論度曲）。

即，當清末民初清唱界，沒有任何一位曲家曲友（『迄無一人』）會拿著納書楹曲譜來唱的，於是吳梅問，則曲家曲友的答覆是，很難學，且很多唱腔和通行曲譜的唱腔有些處是不同。（按：『有所不同』，似言全不相同，但實際比較納書楹和當日流行如遏雲閣，六也等，仍是有同也有異，故此段吳梅所記應理解為有同有異）。

而吳梅文中所云，在葉堂訂譜時的清乾隆末年，『一時交相推服』，乃指像乾隆六十年出版的《揚州畫舫錄》所說的：『《納書楹曲譜》為世所宗』。至於清人錢泳在《履園叢話》雲『曾刻《納書楹曲譜》，為海內唱者所宗』，但是考之實際，都是

不明聲律者，只是嘴巴上傳言的宗一宗，直到近世以前¹⁴，是都沒有人在唱的一本死譜，連所謂葉派傳人都沒有在唱，下述的俞粟廬固為近現代之顯例，而即使神話，謊話所糾結起來的葉派傳人——鈕樹玉及金德輝及韓華卿，韓華卿是俞粟廬的眾位老師之一，韓華卿是不是用納書楹曲譜在唱呢，當然不是，不然，粟廬及學自粟廬的振飛的唱曲，應是照先師所教在唱了，但實際只要聽錄音或看錄影，就知都不

¹⁴ 個別零星有拿納書楹曲譜來唱的名人，乃是無錫曲局（後名為天韻社）的主持人吳曾祺（1847-1926），這位曾被推崇者尊為『曲聖』者，他手寫的《天韻社曲譜》多抄納書楹曲譜，並且以之為實唱於曲社內，故論之，吳曾祺才是葉派唱口的私淑者。而邊雲閣曲譜的編訂時，王錫純曾拿納書楹曲譜要曲師李秀雲參考訂之，雖李秀雲沒有全抄，但比對可以知道，確有抄了葉堂譜內的不合格律之處而出錯之處；而讓葉堂納書楹曲譜，真正被後世開始傳唱之依據者，乃主集成曲譜訂譜的劉富樑（集成曲譜卷末的劉富樑的跋文裡敘明之，見本書附錄所附劉富樑的跋文），把許多葉堂納書楹曲譜的各齣，加上了小眼，擺在集成曲譜裡（雖小有訂正葉堂不合格律及陰陽八聲錯誤之處）。而不少戲工之譜裡也有襲葉譜之跡，此乃因後世崑曲聲腔格律的傳承失落，後世曲師對聲律不盡曉，有時參考了隨手可得的納書楹曲譜所致，以致不合格律的錯處往往同於葉堂。

是依納書楹曲譜在唱，故其先師韓華卿亦非授以納書楹曲譜，只拿了本時譜，加上花腔小腔教俞粟廬而已。

那麼，被今日某些人口中所稱做為鈕樹玉的金德輝唱的是『金派唱口』，此昔書上已有記載，不同於葉派唱口，而且，從龔自珍《書金伶》一文裡已明白表示，鈕樹玉示金德輝一曲葉派唱口的『玄秘之聲』，結果其唱腔被金德輝記下來，回去後，後來在一場宴上，公開把葉派唱口加以扭曲，唱得嚇走達官貴人，來報與鈕樹玉間的一段恩仇，後來，也把他記下葉派唱口的記譜燒掉，而教他自己的弟子自己唱口，當然，不可能是唱納書楹曲譜的葉堂唱腔。更進而探究《書金伶》這篇文章，其本身是一篇偽史，為何如是說，因為該文裡明言記載金德輝的事蹟是在乾隆甲辰（1784），癸丑（1793），甲寅（1794）年之事，而且金德輝於乾隆六十歲（甲辰年 1784）時成功，在三年前為想得到鈕樹玉吹噓的葉派唱口的真相向之學三年，而龔文說該向學之前，鈕樹玉已是『葉之死，吾友洞庭鈕非石傳其秘，為第一弟子』，但葉堂在乾隆六十歲當年才出版甲辰本北西廂記曲譜，而到了八年後的 1792 年，乾隆五十七年才出版納書楹曲譜，則不但鈕樹玉背師棄主，向龔自珍咒自己老師葉堂早死於甲辰年之前三年之前，且龔文還說，就在於金德輝向鈕樹玉求教前，葉堂還活活好好的，連納書楹曲譜都還沒有出版的時

候，就向龔自珍自吹自擂而由龔記下了：『葉之死，吾友洞庭鈕非石傳其秘，為第一弟子』，連恩師都尚未瞑目，就在外招搖撞騙自己是『傳其秘』的『第一弟子』，因為金德輝向鈕樹玉想學的葉派唱口的唱譜的納書楹曲譜都在甲辰年之前三年間，都沒有問世，則鈕樹玉教金德輝的也是還沒有蹤影的納書楹曲譜，而金德輝在大出鈕樹玉所謂葉派唱口的玄秘之聲的洋相後，也燒掉了記下的鈕樹玉的示範唱腔，而教弟子自己的唱口，則金德輝也完全唾棄鈕樹玉的那種所謂的葉派唱口，自己也不是傳了葉派唱口，更不會傳還沒有出版的納書楹曲譜的唱譜。

如果文學及國文底子夠硬，就不會看不懂這篇《書金伶》講的是金德輝向鈕樹玉想要討教葉派唱口，但結下樑子，於是日後在宴會上大出葉派唱口的洋相，也不屑傳葉派唱口，也燒掉了他自己記下的鈕樹玉示範給他的玄秘之聲，而且只傳自己的金派唱口給弟子，日後，鈕樹玉還以嘲笑金德輝的弟子來洩憤，但民國初年開始，由王季烈開始，就開始把《書金伶》的文意扭曲，以主張鈕樹玉是葉堂弟子，金德輝又是再傳弟子，是首開偽造葉派傳人譜系的始作俑者。於《集成曲譜》內，劉富樑的助理編輯的王季烈記：『國朝文人精音律而善度曲者，於紀載中得二人，一為王夢樓侍讀文治，……一為鈕匪石布衣樹玉，匪石為言曲中竅要，金大嘆服，遂從

匪石學歌，三年藝成，……匪石更屏人授以哀秘之音』，王季烈是把該文斷章取義，而故意不視金德輝醜化葉派唱口『哀秘之聲』，把葉派唱口唱成鬼哭神號（『如醉、如嚙、如倦、如倚、如眩、如瞽，聲細而譎，如天空之晴絲，纏綿慘暗，一字作數十折』），嚇走公卿。後之又有曲家學者接力而有樣學樣，斷章取義，以證成金德輝單傳了鈕樹玉，再加上韓華卿又單傳了金德輝，於是層層堆疊的葉派傳人偽史就造就成形。

俞粟廬被吳梅在所寫《俞粟廬先生傳》裡推崇他是『自瞿起元、鈕匪石後，傳葉氏正宗者，惟君一人而已』。但吳梅又如何知俞粟廬是『傳葉氏正宗』，很可惜，我們要指出，都是憑空臆說，這是吳梅的個性，親者胡褒，從其亂贊葉堂及其中唱腔錯誤不少的《納書楹曲譜》即知。反而俞粟廬其子俞振飛於《俞振飛自述——藝林學步》裡，有一段話：

『我父親的曲子是松江同鄉人韓華卿所授，韓所宗法的就是葉懷庭。他大概就是鹹、同年間人，照年份算來，恐怕已是葉懷庭的再傳弟子了。我父親唱曲，學的就是葉派，非常講究陰陽、清濁、停頓起伏、抗墜疾徐；反對土音，反對“叫曲”（這些毛病，在明代沈寵綏的《度曲須知》中早已指出過，但一般唱曲犯此病者，還很不少）。父親除了向韓華卿

學唱外，還常向別人請教。有一位藝人名滕成芝，最拿手《金雀記·喬醋》，我父親曾背上鋪蓋雇上船，專誠登門求教（當時滕大概不在松江）。還有一位藝人王鶴鳴，可能在蘇州，唱小生，我父也曾向他學過。具體學的什麼劇碼，不清楚，但他談起王鶴鳴，這一句如何唱，那一出如何念，語氣間是非常讚賞的。由此可見，唯其轉益多師，努力求索，才能取得藝術成就，沒有這樣積極的精神和虛心的態度，就將一事無成』。

即指出韓華卿只是眾位俞宗海的老師之一，而尚有戲工的滕成芝、王鶴鳴，也是其師，而且指出，俞宗海的唱口的成就是『轉益多師』，不是只宗於『韓所宗法的就是葉懷庭』。故亦可知，如果韓華卿所宗葉派唱口是真，則俞宗海的俞家唱也是合了葉派及戲工的『轉益多師』的兩下鍋，這親出自於俞宗海之子的俞振飛之墨筆，其可信度乃當為第一手。則反觀吳梅褒之『傳葉氏正宗』就顯為虛誇不實，更遑論日後另有目的者，搞葉派傳人單傳譜系一樣的無稽了。

而且，吳梅亦無說韓華卿是金德輝的單傳，甚至於不說韓華卿和自吹自擂是葉堂第一弟子的鈕樹玉有何師祖、師孫的關係，而只言其得葉堂家法，而到了俞宗海之字俞振飛，也只泛泛地說：『韓所宗法的就是葉懷庭。他大概就是咸、同年

間人，照年份算來，恐怕已是葉懷庭的再傳弟子了』，不是肯定他是葉堂再傳，而是依年紀推算，如葉堂眾多弟子的再傳的眾多弟子而已。因為即使偽稱葉堂第一弟子的鈕樹玉也不敢自稱惟一單傳弟子，只吹噓自己是排名第一名的弟子，故葉堂不就有很多弟子，每一弟子又教給他的弟子，故崑曲的唱派，如葉派，如金派，都有很多弟子，再傳弟了、三傳弟子、.....在俞宗梅的年代時，要找葉堂的再再傳弟子，或金派再傳弟子，不一定可以確切找到，但都在清唱界師徒相而默默傳承下去，出來自己吹噓的就是單傳嗎，正可以反之而知其人染上文人互相吹捧，以層層堆疊起虛名假譽。像鈕樹玉在葉堂在世時，偽稱葉堂已死，自己當上了大弟子，無行的文人，於鈕樹玉身上正籍此事可明。

於是。順便檢視一下韓華卿此人。其實，不管現今亂寫者怎麼亂寫，最重要的還是要查一下，接近當時的第一手資料，這第一手資料就是吳梅所寫的《俞粟廬先生傳》：其中對韓華卿，好似神話人物般的敘述：

『婁人韓華卿者，佚其名，善歌，得長洲葉堂家法，君亦從之學謳。每進一曲，必令籥諷數百徧，純熟而後止。夕則擷笛背奏所習者，一字未安，訶責不少貸。君下氣怡聲，不辭勞瘁，因盡得其秘』。

按理說，吳梅為俞宗海的友人，俞宗海也算是其師，以亦師亦友的關係，對於朋友的那位老師竟然不曉得真名字（『佚其名』），傳統中國人，最重族譜，能佚其名，且向佚其名的去學唱，而且吳梅可以知道其唱口是『得長洲葉堂家法』應不可能是他親聆，至多是聽俞宗海如是說。但俞宗海，以其出身官僚，竟向著來路不明，連本名都不曉的游方人物去學唱，就像今世隨便向個走方郎中學醫一樣，實足啟人疑竇。因為不合常情。而且如果如前述，如果連唱曲都不是唱納書楹曲譜，葉堂所要求的每個音得唱什麼音，即非葉堂所要求的唱口（即龔自珍所謂的葉堂的『吭』；唱口者，含唱出的音及口法，光搞口法，唱音都不是葉堂的要求的音，則如何謂是葉派唱口），如何可以說是『得長洲葉堂家法』，這得家法又是吳梅的自由心證而已。連俞宗海之子俞振飛也只是說：『韓所宗法的就是葉懷庭。他大概就是咸、同年間人，照年份算來，恐怕已是葉懷庭的再傳弟子了』，說韓華卿所宗法的是葉堂，而沒有吳梅堅定口氣，說他『得長洲葉堂家法』，此二說法是有大區別的，任何一位曲友都可以拿起納書楹譜來唱，然後說，我宗法葉堂，這是人人皆可，故俞振飛對韓華卿的理解就是他論唱腔必以葉堂為招牌，如此而已，但若說能登堂入室，得葉堂家法，則其間天壤之別，不可以道裡計，吳梅論學的自己為是，及浮誇其詞，不重考據，

亂下定論，都是其學的大缺點，而已早被葉德均為文批判過了。

俞粟廬著有《粟廬曲譜》，按理說，傳葉氏正宗者，當然應以納書楹曲譜，其祖師的曲譜的唱腔來訂《粟廬曲譜》，但是只要兩譜一比對，就知道並沒有，俞粟廬基本上是拿著時譜加上了俞家唱的花腔小腔而已，真正能改正時譜之錯誤可以說很罕少。而且俞粟廬在為集成曲譜寫序文中，也提到：『余治崑曲六十餘年，每思就葉譜加賓白點小眼，勒成一書，以便初學而卒未果』，故也可以從其說內可明。因此，俞粟廬連唱腔都是唱與葉譜有同有異的時譜之腔，當然不可能活譜傳承了葉堂那本沒有一個人使用的死譜——納書楹曲譜。

國寶級崑曲《邯鄲記》足本《邯鄲記工尺譜總錄》靜躺二百年

已故的傅惜華（1907—1970），生平喜收藏各種古籍，並自號其藏書樓為碧蕖館。這些收藏，如今已由北京的中國藝術研究院圖書館內收藏。其中就有一冊清乾隆間抄本《邯鄲記工尺譜總錄》。

據戴雲先生的《碧蕖館舊藏湯顯祖劇作及後世演出本考述》¹⁵裡指出，其中有傅惜華所收藏的『清乾隆間抄本《邯鄲記工尺譜總錄》，為清工譜，即將《邯鄲記》全劇計二卷二十九折的曲詞，均標注蝌蚪式工尺譜，以朱筆點板眼。』而且，『卷首有署“乾隆己卯歲桂月季秋遯齋廷鏐漫書”之唐代李泌所撰《枕中記》全文。』而其中的『廷鏐』，即戴雲先生所考，為乾隆初年《太古傳宗》校訂者之一，及《九宮大成南北詞宮譜》的編者之一的朱廷鏐。

按，今世所存的《邯鄲記》的全譜，只有乾隆末年的葉堂的納書楹曲譜裡的《邯鄲記全譜》，但葉堂的曲譜，

¹⁵ 見湯顯祖莎士比亞文化交流網，
<http://www.1616theater.com/NewsView.aspx?ContentId=9327&CategoryId=186>

都非以合於崑曲的聲腔格律為目的，只是常以如何唱成較為『雅』的角度，去改掉應唱的崑腔，成了其個人自創曲的風格的崑歌。而朱廷鏐所參與的《九宮大成南北詞宮譜》，即是崑曲聲腔格律史上的最後的天鵝之歌的最後一部的聲腔格律譜，其中各曲牌的曲譜皆為校訂過，而隻隻為崑曲曲牌的正聲，可供後人依此譜及崑曲訂譜的聲腔格律，據以訂出百分之百的真正崑腔的聲譜之用。

而如清乾隆間抄本《邯鄲記工尺譜總錄》，即含有朱廷鏐此《太古傳宗》或《九宮大成南北詞宮譜》編訂者在內者所共訂，則此曲譜即為相當重要的崑曲聲腔、曲譜史料，而且此一正確的唱腔譜，更是可以確定是價值極高於葉堂自由改腔來唱，而不全符合崑曲唱腔的葉堂的納書楹曲譜裡的《邯鄲記全譜》。

且該譜於卷首有署『乾隆己卯歲桂月季秋遯齋廷鏐漫書』，其中的乾隆己卯，即乾隆二十四年（1759），早於葉堂之譜《邯鄲記全譜》（乾隆五十七年《玉茗堂四夢曲譜》內）三十四年之久，實為國寶級崑曲《邯鄲記》足本，而今尚藏於北京的中國藝術研究院圖書館內，何時可以重見天日，出版問世，讓中國戲曲歷史上的光榮

及驕傲可以再被世人所睹見，亦可以重振崑曲正聲，而從此可以屏棄時有錯腔而不為正聲的後來的葉堂的《邯鄲記全譜》，而使此譜成為中國崑曲曲譜的祭酒地位之一，一如康熙末年的《南詞定律》及乾隆初年的《九宮大成南北詞宮譜》，此二部崑曲正確唱腔之聲腔格律譜。

附錄一：台灣出版的崑曲曲譜全目（1949—1996）

本總目所收者，為 1949 年後迄 1996 年由在台灣在地的人士所出版的崑曲曲譜內所收折子戲的總目錄，不包括由大陸人士編而在台灣出版，或台灣翻刻大陸出版品在內，計 990 齣左右（依曲譜中有時歸併之不一，或分一折為二折，或併二折為一折，則依實而言，只能言『左右』）。

〔以下齣目，統計自台灣出版的《蓬瀛曲集》《炎薊曲譜》《王子曲譜》《承允曲譜》《崑曲名曲集》（六冊）《中國古典戲劇曲譜叢刊》（一、二輯）《崑曲拾零》《崑曲大成》《崑曲一零一曲集》《崑曲續一二九曲集》《崑曲續補七十曲集》《崑曲永代藏》《九宮大成南詞腔譜稿》及學術論文內之出版之折子戲曲譜〕

- 《梧桐雨》（全 4 齣）
- 《倩女離魂》（全 4 齣）
- 《漢宮秋》（全 4 齣）
- 《單刀會》（全 4 齣）
- 《兩世姻緣》（全 4 齣）
- 《桃花女破法嫁周公》（全 4 齣）
- 《氣英布》賺布

《馬陵道》孫詐

《東窗事犯》掃秦

《昊天塔》五台

《漁樵記》北樵；逼休；寄信相罵

《不伏老》北詐

《西天取經》回回

《十面埋伏》十面

《風雲會》訪普

《貨郎旦》女彈

《竇娥冤》斬竇；訴冤

《荊釵記》繡房；別祠；女祭；見娘；梅嶺；男祭；開眼；上路；男舟；女舟

《拜月亭記》始末；幃歎；擾亂；全忠；形捕；少愁；使番；隨遷；走雨；回軍；途窮；還朝；會赦；逆旅；家宴；愁景；應辟；踏傘；拜月；女思；請姻（請宴）

《白兔記》養子；送子（竇送）；出獵回獵；麻地相會

《琵琶記》南浦；墜馬；辭朝；吃飯；吃糠；賞荷；剪髮賣髮；賞秋；描容；別墳；盤夫；廊會；題真；書館；掃松；別丈

《八義記》（趙氏孤兒記）（15齣）開場；放燈；貰酒；追債；收堅；留堅；勸夫；閨幃；截手；鬧朝；觸槐；計扼；撲犬；觀畫

《綵樓記》拋毬擇婿；逐壻；歸窯入窯；祭灶；拾柴；潑粥

《牧羊記》過關；小逼；大逼；吃雪；看羊（牧羊）；遺妓義刎；望鄉；告雁；陵隕

《尋親記》送學；跌包；復學；飯店；茶訪

《西遊記》撇子；認子；餞行；胖姑；定心；伏虎；揭鉢；傳耗；女還；女國；問仙；借扇；思春（狐思）

《義勇辭金》挑袍

《金印記》逼釵；刺股；背劍；封相

《香囊記》題詩

《連環記》起布；議劍獻劍；賜環；問探；拜月；小宴；大宴；梳妝；擲戟

《千金記》起霸；鴻門；夜宴；撇斗；追信；拜將；楚歌；虞探；別姬；跌霸

《中山狼院本》

《繡襦記》聘樂；樂驛；墜鞭；入院；賣興；當巾；打子；收留；教歌；蓮花；剔目

《金丸記》妝盒；盤盒

《鬧鐘馗》鬧判

《雙珠記》賣子；投淵；中軍

《鮫綃記》寫狀；草相

《易鞋記》鋤園；送別易鞋；賣鞋

《觀音魚籃記》賞園戲真；攝手慶賞；假鳳；斷問；詰隍；追魚

《韓朋十義記》相認

《玉環記》寄真

《古玉環記》復邁

《復仇記》文昭關

《珍珠記》接報；聞報；被責；藏珠；詢奴

《目蓮記》新年賀正

《紅葉記》金盆撈月（四喜四愛）

《草廬記》一顧；二顧；三顧；救主（長板坡）；摔子；過江；盜書；連環計；借箭；借東風；火燒戰船；擋曹（華容道）；碧蓮會（黃鶴樓）；花蕩；招親；回荊州（美人計）

《太和記》仲子

《躍鯉記》蘆林；送米

《明珠記》煎茶；樓會；拆書；訪俠；假詔；偽敕

《僧尼共犯》（4齣）

《西川圖》三闖；敗惇；負荊

《五馬破曹》雞肋斬修

《七勝記》平五路；論天

《興劉記》出師（武侯平蠻）

《青梅記》煮酒論英雄

《商輅三元記》雪梅吊孝

《胭脂記》買胭脂

《織錦記》遇仙

《訪友記》送別

《文姬入塞》

《寧胡記》寫像

《昭君出塞》驚豔；送昭出塞

《南西廂記》遊殿；鬧齋；酬韻；請宴；請酒負約；聽琴；寄柬；跳牆著棋；送方；佳期；拷紅；長亭；草橋驚夢

《紅拂記》私奔

《寶劍記》鳴冤；救厄；草場；夜奔

《打啞禪院本》

《鳴鳳記》寫本

《三元記》毀卷；還妾遣妾；秉操

《浣紗記》家門；前訪；回營；允降；捧心；勸伍訪聖；打圍；越歎；思蠡；問疾；效顰；訪女；後訪；遣求；歌舞；寄子；別施分紗；聖別；採蓮；賜劍飛報；同盟；誓師；行成；不允；顯聖；吳勿

《玉簪記》命試；南侵；遇難；投庵；依親；手談；佛會；下第；茶敘；琴挑；問病；偷詩；姑阻失約；催試；秋江；情見；回觀；重效；合慶

《獅吼記》梳妝；跪池

《竊符記》阻騎；竊符

《祝髮記》渡江

《水滸記》借茶；殺惜；活捉

《蕉鹿夢》

《四聲猿》罵曹

《紫簫記》（全 34 齣）開宗；友集；探春；換馬；縱
姬；審音；遊仙；訪舊；託媒；巧探；下定；捧盒；納
聘；假駿；就婚；協賀；拾簫；賜簫；詔歸；勝遊；及
第；惜別；舊折柳舊陽關（送別）；征途；抵塞；幽思；
夷訕；心香；留鎮；皈依；邊思；出山；巧合

《紫釵記》折柳；陽關

《牡丹亭》學堂；遊園；驚夢；尋夢；寫真；離魂；冥
判；拾畫叫畫；前媾後媾；問路；硬拷；圓駕

《南柯記》花報；瑤台；尋悟

《邯鄲夢》行田；掃花；三醉；贈枕；入夢；番兒；雲
陽法場；生寤；仙圓

《驚鴻記》吟詩脫靴

《釵釧記》相約；落園；討釵（相罵）

《焚香記》陽告；陰告

《義俠記》家門；遊寓；訓女；打虎；誨淫；誘叔；別
兄；顯魂；殺嫂

《一種情》冥勘

《博笑記》(全 28 齣) 楔子；巫舉人癡心得妾(3 齣)；
七縣佐竟日昏睡(2 齣)；邪心婦開門遇虎(2 齣)；起
復官邁難身全(3 齣)；惡少年誤鬻妻室(3 齣)；諸蕩
子計賺金錢(3 齣)；安處善臨危禍免(4 齣)；穿窬人
隱德辨冤(2 齣)；賣臉客擒妖得婦(2 齣)；英雄將出
獵行權(3 齣)

《高唐夢》(高唐)

《遠山戲》(畫眉)

《洛神》(洛浦，洛水悲)

《靈寶刀》鋤強

《男王后》私就；配合

《題紅記》寫怨；還題；會葉

《蕉帕記》尋春幻形；贈帕解謎；採真；鬧釵；議婚；
付珠；鬧婚；鬧題；叩仙；鬧闈；陷差；相逢

《紅梨記》(全 32 齣) 薈指；詩耍；賞燈；拘禁；胡
擾；訪素；請成；脫禁；獻妓；出關；趕車；解妓；草
地；憶友；路敘；盤秋；托寄；踏月窺醉；奸竄；亭會；
醉皂；誅奸；詠梨；逼試；花婆；赴試；憶主；閨慮；
發跡；得書；三錯；永慶

《宵光劍》鬧莊；救青；功宴

《金雀記》覓花；庵會；喬醋；醉圓

《金鎖記》思飯（說窮）；羊肚；探監；斬娥

《雙紅記》盜綃

《東郭記》離婁章句下；人之所以求富貴利達者；井李；綿駒；日攘其鄰之雞者；以利言也；其良人出；與之偕而不自失焉；出哇；吾將矚良人之所之也；早起；偏國中；乞墦；與其妾訕其良人而相泣於中庭；頑夫廉；妾婦之道；為人也；登壘；右師不悅；讒；諂；其妻妾不羞也；殆不可復；由君子觀之

《蝴蝶夢》扇墳；說親；回話

《翠屏山》反誑；殺山

《鴛鴦棒》僵雪；慕鳳；落博；踏燈；留帳；墜蓮；詞媒；鞠香；譁別；訣別；擇坦；涎賺；問臥；飾魔；窘翁；腐泄；毗刃；沉玉；援芳；絕婚；恙剔；簾瞥；鶉泣；警魅；絮靚；抬棒；復歡

《綠牡丹》逐館

《療妒羹》錯嫁；梨夢；代訪；賢遇；空訪；題曲；妬態；絮影；澆墓；追逸；病雪；買毒；訣語；回生；杖妬；疑鬼；匿寵；禮畫假魂；假醋；付寵

《西樓記》樓會；拆書；玩箋；錯夢；俠試；贈馬

《一捧雪》刺湯

《人獸關》演官；幻騙；惡夢

《永團圓》擊鼓；堂配

《占花魁》賣油；湖樓；定願；受吐（醉歸）；獨占

《麒麟閣》激秦；三擋

《燕子箋》約試；授畫；偕征；寫像；購倖；誤畫；駭像；寫箋；拾箋；入闈；試窘；駝泄；謀緝；偽緝；扈奔；拒挑；兵囂；收女；誤認；謁汧；入幕；閨憶；平胡；勸合；招婚；轟報；箋合；辨奸；遷官；狗洞；雙逅；詰圓

《春燈謎》赴湘；宴擢；湖警；偕泊；泊遊；改豔；轟謎；改岸；翫窘；沉誤；撫迷；溺獲；斂婢；織獄；報溺；傷繫；蜀捷；賊弭；泄箋；臚誤；猝贅；虜卜；湘省；釋纍；釋別；鬧祠；呼蘆；灌虜；託贅；遊街；自媒；留餘；矢箋；贅合

《牟尼合》絃締；兇遣；競會；隙誣；分珠；攏牒；承攝；遵海；巡噬；索噉；恩偵；義竊；遣逼；追嬰；賜嬰；覆造；掠溺；貞竄；返魂；薦海；奔揚；誨女；渡海；延塾；伶詞；塾闕；廕擢；試別；捕兇；雋歸；繡珠；珠圓

《雙金榜》（全 46 齣）蝶引；雪闕；繡旛；安禪；春謁；逃儒；燈遊；署集；摸珠；誤捕；鬧看；散花；托嗣；鬥草；泊遇；待字；棲禪；煎珠；掛蝶；議贅；諾婚；踏歌；延晤；徙官；浮海；環賜；海宴；捕散；餞感；授蝶；變夷；雙雋；贅郟；洛迎；捷訣；慈養；訃

浼；浼咈；鬧旨；舶還；賺封；洩秘；還聚；廷訐；俠
籲；蝶圓

《千忠錄》開場；改遁；奏朝；草詔；慘覩（八陽）；
廟遇；雙忠；搜山；打車；歸國；團圓

《清忠譜》締姻；罵祠；叱勘；囊首；戳義；毀祠

《風雲會》送京（千里送京娘）

《萬里緣》三溪

《十五貫》判斷；見都；踏勘；訪鼠；測字；拜香

《翡翠園》盜令（盜牌）

《漁家樂》賣書；納姻；藏舟；刺梁；羞父

《艷雲亭》癡訴；點香

《九蓮燈》火判指路；闖界；求燈

《黨人碑》打碑；酒樓計賺；請師；拜帥

《虎囊彈》山亭

《琥珀匙》畫梅；遣釵；買錦；山盟；罹禍；審問；逐
寓；義令；媒詰；續妹；賺桃；矢貞；江遇；

《醉菩提》伏虎；醒妓；當酒

《天下樂》嫁妹（鍾馗嫁妹）

《兒孫福》別弟；勢僧

《白羅衫》井遇；遊園；看狀；詳夢；報冤

《一文錢》燒香；羅夢

《鈞天樂》訴廟

《滿床笏》卸甲；封王

《偷甲記，雁翎甲》盜甲（時遷盜甲）

《雙官誥》做鞋；夜課

《風箏誤》巔末；賀歲；閨闈；郊餞；糊鷓；題鷓；和鷓；囑鷓；鷓誤冒美；驚醜遣試；夢駭；議婚；前親；運籌；敗象；導淫；凱宴；拒姦；聞捷；逼婚；後親；茶圓

《奈何天》崖略；慮婚；憂嫁；驚醜；隱妒；逃禪；媒欺；倩優；誤相；助邊；醉喬；焚券；軟誑；狡脫；妒遣；改圖；逼嫁；調美；巧佈；計左；錫祺；形變；鬧封

《蜃中樓》幻因；耳卜；訓女；獻壽

《巧團圓》夢訊；議贅；試艱；登程；書帕；默訂；懸標；解紛；買父；防辱；言歸；全節；途分；剖私；驚燹；聞詔；詫老；傷離；認母；爭贖；得妻；途窮；疊骸；巧聚；原夢；譁嗣

《鳳求鳳》先聲；避色；情餌；籌婚；先醋；遇賢；媒問；心離；拐婿；姻詫；酸報；貼招；囚鸞；揭招；阻兵；畫策；假病；妒悔；墮計；作難；悟奸；聞捷；讓封

《比目魚》發端；耳熟；別賞；決計；入班；草札；改生；利逼；偕亡；神護；回生；贈行；定優；巧會

《鐵冠圖》對刀步戰；拜懇（求子）；別母；亂箭；撞鐘；分宮；守門（守宮）；煤山（歸位）；殺監；刺虎

《長生殿》定情賜盒；酒樓；偷曲；絮閣；鵲橋密誓；驚變；埋玉；聞鈴；哭像；彈詞；雨夢

《昭代簫韶》（20齣）邊釁；家箴；打潘豹；竊柄；八虎闖幽州（4齣）；呼延贊保官；四郎被擒；八郎被擒；呼延贊表功；李陵碑（8齣）

《雷峰塔》遊湖；借傘；盜庫；燒香；水鬥；斷橋

《昇平寶筏》北餞

《吟風閣》新豐店；黃石婆

《還金鑷》哭魁

《紅樓夢》葬花

《爛柯山》前逼；悔嫁；癡夢；潑水

《金不換，錦蒲團》守歲；侍酒

《修簫譜》訪星

《賜福》（天官賜福）

《上壽》

《小妹子》

《拾金》（化子拾金）

《思凡》

《下山》

附錄二：天祿閣曲譜〔正集〕十一卷十一冊所收崑曲折
子戲曲譜1003齣分卷分冊總目

卷一91齣（總1至91齣）

〔元小令百首〕天淨沙秋思；關漢卿碧玉簫二首；沉醉東風
漁父；馬致遠撥不斷三首；四塊玉別情

〔散套〕馬致遠秋思

《單刀會》訓子；刀會

《馬陵道》別師；擺陣；孫詐；擒龐

《東窗事犯》掃秦

《昊天塔》託兆；激良；五台

《漁樵記》北樵；逼休；寄信相罵

《不伏老》北詐

《西天取經》回回

《風雲會》訪普

《貨郎旦》女彈

《氣英布》賺布

《竇娥冤》斬竇；訴冤

《兩世姻緣》離魂

《墻頭馬上》重圓

《荊釵記》開端；講書；前央媒；議親；後央媒；鬧釵；繡

房；別祠；送親；遣僕迎請；回門；參相；前發書；改書；前拆（書）；別任；後逼嫁（大逼）；祭河；投江；撈救；拾鞋；女祭；脫冒；見娘；（後）發書；梅嶺；男祭；脫靴；審局；開眼；上路；親敘；拜冬；男舟；女舟；後相逢；釵圓

《拜月亭記》矯奏；形捕；神護；義拯結盟；大話；上山；問嘍；走雨；冒雨；沖散；踏傘；路嶺；捉獲；虎寨；招商諧偶；請醫；離鸞；驛會；拜月；訪兄；遺媒；遞鞭；回話；請宴；雙逢；雙圓

卷二97齣（總92至總188齣）

《白兔記》鬧雞；趕蛇；搶棍；看瓜；分別；巡更；拷問；養子；產子；上路；送子（竇送）；汲水；出獵；回獵；麻地；相會；團圓

《殺狗記》雪救

《琵琶記》稱慶；規奴；囑別；南浦；訓女；登程；墜馬；饑荒；相怒；辭朝；關糧；搶糧；請郎；花燭；吃飯；吃糠；賞荷；思鄉；剪髮賣髮；拐兒；賞秋；描容；別墳；盤夫；諫父；彌陀寺；廊會；書館；掃松；別丈

《八義記》翳桑；評話；鬧朝；遣鉏；撲犬；嚇癡；盜孤；付孤；換兒；觀畫

《綵樓記》贈衣；求壻；拋毬；逐壻；成親；被盜；歸窰；祭灶；拾柴；潑粥；綵圓

《牧羊記》慶壽；過關；小逼；大逼；焚香；吃雪；看羊；遺妓義刎；花燭；望鄉；告雁；陵隕

《尋親記》借債；前索；遺青；殺德；出罪；府場；送學；跌包；復學；榮歸拜別；刺血；飯店；茶訪；後索；後府場；後金山

卷三98齣（總189至286齣）

《西遊記》撇子；認子；餞行；胖姑；定心（收孫）；伏虎；揭鉢；傳耗；女還；女國；問仙；借扇；思春（狐思）

《義勇辭金》挑袍

《金印記》言學；玩亭；逼釵；不第；投井；尋夫刺股；蛋賦；背劍；封相；金圓

《香囊記》看策

《連環記》起布；議劍；獻劍；賜環；問探；三戰；拜月；北拜；回軍送冠；小宴；北小宴；大宴；梳妝；擲戟；計盟；假詔；誅卓；團圓

《千金記》贈劍；起霸；奪燈；鴻門；夜宴；撇斗；追信；拜將；北點將；楚歌；虞探；別姬；十面；跌霸

《繡襦記》聘樂；繡襦；樂驛；墜鞭；入院；扶頭；試馬調

琴；賣興；計賺；徙避；當巾；逼娃；打子；收留；教歌；
蓮花；剔目；榮歸；驛會；襦圓

《桃花記》題詩

《鬧鐘馗》鬧判

《雙珠記》分珠；別友；汲水；訴情；殺克；二探；賣子；
獄訣（三探）；投淵；天打；中軍；月下

《鮫綃記》寫狀；別獄；監綁；草相

《躍鯉記》蘆林

《明珠記》煎茶；假詔

卷四96齣（總287至382齣）

《南西廂記》遊殿；鬧齋；酬韻；惠明；請宴；請酒負約；
聽琴；寄柬；跳牆；著棋；送方；佳期；拷紅；長亭；草橋
驚夢

《紅拂記》靖渡；私奔

《寶劍記》鳴冤；救厄；草場；夜奔

《鳴鳳記》嵩壽；吃茶；夏驛；寫本；斬楊；醉易；放易

《節孝記》詳夢；春店

《三元記》毀券

《目連救母勸善戲文》賀年

昭君出塞

金盆撈月

《浣紗記》前訪；越壽；回營；勸伍訪聖；養馬；打圍；思蠹；效顰；後訪；寄子；拜施分紗；進美；採蓮；賜劍；歸第；泛湖

《玉簪記》手談；佛會；茶敘；琴挑；問病；偷詩；姑阻；失約；來遲；催試；秋江

《獅吼記》梳粧；賞春（遊春）；跪池；夢怕三怕

《種玉記》箋允

《祝髮記》做親；敗兵；祝髮；渡江

《水滸記》借茶；劉唐；拾巾；前誘；後誘；殺惜；活捉

《西川圖》三闖；敗惇；負荊

《衣珠記》折梅；墮冰；園會；拷婢；饑荒；關糧（請糧）；衙敘；珠園

《四聲猿》罵曹

《紫簫記》友集；探春；縱姬

《紫釵記》述嬌；觀燈；折柳；陽關

卷五93齣（總383至475齣）

《牡丹亭》標目；言懷；訓女；腐嘆；延師；悵眺；學堂；勸農；肅苑；遊園；驚夢；堆花；慈戒；尋夢；訣謁；寫真；虜諒；詰病；道覲；診崇；牝賊；離魂；謁遇；旅寄；冥判；

拾畫；憶女；叫畫；道場；魂遊；前媾；後媾；旁疑；歡撓；
繕備；冥誓；祕議；訶藥；回生；婚走；駭變；淮警；如杭；
問路；耽試；移鎮；禦准；急難；寇間；折寇；圍釋；遇母；
淮泊；鬧宴；榜下；索元；硬拷；聞喜；圓駕

《南柯記》樹國；宮訓；偶見；情著；決壻；就徵；尚主；
之郡；玩月；花報；瑤台；召還；芳隕；彙誘；象譴；疑懼；
遺生；尋悟；轉情；情盡

《邯鄲夢》行田；掃花；三醉；贈枕；入夢；嫉試（招賢）；
驕宴；外補；開河；番兒；雲陽法場；功白；生寤；仙圓

卷六92齣（總476至567齣）

《草廬記》花蕩

《驚鴻記》吟詩脫靴

《釵釧記》相約；講書；落園；討釵；小審；大審；觀風；
賺釵；釋罪；謁師

《紅梅記》泛湖；妾殞；算命（私推）；脫奔；鬼辯

《焚香記》陽告；陰告

《義俠記》打虎；誘叔；別兄；挑簾；裁衣；捉奸；顯魂；
殺嫂

《一種情》冥勘；盧度

《紅梨記》賞燈；拘禁；訪素；趕車；解妓；草地；盤秋；

踏月窺醉；亭會；醉皂；花婆；北賣花；三錯
《宵光劍》相面；報信；掃殿；鬧莊；救青；功宴
《金雀記》玩燈；覓花；報捷；庵會；喬醋；竹林；醉圓
《金鎖記》送女；私祭；說窮（思飯）；羊肚；探監；斬娥；
尹憐；魂訴；天打（天殛）
《贈書記》婚猜；辨男；辨女；真配
《鸞釵記》遣義；殺珍；拔眉；探監
《雙紅記》繡雲；收僕；收女；謁見；猜謎；擊犬；盜綃；
顯技；攝盒；服田；差捕；飛遁；請友；青門
《東郭記》井李；綿駒；出哇；乞墦；登壘
党太尉賞雪

卷七88齣（總568至655齣）

《蝴蝶夢》歎骷；扇墳；毀扇；脫殼；訪師；吊奠；說親；
回話；做親；劈棺
《望湖亭》照鏡
《冰山記》陰戰
《鴛鴦被記》繡被
《翠屏山》交賍戲叔；送禮；酒樓；反誑；殺山；殺僧
《嬌紅記》晚繡；芳殞；雙逝
《綠牡丹》強吟；謝咏；倩筆；社集；私評；贗售；閨賞；

訪俊；扼腕；報閨；友謔；疑貌；覬姻；艱遇；群偈；戲草；
逐館；辨贗；談心；邀館；疑釋；叨倩；嚴試；晤賢；閨晤；
爭婚；假報

《療妒羹》題曲；澆墓

《西園記》尋幽；雙觀；憶見訛始；留館堅訛；代禱；訛驚

《西樓記》覓緣；督課；樓會；拆書；空泊；打妓；玩箋；
錯夢；載月；俠試；贈馬；會玉邸合

《一捧雪》賣畫；豪宴（中山狼）；說杯；送杯；露杯；搜
杯；遣將；追杯；換監；代戮；審頭；刺湯；祭姬；邊信；
杯圓

《人獸關》前設；演官；幻騙；惡夢

卷八84齣（總656至739齣）

《永團圓》奸敘；逼離；賺契；擊鼓；鬧賓館；計代；堂配；
述緣；脫網；恩撫；閨艱；雙合

《占花魁》泥渡；落阱；賣油；湖樓；定願；受吐；串戲雪
塘；獨占

《麒麟閣》賣馬；打播；激秦；三擋；看報；倒銅旗；斬子；
俠救；郊壇；大考；托闡；揚兵

《燕子箋》寫像；寫箋；拾箋；狗洞；誥圓

《春燈謎》轟謎

《牟尼合》渡海

《千忠錄》改遁；奏朝草詔；慘覩；劫裝廟遇；雙忠；搜山；
打車

《兩鬚眉》營寨；掌約；護莊；親訪

《清忠譜》家門；傲雪；書鬧；破土；迎像；罵祠；拉眾；
鞭差；打尉；捕義；蔭吳；叱勘；囊首；戳義；報敗；毀祠；
吊墓；表忠

《風雲會》鬧觀；送京

《太平錢》綴帽；玩圃

《萬里緣》忠渡；三溪

《十五貫》竊貫殺尤；男監；女監；判斷；見都；踏勘；訪
鼠測字；審豁；刺繡；拜香

卷九1齣（總740至830齣）

《翡翠園》賣妻；挖菜；預報拜年；謀房諫父；切脚；恩放；
自首副審；封房；盜令殺舟；吊監脫逃；遊街遇翠；許婚；
團圓

《漁家樂》賣書；賜針；題詩；喜從；納姻；逃宮；漁錢；
端陽；藏舟；俠代；相梁刺梁；營會；羞父

《艷雲亭》放洪；殺廟；癡訴；點香；揭榜；巧遇；錯婚；
報信；對明；回家；團圓

- 《吉慶圖》扯本；醉監
《南瓜傳》（吉慶圖）塞貸；園觸；探家；絮圓
《乾坤嘯》密報（勸酒）
《九蓮燈》托孤；火判；指路；闖界；求燈
《黨人碑》打碑；酒樓計賺；閉城；殺廟；請師；拜帥
《虎囊彈》山亭
《琥珀匙》山盟；立關；傳歌
《如是觀》交印；刺字
《金剛鳳》射潮；下山鬪鳳；三依剛勿
《醉菩提》付篋；打坐；伏虎；遇溜；醒妓；亂禪；天打（嗔救）；當酒
《天下樂》嫁妹
《兒孫福》別弟；報喜；宴會；勢僧
《慈悲願》訴因
《白羅衫》攬轍；設計；殺舟；撈救；放走；投井；拾孩；賀喜；井遇；遊園；看狀；詳夢；報冤

卷十98齣（總831至928齣）

- 《一文錢》燒香；羅夢；濟貧
《鈞天樂》訴廟
《滿床笏》郊射；龔壽；納妾；跪門；求子；後納；卸甲封

王；笏圓

《偷甲記》盜甲

《雙官誥》做鞋；夜課；前借；後借；舟訝；三見；榮歸；齋詔；誥圓

《風箏誤》題鷓；鷓誤；冒美；驚醜；夢駭；前親；逼婚；後親；茶圓

《奈何天》逃禪；醉聳

《鐵冠圖》詢圖；觀圖；對刀步戰；拜懇；別母亂箭；撞鐘；分宮；煤山；守門殺監；刺虎

《桃花扇》先聲聽稗；傳歌；訪翠；眠香；卻奩；鬧榭；撫兵；修札；投轄；辭院；哭主；爭座；和戰；移防；閒話孤吟；守樓；寄扇；罵筵；賺將；逢舟；題畫；截磯；誓師；劫主；沉江；入道；餘韻

《長生殿》定情賜盒；春睡；旁訝；複召；酒樓；聞樂；製譜；偷曲；進果；舞盤；夜怨；絮閣；窺浴；鵲橋密誓；陷關；小宴驚變；埋玉；聞鈴；情悔；剿寇；哭像；刺逆；看襪；彈詞；見月；驛備；雨夢；寄情

卷十一75齣（總929至1003齣）

《雷峰塔》收青；遊湖；借傘；盜庫；贈銀；贈符；端陽；盜仙草；化香；謁禪；燒香；水鬥；斷橋；重謁；合鉢；祭

塔；佛圓

《昇平寶筏》（慈悲願）北饒

《吟風閣》罷宴

《奪錦標》走邊；報信；祭風；定計

《扈家莊》迎敵

《還金鑄》訴魁（哭魁）

《四絃秋》送客

《紅樓夢》葬花；扇笑；補裘；警曲；聽雨

《爛柯山》前逼；後逼；悔嫁；癡夢；潑水

《金不換》守歲；侍酒

《盤陀山》拜香

《修簫譜》訪星

《清風亭》趕子；盼子；逼迎；認子

《梅花簪》遣刺

《折桂傳》拷婢

《金錢緣》薦館

《雙占魁》錫財；報金；遇虎；山敘

《鴛鴦帶》賞梅；義救；竊枕

《天緣合》試燈；觀燈

《呆中福》作伐；代替

《青石山》上壽；上墳路遇；書幃密會

《祝梁怨》樓台會

賜福、上壽、送子、磨房、打麪缸、打吉平、黑風山、娘子
軍、小妹子、借靴、拾金、劉富樑小令二首、小商河

附錄三：劉富樑《集成曲譜》跋文

崑曲宮譜，惟《九宮大成》搜羅宏富，考訂精詳，兼南北，正宮調，析陰陽，分正襯，規矩準繩，瞭若指掌，以視乎《定律》之僅祿南詞，《廣正譜》之專採北曲，蔣、沈、馮、徐諸家之詳論格律，而略言聲譜，宏纖純駁，蓋不侔矣。

乃葉懷庭之編《納書楹》，馮雲章之作《吟香堂》，咸依據此書，弗踰矩矱。其後有《紅樓夢散套》譜，僅具標式，未悉淵源。間亦冒中度之處，其如瑜不掩瑕何。

蓋自懷庭既往，譜學遂晦。繼起無人。子弟度曲，但憑伶工之傳授，奉俗譜為秘笈。即如近時坊印《遏雲閣》《六也》《粹存》等譜，無慮十數種。欲求其辨別宮調，分析陰陽者，卒不一覩。況又脫文破句，所在多有。沿偽襲謬，信為當然。諸譜比較，則《遏雲閣》尚存典型，《道和》次之，餘均等諸自鄣而下也，疵謬尤甚。若《題畫》引子與《掃紅》尾聲，不知句讀，不明板式，足徵其不識譜理。詎意蘇、滬之間，靡然風從，鹹歸一轍，殊可哂也。

間有卓具真識而不為眾咻所淆者，吾友中得三人焉。長洲吳君瞿安、王君君九、崑山吳君粹倫。粹倫與余神交有年，惜

南北間隔，未獲覲面。曾讀其為瞿安譜湖州《水嬉》一折，調協聲譜，悉合矩度，服其造詣之深。瞿安於丁巳年至京，任大學教授，因貴池劉蔥石參議介紹相識，互傾積慕，咸恨相見之晚。觀余所譜《燕子箋》，歌拍一遍，深荷嘉賞，謬許為『懷庭後一人』，固不免言之過當也。嗣以知音難得，交契日深，賃屋同居，相資砥礪，又出所著《惆悵爨》，駱馬楊枝並沈家園二折，屬余製譜。湖州水嬉，即《爨》之一也。瞿安製曲，深入元人堂奧，有臨川之穠麗，稗畦之精鍊，而格律謹嚴，且又過之。其于曲學，本末貫徹，無所不通，實全材也。君九於鼎革後，棄官避地津門，始稍稍學度曲自娛。每來京師，必過余寓，與瞿安三人，研討聲律，孜孜罔倦。年來京、津兩地，曲會競興，後學蔚起，皆賴二君提倡之功。即《集成譜》，亦二君始謀，而促成之者也。

蓋謂俗譜風行，淆訛滿紙，矩獲云亡，標準無的。學者未窺蹊徑，必致迷誤歧途。恐遺型失墜，元音亦隨之淪亡。同輩責余以勘糾之任，君九允任助理，主持選政。余則專司校訂之責。

因即商定例旨。其一搜集通唱舊曲，用原刻校讎，缺者補之，誤者正之，而工譜之聲調乖舛、板眼參差者，悉修訂之。

其次則選輯《玉茗四夢》。四夢曲，瓌奇豔麗，膾炙人口，乃時俗傳唱者，惟《牡丹亭》為較夥，餘者均不過片鱗寸爪而已。今每記選錄過半，情事聯貫，關目不紊，曲牌重密者，略加刪節，場面雜亂者，重為編排，俾案頭場上，雅俗咸宜。非同臧晉叔之芟汰改竄，全失真相，則君九之績，自可與懷庭並傳矣。

又其次選名家不傳之曲，增譜以附列其間，若《眉山秀》《燕子箋》《焚香記》《修簫譜》《紅樓夢》《茂林絃》之類，亦推陳出新之意，冀開其源以廣其傳也。

原夫聲譜之學，自遜清乾隆以降，非徒知者無人，解者卒鮮。間有一二伶工，於通唱習見之曲，或能按板隨腔，幸而偶合，但僅知其所當然，而不知其所以然也。故時俗習唱之曲，無非《琵琶》《荊釵》《玉簪》《紅梨》《長生殿》等幾套。而欲聆一新聲，竟如鸞唳鳳嘯，杳然不可得聞。余於此道三十載研摩，略窺奧竅，雖未能極會通變化之妙，而於宮調格律，音聲腔板，均能辨及精微，無或淆誤。每思選擇前人佳制，如天池生《四聲猿》及《石巢四種》《梅村三種》《梨花五種》、西堂、紅友諸作，胥製譜以問世。深恐知音無幾，反致駭俗，故以此書為先導，以解俗工之惑蔽，將來次第增輯，璧合珠聯，當可駢列眾美矣。

曲友延君戶南為、沔陽李嘯溪高弟，任此譜鈔胥之責。其楷法精美，工譜齊整，當為有目共賞。綜其是役，合三人之力，歷二年之久，始告厥成。其慘澹經營，校核精詳，亦當為同志所共鑒。雖未敢自詡鉅製，而嘉惠後學，庶與《納書楹》相伯仲乎。

民國乙丑春二月，桐鄉劉富樑鳳叔甫識於京寓

崑曲史料及文字與聲腔格律考略

作者 / 劉有恒

出版日期 / 民國一〇四年元月

定價 / 500 元整

出版 城邦印書館股份有限公司

地址 新北市中和區中山路二段 351 號 7 樓之 9

電話 02-8221-7228 傳真 02-8221-7227

網址 www.inknet.com.tw



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。