

# 湯顯祖《牡丹亭》三論及其《紫釵》、 《南柯》、《邯鄲》述評（中）—— 從論說「拗折天下人嗓子」探討《牡丹亭》 是「傳奇」還是「南戲」

曾永義\*

〔摘要〕

本人對於湯顯祖劇作之研究已有五篇：

- 其一〈論說「拗折天下人嗓子」〉
- 其二〈再說「拗折天下人嗓子」〉
- 其三〈《牡丹亭》是「戲文」還是「傳奇」〉
- 其四〈《牡丹亭》之「排場」三要素〉
- 其五〈「拗折天下人嗓子」評議〉

近日本人又重讀《臨川四夢》，將探討《牡丹亭》之心得撰為〈《牡丹亭》概論〉，又將以上舊作五篇，重新改寫，合為〈從論說「拗折天下人嗓子」探討《牡丹亭》是「傳奇」還是「南戲」〉。又因為認為《牡丹亭》所反映湯氏之「至情說」，實由其主題之「三生路」所完成，因又以舊作〈傳統中國愛情觀〉加以刪節濃縮作為基礎，撰成〈從傳統中國愛情觀說到《牡丹亭》之主題「三生路」〉。用此〈《牡丹亭》三論〉，以見本人對於《牡丹亭》在戲曲文學藝術上成就之見解；對於《牡丹亭》主題思想之看法，以及對曲家非議《牡丹亭》乃至《四夢》音律之剖析與解釋。至於湯氏其他「三記」：《紫釵》、《南柯》、《邯鄲》則分別就其文學與藝術，大抵從其題材本事、主題思想、關目布置、腳色運用、排

---

\*中央研究院院士、世新大學中國文學系講座教授、國立臺灣大學中國文學系特聘研究講座教授。

場處理、曲文語言等方面加以「述評」。從而將全文總題為〈湯顯祖《牡丹亭》三論及其《紫釵》、《南柯》、《邯鄲》述評〉，希望本人在「湯顯祖研究」，名家輩出，眾聲嗒 嗒之際，亦能效一得之愚。

關鍵詞：湯顯祖、《牡丹亭》、《紫釵記》、《南柯記》、《邯鄲記》

## 引言

明代戲曲作家湯顯祖以「四夢」著名，尤其以《牡丹亭》最為出色，但也因此遭受最多的批評。這也說明了「盛名所至，謗亦隨之」，正是古今一轍的「人情世故」。

湯顯祖《牡丹亭》最受推崇的是詞采高妙，最受非議的是韻律多乖。他和並世曲家沈璟（1553-1610），正成了鮮明的對比。王驥德《曲律》卷4〈雜論第三十九下〉云：

臨川之於吳江，故自冰炭。吳江守法，斤斤三尺，不欲令一字乖律，而毫鋒殊拙。臨川尚趣，直是橫行，組織之工，幾與天孫爭巧；而屈曲聳牙，多令歌者齟舌。吳江嘗謂：「寧協律而不工，讀之不成句，而謳之始協，是為中之之巧。」曾為臨川改易《還魂》字句之不協者，呂吏部玉繩（原注：鬱藍生尊人）以致臨川，臨川不懌，復書吏部曰：「彼惡知曲意哉！余意所至，不妨拗折天下人嗓子。」其志趣不同如此。鬱藍生謂臨川近狂，而吳江近狃，信然哉！<sup>1</sup>

所云臨川即湯顯祖，吳江即沈璟，鬱藍生即呂天成。湯氏《玉茗堂尺牘》卷1有〈答呂玉繩〉書，並無是說，但於卷3〈答孫侯居〉書，則有是語：

弟在此自謂知曲意者，筆懶韻落，時時有之，正不妨拗折天下人嗓子。兄達者，能信此乎？<sup>2</sup>

據此，則王氏或為誤記。又呂天成《曲品》卷上亦言及此事，<sup>3</sup>其中「是為中之之

---

<sup>1</sup> [明]王驥德：《曲律》，《中國古典戲曲論著集成》第4冊（北京：中國戲劇出版社，1959年），頁165。本文所引《曲律》皆參考此版本，避免繁冗，頁碼皆附於文後，不另立註腳。

<sup>2</sup> [明]湯顯祖：〈答孫侯居〉，收入徐朔方箋校：《湯顯祖全集》第2冊（北京：北京古籍出版社，1998年），詩文卷46，頁1392。

<sup>3</sup> [明]呂天成撰，吳書蔭校注：《曲品校注》（北京：中華書局，1990年），卷上，頁37。其言：「吾友方諸生曰：『松陵具詞法而讓詞致，臨川妙詞情而越詞檢。』善夫，可謂定品矣！」

巧」作「是曲中之工巧」，疑此句當作「是為曲中之工巧」。就因為王驥德這段話，自吳梅（1884-1939）以下的學者便認為湯、沈二氏主張不同，水火不能相容，萬曆劇壇有臨川與吳江二派之爭。然而本文要進一步探討的是：何以《牡丹亭》會有「屈曲聾牙，多令歌者咋舌」的非議，何以湯氏會有「拗折天下人嗓子」的憤慨，湯氏果然不懂韻律嗎？湯、沈二氏果然「故自冰炭」嗎？萬曆劇壇果然臨川、吳江壁壘分明嗎？請先從諸家對《牡丹亭》韻律的非議談起。

### 一、湯顯祖並世諸家及後人對《牡丹亭》韻律的非議

沈璟因為改易《牡丹亭》字句作《同夢記》，為「串本牡丹亭」以遷就他所講究的韻律，<sup>4</sup>被湯氏狠狠地說了一句「彼惡知曲意哉」之後，也不甘示弱地寫了一套南【商調·二郎神】套以論製曲，對湯氏頗寓譏刺。茲錄之如下：

【二郎神】何元朗，一言兒啟詞宗寶藏。道欲度新聲休走樣。名為樂府，須教合律依腔。寧使時人不鑒賞，無使人撓喉捩嗓。說不得才長，越有才、越當著意斟量。

【前腔】參詳。含宮泛徵，延聲促響，把仄韻平音分幾項。倘平音窘處，須巧將入韻埋藏。這是詞隱先生獨秘方，與自古詞人不爽。若遇調飛揚，把去聲兒、填他幾字相當。

【轉林鶯】詞中上聲還細講，比平聲更覺微茫，去聲正與分天壤，休混把仄聲字填腔。析陰辨陽，卻只有那平聲分黨。細商量，陰與陽，還須趁調低昂。

---

乃光祿嘗曰：『寧律協而詞不工，讀之不成句，而謳之始葉，是曲中之工巧。』奉常聞之，曰：『彼惡知曲意哉！予意所至，不妨拗折天下人嗓子。』此可以觀兩賢之志趣矣。予謂：『二公譬如狂、狷，天壤間應有此兩項人物。不有光祿，詞硯不新；不有奉常，詞髓孰抉？倘能守詞隱先生之矩矱，而運以清遠道人之才情，豈非合之雙美者乎？而吾猶未見其人；東南風雅蔚然，予且且暮遇之矣。予之首沈而次湯者，挽時之念方殷，悅耳之教寧緩也。略具後先，初無軒輊。允為上之上。』所云松陵、光祿、詞隱先生俱指沈璟，臨川、奉常、清遠道人俱指湯顯祖，方諸生則指王驥德。由呂氏之語，可見他主張「以臨川之筆協吳江之律」，用意在調和兩家的衝突。

<sup>4</sup> [明]沈自晉編：《南詞新譜》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》（臺北：臺灣學生書局，1984年），卷16，頁586。越調過曲【蠻山憶】引沈璟《同夢記》注云：「即串本《牡丹亭》，其眉批云：「前《牡丹亭》二曲從臨川原本，此一曲沈松陵串本備寫之，見湯沈異同。」

【前腔】用律詩句法須審詳，不可廝混詞場。【步步嬌】首句堪為樣，又須將【懶畫眉】推詳。休教鹵莽，試一比類當知趨向。豈荒唐，請細閱，《琵琶》字字平章。

【啄木鷄】《中州》韻，分類詳。《正韻》也因他為草創。今不守正韻填詞，又不遵中土宮商。製詞不將《琵琶》倣，卻駕言韻依東嘉樣。這病膏肓，東嘉已誤，安可襲為常。

【前腔】北詞譜，精且詳。恨殺南詞偏費講。今始信舊譜多訛，是鯁生稍為更張。改絃又非翻新樣，按腔自然成絕唱。語非狂，從教顧曲，端不怕周郎。

【金衣公子】奈獨力怎隄防，講得口唇乾，空鬧攘，當筵幾曲添惆悵。怎得詞人當行，歌客守腔，大家細把音律講。自心傷，蕭蕭白髮，誰與共雌黃。

【前腔】曾記少陵狂，道細論詩，晚節詳。論詞亦豈容疏放。縱使詞出繡腸，歌稱遶梁，倘不諧律呂也難褒獎。耳邊廂，訛音俗調，羞問短和長。

【尾聲】吾言料沒知音賞，這流水高山逸響，直待後世鍾期也不妨。<sup>5</sup>

沈璟這套曲子真是「苦心孤詣」，說得很自信，卻也很無奈，而字裏行間顯然都因湯顯祖而發。他的製曲理論是從聲調、韻腳、譜律三方面講求。在聲調方面，他分辨平上去三聲，平聲須分陰陽，上去聲要嚴格釐清不可混作仄聲，入聲可作平聲用，遇有拗句應特別留意不可誤作律句。在韻腳方面，他主張要依據《中原音韻》和《洪武正韻》，切忌混押。在譜律方面，他希望能遵循他編訂的《南詞全譜》。他開宗明義就說：「名為樂府，須教合律依腔。」甚至說：「寧使時人不鑒賞，無使人撓喉捩嗓。」而曲中話語，諸如「說不得才長，越有才、越當著意斟量。」、「東嘉已誤，安可襲為常。」、「縱使詞出繡腸，歌稱遶梁，倘不諧律呂也難褒獎。」則隱然在指斥湯氏但恃才情，不諧音律。

沈璟《增定南九宮曲譜》附錄謂「凡不知宮調及犯各調者，皆附於此。」<sup>6</sup>總

<sup>5</sup> [明]沈璟：【二郎神】套收在所著《博笑記》卷首，引文依據徐朔方輯校：《沈璟集》下冊（上海：上海古籍出版社，1991年），頁849-850。又收入[明]馮夢龍：《太霞新奏》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》第77冊（臺北：學生書局，1987年）。

<sup>6</sup> [明]沈璟編：《增定南九宮曲譜》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》（臺北：臺灣學生書

計載錄十八劇四十五調，其屬於《還魂記》者，有引子【宴蟠桃】、過曲【桃花紅】、【步金蓮】、【疎影】等四調；<sup>7</sup>又於仙呂過曲【月上五更】引《還魂記》曲文為式，其眉批云：「掩風二字改作平去二音，乃叶。」尾批云：「用韻甚雜。」<sup>8</sup>蓋以《中原音韻》為度，則混用魚模、齊微、支思三韻。其後沈璟之侄沈自晉《南詞新譜》更錄湯顯祖《臨川四夢》十五支為調式，<sup>9</sup>如卷 16 越調過曲【番山虎】，眉批云：「重相見三字須仄平方叶」，卷 22 雙調過曲【孝白歌】，眉批云：「兩新字俱改仄聲乃叶。」卷 23 仙呂入雙調過曲【桂月嶺南枝】，眉批云：「種字、盡字俱改平聲乃叶，王字改仄乃叶。」又【錦香花】、【錦水棹】眉批云：「二曲字句未悉合，以詞佳錄之。作者若用其曲名，各從本調填詞，不可依此平仄。」又【風送嬌音】，眉批云：「韻亦雜。」蓋律以《中原音韻》，則庚青、真文混用。可見沈家叔侄對於湯顯祖劇作，即使錄為法式，尚不忘挑剔其平仄韻叶。

沈氏之後，論曲者亦每謂湯顯祖不諧音律。其中批評最甚的是臧懋循，其《元曲選·序》云：

湯義仍《紫釵》四記，中間北曲，駸駸乎涉其藩矣，獨音韻少諧，不無鐵綽板唱大江東去之病。南曲絕無才情，若出兩手，何也？

又其《元曲選·序二》云：

新安汪伯玉《高唐》、《洛川》四南曲，非不藻麗矣，然純作綺語，其失也靡。山陰徐文長《禰衡》、《玉通》四北曲，非不伉俠矣，然雜出鄉語，

局，1984年），頁51。

<sup>7</sup> 同前註，頁51、79-81。

<sup>8</sup> 同前註，頁111-112。

<sup>9</sup> 沈自晉所錄十五曲為：卷1仙呂過曲【月上五更】、【望鄉歌】，卷3羽調近詞【四季花】，卷12南呂過曲【朝天懶】，卷14黃鐘引子【翫仙燈】，卷16越調過曲【番山虎】、【蠻山憶】，卷18商調過曲【黃鸞玉肚兒】，卷22雙調過曲【孝白歌】，卷23仙呂入雙調過曲【桂月鎖南枝】、【柳搖金】、【錦香花】、【錦水棹】、【風送嬌音】，卷25不知宮調之【步金蓮】。〔清〕沈自晉編：《南詞新譜》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》，頁133、136、200、467、525、584-585、586-587、690、752、755-756、757、791-792、792-793、807-808、884。

其失也鄙。豫章湯義仍，庶幾近之，而識乏通方之見，學罕協律之功，所下句字，往往乖謬，其失也疏。<sup>10</sup>

臧氏對湯顯祖的北曲雖然稍作肯定，但對其南曲和音律則認為一無是處，連湯氏的才情都加以否定。這樣的論斷，即使並時的王驥德都不同意。其《曲律》卷4〈雜論第三十九下〉云：

（吳興臧博士）又謂「臨川南曲，絕無才情。」夫臨川所詘者法耳，若才情，正是其勝場，此言亦非公論。（頁170）

王氏謂「臨川所詘者法耳」，這裏所說的「法」，又是指什麼樣的具體內容呢？王氏《曲律》卷4云：

臨川湯奉常之曲，當置「法」字無論，盡是案頭異書。……使其約束和驚，稍閒聲律，汰其贅字累語，規之全瑜，可令前無作者，後鮮來詰，二百年來，一人而已。（頁165）

客問今日詞人之冠，余曰：「於北詞得一人，曰高郵王西樓，……於南詞得二人，曰吾師山陰徐天池先生，……曰臨川湯若士，婉麗妖冶，語動刺骨，獨字句平仄，多逸三尺，然其妙處，往往非詞人工力所及。惜不見散套耳。（頁170）

又其卷2〈論須識字第十二〉云：

識字之法，須先習反切。蓋四方土音不同，其呼字亦異，故須本之中州。……至於字義，尤須考究；作曲者往往誤用，致為識者訕笑。如梁伯龍《浣紗記》【金井水紅花】曲「波冷濺芹菜，濕裙鞞」，鞞字，法用平聲。然鞞，箭袋也。若衣袂之袂，屬去聲。……近日湯海若《還魂記》【懶畫眉】「睡茶抓住裙袂線」，亦以袂字作平音，皆誤。（頁119）

---

<sup>10</sup> [明]臧懋循：〈元曲選序〉、〈元曲選序二〉，收入徐扶明編著：《牡丹亭研究資料考釋》（上海：上海古籍出版社，1987年），頁81。

可見臨川所詘的「法」，在王驥德眼中是「贅字累語」和「字句平仄」的訛誤，以及字音字義的偶然錯失。所謂「贅字累語」指的應當是過多的襯字和溢出本格的語句，而「字句平仄」則應當是聲調律的問題。

此外，如沈德符《萬曆野獲編》卷 25「詞曲」條云：

湯義仍「牡丹亭夢」一出，家傳戶誦，幾令西廂減價。奈不諳曲譜，用韻多任意處，乃才情自足不朽也。<sup>11</sup>

則指湯氏不遵循譜律製曲，又混用韻部。再如張琦《衡曲塵譚》云：

近日玉茗堂杜麗娘劇，非不極美，但得吳中善按拍者調協一番，乃可入耳。惜乎摹畫精工，而入喉半拗，深為致慨。若士茲編，殆陳子昂之五言古耶？<sup>12</sup>

則謂湯氏《牡丹亭》所以「入喉半拗」，乃因為不講求平仄律。再如黃圖珌（1700-1771 後）《看山閣集閒筆》云：

宋尚以詞，元尚以曲，春蘭秋菊，各茂一時。其有所不同者：曲貴乎口頭言語，化俗為雅；詞難於景外生情，出人意表，字字清新，筆筆芳韻，方為絕妙好辭，其聲諧法嚴處，不過取平仄二聲，較曲而有平上去入，有開發收閉、有陰陽清濁、有呼吸吐茹，審五音之精微，協六律於調暢，務在窮工辨別，刻意探求，稍有錯誤，致不叶調。如玉茗之牡丹亭，詞雖靈化，而調甚不工，令歌者低眉蹙目，有礙於喉舌間也。蓋曲之難，實有與詞倍焉。<sup>13</sup>

黃氏生於康熙三十九年，著有《雷峰塔》等傳奇。其「曲律觀」較諸明人又更精微，除平上去入四聲外，復顧及開發收閉、陰陽清濁、呼吸吐茹等發聲的方法；

---

<sup>11</sup> [明]沈德符：《萬曆野獲編》，《元明史料筆記叢刊》（北京：中華書局，1959年），頁 643。

<sup>12</sup> [明]張琦：《衡曲塵譚》，《中國古典戲曲論著集成》第 4 冊（北京：中國戲劇出版社，1959年），頁 275。

<sup>13</sup> [清]黃圖珌：《看山閣集閒筆》，《中國古典戲曲論著集成》第 7 冊（北京：中國戲劇出版社，1959年），頁 139。

以此來衡量《牡丹亭》，自然要說「調甚不工」了。

到了近世曲學名家吳梅，對於《牡丹亭》曲律，又作了進一步的批評。其《顧曲塵談·論南詞作法》云：

玉茗四夢，其文字之佳，直是趙璧隋珠，一語一字，皆耐人尋味。惟其宮調舛錯，音韻乖方，動輒皆是。一折之中，出宮犯調，至少終有一二處。學者苟照此填詞，未有不聲律怪異者。若士家藏元曲至多，但取腕下之文章，不顧場中之點拍。若士自言曰：「吾不顧捩盡天下人嗓子。」噫！是何言也！故讀四夢者，但學其文，不可效其法。尤西堂目四夢為南曲之野狐禪，洵然！《牡丹亭·冥誓》折所用譜曲，有仙呂者，有黃鐘宮者，強聯一處，雜出無序。《納書楹》節去數曲。始合管絃。以若士之才而疏於曲律如是，甚矣填詞之難也。板式緊密處，皆可加襯字；板式疏宕處，則萬萬不可。湯臨川作《牡丹亭》，不知此理，任意添加襯字，令歌者無從句讀。……此由於不知板也。<sup>14</sup>

又其《曲學通論·作法下》云：

往往有標名某宮某曲，而所作句法全非本調者。令人無從製譜，此不得以不知音三字諉罪也。此誤，《牡丹亭》最多。多一句、少一句，觸目皆是。故葉懷庭改作集曲。

尾聲結束一篇之曲，須是愈著精神。末句，尤須以極俊語收之方妙。凡北曲煞尾定佳，作南曲者往往潦草收場。徒取收場，戲曲中佳者絕少。惟湯若士四夢中尾聲首首皆佳，顧又多襯字。<sup>15</sup>

由以上二條評論，可見吳梅認為《牡丹亭》在曲律上有出宮犯調、聯套無序、句法錯亂和襯字失度等毛病。則《牡丹亭》在曲律上的缺失，看樣子是「越來越嚴

---

<sup>14</sup> 吳梅：《顧曲塵談》，收入王衛民編校：《吳梅全集》（河北：河北教育出版社，2002年），卷2，頁63-64。

<sup>15</sup> 吳梅：〈作法下〉，《曲學通論》，收入王衛民編校：《吳梅全集》（河北：河北教育出版社，2002年），卷2，頁193。

重」的。這是什麼緣故呢？是否越往後的曲學家越精於曲律，也因此執法越嚴呢？還是其間隱藏著某種道理呢？且留待下文來揣測和說明。

## 二、湯顯祖對並世諸家及後人非議的反應

湯顯祖在其詩文集卷 44〈答王澹生〉中說到他年輕時曾在友人家中評論王世貞（1526-1590）的文章，王世貞聽到後微笑道：「隨之。湯生標塗吾文，他日有塗湯生文者。」果然，湯顯祖的《牡丹亭》就一再被「標塗」，其指謫音律乖舛者有如上述，其對劇本修改者有「呂改本《牡丹亭》」<sup>16</sup>、「沈改本《同夢記》」<sup>17</sup>、「臧改本《牡丹亭》」<sup>18</sup>、「徐改本《丹青記》」<sup>19</sup>、「碩園改本《牡丹亭》」<sup>20</sup>、

<sup>16</sup> 「呂改本《牡丹亭》」，一般都根據湯顯祖之說（見下文所引〈答凌初成〉與〈與宣伶羅章二〉），認為係呂玉繩所改，實係湯氏誤記，詳下文。

<sup>17</sup> 「沈改本《同夢記》」，即沈璟改本，亦稱《合夢記》，又名「串本《牡丹亭》」，全本已佚，惟《南詞新譜》殘存兩曲，一為《牡丹亭》第四十八齣〈遇母〉中之【番山虎】，一為第二齣〈言懷〉中之【真珠簾】。【番山虎】改動較大，【真珠簾】只改動字句。

<sup>18</sup> 臧改本《牡丹亭》，收入徐扶明編著：《牡丹亭研究資料考釋》（上海：上海古籍出版社，1987年）出，頁 57-58。按云：「臧懋循，字晉叔，號顧渚，長興人。萬曆八年進士，曾任南京國子監博士，湯顯祖之友。臧改本《還魂記》對原著作幾種主要改動。第一，刪併場子。如把原著中〈悵眺〉、〈肅苑〉、〈慈戒〉、〈訣謁〉、〈虜諜〉、〈道覲〉、〈診崇〉、〈拾畫〉、〈旁疑〉、〈歡撓〉、〈詞藥〉、〈淮警〉、〈僕偵〉、〈禦准〉、〈淮泊〉、〈索元〉等齣，加以刪併，由原著五十五齣，刪併成三十六折。因為他恐原本太長，梨園難以演出。第二，調換場次。如把原著第二十五齣〈憶女〉，移置改本〈魂游〉（原著第二十七）之後。因為中間插入一齣老旦戲，可以節主角杜麗娘『上場太數之勞』。第三，改動曲詞。原著共四〇三曲，改本只有一九五曲。有的是因原曲『煩冗』，『蓋厭人矣，並刪』。有的是因原曲無好腔，『與其厭聽，不若去之』。有的是因原曲『不合調，姑為改竄，庶歌者舌本不至太強耳』。」

<sup>19</sup> 徐改本《丹青記》，收入徐扶明編著：《牡丹亭研究資料考釋》（上海：上海古籍出版社，1987年）出，頁 59。按云：「承吳曉鈴先生函告：『周越然曾藏有《丹青記》一部，二卷五十五齣，署湯顯祖撰，陳繼儒批評，徐肅穎刪潤，蕭倣韋校閱，明萬曆間刊本，半頁九行，行二十四字，小字雙行，字數同。首著清遠道人題詞，附圖四十二頁。』吳先生係據手鈔《言言堂所藏曲目》，而周藏《丹青記》下落不明。之所以改題《丹青記》，是因原著第一齣〈標目〉落場詩，有『杜麗娘夢寫丹青記』句。」

<sup>20</sup> 碩園改本《牡丹亭》，收入徐扶明編著：《牡丹亭研究資料考釋》（上海：上海古籍出版社，1987年）出，頁 60-61。按云：「徐日曦，原名日靈，自署碩園居士，西安人，明代天啟年間進士。……碩園本《牡丹亭》，全本四十三齣，比原著少十二齣。他是怎樣刪定的呢？第一，刪全齣，如〈悵眺〉、〈勸農〉、〈慈戒〉、〈虜諜〉、〈道覲〉、〈繕備〉、〈詞藥〉、〈御准〉、〈聞喜〉

「馮改本《風流夢》」<sup>21</sup>等六種，其中「呂改本」應為「沈改本」之誤。徐扶明《牡丹亭研究資料考釋》「呂改本《牡丹亭》」條按云：

呂胤昌，字麟趾，號玉繩，又號姜山，浙江餘姚人。他是呂本的孫子，呂天成（鬱藍生）的父親，湯顯祖同年進士。湯顯祖〈寄呂麟趾三十韻有序〉云：「麟趾，姚江相國孫，予齊年好友也。」（《玉茗堂詩》卷九）根據王驥德《曲律》記載，呂玉繩曾把沈璟改本《還魂記》寄給湯顯祖。王驥德與呂天成是好友，記呂玉繩事，當不會有誤。我們知道呂玉繩也曾把沈璟的〈曲論〉寄給湯顯祖（見《玉茗堂尺牘》卷一〈答呂姜山〉）。可見，呂玉繩常在沈、湯之間起著橋梁作用。那麼，就很可能是湯顯祖把沈改本誤為呂改本。〈重刻清暉閣批點牡丹亭原刻凡例〉又把呂改本誤為呂天成改本，一誤再誤。徐朔方校注本《牡丹亭》附錄「關於版本的說明」，亦

九齣，都被刪掉了。第二，併齣，如〈腐嘆〉、〈延師〉、〈閨塾〉，併為〈閨塾〉；〈肅苑〉、〈驚夢〉，併為〈驚夢〉。第三，刪曲，如〈鬧殤〉刪七支，〈尋夢〉刪八支，〈冥判〉刪十支等等。第四，移動場次，如〈訣謁〉（原為第十三齣）移在〈尋夢〉（原為第十二齣）之前，〈牝賊〉（原為第十九齣）移在〈寫真〉（原為第十四齣）之前，〈謁遇〉（原為第二十一齣）移在〈診祟〉（原為第十八齣）之前。很明顯，碩園本改動得比較大。（又按：此處西安，地在浙江，不在陝西。）」

<sup>21</sup> 馮改本《風流夢》，徐扶明編著：《牡丹亭研究資料考釋》（上海：上海古籍出版社，1987年），頁66-67。按云：「馮夢龍（1574-1646），字猶龍，別署龍子猶、顧曲散人、墨憨齋主人等，長洲人。……他改編的《風流夢》，對《牡丹亭》作了種種改動。第一，刪掉，如〈勸農〉、〈虜諜〉、〈詞藥〉、〈淮警〉、〈如杭〉、〈僕偵〉、〈急難〉、〈淮泊〉、〈榜下〉、〈聞喜〉。第二，合併，如合〈言懷〉、〈悵眺〉為〈二友言懷〉，合〈腐嘆〉、〈延師〉為〈官舍延師〉，合〈詰病〉、〈道覓〉為〈慈母祈福〉，合〈拾畫〉、〈玩真〉為〈初拾真容〉，合〈移鎮〉、〈禦淮〉為〈杜寶移鎮〉，等等。第三，分拆，如分〈鬧殤〉為〈中秋泣夜〉、〈謀屠殤女〉。第四，改寫。如〈傳經習字〉（突出春香鬧學），〈情郎印夢〉（重在柳、杜印夢），〈石姑阻歡〉（以春香代小姑姑），等等。《曲海總目提要》卷9《風流夢》條云：『劇中與原稿大異者，柳夢梅說夢一段，移至第八折內，在麗娘夢後，改名夢梅，二夢暗合，似有關目，至二十六折夫妻合夢，柳生、麗娘各說一夢，與前照應，亦與原稿〈婚走〉不同。梅花觀中小道姑，改為侍兒春香，因小姐夭亡，情願出家，與石道姑侍奉香火，亦似關目緊湊。』此劇之所以名為《三會親風流夢》，正因為劇中有夢感、魂交、還陽新婚三部曲。第二十六折〈夫妻合夢〉：『（生）我和你先因夢感，後遇魂交，如今是第三次了。』眉批：『敘出三會親來，針線不漏。』」

沿此凡例之誤。近承朔方同志函告：「此是二十年前舊作。不僅無呂天成改本，也無他老子呂玉繩改本。湯氏本人說過有呂家改本，此乃沈璟改本之誤。」<sup>22</sup>

學者既有共識，則實際之改本應有五種。這五種改本中，湯顯祖所及見的，就其詩文集的「跡象」看來，應當只有被誤為呂氏改本的沈璟改本。而後出的臧改本、碩園改本、馮改本三種，真是對《牡丹亭》「大刀闊斧」的在「整肅」，如果湯顯祖得能一一寓目，未知更要作何感想。因為他對並時之人的非議和刪改，已經大為不堪了。

上文曾提到湯顯祖〈答孫侯居〉書，這封信可以說是湯氏對沈璟非議並改訂其《牡丹亭》的直接反應。現在把全文鈔錄如下：

兄以二夢破夢，夢竟得破耶？兒女之夢難除，尼父所以拜嘉魚，大人所以占維熊也。更為兄向南海大士祝之。曲譜諸刻，其論良快。久玩之，要非大了者。莊子云：「彼烏知禮意。」此亦安知曲意哉！其辨各曲落韻處，麤亦易了。周伯琦作中原韻，而伯琦於伯輝、致遠中無詞名。沈伯時指樂府迷，而伯時於花菴、玉林間非詞手。詞之為詞，九調四聲而已哉？且所引腔證，不云未知出何調犯何調，則云又一體又一體。彼所引曲未滿十，然已如是，復何能縱觀而定其字句音韻耶？弟在此自謂知曲意者，筆懶意落，時時有之，正不妨拗折天下人嗓子。兄達者，能信此乎？何時握兄手，聽海潮音，如雷破山，眇然而笑也。<sup>23</sup>

孫侯居名如法，與顯祖為同年進士。如法無子，以弟之子為後，故云「向南海大士祝之」，見《餘姚縣志》卷 23。所云「二夢」，因《牡丹亭》有〈驚夢〉、〈尋夢〉二出，曲譜諸刻指沈璟《南九宮十三調曲譜》。又「周伯琦」當作「周德清」，因德清為《中原音韻》作者；「伯輝」當作「德輝」，因鄭德輝與馬致遠齊名。又「玉林」應為「玉田」之誤，花菴、玉田指黃昇、張炎。

從這封信仔細推敲，可見湯顯祖講究的是「曲意」而非「曲律」。他認為「曲

<sup>22</sup> 徐扶明編著：《牡丹亭研究資料考釋》，頁 54-55。

<sup>23</sup> [明]湯顯祖：〈答孫侯居〉，收入徐朔方箋校：《湯顯祖全集》第 2 冊，詩文卷 46，頁 1392。

律」是無法定出絕對標準的，所以他批評沈氏曲譜，每有曲牌不明、犯調不清的現象，甚至「又一體」滋生繁多，又如何有必然的「定律」可供人遵循！也因此他但憑自家深切了然的「曲意」揮灑，無視於沈氏「規格」，而若欲斤斤然以沈氏「規格」來範疇他，那就只好教天下人的嗓子都拗折了。他對於「格律家」顯然很鄙薄，因為作《樂府指迷》的沈義父和作《中原音韻》的周德清都非詞曲能手，這言外之意豈不是在揶揄沈璟也一樣短於才華嗎？

湯氏讀了沈璟曲譜，反應如此；再讀其《唱曲當知》，又是如何呢？其《玉茗堂尺牘》之一〈答呂姜山〉云：

寄吳中曲論良是。「唱曲當知，作曲不盡當知也。」此語大可軒渠。凡文以意趣神色為主。四者到時，或有麗詞俊音可用。爾時能一一顧九宮四聲否？如必按字摸聲，即有窒滯逆拽之苦，恐不能成句矣。弟雖郡住，一歲不再謁有司。異地同心，惟與兒輩時作礪溪之想。<sup>24</sup>

由「唱曲當知」一語，知道呂氏寄給顯祖的〈吳中曲論〉，指的就是沈璟的《唱曲當知》。《唱曲當知》今已不傳。「唱曲當知，作曲不盡當知也。」這句話應當是呂氏信上說的，所以顯祖才會大樂，有深獲我心之感。而由「凡文以意趣神色為主」，可見湯氏所講求的「曲意」，就是曲的「意趣神色」，這和公安三袁的「獨抒性靈」頗為接近，所以自然都「不拘格套」。湯氏以為「意趣神色」四樣具備時，筆下就可能有「麗詞俊音」可用；而這「麗詞」所附有的「俊音」是無須一一顧及宮調聲律的，否則詞情、聲情反致扭曲衝突而不自然。據此可見，湯氏並非不在乎聲韻，只是他要琢磨的是「麗詞」中的「俊音」，這「俊音」並非格律所能完全達成。

湯氏在知道他的《牡丹亭》遭受改竄後，有三段文字表達他的感想。其〈答凌初成〉有云：

不佞《牡丹亭》記，大受呂玉繩改竄，云便吳歌。不佞啞然笑曰：「昔有人嫌摩詰之冬景芭蕉，割蕉加梅，冬則冬矣，然非王摩詰冬景也。其中駘

<sup>24</sup> [明]湯顯祖：〈答呂姜山〉，收入徐朔方箋校：《湯顯祖全集》第2冊，詩文卷44，頁1302。

蕩淫夷，轉在筆墨之外耳。若夫北地之於文，猶新都之於曲。餘子何道哉！」

25

又其《詩文集》卷 49〈與宜伶羅章二〉有云：

章二等安否？近來生理何如？《牡丹亭》記，要依我原本，其呂家改的，切不可從。雖是增減一、二字以便俗唱，卻與我原做的意趣大不相同了。<sup>26</sup>

又其《詩文集》卷 19〈見改竄牡丹詞者失笑〉一詩云：

醉漢瓊筵風味殊，通仙鐵笛海雲孤。總饒割盡時人景，卻媿王維舊雪圖。<sup>27</sup>

以上三段文字，凌初成即凌濛初，羅章二是宜黃伶人。文中北地指李夢陽，新都指楊慎。呂玉繩竄改《牡丹亭》一事是湯顯祖的誤會，事實上出自沈璟之手，已見前文。沈璟所以竄改《牡丹亭》，「云便吳歌」。看樣子顯祖本來就不為「崑山水磨調」而創作，他只要表達「意趣神色」，必須「通仙鐵笛」才能傳播他的特殊風味；所以他見了改本，就不禁啞然失笑，認為等同「割梅加蕉」、「削足適履」。為此他特別囑咐羅章二切不可用改本搬演。然而在他心靈之中，其實也免不了傷感的。其詩文集卷 18〈七夕醉答君東二首〉之二云：

玉茗堂開春翠屏，新詞傳唱《牡丹亭》。傷心拍遍無人會，自掐檀痕教小伶。<sup>28</sup>

他也許拍遍欄杆，也許拍遍檀板，而普天之下竟無人會得。若此，焉能不傷心！

<sup>25</sup> [明]湯顯祖：〈答凌初成〉，收入徐朔方箋校：《湯顯祖全集》第 2 冊，詩文卷 47，頁 1442。

<sup>26</sup> [明]湯顯祖：〈與宜伶羅章二〉，收入徐朔方箋校：《湯顯祖全集》第 2 冊，詩文卷 49，頁 1519。

<sup>27</sup> [明]湯顯祖：〈見改竄牡丹詞者失笑〉，收入徐朔方箋校：《湯顯祖詩文集》（上海：上海古籍出版社，1982 年），卷 19，頁 803。

<sup>28</sup> [明]湯顯祖：〈七夕醉答君東二首〉，收入徐朔方箋校：《湯顯祖全集》第 2 冊，詩文卷 18，頁 791。

而無人會得的，應當是他的「曲意」吧！這「曲意」至少包括他要表達的「生死至情」的主題思想和「以意趣神色為主」的文學觀念，以及他「麗詞俊音」巧妙融合、不假造作的文學技法，他要使之天衣無縫、自然妙成。而他既能「自掐檀痕教小伶」，又誰能說他不懂音樂呢？

### 三、湯顯祖不懂音律嗎？

湯顯祖既然能夠教導年小的伶人唱曲，又在所著《紫簫記》第六齣〈審音〉，敘鮑四娘傳授霍小玉唱曲，借四娘之口，暢論曲律，舉出「音同名不同」，也就是同調異名的曲牌四十五對；又舉出「名同音不同」，也就是異調同名的曲牌有五個，說「唱的不得廝混」；還舉出「字句多少都唱得」，也就是可以增減字句的曲牌八個，最後說「中間還有道宮高平歇，又有子母調一串驪珠，休得拗折嗓子。」<sup>29</sup>若此，如果說他不明樂理不懂音律是不可能的。尤其他自己也說「休得拗

<sup>29</sup> 《紫簫記》第六齣〈審音〉有云：「只要在行。郡主端坐，聽俺道來。唱有三緊：一要調兒記得遠；二要板兒落得穩；【四娘】說那裏話？三要聲兒唱得滿。【小玉】調兒有許多？【四娘】一時數不起，略說大數：黃鐘二十四章，正宮二十五章，大石調二十一章，小石調五章，仙呂四十二章，中呂三十二章，南呂三十一章，雙調一百章，越調二十五章，商調十六章，商角調六章，般涉調八章，共三百三十五章。從軒轅黃帝制律一十七宮調，至今留傳一十二調。中間又有音同名不同的，例如：【一枝花】便是【占春魁】，【陽春曲】便是【喜春來】，【拋毬樂】便是【彩樓春】，【鬥蝦蟆】便是【草池春】，【六么遍】便是【柳梢青】，【昇平樂】便是【賣花聲】，【沽美酒】便是【瑤林宴】，【漢江秋】便是【荆襄怨】，【採茶歌】便是【楚江秋】，【乾荷葉】便是【翠盤秋】，【知秋令】便是【梧葉兒】，【荆山玉】便是【側磚兒】，【小沙門】便是【禿廝兒】，【憨郭郎】便是【蒙童兒】，【村裏秀才】便是【伴讀書】，【殿前歡】便是【鳳將雛】，【掛玉鉤】便是【挂搭沽】，【醉娘子】便是【醉也摩挲】，【喬木查】便是【銀漢槎】，【調笑令】便是【含笑花】，【耍孩兒】便是【魔合羅】，【也不羅】便是【野落索】，【播鼓體】便是【催花樂】，【靈壽杖】便是【呆骨朵】，【鸚鵡曲】便是【黑漆弩】，【滴滴金】便是【甜水令】，【陣陣贏】便是【得勝令】，【柳營曲】便是【寨兒令】，【急曲子】便是【急捉令】，【歸塞北】便是【望江南】，【玄鶴鳴】便是【哭皇天】，【初問占】便是【卜金錢】，【撥不斷】便是【續斷絃】，【臉兒紅】便是【麻婆子】，【凌波仙】便是【水仙子】，【潘妃曲】便是【步步嬌】，【相公愛】便是【駙馬還朝】，【紅衲襖】便是【紅錦袍】，【女冠子】便是【雙鳳翹】，【朱履曲】便是【紅繡鞋】，【三臺印】便是【鬼三臺】，【小拜門】便是【不拜門】，【朝天子】便是【謁金門】，【壽陽曲】便是【落梅風】，【折桂令】便是【步蟾宮】。郡主，又有名同音不同的，假如：黃鐘雙調都有【水仙子】，仙宮正宮都有【端正好】，中呂越調都有【鬥

折嗓子」，那麼又為什麼並時曲家以至於民國吳梅，都異口同聲指斥他調乖韻舛呢？從上文引述的〈答孫俟居〉書和〈答呂姜山〉書，我們已經可以體會到他所講求的「曲律」，和沈璟為首的「格律派」是不同類型的，是在不同基礎上立論的。他要講求的是「麗詞俊音」的冥然會合、相得益彰。其〈答凌初成〉書有這樣的話語：

不佞生非吳越通，智意短陋，加以舉業之耗，道學之牽，不得一意橫絕流暢於文賦律呂之事。獨以單慧涉獵，妄意誦記操作。層積有窺，如暗中索路，闖入堂序，忽然雷光得自轉折，始知上自葛天，下至胡元，皆是歌曲。曲者，句字轉聲而已。葛天短而胡元長，時勢使然。總之，偶方奇圓，節數隨異。四六之言，二字而節，五言三，七言四，歌詩者自然而然。乃至唱曲，三言四言，一字一節，故為緩音，以舒上下句，使然而自然也。獨想休文聲病浮切，發乎曠聽；伯琦四聲無入，通乎朔響。安詩填詞，率履無越。不佞少而習之，衰而未融。乃辱足下流賞，重以大製五種，緩隱濃淡，大合家門。至於才情，爛熳陸離，嘆時道古，可笑可悲，定時名手。<sup>30</sup>

這段話接續上文所引，就是〈答凌初成〉書的全文。此書主要表達湯氏個人體悟的音律觀念。值得注意的是：第一，他首先聲明自己不是江浙人，對於樂律也沒有專精的研究。第二，由於他自己多年的探討，體悟到所謂「曲」，不過是「句字轉聲而已」，也就是說曲之為歌，只是將語言旋律轉化為音樂旋律罷了；而歷代歌曲所以有別，乃時間推移環境變化的緣故。第三，他顯然已注意到音節形式的問題。所云「四六之言，二字而節。」即是說四言詩的音節形式為 22，六言詩則為 222。所云「五言三，七言四。」即是說五言詩在第三字作頓，音節形式為 32；七言詩在第四字作頓，音節形式為 43。這是吟詠詩歌自然而然的現象。至於唱曲，

鷓鴣】，中呂南呂都有【紅芍藥】，中呂雙調都有【醉春風】，唱的不得廝混。又有字句多少都唱得的，相似：【端正好】，【貨郎兒】，【混江龍】，【後庭花】，【青哥兒】，【梅花酒】，【新水令】，【折桂令】，這幾章都增減唱得。中間還有道宮高平歇指，又有子母調一串驪珠，休得拗折嗓子。郡主，你明日要嫁個折桂枝的姐夫。俺先唱個【折桂令】你聽。」湯顯祖：〈審音〉，《紫蕭記》第六齣，收入徐朔方箋校：《湯顯祖全集》第 3 冊（北京：北京古籍出版社，1998 年），頁 1736-1737。

<sup>30</sup> [明]湯顯祖：〈答凌初成〉，收入徐朔方箋校：《湯顯祖全集》第 2 冊，詩文卷 47，頁 1442。

三四言的短句就要一字一節，故作緩音來紓解上下的長句，這是使之如此，自然也會如此。第四，他對於沈約四聲八病之說、周德清《中原音韻》北曲無入聲之論，一般人作詩製曲都遵守不敢逾越，而自己雖然年輕時學過，可是直到老邁也未能完全了悟。

我們再來看湯顯祖的一篇〈董解元西廂題辭〉：

余於聲律之道，瞠乎未入其室也。書曰：「詩言志，歌永言，聲依永，律和聲。」志也者，情也。先民所謂發乎情，止乎禮義者，是也。嗟乎！萬物之情各有其志。董以董之情而索崔、張之情於花月徘徊之間，余亦以余之情而索董之情於筆墨煙波之際。董之發乎情也，鏗金戛石，可以如抗而如墜。余之發乎情也，宴酣嘯傲，可以以翱而以翔。然則余於定律和聲處，雖於古人未之逮焉，而至如書之所稱為言為永者，殆庶幾其近之矣。<sup>31</sup>

從這篇題辭可以清楚看出，湯顯祖所講求的是純任自然的文學觀，認為發自胸中最真摯的感受而所流諸筆墨的，必能使詞情與聲情相得益彰。所謂詩言志的「志」，就是胸中最真摯的感受，也就是湯氏的「情」；而「情」之所之，其語言旋律自然與意義境界冥然契合，這也就是書所言「歌永言，聲依永。」他自己認為頗能洞燭此中三昧。至於所謂「聲律之道」、所謂「定律和聲」，細繹湯氏之意，則彼皆人工所為，已失自然，他既不屑為，當然就要「瞠乎未入其室」，也自然「於古人未之逮焉」。

湯顯祖不只於戲曲講求自然，即使文章亦講求自然。〈合奇序〉云：

予謂文章之妙不在步趨形似之間。自然靈氣，恍惚而來，不思而至。怪怪奇奇，莫可名狀。非物尋常得以合之。蘇子瞻畫枯株竹石，絕異古今畫格。乃愈奇妙。若以畫格程之，幾不入格。米家山水人物，不多用意。略施數筆，形象宛然。正使有意為之，亦復不佳。故夫筆墨小技，可以入神而證聖。自非通人，誰與解此。<sup>32</sup>

<sup>31</sup> [明]湯顯祖：〈董解元西廂題辭〉，收入徐朔方箋校：《湯顯祖詩文集》，卷50，頁1502-1503。

<sup>32</sup> [明]湯顯祖：〈合奇序〉，收入徐朔方箋校：《湯顯祖全集》第2冊，詩文卷32，頁1138。

若此，則湯氏於整個文學藝術莫不講求「自然」，若欲以人為的「格式」來局限，就無法達到「奇妙」的境地。而這種奇妙的境地，是可以「入神而證聖」的，也惟有「通才」才能了解，也惟有「通人」才辦得到。我們也知道湯氏是自許為「通人」的。

從湯氏體悟的音律觀念看來，他所講求的其實是「自然音律」而非「人工音律」。所謂「人工音律」是經由人們的體悟逐漸約定俗成，而終於製定的韻文學的體製規律。體製規律是由字數、句數、長短、句式、聲調、韻協、語法、對偶等八個因素所構成。就詩詞曲而言，可以說規律越來越謹嚴。譬如聲調，古詩不講求，近體詩產生平仄律，詞仄聲分上去入，北曲平聲又別陰陽而入聲消失。所謂「自然音律」，是指人工音律之外，無法訴諸人為格範的語言旋律。丁邦新先生〈從聲韻學看文學〉一文中，稱「人工音律」為「明律」，「自然音律」為「暗律」。他對於「暗律」有極其精闢的見解，他說：

暗律是潛在字裏行間的一種默契，藉以溝通作者和讀者的感受。不管散文、韻文，不管是詩是詞，暗律可以說無所不用。它是因人而異的藝術創造的奧秘，每個作家按照自己的造詣與穎悟來探索這一層奧秘。有的人成就高、有的人成就低。<sup>33</sup>

可見自然音律的道理是相當奧秘而不可明確掌握的。而我們可以斷言的是，文學成就越高的作家，越能掌握自然音律，使得聲情與詞情相得益彰。譬如杜甫自稱「晚節漸於詩律細」，除了在恪守格律中更求精緻的「四聲遞換」<sup>34</sup>外，也從突破格律中更求精緻。茲舉其〈夔州歌〉之一為例：

中巴之東巴東山，江水開闢流其間；白帝高為三峽鎮，瞿塘險過百牢關。<sup>35</sup>

<sup>33</sup> 丁邦新：〈從聲韻學看文學〉，《中外文學》第4卷第1期（1975年6月），頁131。

<sup>34</sup> 所謂「四聲遞換」，譬如杜甫「曲江」二首之一「一片花飛減卻春」，八句中有四句遞用平上去入四聲；其出句句末字，亦正好是「春」、「眼」、「翠」、「樂」平上去入。這種手法頗見於杜甫晚年詩作中。

<sup>35</sup> 〔唐〕杜甫：〈夔州歌〉，收入〔清〕彭定求等編：《全唐詩》（北京：中華書局，1960年），卷229，頁2507。

此詩首句七字全用平聲，而且除了「之」字外，都是響亮字，如此一來，使得聲情極度壯闊飛揚；緊接著「江水開闢流其間」，亦屬不合平仄律的拗句，在音節處的「水」、「闢」用上、去聲，好似江水即將阻於巴山，而「闢」字的去聲之後，又連用「流其間」三平聲字，則江水似乎豁然貫通了。於是乎江水奔騰如雷、無阻無礙的聲勢和境界，皆可從中求之；而末後兩句，不止恢復拘守格律，使聲情穩諧，而且運用對偶，使意象凝重，由此強化白帝城之高與瞿塘峽之險。杜甫頗有這種拗絕，蓋以其悟性之明敏，故能巧妙的調和人工音律與自然音律，從而推陳出新，別開境界。因此我們不能以一般七絕「清麗圓熟」的標準來衡量它。同樣的，詞中的蘇軾，晁補之批評他「多不諧音律」、「自是曲子中縛不住者」。<sup>36</sup>如果我們仔細考量，東坡之精緻處，何止不讓周美成而已；他的「不諧音律」處，正是他擅於掌握自然音律之高人一等的手法。<sup>37</sup>而這種手法是難於被咬定格律不放鬆的譜法家所理解的。我想湯顯祖的遭遇，大抵也如此。

著者有〈中國詩歌中的語言旋律〉一文，<sup>38</sup>詳論詩詞曲中的人工音律與自然音律。指出「拗句」、「選韻」、「詞句結構」、「意象情趣的感染力」都屬「自然音律」的範圍，都是格律家說不出道理而其實是構成語言旋律的重要因素。所以如果只「斤斤於曲家三尺」，也未必能使聲情詞情完全相得益彰。

著者另有〈「九宮大成北詞宮譜」的又一體〉一文，<sup>39</sup>以其仙呂調隻曲為例，檢視九宮大成之「又一體」滋生繁多的原因，發現有「誤於句式所產生的又一體」，有「誤於正襯所產生的又一體」，有「因增減字所產生的又一體」，有「因攤破所產生的又一體」，又有「合乎本格而誤置的又一體」和「併入么篇而不自知所產生的又一體」。也就是說，譜律家於「曲理」未盡了了。若此，所制定的「格律」焉能一一教人遵循？

<sup>36</sup> [宋]趙令時：《侯鯖錄》（北京：中華書局，1985年），卷8，頁79。有云：「魯直云：『東坡居士曲，世所見者數百首，或謂於音律小不諧。居士詞橫放傑出，自是曲子縛不住者。』」

<sup>37</sup> 曾永義：〈也談蘇軾【念奴嬌】赤壁詞的格式〉，《臺大中文學報》第5期（1992年6月），頁125-138。此文也收入曾永義：《參軍戲與元雜劇》（臺北：聯經出版事業公司，1992年），頁339-356。

<sup>38</sup> 曾永義：〈中國詩歌中的語言旋律〉，收入氏著：《詩歌與戲曲》（臺北：聯經出版事業公司，1988年），頁1-48。

<sup>39</sup> 曾永義：〈九宮大成北詞宮譜的又一體〉，收入氏著：《參軍戲與元雜劇》，頁315-338。

於此，我們再來回顧一下諸家對湯顯祖不守「曲律」的非議：沈璟譏刺他韻協不謹嚴四聲不諧調。臧懋循說他北曲「音韻少諧」。王驥德說「詘於法」，包括「贅字累語」和「字句平仄」的訛誤，以及字音字義的偶然錯失。沈德符指他不遵循譜律製曲和混用韻部。張琦指他不講求平仄律以致「入喉半拗」。黃圖秘也批評他「調甚不工，令歌者低眉蹙目。」到了吳梅更認為《牡丹亭》在曲律上有出宮犯調、聯套失序、句法錯亂和襯字無度等毛病。

綜觀這些「非議」，無不就「人工音律」的立場出發，而誠如上文所云，曲譜所制定的格律，未必可完全遵守，而湯顯祖重視「自然音律」，使之與「人工音律」巧妙諧調，若一味以「人工音律」來衡量，就難免有時格格不入了；更何況「譜律」越來越森嚴，執此以考究諸家，何人能逃避批評？請看王驥德《曲律》卷4〈雜論第三十九下〉，有云：

詞隱傳奇，要當以紅葉稱首。其餘諸作，出之頗易，未免庸率。然嘗與余言，歎以紅葉為非本色，殊不其然。生平於聲韻、宮調，言之甚恣，顧於己作，更韻、更調，每折而是，良多自恕，殆不可曉耳。（頁164）

王驥德對沈璟頗為心儀，對他都有如此批評，何況其他！可見「詞隱」講了一輩子格律，不止因之「文采不彰」，而且也落得嚴於責人卻「良多自恕」的批評。王氏《曲律》卷4又說到「詞隱《南詞韻選》，列上上、次上二等。所謂上上，亦第取平仄不訛，及遵用周韻者而已，原不曾較其詞之工拙；又只是無中揀有，走馬看錦，子細著鍼砭不得。」接著舉友人吳興關仲通「帙中人所常唱而世皆賞以為好曲者，如『窺青眼』、『暗想當年羅帕上曾把新詩寫』、『因他消瘦』、『樓閣重重東風曉』、『人別後』諸曲」，加以仔細的「評頭論足」，其中提到諸曲語句，有云：

詞隱亦以為「不思量寶髻」五字當改作仄仄仄平平，「花堆錦砌」當改作去上去平，「怕今宵琴瑟」，琴字當改作仄聲，故止列次上。（頁174-175）

像這些「人所常唱而世皆賞以為好曲者」，譜律家如沈璟、王驥德者，執其「斤斤三尺之法」以衡量，而竟亦紕類繁多，則曲壇並世無出其右的湯顯祖，既享盛名，「樹大招風」，焉能不受較諸他人為多的非議？

我們於此又再進一步回顧南戲初起時的情況。徐渭《南詞敘錄》云：

今南九宮不知出於何人，意亦國初教坊人所為，最為無稽可笑。……「永嘉雜劇」興，則又即村坊小曲而為之，本無宮調，亦罕節奏，徒取其畸農、市女順口可歌而已，諺所謂「隨心令」者，即其技歟？間有一二叶音律，終不可以例其餘，烏有所謂九宮？必欲窮其宮調，則當自唐宋詞中別出十二律、二十一調，方合古意。是九宮者，亦烏足以盡之？多見其無知妄作也。<sup>40</sup>

可見南曲戲文初起時只是雜綴時曲小調搬演，根本無宮調聯套之事，而且「順口可歌」即可，亦無所謂調律與韻書限韻。慢慢的，應當是從北曲雜劇取得師法吧！經過音樂家和譜律家的琢磨研究，才逐漸訂出許多規矩來。所以如果拿出後世形成制定的森嚴「法律」，去挑剔前代作品的話，那麼《琵琶記》只好是「韻雜宮亂」了。張師清徽（敬）《明清傳奇導論》一書，於三編第一章〈明代傳奇用韻的研究〉中，以六十種曲為範圍，以《中原音韻》為標準，考察明人傳奇用韻的情況，發現：「十九韻部中，除了東鍾、江陽、蕭豪三部沒有和其他韻部發生糾葛的表現之外，其餘十六部……相互間的鉤籐纏繞，不一而足，令人耳迷目亂。統計下來，共得三十八目，一千一百四十七條。……犯韻最多的是支思、齊微、魚模，這一項有三百一十七條；真文、庚青一百四十三條次之；先天、寒山、桓歡一百三十八條又稍次之。」<sup>41</sup>則明人於傳奇之用韻，幾乎無一人無毛病。這是什麼緣故呢？因為傳奇作者製曲大抵「隨口取協」，除了沈璟等譜律家外，未有人以北曲晚期形成的韻書《中原音韻》作為押韻的依據，而若以《中原音韻》為「斤斤三尺」加以衡量，則焉能不犯韻乃至出韻者？明乎此，那麼《牡丹亭》在那「譜律」尚未建立絕對權威的時代，湯氏創作時保有南戲「遺習」也就很自然的了。而如果欲以沈璟所認定的譜律，乃至於往後因戲曲之演進更轉趨森嚴的律法來「計較」《牡丹亭》，則其格格不入，也自是意料中事了。而如果拘泥譜律之聲韻格式打成曲譜，再以《牡丹亭》之曲詞以就此曲譜，則焉能不拗盡天下人嗓子？

<sup>40</sup> [明]徐渭：《南詞敘錄》，《中國古典戲曲論著集成》第3冊（北京：中國戲劇出版社，1959年），頁240。

<sup>41</sup> 張敬：《明清傳奇導論》（臺北：華正書局，1986年），頁69-71。

#### 四、「湯詞端合唱宜黃」

湯氏所以「拗折天下人嗓子」，除了他講究「自然音律」，不完全符合吳江律法外，應當也和他所說的「不佞生非吳越通」有關。也就是說，他不懂崑山水磨調，他的《牡丹亭》不是崑劇劇本。袁宏道評《玉茗堂傳奇》云：

詞家最忌弋陽諸本，俗所謂過江曲子是也。《紫釵》雖有文采，其骨格卻染過江曲子風味，此臨川不生吳中之故耳。<sup>42</sup>

「臨川不生吳中」，所以所撰《紫釵記》染有弋陽腔過江曲子風味，則《牡丹亭》何獨不然？凌濛初《譚曲雜劄》云：

近世作家如湯義仍，頗能模仿元人，運以俏思，儘有酷肖處，而尾聲尤佳。惜其使才自造，句腳、韻腳所限，便爾隨心胡湊，尚乖大雅。至於填詞不諧，用韻龐雜，而又忽用鄉音，如「子」與「宰」叶之類，則仍拘於方土，不足深論，止作文字觀，猶勝依樣畫葫蘆而類書填滿者也。義仍自云：「駘蕩淫夷，轉在筆墨之外。」佳處在此，病處亦在此。彼未嘗不自知，只以才足以逞而律實未諳，不耐檢核，悍然為之，未免護前。況江西弋陽土曲，句調長短，聲音高下，可以隨心入腔，故總不必合調，而終不悟矣。而一時改手，又未免有斲小巨木、規圓方竹之意，宜乎不足以服其心也。<sup>43</sup>

凌氏批評其「填調不諧，用韻龐雜」，與並時格律家如出一口，緣故他也站在崑山水磨調的立場。而他指出「江西弋陽土曲，句調長短，聲音高下，可以隨心入腔，故總不必合調。」豈不是說湯氏諸劇正為弋陽腔之曲嗎？也因此若以崑山水磨調來考究，自然「總不合調」了。

然而，湯顯祖「臨川四夢」是否即為弋陽腔而創作呢？按湯氏〈宜黃縣戲神清源師廟記〉云：

<sup>42</sup> 獨深居點定：〈集諸家評語〉，《玉茗堂傳奇》（明崇禎刻本），卷首。轉引自徐扶明編著：《牡丹亭研究資料考釋》，頁 83-84。

<sup>43</sup> 〔明〕凌濛初：《譚曲雜劄》，《中國古典戲曲論著集成》第 4 冊（北京：中國戲劇出版社，1959 年），頁 254。

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，其調誼。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。<sup>44</sup>

對於湯氏這段話，徐扶明《牡丹亭研究資料考釋》〈凌濛初評牡丹亭〉條按語云：

湯顯祖〈宜黃縣戲神清源師廟記〉云：「至嘉靖而弋陽之調絕，變為樂平，為徽青陽。」就是說，這時在江西弋陽地區，弋陽腔已不流行了，而流傳到江西樂平地區（屬饒州府），變為樂平腔；流傳到皖南，變為青陽腔。那麼，湯顯祖在萬曆年間，在鄰近弋陽的臨川創作《牡丹亭》，還會用弋陽腔嗎？值得懷疑。<sup>45</sup>

徐氏的「懷疑」是有道理的，但湯氏縱使不用弋陽腔，也未必就用崑山腔，這從他被吳江派諸家批評不合律，就可以想見。對於湯氏廟記這段話，葉德均《戲曲小說叢考》之〈明代南戲五大腔調及其支流〉一文云：

這裏的「弋陽之調絕」，曾經引起近人不少的誤會，其中最顯著的是青木正兒《中國近世戲曲史》所說「弋陽腔嘉靖間成絕響」。這說法顯然和事實不符，弋陽腔在明代始終沒有絕響，……可是，弋陽腔在嘉靖間並不是沒有改革，而是確有不小的變化。按湯顯祖的原文是說，這時樂平腔等聲勢浩大，弋陽腔也就有了變化，原來的舊調就絕響了。這時全部的情況是：在江西省內有新興的樂平腔、宜黃腔；省外也有新生的徽州腔、青陽腔等；而老腔調中的崑山腔正逐漸發展著，餘姚腔雖開始沒落還有一定的影響，和弋陽腔對峙的海鹽腔這時還有相當雄厚的力量。在這種客觀形勢下，那簡單樸素的弋陽腔就有一蹶不振之勢。它為了生存，就非改革不可了。<sup>46</sup>

<sup>44</sup> [明]湯顯祖：〈宜黃縣戲神清源師廟記〉，收入徐朔方箋校：《湯顯祖全集》第2冊，詩文卷34，頁1189。

<sup>45</sup> 徐扶明編著：《牡丹亭研究資料考釋》，頁86-87。

<sup>46</sup> 葉德均：《戲曲小說叢考》（臺北：文史哲出版社，1989年），頁33-34。

可見弋陽腔在湯顯祖時代縱然未至完全絕響，但已到了「老調一蹶不振，非改革不可」的地步。湯顯祖在這種情況下，應當不會再用弋陽腔來創作。那麼他是用什麼腔調呢？葉德均在〈明代南戲五大腔調及其支流〉一文中和徐朔方在湯顯祖集〈宜黃縣戲神清源師廟記〉的「箋」裏，共同的看法是用「宜黃腔」。鄭仲夔《冷賞》卷4〈聲歌〉條云：

宜黃譚〔大〕司馬綸，殫心經濟，兼好聲歌。凡梨園度曲皆親為教演，務窮其妙，舊腔一變為新調。至今宜黃子弟咸尸祝譚公惟謹，若香火云。<sup>47</sup>

譚綸因為厭惡由弋陽腔變化的樂平腔、徽調和青陽腔，而愛好「清柔婉折」的海鹽腔，所以把海鹽伶人帶到宜黃去，宜黃人因而受到感染，「舊腔」為此「一變為新調」，這種「新調」，就是「宜黃腔」。可見宜黃腔就是以海鹽腔為基礎，經過宜黃原本流行的腔調弋陽、樂平的影響而形成的。而湯氏調演唱宜黃腔的子弟「殆千餘人」，可見他那個時代，宜黃腔的盛行。若此，湯氏戲曲焉能與宜黃腔無關？范文若《夢花酣傳奇·序》云：

且臨川多宜黃土音，腔板絕不分辨，襯字、襯句湊插乖舛，未免拗折人嗓子。<sup>48</sup>

范氏雖然不出吳江譜律家口脛，但已明白指出湯顯祖與宜黃腔的密切關係。而葉德均、徐朔方兩先生更從湯氏詩文集加以考察，徐氏云：

據詩寄呂麟趾三十韻：「曲畏宜伶促」、帥從升兄弟園上作四首之三：「小園須著小宜伶」、寄生腳張二恨吳迎旦口號二首之一：「暗向清源祠下咒，教迎啼徹杜鵑聲。」送錢簡棲還吳二首之一：「離歌分付小宜黃」、遣宜伶汝寧為前宛平伶李襲美朗中壽、九日遣宜伶赴甘參知永新、唱二夢：「宜伶相伴酒中禪」及尺牘之回復甘義麓：「弟之愛宜伶學二夢」等，知玉茗堂曲之演唱者實為宜伶。明乎此，乃恍然於尺牘之四答凌初成云「不佞生

<sup>47</sup> [明]鄭仲夔：《冷賞》（北京：中華書局，1991年），頁62。

<sup>48</sup> [明]范文若：《夢花酣傳奇》（臺北：天一出版社，1983年），頁1。

非吳越通，智意短陋」；又云「不佞牡丹亭記，大受呂玉繩改竄，云便吳歌」；是原不為崑山腔作也。<sup>49</sup>

《牡丹亭》既然不適宜用崑山水磨調歌唱，那麼湯氏《牡丹亭》乃至於《臨川四夢》創作之初，是用什麼腔調來歌唱呢？對此著者在拙作〈海鹽腔新探〉<sup>50</sup>中有所論述。大要如下：

海鹽腔之見於記載，早在戲文初成的南宋中晚葉，亦即寧宗時音樂家循王張鎡曾到海鹽，由他和他的家樂以唱腔提升過，又於元代中晚葉被海鹽人楊梓父子以唱腔提升過；其載體前者為詞調或戲文，後者為南北散曲。海鹽腔在明世宗嘉靖間最為盛行；其流行地有浙江之嘉興、湖州、溫州、臺州，江西之宜黃、南昌，湖北之襄陽，以及山東之蘭陵。由於其聲情清柔婉折，又向官話靠攏，故也流播兩京，為士大夫所喜愛，每用於宴會中之戲文演出，伴奏則但用鑼鼓板等打擊樂而無管絃幫襯。此時的海鹽腔也出現了一些名演員，如金鳳、順妹、彩鳳、金娘子等。也有一些劇目如《鳴鳳記》、《玉環記》、《雙忠記》、《韓熙載夜宴》、《四節記》等。萬曆以後雖遺響猶存，但已逐漸被魏良輔等所創發的崑山水磨調所取而代了。今日雖尚有蛛絲馬跡可尋，但不似水磨調之一脈薪火，綿延不絕。

海鹽腔之傳入宜黃，即根據前引之湯顯祖〈宜黃縣戲神清源師廟記〉所云之宜黃大司馬譚綸。<sup>51</sup>據《明史》〈七卿年表〉及譚綸本傳，<sup>52</sup>兵部尚書譚綸，撫州宜黃人，萬曆五年（1577）卒，謚襄敏。湯氏文中言「大司馬死二十餘年矣」，則此文當作於湯氏萬曆二十六年（1598）家居後。據《嘉靖實錄》，嘉靖三十九年（1560）九月，陞浙江按察使巡視海道副使譚綸為浙江布政使司右參政，仍兼副使巡視如舊，此即湯氏所謂「治兵於浙」之時。又明無名氏編《譚襄敏公年譜》云：「辛酉（嘉靖四十年〔1561〕），四十二歲，三月，丁父憂回籍。五月，廣

<sup>49</sup> 徐朔方箋校：《湯顯祖詩文集》，頁 1129。

<sup>50</sup> 曾永義：〈海鹽腔新探〉，《戲曲學報》創刊號（2007 年 6 月），頁 3-27。後收入拙著：《戲曲本質與腔調新探》（臺北：國家出版社，2007 年），頁 112-144。

<sup>51</sup> [明]湯顯祖：〈宜黃縣戲神清源師廟記〉，收入徐朔方箋校：《湯顯祖全集》第 2 冊，詩文卷 34，頁 1188-1189。

<sup>52</sup> [清]張廷玉等：〈七卿年表二〉，《明史》（北京：中華書局，1999 年），卷 112，頁 3472-3474。〈譚綸傳〉，卷 222，頁 5833-5836。

賊流劫江西，十二月，起復原職，領浙兵在地方勦賊。」<sup>53</sup>則海鹽腔傳入宜黃當在嘉靖四十年譚綸在江西剿廣賊之時。

又明清間鄭仲夔《冷賞》卷4「聲歌」條云：

宜黃譚司馬綸，殫心經濟，兼好聲歌。凡梨園度曲，皆親為教演，務窮其巧妙，舊腔一變為新調。<sup>54</sup>

可見譚綸帶到宜黃的「海鹽腔」，在譚綸的琢磨提昇和宜黃本地腔調的影響下，「一變」而為「新調」，這「新調」必以海鹽腔為基礎而發生質變的新腔調，很可能就是「宜黃腔」。

而海鹽腔傳入江西宜黃後，終於發展形成「宜黃腔」有以下證據：

其一，萬時華《溉園詩集》卷3〈棠溪公館同舒苞孫夜酌二歌人佐酒〉云：

野館清宵倦解裝，村名猶識舊甘棠。松鄉古屋霜華淨，虎印前溪月影涼。  
寒入短裘連大白，人翻新譜自宜黃。酒闌宜在嵩山道，並出車門夜未央。<sup>55</sup>

其二，熊文舉《雪堂先生詩選·宜伶秦生唱《紫釵》、《玉合》，備極幽怨，感而贈之》，其第五首云：

淒涼羽調咽霓裳，欲譜風流筆硯荒；知是清源留曲祖，湯詞端合唱宜黃。

詩有注云：

<sup>53</sup> [明]無名氏：《譚襄敏公年譜》，收入《北京圖書館藏珍本年譜叢刊》第49冊（北京：北京圖書館出版社，1999年），頁760。

<sup>54</sup> [明]鄭仲夔：《冷賞》，收入嚴一萍輯：《百部叢書集成》（臺北：藝文印書館，1966年，影印《硯雲甲乙編》本），卷4，頁5。

<sup>55</sup> [明]萬時華：《溉園詩集》，收入《叢書集成》（上海：上海書店，1994年），續編輯部第177冊，見中研院文哲所參考室藏江西省高校古籍整理領導小組：《豫章叢書》集部十二（江西：江西教育出版社，2008年），頁674。然此版本字跡第三句字跡不甚清晰，經請教江西藝術研究所研究員蘇子裕先生，所提供資訊為江西省圖書館藏1923年南昌退廬刻本得知內容為「松鄉古屋霜華淨」。

宜黃有清源祠，祀灌口神，義仍先生有記。予擬《風流配》，填詞未緒。<sup>56</sup>

以上兩段資料，萬時華，字茂先，明萬曆間江西南昌人，以文名聞海內幾數十年。熊文舉，江西新建人，明崇禎進士。他們兩人皆籍隸江西南昌府（新建為屬縣），所言「人翻新譜自宜黃」和「知是清源留曲祖，湯詞端合唱宜黃」自是可以據以說明，海鹽腔流傳到江西宜黃後，終於被融入江西宜黃土腔而流傳在外被稱為「宜黃腔」；而湯顯祖《臨川四夢》用宜黃腔歌唱，其江西同鄉已如是說，且此處「宜伶」自是湯氏詩文集中一再提及的「宜伶」，都是指宜黃地方唱宜黃腔的伶人，今人實可不必再為「四夢」是否曾用宜黃腔演唱而爭論不休了。甚至於宜黃腔之所以能流播馳名，實有賴於其「載體」《四夢》之盛名。

熊文舉詩第三首云：

四夢班名得得新，臨川風韻幾沉淪。為君掩抑多情態，想見停毫寫照人。

按萬曆四十二年（1614），湯顯祖派遣宜伶赴安徽宣城梅鼎祚家鄉演出，梅氏〈答湯義仍〉云：「宜伶來三戶之邑，三家之村，無可援助。然吳越樂部往至者，未有如若曹之盛行，要以《牡丹》、《邯鄲》傳重耳。」正可說明這種現象。<sup>57</sup>

我們如果再加上湯氏之為宜黃縣戲神作廟記，以及上文所引尺牘〈與宜伶羅章二〉之囑其搬演《牡丹亭》務依原本看來，更可以證明湯氏《牡丹亭》原是為宜伶之宜黃腔作不為吳人之崑山腔作。若此，如以崑山水磨調格律來苛責湯顯祖，豈不是「牛頭不對馬嘴」嗎？<sup>58</sup>

<sup>56</sup> [明]熊文舉：《侶鷗閣近集》，《雪堂先生詩選》之三（清康熙刻本，江西省圖書館藏善本書），卷1，頁14。此由蘇子裕先生揭書提供。國內館藏（中研院、臺大圖書館）熊文舉：《雪堂先生詩選》（清初刻本，首都圖書館藏），收入《四庫禁毀叢刊補編》第82冊（北京：北京出版社，2005年）。其中收有《雪堂先生詩選》四卷、《恥廬近集》二卷，然首頁卷首寫「以上原缺」；翻檢原書，並無此詩。

<sup>57</sup> 以上參考蘇子裕：《中國戲曲聲腔劇種考·海鹽腔源流考論》（北京：新華出版社，2001年），頁14。

<sup>58</sup> 胡忌、劉致中合著：《崑劇發展史》（北京：中國戲劇出版社，1986年），頁129。第二章第五節〈湯顯祖和牡丹亭〉有云：「《玉茗堂四夢》開始演唱的聲腔，到底為海鹽腔還是崑山腔，或是『弋陽化之海鹽腔』。我們認為，這個問題較為複雜，研究清楚並不容易，但總的看來，

## 五、諸家非議《牡丹亭》韻律的道理

而我們如果站在諸家立場來探究其所以非議《牡丹亭》，自也有其道理，而在進入諸家立場論說之前，請先歸納「諸家」非議《牡丹亭》的大要：

其一謂其句字平仄四聲不合聲調律：有沈璟、沈自晉、臧懋循、王驥德、黃圖珌等。

其二謂其韻協混用不合協韻律：有沈璟、沈自晉、馮夢龍、臧懋循、沈德符、凌濛初、葉堂、李調元等。

其三謂當汰其贅字累語：王驥德、范文若、張大復。

其四謂其宮調舛錯、曲牌訛亂、聯套失序：吳梅、王季烈。

其五謂其不協吳中拍法：王驥德、張琦、臧懋循、沈寵綏、萬樹。

以上五條，前四條可以說是「因」，後一條可以說是「果」；而無論是「因」是「果」，其實都是站在以崑山水磨調作為腔調的「傳奇」律法之基準來論說的。

對此，我們首先要了解曲牌曲律的性質和構成。「曲牌」是詞曲系曲牌體說唱和戲曲文學藝術的基礎與靈魂。對文學來說，它是詞曲語言建構的形式和載體；就藝術來說，它是語言旋律的根源和呈現。其語言情境決定詞境，其語言旋律制約聲情。必須詞情、聲情相得益彰，然後文學藝術乃稱雙美。其詞情大抵憑藉文學家之才調即可為傑作，但其聲情則須經音樂家經年累月，甚至積世累代乃成妙境。因為「聲情」之構成，既精且緻，既繁且複，融會貫通，非一朝一夕所能企及，何況其構成之諸元素，本身復有變化與成長。而就「曲牌」之構成，北曲南曲固然殊異，而南曲中，其戲文、南戲、傳奇間亦有演進而逐漸精細化之迹象可循。據著者觀察分析，其定型之細曲，已備八律，即（1）字數律、（2）句數律、

---

湯顯祖的劇作在臨川、宜黃一帶演出，因為該地區當時是盛行海鹽腔，所以『宜伶』演的《四夢》應是海鹽腔。不過，萬曆三十年左右，崑山腔已經取代海鹽腔的地位，很快流行各地，『宜伶』學唱崑山腔演《四夢》也是社會風氣使然。特別是原來的海鹽腔和崑山腔的差異不大，戲曲演員並唱這兩種聲腔不難，《四夢》在舞臺上演出成功，最終還得歸功於崑山腔。湯顯祖另有〈唱二夢〉詩：『半學儂歌小楚天，宜伶相伴酒中禪。纏頭不用通明錦，一夜紅氈四百錢。』所謂宜伶相伴，『半學儂歌』，大概就是指演員從海鹽腔基礎上習唱崑山腔的這一過程。『儂歌』無疑是吳儂軟語『氣若轉絲』的崑山腔。」胡劉二氏的看法是可取的，但這只能說《牡丹亭》也被宜伶用崑山腔演唱過，可能演唱的正是「云便吳歌」的沈氏串本也說不定，而絕不能因此否定湯顯祖《牡丹亭》原是为宜伶宜黃腔而創作的事實。又湯氏《四夢》原用宜黃腔演唱，更有確鑿證據，參見拙作：〈海鹽腔新探〉，收入《戲曲本質與腔調新探》，頁 125-127。

(3) 長短律、(4) 平仄聲調律、(5) 句中音節單雙律、(6) 協韻律、(7) 對偶律、(8) 詞句中特殊語法律。這「八律」的每一元素，及曲牌所屬的宮調和聯套次序，都與其所構成的韻文學之語言旋律有密切的關係；而上舉之五項，則為明清曲律家，以水磨調為歌唱腔調的傳奇，作為基準來檢驗《牡丹亭》曲律，所認定的錯失。若此，自有其道理。茲分項說明如下：

### (一) 不合聲調律

我國文字是單形體，語言是單音節，所以一字一音。音有母音（又稱母音、韻母）、輔音（又稱子音、聲母）、聲調。聲調是指音波運行的方式，由其高低升降而古代有平上去入，現在國語有陰平陽平上去。

平上去入四聲，拿它發聲的方法和現象來觀察，具有三項特質，其一，有平與不平兩類，平為平聲，不平即仄，含上去入三聲；其二，有長短之別，平上去三聲為長音，入聲為短音；其三，有強弱之分，上去入三聲屬強，平聲屬弱。

就因為四聲具有這樣的三個特質，所以四聲間的組合，由其音波運行時升降幅度大小的變化和發聲時無礙與阻塞的長短異同，便會產生不同的旋律感。所以唐代的近體詩，其所講求的平仄律，基本上只是運用聲調的平與不平，使之產生抑揚曲直的旋律感。但仄聲中的上去入三聲，其升降幅度其實頗為懸殊，併為一類，不免粗疏。所以謹嚴的詩人，便在仄聲中又講究上去入的調配，有所謂「四聲遞換」<sup>59</sup>。而杜甫「晚節漸於詩律細」，除了在恪守格律中更求精緻外，也從突破格律中更求精緻。崔顥和李白也都擅長於此。

就因為四聲各具特質，不止關係聲情，而且兼顧詞情，所以詩以後的詞曲便明白的規定某句某字該上該去該入，而四聲的精緻便也完全納入體製格律的範疇。凡是這些嚴守四聲的句子，都是音律最諧美，足以表現該詞調該曲調特色的地方，即所謂「務頭」，高明的作家都能在此施以警句，使之達到聲情詞情穩稱的地步。

這裡要特別說明的是，就曲的聲調來說，南曲尚保有四聲，北曲則入聲消失，但平聲分陰陽。也就是說北曲的聲調是：陰平、陽平、上、去「四聲」，這「四

---

<sup>59</sup> 曾永義：〈舊詩的體製規律及其原理〉，原載《國文天地》第2卷第2期總號14（1986年7月），頁56-61；第2卷3期總號15（1986年8月），頁58-63；收入拙著：《詩歌與戲曲》，頁49-77。這裡取其大要，但對平仄律原理已有所修正。

聲」和唐詩宋詞南曲的「四聲」不完全相同，然而卻和今日國語的四聲完全相同。保存唐宋「平聲」不升不降之特質的，事實上只是「陰平」，「陽平」已有升揚之趨勢；而「入聲」則分派到平上去三聲中，已自然消失，所以北曲中已無逼促之調。

就因為「聲調」在語言旋律上如此重要，所以如果不守聲調律，歌唱起來便容易「撓喉捩嗓」。也因此，如上文所舉，沈璟《南九宮十三調曲譜》，縱使於仙呂過曲【月上五更】引《還魂記》曲文為調式，沈璟之侄沈自晉《廣輯詞隱先生增定南九宮詞譜》更錄湯顯祖《四夢》十五支為調式，但對其不合聲調律者，仍一一舉出。

而我們若將《牡丹亭》按之以譜律，就聲調律而言，如第四出《腐歎》之【雙勸酒】「寒酸撒吞」，「吞」字韻腳，應作仄聲。第十出〈驚夢〉之【步步嬌】「裊晴絲吹來閒庭院」，應作「仄仄平平平平仄」，而此句作六平一仄。【醉扶歸】「可知我常一生兒愛好是天然」應作「仄仄平平仄平平」，而此句作「仄平仄仄仄平平」。【皂羅袍】「賞心樂事誰家院」，應作「仄仄平平仄平平」，而此句作「仄平仄仄平平仄。」第十二出〈尋夢〉【品令】「便日煖玉生煙」，應作「平平仄平平」，而此句作「仄仄仄平平」。【川撥棹】「一時間望眼連天」，應作「平平仄平」，而此句作「仄仄平平」。舉此可以概見其餘，也難怪譜律家要以不合聲調律來責難他。

## （二）不合協韻律

在未檢驗《牡丹亭》之協韻律，是否如諸家所云「不合格」之前，請先說明韻協的作用。

南朝梁劉勰《文心雕龍·聲律》云：「異音相從謂之和，同音相應謂之韻。」范文瀾注：「同音相應謂之韻，指句末所用之韻。」<sup>60</sup>則韻協是運用韻母相同，前後複選的原理，把易於散漫的音聲，藉著韻的迴響來收束、呼應和貫串，它連續的一呼一應，自然產生規律的節奏；它好比貫珠的串子，有了它，才能將顆顆晶瑩溫潤的珍珠，貫成一串價值連城的寶物；它又好像竹子的節，將平行的纖維素收束成經耐風霜的長竿，而其嫵娜搖曳的清姿，完全依賴那環節的維繫。也因此，如果該押的韻不押，或韻部混用，便成了詩詞曲家大忌。周德清《中原音韻·正

<sup>60</sup> [梁]劉勰著，[清]范文瀾注：《文心雕龍》下冊（臺北：臺灣開明書店，1958年），頁15。

語作詞起例》云：

《廣韻》入聲緝至乏，《中原音韻》無合口，派入三聲亦然。切不可開合同押。《陽春白雪集·水仙子》：「壽陽宮額得魁名，南浦西湖分外清，橫斜疏影窗間印，惹詩人說到今。萬花中先綻瓊英。自古詩人，愛騎驢踏雪，尋凍在前村。」開合同押，用了三韻，大可笑焉。詞之法度全不知，妄亂編集板行，其不知恥者如是，作者緊戒。<sup>61</sup>

因為儘管韻部庚青、真文、侵尋三韻相近，但畢竟收音有 əŋ、ən、əm 之不同，就會影響了迴響的美感，所以古人以此為忌。

作詩協韻必須四聲分押，亦即平聲韻和平聲韻押，上去入三聲也一樣。詞則平聲、入聲獨用，上去兩聲合用、獨用均可，有時平聲也可以和上去押在一起；又有平仄換協之例，即某幾句協平聲韻，某幾句協仄聲韻，平仄聲則彼此不必協韻。北曲則是三聲同押，即平上去三聲的韻字可以押在一起。南曲起初隨口取協，有如歌謠，後來規矩大致與詞相同，而平上去三聲通押的情形遠較詞為多，則又近於北曲。至於詩讚系大抵兩句為一單元，上句仄聲韻下句協平聲韻。

韻協對於韻文學腔調語言旋律的影響，除了其本身的迴響作用外，韻腳的聲調和音質亦有所關聯。聲調如前文所述，韻部聲情則如王驥德《曲律·雜論第三十九上》所云：

凡曲之調，聲各不同……至各韻為聲，亦各不同。如東鍾之洪，江陽、皆來、蕭豪之響，歌戈、家麻之和，韻之最美聽者。寒山、桓歡、先天之雅，庚青之清，尤侯之幽，次之。齊微之弱，魚模之混，真文之緩，車遮之用雜入聲，又次之。支思之萎而不振，聽之令人不爽。至侵尋、監咸、廉纖，開之則非其字，閉之則不宜口吻，勿多用可也。（頁 153-154）

王氏之說自有其道理，但韻部聲情其實受到整體詞情的影響頗大，很難用一兩個形容詞加以範疇。不過如能就詞情而選韻，自可使聲情詞情更加相得益彰。

<sup>61</sup> [元]周德清：《中原音韻》，《中國古典戲曲論著集成》第1冊（北京：中國戲劇出版社，1959年），頁212。

就因為協韻律是韻文學與散文學最基本的分野，所以既稱為韻文學，就非講求協韻律不可。但是中國地域廣闊，方言歧異，誠如元人虞集《中原音韻·序》云：

五方言語又復不類，吳楚傷於輕浮，燕冀失於重濁，秦隴去聲為入，梁益平聲似去，河北河東取韻尤遠；吳人呼「饒」為「堯」，讀「武」為「姥」，說「如」近「魚」，切「珍」為「丁心」之類，正音豈不誤哉！<sup>62</sup>

五方言語既然不類，則以各具特色的語言旋律所產生的「腔調」也就各有其韻味。如就各自方音作為填詞協韻的基準，則必然各自為政，雜亂不堪；而南曲戲文在還沒發展成為傳奇以前，正是如此。如律以《中原音韻》，不難看出這種現象。如清人劉禧延《中州切音譜贅論》〈江陽韻〉條云：

弋陽土音，於寒山、桓歡、先天韻中字，或混入此韻。如關、官作「光」；丹、端作「當」；班、般作「幫」；蠻、瞞作「茫」；蘭、鸞作「郎」；山作「傷」，音似「桑」；安作「映」，「難」作「囊」，「完」作「王」，「年」作匿杭切之類。明人傳奇中，盛行如《鳴鳳記》用韻，亦且混此土音，而並雜入他韻。<sup>63</sup>

劉氏正說明了弋陽土音如律以《中原音韻》必然出現寒山、桓歡、先天三韻與江陽韻混押的現象。張師清徽（敬）如前文所引《明清傳奇導論》一書所論，考察明人傳奇用韻的情況，<sup>64</sup>發現明人於傳奇之用韻，幾乎無一人無毛病。這是什麼緣故呢？

因為宋元戲文、元末南戲、明初中葉新南戲之製曲大抵「隨口取協」，而清徽師所統計之「傳奇」，實包含元末《琵琶記》與「荆劉拜殺」之元末與明初乃至明中葉之南戲與新南戲（或稱舊傳奇）而言；但自《浣紗記》以後，專用「水磨調」歌唱之「新傳奇」，為了普及其傳播幅員，乃向「官話」靠攏而以《中原

<sup>62</sup> 同前註，頁 173。

<sup>63</sup> [清]劉禧延：《中州切音譜贅論》，收入任訥編：《新曲苑》第 6 冊（北京：中華書局，1940 年據聚珍仿宋版影印），第 36 種，頁 6。

<sup>64</sup> 張敬：《明清傳奇導論》，頁 69-71。

音韻》為韻協的依據；因此，若以之「斤斤三尺」加以衡量新南戲以前之南曲戲文，則焉能不犯韻乃至出韻？

而明人新南戲以前之南曲戲文，若律以《中原音韻》，則支思、齊微、魚模之間，真文、庚青、侵尋之間；先天、寒山、桓歡、監咸、廉纖之間。因為它們的主要元音不是相同、就是相近；而其藉資分別者，主要的只是韻尾的差異而已。所以曲家製曲，假如不基準「官話」的韻書，而隨口以方音取叶，則異方之人歌之，便難免有錯雜混亂的毛病。其歌之於口，至其歇腳處，即令人有散漫無所歸的感覺。也因此，曲中的叶韻，向來很被重視。馮夢龍《太霞曲話》云：

詞學三法，曰調、曰韻、曰詞；不協調則歌必捩嗓，雖爛然詞藻無為矣。自東嘉沿詩餘之濫觴，而效顰者遂藉口不韻。不知東嘉寬於南，未嘗不嚴於北。謂北詞必韻而南詞不必韻，即東嘉亦不能自為解也。<sup>65</sup>

調、韻、詞為構成曲學的三要素，調指四聲平仄，如不協，則如《牡丹亭》之「歌必捩嗓」；《琵琶記》則素有韻雜宮亂之譏，也為論者嘆為白璧之瑕。

而若考《牡丹亭》之用韻，二齣〈言懷〉用齊微，而雜入支思之「字」與魚模之「宿」。三齣〈訓女〉用魚模韻，而雜入齊微之「西」，支思之「二」、「兒」。四齣〈腐嘆〉【雙勸酒】用侵尋韻，而雜入真文之「吞」。五齣〈延師〉齊微、魚模混用。八齣〈勸農〉用家麻韻，【八聲甘州前腔】雜入歌戈之「箇」。三十三齣〈秘儀〉用齊微韻，【遶地遊】雜入支思之「齒」，【五更轉】雜入魚模之「主」，第二支【五更轉】雜入支思之「士」。四十二齣〈移鎮〉用魚模，而【夜遊朝】雜入齊微之「北」，【似娘兒】雜入齊微之「遲」。四十五齣〈寇間〉【駐馬聽】用寒山韻，雜入先天之「旋」。四十六齣〈折寇〉用齊微韻，而【破陣子】雜入支思之「施」，【玉桂枝】雜入支思之「是」。四十八齣〈遇母〉【針線廂】用齊微韻，雜入支思之「兒」，仙呂【月兒高】套用寒山韻與先天韻混用。五十二齣〈索元〉用先天韻，而【吳小四】雜入寒山之「萬」，【香柳娘】雜入寒山之「貫」。

可見《牡丹亭》之協韻，除齊微、支思、魚模三韻易於混用，寒山、先天，

<sup>65</sup> [明]馮夢龍：〈發凡〉，《太霞新奏》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》，頁1。

家麻、歌戈，亦偶有出入外，其他如四、四十一、四十九、五十等四齣之用尤侯韻，七、八、二十一、二十八、四十一、四十七、四十九、五十等八齣之用家麻韻，九、二十七、二十九、四十等四齣之用江陽韻，十一、二十一、二十四、二十六、三十、四十一、四十四等七齣之用歌戈韻，十四、十五、二十、二十二、四十三、四十四、四十七等七齣之用蕭豪韻，二十三、三十六、三十七、三十九、五十五等五齣之用皆來韻，二十、三十八、四十六、五十三之用東鍾韻，三十二、五十四等二齣之用車遮韻，十六、二十七等二齣之用庚青韻，二十五齣之用真文韻，皆未有混韻之現象，可見《牡丹亭》之於協韻是頗為謹嚴的，未知何以明清論者每每以此詬病，如不仔細考索，真要厚誣賢者了。

只是其韻協每有連續兩折用同一韻部的現象，如七、八兩折連用家麻，十四、十五和四十三、四十四連用蕭豪，四十九、五十連用尤侯，三十六、三十七連用皆來，這種情形在用心講究聲情的作家，如後來的洪昇《長生殿》是都要避忌的。

### （三）加襯不得其法

王驥德《曲律》卷4謂湯顯祖曲當「汰其贅字累語」，又范文若《夢花酣序》亦謂「臨川多宜黃土音，板腔絕不分辨，襯字襯句，湊插乖舛，未免拗折人嗓子。」又張大復《梅花草堂筆談》卷7云：

王怡庵教人度曲；閒字不須作腔；閒字作腔，則賓主混而曲不清。又言：諧聲發調，雖復餘韻悠揚，必歸本字；此宇宙不易之程，非獨一家事也。……予嘗叩之，……周旋竟日，絕不及《牡丹亭》。予問故，曰：「政復難，然難處最佳。」又問難處，逡巡久之，曰：「疊下數十餘閒字，著一二正字，作麼度？」予笑曰：「難，難正復佳。」<sup>66</sup>

三家皆指《牡丹亭》運用過多的襯字和溢出本格的語句。這是曲律中較不為人留意的問題。而這問題雖然複雜，卻是有律則可循，請說明如下：

每支曲牌格式中所必須有的字叫「正字」，此外又有所謂「襯字」，鄭師因百（騫）〈論北曲之襯字與增字〉云：

<sup>66</sup> 張大復：《梅花草堂筆談》，轉引自毛校同編：《湯顯祖研究資料彙編》下冊（上海：上海古籍出版社，1986年），「紫釵記」條，頁776。

在不妨礙腔調節拍情形之下，可於本格正字之外添出若干字，以作轉折、聯續、形容、輔佐之用。蓋取陪襯、襯托之意。<sup>67</sup>

鄭師前揭文中列舉有關襯字之原則十二條，其第四條云：

襯字只能加於句首及句中。句首襯字，冠於全句之首，如水桶之提樑；句中襯字須加於句子分段之處，如庖丁解牛，在關節縫隙處下刀。《螭廬曲談》云：「句末三字之內不可妄加襯字。」即因此三字為一整段，不能分開。<sup>68</sup>

其第八條云：

每處所加襯字以三個為度。所謂「襯不過三」，雖為南曲說法，實亦適用於北曲。一句之中所加襯字之總數，則可多於三個，但須分佈各處。例如《西廂記》【叨叨令】曲：「見安排著車兒馬兒不由人熬熬煎煎的氣。」襯字至十個之多，然集中一處者僅「不由人」三字，其餘或一字或兩字，零星分佈。<sup>69</sup>

其第四條說明加襯字之位置，第八條說明加襯字之限度。補充如下：韻文學的句子，其音步停頓處自然形成音節的縫隙，首句的開頭為音節將啟，各句的開頭不是上文的句末就是韻腳，其音節縫隙最大，故詞曲加襯字多半在句子的開頭。其次七言句粗分為 43、34，六言句為 33、222，五言句為 23、32，四言句為 13、22，亦即將句子分為大抵相等的兩截，其間之音節亦有相當之縫隙，故亦於此處加襯字；至於上述音節段落，「4」可細分為「22」，「3」可細分為「21」，其音節縫隙

---

<sup>67</sup> 鄭騫：〈論北曲之襯字與增字〉，《幼獅學誌》第 11 卷第 2 期（1973 年 6 月），頁 1-17。又收入《龍淵述學》（臺北：大安出版社，1992 年），頁 119-144。

<sup>68</sup> 句末三字不可妄加襯字，但疊字與詞尾則可。見鄭騫：〈論北曲之襯字與增字〉，《龍淵述學》，頁 133。

<sup>69</sup> 《不伏老》套尾曲「【我】翫的是梁圓月」句，其中之「我」字可視為提端之「夾白」。同前註。

更為狹小，雖亦可於此加襯字，但已屬少數，尤其「3」之為「21」其在句末者更是少之又少。為清眉目，茲以起首的兩七言句為例，以符號標示如下：

*○○	*○○	*○○*	*○	*○○	*○	*○○*	*○
1	4	3	5	2	4	3	5

上例有「\*」號者皆為音節縫隙，其阿拉伯數字即表示其縫隙大小之等級，數字越小者，縫隙越大，可加之襯字越多；數字越大者，縫隙越小，可加之襯字越少。而由此亦可見，以七言為例，其第三四字間、第五六字間絕不可加襯字，因為其間沒有音節縫隙。但是帶詞尾和疊字衍聲的複詞有如上文所舉的《西廂記》【正宮·叨叨令】中的「車兒馬兒」、「熬熬煎煎」等則為例外，因為詞尾本身即為附加成分，與該詞不可分離，而疊字衍聲複詞的下字，事實上等於詞尾。

以上說的是有關襯字和加襯的一般法則，但事實上曲家製曲，每有逾越規矩者，王驥德《曲律》卷2〈論襯字第十九〉云：

古詩餘無襯字，襯字自南、北二曲始。北曲配絃索，雖繁聲稍多，不妨引帶。南曲取按拍板，板眼緊慢有數，襯字太多，搶帶不及，則調中正字，反不分明。大凡對口曲，不能不用襯字；各大曲及散套，只是不用為佳。細調板緩，多用二三字，尚不妨；緊調板急，若用多字，便躲閃不迭。凡曲自一字句起，至二字、三字、四字、五字、六字、七字句止。惟【虞美人】調有九字句，然是引曲，又非上二下七，則上四下五；若八字、十字以外，皆是襯字。今人不解，將襯字多處，亦下實板，致主客不分。如《古荊釵記》【錦纏道】「說甚麼晉陶潛認作阮郎」，「說什麼」三字，襯字也；《紅拂記》卻作「我有屠龍劍釣鼇鉤射雕寶弓」，增了「屠龍劍」三字，是以「說甚麼」三字作實字也。《拜月亭》【玉芙蓉】末句「望當今聖明天子詔賢書」，本七字句，「望當今」三字係襯字，後人連襯字入句，如「我為你數歸期畫損掠兒梢」，遂成十一字句。……又如散套【越恁好】

「鬧花深處」一曲，純是襯字，無異纏令，今皆著板，至不可句讀。凡此類，皆襯字太多之故，訛以傳訛，無所底止。（頁 125-126）

凌濛初《南音三籟·凡例》云：

曲每誤於襯字。蓋曲限於調而文義有不屬不暢者，不得不用一二字襯之，然大抵虛字耳。如「這、那、怎、著、的、個」之類。不知者以為句當如此，遂有用實字者，唱者不能搶過而腔戾矣。又有認襯字為實字，而襯外加襯者，唱者又不能搶多字而腔戾矣。固由度曲者懵於律，亦從來刻曲無分別者，遂使後學誤認，徒按舊曲句之長短、字之多寡而倣以填詞；意謂可以不差，而不知虛實音節之實非也。相沿之誤，反見有本調正格，疑其不合者。其弊難以悉數。<sup>70</sup>

對於襯字問題，明清曲籍加以討論說明的，只有上引王、凌二家，而且偏於南曲略於北曲。元人論曲，僅周德清《中原音韻·作詞十法》提出「切不可用襯字」，並云：

套數中可摘為樂府者能幾？每調多則無十二三句，每句七字而止，卻用襯字加倍，則刺眼矣。（頁 234）

他所說的「樂府」是指小令而言。小令文字謹嚴、體製短小，固以少用襯字為佳，若調切不可用，則過矣。王、凌二氏雖旨在說明南曲之襯字逐漸演變為正字，致使本格訛亂的緣故，但南北曲之曲理其實不殊，故北曲之襯字亦有淩假而與正字不分之現象。

北曲中與正字不易分別之「襯字」，因百師謂之「增字」。鄭師〈論北曲之襯字與增字〉云：

---

<sup>70</sup> [明]凌濛初：《南音三籟》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》（臺北：臺灣學生書局，1987年），頁 9-10。

襯字既為專供轉折、聯續、形容、輔佐之「虛字」，似應容易看出。但常有時全句渾然一體，字數雖較本格應有者為多，而諸字勢均力敵，銖兩悉稱，甚難從語氣上或從文法上辨識其孰為正孰為襯。前人每云北曲正襯難分，即謂此種情形。細推其故，實因正字襯字之外，尚有予所謂增字。<sup>71</sup>

可見「增字」就是指本格正字之外所添加出來的字，它在地位上其實是襯字，但由於其意義分量與正字「勢均力敵，銖兩悉稱」，後人又在其上加上板眼，所以在全句中便有與正字渾然一體的關係。

句子「增字」的基本原則，使之「百變不離其宗」的，顯然是句子的音節形式，也就是單式句增字後，不能變為雙式句；同理雙式句增字後，也不可變為單式句。就單式句而言，其作 21 音節的三字句，增一字為四字句，其音節形式止能作 13 而不能作 22；同理，就雙式句而言，其作 34 音節的七字句，增一字為八字句，其音節形式止能作 44 而不能作 35。舉此不妨類推，以見增字之原理。至其減字之理亦然，如 34 之七字句減一字為六字句，其音節形式止能作 222；如 43 之七字句減一字為六字句，其音節形式則止能作 33。

吳梅《顧曲塵談》〈論南曲作法〉云：

余謂《牡丹亭》襯字太多。……板式緊密處，皆可加襯字；板式疏宕處，則萬萬不可。湯臨川作《牡丹亭》，不知此理，任意添加襯字，令歌者無從句讀，當時凌初成、馮猶龍、臧晉叔諸子為之改竄，雖入歌場，而文字遂遜於原本十倍。此由於不知板也。<sup>72</sup>

又其《曲學通論》云：

【尾聲】結束一篇之曲，須是愈著精神，末句尤須以極俊語收之方妙。凡北曲【煞尾】定佳，作南曲者往往潦草收場，徒取完局，戲曲中佳者絕少。惟湯若士《四夢》中【尾聲】首首皆佳，顧又多襯字。<sup>73</sup>

<sup>71</sup> 鄭騫：〈論北曲之襯字與增字〉，《幼獅學誌》第 11 卷第 2 期（1973 年 6 月），頁 11。

<sup>72</sup> 吳梅：《顧曲塵談》，收入王衛民編校：《吳梅全集》，卷 2，頁 60、66。

<sup>73</sup> 吳梅：〈十知〉，《曲學通論》，收入王衛民編校：《吳梅全集》，卷 2，頁 219。

可見加襯當視板式與音節縫隙處，不可亂加。再由前引周、王、凌三家對「襯字」的看法，可見都不希望製曲用太多襯字。

我們且來按核《牡丹亭》在這方面的現象：

二齣〈言懷〉【真珠簾】末句作「且養就這浩然之氣」，句首用四襯字。【九迴腸】中「還則怕嫦娥妒色花頹氣」、「等的俺梅子酸心柳皺眉」，「有一日春光暗度黃金柳」、「籠定個百花魁」，諸句皆於句首加三襯字。

三齣〈訓女〉【遶地遊前腔】中「寸草心、怎報的春光一二」，【玉山頹前腔】中「他還有念老夫、詩句男兒，俺則有學母氏、畫眉嬌女。」諸句或於句首或於句中加三襯字。

四齣〈腐嘆〉【雙勸酒】中，「可憐辜負看書心」當作 34 雙式句，而此作 43 單式句。因百師〈論北曲之襯字與增句〉云：

單式雙式二者聲響之不同，或為健捷激裊，或為平穩舒徐。……詩中五言七言皆用單式，古風拗句偶可通融或故意出奇，近體如用雙式即為失律。詞曲諸調如僅照全句字數填寫而單雙互誤，則一句有失而通篇音節全亂。<sup>74</sup>

可見音節形式對於詞曲的「旋律」很重要。湯氏在音節形式的拿捏上大抵不差，但有時亦不免失誤。

八齣〈勸農〉【八聲甘州】末句應作 34 七字句，而此作「有那無頭官事誤了你好生涯」，其【前腔】則作「村村雨露桑麻」。就前腔而言，則為減字格，無妨音節形式之為雙式句；就本曲而言，如此正襯分析法，則將雙式句誤作單式句；但如分作「有那無頭官事誤了你好生涯」，作 34 之七字句增一字作 44 之八字句，則合乎曲格變化之法。而徐朔方校注本之分正襯，每多不按章法，譬如此句作「有那無頭官事，誤了你好生涯」，分為 4、3 兩句，未知何所據而云然。

十齣〈驚夢〉【皂羅袍】，如分析其句法正襯可作：

<sup>74</sup> 鄭騫：〈論北曲之襯字與增字〉，《幼獅學誌》第 11 卷第 2 期（1973 年 6 月），頁 8。

原來姹紫嫣紅開遍，似這般（都付與）斷井頽垣。良辰美景奈何天，賞心樂事誰家院。（合）朝飛暮捲，雲霞翠軒；雨絲風片，煙波畫船。錦屏（人）忒看的這韶光賤。

其中第二句和末句不止有襯字還有增字，這些在馮夢龍眼裡，便都是贅字累語。又【隔尾】末二句「便賞遍了十二亭臺是枉然，到不如興盡回家閒過遣。」也是多用了些襯字。又【山桃紅】後半作：

【小桃紅】轉過這芍藥欄前，緊靠著湖山石邊。和你把領扣鬆，衣帶寬，（袖梢兒）搵著牙兒苦，也。【下山虎】則待你忍耐溫存一晌眼。（合）是那處曾相見，相看儼然，早難道這好處相逢無一言。

上曲每句開頭都有三個以上之襯字，更有襯字之外加增字者；尤其「芍藥欄前」、「湖山石邊」二句應作 23 之五字單式句，此作雙式音節之四字句，更不合調法。又【綿搭絮】其首句「兩香雲片，纔到夢兒邊」本是七字句，自《浣紗記》作「東風無賴，又送一春過」在首句第四字下一截板後分作四、五兩句，諸家皆仿之，便成新體。但諸家於首句第四字皆不用韻，如《長生殿》「這金釵鈿盒，百寶翠花攢」亦然。又此曲末句諸家皆作 43 七字句，而湯氏於此作「坐起誰飲，則待去眠」，亦因第四字用韻而破為四、三兩句矣。

十二齣〈尋夢〉【忒忒令】末句應是 23 五字句，此作「線兒春甚金錢弔轉」，其中弔字作襯不自然。【月上海棠】中「陽臺一座登時變」，應為 22 雙式四字句，此作 43 七言單式句，不合調法。

由上面這些例證，一方面可以看出馮氏所謂「贅字累語」的情況和湯氏有時對句式未檢點的地方；而若謂句首加三個襯字就算「贅字」，則《牡丹亭》中正不煩枚舉，只是這一來也太為難湯氏了。

#### （四）宮調舛錯、曲牌訛亂、聯套失序

由上引吳梅《顧曲塵談·論南詞作法》與《曲學通論》及王季烈《螭廬曲談》卷 2〈論作曲〉所言玉茗《四夢》之「失宮犯調，不一而足……排場尤欠斟酌」<sup>75</sup>

<sup>75</sup> 王季烈：《螭廬曲談》（臺北：臺灣商務印書館，1971年），卷 2，頁 2。

看來，可見吳氏認為《牡丹亭》在曲律上有出宮犯調、聯套無序、句法錯亂和襯字失度等毛病。王氏亦謂其失宮犯調、句法無度、排場不妥。則《牡丹亭》曲律上的缺失，在越往後的人眼中，似乎是「越來越嚴重」。

對此，我們且先來認知何謂「宮調」，何謂「曲牌」；宮調是否有聲情，聯套之規律如何，然後再來檢視《牡丹亭》是否果然如吳梅所云之種種缺失。

所謂「宮調」，含有調高、調性、調式之意涵，比照鋼琴來說，即是 A 大調、B 大調之類。金元間芝菴《唱論》，對彼時十七宮調，更有聲情說：

大凡聲音，各應於律呂，分於六宮十一調，共計十七宮調：

仙呂宮唱清新綿邈，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，大石唱風流蘊藉，小石唱旖旎嫵媚，高平唱條物（拗）滉漾，般涉唱拾掇坑塹，歇指唱急併虛歇。商角唱悲傷宛轉，雙調唱健捷激裊，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。<sup>76</sup>

可見元曲的宮調各具聲情，其音樂旋律已在宮調中顯現其特色。<sup>77</sup>

在每一宮調下，含有所屬之曲牌若干，每一發展完成之曲牌的含有如上述的「八律」，這「八律」也就是構成譜律的基礎，由此而曲調的主腔韻味、板式疏密、音調高低，乃有一定的準則。

同宮調或管色相同之曲牌，按照其板眼音程可以相聯成套。所以套數可以說是以宮調、曲牌和腔板為基礎，擴大了曲的長度和範圍。北曲套數之構成分三部分，首曲、正曲、尾曲。首曲各宮調大抵固定，如仙呂宮用【點絳脣】，極少數用【八聲甘州】，正宮用【端正好】、中呂宮用【粉蝶兒】、黃鐘宮用【醉花陰】、南呂宮用【一枝花】、越調用【鬥鶴鶉】、商調用【集賢賓】、雙調用【新水令】。尾曲各宮調各有所屬，如仙呂宮尾曲百分之九十五以上均用【賺煞】，其異名亦多：【賺煞尾】、【賺尾】、【煞尾】、【尾聲】等均是。其聯套法則，各宮調

<sup>76</sup> [金元]芝菴：《唱論》，俞為民、孫蓉蓉主編：《歷代曲話彙編·唐宋元編》（安徽：黃山書社，2006年），頁461-462。

<sup>77</sup> 宮調是否具聲情，學者有爭論，著者認為不可輕易抹煞芝菴之言，詳見拙著：《「戲曲音樂基礎」之建構》（臺北：三民書局，2017年），頁111-118。

亦各自為政，舉仙呂宮為例：【點絳脣】後必用【混江龍】，絕無例外。【點絳脣】、【混江龍】、【油葫蘆】、【天下樂】四曲連用者甚多，其後再接【那吒令】、【鵲踏枝】、【寄生草】而七曲連用者更多。【村裏迓鼓】、【元和令】、【上馬嬌】三曲須連用，其後亦常接【遊四門】、【勝葫蘆】而成五曲連用，自成一組，蓋此五曲俱為仙呂、商調兩收之曲也。【後庭花】後，常接用【青哥兒】或【柳葉兒】，或三曲連用，此三曲亦為仙呂、商調兩收之曲。仙呂宮聯套之基本形式，即在上述之【點絳脣】至【天下樂】等四曲，或【點絳脣】至【寄生草】等七曲之後，接用其他曲牌若干，再加【賺煞】，即可成套。

對於北曲的聯套，鄭師因百有《北曲套式彙錄詳解》，主要說明北曲套式的基本現象和原則。<sup>78</sup>而楊蔭瀏《中國古代音樂史稿》第二十三章〈雜劇的音樂〉則舉例說明劇套的七種類型。<sup>79</sup>

而根據本文首章〈牡丹亭概論〉，我們對於《牡丹亭》之「曲牌規律」、「套式建構」和「排場處理」所作的驗證，是果然如吳、王二氏所云，不合水磨曲律規範的。

### （五）難於用崑山腔演唱

由上文的論述，我們已確知《牡丹亭》「端合唱宜黃」。那麼《牡丹亭》又何以難以用崑山腔演唱呢？其根本原因是沈璟以後的「新傳奇」，較諸在之前的「舊傳奇」（或稱「新南戲」），所講究的人工化曲律，有精粗鬆緊之別；就其「曲牌八律」之平仄聲調律和諧韻律而言，新傳奇比起舊傳奇有明顯的細密化和官話化。而我們知道，嘉隆間，魏良輔、梁辰魚等已將原本的崑山腔成功的改良為細膩柔遠的「崑山水磨調」，而沈璟等吳江格律派諸家，及一般所說的「崑山腔」，事實上都指「水磨調」而言。而我們知道，所謂「腔調」是指方音以方言為載體所產生的語言旋律，只要一群人久居一地，便會自然形成當地的「土腔」。「土腔」一經流播他方，他方之人才會附加原生地之名作為腔調的名稱。而腔調藝術質性的精粗之別，根據其載體語言形式的不同。腔調的載體，有方言、號子、歌謠、小調、詩讚、曲牌、套數等，這些形式不同的載體，其產生語言旋律的內在元素有字音的基本要件、聲調的組合、韻協的布置、語言的長度、音節的單雙

<sup>78</sup> 鄭騫：《北曲套式彙錄詳解》（臺北：藝文印書館，1973年），全書依照宮調分作十二章，逐一說明北曲套式的基本現象和原則。

<sup>79</sup> 楊蔭瀏：《中國古代音樂史稿》下冊（北京：人民音樂出版社，1981年），頁553-573。

式、意義的感染力、詞句的結構組合；這七個元素，固然影響其載體形式的自然語言旋律，同時也是憑藉作為人工語言旋律提昇的基石。而我們觀察這些載體，則越居上位者越接近自然語言旋律，越居下位者越講究人工語言旋律；大抵說來，號子、山歌幾於具備自然共性的天機，曲牌、套數講求人工制約的藝術；而小調、詩讚居中，自然、人工參半。若此，載體形式之於腔調旋律，則有如刀體之刀刃，刀刃材質有石銅鐵鋼鑽精粗之異，則刀刃力度自然隨之而有魯鈍鋒利之別。如此一來，作為南戲、傳奇語言旋律關鍵性之曲牌，構成其語言七元素與形式的「八律」，如果也有精粗鬆緊之分，則其歌宜黃腔之載體者，焉能用來作水磨調之載體？也就是說，可用作水磨調載體的曲牌形式規律和其套式結構所要講求的必然比可用來唱宜黃腔載體的要精細多。而《牡丹亭》既然被水磨調曲律家批評為「不合聲調律」、「不合協韻律」、「加襯不得其法」、「宮調舛錯、曲牌訛亂、聯套失序」諸紕類，則其「難於用崑山腔（指水磨調）演唱」，也成了必然之事。而我們知道，「腔調」和「唱腔」都跟源於語言旋律，雖有群體共性與個人特性之別；但如果對所講求的載體形式有所乖異，則不止難於入腔入調，也就不免要「拗折天下人嗓子」。

戲曲歌樂之道極其精緻，其重要元素之「腔調」亦不易講求。為此著者努力要探索其奧秘，而有《戲曲腔調新探》與《「戲曲歌樂基礎」之建構》二書，<sup>80</sup>請參閱。

## 六、《牡丹亭》是由「南戲」過渡到「傳奇」的劇種「新南戲」

基於以上的論述，我們可就《牡丹亭》之劇種歸屬，以進一步探討：是「傳奇」還是「戲文」。對此，就應先考察從戲文到傳奇的質變過程，而拙作〈再探戲文和的分野及質變過程〉<sup>81</sup>的結論是：

「戲文」和「傳奇」都屬體製劇種。戲文在元代也稱南戲，「南戲」即「南曲戲文」，是與「北曲雜劇」相對稱的體製劇種，簡稱「南戲」以與「北劇」並

<sup>80</sup> 曾永義：《戲曲腔調新探》（北京：文化藝術出版社，2009年），共350頁。曾永義：《「戲曲歌樂基礎」之建構》（臺北：三民書局，2017年），共584頁。

<sup>81</sup> 曾永義：〈再探戲文和的分野及質變過程〉，於2003年11月28日-29日香港嶺南大學主辦「明清小說戲曲國際研討會」論文，刊載於《臺大中文學報》第20期（2004年6月），頁87-130。亦收入曾永義：《戲曲與歌劇》（臺北：國家出版社，2004年），頁79-133。

舉；簡稱「戲文」以與「雜劇」同列。它起於宋入於元至於明，元末明初已有明顯的「北曲化」和「文士化」，為過渡到「傳奇」作準備。而「傳奇」原是「事奇可傳」或「傳播奇事」之義，因此可以之稱唐人小說、宋金諸宮調、宋元戲文和金元雜劇。明人在呂天成《曲品》之後才用作明人長篇戲曲的指稱，但因其以崑山水磨調作新舊傳奇的分野，「新傳奇」則與戲文在體製格律上有諸多差異，而且作家輩出，作品如林，因此就戲曲發展史的觀點，戲曲體製劇種的所謂「傳奇」，至此方才真正成立。也就是說，南戲是經過北曲化、文士化和崑腔化才蛻變為傳奇的。<sup>82</sup>也因為「崑腔化」是「傳奇」的必備條件之一，所以若就「腔調劇種」而言，「傳奇」自然係屬「崑劇」之一。

「傳奇」之所以不能作為「弋陽戲」或「海鹽戲」、「餘姚戲」，緣故是：一方面是海鹽腔在萬曆後即已鮮見流播，二方面是弋陽腔和餘姚腔傳世之本很少，其可歌者但為體製劇種之戲文，而戲文之體製規律非但沒有因之演進而且逐漸被破壞，終至破解曲牌體為板腔體，既違物理進化之道，自不能冒稱傳奇之名，何況明清學者，從未有視弋陽腔、餘姚腔可以歌唱萬曆以後極具謹嚴體製之劇種之所謂新「傳奇」者。

由戲文到傳奇之演變，許子漢之書<sup>83</sup>由排場三要素——關目、腳色、套式三方面分析縷述，實在已詳，據此足以觀察戲文逐漸質變到傳奇之過程。子漢在其全書結論中也說：「『傳奇』此一新的劇種自第三期開始，當是一個合理的說法。」子漢把宋元戲文至清初傳奇分為五個時期：

1. 宋元至明初：以宋元舊編為範圍，今日尚見十三種作品。
2. 明成化至嘉靖前期（1465-1487）：最早之作家為邱濬之《五倫全備記》等及邵燦《香囊記》，其他尚有姚茂良等八作家，計作家十人，作品二十二種。

<sup>82</sup> 著者「南戲」蛻變「傳奇」之「三化說」，始見於及門林鶴宜之轉述。林鶴宜：《晚明戲曲劇種及聲腔研究》（臺北：臺灣大學中國文學研究所博士論文，1991年），頁93。已出版《晚明戲曲劇種及聲腔研究》（臺北：學海出版社，1994年）。「三化說」在此前已在臺大戲曲課上講授多年；而筆者見諸文字，則始於〈論說「戲曲劇種」〉，收入《語文、情性、義理：中國文學的多層面探討國際學術會議論文集》（臺北：臺灣大學中國文學系，1996年）。後收入曾永義：《論說戲曲》（臺北：聯經出版社，1997年），頁239-285。

<sup>83</sup> 許子漢：《明傳奇排場三要素發展歷程之研究》（臺北：臺灣大學中國文學研究所博士論文，1997年）。後收入《國立臺灣大學文史叢刊》（臺北：臺灣大學出版委員會，1999年）。許子漢現為花蓮東華大學中文系副教授。子漢博士論文為著者所指導。

3.《浣紗》起至臨川、吳江興起之萬曆中葉：有作家梁辰魚等七人，作品十七種。

4.湯、沈之後至天啟、崇禎間：有作家湯、沈等四十八人，作品八十三種。

5.明崇禎以迨清初：有作家馮夢龍等二十三人，作品五十二種。

子漢就是運用這知名作家八十九人、作品二百零七種來考察傳奇排場三要素的發展歷程。所謂排場三要素即指關目、腳色、套式。茲據子漢之書，依此三要素錄其要義，以觀從戲文到傳奇成立時質變之歷程與現象。因之，只錄其前三期：

### 1.關目的運用

在全本關目的安排方面，可以將情節線分為四種：主情節線、次情節線、反面情節線、武鬧情節線等。主情節線決定情節的主幹，又有一生一旦、一生二旦、二生一旦、二生二旦等四種類型，其中前二者較早出現，二生一旦始盛於第二期，二生二旦則至第三期才被普遍使用。

反面情節線在第一期即已成立，與主情節線構成全本關目結構中情節結構的主要部分。武鬧情節線成立於第二期，在關目結構中加入了表演的部分，與主情節線、反面情節線形成完整的關目結構。次情節線則成立於第三期，配合主情節線二生二旦類型的成立，使整個情節結構達到最豐富的地步。

### 2.腳色名目的演變

第一期：生、旦、淨、末、丑、貼、外七腳色時代。

第二期：腳色分化的開始：生行有小生。旦行有老旦、小旦、貼旦，老旦與貼、貼與小旦每有互相替代之現象。眾、雜之使用已有不少例證。

第三期：可說是腳色發展的大盛期，後來明傳奇運用之各種腳色大抵已建立於此時。生行有小生、外、小外。旦行有老旦、小旦、貼，彼此不替代。末行有小末、副末，淨行有副淨、小淨，丑行有小丑。眾、雜之使用更為普遍。

### 3.聯套方式

曲牌性質的確定必在曲牌聯套形成定式之前，聯套紊亂、不成定式的時代其實正是曲牌性質尚未確定的反映。就《永樂大典戲文三種》來觀察，其中時代最早的《張協》所用套式多為後世所不見，分析其中曲牌，其性質與後世果然亦不

相同，可見此時之曲牌性質尚未確定。<sup>84</sup>時代較後之《錯立身》與《小孫屠》則就殘留之部分觀之，與後來之用法已大致相合，仍有少數違逆之情形。到《琵琶》之時，則所用套式已大致為後世沿襲之熟套，因此我們可以確定在《琵琶》以後的時代，大部分曲牌的性質已有個性，不致淆亂了。

曲家依曲牌特性加以聯套，形成不同曲牌適用於不同聯套方式的情況，因此便成了曲牌的另一項特性。純就曲牌聯綴之形式而言，可分成兩大類，一為聯用異調，二為單用或疊用一調。

所謂聯用異調，即一套之中使用了不同的曲牌，此類又可分成三種情況。一為雜綴，<sup>85</sup>即各曲牌不按宮調，不合規律，甚至不押同一韻，任意聯接者，此為早期劇本，或者在不重要的場面以粗曲應之之時，可能出現之情況。嚴格說，這些曲子是不成套的，因為並無任何套式可言，只是曲牌任意的聯用而已。

第二種則為不同曲牌依一定之規則、次序加以聯用，和上一種情形外表看來相似，其實內涵大不相同。此則多為歷來曲家經驗累積，成為一定套式之曲。

第三種為循環式之聯套，即二或三支曲牌按序輪用或不固定的雜用，但只是此二、三支曲牌組套。早期諸宮調即有所謂「纏達」，北曲或謂「子母調」、「迎互循環」<sup>86</sup>之方式，皆為此類。南曲中以兩支曲牌的情形為多，三支曲牌互相循環者較罕見。

第二類單用一種曲牌組成套式，又可分為兩種情形，一為同一曲牌的連續使用，即疊用「前腔」者；另一種則為獨用一曲，既不聯用他曲，亦不疊用前腔。後一種情形其實多為大型集曲，一調中實集多曲而成，故可以應付一完整場面，不再使用別曲，如【九疑山】、【巫山十二峰】、【十樣錦】之類。亦有獨用一支粗曲，或可粗可細之曲以應不重要之場面者。

上述之聯套形式中以聯用異調中之第二類及單用一調之疊用前腔為最主要的方式，為討論方便，前者名之為「一般聯套」，後者名為「疊腔聯套」。而循環式之聯套，也頗有用之者，但不如前二者，名之曰「循環聯套」。

聯套型態的問題，除了上述聯綴形式的角度以外，在南曲的聯套中還必須考慮不同類型曲牌的運用，也就是北曲及集曲的運用。

<sup>84</sup> 錢南揚校注：《永樂大典戲文三種校注》（臺北：華正書局，2003年）。

<sup>85</sup> 「雜綴」一詞為筆者所創，亦每於課堂上言及。

<sup>86</sup> 參見鄭騫：《北曲套式彙錄詳解》，其中【正宮】、【仙呂宮】二宮調之聯套法則。

北曲之借用又有幾種情形。一為部分曲牌或曲段的借用，間入南曲之中，形成部分南曲，部分北曲的情形。如武戲可以用北仙呂【點絳脣】，再接其他南曲組套。

二為借用整個北套。本來北曲自有其聯套之法則與變化應用之理，一完整套數可以應付多個場面。但入明之後，其應用之理漸漸遺佚，南曲家多就每宮調二、三熟套襲用之，以應需要北套之場面，因而整個北套形成一個單位，只應付一個場面。

三為南北合套。即一北一南相間使用，組成一套。一般是用南北曲成套各一相間使用，但亦有南曲家自行創設者。有關北曲於傳奇中的運用情形，於後將進一步說明，此不多贅。

而集曲聯套也有許多不同的類型。集曲之使用於早期南戲中即可見，多為一曲犯以他曲。其使用方式與一般之曲牌並無分別，可以疊腔，亦可以與異調相聯，此種集曲稱之為「一般集曲」。而較特殊者為「大型集曲」、「變套集曲」。

大抵說來，一般聯套與疊腔聯套為南戲傳奇發展史早期即已發展，並大量使用之聯套方式，且這兩種方式之熟套幾乎在《浣紗》之時代便已全部成形。由此看來，說南曲的基本聯套為一般聯套與疊腔聯套，不論是從使用之比例，或發展之時代來看，均是確實有據，具體可信的。

再觀察北曲的運用：

**1.合腔：**此用法極為多樣，凡南北曲兼用而非一南一北間用形式完整套式者，均屬之。<sup>87</sup>合腔的用法大抵出於作者個人之運用，並未形成法式。

**2.北套：**第一期使用只有二例，第二期有十五例，第三期有二十一例。可見北套之使用在第一期見端緒，第二期發展起來，至第三期大致算完成。

**3.全用北曲而不成套：**有三類：一為一齣使用北曲之部份曲牌或曲段，而不用全套。二為混用各宮調之北曲於一齣，有的加尾，有的不加尾。如此情形可說是將早期南戲之雜綴，應用於聯套嚴謹之北曲，全然打破北曲規律。三為單一曲牌的疊用。在北曲中，本有少數曲牌可以多次（二次以上）疊用【么篇】，如【商調·醋葫蘆】、【正宮·白鶴子】等，但這些曲牌並不能單獨疊用成套，在南曲劇作中，亦未見單獨疊用成套者。反而於北曲中不能多次疊用之曲，於南曲中卻

<sup>87</sup> 合腔的定義也是筆者在課堂上講的，目的在與「合套」有所區別；因之與《錄鬼簿》所謂「以南北調合腔自和甫始」之「合腔」有別。在此子漢襲用本人之說。

被如此使用，最顯著者為【仙呂·寄生草】與【般涉·耍孩兒】。

以上三類使用北曲而不合成規之情形，其實正是南北曲交化中的北曲南化。就所舉證之劇作觀之，大抵開始於第三期，而第四期後漸盛，正與使用北套之時間相聯接。

**4.南北合套：**南北合套可區分為三種基本型態，第一期之型態為雜綴式，第二期以南北曲各一重複循環者為疊腔式，以南北套式各一輪流間用者則為一般式。

就套式的創變來說，主要的兩種型態都始於第二期，第三、四期應為興盛期，第三期創式尤多，第四期後漸有變化，第五期甚至有集曲式的南北合套。此為套式創變之大致情形。

就以上所述看來，三大要素之間的發展確實有密切的相關。新的情節線要成立，必須有新的腳色發展出來，新腳色的發展也正是關目發展後，對人物與腳色的需求增加使然。而腳色要有新的表演技藝，關目才有新的表演內容；套式的發展當然影響了腳色演唱方面的表演空間，曲是戲曲表演的重心，對上述二者也就有相當大的影響。可見三大要素的發展是互為基礎，相生相助的。

以上據子漢之書撮其大要，由排場三要素「關目、腳色、套式」三方面以觀察戲文逐漸質變到傳奇之過程。子漢在其全書結論中也說：「『傳奇』此一新的劇種自第三期開始，當是一個合理的說法。」<sup>88</sup>而即就上文所未論及之開場而言，早期的戲文開場形式複雜，以南宋時作品《張協狀元》為例，首有題目四句，次有末色吟誦【水調歌頭】、【滿庭芳】兩闕詞，再次以諸宮調介紹劇情大要，最後有末色踏場。逮及元代，開場形式簡化，《宦門子弟錯立身》一劇首有題目四句，其次末念【鷓鴣天】說明劇情大要；《小孫屠》一劇則首有題目四句，其後末念【滿庭芳】表達創作旨趣，次與後行應答，引出劇目，最後念【滿庭芳】介紹劇情大要。大體而論，明代南戲傳奇的開場形式主要沿襲《宦門子弟錯立身》與《小孫屠》而來，尤以後者為多，唯傳奇將南戲的起首四句題目移為末色下場詩。<sup>89</sup>可見戲文與傳奇間的開場形式，同樣有演化的現象。

<sup>88</sup> 許子漢：《明傳奇排場三要素發展歷程之研究》，頁 240。

<sup>89</sup> 有關戲文之開場形式，可參考錢南揚：《戲文概論》（北京：中華書局，2009 年），頁 154-160。但本段則參考游宗蓉：〈論明代南戲傳奇的開場〉，刊於南京大學中韓文化研究中心主辦：《中韓文化研究》第 1 輯（1997 年 7 月），頁 248。游宗蓉為筆者指導之臺灣大學中國文學研究所研究生，現為花蓮東華大學副教授。宗蓉此文乃就戲文與傳奇作全面之觀照，故取其說。又廖奔：〈南戲體製變化二例〉亦論及「登場規制」，其舉宣德本《金釵記》與成化本《白兔記》

而若考傳奇成立的時期，著者在〈從崑腔說到崑劇〉<sup>90</sup>一文謂：若據呂天成《曲品》「新舊傳奇」的分野，則是以「舊傳奇」屬明初以來「崑山腔」所歌者，以「新傳奇」屬魏良輔「崑山水磨調」所歌者，而其「舊傳奇」中著錄有李開先《寶劍記》。李開先字伯華，號中麓，山東章邱人。嘉靖八年（1529）進士，生於明孝宗弘治十四年（1501），卒於穆宗隆慶二年（1568），官至太常少卿。其《寶劍記》有明嘉靖二十八年（1549）原刻本。首載「嘉靖丁未歲（二十六年〔1547〕）八月念五日雪簑漁者漫題」之〈寶劍記序〉，卷末有「嘉靖丁未閏九月同邑松澗姜大成序」之〈寶劍記後序〉，又有「嘉靖己酉（二十八年〔1549〕）秋九月九日漢陂八十二山人王九思書」之〈書寶劍記後〉。而〈新傳奇品〉中載梁辰魚《浣紗記》，已據《崑劇發展史》推想此記當作於嘉靖四十五年（1566）之後；<sup>91</sup>所以呂天成所錄「舊傳奇」估計當是嘉靖三十八年（1559）之前的作品，而嘉靖三十八年前後正是魏良輔「立崑之宗」的時候，呂氏所錄「新傳奇」之作品，自然應當在此之後，那麼「新傳奇」的最初成立，也應當在嘉靖四十年（1561）前後這

開場形式說明民間戲文，尚保持有如《張協狀元》之繁複；又舉丘濬《五倫全備忠孝記》、邵燦《香囊記》、姚茂良《雙忠記》、無名氏《白袍記》、《金貂記》、李開先《寶劍記》、陸采《明珠記》等，均尚未符合「定式」，用一闕或兩闕詞開首的定例，直到明中葉傳奇成立以後的作品才如此。廖奔：〈南戲體製變化二例〉，溫州文化局編：《南戲國際學術研討會論文集》（北京：中華書局，2001年），頁5-13。

<sup>90</sup> 曾永義：〈從崑腔說到崑劇〉，發表於2001年11月「臺靜農先生百歲冥誕學術研討會」，收入《臺靜農先生百歲冥誕學術研討會論文集》（臺北：臺灣大學中國文學系，2001年），後收入拙著：《從腔調說到崑劇》（臺北：國家出版社，2002年），頁249-253。

<sup>91</sup> 吳書蔭：〈《浣紗記》的創作年代及版本〉，收入華瑋、王璦玲主編：《明清戲曲國際研討會論文集》（臺北：中央研究院中國文哲研究所當備處，1998年），頁441-462。吳書蔭通過梁辰魚的詩歌和劇作，結合他的生平遭遇，聯繫所處的時代，再稽以當時人的記載，認為《浣紗記》當創作於嘉靖四十二年左右，可以參閱，即此亦無妨於「新傳奇」成立的年代。而著者自焦循《劇說》看到這樣一條資料：「《曠園雜誌》云：錢塘周通政詩，以嘉靖己酉領浙闈，年才二十一。榜前一夕，人皆爭踏省門候榜發，周獨從隣人觀劇。漏五下，周發場歌〈范蠡尋春〉。門外呼『周解元』者百沸，周若弗聞。歌竟下場，始歸。」焦循：《劇說》，見《中國古典戲劇論著集成》第8冊（北京：中國戲劇出版社，1959年），頁198。按：嘉靖己酉，當二十八年（1549），〈范蠡尋春〉，應即《浣紗記》第二齣〈遊春〉，若此，則《浣紗記》於嘉靖二十八年已著作完成，且已在杭州演出。新舊傳奇之分野當提前至嘉靖二十八年之前。存此以待進一步考證。

幾年，而一旦《浣紗記》出現，則風靡遐邇，步趨者漸多，終於蔚成大國，呂氏「新傳奇」所錄作品集有一百六十五種之多，則此「新傳奇」於嘉隆間實已為劇壇之盟主矣。而呂氏所謂的「新傳奇」也正是我們今日學術上於戲曲史所要說的繼戲文之後的新體制劇種「傳奇」，但也因為它必用崑山水磨調來演唱，所以就腔調劇種而言，它自然也是崑劇之一。<sup>92</sup>

而我們既然承認明清曲家以水磨調律精曲嚴之「傳奇」格調來批評《牡丹亭》不合聲調律，不合協韻律，加襯不得其法，宮調舛錯、曲牌訛亂、聯套失序，難於用崑山腔演唱，除了「不合協韻律」有厚誣之嫌外，其餘皆言之成理；若此，則《牡丹亭》立足於呂氏所謂之「新傳奇」的根基便不夠緊實。

此外，就許子漢排場三要素「關目、腳色、聯套」觀察從戲文質變到傳奇的歷程五個分期來加以驗證《牡丹亭》，則其關目之主情節線尚屬第一期一生一旦構成全本關目結構中情節結構的主要部份。其腳色計用生旦淨末丑外貼老旦眾，計九色，雖已屬第二期明代「新戲文」，<sup>93</sup>但畢竟未及第三期蛻變完成而為「傳奇」之現象。而其宮調舛錯、曲牌訛亂、聯套失序又為不爭的事實；且其韻協尚不盡合《中原音韻》，何況對周氏諸多挑剔的王驥德《曲律》。如此加上明清以後諸家的批評，可見湯氏對於已發展至精緻歌曲的曲牌，其講究極為嚴謹之長短律、平仄聲調律、音節律、協韻律、對偶律，每有違拗，以致妨礙曲牌鮮明的性格，因而難以作為載體來承載「聲則平上去入之婉協，字則頭腹尾音之畢勻，功深鎔琢，氣無烟火，啟口輕圓，收音純細」<sup>94</sup>之崑山水磨調，因而使得「湯詞端合唱宜黃」。而我們知道，由戲文到傳奇，必須經歷北曲化、文士化、崑山水磨化。尤其因為崑山水磨調化的音樂與語言完全融而為一，使得曲牌和聯套規律達到非常嚴謹細密的境地，也必須有這般精緻的載體才能承載並呈現如此高超的藝術化歌曲。而衡諸《牡丹亭》，至多止於「北曲化」和「文士化」，也因此就劇種而言，它尚屬「戲文」，明確的說，它是「明代新南戲」。

<sup>92</sup> 明代另有以北劇為母體經文士化、南曲化、崑腔化而產生的新體制劇種，「南雜劇」它同樣也必須用崑山水磨調演唱，就腔調劇種而言也是崑劇之一。詳見拙作：〈論說「戲曲劇種」〉，頁270-272。

<sup>93</sup> 「明代新戲文」為筆者所創之學術名詞，用以指由「宋元戲文」過渡到明嘉靖以後「傳奇」的戲曲劇種名稱。

<sup>94</sup> [明]沈寵綏：《度曲須知》，《中國古典戲曲論著集成》第5冊（北京：中國戲劇出版社，1959年），頁198。

## 餘言

然而若因為《牡丹亭》劇種屬「明代新南戲」，其體製格律就「胡作非為」，則亦非事實。誠如上文所強調，湯氏的戲曲觀，乃至於文學藝術觀，無不以自然臻於高妙為旨歸，所以當譜律家所斤斤三尺的「人工音律」，無法讓他馳聘筆墨時，他只好棄韁絕轡地運用他所了悟的「自然音律」，以他所重視的「歌永言，聲依永」而達成發乎「情志」的妙境。其實他被指責的，不過就在運用「自然音律」這方面，如果我們也來檢驗他拘守韻律的地方，則亦比比皆是，可以說他是「人工音律」為主軸的；如若不信，請看我順手拈來：

七齣〈閨塾〉【遶地遊】末句應作 34 七字句，末二字作去平，此正作「恁時節則好教、鸚哥喚茶」。

八齣〈勸農〉【八聲甘州】第七句平仄律為「平平仄平平仄平」，此正作「趁江南土疏田脈佳」。

九齣〈肅苑〉【一江風】末句 23 五字句，末字去聲，此正作「小苗條喫的是夫人杖」。其後三支分別作「女書生怎不把書來上」、「後花園要把春愁漾」、「怕燕泥香點澆在琴書上」。其「書生」、「花園」、「燕泥」如作增字而為 43 七字句，亦合調法；而其末字，更皆作去聲。

十齣〈驚夢〉【遶地遊】末句應為 34 七字句，末二字作「去平」，此正作「恁今春、關情似去年」。

舉其前十齣已如此，而沈自晉《南詞新譜》以湯氏《四夢》十五曲為調式，其眉批中雖於湯氏平仄韻協有所修正；但亦有加以讚美者，如卷一【望鄉歌】，云：「電閃、帝女，去上聲；砥柱、兩在，上去聲，俱妙。」<sup>95</sup>卷十八【黃鶯玉肚兒】，云：「小事、你意，俱上去聲，妙。」<sup>96</sup>則《牡丹亭》既可以入譜律之法式，又有美妙之音聲，焉能說湯氏於體製格律一無了然。

再進一步觀察《牡丹亭》之句法，其句式之單雙式非常講究，很少混淆。如二齣〈言懷〉【真珠簾】四五兩句應為 23 與 32 之五句字，此正作「幾葉到寒儒，受雨打風吹。」「吹」讀作去聲，乃合調法。其【九迴腸】之句法為：7 乙。7 乙。7。7 乙。7。7。3。7。7 乙。7。7。3。6 乙。3。3。其曲文正作：

<sup>95</sup> [清]沈自晉：《南詞新譜》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》，頁 136。

<sup>96</sup> 同前註，頁 690。

【九迴腸】〔解三醒首至七〕雖則俺、改名換字，俏魂兒、未卜先知？定佳期盼煞蟾宮桂，柳夢梅、不賣查梨。還則怕嫦娥妒色花頹氣，等的俺梅子酸心柳皺眉，渾如醉。〔三學士首至合〕無螢鑿了鄰家壁，甚東牆、不許人窺。有一日春光暗度黃金柳，雪意沖開了白玉梅。〔急三鎗四至末〕那時節，走馬在、章臺內。絲兒翠，籠定個百花魁。

即使是增字、減字，亦皆合調法。如二齣〈言懷〉【真珠簾】首句應為 43 七字句，此作「河東舊族，柳氏名門最」，其「柳氏」二字，本為襯字，以其字義分量頗重，因之視之為增字，則 7+2→9 字句，乃攤破為 45 兩句。又其第三句與倒數第二句均應作 34 七字句，今皆減去三字作「連張帶鬼」與「貪薄把人灰」四字句，亦合乎調法。類此所在皆有，不遑舉例，也可見若士於曲律變化之方了然於心。

最後再觀察其聯套形式，其可議者雖有如前文所舉，但其合規中矩者其實佔多數。譬如第三齣〈訓女〉之套式：

南呂引子【滿庭芳】外—商調引子【遠地遊】老旦—【前腔】旦—雙調集曲【玉山頽】旦、合—【前腔】外、合—雙調過曲【玉胞肚】外—【前腔】老旦—【前腔】旦—【前腔】外、老旦、合—【尾聲】外—七言四句下場

此曲以三支引子導引外、老旦、旦上場，引子一齣中不可超過三支，其後以雙調集曲【玉山頽】二支，雙調過曲【玉胞肚】四支，由外主唱，老旦、旦分唱、輪唱，演高堂慶壽與訓女，後以尾聲作結，為引子、過曲、尾聲三者皆具之南曲套式。

又如第七齣〈閨塾〉之套式：

商調引子【遠地遊】旦、貼—南呂過曲【掉角兒】末—【前腔】貼—【前腔】旦—【尾聲】末

此齣疊南呂過曲【掉角兒】三支首尾加引子、尾聲成套，引子之宮調可以不論，以其乾唱可以獨立也。南曲套式中重頭成套之例甚多，《牡丹亭》亦然；若係過場，疊一二支即可成套，可不用尾聲，如六齣〈悵眺〉用南呂過曲【鎖寒窗】二支，十一齣〈慈戒〉用南呂過曲【征胡兵】二支，十七齣〈道觀〉南呂過曲用【大迓鼓】二支，二十五齣〈憶女〉用黃鐘過曲【玩仙燈】、南呂過曲【香羅帶】各二支，

三十四齣〈詞藥〉用商調過曲【黃鶯兒】二支，三十八齣〈淮警〉用【錦上花】  
二支，五十一齣〈榜下〉用中呂過曲【駐雲飛】二支等。

又如十二齣〈尋夢〉之套式：

仙呂引子【夜遊宮】貼—仙品過曲【月兒高】旦—【前腔】旦—南呂過曲  
【懶畫眉】旦—【前腔】旦—仙呂過曲【不是路】貼—【前腔】旦—雙調  
過曲【忒忒令】旦—【嘉慶子】旦—【尹令】旦—【品令】旦—【豆葉黃】  
旦—【玉交枝】旦—【月上海棠】旦—【二犯么令】旦—【江兒水】旦—  
【川撥棹】貼、旦、合一【前腔】旦、貼、合一【前腔】旦、合一中呂尾  
聲【意不盡】

此齣用宮調三、曲二十，而排場隨宮調轉移，甚為分明。開首仙呂過曲【月兒高】  
二支演杜麗娘無心於飲食，春香下場；南呂過曲【懶畫眉】二支演杜麗娘重遊花  
園；【不是路】二支為仙呂宮賺曲，照例作為承上啟下之作用，春香上場又下場，  
然後用雙調【忒忒令】長套演本齣主場〈尋夢〉，其聯套次序合章法，如【尹令】、  
【品令】二曲必須聯合，【意不盡】用作尾聲結束全篇。

又如至三十一齣〈繕備〉之套式：

仙呂引子【番卜算】貼、淨—【前腔】外—中呂過曲【山花子】眾、合一  
【前腔】外、合一【舞霓裳】眾、合一【紅繡鞋】眾—【尾聲】外

此齣由二引加中呂過曲【山花子】等四曲加【尾聲】組成，合乎章法，尤其【山  
花子】為噴吶同場大曲，<sup>97</sup>更能妝點場面。此外如三十二齣〈冥誓〉先用仙呂集曲  
【月雲高】二支分別由生旦引場，接用南呂過曲【懶畫眉】生、【太師引】生、【鎖  
寒窗】旦、【太師引】旦、【鎖寒窗】生、【紅衫兒】生、【前腔】旦套演柳夢梅與杜  
麗娘鬼魂幽會；其後兩相盟誓，排場轉變，乃移宮換羽用黃鐘過曲【滴溜子】生旦、  
【鬧樊樓】生旦、【啄木犯】旦【前腔】旦、【三段子】旦、【前腔】旦、【鬥雙雞】旦、  
【登小樓】旦套，此後因雞鳴天亮辭別，排場轉變，乃改用中呂過曲【鮑老催】旦、

<sup>97</sup> 吳梅：《南北詞簡譜》，收入王衛民編校：《吳梅全集》（河北：河北教育出版社，2002年），  
卷6，頁418。

【耍鮑老】旦、【尾聲】旦作結。又如三十五齣〈回生〉前用黃鐘過曲【出隊子】套演掘墳，後用商調【鶯啼序】套演回生，宮調轉移，排場隨之改變。四十二齣〈移鎮〉用仙呂過曲【長拍】套，前引後尾；五十齣〈鬧宴〉用南呂過曲【梁州序】套，前引後尾；皆自成章法。五十三齣〈硬拷〉用雙調【新水令】合套，生唱北曲，外、淨分唱南曲；五十五齣〈圓駕〉用黃鐘【醉花陰】合套，旦唱北曲，外、生、老旦、末、淨，眾分唱南曲；皆合於合套聯套與演唱之規矩，唯【北尾】由生旦分唱，稍作變化耳。

總而言之，如果站在「傳奇」體製規律和水磨調相應所要求的聲韻律立場，則如沈璟改本《同夢記》、臧懋循改本《牡丹亭》、徐肅穎改本《丹青記》、碩園居士徐日曦改本《牡丹亭》、馮夢龍改本《風流夢》等五種見諸文獻的《牡丹亭》刪訂本，就《牡丹亭》之流播水磨調歌場而言，是絕對有意義的，誠如周秦〈牡丹亭與蘇州〉所云：

改本大抵就原作壓縮篇幅，刪改曲詞，以便崑唱，同時不同程度地以犧牲原作的意趣文采為代價。……單就舞場實踐而言，由於改本較好地解決了原作場次過多、頭緒過繁、曲詞過拗等問題，對《牡丹亭》的搬演傳播起到了積極的推動作用。試將湯顯祖原作和演出臺本比較對照一下便不難發現，自《牡丹亭》問世以來，崑曲舞臺上最常演不衰的〈學堂〉、〈遊園〉、〈驚夢〉、〈尋夢〉、〈拾畫〉、〈叫畫〉等名齣——其實也正是整本《牡丹亭》傳奇中最精彩傳神的部分——無不與湯氏原作有了較大的區別。其中〈叫畫〉一齣即基本按照馮夢龍改本。個中情由是頗耐尋索的。<sup>98</sup>

然而如果站在湯顯祖的立場上，則湯顯祖不是不懂音律，甚至可說是精於音律，由其善於掌握句式、變化句法可以見之；因此他既能講求人工音律，也能合乎吳江譜法；但因他更講求自然臻於高妙，所以不免以自我體悟之自然音律隨意揮灑，乃致使講究崑山曲律的譜法家有所批評。可是就劇種而言，如果以「新南戲」來看待《牡丹亭》，就大抵可以免於譏評了。然而進一步想：《牡丹亭》的音律，如果漫無章法，如果不是其「人工音律」與「自然音律」互相調適，互補有無、相得益彰，則縱使鈕少雅、馮起鳳、葉堂等「國工」有出神入化的修為，又焉能一

<sup>98</sup> 此為周氏稿本，未刊。

湯顯祖《牡丹亭》三論及其《紫釵》、《南柯》、《邯鄲》述評（中）——從論說「拗折  
天下人嗓子」探討《牡丹亭》是「傳奇」還是「南戲」 55

---

字不易的將《牡丹亭》乃至《四夢》譜入精緻歌曲有如崑山水磨調的旋律之中！

## 徵引書目

- 丁邦新：〈從聲韻學看文學〉，《中外文學》第4卷第1期（1975年6月），頁131。
- 王季烈：《螭廬曲談》，臺北：臺灣商務印書館，1971年。
- 王驥德：《曲律》，《中國古典戲曲論著集成》第4冊，北京：中國戲劇出版社，1959年。
- 呂天成撰，吳書蔭校注：《曲品校注》，北京：中華書局，1990年。
- 沈自晉：《南詞新譜》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》，臺北：臺灣學生書局，1984年。
- 沈璟編：《增定南九宮曲譜》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》，臺北：臺灣學生書局，1984年。
- \_\_\_\_著，徐朔方輯校：《沈璟集》下冊，上海：上海古籍出版社，1991年。
- 沈德符：《萬曆野獲編》，收入《元明史料筆記叢刊》，北京：中華書局，1959年。
- 沈寵綏：《度曲須知》，《中國古典戲曲論著集成》第5冊，北京：中國戲劇出版社，1959年。
- 林鶴宜：《晚明戲曲劇種及聲腔研究》，臺北：臺灣大學中國文學研究所博士論文，1991年。已出版《晚明戲曲劇種及聲腔研究》，臺北：學海出版社，1994年。
- 吳梅：《南北詞簡譜》，收入王衛民編校：《吳梅全集》，河北：河北教育出版社，2002年。
- \_\_\_\_：《顧曲塵談》，收入王衛民編校：《吳梅全集》，河北：河北教育出版社，2002年。
- \_\_\_\_：《曲學通論》，收入王衛民編校：《吳梅全集》，河北：河北教育出版社，2002年。
- 吳書蔭：〈《浣紗記》的創作年代及版本〉，收入華瑋、王璦玲主編：《明清戲曲國際研討會論文集》，臺北：中央研究院中國文哲研究所當備處，1998年。
- 芝菴：《唱論》，俞為民、孫蓉蓉主編：《歷代曲話彙編·唐宋元編》，安徽：黃山書社，2006年。
- 周德清：《中原音韻》，《中國古典戲曲論著集成》第1冊，北京：中國戲劇出

版社，1959年。

林鶴宜：《晚明戲曲劇種及聲腔研究》，臺北：臺灣大學中國文學研究所博士論文，1991年。後出版《晚明戲曲劇種及聲腔研究》，臺北：學海出版社，1994年。

范文若：《夢花酣傳奇》，臺北：天一出版社，1983年。

胡忌、劉致中合著：《崑劇發展史》，北京：中國戲劇出版社，1986年。

徐扶明編著：《牡丹亭研究資料考釋》，上海：上海古籍出版社，1987年。

徐渭：《南詞敘錄》，《中國古典戲曲論著集成》第3冊，北京：中國戲劇出版社，1959年。

凌濛初：《譚曲雜割》，《中國古典戲曲論著集成》第4冊，北京：中國戲劇出版社，1959年。

\_\_\_\_\_：《南音三籟》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》，臺北：臺灣學生書局，1987年。

許子漢：《明傳奇排場三要素發展歷程之研究》，臺北：臺灣大學中國文學研究所博士論文，1997年。後收入《國立臺灣大學文史叢刊》，臺北：臺灣大學出版委員會，1999年。

張大復：《梅花草堂筆談》，轉引毛校同編：《湯顯祖研究資料彙編》下冊，上海：上海古籍出版社，1986年。

張廷玉等：《明史》，北京：中華書局，1999年。

張敬：《明清傳奇導論》，臺北：華正書局，1986年。

張琦：《衡曲塵譚》，《中國古典戲曲論著集成》第4冊，北京：中國戲劇出版社，1959年。

曾永義：〈舊詩的體製規律及其原理〉，原載《國文天地》第2卷第2期總號14（1986年7月），頁56-61；第2卷第3期總號15（1986年8月），頁58-63。也收入氏著：《詩歌與戲曲》，臺北：聯經出版事業公司，1988年。

\_\_\_\_\_：〈中國詩歌中的語言旋律〉，收入氏著：《詩歌與戲曲》，臺北：聯經出版事業公司，1988年。

\_\_\_\_\_：〈也談蘇軾【念奴嬌】赤壁詞的格式〉，《臺大中文學報》第5期（1992年6月），頁125-138。也收入氏著：《參軍戲與元雜劇》，臺北：聯經出版事業公司，1992年。

- \_\_\_\_\_：〈九宮大成北詞宮譜的又一體〉，收入氏著：《參軍戲與元雜劇》，臺北：聯經出版事業公司，1992年。
- \_\_\_\_\_：〈論說「戲曲劇種」〉，收入《語文、情性、義理：中國文學的多層面探討國際學術會議論文集》，臺北：臺灣大學中國文學系，1996年。後收入曾永義：《論說戲曲》，臺北：聯經出版社，1997年。
- \_\_\_\_\_：〈從崑腔說到崑劇〉，發表於2001年11月「臺靜農先生百歲冥誕學術研討會」，收入《臺靜農先生百歲冥誕學術研討會論文集》，臺北：臺灣大學中國文學系，2001年。也收入《從腔調說到崑劇》，臺北：國家出版社，2002年，頁249-253。
- \_\_\_\_\_：〈再探戲文和的分野及質變過程〉，《臺大中文學報》第20期（2004年6月），頁87-130。亦收入曾永義：《戲曲與歌劇》，臺北：國家出版社，2004年。
- \_\_\_\_\_：〈海鹽腔新探〉，台灣戲曲學院《戲曲學報》創刊號（2007年6月），頁3-27。後收入：《戲曲本質與腔調新探》，臺北：國家出版社，2007年。
- \_\_\_\_\_：《戲曲腔調新探》，北京：文化藝術出版社，2009年。
- \_\_\_\_\_：《「戲曲歌樂基礎」之建構》，臺北：三民書局，2017年。
- 無名氏：《譚襄敏公年譜》，收入《北京圖書館藏珍本年譜叢刊》第49冊，北京：北京圖書館出版社，1999年。
- 彭定求等編：《全唐詩》，北京：中華書局，1960年。
- 馮夢龍：《太霞新奏》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》第77冊，臺北：學生書局，1987年。
- 游宗蓉：〈論明代南戲傳奇的開場〉，刊於南京大學中韓文化研究中心主辦：《中韓文化研究》第1輯，韓國：中文出版社，1997年。
- 焦循：《劇說》，見《中國古典戲劇論著集成》第8冊，北京：中國戲劇出版社，1959年。
- 黃圖珌：《看山閣集閒筆》，《中國古典戲曲論著集成》第7冊，北京：中國戲劇出版社，1959年。
- 湯顯祖著，徐朔方箋校：《湯顯祖全集》第2、3冊，北京：北京古籍出版社，1998年。
- \_\_\_\_\_：《湯顯祖詩文集》第1冊，上海：上海古籍出版社，1982年。

- 葉德均：《戲曲小說叢考》，臺北：文史哲出版社，1989年。
- 萬時華：《溉園詩集》，收入《叢書集成》，上海：上海書店，1994年。續編輯部第177冊，見中研院文哲所參考室藏江西省高校古籍整理領導小組：《豫章叢書》集部十二，江西：江西教育出版社，2008年。又參考南昌退廬刻本，江西：圖書館藏，1923年。
- 楊蔭瀏：《中國古代音樂史稿》下冊，北京：人民音樂出版社，1981年。
- 熊文舉：《侶鷗閣近集》，《雪堂先生詩選》之三，清康熙刻本，江西省圖書館藏善本書。
- 趙令時：《侯鯖錄》，北京：中華書局，1985年。
- 廖奔：〈南戲體製變化二例〉，溫州文化局編：《南戲國際學術研討會論文集》，北京：中華書局，2001年。
- 鄭仲夔：《冷賞》，北京：中華書局，1991年。
- \_\_\_\_\_：《冷賞》，收入嚴一萍輯：《百部叢書集成》，臺北：藝文印書館，1966年，影印《硯雲甲乙編》本。
- 鄭騫：〈論北曲之襯字與增字〉，《幼獅學誌》第11卷第2期（1973年6月），頁1-17。又收入《龍淵述學》，臺北：大安出版社，1992年。
- \_\_\_\_\_：《北曲套式彙錄詳解》，臺北：藝文印書館，1973年。
- 劉勰著，范文瀾注：《文心雕龍》下冊，臺北：臺灣開明書店，1958年。
- 劉禧延：《中州切音譜贅論》，收入任訥編：《新曲苑》第6冊，北京：中華書局，1940年據聚珍仿宋版影印。
- 獨深居點定：《玉茗堂傳奇》，明崇禎刻本。轉引自徐扶明編著：《牡丹亭研究資料考釋》，上海：上海古籍出版社，1987年。
- 錢南揚：《戲文概論》，北京：中華書局，2009年。
- \_\_\_\_\_：《永樂大典戲文三種校注》，臺北：華正書局，2003年。
- 蘇子裕：《中國戲曲聲腔劇種考·海鹽腔源流考論》，北京：新華出版社，2001年。

Three Discussions on Tang Xian-Zu's  
*Peony Pavilion* with a Narrative  
Commentary on His *Purple Hairpin*,  
*Southern Oak*, and *Handan*

Tseng, Yong-i\*

[Abstract]

I have already had published five studies of mine on Tang Xian-Zu's plays:

First, "Discussing 'Bending the Throats of the People of the Whole World'"

Second, "Discussing Again 'Bending the Throats of the People of the Whole World'"

Third, "Is *The Peony Pavilion* a 'Drama' or a '*Chuanqi* Tale'?"

Fourth, "The Three Essential Elements of *The Peony Pavilion*'s 'Scenes'"

Fifth, "A Commentative Discussion on 'Bending the Throats of the People of the Whole World'"

Recently, I have reread *The Four Dreams of River Lin* and written my investigation results of *The Peony Pavilion* as "An Introduction to *The Peony Pavilion*." I have also combined the above previous articles and rewritten them as "Investigating Whether *The Peony Pavilion* Is a '*Chuanqi* Tale' or a 'Southern Opera' by Discussing 'Bending the Throats of the People of the Whole World.'" Further, I deem that Tang Xian-Zu's "theory of supreme emotion" reflected in his *Peony Pavilion* was actually completed by its theme "the road of three lives," so I have abridged and condensed my previous article "Traditional Chinese Views of Love" into the basis of my next article "Discussing from Traditional Chinese Views of Love to *The Peony Pavilion*'s Theme 'The Road of Three Lives.'" With the "Three Discussions on *The Peony Pavilion*," I demonstrate my opinions on *The Peony Pavilion*'s achievements in Chinese opera

---

\* Chair Professor of Shin Hsin University ; Research Chair Professor of National Taiwan University ; Academician, Academia Sinica.

literature and art, my views on *The Peony Pavilion*'s thematic ideas, and my analyses and explanations of song writers' criticisms on the musics of *The Peony Pavilion* and *The Four Dreams*. As for Tang's other "three accounts": *The Purple Hairpin*, *The Southern Oak*, and *Handan*, I respectively "narrate and comment" them in terms of literature and art, mainly on their subject matters, thematic ideas, plot arrangements, role uses, scene treatments, and lyrics and languages. Therefore, I entitle the article "Three Discussions on Tang Xian-Zu's *Peony Pavilion* with a Narrative Commentary on His *Purple Hairpin*, *Southern Oak*, and *Handan*," hoping to contribute my humble knowledge to the field of "studies on Tang Xian-Zu" when successive groups of famous scholars are involving actively and various voices are resounding loudly in it.

**Keywords:** Tang Xian-Zu, *The Peony Pavilion*, *The Account of the Purple Hairpin*, *The Account of the Southern Oak*, *The Account of Handan*

