戲劇研究　創刊號
2008年1月　頁109～130

《牡丹亭》崑曲工尺譜全印本的探究

吳新雷
南京大學中國語言文學系教授

引　言

明神宗萬曆二十六年（1598），江西臨川人湯顯祖（1550-1616）寫出了傳奇名劇《牡丹亭還魂記》，各地崑班隨即爭相搬演。如無錫的鄒迪光（1550-1626）家班、太倉的王錫爵家班、常熟的錢岱家班、徽州的吳越石家班等，都有演唱情況的史料記載。無錫人鄒迪光是湯顯祖的好朋友，他在《調象庵稿》卷三五〈與湯義仍〉信中說：「義仍既肆力於文，又以其緒餘爲傳奇，丹青栩栩，備有生態，高出勝國人上。所爲《紫簫》、《還魂》諸本，不佞率令僮子習之，以因是以見神情，想豐度。諸童搬演曲折，洗去格套，羌（腔）亦不俗，義仍有意乎？鄱陽一葦直抵梁溪（無錫），公爲我浮白，我爲公徵歌命舞，何如，何如？」[1]他邀約湯氏從江西來無錫看戲，後因湯氏的經濟力量不夠，未能成行[2]。據湯氏的另一位友人潘之恆（1556-1622）在《鸞嘯小品》卷三〈觀演《牡丹亭還魂記》書贈二孺〉中記載，吳越石家庭昆班中的名伶「二孺」都來自蘇州，江孺專演杜麗娘，昌孺專演柳夢梅，「珠喉宛轉」，「美度綽約」[3]。

對於《牡丹亭》傳唱的盛況，當時秀水人沈德符（1578-1642）在《顧曲雜言》中評論說：「湯義仍《牡丹亭夢》一出，家傳戶誦，幾令《西廂》減

1 〔明〕鄒迪光撰：《調象菴稿》（臺南：莊嚴文化事業有限公司，1997年《四庫全書存目叢書》），卷35，頁34，總頁156。
2 鄒迪光：〈湯義仍先生傳〉，同前註，卷33，頁17a，總頁9。
3 〔明〕潘之恆著，汪效倚輯：《潘之恆曲話》（北京：中國戲劇出版社，1988年），頁73。

臺灣大學學術期刊資料庫

價；奈不諳曲譜，用韻多任意處，乃才情自足不朽也。」[4]這一方面高度推崇《牡丹亭》的藝術成就，而另一方面也指出它在曲律上存在不足之處。當時以吳江人沈璟（1553-1610）爲首的格律派認爲《牡丹亭》曲文的字、句、聲、韻不合音律，於是紛紛起而改訂。如沈璟的改編本題爲《同夢記》，馮夢龍（1574-1645）的改編本稱爲《風流夢》，此外還有呂玉繩改本、徐碩園改本、臧懋循改本等等，他們或改易曲調辭句，或變換結構排場，生搬硬套，破壞了原著的意趣神色，引起了湯、沈之爭[5]。其實，湯顯祖於萬曆十二年（1584）至十九年（1591）曾在南京任職八年之久，與崑曲界人士梅鼎祚（1553-1619）、潘之恆等交誼很深，對崑曲的聲律是熟悉的，他改《紫簫記》爲《紫釵記》就是在南京太常寺博士任上。而鄒迪光、吳越石等家班演唱《牡丹亭》都是依照湯氏原作，根本沒有按照沈璟改本來搬演。明末清初的崑曲家鈕少雅對《牡丹亭》全劇四百多支曲辭進行了考訂，認爲不協律的曲文並不多。他訂定的《按對大元九宮詞譜格正全本還魂記詞調》，不動原句，只是用集曲的方式釐定了原作句法不合的五十餘曲。所謂集曲，又稱犯調，就是摘取同宮調或不同宮調曲牌的部分樂句組合爲新的曲牌。鈕少雅「格正」《牡丹亭》時，不改原作辭句，而是「改調就辭」[6]，即將原曲的句法按集曲的格式安上合律的曲調。例如原作第十齣《驚夢》首曲【商調繞池遊】，因第三、四句「人立小庭深院，注盡沉煙」平仄不合，但卻合於【高陽臺】三、四句之律，於是改訂爲【繞池遊】犯【高陽臺】的集曲[7]：

> 【商調繞陽臺】〔繞池遊首二句〕夢回鶯囀，亂煞年光（華）徧。〔商調高陽臺三至四〕人立小庭深院，注盡沈煙。〔繞池遊末二句〕拋殘繡線，恁今春關情似去年。

鈕少雅創造了這個好辦法，他不改辭就調，而是改調就辭，保持了原作的完整性。從此以後，崑班演出參照鈕少雅的辦法來譜曲，格律派各家改編本失去了生

---

4 〔明〕沈德符：《顧曲雜言》，收入中國戲曲研究院編：《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1980年二刷），第4冊，頁207。

5 見拙著：〈論戲曲史上臨川派與吳江派之爭〉，《中國戲曲史論》（南京：江蘇教育出版社，1996年），頁45-63。

6 見錢南揚（1899-1987）：〈湯顯祖劇作的腔調問題〉，《南京大學學報》（人文科學）1963年第2期，頁25-29。文中力證湯氏懂得崑腔音律。

7 見〔清〕鈕少雅格正，胡介祉校核，夢鳳樓暖紅室校訂：《格正還魂記詞調》（揚州：江蘇廣陵古籍刻印社，1990年影印《暖紅室匯刻傳奇》本），卷2，頁13。

臺灣大學學術期刊資料庫

存的地位，眞正有生命力的仍是湯顯祖的原作。

從現存的文獻資料搜索，明代崑班演唱《牡丹亭》的唱譜沒有留存下來，現今所知存世的工尺譜印本最早的是康熙五十九年（1720）刊行的《南詞定律》13卷，此書的性質屬於文辭格律譜，但在曲文左側附綴了工尺符號，點板而不點眼。全書選錄各種劇本的單支曲文共2090支，採用《牡丹亭》的例曲67支；如卷二正宮過曲【雁過聲】「輕綃，把鏡兒擘掠」[8]，出於《牡丹亭》第十四齣《寫眞》（可證康熙年間演藝界已有傳統的《牡丹亭》歌譜流傳，這才能使《南詞定律》的編者選爲例曲）。而眞正作爲唱譜出現的，是乾隆十一年（1746）刊行的《九宮大成南北詞宮譜》82卷。此譜的性質是宮譜（歌唱譜）兼格律譜，標出正字襯字，右側旁綴工尺譜，點定板式和中眼，但不點小眼，共收錄南北曲4466支，其中採用《牡丹亭》例曲75支，如卷二仙呂宮正曲【步步嬌】「裊晴絲吹來閒庭院」一曲[9]，選自《牡丹亭》第十齣《驚夢》。

清代的崑曲工尺譜有兩個系統，一是文人按字聲腔格嚴加考訂而專供清唱的「清宮譜」，只錄曲文不載科白；二是崑班藝人結合舞臺實際並適應登場演唱而製作的「戲宮譜」，曲白科介俱全。現今傳承下來的除了各種選本的折子戲工尺譜以外，眞正印行出版的《牡丹亭》全本工尺譜只有三種，第一種是乾隆五十四年（1789）蘇州清曲家馮起鳳訂定的清宮譜《吟香堂牡丹亭曲譜》，第二種同是蘇州清曲家葉堂（1724-1799?）另外訂立的清宮譜《納書楹牡丹亭全譜》，刊行於乾隆五十七年（1792），第三種是晚清全福班藝人殷溎深（1825-1916?）傳承的梨園戲宮譜《牡丹亭曲譜》，經曲友張餘蓀轉錄繕底，於1921年由上海朝記書莊石印出版。晚清以來印行的戲宮譜還有《遏雲閣曲譜》和《集成曲譜》等，也選錄了《牡丹亭》的折子戲工尺譜，但並非單行的全印本。現今採用縱向聯繫和橫向比較的方法，探討文人訂譜和藝人傳譜的源流，闡發其特徵。

文人清宮譜「吟香堂」和「納書楹」的刻印本

吟香堂主人馮起鳳，字雲章，吳縣（今蘇州市）人，生平事蹟無考。現存乾

[8] 見〔清〕呂士雄等輯：《新編南詞定律》（上海：上海古籍出版社，2002年《續修四庫全書》據中國藝術研究院戲曲研究所藏清康熙刻本影印），卷2，頁292。

[9] 見〔清〕周祥鈺、鄒金生等輯：《新定九宮大成南北詞宮譜》（上海：上海古書流通處，1923年據清乾隆十一年〔1746〕內府刻本影印），卷2，頁2。

臺灣大學學術期刊資料庫

隆五十四年刻本《吟香堂曲譜》四卷，前二卷是《牡丹亭曲譜》，後二卷是《長生殿曲譜》。前後二譜均由吳縣同鄉石韞玉（1756-1837）作序，石氏字執如，別號花韻庵主人，於乾隆五十五年（1790）進士及第，授翰林院編修，官至山東按察使，晚年回蘇州，在紫陽書院主講二十年。石氏著述甚多，兼工戲曲，作有雜劇《花間九奏》九種和傳奇《紅樓夢》十齣。石氏在乾隆五十四年三月爲《牡丹亭曲譜》所寫的〈題序〉中說：

> 湯臨川作《牡丹亭》傳奇，名擅一時。當其脫稿時，翌日而歌兒持板，又翌日而旗亭已樹赤幟矣。然而年來舞榭歌台，工同曲異，而卒無人引其商而刻其羽，致使燕筑趙瑟，妙處不傳，亦詞人之恨事也。今雲章馮丈，取臨川舊本，詳註宮商，點定節拍，譜既就，索序於余。余生平愛讀傳奇院本，心竊許《牡丹亭》爲第一種，……異日讀者豔動心魄，歌者香生齒頰，庶幾案頭場上，千古兩絕云。[10]

可見當時崑班的傳譜，「工同曲異」，各班之間有一些差異，尚無統一的唱譜。馮起鳳以文人度曲，從清唱角度出發，自出機杼爲《牡丹亭》訂譜，石韞玉贊許爲「案頭場上，千古兩絕」。現存原刻本的扉頁標示：「馮起鳳參定，牡丹亭曲譜，吟香堂藏板。」首頁題署是：「古吳馮起鳳雲章氏定，男懋才秀林梓。」全譜分上下兩卷，上卷從〈言懷〉到〈繕備〉，下卷從〈冥誓〉到〈圓駕〉，只有第一齣〈標目〉副末開場的【蝶戀花】詞未譜，其他五十四齣都訂了工尺譜。

另一位文人清曲家是納書楹主人葉堂，字廣明，又字廣平，號懷庭，長洲（今蘇州市）人。早年師從《樂府傳聲》的作者徐大椿學曲，畢生研究崑曲唱法，善於辨析四聲陰陽，對於咬字吐音，皆有法度，開創了「葉派唱口」，成爲當時度曲家的最高典範。李斗（1749-1817）在《揚州畫舫錄》卷十一中記載：「近時以葉廣平唱口爲最，著《納書楹曲譜》爲世所宗。」[11]龔自珍（1792-1841）〈書金伶〉說：「乾隆中，吳中葉先生，以善爲聲，老海內。」[12]金伶是指集秀班名伶金德輝，他傳承葉派唱法又有所變化，《揚州畫舫錄》說他

---

10 〔清〕石韞玉：《牡丹亭．題序》，《牡丹亭曲譜》卷首，清乾隆五十四年（1789）蘇州吟香堂原刻本。

11 見〔清〕李斗著，周光培點校：《揚州畫舫錄》（揚州：江蘇廣陵古籍刻印社，1984年），頁243。

12 〔清〕龔自珍著，王佩諍校：《龔自珍全集》（上海：中華書局上海編輯所，1959年），頁180。

臺灣大學學術期刊資料庫



乾隆五十四年（1789）《吟香堂牡丹亭曲譜》原刻本扉頁書影



乾隆五十七年（1792）《納書楹牡丹亭全譜》原刻本扉頁書影

自創「金德輝唱口」[13]，可見其一脈相承的發展軌跡。

葉堂高明之處，是他沒有關在書房裏閉門造車，而是走向演藝界，以昆班傳唱的譜子作爲基礎，聯繫昆班的演出實踐來訂譜。他在《納書楹曲譜．自序》中說：

> 顧念自元明以來，法曲流傳，無慮數百種，其膾炙人口者，鼎中一臠爾。而俗伶登場，既無老教師爲之按拍，襲謬沿譌，所在多有，余心弗善也。暇日，搜擇討論，準古今而通雅俗，文之舛淆者訂之，律之未諧者協之。而于四聲離合、清濁陰陽之芒杪、呼吸關通，自謂頗有所得。[14]

葉堂雖然不滿於「俗伶」的演唱，認爲藝人的唱口有不少錯誤，但卻留意收集梨園流傳的俗譜，「文之舛淆者訂之，律之未諧者協之」，終於訂定了《納書楹曲譜》正集四卷，續集四卷，外集二卷，補遺四卷，選錄了雜劇36折，南戲

[13] 李斗著，周光培點校：《揚州畫舫錄》，頁194。

[14] 〔清〕葉堂：《納書楹曲譜》（上海：上海古籍出版社，1995年《續修四庫全書》影印清乾隆納書楹刻本），頁1，總頁243。

臺灣大學學術期刊資料庫

68折，明清傳奇114折，時劇23折，散曲10套，詞曲和諸宮調各一套。同時又訂立了《北西廂全譜》，還專門爲湯顯祖的《紫釵記》、《牡丹亭》、《南柯記》和《邯鄲夢》訂立了全譜。《納書楹牡丹亭全譜》53齣刻印於乾隆五十七年（1792），與吟香堂本相比，除了第一齣〈標目〉也沒有制譜外，又刪掉了第十五齣〈虜諜〉，原因是《牡丹亭》的時代背景涉及宋、金戰爭中女眞族的敏感問題，怕觸犯清廷的忌諱，恐遭文字獄之禍，所以葉堂在刻本上特別標明「此齣遵進呈本不錄」。所謂「進呈本」，是乾隆四十三年（1778）頒行了《查辦違礙書籍條款》，四十五年（1780）諭旨查飭「南宋與金朝關涉詞曲，外間劇本往往有扮演過當」，「應刪改及抽掣」，「解京呈覽」[15]，於是在揚州設立了詞曲局，「奉旨修改古今詞曲」[16]，在乾隆四十六年（1781）產生了《牡丹亭》的「進呈本」（後來由冰絲館於乾隆五十年刻印），剔除了胡、虜等字眼，〈虜諜〉整齣抽掉，而且對第四十七齣〈圍釋〉中有關溜金王的曲白也進行了部分刪節。《納書楹牡丹亭全譜》就是依照「進呈本」的曲文訂譜的。

現爲醒目起見，將吟香堂本與納書楹本的目錄並列如下：

吟香堂本《牡丹亭曲譜》目錄				納書楹本《牡丹亭全譜》目錄			
上卷				卷上			
言懷	訓女	腐歎		言懷	訓女	腐歎	
延師	悵眺	閨塾		延師	悵眺	閨塾	
勸農	肅苑	驚夢		勸農	肅苑	驚夢	
慈戒	尋夢	訣謁	寫眞	慈戒	尋夢	訣謁	寫眞
虜諜				此齣遵進呈本不錄			
詰病	道覡	診祟		詰病	道覡	診祟	
牝賊	悼殤	謁遇		牝賊	鬧殤	謁遇	
旅寄	冥判	拾畫	憶女	旅寄	冥判	拾畫	憶女
玩眞〔附〕俗叫畫				玩眞			
魂遊	幽媾	旁疑		魂遊	幽媾	旁疑	
歡撓	繕備			歡撓	繕備		
下卷				卷下			
冥誓	秘議	訶藥		冥誓	秘議	訶藥	
回生	婚走	駭變		回生	婚走	駭變	
淮警	如杭	僕偵		淮警	如杭	僕偵	
耽試	移鎮	禦淮		耽試	移鎮	禦淮	
急難	寇間	折寇		急難	寇間	折寇	
圍釋				圍釋			
遇母	淮泊	鬧宴		遇母	淮泊	鬧宴	
榜下	索元	硬拷		榜下	索元	硬拷	
聞喜	圓駕			聞喜	圓駕		
				〔附〕俗增堆花　俗玩眞			

[15] 見《清實錄》（北京：中華書局，1985年），第22冊，《高宗純皇帝實錄》（一四），卷1070，頁5b-6，總頁338；卷1118，頁17b-18a，總頁939。

[16] 李斗著，周光培點校：《揚州畫舫錄》，頁103。

臺灣大學學術期刊資料庫

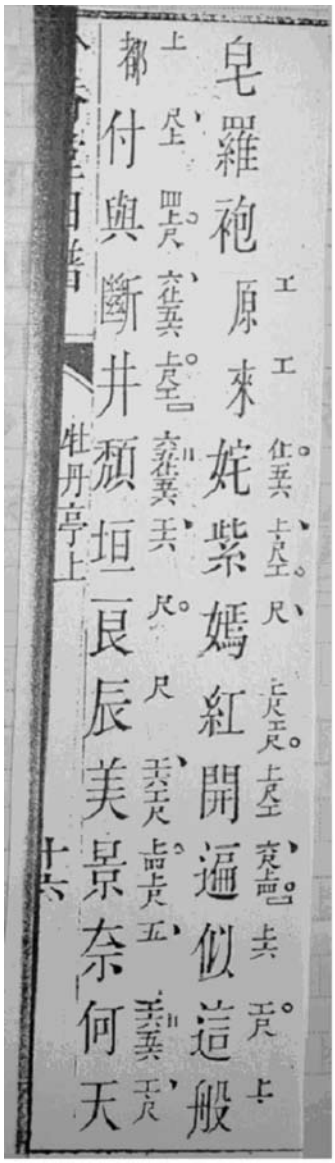
所有的出目都依照《牡丹亭》原著，吟香堂本只改了〈鬧殤〉爲〈悼殤〉。奇怪的是馮起鳳不知禁忌，照常爲〈虜諜〉制譜，而葉堂小心謹愼，爲免犯禁而抽掉了此齣，對〈圍釋〉一齣也依照「進呈本」譜曲。值得注目的，是馮、葉也有交流，馮氏也曾注意到民間崑班舞臺演唱的實際情況，馮譜附載了〈俗叫畫〉，而葉譜更進一步附載了〈俗增堆花〉和〈俗玩眞〉。所謂「俗」，就是指崑班中民間藝人的傳本，這是很有藝術價值的。

作爲清唱用的清宮譜，馮、葉兩譜的格式基本相同，都是只有曲文，不錄科白。曲文均標明宮調曲牌，右側附載工尺唱譜，點定板式和中眼，不點小眼。葉堂在《納書楹曲譜．凡例》中說：「板眼中另有小眼，原爲初學而設，在善歌者自能生巧，若細細註明，轉覺束縛。今照舊譜，悉不加入。」[17]這意思就是讓歌唱者根據各自的天賦條件自由發揮，在節拍旋律上可以靈活掌握。馮起鳳《吟香堂曲譜》卷首沒有〈凡例〉，沒有公示他的訂譜原則，而葉堂在〈凡例〉中把不點小眼的理由說清楚了，顯示他的理論水準高出於馮氏。

制訂唱譜是崑曲史研究中的一項專門學向，它涉及宮調曲牌、四聲平仄、音律韻味、唱腔旋律、板眼節奏等方面的聲樂理論，還必須與演唱實踐相結合。元明以來，南北曲的曲牌都有自身傳統的主腔可依，如【新水令】、【山坡羊】、【步步嬌】、【皂羅袍】等等，本來就有規定的旋律，但具體到創作新的劇本時，因曲辭不同便需要根據字聲進行調整，例如漢字陽平聲的音階由低到高，去聲字音階上揚，制譜者即訂立新的唱譜。由於制譜者的理念不同，即使同一曲牌的主腔相同，但在細節處理上往往出現差異。以馮譜和葉譜相比，就可以看出馮譜近雅，葉譜近俗，葉譜在曲牌上參考了鈕少雅的《格正還魂記》，在音符上參考了《九宮大成》，比馮譜稍有增飾。如〈驚夢〉引子，葉譜採用了鈕少雅「格正」的【商調遶陽臺】，至於旋律稍異之處，可舉仙呂宮【皂羅袍】首二句爲例：

[17] 葉堂：《納書楹曲譜．凡例》，頁2a，總頁244。

臺灣大學學術期刊資料庫


皂羅袍　原來姹紫嫣紅開遍似這般都付與斷井頹垣良辰美景奈何天

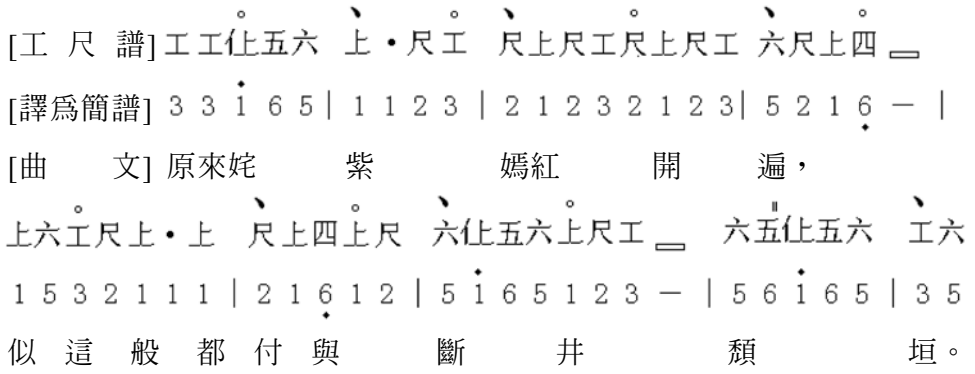
馮譜【皂羅袍】書影


皂羅袍原來姹紫嫣紅開徧似這般都付與斷井頹垣良辰美景奈何天賞心樂事誰家院朝

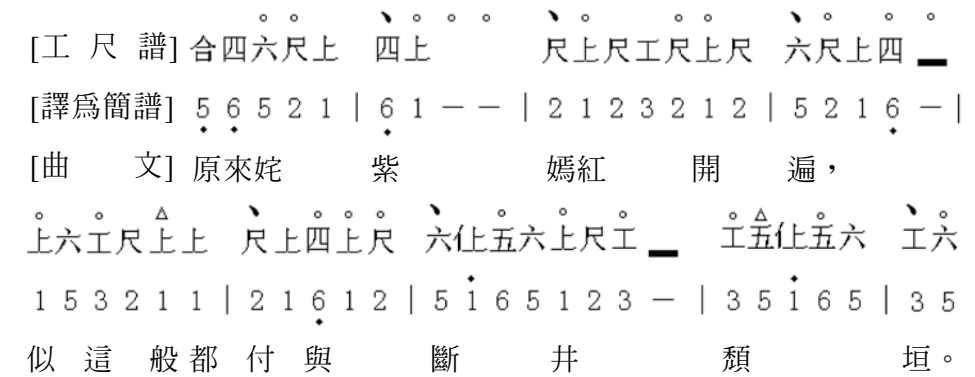
葉譜【皂羅袍】書影

臺灣大學學術期刊資料庫

馮起鳳《吟香堂牡丹亭曲譜》【皂羅袍】（首二句）



葉堂《納書楹牡丹亭全譜》【皂羅袍】（首二句）



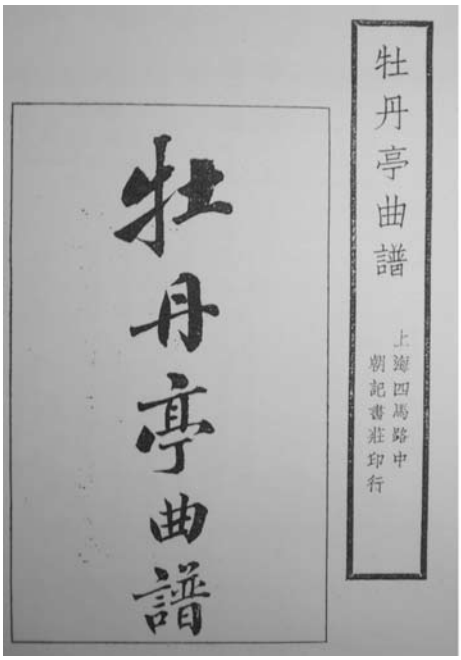
兩相比較，基本的旋律和節奏是相同的，但具體的音符有異。馮起鳳嚴守樂曲依附於文字、依字聲制譜的原則，按字摸聲，「原、來、姹、紫、頹」五個字的曲譜與藝人的俗譜差距較大，而葉堂以收集到的俗譜爲基礎，進行訂譜，因此與舞臺流行的唱譜比較接近。如「原來」兩個字都是陽平聲，馮譜起音較高，訂爲工工（3 3），而葉譜起音低，訂爲合四（5 6），全曲有起伏，有感情，至今崑曲傳唱的譜子均出於葉譜，而馮譜卻沒有被唱家採用。

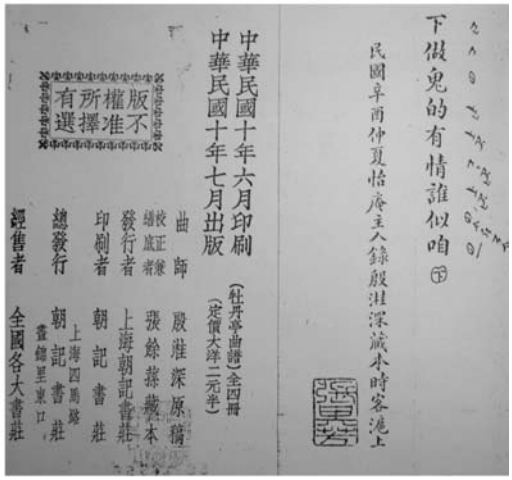
藝人殷淮深傳承的戲宮譜《牡丹亭曲譜》石印本

殷淮深，蘇州人，家中排行第四，人稱殷老四。他原是晚清道、咸、同、光年間姑蘇四大崑班之一「大雅班」的旦角演員，中年以後改行，專工場面伴奏，

臺灣大學學術期刊資料庫

以「戲多、笛精、鼓好」而譽滿江南；清末民初，曾擔任崑山東山曲社、迎綠曲社、紫雲曲社的曲師。他通曉音律，有豐富的演唱經驗，喜歡抄譜、訂譜、藏譜、傳譜，總題爲《餘慶堂曲譜》[18]。當時據殷氏藏譜傳抄的人不少，除了崑山國樂保存會抄印爲《崑山粹存》外，以聽濤主人和怡庵主人所抄之數最多。聽濤主人的生平行事毫無記載，他曾在光緒十九年（1893）開始動手，至宣統元年（1909）爲止，根據殷傳本抄錄了974齣折子戲的工尺譜，總題爲《異同集》，其中有《荊釵記》、《琵琶記》、《浣紗記》和《牡丹亭》等全譜。1954年9月，聽濤主人抄存的《異同集》流入北京文奎堂書店，爲中國音樂研究所購得收藏[19]。


牡丹亭曲譜
上海四馬路中
朝記書莊印行
牡丹亭曲譜


下假鬼的有情誰似咱
民國辛酉仲夏怡庵主人錄殷淮深藏本時客滬上
中華民國十年六月印刷
中華民國十年七月出版
（牡丹亭曲譜全四冊　定價大洋二元半）
曲師　殷淮深原稿
校正兼編輯者　張餘蓀藏本
發行者　上海朝記書莊
印刷者　朝記書莊
總發行　上海四馬路　朝記書莊　雲錦里東口
經售者　全國各大書莊
版權所有　不准翻印

殷傳本扉頁、封面、版權頁、末頁書影

怡庵主人姓張，名芬，字餘蓀，號怡庵，蘇州人。他是個熱愛崑曲的曲友串客，專工丑角，能唱能演。早年曾在蘇州和上海辦事機構中做文書工作，因擅長吹笛拍曲，後受聘爲上海賡春曲社潘祥生家的笛師。傳說殷淮深的藏譜賣給了

[18] 見陸萼庭（1925-2003）：〈殷淮深及其《餘慶堂曲譜》〉，《中國崑曲論壇2003》（蘇州：蘇州大學出版社），頁180-185。

[19] 見郭友聲：〈再論殷淮深傳訂曲譜與《異同集》〉，《中國崑曲論壇2004》（蘇州：蘇州大學出版社，2005年），頁185-191。

臺灣大學學術期刊資料庫

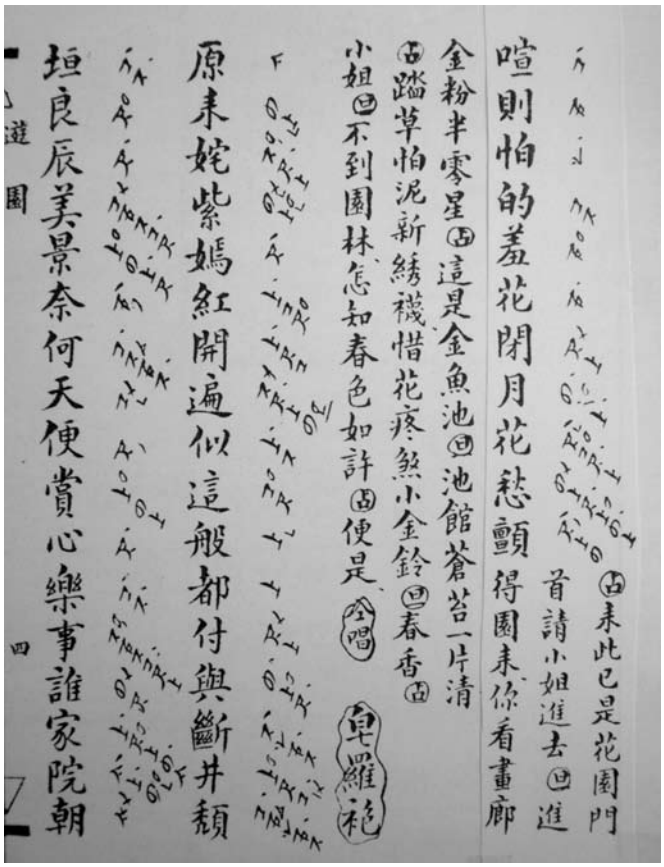
潘祥生，潘氏便囑張怡庵整理謄寫，他便順手抄錄了副本，先後抄存了《荊釵記》、《琵琶記》、《南西廂》、《長生殿》和《牡丹亭》等全本工尺譜，又整理折子戲編成《六也曲譜》、《春雪閣曲譜》和《崑曲大全》等工尺譜選集，陸續付印。《牡丹亭曲譜》在1921年由上海朝記書莊石印出版，分上下兩卷，裝訂成四冊。該譜卷末有題記：「民國辛酉仲夏，怡庵主人錄殷溎深藏本，時客滬上。」辛酉是民國十年（1921），版權頁上標明「民國十年六月印刷，七月出版」，署名是：「曲師殷溎深原稿，校正兼繕底者張餘蓀藏本。」全譜分上下二卷共16齣，目錄是：

卷上	學堂	勸農	遊園	驚夢
	尋夢	離魂	冥判	拾畫
卷下	叫畫	道場	魂遊	前媾
	後媾	問路	硬拷	圓駕

這反映了晚清崑班演出《牡丹亭》由摺子串成全本戲的基本格局（不是五十多齣的全本而是晚清舞臺串演的全本），也顯示了從文學本嬗變爲演出本（臺本）的舞臺生命力。自乾隆年間出現臺本折子戲選集《綴白裘》（不帶工尺譜）以來，崑班藝人對《牡丹亭》的出目和場次作了創造性的變通。如將〈閨塾〉俗稱爲〈學堂〉（〈春香鬧學〉），〈鬧殤〉俗稱爲〈離魂〉，〈玩眞〉俗稱爲〈叫畫〉，〈僕偵〉俗稱爲〈問路〉；將〈驚夢〉分爲〈遊園〉和〈驚夢〉二場，〈魂遊〉分爲〈道場〉和〈魂遊〉二場，〈幽媾〉分爲〈前媾〉和〈後媾〉二場。目的是便於觀衆的欣賞和接受。

殷溎深傳承的《牡丹亭曲譜》是崑班藝人的戲宮譜，曲文、科白一應俱全，工尺譜的節拍有板有眼，頭眼、中眼、末眼都分別點上了，甚至還標有「吹打」說明。這種款式與「吟香堂」、「納書楹」大爲不同，完全是適應舞臺演唱的登場格局。這裏爲了便於跟上述馮、葉二譜對照，仍舉〈遊園〉中仙呂宮正曲【皂羅袍】首二句的工尺譜示例：

臺灣大學學術期刊資料庫



殷傳本《牡丹亭曲譜．遊園》【皂羅袍】書影

藝人傳承的臺本《牡丹亭曲譜》〔仙呂宮〕【皂羅袍】（首二句）

〔仙呂宮〕相當於西樂D調

（散板）（一板三眼）4/4　　（✓豁腔）

[工尺譜] 合四上　六尺上　四　上　尺上工尺上尺工　六尺上四

[譯爲簡譜] 5 6 1 — 5 6 2 1 | 6 — 1 — | 2 1 3 2 1 2 3 | 5 6 2 1 6 — | 6

[曲　文] 原來　姹　紫　嫣紅　開　遍，

上六工尺上　上　尺上四上尺　六仜五六上尺工　工五　仜五六　工六

1 5 3 2 1 0 1 | 2 1 6 1 2 | 5 1 6 5 1 2 3 | 3 3 6 6 1 6 5 | 3 5

似　這　般　都　付　與　斷　井　頹　垣。

臺灣大學學術期刊資料庫

由此可見，戲宮譜的工尺和板眼符號已發展完善，與西樂相比，中西的樂理是相通的，茲列表如下：

中西音階對照表

音　組	低　音			中　音							高　音		
工尺譜	合	四	一	上	尺	工	凡	六	五	乙	仩	伬	仜
簡　譜	$\dot{5}$	$\dot{6}$	$\dot{7}$	1	2	3	4	5	6	7	$\dot{1}$	$\dot{2}$	$\dot{3}$
西樂唱名	so	la	si	do	re	mi	fa	so	la	si	do	re	mi

崑曲板眼的節拍符號（崑曲板眼符號與西樂節拍對照）

正板 等於西樂一拍	贈板 等於西樂一拍	中眼 等於西樂一拍	小眼　頭眼和末眼統稱小眼，等於西樂一拍
頭板丶 節奏中的第一拍 腰板 ㄴ 底板-或 /	頭贈板 × 南曲擴增板眼中的第一拍 腰贈板 |× 有時相當於半拍 加底板 ▬ 或 ▭	中眼。 腰中眼 △或‖　有時等於停止或延長半拍	小眼 ● 腰小眼 ㄴ　有時等於停止或延長半拍
說明：板和眼均相當於西樂的一拍，一板三眼等於西樂中的四拍子4/4，第一拍爲板，第二拍爲頭眼，第三拍爲中眼，第四拍爲末眼（一板一眼等於西樂中的二拍子2/4）。			

經考察，清代前期的崑曲譜如《南詞定律》、《九宮大成》、《吟香堂》、《納書楹》都不點小眼（頭眼和末眼），節奏快慢由唱者自由掌握。而殷溎深的傳承本卻一律點明了頭眼和末眼，使唱者有固定的範式可依，爲定腔定譜作出了貢獻。與殷溎深同時代出現的工尺譜選集《遏雲閣曲譜》，就同樣點了小眼。遏雲閣主人王錫純是淮陰人，因酷愛崑曲而辦了個家班。他在同治九年（1870）自任主編，指令家班中的蘇州曲師李秀雲根據梨園傳本選輯了《遏雲閣曲譜》。王錫純在序文中說：「家有二、三伶人，命其於《納書楹》、《綴白裘》中細加校正，變清宮爲戲宮，刪繁白爲簡白，旁註工尺，外加板眼，務合投時，以公同調。」[20]譜中曲白俱全，點定板式、中眼，外加頭眼末眼，明確地打出了「戲宮譜」的旗號。此譜屬於崑曲折子戲選集，選錄了《琵琶記》、《繡襦記》、《牡丹亭》、《長生殿》等十八種劇目中的折子戲87齣，於光緒十九年（1893）由上海著易堂書局鉛印出版，1920年重印至十二版。譜中選了《牡丹亭》9折：

〈學堂〉　〈勸農〉　〈遊園〉　〈驚夢〉　〈尋夢〉

20 〔清〕王錫純輯，李秀雲拍正：《遏雲閣曲譜》（上海：上海古籍出版社，1995年《續修四庫全書》影印清刻本），王序頁1a，總頁437。

臺灣大學學術期刊資料庫

〈冥判〉　〈拾畫〉　〈叫畫〉　〈問路〉

其中〈驚夢〉內含〈堆花〉的曲白，與殷溎深傳本相同。從工尺譜方面來看，殷傳本和遏雲閣本是屬於同一系統的戲宮譜，板眼符號齊全，記譜功能完整，達到了定腔定譜的藝術水準。

結　語

綜上所述，自從《牡丹亭》脫稿問世後，崑班藝人即制譜演唱，但明代的唱譜究竟是什麼樣子的，因無記錄留存，不得而知！現從《南詞定律》、《九宮大成》、《吟香堂》、《納書楹》、《遏雲閣》、殷傳本看來，崑曲在音調旋律方面還是有發展變化的。如馮起鳳與葉堂所訂的唱譜就各有特點，既有共性也有個性[21]。

將文人所訂清宮譜《吟香堂》、《納書楹》與藝人傳承的戲宮譜《遏雲閣》、殷傳本加以比較，可以看出殷溎深、張怡庵傳抄的《牡丹亭曲譜》是崑班臺本的範型，清末民初傳唱的都是這個譜系。民國年間出版的各種曲譜，如《增輯六也曲譜》（1924年）、《崑曲大全》（1925年）等，內中所選《牡丹亭》折子戲的曲白，都是與此一脈相承的。應該指出，清工與戲工決不是對立的，而是交流互補的。發展到現代，兩方面已經合流。如《集成曲譜》、《與衆曲譜》、《粟廬曲譜》和臺灣的《承允曲譜》等，已是清宮譜與戲宮譜的結合體，兼有兩者之長了。

值得重視的是，明清以來崑班藝人將《牡丹亭》被之管弦、搬上舞臺時，爲了取得最佳的藝術效果，曾經進行了「二度創作」，加工潤色，最突出的有兩項創造性的舉措。

第一項是根據劇情發展的需要，創造了〈堆花〉和〈道場〉兩個排場。〈道場〉插在原作第二十七齣〈魂遊〉前面，演道姑們爲超度麗娘亡靈誦經唱贊，現已淘汰不演。〈堆花〉插在原作第十齣〈驚夢〉中間，場面精采，氣氛熱烈，至今仍盛演不衰。按〈驚夢〉原作，在生旦唱完【山桃紅】以後，只簡單地由一個末角扮花神唱【鮑老催】象徵夢中歡會，走過場就算了結。而崑班藝人奇思妙

[21] 早期的工尺譜不點小眼就是允許唱家發揮獨創性，所以在歷史上曾湧現了葉（堂）派、金（德輝）派和俞（粟廬，1847-1930）派等藝術流派。

臺灣大學學術期刊資料庫

想，別出心裁地增加了「堆花」的大場面。在人物上增飾睡魔神（夢神）引出生旦入夢；又由大花神引領十二月花神，穿戴著豔麗的服飾，一對一對地登場，在唱段上除保留【鮑老催】以外，增加了【出隊子】「嬌紅嫩白」，【畫眉序】「好景豔陽天」，【滴溜子】「湖山畔、湖山畔，雲纏雨綿」，【五般宜】「一個兒意昏昏夢魂顛」，【雙聲子】「柳夢梅，柳夢梅，夢兒裏成姻眷」。殷傳本《牡丹亭曲譜》是加〈堆花〉的，另有一段排場說明：

> 如不連〈堆花〉，單唱〈驚夢〉者，小生、旦唱【山桃紅】一曲完，末上念「催花御史惜花天」至「保護他二人雲雨也」，連唱【鮑老催】一曲，至「吾神去也」，接唱【雙聲子】一曲完，下。

這裏是指演出的方式有兩種，一種是加〈堆花〉的，另一種是不加〈堆花〉只增唱【雙聲子】一曲[22]。經考證，增加「堆花」的演法早在明朝末年就出現了。如明末菰蘆釣叟主編的崑曲臺本折子戲選集《醉怡情》卷三《牡丹亭．入夢》，就已經加入了〈堆花〉的【出隊子】「嬌紅嫩白」，【畫眉序】「好景豔陽天」，【滴溜子】「湖山畔」，【雙聲子】「柳夢梅」等四支曲子[23]。至乾隆五十七年，葉堂在《納書楹牡丹亭全譜》卷末特地附載了〈俗增堆花〉，其中俗伶又增加了【五般宜】一曲（從馮夢龍改本《風流夢》第七折〈夢感春情〉中移來）[24]。所謂「俗增」就是指民間昆班藝人的創造。到了道光十四年（1834），王繼善刊刻的崑曲身段譜《審音鑒古錄》，便把〈堆花〉的完整演法描述清楚了[25]。首先是明確「副扮睡魔神」云：「某睡魔神是也，奉花神之命，說杜小姐與柳夢梅有姻緣之分，著我勾取二人魂魄入夢。」其次是確定十二月花神的出場是：

> 依次一對，徐徐並上，分開兩邊，對面立，以後照前式。閏月花神立於大花神傍，末扮大花神上，居中，合唱：黃鐘【出隊子】……黃鐘正曲【畫

---

22 見〔清〕錢德蒼編撰，汪協如點校：《綴白裘》（北京：中華書局，2005年），第2冊，四集，卷2，頁112。實際上還有第三種演法，是在【滴溜子】後加入【大紅袍】「梅占百花魁」一曲，稱爲〈詠花〉，見焦承允（1902-1997）編輯：《新允曲譜》（臺北：湘光企業有限公司，1993年）。

23 〔明〕青溪菰蘆釣叟編：《醉怡情》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》（臺北：臺灣學生書局，1987年），第四輯，第51冊，頁223-235。

24 葉堂：《納書楹四夢全譜．牡丹亭全譜》，卷下，頁1-2a，總頁251。

25 見臺灣大學碩士生陳凱莘的畢業論文《崑劇〈牡丹亭〉舞臺藝術演進之探討——以〈牡丹亭〉晚明文人改編本及折子戲爲探討對象》，臺北：國立臺灣大學戲劇學研究所，1999年6月。

臺灣大學術期刊資料庫

眉序】……【滴溜子】……【鮑老催】……【五般宜】……。[26]

這樣發展到《遏雲閣》、殷傳本，〈堆花〉的格局便定了下來。殷傳本《牡丹亭曲譜》中，有合唱，有群舞，場面絢麗多姿，花團錦簇，起到了極妙的象徵意義和烘托作用，增強了生、旦歡會的浪漫主義氣氛。

第二項是臺本從減輕藝人的負擔著想，往往對原著冗長的套曲進行刪節或調整，目的是爲了適應登臺演唱。如〈尋夢〉、〈離魂〉、〈冥判〉、〈叫畫〉、〈硬拷〉等折，臺本對原著的組曲都作了精簡[27]。這裏舉三例說明：

第一例〈尋夢〉，湯顯祖原作計有20曲，臺本爲了突出以杜麗娘傷春爲中心的主題思想，刪去了春香上場獨唱的【夜遊宮】一支，又刪去了【月兒高】等三支，由杜麗娘獨自上場唱【懶畫眉】「最撩人春色是今年」開場，重點抒發了尋夢的心態歷程。

第二例〈離魂〉，出於原作第二十齣〈鬧殤〉，原作共有十七曲，藝人的臺本大刀闊斧地精簡爲八曲。從《牡丹亭曲譜》看來，杜麗娘上場只唱【集賢賓】和【囀林鶯】主曲，減去了四支【前腔】，演到「怎能勾月落重生燈再紅」麗娘情死爲止，減去了春香、石道姑等唱的【紅衲襖】和【意不盡】等五曲，又刪掉了杜寶升任淮揚安撫使囑託陳最良安排後事的枝蔓情節，突出了離魂的悲劇氣氛，收到良好的舞臺效果。

第三例〈叫畫〉，是從原作〈玩眞〉脫胎而來的獨腳戲、原作由【黃鶯兒】、【二郎神慢】、【鶯啼序】、【集賢賓】、【黃鶯兒】、【鶯啼序】、【簇御林】、【尾聲】組套，藝人殷溎深傳承的臺本調整爲【二郎神】「能停妥」，【轉御林】「蟾宮那能得近他」，【鶯啼序】「他青梅在手詩細哦」，【簇御林】「他題詩句聲韻和」，【尾聲】「俺拾得個人兒先慶賀」，從八曲減爲五曲。這種從俗從簡的演法見於乾隆年間的臺本折子戲選集《綴白裘》初集卷二，馮起鳳也附載收錄在《吟香堂牡丹亭曲譜．玩眞》之後，標目爲〈俗叫畫〉，足見這種演法，在乾隆時已很流行。其中【二郎神】、【轉御林】（《綴白裘》以及《遏雲閣》等譜中標爲【集賢賓】）和【簇御林】前半段是原作中沒有的，經考證，是崑班藝人從馮夢龍改本《風流夢》第十九折〈初拾眞容〉中挪來的。

[26] 見《牡丹亭．驚夢》，收入《審音鑑古錄》（上海：上海古籍出版社，1995年《續修四庫全書》影印道光十四年〔1834〕王繼善印本），頁1-2a，總頁561-563。

[27] 見2006年4月南京大學中國語言文學系博士生趙天爲的畢業論文《〈牡丹亭〉改本研究》。

臺灣大學學術期刊資料庫

衆所周知，清唱與演唱的情況畢竟不同，清唱家不限場合，可以專力於唱功。所以馮起鳳吟香堂和葉堂納書楹的《牡丹亭》清宮譜是依原作全譜，如〈尋夢〉、〈鬧殤〉、〈玩眞〉、〈魂遊〉、〈硬拷〉等五十多折的原曲，全都制訂了工尺譜，沒有刪節。清客在小庭深院裏可以不急不忙地全唱，而演員在舞臺上就吃不消。因爲演員粉墨登場後，必須載歌載舞，身段動作十分繁重，既要演又要唱，爲免顧此失彼，力不從心，戲宮譜便採取前述的節略精簡措施，適當減輕演員在臺上的負擔。雖於套數不合，體式未備，但只要刪節後能保持文義的連貫，不破壞場上整體藝術的結構，是可以獲得稱許的。只是這種精簡必須顧及文理、曲脈，不能隨心所欲地切斷，不能胡亂割裂。

通過對《吟香堂》、《納書楹》和殷傳本《牡丹亭曲譜》的比較研究，我們認識到：崑班的臺本可說是藝人二度創作的傑出成果，是經過藝人長期舞臺實踐產生的，是千錘百煉、斟酌琢磨之後定局的。所以說，我們在繼承傳統的《牡丹亭》演唱藝術時，應重視藝人二度創作的高度成就。同時，我們還要指出：明清以來昆曲的訂譜工作並沒有鐵板一塊地訂死，在曲調旋律上還是有發展變化的。

臺灣大學學術期刊資料庫

《牡丹亭》崑曲工尺譜全印本的探究

吳新雷

崑曲工尺譜有兩個系統，一是文人按字聲腔格嚴加考訂而製作的清唱曲譜，只錄曲文不載說白科介，現存清代乾隆五十四年（1789）馮起鳳刻印的《吟香堂牡丹亭曲譜》54齣，還有乾隆五十七年（1792）葉堂刻印的《納書楹牡丹亭全譜》53齣，在節拍處理上只點板式不點小眼，便於唱家在旋律上靈活發揮。另一個系統是民間崑班藝人結合舞臺演出的實踐而製作的臺本曲譜，現存清代末年蘇州「大雅班」藝人殷溎深世代相傳而遺存的《牡丹亭曲譜》16齣，曲白、科介俱全，1921年由上海朝記書莊石印出版。經過相互比勘，《納書楹》唱譜較爲接近於藝人的俗本，至今仍有實用價值。而殷溎深傳承的《牡丹亭曲譜》反映了梨園演唱本（臺本）的實際情況，其記譜功能已臻完善，在節拍處理上不僅板式齊全，且已點出小眼，起到了定腔定譜的作用。

經過與《納書楹曲譜》的縱向聯繫，與《遏雲閣曲譜》的橫向比較，可以看出《牡丹亭曲譜》反映了藝人臺本的創造性，藝人從舞臺效果出發，對《牡丹亭》原著有一些加工潤色的折目，如〈堆花〉、〈道場〉等，是藝人增飾出來的，又如〈尋夢〉、〈離魂〉、〈叫畫〉等，則對原著的套曲進行了精簡和刪節，這顯示了藝人二度創作的高度成就。

由此可見，明請以來崑曲的訂譜工作並沒有鐵板一塊地訂死，在曲調旋律上還是有發展變化的。

關鍵字：工尺譜　臺本　定腔定譜　吟香堂牡丹亭曲譜　納書楹牡丹亭全譜

臺灣大學學術期刊資料庫

A Study of the Complete Kunqu Scores for Printed Editions of *The Peony Pavilion*

Wu Xinlei

There are two systems of musical scores in Kun opera. One system is the literati tradition which rigorously matches musical notation to the sound and tone of each character to produce scores for "pure-singing" scripts. These scripts record only the arias and not the dialogue or action. Surviving examples for *The Peony Pavilion* include Feng Qifeng's 1789 woodblock printed edition, *The Intoning Fragrance Hall Musical Score of the Peony Pavilion*(*Yin Xiangtang Mudanting Qupu*) in 54 scenes, and Ye Tang's 1792 woodblock printed edition, *The Complete Musical Scores of the Pony Pavilion for the Bookcase* (*Nashuying Mudanting Quanpu*) in 53 scenes. These scores denote only the rhythmic downbeats and not the weak beats, thereby facilitating melodic improvisation by knowledgeable amateurs.

The second system consists of the scores for performance scripts, which are based upon the stage wisdom accumulated by the commercial Kun opera actors. One surviving example includes *The Musical Scores of Peony Pavilion* (*Mudanting Qupu*) in 16 scenes, which was transmitted down over multiple generations of performers and preserved by the actor Yin Guishen, a performer with the late-Qing Suzhou ensemble, "Great Elegance Troupe" (*Daya ban*). These scores, which include full notation of arias, dialogue, and stage directions, were published in 1921 by Shanghai Chaoji Bookstore in lithograph edition.

When compared with other editions, the *Nashuying* scores come relatively close to performance practice, and to this day still have considerable practical use. And yet, the scores transmitted by Yin Guishen in *The Musical Scores of Peony Pavilion* reflect the actual circumstances of commercial performance (stage editions); the scores for these scripts are complete, including full rhythmic and melodic notation of the downbeats as well as the upbeats-thus providing a complete guide to singing and performance. By comparing the *Nashuying Musical Scores* with *The Eyunge Musical Scores* (*Eyunge Qupu*), we can see that *The Musical Scores of Peony Pavilion* edition reflects the creative processes of on-stage performance, informed by what works in performance. These scripts capture actors' adaptations of certain scenes from the original *Peony Pavilion* such as addition and embellishments in the scenes "Heaped Blossoms" (*Dui hua*) and "The Daoist Ceremony" (*Dao chang*), or abridgments and cuts in the song suites of the scenes "Pursuing the Dream" (*Xun meng*) "the Soul'

臺灣人文學術期刊資料庫

s Departure" (*Li hun*), and "Calling the Portrait" (*Jiao hua*), all of which are an expression of the high achievements of performers' additional creative process (*erdu chuangzuo*). From all of this, we can see that, ever since Ming times, the practices of fixing musical scores for Kun opera have never been set in stone. Rather, musical melody has undergone a process of development and change in light of this tradition.

Keywords: *The Peony Pavilion* Kun opera Score edition a complete guide to singing and performance *Yinxiangge Musical Scores of the Peony Pavilion* *Nashuying Musical Scores of the Peony Pavilion*

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

《高宗純皇帝實錄》，收入《清實錄》第22冊，北京：中華書局，1985年。

《審音鑑古錄》，收入《續修四庫全書》第1781冊，上海：上海古籍出版社，1995年。

王錫純輯，李秀雲拍正：《遏雲閣曲譜》，收入《續修四庫全書》第1787-1788冊。

石韞玉：《牡丹亭・題序》，收入馮起鳳參定：《牡丹亭曲譜》卷首，清乾隆五十四年（1789）蘇州吟香堂原刻本。

吳新雷：〈論戲曲史上臨川派與吳江派之爭〉，《中國戲曲史論》，南京：江蘇教育出版社，1996年。

呂士雄等輯：《新編南詞定律》，收入《續修四庫全書》第1751-1753冊。

李斗著，周光培點校：《揚州畫舫錄》，揚州：江蘇廣陵古籍刻印社，1984年。

沈德符：《顧曲雜言》，收入中國戲曲研究院編：《中國古典戲曲論著集成》第4冊，北京：中國戲劇出版社，1980年。

周祥鈺、鄒金生等輯：《新定南九宮大成南北詞宮譜》，上海：上海古書流通處，1923年。

青溪菰蘆釣叟編：《醉怡情》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》第四輯，第51冊，臺北：臺灣學生書局，1987年。

殷溎深原著，張餘蓀藏本：《牡丹亭曲譜》，上海：上海朝記書莊，1921年。

郭友聲：〈再論殷溎深傳訂曲譜與《異同集》〉，《中國崑曲論壇2004》，蘇州：蘇州大學出版社，2005年，頁185-191。

陳凱莘：《崑劇〈牡丹亭〉舞臺藝術演進之探討——以〈牡丹亭〉晚明文人改編本及折子戲爲探討對象》，臺北：國立臺灣大學戲劇學研究所碩士論文，1999年6月。

陸萼庭：〈殷溎深及其《餘慶堂曲譜》〉，《中國崑曲論壇2003》，蘇州：蘇州大學出版社，2004年，頁180-185。

焦承允：《承允曲譜》，臺北：湘光企業有限公司，1993年。

鈕少雅格正，胡介祉校核，夢鳳樓暖紅室校正：《格正還魂記詞調》，揚州：江蘇廣陵古籍刻印社，1990年。

葉堂：《納書楹曲譜》，收入《續修四庫全書》第1756-1757冊。

鄒迪光：《調象菴稿》，收入《四庫全書存目叢書・集部》第160冊，臺南：莊嚴文化事業有限公司，1997年。

趙天爲：《〈牡丹亭〉改本研究》，南京：南京大學中國語言文學系博士論文，2006年4月。

潘之恆著，汪效倚輯：《潘之恆曲話》，北京：中國戲劇出版社，1988年。

錢南揚：〈湯顯祖劇作的腔調問題〉，《南京大學學報》（人文科學）1963年第2期，頁25-29。

錢德蒼編撰，汪協如點校：《綴白裘》，北京：中華書局，2005年。

龔自珍著，王佩諍校：《龔自珍全集》，上海：中華書局上海編輯所，1959年。

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術
期刊資料庫