臺大中文學報　第三十九期
2012 年 12 月　頁 161~212
臺 灣 大 學 中 國 文 學 系

李玉《北詞廣正譜》收錄北曲尾聲曲牌之類型變化及其實際運用

李　佳　蓮*

提　要

本文以「北曲尾聲曲牌的重要性」爲思考的出發點，透過《北詞廣正譜》與《太和正音譜》、《九宮大成北詞宮譜》、《北詞簡譜》、《北曲新譜》前後諸曲譜的比對校雠，觀察其格式上的衍變異同，歸納出《廣正譜》所收北尾，各宮調實有其堪爲尾聲原型之正格曲牌，以此基本類型爲基礎，進一步衍生變化爲三種類型——鎔鑄集曲而成、正襯增減變化、出入宮調使然，以及綜合上述三種之複合式變化，因此形成琳瑯滿目的尾聲曲牌。進一步觀察這些北尾的來源出處，以及李玉十餘部傳奇作品中所運用的北曲尾聲曲牌，發現李玉兼收諸宮調、元明散劇曲，呈現出北曲吸收諸宮調時變化移異之跡；而其劇作運用與後世崑曲舞台所流行者，多有集中在少數幾曲的情況，和上述釐清體系之後的北尾曲牌不謀而合。因此，李玉《北詞廣正譜》顯得尾聲曲牌變化紛雜，恐怕是曲家爲了盡力陳述與完整表現出曲牌格式實際演變的各種可能狀

本文於 101.05.29 收稿，101.11.21 審查通過。
＊明道大學中國文學學系助理教授。

臺灣大學學術期刊資料庫

況，其力求完備之態度雖值得嘉許，卻難免於繁瑣凌亂之譏。由此可知，北曲從元代到清代、從大漠漢北一路輾轉綿延到水鄉江南，時移世異之下，清初戲曲家所認知的北曲已經產生了實質上的變化。

關鍵詞：李玉、《北詞廣正譜》、北曲、尾聲、曲牌

臺灣大學學術期刊資料庫

The Types, Changes, and Practical Applications of the *Qu* Pieces of Northern *Qu* music's Final Movements Collected in Li Yu's *Beiciguangzhengpu*

Lee Jia-Lian*

Abstract

Focused on the importance of *qu* pieces of northern *qu* music's final movements, this paper compares and contrasts the *Beiciguangzhengpu*, the *Taihezhengyinpu*, the *Jiugongdachengbeicipu*, the *Beicijianpu*, and the *Beiquxinpu*. Every *qu* pieces of the final movements collected in Qing scholar Li Yu's *Beiciguangzhengpu* has its prototype *qu* piece; the diverse *qu* pieces are actually formed through combination, addition, subtraction, or variation of the prototype pieces. The origins these *qu* pieces and the *qu* pieces of the final movements in Li's *chuanqi* works prove that northern *qu* undergoes transformations with time and that Li assembles not only northern *qu* pieces but different *qu* pieces and Chinese opera pieces in the Yuan and Ming Dynasties. The condition of these *qu* pieces agrees with that of Li's Chinese operas

* Assistant Professor, Department of Chinese Literature, Mingdao University.

臺灣大學學術期刊資料庫

and the few Kunqu operas that catch on after Li dies. The changes of the northern *qu* final movements are in fact made only for demonstrating all the possible changes of *qu* pieces. Li's pursuit of perfection is commendable, but it also makes his *Beiciguangzhengpu* unsystematic and disorganized. The northern *qu* that the early Qing opera experts recognize, after traveling from the Yuan to the Qing Dynasty and from the northern to the southern China, has actually gone through essential changes that make it different from northern *qu*'s original appearance.

Keywords: **Li Yu, *Beiciguangzhengpu,* northern *qu*, final movements, *qu* pieces**

臺灣大學學術期刊資料庫

李玉《北詞廣正譜》收錄北曲尾聲曲牌之類型變化及其實際運用

李　佳　蓮

前　言

在北曲譜的發展史上，元周德清《中原音韻》尚屬調名譜，整體架構仍未建立，僅能視爲曲譜的雛型；明朱權《太和正音譜》按宮調分帙且有例曲，註明出處、平仄、正襯，已具整體架構及規模，但尚無韻腳、句讀、評注、變體，還是難稱完備；直至清初蘇州戲曲家李玉等人編修之《北詞廣正譜》，[1]羅列每一曲牌之譜式分析，每曲首列正格、次列變格，曲文別正襯、點板式、標韻句、旁注入派三聲，如此精詳嚴整的體例，使得北曲譜輪廓分明、鬚眉畢具，拓展了北曲譜的格局及視野，堪稱北曲譜發展史上首部臻於完備、超越前譜的代表鉅作，其研究價值自不待言。

《北詞廣正譜》目前通行的板本是清康熙間青蓮書屋刻本、文靖書院刊本，臺北學海出版社 1998 年據以影印出版。此譜所收曲牌乃依「該宮調原屬曲牌」、「從缺曲牌」、「借宮轉調曲牌」三類羅列，其中「原屬曲牌」一項，往往首列該宮調常用首曲、末陳該宮調常見尾聲，隱然按照聯套規律排序，可

[1] 此譜正文卷首「華亭徐于室原稿、茂苑鈕少雅樂句、吳門李玄玉更定、長洲朱素臣同閱」（頁 27），華亭即今上海，茂苑、吳門、長洲均蘇州別稱，可知該譜是出於明末清初數位蘇州戲曲家、音樂家前後積累、通力合作所成。然根據卷首吳偉業序文所述，一般將編纂之功歸於李玉。

臺灣大學學術期刊資料庫

知李玉嚴謹有序的編譜態度。也因此，此譜收錄了哪些尾聲曲牌也一望即知。

北曲尾聲曲牌的重要性，古來曲論家們每屢屢強調：元曲論家芝菴《唱論》云「成文章曰樂府，有尾聲名套數」，[2] 可知「尾聲」是北曲聯套的組成要素之一。明王驥德《曲律・論尾聲第三十三》云：

> 尾聲以結束一篇之曲，須是愈著精神，末句更得一極俊語收之，方妙。凡北曲煞尾，定佳。[3]

點明尾聲曲牌「結束一篇之曲」的功能，需要具備「愈著精神」的特質，因此「北曲煞尾，定佳」，然而，「佳」在何處？必有值得探究之處。清《九宮大成北詞宮譜・凡例》：

> 北調煞尾最爲緊要，所以收拾一套之音節，結束一篇之文情。宮調既分，體裁各別，在仙呂調曰【賺煞】、在中呂調曰【賣花聲煞】、在大石角曰【催拍煞】、在越角曰【收尾】，諸如此類，皆秩然不紊。[4]

可知北曲尾聲的緊要處與佳處，在於收束聲情的功用與秩然不紊的特性。由此看來，北曲尾聲曲牌之重要性已昭然若揭。

返觀《北詞廣正譜》中所收琳瑯滿目的北曲尾聲曲牌，即可發現其數量之多、名目之繁、體裁之異，大異於之前的北曲譜《太和正音譜》，因而顯得錯綜複雜，恐怕令人如墜五里霧中。

何以如此呢？既然李玉對於曲牌排序應有嚴謹的編列態度，那麼，他收錄了這麼多令人眼花撩亂的尾聲曲牌，是否其中自有理序？有其編譜用意嗎？或者反映出什麼編譜理念以及曲律現象呢？是否可以爲《北詞廣正譜》中的北曲尾聲曲牌，條理出「秩然不紊」的體系？以上問題意識，引發筆者強烈的研究興趣，因此以「北曲譜對北曲尾聲的紀錄與書寫」作爲本文之思考核心。

---

2 元・芝菴：《唱論》，收入《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 160。

3 明・王驥德：《曲律》，收入《中國古典戲曲論著集成》第 4 冊（北京：中國戲劇出版社，1959 年），卷三〈論尾聲第三十三〉，頁 139。

4 清・周祥鈺、鄒金生編，徐興華、王文祿分纂：《九宮大成北詞宮譜》，收入《善本戲曲叢刊》（臺北：臺灣學生書局，1987 年），第 1 冊〈凡例〉，頁 74-75。

臺灣大學學術期刊資料庫

對於北曲尾聲曲牌的研究，歷來學者們略有關注：蔣菁《中國戲曲音樂》中說：

> 尾聲用於結束全套曲，北套與南套相比，引、尾的情況正相反，南曲是引繁尾簡，北曲則引簡尾繁。南曲尾聲雖名稱很多，但結構大致相同；北曲各個宮調的尾聲不僅名稱不同，結構也各異，甚至每個宮調就有好幾種。[5]

姑且不論蔣氏所謂「南曲引繁尾簡、北曲引簡尾繁」的說法是否完全正確，北曲尾聲之名目繁多、內容複雜、結構各異已不言可喻，而蔣氏對北尾的研究也僅止於此。周維培《曲譜研究》則注意到北曲尾聲的性質，可分爲「全篇尾聲」以及「末句」兩個層面，他還注意到《北詞廣正譜》專列「北曲尾聲」欄：

> 《北詞廣正譜》專列「北曲尾聲」欄。其中道宮、小石、般涉、商角、高平輯曲不多，每調一尾聲；但黃鐘等九種宮調則其收尾聲凡 57 種。如此紛繁瑣細，又有重複，反而不切於實用。眞正通用尾聲常規，仍以《中原音韻》所輯爲是。[6]

直指《廣正譜》所收北尾的缺點；但爲何紛繁重複？果眞不切實用嗎？況且，什麼才是「眞正通用」的「尾聲常規」？《廣正譜》和《中原音韻》所輯又有什麼「是非」不同？以上疑點卻全無說明，失於簡略。俞爲民在《曲體研究》中則將北曲尾聲區分爲「本調類尾聲」和「以曲調代作尾聲」兩大類，兩類均可以再細分爲二小類，並舉例說明，[7] 可以說是目前對於北曲尾聲曲牌分析較爲深入的學者，但其分類方式與所舉例曲仍有待商榷之處。

筆者不揣謭陋，擬在前輩學者研究的基礎上，針對《廣正譜》所收北尾諸多琳瑯滿目的變化形式再作進一步的探討，希望能釐清《廣正譜》中北尾曲牌錯綜複雜的情形，嘗試理出這些「宮調既分」的尾聲曲牌，具有什麼「體裁各別」的特質，爲其分門別類，建立「秩然不紊」的體系。

本文的研究方法，將以縱向的北曲譜發展脈絡與橫向的問題探究，作穿插

---

5 蔣菁：《中國戲曲音樂》（北京：人民音樂出版社，1995 年），頁 96。
6 周維培：《曲譜研究》（南京：江蘇古籍出版社，1999 年），頁 286、287。
7 俞爲民：《曲體研究》（北京：中華書局，2005 年），頁 207-208。

臺灣大學學術期刊資料庫

交錯的比對與討論。縱向方面，往前溯源，本應以最早收錄北尾曲牌的《中原音韻》爲參照對象，但因其僅爲具目錄性質的調名譜，況此目錄也被《太和正音譜》收納，因此往前追溯仍以明朱權《太和正音譜》[8]爲據，往後對照則以清乾隆間《九宮大成北詞宮譜》爲參考，並根據目前研究元代北曲功績卓著的吳梅《南北詞簡譜》[9]以及鄭因百（騫）先生《北曲新譜》[10]二譜所收北曲尾聲，與清初《廣正譜》所收尾聲曲牌進行反覆比對校核，釐析異同，並嘗試爲尾聲曲牌分門別類、建立體系。

橫向的問題探究方面，首先第一節整體鳥瞰《廣正譜》所收北尾錯綜複雜的情形，提出曲牌名實異同的問題。其次，第二節再從曲牌格式異同，嘗試爲《廣正譜》所收北尾分門別類，提出「各宮調均有『堪爲尾聲原型』的正格曲牌」的觀念，並集中觀察、深入探討正格曲牌之間親疏遠近的關係，並從《廣正譜》註語印證筆者的推論。第三節則提出北曲尾聲曲牌，大多在正格尾聲的基礎上，透過三種衍生變化的途徑，及其複合式變化，以致孳乳出琳瑯滿目的變體，同時驗證正格曲牌作爲尾聲曲牌變化衍生之原型的合理性。第四節再結合這些北尾的出處來源，探析李玉編譜時對於北尾的認知與界義；並將討論延伸至應用層面，即從李玉數量豐富的傳奇作品中，觀察李玉編譜時收錄如此龐大的尾聲曲牌，是否運用在他實際的創作之中？並與後世崑曲舞台上所常用者並比而觀，從中探究曲牌正、變之間是否象徵著某種曲律現象的合併與析離？再以此反思李玉《廣正譜》中北曲尾聲曲牌之諸多類型，對於後世北尾曲牌的流傳具有什麼意義與價值，作爲本文探討最終的實質內涵與核心價值。[11]

---

8 明・朱權：《太和正音譜》，收入《中國古典戲曲論著集成》第 3 冊（北京：中國戲劇出版社，1959 年）。

9 吳梅：《南北詞簡譜》（臺北：學海出版社，1997 年）。

10 鄭因百（騫）先生：《北曲新譜》（臺北：藝文印書館，1973 年）。

11 特別說明的是，本文引用諸多曲譜，如：《正音譜》、《廣正譜》、《九宮大成》、《簡譜》、《新譜》等，行文中爲免繁瑣，將於引文之末括弧註明頁碼，恕不另行加註。又，李玉《北詞廣正譜》所收曲牌本即北曲，後文或以「北尾」、「尾聲」諸詞替代完整的「北曲尾聲曲牌」，殆無爭議。

臺灣大學學術期刊資料庫

一、《廣正譜》收錄北尾名實異同之情形

在正式爲《北詞廣正譜》所收北曲尾聲曲牌分門別類之前，首先整體鳥瞰《廣正譜》收錄北尾的情形。筆者整理出各宮調收錄尾聲曲牌的支數如下：

	黃鐘	正宮	仙呂	南呂	中呂	道宮	大石	小石	般涉	商角	高平	商調	越調	雙調	總計	
第一體	5	6	8	10	4	1	7	1	1	1	1	5	5	9	64	104
又一體	1	4	5	3	2	0	4	0	1	0	1	8	1	10	40	

特別說明的是，《廣正譜》雖收有「道宮」、「高平」之尾聲曲牌共計三支，但這兩個宮調均只用於諸宮調，該譜所收例曲也全出自《董解元西廂記諸宮調》，因此本文可置之不論。

此表爲了與後文提出的「堪爲尾聲原型的正格曲牌」及其各種變化形式相區隔，以「第一體」指稱《廣正譜》收錄的尾聲例曲編者列爲第一格者；以「又一體」指稱編者列爲第二格以上之曲牌。[12] 舉黃鐘爲例，《廣正譜》收錄了【尾聲】、【隨尾】、【隨煞】、【黃鐘尾】、【神仗兒煞】等五支尾聲曲牌，其中【黃鐘尾】收錄第二格例曲，其他曲牌都只列出一支例曲而已，因此，表中呈現爲第一體共計五支、又一體共計一支。

光從此表，不難看出《廣正譜》所收高達百餘支尾聲曲牌之琳瑯滿目，正曲少則一支、多者甚且十支，平均高達五支之多，可見該譜收錄北尾數量龐大；又一體也不遑多讓，平均也有三支之多，可見北尾變異的複雜程度。

再從《廣正譜》與《新譜》所收元代北尾的參照比較來看，以仙呂宮爲例，《新譜》原本所收仙呂【賺煞】只有第一體及其又一體兩支例曲，然而在

12 「又一體」的稱法，鄭因百（騫）先生之《北曲新譜》已見使用，可參考曾永義：〈《九宮大成北詞宮譜》的又一體〉，收入氏著：《參軍戲與元雜劇》（臺北：聯經出版社，1992 年），頁 315-337。

臺灣大學學術期刊資料庫

《廣正譜》中，所錄第二格之後又錄「暢道」四格、且增錄第三格，之後又依「字、句、聲、韻」而列【賺煞】多曲變格（頁 221-228），如此一來，就增出三格「又一體」甚多支了；【後庭花煞】一曲，《廣正譜》也多收了第三、四格這兩支「又一體」。就南呂宮而言，《新譜》所收有【隔尾】、【黃鐘尾】、【隨煞】、【賺煞】四支，再加上各自的又一體共計四支例曲，已不算少數；然《廣正譜》居然洋洋灑灑收錄了【隔尾】、【尾聲】、【收尾】、【煞尾】、【隨尾】、【隨煞】、【黃鐘尾】、【隔尾隨煞】、【隔尾黃鐘煞】、【神仗兒煞】等十支之多，再加上又一體三曲，其中錯雜糾葛，直令人頭暈目眩，可知從元代到清初，北曲尾聲曲牌變異衍生之複雜程度。

這些五花八門的曲牌，名目極其繁多錯綜，但若深入考察它們的格式，將會發現其中有很多「名」「實」之間未盡相符的複雜現象，亦即尾聲曲牌往往有多種異名，以致曲牌之間有「名實異同」的現象，加上尾聲常常出入遊走於各宮調，因此益形複雜、不知所以。在爲《廣正譜》所收北尾開始分門別類之前，首先探看這些北尾「名實異同」的幾種情形：

（一）名同實異

首先說明名同實異者，即尾聲常常出現同樣的「名稱」，但實際上它們是不同的曲牌，分屬不同宮調、具有迥異格式，鄭因百先生〈《太和正音》、《北詞廣正》二譜引劇校錄〉一文即說：

> 蓋北曲習慣，無論何種尾聲，皆可以【煞尾】、【尾】、【尾聲】等名通稱之也。[13]

即如：【收尾】，鄭因百《北曲新譜》在「正宮」卷收錄二曲，註云：

> 兩章句法大異，乃同名異調，北曲以【收尾】名者固不止一兩章也。（頁 74）

[13] 鄭因百先生：〈《太和正音》、《北詞廣正》二譜引劇校錄〉，收入氏著：《景午叢編》（臺北：臺灣中華書局，1972 年），上冊，頁 353。

臺灣大學學術期刊資料庫

可知同在正宮之中、同樣名爲【收尾】的尾聲卻是不同的兩支曲牌，事實上【收尾】這個名稱不止出現在正宮，還是越調及雙調最常使用的尾聲曲牌名稱，又是黃鐘【尾聲】的異名。諸如此類的例子不勝枚舉，如：【尾聲】，黃鐘、正宮、中呂、小石調、般涉調、商角調最常使用的尾聲曲牌均同樣名爲【尾聲】，但它們各自具有不同的格式；仙呂【賺煞】、南呂【隔尾】、商調【隨調煞】、越調【收尾】又同時以【尾聲】爲其異名，它們之間和上述諸曲同樣分屬不同曲牌。再如：【煞尾】，同時出現在黃鐘【尾聲】、仙呂【賺煞】的異名以及正宮之中。再如：【隨煞】，本爲大石調最常使用的尾聲曲牌名稱，但後來南呂、雙調又出現同名尾聲曲牌，越調【收尾】又可稱爲【隨煞】，於是同一名稱分屬四支不同曲牌。上述所舉諸例均是名同實異的「同名異調」，可知北曲尾聲名目之錯綜出入。

（二）名異實同

與上述一體兩面，「名」「實」之間未盡相符的另一種情形，是北曲尾聲往往擁有諸多異名，名目雖則不同，往往指稱的卻是同一支曲牌，且看《廣正譜》在這些尾聲曲牌所下的註語：

> 大石調【淨瓶兒煞】，註云：「即中呂【啄木兒煞】，詞見中呂。」（頁 393）
>
> 正宮【隨煞尾】，註云：「即黃鐘、南呂【隨尾】。」（頁 135）
>
> 南呂【隨尾】，註云：「亦入黃鐘，即正宮【隨煞尾】。」（頁 275）
>
> 雙調【隨煞】，註云：「即黃鐘【尾聲】。」（頁 714）
>
> 雙調【本調煞】，註云：「即黃鐘【隨煞】。」另收有【煞】一曲，卻註云：「疑【轉調煞】即越調【隨煞】。」（頁 715）

上述諸例，均是同名同實的同一曲牌，卻在遊走出入於不同的宮調時隨之轉換名稱，以致在《廣正譜》中以不同的名稱來指稱實際相同的曲牌，並在註語中呈現出彼此「輾轉互註」的糾結情形，這種情形已屬於《廣正譜》中北尾變化衍生的途徑之一，將在後文第三節中進一步分析。

臺灣大學學術期刊資料庫

凡此種種「名異實同」和上述「名同實異」可想而知是一體兩面的事，都是基因於北曲尾聲慣用各種通名，以致有孳生異名以代稱同調的複雜現象。再加上尾聲曲牌出入宮調之頻繁常見，使得清初編譜者也將它列入其他宮調，而用附註說明其「出身來源」，而有多種複雜訛亂的情形，此情形連同收錄曲牌數量之多，恰可反映出清初編譜家所認知的北曲尾聲曲牌在實質上的變異，有眾多變體滋生、各種異名增長、宮調歸屬凌亂等情形。而這些情形，反映在《廣正譜》中，就變成了尾聲曲牌錯綜複雜的現象了。

事實上，若暫時拋開尾聲曲牌的名實問題，直接從曲牌格式、亦即曲牌的實質內涵著手，進行分析比對，便可以發現《廣正譜》中錯綜複雜的北尾曲牌，仍可按其性質不同予以分門別類、爲其廓清理序，使之各得其所、秩然不紊。緊接著便進行討論。

二、《廣正譜》收錄北尾之基本類型——堪爲尾聲原型之正格曲牌

（一）俞爲民先生之尾聲類型說商榷

對於北曲尾聲曲牌進行類型分析的研究並不多見，迄今較具代表性者爲俞爲民，前文已略提及，茲詳述其說法，他在《曲體研究》中說道：

> 北曲尾聲的名稱雖然很多，但從北曲尾聲的文體結構與樂體特徵來劃分，可以分爲兩大類：一類是本調類尾聲，一類是以曲調代作尾聲的。[14]

他接著說：在本調類尾聲中，也可分爲兩類，即一是句式固定，全篇尾聲皆爲四句或三句，如：正宮【尾聲】、雙調【收尾】等；另一類是句式不規則、可增損者，如：黃鐘【煞尾】、中呂【煞尾】、南呂【煞尾】等。曲調兼作尾聲者也可分爲兩類：一是本調，如：中呂【賣花聲煞】，實即【賣花聲】；二是

[14] 俞爲民：《曲體研究》，頁 207-208。

臺灣大學學術期刊資料庫

集曲。集曲類尾聲通常是曲調與尾聲的集曲，如：黃鐘【神仗兒煞】前六句爲【神仗兒】，後二句爲【尾聲】；正宮【啄木兒煞】前二句爲【啄木兒】，後三句爲大石調【隨煞】等。

俞氏所言大抵不差，似乎亦大致囊括北曲尾聲的幾種類型，然而，若深思之，仍有幾點問題值得商榷：

首先，俞氏將本調類尾聲再區分爲二，是以句式可否增損爲標準，然而，曲調兼作尾聲類仍有可以增損字句者，如：南呂【黃鐘尾】及其增句體，以及大石調【玉翼蟬煞】。《廣正譜》在【玉翼蟬煞】中註云：「前四字句、後三字句俱是【煞尾】增句，正周德清所謂『句字不拘、可以增損者』。」（頁395）。若按俞氏說法，恐會造成僅有本調類尾聲字句可供增損的誤解。況僅以句式固定與否、可否增損作爲該項分類的依據，也失於單薄而無法突顯此類型尾聲的內涵價值。

其次，曲調兼作尾聲類之第一種以「本調」名，容易與前一類型「本調類尾聲」相混淆，所舉例曲中呂【賣花聲煞】，說法也有待商榷。《九宮大成》注云「【賣花聲煞】與【賣花聲】同」恐非，因【賣花聲】第二句爲七字、而【賣花聲煞】則需作七乙，《廣正譜》便將此調分作【隨煞】全三句加上【賣花聲】後三句始成，並註「【隨煞】，大石【隨煞】」（頁 341-342）。可見俞氏關於此曲的分析，恐怕是有問題的，既然如此，俞氏以此曲爲例說明本調兼作尾聲之類型，也有商榷的餘地。

再者，俞氏所舉「集曲類尾聲通常是曲調與尾聲的集曲」，其實不止這種情形，還有其他幾種，一爲尾聲加尾聲，如：南呂【黃鐘尾】爲南呂【隔尾】首兩句、中間加上三字句若干不拘、黃鐘【尾聲】末兩句作結；一爲煞曲加尾聲，如：正宮【煞尾】即是正宮【煞】首兩句、中間七字句若干、正宮【尾聲】末句。另外，俞氏所舉中呂【煞尾】、南呂【煞尾】幾乎都是由煞曲加尾聲之集曲而來的，俞氏將它們都歸入「本調類尾聲」，似乎也有待商議。

因此，筆者認爲俞氏對於北曲尾聲曲牌的類型分析，雖有相當程度的貢獻，卻仍有待斟酌修改的空間。

臺灣大學學術期刊資料庫

（二）和《太和正音譜》所列尾聲曲牌相較

因此，筆者不揣謭陋，對於《北詞廣正譜》所收北曲尾聲曲牌作出重新的思考，透過與《太和正音譜》、《南北詞簡譜》、《北曲新譜》諸譜的反覆比對，較析歸納、查核異同，筆者以爲《廣正譜》所收百餘支北曲尾聲曲牌按其曲律特質，可區分爲四大類型，本節首先說明北曲尾聲曲牌之基本類型，乃「堪爲該宮調尾聲原型之正格曲牌」，其他三種變化類型及其複合式變化，將在第三節中探討。

「正格」一詞沿用吳梅《南北詞簡譜》的說法，用指該宮調堪爲原型、未經增減字句、鎔鑄集曲等其他變化途徑的尾聲格式，[15] 以此區別於前文列表所敘《廣正譜》列爲第一體的尾聲曲牌。經過與《太和正音譜》、《南北詞簡譜》、《北曲新譜》諸譜的參照比對，筆者認爲在琳瑯滿目的尾聲曲牌中，每個宮調都可以找出一支堪爲尾聲原型的正格曲牌：

曲牌	《廣正譜》、《簡譜》、《新譜》釐訂之曲牌格式	《廣正譜》重要註語
黃鐘【尾聲】	三句：七。。七乙。。七。。	末句必用去平平去上
仙呂【隨煞】	三句：七。。七乙。。七乙。。	末句平煞
大石【隨煞】	三句：七。。七乙。。七。。	末句必用仄仄平平上平去
雙調【本調煞】	三句：七。。七乙。。七乙。。	
小石【尾聲】	四句：七。。七。。五。五。。	
越調【收尾】	四句：七。。七乙（六）。。五・五。。	末句平平去平上
正宮【尾聲】	四句：五。五。。七。。七。。	末句必要仄仄平平去平上
中呂【尾聲】	四句：五。五。。七。。七。。	末句必要仄仄平平去平上
般涉【尾聲】	四句：三。三。。七。。七。。	末句必要仄仄平平去平上
南呂【尾聲】	六句：七。。七。。七。。二。。二。。七。。	末句必用仄仄平平去平上
商調【浪來裏煞】	六句：三。三。。七。。七。。四。七。。	
商角【尾聲】	六句：五。五。。五。五。。五・五。。	末句須去平上

[15] 見吳梅：《南北詞簡譜》（臺北：學海出版社，1997 年）。爲免行文繁瑣，引用此譜之處，將於引文之末括弧註明頁碼，恕不另行加註。該書多次提及「正格」一詞，如：黃鐘【尾聲】（頁 25）、正宮【尾聲】（頁 45）、中呂【尾聲】（頁 106）等等。吳梅先生亦偶用「正聲」（仙呂【隨煞】，頁 86）、「本尾」（雙調【本調煞】，頁 173）等詞，筆者以爲「正格」一詞，吳梅使用最多、詞義亦最貼切，故引用之。

臺灣大學學術期刊資料庫

此表之尾聲曲牌名稱，乃以《廣正譜》爲依據，其中《廣正譜》對於末句平仄的註語，當源於周德清《中原音韻・作詞十法》，可參照之。此表所列之尾聲，類似於俞氏所謂「本調類尾聲」其中句式固定者，但俞氏稱爲「本調類尾聲」之句式固定者，實無法突顯該類型尾聲身爲變化衍生之原型、具有代表性的內涵價值。

若將這些正格尾聲曲牌和《太和正音譜》所選定的尾聲曲牌相較，可以從兩方面觀察，首先從曲牌支數上來看，《正音譜》所列尾聲曲牌有三種情形：

僅列一支尾聲曲牌者，計有八個宮調：黃鐘【尾聲】、小石【尾聲】、商角【尾聲】、般涉【尾聲】、中呂【煞尾】、越調【尾】、仙呂【賺煞尾】、商調【尾聲】。可知明初《正音譜》所認定的北尾曲牌，多數的宮調只收錄一支，不似清初《廣正譜》如此洋洋灑灑、樣態紛呈。進一步將這八支北尾和上列表格中的正格曲牌相較，可以發現大部分是相同的，由此也可以印證筆者所謂正格曲牌「堪爲尾聲原型」的合理性；不相同的地方，下文將緊接著詳細分析。

選錄二支尾聲曲牌者，計有三個宮調：正宮【啄木兒煞】、【煞尾】；大石調【玉翼嬋煞】、【隨煞】；南呂【尾聲】、【黃鐘尾】。這六支曲牌之中，【啄木兒煞】、【玉翼嬋煞】和【黃鐘尾】實際上是透過曲牌加上煞曲、或者曲牌加上尾聲的集曲方式變化而來的，不符合本文所謂尾聲原型的原則，第三節將再提及；排除掉這三支曲牌之後，各宮調的尾聲曲牌也只剩一支。

選錄三支尾聲曲牌以上者，僅見雙調，共計有【本調煞】、【鴛鴦煞】、【離亭宴帶歇指煞】、【收尾】、【離亭宴煞】五支。【本調煞】即筆者所謂正格曲牌；【鴛鴦煞】、【離亭宴帶歇指煞】、【離亭宴煞】也是集曲式尾聲；至於【收尾】，經比對該曲格式，筆者認爲即是越調【收尾】出入宮調使然，屬於尾聲曲牌變化的第三種途徑，第三節也將再提及。由此看來，《正音譜》雙調卷雖然「獨樹一格」地收錄了多支尾聲曲牌，但實際上眞正屬於尾聲原型的曲牌同樣只有一支，即筆者所謂正格曲牌【本調煞】。

總上所述，可知明初的《太和正音譜》所認知的北曲尾聲曲牌，在數量上

臺灣大學學術期刊資料庫

是極爲精簡的，除了少數將集曲式尾聲、出入宮調的尾聲也收錄進來之外，該譜所認定的北尾曲牌可以說是各宮調僅有一支。這樣看來，也可以間接印證筆者的理論，即：各宮調尾聲曲牌實應有一支堪爲變化原型的正格曲牌。

那麼，《正音譜》所選定的這些北尾曲牌，和本文參照諸譜之後所立的正格曲牌是否相吻合呢？緊接著分析。

上表所列正格曲牌，其實際的內容和《正音譜》所收錄的尾聲曲牌相較，有以下三種情形：

一，選定曲牌、格式、例曲完全相同者：有黃鐘【尾聲】、小石【尾聲】、雙調【本調煞】、南呂【尾聲】、商角【尾聲】，此類諸譜所選之尾聲正格皆同，例如黃鐘【尾聲】，《正音譜》、《廣正譜》、《簡譜》、《新譜》等諸譜皆以鄭德輝《倩女離魂》劇之曲爲例：

> 驀地心回猛然醒（或作省）。。兀良草店上一點孤燈。。早則照不見伴人清瘦影。。（《廣正譜》，頁 70-71）

因此此尾格式釐定爲三句：七。。七乙。。七。。，由此證成筆者認爲這幾支尾聲曲牌乃該宮調之正格尾聲曲牌，殆無疑義。

二，選定曲牌、格式皆同，僅例曲不同者：有越調【收尾】、中呂【尾聲】、般涉【尾聲】、大石【隨煞】等，以越調【收尾】爲例，《正音譜》題作【尾】，例曲：

> 四圍錦繡繁華地。。車馬喧天鬧起。。看了這紅紫翠鄉中。堪寫在丹青圖畫裡。。（頁 185）

《廣正譜》則改換例曲爲：

> 翻雲覆雨無碑記。。則袖手旁觀笑你。。休把色兒嗔。宜將世情比。。（頁 566）

《新譜》註云：「第二句變七乙者居多。」（頁 276）第二句或作六字句、或作七乙句，不違背其爲雙式句，可知兩曲格式相同，均作四句：七。。七乙（六）。。五・五。。僅例曲不同，恐怕和編譜者的文學審美趣味有關，但當不至於影響到對於此曲牌格式的認知。大石【隨煞】一調，《廣正譜》和《新

臺灣大學學術期刊資料庫

譜》皆立關漢卿「殘月下西樓」套之三句式爲首格，《正音譜》則以曾瑞卿「展放征旗任誰走」套之四句式爲正格，乍看之下格式不同，然《新譜》註云：「第二句變七字並改平仄；但亦可如第三格作七乙或六字。」（頁 191）若據《新譜》，此格第二句作七乙或六乙者，便與《廣正譜》之三句式同，因此，二曲可視爲同一格式之正變體而已。如此一來，確立這些宮調之尾聲曲牌爲該宮調的正格，實具有相當的合理性。

第三種情形，爲選定的尾聲曲牌不同，當然格式、例曲都完全不同，此者有正宮、仙呂和商調。正宮部分，《正音譜》所定的尾聲曲牌是【煞尾】，但【煞尾】字句不拘可供增損，周德清《中原音韻》所列「句字不拘可以增損者一十四章」之中便有【煞尾】，[16] 況此牌是經過集曲變化而來，筆者將於下文提及，也不符尾聲原型的條件。仙呂部份，《正音譜》所定的尾聲曲牌是【賺煞尾】，【賺煞尾】爲【賺煞】之異名，是仙呂最常使用的尾聲曲牌，但它格式歧異，常有減字、減句、攤破等變化，也不符合尾聲原型的原則。吳梅《簡譜》於正宮【尾聲】、仙呂【隨煞】此二曲註語云：

> 正宮【尾聲】：此爲正宮尾之正格，末句必要仄仄平平去平上。此得字作平不作上。（頁 45）
>
> 仙呂【隨煞】：此爲仙呂尾之正聲，今皆不用，用【賺煞】矣。（頁 86）

因此，筆者採用《簡譜》的說法，而以正宮【尾聲】、仙呂【隨煞】作爲尾聲原型的正格曲牌。

至於商調【浪來裏煞】，又有異名【浪來里】、【浪裡來】、【浪來里煞】、【浪裡來煞】等等，《正音譜》所收【浪來里】列於正曲，但註云「亦作煞」（頁 188），似乎已經透露出它與尾聲之間的關係；尾聲部分則以馬致遠散套中的【尾聲】作爲代表（頁 191），而《簡譜》雖然也將【浪來里】和

[16] 元・周德清：《中原音韻》，收入《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1959 年），第 1 冊，頁 230。

臺灣大學學術期刊資料庫

【尾聲】二曲分列正曲和尾聲，但註云：「商調尾聲，實即用【浪裡來】作收，故句法大抵相同。」（頁 220）《新譜》進一步分析道，【浪來里】註云：

> 亦作尾聲用。
>
> 此章與【醋葫蘆】全同，惟板式不同，觀《廣正》可知。
>
> 【浪來里】可作尾聲用，【醋葫蘆】則不能（《正音》於【浪來里】注云「亦作煞」即尾聲，【醋葫蘆】無此注；自來皆題【浪來里煞】，無題【醋葫蘆煞】者）。凡此均可證明二者實非一調。
>
> 元明作品中，凡遇此章，無論在套中或在套尾，皆題明【浪來里】或【浪來里煞】。
>
> 此章用於中間亦可題【浪來里煞】，疑其作用與南呂之【隔尾】相同。（頁 238-239）

其於【浪來里煞】曲又註云：

> 即【浪來里】，格式已見前，此爲商調最常用之尾聲。（頁 244）

可知商調的尾聲原型實爲【浪來里】，在《正音譜》已透露端倪；但因此章亦可聯入套中，在套中便時常以【浪來里】或【浪來里煞】名之；在套尾或者冠以尾聲之通名【尾聲】，因此常令人誤爲二曲。實際上，商調尾聲即可以【浪來裏煞】爲代表。

由此看來，筆者在參照諸譜之後所提出之「堪爲尾聲原型之『正格』曲牌」絕大部分和《太和正音譜》所收尾聲是冥然暗合的；稍有差異者，《正音譜》在正宮和仙呂兩個宮調上，乃收錄較常用之【煞尾】和【賺煞】；商調部份，可聯入套中的【浪來裏煞】實際上就是商調常用的尾聲，《正音譜》中也已見端倪。

總上所述，可知在明初《正音譜》時代，編譜者所認知的北曲尾聲曲牌每宮調僅有一、二支，但因時代的遞嬗、曲體本身的流衍滋生，到了清初《廣正譜》便洋洋灑灑收錄了數量眾多、名目繁雜、體裁各異的尾聲；然而細觀這些尾聲，各宮調都保留了堪爲原型的正格曲牌，其他曲牌便是從這些原型變化衍

臺灣中國學術期刊資料庫

生而來的。緊接著再來看這些原型曲牌彼此親疏遠近的關係。

（三）本文所述正格尾聲曲牌之三種格式

經此整理，筆者認爲各宮調堪爲尾聲原型的正格曲牌，若依其字數、句數、句式之異同，在格式上可以分爲三種類型：

1. 三句式：

爲黃鐘【尾聲】、仙呂【隨煞】、大石【隨煞】、雙調【本調煞】，此三者的曲牌格式均是三句七字句，第二句均作七乙之雙式句，第三句或作七乙，韻腳方面，或平煞、或仄煞，當看使用時整體套數而定，可知這幾個尾聲曲牌性質相當接近。更值得注意的是，《廣正譜》對這幾個尾聲曲牌的註語，有輾轉相註、聯緜相生的傾向，正顯示出它們這種彼此相似、關係親近的特點：

> 黃鐘【尾聲】註語：與諸宮調不同，即大石【隨煞】。（頁 70）
>
> 仙呂【隨煞】註語：本黃鐘，即雙調【本調煞】，但末句彼仄煞、此平煞。（頁 221）
>
> 大石【隨煞】註語：亦入雙調，……即黃鐘【尾聲】。（頁 387）
>
> 雙調【本調煞】註語：即黃鐘【隨煞】。（頁 715）

黃鐘【隨煞】也是三句七字句，第二、三句作七乙，故云。可知這四個宮調的尾聲曲牌性質相當接近，因此經常彼此出入往來，當同屬於三句式之尾聲原型。

2. 四句式：

爲小石【尾聲】、越調【收尾】、正宮【尾聲】、中呂【尾聲】、般涉【尾聲】。這五個宮調的原型尾聲曲牌雖然都是四句式，但仍有所不同：小石【尾聲】、越調【收尾】是七字句在前、五字句在後；其他三者則是五字句在前、七字句在後。平仄方面，末句的平仄幾乎全同。正宮、中呂、般涉三個宮調本關係親密，曲牌之間常常出入遊走，而《廣正譜》的註語，也都顯示出這

臺灣大學學術期刊資料庫

些尾聲曲牌彼此親疏遠近的巧妙關係：

> 小石【尾聲】：與中呂、雙調不同。（頁 403）
>
> 越調【收尾】：與正宮、南呂不同。（頁 566）
>
> 正宮【尾聲】：本在中呂。（頁 131）
>
> 中呂【尾聲】：亦入正宮、南呂、般涉、越調，與小石不同。（頁 339）
>
> 般涉【尾聲】：調本中呂。（頁 431）

3.六句式：

尾聲原型的第三種類型，爲南呂【尾聲】、商調【浪來裏煞】、商角【尾聲】之六句式。這三個宮調的尾聲曲牌較爲特別：商角調本已罕見，姑且不論；南呂【尾聲】部分，吳梅《簡譜》【隔尾】條云：

> 此寔南呂尾正格，所以云【隔尾】者，蓋用此尾後，尚聯接他曲，故云隔。若此後別無他曲，便直書【尾聲】矣。（頁 112）

鄭因百《新譜》則云：

> 南呂套的本格是【一枝花】、【梁州第七】、【尾聲】三曲，如【梁州】之後、【尾聲】之前尚有他調，多將此章聯入，故名【隔尾】。如作尾聲用，須直題爲【尾聲】或【尾】。（頁 123）

二譜說法相同，故採用之。而聯接他曲之後的尾聲曲牌，爲【黃鐘尾】，是以【煞】起首二句、黃鐘【尾聲】末句作收，屬於集曲型尾聲曲牌，非尾聲原型，同樣將在第三節深入探討。至於商調部份，上述吳梅《簡譜》、鄭因百《新譜》均認定商調以【浪來裏煞】曲牌爲尾聲，且它與一般尾聲曲牌不同，可以作爲尾聲，亦可聯入套中，因此「疑其作用與南呂之【隔尾】相同」（《新譜》，頁 239）。

由此看來，六句式尾聲原型曲牌亦具有一共通特質，即可聯入套中，作爲兩套套曲之間溝通聯繫之橋樑，或許即因如此，它不似一般的尾聲曲牌僅以三、四句作結，而是句數較多，以滿足更靈活多變的使用需求。

總上所述，本節提出「作爲尾聲原型的正格曲牌」的概念，透過諸譜的反

臺灣大學學術期刊資料庫

覆比對、詳細思考，釐定了每一宮調未經格式變化、堪爲尾聲原型代表之正格曲牌，並進一步將這些曲牌與《太和正音譜》所選尾聲曲牌比較異同，在大部分雷同的情況之下間接印證筆者所謂「尾聲原型曲牌」的合理性；再從曲牌格式的角度切入思考，歸納出正格尾聲曲牌具有三句式、四句式、六句式此三種類型，廓清這些曲牌親疏遠近的關係，並從《廣正譜》的註語中得到確認。由此看來，《北詞廣正譜》表面上錯綜複雜的北曲尾聲曲牌，實有內在之理序存在。

那麼，這些正格曲牌既然具有「尾聲原型」的特質，它們如何成爲其他尾聲曲牌變化的基礎？換句話說，其他尾聲曲牌透過什麼方式，以在原型的基礎上變化衍生？緊接著探討。

三、《廣正譜》收錄北尾之三種變化類型及其複合式變化

那麼，這些複雜的北尾變體是透過什麼方式產生出來的呢？而筆者歸納其各種變化方式，認爲是以這些堪爲尾聲原型之正格曲牌爲基礎，透過三種變化途徑衍生而成：鎔鑄集曲而成、正襯增減變化、出入宮調使然，以及綜合上述二種以上之複合式變化，緊接著說明。

（一）鎔鑄集曲而成

第一種爲鎔鑄集曲而成。所謂的集曲，古代的曲論家原先名爲「犯調」，如：清初蘇州劇作家張大復所編《寒山堂曲譜・凡例》中說：

> 犯調，只是將同一宮調或同一管色之宮調中二調以上，以致若干調，各摘數句合成一曲便是。[17]

[17] 清初蘇州劇作家張大復編：《寒山堂曲譜》，據中國藝術研究院音樂研究所藏抄本影印，收入《續修四庫全書》第 1750 冊，頁 636。

臺灣大學學術期刊資料庫

但其實「犯調」有二，近代曲家許之衡《曲律易知》「論犯調」中則云：

> 犯調有二，一曰借宮，一曰集曲。何謂借宮？蓋傳奇每折所聯套數，有時於本宮曲牌之外，亦取別宮之曲牌聯接，是謂借宮。何謂集曲？取此曲牌與彼曲牌，各截數句，而別立一新名，是謂集曲，總謂之犯調云。[18]

「借宮」之法，即北曲常用之借宮轉調，下文將再述及，茲先不贅；觀張大復所言犯調內容，即是許氏所謂集曲，《九宮大成・凡例》以「譬如集腋以成裘，集花而釀蜜」命名爲「集曲」，[19] 由此定名。《中國音樂詞典》解釋爲：

> 詞、曲音樂的一種作曲手法。來自詞調和南曲，即從若干詞牌、曲牌中，各摘取部份句、段，組成新的詞牌、曲牌。[20]

集曲是曲牌滋生變化的方式之一，前述俞爲民《曲體研究》曾提出「集曲類尾聲」的說法，認爲是「曲調與尾聲的集曲」，並舉黃鐘【神仗兒煞】、正宮【啄木兒煞】、仙呂【後庭花煞】等曲爲例說明。

俞氏所言大抵不差，但是，筆者進一步認爲，這些尾聲曲牌都是在「堪爲尾聲原型的正格曲牌」的基礎上進行變化而來的，況俞氏僅提出「曲調與尾聲的集曲」一種，其實還有其他兩種，一爲尾聲加尾聲，一爲煞曲加尾聲。換句話說，筆者認爲《廣正譜》所收「集曲類北尾」有三種組成方式：

1. 曲調加尾聲的集曲類北尾：

俞氏所謂黃鐘【神仗兒煞】、正宮【啄木兒煞】、仙呂【後庭花煞】等等。【神仗兒煞】是黃鐘【神仗兒】加上正格尾聲曲牌【尾聲】所成，【後庭花煞】是仙呂【後庭花】加上正格尾聲曲牌【隨煞】所成，殆無疑義；除此之

---

[18] 許之衡：《曲律易知》，民國壬戌（十一年）飲流齋刊本，現藏於臺灣大學總圖書館善本書室，卷下，頁 141。

[19] 清・周祥鈺、鄒金生編，徐興華、王文祿分纂：《九宮大成北詞宮譜》，收入《善本戲曲叢刊》，第 87 冊，頁 10。

[20] 中國藝術研究院音樂研究所《中國音樂詞典》編輯部編：《中國音樂詞典》（北京：人民音樂出版社，1984 年），頁 184。

臺灣大學學術期刊資料庫

外，仙呂【上馬嬌煞】，也是本調【上馬嬌】加上正格尾聲曲牌【隨煞】而成。

俞氏所謂正宮【啄木兒煞】，則是中呂【啄木兒】加上大石調的正格尾聲曲牌【隨煞】，另外，越調【天淨沙煞】是本調【天淨沙】加上中呂的正格尾聲曲牌【尾聲】、【眉兒彎煞】也是本調【眉兒彎】加上中呂的正格尾聲曲牌【尾聲】，這些曲調加尾聲的集曲類北尾，都有借宮轉調，筆者稱之爲複合式變體，下文將再述及。

除了本調加上尾聲這種組合方式之外，在《廣正譜》中還可以看到尾聲加上本調的組合方式，即中呂【賣花聲煞】。此調因《九宮大成》注云「【賣花聲煞】與【賣花聲】同」，俞氏歸爲本調兼作尾聲之類型，實際上恐非。因【賣花聲】第二句爲七字、而【賣花聲煞】則需作七乙，《廣正譜》便將此調分作【隨煞】全三句加上【賣花聲】後三句始成，並註「【隨煞】，大石【隨煞】」（頁 342），也屬於借宮轉調的集曲類北尾，這樣的分析顯然較《九宮大成》爲精確細心。

2. 尾聲加尾聲的集曲類北尾：

筆者發現，集曲類北尾另外還有尾聲加尾聲這種組合方式，如【黃鐘尾】，元周德清《中原音韻》[21] 和《正音譜》載明「句字不拘，可以增損者一十四章」（頁 63）之中列有此牌，《新譜》分析爲：「【隔尾】首兩句作起，中間三字句多少不拘，須雙數，宜對偶。……然後以黃鐘【尾聲】末兩句作結，故名【黃鐘尾】。」（頁 138）此【隔尾】和【尾聲】分屬於南呂和黃鐘的正格尾聲曲牌，堪稱尾聲曲牌的原型，兩者透過集曲方式鎔鑄合一，名爲【黃鐘尾】，《廣正譜》在黃鐘宮和南呂宮兩收，在南呂宮部分註明「調本黃鐘」（頁 276），也屬於借宮轉調的曲牌。

[21] 元・周德清：《中原音韻》，頁 230。

臺灣大學學術期刊資料庫

3. 煞曲加尾聲的集曲類北尾：

所謂「煞曲」，葉慶炳先生在〈《北詞廣正譜》般涉【三煞】糾謬〉一文中清楚釐清其性質與種類，他說道：

> 所謂【煞】這個曲牌，包括兩大類：其一是緊接尾聲之前的煞曲，如：正宮、南呂等煞。其二是尾聲的別名，如：【尾煞】、【煞尾】之類，有時僅一個煞字；或尾聲的特別格式，如仙呂的【賺煞】、雙調的【離亭宴煞】、商調的【浪來里煞】等。……《廣正譜》所謂的【三煞】及本文所說的煞，都是屬於前一類的。這一類的煞，習見的有三種，即正宮【煞】、南呂【煞】和般涉【煞】。[22]

可知「煞」有兩種，一指尾聲之前的「煞曲」，一即尾聲之別名。以正宮【煞尾】爲例說明，正宮【煞尾】是個常見的尾聲曲牌，此處的「煞」便是指尾聲的別名；但是，仔細分析此牌，可以發現它是由正宮【煞】和正宮的正格尾聲曲牌【尾聲】集曲組合而成的，這裡的正宮【煞】，便是指緊接尾聲之前的煞曲。《新譜》對正宮【煞】的曲牌格式釐訂爲：

> 十一句：七。。七。。四・四・四・四。。四・四・四。。四（五）・五。。（頁 67-68）

正宮【尾聲】的格式則是：

> 四句：五。五。。七。。七。。（頁 69）

正宮【煞尾】曲，《正音譜》已註明是「句字不拘，可以增損」的曲牌（頁 62），它的基本格式是【煞】首兩句七字句，正宮正格尾聲曲牌【尾聲】末句七字句，必要仄仄平平去平上，中間或者增七字句若干，或者疊【煞】的第七、八、九等四字句，或者增六字句、七字句若干等等，無論中間如何增損，首尾皆不變，因此，稱之爲煞曲加上尾聲的集曲類北尾。

---

[22] 葉慶炳：〈《北詞廣正譜》般涉【三煞】糾謬〉，刊於《國立臺灣大學文史哲學報》第 3 期（臺北：臺大文史哲學報編輯委員會編，1951 年），頁 149-150。

臺灣大學學術期刊資料庫

同理可證，俞氏所舉中呂【煞尾】、南呂【煞尾】幾乎都是由正宮【煞尾】借宮轉調而來的，屬於集曲類北尾，俞氏將它們都歸入「本調類尾聲」，似乎就有待商議。

（二）正襯增減變化

這一類型的尾聲曲牌，是在正格尾聲曲牌或者集曲類北尾的基礎上再作出變化，變化的途徑是就曲牌的格式增損變化，約有正襯不分、增句、減句等多種情形，前文列表整理《廣正譜》各宮調收錄尾聲曲牌的支數時，其中「又一體」一欄之所以如此龐雜，多是因爲《廣正譜》收列了許多正體曲牌的增句、減句體而不自知。北曲格式變化多端，增減字句本是常見的變化途徑之一，然而，元周德清《中原音韻》和明朱權《正音譜》所載「句字不拘可以增損者一十四章」之中，尾聲曲牌也僅有正宮【煞尾】、南呂【黃鐘尾】以及雙調【尾聲】三曲，已見前文提及；不過，到了清初《廣正譜》，此法似乎更加氾濫，以致譜中因不辨增字、增句、減句以致正襯不分、格式未明，進而張冠李戴、益加混亂了尾聲曲牌名實關係的情形俯拾皆是，茲舉重要例證說明如下。

以前文列表所見《廣正譜》收錄最多、高達十支正體尾聲曲牌的南呂宮爲例，鄭因百先生《北曲新譜》在該卷【黃鐘尾】增句體後註云：

> 南呂尾聲，名目繁多，諸家所題又不一致，往往名同實異，名異實同，或僅題一「尾」字，乍觀使人目眩。然常用者不過【隔尾】、【黃鐘尾】、及兩者之增句格。（頁 139）

可知該宮調尾聲的複雜程度。其中的【隔尾黃鐘煞】，不僅名目前所未見，李玉還將此曲釐析爲三曲尾聲的組合：

> 【黃鐘尾】我正是閃了他悶棍著他棒。我正是出了荼籃入了筐。。實著咱在羅網。休摘離休指望。。【隔尾】便似一百尺的石門教我怎生撞。。便使盡些伎俩。千愁斷義肚腸。。【黃鐘尾】覓不的個脫殼金蟬這一箇謊。。

註云：「末句必要仄平平去上。」（頁 279）看去便覺此曲複雜無比。經查其

臺灣大學學術期刊資料庫

出自關漢卿《謝天香》雜劇第二折，本題爲【煞尾】，[23] 並沒有如此令人眩惑的名目。實際上，此曲僅是南呂正格尾聲曲牌【隔尾】的增句體，第三、四兩句六字句，實是兩組兩句的三字句，此種增句方式在北曲中已然慣用，無庸再贅，李玉並未將此段曲詞切割，當無疑義。值得注意的是，何以李玉將後半段切割爲【隔尾】、【黃鐘尾】二曲呢？

鄙意以爲，即因他對末句正襯不分。照他分析末句正襯爲「覓不的個脫殼金蟬這一箇謊」，將「這」視爲襯字，「一」唸爲平聲，如此一來，平仄便成爲「平平平去上」。但是，這樣的尾聲平仄不符合南呂【隔尾】一向的「平平去平上」，反而符合黃鐘【尾聲】的「去平平去上」，因此，只好認定末句爲【黃鐘尾】，並「自圓其說」地強調「末句必要仄平平去上」，但中間兩字句「便使盡些伎俩。千愁斷義肚腸。。」又明顯是南呂【隔尾】，因此，只好將此曲切割爲三，首尾視爲【黃鐘尾】，中間插入【隔尾】，但實前所未見，因此改題【隔尾黃鐘煞】以求名實相符、兩曲兼顧。

然而，查此曲除了末句之外，格式全同南呂【隔尾】增句體，實無須如此大費周章地割裂拼湊。但末句平仄該如何處理呢？若將此句正襯析爲「覓不的個脫殼金蟬這一箇謊」，「一」同樣唸平聲，「這」爲正字、「箇」才是襯字，就完全符合了南呂【隔尾】的格式。無怪乎《元曲選》原劇題作【煞尾】，視爲南呂的尾聲，根本無須如此費心地另立名目、割裂曲文。可知《廣正譜》所題的南呂【隔尾黃鐘煞】，其實僅是南呂正格尾聲曲牌【隔尾】之增句體，《廣正譜》之誤，誤在正襯不分。

除此之外，該卷還收有【收尾】一曲，與越調四句式者不同，詞云：

> 著他那翰林院宮錦香成陣。。助得那醉筆新詩思不群。。心無聊。意轉嗔。。亮這些輕沉不忍。。奈把那亂宮賊掌上溫存。。生壓得玉容憔悴損。。

[23] 見王學奇主編：《元曲選校注》（石家莊：河北教育出版社，1994 年），第 1 冊上卷，頁 536。

臺灣大學學術期刊資料庫

李玉註云：「此章句字不拘可以增損，周德清失註」（頁 273），周德清確實沒有註明【收尾】可供增損。令人困惑的是，【收尾】眞的可以增損字句嗎？經查核「著他那」此曲格式，實爲【黃鐘尾】的增句格，前文曾經提及【黃鐘尾】的基本格式爲：【隔尾】七字句兩句起首，中間三字句多少不拘，須雙數，宜對偶，三字句前、後可增四字句或七字句，形式非常多變，然後以黃鐘【尾聲】末兩句作結，末句宜去平平去上。[24]「著他那」此曲增三字句之後，又增一加上三個襯字之四字句「亮這些輕沉不忍」，而李玉等人無法明辨，一時困惑，以致認作另一曲【收尾】，進而批評周德清失註，周德清《中原音韻》實已註明【黃鐘尾】是可以增損的曲牌，可見周德清蒙冤不白。

減句體雖不如增句體之常見，但仍有之，《廣正譜》收錄關漢卿《春衫記》仙呂殘曲一支，[25] 題爲【尾聲】，註云：「與別宮調不同，似亦【賺殺】中減。」（頁 220）茲觀此曲：

> 咱兩個赤金魚。將養在銀盆內。。我則要你成雙到底。。我與你爲妻卻不道你眞實。。大古來也眞實。。一家一計。。咱兩個到黃泉做鬼永不分離。。

查【賺煞】格式爲：

> 十句：三・三。。七乙。。七。。七乙。。七乙。。△七。。四。。四。。七。。[26]

李玉察覺到此曲雖題爲【尾聲】，卻不似一般的【尾聲】曲牌爲三句、四句的格式，若減去中間三句七字句，則格式與【賺煞】全符，因此加註云云。

其實李玉的觀察是正確的。因爲仙呂尾聲曲牌【賺煞】屬於句數較多的曲

---

[24] 參見《北曲新譜》，頁 138-139。

[25] 參見王季思主編：《全元戲曲》（北京：人民文學出版社，1999 年），第一卷，《風流孔目春衫記》（殘曲）「劇目說明」條：「《北詞廣正譜》錄此曲。曹本《錄鬼簿》、《太和正音譜》、《今樂考證》、《元曲選目》均於關漢卿名下錄此劇名，故依趙景深《元人雜劇鉤沉》定此曲爲關漢卿作。」頁 456。

[26] 此曲格式之釐定，參見鄭因百（騫）先生：《北曲新譜》，頁 114。

臺灣大學學術期刊資料庫

牌，在使用過程中往往會因應需要刪減句數，王守泰《崑曲曲牌及套數範例集》對於元雜劇和崑曲中的【賺煞】比較，歸結結論認爲：北【仙呂・點絳唇】套煞尾很規則，爲十字句，此煞尾在《正音譜》中標名爲【賺煞尾】，但臧懋循刊刻《元曲選》時刪繁就簡爲【賺煞】。然崑曲仙呂煞尾的詞式規律，不似《元曲選》所錄之整齊，標名既混亂，句數亦懸殊頗大。大概可歸爲兩大系統，一爲沿自元曲【仙呂・賺煞】之一脈相承，均十句式，《範例集》推薦以此爲崑曲【仙呂】煞尾的範本；一爲其變形，其詞句數多少不等，多係【賺煞】之減句格，惟所刪句碼不統一。[27] 可知《廣正譜》收錄關漢卿《春衫記》殘曲「咱兩個赤金魚」一曲，雖標名爲【尾聲】，實爲【賺煞】之減句格。

另外，關於俞爲民對於尾聲曲牌字句增減的討論，他將本調類尾聲區分爲二的標準，是以句式可否增損爲原則；然而，這樣說法恐會造成僅有本調類尾聲字句可供增損的誤解，因爲曲調兼作類尾聲仍有可以增損字句者，前述【黃鐘尾】即是一例，再如大石調【玉翼蟬煞】，此調《廣正譜》分析爲【玉翼蟬】換頭格首四句，中間四字句、三字句俱是增句，末句以【煞尾】作結，其註云：

> 前四字句、後三字句俱是【煞尾】增句，正周德清所謂「句字不拘、可以增損者。」（頁 395）

由此可見俞氏說法可待商榷。

總上所述，可知從元《中原音韻》、明《正音譜》以來認定「句字不拘，可供增損」的尾聲曲牌僅有三支，到了清初，因爲曲體的發展與曲牌結構的鬆解，確實有增多滋長的趨勢，以致《廣正譜》洋洋灑灑收錄了數量龐大的變體；但也因此，很多曲牌卻因爲李玉等編者未能明辨正襯增減，爲了強作解人，只好割裂曲文、另立名目，以致曲牌數量多、名目繁、體裁異，令人治絲益棼。

---

[27] 王守泰：《崑曲曲牌及套數範例集》（上海：學林出版社，1997 年），北套下冊，頁 760、960、968。

臺灣大學學術期刊資料庫

（三）出入宮調使然

所謂宮調，是古時用以區分曲牌聲情、統轄曲牌體系的一種方式，前引許之衡《曲律易知》已有對於「借宮」的解釋，即於本宮曲牌之外，亦取別宮曲牌聯接，對於北曲宮調，他又說：

> 宮調所以有一定者，緣繫乎笛之管色高下有一定，不能凌亂故也。有時亦可相通者，緣彼此宮調可以同用一管色故也。北曲幾無一宮調不有借宮者，其例甚繁。[28]

可知北曲曲牌除了本屬的宮調以外，緣於笛音之管色相通者，可出入遊走、借宮轉調的情形甚多，元代芝菴《唱論》便曾標示出「一曲入數調」共計六支曲牌，如：【啄木兒】屬正宮，亦可入中呂；【女冠子】屬黃鐘，亦可入中呂；[29]周德清《中原音韻》則標示出【貨郎兒】、【啄木兒煞】等六支與《唱論》互有參差可借宮轉調的曲牌；到了清初李玉，便在《廣正譜》每卷卷首所列的「類題」中，詳細註明了該宮調借自他調的曲牌。根據俞爲民《曲體研究》的統計：

> 《中原音韻》、《太和正音譜》中不同宮調之間可以相互出入借用的曲調還只有五支，而在《北詞廣正譜》中，不同宮調之間可以相互出入借用的宮調已有八十八支之多。[30]

曲牌出入宮調的情形到了清初如此頻繁，可以推知宮調統轄曲牌的功能已漸喪失。就尾聲曲牌來說，《廣正譜》中出入遊走各宮調的情形也俯拾皆是，如：正宮、越調、般涉、南呂都收有【尾聲】，例曲依序如下：

> 四圍山色中。一鞭殘照裡。。遍人間煩惱填胸臆。。量這些大小車兒如何載得起。。（頁 131）

---

[28] 許之衡：《曲律易知》，頁 36。

[29] 元・芝菴：《唱論》，頁 161。

[30] 俞爲民：《曲體研究》，頁 398。附帶說明的是，根據筆者的查核，《中原音韻》和《太和正音譜》中所載借宮曲調爲六支非五支。

臺灣大學學術期刊資料庫

想當日焰騰騰烈火燒祆廟。翻滾滾洪波浸畫橋。。明晃晃火燒此時休。白茫茫水淹殺來成就的夫妻每到是了。。（頁 565）

歎此愁。能幾許。。看看更有傷心處。。梅子黃時斷腸雨。。（頁 431）

直等待閻王親自喚。神鬼自來勾。。三魂歸地府。七魄赴冥州。。那其間收了荼籃罷了斗。。（頁 272）

般涉調者，首二句爲三字句，當爲減字，無礙全曲格式；南呂者，乍看格式不合，李玉亦註「調本中呂，詞少不同」，實則應仍從七字句「魂歸地府赴冥州」變異而來，在加襯「三」及「七魄」之後，爲求對仗而成兩五字句。查此四曲，李玉均註云「（調）本（在）中呂」、「末句必要仄仄平平去平上」，查中呂卷的正格尾聲曲牌【尾聲】一曲作：

祝吾皇萬萬年。鎮家邦萬萬里。。八方齊賀當今帝。。穩坐蟠龍亢金椅。。（頁 339）

末句平仄亦同，且註云「亦入正宮、南呂、般涉、越調」，可知諸曲實爲同一尾聲曲牌，亦即中呂之正格尾聲曲牌【尾聲】，但因長期出入遊走於正宮、南呂、般涉、越調等調，編譜者便於諸調中重複收錄了。所幸曲牌名稱不變，令讀者一閱即知，不致淆亂迷惑。

然而，其他出入宮調的尾聲曲牌就沒有上述四曲單純了，往往產生其他變異，使得《廣正譜》重複收錄以致北尾系統呈現紛雜紊亂的情形。首先看到名稱方面的變異。如：

黃鐘【隨煞】：推眼痛悄悄淚偷淹。。佯咳嗽袖兒裡作念。則被你思量殺小卿也雙漸。。（頁 72）

仙呂【隨煞】：豈非是天公有感皆因是君心能應。。今日個定六甲風調雨順。普天下盡歌謠萬載昇平。。（頁 221）

雙調【本調煞】：相思成病何時慢。。更拼得不茶不飯。直熬箇海枯石爛。。（頁 715）

此三曲例曲長短不同、名稱也不一，乍看之下似不相同；實則都是三句：七。。七乙。七乙。。的句式，再進一步看編者註語：

臺灣大學學術期刊資料庫

黃鐘【隨煞】，註云：「大石、越調不同，即雙調【本調煞】。」（頁 72）

仙呂【隨煞】，註云：「本黃鐘，即雙調【本調煞】。」（頁 221）

雙調【本調煞】，註云：「即黃鐘【隨煞】。」（頁 715）

前文第二節曾經提及，仙呂正格尾聲曲牌【隨煞】和雙調正格尾聲曲牌【本調煞】曲牌格式同屬三句七字句，彼此相似、關係親近，由此可知這支尾聲曲牌本屬雙調，名爲【本調煞】，而在出入仙呂、黃鐘時又被冠以別名【隨煞】，因此造成如此紛亂的局面。倘不明所以，便要誤認爲是不同的曲牌了。

再來看到格式方面的變異，《廣正譜》對以下三曲的註語是：

黃鐘【尾聲】，註云：「與諸宮調不同，即大石【隨煞】。」（頁 71）

大石【隨煞】，註云：「亦入雙調，與仙呂、越調不同，即黃鐘【尾聲】。」（頁 387）

雙調【隨煞】，註云：「亦入大石，即黃鐘【尾聲】。」（頁 714）

三曲彼此糾纏牽連，頗令人迷惑；再看到這三曲的曲文：

黃鐘【尾聲】：驀地心回猛然省。。兀良草店上見一點兒孤燈。早則照不見半人清瘦影。。（頁 71）

大石【隨煞】：對著盞半明不滅孤燈雙眉皺。。冷清清沒箇人愀。誰解春衫紐兒扣。。（頁 387）

雙調【隨煞】：今朝喜慶排筵宴。。俺夫妻永遠成姻眷。楊衙內有口難言。俺男兒山海也似憂愁今日個盡脫免。。（頁 714）

分辨正、襯之後，第一、二曲格式相同，第三曲雙調【隨煞】仍有不同，何以如此？查《廣正譜》收錄大石【隨煞】正體一支、又一體二支，又一體部分都是「第二句或五字，乃中襯一字」（頁 387）、「第二句變，第三句或五字乃中襯一字」（頁 388），可知該曲的變化即在第二句之增襯。依此參照《新譜》對於大石【隨煞】和雙調【隨煞】的分析：

大石【隨煞】正體註語：第二句可破爲兩個四字。（頁 189）

大石【隨煞】變體註語：第二句變七字並改平仄。（頁 191）

雙調【隨煞】正體註語：黃鐘【尾聲】即本譜所收「驀地心回」曲，與

臺灣大學學術期刊資料庫

此平仄句法均異。此章可謂爲黃鐘【尾聲】之另一格，而不能云「即黃鐘【尾聲】」。（頁 388）

至此這三曲的糾纏牽連始獲得明朗，黃鐘【尾聲】本格爲三字句：七。。七乙。。七。。，爲該宮調堪爲尾聲原型的正格曲牌；但當它開始出入其他宮調如：大石、雙調時，會使用其他異名即【隨煞】，並產生格式上的變化，如雙調【隨煞】者本應爲「俺夫妻永遠成姻眷。楊衙內有口難言。」但它在增字後甚且再攤破爲兩句，如此一來，不僅名稱不同，格式也乍看不同了，如《廣正譜》所言將令人產生迷惑不解，精確的說，雙調【隨煞】應是黃鐘正格尾聲【尾聲】在出入宮調後又正襯增減變化、並改換異名的又一體。

何以尾聲曲牌在出入宮調之時會有這些變異情形呢？更換異名部分，當緣於習慣使然；至於格式上的變異，當基於音樂方面的考量。早自《九宮大成北詞宮譜・凡例》中便說道：

曲之分別宮調，全在腔板。如仙呂調套曲中，有借中呂調一二曲，其腔板稍異，必依仙呂調之聲音始爲妥協。（頁 13）

周維培《曲譜研究》中說：

借宮轉調實際上是一種突破北曲聯套必須同宮曲牌的規範，藉以傳遞不同聲情的變通辦法，在音樂效果上與南北合套有一致的地方。[31]

王守泰《崑曲格律》提到套數和曲牌主腔之間的關係時則說到：

主腔有同一性的曲牌雖然一般都歸入同一宮調，但一個宮調中，並不是所屬全部曲牌都具有同一的主腔。在另一方面，有屬於某宮調的個別曲牌，由於主腔上的特點卻可以和屬於其他宮調的某些曲牌組成本套。[32]

綜合三說，以及前文所述北尾變化途徑的三種方式，可知北曲尾聲蔓衍到了清初，由於本身曲體的發展以及受到南曲的影響，爲了因應音樂上的豐富變化，在結構上產生鬆散的傾向，不僅有多種方式可鎔鑄集曲成爲新曲，在格式的正

[31] 周維培：《曲譜研究》，頁 295。
[32] 王守泰：《崑曲格律》（南京：江蘇人民出版社，1982 年），頁 195。

臺灣大學學術期刊資料庫

襯增損上也突破原本僅有少數幾曲的限制，再加上頻繁出入各宮調，才能供應劇作上靈活多元的音樂需求。北曲尾聲曲牌在使用上本來就有多種異名的習慣，使得《廣正譜》中呈現琳瑯滿目、令人眼花撩亂的北曲尾聲。

（四）複合式變化

除了上述單一因素造成《廣正譜》所收北曲尾聲曲牌的複雜情形之外，更多情形是綜合各項因素造成複合式的曲牌變化，以下便舉正宮【煞尾】爲例具體說明：前文曾經提及，正宮【煞尾】是在其正格尾聲曲牌【尾聲】的基礎上鎔鑄正宮【煞】曲集曲組合而成的，此曲在周德清《中原音韻》中即註明是「句字不拘可以增損」的曲牌，《新譜》說明此曲格式爲：

> 凡【煞尾】均以【煞】之首兩句作起，【尾聲】之末一句作結，b. 中間七字句即【煞】之第二句，六乙句即【煞】第二句減破，四字句皆【煞】中原句，a. 實爲【煞】與【尾聲】之結合體，故名【煞尾】。變化異同，全在中間部分，大致不出右列諸式。c. 此章亦入黃鐘、南呂、中呂、大石，題名頗不一致。【煞尾】之外有【尾煞】、【隨煞】、【隨尾】、【隨煞尾】、【黃鐘煞】、【黃鐘尾】、【收尾】、【尾聲】、【尾】等九種名稱。諸名稱或與他宮別調混淆，或太籠統；自來題【煞尾】者居多數，從之爲是。《廣正》名目紛陳而體仍未備，《正音》只收一體，更嫌太簡。（頁 72）

鄭因百先生所述正宮【煞尾】的特質，就涵蓋了本文所述三種北尾變化的類型：a. 鎔鑄集曲而成、b. 正襯增減變化、c. 出入宮調使然，再益以諸多異名，因此呈現紛亂局面。

而《廣正譜》是如何地「名目紛陳而體仍未備」呢？以正宮【隨煞尾】和黃鐘、南呂【隨尾】三曲的糾葛作爲說明。查正宮【隨煞尾】例曲作：

> 三盃別酒肝腸斷。一曲陽關離恨添。。我上車兒倦向前。。他上雕鞍懶贈鞭。。比各無言兩淚漣。。各辦堅心石也穿。。兩處相思情意牽。。遙望見車兒漸漸的遠。。

臺灣大學學術期刊資料庫

註云：「即黃鐘、南呂【隨尾】。」（頁 135）然而，查黃鐘【隨尾】曲云：

> 娘娘若依條斷遣怕連三妹。。陛下若按法施行戾八姨。。有句話明白索奏知。免致得遷延捱時刻。。楊國忠如今若斬訖。。更有箇親人不伶俐。。萬馬千軍踏踐畢。。恁時舒心領戈戟。。慢慢驅兵滅反賊。。說破微臣昧死罪。。妃子娘娘問道是誰。。遠在兒孫近在你。。

二曲差異甚大，卻又註云：「本南呂，本格止首末四句。」（頁 71-72）言下似指此曲本從南呂借宮而來，對照南呂【隨尾】曲云：

> 把六宮心事分張的慢。。將半紙音書儻閉的慳。。教千里途程間阻的難。。因此上一點春心醞釀的反。。

註云：「亦入黃鐘，即正宮【隨煞尾】。」（頁 275）可見出入於黃鐘、南呂之間的【隨尾】，其實本源來自正宮【隨煞尾】，在遊走於各宮調之際經常冠以異名，因此令人迷惑於三曲間糾結纏繞的關係。但是，更讓人迷惑的是，三曲差異甚大，果然是同一曲嗎？

以《廣正譜》的註語「本格止首末四句」爲線索探源，可知該曲除去首尾四句所剩中間四句或八句，皆是增句；以此推論，南呂【隨尾】應是本格，正宮【隨煞尾】則是首末四句是本格，中間四句就是增句，黃鐘【隨尾】則是增句中間八句了。而進一步比對本格格式，末句均爲「仄仄平平去平上」，亦甚相合；至此，筆者認爲此三曲應全是正宮句字不拘、可供增損的【煞尾】變體，它們其實是名異實同的一支曲牌及其增句體：《新譜》即將「三盃別酒」曲歸爲【煞尾】又一體，註云：

> 【煞】首兩句，七字句若干（平仄照【煞】第二句作，每句協韻），【尾聲】末句。此式用者甚多。（頁 70）

亦符合李玉「本格止首末四句」的說法。總上所述，可知正宮【隨煞尾】實即【煞尾】的增句變體，沒有必要另立名目；而當此曲出入遊走於黃鐘、南呂時，往往再次增句並冠以【隨尾】之異名，無怪乎產生名異實同的複雜情形了。

以上分析《廣正譜》所收北尾在各宮調堪爲尾聲原型之正格曲牌的基礎

臺灣大學學術期刊資料庫

上，所產生的三種變化類型及其複合式變化，若依此檢視《廣正譜》中數量多、名目繁、體裁異的北尾，可以一一將它們分門別類，名異實同的曲牌併爲一支、出入宮調的曲牌回歸原調、僅是增減變化的曲牌視爲又一體等等，如此刪繁去蕪、整頓合併，將可以使這些「宮調既分」的尾聲曲牌「體裁各別」，進而歸於「秩然不紊」的體系。茲以《廣正譜》首帙「黃鐘宮」所收北尾爲例作一說明：

曲次	曲牌名	《廣正譜》附註	說　　明	堪爲正格	鎔鑄集曲	正襯增減	出入宮調	複合式
第一曲	【尾聲】	與諸宮調不同，即大石【隨煞】	諸譜均視爲正格，格式爲三句：七。。七乙。。七。。	V				
第二曲	【隨尾】	本南呂，本格止首末四句	應是正宮【煞尾】的增句體（即【隨煞尾】），又出入南呂、黃鐘等宮調		V	V	V	V
第三曲	【隨煞】	大石、越調不同，即雙調【本調煞】	即是雙調的正格尾聲曲牌【本調煞】，格式爲三句：七。。七乙。七乙。	V			V	
第四曲	【黃鐘尾】	此章周德清云句字不拘可以增損。又云末句必要仄平平去上	爲南呂【隔尾】首二句，加上黃鐘【尾聲】末句，中間增損若干句		V			
	【黃鐘尾】第二格	增格，增在第四句下或三字四字句不同	實爲【黃鐘尾】的增句格			V		
第五曲	【神仗兒煞】	亦入南呂	爲本調【神仗兒】首六句加上黃鐘【尾聲】末兩句而成		V			

如此一來，黃鐘眞正的尾聲曲牌，就只有堪爲尾聲原型的正格【尾聲】，及以它爲基礎鎔鑄集曲而成的【黃鐘尾】和【神仗兒煞】及其增句體而已。《廣正譜》將正宮【煞尾】、雙調【本調煞】的異名曲牌都收進來，難免有濫收煩瑣之譏，吳梅《簡譜》在黃鐘卷的尾聲曲牌僅收【尾聲】一曲之後即云：

> 其他如：【隨尾】、【隨煞】、【黃鐘尾】、【神仗兒煞】等名，皆見《廣正譜》，概不列入。蓋此等尾格，實爲文人狡獪，學者就此式作煞，已是合律，正不必多增字句，浪俊才情也。（頁25）

臺灣大學學術期刊資料庫

與筆者分析所得完全相合。鄭因百《新譜・凡例》則評《廣正譜》曰：

> 《北詞廣正》論述較詳，而往往辨格不清，分體煩瑣，致令學者茫然無所適從。（頁 1）

洵非虛言。

那麼，爲何李玉等編譜者要如此大費周章地編列這麼多尾聲曲牌呢？這樣的作法是否反映了什麼樣的編譜態度？這些曲牌的出處來源爲何？能夠運用在實際創作的層面上嗎？以下接著探討。

四、《廣正譜》收錄北尾的來源及其於李玉劇作中之運用

（一）《廣正譜》所收北尾的來源

接下來談到《廣正譜》所收北尾的出處來源。在《廣正譜》爲每一支例曲所標示的曲文出處中，即明載「雜劇」或「套數」兩大類別，看似沒有疑義，事實上頗有玄機。《廣正譜》沒有編者自序，但卷首有吳偉業序文，提及李玉等人編譜的動機與經過：

> （李玉）閒採元人各種傳奇、散套，及明初諸名人所著中之北詞，依宮按調彙爲全書，復取華亭徐於室所輯，參而訂之，此眞騷壇鼓吹，堪與漢文、唐詩、宋詞並傳不朽矣！（頁 11）

這段文字除了文末的例行吹捧之詞以外，值得注意的是：該譜收羅北詞、亦即北曲的範圍是「元人傳奇」、「散套」以及「明初諸名人所著」三種：

「傳奇」一詞在這份序文中出現了四次：「今之傳奇，即古者歌舞之變也」，顯然爲戲曲表演之總稱；「（李玉）所著傳奇數十種，即當場之歌呼笑罵」，則指成熟體製的明清戲曲劇本；「而元人傳奇，又其最善者也」以及此處所謂「元人傳奇」，當爲元代代表戲曲「雜劇」劇本，亦即北曲（北詞）所依附的載體，以尾聲曲牌的來源出處來說，黃鐘【尾聲】例曲「驀地心回猛然

臺灣大學學術期刊資料庫

省」來自鄭德輝所撰《倩女離魂》雜劇即是。

至於「散套」，即是成套的散曲，如黃鐘【黃鐘尾】例曲「且念鯫生自年幼」來自馬致遠所撰「枉了閒愁」套數即是。

「明初諸名人所著」又是什麼呢？查大石調【淨瓶兒煞】例曲「若是你死在我先」出自明楊景言「一點情牽」套數，楊景言者，即元末明初戲曲家楊訥，原名暹，字景賢，一作景言，《太和正音譜》稱其曲詞「如雨中之花」（頁 23），作有雜劇十八種，《全明散曲》輯錄其小令二首、套數一套，[33] 即《廣正譜》所收「一點情牽」套。另外，商調【隨調煞】第三格例曲「拜辭了翠裙紅袖簇」出處來源標示「明賈仲明撰《意馬心猿》雜劇」（頁 500），賈仲明亦爲元末明初戲曲家，和楊景言同時，所作雜劇十六種，現存五種，[34] 如今知道《廣正譜》還收有其劇作《意馬心猿》之佚曲。可見得吳偉業所述「明初諸名人所著」即指楊景言、賈仲明等一類明初戲曲家所著作品而言，包含散曲和劇曲。

除此之外，還有幾種情況，一，大石調【好觀音煞】例曲「錦帳高懸帷屏列」出處來源標示「套數《樂府群珠》『冰肌勝雪』」（頁 393），《樂府群珠》是明代無名氏所輯元明散曲選集，共計四卷，收錄元明兩代八十餘位曲家的作品，皆是小令。[35] 二，黃鐘【隨尾】例曲「娘娘若依條斷遣怕連三妹」出處來源標示「套數王伯成撰《天寶遺事》」（頁 71）、仙呂【後庭花煞】第三格例曲「恰離禁苑」出處來源標示「套數『中秋夜闌』《天寶遺事》」（頁 232），《天寶遺事》乃元代諸宮調作品，原書已佚，僅在明嘉靖郭勛所編《雍熙樂府》、朱權《太和正音譜》以及本譜中殘存佚曲。[36]

總上所述，可知《廣正譜》所收北曲尾聲曲牌的來源實際上有五：元代劇曲、散曲、明初劇曲、散曲以及元代諸宮調；若進一步統計，此五種的數目多

[33] 參見齊森華等主編：《中國曲學大辭典》（杭州：浙江教育出版社，1997 年），頁 102。
[34] 同前註，頁 103。
[35] 同前註，頁 656。
[36] 同前註，頁 604。

臺灣大學學術期刊資料庫

寡分別是：

	元代	明代
散曲	52支	6支
劇曲	30支	1支
諸宮調	11支	

從本表清楚可見，以元代散曲居大多數，劇曲次之，諸宮調也不算少數，明代作品只是偶然參雜。從作品時代上來說，《廣正譜》所輯涵蓋了明初作品，則其所收北曲尾聲曲牌必定呈現出格式上的變異，所幸只是少數；從曲牌性質上來說，北曲的概念本涵蓋劇、散，亦無可厚非，但爲何李玉等編譜家收進了諸宮調呢？

諸宮調是流行於宋金元時期的大型講唱藝術，與北曲的發展有密切關係，向來爲學界認同，鄭因百先生〈董西廂與詞及南北曲的關係〉一文從宮調、曲調、尾聲格式、套式組織以及音樂用韻及方言俗語等五方面分析金代諸宮調作品董解元《西廂記》與北曲的關係，最終論定董西廂是北曲之祖；[37] 龍建國〈論諸宮調對北曲的影響〉也從宮調、曲牌方面探索其傳承關係，並認爲諸宮調的三種音樂組織形式：一曲獨用、一曲帶尾、多曲帶尾爲元雜劇全盤吸收，元雜劇的折、楔子、一人唱到底等形式特點皆從諸宮調脫胎而來，因此認爲諸宮調對北曲產生了巨大的影響。[38] 所論雖非針對《廣正譜》所收北尾出處的《天寶遺事》諸宮調，但諸宮調與北曲是具有密切先後傳承關係之兩種不同的音樂體製則無疑義。

筆者深入探究《廣正譜》所收十一支來自《天寶遺事》諸宮調的尾聲曲牌之內涵，發現正可以歸納入本文所謂北尾變化之三大類型，分析如下表：

[37] 鄭因百（騫）先生：〈董西廂與詞及南北曲的關係〉，收入氏著：《景午叢編》（臺北：臺灣中華書局，1972 年），頁 374-401。

[38] 龍建國：〈論諸宮調對北曲的影響〉，刊於《井岡山師範學院學報》，2004 年第 1 期，頁 5-9。

臺灣大學學術期刊資料庫

宮調	曲牌名	正/變體	《廣正譜》註語	分析說明	堪爲正格	鎔鑄集曲	正襯增減	出入宮調	複合式
黃鐘	隨尾	正體	本南呂，本格止首末四句	應是正宮【煞尾】的增句體（即【隨煞尾】），又出入南呂		V	V	V	V
仙呂	賺煞	第三格		《新譜》云【賺煞】第三格爲減去第一格「七乙」中的三字句			V		
仙呂	後庭花煞	第三格		《廣正譜》分爲本調【後庭花】首四句加上【煞】末五句而成		V			
仙呂	後庭花煞	第四格		《廣正譜》分爲【賺煞】八句、【後庭花】六句加上【賺煞】末句		V			
南呂	收尾	正體		實爲黃鐘【黃鐘尾】之增句體		V	V	V	V
南呂	隨尾	正體	亦入【黃鐘】即正宮【隨煞尾】	實爲正宮【煞尾】之增句體，《廣正譜》稱之爲【隨煞尾】		V	V	V	V
南呂	神仗兒煞	正體	調本【黃鐘】	即黃鐘【神仗兒煞】		V		V	V
般涉	尾聲	第二格	第二句變	即中呂【尾聲】，然第二句增襯字			V	V	V
商調	隨調煞	第四格	以下三調減法不一	《簡譜》云【隨調煞】的尾式頗多，「皆減句格也。」			V		
越調	眉兒彎煞	第二格	末二句疑尾聲	實爲本調【眉兒彎】加上【尾聲】末二句而成		V			
雙調	鴛鴦煞	第二格	將前四句重複八句減「暢道」二句	實爲【鴛鴦煞】之減句格			V		

十一支曲牌之中，被《廣正譜》列爲正體者有四支，其中黃鐘、南呂【隨尾】實即正宮【煞尾】之增句體；南呂【收尾】亦即黃鐘【黃鐘尾】之增句體，均已在前文第三節（四）複合式變化、（二）正襯增減變化中詳加說明；南呂【神仗兒煞】也是來自黃鐘，因此，此四支被列爲正體的北尾，實際上都不是該宮調的尾聲原型，而是經過上述三種類型變化而來的。至於被《廣正譜》列爲又一體的餘七支，情況亦同。那麼，何以李玉如此煞費苦心地廣爲蒐羅呢？

再返顧《廣正譜》中收錄琳瑯滿目的尾聲曲牌，以及這些曲牌的出處來源

臺灣大學學術期刊資料庫

兼涵元明劇、散曲以及諸宮調的情形來看，可以推知北曲從元代到清初，從大漠漢北到旖旎江南，迤邐綿延了數百春秋、萬里山河，時移事轉之下，李玉等編譜者對於北曲的認知，恐怕已經是產生了變化，他諸宮調也收，明初名人作品也收，增字、增句體也收，出入宮調的也收，無怪乎譜中的北尾呈現出如此錯綜複雜、糾結重複的局面。這和前言提及李玉具有嚴謹有序的編譜態度並不衝突矛盾，正因他廣爲蒐羅之用心、求好心切的態度，而將北曲因時代久遠、變化移異的多種格式也收納入譜中，因此造成這樣的結果。

這種情形，從鄭因百先生對於雙調【鴛鴦煞】第二格（上表最末曲）的說明中可資佐證，《新譜》該曲註云：

> 將首四句照式重作一遍，而減去第五六兩句。如此作者，僅見右曲。此爲伯成所撰《天寶遺事》諸宮調中之一套。……伯成爲元代中期作家，故《天寶遺事》所用套式及曲調，已受後來北曲影響，與劉知遠傳、董西廂等早期諸宮調不同。右曲【鴛鴦煞】，劉董兩書中即絕未用過；而其格式又與北曲通用者不同，蓋兩棲而獨立者也。（頁 392）

鄙意以爲，所謂「兩棲而獨立者」正顯示出此曲乃諸宮調過渡到北曲的痕跡，展現出北曲吸收諸宮調音樂而變化移異的過程，李玉《廣正譜》兼收諸宮調，恐怕是企圖完整呈現曲牌格式演變的各種可能性。

既然如此，這些曲牌是否能夠運用在李玉實際創作傳奇的層面上？以下接著探討。

（二）李玉劇作「插用北套」的情況概述

居於清初蘇州劇作家群之首的李玉，作有傳奇三十三種，現存十九種。[39]

[39] 關於李玉劇作的確實數量與內容，學界說法不一，可參考拙論：《清初蘇州劇作家研究》第貳章第四節「戲曲創作與總結討論」，以及附錄三〈清初蘇州劇作家作品本事、版本、館藏概況一覽表〉，國立臺灣大學中國文學系碩士論文，曾永義先生指導，2001 年 6 月。茲從郭英德：《明清傳奇綜錄》（石家莊：河北教育出版社，1997 年），上冊，頁 521。

臺灣大學學術期刊資料庫

在這些現存的十餘部李玉傳奇作品之中，可以發現除了《永團圓》、《眉山秀》、《萬里圓》以及《一品爵》等劇之外，李玉幾乎每一劇都使用了北套，每本使用一至三次，最常使用的宮調是北仙呂，高居八部，遙遙領先其他宮調；其次爲北中呂、北正宮、北越調、北南呂，北雙調、北般涉的使用屈指可數，北黃鐘甚且缺席，可見得其使用北套之頻率頗爲頻繁。而使用率最高的北仙呂，大部分沿用的都是：【點絳唇】、【混江龍】、【油葫蘆】、【天下樂】、【鵲踏枝】、【寄生草】、【煞尾】此熟套，頂多增減一、二支曲牌。排名第三的北正宮通常使用【端正好】、【滾繡球】、【叨叨令】、【倘秀才】、【脫布衫】、【小梁州】此熟套，再加以增減曲牌。排名第二的北中呂反而運用形式不一。

事實上插用北套並不是李玉或者清初傳奇的專利，早在南曲戲文《白兔記》富春堂本中就有使用北套之例，到了明代中期以後則發展完成。[40] 就李玉傳奇作品而言，北曲五宮四調之中，大多集中在仙呂宮，其他宮調則使用次數銳減，黃鐘宮掛零；就套式的穩定性來說，李玉所使用的曲牌幾乎是沿用已久的熟套，可見到了清初崑曲聯套對於北套的插用，不僅比例低、次數少，且存用段落已擇選刪汰到高度集中於少數熟套。

這樣說來，李玉雖然費心編修《北詞廣正譜》，但在創作傳奇作品時並非廣泛使用北曲五宮四調的曲牌，而是「習慣性地」使用少數的熟套與曲牌而已。這是就整體的使用傾向而言，那麼，若就北曲尾聲曲牌的使用情形來說，是否也有相同的情況呢？

筆者進一步檢視李玉傳奇作品中「插用北套」時所使用的尾聲曲牌，簡列出表格如下：

[40] 見許子漢：《明傳奇排場三要素發展歷程之研究》，收入臺灣大學文學院《文史叢刊》第 108 冊（臺北：國立臺灣大學出版委員會，1999 年），第四章〈論套式〉，頁 206-207。

臺灣大學學術期刊資料庫

北仙呂	
一捧雪 5	煞尾
占花魁 4	煞尾
牛頭山 3	煞尾
麒麟閣二 12	
風雲會 10	煞尾
太平錢 6	煞尾
五高風 3	煞尾
兩鬚眉 13	煞尾

北正宮	
一捧雪 21	
牛頭山 16	煞尾
清忠譜 6	

北中呂	
一捧雪 27	清江引
清忠譜 6	

北雙調	
人獸關 1	清江引
麒麟閣一 1	

北般涉	
人獸關 23	煞尾
清忠譜 4	煞尾

北越調	
占花魁 9	煞尾
麒麟閣二 26	尾
兩鬚眉 19	煞尾

北南呂	
牛頭山 22	尾
風雲會 24	煞尾
千鍾祿 8	煞尾

表格中的阿拉伯數字，是該尾聲曲牌出現的齣數，畫斜線者爲無尾聲，由此初步從名稱上觀察，李玉傳奇作品中所使用的北曲尾聲曲牌，也是具有集中在少數曲牌之上的傾向。至於進一步的實際情形呢？先從使用次數最多的仙呂宮來分析。

（三）以使用最多的仙呂宮爲例分析

在分析上表李玉劇作中的七支仙呂【煞尾】之前，先返觀《廣正譜》收錄仙呂宮尾聲曲牌的情形，共計第一體八支、又一體五支（頁 220-233），分述如下：

第一支【尾聲】，前文曾經提及《廣正譜》註云「似亦【賺殺】中減」，實際上它就是【賺煞】的減句體，屬於本文所述變化類型之二——正襯增減變化者。

第二支【隨煞】，前文亦曾提及，筆者根據吳梅先生說法，認爲它是仙呂尾聲的正格曲牌，而《廣正譜》註云「本黃鐘，即雙調【本調煞】」，亦是雙調的正格曲牌【本調煞】，屬於本文所謂名異實同的曲牌。

第三支【賺煞】，除了正體之外還收有「第二格」、「暢道有四格」、

臺灣大學學術期刊資料庫

「第三格」、「賺煞變格字、句、聲、韻」等多種變體，非常凌亂複雜，容待最後分析。

第四支【賺尾】，《廣正譜》註云「即【賺煞】末四句」，查本曲確實是【賺煞】末後四句，實爲其減句體，屬於本文所述變化類型之二——正襯增減變化者。

第五支【煞】，《廣正譜》註云「似中呂【啄木兒煞】」，查中呂【啄木兒煞】，兩曲格式同樣是五字句：三。。三。七。。四。七。。（頁 342），可知是同一曲，屬於本文所述變化類型之三——出入宮調使然者。

第六支【隨煞】，例曲和註文都和第二支相同，可見是《廣正譜》明顯的重複收錄的錯誤。

第七支【上馬嬌煞】和第八支【後庭花煞】，都是【上馬嬌】、【後庭花】和【煞】的集曲結合，它們都是屬於本文所述變化類型之一——鎔鑄集曲而成；【後庭花煞】還收了增減句體之變體三支，屬於鎔鑄集曲之後又增減變化者，即本文所述複合式變化。

總上所述，可知在琳瑯滿目的十三支第一體、又一體尾聲曲牌之中，眞正屬於仙呂宮尾聲曲牌者，僅正格曲牌【隨煞】、最常用之尾聲【賺煞】及其又一體、【上馬嬌煞】、【後庭花煞】四支。那麼，返顧上表李玉八部使用北仙呂套的傳奇作品之中，除了《麒麟閣》第二本第十二齣沒有使用尾聲之外，餘者七部所用尾聲全是【煞尾】，儼然與曲譜所載琳瑯滿目者不同。

進一步查閱此七支尾聲曲牌【煞尾】，爲便於討論，茲據上海古籍出版社本《李玉戲曲集》將曲文羅列如下：[41]

> 《一捧雪》第五齣：牢籠奇計高，出鞘青鋒焠。一任恁噬臍瞞昧，從此要施爪排牙今已矣。須念著濱死的危機，怎忘卻受恩的深處，方信道眼前報應難迴避。縱人心可欺，怕天公作對，呀！把這負心的中山狼做傍州例。

[41] 筆者所據李玉傳奇作品集，乃目前研究李玉劇作最具代表性之點校本：陳古虞、陳多、馬聖貴點校：《李玉戲曲集》（上海：上海古籍出版社，2004 年）。

臺灣大學學術期刊資料庫

（上冊，頁 20-21）

《占花魁》第四齣：天樞拱北辰；地軸趨南曜，看吳越江山環繞，任戰守無虞堪自保。先披著世授的黃袍，再整著義旗的天討，管迎取二聖回轅將朔漠剿。建中興這遭，定太平要著，纔不負顯神靈泥馬渡江潮。（上冊，頁 215）

《牛頭山》第三齣：旌旗豹尾飄，鎧甲魚鱗掛，看萬隊弓刀齊架；更各國雄兵攻打，少不得立馬吳山去泛海槎。（中冊，頁 680）

《風雲會》第十齣：治世聖人生，指日乾坤定。山野何煩陳拜請！若久後、休忘了青眼相看舊弟兄。也不須重酬勞賣卜的先生。從今後，罷刀兵，四海澄清，且放閒人看太平。我又不是出師的孔明、休官的陶令，則待學那釣魚臺下老嚴陵。（上冊，頁 620）

《太平錢》第六齣：人間定數成，天上玄機奧，怎能把前緣違拗。枉費盡奔馳空懊惱，牢覷著點鬢雲翹。整備著、定婚的錢鈔，管教恁美滿前程同到老。望扶桑日遙，看崑崙月落，堪笑我乍相逢絮語話終宵。（中冊，頁 779-780）

《五高風》第三齣：今日裡放歸巢，雖則是蒙恩詔，誰肯向鬼門關來討？俺如今買舟搬了駝骨轎，製荷衣換下綠羅袍，戴角巾丟下了烏紗帽；再休想象簡從容待漏朝。天高地遙，一任你蘇門長嘯，又何須麟閣把名標？（中冊，頁 1121-1122）

《兩鬚眉》第十三齣：登壇號令明，演陣兵威耀，祇爲那匹婦愚夫潦倒，因此上布陣排兵說分曉。撇村裝態喬，去農夫腔調，須念著生死關頭應不小。掃流氛小么，護白湖城堡，那時節方顯得女裙釵功不少。（下冊，頁 1237）

《李玉戲曲集》不分句讀、正襯，均作同一大小字體，乍看之下七支曲牌字數、句數、句式似乎都不相同，但筆者進一步釐清正襯增減字句，以小字區分增襯字以清眉目，如此一來可以發現除了《牛頭山》第三齣以外，格式均作：

臺灣大學學術期刊資料庫

十字句：五（三）。五（三）。。七乙。。七。。四（七乙）。。四（七乙）。。七。。四。。四。。七。。

此格式即《太和正音譜》所收仙呂宮尾聲【賺煞尾】（頁 116），亦即《簡譜》（頁 86）、《新譜》（頁 114）所釐訂仙呂宮最常用的尾聲曲牌【賺煞】格式。此曲十句之中，可以區分爲三個段落：第一到第四句爲第一段落，第五、六句爲第二段落，第七到第十句爲第三段落，第一、第三段落相對上穩定許多，僅第一、二句作三字句、五字句均可，不妨礙其爲單式句。至於此曲的變化，主要在第二段落、即第五、六句之上。這兩句或作四字句（《一》、《占》、《兩》）、或作七乙句（《太》、《五》），或攤破爲兩句（《風》），變化多樣，但都不脫離兩句雙式句。至於《牛頭山》第三齣，實爲減句體，即減去第四句到第八句，其他格式仍同。

再來參照《廣正譜》所收【賺煞】的多種又一體，【尾聲】類似《牛頭山》第三齣，爲減去中間第六到八句；【賺尾】爲【賺煞】的末尾四句，亦無疑義；至於譜中所收「第二格」、「暢道有四格」、「第三格」、「賺煞變格字、句、聲、韻」等多種又一體，多集中在第二段落即第五、六句之字句增減之上，以及其押平聲韻或仄聲韻。實際上，都可算是【賺煞】的減字、減句格。

討論至此，我們可以得到如下結論：

《廣正譜》仙呂宮雖洋洋灑灑收錄了十三支正變體之尾聲曲牌，但扣除出入宮調、增減變體、重複誤收等情形之後，僅有【隨煞】、【賺煞】、【上馬嬌煞】、【後庭花煞】四支；但實際上眞正運用在創作之中的，卻只有【賺煞】一支，且在名稱上，李玉反而採用北尾最通行的【煞尾】而不用【賺煞】，在格式上也相對穩定，不像《廣正譜》所收如此眼花撩亂。

而這樣的現象恐非李玉個人的用法而已，前文第三節（二）正襯增減變化談及「減句體」時，即以仙呂【賺煞】爲例，並引王守泰《崑曲曲牌及套數範例集》對於元雜劇【賺煞】和崑曲【煞尾】比較說明，王守泰所據爲當今被奉爲崑曲工尺譜圭臬之《集成曲譜》，該譜共收有明清以來至今盛行崑曲舞台之

臺灣博碩學術期刊資料庫

十四個仙呂【點絳唇】套，[42] 均以【煞尾】結束，但標題及詞式不一，經過整理他認爲崑曲仙呂【煞尾】有兩大系統：一爲沿自元曲【賺煞】之十句式，一爲【賺煞】減句多寡不一、句碼各異之變形，爲求統一他一律名爲【煞尾】。觀此兩大系統，與上文分析李玉劇作之七支仙呂【煞尾】不謀而合。

由此可證，《廣正譜》收錄琳瑯滿目的仙呂尾聲曲牌，但眞正屬於仙呂宮尾聲曲牌者，僅【隨煞】、【賺煞】及其又一體、【上馬嬌煞】、【後庭花煞】四支。【上馬嬌煞】和【後庭花煞】爲集曲式北尾，當爲作曲者故爲炫奇所作；【隨煞】雖爲正格曲牌，卻不比【賺煞】來得常用；【賺煞】（或稱【煞尾】）本爲十句式，以其靈活多變，可以增減字句以適應各種音樂上的變化，因此最常使用，從李玉劇作以及崑曲舞台上的傳用便可證明。

（四）其他宮調之尾聲曲牌亦可證明

至於其他宮調的尾聲曲牌：

正宮：《牛頭山》第十六齣使用正宮【煞尾】，但查其句式，即是前文第二節所述、堪爲正宮尾聲原型之正格曲牌【尾聲】，作四字句：五。。五。。七。七。。（中冊，頁 730）。

般涉：《人獸關》第二十三齣（上冊，頁 181）、《清忠譜》第四齣（下冊，頁 1311）均使用北般涉【煞尾】，格式均作四字句：三。三。。七。。七。。，即前文第二節、第三節所述出入遊走於「正宮、越調、般涉、南呂」等宮調而名稱不變的原型正格曲牌【尾聲】。

越調：《占花魁》第九齣使用北越調【煞尾】（上冊，頁 231）、《麒麟閣》第二本第二十六齣使用北越調【尾】（上冊，頁 585）、《兩鬚眉》第十九齣使用北越調【煞尾】（下冊，頁 1254），名稱雖然不盡相同，但實際上

[42] 此十四套即：《虎囊彈・山亭》、《醉菩提・佛圓》、《長生殿・覓魂》、《浣紗記・勸伍》、《十面埋伏・十面》、《十五貫・判斬》、《西樓記・俠試》、《宵光劍・功宴》、《漁樵記・北樵》、《蓮花寶筏・北餞》、《一捧雪・豪宴》、《牡丹亭・冥判》、《四聲猿・罵曹》、《紅梨記・花婆》。

臺灣大學學術期刊資料庫

都是《廣正譜》所收【收尾】，亦即前文第二節所述、堪爲越調尾聲原型之正格曲牌【收尾】，格式作四字句：七。。七乙（六）。。五・五。。

南呂：《牛頭山》第二十二齣使用【尾】（中冊，頁 751）、《風雲會》第二十四齣使用【煞尾】（上冊，頁 662）、《千鍾祿》第八齣使用【煞尾】（下冊，頁 1036），名稱雖略有不同，同樣是出自《廣正譜》所收南呂曲牌【尾聲】，亦即前文第二節所述、堪爲南呂尾聲原型之正格曲牌【隔尾】，格式作六句：七。。七。。七。。二。。二。。七。。，《風》增句兩句七字句。

《一捧雪》第二十七齣插用北中呂套（上冊，頁 92）、《人獸關》第一齣插用北雙調套（上冊，頁 108），但均以【清江引】替代尾聲曲牌。

再以此參照王守泰《崑曲曲牌及套數範例集・北套》對於當今崑曲舞台所使用各宮調的北曲尾聲之分析來看：

> 崑曲【中呂】煞尾或【般涉】煞尾係元曲【中呂】煞尾之發展，我們嚴格對待曲牌標名，稱之爲【中呂煞尾】。（上冊，頁 232）
>
> 【中呂煞尾】是四句式，詞式規律整齊，分析證明，實係繼承自元曲中應用最普及的【中呂】煞尾形式。（上冊，頁 355）
>
> 【越調】煞尾在傳統曲譜中標名即混亂，詳見第一章 1-1 節，《北詞廣正譜》、《北詞簡譜》、《元曲選》均標名【收尾】，實最妥。……據此《範例集》確認【越調】煞尾曲牌專名應稱【收尾】。……其簡單詞式均同，是「7△,6△。5,5△。」崑化後詞式未變。（下冊，頁 1193-1194）
>
> 【南呂】本套 75 式中，出現過【隔尾】者有 50 式之多，……詞曲家認爲這是由於劇套是沿襲著散套的發展而形成之故。元曲散套最基本的形式是【一枝花】、【梁州第七】後面綴以【煞尾】構成套數，經過增益，接續其他曲牌就形成擴展套，原來的【煞尾】則改稱【隔尾】。……崑曲北【南呂】套按其詞式應係【隔尾】的發展，【隔尾】的簡單詞式是「7△, 7△, 7△, 2△, 2△,7△。」（下冊，頁 1241）。

臺灣大學學術期刊資料庫

如此一一檢視之後，我們同樣發現，李玉傳奇作品使用其他北曲宮調的尾聲曲牌，也有集中於一支尾聲曲牌的傾向，而集中的傾向，和後世崑曲舞台上所流行常用的北曲尾聲曲牌是幾乎完全符合的；更重要的是，這些集中常用的北尾，儘管名稱、格式略有小異，往往就是筆者在本文第二節所提出的「堪爲各宮調尾聲原型之正格曲牌」。由此可知，無論是從李玉個人的劇作運用，或是從後世崑曲舞台的存用，均可驗證筆者前述每宮調實有尾聲原型之正格曲牌的說法是可以成立的。

然而，李玉劇作中實際運用北尾的情況，和他編纂曲譜時收羅眾多尾聲曲牌的情況是如此不同，整體來說，《廣正譜》用心地收羅琳瑯滿目的尾聲第一體、又一體，顯示出嚴謹的編譜態度，但實際上在眾多尾聲曲牌之中，每宮調之實用者僅少數具有代表性的正格曲牌；其他多數曲牌均是由此變化衍生：或者鎔鑄集曲、或因正襯增減、或者在出入宮調時名稱、格式隨之轉換，乍看之下繁瑣凌亂，實際上百變不離其宗，紛繁的北尾實有其內在理序。

結　論

鄭因百先生編纂《北曲新譜》時在〈凡例〉中提及他的編譜動機：

> 行世北曲文字譜凡四種：明寧獻王朱權之《太和正音譜》，清李玄玉之《北詞廣正譜》，周祥鈺等之《九宮大成》，及近人吳梅之《北詞簡譜》，今統稱爲舊譜。
>
> 舊譜四種，各有得失。《太和正音》最爲簡要，但僅有例曲而毫無說明。《北詞廣正》論述較詳，而往往辨格不清，分體煩瑣，致令學者茫然無所適從。《九宮大成》成於樂工之手，拘守樂章，不通文理，強爲句讀，亂分正襯，四種之中，此爲最劣。吳氏《簡譜》，大體因襲《太和正音》，略有發明；但疏於參證，立論每嫌武斷。（頁 1）

今觀上述諸譜優劣得失，鄭氏之言可謂中肯客觀。其中所述《廣正譜》「辨格不清，分體煩瑣」的弊病，在本文對於北曲尾聲曲牌的觀察與分析之中，確實

臺灣大學學術期刊資料庫

得到清楚的驗證。

然而，何以在北曲曲譜史上具有舉足輕重的《廣正譜》，會收羅如此五花八門、「致令學者茫然無所適從」的北曲尾聲曲牌呢？成爲筆者明確的研究動機；筆者進而以「北曲尾聲曲牌的重要性」爲思考的出發點，透過《廣正譜》與《太和正音譜》、《九宮大成北詞宮譜》、《北詞簡譜》、《北曲新譜》前後諸曲譜的比對校讎，觀察其格式上的衍變異同，歸納出《廣正譜》所收北尾，各宮調實有其堪爲尾聲原型之正格曲牌，以此基本類型爲基礎，進一步衍生變化爲三種類型——鎔鑄集曲而成、正襯增減變化、出入宮調使然，以及綜合上述三種之複合式變化，因此形成琳瑯滿目、以致「辨格不清，分體煩瑣」的尾聲曲牌。釐清這些類型變化，就可以發現《廣正譜》所收北曲尾聲曲牌，其實每一宮調重要的僅有數支，餘者皆是重複誤收或枝蔓繁瑣，亦即鄭氏所謂「辨格不清，分體煩瑣」之弊，也是周維培所謂「如此紛繁瑣細，又有重複，反而不切於實用」的評語。

既然釐清《廣正譜》所收北尾曲牌錯綜複雜的變化類型，便能使這些北尾「宮調既分，體裁各別」，而有其「秩然不紊」的體系。進一步觀察這些北尾的來源出處，以及李玉十餘部傳奇作品中所運用的北曲尾聲曲牌，發現李玉兼收諸宮調、元明散劇曲，呈現出北曲吸收諸宮調時變化移異之跡；而其劇作運用與後世崑曲舞台所流行者，多有集中在少數幾曲的情況，和上述釐清體系之後的北尾曲牌不謀而合。

李玉《北詞廣正譜》以嚴謹的態度編列了諸多尾聲曲牌，因而顯得曲體變化紛雜，恐怕是曲家爲了盡力陳述與完整表現出曲牌格式實際演變的各種可能狀況，其力求完備之態度雖值得嘉許，卻難免於繁瑣凌亂之譏。由此可知，北曲從元代到清代、從大漠漢北一路輾轉綿延到水鄉江南，時移世異之下，清初戲曲家所認知的北曲已經產生了實質上的變化。

附記：本文構思之初，曾榮獲國科會人文學研究中心「100 年度年輕學者學術輔導與諮詢」獎助，承蒙國立臺灣師範大學民族音樂學研究所呂錘寬教授慨允擔任薪傳學者，指導筆者關於工尺譜識譜曲唱等相關知識，筆者

臺灣大學學術期刊資料庫

獲益良多，謹此誌謝。又，撰稿過程中，有勞明道大學中文系、所學生鄭雅蕙、沈彤、林昆生、施妙臻等同學前後協助整理原典文獻資料；投稿過程，承蒙《臺大中文學報》兩位匿名審查委員的支持與建議，得使本文增修校補，在此一併深致誠摯的謝意。

（責任校對：傅凱瑄）

引用書目

一、傳統文獻

王季思主編：《全元戲曲》，北京：人民文學出版社，1999 年。

元・芝菴：《唱論》，收入《中國古典戲曲論著集成》第 1 冊，北京：中國戲劇出版社，1959 年。

元・周德清：《中原音韻》，收入《中國古典戲曲論著集成》第 1 冊，北京：中國戲劇出版社，1959 年。

明・王驥德：《曲律》，收入《中國古典戲曲論著集成》第 4 冊，北京：中國戲劇出版社，1959 年。

＊明・朱權：《太和正音譜》，收入《中國古典戲曲論著集成》第 3 冊，北京：中國戲劇出版社，1959 年。

清・李玉：《北詞廣正譜》，臺北：學海出版社，1998 年。

＊清・李玉著，陳古虞、陳多、馬聖貴點校：《李玉戲曲集》，上海：上海古籍出版社，2004 年。

＊清・周祥鈺、鄒金生編，徐興華、王文祿分纂：《九宮大成北詞宮譜》，收入《善本戲曲叢刊》，臺北：臺灣學生書局，1987 年。

二、近人論著

中國藝術研究院音樂研究所《中國音樂詞典》編輯部編：《中國音樂詞典》，北京：人民音樂出版社，1984 年。

臺灣大學學術期刊資料庫

＊王守泰：《崑曲曲牌及套數範例集》，上海：學林出版社，1997 年。
王學奇主編：《元曲選校注》，石家莊：河北教育出版社，1994 年。
＊吳　梅：《南北詞簡譜》，臺北：學海出版社，1997 年。
李佳蓮：《清初蘇州劇作家研究》，國立臺灣大學中國文學系碩士論文，曾永義先生指導，2001 年 6 月。
＊李佳蓮：〈清初李玉傳奇作品之北曲聯套運用〉，刊於《戲曲學報》第 9 期，2011 年 6 月。
＊李佳蓮：〈李玉《北詞廣正譜》所收北曲尾聲曲牌初探〉，世新大學「兩岸韻文學學術研討會」會議論文，2012 年 5 月。
＊周維培：《曲譜研究》，南京：江蘇古籍出版社，1999 年。
俞爲民：《曲體研究》，北京：中華書局，2005 年。
郭英德：《明清傳奇綜錄》，石家莊：河北教育出版社，1997 年。
蔣　菁：《中國戲曲音樂》，北京：人民音樂出版社，1995 年。
許子漢：《明傳奇排場三要素發展歷程之研究》，臺灣大學文學院《文史叢刊》第 108 冊，臺北：國立臺灣大學出版委員會，1999 年。
許之衡：《曲律易知》，民國壬戌（十一年）飲流齋刊本，現藏於臺灣大學總圖書館善本書室。
＊葉慶炳：〈《北詞廣正譜》般涉【三煞】糾謬〉，刊於《國立臺灣大學文史哲學報》第 3 期，臺北：臺大文史哲學報編輯委員會編，1951 年。
＊鄭因百（騫）：《北曲新譜》，臺北：藝文印書館，1973 年。
鄭因百（騫）：《景午叢編》，臺北：臺灣中華書局，1972 年。
龍建國：〈論諸宮調對北曲的影響〉，刊於《井岡山師範學院學報》，2004 年第 1 期。

（**說明：**書目前標示＊號者已列入 Selected Bibliography）

臺灣大學學術期刊資料庫

Selected Bibliography

Li, Y. (2004). *Li yu xi qu ji* [Collection of Li Yu's Chinese operas] (G.-Y. Chen, D. Chen, & Sh.-G. Ma, Proofread). Shanghai: Shanghai Ancient Books. (Original work published in the Qing Dynasty)

Lee, Ch.-L. (2011). The use of north *qu* model tunes in Lee Yu's legends written in the Early Qing Dynasty. *Journal of Traditional Chinese Theater*, (9), 60-87.

Lee, Ch.-L. (2012, May). *Li yu bei ci guang zheng pu suo shou bei qu wei sheng qu pai chu tan* [A primary study on the final movements of northern *qu* pieces collected in Li Yu's *Beiciguangzhengpu*]. Paper presented at the Conference of Verse Studies in Mainland China and Taiwan, Shih Hsin University, Taipei.

Wang, Sh.-T. (1997). *Kun qu qu pai ji tao shu fan li ji* [Example collection of Kunqu *qu* pieces and suites]. Shanghai: Academia Press.

Wu, M. (1997). *Nan bei ci jian pu* [Simplified rules of southern and northern *qu* lyrics]. Taipei: Xue-Hai.

Ye, Q.-B. (1951). Bei ci guang zheng pu ban she san sha jiu miu [Corrections of *sansha* in the *Beiciguangzhengpu*]. *NTU Humanitas Taiwanica*, (3).

Zheng, Y.-B. (1973). *Bei qu xin pu* [A new edition of northern *qu* scores]. Taipei: Yee Wen.

Zhou, W.-P. (1999). *Qu pu yan jiu* [Study on musical scores]. Nanjing: Jiangsu Ancient Books.

Zhou, X.-Y., Zou, J.-Sh., Xu, X.-H., & Wang, W.-L. (1987). *Jiu gong da cheng bei ci gong pu* [Collection of Chinese operas]. In *Shan Ben Xi Qu Cong Kan* [Rare books of Chinese operas]. Taipei: Student. (Original work published in the Qing Dynasty)

Zhu, Q. (1959). *Tai he zheng yin pu* [Northern *qu* scores]. In *Zhong Guo Gu Dian Xi Qu Lun Zhu Ji Cheng* [Collection of theoretical works on Chinese classical operas] (Vol. 3). Beijing: Theatre. (Original work published in the Ming Dynasty)

臺灣大學學術期刊資料庫