

《萬壑清音》及其「北曲崑唱」之探討 ——以北曲雜劇之折子劇目為論述

侯淑娟*

摘 要

《萬壑清音》是現存唯一專收北曲折子戲的明代戲曲選集，更是觀察天啟年間「北曲崑唱」現象的珍貴文獻。本文以其所選，有元、明兩朝北曲雜劇套數為對應的散齣為主要探討範圍。檢視、比對後，可確認為與元、明北曲雜劇相關的折子共20齣。其中，選自元代或元明之際者佔多數。明天啟、崇禎年間崑劇盛行。崑劇以南曲為演述主體，而元雜劇則專以北曲組織套數。當明末擷取元明北劇為崑劇折子，北曲套數究竟如何適應以崑劇為主的舞臺環境？北曲雜劇折子如何處理「北曲崑唱」問題？本文以劇本比對，曲律分析為方法，歸納《萬壑清音》選齣修編改作的各種現象，從曲套、曲文、賓白、情節、人物、腳色分化等環節，探討其為崑劇舞臺演出而改動的變化。

關鍵詞：《萬壑清音》、折子戲、北曲崑唱、北曲雜劇、戲曲選集

* 東吳大學中國文學系教授。

An Investigation on the Kunju-style Northern Zaju in *Wan Huo Qing Yin*: A Discussion of Zhe-zi Plays in the Northern Za-ju

Hou Shu-Chuan
Professor, Department of Chinese Literature,
Soochow University

Abstract

Wan Huo Qing Yin is the only extant drama anthology from the Ming dynasty that Zhe-zi plays (actable plays) are well collected. The anthology is considered a valuable record for studying the transformations of the Kun-ju style Northern Za-ju (Bei Qu Kun Chang) during the Tian Qi period of the Ming dynasty. The article discusses the selected plays in the Yuan and Ming from *Wan Huo Qing Yin*. Twenty plays are related to the Yuan and Ming Za-ju. The majority of these plays originated from the Yuan dynasty. Kun-ju was popular during the Tian Qi and Chong Zhen periods. Kun-ju focused on the southern qu whereas the Yuan Za-ju organized song cycle by means of the northern qu. The methodology of this article is to make play comparison and qu-lü (tone) analysis and thus summarize various transformations from the adaptations in *Wan Huo Qing Yin*. Based on the analysis of song cycle, lyrics, dialogues, plots, characters, and roles, this article explores the changes and influences made by Zhe-zi plays in the Kun-ju stage.

Keywords: *Wan Huo Qing Yin*, Zhe-zi play, Kunju-style Northern za-ju, Northern za-ju, drama anthology

《萬壑清音》及其「北曲崑唱」之探討 ——以北曲雜劇之折子劇目為論述*

侯淑娟

一、前言

《萬壑清音》¹在明代南曲崑劇極盛時代裡，一枝獨秀，以選輯北調齣目為特色。在明代天啟年間，為「北曲崑唱」的舞臺概況留下珍貴資料。現存《萬壑清音》有明抄本和刻本兩種。抄本藏於日本東京大學，臺灣王秋桂編《善本戲曲叢刊》第4輯據此本影印刊行；刻本藏於中國國家圖書館。²

明代崑劇興盛之初以「北曲崑唱」改革、豐富音樂，此時的「北曲崑唱」與崑劇土腔音樂改革有關，胡忌、劉致中《崑劇發展史》曾說：

從明代隆慶、萬曆之交開始，到清代嘉慶初年（1570年～1800年）。那是崑劇藝術最有光輝和成就最為顯著的階段。……在漫長的歲月裡，它不斷地遵循要求自身發展必須兼收並蓄的藝術規律，不但把原先根本不是用崑山腔唱的「北曲」逐步改造適應，使之成為「北曲南唱」吸取過來，且和同時盛行各地的弋陽腔交流頻頻，和弦索調、調腔、吹腔、小曲等也不拒絕。還把說唱藝術、舞蹈等成份有意揉合在演出中使表演形式絢爛多彩。³

崑山腔在發展壯大，豐富藝術性過程中，吸收很多腔調藝術。而改造北曲，使之適

* 本文為執行科技部計畫《〈萬壑清音〉「北曲崑唱」之研究——以元明雜劇為論述（一）》（編號：MOST 106-2410-H-031-052-）的部分成果。感謝兩位匿名審查委員的寶貴意見，使本文之論述更周延。謹此敬申謝忱。

¹ 明·止雲居士：《萬壑清音》（臺北：臺灣學生書局，1987）為本文研究主要依據。

² 刻藏本見陳志勇編：《明清孤本戲曲選本叢刊第一輯》第9-10冊（北京：國家圖書館出版社，2017）。

³ 胡忌、劉致中：《崑劇發展史》（北京：中國戲劇出版社，1989），頁510。

應崑腔，以「北曲南唱」方式吸納為崑腔音樂藝術，加大崑腔承載戲曲多變情節的可能性。從音樂言，由崑山土腔到宜於演劇歌唱，普遍為士大夫所好的改革、發展，魏良輔和張野塘貢獻甚多⁴，明清筆記既寫其逸聞，並留存南北曲發展演變記錄，如清張潮《虞初新志》卷4載明末清初莆田余懷〈寄暢園聞歌記〉提及：

南曲蓋始於崑山魏良輔。良輔初習北音，絀於北人王友山，退而鏤心南曲，足跡不下樓十年。當是時，南曲率平直無意致，良輔轉喉押調，度為新聲。疾徐高下清濁之數，一依本宮；取字齒唇間，跌換巧掇，恒以深邈助其淒喉。吳中老曲師如袁髯、尤駝者，皆瞠乎自以為不及也。……而同時婁東人張小泉、海虞人周夢山競相附和，惟梁溪人潘荊南獨精其技。……合曲必用簫管，而吳人則有張梅谷，善吹洞簫，以簫從曲；毗陵人則有謝林泉，工撮管，以管從曲，皆與良輔游。⁵

原始崑腔南曲「平直無意致」，作者在說明崑腔樂師、歌唱、器樂發展的過程中，同時記錄了魏良輔曾「習北音」之事。魏良輔因「習北音」及其本具的特殊音樂天分，在野塘歌北曲為吳中眾人所笑時，慧眼獨具，不但「留聽三日夜」，而且稱善定交，妻以「善歌」之女，而後有「野塘習南曲，更定弦索音，使與南音相近」，透過音樂家對南北曲的學習交流，才有進一步的相融改革，甚至修改弦索調配樂器形制，發展出「弦子」，而後有楊六投入、新創，發展「提琴」、「三弦」等一系列宜於崑唱的樂器。故曾永義〈從崑腔說到崑劇〉說：「魏良輔又與其婿野塘合作，將北曲弦索

⁴ 魏良輔對崑腔音樂改革之功，明崇禎年間沈寵綏在《度曲須知》之「曲韻隆衰」條提及：「魏良輔者，流寓婁東鹿城之間。生而審音，憤南曲之訛陋也，盡洗乖聲，別開堂奧，調用水磨，拍捱冷板，聲則平上去入之婉協，字則頭腹尾音之畢勻。功深鎔琢，氣無煙火，啟口輕圓，收音純細。……聲場稟為曲聖，後世依為鼻祖，蓋自有良輔，而南詞音理，已極抽秘逞妍矣。」氏著：《度曲須知》，收入中國戲曲研究院編：《中國古典戲曲論著集成》第5冊（北京：中國戲劇出版社，1959），卷上，頁198。而清·葉夢珠《閩世編·紀聞》則載：「考弦索之入江南，由戍卒張野塘始。野塘河北人（按：《野獲編》卷25謂壽州人），以罪謫發蘇州太倉衛；素工弦索。既至吳，時為吳人歌北曲，人皆笑之。崑山魏良輔者，善南曲，為吳中國工。一日至太倉聞野塘歌，心異之，留聽三日夜，大稱善，遂與野塘定交。時良輔年五十餘，有一女亦善歌，諸貴爭求之，良輔不與。至是遂以妻野塘。吳中諸少年聞之，稍稍稱弦索矣。野塘既得魏氏，並習南曲，更定弦索音，使與南音相近。並改三弦之式，身稍細而其鼓圓，以文木製之，名曰弦子。」氏著：《閩世編》（上海：上海古籍出版社，1981），卷10，頁222。

⁵ 清·張潮：《虞初新志》（北京：文學古籍刊行社，1954），頁56-57。

調融入了崑山水磨調之中，北曲因之可用『磨調』歌之」。⁶俞為民在〈崑山腔的產生與流變考論〉⁷中，從「依腔傳字」和「依字聲行腔」兩種歌唱傳統探討，闡論魏良輔將崑山土腔「依腔傳字」的俗唱，揉入宋元即存，屬於樂府、文士喜愛的「依字聲行腔」歌唱模式。當崑山腔音樂在明嘉靖年間發展成宜於戲劇舞臺表演後，又有梁辰魚專為崑腔撰作傳奇劇本《浣紗記》。綜觀《浣紗記》齣目，其套數雖多模擬《琵琶記》，卻有簡化《琵琶記》南套式，使之合於崑腔唱、演，建立崑腔套式規範之功。此劇在南套外，又建構北套、南北合腔、合套（如〈泛湖〉）之式。⁸

本文所探討的《萬壑清音》「北曲崑唱」現象，是明末崑劇盛行後第二階段的變化。此時崑劇音樂與長篇巨幅的傳奇發展成熟，短小精煉的折子戲也已演化完成，崑劇演出為文士熱愛，正如胡忌、劉致中《崑劇發展史》所說：「在天啟、崇禎年間，南北兩京和江南地區一些官僚士大夫對崑劇的愛好，幾乎達到瘋狂的程度。置備家庭戲班，宴飲觀劇就成為他們生活中的一個主要內容。有些人幾乎是三日一小宴，五日一大宴，終年宴飲觀劇。他們在年輕時或致仕以後，有的就在居官之日，揮筆填詞。這個時期的劇本創作，很多出自這些官僚士大夫之手。崑劇的演出和創作在這個時期空前繁榮。」（頁 139）劇本需求量極大，除了新傳奇的創作外，將元明北曲雜劇已有創作成果變為崑劇折子劇目，是快速而有效的捷徑。明末第二階段的「北曲崑唱」本來應該包含明傳奇、元明雜劇的北套，但因傳奇與崑劇併行發展，已具崑腔化特質，其北套可直接搬上崑劇舞臺展演。元明北曲雜劇不同，它屬弦索調，不為崑劇而寫，崑劇若要擴大劇作吸納範圍，勢必編修改造。這正是研究《萬壑清音》輯選之元明北曲雜劇的重要。因此，明代第二階段「北曲崑唱」的研究重點在探討取自元明北曲雜劇的折子戲，如何編修改造以適應崑劇舞臺的搬演需求。

海峽兩岸提出《萬壑清音》能反映明代「北曲崑唱」現象觀點的，中國大陸與《萬

⁶ 曾永義：《從腔調說到崑劇》（臺北：國家出版社，2002），頁 235。

⁷ 俞為民：〈崑山腔的產生與流變考論〉，《南京大學學報（哲學·人文科學·社會科學版）》41：1（2004.2），頁 118-126。

⁸ 《浣紗記》套式與《琵琶記》曲套比較分析、影響，參見拙著：《浣紗記研究》（臺北：東吳大學中國文學系博士論文，2001），頁 239-253。

《萬壑清音》研究直接相關的論文有兩篇，一是卓明星〈《萬壑清音》所輯佚曲論析〉⁹，二是丁淑梅、李將將〈《萬壑清音》「北曲南腔」與「南曲北調」現象研究〉。¹⁰前者從《萬壑清音》所輯佚曲探入，短篇幅考述《萬壑清音》所收佚曲曲文、故事情節，比較相關版本，探討佚曲劇本的本事來源、原始風貌。後者以《萬壑清音》中特殊的犯曲性曲牌、曲段為研究對象，探討《萬壑清音》中「北曲南腔」與「南曲北調」的問題。只是研究論題雖然重要，卻沒有建立曲牌、曲段、曲套的清晰觀念，戲曲格律之分析容易混淆、模糊。¹¹對《萬壑清音》所反映的明末「北曲崑唱」現象尚未論及。至於臺灣，有李惠綿的〈從隱藏的秩序論述崑劇〈下山〉〈掃秦〉〉¹²、〈論《漁樵記》、《爛柯山》之主題變奏與文學意象——兼考述改本選本與崑劇表演記錄〉¹³，其中分析〈瘋魔化奸〉和《負薪記》即是《萬壑清音》「北曲崑唱」的劇目。

為了解《萬壑清音》「北曲崑唱」的現象，本文以《萬壑清音》所選散齣有元明北曲雜劇為對應的折子劇目為探討範圍。從《萬壑清音》成書年代與選輯特點；《萬壑清音》選錄元明北曲雜劇折子劇目；《萬壑清音》元明北曲雜劇折子劇目舞臺性「北曲崑唱」現象等三方面探討，歸納《萬壑清音》「北曲崑唱」的特點。

二、《萬壑清音》成書年代與選輯特點

《萬壑清音》全名《新鐫出像點板北調萬壑清音》，卷1開頭題刻「止雲居士選

⁹ 卓明星：〈《萬壑清音》所輯佚曲論析〉，《滄州師範學院學報》29：1（2013.3），頁33-36、48。

¹⁰ 丁淑梅、李將將：〈《萬壑清音》「北曲南腔」與「南曲北調」現象研究〉，《戲曲藝術》37：3（2016.8），頁15-21。

¹¹ 評述觀點運用曾永義南北曲曲套分析方法和名詞。有關理論詳參曾永義：〈北曲格式變化的因素〉，《說俗文學》（臺北：聯經出版事業公司，1980），頁325-345；氏著：〈宋元南曲戲文之體製、格律與唱法〉，《戲曲之雅俗、折子、流派》（臺北：國家出版社，2009），頁245-293；氏著：〈戲曲結構論〉，《戲曲學（一）》（臺北：三民書局，2016），頁435-606。

¹² 李惠綿：〈從隱藏的秩序論述崑劇〈下山〉〈掃秦〉〉，《戲劇研究》3（2009.1），頁75-124。

¹³ 李惠綿：〈論《漁樵記》、《爛柯山》之主題變奏與文學意象——兼考述改本選本與崑劇表演記錄〉，《漢學研究》36：1（2018.3），頁281-319。

輯」、「白雪山人校點」。目錄前有三篇序，分別以止雲居士、十二樓居主人、聽瀨道人之號題署落款。編選者止雲居士雖未留真名實姓，但他在〈萬壑清音題詞〉文末留下創作的時間和地點：「甲子夏日止雲居士題於西湖之聽松軒中」。此處的「甲子」應指明熹宗天啟 4 年（1624）。《萬壑清音》所選，就是流傳於明天啟 4 年以前的北曲折子。不論是在明代，或清代以前，《萬壑清音》都是目前唯一完整留存專收北曲折子的戲曲選集。

在崑腔盛行，以南曲為主體的天啟年間，此書為何專收北曲折子？止雲居士在〈萬壑清音題詞〉（以下簡稱〈題詞〉）和〈北調萬壑清音凡例〉（以下簡稱〈凡例〉）皆有說明。其〈題詞〉說：

是集專選諸家北詞，搜奇索隱，靡有遺珠。俟賞音者於靜夜試一擊節，俾清風颯颯，明月珊珊，萬壑音生，千巖響應……。（頁 5-6）

此段引文形容的曲唱音聲情境，正是天啟年間盛行之崑山腔在文士心中的印象。止雲居士以「搜奇索隱，靡有遺珠」之心，選輯北調佳作，以成《萬壑清音》。除了選輯者彰顯的蒐集「奇」與「隱」的眼光外，為何獨選北調？其他兩序作者也曾述及，如十二樓居主人的〈萬壑清音序〉說：

是集專錄北調，恐有蘇學士大江東去之偏。然當今難發北方，從前如雲如雨，俱似二八女郎，不妨以銅將軍鐵綽板，稍振其氣。（頁 11-12）

十二樓居主人從此書專錄北調，可振萬曆、泰昌、天啟以來崑腔盛行後，南音過盛的柔弱之氣的觀點，讚揚止雲居士專錄北調的用心。而聽瀨道人的〈萬壑清音敘〉不但接受了這樣的觀點，更從此書的出版年構思，表達以北調呈治世、太平之意的祝福：

蓋天下治，地氣北而南；天下亂，地氣南而北。……今甲子改下元為末天甲運，六甲之首乃獲是音，則天造可卜。……觀者當作太平雅歌讀也。（頁 15-23）

以「甲子」作為時運盛衰更替的契機，期勉讀者以太平雅歌的歲時吉祥解讀北調清音。

明萬曆間文會堂輯刻「格致叢書」之一的《群音類選》¹⁴，胡文煥的編選雖已將折子戲分為官腔、諸腔、北腔三大類，只是北腔折子的數量不多，更沒有形成北調專集。綜觀明清戲曲選本，《萬壑清音》前後，都沒有獨立收編北調的選集專書。止雲居士以「專選諸家北詞」編選《萬壑清音》的觀念，不論在明清或現代，都具有獨特性價值。

《萬壑清音》共收元、明雜劇與傳奇劇本 37 種，68 齣劇目。但當時流傳的北調折子應不只此數，因止雲居士在〈凡例〉的第四則和第五則中提到：

國朝所出佳作迨數百種，生以未暇，不能遍閱。未免令識者有遺珠之嘆。今仍有續集伺舉，尚冀同志者出枕中之秘，不惜罄囊懸棗以俟。（頁 26-27）

或曰：子之集乃盡善矣，然則南曲獨無所取乎？余曰：否。有《南音練響》嗣刻行世。（頁 27）

由〈凡例〉第四則可知，當《萬壑清音》出版後，止雲居士仍有繼續出版續集的計畫。因此，如果他的計畫付諸實踐，《萬壑清音》至少應有兩輯。只可惜目前在各種海外戲曲選集逐漸出現的文獻中，仍不見《萬壑清音》續集。從〈凡例〉第五則可知，止雲居士並非無視於萬曆至天啟間南曲流行的事實，而是另有《南音練響》專輯南曲。可見他有明確的南北曲分輯處理的觀念。

《萬壑清音》現存版本有明抄本和明西爽堂刻本兩種。丁淑梅、李將將〈《萬壑清音》「北曲南腔」與「南曲北調」現象研究〉提及：「抄本與刻本並無太大差異，只是抄本空白頁刻本中配入插圖。」（頁 20）此篇論文比對版本後的簡要結論，正好補充修正臺灣《善本戲曲叢刊》「萬壑清音景印說明」所謂：「知以上頁碼並非內容有缺，實乃古人編排之失也」的判斷。¹⁵

《萬壑清音》的編、刻都來自蘇、杭。依止雲居士〈題詞〉所署，此文寫於西湖聽松軒；若依插圖版刻者「黃光字鑄」之署名，則知西爽堂刻本的插圖是蘇州版

¹⁴ 見明·胡文煥：《群音類選》（臺北：臺灣學生書局，1987）。

¹⁵ 「萬壑清音景印說明」見臺灣學生書局出版《萬壑清音》第 1 冊，「目錄」頁 8 之後。該頁未標頁次。

畫。¹⁶明代天啟年間，蘇、杭是崑腔的盛行地。¹⁷在梳理這些線索後，我們更清楚地了解，《萬壑清音》是在崑劇盛行的時代和地理環境中出版的北曲折子戲選集。如前文所論，止雲居士並非不重視崑劇主體音樂——南曲套數的折子戲，而是採用了南北曲分輯的方式編選，先刊刻的《萬壑清音》正好鎖定「北調」。在明末眾選集中，《萬壑清音》可謂異軍突起，而止雲居士更是別具隻眼的選輯者。

《萬壑清音》雖然有別饒雅趣、揄揚北曲的編選之意，但止雲居士專輯北調，並非只為符應、追尊元人雜劇¹⁸；反之，選輯者所要凸顯的是明代文士也能有北調佳作傳世的觀念，明人也有與元人長技較藝的能力。因此，他在〈凡例〉第一則說：

¹⁶ 參見李春霞：〈明代蘇州版畫探微〉，《淮北煤礦師範學院學報（哲學社會科學版）》28：3（2007.6），頁144-146，此文指出：明代的蘇州是私人刻書的重要地區，因私人刻書數量多，品質優，為蘇州版畫的產生與發展創造了條件。明代的蘇州版畫有兩大特點，一是版式版型多種多樣，二是插圖位置靈活。對於第二項特點，李氏將之歸納為三種插圖位置，在談第二種將插圖「冠在回目前」之例時，便引《新鐫出像點板北調萬壑清音》八卷之插圖為說明，直述此書的插圖是黃光宇「在蘇州刻的」（頁145）。今觀《善本戲曲叢刊》影印本第24頁的空白頁有「黃光宇鐫」字樣。由藏於中國國家圖書館的刻本可知，《善本戲曲叢刊》本空白頁有板刻插畫，「黃光宇鐫」正標識版畫鐫刻者。

¹⁷ 有關明天啟年間崑曲演出的盛行，胡忌、劉致中《崑劇發展史》提及：「『萬曆以後，迄於天（啟）、崇（禎），民貧世富，其奢侈乃日甚一日。』（顧炎武《天下郡國利病書》卷3引《歙縣風土論》）在官僚、士大夫、地主、富商所追求的奢侈享樂的生活中，崑劇居於非常突出的地位。除掉一些道學家以外，居住在南京、蘇、常、松、杭、嘉、湖等各府縣地區的官僚、士大夫、地主、富商，很多人家都有家庭崑劇戲班。由於江浙地區，特別是吳中地區在明代『科舉冠海內』（袁景瀾《吳郡歲華紀麗》），仕宦不絕，在明王朝的政權中佔有重要地位，所以首都北京的官僚、士大夫，也有許多人置備有崑劇家班。風氣所及，其他一些地區的官僚、士大夫，也有一些人置備崑劇家班，只是為數較少而已。」（頁136-137）由以上引文可見蘇、杭崑劇盛行之一斑，何況因江南地區經濟繁榮，人口眾多，府治、縣治是較大崑劇職業戲班經常演出的地方，到了天啟、崇禎年間，江南蘇、常、松、杭、嘉、湖等地區的市鎮有了很大的發展，市鎮上手工業、各式商品集散交易，茶樓、酒肆繁興，各階層群眾活躍，促使文化娛樂和職業戲班發展，故《崑劇發展史》提及：「江浙兩省的許多市鎮就成為一些較小的職業崑劇戲班重要的活動基地。」（頁138）

¹⁸ 明代在萬曆之後雖然因崑腔與傳奇結合而使傳奇的南曲套數創作成為主流，但明代文壇一直有崇古風氣，以戲曲而言，元雜劇便是明人可崇之古，明代戲曲創作理論講究本色，也都是此類觀念的呈現。如沈德符（1578-1642）在其《顧曲雜言》之〈絃索入曲〉中說：「嘉、隆間度曲知音者，有松江何元朗，蓄家僮習唱，一時優人俱避舍，以所唱俱北詞，尚得金、元遺風。余幼時猶見老樂工二三人，其歌童也，俱善絃索。今絕響矣。何又教女鬻數人，俱善北曲，為南教坊頓仁所賞。頓曾隨武宗入京，盡傳北方遺音，獨步東南；暮年流落，無復知其技者，正如李龜年江南晚景。」作者表現著對北曲歌唱的珍惜，以及對其沒落的惋惜。氏著：《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，1959），頁204。

曲盛於元，而北曲尤元人之長技。今則元人所作多不選入，大都取我國朝名家最善者輯而刻之，使後世亦知國朝文人之盛，不徒僅以制義已也。(頁 25)

而其〈凡例〉第十則也說：

北曲吳興臧先生有元人百種之刻，已專美於前矣，茲所選者，悉不敢蹈襲。然其中若一卷〈漁樵閒話〉四折，則又大同而小異；若〈拷問承玉〉，略稍相同。餘皆迥別矣。(頁 28-29)

由以上兩則資料可見，止雲居士的選輯不但是以明代文人之北曲雜劇為主，而且清楚表示，他是有意識地要避免蹈襲臧懋循的《元曲選》，更點出題為《負薪記》的〈漁樵閒話〉、〈逼寫休書〉、〈訴離贈婿〉、〈認妻重聚〉四折，以及題為《粧盒記》的〈拷問承玉〉，雖與臧懋循元人百種所選相似，但仍有「小異」。在研究分析後可知所謂「小異」，正是明人為適應崑劇舞臺演出所做的各種編改增刪，甚至是調動。經比對分析，發現《萬壑清音》真正與元人北曲雜劇相關的套數，實不只前列《負薪記》和《粧盒記》等五折（詳論於後），但止雲居士所選，不論是否與元人雜劇有關，幾乎都已有增刪編改，表現著明代文士為元明雜劇適應舞臺演出的編修成果。

止雲居士不只標舉選明人之北調套數，他的選曲標準也和元代戲曲之尚本色的審美觀不同，如〈凡例〉第二則說：

茲集所取者，音韻清雅，詞藻鮮妍。若繁蕪浩漫，悉屏去之。(頁 25)

由此可見，《萬壑清音》的編選對於音韻和詞采是有要求的。「清」與「雅」是明人對崑劇曲文音韻的講求，而詞藻在華美妍麗外，又需有表現新奇性的「鮮」，也都反映崑劇唱腔流行後，明人對於曲詞的審美態度。此外，因為是折子戲選集，編選者強調，凡是「繁蕪浩漫」的，即篇幅過長，或劇情結構冗贅散漫的，都不在編選之列。

朱崇志《中國古代戲曲選本研究》¹⁹雖將《萬壑清音》歸納為文人選本，但若仔細分析其所選，可以看到止雲居士對劇本可唱可演特質的重視。如他在〈凡例〉第五則前半說到：

¹⁹ 朱崇志：《中國古代戲曲選本研究》（上海：上海古籍出版社，2004）。

選曲至今極矣。然有選得稍備者，失於無板。間有點板者，則又苦於無白，使玩之者，茫然不知為何物。即有有白者，又多鄙俚可厭，亦在選中。（頁 27）

而〈凡例〉第六則更提到：

茲集點板俱係名家訂定，則他刻有悞，皆已訂正。而其中間有二底板者，此諸刻本中所未嘗有見者，幸勿作夏蟲而疑冰也。幸甚。（頁 27）

從上列兩條凡例，可以了解編選者對當時流行的各種戲曲選集的缺點、問題極為清楚，他認為要成為可讀可玩的戲曲選集，除了對所收曲本的選擇眼光要講究，曲文、賓白、點板更應完整。除了曲文、賓白俱全，賓白文詞也須講究，不可讓賓白「鄙俚可厭」。賓白不只是戲曲中情節推演的關鍵，更有各種語言表達藝術，不論案頭閱讀，或是舞臺搬演，確實都不應忽略賓白。止雲居士對於戲曲選本應該講究賓白，正與〈凡例〉第二則「音韻清雅，詞藻鮮妍」的審美觀相呼應。至於選集要為劇作曲文點板，又是另一層可供清唱和舞臺搬演的考量。《萬壑清音》的出版，編選者極感驕傲的正是此書「點板俱係名家訂定」，〈凡例〉甚至強調其他選集點板錯誤處，此書都已訂正。

明代天啟 4 年（1624）正值崑曲盛行，除了編選、鐫刻者與蘇、杭的地緣關係，書名中的「北調」就是北曲，而編者所強調的「點板」特點，可供清唱，如《群音類選》；也可供搬演，如《醉怡情》、《綴白裘》。編者以「萬壑音生，千巖響應」的靜夜清音為其所選北曲集命名，其點板必然倚崑腔曲唱。從選收內容判斷，《萬壑清音》更是天啟年間見於舞臺的「北曲崑唱」折子選集。屬舞臺搬演性質的折子戲選本，除了有演劇歌唱標示的曲譜系統，或有舞臺提示的《審音鑑古錄》²⁰外，亦有如《蘭苑集萃——五十年中國崑劇演出劇本選》²¹，此書所收都是舞臺演出的劇本，但只載曲文、賓白、人物腳色行當，它甚至沒有點板，卻依然是舞臺演出的劇本集。《萬壑清音》的舞臺演出本性質與此相似，而且作者特別強調此選集有可供清

²⁰ 清·琴隱翁：《審音鑑古錄》（臺北：臺灣學生書局，1987）。

²¹ 王文章主編：《蘭苑集萃——五十年中國崑劇演出劇本選（1949-1999 年）》（北京：文化藝術出版社，2000）。

唱、搬演的名家點板，更可見其舞臺性意義。《萬壑清音》的編選不僅有文人雅士案頭玩賞的觀點，也以折子戲概念收錄劇目，考慮賓白和點板的完整，正體現著編選者為讀者、演員玩味曲唱、完整戲劇情節的閱讀與舞臺演出兩相參照的考量。

三、《萬壑清音》選錄元明北曲雜劇折子劇目

《萬壑清音》所收 68 種齣目的劇名都已傳奇化，全都以「○○記」為名，如《負薪記》、《粧盒記》。不僅改動元明北曲雜劇的劇名，連傳奇劇名也可能改動，如《粧盒記》便是一例，〈拷問承玉〉是北曲雜劇《抱粧盒》和南戲《金丸記》的綜合，形成一個既非《元曲選》所標劇名，又非新南戲劇名的新變模糊。²²明代選收元雜劇的總集不立折／齣之名，但《萬壑清音》標刻劇名，劇作下的每一單折都有齣目名稱，這是《萬壑清音》依循明代戲曲散齣選集的慣例編輯。但若將齣目名稱與各選集比對，可發現各選集的齣目名稱幾乎少有完全相同的。《萬壑清音》不僅是劇名、齣目名稱，其所選，每一齣戲的內容情節、曲套、賓白、人物塑造都有改動。在無法完全依據其所標劇名、齣名判斷作品時代與類型的情形下，研究首先必須分辨哪些是來自元明北曲雜劇的折子劇目。《萬壑清音》所選齣目有些是雜劇與傳奇劇作同時並存。為研究《萬壑清音》適應舞臺的改動，找到可比勘的劇作底本後，必須逐字核對，分析其差異，判斷其為選自元明北曲雜劇的折子。

在仔細比對後，可確定《萬壑清音》所選 37 種劇作，出自元明北曲雜劇的折子，有題為《負薪記》、《金貂記》、《西廂記》、《粧盒記》、《西遊記》、《鮫綃記》、《千金記》、《精忠記》、《三國記》、《太和記》等 10 種劇本。這些雜劇仍以元代或元末明初之作為多，真正的明雜劇只有《太和記》，這是受傳奇影響後的明代一折短劇。其餘選自元代或元明間的北曲雜劇，除了《西廂記》和《西遊記》保留原名，其他 7 種

²² 有關《粧盒記》劇名之變，詳見拙著：〈元明雜劇《抱粧盒》對明代新南戲《金丸記》流傳的影響〉，《東吳中文學報》34（2017.11），頁 55-90。

劇名都已傳奇化。各劇選齣數量不同，安於 10 劇本中的齣目共有 22 齣，所選內容不全然是元代北曲雜劇原貌，下列即就《萬壑清音》所收元明北曲雜劇整理歸納為四項論述。

（一）全收本

《萬壑清音》卷 1 開頭即為全收本《負薪記》。此為收於《元曲選》，但不題作者的四折雜劇《漁樵記》改編本。²³寫朱買臣休妻的故事。《萬壑清音》四折全選。這是以元雜劇為基礎的明代改編雜劇，內容更動很大，但仍保留元代北曲雜劇四套四折的體製規律，《萬壑清音》受傳奇或舞臺演出之折子戲每齣都有齣目名稱慣例影響，各齣分別題為：〈漁樵閑（閒）話〉（第 1 冊，頁 47-54）、〈逼寫休書〉（第 1 冊，頁 55-63）、〈訴離贈婿〉（第 1 冊，頁 65-74）、〈認妻重聚〉（第 1 冊，頁 75-80）。

《負薪記》是《萬壑清音》中唯一具有完整全本戲意義的全收本。《漁樵記》另有以雜劇改寫的《爛柯山》傳奇²⁴，但比對內容後，可確定《萬壑清音》所收為元劇《漁樵記》的改編。此本不只更改劇名，內容的情節、曲套、人物塑造都有改動，有簡化人物，符合舞臺演出需求的修編。不論《萬壑清音》是記錄了當時舞臺傳演的情形，或作為流傳於坊間、文士階層的閱讀文本出版品，《萬壑清音》所選收的《負薪記》，讓我們看到元雜劇已產生每折可析離獨立的特點。

（二）散齣

1、出自楊梓《敬德不伏老》雜劇的《金貂記》

《萬壑清音》卷 2 有《金貂記》，收〈敬德裝瘋〉（第 1 冊，頁 87-96）、〈收服高麗〉（第 1 冊，頁 97-100）兩齣。《金貂記》原為明傳奇，作者姓名雖不傳，但明·

²³ 《漁樵記》之題目為「嚴司徒薦達萬言書」，正名為「朱太守風雪漁樵記」，以正名為總題。簡題《漁樵記》。見明·臧懋循：《元曲選》第 2 冊（臺北：宏業書局，1982），頁 859-881。

²⁴ 有關《爛柯山》傳奇的研究可參李惠綿的〈論《漁樵記》、《爛柯山》之主題變奏與文學意象——兼考述改本選本與崑劇表演記錄〉。

祁彪佳《遠山堂曲品》已有著錄，列在「具品」。²⁵此劇演薛仁貴故事，金貂之名是因唐太宗遇險，為穿白袍的薛仁貴所救，太宗賜以金貂答謝救命之恩，後來薛仁貴因貧困，將金貂賣人，當金貂輾轉重回太宗之手，太宗方憶薛仁貴救命之事。此劇的主角雖不是尉遲恭，但有段情節與之相關。莊一拂《古典戲曲存目彙考》謂：「敬德黜免歸田，佯疾自廢，作者於此極意模寫，或別有寄託。」²⁶《萬壑清音》所選〈敬德裝瘋〉北套折子正是此段情節。只是就套數和內容而言，《萬壑清音》的〈敬德裝瘋〉和〈收服高麗〉，與《金貂記》關係不密切，反倒處處顯現這兩齣來自楊梓《敬德不伏老》雜劇的第三折和第四折。²⁷

《敬德不伏老》雜劇以尉遲恭為主角，《萬壑清音》所選兩齣除了有《元曲選外編》，又有《元刊雜劇三十種》可為比對底本。在明清兩代的戲曲散齣選本中，選《金貂記》的很多²⁸，多以尉遲恭為主角，但與《萬壑清音》相似的只有《歌林拾翠》²⁹的〈尉遲粧風〉（頁 833-890）和《綴白裘》的〈北詐瘋〉³⁰；《詞林一枝》卷 2 下層雖也選情節相似的〈胡敬德詐粧瘋魔〉³¹，但此齣是南曲折子，並非北曲套數。換言之，真正收北調〈敬德裝瘋〉者，若含《萬壑清音》，明清兩代只有 3 種戲曲選本選收，而《萬壑清音》是時代較早的選本。

2、出自王實甫北《西廂記》雜劇的選齣

在明清時期，南《西廂》的散齣選收勝於北《西廂》。《萬壑清音》卷 3《西廂記》的〈惠明帶書〉（第 1 冊，頁 169-180）、〈草橋驚夢〉（第 1 冊，頁 181-187），

²⁵ 明·祁彪佳：《遠山堂曲品》，收入中國戲曲研究院編：《中國古典戲曲論著集成》第 6 冊（北京：中國戲劇出版社，1959），頁 81。

²⁶ 莊一拂：《古典戲曲存目彙考》下冊（上海：上海古籍出版社，1982），頁 1600。

²⁷ 參見隋樹森編：《元曲選外編》（臺北：宏業書局，1982），頁 604-616。第三折和第四折在頁 609-616。

²⁸ 《玉谷新簧》、《摘錦奇音》、《八能奏錦》、《堯天樂》、《樂府萬象新》、《群音類選》、《青崑台選樂府歌舞台》、《千家合錦》、《萬家合錦》等皆有收《金貂記》選齣，但這些選本最常選的是〈敬德耕田〉、〈敬德牧羊〉、〈敬德釣魚〉之類的齣目。

²⁹ 明·無名氏：《歌林拾翠》（臺北：臺灣學生書局，1984），選《金貂記》共 7 齣，只有一齣與《萬壑清音》相似。

³⁰ 清·玩花主人編選，錢德蒼續選：《綴白裘（二）》（臺北：臺灣學生書局，1987），頁 607-621。

³¹ 明·黃文華：《詞林一枝》（臺北：臺灣學生書局，1984），頁 71-78。

正是王實甫北《西廂記》雜劇的散齣選輯。

王實甫北《西廂記》體製特殊，四折（楔子不計折數）一本，共五本，每本各帶題目正名，各有總題。《萬壑清音》所選〈惠明帶書〉是第二本《崔鶯鶯夜聽琴》的第一折後半和楔子合併而成；〈草橋驚夢〉是第四本《草橋店夢鶯鶯》的第四折。³²在《萬壑清音》前，〈惠明帶書〉未曾有戲曲選本選錄。

（三）佚本

在《萬壑清音》中，《千金記》是選齣最多的劇作；而《西遊記》看似與《負薪記》平分秋色，各選四齣，但《西遊記》是與《西廂記》相似的體製規範外創作。《西遊記》與《千金記》都有以南曲為主的明傳奇劇本，但《萬壑清音》卻是重返元明北曲套數折子的選齣收錄，甚至在其選齣中，保留了元雜劇已亡佚的零星套數。

1、保存吳昌齡《西天取經》情節的散齣

《萬壑清音》卷4《西遊記》收〈諸侯餞別〉（第1冊，頁249-259）、〈擒賊雪讐（恥）〉（第1冊，頁261-267）、〈回回迎僧〉（第1冊，頁269-273）、〈收服行者〉（第1冊，頁275-284）4齣，多選自題為楊景賢的同名劇作。楊景賢的《西遊記》³³是與《西廂記》相似的長篇，四折一本，共六本二十四齣。與《西廂記》不同的是每一本開頭都有七言詩四句一首，每一本結束處又有「正名」，七言詩四句一首。每一齣都有齣名，齣目之次連續相銜，由一至二十四，不受「本」次之序影響。〈諸侯餞別〉曲套與第二本第五齣〈詔餞西行〉大略相似³⁴；〈擒賊雪讐（恥）〉是第一本第四齣〈擒賊雪讐〉，二者齣目名稱相同；〈收服行者〉與第三本第十齣〈收孫演咒〉相

³² 參見隋樹森編：《元曲選外編》，頁259-323。第2本《崔鶯鶯夜聽琴》的第一折後半和楔子，見頁272-277；第4本《草橋店夢鶯鶯》的第四折，見頁307-309。

³³ 參見隋樹森編：《元曲選外編》，頁633-694。

³⁴ 《萬壑清音》的〈諸侯餞別〉情節大意、曲牌套數名稱與楊本《西遊記》大致相似，但是真正的曲文內容，由賓白所帶出的情節差異極大，在現存明天啟以前的《西遊記》故事劇本中找不到真正相同的劇本。若將之視為楊本《西遊記》第2本第5齣〈詔餞西行〉的改編折子，這是一齣保留劇情大意卻大幅改寫的折子。但今存崑劇折子〈北餞〉大部分曲譜依循《萬壑清音·諸侯餞別》再微幅修編。

近。《萬壑清音》所收《西遊記》第三齣〈回回迎僧〉，在楊景賢的二十四齣《西遊記》中，找不到相應齣目。

《萬壑清音》的〈回回迎僧〉表現小回回與老回回迎唐僧的趣味，說一些漢族聽不懂的話，楊景賢的《西遊記》沒有關於回回國的劇場安排，若勉強說與回回相關，大概只有第二本第六齣〈村姑演說〉中，作者透過胖姑之口唱第六支曲雙調【川撥棹】：「更好笑哩，好着我笑微微，一箇漢木雕成兩箇腿。見幾箇回回，舞著面旌旗，阿刺刺口裏不知道甚的粧著鬼，人多我看不仔細。」³⁵但整體而言，這齣戲不在楊景賢的《西遊記》中。

俞為民的〈元代雜劇在崑曲中的流存〉³⁶和李占鵬的〈《西游記》雜劇的發現、整理及研究〉³⁷都提到元代另有一本《西游記》，是吳昌齡的《唐三藏西天取經》。元·鍾嗣成《錄鬼簿》卷上吳昌齡《西天取經》條下有一小注，題：「老回回東樓叫佛 唐三藏西天取經」³⁸，此本元雜劇雖已亡佚，但《萬壑清音》的〈回回迎僧〉正好演述了一段唐三藏西天取經的路上，老回回東樓叫佛來迎的情節。俞為民和李占鵬都認為〈回回迎僧〉出自《西天取經》。但〈回回迎僧〉套內有南曲，有可能已微幅傳奇化。不過從情節內容考量，明天啟 4 年以前，吳昌齡《西天取經》仍可能留存部分內容在此齣中，止雲居士將之混入楊景賢的《西遊記》。

在後來的戲曲選本中，選入此齣有：《綴白裘》9 編將齣目改題〈回回〉，劇名則題為《慈悲愿》（頁 3677-3684）；清·邀月主人彙輯之清初刻本《來鳳館合選古今傳奇》在目錄中有一齣目，劇名題為《北唐僧》，該條目錄下將作者標為「夏均政筆」，其〈西遊〉【新水令】首句題：「纔離了叫佛樓」，可惜此本只存目錄，不見曲文。³⁹與《萬壑清音》所選〈諸侯餞別〉相關的，還有《萬錦清音》月集（第 4 冊）

³⁵ 參見隋樹森編：《元曲選外編》，頁 649。

³⁶ 俞為民：〈元代雜劇在崑曲中的流存〉，《江蘇大學學報（社會科學版）》8：1（2006.1），頁 69-76。

³⁷ 李占鵬：〈《西游記》雜劇的發現、整理及研究〉，《內江師範學院學報》28：9（2013.9），頁 52-56。

³⁸ 元·鍾嗣成：《錄鬼簿》（臺北：洪氏出版社，1982），頁 22。

³⁹ 清·邀月主人：《來鳳館合選古今傳奇》，共四集八卷，今存前二卷。收入陳志勇編：《明清孤本戲曲選本叢刊第一輯》第 13 冊，目錄四集上絃索調有「《北唐僧》」條，除了〈西遊〉齣，另收〈餞行〉首句「第一來」的【點絳脣】一曲，見頁 36。

選有〈尉遲賤行〉一齣，其劇名亦題為夏均政撰《北唐僧》。⁴⁰案：莊一拂《古典戲曲存目彙考》下編明代傳奇二有「夏均正」，其名下有已佚的《西遊記》（頁 1056），無《北唐僧》。

2、元明北曲雜劇與傳奇混收及佚曲保存

《千金記》收在《萬壑清音》卷 6，共有〈擊碎玉斗〉（第 2 冊，頁 409-416）、〈月下追信（賢）〉（第 2 冊，頁 417-425）、〈吹散楚兵〉（第 2 冊，頁 427-433）、〈轅門聽點〉（第 2 冊，頁 435-444）、〈十面埋伏〉（第 2 冊，頁 445-457）等 5 齣。

《千金記》傳奇創作之初，應曾綜合有關韓信故事的元雜劇劇本改寫成以南曲為主的傳奇。在核對元雜劇時，可發現有些齣目與元雜劇的關係非常密切。但也有在現存元雜劇中找不到對應齣目的，如〈擊碎玉斗〉，直接取自《千金記》的第 15 齣〈代謝〉⁴¹，為南北合腔套，前南後北，在元雜劇中找不到相關的情節套數。至於〈月下追信（賢）〉明顯來自《千金記》的第 22 齣〈北追〉⁴²，其內容可與金仁傑的《追韓信》雜劇第二折相對應⁴³，只是絕大部分的內容依循《千金記》改訂。《萬壑清音》本《千金記》的第 3 選齣〈吹散楚兵〉，是《千金記》的第 35 齣〈楚歌〉⁴⁴和第 36 齣〈解散〉⁴⁵的合併。《萬壑清音》本《千金記》的第 4 選齣〈轅門聽點〉，是《千金記》的第 26 齣〈登拜〉後半⁴⁶，所選內容與金仁傑的《追韓信》雜劇第三折相對應，曲牌組織和曲文內容游離於傳奇與雜劇間，在〈登拜〉最後一曲前，又插入多支不見於金仁傑《追韓信》和沈采《千金記》的曲牌，顯然有民間藝人增作之曲。此齣可看出《萬壑清音》的齣目選輯不一定遵循原劇作的情節齣目順序。

⁴⁰ 參見清·方來館主人：《萬壑清音》（清初刻本），收入陳志勇編：《明清孤本戲曲選本叢刊第一輯》第 14 冊，頁 504-508 下。

⁴¹ 參見明·沈采：《繡刻千金記定本》（臺北：臺灣開明書店，1970），頁 48-52。

⁴² 參見明·沈采：《繡刻千金記定本》，頁 67-74。

⁴³ 參見隋樹森編：《元曲選外編》，頁 545-553；「第二折」，頁 547-550。

⁴⁴ 參見明·沈采：《繡刻千金記定本》，頁 115-117。

⁴⁵ 參見明·沈采：《繡刻千金記定本》，頁 117-119。

⁴⁶ 《千金記》的第 26 齣〈登拜〉參見明·沈采：《繡刻千金記定本》，頁 83-92。但《萬壑清音》所選曲套則參見頁 88-92。

至於《萬壑清音》本《千金記》的第5選齣〈十面埋伏〉，更是完全不見於金仁傑《追韓信》和沈采《千金記》兩部劇作的內容。但由其曲套觀察，《萬壑清音》本的〈十面埋伏〉應保留了某一部已經亡佚的寫韓信故事之元雜劇的北曲套數。《千金記》選齣在其所選諸劇作中是最多的，情形也是最複雜的，5齣之中共有3齣與元代北曲雜劇相關。

(四) 傳奇劇名下的單選齣目

1、出自《抱粧盒》雜劇的《粧盒記·拷問承玉》

《萬壑清音》卷3《粧盒記》的〈拷問承玉〉(第1冊,頁205-212),其情節約當無名氏《抱粧盒》雜劇的第三折。⁴⁷雖收於《元曲選》,但多位學者認為此戲有可能是明代的雜劇。《抱粧盒》之後,另有一本明代新南戲《金丸記》。⁴⁸《萬壑清音》所選有混融《抱粧盒》和《金丸記》的現象。

2、出自羅貫中《風雲會》雜劇的《鮫綃記·雪夜訪賢》

明代沈鯨有《鮫綃記》傳奇之作,但此劇演魏必簡、沈瓊英遇合事。⁴⁹《萬壑清音》卷4題為《鮫綃記》者,收〈雪夜訪賢〉(第1冊,頁291-299)一齣,是羅貫中《風雲會》雜劇的第三折。⁵⁰《怡春錦》所收〈訪賢〉⁵¹,仍題《鮫綃記》(一作《鮫綃記》),但《綴白裘》10編的〈訪普〉,劇名已改為《風雲會》(頁4269-4282)。

3、出自孔文卿《東窗事犯》雜劇的《精忠記·瘋魔化奸》

演岳飛故事的傳奇《精忠記》在《萬壑清音》選齣時,跳開傳奇,重回元雜劇套數,其卷6《精忠記》收〈瘋魔化奸〉(第2冊,頁459-473)一齣。《精忠記》雖

⁴⁷ 參見明·臧懋循：《元曲選》第2冊，頁1456-1475；「第三折」，頁1466-1471。

⁴⁸ 參見明·無名氏：《金丸記》，與《斷髮記》合刊點校的明清傳奇選刊本（北京：中華書局，2000），由王鏊點校，並為每一齣加上齣目名稱。

⁴⁹ 參見莊一拂：《古典戲曲存目彙考》中冊，頁834。

⁵⁰ 參見隋樹森編：《元曲選外編》，頁617-632；「第三折」，頁624-629。

⁵¹ 明·冲和居士：《怡春錦》（臺北：臺灣學生書局，1984），頁617-630。

有與此齣相應內容，即第 28 齣〈誅心〉⁵²，演地藏王菩薩化身為靈隱寺的瘋魔和尚，秦檜在岳飛死後，到靈隱寺修齋懺悔，在其行香前觀看寺中各殿，來到香積廚，看到「縛虎容易縱虎難，無言終日倚闌干；男兒兩眼英雄淚，流入胸襟透膽寒。」（頁 69）之詩，回憶此乃昔日與妻東窗下密謀害死岳飛所作，為何寫在靈隱寺壁上，萬分奇怪，請長老將題詩者找出問話，犯風（瘋）疾的行者在應對中，揭露秦檜罪行。⁵³在《精忠記》中此齣為南套，《萬壑清音》本《精忠記》為北曲中呂【粉蝶兒】套，比較內容後，可確定此套出於孔文卿《東窗事犯》的第二折。⁵⁴

4、出自關漢卿《單刀會》雜劇的《三國記·單刀赴會》

《萬壑清音》卷 7《三國記》收〈單刀赴會〉（第 2 冊，頁 505-512）一齣，版心題作「三國」。南戲傳奇三國故事的劇本雖多，但無真正題為《三國記》的，比對內容後可確定此齣選自關漢卿《單刀會》雜劇的第四折。⁵⁵

5、僅選錄一齣明雜劇《太和記》

《萬壑清音》卷 4 有《太和記》，收〈席上題春〉（第 1 冊，頁 309-342）一齣，此即《盛明雜劇二集》⁵⁶所收許潮撰《寫風情》（頁 1-11），屬南北合腔式套數一折短劇。《萬壑清音》所選多數內容與原作相同，只有些微為舞臺演出考量的改動，與選自元雜劇的大幅編改不同。

上列選錄元明北曲雜劇的 10 種劇本 22 齣中，因《千金記》夾帶 2 齣更動或合併傳奇齣目的折子，真正可視為元明北曲雜劇折子的劇目只有 20 齣。

⁵² 參見明·姚茂良：《繡刻精忠記定本》（臺北：臺灣開明書店，1970），頁 69-75。

⁵³ 《精忠記》地藏王菩薩的本真在第 27 齣〈應真〉（頁 68-69）出現，在第 28 齣〈誅心〉中由地藏王菩薩應化的瘋和尚在腳色上只有標寫「風」的人物特徵，但在第 27 齣〈應真〉中地藏王菩薩為由外扮演的行者。

⁵⁴ 參見隋樹森編：《元曲選外編》，頁 405-415；「第二折」，頁 407-410。李惠綿〈從隱藏的秩序論述崑劇〈下山〉〈掃秦〉〉對〈掃秦〉的分析，也主張《萬壑清音》的〈瘋魔化奸〉出自元雜劇《東窗事犯》，頁 109-110。

⁵⁵ 參見隋樹森編：《元曲選外編》，頁 58-70；「第四折」，頁 67-70。

⁵⁶ 明·沈泰：《盛明雜劇二集》（臺北：廣文書局，1979）。

四、《萬壑清音》元明北曲雜劇 折子劇目舞臺性「北曲崑唱」現象

《萬壑清音》選錄的元明北曲雜劇 20 種折子劇目，至今仍有《負薪記》的〈漁樵閑（閒）話〉⁵⁷、〈逼寫休書〉⁵⁸、〈訴離贈婿〉⁵⁹，《西遊記》的〈諸侯餞別〉⁶⁰、〈回回迎僧〉⁶¹，《金貂記·敬德裝瘋》⁶²、《鮫綃記·雪夜訪賢》⁶³、《三國記·單刀赴會》⁶⁴、《精忠記·瘋魔化奸》⁶⁵、《千金記·月下追信（賢）》⁶⁶等 7 種劇本 10 齣目存留與

⁵⁷ 此齣在崑劇譜中稱〈北樵〉，有：王季烈、劉鳳叔輯訂：《集成曲譜》（臺北：古亭書屋，1969）振集卷 2 題為《漁樵記》（頁 105-116）、清·張怡庵：《繪圖精選崑曲大全》（上海：世界書局，1925）題為《爛柯山》（頁 335-342）兩種。

⁵⁸ 有《繪圖精選崑曲大全》題為《爛柯山·逼休》（頁 355-373）一種崑劇曲譜。

⁵⁹ 有《繪圖精選崑曲大全》題為《爛柯山·寄信》（頁 375-392）一種崑劇曲譜。

⁶⁰ 有清·殷淮深等原稿，張怡庵校錄：《六也曲譜》利集目錄有題作《慈悲願》的〈北錢〉，但在曲譜正文版心將劇名刻為《西游記》，此譜收入劉崇德編：《中國古代曲譜大全》第 5 冊（瀋陽：遼海出版社，2009），頁 4266-4268；《集成曲譜》玉集卷 1 的《蓮花寶筏·北錢》；王季烈輯，延增錄《與眾曲譜》，收入王文章主編：《傳借華藏古典戲曲曲譜身段譜叢刊》（北京：學苑出版社，2012）卷 7 的《蓮花寶筏·北錢》（頁 231-242）；清·葉堂：《納書楹曲譜》（臺北：臺灣學生書局，1987）補遺卷 1 的《西游記·餞行》（頁 1735-1740）；劉崇德：《元雜劇樂譜研究與輯譯》（石家莊：河北教育出版社，2003）的《西游記·詔錢西行》（頁 559-562）等 5 種崑劇譜。

⁶¹ 崑劇曲譜有《納書楹曲譜》續集卷 2 的《唐三藏·回回》（頁 961-966）一種。

⁶² 有《集成曲譜》金集（頁 107-120）和《納書楹曲譜》正集卷 2（頁 291-297）兩種崑劇曲譜，皆題為《不伏老·北詐》。

⁶³ 有 6 種崑劇曲譜留存：《與眾曲譜》卷 1（頁 311-325）、《集成曲譜》金集卷 1（頁 92-105）都收有題為《風雲會》的〈訪普〉；《納書楹曲譜》正集卷 2 的《雍熙樂府·訪普》（頁 299-311）；《元雜劇樂譜研究與輯譯》收三種轉譯西樂譜，分別是出自《九宮大成》卷 34 題為羅貫中《風雲會》第三折（頁 508-516），出自《太古傳宗琵琶調宮詞曲譜》卷上，題為《風雲會·雪訪》（頁 517-529），《納書楹曲譜》正集卷 2 的《風雲會·訪普》（頁 530-538）。

⁶⁴ 有 5 種崑曲譜，《與眾曲譜》卷 1，頁 357-372；《集成曲譜》玉集卷 1，頁 125-140；俞振飛編著：《振飛曲譜》（上海：上海文藝出版社，1982），頁 357-372；中華學術院崑曲研究所編：《蓬瀛曲集》（臺北：臺灣中華書局，1972），頁 1-16，皆題為《單刀會·刀會》。只有清·殷淮深等原稿，張怡庵校錄：《六也曲譜》元集，收入劉崇德編：《中國古代曲譜大全》第 5 冊，頁 4117-4120，題作《三國志·刀會》。

⁶⁵ 有 5 種崑劇曲譜，齣名都已改為〈掃秦〉，但各曲譜所題劇名有異。《納書楹曲譜》正集卷 2 題《東窗事犯》；清·王錫純輯：《遏雲閣曲譜》第 4 冊（臺北：文光圖書，1965），頁 1353-1377，題《精忠記》；《振飛曲譜》題《東窗事犯》（頁 51-63）；《蓬瀛曲集》題《東窗犯》（頁 137-152）；《元雜劇樂譜研究與輯譯》轉譯自《九宮大成》卷 15 西樂譜（頁 335-342），作者題為孔學詩，劇名題為《東窗事犯》第二折。

之相關的崑劇曲譜 30 種。這些至今仍可搬演於舞臺的齣目曲譜，雖然有些有隨時代演進再修編的痕跡，如《蓮花寶筏·北錢》系列曲譜，或《振飛曲譜》的《單刀會·刀會》，但多數崑劇曲譜沿承《萬壑清音》對元明北曲雜劇的改動，真正重拾元劇曲文、捨棄《萬壑清音》的修編很少，大概只有《納書楹曲譜》的〈北錢〉。此譜僅存曲文，沒有賓白科介、腳色行當，曲文回歸楊本《西遊記》雜劇的〈詔錢西行〉，與《萬壑清音》選錄的改編本不同。《萬壑清音》有許多為崑劇演出而更動的舞臺考量。整體而言，《萬壑清音》對元明北曲雜劇「北曲崑唱」的舞臺性特徵，可從腳色行當擴充，情節與人物刪減及任唱的變化，敘事情節編修的改易，舞臺性曲套排場整編等角度分析論述。

（一）腳色行當擴充

陸萼庭的〈崑劇腳色的演變與定型〉⁶⁷將崑劇腳色行當的發展分為承繼期（明萬曆至清初）、成熟期（清初至乾嘉年間）、定型期（清道光，即 1821-1850 年以後）三階段。由末、生、外、旦、貼、淨、丑七人成班，發展到成熟期，以李斗（1749-1817）《揚州畫舫錄》卷 5 的「江湖十二腳色」為代表。⁶⁸陸氏認為崑劇腳色早期沿南戲七腳之舊，並無創意，但隨著崑劇的盛行與發展，到萬曆後期，崑劇腳色已新增小生、小旦、老旦三門，劇場中演員腳色行當分工演化為十門，成為晚明劇場時尚；此時甚至已有由「雜」扮院子，悄然成為腳色名的事實。但是這個時期，每個劇作家仍有各自的個性習慣，常無視戲班時尚、舞臺新潮。（頁 6-10）由其論述可知，晚明是崑劇腳色分工發展的重要時期，但因為演化初始，仍含混模糊。成書於明天啟 4 年（1624）的《萬壑清音》，所選北調折子戲能突顯腳色行當化特點，觀察其腳色行當運用，有利於了解崑劇腳色在承繼期的變化。

⁶⁶ 有 2 種崑劇曲譜，《納書楹曲譜》續集卷 3（頁 923-930）和《集成曲譜》玉集卷 4（頁 583-594）所收崑曲譜都作《千金記·追信》。

⁶⁷ 參見陸萼庭：〈崑劇腳色的演變與定型〉，《民俗曲藝》139（2003.3），頁 5-28。此文亦收於陸萼庭：《清代戲曲與崑劇》（臺北：國家出版社，2005），頁 49-81。引文為期刊頁次。

⁶⁸ 李斗《揚州畫舫錄》的「江湖十二腳色」，男腳色有副末、老生、正生、老外，大面、二面、三面等七種；女腳色有老旦、正旦、小旦、貼旦等四類。再有打諢一人，謂之雜。

元雜劇的男性主唱由正末擔任，女性主唱由正旦擔綱，正末、正旦可含括各種年齡和端正性格，腳色個性類型化的發展尚未完備。元雜劇劇本貫徹一腳獨唱原則，擔任每一折完整北套的主唱者，只有「正末」和「正旦」。在南戲、傳奇、崑劇中，腳色行當分化隨著時代演變，日趨精細。各門腳色都可任唱，只是在各門腳色中，傳奇劇本男性腳色以「生」為主角；折子戲進一步發展，以齣為獨立演出單元，各門腳色在分化中藝術化，各門腳色都可以成為擔綱的齣目主角。《萬壑清音》已出現元明雜劇「正末」為適應南戲、傳奇、崑劇舞臺而改派腳色行當。《萬壑清音》所收《負薪記》四齣，《金貂記》的〈敬德裝瘋〉、〈收服高麗〉，《西廂記》的〈惠明帶書〉、〈草橋驚夢〉，《粧盒記》的〈拷問承玉〉，《西遊記》的〈諸侯餞別〉、〈擒賊雪讐^(恥)〉、〈收服行者〉，《鮫綃記》的〈雪夜訪賢〉，《千金記》的〈月下追信(賢)〉和〈十面埋伏〉，《精忠記》的〈瘋魔化奸〉，《三國記》的〈單刀赴會〉等 17 個齣目，在元劇中的「正末」已轉換為傳奇、崑劇之生、末，或其他行當、標寫方式，一齣之中逐漸開放任唱腳色，腳色行當安排漸趨精細。

上列劇目，主唱「正末」所扮人物，在《萬壑清音》中，已改由「生」扮飾的，有《負薪記》〈漁樵閑(閒)話〉、〈逼寫休書〉、〈認妻重聚〉三齣的朱買臣；〈草橋驚夢〉的張君瑞；〈雪夜訪賢〉的宋太祖；〈月下追信(賢)〉與〈十面埋伏〉的韓信。「生」扮朱買臣和張君瑞仍維持元劇一人(腳)一套獨唱到底的表演特點；〈雪夜訪賢〉、〈月下追信(賢)〉與〈十面埋伏〉中，「生」扮的宋太祖和韓信雖仍是主要任唱者，但與之對戲的「外」扮趙普和蕭何都有唱詞，已與南戲、傳奇、崑劇一齣不獨一腳專唱的表演規律相近。

至於《負薪記》的〈訴離贈婿〉，在元劇中，此折主唱「正末」改扮衝州撞府的老貨郎張徹古，在遇劉二公詢問朱買臣是否得第中，嘲諷玉天仙嫌貧愛富的不賢。在《萬壑清音》中，〈訴離贈婿〉的「末」扮張徹古依然是主唱，腳色看似沒有改換，但此齣之「末」已是南戲、傳奇、崑劇之末，具有年長者人物類型的行當意義，不再是元劇人物類型未細分的「正末」。從《負薪記》四齣劇目來看，《萬壑清音》對於腳色行當已呈現南戲、傳奇、崑劇「生」和「末」分化的概念，不同於元劇籠統

的腳色觀念。此種情形也可見於《粧盒記》的〈拷問承玉〉，此齣相當於元劇《抱粧盒》的第三折，情節重點雖然在拷問「旦兒」所扮的寇承御，卻是正末扮陳琳主唱；在《萬壑清音》裡，〈拷問承玉〉的陳琳雖由「末」扮，但此「末」是南戲、崑劇之「末」。由「末」來演古代宮中忠誠的太監，是極為恰當的腳色派任。

在《金貂記》的〈敬德裝瘋〉、〈收服高麗〉中，《萬壑清音》對主唱的尉遲恭都簡標為「尉遲」或「尉」，沒有安腳色，只以人物名字為腳色分辨代稱。兩齣戲中，尉遲恭已是年邁將軍。在元劇《敬德不伏老》中，尉遲恭不標腳色名稱，《萬壑清音》顯然直接沿用元劇。在《詞林一枝·胡敬德詐粧瘋魔》和《綴白裘·北詐瘋》中，尉遲恭皆由「淨」扮。而《萬壑清音》所選《西遊記》的〈諸侯餞別〉，楊本雜劇劇本主唱作「尉遲」（實即正末），《萬壑清音》以「淨」應工（頁 251），此齣外扮程咬金，生扮徐士勳，小生扮殷開山，末扮杜如諱、高士廉，副末扮秦瓊，腳色行當都在陸氏所提崑劇十門腳色之內。這與元劇完全不派任腳色有根本上的差異。在今存崑劇曲譜中，《六也曲譜》的〈北餞〉沿承《萬壑清音》的內容，但在腳色派任上，略有調整刪減，主唱的淨扮尉遲恭，小生扮殷開山，唐僧改為老扮⁶⁹，徐勳外扮，杜如諱生扮，程咬金丑扮，將秦瓊、高士廉刪除。《萬壑清音》的〈回回迎僧〉，沒有腳色分派的小回回唱一曲【洞仙歌】後，其餘雙調【新水令】套數都由「外」扮的老回回歌唱。此處「外」扮的老回回也應是南戲、傳奇、崑劇的「外」腳。〈擒賊雪讐（恥）〉和〈收服行者〉，分別由唐僧的母親「夫人」、「山神」主唱，沿承元劇，不標人物腳色。若將四齣合併來看，《萬壑清音》的《西遊記》是淨扮尉遲、夫人、外扮老回回（小回回穿插）、山神分別擔任主唱，可見主唱者不重複的舞臺演出性變化設計。

《萬壑清音》所選〈惠明帶書〉是元劇《西廂記》第二本《崔鶯鶯夜聽琴》的第一折後半和楔子合併而成。在元劇中，第二本第一折由旦扮鶯鶯主唱，楔子由惠明主唱，在元劇裡沒有標寫腳色。但因折次分開，依然維持一折一人（腳）獨唱的體製規律原則。《萬壑清音》將兩個單元以截取合併的方式，組為一齣，直題〈惠明

⁶⁹ 在《萬壑清音·諸侯餞別》中，上場的八個人物，只有唐僧沒有配置腳色。

帶書〉，但歌唱者，來自第一折的依然是鶯鶯，簡標「鶯」，沒有腳色分派；而惠明依循元劇，不派腳色，依然標為「惠」，主唱正宮【端正好】套的十首曲子。只是當二個套數截半合而為一後，〈惠明帶書〉便不再是元劇一人（腳）獨唱到底的原則了，而有了崑劇源自南戲傳奇之傳統，一齣中一人以上歌唱的變化。再從《萬壑清音》所選《西廂記》的〈惠明帶書〉和〈草橋驚夢〉兩齣戲來看，變成了這兩個齣目有鶯鶯、惠明和生扮之張君瑞主唱，一劇之中充滿腳色、人物主唱變化的趣味。

《鮫綃記》的〈雪夜訪賢〉「外」扮趙普唱一首【節節高】⁷⁰，而後從【聲聲慢】開始，到正宮【端正好】一套十三曲都由生扮的宋太祖主唱。這是一個由曲唱開頭的套數齣目，與南戲、傳奇的體製相類。嚴格說來，這是一組在北套之前插入兩首南曲曲牌的南北合腔式套數。扮趙普的「外」，也應是南戲傳奇、崑劇的「外」腳。在元劇《風雲會》中，趙普原不安腳色，只以人物名字「普」作為腳色代稱。此齣歌唱分配的方式也應是傳奇化、崑劇化後，加入南隻曲的偏北套式南北合腔。

《精忠記》的〈瘋魔化奸〉是元劇《東窗事犯》的第二折。在元劇中，第二折原本扮演岳飛的正末，改扮靈隱寺手持火筒的呆行者，即地藏神所幻化的瘋癲和尚。情節內容約當《精忠記》傳奇第二十八齣〈誅心〉，人物腳色派任寫於第二十七齣〈應真〉，地藏菩薩現身說明他將幻化為行者，點醒秦檜。劇作家安排「外」扮演地藏菩薩。《精忠記》傳奇第二十八齣〈誅心〉安排丑扮靈隱寺長老，淨扮秦檜，而地藏菩薩所應化之行者只標「風」，不再重新分派或標寫腳色。一組南曲套數，除了前兩首曲文分別由長老和秦檜歌唱外，從【忒忒令】開始的 11 首南曲全由瘋行者唱，這種一人獨唱那麼多首曲牌的情形，不同於南套派唱規律，顯然是受元雜劇影響的特殊傳奇齣目。此外，傳奇又以「風」標記人物。「風」即「瘋」之簡化標記。這是以人物精神狀態特徵為標記的安排。在《萬壑清音》所收的〈瘋魔化奸〉裏，人物安排依循《精忠記》傳奇，丑扮僧，即寺中長老，呆行者沒有標寫腳色，長老稱地藏菩薩轉化的呆行者為「燒火和尚」，仍以「風」標寫人物，在長老第二次出現後標寫為

⁷⁰ 北曲中雖然也有【節節高】或【節節高犯】，但在比對過《北曲新譜》後，發現〈雪夜訪賢〉的【節節高】與北曲格律不符。而《北曲新譜》中也沒有【聲聲慢】。

「僧」，秦檜則直接標寫為「秦」，與在傳奇中以淨行應工不同。《萬壑清音》在《精忠記》中，單選〈瘋魔化奸〉一齣，因無前齣可溯，北套主唱者「風」的標寫，便成了沒有腳色安置的自由想像齣目。現在所看到的崑劇演出，〈掃秦〉由崑劇之「丑」應工。由元劇而傳奇，再到單齣折子戲，《萬壑清音》的〈瘋魔化奸〉對於主演主唱人物腳色的模糊，提供了崑劇實際舞臺演出應工腳色行當變化之機。

《三國記》的〈單刀赴會〉，淨扮雲長，丑扮周倉，末扮魯肅，而雙調【新水令】整套曲都由淨扮的關雲長所唱，更見其崑劇化的現象。因為在元劇《單刀會》中，第三、四折正末扮關公，周倉沒有腳色派任，只有名字，而魯肅是沖末扮。由此可見，《萬壑清音》所收的〈單刀赴會〉腳色已有很大的改動，扮關雲長的「淨」，應是崑劇大面之淨，已非元劇不任唱且多演負面人物的「淨」了。在現今的崑劇舞臺上仍可見〈刀會〉演出，這是以關公為主的紅淨折子，而《集成曲譜》、《與眾曲譜》、《六也曲譜》、《振飛曲譜》、《蓬瀛曲集》所收的〈刀會〉，關羽都由淨應工，這讓我們不得不正視輯成於明天啟年間之《萬壑清音》，此齣扮飾關羽的演員腳色行當由正末轉變為淨之現象的舞臺性意義。

由上列《萬壑清音》所選元雜劇齣目任唱之腳色行當變化觀察，《萬壑清音》元劇選齣的腳色或人物，在突破中顯得特別豐富。《萬壑清音》中的北曲套數歌唱者，不論是由正末轉為生，或轉為淨，或轉為崑劇之「末」行，顯然《萬壑清音》的元劇選齣腳色行當已經傳奇化或崑劇化了，也開始重視舞臺演出的變化和豐富，因此如《西遊記》四齣，主唱腳色絕無重複。此外，《萬壑清音》腳色派任重視舞臺性的特徵，也可從《太和記·席上題春》看出端倪。因明代短劇創作已受傳奇影響，腳色派任本已崑劇化，如《寫風情》主角劉禹錫由生扮，《萬壑清音》多直接抄刻；但兩個次要人物，《萬壑清音》卻刻意更動腳色，將由正末扮的杜司空和副扮杜府公差⁷¹，改為外扮和末扮，可見止雲居士所收版本不同於明代許潮的腳色派任思考。

（二）情節與人物刪減及任唱之變化

⁷¹ 《盛明雜劇二集》所收《寫風情》「副扮杜府公差」的「副」應指沿承元雜劇腳色系統的「副末」。

1、全收本《負薪記》舞臺性編修手法

《負薪記》是《萬壑清音》唯一的元雜劇全收本。但此劇不完全繼承元劇，是經刻意修改的整編本。改換劇名，逐齣賦予齣目名稱，使之成為既可單齣搬演的折子戲，也可以是四齣連演的完整本戲。整編修改後，《漁樵記》的情節、排場、曲套、賓白、人物有許多變化。

《負薪記》整編的重要手法之一是刪削精鍊，即刪減人物與情節。戲劇情節常因人而生，當戲劇人物刪減，情節必要隨之而變。在《漁樵記》第一折後段大司徒嚴助出現。他是幫助朱買臣獻萬言策、取得功名的關鍵人物，也是朝廷之令傳達民間的媒介。在第四折末傳來皇帝封賞，化解朱買臣夫婦的衝突。《負薪記》將嚴助及與之相關的情節完全刪除。

這種刪減不只去掉了人物，也改動了元雜劇的排場結構、曲套、賓白。元劇《漁樵記》第一折，原可分為兩場，第一場正末扮朱買臣與沖末扮漁父王安道、外扮樵夫楊孝先談論抱負，在大風雪中喝酒取暖，以想像閒談豪富家在紅爐暖閣、羊羹美酒中欣賞風雪的雅緻凸顯貧寒的淒楚。第二場朱買臣在回家途中巧遇訪賢選才的孤扮嚴助，談論貧困中滿懷理想的大志。這是一段有長賓白對話，以及仙呂【後庭花】、【青哥兒】、【賺煞】三首曲文的演出段落。《負薪記》將第一折的第二場完全刪除，精鍊後，變為一齣一場的舞臺新排場。《漁樵記》的第四折也可分為兩場，第一場是主場，寫朱買臣在兄弟勸和、丈人說明強迫女兒討休書以激勵其上進的原委，夫妻重聚言和。第二場嚴助帶來朝廷封賞令，一家榮顯。此場雖然只用雙調【鴛鴦煞尾】一曲，但因人物增加，場上變異，仍可獨立為一個小場。《負薪記》的〈認妻重聚〉將此場完全刪除。其刪修首尾照應。《負薪記》的改異不只有嚴助及其相關情節，還有曲文曲意的合併、增刪、改寫。為完整比較兩種版本的套數變化，將之製為附錄表 1「元劇《漁樵記》與《萬壑清音·負薪記》套數比較」，以清眉目。

總而言之，由附錄表 1 各折曲套的變異來看，在體製規律上，《萬壑清音》的《負薪記》，將元劇《漁樵記》原有的楔子完全取消，情節重整、改寫，併入相當於第三折的〈訴離贈婿〉。刪掉元劇楔子的仙呂【賞花時】，但在〈訴離贈婿〉中增填正宮

【端正好】、【滾繡球】二曲，使此一曲套變為正宮轉中呂，再轉般涉的借宮套數。當然，在元劇中第三折本已是借宮套數，只是原套為中呂轉般涉的借宮，主套為中呂宮，以整本戲而論，依然維持元劇一宮一折，每折轉換宮調的原則。但《萬壑清音》本，〈逼寫休書〉和〈訴離贈婿〉都是正宮套，主套宮調沒有轉換。由此可見，當元雜劇來到明代付諸崑劇舞臺搬演時，原有嚴謹的體製規律已然鬆動。曲牌宮調的改寫增作是為讓劇情更加緊湊好看。其次，由元劇到《萬壑清音》選本，每一齣的曲牌數目都刻意減少，如第一折由 12 曲變為 7 曲；第二折由 11 曲減為 7 曲；第三折含楔子合計 11 曲變為 9 曲，其中有兩曲是增作；第四折由 13 曲減為 6 曲。第一和第四折刪減數量最多，主要是因刪除嚴助情節。換言之，當元劇變到崑劇，舞臺上雖然依舊唱北曲北套，但此種北套已然適應崑劇歌唱需求，元曲套數的規律鬆動，不但裁減每一齣的套數曲牌總數，每一組套數也不再一定需要尾聲或尾聲代用曲，一切以場上情節需求為定。因此，在《萬壑清音》的《負薪記》中，除了第三齣的〈訴離贈婿〉因借宮般涉調【耍孩兒】常有【煞尾】作為結束的特點依然保存外，其餘三齣都不再有元劇套數必有的套數作結性尾聲。由上列情形可以觀察到元劇適應「北曲崑唱」之舞臺演出的套數更動變異。

《萬壑清音》編輯者在〈凡例〉中清楚明言，《負薪記》與臧懋循的《元曲選》本劇作相關，但當詳細比對後，可以發現《負薪記》與《漁樵記》差異不小。除了上述的人物、曲套刪節外，人物故事、個性亦有一些看似細微差異，但卻大大影響戲劇主題⁷²，使其劇作人物塑造和題旨變異。如在《漁樵記》中，朱買臣妻玉天仙討休書，是父親為激勵朱買臣上進的計策，她在父親脅迫下不得已而為，心中有百般無奈、後悔，當然也對朱買臣進京，取得功名暗付希望。但在《負薪記》中的玉天仙，卻是因熬不住貧困而主動討休書，因此當其討休書時各種刺激朱買臣的惡毒言語，便是真正的輕蔑羞辱，不再有為激勵丈夫而忍痛辱罵的內心衝突。因此，當取得休書回家後，父親責罵她不賢，劉二公為補救女兒的過失，才贈金贈衣，助其

⁷² 有關主題變異之詳論參見李惠綿：〈論《漁樵記》、《爛柯山》之主題變奏與文學意象——兼考述改本選本與崑劇表演記錄〉。

進京考試，期盼彌補女兒不賢不慧的過失。《負薪記》劇本編修為完成這種人物性格改易，做了不少情節、賓白的更改。但是仍有修改未完整處，如最後一齣〈認妻重聚〉，當淨扮王安道勸朱買臣認妻與岳丈時，說：「只因你終日迷戀在家，不肯去做官，故此教他女兒索了休書。當初十兩銀子，綿衣二套，都是令岳的。」（頁 79）《負薪記》一本四齣，凡與此情節相關者，只有此處沒有改到。雖然此處讓劇情的完整性產生矛盾，卻也留下了《負薪記》為適應舞臺演出而刻意修編的線索，反映了明代天啟年間元劇要搬上崑劇舞臺，處處有明人的修改痕跡，更可見《萬壑清音》選齣的「北曲崑唱」，具有適應崑劇舞臺演出的意義。

2、強化關漢卿《單刀會》第四折之舞臺人物性格

《萬壑清音》的〈單刀赴會〉與關漢卿的《單刀會》⁷³第四折仔細核對比較後，可發現《萬壑清音》的選齣有許多增刪修改，依然與其他取自元劇的齣目編修相似，情節、人物塑造、曲套，都有變異。也可發現其增刪修改，使舞臺演出的合理性提高，削減魯肅的戲份，凸顯關雲長的舞臺唱演份量。

題為關漢卿作元劇《單刀會》第四折的曲套組織為：雙調【新水令】、【駐馬聽】、【胡十八】、【慶東原】、【沉醉東風】、【鴈兒落】、【得勝令】、【攪箏琶】、【離亭宴帶歇拍煞】，共 9 支曲牌。《萬壑清音》的〈單刀赴會〉由雙調【新水令】、【駐馬聽】、【胡十八】、【沽美酒】、【慶東原】、【沉醉東風】、【鴈兒落】、【攪掙琶】、【尾聲】所組成，依然是 9 支曲牌。曲牌總數雖沒變，但若究其實，〈單刀赴會〉的第七曲雖標為【鴈兒落】，但此曲已將【得勝令】含括其中，實際上是兩支曲的合併。在這個選齣的套數中，真正增刪在【沽美酒】和【尾聲】，《萬壑清音》本的〈單刀赴會〉【沽美酒】是全首新添的增作，此曲具有情節發展性和人物強化的作用，在曲唱中不斷有賓白間插，使淨扮主角關雲長在唱演相間中表現性格，提高舞臺展演的難度。套數中的【胡十八】，雖然元劇和《萬壑清音》本都有，但是《萬壑清音》選齣中此曲增添了「末」扮魯肅的賓白對演，提高舞臺的活潑性。在這些曲套曲文中不是只有

⁷³ 參見隋樹森編：《元曲選外編》，頁 58-70；「第四折」，頁 67-70。

增，也有刪節，如《萬壑清音》選齣【尾聲】約當元劇北套的【離亭宴帶歇拍煞】，但曲文數字大減。其變化如下表：

《元曲選外編》本的【離亭宴帶歇拍煞】	《萬壑清音·單刀赴會》齣之【尾聲】
我則見紫袍銀帶公人列，晚天涼風冷蘆花謝，我心中喜悅。昏慘慘晚霞收，冷颼颼江風起，急颼颼帆招惹。 <u>承管待承管待，多承謝多承謝</u> 。喚梢公慢者，纜解開岸邊龍，舡分開波中浪，棹攪碎江心月。正歡娛有甚進退，且談笑不分明夜。 <u>說與你兩件事先生記者：百忙里趁不了老兄心，急切里倒不了俺漢家節</u> 。	<u>承款待承款待，多承謝多承謝</u> 。 <u>兩句話兒須記者：百忙裏稱不得老兄情，急切裏奪不得漢家基業</u> 。

兩相比對，可以發現《萬壑清音》的〈單刀赴會〉非常簡潔。將元雜劇本【離亭宴帶歇拍煞】對於魯肅帶著大批人馬佇立江岸無可奈何的情景，離開時晚霞收、江風起，關羽方之得勝者風帆揚起，讓梢公解開繫岸繩纜，放船往江心駛進，描寫悠閒迎接夜之江月的心境，從江岸黃昏的景色到預想的夜色全都刪除。以舞臺演出本的觀點來，《萬壑清音》的〈單刀赴會〉只簡單表達感謝款待，留下警告，揚長而去：儘管魯肅為還荊州事佈下緊密的網羅，但當遇到關羽，這一切都是白費，不管周詳計畫或匆忙行事，永遠奪不了我漢家基業。這是非常簡潔的，勇敢果決者——戲劇主人物留下勝利宣言、警語，甩尾而去的漂亮結尾。《萬壑清音》編修後的【尾聲】為《集成曲譜》等五種曲譜的〈刀會〉所接受，至今傳演於崑劇舞臺。

3、《太和記·席上題春》任唱的編修變化

《萬壑清音》的《太和記·席上題春》在最末一場大幅改動人物歌唱分配方式，許潮《寫風情》原著在此場中用【字字金】和【清江引】各 5 支，交錯為子母調，讓旦、貼分唱，代表她們長夜五更伺候劉禹錫的心境。《萬壑清音》的〈席上題春〉卻將【清江引】全部去掉，改編成極簡短的賓白，讓貼和旦改為用白問唱答的方式演出，較之許潮原著，這種編修變化更具舞臺演出思考。

（三）敘事性情節編修的改易

《萬壑清音》所選《西遊記》〈諸侯餞別〉、〈擒賊雪讐（恥）〉、〈回回迎僧〉、〈收

服行者〉，可四齣散演，也可集而演之，有小本戲的趣味，甚至有將不符元劇體製規律劇作規範化、四折化的意義。在元劇中，超過一本四折（或五折）的，只有《西廂記》和《西遊記》。但因《西廂記》有宋金諸宮調說唱曲本的特殊背景，創作時代又確定為元代，其特質與《西遊記》不同。《西遊記》的創作時代多有介於元明之際、甚至明代的討論，其創作可能已受南戲影響，是元劇體製規律鬆動後的作品。而《萬壑清音》選輯《西遊記》四齣，反而有將楊景賢《西遊記》六本二十四齣之巨幅精選濃縮，於一個夜晚或下午演完的作用。有元劇應舞臺演出需求而縮減的意義。

此劇的選齣另一個有趣的現象是，四齣中只有一、二、四齣出自楊景賢的《西遊記》。第三齣〈回回迎僧〉情節雖與吳昌齡《西天取經》相關，無元劇底本可比對，但可確定〈回回迎僧〉已雜入傳奇寫作特質，以南正宮過曲【洞仙歌】開頭，小回回上場便唱南曲開啟情節。確定出自楊景賢《西遊記》的三齣，〈諸侯餞別〉在前，〈擒賊雪讐〉在後，這是將楊景賢《西遊記》第二本第一齣（總齣次第五）作為全劇開端，第一本第四齣反置為第二齣。楊景賢《西遊記》從展演唐三藏江流兒身世開始，依三藏人生之序推演情節，直到第二本唐僧才出人頭地，受皇命，遠赴天竺取經。場上的故事推演是順敘的。《萬壑清音》的《西遊記》，雖僅四齣，但卻展現部分回溯再折返順敘的方式說故事。以唐三藏一生最大的榮寵——受皇命開頭，〈諸侯餞別〉以盛大排場啟動情節，而後回溯父母遭強盜洗劫的可憐身世，為父擒賊復仇，得佛菩薩護佑，父親重生，一家團圓。相當於以一齣完足總括楊景賢《西遊記》第一本的情節。

《萬壑清音》在第二齣〈擒賊雪讐（恥）〉之後，接演由別處取來的〈回回迎僧〉，雖戲謔調笑，但重新銜接〈諸侯餞別〉，與第二本第六齣〈村姑演說〉有異曲同工之妙。而第四齣〈收服行者〉，相當於楊景賢《西遊記》第三本第二齣（總齣次第十）。孫悟空是《西遊記》非常重要、關鍵的靈魂人物。唐僧收服重要保護與隨行弟子孫悟空，為西天取經的成功奠定基石，就故事或劇場呈現而言，此齣都有非演不可的必要性。

由上列論述可知，《萬壑清音》本《西遊記》四齣，只占楊景賢本《西遊記》的

六分之一，但其戲劇情節安排有舞臺考量，其編目順序看似微幅改動，若由四齣連演的觀點思考，卻是一個小本本戲的安排，具有舞臺性修編的意義，〈諸侯餞別〉與〈擒賊雪讐（恥）〉並非編輯者隨興安插，或不慎錯置。《西遊記》在明代有其他南戲、傳奇劇作，由《萬壑清音》之《西遊記》選齣及其齣目順序安排看來，《萬壑清音》選擇元劇散齣，重新編組齣目次序是另一種「北曲崑唱」的舞臺性構思手法。明代萬曆之後的戲曲選集極多，但選收《西遊記》齣目的卻只有《萬壑清音》，由〈諸侯餞別〉演化的〈北餞〉，至今依然留存在崑劇曲譜或小全本中。

（四）曲套排場整編

在《萬壑清音》中，與元劇有關，又受同主題南戲、傳奇劇本影響的有：《粧盒記·拷問承玉》、《精忠記·瘋魔化奸》、《千金記·月下追信》三齣。筆者為比較其差異，將元劇《抱粧盒》第三折、《東窗事犯》第二折、《追韓信》第二折，與《金丸記》第 28 齣〈拷寇〉、《精忠記》第 28 齣〈誅心〉、《千金記》第 22 齣〈北追〉，與《萬壑清音》相應齣目之套數曲牌臚列，製為附錄表 2「《萬壑清音》經南曲影響後重整的北調齣目」，以觀察、比較套數運用的變化。大抵，上列《萬壑清音》三選齣都有在元劇或南戲、傳奇套數基礎上精簡的趨勢，套數曲牌數多有減少。

1、〈拷問承玉〉與〈瘋魔化奸〉的重歸北套

《抱粧盒》第三折雙調北套 11 曲，《金丸記》第 28 齣〈拷寇〉雙調南北合套為 7 曲，《粧盒記·拷問承玉》回歸元劇，減為雙調北套 10 曲⁷⁴，所減曲牌【得勝令】曲文已納入前一曲【鴈兒落】，比由元劇轉為《金丸記》的南北合套曲牌數略少。《金丸記》第 28 齣〈拷寇〉之南曲由老旦所扮劉后和占（貼旦）所扮寇承御所唱，其餘北曲全由生扮陳琳唱，產生人物間南北曲唱答的表演，增加場上情感表現的豐富，詮釋陳琳、寇承御命繫一線的緊張。但《萬壑清音》的選齣使之重新回歸元劇的純

⁷⁴ 《萬壑清音》之《粧盒記·拷問承玉》重回元劇之北套，在明代戲曲選集中是極特殊之例，此齣在明代共有 9 種選集選收，只有《纏頭百練二集》選收《萬壑清音》本的北套，其餘 7 種選集都依循《金丸記》的南北合套刪減。有關研究詳見拙著：〈元明雜劇《抱粧盒》對明代新南戲《金丸記》流傳的影響〉，頁 55-90。

粹北套，仍由崑劇之末扮陳琳一人主唱到底，主角歌唱曲牌數雖比新南戲《金丸記·拷寇》增加；若與元劇相較，卻又有融合南戲曲意，將曲套合併縮減刪修的變化。

《精忠記·瘋魔化奸》是與元劇《東窗事犯》第二折相近的北曲套數，因為從元劇到《萬壑清音》選齣，其間曾有《精忠記》傳奇的曲套改易，由純粹北套演變為純粹南套，再重歸北套，特別能彰顯《萬壑清音》選齣回歸元劇，使元劇北曲適應崑劇舞臺的特點。此齣戲在元劇中是由北中呂【粉蝶兒】主套轉至般涉調【耍孩兒】曲段的借宮套數，共 15 曲，在元劇中已屬長套。當其演化為《精忠記》第 28 齣〈誅心〉，改以南仙呂組套，雖仍保持 15 曲的長度，但曲套由南仙呂過曲【光光乍】開頭，整個套數所用曲牌與元劇完全不同。只是在演唱上，傳奇仍受元劇影響，在曲套中，除了前兩曲【光光乍】、【出隊子】，由丑扮長老和淨扮秦檜演唱，其餘 13 支曲牌都由地藏菩薩應化的瘋行者唱，這種安排非常背離南曲人人有曲文唱詞的歌唱表演規律。到了《萬壑清音》的〈瘋魔化奸〉，完全扭轉《精忠記》傳奇的南套形式，改回元劇《東窗事犯》北中呂【粉蝶兒】轉般涉【耍孩兒】的借宮套。但此種回歸元劇套數又不是全然照搬重刻，而是進一步改動曲牌組織結構，抽掉元劇中呂【堯民歌】後的【滿庭芳】，將【快活三】後的【鮑老兒】改換為【朝天子】；借宮後，又將【耍孩兒】後的【三煞】、【二煞】刪除，直接以【收尾】結束套數，將原有套數曲牌數縮減為 12 曲。《萬壑清音》選齣的改動不只在曲套曲牌，還有舞臺上的表演考量，元劇中的【醉春風】原是呆行者獨唱獨演，但在《萬壑清音》本的選齣裡就加入了丑扮長老和秦檜問答應對的賓白，使此曲展現瘋行者主唱，但長老和秦檜與之對演，說問唱答，從劇本中可以想像此選本若付諸演出，其間增添了豐富的人物腳色互動表演的舞臺效果。

2、〈月下追信〉「南北合」套數的舞臺性混融手法

上列兩齣《萬壑清音》劇目，都表現著北套變為南北合套或純粹南套後，再重回北套的修編，《精忠記·瘋魔化奸》更是南北轉換顯著的典型。但從《千金記·月下追信》來看，全然重歸元劇北套，也不是《萬壑清音》所收北調折子的唯一修編方法。

《千金記》第 22 齣〈北追〉是一個比較特殊的「南北合」性質的套數，它既不是南北各一、規律相間的南北合套，也不是更早期的將南曲或北曲區塊性插入主套中的南北合腔，而是一種重新創作，取元劇《追韓信》第二折之意，在北雙調【新水令】前增加南仙呂過曲【天下樂】、【金索卦梧桐】、【隨事興】、南黃鍾過曲【雙勝子】（即【雙聲子】），當進入北雙調【新水令】套後，將南【雙勝子】穿插於北曲之間，並把元劇北套倒數第五曲【川撥棹】前調至【駐馬聽】後，加入猶如子母調相間循環的曲段，在【雁兒落】之後又有 6 首北曲連用，形成北套曲段，直至最後才將北套【尾】刪除，增入南南呂過曲【奈子花】二支作結，形成一組很不尋常的南北合腔套數。由一套 13 首北曲，演化為 17 首南北曲。《萬壑清音》的〈月下追信〉簡化《千金記》套數，北雙調【新水令】套前的南曲只留南仙呂過曲【天下樂】一首，由黃鍾過曲【雙勝子】間插的子母調式曲段保留，但將【雙勝子】改為【雙聲子】。最後的北曲曲段連用部分，仍沿用傳奇已更易的曲牌順序，【收江南】在前，【梅花酒】在後，又以【煞尾】把元劇的北套尾聲補回，但是《千金記》傳奇最後疊用【奈子花】二支作結的方式仍然保留。

從上述變化可以看出，《萬壑清音》的〈月下追信〉是以元劇《追韓信》第二折為基底，再混融《千金記》第 22 齣〈北追〉套數所進行的修編。保留了《千金記》傳奇部分南曲，讓韓信以外的腳色，即「外」扮蕭何，也有歌唱機會。蕭何在韓信唱【新水令】、【駐馬聽】後，唱【雙聲子】。這是《千金記》南戲的用法，讓蕭何以曲唱表現追趕之急，又在唱到一半時，讓軍士追問，離開過的將領無數，為何要苦苦追回韓信？蕭何以曲唱回答，韓信是「鎮國奇寶，世上無雙，人間絕少」（頁 419）；而後再接韓信上場唱【川撥棹】，感嘆不遇，形成強烈的情境對比。這讓舞臺上的歌唱與演出更豐富、靈活多變，此種舞臺效果肯定比元劇由韓信獨唱到底來得生動精采。

五、結論

在明天啟年間輯成的《萬壑清音》，可說是目前唯一完整留存的、明清時期專收北曲折子的戲曲選集。從止雲居士〈題詞〉彰顯此書以「萬壑音生，千巖響應」的靜夜清音命名，可見此書與明天啟年間盛行之崑山腔的關係。它為我們留下觀察明末北曲套數存於崑劇劇場的景象，也為元明北曲雜劇「北曲崑唱」現象留下文獻線索。

《萬壑清音》所展現的「北曲崑唱」和第一階段魏良輔、張野塘等曲師，從音樂著手，以北曲變化之致豐富南曲音樂的意義不同。《萬壑清音》所收元明北曲雜劇的折子劇目呈現的「北曲崑唱」現象，屬於擷取元明北套雜劇劇本，從而修整情節、人物、曲套、曲文、賓白，加入各種崑劇舞臺演出考量的改造。這是在明代南戲、傳奇創作外，於元明北曲雜劇創作成果中擴大吸納劇作，增加搬演折子劇目，將原本不為崑劇而寫的元明北曲雜劇搬上崑劇舞臺，成為崑劇傳演的折子劇目。

《萬壑清音》之刻，強調曲文、賓白俱全，點板精謹，是可清唱、搬演、閱讀的戲曲散齣選本。其所選來自元明北曲雜劇者有 10 種劇作，20 齣折子劇目，若扣除明代北曲一折短劇，有 19 個北曲折子劇目修編自元代或元末明初的北劇，其中又有〈回回迎僧〉、〈十面埋伏〉兩齣與已亡佚的元劇有關，這兩齣雖然無法在楊景賢《西遊記》、金仁傑《追韓信》、沈采《千金記》中找到對應齣目，卻可能保留了吳昌齡《西天取經》部分曲套或另一種演述韓信故事的元劇套數。就戲曲文獻學而言，《萬壑清音》有保存明代改編元劇套數文獻的意義。

《萬壑清音》在為元劇「北曲崑唱」的修編中，有腳色行當崑劇化，也有屬於不分派腳色，卻存在著促進南戲傳奇到崑劇腳色行當進一步分化的中介性作用，其腳色行當在元明北曲雜劇與南戲、傳奇間更易變化，為明天啟年間崑劇腳色行當發展留下擴增、分化性觀察線索，可作為考察崑劇腳色行當在折子戲發展中的流變憑藉。

《萬壑清音》所收有傳奇與元劇為參考底本的北曲折子劇目，多有回歸元劇北

套組織的傾向。但其回歸並非全然重刻元代劇作，而是在運用元劇北套時融入傳奇精華，增加各種崑劇舞臺搬演考量，使其北調選齣更具舞臺性。此選集可作案頭閱讀流傳，也可供文士清唱，抑或舞臺搬演。從正文所論的各種人物、情節、曲文、賓白增刪改動思考，《萬壑清音》所收元明北曲雜劇齣目反映了天啟年間演之崑劇舞臺的折子樣貌，其舞臺特徵和北曲崑唱現象極為豐富。

附錄

表1 元劇《漁樵記》與《萬壑清音·負薪記》套數比較

元劇《漁樵記》	《萬壑清音·負薪記》	備註
第一折	〈漁樵閑話〉	1.套內曲牌總數減少，完整性破壞。不再在乎是否有尾聲。 2.【上馬嬌】【勝葫蘆】曲文內容併入【元和令】，【寄生草】後的嚴助情節完全刪除。
仙呂【點絳脣】【混江龍】【油葫蘆】【天下樂】【村裏迓鼓】 【元和令】【上馬嬌】【勝葫蘆】 【寄生草】【後庭花】【青哥兒】 【賺煞】(共12曲)	仙呂【點絳脣】【混江龍】【油葫蘆】 【天下樂】【村裏迓鼓】 【元和令】【寄生草】(共7曲)	
第二折	〈逼寫休書〉	
正宮【端正好】【滾繡球】 【倘秀才】 【滾繡球】中呂【快活三】 【朝天子】正宮【脫布衫】 【醉太平】 【三煞】 【二煞】 【隨煞尾】(共11曲)	正宮【端正好】 【滾繡球】中呂【快活三】 【朝天子】正宮【脫布衫】 【小梁州】 雙調【雁兒落】(共7曲)	1.【小梁州】的內容約當元劇之【醉太平】 2.【雁兒落】為新填曲
楔子	〈訴離贈婿〉	
仙呂【賞花時】	正宮【端正好】 【滾繡球】	1.《萬》本沒有楔子，張愷古之自述以正宮二曲推演。
第三折	中呂【粉蝶兒】 【醉春風】 【迎仙客】 【上小樓】 二支【滿庭芳】 般涉調【耍孩兒】 【一煞】 【煞尾】(含楔子共11曲)	2.《萬》本的【迎仙客】內容已與元劇不同，將【喜春兒】融入。【上小樓】第一首將元劇兩首合一，第二首實為元劇【滿庭芳】曲意。【耍孩兒】也是重作之曲，【一煞】完全刪除。
第四折	〈認妻重聚〉	
雙調【新水令】 【川撥棹】 【七弟兄】 【梅花酒】 【喜江南】 【雁兒落】 【得勝令】 【甜水令】 【折桂令】 【落梅風】 【沽美酒】 【太平令】 【鴛鴦煞尾】 (共13曲)	雙調【新水令】 【川撥棹】 【七弟兄】 【雁兒落】 【得勝令】 【沽美酒】(共6曲)	1.《萬》本的【七弟兄】實將【喜江南】內容併入。將介於其中的【梅花酒】刪除。 2.【雁兒落】 【得勝令】完全改寫。因情節移異，將【甜水令】 【折桂令】 【落梅風】完全刪除。 3.【沽美酒】將元劇【太平令】曲意併入。 4.【鴛鴦煞尾】為嚴助代來朝廷封賞之命，完全刪除。

表 2 《萬壑清音》經南曲影響後重整的北調齣目

元劇《抱粧盒》第三折	《金丸記》第 28 齣〈拷寇〉	《萬壑清音·粧盒記·拷問承玉》
雙調【新水令】、【駐馬聽】、【沽美酒】、【太平令】、【鴈兒落】、【得勝令】、【川撥棹】、【七弟兄】、【梅花酒】、【收江南】、【鴛鴦尾煞】(北套, 共 11 曲)	南【引】、北雙調【新水令】、南雙調過曲【步步嬌】、北【折桂令】、南【江兒水】、北【雁兒落】、南【僥僥令】、北【收江南】、南【園林好】、北【沽美酒】、【尾】(南北合套, 共 11 曲)	雙調【新水令】、【駐馬聽】、【沽美酒】、【鴈兒落】、【沉醉東風】、【川撥棹】、【七弟兄】、【菊花酒】、【收江南】、【煞尾】(北套, 共 10 曲)
元劇《東窗事犯》第二折	《精忠記》第 28 齣〈誅心〉	《萬壑清音·精忠記·瘋魔化奸》
中呂【粉蝶兒】、【醉春風】、【迎仙客】、【石榴花】、【鬥鸚鵡】、【紅繡鞋】、【十二月】、【堯民歌】、【滿庭芳】、【快活三】、【鮑老兒】般涉調【耍孩兒】、【三煞】、【二煞】、【收尾】(北套, 共 15 曲)	南仙呂過曲【光光乍】、【出隊子】、【步步嬌】、【忒忒令】、【園林好】、【嘉慶子】、【尹令】、【品令】、【豆葉黃】、【月上海棠】、【五韻美】、【六么令】、【玉交枝】、【江兒水】、【川撥棹】(南套, 15 曲)	中呂【粉蝶兒】、【醉春風】、【迎仙客】、【石榴花】、【鬪鸚鵡】、【紅繡鞋】、【十二月】、【堯民歌】、【快活三】、【朝天子】般涉調【耍孩兒】、【收尾】(北套, 共 12 曲)
元劇《追韓信》第二折	《千金記》第 22 齣〈北追〉	《萬壑清音·千金記·月下追信》
雙調【新水令】、【駐馬聽】、【沉醉東風】、【水仙子】、【雁兒落】、【得勝令】、【夜行船】、【掛玉鉤】、【川撥棹】、【七弟兄】、【梅花酒】、【收江南】、【尾】(北套, 共 13 曲)	南【天下樂】、【金索卦梧桐】、【隨事興】、【雙勝子】北雙調【新水令】、【駐馬聽】南【雙勝子】、【川撥棹】南【雙勝子】、【雁兒落】、【得勝令】、【掛玉鉤】、【七兄弟】、【收江南】、【梅花酒】、【奈子花】二支(南北合腔, 共 17 曲)	南【天下樂】雙調【新水令】、【駐馬聽】南【雙聲子】、【川撥棹】南【雙聲子】、【雁兒落】、【得勝令】、【掛玉鉤】、【七兄弟】、【收江南】、【梅花酒】、【煞尾】南【奈子花】二支(南北合腔, 共 15 曲)

徵引文獻

一、原典文獻

元·鍾嗣成：《錄鬼簿》，臺北：洪氏出版社，1982。

*明·止雲居士：《萬壑清音》，收入陳志勇編：《明清孤本戲曲選本叢刊第一輯》第9-10冊，北京：國家圖書館出版社，2017。

*明·止雲居士：《萬壑清音》，臺北：臺灣學生書局，1987。

明·冲和居士：《怡春錦》，臺北：臺灣學生書局，1984。

明·吉州景居士：《玉谷新簧》，臺北：臺灣學生書局，1984。

明·沈采：《繡刻千金記定本》，臺北：臺灣開明書店，1970。

*明·沈泰：《盛明雜劇二集》，臺北：廣文書局，1979。

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》第4冊，北京：中國戲劇出版社，1959。

明·沈寵綏：《度曲須知》，收入中國戲曲研究院編：《中國古典戲曲論著集成》第5冊，北京：中國戲劇出版社，1959。

明·阮祥宇：《樂府萬象新》，收入〔俄〕李福清著，〔中〕李平編：《海外孤本晚明戲劇選集三種》，上海：上海古籍出版社，1993。

明·祁彪佳：《遠山堂曲品》，收入中國戲曲研究院編：《中國古典戲曲論著集成》第6冊，北京：中國戲劇出版社，1959。

明·姚茂良：《繡刻精忠記定本》，臺北：臺灣開明書店，1970。

明·胡文煥：《群音類選》，臺北：臺灣學生書局，1987。

明·殷啟聖：《堯天樂》，臺北：臺灣學生書局，1984。

明·無名氏：《青崑合選樂府歌舞臺》，臺北：臺灣學生書局，1987。

明·無名氏：《歌林拾翠》，臺北：臺灣學生書局，1984。

明·無名氏撰，王鏊點校：《金丸記》，北京：中華書局，2000。

明·黃文華：《八能奏錦》，臺北：臺灣學生書局，1984。

明·黃文華：《詞林一枝》，臺北：臺灣學生書局，1984。

- *明·臧懋循：《元曲選》，臺北：宏業書局，1982。
- 明·龔正我：《摘錦奇音》，臺北：臺灣學生書局，1984。
- 清·方來館主人：《萬錦清音》，收入陳志勇編：《明清孤本戲曲選本叢刊第一輯》第14冊，北京：國家圖書館出版社，2017。
- 清·王錫純：《遏雲閣曲譜》，臺北：文光圖書，1965。
- 清·玩花主人編選，錢德蒼續選：《綴白裘》，臺北：臺灣學生書局，1987。
- 清·殷淮深等原稿，張怡庵校錄：《六也曲譜》，收入劉崇德編：《中國古代曲譜大全》第5冊，瀋陽：遼海出版社，2009。
- 清·張怡庵：《繪圖精選崑曲大全》，上海：世界書局，1925。
- 清·張潮：《虞初新志》，北京：文學古籍刊行社，1954。
- 清·無名氏：《千家合錦》，臺北：臺灣學生書局，1987。
- 清·無名氏：《萬家合錦》，臺北：臺灣學生書局，1987。
- 清·琴隱翁：《審音鑑古錄》，臺北：臺灣學生書局，1987。
- 清·葉堂：《納書楹曲譜》，臺北：臺灣學生書局，1987。
- 清·葉夢珠：《閱世編》，上海：上海古籍出版社，1981。
- 清·邀月主人：《來鳳館合選古今傳奇》，收入陳志勇編：《明清孤本戲曲選本叢刊第一輯》第13冊，北京：國家圖書館出版社，2017。
- 中華學術院崑曲研究所編：《蓬瀛曲集》，臺北：臺灣中華書局，1972。
- 王文章編：《傳惜華藏古典戲曲曲譜身段譜叢刊》，北京：學苑出版社，2012。
- 俞振飛編著：《振飛曲譜》，上海：上海文藝出版社，1982。
- *隋樹森：《元曲選外編》，臺北：宏業書局，1982。

二、近人論著

- *丁淑梅、李將將：〈《萬壑清音》「北曲南腔」與「南曲北調」現象研究〉，《戲曲藝術》37：3（2016.8），頁15-21。
- 王文章主編：《蘭苑集萃——五十年中國崑劇演出劇本選（1949-1999年）》，北京：文化藝術出版社，2000。

- 王季烈、劉鳳叔輯訂：《集成曲譜》，臺北：古亭書屋，1969。
- * 朱崇志：《中國古代戲曲選本研究》，上海：上海古籍出版社，2004。
- 李占鵬：〈《西游記》雜劇的發現、整理及研究〉，《內江師範學院學報》28:9(2013.9)，頁 52-56。
- 李春霞：〈明代蘇州版畫探微〉，《淮北煤碳師範學院學報(哲學社會科學版)》28:3(2007.6)，頁 144-146。
- * 李惠綿：〈從隱藏的秩序論述崑劇〈下山〉〈掃秦〉〉，《戲劇研究》3(2009.1)，頁 75-124。
- * 李惠綿：〈論《漁樵記》、《爛柯山》之主題變奏與文學意象——兼考述改本選本與崑劇表演記錄〉，《漢學研究》36:1(2018.3)，頁 281-319。
- * 卓明星：〈《萬壑清音》所輯佚曲論析〉，《滄州師範學院學報》29:1(2013.3)，頁 33-36。
- 侯淑娟：《浣紗記研究》，臺北：東吳大學中國文學系博士論文，2001。
- 侯淑娟：〈元明雜劇《抱粧盒》對明代新南戲《金丸記》流傳的影響〉，《東吳中文學報》34(2017.11)，頁 55-90。
- 俞為民：〈崑山腔的產生與流變考論〉，《南京大學學報(哲學·人文科學·社會科學版)》41:1(2004.2)，頁 118-126。
- * 俞為民：〈元代雜劇在崑曲中的流存〉，《江蘇大學學報(社會科學版)》8:1(2006.1)，頁 69-76。
- 胡忌、劉致中：《崑劇發展史》，北京：中國戲劇出版社，1989。
- 莊一拂：《古典戲曲存目彙考》，上海：上海古籍出版社，1982。
- 陸萼庭：〈崑劇腳色的演變與定型〉，《民俗曲藝》139(2003.3)，頁 5-28。
- 陸萼庭：《清代戲曲與崑劇》，臺北：國家出版社，2005。
- 曾永義：《說俗文學》，臺北：聯經出版事業公司，1980。
- 曾永義：《從腔調說到崑劇》，臺北：國家出版社，2002。
- 曾永義：《戲曲之雅俗、折子、流派》，臺北：國家出版社，2009。

曾永義：《戲曲學（一）》，臺北：三民書局，2016。

劉崇德：《元雜劇樂譜研究與輯譯》，石家莊：河北教育出版社，2003。

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

Selected Bibliography

- Ding Shu Mei & Li Jiang Jiang, “Wan Huo Qing Yin ‘Bei Qu Nan Qiang’ Yu ‘Nan Qu Bei Diao’ Xian Xiang Yan Jiu” [A Study on the Phenomena of ‘Southern Accents in the Northern Drama’ and ‘Northern Accents in the Southern Drama’ in *Elegant Sounds from the Myriad Ravines*] in *Xi Qu Yi Shu* [Bulletin of National Academy of Chinese Theatre Arts] 37.3 (Aug. 2016), pp. 15-31.
- Li Huei Mian, “Cong Yin Cang De Zhi Xu Lun Shu Kun Ju ‘Xia Shan’, ‘Sao Qin’” [A Study on Going Downhill and Sweeping off Qin in the Light of Concealed Order] in *Xi Ju Yan Jiu* [Journal of Theater Studies] 3 (Jan. 2009), pp. 75-124.
- Li Huei Mian, “Lun Yu Qiao Ji, Lan Ke Shan Zhi Zhu Ti Bian Zou Yu Wen Xue Yi Yi: Jian Kao Shu Kai Ben Xuan Ben Yu Kun Ju Biao Yan Ji Lu” [Variations in Theme and Literary Imagery of *Yuqiao Ji* and *Lankeshan*: With an Investigation of Revised and Selected Versions and Kunqu Performance Records] in *Han Xue Yan Jiu* [Chinese Studies] 36.1 (Mar. 2018), pp. 281-319.
- [Ming] Shen Tai, *Sheng Ming Za Ju Er Ji* [Two Volumes of Za Ju in the Glorious Period of the Ming Dynasty] (Taipei: Kwangwen Book Company, 1979).
- Sui Shu Sen, *Yuan Qu Xuan Wai Bian* [A Supplementary of Selected Yuan Drama] (Taipei: Hong Ye Books, 1982).
- Yu Wei Min, “Yuan Dai Za Ju Zai Kun Qu Zhong De Liu Cun” [The Maintenance of Yuan Zaju in Kunqu] in *Jiang Su Da Xue Xue Bao (She Hui Ke Xue Ban)* [Bulletin of Jiangsu University] 8.1 (Jan. 2006), pp. 69-76.
- [Ming] Zang Mao Xun, *Yuan Qu Xuan* [Selected Yuan Drama] (Taipei: Hong Ye Books, 1982).
- [Ming] Zhi Yun Ju Shi, *Wan Huo Qing Yin* [Elegant Sounds from the Myriad Ravines] (Taipei: Student Book Co., Ltd., 1987).
- [Ming] Zhi Yun Ju Shi, *Wan Huo Qing Yin* [Elegant Sounds from the Myriad Ravines] adopted in Chen Zhi Yong, *Ming Qing Gu Ben Xi Qu Xuan Ben Cong Kan Di Yi Ji* [Collection of Unique Editions of Chinese Drama from the Ming and Qing

Dynasties] Vol. 9-10 (Beijing: National Library of China Press, 2017).

Zhou Ming Xing, “Wan Huo Qing Yin Suo Ji Yi Qu Lun Xi” [An Analysis of Edited Uncirculated Qu in *Elegant Sounds from the Myriad Ravines*] in *Cang Zhou Shi Fan Xue Yuan Xue Bao* [Bulletin of Cang Zhou Teachers College] 29.1 (Mar. 2013), pp. 33-36.

Zhu Chong Zhi, *Zhong Guo Gu Dai Xi Qu Xuan Ben Yan Jiu* [The Study on Anthologies of Traditional Opera in Ancient China] (Shanghai: Shanghai Ancient Works Publishing House, 2004).

