

《東華漢學》第 20 期；163-204 頁
東華大學中國語文學系 華文文學系
2014 年 12 月

《長生殿》排場與用套補論

許子漢*

【摘要】

《長生殿》為傳奇排場運用之典範，為歷來研究者所肯定，本文在王季烈、曾永義等前賢研究成果的基礎上，對其套式與曲牌的運用和場面的配搭，進行補充與修正的論述。主要論題有：對全本排場的搭配提出更具體的標準，對已舉出的熟套做更精確的溯源和套式用法的解說，補充未明確列出的熟套，說明用曲和套式的創新，以及場面轉移和宮調、曲牌、韻部變化的對應關係。由這些補充和修正可以更精確的了解《長生殿》在用套與用曲上的成就，其守律之嚴與用律之活是同時並行的，也使其成為傳奇排場的典律之作。

關鍵詞：長生殿、熟套、排場

* 國立東華大學華文文學系副教授

前言

以《長生殿》為明清傳奇的典範作品，應無太大爭議，其戲劇藝術與文學的成就是多方面的，其中又以排場之成就最為人稱道。

排場的討論牽涉甚廣，廣義言之，凡於場面安排有所影響，能實際增進表演效果者，皆為場面構成之一部份，亦為討論排場應包含之內容。而排場之討論又可以分成兩個層次，一是全本戲場面之配搭，二是個別場面之安排。

就全本場面配搭而言，包括各類場面之比例，比如正場與過場應佔多少比例，大場數目應有多少，如何分布等問題；以及冷熱之調劑，即文武悲喜靜鬧等不同情調氛圍如何穿插；還有腳色之勞逸，即生旦既為主角，其表演與任唱之數目與比重應如何，其他腳色之數目與比重又應如何，甚至一次上場之唱演是否過於吃重，或連續上場是否會形成演員負擔。凡此諸端，皆為全本場面配搭應考慮之問題。

就個別場面安排而言，最關鍵也是討論最多的問題即在劇情與套式之搭配。何種場面應用何種套式或曲牌，為傳奇創作與演出之核心問題，而歷經宋元明清漫長的時代演進，逐漸形成一些常用的、或固定的套式，這些常用或固定的套式，又稱「熟套」。熟套其實就代表著曲牌音律格式的定形，並進一步形成固定的聯綴關係，「套式」亦即意謂曲牌聯綴的格式。套式形成，同時經過不斷實際創作與演出的驗證後，形成與一定的劇情類型搭配使用的慣例或「規律」。「熟套」的形成，正意謂傳奇套式聯綴與使用規律的成熟，而正確的了解並運用熟套，也成為傳奇作家正確搭配場面的基本工夫，也是我們評價傳奇排場成就的一大檢驗標準。

但熟套的初始亦必有人創立，必經一段時間的累積而形成，故傳奇作家亦每有創套之舉，高明之曲家所創套式即可能在後人不斷襲用之後

成為新的熟套。更有甚者，不惟能在創作中有合律的表現、創套的發明，更能在既有的格律中做精微的講究，或活用格律，而能有看似不合律，卻其實暗合曲理的巧妙用法。

《長生殿》為傳奇排場成就的代表作品，其排場搭配、套式運用足為典律。本文即欲針對《長生殿》全本排場之配搭、單一場面套式的運用兩方面來進行論述。前人與時賢之相關研究其實成果豐沛，多有可觀，筆者亦只能於其既有成就中，對尚未充分論述之處，做更具體的說明，而若有一二補正之處，實亦踵繼前輩，於前人研究上「錦上添花」而已，故謂之「補論」。

一、全本排場之配搭

《長生殿》排場的重要成就，歷來論述必然提及王季烈的《螭廬曲談》卷二〈論作曲〉所言：

《長生殿》全部傳奇共五十折，除第一折〈傳概〉，為上場照例文章外，共計四十九折；不特曲牌通體不重複，而前一折之宮調與後一折之宮調，前一折之主要腳色與後一折之主要腳色，決不重複。……其選擇宮調、分配腳色、布置劇情，務使離合悲歡，錯綜參伍；使演者無勞逸不均之慮，觀聽者覺層出不窮之妙。自來傳奇排場之勝，無過於此。¹

此即全本排場之安排妥當，在腳色、宮調（套式）上決不重複，且情調冷熱、腳色勞逸均調配得當，王氏並一一列舉《長生殿》全本各齣排場之內容，以說明其「前一折之宮調與後一折之宮調，前一折之主要腳色與後一折之主要腳色，決不重複」之論見。但其列舉之內容固然具體，可說明「不重複」之事實，但並未有太多的分析與說明，「不重複」是

¹ 王季烈，《螭廬曲談》（臺北：商務印書館，1971），卷二〈論作曲〉，頁26-28。

否為一難能可貴之勝處，其實必須透過比較來證明。如果其他劇本亦可做到「前一折之宮調與後一折之宮調，前一折之主要腳色與後一折之主要腳色，決不重複」，則此「優點」或許並非《長生殿》所獨擅。

如同以南戲與傳奇之代表作品做比較。就腳色一項而言，《琵琶》之〈勉食姑嫜〉與〈糟糠自厭〉之腳色皆以旦外淨為主，即可謂重複。就宮調一項而言，《琵琶》之〈乞丐尋夫〉用〔南呂·三仙橋〕套，而下一齣〈問詢衷情〉亦用〔南呂〕之〔紅衲襖〕；《還魂》之〈尋夢〉用〔雙調·忒忒令〕長套，而下一齣〈訣謁〉用〔字字雙〕、〔桂花鎖南枝〕亦均為〔雙調〕曲。此皆為宮調重複之例，但並不多見，而同時腳色與宮調皆重複者，應更為罕見。雖然一般而言，南戲、傳奇中前後兩齣宮調、腳色重複的情形本不多見，但《長生殿》的確在宮調、腳色上做到了前後兩齣決不重複，就此點而論，較諸《琵琶》、《還魂》確實更為講究²。

另一問題，就全本排場之安排而言，《長生殿》是否情調冷熱、腳色勞逸均調配得當，各類場面之數目比例得當，其實未有具體說明，亦未列舉標準。曾永義先生則有更為具體的論述。在〈《長生殿》在戲曲文學與藝術上的成就〉一文中，針對排場之配搭有以下之分析：

總計《長生殿》分場的情形為大場九折，正場二十五折，過場十二折，短場三折。正場為骨子排場，故佔全劇之半；大場分配於二、十四、十六、十九、二十四、二十七、三十二、三十八、五十等齣，使全劇看來有波浪起伏之妙，而其他之過場、短場則上下承遞，骨架線索細密銜結，井然有序，故甚覺結構嚴謹。若以其表現形式分場，則文場計有三十四折，武鬧場計有十五折調配其間，亦足以調劑其冷熱。對於《長生殿》的排場，假如我們

² 「面目不重複」應為優點，殆可肯定，但宮調或情調上的重複或「延續」，是否為缺點，則可能有爭議，若欲細論，則為另一論題。但為篇幅限制，此處旨在補充說明，每齣面目不重複的具體比較標準，故不討論其他歧生之問題。

硬要指出一點毛病的話，那麼其三十四、三十五、三十六連用三折過場，且三十三折又屬粗口北曲鬧場，於觀眾之聆賞未免間歇過久，倘能將〈收京〉與〈尸解〉二折置換，則似較為勻當。³ 這段分析清楚說明場面分量的比重應如何分配，如正場應在半數以上，而大場應適當的分布，以製造幾段高潮，又不應太過集中。若以情調冷熱為考量，除了情調應該避免前後重複，且文場應為主幹，而武鬧場則應做適切穿插。這段分析又具體指出《長生殿》在排場搭配的一個缺點，即「三十四、三十五、三十六連用三折過場，且三十三折又屬粗口北曲鬧場」，情調偏於武鬧類型，過於重複，應為主體的文細正場則間隔過久。至於腳色的勞逸，亦做具體分析如下：

生旦兩腳色為傳奇之男女主角，故唱工自較他色為繁重。昉思以生主唱十四折，陪唱四折；旦主唱十三折，陪唱五折。其勞逸可謂極為均衡。其他腳色，如貼雖只扮演四種人物，主唱一折，但出場二十三折，陪唱十八折；丑雖扮演十一種人物，出場二十六折，主唱亦有三折，但陪唱只八折。淨、末等主唱者均為三、四折之間，陪唱者均在八折上下，其勞逸亦相當平均。至於老旦出場二十一折，主唱三折，陪唱十一折，較之淨、丑、末、貼等似略為繁重些。外出場十二折，主唱三折，陪唱五折；小生出場十一折，主唱二折，陪唱六折；較之又似乎輕微些。但是其間的勞逸實相差無幾。因此，我們可以說，昉思對於腳色的運用是相當均勻的。⁴

可以看出，傳奇以生旦為全劇主角，故合計主唱約半數之場次，而其他腳色分擔其他場次之主唱。且其他腳色以陪唱為主，主唱為輔，陪唱多在八場上下，主唱場次多在三場上下。⁵

³ 曾永義，〈《長生殿》在戲曲文學與藝術上的成就〉，《中國文哲研究通訊》第11卷第1期（2001.3），頁10。

⁴ 同前註，頁12。

⁵ 這些數目的統計當然是以《長生殿》的齣數為基礎來計算的，《長生殿》全劇扣除開場，計四十九齣，若他劇總齣數不同，則實際之數目亦應隨比例調

總結來說，「場面面目不宜重複，腳色勞逸均衡」為基本之原則，但王季烈之說並未有具體之標準，透過曾永義之說，才進一步說明了場面配搭之比例、腳色任唱之比重的具體標準，由此引申，也才能推論其他劇作全本排場配搭上的優劣。

二、熟套之運用

前已論及，套式與劇情搭配為傳統排場論的核心問題，也因此對戲曲的創作產生很大影響，簡單而言，套式的使用有其程式規範，非可任意為之，因此熟套的運用為一重要的基礎。曲家應熟知各種劇情類型下可運用之襲用套式，方可應用無誤，並進而發揮曲情與劇情二者配搭的精妙之處⁶。

(一) 《長生殿》運用熟套之概覽

《長生殿》全劇四十九齣所用套式絕大多數皆為常用之熟套，少數場面自出機杼，但亦深合劇情樂理，反成後人學習典範。關於《長生殿》套式之淵源及後人之承襲，在曾永義《長生殿研究》⁷中有詳細具體的分析。其後又於〈《長生殿》在戲曲文學與藝術上的成就〉做概要之整理，列出《長生殿》中承襲前人熟套的齣目如下：

〈定情〉——《琵琶·中秋望月》、《浣紗·採蓮》。

整，但此適當之比例是否因劇本長度而有些微變化的空間，則為另一課題，無法於此細論。

⁶ 此要旨吳梅、許之衡、王季烈均明確的指出，並列舉各場面類型的熟套。請參見吳梅，《南北詞簡譜》各宮調附錄之「套數格式」（臺北：學海出版社，1997）；許之衡，《曲律易知》，卷下〈論排場〉（臺北：郁氏印獎會，1979）；王季烈《螭廬曲談》，卷二〈論作曲〉，第三章〈論套數體式〉。

⁷ 曾永義於《長生殿研究·參、《長生殿》排場的研究》（臺北：台灣商務印書館，1980）對《長生殿》之情節關目與排場安排曾按齣做具體之說解，頁93-136。這些內容後又編入所著《中國古典戲劇選注》（臺北：國家出版社，1983）中《長生殿》各齣之【說明】之內。

- 〈春睡〉——《琵琶·牛氏規奴》、《西廂·窺簡玉台》⁸。
- 〈襖遊〉——《蕉帕·鬧婚》。
- 〈獻髮〉——《畫中人·魂遇》。
- 〈復召〉——《運甓·廬山會合》。
- 〈疑讖〉——元雜劇《玉簫女》。
- 〈聞樂〉——《西廂·琴心寫恨》。
- 〈製譜〉——《燕子箋·寫像》。
- 〈權鬩〉——《荊釵·祭江》、《西廂·跪媒求配》。
- 〈偷曲〉——明人〔天長地久〕散套。
- 〈夜怨〉——《琵琶·臨妝感嘆》。
- 〈絮閣〉——《療妒羹·假醋》。
- 〈偵報〉——馬東籬〔百歲光陰〕散套。
- 〈密誓〉——傳奇中習見。
- 〈驚變〉——貫酸齋〔西湖遊賞〕散套；傳奇中習見。
- 〈埋玉〉——《精忠·刺字》、《西樓·計賺》。
- 〈獻飯〉——《荊釵·分別》。
- 〈冥追〉——《荊釵·時祀》、《雙烈·道逢》、《情郵·追車》。
- 〈聞鈴〉——《金印·往魏》。
- 〈情悔〉——《琵琶·乞丐尋夫》。
- 〈哭像〉——傳奇中習見。
- 〈神訴〉——《北西廂·鄭恆求配》。
- 〈刺逆〉——《紅拂·俠女出奔》。
- 〈收京〉——《畫中人·之任》、《明珠·拒奸》。
- 〈看襪〉——《紅拂·秋閨談俠》。
- 〈尸解〉——《琵琶·宦邸憂思》、《西園·訛驚》。
- 〈彈詞〉——元雜劇《貨郎旦》。

⁸ 此齣與下〈聞樂〉、〈權鬩〉齣所指之《西廂》齣目均為李日華之《南西廂記》，通行者有《六十種曲》本，各版本的齣目次序或有差異。

- 〈見月〉——《邯鄲·閨喜》。
- 〈改葬〉——《精忠·冥途》。
- 〈愆合〉——《還魂·幽媾》。
- 〈雨夢〉——傳奇中習見。
- 〈覓魂〉——元雜劇《老生兒》、《灰闌記》、《尉遲恭》。《還魂·冥報》。
- 〈寄情〉——傳奇中習見。
- 〈得信〉——《還魂·移鎮》。⁹

以上共計得三十四齣，又列出後人沿襲《長生殿》之用套與排場者，計有十五齣，如下：

- 〈傳概〉——《玉獅墜》、《石榴記》之〈開場〉。
- 〈襖遊〉——《伏虎韜·結案》、《鴛鴦·完聚》。
- 〈傍訝〉——《帝女花·醫窮》、《伏虎韜·學閨》。
- 〈獻髮〉——《梅喜緣·祝髮》。
- 〈製譜〉——《脊令原·依叔》、《香祖樓·觴芰》。
- 〈窺浴〉——《才人福·和箋》。
- 〈埋玉〉——《帝女花·割慈》。
- 〈冥追〉——《石榴記·雙探》。
- 〈勦寇〉——《帝女花·殲寇》。
- 〈尸解〉——《帝女花·魂遊》。
- 〈仙憶〉——《伏虎韜·催試》。
- 〈見月〉——《帝女花·殭玉》。
- 〈改葬〉——《帝女花·哭墓》。
- 〈覓魂〉——《帝女花·散花》。
- 〈得信〉——《帝女花·訪配》。¹⁰

⁹ 曾永義，〈《長生殿》在戲曲文學與藝術上的成就〉，頁 10-12，但文中統計云共三十五齣，應為三十四齣。

¹⁰ 同前註，頁 12。

由上述整理之結果，可見《長生殿》的套式運用大多有其來歷，無絲毫疏忽，且為後人所效法。但就襲用前人熟套的溯源部份與套式、曲牌的用法與特性，其中有些可以補充說明者，補述如下。

（二）用北套之齣

〈疑讖〉折說明源自元雜劇《玉簫女》，即用北曲〔商調〕套。〈偵報〉折說明源自馬東籬〔百歲光陰〕散套，即用北曲〔雙調〕套，元劇中用〔雙調〕者甚多，只是用曲多有參差，不一定完全一致。〈覓魂〉折說明源自元劇《老生兒》、《灰闌記》、《尉遲恭》，即用北曲〔仙呂宮〕套式，而又註《還魂·冥報》（按，應作〈冥判〉，「報」字誤）折，蓋此場面之套式由元人雜劇來，但排場內容與套式對應的關係則由《還魂·冥判》所創，成為明清傳奇中運用北曲的特殊場面，和一般北套的運用不同。〈彈詞〉齣源自元雜劇之《貨郎旦》，亦非僅套式之承襲（即著名之〔九轉貨郎兒〕），且為一特殊之場面。《長生殿》中用北套者計五齣，尚有〈哭像〉一齣，但註為「傳奇中習見」，實即用〔正宮〕接〔般涉〕之常用北套，亦為元人雜劇習見者。

上述《長生殿》用北套的齣目和後面所列元人或明代所用北套的例子，在聯套的用曲上的確是一致的。但若究其用套與劇情場面之間的關係，卻可以分成不同的幾類，並略有可補充之處。

南戲傳奇之套式與劇情配搭的型態，和元雜劇頗有差別，而北曲套式的概念與南曲亦不同。北曲同一宮調的聯套，曲牌實際變化甚多，但大抵是同一聯套準則的變化應用；南曲則相對固定，變化甚少，且同一宮調中形成幾個常用的套式，並對應不同的場面型態¹¹。所以明代傳奇運用北套，大多並無如南曲一般明確對應特定的場面類型，〈疑讖〉與〈哭像〉二者即屬此類。而就套式的溯源來說，溯源與其完全相同的北

¹¹ 有關南北曲聯套的不同，請參見許子漢，《元雜劇的聲情與劇情》（臺北：里仁書局，2003），第二章〈宮調聲情說的觀念釐清〉、第三節〈從南北曲之異論套式聲情與宮調聲情〉，頁39-42。

曲聯套，其實意義不大，因為其他用同宮調的例子，雖用曲稍有不同，但其實應視為同一套式。

其他三齣則為套式與劇情內容有對應關係者，但〈彈詞〉與〈覓魂〉的狀況為一類，〈偵報〉則為另一類。

〈彈詞〉與〈覓魂〉二者用北套但與一般狀況不同，因為這兩齣是傳奇運用北套，且形成特定套式與場面類型對應關係者。〈覓魂〉齣套式與場面的對應，是明人用北套於南戲之後，才於《還魂記》創立的，多用於神怪或有某種儀式性質之場面。而〔九轉貨郎兒〕與彈唱場面的對應則早於元雜劇中（《貨郎旦》第三折）即已建立，其後周憲王的雜劇《義勇辭金》仿之，《長生殿》〈彈詞〉齣再依此而作。故此類北套的溯源和一般南曲的聯套一樣，同時也是場面的溯源，但〈彈詞〉依循者為元人之成規，而〈覓魂〉則源自明代的新制。

而〈偵報〉齣則又為不同的情形，蓋此齣演出「探報」場面，而此類場面原本是元雜劇中少數宮調套式對應具體劇情類型的例子。元雜劇中的探報最常使用的宮調是〔黃鐘宮〕，《氣英布》可為例證¹²，但元雜劇探報場面亦可由其他宮調演出。至明代，朱有燉《誠齋雜劇》中有眾多劇作運用了探報演出之場面，其中即有多例並非使用〔黃鐘宮〕¹³，而明代戲文傳奇用探報場面者，亦有多例¹⁴，部份仍沿用〔黃鐘·醉花

¹² 元雜劇所有使用〔黃鐘宮〕演出探報場面之例子，請參見許子漢，《元雜劇聯套研究》（臺北：文史哲出版社，1998），第七章〈黃鐘宮與大石調〉，頁163，註7。

¹³ 曾永義，《中國古典戲劇選注》中《長生殿》第二十齣〈偵報〉之【說明】即指出：「以探子出關目，元雜劇《氣英布》已見其例，而大量運用此種手法者，則為明周憲王朱有燉。其《誠齋雜劇》《義勇辭金》第三折，《仗義疎財》第五折，俱用以描寫戰陣；《仙官慶會》第四折用以報告鍾馗驅鬼；《得驕虞》第三折用以報告捕獲驕虞；《降獅子》第四折用以報告降伏獅子；《牡丹品》第三折用以敷演園中牡丹盛開狀況；《牡丹仙》第二折二旦改扮二末為花園主人之子，前半敘說花園風光，後半專詠牡丹，雖未標明探子，然手法實與探子出關目無異。」頁649-650。

¹⁴ 明代戲文與傳奇用探報之劇計二十一例，請參見許子漢，《明傳奇排場三要素發展歷程之研究·研究資料甲編·襲用套式》（臺北：國立台灣大學出版委員會，1999），頁309-310。

陰〕套，但如《紅拂·扶餘換主》、《南柯·傳箋》俱用〔越調·鬥鶴鶉〕套，《南柯記·啟寇》則用〔中呂〕曲段接〔般涉調〕，《浣紗記·飛報》則用南曲〔六么令〕—〔風入松〕循環套，可見用法有更進一步的演進。而《長生殿》〈偵報〉齣之套式用法，雖用北曲完整套式，但已非元雜劇典型的探報場面。

（三）〈驚變〉之南北合套

〈驚變〉齣註源自「貫酸齋〔西湖遊賞〕散套；傳奇中習見」，此齣實即用南北合套之〔中呂·粉蝶兒〕—〔南泣顏回〕—〔北石榴花〕—〔南泣顏回〕—〔北鬥鶴鶉〕—〔南撲燈蛾〕—〔北上小樓〕—〔南撲燈蛾〕—〔南尾聲〕。《中國古典戲劇選注》該齣之【說明】指出，貫雲石之〔西湖遊賞〕散套其實只用一支〔泣顏回〕，第二支〔泣顏回〕換用〔料峭東風〕，後用此套者皆用二支〔泣顏回〕為多。但從《邯鄲記》第二十七齣〈極欲〉起，更多劇作則是自〔鬥鶴鶉〕以下四曲，易名為〔黃龍袞犯〕—〔撲燈蛾犯〕—〔上小樓犯〕—〔疊字犯〕。¹⁵

查諸明代傳奇的用曲，更易牌名為〔黃龍袞犯〕等四曲之例，有十餘例，且不只始於《邯鄲記》，如《曇花記》第五十二齣〈菩薩降凡〉、《舉鼎記》第十一齣〈寇操〉、《紅梅記》第七齣〈瞥見〉、《雙紅記》第十六齣〈打圍〉等皆已用〔黃龍袞犯〕等名，而用原牌名者，有《量江記》第十五齣〈神拯〉等三例¹⁶。

¹⁵ 見曾永義，《中國古典戲劇選注》中《長生殿》第二十四齣〈驚變〉之【說明】，頁 673。

¹⁶ 用原牌名者之明傳奇有《量江記》第十五齣、《墨憨齋定本量江記》第十七齣、《異夢記》第三十二齣等三例；更易後四曲牌名者有《曇花記》第五十二齣、《舉鼎記》第十一齣、《紅梅記》第七齣……等十八例。其他使用相近曲牌之〔中呂宮〕南北合套之例，尚有《紅蕖記》第三十齣、《箜篌記》第三十一齣、《夢花酣》第八齣等三例。詳請參見許子漢，《明傳奇排場三要素發展歷程之研究·研究資料丙編·襲用套式》，頁 622-623。

(四) 〈密誓〉與〈雨夢〉

〈密誓〉與〈雨夢〉兩齣均註「傳奇中習見」。〈密誓〉齣所用主套式即〔商調〕常用之〔二郎神〕套，此套式可用〔二郎神〕、〔集賢賓〕、〔黃鶯兒〕、〔琥珀貓兒墜〕……等曲牌，視需要自由搭配組套，劇例甚多¹⁷；〈雨夢〉齣所用套式即〔越調〕常用之〔小桃紅〕套，可用〔小桃紅〕、〔下山虎〕、〔五韻美〕、〔五般宜〕……等曲牌，亦可視需要自由搭配組套¹⁸。

《曲律易知》卷下〈論排場〉「訴情類」套式前二套均為〔二郎神〕開頭之套式，其說明為：

此套曲或短或長，任人配搭，套數之式甚多，但舉一長一短者以為例。¹⁹

而「悲哀類」之前二式均為〔越調·小桃紅〕開頭之熟套，其後說明云：

〔小桃紅〕一套，凡悲劇照例用之，或長或短，任人配搭，茲舉一長一短以為例。²⁰

故可知此二熟套乃由〔商調〕和〔越調〕某一組曲牌按一大致原則搭配，為變化較多，套式長短不拘的套式。²¹

¹⁷ 此處以〔商調·二郎神〕套為〈密誓〉齣之「主套」，係因此齣在〔二郎神〕套之前後另有〔越調·山桃紅〕所演織女、牛郎之場面。關於此齣用套之說明，可參見曾永義，《中國古典戲劇選注》中《長生殿》第二十二齣〈密誓〉之【說明】，頁 662-663。

¹⁸ 關於此齣用套之說明，可參見曾永義《中國古典戲劇選注》中《長生殿》第四十五齣〈雨夢〉之【說明】，頁 790。

¹⁹ 許之衡，《曲律易知》，頁 111。

²⁰ 同前註，頁 103-104。

²¹ 此又稱「曲組聯套」，參見許子漢，《明傳奇排場三要素發展歷程之研究》，第四章〈論套式〉，第三節〈聯套方式〉，頁 193-195。

（五）〈寄情〉

〈寄情〉齣亦註「傳奇中習見」，此齣所用套式為〔南呂·懶畫眉〕四支—〔宜春令〕二支—〔三學士〕二支。〔懶畫眉〕、〔宜春令〕、〔三學士〕皆為可獨自疊腔成套者，〔懶畫眉〕疊腔尤其為劇例甚多之套式，《荊釵》第二十齣〈傳魚〉即用之；疊用〔宜春令〕者，《虎符記》第二十八齣、《彩毫記》第三十八齣〈仙官列奏〉已用之；疊用〔三學士〕者，《荊釵》第五齣〈啟媒〉、《明珠記》第二十四齣〈郵迎〉已用之。而先疊用〔宜春令〕四支，再接以〔三學士〕兩支成套者，有《雙烈》第二齣〈訪道〉、《一合相》第三齣〈自贖〉等多例。《長生殿》〈寄情〉齣所用套式實從以上諸例中略加變化組合而來。

三、熟套之補充

除以上三十五齣所用套式為熟套之外，其他尚有多齣實亦使用多劇襲用之套式，或就熟套用曲略加變化，以下依次說明之。

（一）〈賄權〉

第三齣〈賄權〉由淨扮安祿山，副淨扮楊國忠演出安祿山賄賂楊國忠之事。前一場面由淨唱引之後，唱〔正宮·錦纏道〕協車遮韻組場，後一場面方為「賄權」主情節，由淨與副淨唱〔仙呂·解三醒〕兩支協先天韻組場。

此齣雖可分前後兩場面，但以後一場為主場面，此場用〔解三醒〕疊腔組套，實自明代起即為南戲與傳奇常用之套式。《中國古典戲劇選注》中《長生殿》該齣之【說明】亦指出〔解三醒〕疊腔成套於《琵琶》中已可見，且洪昇於此齣用粗口腳色演唱音調優美之〔解三醒〕，恐有

失檢之譏²²。但未說明套式襲用的源流，於〈《長生殿》在戲曲文學與藝術上的成就〉一文亦未列入熟套之例。

〔解三醒〕疊腔組套使用的情況是很普遍的。純用〔解三醒〕疊腔組套者在明代即有二十餘例，如《金釵記》第二十一齣、《商輅三元記》第三齣〈梅粧〉、《明珠記》第二十九齣〈禁怨〉、《虎符記》第二十四齣等例²³。若合計接他曲而用者，則劇例更多，如上述提及之《琵琶·書館悲逢》齣即用〔仙呂·解三醒〕二支演伯喈讀書，接〔南呂·太師引〕二支演伯喈看畫，再轉〔越調·鐮兒〕四支、〔賺〕二支、〔山桃紅〕四支演出相逢主場。

（二）〈傍訝〉

〈傍訝〉齣用〔中呂·縷縷金〕二支接〔剔銀燈〕二支，由丑扮高力士，老旦扮宮女永新，演二人談論貴妃因虢國夫人事與明皇生嫌隙之事。

〔縷縷金〕實為過場之常用曲牌，《曲律易知》指出「過場短劇」類之常用套式第三式為〔縷縷金〕二支—〔四邊靜〕二或四支，並有說明：

〔縷縷金〕除入〔粉孩兒〕一套之外（原按，見前行動類）其餘無論與何曲相聯，均含有過場性質者也。²⁴

而接下來的第四式為〔縷縷金〕四支，第五式即為〔縷縷金〕二支—〔剔銀燈〕二支，並以《長生殿》此齣為例，其說明為：

凡以〔縷縷金〕領起之曲，均含有過場性質。若〔剔銀燈〕乃普通短劇宜用，《長生殿》〈傍訝〉折，是其例已。²⁵

²² 參見曾永義，《中國古典戲劇選注》中《長生殿》第三齣〈賄權〉之【說明】，頁 532。

²³ 所有劇例請參見許子漢，《明傳奇排場三要素發展歷程之研究·研究資料丙編·襲用套式》，頁 590。

²⁴ 見許之衡，《曲律易知》，頁 117-118。

²⁵ 同前註，頁 118-119。

可見〔縷縷金〕為過場常用之曲，可自己疊腔成套，亦可接用他曲成套；而〔剔銀燈〕亦為一般過場短劇常用之曲。按諸明代南戲與傳奇之劇例，〔縷縷金〕疊用或〔剔銀燈〕疊用均為常見之用套，如《浣紗》第二十二齣〈訪女〉、《灌園》第九齣〈齊王被害〉即疊用〔縷縷金〕兩支²⁶；《紅拂》第十一齣〈隱賢依附〉、《寶劍》第七齣則疊用〔剔銀燈〕二支²⁷。與其他曲牌接用者則劇例更多，曾永義《長生殿研究》指出以〔剔銀燈〕二支為普通短劇之例，如《還魂》第二十九齣〈旁疑〉、《燕子箋》第七齣〈購倖〉二例²⁸，《燕子箋·購倖》先用〔梨花兒〕二支再接用〔剔銀燈〕二支，〔梨花兒〕為淨丑專用，可代引曲。《還魂·旁疑》即為搭用其他曲牌之例，〔剔銀燈〕二支後接用〔一封書〕二支。

《長生殿》〈傍訝〉齣用〔縷縷金〕二支接〔剔銀燈〕二支，二支曲牌皆有甚多疊腔或接用他曲之例，且皆為過場短劇之適用套式，而但以此二曲連接者在《長生殿》之前似不多見，但如此聯用極為合適，而又為固有熟套之組合變化，故《曲律易知》引為範例，亦應屬於熟套之運用者。

（三）〈合圍〉

〈合圍〉齣用〔越調·紫花撥四〕－〔胡撥四犯〕－〔煞尾〕三曲，演出安祿山率眾打圍演武，為北曲之行動過場。

此齣用曲之牌名混亂，其始實從《邯鄲》第十五齣〈西諜〉而來。鄭騫〈仙呂混江龍的本格及其變化〉對此問題有詳細之說明²⁹。概要言

²⁶ 疊用〔縷縷金〕之例，請參見許子漢，《明傳奇排場三要素發展歷程之研究·研究資料丙編·襲用套式》，頁 593。

²⁷ 疊用〔剔銀燈〕之例，請參同前註，頁 595。

²⁸ 曾永義，《長生殿研究》，頁 100。亦見《中國古典戲劇選注》中《長生殿》第六齣〈傍訝〉之【說明】，頁 551。

²⁹ 鄭騫，〈仙呂混江龍的本格及其變化〉，《景午叢編》（下冊）（臺北：台灣中華書局，1972）頁 356-360。另曾永義，《中國古典戲劇選注》中《長生

之，湯顯祖於《邯鄲·西諜》首二曲之原牌名為〔絳都春〕—〔混江龍〕，清初《醉怡情》把〔混江龍〕題作〔胡撥四犯〕，最後一段句法和湯氏原作〔混江龍〕已有不同。後來的《納書楹曲譜》和《集成曲譜》又把原作兩曲分題為四段，句法和《醉怡情》又有不同。《九宮大成》則把〔混江龍〕分題為〔越調〕的六曲：〔綿搭絮〕—〔綿搭絮〕又一體—〔青山口〕—〔聖藥王〕—〔慶元貞〕—〔古竹馬〕，《九宮》改法最不可取。而後來《玉燕堂四種》中，《夢中緣·牝綱》、《梅花簪·進寶》、《懷沙記·昇天》等皆仿《長生殿》，湯氏原作反無遵循者。

此齣用曲甚為獨特，但自《邯鄲·西諜》來，且自《長生殿》仿作後，又有沿襲者，實已形成一特定之場面，仍應視為襲套之運用。

（四）〈陷關〉

〈陷關〉齣用〔越調·豹子令〕、〔水底魚〕各一支，演安祿山（淨扮）、哥舒翰（丑扮）交戰，哥舒翰戰敗投降，潼關失守事。為武劇過場。

《長生殿研究》云：

按此折即所謂小齣，為淨丑過脈戲，俗謂之饒戲。其聯套之法可以不拘；大抵以一二支小曲組成即可。³⁰

雖謂「聯套之法可以不拘」、「一二支小曲組成即可」，但實亦有法可循，有專門適用之曲，不可任意為之者。《曲律易知》「武裝短劇類」共列出十種常用套式，並在其後又舉出其他可以應用的一些南曲聯套，並說明：

如傳奇中武劇不過二三折，則習慣用以上數套為宜。若武劇頗多者，此數套既不敷用，則〔黃鐘〕南北合套或〔普天樂〕〔朝天

殿》第十七齣〈合圍〉之【說明】亦引此進一步說明，頁 628-630。

³⁰ 曾永義，《長生殿研究》，頁 113。亦見所著《中國古典戲劇選注》中《長生殿》第二十三齣〈陷關〉之【說明】，頁 666。

子〕南北合套亦可用，再則全折北曲，無論何宮，均可擇用。（以下為小字按語）〔仙呂〕〔中呂〕〔雙調〕〔黃鐘〕尤宜。³¹可見武裝短劇用曲亦有規範，以其他粗曲、小曲組場，雖然亦可，但究非當行。即使選用北套或南北合套，也有較適宜之宮調³²。

而所舉十式之第一式為〔四邊靜〕四支，第二式即為〔水底魚兒〕二支—〔包子令〕二支（按，此二曲即〔水底魚〕、〔豹子令〕）。並在第二式加上說明：

〔包子令〕多屬於丑淨武裝用之。³³

可見《長生殿》選用〔水〕〔豹〕二曲，亦深中曲律。而如以明代以前劇例實際使用情況按之，也可發現此二曲皆武裝短劇常用之曲，用〔水底魚〕者，如《千金記》第二十九齣〈破趙〉疊用〔水〕曲五支、三十九齣〈鏖戰〉疊用〔水〕曲四支、《八義記》第三十九齣〈杵臼出現〉疊用〔水〕曲三支³⁴；用〔水底魚〕再接〔四邊靜〕者，如《寶劍記》第四十七齣、《青衫記》第十二齣〈河朔交兵〉³⁵；疊用〔豹子令〕者，如《白兔記》第二十五齣〈寇反〉、《拜月亭》第十二齣〈山寨巡邏〉、《精忠記》第三齣〈猾虜〉、《千金記》第十八齣〈延燒〉³⁶。

故此齣用曲實為武戲之標準用法，自應屬熟套之運用。

³¹ 許之衡，《曲律易知》，頁 129-132。

³² 《曲律易知》所列十種套式為短劇所適用，如用北套或南北合套，則已為正場或大場，並非（過場）短劇類之場面。蓋有些劇本因題材緣故，武戲較多，不免有正場搬演武戲者。

³³ 許之衡，《曲律易知》，頁 129。

³⁴ 用〔水底魚〕疊腔之例請參見許子漢，《明傳奇排場三要素發展歷程之研究·研究資料丙編·襲用套式》，頁 600。

³⁵ 用〔水底魚〕接〔四邊靜〕者，請參同前註，頁 575。

³⁶ 用〔豹子令〕疊腔者，請參同前註，頁 600-601。

（五）〈勦寇〉

〈勦寇〉齣用〔馱環著〕二支－〔添字紅繡鞋〕等曲，演郭子儀（外扮）率軍大敗安祿山餘部史思明（丑扮）、何千年（末扮），為武戲過場。

《長生殿研究》云：

按〔馱環著〕宜於列陣行動之用，且必須眾唱。此折聯套殆昉思自運。此下《帝女花·殲寇》折全做之。《石榴記·途窮》折〔添字紅繡鞋〕用兩支，餘並同。又《玉搔頭·弄兵》折亦以〔馱環著〕四支組行動武場。³⁷

〔馱環著〕一曲實常用於眾多人物之場面，又多有行動繞場之性質，故武戲或大團圓常用之。以〔馱環著〕－〔紅繡鞋〕二曲組場明代已見，如《白兔記》三十三齣〈團圓〉後半場、《雙魚記》第二十五齣〈聞命〉後半場，此二例用為喜慶團圓之場面³⁸；《偷甲記》第九齣〈露布〉，則用〔馱環著〕－〔千秋歲〕－〔紅繡鞋〕，既為喜慶，且為武戲；《投梭記》第二十七齣〈交戰〉後半場則先用〔紅繡鞋〕二支，再接〔馱環著〕，演兩軍交戰之群戲武場。

《長生殿》改〔紅繡鞋〕為〔添字紅繡鞋〕，清人又模倣之，實亦為一熟套之前後相續，略作變化者。

（六）〈私祭〉

〈私祭〉齣用〔雙調·孝南枝〕二支接〔鎖南枝〕二支再接〔供玉月〕二支，分別對應演出內容的三個段落，第一段為永新、念奴感於清

³⁷ 曾永義，《長生殿研究》，頁122。亦見所著《中國古典戲劇選注》中《長生殿》第二十三齣〈勦寇〉之【說明】，頁717。

³⁸ 〔馱環著〕用於團圓或喜慶場面者，亦常用〔馱環著〕－〔越恁好〕，如《荊釵》第四十八齣〈團圓〉之後半場、《玉玦記》第三十六齣〈團圓〉之後半場；或用〔馱環著〕－〔喬合笙〕－〔越恁好〕等曲，如《統紗》第四十四齣〈治定〉之後半場、《金蓮記》第三十六齣〈畫錦〉之結尾。

明時節，祭奠貴妃；第二段落為李龜年見貴妃牌位而哭拜；第三段落為永新、念奴、李龜年三人相見敘情。為文靜短場。

《曲律易知》「遊覽類」、「行動類」之套式均列〔鎖南枝〕四支或〔孝南歌〕（按，此即〔孝南枝〕，皆〔鎖南枝〕與〔孝順歌〕之集曲）四支，並註明此套兼屬「普通」³⁹，「過場短劇類」的第六式亦為〔鎖南枝〕二或四支，其後之說明為：

〔鎖南枝〕乃短劇通用之曲，亦有過場性者也。⁴⁰

第七式則為〔孝順歌〕四支，其後說明云：

與〔鎖南枝〕同性質，如用〔孝南歌〕亦同。⁴¹

可見〔孝南枝〕、〔孝順歌〕、〔鎖南枝〕等曲疊腔即成套，可做一般普通場面，是適用性質較廣泛的曲牌，同時，亦為一般過場短劇適用之曲牌⁴²。而〔供玉月〕為〔五供養〕、〔玉交枝〕、〔月上海棠〕三曲組成之集曲，〔玉交枝〕亦為疊腔即可成套之曲。

疊〔鎖南枝〕成套者劇例甚多，如《浣紗記》第十五齣〈越嘆〉、《明珠記》第二十七齣〈拆書〉、《紅拂記》第九齣〈太原王氣〉、《獅吼記》第十七齣〈變羊〉、《春燈謎》第九齣〈改岸〉、《燕子箋》第八齣〈誤畫〉等；疊〔孝順歌〕成套者，如《殺狗記》（汲古閣本）第三十二齣〈迎春私嘆〉、《紫釵記》第十二齣〈僕馬臨門〉、《玉鏡臺記》第三十一齣〈繫獄〉⁴³等；疊〔玉交枝〕者，如《荊釵記》第四十二齣〈親敘〉、《雙珠記》第八齣〈假恩圖色〉、《義俠記》第十九齣〈薄罰〉、《八義記》第二十七齣〈喚囑收生〉等例。而《投梭記》第

³⁹ 許之衡，《曲律易知》，頁 109。

⁴⁰ 同前註，頁 100-101。

⁴¹ 同前註，頁 119。

⁴² 類似之意見亦可見王季烈《螭廬曲談》卷二〈論作曲〉第四章〈論劇情與排場〉中關於「屬普通用之套數」、「屬過場短劇用之套數」等類套式的說明，頁 25-26。

⁴³ 此齣只題一〔孝順歌〕牌名，但比對曲譜，其實為四支〔孝順歌〕疊腔成套。

十四齣〈出關〉則用〔鎖南枝〕二支，接〔孝南枝〕六支，與《長生殿》此齣用曲尤為接近。由以上所述，可知《長生殿》承襲之所由。

（七）〈仙憶〉

〈仙憶〉齣用集曲組場，貴妃（旦扮）先唱〔九迴腸〕敘釵盒之情，仙女寒簧（貼扮）上場，再與貴妃唱〔清商七犯〕，敘索取樂譜之事。兩支集曲皆集合了多支曲牌而成，〔清商七犯〕為洪昇自度曲，顧名可知集〔商調〕七曲⁴⁴以成，〔九迴腸〕則為傳奇中常見之集曲，集合〔仙呂·解三酲〕、〔南呂·三學士〕、〔雙調·急三槍〕而成，如《還魂記》第二齣〈言懷〉、《鸞鏡記》第十三齣〈詩激〉、《蕉帕記》第七齣〈解謎〉俱單用組場，《雙金榜》第二十七齣〈海宴〉則疊用兩支，《西樓記》第十四齣〈空泊〉則與其他多曲聯用⁴⁵。

故《長生殿》此齣半為自創，半為襲用，〔九迴腸〕實為明代常用之集曲。

（八）〈補恨〉、〈重圓〉

〈補恨〉齣演貴妃向織女敘述與明皇生死不渝之情，感動織女，願助其與明皇重圓，用〔正宮·普天樂〕套，末續〔大石·摧拍〕一曲。

〈重圓〉齣演兩人月宮重圓，用〔仙呂入雙調·忒忒令〕套，後之霓裳羽衣舞，則用〔羽衣第三疊〕，再以〔永團圓〕曲結束全劇。

⁴⁴ 此七曲為〔商調〕之〔簇御林〕、〔鶯啼序〕、〔高陽臺〕、〔琥珀貓兒墜〕、〔二郎神〕、〔集賢賓〕、〔黃鶯兒〕。

⁴⁵ 明代用〔九迴腸〕者共有以下諸例：《想當然》14、《竊符》6、《還魂》2、《靈寶刀》29、碩園改本《還魂》2、《鸞鏡》13、《蕉帕》7、《梨花》33、《異夢》31、《蝴蝶夢》36、《東郭》14、《綰春園》7、《風流夢》8、《楚江情》14、《雙螭壁》22、《夢花酣》25、《金鈿盒》29、《靈犀錦》19、《七勝》26、《雙金榜》27、《西樓》14。計二十一例。請參見許子漢，《明傳奇排場三要素發展歷程之研究·研究資料丙編·襲用套式》，頁627。

此二齣所用套數，其實皆為該宮調之某一組曲牌，可自由配搭，可長可短，變化甚多的套式，正如前一節所述〈密誓〉與〈雨夢〉齣所用套式之特點。《曲律易知》「訴情類」之第九、十兩式，皆為〔正宮〕套式，其套式用曲與說明如下：

引—〔刷子序犯〕—〔普天樂〕—〔朱奴兒犯〕—〔雁過聲〕—
〔玉芙蓉〕—〔小桃紅〕—尾

引—〔刷子帶芙蓉〕—〔漁燈映芙蓉〕—〔普天賞芙蓉〕—〔朱
奴折芙蓉〕—尾

此套曲兼屬普通，亦多變化，任人配搭，略舉二套為例。⁴⁶

前一式與〈補恨〉齣之用曲大體相同，而後一式則為此組曲牌組成之集曲形成的聯套，因每曲皆有〔玉芙蓉〕，亦稱「芙蓉聯套」者。而同類之下一式，即第十一式，即為〔雙調·忒忒令〕套，其套式與說明如下：

引—〔忒忒令〕—〔沈醉東風〕—〔園林好〕—〔嘉慶子〕—〔尹
令〕—〔品令〕—〔豆葉黃〕—〔玉交枝〕—〔江兒水〕—〔川撥
棹〕（按，應有「尾」一曲，疑漏。）

此套曲甚多變化，雖屬普通，亦宜訴情。⁴⁷

而同樣套式也收錄在「歡樂類」兼屬普通的部份，只在〔江兒水〕與〔川撥棹〕之間多一曲〔三月海棠〕，其餘均同；之後又有一較短之〔雙調〕套式，其用曲與說明如下：

引—〔玉交枝〕—〔玉胞肚〕—〔五供養〕—〔好姐姐〕—〔江
兒水〕—〔川撥棹〕—尾

此套或短或長，任人配搭，套數之式太多，但舉一長一短者以為
例。⁴⁸

這幾個〔雙調〕套式所用曲牌，和〈重圓〉齣用的曲牌明顯是同一組曲牌，而且和〔正宮〕套的說明都指出「任人配搭」或「變化甚多」的共

⁴⁶ 許之衡，《曲律易知》，頁113-114。

⁴⁷ 同前註，頁114。

⁴⁸ 同前註，頁100-101。

同特點。可見《長生殿》這兩齣的用套，和〈密誓〉與〈雨夢〉齣所用套式的性質一樣，都是長短不拘，變化較多的套式，亦為傳統合律的熟套。

按諸元明之作，略舉數例如下：〔正宮·普天樂〕套見用於《南柯記》第二十五齣〈玩月〉、《鸞鏡記》第十七齣〈鏡訂〉、《水滸記》第二十六齣〈召鬻〉、《焚香記》第七齣〈赴試〉。〔雙調·忒忒令〕套見用於《拜月亭》第二十五齣〈抱恙離鸞〉後半場、《荊釵記》第三十六齣〈夜香〉、《殺狗記》第二十三齣〈老王諫主〉、《琵琶記》第五齣〈南浦囑別〉之前半場、《浣紗記》第十齣〈送錢〉之前半場、《紅拂記》第十八齣〈擲家圖國〉、《還魂記》第十二齣〈尋夢〉之後半場、《西樓記》第四齣〈檢課〉，此套用者甚多，南戲傳奇大半皆用之⁴⁹。

以上共計九齣，皆《長生殿》用習熟之套式或曲牌，或依排場樂理，略加變化組合者，可見洪昇組套用曲皆有其來歷，於名家名作之各種熟套，熟諳於胸，方能每齣之排場布置妥貼，而成為傳奇聯套的典範。

四、場面與套式搭配的新創

前兩節所論《長生殿》所用套式來自於熟套者，合計為四十四齣，達全劇四十九齣之九成，而其餘五齣為〈倖恩〉、〈進果〉、〈舞盤〉、〈窺浴〉、〈罵賊〉，此五齣之套式搭配，有洪昇自度之新曲，亦有雖用舊曲，卻為《長生殿》所新創之場面配搭。這些新創的曲牌和場面，多為後世曲家引為典律或加以襲用，凡此皆可見洪昇於排場曲律的精深造詣。

⁴⁹ 用〔正宮〕套之例，請參見許子漢，《明傳奇排場三要素發展歷程之研究·研究資料丙編·襲用套式》，頁555-556；用〔雙調·忒忒令〕套之例，見頁584-587。

(一) 自度新曲之〈舞盤〉、〈窺浴〉

洪昇自創之新曲有〔八仙會蓬海〕、〔杯底慶長生〕、〔羽衣第二疊〕、〔千秋舞霓裳〕、〔鳳釵花絡索〕、〔清商七犯〕⁵⁰、〔羽衣第三疊〕諸曲，皆為集曲。

〔八仙會蓬海〕、〔杯底慶長生〕、〔羽衣第二疊〕、〔千秋舞霓裳〕等四曲用於〈舞盤〉齣，演出霓裳羽衣舞之盛大場面。〔羽衣第三疊〕則用於末齣〈重圓〉亦演霓裳羽衣舞之場面。

吳梅《南北詞簡譜》收〔杯底慶長生〕、〔羽衣第三疊〕為〔正宮〕集曲之例曲⁵¹，收〔羽衣第二疊〕為〔黃鐘宮〕集曲之例曲⁵²。《九宮大成》亦收〔羽衣第二疊〕為〔黃鐘宮〕集曲之例曲⁵³。

〔鳳釵花絡索〕用於〈窺浴〉齣，此齣先用〔四季花〕一曲，再接〔鳳釵花絡索〕—〔二犯掉角兒〕，後《才人福》第六齣〈和箋〉襲用此齣之套式。而《南北詞簡譜》「羽調套數格式」中收錄〔四季花〕—〔鳳釵花絡索〕—〔掉歌郎〕為第四式⁵⁴，按〔掉歌郎〕與〔二犯掉角兒〕除最末一句以外之格式均為〔掉角兒序〕首至合一〔排歌〕合至七（或合首三句），只有最後一句不同，〔二犯掉角兒〕作〔東甌令〕末句，〔掉歌郎〕作〔十五郎〕末句，疑應為同一曲⁵⁵。則此齣之用曲實亦為曲譜所收之常用套式。

⁵⁰ 吳梅，《南北詞簡譜》（臺北：學海出版社，1997）所引例曲為《節孝記》之曲，頁 635。昉思此曲則另有創變，詳見曾永義，《長生殿研究·肆、長生殿劇律》，頁 224-225。

⁵¹ 同前註，卷五，〔杯底慶長生〕見頁 306，〔羽衣第三疊〕見頁 297。

⁵² 同前註，頁 267。

⁵³ 清·周祥鈺、鄒金生等撰，《九宮大成南北詞宮譜》（臺北：學生書局，1987），頁 6125-6128。

⁵⁴ 吳梅，《南北詞簡譜》，卷十，頁 661。

⁵⁵ 曾永義，《長生殿研究·肆、長生殿劇律》據《九宮大成》，析末一句為〔東甌令〕末句，為五字句，《長生殿》此句為六字句，故以首字為襯字，頁 193-194；而《簡譜》末句則為六字句，故未有襯字，疑實為一曲。

〔清商七犯〕則用於〈仙憶〉齣，接於〔九迴腸〕之後，說已見前，《伏虎韜》第十三齣〈催試〉全倣此齣。

〈舞盤〉、〈窺浴〉二齣可說全場主要用曲皆洪昇自度之新曲，而前節所述〈仙憶〉、〈重圓〉則是新舊搭配。能自度新曲已是曲學功力之難能表現，而以上洪昇所創新曲，或為曲譜收為例曲，或收為套式之例，或場面套式為後人襲用，可見這些新度曲的曲律和美，排場的搭配受到肯定，故能為後世曲譜與傳奇引為典律與模範。

（二）南北合腔的〈罵賊〉

傳奇發展成熟之後，運用北曲自有一定規範，或用一完整北套，或用南北合套，或用特定之曲牌⁵⁶。其他自行拼湊南北，亂無章法者並不可取。但《長生殿》〈罵賊〉齣則別出機杼，先用北再用南，此非合套，北曲亦不成套，曾永義名之為「合腔」：

按一出中合用南北曲，如間錯有秩，一南一北者，謂之合套，似本出先北曲數支未成套數而即再接以南套，在《永樂大典》，戲文已見其例，《紅梨記》⁵⁷（筆者按，應為《八義記》）末出〈報復團圓〉亦以北曲四支引場而接以南套，此無以名之，姑名之曰「合腔」。⁵⁸

按，所謂「《永樂大典》，戲文已見其例」指的應是《錯立身》第十二出先用北再用南再用北，其實是北中夾南的用法。而《八義記》末齣〈報復團圓〉開頭四支北曲的用曲則和〈罵賊〉齣十分相似。〈報復團圓〉所用北曲四支為：〔北村里逐歌〕—〔上馬嬌〕—〔元和令〕—〔柳葉兒〕，再接南曲〔黃鐘〕、〔商調〕、〔中呂〕、〔正宮〕、〔雙調〕

⁵⁶ 如北曲〔點絳脣〕、〔清江引〕、〔清江引帶對玉環〕、〔金字經〕等曲為武劇固定常用之曲。

⁵⁷ 《紅梨記》末齣名為〈永慶〉，且未用南北合腔之曲，應為《八義記》之誤。

⁵⁸ 請參見曾永義，《中國古典戲劇選注》《長生殿》第二十八齣〈罵賊〉之【說明】，頁704。

等宮之曲牌，南曲部份已是韻雜宮亂，而北曲也不合北曲聯套之規則。第一支北曲即〔村里迓鼓〕，其後例接〔元和令〕－〔上馬嬌〕－〔遊四門〕－〔勝葫蘆〕等曲，為一連用之曲段，〔勝葫蘆〕可用〔么篇〕，元雜劇亦有多例未用〔遊四門〕⁵⁹。〔柳葉兒〕一曲則照例應與〔後庭花〕連用，未見與〔村里迓鼓〕等曲連用之例。故《八義》用法湊合南北已是自成一格，而北曲用法又不照元人之規範。

《長生殿》〈罵賊〉齣開頭四支北曲則為合乎北曲聯套規範的〔村里迓鼓〕－〔元和令〕－〔上馬嬌〕－〔勝葫蘆〕四支連用曲，後再接南曲〔中呂·尾犯序〕三支，再接〔中呂·撲燈蛾〕，而南北曲之使用完全合乎劇情之變化與場面的轉移。北曲部份由雷海青獨唱，壯烈悲愴，自成一格，並形成與其後南曲對比之效果。且北曲以曲段為一聯套單位演出完整的場面或段落，本即元雜劇之用法，故深明曲理的南曲作家在傳奇或雜劇便得加以活用，〈罵賊〉齣正是一例。

而後安祿山等人上場之後，排場轉易，遂唱南曲〔尾犯序〕疊腔之套，此亦為南曲之熟套⁶⁰，一般可用四支，此則第四支改用〔撲燈蛾〕。因前三曲正是安祿山與一群偽官歡宴，雷海青於後場悲泣；最後一曲則為雷海青被拖上場，罵賊而死，故改用〔撲燈蛾〕，以演雷海青死事慘烈。此正可見洪昇不僅依樂理與劇情需求，變化出南北合腔的用法，且南曲部份之用曲聯套亦精微講求，不拘死法，更準確的用曲牌的改變應合劇情的改變。

⁵⁹ 未用〔遊四門〕者，如《舉案齊眉》、《西廂記》第一、三、四本、《詐妮子調風月》等，詳細劇例請參見鄭騫，《北曲套式彙錄詳解》（臺北：藝文印書館，1973），頁43-68；或許子漢，《元雜劇聯套研究》，第一章〈仙呂宮〉，頁57-58，註18。

⁶⁰ 許之衡，《曲律易知》於「過場短劇類」所收第一式即〔尾犯序〕四支疊腔，頁117。

(三) 妙用雜綴的〈進果〉

〈罵賊〉齣的南北合腔已是洪昇活用聯套，巧搭排場的佳例，但最能表現洪昇此種活用創新的功力者，應屬〈進果〉齣。

此齣共用九曲，無一不是乾唱快板之粗曲或小曲。九曲共換韻六次，用了不同的六個韻部⁶¹。早期南戲因曲律與音韻的系統與規律尚未成形，又且民間藝人創作之心態自由，不受成法拘束，故多有韻雜宮亂的問題，由於聯套用韻全無章法，故可稱「雜綴」。此齣從表面上看，正是典型的雜綴，但其實卻是規律謹嚴，絲毫不亂的把曲情與劇情密扣合縫，場面安排可謂分毫不差的精準。

此齣演出四川與海南兩路使臣為進貢荔枝，各自趕路，蹂躪田禾，撞死平民，最後在驛站相遇，爭搶馬匹，進而互毆之混亂場面。若以任何成套之曲應之，絕不能表現此齣之「亂」，一般曲家自以數支粗曲應之，交代了事。但洪昇卻能「以亂應亂」，而自成章法。

本齣實可分為兩個場面，前一場面，演出趕路，為一匆遽行動過場，後半場則演出驛站中的爭鬧，為一鬧場。

第一支曲〔正宮·柳穿魚〕叶寒山韻，由末扮四川使臣，上場趕路，簡單說明荔枝之事，便邊唱該曲末三句，邊奔馬而下。第二支曲用〔雙調·撼動山〕叶監咸韻，由副淨扮海南使臣，一樣簡單交代進貢荔枝事，便趕路下場，同時唱該曲末兩句。第三支曲用〔正宮·十棒鼓〕叶魚模韻，由外扮老農上場，看顧田禾，怕荔枝使臣踩壞了田禾；第四支曲用〔雙調·蛾郎兒〕叶庚青韻，由小生扮算命瞎子、淨扮女瞎子上場，因行路勞累而休息。此時有老農及算命瞎子夫婦在場，四川使臣又邊唱〔柳穿魚〕末三句，邊跑馬上場，蹂躪田禾，並撞倒算命瞎子，隨即下場；海南使臣緊接著上場，同時唱〔撼動山〕末二句，踏壞田禾，又踏死跌倒的算命瞎子，隨即下場。這個場面的人物幾乎都在行動趕路，而

⁶¹ 換韻六次，應有七個不同韻部，但寒山用了兩次，故共有六韻部。

且邊走（馳馬）邊唱，各個人物都有自己的事件與心情，故用曲不相連屬，各唱各曲，每曲換韻。此為匆遽行動過場。

第二場面，先由丑扮驛卒上場，唱〔黃鐘·小引〕，叶家麻韻；接著兩位使臣先後上場，分唱〔羽調·急急令〕。三人就在驛站裡發了爭馬鬥毆之事，並疊用三支〔南呂·恁麻郎〕，這三支都叶尤侯韻。兩位使臣最後又各自唱〔柳穿魚〕末三句和〔撼動山〕末二句，邊趕路邊下場。此為鬧場，且疊用〔恁麻郎〕演出爭奪鬧劇是有所承襲的，《荊釵記》（汲古閣本）第二十九齣〈搶親〉之結尾，即疊用〔恁麻郎〕演孫汝權與錢姑媽二人爭吵打鬧之場面，〈進果〉之爭馬打鬧場面，其場面類型與所用曲牌皆與之相同。

整體來看，全齣節奏匆促，事件行動紛繁，故不斷換宮、換韻，但移換之處必有新行動、新人物；且上場腳色都是次要腳色，故皆用粗曲支應。而前半場面人物各自行動，人雜事亂，上下場時都唱各自之曲；後半場兩驛使會合，在驛站中發生爭鬧之事，人事聚合，則改為疊用同曲。而全劇頭中尾，都由兩位使臣唱著趕路一曲的後幾句，奔馬而下，可謂一不斷出現的主題，貫串全劇。故表面看來，為韻雜宮亂之「雜綴」場面，實為精密講究、靈活用曲、暗合劇情樂理之場面搭配。

（四）調法盡善的〈倖恩〉

綜合前面所論，計已四十八齣，惟一未論及者為〈倖恩〉齣，此齣演虢國夫人承皇上恩寵後，與韓國夫人談論貴妃性情，埋下後來貴妃與明皇感情生變之線索。此齣用曲為〔字字錦〕—〔不是路〕—〔滿園春〕二支，〔不是路〕和〔賺〕皆可用來分隔或轉移場面，故前一曲〔字字錦〕為虢國自己回憶承恩之事，韓國上場唱〔不是路〕，排場轉易，二人唱〔滿園春〕談論貴妃與明皇之情事。用曲與劇情之搭配依然極為密合，但歷來用此套式者似不多見。蓋因所用曲牌，句法獨特，不易工穩，但調極美聽。吳梅《南北詞簡譜》〔字字錦〕後指出此調之難：

此支疊字疊句，最難安頓，而「強似去年」三句疊字，必須三見。如……《長生殿》云：「把人央入帳中，思量帳中，帳中歡如夢。」皆可為法也。「空蹙破」疊句，須多一字。……以下疊字四句……但大致多用疊字，通體聲情嬌軟，宜施生旦之口。作時多俊語，勿負此調腔格也。⁶²

為便於說明將《長生殿》原曲與《南北詞簡譜》的例曲「群芳綻錦鮮」列出如下：

群芳綻錦鮮。香逐東風軟。黃鸝弄巧聲，提起傷春怨。睹名園。只見杏障桃屏，桃屏上，映著柳眉翠鈿。天天。桃花隱約，可不強似去年。緣何去年。去年人不見。空蹙破兩眉尖。空蹙破兩眉翠尖。奈山遙水遠。知他在那裡，他在那裡，和誰兩個，瀟瀟灑灑，歡歡喜喜，咱這裡思思想想，心心念念。欲待見他一面。（《簡譜》例曲）

恩從天上濃。緣向生前種。金籠花下開，巧賺娟娟鳳。燭花紅。只見弄盞傳杯，傳杯處，驀自裏話兒唧噥。匆匆。不容宛轉，把人央入帳中。思量帳中。帳中歡如夢。綢繆處兩心同。綢繆處兩心暗同。奈朝來背地，有人在那里，人在那里，粧模作樣，言言語語，譏譏諷諷。羞羞澀澀，驚驚恐恐。直恁被他搏弄。（《長生殿·倖恩》）

兩曲劃底線之處即為必須使用疊字或重覆文字的句子，在曲譜上標示為「格」之處。

《簡譜》所謂「『強似去年』三句疊字，必須三見。」即全曲第七、八、九三韻，在《長生殿》為「把人央入帳中。思量帳中。帳中歡如夢。」等句。

⁶² 吳梅，《南北詞簡譜》，卷九，頁603-604。

所謂「『空蹙破』疊句，須多一字」，指的是緊接「帳中歡如夢」的下兩句，《長生殿》曲文是「綢繆處，兩心同；綢繆處，兩心暗同。」後句比前句只多一「暗」字，此即所謂「須多一字」。

而所謂「疊字四句」，即《長生殿》曲文中的「言言語語，譏譏諷諷」和「羞羞澀澀，驚驚恐恐」等句。

其實曲中還有兩處須用疊句，即「只見弄盞傳杯，傳杯處，驀自裏、話兒唧噥。」和「奈朝來背地，有人在那里，人在那里，粧模作樣」。而第六韻腳處，即兩曲「天天」、「匆匆」句，亦皆用疊字。此曲疊字疊句甚多，又須作些變化，不是直接重覆原句，故此曲名「字字錦」，實為「句句難」。

〔滿園春〕亦為有特殊句法之曲，《南北詞簡譜》云⁶³：

此支疊句倒句，亦不可移易，與前曲相聯成套。

前曲即〔字字錦〕，而所謂「疊句倒句」，以《長生殿》第一支〔滿園春〕為例，即「春宵裏，春宵裏，比目兒和同。誰知得，雨雲蹤。細窺他箇中，漫參他意中，使慣嬌憨，慣使嬌憨，尋癩索綻，一謎兒，自逞心胸。」劃線處即為疊句與倒句之處。可見此二曲調法頗難，難以工巧，但若能照格式填入佳句，即成難能可貴之佳曲，徐靈昭為《長生殿》審音協律，並作「樂句」，評此齣〔字字錦〕曰：

此調見時曲「群芳綻錦鮮」，歌者每苦難唱，其用字平仄句法重疊，略欠調停，便不諧協，此于調法，可稱盡善。⁶⁴

可見《長生殿》確實做到「多俊語」，「勿負此調腔格」，故能稱「調法盡善」。

此齣用曲實為一動聽之套式，雖用者不多見，但簡譜仍收入為商調之套數格式⁶⁵中，但易〔不是路〕為〔賺〕，而此二曲本性質相同之曲。

⁶³ 吳梅，《南北詞簡譜》，卷九，頁 604-605。

⁶⁴ 清·洪昇填詞、吳人論文、徐麟樂句，《長生殿》，清·康熙稗畦草堂刊本影本，收錄於古本戲曲叢刊編輯委員會編，《古本戲曲叢刊》（上海：上海古籍出版社，1985）第五輯，卷上，頁 19-20。

⁶⁵ 吳梅，《南北詞簡譜》，卷九，頁 637。

則本齣之聯套亦為曲家所承認之套式，而曲牌之句法特異，但洪昇仍能做到「調法盡善」，且排場轉易貼合曲牌之承轉，可謂當行。

洪昇未用熟套的這五齣，新創之曲牌或聯套，皆能合乎排場需求，暗合劇情曲理，非徒守表面格律形式之曲家可比，故這些有所新創之戲齣，多為後世作家、曲家引為典範，故《長生殿》排場之妥貼，實少有人能及。

五、排場轉折與換宮、換韻

套式與劇情雖呈現固定的類型搭配關係，但藝術創作絕非一成不變的蹈襲，每一齣戲或每一個場面都有其劇情獨特的推衍過程，其中仍有很多細微的情節轉變。而同一類型的場面，在不同的故事，不同的劇作家手中，自然仍有各自的面貌，多樣的創意，否則千篇一律，又何煩後人文抄般之贅筆？但精辨一齣之中、一場之內的情節與場面的轉變，和聯套曲牌的組合做細密的配搭，卻不是每位戲曲作家都能做到。《長生殿》用套與場面配搭之合宜，除了整個場面與套式的情文相合，更表現在場面之內的情節轉變和曲牌宮調的轉移變化，都有很多細密的講究，嚴謹的對應。關於這個特點，王季烈在《螭廬曲談》卷二有明白的論述：

其中之〈定情〉、〈密誓〉、〈埋玉〉等折，皆於一折之中，移宮換韻；此因排場變動，劇情改換，故改易宮調以適應之，非《琵琶·吃糠》折之無故換調可比。蓋〈定情〉折，前半〔大石〕一套為冊妃宴飲歡劇；後半〔越調〕二曲為深宮密語情形。〈密誓〉折〔越調〕諸曲，為牛女天上相會之事；〔商調〕諸曲，為宮中拜禱設盟之事。〈埋玉〉折〔中呂〕全套為六軍逼妃情事；至末一曲〔朝元令〕乃係護駕起行，與前事不相蒙。凡此等處，正以一折中移宮換韻，而益見其切合劇情也。又〈覓魂〉一折，〔北

仙呂〕全套，前半淨唱，後半末唱；雖與北曲全折限一人唱之通例不合，然此種長套之曲，一人之力決不能唱畢，出神另易腳色，究是通幽一人。故雖變通古人成法，而仍不背於古，非深明曲理者，不能有此創舉也。⁶⁶

此段論述主要即在說明，《長生殿》的聯套顧及場面中許多細微搭配的例子，如〈定情〉、〈密誓〉、〈埋玉〉諸折，正是在一齣之內劇情或場面有所改變，故套式的用曲與宮調變化都有相應的轉變。而〈覓魂〉齣更換腳色（演員）的安排則是另一個問題，於此不多加論述。本節討論場面中情節變化和套式搭配時有關轉換宮調的問題。

（一）曲隨場移——以〈定情〉為例

王氏之說所舉的例子——〈定情〉齣是一個很有代表性的例子。此齣用套乃襲自《琵琶·中秋望月》，為極常用之熟套，用〔大石·念奴嬌〕四支接〔中呂·古輪臺〕二支，宮調其實已有轉移。《琵琶》與《長生殿》皆演出賞月之場面，《琵琶》之〔念奴嬌〕由生旦分唱，〔古輪臺〕由淨丑分唱，但時空情節均無轉移，場上四人皆在園中賞月，唱完全套。王氏舉以為對照的《琵琶》之例齣為〈吃糠〉，此即汲古閣本之〈糟糠自厭〉。此齣一開始趙五娘唱〔商調·山坡羊〕兩支，接著再唱〔雙調·孝順歌〕四支，時空場面是完全相連的卻已換宮調，而接下來又唱〔正宮·雁過沙〕四支，再換宮調；最後，張太公上場，再換宮調，唱〔雙調·玉胞肚〕三支。此齣，只有張太公最後上場後之段落，為另一場面，故換宮是適宜的，前面的宮調轉換均非必要之舉，故云「無故換調」。

《長生殿》則不然。王氏之說只將此齣場面分為前後兩半，但所謂「〔大石〕一套」，其實宮調有所變化，包含兩個場面。〔念奴嬌〕四支由生旦及場上其他腳色（宮女、內侍）分唱，演出宮中宴樂之場景；

⁶⁶ 王季烈，《螭廬曲談》，卷二，〈論作曲〉，頁30-31。

〔古輪臺〕二支為〔中呂宮〕，則演步出戶外賞月之場景，第一支由生旦分唱，第二支則由所有人物合唱，並移動場景，回到寢宮，唱完〔尾聲〕，此套實已結束。但後面仍有賜釵盒之場面，而定情之意實見於此，故又用〔越調·綿搭絮〕二支，生旦各唱一支，以表現定情之重要關目。故排場三轉，而宮調亦三變，二者完全配合，且亦可見洪昇的善用活法，不拘於成規，否則，若貴妃明皇唱完〔古輪臺〕，結束本齣，即無步月賞月，回宮賜盒之場面。但釵盒於《長生殿》中何等重要，若此齣未能演出此事，則勢必另增一齣來了此關目。又或於〔古輪臺〕之處，直接交代賜釵盒之事，則關目雖了，但如此重要之關目，遂草草結束，亦為敗筆。故《長生殿》安排場面三轉，應合宴樂、賞月、賜盒三事，實為妥切。

（二）夾套與夾場——〈密誓〉、〈埋玉〉、〈神訴〉、〈彈詞〉

王氏所論及的二齣，亦為場面變化和宮調轉移密切配合的例子，其場面變化不再贅述，但有一特點值得注意。〈密誓〉之排場轉移，是由仙界—人間—仙界，而宮調則是〔越調〕—〔商調〕—〔越調〕，且〔越調〕皆用〔山桃紅〕，形成「夾套」之形態。

「夾套」指的是首尾用同一宮調，而中間主要的聯套曲牌為另一宮調，北曲夾套最典型之例見於元雜劇《貨郎旦》第四折，首尾俱為〔南呂宮〕，而中間之〔九轉貨郎兒〕為〔正宮〕⁶⁷。北曲之夾套，中間部份不能獨自成套，必加另一宮調之頭尾，而此處《長生殿》南曲之夾套，中間部份自成一套，但首尾又加另一宮調之曲。而從場面的構成來看，首尾之場面相連／同，中間則為不同之場面，故實亦為「夾場」之特殊場面型態。《貨郎旦》第四折開頭〔南呂〕部份，並無明顯之場面轉移，只是一般之引導場面，故並非「夾場」。

⁶⁷ 《東坡夢》第三折、《飛刀對箭》第二折，俱首尾用〔正宮〕，而中間曲牌皆用〔中呂宮〕，亦為夾套之例。但此二例之夾套和場面似無特殊對應。

而〈埋玉〉齣，在〔中呂〕主套之前，唱〔南呂·金錢花〕演行軍場面，之後唱〔仙呂入雙調·朝元令〕亦演行軍場面，在場面上說，是一夾場。就用曲而言，雖前後宮調不同，並非形式上的夾套，但前後俱為行軍，故所用曲皆為宜於行動眾唱之曲，只是情調已變，人物不同，故宮調亦不相同，以變易聲情，實為夾套的精微變化，更見洪昇對曲律的講究，為夾套與夾場運用之佳例。

除此二齣外，此類夾套與夾場之型態尚有〈神訴〉齣，頭尾以〔仙呂入雙調〕之〔柳搖金〕與〔金字段〕演織女引仙女仙官行路，中間則夾一〔越調〕北套，演出土地向織女報告貴妃狀況之主要場面，故亦為一夾套與夾場之型態。

而〈彈詞〉齣，則與《貨郎旦》第四折一樣，俱用〔九轉貨郎兒〕套，北〔南呂〕為首尾，中間夾〔正宮〕之曲。〔南呂·一枝花〕—〔梁州第七〕二曲演李龜年流落江南，自嘆兼傷時事，為引場，中有一時空斷隔，空場後，再接〔正宮·九轉貨郎兒〕，演李龜年至廟會上演唱天寶遺事，為主要場面。故由〔南呂〕轉入〔正宮〕，有一場面轉移，此為《長生殿》和《貨郎旦》不同處，而宮調與場面之變化遂更為相應。但此齣雖為夾套，但並非夾場，因尾曲〔煞尾〕並未再轉移場面。

（三）其他移宮換羽之齣

而宮調轉移和場面互相搭配者，尚有本文前面各節分析過的：〈賄權〉齣先用〔正宮〕轉〔中呂〕；〈進果〉齣之宮調轉變為〔正宮〕—〔雙調〕—〔正宮〕—〔雙調〕—〔黃鐘〕—〔羽調〕—〔南呂〕，而與人物行動情節轉變皆相應；〈窺浴〉齣則先用〔仙呂入雙調〕兩支粗曲演出宮女譚鬧場面，再以〔羽調·四季花〕套式演窺浴之主場面；〔罵賊〕齣由〔北仙呂〕轉〔南中呂〕；〈重圓〉齣，則由〔仙呂入雙調〕轉〔高平調〕轉〔黃鐘宮〕，計三換宮調。

其他各齣有移宮換羽而與劇情轉變搭配者，再補充敘述如下⁶⁸：

〈獻髮〉齣前一場面為貴妃遣回，楊國忠迎接，與高力士敘話之場面，以〔仙呂·望吾鄉〕、〔一封書〕應之；後面貴妃幽怨的主場，則唱〔中呂·榴花泣〕集曲組套。

〈聞樂〉齣先唱〔南呂〕引子與過曲〔梁州序犯〕，演月宮場面；接轉〔小石調·漁燈兒〕套，演寒簧入貴妃夢境，召其至月宮聽曲。

〈製譜〉齣，先用〔仙呂·醉羅歌〕演引場，永新準備書案；次轉〔正宮〕，唱〔芙蓉聯套〕，演製譜之主要場面。

〈偷曲〉齣先用〔仙呂·八聲甘州〕、〔道宮·魚兒賺〕、〔仙呂·解三醒犯〕等三支曲分演永新念奴、李龜年等樂工、李謨三組人物之上下場，再以〔道宮·應時明近〕套演出偷曲主場面。

〈冥追〉齣用〔雙調〕之南北合套，但之前先唱〔商調·山坡五更〕為土地之引場。

〈情悔〉齣先用〔仙呂入雙調〕粗曲〔普賢歌〕為引場，次接〔雙調·三仙橋〕三支，唱情悔之主場，次接〔越調·憶多嬌〕—〔鬥黑麻〕各二支，演土地付與路引之事。此齣排場計三轉，而〔三仙橋〕之後用曲與場面均襲自《琵琶·乞丐尋夫》。

〈收京〉齣，先以〔仙呂·甘州歌〕演行軍之引場，次以〔商調·高陽臺〕四支演出整頓故都之主場。

〈尸解〉分為兩個主要場面，第一個場面是貴妃因思念明皇，魂遊各地回憶過往，此用〔正宮·雁魚錦〕集曲。第二場面則用〔南呂·香柳娘〕四支疊腔聯套，演織女以玉液金漿為貴妃澆沃尸身，讓貴妃得以從鬼魂度化為仙。最後以〔單調風雲會〕演仙女引貴妃行路之場面。

由以上各齣之概要說明，可見《長生殿》宮調轉易之齣甚多，而無一不有其合律合理的搭配，在宮調轉移與場面變化上的配合，確實十分嚴密合縫。

⁶⁸ 以下各齣場面的分析，大致皆已見於《長生殿研究·參·長生殿排場的研究》各齣之說明，本文大抵根據其說加以整理。

（四）換韻不換宮的〈看襪〉

前述場面轉移之各齣，伴以宮調之轉移以外，多亦隨之換韻，但亦有未換韻者，故與場面轉變之對應，自以宮調為主，而韻為輔。〈看襪〉齣的情形則與其他齣之用法有所不同，不換宮調，而換曲換韻。

開頭老旦扮酒家嫗上場，唱〔商調·吳小四〕，用尤侯韻。以下用〔中呂·駐馬聽〕兩支，演李謨等人來到酒店，索襪觀看，此二曲押侵尋韻；看完襪後，李謨（小生扮）與郭從謹（外扮）、道姑（丑扮）分別發表看襪後之感想評論，則各唱一支〔駐雲飛〕，卻分別押先天、皆來、東鐘三韻。此處三人同在酒店，同做一事，場面自無轉移，但三人觀點又各不相同，各異其趣，在曲文中流露出對貴妃不同的情感，《長生殿》以不同韻部彰顯此觀點與情感的差異，正是以聲情、曲情之變化來應合辭情的不同。但又不轉移宮調，保留場面的平靜與一致性，此和〈進果〉齣極為動態性的場面，即換宮換曲又換韻，正可對照，亦顯出洪昇辨律之精，用套之妙，與情節場面搭配考慮之精細。

六、結語

總結以上所論，《長生殿》全本排場之安排妥貼，王季烈之說首先指出其冷熱調劑上的得當，前一場面與後一場面「面目不重覆」，通本用曲不重覆等長處。而曾永義之說進一步舉列具體標準，說明場面類型（大場、正場、過場）之比重與數目、文武靜鬧之分配、腳色任唱齣數之比例等，建立了全本排場分配的具體比較標準，也更清楚的說明了《長生殿》在全本排場安排上，其貼妥適切的成就與具體內容。

在單一場面的套式運用上，就熟套的使用而言，《長生殿》竟有高達四十四齣的比例使用熟套，而自創場面中的〈進果〉，其最後爭馬之場面實亦襲自《荊釵·搶親》齣。此劇用熟套之比例高達九成，為明清

傳奇所罕見，由此可見洪昇嫻熟歷代作品，所作場齣皆能運用恰當之熟套，幾可謂「無一齣無來歷」，實無愧於傳奇排場的典範之作。

而在〈倖恩〉、〈進果〉、〈舞盤〉、〈窺浴〉、〈罵賊〉等五齣自創之場面，無論是自度新曲，或以舊曲而布置新場面，亦皆能貼合場面需求與套式曲牌的樂理，將二者做適當的搭配，甚至活用格律，而能有看似不合律，卻其實暗合曲理的巧妙用法。也因而這些戲齣之用曲與場面，或為曲譜引為例式，或為後世曲家襲用，表現出洪昇的創律之才。

從王季烈所指出〈定情〉、〈密誓〉、〈埋玉〉諸齣套式之宮調轉移與場面變化之搭配，做更全面的考索，則可發現不論運用熟套或自己創製的場面，《長生殿》在眾多戲齣表現出對套式的運用有許多精微的講究，使宮調的變化，甚至曲牌與韻部的變化精確表現出情節與場面的變化，也使得曲牌的聯綴律與劇情搭配之運用律二者之間密合無間。此正是能於既定格律以外，妙用暗律的高明作家。

從以上幾點綜合來看，《長生殿》在全本排場的安排上，以及單一排場的套式運用上，皆有非常可觀的成就，本文在既有的研究成果上，做了更具體或細節的補充，或略有助於了解《長生殿》在傳奇的套式與排場典律形成過程中的地位。

主要徵引書目

一、傳統文獻

- 〔明〕毛晉編，《六十種曲》，臺北：臺灣開明書局，1970。
- 〔明〕吳炳撰，〔清〕吳梅校正，《粲花齋五種》，揚州：江蘇廣陵古籍刻印社，1990。
- 〔明〕沈璟著，徐朔方輯校，《沈璟集》，上海：上海古籍出版社，1991。
- 〔明〕阮大鍼撰，徐凌雲、胡金望點校，《阮大鍼戲曲四種》，合肥：黃山書社，1993。
- 〔明〕張鳳翼撰，隋樹森等校點，《張鳳翼戲曲集》，北京：中華書局，1994。
- 〔明〕馮夢龍編著，俞為民校點，《墨憨齋定本傳奇》，見《馮夢龍全集》，南京：江蘇古籍出版社，1993。
- 〔明〕臧懋循輯，《元曲選》，臺北：台灣中華書局，1983。
- 〔清〕李玉撰，《李玉戲曲集》，陳古虞、陳多、馬聖貴點校，上海：上海古籍出版社，2004。
- 〔清〕李漁，《笠翁傳奇十種》，見《李漁全集》，杭州：浙江古籍出版社，2010。
- 〔清〕沈起鳳撰，《才人福》，《奢摩他室曲叢第一集·傳奇之屬》，影印古香林原刻沈氏四種傳奇本，東京大學東洋文化研究所所藏漢籍善本全文影像資料庫。
- 〔清〕沈起鳳撰，《伏虎韜》，《奢摩他室曲叢第一集·傳奇之屬》，影印古香林原刻沈氏四種傳奇本，東京大學東洋文化研究所所藏漢籍善本全文影像資料庫。
- 〔清〕莊士銓撰，《紅雪樓九種曲》，臺北：藝文印書館，1971。

- 〔清〕周祥鈺、鄒金生等編撰，《九宮大成南北詞宮譜》，見《善本戲曲叢刊》第六輯，臺北：學生書局，1987。
- 古本戲曲叢刊編輯委員會編，《古本戲曲叢刊》第五輯，上海：上海古籍出版社，1985
- 林侑蒔主編，《全明傳奇》，臺北：天一出版社，1985。
- 陳萬鼎編，《全明雜劇》，臺北：鼎文書局，1979。
- 隋樹森編，《元曲選外編》，北京：中華書局，1980。
- 楊家駱編，《全元雜劇初編》，臺北：世界書局，1962。
- ，《全元雜劇二編》，臺北：世界書局，1962。
- ，《全元雜劇三編》，臺北：世界書局，1962。
- ，《全元雜劇外編》，臺北：世界書局，1963。
- 錢南揚注，《永樂大典戲文三種校注》，臺北：華正書局，1980。
- 吳梅，《南北詞簡譜》，臺北：學海出版社，1997。
- 鄭騫，《北曲套式彙錄詳解》，臺北：藝文印書館，1973。
- ，《北曲新譜》，臺北：藝文印書館，1973。

二、近人論著

（一）專書

- 王季烈，《螭廬曲談》，臺北：台灣商務印書館，1971。
- 許子漢，《元雜劇聯套研究》，臺北：文史哲出版社，1998。
- 許子漢，《明傳奇排場三要素發展歷程之研究》，臺北：國立台灣大學出版委員會，1999。
- 許子漢，《元雜劇的聲情與劇情》，臺北：里仁書局，2003。
- 許守白（之衡），《曲律易知》，臺北：郁氏印獎會，1979。
- 曾永義，《《長生殿》研究》，臺北：台灣商務印書館，1980。
- 曾永義，《中國古典戲劇論集》，臺北：聯經出版事業公司，1982。
- 曾永義，《中國古典戲劇選注》，臺北：國家出版社，1983。

鄭騫，〈《景午叢編》〉，臺北：台灣中華書局，1972。

（二）期刊論文

曾永義，〈《長生殿》在戲曲文學與藝術上的成就〉，《中國文哲研究通訊》，第11卷第1期（2001.3），頁3-20。

Selected Bibliography

- Cheng, Chian. *Jingwu Tsungbian(Jingwu Collections)*. Taipei: Chung Hwa Book Co., Ltd.,1972.
- Cheng, Chian. *Beichiu Taoshih Hueilu Shianjie(A Compilation of the Songsets of North-Tune with Analytic Explanations)*. Taipei: Yee Wen Publishing Co., Ltd., 1973.
- Cheng, Chian. *Beichiu Shinpu (A New Compilation of the Tone-Format for North tune)*. Taipei: Yee Wen Publishing Co., Ltd., 1973.
- Hsu,,Tzy-Han. *Ming Chuanchi Paichang Sanyausu Fajan Licheng jr Yanjiou (The Research on the Developing Process of Three Chief Elements in P'ai-Ch'ang of Ming Ch'uan-Ch'i)*. Taipei: NTU Press, 1999.
- Tseng, Yong-I. *Changshengdian Yanjiou (A Study on the Eternal Palace)*. Taipei: The Commercial Press, Ltd., 1980.
- Tseng, Yong-I. *Jungguo Gudian Shijiu Luenji (Selected Works on Chinese Classic Dramas)*. Taipei: Linking Publishing Co., Ltd., 1982.
- Tseng, Yong-I. *Jungguo Gudian Shijiu Shiuanju (Selections of Chinese Classic Dramas with Annotations)*. Guo Chia
- Tseng, Yong-I. “Dramatic and Performative Accomplishments of Ch'ang -sheng-tien”, *Newsletter of the Institute of Chinese Literature and Philosophy*, Vol. 11, Issue 1, 2001.3, pp. 3-20.
- Wang, Ji-lie. *Yinlu Chiutan (Yinlu's Remarks on Chinese Tune)*. Taipei: The Commercial Press, Ltd., 1971.
- Wu, Mei. *Nanbeitsu Jianpu (A Concise Compilation of the Tone-Format for North & South Tune)*. Taipei: Hsiue Hai Publishing Co., Ltd., 1997.

Supplement Remarks on the Arrangement of Songsets and Tunes in *The Eternal Palace*

Tzy-Han Hsu*

Abstract

The Eternal Palace, composing by Sheng Hung (1645-1704), has been affirmed unanimously as a model work of the species in Chinese classical drama, Chuanchi in Ming & Ching dynasties, and achieved the greatest accomplishment in aspects of drama & theater. Most important of all, it demonstrated the corresponding rules, or formulae, between the songset & the event, action, or sentiment in every chu(act). Authoritative studies have been made by extraordinary scholars, such as Ji-lie Wang, Yong-I Tseng. On the basis of these studies, by doing continuous & outstretched research, this thesis makes supplements & amendments on points including: 1. A more specific & detailed description of the standard to evaluate the arrangements of Paichang in the viewpoint of the completive script; 2. A more accurate inspection to the origins & genealogies of the formulated songsets submitted & commented in former studies; 3. To submit & make comments on the formulated songsets omitted in former studies; 4. Explanations for the inventive variations of the application of some special songsets; 5. Explanations for the reasons & principles of the correspondence between the alterations of events, actions, & alterations of Gungdiau (musical mode), tunes, rhymes, in certain acts.

Keywords: *the Eternal Palace*, formulated songset, Paichang (act arrangement)

* Associate Professor, Department of Sinophone Literatures, National Dong-Hwa University