

論元雜劇的借宮

許子漢*

提 要

本文先從前人研究成果上整理「宮調」之意義，可知「宮調」實非樂調，並非對調高與調式的限定。其真實意義應是曲牌聲情的分類，也就是彼此在聯套上的關係的描述，可以互相搭配聯繫在一起歌唱者，即成一類，再借用古樂調名來描述此一音樂上的分類。因而北曲的宮調名才與古樂調名相同，但卻有完全不同的內涵。

而今存所有元雜劇的套數中，表面上看來是借宮的例子，其實在「偶然插用」與「經常相借而所借單位固定者」這兩類，都是所借曲牌本身的音樂特性可以不只與一類曲牌互相聯套形成的「假借宮」，也就是「通用」、「出入」之情形。

真正的轉移宮調，則是〔正宮〕轉〔中呂〕之類，這類情形

* 國立東華大學中文系助理教授

宮調次序清楚，轉用之後，不再轉回，且有相應的劇情變化出現，而且不限於某些特定曲牌的借用，可見是「真借宮」，音樂聲情應該有所不同。

另外，「夾套」是極為特殊的型態，其確義尚不能清楚得知，但應與一般借宮不同，可能是作家另創新「宮調」、「套類」來創造新的聲情效果而形成。

關鍵詞

宮調、樂調、調高、調式、聯套、套式、聲情、曲牌、借宮

論元雜劇的借宮

一、前言

元雜劇一本四折，每折用一宮調，為體製上的原則。偶有一折之內用曲非止一宮調者，一般都謂之「借宮」，意即向他宮調借來之曲，即轉換宮調之意。傳統上皆以為「宮調」即樂調，為音樂上對調高與調式的規定，則借宮或轉移宮調即為調高或調式上的轉移。此種音樂上的改變，一般都以為是相對於劇情上的轉變，故轉變宮調造成聲情上轉變的效果，使二者相互對應，達到以曲演劇，聲情劇情合一的藝術要求。但衡諸今日所見的元雜劇，所有借宮的劇例呈現出來的實際狀況，上述說法可能需要再做斟酌，「借宮」之意也有必要再做釐清。

首先，宮調之意在元雜劇中是否為一般所謂的樂調之意，大有疑問，故借入他宮調之曲，就非調高與調式上的轉移。第二，如果中國戲曲以曲演戲，聲情劇情二者的相合是一基本的藝術要求與原則，則許多表面上呈現「借宮」現象的劇例卻在劇情上沒有出現應有的對應轉變。因此何謂「借宮」，那些劇例才是真正的「借宮」，正是本文要進一步探究的問題。

二、何謂宮調——北曲宮調非樂調

元雜劇的「宮調」非樂調，從現存的資料來看應是無疑的，

因爲同一宮調並不具有同樣的調高與調式。

(一) 北曲宮調沒有固定的調高

先論調高的部份。第一，從現存的北曲譜來看，同一宮調並未具有同樣的調高。當然這些曲譜是崑曲譜，不是百分之百原來的元雜劇音樂，但應該有一定的參考價值。據楊蔭瀏之說則無一宮調有固定調高：

正宮——小工調（D）、尺調（C）或上調（降B），中呂宮——小工調（D）、尺調（C）或六調（F），南呂宮——凡調（降E）、小工調（D）或尺調（C），仙呂宮——小工調（D）、尺調（C）或正宮調（G），黃鐘宮——六調（F）、凡調（降E）或正宮調（G），大石調——小工調（D）或尺調（C），雙調——乙調（A）或正宮調（G），商調——六調（F）、凡調（降E）、小工調（D）或尺調（G），越調——六調（F）、凡調（降E）。¹

有些平仄譜中也註有各宮調的笛色，亦多不止一種笛色，如吳梅《南北詞簡譜》的北譜部份即註〔黃鐘宮〕用「六字調或正工調」²，其他如〔大石調〕、〔小石調〕、〔仙呂宮〕、〔中呂宮〕、〔南呂宮〕、〔商調〕、〔商角調〕、〔般涉調〕亦皆不只一種笛色（其中〔小石〕、〔商角〕、〔般涉〕三者爲劇曲所不用。）現在實際演唱時因角色的不同，有闊口、細口的區別，故調高有一定的彈性是合

¹ 楊蔭瀏撰，《中國古代音樂史稿》（台北：丹青圖書公司 1986 年 3 月台三版）第二十三章〈雜劇的音樂〉，頁 3—123。

² 見吳梅，《南北詞簡譜》（台北：學海出版社，1997 年 5 月初版）卷一之卷首，頁 0009。

理的，但也就說明從現存曲譜（平仄譜與工尺譜皆然）與實際運用情形來看，北曲宮調絕無固定的調高。故楊蔭瀏云：

所以就調「(宮)」的問題而言，元雜劇的宮調並不是用來限制調的高低的：它在名稱上雖與南宋《燕樂》的宮調名稱完全一樣，但同一宮調名稱的涵義則與南宋《燕樂》宮調完全相異。³

（二）北曲宮調沒有固定的調式

再看調式的問題。依楊氏之見，亦以為全不可信，他根據現存於《九宮大成北詞宮譜》、《納書楹曲譜》等書中所存歌譜統計分析，得到以下結果：

依張炎的《八十四調表》，〔正宮〕、〔中呂宮〕、〔南呂宮〕、〔仙呂宮〕、〔黃鐘宮〕都應是宮調，〔大石調〕、〔雙調〕、〔商調〕、〔越調〕都應是商調。現在從屬於各宮調的元雜劇的樂曲來看其結音實際非常自由，絲毫沒有強調宮音或商音的意味。可見從調式（「調」）的問題而言，元雜劇的宮調並不是用來限制調式的運用的，其涵義也與南宋《燕樂》宮調完全不同。⁴

其說根據與南宋燕樂的比較，以及與現存樂譜的分析兩方面立論，認為元曲宮調不可能是調式的限定。李昌集的《中國古代散曲史》則直接從元雜劇宮調聯用的實際情形推論，得到同樣的結果。李氏之說指出：

³ 同註 1，頁 3—124。

⁴ 同前註。

況元雜劇中尚有四大套全用「宮」的⁵。如《西蜀夢》……其四套的「宮調」聯接為〔仙呂宮〕—〔南呂宮〕—〔中呂宮〕—〔正宮〕。也就是先以降A調唱一大套（九首曲）以 1,1,1……為主音和結音的 do do 曲，再以G調唱一大套（七首）do do 曲；再以降E調唱一大套（十三首）do do 曲；再以C調唱一大套（十二首）do do 曲，這種音樂能構成什麼「體制」，實難想像。⁶

可見如果元曲宮調的確是對調式的限定，必會形成極為呆板不通的音樂體制。且李氏又進一步指出，相鄰折次之間的宮調其音程的連接亦極不合理。他以《元刊雜劇三十種》為例，統計其一、二兩折音程的差距，得到這樣的結果：

不可行的半音、大三度、大二度連接者有二十三種，占大半，尚可行的五度連接者有六種，較通行的同調高轉移調式者僅一種，由此可見：北曲所謂「宮調」完全不能以傳統樂理去解釋，與隋唐燕樂宮調理論系統只有名目上的關聯，而在根本實質上，實是風馬牛不相及。⁷

⁵ 其實全以「宮」組套的劇本並不多，只有八例。分別是《殺狗勸夫》用〔仙呂〕—〔正宮〕—〔南呂〕—〔中呂〕，《謝天香》、《風光好》用〔仙呂〕—〔南呂〕—〔正宮〕—〔中呂〕，《瀟湘雨》用〔仙呂〕—〔南呂〕—〔黃鐘〕—〔正宮〕，《氣英布》、《西游記》第五本、《黃花峪》用〔仙呂〕—〔南呂〕—〔正宮〕—〔黃鐘〕，及《西蜀夢》。但即便其他劇本皆兼用了「宮」與「調」，其結音亦只有兩種而已，故相聯兩大套用同一調式曲，卻不同調高的情形，仍是非常頻見的現象。

⁶ 李昌集撰，《中國古代散曲史》（上海：華東師範大學出版社，1991年8月，一版一刷）第三章〈南北曲之格律〉，頁103。

⁷ 同前註，頁104。另外，洛地之《詞樂曲唱》（北京：人民音樂出版社，1995年8月，一版一刷）也有相同見解，據李氏自己書中所言，其意見有許多來自於洛地之看法，但李書發表在前，故此處引用李

可見從樂理上看，如果元曲「宮調」真是一般說的樂調，則元雜劇的音樂必是違反樂理，怪異不通的音樂。楊蔭瀏又從現存樂譜的分析中，對調式問題得到以下的具體結論：

對調式的自由運用，表現在兩方面：一方面是，同一套數中屬於同一宮調之各曲，其結音常常互有不同——即調式互有不同；另一方面是屬於同一宮調的同一曲牌在用於不同的套數中時，其所用的結音，常常互有不同。前者說明，在屬於同一宮調的同一套數中，調式可以自由變化；後者說明，即使同一個曲牌，在不同的應用場合中，其調式也可以自由變化。⁸

當然，這些曲譜都是崑曲化後的北曲，其音樂面貌已非原來北曲之舊，但假如北曲宮調的確是樂調的規定，則今日所見之譜斷不能是明白標著同一個宮調的套數，其中各曲卻不斷變換著調式。由此來看，元曲宮調不是樂調，不是對調式與調高的限定，是十分清楚的。

三、元曲「宮調」的意義

（一）宮調表現曲牌彼此的音樂關係

元曲宮調既然不是傳統的樂調，不是對調高、調式的限定，

說，洛地之說更為大膽，可參該書第四章〈論「宮調」及其演化〉，頁317—323。

⁸ 同註1，頁3—126。

那究竟是什麼？

楊蔭瀏如此說明元曲宮調的作用：

它們只是依高低音域之不同，把許多適於在同一調中歌唱的曲調，作為一類，放在一起；其作用只在便於利用現成舊曲改創新曲者，可以從同一類中，揀取若干曲，把它們聯接起來，在用同一個調歌唱之時，不致在各曲音域的高低之間，產生矛盾而已。⁹

因此，宮調只是用做一種曲牌分類的名稱，不同曲牌之所以被分在同一個宮調，只是因為它們在音樂上具有宜於擺在一起歌唱的關係。但這樣的關係是什麼呢？筆者以為，更具體一點的說，就是可以互相聯套的關係。

任何一種音樂初生之時，都是源於民間，民間藝人自由創作新曲，同時也自由聯綴各種曲子以成套數，眾人擇其善者沿用之，遂產生套式。可以聯套之曲，其調式、調高未必一致，但聲情可以相融，因而組成更大的音樂單位。這些曲子便因此分成不同的類，這些類需要稱呼，便借用了古樂中的宮調名。李昌集對元曲宮調的原始意義有類似的看法：

宮調，撇開其具體意義不談，它一般易為大眾接受的作用是將歌曲和音樂限定為某種「類」。(調高、調式在某種意義上也是起著劃「類」的作用)……。當瓦舍勾欄之「民間藝術家」需要對歌曲之「聲情」加以歸類時，僅以形容詞為代號是不行的，因為它缺乏特定的指義性。……故必須以某種特指性的符號加以替代。在當時，要選擇這樣的代號，沒有再比本有音樂分類意味的「宮

⁹ 同註 1，頁 3—125。

調」更合適當選的了。¹⁰

依其說，某些曲牌因為「聲情」上的接近，故被歸為一類，而「聲情」相近，更具體說就是音樂上的情感表現可以互相呼應，配合使用，也就是聯套。衡諸現在北曲宮調的實際，可以發現確是如此，同一宮調之曲除了少數小令專用之曲，¹¹皆可互相聯套。同一宮調聯出之套數，在套式上遵循同一套式之法則，必有相當數量相同之曲牌，可以視為同一個「套類」。¹²故這種「聲情」上的聯繫，就是曲牌分類的自然機制，也就是宮調真正的意義。

（二）宮調應非押韻的記號

李昌集雖認為北曲宮調初始之意義為聲情之聯繫，但又認為

¹⁰ 同註 6，頁 106。

¹¹ 北曲各宮調專用於小令的曲牌數如下：〔正宮〕共三十三章，小令專用者三章；〔黃鐘宮〕共二十四章，小令專用者三章；〔仙呂宮〕共四十四章，小令專用者三章，另有一章為劇中楔子專用；〔南呂宮〕共二十三章，無小令專用者；〔中呂宮〕共四十一章，小令專用者二章；〔大石調〕共二十七章，小令專用者二章；〔小石調〕共五章，小令專用者二章；〔般涉調〕共七章，無小令專用者；〔商角調〕共六章，無小令專用者；〔商調〕共二十八章，小令專用者四章；〔越調〕共三十三章，小令專用者一章；〔雙調〕共一百一十四章，小令專用者共十五章。可見各宮調專用於小令者實為極少數，且有三個宮調根本無小令專用之曲。〔雙調〕小令專用之曲數目較多，但應是因為該宮調曲牌數目甚多之故，此宮調收入甚多奇怪的樂曲，如佛曲、胡曲之類皆屬此調，而他宮調則全無此類曲，可見此調本常收入各種不知如何歸屬之曲，有較多小令專用曲應屬自然。以上曲牌之用法歸屬，皆據鄭騫之《北曲新譜》（台北：藝文印書館，1973年4月初版）。

¹² 南曲則否，南曲同一宮調中可以出現曲牌完全相異的套式，同一宮調中的曲牌不一定可以互相聯套，也就是說，南曲同一宮調的曲牌並不屬於同一個套類。北曲中，同一宮調之曲牌，可能有極少數曲牌，不會同時出現在同一套式中，如〔仙呂〕之〔六么序〕與〔村里迓古〕就從不同時出現。但這些曲牌仍與同宮調中的其他曲牌形

自「諸宮調」起，所標宮調名即已非此意，而只是一種標韻的作用而已，亦即諸宮調作品中換韻之處即標宮調註明之，不論接用之曲牌是否改變了宮調。¹³

但鄙意以為，此說尙待商榷。第一，如果北曲的曲牌在聯用的過程中自然發展出聲情的聯繫而歸併成類，才出現了借用古宮調名以稱呼這些形成的「類」，其間應經過一定的演進過程，而宮調名再丟失此聲情代表的意義，只成為韻的段落的標記，應該再需一段時間的演進，同時應有其背後的原因。但如今所知，諸宮調的作品是最早見到的北曲作品，何以宮調的作用、意義已演化到成為韻的標記的階段？而如此演變的原因也難以索解，韻的變換極為明顯可見，即令目不識丁的聽眾耳聞而知，又何須再做標記呢？李氏以為這是因為在詩詞中「調」「韻」關係密切，詞調自來是一調一韻，故換「韻」需標「宮調」。此說大誤，此處所言之「調」，乃「詞牌、曲牌」之意，與宮調是絕不相干的。第二，詞調也非都是一調一韻，有些詞牌本來就可以換韻，此明顯之事，因此一調也可以多韻。故由此推論諸宮調的換韻與標宮調相合的原因是沒有道理的。

筆者以為，諸宮調的此種情形其實正是北曲曲牌依據聲情關係發展聯套模式的一個過渡階段。正如李氏所言：

諸宮調之說唱，演員必須（且可以）不斷變換角度，故其多用隻曲、短套。以隻曲、短套之小情節組成更大的情節，則往往以大段說白為間隔，小情節的眉目則以「同韻」來顯示。¹⁴

此處所言甚是。其實，韻的變換與情節段落的變換互相配合，就

成互相聯套的關係，可見它們在音樂上的密切關聯。

¹³ 同註 6，頁 110—114。

¹⁴ 同前註，頁 112。

是詞情與聲情的配合，這是中國韻文學自《詩經》以來即有之理。而曲的寫作何嘗不然，劇情與曲情、聲情的配合也是基本的道理，諸宮調亦是如此。故一情節段落所用之曲開頭標上宮調，正是標上聲情段落的符號，也因此正好與韻的變換所在相合，韻的段落的分布與音樂（聲情）段落的分布當然應該是相應的。因此，宮調標示處正好是換韻之處，但標宮調並不是爲了標韻，而是爲了顯示聲情（劇情）段落。

諸宮調中同一宮調之曲接用，卻仍標上宮調，也就是因爲它們是不同的段落，是在表現不同的劇情。但按理同一宮調應爲一種聲情，不同劇情段落應有不同聲情，但諸宮調分段瑣碎，而宮調名有限，只能用來對聲情做大類的分別，相鄰的情節段落劇情表現有時十分接近，當然就可能出現用上同一宮調的不同短套或曲牌的情形。但爲了標示聲情、曲情的段落，仍標上宮調之名，就出現了同樣的宮調名稱接連出現的情形了。由此亦可見，北曲宮調與聯套的演進，在諸宮調時期，還在嘗試階段，所以多短套，或甚至用隻曲應付一個段落。經過不斷的試驗，短套經過淘汰、合併，吸收新曲，直到長套的實驗完成，元雜劇用四大套演出一劇的體製才能完成。

總之，宮調是曲牌基於音樂關係上的分類，同一類的曲牌，可以聯繫組合成一個大的音樂單位，也就是套數。同一宮調的曲牌可以配搭出許多不同的套數，但這些套數在音樂上又有一定程度的相似或關聯，這些音樂上的共同點，也就是此一宮調的共同聲情。

四、元雜劇借宮的類型與意義

如果用傳統對借宮的說法，則在同一套數之中所用曲牌不只

隸屬一個宮調的情形，都叫借宮。依此說法，可以將元雜劇中的借宮做如下的分類，並辨析其意義。

（一）偶然插用

第一類是偶然插用的型態。此類套數，是全套大部份屬於一個宮調，只有一、二個他宮調的聯套單位¹⁵插入其中，且劇例不多。列出如下：

〔正宮〕借〔雙調·川撥棹〕—〔七弟兄〕—〔梅花酒〕—〔收江南〕，有《虎頭牌》第四折。

〔南呂〕借〔雙調〕，有《蝴蝶夢》第二折借〔水仙子〕、《金安壽》第二折借〔側磚兒〕—〔竹枝歌〕。

〔中呂〕借〔南呂·乾荷葉〕，有《度柳翠》第三折、《貶夜郎》第三折、《後庭花》第四折。

〔中呂〕借〔雙調〕，有《紅梨花》第三折借〔亂柳葉〕，《調風月》第四折借〔江兒水〕。

〔中呂〕借〔仙呂·六么序〕—〔么篇〕，有《箭射雙雕》。

〔商調〕借〔仙呂·窮河西〕，有《冤家債主》第二折。

〔商調〕借〔中呂·山坡羊〕，有《灰欄記》第二折、《百花亭》第三折。

〔黃鐘〕借〔中呂·山坡羊〕，有《瀟湘雨》第三折。

〔大石〕借〔正宮·隨煞尾〕，有《芻梅香》第二折。

〔雙調〕借〔南呂〕，有《麗春堂》第四折、《西游記》第六本第四折，借〔金字經〕；有《羅李郎》第四折借〔乾荷葉〕。

¹⁵ 可能是獨立曲牌或曲段，關於獨立曲牌與曲段的說明，請參拙著《元雜劇聯套研究》（台北：文史哲出版社，1998年12月初版），頁8。

這類劇例的借宮不可能是作家有意轉換宮調，以達到呼應劇情轉變的效果，因為借用之宮調只用了一兩隻曲牌就又換回原宮調，則劇情氣氛豈不也要換過去又突然換回來？此說不合理。由於這類劇例數目甚少，故最簡單的解釋就是作者誤用。但細查上述諸例，恐怕尚有值得推敲之處。其一，〔中呂·山坡羊〕、〔南呂〕的〔金字經〕、〔乾荷葉〕等曲牌都不只一次被借用，而且〔山坡羊〕與〔乾荷葉〕都不只與一個宮調通借。若說這些例子都是作者偶然的誤用，未免太過巧合。前已指出，宮調不過是聯繫可以在一起歌唱的曲牌，或者曲牌具有聲情的關聯可以互相聯套，爲了將這些曲牌歸類而借用來的名稱。因此若有的曲牌其聲情較有彈性，或者說，可與不只一類的曲牌相聯歌唱，則它本就可能不只屬於一類，甚至可以屬於多類。當類名轉化成宮調以後，它卻只能屬於一個宮調，於是便出現了像〔南呂·乾荷葉〕的情形，其實是它在音樂特性上本就可以與不只一個宮調的特性相配，故而這些例子當然也就沒有轉變所謂的聲情，或宮調。古人曲譜或曲論中，常會註明某些曲牌可以通借或「出入」不只一個宮調，其實就應是上述理由造成的。

以上的推論應可說明這些偶然插用的曲牌，但卻不只一次被使用的情況。至於那些真的是偶然一見的情形，就不知是作者誤用，或是該曲牌（曲段）本身可以有與不只一個宮調聯用的特性。

另外尚可以觀察到一個特點，那就是〔雙調〕的單位在這種情形中的例子很多。同理，若爲偶然誤用，不應出現這種集中於某一宮調的情形。則爲何〔雙調〕這種情形會比較多呢？

筆者曾指出〔雙調〕是一個收曲極爲龐雜的宮調，曲牌總數超過百隻，是其他宮調的兩到四倍，並將其獨立曲牌分爲四類¹⁶，包括眾多胡曲與佛曲之類的曲牌。我們可以推測在聲情分類的過

¹⁶ 同前註，見第八章〈雙調〉頁169—171。

程裡有些曲牌不知如何分類，只好把這些曲牌收於一權宜性的類別之下，這個類別（宮調）很可能就是〔雙調〕。則〔雙調〕之中曲牌如此之多，就是因為凡不知如何歸類，曲性難以歸屬者皆入〔雙調〕，其中當然比較可能有曲牌因其曲性不明的特點，而被某些曲家聯入他宮調之中。如果此說為真，則〔雙調〕的例子遠多於他宮調也就可以合理解釋。這種情況下的宮調改變，當然也不能視為聲情的變換。

（二）經常相借而單位固定者

這一類指的是某兩個宮調經常發生「借宮」，但所借用的單位十分固定。列舉此類情形之例如下。

甲·〔中呂〕借〔般涉〕共九十一例，借用單位皆是〔哨遍〕—〔耍孩兒〕—〔煞〕組成的曲段¹⁷，例甚多且常見，不一一列舉。

乙·〔正宮〕借〔般涉〕者，五例，所借單位同〔中呂〕。¹⁸

丙·〔中呂〕借〔正宮〕有廿四例，所借單位有二者極為常見。借〔白鶴子〕—〔么篇〕者有九例¹⁹。借〔脫布衫〕—〔小梁州〕—〔么篇〕者有十例。²⁰

¹⁷ 這個曲段一定要用〔耍孩兒〕，〔哨遍〕與〔煞〕可用可不用，而〔煞〕曲可以連用多支。

¹⁸ 《陳州糶米》第二折、《殺狗勸夫》第二折、《雙獻功》第四折、《西廂記》第二本第三折、《七里灘》第三折。

¹⁹ 《漢宮秋》第四折、《金錢記》第三折、《襄陽會》第三折、《冤家債主》第三折、《劉弘嫁婢》第三折、《漁樵閒話》第二折、《魔合》第四折、《西廂記》第五本第二折、《延安府》第三折，其中《魔合羅》又借〔滾繡毬〕—〔倘秀才〕—〔蠻姑兒〕與〔窮河西〕。

²⁰ 《合汗衫》第三折、《雙獻功》第四折、《梧桐葉》第三折、《東牆記》第三折、《西廂記》第一本第二折、《西廂記》第二本第三折、《西廂記》第三本第二折、《貧富興衰》第三折、《誤失金環》第二折、《鬧

其他借〔正宮〕者尚有《後庭花》第四折借〔倘秀才〕—〔呆骨朵〕—〔倘秀才〕—〔滾繡毬〕—〔伴讀書〕—〔笑歌賞〕，《西游記》第四本第二折及《箭射雙雕》借〔六么遍〕，《罌罌旦》借〔窮河西〕。

丁·〔商調〕借〔仙呂〕，多借〔後庭花〕、〔柳葉兒〕、〔青哥兒〕組成之曲段²¹，例有廿七²²。此廿七例又借〔村里迓古〕—〔元和令〕—〔上馬嬌〕—〔游四門〕—〔勝葫蘆〕曲段者有四。²³

戊·〔黃鐘〕借〔商調·掛金索〕，有四例。²⁴

這五類的甲、乙二類，借用〔般涉〕的用法多用為高潮唱段，並無劇情轉變的情形，正宮的借用情形較少，當是因為〔正宮〕另有本宮煞曲可用，故作家可以二者擇一。可參見拙著²⁵。

丁類的借宮亦不一定發生劇情轉變，用〔後庭花〕等三曲構成的曲段，其主要作用也在形成高潮唱段；且〔後庭花〕等曲尚可與〔商調〕之曲〔雙雁兒〕組成曲段，可見此三曲實與〔商調〕曲情相通；再者，此曲段使用的比例在〔商調〕中實高於〔仙

銅臺》第二折。

²¹ 此曲段在〔仙呂〕時可以三曲接用，也可以用〔後庭花〕再接用其他兩曲任何一支。在〔商調〕中則還可以用〔後庭花〕接〔雙雁兒〕，或者再用〔柳葉兒〕於〔雙雁兒〕之前或後。故有可能借宮之曲，只有〔後庭花〕一支。

²² 《兒女團圓》第三折、《范張雞黍》第三折、《看錢奴》第三折、《柳毅傳書》第三折、《西廂記》第五本第一折、《降桑椹》第二折、《西游記》第一本第三折、《西游記》第六本第二折、《村樂堂》第三折、《樂毅圖齊》第二折、《龍門隱秀》第三折、《女真觀》第三折、《望思臺》、《翫江樓》、《薛仁貴》第二折、《黃梁夢》第二折、《灰欄記》第二折、《魔合羅》第三折、《百花亭》第三折、《李逵負荊》第三折、《羅李郎》第三折、《五侯宴》第四折、《衣襖車》第三折、《還牢末》第二折、《勘頭巾》第三折、《救風塵》第二折、《兩世姻緣》第二折。

²³ 《范張雞黍》、《樂毅圖齊》、《龍門隱秀》、《望思臺》。

²⁴ 《倩女離魂》第四折、《灰欄記》第二折、《魔合羅》第二折、《鴛鴦塚》第二折。

²⁵ 見註 15，頁 71、76。

呂〕，究竟孰為「借宮」，孰為「本宮」，殊難確論。至於〔村里迓古〕諸曲之曲段，則本是〔仙呂〕與〔商調〕的兩收之曲，其實也就說明了這個曲段本是與兩個宮調的聲情相融的。²⁶

戊類的情形也很清楚是聲情互通之故，因為〔掛金索〕一曲借入〔黃鐘〕大多與〔黃鐘〕的〔節節高〕、〔者刺古〕組成曲段。

丙類的〔中呂〕借〔正宮〕也應是聲情相通之故，但與其他情形略有不同。因為除了常被借用的〔白鶴子〕—〔么篇〕曲段與〔脫布衫〕—〔小梁州〕—〔么篇〕曲段之外，還有其他四例借用了許多其他的單位。因此應不只是常用的兩曲段與〔中呂〕在聲情上可以相融，更完滿的說，應是〔中呂〕的聲情十分適於接納〔正宮〕的單位²⁷，故有多例借用之情形，但因借用處並無相應的劇情轉變，而且之後曲牌又恢復為〔中呂〕，故不應是聲情的轉變，而是〔正宮〕的曲牌有許多是宜於與〔中呂〕相聯的，其聲情其實是連續的。

綜合以上各種情形的說明，可知許多借宮並不發生聲情的轉移，因宮調本非樂調，且許多曲牌可以適於不同套式的類別，在只能歸屬一宮調的限制下，這些曲牌若與另一類套式的曲牌聯套，就會出現形式上的「借宮」，但其聲情（劇情）並未變化。

（三）經常相借而單位不定，但次序固定者

這類借宮只發生在〔正宮〕借〔中呂〕（可能再借〔般涉〕）的情形。〔正宮〕若借用了〔中呂〕曲牌，即用〔中呂〕曲牌到底

²⁶ 「兩收之曲」之說見鄭騫，《北曲套式彙錄詳解》（台北：藝文印書館，1973年4月初版），頁40。

²⁷ 〔般涉〕與此兩宮調的借用情形亦可說是宮調與宮調之間的關係，不過因所用單位也都是同一個單位，故不能確定是該單位與〔中呂〕、〔正宮〕聲情相融，還是宮調之間的關係接近。

，或再轉〔般涉〕，但不再回到〔正宮〕。²⁸此類劇例中，〔正宮〕借〔中呂〕十八本²⁹，借〔般涉〕者八本³⁰。

這類借宮當為真正宮調聲情之轉移，因為在轉變宮調處多相應出現了劇情的轉變，同時宮調不再轉回本宮，也是聲情（劇情）轉移後的合理現象。借用單位沒有固定，許多曲牌與曲段都被借用³¹，可見亦非某些單位與〔正宮〕曲情相融，因此，與〔中呂〕借用〔正宮〕的情形並不相同。鄭因百先生云：

綜計〔中呂〕牌調可借入〔正宮〕者約其全部之三分之二；〔正宮〕牌調可借入〔中呂〕者約占其全部之二分之一，參閱〔中呂〕概說。此兩宮調互借之情形如此廣泛，蓋因二者之笛色均用小工或尺字之故。³²

²⁸ 《盆兒鬼》之例，轉〔中呂〕之後，中間還夾有〔正宮〕之曲〔小梁州〕—〔么篇〕，但此當是因為此一曲段本可與〔中呂〕聲情相同，為〔中呂〕經常借用之曲，詳見前文所述。故可以與他例等同視之。

²⁹ 《張天師》第三折、《瀟湘雨》第四折、《凍蘇秦》第二折、《蝴蝶夢》第三折、《漁樵記》第二折、《竹葉舟》第四折、《單鞭奪槊》第二折、《城南柳》第二折、《氣英布》第三折、《盆兒鬼》第四折、《貨郎旦》第三折、《三奪槊》第四折、《貶夜郎》第二折、《西游記》第五本第三折、《飛刀對箭》第二折、《黃花峪》第三折、《藍采和》第三折、《五馬破曹》第二折。

³⁰ 《學案齊眉》第二折《元曲選》本之套式應屬此類，但脈望館鈔本則自首二曲〔端正好〕—〔滾繡毬〕之後即轉入〔中呂〕，成為「夾套」之型態，屬於下一類，請參後文。其他為《竇娥冤》第三折、《連環計》第三折、《東牆記》第二折、《西廂記》第四本第三折、《東籬賞菊》第三折、《流紅葉》第二折、《樂巴嚶酒》第三折、《秦少游》。

³¹ 據《北曲新譜》（台北：藝文印書館，1973年4月初版）所載，計有〔快活三〕、〔朝天子〕、〔四邊靜〕、〔上小樓〕、〔滿庭芳〕、〔十二月〕、〔堯民歌〕、〔醉春風〕、〔迎仙客〕、〔紅繡鞋〕、〔鮑老兒〕、〔剔銀燈〕、〔蔓菁菜〕、〔古鮑老〕、〔柳青娘〕、〔道和〕、〔醉高歌〕、〔石榴花〕、〔鬥鶴鶉〕、〔齊天樂〕、〔紅衫兒〕、〔喜春來〕、〔四換頭〕等廿三章。

³² 鄭騫，《北曲套式彙錄詳解》（台北：藝文印書館，1973年4月初版）

這兩個宮調聲情上的關係密切可以斷言無誤，但二者的借宮其內涵卻大不相同，〔正宮〕借入〔中呂〕者數目固然不少，但其實〔白鶴子〕—〔么篇〕與〔脫布衫〕—〔小梁州〕—〔么篇〕兩個曲段的借用是遠多於其他單位的，最重要的是有無發生劇情的轉變：

因此〔中呂〕之借宮與〔正宮〕之借宮大不相同。此二宮調雖常互相借宮，但〔正宮〕借宮在形成劇情之轉變，使一折中，借宮之前後在套式上產生相對之差異，以配合情節之變化。故其借宮曲與本宮曲並不錯雜，……〔中呂〕之借宮則並非因劇情前後發生變化，須用不同宮調來配合；只是因為其他宮調之某些曲牌或曲段在音樂上可以相連，即用入套中，故其用法與本宮曲並無不同，出現位置亦與本宮曲互相錯雜，並不顯出不同宮調之差異。³³

宮調既然是聲情的分類，是聯套關係的分類，轉移宮調本應有聲情上的轉移，但實際上，發生借宮的情形裡只有〔正宮〕轉〔中呂〕才有聲情與劇情的轉變。

五、不合常規之例

借宮之例除了上節所述的幾種型態之外，其實還有一種特別型態——即夾套，與一些套式怪異的例子。

上卷〔正宮〕第二，頁 10。

³³ 見註 15，頁 119—120。

(一) 夾套

所謂「夾套」指的是在引導曲段（或曲牌）³⁴與尾曲之外，中間所有曲子都是他宮調之曲，形成本宮曲「夾」他宮曲的型態。夾套的例子有以下幾本：〔正宮〕夾〔中呂〕帶〔般涉〕，《舉案齊眉》第二折、《東坡夢》第三折

〔正宮〕夾〔中呂〕，《飛刀對箭》第二折；

〔南呂〕夾〔正宮〕，《貨郎旦》第四折；

〔雙調〕夾〔中呂〕，《破天陣》第三折。

夾套雖然在轉變宮調之後不再回到本宮，但與真正的轉移宮調如〔正宮〕轉〔中呂〕者又有不同。因為每折之引導曲段並不真正開展情節，每折的主要情節都是在引導曲段之後才開始的。因此在真正演出情節的中間部份，夾套型態就反而沒有宮調轉變的情形產生。因此與〔正宮〕借〔中呂〕的功用一定不會是相同的情形。其確實意義可能尚有待研究，可能的原因是作家不滿足於原來只有五宮四調的套類可以用，因而組合不同宮調的引導段落與中間的主曲形成另一種新套類。

其中《貨郎旦》一例即為著名的〔九轉貨郎兒〕，此例與其他例子可能不太相同。因為後來朱有燉的《義勇辭金》也用了這一套，但並未以夾套的型態呈現，而是以完全〔正宮〕的面目出現，可見〔九轉貨郎兒〕不一定要用夾套。《貨郎兒》用夾套可能是因為前已用過〔正宮〕，此處不宜再用〔正宮〕，可是劇情上又宜於用〔九轉貨郎兒〕，因而使用另一宮調〔南呂〕的頭尾，夾〔九轉貨郎兒〕成新套來演出。〔九轉貨郎兒〕其實雖屬〔正宮〕但其實是集曲型態的曲子，各轉集〔正宮〕、〔中呂〕、〔雙調〕三宮調

³⁴ 引導曲段之定義，請參拙著《元雜劇聯套研究》，同註 15，頁 200—201。

之曲而成，也不與其他曲牌聯套。因此它不能說是完全的〔正宮〕之曲，應該也是一種新調類，自成一套。

（二）怪異不可解者

此種例子雖有借宮，但套數本身已不合元曲聯套的常規，且多為入明作家之作，難以論其用意。此類例子有二。

一為賈仲明之《金安壽》第三折，商調借〔雙調〕之〔春歸怨〕、〔雁兒落〕、〔得勝令〕、〔牡丹春〕，〔正宮〕之〔小梁州〕——〔么篇〕，〔仙呂〕之〔河西後庭花〕——〔么篇〕，〔中呂〕之〔啄木兒尾〕。其所用本宮曲亦有多曲為他劇所未見，如〔聖賢吉〕、〔賀聖朝〕、〔涼亭樂〕、〔望遠行〕。宮調雜亂，不知其借宮之意何在。

《西游記》第五本第二折，連用四支〔玉交枝〕後，即全用〔雙調〕之曲〔醉鄉春〕——〔小將軍〕——〔清江引〕——〔碧玉簫〕。此例似有劇情轉變之意，前半〔南呂〕由仙人唱出酒色財氣四者之虛幻，後半〔雙調〕部份演出唐僧問路的部份。但又可視為夾套，因前面四支〔玉交枝〕為仙人在場上自道之語，無其他人在場，唐僧上場後才開始問路之情節，頗似引導曲段之用法，但〔南呂〕引導曲段無用此曲四遍者。總之，其套式怪異，難以確解。

六、結語

由上述各節的討論，可以說明元雜劇中雖然表面上的借宮情形甚多，但真正移宮換羽，搭配劇情之轉變者，其實只有〔正宮〕轉〔中呂〕之類。其他情形都是借用的曲牌本身有與不只一個

宮調曲情相融的特性，因而可以聯入他宮調的套中，但其實宮調屬性不會轉移。

當然，「借宮」之定義是人為的，全從形式上定義，凡今日曲譜所定之宮調非同一宮調之曲聯套，即視之為借宮的話，則上述所有例子當然也都可以稱為借宮，不過，「借宮」的內涵就變得混淆不清了。如果宮調是一種音樂特性的聯繫，讓曲牌得以依其能否互相搭配而據以分類的話，則有些曲牌本身曲情特殊，可以「兩用」，或可以不只跟一種宮調之曲聯套搭配的情形應不視為借宮；反之，的確是由某一宮調代表的甲類聲情轉變為另一宮調代表的乙類聲情時，才是真正的借宮。因為這樣的轉變才是真正「宮調」層次上的轉變。

李昌集認為只要是借宮都是曲牌的「出入」和「通用」，而無真正的借宮：

不是有了先行存在的「宮調」，然後才有了曲牌的「宮調」之屬，而是先有曲牌和由相對固定的曲牌所構成的套類、套式，當「宮調」成為套類的代號時，才產生了若干曲牌分屬不同「宮調」的劃類。而若干「通用」於不同「宮調」的曲牌，其不同於其他曲牌之處，即在其可以應用於兩三個不同的套類。這裡無「主」「客」之分，沒有「本」「借」之別。所謂「借宮」，只是明人對某些曲牌「通用」、「出入」性質不恰當的概念轉換。³⁵

前半所言極為正確，但言所有借宮都只是曲牌的「通用」，則是不正確的³⁶。曲牌的「出入」、「通用」並不與是否可以有真正的「借

³⁵ 見註 6，頁 201。

³⁶ 李昌集之說有相當的原因是認為北曲曲牌中可以「通用」、「出入」的數量太大。但核對其書中所引《輟耕錄》與《中原音韻》的記載，筆者所見之數量卻與其所記有極大差異，見李書頁 195—196。或許

宮」互相衝突。在實際的劇例中，可能會有只是曲牌「通用」形成的「假借宮」，也會有真正轉移套類、聲情的「真借宮」。這必須由實際的劇例來檢驗，若在聯套上的確轉入另一宮調，不再轉回，且劇情產生了相應的轉變，則當然是真借宮。且如果只是曲牌通用造成的假借宮，應該會有集中於這些可通用的曲牌的情形。但如〔正宮〕轉〔中呂〕，例子甚多，卻不固定曲牌，光用「通用」、「出入」是不能解釋的。

本文說明了宮調的意義，同時也澄清了各種形式上看來是借宮的情形其真正的內涵為何。筆者相信，只有透過對劇本內容的具體分析，宮調與套式的問題才能脫離形式上的觀察，求得較合理而確實的答案。誠然，元雜劇的宮調與套式是極為幽渺難測之學，但如能實實在在檢視所有劇本的宮調、套式與劇情的關聯，則或可稍解其中奧秘。

李氏之說是將所有曲譜、曲論提到的相關記載合計，但如此即有過度計算的危險，到底那些曲牌有「借宮」的情形，鄭因百先生之《北曲套式彙錄詳解》於每宮調之始皆有考訂說明，有些前人說法其實是錯誤的，或根本不見實例的，應該剔除。而拙著《元雜劇聯套研究》也具體說明了所有元雜劇中借宮的例子，其實並沒有那麼多的曲牌「出入」、「通用」於兩個以上的宮調，應當更為可信。