

《東華漢學》第 13 期；115-142 頁
東華大學中國語文學系 華文文學系
2011 年 06 月

明雜劇北曲聯套隅論

許子漢*

【摘要】

明雜劇北曲的聯套規律，與元人之用法不同，已是自明代學者即已明確指出之事實，但此中變異之具體描述，與原理之析論仍有待補充。本文先就觀念進行釐清，並說明討論北曲聯套規律的變化，可有三個不同層次：全劇之宮調搭配、單折（齣）之套式運用、聯套單位之組成與用法。

其次具體列舉六項在明雜劇中北曲聯套與元代用法不同的問題：宮調與折次的搭配、【越調】的使用比例、【黃鐘】的用法、【般涉調】的用法、套式的簡化趨同、〔寄生草〕曲牌的用法，具體列舉劇例，分析其與元代差異之處，及其可能的原因。

經本文分析可得知，元明兩代之變異，其中有明人不明北曲之理，誤用之處，但亦有雖為創新，但暗合北曲原理的用法；有些則是南北曲交化的影響；有的則為基於戲劇原理、演出需求的創造。

關鍵詞：北曲、明雜劇、聯套、宮調、曲牌

* 國立東華大學華文文學系副教授

一、前言

明雜劇的聯套由北曲而漸變為南曲，且北曲格範亦漸破壞，而非元代之面貌，更有人感嘆北曲之律早已不傳：

惟是北曲元音則沈閣既久，古律彌湮，有牌名而譜或莫考，有曲譜而板或無徵，抑或有板有譜，而原來腔格、顛落、種種關捩子，應作如何擺放，絕無理會其說者。……祝枝山，博雅君子，也猶歎四十年來接賓友，鮮及古律者。何元朗亦憂更數世後，北曲必且失傳……。¹

自吳人重南曲，皆祖崑山魏良輔，而北詞幾廢……。今南教坊有傳壽者，字靈脩，工北曲，其親生父家傳，誓不教一人。壽亦豪爽，談笑傾坐，若壽復嫁去，北曲真同廣陵散矣。²

上引兩條資料，一為沈寵綏明確說出北曲的譜、板失傳，或曲譜雖在，卻無人能解其音律內容，也提及祝枝山、何元朗兩人有同樣的憂慮。次則為沈德符說明樂工中明北曲者之罕見。

明劇已變北曲之原貌，殆無可爭議，然而究竟明代雜劇之北曲聯套如何改變，卻缺乏具體的描述。與元雜劇相比，何者變，何者不變，這些改變的內容是否有其模式，是否成為一個新的系統；或者與原來的元曲聯套之原理與規律，究竟有無承襲，有何關連；其「破壞格範」是全無道理，或有其自成一格之理，或者受到另一系統（如南曲）之影響，皆並未有較深入而具體的論述。

¹ 明·沈寵綏，《度曲須知》，收於《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1959.7第1版，1982.11第4次印刷），第五冊，頁198。

² 明·沈德符，《顧曲雜言》，收於《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1959.7第1版，1982.11第4次印刷），第四冊，頁212。

另一有趣的事實是，雖早有人感嘆北曲之不傳，但由今日尚存的明雜劇作品中觀察，中後期以後遵守元人規範者固然已是少數，但如純從用曲屬南曲或北曲的角度觀之，則使用北曲的比例遠高過南曲。依《明雜劇概論》體製之統計，現存之明雜劇中純用北曲者有二百二十一本，純用南曲者僅三十三本，兼用南北曲者有三十本。即使分期來看，包含現存與散佚之劇本，初期用北曲者一百六十七本，兼用南北者一本；中期用北曲者十四本，用南曲者六本，兼用南北者八本；後期用北曲者八十四本，用南曲者六十七本，兼用南北者七十三本。每期用北曲者亦皆多於用南曲者，³因此研究明雜劇，不能輕忽看待北曲在明雜劇中的演變。又，若果如上所言，北曲之律已不傳，後來曲家仍不斷寫作用北曲之劇本，則這些劇本的北曲是何種北曲，就更是有趣的問題。當然古律湮渺，有些問題已難以明究，但從現存劇作之曲牌聯套仔細推求，或能略窺蛛絲馬跡，這是本文寫作的另一因素。

以下先對如何觀察、分析元明兩代北曲聯套之問題，進行概念上的討論，再從實際觀察到的差異，選擇一部份進行討論，並說明其中可能的原因與意義何在。

二、觀察聯套問題的幾個層面

明雜劇北曲的聯套可從幾個層面來觀察，第一是一本雜劇之中，四個（或五個）宮調的搭配問題。這包含了使用次序，即折次與宮調搭配的問題；單一宮調使用次數的問題，即是否有重覆使用的現象，因原來元劇基本上不重覆使用同一宮調；還有某一宮調在所有作品中的使用比

³ 以上統計見曾永義，《明雜劇概論》（臺北：學海出版社，1979.4初版），第一章，〈總論〉，頁44-71，各期之比例與數目亦可參見該書統計，惟當時作者有些作品未能得見，故與實際之情形略有出入，但對整體比例影響不大。而所謂「兼用南北者」，則包括南北合套或不成套的各種混用、合用之情形。

率是否與元代有明顯不同。觀察此層面的問題，必須以一本四折或五折的例子為限，且是純用北曲的劇本，若兼用南曲，則宮調的搭配問題就不能與元雜劇進行比較，因其基準並不一致。這樣的劇本請參見本文最後所附的附表一。

上面所述第一層的問題，其實是宮調運用較為形式層面之規律的觀察比較，而宮調運用的規律，即宮調與劇情搭配之實際內容也有一些差異的現象。其實討論上述諸問題發生之原因，亦可能與劇情的搭配有關，故亦涉及各宮調適用之劇情型態的討論。

第二個層面則為單一宮調的聯套之中，其聯綴規律及運用規律是否出現改變，或者形成某種新的模式。有些改變較瑣碎，可能是作者個人的別出心裁，若只是偶一出現，其意義並不太大，但若有一模式或趨向可循，即有值得探討之處。

此類問題則可以包含一折之中用了完整北套的所有劇本，即使全劇不是全用北曲，甚至一折之中不是全用北曲亦無妨。

第三層面則是聯套單位(曲段或獨立曲牌)的組成或用法發生的變化。

在探討這些變化時，雖可從三個不同層面來觀察，但究其內在原因與意義時，卻可能各層面之間有所關聯，所以也必須融通而論。其次北曲的變化不一定只是北曲本身的變化，可能是跟南曲交互作用而來，是兩個系統互動的結果，因此也可與兼用南北曲的情況相互聯繫，做更完整的探討。

聯套的變化有時又跟其他體製條件的變化相關，而有一些新的變化產生，最為明顯者即為【般涉調】在元代劇套中並無單獨使用之例，而明代頗有用之者，此種改變其實與「折與套的關係」發生變化頗有相關，此層面則不僅是聯套本身的問題而已，與整個南北曲劇本體製之差異有根本之關聯。明雜劇有多例一折(齣)中不只使用一個套數的例子，也是屬於此一層面的問題。

但限於時間與篇幅，本文不足以做全面的詳細研究，故只對明雜劇的北曲聯套舉出幾個問題進行討論。就第一層面宮調的運用，將討論宮

調與折次的搭配、【越調】的使用比例、【黃鐘】的用法、【般涉調】的用法等幾個問題；第二層面將討論明代北曲的套式簡化趨同的現象；第三層面的問題，則將討論〔寄生草〕此一曲牌的用法。

明雜劇之版本差異與元雜劇相比，可謂不大，而本文所論及的問題中，多屬宮調運用之層次，在不同版本中少有不同；套式的簡化趨同及〔寄生草〕曲牌用法所論皆為整體趨勢，不同版本之套式差異其實甚小，而這些版本相異的數量亦佔少數，並不影響結果。為免贅增篇幅，下文討論時，除了有討論版本差異之必要，始做個別之說明，否則即以《全明雜劇》所收之本為準。

最後，說明一下元明之間作品歸屬的問題，《元曲選》中所收作品，有多位其實是明初作家之作，如賈仲明、王子一、李唐賓、谷子敬、劉君錫、高茂卿⁴等，而後來編選之《元曲選外編》亦同，如羅本、楊訥等，這些作品俱應計入明代作品，基本上本文以《全明雜劇》所收之劇為研究之範疇。某些問題兼及於元末明初無名氏作品，今收於《全元雜劇外編》者，亦附表於後，以供參考。

三、明雜劇北曲宮調與折次的搭配

元雜劇的宮調與折次有一定的搭配關係，第一折照例應用【仙呂】⁵，第二折多用【正宮】、【南呂】，第三折多用【中呂】、【越調】，第

⁴ 《元曲選》之《翠紅鄉兒女兩團圓》題為楊文奎所作，但此劇作者有二說，鄭騫，〈元劇作者質疑〉，見《景午叢編》（臺北：臺灣中華書局，1972.3，初版）；曾永義，《明雜劇概論》（臺北：學海出版社，1979.4初版）；莊一拂，《古典戲曲存目彙考》（上海：上海古籍出版社，1982.12一版一刷）；陳萬鼐，《全明雜劇》（臺北：鼎文書局，1976.6初版）皆以為應是高茂卿之作，徐子方，《明雜劇研究》（臺北：文津出版社，1998.1初版一刷）以為是楊文奎所作。

⁵ 只有三例不同，《雙獻功》用【正宮】，〔燕青博魚〕用【大石調】，《西廂記》第五本用〔商調〕。

四折多用【雙調】，此怕眾所熟知。但元代雜劇宮調與折次的對應，還有許多更細的規則是一般所忽略的，如【中呂】、【正宮】本可用於各折次，應用較廣，但【中呂】不宜用於首折；而【越調】、【黃鍾】則宜用於三、四折，亦不宜用於首折；【仙呂】若不用於首折，亦不應用於三、四折；【南呂】、【商調】則不宜用於尾折。⁶

明代不合之例有《嬌紅記》第二本、《再生緣》、《紅蓮債》、《魚兒佛》、《眼兒媚》、《桃花人面》、《花舫緣》、《春波影》等八個劇本第一折不用【仙呂】。其他折次的問題則有《不伏老》用【南呂】於第五折（為該劇尾折），《再生緣》、《花前一笑》、《春波影》用【仙呂】於第四折，《紅蓮債》、《魚兒佛》、《花舫緣》用【仙呂】於第三折。

元人之作宮調與折次的對應關係並非偶然，有些是因為音樂上的關係，有些是因為所適用之劇情型態的影響，故明雜劇這些折次與宮調的特別搭配，或有可能是因為該折的劇情內容適於該宮調。但分析一下以上諸例的劇情內容，可以發現大部份例子可能都是作者不明或不顧北曲宮調的特性，以己意為之產生的結果，並未見劇情型態與宮調聯套特點有特別相應之處。

如《再生緣》第一折用【越調】，尾折用【仙呂】並無與劇情相應之理。《魚兒佛》一劇首折用【中呂】，三折用【仙呂】，《春波影》第一折用【越調】，【仙呂】用於尾折，亦看不出有何劇情上的必要性。因【仙呂】最適於開場，可形成較長之引導段落，可以抒情寫意，先做全劇之鋪排，而【中呂】適於展現情節複雜之劇情高潮，【越調】適於武打、科諷、調笑之場面⁷。這些例子的用法雖不恰當，但還不能說有很大的錯誤。

⁶ 以上所述宮調與折次的關係請參見許子漢，《元雜劇聯套研究》（臺北：文史哲出版社，1998.12初版），第九章〈結論〉，頁213-216，以及《元雜劇的聲情與劇情》（臺北：里仁書局，2003.3初版），頁116、119-120。

⁷ 元雜劇宮調適用之劇情型態請參見《元雜劇的聲情與劇情》的〈參·各宮調的聯套類型與劇情類型〉，頁46-67，與〈伍·宮調劇情說的應用〉，頁91-121。

而以下諸例不僅沒有其必要性，而且還有用錯的問題。《不伏老》用【南呂】於第五折，不合北曲之例，【南呂】適於劇情轉變、場面區隔之用法，且偏於悲情，此折劇情並無重大轉折，又為高中科舉後之喜慶場面，用【南呂】實大不合。

《花前一笑》第一折諸文士遊湖賞景，實應用【仙呂】以逞文才，用【雙調】殊無必要，又與第五折宮調重覆；第四折用【仙呂】，雖可讓旦於上場時，有較大空間抒唱其猜疑之心情，但亦非絕對必要，且後面情節上之變化大，用【中呂】或【正宮】當較適合。《花舫緣》與《花前一笑》所演為同一故事，但把《花前一笑》之第二、三兩折合為第二折，其宮調之使用與《花前一笑》問題相同，不贅述。

《眼兒媚》第一折用【雙調】亦不合，應用【仙呂】，而第二折情節變化大，有時空之區隔，且屬悲傷之情，宜用【南呂】，用【仙呂】則不恰當。

惟一不同的例子是《紅蓮債》，首折用【越調】，第三折反用【仙呂】，似不合規律。但若觀察劇情，則所用宮調與劇情特點，反而是相合的。因為第一折即為五戒禪師調戲紅蓮，風月調笑本適合用【越調】，而第三折五戒轉世為東坡，等於重開場面，此折並無太大情節上的波瀾，又有歌舞清賞，用【仙呂】實甚合適。

故除《紅蓮債》以外，其他之例皆不合北曲宮調與劇情搭配之規範，故所用折次多有不當。但這些例子的宮調使用，似有多例把【仙呂】和【雙調】的位置互換，這可能是受到南曲的影響。因為南曲宮調中的【仙呂】與【雙調】頗有互通之處，故有一【仙呂入雙調】，則這些劇例把【仙呂】用於三四折，而把【雙調】用於第一折，不無可能是北曲南化的結果，故宮調特性已非北曲之舊，而是南曲的宮調特性了。但此說只是臆測，究竟是音樂實際已有轉移，或是明人自以為【雙調】與【仙呂】相近，仍待進一步的證據。

至於則應是體例上的特別狀況造成的。元人多本之雜劇，如《西廂記》，甚至《西游記》，都是每本以【仙呂】開頭。而《嬌紅記》因為第二本是該戲的下卷，有可能作者並不把第二本視為另外一本戲的開頭。從劇情上看也是如此，而且該戲八折宮調皆不重覆，可見它可能是一本多（八）折與多本的雜劇的過渡體。故雖分為兩本，但體製結構卻是兩本相連為一體的。

四、【越調】的使用比例

附表一中《全明雜劇》有一百一十本雜劇為四折（五折）全用北曲者，有四十九本用了【越調】，大概所佔比例是45%。在元雜劇二百三十四本中，共有八十七本使用【越調】，其所佔比例約為37%，⁸如果把《全元雜劇外編》的作品剔除，則一百七十二本中有五十二本用了【越調】，比率下降為30%左右，和明代之使用比例有顯的差距。若把《全元雜劇外編》的作品計入明代，則明代使用【越調】的比率會增加為49%，幾乎五成。這個現象為何值得注意？因為元雜劇五宮四調可以分為兩類，一類聯套單位多，變化複雜，應用較廣，如【仙呂】、【正宮】、【中呂】、【雙調】；另一類聯套單位少，變化較簡單，應用較少，如【南呂】、【越調】、【商調】、【黃鍾】、【大石】。⁹前一類使用比例皆超過一半，後一類不到一半，【越調】正屬於後者，是應用較少的一類，但明代雜劇使用比例卻幾乎到一半，比元代多了兩成的使用比率，所以值得一探究竟。

元劇【越調】的用法，最常見者即為用於戰爭場面，或者打鬥、鬧場等以科誦、動作表演為主的場面，另外在愛情劇或風情劇中也常用到【越調】，因為男女情挑、情愫暗昧或具調笑挑逗意味的演出，也適合

⁸ 元雜劇【越調】之使用數目，請參《元雜劇聯套研究》，頁127。

⁹ 許子漢，《元雜劇的聲情與劇情》，頁49-58。

用此宮調。因此，《全元雜劇外編》中所收的劇本因為多為內廷教坊的演出本，裡面有大量的歷史劇，這些劇本多以演義小說的戰爭為題材，場面熱鬧華麗，因此用【越調】機會較多，這些部份筆者已有討論。¹⁰

同樣的，明代的【越調】使用比例增加，一部份要歸功於這些內廷教坊演出用的劇本，以下諸例皆用【越調】演出戰爭場面：

《寶光殿天真祝萬壽》第三折，華光大帝鬥心猿意馬

《爭玉板八仙過海》第三折，八仙五聖大戰四海龍王與水府三官

《賀萬壽五龍朝聖》第三折，飛天神王大戰癩頭精等

《慶冬至共享太平宴》第三折，張飛戰于覆

《漢姚期大戰邳仝》第二折，姚期戰邳岩

《寇子翼定時捉將》第三折，姚期戰邳仝

《曹彬下江南》第三折，曹彬戰馮謐、降李煜

《猛烈哪吒三變化》第三折，哪吒戰四魔女

《灌口二郎斬健蛟》第三折，二郎戰健蛟

另外祝壽和賀節的喜慶劇目，也有數例用到【越調】，這類劇本在元代較少，在明代則甚多，這類戲多半亦場面熱鬧華麗，有眾多的神仙或歌舞，或者有節慶的歡樂場景，有些劇本對全場的科介演出描述不明確，但頗疑此類劇本也是以科介為表演重點，故適用【越調】。此類劇本有以下諸例：

《祝聖壽金母獻蟠桃》第三折

《眾神聖慶賀元宵節》第三折

《祝聖壽萬國來朝》第三折

《紫薇宮慶賀長春節》第二折

《眾天仙慶賀長生會》第四折

¹⁰ 關於【越調】與戰爭劇的關聯，請參見《元雜劇聯套研究》、《元雜劇的聲情與劇情》二書，及〈論元人戰爭劇與戰爭場面的喜劇精神〉，《東華人文學報》第二期（2001.7），頁237-238。

另有《孫真人南極登仙會》第三折，演出宴會百戲的場面；《邊洞玄慕道昇仙》第三折，演出鍾離、洞賓傳授邊洞玄金丹大道，並且煉丹成仙的過程。這兩個劇本則有明確的科介演出的描述，更可確定是適合【越調】特性的例子。

教坊劇以外，以下諸例是用【越調】演出動作表演為主場面的例子：

《豬八戒》第四折演出二郎與八戒的打鬥

《流星馬》第三折演追馬、鞭打黃廷道

《東郭先生誤救中山狼》第三折演狼與東郭先生的撲躲

《紅線女》第三折演出紅線盜盒

《崑崙奴》第三折演崑崙奴飛簷走壁

以下諸例則為用【越調】，而以諷鬧調笑為主的表演：《桃源景》第三折後半折演店小二與假扮男子的桃兒科諷調笑的部份；《歌代嘯》第三折、《僧尼共犯》第三折則全劇皆是以諷鬧調笑的表演為主的劇本。此類劇本反而較少。

男女情挑的例子則不少，如《嬌紅記》第四折、《卓文君》第二折、¹¹《男王后》第三折、¹²《寒衣記》第二折、¹³《紅蓮債》第一折、《花前一笑》第三折、《雷澤遇仙記》第三折，有七例。在上述的兩類例子中，中後期的劇本遠多過前期，其中有《歌代嘯》、《僧尼共犯》、《男王后》、《紅蓮債》、《花前一笑》等劇本又明顯可以看出探討情欲和禮教的衝突，反映了當時以「情」為寫作主題的時代趨勢。

由【越調】使用比例的增加，可以看出並非明人妄作，與元人用法大致相合，但因明代題材類型與思潮所趨的改變，【越調】的使用自然而然增加。此種變化狀況反而指出明人其實明白元曲宮調與劇情搭配之

¹¹ 此折演出琴挑，與《西廂記》第二本第四折同，下有《雷澤遇仙記》第三折也演出琴挑的情節，俱用【越調】。

¹² 此折演出公主挑逗男王后，兼有調笑諷鬧意味。

¹³ 演金定化名，入將軍府見妻劉翠，兩人言語眉目之間，頗類調情，但屬悲情一類。

理，至少北曲並未在明代全然失傳，何仍在，何者已變可以明的掌握。其次，此類例子也可以反過來印證北曲的聯套，強化我們對元雜劇本來不甚明瞭的一些聯套原理。

最後有兩個劇本值得另外討論，周憲王的《文殊菩薩降獅子》第四折、《義勇辭金》第三折，俱用【越調】演出探報，且都有五個探子來演出。【越調】於元代也有兩個作品用以演出探報的場面，一是《柳毅傳書》第二折，一是《飛刀對箭》第三折。探報與戰爭場面本有接近之處，探報即間接演出戰爭，二者所表演之事件高度的相關，而探報也是以動作表演為主的場面類型，故明人如此使用並不是違反元人的規律。明代的這兩個作品更值得注意的則是二者都用了五個探子，這個現象可以引入另一個問題的討論，即【黃鍾宮】與探報場面在明雜劇中的用法。

五、【黃鍾宮】的使用與〔出隊子〕的疊用

【黃鍾】在元代也是一個使用比例較少的宮調，而且是除【大石】以外使用情況最少的。在明代其使用比例亦有增加，但更重要的是其用法的發展，以及〔出隊子〕這支曲牌的用法。

【黃鍾】最常見、最典型的用法是探報，¹⁴亦可用於行路或其他行動為主的場面。明代有兩個例子是不合此用法的：《殘唐再創》第二折、《風月南牢記》第二折用【黃鍾】，且後者還疊用四支〔出隊子〕。

《仗義疎財》四折本，第四折用【黃鍾】，只有一支〔出隊子〕，演武松打趙都巡。《花酒曲江池》第三折用【黃鍾】，後半演出行路。這兩個例子，雖合於【黃鍾】用法，但並非用於探報。¹⁵

用於探報者有：《福祿壽仙官慶會》第四折、《得騶虞》第三折、《文殊菩薩降獅子》第二折、《牡丹品》第三折、《仗義疎財》五折本

¹⁴ 請參見《元雜劇聯套研究》，頁158。

¹⁵ 【黃鍾】的用法請參見《元雜劇聯套研究》，頁158-159。

第五折、《寇子翼定時捉將》第四折。在這些用於探報的例子，其中有幾件事情值得注意。

第一，《福祿壽仙官慶會》、《得騶虞》、《牡丹品》等皆用了五個探子，加上用【越調】的《文殊菩薩降獅子》、《義勇辭金》，共有五個作品。元代探報場面，就是由正末來扮探子主唱該折，絕未見不只一位探子的情形。而明雜劇五位探子的用法又有兩種，一是其中一位探子為主，由正末扮演，並主唱全套。一是五位探子不分主從，合唱或分唱該折。不管是否區分主從，這樣的變化一來是受了南戲的影響，故打破了一人獨唱的體製；二來則是為了進一步發揮【黃鍾】宜於且歌且舞，表演行動場面的特性，故增加探子數目，使場面的歌舞效果更為繁盛可觀。這些劇例皆為教坊劇或周憲王的作品，多用於內廷呈演，當然要講究華麗熱鬧演出的效果，也因為是內庭演出，故有足夠的演出條件以搬演盛大場面。

第二，明代劇本有些不只使用一支〔出隊子〕，《福祿壽仙官慶會》用兩支〔出隊子〕，《得騶虞》用五支，《文殊菩薩降獅子》用七支，《牡丹品》用兩支，《仗義疎財》用兩支。在元雜劇中，只有一個例子用了兩支〔出隊子〕，是《臨江驛瀟湘秋夜雨》的第三折。明雜劇中使用多支〔出隊子〕的例子中，《得騶虞》用了五位探子，演唱東西南北中五方軍校的排列；《文殊菩薩降獅子》則用七支〔出隊子〕演唱二十八宿神兵神將分成七個方位布陣的情形。《牡丹品》則用了五探子，報牡丹盛開之美景。這些例子疊用〔出隊子〕，正是用在擺開大場面的時機，這倒是明人的創變，但也與增加場面效果有密切的關聯。《眾群仙慶賞蟠桃會》第三折並未用【黃鍾宮】，但在唱該折所用套曲之前，還特地疊用五支〔出隊子〕，由四位毛女與呂洞賓歌詠四季仙景。可見明代人的確發展出疊用〔出隊子〕來增添場面之盛的用法，即使不用於【黃鍾宮】的聯套中亦然。

第三，元代探報皆為戰爭結果或過程的報告，明代則更為多變，上面已經述及《福祿壽仙官慶會》報的是長安城元旦的景致，《得騶虞》、

《文殊菩薩降獅子》主要皆在報行軍布陣，《牡丹品》則在報牡丹盛開之美景，可見探報的場面在明代有更多的變化，而這些新的探報場面，其實都合乎熱鬧繁盛的演出要求，且降低了殺伐之氣，增添了喜氣，更適合於內廷搬演。

由上述三點看來，這些新的變化與上面所說【越調】的使用情形增加都有其合理的背景。但【越調】的增加所合之理是元人固有之法，而【黃鍾】的探子數目增加、疊用〔出隊子〕、不僅用於戰爭之探報，都是明人基於表演需求，合乎戲劇原理的發展，而與元人之北曲規律無關。可說是明人擴大了原來元代沒有的用法，創造了新的表演（聯套）規律。

六、套式的簡化趨同

套式的簡化趨同可以從幾個方面加以觀察，一是重套情形變多，二是實際用以聯套的單位減少與集中，三是每個聯套用曲數的減少。本文限於篇幅，只從重套一項進行描述，以【仙呂】、【南呂】兩個宮調為例，但重套情形變多，和使用單位的減少與集中、用曲數的減少，此三者是同時呈現，且互為表裡的現象。

【仙呂】用〔點絳脣〕—〔混江龍〕—〔油葫蘆〕—〔天下樂〕—〔那吒令〕—〔鵲踏枝〕—〔寄生草〕—〔尾聲〕（以下簡稱此套式為第一式）之例：《北邙說法》、《眾群仙慶賞蟠桃會》、《寶光殿天真祝萬壽》、《眾神聖慶賀元宵節》、《祝聖壽萬國來朝》、《紫薇宮慶賀長春節》、《賀萬壽五龍朝聖》、《慶冬至共享太平宴》、《漢姚期大戰邳全》、《猛烈哪吒三變化》、《感天地群仙朝聖》、《黃眉翁賜福上延年》、《賀昇平群仙祝壽》等十三例，元人劇作中只有六例同用

此套式，¹⁶另有《南極星度脫海棠仙》於〔那吒令〕後缺〔鵲踏枝〕一曲，其餘皆同。

用〔點絳脣〕—〔混江龍〕—〔油葫蘆〕—〔天下樂〕—〔那吒令〕—〔鵲踏枝〕—〔寄生草〕—〔么篇〕—〔尾聲〕（以下簡稱此套式為第二式）之例：《灌將軍使酒罵座記》、《春波影》、《金翠寒衣記》、《崑崙奴》、《紅線女》、《再生緣》、《錯轉輪》，計七例。而《群仙慶壽蟠桃會》則多用一支〔寄生草么篇〕，其餘皆同。

朱有燉有《趙貞姬身後團圓夢》、《紫陽仙三度常椿壽》、《瑤池會八仙慶壽》三劇皆用〔仙呂點絳脣〕—〔混江龍〕—〔油葫蘆〕—〔天下樂〕—〔那吒令〕—〔鵲踏枝〕—〔醉扶歸〕—〔金盞兒〕—〔尾聲〕（以下簡稱此套式為第三式）

《廣成子慶賀齊天壽》、《存仁心曹彬下江南》、《眾天仙慶賀長生會》、《邊洞玄慕道昇仙》四劇皆用同一套式：〔仙呂點絳脣〕—〔混江龍〕—〔油葫蘆〕—〔天下樂〕—〔那吒令〕—〔鵲踏枝〕—〔寄生草〕—〔金盞兒〕—〔尾聲〕（以下簡稱此套式為第四式），此套式與第三式只有一曲之差，即〔醉扶歸〕與〔寄生草〕之異，與第二式也只有一曲之差，即第二支〔寄生草〕改〔金盞兒〕。《卓文君私奔相如》又只比此式多用一支〔寄生草〕。

以上第一式至第四式，其實都以〔點絳脣〕—〔混江龍〕—〔油葫蘆〕—〔天下樂〕—〔那吒令〕—〔鵲踏枝〕—〔寄生草〕七曲為本，略加變化而已。

《灌口二郎斬健蛟》、《孫真人南極登仙會》、《黑旋風仗義疎財》、《慶千秋金母賀延年》四劇俱用同一套式：〔點絳脣〕—〔混江龍〕—〔油葫蘆〕—〔天下樂〕—〔醉扶歸〕—〔金盞兒〕—〔尾聲〕，《東

¹⁶ 請參見鄭騫，《北曲套式彙錄詳解》（臺北：藝文印書館，1973.4初版），頁48。但其中高茂卿《兒女團圓》實為明人之劇。《全元雜劇外編》所收之劇則有十三例用此套式，請參見《元雜劇聯套研究》，頁59。

《華仙三度十長生》只把〔醉扶歸〕改為〔醉中天〕，《清河縣繼母大賢》只把〔醉扶歸〕與〔金盞兒〕次序對調，皆與此套式極為相近。

《四時花月賽嬌容》、《善知識苦海回頭》二劇皆用〔點絳脣〕—〔混江龍〕—〔油葫蘆〕—〔天下樂〕—〔那吒令〕—〔鵲踏枝〕—〔寄生草〕—〔六么序〕—〔么篇〕—〔尾聲〕一式，《證無為太平仙記》、《僧尼共犯》二劇皆用〔點絳脣〕—〔混江龍〕—〔油葫蘆〕—〔天下樂〕—〔那吒令〕—〔鵲踏枝〕—〔寄生草〕—〔么篇〕—〔六么序〕—〔么篇〕—〔尾聲〕一式，只比前一式多了一支〔寄生草〕。

【仙呂】聯套單位雖多，但次序性極為固定，故容易有重套的情形出現，但與元人所作相比，明人用曲的確簡化趨同之勢，重套的情形更為普遍。

再看【南呂】的例子。元人劇套計八十例，七十七式，可知幾乎不重套。¹⁷明人重套之例則甚多。

《僧尼共犯》、《雷澤遇仙記》、《王蘭卿服信明貞烈》三劇用同一套式：〔一枝花〕—〔梁州第七〕—〔罵玉郎〕—〔感皇恩〕—〔採茶歌〕—〔尾聲〕。此一套式於〔梁州第七〕後增一〔隔尾〕，則有三劇同用之：《群仙慶壽蟠桃會》、《眾群仙慶賞蟠桃會》、《慶千秋金母賀延年》。如再於〔隔尾〕後，增一〔牧羊關〕，則有五劇同用之：《東華仙三度十長生》、《瑤池會八仙慶壽》、《小天香半夜朝元》、《惠禪師三度小桃紅》、《黃眉翁賜福上延年》。

另《紫陽仙三度常椿壽》與《劉盼春守志香囊怨》二劇同用一式：〔一枝花〕—〔梁州第七〕—〔隔尾〕—〔牧羊關〕—〔賀新郎〕—〔玄鶴鳴〕—〔烏夜啼〕—〔尾聲〕。

由以上所列可以知道明人用【南呂】的套式有明顯的重套的現象。這種現象固然意味著北曲套式某種程度的簡化，此一簡化的趨向原因何在，意義為何才是真正值得討論的問題。其原因有可能是的確明人對北曲的了

¹⁷ 此用《北曲套式彙錄詳解》之統計，頁70，不計《全元雜劇外編》之例。

解日趨減少，所以套式較複雜的變化便無人會用了，甚至有些曲牌也無人知曉。因此能用的曲牌（曲段）數減少，而套式也多半為較為簡單的套式，用曲數減少，聯套的變化變少，自然會產生套式簡化趨同的現象。

但也有可能原因並不是如此單純。北曲套式的簡化也有可能是南北曲交流互動之後的結果，因為北曲的聯套型態是「一宮一套多變」，而南曲則為「一宮多套少變」，意即原來北曲的聯套是一個宮調的所有曲牌皆可互相聯套，故可用一套聯套法則來描述，故可說是一個宮調一個套式，但這個套式的聯套法則卻有很多的變化。相反的，南曲的聯套是一個宮調之中的曲牌在聯套時各自分成很多組，各自聯套，因此一個宮調可以形成很多完全不同的套式，而同宮調的各套式，其組成曲牌是互不相通，或只有部份曲牌是相重疊的，而且南曲的套式多半沒有太多的聯套變化，其套式相當固定。¹⁸如果北曲的聯套型態也受到南曲影響，則套式變化就可能趨於固定，若套式趨於固定，則某些曲牌就可能被摒棄不用，某些套式變化也可能不再被運用，而使得北曲的內容逐漸失傳。

因此北曲南化的影響，是由內在聯套型態的轉變，外顯為重套變多、用曲數減少、聯套單位變少與集中等套式簡化趨同的現象，再由此導致北曲的失傳；或者是北曲的失傳，才導致套式簡化趨同，此間因果順序可能需要更進一步的辨明。

七、【般涉調】成套的用法

在元雜劇中【般涉調】可以用於【正宮】或【中呂】的套式之中，但不可單獨成套，散曲則可。明雜劇則有明顯將【般涉調】單獨用於一折或一個場面的變化出現。

《錯轉輪》第四折與《酒懂》第二折，皆單用【般涉調】一套。《錯轉輪》全劇皆用北曲，而《酒懂》則南北兼用。

¹⁸ 關於南北曲聯套型態的差異請參見《元雜劇的聲情與劇情》，頁37-44。

《死生冤報》第八折演閻羅為焦氏父女報冤，懲罰滿謙之負心忘恩。全劇南北兼用，第八折用【般涉調】一套，〔耍孩兒〕前有〔點絳脣〕和〔四邊靜〕兩支額外的曲牌，但仍可視為用了一套【般涉調】的曲子。

另有一些例子，單一折（齣）中用了不只一套曲子，或不只包含一個場面，而其中一個場面用了一套【般涉調】的曲子，故其實是單用一套【般涉調】應付一個場面的狀況。以下說明這些例子的場面與用曲。

《狂鼓史》為《四聲猿》之第一個劇本。全劇一折，分成兩個場面，第一場用北曲【仙呂·點絳脣】一套，演禰衡與判官審問曹操，生獨唱；第二場用北曲【般涉調】一套，演金童玉女宣達玉帝旨意，召禰衡上天，眾人分唱。

《雌木蘭》為《四聲猿》之第三個劇本，全劇二折。第二折前一場面用〔清江引〕七支，演出作戰、木蘭立功、受賞等事；第二場用【般涉調】一套，演木蘭回家，換回女裝，伙伴大驚，由木蘭（旦）一人獨唱。

《逍遙遊》全劇一折，由生主唱，但實有三場面。第一場，南曲〔浪淘沙〕十支，演莊子與道童對話，化骷髏為人，骷髏與道童爭鬥；第二場，用南曲〔黃鶯兒〕四支，演縣尹樑棟審案，為莊子點化而悟道；第三場面，唱北曲【般涉調】一套，演莊生說道，樑棟與道童聽道。

《有情癡》全劇一折，可分為兩個場面，但套式較怪異。前一場面用【般涉調】一套，演蓬萊仙客說法點化有情癡，但有情癡不悟；後一場面用五支〔寄生草〕，幻化境頭，點化有情癡，眾人同證仙班，結束時有北曲〔煞尾〕。此劇北曲分屬兩不同宮調，但只有一支尾曲，所以純就形式上而言，不能視為兩個套式。但就場面的區隔來看，則【般涉調】之曲單獨用於一場面則無疑。

這樣的變化仍跟南北曲的交流有關，南北曲套式、折（齣）與場面之間的關係有所不同。北曲一折只能有一套，但可以有不只一個場面，南曲則較彈性。南戲或傳奇，一齣之中基本上一個場面，一個套式，但卻並非絕對如此。也可以是一齣之中不只一場，不只一套。而有時，南

戲的一齣所用之曲不一定是嚴格的一個聯套，它可以只是一段曲子，有點接近北曲一個較長的曲段，或用曲的段落。因此，原來【般涉調】在北曲之中，本來就是【正宮】或【中呂宮】套式中的曲段一樣的單位或段落，因此以南曲的概念來看，它本來就可以應用於一個獨立場面。而在一齣（折）多場的情況中，它當然也就可能和其他的南北曲的套式或曲段一起出現。

所以，【般涉調】單獨應用於一個場面或一折，應是南北曲交流下，因應體製結構的變化而產生的聯套變化。

八、〔寄生草〕的用法

最後要看一支曲牌的特別用法，即【仙呂·寄生草】。

一般認為〔寄生草〕的正常用法，當接用於〔鵲踏枝〕之後，可以用〔么篇〕一支。但在元雜劇之中其實就發現部份不合的例子，它除了在〔點絳脣〕—〔混江龍〕—〔油葫蘆〕—〔天下樂〕四曲之間或之前，其實幾乎可以出現在【仙呂宮】聯套的任何位置，¹⁹而且楊梓的《敬德不伏老》第一折的〔寄生草〕疊用了三支，且作〔前腔〕，而非〔么篇〕。這樣的現象似乎指向〔寄生草〕在用法上的特別性，但因元代例證不是太多，故似乎不甚明確。

明雜劇中有更多的例子並不是接用於〔鵲踏枝〕之後，可以和元代的特別用法呼應。用於獨立曲牌應出現之位置者有以下諸例：《黃廷道夜走流星馬》、《二郎收豬八戒》、《福祿壽仙官慶會》、《河嵩神靈芝慶壽》、《文殊菩薩降獅子》、《狂鼓史漁陽三弄》、《陳教授泣賦眼兒媚》、《慶豐年五鬼鬧鍾馗》等八例。

¹⁹ 請參見《元雜劇聯套研究》，頁25。

用於〔後庭花〕－〔柳葉兒〕－〔青哥兒〕曲段之後，尾曲之前者有以下諸例：《歌代嘯》、《梁狀元不伏老》、《男王后》、《劉蘇州席上寫風情》、《紅蓮債》、《花前一笑》等六例。

用於〔鵲踏枝〕之後，但〔么篇〕不只一支者有以下諸例：《群仙慶壽蟠桃會》、《李妙清花裡悟真如》、《雌木蘭替父從軍》等三例。

〔鵲踏枝〕之後根本未用〔寄生草〕者有以下諸例：《趙貞姬身後團圓夢》、《劉盼春守志香囊怨》、《紫陽仙三度常椿壽》、《瑤池會八仙慶壽》、《李亞仙花酒曲江池》等五例。

以上這些例子固然也可以簡單的以為，是不合律、破壞北曲格範的作品，尤其最後一類，未用〔寄生草〕者，皆為周憲王之作，歸罪於周憲王之破壞元人格範，即可解釋之。但，如和元代的例子結合來看，明代人並未真的別出元人機杼，〔寄生草〕可能原本即是【仙呂宮】中用法特別自由的一支曲牌。

這樣的特殊性也反應在其他與南曲的雜用的劇例裡，如《園林午夢》、《蕉鹿夢》的第一折，都用不成套的幾支隻曲組場，兩劇都用了〔寄生草〕。又如前面提過的《有情癡》，在【般涉調】中疊用〔寄生草〕五支。這個例子的用法可能不只反映了〔寄生草〕的特殊性，可能還反映了南曲疊腔聯套的方式，影響了北曲，因為原應寫作〔么篇〕的〔寄生草〕，都寫作〔前腔〕。當然從另一個角度來看，這也是北曲格範的破壞，只是這樣的「破壞」背後並非全無道理。

另外值得注意的一個例子則是《龍山宴》，用了一套南北合套：〔排歌〕－〔寄生草〕－〔排歌〕－〔寄生草〕－〔排歌〕－〔寄生草〕－〔排歌〕－〔寄生草〕，等於是南北曲都用疊腔成套，南曲用〔排歌〕，北曲用〔寄生草〕。而傳奇中也有三個例子用了同樣的南北合套：《蕉帕記》第三齣、《懷香記》第七齣、《雙雄記》第二齣。傳奇《長命縷》則是用了〔寄生草〕－〔解三醒〕－〔寄生草〕－〔解三醒〕－〔寄生草〕－〔解三醒〕這一南北合套，北曲部份也是用寄生草疊腔。這幾個例子應非偶然，也說明了〔寄生草〕必定有其特別之處，才能適用於上

述南北合套的例子。這樣的特別性在元人作品中即已顯露，但不甚明顯，至明代作品之用法反而可以印證〔寄生草〕這支曲牌在聯套上比其他【仙呂】曲牌更有彈性。²⁰

九、結語

本文所論其實只是明雜劇北曲聯套的一小部份問題，可以看出北曲確然於明代發生改變，但仍有其不變之處。何者變，何者不變，仍應有具體之說明，才能真正描述此「變」為何，「北曲不傳」或「明人破壞北曲格範」的描述並不能表達實際的問題內容。本文舉出的幾個問題，大致都有具體的論述，明確的例證。

由本文所論可以看出，明人有些北曲聯套的用法已失元人常規，但許多明人用法看來不合於元人者，其實其中依然蘊含原來北曲聯套之理，似乎北曲之理不盡然失傳，如宮調與折次搭配中所舉《紅蓮債》之例，或【越調】使用增加之例。而且甚至可以反過來印證原來北曲中不甚明顯的規律，如【越調】的使用狀況可以印證宮調與劇情適用型態的對應關係；〔寄生草〕曲牌在部份元代作品中的特別用法，也可以用明代作品的進一步發展，來說明這支曲牌的特性，印證元代之特別用法並不一定違律。

而有些改變則是明人依據演出需求，且合乎一般戲劇原理的新發展，比如【黃鍾宮】的用法，與〔出隊子〕的疊用之例。

而有些改變則可以進一步印證南北曲的差異與交化，如套式的簡化趨同、【般涉調】的用法等例。一來可以使得北曲聯套的「南曲化」在聯綴規律與運用規律兩方面，都可以有更清楚的論述；二來這兩種例子都與南戲（傳奇）與雜劇、南北劇種體製的差異有關，南北劇種的「折

²⁰ 〔寄生草〕在聯套上的自由，其直接之證明應以音樂為證，今存曲譜並非元代之譜，為明代南曲化以後之譜，可否從其中探察原因，尚待音樂學者解疑。

（齣）」、「場面」、「聯套」三者關係並不相同，這些研究內容也有助於更清楚的分辨元明兩代雜劇在體製上的實質差異。

不管何種改變，若其背後有可說之理，且又在演出或編劇的實踐中持續存在，形成新的模式，其實就是一種「格範」，一種規律。律是活的，可以新變，乃藝術不變之理。戲曲所言之「程式」、規律、格範都是經過不斷的演變而來，故明人變元人之用法，未必是一種破壞，可能也是一種創造、一種「形成」的過程。

附表一 明雜劇中四折（五折）全用北套之劇

本表中所列為《全明雜劇》所收之劇。

	劇名	第一折	第二折	第三折	第四折	第五折
1	宋太祖龍虎風雲會	仙呂	南呂	正宮	雙調	
2	劉晨阮肇誤入桃源	仙呂	正宮	中呂	雙調	
3	呂洞賓三度城南柳	仙呂	正宮	南宮	雙調	
4	翠紅鄉兒女兩團圓	仙呂	南呂	商調	雙調	
5	李雲英風送梧桐葉	仙呂	正宮	中呂	雙調	
6	西遊記第一本	仙呂	中呂	商調	雙調	
7	西遊記第二本	仙呂	雙調	南呂	正宮	
8	西遊記第三本	仙呂	南呂	大石	越調	
9	西遊記第四本	仙呂	中呂	正宮	越調	
10	西遊記第五本	仙呂	南呂	正宮	黃鐘	
11	西遊記第六本	仙呂	商調	越調	雙調	
12	二郎收豬八戒	仙呂	中呂	正宮	越調	
13	馬丹陽度脫劉行首	仙呂	正宮	中呂	雙調	
14	龐居士誤放來生債	仙呂	中呂	越調	雙調	
15	荆楚臣重對玉梳記	仙呂	正宮	中呂	雙調	
16	蕭淑蘭情寄菩薩蠻	仙呂	越調	雙調	黃鍾	
17	鐵拐李度金童玉女	仙呂	南呂	商調	雙調	
18	呂洞賓桃柳昇仙夢	仙呂	中呂	越調	雙調	
19	金童玉女嬌紅記(一)	仙呂	正宮	黃鐘	越調	
20	金童玉女嬌紅記(二)	中呂	南呂	商調	雙調	
21	黃廷道夜走流星馬	仙呂	中呂	越調	雙調	
22	沖漠子獨步大羅天	仙呂	中呂	正宮	雙調	
23	卓文君私奔相如	仙呂	越調	南呂	雙調	

24	甄月娥春風慶朔堂	仙呂	正宮	中呂	雙調	
25	美姻緣風月桃源景	仙呂	南呂	越調	正宮	
26	清河縣繼母大賢	仙呂	南呂	雙調	大石	
27	趙貞姬身後團圓夢	仙呂	南呂	正宮	雙調	
28	劉盼春守志香囊怨	仙呂	正宮	南呂	雙調	
29	宣平巷劉金兒復落娼	仙呂	南呂	正宮	中呂	
30	福祿壽仙官慶會	仙呂	正宮	雙調	黃鐘	
31	神后山秋獮得騶虞	仙呂	商調	黃鐘	雙調	
32	黑旋風仗義疎財	仙呂	中呂	正宮	雙調	黃鐘
33	紫陽仙三度常椿壽	仙呂	南呂	正宮	雙調	
34	東華仙三度十長生	仙呂	南呂	正宮	雙調	
35	群仙壽慶蟠桃會	仙呂	正宮	南呂	雙調	
36	瑤池會八仙慶壽	仙呂	正宮	南呂	雙調	
37	洛陽風月牡丹仙	仙呂	南呂	中呂	雙調	
38	天香圃牡丹品	仙呂	正宮	黃鐘	雙調	
39	十美人慶賞牡丹園	仙呂	南呂	越調	正宮	雙調
40	張天師明斷辰勾月	仙呂	正宮	中呂	雙調	
41	孟浩然踏雪尋梅	仙呂	南呂	中呂	雙調	
42	小天香半夜朝元	仙呂	正宮	南呂	雙調	
43	李妙清花裡悟真如	仙呂	正宮	越調	中呂	
44	李亞仙花酒曲江池	仙呂	正宮	黃鐘	商調	雙調
45	惠禪師三度小桃紅	仙呂	南呂	正宮	雙調	
46	擗搜判官喬斷鬼	仙呂	南呂	商調	正宮	
47	豹子和尚自還俗	仙呂	越調	正宮	中呂	
48	蘭紅葉從良烟花夢	仙呂	南呂	中呂	雙調	
49	河嵩神靈芝慶壽	仙呂	中呂	正宮	雙調	
50	四時花月賽嬌容	仙呂	中呂	正宮	雙調	
51	南極星度脫海棠仙	仙呂	越調	正宮	雙調	
52	文殊菩薩降獅子	仙呂	黃鐘	正宮	越調	
53	關雲長義勇辭金	仙呂	雙調	越調	正宮	
54	東郭先生誤救中山狼	仙呂	正宮	越調	雙調	
55	王蘭卿服信明貞烈	仙呂	正宮	越調	雙調 ²¹	
56	杜子美沽酒遊春	仙呂	中呂	越調	雙調	
57	善知識苦海回頭	仙呂	越調	雙調	中呂	

²¹ 此劇第四折中夾入一套〔南呂〕之曲，為插入之曲，但一般元劇插曲俱為二三支曲牌，似此全套者未見。

58	宴清都作洞天主記	仙呂 ²²	商調	中呂	雙調	
59	歌代嘯	仙呂	中呂	越調	雙調	
60	梁狀元不伏老	仙呂	雙調	商調	正宮	南呂
61	僧尼共犯	仙呂	南呂	越調	雙調	
62	紅線女夜竊黃金盒	仙呂	黃鐘	越調	雙調	
63	王摩詰拍碎鬱輪袍 ²³	仙呂	正宮	南呂	雙調	中呂
64	證無為太平仙記	仙呂	商調	中呂	雙調	
65	再生緣	越調	中呂	雙調	仙呂	
66	男王后	仙呂	中呂	越調	雙調	
67	獨樂園司馬入相	仙呂	中呂	越調	雙調	
68	崑崙奴劍俠成仙	仙呂	越調	正宮	雙調	
69	金翠寒衣記	仙呂	越調	雙調	黃鐘	
70	紅蓮債	越調	雙調	仙呂	雙調	
71	金魚翁證果魚兒佛	中呂	商調	仙呂	雙調	
72	虬髯翁正本扶餘國	仙呂	正宮	中呂	雙調	
73	桃花人面	仙呂	正宮	雙調	商調	中呂
74	花前一笑	雙調	中呂	越調	仙呂	雙調
75	鄭節度殘唐再創 ²⁴	仙呂	黃鐘	雙調	正宮	
76	陳教授泣賦眼兒媚	雙調	仙呂	越調	中呂	
77	唐伯虎千金花舫緣	雙調	中呂	仙呂	雙調	
78	小青孀情死春波影	雙調	越調	中呂	仙呂	
79	錯轉輪	仙呂	雙調	商調	般涉	
80	寶光殿天真祝萬壽	仙呂	中呂	越調	雙調	
81	眾群仙慶賞蟠桃會	仙呂	正宮	南呂	雙調	
82	祝聖壽金母獻蟠桃	仙呂	南呂	越調	雙調	
83	降丹墀三聖慶長生	仙呂	正宮	中呂	雙調	
84	眾神聖慶賀元宵節	仙呂	正宮	越調	雙調	

²² 此劇第一折【仙呂】前另有〔正宮·端正好〕—〔滾繡毬〕二曲，似為楔子而未分開。

²³ 本劇有七折，但第二、五折只有賓白，並無唱曲，故只有五折用曲，【正宮】為第三折，〔南呂〕為第四折，【雙調】為第六折，【中呂】為第七折。若原來元雜劇之分折法，全用賓白者不能獨立為一折，故此劇可視為五折全用北曲之例。

²⁴ 此為《酹江集》本，此劇《盛明雜劇二集》本第一折用【黃鍾】，即《酹江集》本之第二折，而《盛明雜劇二集》本第二折用【仙呂】，即《酹江集》本之第一折。

85	祝聖壽萬國來朝	仙呂	中呂	越調	雙調	
86	爭玉板八仙過海	仙呂	正宮	越調	雙調	
87	慶豐年五鬼鬧鍾馗	仙呂	中呂	正宮	雙調	
88	紫薇宮慶賀長春節	仙呂	越調	中呂	雙調	
89	賀萬壽五龍朝聖	仙呂	中呂	越調	雙調	
90	眾天仙慶賀長生會	仙呂	正宮	中呂	越調	雙調
91	慶冬至共享太平宴	仙呂	中呂	越調	雙調	
92	賀昇平群仙祝壽	仙呂	中呂	正宮	雙調	
93	慶千秋金母賀延年	仙呂	南呂	中呂	雙調	
94	廣成子慶賀齊天壽	仙呂	南呂	中呂	雙調	
95	黃眉翁賜福上延年	仙呂	南呂	中呂	雙調	
96	感天地群仙朝聖	仙呂	正宮	中呂	雙調	
97	漢姚期大戰邳同	仙呂	越調	正宮	中呂	雙調
98	寇子翼定時捉將	仙呂	正宮	越調	黃鐘	雙調
99	存仁心曹彬下江南	仙呂	中呂	越調	雙調	
100	奉天命三保下西洋	仙呂	正宮	中呂	雙調	
101	認金梳孤兒尋母	仙呂	中呂	正宮	雙調	
102	雷澤遇仙記	仙呂	正宮	越調	南呂	雙調
103	風月南牢記	仙呂	黃鐘	中呂	雙調	
104	慶豐門蘇九淫奔記	仙呂	中呂	南呂	雙調	
105	許真人拔宅飛昇	仙呂	商調	中呂	雙調	
106	孫真人南極登仙會	仙呂	南呂	越調	雙調	
107	李雲卿得道悟昇真	仙呂	南呂	正宮	雙調	
108	邊洞玄慕道昇仙	仙呂	中呂	越調	雙調	
109	猛烈哪吒三變化	仙呂	中呂	越調	雙調	
110	灌口二郎斬健蛟	仙呂	中呂	越調	雙調	

本表為《全元雜劇外編》所收之劇。

	劇名	第一折	第二折	第三折	第四折	第五折
1	臨潼鬥寶	仙呂	越調	中呂	雙調	
2	伐晉興齊	仙呂	正宮	雙調	中呂	
3	樂毅圖齊	仙呂	商調	中呂	雙調	
4	吳起敵秦	仙呂	正宮	越調	雙調	
5	騙英布	仙呂	南呂	中呂	雙調	
6	暗度陳倉	仙呂	越調	黃鐘	雙調	
7	題橋記	仙呂	中呂	雙調	越調	
8	聚獸牌	仙呂	正宮	越調	雙調	
9	雲臺門	仙呂	中呂	越調	雙調	
10	捉彭寵	仙呂	中呂	正宮	雙調	
11	陳倉路	仙呂	中呂	正宮	南呂	雙調
12	五馬破曹	仙呂	正宮	中呂	雙調	
13	龐掠四郡	仙呂	中呂	越調	雙調	
14	取小喬	仙呂	中呂	越調	雙調	
15	單戰呂布	仙呂	中呂	越調	雙調	
16	石榴園	仙呂	南呂	中呂	越調	
17	劈四寇	仙呂	正宮	中呂	越調	雙調
18	怒斬關平	仙呂	南呂	中呂	雙調	
19	桃園三結義	仙呂	越調	中呂	雙調	
20	三出小沛	仙呂	中呂	越調	雙調	
21	杏林莊	仙呂	中呂	越調	雙調	
22	東籬賞菊	仙呂	南呂	正宮	雙調	
23	四馬投唐	仙呂	正宮	商調	雙調	
24	慶賞端陽	仙呂	中呂	越調	雙調	
25	龍門隱秀	仙呂	中呂	商調	雙調	
26	破風詩	仙呂	南呂	正宮	雙調	
27	浣花溪	仙呂	正宮	越調	雙調	
28	魏徵改詔	仙呂	越調	南呂	雙調	
29	智降秦叔寶	仙呂	正宮	中呂	雙調	
30	鞭打單雄信	仙呂	中呂	越調	雙調	
31	登瀛洲	仙呂	中呂	越調	雙調	
32	陰山破虜	仙呂	越調	黃鐘	雙調	
33	紫泥宣	仙呂	正宮	越調	雙調	
34	午時牌	仙呂	南呂	越調	雙調	
35	開詔救忠臣	仙呂	中呂	商調	雙調	

36	破天陣	仙呂	中呂	雙調	正宮	
37	大破蚩尤	仙呂	南呂	正宮	雙調	
38	活拿蕭天佑	仙呂	正宮	越調	雙調	
39	岳飛精忠	仙呂	南呂	越調	雙調	
40	女真觀	仙呂	正宮	商調	雙調	
41	女學士	仙呂	正宮	中呂	雙調	
42	打董達	仙呂	越調	中呂	正宮	雙調
43	打韓通	仙呂	正宮	越調	雙調	
44	陞堂記	仙呂	越調	雙調	中呂	
45	勘金環	仙呂	南呂	中呂	雙調	
46	漁樵閒話	仙呂	中呂	正宮	雙調	
47	貧富興衰	仙呂	正宮	中呂	雙調	
48	薛苞認母	仙呂	越調	中呂	雙調	
49	渭塘奇遇	仙呂	南呂	正宮	雙調	
50	誤失金環	仙呂	中呂	南呂	雙調	
51	雙調林坐化	仙呂	正宮	越調	雙調	
52	魚籃記	仙呂	南呂	中呂	雙調	
53	三化邯鄲	仙呂	正宮	南呂	雙調	
54	度黃鐘龍	仙呂	中呂	越調	雙調	
55	桃符記	仙呂	正宮	越調	雙調	
56	鎖白猿	仙呂	南呂	中呂	雙調	
57	齊天大聖	仙呂	中呂	越調	雙調	
58	大劫牢	仙呂	中呂	正宮	越調	雙調
59	鬧銅臺	仙呂	中呂	正宮	南呂	雙調
60	東平府	仙呂	中呂	越調	雙調	
61	九宮八卦陣	仙呂	正宮	中呂	雙調	
62	鞭伏柳盜跖	仙呂	南呂	越調	雙調	

The Variations of the Composing Rules of the Northern-Tune Songsets in Ming Tzarjiuh

Tzy-Han Hsu*

Abstract

The differences, or variations, of the composing rules of the Northern-Tune songsets, between the Northern Tzarjiuhs in Yuan and Ming dynasties, had been found early in Ming dynasty. But from Ming dynasty till now, a concretely and precisely detailed description about the variations is still in absence.

This essay specifies six issues about the variations: 1, The relationship between kung-tiao (tonality) and act order; 2, the percentage of the plays that includes a Yueh-Tiao act; 3, the application of Huang-Chung-Kung; 4, the application of Pan-She-Tiao; 5, the tendency towards simplification and assimilation of songset patterns; 6, the application of Chi-Sheng-Tsao. For each issue, this essay tries to make a concretely and precisely detailed description.

In further analysis of these six issues, the predictions about the reasons of these variations are made. And this essay tries to present a new concept about the variations of the composing rules of the Northern-Tune songsets, between the Northern Tzarjiuhs in Yuan and Ming dynasties.

Keywords: Ming Tzarjiuh, the Northern-tune, songset, kung-tiao(tonality),
tune

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