

昆曲格律与曲谱的真相（下篇）——兼谈北曲【喜迁莺】曲牌的『务头』实例

刘有恒

集粹曲谱的曲谱校注文导读，集粹曲谱初集（一），台北，2011，今译为简体字版

—

集粹曲谱的曲谱校注文导读（下）

●谈北曲的格律

以上所谈是昆曲的南曲，但可以说，是昆曲的全部，为何如此说，昆曲不是还有北曲吗。是的，现今的昆曲谱是有北曲，就和现今昆曲谱也是包含了时剧——那些不是昆腔的戏，而北曲，其实不是昆曲，有元代北曲的影子，在明代昆曲初起后，就有曲家谈及昆曲里的北曲是『古格犹存』，因为魏良辅创昆腔，并没有给北曲订腔，北曲到了昆曲兴起后，也有变化，有些曲牌变的更有些昆曲味了，但因无人订腔，故北曲其腔的发展就如同原野上的蔓草杂生，而北曲的同一曲牌的唱法就往往不同，似乎有很多曲子都是这只曲牌的唱腔，这在九宫大成里就可以看到，北曲一直要到九宫大成，才首次订出声腔格律，把几百年昆曲里的北曲加以厘整成为可以依遵订谱的格律。

北曲的格律，也不是昆曲南曲的格律，它不是对曲牌每个字去依『声既不同，工尺自异』，虽则具有一些牌子体所共同的特性，工尺的安排上有些依乎声韵的痕迹，但往往不太明显。它比昆曲更属于一般我们所谈的歌曲，因为，北曲的曲牌，从分析九宫大成，可以发现到它的腔就是整首的歌曲，即曲牌的那首歌曲的『本腔』的全部或大部，是呈现在旋律线里。马上，就有曲友看过九宫大成的，就有异议了，表示，你说每只曲牌就是整首歌曲，但为何每个谱例都没有完全相同的呢，一首歌，不是惟一的旋律吗，不能乱更动的吗。我们先不说，北曲里的每只曲牌可能有不同的歌曲（这又显见主腔说是骗人的，北曲的歌曲，同曲牌若有不同的歌，则旋律构成已不同了，主腔从何虚构起；且主腔说之于北曲，因北曲多本腔故不成立；此仅为理由之一），如北曲里【上小楼】曲牌，有很多歌曲都名为【上小楼】，所以，读者所看的不同，可能原因之一，是因为北曲曲牌里，【上小楼】就同名的很多，而旋律是不同的。这种不同旋律的先不讨论好了，我们要谈的是，即便明明白白看来就是同一首歌，但怎么

这只谱例和另一只一比对，唱腔还是不完全相同呢。

●北曲格律混乱的来源

我们也以近取譬，拿民歌茉莉花来看。如果茉莉花是北曲曲牌【茉莉花】的本腔，即本来的最初那一只茉莉花曲牌的原曲，当它被拿来当做曲牌后，就被当成填词的对象了。我们知道，元杂剧的这些北曲，它的特色，就是可以加很多衬字，甚至加句子（有时又减句），如果现在有一位词人填词时，把本腔的第一句『好一朵美丽的茉莉花』加了大一堆衬字，如『哎呀只看见这些漫山遍野的美丽纯白的朵朵茉莉哎呀花呵』，这时要把原来的这一句的旋律 3, 3, 5, 6₁, 1, 6, 5, 5₆, 5 来配，音都不够用了，怎么办，于是曲师就开始把原来这句的唱腔里去加音了，来应付填词者的加衬字，如果填词者添了一句原先没有的一句，怎么办，于是曲师又为这句多出来的句子去创新腔了，于是另一首多了一句的茉莉花曲牌旋律产生了，日后，另位曲师又看到了原先句数的词作时，他手上拿的是已被加了一句唱腔多了一句的茉莉花的曲谱，他要怎么办呢，于是他依自己的选择去删掉其中一句的腔，而他所删的也不一定是上一位曲师原先增的那一句的腔，或衬字没有那么多时，他又依己意再减掉一些音，于是，我们就发现到了，啊，那么这时他的配腔不就和本腔有一句不同了吗，或每一句的唱腔的有些音不就不同了吗。是啊，于是后来的茉莉花曲牌的旋律产生了有一句腔和原先那只曲牌的本腔不同的腔出来了，或产生了同句里的音不完全相同的情形。所以我们可以看到九宫大成里的北曲谱例里，北曲曲牌的歌曲的音不完全相同，是因为衬字及增句（偶有减句）而把本腔加以扩充，后来又有新作减回或减少所造成，于是也变成原来的本腔究竟是那一只，我们也不知道了，但比对九宫大成里的谱例，可以发现到这些加加减减的音，取其交集及联集，也就是去还原之，本腔即呼之而出了。

●北曲的『本腔最大』

北曲在昆曲兴起后，因为没有格律可遵，以致于在不同曲师，针对填词的衬字及增句现象，因没有什么严格的声韵格律要遵守，于是就改手头上的谱，在尽量于安排本腔的音去适应各词作的粗略的声韵要求，如上声低，平、去声高，但如果本腔配合不了声韵要求时，也不必全遵，这就是北曲格律的第一条：『本腔最大』。如果声韵配合不了本腔，则宁可依本腔定

腔，而此时不必符合最粗略的声韵要求。

●北曲可以减音

也就是说，比对每一句的各音，我们可以发现到北曲的格律，即，它是可以减音的，即一句唱腔，我们可以只择其中的一部份（但尾腔一定要取，因涉及调性问题，也有减音可以掉尾腔的，这是特例，于某些曲牌某些句的末字始可成立的，当然，也要依九宫大成有的，才能算数），它的源由，即是北曲的加很多衬字的现象，而造成本腔的扩充（被扩充的腔称之为本腔的『衍生腔』，视同本腔），一旦另一位作家填词衬字变少，则必须减掉一些音去适应之，因此，可以看出，北曲的格律是因着北曲填词的特性而相应匹配而生的，所以北曲格律里可以减音。

●北曲本腔里的衍生腔已被九宫大成固定形成格律，不可再腔内加腔

我们以上谈过北曲格律零乱的缘由，是因为可以加减衬字及增减句（不过，也不是所有北曲的曲牌都是那么的常常加加减减字与句的，如联套的首只都比较格式有规律些，如仙吕宫首只的【点绛唇】、正宫首只的【端正好】等等），而第二只由其格律特零乱（如仙吕宫第二只的【混江龙】、正宫第二只的【滚绣球】等等。而在九宫大成出现以前，因北曲没有声腔格律可遵，剧场曲师们可以随自己的体会，去自由加腔以应付多出的衬字，但从九宫大成确定北曲声腔的格律以后，后人要订谱，只能把本腔及以往的衍生腔，经九宫大成的曲师及曲家认可而保留下来的，做为惟一能够使用的订谱之腔，而不能再自我任意加音以出于九宫大成声腔格律范式之外，即不能有不合格律的自由了。故不能再随意自己加些音于本腔内，除非九宫大成有谱例显示这些音都在其本腔及衍生腔列举之内。

●北曲以句为单位的接龙

我们前述到，因为北曲往往产生增句去填词，如下一位作者又不照增句时，则原先被加一句配腔的曲谱，又由另一位曲师作主去减了一句他的选择的减句，长年下去，于是从九宫大成里可以看出来，北曲的各句的位置似前句的腔有置后句，后句的腔有置前等倒错现象，其源由，就是由于北曲有增或减句的特性，每位曲师在择增减时，其选择的不同，而造成句法的

飘移，于是产生很不规则的现象，于是，在每句订腔时，必须依九宫大成的格去审视之，寻求其当的腔。由于句法前后的零乱，这时必须依九宫大成的范例亦步亦趋，不可偏离，为何如此说，因九宫大成是声腔格律之谱，北曲又格律零乱，九宫大成的功在北曲，首订出北曲的声腔格律，一如南曲由魏良辅订出昆曲的声腔格律一样，故九宫大成为北曲格律的创订者，其功同魏良辅的创昆腔；因此，北曲曲牌里每一句要如何接，要九宫大成有的，才能够引用，尤其最好以其谱例里的正格谱例为主；也就是北曲里，每只曲牌的每一句，以句末音为其调性的表现出发，前一句的末音和第二句的末音之间就有规律性可以寻求，我们说规律性，是因为，如果不依九宫大成里各句的末音的接龙去接下一句的话，则后人的订腔就不是依九宫大成的各范例的各句的句顺的先后在订腔而成为不合九宫大成的格律了，所以才要大家依九宫大成为范，这一句的句末音如是 3，从九宫大成去找，其下一句可以接的是句末音的如是 5 或 6，则我们择用的必须是句末音为 5 或 6 的九宫大成那只曲牌里的那句的本腔（含衍生腔）作为订腔标准。（请参集粹曲谱《醉皂》出曲谱的校正文）。但请注意，不是眼睛看到的句末音是什么，即代表这一句的句末音是那个音，因为北曲的句末，有时可以加音，有时可以减音。加音是『务头』的遗存，而更露骨的，可以在九宫大成里真正发现到一些加音本源的『务头』，如出现在黄钟宫【喜迁莺】曲牌倒数第三句末的『务头』等等。

●北曲的加音及务头

北曲的某些曲牌的某些句的句末的尾音之后，尚可以添上一至数音，这个现象即是元代元曲的『务头』现象的遗存。说它是元代元曲的遗存，就像是说昆曲时代的元曲是元代元曲的遗存，不是说，昆曲时代的元曲及其『务头』是元代元曲的活化石，而是说其本源，对元曲的处理的方法是元代的元曲的那种样式，所以昆曲时代的元曲不是元代的元曲，但只是说明到了明代南戏盛起后的北曲有了曲调上的变化，不是元代元曲的那个时代的唱腔，而是依元代元曲曲牌唱腔的订腔方式又有了新曲调，也许有采用了元代元曲原先的曲调的一部份，但时日久远了，愈传唱就愈离原调有了愈大的差距，我们从明代以来元曲的唱腔旋律，其『务头』之处，就和元代周德清所指出的一些元曲曲牌的务头之处及组成务头的旋律及声韵原则是不一样的。在今天的北曲里，所见到的『务头』的位置不是元代周德清所指出的务头位置，所以，像是杨荫浏、王守泰等不明声腔格律的清工，着书浪费篇幅谈一大堆周德清所定义的那些务头现象，根本与昆曲的北曲无关。而这些清工对于昆曲的元曲里的务头，谈了半天还是实无所悉。

在昆曲的北曲里，『务头』就是那些可以在句末音再添一至数音的那些位置，添一音的现象，是一种简式的『务头』，而添了多音，甚至婉转地等于把唱腔延长成美听的唱腔者，就是昆曲北曲里的那些『务头』了。

如北曲黄钟宫的【喜迁莺】曲牌，在倒数第三句（有的于末句未叠句，则是倒数第二句）四字句的句末，就出现了『务头』，原本，这句的本腔之末是 21，765，但可以再添上两个音 43（九宫大成台湾版页 6200 的《散曲》的『新愁易积』句末及页 6372 的《元人百种》的『亲属交错』句末）或 35（九宫大成台湾版页 6361 的《月令承应》的『闲闲笑语』句末），甚至露出了一个漂亮的添加的务头 3521（页 6201 的《散曲》的『那些个蜂狂蝶耍』句末，及页 6441 的《长生殿·絮阁》的『你明欺我失恩人时衰运倒』句末），3521 是本句末的完整的一个务头，而 35 只是把这个务头减去了末二音 21，而 43 则是另一种务头的遗存，其完整的另一型式的务头，则已无从可考。因九宫大成的谱例太少了，不是那些声腔格律门外汉如吴梅等所认为的谱例太多，只收正格一式即可的论，以致于古来很多昆曲谱子，因九宫大成未收入，全部在今世都失传了，同时已无法考见北曲或昆曲格律的全部实际了。

（按：像《长生殿》的《絮阁》出【喜迁莺】倒数第三句的务头，只有九宫大成存其真，后世所有的错伪谱都唱成错伪腔，如《粟芦曲谱》的该『倒』字的腔为 51761 就是个错伪腔（《遏云阁曲谱》、《集成曲谱》也是这个错伪腔），而追本其来源，是出自叶堂的荒唐的自由心证的曲谱纳书楹曲谱，胡乱配『倒』字作 561761。正确的腔即在九宫大成所收，应配成 7653521，而 3521 即务头所在。今世满眼都是错伪谱泛滥成灾，用那些错伪谱清唱及演出，不但笑掉九宫大成的曲家曲师的大牙，同时，今世用错伪谱研究昆曲及北曲格律，因为举目所见都是错伪腔，在错伪腔堆里，当然，找不到或找不对务头在那里，也不能研究出真正正确的昆曲及北曲格律的真相，其研究结论一检验之下，都是胡说一通，乃属事理之必然。

也有台湾学者，也拿着错伪谱《集成曲谱》作【喜迁莺】等曲牌及宫调的研究，其学

术成果当然也是惨不忍睹)

●北曲的某句或某些句的移调现象

北曲的某些曲牌，于某句或某些句可以移调，当然，今人订谱时要如此做，以求谱出来的旋律多变化有色彩，也需九宫大成有范例者始可认可之，才符合声腔格律，不能自己任意移调，而且前后句也应注意到接龙现象要符合之。至于，这种某句的移调在昆曲的北曲里的源头，因无文献可征，暂不做臆度。

●北曲里的整只曲牌移调而以实音记谱现象（移调式）的局限

某些曲牌，可以移调。其实移调唱，本不足为奇，但，如果是记谱时是使用未移调前的调式，去记谱移调后的谱，在昆曲南曲里，除非某些集曲有这种现象外，南曲是没有这种移调式（移调而以实音记谱）。则在北曲里，有，但必须是九宫大成里，此曲牌有这种移调式记谱的范例，始可以遵之，因为这种移调式的腔，从九宫大成里发现其实已成为一只新的曲牌了，有其自己的本腔，并不是把原曲牌的调式移调后，以原调式去记谱移调的谱那样，而产生了新的本腔要遵守。乱移调的显例，如今世各错伪谱里的《折柳》系依叶堂的纳书楹曲谱的唱腔，叶堂把四只北曲【寄生草】移调去唱而记以原调式，九宫大成并无可以把此曲牌可以移调而记以原调式的记谱范例，则叶堂的作法，并不是格律所认可的移调格的方式，只是叶堂自创曲罢了（详见集粹曲谱《折柳》出的校注文）。同样，如叶堂把南柯记的《花报》的北曲都移调成移调式，全与九宫大成的格不符，皆是叶堂自己的自由创作而不是昆曲正腔。（详见集粹曲谱《花报》出的校注文）。

叶堂就是喜欢标新立异搞怪，在昆曲正腔上改来改去，改高改低听来『悠扬』及『跌宕』，以搏得门外汉们称颂叶广平的唱口是如何的『悠扬跌宕，直可步武元人』（清·钱咏《扈园丛话》），其实，其纳书楹曲谱里的谱和九宫大成及南词定律里的正确曲谱一对，即知完全唱的是野狐禅之曲，与真正的昆腔正腔远矣，只可等而下之，与时曲小唱花腔嘌唱比拟

之矣。即如前所述，

就像是某位歌唱家把民歌茉莉花拿来，把其中的唱腔，改高改低，唱来悠扬跌宕，大家一定不会称颂他是在把茉莉花唱的『悠扬跌宕』，而应是认为根本是破坏茉莉花唱腔的刽子手，吾于叶堂之于昆曲，亦做如是观。（全文完）

●深层研读：有关昔日王季烈王守泰作伪假主腔的罪证，例见于本曲谱所附以下各文：

——谈王守泰的昆曲主腔的骗局（本曲谱《哭像》出校注文内）

——从集成曲谱《刺虎》出证明王守泰在《昆曲格律》里造假主腔的证据（本曲谱《刺虎》出校注文内）

——王季烈及王守泰的昆曲南曲商调曲牌【二郎神】主腔消亡启示录

——王季烈及王守泰的昆曲南曲越调【蛮牌令】曲牌主腔覆亡实录

——谈北曲格律及王季烈王守泰作伪的北曲正宫【端正好】曲牌主腔崩解实录

●深层研读：有关王正来先生的框架腔理论的介绍，例见本曲谱所附以下各文：

——谈王正来先生的昆曲『框架腔』理论——一个走向『基腔』的过程

——从王正来先生的『框架腔』理论阐明叶堂纳书楹曲谱乱改配腔不是在唱本曲牌之实——以邯郸记赠枕出为例

●深层研读：有关吴梅先生的《南北词简谱》的体例不清等缺点，例见本曲谱所附以下之文：

——小谈吴梅南北词简谱之论南曲【降黄龙】及【黄龙袞】

（刘有恒，集粹曲谱初集（一），台北，2011，今译为简体字版）