

北管幼（細）曲之中的〈彈詞〉初探

范揚坤

（台灣師範大學研究所碩士）

北管幼（細）曲之中有個比較少見的曲目，有抄本中寫作〈單詞〉，或僅作〈彈〉。從曲詞看，則確定可以知道這〈單詞〉即是〈彈詞〉，出自清代洪昇（1645-1704）《長生殿》（1688）。由於在崑曲目前可見的相關曲文以及音樂上的材料都相當具體，本文即擬以此為基礎，與北管幼（細）曲的〈單詞〉進行分析比較。又，為求統一，本文以下皆寫作〈彈詞〉，不另區別。

一、《長生殿》與洪昇

清代最重要的兩部傳奇，首推孔尚任的《桃花扇》（1699）以及洪昇的《長生殿》（1688）。¹兩者同藉時代的動盪為背景，寫男女之間歷生離死別，情長難捨之愛，雖說一寫去時未遠的時事故事（明末清初），另一則是遠以唐代安史之亂為歷史背景，在當時卻是皆因寫成傑出作品，聲動一時，後世並稱為「南洪北孔」。同時，兩人在《桃花扇》、《長生殿》問世之後，也都因故遭到被官方剝奪了原本比較優越的社會地位，²「南洪北孔」二人，在創作以及際遇上，不能不說有其相似之處。

洪昇字昉思，號稗畦、稗村、南屏樵者，浙江錢塘人，工詩詞以及戲曲創作。³關於他所以創作《長生殿》，

¹ 有關《桃花扇》以及《長生殿》作品完成年代相關說明，可參見《中國曲學大字典》（齊森華、陳多、葉長海，1997）「桃花扇」p504，以及「長生殿條」，p503。

² 作為孔子後人的孔尚任（1648-1718）一生仕途際遇，雖說曾遠較洪昇來得位高（孔最高曾任戶部廣東清吏司員外郎，在清王朝中，大約是中階的官僚人員，洪昇在案累之前，一直只是個國子監生），但《桃花扇》在發表之後不到三年即不知為何因故罷官，故而有一種說法認為，是因為《桃花扇》藉著內容本身所透露出來的民族意識，不見容於統治者，才落此下場。

³ 詳參見《中國曲學大字典》（1997），p162。

相傳應莊親王世子之請，取唐人『長恨歌』事作『長生殿』院本（毛奇齡，《西河合集·序二十四·長生殿院本序》）。⁴

然而，在此之前卻已是

經十餘年，三易稿而始成（洪昇，〈例言〉）。⁵

即又，作者本人自謂之「三易稿而始成」，即指他自康熙十二年（1673）起，以李白爲主人翁，創作了《沈香亭》傳奇，之後因爲接受朋友毛玉斯的建議，才又改寫出

去李白，入李泌輔肅宗中興（洪昇，〈例言〉）。⁶

成爲以安史之亂爲背景劇作的第二個稿本，並重命名爲《詠霓裳》。

最初，這齣《詠霓裳》在舞台上應該也流行過一陣子，所以洪昇自己也提到了，這齣戲當時，「優伶皆久習之」。⁷不過洪昇在《詠霓裳》在舞台上流行多年之後，還是再次重新改寫了，而且調動的幅度更大，正如文前引毛奇齡所說，他「取唐人『長恨歌』事作『長生殿』院本」，⁸將主角以及主要劇情，調整成爲楊貴妃與唐明皇之間的愛情故事。正如洪昇自己所說，他

後又念情之所鍾，在帝王家罕有，馬嵬之變，已違素誓，而唐人有玉妃歸蓬萊仙院、明皇遊月宮之說，因合用之，專寫釵合情緣（洪昇，〈例言〉）。

也就是說，到康熙二十七年（1688）這一年「歲戊辰，先生重取而定之」

⁴ 見自里仁書店版《長生殿·附錄》，p230。

⁵ 見自里仁書店版《長生殿·例言》，p1。

⁶ 同前註5。

⁷ 同前註5。

⁸ 同前註4。

（徐麟，《長生殿·徐序》）⁹洪昇對作品進行又一次相當大的改動，這才有了今天所見的《長生殿》。

當初這齣劇作發表之後，曾盛及一時，「一時勾欄多演之。」¹⁰直到康熙二十八年（1689），因為有人違犯了「國恤止樂」，在孝懿皇太后喪期演唱《長生殿》，禍延及身，不但被禁演，洪昇也被革去國學生籍。

同時，許多官員也由於此案的牽連，因而被罷職。當時人陳奕禧，《得子厚兄京師近聞志感》於註語¹¹提到

友人洪感思編《長生殿》傳奇，同人釀分往觀。是時大行皇后之喪未滿百日，為西台黃六鴻輩所劾，讀學朱典、檢討趙執信、台灣太守翁世庸皆落職。

但即使如此，這部《長生殿》在之後仍相當受到歡迎，案起三年不滿，康熙三十年（1691）《長生殿》便又重現勾欄，對此有李蒼存《觀演長生殿戲劇》詩可證，甚至於洪昇生前最後一年，還再次看到全本的《長生殿》於南京的一場盛大演出。¹²

由於是清初的傳奇作品，《長生殿》已經是全以崑山腔演唱的劇目，而目前已知清代的刊行本之中，則是部刻¹³、選刻¹⁴皆有。其中選刻的現象，值得我們注意，因為這證明了，選擇某一部長製傳奇之中特定齣別，是戲曲文化長期以來的一個重要的傳統。

二、北管社團裡流傳的《長生殿》

就筆者目前所掌握的資料，直接記載《長生殿》一劇劇名及其完整內容

⁹ 見自里仁書店版《長生殿·附錄·徐序（據光緒庚寅上海文瑞樓刊本）》（徐麟），p225。

¹⁰ 同前註4。

¹¹ 轉引自《昆劇發展史》（胡忌、劉致中，1989），p378。

¹² 參見《昆劇發展史》（胡忌、劉致中，1989），p378-379。

¹³ 如康熙年間稗畦草堂刊本、光緒庚寅上海的文瑞樓刊本。

¹⁴ 如乾隆年間刊行《綴白裘》、《納書楹曲譜》，道光年間刊行的《審音鑑古錄》等。

的現象，並未出現於本地藝人口中或抄本。但我們卻可以找到《長生殿》一劇之中如〈絮閣〉、〈彈詞〉等一兩齣的單齣局部，¹⁵如石印本《典型俱在》，¹⁶以及集樂軒楊心婦以及李子聯的手抄本（文後分別作《楊心婦本》、《李子聯本》），均有。但三版本之中，只有《典型俱在》所記錄內容較豐，也相對比較完整，可見到〈絮閣〉、〈彈詞〉兩齣，而《楊心婦本》與《李子聯本》則僅有〈彈詞〉一齣的片段。

最初，筆者之所以會注意到，北管社團裡可能有流傳部份的《長生殿》，係由於先前在彰化縣以集樂軒與李子聯為主題的口述歷史調查工作期間，與李子聯先生兩人，曾經針對他自己個人與集樂軒館人，進行曲目以及劇目學習的追溯與記錄，因而得知他曾學習過〈彈詞〉。（李子聯、范揚坤，1998）¹⁷之後又在《典型俱在》一書中看到此一曲文內容。這才開始以《典型俱在》對照李子聯的抄本（《李子聯本》），以及稍後又看到的《楊心婦本》，乃結合與相關之清代《長生殿》刊本其中〈彈詞〉一齣，進行比對，希望從而瞭解其中的異同。

經過相互交叉比對之後，首先即發現《典型俱在》所記錄內容與《李子聯本》、《楊心婦本》的〈彈詞〉，在內容長度上有著相當的差異。亦即《李子聯本》、《楊心婦本》所記錄的〈彈詞〉，只是所見《典型俱在》之中的一部份，而《典型俱在》的〈彈詞〉，卻也只是《長生殿》〈彈詞〉一齣之中的部份。但，《李子聯本》、與《楊心婦本》的〈彈詞〉，除少數的字略有出入，曲詞基本上完全一致。

此外更特別的是，《典型俱在》〈彈詞〉的曲詞順序，又與《長生殿》〈彈詞〉不盡相同。令人不解的是，為什麼同存在於台灣館閣文化，相互之間流傳下來的這幾種版本，竟然會如此的與其他刊刻本大不相同。對此或許必須由曲譜整理者的館閣傳承背景來觀察，才能夠有更進一步的答案。

就《典型俱在》等三個版本及其記錄者的存在與傳承背景，《李子聯本》、《楊心婦本》記錄者，楊心婦、李子聯二人，同屬彰化東門集樂軒，楊心婦在曲館輩分，屬李子聯的師兄，年紀則大約長李子聯十餘歲。¹⁸又根據李子聯的

¹⁵ 這幾個版本相較於其它可見之刊行本，記寫皆有省漏，亦未註明原因。

¹⁶ 《典型俱在》昭和三年（林登雲編，1928）嘉義友聲社刊本

¹⁷ 參見《彰化縣口述歷史（第四、五集）》〈棚前、棚頂—番仔聯與他的戲曲經歷〉（李子聯、范揚坤，1998），p96。

¹⁸ 關於集樂軒以及楊心婦、李子聯相關記述，參見《彰化縣口述歷史（第四、五集）》

說法，〈彈詞〉以及館中師兄弟幼（細）曲的學習，當初的傳授者，基本上都是林綢先生，¹⁹之後再根據《楊心婦本》²⁰所見到，抄寫者臚貼林綢先生照片於抄本頁首，就尊師習慣，也符合此一說明。由於是來自同一個曲館社團，也有相同的師承，因此二人的手抄本中，同一種記錄的內容雖說略有出入，但是曲詞長度會完全相同，基本上是可以理解的。

至於《典型俱在》，這本曲本，屬前身爲諸羅山肅離社與友聲社成員，林登雲等人所整理之曲本。關於諸羅山肅離社源起與沿革，根據記載：

大清光緒十八年，肇基肅離先覺建時仲秋祭祀，例年如期秩序，拾有六年餘，下喬木入幽谷，.... 樂音無聞，禋祀不備，林登雲并三五社友目激心悲，.... 再募同窗，修葺樂器，研究舊章，重新整理，迨我國明治四十二年，凡三十載許，復屢見有志，林林總總，躊躇躊躇，蟬聯鵲起奮志，衣冠文物煥然（林牛，〈肅離社社詞〉）²¹

依此我們可以注意到，諸羅山肅離社建館當於清光緒十八年，歷十六年，「下喬木入幽谷」曲館活動停止，之後館中林登雲幾人重新振作曲館，「再募同窗」，並整理承傳「舊章」，到明治四十二年之後，才逐漸得以「屢見有志」，恢復規模。根據當時報載，肅離社在大正年間又與友聲社合併爲一，²²故而書譜出版單位以「友聲社樂局」爲名，且書中另又列有〈友聲社社詞〉一章，²³皆可相爲佐證。又，從前引文中，「建時仲秋祭祀，例年如期秩序」的記錄來看，肅離社建館主要的演出任務，似乎與祭祀活動有關，根據書中大量且相當完整記載有關祭孔的內容，²⁴以及自稱爲「樂局」，其祭祀活動應主要是針對祭孔。

〈棚前、棚頂—番仔聯與他的戲曲經歷〉（李子聯、范揚坤，1998）。

¹⁹ 同註 17。

²⁰ 賴木松藏，現捐贈彰化縣立文化中心。

²¹ 見《典型俱在》昭和三年（林登雲編，1928）嘉義友聲社刊本載〈肅離社社詞〉大正二年撰（林牛，1913）p17-18。

²² 據許亞湘相生提供「台灣日日新報（大正五年7月4日）」載：「嘉義自前清時。即有十三音團肅離。友聲兩社。會員各數百人。熱心清樂。改隸後風流雲散。寂寂不聞。迨昨年來。兩社始見合併興起。於莊伯容、黃明讓等處開會。音樂師林牛主教。...」

²³ 同前註 21 〈肅離社社詞〉大正二年撰（林牛，1913）p16-17。

²⁴ 同前註 21 引書，p1-16。

由於清代台灣文廟祭典雖向屬官祀，負責祭孔活動的「樂生」卻非專職，所以有台南樂局以成書院負責台南孔廟，²⁵繹如齋、梨春園負責彰化孔廟東、西樂，²⁶由鄰近音樂社團權充樂生，友聲社、肅離社應該也是如此。亦即如台南樂局以成書院，為所謂的「十三腔聖樂」或「十三音樂會」、「十三音團」團體。²⁷不過若從刊本本身的音樂記錄內容來看，透過館人林登雲編輯的《典型俱在》，易名友聲社的肅離社，和以成書院台南樂局出版的《同聲集》（1933），所學確實與今天認為的北管音樂領域，都多所重疊。²⁸

集樂軒子弟先生林綢與《典型俱在》編者林登雲大約是同時代的人，但兩人一出身彰化地區集樂軒，另一則出身嘉義地區肅離社，似乎由於曲館以及活動區域的差異，使得在傳承上因而有所不同，相互又並未有所交流（至少在某些曲目上如此），連帶對於〈彈詞〉內容的承傳，出現了明顯的距離。所以才會看到，從舊名諸羅山的嘉義地區曲館以及彰化地區曲館出現曲本內容之間的差異，並注意到館閣之間由於傳承體系的差別，所出現的差異性。

此外，另一點比較特別的是，石印本《典型俱在》，以及《李子聯本》、《楊心婦本》中，均有所記錄的這齣〈彈詞〉之中，彼此對於音樂內容的記錄以及符號使用，也各有差別。

三種版本之間的差異，文後將更進一步另行詳述以及分析比較。

三、單詞與彈詞

（一）〈彈詞〉概說

洪昇的《長生殿》，全劇共有五十齣，²⁹其中第三十八齣即為〈彈詞〉，齣

²⁵ 見《同聲集·雅樂十三音之由緒》（林海籌，1933）

²⁶ 見同前註18。

²⁷ 當時報刊，如「台灣日日新報（大正四年10月19日）」的報導稱肅離、友聲兩社為「十三因音樂會」，而「台灣日日新報（大正五年7月4日）」載：「十三音團」。

²⁸ 昭和八年（1933）出版的《同聲集》與昭和三年（1928）出版的《典型俱在》，兩書記錄內容，彼此之間所側重的，有一些明顯差別，簡言之，《同聲集》以作為樂器使用之樂譜為整理重點，而《典型俱在》則側重於唱曲的部份。

²⁹ 另有吳舒鳧節本，「更定二十八折，而以虢國、梅妃別為饒戲兩劇」（見里仁書店版

中演唱的角色爲李龜年，行當屬老生（末）。《寸心屋曲譜（甲編）》編者對於《彈詞》一齣的評價與說明提及：

此老生家門唱工名劇，為全劇頗好一篇收束文字。....是齣套數局面頗仿元人雜劇風雨像生貨郎擔第四折女彈，由北南呂宮〔一枝花〕、〔梁州第七〕接北正宮〔九轉貨郎兒〕綴〔尾聲〕成套。³⁰

文中說明了這齣戲是老生的唱工戲，以及曲牌的相關配置。以北曲南呂宮〔一枝花〕、〔梁州第七〕，以及北曲正宮〔九轉貨郎兒〕等九支曲牌加上〔尾聲〕等，共計十二隻曲牌而成的〈彈詞〉，

以一人之力連唱十二曲，高處薄雲，低處入淵，緩處閒鷗，急處奔馬。嗟乎，惟美而實難，因難以見美，精進未可期。³¹

全齣出場角色，除李龜年（末）須「以一人之力連唱十二曲」外，其餘另有李[暮]（小生）、山西客（副淨）、山西客（外）、妓（丑）等人物角色，但於劇中只有對話賓白，皆不唱。

（二）〈彈詞〉曲詞

爲便於與《典型俱在》等三種曲本進行文字比對，現根據徐朔方校注本³²，省去賓白，但將各曲牌的曲詞內容分別如下：

【南呂一枝花】不提防餘年值離亂，逼拶得歧路遭窮敗。受奔波風塵顏面黑，嘆衰殘霜雪鬢鬚白。今日個流落天涯，只流得琵琶在。揣羞臉上長街，又過短街。那裡是高漸離擊筑悲歌，倒做了伍子胥吹簫也那乞丐。

《長生殿·例言》，p2）。

³⁰ 見《寸心屋曲譜（甲編）》（周泰編，1993），p438。

³¹ 同前註 28。

³² 依里仁書店出版之《長生殿》為本，標點亦同。

【梁州第七】想當日奏清歌趨承金殿，度新聲供應瑤階。說不盡九重天上恩如海，幸溫泉驪山雪霽，泛仙舟興慶蓮開，玩嬋娟華清宮殿，賞芳菲花萼樓台，正承擔雨露深澤，舊遭逢天地奇災，劍門關蒙塵了鳳輦鸞輿，馬嵬坡血污了天姿國色。江南路哭煞了瘦骨窮骸，可哀落魄，只得把霓裳御譜沿門賣，有誰人喝聲彩！空對著六代園陵草樹埋，滿目興衰。

【轉調貨郎兒】唱不進興亡夢幻，彈不盡悲傷感嘆，大古裡淒涼滿眼對江山，我只待撥煩弦傳幽怨，翻別調寫愁煩，慢慢的把天寶當年遺事彈。

【二轉】想當初慶皇唐太平天下，訪麗色把娥眉選刷，有佳人生長在弘農楊氏家，深閨內端的玉無瑕。那君王一見了歡無那，把鈿盒金釵親納，評跋作昭陽第一花。

【三轉】那娘娘生來仙姿佚貌，說不近悠閒窈窕。真個是花輪雙頰柳輪腰，比昭君增妍麗，較西子倍風標，似觀音飛來海嶠，恍嫦娥偷離碧霄。更春情韻饒，春酣嬌態，春眠夢悄，總有好丹青，那百樣娉婷難畫描。

【四轉】那君王看承得明珠沒兩，鎮日裡高擎在掌。賽過那漢宮飛燕倚新粧，可正是玉樓中巢翡翠，金殿上鎖著鴛鴦，宵假晝傍。直弄得個伶俐的官家顛不刺、憐不刺，撇不下心兒上。馳了朝綱，佔了情場，百支支寫不了風流帳。行廝並，坐廝當。雙赤緊的倚了御床，博得個月夜花朝同受享。

【五轉】當日呵，那娘娘在荷庭把宮商細按，譜新聲將霓裳調翻。晝長時親自教雙鬟。舒素手，拍香檀，一字字都吐自朱唇皓齒間。恰便似一串驪珠聲和韻賢，恰便似鶯與燕弄關關，恰便似鳴泉花底流溪澗，恰便似明月下冷冷清楚，恰便似緱嶺上鶴唳高寒，恰便似步虛仙珮夜珊珊。傳集了梨園部、教坊班，向翠盤中高簇擁著個娘娘，引得那君王帶笑看。

【六轉】恰正好嘸嘸啞啞霓裳歌舞，不提防撲撲突突漁陽戰鼓，劃地裡出出律律紛紛攘攘奏邊書，急得個上上下下都無措。早則是喧喧嚷嚷、驚驚駭駭、蒼倉卒卒、挨挨拶拶出延秋西路，鑾輿

後攜著個嬌嬌滴滴貴妃同去。又只見密密匝匝的兵，惡惡狠狠的話，鬧鬧炒炒、轟轟哇哇四下喳呼，生逼散恩恩愛愛、疼疼熱熱帝王夫婦。霎時間畫就了這一幅慘慘悽悽絕代佳人絕命圖。

【七轉】刺不破馬嵬驛舍，冷清清佛堂倒斜。一代紅顏為君絕，千秋遺恨滴羅巾血。半棵樹是薄命碑碣，一抔土是斷腸墓穴。再無人過荒涼野，莽天涯誰弔梨花謝！可憐那抱幽怨的孤魂，只伴著嗚咽咽的望帝悲聲啼月夜。

【八轉】自鑾輿西行蜀道，長安內兵戈肆擾。千官無復紫宸朝，把繁華頓消，頓消。六宮中朱戶掛蠅蛸，玉榻旁白日狐狸嘯，叫鴟鵂也麼哥，長蓬蒿也麼哥。野鹿兒亂跑，苑柳宮花一半凋。有誰人去掃，去掃！玳瑁空梁燕泥兒拋，只留得缺月黃昏照。嘆蕭條也麼哥，染腥臊也麼哥！染腥臊，玉砌空堆馬糞高。

【九轉】這琵琶曾供奉開元皇帝，重提起心傷淚滴。我也曾在梨園籍上姓名題，親向那沈香亭花裡去承值，華清宮宴上去追隨。俺不是賀家的懷智。黃繙綽同咱皆老輩。我雖是弄琵琶卻不姓雷。他呵，罵逆賊早已身死名垂。我也不是擅場方響馬仙期，那些舊相識都休話起。我只為家亡國破兵戈沸，因此上孤身流落在江南地。您官人絮叨叨苦問俺為誰，則俺老伶工名喚做龜年身姓李。

【煞尾】俺一似驚鳥繞樹向空枝外，誰承望做舊燕尋巢入畫棟來。今日個知音喜遇知音在，這相逢，異哉！恁相投，快哉！李官人呵，待我慢慢的傳與你這一曲霓裳播千載。

另，《集樂軒楊心婦本》，劇題作〈彈〉，未標曲牌名，唱詞如下：

想當初慶豐年太平天下，黃麗色，我把媚選擇，有家人生長在雄農楊氏家，深閨女端的玉無暇。那君王一見了就歡娛納，卑鉏盒金釵親納，平白作昭陽第一花。

《集樂軒李子聯本》，劇題作〈單詞〉，未標曲牌名，唱詞如下：

想當初慶皇唐太平天下，黃麗色，把我媚選剎，一佳人生長在宏農楊氏家，深閨內端的是玉無瑕。那君王一見了就歡娛納，把鈿盒金釵親那，平白作昭陽第一花。

《典型俱在》〈彈詞〉，劇題亦作〈單詞〉，³³與〈絮閣〉皆列於【崑堅（腔）部】，³⁴每段曲詞之前均標有曲牌名，唱詞如下：

【一枝花】不提防餘年值離亂，逼拶得歧路遭窮敗。受奔波風塵顏面黑，嘆凋殘霜雪鬢鬚白。今日個流落天涯，只留得琵琶在。揣羞臉上長街，又過短街。那裡是高漸離擊筑悲歌，呀，哈，到，到做了伍子胥吹簫也那乞丐。

【九轉貨郎兒】唱不進興亡夢幻，彈不盡悲傷感嘆，抵多少淒涼滿眼對江山，我只待撥煩弦傳幽怨，翻別調寫愁煩，慢的把天寶當年遺事彈。

【六轉】呀哈哈，恰正好喜孜孜覓裳歌舞，不提防撲鏗鏘漁陽檄鼓，劃地裡慌慌急急紛紛亂亂奏邊書，送的個九重內心慌懼。早只是驚驚恐恐、愴愴悻悻、挨挨擠擠、搶搶攘攘出延秋西路，攜著個嬌嬌滴滴貴妃同去。又只見密密匝匝的兵，重重疊疊的卒，鬧鬧吵吵、轟轟劃劃四下喧呼，生逼散恩恩愛愛、疼疼熱熱帝王夫婦。霎時間畫就了這一幅慘慘悽悽絕代佳人絕命圖。

【二轉】想當初慶皇唐太平天下，訪麗色把娥眉選刷，有佳人生長在弘農楊氏家，深閨內端的是玉無瑕。那君王一見了嘆無那，把鈿盒金釵親納，評拔作昭陽第一花。

【三轉】那娘生（娘）生的來仙姿佚貌，說不近幽閒窈窕。真個是花舒雙頰柳輪腰，比昭君增豔麗，較西子倍丰標，似觀音飛來海嶠，恍嫦娥偷離碧霄。更春情韻致酣嬌態，春眠夢悄，抵多少百樣娉婷難畫描。

【四轉】那君王看承的似明珠沒雨，鎮日裡高擎在掌。賽過那漢

³³ 見《典型俱在》，p41-43。

³⁴ 見《典型俱在》目錄，【崑堅部】疑為【崑腔部】之誤。

飛燕在昭陽，呵正是玉樓中繞翡翠，金殿上鎖著鴛鴦，宵假晝傍。
直弄得那官家丟不得、捨不得。那半刻心兒上守住情腸，占斷柔鄉，
美甘甘寫不了風流賬。行斯并坐，一雙端的是濃濃愛長，博得個月夜花報真受享。

（三）〈彈詞〉曲詞的比對與說明

如前所見，《楊心婦本》、《李子聯本》、《典型俱在》本中俱未錄賓白，經過初步的比對，就曲詞的內容與組織來看，首先可以注意到，不論是《典型俱在》或集樂軒楊心婦、李子聯的手抄本，都只是洪昇原作的節錄，而流傳於本地的三版本其中，又以集樂軒的兩種版本最短，只是其中的一小段，即正宮〔九轉貨郎兒〕之中的〔二轉〕，而《典型俱在》則有南呂宮〔一枝花〕，以及北曲正宮〔九轉貨郎兒〕、〔六轉〕、〔二轉〕、〔三轉〕、〔四轉〕等六支曲牌。

稍早的一次田野，筆者曾將《典型俱在》本的〈彈詞〉內容拿給李子聯看過，並與其個人藏抄本作爲比對，對於《典型俱在》本的內容，李子聯看過一眼即說明，當初他個人所學〈彈詞〉，「沒那麼長」，可知在集樂軒流行的，只是其中一支單獨曲牌的選段。

其次，《典型俱在》本〈彈詞〉如果應該也是選段，相對於原著，不論就曲詞或是曲牌的排列順序，《典型俱在》本的內容，顯然已經經過重組。事實上，由於《長生殿》體制長度與結構本身，宏大的規模，若要全本敷演，耗時甚長，所以早在洪昇在世之時，即

今《長生殿》行世，伶人苦於繁長難演，竟為僞輩妄加節改，關目都廢。（長生殿·例言，洪昇）³⁵

所以，《典型俱在》本之中此一差別，當未必是林登雲所改動，或誤寫，或許在更早之前即已出現此一演唱版本。正如《寸心書屋曲譜（甲編）》也說〈彈詞〉，

³⁵ 見里仁書店版《長生殿·例言》，p2。

此齣〔梁州第七〕、〔七轉〕、〔八轉〕臺本每刪。³⁶

可見《典型俱在》本所記載，當為反應實際演出的狀況。

這些曲文經過重組之後，《典型俱在》的〈彈詞〉版本，仍存的曲詞本身雖然依舊，而各段情節推進，大致如下：

曲 牌	情 節 大 要
〔一枝花〕	寫李龜年述說流落街頭說唱賣藝，將說天寶遺事。
〔轉調貨郎兒〕	說唱內容，描述李交代自己街頭說唱，彈唱起天寶當年遺事。
〔六轉〕	說唱內容，寫安史亂起，馬嵬坡前六軍不發，貴妃慘死，帝王情侶死別。
〔二轉〕	說唱內容，李回想當初天下太平，君王見了生長在弘農楊氏家的佳人，深愛不已，選入後宮。
〔三轉〕	說唱內容，描述楊貴妃的仙姿佚貌，豔麗嬌態。
〔四轉〕	說唱內容，描述楊貴妃與唐明皇之間各種恩愛情景。

上表中，我們可以看到這六支曲牌，〔轉調貨郎兒〕起五支曲牌皆是說唱的內容，一開始交代之後，便直接將主題帶入安史之亂，馬嵬坡前貴妃慘死，守法上製造了一個高潮，之後接著的曲牌，曲詞則是娓娓道來般的描述，楊李二人的感情關係與恩愛情景。

也就是說，在《典型俱在》本中，全段曲詞所呈現，自說唱的情節起，呈現出說唱故事安排，是一種不同於原作在〔九轉貨郎兒〕以下，依時間順序鋪陳而下的敘事方式，而是一種倒敘的文學形式，首先將情節帶入最高潮之處，接著都是抒情的描述楊李二人的感情。

至於省略了〔梁州第七〕、〔九轉〕中，李龜年對於自身境遇的感嘆，以及〔七轉〕和〔八轉〕對馬嵬坡慘事的形容以及抒情，則是為了讓情節更加集中，讓整個唱段只突顯楊李二人的愛情。而〔煞尾〕一曲，也由於是連接與交代情節轉折點的部份，省略。另外，〔五轉〕由於和〔四轉〕所描述貴妃與明

³⁶ 同前註 28。

皇之間各種恩愛情景多所重疊，也被改編者省略了。

透過這些處理手法的認識，我們很難說《典型俱在》本裡的這些變化，會是整理者無心的錯誤，相反的，這樣的改編，絕對是在表演者長期表演實踐中的經驗與體認下，有意識的改動。

四、彈詞的音樂比較與分析

筆者認為若只是劇本文字的比對，就戲曲研究的角度而言，我們絕對無法肯定的去確認版本之間具有直接的關係，特別如《典型俱在》本與其他刊本之間，當文學結構已經產生了明顯差異，若假定是其他劇種借用曲文，爲了配合音樂編配的需要，經常也會產生這種差異狀況。但是若可以藉由音樂內容的比較，則其中的異同關係無疑將更明顯。以下分析將就曲牌組合形態、板數、曲調結構分析等幾項，分別進行比較。

（一）分析版本

這個部份音樂分析，使用了以下幾種譜本，作爲分析的依據。分別是：與台灣北管館閣相關之分析版本，有同屬集樂軒的《楊心婦本》、《李子聯本》，以及《典型俱在》三種版本。對照分析有，乾隆時期出版的《納書楹曲譜》，晚近才出現的《寸心書屋曲譜》、《振飛曲譜》、《蓬瀛曲集》三種。³⁷

（二）分析取樣依據之說明

由於版本輯錄的內容各有不同，《楊心婦本》、《李子聯本》，以及《典型俱在》三種版本在記譜上，其實各有疏失，也都並不完整。但由於相關例證過於稀少，只得全部採用，但由於《楊心婦本》只有板眼，並無譜字記錄的關係，於此只作爲板式與板數的對照參考，無法進行曲譜之分析。

其次，集樂軒的兩本抄本（楊心婦本、李子聯本）中，由於所記寫內容，除曲詞之外，均只註板眼，並無曲譜，其中之曲調內容，係筆者另根據李子聯

³⁷ 這些譜本、曲本，除《振飛曲譜》本身即為簡譜記譜之外，餘有詳譜者，皆為工尺譜。

所提供之演唱示範，進行之聽寫，為求說明上的統一，以下敘述仍以《李子聯本》稱之。〔二轉〕是集樂軒系統中，所只能提出有關〈彈詞〉最完整的取樣，故而在音樂曲調分析的部份，本文將集中在〈彈詞〉之中，屬正宮〈九轉貨郎兒〉以下的〈二轉〉。

另《典型俱在》本雖然逐字都註有工乂譜字，但其中的〔二轉〕、〔三轉〕、〔四轉〕三支曲牌卻並未註寫板眼，以〔二轉〕作為樂曲音樂分析的材料依據，似乎不甚妥貼，但實在是因為材料的欠缺，且幸《典型俱在》本〔二轉〕等曲牌，雖然未註板眼，但曲文旁的工乂譜字，基本上都是逐字註寫，除了同字之中音與節奏的對應關係難以判別，曲詞字與字之間，音與節奏的對應關係，可參對其他版本，故而亦作為曲譜旋律分析的比對採樣之一。

有關曲牌結構部份，則以《典型俱在》本所見之曲牌變化現象，與洪昇原本所設計之曲牌聯套組織進行比較。

（三）關於曲牌的組合與順序

這齣〈彈詞〉的曲牌設計，被認為洪昇是仿元無名氏的雜劇《風雨像生貨郎旦》第四折〈女彈〉，曲牌，其中曲牌的配置，以北曲南呂宮〔一枝花〕、〔梁州第七〕，以及北曲正宮〔九轉貨郎兒〕等九支曲牌加上〔尾聲〕等，共計十二隻曲牌而成。其中〔九轉貨郎兒〕又稱〔九轉貨郎調〕、〔轉調貨郎兒〕，〔尾聲〕又稱為〔煞尾〕或〔隔尾〕。

如鄭騫在《北曲套式彙錄詳解》（1973）一書認為，

此套首尾用一枝花、梁州第七、隔尾，乃一完整的南呂套式，中間夾入正宮九轉貨郎兒，故簡譜名之曰「夾套」。³⁸

同時，以南呂〔一枝花〕、〔梁州第七〕、〔隔尾〕，夾入正宮〔九轉貨郎兒〕這種的「夾套」作法，在元明時期，原本屬南呂宮聯套法則之中的一個特殊的例子，僅只《風雨像生貨郎旦》一例，但自《長生殿》〈彈詞〉大受歡迎之後，繼起「效者遂多」。（鄭騫，1973）³⁹

³⁸參見《北曲套式彙錄詳解》（鄭騫，1973）p82。

³⁹ 同前註28。

《典型俱在》版本與其他完整《長生殿》刊本內容之間，〈彈詞〉在音樂上的關係，單從完全相同的曲牌名，所結合相同的曲詞來看，僅此一部份，我們當可以確知，版本彼此至少有一定的關聯。但是，〈彈詞〉在《典型俱在》版本中，在音樂的架構上，所出現一個特殊的現象，即相對於原作，曲牌的排序，其實有著相當程度的調動。《典型俱在》版〈彈詞〉曲牌音樂順序為，〔一枝花〕以及〔九轉貨郎兒〕、〔六轉〕、〔二轉〕、〔三轉〕、〔四轉〕等六支曲牌。原作之中屬於北曲南呂宮的〔一枝花〕以及〔梁州第七〕，僅存〔一枝花〕，而屬於正宮北曲正宮〔九轉貨郎兒〕等九隻曲牌聯套，則進行了重組，以〔六轉〕列於〔九轉貨郎兒〕之後，再接〔二轉〕、〔三轉〕、〔四轉〕，另〔五轉〕、〔七轉〕、〔八轉〕〔九轉〕等四支曲牌連同曲詞，則予以省略。

這種省〔梁州第七〕、〔煞尾〕的現象，首先已經打破了傳統北曲的聯套形式，三曲一套的南呂宮聯套不但已經不再具有意義，而去掉〔煞尾〕，鄭騫所謂「南呂套式，中間夾入正宮九轉貨郎兒，故簡譜名之曰「夾套」的「套包套」形式，也不成立。至於正宮〔九轉貨郎兒〕等九隻曲牌的聯套順序，也已經不再相同。

換言之，傳統「宮調」的理論以及聯套組合曲牌的一些關係，是否為一絕對的原則，通過《典型俱在》版〈彈詞〉，提供了一個值得我們重新再省視的例子。

（四）以〔二轉〕為例的曲譜分析

1. 板數

對於傳統音樂，特別是曲牌音樂的認識，不論作為樂曲內容的辨正，或者是曲體關係的分別，在音樂的判斷工作上，首先必須注意的是，樂曲的板數。曲牌的板數，照常規而言，基本上是固定的，經由板數，我們基本上對於曲牌本身的時間長度，以及時值配置，通常就可以有一些比較具體的認識。之後便可以再依板眼與字詞的位置關係，有更進一步的認識。

這首〔二轉〕入板之後的板數，幾個版本都略有不同，集樂軒兩個版本都是共計 26 板（如下附譜例 1、2），另外《納書楹曲譜》、《振飛曲譜》、《蓬瀛曲集》為 29 板，《寸心屋曲譜》則為 30 板。（如譜例 3）

譜例 1：《集樂軒楊心婦本》唱詞與板眼註記

想當初慶豐年太平天下 黃麗色

我把媚選擇 有家人生長在雄農楊氏家 深閨女端的是玉無暇

那君王一見了就欣娛納 卑鈿盒金釵親納 平白做昭陽第一花

【說明】

1. 此一版本只記板，未注工乂。
2. 依抄本記法，本曲前三字應為「掛頭」（即「散板」之意），自第四字起，落板。共計 26 板。

譜例 2：《集樂軒李子聯本》唱詞與板眼註記

想當初慶皇唐太平天下黃麗色把

— | || ㄣ || ㄣ || | | |
—

我媚選剎一佳人生長在宏農楊氏家 深閨內

ㄣ || || || | | — | || ㄣ || — | || ㄣ || ㄣ
ㄣ ㄣ ㄣ

端的是玉無瑕

| | ㄣ || ㄣ ㄣ
|| ||

那君王一見了就歡娛納 把鈿盒金釵親那 平白做昭陽第一花

— | || — || | ㄣ || — || | — | || — || | ㄣ || ㄣ — || — |
||

【說明】

1. 此一版本只記板，未注工乂。
2. 依抄本所記，本曲前三字為「掛頭」（即「散板」之意），自第四字起，落板，一板三眼，⁴⁰ 根據李子聯說法，此曲為「三撩四」⁴¹的曲子。共計 26 板。

⁴⁰ 譜中「一」為記板符號，「|」為記撩（眼）符號。

⁴¹ 即，合「三撩」加「板頭」，每板為四等分節奏區分。

譜例 3：

《彈詞》不同曲譜版本比較

散板起

納書極曲譜

寸心屋曲譜

蓬瀛曲譜

振飛曲譜

李子聯示範

典型俱在

想 當 初

一板三眼

慶 皇 唐 太 平 天 下

娥眉

訪 麗 色 肥 娥 眉 選

別, 有 佳 人 生 長 在 弘 農



歌 候 納 細 盒

歌 候 納 把 細 盒 金 銀

親 納 評 跋 作 昭 陽 第



經過板數比較，發現一共有 26 板、29 板、30 板，三種板數。若以簡單的歸納原則來看，屬 29 板的版本最多，初步似乎可以假定 29 板的版本，可能比較正確？然而，屬於北曲的〔九轉貨郎兒·二轉〕，板數是否確為 29 板？有一種說法認為，北曲其實是一種「活板」，句間依襯字增減，板數可多可少，並不一定。⁴²此一說法或許可以為同曲牌多種板數這個現象，提出一個比較寬鬆的解釋。然而，還須注意的卻是，北曲「活板」的形態，究竟是從創作的角度來看，或是表演的角度來看，其實會得出不相同的結論的。因為，若北曲「活板」的形態是指同一曲牌不同曲詞的變化（因為創作上的需要），則同一曲牌同一曲詞，但是在不同表演者處理上的變化差異，其被容許與否，就相當值得商榷。

2. 音階

就譜例 3 來看，這些分析素材之中，除了板數的差異，還可以注意到，在音階上的運用，大多都是七聲音階，似乎只有李子聯的演唱示範部份，旋律是以五聲音階為結構，是所有版本中最特殊的一個特例。

由譜例我們可以發覺，《李子聯本》五聲音階，包含《典型俱在》在內的其他版本，都是七聲音階，這裡出現一個強烈對比，固然彼此雖或為不同的傳承傳統，屬於集樂軒系統之下一份子，李子聯的演唱，與其他之間有所差異，其實相當正常，但由音階構成的觀點來看，被認為屬於南曲系統的五聲音階，以及屬於北曲系統的七聲音階，本身已經具有一定程度「體系」的意味。含演唱與記譜之間是否出現一種差距，

3. 曲調結構

（1）說明

全曲經過（譜例 3）比較，我們首先可以確知的是，這些版本之中，不論出處為何，雖說樂曲長度稍有出入，整個曲調的大體，彼此都相當類似。分析如下：

⁴² 楊蔭瀏引明沈寵綏《弦索辨訛》，提出此一說法，見《中國古代音樂史稿·4》（楊蔭瀏，1985），p120。

a.皆散板起。散板句曲詞以及字音關係（如下）相同。

想	當	初
ㄨ	工	工

b.入板位置與曲詞關係完全相同。

慶 皇唐
、

c.1.2.3..7.句起落音完全相同，第6句起音完全相同。

想當初
ㄨ 六
慶皇唐太平天下
五 五
、
訪麗色把娥眉選刷
六 工
、
有佳人生長在弘農楊氏家
五 工
、
深閨內端的玉無瑕
上 工
、
六 上 (李子聯)
、
那君王一見了歡無那
五 合
、
工 上ㄨ (李子聯)
、
把鈿盒金釵親納
上ㄨ 一士上

<p> \times 上 \times </p>	(李子聯)
<p> 評跋作昭陽第一花 工 上 </p>	(李子聯)

此處我們看到了一個比較特別的現象，即 4.5.6. 三句起落音的不一致，而出現這個狀況的，還是李子聯示範演唱的部份。首先，在 4.5. 兩句起落音不一致，以及第 6. 句落音不同，似乎應就記譜以及實際演唱之間的差異來看。筆者之所以這樣說，其實是注意到〔二轉〕曲牌中有關「宮調」的問題。因為在正宮〔九轉貨郎兒〕套之中，

首曲為〔貨郎兒〕本格，第二至第九曲方為轉調，所轉各曲均為〔正宮〕，及借入〔正宮〕之〔中呂〕、〔雙調〕各曲。⁴³

〔二轉〕此處曲調轉法，為〔貨郎兒〕轉〔中呂賣花聲〕轉〔貨郎兒〕，⁴⁴轉調位置，正與《李子聯本》不同於其他版本，所出現的曲調變化位置，完全疊合。這個現象，可能是「正宮調」轉「中呂調」之後，因為宮調位置的變化，改變音階位置，連帶使旋律產生了變化，換言之，譜例中所顯現兩種差別的關係，不知是否可以借用西方音樂的觀念，看成是移調樂譜以及演唱的關係？

一般認為〔貨郎兒〕所轉各調，如〔二轉〕曲牌，曲中轉「中呂調」之後，曲詞雖然不必與原調同韻，但是旋律是否如此，《李子聯本》所出現的曲調變化現象，似乎仍提供我們一個思考的空間。

不過，單就〔二轉〕的音樂結構來看，李子聯的版本還是有一些明顯的錯誤，一般我們認為曲牌，甚至於傳統音樂，曲調的進行，通常是板起板落，《李子聯本》曲末卻違反了這個規範，即使參照同為集樂軒系統的《楊心婦本》（見譜例 1：《集樂軒楊心婦本》唱詞與板眼註記）也可以見到抄本《李子聯

⁴³ 見《中國曲學大字典》（齊森華、陳多、葉長海，1997）「九轉貨郎兒條」，p734。

⁴⁴ 見《中國曲學大字典》（齊森華、陳多、葉長海，1997）「九轉貨郎兒條」，p733-734。

本》記錄之中，曲末字結束在「頭撩」（第二拍）⁴⁵的錯誤。

《典型俱在》〈彈詞〉之中〔二轉〕的譜字，以及字音關係，明顯與的《納書楹曲譜》有著相當大的雷同，就樂譜翻譯的觀點，即使未註記板眼節奏，應可以以之作爲參照。

五、結 論

以《典型俱在》所寫錄的〈彈詞〉爲例，抄寫內容並未依照原作之順序，如果抄謄者並未誤抄，則此一版本明顯已經經過重組，當時抄錄者必定有人曾經更動，並未忠實的將這齣的內容依作者原著如實抄錄。

由於是一部有著確切年代以及創作者的劇作，即使只有摘錄片段，通過這齣劇目摘唱內容在本地北管抄本的存在，以及流傳的事實，就史的角度而言，我們可以注意到一個關鍵，即北管亂彈戲曲傳入台灣，至少有一部份絕對是在洪昇《長生殿》流傳四方之後，才輾轉傳入台灣。

其二，一般有一種說法，認爲台灣北管戲曲的系統之中，雖含有崑腔的部份，但似乎以草崑爲主，而非是以魏良輔爲正統的崑腔，但洪昇《長生殿》的問世，已經是崑腔相當成熟的時期所出現的藝術創作，同時也不同於一些佚名作者的民間創作，草崑之說，明顯並不足以涵蓋北管亂彈戲曲之中的崑曲音樂現象，筆者甚至於認爲，「幼曲」之中，「大小牌」與「崑腔」，在整個亂彈戲曲文化之中，是必須被分別區分看待的兩種不完全相關聯的部份。

就音樂記號而言，幾個版本之中的標定時值的記「板」符號，各有不同的現象值得我們加以關注，其中如《典型俱在》、《李子聯本》同時記有板眼，《楊心婦本》只記板，《寸心屋曲譜（甲編）》、《蓬瀛曲譜》的板眼符號，則依頭板、側板、中眼、側眼、贈板...等不同位置與時值關係，有所詳加規範。就板眼符號的明確性來看，我們可以發現，如《寸心屋曲譜（甲編）》、《蓬瀛曲譜》這類目前崑曲界人士所比較熟知的曲譜，所記錄的板眼符號最爲仔細，應爲工尺譜發展相當成熟之後的樣貌，至於留存於台灣曲館文化圈的這幾種版

⁴⁵ 也作「頭眼」。四拍一「板」的板眼，基本分別爲「板」、「頭眼」、「中眼」、「側眼」，而後再有其他變化拍子的說法與記號。

本，以及乾隆年間刻印而成的《納書楹曲譜》，則仍維持著比較早期的樣貌。

這些年裡，北管亂彈戲曲音樂的研究領域，「幼（細）曲」似乎是一個相當流行的題目，陸續有一些相關的專論發表，本文既然針對的是「幼（細）曲」之中的〈彈詞〉這個曲目進行探討，也算是湊個熱鬧吧。

參考資料

- 齊森華、陳多、葉長海，中國曲學大字典，杭州，浙江教育出版社，1997。
長生殿，台北，里仁書店。
胡忌、劉致中，昆劇發展史，北京，中國戲劇出版社，1989。
李子聯、范揚坤，棚前、棚頂一番仔聯與他的戲曲經歷，《彰化縣口述歷史（第四、五集）》，彰化，彰化縣立文化中心，1998。
鄭騫，北曲套式彙錄詳解，台北，藝文印書館，1973。
楊蔭瀏，中國古代音樂史稿，台北，丹青出版社（翻印本），1985。
蓬瀛曲集，蓬瀛曲集，台北，台灣中華書局，1979。
清 葉堂，納書楹曲譜，台北，台灣學生書局，1987（影印出版）。
俞振飛編，振飛曲譜，上海，上海音樂出版社，1982。
周秦主編，寸心屋曲譜（甲編），蘇州，蘇州大學出版社，1993。
集樂軒（楊心婦本），手抄本。
集樂軒（李子聯本），手抄本。
林登雲編，典型俱在（石印本），嘉義，嘉義友聲社刊本，1928（昭和三年）。
台灣日日新報（大正四年 10 月 19 日）第 5504 號，1915。
台灣日日新報（大正四年 7 月 4 日）第 5753 號，1916。