

「南曲北漸」與「北曲南漸」—— 曲牌個案視閥下的『曲』之 變異性討論

黃金龍

國立臺灣戲曲學院
戲曲學報第二十八期
抽印本

Journal of Traditional

Chinese Theater

June 2023

二〇二三年六月出版

「南曲北漸」與「北曲南漸」——曲牌個案視閾下的『曲』之變異性討論

黃金龍*

摘要

在曲牌南北曲變異的過程中，以曲牌為中心，既兼顧到了曲譜和曲文的雙向考察，充分考慮到南北曲在格律演變中的詞樂互動的內在誘因，同時又注意到其地理變化所導致的文學中心的轉移、文人的流動和文學審美趣味的轉移，這些均是曲牌改變不可缺少的因素。當然，曲牌真正所具有的多重屬性在於其不僅僅表現在「依譜填詞」單方面，而是應將「因詞生樂」和「依譜填詞」視為互補的邏輯關係，更綜合了聲情、排場等多方面的考量，這樣，曲牌在曲牌聯套體戲曲中獲得了極大的發展，由此曲牌的規定性便體現為一種基本範式與靈活多變的特性，正因如此，明清以來，曲牌數量大為增加，「又一體」與集曲盛行，使得曲牌音樂成為一種極富包容性的音樂形式。文章討論將從【糖多令】【玉交枝】【川撥棹】等曲牌個案的南北曲變遷過程論起，探討南北曲變異的具體脈絡；其次是具體分析南北曲交流變異的歷史根源，通過對南北曲的交流、變異可以看到音樂文學的深入交流，亦能展現一部戲曲音樂的變遷史。

關鍵詞：北曲；南曲；北曲南漸；南曲北漸；曲牌

*1987年生，山西應縣人，中山大學（廣州）中文系助理研究員，主要研究方向：戲曲史與戲曲文學，曲學研究。

Discussion on the history of the variation of Beiqu北曲 and Nanqu南曲 cases on Qupai曲牌

Huang Jinlong*

Abstract

Looking for inspection, to score and give attention to two or more things. Quwen two-way investigation, in the Beiqu北曲 and Nanqu南曲 variation of the process, give full consideration to the Beiqu北曲 and Nanqu南曲, the internal cause of evolution of the interaction between music and literature, at the same time, pay attention to the center of literature, as a result of its geographical change the transfer of the flow of the literati and the transfer of literary aesthetic interest, these factors are indispensable to its change at the same time, its multiple attributes are its real performance not only in accordance with the spectral moments of unilateral, but through music and words should be in accordance with the spectral moments as a complementary logic relationship, more comprehensive the genre. In this way, Qu-pai曲牌 has obtained great development in Qu-pai liantao曲牌聯套體 opera. The stipulation may show as a basic paradigm of its and flexible features, because of this, since the Ming and Qing dynasty, it has increased greatly, and together with the set piece, make music become a highly inclusive of the music form. The Beiqu北曲 and Nanqu南曲 thorough exchange, The discussion will be carried out from the case study, [tang duo ling]糖多令 [yu jiao zhi]玉交枝 [chuan bo zhao]川撥棹, style of the Beiqu北曲 and Nanqu南曲 changes from sugar to sugar, to explore the specific context of the variation of the Beiqu北曲 and Nanqu南曲; Secondly, it analyzes the historical roots of the exchange and variation of Beiqu北曲 and Nanqu南曲 melodies. Through the exchange and variation of Beiqu北曲 and Nanqu南曲 melodies, we can see the in-depth communication of music literature, and also show the history of the change of an opera music.

Keywords : Beiqu, Nanqu, Beiqu-nanji, Nanji-beiji, Qu-pai

*Born in 1987, Yingxian, Shanxi, research associate, department of Chinese literature, Sun Yat-sen University, research interests: history of opera and opera literature, study of music.

「南曲北漸」與「北曲南漸」——曲牌個案視閾下的『曲』之變異性討論

黃金龍

一、問題的提出

將南北曲交流、變異問題重新加以考察，基於以下幾個方面的考慮：一是把南北曲交流問題置於一個詞樂因應的背景之上，即曲作為音樂文學本身其音樂與文學各自的來源如何？又是如何建構的？南宋鄭樵《通志·樂府總序》有云：「古之詩，今之詞曲也。若不能歌之，但能誦其文而說其義理可乎？奈義理之說既勝，則聲歌之樂日微，章句雖存，聲樂無用。」¹其中蘊含這樣幾重意思：一是古代文人的「詞曲觀」，今之詞曲，或言今之詞曲的表現方式——聲歌和古詩是有同根關係的，乃「詩之傍行」「樂府之苗裔」，這就把曲的地位提升到一個合理的位置；二是中國有著悠久的聲歌傳統，《中原音韻》羅宗信序謂：「世稱，唐詩、宋詞、大元樂府，誠哉！」²自此「一代之文學」說法開始發軔，後經焦循、王國維發揮而漸成文學史共識。實際事實誠如吳梅先生所言：「一代之文，每與一代之樂相表裡。」³所謂的「樂」和聲歌，往往構成了推動文體演變的直接動因，古詩有著深厚的「樂」「文」傳統，從古至今綿延不絕，形成了中國文學的「歌樂傳統」；三是中國的歌樂傳統在歷史的長河中不斷發生斷裂，「詩樂分離」導致「詩存樂亡」。因此，曲的產生必須藉由音樂與文學的關係來考察

1. 基金項目：本文為中國社科基金藝術學重大項目「新中國成立70周年中國戲曲史（江蘇卷）」（項目編號：19ZD05）階段性成果。

〔宋〕鄭樵撰：《通志》（卷四十九）（北京：中華書局，1987年）。

2. 〔元〕羅宗信：《中原音韻序》，載中國戲曲研究所編：《中國古典戲曲論著集成》（一）（北京：中國戲劇出版社，1959年），頁177。

3. 吳梅：《中國戲曲概論》卷中〈明總論〉，載《吳梅全集·理論卷》（上）（石家莊：河北教育出版社，2002年），頁266。

其產生和遞變。其二，曲牌作為戲曲音樂與文辭的載體，應該被視為戲曲最為本質的核心，曲牌是一個框架，是一種基本規範，但絕不能視為一種思維定式，詞樂互動的形式美體現為曲牌音樂的歷史綿延性，而歷史綿延性體現在曲牌的程式性和復用性上，又體現著其本身調適性和變異性。曲牌成熟之後，外部表現在曲內長短句式的參差不一，從格律上講，句式的字數、平仄陰陽、韻位和換韻等均有一定的格律要求；從樂句的格式上講，表現為樂句的長短、樂句的腔格、結音等也同樣具有一定的規定性，二者共同作用與制約，使得曲牌的內容和形式受到一定的牽制。正是由於曲牌上的規定性，這就使得曲牌的程式性被突顯。中國曲牌音樂發展中一個很重要的活動就是要不斷翻制新曲，翻制新曲的一個基本原則就是在沿用舊曲的格律和樂律規定之下，不斷地進行改變和發展。因此可以看到，曲牌音樂的程式性並不是墨守成規，而是要有一定的規定性和靈活性。其三，即提出一個假定，曲牌南北曲的對立是一個綜合性的歷史演變過程，既有地理「軸心」的轉移和輻射相關，也與南北曲家的曲論和曲唱實踐推進相關，南北曲的體系構建是一個逐漸加強不斷深入與自我強化的過程。

從曲牌角度考察南北曲的源流與變異情況，首先要對南北曲的收錄情況作一番考察，據筆者對南北曲譜統計，南北曲同名或有淵源者，今所見約有一百二十八章，分記如下：

南北曲同名者：

喜遷鶯 出隊子 刮地風 水仙子 神仗兒 燈月交輝 侍香金童 點絳脣
 瑞鶴仙 齊天樂 普天樂 醉太平 滿江紅 傾杯序 四邊靜 金殿喜重重
 怕春歸 漢東山 糖多令 望遠行 踏莎行 醉扶歸 八聲甘州 天下樂 青
 歌兒 雁兒 上馬踢 金盞兒 四換頭 對玉環 滿庭芳 粉蝶兒 青玉案
 賀聖朝 石榴花 駐馬聽 紅芍藥 耍孩兒 剔銀燈 麻婆子 迎仙客 太平
 令 紅繡鞋 鶻打兔 撲燈蛾 一枝花 虞美人 步蟾宮 賀新郎 貨郎兒
 節節高 大勝樂 女冠子 竹馬兒 纏帶兒 紅衫兒 朝天子 瑤台月 拗芝
 麻 採茶歌 念奴嬌 烏夜啼 驀山溪 人月圓 還京樂 碧玉簫 催拍 荷
 葉鋪水面 錦漁燈 錦上花 錦中拍 錦後拍 罵玉郎 夜行船 花心動 謁

金門 風入松 月上海棠 六么令 金娥神曲 青天歌 步步嬌 沉醉東風
 五供養 玉交枝 玉抱肚 一機錦 十棒鼓 山坡羊 梧葉兒 梧桐樹 喜梧
 桐 二郎神 集賢賓 黃鶯兒 三台令 于飛樂 四季花 賣花聲 道和 金
 蕉葉 小桃紅 綿搭絮 雁過南樓 浪淘沙 梅花引 梅花酒 醉春風 太平
 令 醉娘子 行香子 驟雨打新荷 禿廝兒 逍遙樂 啄木兒 勝葫蘆

南北曲名不同有一定淵源者：

滴滴金—甜水令 紅錦袍—紅衲襖 川撥棹—回回曲 江兒水—清江引 搗練
 子—胡搗練 上下樓—下小樓 柳梢青—六么遍 小梁州—梁州令 梁州序—
 梁州第七 山麻稽—山麻秸 鬪蝦蟆—鬪黑麻 寨兒令—柳營曲

以文本的形式考察，自北曲雜劇南移以後，南北曲的交流互滲成為一種顯見的現象，曲文中多用南北曲通用曲牌。筆者以【糖多令】曲牌在明清傳奇中的使用為例看來，今見【糖多令】曲於明清傳奇中用例有四處，分別為：

《荊釵記》第二十六齣〈投江〉：

【梧葉兒】—【香羅帶】—【胡搗練】—【五供養】—【山歌】—【菊花新】—【糖多令】—【玉交枝】—【前腔】—【前腔】—【前腔】—【黃鶯兒】—【前腔】—【前腔】—【前腔】⁴

《還魂記》第五十三齣〈硬拷〉：

【風入松慢】—【唐多令】—【新水令】—【步步嬌】—【折桂令】—【江兒水】—【雁兒落】—【僥僥犯】—【收江南】—【園林好】—【北尾】⁵

4. [明]毛晉編：《六十種曲·荊釵記》（一）（北京：中華書局，2007年），頁80-85。

5. [明]毛晉編：《六十種曲·還魂記》（四）（北京：中華書局，2007年），頁182-189。

《紫釵記》第四齣〈謁鮑述嬌〉：

【祝英臺近】-【唐多令】-【前腔】-【前腔】-【前腔】-【尾聲】⁶

《長生殿·舞盤》：

【春時春】-【唐多令】-【八仙會蓬海】-【杯底慶長生】-【八仙會蓬海】-
【羽衣二疊】-【尾聲】⁷

以【糖多令】曲牌出現之四齣（折）所見，出現上列南北曲同名者時有之，尤以《荆釵記》《還魂記》為最多，其中【糖多令】【玉交枝】【江兒水】均為南北曲兼有的曲牌，體現著南北曲之間交流互滲的深入。其次，此四例來看，南北曲的交流不僅表現在曲牌的南北遞變，也體現在南北曲套數等曲律的使用上，例如南曲對北曲套數的借用和尾聲的借用、南北字音、樂式的改變。因此，筆者擬從【糖多令】【玉交枝】【川撥棹】等曲牌的南北曲變遷過程論起，探討南北曲變異的具體脈絡。

二、「北曲南浙」之形成

1、地域與南北曲風格之形成

地域環境是音樂文化產生的基礎，而宋金元時期地域環境的頻繁變遷便構成了南北曲交流和互轉的一個不自覺的誘因。梅新林教授曾提出「城市軸心與文學地理」的相關闡述，「所謂城市軸心體系是指以都城為核心，由一系列不同規模、級次、職能的城市所組成在一定區域內發揮主導作用的城市序列的有機組合。」⁸法國地理學家菲利浦·潘計梅民（Philippe Pinchemel）曾指出：「城市既是一個景觀、一片經濟空間、一種人口密度；也是一個生

6. [明]毛晉編：《六十種曲·紫釵記》（四）（北京：中華書局，2007年），頁7-9。

7. 王季烈、劉富梁輯：《集成曲譜玉集》（卷七）（太原：山西人民出版社、三晉出版社，2018年），頁59-68。

8. 梅新林：《中國古代文學地理形態與演變》（上海：上海師範大學博士論文，2004年），頁173。

活中心和勞動中心；更具體點說，也可能是一種氣氛、一種特徵或者一個靈魂。」⁹

從戲曲音樂角度上講，任何一種戲曲，其起源必然是局限於一個地方的，北曲起源於北方地方，其音樂來源有多種地方民族音樂，也經過了宮廷文人化的改造，以中原音韻為宗，糅合了各地方言；南戲最初起源於溫州永嘉地區，而後盛行於浙閩一帶的，最早是用溫州當地的方言土語演唱的，從當地方言、到當地音樂、舞蹈等，南北曲均是地域文化塑造的結果。

以北宋為例，其文化軸心便是以開封為中心的文化流動和輻射。宋之前，中國的文化中心主要是在東西軸線上的移動，而宋以後，則轉為南北方向的移動。北曲雜劇的南移是伴隨著政治中心的轉移而發生的。元統一中原以後，宋室南渡至臨安，即今天的杭州，原來聚集於大都一帶的北曲作家紛紛隨之南下來到南方。杭州為元代江浙行省首府。元大德三年（1299），福建行省被罷，劃歸浙江行省，江浙行省轄區即涵括今江蘇長江以南地區、安徽東南部，江西部分地區，浙江、福建兩省，為全國經濟最為富庶的地區，尤以首府杭州最為天下知名。在南宋周密《武林舊事》卷三〈西湖遊幸〉記載：「西湖天下景，朝昏晴雨，四序總宜。杭人亦無時而不遊，而春遊特盛焉。承平時，頭船如大綠、間綠、十樣錦、百花、寶勝、明玉之類，何翅百餘。其次則不計其數，皆華麗雅靚，誇奇競好。而都人凡締姻、賽社、會親、送葬、經會、獻神、仕宦、恩賞之經營、禁省台府之囑託，貴璫要地，大賈豪民，買笑千金，呼盧百萬，以至癡兒呆子，密約幽期，無不在焉。日糜金錢，靡有紀極。故杭諺有『銷金鍋兒』之號，此語不為過也。」¹⁰杭州雖歷經戰亂，仍延續著往日的繁華，而南宋統治又偏於江南一隅，縱情聲色，杭州境內城市經濟繁榮，市民文化繁盛，民間說唱、雜耍技藝集中于此，美景與文化吸引了大批因進仕無望，隱逸山水與市井的北方雜劇作家。

9. 菲力浦·潘計梅氏（Philippe Pinchemel）著，漆竹生譯：《城市地理概況》（上海：上海譯文出版社，1980年），頁15-16。

10. [宋]周密著，錢之江校注：《武林舊事》（杭州：浙江古籍出版社，2011年），頁49。

王國維《錄曲餘談》曾云：「曲家多限於一地。元初制雜劇者，不出燕齊晉豫四省，而燕人又占十之八九。中葉以後，則江浙人代興，而浙人又占十之七八。即北人如鄭德輝、喬夢符、曾瑞卿、秦簡夫、鍾丑齋輩，皆吾浙寓公也。至南曲則為溫州人所擅，宋末之《王魁》、元末之《琵琶》，皆永嘉人作也。又……有永嘉《韞玉傳奇》，亦元末明初人作。至明中葉以後，制傳奇者以江浙人居十之八九，而江浙人中，又以江之蘇州，浙之紹興，居十之七八。此皆風習使然，不足異也。」¹¹《宋元戲曲考》中又記載：「再就雜劇家之里居研究之，……則六十二人中，北人四十九，而南人十三；而北人之中中書省所屬之地，即今直隸、山東、山西產者，又得四十六人，而其中大都產者十九人。且此四十六人中，其十分之九為第一期之雜劇家，則雜劇之淵源地自不難推測也。又北人之中，大都之外，以平陽為最多，其數當大都五分之二……。至中葉以後，則劇家悉杭州人，中如宮天挺、鄭光祖（即德輝）、曾瑞（即瑞卿）、喬吉（即夢符）、秦簡夫、鍾嗣成等，雖為北籍，亦均久居浙江。蓋雜劇之根本地已移而至南方，豈非以南宋舊都文化頗盛之故歟？」¹²。從歷史考證，元雜劇作家從北方遷移到南方是從十三世紀左右集中開始，據鍾嗣成《錄鬼簿》統計，蒙古政權佔領中原到統一南北的四、五十年之間，有五十位劇作家都是北方人；統一南北以後的五、六十年之間，其三十六位劇作家中南方人已占大多數，北方人只有六、七人；從十四世紀四十年代到元代滅亡的二、三十年之間，劇作家則基本上全為南方人了。十三世紀末期，中國的雜劇創作中心已經從北方遷移到了南方：

表一：鍾嗣成《錄鬼簿》南北曲家籍貫統計

	北方							南方		
	大都	真定	平陽	大名	東平	其他	到過南方	杭州	松江	其他
前輩已死名公	17	6	5	1	4	20	9			1

11. 王國維：《錄曲餘談》，載謝維揚、房鑫亮主編：《王國維全集》（第2卷）（杭州：浙江教育出版社，2010年，頁287-288。

12. 同上註，第3卷，頁91。

方今才人相知者	1		1	1	3	4	10	20	5	8
合計	18	6	6	2	7	24	19	20	5	9

鍾嗣成其生卒年代，約在一二七九年到一三六〇年間，其「方今才人相知者」約為元朝統一全國到至正（1341-1368）時期的雜劇作家。鍾嗣成原籍大樑，即今河南開封，後寄居杭州，故師友多杭州人，其交遊與記錄頗能反映此時北曲雜劇作家南移之貌。

2、南、北曲的初步融合與逐漸獨立

雜劇在南方的發展遇到了南戲的挑戰。從本文以上的分析來看，特定地域對文化的塑造有著至關重要的作用和影響。北曲與南曲生長於不同的地域文化之中，在南北方人聚居的杭州，在審美趣味和愛好不同情況之下，南北曲發生了激烈的碰撞和融合，並反過來作用于南北曲，使得南北曲在融合之中更具有各自的音樂與文學特質，在南北曲交融發展的杭州，開始出現了一些皆通南北曲演唱的伶人，如《青樓集》記：「（張玉蓮）南北令詞，即席成賦；審音知律，時無比焉。」¹³「（龍樓景 丹墀秀）專工南戲……（丹墀秀）戲曲小令，不在二美之下，且能雜劇，尤以出類拔萃雲」¹⁴那麼，作為北曲源流的蕃曲這一時期由對南曲造成了怎樣的影響？元葉子奇《草木子》有言：「其元后期，南戲尚盛行。及當亂，北院本（即北曲雜劇）特盛，南戏遂絕。」徐渭《南詞敘錄》也記載：「宣和年間已濫觴，其盛行于南渡，號曰『永嘉雜劇』，又曰『鶻伶聲嗽』。其曲，則宋人詞而益以里巷歌謠，不協宮調，故士大夫罕有留意者。」¹⁵又言：「元初，北方雜劇流入南徼，一時靡然向風，宋詞遂絕，而南戲亦衰。」¹⁶這裡的「永嘉雜劇」是早期南戲的形

13. [元]夏庭芝：《青樓集》，載中國戲曲研究所編：《中國古代戲曲論著集成》（二）（北京：中國戲劇出版社），1959年，頁31。

14. 同上註，頁32。

15. [明]徐渭：《南詞敘錄》，載中國戲曲研究所編：《中國古代戲曲論著集成》（四）（北京：中國戲劇出版社），1959年，頁239。

16. 同上註。

態，應是當時南戲在農村演出時的演出情景，這是南戲發展的第一個階段，南戲以當地民歌為主，第二個階段，是北曲與南曲發生碰撞時期，裹挾者蕃曲的北曲對南曲造成了深遠的影響，從聲韻規範、宮調形式，曲詞格律方面均對南曲造成了一定的影響，這一影響持續于南曲發展的整個階段，被描述為「宗元」思想，即元代成為戲曲音樂與曲律形成規範的奠基時期，北曲體制搭建的同時也為南曲自身音樂與曲律規範的搭建產生了指導和規範意義。因此可以看到，南曲在這一階段對北曲的模仿和改編的極其明顯的。拋去劇碼改編的，但從曲牌上講，南北曲曲牌格律相近，而曲牌名不同者多為南曲模仿北曲形成，如【上小樓】與【下小樓】。據查，【上小樓】曲牌作為「南曲」，僅在南戲《小孫屠》第十一齣中有一曲，原文如下：

【上小樓】公吏人排列兩邊，不由我心驚膽顫。怎推這鐵鎖沉枷，麻捶撒子？
受盡煎熬。假若使，心似鐵，這官法如爐燒煉。休悲我枉屈後，死而無怨。¹⁷

而遍查南曲諸譜，均未見收錄此曲，而僅有【下小樓】，錢南揚在該曲小注：「後世曲譜南曲雖無【上小樓】，今此調與北曲全異，應是南曲。」¹⁸然根據鄭騫《北詞新譜》所錄《西廂記》一曲，北曲【上小樓】的句格為：4，4，4，4，4，3，3，4，7（3/4），對比上文《小孫屠》曲，則並非句格全異，僅第一、第六句格律稍有不合，而且其中「公吏人」「不由我」「怎推這」等襯字，頗具北曲句法、語言風格，顯然這隻【上小樓】源自北曲。¹⁹沈璟在《增訂南九宮譜》【下小樓】中亦注：「或作【上小樓】，乃北曲名也，南曲無之。」²⁰且此時的【下小樓】曲已經逐漸脫離北曲，而具有獨立於北曲之外的曲律特徵，同樣的南北曲名相同者、曲律有異者而實有源流者，也有如【八聲甘州】曲，筆者曾詳細剖析了【八聲甘州】曲由北至南的演變過程，具體可參《【八聲甘州】曲牌演變考》²¹一文，此處不再贅述。鄭騫

17. 錢南揚校注：《永樂大典戲文三種校注》（北京：中華書局，2009年），頁300。

18. 同上註，頁302。

19. 鄭騫：《北曲新譜》（臺北：藝文印書館，1973年），頁147-148。

20. [明]沈璟：《增定南九宮曲譜》，《善本戲曲叢刊》本（臺北：臺灣學生書局，1984年），頁402。

21. 黃金龍：〈【八聲甘州】曲牌演變考〉，《南京藝術學院學報（音樂與表演版）》，2021年第1

先生在《北詞新譜》中，同樣也對混入《北詞廣正譜》中的南曲曲牌做了訂正，如【八寶粧】【錦庭芳】，分別了元北曲與明清北曲之差異。²²實際上，南曲混入北曲體現了這一時期南曲對北曲的模仿和借鑑，隨著南曲格律的逐漸獨立，具有源流關係的南北曲曲牌才逐漸明晰。

從宋到金到元，是南北曲產生的關鍵時期，從歷史上講，也是一個政局大動盪、人口遷移頻繁的時期。由此帶來的問題從顯見的問題來看，構成了南北曲之間的交流和互滲，更深層次上，是南北曲在交流互滲中建立起南北曲音樂與格律規範的關鍵時期。

三、「南曲北漸」之發展

「南曲北漸」之發展，具體表現為「南詞北調之深入」「宮調之轉換」「南北曲之模仿與吸收」「曲牌借用」等多種形式，明代以來，南北曲之間的交融互滲，進一步促進了南北曲之間曲學理論和實踐的深入發展，直到清代，二者之間的交往仍在繼續和深入。

1、南詞北調之深入

南曲發展的第三個階段是在明代，隨著明王朝的建立，漢族重新獲得了統治地位，並形成了以南京都城為中心的新的經濟和文化中心。此時南曲的地位被得到重視，並意圖從雜劇的統治地位而獲得自身的合法性地位。南曲北曲化這樣的方式被描述為「南詞北調」，《南詞敘錄》中記載：

（明太祖）日進優伶進演（《琵琶記》），尋患其不可入絃索，命教坊奉鑾史忠計之，色長劉杲者，遂撰腔以獻，南曲北調可於箏瑟被之，然終柔緩散辰，不若北之鏗鏘入耳也。²³

期。

22. 鄭襄於《北曲新譜》中將卷二正宮【錦庭芳】，卷十商調【八寶粧】均從舊譜刪去，列為南詞，參鄭襄：《北曲新譜》（臺北：藝文印書館，1973年）。
23. [明]徐渭：《南詞敘錄》，載中國戲曲研究所編：《中國古代戲曲論著集成》（四）（北京：中國戲劇出版社，1959年），頁240。另，黃仕忠、陳志勇在《〈南詞敘錄〉的成書時間及作者

明代「南詞北調」的提出相較宋金元時期有了更主動的意味。南北曲所用樂器不同，南曲早期使用簫管鼓板，北曲用箏瑟等弦索樂器和拍板，明太祖時期所謂改制官腔，即在保持南曲曲詞不變的基礎上，將南腔改為北調，使南詞可以同樣配合箏、瑟演奏，這樣就可以解釋曲牌可以在不同音樂形式中自由穿梭現象的存在，將南詞套用北曲曲式規範進行律化，本身是對南曲格律規範的提升，但在明太祖這樣的轉換實踐中，將南曲柔緩纏綿的曲調引入北曲，終不似北曲鏗鏘風味。因此，「南詞北調」在實踐初期只在宮廷內府有所流傳，而並未廣泛進入民間。潘之恆《曲話》記載：

麻城丘大語餘，己巳春，在京師，有老樂公過其寓，……其姊出見，慷慨擊破箏理弊甲而彈歌以合節。丘大始未審，至二三句方悟，為「春闈催試盡」四闕。丘問曰此南詞安得入弦索，姊曰妾父張禾，嘗供奉武宗，惟樂部第一人，口授數百套，如《琵琶記》盡入檀槽，習之皆合調，今忘矣。惟【四朝元】、【雁魚錦】尚可彈也。丘再請，欣為再彈則思量那日離故鄉也，音必擲地曰：此亦《廣陵散》矣。²⁴

但隨著南北曲交流的深入，南曲上弦索逐漸變為可能。何良俊《曲論》對此有所記錄：「如《呂蒙正》『紅裝豔質，喜得功名遂』；《王祥》內『夏日炎炎，今日個最關情處，路遠迢迢』；《殺狗》內『千紅百翠』；《江流兒》內『崎嶇去路賒』；《南西廂內》『團圓皎皎』、『巴到西廂』；《翫江樓》內『花底黃鸝』；《子母冤家》內『東野翠煙消』；《詐妮子》內『春來麗日長』，皆上絃索。此九種，即所謂戲文，金、元人之筆也，詞雖不能盡工，然皆入律，正以其聲之和也。」²⁵

2、宮調之轉化

「南詞北調」如何在曲牌上實現音樂的轉化，首先應在於宮調上的轉

新證》中認為《南詞敘錄》並非徐渭所作，陸採曾號「天池山人」，嘉靖乙未年夏秋均在福建，他可以作為《南詞敘錄》的備選作者。參見《文史哲》，2023年第2期。

24. [明]潘之恆著；汪效倚輯注：《潘之恆曲話》（北京：中國戲劇出版社，1988年），頁87。

25. [明]何良俊：《曲論》，載中國戲曲研究所編：《中國古代戲曲論著集成》（四）（北京：中國戲劇出版社，1959年），頁12。

換。王驥德《曲律》提到了三隻曲牌「南詞北調」的情況：「世多以南之【點絳脣】、【粉蝶兒】、【二犯江兒水】為北調唱者，詞隱辨之甚詳，見譜中。」²⁶此三曲均原為北曲，細查南北曲三曲曲律和格式，均極為相似，宮調上南曲唱作北曲時，應首先將南曲曲調相應轉入北曲宮調。如【點絳脣】，南曲為黃鍾引子，北曲唱時則由黃鍾轉入仙呂調，【粉蝶兒】南曲為中呂引子，北曲則如中呂調。【二犯江兒水】南曲入仙呂入雙調過曲，北曲只有【清江引】入雙調，沈璟考證：

按此曲本係南調，前輩陳大聲諸公作此調者甚多。今《金銀瓶記》，亦作南曲唱，可證也。不知始自何人，將《寶劍記》諸曲唱作北腔，此後《紅拂》《浣紗》而下，皆被人作北腔唱矣，然作者元未嘗以北調題之也。予不自量，敢力證之，短以為前五句皆【五馬江兒水】，中三句似【朝元令】，又三句似【柳搖金】，後三句仍是【五馬江兒水】，令人強作北曲唱之，蓋不知北曲止有【清江引】，別名【江兒水】，與此音調絕不相同。況欲如今作北調唱，則起處當先唱「圍屏來靠」四字，後面又重唱「心裡兒焦，想起來心兒裡；青春年少，誤了我青春年少」。何其贅也！今既知為南曲，則唱之者必不可用此重疊之句矣。予舊有《南詞韻選》，以此調後三句犯【朝元歌】及【一機錦】，亦予之誤也。²⁷

沈璟此言點出了「南詞北調」詞樂轉化的關鍵，即唱作北曲時要增加句子的疊唱。如【二犯江兒水】唱作北曲時首句和倒數二、三句要疊唱，疊唱也即民歌之特質，南曲和北曲疊唱所形成的曲牌變體時有之，如上文提到《殺狗記》「千紅百翠」曲，正為南正宮過曲【長生道引】，南曲格律並無重疊之句，而北曲有首句重疊者，應是此曲入弦索北唱的痕跡。

宮調之轉換，在南北曲變遷過程中有著顯著的表現，如【糖多令】曲牌從北曲的高平調轉入越調，又從南曲轉入仙呂即為此例。【糖多令】又

26. [明]王驥德：《曲律》，載中國戲曲研究所編：《中國古代戲曲論著集成》（四）（北京：中國戲劇出版社，1959年），頁61。

27. [明]沈璟：《增定南九宮曲譜》，《善本戲曲叢刊》本（臺北：臺灣學生書局，1984年），頁647-649。

作【唐多令】，同為詞牌，曲牌。《中原音韻》列入「越調」，《太和正音譜》亦從之，為其配詞：

曲例一：糖多令 中和樂章

躍馬定神京，王師取太平。發神機兩砲風霆，十萬鐵衣同效力，開水寒下江城。

（作上聲）上去平平，平平上去平。（作上聲）平平上去平平，（作平聲）去（作上聲）平平去（作去聲），平上去去平平。²⁸

【唐多令】曲牌起源於詞牌，《欽定詞譜》列正體和變體各一，前注表明【唐多令】出入越調和高平調：

曲例二：《太和正音譜》注「越調」，亦入「高平調」。一名「糖多令」。周密因劉過詞有「二十年重過南樓」句，名「南樓令」。張翥詞有「花下鈿箜篌」句，名「箜篌曲」。

《唐多令》雙調六十字，前後段各五句，四平韻 劉過

蘆葉滿汀洲韻 寒沙帶淺流韻 二十年讀重過南樓韻 柳下系船猶未穩句 能幾日讀又中秋韻

黃河斷磯頭韻 故人曾到不韻 舊江山讀渾是新愁韻 欲買桂花同載酒句 終不似讀少年游韻

中仄仄平平。中平中仄平。仄中平、中仄平平。中仄中平平仄仄，中中仄、仄平平。

中仄仄平平。中平中仄平。仄中平，中仄平平。中仄中平平仄仄，中中仄、仄平平。

注：此調以此詞為正體，宋、元人俱如此填，若吳詞、周詞之添字，皆變體也。按，劉詞別首，首段起句「解纜蓼花灣」，解字仄聲；第二句「好風吹去帆」，好字仄聲；第四句「洛浦凌波人去後」，凌字平聲；周密詞；後段起句「水調夜淒清」，水字仄聲；尹煥詞，第三句「悵綠陰青子成

28. [明]朱權：《太和正音譜》，載中國戲曲研究所編：《中國古典戲曲論著集成》（三）（北京：中國戲劇出版社，1959年），頁184。

雙」，綠字仄聲；第四句「說著前歡佯不采」，前字平聲。譜內可平可仄據此，餘參所采吳詞、周詞。

曲例三：又一體 雙調六十一字，前後段各五句，四平韻 吳文英

何處合成愁韻 離人心上秋韻 縱芭蕉讀不雨也颼颼韻 都道晚涼天氣好句有明月讀怕登樓韻

年事夢中休韻 花空煙水流韻 燕辭歸讀客尚淹流韻 垂柳不縈裙帶住句漫長是讀系行舟韻

平仄仄平平？平平平仄平。仄平平、仄仄仄平平。平仄仄平平仄仄，仄平仄、仄平平。

平仄仄平平，平平平仄平。仄平平、仄仄平平。平仄仄平平仄仄，仄平仄、仄平平。

此與劉詞同，惟前段第三句多一襯字異。按，此詞「也」字是襯字，《詞統》於「縱」字注襯字，非上三下四句法矣。²⁹

注：平，表示填平聲字；仄，表示填仄聲字；中，表示可平可仄（以下皆同）。

自南戲始，【糖多令】曲牌多列仙呂引子：

曲例四：【糖多令】（東鍾韻。與詩餘同，但此格儘此） 薛雲卿（元傳奇）
飛雪舞嚴風韻，瓊珠散滿空葉。嘆單身飄泊途中葉，一夜寒爐灰撥盡不，愁百結聚眉峰葉。

平入上平平，平平去上平。去平平平入平平，（作平）去平平平入去，平入入去平平。

「飛」字、「飄」字可用仄聲，「撥」字換去聲發調。

第二格（魚模韻。第三、第四句非詩餘體，此格類多）王十朋（元傳奇）

匹婦喪溝渠韻，今朝妾亦如葉。且浮且沒任爲魚葉，不想舟人救取不必，身出丑口長籲葉。

29. [清]王奕清等編：《欽定詞譜》（北京：中國書店，1983年），頁894-899。

(作平)去去平平，平平(作平)入平。上平上入去平平，(作平)平平平去上，平入上上平平。³⁰

《增訂南九宮譜》【糖多令】列仙呂引子，例曲有異，采自詞作：

曲例五：【糖多令】此系詩餘，與引子同 張于湖作 宋人

花下鈿箜篌，尊前白雪謳。記懷中、朱李曾投。鏡約釵盟心已許，詩寫在，小紅樓。

平去去平平，平平入入平。去平平、平上平平。去入平平平上上，平上去，上平平。³¹

《九宮譜定》【糖多令】列仙呂引子，例曲同上，格律標記略有不同：

曲例六：花下鈿箜篌，尊前白雪謳。記懷中、朱李曾投。鏡約釵盟心已許，詩寫在，小紅樓。

(平仄)仄仄平平，平平仄仄平。仄平平、(平仄)仄平平。仄仄平平平仄上，平仄仄，仄平平。³²

從【糖多令】曲牌來看，南北曲的格律相同之處全曲以詞式為主，無襯字，多做引子，五句四平韻，其差異之處首先在於其所屬宮調的問題。考察宮調的變遷，宋金諸宮調原有十六個宮調，黃鍾宮、正宮、大石調、小石調、仙呂、中呂、南呂、雙調、越調、商調、商角、般涉調。當十六宮調到了「北曲」時期，宮調數量發生了變化。周德清在《中原音韻》中說：

自軒轅制律，十七宮調，今之所傳者一十有二。³³

30. [清]鈕少雅、徐于室：《九宮正始》，《善本戲曲叢刊》本（臺北：臺灣學生書局，1984年），頁265-266。

31. [明]沈璟：《增定南九宮曲譜》，《善本戲曲叢刊》本（臺北：臺灣學生書局，1984年），頁100。

32. [清]東山鈞史；[清]鴛湖逸者輯：《九宮譜》卷三，清順治刻本。

33. [元]周德清：《中原音韻》，載中國戲曲研究所編：《中國古代戲曲論著集成》（一）（北京：中國戲劇出版社，1959年），頁219。

相比宋金諸宮調來說，北曲少了歇指調、高平調、道宮和羽調。凌廷堪《燕樂考原》卷三云：「金元以來，歇指調皆不用。考元北曲，雙調中有《歇指殺》，又有《離亭宴》帶歇指煞，則此調在元時已併入雙調矣。」³⁴除此以外，歇指調也有併入越調的，如《劉知遠》中【耍三台】曲即併入北曲越調。高平調在諸宮調中原有【木蘭花】【于飛樂】【糖多令】【牧羊關】【青玉案】【賀新郎】六曲。³⁵在元曲中，高平調廢棄不用，曲牌遂分入南呂【牧羊關】、雙調【青玉案】、越調【糖多令】等。道宮在諸宮調的五隻曲子【解紅】【凭蘭人】【賺】【美中美】【大聖樂】於元曲中不用，併入越調。羽調只存《董西廂》【混江龍】一曲，元曲時併入仙呂調。除此四宮調外，宋金雜劇的其它十二宮調皆為元曲所沿用，其中小石調五個曲牌，商角調六個曲牌，般涉調八個曲牌，因為所屬曲牌較少，所以一般不為元雜劇所用，一般用於散曲。所以，元雜劇實際使用的只有九個宮調；仙呂調、中呂調、南呂調、雙調、越調、商調。明代以後統稱「九宮」。可見，【糖多令】的宮調歸屬是隨著宮調的變遷，首先由高平調轉為越調。而自南曲始，【糖多令】另為仙呂引子，則是由於南曲宮調之間相互出入的結果，高平調與仙呂宮出入，越調與高平調出入的現象，王驥德《曲律》引用《十三調南曲音節譜》有所解釋：

高平調，與諸譜皆可出入。其調曲名，皆就引各調曲名合入，不再錄出。其六攝十一則，皆與諸調同。用賺，以其引曲為血脈而用也。其過搭投頭圓混，自有妙處，試觀「畫眉人遠」「夢回風繞圓屏」二套可見。³⁶

仙呂：與羽調互用。出入道宮、高平、南呂。³⁷

34. [清]凌廷堪《燕樂考原》（卷三），載哈爾濱師範大學中文系古籍整理研究室編《燕樂三書》（哈爾濱：黑龍江人民出版社，1986年），頁54。

35. 如《董解元西廂記諸宮調》中就使用有高平調，卷五有【木蘭花】曲。

36. [明]王驥德：《曲律》，載中國戲曲研究所編：《中國古代戲曲論著集成》（四）（北京：中國戲劇出版社，1959年），頁92。

37. 同上註，頁77。

越調：與小石調、高平調出入。³⁸

從南曲源流上講，錢南揚先生認為「《九宮譜》既是元朝的曲譜，則《十三調譜》應出自南宋人之手無疑」³⁹，《十三調譜》無「引子」「過曲」之說法，一般稱引子為「慢詞」，稱過曲為「近詞」，沿用宋詞的說法。詞調不同於曲調，宮調的作用一般說來一是要規定笛色的高下，二是規定聲情的哀樂。明代以來，宮調之法已非原意，而且同一宮調下的曲牌在笛色和聲情上也有不一致的，【糖多令】曲牌宮調聲情變化也能據此得見。

3、南北曲之模仿、吸收

「南詞北調」除在音樂上要與北曲貼近，在字聲平仄陰陽、用韻方式上也儘量貼近北曲曲律。沈璟於【點絳脣】曲牌後注：「此調乃南引子也，不可作北調唱，北調第四句平仄平平，南曲第四句仄平平仄；北無換頭，南有換頭；北第一第二句皆用韻，南至第三句方用韻。」⁴⁰可見南曲在格律上有模仿改造北曲曲律的痕跡，以此來建立南曲的格律規範。南戲曲牌同樣也有進入北曲的例子，如【紅衲襖】和【紅錦袍】：

《中原音韻》此曲牌名為【紅錦袍】，並注：「即【紅衲襖】」。同樣，《南北詞簡譜》在北曲【紅錦袍】後亦注：「與南詞略同」，《紅衲襖》宋詞中存周邦彥、陳允平各一曲，但詞律與南北曲曲律大不相同。

北曲【紅錦袍】較不多見，存徐再思小令四首，無名氏小令一首，而南曲【紅衲襖】極為常見，其首見於《張協狀元》第五十齣，《小孫屠》

38. 同上註，頁93。另，《九宮正始》「高平調」下注又做出了明確的解釋：「高平調者，與各宮諸調皆可出入。……『畫眉人遠』是引子，其名【女子登陽台】，其過曲『無意理雲鬟』。『夢回風透圍屏』是引子，其名【三台令】，其過曲『霍索起披襟』。《九宮正始》引子【玉女卷珠簾】【珠簾遮玉女】2支；過曲【錦腰兒】【五樣錦】【五團花】【十樣錦】【十二時】【十二紅】【巫山十二峰】7支，均為集曲，也就是說《九宮正始》認為高平調其實是集曲。參〔清〕徐慶卿輯，鈕少雅訂：《匯纂元譜南曲九宮正始》，《善本戲曲叢刊》本（臺北：台灣學生書局，1984年），頁1319。

39. 錢南揚：《戲文概論》（北京：中華書局，2009年），頁162。

40. 〔明〕沈璟：《增定南九宮曲譜》，《善本戲曲叢刊》本（臺北：台灣學生書局，1984年），頁452。

第十七齣，《荊釵記》第四齣、第四十六齣，《幽閨記》第五齣、第三十二齣，《白兔記》第二十三齣，《琵琶記》第二十九齣等均有此牌。南北曲使用時，北曲僅作【紅錦袍】名，南戲作【紅衲襖】。而上文徐再思其人為今杭州嘉興人，其作北曲【紅錦袍】小令推測是由南自北。沈璟《增訂南九宮譜》【紅衲襖】後注：「或作北曲，正謬」也可作為一證，【紅錦袍】之名為雅化南曲【紅衲襖】之名所為，力避南曲曲名之俗，因此出現南北曲相似而曲牌名不同的情況。

【糖多令】在詞曲南北曲格律上也有所差異。首先在於南北曲韻律的差異，周德清《中原音韻》云：

入聲以平聲次第調之，互有可調之音。且以開口陌以唐內盲至德以登五韻，閉口緝以侵至乏以凡九韻，逐一字調平、上、去、入，必須極力念之，悉如今之搬演南宋戲文唱念聲腔……南宋都杭，吳興與切鄰，故其戲文如《樂昌分鏡》等類，唱念呼吸，皆如切韻……予生當混一時之盛時，恥為亡國搬戲之呼吸，以中原為則，而又取四海同音而編之，實天下之公論也。⁴¹

夫聲分平、仄者，謂無入聲，以入聲派入平、上、去三聲也。⁴²

可見在北曲與南曲在用韻方面有著明顯的區別。南宋戲文「唱念呼吸，皆如約韻」，而「約韻」具體為何，隨著沈約《四聲譜》的失傳已不得而知。《中原音韻》對此有約略的描述：

考，自漢、魏無制韻者。按南、北朝史：南朝吳、晉、宋、齊、梁、陳，建都金陵；宋史沈約，字休文，吳興人，將平、上、去、入制韻，任齊為太子中令。梁武時為尚書僕射，詳約制韻之意，寧忍弱其本朝，而以敵國中原之音為正耶？不取所都之內通言，卻以所生吳興之音，蓋其地鄰東南海角，閩、浙之音無疑，故有前病；且六朝所都，江、淮之間，緝至乏俱無閉口，獨浙有

41. [元]周德清：《中原音韻》，載中國戲曲研究所編：《中國古代戲曲論著集成》（一）（北京：中國戲劇出版社，1959年），頁219-220。

42. 同上註，頁177。

也——以此論之，止可施於約之鄉裡矣……惜無有以辨約之韻乃閩、浙之音，而制中原之韻者。⁴³

從中可以看出，「約韻」以閩、浙之音為吳興語音為正宗，有平、上、去、入四聲，開口、閉口之分。從【糖多令】曲牌來看，南北曲主要區別也就在於北曲無入聲，「入派三聲」，而南曲仍保留有入聲字。「入派三聲」是從元代《中原音韻》開始的，《中原音韻》問世之後，並非所有曲家都嚴格遵照。其次，入聲在南曲中從未消失，制曲、唱曲都如此。而南曲【糖多令】仍保留有入聲韻，至少說明南曲【糖多令】與北曲格律有異。

再者，引子是南曲曲牌的一種，與宋詞的關係十分密切。考察牌名相同的引子（曲例四、五、六）和宋詞格律（曲例二、三）可以發現，他們之間的格律幾乎是相符的，【糖多令】即是如此。根據《崑曲曲牌套數及範例集》的考察，其所收的四十多個引子中，詞式與同名宋詞相同或基本相同的，達百分之九十以上，「因此可以斷言，南曲引子是由宋詞繼承下來的」⁴⁴。引子是宋詞的簡化，宋詞最常用的形式是「雙調」，也即每隻詞牌連填兩闕，引子一般只填一隻，取相當於宋詞的上半闕，如上所引曲例，【糖多令】曲牌即截取同名詞牌的上半闕，只有極少數引子會連用兩隻，後帶前腔換頭。宋詞不加襯字，引子亦沿用這一做法，很少加襯字。從《九宮譜定》所錄【糖多令】曲牌格律來看，其更能看出【糖多令】曲牌作為雙調引子與宋詞更為接近。綜上，筆者認為【糖多令】曲牌南曲早於北曲，北曲或受到南曲影響。

以曲牌入手，窺視南北曲作家的交流情況，尚有許多有意味的形式：

如【玉交枝】，又作【玉嬌枝】。北曲入南呂宮，南曲為仙呂入雙調過曲。諸宮調未見此調。北曲【玉交枝】用例很少，《太和正音譜》錄無名氏小令一首，楊景賢《西遊記》雜劇中一例，喬吉【玉交枝帶過四塊玉】四

43. 同上註，頁219。

44. 王守泰：《崑曲曲牌及套數範例集·南套》（上）（上海：上海文藝出版社，1994年），頁69。

首。詞牌【玉交枝】名為【相思引】【憶秦娥】。從【玉交枝】格律來看，詞牌與曲牌格律差異較大。而南北曲格律差異不大，應屬一脈，南戲崑曲格律基本相同。【玉交枝】北曲在崑曲中未見有使用，而作為仙呂入雙調過曲較為常用，《六十種曲》中有八十多齣用到，《集成曲譜》中有二十二折用到。一般來說，【玉交枝】用在一出折子戲的後半部，很少用於前半部。作為自套的的一般用兩隻如《荊釵記·別祠》，也有用四隻的如《荊釵記·投江》，孤用一隻的有《醉菩提·佛圓》《紅樓夢·扇笑》。作為附牌使用的曲例較多，如用兩隻的《荊釵記·囑別》《浣紗記·離國》《繡襦記·剔目》，用一隻的如《牡丹亭·尋夢》《占花魁·湖樓》《風箏誤·詫美》《雷峰塔·斷橋》等。

【玉交枝】曲牌不見諸宮調有用例，又與詞牌格律差異較大，同時在北曲與南曲中出現，而格律極其相似，南曲中《小孫屠》第六出已見疊用兩曲。從《小孫屠》的創作年代和北曲【玉交枝】的使用情況來看，可以推測【玉交枝】作為曲牌大約是從元代開始的，從格律上分析，喬吉作有【玉交枝帶過四塊玉】四首，喬吉曾主要活動於杭州，而元雜劇作家在在杭州活動者不乏多人，與南戲「書會才人」或存在著某種交流，但南北曲究竟是誰影響誰，並不能有確鑿證據，只能說是元代南北曲相互交流的結果。

4、曲牌借用

南北曲交流的深入，最直接的影響便是曲牌的使用情況。在南北曲交流深入的同時，最直接的是產生了三種典型的曲牌借用情況：

- 一、對北詞的模仿，還在南曲受北曲尾聲模式影響，南曲用【尾聲】者有所效仿和增加。「北調煞尾最為緊要，所以收拾一套之音節，結束一篇之文情。宮調既分，體裁各別，在仙呂調曰【賺煞】，在中呂調曰【賣花聲煞】，在大石角曰【催拍煞】，在越角曰【收尾】，諸如此類，皆秩序不紊。」⁴⁵在早期的南戲曲調之中，基本上

45. [清]周祥钰等編：《九宮大成南北詞宮譜·凡例》，載《續修四庫全書》第1753冊（上海：上海古籍出版社，2002年），頁624。

以單曲和組曲為主，一齣戲的結尾很少使用【尾聲】結束，南曲尾聲的使用有的時候是將最後一曲的末句放緩節奏，引常其聲，以代替【尾聲】，也有的是因劇情悲哀，會用引子代替尾聲。以《永樂大典戲文三種》、四大南戲以及明傳奇部分作品統計來看，南戲到傳奇【尾聲】使用者隨著時代推移，用尾聲者漸次增多，乃是受北曲用尾聲者影響所致。

表二：南戲、傳奇用尾聲統計

劇名	用尾聲者
《張協狀元》	3
《錯立身》	4
《小孫屠》	3
《荊釵記》	16
《白兔記》	8
《拜月亭》	12
《殺狗記》	9
《琵琶記》	8
《浣紗記》	15
《千金記》	15
《還魂記》	41
《紫釵記》	36
《邯鄲記》	21
《南柯記》	20

即如原本南戲不用【尾聲】者，在進入明代以後，也有被竄改原曲已加以【尾聲】者，如《南曲九宮正始》有此一例：

【雙鷓鴣】前腔第四換頭（與《王仙客》第三換頭同，詞見後。蘇武第四亦然。十二板）

他原來要奏丹墀，敢和我廝挺相持。讀書輩沒道理，不思量違背聖旨。祇教他辭婚辭官俱未得。

注：此闕崑山俞本增句，大悖。至以「讀書」三句截為【尾聲】，益謬。至吳江沈本去之，猶存二句，於第二句下「細思之，可奈他將人輕視」，亦非。⁴⁶

表三：各版本【雙鸚鵡】曲變遷

元本、陸鈔本、嘉靖鈔本	《六十種曲·琵琶記》
【前腔】他原來要奏丹墀，敢和我廝挺（逞）相持。讀書輩，沒道理，不思量違背聖旨，祇教他辭婚辭官俱未得。	【前腔】他元來要奏丹墀，敢和我廝挺相持。細思之，可奈他將人輕視。我就寫表奏與吾皇知，與他官拜清要地，務要來我處為門楣。 【意不盡】（【即尾聲】）這讀書輩沒道理，不思量違背了聖旨。只教他辭婚辭官俱未得。 ⁴⁷

二、當北曲移入南曲以後，南曲吸收了北曲的部分曲調，除了吸收套北曲外，還在原有南曲中間，漸次插入北曲曲調，形成一南一北相互呼應的形式。南北合套的形式，在現存的曲例中，以元代杜仁杰北南合套【北商調·集賢賓】《慶七夕》為最早，其曲調組合為：

【北商調·集賢賓】-【南集賢賓】-【北鳳鸞吟】-【南斗雙雞】-【北節節高】-【南耍鮑老】-【北四門子】-【南尾聲】⁴⁸

南北合套多認為最早始于散曲，沈和是較早使用南北合套的作家。《錄鬼簿》記：「和字和甫。杭州人。能詞翰，善談謔。天性風流，兼明音律。以南北調合腔，自和甫始。」⁴⁹北曲南移之前，南戲作者皆為民間藝人，文人尚未參與南曲創作，故南曲只有劇曲，沒有散曲。劇曲用南北合套實在南

46. [清]鈕少雅、徐子室：《九宮正始》，《善本戲曲叢刊》本（臺北：臺灣學生書局，1984年），頁212-214。

47. [明]毛晉編：《六十種曲·琵琶記》（一）（北京：中華書局，2007），頁56。

48. [明]郭勳選輯：《雍熙樂府》：載《歷代散曲匯纂》（杭州：浙江古籍出版社，1998年），頁362。

49. [元]鍾嗣成：《錄鬼簿》，載中國戲曲研究所編：《中國古代戲曲論著集成》（二）（北京：中國戲劇出版社，1959年），頁121。

戲之中已有，最早見於《宦門子弟錯立身》第五齣，【排歌】-【那吒令】-【排歌】-【踏鵲枝】⁵⁰，這裡【排歌】兩曲不同，前為【羽調排歌】、後為【三迭排歌】，皆屬【南仙呂宮】，【那吒令】【踏鵲枝】，皆屬【北仙呂宮】，可見該套是南北合套，此法來源從南曲戲文已有雛形。再如【拗芝麻】一套四曲，亦為總題，該套實為南北合套，《南曲九宮正始》分注為【應時明近】-【雙赤子】-【畫眉兒】-【拗芝麻】，其調一南一北相間，列【羽調近詞】下，【雙赤子】坊本又多作【畫眉兒】，二者實不相同，曲法大異，且為一南一北兩曲，故該曲聯套為南北合套于南曲戲文中又一例，應分四曲，分注曲牌，總題為【拗芝麻】。⁵¹

其他仍有《宦門子弟錯立身》第十二齣：

【北越調·鬪鶴鶩】-【北紫花兒序】-【南四國朝】-【南駐雲飛】-【前腔】-【前腔】-【前腔】-【前腔】-【北金蕉葉】-【北鬼三台】-【北調笑令】-【北聖藥王】-【北麻郎兒】-【么篇】-【北天淨沙】-【北尾聲】⁵²

《小孫屠》第九齣：

【北新水令】-【南風入松】-【北折桂令】-【南風入松】-【北水仙子】-【南犯衰】-【北雁兒落】-【南風入松】-【北得勝令】-【南風入松】⁵³

南北合套的形式在其時崑曲中已經較為廣泛，《玉合記》第三十七齣「還玉」有【黃鍾北醉花陰】-【南畫眉序】-【北喜遷鶯】-【南畫眉序】-【北出隊子】-【南滴溜子】-【北刮地風】-【南滴滴金】-【北四門子】-【南鮑老催】-【北水仙子】-【南雙聲子】-【北尾】。⁵⁴此外尚有多例。再如【八聲甘州】也有三處南北合套的例子，《西樓記》第三十四齣「衛行」，

50. 錢南揚：《永樂大典戲文三種校注》（北京：中華書局，2009年），頁231-232。

51. [清]鈕少雅、徐子室：《九宮正始》，《善本戲曲叢刊》本（臺北：臺灣學生書局，1984年），頁1286-1289。

52. 錢南揚：《永樂大典戲文三種校注》（北京：中華書局，2009年），頁242-245。

53. 同上註，頁284-288。

54. [明]毛晉編：《六十種曲·玉合記》（六）（北京：中華書局，2007年），頁117-123。

《蕉帕記》第三十六齣「揭果」，《飛丸記》第二十齣「芸窗望遇」，前兩例【八聲甘州】已為南曲樣式，後一例【八聲甘州】則仍為北曲樣式。為何會產生這樣的改變？其一是吸收北曲「勁切雄麗」的藝術風格、北曲的演唱藝術以及北曲的曲牌格式規範，以補充南曲的不足。其二是【八聲甘州】演唱方式的轉變，北曲【八聲甘州】限於「一人主唱」，基本上在使用上不會有一曲聯用的情況，而南曲【八聲甘州】在演唱風格上有了很大的轉移，第一是演唱腳色不限於一個行當，我們可以看到，在傳奇和崑曲折子戲中，幾乎各個角色均可以演唱【八聲甘州】，而且經常是由主角先領起一句後，再全場同唱，還有就是幾個角色輪唱的情形，基本上獨唱很少。合唱多用於行路、寫景的場合，對唱則一般用於爭辯、問答的情形。因此，這種南北合套的形式顯得極其適用於這種排場演出，能起到極其良好的演出效果。

隨著南曲地位的日益提升，北曲的地位逐漸受到挑戰。晚明時期南曲曲家雖對北曲仍抱有崇敬之情，以古曲為宗，但仍在曲譜編撰與戲文創作中大量使用南曲曲牌，以南曲曲牌格律改造北曲曲牌格律，極力構建南曲理論和格律規範以與北曲分庭抗禮。如徐渭一方面認為「今日北曲，宜高於南曲」，又疾呼「北曲豈誠唐、宋名家之遺？北曲豈誠唐、宋名家之遺？不過出於邊鄙裔夷之偽造耳。夷、狄之音可唱，中國村坊之音獨不可唱？請問【點絳脣】【新水令】，是何聖人著作？」⁵⁵王國維《錄曲余談》記載，明代「制傳奇者」仍然是江浙人為多，尤其是蘇州和紹興地區最多。⁵⁶王驥德在《曲律》中寫道：「南曲之始，不知作何腔調，沿至於今，可三百年。世之腔調，每三十年一變，由元迄今，不知經幾變更矣……。凡舊唱南調者，皆曰海鹽，今海鹽不振，而曰崑山……。今蘇州、而太倉、松江，以及浙之杭、嘉、湖，聲各小變，腔調略同，……。數十年來又有弋陽、義烏、青陽、徽州、樂平諸腔之出，今則石臺、太平梨園，幾遍天下，蘇州不能與角什之二三，其聲淫哇妖靡，不分調名，亦無板眼，流而為兩頭蠻者，皆鄭聲之

55. [明]徐渭：《南詞叙錄》，載中國戲曲研究所編：《中國古典戲曲論著集成》（三）（北京：中國戲劇出版社，1959年），頁241-242。

56. 王國維：《錄曲余談》，謝維揚、房鑫亮主編：《王國維全集》（第2卷）（杭州：浙江教育出版社，2010年），頁287。

最，而世爭臚趨痂，好靡然和之，甘為大雅罪人，世道江河，不知變之所極矣！」⁵⁷根據這段描述，南曲腔調確實「不知經幾變更矣」，從海鹽、崑山，「今蘇州、而太倉、松江，以及浙之杭、嘉、湖」，「又有弋陽、義烏、青陽、徽州、樂平」，「今則石台、太平」，可以說是各領腔調風騷，故而也就有可能影響到伶人及其家族的地理分佈情況。不過，仔細考察，這些地域大多屬於江蘇、浙江、江西、安徽等地區，從大的地理範圍來看，應該屬於江南地區，因此，明代時期，江南地區應該伶人及其家族較為密集的地域。徐大椿《樂府傳聲序》也云：「至北曲則自南曲甚行之後，不甚講習，即有唱者，又即以南曲聲口唱之，遂使宮調不分，陰陽無別，去上不清，全失元人本意。」⁵⁸可見，北曲格律也受到日益興起的南曲的影響，北曲謹嚴曲律被南曲自由寬鬆的格律所影響，而逐漸出現「北詞南腔」的趨勢，如《繡襦記》中【北寄生草】本應作北曲【幺篇】，而今連用四隻【前腔】⁵⁹，已經有了明顯的南曲化的趨勢。

如上【回回曲】又北上影响了京劇曲牌，《京劇文化詞典·曲目》中「回回曲」條認為：「京胡曲牌。亦名【川撥棹】。原系崑曲曲牌。京劇中常用於宴會飲酒等場面。如《貴妃醉酒》中用之。徐蘭沅曾改編並適當配器用於樂隊。全曲落宮音。」⁶⁰但從有限可見的《回回曲》曲調來看，【回回曲】曲牌和【川撥棹】並不構成異名同牌，而其關聯在於《回回曲》屬器樂曲牌，是元代琵琶演奏的重要曲目。《中國崑劇大辭典》「回回條」屬「吹打曲牌」：「回回曲，細吹曲牌。宴樂。由《慈悲願·回回》北雙調【川撥棹】曲牌發展而來，笛色用小工調（D調），板式為一板一眼（2/4拍）。曲調歡樂輕鬆。通常用於宴飲、上酒等場合。一般與【川撥棹】聯奏。」⁶¹從【回回曲】【川撥棹】曲牌演唱格律、內容分析看來，【回回曲】和【川撥

57. [明]王驥德：《曲律》，載中國戲曲研究所編：《中國古代戲曲論著集成》（四）（北京：中國戲劇出版社，1959年），頁117。

58. [清]徐大椿：《樂府傳聲》，載中國戲曲研究所編：《中國古代戲曲論著集成》（七）（北京：中國戲劇出版社，1959年），頁153。

59. [明]毛晉編：《六十種曲·繡襦記》（七）（北京：中華書局，2007年），頁29-31。

60. 黃鈞、徐希博主編：《京劇文化詞典》（上海：漢語大辭典出版社，2001年），頁172。

61. 吳新雷主編：《中國崑劇大辭典》（南京：南京大學出版社，2002年），頁641。

棹】的流變是基於二者在器樂聯奏時經常一起使用，《回回曲》原系北曲民歌，後被崑化，成為南曲雙調正曲（《九宮大成》），而又被京劇吸收，成為京劇中常用的吹打曲牌，二者不應視為同一曲牌，有著不同的演變路徑，更可看出南北曲交流體現為一種南北曲曲律、排場等相互影響與反哺的歷程，甚至擴大到其他戲曲劇種。

四、南北曲演唱方式的衝突與曲牌的變異性

從曲牌角度考察南北曲交流的問題，需要切中曲牌的本質。南北曲作家和伶人的廣泛交流，直接引起南北曲演唱方式的交流。再從北曲的源流向上追溯，則可以從演唱方式的變遷看到曲牌的變異性和靈活性。

從現存的唐樂及大曲的遺存古譜來看，唐曲基本上以配唐時古詩為主，而且可以看到，不同的古詩可以配於相同的樂曲之下。這就說明，大曲的編配是以「腔」為主，「文」為從，這種演唱方式應該是「以腔傳字」，也就是說確定的樂律、節拍，用一個獨立的、完整的樂調去演唱其曲辭。

南戲、崑曲、北曲均是「唐宋大曲」「唐宋詞牌」「宋金諸宮調」一脈相承而來，但在具體流傳過程中又有不通過的發展路徑。劉崇德在其《燕樂新說》中指出：

南北曲即宋曲之流變。後世所稱北曲指元人雜劇之樂、樂體。其由北宋之曲樂，如初期之諸宮調、纏令為主體，加入元代民間樂體與女真、蒙古等少數民族音樂而形成。而南曲則稱宋元南戲之樂與樂體，其以南宋時期之曲樂，如晚期諸宮調（如《董西廂》）、南宋纏令、唱賺、嘌吟說唱及民間小曲為主，加上戲曲創制的「犯曲」（即用同調幾種曲牌字句拼湊成的新曲）形成。⁶²

從演唱方法上講，北曲兼有兩種演唱方式，「依腔傳字」與「依字聲行腔」，前者以劇曲為主，承襲自「俚歌」等通俗唱法，後者以「散曲」為

62. 劉崇德：《燕樂新說》（合肥：黃山書社，2011年），頁378。

主，承襲自文人雅唱「樂府」。南曲的演唱方式以「依腔傳字」為主，以穩定或基本穩定的旋律，傳唱（不拘其平仄聲調）的文辭。「以腔傳字」的演唱方式多用於劇曲和民間小調、民歌等，徐渭《南詞敘錄》記載：

或云：「宣和間已濫觴，其盛行則自南渡，號曰『永嘉雜劇』，又曰『鶻伶聲嗽』」。其曲，則宋人詞而益以裡巷歌謠，不葉宮調，故士大夫罕有留意者。⁶³

「永嘉雜劇」興，則又即村坊小曲而為之，本無宮調，亦罕節奏，徒取其畸農、市女順口而歌之，諺所謂「隨心令」者，即其技歟？間有一二葉音律，終不可以例其餘，烏有所謂九宮？⁶⁴

從此中看，南戲確由民間歌謠發展而來，演唱方式曲子民間歌謠的「以腔傳字」，其特點為曲詞的民間性、曲體的不穩定性、曲韻的地方性。有學者統計，確由溫州（永嘉）作者編寫的四種戲文《張協狀元》《荊釵記》《琵琶記》《白兔記》所用340多支曲牌中，屬於村坊小曲的約占48%。⁶⁵如《張協狀元》中，出於溫州、福建等地民間歌謠的有【東甌令】【福青歌】【台州歌】【趙皮鞋】【吳小四】等；出於村坊小曲的有【牧犢歌】【採桑子】【山裡雞】等；出於船歌的有【倒拖船】【川撥棹】；出於市井叫賣吆喝的有【紫蘇瓦】，出於挽歌的有【哭岐婆】，出於花詞的有【金錢花】【花兒】，出於大影戲的有【大影戲】；另有出於寺廟梵唱或佛曲的【五方神】【太子游四門】【念佛子】等。

崑曲的演唱方式事實上有兩種，按照清曲的「引腔就律」，是為「以字聲行腔」唱法，劇曲的「換律就腔」，乃是「以腔傳字」唱法。文人的崑曲清唱起源于宋詞以及樂府詩，「清唱，俗謂之冷板凳，不比戲場籍鑼鼓之

63. [明]徐渭：《南詞敘錄》，載中國戲曲研究所編：《中國古典戲曲論著集成》（三）（北京：中國戲劇出版社，1959年），頁239。

64. 同上註，頁240。

65. 侯百朋：《甌歌與溫州戲文》（溫州藝術研究所編《南戲探討集》（六、七合集），1992年），頁68。

勢。全要閒雅整肅，清俊溫潤。」⁶⁶清唱講究文雅、氣度自若，與劇曲不同，講究華麗、流暢，要順應劇情的安排和排場佈局，因此，與清唱演唱方式有差異在所難免。其次，清唱與劇唱不同的是，清唱必須嚴守音律，不能任意添加花腔或裝飾音。如《牡丹亭·遊園》中【皂羅袍】「閑凝眄」三字之腔，于劇場演出時花腔很多，而于清唱時則以文雅為上。《粟廬曲譜》「習曲要解」中說：「凡唱疊腔，切忌混雜他音，其有於疊腔妄加工尺者，尤屬荒謬，知音者聞之刺耳。……此所謂油腔，萬不可用。」⁶⁷比如[工··尺]不可唱成[工六工尺]之類的花腔。清唱重文人傳統，唱曲講究「文人意境」，崑曲文辭講究五音四聲，陰陽清濁，魏良輔《曲律》言：「五音以四聲為主，四聲不得其宜，則五音廢。平上去入，逐一考究，務得中正，如或苟且舛誤，聲調自乖，雖具繞梁，終不足取。」⁶⁸崑曲清唱時對此大多分辨清晰，如入聲必斷而後連，上聲字必「落頰」（出口之後降一音），去聲字大多數揭高（豁腔，用於陰去聲），平聲亦有一定之腔。劇曲亦對四聲之法規整嚴格，但伶人多喜花腔，故不似文人清唱守格律嚴謹。

因此，可以看到，曲牌從源流演變上講，其曲牌名變或不變，均不能掩蓋曲牌音樂的變異性和適應性。正如「曲」的概念所揭示的一樣，在整個中國音樂的歷史發展過程中，「曲」始終包含著「詞」與「樂」兩個層面的含義，詞樂關係或詞樂關係構成了曲牌發展的內在動因，而二者的外在表現又體現為一種形式美。

詞樂互動的形式美體現為曲牌音樂的歷史綿延性，又體現著其本身調適性和變異性。歷史綿延性體現在曲牌的程式性和複用性上。曲牌成熟之後，外部表現在曲內長短句式的參差不一，從格律上講，句式的字數、平仄陰陽、韻位和換韻等均有一定的格律要求；從樂句的格式上講，表現為樂句的長短、樂句的腔格、結音等也同樣具有一定的規定性，二者共同作用與

66. [明]魏良輔：《曲律》，載中國戲曲研究所編：《中國古典戲曲論著集成》（五）（北京：中國戲劇出版社，1959年），頁6。

67. 俞振飛編：《粟廬曲譜》（上海：上海辭書出版社，2011年），頁14。

68. [明]魏良輔：《曲律》，載中國戲曲研究所編：《中國古典戲曲論著集成》（五）（北京：中國戲劇出版社，1959年），頁5。

制約，使得曲牌的內容和形式受到一定的牽制。正是由於曲牌上的規定性，這就使得曲牌的程式性被突顯。中國曲牌音樂發展中一個很重要的活動就是要不斷翻制新曲，翻制新曲的一個基本原則就是在沿用舊曲的格律和樂律規定之下，不斷地進行改變和發展。因此。可以看到，曲牌音樂的程式性並不是墨守成規，而是要有一定的規定性和靈活性。魏良輔《曲律》言：「北曲以遒勁為主，南曲以宛轉為主，各有不同。至於北曲之弦索，南曲之板鼓，猶方圓之必資於規矩，其歸重一也。故唱北曲而精於【呆骨朵】、【村裡迓鼓】、【胡十八】，南曲而精於【二郎神】、【香徧滿】、【集賢賓】、【鶯啼序】；如打破兩重禪關，餘皆迎刃而解矣。」⁶⁹從曲牌結構的標題性來看，曲牌之「牌」正在於其形式的重要性。曲牌像一個框架，是一種基本規範，但絕不能視為一種思維定式。雖然魏良輔又稱：「南曲不可雜北腔，北曲不可雜南字」⁷⁰，但實際上，南北曲的演唱技巧和聲情上雖有區別，而嘉靖後，隨著崑腔逐漸成為全國性聲腔以來，崑唱的形式對北曲的演唱產生了更大的影響，北曲腔調逐漸向崑曲水磨調靠攏，南曲曲體與北曲曲體逐漸走向趨同。沈德符《顧曲雜言》云：「今南腔北曲，瓦擊亂鳴，此名北南，非北曲也。只如時所爭尚者【望蒲東】一套，其引子『望』字北音作『旺』，『葉』字北音作『夜』，『急』字北音作『紀』，『疊』字北音作『爹』。今之學者，頗能談之，但一啟口，便成南腔，……奈何強名曰北？」⁷¹【望蒲東】曲乃王實甫《西廂記·驚夢》一折中【新水令】套，是當時流行的弦索北套。當南曲和北曲發生碰撞的時候，南北曲的語言特質被突顯出來，作為一個保有地域性的問題而提出，南曲用「南音唱，中州韻」，演化為崑曲用「姑蘇音，中州韻」，北曲字聲發生轉移，如葉、急、疊字北曲分別歸入去、上、和平聲，而唱南音則歸入聲。徐大椿云：「至明之中葉，崑腔盛行，至今守之不失。其偶唱北曲一二調，亦改為崑腔之北曲，非當時之北曲矣。此風氣

69. 同註68，頁6。

70. 同上註，頁7。

71. [明]沈德符：《顧曲雜言》，載中國戲曲研究所編：《中國古代戲曲論著集成》（四）（北京：中國戲劇出版社，1959年），頁205。

自然之變，不可勉強者也。」⁷²沈寵綏還認為言當時的北曲：「名北而曲不真北也，年來業經釐剔，顧亦以字清腔徑之故，漸近水磨，轉無北氣，則字北曲豈盡北哉？」⁷³

結語

南北曲概念的形成是伴隨著地域和政權中心的轉移所逐漸形成的，當南北曲在越過長江流域首次進行交流和融合之後，其融合與交流也實際上促進二者各自音樂與曲律特質的塑造和改正。一方面，北曲吸收了南曲自由寬鬆的曲唱風格，另一方面，南曲又從在模仿改造北曲的過程了將其格律規範化，曲唱嚴謹化，並逐漸將其融合發展成為全國性的聲腔。明清以來，南北曲家不斷地為南北曲的規範作努力，其一是在曲唱實踐上對南北曲進行修正和改進，其二是在理論上不斷對南北曲的演唱方式和格律規範進行總結，形成了豐富的理論研究著作，南北曲譜在各自發展的過程中逐漸合流，最終形成《九宮大成南北詞宮譜》這樣的南北詞皆收的大型宮譜，形成南北曲的體系規範，南北曲的發展史可以說是傳播引起的變異史，其中，曲牌是其發展與變異的集中體現。

附記：本文原宣讀于2019年8月於廣州中山大學舉辦的第三屆「戲曲與俗文學研究」國際學術研討會上，論文撰寫與修改過程中，得到了中山大學黃仕忠教授、浙江財經大學毋丹教授、華東師範大學李舜華教授以及與會專家、審稿專家的諸多寶貴意見，在此一併謝忱。

72. [明]徐大椿：《樂府傳聲》，載中國戲曲研究所編：《中國古代戲曲論著集成》（七）（北京：中國戲劇出版社，1959年），頁157。

73. [明]沈寵綏：《度曲須知》，載中國戲曲研究所編：《中國古代戲曲論著集成》（五）（北京：中國戲劇出版社，1959年），頁198。

徵引文獻：

(一) 古籍：

1. [元]陶宗儀：《南村輟耕錄》，北京：中華書局，1959年。
2. [明]毛晉編：《六十種曲》，北京：中華書局，2007年。
3. [明]潘之恒著；汪效倚輯注：《潘之恒曲話》，北京：中國戲劇出版社，1988年。
4. [清]王奕清，等編：《欽定詞譜》，北京：中國書店，1983年。
5. [明]蔣孝：《舊編南九宮曲譜》，《善本戲曲叢刊》本，臺北：臺灣學生書局，1984年。
6. [明]沈璟：《增定南九宮曲譜》，《善本戲曲叢刊》本，臺北：臺灣學生書局，1984年。
7. [清]鈕少雅、徐于室：《九宮正始》，《善本戲曲叢刊》本，臺北：臺灣學生書局，1984年。
8. [清]李玉：《北詞廣正譜》，《善本戲曲叢刊》本，臺北：臺灣學生書局，1987年。
9. [清]東山釣史；[清]鴛湖逸者同輯：《九宮譜》，清順治刻本。

(二) 近人論著：

1. 王季烈、劉富梁輯：《集成曲譜》，太原：山西人民出版社、三晉出版社，2018年。
2. 中國戲曲研究院編：《中國古典戲曲論著集成》，北京：中國戲劇出版社，1959年。
3. 王衛民編校：《吳梅全集》，石家莊：河北教育出版社，2002年。
4. 王國維：《錄曲餘談》，謝維揚、房鑫亮主編：《王國維全集 第2卷》，杭州：浙江教育出版社，2010年。
5. 王國維：《宋元戲曲考》，謝維揚、房鑫亮主編：《王國維全集 第3

- 卷》，杭州：浙江教育出版社，2010年。
6. 王守泰主編：《崑曲曲牌及套數範例集 南套》，上海：上海文藝出版社，1994年。
 7. 王守泰主編：《崑曲曲牌及套數範例集 北套》，上海：學林出版社，1997年。
 8. 錢南揚：《漢上宦文存 梁祝戲劇輯存》，北京：中華書局，2009年。
 9. 錢南揚：《漢上宦文存續編》，北京：中華書局，2009年。
 10. 錢南揚：《宋元戲文輯佚》，北京：中華書局，2009年。
 11. 錢南揚：《永樂大典戲文三種校注》，北京：中華書局，2009年。
 12. 俞為民：《曲體研究》，北京：中華書局，2005年。
 13. 俞為民：《中國古代曲體文學格律研究》，北京：中華書局，2012年。
 14. 施議對：《詞與音樂關係研究》，北京：中華書局，2008年。
 15. 武俊達：《崑曲唱腔研究》，北京：人民音樂出版社，1987年。
 16. 武俊達：《戲曲音樂概論》，北京：文化藝術出版社，1999年。
 17. 朱昆槐：《崑曲清唱研究》，臺北：大安出版社，1991年。
 18. 洪惟助：《崑曲宮調與曲牌》，臺北：國家出版社，2010年。
 19. 孫從音：《中國崑曲腔詞格律及應用》，上海：上海音樂出版社，2003年。
 20. 曾永義：《「戲曲歌樂基礎」之建構》，臺北：三民書店，2017年。
 21. 鄭騫：《北曲新譜》，台北：藝文印書館，1973年。
 22. 鄭騫：《北曲套式彙錄詳解》，台北：藝文圖書館，2005年。
 23. 鄭西村：《崑曲音樂與填詞 乙稿 倚聲填詞度曲》，臺北：學海出版社，2000年。
 24. 鄭孟津、潘好男、馬必勝等著：《中國長短句體戲曲聲腔音樂》，上海：上海社會科學院出版社，2007年。
 25. 李昌集：《中國古代散曲史》，上海：華東師範大學出版社，1991年。

- 26.趙義山：《元散曲通論》，成都：巴蜀書社，1993年。
- 27.俞為民：《宋元南戲曲調探源》，《中華戲曲》第6輯。
- 28.俞為民：《元代南北戲曲的交流與融合》（上、下），《山西師大學報》，2003年第1期、第4期。
- 29.王寧：《曲學與曲學研究四題》，《蘇州教育學院學報》，2018年第1期。
- 30.艾立中：《論明末清初南北曲的演變——兼論魏良輔和沈寵綏的曲唱理念》，《中國韻文學刊》，2015年第1期。
- 31.鄭西村：《南宋「溫州雜劇」產生問題的商榷》，《戲劇藝術》，1984年第2期。
- 32.蔡際洲：《南北曲形成的文化生活》，《中國音樂學》，1993年第1期。
- 33.胡元翎：《詞之曲化辨》，《文學遺產》，2009年第2期。
- 34.李昌集：《關於詞曲遞變研究的幾個問題》，《吉林大學社會科學學報》，2012年第6期。
- 35.陶然：《論元代之詞曲互動》，《浙江社會科學》，2003年第5期。
- 36.歐陽江琳：《試論明代南曲北調與北曲南腔》，《中國韻文學刊》，2002年第1期。
- 37.李修生：《元代雜劇南移尋蹤》，《浙江藝術職業學院學報》，2004年第1期。
- 38.林佳儀：《南北曲文化下曲牌變遷之考察》，《戲曲學報》，2008年第4期。
- 39.解玉峰：《「曲牌」本不分「南」、「北」》，《南京大學學報（哲學、人文科學、社會科學）》，2012年第6期。
- 40.馮光鈺：《曲牌：中國傳統音樂傳播的載體和特有音樂創作思維》，《星海音樂學院學報》，2004年第1期。
- 41.王桂芹、馮光鈺：《旋律變化：從曲牌音樂傳播到資源共用整合——兼談「旋律」和「曲調」的異名同義詞》，《樂府新聲（沈陽音樂學院學報）》，2010年第2期。

42. 趙山林：《金元詞曲演變與音樂的關係》，《社會科學戰線》，2002年第5期。
43. 王漢民：《「回回曲」探考》，《音樂研究》，2014年第5期。
44. 張正學：《試論宋元南戲的韻系、韻部與用韻》，《戲劇藝術》，2014年第4期。
45. 楊偉業：《論沈璟〈南曲曲譜〉對「南九宮」的首次構建》，《浙江藝術職業學院學報》，第14卷第4期。
46. 龍建國：《論諸宮調對北曲的影響》，《井岡山師範學院學報（哲學社會科學）》，2004年第1期。
47. 季國平：《北曲形成論-聯套篇》，《中國音樂學》，1990年第1期。
48. 程藝、李艷華：《明人「翻北曲」現象初探——兼論元曲的「經典化」和「再生產」》，《南京師範大學文學院學報》，2015年第3期。
49. 洛地：《諸宮調、元曲所謂「宮調」疑議》，《江蘇師範大學學報（哲學社會科學版）》，2013年第5期。
50. 趙義山：《百年問題再思考——北曲雜劇音樂體制源流新探》，《文學評論》，2016年第4期。
51. 趙義山：《北曲雜劇音樂體制源流再討論》，《文藝研究》，2019年第5期。
52. 路應崑：《黃翔鵬先生的南北曲宮調研究》，《中國音樂》，2018年第2期。
53. 周學明：《詞與樂之關係及其嬗變》，《天津社會科學》，1994年第6期。
54. 蔣星煜：《昆山腔發展史的再探索》，《上海戲劇》，1962年第12期。
55. 張士魁：《中國戲曲聲腔興衰更替的思辨》，《戲劇文學》，2003年第2期。
56. 王齊洲：《「一代之文學」文學史觀的現代意義》，《文藝研究》，2002年第6期。

- 57.沈金浩：《「一代有一代之文學」辨析》，《蘇州大學學報（哲學社會科學版）》，1988年第4期。
- 58.王永健：《「一代有一代之文學」——中國文學史研究漫談》，《江蘇社會科學》，1988年第1期。
- 59.劉再生：《論中國音樂的歷史形態》，《音樂研究》，2000年第2期。
- 60.孫玫：《關於南戲和傳奇歷史斷限的再認識》，《明清戲曲國際探討會論文集》（上），臺北，1998年。
- 61.徐子方：《南戲傳奇化和傳奇昆曲化》，《浙江萬裡學院學報》，2006年第1期。
- 62.解玉峰：《「歌永言」：南北曲唱的根本特徵》，《浙江藝術職業學院學報》，2005年第4期。
- 63.趙義山：《試論分南北曲進行曲學批評的得失》，《學術月刊》，2004年第12期。
- 64.趙義山：《明代前後期之南北曲盛衰觀》，《文學評論》，2009年第5期。