

鄭師因百（騫）的曲學及其對我的啟迪

曾永義

臺灣大學中國文學系名譽教授



【本著作除另有註明外，採取創用 CC「姓名標示—

非商業性—相同方式分享」台灣 3.0 版授權釋出】

鄭師因百（騫）學識廣博，著為專書者三十餘種¹；治學則以詩詞散曲戲曲

¹ 鄭師生平見何澤恆：〈鄭騫先生傳〉，載《國立台灣大學中國文學系系史稿》（1929~2001），（台北：國立台灣大學中國文學系，2002年），頁229-235。鄭師所著專書如下：《永陰集》（天津：作者自印，1929年）、《辛稼軒年譜》（北平：協和書局，1938年）、《稼軒詞集校注》（北平：燕京大學中文系講義，1940年）、《詞選》（編入《現代國民基本知識叢書》，台北：中華文化出版事業委員會，1952年；台北：中國文化大學出版部，1988年新三版）、《曲選》（編入《現代國民基本知識叢書》，台北：中華文化出版事業委員會，1953年；台北：華岡，1967年；台北：中國文化大學出版部，1986年新二版）、《續詞選》（編入《現代國民基本知識叢書》，台北：中華文化出版事業委員會，1955年；台北：中國文化大學出版部，1982年新一版）、《從詩到曲》（臺北：科學出版社，1961年初版；臺北：順先出版社，1976再版）、《校訂元刊雜劇三十種》（臺北：世界書局，1962年）、《宋人生卒考示例撰》（台北：華世出版社，1977年）、（1967年幼獅學誌第六卷第一期）、《宋刊施顧註蘇東坡詩提要》（台北：藝文印書館，1970年）、《景午叢編》（台北：台灣中華書局，1972年）、《談文學》（臺北：三民書局，1973年）、《北曲套式彙錄詳解》（台北：藝文印書館，1973年）、《北曲新譜》（台北：藝文印書館，1973年）、[宋]陳與義撰，鄭騫校箋：《陳簡齋詩集合校彙注》（台北：聯經出版事業公司，1975年）、《桐陰清畫堂詩存》（台北：藝文印書館，1975年）、《辛稼軒年譜》（台北：華世出版社，1977年補訂一版）、《唐伯虎詩輯逸箋注》（台北：聯經出版事業公司，1982年）、《陳後山年譜》（台北：聯經出版事業公司，1984年初版）、《宋南渡詞人研究》（臺北：著者，1984）、《清畫堂詩集》（台北：大安出版社，1988年）、《龍淵述學》（臺北：大安出版社，1992年初版）、《永嘉室雜文》（台北：洪範書店，1992）以及[宋]蘇軾撰、[宋]施元之、[宋]顧景蕃註，鄭騫、嚴一萍編校：《增補足本施顧註蘇詩》（台北：藝文印書館，1980年）、[清]吳歷撰，方豪、鄭騫同校：《天樂正音譜》（台北：郭若石刊行，1950年）、鄭騫校點：《南詞韻選》（附入沈璟《紅葉記傳奇》，並與凌景埏撰《吳江三沈年譜》合刊，臺北：北海出版社，1971年）、鄭騫校訂、張夢機、顏崑陽、周鳳五、葉國良、呂正惠、何寄澎、洪宏亮選註：《中國古典文學賞析精選1——江南江北：唐詩》（台北：時報文化，1985年）、鄭騫校訂、顏崑陽選註：《中國古典文學賞析精選2——平林新月：唐詩》（台北：時報文化，1985年）、鄭騫校訂、朱昆槐選註：《中國古典文學賞析精選4——春夢秋雲：詞選》（台北：時報文化

為主，雖是屬於韻文學範圍，但根柢經史考據。散曲戲曲的研究，即所謂「曲學」。老師有一篇文章論「詞曲的特質」²，把詞比作「翩翩佳公子」，曲則多少有點「惡少」氣味。我夤緣老師之意，也在一篇文章裡，把詩比作「彬彬君子」，把曲比作「五陵少年」，詞仍比作「翩翩公子」。杜甫說「同學少年多不賤，五陵裘馬自輕肥。」³裘馬輕肥的五陵少年，總有點公子哥兒的氣味吧！老師的著述很宏富、評價很高，尤其在曲學方面的成就更為海內外所公認所推崇，對學界的影響甚大。如此說來，老師堪稱「五陵少年的導師」了。由於老師之「導引」，使曲「改邪歸正」，在學術的苑囿裡開花結果；由於老師之「不倦」，使曲的欣賞和研究有了正確的門徑。

一、曲學津梁

老師的曲學著作，篇幅比較短的零篇論文大部分收在《景午叢編》⁴，少部分收在《龍淵述學》⁵；其內容比較淺近而啟迪性較多可以為初學津梁的有二十幾篇。⁶

前面說到的〈詞曲的特質〉，老師開頭就說：「詞曲是同類別的文學作品而同中有異。同在形式規律，異在內容風格。正和許多同胞兄弟一樣，面貌神態儘管相似，而性情行為並不相同。」（頁 58）把詞曲比喻作形象鮮明的同胞兄弟，給人的感受是既精確而又親切。於是老師就分別說明這同胞兄弟同在形式規律的面貌神態而異在內容風格的性情行為。

，1985 年）、鄭騫校訂、劉翔飛、陳芳英選註：《中國古典文學賞析精選 5——小橋流水：元曲》（台北：時報文化，1985 年）、鄭騫校訂、范慶雯選註：《中國古典文學賞析精選 9——寒山秋水：王維詩文選》（台北：時報文化，1985 年）、鄭騫校訂、林玫儀選註：《中國古典文學賞析精選 10——南山佳氣：陶淵明詩文選》（台北：時報文化，1985 年）。

² 收入氏著：《景午叢編》上冊（前揭書），頁 59。

³ 〔唐〕杜甫：〈秋興八首〉，收入《全唐詩》（北京：中華書局，1960 年 4 月第 1 版）第 7 冊，卷 230，頁 2510。

⁴ 鄭騫：《景午叢編》（前揭書），上下二冊，各 565、462 頁。

⁵ 鄭騫：《龍淵述學》（前揭書），共 687 頁。

⁶ 其篇目俱在二書之中，容易辨識，不煩舉出。

老師在說明詞曲「性行」時，也有巧妙的比喻：

這弟兄兩個的性行都是偏於瀟灑輕俊美秀疏放，而缺少莊嚴厚重雄峻，他們都只能作少爺而不能作老爺。所不同者：詞是翩翩佳公子，曲則多少有點惡少氣味。詞所表現的是中國文化的陰柔美，曲所表現的則是中國文化衰落時期一般文人對於現實的反應。（頁 59）

老師再從作詞所用語彙及表現方法來看，認為「詞中字面都是輕靈曼妙的，古樸典重的字面簡直不用。表現方法則華飾多於素描，優美多於壯美，很少痛快淋漓奔放顯豁之作，多是隱約含蓄，託興深微，一唱三嘆。」老師又說若將詞稱之為「精金美玉」，卻是頗為恰當。於是以光和水來比喻：「比之於光，詞中的景物情調都是在月光之下的，無論怎樣皎潔如畫，也是月光，並非日光；即使是日光，也只是無限好的夕陽。比之於水，詞是一道清溪，是一片澄湖，只能泛起些漣漪，至大是煙波浩渺；但有時卻會波濤洶湧起來，那就是蘇東坡的『大江東去』，辛稼軒的『千古江山』。」（頁 61）

老師更說，文體不同，所能表現的內容自有差別。詩看似沒有不能表達的事物，但由於語言形式較為刻板，所以長於抒情寫景，短於記事說理；抒情亦宜於悲而不宜於喜。詞托體最為短小，更止於抒情寫景，而幾不能記事說理。曲之好處則在寫景之美，狀物之精，描寫人生動態、社會情事，能盡態極妍，形容畢肖。也就是說，曲是惟一能自由自在的表現各色各樣內容的韻文學。但是曲畢竟是衰世文學，受到時代極其不良的影響；所以曲中作家，能表現出純正思想、真摯性情、雄闊襟抱，也就是說能真正表現出作者人格學問有如馬致遠、張養浩之散曲作品的，極為少見。曲之所以被認為「不登大雅之堂」，曲之所以始終不能望詩詞之項背，質其緣故，乃在於「頹廢、鄙陋、荒唐、纖佻」之四弊。

老師說曲之有此「四弊」，乃因為曲是元明兩朝產物，這兩朝在上者的施為是凶暴昏虐，在下者的風氣是頹廢淫靡。有心之士，對於現實生出一種厭惡恐怖與悲憫交織而成的苦悶，化不開苦悶，於是頹廢下去，其結果便是淫靡。同時另有一般人，很熱衷而又不得志，於是或者假撇清，滿心功名富貴，滿口山林泉

石；或者怨天尤人，大發牢騷。而荒唐是由頹廢生出來的，人一頹廢了，就把是非真偽都不當回事，胡天胡帝，信口雌黃。這種情形，在散曲裡較少，在劇曲裡頗多。纖佻則是淫靡風氣的反映，是從抒寫男女之情上生出來的毛病；因為寫得太露太盡而失去正當的優美，便流於纖佻輕薄。

老師像這樣深入淺出，就近取譬的在論說「詞曲的特質」，使我在初入曲學之門時感受特別的深。後來我在一篇〈曲學淺說〉⁷裡，有這樣的話語：

鄭因百師曾以翩翩佳公子喻詞、惡少喻曲，又以光、水為譬。筆者亦準此以說明詩詞曲風格之異同。

大抵說來，詩的風格較莊嚴、厚重而雄峻。譬之於男，則為彬彬君子；可以為雅士，飄逸而脫俗；可以為豪傑，氣吞其山河。譬之於女，則為大家閨秀，可以母儀天下，可以相夫教子。譬之於光，則或烈日當空，或陽春布澤；譬之於水，則或滄海波濤，或一碧萬頃。又或如崇山峻嶺，崖谷之犖确；又或如峰巒起伏，蒼翠之蜿蜒。

詞的風格較瀟灑而韶秀。譬之於男則為翩翩佳公子，可以乘時而超妙空靈，亦可以失意而委頓沈鬱；譬之於女，則為小家碧玉，雖風姿可人，終無閨範氣象。譬之於光，則或夕陽晚照，或流光徘徊；譬之於水，則或澄湖連漪，或碧潭寫影。又或如精金琅玕，綠疇平野。

曲的風格較輕俊而疏放。譬之於男則為五陵少年，裘馬輕肥、意氣縱橫；可以豪辣灑爛以致飛黃騰達，亦可以頹廢荒唐終於鄙陋纖佻。譬之於女，則為薛濤、李師師者流，雖然高雅俊賞，到底風塵中人。譬之於光，則繁星萬點，雖然閃閃灼灼，終覺熒熒寒微；而間或烈火熊熊，刺眼飛舞，亦可以致人焦頭爛額矣。譬之於水，則或長江波浪，或春水東流；或清溪潺潺，或飛瀑淙淙。又或如白璧而有瑕，平林而煙織、廣漠而風沙。

此外，就其表現方式來說，詩詞大抵採敘述口吻，主詞往往不明，故既質直而又委曲，深厚醞藉而有致。曲則或現身說法採用代言體，或旁觀唱嘆採用批評體，而無不滿心而發、肆口而成，雖欲已言而不得者。所以曲的表現有如汨汨

⁷ 此篇收入拙著：《說俗文學》（台北：聯經出版事業公司，1984年12月），頁206-207。

然不竭的泉流。

這樣的詩詞曲風格之異同，我不敢說得諸老師論學的菁華，更有進一步的發揮；但受到老師〈詞曲的特質〉之啟迪，從而模擬開展，則是很明顯的。此外，老師在〈論元雜劇散場〉中，先舉出元刊雜劇三十本的《單刀會》、《貶夜郎》、《東窗事犯》和元曲選本的《氣英布》、《倩女離魂》五劇，在第四折之後，都有與本折套曲同宮調而換韻，或者宮調及韻全不相同的曲子兩三支。對於這莫名所以的現象，老師要設法判明它們究竟是什麼。乃先用排除法，說明它們既不是「插曲」，也不是「楔子」；然後從《北詞廣正譜》中得到啟示，證明那就是所謂「散場」。⁸於此使得元雜劇的體製更為完備。在〈吉川著元雜劇研究中譯本序〉中，對日本學者吉川幸次郎《元雜劇研究》（鄭清茂譯），除了舉出該書「嘉惠後學」和「對於元雜劇性質最詳明的解說，最正確的評判」外，也提出三點異議和吉川商榷。使我們了解寫作書評應如何入手行文才能「平正通達」。在〈關漢卿的雜劇〉中，從關漢卿在元雜劇作家中，時代最早、作品最多、題材最為廣泛而且描寫各極其致三種特點，來論說關漢卿成為元雜劇第一大家的緣故。在〈孤本元明雜劇讀後記〉中，論述王季烈編輯刊行此書之意義與價值，並對王氏提要的得失作公允的評斷；在〈從元曲選說到元刊雜劇三十種〉與〈臧懋循改訂元雜劇平議〉中，以實例指出治學當從善本，對於臧懋循的功過，也有切實而深入的說明；在〈董西廂與詞及南北曲的關係〉中，從宮調、曲調、尾聲格式、套數組織、音樂用韻及方言俗語等方面考察出《董西廂》實為詞與曲過渡之韻文學，而與北曲關係尤為密切，因此被稱為「北曲之祖」。⁹

像這些久已被學者所稱述的見解，教人讀來就好像坐在課堂上聽老師娓娓而談，不疾不徐的、清清楚楚的、很複雜的問題、很難解釋的觀念，而老師用很

⁸ 見〔清〕李玉：《北詞廣正譜》（台北：學海出版社，1998年）第一帙目錄第三頁黃鐘宮套數分題，李玉引鄭德輝《倩女離魂》套式：【醉花陰】、【喜遷鶯】、【出隊子】、【刮地風】、【四門子】、【古水仙子】、【塞兒令】、【神仗兒】、【么篇】、【掛金索】、【尾】借雙調、【水仙子】，並注云：「時本有雙調【金山玉】、【竹枝歌】，在【水仙子】前，三調俱別韻作散場。」，頁24。

⁹ 以上諸文，俱收入鄭師因百：《景午叢編》。

簡單的話語、很切當的比喻，便使人恍然大悟、豁然貫通；更難得的是往往趣味橫生，使人忘了那其實是非常知性的學術論文。

二、論文典範

而老師偏於考據的曲學論文，在《景午叢編》和《龍淵述學》中也有二十幾篇。這些論文，可以使我們了解如何發現問題和解決問題。老師將每一個學術問題的周延和層面都說明和剖析得很清楚，然後有條不紊的、細密謹嚴的建立自己的理論和證據自己的說法。

1. 〈論北曲之襯字與增字〉¹⁰

譬如在〈論北曲之襯字與增字〉中，老師首先界定曲牌之格式，包括句數、字數、句式、調律、協韻、對偶等六項要目。其次說明北曲格式可以伸縮變化之故，乃因為其間有增句、襯字、增字。

老師又說北曲曲牌共約四百，其中可以增句者僅十八調，問題較為簡單。而襯字與增字為寫作時視文義或文氣之需要而添加者。向來治曲學者，皆以增襯二者併為一談，統名之曰「襯字」，實則增之與襯甚有區別；認清此種區別，為讀曲之要務。所謂「襯字」，是在不妨礙腔調節拍情形下，可於本格正字之外添出若干字，以作轉折、聯續、形容、輔佐之用。此添出之若干字，即所謂「襯字」，蓋取「陪襯」、「襯托」之意。

老師又論「句式」：句式之大別，可分為二，曰單與雙。單式句，其聲「健捷激裊」；雙式句，其聲「平穩舒徐」。何謂單式？四字句如作 1 3，五字句如作 2 3，六字句如作 3 3，七字句如作 4 3 之音節形式，皆稱單式句；何謂雙式？四字句如作 2 2，五字句如作 3 2，六字句如作 2 2 2，七字句如作 3 4 之音節形式，皆稱雙式句。也就是句式是取決於句末音節之或單或雙。認清句式，確守單雙，不使之因加襯而有所改變。襯字須盡量用仄聲，無論誦讀、歌唱，襯字皆要輕快帶過。襯字一般加於句首和句中音節頓處。每處加襯以三字為

¹⁰ 收入鄭師因百：《龍淵述學》（前揭書），頁 119-144。

度，如《西廂記·叨叨令》：「見安排著車兒馬兒不由人熬熬煎煎的氣」，襯字至十字之多，然集中一處者，僅「不由人」三字，其上之「兒」字，為附屬於「馬」之詞尾。加襯不僅須保持原句句式，且須保持全調句數。

老師由襯字又進一步談到「增字」，增字雖同襯字一樣，「依照句子彈性之幅度而增加」，但其意義分量可與正字分庭抗禮，同占句中主要地位，不似純粹襯字之僅居次要，如【朝天子】首二句本格止二字，而張可久散曲作「(瓜田)邵平，(草堂)杜陵。」【寄生草】首二句本格為三字句，而白樸《牆頭馬上》作「(榆散)青錢亂，(梅攢)翠葉肥。」【沈醉東風】首二句本格為六字雙式句，而張養浩散曲作「(郭)子儀、功威吐蕃，(李)太白、書駭南蠻。」以上括弧中之字，本是襯字，但意義分量實與正字銖兩悉稱，因之當視作「增字」。要特別注意的是：字可增而音節句式絕不可變異，也就是單式句增字後仍是單式句，雙式句亦然。

老師對於「句式單雙」和襯字提昇為「增字」的見解，對韻文學的語言旋律堪稱得其關鍵，影響詞曲格律的變化也很大。

而在老師〈論北曲之襯字與增字〉的啟迪之下，我後來寫了兩篇文章，其一為〈北曲格式變化的因素〉¹¹；其二為〈中國詩歌中的語言旋律〉¹²。

在〈北曲格式變化的因素〉中，有這樣的話語：

筆者從因百師治曲有年，偶有心得，即趨請教。竊以為北曲格式變化之諸因素，有其連鎖展延的關係，因百師亦以為然，囑將此意寫出。

所謂「連鎖展延的關係」是曲中原來只有本格的「正字」，其後加「襯字」使曲意流利活潑，「襯字」原為虛字，寢假而易為實字，於是意義分量與「正字」相敵，其地位乃提昇而為「增字」；「增字」起初不超出三字，後來也有逐漸累積的情形，因而成句，即所謂「增句」。「夾白」是夾於曲中的賓白，有些與普通賓白不殊，一望即知；有些地位和襯字相近，只是襯字和正字的關係更為密切，用作正字的形容和輔佐，而這一類夾白則用作下文的提端和呼喚，其附有語氣辭的，即所謂「帶白」。也因為這一類夾白的地位和襯字相近，所以往往被

¹¹收入拙著：《說俗文學》（前揭書），頁 325-346。

¹²收入拙著：《詩歌與戲曲》（台北：聯經出版事業公司，1988 年），頁 1-48。

誤作襯字，認為是襯字的累增。至於「減字」和「減句」，都是就本格正字和句數加損易，雖然也是促成北曲格式變化的因素，但其例不多，影響甚少。

以下且先舉關漢卿【南呂·一支花】〈不伏老〉散套為例，然後逐次說明促成北曲格式變化的因素。(頁 326)

所以舉〈不伏老〉散套的曲文為例，是因為其中包括正字、增字、襯字、帶白、增句五種不同成分。在「增字」方面，我引述老師的說法後，略作修補：

可見「增字」就是指本格正字之外所添加出來的字，它在地位上其實是襯字，但由於其意義分量與正字「勢均力敵、銖兩悉稱」，後人又在其上加上板眼，所以在全句中便有與正字渾然一體的關係。(頁 331)

又說因此筆者有一個大膽的假設，那就是：增字加多就會成句，曲中所謂的「增句」有一部分就是這樣來的。「增句」如果不協韻，單句者則有如「夾白」，循環重複者則例須快念，有如「滾白」；「增句」如果協韻，其在全曲句中之地位則有如「增字」之於「正字」，大多點上板眼，而其循環重複者，當係「滾唱」性質。(頁 334)

又說所謂「滾白」或「滾唱」，其實是弋陽腔的專有名詞，「滾白」之例如《昭代簫韶》第二本卷上第九出〈駐雲飛〉……又如《忠義璇圖》第一本卷下第二十一出〈東甌令〉……而如《玉谷調簧》所錄《題紅記》〈二犯朝天子〉則但云「滾」……弋陽腔的「滾白」和「滾唱」有類似的關係。由所舉的弋陽腔「滾白」二例看來，句子都是同一句式的循環重複，第一例協韻，第二例不協，可見弋陽腔的「滾白」和是否協韻無關。而筆者釋北曲之增句，所以以不協韻者為「滾白」，以協韻者為「滾唱」的緣故，乃是因為所謂「滾白」與「滾唱」其實很難分別，它們都是屬於「數唱」或「帶唱」的性質，介於賓白與歌唱之間，如果將其偏於賓白來說就是「滾白」，如果將其偏於歌唱來說就是「滾唱」。而筆者認為不協韻之句比較接近口白，協韻之句比較接近唱詞；故將「滾白」與「滾唱」區分，以利說明。再從所舉二犯朝天子的全文看來，加「滾」的位置與方式，與北曲的「增句」實在很相近。也因此筆者以「滾白」與「滾

唱」來釋北曲的增句。(頁 339)

又說：夾白是夾於曲中的賓白，它有三種類型：一種與普通賓白不殊，一看即知，不致於教人和曲文相混。另兩種則皆附著於曲文，其一往往帶有語氣辭，亦容易與曲文分辨，謂之「帶白」；其一雖作用有如帶白而缺少語氣辭，則每每使人誤以為是襯字。(頁 340)

影響北曲格式變化的主要因素為襯字、增字、增句、夾白四種之外，尚有減字、減句、曲調之入套與否與犯調等四種次要因素；可見促成北曲格式變化之因素相當多，也因此其變化情形便也錯綜複雜，由〈不伏老〉套已可見一斑。

在〈中國詩歌的語言旋律〉開首，筆者就說：

本文中的所謂「詩歌」，是指廣義的「詩歌」，也就是在中國文學史上居於主流地位的「韻文學」唐詩宋詞元曲以至於劇曲而言。

音樂有音樂的旋律，語言也有語言的旋律。音樂旋律可以用樂器傳達出來，語言旋律則非體現在發音的器官不可。當我們說哼著曲子，那只是用人聲來傳達音樂旋律；當我們說唱著歌，則已是語言與音樂的結合。唐詩講平仄，宋詞分上去，元曲別陰陽，而崑曲一字三聲字頭字腹字尾。這是什麼緣故呢？原來其間的演進與發展，就是語言與音樂逐次配合乃至融合的歷程。中國語言本身，含有很豐富的旋律感，韻文學的體製規律更予以美化，這種美化了的語言旋律和音樂旋律結合得越密切、融合得越無間，其聲情詞情也就越達到相得益彰的境地。所以無論研究、欣賞或創作中國韻文學，尤其作曲家的舊詞新譜，都應當對其語言旋律的構成有精確而深切的認識，然後韻文學所蘊涵的情趣才能夠充分的發揮出來。

任何一種語言，只要發出最簡單的一個字音，就包含了音長、音高、音強、音色等四個構成因素。音色取決於發音器官的特質，因人而異，可以不論。音長起於音波震動時間的久暫，久生長音，暫生短音；音高起於音波震動的快慢，快則音高，慢則音低；音強起於音波震幅的大小，大就強，小就弱。另外，就中國的語言來說，還有所謂「聲調」，這是中國語言獨有的特質，它是起於音波運行時路線的或曲折或平直或可展延或被阻塞。所以就中國語言而言，每發一

字音，就含有長短、高低、強弱、平仄等四個因素。

然而單字不能構成文學，文學必須累字成詞，累詞成句，累句成章，累章成篇，然後才能表達豐富的內容思想和情趣；而由於字詞章句的累增，其間的語言旋律，也就變化多端、騰挪有致起來。那麼就中國韻文學來觀察，構成「語言旋律」的因素，究竟包含那些呢？（頁 1-2）

決定韻文學語言旋律的因素就應當有：聲調的組合、韻協的布置、語言的長度、音節的形式、詞彙的結構、意象情趣的感染等六項。

這六項決定詩歌語言旋律的因素中，受老師啟迪而對老師見解又有所發揮和補充的主要是「句式」。拙文說：

韻文學的句子中同時含有兩種形式，一種是意義形式，一種是音節形式。意義形式是句中意象語和情趣語的組合方式，意象語為名詞及其修飾語，此外為情趣語。對於意象情趣語的組合方式必須認識清楚，然後對其所要表達的思想情感，才能有正確的體悟；這是欣賞韻文學的意境美首先要弄清楚的。音節形式則是句中音步停頓的方式，停頓的時間尚有久暫之別，必須掌握分明，然後韻文學的旋律感才能正確的傳達；這是欣賞韻文學音樂美第一要弄清楚的。意義形式和音節形式，有時是兩相疊合的；但有時則是頗為分歧的。如果彼此糾纏不清，則不止或傷意境美或傷音樂美，甚至於產生極大的誤解而不自知。為此，請先辨明意義形式與音節形式。先以詩為例：

五言：

2 3：清新庾開府，俊逸鮑參軍。（杜甫〈春日懷李白〉）

2 2 1：明月松間照，清泉石上流。（王維〈山居秋暝〉）

2 1 2：春風對青冢，白日落梁州。（張喬〈書邊事〉）

3 2：渚雲低暗度，關月冷相隨。（崔塗〈孤雁〉）

1 4：地猶鄒氏邑，宅即魯王宮。（唐玄宗〈經魯祭孔子而嘆之〉）

4 1：雲霞出海曙，梅柳渡江春。（杜審言〈和晉陵陸丞早春遊望〉）

七言：

4 3：巫峽啼猿數行淚，衡陽歸雁幾封書。（高適〈送李少府貶峽中王少府貶長

沙))

4 1 2：萬里寒山生積雪，三邊曙色動危旌。(祖詠〈望薊門〉)

2 5：非關宋玉有微辭，卻是襄王夢覺遲。(李商隱〈有感〉)

5 2：永夜角聲悲自語，中天月色好誰看。(杜甫〈宿府〉)

1 3 3：家住層城鄰漢苑，心隨明月到胡天。(皇甫冉〈春思〉)

3 1 3：嶺樹重遮千里目，江流曲似九迴腸。(柳宗元〈祭柳州城樓〉)

6 1：河山北枕秦關險，驛路西連漢時平。(崔顥〈行經華陰〉)

1 6：身無彩鳳雙飛翼，心有靈犀一點通。(李商隱〈無題〉)

以上所舉的都是五七言律詩的對偶句，以其對偶，更加可以看出句中意象語和情趣語的組合方式。五七言詩的音節形式只有一種頓法，即粗分時是4 3，細分時是2 2 1；但其意象形式即有多種不同的結構法。其中的第一式固然與音節形式相合，但其餘顯然有差別。足見音節形式和意義形式雖同在句中，然而卻要分辨清楚。

意義形式的組合，有時也有見仁見智、難分是非的情形發生，譬如李白〈渡荊門送別〉中的頷聯「山隨平野盡，江入大荒流。」如果分作「1 4」，則重在山和江形貌的描寫；如果分作「4 1」，則重在山和江氣勢的生發。又如杜甫〈登高〉中的三四句「無邊落木蕭蕭下，不盡長江滾滾來。」如果作「2 5」，則重在原野的空曠和長江的綿延；如果作「4 3」，則重在落木的淒切和長江的浩蕩；如果作「6 1」，則重在落木飄零與長江流動的迫人之感。它們在感受上雖有輕重之別，但基本的意義是沒有差訛的。可是如果被音節形式所牽帶，而忽略意義形式的存在，那麼便要產生很大的誤解。譬如杜甫〈戲為六絕句〉13之一：

縱使盧王操翰墨，劣於漢魏近風騷。龍文虎脊皆君馭，歷塊過都見爾曹。

這首詩是在評論初唐四傑，其中第二句如果按照音節形式解作「4 3」，那麼意思就成了：「初唐四傑的詩比漢魏詩拙劣，但格調卻接近國風離騷。」這種解法表面看來好像沒什麼不對，其實文理不通；因為格調接近國風離騷的詩，絕不會比漢魏詩來得拙劣，所以它自然不是杜甫的意思。杜甫的意思在意義形式上

¹³ [唐]杜甫著；[清]楊倫箋注：《杜詩鏡銓》，台北：華正書局，1993年9月，卷9，頁398。

應當解作「2 5」，亦即：「初唐四傑的詩比起那接近風騷格調的漢魏詩要來得差些」，如此與首句才能條貫，與下文也自然呼應。

音節形式有時會混淆意義形式，同樣的，意義形式有時也會泯沒音節形式。譬如：【越調·禿廝兒】末三句，周德清「不辨珉玳」套作：

不負我，贈新詩，新詞。

《西廂記》第四本第二折作：

何須你，一一問，緣由。

再如【越調·調笑令】首二句，王子一散套作：

得寬，且盤桓。14

《西廂記》第四本第二折作：

你繡幃裡，效綢繆。

以上諸例，如果就意義形式而言，都可以合併為一句，那麼在節奏上必然喪失原有的特質。而容易導人誤入歧途的，莫過於《堯山堂曲紀》題為馬致遠所作的一支【天淨沙】〈秋思〉：

枯藤老樹昏鴉，小橋流水人家，古道西風瘦馬。夕陽西下，斷腸人在天涯。

這支曲子的前面四句，音節形式和意義形式正好相合，都是兩字一頓，沒什麼問題；而末句若就意義形式來觀察，則有2 4和3 3兩種析法，其基本意義無甚分別，但偏於3 3的人較多，於是此句在有些選本甚至於教科書裡，便被分作兩句，成為「斷腸人，在天涯」的斷句法。然而這是絕對錯誤的。其致誤的緣由便是因意義形式而泯沒音節形式。我曾經就《全元散曲》加以考察，作

【天淨沙】的含無名氏計有五家八十五曲，其末句除了四曲可以疑似為3 3句式外，其餘八十一曲毫無疑問，皆作2 2 2句式，如白樸一支近似馬氏的曲子¹⁵：

孤村落日殘霞，輕煙老樹寒鴉，一點飛鴻影下。青山綠水，白草紅葉黃花。

此曲的「白草紅葉黃花」，一看即知非讀作「白草、紅葉、黃花」不可；喬吉同調之曲，作「停停當當人人」，更是明顯的2 2 2句式；再觀察疑似為3 3句式

¹⁴ 見〔清〕王奕清等奉敕撰：《御定曲譜》（收入《影印文淵閣四庫全書》，第1496冊，台北：臺灣商務印書館，1986年3月初版），卷四，頁459。

¹⁵ 見《全元散曲》（台北：臺灣中華書局，1971年4月臺二版上冊），〈白樸·小令〉，【越調·天淨沙】「秋」條，頁197。

的四曲：吳西逸作有四支，其中三支皆作 2 2 2 句式，只有一支作「斷腸人倚西樓」；張可久作十四支，只有二支作「紫簫人倚瑤臺」、「探梅人過溪橋」；其句法皆與「斷腸人在天涯」相似，就音節形式而言，自然都應當讀作「斷腸、人倚、西樓」、「紫簫、人倚、瑤臺」、「探梅、人過、溪橋」。其非讀作 3 3 不可的，只有周德清的一支「女兒港、到如今」；周氏共作兩支，另一支作「小舟來販茶茶」，雖可讀作 2 2 2，但亦容易教人誤作 3 3；看來周氏是誤用了音節形式。

「斷腸人在天涯」，為什麼不可讀作「斷腸人、在天涯」而非讀作「斷腸、人在、天涯」不可呢？因為這關係到音節單雙形式的問題，單式雙式不可通融假借，否則一句既乖，全篇皆亂。試問將「斷腸人在天涯」讀作「斷腸人、在天涯」和讀作「斷腸、人在、天涯」，其間的聲情和旋律感是否有很大的差別？

（頁 21-25）

又說：

韻文學的句子形式含有意義形式和音節形式兩種。意義形式為意象情趣的組合，在詩中由於音節形式單純不變，故意義形式要求變化，結構才靈動活潑，才不致於犯上「合掌」刻板的毛病。而就音節來說，則有單、雙二式。單式便捷激裊，雙式平穩舒徐；以人的行走來比喻：單式猶如獨足，故動作跳躍；雙式猶如雙足，故動作平穩。句式單雙的配合，是詞曲以音步停頓之長短快慢見旋律之抑揚頓挫的要素。一調如純用單式句，則節奏顯得流利快速；如純用雙式句，則節奏顯得平穩緩慢；單雙式配合均勻，則節奏屈伸變化，韻致諧美。兩調字數如果相近，則單式句多者節奏較快；雙式句多者，節奏較緩。（頁 29-30）

像筆者這樣的見解，如果尚可被接受的話；則論其根源，完全是得自老師的教誨，從而有所啟迪，勇於進一步發揮而已。

2 · 〈《西廂記》作者新考〉

其次再舉老師〈《西廂記》作者新考〉¹⁶為例。

元雜劇的名著《西廂記》，其作者歷來有四種說法，即王實甫作、關漢卿作、王作關續、關作王續。對此問題，老師有新的看法，乃撰寫〈《西廂記》作者新考〉。

老師首先臚列有關西廂記作者的各種舊說，共四項二十條，據此歸納下列四點：

第一、西廂為王實甫作之說，見於最早記錄，即元代的《錄鬼簿》及明初的《太和正音譜》。第二、明代前期，有關漢卿作西廂之說，且似駕王作之說而上之。第三、王作前四本關續第五本之說，在明代流行最廣且久，其主要論據是第五本與前四本筆墨不同。前四本藻麗，後一本質樸。有人認為後一本遠遜於前四本（見前徐復祚說），有人認為各有千秋（見前凌濛初說）。第四、關漢卿作王實甫續之說最不通行，持此說者只有都穆《南濠詩話》和那四首語意並不太明確的【滿庭芳】。【滿庭芳】〈西廂十詠〉見於《雍熙樂府》之外又見於弘治本《西廂記》，都穆卒於嘉靖四年，見《國朝獻徵錄》等書，此說之起至晚當在成化年間。我以為此說只是王作關續的顛倒訛傳，最不足信。

在這二十條文字資料之外，還要看一看實際刊本的題名。現在所見到的明刻本《西廂記》，或者根本沒有題署作者姓名，或題王實甫撰，或題王實甫撰關漢卿續，沒有一本題關漢卿撰或關撰王續。這種情形容易解釋。因為現存明刻諸本，除弘治本未題作者姓名外，其餘都是萬曆以後刊行；在此時期，關漢卿撰《西廂記》之說已成過去，此說只流行於嘉靖以前，已見上文；關作王續之說始終未能正式成立；盛行於世者只有王作及王作關續兩說，刊本題名也就不出此二者。到現代，有些人雖然承認王作關續，而畢竟王作部分多關續部分少，為了簡單省事，無論寫文章或談話，提起此書來就說「王實甫西廂」，而把關漢卿省略掉了，所以表面似乎是王作之說占優勢，其實此兩說乃是勢均力敵。（頁157-158）

¹⁶ 收入鄭師因百：《龍淵述學》（前揭書），頁145-206。原載《幼獅學誌》第11卷第4期，1973年12月，頁1-10。

老師對於《西廂記》作者的新假設是：《錄鬼簿》王實甫名下著錄的《西廂記》，亦即王作原本，久已失傳；從明朝到現代的《西廂記》，其作者既非王實甫更非關漢卿，而是元末明初的一個佚名作家，其中可能有若干部分因襲實甫原作。（頁 161）

老師對這個假設的論據是：

一、題目正名與《錄鬼簿》不同：

我們取《錄鬼簿》所載題目正名與各種刊本的《西廂》相較：《錄鬼簿》只有兩句，也就是一本的，各本《西廂》則有二十句，也就是五本的。而且，《錄鬼簿》的兩句，其文字與各本《西廂》的二十句無一相同。如果明朝以來的《西廂》是王實甫原作，何以《錄鬼簿》只載一本的題目正名而不全載其五？何以文字無一句相同？這是我懷疑《西廂》非王實甫作的第一項理由。

二、折數特別多而《錄鬼簿》未注明：

元雜劇照例是每本四折，例外之作沒有比四折少的，比四折多的則有八種：《趙氏孤兒》、《東牆記》、《五侯宴》、《降桑椹》各有五折，《賽花月秋千記》六折，《西廂記》共五本二十一折，《西遊記》共六本二十四折，《嬌紅記》共兩本八折。真正元人雜劇只有《秋千記》超過四折。《秋千記》是張時起所作，原劇不存，只根據《錄鬼簿》的附注知其為六折。《錄鬼簿》既因《秋千記》折數突出而加以注明，何以對於折數更多情形更突出的《西廂記》反而一字未注？換言之，《趙氏孤兒》等六劇或有後人添改，或者根本是後人作品，當然《錄鬼簿》無注，因為鍾嗣成並未見過這些添改本或後人作品。如果二十一折的《西廂記》是王實甫所作而鍾嗣成也曾見過，何以不與同為元人作品的《秋千記》一樣注明折數？這是我懷疑《西廂》非王實甫作的第二項理由，與上述第一項理由都是根據《錄鬼簿》而生出來的疑問。

三、多用長套：

無論用於散曲或雜劇，北曲套式的發展有一種趨勢：初期每套用曲較少，也就是說套式較短，中期以後用曲漸多套式較長，到了後期則流行長套。據我統計

的結果，元雜劇初期及中期作品，每折少者不過五六曲，多者十二三曲，甚少超過十五曲的長套，後期雜劇每折用曲才多起來，但也很少到達十五六曲以上。這是元雜劇各折用曲數量多少亦即套式長短的一般情形。

《西廂》各折用曲，二十一折之中，十一曲者一、十二三曲者各四、十四十五六曲者各二、十七曲者一、十九曲者三、二十曲者二。最少者也有十一曲，最多者達二十曲，絕無十曲以下的短套，而十五曲以上者有十折。全劇二十一折共三百一十五曲，平均每折也恰為十五曲。以上統計可以肯定說明《西廂》各折是普遍使用長套的。這是元雜劇後期的現象，而王實甫是早期作家，那時使用長套的風氣還未興起，如此多的折數，如此長的套式，恐非當時歌者及聽眾所習慣接受。王實甫是「書會才人」，他不會不隨著環境風氣寫作劇本。這是我懷疑《西廂》非王實甫作的第三項理由。

四、不守元雜劇一人獨唱的成規

元雜劇的規矩，照例是全劇由同一腳色獨唱到底，其餘腳色只能說白不能唱曲。換言之，一本之中，末腳唱就始終由這一個末腳唱，旦腳唱就始終由這一個旦腳唱，所以有末本與旦本之分；一折之中更不能有兩人唱曲。元人守此規矩極為嚴格。但我們綜觀《西廂》全劇，其破壞這種成規卻很厲害。有一本中旦末各唱全折的，如第二本第五折旦唱，第六折末唱；第四本第十九折末唱，第二十折旦唱。有一折中旦末俱唱者，如第七折張生（末）唱【快活三】，紅娘（旦）唱其餘諸曲；第十三折張生（末）唱【調笑令】，紅娘（旦）唱其餘諸曲；第十七折鶯鶯（旦）唱【喬木查】等五曲，張生（末）唱其餘諸曲。有一折中兩個旦腳俱唱的，如第十八折紅娘唱【掛金索】，鶯鶯唱其餘諸曲。有一折中末與兩個旦腳俱唱的，如第四折鶯鶯唱【錦上花】，紅娘唱【么篇】，張生唱其餘諸曲；第八折張生唱【慶宣和】等三曲，紅娘唱【江兒水】，鶯鶯唱其餘諸曲。更有一折中末與兩旦及其他腳色俱唱的，如第二十一折紅娘唱【喬木查】等三曲，鶯鶯唱【沈醉東風】等三曲；「群唱」【沽美酒】、【太平令】兩曲，使臣唱【錦上花】，不知何人唱【清江引】、【隨尾】兩曲，張生唱其餘諸曲。由此可知《西廂記》是如何大量破壞了一人獨唱的成規。這種多人唱曲的情形顯然是受了南戲的影響。南戲萌芽雖在南宋之世，其正式發展流行則在元末明

初，元朝前期及中葉則全是北雜劇的天下，這是治中國戲劇史者所公認的事實。王實甫的時代，最晚是元中期，因為中後期之間的鍾嗣成作《錄鬼簿》，已把他歸入「前輩已死名公才人」之列。寫作劇本是供給優伶表演觀眾視聽的，不能脫離環境及風氣的限制。在實甫當時，南戲尚未流行，北劇正處於全盛，他不會違反習慣而憑空想出這種多人俱唱的新法來破壞大家正在嚴格遵守的成規。這是我懷疑《西廂》非王實甫作的第四項理由。

五、體製篇幅極像《西遊記》及《嬌紅記》。

我懷疑《西廂記》非王實甫作的第五項理由是：《西廂》體製篇幅極像楊景賢的《西遊記》及劉兌的《嬌紅記》，而楊劉都是元末明初人；這三種雜劇可能是同時相先後的作品。《西廂》之像《西遊》及《嬌紅》，可分四項：

(一)：《西遊》二十四折分為六本，《西廂》二十一折分為五本，同為元代未有的長篇雜劇。《嬌紅》八折兩本，篇幅雖不及《西遊》《西廂》，卻也比正規元雜劇長一倍。

(二)：《西遊》六本、《嬌紅》兩本，每本各有題目正名，《西廂》五本也是如此。

(三)：《西遊》《嬌紅》俱不守一人獨唱的成規。

(四)：三劇曲文風格相類。

上列第一、第三兩項是這三種劇本的最大特點，因其全非元雜劇科範而純為南戲規模。南戲發展流行在元末明初，而《西遊記》與《嬌紅記》乃元末明初作品又為確定事實，《西廂》體製篇幅既異於正規元雜劇而與此二劇極相類似，自可推定其為同時期作品，王實甫則是遠在這個時期以前的作家，他之不能寫出長至五本二十一折而且嚴重破壞獨唱成規的《西廂記》，正如同清咸同年間人寫不出民國以來各種形式的小說一般。

六、曲文屬元劇末期風格。

末期元雜劇，其曲文風格與早期有所不同。簡單地說，末期作品比較藻麗、精緻、流暢、工穩，而缺乏早期所特有的質樸面目與雄渾蒼莽的氣勢。這是一切文體由發展而趨成熟的共同現象。我們讀過《西廂記》之後，會感覺到這個劇

本的曲文風格有如下幾點。

(一)：辭藻雅麗，對仗工巧，而缺少樸拙之致。

(二)：流暢穩妥，無生硬不順之處。

(三)：細膩風光，沙明水淨。

(四)：全屬細筆，缺少粗線條的描寫。

這幾項是《西廂記》曲文的特點，卻正是元末以至明初雜劇所以異於早期作品之處。尤其是惠明下書折那一套【正宮·端正好】，極力想表現「莽和尚」的雄勁之氣，也就是所謂「粗線條」，卻顯得非常吃力而不自然，這正是時代不同勉強摹擬的現象。試取《西廂記》與早期的關漢卿白仁甫馬致遠之作及末期的喬夢符鄭德輝賈仲名之作個別比較，便可看出《西廂記》之成熟細緻的風格同於後者。而王實甫的時代即使比關白馬稍晚，也遠在喬鄭賈之前。《西廂》曲文風格既與喬鄭賈諸人作品類似，當然有理由懷疑其不出於王實甫。再進一步看，王實甫自己作的《麗春堂》，與《西廂記》也不似同一人的筆墨。

老師根據這六項論據來支持他的假設，他最後還很客氣的說：「王實甫作《西廂記》之說，畢竟流傳已久，根深柢固，不容輕易推翻。我的假設雖然持之有故言之成理，卻因文獻不足，不能像孫楷第考證《西遊記》作者那樣確鑿分明。我撰寫這篇論文，只是把胸中所疑寫出來，供治曲學者參考，無意強人信我。」但無論如何老師是扎扎实實的將「六項論據」作最平正通達的論述，他的結論其實也是最為「平正通達」而確然可信的。

記得民國六十年代的某一天我將閱讀《西廂記》的疑點到老師的「永嘉室」請教。老師要我坐一會兒，然後不慌不忙的從書架上取下《西廂記》，書中夾著好些已經泛黃的紙條，原來那是老師多年前閱讀所謂《王西廂》時所記下的疑點；我們師生一邊討論一邊核對，老師發現的疑點自然比我多出許多，而我也只有兩條是老師忽略的。我當時便請老師趕緊把這些疑點寫出來，於是老師不久便寫出了這篇〈《西廂記》作者新考〉，在《幼獅學誌》第十一卷第四期發表。

此外，像〈白仁甫年譜〉、〈新校梨園按試樂府新聲補正〉、〈仙呂混江龍的本格及其變化〉等等都是如此，其中雖然有看似刻板而無須靈氣的，但卻是要有敏銳的眼力、厚實的根柢和鍥而不舍的功夫才能底於成；這自然也是我們寫

作論文的另一種典範。

三、 曲律經典

在老師的曲學專著中，用力最深、費時最長，最為學界推崇的要算《北曲新譜》。老師因為研究曲律之書，自明代以來，皆詳於南而略於北；前代北曲譜專著，如《太和正音》、《北詞廣正》、《九宮大成》，及近人吳梅《北詞簡譜》，則或欠詳明，或多誤漏，或傷蕪雜，均未能作誦讀之津梁，示寫作之法則，以致一般學者欲治北曲，每因格律不明而發生種種困難。所以老師乃於民國三十四、五年間開始纂輯此譜，至民國五十七年方才最後完成。二十三年之間再三審核，數易其稿，可以想見其不殫煩瑣、精益求精的辛勤。

老師編撰此書的方法是：遍讀現存元代及明初北曲，包括小令散套與雜劇三者，取每一牌調之全部作品，加以比較歸納，自創體例，用以明句式、辨四聲、定韻協、析正襯，以確立準繩、分別正變，庶幾使誦讀無棘喉澀舌之苦，寫作不致貽失格外律之譏，於是乎治曲學和習曲藝的人就有了足資信賴的圭臬。

老師在〈凡例〉中說：

六、北曲共有：黃鍾、正宮、仙呂、南呂、中呂、道宮等六宮，大石、小石、般涉、商角、高平、搥指、宮調、商調、角調、越調、雙調等十一調，合稱十七宮調。其中搥指、宮調、角調三者，只有名目而無作品，舊譜謂之「有目無詞」，自來存而不論。道宮、高平二者則僅諸宮調中有之，俱收入諸宮調訂律。故本譜僅收黃鍾等十二宮調，各為一卷，全書共十二卷，宮調先後次序則從《北詞廣正》。諸舊譜所收牌調，共四百有零，今歸併各宮互見，並刪去僅見於諸宮調或應屬南曲或與詞全同者，下餘三百八十二調。所有刪併之調，均附列其名目於各卷目錄之後。

十四、有若干牌調，可於固定句數之外增加若干句，是即所謂「增句」，乃北曲之一特點。《太和正音》於此全未提及；《廣正譜》則於可以增句之牌調概云

「此章句字不拘，可以增損。」其說大謬。增句自有一定法則，且各調所守法則不同，並非隨意增加，豈可如此籠統言之。本譜於各調增句之數量、句式、平仄、韻協等項，均比較眾作，詳為注明，例如【仙呂·混江龍】是也。

十五、北曲所用為《中原音韻》，故本譜一切字之讀音皆以周德清之《中原音韻》為標準，與古來一般韻書及現代國語讀音不盡相同。

十六、本譜所用符號共十八種，另列於後，並附說明。

◦ ◦	協韻之句	平	平聲
◦	不協韻之句	上	上聲
◦在句下	協否均可	去	去聲
△	句中藏韻	十 ¹⁷	平仄不拘
∧	藏否均可	仄	上去不拘
，	逗號		平上不拘
*	增句處		宜上可平
「」	增出之句	卜	宜上可去
◦在字旁	襯字夾白同	厶	宜去可上

(頁 1-2)

茲舉《北曲新譜》卷一開首二調，以見一斑。

黃鍾宮 簡譜注云：用六字調，或正宮調。

【醉花陰】 散套、雜劇。首曲（有古近二體，見下喜遷鶯注。）散套 侯正卿撰

涼夜厭厭露華冷。◦天淡淡銀河耿耿。◦秋月浸閒亭。◦雨過新涼。◦梧葉凋金

¹⁷ 如遇有連用三個「十」符號時，此三字須以平仄二聲酌為分配。必不得以，寧可全仄，不可全平。連用四個此種符號之例甚少，作法同上。

井。對景謾傷情。鬢禪驚釵不欲整。雍熙本 據樂府新聲校訂
十仄平平去平上。十仄仄平平仄（上平）。十仄仄平平。十仄平平·十仄
平平卜。十仄仄平平。十仄平平（去、去平）上。
七句··七。六。五。四·五。五。七。

《樂府新聲》本〈涼夜厭厭〉套第六句減為三字，不宜從。末句應協上聲韻，偶有協平韻者，甚不美聽。

喜遷鶯 又名〈烘春桃李〉散套、雜劇。有古近二體。與南曲不同。

散套 侯正卿撰 涼夜厭厭

更闌人靜。強披衣，出戶閒行。傷情。故人別後·黯黯的愁雲鎖鳳
城。心緒哽。新愁易積·舊約難憑。《廣正》本
平平（平上）去。仄十平，十仄平平。平平。（仄平平仄·十仄平平仄仄
平）或（平平仄平·十仄平平仄仄平）。（平上）厶（平上）。（平平仄仄·
仄仄平平）或（平平仄平·仄仄平平）。

八句：四。七乙。二。四·七。三。四·四。

第二句有作「仄平平，仄仄平。」六乙者，如陳鐸〈楊柳橫塘〉套。第三句
有作「仄仄平平。」四字者，如無名氏《鴛鴦塚》劇。有作「平平仄。」
三字者，如《樂府新聲》本侯正卿〈涼夜厭厭〉套。第四句有作「十仄
平。」三字者，如劉兌《世間配偶》劇。第六句有作「平平去上。」四字
者，如谷子敬〈殢酒簪花〉套。

《簡譜》云：「首末二句可疊，且已成慣例；此蓋就度曲家之便，而不知乖律也。第三句僅兩字，其間可加『也麼』『也不』等字，蓋因板密腔多，遂用襯語以流轉氣韻耳。」按：此二格皆起於明中葉以後，元人無此作法。

【醉花陰】、【喜遷鶯】兩章例須連用，右列格式，大成謂之近體。有時將【醉花陰】末兩句移冠【喜遷鶯】之首，成為【醉花陰】五句，【喜遷鶯】十句。此種作法，大成謂為古體。例如《正音》所引丹丘先生 即正音作者寧獻王朱權散套：

【醉花陰】無始之先道何祖。太極初分上古。兩儀判混元舒。四象方

居·一氣為天地母。。

【喜遷鶯】日月轉璇樞。。清濁肇三才自鼎扶。。節候有溫涼寒暑。。黃鍾子建陽初。。巍乎。。仰太虛。。萬物群生布八區。。至有虞。。始生后稷·播種耕鋤。。

元明作品用近體者居絕大多數，古近之分亦只在此兩句之誰屬，句法平仄並無差別。故本譜只列近體。作者遵之為是，不惟從眾，音節亦較停勻。如欲試為古體，自無不可，但兩章必須一致，不可一古一近以致句數參差。但諸宮調及南北合套，單用醉花陰而不連喜遷鶯者，可用古體。

大成古近之說，原不能完全成立，今為稱引方便，姑採用之。(頁 1-2)

由此二例，可以想見《北曲新譜》一書是如何的精密謹嚴，而老師耗時幾達四分之一世紀，其用心用力又是如何的黽勉辛勤；也因此稱之為北曲格律的經典之作，較諸前輩時賢，自可當之無愧。

此外，老師尚有：《北曲套式彙錄詳解》用以明北曲聯套的法則和變化增損的形式；《校訂元刊雜劇三十種》使最古老的元劇刊本得能明其字句，成為可讀之書；《曲選》則選取名家代表作而為大學用書。凡此對學界也有相當大的貢獻。

餘言

曲因為是衰世文學，風格也顯得駁雜低陋，又兼以譜律艱難，所以每教人望之卻步；但是由於老師數十年的精心研究，使其潛德幽光大為彰顯：其寫景之美、狀物之情，描寫人生物態、社會情事盡善極妍、形容畢肖，超出詩詞許多。如此一來，這位帶有惡少氣味的「五陵少年」，其所以能「改邪歸正、奮發有為」，豈不是經由老師長年苦心孤詣的「啟迪與誘導」？因此，我說老師是「五陵少年的導師」，誰曰不宜？而老師之曲學諸作，或為初學津梁，或為論文典範，或為曲律經典，則其啟迪後學、嘉惠學術，又豈可限量哉！

行文至此，忽然想起許多年以前，老師對我說過的一段話。那是在老師溫州街

宿舍的客廳上，老師說：「做學問應當越往後的人做得越好才是，因為後人可以汲取前人的經驗成果做為基礎，如此再加上自家努力所得，成就便容易在前人之上。在學術的路途上，我喜歡學生踩著我的肩膀前進，只要他們有好成績，我就會高興。」我說：「那也得學生有能力踩上老師的肩膀才行啊！」老師聽了，不覺莞爾。

老師這一段話，對我的影響非常大。我一方面擔心自己沒能力「踩上老師的肩膀」，一方面也擔心自己沒有厚實的肩膀好讓學生踩上。然而我縱使追隨老師二十七年，儘管勤勉的向老師學習，可惜總未能望及夫子的門牆。所幸有時尚能從老師那裡獲取一些啟迪，算能弘揚些許老師的教誨，不至於完全愧對師門而已。