

閒賞女聲 ——《萬壑清音》之旦腳北唱*

侯淑娟

東吳大學中國文學系教授

提 要

明末戲曲發展成熟，文士流連歌場，閒賞樂音，編寫、評點劇作，或品評、著錄氍毹聞見，蔚為風氣。如沈德符、祁彪佳、張岱……都為明代紀錄文士生活與戲曲的關係。明代戲曲以南曲為盛。然亦有文士喜愛北曲，如何良俊雅愛復古北調，使北調在明代別具意義。止雲居士輯錄之北調散齣選集《萬壑清音》，保留明天啟四年（1624）以前展演於崑劇舞臺之北曲散齣。除有丑、淨、外、末、生之專屬折子外，旦腳行當的分化也變化多彩，為旦、貼旦、老旦各自分立的崑腔北套折子戲開先鋒。北曲音樂風格勁切激越、高亢剛揚，《萬壑清音》的北調旦腳散齣，主唱者多飾神仙、鬼魂；若飾凡人，則多女將、女俠，或為機智老婦，或受委屈的女性。《萬壑清音》之旦腳北唱選齣出自《焚香記》、《百花記》、《櫻桃記》、《雙紅記》、《紅梅記》、《紅梨記》、《龍膏記》、《曇

* 本文初稿 2025 年 4 月 25 日以〈明末文士閒賞之北調女聲——從《萬壑清音》旦腳折子戲探入〉為題，宣讀於東吳大學中國文學系主辦之「明清文人的逸興憂懷——第八屆中國古典文學國際學術研討會」，感謝特約討論人高美華教授之提點賜教；投稿期間承蒙兩位匿名審查委員惠賜寶貴意見，據以修改，裨補缺漏，特致謝忱。

花記》、《西遊記》等傳奇、雜劇。本文從《萬壑清音》所收旦腳北調折子戲探入，觀察旦腳行當分化特點，分析北曲演繹之憂憤雪仇、陰魂調弄、仙佛濟度、將俠展威等女性類型北唱的多重情懷。

關鍵詞：崑劇 北調女聲 旦腳 折子戲 《萬壑清音》

閒賞女聲 ——《萬壑清音》之旦腳北唱

侯淑娟

東吳大學中國文學系教授

一、前言

明末戲曲發展成熟，文士流連歌場，閒賞樂音，編寫、評點劇作，或品評、著錄氍毹聞見，蔚為風氣。明代紀錄文士生活與戲曲的關係，如明季沈德符（1578-1642）《顧曲雜言》有一段紀錄看戲，與朋友討論戲劇人物及劇作家創作動機的軼事。^❶在觀賞主家劇作中閒話仕途起落，及以戲補償人生虧欠傳聞，既論戲劇創作，更記生活瑣談。或如祁彪佳（1603-1645）日記卷一〈涉北程言〉辛未歲十月十九日載：「蔣安然至，與之觀《嘯餘譜》、《太霞新奏》，安然歌一曲而罷。」^❷卷二〈棲北冗言上〉壬申歲四月二十六日「閱《珍珠衫》

❶ 沈德符《顧曲雜言》「曇花記」條載：「甲申歲，刑部主事俞識軒顯卿論劾禮部主事屠長卿隆。得旨，兩人俱革職為民。……近年屠作《曇花記》，忽以木清泰為主，嘗怪其無謂。一日遇屠於武林，命其家僮演此曲，指揮四顧，如辛幼安之歌『千古江山』，自鳴得意。予於席間私問馮開之祭酒云：『屠年伯此記，出何典故？』馮笑曰：『子不知耶？木字增一蓋成宋字，清字與西為對；泰即寧之義也。屠晚年自恨往時孟浪，致累宋夫人被醜聲，侯方嚮用，亦因以坐廢。此懺悔文也。』時虞德園吏部在坐，亦聞之。笑曰……」，沈德符：《顧曲雜言》，收於中國戲曲研究院編：《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1959年），冊4，頁209-210。

❷ （明）祁彪佳著，張天杰點校：《祁彪佳日記》（杭州：浙江古籍出版社，2015年），冊上，頁13。

劇」（頁 55）；五月十一日「寧方兄同七姪來，不數語余即行赴周嘉定招，觀《雙紅》劇。」（頁 58-59）；五月十二日「觀《宮花》劇」（頁 59）等，都是與討論曲譜、友人曲唱、閱讀劇本、觀賞戲劇演出相關的生活紀錄。

至如張岱（1597-1684）《陶庵夢憶》所記，戲曲事亦多，卷五〈虎丘中秋夜〉云：

虎丘八月半，土著流寓、士夫眷屬、女樂聲伎、曲中名妓戲婆、民間少婦好女、崽子嬾童及遊冶惡少、清客幫閒、僮僕走空之輩，無不鱗集。^③

寫虎丘中秋曲會唱者雲集盛況。卷二〈朱雲崧女戲〉記：

朱雲崧教女戲，非教戲也。未教戲先教琴，先教琵琶，先教提琴、弦子、簫、管，鼓吹歌舞，借戲為之，其實不專為戲也。郭汾陽、楊越公、王司徒女樂，當日未必有此。絲竹錯雜，檀板清謳，入妙腴理，唱完以曲白終之，反覺多事矣。西施歌舞，對舞者五人，長袖緩帶，繞身若環，曾撓摩地，扶旋猗那，弱如秋藥。女官內侍，執扇葆璇蓋、金蓮寶炬、紈扇宮燈二十餘人，光焰熒煌，錦繡紛疊，見者錯愕。（頁 59）

描述女戲的訓練培養，演出時樂歌舞蹈，各式砌末、光焰、布景等舞臺場面安排的講究，更見明末文士閒賞與戲樂表演緊密相連。

明代戲曲以南曲為盛。然亦有部分文士喜愛北曲，如何良俊（1506-1573）雅愛復古北調，使北調在明代文士心中別具意義。王世貞（1526-1590）《曲藻》論南北曲音樂風格特點時提及：

凡曲：北字多而調促，促處見筋；南字少而調緩，緩處見眼。北則辭情多而聲情少，南則辭情少而聲情多。北力在絃，南力在板。北宜和歌，南宜

③ （明）張岱著，蔡鎮楚注譯：《陶庵夢憶》（長沙：岳麓書社，2003 年），頁 181。

獨奏。北氣易粗，南氣易弱。此吾論曲三昧語。^④

王冀德（1540-1623）《曲律》之論南北曲亦云：

南詞主激越，其變也為流麗；北曲主忼慨，其變也為朴實。惟朴實故聲有矩度而難借，惟流麗故唱得宛轉而易調。……北主勁切雄麗，南主清峭柔遠。^⑤

可見北曲在明代文士心中別有情味、不同流俗的音樂特質。北曲為七聲音階，不同於南曲的五聲音階。北曲在宮商角徵羽外，增變徵（4）與變宮（7）二音，音樂旋律結構高低上下升降大，使北曲音樂風格以勁切雄麗為主。自元以來，北曲雜劇套數結構嚴謹，與南曲初起不講究宮調的隨心令性質不同。^⑥

止雲居士編於明熹宗天啓四年（1624年）的《萬壑清音》，^⑦是明清兩代唯一專收北曲套數與南北合腔的散齣戲曲選集。輯選元、明雜劇和南戲、傳奇劇作六十八齣。明天啓年間延續萬曆後期崑劇興盛之勢，^⑧止雲居士之《萬壑清音

④ （明）王世貞：《曲藻》，收於中國戲曲研究院編：《中國古典戲曲論著集成》，冊4，頁27。

⑤ （明）王冀德：《曲律》，收於中國戲曲研究院編：《中國古典戲曲論著集成》，冊4，頁56-57。

⑥ （明）徐渭：《南詞敘錄》：「『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、市女順口可歌而已，諺所謂『隨心令』者，即其技歟？」，收於中國戲曲研究院編：《中國古典戲曲論著集成》，冊3，頁240。

⑦ （明）止雲居士：《萬壑清音》全名為《新鐫出像點板北調萬壑清音》，傳世有抄本和刻本兩種版本。抄本收於王秋桂編：《善本戲曲叢刊（第四輯）》（臺北：臺灣學生書局，1987年，據東京大學人文科學研究所抄本影印）。刻本收於陳志勇編：《明清孤本戲曲選本叢刊（第一輯）》（北京：國家圖書館出版社，2017年），冊9-10。另有李將將、李淑清、黃俊、肖田田校注：《萬壑清音校注》（成都：四川大學出版社，2016年）。本文論述以《善本戲曲叢刊》之抄本為主，為省篇幅，以下不贅述。

⑧ 胡忌、劉致中《崑劇發展史》論「明末的社會狀況和劇壇」提及明代中期以後的社會說：「居住在南京、蘇、常、松、杭、嘉、湖等各府縣地區的官僚、士大夫、地主、富商，很多人家都

題詞〉論所選北調特色：

是集專選諸家北調，搜奇索隱，靡有遺珠。俟賞音者於靜夜試一擊節，俾清風颯颯，明月珊珊，萬壑音生，千巖響應。雲君側耳而聽，潛虬起舞於江中……。（頁 5-6）

靜夜擊節的「清風颯颯，明月珊珊，萬壑音生，千巖響應」，正是崑腔在天啓年間文士心中曲唱音聲形容的常見印象與情境，也有遺世獨立、閒雅自賞的清高。在以南曲爲盛的明代環境裡，北曲之用在傳奇或歌場中常有特殊意義。十二樓居主人〈萬壑清音序〉和聽瀨道人〈萬壑清音叙〉都將止雲居士所收北調喻爲以銅將軍鐵綽板唱蘇學士大江東去，而以二八女郎如雲如雨之聲形容南曲。⁹ 若以性別而論，北曲應屬男性的雄豪，而南曲則是本屬女性的嫵媚輕柔。《萬壑清音》選輯旦腳所唱北調散齣別有突破性別侷限的特點，也因性別聲音差異而豐富北曲的藝術。

徐渭《南詞敘錄》曾說：「惟『崑山腔』止行於吳中，流麗悠遠，出乎三腔之上，聽之最足盪人，妓女尤妙此。」（頁 242）止雲居士〈萬壑清音題詞〉以「松泉之音」、「蘇門之嘯」形容北調音樂，並引李空同之語：「南音靡曼，如三春睨睨，黃鳥嚶嚶花間；北音如蒼松翠柏，濤音崩湃流於丘壑。」（頁 3-4）辨別南北曲風格之異。以「靡曼」、花間黃鶯嚶嚶的聲音形容南曲，襯托的是南曲明亮美好的柔美，也正是「流麗悠遠」的音樂特點，女性歌南曲，是順勢而爲，發揮女性聲音與情感細膩的優勢，最能觸動搖盪人心。而女性歌北曲則有更強的逆勢性藝術創作意涵。屬男性的北曲多應蒼勁雄渾，講究氣魄寬厚宏遠，如波濤般氣勢強大壯闊；而女聲北曲，因聲帶輕薄短小的生理特性，可以創造不同於男性的高亢、清亮、冷脆之激裊惆悵，或柔中帶剛之美。如潘之恒〈傳靈修

有家庭崑劇戲班。」見氏著：《崑劇發展史》（北京：中國戲劇出版社，1989 年），頁 136。

⑨ （明）止雲居士：《萬壑清音》，頁 11-12，頁 16-17。

傳〉以「有俠士風」、「北音甚勁」形容女演員的北唱特色。¹⁰

旦腳起源甚早，¹¹ 不論從宋元南戲到明傳奇，或元雜劇，旦腳一直是女主角；而戲曲中的男主角，元雜劇由「末」扮，宋元南戲系統則為「生」，南北曲劇種男性主角有腳色行當轉移現象。《萬壑清音》收旦腳獨唱或主唱北曲者共十三齣，主要選自《焚香記》、《百花記》、《櫻桃記》、《紅梅記》、《雙紅記》、《紅梨記》、《龍膏記》等七種劇作，共收十一齣旦行散齣。未標腳色行當，但主唱北曲者確為女性人物者有《曇花記·菩薩降凡》、《西遊記·擒賊雪讐（恥）》兩齣。相較於丑、淨、末、外、生等五種類型男性戲劇人物數量，《萬壑清音》所收北調女聲齣目相對較少，但其變化甚多，非常值得觀察，然學界尚無專文討論。¹²

本文從《萬壑清音》所收旦腳散齣探入，首先分析明末文士閒賞之北調女聲散齣的音樂，並觀察明末旦腳行當分化特點；其次，在《萬壑清音》的北調旦腳戲中，《焚香記》選齣別具由傳奇發展為雜劇型小全本的特點，有單一女性人物從堅毅憂思到傷痛怨怒的情感變化，又有以小旦歌軍情之串男性別聲音藝術變

¹⁰ （明）潘之恒：《潘之恒曲話》（北京：中國戲劇出版社，1988年），頁126。

¹¹ 任訥《唐戲弄》提及：「旦之肇始，至遲在漢。」任氏認為劇場中的生旦，即社會中之男女，二者相應生成，如曰：「戲劇中，旦之所至，生輒隨之；二者搬演，固然可分，若大致則多相聯繫。」所論與「旦」早於「生」出現的觀點不同。見氏著：《唐戲弄》（上海：上海古籍出版社，1984年），冊下，頁781。

¹² 戲曲學界有關女性作家、讀者評點，或戲曲作品中的女性人物在80年代即有相關研究，如徐扶明的〈《牡丹亭》與婦女〉、〈明清女劇作家和作品初探〉，收於氏著：《元明清戲曲探索》（杭州：浙江古籍出版社，1986年，頁104-118；頁265-280）；葉長海：〈明清戲曲與女性角色〉，《戲劇藝術》1994年第4期（1994年11月），頁77-88。（DOI：10.13737/j.cnki.ta.1994.04.010）進入21世紀的研究則有華瑋：《明清婦女之戲曲創作與批評》（臺北：中研院文哲所，2003年）、《明清戲曲中的女性聲音與歷史記憶》（臺北：國家出版社，2013年）；鄧丹：《明清女劇作家研究》（新北：花木蘭文化出版社，2013年）；劉軍華：《明清女性作家戲曲創作研究》（北京：科學出版社，2015年）。具有地域性意義的女性劇作家研究則有郭梅：《浙江女曲家研究》（杭州：浙江大學出版社，2012年）。歷史特定時期文學中的女性，有李惠儀：《明清文學中的女子與國難》（臺北：臺灣大學出版中心，2022年）。但這些研究成果不曾專就北調中的女性聲音及其所展現的性格、特質討論。

化，故別立一節探討；其三，透過旦腳行當全面分析《萬壑清音》以北曲演繹的女性人物類型，探討女性以北曲歌憂憤雪仇、陰魂調弄、仙佛濟度、將俠展威等多重情懷。

二、《萬壑清音》之北調女聲散齣音樂與旦腳分化現象

《萬壑清音》的北調選齣既收錄當時盛演於舞臺的折子，也為文士案頭賞玩而刊行，所以講究賓白、點板俱全，「音韻清雅，詞藻鮮妍」。¹³ 分析《萬壑清音》之旦腳主唱的北調散齣，可見當時文士對歌北調之女性腳色 / 人物的賞玩特點。《萬壑清音》選自傳奇、雜劇的北調旦腳戲計九種劇作，共十三齣。以下從音樂曲套和旦腳分化現象分論之。

（一）《萬壑清音》北調女聲散齣的音樂特點

楊蔭瀏《中國古代音樂史稿》曾就北曲音樂結構分析，認為北曲音樂在旋律進行中較多高下越級的跳躍，上下升降較自由奔放，節奏爽直流暢，句末諧韻字音樂應用底板、切分音效果較多。這種音樂節奏會使韻字開頭的強音落在眼位，延長的弱音結束於板位。沖淡節奏的嚴整、穩定效果，加強節奏的跌蕩、跳脫、閃賺。再者，北曲節拍快，有益於增強激昂情調；南曲節奏慢，容易表達水磨調的細膩情調。北曲是北方的語言，高低起伏變化大。¹⁴ 因此，明代嘉靖、隆慶年間（1522-1572）魏良輔《曲律》認為：「北曲以遒勁為主，南曲以宛轉為主，各有不同。」¹⁵

¹³ 見〈北調萬壑清音凡例〉第五條：「選曲至今日極矣，然有選得稍備者，失於無板；間有點板者，則又苦於無白，使玩之者茫然不知為何物，即有有白者，又多鄙俚可厭，亦在選中。或曰子之集乃盡善者矣。」（頁27）「音韻清雅，詞藻鮮妍」見〈凡例〉第二條，頁25。

¹⁴ 音樂結構觀念參楊蔭瀏：《中國古代音樂史稿》（臺北：丹青圖書公司，1985年），冊3，頁127-130。

¹⁵ （明）魏良輔：《曲律》，收於中國戲曲研究院編：《中國古典戲曲論著集成》，冊5，頁6。

就人體生理觀之，成年男性聲帶較長且厚重，不易引起高頻率震動，男聲多較低沉；女性反之，聲帶輕薄短小，可快速震動，因此女性發高音較男性容易。¹⁶ 創造性別交錯的聲音反差是北調女聲的藝術特殊性。中國傳統戲曲一直流傳著以乾旦唱女聲，坤生歌男音的藝術。¹⁷ 北調女聲的藝術在突破或運用聲帶生理特性創造以陰柔見陽剛的藝術。

元代以來北曲宮調與曲套組織嚴謹。但因《萬壑清音》所選主要為明代傳奇與少部分雜劇，曲套組織已產生變化。從腳色主唱曲套音樂份量來看，《萬壑清音》旦腳戲的曲套音樂分為兩類：第一，旦腳獨唱北套，有《櫻桃記·宮袍報喜》¹⁸、《西遊記·擒賊雪讐》（頁 261-267）、《焚香記·陰訴拘夫》（頁 349-354）、《紅梨記·採花邂逅》（頁 395-406）、《龍膏記》之〈無頗買卜〉（頁 585-592）和〈無頗脫難〉（頁 593-600）等六齣；第二，旦主唱又有其他腳色搭配歌唱，此類散齣套數皆為南北合腔，如《雙紅記》的〈田營盜盒〉

¹⁶ 麥麗敏等：《解剖生理學》（臺北：華杏出版公司，2015 年），頁 404。

¹⁷ 如《潘之恒曲話·樂技》載：「徐嗣父，以旦色名。」（頁 51）北曲演員傅瑜「二十以前旦，三十生，四十外」（頁 126）。

¹⁸ 《萬壑清音》之目錄作「櫻桃記」，正文版心作「櫻桃夢」。此乃陳與郊之作。《萬壑清音》共選三齣，作為全書之末。〈逢真幻俠〉（頁 627-631）為原劇下卷第二十二齣〈幻俠〉，〈宮袍報喜〉（頁 633-637）是原劇上卷第十四齣〈報喜〉，〈破嗔悟道〉（頁 639-644）則為上卷第八齣〈悟道〉，齣目排序重新組構。三齣中只有〈宮袍報喜〉是旦腳戲，其餘兩齣皆為生腳戲。陳與郊之《櫻桃記》傳奇著錄作：「本事出唐任繁《夢遊錄》。《太平廣記》所載『櫻桃青衣』故事，亦見《錦繡萬花谷》引《異聞集》『青衣攜籃』條。……此本為陳氏所著《診癡符》之第一種。」見莊一拂：《古典戲曲存目彙考》（臺北：木鐸出版社，1986 年），冊中，頁 858。《古典戲曲存目彙考》之著錄提及同名劇作尚有史槃《櫻桃記》演邱奉先與穆愛娟以櫻桃詩結盟，後被拆散，卒賴黃巢為之劫出作合。莊一拂《古典戲曲存目彙考》下編傳奇五之「明清闕名作品」另著錄一本已佚的《櫻桃詩》，冊下，頁 1718。據《曲錄》所記，疑與史槃《櫻桃記》同一題材。另有清代徐崇已佚《櫻桃夢》，莊氏著錄：「此戲未見著錄。陸鼎梅《葉閣詩鈔》有《徐二卯崇索題櫻桃夢樂府》七絕四首。按明陳與郊有《櫻桃夢》傳奇，但讀陸詩，知與陳作同名異事。」（冊下，頁 1457）。以上劇作雖然劇名相近，但都和陳與郊《櫻桃夢》的劇情內容無關。《古本戲曲叢刊二集》於陳與郊劇作首頁題作「櫻桃夢」，但夢夢生題於版刻圖畫前之序卻作「櫻桃記」，可見在明代的全本版刻中，此劇已有「櫻桃記」之名，《萬壑清音》卷八所題《櫻桃記》或因此而來，當非誤題。

（頁 189-193），《焚香記》的〈金石不渝〉（頁 327-336）、〈訴神自縊〉（頁 337-347）、〈決策禦敵〉（頁 355-362），及《曇花記·菩薩降凡》（頁 239-249）、《百花記·百花點將》（頁 529-537）、《紅梅記·慧娘出現》（頁 577-584）等七齣。為清眉目，筆者將十三齣旦腳戲所用曲套繪製為附錄表格。

《萬壑清音》凡例第二則提及：「北曲共有九折」（頁 25），指出其所收北曲有九種宮調，凡例第三則清楚臚列。在旦腳戲中，純粹用北套者，有雙調【新水令】套兩齣；仙呂【點絳脣】套兩齣，二者皆為老旦戲。另有越調【鬪鶴鶩】套一齣，在北套之外，又用入《焚香記》的〈金石不渝〉、〈決策禦敵〉兩齣南北合腔的北曲段。在南北合腔中，主要以正宮【端正好】套、般涉調【耍孩兒】套、南呂【一枝花】為北曲段落，而《曇花記·菩薩降凡》和《百花記·百花點將》兩齣皆用中呂【粉蝶兒】套。其中，《雙紅記·田營盜盒》最特殊，以單曲南曲北唱穿插於南曲中組套。其宮調分布勻稱，曲牌組織變化豐富。

（二）《萬壑清音》之旦腳分化

1、在旦行裡蘊含武旦先聲

在《萬壑清音》明標旦腳行當中，已有旦、貼、小旦、老旦之分，但在旦行扮飾的人物類型中仍暗藏腳色門類再細分的因素，¹⁹如《百花記·百花點將》之旦偏武扮，應為武旦先聲，《雙紅記·田營盜盒》紅線騰雲駕霧的仙俠之旦雖也

¹⁹ 有關旦行的腳色分化，曾永義先生〈中國古典戲劇腳色概說〉以體製劇種的觀念分析，認為：宋雜劇根據《武林舊事》記載有「旦」一類。南戲有「旦、貼（占）」兩類。若以《元刊雜劇三十種》來看元雜劇，有「正旦、外旦、小旦、老旦」等四類；以《元曲選》觀之，元雜劇有「正旦、副旦、貼旦、小旦、外旦、大旦、二旦、老旦、旦兒、駕旦、搵旦、色旦、魂旦、眾旦、林旦、岳旦」等十六種名目。傳奇有「旦、貼（占）、小旦、小貼、老旦、老貼」等六種，崑曲有「正旦、貼旦、老旦、作旦、刺殺旦、閨門旦」等六種。皮黃有「青衣（正旦）、花旦、花衫、老旦、彩旦（丑旦）、刀馬旦、閨門旦、玩笑旦、潑辣旦、武旦、貼旦」。見氏著：《說俗文學》（臺北：聯經出版事業公司，1980年），頁 233-295。若依據洪惟助《崑曲辭典》之旦腳類型，則名目更繁細，「旦」以下繫「老旦、正旦、作旦、四旦、刺殺旦、五旦、閨門旦、小旦、六旦、貼旦、甬崑九旦、雜、耳朵旦、搭頭」等類別。見氏著：《崑曲辭典》（宜蘭：傳藝中心，2002年），冊上，「旦」條，頁 563-566。

武扮，但是二者仙凡特質不同，〈百花點將〉主要展現軍中女性武將威壓群雄之武勇，與《焚香記》的敷桂英、《西遊記》的殷氏，或《櫻桃記》盧生夢中妻的女性差異甚大，已具典型武旦特質。

2、未標腳色的崑劇正旦與老旦特點

兩齣未標腳色行當的《西遊記·擒賊雪讐》、《曇花記·菩薩降凡》，一為受苦官夫人，一為慈悲度化女性的菩薩，其表演特質不同，應屬不同門類。《西遊記·擒賊雪讐》寫唐三藏母親殷氏見江流兒後，官府協助擒拿仇敵，為夫報仇，此齣雖不見於現今崑劇舞臺，但至今仍常演於舞臺的崑劇《西遊記》折子有〈撇子〉、〈認子〉，殷氏皆為正旦扮飾，是正旦戲。《崑曲辭典》「正旦」條說：

多扮演受苦而貞烈的中年或青年婦女。應工戲以唱工為重。要求嗓音寬厚洪亮，高亢激越近似淨行，俗有「雌大面」之稱。表演以深沉肅穆、悲愴悽惻為主。身段動作端莊大方。衣著多為素色黑褶子。（頁 563）

整體而言，在《萬壑清音》中，實際標為「旦」主唱的散齣，還未完全進入崑劇旦行家門細分類型，但仔細分辨，可見明末到清初乾嘉風範間的過渡轉化跡象。

在旦之外，《萬壑清音》散齣獨唱北曲者已有貼、小旦、老旦之別，這三種門類各有專齣，展現旦之腳色行當唱工藝術深化的特徵。《崑曲辭典》「老旦」條說：

主要扮演老年婦女，是旦行中惟一與其他諸門都不相通的專工家門。嗓音要求寬亮蒼勁，以真聲為主。表演以穩重嚴肅而又慈祥和藹的神情為主。步法緩慢並略帶拖步，有時頭部微晃，以顯出暮年龍鍾之態。（頁 563）

可見崑劇中的老旦戲的表演極有特色，具有獨立性。《萬壑清音》的《紅梨記·採花邂逅》，即至今仍常搬演於崑劇舞臺的折子戲〈花婆〉，展現老旦風趣滑稽的表演特徵。《萬壑清音》中腳色行當明確的老旦戲有三齣，《紅梨記·採花

邂逅》（頁 395-406）及《龍膏記》的〈無頗買卜〉（頁 585-592）、〈無頗脫難〉（頁 593-600）。《紅梨記·採花邂逅》與《龍膏記·無頗買卜》北仙呂之曲套組織相近，主唱者一仙一凡，在情節上都有預警提醒男主角的拯救意涵。老旦表演在明代天啓四年應已發展成熟，因此止雲居士選入三齣老旦北唱的散齣折子戲，〈花婆〉更傳演至今。

《曇花記·菩薩降凡》一齣中同時運用旦、貼、小旦三門類，旦扮演木興泰夫人領二妾等待靈照菩薩降臨，二妾由貼、小旦扮飾，但此戲真正主唱北曲的，是沒有標示腳色行當的靈照菩薩。此齣需運用的旦行人物多，旦、貼、小旦同在場上，以腳色行當論，主唱救拔木興泰妻妾凡俗三女子之北曲的靈照菩薩，可能由老旦扮飾，嗓音寬亮蒼勁、穩重嚴肅，加上北曲偏高亢雄勁的樂音，適合演繹菩薩慈悲包容、安定人心的女性神佛之聲。

3、崑劇、傳奇之貼旦與串男小旦

《萬壑清音》的貼旦戲選一齣，即《紅梅記·慧娘出現》（頁 577-584）。此齣出自《紅梅記》第十七齣〈鬼辯〉。在明清戲曲選集中有很多選本。洪惟助《崑曲辭典》「貼旦」條載：「清代後期貼旦從旦行中分出成為獨立的門類，包括風月旦、作旦、武小旦三個細行。至近代逐漸被六旦、作旦二個家門所代替。」（頁 564）六旦多扮演聰明活潑、機智勇敢，身份低微的少女或青年女子。嗓音要求清脆甜潤。表演以活潑伶俐或兼具風情旖旎的神態為主。作旦又有「花生」之稱，²⁰若扮演少女，性格多屬活潑開朗的喜劇人物。《紅梅記·慧娘出現》劇情，實與六旦、作旦之行當要求不盡相合，此處應仍屬傳奇以貼為旦之副的慣例。現今戲曲舞臺中仍存留不少李慧娘戲，慧娘受重視程度遠超過此劇真正女主角旦扮盧昭容，甚至在後來的紅梅戲劇中取代女主角，腳色行當也隨時代變化。

《萬壑清音》中另有題為「小旦」而獨唱北套之齣，即《焚香記》的〈決策禦敵〉，只是此套小旦扮軍中探子，小旦曲唱有生與小生之唱陪襯，男女聲相互

²⁰ 「花生」即由花旦（六旦）扮演的生腳。也稱娃娃生或娃娃旦。古屬貼旦門。主要扮演天真活潑的男性少年。見洪惟助：《崑曲辭典》，冊上，頁 563。

襯托。此齣仍屬傳奇的旦行分類，小旦是地位低於旦、貼的小類，尚未完全演化為崑劇行當類型。以小旦扮男性人物，就歌唱言，旦行嗓音柔和甜潤、身段輕柔舒展、表演活潑稚氣，唱北調正可發揮武小旦特質，扮飾充滿活力打探軍情的先鋒少年。

若以單一行當而論，《萬壑清音》旦腳戲的分工類型遠比丑、淨、末、外、生細；若以性別區分，在各種腳色行當中，只有旦腳總寫女性，其他五類共用而分飾不同的男性人物。當這些男性人物的腳色行當在舞臺演進中還不斷相互轉換，如《萬壑清音》卷二〈怒奔范陽〉（頁 101-107）在崑腔系統選集中張飛為丑扮，而在滾調系統選集中，則由淨扮，淨、丑在不同的聲腔劇種體系中相互轉換。或如卷六〈瘋魔化奸〉（頁 459-473）即今崑劇舞臺折子戲〈掃秦〉，主唱北曲之丑扮瘋僧，本為地藏菩薩化身，在元雜劇《東窗事犯》由正末扮，《精忠記》傳奇為外扮行者，此劇從劇本到舞臺可見末、外、丑之腳色行當轉換。這種情況不會出現在旦行裡，旦腳在明末已更細膩地分化，場上戲劇性表演的安排也特別豐富精采，與飾演男性腳色的齣目大不相同。

三、從堅毅憂思到傷痛怨怒：

《焚香記》四齣小全本之北調女聲的轉折

（一）王魁負桂英翻案劇選齣

《萬壑清音》卷五《焚香記》共選〈金石不渝〉、〈訴神自縊〉、〈陰訴拘夫〉、〈決策禦敵〉等四齣。汲古閣本《焚香記》作者題為王玉峯，²¹ 演王魁與桂英的故事，共四十齣。《焚香記》著錄甚多，如呂天成《曲品》、《傳奇品》、《曲考》、《曲海總目提要》、《曲錄》皆見此劇。莊一拂《古典戲曲存目彙考》提及，此劇自宋代以來即盛演於民間。郭英德《明清傳奇綜錄》將王

²¹ 莊一拂《古典戲曲存目彙考》下編〈傳奇一·明代作品（上）〉於王玉峯條著錄：「佚其名，或為別署月樹主人。松江（今屬上海市）人。約明萬曆十年前後在世。」（冊中，頁 931）。

玉峯《焚香記》收於卷二，歸於傳奇勃興期（明萬曆十五年至泰昌元年，1587-1620），²²認為本事始見於張師正《括異志》卷三〈王廷評〉條，言：「王廷評俊民因害某女，至為拘魂而卒。」²³雖然所記極為簡略，但已具備故事輪廓，「害某女」和「拘魂」，甚至已呈現著王魁負心，為桂英「活捉」的悲劇雛形。

明代有關王魁的戲出現不少反傳統的劇情，如明初楊文奎有《王魁不負心》雜劇，雖已佚，然《錄鬼簿續編》著錄此劇。王玉峯的《焚香記》也是明代為王魁翻案的劇作之一，寫王魁得狀元後不負心，拒絕韓琦招婿美意。《萬壑清音》卷五所選〈金石不渝〉即汲古閣本《焚香記》第二十四齣〈構禍〉²⁴，〈訴神自縊〉為第二十六齣〈陳情〉（頁 74-81），〈陰訴拘夫〉是第二十七齣〈明冤〉（頁 81-84），〈決策禦敵〉出自第三十二齣〈傳箋〉（頁 95-100）。〈訴神自縊〉為傳演至今之崑劇折子戲〈陽告〉，京劇、河北梆子將此段情節稱為〈打神告廟〉，而〈陰訴拘夫〉則稱〈陰告〉。

（二）小全本之北調女聲的情感轉折

《萬壑清音》選《焚香記》四齣，既是傳奇縮減後的小全本，更是全本以女聲唱北曲，與其他選四、五齣的劇作特點絕不相同，如《負薪記》是四折北雜劇全本修潤後收入，三齣生主唱，一齣末主唱；《西遊記》為二十四折明雜劇縮減，與《曇花記》傳奇都是縮選為五齣的小全本，但歌唱者多為男性人物，且行歌唱只是點綴。同為五齣小全本的《千金記》更是全劇皆為男聲歌唱。

1、抗婚與復仇：在堅毅憂思苦守中遭棄的心碎

《萬壑清音》所選《焚香記》四齣多以旦腳女聲之唱為主場，每一齣之旦腳女聲所唱情懷皆不同，第一齣〈金石不渝〉分為三場，第一場桂英明志引場，由南雙調引子【玉樓春】、北越調【鬪鶴鶩】、【紫花兒】三曲組成，以南曲引子

²² 王玉峯《焚香記》之著錄見郭英德：《明清傳奇綜錄》（石家莊：河北教育出版社，1997年），冊上，頁 250-252。

²³ 同前註，頁 251。莊一拂《古典戲曲存目彙考》認為此劇本事出自「宋柳貫《王魁傳》」（頁 931），但郭英德另提出處，對與王魁相關之史實、小說有清楚的論述。

²⁴ 見（明）王玉峯：《繡刻焚香記定本》（臺北：臺灣開明書局，1970年），頁 66-72。

唱出三年等待的思與怨。而後轉唱越調北曲兩首，擔憂丈夫移情別戀，承受威逼改嫁的艱難。第二場為堅志不從之主場，末扮張昌、丑扮謝母，曲段由北越調【小桃紅】、【禿廝兒】、【麻郎兒】、【聖藥王】、【絡絲娘】、【東原樂】組成，除了【小桃紅】由末張昌上場唱曲形容眼中桂英之美，積極勸嫁外，其餘五首越調北曲皆桂英所唱，表明便死在黃泉路也「情願孤守」。²⁵第三場為得信心碎之收場，小生扮登科錄送信者為王魁傳送家書，外扮謝父，丑扮謝母與旦扮桂英同在場上，演得狀元之報的狂喜，謝父讀家書，告以王魁入贅韓相府，讓桂英改嫁任便。此場由北南呂【玉交枝】、北越調【鬼三台】、【煞尾】、【尾聲】組成，除【玉交枝】由外扮謝父唱，其餘皆為桂英之歌，以北曲唱出傷痛，由心碎而轉至怨怒滿懷，展現剛毅，誓報負心之仇，訴請海神主持公道。一齣戲共十三首曲牌，南北皆有，以北曲為主，在三場中，除了第二、三場有男性歌唱，一表明來意，一宣告王魁家書，其餘十一首曲牌皆是旦腳桂英之女聲。此齣女性的北曲之聲表現多重情緒變化，由感傷苦惱而堅志守節，最終心碎怨怒，有慷慨激昂必須討回公道的女性陽剛氣性。

2、打神告廟：剛烈的怨怒與訴冤

第二齣〈訴神自縊〉可分為三場，曲套由北正宮借北中呂，再轉南雙調、南商調，北曲皆為旦扮桂英所唱，南曲為外、丑分唱。第一場告神訴冤，先有外扮海神和鬼、判上場之小引場，告以北方有婦人要來申訴冤枉，讓判官不要阻擋，以簡潔的賓白開啓情節，而後才是旦上場主唱北正宮【端正好】、【滾繡球】、【叨叨令】、【脫布衫】、【小梁州】等五曲，向海神、判官、小鬼逐一申訴求助，求告多時後疲累睡著。第二場夢醒自縊，由海神、判官、小鬼將桂英冤靈引入，以夢境告訴桂英：「你與王魁前世有善惡相關，爭奈陰陽間隔，難以處分，直待你陽壽終時，到吾殿下，纔與你明白折證。小鬼，把那婦人扶出殿門，收拾威靈。」²⁶桂英夢醒，身在殿門外東廊下，天色昏黑，殿門已閉，有家難回，打

²⁵ 引文見《焚香記·金石不渝》【麻郎兒】曲文，（明）止雲居士：《萬壑清音》，頁331。

²⁶ 此段賓白見（明）止雲居士：《萬壑清音》，頁341；（明）王玉峯：《繡刻焚香記定本》，頁77。選本與原劇賓白皆同。

算捱到天明入廟再訴，以北中呂【上小樓】、【滿庭芳】、【快活三】、【朝天子】唱出內心的不甘，想到王魁得意考場，快意新歡，愁腸百轉千迴，最終以羅帕絞死自縊。第三場死裡生機，演述義父謝德惠與妻為尋桂英至海神廟，見桂英已死，在商議後事時，謝母為取其身上的金鈕扣而摸到心窩還熱，謝父思及算命說桂英有兩晝夜黃泉之厄，扶入殿後空房，再尋醫救治，盼其重生。南雙調過曲【步步嬌】為外扮謝父之上場曲，其後兩首南商調過曲【山坡羊】則外與丑各一曲，唱出義父母的懊悔傷心。

3、陰告海神：幽魂淒厲訴貞烈

第三齣〈陰訴拘夫〉可分為兩場，第一場訴冤遭拒，仍由海神、判官、小鬼引場，海神已知北方有一陰魂將來訴冤，命鬼卒勿攔。而後桂英唱北中呂【四邊靜】上場，轉以北般涉調【耍孩兒】向海神訴冤，海神以所訴為婚姻事，非其所管，不受理，讓桂英向閻王申訴。第二場被拒的桂英在海神殿外唱北般涉調【五煞】、【四煞】，懊悔因誤解夢境自縊歸陰，思及王魁仍在陽間「前程九萬高飛舉」，新婚逍遙，而自己卻是處在「茫茫苦海深無底」的陰冥絕境，滿心埋怨恨怒，當想起因海神託夢而自縊，決定再次撞入訴冤，以【三煞】唱出昔日在海神殿前焚香設誓，因冤訴神，因夢自盡，海神終念其貞烈，讓判官查檢簿籍，見元豐二年三月十五日二人確有「如有負初心，甘墮刀山，永沉苦海」之誓，命桂英將王魁負心情由重頭說起，桂英以【二煞】、【一煞】唱述結親三年、功成休離，在海神命鬼卒二十名隨桂英攝取王魁魂靈時，桂英以【收尾】唱出大仇將復的激昂期待。

4、王魁折證：串男小旦之探子軍報

第四齣〈決策禦敵〉可分兩場，第一場驚夢心疑，演徐州王魁在書院見陰風四起，黑風漫空，鬼卒擁桂英稱冤道枉悲泣而至，暈倒後夢中折證，海神查知金壘改書，夫妻離散實為人所害，讓兩人回生。南南呂引子【一枝花】為生之上場曲，交代王興再次送家書，唱南南呂過曲【懶畫眉】叮嚀防奸人再害。第二場西夏兵圍，小生扮種諤來訪，共商禦敵大事，第二首南南呂過曲【懶畫眉】為種諤上場曲，了解敵軍情節主要以「探子回報」方式推演，由小旦扮探子唱北套越調【鬪鶴鵲】、【紫花兒序】、【金蕉葉】、【調笑令】、【禿廝兒】、【聖藥

王】、【么】稟報軍情，²⁷告以元昊手下猛將許元率兵十萬圍攻徐州之大勢，商量對策後由小生種諤唱南南呂過曲【節節高】，最後眾人合唱【尾聲】作結。小旦爲此齣主場主唱。

（三）《萬壑清音》為小全本舞臺重組加工

若以《焚香記》原劇的情節發展觀之，《萬壑清音》本第四齣〈決策禦敵〉，即原劇第三十二齣〈傳箋〉前，尚有第二十八至第三十一齣〈折證〉、〈辨非〉、〈回生〉、〈驅散〉等四齣，演桂英拘王魁之魂；海神查出金壘套換書信，判王魁、桂英還陽；海神託夢給謝父，因桂英咽喉氣斷，無由接引，需拜求青牛祖師救助。〈驅散〉爲北曲之齣，演張元初冬發兵，攻向徐州。《萬壑清音》跳過這四齣，直接以〈決策禦敵〉銜接，情節仍貫串，因此齣第一場，王魁醒後所述，正濃縮了第二十八、二十九兩齣的桂英活捉折證、海神審理辨非的情節。《萬壑清音》所選《焚香記》四齣，情節連貫，猶如一首尾俱全，結尾開放想像的小全本劇作。

在《萬壑清音》的四齣《焚香記》中，多依原劇選錄，只有第二齣〈訴神自縊〉有些增作之曲，如【滿庭芳】前的【上小樓】，及其後的【快活三】。強化桂英夢醒後的淒涼悲愁：

教奴歸又難行，住又難宿，如何是好？不免在此權坐一回，捱到天明，再告大王。你看這般光景，好不苦殺人。

【上小樓】只見那陰風慘慘衝人冷氣，最苦是眉鎖愁雲，淚掩雙星，月暗天迷，思昏沉心亂攪冤家頭緒，又誰知萬千愁橫生夢寐。大王爺我則將冤苦伸，你道是陰陽間隔，俺便索須與做鬼，視死如歸也心不成灰。見如今無靠依難憑據，不存不濟，天那捱得我痛無聲，哭得價眼枯雙淚。

²⁷ 在《焚香記》原劇中，北越調【聞鶯鶯】套作：【聞鶯鶯】【紫花兒序】【金蕉葉】【調笑令】【禿廝兒】【聖藥王】【尾】，最後一曲不作【么】。見（明）王玉峯：《繡刻焚香記定本》，頁97-99。

好苦，怎生過得這一霄？如今不知幾更時分了。

【滿庭芳】你聽鴈聲天際，嘹嘹嚶嚶，耿耿淒淒，他那里慘離群任孤飛，只是一生一配，又誰道有人心的，也不念一夜夫妻。他那里綉羅幃成雙作對，我這里泥神廟倚磚枕石，尋思起就里，心窩中疼也不疼，滿胸臆氣也咳不氣。

奴家夢見大王囑付之言，必竟是個死，方泄此恨。我想起來，若不得見王魁這廝，生也徒然。況有何面目再回去見這公公媽媽，不如尋個自盡。那時陽壽既終，大王必定與奴做主，捉拿那負心賊到陰司來與奴對理。

【快活三】這些時生獨自，怎如那死同棲，假饒是冤家不同棲，只落得呵也不放他與那人做一處。

好苦！在這個所在，將什麼東西尋個死路罷，呀，有個香羅帕在此，把他做個了身之計。

【朝天子】苦 我把紅顏玉姿掩黃沙白骨，霎時間辭人世，這是下場頭的夫妻恩義，那香羅帕做頭敵花褪香枯脂拋粉墜，王魁呵我向前行，你也難迴避。哭咱一會，罵他一會，這的是永辭了咽喉氣。²⁸

原劇【滿庭芳】前只有一長段賓白，最後幾句為：「教奴歸又難行，住又難宿，如何是好？好苦，怎生過得這一霄？如今不知幾更時分了。」²⁹《萬壑清音》在「如何是好」處切開，增加一小段賓白：「不免在此權坐一回，捱到天明，再告大王。你看這般光景，好不苦殺人也。」而後以【上小樓】即景抒情，寫桂英在天昏地暗中思索夢境，演述其自縊前的心理徬徨與抉擇，以及為丈夫拋棄，未來再無依倚的絕望。確實比原劇只有幾句賓白寫其等待更加曲折動人。在【滿庭芳】後又增【快活三】唱出桂英決不讓王魁新婚稱心如意的深沉恨意。但是在新增曲文前，也同時增加一段賓白，描寫桂英實在想再見王魁，當面責問，又思及謝母的嘲笑刁難，無路可退。寧為玉碎，不為瓦全的剛強，使她選擇陰告海神為其做主，死在陰司折證對理。《萬壑清音》本的微幅改寫使此齣更加細膩，桂英

²⁸ 見（明）止雲居士：《萬壑清音》，頁341-344。加底線部分為《萬壑清音》本所增賓白。

²⁹ （明）王玉峯：《繡刻焚香記定本》，頁77。

的心理轉折更飽滿，也更合情入理。改作後正宮轉中呂套的曲牌組織與《集成曲譜·金鎖記·斬娥》更相近。³⁰崑腔折子戲曲譜〈斬娥〉簡化《元曲選》本《寶娥冤》第三折，前增南曲【臨江仙】，其後修改中呂曲牌，新增【上小樓】、【四邊靜】，取代被刪的般涉調曲段。《萬壑清音》本的《焚香記》第二齣曲套與〈斬娥〉相近，也新增【上小樓】，另一首新增曲牌【快活三】，卻是《寶娥冤》第三折借宮中呂所用牌調。《金鎖記·斬娥》新增的【四邊靜】，在《焚香記》原劇中已用在第二十七齣〈明冤〉，即《萬壑清音》本第三齣陰告情節開頭，此曲之後所接般涉調曲段，正是《元曲選》本《寶娥冤》第三折辯冤情節的曲牌組織。〈斬娥〉是臨刑前請蒼天證其清白，《焚香記》則是爲求海神還公道而亡，都是以死證冤的激昂慷慨。與《唱論》正宮之唱惆悵雄壯相合。

《萬壑清音》本《焚香記》第四齣〈決策禦敵〉，補生的情節線，交代王魁召入陰司醒後作爲。王魁雖是此齣主要人物，但生腳之唱不多，齣中最精采的曲唱是小旦扮的探子。這是一段小旦串男的演出，側身敵軍，打探西夏十餘萬馬咆哮、著鐵甲、戈矛劍立如山急行軍的攻勢，將大戰在即，敵強我弱，一觸即發的緊急戰情寫得鏗鏘有力，充滿陽剛之氣。雖然《焚香記》四齣皆是旦或小旦唱北曲，但第四齣小旦所唱北套，情境氣氛與前三齣女子的貞烈拒改嫁，或因遭遺棄而訴神的悲傷恨怒，或陰魂爲海神所拒投訴無門的淒涼，再到重訴遭棄的傷心，全然不同。這是以北曲女聲唱鐵甲雄兵將圍攻之軍情。以女聲作男稟報軍情，在明代的傳奇亦有用者，如《萬壑清音》所選《紅拂記》的〈計就追獲〉³¹，探子回報，爲扶餘國王虬髯客說李靖戰況，唱北越調【鬪鶴鶩】、【紫花兒序】、【柳營曲】二支、【小沙門】、【聖藥王】、【尾聲】，張鳳翼《紅拂記》原劇由小旦任唱，但到了《萬壑清音》本的〈計就追獲〉則改爲丑唱。可見兩劇同爲探子回報，同用相類的北越調【鬪鶴鶩】套，究竟是否仍依原劇由小旦主唱，編者卻另有抉擇安排。《紅拂記》的〈計就追獲〉寫李靖威武的喜悅，由丑腳發揮

³⁰ 見王季烈、劉富梁輯：《集成曲譜聲集》，收於黃天驥主編：《近代散佚戲曲文獻集成·曲譜和唱本編》（太原：山西人民出版社，2018年），冊49，卷7，頁91-99。

³¹ （明）止雲居士：《萬壑清音》，頁539-544。

別有趣味，《焚香記·決策禦敵》所唱為敵情，更適合用小旦女性聲音之高亢鋪排氣勢壯闊又危急吃緊的戲劇氛圍。《萬壑清音》四齣《焚香記》散齣都有長段北曲女聲，但每一齣的情境氛圍各不相同，是非常有特色的旦腳女聲。

四、《萬壑清音》北調女聲之類型與女性情感演繹

《萬壑清音》所收十三齣旦腳戲各有突出的情節特點，若以女聲歌唱北調所演繹的人物和情感而論，約可歸納為憂憤雪仇、陰魂調弄、仙佛濟度、將俠展威四大類。

（一）憂憤雪仇

《萬壑清音》之《焚香記》四齣是以敷桂英對王魁的愛與恨為主軸的精選。其情感由為所愛赴試之離別擔憂、抗拒豪富逼婚，再到因金員外計謀而以為被所愛背叛、休離，受逼其改嫁之義母嘲諷輕蔑而傷心悲憤，其憂懣羞悔轉為怨怒憤恨抗訴，這是第一齣〈金石不渝〉的情感變化。其最初的北曲之情是堅毅的守與愁，如【聖藥王】之唱：

我如今行也守，坐也守，盼歸期。一度兒價一登樓。朝也愁，暮也愁。俺記得送他時，一步兒價一回頭。我那娘，再休想重匹配燕鶯儔。³²

此曲是桂英對愛情的堅持苦守，以北曲演述對抗豪富、鴛母的義正詞嚴，外表柔弱、勢單力孤，但內蘊於心的是強韌意志。越是強力對抗外在脅迫，當為死守捍衛者所傷而受挫時，心傷便越重，故得知王魁負心後，桂英連唱兩首北曲：

【鬼三台】（旦）俺如今空倜傥，無奔投，險些兒向鬼關走，這其間夙冤

³² （明）止雲居士：《萬壑清音》，頁331-332。

牽不到頭，怎罷手？王魁，你戀新婚，待休便寫休！想着那舊恩情，待勾怎的兒勾？卻教我似鬼如魔，忘前失後。

【煞尾】三年恩愛徒生受，迷天恨九霄雲上頭。這般硜硜的怨癖怎成灰，爭得這冤家在眼前與他結扭。³³

突來的打擊讓桂英幾乎昏死過去，作者以「似鬼如魔，忘前失後」寫其內心的激憤，三年恩愛落空，由愛轉恨，滿心怨仇。北曲表達力度極強，特別能彰顯波折震盪之情。第二齣〈訴神自縊〉是「告廟」的實際行動，〈陽告〉死前被欺騙後憤恨情感的場上控訴，也是〈金石不渝〉第三場末段的延續。展現人間女子投訴無門的淒楚，儘管神憐託夢，但為復仇雪恨，能選擇的也只是自縊的懸崖絕路。

《萬壑清音》選陳與郊《櫻桃夢·宮袍報喜》寫盧生赴考一年，杳無音信，其妻鄭霓裳在家等待，滿心憂慮，最終傳報盧生得頭名狀元喜訊及收到丈夫所寄代表榮耀的宮袍。以憂傷為起，歡喜作結，與《焚香記·金石不渝》等待憂傷之情相類，但齣末結果全然不同，一悲一喜，對比強烈。〈宮袍報喜〉之曲套由北雙調【新水令】、【駐馬聽】、【折桂令】、【水仙子】、【鴈兒落】、【得勝令】、【沽美酒】、【太平令】、【鴛鴦煞】等九曲組成。除了【鴛鴦煞】唱得盧生中狀元訊的喜悅外，其餘八曲皆寫鄭霓裳等待的憂愁、擔心，如以【水仙子】唱：「只怕他風流卷內別標題，使俺離恨天中枉著迷，淒涼榜上高及第……」（冊二，頁 634）。就曲文情感配比而言，寫憂遠高於歡喜，戲劇主情境是妻子的等待、煩憂，猜想良人移情別戀的焦慮。場上以旦和丑扮丫環梅香為主，丑以賓白為問猜想，旦唱心中愁悶擔憂，只在最後一曲前由小旦引雜捧宮袍上場報喜作結。

《萬壑清音》的《西遊記·擒賊雪讐（恥）》³⁴，出自楊訥《西遊記》的第一

³³ （明）止雲居士：《萬壑清音》，頁 335-336。

³⁴ 《西遊記》此齣於《萬壑清音》目錄題作「擒賊雪恥」（頁 37），正文題作「擒賊雪讐」（頁 261）。以下用正文標題。

本第四齣〈擒賊雪讎〉。³⁵主唱為江流兒之母殷氏，只題「夫人」，未標腳色行當。在崑劇舞臺演出中〈撇子〉、〈認子〉之殷氏，皆由正旦扮飾，此齣可類推為正旦戲。此齣雖皆為夫人所唱，但殷氏卻非最重要的人物。此戲場面熱鬧，上場人物多而複雜，約可分為三場，第一場報官緝凶，由虞世南和三藏師父丹霞長老賓白引場，總述十八年前陳光蕊被殺，江流兒遭棄江中，及請求虞世南追緝惡賊。第二場捉拿劉洪，喝醉的劉洪，讓殷氏熬粥湯解酒，卻等來唐僧引弓人圍捕復仇。此場殷氏主唱雙調【新水令】、【駐馬聽】、【鴈兒落】，描寫被困十八年「寸心渾似火，兩鬢漸成絲」的煎熬，等待孩兒到來，完成時刻欲報殺夫、被逼棄子的深仇大恨。第三場報仇雪恨，將捉拿的劉洪送交虞世南審判，在其認罪後，將劉洪引至江中剖腹獻祭陳光蕊，舞臺上在設香燈、讀祭文的表演中，由龍王、夜叉背陳光蕊上場，使其還陽重生，夫妻、父子相認，觀音佛現於高處，命玄奘赴京祈雨救民，並交付玄奘赴西天取《大藏金經》任務。殷氏續唱雙調【得勝令】、【川撥棹】、【七兄弟】、【梅花酒】、【收江南】。其中有夫妻重會之喜，但陳光蕊因身體在水府中受保護，當其重生，仍是十八年前的年輕面容，而殷氏十八年歷盡人世滄桑，悲涼感慨自己的蒼老。最後兩曲之唱，回到元雜劇總論故事、人世曲折及觀音託付。此齣由陸地而江邊、海上，龍王、夜叉、觀音等神靈示現，不只情節變換快速，隱喻的空間變化也極大，場上演出充滿奇幻想像。此齣結束處雖有母親對孩兒為菩薩託以重任的榮顯而感榮耀高亢，但從一開始出場後夫人的北調女聲所唱是含冤受屈等待報仇，如開頭兩曲：

【新水令】則俺那困龍兒須有上天時，成了我報冤讐丈夫之志。寸心渾似火，兩鬢漸成絲。往常時貌比花枝，體若凝脂。今日箇裙掩過兩三桎。……

【駐馬聽】鵲噪花枝，報讐恨的孩兒敢來到此。龍蟠泥滓，受辛勤娘母困於斯。這賊漢孽兒滿了。想天公不受半分私，則怕閻王注定三更死，這廝

³⁵ 隋樹森：《元曲選外編》（臺北：宏業書局，1982年），頁642-645。

怎能穀忘正寢全四肢？少不得一刀兩段，誅在都市。³⁶

此處的北調女聲所代表的正是爲保腹中孩兒性命，犧牲清白，爲丈夫留下一點家族命脈，也爲報仇留下一線希望，十八年受盡屈辱，忍氣吞聲，等待殺敵，對抗仇人的憤恨。

（二）陰魂調弄

在旦腳戲中別出「陰魂調弄」一類，最主要是鬼戲所展現陰森蕭索的特殊舞臺情境氣氛及旦腳鬼步的身段表演。以〈陰訴拘夫〉爲例，陽告自縊後陰間是桂英怨積至極的宣洩，情節推展速度緩慢，但情感渲染力極強。不論〈陽告〉或〈陰告〉，海神都同情桂英，讓小鬼勿攔阻，爲她的投訴鋪路，〈陰告〉裡海神以職責所限，無法審理。桂英重整精神，重提海神託夢及昔日焚香設誓事，海神方念其「貞烈之性」而審理。陽世陰間之告相續，強化妻告夫之難，³⁷增強桂英之怨與恨、委屈與爲難的渲染力。〈陰告〉中桂英陰魂所唱全是北曲，與〈陽告〉的南北合腔不同。如【耍孩兒】後的【三煞】：

念生前兩誓詞，一樁樁是公案兒，這些恩山怨海關心處。大王爺，則你呵，聰明正直應難昧，我痛苦悲傷訴與誰。奴家在陽世懇告大王，又是大王曉諭奴家。蒙囑付夢中語，道是陰陽間隔，待俺陽壽終時。³⁸

演唱因海神指點而喪命又不理事的委屈。【二煞】後重述與王魁相識成親經過，

³⁶ （明）止雲居士：《萬壑清音》，頁 262-263。

³⁷ 在明清的傳統社會中男尊女卑，若妻告夫，等同以下犯上，依明代律法，儘管所告屬實，女子仍有「受杖百和徒三年」之刑。見（明）姚思仁注：《大明律附例注釋·干名犯義》（北京：北京大學出版社，1993 年），卷 22，頁 800。告神，請神靈主持公道，是迴避刑責的伸冤想望，但在此齣中也顯得困難重重，海神所言所行顯得既同情悲憫，又自相矛盾，爲其伸張正義更顯曲折。

³⁸ （明）止雲居士：《萬壑清音》，頁 351-352。

以適宜說唱的般涉調曲牌將怨恨娓娓道來。此齣的北調女聲有鬼的陰森、淒涼，死後再遭拒的驚恐、孤絕、徬徨，加深投訴無門的委屈，北曲的高亢冷厲比南曲鬼戲更能增添陰魂鬼扮的劇場效果，渲染女性在多重幽怨下悲涼淒厲的情感。

《萬壑清音》之《紅梅記·慧娘出現》，即周氏原劇第十七齣〈鬼辯〉。³⁹貼扮慧娘魂魄，主唱南北合腔中之北套，淨扮權臣賈似道，唱南曲。慧娘現身後約可分為兩場，第一場為賈似道回府，廖瑩中稟以裴禹逃走，召集眾妾拷問。賈似道唱南南呂【掛真兒】引入。魂貼扮的李慧娘以一句賓白「半閒堂直恁的鬧熱也」引出後唱北套南呂【一枝花】套，進入第二場。慧娘為眾妾遭拷打之哀嚎聲所擾現身，直言放走裴禹，賈似道責其背叛，對半年來與裴禹歡會西廊事坦承不諱，刺激賈似道，相對於慧娘生時只因遙望裴禹，不自覺以洛陽年少、西蜀詞人、衛玠潘安讚賞之，即被賈似道所殺，此齣更顯慧娘為魂而能依自我情感意志奔赴所愛、對抗強梁的果敢正義。賈氏因醉不辨人鬼及慧娘容顏，氣憤狂怒，鬼慧娘不怕殺，不但以言語刺激，更表達生前無端受責被殺害的憤怒。在論理中賈氏以劍相逼，命其自己割下頭顱，慧娘唱【烏夜啼】、【尾煞】，在雞鳴聲中應允承命消失，讓賈氏在半閒堂牡丹花下找答案。賈似道命人掘發，見其屍首未腐，一如故往，因驚異而命人選時超化。此齣由慧娘魂魄所展演的北調女聲，有為眾妾遭毒打而挺身相救之義，坦承背離舊主賈似道的慷慨激昂，宣洩生前無過被殺的委屈，為鬼而再面對刀劍砍頭相逼的威脅，雖駭懼，但脫離形骸後的魂魄更有坦然承受的果敢狠厲。

《紅梅記》的慧娘在原劇中並非女主角，只出現在上卷；《萬壑清音》所選《紅梨記·採花邂逅》，老旦所飾的賣花婆婆，也不是此劇中的重要人物，但〈採花邂逅〉戲劇氣氛轉折變化豐富，賣花婆婆使計，以紅梨花為鬼花，騙男主

³⁹（明）周朝俊《紅梅記》之版本有明刊本《玉茗堂批評紅梅記》，收於林侑蒔編：《全明傳奇》（臺北：天一出版社，1983年）。此本亦收於古本戲曲叢刊編輯委員會編：《古本戲曲叢刊初集》（北京：國家圖書館出版社，2016年），冊36。另有（明）周朝俊：《新刊出像點校紅梅記》，收於朱傳譽編：《全明傳奇續編》（臺北：天一出版社，1996年）。〈鬼辯〉見《古本戲曲叢刊初集》所收《玉茗堂批評紅梅記》上卷，頁119-128。

角放棄愛情進京趕考。〈採花邂逅〉出自徐復祚《紅梨記》第廿三齣，《六十種曲》本將齣名題作「再錯」，⁴⁰《全明傳奇》和《古本戲曲叢刊》此劇分三卷，第廿三齣屬卷三，皆題作「計賺」。⁴¹《萬壑清音》的《紅梨記·採花邂逅》與由老旦與生對演，到《綴白裘》則改為《紅梨記·花婆》，由老旦小生對演。〈花婆〉為現今崑劇舞臺仍時見演出之折子戲。

此齣雖屬生腳趙汝州情節線的齣目，與生之愛情發展相關，由生與花婆對演，但是場上歌唱表演的主要人物卻是花婆，演述花婆為幫錢濟之讓趙汝州上京應試而使計。前段為老旦假裝巧遇趙汝州，自述又貧又老無計為生，只能採花，賣花度日，博得同情，而後是採花、品花的輕鬆調笑，唱北仙呂【點絳脣】、【混江龍】、【油葫蘆】、【天下樂】、【那吒令】、【鵲踏枝】、【勝葫蘆】，後段因生腳趙汝州覺得花婆所品之花皆無特殊之處，特意取出書房中女主角所送紅梨花讓花婆辨認，花婆即以紅梨鬼花引入園中故事，用長段賓白說了昔日園主王太守女兒愛花，為情而亡，其幽魂經常出現接近年輕男子，花婆之子即因入園讀書，為王小姐魂魄迷惑，女鬼日隱夜來，與之相伴，一個月後命喪幽泉。此場花婆唱【寄生草】二支、【賺煞尾】作結，講述王小姐嬌容及為鬼糾纏少年事，如唱【寄生草】之么篇：

（老旦）呸呸，有鬼也，有鬼也。哥，你看怪風來了也。

【么】卒律律旋風刮，黃登登幾縷塵。咳，王小姐，王小姐，你把我孩兒纏死真堪憫，你送得我老年孤獨無投奔，你今朝又待將咱近。（做折桃枝介）

（生）這是桃枝，要他何用？（老旦）哥，我那裡去尋法師，仗劍誦天蓬，先打恁孃五十生桃棍。

（生）婆子，你不說，我那裡知道。兀的不誑殺我也。（老旦）這裡不是久站之所，我去

⁴⁰ 見（明）徐復祚：《繡刻紅梨記定本》（臺北：臺灣開明書局，1970年），頁71-77。

⁴¹ （明）徐復祚：《紅梨記》，作者作「陽初子填辭」，劇作全名題為：「校正原本紅梨記」，收於林侑蒔編：《全明傳奇》（臺北：天一出版社，1983年）；亦收於古本戲曲叢刊編輯委員會編：《古本戲曲叢刊初集》（北京：國家圖書館出版社，2016年），冊39。

也。（生扯住介）沒奈何，再伴我一會兒。（老旦）哥，你莫不也着他手了？說與我聽。

（生）我死也，我死也。說不出，說不出。（老旦）咳，小姐，小姐。

【賺煞尾】我與你生前本無讐，今日個賺得無人問。你何不把陰靈忖忖，但只顧將平人來害損。你便是追人命腦凶神，女吊客母喪門。天魔祟撲子弟，野狐涎打郎君。則恐罪業深地獄近，下阿鼻絕人身。（哭介）我那兒呵！可憐你三載幽魂，何處沈淪。咳，且喜被得你，這位哥可早有替代，你生天路兒穩。（下）⁴²

花婆假裝與鬼魂對話，以裝神弄鬼的模式來嚇唬趙汝州。這齣戲裡，北調女聲展演婆子貧老惆悵，喪子後孤單的傷痛，以鬼魂欺人之語創造詭譎、驚恐的戲劇情境氛圍。此戲沒有真鬼，但老旦成功地創造鬼魂存在的畏懼情感，嚇醒沉溺於愛情的趙汝州。

（三）仙佛濟度

楊珽《龍膏記》演天仙袁大娘送給張無頗有起死回生之效的龍膏，指引其救回元湘英，成就愛情，雖為宰相元載所害，但終得進士，成親後又得老旦引度重返天庭，再歸仙籍。⁴³ 本事為裴鉞《傳奇》之「張無頗」條。《萬壑清音》選〈無頗買卜〉、〈無頗脫難〉兩齣，皆為老旦戲，演述天仙贈龍膏和幫助張無頗脫獄等情節。出自《龍膏記》第四齣〈買卜〉、第十八齣〈脫難〉。〈無頗買卜〉主要腳色只有三種，一是旦扮道童，一是老旦扮天仙托化袁大娘，而後即是生扮張無頗來買卦問卜。旦只在引場出現，其餘全是老旦與生的對手戲，整組北仙呂【點絳脣】套全為老旦所唱。老旦透過曲唱演述張無頗與水府仙子托生的元湘英有因緣之份，袁大娘以玉龍膏裝入暖金盒，幫助張無頗去救元湘英。北曲唱出二人姻緣、劫數，在遇無頗後則因其買卦而指點人生，功名仕途，北曲中更有修仙神趣，如曲套之末兩曲，由第二首【寄生草】至【賺煞】唱：

⁴² （明）止雲居士：《萬壑清音》，頁404-406。

⁴³ （明）楊珽：《繡刻龍膏記定本》（臺北：臺灣開明書局，1970年）。

【么篇（寄生草）】金盒世罕希，靈藥真奇異。迴生起死功無比。金丹本是龍膏製，贈君聊作長安費。高標着表白待人求，箇中便得神仙意。

（生）仙師，什麼箇中便得神仙意？（老旦）先生聽者，這龍膏非小可也。

【賺煞】雲竇采靈苗，月府舂霞髓。他不比那尋常草根木蕒，是結婚姻玉液瓊飴，成好事玉斧靈絲。（將盒并膏付生介）你將此龍膏去賣，不但可供客中之資，兼可獲佳麗之偶。他經玉杵搗多時，遇佳人好訂佳期。便有難也自逢吉地，折莫你天台路不迷。憑著這煖金盒子，向錦窩花障覓嬌姿。⁴⁴

飽含神仙天機與煉養之趣的仙人點化情節。至於〈無頗脫難〉演袁大娘救張無頗，主唱北越調【鬪鶴鶩】套，⁴⁵甩掉追兵的趕路情節，則充滿緊張與天仙施展法術的輕快，戲劇張力極強。如袁大娘唱：

【鬼三台】休得把烏號架，休得把青莖射。（眾）老爺，射不著。（丑）快拿刀去砍，鎗去搨。（眾作鎗搨刀砍不着介）（老旦）那怕你丈八蛇矛，凌霜寶鏑。（丑）擺陣勢圍了，鎗刀佈住，不怕你走上了天。（眾作圍介）（老旦）縱旗旛密似麻，更劍戟亂交加，多勞你護送到仙家。俺待蹂踐你這兒曹，一霎時抽筋來拔髮。……⁴⁶

【絡絲娘】（老旦）你只會俺跟前喳喳來嗑牙，枉教你擁專城管軍民坐衙。眼睜睜臨頭禍將發。叫眾天將，把王縉打下去。只教你天傾地塌。

（淨、小生、旦、小旦扮天將上打丑眾介）（丑）不好了，神兵來了！將軍不下馬，各自奔前程。（眾天將趕丑眾同下）（老旦）張先生，你灾星已過，吉曜將臨。如今王縉即去，元載又死。春榜動，選場開。你可到長安赴試也。⁴⁷

⁴⁴ （明）止雲居士：《萬壑清音》，頁 591。

⁴⁵ 《萬壑清音》本之【天淨妙】，汲古閣本作【天淨沙】，曲牌名以後者為是。

⁴⁶ （明）止雲居士：《萬壑清音》，頁 597-598。

⁴⁷ 同前註，頁 599-600。

【鬼三台】唱出舞臺上武戲展演的情境，而【絡絲娘】之唱更是叫喚天將，滿溢著老旦引領淨、小生、旦、小旦扮演天將相助，逆轉情勢，天將追趕外、末、丑、雜，小人各自逃命的有趣氛圍。由老旦袁大娘主唱的兩套北曲，一文一武，展演天仙之先知先覺、神仙煉養，及場上仙凡對戰的精彩武戲。

《萬壑清音》所選《曇花記·菩薩降凡》，為屠隆原劇第五十二齣〈菩薩降凡〉，演述靈照菩薩至木府點化在家修持的衛氏及二妾，預示木清泰將得道返家。此劇旦腳門類旦與貼、小旦全用，主唱後段南北合腔的靈照菩薩沒有安排腳色。由【粉蝶兒】「玉貌蛾眉，最苦是玉貌蛾眉……」開始，銜接【泣顏回】、【上小樓】、【泣顏回】、【黃龍滾犯】、【撲燈兒犯】、【小樓犯】、【疊字兒】、【尾聲】，共9曲，長段演唱全由靈照菩薩獨唱，各曲之間全無賓白，以曲暢論女子修行之難，及西方世界之美。全為菩薩度化凡世之曲。

（四）將俠展威

《萬壑清音》之《百花記·百花點將》，為已亡佚之明代佚名作者的散齣，由莊一拂之著錄可知：「元時安西謀逆，江女右花，江生六雲，以被擒為內應。安西之女百花郡主，卒與六雲諧合。劇中以百花點將，為關目攢簇處，故名《百花記》。所謂安西乃元開國勳臣，鎮守嘉興等處。百花美而且武，每於百花亭演武。相傳點將之壇，即今舊嘉興府治前樓城。然皆空中樓閣，未可據以為實。明王異有改本名《花亭記》，一稱《百花亭》。……此劇不見流傳之本，惟明、清戲曲選集均選有此劇散齣。今北崑尚演有弋陽腔〈贈劍〉、〈聯姻〉諸齣，名《鳳凰山》。」⁴⁸由莊氏之論可見《萬壑清音》所選〈百花點將〉在全劇劇情中的關鍵地位。

此齣由旦主唱，可分兩場，第一場為登壇拜將，以南曲為主；第二場為布軍點將，以南北合腔為主。第一場上場腳色極多，「小旦、末捧旨，老旦女將，小生、丑俱本色，旦上」唱【引】「晨粧纔罷將談兵，忽聽傳親令」上場，⁴⁹由末

⁴⁸ 莊一拂：《古典戲曲存目彙考》，冊下，頁1566。

⁴⁹ （明）止雲居士：《萬壑清音》，頁529。

宣詔，爲百花加一旅之師，悉如漢制，賜以節鉞、符章、璽書、寶劍，拜爲大元帥。在謝恩領命之後即進入第二場布軍點將，其中丑扮叭辣鐵頭，百花令其督造十萬狼牙箭，未於期限內完成，百花下令斬之，叭辣鐵頭不服，與之爭辯，認爲百花只是女子小小花奴，但終爲百花所斬，點將號令，威服全軍。其所唱曲：

【小桃紅】喲咚咚畫鼓敲，閃燦燦霓金舞，俺只見落撒珠纓，俺只見落撒珠纓，耀日增輝，如花凝露。又只聽砲起連珠，又只聽砲起連珠，聲似轟雷，烟騰香霧，只恐天關驚破。（頁 536）

旦腳所唱北曲皆爲準備行軍作戰之曲，此齣之北調女聲爲女性武將行使將令，超越男性將領歧視，有殺悍將克服眾將潛在不服之威，展現女將收服將領兵士的堅毅意志力。以旦扮之，或許因此齣百花的唱工很重，但就整齣戲劇調性而言，有爲崑劇發展爲武旦的可能意涵。

《萬壑清音》之《雙紅記·田營盜盒》，爲《雙紅記》第十九齣〈盜盒〉⁵⁰，演田承嗣因遭暑熱，病肺未痊，爲守床前金盒，命三百名外宅兒嚴陣護衛，紅線卻如入無人之境，趁夜盜取金盒。此齣上場人物極眾，【出隊子】上場人物非常繁複，作「淨便服，老旦、貼、旦扮侍女捧劍捧盒。末、丑、生、外扮外宅兒隨上」⁵¹，這是服侍和保護田承嗣的兩隊人馬，此齣曲套比較特殊，【二犯江兒水】兩支間隔出現，爲旦扮紅線盜盒所唱，第一首作：

更深時候，恰正是更深時候，天街人靜久。正雕雲影度碧月光，流瀉銀河

⁵⁰ 見（明）禹航更生氏：《重校劍俠傳雙紅記》，收於林侑蒔編：《全明傳奇》（臺北：天一出版社，1983年），頁7-9。另收於古本戲曲叢刊編輯委員會編：《古本戲曲叢刊二集》（北京：國家圖書館出版社，2016年），冊18，〈盜盒〉見頁424-428。兩種版本相同。案：《雙紅記》第十九齣正文齣目題爲「盜盒」（頁424），但此劇開頭有〈重校雙紅記目錄〉，齣名皆四字，第十九齣在下卷，題爲「田營盜盒」（頁316），所題齣名與《萬壑清音》相同。

⁵¹ （明）止雲居士：《萬壑清音》，頁189。

燦珠斗。良夜景偏幽，飄然八極遊。潛駕仙驕，暗仗純鈎，祇聽得耳邊廂
風雨吼，休教滯留，真個也休教滯留，星奔電走，只索要星奔電走。向魏
博趁今宵卻遂謀。⁵²

第二首：

烽墩煙堠，只見那烽墩煙堠，你看他果然行伍整齊，將卒精銳。軍威兵力抖。
正龍潭潛邃，虎穴深幽。你看這壁廂，那壁廂，都是外宅兒。待我操踐他們一番。
（作踐踏眾科）醒來醒來，你看三百人，六百隻眼睛，並無一人甦醒。田親家，田親家，
你用錢糧養他們在此何用？任縱橫誰掣肘？已入外庭，沒有動靜，我且發啟左扉，竟
入寢室。呀，好笑，這些侍女們，執巾的頭觸屏風，執拂的身倚桌子，只顧自家的安逸，
那管主人的死生？（作戲侍女科）我且拽他的衣服，拔他的簪珥，戲弄他一番。……特
地運神謀，功成第一籌，膽畧雄邁，劍術精優，鬼門關且放回渠惡首，森
列戈矛，一任你森列戈矛，驚喧刁斗，那怕你驚喧刁斗，若不是有碍我道心
呵，田承嗣，田承嗣，管教伊喪三魂一命休。⁵³

紅線作為武藝、法術高強的女俠，夜裡騰雲駕霧，入田承嗣之境，不僅無人攔阻，甚至戲弄守夜睡熟不知甦醒的三百外宅兒和眾侍女。兩首【二犯江兒水】正展現紅線盜盒之功。【二犯江兒水】雖不見於北譜，但《集成曲譜》所載工尺譜二曲皆有「凡」、「乙」二音，可見現今崑劇舞臺仍作北調歌唱。⁵⁴此齣北調女聲所展現的便是俠女功高，戲弄敵營之戰。

《焚香記·決策禦敵》小旦扮探子，以北曲所唱為西夏入攻軍情，所扮雖為男性人物，但其歌卻是小旦的女聲，是另一種氣勢壯闊的劇場戰況氛圍。由以上

⁵² （明）止雲居士：《萬壑清音》，頁190。

⁵³ 同前註，頁191-192。

⁵⁴ 見王季烈、劉富梁輯：《集成曲譜全集·雙紅記·攝盒》，收於黃天驥主編：《近代散佚戲曲文獻集成·曲譜和唱本編》，冊44，卷5，頁45-51。

各種旦腳所唱的北調，因著劇情差異，女聲所唱北曲情感豐富多變。

五、結語

北曲獨唱是元雜劇的傳統，在明代南戲傳奇中也因北曲化而使音樂曲套有更豐富的變化。但在明代運用北曲還是經常沿用元代一種腳色獨唱的特點。徐渭《南詞敘錄》說：「聽北曲使人神氣鷹揚，毛髮洒淅，足以作人勇往之志，信胡人之善於鼓怒也，所謂『其聲噉殺以立怨』是已。」⁵⁵ 本文所論《萬壑清音》十三齣旦行或未標腳色行當之女性主唱北曲的散齣，可見明末天啓年間，旦行已有相對細緻的門類分化，旦、貼、老旦、小旦都已有專屬的散齣，可作為旦腳四門類演員鍛煉純化北曲歌唱與舞臺表演藝術。當然，在四門類中，仍以旦腳的散齣最多，兩種沒有標示門類的散齣，即《西遊記·擒賊雪讐》、《曇花記·菩薩降凡》，以現今崑劇舞臺演出慣例，或以散齣中已有旦腳行當種類觀察，可分別納入正旦與老旦門類。

《萬壑清音》旦腳散齣，另一獨特之處是《焚香記》四齣情節連貫的小全本，而且四齣主唱北曲者皆屬旦行，〈金石不渝〉、〈訴神自縊〉、〈陰訴拘夫〉三齣主腳皆為旦扮桂英，但屬生情節線關目的〈決策禦敵〉，北曲部分也由小旦扮探子所唱。可見其特殊之處。另一值得關注的是《龍膏記》只選兩齣，但〈無顏買卜〉、〈無顏脫離〉兩齣卻都是老旦戲。貼旦戲和小旦戲雖然都只有一齣，但在旦行腳色行當分化上具有特殊意義。

從《萬壑清音》旦腳戲分析，以女聲歌唱北調所演繹的情感有憂憤雪仇、陰魂調弄、仙佛濟度、將俠展威四類。北調女聲及其所演繹的女性情感豐富多變，旦行腳色所扮人物有官宦女淪落娼家，又誤認為丈夫所棄的敷桂英；等待丈夫赴試，終得宮袍的盧生妻鄭霓裳；為官宦妻，為救腹中子，屈從賊徒十八年，時時等待報冤仇的唐僧母殷氏；又有為大元帥的百花郡主、俠女紅線。老旦戲有天仙

⁵⁵ （明）徐渭：《南詞敘錄》，收於中國戲曲研究院編：《中國古典戲曲論著集成》，冊3，頁245。

所化，助人度劫的袁大娘；假扮貧老無依，失去兒子，以鬼話誘騙趙汝州的花婆；點化木興泰夫人之靈照菩薩。貼旦戲有爲賈似道所殺之李慧娘冤魂，而小旦北曲之唱則有改扮男性的探子。從各齣情節發展，更可見北調女聲所演繹之憂愁苦悶、憤恨怨怒、陰魂幽森，菩薩度化之超然，或是女將統帥之果斷鷹揚，俠女騰雲駕霧、戲弄敵陣之豪情，抑或鋪陳戰況之緊張、雄豪。《萬壑清音》所收旦腳戲雖未有武旦，卻已有可發展爲武旦之齣目〈百花點將〉，更可見止雲居士所選散齣之精彩多變。

附錄：《萬壑清音》旦腳散齣曲套表

編序	劇名	齣目	主唱	宮調與套數	曲套類型
1	櫻桃夢	宮袍報喜	旦	北雙調【新水令】【駐馬聽】【折桂令】【水仙子】【鴈兒落】【得勝令】【沽美酒】【太平令】【鴛鴦煞】	北套
2	西遊記	擒賊雪讐	正旦	北雙調【新水令】【駐馬聽】【鴈兒落】【得勝令】【川撥棹】【七兄弟】【梅花酒】【收江南】	北套
3	焚香記	陰訴拘夫	旦	北中呂【四邊靜】北般涉調【耍孩兒】【五煞】【四煞】【三煞】【二煞】【一煞】【收尾】	北套
4	紅梨記	採花邂逅	老旦	北仙呂【點絳脣】【混江龍】【油葫蘆】【天下樂】【那吒令】【鵲踏枝】【勝葫蘆】二支【寄生草】二支【賺煞尾】	北套
5	龍膏記	無頗買卜	老旦	北仙呂【點絳脣】【混江龍】【油葫蘆】【天下樂】【那吒令】【鵲踏枝】【寄生草】二支【賺煞】	北套
6	龍膏記	無頗脫難	老旦	北越調【鬪鶴鶩】【紫花兒序】【金蕉葉】【調笑令】【小桃紅】【禿廝兒】【鬼三台】【天淨妙（沙）】【麻郎兒】二支【絡絲娘】【尾聲】	北套

編序	劇名	齣目	主唱	宮調與套數	曲套類型
7	焚香記	金石不渝	旦	南雙調引子【玉樓春】北越調【鬪鸛鶉】【紫花兒】【小桃紅】【禿廝兒】【麻郎兒】【聖藥王】【絡絲娘】【東原樂】北南呂【玉交枝】北越調【鬼三台】【煞尾】【尾聲】	南北合腔
8	焚香記	訴神自縊	旦	北正宮【端正好】【滾繡球】【叨叨令】【脫布衫】【小梁州】北中呂【上小樓】【滿庭芳】【快活三】【朝天子】南雙調過曲【步步嬌】南商調過曲【山坡羊】二支	南北合腔
9	焚香記	決策禦敵	小旦	南南呂引子【一枝花】南南呂過曲【懶畫眉】二支、北越調【鬪鸛鶉】【紫花兒序】【金蕉葉】【調笑令】【禿廝兒】【聖藥王】二支、南南呂過曲【節節高】【尾聲】	南北合腔
10	曇花記	菩薩降凡	老旦	南仙呂引【似娘兒】南仙呂過曲【桂枝香】二支、南黃鍾過曲【神仗兒】北中呂【粉蝶兒】南中呂過曲【泣顏回】北中呂【上小樓】南中呂過曲【泣顏回】【黃龍滾犯】【撲燈蛾犯】【小樓犯】【疊字兒】【尾聲】	南北合腔
11	百花記	百花點將	旦（武旦）	【引】南南呂集曲【傾盃玉芙蓉】南正宮過曲【普天樂】南正宮過曲【朱奴兒】【尾】北中呂【粉蝶兒】南中呂過曲【泣顏回】北中呂【上小樓】南中呂過曲【泣顏回】【黃龍滾犯】【撲燈蛾犯】南正宮【小桃紅】【疊字犯】【尾聲】	南北合腔
12	紅梅記	慧娘出現	魂貼	南南呂引子【掛真兒】北南呂【一枝花】【梁州第七】【牧羊關】【四塊玉】【罵玉郎】【哭皇天】【烏夜啼】【尾煞】	南北合腔
13	雙紅記	田營盜盒	旦（武旦）	南黃鍾引子【出隊子】南雙調集曲北唱【二犯江兒水】南黃鍾過曲【賞宮花】南雙調集曲北唱【二犯江兒水】	南北合腔

徵引書目

一、傳統文獻

- (明)徐渭：《南詞敘錄》，收於中國戲曲研究院編：《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1959年），冊3。
- (明)魏良輔：《曲律》，收於中國戲曲研究院編：《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1959年），冊5。
- (明)王世貞：《曲藻》，收於中國戲曲研究院編：《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1959年），冊4。
- (明)王冀德：《曲律》，收於中國戲曲研究院編：《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1959年），冊4。
- (明)姚思仁注：《大明律附例注釋》（北京：北京大學出版社，1993年）。
- (明)潘之恒：《潘之恒曲話》（北京：中國戲劇出版社，1988年）。
- (明)周朝俊：《玉茗堂批評紅梅記》，收於林侑蒔編：《全明傳奇》（臺北：天一出版社，1983年）。
- (明)周朝俊：《玉茗堂批評紅梅記》，收於古本戲曲叢刊編輯委員會編：《古本戲曲叢刊初集》（北京：國家圖書館出版社，2016年），冊36。
- (明)周朝俊：《新刊出像點校紅梅記》，收於朱傳譽編：《全明傳奇續編》（臺北：天一出版社，1996年）。
- (明)徐復祚：《繡刻紅梨記定本》（臺北：臺灣開明書局，1970年）。
- (明)徐復祚：《紅梨記》，收於林侑蒔編：《全明傳奇》（臺北：天一出版社，1983年）。
- (明)徐復祚：《紅梨記》，收於古本戲曲叢刊編輯委員會編：《古本戲曲叢刊初集》（北京：國家圖書館出版社，2016年），冊39。
- (明)沈德符：《顧曲雜言》，收於中國戲曲研究院編：《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1959年），冊4。
- (明)王玉峯：《繡刻焚香記定本》（臺北：臺灣開明書局，1970年）。
- (明)張岱著，蔡鎮楚注譯：《陶庵夢憶》（長沙：岳麓書社，2003年）。

- (明) 楊珽：《繡刻龍膏記定本》（臺北：臺灣開明書局，1970 年）。
- (明) 祁彪佳著，張天杰點校：《祁彪佳日記》（杭州：浙江古籍出版社，2015 年）。
- (明) 止雲居士：《萬壑清音》，收於爲王秋桂編：《善本戲曲叢刊（第四輯）》（臺北：臺灣學生書局，1987 年，據東京大學人文科學研究所抄本影印）
- (明) 止雲居士：《萬壑清音》，收於陳志勇編：《明清孤本戲曲選本叢刊（第一輯）》（北京：國家圖書館出版社，2017 年），冊 9-10。
- (明) 止雲居士編，李將將、李淑清、黃俊、肖田田校注：《萬壑清音校注》（成都：四川大學出版社，2016 年）。
- (明) 禹航更生氏：《重校劍俠傳雙紅記》，收於林侑蒔編：《全明傳奇》（臺北：天一出版社，1983 年）。
- (明) 禹航更生氏：《重校劍俠傳雙紅記》，收於古本戲曲叢刊編輯委員會編：《古本戲曲叢刊二集》（北京：國家圖書館出版社，2016 年），冊 18。
- 隋樹森：《元曲選外編》（臺北：宏業書局，1982 年）。

二、近人論著

(一) 專書

- 王季烈、劉富梁輯：《集成曲譜聲集》，收於黃天驥主編：《近代散佚戲曲文獻集成·曲譜和唱本編》（太原：山西人民出版社，2018 年），冊 49。
- 王季烈、劉富梁輯：《集成曲譜金集》，收於黃天驥主編：《近代散佚戲曲文獻集成·曲譜和唱本編》（太原：山西人民出版社，2018 年），冊 44。
- 任訥：《唐戲弄》（上海：上海古籍出版社，1984 年）。
- 李惠儀：《明清文學中的女子與國難》（臺北：臺灣大學出版中心，2022 年）。
- 洪惟助：《崑曲辭典》（宜蘭：傳藝中心，2002 年）。
- 胡忌、劉致中：《崑劇發展史》（北京：中國戲劇出版社，1989 年）。
- 徐扶明：〈《牡丹亭》與婦女〉，收於徐扶明：《元明清戲曲探索》（杭州：浙江古籍出版社，1986 年），頁 104-118。

徐扶明：〈明清女劇作家和作品初探〉，收於徐扶明：《元明清戲曲探索》（杭州：浙江古籍出版社，1986年），頁265-280。

莊一拂：《古典戲曲存目彙考》（臺北：木鐸出版社，1986年）。

郭英德：《明清傳奇綜錄》（石家莊：河北教育出版社，1997年）。

郭梅：《浙江女曲家研究》（杭州：浙江大學出版社，2012年）。

麥麗敏等：《解剖生理學》（臺北：華杏出版公司，2015年）。

曾永義：《說俗文學》（臺北：聯經出版事業公司，1980年）。

華瑋：《明清婦女之戲曲創作與批評》（臺北：中研院文哲所，2003年）。

華瑋：《明清戲曲中的女性聲音與歷史記憶》（臺北：國家出版社，2013年）。

楊蔭瀏：《中國古代音樂史稿》（臺北：丹青圖書公司，1985年）。

劉軍華：《明清女性作家戲曲創作研究》（北京：科學出版社，2015年）。

鄧丹：《明清女劇作家研究》（新北：花木蘭文化出版社，2013年）。

（二）期刊論文

葉長海：〈明清戲曲與女性角色〉，《戲劇藝術》1994年第4期（1994年11月），頁77-88。（DOI：10.13737/j.cnki.ta.1994.04.010）

Leisurely Appreciation of Female Voices: Characteristics of Dan in the Northern-Mode Repertoire of *Wan Huo Qing Yin*

Hou, Shu-Chuan

Professor, Department of Chinese Literature, Soochow University

Abstract

By the late Ming dynasty, dramatic culture had reached a high level of artistic maturity. Literati frequented theatrical venues, delighted in the leisurely appreciation of music, composed and annotated dramatic works, and both evaluated and documented the performances they regularly witnessed; these practices became a widespread cultural trend. Writers such as Shen Defu, Qi Biaoqia, and Zhang Dai documented the close relationship between literati life and theatrical culture during this period. Although the southern mode (nanqu) predominated in Ming drama, certain literati expressed a strong interest in northern modes. He Liangjun, for instance, admired archaic northern tonal styles, thereby granting northern musical forms renewed cultural significance within the Ming theatrical sphere.

The excerpt anthology, *Wan Huo Qing Yin*, compiled by Zhiyun Jushi, preserves northern-mode excerpts staged on the Kunqu stage prior to the fourth year of the Tianqi reign (1624). Northern-mode music is marked by forcefulness and tragic intensity, producing a stirring, at times chilling, resonance that contrasts sharply with the softness and mellowness associated with the southern mode. Within this

anthology, alongside role-specific zhezi plays for *chou*, *jing*, *wai*, *mo*, and *sheng*, a notable differentiation emerges within the *dan* category. This reflects an early structural articulation of *dan* role types in northern-mode Kunqu performance, where distinctions among *dan*, *tiedan*, and *laodan* appear as increasingly independent performance identities.

In this repertoire, the musical style is vigorous, impassioned, and sonorous. The *dan* characters who assume principal vocal roles frequently portray immortals or spirits; when representing mortal women, they often appear as female generals, chivalric heroines, shrewd elderly women, or figures subjected to injustice. These excerpts derive from *chuanqi* and *zaju* works such as *Fenxiang ji*, *Baihua ji*, *Yingtao ji*, *Shuanghong ji*, *Hongmei ji*, *Hongli ji*, *Longgao ji*, *Tanhua ji*, and *Xiyou ji*.

This study examines the northern-mode *dan* zhezi plays included in *Wan Huo Qing Yin*, focusing on the differentiation and characteristics of *dan* role types. It analyzes the multiple emotional dimensions embodied in these performances, including grievance and vengeance, spectral playfulness, spiritual salvation, and martial assertion. Through this lens, the article illuminates the distinctive expressive qualities of female voices within the northern-mode performance tradition of Kunqu.

Keywords: Kunqu, northern-mode female voices, characteristics of *dan*, zhezi play, *Wan Huo Qing Yin*