

出版
文化出版社
花木蘭

曾永義
主編

輯刊 研究 文學 古典

四 編 第 24 冊

清初蘇州崑腔曲律研究

—以《寒》《廣》二譜與傳奇作品為論述範疇（下）

李 佳 蓮 著



古典文獻研究輯刊

四 編

曾 永 義 主編

第 24 冊

清初蘇州崑腔曲律研究

——以《寒》《廣》二

作品爲論述範疇（下）

李 佳 蓮 著



國家圖書館出版品預行編目資料

清初蘇州崑腔曲律研究——以《寒》《廣》二譜與傳奇作品為
論述範疇（下）／李佳蓮 著 — 初版 — 新北市：花木蘭文化
出版社，2012〔民101〕

目 6+186 面：19×26 公分

（古典文學研究輯刊 四編：第24冊）

ISBN：978-986-254-773-1（精裝）

1. 清代戲曲 2. 戲曲評論

820.8

101001747

ISBN-978-986-254-773-1



古典文學研究輯刊

四 編 第二四冊

ISBN：978-986-254-773-1

清初蘇州崑腔曲律研究

——以《寒》《廣》二譜與傳奇作品為論述範疇（下）

作 者 李佳蓮

主 編 曾永義

總 編 輯 杜潔祥

出 版 花木蘭文化出版社

發 行 所 花木蘭文化出版社

發 行 人 高小娟

聯絡地址 新北市永和區中正路五九五號七樓

電話：02-2923-1455／傳真：02-2923-1452

網 址 <http://www.huamulan.tw> 信箱 sut81518@ms59.hinet.net

印 刷 普羅文化出版廣告事業

初 版 2012年3月

定 價 四編32冊（精裝）新台幣52,000元

版權所有・請勿翻印

清初蘇州崑腔曲律研究
——以《寒》《廣》二譜與傳奇作品爲論述範疇（下）

李佳蓮 著



目次

上 冊

緒 論	1
一、研究論題之定義與內容	1
二、研究動機與範疇	5
三、研究步驟與方法	10
第壹章 清初蘇州戲曲腔調劇種及南曲譜代表《寒山堂曲譜》	13
小 引	13
第一節 清初蘇州崑山腔之發展——終以崑腔爲正音	13
一、崑腔之流派分化	14
二、崑腔的發展——新聲唱法	18
三、崑曲的古調——魏良輔嫡傳	21
第二節 清初蘇州其他戲曲腔調劇種考察	22
一、甌歌童弋陽腔	22
二、千門萬戶彈弦索	25
三、繁音激楚唱西調	28
四、其他：越調（海鹽腔、餘姚腔）與花鼓	30
第三節 《寒山堂曲譜》之前身——《南詞便覽》、《元詞備考》、《詞格備考》	34
一、學界聚訟已久的板本問題	35
二、散佚泰半的《南詞便覽》與《元詞備考》	37

三、尙屬完整的《詞格備考》	39
第四節 《寒山堂曲譜》之板本先後	41
一、十五卷殘本——《寒山曲譜》	42
二、五卷殘本——《寒山堂新定九宮十三攝南曲譜》	43
三、《寒山堂曲譜》於後代流傳——《寒山堂曲譜》綜合本	54
第五節 張大復《寒山堂曲譜》之意義與價值	57
一、梳理張大復編譜之三個階段	57
二、探索張大復思想轉變之脈絡	58
三、定位《寒山堂曲譜》之意義與價值	60
小 結	62
第貳章 從《寒山堂曲譜》觀察清初蘇州崑腔曲律之發展與變化	65
小 引	65
第一節 《寒山堂曲譜》與以往眾曲譜之體例比較	65
一、關於曲牌格式的標注方式	66
二、關於所收曲牌的類別	72
三、關於犯調以及聯套	74
四、關於宮調之歸屬與合併	75
第二節 部分曲牌之格式日趨鬆散	78
一、字數、句數、句式	79
二、平仄、韻協、對偶	82
三、綜合多項因素者	84
第三節 曲牌類別與劃分產生混移	87
一、曲子歸屬不同曲牌	87
二、犯調劃分產生游移	91
三、南北曲界線產生混淆	93
第四節 宮調歸屬與統轄已然模糊	95
一、張譜歸屬與眾譜殊異	96
二、某曲游離輾轉於各宮調	97
三、自張譜始歸屬宮調者	98
小 結 清初蘇州崑腔曲律發展變化之方向——演唱實際的日漸重視	100

第參章 從《北詞廣正譜》觀察清初蘇州北曲之發展與變化	103
小 引	103
第一節 李玉《北詞廣正譜》之體例與意義	103
一、《北詞廣正譜》的編者與卷首	103
二、《北詞廣正譜》的正文與附錄	106
三、《北詞廣正譜》的曲學意義	108
第二節 北曲格式變化諸因素在譜中的反映（上）	111
一、襯字、增字	112
二、增句	118
第三節 北曲格式變化諸因素在譜中的反映（下）	123
一、夾白、減字、減句	123
二、平仄、韻協、對偶	128
第四節 曲譜所見清初北曲聯套規律	134
一、「套數分題」所列與元代套式相較	135
二、曲段與隻曲所組成之聯套單位	140
三、煞曲與尾聲	144
小結：清初蘇州北曲發展變化之方向	150
一、尤重審音度律之曲學層面	151
二、北曲內在規律已渺不可知	153
三、北曲崑山水磨調化	154
下 冊	
第肆章 從蘇州劇作家傳奇作品探討清初崑曲聯套規律	157
小 引	157
第一節 各類型主套之消長情形	158
一、「主套」的觀念與組套形式	158
二、「主套」所屬類型之比重分佈	162
三、「一般」聯套之變化分析	165
四、「疊腔」、「南北合套」、「集曲」、「循環」聯套之變化分析	169
第二節 無主套者之變化趨勢	172
一、一般聯套（上）	173

二、一般聯套（下）	176
三、集曲聯套、疊腔聯套	181
四、南北合套、循環聯套	184
第三節 從個別作家及作品的角度分析	186
一、從使用聯套類型來看	186
二、從用曲支數與出數來看	188
三、從宮調使用情形來看	193
第四節 從個別套式存廢變化的角度分析	197
一、自明至清套式存廢的比例	197
二、自明至清發展變化之套式	200
三、自明至清大抵不變之套式	203
四、存廢套式首見時期之分佈	207
小結：清初蘇州崑曲聯套規律之規矩與變異	211
一、謹守規矩者超過六成	212
二、漸趨變異者亦近四成	212
第伍章 清初蘇州劇作家傳奇作品之聯套規律與排場處理	215
小 引	215
第一節 聯套規律與曲牌性質	216
一、南曲引子	219
二、宜於疊用與不宜疊用	223
三、贈板慢曲與無贈板急曲	226
四、入套細曲與非套數粗曲	229
第二節 聯套規律與腳色	232
一、獨唱者之腳色分配	234
二、獨唱者之套式選用	237
三、分唱、合唱、同唱之腳色配搭	241
四、複合式唱法與聯套之間的關係	245
第三節 聯套規律與關目	249
一、明代既有關目大抵不變的傳承	250
二、清初傳承中仍有適應新局的變化	253
三、清初對舊關目的調整與汰減	257
四、清初完全創生的新關目	261
第四節 聯套規律與排場處理	265
一、個別排場與熟套之沿用	265

二、全本排場與套式之結構	268
三、特殊聯套類型與排場運用	273
小結：清初蘇州劇作家深諳劇場的聯套規律與排場處理	277
一、顛撲不破的規矩法則	277
二、深諳劇場的發展趨勢	278
結 論	281
一、清初蘇州崑腔曲律之繼承與開拓	281
二、清初蘇州崑腔曲律之發展與變化	283
三、清初蘇州崑腔曲律之研究意義與價值	288
引用書目	291
附 錄	301
附錄一 〈張大復《寒山堂曲譜》及其以前眾曲譜之宮調排列表〉	301
附錄二 〈《北詞廣正譜》所收曲調分類〉	302
附錄三 〈《北詞廣正譜》「套數分題」與鄭氏《北曲套式彙錄詳解》之比較〉	307
附錄四 〈《北曲新譜》所見北曲尾聲種類彙整表〉	309
附錄五 〈近代各家對於南曲聯套形式說法一覽表〉	316
附錄六 〈清初蘇州劇作家作品之聯套分析——以李玉《一捧雪》、《清忠譜》為例〉	318
附錄七 〈清初蘇州劇作家作品之聯套分析統計結果表〉	322
附錄八 〈清初蘇州劇作家作品中無明代熟套或無主套者之統計分類表〉	326
附錄九 〈清初蘇州劇作家作品每出用曲支數統計表〉	328
附錄十 〈清初蘇州劇作家作品各宮調使用次數統計表〉	330
附錄十一 〈明代各宮調套式延至清初存廢演變一覽表〉	334
附錄十二 〈清初蘇州劇作家作品聯套方式與排場處理分析表〉	336
附錄十三 〈清初蘇州劇作家作品各門腳色擔任獨唱之次數統計表〉	340

第肆章 從蘇州劇作家傳奇作品探討 清初崑曲聯套規律

小 引

本章接續前二章以南北曲譜觀察清初蘇州崑腔曲律之曲牌格式變化後，再以劇作家傳奇作品為研究文本，探討崑曲聯套規律的發展情形，一來補充之前對於曲律的探索偏重於單支曲牌格式的個別分析，二來盼能在應用的層面上，探討清初崑曲聯套實際運作的情形，三來期待以此不同的觀察方式，為這一批劇作開拓新的研究天地。

在正式進入討論之前，首先說明幾點：

其一，關於本論文所謂清初蘇州劇作家，筆者在碩士論文《清初蘇州劇作家研究》中提出，以活躍於清順康二朝、蘇州府所轄一州七縣、今仍有戲曲作品存世的十八位劇作家為研究範圍；本文既以同時地之崑腔曲律為研究對象，自然承襲此研究範圍，而不依從學界所謂「蘇州劇派」等以風格流派為依歸的研究標準。^{〔註1〕}然筆者經過進一步思考之後，認為朱葵心、許恆南二人活躍於明末、黃祖顥創作於康熙末期，畢竟有所不同，終剔除之。是故本論文所指劇作家為：尤侗、王續古、丘園、朱素臣、朱佐朝、朱雲從、李玉、吳偉業、畢魏、陳二白、張大復、盛際時、葉稚斐、鄒玉卿等共計十四人。

〔註1〕 請參見拙著：《清初蘇州劇作家研究》（國立台灣大學中文所碩士論文，2001年5月），〈前言〉，頁1～7。

其二，關於本章以及下一章所論劇作品，由於崑山腔所依附的劇本體製是傳奇，因此以上述十四位劇作家之傳奇作品爲文本，然部分作品有眾說紛紜的歸屬與板本問題，筆者已在碩論中加以釐清，請參見拙論附錄三〈清初蘇州劇作家作品本事、板本、館藏概況一覽表〉，茲不再贅。〔註2〕另外，崑山腔兼收南北曲而以南曲爲主，北曲部分，本章將設有「南北合套」以及「北套運用」等節專事討論。

至於本章展開論述的過程，首先從縱剖面總和所有內容，就中分析有、無使用主套的情形，以掌握清初崑曲聯套規律之整體趨勢；其次再從橫切面區分獨立議題，從個別作家、個別作品以及個別套式的角度，探討其所呈現的個別面向。

第一節 各類型主套之消長情形

一、「主套」的觀念與組套形式

（一）所謂「主套」

前面第參章〈從《北詞廣正譜》觀察清初蘇州北曲之發展與變化〉之中，第四節〈曲譜所見清初北曲聯套規律〉曾經談到北曲聯套規律至爲謹嚴，相較於此，南曲的聯套規律可說是靈動得多。汪志勇《明傳奇聯套研究》第三章〈明傳奇聯套分析（上）第一節 南曲聯套之特質〉中提到：

至如聯套之運用，北曲較有一定形式，無論長套短套，其首尾數曲，均有定式，而南曲則不然。蓋南曲曲牌源於宋詞者多，……且南曲聯套又可雜以民歌小唱者，……。〔註3〕

可知南曲因源於「民歌小唱」，本著「里巷歌謠」、「村坊小曲」「本無宮調，亦罕節奏」、「順口可歌」的「隨心令」特質，〔註4〕故其聯套規律乍看之下似無一定，實則不然。近代曲學泰斗吳梅《顧曲塵談》〈第一章論原曲 第三節

〔註2〕 至於本論文所據板本，請參見附錄五〈清初蘇州劇作家作品之聯套分析表〉前列說明。

〔註3〕 汪志勇：《明傳奇聯套研究》（台北：嘉新水泥公司文化基金會，1976年），頁30。

〔註4〕 請見〔明〕徐渭：《南詞敘錄》，收入《中國古典戲曲論著集成》第三冊（北京：中國戲劇出版社，1959年），頁239～240。

論南曲作法〉便說到：

南曲套數，至無一定，然自梁伯龍《江東白苧》詞後，其聯絡貫串處，又似有一定不可更改之處。大抵小出可以不拘，……大出則全套曲牌，各有定次，前後聯串，不能倒置。（若用集曲，則亦可不拘。）……作者順其次序，按譜填之，不可自作聰明，致有冠履倒易之誚。〔註5〕

可知南曲聯套規律雖則靈動，亦自有其「定次」，此「定次」又按場面之大小而有其「一定不可更改之處」；換句話說，南曲既有「可以不拘」之處，亦有「不能倒置」之處，前者可用於「小出」，後者應用在「大出」。吳梅的說法，恰可以和與他同時的另一位曲學巨擘許之衡的說法互相參照，許之衡在《曲律易知》卷下〈排場變動〉提出了「主曲」的觀念，他說：

每折除短劇之外，皆有主曲，主曲者，一折之主腦、題目之正文。例如：《琵琶》〈賞荷〉折，以【梁州新郎】『新篁池閣』數曲為主曲是也。有於主曲之前，作小段落者，此小段落，可不用贈板，亦可用別宮曲調，乃是變通原則，古人名曲常有之。〔註6〕

可知：在一折之「主腦」、「正文」之處，就必須有「全套曲牌」「不能倒置」之「主曲」；「主曲」前後（筆者案：事實上之後亦有，詳下文）有「至無一定」、「可以不拘」的「小段落」，即為其「變通」靈動之處。吳梅所謂「大出」、「小出」除了以一整出為單位之外，也應當包含一出之中的「主腦」處與非主腦之「小段落」處。

檢驗許之衡所舉《琵琶》〈賞荷〉折，即汲古閣本第22出〈琴訴荷池〉，全出共用十六支曲牌，實分為三個段落：第一段落為首曲【一枝花】至第五支【懶畫眉】前腔為止，演伯喈獨自操琴解悶；第二段落為第六支【滿江紅】至第八支【桂枝香】前腔，演牛小姐聽琴，伯喈卻屢屢誤彈；第三段落為第九支【燒夜香】至第十六支、亦即全出末曲【餘文】，演伯喈夫妻飲酒賞荷、卻心事兩般。〔註7〕從三個段落用曲多寡、情節內容以及腳色輕重來看，可知

〔註5〕 吳梅：《顧曲塵談》，收入《吳梅全集·理論卷》上冊（石家莊市：河北教育出版社，2002年），〈第一章論原曲 第三節論南曲作法〉，頁66。

〔註6〕 許之衡：《曲律易知》，民國壬戌（十一年，1922年）飲流齋刊本，現藏於台灣大學總圖書館善本書室，卷下〈排場變動〉，頁136。

〔註7〕 此據汲古閣本《琵琶記》，收入：《六十種曲》（北京：中華書局，1958年），第一冊頁86～91。

第三段落爲許氏所謂「一折之主腦、題目之正文」：此段落以引子【燒夜香】引出牛小姐上場，真正開始的過曲是【梁州序】^{〔註8〕}疊用四支、接續【節節高】疊用兩支，以【餘文】尾聲結束，這一整個段落便是許氏所謂「主曲」。第一、第二段落便是許氏所謂「有於主曲之前，作小段落者」。

值得注意的是，許氏所謂「主曲」亦即：【引】、【梁州序】、【前腔】、【前腔】、【前腔】、【節節高】、【前腔】、【尾聲】，本身自成一個段落，不僅見於《琵琶》，也見於《牧羊記》第17出、《雙忠記》第20出等，^{〔註9〕}儼然成爲一種襲用的模式，許子漢《歷程》稱之爲「套式」，在本文爲了凸顯該套式在一出之中居有「主腦」、「正文」的重要地位，筆者稱之爲「主套」。在探討曲牌聯套規律之前，首先必須釐清的觀念便是「主套」。「主套」觀念既明，則接下來要探討的是主套的形式。

（二）主套的形式

「主套」既然必須「各有定次，前後聯串，不能倒置」，那麼，南曲有哪些「前後聯串」的組套形式呢？關於此點，前輩學者曾經先後提及，筆者整理出六位具代表性者，將其說法匯製爲附錄五〈近代各家對於南曲聯套形式說法一覽表〉以清眉目，請參考之。

從該表可以發現，學者們分別從不同的角度分析與歸納，因此分類結果參差錯落，如：汪志勇《明傳奇聯套研究》與許子漢《歷程》均以明傳奇文本爲依據，就其所見套數作詳、簡不同的分析；王守泰《崑曲曲牌及套數範例集》與鄭西村《崑曲音樂與填詞》則著眼於音樂現象的探討，就現今崑曲場上經常搬演的套數及演奏方式作出歸納，其中鄭書還溯及既往，從南曲的源流之一——說唱音樂的結構形式結合到南曲的聯套形式；曾師永義未刊稿〈宋元南曲戲文之體製、規律與唱法〉與俞爲民《曲體研究》則偏重在歷史的脈絡，俞氏略同鄭書，從早期南戲的只曲組合，勾勒到北曲南移後對南戲曲調組合形式產生的影響，曾師該文乃「戲曲專題」授課講義，筆者受教多年，於課堂上偶有心得即記錄整理，竊以爲曾師是從事物發展原理的宏觀角度，針對宋元時期南曲戲文吸收北曲、地方小曲的成分逐漸滋養、成熟的過程中，

〔註8〕汲古閣本及元抄本《琵琶記》都用【梁州序】，與許氏所謂【梁州新郎】略有出入，茲從劇本，然當不影響討論。

〔註9〕請參見許子漢：《明傳奇排場三要素發展歷程之研究》（前揭書），〈研究資料丙編〉，頁563。

曲之「聚眾成群」有九種由簡單而繁複的歷程，是以涵融了單支曲牌、民歌小調、南北戲曲等各項因素，統整出曲牌聯綴的諸多形式。

儘管諸位前輩學者立論的基準點、依據的對象有所不同，但若經過仔細的釐清與彙整，可以發現同中有異、異中求同，綜合上述諸說並化繁為簡之後，筆者鄙意以為：大抵南曲曲牌聯綴成套時，可分為五大類型：

一為「一般聯套」，指正常之套數，具有引、過曲、尾聲（或省引、尾）之數支同宮調、不同曲牌聯綴成套者，類似宋代說唱中的「纏令」。^{〔註10〕}此又分為兩大類，一為曲牌間有相對固定的次序、規則，歷代曲家相沿承襲者，為一定套式之聯套；二為曾師所提出的「雜綴」，曾師上述文章指出：

「雜綴」之名是著者所創，意即隨意取用曲牌以演出一段情節，其間無須考慮宮調、管色與板眼之協同與連接之規律。這種情形其實談不上「聯套」，也產生不了「套式」。（頁14）

二為「循環聯套」，是指二或三支曲牌按序輪用或不固定的雜用，即源自宋代說唱中的「纏達」，^{〔註11〕}或謂「子母調」。^{〔註12〕}

三為「疊腔聯套」，即單用支曲重複疊用即成套式，北曲稱為「么篇」，南曲則稱「前腔」。此又分為兩類，一為完全疊用前腔、形成聯章；二為前腔起句與首支起句相異者，稱為前腔換頭、或直呼「換頭」。

四為「南北合套」，南曲借用北曲又分三種情形：一為部分曲牌或曲段的借用，亦即由各不相重的北曲與南曲交雜出現；二為借用整個北套，或者全由北套組場、或者間隔插入南曲曲牌；三為南北合套，即一南一北、或一北一南穿插交相遞進。

五為「集曲聯套」，「集曲」舊稱「犯調」，蓋採用若干支曲牌，各摘取其中的若干樂句，重新組成一支新的曲牌，由「集曲」組成套式者稱為「集曲聯套」。集曲可以運用一般曲牌的組合方式聯綴成套，又分為三類：一為一般地異曲聯用、或者疊腔成套；二為獨用一支大型集曲；三為從原有套式變化

〔註10〕（宋）耐得翁：《都城紀勝》〈瓦舍眾伎〉條云：「唱賺在京師日，有纏令、纏達：有引子、尾聲為『纏令』」，收入（宋）孟元老：《東京夢華錄外四種》（台北：大立出版社，1980年），頁96。

〔註11〕同前註，耐得翁又云：「引子後只以兩腔互迎，循環間用者，為『纏達』。」即此。

〔註12〕〔明〕朱權《太和正音譜》之調名譜中，於正宮【滾繡球】、【倘秀才】兩調名下均有注云：「亦作子母調。」見《中國古典戲曲論著集成》第三冊，頁55。

而來，或者同套之中前後曲牌互相犯調而成一套，或以疊用之某調犯入原套之曲，此類可稱爲變套集曲。

以上五大聯套類型及其細目，幾乎囊括了大部分南曲組套的形式。其中或繁或簡、或謹嚴或鬆散，可以見出南曲聯套層次之深淺、形式之複雜。之所以如此，不外乎因爲南曲發展變化的歷程，從前述南戲「里巷歌謠、村坊小曲」的「隨心令」形式，經由北曲化、文士化、崑曲化之後，蛻變成爲格律謹嚴、「功深鎔琢」的崑山水磨調，〔註13〕本來就是一條由零散隨興走向規律嚴整的道路。本論文研究對象雖云「崑曲」，但實爲嚴謹化的「崑山水磨調」；此崑山水磨調創定於明嘉隆時期，傳衍至清初，經歷了百年滄桑，此五大類聯套類型彼此之間的浮沈消長、興廢存亡，是如何的景況？其發展又是如何的趨勢？是進一步走向規律的高峰、還是反過頭來往鬆散的下坡崩解？便是以下即將展開的議題。

二、「主套」所屬類型之比重分佈

（一）各聯套類型之高低比重

五大聯套類型在許子漢《歷程》書中，因將「北套」自「南北合套」中獨立出來而爲六章，並將二百零七部明傳奇所常見襲用的「熟套」加以分類整理，編號列出，請參見該書《研究資料彙編》〈丙編 襲用套式〉（頁547～635）。這份資料還詳細列出使用該套式之傳奇劇名及出次，筆者進一步將該書所列「熟套」最早使用於何部劇作、按該劇於許書中被列入第幾時期，整理出每一套熟套在明代最早出現的時間點。

以此爲基準，筆者將本文所研究清初蘇州劇作家五十一部劇作、五十五〔註14〕本所出現的套式，繪表羅列內容、歸納類型並註明該套出現於明代第幾時期，整理爲〈清初蘇州劇作家作品之聯套分析表〉共計五十五份，然因卷帙繁多，爲節省篇幅以求精簡，僅以李玉《一捧雪》、《清忠譜》二齣代表名劇之〈聯套分析表〉列出供作參考，請參見附錄六〈清初蘇州劇作家作品之聯套分析表——以李玉《一捧雪》、《清忠譜》爲例〉；又根據此表的內容進

〔註13〕可參見曾師永義：〈也談「南戲」的名稱、淵源、形成與流播〉，收入氏著：《戲曲源流新論》，台北：立緒出版社，2000年。

〔註14〕雖云五十一部劇作，然李玉《麒麟閣》一部共有二本，朱素臣、盛際時、葉稚斐、丘園四人合寫《四大慶》一部共有四本，因此總計本數實爲五十五本。

一步統計，整理出附錄七〈清初蘇州劇作家作品之聯套分析統計結果表〉，將五十五本傳奇作品、共計 1572 套聯套的內容、類型及首見時期，作一整體性、有機性的通盤考察，關於各套式首見時期及其意義，將於後文第四節第四點一併探討；此處請先從縱向的角度，全面觀察清初蘇州劇作「主套」所屬類型之比重分佈。

〈統計結果表〉將 1572 套聯套分為兩大類：第一類是「沿用明代熟套為其主套者」，即是該表各大聯套類型中第二、三欄的總和，總結於該表倒數第二欄「主套總計」；第二類是「無明代熟套或無主套者」，即是該表各大聯套類型中第一欄的總和，總結於該表最末欄，簡稱為「無主套者」，從此末二欄的數字多寡，可知清初蘇州劇作家作品以「沿用明代熟套為其主套者」居大多數，在 1572 套中佔有 1154 套，比例高達 73.4%；「無明代熟套或無主套者」佔 418 套，約達 26.6%，即不到三成的比例。

前文已經說明，「主套」為一出之中居於主腦地位、且形式穩定儼然成為襲用模式的套式，代表崑山水磨調趨於規律謹嚴，而異於南戲時代鬆散隨興的特質，顯然此特質到了清初，仍大體走向規律的道路恪遵前代。若將此點與其他腔調並比而觀，相較於板腔體之京腔、梆子腔乃至於多數地方戲曲可依腔板形式作快慢疾徐、伸縮增減等各種自由變化，崑山腔受制於曲牌之格式決定其性格、其性格又影響曲牌聯用的結果，以致必有一套顛撲不破的規律；再將視野延伸到現代，則如今崑劇場上搬演的名劇，也大抵沿襲明代所創體製，其彈性空間不大，也是因為這個緣故。因此，本〈統計結果表〉顯示清初崑山腔的聯套情形，仍以沿用明代熟套為七成以上的比例，是與崑山腔的整體特質冥然相通的。

那麼，這些主套是以何種類型的明代熟套為主呢？先從〈統計表〉前十五欄細目中以粗黑體標示出最多數的分佈來看，總計五十五本之中，以「疊腔聯套」之第三欄共佔了二十五本居冠，將近半數之多；「一般聯套」之第三欄及第一欄分居亞、季，分別為十八本與十六本，差距甚微，而與居冠之二十五本差距較大。

再從統計數字來看，此前三名的實際聯套數為：359 套、331 套以及 262 套，所佔總數比例分別為：22.8%、21.1%以及 16.7%，也和上列本數吻合。可知，清初蘇州劇作家所使用的主套，以沿用明代熟套、幾無二異的「疊腔聯套」為最多數，將近半成。但若再從整體的角度，觀察五大類型所佔比重，

則又略有不同：〈統計結果表〉最末行的數字大小依序是：50%、27.6%、11.1%、8.4%以及 2.9%，亦即代表：清初蘇州劇作家所使用主套類型的整體傾向，仍以「一般聯套」爲最多，恰居半數；其次始爲「疊腔聯套」，亦有近三成之高；剩餘二成，則由「南北合套」、「集曲聯套」及「循環聯套」三類共同組成。「一般聯套」本即最基本的曲牌聯綴形式，其他四種或由聯綴方式不同、或由組成的曲牌性質不同變化而來，因此，此種類型在整體上居清初蘇州劇作家作品中的多數，也代表著清初崑曲聯套規律的穩定性與普遍性；在此同時，蘇州劇作家顯然又偏愛以疊腔的形式組成主套，致使以「疊腔聯套」爲主的劇本數高於其他種聯套形式，也顯示出清初蘇州劇作家的編劇偏好與特質。

（二）各聯套類型之內的分佈情形

至於各大類型之內之詳細情形，從居冠的「一般聯套」看起，仍以和明代熟套幾無二異的情形居多，總計 331 套；其次爲明代熟套所無之新套式或者雜綴曲牌，總計 262 套，僅比冠軍少了 69 套，可謂差距不大；和明代熟套頗有差異、但又不至於構成新套式者居末，總計 192 套，將近冠軍的三分之二數。整體觀察下來，「一般聯套」類型中的三種情況是最爲平均出現者，不似其他類型有明顯集中某型態的情況。

「疊腔聯套」便是明顯集中於和明代熟套幾無二異者一類，總計 359 套，甚至於超過「一般聯套」的 331 套已如上述；而不見於明代熟套的疊腔聯套總計 63 套，雖不佔多數，但從表中可見幾乎每本劇作都會出現一、二套，可知清初少部分曲牌由不常疊用發展爲可供疊用；疊腔聯套的變化方式是「換頭」，此類居末者即此，僅有十部作品，共計 12 套，可知純以「前腔換頭」疊腔成套是清初蘇州劇作家不常使用的聯套方式。

「南北合套」的各類型使用，總共佔了一成稍多，其中以「南套與北套合用、穿插遞進者」居冠，「純用北套或有南曲間相插入者」居次，雜用南、北曲曲牌者最爲凌亂無序，故居末位。其中南北遞進者幾乎每劇必用一、二套，僅四部劇作未見使用，〔註 15〕吳偉業《秣陵春》使用四套最多，然該劇出數亦多，可知，南北合套是清初作劇時非常普遍使用的一種聯套方式，它常於兩方腳色、立場有所對立或者衝突時出現，用以凸顯兩種不同的情緒，平均每劇出現一、兩套，雖多無益，正因爲它適用於調劑場面、展現戲劇張力。

〔註 15〕即：朱素臣等《四大慶》、朱佐朝《九蓮燈》、《蓮花筏》、鄒玉卿《雙螭壁》，其中《九蓮燈》僅存上本、下本殘存數出，恐又不足爲據。