
September 2017

Desktop Drama and Stage Drama: Technical Problems of Traditional Chinese Drama in the Mid-Ming Dynasty and Shen Jing's Contribution

Wanshu Zhu

Wen Zhu

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

Recommended Citation

Zhu, Wanshu, and Wen Zhu. 2017. "Desktop Drama and Stage Drama: Technical Problems of Traditional Chinese Drama in the Mid-Ming Dynasty and Shen Jing's Contribution." *Theoretical Studies in Literature and Art* 37, (4): pp.110-118. <https://tsla.researchcommons.org/journal/vol37/iss4/5>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

“案头”与“场上”

——明中叶戏曲创作技术性难题与沈璟的曲学贡献

朱万曙 朱 雯

摘要: 对于沈璟的曲学,以往学术界较多局限于“汤、沈之争”的思维之中,没有给予足够的重视和客观评价。本文认为:在明代中叶后,不少文人积极创作戏曲作品,但他们没有可以可依的曲律规范,加之吴中昆山腔兴起,所创作的剧本难以在舞台演出或演唱,因此他们都面临着戏曲创作的“技术性难题”。沈璟针对这一现状,提出了“词人当行,歌客守腔”的理论主张,并通过编纂《南曲全谱》等多种曲学著作,示以范式,化解了戏曲创作的技术性难题,赢得了诸多创作者的推崇,为明代中叶后的戏曲创作做出了重要贡献。

关键词: 沈璟; 技术性难题; 曲学贡献

作者简介: 朱万曙,博士,中国人民大学文学院教授,主要从事明清文学、中国古代戏曲研究;朱雯,清华大学人文学院博士后,从事明清文学文献研究。电子邮箱:wanshu0629@163.com

Title: Desktop Drama and Stage Drama: Technical Problems of Traditional Chinese Drama in the Mid-Ming Dynasty and Shen Jing's Contribution

Abstract: When it comes to Shen Jing's idea of poetic drama writing, scholars used to confine themselves to his controversy with Tang Xianzu, instead of paying sufficient attention to and making objective evaluation of Shen Jing's other ideas. This article argues that though many literati since the mid-Ming Dynasty were active in the creation of *xiqu* works, the scripts they created were very difficult to be staged and sung, because there were no rules of creation to be followed. They were neither unsuitable for *kunju* emerged in the Wuzhong area of Suzhou. Therefore, literati were faced with “technical problems” during their creation. To solve such problems, Shen Jing put forward the theoretical proposition that *xiqu* writers should be proficient in rhythm, and he made paradigmatic demonstrations by compiling various works on poetic drama writing such as *The Complete Collection of Tunes of the Southern Drama*. Shen Jing won undivided admiration from many drama creators, and made significant contributions in this respect.

Keywords: Shen Jing; technical problems; contribution to traditional drama

Author: Zhu Wanshu, Ph. D., is a professor at the School of Liberal Arts, Renmin University of China, with research interests in the study of Ming and Qing literature, as well as ancient Chinese theatre. Email: wanshu0629@163.com

Zhu Wen is a postdoctoral fellow in the School of Humanities, Tsinghua University, with research interest in Ming and Qing literature.

2016年是汤显祖逝世400周年,各地都在举行纪念活动,对汤显祖的研究又形成了一个热潮。但如果把镜头推回到明中叶的曲坛,沈璟在当时他所受到的推崇和赞誉不亚于汤显祖,甚至在某种程度上还超过汤显祖。有以下事实可以说

明:吕天成著《曲品》一书,在论及当代戏曲家的高下时,将沈璟与汤显祖同列为“上之上”,但又将沈璟列于汤显祖之右,并且解释说:“予之首沈而次汤者,挽时之念方殷,悦耳之教宁缓也”(213);王骥德在《曲律》一书中也认为,沈璟于明

传奇的“中兴之功,良不可没”(164);而同时的另一位戏曲家毛允燧则径推沈璟为“词坛盟主”(184)。这些评价说明,沈璟在明中叶戏曲艺术领域内有着很大影响。但是,由于本世纪以来对“汤、沈之争”的放大讨论,由于汤显祖的《牡丹亭》舞台影响的日益扩大,沈璟的曲学贡献以及创作越来越被忽略。为什么沈璟在当时有如此广泛的影响?为什么他受到同时代戏曲家们的拥戴推崇?这些问题仍然需要我们撇开“汤、沈”比较的思维定势去深入解读。笔者认为,在明代中叶诸多文人从事戏曲创作的热情下,他们却面临着如何熟悉和把握戏曲格律的技术性难题。沈璟的曲学贡献正在于帮助他们化解了这一难题,从而赢得了他们的推崇,并进而推动了明中叶以后的戏曲创作。

一、明代中叶戏曲创作的技术性难题

明代中叶,随着封建中央集权制的加强,政治愈加腐败,皇帝或信崇方士道术,或沉湎于酒色,不理朝政,朝臣则拉帮结派,纷立门户,《明史》“本纪”第二十一“神宗记”曰:“纲纪废弛,君臣否隔”,“人主蓄疑,奸贤杂用”(42),一大批官僚士大夫或从政治舞台上被排挤下来,或主动辞官归隐。离开政局之后,为了寻求精神寄托,除了传统的诗词创作外,有些人蓄养戏班,在红牙拍板、轻歌曼舞中消磨时光,正如当时的齐恪在《樱桃梦》传奇序中所说,“近日士大夫,去位而巷处,多好度曲”(《樱桃梦》卷首)。另一方面,东南沿海地区商品经济的活跃也使戏曲艺术逐渐复苏。在沈璟的家乡苏吴地区,昆山腔经过魏良辅等人的改造后,立即深受欢迎。正是在这种情况下,戏曲创作也有了新的起色,一些新的传奇作品陆续问世。但总的看来,从明初到沈璟从事戏曲活动的万历年间,传奇创作的发展进程还是比较缓慢,与万历以后的曲坛根本不能比拟,其最为突出的特征是作家的案头创作与戏曲舞台演出实践相脱节,“案头之曲”的阴影笼罩着曲坛。戏曲家们除了在曲词上堆垛学问、骈俪典雅之外,最为突出的是不明格律,所创作的作品难以在舞台上演唱。

以曲牌格律联系作家和演员,是中国戏曲有一个独特规律。由于从作家创作剧本到演员的舞台演唱之间,没有音乐家作曲这一环节,连接作家

和演员的纽带是曲牌。曲牌不仅规定了曲词的字数和平仄声韵,同时也规定了音乐唱腔。字数、平仄声韵属于曲词写作的规范,剧作家按照一定曲牌的格律要求写作曲词,演员则按照一定曲牌规定的音乐唱腔演唱。周贻白先生曾精到地指出了中国戏曲的这一特点,“如果剧本是一出戏演出的枢纽,那么唱词的‘声韵’便当是剧本文词的枢纽,同时也是舞台演唱时演员们发声转调的枢纽”(周贻白 1)。这里所谓的“声韵”,实际上就是曲牌格律。因此,曲牌格律是戏曲从剧本创作到舞台演出整个过程的桥梁,具有举足轻重的地位。如果作家和演员都不熟悉曲牌格律,或者双方中的任何一方不熟悉,创作和演出就会脱节,戏曲作品的艺术价值就不能够全部实现。

元杂剧的音乐是从诸宫调直接繁衍而来。在长期艺术实践中,诸宫调本身就已逐渐形成了一整套曲牌格律体系,它很好地将杂剧作家和演员们联系在一起,而且在明代初年就有朱权的《太和正音谱》加以总结。但是南戏传奇却不然,它的音乐曲调是从民间村坊小曲发展而来,正如徐渭所说,“本无宫调,亦罕节奏,徒取其畸农、市女顺口可歌而已”(241)。这一特点既使早期南戏传奇毫无束缚地吸收各种音乐成就以丰富自身,同时又给作家创作和演员舞台演唱之间设下了一道屏障。于此,徐渭又说道:“南曲固无宫调,然曲之次第,须用声相邻以为一套,其间亦有类辈,不可乱也。如【黄莺儿】则继之【簇御林】,【画眉序】则继之以【滴溜子】之类,自有一定之序,作者观于旧曲而遵之可也”(241)。这里,徐渭承认了南戏传奇在不断的发展中也逐渐形成了一定的曲牌格律规范,即所谓“自有一定之序”。

徐渭认为,传奇作者只要“观于旧曲而遵之可也”就能解决问题,但在实践中事情并不简单。明中叶以前的传奇作家,像他那样地位卑下而富有才气、认真地创作一部《四声猿》杂剧、并写出一部最早研究南戏传奇的《南词叙录》的人并不多,大多数作者都是官僚士大夫,他们只是为了消闲遣兴而染指戏曲,既无戏曲创作的丰富经验,也不了解和掌握戏曲艺术的独特规律。他们可以拿着一本《琵琶记》模仿其中的曲牌写作曲词,就如徐渭所说的“观于旧曲而遵之可也”(《南词叙录》241),对于每个曲牌的曲律却并不通晓。因此,不合曲牌格律可以说是他们作品的一个通病。在

演员这一方,不明格律的现象同样存在。由于没有人对曲牌格律加以认真的总结,演员们只是心口相传,以至曲牌格律在演唱中混乱驳杂,反过来更不利于传奇创作。

对于南戏传奇创作和演唱中的这一弊病,凌濛初在《南音三籁》序中就痛心疾首地说道:“今之传者置此道于不讲。作者袭其失步,率臆廓填;诬者沿其师承,随口吟呓,即有周郎之顾,谁肯信其误而正之邪?”因而他强调,“学者不得不从宫调文字入”(《南音三籁》2—3)。冯梦龙在为王骥德《曲律》所写的序中也指出这一状况:“短订自衿其设色,齐东妄附于当行,乃若配调安腔,选字酌韵,或略焉而弗论,或涉焉而弗通”(吴毓华 278)。他呼吁对南戏传奇的曲牌格律加以认真总结,“悬完谱以俟当代之真才,庶有兴者”(吴毓华 279)。因此,对于南戏传奇的曲牌格律的“一定之序”加以总结,不仅可以给创作者以可以遵循的形式规范,也能够帮助演唱者的演唱。

与此同时,戏曲的声腔也发生了变化。嘉靖、隆庆年间,昆山魏良辅“愤南曲之讹陋”,对昆山腔进行了加工改造,遂使昆山腔迅通风靡各地,它“调用水磨,拍捱冷板,声则平上去入之婉协,字则头腹尾音之皆均,功深琢琢,气无烟火,启口轻圆,收音纯细[……]”(沈宠绥 198)达到了很高的艺术境界。然而,这一新的唱腔只是一种清唱形式,“绝非戏场声口”。魏良辅也自谓这种清唱“不比戏场借锣鼓之势,全要闲雅整肃,清俊温润”(魏良辅 6)。所以当时人们称之为“水磨调”或“冷板曲”。

梁辰鱼将昆山腔音乐用于传奇创作和演出。张大复《梅花草堂笔谈》说,他继魏良辅之后“起而效之,考订元剧,自翻新调,作《江东白苧》、《浣纱》曲”,其《浣纱记》传奇第一次用昆山腔演唱,获得了极大成功,昆山腔也开始广泛流传。但是,当时诸多的剧作家创作的传奇都难以用昆山腔演唱,这有两种情形:其一,当时大部分戏曲家连南戏传奇的基本曲牌格律都未能很好地掌握,对于这一新兴的昆山腔更是难以运用于自己的创作,如陆采的《明珠记》,“曲既成,集吴门老教师精音律者,逐腔改定,然后妙选梨园子弟登场教演,期尽善而后出”(钱谦益 396)。其二,一些不属于苏吴地区的戏曲家虽然对昆山腔十分喜爱,但因为区域不同,创作时对曲牌格律难以把握,作品更

难以用昆山腔演唱。如李开先是山东人,他的《宝剑记》尽管影响较大,却需要“吴中教师十人唱过,随腔字改妥,乃可传耳”(王世贞 36)。汤显祖是江西临川人,与李开先一样,“生非吴越通”,因而“四梦”备受赞赏,却须经过臧懋循、沈璟、冯梦龙等人改编后才搬上昆山腔舞台,当时的张琦曾说:“杜丽娘一剧,上薄风骚,下夺屈宋,可与实甫《西厢》较胜,独其宫商半拗,得再协调一番,辞、调两到,诂非盛事与?惜乎其难之也!”(张琦 270)指的就是这一状况。

这些情形实际上是明代中叶文人创作的共同面对的技术性难题:他们有创作戏曲的热情,但他们不熟悉戏曲的曲牌格律,对于新兴的昆山腔他们更缺乏了解。如同诗、词的创作一样,作为一种新兴文体,如何写出符合这一文体格式的曲词,写出来的曲词可以让演员演唱,特别是昆山腔的演唱,这是他们迫切需要解决的难题。

二、“词人当行,歌客守腔”: 沈璟格律论的指向

万历十七年(1589年),沈璟辞去官职,归隐吴江。他没有像其他文人士大夫那样,以诗词创作寄托精神,而是寄情于戏曲。从辞官归隐之初直到病老终年,沈璟将自己的全部精力都用之于戏曲研究和创作,前后达二十年之久。李鸿《南曲全谱·序》说他“性虽不食酒乎,然间从高阳之侣,出入酒社间,卧有善讴,众所属和,未尝不倾耳而注听也”(吴毓华 429)。对于戏曲,他几乎到了痴迷的程度。这种认真、严肃的态度,使他对传奇艺术在“案头之曲”阴影之下徘徊不前的局面,必然地感到不满和痛心,促使他在创作的同时,还花费相当多的精力研究曲学,以帮助文人们熟悉和了解曲牌格律,将“案头之曲”转换为“场上之曲”。

“案头之曲”的重要表现就是格律不明,作家和演员没有一个共同的创作、演唱规范。针对传奇创作和演出这一弊端,沈璟不仅花费大量的气力研究南戏传奇的曲牌格律,而且从理论上反复强调作家和演员都要熟悉曲牌格律,要使自己的创作和演员都“合律依腔”。具体体现沈璟这一理论主,的是他的【二郎神】套曲:

【二郎神】何元朗，一言儿启词中宝藏，道欲度新声休走样，名为乐府，须教合律依腔。宁使时人不鉴赏，无使人挠喉捩嗓。说不得才长，越有才越当着意斟量。

【前腔】参详，含宫泛徵，延声促响，把仄韵平音分几项。倘平音窘处，须将入韵巧埋藏。这是词隐先生独秘方，与今古词人不爽。若遇调飞扬，把去声儿填它几字相当。

【啭林莺】词中上声还细讲，比平声更觉微茫。去声正与分天壤，休混把仄声字填腔。析阴辨阳，却只有那平声分党。细商量，阴与阳还须趁调低昂。

【前腔】用律诗句法当审详，不可厮混词场。步步娇首句堪为样，又须将懒画眉推详。休教鲁莽，试比类，当知趋向。岂荒唐，请细阅《琵琶》，字字平章。

【啄木鹂】《中州韵》，分类详，《正韵》也因它为草创。今不守《正韵》填词，又不遵中土宫商。制词不将《琵琶》仿，却驾言韵依东嘉样。这病膏肓。东嘉已误，安可袭为常。

【前腔】《北词谱》，精且详，恨杀南词偏费讲。今始信旧谱多讹，是罅生稍为更张。改弦又非翻新样，按腔自然成绝唱。语非狂，从教顾曲，端不怕周郎。

【金衣公子】奈独力怎提防，讲得口唇干，空闹攘，当筵几度添惆怅。怎得词人当行，歌客守腔，大家细把音律讲。自心伤，萧萧白发，谁与共雌黄？

【前腔】曾记少陵狂，道细论诗晚节详。论词岂容疏放。纵使词出绣肠，歌称绕梁，倘不谐律吕也难褒奖。耳边厢，讹音俗调，羞问短和长。

【尾声】吾言料没知音赏，这流水高山逸响，直待后世钟期也不妨。（沈璟 849）

在这支套曲中，沈璟非常明确地提出“合律依腔”的论点。他认为何元朗（即何良俊）在《四友斋丛说·词曲》中说的“夫既谓之辞，宁声叶而辞不工，无宁辞工而声不叶”的话是“词中宝藏”。

但他换了一种说法，那就是“名为乐府，须教合律依腔”（沈璟 849）。沈璟提出“合律依腔”的论点即是针对“案头之曲”格律不明之弊的：“合律”，是针对剧作家不明格律的要求；“依腔”，是针对演员演唱的要求。【金衣公子】将“合律依腔”四个字扩展为八个字——“词人当行，歌客守腔”。沈璟抓住了传奇艺术在当时缺乏曲牌格律的规范，从而使创作和演唱相互脱节这一症结，不仅从作家创作着眼，而且也兼顾到演员演唱。从沈璟全部曲学著作来看，这一点也十分明显。

首先，他指出剧作者必须“当行”，即要熟悉曲牌格律，所写作的曲词要“合律”。他编著了《南曲全谱》《遵制正吴编》《南词韵选》《北词韵选》《古今南北词林辩体》等著作，都是为了指导戏曲家了解和把握曲牌格律，以便写出可演唱的曲词，如《南词韵选》《北词韵选》，从书名即可知是用来指导用韵的，《遵制正吴编》也同样用来纠正吴地方音。尤其是《南曲全谱》一书，沈璟选取了大量曲例，考订和注明了每支曲牌的句式、平仄，为剧作家们创作提供了可依的格律范本。

其次，他又强调歌客（即演员）必须“守腔”，也就是要按照一定曲牌格律规定演唱。其《唱曲当知》即是专门为指导演员演唱曲词而编著的一部教科书。虽然该书已佚，但《南曲全谱》中也保存了沈璟对演员们的要求，他在每支曲子边上都附点了板眼，这固然可以为剧作家创作时提供参考，更主要的还是让演员明了演唱节奏。同时，在一些曲子的眉批和尾注中，沈璟还特别注明演员演唱时所要留意的地方，如卷十四【恨更长】一曲尾注道：“‘永’字亦于酪切；‘琼’字亦渠营切，不可作‘穷’字音，‘莹’字亦为命切，不可作‘用’字音。此皆唱曲者所当知也”。

正是由于重视“场上之曲”，沈璟进一步认为“纵使词出绣肠，歌称绕梁，倘不谐律吕也难褒奖”；“宁使时人不鉴赏，无使人挠喉捩嗓，说不得才长，越有才越当着意斟量”。“案头之曲”的作者们对于曲牌格律不熟悉，于是一方面曲词典雅华丽，一方面却不便演员歌场演唱，即使曲辞富有文学性，一到歌场就屈曲聱牙，演唱效果并不好，其艺术价值也没有得到实现。因此沈璟又抓住戏曲艺术的价值必须在演员演唱中才得以实现这一

特点,着重强调了“讴”的重要性,要求戏曲曲词必须声、情并茂,曲词的文学性要在演员讴唱的音乐旋律中展现出来。

在套曲中,沈璟还针对曲牌格律提出了几个具体的主张:

其一,是“四声”声调问题。四声在上古汉语中已经存在,隋朝陆法言著《切韵》,将四声标为“平上去入”。但到了中古时期,四声发生变化,特别是戏曲成为大众艺术以后,曲词创作与演唱的实践,对于声调必然越来越关注。元代周德清的《中原音韵》主要根据元杂剧总结的声韵规律,对于原有的四声,他重新予以分类,一是平分阴阳,二是入派平、上、去三声。这样,“平上去入”变为了阴平、阳平、上声、去声四个声调。沈璟在套曲中提到的《中州韵》,应该就是周德清的《中原音韵》,显然,他完全继承了周德清的四声分法,他在【二郎神】套曲中说道,“析阴辨阳,却只有那平声分党”,所说的正是平分阴阳。他又说“倘平音窘处,须将入韵巧埋藏”,“若遇调飞扬,把去声儿填它几字相当”,则是对入派三声以及去声使用的理解。

其二,是曲的句法和诗歌格律不同。他特别举例【步步娇】和【懒画眉】为例,说“步步娇首句堪为样,又须将懒画眉推详”。对此,沈璟《南词全谱》卷二十所引【步步娇】曲例以及评语可以帮助我们加以理解。他引的曲例是《唐伯亨》中的一支:“半纸功名把青春误,好景成辜负。携琴往帝都。只见几朵江梅,半折微露。不见老林逋,惟有清香吐”。该曲后面,沈璟有评语道:“‘半纸功名’四字,用仄仄平平,妙甚妙甚。凡古曲皆然。观《琵琶》之‘黄叶飘飘’、‘渡水登山’,《荆钗》之‘往事今朝’可见。盖‘黄’字处平仄可通用也。若用平平仄仄即落调矣。即如【懒画眉】起句,当用仄仄平平,而后人多用平平仄仄。[……]此等之类甚多,自是作者自留神详察,不能一一而举之也”(“增订南九宫”698)。

其三是用韵。【啄木鹂】说:“《中州韵》,分类详,《正韵》也因它为草创。今不守《正韵》填词,又不遵中土宫商。”显然,沈璟明确要求按照《中州韵》(即《中原音韵》)和《洪武正韵》填曲。为此,他还编有《南词韵选》《北词韵选》,以帮助作家正确用韵。

三、《南词全谱》:沈璟曲学对技术性难题的化解

【二郎神】套曲比较充分地反映了沈璟关于戏曲格律的基本主张和思想。但是,仅有这些基本主张和思想还远远不够,它还不能帮助当时的戏曲家化解把握曲词格律的技术性难题。于是,沈璟又向前迈进了一步,编著了《南曲全谱》《唱曲当知》《南词韵选》《北词韵选》《古今南北词林辩体》等著作,具体指导戏曲家们创作和演员演唱。特别是《南曲全谱》,总结和建立起一整套南戏传奇的曲牌格律体系,为剧作家和演员提供了一个共同可依的曲牌格律范本。

这并不是一件简单而轻松的事情。南戏传奇自问世以来,欣赏者有之,肯定其地位者也有之,为它立传树碑者有之。徐渭作《南词叙录》专论南戏,王世贞也曾论南戏传奇。王骥德甚至写出了一本内容详尽的、颇有见解的《曲律》。然而他们都没有对南戏传奇的曲牌格律加以总结。王骥德竭力促成沈璟编著南曲谱,自己却不去做这件工作,也许因为它太琐碎,也太困难了。

沈璟编撰曲谱之前,先是有陈、白二氏的《南九宫谱》《十三调音节谱》,然而陈、白的所谓“谱”,只不过是曲牌的目录而已。嘉靖二十八年,昆陵蒋孝在《南九宫谱》的曲牌目录基础上,“辑南人所度曲数十家其调与谱合及乐府所载南小令者,汇成一书”(5,蒋孝《旧编南九宫谱》,谓之《旧编南九宫谱》,但是它也只不过给一些曲牌添加了曲例,并未系统总结南戏传奇的曲牌格律,故而它也未能起到指导作家创作和演员演唱的作用。

沈璟的《南曲全谱》在蒋孝《旧编南九宫谱》的基础上编著而成,但却发生了质的变化。王骥德《曲律》对此有清楚的说明:“南词旧有蒋氏《九宫》《十三调》谱,《九宫谱》有词,《十三调》无词。词隐于《九宫谱》参补新词,又并署平仄,考定讹谬,重刻以传,却削去《十三调》一谱,间取有曲可查者,附入《九宫谱》后”(61)。与蒋孝的《旧编南九宫谱》相比,沈璟新谱在以下几方面有了新的拓展:

第一,在宫调方面,沈璟新谱进行重新组合,比蒋谱的宫调范围有了扩大。

宫调是中国古代音乐标明音高的特殊名称。它本于五音十二律,五音即宫、商、角、徵、羽,另外又有变宫、变徵二音,故共有七音。十二律即黄钟、大吕、太簇、夹钟、姑洗、中吕、蕤宾、林钟、夷则、南吕、无射、应钟。以七音乘十二律,共得八十四种音调。与“宫”相乘所得的音调叫“宫”,与其他六音相乘所得的音调叫“调”,合称为“宫调”。这么多的音调在实际演唱中过于烦琐,因而宫调数目逐代减少,到隋唐燕乐时常用的不过七宫二十一调;而到元杂剧中则只有五宫七调了。按照宫调的这一发展情况,明代不应有“九宫十三调”,但沈璟的《南曲全谱》又被称为《南九宫十三调曲谱》。实际上,“九宫”“十三调”是两个宫调系统,即陈、白二氏各有《九宫谱》和《十三调音节谱》。所谓“九宫”乃包括仙吕、正宫、中吕、南吕、黄钟五宫及商调、大石调、越调、双调四调;所谓“十三调”则为仙吕、黄钟、正宫、中吕、南吕、道宫等六宫和羽调、越调、大石调、商调、商黄调、般涉调、高平调七调。蒋孝的《南九宫谱》以《九宫谱》为底本,添加曲例,《十三调音节谱》则仅存目录附诸书后。也就是说,蒋孝旧谱其实只收了九个宫调。

沈璟新谱在宫调取舍上以蒋孝旧谱的五宫四调为主体,但又选取了“十三调”中的部分宫调以及歌场流传的其他宫调,共有十四个宫调,它们是:仙吕、正宫、中吕、南吕、黄钟、商调、大石调、越调、商调、羽调、般涉调、小石调、双调、仙吕入双调,另外还附录了“不知宫调及犯各调”的引子、过曲一卷。

第二,沈璟新谱增加了大量作为曲例的曲牌。蒋谱与沈谱的诞生时间相隔五十七年,其间有不少新的作品问世,新的曲牌大量涌现,一些好的乐曲流行于歌场,变成了南戏传奇音乐的组成部分,它们逐渐地固定下来,并成为南戏传奇的新曲牌。同时,蒋孝旧谱仅仅以《九宫谱》所列曲牌目录添加曲例,并没有对全部南戏传奇以及散曲的曲牌进行广泛搜集,因而许多已有曲牌也遗漏于曲谱之外。沈璟根据上述两种情况,新增加的曲牌达二百七十多支。“参补新调”如此丰富,无疑大大丰富了南戏传奇的曲牌格律体系,使剧作家创作曲词时有了更为广阔的选择余地。

沈谱在曲牌的分类上,与蒋谱也有所差别。蒋谱曲牌分“引子”“过曲”两种,沈璟则增加了“慢词”和“近词”又两种。“引子”是每出戏开始

所唱的曲子,“过曲”是除了“引子”和“尾声”以外的主要曲子。“慢词”和“近词”,按照王骥德的解释是:“引子曰慢词,过曲曰近词”(60)。既然如此,沈璟又为何将它们分别开来呢?王骥德又说明道:“慢词”和“近词”系《十三调谱》,不列《九宫谱》内”(60)。也就是说,它属于沈璟从《十三调音节谱》中吸收的一部分曲牌。但是,查对沈璟所收的“慢词”和“近词”与《十三调音节谱》目录,虽然大部分相同,也有少数曲牌并不吻合,如沈谱正宫“慢词”有【长生到引】一目,《十三调音节谱》却不见;又如沈谱大石调“慢词”有【乌夜啼】一目,《十三调音节谱》同样不见。因此我们认为,沈璟的“慢词”“近词”这一部分,是以《十三调音节谱》所列曲牌为主并且旁收其他曲牌而增加的,它属于沈璟“新增”的二百七十多支曲牌范围之内。

基于上述宫调、曲牌的增加,沈谱在总体结构上比蒋谱扩大了很多。蒋孝旧谱共十卷,《南曲全谱》则有二十一卷。更为重要的是,为了是曲谱能够真正指导戏曲作家创作和演员独唱,沈璟在以下几个方面做出了新的努力:

1. 考定曲牌

蒋孝虽然为《九宫谱》的每支曲牌选取了曲例,但是,并没有对每支曲牌的名称、格律要求进行审订,因此讹误甚多。沈璟新谱则在曲牌的考订方面下了很大功夫,对蒋谱中的错误进行了辨析。例如,蒋谱【越调】中有一支【铎儿】曲牌,沈谱更其名称为【铎儿】,并注明,“此调与【正宫】之【划铎儿】不问。然【划铎儿】今多讹为【划铎儿】、【铎儿】,或又讹为【铎儿】,而此调惟《琵琶》、《牧羊》二记有之,但恐人混于【划铎儿】耳[……]”沈璟又将蒋谱【铎儿】曲牌所收曲词改归【正宫】、【划铎令】曲牌下,于尾注道:“此调旧谱在【越调】内,今查【越调】自有‘你说得好笑’(指【铎儿])一曲,则此调乃当属【正宫】。又按《香囊》、《四景》诸记,皆有此调,今皆题作【划铎儿】,因人不识‘划’字,故妄改之耳。旧谱却改其题曰【铎儿】,而曲中幸有‘划铎令儿’四字,故予因悟其本【划铎儿】而误也。”也就是说,【越调】有【铎儿】曲牌,【正宫】有【划铎儿】曲牌,蒋谱误将后者写成【铎儿】,并且归于【越调】,使得曲牌所属宫调及名称都出现了错误,沈谱经过认真的考订,纠正了这一错误。

除了蒋孝旧谱的讹误以外,在实际创作和演出中也有不少曲牌混乱驳杂,以致以讹传讹,沈璟对此也进行了纠正。如《拜月亭》有一支【渔家傲】的曲子:

天不念去国愁人最惨凄。淋淋地雨一似盆倾,风如箭急。侍妾从人皆星散,各逃生计。身居处华屋高堂,但寻常珠绕翠围,那曾经天番地覆受苦时。

沈璟眉批:“今人不知‘最惨凄’‘最’字之妙,妄改作‘助’字、‘受’字;或改作‘雨若似’;又或于‘天番’下增出‘天番来’三字,皆非也。又或唱‘覆’字作‘覆载’之‘覆’,而不唱作‘福’字音,尤可笑。或又点板在‘绕’字下,而遗了‘翠’字一板,非也。”从文意、平仄、句式、板眼各个方面予以辨折,保证了曲谱的精确性。

2. 釐正句式

作为固定的曲牌,除了声韵方面的要求以外,句式也是一项重要内容。一支曲牌由几句曲词所组成,每句曲词又各有几个字,哪些是“正字”,哪些是“衬字”等等,都应该有一定的规范,成为作家和演员共同遵守的准则。蒋孝旧谱没有对曲牌的句式进行核订,也没有分别正、衬字,作为曲谱,它是一片明显的空白。沈璟新谱则填补了这片空白。

首先,沈璟对一些曲牌的句式予以重新考订,纠正了蒋谱及创作中存在的谬误不当的句式。例如蒋谱【中吕】过曲收有《杀狗记》【大影戏】一曲:

嫂嫂行不由径,应是我不开门。自来叔嫂不通问,休教人上说上梁不正。听得一声唬了魂,战战兢兢进退无门。心儿好闷,猛开了门,凭兄长打一顿。

沈璟新谱则删去末三句,于曲尾注云:“旧谱下有‘心儿好闷,猛开了门,凭兄长打一顿’三句,查《杀狗记》原本皆无,且‘任兄长打一顿’六字欠协,今删去。”

其次,沈璟还将曲字的字句分别正衬。如【南吕】过曲所收《琵琶记》【红衲袄】一曲:

莫不是丈夫行性气乖,莫不是妾跟前缺管待,莫不是画堂中少了三千客,莫

不是绣屏前少了十二钗。这话儿教人怎猜,这意儿教人怎解,敢只是楚馆秦楼,有个得意人儿也,闷恹恹不放怀。

曲中前四句开头的“莫不是”、第四句的“前”、第五、六句的“教”、第七句的“只”和“得意”,均为衬字,在曲谱的印刷上,字体比正字小。

3. 注明平仄

作为曲谱,平仄声韵是一项必不可少的内容,朱权的《太和正音谱》根据北杂剧及散曲的十二个宫调分类,收录了三百三十五支曲牌,并为每支曲牌都注明了平仄。平仄声韵是曲牌格律的一个重要组成部分,对于不熟悉曲牌格律的作家来说,它的作用可说是举足轻重。然而,蒋孝旧谱恰恰没有注明平仄,所以虽名为“曲谱”,实际上却难以以为作家创作提供直接帮助。沈璟新谱则和朱权的《太和正音谱》一样,对每支曲子都注明了平仄。如《拜月亭》【玉芙蓉】一曲,蒋谱仅有曲词:

胸中书富五车,笔下句高千古,镇朝经暮史寐晚兴夙,拟蟾宫折桂云梯步。待求官奈何服制拘,叫人怨怨不沾寸禄,望当今圣明天子诏贤书。

沈璟则于每字之左注明平仄(O者为衬字,不用韵):

平平O去上平,入去O平平上,去平平去上去上平仄平,O平平入去平平去。O平平去平去平去平,平平去去仄平平去作平,去平平去平平上去平平。

不仅于此,沈璟还在眉批和尾注中对曲子的声韵要求加以强调和说明,如上曲的眉批说:“第一句还该用韵,‘怨’字不必用韵。”又尾注道:“‘富五’、‘暮史’、‘寐晚’俱去上声,‘子诏’上去声,俱妙。”指出了应该注意的用韵,又点明了该曲用韵成功之处,这对于作家们写作曲词当然是大有裨益的。

4. 附点板眼

关于板眼,王骥德《曲律》“论板眼第十一”道:

“盖凡曲,句有长短,字有多寡,调有紧慢,一视板以为节制,故谓之‘板’、‘眼’。初启声即下者为‘实板’,又曰

‘劈头板’。字半下者为‘掣板’，亦曰‘枵板’。声尽而下者为‘截板’，亦曰‘底板’。场上前一人唱前调末一板，与后一人唱次调初一板，齐下为‘合板’。[……]”

看来板眼主要属于演员演唱所需掌握的艺术技巧，如果仅仅为作家写作曲词提供规范，曲谱就没有十分必要注意这个问题。但沈璟创制曲谱，旨在将剧作家和演员统一起来，使他们的创作和演唱都有一个共同可依的规范标准，以改变“案头之曲”格律不明之弊，因此他在曲谱中还附点了板眼。板眼符号标在曲字的右边，“、”为实板，“一”为截板。如【南吕】过曲所收《荆钗记》【项窗寒】一曲：

这门亲非是我贪婪，他富室包弹。
[……]

在谱中，“非”“贪婪”“说”“三”“愁”“富”“弹”字下均点一实板，“婪”“室”字下则点一截板。

沈璟对板眼如同对平仄声韵一样重视。除了附点板眼外，他还在尾注眉批中作说明和强调。例如蒋孝旧谱【仙吕入双调】收录《拜月亭》【嘉庆子】一曲，其中有“况雨紧风寒怎当”一句，沈谱则改为“更雨紧风寒势怎当”，尾注道：

“[……]旧谱中只作‘怎当’，而旧本《拜月亭记》皆作‘势怎当’，若依旧谱，则当于‘寒’字下画一截板，而今既有一‘势’字，则当点一实板于‘势’字上矣。一字之有无，遂使一句腔皆不同，而一曲之调亦不相协，岂可易言哉！”

王骥德《曲律》“论板眼第十一”记述了沈璟对板眼问题总的思想观点：“词隐于板眼一以反古为事，其言谓：清唱则板之长、短任意按之，试以鼓板夹定，则锱铢可辩。又言：古腔古板，必不可增损，歌之善否，正不在增损腔板间。又言：板必依清唱，而后为可守；至于搬演，或稍损益之，不可为法”（118）。这里最值得我们重视的是，沈璟要求清唱必遵板眼，而戏场搬演却可以灵活掌握，这是比较辩证的观点。

要之，沈璟的《南曲全谱》比之蒋孝的《旧编南九宫谱》有了突出的提高，可以说是发生了质的飞跃。蒋孝旧谱处于草创阶段，其体制作为一

部曲谱来说有着明显的欠缺，因而也就不能起到指导作家创作的作用。实际情况也是如此，蒋谱问世后，传奇创作并未兴起，创作者们大多不知道有这么一部曲谱。沈璟的新谱却不同，它为南戏传奇建立了一套较为完备的曲牌格律体系，其体制不仅包括曲牌、平仄、句式，而且还附点了板眼。它既为剧作家创作提供了具体如何使用曲牌格律的指导，也为演员清唱悬设了规范。它最大限度地纠正了南戏传奇“案头之曲”的格律不明之弊，用曲牌格律将作家和演员统一起来，在他们中间架设了一道互通的桥梁。难怪著有《红梨记》传奇和《一文钱》杂剧的徐复祚称道说：“至其所著《南曲全谱》、《唱曲当知》，订世人沿袭之非，铲俗师扭捏之腔，令作曲者知其向往，皎然词林指南车也。我辈循之以为式，庶几可不失队耳”（徐复祚 240）。

沈璟的格律论不仅纠正了“案头之曲”格律不明之弊，同时还意在促进昆山腔迅速搬演于舞台，使昆山腔与舞台演出走向紧密结合。李鸿《南曲全谱·序》说，他的《南曲全谱》是“以为吴歙即一方之音，故当目为律度”（吴毓华 429）而创制，总结的是以昆山腔为主体的传奇曲牌格律体系。实践证明，沈璟的格律论也使大部分戏曲家迅速地运用昆山腔来创作传奇作品，晚明戏曲家如范文若、卜大荒、冯梦龙、袁于令等作家，就是遵依沈璟格律论而创作出昆山腔传奇作品的；汤显祖因为未能用昆山腔创作，甚至还和沈璟发生了一场争论。这都说明，沈璟的格律论又是为新兴昆山腔鸣锣开道的。

王骥德在《新校注古本西厢记》所附《词隐先生手札二通》注中说：“词隐先生[……]著述甚富，词曲之学，至先生而大明于世”。冯梦龙在《太霞曲语》中也推称道：“词隐先生为词家开山祖师”。他们都高度评价了沈璟在曲学方面的成就。他们对沈璟并非盲目推崇，因为他们也是造诣高深的曲学家。他们的推崇充分说明，沈璟的曲学确实为文人创作戏曲提供了技术性的指导，适应了文人们创作戏曲的需要，直接促进了传奇艺术摆脱“案头之曲”的消极影响而走向繁盛。

引用作品[Works Cited]

“樱桃梦”，《古本戏曲丛刊》二集影印万历刻本。
[“A Dream of Cherry.” *Old Rare Editions of Traditional Drama*. Vol. 2. Photocopy edition in the reign of

- Wanli.]
冯梦龙：“太霞曲语”，《新曲苑》。北京：中华书局，1940年。
- [Feng, Menglong. “Taixia’s Words of Qu.” *New Garden of Songs*. Beijing: Zhonghua Book Company, 1940.]
《明史》。上海：上海古籍出版社，1986年。
- [*A History of the Ming Dynasty*. Shanghai: Shanghai Ancient Books Publishing House, 1986.]
蒋孝：“《旧编南九宫谱》序”，《善本戏曲丛刊》（第三辑），王秋桂主编。台北：台湾学生书局，1984年。
- [Jiang, Xiao. “Preface to *Old Compilation of Nanjiugong*.” *Collected Publications of Rare Traditional Drama Texts, Third Series*. Ed. Wang Qiugui. Taipei: Student Book Company, 1984.]
凌濛初：“南音三籁”，《善本戏曲丛刊》（第四辑），王秋桂主编。台北：台湾学生书局，1984年。
- [Ling, Mengchu. “Three Kinds of Southern Sound.” *Collected Publications of Rare Traditional Drama Texts, Fourth Series*. Ed. Wang Qiugui. Taipei: Student Book Company, 1984.]
吕天成：“曲品”，《中国古典戏曲论著集成》第六册。北京：中国戏剧出版社，1959年。
- [Lü, Tiancheng. “An Evaluation of Southern Drama.” *A Collection of Treatises on Classical Chinese Theatre*. Vol. 6. Beijing: China Theatre Press, 1959.]
毛允燧：“曲律”，《中国古典戏曲论著集成》第四册。北京：中国戏剧出版社，1959年。
- [Mao, Yunsui. “Qu Prosody.” *A Collection of Treatises on Classical Chinese Theatre*. Vol. 4. Beijing: China Theatre Press, 1959.]
钱谦益：“陆秀才采传”，《列朝诗集小传》。上海：上海古籍出版社，1959年。
- [Qian, Qianyi. “Biography of Scholar Lu Cai.” *Brief Biographies of Poets from through all Dynasties*. Shanghai: Shanghai Ancient Books Publishing House, 1959.]
“增订南九宫曲谱”，明末永新龙壤刻本，《善本戏曲丛刊》影印。台北：台湾学生书局，1984年。
- [“Revised Compilation of Nanjiugong.” *Collected Publications of Rare Traditional Drama Texts*. Taipei: Student Book Company, 1984.]
沈宠绥：“度曲须知”，《中国古典戏曲论著集成》第五册，北京：中国戏剧出版社，1959年。
- [Shen, Chongsui. “The Requirements of Qu.” *A Collection of Treatises on Classical Chinese Theatre*. Vol. 5. Beijing: China Theatre Press, 1959.]
徐复祚：“曲论”，《中国古典戏曲论著集成》第四册。北京：中国戏剧出版社，1959年。
- [Xu, Fuzuo. “Discourse on Drama.” *A Collection of Treatises on Classical Chinese Theatre*. Vol. 4. Beijing: China Theatre Press, 1959.]
徐渭：“南词叙录”，《中国古典戏曲论著集成》第三册。北京：中国戏剧出版社，1959年。
- [Xu, Wei. “Account of Southern Plays.” *A Collection of Treatises on Classical Chinese Theatre*. Vol. 3. Beijing: China Theatre Press, 1959.]
沈璟：《沈璟集》，徐朔方辑校。上海：上海古籍出版社，1991年。
- [Shen, Jing. *Collected Works of Shen Jing*. Ed. Xu Shuofang. Shanghai: Shanghai Ancient Books Publishing House, 1991.]
王骥德校注：《新校注古本西厢记》。万历四十二年（1614）香雪居刻本。
- [Wang, Jide, ed. *A New Annotated Edition of The Romance of the Western Chamber*. Xiangxue House edition, 1614.]
——：“曲律”，《中国古典戏曲论著集成》第四册。北京：中国戏剧出版社，1959年。
- [——. “Qu Prosody.” *A Collection of Treatises on Classical Chinese Theatre*. Vol. 4. Beijing: China Theatre Press, 1959.]
王世贞：“曲藻”，《中国古典戏曲论著集成》第四册。北京：中国戏剧出版社，1959年。
- [Wang, Shizhen. “The Art of Theatre.” *A Collection of Treatises on Classical Chinese Theatre*. Vol. 4. Beijing: China Theatre Press, 1959.]
魏良辅：“曲律”，《中国古典戏曲论著集成》第五册。北京：中国戏剧出版社，1959年。
- [Wei, Liangfu. “Qu Prosody.” *A Collection of Treatises on Classical Chinese Theatre*. Vol. 5. Beijing: China Theatre Press, 1959.]
吴毓华编：《中国古代戏曲序跋集》。北京：中国戏剧出版社，1990年。
- [Wu, Yuhua, ed. *Prefaces and Postscripts to Ancient Chinese Drama*. Beijing: China Theatre Press, 1990.]
张琦：“衡曲麈谈”，《中国古典戏曲论著集成》第四册。北京：中国戏剧出版社，1959年。
- [Zhang, Qi. “Discussion of Qu.” *A Collection of Treatises on Classical Chinese Theatre*. Vol. 4. Beijing: China Theatre Press, 1959.]
周贻白：《戏曲演唱论著辑释》。北京：中国戏剧出版社，1983年。
- [Zhou, Yibai. *An Edited and Interpreted Treatise on the Performance of Song in Xiqu*. Beijing: China Theatre Press, 1983.]

（责任编辑：程华平）