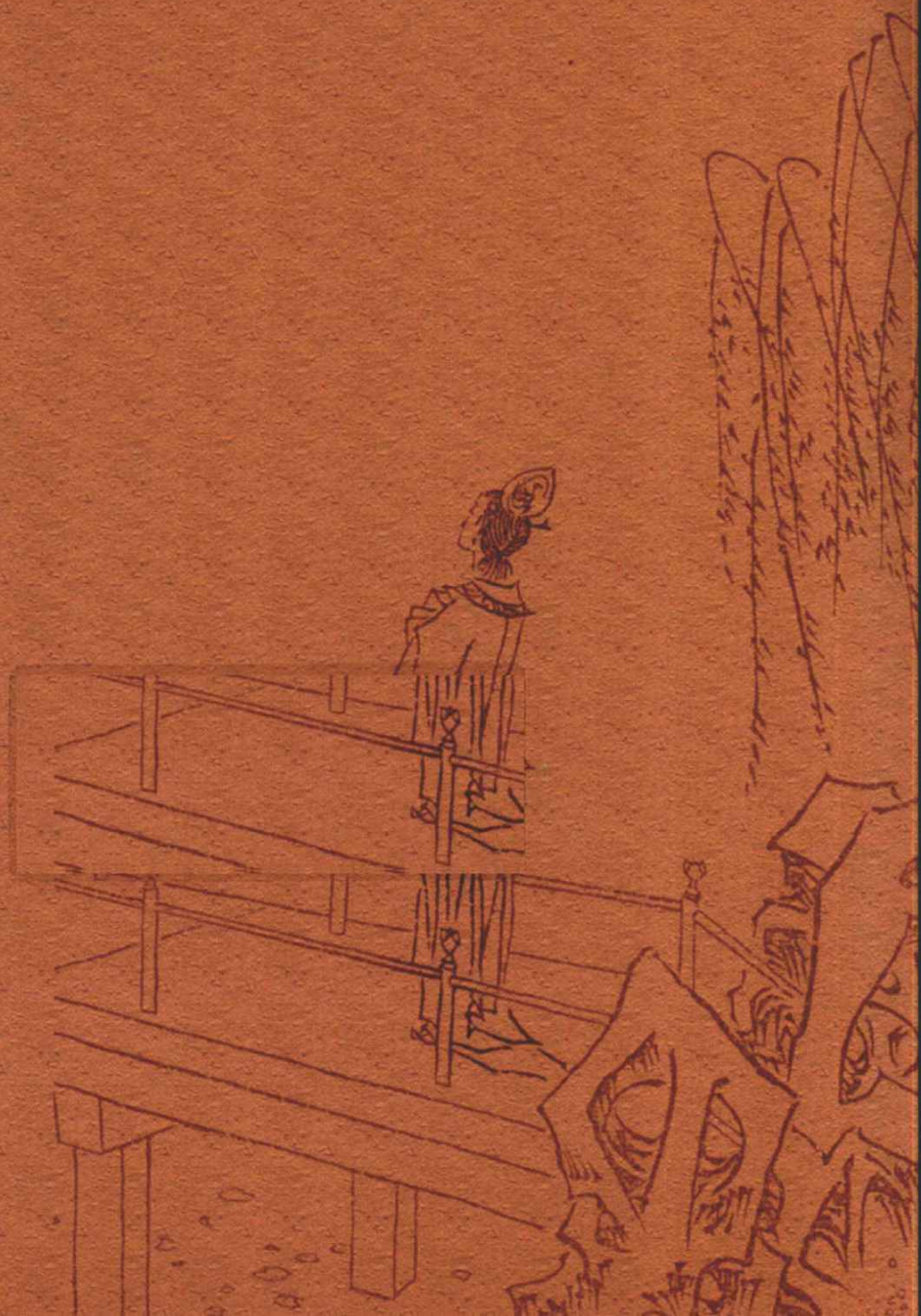


辽海出版社

中国古代曲谱大全

(四)

刘崇德 主编



辽海学术文库

中国古代曲谱大全（四）

刘崇德 主编

辽海出版社

总目录

序

凡例

第一册

新编南词定律 一
太古传宗 四三三

第二册 第三册

新定九宫大成南北词宫谱 七四五

第四册

纳书楹曲谱 二五二七

第五册

吟香堂曲谱	三三四七
遏云阁曲谱	三六二三
六也曲谱	三九九五

纳书盈曲谱

(清)叶堂 编订

前 言

田玉琪

《纳书楹曲谱》作者叶堂，字广明，又字广平，号怀庭，苏州长洲人，一生致力于昆曲歌唱实践与研究。其生年可定于雍正二年（一七二四年）左右，刊刻于乾隆五十七年（一七九二年）的《纳书楹曲谱》，王文治为之序云：「吾友叶君怀庭，究心于官谱者几五十年。」叶堂自序也说：「盖自弱冠至今，靡他嗜好……究心于此事者垂五十年，余亦既老矣。」叶堂重刊《西厢记》在乾隆六十年（一七九五年），知此年尚健在，将其卒年可定于嘉庆二年（一七九七年）左右，享年七十多岁。

叶堂本为名医叶桂之孙，叶桂（一六六七—一七四六年），字天士，号香岩，吴县人，为清初著名医学家，著述甚多，沈德潜有《叶香岩传》（《沈归愚诗文集》），《四库全书总目提要》《清七百名人传》《清史稿》中均有叶桂小传。李斗《扬州画舫录》卷五云：「苏州叶天士之孙广平，精于音律，称『大有为无双唱口』。」对叶堂生平，《民国吴县志》言之最多：「名医叶桂之孙也，度曲得吴江徐氏之传，张口翕唇，皆有法度，阴阳毫厘不差。」不过叶桂吴县人，而叶堂《纳书楹曲谱》中明注自己为长洲人，颇有不合。此盖叶堂世居上津桥（《吴门补乘》卷七），而上津桥本吴县和长洲二县交界之地，叶桂与其祖父所属县籍发生了变化。《吴县志》所言徐氏，即《乐府传声》之作者徐大椿。徐大椿（一六九三—一七七一年）为乾隆时著名医学家，与叶桂交善，也工诗文擅音律，其《乐府传声》为清代著名声乐专著。《乐府传声》刊刻于一八四八年，时叶堂二十余岁，正为其耽迷于戏曲之早期。

叶氏生平事迹颇难考索，他一生究心于曲艺，「侧耳摇唇」几五十年。虽然唱曲于时俗颇为风靡，但作为职业的清唱曲家，终为传统所轻。叶堂亦不尚儒业，未进学考举。其事迹不仅史传无载，方志中除《民国吴县志》外绝少著录，其他野史笔记也著录甚罕。叶堂晚年曾与王文治、许宝善等人交游。王文治（一七三〇—一八〇二年），字禹卿，号梦楼，江苏丹徒县人，为乾隆时著名书画家，工诗文，擅乐律，《清史稿》有传，有《梦楼诗集》二十四卷。王文治曾为叶堂《纳书楹曲谱》正、续、外集、补遗及《纳书楹玉茗堂四梦曲谱》作序。他与叶堂交游的情况，据其《梦楼诗集》卷二十一《题袁箬庵遗像二首》序说：「余少喜填词，苦不知曲理，及与吴中叶广明交，始有入处，而蒋若生前辈以填词雄视海内，笔力健举，为古人所难，余常以叶氏所通共相讨论，若生辄为心折。今若生下世已久，后生辈绝无问津者。」序中「若生」即乾隆时著名诗人蒋士铨，亦工词曲，有多部

戏曲著作，《纳书楹曲谱》亦有收录。蒋士铨卒于乾隆四十九年（一七八四年）。由王文治序中可知，至乾隆五十七年也就是他为叶堂《纳书楹曲谱》作序时，王文治和叶堂交游已十年左右。王文治在乾隆四十四年（一七七九年）于杭州寺中《謁摩受具》，成为俗家弟子（《梦楼诗集》卷十五），此后于词曲音律一日未弃，他与叶堂之交游，或于此年之后。《纳书楹曲谱》标注王文治参订，也当非虚名。许宝善，字敦虞，又字穆堂，江苏青浦人，乾隆二十五年（一七六〇年）进士，官至浙江福建道监察御史（光绪《青浦县志》）。许宝善年轻时既已结识叶堂，「知其（叶堂）善音律之学，是时余方专事帖括，度曲一道未曾涉猎。」乾隆四十四年（一七七九年），许宝善丁忧归乡，随后因病不复出。此后许宝善和叶堂交游密切，「得从先生游，每见辄谈曲谱，凡长短疾徐、抑扬抗坠、嘘翕微茫之间，无不曲尽其奥，余虽不能尽知然，亦稍有领会。」（《纳书楹西厢记谱序》）许宝善有《五经揭要》《杜诗注释》等，于词曲音律也颇为擅长，乾隆二十二年（一七五七年）将《新定九宫大成南北词宫谱》中所收唐宋词乐乐谱辑出，刊成《自怡轩词谱》六卷，晚年于词曲尤为醉心，对叶堂曲学也是十分推崇。

对叶氏有片断记载者，尚有毛祥麟《墨余录·瞿松涛传》，云：「时吴门叶广平精辨四声五音，著《南曲谱》，名闻四方。瞿曾偕友往，各奏其长。叶曰：「诸贤所学，仅可悦时，若瞿君者足以名世矣。」瞿松涛是当时著名昆曲家，善于制造乐器，创制『松涛鼓板，梨园都仿其制』（《瞿松涛传》）。毛祥麟所记当是一次昆曲演唱交流的小型聚会，从中俨然可见叶堂为梨园之领袖。毛氏所言《南曲谱》当非《纳书楹曲谱》，或为叶堂早年所作。另外李斗《扬州画舫录》云：「近时以叶广平唱口为最著，《纳书楹曲谱》为世所宗。」《扬州画舫录》完成于乾隆六十年（一七九五年），此年《纳书楹曲谱》已全部完成，且完成重刊《西厢记全谱》。从中亦可见叶堂在当时昆曲流行的中心地区苏州、扬州等地的领袖地位。在《扬州画舫录》中，李斗还对《纳书楹曲谱》中所录曲目有部分过录。

叶堂将一生主要精力用于戏曲的清唱实践和研究，特别是在昆腔折子戏乐谱搜集、整理、编定方面，在我国戏曲史上占有十分重要的地位。昆腔作为南曲声腔的一个流派早在元末明初之际已在昆山出现。明代嘉靖、万历年间，魏良辅吸取北曲的艺术经验，在唱曲和音乐伴奏等方面对昆腔加以改进和丰富，从而使昆腔以『新声』的面貌出现，而梁伯龙首次成功地运用这种新腔编写《浣沙记》，受到观众热烈追捧。此后，昆腔的影响以苏州等地为中心迅速向全国蔓延。大致自十五世纪六十年代至十七世纪中叶，在约两百年的时间里，昆腔作家才人辈出，剧作纷呈，是其繁荣发展时期。由于昆腔上演的剧种以传奇为主，早期作品一般篇幅都较长，少则二三十出，多则四五十出，常常需要上演多日。而随着昆腔唱词节奏的放慢，表演艺术的细腻，传奇的出数也逐渐减少，『快取简便』的做法成为很多演唱家的共识。折子戏作为只演全剧数折的演唱艺术形式，是戏曲演员根据观众不同欣赏需求，对长篇巨制的作品选择删汰的产物。它或演出剧目的关键情节冲突，或显示角色特有

的演唱技巧或风格，具有演出规模小，较少受场地限制的特点，日益为群众喜闻乐见。昆曲折子戏的选本在明代中期就已出现。清康熙以来，在折子戏选集中，影响最大的当属《缀白裘》，收录了大量昆曲作品。不过《缀白裘》经过不同时期不同人的增选，比较凌乱，并且绝大部分只录文词，不标工尺，与其说是折子戏选本，不如说是戏曲文学作品选集。《纳书楹曲谱》既订文律，又正工尺，应该说代表了当时昆曲折子戏曲谱的最高成就。

叶堂一生对戏曲特别是昆腔曲谱的整理研究，可谓殚精竭虑。据其自序，于乾隆四十九年（一七八四年）刊刻王实甫《西厢记全谱》，五十七年刊刻《纳书楹曲谱》正集、续集和外集及《玉茗堂四梦》，五十九年刊刻《纳书楹曲谱补遗》，六十年重新订补、刊刻《西厢记全谱》。其中《西厢记》和《玉茗堂四梦》为「赵壁隋珠」，录其全谱，其他均为折子戏清唱曲谱。

王实甫的《西厢记》作为元代杂剧名篇，北曲之经典，明代李日华曾将其改编为《南西厢》搬上昆曲舞台，于明末清初长期盛演不衰。《纳书楹曲谱》正集卷三录有《听琴》《惊梦》二出。叶堂于目录后注云：「按《南西厢》李日华作，以北改南，煞费苦心，然未免有点金成石之憾，故置之续集中，惟《听琴》《惊梦》二出，与北曲文词相合者多，特采入正集。」李日华的《南西厢》由于字音讹误、韵律粗糙等问题，叶堂以为难以展现王实甫原剧风采，是「点金成石」之劣作。除李日华《南西厢》外，清初尚有《校正北西厢弦索谱》二卷、《太古传宗》中《琵琶调西厢记》二卷，后者收录王实甫《西厢记》二十折连一楔子，共三百一十四个曲牌（谭雄认为叶堂《纳书楹曲谱》与《太古传宗琵琶调西厢记》虽然区别很大，但有承继关系，《对《太古传宗》与《纳书楹曲谱》中《西厢记》曲谱的比较研究》，《天津音乐学院学报》二〇〇六年第二期）。

叶堂为《西厢记》订谱，「以从来未歌之曲付之管弦」。他之所以将《西厢记》视作「从来未歌之曲」，原因可能有二：一是《太古传宗》中所载乐谱并非完璧，并且未付诸歌唱；二是时俗盛行的李日华《南西厢》，无论唱词还是曲调皆非《西厢记》之原貌。我们不妨将李日华《南西厢》中《听琴》一出中【南吕梁州郎】与王实甫原曲作一对比，会发现宫调、曲调全然不同，歌词也出入很大：

李日华《南西厢》：【南吕梁州郎】：晴空云敛，冰轮初涌。风扫残红无数，香阶堆拥。好似闷怀千种。只落得心中作想，口内闲提，梦里相和哄。今日华堂开绮席，意朦胧，却教我翠袖殷勤捧玉钟。愁似织和谁共，双蛾蹙损春愁，重鱼得水甚时同。

王实甫《西厢记》：【越调斗鹤鹑】：云敛晴空，冰轮乍涌。风扫残红，香阶乱拥；离恨千端，闲愁万种。「靡不有初，鲜克有终。」他做了影儿里的情郎，我做了画儿里的爱宠。

【紫花儿序】则落得心儿里念想，口儿里闲提，则索向梦儿里相逢。俺娘昨日个大开东阁，我则道怎生般炮凤烹龙？
 朦胧，可教我「翠袖殷勤捧玉钟」，却不道「主人情重」？则为那兄妹排连，因此上鱼水难同。

然而，叶堂将《西厢记》乐谱刊刻之后，「购者寥寥」，影响甚小，原因又是什么呢？他自己分析是所定曲谱只定板式，未定小眼，而令习唱者无所适从。不过他认为：

曲有一定之板，而无一定之眼。假如某曲某句格应有几板，此一定者也。至于眼之多寡，则视乎曲之紧慢侧止，则从乎腔之转折。善歌者自能心领神会，无一定者也。若必强作解事而某曲三眼一板，某曲一眼一板，以致斗接收煞尽露痕迹，而于侧直又处处志之，是殆所谓活腔死唱者欤？（《纳书楹重订西厢记谱序》）

叶堂以为板式可以固定，而眼之多寡则不能固定，而在「眼」的具体处理上，认为可以发挥歌者再度创造空间，因歌者之心领神会而出现小异也未为不可。叶堂在为时剧谱曲时，小眼也多不标注，正出于这种见解。但时剧虽然不标小眼，人们依然可能根据当时歌唱情况确定或揣摩，《西厢记》谱作为「全新」之谱、「未歌」之曲，眼位不定，习唱者确是不能适应，以致在乾隆六十年，叶堂对《西厢记》旧谱「复加校订，于可用小眼处，一一增入以付劖劖」。这虽为无奈之举，违背叶堂本意——在叶氏所集曲谱中仅此例外——但对「新曲」《西厢记》的传播还是有重要意义的。（《纳书楹重订西厢记谱序》）

除《西厢记》外，叶堂还为全本《玉茗堂四梦》订谱，关于《玉茗堂四梦》，在叶堂之前，《新定九官大成南北词官谱》录有部分曲目，《吟香堂曲谱》收有《牡丹亭》全谱，前者由周祥珏等人于乾隆十一年（一七四六年）编订完成，后者由冯起凤编订，刊刻于乾隆五十四年（一七八九年）。叶堂作谱时对二谱或均有参订。

汤显祖的创作，存在音律与文采的矛盾，历史上即颇有争议，以汤显祖为代表的临川派和以沈璟为代表的吴江派曾有激烈论争。沈璟、吕玉绳等人曾将《牡丹亭》改编成《同梦记》，汤显祖十分不满，说「《牡丹亭记》要依我原本，其吕家改的，切不可从。虽是增减一二字以便俗唱，却与我原作的意趣大不同了」（《玉茗堂全集》卷四十九《答宜伶罗章二》），他甚至说：「余意之所至，不妨拗折天下人嗓子。」（《杂论第三十九下》）

叶堂为汤显祖《临川四梦》订谱的主要目的在于引导当时曲坛歌唱，特别是想通过订谱解决汤显祖剧作声律与辞情的矛盾，如其序中所说：

临川汤若士先生，天才横逸，出其余技为院本，环姿妍骨，斗巧斩新，直夺元人之席，生平撰著甚多，独四梦传奇盛行于世，顾其词句往往不守宫格，俗伶罕有能协律者……

对于汤氏『拗嗓』之说，叶堂分析说：

昔若士见人改窜其书，赋诗云：总饶割就时人景，却愧王惟旧雪图，且云吾不顾拗尽天下嗓子，此微言也，若士岂能真以拗嗓为能事，蚩世之盲于音律者众耳。

在对《临川四梦》具体的订谱过程中，叶堂既指出汤氏不合律处，对其文词音律有所订正，也充分尊重原作。当声情发生矛盾而改变声律可能影响辞情的时候，叶堂常常就辞情而不就声律，将之视为『临川格』，使歌者就之，这是叶堂的可贵之处。如就《牡丹亭·写真·玉芙蓉》曲，他说：『《玉芙蓉》首二句，本上二下三，此作上三下二，与格不合，临川跌宕情文，不甘拘束，合前《雁过声》一曲，歌者就之，即以为临川格也可。』再如就《牡丹亭·幽媾·夜行船》曲说：『丹青小画』本五字句，今作四字句，亦临川变格也。』

在《玉茗堂四梦》中，以《牡丹亭》叶氏最为倾力，《紫钗记》最属创造。王文治序以及作者自序均曾提到将《牡丹亭》单刻之事，只缘于『《牡丹亭》考核较精』（郝福和同志在刘崇德、詹福瑞二位老师指导下，曾作硕士论文对叶堂《牡丹亭》全谱的特点作详细分析说明，并与《新定九宫大成南北词官谱》和《吟香堂曲谱》作了比较）。《四梦》中，《牡丹亭》《邯郸记》和《南柯记》三梦，虽然在演唱中乐谱不断有所变化，其中多有伶人的改动，但毕竟皆有旧谱可依，而《紫钗记》却是一直没有乐谱，『无人点勘，居然和璞』。叶堂晚年，在王文治的鼓励下，他为全本《紫钗记》打上工尺谱，这也是《紫钗记》第一个完整的工尺谱，『继是，竹香陈刺史召名优以演之。于是吴之人，莫不知有《紫钗》矣。』（《纳书楹四梦全谱自序》）至此，『临川四梦』得以有曲谱之完璧。

《西厢记》和《临川四梦》作为我国戏曲史上的经典作品，一为北曲一为南曲，一为杂剧一为传奇，叶堂为之考订全谱，详注板眼工尺。数百年后的今天我们依然能够欣赏到完整的昆曲《西厢记》《牡丹亭》等作品，追溯渊源，叶堂实功不可没。

刊刻于乾隆五十七年和五十九年的《纳书楹曲谱》正集、续集、外集和《纳书楹曲谱补遗》（下总称《曲谱》）的曲目主要为

折子戏曲谱，有杂剧、传奇、时剧及散曲、诸宫调等，比较全面地反映了自明代中叶至清乾隆时期戏曲特别是昆曲演出的盛况。

戏曲界通常认为，元代杂剧的唱法到了明代中叶以后，逐渐失传，《曲谱》所记元杂剧乐谱属于『元曲昆唱』，已非杂剧原来唱法。不过，我们将这些元杂剧曲谱与南戏及明清传奇曲谱比较，元杂剧谱还是有明显的不同，如板式固定、字多音少等特点便为传奇曲谱所无。元杂剧谱中以句为拍板的方式应是唐宋词以句为拍的遗存。虽然元杂剧的唱法在叶氏那里已改用昆腔，但书中所记乐谱应该在相当程度上保留了元代音乐的特征和风格。今参照刘崇德师《元杂剧乐谱研究与辑译》及《全元戏曲》等书，得《曲谱》元杂剧十六种共三十七出，依次是：尚仲贤《气英布》、《汉高祖濯足气英布》，一、无名氏《货郎旦》、《风雨像生货郎旦》，一、张寿卿《红梨花》、《谢金莲诗酒红梨花》，一、无名氏《马陵道》、《庞涓夜走马陵道》，三、朱士凯《昊天塔》、《昊天塔孟良盗骨》，一、乔梦符《两世姻缘》、《玉箫女两世姻缘》，一、周文质《苏武还朝》、《持汉节苏武还朝》，二、关汉卿《单刀会》、《关大王独赴单刀会》，一、杨梓《不伏老》、《功臣宴敬德不伏老》，一、孔文卿《东窗事犯》、《地藏王东窗事犯》，一、无名氏《连环记》、《锦云堂暗定连环记》，四、无名氏《唐三藏》、《唐三藏西天取经》，一、无名氏《渔樵记》、《朱太守风雪渔樵记》，三、《西游记》、《吴昌龄》，十、罗贯中《宋太祖龙虎风云会》、《苏武牧羊记》，五、《明徐渭《南词叙录》列《牧羊记》为『宋元旧篇』。清徐大复《寒山堂新定九宫十三摄南曲谱》题马致远著。《全金元曲》列为无名氏作品)。在音乐风格和曲词上，叶氏极为推重元杂剧。

《曲谱》收录宋元南戏有高明《琵琶记》(二十四)、无名氏《白兔记》(二)、柯丹丘《荆钗记》(十八)、无名氏《杀狗记》(一)和施惠《幽闺记》(《王瑞兰幽闺拜月亭》，七)，共五种合计五十二出。

收录明清戏曲最多，主要为传奇作品，大都是昆腔作家的名篇。按张庚、郭汉城《中国戏曲史》的叙述顺序，其中属于于正德、嘉靖以前的剧作家创作的作品有：无名氏《古城记》(一)、李日华《南西厢记》(十)、《纳书楹曲谱补遗》卷一《西厢记》即《南西厢》，非王实甫之《西厢记》)、沈采《千金记》(二)、苏复之《金印记》(四)、陈黑斋《跃鲤记》(二)、陆采《明珠记》(五)、李开先《宝剑记》(一)、徐渭《四声猿》(一)等，共八种二十六出。

从嘉靖末到明末时期，是昆腔逐步繁荣走向鼎盛时期，收录此期剧作有：梁辰鱼《浣沙记》(九)、张凤翼《祝发记》(二)、《红拂记》(一)、《虎符记》(一)、高濂《玉簪记》(七)、王世贞《鸣凤记》(一)、沈璟《一种情》(即《附钗记》，二)、《义侠记》(一)、沈自晋《翠屏山》(一)、顾大典《葛衣记》(一)、汪廷讷《狮吼记》(三)、周朝俊《红梅记》(二)、徐复祚《宵光剑》(二)、《红梨记》(十三)、陈与郊《麒麟阁》(一)、薛近兗《绣襦记》(四)、许自昌《水浒传》(五)、王衡《郁轮袍》(一)、王玉峰《焚香记》

(二)、《钗钏记》(一), 吴炳《疗妒羹》(一), 袁晋《西楼记》(八)、《珍珠衫》(二), 范受益《寻亲记》(三), 梅鼎祚《玉合记》(二), 屠隆《昙花记》(一)(叶堂笔误作《昙花阁》), 阮大铖《牟尼合》(一)、《春灯谜》(一)、《燕子笺》(一), 单本《蕉帕记》(一), 王鏊《彩楼记》(二), 徐元久《八义记》(三), 破慳道人《一文钱》(一), 无心子《金雀记》(六), 无名氏《双红记》(三)、《江天雪》(一)、《三国志》(二)、《烂柯山》(四), 共计三十八种一百零四出。

清初至乾隆中叶的剧作有: 李玉《金锁记》(二)、《千钟禄》(四)、《清忠谱》(一)、《一捧雪》(一)、《人兽关》(二)、《永团圆》(三)、《占花魁》(八)、《风云会》(一)、《眉山秀》(三)、《太平钱》(三)、《万里圆》(一), 朱佐朝《渔家乐》(三)、《艳云亭》(二)、《乾坤啸》(一), 朱素臣《十五贯》(四)、叶雉斐《琥珀匙》(二), 刘方《白罗衫》(一)、张大复《醉菩提》(五)、《如是观》(二), 丘园《虎囊弹》(一), 陈二白《双官诰》(一), 李渔《风箏误》(五), 洪昇《长生殿》(三十一), 孔尚任《桃花扇》(三), 吴庞《金不换》(二), 蒋士铨《四弦秋》(一), 杨潮观《吟风阁》(一)、《莲花宝筏》(一), 秦子陵《如意珠》(一), 姚子懿《后寻亲》(一), 黄之隽《四才子》(五), 方成培《雷峰塔》(一), 无名氏《铁冠图》(二)、《满床笏》(一)(一名《十醋记》, 龚鼎孳门客作), 共计三十四种一百零六出。

以上《曲谱》共收一百零一种戏曲三百二十五出(不含《西厢记全谱》和《玉茗堂四梦》)。另收散曲十套:《兀的不》《归来乐》《百岁》《柳飞》《枕痕》《咏蝶》《咏花》《红日》《紫甸》《小十面》。诸宫调一出:《天宝遗事·马践》, 收录《俗增》《红梨记》《荆钗记》《西游记》各一出, 时剧二十三出。

叶堂《曲谱》分正集、续集、外集和补遗, 如此分类的原因, 王文治在序中说:

恐篇帙浩繁, 不能尽付剞劂, 于是择曲之尤雅者除《北西厢》《临川四梦》全本先已行世外, 自《琵琶记》而降凡如千篇, 命之曰《纳书楹曲谱正集》, 然世俗之所流通者或不能尽载, 又广之曰《续集》、曰《外集》, 殆犹《庄子》之有内、外、杂篇也。

王文治将《曲谱》正、续、外与庄子之内、外、杂篇相比, 实际上并不恰当, 但指出以『尤雅者』为尚, 却是叶堂录曲顺序先后的重要原则。那么叶堂选曲之『雅』主要体现在哪些方面, 通过比照其不同集中的作品及叶堂自注, 可以发现:

一、在时代上推崇古雅经典作品。正集卷一为元末南戏经典作品《琵琶记》, 共选二十二出, 卷二则主要为元杂剧作品。元末高明《琵琶记》对南戏《赵贞女》中蔡伯喈形象作了全面改造, 让他成为『全忠全孝』的典型, 全剧内容上宣传『子孝与妻

贤」，艺术上更是精雕细琢，取得极大成功。《琵琶记》作为南戏之经典，叶堂以之作《曲谱》正集开端，在思想内容和艺术特征以及音律风格等诸多方面都有示范意义。《曲谱》选录元杂剧也集中于卷二，认为所录元杂剧中上乘之作，以之「直与唐诗宋词争衡，惜今之传者绝少耳」（正集卷二目录后注），而将元杂剧中不甚精彩者移之于续集或外集等集中。

二、在风格上推重元曲之自然酣畅、气盛辞雄。他说「元曲元气淋漓」（正集卷二目录后注），认为洪昇《长生殿·弹词》一出「极佳」，但与元杂剧《货郎旦·女弹》一出相较，「遂判天渊，乃知元人力量之厚」，如何是「力量之厚」？《长生殿·弹词》和《货郎旦·女弹》两出官调相同，曲牌依次同为：「一枝花」「梁州第七」「转调货郎儿」「二转」「三转」「四转」「五转」「六转」「七转」「八转」「九转」「煞尾」。我们比较两出曲文，叶堂所说「力量之厚」，主要是说《货郎旦》辞文酣畅淋漓、自然泼辣。与自然酣畅相联系，他认为元曲「气盛辞雄」，尤有魄力（正集卷二目录后注）。相反，叶堂对风格比较纤弱的曲目则选择删汰，如对《红梨记》云：「按《红梨记》词旨亦称尔雅，嫌其笔力稚弱，每二三曲之后即捉襟露肘之态，惟《定情》始终匀称，选入正集。」（正集卷三目录后注）

三、在情感抒写上崇尚性灵之作。戏曲与传统诗文不同，尤其在性灵抒写上，曲文不仅要写得有趣，更要展示人的纯朴自然精神。在抒写性灵之作中，叶堂对《玉茗堂四梦》评价极高。他曾将《长生殿》和《四梦》比较：「《长生殿》词极绚丽，官谱亦谐，但性灵远逊临川，转不如《四梦》之不谐。官谱者，使人能别出新意也。」（正集卷四目录后注）可见，在格律与辞情的关系上，叶堂更倾向于性灵的抒写，反对只讲官谱之协而内容贫乏或空洞的作品。于此，他对阮大铖等人内容贫弱之作给以猛烈批评：「阮圆海专以尖刻为能，自谓学玉茗堂，其实全未窥见毫发，笠翁恶札从此滥觞矣。」（续集卷三目录后注）叶堂对李渔的幽默诙谐之作也多弃之不予。

除「雅」的选录倾向外，叶堂对时俗「搬演家」的作品也比较重视，《曲谱》还有一个广载时剧的功能，这一点也特别值得珍视。《曲谱》外集、补遗皆以时剧为主，外集《凡例》说：「外集所选，因向来家弦户诵脍炙人口者，故不忍遽弃。」补遗《序》中又说：「往余梓正续外三集曲谱……而于梨园搬演尚多遗置，恐世之爱新声者心未厌也。夫古曲不谐于俗，非自今日始，追新逐变，众嗜同趋，若别成一风会焉而不可解。余既违好而独弹古调，又安用勒此戈戈者哉。」在广收时剧时，叶堂不因人废剧，如阮大铖之为人，君子不屑，叶堂对其剧作也颇有微词，但也选录了如《燕子笺》《牟尼合》等剧多出。对时下流行演唱的，即使认为有一些不足，也尽量录入，如《长生殿》前半部已录入正集二十二出，又在续集录入七出，录的主要原因是「后半篇则多出稗畦自运，遂难出色，第恐爱歌《长生殿》者其愿未厌，且世少别谱，故正集中不入选者，仍录入续集中」（正集卷四目录后注）。在补遗卷中，杂腔系统的折子戏和民间俗曲散调多有收入，为我们研究花部声腔和民间俗乐提供了珍贵资料。这

些曲目有：思凡、小妹子、罗梦、来迟、孟姜女、崔莺莺、闺思、闺怨、怀春、金盆捞月、醉杨妃、私推、僧尼会、夏德海、昭君、小王昭君、琵琶词、芦林、伞、磨斧、借靴、拾金、花鼓。这些时剧为明代以来流行于民间的杂腔（如青阳腔、弋阳腔、吹腔、花鼓）小戏，曾被收入乾隆十五年内府刊刻的《太古传宗》中，有些至今依然作为昆曲经典曲目搬演于舞台歌场，说明昆曲在一统南北成为「官腔」之后，仍然不断地吸取其他声腔艺术的发展过程。

不过，总的来看《纳书楹曲谱》正、续、外、补遗各集，只是一个大致的分类，标准并不十分谨严，其雅、俗原则也只具有相对性。正如其《凡例》中说：「此谱分正、续、外三集，正集之末近乎续，续集之末近乎外。」在补遗卷中，甚至还有元杂剧和南戏作品出现。

《纳书楹曲谱》主要是昆曲折子戏清唱曲谱的总集。清唱与舞台演出的戏曲不同，它不用科白及引子，在乐器伴奏上也十分简便，不用锣鼓，只用三弦、点鼓、拍板、笛子等伴奏乐器，由于它不在舞台上表演，不借锣鼓之声势配合，没有说白、舞姿的辅助，单纯以歌唱来表现剧情，因此对于歌词字声与音乐的配合，要求更为严格，音韵方面也更为讲究。对其特征和要

求，明人魏良辅曾说：

清唱俗云冷板橙，不比登场演剧，藉金鼓以藏拙。全要闲雅整肃，清俊温润。其有专磨腔调，而板眼全疏者，有专事板眼，而腔调未审者，二者交病。惟两工乃为上乘。或面目红赤，喉间筋露，摇头顿足，起立不常，贱矣，曲虽工，亦奚以为？」（《昆腔原始》，四库未收书目，第八辑）

于此可见清唱之难度。而对伶人歌工而言，曲家的清唱，无疑为他们树立了最高的标准。叶堂编定《曲谱》的主要目的就在于指导时人清唱，几十年醉心于此，孜孜钻研。他深感于「俗伶登场，既无老教师为之按拍，袭谬沿伪，所在多有」的情况，「搜择讨论，准古今而通雅俗，文之舛淆者正之，律之未谐者协之，而于四声离合、清浊阴阳之芒杪，颇有所得」（自序）。叶堂订谱非一朝一日，其书刊刻在晚年，而很多观点见解其实早已在梨园中传播。叶氏订谱之观点在梨园中有一个由饱受争议到广为接受的过程。早期颇不为歌者所重，「始订谱时，有与俗伶不叶者，或群起议之」，后来「翕然宗仰如出一口」（王文治序）。叶派唱法通称「叶氏唱口」，于当时和后来影响甚大。叶氏《曲谱》对以往曲谱包括时人唱腔之订正，既有音律方面，也有文字声韵方面的，下面试略作一归纳分析。

（一）订律调。《曲谱》所用律调有两个系统，一是唐宋以来燕乐二十八调，二用笛色七调；有的曲调则同时标注了宫调和

笛色调。其中《曲谱》正、续、外三集中用宫调有：仙吕、越调、南吕、双调、黄钟、商调、正宫、高大石、中吕、双角、商角、高官、越角、双吕、大石、小石角、羽调、大石角、小石共十九调，其用调体例据刘崇德师考察与《新定九宫大成南北词官谱》相同，如将北曲杂剧中的双调标成双角、越调标成越角等。这种标法大多已不具备律调的含义，只具有辨识曲牌或存古之意。而以笛色调标注的律调更有现实意义，这笛色七调为：上字调、尺字调、小工调、凡字调、六字调、正宫调、乙字调，相当于今律名B、C、D、E、F、G、A各调，上字调(B)即宫调，据刘崇德师统计，《曲谱》中有七十处注明了笛色调。书中明示订正律调处的有很多，如：

《牡丹亭·劝农·清南枝》注云：『此曲之前后不相连属者，宜各归本调，此曲正以工调为佳。』

《疗妒疾·题曲·长拍》注云：『长短拍及尾声，搬演家所歌宫调太高，殊无韵致，今照散曲《画楼频倚》填谱，绵缈清微，情文颇合，而无知俗工谓予杜撰一格，岂不可笑。』

《邯郸记·死甯·黄钟宫醉花阴》注云：『此曲时派唱侧调，与下曲【喜迁莺】不叶，宜从本调。』

(二)订曲牌。历史上南北曲之曲牌情况十分复杂，叶堂根据字格、句格、宫调、板式等情况在辨析犯调集曲、厘定曲牌名称等方面用功尤勤。每一犯调集曲皆详注起至何句、至某句等，为其曲谱通例。对一些有问题的曲牌，作者勘校订正颇为用心，如：

《眉山秀·婚试·仙吕十二红》注云：『仙吕【十二红】，非比商调中者可以细注牌名，盖其所集之曲互相同异，且以板式律之，率与本曲不合。此套向注【醉扶归】【绣带儿】等名，今悉删去。歌者如遇【十二红】，即以为仙吕之正曲也可。』

《紫钗记·倩访·商调绕池春》注云：『此曲刻本作【月儿高】，然第三句以下不合本调，查犯调亦多不协，今改作引子。』

《紫钗记·卖钗·商调梧叶覆江水》注云：『原作【江儿水】，因少第三句，改作集曲。』

(三)订四声。叶堂曲谱平分阴阳，仄辨上去，不论南曲还是北曲主要依据的是周德清《中原音韵》，如：

《琵琶记·吃糠·山坡羊》：「乱纷纷难解的愁绪，骨崖崖扶持的病身。」对「病身」注云：「时派作「病体」，非，《山坡羊》第三句须平声。」

《琵琶记·思乡·雁鱼锦》：「思量那日离故乡，记临岐送别多惆怅。」注云：「「惆」音抽，阳平作阴平声，旧谱颇多，此系元人北曲相沿所致，今悉仍之，以俟好古知音者。」

《幽闺记·驿会·双调销金帐》注云：「销金帐」第二句末俱仄声，俗伶不知「吹」字唱平声。」

(四)订韵。戏曲作为音乐文学，用韵十分重要，叶堂以失韵为曲家大忌，对同一曲调在用韵方面往往多方比对，对歌唱中失韵、错韵的情况给以批评，如：

《渔樵记·渔樵》【仙吕点绛唇】「枉了俺十载攻书」，注云：「此曲被俗伶改坏，如《混江龙》之第一句末有不用韵者，改作「老来无用待何如」，又作「待如何」，不知「何」字系「歌」韵，可恶之至。」

《鸣凤记·写本》【园林杵歌】：「这容庞，好似孙大郎。」注云：「俗作「容貌」，失韵，谬甚。」

《水浒传·前诱》【尹令】注云：「此曲用韵夹杂以致「笑靥」无韵可押，强作「眼」字用，填词家切不可为法。」

(五)订句格。这和订韵一样，对一曲调广泛比较订正，往往和曲调正、衬字的使用联系起来分析，如：

《浣沙记·储谏》【黄钟狮子序】：「频年几年国势颠，怕恩情离间，虽知未言。」注云：「此曲第二句格式颇多，俗伶只照《琵琶》之《谏父》、《红梨》之《赶车》，唱作上三下六，而不知断文谬甚。」

《玉簪记·偷诗》【仙吕·掉角儿】注云：「时派脱去一句，今将「好一似」衬字作正，方可合格。」

(六)正文意。这方面内容颇多，伶人歌唱时常常对歌词妄自改动，使文意不通或拙劣，叶堂对此给予了严厉批评，如：

《渔樵记·渔樵》【村里迓鼓】：「向那红炉，得这暖阁炭火上，把羊羔浅注。」注云：「俗伶作「羊羔煎炙」，「羊羔」酒也，须「浅注」。」