



明清曲学批评论稿

MINGQING QUXUE PIPING LUNGAO

黄振林 著



WUHAN UNIVERSITY PRESS
武汉大学出版社



海外借

明清曲学批评论稿

MINGQING QUXUE PIPING LUNGAO

黄振林 著



武汉大学出版社
WUHAN UNIVERSITY PRESS



图书在版编目(CIP)数据

明清曲学批评论稿/黄振林著. —武汉: 武汉大学出版社, 2018. 9
ISBN 978-7-307-20215-3

I. 明… II. 黄… III. 古代戏曲—戏剧文学评论—中国—明清时代 IV. I207.37

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2018)第 106560 号

责任编辑: 白绍华

责任校对: 李孟潇

版式设计: 汪冰滢

出版发行: **武汉大学出版社** (430072 武昌 珞珈山)

(电子邮件: cbs22@whu.edu.cn 网址: www.wdp.whu.edu.cn)

印刷: 北京虎彩文化传播有限公司

开本: 720 × 1000 1/16 印张: 19.25 字数: 276 千字 插页: 1

版次: 2018 年 9 月第 1 版 2018 年 9 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-307-20215-3 定价: 59.00 元

版权所有, 不得翻印; 凡购我社的图书, 如有质量问题, 请与当地图书销售部门联系调换。

目 录

第一章 传奇研究与明清地方声腔关系的新思考.....	1
第一节 地方声腔的崛起与明清传奇的繁荣.....	1
第二节 传奇的源流延伸与民间声腔的诸多版本.....	3
第三节 词乐雅唱与剧曲俗唱的排斥与缠绕.....	9
第二章 海盐腔传奇的崛起与南戏品质内涵的转移	14
第一节 方言传唱的地方俗戏与歌谣搬演的温州戏文	18
第二节 海盐腔传奇：文人濡染南戏与道德教化责任	20
第三节 “以时文为曲”的儒门手脚与南戏本色的“绮词” 开端	37
第四节 整饬律化南戏曲词与戏文体制根本转型	48
第五节 晚明海盐腔传奇专属作家的存在及声腔遗存 问题	52
第三章 明代海盐腔昆山腔行腔差异的历史描述	56
第一节 海盐腔传奇的脚本与“浙音”的官话形态	56
第二节 “婉媚”“婉媚极矣”：海盐腔、昆山腔的风格 定位	63
第三节 “转喉”：昆山迥别于海盐的独特技法	71
第四节 不入弦索：海盐与昆山的本质差异	80
第四章 明代青阳腔的崛起及其曲体变迁的特征	87
第一节 明代传奇曲律规制的成熟与青阳腔的民间突围	87
第二节 青阳腔对乐句的断分与民间曲体的错位	90

第三节 文人的心理期待与青阳诸腔对弦索的抵制	94
第五章 明清两代宜黄腔概念内涵与传奇关系考辨	98
第一节 明清两代宜黄腔的概念与其真实面貌	98
第二节 关于明代是否存在“宜黄腔”的争议	106
第三节 梅鼎祚《玉合记》是为“宜黄腔”而创作吗?	115
第六章 《曲品》的传奇批评与万历曲学命题	121
第一节 “尊北贬南”观念的颠覆与南曲地位的修复	121
第二节 “事真体奇”的文体规制与关目“局段”的出新	126
第三节 “本色当行”的曲学意义与金元格调的延展	129
第七章 明清传奇“诸腔”“杂调”的曲学史意义	133
第一节 “诸腔”“杂调”的曲学渊源与意义演变	133
第二节 “弋阳诸腔”的曲体形态和民间流传	137
第三节 “诸腔”“杂调”与昆腔的雅俗互补	141
第八章 从《钵中莲》传奇看“花雅同本”现象的复杂形态	146
第一节 胡忌的疑问和《钵中莲》的声腔归属	146
第二节 昆弋合班与乾隆时期的戏曲面貌	149
第三节 西调、吹调、乱弹与花部声腔渗透	153
第四节 《钵中莲》非万历年间曲本	159
第九章 花雅转型时期唐英戏曲创作的价值	166
第一节 偏嗜神鬼戏与花部流经江西	166
第二节 单出剧与唐英对传奇规制的革新	170
第三节 “两头蛮”与昆曲体制的裂变	174
第十章 汤显祖的诗学观与晚明曲学批评	179
第一节 “意趣神色”与汤显祖的诗学本质观	179
第二节 “字句转声”与汤显祖的曲学声律观	183

第三节	“率性而已”与汤显祖的诗学实践观	187
第十一章	《牡丹亭》春香传奇	194
第一节	《牡丹》情缘，源于丫环春香	194
第二节	“梅香”队里添新人	198
第三节	冯梦龙何以安排春香出家？	201
第十二章	赣剧高腔改编临川四梦的艺术得失	207
第一节	石凌鹤赣剧弋阳腔搬演临川四梦	208
第二节	江西地方声腔剧种对临川四梦的多种改编	212
第三节	临川四梦舞台“改本”对当代戏曲的启示	215
第十三章	江西广昌孟戏海盐腔遗存斟疑	222
第一节	刘家孟戏源流是南戏《孟姜女送寒衣》和弋阳腔 《长城记》	224
第二节	南北曲牌不是判断明初声腔形态的依据	227
第三节	方言和当地歌谣旋律可能是声腔差异的决定 因素	237
第十四章	传统曲谱与戏曲关系研究的新视角	243
第一节	曲谱旁涉诸多戏曲概念术语范畴和重要事件	243
第二节	曲谱的文献意义、音乐价值和唱法技巧	245
第三节	曲谱研究的历史坐标和逻辑序列	250
第十五章	“古体原文”与《南曲九宫正始》的曲学思维	253
第一节	“古体原词”：立谱的文本依归	253
第二节	正体变体：撰谱的二维观念	259
第三节	蒋谱沈谱：立谱的文化参照	265
第十六章	《寒山堂曲谱》与张大复的曲学思想	270
第一节	罢黜奇炫、崇尚实用的撰谱宗旨	270

第二节	正本清源、稽考变异的曲学思维.....	275
第三节	改腔就字、改字就腔的曲唱关系.....	279
第十七章	钱锺书解“戏”释“曲”	285
第一节	戏曲的舞台流转与诗文的“信景直叙”	285
第二节	“富于包孕的片刻”与戏曲悬念	289
第三节	“临去秋波那一转”与生旦戏	293
第四节	“突梯滑稽”与“感觉挪移”	297
后记		301

第一章 传奇研究与明清地方声腔 关系的新思考

第一节 地方声腔的崛起与明清传奇的繁荣

明清传奇与地方声腔不可割裂是中国曲牌体戏剧的重要特点。20 世纪 20 年代以来,随着戏曲文献、文物的整理和考古发现,如《永乐大典戏文三种》《今乐考证》《寒山堂曲谱》《南曲九宫正始》《风月锦囊》《群音类选》《词林一枝》《八能奏锦》《玉谷新簧》《摘锦奇音》《乐府南音》《玄雪谱》《车王府曲本》等文献的发现问世,学界逐渐认识到明清文人传奇与声腔联系的复杂性和多样性。而明宣德南戏抄本《刘希必金钗记》、明成化南戏刻本《白兔记》、明嘉靖揭阳南戏《蔡伯喈》和潮州戏文五种《荔镜记》《颜臣》《荔枝记》《金花女大全》《苏六娘》的发现,在山西《三元记》《黄金记》《涌泉记》等青阳腔剧本(赵景深),在浙江《玉丸记》《樱桃记》《锦笺记》《蕉帕记》等余姚腔剧本(戴不凡)和江西都昌、湖口大量高腔剧本(赵景深)的发现,以及福建莆仙戏、梨园戏、高甲戏,广东粤剧、正字戏,浙江婺剧、瓯剧、草昆,安徽祁剧,湖南低牌子,江西赣剧,湖北汉调(楚曲)、秦腔、梆子腔等地方剧种和声腔遗存的整理,使我们更加紧迫地思考仅从文本角度研究明清传奇存在着极大的局限性。近 100 年来,由王国维《宋元戏曲史》(1915)为典范开创的现代科学研究方法,揭开了现代戏曲研究的序幕。著名历史学家陈寅恪先生在《王静安先生遗书序》中总结王国维做学术研究的“多重证据法”：“一曰取地下之实物与纸上之遗文互相释证；二曰取异族之故书与吾国之旧籍互相补正；三曰取外来之观念，与固有

之材料互相参证。”^①开创了现代学术研究包括戏曲研究的新理路。另一位曲学大师吴梅《奢摩他室曲话》(1907)和《顾曲麈谈》(1914)则从声韵曲律角度触及传统戏曲本质内核。正如时人所言:“曲学之兴起,风行海内,蔚然成观者,皆梅苦心提倡之功也。”^②1920年叶恭绰先生于英国伦敦古玩店发现“《永乐大典》戏文三种”和1936年清代徐于室、钮少雅辑订的南曲谱《汇纂元谱南曲九宫正始》的发现,激发了像郑振铎、赵景深、钱南扬、陆侃如、冯沅君、周贻白、傅惜华等对南戏声腔与民间戏文关系的极大兴趣。20世纪60年代始,学者刘念慈潜心福建八闽大地考察南戏遗存,对其独有的南戏剧目和南戏在诸多闽剧种中的曲牌、音乐、当行、文物进行发掘,提出的“南戏是在闽、浙两省一带同时出现,而相互影响。产生的地点具体来说是在温州、杭州以及福建的莆田、仙游、泉州等地”的观点不同凡响。并说海盐、弋阳、昆山、余姚四大声腔之外,还有福建“泉腔”和“兴化腔”、潮州“潮调”合称第五声腔——“潮泉腔”,更引发学者对南戏与声腔关系的重新思考。而1954年在山西万泉县白帝村发现4个青阳腔剧本和上党地区“队戏”中“滚调”遗存,引起学者对在明代同样被称为“官腔”和“雅调”青阳腔遗存的研究。安徽学者班友书、王兆乾编辑《青阳腔剧目汇编》(1991年),收集了大量传奇中使用“滚调”演唱的剧目,回应了燕山傅芸子写于30年代在日本勾稽中国戏曲稀见版本后撰写的重要论文《释滚调》。20世纪20年代,北京孔德学校先后从北京的书肆收购一批珍贵的戏曲文献手抄本。经考证,系传自清代北京蒙古车登巴帕尔王府,简称车王府曲本。其卷帙浩繁,分戏曲和说唱两部分,五千余册。戏曲部分以京剧为主,另有昆曲、高腔、弋腔、秦腔等,大多是清初至同光年间民间演出本。可以看出昆曲、高腔和京剧杂糅融合的发展趋势,反映了清初戏曲声腔面貌的

① 陈寅恪:《王静安先生遗书序》,《金明馆丛稿二编》,三联书店2001年版,第247—248页。

② 常芸庭:《吴梅小传》,转引自王卫民:《吴梅和他的世界》,河北教育出版社2002年版,第3页。

原始色彩。通过几代学者的艰辛努力，南戏和传奇研究取得重要进展。前期有著名学者郑振铎、冯沅君、傅惜华、傅芸子、王古鲁、赵景深、钱南扬、谭正璧、叶德均、王季思、徐朔方、胡忌等，在相关领域均有重要创获；后期，有董每戡、侯百朋、刘念慈、流沙、孙崇涛、胡雪冈、金宁芬、班友书、洛地、吴新雷、叶长海、俞为民、黄仕忠等新锐学人孜孜不倦的探索。

台湾地区所藏古籍文献十分丰富。近30年台湾地区学者通过间接文献考察，获取大量大陆明清戏曲资料。其整理工作绩效显著。规模最大者系王秋桂主编的《善本戏曲丛刊》（1984、1987），又主要收录明清两代的曲选、曲谱等，其中不少系藏于日本、欧洲等地的孤本和珍本。像《风月锦囊》《乐府菁华》《乐府红珊》《玉谷新簧》《摘锦奇音》《八能奏锦》《词林一枝》等原均藏于海外。辗转保存在日本的大量戏曲典籍，在中国本土已经失传。后经学者披露，又对戏曲史的研究产生重要影响。像前辈学者董康据东京大学藏明刊本影印傅一臣《苏门啸》（1942）、日本学者神田喜一郎据自藏本刊印《中国善本戏曲三种》，收录明万历刊本《西厢记》《断发记》《窃符记》等。董康著有《书舶庸谈》（1928）、傅芸子著有《白川集》（1943）等，都披露了在日本所访得的稀见曲集。这些重要史料也成就了日本著名汉学家森槐南、盐谷温、长则规矩也、青木正儿等的中国戏曲研究。虽然日本和北美学者对戏曲的“中国趣味”十分偏嗜，但由于地域隔阂，对明清传奇寄生的地方声腔都如隔靴搔痒，难切肯綮。

第二节 传奇的源流延伸与民间声腔的诸多版本

最近几年戏曲界已非常关注传奇的声腔问题。除了曲谱、曲体研究取得一定成果外，昆山、海盐、弋阳、青阳等声腔研究都曾入选过国家级的项目。但还有很多重要问题学界认识不足：

第一，我国声腔总体上分南北。这个概念在刘勰、郭茂倩、张炎、燕南芝庵、周德清、刘熙载、刘师培、吴梅等论述中都明确提出。元代燕南芝庵在《唱论》中首先明确指出：“南人不曲，北人不

歌。”戏曲史家周贻白的解释是：“南人不唱北曲，北人不唱南歌。”^①此后，明代曲论家基本上沿袭了这种北、南划分的曲学观念。并依据北、南曲学理念来命题戏曲史上诸多范畴。明嘉靖年间文坛领袖王世贞并不以曲论见长，但他在有分量的曲论著作《曲藻》中指出：“凡曲，北字多而调促，促处见筋；南字少而调缓，缓处见眼。北则辞情多而声情少，南则辞情少而声情多。北力在弦，南力在板。北宜和歌，南宜独奏。北气易粗，南气易弱。此吾论曲三昧语。”^②对南北曲在旋律、辞藻、声情、伴奏、演唱、风格等方面的显著差异给予分析。魏良辅在《南词引正》中也认为：“北曲与南曲大相悬绝，无南腔南字者佳；要顿挫，有数等。五方言语音不一，有中州调、冀州调。有磨调、弦索调，乃东坡所仿，偏于楚腔。”^③在论述南北音乐发展演变的历史过程中，“弦索”是一个重要的概念。“弦索”一词最早见于唐代元稹的《连昌宫词》“夜半月高弦索鸣，贺老琵琶定场屋”。弦索在明代曲论中出现的频率极高，一般指琵琶、三弦、箏、胡琴等乐器。但也有特指琵琶或三弦的。尽管所指不是一个固定的乐器，但弦索音乐系指北曲，这是不会错的。王骥德云：“北之歌也，必和以弦索，曲不入律，则与弦索相戾。故作北曲者，每凛凛遵其型范，至今不废。”^④而魏良辅《曲律》还说：“北曲以遒劲为主，南曲以婉转为主，各有不同。至于北曲之弦索，南曲之鼓板，犹方圆之必资于规矩，其归重一也。故唱北曲而精于【呆骨朵】【村里迓鼓】【胡十八】，南曲而精于【二郎

① 周贻白：《戏曲演唱论著辑释》，中国戏剧出版社1962年版，第61页。

② （明）王世贞：《曲藻》，《中国古典戏曲论著集成》第四册，中国戏剧出版社1959年版，第27页。

③ （明）魏良辅：《南词引证》，转引自钱南扬：《汉上宦文存·魏良辅南词引证校注》，中华书局2009年版，第89页。

④ （明）王骥德：《曲律》，《中国古典戏曲论著集成》第四册，中国戏剧出版社1959年版，第104页。

神】【香遍满】【集贤宾】【莺啼序】；如打破两重禅关，余皆迎刃而解矣。”^①从传奇的伴奏乐器差异上，可知明人已经有很强烈的南北意识。明正德年间的著名曲家徐霖的传奇《绣襦记》中净扮儒士乐道德唱云：“中原雅韵何消记，南蛮鸩舌且休提。”“中原雅韵”“南蛮鸩舌”，这可能是当时文人对北、南腔调差异最鲜活的提法。而南曲的崛起，也当在明世宗嘉靖年间（1522—1566）中期以后。潘之恒《鸾啸小品卷二》云：“武宗、世宗末年，犹尚北调。杂剧、院本，教坊司所长。而今稍工南音，音亦靡靡然。名家姝多游吴，吴曲稍进矣。”^②声腔上的“北”“南”关系是中国戏曲史的重要范畴，而在明清传奇的演变中表现得最尖锐复杂，王骥德甚至说，“南北二调，天若限之。北之沉雄，南之柔婉，可画地而知也。北人工篇章，南人工句字。工篇章，故以气骨胜；工句字，故以色泽胜”。^③王国维论南北戏曲风格的不同多从传统的“文章学”入手，而吴梅《顾曲麈谈》“原曲”却自觉从“曲律学”角度阐述南北曲的风格。实际上，“北”“南”关系，统摄和制约了传奇演变的诸多矛盾关系。

第二，明清传奇腔本的“源”“流”都延伸宽阔，有诸多民间声腔版本。便于诸腔演唱的改编，是众多曲体变异的内在动力。从宋元南戏开始，蔡伯喈《琵琶记》、王十朋《荆钗记》、苏秦《金印记》、蒋世隆《拜月亭》、吕蒙正《破窑记》、刘智远《白兔记》、商辂《三元记》、姜诗《跃鲤记》、王祥《卧冰记》、苏武《牧羊记》、郭华《胭脂记》、岳飞《东窗记》、高文举《珍珠记》、裴度《还带记》、崔君瑞《江天暮雪》等戏文的核心人物和情节，不仅长期以来在各种民间声腔剧种中反复演绎，留下了不计其数的各种版本，而且许多文人还根据其核心情节不断敷衍改编成许多传奇。明清四百多年，重要的戏文均有无数文本。从用途上看，按业内的说法，供案

①（明）魏良辅：《曲律》，《中国古典戏曲论著集成》第五册，中国戏剧出版社1959年版，第6页。

②（明）潘之恒：《鸾啸小品·乐技》，汪效倚辑注：《潘之恒曲话》中国戏剧出版社1988年版，第51页。

③（明）王骥德：《曲律》，《中国古典戏曲论著集成》第四册，中国戏剧出版社1959年版，第146页。

头阅读的称“墨本”，供舞台演出的称“台本”。像广东潮安出土的明嘉靖本和西班牙圣·劳伦佐皇家图书馆藏《风月锦囊》（简称“锦本”）所收《蔡伯喈》主要是艺人演出本，而各种早期明本《琵琶记》，像臞仙本、嘉靖姑苏坊刻巾箱本、清陆貽典钞本是文人钞校本。文人传奇向民间南戏借鉴、改造情节要素，丰富舞台手段，成为明清传奇与地方声腔发生密切关联的重要桥梁。文人传奇实际上与俗词杂曲，诸如鼓子词、子弟书、木鱼书、宝卷、弹词、变文等俗文学形式关系非常密切。但文人在传奇创作中一直以规范的北曲体制为楷模，力求在曲牌、辞藻、声律上“依律定腔”，甚至对曲律、句字、字声、平仄等提出过于苛刻的要求和期待，作茧自缚，将原本十分鲜活的民间曲体形态削适得拘谨规矩，活泼不得。一方面，文人剧作家从南戏版本中获得了十分宝贵和生动的戏曲资源，另一方面，他们又从骨子里瞧不起民间戏文的鄙俚野俗，总是怀着“救正”和“纠偏”的心态来“改造”民间戏文，反映在曲论上则表现为文人“词唱”与艺伶“剧唱”方式的诸多纠结和矛盾。

第三，明清民间戏曲刻本多据各种演出台本，对传奇的腔调差异极其敏感，最真实地反映了传奇生存的本质原貌。即便是文人和书商刊刻的各种版本，也因为年代、地域、城市的差别而迥异，与声腔的流变密切相关。金陵唐氏世德堂刊本、姑苏叶氏刊本、毛氏汲古阁本、墨憨斋刊本等不仅保存了传统戏文古朴面貌，也反映了文人修纂的曲学理念。而富春堂、文林阁刊本等则有不少弋阳腔、青阳腔等“诸腔”“杂调”的痕迹。散见于方志、家谱、文物、尺牋、金石碑刻的民间戏曲资料，包含丰富的民间曲论资源，潜含着民间的舞台导向。戏曲史家赵景深曾于20世纪40年代潜心进行地方志中著录明清曲家相关信息考述，翻检清乾隆以来到民国期间千卷以上各种通志、府志、州志、县志资料，考述100余位明清曲家传略。而且很多材料都是常见的曲家传略如《曲品》《曲录》《今乐考证》《新传奇品》《小说考证》所没有的。补充了很多曲家的生平资料，包括姓名、字号、家族、著述，并解析了现存资料的不少迷惑。而徐朔方先生穷毕生精力完成的《晚明曲家年谱》，以正史、野史互证的方式，并辅以诗文、碑传、方志、宗谱等资料，体例翔

实,收录详备,共三卷,其中,甲卷为苏州卷,收徐霖、沈龄、郑若庸、陆粲陆采(合编)、梁辰鱼、张凤翼、孙柚、顾大典、沈璟、徐复祚、王衡、冯梦龙、许自昌等14人。复收王世贞、金圣叹作为附录。乙卷为浙江卷,收王济、谢谠、徐渭、高谦、史槃、王骥德吕天成(合编)、周履靖、屠隆、陈与郊、臧懋循、单本、叶宪祖、陈汝元、王澹、周朝俊、孟称舜等17人。复收孙如法、吕胤昌作为附录。丙卷为皖赣卷,收汪道昆、梅鼎祚、汤显祖、余翘、汪廷讷、郑之文等6人。而旅美学者邓长风,积10年之功,在美国国会图书馆苦读,以札记体形式详考明清戏曲家生平、著作来龙去脉,考述缜密,资料翔实,逾百万字的篇幅结集《明清戏曲家考略全编》出版。特别是对学界研究依然比较薄弱的清代戏曲,爬梳罗列几百位清代曲家相关资料,补充了前人失缺的许多宝贵资料。但声腔毕竟以音乐材料作为物质载体,只要其载体缺失,声腔就无法复原和再现。赵景深先生说:“明代的传奇曾用海盐腔、弋阳腔、余姚腔、青阳腔……唱过,不止昆山腔一种。昆山腔保存得比较完整,弋阳腔保留在江西和河北省高阳县的较多,余姚腔可能变而为绍兴大班里的掉腔,海盐腔至今还找不到明显的线索,青阳腔更是大家所搞不清楚的。”^①这种遗憾深刻制约着明清传奇的研究向纵深发展。

第四,明清曲论有相当高程度的音乐史发展线索,“曲为词余”局限于曲的文学性意义,遮蔽了曲学的音乐学价值。音乐史家黄翔鹏曾将中国音乐史划为三大阶段:即“以钟磬乐为代表的先秦乐舞阶段,以歌舞大曲为代表的中古伎乐阶段,以戏曲音乐为代表的近世俗乐阶段”。^②而元明清之际,是我国古典音乐理论迅速发展成熟的重要时期。在齐梁以前,我国古人对声韵的敏感性极强,但观念认识比较简单,如《礼记·乐记》云:“凡音者,生人心者

^① 赵景深:《明代青阳腔剧本的新发现》,《戏曲笔谈》,上海古籍出版社1980年版,第87页。

^② 黄翔鹏:《论中国古代音乐的传承关系》,《传统是一条河》,人民音乐出版社1990年版,第116页。

也；情动于中，故形于声，声成文谓之音。”强调声音是本于人情、生于人心的自然音律。齐梁之际，由于佛教传入本土，佛经转读梵唄的诵经方式诱导中国文学音律的发展，并启蒙了四声理论。到沈约的“永明体”主张，已经发展到刻意追求人工音律的自觉。如刘勰《文心雕龙·声律篇》所云：“凡声有飞沉，响有双叠；双声隔字而每舛，叠韵杂句而必睽。……左碍而寻右，末滞而讨前，则声转于吻，玲玲如振玉；辞靡于耳，累累如贯珠。”而到唐诗宋词，我国诗词文学的格律声韵以臻完美。曲牌体戏剧的演唱方式很大程度上是从声词和散曲转借而来，成为我国丰富多彩的韵文文学体式中最为富有变化的声曲体貌。清代刘熙载《艺概》云：“词曲本不相离，惟词以文言，曲以声言耳。词、辞通。……古乐府有曰‘辞’者，有曰‘曲’者，其实辞即曲之辞，曲即辞之曲也。襄二十九年《正义》又云：‘声随辞变，曲尽更歌。’此可为词曲合一之证。”^①著名音韵和语言学家王力先生生前曾呼吁加强戏曲音韵学研究。明清曲论当中元《中原音韵》音系、明《洪武正韵》音系、清《韵学骊珠》音系构建了戏曲音韵学的韵部基础，燕南芝庵《唱论》、朱权《太和正音谱》、王骥德《曲律》、沈宠绥《度曲须知》《弦索辨讹》等构成了戏曲音乐学的理论构架。而与我国戏曲生存紧密联系在一起的曲谱构成曲论的重要内容。像元人《九宫十三调词谱》，蒋孝《旧编南九宫谱》，沈璟《南曲全谱》，冯梦龙《墨憨斋词谱》，徐于室、钮少雅《南曲九宫正始》，王正祥的十二律昆腔、京腔谱，清代官修《钦定曲谱》《九宫大成南北词宫谱》，叶堂《纳书楹曲谱》等，都有相当高程度的音乐学含量。我国北南曲谱不是西方的旋律记谱，而是文字记谱，即以文字符号记录乐谱谱式。比如说工尺谱，本质意义上依然是一种文字谱，这跟我国传统音乐心领神会的传承方式和“以文化乐”的乐理观念密切相关。工尺谱只记录旋律的框架和骨干音，而不记录润饰音和变化音，琵琶工尺谱甚至只记板而不记眼，给演唱者留有极大的发挥空间。所以，工尺谱是承载戏曲音谱的重要媒介，在保留我国曲学遗产方面有不可替代的作用。著名曲论家王季

①（清）刘熙载：《艺概》，上海古籍出版社1978年版，第132页。

烈曾经在《螭庐曲谈》中提出，工尺谱的流行，标志着文人曲家与伶工曲家的分离。这是有见地的观点。文人在曲谱创作形态上有其独特的贡献。因此，明清传奇的“曲唱”，实际上是一种极富个人演唱风格和特点的表演形式。

第三节 词乐雅唱与剧曲俗唱的排斥与缠绕

把明清传奇还原到我国地方声腔生长的领域中考察，在上述问题上有所深入和改进，系统整理传奇和地方声腔的互动关系，对创新目前明清传奇研究的思维路径有重要帮助。

第一，力求在明清曲论有关“北”“南”差异的宏阔背景上，梳理北曲传统影响与南戏及其传奇的多重互动关系。曲之盛况，莫过于元。关、王、白、马，陆沉下位，倾情为之。周德清云：“乐府之盛、之备、之难，莫如今时。其盛，则自缙绅及闾阎，歌咏者众。其备，则自关、郑、白、马一新制作，韵共守自然之音，字能通天下之语，字畅语俊，韵促音调；观其所述，曰忠，曰孝，有补于世。”^①朱权《太和正音谱》对曲韵的明晰定位，周德清《中原音韵》对音韵的准确归类，对北曲的规范起到了至关重要的作用。入明以后，文人对北曲的认同和崇拜溢于言表。李开先的观点具有代表性：“词肇于金而盛于元”，故乐府之小令、套数，均应“以金元为准，犹之诗以唐为极也”。^②王骥德在《曲律·论曲源》中分析明万历前词坛情况亦云：“金章宗时，渐更为北词。如世所传董解元《西厢记》者，其声犹未纯也。入元而益漫衍其制，栴调比声，北曲遂擅盛一代。”^③但入明以后，朱氏皇朝定都南京，政治文化重心逐渐南移。而江浙一带历来是江南富庶之地，民间演剧风起云涌，

① (元)周德清：《中原音韵·自序》，《中国古典戏曲论著集成》第一册，中国戏剧出版社1959年版，第175页。

② (明)李开先：《李开先全集》(上册)，文化艺术出版社2004年版，第494页。

③ (明)王骥德：《曲律》，《中国古典戏曲论著集成》第四册，中国戏剧出版社1959年版，第55页。

遂成汹涌之势。王骥德接着说：“迨季世入我明，又变而为南曲，婉丽妩媚，一唱三叹，于是美善兼至，极声调之致。”^①活动于明正德、嘉靖年间曲坛的文人刘良臣也说：“正德以来，南词盛行，遍及边塞，北曲几泯，识者谓世变之一机，而渐移之。”^②面对南、北曲此消彼长的态势，文人心中充满纠结。北曲的端庄典雅，雍容华贵，对接我国文人长期雕刻的诗学传统，是潜藏于文人灵魂深处的崇拜。但南戏的质朴率真，天然韵味，加之南曲妩媚婉转，柔情蕴藉，撩拨文人深层情怀，亦令他们爱不释手。遗憾的是“不叶宫调，亦罕节奏”，字声不谐，曲韵不稳，严重削弱戏曲的格律规范。因为文人看来，“名为乐府，须教合律依腔”。但南曲“句句是本色语”，比起文人时曲的工雅堆垛，更觉清新可爱。当南曲以不可阻挡之势兴盛时，在曲体变迁上，逐渐出现南北交融、南北合套等现象；在曲家创作上，逐渐培养出既擅北曲、又工南调的曲家；在文人观念上，逐渐出现将南北曲等量齐观的新思路，扭转了整体上“崇北黜南”的曲学面貌。

第二，在曲学史的背景上，对词乐雅唱与剧曲俗唱之间的关系进行系统梳理。北曲的雅唱实际上有深厚的文人音乐生活作基础。《舜典》曰“诗言志，歌永言，声依永，律和声”，奠定了中国文人诗乐结合的诵唱观，直接催生《乐记》中“诗言其志，歌咏其声，舞动其容，三者本于心，然后乐器从之”的“志—声—容—器”音乐学追求。从魏晋文人的“琴瑟吟唱”和“啸咏山林”，唐代文人的“酒令艺术”，到宋代文人的“词唱艺术”，元代文人的“乐府清唱”，都说明三位一体的“礼乐—诗乐—音乐”，是中国文人精神生活的重要组成部分。传奇者，除布局结构要立主脑、脱窠臼、密针线、减头绪、酌事实、务奇观外，更重要的是曲牌宫调填词的曲学修养，即所谓“引商刻羽”“拈韵抽毫”之术。加上文字安排要出其锦心，扬

①（明）王骥德：《曲律》，《中国古典戏曲论著集成》第四册，中国戏剧出版社1959年版，第55页。

②（明）刘良臣：《西郊野唱引》，转引自谢伯阳辑《全明散曲》第2册，齐鲁书社1993年版，第1332页。