

# 南曲谱的沿革与流变

俞为民

-

综观我国传统戏曲的音乐结构，大致可以分为两大类，一类是联曲体，一类是板腔体。在清代以前，我国的戏曲几乎全是联曲体的音乐结构，如宋元南戏、元代杂剧、明清传奇等。所谓联曲体，也就是联合若干支曲牌组成一套曲来演唱故事。联曲体戏曲所运用的每一支曲牌都有一定的程式，其句格、平仄、板式、宫调等都有严格的规定，这种程式即为曲谱。[1]对于联曲体戏曲的作家来说，在编撰剧本时，必须依谱填词，清代戏曲理论家李渔曾把传奇作家编撰剧本比作“依样画葫芦”。[2]故曲谱在联曲体戏曲的发展中有着重要的作用，它是作家填词作曲的准绳和依据。由于曲有南北之分，故曲谱也有南北之别。北曲谱不多，较常见的仅《中原音韵》、[3]《太和正音谱》、《北词广正谱》、《九宫大成北词谱》、《北词简谱》等四五种而已，它的沿革和流变比较清晰。惟南曲谱种类繁多，光明清两代，就有几十种之多，现在能看到的还有十多种，而且诸家各有是非，各有特色。它们之间的沿革和流变不易说清，正如明代戏曲家沈璟在【二郎神】《论曲》中所说的那样：“北词谱，精且详，恨杀南词偏费讲。”[4]因此，以前很少有人论及南曲谱的沿革和流变，本文试图对此作一个粗略的论述。

## 一、南曲谱之先导

最早运用南曲曲调的是南戏，它形成于南北宋之际，如明祝允明《猥谈》云：“南戏出于宣和之后，南渡之际，谓之温州杂剧。”那么，早期的南戏作家是否也是按谱填词的呢？换言之，在南北宋的时候是否已经有南曲谱了呢？对于这一问题，前人的回答几乎全是否定的，认为南戏起源于民间，它的曲调来自民间歌谣，故没有格律，作家只是随心所欲，胡乱为之。如明徐渭《南词叙录》云：“永嘉杂剧兴，则又即村坊小曲而为之，本无宫调，亦罕节奏，徒取其畸农市女顺口可歌而已，谚所谓‘随心令’者，即其技欤！间有一二叶音律，终不可以例其余，乌有所谓九宫？”又曰：“夫南曲本市里之谈，即今吴下【山歌】、北方【山坡羊】，何处求取宫调？”因此，他认为南曲的宫调等

规范是“国初教坊人所为，最为无稽可笑”。[5]明代戏曲家王骥德也认为：

“南曲无问宫调，只按之一拍足矣，故作者多孟浪其调，至混淆错乱，不可救药。”[6]其实，南戏的曲调虽有取自民间歌谣的，如《张协状元》中的【福清歌】、【台州歌】、【福州歌】、【东瓯令】等曲调便是，但大部分曲调则是继承了唐宋词及唱赚、大曲、转踏、诸宫调等的曲调。王国维在《宋元戏曲史》中对沈璟《南九宫十三调曲谱》中有来源可考的 262 支曲调作了考证，其中出于唐宋词者 190 支，出于大曲者 24 支，出于诸宫调者 13 支。又如《南曲九宫正始》等南曲谱中收录了 537 支早期南戏的佚曲，除去犯调及各谱重复者，尚有四百余曲。这四百余曲中出于唐宋词、唱赚、大曲和诸宫调的就有 188 曲。可见南戏的曲调主要承自词调。也就是说，南戏刚形成时，即以词调作为主要曲调的，再在词调的基础上，博采唱赚、大曲和诸宫调等的曲调。刘熙载《艺概》云：“未有曲时，词即是曲，有曲时，曲可悟词。”文学史上通常也把曲称为“词余”。这都说明了曲与词的继承关系。而词本来就有词谱，北宋时曾专门有一个管理词谱、审订词调的大晟府，词当然也有词律，即句格、平仄等规定。与南曲关系甚为密切的唱赚、大曲、诸宫调等，也都有一定的格律，不仅每曲的句格、平仄等有规定，而且也是按照宫调联套的方法将同一宫调的若干曲调串联起来演唱故事的。如《事林广记戊集》卷二“圆社市语”项载有一套咏蹴毬的赚词，篇首注明“中吕宫”，其曲调排列如下：

【紫苏丸】—【缕缕金】—【好女儿】—【大夫娘】—【好孩儿】—  
【赚】—【越恁好】—【鹞打兔】—【尾声】

这九支曲调，在南曲谱中皆可找到，其中除【好女儿】一支属南吕宫外，其余八支皆属中吕宫（调）。[7]而且前用引子（【紫苏丸】），后有【尾声】，实已是一套很合律的南曲了。在这套赚词前还注有“遏云要诀”四字，“遏云”，据宋周密《武林旧事》“社会”条载，这是南宋杭州城内的一个唱赚组织。由上可见，在南北宋时，作词和唱赚、大曲、诸宫调等都有宫调等格律可循。既然如此，那么在当时用词调及唱赚等的曲调来作南戏也不会没有句格、平仄等格律可循。而且那些民间歌谣、村坊小曲一旦被采用为南戏的曲调后，戏曲家们也必然会按其不同的声情和性质，归入相应的宫调内，并且将其句格、平仄等规定下来，所以也不再是以前那种为畸农市女讴歌的“随心令”了。这一点，我们从现存的早期南戏作品中也可以得到证实。如出于宋元人之

手的《永乐大典戏文三种》，其中的南曲曲调与后期的南戏及明清传奇作品中所用的南曲曲调相比，多有不合律的现象，但曲调的句格、平仄、韵位等还是有一定的规范。因此，南戏作家们在编撰剧本时，也可能会遵守一定的曲律，即按照曲谱来填词。不过，由于当时南戏所用的曲调，大部分与词、唱赚、大曲、诸宫调等互用，所以这时的南曲谱也与词谱、唱赚谱、大曲谱等混在一起，专用的南曲谱还没有产生。

南宋时有一部《乐府混成集》，又称《乐府大全》，共一百〇五册，[8]今已全佚，但据前人的记载，可能就是一部词、唱赚、大曲、诸宫调、南曲的混合谱。宋周密《齐东野语》卷十载：“《混成集》，修内司所刊本，巨帙百馀，古今歌词之谱，靡不具备。只大曲一类，凡数百解，他可知矣。”所谓“古今歌词之谱，靡不具备”，古今歌词，除词、唱赚、大曲、诸宫调外，当然也包括南戏了。因为南宋建都杭州时，南戏就已在南方广为流传。如元刘一清《钱塘遗事》载：“至戊辰（咸淳四年，1268）、己巳（咸淳五年，1269）间，《王焕》戏文盛行都下。”元周德清《中原音韵》也载：“南宋都杭，吴兴于切邻，故其戏文如《乐昌分镜》等类，唱念呼吸，皆如约韵。”既然当时南戏在杭州一带如此盛行，《乐府混成集》的编撰者对于此种“歌词”肯定不会视而不见、听而不闻，不予收录的，否则，怎么可以说“古今歌词之谱，靡不具备”？再说编撰者将此书题名曰“乐府混成集”，“乐府”之名，内涵甚广，汉代民歌称乐府，唐诗宋词可称乐府，杂剧、南戏、明清传奇也可称乐府，即凡是可歌的皆可称乐府。编撰者不题“词谱”或“大曲谱”，而题“乐府”，当有囊括各种民间歌唱艺术之意。且“混成”二字，顾名思义，也是混合多种艺术之谓。所以此书很可能也包括了南曲谱。

《乐府混成集》在明代还流传，如王骥德《曲律·杂论下》载：“予在都门日，一友人携文渊阁所藏刻本《乐府大全》——又名《乐府混成》一本见示。盖宋元时词谱（原注：即宋词，非曲谱），止林钟商（原注：隋呼歇指调）一调中，所载词至二百余阙，皆生平所未见。以乐律推之，其书尚多，当得数十本。所列凡目，亦世所不传，所画谱，绝与今乐家不同，有【卜算子】、【浪淘沙】、【鹊桥仙】、【摸鱼儿】、【西江月】等，皆长调，又与诗余不同。”由于王骥德不信宋元时已有南戏，认为是元代北曲杂剧流传到南方后，“南人不习也，迨季世入我明，又变为南曲”。[9]所以他把所见到的

《乐府混成集》看作是词谱，而不认为是曲谱。但他又不能自圆其说，既然说是宋词谱，可其中收录的【卜算子】、【浪淘沙】等词调的格律怎么又与诗余（词）不同？可见，这些词调在当时已非宋词所专用，也为唱赚、大曲、诸宫调及南戏所用，在句格、平仄等格律上也有了变化。因此，《乐府混成集》并非宋词的专用谱，而是包括了南曲在内的混合谱，谓其为南曲谱之先导，似不为过。[10]

## 二、南曲谱之诞生

南曲有专谱，当从元代始。刊刻于天历年间（1328—1330）的《十三调谱》与《九宫谱》可以说是目前所知道的两部最早的南曲谱。《十三调谱》与《九宫谱》今虽已佚，但在清代钮少雅的《南曲九宫正始自序》与冯旭的《南曲九宫正始序》中有记载，如钮少雅《南曲九宫正始·自序》引徐于室之语云：“我明三百年，无限文人才士，惜无一人创先人之藩奥者。且将、沈二公，亦多从坊本创成曲谱，致尔后学无所考订。于是遍访海内遗书，适遇元人《九宫十三调词谱》一集，依宫按调，规律严明。”又冯旭《南曲九宫正始序》云：“徐君者，宰辅文贞公之曾孙也，风流潇洒，有志词坛。爰将大元天历年《九宫十三调谱》与明初曲《乐府群珠》一集与翁朝夕参稽，俾今词悉协于古调。”徐于室与钮少雅在《南曲九宫正始》中还多转录了两谱中的曲调与曲文，如《南曲九宫正始·凡例》“精选”条云：“兹选俱集天历、至正间诸名人所著传奇套数，原文古调，以为章程。”

《十三调谱》与《九宫谱》刊行的时间虽然相同，但产生年代当有先后，《十三调谱》先于《九宫谱》。首先，从曲调的分类来看，《十三调谱》将曲调分为慢词、近词两类，慢词和近词本是宋词的分类法，而南曲则分为引子和过曲，如王骥德《曲律·论调名》云：“引子曰慢词，过曲曰近词。”《十三调谱》沿用宋词的分类法，可见其时代较早，还遗留着词谱的痕迹。而《九宫谱》则已将曲调分为引子和过曲两大类，摆脱了词谱的影响，其时代较后。其次，从所收的曲调来看，《十三调谱》所收的唱赚、大曲等曲调比《九宫谱》要多。如唱赚，《十三调谱》每一调内都收有一支，共十三支，而《九宫谱》仅于正宫、中吕、南吕、越调、大石内各收一支，比《十三调谱》减少了一半多。这是因为《十三调谱》刚从唱赚、大曲、词等混合谱中分化出来，所收的曲调较杂，收入的唱赚曲调也较多。而《九宫谱》的时代较后，故其所收的曲

调较《十三调谱》单纯多了，唱赚的曲调已被剔除了许多。

考定了《十三调谱》与《九宫谱》产生的先后，我们来看它们之间的沿革关系。首先，两谱所收的宫调数目有了变化。《十三调谱》实收黄钟、正宫、大石、仙吕、中吕、南吕、商调、越调、双调、羽调、道宫、般涉、小石、商黄、高平等十五个宫调。《九宫谱》实收黄钟、正宫、大石、仙吕、中吕、南吕、商调、越调、双调、仙吕入双调等十个宫调。其中《十三调谱》之“商黄调”“系合犯，乃商调、黄钟合半只或各一只可合成者”[12]，即该调所隶属的曲调皆为商调与黄钟调的集曲。按集曲归宫的法则，凡首曲为某宫调之曲，则此集曲即属某宫调，而商黄调因商调在前，黄钟在后，应归入商调。又《九宫谱》之“仙吕入双调”，其名虽见于《宋史·乐志》，但事实上无存在的必要，如《南词定律》、《九宫大成》等均将它删去，[13]而将曲调分别列入仙吕和双调内。除去这两个宫调，《九宫谱》比《十三调谱》减少了五个宫调。这五个宫调的变化是这样的：其中高平调在《十三调谱》中就无曲目，“与诸调皆可出入，其调名皆就引各调曲至合入，不再录出”[14]实已处于处于被淘汰废置之列。般涉调虽有四曲，但注曰：“与中吕出入，无曲。”[15]也是名存实亡。羽调虽有三十一曲之多，但注明可与仙吕调互用，而在实际运用中，羽调的曲调一般不能独用，只能与仙吕调的曲调合用，所以在《九宫谱》里，这三十一曲除删去五曲外，大多数转入仙吕或仙吕入双调。道宫调在《十三调谱》中列有二十曲，但也注明可与“南吕、仙吕、高平出入”，[16]在《九宫谱》里，除删去了十一曲外，剩下的九曲分别转入南吕与仙吕。小石调有十六曲，但也可“与越调、双调出入”，[17]在《九宫谱》里，除删去四曲外，其余皆转入越调、双调及仙吕入双调。从《十三调谱》与《九宫谱》宫调数目的变化来看，时间越往后，所用的宫调就越少。我们知道，宫调的起源甚早，古有旋相为宫之说，即将黄钟、大吕、太簇、夹钟、姑洗、仲吕、蕤宾、林钟、夷则、南吕、无射、应钟等十二律与宫、商、角、徵、羽、变宫、变徵等七音相乘，共得八十四个宫调，然这八十四个宫调不胜其烦，故实际应用的只是其中的一部分。而且随着时代的越往后，被淘汰精简的宫调就越多，经常使用的就越少。如隋唐燕乐只用二十八个宫调，[18]到北宋时又减少了十一个，仅用十七个宫调。[19]《九宫谱》比《十三调谱》减少了五个宫调，这说明戏曲所运用的宫调也是随着时代的推移而被淘汰精简。

其次，《九宫谱》所收的曲调数目比《十三调谱》有了增加。《九宫谱》虽然删去了《十三调谱》中的一些不常用的曲调，但补充了许多新的曲调，在曲调总数上，仍多于《十三调谱》。《十三调谱》一共有四百九十二曲，《九宫谱》则为五百二十三曲。在《九宫谱》所增加的曲调中，一些是以前就有的曲调，《十三调谱》的编者搜罗未尽，未予收录。另有一些是《十三调谱》以后新出现的曲调。这些新产生的曲调，大部分都是集曲。所谓集曲，就是分别从同一宫调或声情相近的宫调的曲调中截取几句，集成一支新的曲调，又称犯调。集曲均为细曲，宜用于生、旦抒情的情节，在早期的南戏剧本中，写热闹的场面多，写抒情的场面少，所以短套曲多，长套的细曲少。如《张协状元》戏文，全剧没有一套长套抒情的细曲，全剧共五十三出，其中每出用一支至五支曲的有二十九出，占了一多半。而且，如【黄莺儿】、【吴小四】等这些只能用于净、丑等脚色冲场而不宜于生、旦抒情的粗曲，也用于生、旦（见二十六出）。早期南戏对细曲的需要量不多。而随着戏曲的发展，尤其是到了明初以后，民间编撰南戏剧本的书会解体，南戏与传奇的作者多为文人学士所代替，他们往往为了在剧本中显耀自己的文采与才情，在剧本中多安排一些抒情的情节，多用一些长套细曲。元末高明的《琵琶记》可以说是始作俑者，全剧所用的唱套细曲比早期的南戏有了明显的增加，全剧共四十二出，其中每出用十支曲以上的有十八出。这样随着细曲使用量的增加，原有的细曲就不够用了，新的曲调又不易创作，而集曲较为容易，只要将原有的细曲稍加裁接，便可制成一支新的细曲，所以时代越往后，出现的集曲也就越多，而曲谱所收的集曲也随之增加。《十三调谱》时代最早，其集曲只有两曲，《九宫谱》则增至五十一曲，明代沈璟的《南九宫十三调曲谱》又增至一百六十三支，而清代周祥钰等编撰的《九宫大成》则有五百九十六支之多。

第三，两谱的宫调限制有宽严之别。任何事物都是由低级到高级、从粗率向精致演进的。南曲的曲律也一样，早期南戏的曲律限制较宽，如前面提到的《张协状元》戏文中一出戏只用一支过曲及让生、旦唱【吴小四】、【黄莺儿】等粗曲，这在后来的传奇里是不允许的。这一差异，在前后不同时期的曲谱中也体现出来了。如《十三调谱》宫调的限制不十分严格，同一曲调出入两个以上宫调的为数甚多，谱中每一宫调内几乎都有“互用”或“出入”之曲。如仙吕调，“与羽调互用，出入道宫、高平、南吕”；黄钟调，“与商调、羽

调出入”；商调，“与仙吕、羽调、黄钟皆出入”；正宫，“与大石、中吕出入”；大石调，“与正宫出入”；中吕调，“与正宫、道宫出入”；般涉调，“与中吕出入”；道宫，“与南吕、仙吕、高平出入”；越调，“与小石调、高平调出入”；小石调，“与越调、双调出入”；双调，“中有夹钟宫俗调，与小石出入”；高平调，“与诸调皆可出入”。[20]而《九宫谱》里各宫调之间已有了较严格的限制，有些原来在《十三调谱》中可以出入两个以上宫调的曲调，在《九宫谱》里则只收于一个宫调内，不再出入。如【大圣乐慢】，《十三调谱》仙吕、南吕、道宫慢词内皆收，《九宫谱》只收入引子。【大圣乐】，《十三调谱》仙吕、南吕、道宫近词内皆收，《九宫谱》只收入南吕过曲。又如《十三调谱》于仙吕、南吕慢词内皆收【转山子】一曲，《九宫谱》只收入南吕引子。【福马郎】在《十三调谱》中分别收入正宫、中吕、大石近词内，《九宫谱》只收入正宫过曲内。

第四，两谱曲调的归宫有异。如【点绛唇】，《十三调谱》为仙吕慢词，《九宫谱》为黄钟引子。【人月圆】，《十三调谱》为黄钟、南吕近词，《九宫谱》为大石过曲。又如【浪淘沙】，《十三调谱》为南吕、羽调近词，《九宫谱》为越调引子。……原在《十三调谱》中可出入两个以上宫调的曲调除外，两谱中归宫有出入的曲调共有四十二支。造成这种出入的原因不外乎两种：一是《十三调谱》本来就归纳的不够精确，《九宫谱》则作了纠正；二是这些曲调在传唱过程中，其声情发生了变化，《九宫谱》则根据已经变化了的声情对这些曲调的归属宫调作了调整。从两谱的归宫情况来看，《十三调谱》与明清的归宫情况相同，如前面提到的《事林广记戊集》卷二记载的那套赚词，《十三调谱》除未收【好女儿】、【越恁好】两曲，其余几曲皆在中吕调，与宋人原作相符。而《九宫谱》也不收【好女儿】、【大夫娘】两曲，但将【紫苏丸】归入仙吕引子，这正与明清曲谱的归宫规则相同。如《旧编南九宫十三曲调谱》、《增定查补南九宫十三调曲谱》、《南曲九宫正始》、《九宫大成南词宫谱》、《钦定曲谱》等明清人编撰的南曲谱都是将【紫苏丸】归入仙吕引子的。

### 三、南曲谱之完备

《十三调谱》与《九宫谱》很早就失传了，在明代嘉靖年间就“仅有其

目，而无其辞”了[21]。其体制是否完备，已无法考见。故从现存的南曲谱来看，体制较完备的南曲谱，当首推明蒋孝的《旧编南九宫词谱》（简称《旧谱》）和沈璟的《增定查补南九宫十三调曲谱》。

蒋孝，字惟忠，毗陵（今江苏常州）人，明嘉靖二十三年（1544）进士，是一位“好古博雅士”。[22]明初以来，北曲杂剧衰亡，南戏吸收了北曲中的优秀成份，演进到了传奇阶段，并得到了较大的发展。但由于文人作家的增多，曲坛上出现了重文采轻曲律的倾向，作品多违腔连律，“人各以耳目所见，妄有述作，遂使宫徵乖误，不能比诸管弦，而谐声依永之义远矣”！[23]这样，光靠两不有目无辞的《十三调谱》与《九宫谱》远不能挽救这一时弊，迫切需要有一步较完备的南曲谱来规范戏曲创作。“适陈氏、白氏出其所藏《九宫》、《十三调》二谱”，[24]蒋孝得此二谱后，“遂辑南人所度曲数十家，其雕与谱合及乐府所载南小令者，汇成一书，以备词林之阙”。[25]

蒋孝的《旧谱》是在《九宫谱》的基础上编撰而成的，即依据《九宫谱》所列的曲目，在南戏和传奇剧本中找到相应的曲文收入谱中，使每一支曲调下都有了范例，这样就大致规定了该曲调的句格，使作家有了借鉴的依据。在蒋孝编撰《旧谱》时，《十三调谱》所收的曲调有一些在实际运用中已被废置不用了，所以他仅将其曲目附于《九宫谱》后。

蒋孝的《旧谱》作为第一部较完备的南曲谱，尚有许多缺陷。一是曲调体式不广，仅“每调各谱一词”，[26]全谱仅十支曲调有“么篇”（即变格），变格少，且曲调总数也没有突破《九宫谱》所列的范围，这样就不能给作家提供较多的选择余地。二是所引的曲文正衬不分，且不署平仄，即对每一曲调的句格、平仄等格律没有加以明确的规定。三是曲文大多选自坊间刻本，古本甚少，而且又不详加考核，谱中错讹较多。如卷一仙吕过曲引录南戏《西厢记》【河传序】一曲，不仅把曲调名误题作【聚八仙】，而且把原来的一曲误分为两曲。又如卷五所收的南戏《西厢记》“夫人小玉都睡了”一曲，这一支曲文实为【永团圆】，属中吕宫，而《旧谱》将此曲改作【耍鲍老】，且误置黄钟宫内。在早期的南戏刻本中，凡一支曲调叠用数曲，往往牵连而下，第二支起不注明“前腔”或“前腔换头”，《永乐大典戏文三种》即是如此。而蒋谱在引用南戏曲文时，不审句格，往往把几支曲文扭作一曲，如卷一仙吕过曲【油核桃】下引录南戏《陈巡检》“眼前一岭崎岖”一曲，而此曲实为两曲，“岭



头新月呈辉”句以下应为第二支。另外，各宫调所列的【尾声】句格，彼此混淆，实不足法。钮少雅批评它说：“煞尾称名不一”，“又且此那（挪）彼借者也，兼有弃置二项，即一黄钟可见，如【喜无穷煞】，按名宜在黄钟，而今反在中吕，【三句儿煞】，按实宜于中吕，而今反在黄钟，皆名非其名也。况黄钟既收【三句儿煞】，其体乃借南吕，中吕既收【喜无穷煞】，其体恰合三句，又皆实非其室。据【尚按节拍】一尾，定为南吕煞，其体各自归一，而今何皆他冒，甘心混淆”？[27]因此，蒋孝的《旧谱》虽在南曲谱的发展过程中有着重要的功绩，但因其有这么多的缺陷，所以尚待进一步完善。沈璟的《增定查补南九宫十三调谱》便是为纠《旧谱》之弊而作的。

沈璟，字伯英、聃和，号词隐生。江苏吴江人。明万历二年（1574）进士，官至光禄寺丞。是明代中叶著名的戏曲作家与理论家，作有《属玉堂传奇》十七种及《唱曲当知》、《遵制正吴编》、《南词正韵》等曲论著作。万历年间，是我国戏曲史上自元杂剧兴起以来的又一个黄金时期，传奇发展到了最繁荣的阶段，曲坛上作家辈出，但由于这一时期的传奇作家多为文人学士，他们重文采而疏曲律，故明初以来不守曲律的弊病日趋严重，虽然作品如林，但多为案头之作。如吕天成《曲品》云：“博观传奇，近时为盛，大江左右，骚雅沸腾，吴浙之间，风流掩映。第当行之手不多遇，本色之义未讲明。”祁彪佳也认为：“词至今日而极盛，至今日亦极衰。”[28]在传奇创作繁荣的景象下，实已隐伏着衰落的危机。而沈璟“生长三吴歌舞之乡，沈酣胜国管弦之藉，妙解音律”，[29]与一般文人作家不同，他弃官归乡后，“遂屏迹郊居，放情词曲，精心考索者垂三十年”。故“其于曲学，法律甚精”。[30]当时曲坛上不守曲律的倾向引起了他的关注，为了纠正这一时弊，他提出了严守曲律的主张。他认为在：“名为乐府，须教合律依腔，宁使人不鉴赏，无使人挠喉捩嗓。”“怎得词人当行，歌客守腔，大家细把音律讲。”[31]在理论上大声疾呼的同时，他“嗟曲流之泛滥，表音韵以立防，痛词法之蓁芜，订全谱以辟路”[32]，为戏曲作家们提供一部实际可用的曲谱作为准绳。

沈璟的《增定查补南九宫十三调谱》，又名《南九宫词谱》、《南词全谱》，“大要本毗陵蒋氏旧刻而益广之”，[33]但与蒋孝《旧谱》相比，有了较大的改进：一是在蒋谱的基础上，“增补新调之未收者”，“较蒋氏《旧谱》大约增益十之二三”。[34]共增补一百九十一曲，其中仙吕二十六曲，正

宫十四曲，中吕十三曲，南吕二十九曲，黄钟十四曲，越调四曲，商调二十曲，双调十七曲，仙吕入双调二十七曲，不知明宫调二十七曲。

二是将《十三调谱》与《九宫谱》合为一谱。蒋谱仅用《九宫谱》之曲目，《十三调谱》仍有目无辞。沈璟虽也以《九宫谱》为主，但没有完全抛弃《十三调谱》，“间取《十三调谱》诸曲有为世所通用者”[35]，共六十二曲，“亦间列其中”。[36]

三是扩大了曲调的格式。蒋谱“每调只谱一曲”，沈谱于每一曲的正格之外，另辟“又一体”，即将一些与正格稍有不同，却又是曲律所允许的变格也收入谱中。我们知道，一种曲调产生后，并不是一成不变的，随着戏曲艺术本身的发展，必定会出现一些变格，或增减一些字句，或改动一些平仄，只要不影响该曲调主腔与声情，这是允许的。在曲谱中除正格之外，又收列一些变格，这既符合戏曲发展的实际，又能为戏曲作家提供更多的选择余地。但对于沈璟的创举，汤显祖很不以为然，曾加以非难，指出：“所引腔证，不云‘未知出何调’、‘犯何调’，则云‘又一体’、‘又一体’，彼所引曲未十，然已如是，复何能纵观而定其字句音韵耶？”[37]其实，沈璟为便于作家按谱填词，不过多地作繁琐的考证，只是简明扼要地介绍了每一曲调的不同格式，这样做正适合一般戏曲作家的需要。

四是分别正衬，“并署平仄音律”。[38]蒋谱所引的曲文正衬不分，平仄不明，而沈璟对每一曲之平仄、音韵尤为重视。如他在论述戏曲格律的【二郎神】套曲中，特别强调了曲调的平仄和音韵问题，如【二郎神换头】曲云：

“参详，含宫泛徵，延声促响，把仄韵平音分几项。倘平音窘处，须将入韵埋藏。这是词隐先生独秘方，自古词人不爽。”又【啜林莺】曲云：“词中上声还细讲，比平声更觉微茫。去声正馭分天壤，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。”在曲谱中，他不仅一一注明每一曲的平仄与音韵，而且还于每一曲文下详加评点，对其中合律者，大加赞赏，而稍有出入者，便严加批评。如卷一【仙吕·月儿高】曲引录南戏《拜月亭》“喊杀连天”一曲，曲下注云：“第三、第五、第七句不用韵，‘怎相恋’是上平去，‘幸非浅’是去平上，俱妙甚，真作家也！”再如卷二【仙吕·杜韦娘】曲引录南戏《刘文龙》“终朝没情绪”一曲，曲下也注云：“‘黛尽’、‘怕楚’、‘未有’、‘泪眼’，俱去上声，‘怎道’、‘眼

但’，俱上去声，俱妙。”又如卷三【羽调·金凤钗】曲引录南戏《章台柳》“和风扇”一曲，曲下也注云：“此曲用韵、用字皆精，如‘扇柳’、‘似我’、‘带雨’、‘泪脸’、‘闷冗’、‘那里’，俱去上声，‘柳荡’、‘语画’，俱上去声，俱妙。”自沈璟于谱中分明正衬、注明平仄韵位后，南曲谱之体制遂臻于完备。

五是“考定讹谬”。[39]如前面提到的蒋谱引录南戏《西厢记》“巴到西厢”一曲之误，沈谱即作了纠正。又如蒋谱【商调·凤凰阁】曲引录《琵琶记》“寻鸿觅雁”一曲，这一支曲文本是蔡伯喈在牛府遥想妻子赵五娘时唱的，而蒋谱从坊本之妄改，误作赵五娘所唱之曲。沈谱对此作了纠正，并注云：“第二句或作五字句，又将‘家山’改作‘家乡’，又删去‘和那’二字，遂不成调。况‘想镜里’云云，乃因思亲而思妻也，妙在一‘想’字上，《旧谱》乃改作‘妆镜’，即是五娘自唱之曲，非伯喈遥想之意矣。皆《旧谱》之误也。”[40]又如蒋谱卷五【黄钟·刮地风】曲引录南戏《拜月亭》“举止与孩儿不恁争”一曲，沈谱于卷十四页引录了词曲，在曲下注云：“奈《旧谱》将‘甚’字改作‘恁’字，又将‘干戈’以后另打一圈，则又似分一曲矣。殊不知‘不甚争’，犹言‘争不多’，即如今人言‘差不多’，有何难解而改之哉？”

另外，沈璟重视戏曲的舞台效果，因此，他编撰曲谱也能顾及演唱的需要，在某些曲文下注明一些容易混淆的字的唱法。如卷二【仙吕·甘州八犯】曲引录《宝剑记》“说不得平生气节”一曲，曲下注云：“‘客’唱作‘恪’，‘让’字不可唱‘上’声，‘窄’唱作‘折’中州韵本无此音。”又如卷十四【黄钟·恨更长】曲下注云：“‘莹’，为命切，此唱曲者当知也。”

沈谱虽比蒋谱有了较大的改进，但也存在着不足。一是全逞己意，对原文妄改妄补。或为照顾曲律而改动曲文，如卷一【道宫·画眉儿】曲引录南戏《江流记》“动人万般凄楚”一曲，据《南曲九宫正始》、《寒山堂曲谱》、《雍熙乐府》、《盛世新声》、《词林摘艳》等曲谱与曲选载，该曲最后一句应作“消遣倦烦”，“烦”字失韵，而沈璟为了使其叶韵，妄改作“乏”。或为照顾文理而改动原文，如卷八【中吕·古轮台】曲引录《琵琶记》“闲评，月有阴晴圆缺”一曲，该曲第二句句格应为七字句，而沈谱“取东坡诗余‘圆

缺阴晴’、‘离合悲欢’之义，致以‘与’字衬之”，[41]遂将此句改为六字格。故钮少雅批评他是“徒顾文理而坏格式”。[42]

二是轻信坊本。沈璟与蒋孝一样，“亦多从坊本创成曲谱”，[43]因而多承袭坊本之误。如元本南戏《拜月亭》【降黄龙】“宦势门楣”曲的末句作“怎生任消”，而沈谱“任”作“恁”。任消，即消受之意，改成“恁消”，就面目全非了。钮少雅谓沈璟此误，“必从坊本而来者耶”。[44]又如蒋谱【商调·梧叶儿】引录《王十朋》“遭挫折”一曲，其末句按《南曲九宫正始》册六所引的古本作“拚死在黄泉做怨鬼”，而蒋谱据坊本将“怨”字删去，改成六字句。沈谱沿袭其误，并称赞道：《旧谱》“【梧叶儿】亦不用‘怨’字，诚为有见矣”。[45]故钮少雅批评蒋、沈二人曰：“按古本《王十朋》之【梧叶儿】末句何尝无辞‘怨’字？……若此，蒋、沈二先生所收谱中之词调，多至不宗古本原文，而以时本者居多。”[46]

三是版本考勘不广，加上态度不严谨，往往以一概全，贸然定论。如在卷十二【南吕·太师引】所引录的《琵琶记》“细端详”一曲下注曰：“细查古曲，凡【太师引】皆用前一曲体，第五句并无有用‘别后容颜无恙’句法者，必犯他调也。”其实，【太师引】第五句为六字这实为正格，不算犯调。在别的古本戏曲中应用甚多，钮少雅指出：“今据斯言，词隐先生犹未勘及《拜月亭》之词调，其第三、四、五、六句皆用六字句法而犯何调耶？”[47]沈璟虽自谓“细查古曲”，其实并没有细查，如连《拜月亭》这样流行的戏曲也没有查及，便妄下结论。又如【正宫·白练序】曲首句，沈璟认为“用四字乃此曲之本调，自‘窥青眼’散曲出，词意兼到，人争唱之，而不知其失体也”。[48]其实【白练序】首句三字、二字皆不失体，如《南曲九宫正始》册二所引录的南戏《风流合三十》第二、三曲便皆为二字句，又元散曲“沉吟久”便为三字句，但沈璟未勘及这些曲文，仅以自己所见的少数曲文来断定是非。

总的说来，沈谱瑕不掩瑜。沈谱问世后，戏曲家们争相依从信奉，“微独歌工杜口，亦令文人辍翰，如规矩之设而不可欺”。[49]对于指导戏曲家们克服时弊，确实起了积极的作用。对此，前人已作了很高的评价，如徐复祚谓其“所著《南曲全谱》、《唱曲当知》，订世人沿袭之非，铲俗师扭捏之腔，令作曲者知其所向往，皎然词林指南车也”。[50]冯梦龙也认为，传奇“法门大启，实始于沈铨部《九宫谱》之一修，于是海内才人，思联臂而游宫商之

林”。[51]其言实非过誉。

#### 四、南曲谱之大成

自沈谱以后，南曲谱的编者渐多，较有影响的有沈自晋的《南词新谱》、冯梦龙的《墨憨斋词谱》、张大复的《寒山堂新定九宫十三摄南曲谱》、查继佐的《九宫谱定》、王奕清等合编的《钦定曲谱》、吕士雄等合编的《南词定律》、周祥钰等合编的《九宫大成》、钮少雅、徐于室合编的《南曲九宫正始》等。在这众多的曲谱中，《南曲九宫正始》与《九宫大成》的成就最高，它们从不同的角度，集南曲谱之大成，继沈谱以后，把南曲谱的编撰发展到了一个新的高度。

《南曲九宫正始》，全名《汇纂元谱南曲九宫正始》，卷首署曰：“云间徐子（于）室辑，茂苑钮少雅订。”徐于室，名庆卿，于室是其字，松江华亭人，是嘉靖朝大学士徐阶的曾孙，“风流蕴藉，酷好音律”，[52]天启五年（1625），得元天历《十三调谱》与《九宫谱》，一年后，“复得明初选词一部，名曰《乐府群珠》，亦皆按调依宫，多与元谱相似。意欲辑为一部，犹恐一人所见有限，欲而复止”。[53]后闻钮少雅之名，便招其共编《南曲九宫正始》，但谱未成而人先卒。钮少雅，号芍溪老人，苏州人。从小就嗜好戏曲，自称“少抱巴人之好，长逢白雪之传”。[54]弱冠时，慕改革昆山腔的戏曲音律家魏良辅之名，特往娄东一带寻访，“何期良辅已故矣”。[55]后随号称“南曲码头”[56]的戏曲音律家张新及其弟子吴芍溪学曲，并与任小泉、张怀仙等曲家商讨曲律。学成后贬任曲师，先后在武陵、黄海、荆溪、魏塘等地教曲，有“律中鼻祖”之称。[57]六十岁那年回到老家，“历多年，而识更精，学愈广，致有正乐之思”。[58]且又偶然得到一部名叫《骷髅格》的古曲谱。[59]乃闭门谢客，欲订曲谱，但“因虑无所博教，故屡欲止之”。[60]这时徐于室来邀他一起编订南曲谱，他欣然应允，“随即扣谒，似乎故知，情投意密，时刻不离。日共搜罗剔抉，刮垢磨光”。[61]崇祯九年（1636）春，于室卒后，便由钮少雅一人编订。至崇祯十五年（1642）“始得脱稿，然未尽惬意”，[62]又细加修改，直到隆武三年（清顺治三年，1646），时钮少雅已八十八岁，才最后定稿。前后历时二十三年，九易其稿，可见《南曲九宫正始》不是一般的草创急就之作，而它的主要成就也就在于“精”。这主要表现在以

下几个方面：

一是精选曲文。编者在《臆论》“论寻真”条中称：谱中所选收的曲调与曲文皆求真，而“真在善格，务微显阐幽”，“真在善本，务去非从是”。宋元南戏皆出自民间书会才人之手，他们为生活所迫，沦落在瓦舍勾栏之中，与艺人演员为伍，熟悉舞台，精通曲律，所作多能依腔合律，故较“真”。相反，明初以来的戏曲及坊间刻本往往不“真”，这是因为明初以来的戏曲作家多为文人学士，脱离舞台实际，于曲律不甚精通，所作也往往逾规越矩。而且书坊射利，粗制滥刻，也多有舛误。因此，只有选取早期南戏的原文古调，方能穷源竟委，知其正变，示作家以正格。而《南曲九宫正始》在选取曲文时正是这样做的，如编者在卷首《臆论》“精选”条云：“词曲始于大元，兹选俱集大（天）历、至正间诸名人所著传奇数套，原文古调，以为章程，故宁质毋文，间有不足，则取明初者一二以补之。至如近代名剧名曲，虽极脍炙，不能合律者，未敢滥收。”故《南曲九宫正始》所引录的曲文多采自宋元南戏，它所引录的宋元南戏的佚曲，在所有的南曲谱中为最多。现将一些主要南曲谱所引录的宋元南戏佚曲数（现存有全本的除外）列表对照如下：

谱别	佚曲数	谱别	佚曲数
蒋谱	160	《九宫大成》	225
沈谱	208	《南曲九宫正始》	731
《南词新谱》	168	《寒山堂曲谱》	103
《南词定律》	282		

有些曲调在古本中一时难以找到范例，而时本又多错讹，编者采取了宁缺毋滥的态度。如沈谱于【仙吕入双调·五马江儿水】曲下注云：“《荆钗记》投江时有一曲，亦名【江儿水】，与此调大同小异。”，钮少雅认为：“《投江》折之【江儿水】原系改本之新词陋格，然非古调原文，岂可以为式？阙之可也。” [63]即使采用了有些时本中的曲文，他也必细加校订，不轻信。如【南吕·五更马】曲下引录了《宝剑记》“你一身口何苦”一曲，而原作的曲调名有误，钮少雅作了校订，在曲文下注云：“此调坊本作【五更月】，‘月’字无谓，今勘得下六句确与【仙吕·上马踢】恰合，故易其题为【五更马】。” [64]

钮少雅虽重视原文古调，但他又不泥古，不保守。他认为“九宫十三调之词

曲，其变异增损何调无之”？[65]所以不必拘于古格；相反，对于有些常用的变格，在曲谱中“正宜多存广载，而使撰者无束缚，歌者无揣摩”。[66]如

【黄钟·画眉序】曲首句正格为三字句，但随着作者的日益增多，此句句格有了较多的变化，有作五字、六字者，“然时谱（即沈谱）执定三字，凡遇五字必以二字衬之”，[67]钮少雅批评曰：“此太泥也。”[68]再如【南吕·香柳娘】曲之叠句虽“非古章之格体，乃今人之变法”，[69]钮少雅也认为“宜从时可也”。[70]又如前面所说的【正宫·白练序】曲首句之句格，沈谱执定四字，认为凡三字者皆为失体，钮少雅批评道：“按【白练序】始调首句四字者虽为正格，然其三字者亦不少，何议其为失体？”[71]

二是实事求是。钮少雅虽谙熟曲律，但态度十分严谨，对于有些去掉，虽已看出其有误，但一时又没有把握予以订正的，他便提出存疑，不贸然定论，不妄改妄补。他认为“不宜于所无古词擅增擅改，失其本来”。[72]如册一【黄钟·闹樊楼】曲第四格引录南戏《锦香亭》“当今天子重英豪”一曲，注云：“此调末二句疑犯本宫【啄木儿】曲，比如《蔡伯喈》云‘哭得泪干亲难保，闪杀人一封丹凤诏。’宫调、句法、平仄、腔板皆合，但不敢拟，俟博者订正。”[73]又如【画眉序】曲正格末句应为七字句，然“时唱皆于此句连用二板于第一、第二字上，益似二字、五字之句也”，[74]为了订正这一错误，钮少雅提出“试以第二字之一板移于第三字上，庶免二字句之疑”，[75]但又声明“不识可否，俟审音者订正”。[76]有些曲文缺字少句，他仅指出阙字处，不妄加增补。如册三【仙吕·傍妆台】曲引录南戏《祝英台》“细思之”一曲，第五句“见着你”下阙三字，注云：“遗三字，不敢妄补。”有的根据上下文的意思可以推知所阙之字，他也只加旁注，不直接补入。如册三【仙吕·小措大】曲引录元散曲“浪潮拍岸”一曲，注云：“第二句‘江’字上原脱一字，疑是‘蔽’字，但不敢妄续。”又如册五【南吕·琐窗寒】曲第二格引录南戏《王祥》“彩笔描画我娘形”一曲，第三句“多”字上脱一字，也注云：“‘多’字上脱一字，疑是‘许’字，未敢妄补。”

三是详考错讹。编者强调曲调句格的规范，认为每曲之句格，“长短多寡，原有定额，岂容出入”。[77]有的曲调若增一句或减一句，便可造成彼此混淆之讹。如“【南吕·红衲袄】末煞，妄增一句，不几为同宫之【青衲袄】乎？而南吕调【系梧桐】末煞，若妄减一句，不几为同调之【芙蓉花】乎”？[78]

但“自作者信心信口，而字句厄矣，自优人冥趋冥行，而字句益厄矣”。[79]对于这种彼此相混，“不当家而戾家，不作者而歌者，越矩矱而乱步趋”[80]的现象，编者在《臆论》中明确表示：“此吾将据律以问也。”虽然他也认识到，“余以一口而挽回万口，以存古调，不亦难哉”？[81]“今万口雷同，余岂能以笔端辩白？但不忍以是作非，以直作曲”，[82]所以还要知难而进，力挽时弊，以“少伸分寸之冤比”。[83]前面提到，沈璟虽纠正了蒋孝《旧谱》中的一些错讹，但由于他的态度粗疏，未能完全纠正《旧谱》之误，尚多以讹传讹之处。《南曲九宫正始》则对蒋、沈二谱作了较详细的考订，基本上纠正了蒋、沈二谱中的错讹。如蒋谱把南戏《西厢记》【永团圆】“夫人小玉都睡了”一曲误作【鲍老催】，置于黄钟宫，而将南戏《江流记》【鲍老催】“忆昔衔冤”一曲误作【耍鲍老】，并置于中吕宫，沈谱也承其误。钮少雅认为：“若此名非名，调非调，何误后学之甚也！”[84]故他特“按从元谱，以此三调丝分缕解，各归本宗”。[85]又如蒋谱卷一【仙吕·拗芝麻】引录南戏《江流记》“崎岖去路赊”和“偶睹前村”两曲，这两曲按其句格，实应分作【应时明近】、【双赤子】、【画眉儿】、【拗芝麻】等四曲，沈谱不仅没有纠正蒋谱的这一错误，反而“不去分题剖调，统作一【拗芝麻】”，[86]误之更甚。钮少雅则对此曲“按题分调，一一显明”，[87]纠正了蒋、沈二谱之误。

除了考订蒋、沈二谱的错讹之外，《南曲九宫正始》还对当时曲坛上作曲或度曲中常见的错讹作了纠正。如【画角序】本系犯调（即【画眉序】犯【掉角儿】），但时人“统谓作【狮子序】本调”，[88]而且“今歌者见其句法与《琵琶》、《寻亲》少异，妄加篡改，讹延至今，牢不可破”。[89]钮少雅特于册九附录了早期南戏《张协状元》中的【狮子序】本调，加以对照，“以辨其非”。[90]再如【黄钟·神仗儿】曲第三格按古本《琵琶记》第四句下有三字一句、四字两句，且元天历谱所引的亦同，“后坊本皆以此三句作为宾白，甚至今之《香囊》、《四节》二记，不惟削去三字一句，连下之四字二句亦减之，致今人不识此调之全章矣”。[91]钮少雅于册一特引录了《乐昌分镜》、《金童玉女》、《柳颖》等早期南戏曲调的句格，以“证此三句之不谬”。[92]同时，为了使作家引以为戒，又引录了《四节记》中减字少句的错格，“此虽不可为式，今宁备于此，以戒将来”。[93]南戏《拜月亭》【黄龙衮】“不肯负情薄”一曲，时人妄加“添字改句，而乱此古律原文”，[94]如将第



四句“没乱羞难道”改成“眉留目乱羞难道”，不仅改了字，而且将句格也改为七字句。钮少雅分析了造成这一错讹的原因，指出这是由于“曲中所唱之‘没’字系‘目’字同音，致歌者错误‘没乱’为‘目乱’，遂于其上妄加‘眉留’二字，且又欲合次调此句‘恩情心事休忘了’七字，殊不知此调此句仿元传奇《郑信》，何必穿凿附会，整整同一？”[95]遂予以订正。

四是辨明异同。钮少雅在《臆论》中称：“今谱务祈审音而正律”，“无彼此混，无新古混”。谱中于正格之外，也收录了许多变格。为了便于作家辨明正变，编者对每一曲调的各种变格之间在句格、板式上的区别都一一注明。有些区别不甚明显、极易混淆的曲调，钮少雅不仅指出其间的区别，而且特引录一些容易区别的范文。如【黄钟引子·绛都春】与【黄钟过曲·绛都春序】句格相似，两者极易混淆。蒋、沈二谱皆引录南戏《拜月亭》“担受烦恼”一曲，“亦与过曲无异”。[96]《南曲九宫正始》则改收南戏《薛芳卿》“缘慳分浅”一曲，并注明此曲“与过曲稍别，尽可为式，愿今撰者必宜效之，庶免过曲与引子无别”。[97]再如【南吕引子·挂真儿】和【大圣乐】两曲的句格也极易混淆，钮少雅也在【挂真儿】曲下详加区分，指出：“按此调与【大圣乐】别，止于第二句之韵脚、平仄及末句之句法四六。如【大圣乐】末句必四字，此调末句必六字，此为二调之别也。”[98]又如【仙吕过曲·解三醒】与【南吕过曲·针线箱】的句式也极相似，钮少雅于【解三醒】曲下注云：

“【解三醒】与南吕宫之【针线箱】止争第四六字句之句读，如【解三醒】第四句乃上三下三，于第四字上必用一拏板，如【针线箱】第四句乃上二下四，或上四下二，故于第四字下必当用一截板，此二调分别处耳。”[99]

当然，《南曲九宫正始》也有不足之处，一是没有把《十三调谱》与《九宫谱》合并为一谱，使用起来十分不便。二是每一曲调下备列的格式不多，一般只有一、二格，未能给作家更多的选择余地。

如果说《南曲九宫正始》的成就在于“精”的话，那么清乾隆年间编成的《九宫大成》的成就则在于“博”。《九宫大成》由周祥钰、邹金生编撰，徐兴华、王文禄分纂，徐应龙、朱廷镠参定。乾隆七年（1742），庄亲王允禄奉弘历之命，主持编纂《律吕正义》一书，编成后，“因念雅乐、燕乐实相表里，而南北宫调从未有全函，历年既久，鱼鲁亥豕，不无混淆”，[100]乃更命周祥钰等人编《九宫大成》，于乾隆十一年（1746）编成，共八十二卷，兼收

南北曲，并附有工尺谱。南曲按引子、正曲（即过曲）、集曲三类排列，并于北曲谱后附南北合套。《九宫大成》虽沿用九宫之名，但南曲实际有十二宫调，而且将这十二宫调与十二月令附会起来，每月配一宫调，如正月为仙吕宫，二月为中吕宫，三月为大石调，四月为越调，五月为正宫，六月为小石调，七月为高大石调，八月为南吕宫，九月为商调，十月为双调，十一月为黄钟宫，十二月为羽调。

《九宫大成》的“博”，主要表现在广备体式这一点上。由于编者都是供奉内廷的御用文人，条件优越，他们在编撰曲谱时，能够“博弋群编”，[101]广采博收，不仅汇集了见诸前代曲谱的格种曲调，而且也将历代流传的南戏、传奇剧本及散曲中所能见到的曲调网罗殆尽。有些体式虽或因用韵混杂，或因衬字过多，或脱句阙字，不足为法，但编者也予以收录，以备一体。如【仙吕·十五郎】曲第二格所引录的南戏《梅岭记》“南雄巡检新除”一曲，虽此曲“用韵夹杂，本不足法”，[102]但“因诸谱皆收，故存之”。[103]又如【仙吕·川拨棹】曲引录所引录的南戏《西厢记》“若不是衬残红芳径软”一曲，“首句用衬字太多，本不足法”，[104]而编者为了备一体，也故存之。有些曲调虽体式无异，但因唱法有别，也一并收列。如【仙吕·好姐姐】曲所引录的明陈大声《咏梅》散套“一交，黄昏静悄悄”一曲，其“句法、板式，与第一、第二阙（《月令承应》“迢迢，海山仙岛”、《荆钗记》“指望，终身奉养”）毫无异同，而其声调悠扬，唱法有别致，故并录之”。[105]另外，南曲发展到了清代，文人制作的集曲益盛，体式也更是繁多，编者于谱中也广收集曲体式，每一宫调内都专列“集曲”一类。由于编者广采博收，故《九宫大成》所收录的曲调数量之多，体式之广，都是前所未有的。吴梅先生认为：“自此书出，词山曲海，汇成大观，以视明代诸家，不啻燧火之与日月矣。”[106]现将《九宫大成》与其他南曲谱所收列的曲调总数列表比较如下：

	十三调谱	九宫谱	蒋谱	沈谱	九宫正始	九宫大成	南词简谱
正格	492	523	501	666	922	1513	867
变格	0	5	10	555	942	1260	0
集曲	2	51	55	163	208	596	0

不过，《九宫大成》博而不精。由于编者是御用文人，他们编撰曲谱的目的是“用以导扬圣化，鼓鬯休明”，[107]如翰林院侍读学士于振在序言中所表明的那样：“方今圣人御世，礼乐修明，我王之修是书，盖亦黼黻升平之意也。”因此，他们所选录的曲文多采自《月令承应》、《法宫雅奏》、《九九大庆》、《劝善金科》等宣扬封建迷信、为封建统治者歌功颂德、粉饰太平的内廷之曲，而瞧不起早期出自民间书会才人之手的南戏，如《凡例》云：“谱中所收《杀狗记》、《卧冰记》，文句鄙俚，《拜月亭》差胜，而用韵亦夹杂。”故只要《月令承应》等内廷大曲中有曲可查的，都取自《月令承应》等内廷大曲作为程式，只是“新曲所无，仍用旧曲”。[108]谱中虽也收录了一些古本南戏的曲文，但这是因为新曲“体式不具，不得已而收之”。[109]并告诫作家：“但取音声，不问字句。”[100]另外，编者的态度也极不严谨，多有妄改妄补。如卷五十【南吕·红衫儿】曲引录南戏《朱文太平钱》“奴在房儿里仔细听”一曲，把此曲误题作“散曲”，原曲第五句“效口鸾俦凤侣”，本六字句，“效”字下脱一字（见《南曲九宫正始》册九引），编者遂把此空格删去，遂变成五字句，又引最后一字“侣”字失韵，便把此句改成“效巫娥梦云”。因此，其可靠性远逊《南曲九宫正始》。

《南曲九宫正始》和《九宫大成》虽都有不足，但两者一从精选，一从博收，分别将南曲谱的编撰提高到了一个新的水平。

## 五、南曲谱之总结

自清代中叶起，联曲体的传奇渐趋衰落，到了清代末年，传奇在曲坛的霸主地位基本上已为蓬勃兴起的花部诸腔戏所取代，从此一蹶不振。“好古之士，虽有意使之复兴，亦无法挽其颓运”。[111]而传奇既已不惟时人所重，故对于南曲谱的编撰也进入尾声，尤其是进入民国以后，不仅编撰曲谱者似凤毛麟角，而且从前原有的曲谱也“已不可尽见”。[112]吴梅先生的《南词简谱》可以说是最后一部南曲谱了。

吴梅（18——1935），字瞿安，一座瞿庵，号霜厓，苏州人。曾任光华大学、北京大学、中央大学、金陵大学等校教授，毕一生之力，从事古典戏曲的教学与研究，阐明曲史，校订剧本，整理曲律，还创作传奇与杂剧。他从理论

到创作，都为联曲体戏曲作了总结。《南北词简谱》则是他对南北曲谱所作的总结。吴梅先生有关戏曲理论的著作甚多，如《顾曲麈谈》、《中国戏曲概论》、《霜厓曲跋》等，“而以《南北词简谱》尤为重要”。[113]“庚申（1920）辛酉之交，始辑是书”，“至辛未（1931）孟夏，方得脱稿。历十年，而后卒业也”。[114]在编撰过程中，他整天“梳爬搜剔，辄废寝食”，[115]自称“竭毕生之心力，而所成者仅此”。[116]因此，吴梅先生自己十分重视此书，在去世前三月，还特地去信叮嘱门人卢前，其他著作“皆坊间出版，听其自生自灭可也，惟《南北词简谱》十卷，已成清本，为治曲者必需之书，此则必待付刻”。[117]

《南北词简谱》共十卷，其中一至五卷为《北词简谱》，五至十卷为《南词简谱》。所谓“简谱”，顾名思义，其特色当为“简”。谱中南曲部分仅收列八百六十七支曲调，而且每一曲调下只列一体。但吴谱之“简”，首先是简而精。吴谱所选录的曲调，都经过精心审核和选择的。对前人的曲谱，编者在借鉴时，不盲从，不迷信，采取实事求是的态度，斟酌各家之得失，取其长而避其短，“独下论断”。[118]他在《自序》中称，谱中征引虽“北主《太和正音》、玄玉《广正》，南主《九宫谱定》，亦参酌《南词定律》”，但“至分合论断，概出管见，雅不欲依附古贤，而衬贴正集增句板式之简，尤兢兢焉”。如正宫集曲【雁鱼锦】，各谱虽皆知此曲为犯调，“而所犯何曲，绝无搞定”，[119]沈谱“首取此调”，[120]但其分注的曲调名有误，《南词新谱》、《钦定曲谱》等皆承沈谱之误，其后《南词定律》、《九宫大成》虽对沈谱之误有所订正，但“两书各有是非”。[121]编者仔细斟酌了各谱的得失后，便将此曲“分列五段，复注小牌，集各谱之长，以立一定式”。[122]并于曲后的注中对各谱的错讹一一作了订正。再如【正宫过曲·三字令】，“此曲聚讼纷纷，诸谱所收，有《卧冰记》，有《刘盼盼》”。[123]编者核对了各谱所收的曲文后，指出：“诸谱之误，在以叠字作正文而已。”[124]故改收《刘盼盼》“秋风起”一曲，认为“当以此支为正格”，[125]并在曲后注文中对各谱之误“一一释之”，“于是聚讼诸说，迎刃而解”。[126]又如【仙吕过曲·河传序】《西厢记》“巴到西厢”一曲，蒋谱误题作【聚八仙】，以后诸谱虽已订正，但“首句皆作两语，仍多葛藤”，[127]吴梅先生认为“不如将‘把咱’二字作衬，前无异之为愈也”。[128]由于不为各家之

见所囿，故多获创见，而“旧谱凝滞悉为扫除”。[129]浦江清先生曾称赞《南北词简谱》为“实集以前学者之大成”，“较之李玄玉、沈璟辈精密数倍”。[130]这一评价甚为确切。

其次，吴谱之“简”，简而实用。编者在《自序》中表明，他作此谱的目的是“欲立一定则，为学子导先路”。[131]故从曲谱的布局体式，以至曲调的选择等，都着眼于方便作家依谱填词，即以实用为目的。一是谱中所收的曲调多为常用之曲，不常用的曲调不予收录，如“道宫有【薄媚破】一首”，因“传奇、散套鲜有用者，故不录”。[132]又如谱中“凡引子皆择取四支，两支长者，两支短者”，[133]编者指出：“余谱从简，故不多列，即就此四支中择用，亦足矣。”[134]二是不过多地排列各种体式，免使作家眼花缭乱，无所适从。每一曲调下只列一正格曲文，但同时又在每一曲的正格下注明常用变格之体式，如【黄钟过曲·黄龙衮】曲引录南戏《荆钗记》“休将别泪弹”一曲，注云：“此【黄龙衮】之正格也。‘背井’二句，有作五字、七字者，是为变格，如《幽闺》云：‘只恐容易洵，（把）恩情心事都忘了。’此格亦通用。”[135]浦江清先生谓李玉、沈璟等人“于曲律只知其变而不能观其通，是以每个曲牌下，列了许多‘又一体’、‘又一体’的格式，令人目迷五色。先生用归纳方法，观其会通，定出一定不易之格律来，使学者知所依归”。[136]三是注明每一曲调之声情与性质，以及具体用法。如卷五【黄钟过曲·滴滴金】曲下注云：“宜用在同场合奏之时。”卷五【正宫过曲·锦缠道】曲下注云：“此曲音调至为悲壮，宜施老生、正末之口。”卷六【仙吕过曲·番鼓儿】曲下注云：“此调专用净、丑口吻，系快板曲，万不可用词藻。”有些曲调下还注明是单用还是联套曲，如卷六【仙吕过曲·一封书】曲下注云：“此为单用调，不入联套内，大抵以曲代信时用之。”若为联套曲，则注明与之相联的其他曲调名。如卷五【黄钟过曲·三段子】曲下注云：“此曲与【啄木儿】联次，不可移易。”又【归朝欢】曲下注云：“凡用【啄木儿】二曲、【三段子】二曲、【归朝欢】二曲，亦成一套。”由于注明了每曲之声情与性质及用法，作家便可按照不同的剧情来选择相应的曲调来填词作曲，极称便利。

由上可见，《南词简谱》虽简，但其成就不亚于它以前的南曲谱。这也说明，吴梅先生为南曲谱所作的总结是简明而精确的，故他的《南词简谱》虽然

产生于联曲体戏曲趋于衰亡的时代，但它在南曲谱的历史上有着重要的地位和作用。

注：

[1] 王季烈《螭曲谈》卷三“论宫谱”云：“釐正句读，分别正衬，附点板式，示作家以准绳者，谓之曲谱。分别四声阴阳，腔格高低，傍注工尺板眼，使度曲家奉为圭臬者，谓之宫谱。”

[2] 清李渔《闲情偶寄·词曲部·音律第三》，《中国古典戏曲论著集成》第七册，中国戏剧出版社1959年版，第38页。

[3] 《中原音韵》分两部分，前一部分为韵谱，后一部分是“正语作词起例”，北曲谱便列于后一部分，但甚简略。

[4]、[31] 明沈璟【商调·二郎神】《论曲》，《沈璟集》，上海古籍出版社1991年版，第849页。

[5] 明徐渭《南词叙录》，《中国古典戏曲论著集成》第三册，第240页。

[6]、[9]、[22]、[26]、[30]、[34]、[36]、[38]、[39]明王骥德《曲律》，《中国古典戏曲论著集成》第四册。

[7] 惟【紫苏丸】一曲，《十三调谱》归入中吕慢词，而明清曲谱皆归入仙吕引子。

[8] 见清钱大昕《补元史艺文志》。

[10] 《乐府混成集》在清人的一些词集中虽时有提及，如毛奇龄的《西河词话》、杜文澜的《词律补遗》中皆提到《乐府混成集》，如《西河词话》卷二云：“四十八调至宋人诗余犹分隶之，其调不拘短长，有属黄钟宫者，有属黄钟商者，皆不相出入。非若今之谱诗余者，仅以小令、中调、长调分班部也。其详载《乐府混成》一书。”又《词律补遗》在白朴【木笪】“海棠初雨歇”曲下注云：“此元人套数乐府，以其犹近宋词体制，采之。调见《乐府浑

成集》。”但夏承焘先生认为，清人所云《乐府混成集》，“当据所闻云然，未必清初尚见其书。董康谓日本图书寮有此书，其日友言之凿凿。亦未闻有目验者，承焘得日本林谦三先生答书，谓检彼邦各著名图书馆书目，皆未尝见此”。见《月轮山词论集·姜夔词谱学考绩》，中华书局1979年版，第108页。

[11] 《十三调谱》之曲目，王骥德《曲律·论调名》予以转录，题作《十三调南曲音节谱》；《九宫谱》之曲目，即蒋孝《旧编南九宫十三调曲谱》所列的“总目录”之曲目。

[12] 《十三调谱》“商黄调”下注，《曲律·论调名》引，《中国古典戏曲论著集成》第四册，第83页。

[13] 《九宫大成》仅北曲谱仍列有“仙吕入双角”一调。

[14] 《十三调谱》“高平调”下注，《曲律·论调名》引，《中国古典戏曲论著集成》第四册，第92页。

[15] 《十三调谱》“般涉调”下注，《曲律·论调名》引，同上第88页。

[16] 《十三调谱》“道宫调”下注，《曲律·论调名》引，同上第89页。

[17] 《十三调谱》“商黄调”下注，《曲律·论调名》引，同上第94页。

[18] 见《旧唐书·乐志》。

[19] 见《宋史·乐志》。

[20] 以上引文均见《十三调谱》本调下注，《曲律·论调名》引。

[21]、[23]、[24]、[25] 明蒋孝《旧编南九宫词谱序》，载明沈自晋《南词新谱》卷首，北京中国书店1985年版。

[27] 《南曲九宫正始》册九小石调近词【好收因煞】曲下注，戏曲文献流通会1936年影印。

[28] 明祁彪佳《远山堂曲品叙》，《中国古典戏曲论著集成》第六册，第5页。

[29]、[32] 明吕天成《曲品》，同上第212页。

[33]、[49] 明李鸿《南词全谱序》，载明沈自晋《南词新谱》卷首。

[37] 明汤显祖《答孙侯居》，《汤显祖诗文集》卷四十六，上海古籍出版社1982年版，第1299页。

[40] 《增定查补南九宫十三调曲谱》卷十七【凤凰阁】曲下注，明文治堂刊本，台湾学生书局《善本戏曲丛刊》1987年影印。

[41]、[42]、[77]、[78]、[79]、[80] 《南曲九宫正始·凡例》，《南曲九宫正始》卷首。

[43]、[52]、[53]、[54]、[55]、[60]、[62]、[62] 钮少雅《南曲九宫正始序》，《南曲九宫正始》卷首。

[44] 《南曲九宫正始》册一黄钟过曲【降黄龙】曲下注。

[45] 《增定查补南九宫十三调曲谱》卷十七商调过曲【梧叶儿】曲下注。

[46] 《南曲九宫正始》册六商调过曲【梧叶儿】曲下注。

[47] 同上册五南吕过曲【太师引】曲下注。

[48] 《增定查补南九宫十三调曲谱》卷四正宫过曲【白练序】曲下注。

[50] 明徐复祚《三家村老委谈》，《中国古典戏曲论著集成》第六册，第240页。

[51] 明冯梦龙《太霞新奏序》，江苏古籍出版社1993年版，第1页。

[56] 明张大复《梅花草堂笔谈》卷十二，《笔记小说大观》第三十二册，江苏广陵古籍刻印社1982年版，第295页。

[57] 清吴亮中《南曲九宫正始序》，《中国古典戏曲序跋汇编》，第88页。

[58] 见清冯旭《南曲九宫正始序》，《中国古典戏曲序跋汇编》，齐鲁书社1986年版，第86页。

[59] 钮少雅《南曲九宫正始序》中称此谱为“汉武帝及唐玄宗之曲谱”，盖出虚构。

[63] 《南曲九宫正始》册八仙吕入双调过曲【五马江儿水】曲下注。

[64] 同上册五南吕过曲【五更马】曲下注。

[65] 同上册五南吕过曲【红衲袄】曲下注。

[66]、[71] 同上册二正宫过曲【白练序】曲下注。

[67]、[68] 同上册一黄钟过曲【画眉序】曲下注。



- [69]、[70] 同上册五南吕过曲【香柳娘】曲下注。
- [72] 同上册四中吕过曲【扑灯蛾】曲下注。
- [73] 同上册一黄钟过曲【闹樊楼】曲第四格下注。
- [74]、[75]、[76] 同上册一黄钟过曲【画眉序】曲第五格下注。
- [81] 同上册五南吕过曲【三学士】曲下注。
- [82]、[83] 同上册五南吕过曲【浣溪纱】曲下注。
- [84]、[85] 同上册一黄钟过曲【耍鲍老】曲下注。
- [86]、[87] 同上册十道宫近词【拗芝麻】曲下注。
- [88]、[89]、[90] 同上册一黄钟过曲【画角序】曲下注。
- [91]、[92]、[93] 同上册一【神仗儿】曲下注。
- [94]、[95] 同上册一黄钟过曲【黄龙袞】曲下注。
- [96]、[97] 同上册一黄钟引子【绛都春】曲下注。
- [98] 同上册五南吕引子【挂真儿】曲下注。
- [99] 同上册三仙吕过曲【解三醒】曲下注。
- [100]、[102]、[107] 清于振《新定九宫大成序》，《中国古典戏曲序跋汇编》，第138页。
- [102]、[103] 《九宫大成南词宫谱》卷三仙吕正曲【十五郎】曲下注。上海古书流通处1923年影印。
- [104] 同上【川拨棹】曲下注。
- [105] 同上【好姐姐】曲下注。
- [106] 吴梅《九宫大成南北词宫谱序》，《中国古典戏曲序跋汇编》，第139页。
- [108]、[109]、[110] 《九宫大成南词宫谱·凡例》。《中国古典戏曲序跋汇编》，第138页。
- [111]、[113]、[134]、[136] 浦江清《悼吴瞿安先生》，载《曲学丛刊》第三辑。
- [112]、[114]、[115]、[116]、[131] 吴梅《南北词简谱序》，《南北词简谱》台湾学海出版社1997年版，第698页。
- [117]、[118]、[129] 卢前《南北词简谱跋》，同上。
- [119]、[120]、[121]、[122] 《南北词简谱》卷五正宫集曲【雁鱼锦】

曲下注。

[123]、[124]、[125]、[126] 同上卷五正宫过曲【三字令】曲下注。

[127]、[128] 同上卷六仙吕过曲【河传序】曲下注。

[132] 同上卷七道宫注。

[133] 同上卷五黄钟引子【西地锦】曲下注。

[134] 同上卷八大石调引子【少年游】曲下注。

[135] 卷五黄钟过曲【黄龙袞】曲下注。

厦门大学图书馆

厦门大学图书馆

厦门大学图书馆