



南京大学文学院戏剧影视艺术系
南京大学戏剧影视研究所

荀俊超

学术研究

- ◆ 论文
- ◆ 专著
- ◆ 项目
- ◆ 会议/活动



友情链接

friendship conjunction

---中文---

---英文---

您现在的位置: 首页 > 学术研究

论文

明代戏曲文人化的两个方面——重评汤沈之争

发布时间:2010-04-04

作者:俞为民

【内容提要】本文对明代中叶曲坛上所发生的汤沈之争重新作了评论,认为这场争论是在明代戏曲文人化的过程中发生的,两人争论的实质是戏曲文人化的两个方面的分歧,皆是为了追求戏曲的雅化。通过两人争论,使得文人剧作家们明确了文人化戏曲的最高境界,从而促进了戏曲的雅化。

【关键词】 汤沈之争 戏曲文人化 才情 曲律 合之双美

发生在明代中叶曲坛上的汤沈之争,是戏曲史上与文学史上一个重要事件,也是长期以来戏曲史研究中的一个热门课题,戏曲史家们对此已多有评述。关于这场争论的性质,一般都认为是有关戏曲的内容与形式或文采与格律问题的争论。若从汤沈之争的具体内容及两人在争论中所提出的戏曲主张来看,确实是与戏曲的内容与形式或文采与格律有关,但若将这场争论放到古代戏曲的发展过程中来考察,并联系这场争论所发生的曲坛现状来看,我们认为这场争论实是戏曲文人化过程中所出现的一个现象,其实质是戏曲文人化的两个方面的分歧。以下便对这场争论重作一番考察与评述。

一、 明代戏曲的文人化——汤沈之争发生的背景
要弄清楚汤沈之争的实质,首先要了解这场争论所发生的背景。

汤沈之争所发生的明代中叶,是我国古代戏曲史上自元代杂剧繁荣以来的又一个黄金时期。与宋元及明初的戏曲创作相比,在这一时期的曲坛上,戏曲文人化的倾向日益明显。在这一时期里,文人学士、官僚士夫逐渐替代民间艺人与下层文人,成为戏曲作家的主体。

在宋元时期,由于戏曲刚从民间形成并兴起,其流行的范围主要是在民间,因此,不仅戏曲的观众多是下层民众,而且戏曲作家也皆为下层文人或民间艺人,如明代王骥德《曲论·杂论上》云:“古曲自《琵琶》、《香囊》、《连环》而外,如《荆钗》、《白兔》、《破窑》、《跃鲤》、《牧羊》、《杀狗劝夫》等记,其鄙俚浅近,若出一手。岂其时兵革孔棘,人士流离,皆村儒野老涂歌巷咏之作耶?”当时称这些编撰戏曲及其他说唱文本的下层文人或民间艺人为“书会才人”,如现存的《永乐大典戏文三种》,《张协状元》为永嘉九山书会才人所作,《宦门子弟错立身》为古杭才人所作,《小孙屠》为古杭书会才人所作;又如四大南戏之一的《白兔记》也为永嘉书会才人所作。

但到了明代,文人学士、官僚士夫开始参与戏曲的创作。元末明初高明作《琵琶记》首开文人参与戏曲创作之风。高明曾是理学家黄潜的学生,中过进士,做过官,称得上是名士了。《琵琶记》是根据被称为南戏之首的《赵贞女蔡二郎》改编而成的,经过高明的改编,大大提高了南戏剧本的文学性,如与早期南戏《张协状元》、《错立身》、《小孙屠》等相比,《琵琶记》中写景抒情性场面以及适宜于生、旦抒情的长套细曲的增加,语言一改早期南戏本色俚俗的风格,富于文采。明代徐渭指出:在高明之前,南戏由于曲文俚俗,“不叶

“音调”，故不为文人学士所留意。而高明作《琵琶记》，“用清丽之词，一洗作者之陋。于是村坊小伎，进与古法部相参，卓乎不可及已”。[1] (p239) 也正因为此，《琵琶记》受到了明代文人戏曲家们的推崇，被推为“传奇之首”。如王骥德认为：“古戏必以《西厢》、《琵琶》称首，递为桓、文。”[2] (p149) 他将《琵琶记》与《拜月亭》作了比较，指出：“《拜月》语似草草，然时露机趣，以望《琵琶》，尚隔两尘。”[2] (p149) 何良俊也谓：“高则诚才藻富丽，如《琵琶记》‘长空万里’，是一篇好赋，岂词曲能尽之？”[3] (p11)

在高明之后的明初，一方面由于统治者从戏曲宣扬封建礼教和粉饰太平的功利目的出发，鼓励文人学士创作戏曲。如明太祖朱元璋看到高明的《琵琶记》后，大为称赏，曰：“五经四书，布帛菽粟也，家家皆有；高明《琵琶记》如山珍海错，贵富家不可无。”[1] (p240) 又如明宁献王朱权也提出：“盖杂剧者，太平之胜事，非太平无以出。”[4] (43) 另一方面，文人学士也视戏曲为宣扬封建礼教、劝化民众的最好载体。如丘浚认为，经书诗文虽也是“劝化世人，使他个个都尽五伦的道理”，但由于经书诗文皆是文人所作，不识字的若看今世南北歌曲，虽是街市子弟，田里农人，人人都晓得唱念其来。在今日亦如古诗之在古时，其言语既易知，其感人尤易入。近世以来，做成南北戏文，用人搬演，虽非古礼，然人人观看，皆能通晓，尤易感动人心，使人手舞足蹈，亦不自觉”。因此，自高明作《琵琶记》后，在明代初年，也有一些文人学士、官僚士夫参与了戏曲创作，如《五伦记》的作者丘浚与《香囊记》的作者邵灿也是以文人学士的身份来创作戏曲的。丘浚是明景泰五年（1405）进士，历任国子祭酒、礼部尚书、太子太保兼文渊阁大学士等职，同时也是一位道学家，著有《朱子学的》、《大学衍义补》等理学著作。《香囊记》的作者邵灿则是明正统年间的府学生员（一说给事中），除《香囊记》外，尚著有《乐善集》。《龙泉记》的作者沈龄也是一位“蔚以名流，雄乎老学”的道学家。[5] (p211) 另外，朱权与朱有燾则是以皇家宗室的身份来从事戏曲创作的，分别作有《卓文君》、《冲漠子》、《诚斋乐府》、《太和正音谱》等。不过在明代中叶以前，参与戏曲创作的文人学士还不是很多。在明初曲坛上演出的，也多是宋元时期由书会才人创作的剧目。

到了明代中叶，由于新昆山腔的流行，文人参与戏曲创作日益增多。作为南戏四大唱腔之一的昆山腔，本来与其他唱腔一样，也是采用土音演唱，演唱方式粗俗，故当时不为文人学士所喜好。到了嘉靖时，戏曲音乐家魏良辅对昆山腔作了改革，即改用字传腔的方式来演唱，严格区分字之四声阴阳，同时放慢节奏，将一字分成头、腹、尾三部分徐徐唱出，“一字之长，延至数息”，委婉悠扬的风格，正适合了文人学士、封建士大夫的艺术情趣，“士大夫禀心房之精，靡然从好”。[6] (303) 因此，吸引了文人学士来为昆山腔创作剧本。尤其是梁辰鱼作《浣纱记》传奇，首次将新昆山腔与戏曲舞台结合起来，许多文人学士纷纷仿效，为新昆山腔创作剧本。一时“谱传藩邸戚畹，金紫熠燿之家，而取声必宗伯龙氏，谓之昆腔”。[7] (p295) 如王骥德《曲律·论腔调》载：“旧凡唱南调者，皆曰海盐，今海盐不振，而曰昆山。”戏曲在当时成了上流社会最主要的娱乐形式，一般的文人学士、封建士大夫都把作曲度曲，看成是怡情养性、显耀才华的风雅之举。如明沈德符《万历野获编》卷二十意恰载：“近年士大夫享太平之乐，以其聪明寄之剩技。吴中缙绅留曲四音律，如太仓张工部新、吴江沈吏部璟、无锡吴进士澄，俱工度曲，每广座命伎，即老优名倡俱皇遽失措，真不减江东公瑾。”原来视戏曲为末技小道的封建士大夫、文人学士，都纷纷拈笔抽毫，参与戏曲创作。因此，这一时期的戏曲作家几乎全是封建士大夫、文人学士，一时作家辈出，剧作如林。如明沈宠绥《度曲须知》谓当时曲坛上“名人才子，踵《琵琶》、《拜月》之武，竞以传奇鸣。曲海词山，于今为烈”。“粤征往代，各有专至之事以传世，文章矜秦汉，诗词美宋唐，曲剧侈胡元。至我明则八股文字姑无置喙，而名公所制南曲传奇，方今无虑充栋，将来未可穷量，是真雄绝一代，堪传不朽者也。”吕天成《曲品》也云：“博观传奇，近时为盛，大江左右，骚雅沸腾；吴浙之间，风流掩映。”

文人学士参与戏曲创作与民间艺人创作戏曲有着很大的差异。首先，创作戏曲的目的不同。民

间艺人创作戏曲的目的不是自娱，而是为了娱人的，即供戏班演出，让观众观赏的，因此，他们并不把编撰剧本看作是一种文学创作行为，不是想通过编撰本来抒发自己的志趣或显示自己的才华，只是将它当作一种谋生的手段，让戏班采用自己的剧本，并且能够受到下层观众的欢迎，以获取较好的经济收益。因此，民间艺人创作的戏曲一是剧作家的主体意识不明显，剧作家虽然也在剧作中表达了一定的意趣，但这种意趣，不是作者个人的意趣，而是下层民众所共有的意趣，因为只有充分反映了下层民众的情感与愿望，才能够引起他们心灵上的共鸣，从而赢得他们的认同与喜爱。二是语言通俗易懂，如凌濛初《谭曲杂劄》云：“曲始于胡元，大略贵当行而不贵藻丽。其当行者曰本色，盖自有一番材料，其修饰词章，填塞学问，了无干涉也。故《荆》、《刘》、《拜》、《杀》为四大家，而长材如《琵琶》犹不得与，以《琵琶》间有刻意求工之境，亦开琢句修词之端，虽曲家本色故饶，而诗馀弩末亦不少耳。”

文人学士编撰南戏（传奇）剧本虽然也不乏为戏班演出而作者，

但他们的主要目的不是为了获取经济收益，而是像作诗文一样，出于自娱的需要，即一是抒发自己的志趣，所谓的“诗言志”，一是显耀自己的文学才华。在文人学士看来，戏曲是由诗、词演变而来的一种新的音乐文体，如明代臧懋循指出：“诗变而词，词变而曲，其源本出于一。”[8] (p2) 故明清文人又以“词”或“词余”来称戏曲，如明代徐渭的《南词叙录》，称南戏为“南词”；清代李玉的《北词广正谱》、周祥钰等编撰的《九宫大成南北词宫谱》等也称曲为“词”。而且文人剧作家们认为，与传统的诗、词相比，戏曲不仅最适宜于抒发作者自己的志趣，而且也最能体现作者的文学才华。如《桃花扇》的作者孔尚任认为：“传奇虽小道，凡诗赋、词曲、四六、小说家，无体不备。至于摹写须眉，点染景物，乃兼画苑矣。”[9] (p1) 李渔认为，在所有的文体中，戏曲最能满足作者逞情施才的欲望，如曰：“文字之最豪宕、最风雅，作之最健人脾胃者，莫过填词一种。若无此种，几于闷杀才人，困死豪杰。予生忧患之中，处落魄之境，自幼至长，自长至老，总无一刻舒眉，惟于制曲填词之顷，非但郁藉以舒，愠为之解，且尝僭作两间最乐之人，觉富贵荣华，其受用不过如此，未有真境之为所欲为，能出幻境纵横之上者：我欲做官，则顷刻之间便臻荣贵；我欲致仕，则转盼之际又入山林；我欲作人间才子，即为杜甫、李白之后身；我欲娶绝代佳人，即王嫱、西施之元配；我欲成仙作佛，则西天蓬岛即在砚池笔架之前；我欲尽孝输忠，则君治亲年，可跻尧、舜、彭篯之上。非若他种文字，欲做寓言，必须远引曲譬，酝藉包含，十分牢骚，还须留住六七分，八斗才学，止可使出二三升，稍欠和平，略施纵送，即谓失风人之旨，犯佻达之嫌，求为家弦户颂者，难矣。填词一家，则惟恐其蓄而不言，言之不尽。是则是矣，须知畅所欲亦非易事。”[10] (p53、54) 因此，在文人学士所作的戏曲中，一是作家主体意识的增强，由于文人学士在创作戏曲时，普遍重视在剧作中寄寓与抒发自己的志趣。而在文人所作的剧作中，虽然也有故事情节与人物形象，但他们描写的重点并不在故事情节与人物形象本身，而是通过这些故事情节与人物形象来表达自己的志趣，也就是说故事情节与人物形象只是作者本人的志趣的载体。如在明代的文人戏曲中，有许多是作者的“发愤”之作，通过剧中的故事情节与人物形象，来抒发自己遭遇挫折后的愤懑不平之情，即通常所说的“借他人之酒杯，浇自己之块垒”。那些在仕途上遭受挫折与打击的文人学士，内心充满着失意与愤懑之情，而传统的诗文已不足以充分宣泄内心强烈的个人情绪，而集诗词文于一体的戏曲便成了他们宣泄与表达个人情绪的理想载体。如明徐士俊指出：“才人韵士，其牢骚抑郁、啼号愤激之情，与夫慷慨流连、谈谐笑谑之态，拂拂于指尖而津津于笔底，不能直写而曲摹之，不能庄语而戏喻之。”[11] (p1) 吴伟业在《北词广正谱序》中也指出：“盖士之不遇者，郁积其无聊不平之慨于胸中，无所发抒，因借古人之歌呼笑骂，以陶写我之抑郁牢骚；而我之性情，爰借古人之性情，而盘旋于纸上，婉转于当场。”

二是语言文采典雅，如徐渭《南词叙录》云：“以时文为南曲，元末明初未有也，其弊起于《香囊记》。《香囊》乃宜兴老生员邵文明作，习《诗经》，专学杜诗，遂以二书语句匀入曲终，宾白亦是文语，又好用故事作对子，最为害事。”凌濛初认为明代南戏（传奇）创作中出现的这种文采典雅的语言风格，肇始于元末高明的《琵琶记》，滥觞于梁辰鱼的《浣纱记》传奇，曰：“曲始于胡元，大略贵当行不贵藻丽。其当行者曰‘本色’，盖自有此一番材料，其修饰词章，填塞学问，了无干涉也。故《荆》、《刘》、《拜》、《杀》为四大家，而长材如《琵琶》犹不得与，以《琵琶》间有刻意求工之境，亦开琢句修词之端，虽曲家本色故饶，而诗余弩末亦不少。……自梁伯龙出，而始为工丽之滥觞，一时词名赫然。盖其生嘉、隆间，正七子雄长之会，崇尚华靡；弇州公以维桑之谊，盛为吹嘘，且其实于此道不深，以为词如是观止矣，而不知其非当行也。以故吴音一派，兢为剿袭。靡词如绣阁罗帏、铜壶银箭、黄莺紫燕、浪蝶狂蜂之类，启口即是，千篇一律。甚者使僻事，绘隐语，词须累诂，意如商谜。不惟曲家一种本色语抹尽无余，即人间一种真情话，埋没不露己。”[12] (p253)

其次，在曲调的格律上，由于民间艺人没有较高的文学与艺术修养，对宫调、句格、字声、韵律等曲律没有专门的研究，而且其所用的曲调多为民间歌谣，如《张协状元》中的【东瓯令】、【福清歌】、【台州歌】、【吴小四】、【赵皮鞋】等曲调，便都是温州一带流传的民间歌谣。民间歌谣虽然顺口可歌，但不一定合律，即使合律，也是偶然相合。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？”“夫南曲本市里之谈，即如今之吴下【山歌】、北方【山坡羊】，何处求取宫调？”因此，若从宫调的运用、字声的平仄搭配来看，早期南戏的曲文多有不合律处。

文人剧作家在编撰剧本时，重视曲文的音律，尤其是在魏良辅改革昆山腔后，将昆山腔的演唱形式由原来的以腔传字改为以字传腔后，更加注重曲文的平仄、阴阳的搭配及叶韵等曲律，如魏良辅在《南词引正》中谈到昆山腔的演唱方法时指出：“五音以四声为主，但四声不得其宜，则五音废矣。平、上、去、入，务要端正。有上声字扭入平声，去声唱作入声，皆做腔之故，宜速改之。”所谓“五音以四声为主”，也就是说曲调的宫、商、角、徵、羽等乐律由字的平、上、去、入四声来决定。因此，对于作家来说，在作曲填词时，必须遵守句式、字声、用韵等格律，如王骥德《曲律·曲禁》指出：“曲有宜于平者，而平有阴阳；有宜于仄者，而仄有上、去、入。乖其法，则曰拗嗓。”

汤显祖与沈璟之间的争论，正是在明代中叶文人学士大量参与戏曲创作、戏曲日益文人化的背景下发生的。

二、 追求戏曲雅化的两个方面——汤沈之争的实质

汤沈之争的发生，起因于沈璟改动了汤显祖的《牡丹亭》，汤显祖的好友吕玉绳将此事告诉了汤显祖，并寄去了沈璟的改本。汤显祖看到后大为恼火，便对沈璟提出了批评，并表达了自己的戏曲主张，由此引发了与沈璟之间的争论。当时王骥德在《曲律·杂论下》中对这一争论的起因及争论的过程作了记载，曰：“吴江尝谓：‘宁协律而不工，读之不成句，而讴之始协，是为曲中之巧。’曾为临川改易《还魂》字句之不协者，吕吏部玉绳（郁兰生尊人）以致临川，临川不悻，复书吏部曰：‘彼恶知曲意哉！余意所至，不妨拗折天下人嗓子。’其志趣不同如此。”

在这场争论中，汤显祖与沈璟都表明了自己的戏曲主张，而联系当时曲坛上所出现的戏曲文人化的现状来看，两人所提出的戏曲主张，也正是分别代表了文人剧作家们对戏曲典雅化的追求。汤显祖是从戏曲内容与语言的典雅化的角度，提出了自己的戏曲主张，首先，他强调剧作家在创作戏曲的过程中，要充分张扬自己的个性与志趣，如曰：“凡文以意、趣、神、色为主，四者到时，或有丽词俊音可用，尔能一一顾九宫四声否？如必按字模声，即有窒滞迸拽之苦，恐不能成句矣。”[17] (p1337) 又曰：“词（曲）以立意为宗，其所立者，若非经生之常。”[13] (p1080) 汤显祖认为，情是创作戏曲的动力，剧作家是在情的驱使下来从事戏曲创作的，他在《宜黄县戏神清源师庙记》一文中指出：“人生而有情。思欢怒愁，感于幽微，流乎啸歌，形诸动摇。或一往而尽，或积日而不能自休。盖自凤凰鸟兽，以至巴渝夷鬼，无不能舞能歌，以灵机自相转活，而况吾人。”他自称：“为情所使，劬于伎剧。”[14] (p1161) 他一生创作了《紫钗记》、《还魂记》（《牡丹亭》）、《南柯记》、《邯郸记》等“四梦”，这四部剧作也正是在“情”的驱使下创作出来的，他把自己创作“四梦”的过程称作是“因情成梦，因梦成戏”。[15] (p1367) 曲有南曲与北曲之分，两者相较，汤显祖认为，从表达作者的意趣与才华来说，北曲要胜过南曲，如曰：“南方之曲，刳北调而齐之，律象也。曾不如中原长调，庵庵隐隐，淙淙泠泠，得畅其才情。”[16] (p1085) 由于沈璟改动了他的《牡丹亭》，他认为是改掉了他的“曲意”，即自己的志趣，因此，对沈璟提出了批评，如在《答凌初成》中曰：“不佞《牡丹亭记》，大受吕玉绳改窜，云便吴歌。不佞哑然笑曰：昔有人嫌摩诘之冬景芭蕉，割蕉加梅。冬则冬矣，然非王摩诘冬景也。其中骀荡淫夷，专在笔墨之外耳。”并在《与宜伶罗章二》中，一再叮嘱演员：“《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，已便俗唱，却与我原作的意趣大不同了。”汤显祖还为此作《见改窜〈牡丹亭〉失笑》一诗，云：“醉客琼筵风味殊，通仙铁笛海云孤。纵饶割就时人景，却愧王维旧雪图。”

同时，在戏曲语言上，汤显祖主张崇尚典雅，如曰：“四者（指意趣神色）到时，或有丽词俊音可用。”[17] (p1337) 他的“四梦”的语言，也正具有文采典雅的特色。如祁彪佳《远山堂曲品》评其《紫箫记》曰：“工藻鲜美，不让《三都》、《两京》。写幽欢，刻入骨髓，字字有轻红嫩绿。阅之不动情者，必世间痴男子。”再如他的代表作《牡丹亭》，也具有典雅的语言风格，曲文不易为一般观众所理解。如李渔指出：“《惊梦》首句云：‘袅晴丝吹来闲庭院，摇漾春如线。’以游丝一缕，逗起情丝。发端一语，即费如许深心，可谓惨淡经营矣。然听歌《牡丹亭》者，百人之中，有一二人解出此意否？若谓制曲初心，并不在此，不过因所见以起兴，则瞥见游丝，不妨直说，何须曲而又曲，由晴丝而说及春，由春与晴丝而悟其如线也？若云作此原有深心，则恐索解人不易得矣。索解人既不易得，又何必奏之歌筵，俾雅人俗子同闻而共见乎？其余‘停半晌，整花钿，没揣菱花，偷人半面’及‘良辰美景奈何天，赏心乐事谁家院’，‘遍青山啼红了杜鹃’等语，字字俱费经营，字字皆欠明爽。此等妙语，止可作文字观，不得作传奇观。”[10] (p23)

明快雨堂《冰丝馆重刻〈还魂记〉叙》谓汤显祖在创作《还魂

记》（《牡丹亭》）传奇时，荟天、地、人、古、今之才，集诗、词、史、禅、庄、列之长于一体，曰：“世有见玉茗堂《还魂记》而不叹其佳者乎？然欲真知其佳，且尽知其佳，亦不易言矣。风云月露，天之才也；山川花柳，地之才也；诗词杂文，人之才也。此三才者，亘古至今而不易，推迁变化而弗穷。《还魂记》，一传奇耳，乃荟天地之才为一书，合古今之才为一手。以为禅，则禅宗之妙悟靡不入也；以为庄、列，则庄、列之谈诞靡不臻也；以为《骚》、《选》，则《骚》、《选》之幽渺靡不探也；以为史，则史家之笔削靡不备也；以为诗，则诗人之温厚靡不蕴也；以为词，则词人之缛丽靡不抒也；以为曲，则度曲家之清浊高下，宫商节族，靡不极其微妙、中其窾却也。噫！观止矣。”

与汤显祖不同，沈璟则是从曲调的雅化与精致化的角度提出了自己的见解，他提出：“名为乐府，须教合律依腔，宁使人不鉴赏，无人挠喉捩嗓。说不得才长，越有才越当着意斟量。”“怎得词人当行，歌客守腔，大家细把音律讲。”“纵使词出绣肠，歌称绕梁，倘不谐音律，也难褒奖。耳边厢，讹音俗调，羞问短和长。”[18] (p849)如对于戏曲的用韵，早期南戏的用韵由于受各地方言土音的影响，多有合韵通押的现象。沈璟则提出要以周德清《中原音韵》中所确立的韵谱作为南戏曲韵的规范。他认为：“词曲之于《中州韵》，尤方圆之必资规矩”。[18] (p849)在【商调·二郎神】《词隐先生论曲》散套中，他还对那些不遵守《中州韵》的剧作家提出了批评，如其中的【啄木鹂】曲云：“《中州韵》，分类详，《正韵》也因他草创。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？”为了给南戏作家与演员提供用韵的规范与准绳，沈璟还特地编撰了《南词韵选》一书，而《南词韵选》也是以《中原音韵》为准。如他在《南词韵选·范例》中称：“是编以《中原音韵》为主，虽有佳词，弗韵，弗选也。若‘幽窗下教人对景’、‘霸业艰危’、‘画楼频传’、‘无意整云髻’、‘群芳绽锦鲜’等曲，虽世所脍炙，而用韵甚杂，殊误后学，皆斥之。”同时，为了帮助吴语地区的南戏作家与演唱者纠正字音不准的问题，沈璟还编撰了《正吴编》一书。

其实，无论是汤显祖还是沈璟，他们虽有分歧，但也并不是绝对相互排斥的。从汤显祖来说，他也并不否定曲律，如《答孙侯居》云：“曲谱诸刻，其论良快。久玩之，要非大了者。庄子云：‘彼乌知礼意！’此亦安知曲意哉！其辨各曲落韵处，粗亦易了。周伯琦作《中原音韵》，而伯琦于伯辉、致远中无词名。沈伯时指乐府迷，而伯时于花庵玉林间非词手。词之为词，九调四声而已哉！且所引腔证，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？”又《答吕姜山》云：“寄吴中曲论良是。‘唱曲当知，作曲不尽当知也’，此语大可轩渠。”另如《玉茗堂评花间集》评顾瓊的【酒泉子】词也云：“填词平仄断句皆定数，而词人语意所到，时有参差。古诗亦有此声，而词中尤多。旧辞词中字字（之）多少，句之长短，更换不一，岂专恃歌者上下纵横取协耶！”可见，汤显祖并没有完全否定沈璟所强调的曲律。同样沈璟也并不反对才情与文采，如他在《致郁兰生书》中自称：“总之，音律精严，才情秀爽，真不佞所心服而不能及者，……不佞老笔俗肠，兢兢守律，谬辱嘉奖，愧与感并。”

这也说明，尽管两人的主张各有偏颇，但两人的出发点是一致的，即都是从文人剧作家的立场出发，为使戏曲的雅化而提出了各自的戏曲主张，只是各有所强调，才产生了分歧与争论，而这也就是这场争论的实质。

三、戏曲的雅化——汤沈之争的影响

关于汤沈之争的影响，一般都认为通过两人争论，在当时及后来的戏曲作家中形成了两个戏曲

流派，一些戏曲家支持汤显祖的主张，而批评沈璟的戏曲主张，即形成了以汤显祖为首的临川派；另一些戏曲家则支持沈璟的戏曲主张，而批评汤显祖的戏曲主张，即形成了以沈璟为首的吴江派，并进而将汤沈两人之间的争论，说成是两派的争论。

其实汤沈之争的影响，并不是促成了临川派与吴江派的形成，而是使得当时及后来的文人剧作家们对文人化的戏曲的标准有了较清晰的认识，也就是才情的抒发、文辞的华美、音律的谐合作为戏曲创作的最高境界。也正因为此，虽然汤沈之争在当时的曲坛上产生了很大的影响，但戏曲家们并没有站在某一方来批评、指责另一方，而是持调和的态度，即提出了“合之双美”的主张。如王骥德与沈璟交往甚深，两人相互推服。毛以遂《校注古本西厢记·序》云：“吾友会稽王伯良氏，博雅君子也，于学无所不窥，而至声律之闲，故属夙悟，雅为吾郡词隐先生所推服，谓契解精密，大江以南一人。”当王骥德在校注《西厢记》时，曾得到沈璟的指点，多次与沈璟书信往来，讨论商榷，其《自序》云：“今之词家，吴郡词隐先生实称指南，复函

请参订，先生谬假赏与，凡再易稿，始克成编。”而沈璟编撰《南九宫十三调曲谱》成，也命王骥德为其作序。但王骥德并不赞成沈璟的戏曲主张，没有被一家之见所囿，他在《曲律》中，对汤沈两家的主张作了较客观的评价，指出：“临川之于吴江，故自冰炭。吴江守法，斤斤三尺，不欲令一字乖律，而毫锋殊拙；临川尚趣，直是横行，组织之工，几与天孙争巧，而诘曲聱牙，多令歌者咋舌。”[2] (p165)又曰：“松陵（沈璟）具词法，而让词致；临川（汤显祖）妙词情，而越词检。”[19] (p213)因此，他对两人的评价不是一概而论，而是各有褒贬。对于沈璟，他一方面肯定并高度评价了沈璟提倡与中兴曲律的作用与成就，曰：“其于曲学，法律甚精，泛滥机博，斤斤返古，力障狂澜，中兴之功，良不可没。”[2] (p163)并奉沈璟为“词林之哲匠，后学之师模”。[2] (p164)而另一方面，他又对沈璟词就律、片面强调曲律的倾向提出了批评，谓其所作的剧作为音律所束缚，内容苦涩乏味，“如老教师登场，板眼场步，略无破绽，然不能使人喝采”。[2] (p159)同样，对于汤显祖，他一方面肯定了汤显祖重视剧作的“意趣神色”的主张，奉汤显祖为“今日词人之冠”。“于本色家，亦惟奉常一人，其才情在浅深、浓淡、雅俗之间，为独得三昧”[2] (p170)。他把汤显祖的《牡丹亭》比作“新出小旦，妖冶风流，令人魂销肠断”。[2] (p159)臧晋叔曾认为“临川南曲，绝无才情”。[8] (p1)王骥德则认为：“夫临川所绌者法耳，若才情，正是其胜场处，此亦非公论。”[32]而且他认为，汤显祖只要能够遵守曲律，“约束和鸾，稍闲声律，汰其剩词累语，规之全瑜，可令前无作者，后鲜来哲，二百年来，一人而已。”[2] (p165)但另一方面，他也对汤显祖因片面强调“意趣神色”而不顾曲律的倾向提出了批评，谓“汤奉常之曲，当置法字无论，尽是案头异书。”[2] (p166)在全面斟酌了汤、沈两家的主张的得失后，王骥德便提出了合两家之长的主张，曰：“不废绳检，兼妙神情，甘苦匠心，丹膜应度，剂众长于一冶，成五色制斐然者。”“夫曰神品，必法与词两擅其极。”[2] (p172)所谓“绳检”与“法”，便是沈璟所强调的曲律，而所谓“神情”与“词”，则是汤显祖所强调的“意趣神色”。

吕天成是沈璟的弟子，颇得沈璟曲学之真传，也深得沈璟的信任，沈璟悉将自己的著述交给吕天成保存，吕天成为之刊刻流传。但吕天成也不为一家之见所囿，既看到了两家的长处，又看到了两家的短处，如他评汤显祖曰：“汤奉常绝代奇才，冠世博学。周旋狂社，当阳之谪初还，彭泽之腰乍折。情痴一种，固属天生；才思万端，似挟灵气。搜奇《八索》，字抽鬼泣之文；摘艳六朝，句叠花翻之韵。红泉秘馆，春风檀板敲声；玉茗华堂，夜月湘帘飘馥。丽藻凭巧肠而浚发，幽情逐彩笔以纷飞。遽然破噩梦于仙禅，皤矣销尘情于酒色。熟拈元剧，故琢调之妍媚赏心；妙选生题，致赋景之新奇悦目。不事刁斗，飞将军之用兵；乱坠天花，老生公之说法。原非学力所及，洵是天资不凡。”[5] (p213)

又评沈璟曰：“沈光禄金、张世裔，王、谢家风，生长三吴歌舞之乡，沈酣胜国管弦之籍，妙解音律。花月总堪主盟，雅好词章，僧、妓时招佐酒。束发入朝而忠鯁，壮年解组而孤高。卜业郊居，遁名词隐。嗟曲流之泛滥，表音韵以立防；痛词法之荒芜，订全韵矣闢路。红牙馆内，膳套数者百十章；属玉堂中，演传奇者十七种。顾盼而烟云满座，咳唾而珠玉在豪。运斤成风，乐府之匠石；游刃余地，词坛之庖丁。此道赖以中兴，吾党甘为北面。”[5] (p212)

而且，吕天成也看到了汤、沈两人之争的实质，即是代表两种不同的志趣，如曰：“光禄尝曰：‘宁律协而词不工，读之不成句，而讴之始叶，是曲中之工巧。’奉常闻之，曰：‘彼恶知曲意哉！予意所至，不妨拗折天下人嗓。’此可以观两贤之志趣矣。”[5] (p213)

正因为看到了两人的长处与短处，因此，吕天成总结了两人的争论，提出了“合之双美”的主张，曰：“二公譬如狂狷，天壤间应有此两项人物，不有光禄，词刚不新；不有奉常，词髓孰抉？倘能守词隐先生之矩矱，而运以清远道人之才情，岂非合之双美乎？”[5] (p213)

冯梦龙早年也受学于沈璟，如他自称：“余早岁曾以《双雄》戏笔，售知于词隐先生。先生丹头秘诀，倾怀指授。”[20] (p47)但对于当时所发生的汤沈之争，他也没有偏袒一方。他一方面十分推崇沈璟，云：“先辈巨儒文匠，无不兼通词学者。而法门大启，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。”[21] (p1)他还把沈璟论曲的【二郎神】套曲冠于《太霞新奏》卷首，

并注云：“此套系词隐先生论曲，韵律之法略备，因刻以为序。”但另一方面，冯梦龙对汤显祖也十分推崇，曰：“若士先生千古逸才，所著‘四梦’，《牡丹亭》最胜。”[22] (p1047)当时有人批评汤显祖的剧作不守曲律，冯梦龙为汤显祖辩解道：“若士亦岂真以捩嗓为奇，盖求其以不捩嗓者而未遑讨，强半为才情所役耳。”[22] (p1047)对于戏曲创作，他既重视作家的才情，又重视曲律，他认为：“词家三法：即曰调，曰韵，曰词。”[21] (p1)作家的才情与曲

律是相辅相成、不可缺少的，他在编选《太霞新奏》时，也将此作为选择的标准，如王骥德的曲能合两家之长，既有才情，又合曲律，故予以收录，并称赞曰：“律调既娴，而才情足以配之。字字文采，却又字字本色，此方诸馆乐府所以不可及也。”[21] (p44)

孟称舜在《古今名剧合选序》中，也对汤沈两人的戏曲主张作了总结，云：“迩来填词家更分为二，沈宁庵专尚谐律，而汤义仍专尚工辞。二者俱为偏见。然工辞者，不失才人之胜；而专尚谐律者，则与伶人教师、登场演唱者何异？”为此他认为“工辞”与“尚律”合而为一，只是在“工辞”与“尚律”之间，孟称舜认为，“工辞”为上，“尚律”次之，如他自称：“予此选去取颇严，然以辞足达情者为最，而谐律者次之。”

又如屠隆在戏曲创作意趣虽推崇汤显祖，但他也主张将汤显祖之“意”与沈璟之“调”合而为一，如他在《章台柳玉合记叙》中指出：“传奇之妙，在雅俗并陈，意调双美，有声有色，有情有态。欢则艳骨，悲则销魂；扬则色飞，怖则神夺。极才致则赏激名流，通俗情则娱快妇竖。”所谓“意调双美”，也就是要融汤沈两家之长。

另如祁彪佳，他在品评戏曲作品时，也将“词情”与“词律”的双美作为最高的标准。如曰“词律严整，再得词情纤宛，则兼善矣。”[23] (p159)

由上可见，汤显祖与沈璟一个追求个人志趣的张扬与文辞的典雅，一个追求格律的精致细密，两者都对当时及后世的戏曲创作产生了很大的影响，而经过文人剧作家与理论家们对两人的戏曲主张的总结，使得两者合成了一股强大的驱动力，推动了戏曲的进一步雅化。如到了明末清初，出现了一大批才情、曲律双美的文人之作。如以李玉为代表的苏州派戏曲家的戏曲创作，既富才情，又合曲律。如清代钱谦益《眉山秀题词》评李玉的戏曲创作曰：“元玉上穷典雅，下渔稗乘，既富才情，又娴音律，殆所谓青莲（李白）苗裔，金粟（顾阿英）后身耶？于今求通才于宇内，谁复雁行者？”万山渔叟《两须眉叙》也谓：“一笠庵主人锦心绣肠，摇笔随风，片片霏玉。”

又如清初曲坛上的“南洪北孔”——《长生殿》与《桃花扇》，也是两部文人戏曲的典范。洪昇在当时有“闹热《牡丹亭》”之称[24] (p1)，这不仅是因为洪昇在剧作中也描写了他所崇尚的“真情”，所谓“借太真外传，情而已”[24] (p1)，而且剧作的语言也具有典雅的风格。另外，与汤显祖的《牡丹亭》相比，所用曲调无失律之弊，如叶堂《纳书楹曲谱》正集卷四目录后批云：“按《长生殿》词极绮丽，宫谱亦谐。”为使曲调合律，洪昇特请戏曲音律家徐灵昭帮助审音订律，如他在《长生殿·例言》自称：“予自惟文采不逮临川，而恪守韵调，罔敢稍有逾越。盖姑苏徐灵昭氏为今之周郎，尝论撰《九宫新谱》，予与之审音协律，无一字不慎。”因此，全剧“平仄务头，无一不合律，集曲犯调，无一不合格”[25] (p457)。可以说《长生殿》真正做到了辞与律的完美融合。《长生殿》也因此而受到文人剧作家的推崇，如清梁廷楠《藤花亭曲话》卷三云：“钱塘洪昉思昇撰《长生殿》，为千百年来曲中巨擘。以绝好题目，作绝大文章，学人才人，一齐俯首。”

孔尚任的《桃花扇》也具有合两家之长的特色，在内容上，充分表达了自己的意趣，寄予了强烈的兴亡之感与民族感情，同时，在剧中所设置的情节与人物形象皆为“实事实人，有凭有据”。[9] (p1) “朝政得失，文人聚散，皆确考时地，全无假借”。[9] (p11) 在剧本的前面，还特地附有《桃花扇·考据》一文，引录和罗列了有关南明兴亡的文献，表明剧中的人物形象与故事情节的出处与依据，不仅表明自己以史作曲，以曲为史的创作态度，而且也以此显示自己学识的渊博。在语言上，也力求典雅文采，如他在《桃花扇·凡例》中自称：“词必新警，不袭人牙后一字。”“说白则抑扬铿锵，语必整练。”“宁不通俗，不肯伤雅，颇得风人之旨。”另外，在曲调上，也注重合律可歌，如他自称：“前有《小忽雷》传奇一种，皆顾子天石代予填词。予虽稍谙宫调，恐不谐于歌者之口，及作《桃花扇》时，天石已出都矣。适吴人王寿熙春，丁继之友也，赴红兰主人招，留滞京邸。朝夕过从，示予以曲本套数，时优熟解者，遂依谱填之。每一曲成，必按节而歌，稍有拗字，即为改制，故通本无龇牙之病。”[9] (p5)

随着像李玉、南洪北孔这样一大批既富才情，又工音律的文人剧作家及其由他们所创作的剧作的涌现，也标志着汤显祖与沈璟各自所强调的才情与曲律已得到了完美地融合，而戏曲也完成了其文人化与雅化的过程。清代中叶，曲坛上将文人所创作的昆山腔传奇称作“雅部”，这标志着文人的戏曲已达到了“雅”的顶峰。而这一顶峰的出现，可以说正是汤沈之争影响的结果。

参考文献：

[1]徐渭. 南词叙录[A]. 《中国古典戏曲论著集成》：第3册[M]. 北京：中国戏剧出版社，1959年.

[2]王骥德. 曲律[A]. 同上第四册[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1959年.

[3]何良俊. 四友斋丛说[A]. 同上.

[4]朱权. 太和正音谱[A]同上第三册.

[5]吕天成. 曲品卷上. [A]同上第六册.

[6]顾启元. 客座赘语卷九[M]. 北京: 中华书局1987年.

[7]张大复. 梅花草堂笔谈. 卷十二“昆腔”[M]. 上海: 上海古籍出版社1985年.

[8]臧懋循. 元曲选[M]. 北京: 中华书局1958年.

[9]孔尚任. 桃花扇[M]. 北京: 人民文学出版社1959年.

[10]李渔. 闲情偶寄·词曲部[A]中国古典戏曲论著集成第七册[M].

[11]徐士俊. 盛明杂剧序[A]. 盛明杂剧[M]. 明崇祯二年刻本.

[12]凌蒙初. 谭曲杂劄[A]. 中国古典戏曲论著集成第四册[M].

[13]汤显祖. 序丘毛伯稿[A]. 汤显祖诗文集卷三十二[M]. 上海: 上海古籍出版社1982年.

[14] 汤显祖. 续栖贤莲社求友文[A]. 汤显祖诗文集卷三十六[M].

[15] 汤显祖. 复甘义麓[A]. 汤显祖诗文集卷四十七[M].

[16] 汤显祖. 徐司空诗草叙[A]. 汤显祖诗文集卷三十二[M].

[17] 汤显祖. 答吕姜山[A]. 汤显祖诗文集卷四十七[M].

[18]沈璟【商调·二郎神】《论曲》[A]. 沈璟集[M]. 上海: 上海古籍出版社1991年.

[19] 吕天成. 曲品. 卷上引.

[20]冯梦龙. 曲律·序[A]. 中国古典戏曲论著集成第四册[M].

[21] 冯梦龙. 太霞新奏[M]. 南京: 江苏古籍出版社1993年出版.

[22] 冯梦龙. 风流梦·小引[A]. 墨憨斋定本传奇[M]. 南京: 江苏古籍出版社1993年出版.

[23]祁彪佳. 远山堂剧品·三义成姻杂剧评语[A]. 中国古典戏曲论著集成第六册[M].

[24]洪升. 长生殿[M]. 北京: 人民文学出版社1958年.

[25]吴梅. 长生殿跋[A]. 吴梅戏曲论文集[M]. 北京: 中国戏剧出版社1983年.

[<< 返回](#)