

# 从汤沈之争看冯梦龙的戏曲改编

■魏城璧

**摘要:**明代是文人传奇的黄金年代,惟明中叶却出现了过于追求语言典雅、轻视音律的文人传奇作家,因而掀起了正音律,改编剧本的风气,成就了戏曲史上著名的汤沈之争,争论之余也启发了著名的改编作家一冯梦龙,建立了一套兼重内容与演出的戏曲改编理论,其改编作品更是对后来的戏曲搬演构想深远的影响。本文旨在重塑汤沈之争的发端、发展,揭示争论对冯梦龙的启迪,并从改编本的序、评窥探其戏曲改编理论。

**关键词:**汤沈之争 冯梦龙 剧本改编 戏曲改编理论

明初以来戏曲大盛,但却不讲究音律腔调,也缺少严格的曲谱规范,正如祝允明说的“南戏盛行”但“无音律腔调。”<sup>①</sup>后起的昆山腔剧本,考究宫调、平仄,要求字正腔圆,风格典雅,没有余姚腔、戈阳腔的随意性,所以深受文人士大夫喜爱,更有戏曲家以昆腔改剧本,促成“四方歌曲必宗吴门”的情况出现。<sup>②</sup>

重视音律的文人士大夫选择改编不合音律的剧本,一来是要正视听,二来是为了方便优伶演出,而沈璟改编汤显祖《牡丹亭》一剧不单为汤沈之争揭开了序幕,也牵起了一连串改编汤显祖戏曲的活动,并启迪冯梦龙的戏曲改编理论,在明代戏曲史写下了重要性的一页。

## 一、明代戏曲的两端

青木正儿称明自万历至清康熙初之间的一百年为“南曲戏文之黄金时代”<sup>③</sup>,戏曲的创作极为繁盛,大量的文人士大夫投入戏曲活动中去。明代著名文人张岱自小好戏,家中更有“梨园数部”,并经常请来文人学士前来度曲听曲。《绍兴府志·张岱传》云:

畜梨园数部,日聚诸名士度曲征歌。……余家自先祖以来即有戏剧。余小时好嬉,每放学即往听之。见大人亦闲晏无事,善招延文学之士,四方贤日至,常张燕为乐。

《三家村老曲谈》也提到善曲的衡州太守冯

正伯:

衡州太守冯正伯(名冠),邑人。少善弹琵琶,歌金元曲。五上公交车,未尝挟策,惟挟琵琶记而已。余友秦四麟为博士弟子,亦善歌金元曲,无论酒间兴到?辄引曼声,即独处一室,而鸣鸣不绝于口。学使者行部至矣,所挟而入行笥者,惟琵琶、西厢二传。<sup>④</sup>

《万历野获编》亦记录了文人士大夫积极参与戏曲活动的情况:

近年士大夫享太平之乐,以其聪明寄之剩技,余髫年见吴大参(国伦)善击鼓,直渊渊有金石声,但不知王处仲何如。吴中缙绅,则留意声律,如太仓张工部(新),吴江沈吏部(璟),无锡吴进士(澄时),俱工度曲,每广坐命技,即老优名倡,俱皇遽失措,真不减江东公瑾。<sup>⑤</sup>

戏曲似乎已成为文人士大夫生活中不可缺少的一部分,更有文人士大夫把“教戏唱曲”视为首要,“官方民隐”均可置之不理<sup>⑥</sup>。文人士大夫创作的戏曲,多重文采而轻音律;加上部份文士优伶对曲律的认识不深强,面对明中叶出现的腔调变化<sup>⑦</sup>“数十年来,又有戈阳、义乌、青阳、徽州、乐平诸腔之出。”<sup>⑧</sup>更是无所适从。是故这一时期的戏曲创作,出现了用语过雅与曲律不严的问题。

虽然魏良辅(1489—1566)尝试按昆腔的规律加以整理,订出宫谱,但“今则‘石台’,‘太平’梨园,几遍天下,苏州不能与角什之二三”,<sup>⑨</sup>惟昆曲只传

于江苏一带，不比其他声腔广泛流传，未能成为正声，而且据沈宠绥在《度曲须知·序》表示，昆曲绝少名家，文人作家大都是“顾鸳鸯绣出，金针未度”<sup>⑩</sup>吕天成亦有同感：“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。”<sup>⑪</sup>

冯梦龙在《双雄记·序》概括以上的情况：“坊本彗出，日益滥觞。高者浓染牡丹之色，遗却精神；卑者学画葫芦之样，不寻根本。甚至村学究手搦一二桩故事，思漫笔以消闲；老优施腹烂数十种传奇，亦效颦而奏技。《中州韵》不问，但取口内连罗；《九宫谱》何知，只用本头活套。”他清楚地指出当时的剧本，不论在音乐、用词、内容、精神上均出现了问题。

祁彪佳（1602—1645）在《远山堂曲品》中也有相类的评述：“音律之道甚精，解者不易，……才如玉茗，尚有拗嗓，况其他乎？故求词于词，十得一二；求词于音律，百得一二耳。”而他更严正地总结：“词至今日而极盛，至今日亦极衰。”<sup>⑫</sup>

这“极盛”而“极衰”的情况引起了当时的戏曲家的关注，纷纷着书立说，开始探讨戏曲音乐的规律，致力找出根治问题的方法。沈璟与汤显祖正是在这样的背景下提出了不同的见解。

## 二、汤沈之争的发端

明代戏曲巨擘汤显祖，才情横溢，创作的《牡丹亭》令《西厢》为之逊色，据《顾曲杂言·填词名手》的记载：

汤义仍《牡丹亭梦》一出，家传户诵，几令《西厢》减价；奈不谙曲谱，用韵多任意处，乃才情自足不朽也。年来俚儒之稍通音律者，伶人之稍习文墨者，动辄编一传奇，自谓得沈吏部九宫正音之秘；然悠谬粗浅，登场闻之，秽溢广坐，亦传奇之一厄也。<sup>⑬</sup>

可见汤显祖的戏曲成就超凡卓越、蜚声当朝，但当时戏曲家对其作品的评语却是毁誉参半，如张琦（生卒不详）《衡曲麈谭》云：

临川学士旗鼓词坛，今玉茗堂诸曲，争脍人口，其最者，《杜丽娘》一剧，上薄《风》《骚》下夺屈、宋，可与实甫《西厢》交胜，独其宫商半拗，得再调协一番，辞、调两到，诘非盛事与？惜乎其难之也！<sup>⑭</sup>

这里以《牡丹亭》媲美《风》《骚》与《西厢》并列，可见当中又对剧本中的音律问题提出批评。另外，王骥德（1540—1623）《曲律》亦云“《还魂》妙处种种，奇丽动人，然无奈腐木败草，时时缠绕笔端。”又“《还魂》二梦，如新出小旦，妖冶风流，令人魂

消肠断；第未免有误字错步。”曾廷枚（1734—1816）在《西江诗话》也有相类的评论：“临川‘四梦’，掩抑金元，而《牡丹》为最；然非知音，未易度也。”臧懋循（1550—1620）修定的《玉茗堂传奇引》中：“临川汤义仍《牡丹亭》四记，论者曰：‘此案头之书，非筵上之曲’。”近人王季烈（1873—1952）的《螭庐曲谈》亦提到“玉茗‘四梦’，其文藻为有明传奇之冠，而失宫犯调，不一而足。宾白漏脱，排场尤欠斟酌。”

如此出色的作品自然会广为流传，正如青木正儿所言：“汤氏所作，不过《玉茗堂四梦》及《紫箫记》五种，而悉行于今世，脍炙人口。”<sup>⑮</sup>惟如此出色的作品却在音律方面处理不当，实在是令人惋惜，也是戏曲爱好者的遗憾。为了弥补剧本在音律上缺陷，以便演出及传播，大量以规范音律为目标的改本应运而生。

## 三、汤沈之争的发展

沈璟是改编汤本《牡丹亭》的先驱者，他的改本着重形式上的改革，尤其是针对音律与语言上的问题，提出严守曲律“宜协律而词不工，读之不成句，而讴之始叶，是曲中之工巧”<sup>⑯</sup>及使用本色语，他的剧作《义侠记》就是“本色语”的范例，更获《远山堂曲品》评“净、丑白用苏人乡语，谐笑杂出，口角逼真。”<sup>⑰</sup>他身体力行，透过规范音律，制订《南九宫十三调曲谱》更定传奇，以匡正时弊。其中最为人所知，便是更定汤显祖的《牡丹亭》为《同梦记》沈璟本是要更定剧本中不协律之处，但也引发了汤显祖的反驳。

汤显祖重视内容上的改革，推崇才情，祇要有“情”就可以突破曲律的束缚。他在与凌初成（即凌蒙初）及罗章（生卒不详）的书信中，评论了沈璟更定《牡丹亭》一事，并提出了自己的主张。

他在《答凌初成》中说：

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，转在笔墨之外耳。

另外，在《与宜伶罗章二》中又说：

《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。<sup>⑱</sup>

汤显祖明白沈璟更改《牡丹亭》是为了“云便吴歌”、“以便俗唱”，但却把失去了最重要的“意趣”，犹如硬要在王维（701—761）的“冬景芭蕉”中“割蕉加梅”，不知所云。汤显祖所推崇的是才情，为了表达才情，有需要时可以突破音律的限制，所以他坚

持宜伶罗章表演《牡丹亭》要“依我原本”，“切不可从”沈璟的改本。

汤显祖还以《见改窜牡丹亭失笑》一诗讥讽沈璟的改本：

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。

从另一方面看，汤显祖又并不是完全否定沈璟的主张及看法，他读了沈璟的《南九宫十三调曲谱》<sup>⑧</sup>及《唱曲当知》后，给孙侯居（生卒不详）及吕姜山（生卒不详）分别写了两封信，节录如下。

《答孙侯居》曰：

曲谱诸刻，其论良快。久翫之，要非大者。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？弟在此自谓知曲意者，笔懒韵落，正不妨拗折天下人嗓子。兄达者，能信此乎？

《答吕姜山》又曰：

寄吴中曲论良是。“唱曲当知，作曲不尽当知也”，此语大可轩渠。凡文以意、趣、神、色为主，四者到时，或有丽辞俊音可用，尔时能一一顾九宫四声否？如必按字模声，即有滞曳迸拽之苦，恐不能成句矣！<sup>⑨</sup>

汤显祖在信中表扬了沈璟在曲学方面的成就，直言“其论良快”、“曲论良是”，但他重申词只是“九调四声”，戏曲中最重要的实为“曲意”，追求文的“意、趣、神、色”，即使要“拗折天下人嗓子”亦不妨，意思就是“曲意”为尚、音律为次。

在《答吕姜山》中文中，汤显祖也提出了对“丽辞”的推崇，正所谓“笔意俱到，或有丽词俊音可用”，这又大异于沈璟对“本色语”的追求。

总的来说，汤显祖着重戏曲的“意”而忽视了戏曲的音律，沈璟着重戏曲的音律而忽视了戏曲的“意”，两者看似“立于相反之两极”<sup>⑩</sup>，事实上两人的主张是相辅相成的，一场优美的戏曲表演既需要“意、趣、神、色”，亦需要严谨的音乐，配合及带动表演，强化情感的表达，二者缺一不可。

#### 四、汤沈之争的启示

汤沈之争在明代戏曲创作史上极其重要，它的巨大贡献在于揭示在创作戏曲的同时必须着重情

意的表达与音律的运用，并且要平衡两者，不可偏颇，若只尚其一，即汤显祖的“专尚工辞”，又或是沈璟的“专尚谐律”，两者均属偏见。其后的戏曲作家多受这两家的影响，王骥德、吕天成等也都提出了“合之双美”的主张。合两家之长的开始成为风气，冯梦龙、臧懋循改编《牡丹亭》其中的目的也是为了让剧本既具“曲意”又合乐，到了明末清初，曲坛上渐渐出现了许多既具才情，又娴曲律的戏曲作家，如李玉（生卒不详）、李渔（1611—1680）、洪升（1645—1704）、孔尚任（1648—1718）等。<sup>⑪</sup>

随着汤沈之争的发生，当时的戏曲界出现了一个有趣的现象——修订、甚至改编汤显祖剧本的风尚，换一个角度来看，这也是汤沈之争的“续篇”。沈璟更定汤显祖的《牡丹亭》为《同梦记》本是为了更定剧本中不协律之处，然而后来陆陆续续出现了不同的改本，如臧懋循改本、徐肃颖改本、冯梦龙改本、硕园改本等，近人徐朔方在《宜黄县戏神清源师庙记》的笺注中亦指出“玉茗堂传奇改编者特多”。<sup>⑫</sup>

概观五个文人的改本：沈璟改本《同梦记》臧懋循改本《还魂记》徐肃颖删润《丹青记》硕园改本《还魂记》冯梦龙改本《风流梦》，可以看到一个现象，这些改编本多认同汤显祖的才情，但却对汤本的不合律、用词太艰涩、不方便演出等情况不满，因此才进行改编，目的就是要“合之双美”。这时候的剧作家在兼重才情、音律的同时，更有意识地注意到由剧本到搬演的问题，其中臧懋循提出了“筵上之曲”、徐日曦进而说“登场之曲”，冯梦龙更明言是“以便当场”，三者均清晰地指出剧本要方便上“场”表演，而冯梦龙的改本正正为“合两家之长”及“当场”做了上佳的演绎。

#### 五、冯梦龙的戏曲改编理论的建立

冯梦龙不但是有意识地注意到戏曲的情、音律及表演的融合，其改本更为“合两家之长”及“当场”做了上佳的演绎。从其改编本的序及总评，我们可以进一步解剖其改编的目的及戏曲改编理论的原理。

关于改编剧本的目的，冯梦龙在《风流梦·小引》中说得很明白：

若士先生千古逸才，所著四梦，《牡丹亭》最胜。王季重叙云：笑者真笑，笑即有声。啼者真啼，啼即有泪。叹者真叹，叹即有气。丽娘之妖，梦梅之痴，老夫人之软，杜安抚之古执，陈最良之腐，春香之贼牢，无不从筋节骨髓，以探其七情生动之微。此数语直为本传点

晴。独其填词不用韵，不按律，即若士亦云：吾不顾揆尽天下人嗓子。夫曲以悦性达情，其抑扬清浊，音律本于自然。若士亦岂真以揆嗓为奇？盖求其所以不揆嗓者而未遑讨，强半为才情所役耳。识者以为此案头之书，非当场之谱。欲付当场敷演，即欲不稍加窜改而不可得也。<sup>④</sup>

此外，《咏团圆·总评》中的“古传奇全是家门正传，从忠孝节义描写性情”；<sup>⑤</sup>《西雪堂·总评》曰：“是记穷极男女生死离合之情，词复婉丽可歌，较《牡丹亭》《楚江情》未必远逊，而哀惨动人更似过之。若当场更得真正情人写出生面，定令四座泣数行下。”<sup>⑥</sup>三条引文的核心均为“情真”，说明了戏曲必须情真动人，才可堪称佳作。

戏曲的目的就是要悦性达情，而改编的目的就是要方便搬演，此两者均为梦龙在改编戏曲时着眼之处。前者是要“达情”，这里说的，非一般的情感，而是真情，正是“笑者真笑，笑即有声。啼者真啼，啼即有泪。叹者真叹，叹即有气。”；后者是为了方便表演，其中又涉及多项元素，譬如说结构、音乐、演员、动作设计等等。而上佳的作品，则需要平衡内容情感与音律方面的追求，不能求律而弃文，也不可求文而弃律，否则要不“堕音律中之金刚禅”，<sup>⑦</sup>要不“揆尽天下人嗓子”。

内容上除了着重悦性达情，还要求“奇”，正如《风流梦·总评》云：“两梦不约而符，所以为奇。”<sup>⑧</sup>《西楼楚江情·叙》曰：“此记模情布局，种种化腐为新。《川子》严于《绣襦》《错梦》幻于《草桥》，即考试最平淡，亦借以翻无穷情案，令人可笑可泣。”<sup>⑨</sup>《新灌园·序》亦云：“奇如灌园，何可无传？而传奇如世所传之灌园，则愚谓其无可传，且忧其终不传也。”<sup>⑩</sup>谈的就是传奇要奇，不可翻窠臼，要一新观众耳目。

虽说剧作要强调情真说性，但动人的情感必须建立在合理的情节上，奇情也需要合理的情节配合。《风流梦·总评》曰：“生谒苗舜宾时，旦尚无恙也。途中一病，距投观为时几何，而《荐亡》一折，遂以为三年之后，迟速太不相照，今改周年较妥。”<sup>⑪</sup>原剧的生旦相遇事隔三年，不太合理；又《咏团圆·叙》云：“余所补凡二折，一为《登堂劝驾》盖王晋登堂拜母，及蔡生辞亲赴试，皆本传血脉，必不可缺；又一为《江纳劝女》盖抚公拯婚，事出非常，前任夫人，岂能为揖让之事？必得亲父从中调停一番，助姑慰解，庶乎强可。”<sup>⑫</sup>两例中所强调的就是内容情节上的合理性。

冯梦龙在强调“悦性达情”的同时，亦十分重视

“当场敷演”，否则再好的剧本，亦只是“案头之书”，非“当场之谱”，因此必须“稍加窜改”以便当场。

要表演顺畅，结构安排必须密切，首先要去除尘枝节，《风流梦·总评》有云：“今改春香出家，即以代小姑姑，且为认真容张本，省却葛藤几许。又李全原非正戏，借作线索。又添金主，不更赘乎？去之良是。”又云：“原本如老夫人祭奠，及柳生投店等折，词非不佳，然折数太烦，故削去。”<sup>⑬</sup>《咏团圆·叙》亦曰：“然余犹嫌兰芳投江后，凡三折而始归高公，头绪太繁；且惧内涉套，而劫官劫库，甚非美事，有碍宾筵。若能于香客处生一花头，径达高所，似更雅观。且此处省力，俾优人得尽力于后折。”《咏团圆·总评》也说：“天池本尚有赵子贱妻劝夫一折，以事冗，删去。惟孙寿四妆，余前刻已删，以其便于女优杂演，故复存之。”<sup>⑭</sup>

再者，要注意出目间的伏笔照应，一如《人兽关·总评》中云：“今移《伏士》折于赠金设誓之后，为《冥中证誓》张本。线索始为贯串，且戒世人莫轻赌咒大有关系。”<sup>⑮</sup>《酒家佣·总评》亦云：“今添臧儿途遇一折，前后血脉俱通，且于下折夜探归，茕茕荷锄，亦有照应。”<sup>⑯</sup>

戏曲是要依赖演唱去表演情感、内容的一种表演形式，所以音律韵调必须谐协，曲文宾白须配合角色，他改编《风流梦》的原因之一，就是因为原剧“独其填词不用韵，不按律”；《邯郸梦·总评》中亦有同样的论述：“惟填词落调及失韵处，不得不为一窜耳。”<sup>⑰</sup>在《新灌园·序》中，他又再三强调“若夫律必叶，韵必严，此填词家法，即世俗论议不及，余宁奉之惟谨。”<sup>⑱</sup>

他也十分关注演员的演出，所以对于脚色分工、角色戏份、演出指引等项目均非常着重。他曾在《西雪堂·总评》中提出：“插科亦俱雅致。惟脚色似偏累生旦”；<sup>⑲</sup>《风流梦·总评》又云：“凡传奇最忌支离，一贴旦而又翻小姑姑，不赘甚乎！”<sup>⑳</sup>在《西楼楚江情·序》里又强调角色不可混乱：“合通记观之，不过欲描佳人才子相慕之情而已，忽而杀一妾，忽而杀两生，多情者将戒心焉。余不得不为医此大创。”<sup>㉑</sup>再者，他也在多个剧本的《总评》《序》提到演员演出的问题，例如《风流梦》中：“《合梦》一折，全部结穴于此，俗优仍用癞头发科登场。削去【江头金桂】二曲，大是可恨。”<sup>㉒</sup>《邯郸梦·总评》又曰：“《东游》折，向年串者，累卓挂彩以象龙舟，唐皇与群臣登之，采女周行棹歌，略如《吴王采莲》折扮法，甚可观。近见优童，殊草草。”<sup>㉓</sup>

再说，对于演出时的服装道具，动作设计，场面调度，冯梦龙亦极为重视，故他在改编时亦会加入

有关服装道具,动作设计,场面调度的提示,力臻完美。

总的来说,冯梦龙的戏曲改编理论,重视内容与演出的平衡,追求内容的情真动人、情节的奇情及合理、结构的严谨、音律的谐协、曲文宾白的配合、脚色分工的细致、角色戏份的深化、服装道具的运用、动作场面的调度及演员的演出完备。

由于冯梦龙并不是先建立一套完整的理论,然后再创作及改编剧作,他的理论是在成长的过程中奠基,并在实践中完善。若要真正解构其戏曲创作论,必定要从分析作品入手,细心分析、推论及验证,才可以窥探全豹。尽管如此,冯梦龙的戏曲改编理论及其改编本的影响是无容置疑的,在清代演出专用的戏宫谱、清宫谱、散曲选本中,仍能够找到冯氏改本《风流梦》及《邯郸梦》的痕迹,譬如说在《缀白裘》《遏云阁曲谱》《审音鉴古录》中均可找到冯本《风流梦》的足迹,而在《粟庐曲谱》中更可发现演出本仿照冯本《邯郸梦》来改编原来《邯郸记》中的《扫花》及《三醉》,由此可知其改本的影响力。

#### 注释:

- ① (明)祝允明(1460—1526):《猥谈》卷四十六《说郭续》,《续修四库全书》(子部·杂家类),上海古籍出版社,1995年版365页。
- ② 刘君王告:《冯梦龙传奇剧本改编艺术》,复文出版社,2006年版10页。
- ③⑤④ (日)青木正儿:《中国近世戏曲史》,商务印书馆,1965年版197 212 211页。
- ④ 以上两条引文转载自王安祈:《明代传奇之剧场及其艺术》,学生书局,1986年版99页。
- ⑤ (明)沈德符:《万历野获编》卷二十四,《续修四库全书》(子部·杂家类),上海古籍出版社,1995年版577—578页。
- ⑥ (明)顾炎武(1613—1682):《日知录》,上海古籍出版社,2006年版798页。全条引文为:“今世士大夫才任一官,即以教戏唱曲为事,官方民隐,置之不讲。”
- ⑦ 陆树伦:《冯梦龙散论》,上海古籍出版社,1993年版27页。陆树伦提出:“戏曲发展到明代中叶,发生了一个划时代的变化,此时北曲已经衰落,其法也未悉传,代之而兴起的是南曲。然

而南曲原无腔调,辗转改易,不断变化,故有世之腔调,每三十年一变之说。同时,这种变化又往往因地区方音不同,而出现多种腔调分途发展的情况。”

- ⑧⑨ (明)王骥德:《曲律·论腔调第十》,《中国古典戏曲论著集成》(四),中国戏剧出版社,1959年版114—115 114—115页。
- ⑩ (明)沈宠绥:《度曲须知》,《中国古典戏曲论著集成》(五),中国戏剧出版社,1959年版190页。
- ⑪⑬ (明)吕天成:《曲品》,《中国古典戏曲论著集成》(六),中国戏剧出版社,1959年版211、213页。
- ⑫⑭ (明)祁彪佳:《远山堂曲品》,《中国古典戏曲论著集成》(六),中国戏剧出版社,1959年版5 9页。
- ⑮ (明)沈德符:《顾曲杂言》,《中国古典戏曲论著集成》(四),中国戏剧出版社,1959年版206页。
- ⑯ (明)张琦:《衡曲塵谭》,《中国古典戏曲论著集成》(四),中国戏剧出版社,1959年版270页。
- ⑰ 俞为民、孙蓉蓉:《中国古代戏曲理论史通论》,华正书局,1998年版288—289页。书中亦提到“大受吕玉绳改窜”与“吕家改的”,实为沈璟的改本,因是由吕玉绳转呈给汤显祖的,故汤显祖误为“吕家改的”。
- ⑱ 俞为民、孙蓉蓉在《中国古代戏曲理论史通论》中为沈璟的著作提供了较合理的分析,他认为《南九宫十三调曲谱》注重于实际运用,既便于一般剧作家按谱作曲,又便于演员按谱唱曲。简明扼要地介绍了每个曲牌的基本体式,点明板眼,分析句字的音韵平仄,甚至还说明某些字的具体唱法。这样做,正适合一般剧作家和演员的要求。唱曲者则必须逐字逐句辨别四声阴阳。然而由于沈璟工于度曲,又注重舞台演出,故他的曲论多能联系演唱而言,既论作曲,又论唱曲。俞为民、孙蓉蓉:《中国古代戏曲理论史通论》,华正书局,1998年版291—292页。此外,王安祈又提出了另一说法,汤显祖的剧本是为宜黄班撰写,若以昆腔的规律衡量汤的著作,认为其不合律,其实是毫无道理的。详见王安祈:《明代传奇之剧场及其艺术》,学生书局,1986年版281页。
- ⑲⑳ 俞为民、孙蓉蓉:《中国古代戏曲理论史通论》,华正书局,1998年版290—291 292—293页。
- ㉑ 徐朔方笺注:《汤显祖全集》(二),北京古籍出版社,1999年版1190页。
- ㉒⑳㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲ (明)冯梦龙:《墨憨斋定本传奇》《冯梦龙全集》(十三),江苏古籍出版社,1993年版1047 1375、823 1047 1049 935、1049、1375 1049 1375、1277 1175 1049 935 1049 1175页。
- ㉜⑳㉝㉞ (明)冯梦龙:《墨憨斋定本传奇》,《冯梦龙全集》(十二),江苏古籍出版社,1993年版3 101 3 823页。

(责任编辑 陈友峰)