

古典戏曲总集整理的若干问题*

——以《全清戏曲》整理为例

孙书磊

内容摘要:阅读对象的专业需求,决定了总集类的古典戏曲整理不同于其他文体古籍整理,更不同于单一剧本或作家别集类的戏曲整理。古典戏曲总集整理需要解决的主要问题,是确定底本、把握整理分寸、处理文本格律与格式。这些问题是否能够妥善解决,与整理中是否能够准确揭示古典戏曲的文本体制、创作史实以及戏曲传播中的语境变迁,有着密切的关联。《全清戏曲》整理过程中对具体问题的处理方法,体现了对文献整理的学理性追求。

关键词:古典戏曲 总集 文献整理 《全清戏曲》

古典戏曲整理,不仅在过去的几十年里一直是戏曲研究和古籍整理出版的重要方面,而且随着国家社科基金对古籍整理与研究的重视而呈现出蓬勃发展的趋势。在古典戏曲总集整理方面,《全元曲》(1998)、《全元戏曲》(1999)、《后六十种曲》(2013)已经出版,《昆曲艺术大典》、《稀见明代戏曲丛刊》即将面世,《全明戏曲》、《全清戏曲》、《南戏大全》、《近代戏曲》等的整理与研究也先后获得国家社科基金重大项目的立项。对于古典戏曲总集的整理方法,各家都在摸索。笔者在参加《后六十种曲》、《昆曲艺术大典》、《稀见明代戏曲丛刊》整理之后,作为《全清戏曲》子课题负责人参与该总集整理细则编制、整理稿审定和具体整理等工作,现将笔者在古典戏曲总集整理中遇到的问题及个人思考提出交流。

古典戏曲作品的阅读对象可以分为非专业读者和专业读者。前者是指不需要对古典戏曲作深入研究的一般读者。他们只对一二流作家作品感兴趣,这些作品对他们初步认知古典戏曲作品的形制特征、思想内容和艺术成就已

* 本文为国家社科基金重大招标项目“《全清戏曲》整理编纂及文献研究”(项目批准号11&ZD107)、教育部人文社会科学研究规划项目“清代善本戏曲叙录与研究”(项目批准号13YJA760044)的阶段性成果。

经足够,无需阅读戏曲总集。后者是指专门从事古典戏曲及相关研究的专业读者。由于研究的需要,他们关注的古典戏曲作品不限于一二流作品,《全元戏曲》、《全明戏曲》、《全清戏曲》这类总集即为其首选。总集的主要阅读群应是专业读者。本文即讨论针对专业读者的总集类古典戏曲整理。古典戏曲总集整理中的底本选用、整理程度、文本格律与格式等问题,比单一剧本整理和个人戏曲集整理更为棘手。而清代戏曲文献较前代尤为复杂,故《全清戏曲》的整理在这些方面更具代表性。

一、底本选用问题

古典戏曲总集整理所用的底本应是著作权更为明确、内容更为完备的版本。然而,采用中国传统文学领域常用的“箭垛式”创作方式^①,戏曲剧作的形成过程和传播的文本形态都很复杂。除了刻本、钞本、稿本,还有大量的舞台演出脚本;除了全本,还有曲选、宫谱、格律谱、身段谱中的节选本、折子戏本甚至单支曲;除了原创作者创作的作品,还有因改编作者改编幅度过大而形成的全新意义的作品。还包括作者具名不清、作品作期不明、版本年代无从考辨、新的版本不断被发现、文体差异等影响因素。所有这些情况,都显示出古典戏曲整理较诗、文、词、小说整理在底本选择方面的复杂性及困难程度。准确地选用底本的关键,须处理好如下几个问题。

首先,要通过文本考察,厘清剧作的原创与改编之关系,在确定剧作著作权的基础上进而确定整理所用的底本。

戏曲作品在文本传播和舞台传播中不断被复制、改编,已经成为中国古典戏曲传播史上的常态,这就给著作权归属及相关的版本鉴定带来一定的困难。原作与改编作品的关系需要仔细比勘文本来判断,由此确定是否将原作与改编作品视作同一作品。如许鸿磐曾撰《儒吏完城》杂剧,收入道光二十六年(1846)许鸿磐自刻《六观楼北曲六种》中。剧叙其友人朱凤森在担任浚县知县时抵抗农民起义军的事迹。刊刻于嘉庆二十五年(1820)的朱凤森《守濬日记》末附有问题材的杂剧《守濬记》,后收入朱凤森名下的《韞山六种曲》中。表面上看,许鸿磐《儒吏完城》杂剧和朱凤森《守濬记》杂剧是问题材的两种剧作,实则不然。关于二剧的关系,许鸿磐在《儒吏完城北曲弁言》中交代备详:“吾友临桂朱韞山著《守濬日记》,述其拒滑贼事,既嘱余为序,又嘱余为之制曲。夫韞山一书生耳,乃能据危城抗强寇凡十馀日,援至而城完,既保其境,而西南邻邑皆资屏障,是亦可歌而可咏矣。时余养疴夷门,困顿无聊,且以文辞为破愁之具。岁云暮矣,风雨凄然,乃以病腕握冻笔为北曲四套以示韞山,韞山喜附其《日记》刻之。但雠校稍疏,间有讹字遗句,今皆添正。又有余续行修改处,故此本与彼本少有不同。”^②可见,朱凤森先将自己完成的《守濬日记》交与

①胡适:《读〈离骚〉》,《胡适文存》第二集,首都经济贸易大学出版社,2013年,第61页。

②许鸿磐:《儒吏完城北曲弁言》,《六观楼北曲六种》,清道光刻本。

许鸿磐,请许鸿磐为之作序和据之编写戏曲。许鸿磐应命而作,将完成的剧作交给朱凤森,朱凤森欣喜非常,遂以《守濬记》之名附刻于《守濬日记》之后。在许鸿磐看来,《守濬日记》附刻本《守濬记》校对不细,于是自己加以修订,将修订后的剧作以《儒吏完城》之名刊入其戏曲集《六观楼北曲六种》。从内容上看,《守濬记》与《儒吏完城》相差甚微。结合上述史实,二者应是一种剧作的两种版本,其著作权应归许鸿磐。《全清戏曲》整理时,应以《儒吏完城》为整理所用的底本,而以《守濬记》为参校本。

如果改编本与原作之间差别太大,则应将改编本视作具有独立著作权的新作,与原作并列为两个剧目,分别加以整理。如我们比较朱云从《龙灯赚》传奇和朱佐朝《轩辕镜》传奇,可以发现,后者乃据前者改编而成,但内容相去较远,应列为二剧。再如,李玉的所有剧作都是联曲体的昆曲剧本。《故宫珍本丛刊》(海南出版社,2001年)收有李玉名下的《洛阳桥》传奇残本(清昇平署钞本《神议》、《戏女》、《下海》三出)即为昆曲演出。该丛刊同时另收有题为《洛阳桥》的乱弹单出本。从文体角度看,虽然乱弹本是在李玉创作的传奇文本和昆曲演出本基础上改编而成的,但唱词、宾白皆不同,完全不是李玉作品应有的体制样式,不可作为李玉《洛阳桥》的一种版本。此外,在李玉《千钟禄》传奇的存本中有程硯秋玉霜簪藏旧钞本六种,其中《北京大学图书馆藏程硯秋玉霜簪戏曲珍本丛刊》(国家图书馆出版社,2014年)所影印的第四、五种皆题《琉璃塔》,皆为曹文澜钞本,第四种存《苕谏》、《殉节》两出,第五种存《苕谏》、《殉节》、《御极》三出,其内容为目前唯一通行的康熙四十七年(1708)徐子超钞本所无。同为梨园钞本,曹文澜本改编自徐子超本,但内容差别很大,二者不可视作同一作品。

其次,对于选集中析出剧作的整理,不可轻易地以选集的某一版本为底本。即应考察选集自身现存不同版本的优劣,尤其需要注意不能因为覆刻本的文字错误较少而选之为底本,更要打破选集固有版本的限制,对集中所选剧作的集内、集外诸多版本作全面的梳理,进行具体比勘,以确定整理具体剧作时所使用的底本。

如据笔者考证,《杂剧三集》于顺治十八年(1661)完成初刻,收有明末清初杂剧作品三十四种,是为《杂剧三集》的原刻本;康熙元年(1662)初夏,辑刊者完成了对原刻本的修订,修订的重点是将所选剧目减少为三十三种并重新编排次序,补齐原刻本缺刊内容,增加修订者的跋文,书名改为《杂剧新编》;民国三十年(1941)董康诵芬室对顺治本、康熙本进行综合性重校刊刻,成为内容错误最少的版本,但由于其拼接、调整处较多,丢失原始信息的现象十分严重,在客观上给后人准确获知《杂剧三集》所收剧作的较早信息设置了障碍^①。所以,

^①孙书磊:《〈杂剧三集〉辑刊及版本流变考论》,《南京师大学报》(社会科学版)2016年第4期,第128-137页。

诵芬室重校覆刻本虽然修正了顺治本、康熙本中的脱衍亥豕之误,但只能作为最好的参校本,而不宜作为底本。以《杂剧三集》的整体而论,从版本形成的时间上讲,整理该集中剧作应尽可能选用时代较早的顺治刻本为底本,当顺治刻本存在某些严重不足时,再考虑选用康熙修订本为底本。如《杂剧三集》中的邹式金《风流豕》一剧,其顺治本缺少康熙本中“[山坡羊]冷清清封华表,静沉沉墙穿狐貉。响飕飕松柏哀吟,乱纷纷白杨枯槁。(看介)这墓上只依他平日所言,写个‘奉圣旨填词柳三变之墓’。咳,依稀认姓字没蓬蒿,苔绣模糊看不晓。石径横斜,断垣颓倒风骚,俏灵儿何处抛。虚器恁相逢,没下梢”一段文字^①。从版式面貌看,疑为此处版面的上述文字在刊后因某种原因被挖除。康熙本此处完整而清晰,当为修订时补刊,更能真实地呈现邹式金创作《风流豕》杂剧的原貌。为此,笔者认为,虽然从整体上看应当考虑采用顺治本为底本,但考虑到《风流种》的特殊情况,应该以康熙本为底本。

再次,原本为钞本者,在选用整理底本时不能仅以其钞写时代较早或影响较大者为底本,而应选择钞写内容完备者。

饮流斋钞本能够很好地说明这个问题。许之衡曾据旧钞本过录为数不少的清代戏曲文本,学界称之为“饮流斋钞本”。饮流斋钞本所用底本的时代有早有晚,多为稀见的钞本,且今天佚而不传者居多。虽然其钞写的时间较晚(1922),但与其他版本比较,大部分饮流斋钞本的内容完整性更好。此外,饮流斋钞本多有许之衡所撰的序跋,说明底本来源、剧作本事与戏曲史地位。因此,从内容的完备性和文献的信息量看,饮流斋钞本对于《全清戏曲》的整理出版而言,更有可取性。如李玉的《太平钱》传奇,今存旧钞本(国家图书馆藏)、清内府钞本(台湾傅斯年图书馆藏)、清陈嘉梁钞本(北京大学图书馆藏)、民国缀玉轩绿格钞本、松古斋红格钞本(中国艺术研究院戏曲研究所藏)、饮流斋钞本(首都图书馆藏)等。国图藏旧钞本、陈嘉梁钞本、饮流斋钞本是相对完整的本子。国图藏旧钞本共二十七出,无题词序跋,无目录,正文的部分出目未标出目名。陈嘉梁钞本共二十九出,亦无题词序跋,无目录,正文出目名多与旧钞本相异,且内容较国图旧钞本多了两出。饮流斋钞本共二十九出,前有许饮流所书序文,有目录,正文也较国图旧钞本多了两出,内容与清陈嘉梁钞本无太大出入,出目名多与国图旧钞本正文已标出的相异。国图藏旧钞本和陈嘉梁钞本的钞写年代早于饮流斋钞本,而且国图藏旧钞本因《古本戏曲丛刊》三集(文学古籍刊行社,1957年)据以影印而在学界产生了最大的影响。相比较,饮流斋钞本无论是过录的年代还是影响都不及前二者。然而,饮流斋钞本内容最为完备,无疑是整理所用的最理想的底本。《李玉戏曲集》以《古本戏曲丛刊》三集影印的国图藏旧钞本作为底本^②,是明显不妥的。

①邹式金:《风流豕》,《杂剧新编》卷三十三,影印清康熙元年(1662)刻本,《哈佛燕京图书馆藏齐如山小说戏曲文献汇刊》第49册,国家图书馆出版社,2011年,第454页。

②李玉著,陈古虞、陈多、马圣贵点校:《李玉戏曲集》,上海古籍出版社,2004年,第7页。

最后,在别集所收本与总集、选集所收本之间确定整理所用底本时,不可想当然地认为别集所收本优于总集、选集所收本。

虽然就一般情况而言,别集所收本会比总集、选集所收本在底本选用、校勘错等方面更为可靠,尤其是那些在作者生前刊行的别集,因通常经过了作者的寓目而更具权威性,因此整理者在确定底本时,多倾向于舍总集、选集而取别集。然而,也有例外,总集、选集所收本并非总比别集所收本的版本差。尤侗《读离骚》杂剧就属于此种情况。该剧有康熙年间刊刻的《西堂乐府》本和顺治原刻的《杂剧三集》本,笔者经过比勘发现,二者的文字出入较大。《西堂乐府》本的底本是一种未经完善的本子,而且《西堂乐府》在刊刻中的校勘工作不够细致,又未吸收先此而问世的《杂剧三集》本的成果,致使《西堂乐府》本文字错讹较多、科介交代不清;而《杂剧三集》本的底本明显应是经过作者加工的本子,文字更加准确,体制更为规范。所以,在确定《读离骚》所用的底本时,应舍《西堂乐府》本而取《杂剧三集》本。

二、整理程度问题

所谓整理程度,即改变底本文献的程度,亦即在多大程度上保留底本的文献信息。这是所有专业、文体类别的古籍整理都不得不面对的问题。但与其他专业、文体类别的古籍整理不同,由于古典戏曲文献自身的信息量较其他文献多、戏曲文献版式混乱、钞写本多且书写不规范、正衬字辨析难度大、曲文与曲谱曲牌比对出入大等原因,所以,在多大程度上保存底本原貌,哪些内容需要改动等,也就成为总集类古典戏曲文献整理绕不过且直接显示整理深度的问题。

整理程度在根本上是要考虑古典戏曲整理成果的去向及其产生的学术价值和社会效益,即与整理成果的适读对象有关。对于非专业读者而言,单一剧本或剧作家个人戏曲集的整理,对他们适合的,整理时只需将底本中的主要信息呈现出来即可,底本原有的序跋、批注等内容则不宜录入,字体亦可用简体字,并根据国家语言文字工作委员会1986年10月10日发布的《简化字总表》对异体字做统一规范处理,且不必出校记。如是校注本,对于这部分读者则应将出注作为整理工作的重点。而对于专业读者而言,总集整理则应为他们提供数量最大、版本信息最全、最为真实地反映底本面貌及诸种版本之间差异与联系的古典戏曲文本文献。为此,总集整理时宜将底本的序跋、插图、眉批、音注等信息全面呈现出来,重视各种版本的比勘校讎和校记的细致化,而对剧作创作与诸种版本形成年代、版本存佚、版本面貌、整理所用底本与参校本选定等情况的整理说明,以及用书影形式呈现相关版本的插图和版式面貌等,就显得犹为重要。

字体规范是总集类古典戏曲整理的难点,也最能说明前述的整理程度。通常意义上讲,包括古典戏曲整理在内的所有服务于专业读者的古籍整理,其文字皆宜使用繁体字,且应以中华人民共和国文化部和文字改革委员会于1955年12月22日联合发布的第一批《异体字整理表》为主要依据,以台湾

“教育部”国语推行委员会于2012年8月31日公布的《异体字字典》(新版)作为补充性参考,以通用字统一规范底本中的异体字。然而,在具体整理工作中不可过于拘泥于此。因为大陆和台湾相关部门制订的所谓通用字,虽然相对而言比较被现代社会所认可,但从古籍文献对异体字使用频率和古代社会对异体字的认可程度而言,有些被规定为异体字的字形在古籍文献中却是普遍使用的,古代社会对其认可程度不可谓不高,对这样的字可以不作改动。另有一些字在改用通用字之后会发生意义错误,更不宜改动。具体到古典戏曲文献整理,又有一些更为特别的情况亦不宜完全一刀切地使用通用字。如第一批《异体字整理表》将“鬪”、“鬪”、“鬥”、“鬪”等统一为“鬥”,然而曲牌[斗鹤鹑]的“斗”在《九宫大成南北词宫谱》中作“鬪”,古典戏曲文献中的这一曲牌绝大多数情况作“鬪”或“鬪”,很少作“鬥”,整理中则不必统一改作“鬥”。

对于能够显示古典戏曲文体特征的版本信息,尤其那些标志戏曲的韵文文体特征的信息,在总集类戏曲整理中更应予以保存。正文出目中如果有宫调、韵部提示,即应将其如实整理出来。如南山逸史《中郎女》杂剧在正文第一出《赎姬》题名之下注明“曲用[南吕],韵押‘萧豪’”^①,第二出《归汉》题名下则更加详细地注曰“曲用[越调],韵押‘齐微’。后一曲[北仙吕入双调],韵押‘家麻’”^②。这是研究戏曲作家的戏曲创作理念与创作习惯的重要线索,在整理中不可舍弃。有些作为舞台脚本使用的剧本,则会在剧本正文之外特别记录各出戏的演出信息,如李玉《麒麟阁》传奇各卷卷首均有《麒麟阁提纲》部分,详细列出该卷各出戏的剧中人物和上场的演员姓名。这些舞台信息无疑是研究戏曲表演极为重要的资料,是整理中不可不录的重要内容。这是戏曲整理与诗文、小说或其他历史文献整理的重要区别之一。

之所以需要整理本全面真实地体现底本的原始版本面貌,还因为有些信息能够显示古代戏曲发展的阶段性特征和古代戏曲的文化特征。以脚色名目为例。虽然单纯从文字学和南戏学的角度讲,可以将脚色名“付末”改为“副末”,然而,“付末”体现了文本形成的世俗文化背景,且脚色“付”又是古典戏曲发展到后世所出现的介于净脚与丑脚之间的特有行当,绝不可将脚色名“付”简单整理为“副”。“贴”是在南戏、传奇系列南曲剧作中常见的脚色,有的文本又写作“占”。然而,“占”不可随便统一为“贴”,因为二者在使用的时代性和使用主体上存在明显的差异。“占”多出现在版本较早的宋元南戏文本中,而“贴”则多出现在版本较晚的南戏文本和明清传奇文本中,同时,“占”又是民间艺人创作的文本或经过手民之手的手写本的标识之一,而“贴”则多能显示文人创作的痕迹及刊刻版本对戏曲文本规范的结果。再如,舞台提示语“科”、“介”二字的

①南山逸史:《中郎女》,《杂剧新编》卷十三,影印清康熙元年(1662)刻本,《哈佛燕京图书馆藏齐如山小说戏曲文献汇刊》第48册,第276页。

②南山逸史:《中郎女》,《杂剧新编》卷十三,《哈佛燕京图书馆藏齐如山小说戏曲文献汇刊》第48册,第286页。

使用。一般来说,杂剧用“科”,戏文、传奇用“介”,但受杂剧的影响,无论是由于写作所致还是镌刻所致,后期的南戏也有“科”、“介”连用的,如《小孙屠》第九出有“作听科介”,第十五出有“扣门科介”^①等。在明清传奇文本文献中更有引进“科”字的现象,明万历之后被胡文焕《群音类选》列为“文人南之杂剧”的剧作对科介提示语“介”字频繁使用,则又折射出明末以来北曲杂剧的南曲化程度。可见,“科”、“介”使用的变化反映了戏曲史的发展变化,已成为戏曲史研究中非同小可的问题。所以,即便“科”、“介”二字的实际意义没有差别,但是其使用有着明显的区别,既不可将“科”、“介”二字互用,也不可将“科介”简化为“科”或“介”。其他诸如眉批、音注等内容,也都是极为重要的原始信息,宜以校记的形式照实钞录,不赘述。保存这些原始面貌,必将有助于专业研究者对整理本的利用,是体现总集类古典戏曲整理成果的学术价值的重要标志。

当然,底本中那些涉及曲体特征的明显错误,则需要改正或予以说明,不可依葫芦画瓢,含糊过去。如隶属于[南商调]的[绕池游]的“池”字在有些戏曲文献中被误作“地”字。仅就《全清戏曲》顺康编的前五卷而言,即有李玉《永团圆》、《万里圆》、《埋轮亭》传奇和陆世廉《西台记》杂剧等作[绕地游],而同是李玉的剧作,其《一捧雪》、《眉山秀》和《两须眉》传奇则作[绕池游]。[绕池游]、[绕地游]孰是孰非,在曲学家面前本不是问题。《康熙曲谱》作[绕池游],注云“池或作地,非”^②;《九宫大成南北词宫谱》作“绕池游”,注“池一作地”^③;《南北词简谱》作“绕池游”,注“明刻诸传奇,有作[绕地游]者,字体形近之讹也”^④,但鉴于实际文献中用[绕地游]情况之多见,遂亦将[绕地游]列入目录,云“见[绕池游]”,对[绕地游]未予援例示范。可见,古今曲学家对[绕池游]与[绕地游]之辨,早已留意并已形成统一的认识,这种认识理所当然地应该成为我们整理古典戏曲时修正底本错误或出校记的依据,不可对底本完全照实录入而不加说明。再如李玉《七国传》传奇,第三出[风入松]曲文“传家文武要王侯,咏玉牒推鸠”之下接有分别标明[引]的两段文字“宫仪妇道堪垂训,喜庭前兰玉箕裘”、“眉画春山淡淡,眼凝秋水悠悠”^⑤。这看似是三支曲子,但据《九宫大成南北词宫谱》,此曲曲牌应为隶属于[南仙吕宫]的[风入松慢]一曲,底本标记有误,整理时应将这三段曲文合并,以[风入松慢]曲牌名冠之,且出校记予以说明。对于曲牌名称和曲文标点的这些修改,皆是基于突出戏曲文本的曲体特征,彰显对整理程度的恰当把握。

①古杭书会才人:《小孙屠》,钱南扬:《永乐大典戏文三种校注》,中华书局,1979年,第287、311页。

②王奕清主编:《康熙曲谱》,岳麓书社,2000年,第331页。

③周祥钰、邹金生编辑:《九宫大成南北词宫谱》,影印清乾隆内府本,《善本戏曲丛刊》第六辑第3册,台湾学生书局,1987年,第4545页。

④吴梅:《南北词简谱》,《吴梅全集》,河北教育出版社,2002年,第661页。

⑤李玉:《七国传》,清康熙徐庆堂钞串本。

三、文本格律与格式问题

考虑到总集类古典戏曲整理成果的读者多为专业研究者,故总集类古典戏曲整理对曲本的文本格律和格式的要求,应比单一剧作或作家别集类戏曲整理更高。

古典戏曲文本,由曲文(即唱词)、宾白、科介构成。曲文为严格的格律文体,宾白语偶有格律体,科介提示语则无格律。曲文的格律整理,包括给曲文断句和区分正衬字。然而多数的戏曲文献底本的曲文文本无句读标识,正字、衬字的区分亦不规范统一。曲文的曲牌体决定了曲文为奇言,句格长短不齐,不可以按照格律诗的平仄、对仗、粘连等规则句读。

在对曲文的整理中,首先,应依据曲谱提供的曲牌句格、韵位、对仗等规定,将曲文文句与对应曲谱进行比对,以此断句和区分正衬字。可以选择那些在古代不同时期被普遍认可和作为填词参考之用的文字格律曲谱作为比照范本,这样的曲谱主要有:适用于北曲的明代朱权《太和正音谱》、清代李玉《北词广正谱》、王奕清、陈廷敬等《康熙曲谱》、周祥钰、邹金生等《九宫大成南北词宫谱》和现代词曲学大师吴梅《南北词简谱》等,而明代沈璟《南九宫十三调曲谱》、沈自晋《南词新谱》、清代徐于室、钮少雅《南曲九宫正始》和上述曲谱中的《康熙曲谱》、《九宫大成南北词宫谱》和《南北词简谱》等则是适用于检索南曲曲牌句格的曲谱。

古代戏曲曲文中“一曲多体”的现象比较普遍,为了给填词提供足够多的参考样本,各种曲谱都尽可能在同一曲牌之下胪列其多种“又一体”范例。然而,今人在实际检索、比照曲谱时最常遇到的情况,却是检尽各种曲谱的同一曲牌(包括众多的“又一体”)却找不到与所要整理的曲文完全对应得上的曲牌句格体式。这种情况在清代戏曲作品中尤为多见。原因主要有:一,虽然后代的曲体文学创作可以参照前人的作品或曲谱范文,但创作者的创新意识和创新能力,又总能促成创作者对同一曲牌句格的不断推进与翻新,更何况有些作者有很强的自度曲能力,剧作家对前人所用曲牌句格的修订,自然也就促使他们不会完全遵守既有的曲谱规定;二,曲谱乃是后人对前人既有的曲体文学创作的归纳与总结,无法反映后来新出现的创造性填词成果;三,从曲体文学发展的规律看,进入有清纪元之后,“集曲”越来越成为戏曲创作的宠儿,不断涌现的新的“集曲”已远非现有曲谱所能容纳,于是,遇到在曲谱之外的新“集曲”,在清代戏曲整理中已司空见惯。对于能够对应得上曲谱的曲文,在整理中应严格按照曲谱范例的平仄格律进行整理,不可根据文意臆断。如堵廷棻《卫花符》第二出[滴滴金]末句,根据曲牌格律,句读和正衬字应整理为:“这馀芳犹似纯嘏锡,感深还叹息,隽儿郎餐花过轩历,永受这长城覆翼。”^①不可单纯

①堵廷棻:《卫花符》,《杂剧新编》卷三十一,影印清康熙元年(1662)刻本,《哈佛燕京图书馆藏齐如山小说戏曲文献汇刊》第49册,第403页。

根据文意臆断为：“这馀芳犹似纯嘏锡感深，还叹息隽儿郎，餐花过轩历永受，这长城覆翼。”

其次，在没有曲谱提供现成范例的情况下，整理者应根据曲体文学的曲律规则，尤其借助曲文韵位规则，进行句读。曲体文学区别于诗体文学和词体文学的重要之处在于，曲体文学的韵脚密集。凡有韵脚之处即为不二之韵位，判断清楚韵位之所在也就清楚了曲文的句读。确定韵位的前提是确定曲文中的韵字，这就需要翻检曲体韵书，而不可根据普通话语音进行认定。

可以参考的曲韵韵书主要有元代周德清《中原音韵》、明代范善溱《中州全韵》、乐韶凤、宋濂等《洪武正韵》、清代沈乘麐《韵学骊珠》（又名《曲韵骊珠》）等。古人对这些韵书的采用是有所侧重的，这也需要整理者有所认知并在整理中据此取舍。明清以来，“向来曲韵，必南从《洪武》，北问《中原》”之说一直很流行^①，然而这只是古代曲家在理论上的认识，实际创作并非如此。《中原音韵》虽是周德清在总结北曲创作的基础上专为北曲（包括散曲和剧曲）创作而编制的曲韵韵书，但在元明清时期并不囿于北曲填词所用，而始终成为南北曲创作共用的韵书。书中以“入派三声”的方式加强了曲韵使用的北曲化倾向，却非但没有阻止南曲创作者的使用，反而给南曲填词中入声单押问题的处理提供了便利，故在晚明以沈璟为代表的吴江派曲家的提倡之下，该书更加成为明清传奇、杂剧作家创作南北曲时参考的主要韵书。《洪武正韵》作为官方以政策强力推行的南曲填词韵书，在实际执行中并未取得官方所预期的效果。在南曲创作中，清代中后期的作家们除了使用《中原音韵》之外，主要参阅的是《韵学骊珠》。《韵学骊珠》是继《中原音韵》之后出现的又一部重要曲韵韵书。该韵书广泛吸收前人南北韵书的成果，“合南北为一书”，“以《中州韵》为底本，而参之以《中原韵》、《洪武正韵》，更探讨于《诗韵辑略》、《佩文韵府》、《五车韵瑞》、《韵府群玉》、《五音篇海》、《南北音辨》、《五方元音》、《五音指归》、《康熙字典》、《正字通》、《字汇》诸书”，“且切注明白，易于检阅”^②。虽然《韵学骊珠》使南、北曲韵联袂合璧，为南北曲共用之韵书，但却以南韵为主。换言之，力求对中州韵进行南化处理。从客观效果来看，“道、咸以后，南词家率用沈韵”^③。《中州全韵》则是针对北曲的韵书，使用较少，为了使其为南曲创作提供服务，周昂于乾隆五十六年（1791）将该书修订为《新订中州全韵》，使之极端南化，遂在曲学界有了一定的影响。基于此，在古典戏曲整理时，建议重点使用《中原音韵》通检南北曲，专用《韵学骊珠》检南曲，而辅之以《中州全韵》检北曲、以《洪武正韵》、《新订中州全韵》检南曲，并同时兼顾所要整理的作品的时代性，选用当时在戏曲创作中流行的对应韵书。

再次，在前述两种方法不能完全解决句读问题的情况下，只能根据文本的

①沈乘麐：《韵学骊珠·凡例》，《韵学骊珠》卷首，清嘉庆元年（1796）枕流居刻本。

②沈乘麐：《韵学骊珠·凡例》，《韵学骊珠》卷首，清嘉庆元年（1796）枕流居刻本。

③汪经昌校辑：《曲韵五书·例略》，台湾广文书局，1961年，叶二。

语义辅助断句。根据语义断句应注意两点:一,由于曲文是韵文,有自身的平仄格律,有时这种平仄格律又直接表现为对仗,所以,在语义断句时要同时考虑字句的平仄使用因素和对仗的可能性;二,从各类曲谱文献提供的既有曲牌句格的情况看,曲体文学的句格以短句为主,鲜有长句,偶有长句也一定是长短结合,富有节律,这些规律在断句时也应予以考虑。

以上讨论的是曲文格律。宾白文字的格律主要体现在宾白中的诗、词、赋、怯口语及骈俪文句等方面。戏曲中的诗主要是人物上下场时所用,有的是严整的格律诗,其中“集唐”现象很突出,有的是古代民间流行的俗语谚语,格律也很清晰,句读无甚困难。戏曲中的词既有剧中人物上场之用,也有剧中人物咏叹之用,多数未标词牌名,但大都用常见词牌填词,只要比对陈廷敬、王奕清等《康熙词谱》、今人狄兆俊《填词指要》等词谱即能明了判断。戏曲中的赋文、骈文常出现在文人故事剧中,应注意赋文的虚词“以”、“而”等使用和四六句式的变化规则,避免断破句子。戏曲中的怯口句,多为丑脚所念的快节奏的齐言句,整理时务必体现出句子的齐言化格律,且使句子宁短勿长(戏曲整理中,即便是并无格律的散句也应短句为主)。

总集类古典戏曲整理的文本格式问题,也比其他文体古籍文献的整理显得突出。由于规模庞大、学术性强,古典戏曲总集整理本在文本的版面格式上,应力求体现戏曲文本的体制特点和尊重古代戏曲文献的版式传统。具体到整理工作中,要从以下角度注意处理好格式:一,要通过用不同的字体、字号、标点符号,加大曲文、宾白、科介三类文字之间的区别度。尤其是宫调与曲牌的区别,一般的单支曲体与“集曲”曲体的区别。二,对于缺少曲牌的文本,要根据曲文句格判断其所属曲牌,在整理本中补齐曲牌名。三,为了继承古典戏曲版式的传统,不仅宜用直排版式,而且宾白文字亦应照古人习惯进行缩格编排。四,标点符号不可过于繁复,避免因特殊标点符号所具有的特殊语气、语义而改变了原文的真实表达。五,为了整理本的整齐美观和突出文本正文的需要,对于内容较多的评语、注释应作特别的处理。如郑瑜《汨罗江》、《黄鹤楼》杂剧中有大量夹注形式的音注,可将这些音注文字以校记的形式附于页下,如果过多占用版面,则建议以会注的形式附录于正文末尾,以备读者研究之用。同样,过多的评语亦可作会评处理,限于篇幅,不再赘述。

综上所述,由于阅读对象的专业需求,总集类的古典戏曲整理不同于单一剧本或作家别集类的戏曲整理,更不同于其他古籍整理。为了体现专业特点,确定底本、把握整理分寸、处理文本格律与文本格式的出发点,必然是力求体现古典戏曲的体制、创作与传播的既有传统。尊重传统而不盲从,体现全息而有取舍,对古典戏曲总集整理尤为重要。

【作者简介】孙书磊,南京师范大学文学院教授。研究方向:古典戏曲。