

·国家社科基金重大项目文献研究成果·

施绍莘《秋水庵花影集》序跋的曲学史意义*

赵义山

内容摘要:明末散曲大家施绍莘的词曲别集《秋水庵花影集》,除了卷首有陈继儒等人和施绍莘本人的序言以外,卷内86篇套数,几乎每篇之后都有跋文,约四分之一的篇目有施绍莘自序。在篇后跋文中,除施绍莘本人的自跋、自记之外,另有陈继儒、沈璟等70多人参与了《秋水庵花影集》套数的评论,这在现存元明清散曲别集中可谓绝无仅有。施绍莘的卷内自序、自跋、自记,以及陈继儒、沈璟等人之他跋、他记、他评者,总计达228篇(段)。这些序跋文字,不仅文笔优美,而且具有丰富的曲学史意义,比如,可以凭其考察施绍莘的生平、散曲创作及其心路历程,可以探考晚明云间曲家的生活时代与创作环境,可以考知晚明云间曲家的曲作活动方式及南北曲的发展动向等。

关键词:施绍莘 《秋水庵花影集》 序跋 曲学史

在元明清散曲别集中,卷首有序,卷末有跋者,并不鲜见,至于卷内各篇还有序跋,则不多见。如明末散曲大家施绍莘的《秋水庵花影集》,卷内所收套数,几乎篇篇皆有跋文,且部分有序言,就非常罕见了。《秋水庵花影集》的作者施绍莘(1588-1626以后),字子野,号峰泖浪仙,华亭(今上海松江)人,少负隼才,放浪不羁,好声伎,工词曲,散曲尤所擅长,为晚明天启间一大作手,在明代曲史上占有很重要的地位,一直受到曲学家的推崇。

子野存世之《秋水庵花影集》,是一部词曲合集,有明抄本和明刻本存世,《续修四库全书》、《四库全书存目丛书》皆据明刻本影印。明刻本凡5卷,卷一、卷二、卷三和卷四的前半皆为“乐府”,共收套数86篇;卷四后半为“乐府小令”,共收散曲小令72首;卷五为“诗馀”。全书卷首载有5篇序文,其中他序4篇,其撰者依次为陈继儒、顾乃大、顾胤光、沈士麟,最后为施绍莘自序1篇。卷内所收“乐府小令”及“诗馀”,偶有小序,可忽略不计。卷内作品之序跋文字,主要在套数作品的前后。其套前之序文,凡20篇,为施绍莘自

* 本文系国家社科基金重大项目“古本散曲集成”(15ZDB074)阶段性研究成果。

撰；其套后之跋文，以“跋”、“评”、“记”、“识”等形式出现，凡208篇（段），其中为施绍莘“自跋”、“自记”者凡52篇（段）；他“跋”、他“评”、他“记”者共77人凡156篇（段）。这些丰富多彩的序跋文字具有多方面的价值。比如，可以考证施绍莘的生平、交游、散曲创作经历及其心路历程，可以考知晚明云间散曲作家群体的构成，可以探考晚明云间曲家群体的创作活动时代与环境，可以考察云间曲家群体的创作活动方式及南北曲发展动态等等。仅就曲学研究而言，这些序跋文字就具有多方面的意义和价值。但是，对于这些序跋文字，除几位研究过施绍莘散曲创作的学者有一定涉及外，迄今尚无人做过全面深入探讨，一些辑录曲话的著作（如俞为民等《历代曲话汇编》）也未收录，一些专门研究序跋文献的论著亦未见提及，这些序跋文字尚未能引起学界应有重视。

一、序跋中所见自我放逐的峰泖浪仙

施子野虽然散曲创作成就极高，但因其淡泊功名，醉心风月，又主动疏离名场，与仕途中人寡于交往，因此，不仅正史无载，即便文人别集、方志杂著等关于施氏的记载文字也极少^①。于是，对于子野的生卒年代、人生经历和散曲创作活动等，就只能从《秋水庵花影集》里的序跋文字中考证而得了。

比如，子野的生年，一般记载为万历九年（1581）；但是，《秋水庵花影集》卷一〔南商调·黄莺儿〕《花生日祝花》套后附有子野《乙丑百花生日记》一文，叙述参与乙丑年雅会者相聚的经过并各人年龄，有云：“予时年亦三十八。”^②乙丑为天启五年（1625），上推38年，应为隆庆二年（1588），据此，学界考其生年应为1588年。此外，该文还详载了另外10位与会者的年龄：“首则李剑墟，时年五十二……；次陈眉公，时年六十八；次沈竹里，时年六十五；次张瑞龄，时年四十四；次吕鸣谐，时年三十五；次魏东郊，时年三十二；次张容卿，时年四十五；次张冲如，时年三十三；……寿卿四十五，君泰三十八。”^③由此，还可考知这一群活动在松江的晚明文人各自的确切生年。至于子野的卒年，仅从序跋文字中还难以确切考订，但是，根据《秋水庵花影集》为子野亲手编订，以及序跋中涉及的时间最晚为“丙寅”的记载，可以考知子野至少活到了天启六年丙寅（1626）以后。

①嘉庆《松江府志》卷五十四《古今人传六》在施大谏传后附有施绍莘小传，略谓：“少为华亭县学生，负隼才，跌宕不羁，初筑丙舍于西余之北，复构别业于南泖之西，自号峰泖浪仙。好声伎，与华亭沈龙善，时称施沈。时陈继儒居东余，诗场酒座，常与招邀来往。工乐府，著《花影集》行世。早夭无子，时论惜之。”其材料来源，应取自《花影集》序跋。

②施绍莘：《秋水庵花影集》，《四库全书存目丛书》本，据明刻本影印，齐鲁书社1997年（下同），第422册第136、137页。按：下文引《秋水庵花影集》仅注页码。

③施绍莘：《秋水庵花影集》，第136、137页。

再如,对于子野的人生经历、自我放逐的特殊心态,以及散曲创作活动,亦可从其序跋文字中考见。子野曾回忆自己的人生经历云:“犹记五六岁时,便喜种植。……七岁就塾师,或迁延避学,无他嬉也,止游戏于花草间耳。既壮,诱慕日增,时寄情于诗酒声色。”^①除了酷爱花草,醉心诗酒声色之外,子野亦留心科举,曾两赴选场。其自跋有云:“岁戊午,闇生得隽,而予竟潦倒名场”^②;“戊午文战,余以首秋八日赴金陵”^③;“予有钓船曰‘随庵’,辛酉文战,游大江,抵金陵,遂舟居,不复假馆。”^④戊午为万历四十六年(1618),辛酉为天启元年(1621),由此可知子野在31岁和34岁时曾先后两次赴南京参加乡试。不过,据《赠石城董夜来·自记》可知,其31岁参加戊午科乡试时,竟与南京妓女董夜来定交,并流连赠词。据《舟居旅怀》后所附韩巨卿之跋文可知,子野34岁参加辛酉科乡试时,不仅“山水风月,相与领略”,且“时见子野多作诗词,绝不了试事”。两次与试,皆不免“铩羽而归”。估计从此以后,便弃却功名,使自己的满腹才情转移换到另外的场所:

不用之于名场咕哔,而用之于韵事风流;不用之于诂语酸言,而用之于雄词藻句;不用之于雌黄恩怨,而用之于啸咏吟谐;不用之于政牍刑书,而用之于花评艳史;不用之于歌功佞德,而用之于惜粉怜红;不用之于书算持筹,而用之于风人骚雅;不用之于北阙封章,而用之于东臯著述;不用之于青史编年,而用之于春衫记泪;不用之于谏辞表墓,而用之于艳句酬香;不用之于枉驾高轩,而用之于过溪枯衲;庶几无负于柔管哉!^⑤

这段文字,自道其绝意功名、用心词场的人生选择,由此可见其主动疏离名场而醉心词曲的特殊心态,以及放浪痴顽的独特个性。

子野自我放逐、云烟功名、放浪痴顽的心性,不仅屡见于其《秋水庵花影集》的自序和自跋,还不断见于诸位友人的序跋文字。如沈士麟在《秋水庵花影集序》中云:“子野外服儒风,内宗梵行。其于世间色相,一切放下。高栖山谷,睥睨今古,视富贵如浮云、功名若苴土。”看来,在《秋水庵花影集》结集前后,子野已经完全疏离名场了。而对于子野人生态度的变化,作为少小时朋友的弥清师亦曾记载说:“初见子野,英英道上,意谓宰官后身,功名富贵人也;更两年重来,而子野异矣,殆又烟霞泉石人也;别去五六年,予奔亲丧归,而子野更异矣……殆直观空超悟人也。”^⑥由此可见,子野由入世而出世,是有一个过程的。他早年也曾一度用心于科场功名,有过积极进取的用

①〔南仙吕入双调·步步娇〕《迎上新居·自跋》,《秋水庵花影集》,第123页。

②〔南中吕·好事近〕《送闇生北游·自跋》,《秋水庵花影集》,第238页。

③〔南仙吕·月儿高〕《赠石城董夜来·自记》,《秋水庵花影集》,第158页。

④〔南仙吕入双调·惜奴娇〕《舟居旅怀·自跋》,《秋水庵花影集》,第152页。

⑤《秋水庵花影集》自序,《秋水庵花影集》,第102页。

⑥〔南中吕·好事近〕《送闇生北游·跋》,《秋水庵花影集》,第239页。

世热情和远大抱负。对此,不仅这位弥清师曾经见其“英英道上,意谓宰官后身”,其另一位同学少年陆五如亦有类似回忆:“予少子野两年,方为儿嬉,即相得甚欢。未几,同为诸生。子野英英秀发,有鞭箠四方之志。予亦落落自负。潦倒十余年,奔走名场,初无是处,而忽各髣髴有须矣。……嗟呼!吾辈心热命寒,乃不得驰驱皇路。”^①由此可见子野早年也是有雄心大志的。其实,子野由“心热”到心冷,由用世而遁世,也是有一个渐进过程的,在这个过程中,既有晚明文人崇俗尚情的时代风气熏染,也因为对自然美景的沉迷和贪恋,还因受佛教思想影响而即色悟空,至于科场失意,恐怕倒还在其次的。

在《秋水庵花影集》自序中,子野还记载了他自己的词曲创作经历:

犹记十六七时,便喜吟咏,而诗余、乐府,于中为尤多。十余年来,费纸不知几十万,尝贮之古锦囊,挑以邛竹杖,向桃花溪畔,杏树村边,黄叶丹枫,白云青嶂,席地高歌一两篇,虽不入谱律,亦复欣然自喜。山童骑黄犊,负夕阳而归,亦令拍手和歌,喁于互答。因择其声之幽脆者,命歌工教以音律。于是花月下、香茗前、诗酒畔、风雪里,以至茅茨草舍之酸寒,崇台广囿之弘侈,高山流水之雄奇,松龕石室之幽致,曲房金屋之妖妍,玉缸珠履之豪肆,银筝宝瑟之萦魂,机锦砧衣之怆思,荒台古路之伤心,南浦西楼之感喟,怜花寻梦之闲情,寄泪缄丝之逸事,分鞋破镜之悲离,赠枕联钗之好会,佳时令节之杯觞,感旧怀思之啼泪,随时随地,莫不有创谱新声,称宜迭唱。每听双环竖子,拍板一声,则沈寥传响,情境生动,可谓极风情之致,享文字之乐矣。

由于主动疏离仕途,放弃功名,于是游艺情色美文,醉心风月佳篇,这一度成为他的精神寄托、人生享受和生命构成,直到《秋水庵花影集》结集前后,方才真正“于世间色相,一切放下”。他在套数〔正宫·端正好〕《春游述怀》自跋中谈到其散曲创作时有云:

每遇佳时艳节,锦阵花营,美人韵事,则配以靡词;若奇山异水,高衲羽流,感怀吊古,则副以激调;随景写声,随时命曲,管弦竹肉,称宜间作;更以烟霞花月、酒茗时棋衬贴其间,如此逍遥三十年,归骨于先人之侧,乃以片石立墓道,曰“有明峰泖浪仙之墓”,则吾愿足亦。头上乌纱,腰间白璧,青史上官衔政绩,件件让与他人可也。

这段跋文的前半,便概括了他散曲创作的动机与主体内容,即不过为个人放浪自适的抒情写景、游山玩水、感怀吊古的“靡词”、“激调”而已,既与社会时事无涉,也与国计民生无关。任中敏先生曾批评子野之曲云:“至于一味听天委命,知足安愚,迹近颓唐,志鲜进取,未免令读其词者或亦为之消沉意气,而废弛精神,则是吾国文人通有之短,难以专责子野矣。”但是,任先生依然称赞

①〔南仙吕·桂枝香〕《渔父·跋》,第163、164页。

“子野散曲，确有独到之处”^①。笔者曾认为，“不独子野乏于雄豪，南派诸家，大都不免此弊。北派之激越，南派之柔媚，此正曲文学精神之一大差异也。虽然，子野因其率真痴情，高格远韵，以管弦之活曲，奏性灵之歌咏，终不可与梁、沈一路相提并论也。”^②他之有“片石立墓道，曰‘有明峰泖浪仙之墓’”的愿望不知是否实现了，但是，从《秋水庵花影集》的序跋文字和散曲作品中可知，他的确实实现了自己疏离名场，做一位“峰泖浪仙”的人生愿望，他在松江九峰三泖间如闲云野鹤般的生活情态，至今仍在那些序跋文字中栩栩如生。他的人生态度与散曲成就在晚明曲坛上是一个特例。

总之，晚明散曲大家施绍莘及其创作情况虽然不见于他书记载，但其生平事迹、人生旨趣、心路历程、创作经历等，皆可于《秋水庵花影集》序跋文字中考而得知，这些文字，当是研究其人其作的第一手资料，也是最为可靠的原始文献。

二、序跋中所见晚明云间曲家的具体活动时间与环境

在为《秋水庵花影集》作跋的 70 余名作者中，可以考知有 10 余人是经常在一起进行词曲雅集并相互唱和的。这 10 余人以陈继儒导夫先路，而以施子野为中心，以顾乃大、沈德生、顾闳生、韩巨卿、顾胤光等为其骨干，以张冲如、陆五如、沈竹田、郑君泰等为主要成员，他们在云间有为期十余年的曲作活动。虽然这些人大多已无曲作传世，即使依靠《秋水庵花影集》而得以保存的也仅一鳞半爪，但是，这一个晚明云间曲家群体的存在，以及他们当时词曲雅集、相互唱和的文采风流，却得到了生动呈现。

从《秋水庵花影集》序跋文字看，这些晚明云间曲家的集体活动时间，当从子野万历四十二年甲寅（1614）首次举办百花生日庆祝活动开始，大约到天启六年丙寅（1626）子野作《西余山居记》刻石沉水结束，前后达 12 年之久。子野在〔南商调·黄莺儿〕《花生日祝花》套数之后，有跋文详记祝花之仪式，文繁不具录。该跋文起首有云：“仲春十二日，俗传为百花生日……甲寅春，予读书泖上，是日拉村中少年，为祝花之集。”又在该篇套数后所附《乙丑百花生日记》一文中说：“予自甲寅，始为祝花之集，以后岁岁为常仪，而乙丑为尤盛。”其所言甲寅，则为明万历四十二年（1614），子野时年 27 岁，正当风华正茂之际；其所言“乙丑”，为明天启五年（1625），子野 38 岁，则正当壮年。次年丙寅，即天启六年，子野作《西余山居记》（附〔南大石调·念奴娇序〕《贺闳生新居》套后），叙述其在余山建园筑室，并时常聚集骚人韵士、红粉佳丽，一起惜花醉月、逞才词曲、寄情笙歌的生活经历。天启六年之后，从《秋水庵花影集》中就见不到子野及其群体活动的踪迹了。据推测，大约天启六年之后不久，

①任讷：《曲谐》卷四。《散曲丛刊》本，中华书局，1931 年，第 76 页。

②赵义山：《明清散曲史》，人民出版社，2007 年，第 268 页。

子野病卒,以他为中心的这个曲家群体,也便风流云散了。子野招邀云间青年才俊与山人名士连年在佘山雅集的这12年,便是晚明云间曲家群体主要的活动时间,也是晚明散曲创作达于极盛的时期。

从万历四十二年(1614)至天启六年(1626)这12年间,正当明王朝内忧外患频仍而即将倾覆的前夜。如果站在儒家“国家兴亡,匹夫有责”的用世立场,子野不应该在其曲作中无只字的反映。然而,在儒家文化中,孔子却又有“不在其位,不谋其政”的箴言,所以,像子野这种曾经接连两次参与乡试都未能中举的一介书生,我们实在不能强求他对国家时政要有一种积极介入的姿态,因此,我们也就不能苛责他未在自己的散曲中揭露时弊、关心民瘼。更何况散曲本身就是一种以避世、玩世为主流题材的文学体式,又更何况还有大名鼎鼎的陈继儒高卧东余,远离官场,以及其父施大谏超然世外的人生态度^①,这些也必然会对闲居西余的子野以极大的影响。子野本人也早已宣称,要将“头上乌纱,腰间白璧,青史上功名,件件让与他人”^②,这就已经彻底地自我放逐于山间林下,从而远离名场了。既然如此,我们也就不必用积极入世者的态度来评判陈眉公、施子野等人的人生价值与其作品的意义了。

子野等云间曲家活动的时代如上,其地域环境,则以云间九峰三泖之地为中心,而辅以南京、杭州等地。其履涉南京、杭州,是因为子野等人在应考之余,偶尔结伴同游,不烦赘言。而云间之地,则自西晋陆机、陆云兄弟高标文坛以来,便代有闻人,绵延至明末清初而达于极盛。以陈继儒为代表的著述家,以董其昌为代表的书画家,以施绍莘为代表的词曲家,纷纷逞才效技,都达于各自领域内的一流,而追随在他们周围的名士才人,则不知凡几!其云蒸霞蔚的文采风流,远非一般州府可望其项背。云间之地,不仅人文荟萃,且风景优美,九峰三泖之地尤为山明水秀。“九峰”指位于松江府城北面的佘山(包括东佘山、西佘山)、凤凰山、天马山、小昆山等绵延起伏的九座山峦,“三泖”是指松江、青浦、金山至浙江平湖间相连的一些湖荡和水道,九峰当时在泖水环绕之中。九峰之中又以佘山、小昆山、凤凰山等为士大夫修建山野园林别墅的首选之地。子野〔南仙吕·甘州歌〕《山园自述》云:“余别业在西余之阴……眉公先生为开山初祖,诸名家亦渐次开辟。”陈继儒先在东佘山建园山居,子野则与之遥相呼应,在西余构筑别业,“经始于丙辰之冬,迄于丙寅,首尾十载。初作‘春雨堂’,次作‘霞外亭’,次作‘三影斋’,次作‘西清茗寮’,次作‘罨黛楼’,次作‘秋水庵’、‘聊复轩’,次作‘语花轩’,次作‘妍稳阁’”。^③

①据嘉庆《松江府志》卷五十四《古今人传六》载:“施大谏,字叔显,上海人,幼颖悟。弱冠,登万历十六年贤书,不乐仕进,闭门注老庄,寒暑不辍。”

②〔正宫·端正好〕《春游述怀》子野自跋,《秋水庵花影集》,第121页。

③施绍莘:《西余山居记》,附〔南大石调·念奴娇〕《贺闇生新居》后,《秋水庵花影集》,第219页。

子野有了优雅的西余山别业,便为醉心山野风光、留连诗酒生涯提供了良好条件。“每春秋则居山,享桃梅桂菊之举,览烟云月露之奇;冬夏则居水,长禾黍鸡豚之社,乐池潭风雪之观”^①,其词云“置身峰泖间,避世诗酒里”,便是其闲适生活的真实写照。对此,顾彦容也有精彩的描述:子野“遂葺就麓新居,斋曰‘三影’,亭曰‘众香’,庵曰‘秋水’,楼曰‘罨黛’、曰‘妍隐’,轩曰‘语花’、曰‘聊复’,更有‘竹间水上’、‘西清茗寮’、‘一灯十笏’诸胜。瑶草琪花,芊绵芬馥,板桥石磴,蜿蜒峻嶒。方其玉鳞寂寂,翠羽晰晰,浅水冰魂,黄昏微月,恍游琼圃,疑入罗浮。及夫桃舒小红,杏破新粉,莲抽并蒂,柳扑香绵,奚翊凤巢仙姬,更进迭换。至若蓉塘初赋,桂丛乍发,岭枫失青,篱菊始黄,最堪把酒拍浮,凭高长啸。由此南折而上,为‘霞外亭’,桧柏蒙茸,松篁岑郁。又折而上,则萝蹊藤径,盘旋委蛇,渐抵山之峻绝处,肯堂三楹,扁曰‘春雨’、曰‘诗境’、曰‘太古斋’。九峰若拱,万壑如萦,一鹤孤骞,片云低宿,杳非复人间世矣。子野值春秋之季,必携姬侍居焉,故比邻陈眉公赠之诗云:‘人拥如花香国近,酒逢敌手醉乡宽。’盖实录也。迨冬夏乃栖泖上之精庐,中有‘醉吟堂’、‘竹妙斋’、‘且闲庭’、‘今我堂’、‘飞絮亭’,皆枕平阜,俯巨浸,凡莼芡菱芰、鲈鳊鲨魴之属,靡不毕凑,规制大约如山庄,而宏敞过之。茶寮汤沸,竹屋火荧。可弦可歌,或钓或弋。复造一画舫,命曰‘随庵’,每风月清美之辰,放浪于鸥沙鹭渚之际,携六七童子,吹洞箫,拍象板,鼓檀丝,唱自制词,直令相灵和歌,冯夷起舞,望者讶为神仙云。”^②

子野等云间曲家,就是在上述如诗如画的环境中进行词曲创作的。可以这样说,九峰三泖间的明山秀水,不仅润育了云间人文,也激发了云间才人词咏曲歌、笙吹弦诵的创作灵感,如果没有这风光如画的秀丽环境,没有陈继儒、施绍莘等人对这如画风光的出神入化的赏鉴,也就不可能出现这些云间曲家及曲作了。

三、序跋中所见云间曲家的创作活动方式及晚明仍见北曲流行的事实

《秋水庵花影集》的序跋文字还可以生动地再现云间曲家的散曲创作活动方式,即以朋友间的雅集与唱和为契机,既将创作与评鉴相结合,也将作曲与演唱相结合,这就将业已走入案头之死曲,变为社交中、歌场上之活曲,从而为散曲文学的演进历史,又续上了新的一页。

前已有述,子野在九峰三泖间有了自己的山居别业,于是,乐山乐水,赏花赋月,咏雪歌风,惜粉怜红,填词品曲,弄管调弦,便成了他的生命构成。自甲寅年(1614)开始,子野每在月夕花朝、岁时节令,便邀同学少年、风流韵士,并集名妓歌儿,借岁时节令,谋风流雅集。凡有雅集,则必赋诗填词,或作曲应歌。除

④〔南仙吕入双调·步步娇〕《泖上新居》自跋,《秋水庵花影集》,第123页。

①〔南仙吕入双调·步步娇〕《泖上新居》跋,《秋水庵花影集》,第123、124页。

了“岁岁为常仪”的祝花活动,还有年年的元宵、中秋,也都分别有征歌逐乐的宴飨活动。这些活动,在《秋水庵花影集》的序跋文字中屡见记载,除子野多次自记以外,还见于群体中其他成员的记载。如顾彦容曾记云:“韶华九十,莫妙于百花朝”,“子野每际斯辰,便具羔豚以赛之,击羯鼓以催之,谱艳词以媚之,招良朋以祝之”^①;“灯夕花朝,为初春令节,子野每走尺一相招,留连殢咏。”^②因为年复一年的“谱艳词以媚之”,因为年复一年的“留连殢咏”,这一群青年才俊竞相效技词曲,且相互砥砺切磋,客观上提高了词曲创作技艺,深化了对自然之美的欣赏与品鉴。如果没有这一群云间才子频繁雅集的创作活动,也就不可能有这个云间曲家群体了。

子野不仅有环境优雅的西余别业可供一年四季留连花月美景,而且自己又能按谱制调,以供雅集演唱。彦容评子野南〔南吕·十一声〕《冬闺》套有云:“子野能按谱,故能制调,风流跌宕,当代一人。”子野还能修订前人曲调既有谱式的格律,他自己也以“人间修词手”自负^③。而且,子野还有自己的家乐歌儿。他曾在《乙丑百花生日记》一文中记载说:“予时有歌童六人,善三弦者曰‘停云’,善琵琶者曰‘响泉’,善头管及搥箏者曰‘秋声’,善簫及箫笛者曰‘永新’,善阮咸吹凤笙者曰‘松涛’、‘霓裳’,于是各奏其技,称觴而前。每进一杯,歌小词一解,而丝竹之音,从而和之。”^④于是,在《秋水庵花影集》的序跋文字中,就不仅常见以子野为中心的云间才子们岁时节雅集之时的“留连殢咏”,以及“谱艳词以媚之”的填词品曲活动,而与之相应的笙歌弦诵和以曲应歌的记载,也便不时有见:

故迓来多作北宫,时教慧童,度以悬索,更以箫管叶予诸南词。^⑤

更以文心之波,旁及声律,令小童歌自制新词一两章,觉枯寂之气,一时遣去。^⑥

“送春”两字,无限伤心。已谱〔南吕〕,付之管弦,复缀是词,并被弦索。凄凉悲壮,始各极其致。每歌此词,大都在落红飞絮中。^⑦

予结习不除,艳句日积,癸亥春末,始付小童歌之。花月之下,偶有新声,亦复随时换谱。^⑧

甲子桃花下,子野曾命小童,以大小忽雷,叶而歌之……予家有小童曰红儿、雪儿,亦善三弦提琴,但恨所谱不过院本诸旧曲,今俟《花影集》

①〔南商调·黄莺儿〕《花生日祝花》附彦容识,《秋水庵花影集》,第138、139页。

②〔南吕·梁州序〕《元宵》附韩巨卿识,《秋水庵花影集》,第143页。

③〔南吕·桂枝香〕《有寄》自记,《秋水庵花影集》,第245页。

④〔南商调·黄莺儿〕《花生日祝花》套附,《秋水庵花影集》,第136页。

⑤〔正宫·端正好〕《春游述怀》子野自跋,《秋水庵花影集》,第121页。

⑥〔南中吕·好事近〕《除夕》子野自跋,《秋水庵花影集》,第145页。

⑦〔南吕·一枝花〕《送春》子野自跋,《秋水庵花影集》,第169页。

⑧〔仙吕入双调·二犯江儿水〕《旅怀》子野自跋,《秋水庵花影集》,第177页。

成,当令乐部尽谱之,满床弦索,从此尘土一新矣。^①

子野以南词韵语作北词,且箫管弦索,合而翻度,宜其声情词情,洒洒倾听也。^②

此词……自然语语生动,子野曾于秋梧雨馆,令小童以单箏度之。^③

吾松弦索几绝统,近来诸名家,始稍稍起废,然不久便散逸……子野避地空山,绝迹城市,日撰新声,令宗工名手,商榷翻度,差为弦索兴灭继绝。^④

顾阁上嘈嘈,数闻弦索度曲声,则子野所自制词也。^⑤

从以上序跋之文的记载可知,子野新作之散曲,有不少是交由歌儿们演唱的。那么,在子野的曲作中,这种可以交由歌儿付诸管弦笙歌的作品,其所占比例究竟有多大呢?是偶一为之,还是有相当数量的作品都可合乐歌唱呢?如属偶一为之,则不能说明多少问题,如果有相当数量,便值得重视了。而这,在《秋水庵花影集·杂记》“征歌”一条中是有明确记载的:“集中诸曲,已半付歌儿。管弦翻谱,屡属名手,幸免铁绰板之讥。词坛解人,不烦更费推敲,试一按板,自然入律。”也就是说,子野《秋水庵花影集》中有一半的曲子是交给歌儿们和乐演唱过的,而且“自然入律”。这就表明,以子野为首的云间曲家的创作,不仅是在“作曲以应社”的背景中开展的,而且更是在“作曲以应歌”的环境中进行的。于是,这便将已经步入案头而由文人自抒性情怀抱的散曲创作,又让其重新回到社会群体的活动之中,并恢复了歌唱的传统,使散曲创作由作家个人书写的行为,又一次成为群体的活动,并再一次借助音乐的力量张大其艺术魅力,使其在一个特定的时空中产生了更大的影响。子野曾记载其曲“为好事者所传,乃南及鸳鸯湖,而北及金阊”^⑥;又记其友人见其所作词曲,“争录之而去,顷刻间遍布墟落”^⑦;还有陈继儒亦记云:子野“时时率诸童过予顽山庐,丝竹嘈嘈,随风飘扬,村姑里叟,皆负子凭肩而听,亦山林快事也。”^⑧

特别值得注意的是,子野付歌儿演唱之曲作,除南曲之外,亦有北曲,如北〔正宫·端正好〕《春游述怀》、北〔南吕·一枝花〕《送春》、北〔仙吕入双调·二犯江儿水〕《旅怀》等套。以南曲应歌,自是当时风气,而能以北曲应歌,其意义就非同一般了,这诚如上引陈继儒所言:“差为弦索兴灭继绝。”陈氏所谓“弦

①〔仙吕入双调·二犯江儿水〕《旅怀》子念跋,《秋水庵花影集》,同上。

②〔仙吕入双调·二犯江儿水〕《旅怀》王季长跋,《秋水庵花影集》,见第178页。

③〔仙吕入双调·步步娇〕《闺词》陈眉公跋,《秋水庵花影集》,见第162页。

④〔仙吕入双调·二犯江儿水〕《旅怀》陈眉公跋,《秋水庵花影集》,见第177页。

⑤陈继儒《秋水庵花影集序》,《秋水庵花影集》,见第96页。

⑥〔南仙吕入双调·步步娇〕《闺词》子野自跋,《秋水庵花影集》,第160页。

⑦〔南商调·二郎神〕《村中夜怀》子野自记,《秋水庵花影集》,第201页。

⑧〔仙吕入双调·二犯江儿水〕《旅怀》陈继儒跋,《秋水庵花影集》,第177页。

索”即指北曲,因北曲多以胡琴、琵琶等弦乐伴奏,故有此称。而且,更值得注意的是,子野为北曲的“兴灭继绝”,即复兴北曲之举,不仅仅限于云间曲家群体之中,而是能让“村姑里叟,皆负子凭肩而听”,这就让北曲的演唱与民众的爱好相结合,使其具有一定的群众基础。子野在明末天启年间对于北曲的“兴灭继绝”,不仅在散曲发展史上具有很重要的意义,而且,这一事实的存在,还可以解决曲学史上“昆曲之后是否只有南曲”的一段公案。

四、由序跋中所见晚明云间曲家的存在窥探其意义

考察《秋水庵花影集》中晚明云间曲家的存在,其意义何在呢?

首先,这使我们可以清楚地看到,晚明的南派曲家群体,原本也因地域环境不同而形成了多元构成。大家知道,明代散曲的发展,到了隆庆、万历以后,随着昆曲的盛行,其主流阵容已集中于江南,以梁辰鱼、沈璟、张凤翼、周之标等人为代表的吴江派香奁之曲流播一时,影响甚大,其词化倾向相当突出,甚至模糊了词曲界限,这对散曲之发展极为不利。任中敏先生曾就此提出过十分尖锐的批评:

梁辰鱼之曲派,为文雅蕴藉、细腻妥帖,完全表现南方人之性格与长处,去北曲之蒜酪遗风、亢爽激越者,千万里矣!惟此种阴柔之美,实宜于词之收敛性格之文学,而不宜于曲之放散性格之文学,故其取材取径,于不知不觉之间,无一不与宋词相接近,而与元曲相背驰者,结果乃得一种词不成词、曲不成曲之物。吾尝论此派之末流,以为意境迂拘,而色彩揉杂,轻轻于字句之渲染,又只有枯脂燥粉,敷衍堆砌,折碎固不成片段,并合亦难象楼台,臣妾宋词,宋词不屑,伯仲元曲,元曲奇耻。天下依违于两可之间,欲兼擅其胜,而卒至进退失据,成共弃之物者,昆腔以后,《江东白苎》派之散曲是其一也。^①

任先生的批评,虽笔挟感情,略显过火,但是,如果站在遵护曲体的立场,其批评无疑又是非常中肯的。然而,当我们考知晚明云间曲家群体的存在以后,我们惊人地发现,以施绍莘、陈继儒、沈士麟、顾乃大等为代表的云间山林曲家崛起,含蕴北曲之精神,出以南曲之体貌,本极有可能抗衡吴江香奁一派,尤其子野在散曲创作中表现出的南北曲合流的特点,昭示着散曲文学发展的正确方向,散曲文学本应在此基础上得到更大的发展,然而,由于这个群体中的陈继儒虽名振东南,但却以学问著述为业,其志原不在词曲,故作曲不多,在曲坛的实际影响有限;施、顾、沈等人,又相继早夭,未尽其才;其余诸人,则群龙无首,便难成气候了。于是,江南散曲文学的主流地位,才不得不为梁、沈、吴、香奁一派所独占。

其次,考察晚明云间曲家的活动,可以给我们研究明代散曲文学带来一些

^①任中敏:《散曲概论》卷二“派别”,第43页。

重要启示。比如,学界以往叙述明代散曲文学发展流派时,大都习惯于要么按照清丽或豪放的风格分野划分流派,要么按照南曲、北曲的曲体差别来分别作家群体,但事实上,一些作家既有清丽之曲,也有豪放之篇,还有一些作家既作北曲,也写南调,于是总不免顾此失彼,左右牵绊。而随着晚明云间山林曲家群的浮出水面,对比着与吴江梁、沈香奁一派的巨大差异,我们是否可以换一个角度,换一种方法,即在同一个时代环境中,按照地域空间的不同,从人文环境与自然条件等多方面考察其地域作家群体或地域流派的形成?如果按照这一思路,那么,在万历、天启年间,除了吴江梁、沈香奁一派,云间施、顾山林一派之外,当还可以就南京、杭州等地域集合其词曲作家,并作群体考察了。如此一来,明代词曲史发展的研究,我相信是可以呈现出另一番景象的。

再次,随着晚明云间曲家活动的显现,我们终于可以看到,施绍莘的散曲创作能取得极高成就,绝不是孤立的个案,而是一个群体的代表,其综合南北两派之长,在一个特定时期显示着散曲文学发展的新方向。以施绍莘《秋水庵花影集》为代表的晚明云间曲家群体所作醉心风花雪月的情色文字,虽然仍不过是传统散曲文学中“玩世”题材的又一类型,但是,他却将独立自由之审美追求发挥得淋漓尽致,将人类对于自然之美的发掘与欣赏推向了极致,于是,也就将人类的文化情感与自然物性水乳交融地凝结成天地间一种美文,并由这种美文定格了它独特而永恒的审美意义与价值。正是因为施绍莘《秋水庵花影集》独特的审美意义与价值,而与之有着紧密联系的篇篇精美的序跋文字,也就有了异样的精彩,二者相得益彰,构成了明代散曲史上一道独特而亮丽的风景。

【作者简介】赵义山,男,四川师范大学文学院教授。研究方向:元代散曲。