

关于《遏云阁曲谱》之由清宫谱到戏宫谱

河北大学人文学院 李俊勇

《遏云阁曲谱》是近代以来昆曲的著名曲谱之一，其流传之广，影响之远，其编者亦始未能料。与一般昆曲曲谱不同的是，它不仅仅是一般意义上的演唱或演出谱，它在许多方面开了风气之先，显示了近代曲学的一个趋向，即由清宫到戏宫，清宫与戏宫最终合流。

一、《遏云阁曲谱》之版本

关于《遏云阁曲谱》的版本主要著录者有：1.《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》：“1925年上海著易堂书局印行，全书2函12本，附有天虚我生《学曲例言》一卷。”但其所附《遏云阁曲谱》书影下则题：“扫叶山房刻本《遏云阁曲谱》。”2.《中国音乐书谱志》：“（1），1870自序（工尺）（2），1920上海著易堂书局。”3.《中国曲学大辞典》：“流行者为1925年著易堂书局印行十二册，附天虚我生《学曲例言》一卷。”4.《中国昆剧大辞典》：“光绪十九年（1893）上海著易堂书局铅印初版，1920年第十二版，1973年中华书局影印。”5.《中国戏曲研究书目提要》：“遏云阁曲谱，清同治九年（1870）上海著易堂书局影印本。上海扫叶山房石印本。”6.《续修四库全书》：“清刻本。”7.《曲谱研究》：“该谱初刊于同治九年，有扫叶山房刻本。较为常见的刊本是1925年上海著易堂本。全书共二函12册，并附天虚我生《学曲例言》一卷。”8.《中国音乐词典》：“扫叶山房刊本附载天虚我生《学曲例言》一篇。”由此可以看出，《遏云阁曲谱》的版本问题，主要是由无刻本传世的问题。其排印本系统则为上海著易堂书局于1893年初次排印，其书名题《遏云阁曲谱》，版权页则题：“遏云阁初集曲谱”，一函八册，以后至民国间又不断据此本石印达十余次，分装两函十二册，尤以1920年及1925年附天虚我生《学曲例言》发行者流传最广；中华书局于1973年又据1893年著易堂初印版线装影印，一副夹板八册（未附《学曲例言》）；所有这些都属于著易堂排印本系统，是一个本子。国家图书馆、北京大学图书馆、天津图书馆和河北大学图书馆所收藏的《遏云阁曲谱》都是著易堂排印和石印以及后来中华书局影印的本子。江南路远，未能亲至，仅据上海图书馆、南京图书馆以及部分高校图书馆的网上机读卡片，知其所藏者，亦皆著易堂一类。而《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》所附《遏云阁曲谱》书影下所题：“扫叶山房刻本”和《续修四库全书》所收之“清刻本。”一经对比就会发现，这两个所谓的刻本就是著易堂书局排印发行的本子，其题“清刻本”或“扫叶山房刻本”显然属于误题。至于《曲谱研究》一书所说的“扫叶山房刻本”，可能亦是因袭《大百科全书》之误而未作考察。但我们仍怀疑有刻本的存在，因为《中国音乐书谱志》上载：“1，1870自

序(工尺)2, 1920 上海著易堂书局。”其所谓“1870 自序”的一种是否就是同治九年的刻本? 还是仅仅因为《遏云阁曲谱》序言后的落款题为:“同治九年冬月遏云阁主人书”便另作一类? 我们亲自到中国艺术研究院查访,发现《书谱志》著录的这个“1870 自序(工尺)”的本子就是著易堂所印行者,并不是刻本。其将自序时间“1870 自序(工尺)”与出版时间地点“1920 上海著易堂书局”分作两类,标准颇为混乱,自序的时间可以作为鉴定版本的一项依据,但自序的时间并不就是刊刻或排印的年代,更不能作为著录的分类标准,除非它所著录的书,其序言和刊刻时间是一致的,并且有多次序言,因而可以据序言时间来做版本分类的标识,并且也只能做分类标识之一,如“1870 年自序”版、“1893 年自序”版之类,而实际上《遏云阁曲谱》只有遏云阁主人同治九年(1870)这一篇序。同时,《书谱志》在“1870 自序”后加括号,内注“工尺”,而“1920 上海著易堂书局”后无注,好像是前者带工尺,而后者不带工尺,也是标准不明和著录的随意性所造成的后果。同是中国艺术研究院编著的《中国戏曲研究书目提要》,其著录更为混乱,如说:“遏云阁曲谱,清同治九年(1870)上海著易堂书局影印本。”影印则必有底本,底本何在? 更严重的是,著易堂于 1890 年才由涂紫巢、涂筱巢父子在上海创立,如何能在同治九年印书? 而所谓“上海扫叶山房石印本。”和《中国音乐词典》中所载的“扫叶山房刊本”,或者即著易堂后来的石印本。

我们到中国艺术研究院访书,其《遏云阁曲谱》皆著易堂书局所印者。七家著录之中,或就其所见即加著录,仔细一点的,虽未做全面考察但也正确,如《中国曲学大辞典》;有的则马马虎虎,不加辨别,如《中国戏曲研究书目提要》;或仅据所闻加以著录,著者并未见原书。只有《中国昆剧大辞典》著录较为全面。由此可见,刻本一说,实难稽实。但王锡纯的序作于 1870 年,而直到 1893 年才有著易堂的排印本,其间是否有刻本,作者才疏,未能获见,谨希海内藏家提供有关线索。

《遏云阁曲谱》流传最广的一种,为民国间附天虚我生《学曲例言》发行者。天虚我生为陈蝶仙之别号,陈蝶仙(1879-1940),原名寿篙,字昆叔,后本《庄子·齐物论》“栩栩然胡蝶也”句,改名为栩,字蝶仙,号栩园,别署“天虚我生”。从其给章镜尘的信札中说:“旧号惜红生,追科举废时,进取路绝,乃更号为天虚我生。今人但知弟之别号,而不知即二十年前之惜红生也。潦倒半生,未尝得志,亦可谓名称其实矣。”自著《天虚我生传》中说:“夙擅诗文词曲,而不自矜。生平但以正心诚意,必忠必信为天职。凡事与物,莫不欲穷其理以尽其知,故多艺,然不为世用,因自号曰天虚我生。”又说:“李白所谓‘天生我材必有用’,实则虚生,故别号天虚我生”。可知其别署“天虚我生”,竟是因科举废除

而感前途无望所致，亦可一叹。他原籍浙江钱塘，而在上海文艺界以发表诗文词曲崭露头角，为鸳鸯蝴蝶派作家，出版了《天虚我生诗词曲稿》《天虚我生短篇小说十种》《栩园丛稿》等书，他在 1906 年自办《艺林新报》和《著作林》杂志，1915 年任《申报》副刊“自由谈”特约编辑，又主持《游戏杂志》《女子世界》的编务。1916 年加入南社。20 年代创办栩园编译社，出版了大量图书。1939 年病重回沪，后不治去世。

其曲学著作《学曲例言》得以在著易堂出版，则是因为著易堂书局老板涂筱巢是陈蝶仙家庭工业社股份公司的股东。陈蝶仙曾为涂筱巢的父亲撰写了《涂紫巢先生行述》，为其岳母之《松绮图》题写了《庆春泽》词，陈蝶仙说：“予与涂君筱巢，交近十稔。筱巢为予校刊文集”（《栩园文稿·涂紫巢先生行述》）。陈蝶仙的诗文集《栩园丛稿初编》、《栩园丛稿二编》均由著易堂书局铅印出版，可见其交情非同一般。《学曲例言》能附在《遏云阁曲谱》后发行，就是自然而然的事了。

天虚我生在治曲方面，据吴新雷先生《二十世纪前期昆曲研究》所述：

“他热爱昆曲，精于音律，曾创作《桐花笺》《落花梦》《桃花梦》《自由花》《花木兰》《媚红楼》六种传奇剧本。1927 年 12 月昆剧传习所艺员出科后，在上海组成‘新乐府’昆班，他为了表示竭诚支持，自己出资为该班精印了一批公演剧目的戏单唱词，便于观众理解剧情，听懂曲文，封页上以天虚我生的名义题署‘新乐府’三字。”

附《遏云阁曲谱》发行的《学曲例言》，是其最重要的曲学论著。这部著作的发表，一来是如作者在书中所说：“自皮黄盛行，昆曲已成绝响，近年以来，一二风雅之士，力为提倡，始复现于京津，然能歌者已属寥寥……俾挽国乐于沦亡”，是基于文化保存的热情；二来是作者技痒，不吐不快；三来，恐怕是应著易堂老板之请而作，因《遏云阁曲谱》并无凡例，对于初学而言，有一定的障碍，也就限制了一部分销路，附此一编，使望而生畏者或可鼓起勇气买它一部。

陈蝶仙也有意识或无意识的给《遏云阁曲谱》做广告，他在《例言》中说：

“盖识曲必先识谱，而善谱已如鲁薛之亡，《纳书楹》则有唱句而无科白，《缀白裘》则有科白而无工谱，求其兼备完善，实惟《遏云阁曲谱》而已。不第唱白俱全，且于板眼分别甚明，试按谱而倚声，不必有良师为之口授指导，亦能随工尺而成腔，依板眼而合节，诚善本也。”

所论诚然不错。但说“试按谱而倚声，不必有良师为之口授指导，亦能随工尺而成腔，依板眼而合节，诚善本也。”就有点说话过当了。昆曲之谱，皆为有一定唱曲经验者或辅助

初学而设，即所谓“主干谱”，并不能完全记录昆曲中的各种小腔和口法，必有曲师为之拍曲至极熟，方能看谱自歌，否则，纵使板眼合节，也只是在唱旋律，不能说是唱昆曲。陈蝶仙并非不知道这个道理，恐怕是为了宣传《遏云阁曲谱》或是出于太爱此谱之故，才有此番议论，未可视作其曲学观点。另外，其在《学曲例言》中屡屡提到“京腔”，如“与京腔之倒板略同”“与京腔之快三眼略同”“与京腔之二六板略同”“与京腔之流水板略同”“至于浪板，则与京腔之摇板略同”。同时和在此前后的《申报》上，人们也一再提到“京腔”。但天虚我生等人所谓的“京腔”，乃京剧之腔的简称，实际上“京腔”乃是另外一个剧种，为明代弋阳腔流传到北京之后与当地土音土戏融合，经过艺人因地制宜地改造，采用京字京音的一种戏曲声腔，可以说是弋阳腔的一个变种。所以京腔又称弋腔。它在清代初期和中前期与昆曲并行，势力一度超过昆曲，直到秦腔入京之后，才逐渐衰落下去直至消亡。

此外，天虚我生在《学曲例言》中只讲了工尺板眼，而未讲口法，这是一个不小的疏漏。但瑕不掩玉，其《学曲例言》无疑为普及昆曲及昆曲理论作出了重要贡献，尤其在讲解工尺板眼之时，译为简谱举例，开了后来以现代的简谱、五线谱译介传统工尺谱的先河，这是尤需说明的一点。

二、《遏云阁曲谱》之特点

《遏云阁曲谱》前有遏云阁主人自序云：“虽有《纳书楹》旧曲，要皆九宫正谱，后《缀白裘》出，白文俱全，善歌者群奉为指南，奈相沿至今，梨园演习之戏又多不合，家有二三伶人，命其于《纳书楹》、《缀白裘》中细加校正，变清宫为戏宫”。这说明遏云阁主人在变清宫为戏宫方面，为开风气之先者，而此谱亦成为文人清宫谱与伶工戏宫谱相结合之典型。昆曲自诞生以来，即清工、戏工并行，清工主要是文人业余唱曲，戏工则如其名，为戏班搬演剧本，不但唱，还要加以念、做、打来表演故事。长期以来，清工瞧不起戏工，而戏宫则在唱腔方面向清工学习并受其指导。二者有着严格的界限。这种区别首先是观念上的，因戏曲演员自古地位低下，文人不屑与之同伍，只能唱曲，不能演戏。然后是技艺上的，因为文人专门唱曲，所以对于唱的要求极高，持律甚严，订谱和度曲都严格按照曲词的四声阴阳，其在演唱中又发展出种种口法，遂使度曲一技发挥到极致。又因清曲家们具有较高的文化艺术修养，其对于演唱风格的要求也与戏工不同，周秦先生在《昆曲清工与戏曲之学》一文中即说：

“清工讲求从容闲雅，戏工则要求热闹夸张。清工节奏缓慢稳定，表情起伏不必过大；戏工则常因剧情发展和配合表演之需而改变节奏。清工主静，以人声为主，

少用甚至不用伴奏乐器。……相反戏工追求热烈火爆的剧场效果。”

正因为文人专门唱曲，其演唱技艺极严极高，所以对艺人唱曲的“躲闪省力”更是瞧不上，这种高技艺反过来又加深了不可与伶工同伍的观念。但在现实中，伶工唱曲也有它的长处，并且主要的，戏工的地位虽然不高，但其规模和势力却远较清工为庞大，影响于普通人亦广，故戏工之曲颇能造成流行，使得清曲家在订谱和选目的时候不能不照顾到流俗，这一照顾，实际上已经开启了清工与戏工的合流之门。即以清工大师叶堂为例，其《纳书楹曲谱》的选目，自序中说：“自《琵琶记》以降，凡如干篇，都为一集，又徇世俗所通行者，广为二集。”即使如此，仍有人批评他“于梨园家搬演，尚多遗置”，于是他不得不重起炉灶，上自《琵琶记》，下至时剧，辑成补遗四卷行世。其外集、补遗中收录的“时剧”《思凡》、《下山》、《拾金》、《芦林》等，都是从花部吸收来的。而对于梨园本中不合昆曲格律的地方，其并不简单的依律订正，而是具体情况具体分析，凡流行已广者，虽有谬误，亦权宜从俗。其订谱宗旨正如王文治序中所说：“从俗而可通于雅，准古而可法于今”，亦如其自序中云：“准古今而通雅俗”。《纳书楹曲谱》虽然透露了清工与戏工合流的消息，但其仍为正宗的清工谱，与完全的戏场声口迥异。但到了《遏云阁曲谱》编定的同光时代，昆曲已经衰落，清曲的曲社亦请戏班演员为笛师和拍先，文人的架子也越来越低，逐渐认识到清唱和演剧是不同的两种艺术，其都属于昆曲，故而这时候的曲社不但以清曲自娱，并且自觉担当起了保存昆曲的任务，既清唱，也排演。《遏云阁曲谱》的出现，正是表示了近代曲学的一个趋向，即清工开始与戏宫合流，这种合流表现在曲谱上就是：公开出版的曲谱不但曲词工尺俱全，并且加入了宾白，甚至锣鼓点，即可供清唱之用，也可作为演剧的范本，其唱腔也多有妥协。

但是，《遏云阁曲谱》所谓的“变清宫为戏宫”，并非以《纳书楹》的谱子为基础翻为戏宫，只如其序言所说是取校于《纳书楹》，做个参考而已，王锡纯在序中说：

“家有二三伶人，命其于《纳书楹》、《缀白裘》中细加校正，变清宫为戏宫，删繁白为简白，旁注工尺，外加板眼，务合投时以公同调。”

其所谓的“删繁白为简白”则是针对《缀白裘》来说的。而所谓“于《纳书楹》、《缀白裘》中细加校正”，既为“校正”，则必有底本，其底本便是当时的梨园演出本，因为王氏说了：在公开出版的曲谱类书籍中，《纳书楹曲谱》有曲词而无宾白，并且其工尺旁谱只宜清唱，而《缀白裘》曲词宾白俱全，虽然很好，但旁无工尺板眼，且今日梨园所演又多有增减。又说：“务合投时”，即合于流俗的意思。可以看出，王氏的倾向是在戏宫一派，其所苦者，乃在戏宫谱从无刊本，或口传心授，或手抄流传，而流传最广的《缀白裘》虽然属

于梨园演出本，但又无工尺，并且其曲文宾白也与今日所演多有不合。而带工尺旁谱的《纳书楹曲谱》又为清宫谱，不适合梨园的演出。所以他才要以今日的梨园演出本为底本，取校《纳书楹》和《缀白裘》，使《遏云阁曲谱》成为一部真正的梨园脚本。故不但梨园需要，并且因其曾取校《纳书楹曲谱》，其工尺旁谱较一般梨园抄本为合律，也受到清曲家的青睐，何况此时的清曲家也热衷于串戏演出，单单唱曲已不能满足其学曲的欲望，故《遏云阁曲谱》一出，一印再印，供不应求，成为清末民初的一部畅销书。

梅兰芳在其《舞台生活四十年》第二集中即回忆到，民国七年的时候，北京的戏园里人们欣赏昆曲的时候，“座中人常有带着《缀白裘》、《遏云阁曲谱》在看戏。”而建国后的一九五三年，梅兰芳参加第三次赴朝慰问团演出结束后回京，在怀仁堂的一次招待晚会上演出昆曲《游园惊梦》。毛泽东为了看好这场戏，提前三天派秘书钟灵到梅家去借阅汤显祖的原著《牡丹亭》。钟灵说明来意后，梅兰芳说：“《牡丹亭》传奇故事经过几百年艺人和昆曲爱好者的修改剪裁，和汤显祖的原著已有很大的不同。我用的流行的《遏云阁曲谱》，没有单本。”钟灵说：“请您把《遏云阁曲谱》交我带回，等您唱过了送回。”在“文革”期间，为毛泽东印制的线装书里，就有这部《遏云阁曲谱》。

三、《遏云阁曲谱》之点校与演变

《遏云阁曲谱》是如何“于《纳书楹》、《缀白裘》中细加校正”的呢？从其编订的过程来看，《遏》之工尺旁谱确是参考了《纳书楹曲谱》，不少曲子的工尺谱字和板眼均与《纳书楹》分毫不差，但许多地方也有不小的差异，甚至有的地方，曲腔不依曲词的四声阴阳，且有拗口之处，这是因为其原本为戏宫谱，持律未若清宫之严。其曲词和结构则主要依据《缀白裘》，适当参考《纳书楹》而成，因为今日的演出本也是承袭《缀白裘》而来，它们是同一系统内的变化，以《琵琶记》为例，《赏荷》一折中：《遏》于【懒画眉】后删去【前腔】“顿觉余音转愁烦”一曲，而多一首【引】“嫩绿池塘梅雨歇”，《缀白裘》与此同。按此【引】在《六十种曲》本中作【满江红】，《遏》和《缀》皆取其前三句径题作【引】。《嘱别》一折中：原本题：《南浦嘱别》，乃一出，一般演出本包括《遏》均分做两出，以【尾犯序】“无限离别情”一首前为《分别》或《嘱别》，以【尾犯序】后为《南浦》，《纳》则谨依原本，作一出，此处《遏》与《缀》同。《南浦》一折中：《遏》于【前腔】“你宽心须待等”后有一曲【鹧鸪天】，《缀白裘》此折作《长亭》，亦有一曲【鹧鸪天】，《纳》则无。《剪发》一折中：《遏》于【前腔】“谢公公慷慨”一曲后增入【前腔】“我如今算来，我如今算来，他并无依赖……何时泰来，各出珠泪。”《纳》于此注：“俗增我如今算来一曲，殊碍文义，今不录。”此处，《缀白裘》将此出拆成《剪发》和《卖发》两折，《遏》改回一折，是参考

了《纳》，但又录【前腔】“我如今算来”一曲，却是遵从了《缀白裘》。按，《六十种曲》本无“我如今算来”一曲。《描容》一折中：《遏》谱中【三仙桥】首句作：“一从公婆死后”。《纳》作：“一从他每死后。”《六十种曲》亦作：“一从他每死后。”《缀白裘》则作：“一从公婆死后。”与《遏》全同。又，《遏》从【忆多娇】一曲归入《别坟》一折，于【忆多娇】前增入大段宾白，且末尾增【哭相思】一曲，全与《缀白裘》同。而此处《纳》谱谨依原作作一折。《思乡》一折中：《遏》作【雁过声】【二段】【三段】【四段】【五段】；《纳》作【雁鱼锦】【二段】【三段】【四段】【五段】；《六十种曲》作【雁鱼锦】接四支【前腔】，《缀白裘》作【雁过声】后接一支【二犯渔家傲】和一支【二犯渔家灯】。可知，《遏》是综合了《缀》和《纳》而成。《谏父》一折中：《遏》删去末【称人心】【前腔】【红衫儿】【前腔】【醉太平】【前腔】六首曲子。《六十种曲》本有。《遏》与《缀》全同。《廊会》一折中：【啜林莺】中曲词一句，《纳》作：“只看我手指伤，血痕尚在衣罗。”《遏》作：“只看我手指伤，血痕尚染衣麻。”《缀白裘》本与《遏》全同。又，《遏》作【啄木儿】，《纳》作【啄木鹞】啄木儿首至合+黄莺儿合至末，《六十种曲》本作【啄木鹞】，《缀白裘》本作【啄木儿】，《遏》与《缀》同。

再以《牡丹亭》为例，其《惊梦》一折，梨园演出几乎全拆成《游园》和《惊梦》两出，且在《惊梦》中增加“堆花”。《拾画》一折后，世俗演出多增入冯梦龙改本的《叫画》一折。《遏》将《惊梦》拆作两出，是依《缀白裘》，而其“堆花”部分，则取自《纳》的附录“俗增堆花”。《拾画》、《叫画》两折则又依《缀白裘》。当然，因为《遏》的底本为当时的梨园脚本，有些地方，全不同于前之《纳》和《缀》，有些地方是底本之误而未能校正者，有些地方则是在演出中的变化。如《嘱别》一折中：【沉醉东风】后一曲，《遏》作【前腔】，《纳》作【腊梅花】，按其曲词，作【前腔】与【沉醉东风】不符，《六十种曲》、《缀白裘》俱做【腊梅花】。【园林好】末一句，《遏》作：“须有日拜堂前，终有日拜椿萱。”《纳》作：“须有日拜堂前，终有日拜堂前。”《缀白裘》作：“须有日拜堂前，须有日拜堂前。”《赏荷》一折中：【桂枝香】首句，《遏》作“危弦已断新弦不惯”，《纳》作“旧弦已断新弦不惯”。《六十种曲》和《缀白裘》均作“旧弦已断新弦不惯”。《别丈》一折中：《纳》至【正宫】【一撮棹】即结束。《遏》后尚有【尾声】“最苦生离”和【哭相思】“女婿今朝已别离”二曲。《六十种曲》本有【哭相思尾】“最苦生离”一曲。《缀白裘》亦只有【尾】“最苦生离”一曲。《遏》本盖是后来演出之变。

从宾白方面来看，其全依《缀白裘》，差异不是很大，主要是繁简之别，如王锡纯所说的“删繁白为简白”。如《规奴》折：《缀》于【前腔】“春昼”贴所唱一曲中，夹小旦三

句宾白，于“似求友”后原有“你是个人，说那虫蚁怎么？”，于“少年闲游”后原有“他自闲游，与你何干？”，《遏》皆删去。《嘱别》折：【忒忒令】一曲中“只这孝经曲礼早忘了一段”后，《缀》有小生道白“孝经曲礼，卑人常读之书，怎见得忘了？”一句，《遏》删得只留“忘了那一段”五个字，更为简洁。《缀》中【沉醉东风】一曲后有“我爹娘只生我一人，也不偏向”一句，《遏》全删。《缀》中宾白“（小生）只等张大公到来，把爹娘托付与他，庶可放心前去。”《遏》只保留“只等张大公到来”一句。《惊梦》一折中，《缀白裘》于开始一段宾白全依汤显祖原本而稍有变动，但字数并不减少，《遏》却删得只剩下了一句“蓦地游春转，小试宜春面，春吓春，得和你两留连，春去如何遣，恁般天气，好困人也。”

四、《遏云阁曲谱》之剧目与记谱

而在剧目的取舍上，《遏云阁曲谱》同样体现出了戏宫谱的特点，因其仅为“初集”，原计划编选者，当不止此数，其预定规模或如后来的《六也曲谱》或《昆曲大全》之类，因种种原因而未能继续编写付梓，所以初版的曲谱上尚题“初集”二字，而后来不断重印的本子上就不再标这两个字了，诸家著录，遂俱题《遏云阁曲谱》。我们在此也只能据此初集略加分析。其编选体例部分亦承《缀白裘》而来，如以开场《上寿》，《赐福》二出置首，此种开场戏均为梨园演出本固有，清工谱一般不收。中间列以昆腔传奇，而以杂剧《四声猿·骂曹》和《精忠记·扫秦》二出殿后，编排颇有系统。《缀白裘》例以花部诸腔单列，独于《孽海记》中《思凡》、《下山》两出以及《芦林》等时剧列于昆腔诸本之中，盖其时《思凡》等剧已为昆班所收，已经昆化，故与花部诸腔不同，到了《遏云阁曲谱》的时代，更可称得上是昆曲的传统剧目了，所以《遏云阁曲谱》的编目既是继承了《缀白裘》，也是对当下昆曲演出状况的一个实录。在《纳书楹曲谱》中，其正集为清曲家最爱之曲，仍以《琵琶记》为例，其所选出目多生旦戏，多曲腔繁复者，盖因其为清唱谱，此类细曲较易美听之故。而《遏云阁曲谱》所选曲目如《坠马》、《关粮》、《抢粮》等出，《纳书楹》正集俱未收，按《坠马》诸出乃净丑戏，多粗曲，旋律简单，为《纳》所不取，而奏之场上，恰可调剂冷热，故宜其为戏宫谱如《遏》者所收。当然，《遏云阁曲谱》的选目也受了清宫谱的影响，其所选最多者如《琵琶记》、《长生殿》和《四梦》，亦为历来清宫谱必选之曲，叶堂曾为四梦全书制谱，其《纳书楹曲谱》亦几乎将琵琶尽数收入，冯起凤的《吟香堂曲谱》即专为《长生殿》和《牡丹亭》二书而作。

相对于《纳书楹》、《吟香堂》、《九宫大成》等谱而言，《遏云阁曲谱》在形式上也发生了很大的变化，并为后来诸谱所取法，主要体现在弃宫调而标笛色以及工尺谱记谱形态的完善上。先说标调，宫调自明以来即在以昆腔为主体的南北曲中失去标示乐调的作用，原唐宋

燕乐以宫调统系乐调音高与调式之意义已失掉，故宫调作用在昆腔中则如前人所论，仅用于曲牌分类之标目而已。昆腔之乐亦以笛色为准，而因曲牌分类而沿用的宫调与笛色的对应已无音律标准，而是一种大体的约定。叶堂在《纳书楹曲谱》中既依照《九宫大成》标示宫调，又觉得在实际演唱中笛色与宫调几已完全脱节，其于部分曲中又标出笛色。北曲之例如：正集卷二，《北钱》（西天取经），仙吕【点绛唇】套，尺出六调；《访普》（风云会），正宫【端正好】套，尺转六调；卷四，《弹词》（长生殿），南吕【一枝花】套，尺转上调。补遗卷一，《观书》（八义记），仙吕【点绛唇】曲，工调，【后庭花】，正宫，黄钟【啄木儿】，六调。南曲之例如：正集卷一，《吃糠》（琵琶记），商调【山坡羊】，凡调；卷三，《驿会》（幽闺记），仙吕【月儿高】，凡调，双调【销金帐】，正宫，中吕【粉孩儿】，工调；卷四，《密誓》（长生殿），越调【山桃红】，工调，商调【二郎神】，六调。谱中像这样的标调共有七十五处之多。而到了《遏云阁曲谱》中，所收昆腔南北曲八十余折，谱中皆只标笛色，而无宫调之名。这既是戏宫谱适应实际演出的需要，也是曲谱与演出实际相统一的内在要求。自《遏云阁曲谱》之后，清末到民国出版的大量曲谱如《六也曲谱》、《集成曲谱》等，皆舍弃宫调不用，全标笛色了，宫调已经仅供曲学研究者探讨研究之用。

其记谱形式，也变得更加完善，在板眼的使用上，《纳书楹曲谱》的基本符号为：“、”为头板，“└”为腰板，“—”为底板，“×”为头赠板，“|×”为腰赠板，“○”为中眼，“△”为腰眼，字之左有“└”者为钩住再起。当时已经有小眼的标法，但叶堂并未在他的曲谱中使用，理由是：“板眼中另有小眼，原为初学而设，在善歌者自能生巧，若细细注明，转觉束缚，今照旧谱，悉不加入。”但在晚年重订《西厢记曲谱》的时候，听取别人的意见，加点了小眼，其符号为“·”。《遏云阁曲谱》则于一板三眼和一板三眼加赠板的曲子上悉数点上了小眼。相对应的，小眼处有时也需点腰眼，其符号与腰板同而略小。为与原来的腰眼相区别，后来的曲家遂将点于中眼处的腰眼“△”依《九宫大成》例称为侧眼或徹眼。在工尺谱的基本谱字运用上，《纳书楹曲谱》使用了全部的中音谱字和高音谱字：上、尺、工、凡、六、五、乙，其高音谱字即在中音谱字旁加“亻”。而低音谱字只有合、四、一三个，其低音上尺工凡的记写，亦如中音的上、尺、工、凡，下面不加撇，何时需唱中音，何时需唱低音，全靠歌者自己根据旋律和歌唱经验辨别，其稍前的《吟香堂曲谱》和《九宫大成》都是如此。

《遏云阁曲谱》则参考民间的戏宫传谱给低音的上、尺、工、凡在右下角加斜向左下方约四十五度的撇来表示，从而使工尺谱的基本谱字更加完善。在唱腔的口法标记上，《纳书楹》虽有部分标记，但未为通例，主要还是依靠“口传心授”和善歌者的“自能生巧”。《遏

《遏云阁曲谱》在使用时虽然也首先需要曲师的口传，需要聆曲和唱曲的经验，但因其普遍在谱字下加注了口法符号，使得昆曲的学习就更加便利了，即使曲师不在，靠了它的提醒，也不至完全遗忘。

其口法标记主要有：一，豁腔，这种腔格专属去声字所有，在后来的昆曲谱中，特别是蓑衣谱中，标作：“ㄣ”，《遏云阁曲谱》则因其谱字横排之便，标作：“ㄣ”，与后来的霍腔不同。并且《遏云阁曲谱》在标注豁腔上，严分阴去和阳去，因为去声字虽然多标豁腔，但阴去和阳去亦稍有区别，阳去声字的腔格正腔第二音比第一音高一音，豁腔就须比前音高三度或纯四度。而阴去声字腔格是正腔第二音比第一音低一音，豁腔则比前音高一音。其阴去声字的豁腔，《遏云阁曲谱》一律在腔头第一个工尺后标作“ㄣ”，而阳去声字则以小一号的工尺字标在腔头第一个工尺字的右上角，如《惊梦》一折中，【山桃红】中的“上”字，其腔格为：“尺六工尺上”，“恋”字腔格为：“尺六工尺上”；《寻梦》【懒画眉】中，“是”字腔格为：“上六工尺”，“画”字腔格为：“尺六工尺上四合工”，“便”字腔格为：“工五”；《拾画》一折中，【二郎神】中的“画”字，其腔格为：“上六工”，“会”字腔格为：“上六工尺工尺上四”，【簇御林】中“害”字和“下”字，其腔格均为：“上六工”。全书一概如此，而如《惊梦》【山桃红】中的“片”字为阴去声，腔格却标作：“尺六工尺上四合”者，极为少见。二，霍腔，此为上声特有腔格，在《遏云阁曲谱》中很少标注，其偶尔一见者，则以比正腔小一号谱字也标在右上角，其音低于正腔，如《惊梦》折中的【绵搭絮】，其“雨”字腔格为：“尺上”。三，叠腔，《遏云阁曲谱》中多在原谱字后标一个或两个到三个“、”来表示，如“尺、、上四”等，不再举例。

另外，在工尺谱的书写形式上，也由原来的一柱香式改为便于视唱的横式，由此启发了后来更为便利的蓑衣式曲谱。可以说，《遏云阁曲谱》所作的这些改革和完善措施，既是为了帮助文化程度不高的艺人，也为昆曲的初学者提供了便利，其实何尝仅为初学，即使资深的曲家也认为这是一大进步，所以，《遏云阁曲谱》的记谱方法就为后来的曲谱所采用，特别是在口法标记上又得到进一步发展，其开创之功，实不可没。

五、《遏云阁曲谱》之重大影响

《遏云阁曲谱》作为第一部正式出版的戏宫谱，它在很多方面产生了重大的影响。首先说，戏宫谱从来未有刊本，只以手抄本的形式在艺人中流传，甚至只靠艺人间的口耳相传，根本就没有整理成谱，这些都不利于昆曲的保存和传承。《遏云阁曲谱》一出，壮大了戏宫传谱的勇气，此后的几十年间，戏宫谱如雨后春笋般的大量出版，特别是上海朝记书庄出版的一系列殷淮深传谱，如《六也曲谱》、《昆曲大全》、《荆钗记曲谱》、《长生殿曲谱》、《牡丹

亭曲谱》、《春雪阁曲谱》等，其记谱形式，也一律点小眼，并增加口法符号，在标调上均不再使用宫调而全标笛色。《遏云阁曲谱》在这方面具有开风气之先的意义。这些都有利于昆曲的保存和传承。另外，也正是大量的戏宫谱的出版，其中存在的不少讹谬直接促使王季烈、吴梅等曲家再一次以文人清唱家的身份订谱，成为《集成曲谱》的催产婆。而《集成曲谱》的订定，也体现了清宫与戏工合流的特点，不过与《遏云阁曲谱》不同的是，《集成曲谱》是以戏工为底本，以《纳书楹》等清宫谱来校正戏工，其工尺严格依照曲词的四声阴阳来订定，更倾向于清工，其戏工主要体现在增加宾白和点锣鼓点上，而其后来的《与众曲谱》则是在《集成曲谱》的基础上更向戏工靠拢了。

另外，《遏云阁曲谱》所收剧目也在一定程度上奠定了后来昆曲演出的格局，如其于《长生殿》所收者：《定情》、《赐盒》、《酒楼》、《絮阁》、《窥浴》、《鹊桥》、《密誓》、《惊变》、《埋玉》、《闻铃》、《哭像》、《弹词》、《见月》、《雨梦》。于《牡丹亭》所收者：《学堂》、《劝农》、《游园》、《惊梦》、《寻梦》、《冥判》、《拾画》、《叫画》、《问路》。于《紫钗记》所收者：《折柳》、《阳关》。于《西厢记》所收者：《佳期》、《拷红》。又如《孽海记》的《思凡》、《下山》等，今日所常演者，亦略尽于此。并且在剧本和唱腔上，好多地方也与今日所演完全相同，如《惊梦》一折中，《缀白裘》于开始一段宾白全依汤显祖原本而稍有变动，但字数并不减少，《遏》却删得只剩下了一句“蓦地游春转，小试宜春面，春吓春，得和你两留连，春去如何遣，恁般天气，好困人也。”而《拾画》一折中小生上场唱的引子，删得只剩下“惊春谁似我，客途中都不问其他。”一句，这些均为今日舞台演出所沿袭。