

## 清代戏曲家周乐清《补天石传奇》稿本述论

袁 睿

A Research on the Manuscript of *Heaven-repairing Stone Legend*  
by the Dramatist Zhou Leqing in the Qing Dynasty

Rui YUAN

## Abstract

*Heaven-repairing Stone Legend*, written by Zhou Leqing, a dramatist in Qing dynasty, was a typical remedy work. It has been discussed a lot, but the manuscript was ignored. There is much difference between the two versions. The comparison of them reflects the process of amendment. A dramatist named Tan Guanghu once helped to modify. His comments were also recorded in the manuscript in detail, which provided precious samples for the study of opera sheet music. This action on one hand reflected that the dramamists were not familiar with sheet music, and on the other hand reflected that they wished their works back to stage. All these can be regarded as one kind of development of literati drama retro.

**Key words:** Zhou Leqing; *heaven-repairing stone legend*; manuscript; Tan Guanghu

周乐清（1785—1855），字安榴，号文泉，笔名炼情子，浙江海宁人。十二岁以父荫留任军中，后补任地方，宦游三十余载。道光间兵戎渐起，乐清治下亦时逢变乱，其运筹指挥冷静得当，屡获战功。然为人性情耿介、不善钻营，故仕途蹭蹬，平生官阶不高且所牧多为荒蛮险恶之地，一生清苦飘蓬，病逝于山东莱州知县任上。乐清一生笔力不辍，然唯有戏曲《补天石传奇》八种刊行于世，得以流传广播。《补天石传奇》稿本也随作者之歿而留于齐鲁，由山东图书馆收藏保存。其余诗、文、词、信札、诗话等作品合称《静远草堂初稿》，除诗集《惠音集》为当代丛书《清代稿钞本》收录刊刻外，其余作品均以稿本、钞本的形式流传。

周氏作品现存两个系统：一为各种作品的零散分册，共计5类、分藏5处。一类为摘抄之联语集，曰《并蒂葫芦》，藏台北国立中央图书馆，稿本不分册，台湾文海出版社出版的《清代稿本百种汇刊》曾以其为底本影印。二类为摘抄之笑话、笔记集，曰《静远草堂麈谈》，藏北大图书馆，稿本3函32册。三类为诗话，曰《静远草堂诗话》，藏北大图书馆，稿本1函4册。四类为文稿，1函8册，曰《四六文稿》（2册）、《骈文稿》（1册）、《尺牍稿》（3册）、《散体文稿》（2册），藏首都图书馆，精钞本，扉页有作者蓑衣垂钓工笔彩色小像，及近代藏书家马彦祥、吴晓铃藏书章（“马氏彦祥”“晓铃藏书”）。五类为诗稿，其一曰《静远草堂诗稿》，藏山东省图书馆，精钞本不分卷，前有李星沅、孙湘等人的序跋；其二曰《静远草堂惠音集》，藏中山大学图书馆，精钞本1函6册，扉页有民国香山县县长李仙根藏书章（“李仙根藏书”），《清代稿钞本》即据此影印。两者内容相同，实际上为诗集的两个单行钞本。第二个系统为各种作品的合集，曰《静远草堂初稿》，藏复旦大学图书馆，眷抄本3函25册，除了第一个系统中的所有内容外，另有《诗余稿》（1册）、《从戎纪略》（1册）两种，为现存周氏作品最全者。两个系统比勘可知，系统一中的各类稿本为作者的草稿，经过汇总整理、眷抄为《静远草堂初稿》（系统二），而系统一中的诗稿、文稿两类结集后曾精钞单行，独立成套。

周乐清平生治世、治军的韬略才能与深沉慷慨的情感志趣均记于《静远草堂初稿》中，可惜当时未能刊行，周氏亦文名不彰，故学界多以末流视之。实际上，他的作品多以战争、军事为题材，笔力雄浑，具有独特的魅力。

## 一、《补天石传奇》的刻本与稿本

《补天石传奇》由8个独立剧本构成，名曰“传奇”，其实均为4—6齣的短剧。据作者自序所述，《补天石传奇》作于道光九年（1829）赴京候选途中，“越宿辄成一剧，抵都而八剧就焉”<sup>[1]</sup>，作者的创作灵感则源自毛声山《琵琶记·总论》：“余曩阅毛声山评序《琵琶传奇》云：‘欲撰一书名“补天石”，历举其事皆千古之遗恨，天欲完之而不能，人欲求之而未得者。’……三十年来，遍访其书，杳不可得。……己丑冬北上，雨雪载途，征车无事，偶忆及此，辄假声山旧鼎，补炼五色云根……”<sup>[2]</sup>毛序中原本拟作10个题目，周乐清进行了删改，最终定为《补天石传奇》八种。一曰《宴金台》，改荆轲刺秦为樊於期诈死、荆轲献图留宿秦馆，与太子丹里应外合、一举灭秦。二曰《定中原》，改诸葛亮病死五丈原为孔明称病诈死，诱司马懿伏诛，匡扶汉室。三曰《河梁归》，改李陵降胡冤案为李陵与苏武共归汉，李陵灭胡有功、一门旌表，卫青、霍去病尽革前职。四曰《琵琶语》，改昭君出塞为王蔷借西王母法力使番后嫉妒，单于不纳美人并遣返画师，昭君飞升成仙。五曰《纫兰佩》，写屈原投江为渔夫所救，联合赵王重振楚国。六曰《碎金牌》，改岳飞被害为秦桧奸计败露、夫妇腰斩，岳飞大破金军、接还二帝。七曰《统如鼓》，写邓攸之子失而复得。八曰《波弋香》，写荀粲历尽艰险，寻得“波弋香”，使亡妻复生，夫妻团聚。8剧皆以想象之笔弥补古人遗憾之事，旨在为失意英雄、悲情贤士张目，是典型的补恨之作。周氏一生仕途不顺、屡遭挫折，对这些憾恨之事感同身受。其中前6剧皆涉及战争兴衰、英雄建功的重大题材，契合了作者的功业情结和英雄情结，尤其是剧中对战争场面的描写和兵法的运用娴熟恰切、信手拈来，也反映出作者的军事素养。其后的邓攸、荀粲之事，虽以家庭亲情为主，但剧本也着重强调了二人或为官英明清廉、吏治有方，或不畏艰险、勇于挑战的优秀品德。主人公不屈服于命运、不颓靡于困厄的精神正是作者本人坚毅性格的写照。剧本虽然在情节上与夏纶等人的补恨戏相近、以大团圆结局破坏了本事的悲剧色彩，但曲文语词刚劲、富于生气，超脱了案头的樊篱。

该剧经戏曲家谭光祜正谱，于次年（道光十年，1830）由乐清友人陈阶平代为刊刻。由于后世并无再版，此本便成为公认的通行本。该刻本原为傅惜华先生收藏，后赠与中国戏曲研究院。刻本版式为双栏单黑鱼尾，版心标明卷数，每页6行、行16字，小字双行。扉页右上题“道光庚寅仲冬”、中间篆字“补天石传奇”题目、左下落款“静远草堂藏板”。正文前依次为陈阶平、谭光祜、邱开来、吕恩湛四人序跋，作者自序，欧阳绍洛、张家桀、危焕台三家题词，凡例八则，提纲及总目。正文部分各剧独立成卷，卷中各出前均有白描版画一幅，描绘剧中主要场面。曲文上方偶有眉批，未注何人批评。近年来，由学苑出版社出版的戏曲丛书《傅惜华藏古典戏曲珍本丛刊》即以此本作为底本影印，使其广传于学林。

然而在习见的刻本之外，《补天石传奇》稿本尚存于世，却未能引起研究者的重视。实际上稿本与刻本存在诸多差异，承载了作者创作过程的大量信息，其研究价值和文献价值远超刻本。稿本共四册，藏于山东省图书馆，现已制有缩微胶片，典藏信息中作者姓名记为“周文泉”。此稿包含了作者两次创作的内容：一为作者的初稿，除少数唱词被作者勾抹、粘帖覆盖，大部分字句清晰可辨；内容上与现行刻本差异较大。二为修改内容，作者另附纸条书写并粘帖于初稿文字之上或侧边；内容上与现行刻本曲词一致。同时，在每支改动的曲子旁边，均有谭光祜的注释（以下简称“谭注”），对修改原因、改动意见予以详细说明。从这些批注及修改内容看，作者在初稿的基础上订正了大量错讹的曲牌，唱词的韵脚、字句也随之调整。因修改后的内容与刻本完全相同，可以判定此稿本为该剧的修改稿及定稿。笔者对稿本、刻本进行了比勘，将两者在序跋、题词、凡例、目录、落款、评点等基本要素方面存在的差异简单梳理如下：

首先，排版顺序不同。稿本卷首为陈阶平序、谭光祜序、周乐清自序、凡例、提纲及总目，卷尾有邱开来跋、吕恩湛跋及欧阳绍洛等三家题词。而刻本将跋文与题词均移到卷首序文之后。

其次，内容的差异。其一，稿本较刻本增加两篇序文，夹于《定中原》杂剧之后，均为民国学者张綉读此稿本时所加。一篇摘自《两浙輶轩续录》<sup>[3]</sup>，介绍周乐清其人；另一篇为民国学者张綉之读书笔记，介绍了稿本的基本情况：

《补天石传奇》八种，海昌周文泉乐清撰。此帙为谭铁箫太守手定初稿，既正其谱，又以铁箫度其曲，

使之雅合九宫，并另笺加以注释。俾读者参互改正，咸得其意旨所在，诚曲谱中无上秘笈也。顷阅图书馆所藏钞册与底本语句，悉合未经误正，但当玩其辞义之美语。以南北套数曲谱格律，则殊多未安。李后梧星沅、邱湘渔开来二家评语慧心绣口，皆能曲尽作者胸臆。倘所谓“借他人酒杯浇自己块垒”者，非耶？爰竭二日之力，照录于各阙之下，以补朱同木桐手拟之所不及。展几披览，如接魏晋人风采。相与上下，其议论固不必播之管弦，亲聆雅奏也。

时在重光协洽斗柄回寅，识于善且懒为之室。（后附阳文篆印‘张絳之印’）

其二，凡例至“此卷歌词填于途次，……勿拘拘以格谱绳之也”条即止，刻本增加一条出版说明：

自蒞锦江，催科抚字，昕夕不遑，何暇作晓风残月之问，久已束诸高阁。乃荷谭铁箫郡伯为之按谱正拍，陈雨峰都督又复欣赏再三，敦劝付梓，并代为鉴定开雕，适增余之愧怍。然薄书丛午，究未尝自校鲁鱼亥豕也。<sup>[4]</sup>

其三，稿本《碎金牌》杂剧第四、五、六出在正文部分初作“醉凯”“犒宴”“仙曲”，而卷首总目处改为“殛术”“凯饮”“仙缘”，刻本则以“殛术”“凯筵”“仙慨”定之。其四，稿本落款处原题“铁箫子谭光祐、蓼莫子俞兴瑞正谱，朱同木桐加墨”，刻本改为“炼情子填词，吹铁箫人正谱”。其五，稿本中夹杂了李星沅（字后梧）、邱开来（字湘渔）二人的评点，以眉批、夹批、尾批三种形式出现，且每条评语后均以“后梧”或“开来语”的字样区分评点人。而刻本中评点的内容虽然没有改动，但形式上一律改为眉批，同时删掉了评点人的签名。

上述的版本差异可分为两种情况对待：一种是由于排版及后世读者添加书评造成的不同，与作者的创作并无密切的联系；另一种则属于刊刻时对稿本内容的补充和修改，为我们构拟作者创作的动态过程及了解其当时的心理提供了重要的依据。比如，谭光祐对剧本的修改给予了巨大的帮助，作者对他充满了尊敬和感激之情，这种情感在版本对比中可以找到两条证据。一为刻本时，凡例中对“荷谭铁箫郡伯为之按谱正拍”的情况进行了补充说明，肯定其正谱付出的心力；二为落款处，将原来并列作者名单的俞兴瑞、朱桐二人去掉，仅留下自己与谭氏之名。这不仅出于对外人、长辈的尊重（俞为周之内弟、朱为周之平辈挚友），更是表明了对谭氏大力相助的谢忱。而周乐清写给谭光祐的信件等其他文献材料也佐证了上述推论的合理性——周、谭二人通信时，周乐清均以“太尊”“郡伯”称之；而在周乐清写给姜庆源、严廷中等人的信中，每当讨论到《补天石传奇》，亦有“辱荷谭铁箫郡伯代为正谱”等语，表明内心的尊敬与感激。可见，《补天石传奇》稿本不仅为我们提供了戏曲研究材料，而且丰富了周乐清的交游、心态等诸多方面的素材。

与版本基本要素的修改相比，周乐清对正文的改动可谓大刀阔斧。这些修订与谭注均集中于曲词部分，展现了作者对戏曲音乐性、舞台性的重视，既为曲律研究提供了生动的案例，也有助于我们深入挖掘作者的创作诉求和戏曲观念。

## 二、“谭光祐正谱”与曲谱的修改

《补天石传奇》全文共有 140 余处修改，除了宾白部分的两处细微改动<sup>(1)</sup>，其余全部集中于唱词部分，几乎每剧每出都有改动。但是将稿本、刻本进行对照后发现，两版唱词的大意乃至关键词语并无明显变动，对剧情及主旨表达也没有影响。实际上，这些修改都是基于曲谱的大幅调整而出现的连锁反应，属于被动的附属变化。与之相反，作者对曲谱的改换可谓大刀阔斧。可以说，正文的修改是作者专门针对曲律音乐的二次加工。稿本中对曲谱的改动幅度非常大，为了达到南北合谱、音韵克协的标准，有的出目甚至改换了整套宫调。一方面，可以看出作者对曲律的重视程度和曲、词兼优的执着追求；另一方面，也说明作者本人并不通晓曲律，订曲的过程需由戏曲专业人士指导完成，即“谭光祐正谱”。

谭光祐（1772—1813），字子受，又字铁箫，号栎山，江西南丰人，谭尚忠之子、谭光祥之弟。乾隆五十五年（1790）举人，曾任金川屯田、宝庆知府等职，参与修纂《四川通志》。工书法、篆刻，能度曲，尤擅弄箫，有《止止室少作》《铁箫诗稿》《诗余附钞》传世。谭光祐在清代中后期的曲坛以度曲闻名，许多不谙曲谱的文人戏曲家均借其力订曲修谱。“谭光祐正谱”作为音律和谐的品质保证，也成为文人戏曲作品中常见的落款，其中

(1) 两处宾白修动：其一，《碎金牌》第六出原作【南昌宫引·一枝花】曲，在刻本中删除，以一段宾白补之。其二，《波弋香》第五出[生]“煞是可怜可喜也”，稿本原作“煞是可怜可笑也”。对情节、文义并无影响。

以张九铨的《六如亭》较为知名。其子谭祖同也继承了父亲的才华，曾为严保庸的《孟兰梦》传奇订谱。另据一粟《红楼梦书录》所载，谭光祜制有《红楼梦曲》<sup>[5]</sup>，惜今不传。乾嘉间戏曲家石韞玉的《红楼梦传奇》卷首有蕖庵退叟吴云之序：“花韵庵主人衍为传奇，淘汰淫哇，雅俗共赏。《幻圆》一齣，挽情澜而归诸性海，可云顶上圆光。……往在京师，谭七子受偶成数曲，弦索登场，经一冬烘先生呵禁而罢。”<sup>[6]</sup>花韵庵主人石韞玉，谭七子受为谭光祜，序文记述了谭氏代谱《红楼》的逸事，此未传、未演之曲即为《红楼梦曲》。由吴序可知，《红楼梦曲》实际上是以《红楼梦传奇》中的一个单齣为蓝本进行的编曲创作，并未改变石氏原作的內容。因此个别研究红楼戏的文章不经考辨，直接转录《红楼梦书录》所述之题目，将《红楼梦曲》认定为一种全新演绎的红楼戏，实在是一种误读。

为《红楼梦传奇》编曲与指导《补天石传奇》修谱相似，都是改调而不变意，制曲而不伤词。以这种制曲方法创作的曲谱属于典型的文人清宫谱。清宫谱系统以冯起凤的《吟香堂曲谱》和叶堂的《纳书楹曲谱》为代表，修改不涉及宾白科介，订谱不影响作品原意。而且清宫谱对曲律的要求十分严格，伴奏乐器仅以笛、箫等单一的吹管乐器为主，有时甚至不需伴奏。与之相对的戏宫谱系统则注重舞台效果，有时为了演出需要增加一些热闹场面，而制谱之功较清宫谱则略显粗疏。谭光祜的订谱方法继承自清宫谱系统，对于《补》剧初稿中的宾白科介一律不予置评，而专注于曲谱的修改；以铁箫度曲也对订谱起到了辅助作用，使曲谱更加工整精致。诚然，谭光祜秉承的清宫系统并未在演出的科介、砌末等方面为周乐清提供指导，但其精心修改的曲律和谐恰切，已经使剧本从案头之作变为演唱之曲，向登上舞台的目标迈进了一大步。谭注作为《补》剧修谱的主要依据，通过深入浅出的讲解将抽象高深的宫谱曲牌变得简单易懂，帮助周乐清这样的音乐门外汉轻松驾驭曲律，将音乐与词采更好的融为一体，使剧本具有演唱性，其内容大致可分为以下几个方面：

第一，改正作者的用曲错误。从初稿的曲牌使用情况看，周乐清对音律并不精通，甚至是生搬硬套。南北曲混用、宫调接续突兀等错误在初稿中屡见不鲜，经常出现某个套数整体换宫的情况。这也是清代戏曲文人化、案头化之后的通病，许多“戏曲家”实际上只是“填词家”，他们的戏曲作品也抛离了舞台艺术的特征，几乎成为诗词以外的一种单纯性抒情文体。而谭光祜的修改意见使作品符合曲谱规则，成为合格的场上之曲。

第二，注重曲子间的前后关联。戏曲是一种以宫谱为形式结撰故事的文体，每一齣曲子相当于一个套数，用曲讲究连贯完整。初稿并没有注重戏曲的这一特点，经常在套曲中生硬地换宫，破坏了单场戏的统一乐调。谭注不仅遵守套曲一调到底的要求，而且注重曲牌间的接续关系。如曲牌【哨遍】，本属般涉调，套曲中可用于正宫，一般作为结尾前曲。如元杂剧《黑旋风双献功》第一折正宫套曲即以【哨遍】【煞尾】结束，《九宫大成南北词宫谱》将此作为谱用范例。周乐清的《碎金牌》第六齣也使用了【正宫·哨遍】，初稿原作他曲（涂抹不辨），因前承3支赚曲，谭注谓：“前既有赚，似已收矣。此处只可用【哨遍】隔之。”故作者以【哨遍】改之，赚曲也换为正曲【古神仗儿】【塞雁儿】【苏幕遮】。其后所接【急曲子】，亦经他曲修改（初稿涂抹不辨，据谭注推断，应为引子），谭注释曰：“【哨遍】之后，只可如此接。总用不得引子。”通过这些修改，【急曲子】之后可以增加几支正曲，解决了套曲尽而文未足的问题，既满足叙述剧情的需要，又符合宫谱规范，可见谭氏对曲牌接续规则的灵活运用。

第三，明确曲牌的位置和功能。曲牌有序曲、正曲、尾曲之分，在套数中有固定的位置和功能。如序曲多称“引子”，用于开场，为正曲作铺垫。而《补天石传奇》初稿中完全忽视其本来的功能，引子的位置安排非常随意。《紉如鼓》第二齣中的正曲部分，初稿就错误地使用了【仙吕宫引·剑器令】并5支【前腔】，谭注指出：“不用引子，故引归越调。”“以上一问一答，不可用引子，故以【江神子】六支一气呵成。”因此，修改稿将此处定为【江神子】，后面5支【前腔】亦随【江神子】曲谱而改，以正曲配正戏，表现重要场面。此外，曲谱亦有快曲、慢曲之分，起到烘托剧情的作用。如果选取不当，则会破坏戏曲的节奏和氛围。如《宴金台》第一齣的【尚按节拍煞】，初稿原作【高宫·小梁州】，但【小梁州】是中腰快曲，不能用在末尾，因此在谭光祜的指导下，作者在修改稿中改为【尚按节拍煞】。这一修改完全符合《填词浅说》提出的“煞曲曰尾声，或曰废余，或曰意不尽”<sup>[7]</sup>之规范。

第四，结合人物形象选择曲谱。戏曲人物的性格不仅可以通过情节、唱词表现，就连其演唱时所配之曲调亦有烘云托月的效果。借曲谱侧面反映人物性格、塑造人物形象，是戏曲艺术不同于案头文学的独特优势，是综合性舞台艺术的魅力所在。然而不谙曲律的案头曲家大多未能利用这一优势，甚至因错用导致适得其反的后果。《补

《天石传奇》初稿就存在这些问题，对此谭注一一指正。如《河梁归》第一出【望远行】，稿本原作【雁儿舞】，二曲均属仙吕，在曲律上没有错误，但这段唱词出自苏武之口，快板的【雁儿舞】显然不适合人物形象。谭注云：“【雁儿舞】系快板轧唱，花面跳走之曲，不可施之苏武。”不仅改正了作者的错误，而且对【雁儿舞】的使用范围进行了界定。又如《碎金牌》第四齣【雁儿落带得胜令】与【孝南枝】二曲，二者同属双角，前者属北谱，曲调昂扬，为岳飞演唱；后者属南谱，乐声低转，是金兀术声口。周乐清配曲得当，谭光祜也予以肯定：“岳帅宜用北曲”“兀术宜用南曲”。以配乐照见人物特征，可以增强戏曲的表现力和感染力，表达作者的爱憎情绪，为唱词和剧情锦上添花。谭注主张将曲谱与人物形象相结合，为《补》剧更好地打动观众、更广泛地传播打下了良好基础。

第五，提示音韵规则。制曲的平仄和押韵要求较作诗填词更为严苛，许多案头曲家在创作时仅以诗词的标准选择韵脚和声调，严重损害了唱词高低错落的美感。因此谭光祜在一些易错的韵部对作者进行提示。如《纫兰佩》第一齣【朝天子】注云：“歌罗韵不可杂入鱼模。”第二齣前注云：“先天韵可通桓欢寒，删。不可杂以盐咸闭口韵。”从稿本的修改痕迹可以看出，周乐清本人在音韵上并无错用。这些提示的目的并非指摘周氏作品，而是对当时案头戏用韵通病的随感。谭氏在音韵方面提出的建议对于匡正时人弊病具有积极意义，也为后世的音韵研究提供了重要素材。

作为一份生动详实的曲谱应用实例，谭注对于我们审视清代后期曲谱的使用情况和如何结合音乐、文学等角度研究曲谱，都提供了极富价值的建议和指导。鉴于篇幅所限，本文仅以第一种短剧《宴金台》为例，列出剧中所改动之曲牌及谭氏的相关注释，以略窥其貌。

## 宴金台（太子丹耻雪西秦）

齣目	初稿曲牌	改后曲牌	谭光祜注释
第一齣 定计	【仙吕宫·不是路】	【南吕宫·大圣乐】	开头用高宫，则以下俱要高宫矣。因第三支是南吕宫正曲，是以尽改南吕。
	【平调·愿成双】	【秋夜月】	【愿成双】是平调南曲，非黄钟也。
	【高宫·赛鸿秋】	【缠枝花】	【赛鸿秋】是北曲，不合南曲夹缝中。
	【黄钟调·出队子带煞尾】	【又一体】	煞尾应在尾，今尾后又填正曲一支，亦不合。
	【高宫·小梁州】	【尚按节拍煞】	【小梁州】是中腰快曲，用于尾声，不合。
第二齣 钱易	【仙吕调·点绛唇】	【仙吕宫引·糖多令】	下文南曲多，是以改成南引。
	【中吕调·醉春风】	【仙吕·一盆花】	前是仙吕北引，下文是仙吕南曲，中间夹中吕北曲，不合。是以归入仙吕。
	【黄钟宫·鲍老催】	未改	南曲中夹他调一二支，无碍。要注明黄钟，北曲则一调到底。
第三齣 献图	【双角·沽美酒带太平令】	【春从天上来】	上场用非引，则下文当为一套矣，故改为南曲。
第四齣 潜师	【双角·夜行船】	【仙吕调·忆王孙】	非曲不可夹杂，故改归仙吕。
	【双角·新水令】	【天下乐】	用不得引子。
	【黄钟调·喜迁莺】	【柳叶儿】	【喜迁莺】大缓，索性用仙吕，不用黄钟。
第五齣 灭秦	【越调·排歌】	【正宫引·梁州令】	原本与【越调·排歌】不合，与【双调·排歌】亦不合，故改正宫引子。
	【正宫·普天乐】	未改	照《浣纱记》谱改。
	【仙吕宫·清江引】		【清江引】，仙吕南曲中有之，双角北尾声亦有之，此归仙吕。三句、四句应是五字对句，末应三个三字句。
	【仙吕调·点绛唇】	【丹凤吟】	前有中吕南曲，此处用不得北仙吕引。
	【中吕调·粉蝶儿】	【风蝉儿】	【粉蝶儿】亦是北引，故改中吕快曲。
	【黄钟宫引·西地锦】	【双角·雁儿落】	以前中吕南曲，此下接双角北曲。
第六齣 宴台	【仙吕调·天下乐】	【中吕宫·福马郎】	第一支是中吕南曲，此处夹不得北曲，故改之。
	【尾声】	【意不尽】	尾声与中吕不合，故删改之。

至于唱词的修改，基本上都是随曲牌转换而进行的微调，以同义词置换、顺序调整为主。因具体字句改动繁多、方式雷同且无伤文意，恕不一一赘述，仅以《宴金台》第一齣《定计》为例说明。

《定计》一齣，共计改了7支曲子，除第一支【步蟾宫】和第三支【东瓯令】没有改动外，其余5支曲均转换了曲牌甚至宫调。如第二支曲【南吕宫·大圣乐】，稿本原作【仙吕宫·不是路】，谭注云：“【不是路】，是仙吕尾声，不宜在第二支，故换之”，讲明了曲牌的宫谱调属与位置。《唱论》谓：“仙吕调唱，清新绵邈。南吕宫唱，感叹伤悲。”<sup>[8]</sup>第二支曲由太子丹演唱，表现家国危亡，感怀身世，情感悲凉，显然不适合插入仙吕曲子。因宫调、曲牌的转换，唱词也随之修改。两本对比如下：

【不是路】（稿本）

形影彷徨，万里孤身困异乡。函关月落马蹄霜，谁相傍、计仓皇？见了个相如怀璧潜归赵，黑夜鸣鸡走孟尝。也抵得风尘垢面冲烟瘴，脱兔亡羊。

【大圣乐】（刻本）

几年形影彷徨，万里孤身困异乡。函关月落马蹄霜，谁相傍、计仓皇？见了个相如怀璧潜归赵，黑夜鸣鸡走孟尝。管不得冷雨蛮烟苦也，赤条条一身，脱兔亡羊。

【不是路】曲谱改为【大圣乐】后，为协格律，作者将“形影彷徨”与“也抵得风尘垢面冲烟瘴”两句进行了细微的修改。不仅文意、情绪没有发生变化，就连选取的意象也完全相同（“烟瘴”改为“蛮烟”，为同一意象）。

又如全出改动最多者为第五支【缠枝花】，虽多达4处，但均为文字的细微调动。此曲稿本初作【高宫·塞鸿秋】，因“【塞鸿秋】是北曲，不合南曲夹缝中”（谭注），故改归南吕曲牌【缠枝花】。

【塞鸿秋】（稿本）

百年霸业空追往，连年兵革多劳攘。矛头浙米筹边餉，剑头炊火料军仗。须开选武场，待挂招贤榜。才得个百花和蜜蜂同酿。

【缠枝花】（刻本）

思霸业空追往，连年兵革多劳攘。矛头浙米筹边餉，剑头炊火料军仗。须广开选武场，待高挂招贤榜。恰浑如蜂采百花香，须向那蜜窝同酿。

4处修改中，前3处只增加或改动了小形容词，如“须开”作“须广开”、“待挂”作“待高挂”等。即使在改动幅度最大的最后一句中，“百花”“蜜蜂”“同酿”等关键词也没有变动，可以说所有修改除了适应曲谱的要求外，并无其他用意。

由此可见，《补天石传奇》的修改稿较初稿在文意上根本没有变化，文词上的变动也是为了适应曲谱而出现，主要意象和关键词都保留了作者的原意。这种针对曲律的修改可以视为作者提高剧本音乐性和表演性的有力尝试，反映出周乐清本人乃至清后期戏曲家对案头戏向舞台回归的期待与努力。

### 三、从案头到舞台：稿本所显示的搬演诉求

明清以降，案头化成为文人戏曲创作的普遍现象。尤其在清中期以后，不按宫谱、脱离音乐的情况屡见不鲜。虽然许多戏曲作品保留了唱词、宾白、曲牌、科介等基本元素，但文字佶屈晦涩、音韵错讹繁多、字句随意增减，根本无法演唱。《补》剧初稿即使不经过后来的修改，也完全可以满足案头欣赏的需求。而周乐清没有停止于案头戏曲的定位，而是在谭光祜的指导下，经过再度加工使作品达到了演出标准；他还不遗余力地对作品进行宣传 and 推介，表现出搬演剧本的愿望和诉求。一方面，说明作者对《补》剧的自信和喜爱；另一方面，也说明了戏曲文体地位的提升。戏曲代言体的叙事特征更易于借古讽今、即事说理，所以逐渐成为文人士大夫抒发胸臆的重要文体，与诗文一样承载着抒情言志的功能，因而受到文人士大夫的重视。《补》剧不仅承载着周乐清本人的牢骚情绪，而且涉及家国兴亡的宏大主题，契合了道光朝动荡变乱的时局。因此作者很可能希望通过戏曲的力量，使忠君爱国的思想得到弘扬。

剧本初稿完成后，周乐清曾两次寄信给谭光祜，语词恳切，表达了完善剧本的迫切愿望。一云：“近作（《补》剧）……惟然须呕血，自识苦心，欲另录稿本，恳题笺面”<sup>[9]</sup>道出创作辛苦，但未直接提出订谱的要求。次云：“乐清征军无事，偶撰传奇八种，窃欲一泄古人遗恨。奈见识浅陋，又素未娴声律，恐贻笑大方，……伏念夫子为当代苏黄，一经和声叶律，无不可被诸管弦。清久厕门墙，又何可自匿盐媮，谨录草附呈。倘蒙夫子念系顾曲，后

人俯加笔削，固所愿焉。不敢请耳。”<sup>[10]</sup> 这封信中向谭光祜明确提出了正谱的请求，同时也委婉地表达了希望作品流传后世，得到后人评定之意。说明周乐清在初稿完成之时已经产生了搬演作品的愿望。

而《补》剧定稿之后，周乐清又进行了大量的推介工作以提高作品的知名度。他曾向诸位友人邮寄作品，请教修改意见。《静远草堂初稿》收入了数封写给徐沅澂、邱开来、周二南、夔庆源、宗稷辰等人的信，内容均为推荐《补天石传奇》及征求修改意见。如《再覆夔积堂》云：“弟卅年来征逐名场，虽谬邀知交许可，然终不敢骤出问世，惟庚寅谱有传奇八种，为春明途次遣闷之作，辱荷谭铁箫郡伯代为正谱，陈雨峰都督强为灾梨。兹行篋尚有存者，我惭顾曲，君属赏音，持奉吟坛，即希正拍是幸。”<sup>[11]</sup> 周乐清一生诗文作品近十种，日常生活中也喜欢与友人谈诗论文，甚至有诗话作品传世，但这些成果均无法使其满意，“不敢骤出问世”，虽是自谦的说法，但也说明周乐清对这些诗文的质量并不自信。而这套“遣闷之作”，却恰由心发，一气呵成、尽吐胸臆，承载了周乐清的报国理想与现实苦闷，因此作者对其尤为重视。令一位友人徐沅澂，在家中豢养歌姬数人，周乐清曾希望由其家班排演自己的作品：“拙著本不足以就大方之教，然雅属殷殷，虽嫫母亦当褰帘自炫。……他时道出化疆，倘许进聆后堂丝竹，使红儿按拍、雪儿讴歌，举此巴词俚曲，则文泉虽不善饮，必当满浮大白，如羽化而登仙矣。呵呵！”<sup>[12]</sup> 这些交流和活动不仅有助于作品质量的提高，也在客观上扩大了作品的传播范围，使其在文士圈中流传。

除了亲戚朋友外，周乐清还向当时的曲坛名家求教和推荐作品。即使许多曲家与他并不相识，周乐清也依然通过各种关系将作品辗转呈递。在他写给戏曲家张梦祺的信中，就曾提出希望对方向当时著名的戏曲家李文瀚推荐《补天石传奇》的请求：“再前于吾兄处借观李云生（李文瀚）传奇四种，其如道入山阴，使人应接不暇。惜匆匆奉赵，至今犹有余思。窃意蚓笛蛙竽，本难比洪钟之清响；恒丝庸帛，尤深冀大匠之裁成。附呈拙刻《补天石》一帙，敢乞转致李兄正谱，操约望奢，更有以示我君为扬意，愿善为说项之辞。”<sup>[13]</sup> 当时《补》剧的刻本已经印行并开始流传，但周乐清依然希望借助李文瀚的声望促进作品传播，可见其推介愿望之强烈。而在推介作品的过程中，周乐清也与一些曲坛名家缔结了友谊。如《秋声谱》杂剧的作者严廷中，正是通过周乐清的书信自荐才与之相识并缔结了“翰墨因缘”。两人从互相欣赏作品开始，逐渐成为“于纷驰尘躅中一寻樽酒论文”<sup>[14]</sup> 的知己。据《静远草堂初稿》所收信札统计，周乐清单方面回复严廷中的信件就多达 22 封，推知二人的书信往还至少有四十余封。从周乐清写给严廷中第一封信、表达对其才华的倾慕、不得见面的遗憾和推荐《补》剧开始，两人逐渐为对方的才华所倾倒，建立起深厚的友谊。最后甚至连仕途、家庭的不顺和心酸等隐私问题也互相倾吐，可见其交往之深。

周乐清的不懈努力拓宽了《补》剧的知名度，剧本也开始登场演出，在周乐清任职的湖南、山东地区产生了巨大反响，甚至流传到朝鲜。乐清有诗云：“奇书未得窥中秘，乐府编传到外洋。（小字注：拙著《补天石传奇》遍演齐楚，近闻高丽贡使亦购去。）”<sup>[15]</sup> 可见，经过周乐清的推介和宣传，《补天石传奇》终于由书斋走上氍毹，从私人化的遣兴之作变为传播式的公演之曲。在搬演剧本的强烈意愿下，作者做了充足的准备：从外部准备看，他结交戏曲名人，推介剧本增加影响。从内部准备看，他立足作品，邀请谭光祜正谱，认真改正不协音律的错误，使剧本发生质变、具备了上演的可能，而这正是《补天石传奇》稿本展示给我们的重要信息。

无独有偶，倩人订曲的现象在清后期的文人戏曲作品中并不鲜见。许多戏曲作品在落款处都将正谱者的姓名与作者并列，说明文人曲家在创作中对音律的重视与回归。如江义田的《丹桂传》传奇，落款题“同里赵昆发正谱”<sup>[16]</sup>；罗瀛的《祷河冰谱》杂剧为“成都汪少海正拍”<sup>[17]</sup>；管庭芬的《南唐杂剧》由“吴越溢萧散人”“谷水东麓老农”<sup>[18]</sup> 两人正谱；李文瀚的《凤飞楼》《胭脂舄》《银汉槎》《紫荆花》四剧则分倩陈仅、周虞盛、贺仲璈、清安泰四人正谱<sup>[19]</sup>……这些作品中，有的如《补天石传奇》一样在原稿上进行修改完善，有的则于剧本之后另附工尺谱，使词、谱创作完全分离、各自独立（如《祷河冰谱》《南唐杂剧》）。

这种词作者与曲作者分开成为一种流行现象，既说明案头戏曲家们对曲谱的生疏，也传递出清后期他们由私人遣兴到渴望搬演的创作心理转变。他们不再以自娱自赏为乐，而是希望通过更大更广的平台宣扬自己的情感和思考。这种创作动机打断了案头戏曲诗文化的僵化之路，使其再度与音乐相融合，复归了戏曲原有的艺术特质，是戏曲案头化之后重返舞台的一种回溯式发展。如果没有曲谱的宫商克协，他们的作品仅能以读本的形式在文人圈传阅，无法与舞台产生的宣传效应相媲美。越来越多的案头戏曲家重新重视曲律，在创作中与专业人士合作，将写心抒情的创作个性蕴于“本色当行”的文体共性中。这种创作风潮客观上有助于戏曲音乐性、舞台性的恢复，

在古典戏曲泥于案头之际开辟了新的发展路径，对于缓解戏曲的僵化与式微起到一定作用。

#### 四、余论：雅部昆腔式微过程中的反向改革

“雅部式微”作为对清代中后期戏曲发展样态的基本描述得到学界的普遍认可。此“衰落”“蜕变”之期名作鲜见，文采不彰，尤其在花部戏曲的激烈竞争下呈露颓势。但纵观曲坛，却有一大批如周乐清一样渴望复兴文人雅乐的作家存在。他们不甘于雅部戏曲的不断衰落，通过不同的方式恢复其原有形态，形成了一种反向改革。

上文提到的倩人制曲只是一种方式，曲家们还在曲体、题材等多个方面向传统溯源。比如许鸿磐的《六观楼北曲六种》仿照元杂剧模式，以四折北曲的形式摹写边疆英雄故事，从曲体样式到思想内容无一不肖元人。这套北曲戏曲集一洗文人戏忸怩粉饰之病，堪称清季曲坛的一股清流。又如谢堃的《春草堂四种曲》、椿轩居士的《凤凰琴》《金榜山》《双龙珠》《四贤配》传奇不仅恢复了明人传奇长篇大套的文体特征，而且沿袭才子佳人的经典题材，再现了“传奇十部九相思”的传统模式。这些作品虽然称不上佳作，但却认真地仿制了元人、明人的制曲习惯，向戏曲经典溯源，重新强调了古典戏曲的审美理念和创作规范。

这种追根溯源的反向发展，以“宗元”“宗明”“宗曲”的具体方式逐渐恢复文体的原有样态，属于文学发展中的“复古”行为。这种文学行为虽然不能保证重振某种文体，却是文体式微时作家群体经常采用的一种主动抗衡机制。唐代的古文运动、明代的前后七子复古运动都是不满于诗文创作僵化现象而出现的复古行为，清季曲家倩人正谱的反向改革也同样出于振兴古典戏曲之目的。尽管他们没有结成声势浩大的同盟、没有提出明确响亮的口号，但他们以创作实践进行着对雅部曲体的救赎和重振。由于自身力量的薄弱和花部曲艺的强大，戏曲家们无法阻挡昆腔式微的进程，但他们曾经的挣扎与抗衡却成为曲坛无法忽视的独特现象。它体现了作家群体的文体回归意识，堪称戏曲史复杂生态的独特组成部分。

本论文得到教育部人文社科青年项目“道光朝文人戏研究”（18YJC751061）及国家留学基金资助

#### 参考文献

- [1] 周乐清：《补天石传奇八种自序》，王文章主编《傅惜华藏古典戏曲珍本丛刊》（第85册），学苑出版社2010年版，第33页。
- [2] 周乐清：《补天石传奇八种自序》，王文章主编《傅惜华藏古典戏曲珍本丛刊》（第85册），学苑出版社2010年版，第31—32页。
- [3] 潘衍桐编，夏勇、熊湘整理：《两浙輶轩续录》卷二八“周乐清条”，浙江古籍出版社2014年版，第8册，第1983页。
- [4] 周乐清：《补天石传奇·凡例》，王文章主编《傅惜华藏古典戏曲珍本丛刊》，学苑出版社2010年版，第85册，第47—48页。
- [5] 一粟：《红楼梦书录》，上海古籍出版社，1981年版，第327页。
- [6] 吴云：《红楼梦传奇·序》，载蔡毅编《中国古典戏曲序跋汇编》丁编，齐鲁书社1989年版，第1046页。
- [7] 谢元淮：《填词浅说》，王弈清、唐圭璋编《词话丛编》，中华书局1986年版，第2521页。
- [8] 南燕芝庵：《唱论》，中国戏曲研究院编《中国古典戏曲论著集成》第一集，中国戏剧出版社1959年版，第160页。
- [9] 周乐清：《致谭铁箫太尊光祐》，《静远草堂初稿·尺牋稿》，清钞本。
- [10] 周乐清：《致谭铁箫太守》，《静远草堂初稿·尺牋稿》，清钞本。
- [11] 周乐清：《再覆彘积堂》，《静远草堂初稿·尺牋稿》，清钞本。彘积堂，即彘庆源。
- [12] 周乐清：《寄金乡徐愷宇沅澂》，《静远草堂初稿·尺牋稿》，清钞本。
- [13] 周乐清：《致署栖霞张兰坡梦祺》，《静远草堂初稿·尺牋稿》，清钞本。
- [14] 周乐清：《覆莱阳分县严秋槎廷中》，《静远草堂初稿·尺牋稿》，清钞本。
- [15] 周乐清：《癸丑冬因病乞退，感赋七律十六首》其十三，《静远草堂初稿·惠音集》“甲寅卷”，桑兵主编《清代稿钞本》第二八册，广东人民出版社2007年版，第455页。
- [16] 江义田：《丹桂传》，道光十年彩笔堂刻本。
- [17] 罗瀛：《袴河冰谱》，清刻本。
- [18] 管庭芬：《南唐杂剧》，清钞本。
- [19] 李文瀚：《李云生词曲四种》，清刻本。其中《凤飞楼》《胭脂舄》《紫荆花》为味尘轩刻本，《银汉槎》为风笛楼刻本。