

散曲史上的“晚明”與“明末”： 從“詞曲一體”觀切入

王 靜¹

摘 要：關於散曲史上“晚明”和“明末”的分界問題，既有研究多單純從散曲創作層面探討，一直未能建立明確的分界點。本文則從“詞曲一體”觀切入，深入探討其本質及明後期詞曲互化現象形成的根本原因，並從理論層面探析晚明至明末散曲觀念自身的演變。由此發現：《吳騷合編》對由“詞”入“曲”的“騷雅”觀的理解，最為符合明末清初散曲創作的實際精神內涵；且結合“詞曲一體”同步發展的觀念來看，標誌着明末詞風轉變的《古今詞統》的刊刻和雲間詞派在創作層面對“騷雅”觀的落實，均與《吳騷合編》的刊出時間大致吻合。故此，散曲史上“晚明”與“明末”的分界點應為《吳騷合編》刊出的崇禎十年（1637）。

關鍵詞：晚明散曲；明末散曲；“詞曲一體”觀；詞曲互化；“騷雅”觀

關於明代散曲的分期問題，學界雖然對各階段具體的時限劃分粗細有別，但以嘉靖三十五年（1556）梁辰魚《江東白苧》正集的刊刻為界，將昆曲興盛後的明代散曲歸為“明後期”卻是共識。但進入“明後期散曲”的範疇，是否還可以細分，學界則又眾說紛紜：有的認為散曲史上的“明後期”與“晚明”是完全一致的，即至崇禎末年結束²；有的則認為“明後期”還可

¹ 王靜，文學博士，復旦大學中文系講師，主要研究方向為曲學（戲曲史和戲曲理論）、詞學。

² 趙義山：《明散曲發展歷程之重新認識》，《中國社會科學》2006年第1期，第168—177頁。

以再劃分出“晚明”與“明末”兩個階段¹；有的認為“明末”在時間上與“清初”相連，由明入清的散曲家思想意識仍屬於明代，故所謂的“明後期”或者“晚明”應該延續到“清初”²；但有的則又認為“明末清初”散曲家的創作既不屬於明，也不屬於清，在散曲史上應當是“自成一個時代”³。

很明顯，上述四種觀點，除了第一種是簡單的斷代觀念，其餘三種實際上都是意識到了在“明後期”的範疇中，“晚明散曲”與“明末散曲”確實有所不同，且這所謂的不同主要就是指易代之際散曲家創作的精神內涵和文學風格發生了變化。但“晚明散曲”與“明末散曲”的分界點究竟何在？學界迄今並未得出明確、準確的結論，亦乏共識。究其原因：散曲史的發展並不完全受社會政治的影響，對於明末清初的散曲家而言，江山變動所造成的精神衝擊對他們創作的影響無疑是深刻的，但“以時事入曲”的創作手法、關注家國民生的現實主義精神在明代北派散曲家的創作中本就一直存在。因此，若是單純從散曲創作層面來看，確實很難對“晚明”與“明末”進行明確分界。

而眾所周知，理論源於創作，同時又反過來指導和促進創作。既然無法從創作層面來明確劃分散曲史上確實存在的“晚明”與“明末”，我們是否可以著眼於晚明至明末散曲觀念自身的演變，從理論層面來進行探析，對其作出新的研究？而論及明代散曲理論，首先不可回避的便是“詞曲一體”觀。

¹ 艾立中：《明末清初散曲研究》，南京大學博士論文，2006年。

² 歐明俊：《晚明散曲漫議》，《中國韻文學刊》1998年第1期，第64—68頁。

³ 李昌集：《中國古代散曲史》，第701頁，華東師範大學出版社2007年版。

一、“詞曲一體”觀的本質

所謂“詞曲一體”，清人劉熙載嘗言“詞曲本不相離，惟詞以文言，曲以聲言耳”¹，宋翔鳳亦道“宋元之間，詞與曲一也，以文寫之則為詞，以聲度之則為曲”²，即從歌詞與音樂的關係來看，無論詞或散曲，都是配樂演唱的歌詞，也就是說，詞與散曲這兩種文體在本質上都是音樂文學。這一點從詞與散曲的起源來看，也確是符合客觀事實的。

早在晚唐五代至北宋時期，一些詞學批評中就已經涉及詞體起源問題，後隨着世人對詞體認識的不斷加深，關於詞源問題的探討也愈發深入，眾說紛紜。一般來說，主要有詞源於《詩經》、詞源於樂府、詞源於燕樂、詞源於近體詩這幾種觀點，明後期的詞體起源論基本上也沒有偏離這幾種觀點，如：

詞者，樂府之變也。昔人謂李太白《菩薩蠻》《憶秦娥》，楊用修又傳其《清平樂》二首，以為詞祖。不知隋煬帝已有《望江南》詞。蓋六朝諸君臣，頌酒賡色，務裁豔語，默啟詞端。實為濫觴之始。³（王世貞《藝苑卮言》）

三百篇亡，而後有騷、賦；騷、賦難入樂，而後有古樂府；古樂府不入俗，而後以唐絕句為樂府；絕句少宛轉，而後有詞；詞不快北耳，而後有北曲；北曲不諧南耳，而後有南曲。⁴（王世貞《曲藻》）

¹（清）劉熙載：《藝概》，袁津琥校注《藝概注稿》，第612頁，中華書局2009年版。

²（清）宋翔鳳：《樂府餘論》，唐圭璋編《詞話叢編》，第2498頁，中華書局1986年版。

³（明）王世貞：《藝苑卮言》，唐圭璋編《詞話叢編》，第385頁，中華書局1986年版。

⁴（明）王世貞：《曲藻》，中國戲曲研究院編《中國古典戲曲論著集成》第四集，第27頁，中國戲劇出版社1959年版。

夫古之樂府，皆葉宮調；唐之律詩、絕句，悉可弦詠，如“渭城朝雨，
演為三疊是也。至唐末，患其間有虛聲難尋，遂實之以字，號長短句。¹

（徐渭《南詞敘錄》）

對比上引三條材料，我們可以很清楚地看出，所謂詞源《詩經》、詞源樂府、詞源近體詩這三種觀點其實是統一的，差異僅在於所溯之源的遠近，但不論遠近，這些“源”皆是可合樂歌唱的，祇不過，不同的文體所合之音樂是有差異的。後兩條材料即從音樂變化的角度出發，雖未明確提及詞與燕樂的關係，但也表達了音樂的變化是導致歷代音樂文學文體形式發生相應轉變的根本原因之觀念，突出了音樂的重要性。

同樣，自元代起，散曲的淵源問題便也一直是曲學家們探討的重要論題之一，歷來大致有曲源樂府論、曲源胡樂論、詞曲流變論等幾種說法。而明後期曲論家對此問題的闡釋大多也是在這幾種觀點的基礎上加以綜合、總結，較為典型的如

王世貞《曲藻》：

三百篇亡，而後有騷、賦；騷、賦難入樂，而後有古樂府；古樂府不入俗，而後以唐絕句為樂府；絕句少宛轉，而後有詞；詞不快北耳，而後有北曲；北曲不諧南耳，而後有南曲。²

這段話按時間順序逐一排列了中國歷史上的各類韻文體裁，點出“入樂”是曲源樂府論的核心，同時又以“亡而後有”的邏輯梳理歷代音樂文學的遞興流變，從而肯定了詞曲流變論的合理性，將散曲之源由遠拉近：

¹ 徐渭：《南詞敘錄》，李復波、熊澄宇注釋《南詞敘錄注釋》，第15頁，中國戲劇出版社1989年版。

² 王世貞：《曲藻》，中國戲曲研究院編《中國古典戲曲論著集成》第四集，第27頁，中國戲劇出版社1959年版。

曲者詞之變。自金元入主中國，所用胡樂嘈雜淒緊，緩急之間，詞不能按，乃更為新聲以媚之。¹

這段話實為詞曲流變論和曲源胡樂論的結合：在文體層面，王世貞延續了元人“曲源於詞”的觀點；但在音樂層面，卻又強調曲樂來源於金元“所用胡樂”，與詞樂無關，並認為詞曲的流變正是詞體為了適應胡樂而進行改造的過程。

故就總體來看，王世貞對曲源問題的探求綜合了前有諸種觀點，因此在宏觀層面的把握上並無大錯，加之其特殊的文壇地位，使得其“亡而後有”的文體流變思路在明後期曲壇廣為流行，一時間諸如“樂府變而為詞，詞變而為曲”²，“詩變為詞，詞變為曲”³，“北曲盛於金、元，南曲盛於國朝，南曲實北曲之變也”⁴之類的論述俯拾即是。然而，在微觀層面，我們又不得不承認，這類觀點在很大程度上忽視了各類文體間的傳承影響，並不符合各類文體發展流變的客觀事實，相比較而言，王驥德所論則更為精準：

曲，樂之支也。自《康衢》《擊壤》《黃澤》《白雲》以降，於是《越人》《易水》《大風》《瓠子》之歌繼作，聲漸靡矣。“樂府”之名，昉於西漢，其屬有“鼓吹”“橫吹”“相和”“清商”“雜調”諸曲。六代沿其聲調，稍加藻豔，於今曲略近。入唐而以絕句為曲，如《清平》《鬱輪》《涼州》

¹（明）王世貞：《曲藻序》，王世貞撰《曲藻》，中國戲曲研究院編《中國古典戲曲論著集成》第四集，第25頁，中國戲劇出版社1959年版。

²（明）梁辰魚：《南西廂記敘》，崔時佩撰、李日華增訂《南西廂記》，卷首，明萬曆間刻本。

³（明）孟稱舜：《古今詞統序》，卓人月匯選、徐士俊參評、谷輝之校點《古今詞統》，第3頁，遼寧教育出版社2000年版。

⁴（明）陳所聞：《刻南宮詞紀凡例》，陳所聞編、趙景深校訂《南北宮詞紀》，第5頁，中華書局1959年版。

《水調》之類；然不盡其變，而於是始創為《憶秦娥》《菩薩蠻》等曲，蓋太白、飛卿輩，實其作俑。入宋而詞始大振，署曰“詩餘”，於今曲益近，周待制、柳屯田其最也；然單詞隻韻，歌止一闋，又不盡其變。而金章宗時，漸更為北詞，如世所傳董解元《西廂記》者，其聲猶未純也。入元而益漫衍其制，櫛調比聲，北曲遂擅盛一代；顧未免滯於弦索，且多染胡語，其聲近噍以殺，南人不習也。迨季世入我明，又變而為南曲，婉麗嫵媚，一唱三歎，於是美善兼至，極聲調之致。始猶南北畫地相角，通年以來，燕、趙之歌童、舞女，鹹棄其捍撥，盡效南聲，而北詞幾廢。¹

據這段話可知：首先，王驥德同樣肯定“曲源樂府論”，但是他認為“曲”屬於“樂之支”，所以“曲”的最早形態可以一直追溯到上古歌謠；其次，在歷史發展的過程中，“曲”的具體形態是不斷變化的，所謂“今曲”基本上就是沿着“樂府變而為絕句，絕句變而為詩餘，詩餘漸更為北曲，北曲再變為南曲”（此處所言之曲，不僅指散曲，還包括劇曲）的過程演變而成的；再次，尤為重要的是，各類曲體之間的流變過程並不是“亡而後有”的關係，雖然每個時代具有代表性的曲體形式不同，但在共時性層面曲體形式是可以多樣並存的，而在歷時性層面，不同曲體形式之間的傳承與新變也存在一定交集。

除了“亡而後有”的思路問題之外，以王世貞為代表的曲體流變論中還存在一個重大的錯誤，即：南北曲的源流是有差異的，南曲並非“北曲之變也”。關於這一點，晚明曲論家徐渭在《南詞敘錄》中所論甚詳：

¹（明）王驥德：《曲律注釋》，陳多、葉長海注釋，第20—21頁，上海古籍出版社2012年版。

南戲始於宋光宗朝，永嘉人所作《趙貞女》《王魁》二種實首之，故劉後村有“死後是非誰管得，滿村聽唱蔡中郎”之句。或云：“宣和間已濫觴，其盛行則自南渡，號曰‘永嘉雜劇’，又曰‘鶻伶聲嗽’。”其曲，則宋人詞而益以里巷歌謠，不葉宮調，故士夫罕有留意者。元初，北方雜劇流入南徼，一時靡然向風，辭遂絕，而南戲亦衰。順帝朝，忽又親南而疏北，作者蠲興，語多鄙下，不若北之有名人題詠也。永嘉高經歷明，避亂四明之櫟社，惜伯嗟被謗，乃作《琵琶記》雪之，用清麗之詞，一洗作者之陋，於是村坊小伎，進與古法部相參，卓乎不可及已。¹

永嘉雜劇興，則又即村坊小曲而為之，本無宮調，亦罕節奏，徒取其畸農市女順口可歌而已，諺所謂“隨心令”者即其技歟？間有一二葉音律，終不可以例其餘，烏有所謂九宮？必欲窮其宮調，則當自唐宋詞中別出十二律，二十一調，方合古意。²

徐渭的思路完全迥異於王世貞一派，他的高明之處在於直接將曲源轉化為曲樂之源，從而使得問題變得明晰。關於南曲產生的時間，徐渭認為“始於宋光宗朝（1190—1194）”，也有人認為早在宣和間（1119—1125）就已濫觴，南渡（1127）之後開始盛行，而無論哪一種說法，都充分說明南曲產生的時間較金元之際的北曲要早，因此南曲不可能是“北曲之變也”。至於南曲的淵源問題，徐渭則提出“其曲，則宋人詞而益以里巷歌謠”的觀點，而尤為值得注意的是，在上引第二段的文字中，其又言“永嘉雜劇興，則又即村坊小曲而為之”，可見他認為南曲的本源乃是“本無宮調，亦罕節奏”

¹（明）徐渭：《南詞敘錄注釋》，李複波、熊澄宇注釋，第5頁，中國戲劇出版社1989年版。

²（明）徐渭：《南詞敘錄注釋》，李複波、熊澄宇注釋，第15頁，中國戲劇出版社1989年版。

的“村坊小曲”“里巷歌謠”，而具有宮調性的唐宋詞祇是對南曲有部分影響的“流”，故實際上徐渭的南曲源流論應當概括為“里巷歌謠而益以宋詞”，而這也是較為符合客觀事實的。

關於北曲之源，其又有言曰：

今之北曲，蓋遼、金北鄙殺伐之音，壯偉狠戾，武夫馬上之歌，流入中原，遂為民間之日用。宋詞既不可被絃管，南人亦遂尚此，上下風靡，淺俗可嗤。然其間九宮、二十一調，猶唐、宋之遺也，特其止於三聲，而四聲亡滅耳。¹

很明顯，徐渭是主張北曲源於胡樂論的，而與此同時，他也注意到“其間九宮、二十一調，猶唐、宋之遺也”，同樣肯定了唐宋詞樂在北曲形成過程中的影響。然遺憾的是，他沒有提及北方市井俗曲及其他通俗文藝與胡樂、詞樂的融合，故導致其所言“北曲源流論”並不完整。

但瑕不掩瑜，總體而言，徐渭從“曲樂之源”入手，將南、北曲分論的做法，使得其對曲源論的探討從本質上擺脫了一般“樂府變而為詩，詩變而為詞，詞變而為北曲，北曲再變為南曲”的思維套路，故其不僅從時間上糾正了“南曲實北曲之變”的錯誤觀念，更深入分析出南、北曲各自形成過程中的本源及旁流，從而將明後期曲壇對曲源論的探求推至一個新的理論高度。

因此，若將詞曲的起源論聯繫起來看，則很明顯——

雖然關於詞曲各自的起源問題歷來眾說紛紜，但無一不與音樂相關，所以，二者的起源無疑也是相關聯的。而在此前提下，大致又可分為以“詩變

¹（明）徐渭：《南詞敘錄注釋》，李複波、熊澄宇注釋，第24頁，中國戲劇出版社1989年版。

而為詞，詞變而為曲”¹，“曲者，詞之變”²之類觀點為代表的“詞曲遞興流變論”和以“詞曲者，古樂府之末造也”³，“詞曲本古詩之流”⁴之類觀點為代表的“詞曲同源異流論”。然而，無論哪一類觀點，爭論之處也僅僅在於二者所溯之源的直接與間接差異，對於詞曲同為音樂文學這一點亦皆毫無異議。

實際上，詞與散曲的音樂性質都是被稱為“時調新聲”的通俗流行歌曲，文學性質都是可以配樂歌唱的新詩體，也就是歌詞。所以，從這個角度來說，詞曲確是“同源”的，所同之“源”即在於二者都是音樂文學，具有音樂性和文學性的雙重身份。而且，二者的文體形成過程又都是在繼承前代音樂文學的基礎上，通過融合外來音樂和吸收民間藝術來達成的，故在音樂性本身方面也確有一定的相同和相通之處。因而，可以說，明後期詞曲家們對“詞曲一體”觀的認知正是基於二者同為音樂文學這一根本性質，這也是明後期詞曲互化現象得以形成的根本原因。

二、明後期詞曲互化現象的形成

通觀整個明代詞與散曲的發展歷程，不難發現，二者關係之緊密首先就表現為盛衰軌跡的同步：自元末明初異代傳承的過渡期之後，明詞與散曲在永樂至成化年間因受到政治文化的壓制而全面落入衰敝期，而成化之後，隨

¹（明）孟稱舜：《古今詞統序》，卓人月匯選、徐士俊參評、穀輝之校點《古今詞統》，第3頁，遼寧教育出版社2000年版。

²（明）王世貞：《曲藻序》，王世貞撰《曲藻》，中國戲曲研究院編《中國古典戲曲論著集成》第四集，第25頁，中國戲劇出版社1959年版。

³（北宋）胡寅：《題酒邊詞》，毛晉編《宋六名家詞》第六冊，第1頁，上海商務印書館1933年版。

⁴（明）楊維禎：《周月湖今樂府序》，吳毓華編《中國古代戲曲序跋集》，第21頁，中國戲劇出版社1990年版。

着江南經濟文化的復甦，詞與散曲又因江南才子們的詞場應歌而得以復興，後經過弘治、嘉靖時期的中興氣象，到隆慶之後，則無論在創作或是理論領域，明詞與散曲都達到了最為繁榮鼎盛的時期。很明顯，本文所論之散曲史上“以梁辰魚為界，昆曲興盛後”的“明後期”時間範圍，大致正是明詞與散曲共同由中興步入全面鼎盛的階段。這一階段，“曲的詞化”與“詞的曲化”現象也同時達到了前所未有的普遍程度，其原因也正源於“詞曲一體”觀的音樂性本質。

正如上文所述，音樂的變化是導致歷代音樂文學文體形式發生相應轉變的根本原因。因此，雖說“詞曲同源”，二者本質上都是音樂文學，但各自所合之音樂還是有差異的。也就是說，詞之所以為詞，曲之所以為曲，各自終究還是“別是一家”，而此根本之別亦在於二者的音樂性。

明後期詞曲家俞彥嘗在《爰園詞話》中說道：

周東遷之後，世競新聲，三百之音節始廢。至漢而樂府出。樂府不能行之民間，而雜歌出。六朝至唐，樂府又不勝詰曲，而近體出。五代至宋，詩又不勝方板而詩餘出。唐之詩，宋之詞，甫脫穎，已遍傳歌工之口。元世猶然，至今則絕響矣。即詩餘中，有可採入南劇者，亦僅引子。中調以上，通不知何物，此詞之所以亡也。今世歌者，惟南北曲寧如宋猶近古。¹

相較於上引王世貞的歷代音樂文學“遞興流變論”，俞彥所言更為精準：其將歷代音樂文學興衰遞嬗的關鍵直接歸結為“新樂代興”，即當“一種新的音樂產生，必然會帶動一種新的音樂文學形式的興盛；而當這種音樂被另

¹ 俞彥：《爰園詞話》，唐圭璋編《詞話叢編》，第400頁，中華書局1986年版。

一種新起的音樂取代之時，與這種音樂相配的文學形式也就隨之式微了”¹。因此，中國音樂文學史的發展興替，表面看來是詩經、樂府、聲詩、詞、曲等韻文形式的更替，實際上則是與各類韻文文體相配合的音樂體系之代興。

而關於詞曲所合之音樂，一般來說，學界較為公認的觀點是：詞是隨着隋唐燕樂而興起的“曲子”，燕樂是隋唐之際西域各少數民族乃至中西亞一些國家的音樂傳入中原，與中原舊樂融匯而形成的以西域胡樂為主，不同於傳統清樂的新型音樂。而曲分南北，關於北曲的產生，王世貞有言曰“曲者，詞之變。自金、元入主中國，所用胡樂，嘈雜淒緊，緩急之間，詞不能按，乃更為新聲以媚之”²，可見雖然概括說來，北曲也是胡樂與中原音樂的融合，但與詞樂還是有很大差別的；而南曲是由前代詩、詞、諸宮調、賺詞等傳統文學藝術與南方民間小曲結合演變的結果，其音樂也與詞樂不同，但相較於北曲而言，南曲音樂所受詞樂的影響較大。

南宋之後，隨着樂譜的失傳，詞體便慢慢喪失了其最初的“樂府之本來面目”³，逐漸走向案頭化，變得不再可唱。在這種情況下，一方面，部分詞樂因被曲樂繼承、吸收而得以變相留存；另一方面，詞體本身在其與生俱來的音樂基因驅動下，也在一定程度上主動向新興的音樂文學（散曲）靠攏。這兩方面情形交互並存，才是所謂“詞曲互化”現象產生的根本和保證。

因此，明後期，受詞樂影響頗大的南曲音樂的興盛，便從根源上為詞曲的高度互化提供了發展契機——

¹（明）張仲謀：《明代詞學通論》，第230頁，中華書局2013年版。

²（明）王世貞：《曲藻序》，王世貞撰《曲藻》，中國戲曲研究院編《中國古典戲曲論著集成》第四集，第25頁，中國戲劇出版社1959年版。

³俞平伯：《詞曲同異淺說》，俞平伯撰《論詩詞曲雜著》，第696頁，上海古籍出版社1983年版。

王國維曾在《宋元戲曲考》中論述南北曲之淵源，其據元周德清《中原音韻》所載 335 章元雜劇所用之曲調統計，其中出於大麴者 11 章，出於諸宮調者 28 章，出於唐宋詞者 75 章；又據明沈璟《南九宮譜》所載 543 章南戲曲調統計，其中出於大麴者 24 章，出於諸宮調者 13 章，而出於唐宋詞者則高達 190 章。¹可見曲樂受詞樂影響之大，且相比較而言，南曲與詞的淵源關係更深。故而，一般探討明後期“曲的詞化”現象、“婉麗”審美曲觀的形成時，總是反復強調是受南曲“清圓俊雅”“流利輕滑”的音樂特點影響，而此音樂特點本身正是源於南曲音樂對詞樂的廣泛繼承與深度融合。

至於詞體向曲樂的主動靠攏，最典型的表徵即南戲劇本中詞曲牌調的交錯使用，這種現象在明後期乃至整個明代都十分普遍。有學者對《六十種曲》所收錄戲曲開場一出所用詞牌情況進行統計，發現這些南戲劇本開場一出中幾乎盡用詞調，且絕大部分均符合所選詞牌格式，其中尤以《滿庭芳》《沁園春》《漢宮春》《西江月》四調最為慣用，有時甚至作為慣例都不需要特別標明詞牌²。這就說明在詞樂流失，詞體不可再唱的時代背景下，確實存在詞體為了保持其音樂性，主動向曲樂靠攏的情形，此即“詞牌入曲調演唱”，而這“既是詞曲化的表徵之一，也是風格上曲化的重要根源”³。

故綜上所述，從詞與散曲的起源來看，二者在本質上皆為音樂文學，且無論音樂性還是文學性，二者之間又頗有關聯，較為相似，這便從根源上為二者創作風格的互化提供了可能性。而具體到明後期詞曲互化現象的形成，最關鍵的契機便是南曲的高度興盛：於散曲而言，因對詞樂的廣泛繼承與吸

¹（清）王國維：《宋元戲曲考》第八章《元雜劇之淵源》、第十四章《南戲之淵源及時代》。

²張若蘭：《明代中後期詞壇研究》，中國社會科學院研究生院博士論文，2007 年，第 195—197 頁。

³張若蘭：《明代中後期詞壇研究》，中國社會科學院研究生院博士論文，2007 年，第 194 頁。

收，南曲音樂呈現出“清圓俊雅”“流利輕滑”的音樂特點，由此又影響到散曲的文辭風格，便形成了“曲的詞化”現象；而於詞而言，在詞樂失傳的情況下，為了保持詞體的可唱性，受詞樂影響頗深的南曲音樂無疑即成為最佳的替代品，故詞體主動向曲樂靠攏，以“詞牌入曲調演唱”的方式，從根本上實現了“詞的曲化”。

三、由“詞”入“曲”的“騷雅”觀及其內涵演變

不惟創作，明後期詞曲互化現象在理論領域也體現得十分明顯，最直接的表徵即二者名稱不分、概念混淆、審美觀趨同。除此之外，一些成熟的詞學觀念也被引入曲學範疇，從而實現了詞曲理論的“一體化”。最為典型的便是“騷雅”觀：

自張炎在《詞源》一書中評薑白石之作“不惟清空，又且騷雅”¹，“騷雅”一詞便作為一種兼及創作傾向和美學風格的藝術概念被運用於後世的詞學理論之中。而在明代尤其南曲興盛後的明後期，受“詞曲一體”觀念的影響，“騷雅”觀也被引入曲學範疇，其標誌即為萬曆四十二年（1614）王穉登所編《吳騷集》四卷的刊行。

《吳騷集》卷首有陳繼儒所作《吳騷引》（後在《吳騷合編》中更名為《序吳騷初集》），其言曰：

夫世間一切色相，儔有能離情者乎？顧情一耳，正用之為忠憤、為激烈、為幽宛，而抑之為憂思、為不平、為枯槁憔悴，至於纚纚一腔，難以自己，遂暢之為詩歌、為騷賦，而風雅與三閭諸篇並重於世。昔史遷之傳

¹（南宋）張炎：《詞源》，夏承燾校注《詞源注》，第16頁，人民文學出版社1998年版。

三閭也，悲其值而大其志，謂“足以兼國風、小雅”，而班固氏亦美之曰：

“弘博麗雅，為詞賦宗。”此皆窺見平情而深乎其味者。然情寧獨平哉？

佳人幽客，好事多磨，繾綣縈懷，撫時觸景，聯床同調，兩地吊天，我輩

鍾情，豈同槁木？故竅發於靈，而響呈其籟，代不乏矣。漢以歌，唐以詩，

宋以詞，迨勝國而宣於曲，迄今盛焉。總之，以風雅為宗，而憤激幽情、

錦心慧口相伯仲也。南國謳吟，不減江皋諷詠；三吳丰韻，類延晉代風流。

詞本於騷，而地別於楚，故因弁其騷曰“吳”。嗟嗟！今樂府濫觴極矣。

自有茲帙也，洛陽紙貴，收盡陽春冰玉，蛟螭刻成天巧，豈非造物之情，

至此而一暢耶。世不乏有情人，而知吳騷之足尚也。時萬曆甲寅秋日清

懶居士陳繼儒書於尚白齋中。¹

在這段話中，陳繼儒於首句就明確點出了其所理解的“騷雅”觀核心內涵——“情”，並將之視為一切文學創作的本源，認為所有詩歌、騷賦的創作都是源於“情”之不平，難以自己。隨後，其又以司馬遷和班固的評價作為旁證，說明屈原作品的價值正在於內在之“情”，並由此引申開來——人皆有情，情各有類，而每個時代所盛行的不同文體都祇是“情”之載體，其本質並無不同。很明顯，這正是歷來理論家所慣用的尊體邏輯，陳繼儒的目的就是要將“小道之曲”與“大誌之騷”聯繫起來，同歸於“風雅之宗”。但尤為值得注意的一點是，在為“曲”尊體溯源的過程中，陳繼儒巧妙地將“楚騷”之“憤激幽情”替換成了“吳騷”之“繾綣情懷”，這使得傳統楚騷精神中所寓含的規諷之旨、忠怨之意被忽略，祇剩下狹隘的“佳人幽客”“撫時觸景”之情。

¹（明）陳繼儒：《吳騷引》，王穉登編《吳騷集》，卷首，貝葉山房民國二十五年（1936）版。

“囊初集行，已紙貴洛陽，海內復渴望次集”¹，兩年後，張琦、王輝又選輯《吳騷二集》四卷，該書前有花裯上人許當世所作序言，云：“夫人莫情真，情莫怨真，而離騷其言哀，其志切，其托諷遠，怨矣哉！所云情之所鍾，政在我輩。三閭大夫其人也，大夫其有情癡也哉……夫兩集皆曲也，曷為而騷之？曰：體異而情同也。情曷為而同？其摘詞不必盡怨矣。他弗具論，間且歡。曰：繇怨而歡，歡復致怨者，人間世聚散之常也。總之怨其情種也。”²很明顯，作為《吳騷集》的擴充續集，《吳騷二集》在編選理念上也同樣延續了以“言情”為內涵的“騷雅”觀，因此，其所選錄內容亦以“閨情”“詠豔”“寄情”“懷妓”“歡會”“惜別”“傷逝”等題材為多。

然及至《吳騷三集》，“騷雅”觀的內涵則開始發生變化，這同樣可從其序言中窺見一斑：

懷沙寫志，幽憂無已。蓋繼三百而作者自宋子師之，而漢賈生擬感鵬之論。凡幽人志士不平而喜為古言辭者，人非楚而楚其辭，捺筆而從，子云之後者不乏人也。然賦體浮誇，引用古字稱長，學士經生，亦多未解。世因變之為詞曲，語近本色，遂與里耳相通。總之體異而志同也。³

《吳騷三集》今雖已不存，但從張旭初（半嶺主人）所作這篇序言來看，相比於初集、二集對“言情”的偏重，《吳騷三集》在理念上明顯更傾向於傳統的“詩騷言志”精神，且入選作品的題材類型也較為豐富——“其

¹ 許當世：《序吳騷二集》，張琦、王輝編《吳騷二集》，卷首，明萬曆間刻本。

² 許當世：《序吳騷二集》，張琦、王輝編《吳騷二集》，卷首，明萬曆間刻本。

³ 張旭初：《序吳騷三集》，張琦選輯、張旭初刪訂《白雪齋選訂樂府吳騷合編》，卷首，商務印書館民國二十三年（1934）版。

慷慨類俠，滑稽類誕，怨思類憤”¹，絕不同於前兩集單調的“佳人幽客”“撫時觸景”之情。

而後，再至《吳騷合編》刊出，這種觀念的內涵轉變就更是一覽無餘了：

崇禎十年（1637），由張琦選輯、張旭初刪訂的《白雪齋選訂樂府吳騷合編》四卷問世，書前刻有許當世《吳騷合編序》、張琦《吳騷合編小序》和張旭初所作跋文，除此之外，還收錄了前三集的序文以及張琦《衡曲塵談》（分《填詞訓》《作家偶評》《曲譜辨》《情癡寤言》四篇）、魏良輔《曲律》兩部曲論。

該書雖名曰“合編”，但實際上卻並非是前三集的簡單合併，據編者所撰《凡例》曰：

往時選刻吳騷，苦無善本，所行者惟《南詞韻選》及遵奇振雅諸俗刻，所載清曲，大略雷同。《韻選》一書，又為金湯韻學而設，僅惟小令散見，而套數則落落晨星。餘特搜諸殘簡蠹餘，零星舊本，及各家文集中，積漸羅致，雖已刻者有三集，而所見之詞，不啻廣矣。其後坊刻效步，似亦柏梁餘材、武昌剝竹耳，終不能出其範圍也。是集更匯精美，用公見聞。²

由這段話中可以看出，早從編選《吳騷集》開始，編者就對於當時曲壇散曲選本所選作品“大略雷同”的現象十分不滿，故其廣泛搜羅，編成三集，但仍認為“所見之詞，不啻廣矣”，及至《吳騷合編》，其更不願囿於

¹ 張旭初：《序吳騷三集》，張琦選輯、張旭初刪訂《白雪齋選訂樂府吳騷合編》，卷首，商務印書館民國二十三年（1934）版。

² 張琦：《吳騷合編凡例》，張琦選輯、張旭初刪訂《白雪齋選訂樂府吳騷合編》，卷首，商務印書館民國二十三年（1934）版。

前三集所選之範圍，故在編選過程中“依據舊本，而仍寓增刪之法”¹，“剷去汜濫，近補新聲”²，終成一部在編選內容上有所擴充和出新的全新散曲選本。

另外，《吳騷合編》在編排上以宮調為序，“正曲居先，犯調列後，而南北調以及北調，附列終篇”³，並辨訂牌調，嚴循譜韻，考訂字句，修正板式，許多入選作品後還附加有編者評點，較之同時期其他選本確實可謂“更匯精美”，無怪乎吳梅評曰：“是為散曲中盡善之作，《韻選》而外，首屈一指矣。”⁴

至於對“騷雅”觀內涵的理解，《吳騷合編》的編者在理念上可謂是各有所偏：張琦認為“曲之為義也，緣於心曲之微，蕩漾盤折，而幽情躍然，故其言語文章別是一色”⁵，而張旭初則在跋文中曰：“況以律調精嚴，宮商得所，俱堪為後人藥石，而採風正樂與凡扶衰起弊之苦心亦庶幾乎？”⁶很明顯，前者是延續了初集和二集的“言情”觀，而後者在言論中卻更強調傳統詩教、突出詩騷言志精神⁷。故以此為據，概而論之，《吳騷合編》對於“騷雅”觀內涵的理解可以說是二者兼有，情志並重。

¹ 張琦：《吳騷合編凡例》，張琦選輯、張旭初刪訂《白雪齋選訂樂府吳騷合編》，卷首，商務印書館民國二十三年（1934）版。

² 張琦：《吳騷合編凡例》，張琦選輯、張旭初刪訂《白雪齋選訂樂府吳騷合編》，卷首，商務印書館民國二十三年（1934）版。

³ 張琦：《吳騷合編凡例》，張琦選輯、張旭初刪訂《白雪齋選訂樂府吳騷合編》，卷首，商務印書館民國二十三年（1934）版。

⁴ 吳梅：《吳騷合編跋》，蔡毅編《中國古典戲曲序跋彙編》，第457頁，齊魯書社1989年版。

⁵ 張琦：《吳騷合編小序》，張琦選輯、張旭初刪訂《白雪齋選訂樂府吳騷合編》，卷首，商務印書館民國二十三年（1934）版。

⁶ 張旭初：《跋》，張琦選輯、張旭初刪訂《白雪齋選訂樂府吳騷合編》，卷首，商務印書館民國二十三年（1934）版。

⁷ 許當世在《吳騷合編序》中亦以“採風以曲，於樂府為良史，而於三百篇為功臣”之語稱讚編者張琦。

然而，若再結合《吳騷合編》的選錄作品和編者評點來看，問題似乎又並非如此簡單——

該書《凡例》有言曰：“是集專錄麗情散曲，惟幽期歡會、惜別傷離之詞，得以與選，其他雜詠佳篇，俱俟續刻，蓋弗混收。”¹又云：“是選雖未空群，亦稱鴻覽。其他名家著作雖多，一時不能悉購，俟容廣搜，以成續刻。倘得聞風辱教，猶拜明賜。”²這兩段話的意思非常清楚，一是點明是集所選曲目的題材類型，二是表達還有編選續刻的計劃。正如前文所述，從編選《吳騷集》開始，編者就不滿於當時曲壇散曲選本所選作品“大略雷同”的現象，故其求新求廣，廣泛搜羅，以期編成一部規模宏大、題材豐富、分類明晰的散曲選本，但在編《吳騷合編》的過程中，又受到時間、篇幅等因素限制，所以當時祇能先刊出“專錄麗情”的部分。

毫無疑問，這些“幽期歡會、惜別傷離之詞”正合張琦對“騷雅”觀之“言情”內涵的理解，但有趣的是，同樣是在那篇《吳騷合編小序》中，張琦又有言曰：“晚近淺俗，見聞側陋，且以香奩湮沒之詞，目為新裁，以詞場手授之曲謬日附會，則曲之窮於觀也。”³即針對晚明曲壇這類香奩言情之作的過度盛行提出批評。那麼，既然張琦並不欣賞這些內容相似、風格雷同的香奩體曲作，又為何仍要在自己編選的散曲選本中大量收錄，以至於“其他雜詠佳篇”祇能“俱俟續刻”呢？

¹ 張琦：《吳騷合編凡例》，張琦選輯、張旭初刪訂《白雪齋選訂樂府吳騷合編》，卷首，商務印書館民國二十三年（1934）版。

² 張琦：《吳騷合編凡例》，張琦選輯、張旭初刪訂《白雪齋選訂樂府吳騷合編》，卷首，商務印書館民國二十三年（1934）版。

³ 張琦：《吳騷合編小序》，張琦選輯、張旭初刪訂《白雪齋選訂樂府吳騷合編》，卷首，商務印書館民國二十三年（1934）版。

關於這個問題，《填詞訓》中有一段主客對話，我們可從中尋得答案：

客曰：“詞餘之興也，多以情癖，大抵皆深閨永巷、春傷秋怨之語，豈類眉學士所宜有？況文辭之貴，期於渾涵，若夫雕心琢句、柔脆纖巧、披靡淫蕩，非鼓吹之盛事，曲固可廢也。”騷隱生曰：“嘻，子陋矣！尼山說詩，不廢鄭、衛；聖世採風，必及下里。古之亂天下者，必起於情種先壞，而慘刻不衷之禍興。使人而有情，則士愛其緣，女守其介，而天下治矣！”¹

以虛擬的主客對話方式來表達對某一問題的辯證思考，這是歷代文人所慣用的一種寫作手法。張琦在這段話中即先借客之口道出了“言情”之曲多作“深閨永巷、春傷秋怨之語”與傳統“騷雅”觀注重政治教化、國家治亂的“言志”內涵之間的矛盾，然後自己標舉起“尼山說詩，不廢鄭、衛；聖世採風，必及下里”的旗幟，將這些專寫“幽期歡會、惜別傷離之詞”的麗情散曲與《詩經》之“風”類化，從而使得這些作品中所表達之“情”也與傳統詩騷精神中的政治教化、國家治亂聯繫起來。故很明顯，其本質還是通過尊體的邏輯方式，提高了這些麗情散曲的文學地位，從而巧妙化解了“騷雅”觀內涵中“言情”與“言志”的矛盾。

另外，張旭初在跋文中還提到：“伯兄騷隱生視予，偶見茲帙，因而謂予曰：‘大凡情之鬱而不伸者，則隱伏而為祟，故昔人書空擊劍，痛飲歌騷，寄情於筆墨之中，寓言於花月之際，無非銷此塊壘。’”²可見即便不涉及家

¹ 張琦：《衡曲塵譚》，張琦選輯、張旭初刪訂《白雪齋選訂樂府吳騷合編》，卷首，商務印書館民國二十三年（1934）版。

² 張旭初：《跋》，張琦選輯、張旭初刪訂《白雪齋選訂樂府吳騷合編》，卷首，商務印書館民國二十三年（1934）版。

國大事、政治教化，張琦對於麗情散曲的理解也並沒有局限於字面的風花雪月、閨情相思，而是更強調其背後“別有寄託”的“言志”動機，這無疑又與傳統“騷雅”觀所提倡的“香草美人”“意內言外”之旨相通。

實際上，這種審美傾向在編者評點中也多有體現，如其在《作家偶評》中批評王磐《西樓樂府》“較為警健，題贈亦善調謔，而少風人之蘊藉”¹，稱讚梁辰魚《江東白苧》“讀之有學士氣”²、史槃“集中句多佳勝，再得洗刷，一開生面，幾幾乎大雅”³，又在卷二金鑾【紅衲襖】《題情》一曲後稱讚該曲經梁辰魚改作後達到了“詞意格調自然曲合”⁴的境界，對於卷二沈則平【宜春令】《幽期》一曲更是給予了“天然豐度，絕無脂粉之氣”⁵的高度評價……顯然，對於這些香奩麗情之作，張琦的評點審視角度皆是由外及內，明顯更突出“騷雅”觀的內在“言志”層面。換言之，這些麗情散曲之所以能夠入選《吳騷合編》，也正是因為張琦認為其符合“騷雅”觀所提倡的“香草美人”“意內言外”之旨，即外在“言情”與內在“言志”的完美結合。當然，至於這些麗情散曲在客觀上是否都真正符合意內言外、追求寄託言志的標準就另當別論了，但至少僅據有“學士氣”的梁辰魚作品數量在《吳騷合編》

¹ 張琦：《衡曲塵譚》，張琦選輯、張旭初刪訂《白雪齋選訂樂府吳騷合編》，卷首，商務印書館民國二十三年（1934）版。

² 張琦：《衡曲塵譚》，張琦選輯、張旭初刪訂《白雪齋選訂樂府吳騷合編》，卷首，商務印書館民國二十三年（1934）版。

³ 張琦：《衡曲塵譚》，張琦選輯、張旭初刪訂《白雪齋選訂樂府吳騷合編》，卷首，商務印書館民國二十三年（1934）版。

⁴ 張琦：《評金白嶼〈題情〉散套》，張琦選輯、張旭初刪訂《白雪齋選訂樂府吳騷合編》，卷二，商務印書館民國二十三年（1934）版。

⁵ 張琦：《評沈則平〈幽期〉散套》，張琦選輯、張旭初刪訂《白雪齋選訂樂府吳騷合編》，卷二，商務印書館民國二十三年（1934）版。

中佔有絕對優勢這一事實¹，就可說明在選曲過程中，編者張琦確實是依據其所理解的這種“騷雅”審美觀來審視、解讀作品的。

至此，我們可以非常清晰地看出，《吳騷合編》對“騷雅”觀內涵的理解絕非簡單的情志並重，而是將“言志”視為內在本質和創作目的，“言情”不過是外在表達方式，二者孰重孰輕，高下立判。

縱觀《吳騷》系列，舉凡涉及對於“騷雅”觀內涵的解讀，論者都是以尊體的方式來建立散曲與詩、騷的聯繫，以此來提高散曲的文學史地位，但不同之處在於，《吳騷集》《吳騷二集》突出的是“言情”之作本身的“纏綿情懷”，至《吳騷三集》則開始強調散曲與詩、騷“體異而志同”，再至《吳騷合編》，則將“言志”視為散曲的內在本質和創作目的，“言情”視為外在表達方式，回歸至傳統“騷雅”觀所提倡的“香草美人”“意內言外”之旨。而這種思想觀念的演變，實則是基於對明後期南派曲壇流於香豔之風，缺乏真情實感之弊病的反思，正體現出了晚明至明末清初曲壇散曲創作、審美觀念的轉變，尤其《吳騷合編》作為整個明代最後一部大型散曲選本，其對於“騷雅”觀內涵的解讀完全可視為明清之際“雲間曲派”創作的理論指導，可見其承前啟後的時代意義之重大。

四、散曲史上的“晚明”與“明末”分界點

至此，回歸文章開頭所提出的問題：“晚明散曲”與“明末散曲”在創作的精神內涵和文學風格方面確有不同，但單純從創作層面卻無法明確對二

¹ 據筆者統計，《吳騷合編》收錄梁辰魚作品數量最多，共計33首（套），次之為陳鐸17首（套）、王驥德14首（套）、沈璟11首（套）、沈仕10首（套），其餘曲家入選作品數量均為個位數。

者進行劃分，那麼著眼於晚明至明末散曲觀念自身的演變，從理論層面來進行探析，二者的分界點究竟何在？

從散曲理論層面來看，基於“詞曲一體”觀對散曲音樂文學的定性，在明後期南曲音樂高度興盛的背景下，理論家們對於散曲創作的審美始終都不離南曲本身的音樂特點，故而難以看出在文學風格觀念上的演變。但在對散曲精神內涵的解讀方面，從晚明至明末卻發生了巨大的變化，上述對《吳騷》系列“騷雅”曲觀內涵的分析，即充分體現了這一點——

對於由“詞”入“曲”的“騷雅”觀內涵的理解，《吳騷集》《吳騷二集》突出的是“言情”之作本身的“繾綣情懷”，至《吳騷三集》則開始傾向於傳統的“詩騷言志”精神，再至崇禎十年（1637）《吳騷合編》刊出，則將“言志”視為散曲的內在本質和創作目的，“言情”視為外在表達方式，回歸至傳統“騷雅”觀所提倡的“香草美人”“意內言外”之旨。很明顯，《吳騷合編》對“騷雅”觀的理解最符合明末清初散曲創作的實際精神內涵，此即之前諸多學者所認為的“晚明散曲”與“明末散曲”確有不同之處。由此可見，在江山易代之前，散曲發展已存在一定程度的自我革新。

且從散曲自身發展的連續性來看，在《吳騷合編》刊出的崇禎年間，北派曲家幾乎已完全退出曲壇，但《吳騷合編》對“騷雅”曲觀內涵的解讀卻將明後期曲壇北派的“言志”與南派的“言情”以“意內言外”的方式結合起來，從而使得北派精神得以延續，且以一種更適合明末清初這一特殊時代的表達方式而存在。因此，《吳騷合編》對“騷雅”曲觀內涵的解讀是具有承前啟後的時代意義的。

另外，如前所述，整個明代詞與散曲的發展歷程幾乎同步，而明後期受

詞樂影響頗大的南曲音樂的興盛，又從根源上為詞曲的高度互化提供了重要契機。明嘉靖以後詞壇的審美風尚重婉約而輕豪放，此可謂學界之共識，其原因即在於《花間》《草堂》二集獨盛一時，令“婉變而近情”¹成為時人對詞之文體特性的認知。直至崇禎六年（1633），卓人月選編、徐士俊參評的《古今詞統》問世，這種強調詞體長於言情、風格重婉媚清麗的詞壇格局方被打破。《古今詞統》在編選上一以古今並重，二以婉約豪放並重，尤其相較於之前《草堂詩餘》對蘇、辛豪放詞的排斥，《古今詞統》則極力推重“稼軒風”，入選辛詞數量居冠，體現出了對詞之文體特性的重新體認。當然，這無疑也是與明末風雨飄搖、江山不穩的時代背景相關聯的，因此，可以說，“《古今詞統》的刊刻是明末詞風遷移的契機，也是當時詞風開始發生明顯轉變的重要標誌”。²

隨後，在明清之際的詞壇上，即出現了“文學史上最早的真正意義上的詞派”³——雲間詞派。他們在創作上以唐五代花間之風為尚，但對花間風的理解卻並不局限於綺羅香澤的外在風貌，而是強調詞作內在的蘊意深微，寄託幽婉。正所謂“托貞心於妍貌，隱摯念於佻言”⁴，在明清之際特殊的時代背景下，雲間派詞人以“緣情托興”⁵的方式，聯通起風騷之旨與閨幃之言，借詞體委曲宛轉、含蓄蘊藉的特點，將身世之感、家國之憂隱然寄寓其中。而這樣的詞學觀念同時也影響到他們的散曲創作，故也形成了同樣提倡“香

¹（明）王世貞：《藝苑卮言》，唐圭璋編《詞話叢編》，第385頁，中華書局1986年版。

²鄭海濤：《明代詞風嬗變研究》，第244頁，中國社會科學出版社2013年版。

³姚蓉：《明清詞派史論》，第12頁，廣西師範大學出版社2007年版。

⁴（明）陳子龍：《三子詩餘序》，施蟄存編《詞籍序跋萃編》，第508頁，中國社會科學出版社1994年版。

⁵吳梅：《詞學通論》，第82頁，中國書籍出版社2006年版。

草美人”“意內言外”之旨的雲間曲派¹，將《吳騷合編》對“騷雅”曲觀的理解真正付諸創作實踐。

顯而易見，結合“詞曲一體”同步發展的觀念來看，標誌着明末詞風轉變的《古今詞統》的刊刻和雲間詞派在創作層面對“騷雅”觀的落實，均與《吳騷合編》的刊出時間大致吻合。故而，從這個角度來看，將《吳騷合編》刊出的崇禎十年（1637）視為“晚明散曲”與“明末散曲”的分界點，也是與明清之際詞之創作、理論的變化相符合的。

至此，我們也可以明確，在“明後期散曲”的範疇中，確實可以再劃分出“晚明”與“明末”兩個階段，即：從嘉靖三十五年（1556）梁辰魚《江東白苧》正集的刊刻至崇禎十年（1637）《吳騷合編》刊出為散曲史上的“晚明”階段；從散曲創作的精神內涵和散曲自身發展的連續性來看，“明末”也應當與“清初”相連，在散曲史上“自成一個時代”，至於這個特殊時代的時間下限，則有待進一步的探究。

綜上而論，本文從“詞曲一體”觀切入，深入探討其本質及明後期詞曲互化現象形成的根本原因，並從理論層面探析晚明至明末散曲觀念自身的演變，從而確定了散曲史上的“晚明”與“明末”分界點。這不僅是對以往明代散曲史和散曲研究中一些問題的審思、糾正、補充和完善，同時也是對明代乃至清代散曲發展演變的歷史脈絡和相關問題的新思考，對於明代文學發展史的相關研究也有一定的啓發作用。

¹ 艾立中：《雲間曲派論略》，《蘇州大學學報（哲學社會科學版）》2012年第6期，第171—176頁。