

昆曲演唱理论丛书

研究及注译 古兆申 余丹 研究助理 叶志研 陈春苗

王骥德《方诸馆曲律》

生活·讀書·新知三聯書店

昆曲演唱理论丛书

研究及注译 古兆申 余丹 研究助理 叶志研 陈春苗

王骥德《方诸馆曲律》

目 录

导 读 1

《方诸馆曲律》 15

一 论须识字 17

二 论平仄 25

三 论阴阳 32

四 论韵 41

五 论闭口字 48

六 论腔调 52

七 论板眼 58

八 论务头 64

【导 读】

王骥德，字伯良，号“方诸生”，是明代著名的戏曲作家和理论家。生年不详，卒于天启三年（1623）〔1〕。《方诸馆曲律》（简称《曲律》）是他一部论述戏曲的重头作品，全书共有四十章，分为四卷〔2〕：前三十八章为一至三卷，“杂论”及“论曲亨屯”为第四卷。所论从戏曲的源流、声律、修辞、技巧以至于戏曲剧本的写作方法均无不涉及，是明代一部体系相当完备的戏曲论著。

此书有明·天启四年（1624）原刻本、清·康熙二十八年（1689）苏州绿荫堂重印明·方诸馆刻本、清·钱熙祚辑道光年间金山钱氏刻本、近人姬佛陀辑1916年上海仓圣明智大学排印“学术丛编”本、“读曲丛刊”

〔1〕 见陈多、叶长海《王骥德〈曲律〉》注本（长沙：湖南人民出版社，1983年）《前言》。

〔2〕 各卷分章详见《中国古典戏曲论著集成》（四）（北京：中国戏剧出版社，1959年）页51~54“曲律目录”。

本、“重订曲苑”本、“增补曲苑”本等^{〔3〕}。本书注译取材自《中国古典戏曲论著集成》（四），编者以“读曲丛刊”本为底本，以明·天启原刻本校补的本子为依据，选出与曲唱理论有关的八章，删去其中太繁琐的举例部分，重新排列、标点^{〔4〕}、编序，以便读者更易理解王氏在曲唱方面的意见。

魏良辅《曲律》为曲唱建立了三方面的审美标准：“字、腔、板”^{〔5〕}。《方诸馆曲律》在曲唱方面的论述主要从这三方面作进一步的探讨与发挥，谈得较深入的是“字”这方面。

字厘南北

卷二《论须识字》一章，是讨论字音问题的纲领。所谓“识

〔3〕 见注2同书页45～46“曲律提要”。

〔4〕 本书排列之次序与原书各章次序对照如下：

一 论须识字	原第十二章
二 论平仄	原第五章
三 识阴阳	原第六章
四 论韵	原第七章
五 论闭口字	原第八章
六 论腔调	原第十章
七 论板眼	原第十一章
八 论务头	原第九章

〔5〕 详见魏良辅《曲律》。

字”，指的是辨义识音。中国汉字有一字两音或多音者，不同音义亦有别。王氏以为唱曲，“于字义，尤须考究”，作者误用，唱者误唱，则为识者所笑。但四方口音不同，他主张曲唱以“中州音”为规范，而且提倡以反切法来切出正确读音。字音错读，不但引起听者的误解，而且影响美听，故王氏强调作曲与唱曲者，不可不“以考文为首务”。

在万历年间（1573~1620），由于沈璟（1553~1610）等人的提倡，周德清（1277~1365）为制作北曲而编的《中原音韵》受到极大的重视。当其时，南曲虽已代替北曲成为曲坛的主流，但相对于北曲，南曲的制作与演唱仍嫌不讲究宫调、格律而为士大夫文人所非议〔6〕。要讲究宫调、格律，就要有曲谱、韵书作为依据。沈璟以蒋孝的《旧编南九宫谱》为基础，编成《南曲全谱》，又另编《南词韵选》、《唱曲当知》、《正吴编》等书，其意在向周德清的《中原音韵》学习、借鉴（可参考周维培《曲谱研究》第三章及王骥德《方诸馆曲律·论韵第七》）。

王氏对沈璟于南曲的贡献非常肯定。他说：“松陵词隐沈宁庵先生，讳璟。其于曲学、法律甚精，汎澜极博。斤斤返古，力障狂澜，中兴之功，良不可没……自词隐作词谱，而海内斐然向

〔6〕 祝允明《猥谈》、何良俊《曲论》、《南词叙录》以及王骥德《方诸馆曲律》均有此类批评意见。

风。”〔7〕但沈璟一面倒提倡周德清《中原音韵》，王氏是有意见的：

南曲之必用南韵也，犹北曲之必用北韵也，亦由丈夫之必冠帻而妇人之必笄珥也。作南曲而仍纽北韵，几何不以丈夫而妇人饰哉！〔8〕

这些不同的意见，在《论平仄》、《论阴阳》和《论韵》三章中加以发挥。

“中州音”或“中原音韵”本由元人周德清、卓从之〔9〕等提出，王氏既主张曲唱字音应用中州音，何以又反对“作南曲者悉遵《中原音韵》”？那可能受《南词叙录》的启发。该书作者对《中原音韵》是否代表华夏正声甚表怀疑。他说：“今之北曲，盖辽、金北鄙杀伐之音……南之不如北有宫调，固也；然南有高处，四声是也。北虽合律，而止于三声，非复中原之正。”〔10〕怀疑从北曲的四声不全开始。王氏亦从南曲四声俱全的角度反对“悉遵”周韵：

〔7〕《方诸馆曲律·杂论第三十九下》，见注2同书页163~165。

〔8〕见同注7同书页180。

〔9〕卓从之，元人，编有《中州乐府音韵类编》，成书于1351年。（见赵荫棠《中原音韵研究》第三章《卓从之继述》）

〔10〕《南词叙录》，《中国古典戏曲论著集成》（三）页240~241。

南曲与北曲正自不同：北则入无正音，故派入平、上、去之三声，且各有所属，不得假借；南则入声自有正音，又施于平、上、去之三声，无所不可……是故（入）可作平，可作上，可作去；而其作平也，可作阴，又可作阳，不得以北音为拘。^[11]

王氏认为南曲保留了入声字的“正音”，且可弹性地与其他三声“出入互用”。即入声字在演唱时既可保留自身的声调，也可随意派入其他三声，不像北曲那样有所规限。

还有就是“平分阴阳”的问题。周德清是第一个将平声字分为阴、阳二类的声韵学家。现代学者赵荫棠认为：“他（按：指周）所以将平声分阴阳者，因为在此时将唐、宋时之浊声读入清声的缘故。唐、宋时清浊分划极清，各有各的反切，故不必再分阴阳。及至元、明，浊声读为清声，于是由声带的振动与否的问题，转而为声调高下的问题，此周氏之所以分阴阳也。”^[12]但在南方，由于还保留有清、浊音之分，而其分法又沿《切韵》系统音系（官定的《洪武正韵》是其依据），故明代曲家看到周德清以音之高下“平分阴阳”，便不能不假思索地接受。

[11] 《方诸馆曲律·论平仄第五》，《中国古典戏曲论著集成》（四）页106。

[12] 赵荫棠《中原音韵研究》（台北：新文丰出版公司，1984年）第二章《中原音韵》之要点，引文见页12~13。

王骥德指出：“北曲中，凡揭起字皆曰阳，抑下字皆曰阴。而南曲正尔相反：南曲凡清声字皆揭而起，凡浊声字皆抑而下。”^{〔13〕}王氏是从“清浊”观念中的“揭起”与“抑下”即音调高低来了解周德清的“阴阳”，这一点二人观点并无矛盾。但他必须同时指出南方字音和北方字音相反：阴高阳低。故在“阴阳”问题上，他认为不可盲从北曲。因为这一点影响作曲、唱曲很大：

今借其所谓阴、阳二字而言，则曲之篇、章、句、字，既播之声音，必高下抑扬，参差相错，引如贯珠，而后可入律吕，可和管弦……阴阳一欺，则调必不和。欲诂调以就字，则声非其声；欲易字以就调，则字非其字矣。毋论听者逆耳，抑亦歌者棘喉。^{〔14〕}

对制曲或演唱来说，声调的高下较之声带振动与否更能影响美听。周氏“阴阳”之说既只反映声调的高下，王氏便不得不指出南曲字音中的“阴（清）阳（浊）”调值，与北曲字音的不同。

最后是韵类的问题。北曲的人声字派入三声，故周氏《中原音韵》不为入声字另立韵类。王氏认为这也是南曲不能依周韵制

〔13〕《方诸馆曲律·论阴阳第六》，见注11同书页107。

〔14〕同注13。

作或演唱的一个原因：

且周之韵，故为北词设也；今为南曲，则益有不可从者。盖南曲自有南方之音，从其地也。如遵其（按：指周）所为音且叶者，而歌“龙”为“驴东”切；歌“玉”为“御”；歌“绿”为“虑”；歌“宅”为“柴”；歌“落”为“潦”；歌“握”为“沓”，听者不啻群起而唾矣！^[15]

此处所引例除“龙”字外，其余在南曲均为入声字，用北音唱之，皆无法达到南曲入声字唱法那种“断腔”效果，听者必有意见。用韵从周仍然是入声字问题最大。王氏虽称赏同代王文璧及李卜氏为南曲所编的韵书，却嫌其未将入声字分类。所以他自己为南曲编了《南词正韵》一书，可惜此书已佚。南北曲字音问题的解决，要到清代沈乘麀的《曲韵骊珠》出版^[16]才尘埃落定。

此外，王氏又独立一章论“闭口字”。（见《方诸馆曲律·论闭口字第八》）《中原音韵》保留了三个闭门韵：“侵寻”、“监咸”、“廉纤”。明代江南一带方音已无闭口字，唱者因而往

[15] 《方诸馆曲律·论韵第七》，见注 11 同书页 112。

[16] 亦称《韵学骊珠》，成书于 1746 年，1796 年刊行。分曲韵为二十一类，另单列入声韵八类；分阴、阳各四声，并注同一字的南北异读。

往开、闭不分。王氏则认为“字之有开、闭口也，犹阳之有阴、男之有女……乃天地之元声，自然之至理”，开、闭不分乃受乡音影响，但作曲及唱曲者应严守之。

方音不同为声亦异

王氏对腔调的论述，主要有三方面的贡献：第一对腔调兴起的原因进行了分析；第二把宋人、元人的曲唱要求介绍给同代人；第三是把周德清《中原音韵·作词十法》里的“务头”法拿来变成腔调的艺术处理方法之一。

王氏在第一方面的考察颇有所见。他认为各种腔调（也就是对曲的一种唱法），是跟各地的语音有密切关系的。他说：

古四方之音不同，而为声亦异，于是有秦声、有赵曲、有燕歌、有吴歆、有越唱、有楚调、有蜀音、有蔡讴。^{〔17〕}

一方面是地域方音形成不同的曲唱腔调，另一方面是时代产生的变化：

〔17〕 均见《方诸馆曲律·论腔调第十》，见注11同书页115~118。

夫南曲之始，不知作何腔调，沿至于今，可三百年。世之腔调，每三十年一变，由元迄今，不知经几变更矣！〔18〕

而其变化，主要体现在唱法的粗朴与精细上：

大都创始之音，初变腔调，定自浑朴；渐变而之婉媚，而今之婉媚极矣！〔19〕

这些看法无疑都是靠近历史事实的。但尽管他了解腔调兴起与变化的原因与事实，他对各种腔调并不是采同一评价的。就南曲来说，他只肯定“海盐腔”和其继承者“昆山腔”，提出“以吴音为正”的观点。这反映王氏和同代文人曲家都想提倡一种以正统“雅音”为规范的腔调。王氏对南曲的发展有这样的感慨：

旧凡唱南调者，皆曰“海盐”；今“海盐”不振，而曰“昆山”……数十年来，又有“弋阳”、“义乌”、“青阳”、“徽州”、“乐平”诸腔之出。今则“石台”、“太平”梨园，几遍天下，苏州不能与角什之二三。其

〔18〕 同注 17。

〔19〕 同注 17。

声淫哇妖靡，不分调名，亦无板眼；又有错出其间，流为“两头蛮”者，皆郑声之最，而世争羶趋痴好，靡然和之，甘为大雅罪人，世道江河，不知变之所极矣！^{〔20〕}

王氏所以肯定海盐、昆山二腔，原因是这两种腔调虽都兴于吴语区，却以“官腔”即“中州音”演唱。腔调既与语音有如此密切关系，是否以“雅音”演唱便成为他首先考虑的条件：

昆山之派，以太仓魏良辅为祖。今自苏州而太仓、松江以及浙之杭、嘉、湖，声各小变，腔调略同；惟字泥土音，开、闭不辨，反讥越人呼字明确者为“浙气”，大为词隐所疵，详见其所著《正吴编》中。^{〔21〕}

即使唱“昆山腔”，部分吴语区的唱者，依然“字泥土音”，所以沈璟写了《正吴编》来矫正、批评。王氏所谓“以吴音为正”的“吴音”明显地不是指语言上的吴地“土音”，而是指产生于吴地的腔调海盐腔、昆山腔所用的“曲音”——中州音。

王氏对腔调审美的论述，只引前人的意见加以发挥。主要是宋代沈括《梦溪笔谈·乐律一》“声中无字，字中有声”。他引同

〔20〕 同注 17。

〔21〕 同注 17。

代人王世贞《曲藻》“声多字少”、“字多声少”的说法对此加以发挥。他的贡献主要是把宋人对曲唱的审美观拿来要求南、北曲的演唱，有助于提高演唱及欣赏南、北曲的审美层次。至于他大篇幅地引录元代燕南芝庵的《唱论》和明初涵虚子（朱权）《太和正音谱》的意见（所引其实都是燕南芝庵《唱论》所载；朱权自己的意见王氏却没有引述^[22]）都是技术性的，太繁琐（我们的文本因此从略），对腔调理论进一步发展未提供多少新意。

“务头”在《中原音韵》中本是作词法之一，王氏独立一章论之，意虽在提倡南曲填词亦应如北曲重视“务头”，但其目的亦应兼及演唱的美听效果。“务头”是什么？王氏的了解是这样的：

系是调中最紧要句字。凡曲遇揭起其音，而宛转其调，如俗之所谓“做腔”处，每调或一句，或二、三句，

[22] 朱权《太和正音谱》中《知音善歌者·三十六人》附评曰：“凡唱最要稳当，不可做作，如啞唇、摇头、弹指、顿足之态；高低、轻重、添减太过之音，皆是市井狂悖之徒，轻薄淫荡之声，闻者能乱人之耳目，切忌不可。优伶以之，唱若游云之飞太空，上下无碍，悠悠扬扬，出其自然，使人听之，可以顿释烦闷，和悦性情，通畅血气，此皆天生正音，是以能合人之性情，得者以之，故曰：‘一声唱到融神处，毛骨萧然六月寒。’”这是朱权自己的意见，见《中国古典戏曲论著集成》（三）页46。王氏在《论空调第十》所引涵虚子（朱权外号）论唱意见由“凡人声音不等……”至“漏气”均见燕南芝庵《唱论》。《唱论》最早见元·陶宗仪《南村辍耕录》，今有中华书局“元明史料笔记”丛书本（北京：中华书局，1959年）。《唱论》见该书页335。

每句或一字、或二、三字，即是务头。〔23〕

周德清在作词法上，凡遇务头即“施俊语”；那么唱曲者遇“务头”，便自然要“做腔”——即予以特别的艺术处理。

句乐节字以古为法

王氏对“板眼”观念的理解，除继承唐人的“乐句”观念外，作了进一步的阐释：

盖凡曲，句有长短，字有多寡，调有紧慢，一视板以为节制，故谓之“板、眼”。〔24〕

即句的长短、每句字数的多寡及曲调紧慢性质都是构成一首曲的节奏的因素，都要用板式来加以节制。这就较“乐句”的观念复杂了。南曲发展到明代，其唱法以“声多字少”为特色，所以板的作用，并不只是句乐，而尤在“节字”。南曲每一种上板的曲牌，全曲有几板，每一唱字在板中的位置以至前后句及前后曲牌的衔接，都有一定规则。所谓“字有定位”，南曲的板式，已以

〔23〕《方诸馆曲律·论务头第九》，见注11同书页114。

〔24〕均引自《方诸馆曲律·论板眼第十一》，见注11同书页118~119。

“字”为单位作考虑了。王氏对板的观念，包含了南曲的情况。

对于板的性质、名称，他提出的“实板”或“劈头板”即魏良辅所谓“迎头板”；“掣板”或“枵板”即魏氏的“掣板”；“截板”或“底板”即魏氏的“绝板”。但他又提出了“合板”的概念和名之曰“促板”、“滞板”的不中拍情况。

在审美上，王氏认同沈璟“反古”（按：即“返古”）的看法：

古今之腔调既变，板亦不同，于是有“古板”、“新板”之说。词隐于板眼，一以反古为事。其言谓：清唱，则板之长短，任意按之，试以板鼓夹定，则锱铢可辨。又言：古腔古板，必不可增损；歌之善否，正不在增损腔板间。又言：板必依清唱，而后为可守；至于搬演，或稍损益之，不可为法。具属名言。其所点板《南词韵选》及《唱曲当知》、《南九宫谱》，皆古人程法所在，当慎遵守。^{〔25〕}

大抵南曲发展到万历年间，其唱法已千变万化，提倡“昆山腔”的文人，都希望建立一种雅化、规范化的唱法；王氏所提沈璟编

〔25〕 同注24。

撰诸书，即在向古代曲谱寻找典范。王氏在这一方面的态度和沈璟是一致的。因此他对当时新兴声腔自由插入“滚唱”之“流水板”，极不欣赏，视为“拍板之一大厄”^[26]。

“三绝”归雅

综合言之，王氏对于曲唱理论的探讨，对“字”方面用力较多，于曲唱中建立“字厘南北”的观念起了颇大的作用，尽管他的观点仍有可斟酌之处^[27]。对于“腔”，王氏认为各种腔调兴起与各地方音有密切关系的看法是有事实根据的，也为他与其他同代曲家提倡以中州音唱曲，使腔调雅化的理论建立了论据。此外他引沈括的曲唱理论来提高南曲演唱的审美要求也是非常重要的。对于“板”，他虽无特别的见解，只是追随沈璟的“复古”观点，而反对“滚唱”^[28]的“流水板”^[29]，也显得保守；但这跟他提倡曲唱规范化的美学思想却是一致的。

[26] 同注 24。

[27] 可参看杨振良《王骥德论曲斟疑》（台北：里仁书局，1994 年）一书有关章节。

[28] “滚唱”即“滚唱”或“滚调”，是明代南方多种声腔常用的唱法，其中弋阳、太平二腔尤多用之。其唱法是在曲牌正文之中，插进一段或多段接近口语的词句，以帮助观众对正文的了解，用得好亦能增加节奏的变化和加强感染力。这些加入的唱段，叫做“滚唱”，词句是齐整对称的上、下句，以七字句居多，亦有五字或四字句。

[29] “流水板”：曲牌节拍形式有无板眼的“散板”；有一板三眼的“慢板”；有“一板一眼”的“急曲”；最快的“有板无眼”，叫“快板”或“流水板”。