

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

徐大椿《乐府传声》

生活·读书·新知三联书店

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

徐大椿《乐府传声》

目 录

导 读 1

《乐府传声》 35

序	37
一 源 流	45
二 元曲家门	50
三 出声口诀	54
四 声各有形	59
五 音	63
六 四 呼	66

七	喉有中旁上下	69
八	鼻音、闭口音	72
九	四声各有阴阳	76
十	北字	80
十一	平声唱法	84
十二	上声唱法	87
十三	去声唱法	89
十四	入声派三声法	93
十五	入声读法	97
十六	归韵	102

二十七	收声	107
二十八	交代	111
二十九	宫调	114
三十	阴调阳调	117
三十一	曲情	121
三十二	起调	124
三十三	断腔	127
三十四	顿挫	130
三十五	轻重	133
三十六	徐疾	136

参考书目

二十七	重音叠字	139
二十八	高腔轻过	142
二十九	低腔重煞	146
三十	一字高低不一	148
三十一	出音必纯	152
三十二	句韵必清	154
三十三	定板	157
三十四	底板唱法	160
162		

【导 读】

徐大椿，字灵胎，自号洄溪老人，江苏吴江人。邓长风《明清戏曲家考略续篇》（上海：上海古籍出版社，1997年）据徐氏表亲彭启丰（1701~1784）所撰《儒林郎徐君墓志铭》（收《芝庭先生集》卷一五）定徐氏生卒年为1693年至1771年。徐氏为当时名医，有“神医”之称。祖父徐钊，是《词苑丛谈》的作者，故其长于度曲，本有家学。所著《乐府传声》，对前辈曲家如魏良辅、沈璟、王骥德、沈宠绥等的曲唱理论，作进一步的探讨，从实践角度深入细致地论述了曲唱艺术各个方面，对后世影响深远。

《乐府传声》的版本有丰草亭原刻本（清乾隆十三年，1748年），其孙徐培重刻本（清道光四年，1824年），真州吴桂重刻本（清咸丰九年，1859年）等。本书注译根据《中国古典戏曲论著集成》（七）依草丰亭原刻本重排的文本，只删去其中“字句不拘之调亦有

一定格法”一篇及其他人的序文。为方便读者，重新标点及编序。

徐大椿的曲唱理论是在明代曲家所建立的框架上发展出来的，并吸取了明以前各种相关的重要理念，突出了“口法”此一针对具体曲唱技术的核心概念，从实践的角度总结出一套可行的理论。

口法概念的提出

沈括云：“古之善歌者有语，谓当使声中无字，字中有声。”〔1〕具体的做法如何？他说：“当使字字举末皆轻圆，悉融入声中，令转换处无磊块，此谓声中无字……如宫声字，而曲合用商声，则能转宫为商歌之，此字中有声也。”〔2〕就是说要唱者使所唱的每个字音都沁透了乐音，而每个乐音也包含了字音，让字腔与唱腔融成一片，无分彼此。达到这种境界，沈氏称之为“善过度”。〔3〕而“不善歌者”则“声无抑扬”，“声无含蕴”；

〔1〕 沈括《梦溪笔谈·乐律一》。引文见胡道静《新校正梦溪笔谈》（香港：中华书局，1975年），页61。

〔2〕 同注1。

〔3〕 同注1。

前者谓之“念曲”，后谓之“叫曲”。〔4〕这些审美要求，被明代曲家所继承。如魏良辅说：“听曲不可喧哗。听其吐字，板眼，过腔得宜，方可辨其工拙。”〔5〕听其“吐字”即听其所唱之字是否有“含蕴”，也就是我们现在所说的“韵味”；听其“板眼”即听其声是否“抑扬”；听其“过腔”即听其字腔与唱腔的结合是否恰当，是否能“善过度”。

但明代曲家的讨论，在审美层面的问题谈得较多，而技术层面的问题，则谈得零碎。沈宠绥对字腔与唱腔的关系谈得很详细，论及头、腹、尾磨腔时间的长短；又谈四声唱法，出声归韵等等。这无疑已进入了具体的技术层面，〔6〕但仍未对整个框架内各个方面的技术问题详加讨论。要到徐大椿才作出全面考虑。

他突出了“口法”这个核心概念。从这个概念出发，探讨曲唱理论框架内各个方面的技术问题。也就是字、腔、板、情如何完美表达的问题。何谓“口法”？徐氏说：

每唱一字，则必有出声、转声、收声及承上接下诸法是也……长唱有长唱之法，短唱有短唱之法；在此调

〔4〕 同注1。

〔5〕 魏良辅《曲律》。引文见《中国古典戏曲论著集成》（五）（北京：中国戏剧出版社，1982年），页7。

〔6〕 可参考《度曲须知》中《字母堪删》、《四声批驳》、《中秋曲品》、《收音问答》、《字头辨解》诸篇。该书收入《中国古典戏曲论著集成》（五）。

为一法，在彼调又为一法；接此字为一法，接彼字又为一法。千变万殊……全在发声吐字之际，理融神悟，口到音随。〔7〕

“口法”指的唱曲时口腔运用之法。总的目的是将曲文中每个字的字腔转为唱腔，并达到“理融神悟，口到音随”的要求。其中牵涉字、腔、板、情整个曲唱理论框架在实践上所需要的各种技巧。诸如字读发声、过腔接字、节奏板眼、曲意声情等等的具体表现方法。

最先提出“口法”二字的是沈宠绥。〔8〕但他并没有把口法放到曲唱理论的核心地位，尽管他提出的切法即唱法，提出字音须以头、腹、尾音切唱是口法中极重要的部分。徐大椿所以把口法放到曲唱理论的核心位置，是因为他发现：曲唱各个方面的表现，都要通过口腔的活动来进行。诚如沈括所云：“凡曲，止是一声清浊高下如萦缕矣，字则有喉唇齿舌等音不同。”〔9〕乐音的变化，只不过“高低清浊”，但作为曲唱，以传人声为主：

〔7〕《乐府传声·序》。引文见《中国古典戏曲论著集成》（七）（北京：中国戏剧出版社，1982年），页152。

〔8〕沈宠绥《度曲须知·曲运隆衰》云：“腔则有海盐、义乌……之殊派。虽口法不同，而北气已消亡矣。”引文见注6同书页198。

〔9〕同注1。

古人作乐，皆以人声为本……人声不可辨，虽律吕
何以和之？〔10〕

人声也就是文字语言。要唱出文字声韵之美，口腔运用是否得法便非常重要。因为不同的字音，要从不同的口腔部位发声，故沈括说“字则有喉唇齿舌等音不同”。发声不正确，字腔和唱腔便不能谐协相和。这里并不单单指能否听清字音的问题，而是更进一步，要求字音能随曲情的变化，自然与乐音相融，产生比乐音大得多的美听效果。这样一来，则不唯“字清”涉及口腔运用，即“腔纯”、“板正”、“情真”都得由口腔来控制。事实上，整个曲唱的技术训练，就是口腔运用（即口法）的训练。

下面我们将从字、腔、板、情四个环节来介绍徐氏的口法理论。

字如何可清

徐氏第一个要探讨的问题，是唱曲时，字如何能清楚发音。他有一个很重要的发现，就是“声各有形”：

〔10〕 同注7。

天下有有形之声，有无形之声。无形之声，风雷之类是也，其声不可为而无定。有形之声，丝竹金鼓之类是也，其声可为而有定。其形何等，则其声亦从而变矣。〔11〕

他认为有形之声，因发声器的形状不同而有别：有什么样的形状，便发出怎么样的声音。

徐氏认为：人声也是有形之声，不同的字音，由口腔不同的位置发声，而其口腔形状亦各不同：

惟人之声亦然。喉、舌、齿、牙、唇，谓之“五音”；开、齐、撮、合，谓之“四呼”。欲正五音，而不予“喉舌齿牙唇”处着力，则其音必不真；欲准四呼，而不习“开齐撮合”之势，则其呼必不清……总之，呼字十分真，则其形自从；其形十分真，则其字自协，此自然之理。若不知其形，而求其声，则终身不能呼准一字也。〔12〕

徐氏发现，“凡物有气必有形”，“声亦必有气以出之，故声亦有声之形”。而字声之形，亦有“大、小、阔、狭、长、短、

〔11〕 徐大椿《乐府传声·出声口诀》。引文见注7同书页159。

〔12〕 同注11。

尖、钝、粗、细、圆、扁、斜、正”之别，唱者若能“审其字从口中何处着力，则知此字必如何念法方确，即知其形于长、短、阔、狭之内居何等矣”。^[13]他认为这是“千古未发之微义”。他指出，宋人所发现的“五音”，乃“审字之法”，是“字之所从生”；“四呼”乃“读字之口法”，是“字之所从出”。就声韵学观点而言，五音是五类声母的发声位置，而四呼则是四类韵母的发声口形，都由口腔内不同的发声器官来操作。他说：“喉舌齿牙唇，各有开齐撮合，故五音为经，四呼为纬。”五音四呼结合，便能把某字发音的准确口形形成，再调好四声（平上去入），即可发出字音的主要部分（字头和字腹）。^[14]故五音四呼是谋求字音正确必需的口法训练。

但有许多汉字都是由沈宠绥所说的头腹尾音合成的，五音四呼加上四声只发出了头音和腹音。要完成整个字腔发音，还必须“归韵”：

四声、四呼，止能于出声之时分别字头……至出字之后，引长其声，即属公共之响……而不知归韵之法，则引长之字面，仍与箫管同；故尤以归韵为第一……能归韵，则虽十转百转，而本音始终一线……凿凿然知为

[13] 徐大椿《乐府传声·声各有形》。引文见注7同书页160。

[14] 徐大椿《乐府传声》中《五音》、《四呼》二篇。引文见注7同书页161~162。

某字也。〔15〕

所以归韵也是必练的口法。不同的韵类，有不同的归韵方法，牵涉口腔中不同部位不同发声器官的运用：

归韵之法如何？如“东钟”字，则使其声出喉中，气从上腭鼻窍中过，令其声半入鼻中，半出口外，则“东钟”归韵矣。“江阳”则声从两颐中出，舌根用力，渐开其口，使其声朗朗如叩金器，则“江阳”归韵矣。“支思”则声从齿缝中出，而收细其喉，徐放其气，切勿令上、下齿牙相远，则“支思”归韵矣。〔16〕

徐氏虽只举三例，其意是要唱者要把《中原音韵》所收十九个韵类一一探讨体会，找出其归韵口法，并经常练习。

还有两个归韵时会碰到的音，即徐氏专章论述的“鼻音”和“闭口音”。〔17〕所谓鼻音，主要是“庚青”、“东钟”、“江阳”三韵类归韵之音，即国际音标所标的〔ŋ〕音。鼻音和不同的韵母字腹结合，其发音口法亦有别：

〔15〕 徐大椿《乐府传声·归韵》。引文见注7同书页168。

〔16〕 徐大椿《乐府传声·归韵》。引文见注7同书页169。

〔17〕 徐大椿《乐府传声·鼻音闭口音》。引文见注7同书页163。

如“庚青”二韵，乃正鼻音也；“东钟”、“江阳”，乃半鼻音也……正鼻音则全入鼻中，半鼻音则半入鼻中……〔18〕

所谓闭口音，就是国际音符所标的〔m〕音。徐氏认为“半鼻音则半入鼻中，即闭口之渐”。就是说，发半鼻音时慢慢把双唇合并，便成闭口音。闭口音有“寻侵”、“监咸”、“廉纤”三韵类。〔19〕鼻音和闭口音有时亦用作字头的声母。

五音、四呼、四声、归韵、鼻音、闭口音等口法有足够的训练，便能把字音读得正确、清晰、明亮，达到“字清”的审美要求。字清不唯要求清楚读出字音，而且要把字音的音乐性和美听效果唱出来。

腔如何能纯

读出一个字的头腹尾音，在不同的程序中，应用着不同的口法，也就是说口腔的形状在每个发音阶段都有所变动；到归韵之后，整个字音的形状才固定下来，而整个字腔也完成了。每个字发音所用的口法都不一样，所形成的字音形状也不同。唱者在唱

〔18〕 同注 17。

〔19〕 同注 17。

一个字时，要注意到口形的变动；从一个字唱到另一个字时，更要注意到整个口形的转换。平常说话的时候，这些口法的运用，口形变动与转换，都是不自觉的。歌唱是语言的延长，即把字腔转化、美化为唱腔。在这个过程中，不但要“能转宫为商歌之”，而且要求“使字字举末皆轻圆，悉融入声中，令转换处无磊块”。就是说，不但要求字音与律吕相和，还要求它比说话时更准确、清晰、明亮、圆润、流畅。这样，唱者对口法的运用，对口形的变动和转换，便要非常自觉。因为这会影响到唱腔的美听效果。

徐大椿于是注意到曲唱的发声位置问题：

喉、舌、齿、牙、唇为五音者，从内至外言之也。

其位实有五层，其音虽皆本于喉，而用力之地，则层层各别，此人人所知者也。至五音中，又各有五音，则前人之所未道者。

天下之理，有纵必有横。喉、舌、齿、牙、唇，纵也；喉中之五音，横也。何谓？音高而清之字，则从喉之上面用力；低而浊之字，则从喉之下面用力；歛而扁之字，则从喉之两旁用力；正而圆之字，则从喉之中间用力。〔20〕

〔20〕 徐大椿《乐府传声·喉有中旁上下》。引文见注7同书页162。

喉舌齿牙唇是准确发出五类不同声母的口腔位置，而高低清浊圆扁欹正之音又有另外五个不同的口腔位置发声。这一纵一横结合起来所找到的发声位置，才能发出明亮的曲唱声音而不费气力：

故出声之时，欲其字清而高，则将气提而向喉之上；欲浊而低，则将气按而着喉之下；欲欹而扁，则将气从两旁逼出；欲正而圆，则将气从正中透出，自然各得其真，不烦用力而自响且亮矣。^[21]

这里所谓“字”是配了乐音的字，徐氏这里所指出的发声位置，除了可发出字音的清浊圆扁欹正的字音形态之外，还可发出乐音的高低（调高）效果；真确之外，还在音量上有所扩张，造成共鸣，而不必用很大的气力。因此，徐氏以为曲唱中的每个字的发声位置，在口腔中都有一经一纬构成的坐标。找到这个坐标，就找到这个字最好的发声方法：

故喉舌齿牙唇为经，上下两旁正中为纬，经纬相生，五五二十有五，而出声之道备矣。^[22]

[21] 同注 20。

[22] 同注 20。