



曲海

遗

踪

张秀莲 吴琼 著

中国戏剧出版社

世纪剧坛丛书

# 曲海



# 踪

张秀莲  
吴琼著

中国戏剧出版社

世纪剧坛丛书·曲海遗踪

张秀莲 吴 琼 著

---

中 国 戏 剧 出 版 社 出 版

(北京市海淀区北三环西路大钟寺南村甲 81 号)

(邮政编码:100086)

新华书店总店北京发行所 经销

有色曙光印刷厂 印刷

4000 千字 850×1168 毫米 1/32 开本 200 印张 20 插页

2003 年 4 月第 1 版 2003 年 4 月第 1 次印刷

印数:1-1 000 册

---

ISBN 7-104-01334-2/J·574 全十册定价:300.00 元

## 自 叙

我是在张庚、阿甲、郭汉城、焦菊隐等诸位前辈们的启蒙、启示之下逐步走上戏曲研究的道路。虽然我无缘直接问业于焦先生，但是诸位先生对戏剧的眷眷深情，理论上新鲜独到的见解，都是我默默追随的榜样。

这里应该提到的还有晏甬同志，从我在东北鲁迅文艺学院做助教，到在中国戏曲学院开《剧作教程》课，始终是在他的直接领导下工作。他的启发、关注增强了我的信心，他的充分信任与为部下承担责任的作风，更使我无所顾虑的摸索前进。

下面我想从看戏说起。由于历史上形成的某些偏见，再加上我对戏曲缺少深切的了解，因而当我准备走上戏曲工作岗位的时候，又并不十分甘心。经过徘徊、犹豫之后，能够顺利的到新岗位去报到，应该与那几年中我陆续看了一些好戏大有关系。比如川剧《柳荫记》、《评雪辨踪》剧本中那风

趣、俏丽的文采，令我倾倒；豫剧《红娘》中常香玉那流畅、细腻、又与河南语言结合得天衣无缝的唱功，令我心折；吕剧《李二嫂改嫁》那充溢生活气息而又沁人心脾的清新演出风格，以及梅、尚、程、荀各位大家那不同流派、不同剧目、不同风韵的艺术特色，使我进一步看到戏曲的庞大的家族与深厚的家底儿。这一切称得上是我进入戏曲研究工作的“学前班”。因为有了这碗酒“垫底”，我才能在徘徊、犹豫中很快的坚定下来。

1956年我调来北京，恰好又与中国戏曲学校合署办公，从此看学生的实习演出便成为我每天的固定日程。学生对外实习的节目单，虽然只是在一张白纸上用黑、红油墨印上剧目简单说明与演员名单，我却逐日保存。1958年我到中国戏曲研究院之后，并把这些积下的节目单分年级装订成册，遗憾的是这份资料在“文革”中遗失了。所以今天我只能凭记忆写下当时的一些印象。

实习剧目反复上演的机会多。对我这个刚刚步入戏曲艺术之门的外行说来，这一点无疑是非常重要的。它让我有机会从熟悉剧本故事的展开形式、依重的艺术手段，到关

注细节、编排上的长短得失，可以反复琢磨、细细品味。有些我正在思索的问题，便是在看演出中求得初步解决。

当时我与同学们直接接触不多，但在看他们的演出中却也建立了一定的情感。在我与一些同学有机会一起工作的时候，彼此交流、相互关照中都不乏友好、亲热之情。对他们在专业上的成长，我更是随时关注。大约是在80年代后期，从王梦云的《钓金龟》，李嘉林、杨秋玲的《宇宙锋》，刘长瑜《花田错》的演出中，我看到他们对人物的理解更深刻了，对戏的整体把握更准确了，唱、做上也更为成熟并颇具大家风范的时候，我暗暗为他们高兴。如今他们都已年过花甲，最近从他们的个人专辑中看到杨秋玲在《杨门女将·探谷》中的表演，豪气仍然不减当年，更令我惊喜不已。

1956年以来，我还看了各省市来京的重要演出与山东、湖北、河南、四川等省的会演。汉剧《夜梦冠带》、豫剧《司马茅告状》、山东小戏《拴娃娃》、川剧《拉郎配》等戏构思上的独到之处，更令我多年难忘。

总之，看戏是我得窥戏曲艺术堂奥的重要通道之一。对演员、对演员的艺术劳动，

我也总是以发自内心的真诚报以敬重之情。

1958年到中国戏曲研究院之后，得与近百位专家共事，令我受益终身。比如黄芝冈老先生的治学严谨是大家公认的。记得在我读《琵琶记》时遇到一个问题，去向黄老请教，黄老除了对我谈了他的见解之外，第二天又给我送来两张书写规整的资料卡片，这就不只解答了我的问题，也使我记住了应该如何对待同志、如何对待研究。

读了李紫贵同志谈京剧锣鼓的文章之后，我对戏曲的认识似乎又近了一层。当时社会上正对戏曲锣鼓的音量太大、太吵人、影响观众欣赏、也影响戏曲本身等问题议论颇多。紫贵同志通过一些具体例子告诉我们锣鼓是强调、突出某个人物、某项行动、某一情节与某一创作意图的手段。只有缺乏生活根据，缺乏创作目的性的锣鼓才会吵人，才会影响观众的欣赏兴趣。这与当前有关京剧节奏的议论颇为相近。不考虑实质，正表明我们对所研究、议论的事物，还认识不深、理解的不透。

马可同志在音乐上的成就，人所共见。他生活朴素、治学勤奋这也是我们都了解的。在一次讨论编写戏曲艺术概论的会上，

他在简要的表述自己的态度、观点之后，便拿出一个章节俱备的提纲，有些地方又说明的颇为仔细。他的认真负责、博闻强识令我惊诧，也给我留下极深的印象。

离休之后，我不时回顾自己所走过的路程。它让我明白了不少的事情，也更看清了自己。

回顾几十年来，我能够得到专业精深、作风民主的梅兰芳、张庚、罗合如、晏甬、郭汉城诸位的领导，能够得到一些资深专家的帮助，随时为我质疑解惑，能够在蓬勃向上、孜孜以求的同辈们的砥砺下不断前进，我由衷的感到幸福与满足。所以，我的这些文章中任何一点可取之处，都与我所生活的这个时代，由它所形成的这种生活氛围、人际关系分不开的。记下这一点我以为非常重要。

吴 琼

2002年11月8日

## 目 录

|                    |        |
|--------------------|--------|
| 自 叙·····           | ( 1 )  |
| “汤沈之争”外论 ·····     | ( 1 )  |
| 北方昆曲沿革、形成资料初辑····· | ( 24 ) |
| 开创、清理、流布、论列·····   | ( 84 ) |
| ——郑振铎先生的杂剧研究简述     |        |
| 京剧的奠基人——程长庚·····   | (109)  |
| 侗戏调查札记·····        | (126)  |
| 新中国戏曲教育史述·····     | (155)  |
| 戏曲剧本的结构、改编及其他····· | (208)  |
| ——读京剧《失空斩》札记       |        |
| 语言、细节、性格·····      | (243)  |
| ——读昆曲《刀会》札记        |        |

|                   |       |
|-------------------|-------|
| 戏曲语言漫论            | (258) |
| 引言                | (258) |
| 语求肖似  言为心声        | (260) |
| 行动性——戏曲语言的灵魂      | (290) |
| 讲究韵律、重视节奏、要求精确    | (328) |
| 中国戏曲剧本结构特点的形成与发展  | (354) |
| 蜀中观剧随想            | (388) |
| 生活——艺术美的源泉        | (402) |
| ——从京剧《会审》所想到的     |       |
| 乡情  心得  希望        | (424) |
| ——在龙江剧座谈会上的发言     |       |
| 培养戏曲编剧的设想与探索      | (434) |
| ——《戏曲剧作教程》课教学工作散忆 |       |
| 直如朱丝绳  清如玉壶冰      | (444) |
| ——纪念梅兰芳先生百岁生日     |       |
| 岁老根弥壮  阳骄叶更阴      | (448) |
| ——记晏甬同志六十年文艺生涯    |       |
| 放言诚可贵  考量须周详      | (461) |
| 附  录              |       |
| 秋夜思絮              | (467) |
| 往事回首情尤切           | (470) |
| ——我参加鲁艺的前前后后      |       |
| 后  记              | (482) |

## “汤沈之争”外论

### 一

汤显祖（1550—1616年）是我国杰出的古典戏曲作家之一。三百多年来，他的“四梦”一直深受群众的喜爱，如《牡丹亭》中的“闺塾”、“游园、惊梦”、“拾画、叫画”；《紫钗记》中的“折柳、阳关”；《邯郸记》中的“扫花、三醉”；《南柯记》中的“花报、瑶台”等折，至今仍流传在舞台上。其中尤以《牡丹亭》成就最高，影响最大，但引起的争论也最为激烈。

当明万历二十六年（1598年）秋，《牡丹亭》问世之初，一方面以它深刻的思想、奔放的才情以及那积极的浪漫主义精神，惊动了曲坛，如沈德符说：“汤义仍《牡丹亭》一出，家传户诵，几令‘西厢’减价。”<sup>①</sup>吕天成称赞说：“汤奉常绝代奇才，冠世博学”，“才思万端，似挟灵气。”<sup>②</sup>

---

① 见《中国古典戏曲论著集成》第4卷第206页。

② 见《中国古典戏曲论著集成》第6卷第213页。

王骥德说：“还魂妙处种种，奇丽动人。”<sup>①</sup>而另一方面又因为它勇于突破格律的限制，引起了当时以沈璟为代表的吴江派和一些曲学家的非议。如王骥德认为：“临川汤若士，婉丽妖冶，语动刺骨，独字句平仄，多逸三尺。”<sup>②</sup>唱起来“屈曲聱牙，多令歌者咋舌。”<sup>③</sup>凌濛初说：“惜其使才自造，句脚、韵脚所限，便尔随心胡凑，尚乖大雅。”<sup>④</sup>

此后的一些词曲家，也对汤显祖续有评论，如吴梅说：“惟其宫调舛错，音韵乖方，动辄皆是。一折之中，出宫犯调至少终有一、二处。”<sup>⑤</sup>王秀烈说：“玉茗四梦，其所填之曲，每不依正格。多一字，少一字，多一句，少一句随处皆是。”<sup>⑥</sup>

在中国戏曲史上这场延续时间最久的争论，直到今天似乎仍然很难说是完全统一了。我想，认为汤显祖是“宫调舛错”也好，认为他是“知韵破律”也好，都不应再局限于句法、四声、韵脚等一些单纯技术问题上，并以此去计较、判定谁是谁非。如果能从戏曲音乐的发展，从总结有关经验的角度去思考、探索一些问题，也许会更有现实意义。

## 二

明传奇，从声腔源流上说，是属于南戏系统，是以南曲

---

① 见《中国古典戏曲论著集成》第4卷第165页。

② 见《中国古典戏曲论著集成》第4卷第170页。

③ 见《中国古典戏曲论著集成》第4卷第165页。

④ 见《中国古典戏曲论著集成》第4卷第254页。

⑤ 见《汤显祖诗文集》下卷第1570页。

⑥ 见《汤显祖诗文集》下卷第1567页。

为主。但从元初的南戏开始，它就不断吸收和引用北曲的曲调，甚至成套的引用，从而出现南北合流的趋势。南戏形成初期的音乐，主要是“村坊小曲”、“里巷歌谣”和宋词。由于它较多地采用了当地的民歌，因之词句通俗流畅，形式自由活泼，受格律的限制较少，所谓“不叶宫调”者，恐怕正是指此而言。从南宋初开始，经历了两百多年到明万历年间，南曲的词谱、格律才逐渐达到完备。

据现在所知，陈、白二氏（按：名字不考，见蒋孝《玄览堂丛书》及王骥德《曲律》卷一）的《旧编南九宫谱》、《十三调南曲音节谱》二书（约成书于1328—1330年），当为最早的南曲谱。但是，它只把不拘宫调的南曲曲牌，按宫调进行配置，每个宫调又仅有曲牌名目，而没有曲词，所以名虽为谱，实为目录。

到了元末明初，高则诚完成了《琵琶记》，虽然他自称“也不寻宫数调”，但《琵琶记》的格律，“要比过去的戏文整饬完备的多，可以说是集格律之大成。所以后世征引曲文，在数量上，它总是占第一位，甚至誉之为‘词曲之祖’。”<sup>①</sup>为此，明初以来，很多传奇作家都以《琵琶记》的曲词作为谱式，此举并一直为后来的词曲家们所取法。此外，也有以明人选辑的《乐府群珠》一书作为谱式的。从而证明，直到明初还没有出现像后来这样正式的曲谱。

明嘉靖年间的蒋孝（嘉靖二十三年进士）得陈、白二氏的《旧编南九宫谱》和《十三调南曲音节谱》二种，他重新选辑了南人作品数十种及乐府所载南小令做为谱例，附在每

<sup>①</sup> 见钱南扬《戏文概论》第151页。

一个曲牌之后（十三调仍只存目录未填曲词）。蒋孝的《南九宫谱》（亦称《旧偏南九宫谱》）应是南曲的第一部正式曲谱，在南曲曲谱史上有草创之功。

万历年间，吴江派的代表人物沈璟（1553—1610年）又根据蒋孝的《南九宫谱》修订为《南九宫十三调曲谱》二十一卷，他选录了南曲曲牌、散曲、诗余、古曲等八百多个作为谱式。从沈璟选用的曲目范围看，还仅限于宋元南戏和明初传奇。其中做谱例的曲词《琵琶记》有一百三十八支、《拜月亭》有九十二支、《荆钗记》有四十五支、《卧冰记》有三十七支、散曲一百二十二支……，每个曲牌又详列不同格式，分别正字衬字，注明板眼，并分析句、字的音韵平仄。因此，它是南曲曲谱中最重要、最有影响的一部著作。为当时填词、谱曲者在“寻宫数调”凜遵格式时提供了一套较为详尽的准则。至此，南曲的词谱、格律已经发展到一个较高、较完备的阶段。这应是沈璟一项不可泯灭的功劳。

从上述这个简略的回顾里，我们不难看出，曲谱是在艺术实践基础上产生的，从无到有，表明艺术实践经验积累的增长，是事物发展的一个标志。有了曲谱以后，艺术实践应该搞得更好、发展得更快，一些新的实践经验有时必然又要突破曲谱的某些限制。从辩证的观点看，这种突破正是事物向前发展的又一标志。但是，对于向以声律权威自守的沈璟说来，他是不易看到这一点的。

### 三

沈璟精通音律、“癖好本色”，这是他积极的一面。但他极端刻板，所以王骥德指出：“吴江守法，斤斤三尺，不欲令一字乖律，而毫锋殊拙。”<sup>①</sup>这说明他把曲谱的作用，已经夸大到荒谬的程度，甚而奉为清规戒律。他并且主张“宁协律而词不工，读之不成句，而讴之始叶，是曲中之工巧。”<sup>②</sup>他的这种主张在《二郎神》散套中说得就更为清楚。他认为“按腔自然成绝唱”、“纵使词出绣肠，歌称绕梁，不谐音律也难褒奖。”<sup>③</sup>这样就把写词的一些起码要求，“当成最终的创作目的，当做衡量作品得失的最高准则。”<sup>④</sup>这种把格律看做是第一位的、不变的、不能逾越、不能突破的观点，必然要限制戏曲音乐的发展，必然要影响音乐深刻地表现新内容，因而成为束缚作家手脚的桎梏。

这正是汤显祖所不能同意的。汤显祖与沈璟并无直接交往，由于吕玉绳和孙如法把沈璟有关声律方面的著作送给汤显祖看，才使他们发生了联系。汤显祖的看法与沈璟的主张，几乎形同水火，于是在他给吕姜山的信中说：“寄吴中曲论良是。唱曲当知，作曲不尽当知也，此语大可轩渠。凡文以意趣神色为主。四者到时，或有丽词俊音可用。尔时能

---

① 见《中国古曲戏曲论著集成》第4卷第165页。

② 见《中国古曲戏曲论著集成》第4卷第165页。

③ 转引自周贻白《中国戏曲史长编》第338页。

④ 见《中国戏曲通史》中册第290页。

——顾九宫四声否？如必按字模声，即有窒滞迸拽之苦，恐不能成句矣。”<sup>①</sup>这是汤显祖对文学的真知灼见，也是他不能同意沈璟意见的最主要的理由。

吴江派一些作家却据此指责汤显祖不懂声律，显然不够慎重。钱谦益在《汤遂昌显祖传》中说：“义仍少熟文选，中攻声律。”<sup>②</sup>并经常与帅机等人在一起“唱和赏音”。邹迪光的《临川汤先生传》中也说：“每谱一曲，令小史当歌，而自为之和，声振寥廊。”<sup>③</sup>可见汤显祖不但懂声律，而且善唱。这一点在汤显祖自己的诗中也得到了有力的印证，如：“玉茗堂开春翠屏，新词传唱牡丹亭。伤心拍遍无人会，自掐檀痕教小伶。”<sup>④</sup>此外，汤显祖对整个戏的音乐布局、格律等也并非完全不重视，据王骥德在《曲律》中记载：“（孙如法）与汤奉常为同年友。汤令遂昌日，会先生（如法）谬赏余《题红》不置，因问先生：“此君谓余《紫箫》何若？”先生言：“尝闻伯良艳称公才，而略短公法。”汤曰：“良然。吾兹以报满抵会城，当邀此君共削正之。”<sup>⑤</sup>后来只是因为汤显祖被“罢归”，这个愿望才没有得以实现罢了。既然汤显祖是懂声律的，那么为什么他又偏偏要“知韵破律”？

其实认真研究一下汤显祖给吕姜山的信，这个问题是不难理解的。汤显祖认为“凡文以意趣神色为主”，尤其是他不只一次提到“意”，如：“凡文以意为宗”、“自

① 见《汤显祖诗文集》下卷第1337页。

② 见《汤显祖诗文集》下卷第1516页。

③ 见《汤显祖诗文集》下卷第1513页。

④ 见《汤显祖诗文集》下卷第735页。

⑤ 见《中国古典戏曲论著集成》第4卷第171页。

谓知曲意者”、“余意之所至”等等，他所反复强调的“意”究竟意味着什么？有人把“意”理解为作品的思想性或思想意义，看来也不为错，但又不应仅止于此。我以为“意”应兼指作家对生活的独特理解。正如汤显祖在《牡丹亭》题词中所说：“生者可以死，死可以生。生而不可与死，死而不可复生者，皆非情之至也。”<sup>①</sup>显然，这里既有思想，又有形象，合起来这才是作者所要强调的“意”。为了把这种“意”表达得更充分，他不惜突破格律的局限，他决意抛开格律“窒滞迸拽之苦”。他甚而最怕拗折天下人的嗓子，我以为这就是他所以“知韵破律”的原因。

一个是拿到本子之后，不管内容如何，只在格律上“斤斤三尺”，一个则坚持“凡文以意趣神色为主”，因而不惜“智韵破律”，这场争议自然无法避免，何况还有由此而生的门户之见。因此，对汤显祖“疏于曲律”、“失宫犯调”的指责，一时间几乎遍及词坛。

## 四

时至今日，究竟应该如何看待这个问题，下面我将通过几个具体例子，来说点个人的想法。其一，《牡丹亭》第十出“惊梦”中的【山坡羊】，按通常句法，第五、六两句应为上四下三的七字句。例如：

---

① 见徐朔方、杨笑梅校注《牡丹亭》第1页。