

1987 備

音乐欣赏漫谈

人民音乐出版社

昆曲

榮

昆曲音乐欣赏漫谈

傅雪漪 著

人民音乐出版社

图书在版编目(CIP)数据

昆曲音乐欣赏 漫谈 / 傅雪漪著. - 北京: 人民音乐出版社, 1996.4

(戏曲欣赏漫谈丛书)

ISBN 7-103-01338-1

I. 昆… II. 傅… III. 昆曲-音乐欣赏-基本知识
IV. J643.521

中国版本图书馆CIP数据核字(95)第21649号

责任编辑: 董 大

人民音乐出版社出版发行

(北京翠微路2号)

新华书店北京发行所经销

中国科学院印刷厂印刷

350×1168毫米 32开 264面文字及乐谱 3.25印张

1996年4月北京第1版 1996年4月北京第1次印刷

印数: 1—3,215册 定价: 10.80元

目 录

昆腔、昆曲与昆剧	(1)
桃花扇底送南朝	(70)
千秋一曲舞霓裳	(97)
意趣神色	
——北方昆曲剧院《牡丹亭》演出本整理及谱曲浅识	(125)
《董西厢》与《天宝遗事》	(147)
昆声初奏北西厢	(184)
古调新声唱货郎	(196)
著名唱段选介	(209)
南柯记·瑶台	(211)
邯郸记·三醉	(214)
浣纱记·寄子	(217)
玉簪记·秋江	(221)
西楼记·错梦	(224)
宝剑记·夜奔	(225)
四声猿·骂曹	(231)
长生殿·疑谶	(235)
桃花扇·访翠	(237)
西厢记·赖简	(240)
牡丹亭·冥誓	(245)
浣纱记·采莲	(250)

昆腔、昆曲与昆剧

元末农民起义，推翻了蒙古贵族的封建统治之后，广大的南方各族人民，在政治上摆脱了民族歧视的枷锁，生产有所恢复，商业渐趋发展。此时中国的戏剧也相应地发生了巨大变化，形成“北剧”（元杂剧）没落，“南戏”复兴的现象。当时南戏主要剧本是“传奇”，演唱传奇的声腔很多，其中最古老的是发源于浙江海盐的声腔，它流行在嘉兴、湖州、温州、台州一带，万历间复传入江西；流行地区较广的是弋阳腔，它分布在江西、南北二京、湖南、福建、安徽、两广、云南、贵州等地，多结合各地的语言、音乐而有所衍变；余姚腔流行于浙江绍兴，以及江苏的常州、镇江、扬州、徐州，安徽的贵池、太湖等地。此外还有四平腔、义乌腔、乐平腔等，皆影响不大。

南戏复兴也有着一个过程，明初，南京的教坊司中仍蓄有北曲乐工。诸藩王中的宁献王朱权（1378—1448），周宪王朱有燬（1379—1439）都是知名的北杂剧作家。可以说当时的贵族士大夫这些上层人士还以北曲为雅乐正声，至于民间的广大群众则普遍爱好词调通俗、故事曲折而完整的南戏。等到“荆（荆钗记）、刘（刘智远白兔记）、拜（王瑞兰闺怨拜月亭）、杀（杀狗记）”

四大传奇及高明（则诚）的《琵琶记》从文词排场各方面都在普及的基础上得到相当的提高之后，引起了士大夫阶层的重视，南戏由广场走上了高堂华筵，身价日上。

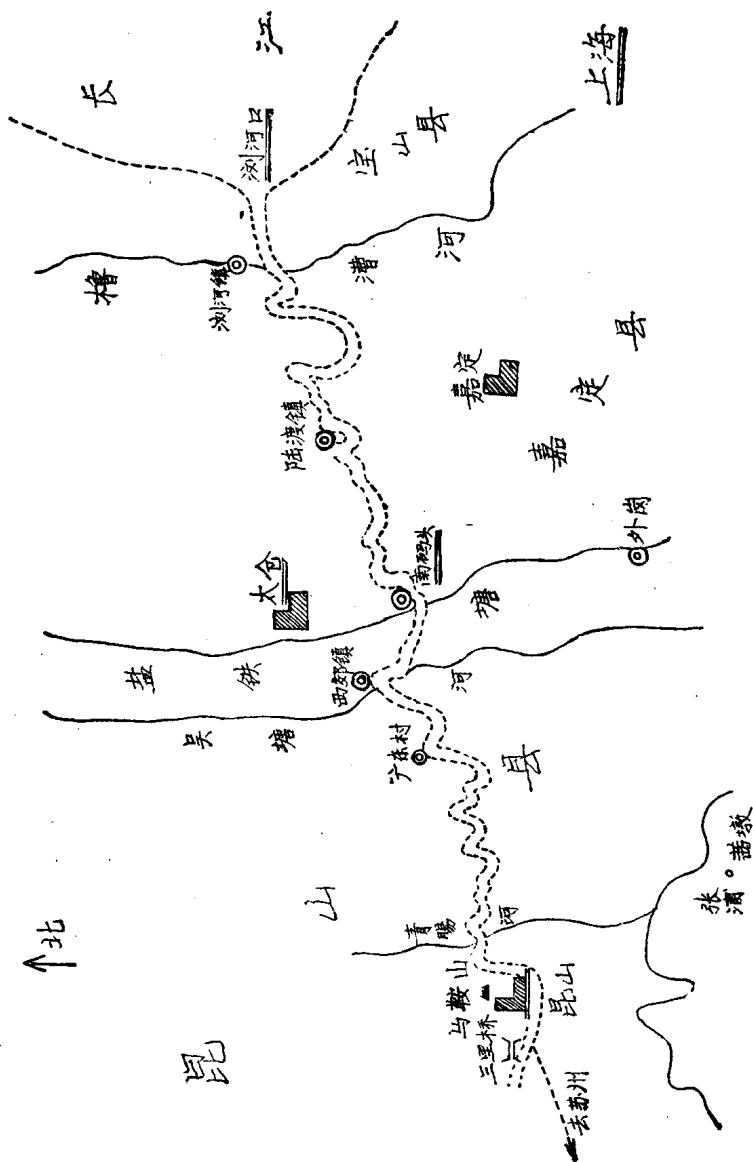
“流丽悠远，出乎三腔之上”的昆山腔，简称昆腔，它始于元代末年，是南曲的一个支派。据明·玉峰（昆山）张广德的《真迹目录》卷二载文征明写本：娄江（太仓）魏良辅《南词引正》，毗陵（武进）吴昆麓校正，金坛曹含斋嘉靖丁未（二十六年、1547）注订的版本中，记有“元朝有顾坚者，虽离昆山三十里，居千墩，精于南词，善作古赋。扩廓帖木儿闻其善歌，屡招不屈。与杨铁笛、顾阿瑛、倪元镇为友，自号风月散人。其著有《陶真野集》十卷，《风月散人乐府》八卷行于世，善发南曲之奥，故国初有昆山腔之称。”按：杨铁笛即杨维桢，字廉夫、号铁崖，元成宗元贞二年（1296）至明洪武三年（1370）间人。工诗，擅长乐府，善吹铁笛，自称铁笛道人；顾阿瑛名德辉，字仲瑛，元末（1310—1369）诗人。聚资累万。40岁之后，将家产付儿子掌管，在昆山自筑玉山草堂以娱晚年。本人善弹古阮，醉心南曲，“声妓之盛，甲于天下。”是个昆山腔的有力支持者；倪元镇名瓚，号云林（1301—1374），元末名画家；扩廓帖木儿，即王保保，《明史》卷一百二十四有传。他招致顾坚，当在官左丞相出而治兵南平江淮时（约在元至正二十三年、1363间）。据以上诸人的年代，可推断顾坚为元末泰定、至正间人，而昆山腔在至正（1341—1368）时已成为南曲中的一种流行声腔了。另外，今昆山东南张浦有茜墩，疑即“千墩”之讹。

昆山腔在明代万历之前，还只是流行于吴中的“小集南唱”的清曲。

徐渭《南词叙录》(成书于嘉靖三十八年、1559)中载:“今昆山(腔)以笛管笙琶按节而唱南曲者,字虽不应,颇相谐和,殊为可听,亦吴俗敏妙之事。”另据明·顾起元《客座赘语》:“万历以前,公侯与缙绅及富家,凡有燕会小集,多用散乐,或三四人,或多人唱大套北曲。若大席,则用教坊打院本。……后乃变而尽用南唱,歌者只用一小拍板,或以扇子代之。今则吴人益以洞箫及月琴,益为凄惨,听者殆欲堕泪。大会则用南戏,其始止二腔,一为弋阳,一为海盐。弋阳则错用乡语,四方士客喜闻之;海盐多官话,两京人用之,今则尽用昆山矣。盖昆山较海盐更为清柔婉折也。”

这种“清柔婉折”的昆山腔之变革发展,是在明代中叶以后。元代时昆山所辖,包括昆山、太仓两地。太仓原是娄东(昆山)的一个村落,自元十九年(1282、壬午)开辟南北海运,刘家河变成内外贸易港口之后,太仓逐渐繁华,“不数年间,辏集成市,番汉间处,闽广混居。”元成宗元贞元年(1295)把昆山由县升为州,仁宗延祐二年(1315)州治迁太仓,惠宗至正十七年(1357)又迁回昆山。在此时期,浏家河称为“天下第一码头”,或“天国码头”,为重要的通商口岸。浏家河又称浏河口,太仓是浏河口的一个“卫”,在明代又为市舶司所在地。

在嘉靖(1522—1566)、隆庆(1567—1572)年间,江西豫章(南昌)人魏良辅(字尚泉、一字上泉)流寓太仓南关。太仓自朱元璋在元末至正二十一年(1361)据吴设太仓卫至入明后一直驻军戍守。由于海运发达,贸易兴盛,漕户云集、军民多暇。终日征歌饮宴、习歌唱、拳棒者甚多,素有“南关莫开口,西关莫动手”之说。魏良辅原是个北曲清唱家,到吴中后,又致力于



昆山、太仓、刘河口南码头位置示意图

南曲。他认为当时的一些南曲唱腔“率平直无意致”（行腔简单，或节奏拖沓），于是以原昆山腔为基础，参考海盐、余姚等腔的优点，并吸收了北曲中的一些唱法（应即是“抑扬顿挫，萦纤牵结，停声、偷吹、依腔、贴调”等有装饰色彩的润腔手法，以及用不同音色塑造人物性格、情感的演唱技巧），并与善吹洞箫的张梅谷，工撮管的谢林泉，以及张小泉、周梦山、季敬坡、戴梅川、包郎郎诸人结成在艺术上有共同见解和理想的创作集体，把昆山腔作了很大的改革与发展。魏良辅非常讲求唱法上的吐字、过腔（又称布调）、收音，每有所得必往南关老唱家太仓户侯过云适处请教，求得首肯，多次反复修改不厌。同时，河北的北曲弦索名家（弹北曲散曲伴奏、器乐演奏）张野塘，以罪发配太仓卫，被魏良辅以善歌之女招为婿，他协助魏“更定弦索音节，使与南音相近。并改三弦（形）式，身稍细而其鼓圆，以文木制之，名曰弦子（即昆曲及弹词中所用的“南弦”）。它与曲笛（D调竹笛）、怀鼓（又名点鼓，形如荸荠，两面蒙皮，中凸鼓心，立置膝上，右手压上边，以单鼓签击其一面），提琴（民族拉弦乐器，双轸皆在外侧，双弦自山口下，琴筒为椰壳桐木面，四度定弦，为明代杨仲修所改制，专与魏良辅之昆曲伴奏者），并为昆曲的特色伴奏乐器。这种新腔的特点是清柔婉转，“调用水磨（把一些南曲曲牌加以细致地雕琢，丰富了华彩润饰的行腔，如同水磨竹器一样的精密），拍捱冷板（即将原来一板三眼的唱腔，按比例扩展一倍，成为 $\frac{8}{4}$ 的节拍，再丰富一些小腔。其中第五拍击板处为‘赠板’）。声则平上去入之婉协，字则头腹尾音之毕匀，……启口轻圆，收音纯细。”成为集南北曲之大成的新声，“腔曰‘昆腔’，曲名‘时曲’”。但这时的昆曲仍是清唱，尚未能体现剧本，形诸舞

台。据《度曲须知》所载：“（魏良辅）所唱之曲，则皆‘折梅逢使’、‘昨夜春归’诸名笔”；选自传奇的，则有“拜星月”（《拜月亭·双拜》折，王瑞兰所唱〔二郎神〕的首句），“花阴夜静”（《西厢记·听琴》折，崔莺莺所唱〔雁过声〕首句）等词。“要皆别有唱法，绝非戏场声口（指当时舞台上的一般唱法）。”这种集南北之大成的“昆曲”崛起之后，压倒了其它声腔，使得当时一些名唱手、老曲家如袁髯、尤驼、陆九畴等，皆自叹不如。可以说魏良辅是提高了声腔和演唱艺术的开创者、领路者。根据一些有关文献推断，昆曲的成就，当在嘉靖末至隆庆之间（1560—1572）。

昆曲由清唱搬上舞台，成为戏剧，则是由梁辰鱼的《浣纱记》开始。

一个声腔的成长和完善，必有赖于更多人的继续实践，不断努力，而且具有一定的社会原因。早在明代初年，朝廷为了加强中央集权的封建统治，采取了不少恢复发展经济的措施，那时江南和东南沿海一带，即已走在全国其它地区的前面。明中叶以来，社会生产力又有了进一步的发展，农业和手工业的生产水平显著提高，江南地区的商品经济不仅迅速发展，而且在手工业行业中已开始出现资本主义的萌芽，从而促进了城市的繁荣。太仓与苏州毗邻，机户、漕户甚多，近在昆山所在的苏州府更是富庶一时。王骥《吴中繁华》一书述及：“迨成化间……以至今（按：指15至16世纪初），观美日增，闾阎辐辏，绰楔林丛。城隅濠股，亭馆布列，略无隙地；舆马从盖，壶觞撰盒，交驰于通衢永巷中，光采耀目；游山之舫，戴伎之舟，鱼贯于绿波朱阁之间，丝竹讴歌，与市声相杂。”当然，这时的“丝竹讴歌”，大半为“行于吴中，流丽悠远，出乎三腔之上，听之最是荡人”的昆腔新声了。 》

正是此时，以国学生昆山梁辰鱼（伯龙）为代表的第二个改革艺术群体兴起。梁辰鱼（1519？—1591？）号少白、又号仇池外史，著名戏曲作家，精诗词，通音律。魏良辅改腔的成就使他颇受鼓舞，经常设特大坐榻和桌案，自己西向坐，教人歌曲，学者列序两旁。著名的歌儿舞女，没有得到梁的亲授，皆自以为不祥。但他还觉得这样的新腔不应只局限于曲坛清歌，必须扩展到舞台之上占有更广阔的天地。于是与精通音理的郑思笠、陈梅泉、唐小虞诸人，“考订元剧，自翻新调”，并发挥文学优势写作了以西施为主要人物的《浣纱记》传奇，从音乐方面弥补了水磨调“冷唱”的不足，同时把传奇文学与新的声腔和表演艺术综合在一起，借锣鼓之势与舞台之场面形态，第一次将昆曲搬上剧坛。“谱传藩邸戚畹金紫熠燿之家，而取声必宗伯龙氏，谓之昆腔”（明·张大复《梅花草堂笔谈》）。这种从原始的昆山腔，发展成为昆曲，再进一步登上舞台，即是这个声腔定型和成熟的过程。

自万历（明神宗朱翊钧1573—1620）初年，昆曲很快地扩展到江、浙各地，成为压倒其它南戏声腔的剧种。随之由士大夫带进北京，与弋阳腔并为玉熙宫中大戏，当时称为“官腔”（见明万历二十一至二十四年间胡文焕选编的《群音类选》）。从此，昆曲俨然成了剧坛的盟主，数百年来，对许多剧种的舞台艺术，产生过深厚的影响。

昆曲的流派

在艺术这个领域里，不同的人有不同的风格、思路、条件、设想，新事物总是要在不断的实践发展中才能蕃衍昌盛。昆山腔经魏良辅革新后，继承魏氏唱法的一些人，并没有把他作为偶像、模式来供奉，不是“谨守”其成规，而是都怀着“青出于蓝而胜于蓝”的雄心，在继承的基础上各有发展，他们也各有一班同好或组织。如前文所述之梁辰鱼这个艺术集体。“自翻新调”，以《浣纱记》一剧把昆曲搬上舞台，可谓功绩卓著。但他们也没有放弃散曲的讴歌，梁辰鱼的《江东白苎》，即是一部散曲集。他不仅在华堂按曲，而且到处行歌。《皇明昆山人物传》中记载他“尝除夕遇大雪，既寝不寐。忽令侍者遍邀诸年少，载酒放歌，绕城一匝而后就睡。”万历五年有进士张新亦自创流派，“张进士新勿善也（不赞同梁氏的新调），乃取良辅校本，出青于蓝，偕赵瞻云、雷敷民，与其叔小泉翁，踏月邮亭，往来唱和，号‘南马（码）头曲’”（见《梅花草堂笔谈》）。可见清唱是爱好词曲的文人士大夫的一种风尚，昆曲这个艺术范畴中的“清曲派”、“曲会”，是从改革成型的伊始就存在了。当然，在舞台剧曲中流传下来的是属于梁氏的一脉。这也就出现了一个问题向两方面的发展：一是由于《浣纱记》开辟了昆曲在舞台上的新纪元，崛起于吴中，因而形成“四方歌者皆宗吴门。”二是昆曲以“压倒其它南戏声腔”的优势，向毗邻或更远的城乡扩展，随着这些扩展，必然与各地区的语言声调结合，得到不同程度的丰富加工，而发展变化。万历间的表演艺术评论家潘之恒在《鸾啸小品》中就谈到：“长洲、

昆山、太仓，中原之音也（即正宗之意），名曰昆腔。以长洲、太仓皆昆山所分而旁出者，无锡媚而繁，吴江柔而清，上海劲而疏，三方犹或鄙之。而毗陵（武进）以北达江，嘉禾以南迄于滨浙，皆逾淮之橘，入谷之莺也。远而夷之，无论矣。”虽然文人士大夫们，特别是“清曲派”的业余唱家多以“宗吴门”而自高身价，但在民间广泛流传的昆曲，却不断因地制宜而蕃衍流派。如湖南武陵文人纶隐先生龙君御（膺）在他的《诗谑》中（约写于万历三十二年、1604之后），就有“腔按昆山磨嗓管”之句。清康熙间刘献廷在《广阳杂记》中对这些湘中唱法即大有贬意，认为“楚人强作吴歈，……使非余久滞衡阳，几乎不辨一字。”但通过这几行文字，却说明“吴门”之曲，已自然地与当地语音结合，使昆声扎根于湘土之中，蕃衍成长了。同吴声入湘一样，数百年来，昆曲在全国很多地方、对很多剧种都产生了深远的影响：有的与当地语言音乐结合，成为地方化的昆腔，如北昆（包括京昆、昆弋）、苏昆、永（嘉）昆（又称温腔）、湘昆、川昆等，衍变为各种昆曲声腔的流派；有的则被其它声腔的剧种，吸收了一些昆曲剧目及曲牌配合演出；更多的则是移用溶化了大量的昆曲剧目中齐唱的曲牌、唱段，以及吹打伴奏音乐，作为自己剧种的音乐组成部分。如京剧、晋剧、蒲剧、赣剧、湘剧、祁剧、川剧、滇剧、婺剧、徽剧、汉剧、粤剧、正字戏、潮剧、闽剧等。

从歌唱方面来看，昆曲有剧曲与清曲两派，各有不同的标准和特点。最早魏良辅就在《南词引正》中提出：“清唱谓之冷唱，不比戏曲。戏曲借锣鼓之势，有躲闪省力，知者辨之。”当然，这时所说的“冷唱”，未必单指昆腔，而且昆曲还未登上舞台形成剧曲。但以后的清曲基本都指昆曲的演唱而言，《扬州画舫录》

中说：“按清曲鼓板与戏曲异，戏曲紧，清唱缓（指节拍速度）。戏曲以打身段、下金锣为难，清唱无是苦，而有生熟口之别。”剧曲除歌唱之外，还要求念白、身段、体态、以及武打诸方面俱臻精到。明清间还有艺人（职业演员）、家乐（家庭演员，女伶较多），和“串客”（业余演员，各阶层人士都有，有时也和艺人、家乐合演），民间班社如发现有特殊影响、有才能的串客，亦邀请他共同演出以资号召。但在封建社会中，剧曲属于俗乐，文人士大夫如公然与优伶串戏、是要受到舆论指责的。而唱清曲者多为文人雅士，且尊称“清曲家”。他们非常讲求音韵、唱法，以曲子为单位，不念白、不动锣鼓响器，伴奏以鼓（怀鼓）板、曲笛、三弦为主，不分行当音色。基本用真声，这种纯“清曲”，亦称“案头”派，多属寄兴自娱，清代龚自珍在《定盦续集》中曾说：“清曲为雅宴，剧曲为狎游，至严不相犯。”乾隆五十七年刊本的《纳书楹曲谱》中无一句念白，是清曲派的范本。清代后期以来，业余曲社的“同期”（定期曲聚），也加上了宾白锣鼓，纯唱“清曲”者逐渐减少。各地的清曲，虽大多以《纳书楹曲谱》为宗，由于地区语言、师承衍变，以及与剧曲艺人的交流影响，亦有不同唱派的区别。相近地区如苏州、扬州、无锡，大同小异。北方昆弋，永嘉，湖南桂阳、嘉禾，皆别具风采。这些“清曲家”，明清之际，其上层为缙绅士大夫，借“词曲”标榜风雅，歌唱方面则不求甚解，声音乖劣亦所不顾。中间者多文人墨客、自由职业者如医生、画士，以及部分富商、小地主，这些人多清闲有资财，肯认真钻研习唱，成就亦卓著，对昆曲的发展颇有影响。此外则有一些唱清曲的贫士，是为了生计，出入于朱门绮户，作为授曲或伴奏的清客、“拍先”（曲师）而以艺糊口。

昆曲的音乐

声腔、剧种之间的最大区别，在于音乐和语言（语音、四声、语调，以及部分词汇）。文词方面的长短句；乐曲方面的曲牌联套，就是昆曲艺术的基本特点。昆曲的歌词和音乐，是从隋、唐、宋代的曲子词，金元诸宫调，元代杂剧、散曲，明清传奇等，逐渐过渡、积聚、衍变，成长起来的。诗变为词，重点是音乐上的丰富发展，词变为曲。重点在文学上的口语化，而昆曲又把杂剧和传奇的文学音乐予以综合蕃衍，使韵文与戏曲音乐得到一个更新更大的升华。

一、曲牌与词式

曲牌，是传统填词制谱用的曲调调名之总称，约始于汉乐府之〔朱鹭〕、〔石流〕、〔艾如张〕、〔巫山高〕，南朝梁陈之际的〔折杨柳〕、〔梅花落〕、〔鸡鸣高树颠〕、〔玉树后庭花〕等，以及隋唐以来大量的杂曲歌辞。它们原来只是某一首歌曲内容的标题，后来再用这个乐曲的文词格律和唱腔去描写其它内容，就成为不同的“曲牌”了。这个名称，大约自明代才有，《王骥德曲律》（成书于万历三十八年庚戌1610）云：“曲之调名，今俗曰‘牌名’。”曲牌，即是各自成型的一些歌曲，由两方面组成。一是文词部分（曲词），二是乐曲部分（乐谱及歌唱），曲牌的全部曲词就是一组韵文。它的内容性质是多样的，如写景、抒情、叙事、问答等，各种情况无所不包，无所不能表达。但每个曲牌所能体现的独特感情，却各有所长。根据不同剧情和演唱角色，选用曲牌要有一定规则，这是剧作者必须理解掌握的。

曲牌的特征，约有六点，下面简要予以说明。

1. 字格：即规定该曲牌词句的每个字，或某字位要填写四声中的某一声，声调是用汉字表示的。入声不列入字格之内，须区别对待，因入声字在北曲中已分派在平、上、去三声中。但在南曲里可作为仄声，也可按平声配腔，须就具体行腔分析运用。衬字一般不考虑声调。

2. 句型（或称句法），即标明一个句子应如何划分句读。例如一个五字句，根据词意、语调、语气（原曲牌的词句格律），是按前二后三，还是前三后二，或其它方式划分，使曲词能与乐谱配合，不致形成破句。

3. 韵位：即标明哪一句句末要叶（协）韵。邻韵相叶不算失韵。可叶可不叶韵处，不计韵位数。

4. 板位：即标明本曲牌词句中应点正板之字。词式上不能显示出乐曲的板则，要查阅全谱（如《南九宫谱》、《北词广正谱》、《九宫大成》谱等）。

5. 衬位：即是在某曲牌所规定的句法、字数之外，根据抒发的文词情感需要，而增加的字或词，在曲牌中称衬位。一般只用于补足语气或描绘情态，在歌唱中不占重拍，亦不可用于句末或停顿之处。字数并无限定，南曲中衬字较少，俗称“衬不过三”，但亦非绝对；北曲用衬字较自由，有时衬字多于正文，板数亦可增添。

6. 定格：格是格式，包括每个曲牌规定的句法，字数，平仄。此外，某些曲牌除本身的字数、句法、平仄之外，还有本曲牌词句与乐句的定格。如北曲〔叨叨令〕，不论用正格或叠句体，其第五、六句必以“也么哥”三字做语气词和行腔，南〔小桃红〕在第

三和第十一句之后，都有一个“6. 1 2 - ”字；〔水红花〕必也！

以“5 6 5 | 6 1 0 || ”做结尾。
也 哟！

从音乐方面来看，每个曲牌都有本身的韵文格律（词句的长短、句逗的规定，辙韵的位置），乐句必须与文词格律相对应。此外还有腔格、主腔、结音、定格腔、合头等，都是应该熟练掌握的。这样，曲词和乐谱两方面，通过以上的各种特定联系交织构成了曲牌的声腔艺术。当然，全面地来看，曲文的词采意境，曲词所体现的人物性格、感情、语气、思绪，剧中人在舞台上的应有行动等各种意象，都是谱曲者所要顾及的。也就是说，乐谱与曲词严密配合，是昆曲声律的主要特点；文乐情态的全面综合，是戏曲音乐的特点。

下面以〔夜行船〕曲牌为例：

A. 曲牌词式排比

《荆钗记·见娘》：一幅鸾笺·飞报喜△垂白母·想已知之△。

《牡丹亭·劝农》：何处行春·开五马△，采翮风·物候秣华△。

日渐·过期△。人何·不至△，心下·转添萦系△。

竹字·闻鸠，朱幡·引鹿，留恋·甘棠之下△。

B. 曲词格律

① 仄仄平(平)·(平)仄仄△，② 仄(平)仄·(仄)×(平)(平)△。
③ ×(仄)·平(平)△，④ (平)(平)·仄(仄)△，⑤ 平去·×(平)(平)去△。

注：四声加圈者，表示此字位的字声不可移易；不加圈者视具体情况可改用其它字声，“×”处是无限字声者。标“仄”处上去入通用。