

審音鑑古錄

審音鑑古錄

上

图书在版编目(CIP)数据

审音鉴古录/(清)佚名撰. —影印本. —北京:学苑出版社,2003. 10
ISBN 7-80060-048-3

I. 审... II. 佚... III. 昆曲—剧本—作品集—中国—清代 IV. I236.53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 096035 号

学苑出版社出版发行

北京市丰台区南方庄 2 号院 1 号楼

永清县印刷厂印刷 新华书店经销

787×1092 8 开本 125 印张

2003 年 10 月北京第 1 版 2005 年 5 月北京第 1 次印刷

印数:001—500 册 定价:800.00 元(上下册)

紀輔翌名教之一端也元
明以來作者無慮千百家
近興好事尤多擷其華者
玩其主人訂以譜者懷庭
居士而笠翁又有掇曲教

公之書皆可謂梨園之圭
臬矣但玩花錄劇而遺譜懷
庭譜曲而廢白竺翁又泛編
而無詞萃三長于一編庶
乎糴輸之上無慮周郎之

傳神展卷畢現玉記拍正
宮辨謬謬較銖黍而析
芒杪之復大具苦心謂庵有
三長而為不易之指南可也
繼善念其為人瓊圃翁步平

江南稍事補雛源公同好第
是編誰所評輯一時無稽繼
害不肯攘人之功特丐予序
所自得并所以購之之狀嗟
善之克慰其親者固不獨此

終即此亦可見其能承先志
其輔聖名教又豈在勸人觀
感之區一編已哉道光十四年
三月上澣琴隱翁序



出版說明

《審音鑑古錄》是一部昆曲演出劇目的選本。有清一代這類選本中，它部頭不大，選目無多，成書也很晚，本不足奇，但因其所獨具的演出實錄的特色，在戲曲文獻中別出一格，故亦具重要價值。

該書所選曲目，包括《琵琶記》一出、《荆釵記》八出、《紅梨記》六出、《兒孫福》四出、《長生殿》六出、《牡丹亭》九出、《西廂記》六出、《鳴鳳記》四出、《鐵冠圖》四出，總共九劇六五出，不全而精，算得是流行於當時紅氍毹上折子戲的集錦了。至於編選者之意圖所在，鑑於此書之編選者不知爲誰，我們只能從卷首琴隱翁的序文中略窺一二。序中臚列了三種被視爲『梨園圭臬』的曲本之得失：『玩花錄劇而遺譜，懷庭譜曲而廢白，笠翁又泛論而無詞萃。』指的是玩花主人編選的《綴白裘》，選劇雖多，惜無曲譜，只有曲白，形同後世的『戲考』、『大觀』；懷庭居士編選的《納書楹曲譜》，雖一時與《綴白裘》齊名，但顧名思義，它只是戲曲的演唱譜，囿於體例，所選二百餘出單出，只存劇曲，不錄科白；至於李笠翁的《閑情偶記》，本來就是戲曲理論著作，雖有『詞曲』、『演習』兩部，只提出編劇、演唱的指導原則，自然不以選取『詞萃』爲事^①。而《審音鑑古錄》（以下簡稱《鑑古錄》）避開三書之所短，吸收三書之所長，在所選劇目中，不僅曲文齊備，於曲詞標明叶韵、板拍，而且在關鍵處糾正讀音錯誤，並佐以工尺唱譜，尤爲突出的是對『穿關』、『科介』詳加記載和說明，讀起來猶如老伶工說戲，或如今日指導演員唱念做的導演手記，對於見證清代昆曲舞臺演出實況，自然是珍貴的史料。

試以《琵琶記·吃糠》一出爲例，原本之曲詞向被稱作全劇之菁華，然其『科介』却只有『吃吐介』三字。《鑑古錄》中則詳作交代：

「（場左設椅、矮凳，椅上擺茶鐘、碗、筯。坐於矮凳上，左手將鐘倒茶，右手將筯攪；左手放鐘，拿碗，作吃一口；再吃，作噎，出左手拍胸口）哎呀，苦噎！（又倒水攪，吃兩口，大噎，作嘔，哭科）」

僅此一例，已經可以看出《鑑古錄》對原作的「科介」做了多么大的豐富。不只增加了場上的設置、道具以及演員的作派，而且通過表演的層次提示給演員如何體驗生活、認識生活、藝術化地再現生活。試想，吃糠意在充饑，是為勉強活下來繼續侍養公婆；倘一吃即吐，甚至還會因噎致死，那絕不會是五娘的初衷，所以只有想方設法吃下去。這就需要調之以水，因之必須要有茶鐘和碗筷之備；先用茶水沖泡糠皮，再用筷子攪拌，然後才能吃。這是對原本「吃吐介」的「吃」所作的最為形象具體的演繹。待吃一口後，「噉、苦都感受到了，始有噎，始有急忙拍胸的動作，才呼出苦來。只好再將糧糠皮沖得稀一些再吃，終於大噎、大嘔，竟至難受得哭了起來，於是如泣如訴地唱起那段著名的「米糠歌」——即「孝順兒」曲來，撕心裂膽，震人魂魄。這一科介起到了穿針引綫的鋪墊作用，這一科介展示了吃糠的全過程，這種細節表演的真實完成了從「案頭之曲」到「場上之曲」的飛躍。如果聯系中國戲曲表演的虛擬性的特點，無水而攪、無糠而食、無食而噎，那麼，這個導演提示給演員表演提供的充分的表演空間就不難想象了！

遠的不說，從宋元戲文而金院本，從元雜劇而明傳奇，直到昆腔、亂彈，中國的演戲史源遠流長，然於演戲之道，即於戲曲表演藝術的經驗的總結，却探討乏人。這種情況一直延續到了清代。先有李漁的《閑情偶記》，其中「演習」、「聲容」二部就是專論戲曲演員如何表演的，對所謂「登場之道」進行了開創性的研究；後有黃幡綽的《梨園原》，根據自己演出的體會歸納「藝病十種」、「曲白六要」、「身段八要」等，堪稱演員提高自身藝術修養的指南。但二者意在對演出的經驗做理論性概括，以務虛為主；如何結合劇情進行具體指點，從以理論指導實踐，以務實為本，達到使演出規範化效果，這樣的演述著作方更具現實意義。《鑑古錄》可謂應運而生。它通過精選出來的每一出戲，從穿關、扮相、說白、唱腔直到作派一一予以提示。如此全面地展示昆曲舞臺表演全貌的選本，在戲曲文獻資料中尚屬罕見。

且看服裝穿戴。《孤本元明雜劇》稱「穿關」，後世稱「行頭」，在戲曲中是體現人物身份的主要標志。《鑑古錄》每於重要人物出場時於題下皆詳加注明，以《琵琶記·掃松》一出的張廣才的上場為例，從上到下是：「白三褶、長方巾、帕打頭，繭綢襖（褶）、裙打腰，拄杖，執帚」。如果將此比之晚出的大約記錄於嘉慶末年清宮升平署《穿戴提綱》：「長方巾、花帕打頭，繭、褶、打腰，拐杖，白三、紅鞋，掃帚」，除了補上足下穿的「紅鞋」，幾無二致。這就意味着，《鑑古錄》所注明的演員服裝穿戴已具規範性，反映了當時演出的實際情況。「寧穿破，不穿錯」，是來不得半點馬虎的。

服裝穿戴自然又是和表演緊密相關的。《琵琶記·賢達》在注明趙五娘的穿戴是「道姑打扮，手執拂塵，背

包裹」之後，眉批上有這樣的提示：「莫作道姑樣式，還須趙氏行爲。」意即如果只是追求表面上的「裝龍像龍，裝虎像虎」，成了個化緣的道姑，全忘了趙三娘賣發葬親、千里尋夫的本份，也就無從把握五娘先後在牛小姐和蔡伯喈面前不卑不亢、進退有度的分寸。這種表演的分寸感，在書中處處予以強調。《紅梨記·草地》一出於穿戴下也提示：「脫却妓女氣，演做常人妻，不可自矜幽雅。」意指謝素秋雖趁兵亂逃離虎口，但畢竟尚未成趙伯喈之妻，倘故作矜持之態，反失之造作。《西廂記·惠明》的出末總評也明確交代了惠明應掌握的分寸：「俗雲「跳惠明」，此劇最忌混跳。初上作意懶聲低，走動形若病體；後被激，聲厲目怒，出手起脚俱用降龍伏虎之勢，莫犯無聊綠林身段。」據此，才能演出一位見義勇爲和尚的精神底蘊。《荆釵記·議親》一出中老旦扮王十朋之母，因夫早亡，家境落寞，甚至連爲兒子訂親的聘禮都拿不出，分明是個貧婆，但於出場之時依然有這樣的按語：「老旦所演傳奇獨仗《荆釵》爲主，切忌直身大步，口齒含糊。俗雲：「夫人雖老，終是小姐出身；衣飾固舊，舉止禮度猶存。」同劇《鏤房》一出，於標明錢玉蓮穿戴之後，特別強調：「行動只用四寸步，其身自然嫵娜；如脫脚跟，一走即爲野步。」又如《鐵冠圖·煤山》，演明末李自成起事，最後逼得崇禎皇帝自縊的歷史故事。崇禎在吶喊聲中逃奔煤山，於其上場就有這樣的表演提示：「末帶（戴）玉蟾冠、內穿緞褶、外罩龍披奔出，撲跌左上角。玉蟾冠落地，即撒發；慌扒（爬）起，又仰跌；就勢摔左靴，甩落後場，赤左足，仰身科。」其慌張逃竄之態畢現無遺。而拋冠、甩靴等絕技也交代得一清二楚，於下還記載了這樣的表演：「俗摔右足靴，論理落在左靴。妙。」盡管貶之以「俗」，對於這種絕技也不能不稱其「妙」。我們今天似乎在《打棍出箱》《打金磚》之類傳統戲中還能看到這類的絕活兒。總之，書中不僅要演員演出腳色的形似，更要神似，演出腳色的內在素質來。

值得注意的是《鑑古錄》中所選劇目中的曲文與原作多有不同，如果一一進行校勘，這肯定是個與衆不同的版本。而這一新版本并不像金聖嘆校勘《第五才子書》那樣故意制造假古董，以考證爲名，自評自點，自說自話，以肯定自己的做偽，而是忠實地反映了當時舞臺演出的實況。其中對原本曲白進行的增與刪、分與合都是根據了演出的實際需要對原作進行的演繹和加工。從中不難看出在變「案頭之曲」爲「場上之曲」的過程中演員所進行的藝術再創造。就這一意義上來說，《鑑古錄》堪稱是歷代演員演出經驗的總結，表演智慧的結晶。

閱讀《西廂記·佳期》常會有這樣的感覺：張生與崔鶯鶯終成連理，作者以詩般激情抒發張生那幸福的感受，美則美矣，但在舞臺上却迹近狎昵，難以表現。是書則做大刪削，並加以總評：「《西廂·佳期》中，小生之曲刪削甚多。所存兩三句曲白，必須從容婉轉，摹擬入神，方不落市井氣。」又如《荆釵記·議親》一出，實爲原本第二出與第六出之合，且都刪之大半，這樣便將劇情大大精煉緊湊了。至於像《琵琶記·掃松》那樣，增加大量

蘇白對話，徒添許多跌宕情趣，更是比比皆是。尤其有趣的是《荆釵記·上路》，整整一出連曲帶白皆為原本所無，都是演員的編創。該出的主要人物是錢玉蓮之父及其繼母，在得悉玉蓮溺水而亡之後，正愁生活無倚，而此時的王十朋雖決意不娶，但在吉安太守的任上仍派人來接錢氏夫婦，以盡半子之義務。就在原本的第四三出之後，四四出之前加上了這出《上路》。夫婦二人在行舟自溫州至吉安的路上，雖可欣賞兩岸風景，却也不願連日舟中悶坐，打算舍舟登路，散行幾步。於是在這「幾步」之中，曲無多，白亦少，充斥其間則是「做」。從挽舟登岸起，觀賞牆頭柳、籬畔花，眺望青的山、綠的水；或做依杖、提褶、捋須的動作，外加或笑、或驚、或嘆的表情，實不乏精彩，試看『外』（扮錢玉蓮之父）在唱『小橋景最佳』一句時『過橋』的做派：

『外轉身對左，先提杖於橋上，戳定後，左手提衣，連左足起，在「小」字上踏下。末（扮老僕）將右手攙外左手，外即右足上橋，至中立住，身對正場，將撈尾與副（扮錢玉蓮之繼母）作扶手而引狀。副見外上橋，愈加足軟式，在「景」字雙手搭杖尾上橋科介。各對正場，皆要橫走。至「最」字二腔，似橋動，各蹬身式，皆照面搖首怕科；立起俱慢，橫走過橋。副回身重顧，對上伸舌搖頭，即隨外從左角轉介。』

把老夫妻和老僕三人聯手相幫，蹣跚過橋的情景做了具體的展示，如果聯系舞臺的方位、調度、演員的虛擬表演，真可謂如活如畫。直到劇後總評又透露：「此出乃孫九皋首創，身段雖繁，俱系畫景，惟恐失傳，故載身段。」原來竟是當時的舞臺演出的「錄相」。既言「首創」，首創的自然就是這位孫九皋。據《揚州畫舫錄》，孫九皋在揚州梨園屬徐（尚志）班的「外脚副席」，雖聲音氣局不及正席王丹山，但「戲情熟」則過之（見中華書局版卷五第二一條）。還說他「年九十余演《琵琶記·遺囑》，令人欲死」（同卷第三一條）。足見是位極善做戲的演員，猶如今日所謂的「做工老生」，或「衰派老生」。

孫九皋既見於《揚州畫舫錄》，倒引出《鑑古錄》成書年代的話題。此前，只能根據琴隱翁寫於道光十四年（一八三四）的序文，斷定是書成於道光前，至於前到什么年份，則很難說。現知《揚州畫舫錄》初刻於乾隆六十年（一七九五），其內容又系作者李斗居家揚州三十年間有關城市方方面面所聞所見的實錄，而其中提到的演員竟然出現在《鑑古錄》所收錄的演出臺本之中，且有「惟恐失傳」之憂，因此，足以確定《鑑古錄》成書當在《畫舫錄》刊刻之前，至於在乾隆末葉的具體年份則亦難確指了。

然而，乾隆末葉對於中國戲曲舞臺而言，恰恰是重要的轉折時期，出現了雅俗紛爭的局面。其中「雅」即雅

部，指昆腔；「俗」即花部，指地方聲腔劇種。花部的蓬勃發展已形成對雅部的強烈沖擊。張漱石寫於乾隆九年（一七四四）的《夢中緣傳奇·序》中已經提到：「京城戲曲觀衆，所好惟秦聲（秦腔）、羅（羅羅腔）、弋（弋陽腔），厭吳騷，聞歌昆曲，輒哄然散去」。這種局面的出現也可以從秦腔藝人魏長生的風靡一時，「四大徽班」的稱雄一時得到佐證。與此同時，各地的昆曲演出也不免受到民間戲曲語音、聲腔、詞語的影響，爲適應當地群眾的欣賞習慣，出現了偏離「雅部」的傾向。「鑑古」而「正音」，使昆曲演出規範化以維護正統，《鑑古錄》的編輯出版已成爲客觀需要。就此而言，該書的保守傾向是明顯的。《審音鑑古錄·序》中說，出版者是繼承其父「每嘆時優率易紕謬，思欲手定一譜，兼訓聲容，著爲準則」的遺志才看上這部書的，而此書恰恰在「記拍、正宮、辯僞、證謬」等方面「大具苦心」，符合出版者承繼父志的初衷。由此觀察《鑑古錄》一書，一方面固然是昆曲在乾隆後期舞臺演出實錄，反映了當時演出的實際情況，另一方面又通過其導演提示，針對時弊，匡謬正俗，以規範昆演出的正脈。這正是該書的文獻價值之所在。

《審音鑑古錄》一書流傳不廣，比較各圖書館和私人所藏，似同屬一個版本，不見另有刻本。一九八七年臺灣學生書局「善本戲曲叢刊」曾予以影印，但書品欠佳。梅蘭芳、程硯秋俱有收藏，均捐給了當時的中國戲曲研究院。今擇其善者，由學苑出版社據以影印出版，以供學者研究之需，對戲曲界來說，無疑是澤惠學林的善舉。

黃克

二〇〇三年七月

①《閑情偶寄》於卷四「演習部」之後亦附有《琵琶記·尋夫》（一折）、《明珠記·煎茶》（三折）的所謂「改本」，改白改曲，甚至增賓白刪曲詞，且加評加注加科介，也算另種意義上的「詞萃」。

②《鑑古錄》於《牡丹亭·冥判》中還提到另外一位演員陳雲九，亦見於《揚州畫舫錄》。曲詞「只許你傍月依星將天地拜」上有眉批：「地」字工尺，教習陳雲九傳。《畫舫錄》卷五第二〇條：「小生陳雲九，年九十演《綠毫記·吟詩脫靴》一出，風流橫溢，化工之技。」因司教習之職，故有新腔之創，所以在眉批中特別注明。

審音鑑古錄總目

琵琶記

稱慶規奴

囑別南浦

琵琶記

喫飯壹糠

賞荷思鄉

琵琶記

盤夫賢達

書館掃松

琵琶記

訓女鏡嘆

辭朝嗟兒

荆釵記

議親綉房

別祠叅相

荆釵記

見娘男祭

上路舟中

紅梨記

訪素草地

問情窺醉

兒孫福

報喜宴會

勢僧福圓

長生殿

定情賜盒

疑讖絮閣

牡丹亭

勸農學堂

遊園

牡丹亭

驚夢
尋夢

離魂
冥判

西廂記

遊殿
惠明

佳期
拷紅

鳴鳳記

辭閣
喫茶

河套
修本