



中国昆曲

Zhongguo Kunqu

李晓◎著 胡忌◎审订



百家出版社

Z h o n g g u o

中国
昆曲

K u n q u

李 晓 ◎著 胡 忌◎审订

图书在版编目(CIP)数据

中国昆曲 / 李晓著. —上海: 百家出版社, 2004.5

ISBN 7-80703-033-X

I. 中... II. 李... III. 昆曲—研究

IV.J825.53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 011637 号



书 名	中国昆曲
著 者	李 晓
总 策 划	王 刚
责任编辑	王 刚
装帧设计	梁业礼 张 宙
出版发行	百家出版社 (上海天钥桥路 180 弄 2 号)
经 销	全国新华书店
印 刷	上海精英彩色印务有限公司
开 本	787 × 1092 毫米 1/16
印 张	19.75 插页 4
字 数	350000
版 次	2004 年 5 月第 1 版 2004 年 5 月第 1 次印刷
ISBN	7-80703-033-X/J · 3
定 价	98.00 元

序

新世纪伊始，2001年5月18日，联合国教科文组织总干事松浦晃一郎在巴黎宣布“中国昆曲”为“人类口头和非物质遗产代表作”（A Masterpiece of the Oral and Intangible Heritage of Humanity）。消息传来，给我国文化界及广大文艺工作者以很大的鼓舞与喜悦；尤其在昆曲界，由这一喜讯引起的振奋，更非言语所能表达，且这种振奋的情绪一直在相当的范围内保持与延伸着。随即在上海、杭州、苏州、南京、北京等城市先后举办了多次庆祝活动，大小研讨会、昆曲演出和小型“同期”，接连不断，不少报刊发表了介绍这项“人类口头和非物质遗产代表作”的各色文章。但是，有相当部分的观众和读者不难发现，这些活动的主导者与某些以文字介绍昆曲的作者，他们对“昆曲”却具有着异样的理解与认识。这是很自然的，但也说明了一个客观事实：对于“中国昆曲”，我们要比较全面而准确地介绍它，既立足于本国又需面向世界，那是一件很不容易的事。

有关研究昆曲艺术的专著，自20世纪80年代以来已经出版了不少，包括最近问世的《中国昆剧大辞典》和《昆曲辞典》两部巨型典册。在这许多编著中，我认为以1980年1月出版的陆萼庭先生的《昆剧演出史稿》为最具学术水平和影响最大的一种（2002年此书在台湾又新出了修订本）。现在，李晓研究员的新作《中国昆曲》呈现在读者面前，我希望它能达到阐述“中国昆曲”这本大戏底蕴的良好效果。这里，我不妨先引用书中上编“概论”里的三个小节的标题，即：中国昆曲是——

一、古典戏剧文学的最高品位；

二、古典音乐文化的最后遗存；

三、古典戏剧表演的完美体系。

标题中使用了“最高”、“最后”与“完美”三个赞扬词。事实是否如此？且容我插说几句。

先说“最高品位”。人们熟知，一部中国文学史谈到戏剧文学的话，必

然会提到元代关汉卿的《单刀会》、《窦娥冤》，王实甫的《西厢记》，高则诚的《琵琶记》，明代汤显祖的《牡丹亭》，清代洪昇的《长生殿》，孔尚任的《桃花扇》，如此等等。这些古典文学的代表作，除了昆曲，在全国舞台上找不出第二个剧种**能够基本依原作的面貌将它们表演出来**。仅此就已说明了问题，何况，属于“昆曲”自己的，尚有不少代表作是文采斐然、脍炙人口的。

二说“最后遗存”。古典音乐文化的遗存，全国各地皆有，且都是源远流长。昆曲的特异之处在哪里？它继承了（暂不说“发展”）元、明两代的古典音乐文化的主流——南、北曲的基调，这也是找不出第二种演唱艺术来与之相比的。更何况在昆曲诸多曲调中，还存在有唐宋大曲、金元诸宫调，以及宋代以来的唱赚、番曲、叫声等，世上他处再也难遇的依稀仿佛的遗音。

至于说到“表演的完美体系”，谁也不敢大胆地给我国古典戏剧的“体系”下一个定论。这是一两代人急不出来和能解决的论题。但几十年来，我们对此并非没有探索，而且是不断地在进行中，甚至包括在“文化大革命”的不平常时期。我曾经在一篇小文中推介陆萼庭兄提出的：从形态上说，必须具备“**戏、文、歌、舞**”四要素。妙的是这四个字，还可以分解成“戏文”与“歌舞”两种习以为常的数百年来对“戏曲”特性的认知。那么，作为“昆曲”，它的“完美”程度会达到怎样的境界呢？

据前面两个小节的概述，可以分明探知“昆曲”在“文”与“歌”两者中具有非比寻常的古典优势；于是再进而补谈“戏”与“舞”。多年来，我十分赞同一个论点，即古典戏剧表演的完美体系，应集中体现在一个剧种的**折子戏代表剧目**里。如果这一论点得到多数同仁的首肯，那就应该客观地认定：在我国戏曲演出的悠久历史中，传统的昆曲折子戏占有着最重的分量，不仅兼容“戏、文、歌、舞”的特性，而且在理论与体制上包容着形成“体系”的全部内容。回顾近百年来昆曲，它有四五百出的折子演

出，其中不乏各个“家门”行当的看家戏。而这些戏又是被近代以来各大剧种尤其是京剧的演出所移用、借鉴与模仿过的。所以说，**昆曲应该成为论证中国戏曲表演体系的重要参照系列之首选。**

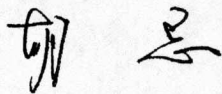
李晓的《中国昆曲》，对这一“完美体系”的认知比我有更充分的发挥。他更从“形神合一”、“形神兼备”的美学角度提出了对“完美”的要求。我觉得这个思路，是合乎我国所有艺术门类的国情与对传统的审定的。比如中国画的“形似”与“神似”的问题，只有在历史发展到宋、元时期，文人画形成气候，独树一帜，才成为千百年来中国画的不可替代的一种类型的标志。从这一类比出发，我认为：在中国戏曲表演体系中，昆曲至少可成为一种类型——雅部的标准。它达到了“雅部”戏的完美，不可替代。

只是昆曲并没有上千年的历史。它从孕育到如今不过600年光景。“碰巧”的是，这近600年来，可以分割为三个阶段，每一阶段约200年。这是这本《中国昆曲》下编的明确分界段。我感到非常可取。还可以大胆地为每个段落冠以一个“定词”，即：

孕育期（1380年以后）—昌盛期（1580年以后）—总结期（1780年以后）。

这样的对昆曲的认识和分段，似乎可以成为昆曲研究同好们的统一认识；果真如此，那么，研究中国戏曲的演剧就必须以昆曲为基础，舍此或无他途，在此基础上架起一座研究中国戏曲演剧的桥梁，通向“体系”，趋向“完美”，不是在事实和理论上更具有可行性吗？

在此，祝贺《中国昆曲》的顺利出版。



2003年11月20日于苏州
第二届中国昆剧艺术节上

目 录

序	1
---	---

昆曲概论	1
------	---

一、古典戏剧文学的最高品位	2
二、古典音乐文化的最后遗存	17
三、古典戏剧表演的完美体系	40

昆曲史略	
------	--

第一个 200 年（元末明初—明嘉靖隆庆）	71
-----------------------	----

一、从昆山腔到水磨调	72
------------	----

第二个 200 年（明万历—清乾隆中叶）	89
----------------------	----

二、四方歌曲必宗吴门	90
------------	----

三、两京江南演剧成风	114
------------	-----

四、今吴歆盛行于天下	138
------------	-----

五、进入折子戏的时代	164
------------	-----

第三个 200 年（清乾隆中叶— ）	179
--------------------	-----

六、乾嘉传统的形成	180
-----------	-----

七、分化瓦解日趋衰败	196
------------	-----

八、风雨经年枯枝春发	230
------------	-----

九、幽兰溢香总在人间	258
------------	-----

附录：昆曲折子戏选目	291
------------	-----

后记	303
----	-----

昆曲概论



中国昆曲，因其历史之悠久，艺术之精妙，体系之完备，及其对后起剧种之影响，在中国戏剧文化史上，占有很高的地位。中国昆曲是中国古典戏剧的杰出代表，其艺术成就与文化价值超越了国界和民族，已为全人类所认识和赞赏。

昆曲的历史六百余年，它发轫于元末明初“昆山腔”，为南戏弋阳腔、海盐腔、余姚腔、昆山腔四大声腔之一。明嘉靖年经改革以后形成新腔，时称“昆腔”，如明沈宠绥《度曲须知》说“腔曰昆腔”；在明万历中期即有以“昆曲”称名，如梁伯龙诗《赠杨生唱昆曲》，又如潘之恒诗《听杨生唱昆曲》，至明末，以“昆曲”称“昆腔”已在大江南北流行，如西周生著小说《醒世姻缘传》第七十三回有云“不惟惯唱吴歌，更且善于昆曲”。清中叶以来有以“昆剧”称昆曲者，如清嘉庆年众香主人《众香国》和留春阁小史《听春新咏》评名伶时即称“精于昆剧”或“工于昆剧”。此后昆腔、昆曲、昆剧有通用者，实际是同中有异而取其同者而已。昆腔指其所唱之声腔，昆曲既指其用昆腔唱南北曲，也包括声腔、剧本与表演，含有剧种之义，昆剧则明确指其为剧种。

一

古典戏剧文学的最高品位

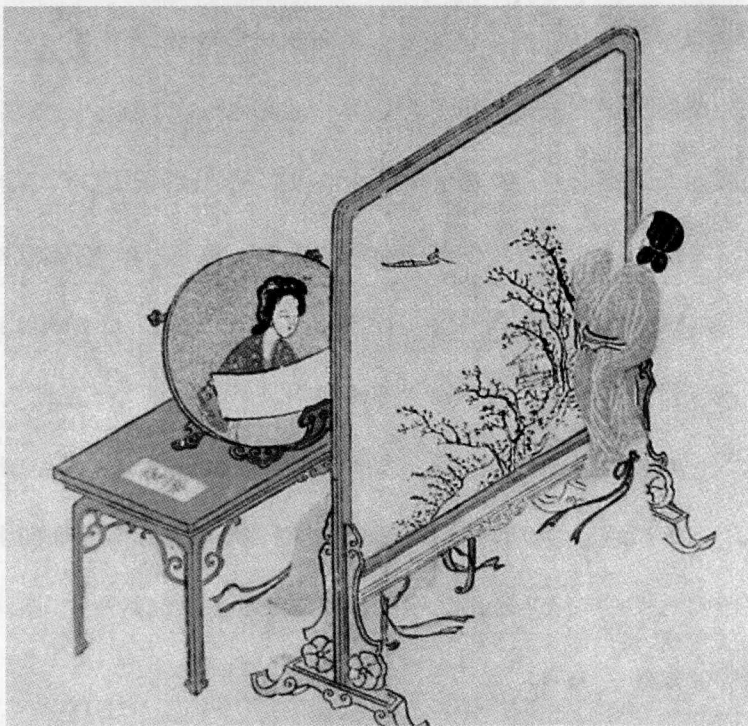
昆曲作为古典戏剧文学的遗产，应该从戏剧与文学的两重意义上去认识它，戏剧既可属于文学，又更属于舞台艺术，这是近代文艺学的正确观念。明清时期，无论剧作家还是批评家，他们的认识也是由文学逐渐趋向于舞台艺术的，“案头剧”的被淘汰，“场上之曲”的逐渐流行，就以事实说明了这个正确观念。以此为认识问题的出发点，那么，作为古典戏剧文学的昆曲，比起之前的戏剧样式，如元杂剧、南曲戏文，或后起的戏剧样式，如花部诸戏，从总体来说，它在文学和艺术上都具有最高的品位。

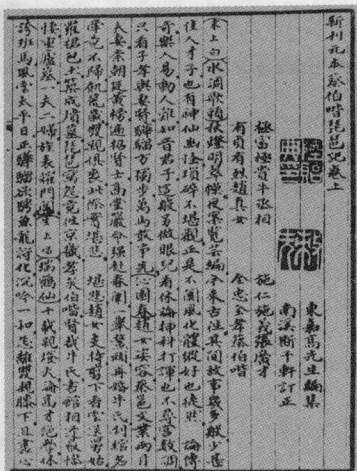
高文化素养的文人参与创作和批评

在中国文学史和中国戏剧史上，著名的古典戏剧作品，如《西厢记》、《琵琶记》、《牡丹亭》、《清忠谱》、《长生殿》、《桃花扇》，都是由一代著名文人王实甫、高则诚、汤显祖、李玉、洪昇、孔尚任撰写的。这些作品问世之时，盛传全国，除王实甫的《西厢记》是元杂剧外，其他五种都是由昆曲演唱的，而且都成了昆曲的名剧。《西厢记》在明代，也被改成可由昆曲唱的南北曲剧本，在昆曲舞台流行。若从昆曲史来看，名家名作则更多，明代有李开先的《宝剑记》、王济的《连环记》、高濂的《玉簪记》、徐霖的《绣襦记》、梁辰鱼的《浣纱记》、王玉峰的《焚香记》、周朝俊的《红梅记》、汤显祖的《邯郸记》、许自昌的《水浒记》、沈璟的《义侠记》、徐复祚的《红梨记》、吴炳的《西园记》等，入清



《西厢记》插图精品，绘崔莺莺“窥简”情态，德国科隆博物馆藏。





有李玉的《占花魁》、袁于令的《西楼记》、阮大铖的《燕子笺》、朱素臣的《十五贯》、朱佐朝的《渔家乐》、李渔的《风筝误》等。就是一代文学大家如王世贞、徐渭、吴伟业，也曾染指于昆曲创作，传王世贞或其门生所作的八鸟齐鸣的《鸣凤记》、徐渭的千古奇绝的《四声猿》和吴伟业的凄美哀痛的《秣陵春》，在当时也曾风行一时。这些具有高文化素养的文人参与昆曲的创作，必然会在文学创作的总体上提高昆曲作品的文化品位。

由《西厢记》的改北为南唱昆曲，所谓的《南西厢》总不逮王实甫的原著，这是事实。但是，尽管原著的文意受到了损伤，因为有了《南西厢》，王实甫的《西厢记》终究能在昆曲舞台流传至今，也是幸事。此外尚有元关汉卿的《单刀会》、杨梓的《敬德不伏老》、孔文卿的《东窗事犯》、无名氏的《货郎旦》等杂剧中的单折流传在昆曲舞台，成了著名的折子戏，那是按原著昆曲化的北曲北唱。近年来，还有将关汉卿的名著《窦娥冤》用昆曲唱演，同样获得了成功。昆曲之前的元杂剧，曾经是元代文学的

上左：明万历刻本《琵琶记》插图，蔡伯喈重婚牛府的情景。

上右：清陆貽典钞本《琵琶记》



《西厢记》，北方昆曲剧院演出，蔡瑶铣饰崔莺莺，许凤山饰张君瑞，董瑶琴饰红娘。

上左：关汉卿画像，元杂剧“前辈名公才人”，李斛绘。
上右：《赛娥冤》，江苏省昆剧院演出，胡锦涛饰赛娥。



高峰，也出现过关汉卿、王实甫、白朴、马致远、郑德辉等享有盛名的戏剧大家，他们的作品在当时也是盛演不衰的，而且先后出现了一群杂剧作家，形成了元杂剧十分辉煌的时代，尤其是关汉卿、王实甫、马致远的作品，也达到了很高的文化品位。但是，元杂剧作家的整体文化素养、元杂剧的自身的局限、元杂剧的历史命运，不能跟集大成的昆曲相比。

因元代的特殊的政治原因，元杂剧作家的社会地位偏低，而且其中大部分作家跟生活在社会底层的艺人一样，以编演杂剧为业，不可能给杂剧艺术以更大的文化影响。而昆曲作家就不同，其中有不少生活在社会上层，大多由仕途出身，有的蓄有家班，以昆曲自娱，昆曲成为他们生活的文化必需，以自身的文化素养滋润着昆曲艺术，而处于思想先进行列的作家，在创作中就会把自己的思想感情，以及对事物的看法灌输到作品中去，使作品具有超群的思想高度和品位。

最杰出的优秀代表，就是汤显祖的《牡丹亭》。汤显祖在作品中赞美发乎人性的“情致”，批判压抑、束缚人性的“性理”，在现实社会中，这两种思想是水火不相容的。于是作家就构筑了浪漫而奇异的梦境，为人的“情致”，生可以死，死可以生，以极富有艺术想像的手法渲染他的民主思想和抒发他的思想感情，使观众深为感动，引起强烈的共鸣。洪昇的《长生殿》，是专写爱情的作品，真挚的爱情是永恒的，但作家并未停留在事物的表层，而是将



下右：《刀会》，北方昆曲剧院侯少奎饰关羽。

它放在政治与历史的深层次上,在爱情的悲剧中开掘出深邃的意蕴,充溢着悲凉的历史沧桑感与幽怨的人生孤独感,使人感慨不已。而李玉的《清忠谱》在一般的忠奸斗争描写中,提升了政治道德情操在政治活动中的崇高地位,更可贵的是高度赞扬了义民的政治热情,走在了时代思想的前列。孔尚任的《桃花扇》,以儿女情长写历史兴亡,其反映的历史和描写的人物,在历史真实的基础上,笔底凝结着作家对历史与人性的感悟,深沉而厚重,苍凉而洒脱,给人以悠长的意味。

高文化素养文人在昆曲作品中所表现的超时代的精神心理,可以说是整个封建社会晚期的民主思想的先驱。当然,也不能否认昆曲中有一些愚昧、庸俗,甚至反动的作品,它们大多被历史所淘汰,不能影响到昆曲艺术的总体的品位。

再说元杂剧的本身局限已成痼疾,一本四折,一人主唱,以曲为主,演出形式单纯,即使有所突破,也不可能在体制上改变杂剧的基本形式。元杂剧在与元南戏的抗衡中很快趋于衰败,杂剧进入明代发生了改北为南的变化,一度成为昆曲的短剧的形式,因本质上还是以文学表现形式为主,不久就由舞台走上案头了。

明清时代,具有高文化素养的文人介入昆曲的批评,也是提高昆曲艺术品位的重要原因之一。他们在欣赏与评点作品之中,不断地为提高作品的水准而提出许多批评意见,他们在研究作品之后,潜心于昆曲创作理论的探讨与总结,有的是真知灼见的吉光片羽,有的却是极富创见和理论价值的系统理论。无疑,批评家的批评与理论对不断提高昆曲的品位,起到了至关重要的作用。

自明至清出现了许多昆曲批评家,名家辈出,杰作如林,他们在戏剧批评的实践中所形成的批评风格和构筑的理论体系,同样成了中华民族文化的珍贵遗产。著名的评点家臧懋循、冯梦龙、金圣叹从戏场演出的实际出发评点人物描写、曲词写作、戏剧构思,给作家、读者、观众以极大的启发。享有声望的文学家、思想家也参与了评论,如徐渭在总结了南戏的发展以后,对昆曲创作提出了“宜俗”、“宜真”的本色论和“非圣”、“求俗”的喜剧论;王世贞论述了南北曲的风格后,评论了许多作品,提出了“精思以求旨”的著名观点;大思想家李贽的“童心说”、“化工说”



张继青(左后)、华文漪(右后)、洪雪飞(左前)、蔡瑶铣(右前)所饰之杜丽娘。



《长生殿》，1987年4月上海昆剧团演出，蔡正仁饰李隆基，华文漪饰杨玉环。



《牡丹亭》，上海昆剧团演出，华文漪饰杜丽娘，岳美缇饰柳梦梅。



给昆曲创造人物和意境以很深的影响，而且能从戏剧艺术的特征着手，从开掘作品的思想意义着眼评点作品。最值得称道的是王骥德的《曲律》和李渔的《闲情偶寄·词曲部》，系统地论述了昆曲的创作理论，给剧本创作与戏剧批评提供了有益的经验 and 理论指导。

这些批评家与理论家也评述了元杂剧的创作，把名家的杂剧艺术提到很高的位置，但是赞颂的却是元曲的曲词创作和元曲的严谨的格律，依旧停留在文学的意义上。元代对杂剧的评论，迟至晚期才有论唱、论曲词、论格律、论风格的著作，对元末以后的作家与理论家研究元杂剧有很大的帮助，却很难查证到元杂剧早中期的批评与创作的直接关系。

昆曲所以能达到古典戏剧艺术最高的品位，自有它生存的社会文化的原因，高文化素养的文人参与创作和批评，是一个很重要的因素。

形成完善的作剧法与作曲法

昆曲的创作，在继承元杂剧和南戏的基础上有了很大的进步。元杂剧的严谨的格律和曲词创作的文学成就，南戏的戏剧综合因素的融合和格律的松懈，都给昆曲戏剧文学剧本的创作以很大的影响。昆曲戏剧文学剧本，当时称“传奇”，有“无传不奇”、“无奇不传”之说。昆曲传奇的“奇”，要求戏剧构思出奇，人物际遇离奇，演出风格新奇，长久以来这已成了昆曲传奇的艺术传统。在中华美学思想中，有“酌奇而不失其真，玩华而不坠其实”的精辟论述，高品位的昆曲传奇创作，在求奇、求新之中必须提

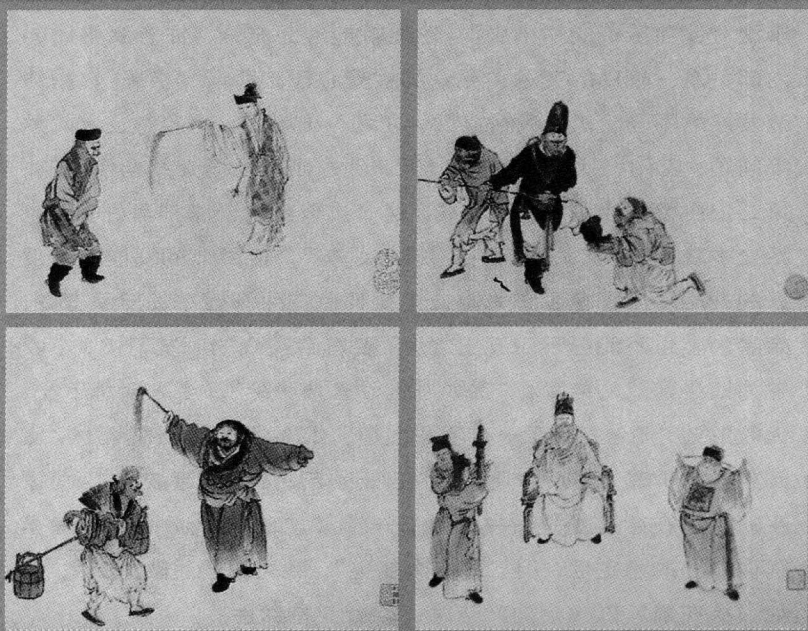
升到求真、求美的层次上，使“奇”、“新”、“真”、“美”达到和谐的统一，才能做到如汤显祖所说的“为情作使”的境界。

昆曲传奇的创作，在自身的本体艺术的发展中，形成了完善的作剧法与作曲法，为昆曲的创作能达到戏剧艺术的高品位，建立了艺术与技术的基础。无论情节、结构、人物、宾白，都有精到的论述。在众多的论述中，王骥德的《曲律》和李渔的《闲情偶寄·词曲部》所论述的作剧法已相当完整。

情节：昆曲沿袭元杂剧和南戏，大多用“关目”一词指“情节”，二词并用。李贽论剧就把“关目好”推为首要。上文已说到“传奇”以“奇”为特点，孔尚任说得最明白：“传奇者，传其事之奇焉者也。事不奇不传。”而欲传其“奇”，必须出“新”，求“真”，这是最基本的要求。吕天成评《蕉帕记》时说：“而情节局段能于旧处翻新，板处作活，真擅巧思而新人耳目者，演行甚广。”王骥德也把情节的“新奇可喜”放在很重要的位置上，提醒作家“勿落套”。李渔更是直接地说“新即奇之别名”，“新”就是要“脱窠臼”。吕天成又说“事真故奇”，把“奇”落实在“真”的基础上。《桃花扇》就把情节的“奇而真”放在艺术成功的首要地位，惟有“真”，才能令人信服其情节的离奇曲折。这里说到了情节的要义，求“新”、求“真”以出“奇”，在传“奇”事中以“情”作为基础，“无一不本于情”，才谈得上去追求“美”的境界。王骥德进而提出“虚”与“实”的著名理论，即“剧戏之道，出之贵实，而用之贵虚”，作家进行情节虚构的时候，既要有事实的依据，又要不拘泥于事实，这已经把问题上升到现代文艺的“典型化”的高度，诚属可贵。



清昆曲演出图，左上《下山》，左下《山门》，右上《后金山》，右下《赐剑》。



《桃花扇》，江苏省昆剧院演出，石小梅饰侯方域。

结构：在昆曲创作中，李渔把“结构”提到第一重要的位置。此前王骥德已经用“造宫室”作比喻，指出作剧事先要将“起”、“接”、“敷衍”、“收煞”，了然于胸，才能讲究情节的剪裁、协调、照应等技术问题。李渔对结构的组织则作了进一步的阐述，提出系列主张，完善结构的理论。首先提出“立主脑”，“主脑”是“作者立言之本意”，也就是创作的“初心”，围绕“一人一事”展开情节，这“一人一事”就是结构的中心。情节不能枝节蔓延，就



必须“减头绪”，要一线贯穿到底，“思路不分”，“文情专一”。情节结构中必须呼应周全，要注意联络、照应和埋伏，这就是“密针线”的技巧，剧中的人、事、语节节俱要想到，全篇无破绽。李渔对昆曲传奇的“格局”，论述较他人为充分，注意到格局的内部关系、格局的变通和观众的接受心理。所谓“格局”，指情节发展的不同阶段，包括家门、冲场、出脚色、小收煞、大收煞等问题。家门，就是“副末开场”，例由副末上场介绍剧情大意。第二出主要人物登场，叫冲场。这一出要用全部精神写好，既包括全本戏的关目，又要具有“破竹之势”，使情节的发展有个良好的开端。出脚色不宜太迟，主要脚色在冲场后一二出须出齐，余者为客也不能迟于四五出之后，要符合观众的欣赏习惯。小收煞为前半部戏的结束，“宜紧忌宽，宜热忌冷”，令人猜想下文；大收煞要“无包括之痕，有团圆之趣”，结局要做到自然而然，水到渠成，所谓“团圆之趣”，可在临近结局处“突起波澜”，免于平淡，可在结尾处“临去秋波那一转”，加强终场效果。李渔虽强调格局的稳定性，但“遇情事变更”，也可以“通融兑换”。譬如《桃花扇》以《余韵》结尾，就有其特殊性。

人物：昆曲描写人物是编剧的中心。编剧调动一切手段刻画人物的性格与心理，嬉笑怒骂皆成文章。金圣叹有“心”、“体”、“地”的见解，“心”即意志行为，“体”即人物关系，“地”即特定处境，各人自有不同。要描写好人物，就要做到如李渔所说的“设身处地”，欲代人立言，先宜代人立心，即化身为剧中之人。戏剧大半寓言，写善行，孝亲应有者“悉取而加之”，写恶行，“天下之恶皆归焉”，这已是塑造人物典型的规则。昆曲人物分脚色行当，难免存在君子、小人之类的类型人物，但优秀的作品很注意描写人物的个性。王思任评《牡丹亭》人物，极为赞叹杜丽娘、柳梦梅、老夫人、杜宝、陈最良、春香的性格特征，认为汤显祖塑造人物，第一是求“真”，因此笑即有声，啼即有泪，叹即有气；第二是“探情”，人物内心深处的情感，有生动表现；第三是“吹气”，赋予独特的生命与灵魂。即使同类型人物，注重描写同中有异的特点，“犯而不犯”，“各极其变化推移之妙”，也能表现出人物的个性。在批评中，常有“正笔”、“闲笔”的评论，如《琵琶记》，正笔写人，闲笔写景，借写景以写人，如写花写月；正笔写主角，闲笔写配角，借配角写主角，如写牛丞相、张大公。闲笔不闲，自有作用。更重要的是写人与画理通，讲究“传神写照”，以神态、细节写行为，以逼真声口写语言，曲尽其态，方为传神。

宾白：昆曲传奇以曲为主，白为宾，故将念白称“宾白”，白，“言其明白易晓”。王骥德主张，念白“多则取厌，少则不达”，应该“行乎其所当行，止乎其所不得不止”。李渔认为，念白多与少看其是否恰当，最好是“意多”、“字少”，提倡“文贵洁净”。念白既称“白”，就须明白通俗。凌濛初说得好，念白“取其一听而无不了然快意”，若有“俏语”、“俊语”、“自成一家语”，便谓之“本色”。王骥德、祁彪佳、李渔都主张语求“尖新”，“尖”而不平淡，“新”而不熟。李渔说，语以“尖新”出之，“令人眉扬目展，有如闻所未闻”；又将它解释为“纤巧”，“愈纤愈密，愈巧愈精”，是作剧的技巧。又有“曲白相生”之说，辩证揭示念白与唱曲之间的联系。传奇中科诨的念白有其特殊的功能，王骥德将它看作是“剧戏眼目”，需要“作得极巧，又下得恰好；如善说笑话者，不动声色而令人绝倒，方妙”。李渔更为重视，将它当作“看戏之人参汤”，提出了科诨四条原则，即“戒淫褻”、“忌恶俗”、“重关系”、“贵自然”。后两条要求科诨达到一种境界，“于嘻笑诙谐之处包含绝大文章”，从而使人“悟”；要有“天机”，“我本无心说笑话，谁知笑话逼人来，斯为科诨之妙境”。



《惊梦》，浙江昆剧团张志红饰杜丽娘，陶铁斧饰柳梦梅。



《描容》，浙江昆剧团王幸梅饰赵五娘。



《闻铃》，上海昆剧团蔡正仁饰唐明皇。

古人所谓的“作曲法”，是指写作曲牌曲词的“填词法”。昆曲的曲牌分南曲、北曲，每一支曲牌都有规定之格律，南北字音、字韵要分清，北遵《中原音韵》，南遵《洪武正韵》。

格律之字格，北曲讲平、上、去三声，南曲讲平、上、去、入四声，又要辨阴阳，又有“入作平”技巧；句法讲句之格式，如领字句格，上三下四的倒七字，上三下三的六字折腰法等；押韵之韵格，有暗韵、通押和可押可不押之处；有修辞之各种二句对、三句对、隔句对等对句句法；有俳体之各种特殊的修辞格，如六字句二字一韵的短柱格，通篇同一字韵的独木桥体，还有顶真体、嵌字体、集字体等；有正字、衬字区别，南曲有“衬不过三”之约定；又有字句增损的法则，等等。

格律又有曲牌的性质与选用，曲牌之所属宫调的区别，曲牌之联套的体式与规律，曲牌与联套的感情色彩，等等，皆有一定之规则，又有可变通之法。昆曲写作曲牌曲词，有着许多格律上的限制，严处极严，易一字不得，然也有宽松处。这是因为曲词兼有着文学描写、戏剧表演、依字行腔的多种功能，所以在文词与音律上必然存在着矛盾。兹选择主要的问题略述一二。

曲词的文学性，并不在于词采华美，曲词的过分藻饰恰恰是缺点；也不在于学问，掉书袋滥用典故，历来是填词家大忌。曲词的文学性贵在浅近、天然、出意境而已。明代人论曲词总推举元曲，以近元曲、逼肖元曲为上品，原因就在于元曲浅近。徐渭说：“填词如作唐诗，文既不可，俗又不可，自有一种妙处，要在人领解妙悟，未可言传。”他反对“丽而晦”，以“浅近婉媚”为绝妙。王骥德认为，“世有不可解之诗，而不可令有不可解之曲”，他论“曲禁”，就是反对“过文”、“过俗”的倾向。李渔把“贵显浅”看作曲词的基本要求，但提醒不要一味显浅而流于粗俗，又说“极粗极俗之语，未尝不入填词，但宜从脚色起见”，所以曲词必须与人物脚色联系起来。这可以说是“本色当行”的见解。曲词要有天然机趣，是作曲词的特点。“机趣”也是本色语的很重要的因素，吕天成要求曲词“别有机神情趣”，不是剿袭家常用语。李渔说得更为明白：“机，传奇之精神；趣，传奇之风致。少此二物，则如泥人土马，有生形而无生气。”这机趣，要“在性中带来，性中无此，做煞不佳”。曲词有“景语”、“情语”，情景交融，诗情画意，才能达到一种境界。如《长生殿·闻铃》尾曲：“迢迢前路愁难罄，招魂去国两关情，望不尽雨后尖山万点青。”愁情默默，九曲回肠，化身于万点青山之中了。又如《桃花扇·余韵》[沽美酒]：“你记得跨青溪半里桥，旧红板没一条。秋水长天人过少，冷清清的落照，剩一树柳弯腰。”触景伤情，一景一泪，已寄情于凄凉之景。情景交融也有反用的方法，以乐景

