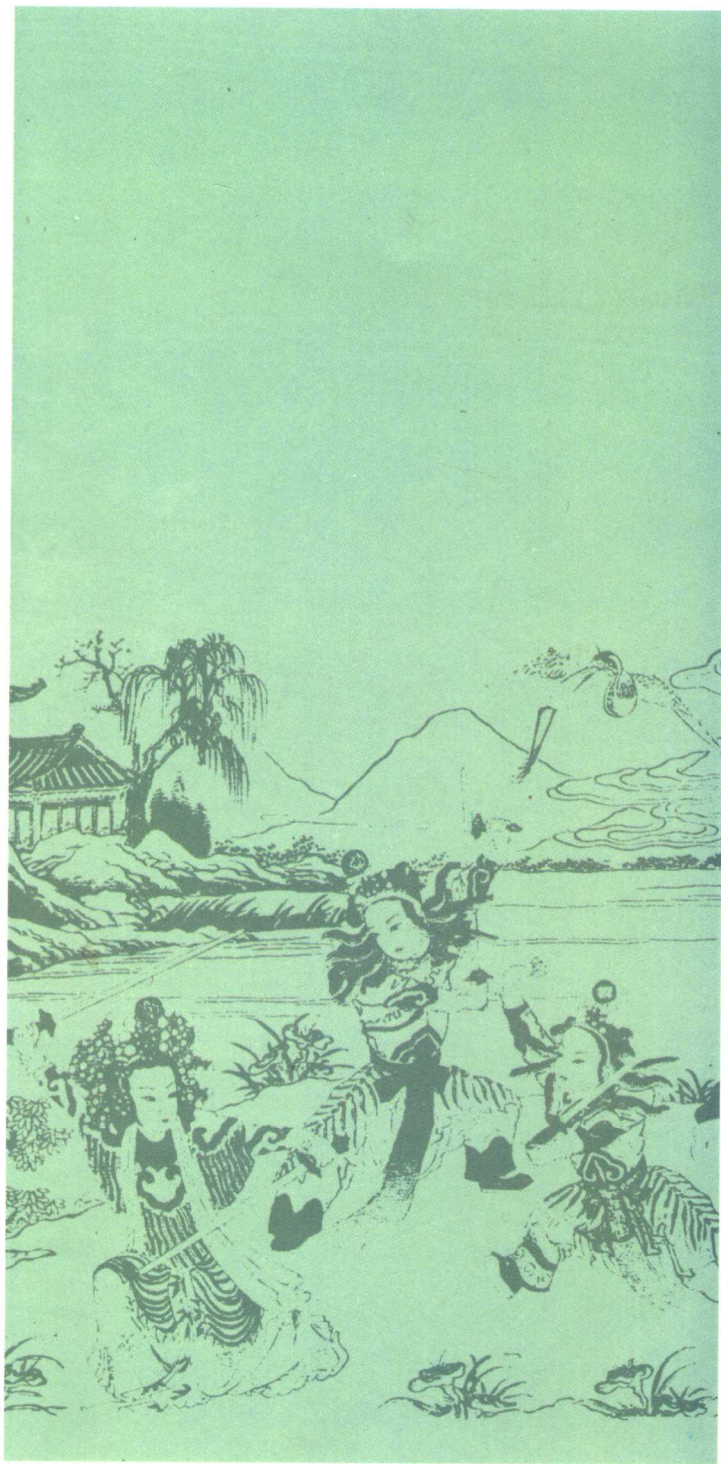


南京大学戏剧影视研究丛书

曲体研究

俞为民 著

中华书局



——中国山区农村的变迁——

山体研究

王康

王康著

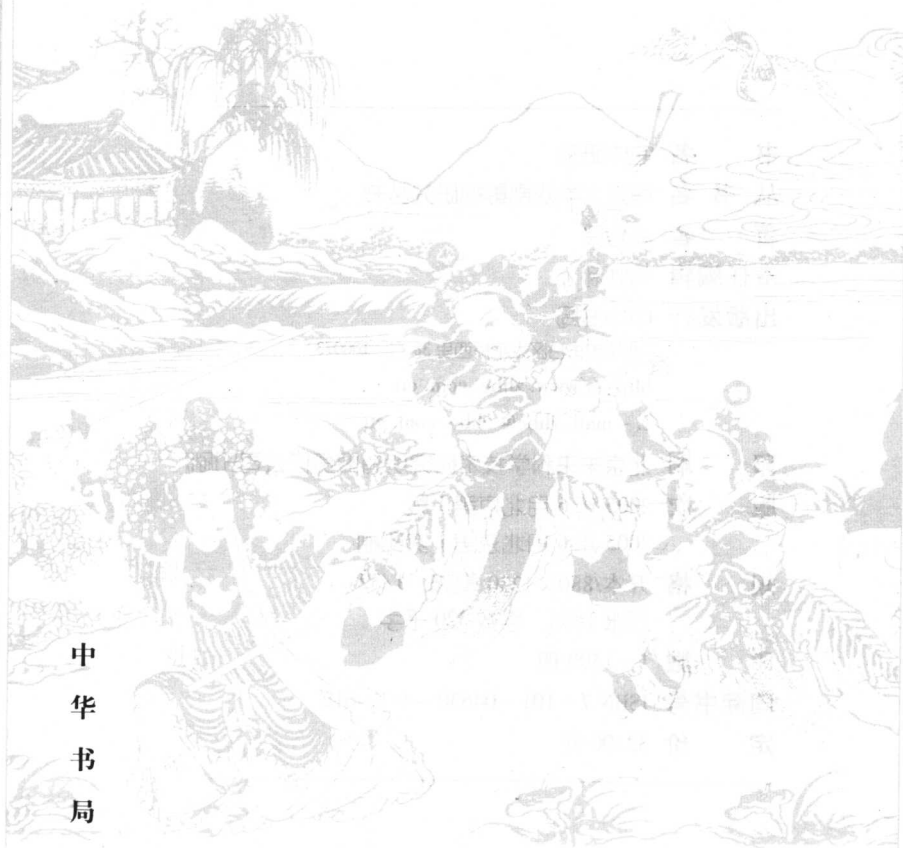


曲体研究

俞为民 著

南京大学戏剧影视研究丛书

中华书局



图书在版编目(CIP)数据

曲体研究/俞为民著. -北京:中华书局,2005

(南京大学戏剧影视研究丛书)

ISBN 7-101-04630-4

I. 曲… II. 俞… III. 古代戏曲-文艺理论-中国
IV. J805.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 050628 号

书 名 曲体研究

丛 书 名 南京大学戏剧影视研究丛书

著 者 俞为民

责任编辑 刘胜利

出版发行 中华书局

(北京市丰台区太平桥西里 38 号 100073)

<http://www.zhbc.com.cn>

E-mail: zhbc@zhbc.com.cn

印 刷 北京未来科学技术研究有限责任公司印刷厂

版 次 2005 年 6 月北京第 1 版

2005 年 6 月北京第 1 次印刷

规 格 开本/880×1230 毫米 1/32

印张 14½ 字数 320 千字

印 数 1-1500 册

国际书号 ISBN 7-101-04630-4/I·612

定 价 32.00 元

总 序

董 健

《南京大学戏剧影视研究丛书》包括我校戏剧影视研究所的学者独立完成或与外单位学者合作完成的一系列研究戏剧、电影、电视的学术著作。这些著作不定期出版,也不追求什么完整的“体系”,只想在五彩斑斓的学术世界里涂一笔自己的色彩,喊一下自己的声音。人类既然已经建立了一座被一代代人刻满了文字的古塔,而我们这些吃文字饭的人又似乎难以逃离它,那么我们至少在它的某一层面刻上自己的意念,不管这意念的符号是长留,还是旋即被人抹去。

这套丛书始于20世纪90年代中期。近十年来我们戏剧影视研究所的同仁又有不少的著作问世。其中有的是编入丛书出版的,有的则因项目来源不同,未打丛书的“旗号”。可喜的是,这些古塔印痕不仅未被抹去,还得到了同行的好评,这鼓励我们把这套丛书继续出下去。

南京大学戏剧影视研究所的前身是陈白尘教授主持的戏剧研究室。这里有国务院学位委员会批准建立的戏剧学硕士点(1978年始)和博士点(1984年始);这里有江苏省人民政府批

准设立的重点学科(1995年);这里每年都接受国家、部委和省的科研项目。二十多年来,一批批硕士和博士研究生从这里拿到学位,走上了教学、科研或其他工作岗位。这个研究所赓续着南京大学戏剧研究的悠久历史,正站在前辈学者的肩上,向着新的学术高地攀登。

在我国,作为现代学人而研究中国古典戏曲的,王国维是第一人。但在大学里研究戏剧,则始自吴梅先生。他在20世纪20年代,先后将戏曲引入北京大学和今南京大学之前身东南大学、中央大学的教学和科研之中,于是黄宇之下,始闻横笛檀板之声,得赏《西厢记》、《牡丹亭》之神韵。此后戏曲之学不绝于我校教坛,陈中凡、卢冀野、钱南扬、吴白匋、吴新雷诸教授,于此道皆有专攻,研究成果举世瞩目。随着研究领域的不断扩展,新兴话剧、现代戏曲和电影引起重视。陈瘦竹教授执着于现代戏剧历史与理论的研究,笔耕不辍,著述颇丰。陈白尘教授不仅在话剧、电影的创作方面成绩卓著,以其生动的艺术实践给我们的“经院”吹进一股清新的空气,而且在剧影研究上亦别开生面,屡有建树。在他与董健教授的主持下,一部《中国现代戏剧史稿》的问世,一套三册的《中国新文学大系(1937~1949)·戏剧卷》的出版,一部四百多万字的《中国现代戏剧总目提要》的编撰,以及一部部学术专著和一篇篇学术论文的发表,初步显示了我们这个研究所的实绩,引起了国内外同行的关注。近几年来,一批有着新思想、新观念、新方法的中青年学者,如胡星亮、陆炜、周安华、吕效平、马俊山五位博士以及顾文勳副教授等,在继续加深戏剧研究的同时,又把视野拓展到电影、电视领域,去摘取新的学术之果,并招收了影视学方向的研究生。当然,新界开拓之际,旧有“领地”亦有传人,俞为民、周维培教授以及苗怀明、解玉峰两位博士,在古典戏曲研究上的显著成绩,如

《中国昆剧大辞典》、《曲谱研究》等,已经充分说明了这一点。不论是古典戏曲还是现代话剧,仍作为重镇被占领着,而且一种新的研究风气正在这里兴起,这就是:中西融合、古今沟通,更深、更广地探讨戏剧艺术的奥秘。时下,物欲横流,学风日下,精神萎缩,大学失魂,认真严肃的学术研究被挤到了社会文化领域的边缘上,处境十分艰难。但我们坚信,上帝不会嘲笑我们的思索,面对政治市侩和经济市侩的嘲笑,我们则不屑一顾。绕开真理便有一条通向“乐园”之路;要与真理拥抱,等待你的便是“地狱”之门。我们宁愿选择后者。

这套丛书将戏剧、电影、电视剧的研究联为一体是有道理的。自从电影、电视剧出现之后,便有把这两种新的艺术形式与戏剧割裂开来、对立起来的倾向。电影曾叫着要与戏剧“离婚”。固守戏剧阵地的人也不无敌意地把这两门新艺术看作是挑战者。其实,尽管儿子的性格、相貌均与母亲不同,但他身上仍有母亲的基因。无论电影或电视剧,都离不开“演”与“观”这些基本要素,说到底都不过是戏剧这一古老艺术在新技术条件下的新变种,它们不可能完全丢掉自己祖先的血脉和灵魂。戏剧是什么?历来定义纷纭,支持这些定义的有“模仿说”、“游戏说”、“意志表现说”等等。归根结底,人类发明戏剧这种东西,无非是为了创造出一个特定的、艺术的、可听可视可感知的“观”与“演”的场景,借以对自身的生命形式和生存环境进行一次直觉的、形象的再体验,从而娱乐自己、欣赏自己、认识自己、批判自己、升华自己,从而优化和扩大生存的空间。这是一种有意味的形式,这是一种体现着人类“自由狂欢”的精神并有益于身心健康的游戏。电影、电视剧除了制作、传播、接受的手段不同之外,并没有从根本上扬弃戏剧的本质,尽管这些新的手段开辟了艺术表现的新天地,给人们提供了新的艺术享受和娱乐方式。电影也

罢，电视剧也罢，仍然是戏剧，或者说，仍然是对人生进行“戏剧表达”的一种形式，岂能将它们割裂和对立？第一个站出来驳斥这种割裂和对立倾向的是英国著名戏剧理论家和导演马丁·艾思林(Martin Esslin)。他在《戏剧剖析》(An Anatomy of Drama)一书中指出：

有一个极为重要的基本事实必须强调，因为这个事实虽然显而易见，却一直遭到忽视，特别是遭到那些自认为是戏剧传统和戏剧学问的捍卫者的戏剧评论家和教师们的忽视。这个事实就是，戏剧(舞台剧)在20世纪后半叶仅仅是戏剧表达的一种形式，而且是比较次要的一种形式；而电影、电视剧和广播剧等这类机械录制的戏剧，不论在技术方面可能有多么不同，但基本上仍是戏剧，遵守的原则也就是戏剧的全部表达技巧所产生的感受和领悟的心理学的基本原则。^①

这样看来，对戏剧、电影、电视剧进行综合性的研究不是很必要的吗？此外，现在许多作家既写小说、戏剧，又写电影、电视剧，难道能对这样的作家进行分割吗？现在有人提出“大戏剧”的说法，显然就是为了把电影、电视剧纳入戏剧范畴，进行这种综合性的研究。

在戏剧、电影、电视剧的研究上，我们十分钦佩大胆怀疑、大胆探索的勇气，但又深感应以严谨求实为本，力避趋时媚俗、急功近利之风。左倾教条主义和政治实用主义戕害学术思维，曾使我们不堪其苦。但泛商品主义和物质主义之下的

① 《戏剧剖析》(罗毓华译)第4页，中国戏剧出版社1981年版。

种种“新潮”亦漏洞百出，难以使人认同。现在大学里开电影、电视的课很时髦，不少老师其实既无实践，也无理论，但他们把电影、电视的“理论”讲得很“玄”，极力主张把这种新艺术与传统的文学性、戏剧性观念彻底分家。好像越是“新潮”，就越能摘掉其外行的帽子。其实，还是那些老老实实地从文学性、戏剧性切入研究和教学的人，走的路子比较稳健、扎实。须知，越是将剧、影、视综合研究，越能加深对其各自特点的认识和把握；反之，封闭于自身谈“特点”，就越讲越糊涂。理论上的创新是艰难而痛苦的，文字游戏的娱乐将误己误人。20世纪的文化思潮和文化研究，在自然科学新发现的爆炸声的刺激下，形成了一个“大逃亡”的总趋势——纷纷从先辈哲人多年建构的理论大厦里四散逃亡。于是种种反传统的新论迭出，各领一时之风骚。但从总体上说，在这个世纪里，人文学科的革新远没有自然学科来得坚实、有力，远没有与后者的革新成就取得平衡状态。在这一点上大大不如前人。反传统与虚无主义交织在一起；解构的痛快压过了建构的艰辛。当“大逃亡”的声浪波及中国时，在这样一个未经以科学、民主、人道为内涵的“启蒙运动”洗礼的国度里，得到的回应往往是浮躁和混乱。由于缺乏理性，一统就死，一放就乱，不是禁欲，便是纵欲。于是，在中与西、古与今的文化冲撞中，我们常常缺乏鉴别和选择的能力；于是，东施效颦、傍人篱壁、拾人涕唾的文化拙劣现象时有发生。当代中国许多社会文化现象的最大特征是虚假，文化产品的最大通病是平庸。这种文化氛围时时提醒着我们：即使前进半步，也要付出十步的努力；宁愿说错了再改过来，也决不说自己不相信的话，更不要说那些无根之言、欺世盗名之言等等。

我们正处在文化的转型期，对于学术研究正深深感到“过去已经过去，将来还未到来”、“旧神已死，新神未生”的寂寞与

苦闷。只有在学术探讨的艰辛劳动中,这寂寞与苦闷之感才会得到解脱。也许,我们多年的研究和写作并没有什么“用”,在实用主义市侩们看来可怜亦复可笑。但是,既然我们当上了吃文字饭的知识分子,除了苦苦地读、苦苦地想、苦苦地写之外,还能干什么呢?

1995年5月20日初稿,2003年12月28日修改
于南京大学戏剧影视研究所

目 录

前 言	1
-----------	---

宫调考述/8

一、乐律的产生与宫调的本义	8
二、雅乐八十四调与燕乐二十八调考	14
三、宋代宫调系统的紊乱	22
四、宋金诸宫调之宫调考	27
五、南北曲之宫调考	30
六、从宫调到笛调	45

南曲曲体的沿革与流变/53

一、南曲曲体的构成特征	53
二、昆山腔的改革与南曲曲体的变异	62
三、弋阳腔的流传与南曲曲体的衍变	78

北曲曲体的沿革与流变/89

一、北曲的类别及其曲体特征	89
二、北曲曲体形成的渊源	100
三、北曲的南移与南北曲合套、南北调合腔的产生	112
四、乐府北曲与南戏昆山腔的融合	115
五、俚歌北曲与南戏弋阳、余姚诸腔的合流	129

目 录

南戏曲调组合形式考述/142

- 一、早期南戏曲调组合的规则及其形式 142
- 二、北曲南移对南戏曲调组合形式的影响 157
- 三、南戏常用曲调组合形式与排场例释 164

北曲曲调组合形式考述/190

- 一、北曲联套的核心——韵 190
- 二、北曲联套的构成形式——曲组与只曲、尾声 193
- 三、北曲曲组的形成及其特征 198
- 四、北曲套曲尾声考述 207

南曲曲韵的沿革与流变/213

- 一、南戏曲韵的语音基础及其特征 214
- 二、北曲的南移对南曲曲韵的影响 222
- 三、昆山腔的流行与南曲曲韵的变异 229

曲韵韵位研究/244

- 一、曲韵韵位的特征 244
- 二、曲韵韵位的设置 251
- 三、曲韵韵位与结音 263

目 录

南北曲曲调字声与腔格研究/271

- 一、曲调字声与腔格关系的沿革及字声的规范 271
- 二、字声与腔格的配合 279
- 三、字声的组合与腔格的组合 302

南北曲同调异体考论/318

- 一、字声的变异与同调异体的产生 318
- 二、句式的变异与同调异体的产生 326
- 三、板位的变异与同调异体的产生 342

南曲谱的沿革与流变/346

- 一、南曲谱之先声 347
- 二、南曲谱之雏形 349
- 三、南曲谱之完备 353
- 四、南曲谱之大成 361
- 五、南曲谱之总结 370

北曲谱的沿革与流变/375

- 一、北曲谱之雏形 375
- 二、北曲谱之完备 381
- 三、北曲谱之完善 384
- 四、北曲谱之大成 395

目 录

CONTENTS

五、北曲谱之总结	405
戏曲工尺谱的沿革与流变/412	
一、古代乐谱的演进与工尺谱的产生	412
二、戏曲工尺谱的产生及其特征	420
三、清宫谱与戏宫谱	430
四、戏曲工尺谱的集大成——《集成曲谱》	440

前 言

曲是我国古代文学史上一种重要的音乐文体,它流传时间长,产生的作品多,是我国民族文化遗产的重要组成部分。

作为音乐文体,无论是诗词,还是曲,皆包含着文与乐两方面的因素,如刘勰《文心雕龙》在解释“乐府”这一文体时曾指出:“乐府者,‘声依永,律和声’也。……诗为乐心,声为乐体;乐体在声,瞽师调其律;乐心在诗,君子宜正其文。”作为音乐文体的曲也同样是由文与乐两方面的因素构成的。正是由于曲的这一双重属性,因此,我们在对曲加以研究时,在注重对曲的文学因素加以研究的同时,也应重视对其声乐因素的研究。

而所谓曲体研究,也就是对曲的声乐因素的构成形式与内在规律加以探讨与研究。有关曲体的研究,是我国古代戏曲理论的重要内容。我国古代曲论家们对曲体的研究与论述,是随着戏曲艺术本身的发展,不断深入,逐步完善的,大致经历了三个阶段:

第一阶段:元代后期至明代初年。这是曲体研究的初创时期。我国的戏曲虽然在宋、金时期就已经产生了,但曲论家们对于曲体的研究与论述,却是从元代后期才开始的。这是因为戏曲最初形成于民间,其曲调皆是民间的俗曲、小调。如北宋末年形

成于浙江温州一带的南戏,据明代徐渭《南词叙录》载:“其曲,则宋人词益以里巷歌谣。”“即村坊小曲而为之,本无宫调,亦罕节奏,徒取畸农市女顺口可歌而已,谚所谓‘随心令’者,即其技欤?间有一二叶音律,终不可例其余,乌有所谓九宫?”再如产生于北方平阳(今山西临汾)、大都(今北京)一带的北曲杂剧,其曲调也多采自民间流传的俗曲,其中有的是唐、宋以来在民间流传的曲子,有的取自宋、金时期新出现的民间说唱技艺中的曲调,如诸宫调、唱赚、转踏、鼓子词等的曲调,有的则为北方少数民族的俗曲。民间曲子是依腔传字的形式传唱的,它在长期传唱的过程中,形成了较为固定的腔调,即音乐旋律。由于其音乐旋律稳定,故对曲文的平仄、阴阳的搭配和叶韵等没有严格的要求,虽然某些曲文的平仄、阴阳的搭配也有一定的规律,但这不是有意追求的结果,而是无意之中的暗合,即如徐渭所说的:“间有一二叶音律,终不可以例其余。”^①然而一旦后来的曲家对曲调原有的音乐旋律不熟悉时,他们便模仿前人所作的曲文的字声来填上新的曲文,有人又将这些字声固定下来,编成了曲调的文字谱,这就是曲谱,这时剧作家已不是按照曲调的音乐旋律来填词,而是按照曲调的声律来填词。这样一来,曲调的声律、韵律等格律成了作曲家填词作曲时不可缺少的依据,也引起了曲论家们对曲体的关注与重视,开始对其加以研究与总结。

在古代戏曲史上,元代周德清的《中原音韵》是第一部较完善的戏曲音律论著。《中原音韵》产生于元代末年,此时形成于北方的北曲杂剧随着元蒙统治者统一南方后,也流传到了南方,南方的曲家也参与了北曲的创作。南方籍的曲家由于受南方方音的局限,对北曲曲调的旋律不熟悉,因此,所作的曲词与北曲曲调原有的音乐旋律不合,如周德清在《中原音韵·自序》

^① 明徐渭《南词叙录》,《中国古典戏曲论著集成》第三册,第242页,中国戏剧出版社1959年版。

中所说的,自从关(汉卿)、马(致远)、郑(光祖)、白(朴)“诸公已矣,后学莫及,何也?盖其不悟声分平仄,字别阴阳”。故在作曲填词时,多有不合律之弊,“平而仄,仄而平,上去而去上,去上而上上者,谚云‘扭折嗓子’是也”。“合用阴而用阳,阳而阴也,此皆用尽自己心,徒快一时意,不能传久,深可哂哉!深可怜哉!惜无有以训之者”。周德清正是有感于当时“无有以训之者”,便起而“训之”,如他自称:“予甚欲为订砭之文以正其语,使其作,而使成乐府。”其友人罗宗信在《中原音韵·序》中也指出:元初北曲盛行,名家辈出,然而“后之不得其传,不遵其律,衬斲字多于本文,开合韵与之同押,平仄不一,句法亦粗。……高安友人周德清,观其病焉,编葺《中原音韵》并《起例》,以砭炳之”。周德清在《中原音韵》中,一方面对前人所作的北曲的用韵加以归纳,编撰成一部北曲韵谱,另一方面,在《中原音韵》的《作词十法》中,对曲调的平仄、阴阳、正衬、韵脚等格律作了具体论述。其中“定格”一法下还排列了四十支曲调,每支曲调下选录一首名家的曲文作为范文,并对其音律加以说明,这实已具北曲谱的雏形。到了明代初年,朱权编成了戏曲史上第一部比较完备的北曲谱——《太和正音谱》。另外,有关南曲的音律,在元代天历年间也出现了两部南曲谱,即《十三调谱》与《九宫谱》。

第二阶段,明代中叶,这是曲体研究的发展时期。明代中叶是我国古代戏曲理论史上的一个重要转折时期,即整个古代戏曲理论已进入成熟阶段。在这一时期里,曲论家们已开始自觉地探讨戏曲的艺术规律,研究的方法、范围、思维向度等都比前一时期的曲论家们有了较大的开拓,这也促进了戏曲曲体论的发展与成熟。同时,戏曲曲体论的成熟与这一时期的戏曲创作有着密切的联系。一方面,昆山腔在嘉靖年间经过魏良辅改革后,由原来的依腔传字的演唱形式,改为依字声行腔,将原来的乐体为主,文体为副,转变为文体为主,乐体为副,即所谓“五