

俞为民 著

南京大学
学术文库

昆曲格律研究

昆曲采用的是曲牌体的音乐结构，

具有严谨的曲调格律，

本书对昆曲的字声、句式、韵位、集曲、曲调组合等格律及昆曲曲谱作了总结与论述。



南京大学出版社

南京大学学术文库

J617.553.6
Y807

昆曲格律研究

俞为民 著

J617.553.6

Y807



南京大学出版社

南京大学学术文库

编辑委员会

主 任	蒋树声		
副主任	洪银兴	陈 骏	张异宾(常务)
委 员	(以姓氏笔画为序)		
	丁 帆	王 颖	王明生
	左 健	叶继元	孙义燧
	李 成	吕 建	许 钧
	陈 骏	宋林飞	张异宾
	吴培亨	周 宪	郭子建
	洪银兴	钱乘旦	龚昌德
	蒋树声	程崇庆	赖永海
	谭仁祥		

南京大学学术文库

总 序

蒋树声

高等教育发展的核心是学术和人才。2000多年前的儒家典籍《大学》，就倡言“大学之道，在明明德，在亲民，在止于至善”。其中就蕴涵着昌明学术、探求真知之意。不过，在相当长的一段历史时期中，无论是我国两汉时期的太学，还是两宋以后逐渐昌盛的书院，无论是古希腊雅典城邦的哲学学园，还是中世纪欧洲次第建立的大学，类似的学术研究，都主要集中在经国治邦的政治理念与修身养性的道德哲学领域，而且以整理、阐发经典为主。19世纪初诞生的以柏林大学为代表的德国大学模式，由于更加重视科学研究，主张教学与研究相结合、相统一，由于将自然科学的研究引入高等教育的殿堂，因而使得大学的理念为之一变，高等学校的形态与功能也发生了深刻的变化。时至今日，高等学校，尤其是研究性大学，已经成为我们这个时代理论创新、知识创新和技术创新的重要基地，科学研究已经成为现代大学的一个重要职能。当然大学“学术研究”的内涵，也因时而进，不断丰富、充实，由只注重哲学、人文、社会科学的研究，发展到注重自然科学与工程技术、管理科学的探索，进而追求科学与人文的整合；由只注重基础研究，发展到兼顾理论、知识的应用与技术的开发、推广。正是在这样一个时代背景下，江泽民主席在庆祝北京大学建校100周年大会上的讲话中，专门论述了建设“若干所具有世界先进水平的一流大学”的重要性，指出这样的大学，“应该是培养和造就高素质的创造性人才的摇篮，应该是认识未知世界、探求客

观真理、为人类解决面临的重大课题提供科学依据的前沿,应该是知识创新、推动科学技术成果向现实生产力转化的重要力量,应该是民族文化与世界先进文明成果交流借鉴的桥梁”。立志于跻身世界一流大学,为国家强盛、民族复兴和人类文明演进作出更大贡献的南京大学,理所应当要承担起这样的使命与职责;而出版《南京大学学术文库》,正是我们为建设世界一流大学所作出的诸多努力之一,其现实意义与深远影响,是不言而喻的。

出版《南京大学学术文库》,应该贯彻理论联系实际、实事求是的原则与“百花齐放,百家争鸣”的方针。在此基础上,我们提倡学术创新。学术的生命、学术的价值就在于有所继承,有所突破,有所创新。创新是学术昌明、理论发展的灵魂所在。此外,在学术研究上,多学科、跨学科的研究已成为发展趋势。

新的知识生长点、新的理论突破口,往往处于学科的边缘及交叉地带。能否突破多年来业已形成的彼此分割和疏离的学科界限,携手攻关,进行多学科、跨学科的研究,是我们能否有所创造、有所突进的关键所在。

据我所知,欧美发达国家的堪称世界一流水平的研究性大学,大多有水平甚高、影响甚巨的学术期刊与出版机构。这些高水平的期刊与出版物,成为大学鲜明特色的标志之一。南京大学在近百年的办学实践中,逐渐形成了自己的办学特色和学术风格。在若干学科领域,南京大学不但在国内居领先地位,在国际上也接近前沿,有重要影响。《学术文库》要立足南京大学,进一步发扬我校已有的学科优势,并同时通过《学术文库》的出版,将我校正在生长发展中的新的学科影响扩展、光大,以形成南京大学新的学科优势和学术流派。对于南京大学出版社来说,能否使《南京大学学术文库》持续出版,形成特色,并在国内外学术界产生较大的影响,既是对南京大学出版社的一个挑战,又是为南京大学出版社上水平、上台阶提供的一个难得机遇。

祝《南京大学学术文库》越出越好!

1999年5月于北园

前 言

昆曲是中国传统戏曲的集大成者,以其丰厚的遗产和动人的艺术魅力,不仅在中国戏曲史上占有重要的地位,而且在世界剧坛上也产生了巨大的影响,2001年5月18日被联合国教科文组织列为“人类口头和非物质文化遗产代表作”。

作为众多中国传统戏曲中的一种,昆曲是以什么特色区别于其他地方戏曲的呢?我们认为,昆曲的特征就在于“曲”。虽然我国的戏曲都以“唱、念、做、打”作为基本的表演手段,其中都有“曲”的成分,综合了音乐的因素,但“曲”在各种艺术因素中所占的地位因剧种的不同而有差异,可以说在所有的中国传统戏曲中,只有昆曲的“曲”,在各艺术因素中所占的位置最重要。

昆曲虽然也可称为昆剧,但自元末顾坚等人创立昆山腔以来,到魏良辅对昆山腔的改革,戏曲史上多以“昆曲”或“昆山腔”、“昆腔”相称,“昆剧”这一称呼,直至清代嘉庆年间的一些戏曲论著中才出现。这和其他剧种不同,如京剧、川剧、越剧等只能称为“剧”,而没有称“京曲”、“川曲”、“越曲”的,唯有昆曲可以称为“曲”。而昆曲之所以有“昆曲”之称,就在于其重点即主要的艺术特色与艺术成就在“曲”上。

昆曲采用的是曲牌体的音乐结构,其所使用的曲牌,包含了唐宋大曲、宋词、元曲、诸宫调、唱赚等的曲调,汇集了我国古代音乐的精华。昆曲的唱腔流丽婉转,悦耳美听,风靡全国。

在昆曲流传过程中,经过历代昆曲剧作家、理论家和昆曲艺人不断的创造和丰富,形成了一整套严谨的曲调格律,积累了丰富的艺术遗产。早在明代嘉靖年间,魏良辅对昆山腔加以改革,就是对昆曲的曲律加以改革,提出了“五音以四声为主”的依字声行腔的昆曲演唱方法,这一理论的提出与确立,无论对演唱者的度曲,还是对剧作家的填词作曲,在曲调的字声、曲韵、节奏(板眼)等方面,都提出了规范与要求。虽然作为昆曲依字声行腔这一演唱方法的创始者,魏良辅在《南词引正》中只是就昆曲的字声标准即以中州韵为标准字声、板眼等提出了一些具体的要求,还没有对昆曲的格律作全面的论述,但自魏良辅改革昆曲始,昆

曲的“曲”有了规范性,即有了“律”。正因为此,前人认为昆曲始自魏良辅,如清人徐树丕《识小录》云:“吴中曲调,起自良辅。”又雷琳《渔矶漫钞》也谓:“昆山有魏良辅者,造曲律,世所谓昆腔者,自良辅始。”而且,前人也将其《南词引正》称为《曲律》,如《吴歙萃雅》、《吴骚合编》卷首所收皆题作《魏良辅曲律》,《词林逸响》卷首所收则题作《昆曲原始》。

自魏良辅以后,在对昆曲的研究中,昆曲的曲律始终是昆曲作家与理论家们关注的重点,他们从各个方面对昆曲的曲律提出要求,加以完善。一方面,从宏观上,对昆曲的格律提出具体的要求,如明代沈璟的【商调·二郎神】《论曲》、王骥德的《曲律》、沈宠绥的《度曲须知》,清代李渔的《闲情偶寄·词曲部·音律第三》、徐大椿的《乐府传声》等;另一方面,从微观上,编撰昆曲格律谱与演唱谱,对昆曲曲调的宫调、句式、字声、韵位、板眼等加以具体的规范,为剧作家与演唱者提供填词与度曲的准绳,如明代沈璟的《南九宫十三调曲谱》,清代周祥钰等的《九宫大成》、李玉的《北词广正谱》及钮少雅、徐于室的《南曲九宫正始》等。

前代昆曲理论家、剧作家和昆曲艺人所创立的昆曲曲调格律,与昆曲文学上的成就一样,也是昆曲的艺术遗产的重要组成部分,也是其被列入世界非物质文化遗产代表作的重要原因之一。今天我们要保护与弘扬昆曲这一世界与民族文化遗产,除了要对昆曲的文学如昆曲的发展史、昆曲的作家与剧目等加以研究总结外,还需对昆曲的曲律加以研究与总结。而对昆曲曲律加以研究,相对于昆曲历史、剧作等的研究难度要大。笔者深知自己才疏学浅,难以胜任这一课题的研究,但探讨与研究也是一个学习与熟悉的过程,因此,选定了这一课题,力图通过研究,对昆曲的曲律有一个初步的认识。由于自己的这一研究是在学习中进行的,其中一定存在着许多错误与不当之处,热切期望同行专家与读者予以指正。

俞为民

2008年12月于南京五卯斋

目 录

前 言	1
第一章 昆曲的流传与昆曲曲律的变异	1
第一节 清唱昆山腔与剧唱昆山腔考辨	1
第二节 魏良辅对剧唱昆山腔的“引正”	7
第三节 新昆山腔的流行和昆曲曲体的律化与统一	10
第二章 昆曲平声字的字声特征与腔格	16
第一节 平声字的字声特征	16
第二节 平声字的腔格	20
第三节 平声字的组合及其腔格变化	27
第三章 昆曲上声字的字声特征与腔格	35
第一节 上声字腔格的特征及其谱式	35
第二节 上声字的组合及其腔格变化	41
第三节 上声字叠用及其腔格的处理方式	45
第四章 昆曲去声字的字声特征与腔格	50
第一节 去声字的字声特征	50
第二节 去声字的腔格	53
第三节 去声字的组合及其对腔格的影响	57
第五章 昆曲入声字的字声特征与腔格	64
第六章 昆曲曲调句式研究	71
第一节 曲调的句字	72
第二节 曲调的字节	88
第三节 曲调的对偶句式	92
第四节 曲调的句段	96
第五节 曲调的韵位	104
第七章 昆曲集曲格律研究	111

第八章 昆曲曲调的组合形式研究·····	125
第一节 昆曲南曲曲调的分类及组合·····	125
第二节 昆曲北曲曲调的组合形式·····	138
第三节 南北曲合套·····	141
第九章 昆曲南曲曲调套式述例·····	145
第十章 昆曲曲韵研究·····	188
第十一章 昆曲曲词格律谱的产生及其演变·····	206
第十二章 昆曲工尺谱的产生与流变·····	224
附录一 昆曲南曲常用曲调格律简析·····	235
附录二 昆曲北曲常用曲调格律简析·····	313

第一章 昆曲的流传与昆曲曲律的变异

昆曲的曲律既不是随着昆曲的产生就形成并定型的,形成后也不是一成不变的,它是在昆曲本身的产生与发展过程中逐步形成,并且又随着昆曲的发展而不断完善变化的。因此,在探寻昆曲曲律时,不能离开昆曲的发展史。在探讨昆曲曲律之前,需先对昆曲的产生与流传过程作一论述,对昆曲曲律的形成及变化过程有一个大概的了解。

第一节 清唱昆山腔与剧唱昆山腔考辨

昆曲,又名昆山腔等,而昆山腔是最早的名称。关于昆山腔的产生,最早的记载是明代魏良辅的《南词引正》,谓昆山腔是由元末昆山人顾坚创立的,云:

元朝有顾坚者,虽离昆山三十里,居千墩,精于南辞,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。

从以上的记载来看,顾坚等人所创立的昆山腔是文人用于自娱唱酬时的一种清唱方式。这是因为创立昆山腔的顾坚、杨铁笛、顾阿瑛、倪元镇等人,皆是文士。顾坚的生平虽不详,但从他“自号风月散人”,又“著有《陶真野集》十卷、《风月散人乐府》八卷行于世”等记载来看,当是一位文士。杨铁笛,即杨维桢,字廉夫,善吹笛,故自号铁笛道人,元泰定进士,著有《东维子集》、《铁崖古乐府》、《复古诗集》等。顾阿瑛,即顾瑛,字仲瑛,一字德辉,号金粟道人,著有《玉山名胜集》、《制曲十六观》等。倪元镇,即倪瓒,初名珽,字符镇,自号风月主人,又号云林子、沧浪漫士、净名庵主等,精音律,作有《倪雲林诗集》,散曲有【人月圆】、【凭栏人】、【折桂令】、【水仙子】、【殿前欢】等乐府小令。这些文人以顾瑛为中心,形

成了一个文士集团。顾瑛出身昆山望族,后又经商致富,在昆山构筑玉山草堂,邀文人名士相聚唱和,如《吴郡名贤传赞》卷三谓其“筑别业于茜泾西,曰玉山佳处,晨夕与客置酒赋诗其中。四方名士如杨维桢、柯九思、李孝光,方外张雨、于彦、成琦、元璞辈,咸主其家。园池亭榭之盛,图史之富,暨饩馆声伎,并冠绝一时”。明王世贞《艺苑卮言》卷六也云:“吾昆山顾瑛、无锡倪元镇,俱以猗卓之资,更挟才藻,风流豪赏,为东南之冠,而杨廉夫实主斯盟。”又清钱谦益《列朝诗集》甲前集也谓顾瑛“日与高人俊流,置酒赋诗,觞咏唱和”。据顾瑛的《玉山名胜集》记载,自至正八年(1348)至二十年(1360)的十二年间,在玉山草堂举行的集会有五十多次。《琵琶记》的作者高明也曾到过玉山草堂,与顾瑛等人相聚唱酬,顾瑛在《玉山草堂雅集》卷八中记载了与高明会面的情形:“(高明)长才硕学,为时名流,往来予草堂,具鸡黍谈笑,贞素相与淡如也。”这些文人在自娱唱酬时,便创立了清唱的昆山腔。

而在顾坚等人创立清唱昆山腔以前,在昆山一带,已经产生并流行着一种用于舞台演出的剧唱昆山腔,这就是由民间艺人创立的作为南戏四大唱腔之一的昆山腔。南戏的唱腔与文人清唱的唱腔不同,南戏所采用的曲调,多是民间歌谣,如明徐渭《南词叙录》云:“永嘉杂剧兴,则又即村坊小曲而为之。”“其曲,则宋人词益以里巷歌谣。”而民间歌谣是以依腔传字的方式来歌唱的,每一首歌曲,都有其固定的旋律。在传唱过程中,用固定的旋律来套唱不同的文字,腔定而字声不定。由于南戏采用了民间歌谣为曲调,故它也承袭了民间歌谣这种依腔传字的演唱方式,各地的民间艺人采用当地的方言土语来演唱具有同样旋律的曲调,因此,作为南戏的唱腔,实是就其所采用的语音而言的,用某地的语音演唱,通常就用该地的地名来命名唱腔。如南戏最早产生于温州一带,就是用温州当地的方言土语演唱的,故也可称为温州腔或温州调,如明祝允明《怀星堂集·重刻中原音韵序》云:“不幸又有南宋温州戏文之调,殆禽噪耳,其调果在何处?”也正因为此,南戏在流传过程中,用各地的方言土语演唱,便产生了许多带有各地地方色彩的唱腔,如魏良辅《南词引正》云:“腔有数样,纷纭不类。各方风气所限,有昆山、海盐、余姚、杭州、弋阳。”

昆山在元代是南戏的流行地区,当最早形成于温州的南戏流传到昆山一带后,民间艺人为了赢得当地观众的喜爱,便结合昆山当地的方言小调,创立了昆山腔。因此,作为民间艺人剧唱的昆山腔,其演唱方式与其他南戏唱腔一样,也是采用依腔传字、用方言土语演唱的。直至明代嘉靖年间,作为剧唱的昆山腔仍是采用昆山当地的方言土语演唱的,如徐渭《南词叙录》云:“今昆山以笛、管、笙、

琵琶按节而唱南曲者，字虽不应，颇相谐和，殊为可听，亦吴俗敏妙之事。”所谓“字虽不应”，也就是说演员是用当地的方言土语来演唱的，这样当地的观众听起来是字与腔相应的，而外地的观众在观听时，曲调的旋律虽然没有改变，但字声与本地的方言土语不同了，故造成了字与腔的不相应。由于是用乡音演唱，外地人听不懂，故直到明代嘉靖年间，作为剧唱的昆山腔其流行的范围还不大，“止行于吴中”一地。^①

这种依腔传字、用昆山方言演唱的剧唱昆山腔，肯定不符合文人学士的审美情趣，不为他们所喜欢，有人还对这种依腔传字、用方言演唱的方式大加指斥，如祝允明《猥谈》云：

数十年来，所谓南戏盛行，更为无端，于是声音大乱，……盖已略无音律、腔调。愚人蠢工，徇意更变，妄名“余姚腔”、“海盐腔”、“弋阳腔”、“昆山腔”之类。变易喉舌，趁逐抑扬，杜撰百端，真胡说也。若以被之管弦，必至失笑。

显然，这种用昆山方言土语演唱的剧唱昆山腔，文人学士在自娱唱酬即清唱时不会采用，他们所采用的必定是为他们所喜欢并熟悉的因字定腔、依字传腔的演唱方式。如张炎《山中白云》卷五【满江红】词，词前有小序云：

韞玉，传奇惟吴中子弟为第一流，所谓识拍、道字、正声、清韵、不狂，俱得之矣。作平声【满江红】赠之。

张炎是循王张俊的六世孙，生于宋理宗淳祐八年（1248），他一生大部分时间生活在元代，因此，他所说的“传奇惟吴中子弟为第一流”，应是就当时吴中的文人学士采用文人词唱的方式，即因字定腔、依字传腔的方式清唱传奇中的某些曲调而言的。原因在于，一是张炎既是著名的词作家，又是词论家，他熟悉宋代文人词因字定腔、依字传腔的演唱方式，如他在《词源》中提出，词的演唱须“按律制谱，以词定声”。由于是依字定腔，故“词之作必须合律”。“不详一定不易之谱，则曰失律”。二是他所说的“识拍、道字、正声、清韵、不狂”等皆是因字定腔、依字传腔的演唱方式所必须具备的技巧。三是他在【满江红】词的词文中有云：“洗尽

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

人间笙笛耳，赏音多向五侯家。”显然，观听吴中子弟唱曲的是上层人物，当然也包括文士阶层。四是包括韞玉在内的“吴中子弟”，不是民间艺人，而是文人，因在元代称业余从事唱曲演戏的文人为“良家子弟”或“子弟”，以与以演戏为职业的艺人相区别。如元赵孟頫云：“良家子弟所扮杂剧，谓之行家生活；娼优所扮谓之戾家把戏。”^①关汉卿也谓：“子弟所扮，是我一家风月。”^②显然，张炎所说的以韞玉为代表的吴中子弟所采用的演唱方式，当不会是民间艺人所采用的依腔传字、用昆山方言土语的剧唱昆山腔的演唱方式。

因此，就在作为剧唱的昆山腔在昆山产生并流行的同时，在上流社会与文人学士中间，也产生并流传着一种因字定腔、依字传腔，只用于文人雅集时自娱唱酬的清唱昆山腔，这种昆山腔正是由元末顾坚等人创立的。

从前人的记载及顾瑛、杨维禎、倪瓒等人所作的曲调来看，他们所创立的清唱昆山腔，采用了元代乐府北曲的演唱方式。我们知道，元代曲论家按不同的语言风格、曲体特征及演唱方式，将当时的北曲分为乐府北曲与俚歌北曲两大类。乐府北曲，指有文饰、合律的小令及套数；俚歌北曲，则指无文饰、不合律的小令、套数及剧曲。如元周德清《中原音韵》曰：“有文章者曰乐府，无文饰者谓之俚歌，不可与乐府共论也。”周德清还在《中原音韵·乐府定格》中选收了四十首元人所作的小令与套数，其中如关汉卿的小令【商调·梧叶儿】《别情》曲，曲后评曰：“如此方是乐府。音如破竹，语尽意尽，冠绝诸词。”又选收马致远【双调·夜行船】《秋思》套曲，曲后也评曰：“此方是乐府，不重韵，无衬字，韵险，语俊。谚云：‘百中无一。’余曰：‘万中无一。’”

乐府北曲与俚歌北曲除了在语言风格上有着雅俗之别外，两者在曲体及演唱方式上也有着不同。乐府北曲是律曲，其字声、句式皆须合律，句式相对稳定，无衬字，而俚歌北曲句式不定，可加衬字。如周德清在《中原音韵·作词十法》“用字”一法中指出：“用字，切不可用……衬垫字。套数中可摘为乐府者能几？每调多则无十二三句，每句七字而止，却用衬字加倍，则刺眼矣。”元芝庵在《唱论》中也指出，唱乐府不能添加衬字，如曰：“凡添字节病：则他，兀那，是他家，俺子道，我不见，兀的，不呢；一条了，唇撒了，一片了，团圞了，破孩了，茄子了。”所谓“添字节”，也就是后世曲律家们所说的“衬字”。

在演唱方式上，乐府北曲采用的是因字定腔、依字传腔的方式演唱，如元冯

① 明朱权《太和正音谱》，《中国古典戏曲论著集成》第三册，第24、25页。

② 同上。

子振【黑漆弩】曲前序云：

白无咎有【鹦鹉曲】云：“侬家鹦鹉洲边住……”余壬寅岁留上京，有北京伶妇御园秀之属相从风雪中，恨此曲无续之者。且谓前后多炙士大夫，拘于韵度，如第一个“父”字便难下语。又“甚也有安排我处”，“甚”字必须去声字，“我”字必须上声字，音律始谐，不然不可歌。此一节又难下语。诸公举酒，索余和之，以汴、吴、上都、天京风景试续之。

由于乐府北曲采用依字传腔的方式演唱，故曲家十分重视字声与唱腔的关系，元芝庵《唱论》提出，唱曲须“字真，句笃，依腔贴调”。周德清在《中原音韵·序》中也指出，作家按律填词作曲，演唱者才能按曲文字声定腔演唱，如云：

不思前辈某字、某韵必用某声，却云“也唱得”，乃文过之词，非作者之言也。平而仄，仄而平，上去而去上，去上而上去者，谚云“拗折嗓子”是也，其如歌姬之喉咽何？入声于句中不能歌者，不知入声作平声也；歌其字，音非其字者，合用阴而阳，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！予甚欲为订砭之文以正其语，使其作，而使成乐府。

也因为采用依字传腔的方式演唱，故乐府北曲严分字声，统一用中州音演唱。周德清在《中原音韵》中确立了以十九个韵部为特征的“中原音韵”韵系，并且按字声将每一韵部中的韵字分为阴平、阳平、上声、去声四声，其目的就是为曲唱“依字传腔”建立规范的字声。

而俚歌北曲因是随着弦乐器的伴奏，用近于说话的节奏与旋律来演唱，其所唱曲调的旋律有很大的随意性，故不必严分字声，所唱之字与其字声不合，如明沈宠绥《度曲须知·弦索题评》谓民间艺人在演唱俚歌北曲时，只顾“口中袅娜，指下圆熟，固令听者色飞，然未免巧于弹头而疏于字面，如‘碧云天’曲中‘庄园’之‘庄’字，与‘望蒲东’曲中‘侍妾’之‘侍’字，‘梵王宫’曲中‘金磬’之‘磬’字，及‘多愁多病’之‘病’字，‘晚风寒峭’曲中‘花枝低亚’之‘亚’字，本皆去声，反以上声收之。此等讹音，未遑枚举”。

在节奏上,乐府北曲与俚歌北曲也有很大的不同。乐府北曲板位固定,故不能多加衬字,字少声多,节奏舒缓。也正是因为字少声多,故在演唱时,需将单音节的字分成字头、字腹、字尾三部分来唱,以与缓长的腔格(旋律)相配合,故当时将这种演唱方式称之为“磨调”。魏良辅《南词引正》谓唱北曲“有磨调、弦索调”,“磨调”,就是乐府北曲的唱法,而“弦索调”,就是俚歌北曲的唱法。

俚歌北曲则依伴奏的弦乐而定,无固定的板位,即所谓的“随心令”。由于板位不固定,故可以多加衬字,字多声少,节奏急促。如明沈宠绥在《度曲须知·弦索题评》中谓艺人在演唱“弦索调”即俚歌北曲时,“烦弦促调,往往不及收音,早已过字交腔,所谓完好字面,十鲜二三”。

那么顾坚等人所创立的昆山腔所采用的是依腔传字的演唱方式,还是像乐府北曲那样,采用依字定腔的演唱方式?虽然有关清唱昆山腔的演唱方式并没有在理论上加以总结,在前人的文献中也没有记载,但从这些文人学士的曲作中,可以看出他们创立的清唱昆山腔采用的是乐府北曲依字定腔的演唱方式。首先,这些文人名士所作的多是乐府北曲,如顾坚的《风月散人乐府》与杨维桢的《铁崖古乐府》,皆以“乐府”命名,显然不是俚歌北曲;又如倪瓚所作的【人月圆】、【凭栏人】、【折桂令】、【水仙子】、【殿前欢】等北曲小令皆是语俊、合律的乐府小令。即使他们所作的是南曲小令和套数,也与乐府北曲一样,不仅语言俊丽,而且句式、平仄合律。因此,这些曲家运用的当然是乐府北曲的演唱方式。如杨维桢作有南散套【双调·夜行船】《苏台吊古》,这一套曲句式、平仄皆合律,与民间南戏如《永乐大典戏文三种》中的曲调不同。这一套曲后被梁辰鱼用在《浣纱记·泛湖》出中,这说明杨维桢所作的南散曲,早就可以用乐府北曲的依字声行腔的方式演唱了。

其次,顾瑛还作有《制曲十六观》,虽是论作曲之法,但所提出的理论却多与宋代文人词及乐府北曲的作法一致,所举的例子也多是宋代文人词。如论作曲之选用曲调、用韵及结构时,以姜夔的词为例,云:“如姜白石词云:‘曲曲屏山,夜凉独自甚情绪。’于过变则云:‘西窗又吹暗雨。’此则曲意不断。制曲者当作此观。”又如论曲之语言,以贺铸、吴文英为例,云:“如贺方回、吴梦窗,皆善于炼字面者,多于李长吉、温庭筠诗中来。制曲者当作此观。”

另外,南曲的曲体,也为顾坚等人采用乐府北曲的演唱方式来改造南曲的演唱方式提供了可能。由于早期南戏采用了民间歌谣依腔传字的演唱形式,每一支曲调都有固定的旋律和节奏,故虽然字声平仄搭配不合律,但句式整齐规范,不能加所谓的衬字。这一点与乐府北曲的曲体相同,字少腔多,而与俚歌北曲的

字多腔少不同。早期南曲曲体上的这一特征,为顾坚等人运用乐府北曲的演唱方式来演唱南曲提供了可能,即只要将南曲曲调中的字声像乐府北曲那样搭配合律,就与乐府北曲的曲体相同了,这样,也就可以采用乐府北曲的依字定腔的演唱方式来演唱南曲了。因此,《南词引正》谓顾坚“善发南曲之奥”,也就是运用乐府北曲的演唱方式来演唱南曲。

元萨都刺《雁门集·过鲁港驿和酸斋题壁》诗云:“吴姬水调新腔改,马上郎君好风采。”所谓“水调”,其指义应与“磨调”、“水磨调”相同,即都是指唱腔的细腻婉转。萨都刺(1272—?)与贯云石(1286—1324)皆是北曲作家,而且都生活在元代至元、延祐年间。可见,在元代至元、延祐年间,“吴姬”所唱的腔调已具有“水调”之称了。这种“水调”或许正是顾坚等人所创立的昆山腔,也是将昆山腔称之为“水磨调”的最早出处。

由上可见,由顾坚等人创立的清唱昆山腔与民间艺人所唱的剧唱昆山腔并不是一回事。也正因为此,魏良辅认为,在当时众多的剧唱和清唱唱腔中,“惟昆山为正声”^①。他将自己总结昆山腔演唱方式的理论著作称之为《南词引正》,也就是要将当时采用依腔传字的南戏四大唱腔之一的剧唱昆山腔引导到正确的方法上来,而他所谓的“正”也就是顾坚、顾瑛、杨维桢、倪元镇等昆山文人“善发南曲之奥”后所创立的清唱“昆山腔”。

第二节 魏良辅对剧唱昆山腔的“引正”

元末顾坚等人创立的昆山腔虽然具有了乐府北曲的因字定腔、依字传腔的演唱方式,但这一演唱方式还只在文人层面上流传,即停留在清唱阶段,还没有为戏曲艺人所采用,与剧唱结合。到了明代嘉靖年间,魏良辅又将顾坚等创立的清唱昆山腔引入到了南戏的剧唱之中,使剧唱昆山腔也采用了乐府北曲依字传腔的演唱方式。

魏良辅本来是擅唱北曲的,熟悉乐府北曲的演唱方式,如明嘉靖时李开先在《词谑·词乐》中记载了当时一些著名的乐工与歌唱家,其中提到魏良辅时云:“昆山陶九官、太仓魏上泉,而周梦谷、滕全拙、朱南川,俱苏人也,皆长于歌而劣于弹。”所谓“弹”,也就是弦索调,即俚歌北曲;而“歌”,也就是清唱乐府北曲。后因比不过另一位名叫王友山的北曲歌唱家,魏良辅才改唱南曲。明末清初余怀

^① 钱南扬《汉上宦文存·魏良辅〈南词引正〉校注》,上海文艺出版社1980年版,第94页。

《寄畅园闻歌记》载：“南曲盖始于昆山魏良辅。良辅初习北音，绌于北人王友山，退而镂心南曲。”因此，魏良辅对北曲也深有研究，十分精通，他的《南词引正》虽是研究南曲唱法的专著，但也对北曲作了论述。明曹含斋在《南词引正叙》中也谓：“今良辅善发宋元乐府之奥，其炼句之工，琢字之切，用腔之巧，盛于明时，岂弱郢人者哉！”魏良辅既不满意南戏依腔传字、用方言演唱的演唱方式，“愤南曲之讹陋”^①，同时又熟悉乐府北曲依字传腔的演唱方式，因此，他很自然地采用了乐府北曲依字声定腔的方式来对民间剧唱的昆山腔加以改革。而在他以前，由顾坚等人创立的清唱昆山腔已经采用了乐府北曲依字声定腔的演唱方式，因此，他认为，在当时众多的唱腔（包括清唱和剧唱）中，“惟昆山为正声”，故以这种“正声”来对剧唱昆山腔加以引正。

在《南词引正》中，魏良辅首先对清唱昆山腔的演唱方式作了理论总结，指出：“五音以四声为主，但四声不得其宜，则五音废矣。”所谓“五音以四声为主”，也就是字的腔格即宫、商、角、徵、羽等五音须依字的平、上、去、入四声而定，这也就是从宋代文人词到乐府北曲再到清唱昆山腔一脉传承的演唱方式。同时，魏良辅以这一理论来指导剧唱昆山腔，将依字声行腔的演唱方式引入到南戏的剧唱昆山腔中，使剧唱昆山腔也采用乐府北曲依字声行腔的演唱方式。如针对民间艺人因文化修养低而不能辨别字声、影响行腔的弊病，指出：“平、上、去、入，务要端正。有上声字扭入平声，去声唱作入声，皆做腔之故，宜速改之。”又因剧唱昆山腔采用昆山、苏州一带的方言土语演唱，故魏良辅提出要纠正方言土语，如他在《南词引正》中列举了剧唱昆山腔演员常用的方言土语，曰：“苏人多唇音，如冰、明、娉、清、亭之类。松人病齿音，如知、之、至、使之类；又多撮口字，如朱、如、书、厨、徐、胥。”而在采用了依字声行腔的演唱方式后，这些方言土语必须纠正。

而且，在《南词引正》中，魏良辅在谈到具体的演唱方法时，总是将清唱与剧唱对比着论述，如云：“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。”“将《伯喈》与《秋碧乐府》从头至尾熟玩，一字不可放过。《伯喈》，乃高则诚所作；秋碧，姓陈氏。”又如在谈到昆山腔的拍板时指出：“拍乃曲之余，最要得中。如迎头板随字而下，辙板随腔而下，句下板，即绝板，腔尽而下。有迎头板惯打辙板，乃不识字戏子不能调平仄之故。”所谓“不识字戏子”，也就是剧唱昆山腔的民间艺人，因“不能调平仄”，在演唱时将“迎头板惯打辙板”，魏良辅对此作了纠正，就使得剧唱昆山腔的板式也采用了清唱昆山

① 明沈宠绥《度曲须知》，《中国古典戏曲论著集成》第五册，第198页。