

謝錫恩撰 陳安娜編

中國戲曲的藝術形式

張克和署



0 021 10 701

謝錫恩撰 陳安娜編

中國戲曲的藝術形式

張克和署



香港中國語文學會出版

ISBN 962 205 014 10

中國戲曲的藝術形式

謝錫恩撰 陳安娜編

香港中國語文學會出版

香港軒尼詩道19號6樓

Published by: **The Chinese Language Society
of Hong Kong**

6/F, 19 Hennessy Road, Hong Kong

文化出版社製作

香港軒尼詩道393號二十樓2003室

聯興印刷公司承印

九龍土瓜灣上鄉道39-41號七樓A1座

一九八六年三月初版

版權所有 *翻印必究

張 序

兩年前我曾讀了謝錫恩先生的《中國戲曲的藝術形式》手稿。現在該書即將出版，我感到非我語言所可表達的興奮。但是編者出難題，要我寫幾句話。我不過喜歡讀讀古典戲曲，愛聽崑曲，愛看崑曲的上演，間或也演幾折崑曲，自覺連一個業餘演員也談不上，當初愛好，更是知其然而不知其所以然，何以有資格、有知識來說話呢？然而心之所愛者同，也不得不在此說幾句外行話。

此書寫作的主旨在《前言》、《編者的話》及《後語》中已詳細說明，茲不多贅。

錫恩先生是精通中外音樂史與理論的。他早年研究西洋音樂，又善奏小提琴。他用科學方法來分析中國音樂的構造，尤其在古典劇樂方面。古典劇樂方面，以崑曲工尺譜留下的最完備，也是最多。他細心在其中探本求源，總觀前人著作，辨以是非，然後進而研究古典表演藝術的全面。據錫恩先生說，此書本是幾篇論文，在一九四七年寫的，沉默在篋中三十餘年，又幸而不在“劫數”，現經陳安娜女士編排成書，真是件大喜事。

錫恩先生以實事求是的態度，嚴謹地選擇材料，深入淺出地寫成此書。音樂上的問題，戲曲發展的根源，古人搞不清楚，或搞清楚而解釋不清楚，或故神其事，因此後人即以爲牢不

可破的定律，此書一一爲之詳述，詳辨。

目前明清傳奇適宜於舞台演出的還有不少。就是說古典戲曲仍然活生生和觀眾見面。但全盛時代是過去了，要發展不是件容易的工作。不是古典戲曲價值上有問題，而是觀眾的生活環境時時在變遷，興趣時時在轉移。如以不變御萬變，是違反自然的原則。但如何變呢？戲曲不能離開觀眾。但到底是戲曲引導觀眾，還是觀眾引導戲曲？再說藝術必載道，那麼橫五洲，豎千載，都不是各行其道麼？所以我說此書發人深省即在此。

我同錫恩先生在一九四七年，曾共同整理過崑曲。一九四八年其夫人周銓菴女士在藝術學院同台演唱崑曲。她演“長生殿”中“小宴”，我演“牡丹亭”中“學堂遊園”，這是我去國前最後演出的一台戲，已成不可磨滅的記憶。事隔三十餘年，見到他們志同道合地爲崑曲的前途在工作：一個辛勤地在教學生的演出藝術，一個在研究演出藝術，希望能保存崑曲優秀的形式再進一步發展。這樣表裡相應，實踐與理論相合，是不可多得的。而我雖是個愛好者，却停頓在一九四八年，毫無進步，更無成績，能不愧然！

一九八五年二月一日 張充和

前 言

中國戲曲是一種綜合性的藝術，它融合了文學、音樂、歌唱、舞蹈及表演等，以象徵的手法來表演人生。

中國戲曲萌芽於漢晉，滋長於唐宋，到元明而開花結果，繁榮綿延，到清朝末年始漸衰萎。

元代戲曲不但在中國文學史上放出異彩，在中國戲曲史上也起了承前啟後的關鍵性作用。元以前的戲曲是敘事體，以說書人說故事的方式來演出。元代戲曲改為代言體，角色們以劇中人的身份來扮演故事情節，由是奠定了中國戲曲的基礎。

明人承繼了前代的戲曲，創造了新的戲曲形式—傳奇，並在編劇、作曲、唱法等各方面創製了諸多法則，建立了中國戲曲的藝術體系。以後二百年間，在排場及表演方面有了很大的創新和突破，使戲曲的規模與內涵更趨完備。明人戲曲又稱為崑曲，因為是用崑腔演唱的。崑曲的劇本叫傳奇，也是中國文學上的瑰寶，與元曲交相輝映。

清乾隆嘉慶年間，戲曲表演藝術發展到最高峯，崑曲不但深入民間，也成為宮廷宴會的定制，列為雅部樂之首。道光咸豐以後，花部樂的亂彈興起，漸次發展為皮簧戲，再逐漸演稱為京戲。崑曲開始衰微。

五四以後，在新文學運動的影響下，文言文漸為白話文所取代。傳統文學逐漸成為古典文學，與一般人的關係日遠一日。

在西洋文藝浪潮的衝擊之下，中國文學、音樂、藝術急劇蛻變。建立在古典詞曲基礎上的崑曲，成為陽春白雪，更趨沉寂。京劇及其他地方戲曲，借取了崑曲的劇本，吸收了崑曲的音樂、舞蹈、表演技巧及排場，活躍在全國各地的舞台上。

近三、四十年來，話劇、電影等新的舞台表演形式日漸普遍，京劇及地方戲曲也開始式微了。

面對着時代潮流的衝擊，中國戲曲是否能經得起考驗而保存下來，實有待於戲曲工作者的努力。目前，全國各地的戲曲工作正朝着三個方向積極進行：一是系統地整理研究傳統戲曲；二是改編與改良現有劇目；三是創作新劇。三者之間是互有關聯的，而系統地整理研究，更是改革與創作的依據。只有掌握了中國戲曲的基本原理和特殊風格，才能保證改革和創作的戲劇能具有中國戲曲的精髓和精神。

戲曲表演原理是從長期的舞台實踐中發展而來的。宋金以來，中國戲曲就由兩類人分工合作：文人編製劇本，填寫詞曲賓白；藝人們負責唱腔、音樂、舞蹈及表演。其間僅有少數戲曲家能精通文辭、音樂與表演。一般文人固然不明瞭戲曲的表演原理，藝人們也大都知其然不知其所以然。所以幾百年來，雖然有一些戲曲理論的著述，但都散見於割記、論稿，未見有系統性的專門論著。

本書試將金元以來到清末的戲曲舞台表演的理論作一探討和總結，為研究、改進中國戲曲的艱巨任務作一點準備工作。

關於中國戲曲史料，海寧王國維氏廣采羣書，旁証博引，編撰了《宋元戲曲史》等書。平湖錢南楊氏繼起，著錄了《宋元南戲百一錄》等。日本青木正兒氏編寫了《中國近世戲曲史》。於是中國戲曲的研究，逐漸受到國內外學者的重視。

一般學者立論，多從文字、詞章著手，或研究戲曲的人物

故事、題材和時代背景。中國戲曲雖然有詞曲賓白和故事情節，但這一切都是以音樂、歌唱、舞蹈表演出來，所以戲曲的音樂實是戲曲的靈魂。離開了音樂和表演，戲曲就和小說、傳奇、野史、逸聞差不了多少。研究中國戲曲而不從音樂、表演入手，是不可能窺見戲曲的真面目、真精神。

戲曲的劇本、詞章、賓白、歌曲，可以用文字和曲譜記錄下來，但是舞蹈、做科、唱腔、唱法，以及樂器的伴奏法等等，就很難用文字來說明。本書試就一些原則性的問題加以探討分析，並附帶譜式、表格，以期能對中國戲曲的實質內容有較全面的認識。

本書敘述力求簡略。由於所涉及的方面很多，頭緒紛紜，因此把所要說明的各個概念分爲七篇，每篇單獨成文。全書思路依照如下線索：

- (1) 中國語言文字是單音圖案式的，有聲調、有節奏，具有與音樂相同的性質。中國語言文字的音樂性，決定了戲曲唸白及曲調的構成方式。
- (2) 唐代創制了雅樂八十四調的樂制。這種樂制建立於宮調的調式論點上，而調式的觀念來自西土，原非中國所有，與中國的音樂實際並無關係。這種樂制建立以後，中國歷代音樂家都奉之爲中國音樂的理論基礎，以致於極大地妨礙了中國音樂的正常發展。本書闡明了雅樂八十四調內容的空泛矛盾，以証明其純屬空論，不可據爲實際的音樂理論。
- (3) 民間戲曲自然成長，遍及全國。元人應用雜劇脚本爲底稿，以填詞的方法寫作唱辭。元曲脫胎於諸宮調，是配合音樂而歌唱的一種音樂文學。
- (4) 明人沿用填詞的方法爲戲曲編寫唱辭，創制了音樂與文

字配合的作曲方法，創作了一千九百多首曲牌曲式。並發展了編劇、製譜及唱曲等法則，發展了舞台的表演藝術。這些有名或無名的戲曲家、音樂家，很多是書會的成員，所以明代書會中人對中國戲曲的貢獻是很大的。

- (5) 綜合中國戲曲表演的原理，分別從角色、劇情、唸白、唱曲，做科各節來討論。
- (6) 泛論戲曲表演的形式，並將中國戲曲的表演形式與世界各種表演形式作一比較。
- (7) 論中國傳統戲曲的缺點，並就劇本、曲調、唱法、伴奏樂器等各方面，提出改革意見。

編者的話

中國文學的範圍很廣，經史子集之外，還有詩詞歌賦、文字聲韻訓詁等等。若不談義理、考據，只從純文學的觀點來看，又可分成兩類，一類與音樂沒有關係，如漢賦、六朝駢文、唐宋古文、唐傳奇、明清小說等；一類和音樂關係密切，如詩經、楚辭、漢魏樂府、唐詩、宋詞、元曲、明清傳奇等等。

與音樂有關係的文學可稱之為音樂文學。它不但受聲韻、平仄、對仗等格律的影響，而且與音樂相輔相成，互為表裡。研究音樂文學不能忽視音樂，否則不但認不清它們的真面目，而且觸摸不到它們內蘊的蓬勃的生命力。

《詩》大序說“情動於中而形於言，言之不足，故嗟嘆之；嗟嘆之不足，故永歌之；永歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。”這一段文字是音樂文學最好的註釋。

文學的基本內涵就是一個“情”字。心中有了情感，表達出來，就成為言辭。有時只有言辭仍不能宣洩內在的感情，於是變化語氣和聲調，或抑或揚，或疾或徐，再三嗟嘆；若嗟嘆仍不足發抒胸懷，就延長其聲而歌之；等到長歌仍不足盡其意，那就不免手舞足蹈，且歌且舞了。

“詩三百，孔子皆絃歌之。”可見詩經不但能歌，而且能以樂器伴奏。楚辭是楚人之歌，九歌是巫人祭祀鬼神時，伴着音

樂、舞蹈而歌唱的。樂府詩中一部份是徒歌，一部份是載歌載舞。唐詩、宋詞格律謹嚴，這些格律並不只爲文字聲韻而設，主要的是爲了配合音樂。雖然晚期的一些詩詞不爲歌唱而作，但仍須服從格律。元曲和明清傳奇是詩詞，也是戲曲，不但包含了詩詞，具備了音樂、歌唱，還配合了舞蹈動作和表演。

若只從文學的觀點看戲曲，那就把它們當小說故事看待了；若只從文學、音樂、歌唱的觀點來看戲曲，那就把它們當成詩詞了。戲曲和小說詩詞不同，最重要的就是因爲它是一種表演藝術，是以音樂、歌唱、說白、舞蹈、動作，在舞台上表演一個故事。所以研究中國戲曲，不但要結合音樂，而且要貫串到歌唱、舞蹈等表演藝術。

元曲是元代的戲曲，最著名的如《趙氏孤兒》、《竇娥冤》、《漢宮秋》等等。元曲的音樂和表演藝術已失傳了，不可能再照樣搬到舞台上表演。現在仍能在舞台上演出的古典戲曲就只有崑曲，而現存的明清傳奇如《牡丹亭》、《長生殿》、《桃花扇》等，就是崑曲的劇本。京劇雖有上百年的歷史，但以音樂文學的標準衡量，它在音樂方面、文學方面都無法與崑曲相比，而且它的許多規模都來自崑曲，所以研究中國戲曲，該從崑曲入手。

目前國內外研究戲曲的人並不多；能具備文學、音樂、歌唱、舞蹈和表演藝術認識的人寥寥可數；具有這些知識，兼通西洋音樂，又能作書立說的人，那就更如鳳毛麟角了。

謝錫恩先生畢業於上海聖約翰大學。早期有志於研究發揚中國的民族音樂。他以爲中國音樂的精華即是中國古典戲曲，而中國舞台戲曲的改進，也有待於應用現代音樂的原理，來豐富並發展原來的歌曲及音樂。他曾寫了不少有關戲曲的文章。現在，他正在進行古典戲曲六百多個曲牌音樂的分析研究。

我在台灣師範大學國文研究所就讀時主修中國古典戲曲，雖然所知有限，對中西樂理也缺乏認識，不過，我認為謝錫恩老師的論文有許多精闢的見解，如對中國樂律科學性的分析，崑曲聲腔和表演法則的研究，以及書會組織與書會中人對戲曲的貢獻等等，是一般研究古典戲曲的書中所沒有的，所以決定把這些論文整編成書。從一九八一年起，在工作之餘，用了三年時間，才陸續把所有篇章整理完畢，並得香港大學姚德懷先生的熱心幫助而能付梓出版。

這本書不是戲曲史，也不同於一般戲曲研究著作。它的重點在討論戲曲唱、唸、做等藝術的實踐和理論。希望海內外有志研究中國戲曲和對中國戲曲有興趣的人，都能從這本書中得到一些有用的知識。

陳安娜 一九八四年七月
於美國紐約

目 錄

張序	i
前言	iii
編者的話	vii

第一篇 中國語言文字的音樂性	1
第一節 單音的語言和表意的文字	1
二 中國語言的聲調變化	3
三 字音與反切	5
四 中國語言的節奏	6
五 謳歌的藝術	8
六 詩歌的節奏	10
七 詩詞的格律	18
八 中國詩歌的音樂性	26
九 填詞作曲法	33
第二篇 宮調總論	42
第一節 中國音樂樂律	42
二 雅樂八十四調	45
三 調式論點	56
四 雅樂八十四調的實質內容	59
五 唐燕樂二十八調	62
六 宋宮調論點	71

七	元代 理論與實際脫節·····	79
八	明人盡去宮調之說·····	88
九	結論·····	91
✓ 第三篇	中國古典戲曲的產生、成長及發展·····	94
第一節	戲曲成長的規律·····	94
二	諸色技藝·····	97
三	雜劇、院本、武林雜劇·····	101
四	汴梁雜劇·····	104
五	元曲·····	108
六	關於元曲雜劇·····	116
第四篇	中國古典戲曲表演形式的成長及成型·····	123
第一節	南北戲曲相持的形式·····	123
二	書會的功績·····	127
三	出聲的法則·····	135
四	聲腔的法則·····	138
五	反切唱音的法則·····	146
六	做腔的法則·····	157
七	曲格的法則·····	164
八	崑曲曲調研究·····	167
	1. 懶畫眉·····	171
	2. 山坡羊·····	182
	3. 香柳娘·····	191
	4. 園林好·····	199
	5. 新水令·····	207
	6. 寄生草·····	209
	7. 上小樓·····	212
	8. 喜遷鶯·····	216
九	中國戲曲音樂·····	218

第五篇	中國戲曲表演的原理	225
第一節	角色交待劇情.....	226
二	定型的角色.....	229
三	移動的空間.....	234
四	跳躍的時間.....	237
五	有節奏的劇情進行.....	239
六	唸白.....	241
七	唱曲.....	249
八	做科.....	255
第六篇	泛論戲曲表演的形式	262
第一節	表演者與欣賞者.....	263
二	話劇與戲劇.....	265
三	舞台表演的各種形式.....	267
四	象徵體系——戲曲形式.....	276
五	戲曲故事的時代.....	282
六	戲曲表演的場景.....	284
七	唱辭.....	286
八	中國戲曲表演者的修養.....	293
第七篇	中國戲曲的改革	296
第一節	中國戲曲的劇本.....	296
二	崑曲的曲調.....	302
三	戲曲的音樂伴奏.....	307
四	敲擊樂.....	317
五	內在節奏.....	323
後 語		332

第一篇 中國語言文字的音樂性

第一節 單音的語言和表意的文字

語言和文字是一件事物的兩面。說出來的是語言；寫下來的是文字。文字是超越時間與空間的，比較固定；語言受時間空間的影響，流動性大而多變化。

中國的語言是單音的語言，中國的文字是表意的文字。這種“單音”和“表意”的特性幾千年來始終未變，而這種語言和文字幾千年來就一直是中國人的語言和文字。

一個音節表達一個概念，這是中國語言的特點。中國語言的音節是由一個聲母(consonant)和一個韻母(vowel)拼合而成。聲母的發音輕而短，韻母的發音較重。聲母與韻母拼合，迅速連讀，就發出了一個音節。如“當”的聲母是“德”(d)，韻母是“昂”(ang)，把“德”和“昂”很快地連讀，就發出了“當”(dang)這個音節。有時韻母可以單獨成為音節，如“愛”(ai)、“安”(an)、“阿”(a)、“衣”(i)、“烏”(u)等等。有時韻母可以和韻母拼合成一個音節，如“楊”(yáng)由“衣”(i)“昂”(ang)拼合而成；“彎”(wan)由“烏”(u)“安”(an)拼合而成。這種複合韻母(又稱帶介母的韻母)又可以和聲母拼成音節，如“良”(liang)，由“了”(l)“衣”(i)“昂”(ang)，三部份拼合而成。在中

國語言中，聲母不能單獨成為音節，也不能與其他聲母拼合。

拼音語言的音節分為發音（Initial）和收音（Final）兩部份。發音可以是聲母，也可以是韻母；收音可以是韻母，也可以是聲母。如：“no”、“me”是聲母加韻母，而“at”、“if”是韻母和聲母。音節可以是一個聲母和一個韻母組成，也可以是一個聲母和幾個韻母，或者一個韻母和幾個聲母組成。如：heritage；lieu；third等等。也就是說聲母可以單獨成為音節，也可以和別的聲母拼合。拼音語言不但音節的拼合複雜多變化，而且一個概念可由一個或幾個音節來表達。

中國的文字是由圖畫演變而來。每一個字都是一個表意的符號。象形字、指事字、會意字都完全以意為主，就是形聲字，雖兼有表意與標音的雙重符號，但這標音的字，本身也是一個具有表意作用的符號，如江、河、海、洋四個字的聲符都代表了一個或幾個的概念。

中國文字由最早的圖畫文字演變為甲骨文、鐘鼎文，再演變為籀文、小篆、隸書、楷書，雖然字形改變了不少，字數增加了許多，但基本的表意標音的符號并未變更。

中國的語言四千多年來不但一直在變，而且分化成許多方言，所謂南腔北調，土音官話，總數約有幾百種。雖然中國的方言分歧複雜，但是語言的特性并未改變，每一種方言仍然是以一個音節表達一個概念，而這些發音各異的方言都可以用同一種文字來書寫。如“人”這一個概念，可以有許多種的發音，但是書寫的文字只有一個“人”字。

幾千年來，中國的語言就是單音節的，中國的文字就是圖案式的。這種特異的語言和文字造就了中國獨特的文化，並對中國的文學和音樂產生了決定性的影響。