

陆萼庭 / 著

清代戏曲与昆剧

中华戏剧学丛刊 主编 叶长海



中华书局

中华戏剧学丛刊 主编 叶长海

清代戏曲与昆剧

陆萼庭 / 著

中華書局

图书在版编目(CIP)数据

清代戏曲与昆剧/陆萼庭著. —北京:中华书局,2014.9
(中华戏剧学丛刊/叶长海主编)
ISBN 978-7-101-10169-0

I. 清… II. 陆… III. 昆剧-戏剧史-清代-文集
IV. J825.53-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2014)第 101763 号

-
- | | |
|-------|---|
| 书 名 | 清代戏曲与昆剧 |
| 著 者 | 陆萼庭 |
| 丛 书 名 | 中华戏剧学丛刊 |
| 主 编 | 叶长海 |
| 责任编辑 | 胡正娟 |
| 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 | 北京瑞古冠中印刷厂 |
| 版 次 | 2014 年 9 月北京第 1 版
2014 年 9 月北京第 1 次印刷 |
| 规 格 | 开本/880×1230 毫米 1/32
印张 11 $\frac{5}{8}$ 插页 2 字数 280 千字 |
| 印 数 | 1-1500 册 |
| 国际书号 | ISBN 978-7-101-10169-0 |
| 定 价 | 41.00 元 |
-

总 序

戏剧是一种古老的艺术,却又是一种时出时新的艺术。尤其是中华儿女所创造的中华戏剧,更是源远流长,绵延不绝,数千年来极大地丰富了中华民族的文化生活,至今依然为中国各族人民所喜闻乐见,并以其博大精深的中国传统与璀璨多姿的东方风采独秀于世界艺术之苑。

戏剧学是以戏剧为研究对象的一门新兴学科,而戏剧则是既具有时间艺术特性又具有空间艺术特性的综合性艺术,剧场活动本身又具有社会性,因而,作为戏剧学研究对象的戏剧是一种极为复杂的文化现象。惟其如此,对戏剧的研究,则可以在不同的空间层次内进行,一是案头文学,二是舞台演出,三是剧场活动,四是社会现象。戏剧学研究的发展史正是研究领域不断拓宽的历史。

历代对中华戏剧艺术的记录、总结与研究,逐渐形成了“中华戏剧学”的历史。而作为近代意义上的戏剧学研究,则是一个世纪前开始于王国维的戏曲史研究。尔后对中国戏剧历史的研究不断有新的创获。同时,一些戏剧家则试图通过艺术实践和理论研究,建立中、西结合的新戏剧体系。近数十年间,戏剧理论的研究视野大为拓展,不仅对戏剧艺术核心内容的研究更为全面与深入,而且还创立了与戏剧有关的多种交叉学科。

中华戏剧本身是凝聚多种艺术因素的“总体性”艺术,而对戏剧的研究又是领域广泛,门类繁多,如包括对戏剧原理、本质的探

讨,对作家作品的品评,对演唱技能的研求,对文献资料的整理等,方方面面,不一而足。因而各时代、各个人的研究只能是有限度的、同时亦即是有特色的。我们当下最为需要的是系统化的理论研究,以推动有中国特色的“戏剧学”的学科建设。但任何理论建设,首先都要有对前人研究成果的总结整理与对历史资料的扎实开掘。而在当代,文献整理、文物发掘中的新发现之多是以往难以企及的,而且资料交流如此之方便亦是前人无法想象的。因此,我们要发挥此一时代优势,在系统理论建设及基础材料研究方面多下力气,多出成绩。这也正是本丛刊的出版主旨所在。

本丛刊在推出新的研究成果的同时,亦选取新时期以来的部分著作予以重版。而选择的重点亦是上述的两方面:或在系统理论研究方面有所建树,或在文献资料开掘方面有所发现。

叶长海

2013年8月13日

序

本书的文章是萼庭先生曾计划在其晚年结集出版的,并已拟好了目录和提纲,可惜他突发心脏病,永远离开了我们,离开了他一生热爱、孜孜不倦地对清代戏曲和昆剧的研究事业。有些文章如“情往似赠,与来如答”——谈生旦戏、“丑怪惊人能妩媚”——谈净丑戏和“从《荆钗记》王十朋祭文谈起”——论《荆钗记》演出的阶段,并释“做煞荆钗”等,还没有全部完稿,有的虽已写成,但还没来得及发表。因此他未能完成自己的心愿。

根据他生前的计划和遗愿,我整理了近几年来已在刊物上发表和尚未发表的文章,把它们收集成册,以表达对萼庭先生的敬仰和怀念,也是对他在天之灵的告慰。

萼庭先生数十年如一日,坚持不懈地对清代戏曲和昆剧艺术的研究。退休以后,将全部精力投入其中。面对这些即将消失的“冷门”,严肃认真地倾注了大量的心血,苦苦钻研,阅读了大量的原始资料,从无数散落零乱的史料文献中,发掘和提炼出鲜为人知的有价值的资料。在选题方面,他往往避熟就生,注意从一些人们容易忽视或别人不谈或少谈的题材进行探索。如《昆剧角色的演变与定型》、《谈昆剧的雅和俗》和《“昆剧”的困惑》等文章都提出了一些值得深思、探讨的问题。

萼庭先生的论著,写得扎实、丰富、细致、深刻,体现出独辟蹊径的精神。对昆剧折子戏的研究,是他的突出贡献,从历史考察和

表演艺术方面作了深入的探讨,给人以一定的启发。其中《“载歌载舞”辨》和《昆剧折子戏下场式述例》是两篇结合老艺术家在舞台上表演的实例而叙说的遗稿。这两篇文章虽没有写完,但读后对观赏昆剧表演很有启发。为了体现他的研究思路,我考虑再三还是收集进去了。由于我的知识水平有限,在整理抄写过程中,如有遗漏、错误之处,敬请读者朋友谅解。

最后,要感谢萼庭先生生前好友对我的大力帮助,才得以完成本书的整理工作。

遗孀郑溥霖

目 录

总 序	1
序	1
“载歌载舞”辨	1
谈昆剧的雅和俗	18
昆剧角色的演变与定型	32
传奇“吊场”的演变与昆剧折子戏	58
昆剧折子戏下场式述例	75
《思凡》偶说	123
《游园惊梦》集说	143
殷澹深及其《余庆堂曲谱》	181
谈昆戏画	195
笛边散思	200
清代全本戏演出述论	221
猫(髦)儿戏小考	259
“罗浮仙蝶”与戏曲	269

读《曲海总目提要》札记	285
-------------------	-----

典礼背后的世俗心态

——读《翁同龢日记》中的清宫演戏资料	300
--------------------------	-----

“昆剧”的困惑	324
---------------	-----

附 录

《昆曲曲牌及套数范例集·北套》序	343
------------------------	-----

《明清戏曲家考略》序	348
------------------	-----

《昆剧“传”字辈》序	352
------------------	-----

《昆曲辞典》序	357
---------------	-----

校后记	361
-----------	-----

“载歌载舞”辨

一

昆剧走向如何,大众认同怎样,这里都不去说它。但有一点,提起昆剧艺术特点,几乎众口一词,无或例外:“载歌载舞。”这样的品赏,前人早已指出,并不新鲜。问题是爱好戏剧而初次接触昆剧的朋友,看了一二次戏,“载歌载舞”一词就会脱口而出了。足见这个词确实通俗而精辟地概括了昆剧的表演特点。

当然,还有别的概括。《何兆瀛日记》(手稿本)中曾记清末苏州著名昆班大雅班衰微的情况说:

晚,筠哇来,即留此小饮,言及吴门苏腔曲子,近亦风流歌绝,大雅班已舞不起来,只好反舌之无声矣。

这是清光绪十二年(1886)七月廿三日所记。其中著一“舞”字,是很有分量,不是随意落笔的。我常喜欢比较以上两种概括,不在于要分出两者的优劣,而是思考它们各自给我们什么启发。

歌和舞是戏曲的两种元素,两者一经交融,可能迸发出更诱人的魅力,“载歌载舞”好比画龙点睛,点得恰到好处。两个“载”字指出同步的交融状态,比“唱到那里,看到那里”的说法来得更为形象好记。它像一根具有强弱节奏的线,自出场始,入场终(如果

余音袅袅,不绝于耳,那么又接上了下一场的戏),连绵不断。这使我想起了一次演出。我曾见“传”字辈朱传茗、张传芳两位合演《游园惊梦》,是一种比较老派的演法——开场一掀门帘,朱就起唱,“梦回莺啭……”,他的舞态是静的;紧接着张出场,“炷尽残烟……”,他的舞态“四照玲珑”,是动的。他们都不是出场至所谓九龙口再开唱,真的让人看到了一条歌舞交融、连绵不断的线,非常舒展优美。

“载歌载舞”告诉我们,昆剧的舞是一种戏曲化的舞,不管其语汇多么丰富,样式变化多么复杂,总是依附性的:依附于戏曲则活,脱离了戏曲,舞便只有形式的美。因此,昆剧的舞与独立意义的舞蹈不同。值得注意的是,“载歌载舞”是渐进的。在明代,歌舞交融的程度并不稳定,顾曲家很看重戏曲表演中的舞,所谓“舞蹈必扬”,那时戏曲里的舞蹈往往带有插入性,成为戏曲的附加物,从这个意义上说,舞蹈还是一个独立的节目。当时演《连环记》,据说其中的【对玉环】曲曾有舞谱,《问探》一出,探子的“旗舞”奉为样板,一时演探子必舞旗,无不取法于此。《浣纱记》中西施学舞场面等,也偏重其独立性。舞蹈专门家的寓所供奉着古舞师黄旛绰的神位,好比注册商标,有此才可教人学舞,梨园中人多有向之请益的。随着昆剧全本戏中的精彩折子渐渐脱颖而出,表演艺术的渐趋规范化,舞蹈对戏曲的依附从属性加强的同时,其独立性渐次消失。这是一大进步。“载歌载舞”正是这个演出时段的绝妙的概括。

然而,何兆瀛的概括,虽说只是一个“舞”字,在我看来,同样非常耐人寻味。它此“舞”不是那个强调独立性的舞,它极具启发性地提供了一个新的视角,要欣赏者着眼于昆剧的整体去观察表演特点。如果借用《审音鉴古录》琴隐翁序中的说法,剧本“曲、白、容”三部分差不多可以说是表演的整体,除了歌舞交融,说白的

抑扬顿挫,与之配合的动作节奏同样富于舞意;就是面容表情以及“周旋进退”的身段无一处没有舞。舞,无所不在,可说表演的整体是明暗结合的舞。明的是舞姿,暗的是舞意。老观众都有这样的看戏经验:一进入戏的氛围,往往感受到无言也是一种戏的话语。要从空白处体味舞,那就是整体的魅力。舞的这重整体性,决非一蹴而就,而是经历了漫长的积累、融化的过程。舞从生活中来,生活细节的舞化需要积累、融化,也需要规范。古代中上层社会宾主相见,“三让而坐”,这是生活真实。《郑孝胥日记》里描写郑孝胥拜见座师宝竹坡,就是这样。昆剧中再现此种生活细节之处甚多,试抄一段《连环记·小宴》里的,吕布中了连环之计,以女婿身份拜见王允,先是推王允上座,王允谦让,于是两人有这样的身段:

吕布、王允对面双手互换,先各右腿上前一步,互碰右肩。
即各收回,换左腿上前一步,互碰左肩。再碰右肩如前。……
吕布推王允坐中,各放手。

这些动作都是在吕布唱【双声子】曲中完成的。面对面,双手互换,上前一步,碰肩,表示一个谦让,一个坚持,右、左、右,如此三次,方始坐定,夸张而又真实地表现了“三让而坐”,舞意是明显的。舞姿、舞意贯穿于整出戏,如果分行当约略区别,那么可说生、旦、付偏于舞姿,净、末、丑富于舞意。

这样说来,“舞”的概括岂非内涵丰富,似简实繁,精神全出,更胜一筹?其实两种说法,并无优劣之分,只有层次之别。许多名剧的显著优势在于表现繁重华丽的歌舞交融之美。透过表层,看到更为宽广的天地,深入其里,从生活的细节、人物的感情感受“舞”意,或许更细到地体味昆剧艺术中无处不在的“舞”的意韵。

指出“载歌载舞”，好；进而要看到整体的“舞”，无处不在的“舞”。

二

“载歌载舞”，歌舞并列，这里，舞必须认清它的“位置”。上文说到舞的依附性，主要依附于歌的内容，这就是它的“位置”。只要仔细辨认，我们不难发现昆剧的舞带有很特殊的诠释性，对曲文的诠释。昆剧曲牌体富于跳跃的长短句，讲究辞藻和意境的文学性，注定了舞的这种诠释性必须经过艺术的打磨。本来，舞作为一种诠释手段，极具形象性，可以引起丰富的联想。这是有传统的。《史记》上有一个故事很有趣：汉景帝时，长沙定王刘发因出身低微，所以被封在卑湿的贫国。有一年进京朝见父皇，景帝要求诸子近前歌舞助兴，原来汉代的贵族子弟都是歌舞的好手，于是各逞其能，轮到定王表演，他只是“张袖小举手”，大家笑他举止笨拙，皇帝也觉得怪，就发问了，定王说：“臣国小地狭，不足回旋。”可见，在特定环境下的舞蹈动作，略无依附，其示意性也是能引起共鸣的。昆剧的舞要求依附于曲文，发挥自身诠释的本领，灵活流畅，衍生出无限姿态，蕴含着无穷的创造力。

我们观赏昆剧，对表演中的“舞”印象深，感受也深，在看到一幅幅流转漂亮的画面的同时，也能体会到当时当地人物的心态，而对舞的诠释性反而习焉不察，这是什么原因呢？我想，这不仅是由于经过了艺术的打磨，更是由于长期以来，昆剧的“舞”已经建立了自己的体系，语汇丰富，泳游其间，如鱼得水，周旋自如。其实，如加分解，舞所表现的层次高低，一清二楚，就有利于窥探诠释性的奥秘。一般地说，低层次的，即舞所示意的只是“单纯的交代”，其诠释意义都很单一鲜明。且看《浣纱记·寄子》【意难忘】曲中

的两句：

丹心(虚按胸,退后半步)空报主(踏前向上拱手),白首
(双手托[须]一看)坐抛儿(摊右手,向伍子一看)。^①

这种动作与词义的对应关系,几乎做到了字字有交代。如果挤掉艺术的“水分”,立刻显露生活动作的原型,都是我们常见而熟悉的。日常说话辅以手势活动,这很自然。有意要求说一段话,规定动作和词义的对应,就成为一种有趣的游戏。宋代民间酒席上行令,流行一种大众喜爱的形式,不用绞脑汁、想古典,基本要求就是“唱到那里,看到那里,指到那里”。先取一枝花,行令时口唱其词,逐句配以手势,一有错误,就得罚酒,比如行【卜算子】令：

我有一枝花(指自身,复指花),斟我些儿酒(指自,令斟酒)。唯愿花心似我心(指花,指自心头),几岁长相守(放下花枝,叉手)。满满泛金杯(指酒盏),重把花来嗅(把花以鼻嗅)。不愿花枝在我旁(把花向下座人),付与他人手(把花付下座人接去)。^②

这是宋末陈元靓《事林广记》里记载的,书中还记了“叉手”的规范要求。这个游戏看似简单,其实也不太容易,不仅要准确,还得把握好节奏,自然而适度,其中是有巧拙之分的。做得好的,就富含

① (明)梁辰鱼撰,张忱石等校注:《浣纱记校注》,中华书局,1994年,第148页。

② (宋)陈元靓:《事林广记》癸集卷十二,[日]长泽规矩也编:《岁华纪丽书叙指南 事林广记》,上海古籍出版社,1990年,第460页。

舞意了。

这种低层次的“单纯的交代”，也就是最基本的歌舞对应，艺术的加工大都是简单的。在一出戏里，“单纯的交代”不占主要地位，最常见的总得“描摹一个生活片断”，特别是在一些主曲里，舞的功能有了充分的发挥。从舞的诠释性上看，动作和曲文词义的对应要求灵活多变，艺术上的加工是很繁复的。且举《渔家乐·藏舟》出场唱【山坡羊】第一支为例：

泪淋淋(拇、食、中三指相拈，先后掩双目，弹泪)做了江干(右手一指从左肩向右点出)的花片(远掠眉，落花)，惨凄凄(右手握拳，以袖先后掩双目)做了天边(手掌向内，左右上抚)的孤雁(头微仰，略向左右偏侧两次，目光左右注视，与上抚动作同时进行。抚左视右，抚右视左。走至下场角)，哭哀哀(手背掩目，左右两掩)做了不[石砌中]的乱蛩(一指点地，走至上场角)，虚飘飘(手在灵空转动)做了陌上(手落下，自左至右平抚)的[杨花卷](落花，归中)。

渔家女邬飞霞由于老父(邬渔翁)被梁冀的校尉用箭射死，今日煮得一碗鱼羹到坟上祭奠。她是在曲中且唱且行，走小圆场，左手持高环鱼篮，举起在左肩际。拿了鱼羹到其父坟上去，这是事；一路行来，她一心想的是从今以后自己是孤单一身，飘零无依，这是情。

事，说白交代；情，却是歌舞交融的形式表露。四个短句，用了四种比喻(花片、孤雁、乱蛩、杨花)着重抒发一个意思(孤单飘零)，“掠眉、落花、上抚、平抚”……都是表演基本手法，由于手眼身法，步式的精当，一些动作的变化运用，使表演轻灵耐看。“泪淋淋”、“惨凄凄”、“哭哀哀”，其意则一，都用了三种不同的掩泪动

作,同中有异,直中见曲,这正是昆剧表演探究的变化手段;“抚左视右,抚右视左”,这种变化正是取得身姿美观的关键。悲泣流泪,这是实的;“花片、孤雁”等比喻身世却是虚的。基本与变化手段的交替发挥,灵活运用,虚和实的艺术分寸掌握,使“舞”对“歌”的诠释性带有高度的艺术表现力,早已冲破“简单的交代”的界限,出色地描摹了生活。短短的一个出场,“载歌载舞”,初步准确地塑造了人物,描摹了这个人物此时此地的心态,观赏上合情人理,觉得很美。合乎“舞”的基本要求的动作语汇总是有限的,创造变化、揣摩虚实、探究主次的学问无穷,实践越多,掌握这门学问的本领也越大。由此建立起来的艺术宝库,自能形成一套独特的表演体系。

超脱于诠释性而自造天地,这就为昆剧的“舞”染上了“独立”的色泽,反复给予这样的印象,是“载歌载舞”共识形成的主调。“舞”的一系列规范中,基本与变化的灵活运用是相当重要的一条。折子戏展示的丰富多彩的场面,从独角单演,到两面头戏、三角拧戏以至群演,经常遭遇“分”“合”上虚、实的难题而终能应付裕如。“载歌载舞”作为表演手段予人的印象特别深刻,它常能根据剧情、人物的需要,适当地完成诠释,而能从诠释性中超脱出来而自造天地。这时,“舞”的感染力似乎不可思议,它已经摆脱了依附性,显示了独立性。最后探讨一段群戏,《渔家乐·刺梁》的结尾。

从剧情看,这是结尾部分一个完整的层段,写万家春率领众歌姬逃出梁府,慌不择路的情景。要在【叠字令犯】曲子中完成。可分三层,第一层,曲文表明情势严峻,要静悄悄逃跑,万家春两穿袖,带起圆场。万双摇手,云手,半卧鱼,双食指指上方,配合场面犬吠声、鸦鸣声。万走矮步,由上场角走向下场门,邬飞霞、众歌姬、院公随后,成一斜线。

第二层,曲文“挨挨挤挤似蝶儿飞绕”,人多挨挤着在黑夜中走了许多曲折路径,以致逐渐失散。邬飞霞等由斜线交叉成两行,万回头一看,在两行之间穿至上角,邬等随后走“倒脱靴”。万率众直线走至下角,院公及老歌姬卸下;再走向上角,两歌姬卸下;再走向下角,又卸去两歌姬。万率余众转身,小圆场,左右各卸下歌姬一人,最后只剩万、邬二人。

第三层,曲文表明更绝天晓,两人总算逃离险境。两人交叉走小圆场,万耍袖时,身子时而抬高,时而蹲低,要越唱越紧,越走越快,圈子越打越小,以致互相碰肩跌跤。碰肩时,万正走在台左靠里,邬走在台右靠外。跌时,上身一浮,直甩出去,名为“射稻柴”。必须跌在第二句。“弄什么弦管琵琶”的“琶”字上,才合节奏。两人同起,万右手握袖,左手拎褶,邬紧跟,圆场。万从九龙口斜冲下角,双手高掠,唱毕“又只见濛濛泼月晓天高”,双手按膝,身子微俯。邬从九龙口直线到上角,恰好在“高”字上坐地。

由于依附于剧情,紧密结合曲子,表现人物特定心态,所以这是完全属于戏曲的“舞”。身段动作语汇的丰富多样,表演手法的灵活熟练,技与艺融合,观出具有深厚历史传统积累的古典昆剧的表演艺术特点。

三

因此试从另一面来分解,“舞”的成熟不仅在于形体动作的准确性,及其应付裕如的表现能力,还在于巧用辅件的配合。“辅件”是我杜撰的名词,是指人物必要的衣饰,如汗巾、飘带之类;常备的物件,如宝剑、扇子、拂尘、念珠之类。表演上的一条原则,以一当十,既然佩带了这个东西,必要时用它来做戏,让它助你一臂之力。