

南京大学戏剧影视研究所 主办

南大戏剧论丛

第十三卷 2

中文社会科学引文索引
(CSSCI) 来源集刊



南京大学出版社

朱外信

南京大学戏剧影视研究所 主办

南大戏剧论丛

第十三卷 ②

中文社会科学引文索引
(CSSCI) 来源集刊



 南京大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

南大戏剧论丛. 第十三卷. 2 / 胡星亮主编. —南京:
南京大学出版社, 2017.12

ISBN 978-7-305-19724-6

I. ①南… II. ①胡… III. ①戏剧评论—中国—文集
IV. ①J805.2-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2017)第 316647 号

出版发行 南京大学出版社
社 址 南京市汉口路 22 号 邮 编 210093
出 版 人 金鑫荣

书 名 南大戏剧论丛 第十三卷②
主 编 胡星亮
责任编辑 郭艳娟

照 排 南京紫藤制版印务中心
印 刷 南京鸿图印务有限公司
开 本 787×1092 1/16 印张 11.5 字数 226 千
版 次 2017 年 12 月第 1 版 2017 年 12 月第 1 次印刷
ISBN 978-7-305-19724-6
定 价 38.00 元

网址: <http://www.njupco.com>
官方微博: <http://weibo.com/njupco>
官方微信号: njupress
销售咨询热线: (025)83594756

* 版权所有, 侵权必究
* 凡购买南大版图书, 如有印装质量问题, 请与所购
图书销售部门联系调换

编辑委员会

主 任 董 健

编 委 (以姓氏笔画为序)

马俊山 吕效平 李兴阳 张建勤

周安华 陆 炜 洪 宏 胡星亮

董 健 傅 谨 解玉峰

主 编 胡星亮

副 主 编 解玉峰 洪 宏

《南大戏剧论丛》编辑部

通讯地址:南京市栖霞区仙林大道 163 号(邮编 210023)

南京大学文学院

南京大学戏剧影视研究所

电 话:025-89686486

E-mail: njudrama@163.com

目 录

理论前沿

走向雅部——戏曲艺术的一条“绝”路 胡 忌 / 1

从王国维“考”与“史”谈起韩国的中国戏剧研究 [韩] 吴秀卿 / 15

1950 至 1970 年代台湾社会剧研究 胡星亮 / 31

近代两次大规模“禁调”原因辨析 杨 智 / 46

古典戏曲研究

《全金元词》与《全元散曲》重收调牌辨析——以【人月圆】、【黑漆弩】两调为中心

刘 芳 / 56

对明清曲籍编刊活动的考察之一——以李开先《中麓小令》为个案 杨惠玲 / 69

明清两淮盐业经济对戏曲繁盛的影响 李传江 / 79

论孔尚任《桃花扇》对史可法的历史描绘 朱恒宇 / 86

论清代地方戏中的“聊斋戏” 郑秀琴 / 95

赵耀民戏剧研究

三十年戏剧创作自述 赵耀民 / 104

从契诃夫读赵耀民 康建兵 张烨颖 / 109

戏剧性与喜剧性：《长恨歌》从小说到戏剧 丁文霞 / 120

博士论坛

论杂剧艺人对元剧叙事的敷演 何 萃 / 129

元代南戏中支鱼通押现象探究 刘云憬 彭再新 / 142

中外影视研究

台湾新电影:一个老去的神话 杨弋枢 / 158

规律与套路——漫谈当下电视剧创作的误区 张建勤 / 166

现代村庄形象的符号化与“新农村”想象——新世纪中国乡土电视剧研究 李兴阳 / 170

CONTENTS

The Road to an Elegant Drama	
.....	Hu Ji / 1
A Meta-analysis on the Study of Chinese Theatre in Korea Inspired from the View of Wang Guowei	
.....	Sookyung Oh / 15
A Study of Taiwan Social Drama from 1950 to 1970	
.....	Hu Xingliang / 31
An Analysis of the Causes of Two Large-scale “Caidiao Opera Forbidden” in Modern Times	
.....	Yang Zhi / 46
Discrimination of Works which Were Included both in the Complete Jin and Yuan Ci and Sanqu of the Yuan Dynasty	
.....	Liu Fang / 56
An Exploration of the Editing Activity of Opera Classics in Ming and Qing Dynasties	
.....	Yang Huiling / 69
The Influence of the Salt Industry Economy in the Huaihe Area in Ming and Qing Dynasties on the Flourishing of Drama	
.....	Li Chuanjiang / 79
Research on the Historical Description of Shi Kefa in <i>The Peach Blossom Fan</i>	
.....	Zhu Hengyu / 86
On the Adaptation of Strange Stories in Local Drama in the Qing Dynasty	
.....	Zheng Xiuqin / 95
A Readme of Thirty Years Drama Writing	
.....	Zhao Yaomin / 104

On Reading of Zhao Yaomin from Chekhov

..... Kang Jianbing Zhang Yeying/ 109

Drama and Comedy: Comments on the Transform of “the Everlasting Sorrow” from Fiction to Drama

..... Ding Wenxia / 120

The Reemergence by the Artists of Zaju and the Narration of Zaju

..... He Cui / 129

To Research Zhi-yu Rhyming Phenomenon in South Drama of Yuan Dynasty

..... Liu Yunjing Peng Zaixin / 142

Taiwan New Cinema: An Old Mythos

..... Yang Yishu / 158

Rules and Routines: on the Erroneous Zone of TV Drama Creation

..... Zhang Jianqin / 166

The Symbolization of Modern Village Image and the Imagination of “new countryside”

..... Li Xingyang / 170

走向雅部

——戏曲艺术的一条“绝”路

胡 忌

摘 要:“雅部”的三要素是:文雅,精致,典雅。这三者全与戏的通俗化、大众化相对立。长期以来,戏曲艺术如果被定性为“高雅”,往往被称颂的同时,也备受“曲高和寡”的批评,被要求努力去接近观众口味,“接地气”。但从大量中国戏曲发展的史实看,戏曲艺术走向“雅部”是其自绝于大众的一条“绝”路,也是能拥有永久生命力的绝处逢生之路。

关键词:雅部 昆曲 花部 戏曲艺术

一、对“花雅之争”一瞥

中国戏剧史上“花雅之争”是一个长期以来热门研讨的课题。先说“雅”:自古至今,在文学艺术中“雅”是普遍受人赞誉的字眼,远从诗经中“大雅”、“小雅”始,近至日常口语里的“文雅”、“雅致”、“典雅”等,都是一种赞美的辞。在这个赞辞的传统中,戏曲的“雅”也不例外。远的不说,如明末戏曲评论家祁彪佳所作《远山堂曲品》,即将他所过目的戏曲作品,依品之高下分为“妙、雅、逸、艳、能、具”六品,“雅”居第二,而将他看不入眼的戏另列为末项,为不入品的“杂调”。但他没有说“花”。到了乾隆年间(1736—1795)方有“雅部”、“花部”之说,先见之于吴长元《燕兰小谱》,多处提到北京的戏分别有花、雅两部,若在南方,则李斗《扬州画舫录》卷五如是说:

两淮盐务例蓄花、雅两部以备大戏。雅部即昆山腔;花部为京腔、秦腔、弋阳腔、梆子腔、罗罗腔、二簧调,统谓之乱弹。

同卷又记:

郡城花部,皆系土人,谓之“本地乱弹”,此土班也。至城外邵伯、宜陵、马家桥、僧道桥、月来集、陈家集人,自集成班,戏文亦间用元人百种,而音节服饰极俚,

谓之草台戏——此又土班之甚者也。若郡城演唱，皆重昆腔，谓之堂戏。本地乱弹只行之祷祀，谓之台戏。迨五月昆腔散班，乱弹不散，谓之火班。后句容有以梆子腔来者，安庆有以二簧调来者，弋阳有以高腔来者，湖广有以罗罗腔来者，始行之城外四乡，继或于暑月入城，谓之赶火班。而安庆色艺最优，盖于本地乱弹，故本地乱弹间有聘之入班者。

以上两段，凡研讨我国戏剧史者均早耳熟能详。我现在只想提醒一点：这些记载反映的是乾隆中后期北京与扬州一带的演戏情况，而当时的北京与扬州为我国北方与南方的演剧重心，从中可以清楚地看到“乱弹”已经包围、威逼了“雅部”的实情。特别是唱二簧调的安庆班，“色艺最优”，那就是后来京剧的前身崭露头角之时。乾隆中期，安徽人檀萃（1725—1801）在北京与同乡方名山说起在京有许多名伶来自全国各地，甚至有四川、云南籍的，因提“安庆班岂不胜此，而不肯北来！闻郑拓堂已招一班，忽散而南归，地方之风气不开至于如此”。名山奋然曰：“吾即回家带六七包头来……《郑元和》一出压倒对肆。”（《滇南集律诗·杂咏》）又，王昶《使楚丛谭》载，乾隆五十六年在湖南澧州，宴席间“以安庆优伶祇应，呕呕唧唧，亦颇怡然”^①。但不管怎么说，“雅部”昆山腔仍高高在上，受到皇家、达官贵人、富豪们的一致赞赏与提倡。甚至很多演昆腔的艺人也瞧不起演乱弹的同行。只有到了19世纪后期京剧界尊称“大老板”程长庚（1811—1880）时期，“昆乱不挡”（指昆腔、皮簧皆能）才形成“乱弹”与“昆腔”平等的局面。

再下来到梅兰芳（1894—1961）和“富连盛”科班时，梨园旧规还要求生员在坐科时学几出昆腔打好底子。“雅部”这时虽然已走到了末路，但没有遭到普遍的批判。倒是在中华人民共和国成立初期，一般称为昆腔戏的“昆曲”受到了冷落与批判，被认为是一种代表着封建士大夫没落意识的戏剧艺术，只有存留在昆曲艺人身上的一些表演技巧或许有点用处。虽然当时在北京的北方昆曲艺人尚非溃不成军，但像韩世昌、白云生、侯永奎、马祥麟等著名演员仅能分别在北京人民艺术剧院、中央实验歌剧院、中央戏剧学院等单位任舞蹈教师，或教习武功身段。有人说“这一支零落的队伍，恐怕谈不到发展和改革”^②。欧阳予倩的戏剧论文《京戏一知谈》，开首即说：

不说昆曲是专属于士大夫的戏剧艺术，就说它是属于读书人的戏剧艺术，可能不会有很大的错误吧。它和广大人民群众的关系是不密切的。^③

① 均引自《古今中外论长庚》，中国戏剧出版社1995年版，第350—351页。

② 以上一段介绍昆曲受冷落的更具体的叙述，可参考拙著《昆剧发展史》第八章《昆剧的新生》，中国戏剧出版社1989年版。

③ 见《中国戏曲研究资料初辑》，中国戏剧出版社1957年版，第1页。

这种不公正的待遇到了1956年昆剧《十五贯》演出成功后才得以根本改观。不能抹杀《十五贯》影响昆曲界的事实，正是它使昆剧专业院团相继建立和各地业余曲社恢复和开展活动，正所谓“一出戏救活了一个剧种”。

可是这出《十五贯》虽说是昆剧，唱的是昆(山)腔，但它够得上“雅部”吗？不，显然不够。我们从当年对此戏的无数好评中，可以看到此戏不外三个优点：一是改编本简练通俗，二是有深刻的教育意义，三是有精彩的演技（主要指周传瑛饰演的况钟、王传淞的娄阿鼠和朱国梁的过于执）。换言之，若把这三个优点放在任何剧种的较好剧目上去评论，也都同样适用。昆剧改编演出的《十五贯》并没走向“雅部”，而是服从了政治需要向大众化靠拢。靠拢的最大好处是使观众面扩大，迅速扩大；但它固有的“雅”基本被淡化了，仅在《访鼠·测字》的片段中有所保留。之所以如此，道理很简单，改编本全剧八场，按传统演出追求文雅、精致而具有“雅”的面目者不过如此。

说了以上这些，我的本意可总括成一句：昆剧传统中本有属于“雅(部)”的不少戏，但昆剧并不等同于“雅部”。由此立说，进而演绎，我认为地方戏中根本不能产生“雅部”戏，更不必去追求“走向雅部”。读者不弃，试看下文。

二、确立“雅部”的三要素

我认为确立“雅部”的三要素是：文雅，精致，典雅。这三者全与戏的通俗化、大众化相对立。如果三者中有两项不能完满地达到要求，借用前引祁彪佳的戏剧“六品”说，它们只算是“具品”或“能品”，不够“雅”；只有三者具备或有两者具备了较高或更高的艺术层次，方可说“雅”或由“雅”进到“妙”。

先释文雅。文雅的对立面为俚俗。

数十年来，我十分赞赏乾嘉学派的著名学者焦循。他的《花部农谭》可称是剖析“花部”的一部划时代著作。今摘引该书的序文数语如下，对我们领略文雅之义非常有用（其中“吴音”指昆山腔，即今所称昆剧）：

梨园共尚吴音，花部者，其曲文俚质，共称为乱弹者也，乃余独好之。盖吴音繁缛，其曲虽极谐于律，而听者使未睹本文，无不茫然不知所谓。……花部原本于元剧，其事多忠、孝、节、义，足以动人；其词直质，虽妇孺亦能解；其音慷慨，血气为之动荡。……田事余闲，群坐柳阴豆棚之下，侈谭故事，多不出花部所演。余因略为解说，莫不鼓掌解颐。有村夫子者笔之于册，用以示余，余曰：“此农谭耳，不足以辱大雅之目。”

真难想象焦循这位大学者，居然以调谑的口气，说自己在作“农谭”，“不足以辱大

雅之目”。他心目中的“花部”戏有三大长处：一，演其事多忠、孝、节、义；二，其词“虽妇孺亦能解”；三，其音慷慨，“血气为之动荡”。对比“吴音”昆剧，演其事虽亦有忠、孝、节、义，如《鸣凤记》、《琵琶记》、《荆钗记》、《一捧雪》等，但更多的则是才子佳人的传奇，如《牡丹亭》、《紫钗记》、《西楼记》、《西厢记》、《红梨记》等，甚至可包括《狮吼记》、《长生殿》。不过演才子佳人（包括名妓）的“风花”爱情戏，未必如焦循所指《西楼》、《红梨》之类，多男女猥亵，“殊无足观”。因为它们描摹才子佳人爱情的“情”字上集中倾注了作者的心血。这是构筑“雅部”戏在内容上的重要的一环。当然，戏的主角既为才子、佳人，他们的表演形态，无论唱、做，都必须合乎文雅才可。随之而来，剧词就难免绮丽润泽，其音就不可“慷慨”而走向缠绵悱恻。如举最有代表性的《牡丹亭·游园》为例，从来不出闺门的名门闺秀杜丽娘第一次偷到自家的后花园去游赏时，她出场时开唱的引子是：

梦回莺啭，乱煞年光遍。人立小庭深院。

这仿佛就是那个杜丽娘的声口。然而我们不用忌讳，这样的唱词唱出来定使人“茫然不知所谓”，连写在纸上还得再三地咀嚼和体味。它怎么能使“妇孺亦能解”！自然，传奇剧中有一种搬弄学问、堆垛典故辞藻的创作方法还是不可取的，那与“文雅”虽然相关，但和剧中人的性格语言距离过远。随举一例，补说如次：《水浒传·情勾》（通名《活捉》）开首头场无甚知识文化的风尘女子阎惜姣唱一大段【梁州新郎】：“马嵬埋玉……”几乎每句用一个古代女子冤死的典故组成这个唱段，当年南京大学中文系教授吴白匋说：“我都查不完全这些典故的出处。”以下张文远出场后的唱句同有此病。请问：这样的唱句现今世上有几个人能全然懂得！可是它“始终存在”，且这出戏无可怀疑地在昆剧舞台上流传且流行了四百多年。

根据上述最精简的《游园》、《情勾》两例，如果以此走向极端，可以认为戏曲唱词让观众听懂与否，对该剧的“流传且流行”没什么关联（这两出戏都没几句念白）。似乎也可以说，有些唱词虽然不在表达剧中人的心事，但其声腔与音乐衬托得恰到好处，这个唱段也同样成功。这好似我们去欣赏西洋歌剧或歌唱家演唱，即使不懂法语、意大利语，也可以判别出一些优劣。

因此，可以答出个小结：“雅部”的文雅不全在于文辞，也不全在于戏的主人为才子或佳人。实际也是，上至帝王将相，下至俚俗妇孺、三教九流，各色人等都可成为“雅部”戏中“文雅”的主人。

这，需要展开来说。例如《千忠戮·惨睹》中的建文帝，《议剑·献剑》中的曹操、王允、董卓，《刀会》中的关羽，《鸣凤记·吃茶》中的杨继盛、赵文华，全属于帝王将相阵营，这些上层人物（一般理解为正面的），器度接近“器宇轩昂”，与俚俗凡人相较，本有

着“高雅”的一面。因此,当其人物演唱既刻画出内心世界的强烈感受,又密切地配合剧情的雅词如“收拾起大地山河一担装,四大皆空相”(建文帝)、“大江东去浪千叠,趁西风驾着这小舟一叶”(关羽)……不论其脚色归行为生、为末、为净,只要有了这种高雅的“架子”,它和“文雅”的“雅”字可一脉相通。

这种对于历史人物的理解,明末有舞台经验的剧作家即相当注意演员的表演气度。如冯梦龙改定本《酒家佣》第七折,说剧中“马融伪儒,亦须还他架子。俗优扮宰髡,极其猥屑,全无大臣体面,便不是善体物处。宰髡要还他个大臣架子,马融要还他个儒者架子,方是水墨高手”。但高雅并不等于文雅,如京剧一些地方戏中的曹操和关羽,达到高雅境界的也有,可往往并不文雅,甚至还不想要求文雅。这与观众对剧中人物的“认识程度”息息相关:假如认为曹操属“文韬武略”类人才,关羽为“儒将”,那么“文雅”之雅即或多或少寓居其中了。若风流天子唐明皇,本来人们都对他认知为“才子型”的,自然更不在话下了。(顺提一下:昆剧《长生殿》中把这位60多岁的老人用小生行的“大冠生”应行,是特别值得称赞的!)

等而下之的市井俚俗之辈,既无“高雅”之身份可言,他们也不唱典雅丽泽之词,怎么也能成为“文雅”的剧中人?这样的戏也是“雅部”?

是的。这个论题应提到美学的高度去看。在美学界,“以丑为美”、“以俗为雅”的论说早已存在,但把它放到戏曲艺术上所见不多。

不妨先讲与人的体形相关的三种艺术:绘画、雕塑、舞蹈。

绘画,从原始的崖画发展到漆画、水墨画、油画、浮世绘、工笔画等,直到现代派、抽象派诸流派,表现人体各种形象、男女作爱,多皆有之,丑陋者自然包括在内;雕塑,国人所知,普遍供养有观世音、弥勒佛,进山门总有“四大金刚”,但裸体者亦常见,且包括有交媾之状的作品。至于舞蹈,从土风舞、祭祀舞(鬼怪、神道为常形)到民间舞、宫廷舞、芭蕾舞、现代舞……跳腾着阴世阳间天地各界众生相,不一而足。试问,那些同一品类、同一内容的表现,究竟如何才可断定它们孰丑孰美,是俗是雅?也可以说,找寻它们的绝对标准怕是庸人自扰,在“艺术”领域里,以丑为美、以俗为雅的事是经常存在的。历史上的各种争端已不胜枚举。如果有一相对的结论,即经过时代与审美定势的考验,看艺术品本身的造诣才能决定。比如我自己,直到今天,对某些现代派、抽象派作品包括大师级的绘画或雕塑,都不能理解它的“美”和“雅”,如欣赏陈师曾在民国初年写的《北京风俗图》里像“瞎子看命”一类的,甚至是齐白石画的草草几笔的“不倒翁”。也许正如陈声聪《兼于阁诗话》中对这幅“不倒翁”题诗引起共鸣,诗云:“能供儿戏此翁乖,打倒休扶快起来。头上齐眉纱帽黑,虽无肝胆有官阶。”“几似禅中之转语,剧中之打诨,以俗为雅。”这是需要一番引导与对作品的解释后方能体会的。又如不少祭祀舞中的钟馗,这个人物为传说中的丑进士,他死后变形丑而怪,被敕封为驱鬼之神,专司打鬼,有的形象狰狞而恐怖。但一些傩舞里的钟馗和小鬼,两者均美。演变到

戏中的《钟馗嫁妹》，上佳演出，不仅两者都美，且可达到妩媚亲切，满台生辉，让观众激赏！

美学家王朝闻在《似曾相识》中说：

“艺术的美与生活的美是有差别的。生活的美与艺术的美可以统一，但是生活的丑，也可以与艺术的美统一得起来。”“美的形式可以揭示丑的内容。”

这是很有见地的。他又说戏中：

“刻画的坏人，表面看去他好像是很美的，但又能使观众明白，他肚子里坏透了，那比把坏人演得一看就是坏人更可怕、更可恨、更有深度。”^①

这就是“美的形式可以揭示丑的内容”。在这个意蕴中，剧词的代言体也能属于一种美的形式，可符合以雅代“俗”的要求。而演员就是“代言”的表述者，钱钟书先生在《谈艺录》中已转引过明代倪鸿宝《孟子若桃花剧序》：

惟元之词剧，与今之时文，如孪生子，眉目鼻耳，色色相肖。盖其法皆以我慧发他灵，以人言代鬼语则同。而八股场开，寸毫傀儡，官音串孔，商律谱孟；时而乞邻偷，花唇取诨；时而盖鲁虎，涂面作嗔；净丑旦生，宣科打介则同。^②

这段话的核心即为“以我慧发他灵，以人言代鬼语”，说明可以以雅代俗，以美易丑。

不过我得强调一下：如细分“雅”，尚有高雅、简雅、淡雅、清雅诸辞，它们含义尚有差异；作为“文雅”，重要之点，它的表现手段在于：精致。因之，列于“雅部”之戏必有精致之处，无论词语、声腔、身段、表情、装扮，各项要求均非一般。试看昆剧丑角王传淞在《鸣凤记·吃茶》中扮演的赵文华，他说这是一出“冷戏”，但却是功夫戏。赵文华“是个坏在骨子里的坏人，然而与一般口蜜腹剑、面目狰狞的人物又不相同。有些反面人物在作恶行凶时，总是显得那么紧张和局促，龇牙咧嘴，穷凶极恶，表演比较浅露。而赵文华的特点是坏在骨子里，杀人夺印和伤天害理并不需要撕破脸皮来干”。请注意这一段话中的几个关键词语：

是一出冷戏，但却是功夫戏。（“功夫”在哪里？）

① 王朝闻：《似曾相识》，文化艺术出版社1987年版，第111—112页。

② 钱钟书：《谈艺录》，中华书局1986年版，第306页。

他坏在“骨子里”，与一般坏人又不相同。（一般坏人，“表演比较浅露”。）

“骨子里”的坏，“并不需要撕破脸皮来干”。

有了这样的认识，因此演赵文华就绝对不能“粗”，而要“细”，尤需“精”和“深”。下面是一小段赵文华和他的对立面杨继盛旗鼓相当的表演，即使单叙赵文华，引文也较长，但实在无法割舍或裁减：

赵文华原想不见杨继盛，因为杨为人刚正不阿，与自己意气难投。但是，杨硬要相见，并且已登堂入室。赵起先是无可奈何，但忽然又感到兴奋。为什么呢？因为自己昨天刚刚升上通政司，今晨换了新的官袍，龙门一跃，身价不同了，何不在杨的面前显显威风，摆摆场面！这便是个小人的乐趣，所谓得意忘形。在表演这段戏时，演员在形体动作上应立即由烦躁转为洒脱，变倨傲为谦恭，无非想表示显贵要员的风度气派。戏就好在这里。赵文华还没有见杨继盛，就经过这番复杂的心理矛盾过程，这为演员提供了充分发挥的余地。我是这样处理的：赵文华不得已在中堂门口迎进了杨继盛，寒暄、让座，斯文地用折袖来表示“请”。这个“请”字，有两重意思：一是为了客套，二是做个暗示——提醒杨继盛，你要注意，今天这里有没有什么不同？赵文华身上的新裁锦袍和中堂上庆贺他发迹的贺幛喜联，在自己的心头都还有一种既新鲜又甜蜜的感觉，但不知这位官运不通、迂阔落拓的小主事对此有什么感触？可是杨继盛却连看都没有看，甚至也不讲官阶大小，老实不客气不让座就坐了下来。赵文华觉着扫兴，有些懊悔刚才不该过于热情。他不由用眼偷睨，脸略偏，用左手捋须又理须，手顺须根落到胸口，作按胸状；右手用扇挡脸，然后偷偷上下藐视，轻轻发出一个“啊”字，声音只有自己听得见，（观众当然是听见的）表示正在寻思下面如何对付……①

遗憾的是我们再也欣赏不到王传淞老师（1907—1987）这种既精致又精彩的艺术表演了！另外他的拿手戏如《写状》里饰演的恶讼师贾主文、《狗洞》里那个假状元鲜于佶、《游殿》里知客僧法聪，如此等等各式人物，也都是刻画得很细腻精致的。

像这种“既新鲜又甜蜜的感觉”，轻轻发出一个“啊”字，“声音只有自己听得见（观众当然是听见的）”的表演，体现了扮演赵文华这个人物的内在心态，演员实在有非凡的“功夫”。俗语有云“一通百通”。赵文华要求如此，其他的如贾主文、鲜于佶、法聪……也同样，剧中固然提供了一个表演人物的基础，但演员们的表演经过历代的传承与创造，精益求精的贡献也不容低估！

再进一步讲，不仅昆剧中的丑、付两门角色的表演，往往精致如此，其他角色作为

① 王传淞：《丑中美——王传淞谈艺录》，上海文艺出版社1987年版，第51—52页。

一个表演整体,也必须如此。像赵文华的对手杨继盛(生)、鲜于佶的对手门官(白面)、法聪的对手张珙(小生)……如果稍有松懈,即会立即破坏演出的整体效果,损伤了精致的美。至于温柔含蓄的旦色更不在话下。

除了以上所述表演的精致,还有咬字发声、运腔配乐方面的“异样”研究,尽人皆知,这也是作为“雅部”的组成部分。傅惜华先生在20世纪50年代曾编辑出版过《古典戏曲声乐论著丛编》一书,书中共收九种专著,除早期(昆山腔兴起之前)两种外,自第三种魏良辅《曲律》始到末种《顾误录》全是有关昆腔唱曲的咬字发声等项的论述。它们全是明清两代文人介入唱曲后研讨声乐的成果,无疑具有经过实践后的经验心得与价值。这里只引用《乐府传声》中《出声口诀》里一段:

……惟人之声亦然。喉、舌、齿、牙、唇,谓之五音;开、齐、撮、合,谓之四呼。欲正五音,而不于喉、舌、齿、牙、唇处着力,则其音必不真;欲准四呼,而不习开、齐、撮、合之势,则其呼必不清。所以欲辨真音,先学口法。口法真,则其字无不真矣。……今则口法皆不能知,而欲其声之真,得乎?又喉、舌、齿、牙、唇,虽分五层,然吐声之法,不仅五也:有喉底之喉,有喉中之喉,有近喉之喉;余四音亦然。更不仅如此也:即喉底之喉,亦有浅、深、轻、重;其余皆有浅深轻重。千丝万缕,层层扣住,方为入细。其开齐撮合之中,亦有半开、全开,半合、全合之不同。其外又有鼻音、半鼻、抵腭、抵齿等法。其形亦皆有定。总之,呼字十分真,则其形自从;其形十分真,则真字自协,此自然之理。若不知其形而求其声,则终身不能呼准一字也。

这里仅讲“出声”而已。它比之于一般“耳提面命”只靠个人体会的方式显然提高到了理论的剖析。对于一个演唱者来说,那仅是要求字正呼准的基础项目;然而真要达到“正”与“准”也并非短期之功。而尤紧要者,在于“曲情”:

盖声者众曲之所尽用,而情者一曲之所独异。不但生旦丑净,口气各殊;凡忠义奸邪,风流鄙俗,悲欢思慕,事各不同,使词虽工妙,而唱者不得其情,则邪正不分,悲喜无别,即声音绝妙,而与曲词相背,不但不能动人,反令听者索然无味矣。然此不仅于口诀中求之也。《乐记》曰:凡音之起,由人心生也。必唱者先设身处地,摹仿其人之性情气像,宛若其人自述其语,然后其形容逼真,使听者心会神怡,若亲对其人,而忘其为度曲矣。故必先明曲中之意义曲折,则启口之时,自不求似而自合。若世之止能寻腔依调者,虽极工,亦不过乐工之末技,而不足语以感人动神之义也。^①

① 以上两段引自《古典戏曲声乐论著丛编》,人民音乐出版社1957年版,第208页、第220页。

这里所述要求“形容逼真”的理看似一般，但“唱出来”却很难，求得细微精致的自然更难。这不由我不想起一个昆剧的实例：《牡丹亭·游园》里的杜丽娘唱的“迤”字。

《舞台生活四十年》在第一集里，谈到这个“迤”字，足足写了有四千字的篇幅去考查它的读音，是大家所熟知的事。这里不想引用诸多专家先辈的说法，但可以知道，“迤”有四种读法：阴平“拖”，阳平“驼”，阳平“移”，上声“以”。20世纪20年代以后，由于昆曲泰斗俞粟庐与词曲大师吴梅商讨的结果，才把原先的“拖”音改唱作“移”音。俞、吴两位先辈之所以要改唱“移”自然有他们的理由，但我们现今无法去核定，只能说考虑到“移”音比其他三种读音为佳。试看《牡丹亭》中唱词的原文：

没揣菱花偷人半面，迤逗的彩云偏。我步香闺怎便把全身现。

大意是：杜丽娘临去游园前，在妆台前梳妆，照镜子时，发现自己的鬓发偏拖在脸蛋边。（迤逗原解为引诱，彩云应解为鬓发）“迤——逗”两字之间用腔占有两小拍，并不紧接唱出。而且两小拍的音符合适于用一个阳平声字。因此，如果不改唱腔，用以字行腔传统，此字若不唱“移”音，只能用“驼”而非阴平声的“拖”，此其一。而更重要的，我以为唱“移”音，入“齐微”韵，比唱“驼”或“拖”入“歌罗”韵在声“情”方面要合适。例如大家共知，用“江阳”韵或“中东”韵的字，气势雄壮；“歌罗”韵则有诙谐、跳动之味；而“齐微”或“先天”韵则细巧、恬静。所以，这段曲文中的“迤逗”，照《乐府传声》要求唱出“形容逼真”（像个杜丽娘此时此景）的“情”，当以唱“（移）逗”最妥。换句话说，如果不是《游园》里的杜丽娘，而是另一本戏里其他人物特别是北曲中唱“迤逗”的“迤”，那就未必要唱“移”了——也许正是这个缘故，在臧晋叔编纂的《元曲选》中，就是把“迤”音注作念“拖”，如《竹叶舟》第二折注唱句“功名两字相迤逗”，“迤音拖”。南曲如冯梦龙改订《酒家佣》传奇第二十折用“透迤”韵，眉注云“迤音驮”。

为了一个“迤”字的唱，我虽然没有写它四千字，但也费了六百字的篇幅。似乎我与梅兰芳他们一般都在钻牛角尖，玩弄一种“无聊”的游戏：难道一出唱工戏唱句里的一个字（不是句尾所用）要去这样细究？探究个“水落石出”后对这出戏演出的好坏能有多大作用？我们现在经常发现演出中念错字、念倒字（不按四声阴阳）尚少有观众责怪；何况既不念错，又不念倒的“迤”！

可是作为“雅部”的节目之一《游园》，探究一个字音的精致仍属必要。要不，这个《游园》里“迤”字唱“拖”的老传统会一直传到今天。

上面我仅以“雅部”中一出《吃茶》的例、一出《游园》的例，摘取其一段表演、一句唱句中的一个字，说明组成“雅部”戏离不开精致。其他，一概相应的精致，还有音调唱腔。

昆曲唱腔的代表声腔为“水磨腔”。以文字剖析“腔”其实无甚好办法。用唱曲名