

索俊才 著

王骥德

《曲律》

探微



内蒙古大学出版社

王骥德《曲律》探微

索俊才 著

内蒙古大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

王骥德《曲律》探微/索俊才著. —呼和浩特: 内蒙古大学出版社, 2004. 3

ISBN 7 - 81074 - 696 - 0

I. 王… II. 索… III. 古代戏曲 - 文学研究 - 中国 - 明代
IV. I207.37

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004)第 068249 号

书 名	王骥德《曲律》探微
著 者	索俊才
责任编辑	石斌
封面设计	张燕红
出 版	内 蒙 古 大 学 出 版 社 呼和浩特市大学西路 235 号(010021)
发 行	内 蒙 古 新 华 书 店
印 刷	内 蒙 古 政 府 机 关 印 刷 厂
开 本	850 × 1168/32
印 张	6
字 数	148 千
版 期	2004 年 3 月第 1 版 2004 年 3 月第 1 次印刷
标 准 书 号	ISBN 7 - 81074 - 696 - 0/I · 55
定 价	12.00 元

本书如有印装质量问题,请直接与出版社联系

目 录

第一章 中国古代的戏剧批评	(1)
第一节 唐、宋、元及明初的戏剧批评	(1)
第二节 明嘉、隆至万历年间的戏剧批评	(14)
第二章 王骥德《曲律》概说	(38)
第一节 王骥德与《曲律》的写作	(38)
第二节 《曲律》的结构内容和总体特征	(46)
第三节 《曲律》总论曲源、南北曲与调名	(61)
第三章 《曲律》的戏曲声律论及其他	(76)
第一节 《曲律》声律论概说	(76)
第二节 论宫调	(83)
第三节 论“平仄”和“阴阳”	(93)
第四节 论务头和腔调	(107)
第五节 论韵与识字及板眼	(116)
第四章 《曲律》论作曲的一般知识与修辞技巧	(128)
第一节 论须读书、家数与声调	(128)

第二节	论章法、句法与字法	(136)
第三节	论衬字、对偶及用事	(145)
第四节	论曲禁	(155)
第五章	《曲律》论南曲传奇创作	(160)
第一节	论剧戏	(160)
第二节	论引子、过曲与尾声	(169)
第三节	论宾白、插科与其他	(178)
后 记		(187)

第一章 中国古代的戏剧批评

第一节 唐、宋、元及明初的戏剧批评

中国古代的戏剧批评滥觞于唐宋时期。这之前，我国南北朝时诞生了《踏谣娘》、《兰陵王》等歌舞剧目，这些剧目虽内容单一，体制短小，然“合歌舞以演一事”（王国维语），标志着中国古代戏剧的诞生。中国古代的戏剧批评晚于戏剧创作，较早涉及戏剧批评的是唐代崔令钦的《教坊记》。《教坊记》成书于唐宝应年间，其后晚唐时又有段安节的《乐府杂录》撰成，然二书均以记载唐代歌舞杂伎为主，间涉戏剧，于戏剧批评所谈甚少。仅《教坊记》在记述完北齐时民间表演的《踏谣娘》之后说：“今则妇人为之，遂不呼郎中，但云‘阿叔子’。调弄又加典库，全失旧旨”。意为唐时表演的《踏谣娘》已与北齐不同，其意旨也有所改变，于原来悲苦的情调抹上一层无聊的“调弄”色彩。

《教坊记》、《乐府杂录》二书之外，唐人对戏剧间有评议者，但大都重视戏剧的封建教化作用，凡戏剧中有违背封建伦理道德的表演均加以指斥。唐初有一孙伏伽者，上表李渊论当时的“百戏散乐”说：“百戏散乐，本非正声，此谓淫风，不可不改。”^①又有张说者，批评歌舞戏《泼寒胡》的演出：“《泼寒胡》未闻典故，裸体跳足，盛德何观。挥水投泥，失容斯甚。法殊鲁礼，褻比齐优。”^②这些充满封建说教的评说，对唐代戏剧的发展无疑起了一种阻碍作用。《旧唐书》还记载了这样一条材料：唐文宗时期，文宗李昂一次宴群臣于麟德殿，“是日，杂戏人弄孔子。”弄者，即表演之意。唐代杂戏人搬演孔子的故事，未必一定是亵渎孔圣人，也许是以孔子言语故事的表演起到箴讽时事的作用，这也体现出唐后期戏剧表演内容的丰富性，但文宗李昂却十分生气，云：“孔子古今之师，安得侮渎！”^③并对杂戏演员给以杖笞之罚。总之，唐代的戏剧批评远没有深入到戏剧艺术的本身谈乐论艺，多是从维护封建统治阶级的利益和维护封建伦理道德的目的出发，评说戏剧表演，其价值自然不大。

中国古代戏剧进入宋、金时代，有了飞速的发展。

① 见刘肃《大唐新语》卷二。

② 《旧唐书》九十七《张说传》。

③ 《旧唐书》十七下《文宗纪》。

剧作繁盛，演出的规模也非唐人所能比拟，而从戏剧批评上看较唐人也大大前进了一步。这首先表现在宋人对宋杂剧的看法上。耐得翁《都城纪胜》云：“散乐，教坊传学十三部，唯以杂剧为正色。”正色者，正部、正艺（伎）之谓也。这就是说，在宋代十三种散乐伎艺中，宋杂剧的地位最高。宋杂剧在宋代时誉之高，由此可见。又《宋史·乐志》记载：“真宗不喜郑声，而或为杂剧词，未尝宣布于外”。连宋真宗也开始喜爱撰写杂剧词，只是不便于公开罢了。其次，宋代有专门的杂剧演出团体，谓之“甲”，有专门的演出场所，称作“勾栏”。还有二、三百个供演出的剧目，时称“官本杂剧”。这一切都使宋代的戏剧批评兴盛起来。批评者们不仅注意到杂剧的社会功能，而且把批评的眼光转向杂剧艺术本身。如洪迈在《夷坚志》中说：“俳優侏儒，固伎之下且贱者，然亦能因戏语而箴讽时政，有合于古矇诵工谏之义，世目为杂剧者”。洪迈的这段评说，不乏传统的封建落后的看法，但他对于杂剧“箴讽时政”的社会作用讲得还是十分清楚的。《夷坚志》的这种认识也表现在《都城纪胜》中：“（杂剧）大抵全以故事，务在滑稽，本是鉴戒，或隐为谏诤也”。把杂剧的“滑稽”表演与古代忠良之士的“谏诤”相提并论，明确指出它的“鉴戒”作用，这确是宋人在戏剧观上的一大进步。

宋杂剧较之唐戏剧在各个方面更趋成熟，因而宋人对杂剧的批评也逐步转向杂剧本身的一些特点上。如前面耐得翁讲杂剧“务在滑稽”，指出宋杂剧风趣幽默的风格特色。北宋大诗人黄庭坚说：“作诗如作杂剧，初时布置，临了须打诨，方是出场”^①。这大概是关于杂剧科诨特点的最早论述了。又宋人张邦基说：“优词乐语，前辈以为文章余事，然鲜能得体”。“凡乐语不必典雅，惟语时近俳而妙。”^② 这里张邦基先谈“优词”（即杂剧词）“乐语”虽被先辈视为小技，但写好、“得体”也不容易。后谈优词乐语的语言特点是“不必典雅”。然“不必典雅”“而妙”，这正代表了宋人对杂剧语言风格的一种审美认识、审美评价，这无疑开了后人论戏剧语言须本色当行的先河。

理论批评与创作实践是紧密相连的，但二者并非同步进行，它们的关系犹如水涨船高一样，辉煌的创作必定会使理论批评也呈现出灿烂的光辉。我国古代戏剧进入元杂剧时代后，名家辈出，名作如林，谱写下古代戏剧史上最壮丽的篇章。而元代的理论批评也较唐宋更上一层楼。这表现在：（1）理论批评实现了一种新的飞跃和转换，唐宋时期片言只语的评说已变成一种专门的具

① 见宋陈善《扞虱新语》卷七。

② 引自夏写时《中国戏剧批评的产生和发展》第8页。

有系统性特点的研究，《中原音韵》、《唱论》、《青楼集》等著作的问世，标志着这种飞跃的实现，转换的完成；(2) 对戏剧艺术本身的研究代替了一般性问题的论述。(3) 对元杂剧音韵声律及语言特色歌唱表演的深入探讨，是元代戏剧批评的基本特征。如周德清在《中原音韵·自序》中说：

言语一科，欲作乐府，必正言语；欲正言语，必宗中原之音。……自关、郑、白、马一新制作，韵共守自然之音，字能通天下之语，字畅语俊，韵促声调；观其所述，曰忠，曰孝，有补于世。

这段论述阐明了《中原音韵》的理论批评观点和研究的基本内容。在周德清看来，杂剧创作和散曲创作有两个重要的问题，一是音韵声律，二是语言。剧作家只有做到“韵共守自然之音，字能通天下之语，字畅语俊，韵促音调”，其杂剧或散曲的创作才能成功。当然，周德清提出这样的理论批评观点有其一定的社会历史背景，这如同元人虞集所说：“我朝混一以来，朔南暨声教，士大夫歌咏，必求正声，凡所制作，皆足以鸣国家气化之盛，自是北乐府出，一洗东南习俗之陋。大抵雅乐之不作，声音之学不传也，久矣；五方言语，又复不类，吴、楚伤于轻浮，燕、冀失於重浊，秦、陇去声为入，梁、益平声似去；河北、河东，取韵尤远……正音岂不

误哉！高安周德清，工乐府，善音律，自著《中原音韵》一帙，分若干部，以为正语之本，变雅之端。……又自制乐府若干调，随时体制，不失法度，属律必严，比字必切，审律必当，择字必精，是以和於宫商，合於节奏，而无宿昔声律之弊矣”。^①

《中原音韵》正是从音韵声律、正字正声这个角度入手，首先展开自己的理论研究，并试图总结元杂剧在音韵声律及语言运用方面的成就。从音韵声律角度讲，《中原音韵》的核心观点是“平分阴阳、入派三声”。具体而言是：

声分平仄，字别阴阳。夫声分平仄者，谓无入声，以入声派入平、上、去三声也。……字别阴、阳者，……有上平声，有下平声。……阴者，即下平声；阳者，即上平声。……平而仄，仄而平，上去而去上，去上而上去者，谚云“纽折嗓子”是也。

周德清认为，杂剧和散曲创作必须讲声分平仄、平分阴阳，不可窜谬。这一方面是要以此规范“五方言语”，起到“正音”作用，另一方面也是入元后以大都为代表的北方语言已发生新的变化，汉语四声特点已与从前不同。而元北方杂剧、散曲的创作也证明了这一点。故而在《中原音韵》中自创十九部韵，这不仅和隋唐时的

^① 虞集《中原音韵序》。

“切韵”不同，也与元初“平水韵”的101部韵相去甚远。从另一个角度看，周氏“声分平仄，字别阴阳”的理论也是结合了元杂剧、元散曲的歌演实际来说的。我们知道，元杂剧一剧四折，四折皆“以唱为主”。这样元杂剧的创作与歌演都须解决好音韵与声律的问题，如同周氏所说，“字畅语俊，韵促音调”，只有“韵共守自然之音，字能通天下之语”，杂剧的创作才能表现为一种完美的形态，而四声顺畅，阴阳有别，演员也才无“纽折嗓子”之苦。

《中原音韵》理论批评的第二个内容便是论“作词十法”。这“十法”是：

- 一、知韵 二、造语 三、用事 四、用字
五、入声作平声 六、阴阳 七、务头 八、对偶
九、末句 十、定格

这十法中，如果我们去掉有关的音韵声律内容，作者所论述的问题主要集中在语言、修辞两个方面。《中原音韵》于元杂剧语言运用的特点论述颇多，也较有见地。在“造语”一法中，周德清认为元曲可用“乐府语”、“经史语”、“天下通语”；而不可用“俗语”、“蛮语”、“谑语”、“嗑语”、“市语”、“方语”、“书生语”、“讥诮语”、“全句语”、“构肆语”、“张打油语”、“双声叠韵语”、“六字三韵语”。另又举出几种“语病”必须避免，

那就是语涩、语粗、语嫩。

观周氏所论，大体上是正确的。其强调杂剧与乐府创作当用“乐府语”、“天下通语”，无疑正确。强调不可用“俗语”（当指语言的整体风格）、“书生语”、“方语”、“张打油语”等也是对的。但“造语”一法中，颇为精彩的是其中的一段总论：

未造其语，先立其意；语、意俱高为上。……造语必俊，用字必熟，太文则迂，不文则俗；文而不文，俗而不俗，要耸观，又耸听，格调高，音律好，衬字无，平仄稳。

这段总论，谈了下面几层意思。一是语言和意的关系：“未造其语，先立其意。语、意俱高为上”。这里的“意”实已包含语言之外的内容，非仅指语意相符。这样，我们是否对周氏的这句话作这样的理解，即语、意俱高为妙，除指作品的语言应优美生动外，表达的内容也须饶有兴味。第二层意思是，提出戏曲语言创作的审美标准，即“语俊字熟”、“文而不文，俗而不俗”，这一认识对元杂剧的语言特色应该是一个很好的总结。第三层意思是提出语言要与音律和谐配合，即“要耸观，又耸听”。“耸观”，是指曲辞创作在视觉上要有美感；“耸听”，指语言的自然流畅，符合音律要求，平仄稳当，从听觉上讲，亦很美。可以说，这是《中原音韵》

对戏曲语言三者合一的最高要求，它不仅对元代的杂剧创作而且对明代的戏剧批评都发生了重大的影响。

总之，《中原音韵》在戏剧批评和戏曲理论研究方面具有明显的超越前人的特点。应当说，他在音韵学方面的贡献，他在戏曲理论方面的贡献都是前无古人的。而他的“音律说”、论“造语”方面的理论对明人影响也极大。但《中原音韵》的不足也是明显的，该书以音韵学为核心，以音韵、声律为戏曲创作之纲，表现出它过分注重戏曲形式方面的问题，忽视了对杂剧思想内容的探讨，诸如作品的思想主题、人物性格刻画，乃至戏曲结构等等这些重大问题，周氏对此都谈叙甚少。而這些，也对明代的戏剧理论批评产生了一些不良影响。

元代另一部戏曲批评著作是《唱论》。该书主要谈元曲的声腔唱法问题，是作者对元曲唱曲声腔的总结。其论唱的主要观点有唱曲要“抑扬顿挫”、“依腔贴调”、“声要圆熟，腔要彻满”等。另外还提出唱曲有“门户”，有“子母调”，须讲“唱法”等。在今天看来《唱论》的重要贡献是对元曲“宫调”特色的研究。他曾用形象生动的语言描述元曲各宫调的风格特色，颇为后人所重视。《唱论》云：

大凡声音，各应於律吕，分於六宫十一调，共计十七宫调：

仙吕调唱，清新绵邈。南吕宫唱，感叹悲伤。
中吕宫唱，高下闪赚。黄钟宫唱，富贵缠绵。
正宫唱，惆怅雄壮。道宫唱，飘逸清幽。
大石唱，风流蕴藉。小石唱，旖旎妩媚。
高平唱，条物淠漾。般涉唱，拾掇坑堑。
歇指唱，急併虚歇。商角唱，悲伤宛转。
双调唱，健捷激袅。商调唱，悽怆怨慕。
角调唱，呜咽悠扬。宫调唱，典雅沉重。
越调唱，陶写冷笑。

古代宫调问题渊源甚久，属于音乐学的范畴。于元杂剧运用宫调的特点、变化与原因，我们至今未明。可以说这是元曲研究中的一个空白区。但芝庵在《唱论》中给我们留下了深入了解元杂剧宫调问题的宝贵资料，也使得我们今日对元曲宫调有了一个虽迷茫朦胧、但又似乎感到某些明晰的认识。

除《中原音韵》、《唱论》外，元人的曲学著作尚有《录鬼簿》、《青楼集》、《辍耕录》等书。从戏剧批评和理论研究的角度看，此三书均不及《中原音韵》、《唱论》重要。但其中《青楼集》略有可议者。该书记载了有元一代女伶之风采，还谈到杂剧、院本之流变，元杂剧之分类，提出了“色艺俱佳”的歌演理论等。其中，“色艺俱佳”成为后世评价演员及其歌演艺术的重要美学标准。

明初戏曲创作分杂剧与南曲戏文两种。明周宪王及明初的杂剧家贾仲明、杨景贤、刘东升、王子一等，继续进行杂剧的创作。而以高明为代表的作家则大力写作南曲戏文，并对以后的明传奇创作产生了巨大的影响。明初的戏剧批评以朱权的《太和正音谱》为代表。朱权，朱元璋第十六子，别号涵虚子、丹邱先生。他曾作有杂剧十种，戏曲理论著作三种，除《正音谱》外，尚有《务头集韵》、《琼林雅韵》两种。其《太和正音谱》成书于朱元璋洪武三十一年（1398年）。朱权在该书“自序”中称：“余因清燕之余，采摭当代群英词章，及元之老儒所作，依声定调，按名分谱，集为二卷，目之曰《太和正音谱》……以寿诸梓，为乐府楷式，庶几便于好事，以助学者万一耳。”据此可知，《太和正音谱》是在收集总结元人杂剧及当代戏剧作品的基础上，“依声定调，按名分谱”进行撰写的。也是为今后的戏曲、散曲创作作一“楷式”，“以助学者”。《太和正音谱》包括八个方面的内容，一、乐府体式；二、古今群英乐府格势；三、杂剧十二科；四、群英所编杂剧；五、善歌之士；六、音律宫调；七、词林须知；八、乐府。这八项内容，总体看创新性不强，从一定意义上讲，是对元代《中原音韵》、《录鬼簿》、《青楼集》、《唱论》等书著内容的一个归纳和总结。但在个别地方，《正音谱》亦有其独自的特色。如在“古今群英乐府格势”中，他总

评元杂剧家一百八十七人，对这些杂剧家个人的创作风格均给予一个形象的评说。如论马致远：“马东篱之词，如朝阳鸣凤”；论白朴：“白仁甫之词，如鹏抟九霄”；论宫天挺：“宫大用之词，如西风雕鹗”；论王实甫：“王实甫之词，如花间美人”；论关汉卿：“关汉卿之词，如琼宴醉客”等等。朱权对元曲作家创作风格的品评，未必均很恰当，但也无须一笔抹杀。它的重要意义在于，它开启了明人品评作家作品的先河。明后期《曲品》、《远山堂剧品》等著作的问世，其品评作家、作品的方法，不能说没受朱权的影响。在“杂剧十二科”中，朱权是第一个将元杂剧进行明确分类的明人。尽管其分类首推“神仙道化剧”，颇受后人讥讽，但它在杂剧分类中的首创之功还是应该给予肯定的。另外在“乐府”一项中，朱权尽选元明人杂剧、散曲之作，分列于十二宫调、三百三十五章曲调之中，并一一标明其平仄四声关系，“依声定调，按名分谱”，以为好学者之“楷式”，其研究的细致性，资料的丰富性，都是值得后人所称道的。

在《太和正音谱》“群英所编杂剧”中，朱权云：“盖杂剧者，太平之盛事，非太平则无以出。”其意大约是讲杂剧之兴盛与国家之太平、社会之安定有关，不可分开。朱权的这一观点遭到不少人的批判，或认为朱权在为封建统治者作粉饰太平、歌功颂德之事；或认为戏