

昆曲文学概论

中国「昆曲学」编辑委员会
李晓 著

KUNQU
OPERA

全国艺术科学「十五」规划项目 文化部重点课题
「十二五」国家重点图书出版规划项目

中国「昆曲学」研究课题系列

上海文化出版社

全国艺术科学「十五」规划项目 文化部重点课题
「十二五」国家重点图书出版规划项目

中国「昆曲学」研究课题系列

昆曲文学概论

中国「昆曲学」编辑委员会
李 晓 著

上海文化出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

昆曲文学概论 / 李晓著. -- 上海: 上海文化出版社, 2014.4

(中国 “昆曲学” 研究课题系列)

ISBN 978-7-5535-0195-6

I. ①昆… II. ①李… III. ①昆曲-戏剧文学理论

IV. ① I207.365.3

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 291051 号

出版人

王 刚

责任编辑

赵光敏

装帧设计

叶 珺

昆曲文学概论

中国 “昆曲学” 编辑委员会

李 晓 著

出版、发行

上海文化出版社

地址: 上海绍兴路 7 号

网址: www.cshwh.com

印刷

上海文艺大一印刷有限公司

开本

787 × 1092 1/16

印张

21.75

字数

455 千字

版次

2014 年 4 月第一版 2014 年 4 月第一次印刷

国际书号

ISBN 978-7-5535-0195-6/ J · 050

定价

65.00 元

告读者 本书如有质量问题请联系印刷厂质量科

T: 021-64511411

中国“昆曲学”编辑委员会

主 任： 徐耀新

副主任： 晁岱健

委 员： 徐耀新 晁岱健 谢建平 王永敬 马长山
刘致中 顾笃璜 洛 地 李 晓 朱恒夫

执行编委： 谢建平

编 务： 周 飞 李 丹

总序



徐耀新

昆剧历史悠久，其综合性、虚拟性、程式化登峰造极。放眼世界，至今仍旧能够以数百年前的古老风貌、引人入胜的精湛演艺，经过凤凰涅槃炫目于世界舞台艺术之林的，唯昆剧耳。昆剧，集中国传统艺术精华于一身，熔文学、戏剧、音乐、舞蹈于一炉，其历史文化蕴含极为丰富而深厚，因此被称为中华文化之“国粹”。

对于这种“国粹”的研究是中国传统文化研究的题中之义及重要领域之一。

其实，关于昆剧的研究，从它诞生起就已开始。最初是对于“曲”的研究，早在元末就有顾坚，其“善发南曲之奥”自然是建立在深刻研究的基础之上的。而后有魏良辅，他有论著《南词引正》留存。当然，魏良辅的贡献不在于文字，而在昆山腔的改革实践，在昆腔新声“水磨调”的研制。但他的《南词引正》毕竟是昆曲研究的开山之作。现在我们称之为“昆剧”的舞台艺术应当是从梁辰鱼等人的传奇把昆腔新声用于戏剧之时开始的，但是那时的研究者所关注的是“曲”而不是“剧”。魏良辅对“曲”的研究主要是针对唱法要则，后来的论者将它扩展到音韵、声律、格律，但仍在“曲论”的范围。这期间，也有对昆剧表演的研究，对作家作品的研究，直到清初的李渔，更有较系统的“剧论”，他所著《闲情偶寄》中的“词曲部”、“演习部”较全面地论述了“剧”的编、导、演各个部门，见解精当而独到。虽然如此，严格地说，它只能属于创作论范围。李渔以后，直至近代，关于昆剧的研究基本又回到“曲论”的轨道上运转，出现了王季烈这样的依律订谱的大家和吴梅这样的曲学大师。之后，关于昆剧的研究出现新的动向，即昆剧的史料勾稽乃至昆剧史的研究，直至当下犹方兴未艾。

几百年来昆剧研究取得了巨大成果，尤其是它的“曲论”已成为相对独立的学科，它的范畴早已超越昆曲，跨音乐、语言、文学几个学科。至于史学方面，现当代对于史料的钩沉及考证，文献、版本、校勘、评注等等，其广度和深度均相当可观，历史专著也成果丰硕。

但是，长期以来昆剧在理论上的研究却存在着很大的空白。虽然“曲”是昆剧的灵魂，但“曲论”显然不能涵盖昆剧的整体研究。昆剧史学当然也不可或缺，但它不能替代理论思辨。没有理论思辨，我们可能连什么是昆剧都难以准确表述，更遑论对昆剧的深层次的认识。我们已经取得的成果为理论思辨提供了高水准的平台，却也反衬出理论思辨的苍白。

这是我们必须严肃面对的重大问题。

20 世纪 80 年代,江苏学界即有建立“昆剧学”的呼声和倡议,多位学者撰文认为对昆曲从体系上、规律上进行整体性的理论研究使之成为一门独立的学科十分必要。江苏是昆曲的发源地,江苏学界首先发出这一倡议理所当然。

2001 年 5 月 18 日,联合国教科文组织宣布,中国昆曲连同十八个其他国家至今仍存活着的古老文化活动和口述文化表现形式,被列为首批“人类口头和非物质遗产代表作”。由此昆曲作为人类文化遗产的价值又一次在最高层面被高度肯定,这一点促使江苏学人认识到着手昆剧学的学科建设既责无旁贷也迫在眉睫。

2005 年,江苏省文化厅经过一系列的筹备工作,向文化部申报“昆曲学”课题并获得立项,2006 年随即展开工作。

“昆曲学”下含七个子课题:《昆剧志》、《昆剧通史》、《昆曲文学概论》、《昆剧表演艺术论》、《昆曲曲律与曲唱》、《昆曲舞台美术概论》、《昆曲美学纲要》。对于昆曲学学科建设而言,这仅是一个初步的框架,是一个起步。昆曲学不仅仅是曲学、戏剧学,更涉及文学、美学、历史文化学、民俗学、社会心理学等多种人文学科。昆曲发源于江苏,昆曲学明确地作为一门学科建设也由江苏起步,却绝非江苏学界所能单独完成的,它需要全国学界的共同努力,在以往的学术成果上,一步一个台阶地攀援!

经过几年的艰苦努力,七个子课题正在一项项完成。这套“昆曲学”丛书只是一块“引玉”的“砖”,我们期待着广大同仁与读者的批评指正,更期待着与全国学界一起合作以取得越来越丰硕的成果!

2013 年 4 月

目 录

1	总序 / 徐耀新
1	导论
8	第一章 昆曲文学剧本的体制与排场
8	第一节 昆曲文学剧本的体制
20	第二节 关于旧体制的突破与革新
26	第三节 昆曲文学剧本须注重排场
34	第四节 《长生殿》之排场
37	第二章 昆曲文学剧本的结构
37	第一节 首重结构
42	第二节 一般结构的特点与规律
65	第三节 特殊结构
71	第四节 有关结构的理论与技巧
86	第三章 昆曲文学剧本的格律（上）
86	第一节 字音与字韵
99	第二节 宫调
109	第四章 昆曲文学剧本的格律（下）
109	第三节 曲牌
134	第四节 套数
154	第五章 昆曲文学剧本的语言艺术（上）
154	第一节 宾白
179	第二节 科诨
202	第六章 昆曲文学剧本的语言艺术（下）
202	第三节 曲词
247	第四节 曲白相生

258 第七章 昆曲文学剧本的人物描写

258 第一节 人物的类型与个性

267 第二节 特定的环境与性格表现

269 第三节 情绪高潮与性格的集中表现

276 第四节 描写人物的传统手法

291 第八章 昆曲文学批评

292 第一节 论本色当行

300 第二节 论意趣神色

305 第三节 论音律与文词

311 第四节 论虚与实

318 第五节 论境界与意境

332 后记

导论



在中国文学史和中国戏剧史上,昆曲文学作品占有着相当重要的地位,最为著名的有《琵琶记》、《牡丹亭》、《清忠谱》、《长生殿》、《桃花扇》等,它们分别是由著名文人高则诚、汤显祖、李玉、洪昇、孔尚任编写的。这些作品问世之时,盛传全国,皆成了昆曲的名剧。元代王实甫的《西厢记》,虽是元杂剧,但在文学上的成就很高,在魏良辅改革昆山腔初期,仍有唱家以北曲唱腔流传,后来昆腔流行,也被改成可由昆曲唱的《南西厢》,在昆曲舞台流行。在昆曲史上,名家名作很多,除上述作品外,犹有明代李开先的《宝剑记》、王济的《连环记》、高濂的《玉簪记》、徐霖的《绣襦记》、梁辰鱼的《浣纱记》、王玉峰的《焚香记》、周朝俊的《红梅记》、汤显祖的《邯郸记》、许自昌的《水浒记》、沈璟的《义侠记》、徐复祚的《红梨记》、吴炳的《西园记》等,明末清初有李玉的《占花魁》、袁于令的《西楼记》、阮大铖的《燕子笺》、朱佐朝的《渔家乐》、李渔的《风筝误》等。王世贞、徐渭、吴伟业,也曾染指于昆曲创作,传王世贞或其门人所作的八鸟齐鸣的《鸣凤记》、徐渭的千古奇绝的《四声猿》和吴伟业的凄美哀痛的《秣陵春》,在当时也曾风行一时。所谓的昆曲文学作品,主要是明清两代的传奇作品,从昆曲舞台的流行看,还应该包括用昆腔演唱的元明南戏和元明清杂剧,著名的南戏如元柯丹邱的《荆钗记》、施惠的《拜月亭记》、高则诚的《琵琶记》、无名氏的《牧羊记》等,著名的杂剧如元关汉卿的《单刀会·刀会》、孔文卿的《东窗事犯·扫秦》、杨梓的《敬德不服老·北诈》、朱凯的《昊天塔·五台》、无名氏的《货郎旦·女弹》,如明徐渭的《四声猿·骂曹》,清杨潮观的《吟风阁杂剧·罢宴》等,都是按原著昆曲化的北曲北唱,在昆曲剧目中称“昆唱杂剧”。

具有高文化素养的文人参与明清昆曲传奇的创作,必然会在总体上提高昆曲文学作品的品位。最杰出的优秀代表,就是汤显祖的《牡丹亭》。汤显祖在作品中赞美发乎人性的“情致”,批判压抑、束缚人性的“性理”,在现实社会中,这两种思想是水火不相容的。于是作家就构筑了浪漫而奇异的梦境,描写了发乎人性的“情致”,生可以死,死可以生,以极富有艺术想象的手法渲染他的民主思想和抒发他的思想感情,使观众深为感动,引起强烈的共鸣。洪昇的《长生殿》,是专写爱情的作品,真挚的爱情是永恒的,但作家并未停留在事物的表层,而是将它放在政治与历史的深层次上,在爱情的悲剧中开掘出深邃的意蕴,充溢着悲凉的历史沧桑感与幽怨的人生孤独感,使人感慨不已。而李玉的《清忠谱》在一般的忠奸斗争描写中,提升了政治道德情操在政治活动中的崇高地位,更可贵的是高度赞

扬了义民的政治热情，走在了时代思想的前列。孔尚任的《桃花扇》，以儿女情长写历史兴亡，其反映的历史和描写的人物，在历史真实的基础上，笔底凝结着作家对历史与人性的感悟，深沉而厚重，苍凉而洒脱，给人以悠长的意味。高文化素养的文人在昆曲文学作品中所表现的超时代的精神心理，可以说是整个封建社会晚期民主思想的先驱。

在中国文学史上，一代有一代之文学，这个论断无疑是正确的。明清时期的昆曲文学亦可谓一代之文学，尤其是传奇中的剧曲。昆曲文学的著名作家大多兼擅诗词文章，创作了不少绝妙好词。无论题材、样式、风格，它融合历代诗赋词曲的精粹，兼收民间文学的养料，其中的绝妙好词也可谓一代文学之精品。昆曲的曲词直接继承了诗歌的传统，以抒发情感为主，以情景交融为手法，通过精妙的表演，营造诗情画意的意境。昆曲曲词是代言体，其情其意，以塑造人物形象为指归，它是综合的、立体的、具感的艺术，它具有文学联想与视听可感的综合效果。昆曲的曲词高雅、文学性强，是其明显的特征之一。爱好昆曲的人，特别喜欢汤显祖《牡丹亭·游园》的曲词文学，汤显祖以优美的文字细致微妙地描绘杜丽娘内心的哀怨，打动了几代人的心弦，至今传唱不绝。昆曲的曲词，视人物身份、性格及其所处的境遇而作，该雅则雅，该俗则俗，纯粹的本色，也具有很高的文学性。如高则诚《琵琶记·吃糠》为赵五娘创作的【孝顺歌】“糠和米”一曲，作家用质朴的语言，以糠与米作比，表现夫妇分离、命运的颠簸，字字句句从赵五娘性情中流出。此曲以本色的语言风格传神，同样具有强烈的感染力。昆曲以生旦为主，擅长于表现青年男女的爱情，并且总是营造一个特别幽雅的环境，以月影琴声烘托，在充满诗意的情景中，在男女微妙心态流露时，为他们创作动人的心曲。如高濂《玉簪记·琴挑》一出的【懒画眉】“月明云淡露华浓”和【朝元歌】“长清短清”，淡雅而深情，委婉而率真，恰切地描写了潘必正与陈妙常的微妙情感。昆曲中的北曲，音调激越，北曲文学另具一种格调，常用来表现豪迈雄放的气概和激越高扬的感情。如关汉卿《单刀会·刀会》的前二曲，【新水令】“大江东去浪千叠”和【驻马听】“水涌山叠”，这二曲与宋苏东坡的《念奴娇·赤壁怀古》词异曲而同工，在情感与意境上似乎更胜一筹，尤其是最后一句将滔滔江水看作是“二十年流不尽的英雄血”，真是神来之笔，令人喟叹！昆曲文学高品位的佳作很多，举不胜举，因为它熔铸了前代韵文文学的精华，以文学的抒情为长，又以戏剧的“当行本色”为本，在代言体中融入了作家的主观感情，意味深长，常有弦外之余音。如李玉《千忠戮·惨睹》、洪昇《长生殿·弹词》、孔尚任《桃花扇·余韵》诸曲，直接寄寓了作家对历史的感叹，具有深沉的沧桑感和人生的命运感。又如梁辰鱼《浣纱记·寄子》、汤显祖《牡丹亭·寻梦》、洪昇《长生殿·闻铃》、高濂《玉簪记·秋江》、吴炳《疗妒羹·题曲》诸曲，作家饱含激情，以委婉凄切的情语、断人肝肠的哀辞，抒写出千古绝唱。这些优秀的昆曲曲词，完全称得上是一代文学之精品。

昆曲文学的创作，在继承元杂剧和南戏的基础上有了很大的进步。元杂剧严谨的格律和曲词创作的文学成就，南戏的戏剧综合因素的融合和格律的松懈，都给昆曲戏剧文学剧本的创作以很大的影响。我们研究昆曲文学的唯一依据是流传于今的文学剧本，从剧本着手研究、分析、归纳，尝试着建立昆曲文学的理论体系，正确地认识昆曲文学的理论价值，更好地继承中国古典戏剧代表作丰富的文学遗产，具有着深远的文化意义。昆曲文学的创作，在昆曲的本体艺术的发展中，形成了完善的作为戏剧文学的理论体系。

从总体上来认识昆曲文学剧本的外部形式，首先要了解其“体制”，即其形式呈现的规范性，大体一律。昆曲文学剧本的体制，与南曲戏文和北曲杂剧有着相承的因素，是通过逐步改进而来的，包括剧本体制的逐步规范化和音乐体制的逐步格律化，更趋规范与定型。昆曲文学剧本以明清传奇为主，从传统的意义上说，昆曲文学剧本的体制，即是传奇的体制。我们可以从七个方面来认识，即开场家门，分出分卷标出目，落场诗、卷场诗，生旦格局的脚色制，出脚色，音乐体制（包括宫调、曲牌、套数），曲韵规范等。本著也是从这七个方面来论述的，先略述，后在相关的章节详述。明万历以后，传奇文学的剧本体制基本稳定，但是，随着传奇题材的逐渐扩大，表现政治、军事、社会生活等各方面的题材的拓展，传奇剧本体制的局限性明显地不适应新题材的创作，因此在体制上必然会有所突破与革新。所谓“突破与革新”，并不是创造一种新体制，而是在旧有体制的基础上遵循基本的艺术规律，在某个方面进行适应新题材的创造性的革新。

其次，则是要了解其“排场”，即其形式表现的规律性，各剧必须注重排场的设计。昆曲文学剧本的体制在舞台上的体现，即场上的结构布局，包含着演出的形式和表演上的诸多因素，传统上称“排场”。它与昆曲文学剧本的体制和关目关系密切，关系到场上的演剧体制、音乐结构和叙事结构，以及表演的安排。昆曲的“排场”，在经营设计时，是一种技术规范，在本质上认识它，是包含着诸艺术因素的规律性组合的理论，是综合性的场上艺术的基本理论。明代曲论家所讨论的诸如结构、格局、搭架、布局、构局、头脑、头绪、关目等问题，虽属文学剧本创作中的问题，但搬演至场上，大多与“排场”有关。王季烈认为，排场是以剧情为中心，调谐好剧情关目、宫调套数、脚色分配三者之间的关系，使之合情合律，密切融合，流畅自然，层出不穷，演者均劳逸，观听者新耳目，始为优良之排场。

从本体上来认识昆曲文学的理论重点，那就是戏剧结构和曲词格律。如果不掌握情节结构的组织规律，也就不可能编撰戏剧；如果不掌握曲词格律的基本规则，也就不可能撰写曲词。因此，明清曲论家对于戏剧结构和曲词格律议论最多，要求最严，将此二者看作是昆曲传奇作家最基本的功底。此就昆曲文学创作的一般规律而言，在特殊情况下的灵活变化，自当别论。本著首重结构，次论格律，在此基础上方可敷衍情节的发展和描写人物，

施展才华创作曲词。

关于昆曲文学剧本的结构理论，首推清康熙时期的戏剧理论家、剧作家李渔的学说，因为在他的戏剧创作理论中鲜明地提出“结构第一”的著名命题。由此而研究结构的一般规律。昆曲文学剧本结构的特点是，常采用主线和副线贯串于全剧首尾的结构形态。这种结构形态，并不违背“一线到底”的原则，所谓的“一线”应该是指结构中的“主线”。这种结构形态，也称“双线结构”，主线和副线常处于对立的状态，以主线为主导，在戏剧结构中起着主导情节发展的功能。另一特点是，在组织戏剧矛盾斗争的过程中没有全剧性的结构“高潮”，因为昆曲传奇的结构是线性流动的状态，是讲因果关系的，是一条不断的因果线，事件不断发生，冲突也不断发生，是一波刚平或未平，一波又起，是逐步推进式的，线性的流动的结构不可能将矛盾潜伏下来，集中在一个“点”上总爆发，在流动的点上矛盾冲突过后，必然是强烈的情感抒发，也就是情感型的高潮，可以叫它作“情感高潮”，这是一个很重要的特点。在对结构的形态进行分析后，总结出一般结构四段论的规律，即开端——发展（应有小收煞）——转折——收煞。其中“转折”，是全剧结构的关键，是走向结局的必需段数。

关于曲词的格律，是从事昆曲文学创作的作者必须掌握的，也是欣赏曲词的过程中必须体会的。昆曲的唱词是曲牌体，是音律与文词紧密结合的文学体裁。明清以来的传奇作家和曲论家提倡音律与文词“双美”，就是说音律与文词不可能分离，合则“美”，离则“伤”。昆曲曲词，不仅在于人领解妙悟，还在于人聆听美声，因此必须讲声音之道。作剧者必须通晓、掌握曲词创作的法则和规律，而欣赏者也须了解其大概，才能领悟昆曲曲词的精妙，因此，本著对于曲词文学创作有关的法则和规律，进行了深入浅出的必要的阐述。

在上述的基础上本著着重于论述昆曲文学的描写艺术，文学的描写艺术即是语言的艺术，文学的描写对象即是人物形象。

昆曲文学剧本的语言艺术，主要指宾白与曲词。昆曲文学的宾白，分韵文白和散文白。长期以来，流行着“曲为主，白为宾”轻视宾白的习惯看法，实际上这是一种错误的看法。凡熟娴戏剧之道的人，很重视宾白的写作，不仅要“直截道意”，说得明白，而且要竭力发挥它的戏剧作用。在昆曲剧本中，有全是白文的折戏，全赖精妙的宾白出戏写人。宾白要念得好听，有韵味，有节奏感，所谓抑扬顿挫，铿锵有声，然而却不知如何讲声律。宾白中的韵文白，自有声律约束，而散文白，其声音之道就在于平仄四声的调谐之道。能在散文念白中念得上口，念得顺溜，念出节奏，念出情感，琅琅有金石之声，绵绵有深情厚意，全在于创作宾白的作家一字一句讲究调声协律。宾白在昆曲剧本中是很重要的戏剧语言，宾白与曲词同样重要，虽说曲以抒情、白以叙事，仅以一般功能而论，在文学表现的时候抒情中带有叙事、叙事中带有抒情，乃是一般规律，因为情与事在具体表现中是很难分离

的。从昆曲剧本来分析,宾白的文学功能大致表现在三个方面:叙事、联接曲文、刻画人物性格。宾白在刻画人物性格中的重要作用,可以从四个方面来认识这个问题,即必须酷肖人物口吻,必须符合人物所处的具体情境,最宜从语言的细微处刻画性格,重视叙事与刻画性格的关系。

昆曲的文学性很大程度上体现在曲词的创作,习惯称之为“填词作曲”,因为它根据曲牌的格律来创作曲词的,所填之“词”和所作之“曲”,实际是指“曲文”。曲文的创作有着一定的格律要求,在此主要讲述“曲文”的语言艺术及其相关的问题。在古代韵文体裁中,曲文有着自己独特的语言风格。我们可以通过曲与诗词的比较、曲体裁内部的分类比较,从总体上来认识曲文的语言风格。所谓的“总体上认识”,是因为语言风格不仅跟体裁相关,还跟地域、作家、题材、情绪等因素相关,同一种韵文的体裁,也会表现出语言风格的差异。昆曲传奇为南北曲并存,但是依然保持着北曲、南曲各自的语言风格。明人论南北曲之不同风格,大多从音乐上评论,所谓的“北曲遒劲”、“南曲宛转”。但是南北曲的音乐风格必须依靠与之相匹配的曲文的语言风格,才能凸显南北曲之不同的风格。北曲的“遒劲”风格要求曲文结构稳健质朴,文字豪气畅达;南曲的“宛转”风格要求曲文讲究词采,文字华丽典雅。昆曲文学的语言风格,无外乎本色与典雅两大类型。典雅风格,工于修词,擅长使事用典;本色风格,可以理解为不事雕饰的天然之色。在曲词创作中被人称道的是善用典雅、本色两种语言风格的作家。典雅、本色兼融,根据人物和情境分别使用,若能做到雅中见俗、俗中见雅,则可谓是有才情的当行作家。曲词的文采除了典雅与本色的语言风格和文学语言的一般要求外,还有它的作为代言体的曲词的特殊要求。它应该是高度性格化、形象化的艺术语言,同时必须具有舞台的表现性。它不仅要有优美动情的文辞,而且要能上口,明白易晓,可歌可读,方为两全。曲词在昆曲剧本中是最为重要的戏剧语言,凡剧中的抒情和写景,一般而言是以曲词来表现的。与宾白相比较,曲以抒情、写景,白以叙事、说话,在技术性的功能上各有侧重,但是在文学的表现中,抒情与叙事、写景与抒情,常常结合在一起,这是一般规律。当联套的曲词兼有叙事功能时,又成为敷演情节发展的主要手段,因为情节的发展主要是靠唱演来表现的。这是戏曲文学描写情节发展的显著特征。大体上,我们可以从抒情、写景、兼有叙事功能、敷演情节的发展等方面来认识曲词的文学功能,凡曲词的描写都是为了刻画人物性格。昆曲文学在描写人物时,非常重视曲词的性格化和动作性,以利于凸显人物性格和演员的表演。同时,我们要讨论“曲白相生”的问题。曲与白在剧中的作用都是为了刻画人物形象,都是很重要的,曲与白虽在剧中各司其职,但是曲与白的关系乃非常紧密,处于相互补充、相互生发的关系之中。

对以上诸问题有了一个基本的理解以后,本著就讨论关于人物形象的描写问题。人物形象是昆曲文学的中心。凡是优秀的昆曲文学作品,主要是在人物形象的塑造上取得了成

功。昆曲文学的四大杰作如《琵琶记》、《牡丹亭》、《长生殿》、《桃花扇》，作者塑造的赵五娘、蔡伯喈、杜丽娘、柳梦梅、杨玉环、李隆基、李香君、侯方域的形象，是昆曲艺术画廊富有生命力的人物形象，长久地再生在昆曲舞台上。古人对于戏剧中的人物形象的文学研究虽然比较少，在理论上亦不成系统，但对人物形象的文学描写有一个总的要求，乃非常明晰，可以用“曲尽其态”来概括。为了达到曲尽其态的艺术效果，明王骥德有“代言”论，代剧中人物说话，“须以自己之贤肠，代他人之口吻”，“设以身处其地，模写其似”。清李渔有“立心”论，所谓“欲代此一人立言，先宜代此一人立心。若非梦往神游，何谓设身处地？”进一步发展了王骥德的理论。这是论述古代论戏剧人物最主要的理论。本著在提炼剧作家塑造人物形象的艺术经验时，从其具体的做法以探讨昆曲文学创作人物形象的理论。

剧作家在创作伊始，必须要在理论上认清一个基本的问题，就是体制给予人物以家门属性，而文学给予人物以性格的特殊性。在昆曲艺术中这两者是不可能分离的，如果忽视文学的作用，那么很容易出现人物类型化的问题；如果重视文学的作用，那么就可能塑造出个性鲜明的性格化的人物形象。因为体制概括“群体的一般”，而文学追求“特殊的一个”。昆曲文学在人物形象创作中，不能忽视家门的一般属性，但是更要注重于人物性格的特殊性，这是昆曲塑造人物形象的基本规律。在优秀作品中，描写成功的人物形象，无不具有鲜明的个性特征。描写人物，就是描写性格。人物性格就是人物在具体活动中的情态的表现，它是一般性与特殊性的结合，两者的互补构成完整的丰富的性格。

昆曲文学描写人物的个性，在经验积累中已形成一般的理论与技巧。本著详尽阐述的就是一般的理论与技巧。大致上有以下几个要点：要巧妙地编排情节，人物的行动在戏剧中构成情节，应将有利于描写人物个性的情节精心编排，逐步推进，通过人物在情节中的行为语言的描写，就能顺理成章地表现出人物的个性。常用的手法还有选取对比性的情节，搭配在一起进行描写，情境对比强烈，人物个性更见突出。在人物关系中描写人物性格，人物关系对于剧中人的语言行为及其心理都会有一种约束，制约着人物的性格表现。在特定的情境中描写人物的性格，情境的选择与设置，是专为描写人物而构思的技巧。营造发生冲突的矛盾和情景，激扬人物的情绪，使人物在情绪高潮中凸显性格。这些描写人物的方法，已经成为基本的规律。在昆曲传奇中的重点折戏，作者精心构思、精心组织情节，以戏剧冲突为基础，以人物情绪高涨为表现形式，鲜明生动地描写了人物性格。此外，在古典戏曲文学中有传统的描写人物的方法，为昆曲文学所继承。它的总特点是化身为剧中人物进行描写。这与一般的叙事文学不同，不可能直接运用第三者的描写方法。本著选择了常用的几种方法：如直接描写和间接描写，间接描写即谓“烘云托月”；有情景相融的手法，也有情景反衬的手法，可以乐景写乐，哀景写哀，也可以反用其法，乐景写哀，哀景写乐；有“传神写照”和“传情写照”，“传神”是描写人物的灵感与技巧，可出奇地描写人

物的动作与情感,“传情”是描写人物的规律,非如此不能见人物,也不能感动观众;犹有正笔描写与闲笔描写,这是中国叙事文学的传统写法,要求做到“闲笔不闲”。这些描写人物的传统方法在昆曲文学剧本中长期被沿用,具有着很高的艺术价值。

最后论述的是昆曲文学的批评理论。昆曲的文学批评,在明清时期主要是依据流行的曲评家对传奇的批评标准,又主要在于对戏剧和曲文的批评。其批评的形式有多种,如曲品、曲话、评点、序跋、题词等,从各个方面对明清传奇的文学观念和文学创作进行批评,各家在批评中阐述了各自的文学主张和美学的追求,有的理论问题曾进行深入讨论,其内容非常丰富,是古典戏剧文学理论系统中值得珍视的遗产。本著仅就文学批评中遇到的很重要的艺术问题,如本色当行、意趣神色、音律与文词、虚与实、境界与意境等五大议题,以个人的研究心得,分论解说,抛砖引玉,与读者交流。批评诸论各有各说,自明清以来,至今仍有各种不同的见解,愿与同仁继续讨论。



第一章

昆曲文学剧本的体制与排场

第一节 昆曲文学剧本的体制

昆曲文学剧本，一般指明、清传奇，亦包括部分杂剧和戏文。昆曲演出的北曲杂剧，习惯称昆唱杂剧，腔变而杂剧体制（包括格律）不变；至于昆曲演出的南曲戏文，就比较复杂，它是按各种声腔的体制（包括格律）创作的，在元末明初已由“四大声腔”演唱，其中就有昆山腔，到了明嘉靖、隆庆年间已有不少南曲戏文为昆曲演唱了。南曲戏文发展到元末明初“四大戏文”时期，其体制已渐趋规范，仍属戏文范畴，明嘉靖、隆庆年间及其后的明传奇（可称昆曲传奇）乃是在南曲戏文的基础上吸纳北曲杂剧的艺术成分而形成南北兼融的新体制（包括格律）。因此传奇的体制，对于南曲戏文和北曲杂剧有着相承的因素，是通过逐步改进而来的，包括剧本体制的逐步规范化和音乐体制的逐步格律化，更趋规范与定型。昆曲文学剧本以明清传奇为主，从传统的意义上说，昆曲文学剧本的体制，即是传奇的体制。

探讨昆曲文学剧本的体制（包括格律），可以从七个方面来概述，即开场家门，分出分卷标出目，落场诗、卷场诗，生旦格局的脚色制，出脚色，音乐体制（包括宫调、曲牌、套数），曲韵规范等。这七个方面，在本著各章均有详述其文学功能的内容，在此先简要述之，知其大概；或与戏文、杂剧相关者，略为对照，知其由来。

（1）开场家门：第一出戏例称“家门”，或称“开场家门”、“副末开场”、“家门大意”等。由副末上场，吟诵一首词，说明创作缘由及宗旨，接着有后场问答，道出所演剧目，然后副末再吟诵一首词，概说“家门大意”，即故事梗概，最后念诗一首，或七言或五言扣题作结。如明《鸣凤记》第一出“家门大意”：

【西江月】（末上）秋月春花易老，赏心乐事难凭。蝇头蜗角总非真，惟有纲常一定。四友三任作古，双忠八义齐名。龙飞嘉靖圣明君，忠义贤良可庆。

且问后房子弟，今日搬演谁家故事？（内应）是一本同声《鸣凤记》。（末）原来是这本传奇。听道始终，便见大义。

【满庭芳】元宰夏言，督臣曾铣，遭谗竟至典刑。严嵩专政，误国更欺君；父子盗权济恶，招朋党浊乱朝廷。杨继盛剖心谏诤，夫妇丧幽冥。忠良多贬斥，其间节义，并著芳名。邹应龙抗疏感悟君心，林润复巡江右，同戮力激浊扬清。诛元恶芟夷党羽，四海贺升平。

前后同心八谏臣，朝阳丹凤一齐鸣。

除奸反正扶明主，留得功勋耀古今。

第一首词【西江月】述宗旨，以颂“忠义贤良”，第二首词【满庭芳】述故事大意。戏文亦如此，由末吟诵。末有正副，开场之“末”例称“副末”，此由宋金杂剧而来，《元曲选》脚色中亦有副末，而戏文、传奇无副末，例标“末”上场吟颂二词，沿袭传统仍称“副末开场”。在戏文、传奇中，说明宗旨和创作主张的，最有代表性的是元高则诚《琵琶记》的“副末开场”的第一首词【水调歌头】：“秋灯明翠幌，夜案览芸编。今来古往，其间故事几多般。少甚佳人才子，也有神仙幽怪，琐碎不堪观。正是：不关风化体，纵好也徒然。论传奇，乐人易，动人难。知音君子，这般另做眼儿看。休论插科打诨，也不寻宫数调，只看子孝与妻贤。正是：骅骝方独步，万马敢争先？”亦有省去第一首词，直接由第二首词概述大意的，戏文如《宦门子弟错立身》的【鹧鸪天】，传奇如明汤显祖《南柯记》的【南柯子】和《邯郸记》的【渔家傲】。二词之间的“后场问答”，例由戏文而来，但在传奇中大多省去这段格式化的文字，有的书“问答照常”四字，然在演出中仍有“后场问答”。

最后的下场诗四句，是由戏文开首的“题目”而来，例由最后一句点出剧名。《鸣凤记》却在第二句点出剧名。戏文开首例有韵语四句，标在末吟二词之前，总括故事大纲，在演出中是不念的，明徐渭《南词叙录》错以为由副末念诵。从本子上看“题目”在末上场之前，而且亦没有标副末念白，在金元杂剧中却是标在全剧结束后，脚色已下场才见“题目”，即元杂剧的“题目正名”。此“题目”在勾栏被作为演出“招子”，招徕观客，观客亦可略知大意。传奇将戏文的“题目”移在开场家门的最后，仍由副末吟诵后下场。如基本保留戏文原貌的清陆貽典钞本《元本琵琶记》，卷前有“题目”：“极富极贵牛丞相，施仁施义张广才；有贞有烈赵贞女，全忠全孝蔡伯喈。”而在明刊汲古阁本中这四句“题目”已被移在“副末开场”的最后，由副末念诵后下场。所谓明改本的戏文在坊间刊刻时已皆按传奇的体制改了。在传奇中，亦有省去这四句而在第二首词末点明剧名的。如明梁辰鱼《浣纱记》“家门”的第二首词【汉宫秋】的末二句：“看今古浣溪新记，旧名吴越春秋。”明清传奇的“开场家门”另有各种名称，视作家的兴趣亦可标异名，如汤显祖《牡丹亭》称“标