

中國文學研究叢刊

琵琶記的表演藝術

蔡孟珍 著

秋蘭以為佩

影柳真若



臺灣學生書局印行

蔡孟珍 著

琵琶記的表演藝術

臺灣學  
生書局  
印行

國家圖書館出版品預行編目資料

琵琶記的表演藝術

蔡孟珍著. - 初版. - 臺北市：臺灣學生，2001 [民 90]  
面；公分

ISBN 957-15-1102-1 (平裝)

1.中國戲曲 — 傳奇 — 評論

982.2

90017038

琵琶記的表演藝術(增訂版) (全三冊)

著者：蔡孟珍

出版者：臺灣學生書局

發行人：孫善治

發行所：臺灣學生書局

臺北市和平東路一段一九八號

郵政劃撥戶：〇〇〇二四六八號

電話：(〇二)二三六三四一五六

傳真：(〇二)二三六三三三四

本書局登記證字號：行政院新聞局版北市業字第玖捌壹號

印刷所：宏輝彩色印刷公司

中和市永和路三六三巷四二號

電話：二二二六八八五三

定價：平裝新臺幣一九〇元

西元二〇〇一年十一月初版

98207

究必害侵・權作著有  
ISBN 957-15-1102-1 (平裝)

## 序

戲曲，始終是我想投注夢想的一個領域。因此，從大學時代唱曲習戲，畢業任教中學，入師大擔任助教工作，最後步上大學講臺，我始終認定，人不論生活或為學都要堅持心中的夢想。我也相信，唯有堅持，夢想才可能燦爛繁華，才能穿越生活的零碎與觀念的閉塞，尋找合乎個人生命結構的底蘊。

生活與學術的周遭，時時都會出現值得借鏡的範例。我常思索：範例是層出不窮的，當我們向某種範例學習，同時也將自己帶進了某種治學的格局；而當另一種新格局展現時，我們往往會對舊有的模式進行反思，在揣摩新舊去取之間，透過過濾與沈澱，從而為學術研究推開另一扇嶄新的大門。

然而，這種自我提昇的艱辛歷程，往往會有背離師門的不明非議，對此，我

卻有另一種思考方位。因為，轉益多師才能突破局限，複雜深邃的古典戲曲內容，在表層的故事情節、文學技巧處理背後，其實還留有龐大的體製、宮調、曲牌、板眼、音韻等核心問題期待解決，規避了這些，則很難得到合理可信的詮釋。假如我們一味地因循，又怎能使教學與研究登上較高的層次。

生命原是不斷發現與重新認識的歷程。自完成博士論文《曲韻與舞臺唱唸》與教授論文《沈寵綏曲學探微》之後，我檢視六年前（一九九五）出版的這本小書，深覺其中許多觀點有待修正。在本次書稿的重新排校中，我對〈談崑曲的咬字〉一篇作大幅修訂，又因《琵琶記》的主題思想向多爭議，乃另撰〈宋元明負心題材在戲曲中的流衍〉一文以補舊作之不足，期由歷史時空的觀察，探討《琵琶記》故事在民間流變的情況。

今日，學術圈的新派研究對古典詮釋的能力已呈顯退化，若干突發奇想的論點已漸偏離正題，在戲曲研究上，往往古典的實質尚未處理，卻轉向表格化、現代表現，甚或只是觀戲即興論評等浮面說法。對此，我仍帶著些許夢想，祈盼本書發行之後，能對當前的戲曲研究現狀提供一種可能的嘗試，也冀望未來有較多

研究者肯定此種路向，去共同省思當前古典戲曲迫切研究的課題。

二〇〇一年立冬日 蔡孟珍 序

於新店度曲樓

# 琵琶記的表演藝術

## 目次

序	I
一、一派輝煌絢麗的雅正之聲——崑曲	一
二、《琵琶記》的來龍去脈	七
三、《琵琶記》腳色概說	三七
四、《琵琶記·糟糠自厭》的格律	六一

五、《琵琶記》的表演藝術

——以〈喫糠〉、〈遺囑〉為例

七九

六、《琵琶記》「也不尋宮數調」考辨

九三

七、宋元明負心題材在戲曲中的流行

——兼述高明《琵琶記》的翻改

一二一

八、傳古人之神方為上乘

——談崑曲的咬字

一五九

附錄：

欲明曲理，須先唱曲——崑曲研究的「學」與「術」

一七三

## 一、一派輝煌絢麗的雅正之聲——崑曲

崑曲，是我國古典戲曲的重要聲腔，也是傳統雅樂的流亞。明代中葉，崑曲氣派崢嶸地綻放在戲曲的園地裡，自此之後，她就成為我國戲曲之母，為中國戲劇開啟了空前的局面。

《紅樓夢》廿三回〈牡丹亭艷曲警芳心〉裡，林黛玉剛走到梨香院牆角上，只聽見牆內笛韻悠揚，歌聲婉轉，「原來姹紫嫣紅開遍，似這般都付與斷井頽垣。良辰美景奈何天，賞心樂事誰家院。」《牡丹亭·遊園》的名句，令她十分感慨纏綿，不禁點頭自嘆。待聽道〈驚夢〉「在幽閨自憐」等句，不覺心動神搖，亦發如醉如痴，站立不住，便蹲身坐在一塊山子石上，細嚼曲中「如花美眷，似水流年」八個字的滋味……。崑曲〈遊園〉、〈驚夢〉的〔皂羅袍〕與〔山桃紅〕

兩支曲牌，文辭優雅，旋律曼妙，惹人遐想聯翩，無怪乎多愁善感的黛玉不禁情思縈逗其中。

崑曲是產生於太平盛世的音樂，清峭柔遠，聽起來使人塵慮盡消，瑰麗的文采與精緻的表演，迸現出繁富多姿的文學光華與撼人心魄的舞臺魅力。在悅耳的歌聲、悅目的舞蹈中，自明嘉靖至清乾隆末近三百年歲月，崑曲為中國劇壇妝點一派輝煌絢麗的排場氣象。

為何崑曲能如是動人？首先，翻閱劇本就能感受「曲」疏朗自然、清豔有致的特殊情味，辭或旖旎、或愴觸、或深婉、或警峭、或駿快，筆有餘妍，其味無窮。「最撩人春色是今年，少甚麼低就高來粉畫垣，原來春心無處不飛懸。是睡荼靡抓住裙衩線，恰便是花似人心好處牽。」這是《牡丹亭·尋夢》中杜麗娘的旖旎；「糠和米，本是兩依倚，被誰人簸揚作兩處飛；一賤與一貴。好似奴家與夫婿，終無見期！」這是《琵琶記·糟糠自厭》中趙五娘的愴觸；而「一樣做渾家，我安然伊受禍，你名為孝婦我吃旁人罵。公死為我，婆死為我，情願把你孝衣來穿著把濃妝罷。」則是牛小姐見趙五娘時所表現的深婉；至若《刀會》「大

江東去浪千疊」之警峭，〈夜奔〉「急急走荒郊，俺的身輕不憚路迢遙」之駿快，放筆寫來，令人玩賞不置。這種優美的文字披諸管絃，按板而歌，可又是另一番音樂層次的享受了！

崑曲清唱予人的第一印象是「轉音若絲」，所謂「一字之長，延至數息」，又因「拍捱冷板，調用水磨」，唱來委婉細膩，流潤悠長，故有「水磨調」之稱。唱時字頭、字腹、字尾分明，橄欖式的民族聲樂唱法，與時下一般歌曲迥然有別，並且講究咬字穩正，行腔規矩，不悖四聲，也不逞怪腔以譁眾取寵，誠如明代曲聖魏良輔所提出的「曲有三絕」——字清、腔純、板正。唱曲者守此矩矱，相對地聆曲者也應具備相當的素養，「要肅然不可喧譁。聽其唾字、板眼、過腔得宜，方妙，不可因其喉音清亮，就可言好。」不盲目喝采，才能顯出有深度的藝術品味。至於文人雅士的唱曲，魏氏以為批評標準宜從寬：「士大夫唱不比慣家，要怨：聽字到腔不到也罷，板眼正腔不滿也罷。意而已，不可求全」，從魏氏溫柔敦厚的批評中，我們隱然可以覺察到：崑曲發展到後來之所以不同於眾聲競美的「花部」，獨享有「雅部」的美譽，多少與開頭這股濃郁的書卷氣有關。

崑曲的伴奏為配合各行腳色、各類劇情，呈現性格化、戲劇化的唱演效果，因而顯得繁複多姿。文場除了傳統的笛、簫（管）、笙、箏、大小噴呐等管樂器及琵琶、三弦、阮（月琴）等弦樂器之外，有時為了烘托唱腔、渲染氣氛，往往會再添加二胡、高胡、中胡與大提琴等樂器。其中笛子是主奏樂器，由於崑笛寬和溫潤，可隨腔延長，故與行腔紆徐婉轉的崑曲格外配合，一般吹崑曲的笛師也必定要先學唱，涵養溫文儒雅的氣質，才能瞭解整支曲調節奏、速度上的頓挫疾徐，並充分掌握「氣口」所在，與演唱者相融相合，展現應有的曲情。至於武場方面，大抵由鼓板、大鑼、小鑼、湯鑼、雲鑼、齊鈸、小鈸、堂鼓等打擊樂器所組成，用以節快慢、增聲勢與製造各種戲劇效果。

戲劇的生命在舞臺，而崑曲的舞臺表演正是傳統戲曲藝術中最為精緻的一種，往往一段唸白或幾句唱腔，就蘊含五種以上的動作，唱唸的修飾美化及其與身段的密合無間，使她成為最能體現「有聲皆歌，無動不舞」的高度綜合藝術。也因此，崑劇的表演向來重視口耳相傳，在一聲一口法，一步一眼神的反覆琢磨中，精緻的表演藝術於是乎燈燈相續地薪傳下來。崑劇的表演方式，與我國其他

古典戲劇同樣以象徵性為基礎，並借助誇張性與疏離性來豐富觀眾的想像力，增強觀眾的美感享受。由於表演不是寫實的，所以演員肢體語言的訓練極其重要，藉著手眼身法步的程式化表演，使觀眾得以會其意、知其情。又因為戲劇是代言體的藝術，演員得隨著行當的不同，賦予劇中人以真實生命，所謂「生旦有生旦之體，淨丑有淨丑之腔」，才合乎戲曲真正的「本色」。故其表演不容許堆砌身段，濫用程式，而須化身為劇中人物，捐棄一切缺乏情感內涵的動作，使表演達到「蜜成花不見」的圓熟境界。

即以《牡丹亭》為例，〈遊園〉一齣，杜麗娘與春香，一端雅，一俏皮，一執摺扇，一持團扇，其唱唸舉止，相反而相成，並時展現大家閨秀與活潑丫環兩種截然不同的丰姿韻致，而在扇影分合翻飛之際，一座朝飛暮捲、雲霞翠軒的暮春庭園也登時呈現。在〈尋夢〉一齣裡，空無一物的舞臺，靠著演員傳神的做表，同樣牽引著觀眾為杜麗娘夢境中的牡丹亭、芍藥欄與依依梅樹感到神魂飛馳。即便同是一個杜麗娘，在〈學堂〉裡的矜持，〈遊園〉中的傷春，與〈驚夢〉之纏綿，〈尋夢〉之旖旎，〈寫真〉之悵戀，〈離魂〉之悽楚，其間感情變化之繁複，

亦層次分明而各有其致。正因崑曲表演內涵如是豐富，故往往予人「好戲不厭百回看」之無限享受。

近代有關崑曲之研究，首推吳梅、王季烈二氏，吳氏《南北詞簡譜》與王氏《集成曲譜》，均是曲苑經典之作，攸關近代曲學之傳衍。而吳梅並執教上庠，所傳盧冀野、任二北、唐圭璋、錢南揚、汪經昌……，均當代戲曲、詞學赫赫之士，影響臺海兩岸戲曲研究風氣尤鉅。至若表演團體，大陸目前有北京、南京、上海、蘇州、杭州、郴州六大崑劇院，而臺灣四十年來崑曲的傳承，則大抵透過臺大、師大、輔仁、東吳、中央、文大、銘傳等大專院校之崑曲社團，得以薪傳不墜。

崑曲於悠悠歲月，以滄海納百川之態吸取各戲樂芳華，匯為高度綜合藝術，無論語言學、音樂學與表演學等各方面，均具有不可多得之研究價值，其為中國真正之國劇，自不待言。

## 二、《琵琶記》的來龍去脈

### 前言

戲，是世間最隆重、嚴肅的工作之一。

而一齣成功的戲，留在觀眾心中的，必然也是一種牽引著千門萬戶的感染力和悠悠不盡的想像……。

就這樣，《琵琶記》這部描寫趙五娘萬般坎坷的戲劇，在綿延不盡的歷史舞臺上曾經撒下過歡笑，滴下過淚珠，透過趙五娘泫然悽愴的悲苦告白，讓後世人們見到了一個克服困厄磨難的女性，是如何用自己的決心、宏誓去挑起一副苦難時代裡的生計重擔！

這部戲，雖以大團圓作結，但其間過程卻是令讀者觀者不堪回首，明代大劇評家陳繼儒曾說過：

《西廂》、《琵琶》俱是傳神文字，然讀《西廂》令人解頤，讀《琵琶》令人鼻酸。（陳繼儒評本《琵琶記·總批》）

正因為《琵琶記》寫的是生活的辛酸，而趙五娘勤勞、善良的孝婦形象，也伴隨著中國百姓度過了無數苦難的歷史歲月，不論在人口密集的都城、閉塞的窮鄉僻壤，都曾盛演不輟，民眾耳熟能詳，甚至還能對演員當場指正。當時在江南，戲班無不盛演《琵琶記》，明末張岱《陶庵夢憶》卷四〈嚴助廟〉條，記載紹興陶堰一地於上元佳節設供嚴助廟並演《琵琶記》的情形說：

夜，在廟演劇，梨園必倩越中上三班，或僱自武林（杭州）者，纏頭日數萬錢，唱《伯喈》、《荊釵》，一老者坐臺下對院本，一字脫落，群起噪之，

又開場重做。越中有「全伯喈」、「全荊釵」之名起此。

清·李斗《揚州畫舫錄》亦有類似記載：

納山胡翁，嘗入城訂老徐班下鄉演關神戲。班頭以其村人也，給之曰：「吾此班每日必食火腿及松蘿茶，戲價每本非三百金不可。」胡公一一允之。班人無已，隨之入山。……日演《琵琶記》全部，錯一工尺，則（胡）翁拍界尺叱之，班人乃大慚。

由「一字脫落，群起噪之」、「錯一工尺，則翁拍界尺叱之」的敘述，可知《琵琶記》中曲調、唱詞自宋迄清深入民間的情況，也完全符合所謂「斜陽古柳趙家莊，負鼓盲翁正作場，死後是非誰管得，滿村聽唱蔡中郎。」（陸游〈小舟游近村舍舟步歸〉）的描寫。甚至，民間戲班若是演〈剪髮·賣髮〉或〈琵琶上路〉這兩齣戲，觀眾同情趙五娘的孤苦無助，還會紛紛向臺上的演員擲錢，充分展現