

关于中国昆曲学的思考

朱栋霖

形成于明代的昆曲是中国文化、艺术与美学的综合结晶。它是融汇文学、戏剧、表演、音乐、舞蹈、美术于一体,富有诗情画意的舞台综合艺术。中国昆曲作为联合国宣布的首批“人类口头与非物质遗产代表作”,说明其具有普世价值。开展昆曲的学术研究是当今一个重要任务。它的内容包括昆曲资料学、昆曲历史、昆曲文学(传奇)、昆剧表演艺术学、昆剧舞台美术学、昆剧音乐学、昆剧美学。中国昆曲学的展开,将建构起一个内容丰富精深、层次有序的美学体系,也将是中国文化与美学特色的艺术学。

昆曲、昆剧的本体是演唱艺术,这方面的内容最丰富,也是作为非物质遗产最需要研究与传承的方面,但恰恰是研究最薄弱的地方。

关于昆曲的演出,至今只有一本陆萼庭的《昆剧演出史稿》。这部开创性的史著资料丰富,见解深入,至今仍是昆剧演出艺术史研究的重要著作,但是我们不能要求它解决昆剧演出艺术史的一切问题。由于过去昆曲与其他表演艺术一样,相关艺术人员只关注舞台演出本身,不重视史料积累,昆曲六百年,历史文献记载极少。昆曲从嘉靖年间开始传播,到万历初盛,再到康乾盛况,然后到同光年间花部取代雅部,昆曲式微,其间有两三百年,昆曲在中国剧坛繁花似锦,成为唐宋以来中国戏曲史上最具全国性影响、最具完备艺术体系的剧种,它代表了一个艺术时代的辉煌。昆曲艺术发展史上有许多重要的文化艺术现象值得探讨。而事实上,昆曲艺术发展史上的许多重要情况至今我们仍茫然不知,许多重要问题的研究都付诸阙如,甚至一些基本线索至今还没有梳理清楚。

例如,昆山腔的起源问题,它形成于何时?是谁创始的?它的音乐资源来自何处?这些问

题似乎大致清楚,其实不然。近年来有的研究者提出,没有任何资料证明魏良辅的水磨腔脱胎于昆山腔;有人提出,魏良辅改革创新的昆山腔,它的前身是整个南戏声腔,不是顾坚研创的昆山腔;有人认为,顾坚研创的昆山腔主要取之于民歌的小调山歌;有人提出,昆山腔形成于南宋后期,等等。各种说法都有一点依据。你能说魏良辅研创新昆山腔就没有吸收一些海盐腔、余姚腔乃至北曲的音乐资源吗?你能说顾坚等人研创昆山腔就一点儿也没有受到当地民歌小调的影响吗?你能说昆山腔是明代兀地崛起,它的形成与宋元戏剧没有一点关联吗?

我认为,在现今所看到的为数稀少的材料中,最有力的文献依据恰恰是关于魏良辅本人的记载。这位中国音乐史上最伟大的音乐家在记载昆山腔新声时说的那段话,最值得重视。这段文字明确提出昆山腔的起源与前身。在曾经文徵明手书的《南词引正》中,魏良辅这段经典论述是这样的:

腔有数样,纷纭不类,各方风气所限,有昆山、海盐、余姚、杭州、弋阳……惟昆山为正声,乃唐玄宗时黄幡绰所传。元朝有顾坚者,虽离昆山三十里,居千墩,精于南辞,善作古赋。扩廓铁木儿闻其善歌,屡招不屈。与杨铁笛、顾阿瑛、倪元镇为友,自号风月散人。其著有《陶真野集》十卷、《风月散人乐府》八卷行于世。善发南曲之奥,故国初有“昆山腔”之称。^①

由此可见,第一,魏良辅专事记载了顾坚其人与昆山腔的关系。显然,他认定顾坚是昆山腔的原创者,否则在这段简短凝练的回顾昆山腔形成的历史的文字中,他无须用主要篇幅(八十一字)大张旗鼓专事记载顾坚其人,反复提到顾坚这位杰出的音乐家“精于南辞”、“善歌”、“善发南曲之奥”。

第二,他明确提出,昆山腔形成于元末明初。着一“故”字,点明了“昆山腔”之形成与得名,与顾坚研创音乐的因果关系。据明人《泾林续记》记“昆山腔”在明初就很有名。

第三,魏良辅认同顾坚所原创的昆山腔乃是自己所创昆山腔的前身。无论后人为了突出魏良辅的创造性音乐贡献,如何剥离魏良辅所创昆山腔与顾坚研创昆山腔的关系,但这位昆山腔新声的革新者本人却是直认不讳的。

第四,魏良辅明确提出昆山腔的音乐源头“乃唐玄宗时黄幡绰所传”。过去研究者历来把它看作是“不可靠”的,或者认为这是魏良辅为了提高昆山腔的“正声”地位而作的攀龙附凤之举。有学者认为:“顾坚所从事的昆山腔的研究,是他把流行于昆山各地的民歌、小调、山歌回收起来加工,使它们能够归类成套并赋之于相应的板式,从而使它们适应以歌唱南戏。”^②其实,此一说是最没有依据的,至今也没有拿出任何证据来。也许是源于解放后的文艺观念,认为一切真正的艺术都来自民间,才有此缺少根据的推论。尽管古代也有一些伪托正史、“谬托知己”的伪作、伪说,例如《竹书纪年》、《吴越春秋》等,但是“信史”的观念已经深入当时文人学子之心,如魏良辅那样的严谨精深的音乐家,我们没有理由无端怀疑他的论说的可靠性,认为他言之凿凿的“乃唐玄宗时黄幡绰所传”是在蓄意编造历史。

事实上,昆山城西正仪(今巴城)确有黄幡绰墓。昆山方圆之内历代流传黄幡绰其事,他是唐玄宗时的宫中乐师,安史之乱时避居昆山,在民间传习宫中音乐,死后葬在此地,故该地名为绰墩。一千二百多年来,黄幡绰墓一直默默地静伏在巴城的一个高墩上,昆山民间传说与地方志书也记载了黄幡绰在昆山传承音乐的其人其事,绝非昆曲被宣布为“世遗”后编造的。只是在上世纪80年代农村的乡镇企业建设中,黄幡绰墓被填平了。

明代,南曲四大声腔业已形成,其中海盐腔、余姚腔、弋阳腔主要取自民间音乐(民歌、小调、山歌等),尽管也吸收北曲的营养,形成曲牌联套,但大都“平直无意致”。而以顾坚为主,顾阿瑛、杨铁笛、倪雲林、张翥等一批吴中文人雅士所研创的昆山腔,其原初音乐绝非仅仅是民歌、山歌、小调。我们很难想象,这批文人雅士在玉山草堂雅集,哼哼唧唧的是难登大雅之堂的民歌、山歌和小调,更难想象昆山地区的民歌、小调能一变而成为“流丽悠远”、“闲雅整肃、清俊温润”的昆山腔。果真如是的话,为何我们至今从未听说过昆山有何“流丽悠远”的民歌、小调传世?各地民歌、山歌、小调的特点大都是直吼式的,高亢嘹亮,从这种音乐风格中很难想象能脱胎出“闲雅整肃、清俊温润”、“流丽悠远”的昆腔音乐。在现今的文献资料条件下,我们只能相信魏良辅本人所说,顾坚等人研创的昆山腔,其音乐渊源确是“唐玄宗时黄幡绰所传”。

唐玄宗时的宫廷音乐,我们现在知道的极少,但是间接的听闻也许能帮助我们了解顾坚研创的昆山腔与“唐玄宗时黄幡绰所传”音乐的关系。

2005年10月我游云南丽江,在纳西古乐会聆听到所称的唐宋古乐的音乐风貌。那天晚上,演奏的古乐有六首。开篇《八卦》,全称《紫薇八卦曲》,据称是唐玄宗李隆基为新建道宫太平宫落成而御制的两首法曲之一。接下来是《浪淘沙》,原为唐教坊曲《一江风》,元曲中就有此名;《山坡羊》,唐教坊演奏的曲目之一;《步步娇》,道教原宗音乐《步虚韵》开宗篇的翻版;《水龙吟》,原为公元6世纪前期的古琴曲。所谓的纳西古乐,全无数民族的音乐旋律,都是中原古代音乐。虽然它是否能够反映唐宋古乐的原貌,学界尚有争论,但我聆听后的一个深刻印象是,它的舒缓宁静、古雅大气的韵律,和明代昆曲音乐风貌比较接近,其中《山坡羊》一曲,在我听来与昆曲曲调基本无二。

中原古乐传入纳西,主要是在明代洪武、嘉靖这两个时期。此时,纳西归顺明王朝,朱元璋册封纳西王并赐姓木,传入中原儒家礼仪文化与经典。纳西上层人士依据儒家文化要求,学习诗文,研习中原音乐。他们定期聚会,传授唐宋诗词古曲,成为纳西上层的传统。这种传统一直持续到1949年。这就使得大研纳西古乐保留了许多唐宋诗词古曲。我们可以说,从丽江古乐会上听到的基本上就是明代文人传习的唐宋古乐,尽管已非唐宋古乐原貌。这些古乐的音乐风貌,让我们可以推测、联想顾坚等一批文人音乐家所传承的古乐资源。如果没有“唐玄宗时黄幡绰所传”的“正声”音乐资源,哪来的昆山此地突然产生的远远高出其他声腔、“流丽悠远”的昆山腔呢?

二

昆曲演唱究竟唱念什么音?毫无疑问是中州韵。四百年前,魏良辅早就规定好了。这才使产生自江南的昆曲能够走向全国,为中国南、北都接受。许多论著都是这样讲的。2005年末,苏州昆剧院在北京保利剧院演出《长生殿》,事后北京的一位演员在《中国文化报》上发表评论,指责苏昆演员唱念的是苏州音。苏昆演员的唱念确是以姑苏音为主,似乎来自昆曲创新地的昆剧团唱念的不是正宗的昆曲唱念。这确是昆曲的一个大问题。其实事情并不那么简单。

关于昆曲的唱念音,有学者归纳提出,四百年以来至少有三种主张^③。

第一种主张是中州韵,认为无论南、北曲,都应以《中原音韵》所确立的中州韵为标准韵,魏良辅就把中州韵作为南、北曲都要遵循的曲韵规范。魏氏《曲律》提出:“中州韵词意高古,音韵精绝,诸词之纲领。”^④吴江派是最重音律的,沈璟在比较分辨了《中原音韵》、《洪武正韵》后提出“宗周”^⑤,吴江派成员大都主张此说,他们在曲坛的影响甚大。

其实在明代就有另一种主张,“在南曲,则当以吴音为主”。王骥德《曲律》说:“南曲之必用南韵也,犹北曲之必用北韵也,亦由丈夫之必冠帻,而妇人之必笄珥也。作南曲而仍纽北韵,几何不以丈夫而妇人饰哉?”^⑥吴语区的传统中心是苏州,而明代的传奇作者与昆山腔优伶大都是苏州与吴语区人,因而作为南戏声腔的昆山腔向苏州吴音靠拢乃是顺理成章的。

当然,魏良辅、沈璟等强调用中州韵,乃有利于昆山腔向中原和全国的推广,提高它的文化品格和影响力。因此,有研究者尝试对此作出协调。沈宠绥这位对昆山腔音乐深有研究的理论家,就设计了一种折中的做法。沈宠绥提出:“韵脚遵《中原》,字面遵《洪武》。”“予故折中论之:凡南北词韵脚,当共押‘周韵’,若句中字面,则南曲以《正韵》为宗……北曲以‘周韵’为宗……”^⑦即填词作曲时,以中原音韵为曲韵规范,在演唱时,按南音演唱。这种折中的度曲主张,因其符合实际与便于操作而获得大多数曲家的赞同与采用。

现今的论述虽然都在说昆曲用中州韵,其实论者没有注意到,明清人的记述恰恰都明明白白说的是,昆曲唱念用的是吴音。例如,明末清初苏州人徐树丕《识小录》卷四:“吴中曲调起自魏氏良辅,隆万间精妙益出,四方歌曲,必宗吴门,不惜千里,重资致之。以教其伶伎,然终不及吴人远甚。”^⑧潘之恒说得更具体,他还对各地方言音作了比较:“《巨史》曰:‘甚矣,吴音之微而婉,易以移情而动魄也。音尚清而忌重,尚亮而忌涩,尚润而忌颠,尚简捷而忌漫衍,尚节奏而忌平铺。有新腔而无定板,有缘声而无转字,有飞度而无稽留。魏良辅其曲之正宗乎!张五云其大家手!张小泉、朱美、黄问琴,其羽翼而接武者手!长洲、昆山、太仓,中原音也。名曰昆腔,以长洲、太仓皆昆所分而旁出者也。无锡媚而繁,吴江柔而淆,上海劲而疏,三方者犹或鄙之。而昆陵以北达于江,嘉禾以南滨于浙,皆逾淮之桔,入谷之莺矣,远而夷之勿论也。’”^⑨在这段话中,潘之恒明确地说到,昆曲用吴音之妙乃“魏良辅其曲之正宗乎!”而且他说:“长洲、昆山、太仓,中原音也。名曰昆腔,以长洲、太仓皆昆所分而旁出者也。”^⑩

昆曲用吴音,明清两代都是如此,所以南北各地家班都争相购买吴儿。袁宏道曾为吴县令,他的《江南子》一诗即有“吴儿十五能娇歌”。万历年间,上海豫园主人潘允端从苏州购进昆伶,上海一带的官宦人家争相仿效,这种情况一直延续到康乾时代。《红楼梦》第十二回写大观园落成,贾琏从苏州购得优伶十二,还有教习一位。康乾时,宫中景山升平署有优伶千人,大都来自苏州。显然,昆曲演唱用吴音,姑苏演员最合适。故而昆曲在明清两代,又称为“苏唱”,清代扬州的苏州昆曲演员集居之处称为“苏唱街”。

善习场上之曲的李渔在这方面深有体会。他讲述自己的经历说:“客中买婢,是吾之常……已得备员者一人矣,姿貌技能,一无足录,独取其舌本易掉,进门不数日,即解作吴音。未置庄岳之间,先去楚咻之习,逆知他日进门,与众齐人习处,南缺蛮舌之患,吾知免夫!”“谓予曰:‘歌非难事,但苦不得其传,使得一人指南,则场上之音,不足效也。’予笑曰:‘难矣哉!未习词曲,先正语言,汝方音不改,其何能曲?’对曰:‘是难,请以半月为期,尽改前音而合主人之口,如其不然,请计字行罚。’予大悦。随行婢仆皆南人,众音嘈嘈,我方病若楚咻,彼则特为齐人之傅,果如期而尽改,俨然一吴侬矣”^⑪。

我曾经为这个问题请教过苏州、南京的不少昆剧演员,你们究竟用的是什么语音?大多数回答:中州韵。王芳说,姑苏音,中州韵,不是苏州方言,而是所谓的“姑苏一中州音”,即通常所说的“苏州官话”。她说,传字辈师傅教她时说的,魏良辅演习昆曲曲律,规定中州韵,同时各地演员可以根据不同地区的方言音来唱念。这个说法倒是吻合沈宠绥的主张。我们今天听到以苏州为中心的南昆,以及北昆、湘昆、永嘉昆、川昆,都是以中州韵为基础、带有各地方言音的昆曲唱念。这就是当年潘之恒所说的:“声各小变,腔调略同。”^⑫

当然,这样的昆曲音韵论在书面理论上没有找到相关的出处根据,昆曲的唱念只是师傅与徒弟之间的口耳相传。这也是“人类口头与非物质文化遗产”的特点之一。

三

昆曲曲唱——昆曲音乐与演唱,是昆曲的核心与主体。作为世界级的非物质文化遗产,保护和传承中国昆曲艺术首先就要将研究昆曲曲唱、研究昆曲音乐与昆曲演唱作为重要工作来做。这方面需要音乐研究专门人士来完成。要研究昆曲的音乐来源,昆曲音乐、演唱与唐宋古代音乐资源的关系,研究明代昆山腔与海盐腔、余姚腔、弋阳腔的关系,研究北曲之弦索、南曲海盐、弋阳之鼓板如何为魏良辅吸收融合从而研创出昆山腔新声。魏良辅说:“北曲与南曲,大相悬绝,有磨调、弦索调之分。北曲字多而调促,促处见筋,故词情多而声情少。南曲字少而调缓,缓处见眼,故词情少而声情多。北力在弦索,宜和歌,故气易粗。南力在磨调,宜独奏,故气易弱。近有弦索唱作磨调,又有南曲配入弦索,诚为方底圆盖,亦以坐中无周郎耳。”^⑬所谓“弦索唱作磨调,又有南曲配入弦索”,究竟与魏良辅改造后的昆山腔有何关系?魏良辅称为“如打破两重禅关,余皆迎刃而解矣”。他又说:“北曲以遒劲为主,南曲以婉转为主,各有不同。至于北曲之弦索,南曲之鼓板,犹方圆之必资于规矩,其归重一也。”^⑭魏良辅所做的,就是将北曲弦索与南曲鼓板音乐艺术相生融合。在现存的昆曲曲目中有相当数量的北曲曲目。

从唐代到明代,音乐的记谱都是记载大概,乐调的细节、转腔、种种装饰音都不见于曲谱,只是靠师傅与徒弟之间的口耳相传,但是昆曲的幸运就在于,到清代依赖民间艺术家与文人清曲家的智慧,终于有了记录昆曲音乐乐符与演唱技巧的完善符号与技法。清代留下了许多完整的昆曲工尺谱。在前人所编的昆曲工尺谱中,清宫谱有《九宫大成南北词宫谱》、《太古传宗曲谱》、《吟香堂曲谱》、《纳书楹曲谱》等。戏宫谱的有《遏云阁曲谱》、《六也曲谱》、《春雪阁曲谱》、《昆曲大全》等。这些曲谱大都由文人清曲家倾其毕生精力而成。“变清宫为戏宫”,编订戏宫谱的宗旨是着眼于舞台演出,“务合投时”。如汤显祖的《牡丹亭》自明代中叶问世以来,一直因其不合律而受到曲家们的指责,清曲家冯起凤对原本曲调考订,标注工尺,能使全本在舞台上演出。洪昇的《长生殿》经徐灵昭的考订,曲律严整,又经冯起凤的考订并加上工尺后,更为完善^⑮。正因为此,戏宫谱《遏云阁曲谱》等的特色,也就在于舞台性与通俗性。在戏宫谱的编订上,苏州清曲家叶堂、钮少雅、殷滢深都做出了卓越的贡献。经殷滢深手定曲谱,已刊行的《六也曲谱初集》等十种,藏上海图书馆的殷氏手抄原稿有12种。又据河北大学郭友声文,中国音乐研究所藏有殷氏手定曲谱《异同集》抄本,收集抄录剧本106种,计974出^⑯。

现存昆曲工尺谱曲谱近五千首^⑰。这是今日昆曲音乐研究的重要财富。首要一件事是要将这若干种昆曲工尺谱进行整理、选择、归并,予以印刷出版,提供给音乐界研究。还要将此翻译成五线谱、简谱。音乐学家杨荫浏曾将《游园惊梦》等若干首昆曲工尺谱翻译成五线谱与简谱。这项工作需要全面展开。在此基础上研究昆曲音乐、演唱的特色、艺术规律,整理、提炼出昆曲音乐学。还要利用现代科技,将全部昆曲曲目做成光盘。现存可供演奏的中国古典音乐曲目寥寥无几,其实五千首昆曲曲目就是最浩瀚的中国古典音乐资源。

2008年末,姑苏女儿周雪华翻译的《纳书楹曲谱》中“临川四梦”全谱的简谱版,由上海教育出版社出版。《纳书楹曲谱》收有著名清曲家冯起凤考订、标注的《牡丹亭全谱》上下两卷、《紫钗记全谱》上下两卷、《南柯记全谱》上下两卷、《邯郸记全谱》上下两卷,共八卷。叶堂的记谱非常特殊,不是一般工尺谱的四四拍,而是每小节少了二拍的四二拍,这就给依谱习曲者提

出一个要求,他必须在老师傅的口传心授下深得叶派唱法的要领才能读懂。“叶派唱口”“为世所宗”,但叶派真传——传授曲谱、译谱技术——确实是秘密进行的,一直要等到老师临终前才对下一位继承者和盘托出。据资料记载,当年叶堂去世后,其“第一弟子”纽匪石独传其密,再传金德辉,三传韩华卿,韩华卿再传俞粟庐。俞振飞、周传瑛是叶派唱口的第五代传人。上世纪80年代,周传瑛、俞振飞选定周雪华为叶派第六代嫡系传人。周雪华花了二十年心血译出“四梦”全谱。翻译全部昆曲工尺谱为简谱,是一项艰巨复杂的大工程。

四

昆曲演唱的文学剧本——传奇,是中国文学史上继唐诗宋词元曲之后又一文学高峰,与明清两代的小说创作盛况堪称双峰并峙。沈宠绥《度曲须知》称当时“曲海词山,于今为烈”,“粤征往代,各有专至之事以传世,文章矜秦汉,诗词美宋唐,曲剧侈胡元。至我明则八股文字姑无置喙,而名公所制南曲传奇,方今无虑充栋,将来未可穷量,是真雄绝一代,堪传不朽者也”^⑧。明清两代的传奇作家有五百多人,创作的传奇作品在三千部以上(根据庄一拂《古典戏曲存目汇考》,有姓名与笔名的明清传奇作家共有434人,共创作1895部传奇作品,无名氏作家的传奇作品,在一千部以上)。若以字数、篇幅论,足与唐诗宋词相媲美,而且产生了《牡丹亭》、《长生殿》、《桃花扇》、《雷峰塔》、《琵琶记》(南戏)那样享誉古今的文学杰作。

面对这样丰富博大的戏剧文学遗产,我们究竟了解与掌握了多少?至今研究最多的也许只有一部《牡丹亭》,连“临川四梦”的其他三部都缺少深入的研究。徐朔方贡献出《晚明曲家年谱》,还有邓长风的《明清戏曲家考略》,但我们至今没有理想的魏良辅传、梁辰鱼传、张凤翼传、沈自晋传、沈璟传、王骥德传、李玉传、李渔传、阮大铖传、袁于令传、祁彪佳传、汤显祖、洪昇、孔尚任也应该有多家不同解读的评传论著。

传奇写作究竟有什么特点?在一部传奇四十、五十余出的宏大戏剧结构中,如何提炼戏剧情节、冲突?传奇的关目、双线或多线结构是如何安排与发展的?在这样的戏剧结构与情节发展中如何塑造戏剧人物?传奇的曲词如何写?汤、洪、孔等著名剧作家的曲词写作有何特点?传奇曲词写作如何吸收唐诗宋词元曲等前代文学经验?明清传奇之于元曲的传承与创新?明清传奇文学有何美学特征?种种重要的方面,我们都还远没有涉及,我们知道得太少。这方面的研究无法与中国古典文学的其他研究相比。唐诗的研究,在全国有庞大的学术团队,有许多著名的学者、专家与青年后继者,成立有专门的唐诗研究学会、词学研究会,还有李白、杜甫的专门研究会,《红楼梦》、《水浒》、《三国演义》、《儒林外史》也都有专门的研究学会。传奇文学的研究人员太少,学术力量薄弱,比较重要的有王永健《中国戏剧文学的瑰宝明清传奇》、吴新雷《中国戏曲史论》、郭英德《明清传奇史》等。这方面的许多重要的研究领域尚是待开垦的处女地。

大略而言,吴梅在《中国戏曲概论》中说:“有明曲家,作者至多,而条别家数,实不出吴江、临川、昆山三家。”^⑨此后还有苏州派,另有越中派。

从嘉靖年间开始,魏良辅创昆山腔,早期的传奇作家的创作都是以昆山腔的流传为中心的。梁辰鱼有《浣纱记》,张凤翼有《红拂记》等五种,郑若庸有《玉玦记》等三种,相传王世贞、唐仪凤有《鸣凤记》,许自昌有《水浒记》等三种。

临川派首领汤显祖有“四梦”。

吴江派领袖沈璟有《属玉堂传奇》17种。吴江派成员还包括吴、越两地的曲家沈自晋、沈自征、王骥德、吕天成、叶宪祖、卜世臣、冯梦龙、顾大典、范文若、袁于令、徐复祚等。沈自晋在《望

湖亭》第一出【临江仙】词中列举了吴江派阵营的头目：“词隐登坛标赤帜，休将玉茗称尊。郁蓝（吕天成）继有榭园人（叶宪祖），方诸（王骥德）能作律，龙子（冯梦龙）在多闻。香令（范文若）风流成绝调，幔亭（袁于令）彩笔生春，大荒（卜世臣）巧构更超群。鰲生何所似？顰笑得其神。”

越中派徐渭有杂剧《四声猿》、《歌代啸》，戏曲论著有《南词叙录》，史槃有《樱桃记》等，王澹有杂剧《樱桃园》，王骥德有《题红记》、《蕉帕记》、《男王后》、《倩女离魂》等，戏曲论著有《曲律》等，叶宪祖今存传奇《金锁记》等，陈汝元有《金莲记》、《红莲债》等，朱期有《玉丸记》，吕天成有《曲品》，谢弘仪有《蝴蝶梦》，孟称舜有《娇红记》等，祁彪佳有《全节记》、《玉节记》，戏曲论著《远山堂曲品》、《远山堂剧品》。

清初苏州派李玉共作有《一捧雪》、《人兽关》、《永团圆》、《占花魁》、《清忠谱》、《千忠戮》等34种传奇，编有《北词广正谱》。其他还有朱佐朝的《渔家乐》、《艳云亭》，朱素臣的《双熊梦》，张大复的《如是观》、《天下乐》，叶稚斐的《英雄概》、《琥珀匙》，毕魏、朱云从的《龙灯赚》、《儿孙福》，盛际时的《人中龙》、《胭脂雪》，陈二白的《双冠诰》，丘园的《虎囊弹》等等。

而李笠翁、李开先、曹寅、尤侗、吴梅村、阮大铖等都曾名享曲坛。清代的张坚、唐英、张照、杨潮观、蒋士铨、沈起凤、仲振奎、梁廷楠、杨恩寿等也都有名剧存世。

清代，昆曲折子戏盛行，因此产生了《缀白裘》、《醉怡情》、《怡春锦》等折子戏选本。《缀白裘》收元明清三代舞台上经常演出的折子戏493出。又据上文提到的殷海深《异同集》抄本，收集抄录剧本109种，计974出。这就又超出了《缀白裘》所收录的折子戏之数。这应是康乾时期昆腔折子戏通常演出的全目了。这些选本选录的是经过舞台演出实践与选择、改写的昆腔经典折子戏文本，也是当时流行的剧目，可以看出昆腔传奇从案头文本走向舞台演出的变化。其间包含着很多艺术的经验与历史的信息。

五

要将昆曲表演艺术作为一个完整的艺术体系来研究，昆曲表演艺术学是一个蕴含极其丰富的中国戏曲美学体系。昆曲表演艺术体系的研究应从昆曲角色行当研究开始。昆曲表演艺术的成熟源自昆曲角色行当的细分与成熟。

一人主唱形式的元杂剧演员以正末、正旦为主要演员，末、旦之内还有细分，还有净的角色分工。尽管诸种角色都有其表演上的特点，但是由于元杂剧是以曲唱为主的歌剧，至今尚没有资料显示各种角色的表演已经形成各具系统性的特色表演。昆曲的表演在万历年间就已形成生、旦、净、末、丑的明确分工，它奠定了今天戏曲剧种舞台演出的角色框架。

明万历年间，王骥德在《曲律》中提到部色（家门）有十一色：“今之南戏，则有正生、贴生（或小生）、正旦、贴旦、老旦、小旦、外、末、净、丑、小丑（即小净），共十二人，或十一人，与古小异。”^②那是晚明昆曲的角色行当格局。到清代，《扬州画舫录》中谈及昆曲行当有“江湖十二色”：“梨园以副末开场，为领班。副末以下老生、正生、老外、大面、二面、三面七人，谓之男脚色；老旦、正旦、小旦、贴旦四人，谓之女脚色。打诨一人，谓之杂。此‘江湖十二色’。”^③近代昆剧家门，角色分工，有二十个家门：大官生、小官生、巾生、穷生、雉尾生、老旦、正旦、作旦、四旦、五旦、六旦、大面、白面、邐邐白面、老生、副末、外、小丑、副丑和杂。其中大面、老生、官生、正旦是最能体现演出质量的四个家门。

研究昆曲的角色行当表演，需要结合昆曲的经典折子戏的表演来进行。从殷海深《异同集》可知，昆曲全盛期有折子戏九百出可供演出，《缀白裘》录常演折子戏四百余出，据称民国

时期传字辈演员可演八百出,此后逐代锐减,至今尚有二百出能在舞台上演出。结合这二百出经典折子戏的剖析研究昆曲的角色行当,探究其表演艺术,是昆曲艺术研究的重要任务。

写意与虚拟,是昆剧为代表的中国戏曲的舞台艺术特点。昆剧表演的写意手法是虚拟,程式是昆剧舞台艺术的细胞,它是规范化的戏曲表演法式。从明清时期的昆曲演出开始,唱、念、做、打,处处离不开程式。昆曲的表演艺术——程式技巧,是将生活内容夸张、美化与规范化,具有歌舞性、节奏感。昆曲的程式表演内容极其丰富,有手、眼、身、步、法的种种表演手法,有水袖功、扇子功、翎子功、髯子功、毯子功、把子功,有指式、掌式、拳式、脚式、鞭式、帚式等。昆剧的舞台美术,诸如化妆、穿戴、脸谱,也都已化为了艺术的程式。

这些戏曲艺术程式,这些美学化了的艺术规范,是如何产生的?它们具有怎样的美学意蕴?以昆剧的服饰为例,其可舞性支撑昆剧的载歌载舞,从而形成了水袖功、髯口功、翎子功、官翅功等表演程式。这是中国戏曲的独有特点。现在全国各个剧种的角色服装与头饰已大体统一,从南到北的各路戏曲服饰已呈清一色。清代早期,昆曲角色行当(“家门”)确定,“江湖十二色”的服饰也同步形成。在乾隆以后京剧崛起过程中,因“花雅之争”而形成昆乱同台演出,甚至昆曲优伶也演京剧,京剧全面吸收昆曲的服饰装扮,使原先昆曲以之取胜的服饰装扮进一步普及。昆曲本身这样的妙想天开的角色服饰样式设计,也不是一蹴而就的。它的逐渐演化过程耐人寻味。例如水袖,在杂剧的壁画与陶俑中,原是戏装里面的衬衣,称为水衣,为防汗水浸渍,白色内衣袖管稍稍露在套服外面,明代的传奇木刻版画里剧中人的水袖没有特别加长,到清代为有利于歌舞而逐渐加长,到了晚清与民国,水袖倍长于明代的行头。民国时期,京剧名旦程砚秋的水袖功出神入化。其它如髯口、翎子也越加越长、越丰满,纱帽上的翎翅竟能抖动起来。它们都脱离了单纯模仿生活的初级阶段,升华为具有美学意蕴的艺术形式——昆曲舞台艺术程式。再如一桌两椅是中国戏曲舞台装置的最大特色,这个中国戏曲的“空的空间”是如何形成的?我们看到明代版画插图,早期家班在红氍毹上演唱,不设一桌两椅。一桌两椅在昆曲舞台上如何发挥戏曲功能?有哪些作用?是如何与演员的表演相结合的?那些杰出的表演艺术家在环绕舞台上的一桌两椅进行表演时,有哪些出色的创造?

昆曲舞台艺术演变史也就是中国戏曲艺术的交流、发展史。自乾隆五十五年(1790)徽班进京,高雅的昆腔承受花部乱弹各种地方戏曲的冲击。在将近百年的“花雅之争”中,昆腔失去其独尊的优势地位,同光年间,京剧崛起,但花雅之争的结果是新起的京剧等花部戏曲吸收、融合了昆曲的卓越艺术,从剧目、剧本文学、表演、演唱、服饰、脸谱、道具、乐队伴奏等等,昆曲为各个后起剧种提供了全面的艺术滋养和仿效的典范。在今天,京剧、越剧、黄梅戏、豫剧、川剧、粤剧、梆子、闽剧、婺剧、苏剧、扬剧等各剧种,尽管各具特色,但是它们总体上都呈现出中国戏曲的艺术与美学规范,因为它们在各自的形成发展过程中都直接与间接地吸收了源自昆曲的艺术滋养。昆曲成为“百戏之母”,它的独特渊厚的美学传统与独具神韵的东方风格,数百年来历经沧桑而始终具有魅力。

昆曲艺术与中国其他戏曲艺术的不同之处是,在昆曲的发展过程中,有许多文人参与和指导了昆曲艺术的创造。他们或是有地位身份、又具文化品位的家班主人,或是酷爱昆曲、有相当艺术修养的文人雅士。他们或创作传奇,或填词订谱,或场上导演,引导昆曲向高雅品位不断提升。他们还撰写了相当多的曲论剧论,研讨昆曲度曲和创作,如吕天成的《曲品》、王骥德的《曲律》、沈德符的《顾曲杂言》、徐复祚的《三家村老委谈》、沈宠绥的《度曲须知》和《弦索辨讹》、凌濛初的《谭曲杂札》、祁彪佳的《远山堂曲品》与《远山堂剧品》、潘之恒《曲话》等,都已成为昆曲艺术的理论遗产。尽管已有叶长海、齐森华、陈多、谭帆等人的学术专著,但还需要更

为深入的综合研究,探讨与建构中国昆曲学的理论体系。

六

昆曲有没有流派?如京剧、越剧、评剧、粤剧、苏州评弹艺术那样流派纷呈?有人问我:昆曲为何没有流派?我答曰:其实不然。

历史上,昆曲肯定有艺术流派。昆曲的发展、繁盛,昆曲艺术的提高、锤炼、完美精致,在明清时期主要依托的是各著名家班班主、教习的指导与锤炼,以及职业昆班在演出市场上的竞争。例如,昆曲史上著名的家班有申时行家班、范长白家班、邹迪光家班、顾大典家班、屠隆家班、潘允端家班、钱岱家班、吴越石家班、张岱家班、冒辟疆家班、侯方域家班、阮大铖家班、曹寅家班、尤侗家班、等等。这些家班或主人,如冒辟疆、邹迪光、屠隆、张岱、侯方域、阮大铖、曹寅、尤侗等,都有很深的文化修养与艺术见解,根据自己的美学见解精心指导家乐昆伶,或如致仕的大学士申时行,可以另请高明教习——那些教习往往都是老曲师、舞台经验丰富的老名伶。于是,这些家班的演出能呈现出那位具有独特艺术与美学见解的主人所追求的艺术风格,久而久之,这个家班的演出就形成了自己独特的风格,如所谓的“范祝发,申蛟绡”,如所见的潘之恒、陈继儒对冒辟疆家班的赞赏。如果这个家班的演出艺术获得一定范围的赞赏,又有人学习、仿效,产生影响,那就有了流派。阮大铖事败后,他的家乐的主要伶人被冒辟疆或其他家班聘用,显然后聘的主人欣赏阮大铖指导的戏班所具有的戏剧表演水平与艺术风格。于是阮大铖家班的演出风格就在其他家班的表演中被延续下来,因而产生了流派性的影响。或有的家班存在时间较长,如山阴张岱家的家班就历经三代主人、六届演员,在张府主人的指导下,艺术风格有相对的持久稳定性,于是有了流派。

昆曲演出水准的提高与艺术风格的发展,还在于职业昆班在演出市场的竞争中的锤炼和提高。李渔领导的家庭式职业昆班周游大江南北的演出,就是以其独创的风格、精致考究的表演艺术、新颖的演出形式为许多文人雅士、达官贵人所欣赏,而获致较好的演出效应。当年李渔昆班的演出显然已经具有了独创的艺术与美学风格,因为李渔本人对戏剧艺术的整个体系,从剧本到导演、演员、曲唱、音乐、化妆、服饰、道具、演出效果等等,都有精深独到的见解,而且李渔注重舞台性,注重舞台演出效果,具有创新意识,他的舞台演出常常出新,以新意吸引观赏者,演出就是他创新的戏剧美学理论的舞台(红氍毹上)实践化。

昆曲史上曾有许多著名的职业昆班,如瑞霞班、郝可成班、陈养行班、虞山班、吴徽州班、沈周班、兴化部、华林部、兴化小班、沉香班、金府班等。晚清姑苏四大名班“鸿福、大章、大雅、全福四老班”,应该都有其不同凡响的演出风格。姑苏全福班是其中存活时间最长久而对现代昆曲影响最直接的职业昆班,它的顽强的艺术生命力应该和它的演出水准、艺术风格有密切关系。今天我们从南昆(苏昆、江苏省昆、浙昆和上昆)所看到的昆曲传字辈的细致雕刻、优雅传神、注重内心的表演风格,就是当年姑苏全福班的艺术风格的传承。

昆曲从姑苏出发,从明万历到清康熙时期,已分布大江南北,从北京、山西到福建、江西、湖南、四川,都有昆曲班社的演出。中国南北幅员广大,各地语言、文化、风俗独特,差异很大,分布南北各地的昆曲班社的演出绝不可能完全相同,也更不可能照搬或维持姑苏原籍或紫禁城内南府升平署的演出风格样式。戏剧演出的特点是必须尊重当地观众的欣赏戏剧的习惯,按照观众的接受可能性来组织演出。到清代,昆剧遍布南北。当时在浙江温州、金华、宁波和湖南桂阳、嘉禾、郴县一带,也都有此起彼伏的职业昆班,流动演出于农村集镇之间。如温州的同

福班、品玉班等,金华的蒋金玉班、黄金玉班等,宁波的老宝凤班、新庆丰班等,湖南湘昆的福昆文秀班、正昆文绣班、吉昆文绣班等。于是,至少在晚清,出现了北昆、扬昆、晋昆、川昆、湘昆、赣昆、滇昆、永嘉昆、宁波昆、金华昆,苏州本地的昆曲后被称为南昆。这些遍布南北各地的昆曲,都是依据同一曲谱,用中州韵演唱同样的曲牌,其稍有不同之处是,念音融合了当地方言音,当然还结合了地域文化的审美特点。如晚清京城周边分布不少阵容可观的昆弋班,如丰润县的同合昆弋班等,为了适应北方观众的审美趣味,北方昆班都是昆弋合班或京昆合演,所以此后有“昆乱不挡”之说。最著名者有高阳县的荣庆社。荣庆社于1917年冬进京,1918年首演于天乐茶园,大获成功,还得到蔡元培、吴梅等人的赏识与支持,在北京常演不衰。该社拥有韩世昌、白云生、马祥麟、侯永奎、侯玉山、侯益隆、王益友、陶显庭、郝振基等主要演员,成为日后北昆的主体。这些结合了当地方言音与地域文化审美特色的昆曲——北昆、扬昆、晋昆、川昆、湘昆、赣昆、滇昆、永嘉昆、宁波昆、金华昆,就是昆曲的各个艺术流派。在唱念音、表演风格、剧目选择、角色处理、雅俗平衡等方面有自己的处理。研究昆曲的流派,就要从研究清代昆曲在各地的生存发展入手,研究苏昆(或称南昆,以全福班为首的晚清姑苏四大名班为其端源)、北昆、扬昆、晋昆、川昆、湘昆、赣昆、滇昆、永嘉昆、宁波昆、金华昆的艺术风格流派。

从1956年《十五贯》上演以来,新中国的昆剧团体至今计有六个剧团、一个所。它们就是现今尚存的昆曲艺术流派:南昆(又称苏昆,包括苏州昆剧院、南京的江苏省昆剧院)、上昆、北昆、浙昆、湘昆、永嘉昆。研究这六团一所的演出剧目、表演风格,研究已故的与现正活跃于舞台的著名昆曲艺术家的表演艺术,研究俞振飞、梅兰芳的昆曲表演艺术,研究周传瑛、王传淞、朱传芸、郑传鉴、倪传钺等传字辈演员的表演艺术,研究张继青、蔡正仁、岳美缇、华文漪、张静娴、梁谷音、计镇华、汪世瑜、王奉梅、石小梅、王芳等的表演艺术,研究韩世昌、白云生、马祥麟、侯永奎、侯玉山、蔡瑶铣等北昆名家的表演风格,也应是昆剧学研究的题中之义。

① 魏良辅:《南词引证》,载《戏剧报》1961年第7、8期。

② 希砚:《顾坚与昆山腔》,载《昆剧艺谭》第二期(江苏省昆剧院2007年专刊)《剧影月报》杂志社2007年出版。

③ 参见俞为民:《昆曲曲音研究》,《中国昆曲论坛2005》,苏州大学出版社2006年版。

④⑬⑭ 魏良辅:《曲律》,《中国古典戏曲论著集成》五,中国戏剧出版社1959年版,第6页,第7页,第6页。

⑤⑥②⑨ 王骥德:《曲律》,《中国古典戏曲论著集成》四,中国戏剧出版社1959年版,第260页,第180页,第143页。

⑦⑱ 沈宠绥:《度曲须知》,《中国古典戏曲论著集成》五,第235页,第197页。

⑧ 徐树丕:《识小录》卷四。

⑨⑩⑫ 《潘之恒曲话·叙曲》,中国戏剧出版社1988年版,第8页,第8页,第8页。

⑪ 《李渔全集》第一卷《笠翁一家言文集》,《粤游家报之四》,浙江古籍出版社1992年版,第187页。

⑮ 石韞玉:《吟香堂曲谱序》云:“今云章冯丈取临川旧本,详注宫商,点定节拍。”梁廷楠《曲话》卷三谓其:“近日古吴冯云章起凤撰为《吟香堂曲谱》,以缥缈之音,度娟丽之语,迎头拍字,按板随腔,允称善本。且其宫调、字音,多加考订,毫无遗漏,谓之《长生殿》第一功臣,可也。”(《中国古典戏曲论著集成》八,中国戏剧出版社1959年版,第270页。)

⑯ 郭友声:《再论殷澹深传订曲谱与《异同集》》,《中国昆曲论坛2004》,苏州大学出版社2005年版。

⑰ 《九宫大成南北词宫谱》计收4466支曲。

⑱ 吴梅:《中国戏曲概论》,上海古籍出版社2000年版,第163页。

⑳ 李斗:《扬州画舫录》,中华书局1960年版,第122页。

(作者单位 苏州大学文学院)

责任编辑 容明