

有关昆剧几个基本问题的探讨*

王染野

(苏州市戏剧家协会, 江苏 苏州 215006)

摘要: 昆剧是从昆山腔起始, 经过昆曲的研制成功, 最后才形成或发展而来的, 它是吴地历朝历代多种文化的结晶。昆曲不是魏良辅一人独创, 而是综合发挥了当时许多戏曲家与戏曲音乐家的集体智慧而成的。梁伯龙《浣纱记》也并非第一本昆剧。昆剧有固定剧本, 而且它的文学水平甚高, 是地道作家的作品。

关键词: 昆剧; 剧本; 昆剧学

中图分类号: I236.53

文献标识码: A

文章编号: 1672-0695(2004)01-0100-06

昆剧号称我国戏曲之母。如果从我国戏曲发展的源头来审视这一说法, 似乎不太准确, 因为我国具有较完备剧艺形式的戏曲, 在唐宋间便已出现了。那末, 唐宋间戏曲应是我国“戏曲之母”。但是, 若就明代以来, 把声、色、舞及各种文学形式乃至各种技艺高度综合统一到一起成为最完备的剧艺且进而达到了相当精致的程度, 又于近三百年来影响推动了数以百计的剧种的成长与发展, 特别是在表演艺术的身段、动作等技巧乃至技艺上给它们一一注入了新的艺术生命活力这些方面来看, 说它是我国近古时期的“戏曲之母”, 言之也未必过也。总之, 它诚然是我国民族传统戏曲中的优秀遗产, 值得我们予以珍视, 并应努力使之发扬光大的。此外, 还因为它是产生于我们吴中地区最具代表性的古典精致而高雅的宝贵演艺, 我们就更应当加倍地宝爱它、珍护它。因此, 我以为有必要在这里加以比较系统的探讨, 以求得对于它的进一步认识。

一、昆山腔 昆曲 昆剧

自明代中叶以来, 许多戏曲史家、史论家、曲论家乃至声律家, 统统把昆山腔、昆曲、昆剧三者混为一谈, 忽略了这三者是三个不同历史阶段的产物, 也忽略了在具体的艺术质态上, 它们是三种不尽相同的东西, 在其艺术品格上, 存在着文野、高低之差。降至现代, 这种三者混为一谈的情况仍未得到纠正。如上海辞书出版社出版的《辞海·艺术分册》第26页“昆曲”条目中载道:“昆曲, 戏曲剧种, 清代一般称昆腔为昆曲, 后亦称昆剧。”这就是因袭旧说, 将三者混合称谓。1982年出版的《中国戏曲曲艺辞典》仍如此混合称谓。而近年出版的《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》, 在开列昆剧条目时还是把三者混为一谈。我以为有辨明的必要。

经过反复的考证, 我认为昆山腔、昆曲、昆剧看似是一回事, 其实又不能完全看成是一回事, 因为它们只是同一声腔母体中的不同的艺术质态。

先说昆山腔, 这应当是在元末明初昆山当地所流行的山歌、谣曲, 初被南曲吸收, 尚未完全脱尽原始状态的那种声腔。《南词引正》一书载道:“元朝有顾坚者, 离昆山三十里, 居千墩, 精于南词, 扩郭铁木儿闻其擅歌, 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《陶真雅集》十卷、《风月散人乐府》八卷行于世; 又发南曲之奥, 故明初有昆山腔之称。”到了明初, 人们便把这种曲子称为昆山腔。而此时并无昆曲, 那些研制昆曲的人尚未降生于人世, 当然更无有昆曲演唱的昆剧了, 这是历史事实。

* 收稿日期: 2003-04-07

作者简介: 王染野(1929-), 男, 安徽六安人, 江苏省戏剧家协会理事。

后来,明代著作家周玄 在《泾林续记》中记述了明朝开国,洪武帝朱元璋召见昆山人瑞一百零七岁(一说一百零四岁)老人周寿谊时,谈到了昆山腔,那书上写道:“上笑曰(指洪武帝),闻昆山腔甚佳,尔亦能讴否?”这个昆山腔,就是在南曲中演唱的一种声腔,朱元璋当年在张士诚军营中听到过它的演唱,但这不能与后来的昆曲、昆剧混为一谈。因为彼时昆山腔还颇为粗糙,还未脱南曲体制,也更未形成昆曲的这种独立的声腔。

而昆曲,是指明代中叶前期在昆山腔基础上进一步发展的新腔,是在洪武年之后的一百六、七十年,才在昆山、太仓、吴县一带经后人努力创制成功的。徐文长在《南词叙录》一书中写道:“称海盐腔者,嘉(兴)湖(州)温(州)台(州)用之,惟昆山腔止行于吴中。”可见那时昆山腔只限于苏州地区流行,还不能完全与其他诸腔争胜。但在嘉靖时,由于昆腔的改进革新与丰富,才达到了创新的地步。而这一发展却有赖于定居太仓南关的江西籍声律家魏良辅锐意创制。他全力以赴地去研究它的声调旋律乃至发音吐字等方法。后经许多人的参与研讨,得到了进一步的提高,终于成功。这时已到了明嘉靖二十六、七年左右。之后不久,学唱者日见其多,渐次流传开来,也只有在这一时期,才算有了昆曲,也才应作昆曲时期。此前只能是昆山腔时期。不过,此时昆剧仍未诞生,这也是历史事实。

至于昆剧何时诞生,历史已一再表明,它是在昆曲之后。我以为,所以叫昆剧,则首先得有以下两个事实决定:其一,是继承了南戏以来的舞台表演艺术(也即是说必须具有剧艺才能称作剧也);其二,就是由吴县天池山人陆采,用昆曲演唱了他自己编写的传奇《明珠记》,不久又有昆山人梁伯龙以自己编写的大型传奇剧《浣纱记》,运用昆曲被之管弦,成功地塑造了立体的人物形象,追求演艺的直观效果,演出时又得到了不少器乐伴奏专家的美妙配合,并都获得了极大成功。人们自此竞相仿演,并引起普遍爱好,形成为成套而又固定的舞台剧艺。只有在这个时候,才能算是进入了昆剧最初形成期,也才能算是有了昆剧。这是有大量史料可查的客观历史事实^①。

据此,我们可以得出这样的结论:昆山腔是较为粗糙的,是昆山地方山歌谣曲初被南曲吸收而未完全脱离原始状态的那种声腔;而昆曲则是以昆山腔为基础,再综合其他声腔乃至曲调,加以细微化、典雅化,最后提高化了的一种曲调,当初只是清唱为主;至于昆剧,则应当是吸收了南戏以来舞台上的优秀表演艺术,以歌舞而演故事,并且是以昆曲为其主声腔的一种戏文。由此可以看出,这三者应是同一艺术范畴中的三种不同的艺术概念,如果混为一谈,必然不够科学,故特订正之。

二、昆剧文化背景之探讨

研究昆剧艺术,首当注意文化背景。明代苏州名士徐树丕《识小录》在谈到昆剧时说,昆剧“四方歌者皆宗吴门”。这里涉及的时段,从16世纪70年代到17世纪20年代整整万历的一朝,其间几近50年,也确实是昆剧迅猛发展的极盛时期,故这句话就被不少昆剧史家认为是“准确扼要地点出了昆剧史上一个重要的时期”^②。这就逐渐造成一种印象,认为昆剧是吴文化产物,甚至有些专家肯定地说:“昆剧是吴文化”。到20世纪90年代,又有人提出:“昆剧是楚文化的后裔”。但上述两者都缺乏充足的证据来加以论证,说服力较差,故我们也只好姑妄听之。但这一问题是很值得我们研究探讨的。

我认为,昆剧既不是单一的吴文化,更不是单一的楚文化,而是多种文化的结晶。回溯一下历史发展的实况,对这个问题我们就会看得较为清晰,也自然能知晓它究竟是怎样一种文化的产物了。战国后期,吴为越所灭,而越又为楚所灭,其后相当一段长时期在吴地有楚文化呈现于生活领域,但若因此就认为昆剧是楚文化的产物,那也未妥。因为楚在战国末期又为秦所灭,而此后又是两汉、三国、六朝、隋、唐、五代,下降又由北宋、南宋而元蒙,直到明代中前期才产生出昆剧,这中间经历两千余年历史,受到多种文化的影响。剧艺是人文文化和具体的艺术文化相结合的产物,戏曲又是受音乐文化声腔艺术的决定才形成的一门歌剧艺术,这就决定了它必然会受多种地方器乐与声乐的影响,这就造成了其文化背景的复杂性,非是简单公式一套,凭主观想象就能判定它是某种文化的产物。在这里我要特别指出的是,元蒙入主中原以后,吴中的昆山、太仓、苏州一带确

① 尽管《浣纱记》并不如许多专家所说的是第一本昆剧,但它是昆剧演出首次获得成功的戏。

② 参见上海陆萼庭先生著《昆剧演出史稿》。

有过为数不少蒙族与色目人的移民,元人自北向南的几次大移民,都有元蒙下属各族人分配到苏州定居,这些元人(姑且这样指称)也有他们自己的文化,必然会影响到吴地的物质生活与精神生活,当然也会影响到戏曲文化生活。到了明嘉靖时期,魏良辅、张野塘、袁冉、尤驼(一写作尤)乃至昆山“梅花草堂”中的风雅曲友中有各个省籍人士与各种族籍人士,他们共同研制了昆曲,并大量地吸收北曲融入早期的昆曲之中,而这些北曲也确实源自元曲的声谱以为主要参考,有的只是稍加声调上的改进,那里面自然是充斥着元蒙文化因子及燕赵音乐文化的成份。既如此,我们又怎能武断地把昆曲与昆剧硬说成是单一的吴文化产物或单一的楚文化产物呢?

就目前昆剧的三大艺术门类、剧目、曲调、伴奏音乐的实际情况来看,其文化因素也很复杂。它有不少剧目,是反映了吴地生活的,充满了吴俗风情与吴人精神气质,但也反映了北人的生活习俗及心理状态;曲调的运用虽说南曲较多,可北曲也不少,同时吴声楚调以及燕赵之声直至蒙古色目之音也是兼而有之(从曲牌子里就能看到很多),而伴奏乐中,则又不止于南曲所专有,还掺和有北地管弦(如胡琴、笛子由西向北向东南发展过来的)乃至还加进了后期道教音乐。总之,从这个剧种的三个主要艺术门类来看,它的艺术成份都是南北混合的。因此,我们就更不能简单地硬把它说成是单一的吴文化或者单一的楚文化。因为它在实际上,确实是吴地历朝历代多种文化的结晶。

正因为我们把昆剧的这种复杂的文化因素进行了考察,我们对它的艺术组成因素才能求得较为全面的认识,也才能对它着手进行推陈出新。比如,当我们知晓了它的曲调中既含有吴、楚之声,也含有元蒙乃至燕赵之声,是南北合套的体制,那么在经营管理演出,对曲牌的配置工作,就可以大胆放手地去运用那宣叙性极强而又简明易懂的北曲系统的套曲来填词。这就比冗缓沉闷、唱时一声延至数息,唱了半天仍令人难懂的南曲老套子腔去填词,似乎更令人好懂,也易于使人接受。我以为这对发展昆剧艺术、对脱离“小众化”困境是有利的。

三、昆剧究竟为何人所创制

一般认为,昆曲是明代嘉靖的魏良辅一人独创,而将他奉为“昆剧之祖”^①。我经过反复考察,敢于论定,这并不符合客观历史事实。

明末诗人及戏曲活动家余怀在他的名作《寄场园闻歌记》中说道:“良辅初习北音,于北人王友山,退而镂心,足不下楼者十年,当是时,南曲率平直无意致,良辅啾喉押调,度为新声……吴中老曲师如袁冉辈皆瞠乎,自以为不及也。”这条史料可以说明吴中早有研究昆曲者,不止于魏良辅一人,否则也谈不上什么“吴中老曲师如袁冉辈皆瞠乎,自以为不及也”了,而这也正好说明了魏良辅对昆山腔作了些提高的工作。

明代昆山曲论家张大复(元长)在其所著之《梅花草堂笔谈》中说道:“魏良辅,能音律(中略),自云不如户侯过云石,每有得与往咨焉,过称善乃行,否则反复数交勿厌”(交字可能校字之误),又说:“梁伯龙闻,起而效之,(中略)改订元剧,自翻新调,作《江白》《浣纱记》诸曲,又与郑思笠精研音理,唐小虞、陈棋泉五、七辈杂之,而取声必宗伯龙,谓之昆腔(即昆曲)”。另据当时曲论家宋直方所著《琐闻录》云:“改弦之入江南,戍卒张野塘始也……昆山魏良辅者,善南曲,为吴中国工,闻野塘歌,心异之,留听三日夜,大称善,遂与野塘订交。时良辅五十余,有一女亦善歌,诸贵人争求之,不许,至是竟以委野塘。野塘既得魏氏,并习南曲,更定弦索音节,使与南曲相近。”这就是说野塘也参与了昆曲研制工作。

除上面所述及的袁冉、尤驼、过云石、梁伯龙、郑思笠、唐小虞、陈棋泉以及这张野塘等人外,张元长在《梅花草堂笔谈》中又提到了陆九畴、张新、赵瞻、雷敷民等参与研制过。明代大曲论家潘之恒在《亘史》中提过有宋美、黄向琴等人也都为创制这昆曲声腔作过这样或那样的工作。总之,昆曲是综合发挥了当时许多戏曲家与戏曲音乐家(包括职业的或业余的专家在内)的集体智慧创制成功的。如果不顾这些客观事实,单说魏氏一个人能创制一个曲种或剧种,并将其奉为“昆曲之祖”或“曲圣”,这是不科学的,也难以令人信服的。

但我们也不能把魏良辅的创造功绩一笔抹杀,他使得原始昆山腔有了进一步的精炼与提高,丰富了声腔,

^① 参见《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》,413页。

讲究了唱法,形成了一种雅韵宜人的风格特点,并在唱时教人掌握字的“头、腹、尾”的咬字方法,注意声情的运用与词情的表达等。所以,我们可以说,魏良辅是一个卓有成绩的昆曲研究家、革新家。不过如果说有“曲圣”或“昆曲之祖”,则应是创建它的集体。

四、梁伯龙《浣纱记》非第一本昆剧考

戏曲史家们在谈到昆剧的第一本戏剧作品时,总是首先推出梁伯龙的《浣纱记》。四百多年一直如此,几成定论。梁伯龙是有名一代大家不假,编撰出《浣纱记》也是事实,因此在剧坛享有盛名。惟有说他这本戏是第一本昆剧,就很难说是事实了。

此事关乎昆曲昆剧成长年代问题,还牵连影响到昆曲早年衍为流派多生的问题,不能算是个小问题。所以我在早些年就已开始了对它的考证,到最近终于掌握了较为可靠的根据,方始对它来下一个新的论断。早在明正德之后,至嘉靖初始的十多年,吴县已有曲师研唱昆腔,并能订谱成为戏腔。当时定居于吴县天池山的一位少年成名的文士陆采其人,署名作成传奇《明珠记》,且在吴中演出。它应当是第一本昆剧。

这里先述一下陆采的生平身世。陆采,字子元,因定居天池山,故号陆天池,亦别署天奇。生于弘治十年(1497),卒于嘉靖二十年(1541),年仅44岁,盛年早逝。他是吴县名宦都穆的女婿,并从岳父穷研诗古文词,他诗学盛唐,文学六朝,又善好杂剧传奇。其兄陆灿亦然,都在昆唱初流行时习唱,此种昆唱,可以称之为“吴派早期昆曲”^①。由此可知,昆曲是早有流派所宗,这倒是昆剧史或昆曲史所少谈甚至未谈到的事。再说陆采昆剧《明珠记》是怎样诞生的。这戏先是其兄陆灿所作,并未完篇,便由他接过去,重新改编改写,终于撰成。此时,陆采年未入冠,仅19岁。成书当年,由吴中研唱昆腔之老曲师打谱上腔,然后被之管弦,登上舞台演出。

曲论家沈德符在其名著《顾曲杂言》中谈论“填词名手”时这样写道:“南曲,则《四节》、《连环》、《绣襦》之属,出于成(成化)弘(弘治)间,稍为时所称。其时即嘉靖初,陆天池名采者,吴中陆中山黄门之弟也。所撰有《王仙客明珠记》、《韩寿偷香记》、《陈同甫椒花记》、《程德远分鞋记》诸记。今惟《明珠》盛行……近年则梁伯龙、张伯起,俱吴人,所作盛行于世。”从上面叙述的排列看,梁伯龙也是晚出的。那末再考一下梁氏生平,按:梁伯龙生于正德十四年(1519),而《明珠记》在1517年(正德十二)作者21岁前后便已演出,此时不仅没有《浣纱记》,就连这戏的作者梁伯龙也尚未出世。又,《苏州府志》卷八十一中也写道:“……陆采……廿岁前写就《明珠记》……并付与吴门老教师精音律者逐腔改定(中略),然后妙选演员,教演登场”(据明志引述)这说法又一次证明陆采《明珠记》不仅成书于《浣纱记》前,而且演出也在其前。

此外,这几条资料的重要,在于它还向我们有力地证明了魏良辅在太仓研制的昆曲尚未公开传唱,而吴派昆曲不仅已经流传,且有“吴派昆曲”被之管弦,登上舞台演出了;同时,它给我们研究昆曲声腔史还启导出一个新的思路,提出了新的课题。

五、昆剧剧本文学品位及性质

对于昆剧剧本文学品位及性质,我认为,应当予以特别重视才对。但长期以来,历代剧评家们并不太注重它,而是对表演特别是对演员的技艺甚感兴趣,有时对唱曲之声律也穷加探讨甚至对演出中的轶事逸闻也颇关注,可就是不太研究它的文学品位及其性质。

我国民族传统戏曲的剧种多到374种。在往昔,只有少数地方大剧种如京剧、秦剧、川剧、闽剧等,有极少数作家写出了少数剧本进行演出的,而更多的演出并无固定剧本,如梨园行所说的那些剧目即所谓“唐三千宋八百,数不清的三列国、西游封神杨家将,水浒瓦岗三、五侠”,大抵都是由艺人中懂戏最多的“戏包袱”,以“说戏”方式排出一出出“提纲戏”。所谓“提纲戏”,是用纸写出每场戏剧情节,贴在台柱或桌沿上,一场场地讲述给在场演员听,之后再提出对演出艺技处理的特殊要求,大家都到台上见玩艺。至于剧中唱词,仅凭演员临时在台上自由发挥,即兴创作,没有剧本,但要求唱时一定要合辙、押韵。可往往因韵害意,比如为了押“平”字韵,居然能唱出“双膝跪在地流平”、“人来带过马能行”这种莫明其妙的词句来。所以,人们把这种词喊作“水

① 因为魏良辅等所研制之昆曲,在嘉靖二十七年的中前期才由制定而传唱,要比他晚几十年。

词”、“荒词”。由此可知它的文学水平是很低的,甚至简直无法提到最起码的品位上来,其他各地方剧种也复如此,甚至更差。

但昆剧与这些剧种却迥然不同,它有固定剧本,而且它的文学水平甚高,是地道作家的作品。它上承宋金杂剧院本与大量元杂剧台本以及元末南戏的台本,将其移植改编演出。明代嘉靖以后,又不断涌现出一批批作家,甚至以作家群出现在梨园之中,比如明代吴江沈氏作家群、明末清初江南复社作家群以及清初以李玉为首的“吴门派戏曲集团”的数十人都是,甚至还出现了不少大师级的作家或准大师级的名作家,如陆采、徐霖、李日华、梁伯龙、徐渭、汪道昆、张凤翼、王玉峰、屠隆、高濂、沈璟、顾大典、汪廷讷、徐复祚、周朝俊、范文若、傅一臣、吴炳、袁于令、尤侗、石琢斋、祁彪佳、吴伟业、李渔、冯梦龙、金圣叹、张大复、丘园、叶时章、李玉、朱素臣、朱佐朝、万树、稽永仁、郑瑜、顾彬兄弟、邹式金兄弟、张坚、洪昇、孔尚任、唐英、杨潮观、蒋士铨、桂馥、沈起凤乃至俞曲园、刘古香师徒直至王季烈与吴梅先生等;辛亥前后又出了黄振元、吕广生等,共有近 650 余剧作家。这是任何一个剧种也不能与其比肩的。

若就其文学塑成因素来考察,则它的传统也极其深厚。它的说白一般是浅近的文言散文,有不少采用六朝的赋体文的章法来写的,它的唱词是采用诗、词、曲的样式写法,甚至就是直接的诗、词、曲作品,它的情节情节就是以古代传奇手法来结构的。所以有人说昆剧是立体的诗词,是立体的小说,是立体的古典文学。诚然是我国古典诗、词、曲、赋乃至小说的紧密结合,但它统一于诗意的氛围之中,而它的写法,除了力求合乎人物身分、地位、职业行当、个性、行为逻辑依据外,又很主张文字的典雅,气韵的生动,以能打动观众心灵为其基本标准,有很高的文学欣赏价值,尽管它也有其一定的可娱性。因而昆剧的剧本就决不是梨园行说戏人的“提纲”,或一般艺人的“手本”,它是作家的作品,有的甚至是精品。如由宜黄戏的汤显祖的《牡丹亭》移植的昆剧本、高濂的《玉簪记》、由元杂剧改编的原白朴的《墙头马上》、由元杂剧改编的《单刀会》、曹寅创作的《费贞娥刺虎》、吴炳的《疗妒羹》、洪昇的《长生殿》、孔尚任的《桃花扇》乃至徐霖的《绣襦记》、王玉峰的《焚香记》与《钗钏记》以及李玉的《清忠谱》、朱素臣的《双熊梦》甚至阮大铖的《燕子笺》和李渔的《十种曲》,大抵都是名品,有一些还应是精品,且都各自具有自己的特色。

昆剧文学中最值得探讨的一个问题是昆剧进行创作过程中的“诗化意境”。从现存剧目来看,许多都是这样被诗化了的。如《牡丹亭·惊梦·寻梦》中杜丽娘的一梦伤情;柳梦梅在其《玩真》中的睹画思人;崔氏在《烂柯山·痴梦》中的恍惚迷离;唐明皇与杨贵妃在《长生殿·密誓》中的触景生情。而昆剧的剧目,运用诗化境界去感染人,也确实是它独有特长,即使并非爱情或悲情的戏剧,而是反映市民生活的,本应以生活流手法去写作的,但它却于适当的情景或情境下,用意识流的诗化手法去写戏,使之意味格外深长。比如《绣襦记·卖兴》、《十五贯·访鼠测字》、《燕子笺·狗洞》等等均以丑角为主的戏,但都诗趣盎然,有的近乎通俗诗,有的则如讽刺诗,甚至某些细节处理尤觉精妙,《卖兴》的兴儿充满童趣,况钟的老成越显得娄阿鼠的幼稚可笑,对比鲜明,正衬出作者笔底有讽喻诗的深味,别的剧种虽有却不多。

六、建立“昆剧学”

昆剧的形成大约在明代嘉靖廿七年(1548)前后,距今有近 500 年之久。而它的出现,其意义与性质也颇不一般,不能把它仅仅看成是在我国戏曲大花园中多了一种花朵而已,而应当实事求是地看到,正是由它把我中国剧艺推向了成熟的境界,并进而推向了高峰。

演艺界如果要研究我国古典戏剧在舞台上的立体化学问,要研究古典戏曲音乐(包括声乐与器乐两种),要研究古典戏曲美术(包括布景与装置)等等的形成与发展,总之,要研究我国民族演艺的演出规律与规则,你就不能不研究昆剧。甚至要研究古代的服饰文化,某些古代社会生活文化乃至官、民礼仪文化,也似乎不能不研究昆剧。因为它在这些方面保存着大量事例,确实可供今人参考之用,有些甚至是今人所回避不了的。特别是它三大艺术主要门类,即剧目、音乐及表演艺术,至今蕴藏丰厚。它现存的剧目(包括案头戏本在内)尚有近 2000,现存的曲牌尚有 1500 多支,并存有一些工尺谱与附于曲本上的所谓“蓑衣谱”,只要师父按谱和笛一吹,学徒马上就能学唱;在表演身段上,也留有不少身段谱,也已为各大剧种采用;至于经常能在台上演出的剧

目,自光绪后期以来,尚有近 753 个折子戏^①,这是一笔丰厚的昆剧遗产。这是建立“昆剧学”的理由与原因。

建立“昆剧学”应以一个研究机构为依托,通过举办昆剧学术研讨会、出版专门研究刊物和丛书等活动来进行。必要时还可举办专场演出,并制作录相片,作为进行学术研讨时的对照参考。而当务之急是应当先恢复 1987 年停刊的《昆剧艺术研究》,尽快开展研究。

“昆剧学”的研究内容,我以为应有这样一些题目:关于昆剧的艺术品位的定评,昆剧文学的特色与品位的论定,昆剧发展的真实轨迹,昆剧各代作家的搜罗立传问题,对昆剧剧本的总数统计及论述,昆剧剧目的发展与演变、消亡与积累的探索,昆剧声腔起源的客观事实的准确阐明,昆剧 1500 多个曲牌全面记录、定谱及将其变为“昆唱”而一一录音,昆剧器乐伴奏的起源、形成与发展(如四大件即笛、笙、二胡、提胡,又如金、革、木的昆锣、单皮鼓、云板)及其“文武场”之运用与他剧种同等研究。更大的研究应是昆剧表演艺术的研究,对于昆剧行当生、旦、净、末、丑、付、贴、外、杂及流行之发生、衍变和其各司之职能和在演出中之分工等,亦应作出准确无误的考证与阐明,其外部形体动作,如眼神、手式、身段、台步、整冠、理髻、水袖的种种运用(单是水袖的法式少说也有百余种之多)。而最为艰巨的是对于重点剧目在演出中的全程记录,其中不仅要记其身段谱,还要记出其锣鼓经、面部之化妆、身上之穿戴以及特技之运用,也惟其如此,才能知其演出之全貌,以留与后人学用。

(责任编辑:周继红)

(上接第 90 页)豚、柳宵、幽旁转,定、来声不近。

《尔雅·释鸟》:“鸱鸢,戴鸢。”郭注:“鸢即头上胜,今亦呼为戴胜。鸱鸢犹鸱鸢,语声转耳。”

案:鸢,《玉篇》皮及切,古属並母缉部。鸱,《广韵》方六切,古属帮母职部。鸢、鸱声纽並、帮同类而转,缉、职不同部。

《方言》卷一:“敦、丰、厖、乔、𡗗、般、𡗗、奕、戎、京、𡗗、将,大也。凡物之大貌曰丰。厖,深之大也。东齐海岱之间曰乔,或曰𡗗。宋鲁陈卫之间谓之𡗗,或曰戎。秦晋之间凡物壮大谓之𡗗,或曰夏。秦晋之间凡人之大谓之𡗗,或谓之壮。燕之北鄙齐楚之郊或曰京,或曰将。皆古今语也。初别国不相往来之言也,今或同,而旧书雅记故俗语不失其方,而后人不知,故为之作释也。”郭璞在“皆古今语也”下注:“语声转耳。”

案:𡗗,《广韵》古正切,古属见母鱼部。夏,《广韵》胡驾切,古属匣母鱼部。𡗗、夏叠韵而转,见、匣声不近。𡗗,《广韵》徂郎切,古属从母阳部。壮,《广韵》侧亮切,古属庄母阳部。𡗗、壮叠韵而转,声纽从、庄同为齿音。京,《广韵》举卿切,古属见母阳部。将,《广韵》即良切,古属精母阳部。京、将叠韵而转,见、精声不近。

可见,上述三个用例中,郭璞所用的“语声转”或

指韵部变转,或指声纽变转。而扬雄在《方言》卷一“大也”条中的阐释更是清楚地告诉我们,郭璞的“语声转”这个术语就是用来说明因地域和时代的不同而产生的语音差异。

总之,通过分析我们可以得出如下的初步结论:郭注中的“声转”不一定纯指声纽变转,“语转”不一定纯指韵部变转。“声转”、“语转”、“语声转”只是用来表现由于时代和地域的不同而产生的语音差异。至于这三个术语分别明确指什么还未发展定型,这也是符合当时音韵学的发展水平的。但是,我们也应该看到,郭璞的这种打破文字桎梏的研究方法对后世的影响不可低估。后世学者对汉字音义关系的探求,尤其是清人因声求义理论的兴盛也正是受到郭璞语转说的启发。戴震的《方言疏证》、王念孙的《广雅疏证》、《释大》等,亦多用“声转”和“语转”的条例,以声音通训诂。

参考文献:

- [1]董志翘.郭璞训诂中的“轻重”、“声转”、“语转”[J].中国语文,1980,(6):456-457.
- [2]李葆嘉.混成与推移:中国语言的文化阐释[M].台北:台湾文史出版社,1998.

(责任编辑:政 梁)

① 据上海戏校陆萼庭教授统计。