



南京大学文学院戏剧影视艺术系  
南京大学戏剧影视研究所

董健题

## 学术研究

- ❖ 论文
- ❖ 专著
- ❖ 项目
- ❖ 会议/活动

 友情链接  
friendship conjunction

---中文---  
---英文---

您现在的位置: 首页 > 学术研究

### 论文

## 中国昆曲何以成为人类文化遗产代表作

发布时间:2010-04-04

作者:解玉峰

**摘要:**2001年5月18日,联合国教科文组织在巴黎首次宣布了19项“人类口头和非物质文化遗产代表作”,在通过的这19项文化遗产中,中国昆曲名列前茅。中国昆曲何以获此殊荣?从中国戏剧的角度看,昆剧是民族戏剧中最有代表性的,是真正的“文士戏剧”,也代表了民族戏剧的最高水准;从中国文学的角度看,昆之文学是中国传统文学、特别是中国韵文学的继承和延伸;从中国音乐的角度看,昆曲唱在根本上是由我们汉民族的“文”(文字、文学)所决定的,是我华夏民族“歌永言”传统的继承和发扬,也是真正的“民族唱法”。中国昆曲可以说是民族戏剧、文学、音乐等多种民族艺术在特定历史条件下的会聚和凝结,故昆曲作为“文化遗产”,不仅仅是江苏昆山或苏州的,而是我们华夏民族的。而唯其是民族的,才是世界的、全人类的。

**关键词:**中国昆曲 中国戏剧 中国韵文 民族音乐 文化遗产

自2001年5月18日中国昆曲成为联合国教科文组织认定的“人类口述和非物质文化遗产代表作”以来,国内昆曲演出和研究稍见活跃、转机的气象。中国昆曲何以能成为人类文化遗产的“代表作”,其文化价值何在?这也成为人们共同思考的问题。笔者认为,中国昆曲是中国戏剧、中国文学、中国音乐等多种民族艺术在特定历史条件下的一种凝聚和结晶。基于此种认识,本文拟从戏剧、文学、音乐等三个方面,对中国昆曲的文化价值试加阐述,疏漏之处,祈请达者匡补。

昆曲在历史上的存在形态主要有二:一为戏剧班社场上之搬演,一为文人闲士案边之清玩,近代以来前者被通称为“昆剧”(而昆班所唱不尽为“昆腔”),后者称“清曲”(而唱家所歌不必皆是剧曲)。在1949建国之前,清曲家及其清唱活动的社会影响力是远过于昆班的,而建国以来的情况则恰相反,当代人了解昆曲则大多因为昆班的演出,故我们此节也暂且从俗,从“剧”说起。

就其作为戏剧而言,在中国目前尚存活的各种形态的戏剧中,昆剧最典型地体现了中国戏剧的民族特色,也代表了民族戏剧的最高成就。距今约半个世纪之前,一九五六年十一月二十九日,时任文化部副部长的郑振铎先生在有关昆剧的一次座谈会上曾如是说:“我有个幻想,也是愿望吧,假定我们有个国家剧院,如同莫斯科歌剧院一样,贴出海报去,头一个肯定是昆剧,因为真正能表示民族戏剧的最高成就的还是昆剧。”<sup>[1]</sup> (P.299)

自咸、同以来,皮黄大兴,名角辈出,在许多人的观念中,“京剧”几同于“国剧”,它既是“影响最大的”剧种,也是凌驾于包括昆剧在内的其他地方性剧种的“最具有代表性的”剧种。<sup>[2]</sup> (P.158)从观众的角度看,昆剧的观众数量也远远不能与京剧相比,也远不及

椰子戏、黄梅戏、越剧等地方戏。在这样的背景下，郑振铎先生敢于说出这样的话，的确表现了一位真正的学者的卓见和大无畏。

中国戏剧是以“虚假”为艺术原则来表现人生世相的，所谓“虚假”原则，就是老老实实的向观众表白：我这是在“演戏”，你别拿你生活中的那一套来要求我。这种“虚假”性原则，为戏剧表现赢得与实在世界的“距离”，故舞台上可以“以鞭代马”、“把须根生在空气中”（髯口）、“两个圆场万水千山，四个龙套千军万马”。这与西方戏剧的“摹仿”现实或“第四堵墙”的艺术观念一尽可能逼近实在和自然一存在根本性差异。正是以“虚假”为艺术原则和前提，中国戏剧逐渐形成“夸张”、“优美”、“规范”的艺术表现形式。中国戏剧最善于以“歌之”、“舞之”、“足之”、“蹈之”等夸张的、鲜明的、淋漓尽致的形式表现人物内在的思想和情感，喜悦则手舞足蹈、悲伤则捶胸顿足、愤怒则吹须瞪眼，净丑之脸谱、生脚之厚底靴、旦脚之水袖、武将之靠旗，皆属夸张。在中国戏剧的早期阶段以及现今的京戏以及各种地方戏中，“夸张”的表现是随处可见的。但这种“夸张”的表现也应当同时是“优美”的，受“美”的约束，这在生、旦等脚色的舞台表演中表现得更为突出。表现形式的“优美”不仅表现在表演上，也表现在人物妆扮、舞台布置等方面。“夸张”与“优美”两种表现形式的结合正是其表现形式的“规范性”，这主要表现在以脚色综合制为核心的艺术表现体制，生、旦、净、末、丑，各门有各门的规矩（梨园行称“尺寸”），手、眼、身、法、步皆极其讲究，行、立、坐、卧都须中规中矩。

中国戏剧的形成，学界一般以十二世纪初叶宋南戏的形成标志，其艺术表现原则及表现形式也是在此后逐步确立、并走向成熟的。至十六世纪中叶魏良辅、梁辰鱼诸人改革昆山腔时，中国戏剧已走过了近四百年的历史，也已积累相当多的艺术经验。文人的大力参与，家班豢养成风，为民族戏剧的发展迎来难得的机遇。自十六世纪中叶至十八世纪中叶，从戏剧表演的角度看，民族戏剧一直在探索、走向更高的境界，其中尤以江浙昆班所演之戏为代表。

在中国戏剧的早期阶段以及现今的京戏以及各种地方戏中，“夸张”或“优美”的艺术表现和追求是随处可见的。从历史和现实看，昆高过其他各类已消亡或仍存活的戏剧，主要在其规范性的表现形式。这首先表现在，昆的脚色体制与其他各类戏剧相比是最完备的。民族戏剧的脚色体制，从早期南戏的五门或七门，到传奇盛期的“江湖十二色”，再到乾嘉折子戏时代的五大家门、二十小家门[1]，经历了一个不断丰富完善的过程。正因有如此丰富完备的脚色制，昆才可以基本上应付对各类人物身份、性格的表现。以昆的脚色制与其他剧种相比，京戏以及各种地方戏都存在缺憾。京戏的分行虽也较细致，但其总体上乃是生、旦、净、丑四大门下进行细分的，若以木、水、金、火、土分别比拟生、旦、净、丑、末，京剧缺少末脚，乃是五行缺土。近代京戏的表演走向名角龙套制，舞台表现不复以“戏脚”为中心，而是以表现“名角”（及其技艺）为中心，更是在根本上有害于戏剧本身的。至于越剧、黄梅戏、锡剧等较年轻的剧种，生、旦、净、末、丑的脚色制还根本未具备，仍处于二小戏或三小戏的阶段，其时代虽近，艺术表现体制却与隋唐时的《踏摇娘》相去不远。

由于脚色分工是与规范性的戏剧表演紧密联系在一起，所以昆剧脚色体制的完备、细密，在根本上保证了其表现形式的相对规范。

昆是产生于红氍毹之上的戏剧，其作者、编者、观众和最终的评判者都主要是文人学士，文人学士的艺术修养和趣味直接决定了昆的艺术追求和品格。从历史来看，昆都是真正的、也是唯一的“文士戏剧”。昆是真正以“文”（文学剧本）为根本的戏剧，“戏”（戏剧性表演）是为“文”服务的，是文士所作传奇剧本的载体，戏子亦以得到文士的指点、教导为荣。文士及其所作传奇剧本在戏剧中的决定性地位，保证了剧本的相对稳定。假如说，完备的脚色体制是在大处决定了戏剧表演的规范性，剧本的相对稳定，则在细处更进一步保证了昆剧表演的高度规范性、乃至定型。昆的表演是由其“文”所决定、约束的，是为“文”服务的，这一点在传留至今的许多“身段谱”中都有清楚的反映。戏剧史家周贻白先生生前曾将收藏的《林冲夜奔》的身段谱抄录给撰写中国舞蹈史的王克芬先生，这份身段谱的前半部分如下。[3]（P.55—63）

《夜奔》唱词、说白	身 段 舞 姿
（出场）	生上。腾步至中，坐马势，左手搭剑，右手朝左上，转身朝右下，左手撩弯带。右转身，叉手，起左足，小腾步，走至左下，蹬足，盘头，至中，对下场，右手托左手，三撇势，退一步，对正中，双手拉，搭手唱。
（唱）【点绛唇】“数尽更筹”	起左足对左上，右手拇指指胸前。
	三记、捋袖，走二步至左上，右一指，指右上角，足

“听残银漏”	踮。唱“残”字时走至右上角拍手，各二指指右下，坐式。唱“银”字时看外又看下，撤式，退左边介。
“逃秦寇”	二记、双手捧式，唱“秦”字时，转身对右边，双手反转对上，拉架，捋袖至右上介。
“哈哈，好”	一记、立右角，坐马式，左手搭剑，右手手指自面，走左上角。
“好教俺有国难投”	三记、双手拍、足、各二指，指左下，三记，左撤式，三点退中。
“那答儿相求救”	洒豆手，起足，右手摊式，又左手洒摊式，转身朝下，起双手，金鸡立，右转身朝上，落手双拉架，住切头介。
(白)“欲送登高千里目”	左二指指右上，坐马式，右三倒至中。
“愁云低锁衡阳路”	起手右一小转，出左足，左按剑，右排指，即一拉介。
“鱼书不至雁无凭”	花手一拍，左摊手，右二指，指左手心，头看左上。
“几番空作”	双摊手，左洒豆，摊至右退中。
“悲秋赋”	前式一花手，双摊于右。
“回首西山日已斜”	倒手于右上，左足踏，右一指指左上，身蹲，左手撩带。
“天涯”	左手托出一步，面对外。
“孤客”	又右手托出，共左右三次，左转身，立左中。
“真难度”	狗肉架，面对右上角，头足三点，右倒手于中。
“丈夫有泪不轻弹”	立中，左执剑，右手弹泪右下。
“只因未到伤心处”	对上双搭手拱自，左右点头。切住。

由这份身段谱，我们可以看到，唱词或念白的每一句、甚至每一字都是与特定的身段、表情、鼓板相对应的，身段、表情等都是为表现“文”（文辞、文意）服务的。这也是所有身段谱的共同特点。若以清乾隆二十八年（1763）开始编刊的《缀白裘》所收折子戏与道光十四年（1834）覆刻的《审音鉴古录》以及近人传钞的诸多身段谱做对照，我们可以注意到，二百余年来，昆剧折子戏的舞台本基本上保持了相对的稳定性。如果我们认为，清中叶后舞台剧本的相对稳定是与昆剧折子戏的独立、完善以及昆剧脚色体制的演化、定型基本是同步的，我们有理由认为，昆剧的舞台表演早在清中叶即已趋于稳定、乃至定型，直至今日也未有也没有显著改变。

如果说，规范性或稳定性，是一样艺术相对成熟的主要标志之一。昆剧作为民族戏剧的代表，早在乾嘉时代即实现了其艺术表现的相对稳定、乃至定型，将民族戏剧的表演艺术推进至相当的高度。徽班进京后，之所以能在艺术上迅速提高而演变为“京剧”，在京城站稳脚跟后，又推向全国，并对许多地方戏产生深刻影响，都不能不归功于昆的沾溉。从这一意义上说，昆确可称得上是“百戏之母”。

## 二

中国戏剧源起于民间，在其初始，本无所谓文学。但元明以来，自中国文人参与戏剧编演，情况很快即发生根本性变化。自蒙元入主中原，关、郑、白、马等一代才俊沉居下僚，志不得伸，将其才情寄托于声歌，遂使有元之曲成“一代之文学”。自魏良辅等改革昆山腔之后，南曲风靡，江浙文士竞以传奇鸣，词山曲海，乱人眼目，当时人即自称“雄绝一代”。文人为文学、文化的载体，熟于经史、善长辞赋的文士一旦加入到剧本编写的行列，即将中国文学深厚的传统带入到杂剧、传奇的写作中，故民族戏剧虽成熟甚晚，但其文学很快即被提升到相当高的水准。从对中国传统文学的继承和发展而言，昆曲的文学成就都值得特别称道的。

从继承传统的角度而言，昆曲的文学成就主要表现在南北曲的写作。中国文学的主要成就在韵文。自诗经、楚辞以来，在历代文人的参与和探索中，中国韵文的写作不断走向成熟。除赋、比、兴以及对仗、排比、重章、叠句等艺术技巧方面的尝试外，最主要的则表现在对汉字本身的韵和声调的有意使用。诗中的用韵，一方面是标志停顿，使诗句获得相对独立；另一方面则是形成呼应，使诗篇构成整体，有流畅和谐之美。大概说来，在齐、梁沈约、周颙提倡声病之前，中国韵文写作对汉字本身的利用也仅限于用韵，对平、上、去、入四声并没有有意识地加以区分、利用。自齐、梁时的“永明体”到初唐沈（佺期）、宋（之问）“近体诗”的成熟，中国诗人对平仄二声组合规律的发现和利用，使得中国韵文获得长足进步。平仄二声有轻重、高下、长短、徐疾之别，近体诗平仄二声的相对、相粘，既使诗句前后字的组合更加紧凑，有抑扬顿挫之美，也使前后诗句的衔接更加紧密，收弛张徐疾之效。故唐诗（主要是近体诗）对后来的中国韵文的写作有特别重要的意义，从后来兴起的以长短句为主要形式的

词、南北曲，我们可以看到唐诗对它们的影响，这种影响，质言之，即是对汉字声调、韵二因素的有效利用。我们以下以《玉簪记》“琴挑”折【懒画眉】曲为例，试析诗律对南北曲的影响。字下○、●、◎等符号标其平仄。○表平声，●表仄声，◎表可平可仄。

月明 云淡 露华 浓。 欹枕 愁听 四壁 蛩。

○ ○-○ ● - ○ ○ -! ○ (韵) ○ ● -○ ○ - ○ ● -! ○ (韵)

伤秋 宋玉 赋西 风。 落叶 惊残 梦。 闲步 芳尘 数落 红。

○ ○- ○ ●-○ ○-! ○ (韵) ○ ●-○ ○- ● (韵) ○ ●-○ ○-○ ●-! ○ (韵)

按此曲为南曲【懒画眉】正格，格式为“七。七。七。五。”，共三十三字，五韵。近体诗律句的根本特征是：律句以句脚（末字）为基点向上（前）构建时，以（两字）“步”为基本结构单位，由“步”组成“句”，步步相对（两字步的前一字平仄不定，后一字必平仄相反，故俗有“一三五不论，二四六分明”）。从这一标准来看，【懒画眉】曲的四个七言句、一个五言句，皆为律句。近体诗律句的组合关系主要有两种：一是一联之内出句与对句步步相对（两字步的后一字平仄相反），二是上联对句与下联出句步步相粘（两字步的后一字平仄相同）。【懒画眉】曲的第一个七言与第二个七言为相粘，第二个七言与第三个七言为相对。故【懒画眉】各律句的组合虽不像一般律诗一样齐整，但也基本是靠粘、对关系实现其整体构成的。

从意象选择和意境描绘看，【懒画眉】曲也像所有的古典诗词一样，给人似曾相识之感。如曲中明月、淡云、秋风、落叶、落红、寒蛩等意象，都是诗经、楚辞以来中国韵文经常使用的，【懒画眉】全曲抒发的文人感时伤逝的情绪在古典诗词中也极为常见。

所以从中国韵文的形式技巧和内在情趣两方面来看，我们都可以看出中国韵文的深厚传统对南北曲的深刻影响和浸染，这一点在《单刀会》、《牡丹亭》、《长生殿》、《桃花扇》等杂剧、传奇名作中，表现得更为突出。

从文体的规范、稳定以及对汉字本身声、韵、调的有效利用看，两宋词可以说代表了中国韵文学的最高成就，南北曲（特别是北曲）的文体结构与此前的词是难以媲美的，但南北曲也有其作为一类文体的特殊性或长处。

首先，从韵文结构看，南北曲的“套”是继唐大曲、宋词“套”之后的更进一步的探索。唐之大曲是有“套”的，但结构极不稳定。唐之大曲，其后因慢词的成熟而最终瓦解。宋词中的慢体词，在篇幅结构上与律诗相比为宏肆[2]。慢体词借用“换头”、“易尾”的技巧，使得上、下阕紧密衔接，全篇结构谨严。但从篇幅结构看，慢词仍是有限的，而慢词之后，词家们在词套方面很少有更进一步的探索[3]。从这一意义上说，元“北（曲）套”的出现，对中国韵文而言，是值得大书特书的！如关汉卿《单刀会》第三折【双调·新水令】套包括【新水令】、【驻马听】、【风入松】、【胡十八】、【庆东原】、【沉醉东风】、【雁儿落】、【得胜令】、【搅筝琶】、【离亭宴带歇指煞】等十支曲，如此多的曲牌如何组织成一体？王骥德《曲律》论套数云：“套数之曲，元人谓之乐府，与古之辞赋、今之时义，同一机轴。有起有止，有开有合。须先定下间架，立下主意，排下曲调，然后成章。切忌凑插，切忌将就。务如常山之蛇，首尾相应，又如蛟人之锦，不著一丝纛纛。字响调圆，增减一调不得，颠倒一调不得，有规有矩，有色有声，众美具矣！”[4]（P.132）王氏所论不免有故弄玄虚之嫌，但金元间冒出的北曲套，似乎像为了完成一种历史使命一样，在尝试词套所未竟的事业，尝试在更高级的层面上完善、丰富中国韵文的结构！后来的“南（曲）套”以及“南北合套”也应当在这种意义上加以体认。如汤显祖《牡丹亭》“惊梦”出使用了【绕池游】、【步步娇】、【醉扶归】、【皂罗袍】、【好姐姐】、【隔尾】、【山坡羊】、【山桃红】、【鲍老催】、【山桃红】、【绵搭絮】、【尾声】等十二曲，用天田韵。考虑到曲牌的组织问题，我们也不应当承认，汤显祖的写作难度至少应不低于周邦彦写作【兰陵王】。不过杂剧、传奇套曲的结构，从总体而言是依靠叙事来支撑其篇幅的，其文体结构是很不稳定、规范的。考虑到中国韵文后来的命运，这未免令人深为遗憾！

文人最早尝试写作诗、词时大多是代言，但诗自汉末古诗十九首以后、词自东坡词以后，主要成为文人自抒情性之具，代言体诗、词未能有更进一步的发展。从代言的角度而言，杂剧、传奇中的南北曲将代言体韵文发展到近于极致。南北曲的写作之难，概括而言主要是：杂剧家、传奇家须设身处地，写人须人肖其人，写景则身临其境，所以需“人习其方言，事肖其本色”[5]（P.4）；诗词文采贵典雅蕴藉，而戏剧观众既有高才博识的文人学士，又有斗字不识的贩夫走卒，故南北曲需“雅俗兼收”（臧懋循）、“贵机趣”（李渔）；

填词之设，专为登场，生、旦、净、末、丑各色功能不同，须考虑庄谐映衬、冷热调剂、劳逸均衡等问题。所以传奇大家李渔云：“作文之最乐者，莫如填词；其最苦者，亦莫如填词。” [6] (P.31)

此外，由于戏剧剧本是供于舞台演出的，因客观情境的需要，除南北曲之外，诗、词、文、赋以及其他实用性文体都可能被兼入传奇中，从而使得明清时期的传奇大多“文备众体”。孔尚任尝云：“传奇虽小道，凡诗赋、词曲、四六、小说家，无体不备。至于摹写须眉，点染景物，乃兼画苑矣。其旨趣实本《三百篇》，而义则《春秋》，用笔行文又《左》、《国》、太史公也。” [7] (P.1601) 孔尚任的“无体不备”说，固然有抬高传奇体之嫌，但也确乎反映了传奇创作的实际情况。传奇中所用的“赋”，最著名是《琵琶记》“辞朝”出中插用的三百余言的《黄门赋》，《黄门赋》的吟诵，后来成为昆班末角的重头戏。与《黄门赋》情况相似的还有《辕门赋》、《荆州赋》，而类似《黄门赋》的赋体文，在《六十种曲》所收传奇中即有三十五种之多。传奇中的“文”，最常见的是孔尚任提到的“四六”，即明清两代最流行的八股文。照传奇惯例，生、旦等主脚出场，都需要一段“定场白”，这段“定场白”多是“四六”。除“四六”文，因具体情境的需要，传奇中又常常插用诏诰、书笺、碑诔等各种实用性文体，如孔尚任《桃花扇》第四十出《入道》，作者借张道士身份所作谏文，非但得体，亦颇感人。

### 三

昆曲曲调流利婉转，悦耳美听，数百年来风靡大江南北，直至近、现代的一些文人学者，史家如钱穆、谢国桢、顾颉刚、范文澜、谭其骧，语言学家如赵元任、罗常培、刘半农、吕叔湘、唐兰、李方桂、王力，文学家如郑振铎、俞平伯、浦江清、陆侃如、游国恩、姜亮夫、陈中凡、郭绍虞、顾随、沈从文，皆雅好昆曲。数百年来，昆曲之所以为国人、特别是为文人学士所好，从根本上而言，昆曲唱是最具我华夏民族特征的唱，是真正的“民族唱法”。

我们之所以认为昆曲唱是最具我华夏民族特征的唱，首先是因为昆曲唱在根本上是由我们汉民族的“文”（文学、文字）所决定的 [4]，这主要可从以下四方面来说。

一、曲文之“韵”字为乐句的“落音”，韵处必为板位（击板的位置）。从律句的构成看，律句是以末（韵）字为基点向上（前）构建的，故韵字为律句的根基。这一点反映在音乐上即是：乐句是以“落音”为基点向上（前）建构成乐句的，乐句旋律是可以变动的，而“落音”则不可移，凡韵处必用板。刘勰《文心雕龙》说：“异音想从谓之和，同声相应谓之韵。” [8] (P.553) 韵文中的韵字前后呼应，形成和谐之美，而乐曲中的“落音”也前后相应，造成统一之感。如前举【懒画眉】曲的韵字分别为浓、蛩、风、梦、红，这五字分别为五乐句的“落音”（皆为六字调的四音，即F调的6音），五韵字皆在板上。

二、文句之步位为乐句之板位，字步为点板之重要依据。昆曲唱分“散板”唱、“上板”唱两种。散板唱是无“节拍”的，如果动“板”，一般都是“声尽”而下板，即在文句末（韵）字后击鼓板。对“上板”唱而言，确定“板位”的原则主要有两条：一是板以点韵，即文句用韵处必用板（此所谓“韵处必用板”，指的是“大韵”，“小韵”十之八九也用板）；二是板以分步，步位为板位。如奇言句，韵字为一板，韵字前两字为一步，一步为一板，故五言句为三板（如|落叶|惊残|梦一|），七言句为四板（如|欹枕|愁听|四壁|蛩一|）。偶言句情况与奇言有异。偶言句的四言，两字一步共两步，句末韵字在板，韵字前面的一步在板，后面一步的步位势必不能在板，故有切分，如|朝飞暮|卷一|云霞翠|轩一|（《惊梦》）。偶言句的六言句，则是在四言的基础上前伸一步（如七言为五言的前伸），如|似我|乱愁交|并一|（《闹铃》）。前举【懒画眉】曲，按“板以点韵”的原则，“浓、蛩、风、梦、红”五韵字各占一板；按“板以分步”的原则，位于步位的“露、愁、四、赋、惊、芳、数”七字各占一板。位于五、七言句首步的字一般不占板位，故位于首步步位的“欹、伤、落、闲”四字不占板位；七言句倒数第三步不一定占板位，故本曲的“宋”字未占板位；本曲首句“月明”二字系散唱，曲自第三字“云”起板。这样，【懒画眉】全曲韵位5板、步位7板，共12板，加底板1板，共13板。

三、汉字之声调为乐音之起伏（旋律构成）。曲唱字腔皆有行腔格范，通称“腔格”。汉字有平、上、去、入四声，四声又有阴阳之别，字声有别，其腔格亦有异。平声字中的阴平声字，其腔格必作高平，呈“一”状，如【懒画眉】曲的“听、伤、秋、西、风、芳”等字皆如是。平声字中的阳平声字，其腔格必由低转高，呈“/”状，如前曲中的“明、云、华、浓、愁、残、闲、红”等字皆如是。上声字的阴上、阳上差异不大，其腔格都是先降后升，呈“∨”状，前曲中的

“枕、数”皆如是。去声字的腔格是先上行后下行，呈“∧”状，前曲中的“露、四、宋、赋”等字皆如是。阴去字、阳去字腔格略有异，阴去字字腔的末一音不能高于出口音（如“宋、赋”二字），阳去字字腔的末一音不能低于出口音（如“露、四”）。入声字的腔格都是出口即断，谱中常以“▼”表示，前曲中的“月、壁、玉、落、叶”字皆如是。阴入字、阳入字略有差异，阴入字出口音应高于其相邻的字腔音（如“壁”字），阳入字出口音宜低于其相邻的字腔音（如“月、玉、落、叶”）。正因为此，【懒画眉】曲前两句四声组合为“入平—平去—去平—平”、“平上—平平—去入—平”，故其乐句旋律线反映的也正是其字声的特征：

▼/… | /∧… | ∧/… | /… | -√… | /-… | ∧▼… | /… |  
月明 云淡 露华 浓。 欹枕 愁听 四壁

蛩。

而【懒画眉】全曲的音乐旋律实际是本曲三十三字的腔格前后连串而成（【懒画眉】曲极普通，诸家曲谱一般都收录，而文中征引极不便，恕不附录）。

四、汉字之反切为曲唱出字收音的根本依据。反切是我国古人发明的对汉字注音的一种科学方法，反切前字表字之声母，反切后字表字之韵母。反切之理实与曲唱之法相通，盖“切法即唱法也”。明曲家沈宠绥《度曲须知》论及“出字收音”云：“凡字音始出，各有几微之端，似有如无，俄呈忽隐，于萧字则似西音，于江字则似几音，于尤字则似奚音。此一点峰芒，乃字头也。繇字头轻轻吐出，渐转自腹，徐归字尾，其间从微达著，鹤膝蜂腰，颠落摆宕，真如名珠走盘，晶莹圆转，绝无颓浊偏歪之疵矣。”<sup>[9]</sup>（P.222）为了说明曲唱之法，沈宠绥则在二音共切的基础上，更提出“头、腹、尾三音共切”（如“皆”为“机、哀、噫”共切、“囚”为“齐、侯、鸣”共切），以此启发唱者将字之头、腹、尾交代明白。以下，笔者主要根据《度曲须知》“收音谱式”一节，将【懒画眉】曲用字制成下表，以说明“切法即唱法”。

汉字	调类	反切	出字	韵目	收音
月	阳入	鱼厥切	清，舌面音，撮口呼	屑辙韵	直出无收
明	阳平	迷平切	清，舌边音，齐齿呼	庚亨韵	收鼻音
云	阳平	余裙切	清，舌面音，撮口呼	真文韵	收舔腭音
淡	阳去	唐濫切	浊，舌尖音，开口呼	监咸韵	收闭口
露	阳去	龙度切	清，舌边音，合口呼	苏模韵	收鸣音
华	阳平	胡麻切	浊，深喉音，合口呼	家麻韵	直出无收
浓	阳平	女容切	清，舌面音，撮口呼	东同韵	收鼻音
欹	阴平	轻伊切	浊，舌面团音，齐齿呼	机微韵	收鼻音
枕	阴上	执饮切	清，翘唇音，齐齿呼	侵寻韵	收闭口
愁	阳平	柴侯切	浊，翘唇音，开口呼	鳩由韵	收鸣音
听	阴平	题英切	浊，舌尖音，齐齿呼	庚亨韵	收鼻音
四	阴去	僧恣切	次浊，舌齿音，开口呼	支时韵	收噫音
壁	阴入	北激切	清，重唇音，齐齿呼	质直韵	收噫音
蛩	阳平	女容切	清，舌面音，撮口呼	东同韵	收鼻音
伤	阴平	摄张切	次浊，翘唇音，开口呼	江阳韵	收鼻音
秋	阴平	妻啾切	浊，舌齿音，尖，齐齿呼	鳩侯韵	收鸣音
宋	阴去	思送切	次浊，舌齿音，合口呼	东同韵	收鼻音
玉	阳入	月律切	清，舌面音，撮口呼	恤律韵	直出无收

赋	阳去	风汗切	次浊，轻唇音，合口呼	苏模韵	直出无收
西	阴平	新衣切	次浊，舌齿音，尖，齐齿呼	机微韵	直出无收
风	阴平	夫翁切	次浊，轻唇音，合口呼	东同韵	收鼻音
落	阳入	庐各切	清，重唇音，开口呼	约略韵	直出无收
叶	阳入	贤页切	浊，舌面音，团，齐齿呼	屑辙韵	直出无收
惊	阳去	楫星切	清，舌齿音，尖，齐齿呼	庚亨韵	收鼻音
残	阳平	慈寒切	浊，舌齿音，开口呼	干寒韵	收舔腭音
梦	阳去	模共切	清，重唇音，合口呼	东同韵	收鼻音
闲	阳平	携颜切	浊，舌面音，团，齐齿呼	干寒韵	收舔腭音
步	阳去	簿户切	浊，重唇音，合口呼	苏模韵	直出无收
芳	阴平	弗沆切	次浊，轻唇音，开口呼	江阳韵	收鼻音
尘	阳平	池痕切	次浊，翘唇音，开口呼	真文韵	收舔腭音
数	阴上	诗五切	次浊，翘唇音，合口呼	苏模韵	直出无收
红	阳平	胡同切	浊，深喉音，合口呼	东同韵	收鼻音

由上述几点我们可以看到，昆曲唱在根本上是由我们汉民族的“文”决定的，故洛地先生曾将这一特征简要归结为：“以文化乐”、“依字声行腔” [10] (P.38)。

昆曲唱是最具我华夏民族特征的唱，是真正的“民族唱法”，从另一方面说，是因为昆曲唱及其达到的文化高度，并非是由魏良辅或梁辰鱼一两个昆曲家在十数年间偶然发明创造出来的，而是我华夏民族两千余年“歌永（咏）言”传统的继承与发扬。

中国文艺偏重个人情志的抒发，不重身外世界的描摹（西方文论的摹仿说似不适用于中国文艺），故文学中抒情类之叙事类为更发达，叙事类戏剧晚出；绘画中写意高于工笔。从民族音乐方面来看，声乐远比器乐发达，“丝不如竹，竹不如肉”的观念根深蒂固 [11]

(P.221)，歌唱艺术自古即极为发达。从另一方面说，汉语声调的丰富多变在世界各民族的语言中也是极其少见的，语言本身即含有浓厚的音乐性，在目前中国许多方言区，如粤语区、闽语区、吴语区等，日常说话犹如“歌唱”。所以，我们汉民族很早即形成“诗言志，歌永言”的，传统 [12] (P.131)。情动于中，故形于言（诗），咏其言（长其言也），即为歌、即为唱。“三百五篇，孔子皆弦歌之” [13]

(P.1936)，此所谓“歌”实是一种吟咏。但在近体诗形成之前，由于所“歌”之“言”（文）尚不够规范，其“歌”也不能有很强的规范性。近体诗的出现，为“歌永言”式的歌唱能进一步走向规范提供可能，也使得文人诗、特别是近体诗的吟咏或歌唱，更成为风尚。如高适《听张立本女吟》有：“自把玉钗敲砌竹，清歌一曲月如霜”，白居易《清调吟》云：“劝君引浊醪，听我吟清调”，施肩吾《听范玄长吟》云：“声声扣出碧琅玕，能使秋猿欲叫难”等等。此所谓“吟”皆与“歌”不远。至于唐薛用弱《集异记》所载“旗亭赌唱”事，更人所共知，故宋王灼《碧鸡漫志》谓：“以此知李唐伶伎，取当时名士诗句入歌曲，盖常俗也。” [14] (P.110) 在唐诗的吟、唱成为风尚的同时，词唱也开始流行，并促成词体的大兴。

如果说“吟”与“唱”相较，“吟”更偏重在“文”，而“唱”更偏重在“乐”，在节奏、旋律方面有更多的规范性。唐诗唱与宋词唱，从本质而言都是“歌咏言”，都是“以文化乐”，但诗唱更近于“吟”，而词唱更近于“唱”。板、拍、眼趋于规范以及“依字声行腔”的唱首先在词唱中开始出现，但蒙元的入侵使得词唱往更高层面的发展被中断了，而明中叶后继起的昆曲唱（主要是南曲唱）正是历史性地恢复、继续此前已达相当艺术水准的词唱传统。

蒙元南犯，其对汉文化的冲击，主要限于中原地区，而在南方地区，特别是文化传统深厚的吴中地区，我们有理由认为，词唱的传统

并未断绝。[5]早在魏良辅、梁辰鱼之前，元末顾坚、顾瑛、杨铁笛等吴中文士即富于声伎，精于音理。南曲近词，故昆山腔作为南曲的一枝，后来的吴中文士将词唱引入曲唱，使曲唱（主要是南曲唱）进入到“以文化乐”、“依字声行腔”的传统，本是很自然的事情，而这即应是魏、梁等人改造“昆山腔”的实质。

后起的昆曲唱值得称述，还由于它不仅仅是继承此前词唱的传统，而是将词唱更推进一步，使“以文化乐”、“依字声行腔”的歌唱更趋规范、精致，这主要表现在使用赠板，更注重出字收音和四声阴阳等问题，从而使改造后的新腔“声则平上去入之婉协，字则头腹尾之毕匀”，“自有良辅，而南词音理，已极抽秘逞妍矣！”[9]

(P.198)清曲唱后来进入剧唱后，又因生、旦、净、末、丑脚色分工的不同，产生大、小嗓、节奏“尺寸”等问题，这些问题的产生，更促成了曲唱技巧的精进。

综合上述，我们认为，魏、梁的“时调”、“新声”，实际上是对此前唐诗唱、宋词唱的直接继承为前提的。正在这意义上，我们可以说，昆曲唱是我华夏民族两千年“歌永言”传统的继承、发扬。

单从一方面来看，“昆”之“剧”代表了民族戏剧的最高成就，昆之“文”是中国传统文学、特别是韵文学的继承和延伸，昆之“唱”是最具我华夏民族特色的“民族唱法”，而此三者自十六世纪中叶以来，被奇迹般地会聚、凝结到一起，直至今日。所以，昆曲今日作为“文化遗产”，仅仅强调其起源于江苏昆山或称颂“曲圣”魏良辅的功绩，争辩其有七百年或四百年的历史，并没有多少意义。作为“文化遗产”，昆曲不仅仅是江苏昆山或苏州的，而是我们全民族的！对于前人留给我们今人的这份文化遗产，凡我华夏民族之子孙，都有责任有义务去理解、去宣扬、去继承。再过一百年或二百年，若使昆台犹得观曼舞，曲集尚可闻清歌，斯诚昆曲之幸，亦我民族文化之幸也！

#### 参考文献：

- [1] 郑振铎. 有关发扬昆剧的三个问题. 郑振铎文集：第七卷. 北京：人民文学出版社，1988.
- [2] 《中国大百科全书》戏曲编辑委员会. 中国大百科全书：戏曲曲艺卷. 北京：中国大百科全书，1983.
- [3] 王克芬. 中国舞蹈史：明清部分. 北京：文化艺术出版社，1984.
- [4] 王骥德. 曲律. 中国古典戏曲论著集成：第四册. 北京：中国戏剧出版社，1959.
- [5] 臧懋循. 元曲选序. 元曲选. 北京：中华书局，1958.
- [6] 李渔. 闲情偶寄. 中国古典戏曲论著集成：第七册. 北京：中国戏剧出版社，1959.
- [7] 孔尚任. 桃花扇传奇小引. 蔡毅. 中国古典戏曲序跋汇编. 济南：齐鲁书社，1989.
- [8] 范文澜. 文心雕龙注. 北京：人民文学出版社，1978.
- [9] 沈宠绥. 度曲须知. 中国古典戏曲论著集成：第五册. 北京：中国戏剧出版社，1959.
- [10] 洛地. 词乐曲唱. 北京：人民音乐出版社，1995.
- [11] 徐震堉. 世说新语校笺. 北京：中华书局，1984.
- [12] 尚书·舜典. 阮元. 十三经注疏. 北京：中华书局，1979.
- [13] 司马迁. 史记. 北京：中华书局，1959.
- [14] 王灼. 碧鸡漫志. 中国古典戏曲论著集成：第一册. 北京：中国戏剧出版社，1959.

What Was The Reason That The Kunqu Opera-China Became

A Masterpiece Of Cultural Heritage Of Humanity

Abstract: The Kunqu Opera-China was proclaimed a Masterpiece of the Oral and Intangible Heritage of Humanity by the United Nations Educational Scientific and Cultural Organization on May 18th 2001. It is on the first place among the 19 Masterpieces proclaimed. What could be the reason that it deserves such an honor? In the respect of theater, the Kunqu Opera is the most typical among the national theaters, which is the true literati theater and represents the highest level. In the respect of literature, it inherits and carries forward the great tradition of the Chinese literature, especially the Chinese rhyming literature. In the respect of music, the featuring singing of Kunqu is determined by the Chinese literature and language, which inherits the tradition of Singing the words of our Chinese people and represents the true Chinese singing. It can be

said that the Kunqu Opera is the converging and condensing of the Chinese theater, Chinese literature, Chinese music and many other Chinese arts under the special historic conditions. And as a cultural heritage, the Kunqu Opera not only belongs to the people of Kunshan Jiangsu or Sunzhou, but also to the whole people of China. And just because it possesses of nationality, it possesses of humanity.

Key words: Kunqu Opera-China; Chinese theater; Chinese rhyming literature;  
national music; cultural heritage

[1] 生门分为大官生、小官生、巾生、雉尾生、鞋皮生，旦分正旦、五旦（闺门旦）、六旦、贴旦、老旦、四旦（刺杀旦）、作旦，净分大面、白面、邈邈白面，末分副末、老生、外，丑分付丑、小丑。

[2] 排律从表面看篇幅超过慢词，但其结构原则实与律诗无异，是同种结构的联串，故笔者以为诗的最高形态为律诗。

[3] 近代以来的词学研究似极少有关注宋词套者，笔者寡陋，仅见胡忌先生的鸿文《沈瀛〈竹斋词〉中的套曲》，文见《南京师院学报》1981年第1期。

[4] 以下有关昆曲“文”、“乐”关系的阐释，笔者对洛地《词乐曲唱》等著作颇多参考，或直接向洛地先生请益而得，特此供陈，以示不敢掠美。

[5] 如元至正年间成书的夏庭芝《青楼集》所载歌妓百余人，其活动区域多在江淮，这些歌妓大多善歌，明确说明“能慢词”者即有六位。

[<< 返回](#)