

昆曲南北曲“三式”之异同

文/张琼

昆曲的南曲和北曲来源不同,之后又在长期的发展过程中分别加入各地方特色,在组织形式上各有不同。词式、乐式和套式是昆曲声律理论的三大基础,在南曲和北曲中有着不同的表现形式,但同时又在某些方面保留了其同根性。

昆曲是我国现存最古老的剧种之一,经过历代剧作家、演剧家的创造和积累,已成为我国民族文化的重要组成部分。数百年来,昆曲舞台上塑造了不胜枚举的艺术形象,培育出众多优秀的剧作家、音乐家和表演艺术家,对民族精神、民族性格和民族心理的形成产生了一定的影响。同时昆曲作为成熟最早的古老剧种,也给后起的众多剧种以丰富的滋润,例如京剧、川剧等都深受昆曲的影响。

昆曲的音乐属于曲牌体,由于曲牌来源与音乐特征的不同,可分为南曲和北曲两大声腔系统,因此在分析方法上也需要区别对待。昆曲中词式、乐式、套式这“三式”,是昆曲声律理论的三大基础^[1],其中乐式最为关键,它横向与词式配合,纵向则构成套式的联结。乐式和词式控制着曲牌,而套式则指导着联

曲和集折。昆曲“三式”虽在南北曲中都存在,但毕竟由于南北曲本身的差异,使得词式、乐式和套式在南北曲中的应用与表现有所不同。因此,本文就集中从“三式”出发对南北曲的异同进行比较。

一、南北曲的词式与乐式

“曲谱的主要构成,不外乎三部分:一是记录歌唱的叫做‘曲子’;二是记录言语的叫做‘宾白’;三是记录动作的叫做‘科介’。”^[2]可见,“词”、“乐”在昆曲中的地位是极其重要的。

(一)北曲“死腔活板”与南曲“死板活腔”的对立性

曲词方面,曲家惯称北曲“死腔活板”与南曲“死板活腔”是相互对立的。其中,“活板”即是说北曲词式富于变化,而造

雀》不是一个再现生灵、表达概念的符号,而是一种对生命的暗喻。在这里,艺术成为人对世界本真价值的追询,对生命意义的追问。

四、结语

唐代画家张璪曾提出“外师造化,中得心源”的艺术创作理论。“造化”,即大自然,“心源”即内心的感悟。“外师造化,中得心源”也就是说艺术创作来源于对自然的观察与感悟,但是自然的美并不能够自动地成为艺术的美,需要通过艺术方式来传达。这就要求艺术家应把客观实物与主观感受统一起来进行创作,并把客观世界的静态图像转化为主观世界的心灵图像,把自己的精神与心灵对象化或者外化为可感的具体的艺术形象,再用恰当的肢体语言将心灵图像物化为能够表现自我情感、充满魅力的艺术形式。这不单纯是一种心象的反映,更多的是内心感受的表达。杨丽萍把自己对生命的感悟融合于自身的审美

和创新,并转化为一种艺术语言。她成功地把动态的优美和静态的优雅统一起来,把感官的享受和理性的思考统一起来,充分展示了舞剧《孔雀》的审美合力。故此,孔雀具有巨大的文化价值和社会意义。

注释:

[1]转引自:徐复观.中国艺术精神[M].沈阳:春风文艺出版社,1987.

53页

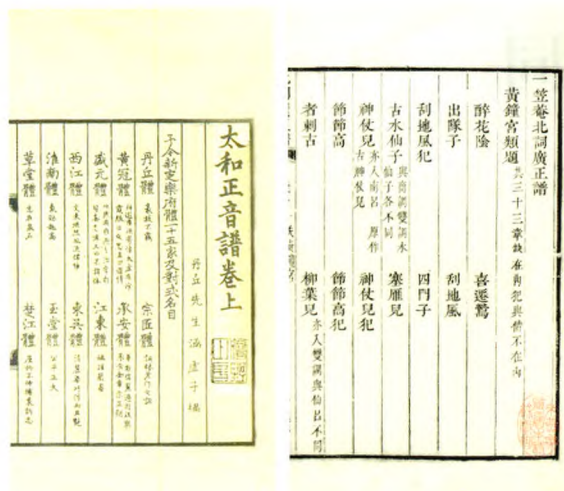
[2]张志伟.西方哲学十五讲[M].北京:北京大学出版社,2004.372页

[3]转引自:乔默生.中国二十世纪文学研究论著摘要.北京:北京大学出版社,1994.640页

[4]让神握住你的手[DB/OL]来自:www.wusehai.net/women/index

作者简介:赵歆宇,中国人民大学2010级美学专业在职研究生,国家教育行政学院教育管理杂志社美编

实习编辑:龚阳



成活板的原因或是衬字的增加，或是词句的增减。北曲往往随意增加衬字，衬字太多，赶唱不及，则扩充乐式增加板位来补救。这样原是衬位上的字就转衬为正了。后来在转衬为正的词句上再添加衬字，造成衬上加衬的形式，都会使得板数、板位、句型甚至句数发生变化。至于词句的增加，可能是单句增加或是成段增加。重句是增句的特殊形式，照例只重一句，曲词或全同或稍有不同。

明初朱权所撰《太和正音谱》^[3]中，元曲曲牌各选录一例，详注四声，标明正、衬。取例多自元人散套或小令，兼少量明初作品，全因散曲小令衬字较少，便于示例。当时水磨调尚未发明，此书只为指导填词和分析词式之用。之后随着昆曲兴盛，陆续出现《北词广正谱》^[4]、《钦定曲谱》^[5]、《九宫大成南北词宫谱》^[6]等，大都延续了《太和正音谱》的体系，不过选例各有增减。

而南曲就不同了，之所以说南曲是“死板”是因为南曲的“衬不过三”，它的衬字最多连用不超过三个字，而且很少破例。南曲的词式少变，曲子和曲词的结合规律对于不同的曲目适用的程度较高。因此，沈璟的《南曲谱》^[7]中所收的关于词、曲范例，主要选自明传奇或者传奇所继承的南戏剧本，对昆曲南曲填词能起到一定的作用。北曲的分析就不能单把词式孤立于乐式之外，而是必须词、乐结合，反复对照。

（二）北曲“死腔”、南曲“活腔”与主腔乐式的关系

南北曲在乐式方面各有自己的特点，徐渭在《南词叙录》^[8]中言道，他从宫调论出发，虽鄙视北曲，但承认北曲承唐宗之遗，犹有宫调。在前文中，有提到“南曲死板活腔，北曲死腔活板”的说法，这里的“腔”指的就是之前提到的“三式”中的“乐式”^[9]。这里的北曲死腔的说法，并不是说其主腔变化少，与之相反，北曲主腔要比南曲主腔变化丰富得多。北曲主腔之“死”，其实是说主腔更鲜明，入耳即能识别。

徐渭否认南曲有宫调，所以必须取“声相邻”为一套。“声相邻”在资料记载中无人研究过，但是有经验的听众会知道，如果任意将若干曲牌联在一起，就会在听觉上感觉不舒服。因此，我们可以推断说，徐渭所说的“声相邻”其实就是主腔相似，连

套靠的就是主腔相似所起的作用；而他所认为的北曲“有宫调”，我们就可以理解为是主腔鲜明。

由此可见，主腔这一要素仍是昆曲中的一个主要组成部分。主腔概念最早由《螭廬曲谈》一书提出，《昆曲格律》在此基础上对其进行了发展，注重运用听觉上的辨识，如果每个曲牌中有基础音的串列，即可定为主腔。

在南北曲曲牌中，虽然几乎每个词句句尾都配置主腔，但主腔的出现并不仅仅出现在句尾。北曲曲牌中，主腔的分布面比南曲更广，出现一个乐句往往由几个主腔前后衔接而成，也存在以一个主腔覆盖整个词句的情形。北曲主腔普遍分布这个特点也是增强主腔鲜明性的原因之一。

（三）主腔乐句的不同及其共同特征

与此同时，由于北曲主腔的变化也极其丰富，用同一个汉字代表一种主腔会导致主腔型号太复杂，因此采用记足标的方法：结音同、首音不同的主腔型号，标以相同汉字但可使用不同的足标标示在右下角加以区分；首音同、行腔倾向不同，或上行或下行的，也可以用标足标的方法来区别。而北曲主腔的变化也主要集中在腔头和腔尾上，腹腔变化较小。所以说，北曲主腔既鲜明又富变化，两者看似矛盾，其实是统一的。

因此，对于南曲而言，它的主腔没有北曲那么鲜明多变，主腔的变形方法相比北曲来说就少多了，常用的不过是截头、去尾、伸尾三种。

一般说来，每个曲牌的主腔，都有以下几项特征：1. 鲜明性。这一点，北曲较为明显，容易凭靠听觉来辨别。相对来说，南曲没有北曲容易分辨主腔，但部分南曲曲牌的主腔，经过吹奏，也很容易辨认出来。2. 多样性。这是指曲牌所包含的主腔有多少种型号。大量资料表明，绝大多数曲牌的乐谱中都能找出主腔，而且每个曲牌具有的主腔型号，少则三、四种，最多可达十来种。3. 重复性。同一类型的主腔在曲牌中反复使用次数的多少，对不同曲牌和不同型号的主腔来说，悬殊是很大的。4. 定位性。这是指同型主腔在不同曲子中出现的位置是否有规律。有的主腔在不同曲子中总出现在同一句码的词句上，

这种曲子的主腔就特别鲜明。但有些曲牌，其主腔出现的位置比较自由，这种曲牌乐谱是否悦耳动听就在于谱曲者的技艺水平了。5. 派生性。有些非同型主腔相互之间有派生关系，同一曲牌中，其中一个主腔可能是从其他不同型号的主腔上发展而来的。

因为一个词句上不限于只配一个主腔，有时整个乐句是由几种型号的简形主腔连成的。而对谱曲来说，句尾的主腔也是很重要的。

二、套式的异同

昆曲折子的歌唱部分是几个到十几个曲牌的综合体，这个综合体叫做套数。把曲牌组成套数的工作，则叫做联套。一折戏里曲牌的组合是否能满足套数的要求，须看曲牌的选用是否在声律上与剧情的发展上相匹配。编剧制曲，如果不郑重对待联套问题，那么所选一个曲牌的乐谱即使美妙动听，但作为折子整体却只能说是曲牌的堆砌，杂乱无章。

前代曲家对待套数遵守依宫定调的原则。依据这一原则，有些曲谱对每个宫调都列举了一些套数体式。对于所列举的北曲套数体式，我们很容易感觉到有关乐谱在声腔上的内在联系，说明依宫定调是合理的。但列举的南曲套数体式，就不都是这样了。有些南曲套数从听觉上感受不出所包括的曲牌之间有什么联系，甚至有的还可感觉到它们声腔上的非连贯性。之所以会有这种情形出现，也是与北曲曲牌来源简单、南曲曲牌来源复杂相关联。

为了说明套数和剧情的关系，我们引用单套和复套这两个概念。单套在故事发展一脉相承、没有转折和另添剧情时使用。在单套中，各曲牌主腔的腔型应该有高度的统一性，腔型就用“主1”、“主2”来表示主腔，腔型规律在折子戏中间应该一贯到底，至于笛色，更是不会改变。

（一）北曲的套式

传统曲律著作中提出的北曲套数体式都是单套，它们由相同腔型规律的若干不同曲牌组成，每个曲牌一般使用一次，有时么篇^[10]也有一个曲牌连用两次的。北曲第一支总是散板，第二支有时开始上板，但有时也用散板。也还有在第二支前部保持散板，后部开始上板。至于上板曲子，则总是一板三眼在前，一板一眼在后，最后的煞尾则又是散板。

（二）南曲的套式

南曲的单套则有三种套式。第一种像北曲单套一样，由少则两三个多至十几个不同名、每个使用一到两次的曲牌组成。完全以单套形式出现的折子较少，但还是能够找到我们所熟悉的例子。《牡丹亭·叫画》是完整的单套，这是南【商调二郎神】本套，以【二郎神】为首牌。全折包括【二郎神】、【集贤宾】、【莺啼儿】、【簇御林】四支过曲，他们都是南【商调】，具有鲜明的腔型规律同一性。

第二种是自套。由于南曲的主腔形式没有北曲那么鲜明，

有时找不到其他曲牌能根据腔型规律同一性联成一套，这种曲牌只好靠不断重复前腔的形式组成单套。这种单套，定名为自套。例如《长生殿·闻铃》即是单套，由两支【武陵花】后面缀以尾声而组成一折。【武陵花】是南【双调】过曲，与其他曲牌在腔型规律上无同一性。《闻铃》是以两支【武陵花】组成的自套。

第三种是集曲套。集曲套由同一原曲作为主曲所构成的若干集曲组成。既然这些集曲源出自同一主曲，因此它们的腔型规律具有同一性，满足联套要求。集曲套中出现的原曲，也必须通过腔型规律同一性来加入集曲套。

总之，北曲和南曲单套的组成，在节奏上总是前慢后紧。作为单套套式的一般规律，这样的安排是合理的，因为节奏慢的曲牌，声腔细腻委婉，适于写景、言情，但对故事过程的表达能力较弱，若把曲牌按前慢后紧的顺序安排，就双方兼顾了。

以上是北曲和南曲单套式的异同比较。至于复套就是应用在剧情故事有转折或者有额外添加剧情的场合。这种套数在剧情出现转折或增换剧情的地方笛色和腔型规律也会随之改变，但不会违背声律，而且还有助于利用声腔的变换来显示出剧情的变化。

总之，词式、乐式和套式作为昆曲表演和创作理论的三大要素，它们相互关联，紧密结合，并且控制着曲牌和联曲的组织。我们可以通过对昆曲音乐本体的分析来指导昆曲表演，反过来也需要通过昆曲表演来感受昆曲音乐。因此，通过研究词式、乐式和套式在南北曲中的形态与异同，对于继承和发展昆曲艺术都起着非常重要的作用。

注释：

[1]王守泰.昆曲曲牌及套数范例集.上海：学林出版社，1997(04)

[2]钱一羽.昆曲入门.上海：上海文化出版社，1958.2页

[3]明代朱权撰，成书于明洪武三十一年（1398年），是现存最早的北杂剧曲谱。

[4]明末清初戏剧家李玉辑著，成书于清顺治朝（1644—1661年）。

[5]奕清等合撰，成书于清康熙五十四年（1715年），兼收南曲和北曲。

[6]清庄亲王允禄等编撰，成书于乾隆十一年（1746年），共82卷。

[7]明沈璟，全名《南九宫十三调词谱》，成书于1605年左右，是最早的一部南曲曲谱。

[8]明代徐渭撰，成书于嘉靖三十八年（1559年），是一部论述南戏的专著。

[9]乐式是昆曲音乐性规律的总结，南曲乐式主要继承自南戏。

[10]在形式上，南北曲有引子，过曲，尾声之别。过曲做为接引子之后所唱的主要的曲子，过曲中的“曲之二调”，即同一曲牌的第二支曲子，在北曲中即称为“么篇”。

作者简介：张琼，河南理工大学音乐学院教师

实习编辑：李 魁