

《梨園原》表演理論之探究

李 惠 綿

崑山水磨調自明嘉靖間（一五二二～一五六六）創製以後，即逐漸廣被劇壇，使得中國戲曲由體製劇種轉變為聲腔劇種，即同一聲腔可以演唱不同的劇種；而凡以崑山腔演唱的樂曲，稱之為「崑曲」。崑曲從明代隆慶、萬曆之交開始，到清代嘉慶初年，風行時間長達二百三十年之久（一五七〇～一八〇〇）；至乾隆年間，各地方聲腔進入北京，先後是弋陽腔、秦腔、四大徽班陸續進京，形成「雅部」與「花部」爭勝的局面。李斗《揚州畫舫錄》卷五成書於乾隆年間（一七九五年有序），提及：「兩淮鹽務例蓄花雅兩部，以備大戲。雅部即崑山腔，花部為京腔、秦腔、弋陽腔、梆子腔、羅羅腔、二簧調，統謂之亂彈。」當時揚州情況如此，北京亦是如此。乾隆、嘉慶時代以後，中國戲進入所謂「亂彈」時期，當時的崑劇是以折子戲的演出代替了全本戲，形成崑劇表演藝術的轉折點，開啓崑劇藝術的新頁。大量的傳統劇目折子戲盛行於整個崑劇舞臺（包括廣場、戲館、廳堂等），因此折子戲的演出方式使崑劇活動又延續了兩百多年。折子戲推動崑劇表演藝術起了變化，而表演藝術的發展亦倒轉來給予折子戲劇目一種分外動人的光彩（參陸粵庭《崑劇演出史稿·折子戲的光芒》）。折子戲的演出形式使演員個人的表演藝術更為突顯，而為提供崑

劇演員一些表演藝術的規範，遂有相關的表演心得記錄或理論規則，《梨園原》一書即是在這樣的背景之下應運而生的。

《梨園原》原名《明心鑑》，是清代乾隆、嘉慶年間一位藝名黃幡綽^①的戲曲藝人「彙其平生所得，筆之於書」而成。嘉慶二十四年（一八一九）莊肇奎（胥園居士）「考古證今，凡有關於梨園一業，雖片紙隻字，皆續載於是書」，因而更名為《梨園原》。道光九年（一八二九），黃幡綽弟子俞維樞、龔瑞豐出其殘稿，求請葉元清（秋泉居士）修補殘缺，考證舛誤，並代為撰述愈、龔之心得。^②故今所見之《梨園原》，至少三易其稿，歷時乾、嘉、道三代，綜合了黃幡綽及其弟子們的表演心得，以及莊肇奎、葉元清的修補考證。此書可視為清代中葉崑曲表演藝術的精華，也可說是現存古典戲曲理論著作之中，唯一的戲曲表演美學經典。

這一本表演藝術理論專著，篇幅甚短，共有十三個主題。其中〈謝阿蠻論戲始末〉、〈王大梁詳論角色〉、〈論鼓板樂式〉、〈論曲原〉、〈寶山集載六宮十三調〉、〈涵虛子論雜劇十二科〉皆是轉錄前人之說。^③〈論戲統〉則說明古時演戲之前，演員出鬼門道，必先齊唱〔紅芍藥〕一詞的傳統。因「傳奇內必有神、佛、仙、賢、君王、臣宰，及說法、宣

① 黃幡綽，一作黃幡綽。唐朝開元年間曾有弄參軍的名優黃幡綽，善談諧打諢，被稱為「侍官奴」。《因話錄》、《樂府雜錄》、《次柳氏舊聞》皆有記載其人其事（參曹燭生《中國音樂舞蹈戲曲名詞典》頁二〇八）。又蔣星煜先生主編《十大名伶》中有黃幡綽，可見其人之盛名，上海古籍出版社，一九九二年。

② 關於《梨園原》成書的過程，可參鄭錫瀛《楊卷居士》〈梨園原序〉，作於嘉慶二十四年己卯，時為一八一九年（案：原作己丑，則為道光九年）；莊肇奎〈胥園居士贈黃幡綽先生梨園原序〉；以及葉元清〈修正增補梨園原序〉，《梨園原》收入《中國古典戲曲論著集成》冊九，三篇序並收錄《梨園原》。

③ 〈謝阿蠻論戲始末〉說明戲曲搬演自漢代傀儡，經唐明皇選良家子弟，於梨園中演戲文，至宋元大盛。〈王大梁詳論角色〉主要解釋各腳色之名義。〈論鼓板樂式〉引雷海青傳古樂器之論。〈論曲原〉引自王驥德《曲律》。〈寶山集載六宮十三調〉引錢芝庵《唱論》宮調聲情說。〈涵虛子論雜劇十二科〉引自朱權《太和正音譜》。

咒等事，故先持一咒，以釋其罪」；又因隔宿味爽，故齊聲同唱，以利喉音舒展。〈老郎神〉則考述：「逢梨園演戲，明皇亦扮演登場，掩其本來面目。唯串演之下，不便稱君臣，而關於體統，故尊為老郎之稱」，因此老郎神即唐明皇。〈藝病十種〉則提出戲曲表演可能犯下的十種弊病是：④

曲腫（腿彎也）；白火（說白過火）；錯字（認字不真）；訛音（將字音念訛）；口齒浮（口齒無力）；強頸（項頸不動）；扛肩（聳肩）；腰硬（腿不活動）；大步（行步太忙）；面目板（臉上不分喜怒哀）。

歸納此十病，白火、錯字、訛音、口齒浮是就「曲白」藝病而論；曲腫、強頸、扛肩、腰硬、大步、面目板則是就「身段」藝病而論。作者於文末總結：「以上十病，皆係平素怠惰而得，切宜早日醫治。有詩如下：『藝病渾身染，多因舊日惰；虛心當藥餌，病則立除卻。』」可知勤勉和虛心乃是去藝病之良方。基於這十種藝病，下文進一步分別提出〈曲白六要〉、〈身段八要〉、〈寶山集八則〉：

〈曲白六要〉：音韻、句讀（音逗）、文義、典故、五聲、尖團。

〈身段八要〉：辨八形、分四狀、眼先引、頭微愧、步宜穩、手爲勢、鏡中影、無虛日。

〈寶山集八則〉：聲、曲、白、勢、觀相、難易、寶山集、宜勉力。^⑤

戲曲表演藝術以曲白、身段之融合無間爲其特色，故作者將舞臺表演的實際經驗，分別歸納成這些要素。至於「寶山」之義，周貽白《明心鑑

④ 本段引文，凡括弧部分，係原文所有；以下〈曲白六要〉亦然。

⑤ 周貽白據手抄本撰《明心鑑注釋》，其中〈寶山集六則〉只含前六則；但六則之後還有「寶山集」與「宜勉力」兩段話，都作「《寶山集》云」，故內容實與八則相同。該書收入《戲曲演唱論著輯釋》，北京中國戲劇出版社，一九八〇年二版。

注釋》說：「命名『寶山』，似以『山』比戲曲，而以唱作方法比做「珍寶」，亦即今之所謂『竅門』。」周氏並引《正法念經》所謂：「汝得人身不修道，如入寶山空手回」之語解釋：身為伶人，如不勤苦鑽研，猶如入寶山而一無所得，豈不辜負中國戲曲藝術。^⑥而演員如要修得表演藝術之道，必須有所借鑑，因此《梨園原》中有〈明心鑑〉一文，強調梨園子弟務必虛心，以除梨園藝術之恙，「不必求其有功，只求無有藝術，日久技術必精，則可成爲上好之角色。」周胎白就說：「『明心』就是要內心有戲，不能只求形式上的肖似；『鑑』就是鏡子，也就是把演戲時應該注意的一些問題或者較易發生的毛病，分別指出，作爲一種借鑑。」^⑦抽象的說，「明心鑑」即是照明內心的鏡子，心明則心虛，心虛則可虛懷萬物，與物相應，如明鏡無不照，止水無不鑑。延伸其義，《梨園原》提出這些表演藝術的原理原則正可以作爲戲曲演員的借鏡。由此看來，《梨園原》原名《明心鑑》，深義在此。

從以上對《梨園原》的概述中，可知〈藝術十種〉、〈曲白六要〉、〈身段八要〉、〈寶山集八則〉四個主題乃是《梨園原》精義所在，而這四個主題是以曲白藝術和身段藝術爲論題核心；換言之，〈藝術十種〉、〈寶山集八則〉實可與〈曲白六要〉、〈身段八要〉互證。雖然作者在每個主題之後，對各個要素皆有進一步的說明，但仍是言簡意賅。本文即以〈曲白六要〉、〈身段八要〉所論爲主，逐條加以解說分析；而將其他主題融合論述，並運用《梨園原》以前的相關論點加以證證，使其意義更爲清晰彰顯，期能探討《梨園原》所蘊涵的戲曲表演美學。

^⑥ 同上注，見頁二〇四。

^⑦ 同上注，見頁一七七。

一、曲白理論

樂曲和賓白^⑧可說是古典戲曲的兩大要素。就戲劇的發展而言，由於這種一唱一說的形式，才使中國戲劇由形製短小、情節簡單的小戲系統，進入體製繁複、情節曲折的大戲系統，^⑨可見講唱文學對古典戲曲的滋養何其重要。說唱形式運用在劇本文學上，就是每一折（齣）之中，以若干曲牌聯綴成套曲，曲辭中間以獨白、對白、夾白、滾白等不同的賓白形式。^⑩大致而言，賓白和曲辭的配合，大多是交互使用，也就是「曲白相生」；但也有「重疊」或「相輔」的情形。所謂「重疊」即是賓白與曲辭所表現的意義相同，曲辭不過是歌唱表白一番而已。所謂「相輔」，即是曲辭所說的事件或思想，有一部分和賓白相同，但另有開展。^⑪曲辭和賓白的相生相成，共同推動劇情節的發展。從戲劇文學到劇場搬演，則是透過演員，將曲辭和賓白「唱」、「念」出來，故而延伸出戲曲表演體

^⑧ 構成戲曲搬演的要素之中，尚有「科汎」，指舞臺上的身段動作而言，詳下文。

^⑨ 西漢角觥戲、唐戲弄及宋金雜劇院本等皆屬「小戲」系統；加上「講唱文學」的滋養，即進入「大戲」系統，南戲、北劇屬之。小戲是戲劇的雛型，大戲是戲劇藝術完成的形式。參會師永義《中國古典戲劇的形成》、《中國地方戲曲形成與發展的徑路》，收入《詩歌與戲曲》，臺北聯經出版，民國七十七年。

^⑩ 「夾白」是夾於曲中的賓白，有三種類型：一種與普通賓白不殊，一看即知，不致於教人和曲文相混。另兩種則皆附著於曲文，其一往往帶有語氣辭，容易與曲文分辨，謂之「帶白」；其一雖作用有如帶白而缺少語氣辭，每每使人誤以爲是襯字。「滾白」或「滾唱」原是弋陽腔的專有名詞，二者不易分別，都是屬於「數唱」或「帶唱」的性質，介於賓白與歌唱之間，如果將其偏於賓白來說就是滾白，如果將其偏於歌唱來說就是滾唱。會師永義認爲不協韻之句比較接近口白，用以對話或表白；協韻之句比較接近唱詞，用以敘事或作爲淨丑數唱，故將二者區分，以利說明。其例證並參《北曲格式變化的因素》，收入《說俗文學》。臺北聯經出版，民國六十九年。

^⑪ 這三種形式正和講唱文學韻散結構的方式一樣。關於曲辭和賓白相生、重疊、相輔的觀念，參會師永義《元人雜劇的搬演》，收入《說俗文學》。臺北聯經出版，民國六十九年。

系中的「唱腔藝術」和「念白藝術」。

《梨園原》中的〈曲白六要〉應是兼論唱曲和說白，因此詮釋每一個要素時，自宜盡量從這個角度觀照。第一要「音韻」云：

每發一字，先審其唇、齒、喉、舌、鼻，或半唇、半喉，或半舌、半齒，或半齒、半鼻，均須辨明。各有一定部分，不可強使歸於他部。特製出一表列下，按表類推，則不致有誤矣。

唇——非奉微
齒——至恥是射
喉——號奧靠歐
舌——黎樓壳列
鼻——無純乎鼻音，皆係與他音相輔者。如——西——令進

按上表所列類推之，則發出之音，自然字正音圓，不致有唱者為「天」聽者為「焉」；唱者為「地」聽者為「息」；唱者為「元」聽者為「言」；唱者為「黃」聽者為「旁」之弊也。

這裏所說的「音韻」不是指填詞作曲之平仄押韻，而是指發音部位。

《梨園原》提出的發音部位有五個，各有所謂「半音」，共有十聲。《梨園原》的傳授者黃旂緯為江南人，此書又是專論崑曲表演藝術，故可從吳語方言及其字例，嘗試分析其音類和音值。其一，吳語「幫滂並」用雙唇音，「非敷奉微」用唇齒；唇音所列之字是唇齒音，則其半唇可能指雙唇音。其二，齒音所列之字，「恥」字屬知系，「是、至、射」三字屬照系，是正齒音；〈曲白六要〉論「尖團」謂「尖字係半齒音」，則其半齒音指齒頭音，即中古精系字按細音韻母者，後來演變為吳語的尖音字（詳下文第六要「尖團」）。其三，字例中「號、奧、靠、歐」字皆屬喉音字；由於表中並無牙音，半喉可能是指俗稱的牙音字。中古牙音見系字，今開口呼、合口呼在吳語仍讀舌根音，今齊齒呼、撮口呼則變成舌面音，

即團音。^⑭其四，舌音所列字例皆是「來」母，則其半舌可能指舌尖音，今吳語的「端透定」也大都為舌尖音。其五，中古的「明泥孃」是鼻音，吳語也全用鼻音。而《梨園原》所指的並不是純粹鼻音之字，而是「與他音相輔者」，也就是收鼻音韻尾之字。^⑮這點可以用江蘇吳江人徐大椿《樂府傳聲》的話語作輔證，其〈鼻音閉口音〉說：「喉舌齒牙唇之外，又有鼻音、閉口音者……。如庚青二韻，乃正鼻音也；東鍾、江陽，乃半鼻音也。尋侵、監咸、廉纖，則閉口音也。正鼻音則全入鼻中，半鼻音則半入鼻中，即閉口之漸也。閉口之音，自侵尋至廉纖而盡矣。故中原音韻以東鍾起，以廉纖終。」^⑯徐氏此段文字在論北曲《中原音韻》，庚青、東鍾、江陽韻尾皆收〔-ŋ〕，徐氏又區分為正鼻音和半鼻音，可能與韻尾前的主要元音有關。庚青為〔eŋ〕，東鍾為〔uŋ〕，江陽為〔aŋ〕；^⑰〔e〕後元為央元音，共鳴腔小，鼻音明顯，故庚青為正鼻音；〔u〕、〔a〕後元音，共鳴腔大，鼻音不明顯，故東鍾、江陽為半鼻音。今吳語的鼻音韻尾主要有〔-n〕和〔-ŋ〕兩種，庚青主要元音及韻母是〔en〕或〔in〕，東鍾是〔oŋ〕；江陽是〔aŋ〕，^⑱〔e〕、〔i〕為前元音，共鳴腔小，〔o〕、

^⑭ 根據楊師秀芳面授，吳語方言見系字按細音韻母者，文讀時才變成舌面塞擦音的 tɕ、tɕ'、ç，即團音；而在白話讀音中仍讀舌根擦音 k、k'、x。崑劇應是繼承文讀現象。又本文有關音韻部分，皆蒙楊師指正，謹向楊師致謝。

^⑮ 周貽白注：「『無純乎鼻音，皆係與他音相輔』，意思是每字有每字的念法，出聲雖或張口，如不歸閉口，則不能成爲鼻音收聲。」（同注⑤，頁一八七）依周氏之意，《梨園原》所謂「鼻音」是指以鼻音收聲之字。

^⑯ 《樂府傳聲》見《中國古典戲曲論著集成》第七冊，北京中國戲劇出版社，一九八二年四版。

^⑰ 參董同龢先生《漢語音韻學》第四章〈早期官話〉對中原音韻的擬音，臺北文史哲，民國七十年六版。

^⑱ 參趙元任《現代吳語的研究》第二章〈吳語韻母〉之擬測，此處是就現代吳語方言的鼻音韻尾推測清代中期吳語鼻音韻尾。見清華學校研究院院叢書第四種，北京清華學校研究院，民國十七年。

〔a〕為後元音，共鳴腔大。字例中，「令、進」二字屬庚青韻；「西、一」二字原為陰聲韻，也許由於是齊齒音，共鳴腔小，演唱時不易達於遠處，故在口腔有限的共鳴之下，影響至鼻腔而帶出鼻音，使氣流迴盪起來；故「西、一、令、進」皆列在鼻音之下。如同就鼻音性質之多寡和共鳴腔之大小而分正鼻音、半鼻音，則可以借用徐氏之論北曲來解釋〈曲白六要〉的鼻音是指韻尾收〔-n〕者；而半鼻音可能指韻尾收〔-ŋ〕者。

這一段「音韻」的論述，是強調說唱者每發一字，其聲母發音部位「均須辨明，各有一定部分，不可強使歸於他部」，以免聽者因發音部位不清晰而誤為他字。辨明每一字的發音部位，才能清楚地咬字吐音，〈藝術十種〉說：「唱歌、說白，凡必須口齒用力，一字重千斤，方能達到聽者之耳；不然，廣園曠地，人數衆多，未必能人人聽清。」如果唱念時口齒無力，即是犯「口齒浮」之病。所以必須同時掌握字的發音部位，善於運用口齒力度，才能字字清晰地遠傳於聽者之耳。

曲白第二要是「句讀」：

句讀，一整句也；讀（音逗）者，半句也。唱曲時不分句、讀，尚有腔調以繩之；唯說白必須句、讀分明，方能達出本意。如「豈不知聖人云」，「豈不知」三字為讀，至「聖人云」始為一句。說白至讀時，略為一頓，不可過久；至一句，則稍久亦無妨也。

以一整句和半句區分句、讀，是與句式關係密切。句式就是一個調子本格所具有的句子，其每句之字數和音節形式。音節形式就是句中音步停頓的方式，停頓的方式有久暫之別，必須掌握分明。音節形式有單雙二式，如七言作四、三為單式；作三、四為雙式。還有一種是意義形式，指句中意象語和情趣語的組合方式，意象語為名詞及其修飾語，此外為情趣

語。意義形式和音節形式，有時是兩相疊合，有時則有分歧，^①這兩種形式可說是區分句、讀的原理。

句讀對唱曲和說白的作用稍有不同，所謂「唱曲時不分句讀，尚有腔調以繩之」，是說唱曲有腔調板眼的規律，自然形成音樂上的句讀；但仍然要掌握曲文本身的句讀，也就是要將曲辭的意義形式和音節形式表現出來，以能配合韻文學中的意境美和音樂美。故〈寶山集八則〉論「曲」說：

曲者，勿直，按情行腔。陰陽緩急，板眼快慢，當時情理如何，身段如何，與曲合之為一，斯得之矣。

曲要宛轉曲折，不能平鋪直唱，所以說「曲者，勿直」，其主要原則是要「按情行腔」。所指的「情」指曲中當時的情理，曲中情理即是透過區分句、讀而將曲辭的意義形式和音節形式傳唱出來；然後配合曲調之陰陽緩急、板眼快慢以行腔轉調，再融合身段動作。這裏所說的「身段」，簡單地說，就是〈藝術十種〉提出的：「凡唱念之時，總須頭頸微搖，方能傳出神理」；如果「永久不動，則成傀儡」，即是犯「強頓」之病。複雜地說，就是結合唱念與做舞（詳下文）。可見句、讀的掌握成為表現曲情的要素，對唱曲有莫大的作用。

唱曲有腔調板眼形成音樂上的句讀；至於說白的句子，如果是上場詩、下場詩，也應依韻文學的句式區分句、讀；如果是場上說白則無固定的音節形式，必須依其敘述句的語言長度，以意義形式分句、讀。因此每一句之中，至讀時可以略為一頓，而至一句末尾正是其音節形式的完成，故稍久無妨。可知說白全憑意義形式的掌握而使句、讀的音節形式分明。

① 例如馬致遠：〈天淨沙〉：「枯藤老樹昏鴉，小橋流水人家，古道西風瘦馬。夕陽西下，斷腸人在天涯。」全首都是兩字一頓，五句皆作二二二，此即音節形式和意義形式相合。但就意義形式而言，末句可折為二四和三句式，則與音節形式不合。關於句式的論述和例證，詳會師永義〈中國詩歌中的語言旋律〉，收入《詩歌與戲曲》，臺北聯經出版，民國七十七年。

所以〈寶山集八則〉中有一則論「白」：

白病數字。數字者，即按字直念也。昔人有詞曰：「說白病數字，住者四聲全（原注：四聲乃歡、恨、悲、竭）。長短高低語，官私緊慢言，有如家常語，還同事樣般。聽者有興趣，能泣亦能歡。」正因為以音節形式區分說白之句讀，故可避免按字直念之病；又因為掌握了意義形式，故可以在長短高低、官私緊慢之間盡歡恨悲竭之情。

〈寶山集八則〉論「聲」：

聲歡：降氣 白寬 心中笑
聲恨：提氣 白急 心中躁
聲悲：噎氣 白硬 心中掉
聲竭：吸氣 白緩 心中惱

各聲雖皆從口出，若無心中意，萬不能切也。

這裏舉出四種不同情緒的表達方式。心中高興喜悅時，說白要從容不迫，呼吸要輕鬆、自如、飽滿，以表歡愉之聲。心中焦躁不安時，^⑩說白要緊急迫切，從丹田提氣，在胸中作小幅度的迴旋，控制不放，以表怒恨之聲。心中哀傷悼念時，說白要哽咽，用上胸呼吸，且呼吸短促，如梗在胸口，眼淚欲落時，可用貼氣（運氣往下眼眶前面貼），以表悲痛之聲。心中煩惱憂悶時，說白要緩慢，用口鼻深吸氣，吸氣要慢，控制氣於胸

底，以表竭盡之聲。可知唱念時，呼吸用氣也是重要的技巧之一，尤其表現某種情感時，呼吸形態也要和情感表現相同，則聲音與面貌神態自然協調一致，此即以情感來調動呼吸。^⑪因此演員要以心中情意為主導，結合

^⑩ 《中國古典戲曲論著集成》作「燥」，周貽白《明心鑑注釋》本作「躁」，表情緒之詞應作「躁急」之「躁」，故從周本。

^⑪ 傅雪漪《戲曲傳統聲樂藝術》第二篇第四章〈氣的運用〉，就前人舞臺實際經驗，歸納喜、怒、悲、憂、思、驚、恐、酒、醉、驚、狂、弄、桃、病等十五種表達不同情感的用氣方法（頁七三），筆者解釋此段的用氣多得其啓發。北京人民音樂出版社，一九八五年。

不同的用氣方式與說白的速度，而發出歡恨悲竭等不同感情的聲音，才能將劇中人物當時的情境淋漓盡致地表現出來，也才能引起觀眾聽戲看戲的興味，得到觀眾內心情感的共鳴，因而隨演員及其扮飾劇中人物之歡泣而歡泣。然而，說白表現情感時必須恰到好處，不能太過，〈藝病十種〉舉出「白火」之病：

說白固須字字清楚，不可含混，然而要分出陰陽、輕重、急徐，按其文之緩急，查當時之情形，應念急則急，應緩念則緩，方為上乘。若一意急急，用力過猛，必致不合乎戲文；日久習慣，則成過火之病也。

不分句讀而一意急急，用力過猛，就是犯了「說白過火」之病。而如何「按其文之緩急」，李漁《閒情偶寄·演習部》提出兩個具體方法，一是「高低抑揚」，一是「緩急頓挫」：

白有高低抑揚……若唱曲然。曲文之中，有正字、有襯字。每遇正字，必聲高而氣長；若遇襯字，則聲低氣短而疾忙帶過，此分別主客之法也。說白之中，亦有正字，亦有襯字。其理同，則其法亦同。一段有一段之主客，一句有一句之主客。主高而揚，客低而抑，此至當不易之理，即最簡極便之法也。——〈教白第四·高低抑揚〉

這是以唱曲之法互證；換言之，場上說話可以正字、襯字之法，分別句子中的主、客地位而決定其高低、抑揚；此外「上場詩、定場白以及長篇幅敘事之文，定宜高低相錯，緩急得宜，切勿作一片高聲，或一派細語」。^⑫至於緩急頓挫之法，李漁在〈教白第四·緩急頓挫〉中解釋：

^⑫ 〈教白·高低抑揚〉解釋：「上場詩四句之中，三句皆高而緩，一句宜低而快。低而快者，大卒宜在第三句。至第四句之高而緩，該首二句更宜倍之。」《閒情偶寄》見《中國古典戲曲論著集成》第七冊，北京中國戲劇出版社，一九八二年四版。

「場上說白，盡有當斷處不斷，反至不當斷處而忽斷；當連處不連，忽至不當連處而反連者：此之謂緩、急、頓、挫。」然則說白何時當連？何時當斷？李漁又說：「大約兩句三句而止言一事者，當一氣趕下；中間斷句處，勿太遲緩。或一句止一言一事，而下句又言別事，或同一事而另分一意者，則當稍斷，不可竟連下句。」李漁提出一句中分主客之法及數句之中當斷當連之法，是以句子意義分量之輕重而達到高低抑揚、緩急頓挫之致。此則論一句中的句讀之法，強調句式之意義及音節形式以傳情達意；並以此內心的情意及當下的戲劇情境表現不同感情的聲音，二者可以相輔相成。

曲白第三要是「文義」：

曲白須先知其講解。又有字同義不同、字同音不同之別。

字同義不同：容易 從容 容貌

字同音不同：華山（音畫） 華夏（音划） 華粵（音花）

以此類推，虛心研習，可免訛字、訛音之疵。

所謂「文義」指識文字、知音義，這個問題王驥德《曲律·論須識字》已有闡述：^②

識字之法，須先習反切。蓋四方土音不同，其呼字亦異，故須本之中州；而中州之音復以土音呼之，字仍不正，唯反切能該天下正音……。至於字義，尤須考究，作曲者往往誤用，致為識者訛笑……。則作曲與唱曲者可不以考文為首務耶！

此說明「識字」指識字音、字義。字固有方音之異，即中州音也有一字多音的現象。音義有別，故唱曲時不但要避免其他方音的影響，也要視上下文義和格律，使用正確的音讀。此所以王驥德認為作曲者與唱曲者皆

^②《曲律》見《中國古典戲曲論著集成》第四冊，北京中國戲劇出版社，一九八二年四版。

應以考文字音義為首務。如此則作曲者不會誤用而音律乖舛，而唱曲者不致唱訛字。〈藝病十種〉特別列舉「錯字」（認字不真）和「訛音」（將字音念訛）之病，強調演員「每讀劇本之時，必須字字斟酌。如有不認識者，或領教於人，或查閱字彙，必使其字音義全然了了，然後出口」。唯有準確認得字音字義，才不會唱錯字、念訛音，否則「其音不對，聽者無從解釋，而其義亦無法講解也」。第一要「音韻」所說的是發音清楚，此則著重字音正確，二者角度不同。

曲白第四要是「典故」：「詞曲說白之內，往往引用古人典故，務須查明出處，心中了了，則可以傳神。」用典故包括引用古代故事和前人的創作，雜劇、傳奇文學多屬文士之作，運用典故乃創作中習見之事。從作者的角度而言，王驥德《曲律·論用事》主張：

曲之佳處，不在用事，亦不在不用事。好用事，失之堆積；無事可用，失之枯寂。要在多讀書，多識故實，引得的確，用得恰好，明事暗使，隱事顯使。……用在句中，令人不覺，如禪家所謂撮鹽水中，飲水乃知鹹味，方是妙手。

作品的典故要用得恰好，而且不堆積不蹈襲，其終旨在「務使唱去人都曉，不須解說」。而對戲曲演員而言，更是要懂得典故作為引譬的意義何在，^③才能了解曲情，進而曲情、曲調、身段三者合一，才能得唱曲之神理；此即是上文提及〈寶山集八則〉論「曲」所謂：「當時情理如何，身段如何，與曲合之為一」的境界。

^③周胎白注：「《林冲夜奔》一劇，唱詞中有『救國難誰誅正卯，掌刑法難得皋陶』兩句，便是兩個古人的故事。前者為孔子事，出《家語》；後者為虞舜時大臣皋陶事，出《尚書》。」（頁一九二）案：相傳孔子擔任魯國司寇時，大夫少正卯擾亂國政，孔子殺之；此借少正卯比喻朝廷中的奸黨高俅等人。皋陶是上古傳說中東夷族的領袖，因公正無私，故被舜帝任為掌管刑法的大官；此借皋陶喻朝中，公正不阿之士已難求得。

曲白第五要是「五聲」：

五聲係陰平、陽平、上、去、入是也。唱曲不知發聲、收聲之理，則其字音出口即變。要知五音之別，須將下列之表讀熟千遍，然後逢字即知陰陽矣。

陰平	陽平	上	去	入
風	縫	諷	奉	父
煙	言	眼	宴	易
聲	繩	省	盛	是
書	贖	屬	樹	朔

聲調是音高變化，據趙元任《現代吳語的研究·吳語聲調》，吳語的聲調大致有兩派。一派平上去入，依聲母清濁各有陰陽兩類，共八聲；一派把陽上歸入陽去，只有七聲。《梨園原》只列五聲，大約是就南方聲調的大類而言。為使唱曲者知五聲之別，《梨園原》特別列出「五聲表」，每一聲調下各舉一字例。周貽白指出「父」字只念上聲或去聲，「是」字只念去聲，此二字皆非入聲字；又將「贖」字作陽平、「屬」字作上聲，皆非，此二字當作入聲。^{②③}誠然此表例字有誤，但作者用心無非是要戲曲演員熟悉每一個字的陰陽平仄之聲調變化，才能在唱曲和念白時掌握每一個字正確的聲調；如果唱者不知發聲、收聲之理，則會形成「字音出口即變」的現象。《梨園原》進一步就各聲調的特性作了說明，此處須先略述明代沈寵綏《度曲須知·四聲批發》及「附四聲宜忌總訣」中論南曲四聲唱法。^{②④}

對平聲唱法，沈寵綏說：「平聲自應平唱，不忌連腔，但腔連而轉得

^{②③} 同注⑤，見頁一九四。

^{②④} 《度曲須知》見《中國古典戲曲論著集成》第五冊。北京中國戲劇出版社，一九八二年。

重濁，且即隨腔音之高低，而肖上去二聲之字；故出字後，轉腔時，需要唱得純細，亦或唱斷而後起腔，斯得之矣。」這就是唱平聲的大原則而言；若分別就陰平、陽平而言，則「陰平字面，必須直唱，若字端低出而轉聲唱高，便肖陽字平面」。至於陽平，則絲低轉高，字面方準，故云「平有提音」。遇上聲則宜低唱，但「前文間遇揭字高腔及緊板時曲情促急，勢有拘礙，不能過低，則初出稍高，轉腔低唱，而平出上收，亦肖上聲字面」，所以唱上聲字最難把握。去聲陰聲字當高唱，如「翠」字、「再」字、「世」字等類，須用送音直揭。如遇去聲陽字，如「被」字、「淚」字、「動」字等類，沈氏說：「初出不嫌稍平，轉腔乃始高唱，則平出去收，字方圓穩，不然，出口便高揭，將『被』涉『貝』音，『動』涉『凍』音，陽去幾訛陰去矣。」至於唱入聲字面，沈氏說：「毋長吟，毋連腔，出口即須唱斷。如果入聲唱長，則似平聲；如果唱高，則似去聲；唱低則又似上聲；故『唯平出可以不犯去上，短出可以不犯平聲，乃絕好唱法也』。」可知既要唱出入聲頓字顛落之妙，又不能唱似平上去，其難實不亞於唱上聲字。說明沈寵綏論南曲平上去入唱法後，即可與《梨園原》作一比較：

《梨園原·曲白六要》

陰平——由高而低。發音高，收音低。
陽平——由低而高。發音低，收音高。
上——其音向上。
去——其音向前。

《度曲須知·四聲批發》

陰平——直唱。
陽平——由低轉高。
上——低唱。
陰去——高唱。
陽去——由平轉高。
入——毋長吟，毋連腔，出口即須唱斷。

此段文字仍要分別就說白的語調和演唱時的曲調以解釋五聲的意義。陰平是高平調，唱念時，必以高音發聲；發聲之後，則要在高音的狀態下直唱，以保持陰平的調值，到了收聲之時，高音自然漸漸微弱而以低音收束。陽平是高升調，唱念時，皆由低音發聲而以高音收聲，也就是字端低出而轉聲唱高。上聲「其音向上」，就語調而言，所謂「高呼猛烈強」，^⑤是指上聲具有高呼而且清亮的特性。就曲調而言，則如徐大椿《樂府傳聲·上聲唱法》所說的，字頭半吐即向上一挑，挑後不復落下，而口氣總皆向上，不落平腔，雖數轉而聽者仍知為上聲。至於沈龍綏論上聲宜低唱，是指在口氣向上不落平腔的原則下而低唱。上聲之字入曲低而入白反高的現象，李漁《閒情偶寄·音律第三·慎用上聲》說：「平、上、去、入四聲，唯上聲一音最別：用之詞曲，較他音獨低；用之賓白，又較他音獨高。」^⑥因四聲之中只有上聲低唱，故較他音獨低；說白時如果上聲低念，則不易送達遠聽，因此較他音獨高；所以後來《與眾曲譜》凡遇上聲字皆注明△號，以示歌者。李漁進一步解釋：「上聲之字，出口最亮，因其高而且清，清而且亮，自然得意疾書。孰知唱曲之道與此相反，念來高者唱出反低，此文人妙曲利於案頭而不利於場上之通病也。」故填曲時，上聲字宜偶用、間用，切忌一句之中連用二、三、四字；因如重複上聲數

^⑤ 周貽白認為《梨園原》所說的五聲高低音，大抵由明釋真空的《鑰匙歌訣》而來，所謂：「平聲平道莫低昂，上聲高呼猛烈強，去聲分明哀遠道，入聲短促急收藏。」同注⑤，頁一九五。

^⑥ 李漁在〈賓白第四·聲務鏗鏘〉說明上聲獨特之原因：「字有四聲，平、上、去、入是也。平居其一，仄居其三，是上、去、入三聲，皆屬於仄。而不知上之為聲，雖與去、入無異，而實可介於平、仄之間，以其別有一種聲音：較之於平則略高，比之去、入則又略低。」案：依據上下文義，似乎是說，去入最高，上聲次之，平聲最低；如此則不符合四聲音高的變化。而陳多先生《李笠翁曲話注釋》則說：「以上聲來和平聲相較，則平聲略高於上聲；以上聲和去、入聲相比，則去、入聲又略低於上聲。」（頁八四）如依陳氏之注，則是平聲最高，上聲次高，去入最低；符合四聲音高的變化。

字，則唱時數字皆低，不特無音而且無曲了。此所以作曲者宜「慎用上聲」，而歌者唱上聲字最難把握之故。去聲「其音向前」，言其語調清而遠；唱陰去時高唱，陽去則由平轉高，古人謂「去有送音」，言其出口即高唱，其音直送不返。入聲語調短急，故說唱時毋長吟，毋連腔，一出字即停聲，一出口即唱斷。由上所述，戲曲演員熟讀五聲，即是要分辨字的聲調，以及掌握各聲調在說唱時高低、長短、緩急、強弱等不同性質。

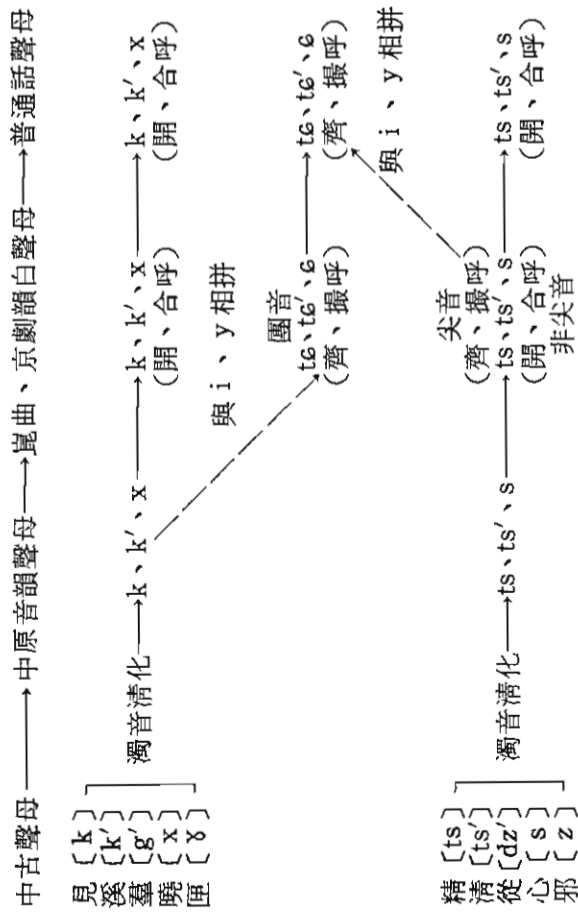
曲白第六要是「尖團」：

尖字、團字之分，近日罕有知其據者，往往團字變為尖字，實為曲白之大病。夫尖字係半齒音，如酒、箭、線，乃半齒音，故應用尖；久、劍、現則不然，非隨意可以念成尖字也。近時多不察之。

根據楊振淇《京劇音韻知識》第三章〈尖團字〉的考述，戲曲中所謂尖、團，就是指普通話中聲母為 te、te'、e 的那些字；在戲曲唱念中，聲母分別讀舌面前音 te、te'、e 與舌尖前音 ts、ts'、s 的現象。凡聲母仍讀為 te、te'、e 者稱為「團音字」，簡稱「團字」，如引文中舉例「久、劍、現」三字，此外如見、界、京、基、金、今、江、家、九、寄、謙、巧、腔、啓、傾、去、勸、曲、驅、希、欣、喜、向、孝、香、血等字皆是。凡聲母改讀為 ts、ts'、s 者稱為「尖音字」，簡稱「尖字」，《梨園原》稱為半齒音，如引文中舉例「酒、箭、線」三字，此外如精、際、俊、賤、借、親、妻、千、七、齊、前、情、箱、心、詳、徐、夕、敘、象等字皆是。尖、團字的共同特點是：韻母為齊齒呼或撮口音的字。^⑦

^⑦ 楊氏書中所用擬音，舌面前音為 j、q、x，即國語注音符號的 4、 $\dot{\text{c}}$ 、 $\dot{\text{t}}$ ；舌尖前音 z、c、s，即 p、 $\dot{\text{c}}$ 、 $\dot{\text{t}}$ 。以下為便於閱讀，一律改成國際音標。楊氏並指出對尖團字的誤解主要有四種：其一以為所有字音非「尖」即「團」；其二以為字分尖團本係聲母問題，與韻母無關；其三以為尖團音的區別在舌尖前音聲母 ts、ts'、s 與舌尖後音 (卷舌音) tʃ、tʃ'、ʃ，聲母 (即 出、 $\dot{\text{c}}$ 、 $\dot{\text{t}}$)；其四將尖團字音稱為「中州韻」。以下討論尖團問題，多融合楊氏的論述，詳見該書頁七四~八七。北京中國戲劇出版社，一九九一年。

楊振洪說明尖團字音的由來。在《中原音韻》以前，由於全濁聲母清化的規律，中古「見、溪、羣、曉、匣」五母，成了《中原音韻》k、k'、x 三母；中古「精、清、從、心、邪」五母，成了《中原音韻》ts、ts'、s 三母。《中原音韻》以後才從聲母 k、k'、x 分化出團音聲母 tɕ、tɕ'、ɕ 來。分化的條件為韻母是齊齒呼或撮口呼。換言之，齊、撮兩呼韻母前面的聲母 k、k'、x，變為舌面聲母 tɕ、tɕ'、ɕ（語音學上稱之為聲母的顎化）；而開、合兩呼韻母前面的聲母 k、k'、x 不變。這分化出來的「團音」（當時稱為「圓音」）與 ts、ts'、s 三母的齊、撮呼的字音（稱「尖音」）對稱為「尖團音」。後來約十四、五世紀，尖音受後面韻母齊齒、撮口的影響，又顎化為 tɕ、tɕ'、ɕ，也成為「團音」。這樣前後兩次聲母的顎化，就成了普通話中聲母為 tɕ、tɕ'、ɕ 的全部所屬字。楊氏並將尖、團字音的分合過程列表如下：^②



^② 此表見《京劇音韻知識》頁七八。楊氏注文：「現代漢語裏的 ts、ts'、s 還有小部分的字來自古莊、初、崇、山四母（見王力《漢語史稿》頁一二一），因是變為開、合呼字，與尖團音關係不大，故表中未予列入。」

從這段尖、團音的演變過程可知，《中原音韻》的音系中雖然有 ts、ts'、s 這組聲母，但因沒有 tɕ、tɕ'、ɕ 這組團音聲母與之對應，所以也不會有「尖音」名詞。由此可以斷定，北曲中無所謂區分尖、團的問題，只有到崑曲才出現分尖、團的問題。因為吳語方言尖團分明，則源自吳語區的崑曲唱念亦應區分尖團。^② 在此之前的唱論著作中，未見有人論及尖團問題，則《曲白六要》強調區分尖團，就實際演唱崑曲而言，是有重要意義的。

以上從《梨園原·曲白六要》為基本架構，再參照相關論述，大致可以得知《梨園原》的曲白藝術理論。由於《梨園原》的理論完全是從表演的角度著眼，因而聽眾自然更是理論內涵中被關注的對象。^③《曲白六要》中的音韻、五聲、尖團、文義都是要觀眾聽得正確；典故、句讀則要能傳神達意，讓觀眾聽得分明；而唱曲、說白皆必須口齒用力，才能在廣闊曠地的劇場上，令觀眾聽得清楚。而唱念表演的過程中，則以「聽者有興趣，能泣亦能歡」為旨趣。觀眾學的論題可說是由魏良輔、王骥德一脈相承下來的。因此，就其曲白理論架構而言，可說從結合演員與觀眾而立論的。

二、身段理論

「身段」是指表演者運用肢體語言將曲詞中的意境「做」出來。李漁

^② 根據袁家驊等《漢語方言概要》，北方話尖團不分，吳語則嚴格分別（見頁三一、六一，北京文字改出版社，一九六〇年）。楊振洪指出京劇傳統戲曲唱念，也非常強調字分尖、團；並認為京劇分尖團是來自崑曲。楊氏引述《京劇字韻》的例子，比如《文昭關》伍員的唱詞：「好似狼牙箭穿胸」，如果不把句中的「箭」字咬準 tsian，就唱成了「狼牙劍」。故不分尖團，唱詞的意義將會產生誤解。同注②，頁八二~八三。

^③ 孫崇濤《梨園原表演理論述評》第三小節將《梨園原》曲白唱念的要點歸納為四方：一曰知其講解，二曰達出本意，三曰放情行腔，四曰人人聽清，頗具見地。文載《戲曲藝術》，一九八六年第四期，筆者論述的角度與孫氏有別。

《閒情偶寄·演習部》用「身段」一詞，原是指獨唱曲不宜改爲合唱曲，因爲場上任唱角色不同、劇中人物身分不同以及曲中詞境之差異，則有不同的身段，〈授曲·曲嚴分合〉說：「曲既分唱，身段即可分做，是清淡之內，原有波瀾；若混作同場，則無所見其情，亦無可施其態矣。」可見身段是依存於唱曲之中，「做」之中有情意傳達、有容態展現，情態之中亦自有波瀾。而在同一唱、同一曲中，「其轉腔、換字之間，別有一種聲口；舉目回頭之際，另是一副神情。」故如何在邊唱邊做之中，展現演員轉腔、換字時的音色、口法及其聲情神態，正是身段藝術之所在。〈身段八要〉歸納了戲曲演員學習身段動作的八大原則，第一要是「辨八形」：

辨八形——身段中有八形，須細心分情。

貴者：威容 正視 聲沉 步重
 富者：歡容 笑眼 彈指 聲緩
 貧者：病容 直眼 抱肩 鼻涕
 賤者：冶容 邪視 聳肩 行快
 癡者：呆容 吊眼 口張 搖頭
 瘋者：怒容 定眼 啼笑 亂行
 病者：倦容 淚眼 口喘 身顫
 醉者：困容 模眼 身軟 腳硬

所謂「八形」就是八種類型人物。貧賤富貴代表人物的身分地位，癡病醉代表人物的精神狀態，都屬於抽象的類型。演員必須以各種方式「做」出某一種類型人物的模樣。威容、歡容等八種都是指面容；正視、笑眼等八種都指眼神；聲沉、聲緩指聲調；其餘則是指身體各部位動作，包括手、口、身、步、頭等。演員要同時配合面容、眼神、聲調及身體各部位四方面，^③互相協調，才能「裝窮像窮，裝富像富」，將該人物類型

^③ 周胎白解釋辨八形的身段表現方法皆聯繫面容、眼神、聲調、步法四項而言（同注^⑤，頁一九八），筆者認爲「步法」一項似未能涵括。

恰如其分地表現出來。

其二是「分四狀」，四狀爲喜、怒、哀、驚；再將〈寶山集八則〉論「聲」同列，以觀照其說：

「分四狀」

喜者：搖頭爲要 俊眼 笑容 聲歡 聲歡：降氣 白寬 心中笑
 怒者：怒目爲要 皺鼻 挺胸 聲恨 聲恨：提氣 白急 心中躁
 哀者：淚眼爲要 頓足 呆容 聲悲 聲悲：噎氣 白硬 心中悼
 驚者：開口爲要 顏赤 身戰 聲竭 聲竭：吸氣 白緩 心中惱
 但看兒童有事物觸心，則面發其狀，各聲雖皆從口出，若無心中發其聲；喜、怒、哀、驚現於面，意，萬不能切也。
 歡、恨、悲、竭發於聲。

所謂「狀」指狀態，就是劇中人物因劇情的发展或變化而引起的表情和聲情。猶如「兒童有事物觸心，則面發其狀，口發其聲」，故喜、怒、哀、驚屬於面部表情，歡、恨、悲、竭則屬於口部聲情。面狀的情緒表達，不止在於口部聲情，也同時包括眼、身、步、頭等身體部位；再加上呼吸氣口的運用、說白的寬硬緩急以及心中情緒意念的配合，可知分四狀在身段表現中何其不易。「八狀」是人物形象具有其持續性，爲貫穿全劇的一種形象；「狀態」則有其時間性，是人物根據劇情的需要而產生的狀態。^④此二者是緊密連續的關係，即演員要在其所扮演的類型人物之上，充分掌握面狀的變化。例如扮演貧者要病容、直眼、抱肩、鼻涕；又如表現悲哀的情緒時，要有悲痛之聲，說白哽咽，用上胸呼吸而且呼吸短促，並以淚眼、呆容、頓足等表情動作，表達心中哀傷的情感。這些變化是由劇情導引的，因此要運用各種形體語言以轉換面狀情緒，極具複雜；要學

^④ 此解參周胎白注，同注^⑤，頁一九九。

握得恰到好處，則甚為不易。〈藝病十種〉之一，特別拈出「面目板」：「凡演戲之時，面上須分出喜、怒、哀、樂等狀，面目一板，則一切情狀俱難發揮，不足以感動人心，則觀者非但不啼不笑，反生厭惡也。」演戲時如不分喜怒哀、面無表情、呆若木鷄，則其辨八形就不能產生意義，當然不能感動人心。

其三「眼先引」：「凡作各種狀態，必須用眼先引。故昔人有曰：『眼靈睛用力，面狀心中生。』」這是說在各種表情動作中，將眼睛置於首位，即以眼神引導各種形體動作，以突出其內心的活動。此處雖只就「狀態」而言，實則包含「八形」。如上所述，此二要之中，眼神就有正視、笑眼、直眼、邪視、吊眼、定眼、淚眼、模眼、俊眼、怒目等多種。由於眼睛可左可右、可仰可垂、可遠可近，故其視線範圍、角度的轉動，以及用目的快慢急徐、方向距離、時間久暫之別，都可以產生不同變化。例如《遊園驚夢》，杜麗娘深閨懷春，有「剪不斷、理還亂、悶無端」之愁，當春香取鏡臺衣服過來時，杜麗娘動也不動，只能用眼睛交代，看一眼春香，望一下妝檯，慢慢地說：「放下。」就這一眼之中，傳達了杜麗娘「懶起畫娥眉，弄妝梳洗遲」的憂悶情思。其後唱〔醉扶歸〕：「翠生生出落的裙衫兒茜，豔晶晶花簪八寶瑣」，唱至「花簪」兩字時，右手從胸前向頭右旁上指，眼睛隨著右指往上看；唱「八寶瑣」三字時，站住不動，右手輕輕撫鬢，讓春香在背後為她整理鬢髮。唱完這兩句時，眉目間要微現喜色，以點出下句「可知我一生兒愛好是天然」的正題，此處就要用手眼引起觀眾的注意。這些雖是平常身段，但眼睛隨著右指往上看時，兩眼微眨；然後再往上看，這一瞬間，眼波流動，光豔照人。此即是運用眼光的閃動，將平凡的動作點染成一個令人神往的天然意境。^③所

^③ 參陳古虞〈場上歌舞局外指點——淺談戲曲表演的藝術規律〉，文載《戲劇藝術》一九七八年第四期。

謂「四體妍蚩，本無關於妙處，傳神寫照，正在阿堵中」，^④可知「以眼傳神」是辨八形、分四狀的首要關鍵。

其四「頭微愧」：「頭微愧，方顯活潑；然只能微愧，不可大愧及亂愧也。」此言身段表演中，若有頭部動作，如癡者須作搖頭狀，則只能微搖；而且配合唱念時，也須頭頸微搖，才能傳出神理，以免因頭頸不動之病而形如傀儡。但在頭頸微搖之間，則要注意不宜有「扛肩」（聳肩）之病，以免不美觀（見〈藝病十種〉）。可知戲曲表演不止要求曲白的聲音之美，更追求身段之美。

身段第五要是台步，此外，〈藝病十種〉中的「大步」（行步太忙）、「曲踵」（腿彎）、「腰硬」（腰不活動）亦討論台步身段問題：

步宜穩：台步不可大，盡人皆知矣，然而亦不可過小。總之，須求其適中，以穩為要；雖於極快、極忙時，亦要清楚。

大步：台步須大、小合宜，大則野，小則遲。行走過忙，勢必全身搖動，冠帶散亂，殊不雅觀。

曲踵：無論踢腿、抬腿、坐時、立時，必須將腿伸直，不可曲彎。而行走時更須腿直、身不動，方能合乎台步。萬不可如平人隨便走路，曲直不定也。

腰硬：腰硬則全身不靈活。文則如上馬、下馬，武則如舞弄刀、槍，皆仗腰間之靈活，方能出色。

這裏對步法提出幾個具體的要求。第一，台步要大小合宜，即使是男子步伐大，女子步伐小，亦須求其適中，以免過於粗野不雅或遲步緩慢。第二，台步要穩健準確而靈活，既需要快步、急忙的步伐，亦不能含糊錯亂或全身搖動而冠帶散亂。例如《夜奔》，林冲從上場門到臺口實際距

^④ 語見《世說新語·巧藝》，余嘉錫《世說新語箋疏》本頁七二二，臺北仁愛書局，民國七十三年。

離極短，要跑的步數很多，而又不能凌亂，每一步邁出去還要收回來，故須要腳步非常矯健靈敏。第三，無論踢腿、抬腿時，腿部要保持伸直；坐時，膝蓋以下的腿部也要保持挺直的姿勢。走腳步時，膝蓋自然放鬆，不能繃緊，上身保持平衡，最忌身體上下顛動、曲直不定。第四，腰部之靈活與否，與一切身段都有關係。所謂「腰腿功夫」，即指明腰腿不能分開，故練腿必先練腰。^⑤腰間靈活，舞臺上所有虛擬動作之表演才出色可觀。以上這些要求是台步的大原則，如扮演特殊類型人物，如瘋者要「怒容、定眼、啼笑、亂行」，則必以亂行之步法表現，但行亂中仍有規矩，方合瘋者之台步。

其六是「手爲勢」：「凡形容各種情狀，全賴以手指示。」意指用手作勢，借以表達各種情境、各種狀態。如以手指「人」時，則有遙指、近指、當面指、背後指、虛指、實指、自指、他指、概指、專指等，每一指法都寓有形容及所指的對象。^⑥可見手的功用是「指示」，也是「做勢」，是演員和他周圍的事物發生關聯的媒介。在身段表演中，手和眼的關係極爲密切，所謂「手到眼到」，其對形體動作往往有畫龍點睛的作用。例如《爛柯山》的《癡夢》，崔氏確知朱買臣得官，不禁悔恨交集；癡癡迷迷地睡去，夢中，朱買臣派差役、管家婆，捧著鳳冠霞帔迎接她前往任上。崔氏從夢中驚醒，念：「呀碎！原來是一場大夢！」夢中的榮華轉眼而逝，這時她百感交集，從後場椅走出站在臺心，唱：「……只有破壁，哎呀！殘燈、零碎月！」這時演員要向觀眾一一交代：先用手眼引領觀眾環視四周，看到頽垣、孤燈；唱「零碎月」時，則低頭用手指點從斷牆照射在地上零碎的月光，然後引領觀眾的視線抬頭望見茅舍外面的殘月。^⑦

^⑤ 此解參周貽白注，同注⑤，頁一八四。

^⑥ 參周貽白注，同注⑤，頁二〇二。

^⑦ 解例參同注⑤，又《癡夢》見《納書楹曲譜》，收入王秋桂先生主編《善本戲曲叢刊》第六輯，臺灣學生書局影印出版，民國七十六年。

場上人物懊悔淒苦的心境、情景交融的景象，就經由演員「手眼聯繫」的身段傳達出來。

此外，手眼和身步之配合更是關係緊密。例如《思凡》色空尼姑唱〔風吹荷葉煞〕：「奴把袈裟扯破，埋了藏經，棄了木魚，丟了鏡鉢……」等句，唱「奴把」時自指，引起觀眾注視自己；在「袈裟扯破」四個字三板的節奏中，邁右步，一個轉身下蹲，把袈裟（一般穿「田水衣」）從身上脫下來。這一轉眼的動作，必須一絲不差，不可多一步或錯一步；況且上妝後，裏外衣服都有水袖，梳大頭後面有線尾子，右手還拿著拂塵，如姿勢有些不準確，亂了一根頭髮，袈裟就脫不下來。下一句節拍極快，「埋藏經，棄木魚，丟鏡鉢」只能用點到爲止的動作，但要有交代，有形象感。唱「丟了」時，要搶先把丟鏡鉢的動作做完；唱「鏡鉢」兩字時，出門、走向前角，然後輕輕一個跳步在前左角站定，兩手舉拂塵亮相。唱這兩句時，身段要乾淨俐落，能亂中有定，動中有靜，就是手眼和身步配合的功夫，也是唱做合一的功夫。^⑧身段八要中提出「眼先引、頭微幌、步宜穩、手爲勢」的原則，此例正可用以詮釋其彼此聯繫的關係。

其七是「鏡中影」：「學者宜對大鏡演習，自觀其得失，自然日有進益也。」演員以形體模擬詮釋各種類型人物和表情狀態，在鏡中顯現出來，謂之「鏡中影」。此即是〈寶山集八則〉提出的「樣勢」，作者引昔人之詞說：「勢貴如真，要在虛心。對鏡去病，日見增新。」故欲去除藝病而達到如真如實的表演境界，必常於鏡前自觀表演之相。〈寶山集八則〉論「觀相」：

學者於私下粧作古人，對鏡自觀。其品行忠直者，正直爲之；奸逆者，邪曲爲之。有意有情，一臉神氣兩眼靈。喜則令人悅，怒則使

^⑧ 解例參同注⑤。

人惱，哀則動人慘，驚則叫人怯，如同古人一樣，始謂之真戲。視聽之學，寔私下功夫也。有等登場者，意亂心慌、膽怯神散，雖認真演唱，觀者惡之矣。

此即是鏡中影的練習方法。不論扮演正面或反面人物，在鏡前，演員要看到自己內心有相對應的意態和感情，臉上有神韻，眼中有靈氣，喜怒哀驚之情緒栩栩如生，彷彿古人再現，此之謂「真戲」——即假戲真做的真戲。演員先能在鏡前演習至此境界，登場時才不會意亂心慌、膽怯神散。故云「視聽之學，寔私下功夫」，這私下功夫就是對鏡觀手舞蹈之影和身段動作之相。此處可從明代李開先《詞譜·詞樂》中「顏容演戲」的故事加以印證：^⑨

顏容，字可觀，鎮江丹徒人，全之同時也，乃良家子。性好為戲，每登場，務備極情態；喉音響亮，又足以助之。嘗與眾扮《趙氏孤兒》戲文，容為公孫杵臼，見聽者無感容。歸即左手捋鬚，右手打其兩頰盡赤，取一穿衣鏡，抱一木雕孤兒說一番，唱一番，哭一番。其孤苦感憤，真有可憐之色，難已之情。異日復為此戲，千百人哭皆失聲。歸，又至鏡前，含笑深揖曰：「顏容真可觀矣。」

《趙氏孤兒》戲文演述晉靈公時，武將屠岸賈謀害文臣趙盾一族，更求其孤兒以殺絕。公孫杵臼與程嬰用計藏孤，護之成人，終報仇雪冤的故事。^⑩顏容扮演公孫杵臼，其重要情節在與程嬰商議救孤之計。程嬰欲以親子換孤兒，與子受死。公孫杵臼自稱年已七十，早晚將死，乃命程嬰自

^⑨ 李開先《詞譜》收入《中國古典戲曲論著集成》冊三，北京中國戲劇出版社，一九八二年四版。

^⑩ 本劇取材於《春秋左傳》和《史記》，戲文全名為《趙氏孤兒報冤記》，《古本戲曲叢刊初集》本，據明金陵唐氏世德堂本影印，題作《趙氏孤兒記》。元紀君祥有《趙氏孤兒大報仇》雜劇，明徐元有《八義記》傳奇，今京劇有《八義圖》，皆本於此。

首告於岸賈，言公孫杵臼藏孤，而由程嬰將孤兒抬舉成人，與他父母報仇。岸賈獲程嬰自首，拷打公孫杵臼，又令程嬰行杖，以察其是否同謀；公孫杵臼見程嬰之子被殺，乃撞階基而死。這段情節的內心戲，包括公孫杵臼與程嬰的推讓、受嚴刑拷打、不忍卒睹幼兒受害而程嬰掩淚之情狀。顏容演這場戲，必須在說唱時，形悲苦之情於神色，並有鞭打時疼痛翻滾之動作，才能將公孫杵臼的痛苦掙扎演出來。顏容在家中演練時，打其兩頰盡赤是為親身體會皮肉之痛；取穿衣鏡是為能觀其眉目眼神孤苦可憐之色、手抱孤兒之樣態，乃至說唱表演時之台步等。經過如此揣摩，再演此劇時，終能令觀衆感動不已。故李開先言其「每登場，務備極情態」，^⑪指其登場演出時經由肢體語言詮釋出來的情感和神態，其實就是身段，即「說一番，唱一番，哭一番」的身段，也就是唱工、念工和做工合一的身段；再加上先天喉音響亮之助，故能相得益彰，而使「千百人哭皆失聲」。

〈詞樂〉這一段文字，不止記錄顏容登場之前如何備極情態的過程；也披露了戲曲表演要結合唱、念、做（哭即是「做」出來的）身段的理念；同時描述了一個可以備極情態的演員，不僅於「分付顧盼，使人解悟」，更要能讓觀衆為之動容而潸然淚下。借用高明《琵琶記》第一齣〔水調歌頭〕所說的：「論傳奇，樂人易，動人難」，顏容實已具有「動人」表演藝術；而鏡中觀相可說是顏容能臻於動人表演藝術的方法之一。

顏影觀相的功夫需要篤志學習，時時不倦。身段第八要就是「無虛日」：「日日用功，不可間斷；間斷一日，則三日不能復原。學者切記之。」表演是一種技術，一種功夫；更是一種藝道，一種境界。非日積月

^⑪ 葉長海先生《中國戲劇學史稿》解釋：顏容扮演公孫杵臼，始而仗著自己喉音響亮，演唱時備極情態，即有點拿腔作態、譁衆取寵的味道，因而並不感人（頁九六，上海文藝出版社，一九八六年），筆者則覺得「備極情態」是肯定語。

果，年復一年，不足以成其技，不足以至其道。因此不僅要日日對大鏡勤練用功，還要在「未登場之前慎思之，既歸場之後審問之」（〈寶山集八則·難易〉），慎思、審問的態度，更可見表演者之苦心孤詣。演員以虛心苦練的功夫求得藝道，猶如風之積厚方能負大翼，水之積厚方能負大舟；亦如大鵬鳥有若垂天之雲的羽翼，才能搏扶搖而上九萬里的高空。故〈寶山集八則·宜勉力〉說：

生且淨丑末，雖分理一般。少年宜勉力，廢寢與忘餐。苦心天不負，技藝日加善。一朝聞妙道，夕死心也甘。

儘管戲曲演員所充任的腳色行當不同，然日日勉力、用志不分的精神則相同，如此才能習練該行當應有之技藝；並且在自己的行當中，獲得表演藝術之妙道。《梨園原》以「一朝聞妙道，夕死心也甘」為比擬，正說明戲曲演員苦修藝道，是可與儒家之求仁心、道家之求虛靜的境界相提並論的。

〈身段八要〉中，前六要是提出身、眼、頭、步、手具體的表演動作，後二要則是演練身段的方法與學習的態度。對表演者而言，前者是「知」，後者是「行」，必須知行合一，才能成其功夫境界，故八要成為身段論的內涵。^④

三、結論——唱念做舞理論之融合

唱、念是以演員的發聲器官作為媒介，是訴諸觀眾的聽覺；做、舞是以演員的形體為媒介，是訴諸觀眾的視覺。如果只有唱念沒有做舞，則只是靜態的清唱而已；必須加上身段動作，才能成為真正的戲曲表演藝術。

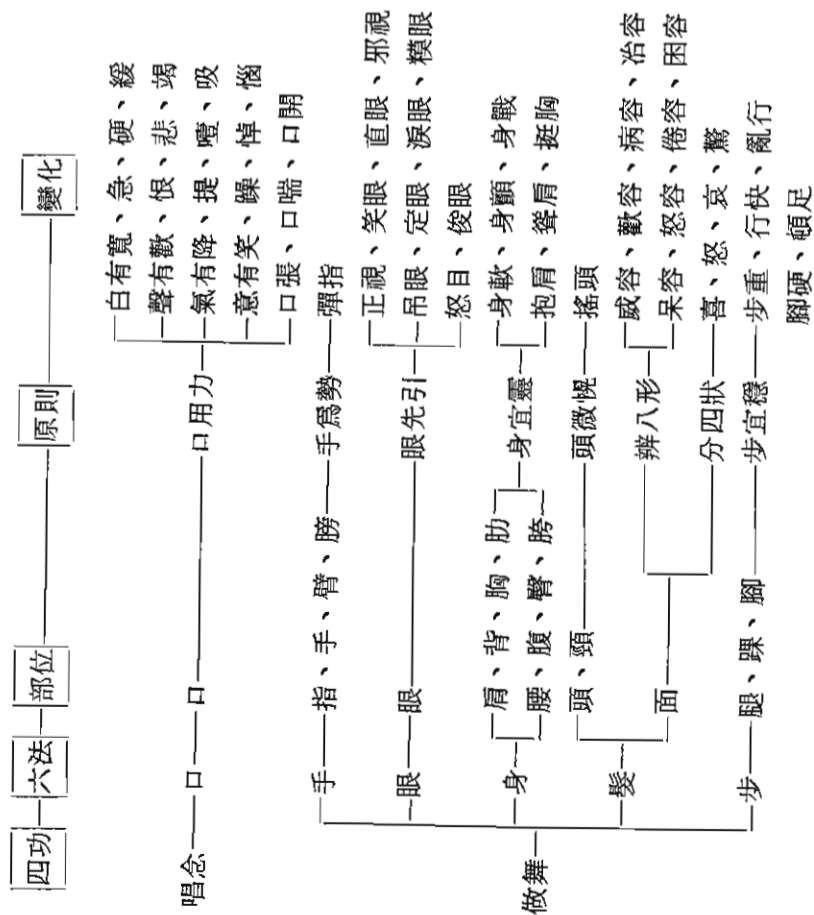
^④ 周胎白認為所謂「身段八要」，實際上有關身段要素者只有六項（同注⑤，頁一九七），即指後二要非關身段。筆者認為《梨園原》的作者既立八要，應有其意義，故以知、行兩部分解之，而仍應統歸於身段。

所謂「有聲必歌，無動不舞」，正是從戲曲同時具有視、聽的美感藝術而說的。

戲曲表演是以唱、念、做、舞（打）四功為基礎的藝術形式。就表演藝術的各個層面而言，唱、念由「口」表現；做、舞則是以形體表演，由「手、眼、身、髮、步」來表現。口法，除專指唱功、念功之法，還可包括哭、笑等情緒表演。手，包括指、手、臂、膀各個部位以及水袖、扇子、手帕、笏板、馬鞭、令旗、船槳、各種兵器等的表演動作和功法。眼，專指眼神的運用，如旦角一行，就有看、視、睇、瞥、瞪……等等。身，包括以腰部為主的肩、背、胸、肋、腰、腹、臀、胯八個部位之多。髮，包括頭、面、頸各個部位，以及髻口、髮辮、帽翅、髮尾等的表演動作和功法。步，包括腿、蹀、腳各個部位，以及厚底靴、蹻、腰帶、裙子、衣襖等的表演動作和功法。這四功六法可說是戲曲表演的基本功。^④然而戲場上表演的那一段時間和空間，唱念口法往往是與「手、眼、身、髮、步」五法融合為一的。因此廣義的「身段」，包括唱功和念功的「口法」，以及運用肢體以表現做工和舞蹈藝術的「手、眼、身、髮、步」等五法。

^④ 程硯秋〈戲曲表演藝術的基礎——四功五法〉提出「五法」是口、手、眼、身、步（文載《戲曲研究》一九五八年第一期）。陳古虞〈談手眼身法步〉認為「身法」指的是除掉「手眼」，聯繫「手眼」和「步」的身體一切動作都包括在內，強調「手眼、身法、步」的關係是統一的整體（文載《戲劇藝術》一九八五年第二期）。吳華聞〈究其身而正其法——折手眼身法步的法〉，主張「手、眼、步」任何一個部位的身段態式，「身」都將參與，都將以「法」待之，以助其力量，其意與陳氏相同（文載《戲曲藝術》一九八七年第四期）。姜永泰批評「口、手、眼、身、髮、步」和「手、眼、身、法、步」都忽視頭部的表演動作，而且口法又專指唱、念的功法，不在形體表演之列，而贊成焦菊隱提出的「手、眼、身、髮、步」五法，增加了甩髮的功法（見《戲曲藝術簡論》頁一四二～一四三，北京文化藝術出版社，一九九〇年）。筆者採姜氏之說，然而表演時，四功多融合為一，口法亦應合在其中，況且口部亦是身體一部分，如是六法各歸屬於四功之下。

〈曲白六要〉以「句讀」和「尖團」最能見其創發之處。尖團就咬字正音方面提出一個前代曲家不曾述及的論題，較為簡單；而句讀則延伸出曲情、曲調、身段三者合一的問題。從句讀上把握音節形式和意義形式，唱曲時才可以「按情行腔」；說白時方能「以情傳聲」（即以心中笑、躁、悼、惱之情意，傳歡、恨、悲、竭之聲口）。要使唱念藝術達到此等境界，顯然與身段藝術有不可分離的關係。而《梨園原》的表演理論已經結合了身段藝術和唱念藝術。從上文的討論以及唱念做舞運用六法的身體部位、原則、變化可以歸納如圖：



所謂「唱念做舞」、「手眼身髮步」之四功五法，在一百五十餘年前
的《梨園原》已有理論規模。《梨園原》引錄〈寶山集〉中的一首詩的恰

可作為印證：「曲唱千回腔自轉，白將四聲練如真，狀多鏡里形容也，勢向三光觀影身（原注：三光乃日、月、燈之光也。影中動練，看勢好歹）。唱曲、練白、形狀、觀勢四者並述，正是唱念做舞的理論內容。再引〈明心鑑〉一詞照應：

詞曰：閒來仔細看端詳，關心音韻論幾莊。三次還應分上去，兩平要辨陰陽。辨一番形狀、腔、白、情、文理，揣摩曲意詞合章。要將關目作家常，宛若古人一樣。樂處顏開喜悅，悲哉眉目怨傷。聽者鼻酸兩行，直如真事在望。個個點頭稱讚，人人拍手聲揚。余前多受良方，今日始知無恙。

這一闕詞應該是可以以用數唱的方式表現出來。做為一個戲曲演員所該具備的表演藝術及其修養，大致已涵括其中。如平上去入的分辨、陰陽的區別、聲腔口法的掌握、念白的輕重緩急、曲情曲義的揣摩、面部的喜怒哀驚，以及對劇中人物類型、精神狀態之模擬等等，皆可與上文各項論述互證。戲曲演員掌握這些原理原則之外，「要將關目作家常，宛若古人一樣」，即舞臺表演時必須自自然然、如真如實。要演得自然真實，則不論所充任腳色行當及其扮飾劇中人物為何，皆必須要能設身處地、深入其境，所以《梨園原》引〈王大梁詳論角色〉說：

凡男女角色，既姪何等人，即當何等人自居。喜怒哀樂、離合悲歡，皆須出於己衷。則能使看者觸目動情，始為現身說法。可以化善懲惡，非取其虛戈作戲，為嬉戲也。

所謂「既姪何等人，即當何等人自居」，就是強調戲曲演員要能「妝龍像龍、妝虎像虎」，而且要體現劇中人物「喜怒哀樂、離合悲歡」的情感，以使觀眾有如古人現身說法、直如真事在望的感覺，這就是藝術的真實。這種真實性，經由演員出神入化的表演藝術，又可以使觀眾熱淚盈眶、鼓掌稱賞，乃至觸目動情。戲劇藝術之所以感動人心者在此，演員能

否運用唱念做舞之表演藝術而臻於爐火純青之境亦繫於此。則《梨園原》所建構的表演理論已包含實踐的功夫和完成的境界了。

徵稿簡約

- (一) 本刊為純學術性刊物；以弘揚中華文化，促進學術研究為宗旨。發表中文系所涉範圍內之學術論文及書評。
- (二) 本刊撰稿人以現任、曾任本系教職者及本系研究生為原則。
- (三) 本刊稿件限以中文撰寫，文體不拘。
- (四) 本刊版式採橫排，加新式標點符號。
- (五) 本刊設「編輯委員會」，處理集稿、審稿、編印及其他與出版有關之事宜。
- (六) 編輯委員會得要求撰稿人對其稿件作適當之修訂。
- (七) 本刊每一撰稿人致送本刊二本、抽印本五十份，不另致酬。
- (八) 惠稿以三萬字為原則，超過三萬字者，則由編輯委員會視稿件多寡，決定處理方式。
- (九) 惠稿請寄 國立臺灣大學中國文學系轉。
臺大中文學報編輯委員會收
- (十) 本刊以每年九月三十日為截稿期限。

出版者 國立臺灣大學

編輯者 國立臺灣大學中國文學系

「臺大中文學報」編輯委員會

發行者 國立臺灣大學中國文學系

印刷者 久忠實業有限公司

中華民國八十四年四月初版

(不准翻印、翻譯及轉載)