

《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（參陸萼庭《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旛綽^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），黃旛綽弟子俞維琛、龔瑞豐出其殘稿，求請葉元清（秋泉居士）修補殘缺，考證舛誤，並代為撰述俞、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，綜合了黃旛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 黃旛綽，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（參曹愷生《中國音樂舞蹈戲曲人名詞典》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（楊菴居士）〈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〈胥園居士贈黃旛綽先生梨園原序〉；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〉引錄芝庵《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）。

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、手為勢、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、身段之融合無間為其特色，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，以除梨園藝病之恙，「不必求其有功，只求無有藝病，日久技術必精，則可成為上好之角色。」周貽白就說：「『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，作為一種借鑑。」^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為戲曲演員的借鏡。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〈藝病十種〉、〈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為論題核心；換言之，〈藝病十種〉、〈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〉所論為主，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証證，使其意義更為清晰彰顯，期能探討《梨園原》所孕涵的戲曲表演美學。

^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」，即是曲辭所說明的事件或思想，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，共同推動關目情節的發展。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，每每使人誤以為是襯字。「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。會師永義認為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，用以敘事或作為淨丑數唱，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	—————	非夫奉微
齒	—————	至恥是射
喉	—————	號奧靠歐
舌	—————	黎樓亮列
鼻	——無純乎鼻音，皆係與他音相輔者。如——	西一令進

按上表所列類推之，則發出之音，自然字正音圓，不致有唱者爲「天」聽者爲「焉」；唱者爲「地」聽者爲「息」；唱者爲「元」聽者爲「言」；唱者爲「黃」聽者爲「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》的傳授者黃旂綽爲江南人，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，即中古精系字接細音韻母者，後來演變爲吳語的尖音字（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。^⑫ 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」也大多是舌尖音。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。^⑬ 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。」^⑭ 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〔əŋ〕，東鍾為〔uŋ〕，江陽為〔aŋ〕；^⑮〔ə〕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〕，^⑯〔e〕、〔i〕為前元音，共鳴腔小，〔o〕、

^⑫ 根據楊師秀芳面授，吳語方言見系字接細音韻母者，文讀時才變成舌面塞擦音的 tɕ、tɕ'、ɕ，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。

^⑬ 周始白注：「『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，則不能成為鼻音收聲。」（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。

^⑭ 《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。

^⑮ 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。

^⑯ 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。見清華學校研究院叢書第四種，北京清華學校研究院，民國十七年。

〔a〕爲後元音，共鳴腔大。字例中，「令、進」二字屬庚青韻；「西、一」二字原爲陰聲韻，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小大而分正鼻音、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爲他字。辨明每一字的發音部位，才能清楚地咬字吐音，〈藝病十種〉說：「唱曲、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」三字爲讀，至「聖人云」始爲一句。說白至讀時，略爲一頓，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、三爲單式；作三、四爲雙式。還有一種是意義形式，指句中意象語和情趣語的組合方式，意象語爲名詞及其修飾語，此外爲情趣

語。意義形式和音節形式，有時是兩相疊合，有時則有分歧，^⑩ 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，與曲合之爲一，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〈藝病十種〉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「強頸」之病。複雜地說，就是結合唱念與做舞（詳下文）。可見句、讀的掌握成爲表現曲情的要素，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，至讀時可以略爲一頓，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。

^⑩ 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，末句可析爲二四和三三句式，則與音節形式不合。關於句式的論述和例證，詳曾師永義〈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，佳者四聲全（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 心中悼

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，^⑮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。^⑯因此演員要以心中情意為主導，結合

^⑮ 《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。

^⑯ 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、歡、憂、思、驚、恐、酒、醉、顛、狂、莽、佻、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。若一意急念，用力過猛，必致不合乎戲文；日久習慣，則成過火之病也。

不分句讀而一意急念，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、定場白以及長篇大幅敘事之文，定宜高低相錯，緩急得宜，切勿作一片高聲，或一派細語」。²⁰ 至於緩急頓挫之法，李漁在〈教白第四·緩急頓挫〉中解釋：

²⁰ 〈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，較首二句更宜倍之。」《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，致為識者訕笑……。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。

應以考文字音義爲首務。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，必使其字音字義全然了了，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「務使唱去人人都曉，不須解說」。而對戲曲演員而言，更是要懂得典故作爲引譬的意義何在，^② 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，與曲合之爲一」的境界。

^② 周貽白注：「《林冲夜奔》一劇，唱詞中有『救國難誰誅正卯，掌刑法難得臬陶』兩句，便是兩個古人的故事。前者爲孔子事，出《家語》；後者爲虞舜時大臣臬陶事，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倖等人。臬陶是上古傳說中東夷族的領袖，因公正無私，故被舜帝任爲掌管刑法的大官；此借臬陶喻朝中，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。爲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·四聲批竅》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，不忍連腔，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。」這是就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，則繇低轉高，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，乃絕好唱訣也』。」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》

陰平一由高而低。發音高，收音低。

陽平一由低而高。發音低，收音高。

上——其音向上。

去——其音向前。

入——其音短而急。

《度曲須知·四聲批竅》

陰平一直唱。

陽平一由低轉高。

上——低唱。

陰去一高唱。

陽去一由平轉高。

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」，²⁵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。至於沈寵綏論上聲宜低唱，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。」²⁶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《與衆曲譜》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

²⁵ 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。

²⁶ 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《李笠翁曲話注譯》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」：

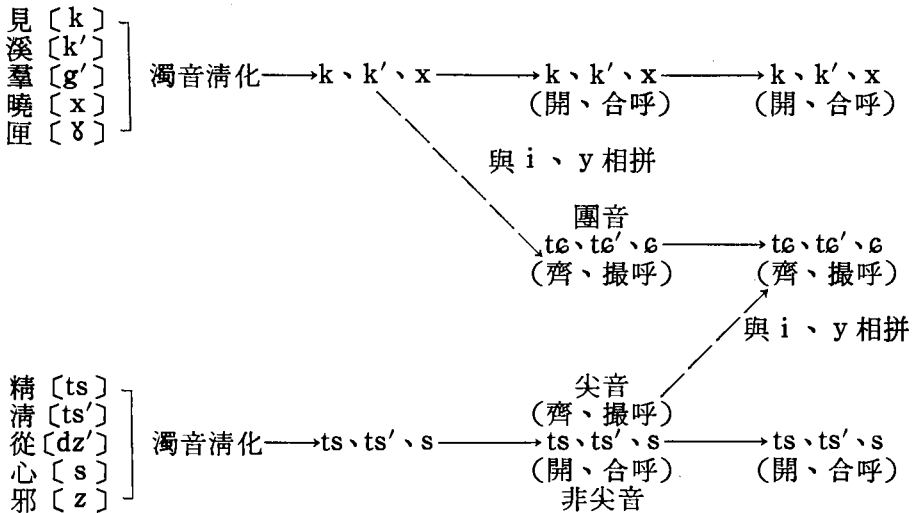
尖字、團字之分，近日罕有知其據者，往往團字變為尖字，實為曲白之大病。夫尖字係半齒音，如酒、箭、線，乃半齒音，故應用尖；久、劍、現則不然，非隨意可以念成尖字也。近時多不察之。

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 $t\epsilon$ 、 $t\epsilon'$ 、 ϵ 的那些字；在戲曲唱念中，聲母分別讀舌面前音 $t\epsilon$ 、 $t\epsilon'$ 、 ϵ 與舌尖前音 ts 、 ts' 、 s 的現象。凡聲母仍讀為 $t\epsilon$ 、 $t\epsilon'$ 、 ϵ 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、絞、象等字皆是。尖、團字的共同特點是：韻母為齊齒呼或撮口呼的字。^②

② 楊氏書中所用擬音，舌面前音為 j 、 q 、 x ，即國語注音符號的ㄐ、ㄑ、ㄒ；舌尖前音 z 、 c 、 s ，即ㄗ、ㄘ、ㄙ。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） $t\zeta$ 、 $t\zeta'$ 、 ζ ，聲母（即ㄗ、ㄘ、ㄙ）；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。

楊振淇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

中古聲母 → 中原音韻聲母 → 崑曲、京劇韻白聲母 → 普通話聲母



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中古莊、初、崇、山四母（見王力《漢語史稿》頁一二一），因多是變為開、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 這組團音字聲母與之對應，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。²⁹ 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。³⁰ 〈曲白六要〉中的音韻、五聲、尖團、文義都是要使觀眾聽得正確；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，才能在廣園曠地的劇場上，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、王驥德一脈相承下來的。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

²⁹ 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）。楊振淇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²⁹，頁八二～八三。

³⁰ 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面：一曰知其講解，二曰達出本意，三曰按情行腔，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為合唱曲，因為場上任唱角色不同、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，須細心分清。

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 周貽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），筆者認為「步法」一項似未能涵括。

恰如其分地表現出來。

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

「分四狀」

「聲」

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

口發其聲；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發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。^⑳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；要掌

^⑳ 此解參周貽白注，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、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，故其視線的範圍、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，豔晶晶花簪八寶瑱」，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「八寶瑱」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。³³ 所

³³ 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」，³⁴可知「以眼傳神」是辨八形、分四狀的首要關鍵。

其四「頭微愧」：「頭須微愧，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，以免因項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，既使需要快步、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》，林沖從上場門到臺口實際距

³⁴ 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。³⁵ 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。³⁶ 可見手的功用是「指示」，也是「做勢」，是演員和他周圍的人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。³⁷

³⁵ 此解參周貽白注，同注⑤，頁一八四。

³⁶ 參周貽白注，同注⑤，頁二〇二。

³⁷ 解例參同注③，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，必須一絲一毫不差，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」只能用點到為止的動作，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、走向前左角，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。^⑳身段八要中提出「眼先引、頭微幌、步宜穩、手為勢」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，正直為之；奸逆者，邪曲為之。有意有情，一臉神氣兩眼靈。喜則令人悅，怒則使

^⑳ 解例參同注^⑳。

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足蹈之影和身段動作之相。此處可從明代李開先《詞諺·詞樂》中「顏容演戲」的故事加以印證：³⁹

顏容，字可觀，鎮江丹徒人，全之同時也，乃良家子。性好爲戲，每登場，務備極情態；喉音響亮，又足以助之。嘗與衆扮《趙氏孤兒》戲文，容爲公孫杵臼，見聽者無戚容。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。其孤苦感愴，真有可憐之色，難已之情。異日復爲此戲，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。⁴⁰ 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

³⁹ 李開先《詞諺》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。

⁴⁰ 本劇取材於《春秋左傳》和《史記》，戲文全名爲《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，終能令觀眾感動不已。故李開先言其「每登場，務備極情態」，^④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」，更要能讓觀眾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。

顧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

^④ 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、譁眾取寵的味道，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。

累，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。

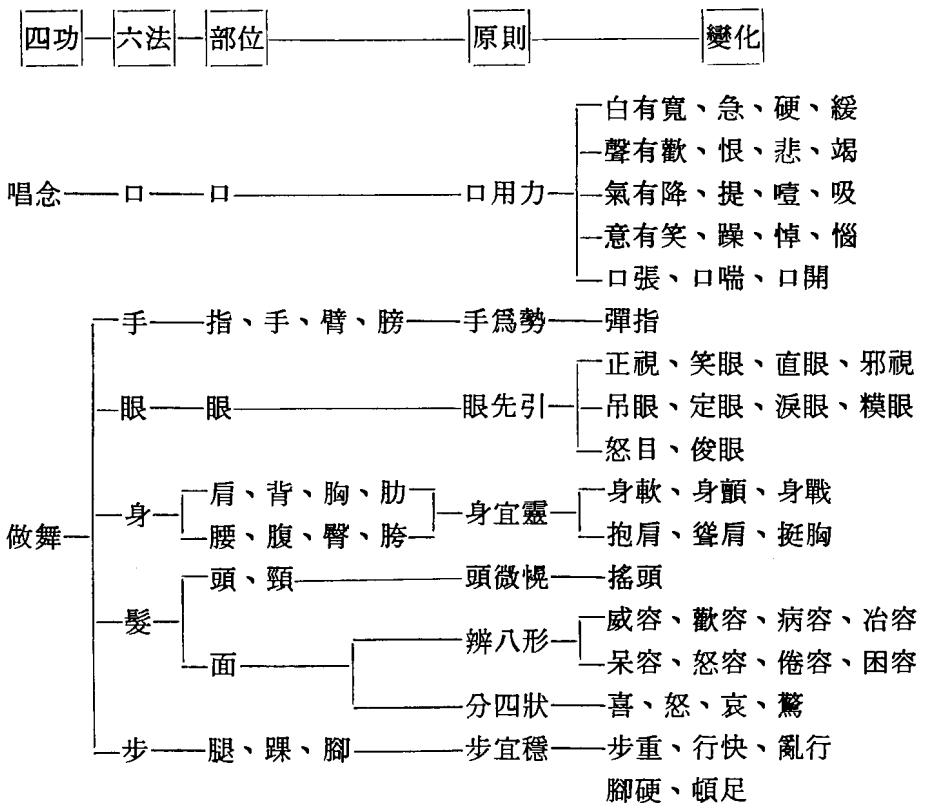
^④ 周柏白認為所謂「身段八要」，實際上有關身段竅要者只有六項（同注⑤，頁一九七），即指後二要非關身段。筆者認為《梨園原》的作者既立八要，應有其意義，故以知、行兩部分解之，而仍應統歸於身段。

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、瞅、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、雉尾等的表演動作和功法。步，包括腿、踝、腳各個部位，以及厚底靴、蹻、腰帶、褶子、衣襠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——析手眼身法步的法〉，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《戲劇藝術》一九八七年第四期）。姜永泰批評「口、手、眼、身、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《戲曲藝術節奏論》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，口法亦應含在其中，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。影中勤練，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。三仄還應分上去，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，既粧何等人，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「既粧何等人，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。