

輯刊 研究 文學 古典

曾永義
主編

出版
文化出版社
花木蘭

六 編 第 8 冊

翁敏華曲學論文集

翁 敏 華 著



古典文獻研究輯刊

六 編

曾 永 義 主編

第 8 冊

翁敏華曲學論文集



國家圖書館出版品預行編目資料

翁敏華曲學論文集／翁敏華 著 — 初版 — 新北市：花木蘭文化出版社，2012〔民 101〕

目 2+300 面；19×26 公分

（古典文學研究輯刊 六編；第 8 冊）

ISBN：978-986-254-952-0（精裝）

1. 中國戲劇 2. 戲曲評論

820.8

101014841

ISBN-978-986-254-952-0



9 789862 549520

古典文學研究輯刊

六 編 第 八 冊

ISBN：978-986-254-952-0

翁敏華曲學論文集

作 者 翁敏華

主 編 曾永義

總 編 輯 杜潔祥

出 版 花木蘭文化出版社

發 行 所 花木蘭文化出版社

發 行 人 高小娟

聯絡地址 新北市永和區中正路五九五號七樓

電話：02-2923-1455／傳真：02-2923-1452

網 址 <http://www.huamulan.tw> 信箱 sut81518@gmail.com

印 刷 普羅文化出版廣告事業

初 版 2012 年 9 月

定 價 六編 18 冊（精裝）新台幣 30,000 元

版權所有・請勿翻印

翁敏華曲學論文集

翁敏華 著

作者簡介

翁敏華，女，1949年5月生於上海，1982年畢業於上海師範學院元明清曲學專業，獲文學碩士學位，現任上海師範大學謝晉影視藝術學院教授，人文學院博士生導師。曾於1988年、1995年兩度赴日做訪問學者、2002年任韓國慶山大學客座教師。專著《中日韓戲劇文化因緣研究》2006年獲得上海市第八屆哲學社會科學優秀成果三等獎。現正從事教育部2010年度哲學社會科學研究重大課題攻關項目《中華戲劇通史》分課題《宋雜劇與宋元南戲》研究、2011年度國家級哲學社會科學項目《中國戲曲與傳統節日文化研究》。

提 要

章師荑蓀曾謂曲學之傳承為「繼絕學」。在此，筆者擷取三十年之曲學研究論文若干，集結成冊，以示「絕學」承繼之果。

作為一部論文集，乍看來有些許「無雜」之感，所涉歷史範圍，自上古先秦至明清近世。內容則從先秦儺祭、儺戲，到唐宋元戲劇，再到明清昆曲、地方戲，延及傀儡戲、散曲、小曲。研究方法，不拘一格，考據、辨證、綜述、述論，皆有涉及。

具體而言，本書的研究方法以考論為主，述評為輔。內容主要分三大類：其一，前戲曲時代的戲劇因緣考論，如《氏族征戰、臣服與戲劇發生發展》、《踏歌考——兼論踏歌與月崇祀、後世戲曲的關係》、《從儺祭到戲劇之一途——以宋代儺事、神鬼表演、南戲為中心》等。其二，戲曲專題論述，如《論宋元戲劇的蛻變》、《論清代地方戲的崛起對中國戲曲的振興作用》等，這是本書的主體。其三，個案研究，包括散曲、小曲，以及戲曲作家作品研究等，如《〈劉知遠白兔記〉縱橫表裏談》、《重讀關漢卿》、《朱有燬和他的誠齋散曲》等。其中個案研究最能體現筆者的研究特點——從民俗學、比較文化的研究視角，探尋傳統戲劇的深層文化內涵——這是本書的一大特色，如《從元散曲看元代的節日民俗》等。此外，研究還從音樂、文學、音韻、藝人、腳色、曲家、名作、伎藝、崇拜信仰等角度切入，對曲學進行全方位的觀照。

本書所涉雖然紛雜，卻雜而不亂，全書看似零散的結構，卻有其內在的邏輯鈎連，林林總總，以點帶面，鈎勒出一條較為清晰的戲劇史脈絡。



目

次

說曲與律（代前言）章師荑蓀	1
從四種戲文看南戲的早期發展	5
論襯字	9
試論諸宮調的音樂體制	19
《張協狀元》和中國戲曲藝術形式初創	27
宋元南戲音樂歌唱三題	43
「副末開場」與中國古代戲曲觀的演進	55
朱有燬和他的誠齋散曲	65
中國戲劇起源與形成問題討論綜述	71
論元代雜劇兩「魂旦」兼及其他	77
《踏謠娘》的特色及影響	83
《劉知遠白兔記》縱橫表裏談	91
氏族爭戰、臣服與戲劇發生發展	103
性崇拜及其在戲劇中的面影	113
宋元戲劇伎藝人藝號述論	125
從儺祭到戲劇之一途——以宋代儺事、神鬼表 演、南戲為中心	137

從「文戰不勝」到「白馬解圍」——也談崔張形象、兼及《西廂記》對於《會真記》的功與過	147
明清小曲的流變及其他	159
論宋元戲劇的蛻變	165
論清代地方戲的崛起對中國戲曲的振興作用	173
「竹竿子」考	181
踏歌考——兼論踏歌與月崇祀、後世戲曲的關係	193
傀儡戲三辨	201
早期南戲和儺	209
十八世紀中國昆曲之浮沉	221
梁祝哀戀與民間文藝創造	235
從元散曲看元代的節日民俗	249
中國雜技及其對戲曲的影響滲透	265
重讀關漢卿	277
附錄一：貴池儺實地學術考察記	287
附錄二：關於中文系大學生傳統戲曲素養的調查	295
後記	299

說曲與律（代前言）

章蕙蓀

曲，與詩詞鼎立，成為我國歌詠文學的一種，是在宋金對峙時代。因地域和音調有異，遂形成南北曲。南曲起自南宋的後期，偏行於浙東一隅，直至明朝才展向全國，並盛及清一代。北曲興於金，入元發揚光大，蔚為一代文學。南北曲皆以戲曲盛，散曲次之。

戲曲，是由曲與戲相結合。並不是因戲而始有曲，而是曲已繼詩詞遞興，並進入戲劇中，發展為戲曲。我國古典戲劇，因曲的結合，更趨完整。曲，還有不進入戲劇的，是為散曲。

散曲如詩詞一樣發揮吟詠作用。但詩和詞基本上是單章吟詠，曲則不然。散曲分「小令」、「套數」兩種。小令有單支曲、重頭曲、北有帶過曲、南有集曲；套數是在同一「宮調」中聯綴若干曲調為一套。抒情、寫景、敘事、狀物，所為文章，莊諧雜出，真樸自然。

至於戲曲，更是光芒萬丈。北曲「雜劇」，南曲「傳奇」，俱以聯套曲為唱詞，與說白相間，白敘事，曲代言，分扮腳色，搬演故事。所謂南曲如珠落玉盤，北曲如金戈鐵馬，真是「大塊假我以文章」。

從文章來說，曲比詩詞明快；但在格律上，卻比詩詞還要拘守。

詩、詞、曲，平仄格律的運用是一脈相承的。詩至唐人近體，進入正式格律化，講平仄，明對仗，已為程式。至詞，墨守成規。而詞有調，調有定格，依聲協律，又進一層。至曲，按譜尋聲，配合音樂更緊密，聲調講求，又進一層。所謂：「三仄應須分上去，兩平還要辨陰陽」。

說起來，這就矛盾了，拘守於格律的作品，怎能使之明快？

舉個例來說，元曲四大家之一白樸，創作雜劇十六本，流傳下來的有《梧

桐雨》、《牆頭馬上》、《東牆記》三種和散曲四套、小令十六首。小令中一首《仙呂·寄生草》：

長醉後方何礙，不醒時有甚思。糟醅兩箇功名字，醅渰千古興亡事，
麴埋萬丈虹蜺志。不達時皆笑屈原非，但知音盡說陶潛是。

這支曲題目是「飲」，內容是寫醉中的思想感情。這一思想感情，是曠達，或者說是頹廢的，都可以。可以說是元王朝統治下一般知識份子的精神狀態。作品不曾雕章琢句，意思也不含蓄，確比詩詞來得明快，讀起來並不覺得有什麼格律框框在束縛似的。但是這支曲是按曲律規格寫出的。

北曲《仙呂·寄生草》曲牌的平仄正格是：

平平仄，仄仄平。平平仄仄平平仄△平平仄仄平平仄△平平仄仄平
平仄△平平仄仄仄平平，平平仄仄平平仄△

句式是三、三，七、七、七，七、七。共七句，五韻。曲的叶韻，不同於詩詞平仄分叶或平仄換韻，而是平仄通叶。這一曲牌規定，第一句和第六句不用韻，第二句平聲起韻，第三、第四、第五、第七句叶仄韻，須屬同一個韻部。

白樸這支曲，第一句和第六句未用韻。第二句「思」字平聲起韻，第三句「字」字、第四句「事」字、第五句「志」字及第七句「是」字都叶仄韻。同屬曲韻第三部「支思」韻部。（「○」作為平叶，「△」仄叶，「，」不叶）

曲於正格外可加「襯字」，襯字限加在句前或句間。白樸這支曲頭二句「長醉後」、「不醒時」，第六句「不」，第七句「但」皆是「襯字」，是按正格寫曲而加「襯」字的。

這一曲牌，寫曲時，頭一句例作對句，第三、第四、第五三句例作鼎足對，末二句亦例作對句。觀白樸這支曲都按例作了對句的。

元代曲學家周德清，曾對白樸這支《仙呂·寄生草》作品作了評語說：

命意、造語、下字，俱好。最是「陶」字屬陽（平聲），協音；若以「淵明」字，則「淵」字喝作「元」，蓋「淵」字屬陰（平聲）。「有甚」二字上去聲，「盡說」二字去上聲，「更妙」。

北曲無入聲，入聲字派作平、上、去三聲。白樸這支曲中的「曲」、「達」兩入聲字作平聲，「說」字作去聲。

從周德清的評語，可見元人對曲，要求平辨陰陽，仄明上去，此兼文章、樂律而言。只此一支小令，可概套曲及劇曲了。南曲也是如此。

明代曲學家沈自晉重訂《南九宮譜》，凡例云：「語曲以律，泛言平仄易易，而深求微妙災難。精之在上去、去上之發於恰當，更精之尤在陽舒陰斂之合於自然」。

例如南戲高則誠《琵琶記》「賞秋」齣中《大石調·念奴嬌序》一曲：

長空萬里，見嬋娟可愛，全無一點纖凝、十二欄杆光滿處，涼侵珠箔銀屏。偏稱△身在瑤臺，笑斟玉斚，人生幾見此佳景△惟願取年年此夜，人月雙清。

《南九宮譜》引用此曲作為《大石調·念奴嬌序》一調的定格曲例。並謂：「『萬里』、『見此』、『願取』去上可愛，『滿處』、『幾見』上去聲妙甚」。此曲凡三「前腔換頭」，皆二字起句，仄叶。如「孤影」，陰平搭上聲。「光瑩」，陰平搭去聲。「愁聽」，陽平搭去聲。字辨陰陽，要在上去搭配適宜，使音腔調協合乎自然。陰平以搭上聲為宜，「光瑩」搭去聲，則「光」字唱來似「狂」字音。

仄明上去，因上聲發調較舒徐，腔低；去聲發調較激厲，腔高，互接用之，腔調就更抑揚有致。所以曲比詩詞格律更嚴，是因曲的音樂性比詩詞更強。

所謂「按譜填間」，曲也是按譜。譜有二，一為「平仄譜」，一為「工尺譜」。按平仄以填曲，按工尺以唱曲。要使曲唱得抑揚有致，就得平仄陰陽協調妥貼。這是創作南北曲必然的正常的兩道工序，也是曲所以拘守格律的原因和道理。說曲是拘守於格律，也可以說曲是發自然於格律。

詩歌格律化，主要在辨四聲、調平仄、別陰陽以及講對仗、押韻腳。

「四聲」雖定名於南朝齊梁，而「平上去入」實為漢語字音分別聲調的自然規律。「東董凍篤」「江講降覺」，突口而出，聲發自然。「平仄」按四聲長短陞降以劃分，「陰陽」因聲母清濁不同而分化。至於講對仗，這是漢字形體特點，可以音義相匹配。押韻腳，有助整齊節奏，調協音律，便於吟唱。曲，引作格律，只不過充分發揮文字音義及形體的協調作用，反映漢語詩歌內在的音樂性，使之增強作品思想內容的表現力，感染力。

《陽春白雪》是元人楊朝英選輯的元人曲集。首列元人燕南芝菴的《唱論》，謂：「歌之格調，抑揚頓挫。歌之節奏，停聲待拍。字真句篤，依腔貼調」云云。元人貫雲石作序謂：「陽春白雪，久亡音響。評中數士之詞。豈非陽春白雪也耶」。就是說集中所選的曲，是「字真句篤，依腔貼調」，唱起來

有如古曲「陽春白雪」的美妙。

「字真句篤」，是「平仄」的合格；「依腔貼調」，是「工尺」的協律。

楊朝英又選輯了一部元人曲集《朝野新聲》，「分宮類調，皆當代朝野名筆」。元人鄧子晉作序，說所選的曲「按四聲，字字不苟，辭壯而麗。」說：「調聲按律，務合音節」。

從上舉元人選元曲，元人評元曲，曲辭有壯有麗，都要求「按四聲，字字不苟；調聲協律，務合音節」。這就是曲之成曲所必經的二道工序。就從這二道「工序」中，南北曲作家創造出無數成篇成卷的「大塊文章」。

曲辭清麗的如王實甫《西廂記》：

碧雲天，黃花地，西風緊，北雁南飛。曉來誰染霜林醉，總是離人淚。

這支曲式按照《正宮·端正好》這一牌調的定格填寫的。一部《西廂記》內容豐富，情節曲折，都是按宮調牌調的定格寫成代言性的曲辭。

曲辭悲壯的如關漢卿《竇娥冤》：

不是我竇娥罰下這等無頭願。委實的冤情不淺。若沒些兒靈聖與世人傳。也不見得湛湛青天。我不要半星熱血紅塵灑，都只在八尺旗槍素練懸。等他四下裏皆瞧見。這就是咱甚弘化碧，望帝啼鵲。

這支曲式按《正宮》借《般涉調·耍孩兒》這一牌調的定格填寫的。一部《竇娥冤》，人物性格，戲劇衝突，都是按宮調牌調的定格寫成代言性的曲辭。

通過曲辭，表現了作品的思想內容，藝術特色；反映了社會現實。按格律填曲，並不是依樣畫葫蘆。

南曲如《琵琶記》、《牡丹亭》、《長生殿》等名作，因昆腔按原曲製譜歌唱、搬演至今，可以說是我國豐富的古典文學中難得的「活文學」。這類曲，不僅是案頭讀物，而且傳聲傳象。這樣的作品莫不做到「字真句篤，依腔貼調」。說明「曲」與「律」的關係了。

因此，我們閱讀、評論、研究傳本南北曲，固當重視其思想內容、文學價值、藝術特色；亦當重視其音韻格律。作為一門學問，這才是完整的。

（原載《上海師院學報》1980年第四期）

從四種戲文看南戲的早期發展

1949 年前在倫敦發現並購回的明永樂初年編撰的《永樂大典》殘卷，內收有三種戲文劇本：《張協狀元》、《小孫屠》、《宦門子弟錯立身》。這是第一次發現的完整的南戲抄本。1967 年，上海嘉定縣又出土了明成化刻本《白兔記》。這是我國現存的第一個南戲刻本。這兩次南戲劇本的發現，都是我國戲曲史上極為重要的大事。把成化刻本《白兔記》與《永樂大典戲文三種》放在一處閱讀、對照、印證，不僅十分有趣，而且大有意義。它向我們提供了前期南戲的活動地點、演出狀況，展示了南戲劇本的基本面貌，還能幫助我們尋找南戲早期發展的某些規律和線索。

明代戲曲家徐渭在《南詞敘錄》中說：「南戲始於宋光宗朝，永嘉人所作《趙貞女》、《王魁》二種實首之。……或曰宣和間已濫觴，其盛行則自南渡，號曰『永嘉雜劇』」。告訴我們南戲發源的時間地點。宋王朝南渡後，杭州成了政治經濟文化的中心，浙東一帶學風特盛，「永嘉雜劇」在此時此地興盛是十分自然的。徐渭所舉的兩種都已失傳，《張協狀元》與《白兔記》，是我們今天能讀到的早期「永嘉人」的南戲作品。

《張協狀元》開場詞說：「這番書會，要奪魁名。占斷東甌盛事，諸宮調唱出來因」。表明劇本是書會作品。隨後又由「生」角在〔燭影搖紅〕唱段中交待書會名稱：「真個梨園體，論談諧除師怎比。九山書會，近目翻騰，別是風味」。這一段的大意是：九山書會近期所作劇目，承繼梨園傳統，劇情生動有趣，別有一番風味。上面提到的「東甌」即溫州，溫州至今還有以「九山」為名的湖泊，可見當年專門編寫戲文的民間文藝組織「九山書會」正是溫州城內的書會。《白兔記》是由開場副末與後行子弟問答來介紹作者的：「今日

利（戾）家子弟，搬演一本傳奇，不插科，不打問（譚），……借問後行子弟，戲文搬下不曾？（內答：搬下多時了也。）計（既）然搬下，搬的那本傳奇，何家故事？（內答：搬的是李三娘麻地捧印，劉知遠衣錦還鄉《白兔記》）好本傳奇！這本傳奇虧了誰？（內答：虧了永嘉書會才人在燈窗之下，磨得墨濃，斬（蘸）得筆飽，編成此一本上等孝義故事，果爲是千度看來千度好，一番搬演一番新。）永嘉即溫州，這表明《白兔》與《張協》同爲一地產品。

《小孫屠》是「古杭書會編撰」，《宦門子弟》爲「古杭才人編撰」。產地十分明顯，是南戲流入杭州後的產物，估計問世比另兩本晚。這兩本題目後直接標明作者，不像《張協》《白兔》那樣由劇中角色在說白、唱詩中交待，並還要著實地吹捧一番。這樣用文字標出作者的形式，說明《小孫屠》等兩本已不光是供演員演出之用，而同時又可作案頭讀物。

值得注意的是，《永樂大典文戲三種》不僅產地有別，而且在體制、形式、唱曲、說白、表演程式諸方面，《張協》都不同於《小孫屠》、《宦門子弟》，倒與新出土的《白兔記》十分相似。

先看看副末開場。《小孫屠》用兩首〔滿庭芳〕加一句與後行子弟的對答便引入正劇；《宦門子弟》僅一首〔鷓鴣天〕報家門。而《張協》、《白兔》卻不是這樣簡略。《張協》副末登場後，念一首《水調歌頭》，接一長段說白：先告觀眾「暫息喧嘩，略停笑語」，說前番曾演的《狀元張協傳》是「汝輩搬成」，「這番書會，要奪魁名」精心修改，大有新意。然後用純粹敘述體的諸宮調，把張協故事說唱了三分之一。最後自言自語說：「似恁說唱諸宮調，何如把此話文敷演」？於是動樂器，讓扮演張協的生角上場。生上場後並沒有隨即以代言體進入戲文角色的演唱，他吩咐「後行子弟饒個〔燭影搖紅〕斷送」。踏場罷了，還交待一句「學個張狀元似像」。然後才以張協的口吻敷演故事。《白兔》亦大致如此，副末吟詩句、念散文，唱一曲〔紅芍藥〕，又囑咐觀眾多多包涵，接著再把所演故事誇獎一番，這才誦讀介紹劇情大意的〔滿庭芳〕詞。這種開場，實係宋代樂舞之遺風——「竹竿子」引隊上場，例有致語、口號、問答、報隊名等形式，儀節十分繁重。又像宋雜劇在「正雜劇」前，先演「豔段」。這一點上，是《張協》、《白兔》繼承宋雜劇，而另兩本已爲明傳奇開場形式的濫觴。

在唱曲方面，四本的共同特點是比較自由：不叶宮調，不必組成套數，不僅有獨唱，還有對唱、接唱、合唱，並且主角不一定唱得多。《張協》共有

一百七十支曲，生獨唱僅二十二支，旦獨唱也只二十七支，專以插科打諢爲能事的淨、末、丑角倒有不少唱段。且接唱合唱隨處都是，甚至在拌嘴吵架後也來個合唱。《白兔》雖無這許多唱段（因多處空白，漏標曲牌，只能估計在一百支左右），但情況相同。此兩本遇同曲復用，都是重標一遍曲牌或寫個「又」字，與後期南戲、傳奇寫作「前腔」相異。這兩本都夾有無辭之曲，而由「哩囉連」一類語氣片語成，據福建南戲研究工作者說，這類「哩囉連」還有敬戲神的意思。《宦門子弟》全劇三十八支曲，十二支伴有對唱、接唱，不到三分之一；生旦獨唱爲主，生角還獨唱了一套北曲；只有結尾一曲是合唱的，用以烘托大團圓的熱烈氣氛，劇情結構比較整齊。《小孫屠》的一個明顯特點是：南北合套的運用。旦角李瓊梅埋怨孫必達不通人情，一個人唱了一大組南北合套，而且是按雜劇聯套次序排列北曲的，如「雁兒落」帶過「得勝令」一類，在此處也是鄰近排列的。孫必貴在歸鄉途中，想到母親病故，家中不和等煩惱，也唱了一小組南北合套，須注意的是：兩組南北合套都安置在主角「靜場戲」中，可見南北合套正是可以彌補純南曲的單調、用以反映主要人物複雜的心理活動和情懷的。這裡，較晚出現的兩本戲文與《張協》《白兔》相比，明顯地寓有唱法上的變遷：安排比較合理，能爲劇情發展、塑造人物形象服務，簡潔明瞭，突出重點，參合北曲。這是一種較爲科學的變遷。

《張協狀元》劇中與內容無關的插科打諢隨處都是，粗略統計，竟有一千餘字。淨、末、丑三角像串龍燈一樣上下舞臺，不僅有男淨男丑，而且有淨丑扮演的女角，（也許是由男演女。劇中淨扮李大婆一段說白前標有「尖聲」二字，似爲男角學女聲。）不放過任何一個調笑機會。另外，李大婆有一處道：「叫付末的過來」！不以劇中人名而用行當名相稱，滑稽突梯。淨丑還一會兒變作門扇，一會兒變作桌椅，有人敲「門」時他們嘴裏發出「蓬蓬蓬」的聲音，擺酒擺飯時他們在下面討著吃。《白兔》也有許多相似之處，例如丑角所扮的李妻竟讓丈夫李弘（淨）「彎倒腰，脊樑上揉一塊麵」。一頓臘汁素麵是在脊背按板上做成的。這種場面演出一定能博得笑聲，可畢竟是屬於未進化到正式戲劇時的幼稚現象。

本來，中國戲曲就是歌舞戲與滑稽戲的綜合，這一綜合的第一代產品——宋雜劇還處處顯露出兩者的界線；初期南戲雖當屬宋雜劇的子侄輩，但也沒能綜合到天衣無縫的程度。上面所舉兩本便是明證。

《小孫屠》就不同了，雖然也少不了淨丑插科打諢，但基本上都可拴入劇情發展的主線。《宦門子弟》只有「淨」一個滿口諢話。這兩本在說白上亦有與北雜劇相似的慣語。如「月過十五光明少，人到中年萬事休。」「歡來不似今朝，喜來那似今日。」都是北雜劇中常見的套語。《張協狀元》、《白兔記》說白中互有相似，如「有福之人人服侍，沒福之人服侍人」。「慈鴉共喜鵲同枝，吉凶事全然未保」等，北雜劇中不常見。

前期南戲應作兩段：永嘉時期與杭州時期，這在徐渭的論述中已提得十分明確。而我們文中所舉四本，正分別為這兩個時期的作品。前者宋雜劇留有許多跡象，後者為明傳奇開了先聲。從南戲到傳奇的整個發展線索，並非直線地越發展越長，不是只有量的遞增。而是先由長變短，由繁到簡。這是一番質變。通過這番變化，宋雜劇的混合體痕跡，「南諸宮調」的敘述體殘餘基本消失。然後再由短到長，由簡到繁。那是內容上的繁複，情節上的曲折，刻畫人物的細膩。此時長劇之「長」，就不是原來意義上的「長」了。從此南戲走上了成熟的道路，並逐漸發展為傳奇。當然，南戲發展的詳細情況和具體線索的進一步探究，還有待於有關資料的進一步發掘。

（原載《上海師院學報》1980年第四期）

論 襯 字

凡讀曲，不能不注意到其間豐富多變的襯字。詞破整齊的近體詩爲長短句。曲體是詞體的進一步解放。襯字的運用是曲的一大特色。但就廣義來說，襯字又不是曲一家獨有，並非有了曲才有襯字。我們研究詩詞曲相繼遞興，也應當注意其中襯字的發展動態。有人卻認爲它是一種「陪襯」而已，甚至認爲「就意義上說，襯字往往是些無關重要的字。」（王力《漢語詩律學》）其實不然。也許在結構上，襯字像是一種「陪襯」，而它的作用和意義卻遠非陪襯二字所能包容。本文想就襯字的源流、形態、作用以及對後世戲曲詩歌的影響，作一番探索和討論。

一

說到襯字，一般總以爲「自南北曲始」（王驥德《曲律》）。其實元曲前已偶有用到襯字的情況。這種情況首先反映在民間歌曲中。「敦煌曲子詞」中那首膾炙人口的〔菩薩蠻〕可以爲例：

一枕前發盡千般願， 要休且待青山爛。
水面上秤錘浮， 直待黃河徹底枯。
白日參辰現， 北斗回南面。
休即未能休， 且待三更見日頭。

〔菩薩蠻〕這一詞調的定格，句字應爲七、七、五、五、五、五、五。而且「敦煌」時代此種句格業已產生，如「敦煌曲子詞」中的另一首〔菩薩蠻〕「敦煌古往出神將」就是按常格之例。可見「枕前」一首的第三、第四句和末句中的「上」、「直待」、「且待」等字應爲襯字。這樣的情況在「曲字詞」

中不乏其數。如〔搗練子〕「堂前立，拜辭娘」中「爲吃他官家重衣糧」句，正格亦爲七字，「他」字可視作襯字。

襯字是民間的產物，它與民歌俗曲有著不解之緣。

在我國詩歌的發展演化過程中，有兩次「峰回路轉」令人矚目：一爲詩向詞體的演變，一爲詞向曲體的遞興。促使這兩番發展變化的根本原因，乃是音樂。我們還須十分注意襯字在這兩個重要的階段的動態，十分重視襯字與音樂的密切關係。

我們知道，唐人近體詩，尤其是詩句，原本是可以合樂歌唱的。由於唐「燕樂」綜合「胡夷里巷」之曲，音樂越來越豐富，整齊的詩句越來越難以配入，於是在民間傳唱時多添入「和聲」。這便是沈括在《夢溪筆談》中所說的：「詩之外又有和聲，連屬書之，如曰『賀賀賀，何何何』之類。」當然，這種「和聲」是單調的。後來的發展正如朱熹《晦菴詩說》中所提到的「古樂府祇是詩中間卻添許多泛聲，後來人怕失了那泛聲，逐一聲添個實字，遂成長短句」。這與沈括的「唐人乃以詞填入曲中，不復用和聲」是一個意思。實字代替了泛聲，產生了最初的長短句，也就是用襯字填入五、七言整齊的詩體。請看唐玄宗《好時光》詩的改造情況：

原絕句：	改造後入曲的歌詞：
寶髻宜宮樣，	寶髻偏宜宮樣，
臉嫩體紅香。	蓮臉嫩體紅香。
眉黛不須畫，	眉黛不須張敞畫，
天教入鬢長。	天教入鬢長。

可以想像，開始時那些添加實襯字處都是唱和聲（或謂「泛聲」）的地方。據傳李白的三首「清平調」的演唱亦是如此。王維的《送元二使安西》三疊歌唱，是更典型的例子，祇是當時尚未用「襯字」這一名稱，新的長短句問世後，又很快制定平仄格律，以「詞律」爲名把各種長短句形式固定下來，自此不復有隨意的變化罷了。又，詞另一則別名是「詩餘」，歷來有兩種解釋：一爲「詩之餘緒」，實乃揚詩而抑詞；另一種認爲詩、詞地位相等，所謂「詩餘」是指詩之餘附有它物。而詩餘之它物，不就是「襯字」麼？

早期詞作還有這種不入律的襯字的痕跡。北宋詞人柳永的表作〔雨霖鈴〕「留戀處，蘭舟催發」句，一作「方留戀處，蘭舟催發」（見胡雲翼《宋詞選》）