

2007 年度国家社会科学基金项目

批准号 07BZW030

中国古代曲体文学格律研究

中华书局



作者简介

俞为民 1951年3月生，浙江余杭人。1978年南京大学中文系本科毕业，1981年南京大学古典戏曲专业研究生毕业。现为南京大学教授、博士生导师。中国古代戏曲学会常务副会长。先后承担国家级科研项目5项、省部级科研项目4项。著有《宋元南戏考论》、《宋元南戏考论续编》、《曲体研究》，编有《历代曲话汇编》等。

《国家哲学社会科学成果文库》

出版说明

为充分发挥哲学社会科学研究优秀成果和优秀人才的示范带动作用，促进我国哲学社会科学繁荣发展，全国哲学社会科学规划领导小组决定自 2010 年始，设立《国家哲学社会科学成果文库》，每年评审一次。入选成果经过了同行专家严格评审，代表当前相关领域学术研究的前沿水平，体现我国哲学社会科学界的学术创造力，按照“统一标识、统一封面、统一版式、统一标准”的总体要求组织出版。

全国哲学社会科学规划办公室

2011 年 3 月

前 言

曲体文学是继词兴起的一种韵文文体和音乐文体，以其特有的艺术形式，在中国文学史上和艺术史上占有重要的地位，是我国民族文化遗产的重要组成部分。

曲体文学按其艺术体制的不同，可分为剧曲与散曲两大类，剧曲是一种以曲为主，结合念白、动作来表演人物与故事的表演艺术；散曲则是一种合乐可歌的诗体文学，无念白、动作，只用于清唱，故又有“清曲”之称。剧曲与散曲虽有着不同的艺术体制，有着不同的渊源，但两者都以“曲”为表现手段，以“曲”来写情、叙事、刻画人物形象。而作为韵文文体和音乐文体的一种，曲与诗、词一样，也是文学语言与音乐语言相结合的产物，其中包含着文体与乐体两个方面的因素。而曲的乐体因素，也就是曲调的宫调、平仄、声韵、句式、节奏、韵位及组合形式等特定的格律。

有关曲体文学的格律的研究，在曲体文学兴起以后，就成为曲体文学研究的一个重要内容。早在元代，就出现了周德清的《中原音韵》和芝庵的《唱论》两部曲律专著，在明清时期，产生了一大批有关曲体文学格律的论著，曲论家们不仅在宏观上，对曲体文学的格律作了总结与论述，而且编订各种曲谱和韵谱，为曲体文学作家和度曲家、演员提供具体的音律规范与依据。如朱权的《太和正音谱》、沈璟的【商调·二郎神】《论曲》、《南九宫十三调曲谱》、王骥德的《曲律》、沈宠绥的《弦索辨讹》、《度曲须知》、清代李渔的《闲情偶寄》、徐于室、钮少雅的《南曲九宫正始》、李玉的《北词广正谱》、徐大椿的《乐府传声》等。前人有关曲体文学格律的研究，为后人的研究积累了丰富的资料，提供了借鉴。但古代曲论家们由于受到思维方式与研究方法的局限，在对曲体文学格律的研究中，具体指导多于宏观的理论总结，如在编撰曲谱时，多是罗列具体的曲牌体式，就像明代汤显祖批评

沈璟那样，只是在曲谱中罗列“又一体”、“又一体”，没有对曲调的各个构成因素加以归纳与分析，指出其内在的构建规律。

进入现代以来，由于曲体文学的一支即散曲的音乐因素与文体因素逐渐脱离，成为案头文体；而曲体文学的另一支即剧曲也趋于衰落，因此，曲体文学的格律也逐渐不为人们所熟悉。目前，学术界虽也出现了一些与曲体文学的格律有关的论著，如郑骞先生的《北曲新谱》、《北曲套式汇录详解》、唐圭璋先生的《元曲小令格律》、王守泰先生主编的《昆曲曲牌及套数范例集》、王力先生的《曲律学》、洪惟助先生的《昆曲宫调与曲牌》等，这些研究虽在古代曲论家们研究的基础上有了提高与深入，但总体上来说，学术界在对曲体文学加以研究时，偏重于对曲体文学的文学因素如散曲或剧曲的发展史、作家与作品等的研究，而忽视曲的音乐因素即曲的格律研究。因此，有必要加强这方面的研究，而本课题也正是基于此而选定的。

本书的探讨和研究，主要想从四个方面进行：

一是对曲调的渊源和流变的研究。在这一部分里，通过对其他音乐文学的长短句体曲调的产生与曲体文学的曲调的产生过程的考察，总结长短句体曲调产生的共同规律以及曲体文学的曲调的产生的特殊规律，同时，通过对曲调与大曲、唱赚、诸宫调、词及民间俗曲的关系探讨与曲调的流传形式的考察，总结曲体文学格律的演进过程和变异的规律。

二是曲调乐体诸构成因素研究。在这一部分里，主要阐明构成曲调乐体的内在规律，分别对曲体文学格律的诸构成因素如宫调、字声、句式、曲韵等加以解析，寻绎其构成特定曲调的内在规律。

三是曲调组合研究。曲体文学中的曲组和套曲是由若干只曲（小令）组合而成的，而只曲与只曲之间的组合，有着一定的规律。在这一部分里，对不同种类的曲调作了解析，寻绎出各类曲调不同的性质和特征，并通过对曲体文学中不同的组合形式的归类与考察，探寻由只曲组合成曲组和套曲的规律及同一曲组和套曲中的不同曲调之间的内在联系。

四是曲调格律谱研究。曲调格律谱是曲体文学的格律的具体体现，在元、明、清三代，共产生了几十种曲谱。在这一部分里，分别论述曲谱产生及其沿革，对一些主要的曲谱加以分析与评述，指出各自的特点、得失以及其间的沿袭关系。

总之，本书探讨和研究的着眼点是在宏观总结，不是罗列具体的曲调格律，在考察曲调乐体的外在形式的同时，更重视探讨其内在规律，不仅仅指出曲体文学格律的“这样”，而且更要指出为什么是“这样”。

对曲体文学的格律加以研究，要比曲体文学的研究难得多，笔者深知自己才疏学浅，难以胜任这一课题的研究，但探讨与研究也是一个学习与熟悉的过程，因此，选定了这一课题，力图通过研究，对曲体文学的格律有一个初步的认识。而关于曲体文学格律的研究，是本人近十年来研究的重要课题，在此之前，已撰写了论文，并出版了《曲体研究》、《昆曲格律研究》等论著。但前一阶段的研究，一是研究的范围不够全面，所研究的主要是曲体文学的一支即联曲体戏曲的曲律，如《昆曲格律研究》，只是对昆曲的曲体加以研究，对曲体文学的另一支即散曲的曲律较少论及；二是对曲律本身的问题论述也不够全面，有些曲律问题如句式、衬字、犯调等曲律问题都没有论及；三是由于受本人的专业知识的局限与研究能力的限制，研究中多有错讹之处。有鉴于此，在前一阶段的研究的基础上，又对曲体文学的格律作了研究，力求在前一阶段研究基础上，有所深入与完备，而此书正是这一阶段的研究成果，也是对自己这近十年来的整个曲体文学格律研究的总结。正因如此，本书也是对此前所作《曲体研究》、《昆曲格律研究》等书的修订与增补。当然，由于自己的学识所限，本书必定还存在着错误与不当之处，故热切期望同行专家与读者能予以指正。

Contents

Preface

Chapter 1: Appearance of Melodies and Evolution of Melody Structure

Section 1: The Appearance of Melodies for Verse Lines of Uneven Length

Section 2: Appearance and Origins of Melodies

Section 3: Forms of Melody Circulation and Evolution of Melody Structure

Chapter 2: Research in *gongdiao* modes

Section 1: Appearance and Evolution of *gongdiao* modes

Section 2: Research into the Names of Northern and Southern Melody (*nanbeiqu*)
gongdiao Modes

Section 3: The Significance of Northern and Southern Melody *gongdiao* modes.

Section 4: Development of the Northern and Southern Melody *gongdiao* system
and Appearance of the Flute-Based Keys

Chapter 3: Research in Melodic Phonology

Section 1: Types of Melodic Phonology

Section 2: Tonal Features and Melodic Meter of Level (*ping*) Tone Phonology

Section 3: Tonal Features and Melodic Meter of Rising (*shang*) Tone Phonology

Section 4: Tonal Features and Melodic Meter of Departing (*qu*) Tone Phonology

Section 6: Tonal Features and Melodic Meter of Entering (*ru*) Tone Phonology

Section 7: Influence of Character Tones on Melodic Meter

Chapter 4: Research on Melodic Phrase Structure

Section 1: Arrangement of Phrases and Characters in Melodies

Section 2: Arrangement of Character Clusters in Melodies

Section 3: Syntactical Arrangement in Melodies

Section 4: Grouping of Even-Line Verse in Melodies

Section 5: Establishment of the Rhyme Location in Melodies

Chapter 5: Research on Melody Grouping

Section 1: Southern Melody (*nanqu*) Categories and Grouping

Section 2: Northern Melody (*beiqu*) Categories and Grouping

Section 3: Mixed Northern and Southern Sequences

Appendix 1: Explanation of Southern Melody Grouping Format

Appendix 2: Northern Melody Themed Modal Melodic Sequences

Chapter 6: Research on Inserted Characters in Melodies

Section 1: Appearance and Use of Inserted Characters in Melodies

Section 2: Prosodic Characteristics and Rules of Use for Inserted Characters

Section 3: Semantic Characteristics of Inserted Characteristics

Section 4: Transformation from Inserted to Main-text Characters

Chapter 7: Research on Transient Modes

Section 1: Appearance and Types of Transient Modes

Section 2: Combined airs in Southern Melodies and the Grouping Format from Northern Melodies

Section 3: Nomenclature of Combined airs in Southern Melodies

Appendix : Explanation of Frequent Names of Southern Melodies Combined Airs

Chapter 8: Research on Melody Rhyming

Section 1: Characteristics and Evolution of Northern Melody Rhyming

Section 2: Evolution and Form of Southern Melody Rhyming

Section 3: Evolution of Rhyming Charts

Chapter 9: Research on Melody Notation

Section 1: Appearance and Function of Musical Scores

Section 2: Appearance and Evolution of Southern Melody Scores

Section 3: Appearance and Evolution of Northern Melody Scores

Section 4: Mixed Sequence Scores

Chapter 10: Research on Score Anthologies

Section 1: Characteristics of Score Anthologies

Section 2: Reasons for the Appearance of Score Anthologies

Section 3: Types of Score Anthologies

Appendix 1: Analysis of Frequently Use Southern Melody (*nanqu*) Melodic Prosody

Appendix 2: Analysis of Frequently Use Northern Melody (*beiqu*) Melodic Prosody

目 录

前 言	(1)
第一章 曲调的产生与曲体的变异	(1)
第一节 音乐文体长短句体曲调的产生	(1)
第二节 曲调的产生与来源	(6)
第三节 曲调的流传形式与曲体的变异	(23)
第二章 宫调研究	(34)
第一节 宫调的产生及其衍变	(34)
第二节 南北曲宫调名目考述	(47)
第三节 南北曲宫调的指义	(54)
第四节 南北曲宫调体制的变革与笛调的产生	(66)
第三章 曲调字声研究	(73)
第一节 曲调字声的分类	(73)
第二节 平声字的字声特征与腔格	(83)
第三节 上声字的字声特征与腔格	(90)
第四节 去声字的字声特征与腔格	(97)
第五节 入声字的字声特征与腔格	(103)
第六节 字声的组合对曲调腔格的影响	(115)
第四章 曲调句式研究	(127)
第一节 曲调句字的设置	(128)

第二节 曲调字节的设定	(166)
第三节 曲调句段的安排	(173)
第四节 曲调对偶句式的组合	(188)
第五节 曲调韵位的确定	(196)
第五章 曲调组合研究	(207)
第一节 南曲曲调的类别及组合	(207)
第二节 北曲曲调的类别及组合	(237)
第三节 南北曲合套	(278)
附录一 南曲曲调组合形式例释	(284)
附录二 北曲各宫调套数分题	(337)
第六章 曲调衬字研究	(351)
第一节 曲调衬字的产生及其作用	(351)
第二节 衬字的腔格特征与使用规律	(357)
第三节 衬字的词性	(368)
第四节 从衬字到正字的转变	(373)
第七章 犯调研究	(378)
第一节 犯调的产生与种类	(378)
第二节 南曲集曲与北曲带过曲的组合形式	(389)
第三节 南曲集曲的命名方式	(397)
附 录：常用南曲集曲简释	(400)
第八章 曲韵研究	(406)
第一节 北曲曲韵的特征及其规范	(406)
第二节 南曲曲韵的衍变与规范	(411)
第三节 曲韵韵谱的沿革	(429)

第九章 曲调格律谱研究	(438)
第一节 曲谱的产生与功能	(438)
第二节 南曲谱的产生与沿革	(444)
第三节 北曲谱的产生与沿革	(455)
第四节 南北曲合编谱	(459)
第十章 选本型曲谱研究	(463)
第一节 选本型曲谱的特征	(463)
第二节 选本型曲谱产生的原因	(475)
第三节 选本型曲谱的类别	(477)
附录一：常用南曲曲调格律简析	(491)
附录二：常用北曲曲调格律简析	(591)

第一章

曲调的产生与曲体的变异

曲调是构成曲体文学最基本的因素，探讨曲体文学的格律，首先必须弄清楚曲调的产生及其流变规律。曲体文学曲调的产生与流变，既与其他音乐文体的曲调有着相同的规律，又有着自己的规律。

第一节 音乐文体长短句体曲调的产生

曲体文学为音乐文体之一种，音乐文体的曲调可分为两大类：一类是齐言体，一类是长短句体。曲体文学的曲调与词、大曲、诸宫调、唱赚等音乐文体的曲调同属于长短句体，而长短句体的曲调产生有两种形式：（一）原创；（二）由齐言体转化而来。

（一）原创性长短句体曲调：歌曲的产生来自于人心，如宋王灼《碧鸡漫志》卷一云：

或问歌曲所起，曰：天地始分，而人生焉，人莫不有心，此歌曲所以起也。《舜典》曰：“诗言志，歌永言，声依永，律和声。”《诗序》曰：“在心为志，发言为诗，情动于中而形于言。言之不足，故嗟叹之；嗟叹之不足，故永歌之；永歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之。”《乐记》曰：“诗言其志，歌咏其声，舞动其容：三者本于心，然后乐器从之。”故有心则有诗，有诗则有歌，有歌则有声律，有声律则有乐歌。永言，即诗也，非于诗外求歌也。

由于人的心理活动与情感有起伏变化，故反映在曲调的旋律上，有轻重缓急，表现在曲调的句式上，其形式也就多种多样，既有五言、七言的齐言体，也有长短不一的长短句体。

原创性的长短句体曲调具有两大特征：第一，其调名与所咏之事相符，由于该曲调是就特定的情景与情感而作，故其所咏之事，必与调名相合。如清纪昀在《四库全书总目提要·克斋词提要》中指出：“考《花间》诸集，往往调即是题，如【女冠子】则咏女道士，【河渚神】则为送迎神曲，【虞美人】则咏虞姬之类。唐末五代诸词，例原如是。”后来由于同一曲调改换了歌辞，故出现了调名与歌辞不合的情形。如唐温庭筠《黄昙子歌序》云：“凡歌辞，考之与事不合者，但因其声而作歌尔。”唐代的曲子与教坊曲其调名就是根据所咏写之事而名，故其始调也与其调名相符。如：

唐教坊曲【拜新月】，创自唐代民间，反映了民间拜月乞巧的风俗。任二北先生谓此曲“因民间拜新月之风俗而产生。大都妇孺所为，旨在乞美、乞巧、乞遂人事。其拜七月为多，五月亦有”^①。

唐教坊曲【二郎神】曲，相传为一士人遭冤狱后所作，以抒发哀怨之情。如宋吴曾《能改斋漫录》载：“本朝乐府，有【二郎神】。非也。按唐《乐府杂录》曰【离别难】，天后朝有士人陷冤狱，籍没家族，其妻配入掖庭，善吹篥，乃撰此曲，以寄哀情。始名【大郎神】，盖取良人行第也。乃以‘大’为‘二’，传写之误。”

唐敦煌曲子【送征衣】，任二北先生谓：“此调本缘孟姜女送寒衣故事而作。唐代边戍与劳役，为民间疾苦之尤甚者。反映于诗歌，则有两途：或径咏征衣，如王建之【送衣曲】，张籍之【寄衣曲】；或托之孟姜女故事，编为联章之体，如刘书所载‘孟姜女唱词’，用【捣练子】，而未用本调。【捣练子】云：‘孟姜女，杞梁妻，一去燕山更不归。造得寒衣无人送，不免自家送征衣。’”^②

唐教坊曲【菩萨蛮】，据《碧鸡漫志》卷五载：“【菩萨蛮】，《南部新书》及《杜阳编》云：‘大中初，女蛮国入贡，危髻金冠，纓络被体，号‘菩萨蛮队’，遂制此曲。当时倡优李可及作《菩萨蛮队舞》，文士亦往往声

① 《唐声诗》，上海古籍出版社1982年版，下编第84页。

② 《敦煌曲初探》，上海文艺联合出版社1954年版，第34页。

其词。’大中，乃宣宗纪号也。《北梦琐言》云：‘宣宗爱唱【菩萨蛮】词，令狐相国假温飞卿新撰密进之，戒以勿泄，而遽言于人，由是疏之。’温词十四首，载《花间集》，今曲是也。李可及所制，盖止此，则其舞队，不过如近世传踏之类耳。”

唐教坊曲【渔歌子】，相传为唐代张志和原创。如《新唐书·张志和传》载：志和“居江湖，自称烟波钓徒。……每垂钓，不设饵，志不在鱼也。……尝撰【渔歌】，宪宗图真求其歌，不能致。”如其【渔歌子】词云：“西塞山前白鹭飞，桃花流水鳊鱼肥。青箬笠，绿蓑衣，斜风细雨不须归。”抒写渔隐生活，辞与题相符。

又【捣练子】曲，相传为晚唐李煜首创，如《升庵词品》云：“李后主词，即咏捣练，乃唐词本体也。”李煜词云：“深院静，小庭空，断续寒砧断续风。无奈夜长人不寐，数声和月到帘栊。”咏写了深夜听到寒砧捣练声而不能入睡的孤苦和惆怅之情，曲名即据词文内容所定。

在宋代，一些文士词人在模仿民间长短句词调填词的同时，也自创新调，而这些原创性词调，也是作者根据特定的情景和特定的情感而作。如姜夔的【疏影】和【暗香】二调，皆是为咏梅所创的新调，不仅词文内容咏写梅花，而且借用林逋“疏影横斜水清浅，暗香浮动月黄昏”首二字作调名。又他的【扬州慢】词调，是途径扬州时，即景、即情而作。其词序云：“淳熙丙申至日，余过维扬，夜雪初霁，茅麦弥望。入其城则四顾萧条，寒水自碧，暮色渐起，戍角悲吟，予怀怆然，感慨今昔。因自度此曲，千岩老人以为有《黍离》之悲也。”在词中描写了经受战乱的蹂躏后，扬州的破败凄凉情景，并抒发了自己的感慨。

又如宋周密的【采绿吟】，也是为其原创，词序云：“甲子夏，霞翁会吟社诸友，逃暑于西湖之环碧。琴尊笔研，短葛练巾，放舟于荷深柳密间，舞影歌尘，远谢耳目。酒酣，采莲叶，探题赋词，余得【塞垣春】，翁为翻谱数字，短箫按之，音极谐婉，因易今名云。”

第二，原创性长短句体曲调的字声与旋律必定相合。因汉字的四声具有旋律性，而最初的曲调，就是根据汉字字声的旋律来搭配，作为创立曲调旋律的基础。如《碧鸡漫志》卷一曰：

舜命夔教胄子，诗歌声律，率有次第。又语禹曰：“予欲闻六律、五声、八音，在治忽，以出纳五言。”其君臣赓歌九功、南风、卿云之歌，必声律随具。

古人初不定声律，因所感发为歌，而声律从之，唐、虞禅代以来是也，余波至西汉末始绝。

所谓“声律随具”、“声律从之”，也就是指字声与旋律的谐合。

(二) 由齐言体转化而来的长短句体曲调，其转化的途径有三种：

一、在齐言体中增加句字：

如【浪淘沙】，在唐代本为七言绝句，《碧鸡漫志》卷一云：“唐时，古意亦未全丧。【竹枝】、【浪淘沙】、【抛球乐】、【杨柳枝】乃诗中绝句，而定为歌曲，故李太白【清平调】词三章，皆绝句。”这种转化，在晚唐就已经出现了，如刘禹锡的【浪淘沙】词和李后主的【浪淘沙】词：

刘禹锡【浪淘沙】	李后主【浪淘沙】
日照澄州江雾开，淘金女伴满江隈。 美人首饰侯王印，尽是沙中浪底来。	帘外雨潺潺，春意阑珊。罗衾不耐五更寒，梦里不知身是客，一晌贪欢。独自莫凭栏。无限江山，别时容易见时难。落花流水春去也，天上人间。

刘禹锡的【浪淘沙】词为七言四句，而李后主的【浪淘沙】词则在原有的七言四句外，增加了四个四言句和两个五言句，便由原来的齐言体转变为长短句体。

这种由齐言转变而来的长短句，多是从和声发展而来的。在唐代，乐工歌伎所唱的曲调虽有不同，但其歌词则多为齐言的五言或七言绝句。后来在传唱过程中，为了丰富曲调的旋律，便在演唱时添加了和声，如宋李之仪《姑溪居士全集》卷四十《跋吴思道小词序》云：

长短句于遣词中最为难工，自有一种风格。稍不如格，便觉龃龉。唐人但以诗句，而用和声抑扬以就之，若今之歌《阳关》词是也。至唐末，遂因其声之长短句而以意填之，始一变以成音律。

本来这种和声是有声无词的，而后人在借腔填词时，便在和声处填上了实词，这样便将原来的齐言体转变为长短句体。如朱熹《朱子语类》卷一百四十谓：“古乐府只是诗，中间却添许多泛声，后来人怕失了那泛声，逐一声添一个字，遂成长短句，今曲子便是。”又如宋程大昌《演繁露》卷六云：“唐曲在者，如【柳枝】、【竹枝】、【欸乃】，句皆七字，不知当时歌唱，用何为调也。”又卷十三云：“【柳枝】、【竹枝】尚有存者，其语度与绝句无异，但于句末随加‘竹枝’或‘柳枝’等语，遂即其语以名其歌。【欸乃】殆其例耶？”宋胡仔《苕溪渔隐丛话》前集卷二十一也谓：“大抵唐人歌曲，本不随声为长短句，多是五言或七言诗，歌者取其辞与和声相叠成音耳。予家有古【梁州】、【尹州】辞，与今遍数悉同，而皆绝句诗也。岂非当时人之辞为一时所称者，皆为歌人窃取而播之曲调乎？”

如【杨柳枝】曲，在唐代本也为七言绝句体，而后人在每一七言句下新增三字一句，转化为句式参差不一的长短句体。如《碧鸡漫志》卷五载：

【杨柳枝】，《鉴戒录》云：“【柳枝歌】，亡隋之曲也。”前辈诗云：“万里长江一旦开，岸边杨柳几千栽。锦帆未落干戈起，惆怅龙舟更不回。”又云：“乐苑隋堤事已空，万条犹舞旧春风。”皆指汴渠事。而张祜《折杨柳枝》两绝句，其一云：“莫折宫前杨柳枝，玄宗曾向笛中吹。伤心日暮烟霞起，无限春愁生翠眉。”则知隋有此曲，传至开元。《乐府杂录》云：“白傅作【杨柳枝】。”予考乐天晚年与刘梦得唱和此曲词，白云：“古歌旧曲君休听，听取新翻【杨柳枝】。”又作《杨柳枝二十》云：“乐童翻怨调，才子与妍词。”注云：“洛下新声也。”刘梦得亦云：“请君莫奏前朝曲，听唱新翻【杨柳枝】。”盖后来始变新声，而所谓“乐天作【杨柳枝】”者，称其别创词也。今黄钟商有【杨柳枝】曲，仍是七字四句诗，与刘、白及五代诸子所制并同，但每句下各增三字一句，此乃唐时和声，如【竹枝】、【渔父】，今皆有和声也。

二、在齐言体的基础上减少或增加字数。如唐刘禹锡的【潇湘神】二首：