

◎ 任中敏文集 ◎

王小盾 陳文和 主編

詞學研究

任中敏 著

李飛躍 輯校

鳳凰出版社

詞學研究

任中敏 著

李飛躍 輯校

◎ 任中敏文集 ◎

王小盾 陳文和 主編

圖書在版編目(CIP)數據

詞學研究 / 任中敏著 ; 李飛躍輯校. — 南京 : 鳳凰出版社, 2013. 10

(任中敏文集)

ISBN 978-7-5506-1892-3

I. ①詞… II. ①任… ②李… III. ①詞學—詩詞研究—中國—古代 IV. ①I207.23

中國版本圖書館CIP數據核字(2013)第246335號

本書經任中敏先生著作權管理方揚州大學授權
獨家出版,不得翻印,違者必究。

書名	詞學研究
著者	任中敏
輯校	李飛躍
責任編輯	樊昕
出版發行	鳳凰出版傳媒股份有限公司 鳳凰出版社(原江蘇古籍出版社) 發行部電話025-83223462
出版社地址	南京市中央路165號,郵編:210009
出版社網址	http://www.fhcsb.com
經銷	鳳凰出版傳媒股份有限公司
照排	江蘇鳳凰製版有限公司
印刷	江蘇鳳凰通達印刷有限公司 南京市六合區冶山鎮,郵編:211523
開本	890×1240毫米 1/32
印張	4.875
字數	140千字
版次	2013年10月第1版 2013年10月第1次印刷
標準書號	ISBN 978-7-5506-1892-3
定價	20.00圓

(本書凡印裝錯誤可向承印廠調換,電話:025-57572508)



1984年任中敏先生於揚州師院指導首屆博士生王小盾

著者 任二北
編者 王雲五

國學
叢書

詞學研究法

商務印書館發行

《詞學研究法》書影，商務印書館 1935 年版

任中敏先生文集序

本文集是任中敏先生學術著述的總集。

先生名訥，字中敏，江蘇揚州人。早年治北曲和北宋詞，故自號“二北”；晚年從事唐代文藝研究，故又號“半塘”。他出生於 1897 年，即戊戌變法的前一年；辭世於 1991 年 12 月，即蘇聯解體的同一個月；享壽九十五年。他一生經歷了很多歷史事件，其中關係最直接的有“五四”運動、抗日戰爭、社會主義改造和“文化大革命”。先生一直以最積極的態度應對複雜多變的社會環境，所以在九十五年間，不僅有過像普通人一樣的生存，而且有過作為社會活動家、教育家、學者的生存。本文集正是對於他的學術人生的記錄。

先生最重要的學術業績是創立了散曲學和唐代文藝學。本文集圍繞這兩個中心而編成，可分為四個部分：

第一部分散曲研究，包括《散曲叢刊》、《新曲苑》兩部叢書以及《散曲之研究》、《曲錄補正》、《詞曲合併研究》、《詞曲通義》等單篇論述。這些著作有兩大內容：一是把古典文獻學的目錄、版本、校勘、輯佚、辨偽之法同詞曲學的曲調、韻律、題目、體例研究結合起來，對元、明、清三代的散曲創作和評論做了系統總結；二是在和詞體相比較的基礎上，考訂了散曲的名稱、體段、用調、作法、內容、派別，亦即確認了散曲在文體、風格、功能上的特徵。這兩項工作，建立了散曲學的文獻基礎，釐定了散曲學的術語體系，構築了散曲學的基本框架，從而結束了散曲與戲曲混沌不分的局面，標志著近代散曲學的成立。

第二部分敦煌歌辭研究，包括《敦煌曲校錄》、《敦煌曲初探》、《敦煌歌辭總編》等著作。這些著作始於對《雲謠集雜曲子》的著錄與考訂，擴大至於對全部敦煌曲子辭的整理與研究，最後成為關於“在敦煌發現的、一切有音樂性的歌辭寫本”的研究集成。《敦煌曲校錄》、《敦煌曲初

探》完成了前兩步，其特點是針對五百四十多首敦煌曲子辭，把校訂考釋與理論研究分別為兩書；《敦煌歌辭總編》完成了第三步，其特點是收錄作品一千三百多首，“合歌辭與理論為一編”。所謂“理論”，有一個重要項目是辨體，亦即把敦煌歌辭分別歸入隻曲、普通聯章、重句聯章、定格聯章、長篇定格聯章等體裁。經過這項工作，先生不僅提供了一批翔實可靠的音樂文學資料，而且提供了一個結構清晰的學術系統。

第三部分唐代戲劇研究，包括《唐戲弄》、《優語集》以及《唐戲述要》、《戲曲、戲弄與戲象》、《駁我國戲劇出於傀儡戲、影戲說》、《蕭衍、李白〈上雲樂〉的體和用》、《對王國維戲劇理論的簡評》等一批論文。其中《優語集》從表演者及其言論的角度，對中國幾千年戲劇史作了資料展示；《唐戲弄》則用細緻的論證，顯示了唐戲在脚本、戲臺、音樂、化妝、服飾、道具等方面的特徵，為建立一部以演員和表演為中心的中國戲劇史作了斷代示範。在先生的著作中，影響最大的也許就是這部《唐戲弄》。它打破“無劇本便無戲劇”的狹窄戲劇觀，重新確認了戲劇的本質；它衝擊以戲曲代替戲劇的舊習慣，既展示了戲劇形態的多樣性，也提升了戲劇研究的資料品質。中國的戲劇研究從此開了新途，從以文學為中心轉變為以表演為中心，從一元的進化研究轉變為多元的形態比較，視角和視野都有了很大改變。

第四部分唐聲詩研究，包括《唐聲詩》一書，也包括作為資料準備的《教坊記箋訂》和作為理論準備的一系列詞學論文。《教坊記箋訂》有兩個重點：其一考訂唐玄宗時期的教坊制度和人物事跡，其二考訂當時教坊所保存的 46 支大曲和 278 支普通曲子。後一內容，正好為《唐聲詩》研究提供了資料基礎和認識基礎。《唐聲詩》是以配合燕樂曲調的齊言詩為研究對象的。其操作方法是：先輯成唐代齊言歌辭約兩千首，從中提出曲調百餘名；次以相關記載排比溝通，建立理論；再據此理論重審各曲，著錄一百五十餘調、一百九十餘體；最後從以上三者之間抉剔矛盾，相互改正，完成全書。在這項工作中，燕樂曲調既是理論與資料之間的交叉點，也是把握音樂與文學之關係的樞紐。以燕樂曲調為綱領，既可以觀察詩與樂的多種形式的關聯，又可以觀察決定歌辭體式的音樂因素和表演方式因素。通過這種深入觀察，先生把詞調形成這一學

術爭議問題提升為對中古音樂文學的全面探討。

總之，以上四方面工作，都具有建設學術方向、轉變學術風氣的意義。

先生的學術生涯起始於 1918 年。此年他進入北京大學國文系，師從瞿安(吳梅)教授研治詞曲。1922 年畢業以後，他利用瞿安教授奢摩他室和南京江南圖書館的藏書，蒐集了大批散曲資料。1926 年至 1931 年，他在教學之餘，向學術界貢獻出《新曲苑》、《散曲叢刊》、《詞曲通義》、《曲譜》、《詞學研究法》等一批重要著作。這時他只有 34 歲，但他的學術生涯却形成第一個高峰，彰顯出重視實證、富於批判精神的個性，其具體表現則是重視原本不上大雅之堂的表演性文學，因而重視文學在社會生活中的多樣存在。這種個性事實上貫穿了他的一生。1950 年前後，他離開經營多年的漢民中學，在四川大學回歸學術。對於他的教育救國之理想來說，這也許是一個退求其次的選擇；但他的學術個性却因此而得以充分發揚。1951 年，他從詞學進入敦煌學，後來又把敦煌曲子辭研究擴展為敦煌歌辭研究，事實上，這便是把面向作家文學(詞)的研究擴展為面向社會各階層之文藝的研究。1955 年以後，他在好幾項工作上對王國維先生做了糾補，例如繼《優語錄》之後編成《優語集》，變《宋元戲曲考》的戲曲研究而為《唐戲弄》的戲劇研究。表面上看，這些工作的意義是資料範圍的擴大，而究其實質，却是藝術觀念的改變。比如，在《宋元戲曲考》那裏，衡量戲劇的標準是從宋元南戲、明清傳奇到京昆劇的主流戲曲系統，也就是同文人雅士生活相聯繫的表演藝術；而《唐戲弄》却更關注民衆生活中的藝術。依據這一觀念，先生提出了周有戲禮、漢有戲象、唐有戲弄、宋元有戲曲的主張。這個主張意味著，中國戲劇史實即若干戲劇形態相更疊的歷史；不同形態的戲劇有不同的社會功能，但它們具有同等的學術價值。

在近代中國，先生代表了一種不多見的人物類型。他曾經長期從事政治活動和教育活動，但學術却成為他實現生命意義的最好方式。他到五十五歲才正式選定作為學者的道路，但他由此改寫了學術史上的某種記錄：讓寫作高峰出現在花甲之年，並使學術創造力延續到九十高齡。他一貫以獨立特行者的面貌出現在學術舞臺之上，研究作風和

任何人都不同。他全力以赴從事資料工作，却使這種零度風格的工作充滿熱情，成為富於理論意義和人格力量的工作。他很少參加學術活動，一生都以邊緣人的身份“閉門造車”，而這種情況却恰好成就了他的學術個性。作為一個成功的學者，在他身上似乎隱藏了一些特殊的秘密。

秘密應當在於：他是把學術當作一種生存方式來看待的。他始終以奮發的態度進行學術工作，學術是他陳述生命的語言。如果說，真正的學者總是具有同學術合一的傾向，那麼，我們可以用“不平則鳴”、“激憤出詩人”的比喻，來解釋他投身學術活動的動力。

1919年，他曾攜帶“五四”的風烈南下揚州，在二十四橋張貼了一批激揚的文字。這一姿態，也就是他走上學術舞臺的姿態。他把這一姿態保持到教育活動中；而當他的教育事業夭折之時，他又在全部研究工作中刻下了作為批判者的印記。他懷疑聖人和經典，於是矚目於通俗文學。他崇尚“蒸不爛、煮不熟、捶不匾、炒不爆、響當當”的銅豌豆性格，於是弘揚具有豪放本色的北宋詞和元代北曲。他偏愛不入大雅之堂的文學，於是以極大熱情投入對這種文學作品的整理——早年是《一半兒》，晚年是敦煌曲子辭。他的目光不斷被具有平民色彩的事物吸引，於是越來越深地進入那些發生狀態的文體和文學現象。他輕視正統和權威：面對戲曲和戲曲研究的貴族化傾向，他提出飽含民間色彩的“戲弄”概念；面對詞學研究中的正變尊卑觀念和因之固定下來的“詩變而為詞”的成見，他提出“唐代無詞”的主張和“曲一詞一曲”的文體演進綫索。他的工作不免有某種主觀性，但幸運的是，他所信奉的批判精神，作為20世紀中國學術的寶貴建樹，天生地包含了某種科學傾向。所以他總是能夠敏銳地認識對象的本質，找到最具前途的學術課題。此外，他始終不渝地倡導嚴正的爭鳴。他和幾位親密朋友的往來書信，均貫穿了激烈的學術爭論。他一生只具體地指導過一篇學位論文，他的指導意見也可以概括為簡單的兩句話：“要敢於爭鳴——槍對槍，刀對刀，兩刀相撞，鏗然有聲。”“震撼讀者的意志和心靈！”

事實上，先生的批判精神或反傳統精神不僅使他比同代人更加接近科學，而且，也使他更頑強地戰勝了逆境。20世紀50年代以後，學術

成了他砥礪意志、張揚個性的手段。他的生活軌跡表明：環境越是惡劣，他越能成功自己的學術。20世紀60年代中期，作為一個政治身份晦暗的古稀老人，他曾就敦煌曲子辭的校勘問題和創作年代問題，發起一場有中國臺灣潘重規、中國香港饒宗頤、日本波多野太郎等知名學者參加的國際大討論。這一事件，可以看作他對於當時環境的特殊反應方式。同樣，他也向自己所面臨的種種極限反復提出挑戰：總是按大禹治水的方式設計學術工作，在所研究的每一個課題範圍內，細大不捐地疏理全部問題；總是用竭澤而漁的方式搜集資料，上窮碧落下黃泉，不放過有關研究對象的蛛絲馬跡。他的學術具有堅實而強健的品格。

面對先生的學術業績，我們不免會去思考研究方法的意義。我們發現，方法其實是聯繫研究者和研究對象的媒介，是研究者的精神個性同作為研究對象的資料品質的相互適合。先生的研究方法，也明顯表現了受制於個性與資料品質的特點。學術個性使他進入了一系列處女地，這樣一來，他勢必以最大力量來進行資料建設，採用資料工作與理論工作並舉的研究方法。他所處理的資料往往是非經典的資料，這樣一來，他勢必從文化角度或伎藝角度認識文學，採用社會史的研究方法。以文本為中心的文學研究一旦讓位給以事物關係為中心的文學研究，他又自然要把以書籍為單位或以作品類別為單位的文獻整理，轉變成為以課題和問題為單位的文獻考訂與理論總結。此外，課題和價值觀的更新，使他在敦煌歌辭校勘等工作中，採用了勇於按斷的治學方式。人們往往依照文獻學的常規對這一方式加以批評，却没有想到，它同樣有研究個性與資料品質方面的緣由——敦煌歌辭資料其實不是“典籍”資料，而是“文書”資料。它多為孤本，往往殘缺，且由於經過口頭流傳以及由民間書手謄寫等原因，有大量不易死校的訛字異體。為了取得一份可讀的文本，難免要根據訛別規律、名物制度、通假字音變的時代特點等知識，作較為大膽的“理校”。這也就是清代校勘家所說的“考異”。這件事說明，先生工作中的種種不圓滿，是應當從積極角度來理解的。因為它可能不屬於舊的學術範式，而包含某種前指意味，需要後續的開拓。

由於以上理由，今把先生的學術著述整理出版。本文集除副主編

陳文和教授以外，其他整理者都是先生的弟子門生。其分工如下：

喻意志、吳安宇：整理《教坊記箋訂》；

楊曉靄：整理《唐戲弄》；

金溪：整理《散曲研究》；

曹明升：整理《散曲叢刊》；

許建中、陳文和：整理《新曲苑》；

王福利：整理《優語集》；

張之爲、戴偉華：整理《唐聲詩》；

樊昕、王立增：整理《唐藝研究》；

何劍平、張長彬：整理《敦煌歌辭總編》；

張長彬：整理《敦煌曲研究》；

李飛躍：整理《詞學研究》；

伍三土：整理《名家散曲》。

另外，本文集所用照片由鄧傑教授提供。

王小盾

2013年春分日

目 錄

南宋詞之音譜拍眼考	(1)
研究詞樂之意見	(29)
研究詞集之方法	(35)
增訂詞律之商榷	(55)
與張大東論清詞書	(81)
常州詞派之流變與是非	(83)
詞學研究法	(87)
附：任中敏先生的《全宋詞》批注	(133)

南宋詞之音譜拍眼考

一 引 言

詞乃完全合樂之韻文，而其樂失傳已久，元以後即多不能歌，論者惜之。顧歌必有譜，譜必有拍；若有譜而無拍，除非散序、散曲子乃可，否則不能成樂也。且南宋詞之所謂譜者，與後世曲譜製度，不盡相同，蓋其譜字不僅表示音階高低而已，又另有表示聲音之遲速，及吹擷簫管之指法者，雜於其間。張炎《詞源》中有“管色應指字譜”，意乃“管色字譜”與“應指字譜”兩種之合稱也。管色字譜即表示音階高下者，五、六、工、尺、上等是也；應指字譜即表示指法遲速者，丁、抗、掣、拽、頓、住等是也。宋樂之全譜，自來知有《樂府混成集》一書。據萬曆三十三年所編內閣書目之紀載，此書“內有腔、板譜，分五音、十二律類次之，原一百二十七冊全”。所謂“腔、板譜”者，應是腔字、板式二者兼備之譜也。可見此書若傳，則宋詞之音譜與拍眼如何，原皆不成問題。此書既佚，今所得見之詞譜，惟有姜夔《白石道人歌曲》一種而已，其中既無拍板之式，所謂管色字譜，與應指字譜者，又疑其混雜一處；而字跡波磔，數百年來，展轉翻刻，於描寫刊鑿之間，復因毫釐而至千里，以致今日用《朱子大全集》，或《詞源》，或《事林廣記》等書所以譯譜字者譯之，總難完全貫通，強被簫管，實拗戾不成腔韻，絕無張炎所謂抑揚抗墜，清圓流美者。蓋今日非有如《混成集》者完備之書，或其他清晰嚴整，正確統一之宋刊本歌譜，重新發現於當世者，詞樂之譜字，殆難以確定而明顯矣。然除却譜字與板式之外，固尚有音譜之說，與拍眼之說在，可供學者研究，譜字之翻譯既有所難通，不妨轉換趨向，先求通解其說也。按其說

俱見於張炎《詞源》之內，即其他宋人之筆記中亦間有之，特甚少耳。後人於此，偶具疏解，尚少貫穿，且凡究詞樂者對之皆不甚注意。以愚綜合觀之，其說雖亦不能清晰正確，要其模糊影響之處，未必如譜字之甚。茲特以《詞源》爲主，以其餘爲輔，成此考略。明知單說不足以有爲，特冀譜字一旦修明，則可以互相爲用，而宋人詞樂，或者尚有通曉之一日，不必如清人許寶善、謝元淮輩，於無聊之極，一意以崑腔唱宋詞也。惟材料既少，又非知音，不免暗中摸索，捨譜倡說，徒事考證，終是紙上談兵，無多足取耳。世有牙曠，何不啓而正之？

二 總 說

欲考宋詞音譜與拍眼之說，最好僅限於南宋，因北宋情形如何，更鮮記載，是否與南宋全同，亦無憑證也。未考南宋詞樂之譜與拍，需先知南宋時詞之體類共有若干，即以之爲綱領，方覺便利，因詞譜與拍，固隨體而異者也。南宋詞類，共有九種：純粹屬詞者五，兼合古今之曲體者四。由短以及長，則一曰令，二曰引、近，三曰慢曲，四曰三臺，五曰序子，皆純粹詞體也；六曰法曲，七曰大曲，上繼隋唐之曲體者也；八曰纏令，九曰諸宮調，下開金元之曲體者也；——此九種名目，皆見於《詞源》論音譜與拍眼兩節內。三臺與序子，自來詞人皆一概目之爲慢詞，不知按諸拍眼，則二者與慢詞絕對不同，應另是兩體。法曲、大曲，嚮有王靜庵先生之《宋大曲考》一文，久白於世。諸宮調於先生《宋元戲曲史》內亦多說明，惟纏令與纏達，乃唱賺之二種，先生認纏達爲傳踏，因其字音相近，恐並纏令亦認爲傳踏矣，其實非也。近人有署南呂者，有《詞調之研究》一文，載在舊日《時事新報·學燈》內（約在民國十年左右之報中，其詳待查），謂“詞視拍節，可分多類，百字以內，有令有破、有引有近，九十字以外有慢”，則謬誤殊甚。蓋破乃法曲、大曲之唱名，《詞源》中“破、近”二字，曾一度聯稱，“破”字乃指法曲、大曲兩種而言，何能限之在百字以內？至於慢曲在百字以外，《詞源》亦有明文，九十餘字，未必是慢也。總之，若執今人而問以宋詞體類若干，必對曰令、引、近、慢耳，他非

所習矣；其實令、引、近、慢，不過是尋常散詞，乃詞中最普通之一部分，若欲得詞體之全，終必依張氏之說，有上列九種也。

《詞源》原有上卷之《謳曲旨要》三十二句，及下卷之《音譜》與《拍眼》兩節。茲先就上列九體，係其說之可以分屬者，列表如下（編者按：見下頁），其為數體間所共有之情形，或不便分屬者，則詳於下文之說明中。其非《詞源》原文所有者，則加括弧（）以分別之。

三 令

令為唐五代時歌唱極盛之體，至南宋作者較少，歌者亦不重視，此乃詞樂變遷之所致也。九體之中，令之譜拍，獨鮮材料考明，惟《詞源·謳曲旨要》首句曰：“歌曲令曲四指勻。”謂“歌曲”者，乃《旨要》全部引起之辭也；謂“令曲”者，即指令之一體而言；“四指勻”者，每首令曲，其節拍乃四指排勻也。“指”者，亦拍耳，與敲、打為一類。凡譜中若另有拍，則此三者退而為眼；不然，此亦即是拍耳。《旨要》曰：“官拍、豔拍分輕重，七敲、八指鞞中清。”先言拍，繼言敲、指，可見敲、指乃次於拍而同於拍之舉動也。鄭文焯《詞源斟律》曰：“指近於打，猶虛拍也。”意亦相合，惟虛拍之名未妥。令之節拍，全部惟有四指，若指皆虛拍，則令之實拍何在乎？南呂《詞調之研究》內謂“令曲最短，節奏繁促，以指分之，略住而已”。所謂節奏繁促，乃纏令，與令詞無關，南呂蓋誤認纏令為令也；隱去張氏四指之數不提，但含渾謂“以指分”者，蓋別有躲閃，詳下文。

又所謂“四指勻”者，乃指一片之中而言，若為前後兩片之令，則無論換頭與否，前後各有四指，而全首總為八指勻矣。張氏凡言各體之拍，皆指一首中之每一片而言，並非概指全首而言，參看下文。

四 引 近

引與近，兩名也，名雖異，其實相同。其命名之由，宋人無明文，清

名稱	創始時代	唱名	片數	樂器	拍具	聲音	音譜	拍眼
令	唐		(一或二)					四指勻。
引	唐	小唱	(二)	啞箏篋			有頓,不疊。	六均。
慢	唐	小唱	(大頭曲二) (疊頭曲三)	啞箏篋	以手拍	清圓	有大小頓、大小住、掣、拽等字頓不疊。	有打前拍、打後拍,前九、後十一;除去四豔拍,則前後八均拍。
三	宋		(三)					慢二、急三(共三十拍)。
序	宋		四		拍板			其拍頗碎。
法	唐		與大曲相上下	倍四頭管	以手拍	清越	稱停緊慢,調停音節。	與大曲相類。散序無拍,歌頭始拍,中序正合均拍。
大	唐	曲破	(十至二十四)	倍六頭管	以手拍	流美	同法曲。	每片不同:前袞、中袞六字一拍,煞袞三字一拍。
纏	宋	(唱賺)	(首尾成套)		拍板(鼓)			多用序子之拍。
諸宮調	宋	嘌吟說唱			手調兒(鼓)			

宋翔鳳《樂府餘論》內有所解釋，亦不愜人意，茲篇專考譜拍，此外不泛及焉。南宋之時歌者，最重法曲、大曲、慢曲，若引、近，不過輔佐之歌耳（《詞源》曰：“法曲、大曲、慢曲之次，引、近輔之，皆定拍眼。”語意甚明，乃鄭文焯《詞源斟律》謂“輔之”二字，指著《詞旨》之陸輔之而言，不免可笑）。且對法曲、大曲而言，則引、近與慢，同為小唱。凡小唱須唱得聲字清圓，以啞篳篥合之，其音甚正，用簫則不及，其說俱見《詞源》內。又引、近音譜中亦有頓聲，頓而不疊，與慢曲同，詳下文。

引、近之拍，與法曲、大曲內之人破同，每片六均。六均者，前後片中，各有六拍排勻，而共有十二拍也，參看下文慢曲之八均拍；《詞源》曰：“引、近則用六均拍。”《謳曲旨要》曰：“破、近六均慢八均。”是其說之所本也。詞調中有〔郭郎兒近拍〕、〔隔浦蓮近拍〕、〔快活年近拍〕等，所謂“近拍”，概指六均而言；調名之下贅此二字者，不過表明其屬近之體，而用近之拍，猶云某某令、某某慢耳。

五 慢 曲

慢曲唐時已有之，至宋方盛，至南宋極盛。《詞源》曰：“慢曲不過百餘字，中間抑、揚、高、下，丁、抗、掣、拽，有大頓、小頓、大住、小住、打、搯等字，真所謂‘上如抗，下如墜，曲如折，止如槁木，倨中矩，勾中鉤，纍纍乎端如貫珠’之語，斯為難矣！”此其所云，乃慢曲音譜之情形也，在九體之中，最為複雜，故張氏以為難。“丁、抗、掣、拽”者，與“抑、揚、高、下”語性相同，皆陳相對之義，即丁之反面為抗，而掣之反面為拽也。惟此四字與下文之頓、住、打、搯，及此外之敲、反、折，共十一字，實皆音譜拍眼中之專門語。大概“打、敲、搯”三字以言拍之動作，而其餘八字，皆以言音之狀態，歌者必示之於喉，而吹者必應之於指者也。就中丁、頓、住、拽為一類，乃音之遲者，抗、反、掣為一類，乃音之速者，茲分訂如下，折則作別論焉。敲、反、折三事，《詞源》雖無明文屬慢曲，而慢曲中亦必有之，茲為敘述便利起見，悉見於此。

丁、頓、住、拽。此四字皆言字之停頓，而音之延長也。《旨要》云：