

词学通论
曲学通论

吴梅

大家诗苑 大家写给大家的书

北京出版集团公司
北京出版社

■
大家诗苑

词学通论
曲学通论

吴梅
著

北京出版集团公司
北京出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

词学通论 曲学通论 / 吴梅著. — 北京: 北京出版社, 2014. 12

(大家诗苑)

ISBN 978 - 7 - 200 - 10982 - 5

I. ①词… II. ①吴… III. ①词 (文学) — 诗词研究 — 中国②古代戏曲 — 文学研究 — 中国 IV. ①I207. 23
②I207. 37

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2014) 第 241938 号

大家诗苑

词学通论 曲学通论

CIXUE TONGLUN QUXUE TONGLUN

吴梅 著

*

北京出版集团公司 出版
北京出版社

(北京北三环中路6号)

邮政编码: 100120

网 址: www.bph.com.cn

北京出版集团公司总发行

新华书店经销

北京华联印刷有限公司印刷

*

880毫米×1230毫米 32开本 9.125印张 160千字

2014年12月第1版 2014年12月第1次印刷

ISBN 978 - 7 - 200 - 10982 - 5

定价: 38.00元

质量监督电话: 010 - 58572393

潘文龙导读

旧时月色，梅边吹笛

——怀想吴梅

谈起吴梅，有点像三十年前旧宣纸上的一大块墨痕，深刻、凝重却又陈旧。

研究者和学者知道他，景仰他，尊重他，称其为“曲学大师”，或者干脆叫他“曲学祭酒”。但是，毕竟大多数人不熟悉他，或者说遗忘了他，更谈不上了解。借用姜白石的几句词来描摹吴梅的一生，或许恰当：

旧时月色，算几番照我，梅边吹笛。唤起玉人，不管清寒与攀摘，何逊而今渐老，都忘却春风词笔。

忘却春风词笔，这不仅是吴梅的悲哀，也是昆曲的悲哀，更显示时光的薄情与无奈。我之所以对吴梅感兴趣，主要是他对戏曲传承的执著，对传统文化的坚持。这位集著曲、度曲、藏曲、唱曲、教曲于一身的大师，似乎就像二十世纪戏曲传播学界的最后一颗火星，闪烁、温暖，让人怀想。

1884年，吴梅出身于苏州破落仕宦之家，曾祖父吴钟骏是道光年间的状元。他三岁丧父，十岁失母。后过继给远方叔祖吴长祥为嗣孙。十二岁从潘少霞习举子业。十八岁以第一名补长州县学生员。后两度乡试，都名落孙山。光绪二十九年（1903），吴梅最后一次到南京参加乡试，因为试卷上一个“羽”字写得不清楚，而被考官斥责，无缘金榜。此后科举日落，他赴上海东文学社学日文，二十四岁到东吴大学堂任教。两年后，应柳亚子之约，加入文学团体神交社，1912年加入南社。

吴家祖宅本在滚绣坊，因为太平军侵占苏州而化为灰烬。后来全家在葑门西街多贵桥赁居四十多年。当时，吴梅在东吴大学堂（今苏州大学）担任教习，月薪省俭，加上历年积余，在蒲林巷内买了不足一亩的宅基地，1911年10月11日，吴梅一家喜迁新居。《霜崖诗录》中有《迁居蒲林巷》二首，诗中说：“儒有一亩宫，此外何它求。”文人手中摇着毛锥子，能有间自己的书斋，能为家人遮蔽风雨，十分满足了。吴梅如此，周瘦鹃如是，郁达夫更是如此。

后来，吴梅的四个儿子相继结婚，房子日显狭小。1929年，吴梅又把教余积攒拿出来，把原来部分房子扒

掉，扩建成两层五间楼房。这所住宅，至今犹存，就是昆曲界都熟知的蒲林巷 35 号的吴梅故居。此房坐北朝南，有门屋一间，入门折西为三间楼厅与东西厢楼组成的三合院。厅旁有一小门，可导至东首大名鼎鼎的书楼“奢摩他室”，室宽仅一间，前后为天井，专藏一般书籍。后来吴梅把所藏的珍罕曲本校勘整理辑成《奢摩他室曲丛》初、二集，即以此室命名，“奢摩他”是教用语，禅定的意思，也有止息一切杂念之意。北有堂楼与楼厅前后隔院相对，楼下外设雀宿檐，内置一枝香鹤颈轩。楼上东部为书房“百嘉室”，专门收藏罕见的善本精本戏曲著作。此楼前以花岗石板铺地，还凿有水井两口。院南辟石库门通楼厅，上砌砖额镌刻“乐居安天”四字，根据上下款为清宣统元年（1909）吴梅自题。堂楼后，天井中一排平屋为厨房，由此可出后门至双林巷，门东西两侧墙角砌有“吴宅”界石。解放后，此宅前部略有变动，后部尚称完整，堂楼上下海棠格长短花窗犹存，现共有住户十多家，散成民居。

就在这所老屋的书房内，吴梅开始他的藏曲生涯。他自十几岁就耽于搜求戏曲典籍，能买则买，能借抄的借抄，积三十年之艰辛，收藏曲籍五六千种，计两万多册，所谓“架上日丰，筐中日蓄”。他所藏的戏曲古籍大

都是精本、善本、孤本。其中明嘉靖本即有百余种。有人说吴梅的藏曲是继清代毛氏汲古阁后的私人藏曲大家。

后因战事，使《奢摩他室曲丛》出版中断，传世仅得其半，仍大受好评。上海“一·二八”事变，商务印书馆收藏善本书的涵芬楼被日寇炮火炸毁，《奢摩他室曲丛》的部分珍贵底本被焚，另一本专著《辽金文学史》也遭劫难。数十年收藏心血毁于一旦，吴梅痛心疾首。他在《瞿安日记》上记道：“二十年奔走南北，仅此数卷破书，苟付劫灰，吾心亦灰矣！”

后来他又在一本书的序言里提及此事，感慨地说：“曲也者，不详之物也”，“曲益工，则天之忌也益甚。忌之甚，则扑灭之唯恐不尽……”

对一个藏书者来说，能道出这样迷信的痛语，可见爱元曲之入骨。

有人把吴梅和王国维并称二十世纪中国的曲学双璧。从个人学术的宽度上，吴梅或许不及王国维，但是从对元曲的专研深度和传承上，吴梅对元曲的贡献可能更大些。

吴梅研究专家王卫民先生说，在戏曲理论研究方面，吴梅既研究曲律，也研究曲史，还校勘不少曲本，写了

不少曲论，其中尤以曲律研究成就最为突出。这也是后来被人称为曲学大师、曲学祭酒的主要原因。吴梅的曲律研究是古代制曲、谱曲、度曲理论的集大成，也是自身实践的经验总结。此间，他留下了代表性著作《顾曲麈谈》《曲学通论》和《南北词简谱》等。吴梅提出的五音八声尤其值得注意：他把中国古代的五音宫商角徵羽，分别用人口五个部位发音，即喉腭舌齿唇，非常有见解，又把平上去入分阴阳形成八声的具体唱法通过实践描述出来，更为曲子的传唱指明了道路。

即使是研究曲史的《中国戏曲史》，吴梅也在王国维《宋元戏曲史》的基础上更上一层楼，完成了中国首部戏曲通史的开创工作。它的贡献在于，吴梅既重视宋元戏曲，也认识到明清杂剧的意义，把他们并列的研究，不偏不倚。

“操千曲而后晓声，观千剑而后识器。”吴梅曲剧研究的独到成就，大大得益于他能自度曲，会演唱。吴梅一生除读书授徒外无他爱好，唯有唱曲。他经常长笛一根，步入讲堂。他课上唱，课下也唱。喜悦时唱，抑郁时更唱。在曲会上唱，回家时也唱。他随身携带的竹笛，也因使用频繁，被磨得铮光发亮。

据郑振铎回忆，二十多年前，他还不认识吴梅。有一次，他在苏州和几位朋友乘船游天平山，前面河道里有一只船，在缓缓地荡着。有一个人合着笛声在唱曲，声音高亢而圆润。郑振铎和朋友说，苏州真是风雅的地方啊。朋友说，是瞿安先生在那艘船上呢。郑振铎问，刚才是他在唱吗？朋友说是的。郑振铎真想追上去，但是因为乘的船也是缓缓地荡着，所以听了一路的曲子也没有追上。所以，他很遗憾和吴梅没有机会谋面。

吴梅自述其学术渊源，说自己：“游艺四方，诗得散原老人，词得疆村遗民，曲得粟庐先生。”散原是陈散原，疆村遗民指朱祖谋，而粟庐指当年往来苏沪在拙政园唱曲的俞振飞先生之父。吴梅先生的创作，分别有《霜崖诗录》《霜崖词录》《霜崖曲录》。有研究者统计，吴梅一生共创作了十四个剧本。他在十九岁出头就创作了第一个剧本，是描写戊戌变法六君子的，名叫《血花飞》。当时是1903年，嗣祖父害怕招灾惹祸，就在夜里悄悄烧了，所以没有流传下来。

目 录

词学通论

第一章	绪论	(3)
第二章	论平仄四声	(12)
第三章	论韵	(18)
第四章	论音律	(26)
第五章	作法	(39)
第六章	概论一 唐五代	(47)
第七章	概论二 两宋	(65)
第八章	概论三 金元	(114)
第九章	概论四 明清	(144)

曲学通论

自 叙	(191)
第一章	曲原 (193)
第二章	宫调 (196)

第三章	调名	(201)
第四章	平仄	(205)
第五章	阴阳	(207)
第六章	作法上	(210)
第七章	作法下	(231)
第八章	论韵	(239)
第九章	正讹	(247)
第十章	务头	(250)
第十一章	十知	(252)
第十二章	家数	(272)

词学通论

第一章 绪论

词之为学，意内言外，发始于唐，滋衍于五代，而造极于两宋，调有定格，字有定音，实为乐府之遗，故曰诗余。惟齐梁以来，乐府之音节已亡，而一时君臣，尤喜别翻新调，如梁武帝之《江南弄》，陈后主之《玉树后庭花》，沈约之《六忆诗》，已为此事之滥觞。唐人以诗为乐，七言律绝，皆付乐章，至玄、肃之间，词体始定，李白〔忆秦娥〕，张志和〔渔歌子〕，其最著也。或谓词破五七言绝句为之，如〔菩萨蛮〕是。又谓词之〔瑞鹧鸪〕即七律体，〔玉楼春〕即七古体，〔杨柳枝〕即七绝体，欲实诗余之名，殊非确论。盖开元全盛之时，即词学权舆之日，“旗亭画壁”，本属歌诗，“陵阙西风”，亦承乐府，强分后先，终归臆断。自是以后，香山、梦得、仲初、幼公之伦，竞相藻饰。“调笑转应”之曲，“江南春去”之词，上拟清商，亦无多让。及飞卿出而词格始成，《握兰》《金荃》，远接骚辨，变南朝之宫体，扬北部之新声。于是皇甫松、郑梦复、司空图、韩偓、张曙之徒，一时云起，“杨柳”“大堤”之句，“芙蓉”“曲渚”之篇，自出机杼，彬彬称盛矣。

作词之难，在上不似诗，下不类曲，不淄不磷，立于二者之间。要须辨其气韵。大抵空疏者作词易近于曲，博雅者填词不离乎诗，浅者深之，高者下之，处于才不才之间，斯词之三昧得矣。惟词中各牌，有与诗无异者，如〔生查子〕，何殊于五绝？〔小秦王〕〔八拍蛮〕〔阿那曲〕，何殊于七绝？此等词颇难著笔，又须多读古人旧作，得其气味，去诗中习见辞语，便可避去。至于南北曲，与词格不甚相远，而欲求别于曲，亦较诗为难。但曲之长处在雅俗互陈，又熟谙元人方言，不必以藻绩为能也。词则曲中俗字，如“你”“我”“这厢”“那厢”之类，固不可用，即衬贴字，如“虽则是”“却原来”等，亦当舍去。而最难之处，在上三下四对句，如史邦卿《春雨》词云“惊粉重蝶宿西园，喜泥润燕归南浦”，又“临断岸新绿生时，是落红带愁流处”，此词中妙语也。汤临川《还魂》云：“他还有念老夫诗句男儿，俺则有学母氏画眉娇女。又没乱里春情难遣，蓦忽地怀人幽怨。”亦曲中佳处，然不可入词。由是类推，可以隅反，不仅在词藻之雅俗而已。宋词中尽有俚鄙者，亟宜力避。

小令、中调、长调之目，始自《草堂诗余》，后人因之，顾亦略云尔。《词综》所云，“以臆见分之，后遂相沿，殊属牵强”者也。钱唐毛氏云：“五十八字以内为小令，五十九字至九十字为中调，九十一字以外为长调，古人定例也。”此亦就《草堂》所分而拘执之，所谓定例，有何所

据？若以少一字为短，多一字为长，必无是理。如〔七娘子〕有五十八字者，有六十字者，将为小令乎，抑中调乎？如〔雪狮儿〕有八十九字者，有九十二字者，将为中调乎，抑长调乎？此皆妄为分析，无当于词学也。况《草堂》旧刻，止有分类，并无小令、中调、长调之名。至嘉靖间，上海顾从敬刻《类编草堂诗余》四卷，始有小令、中调、长调之目，是为别本之始。何良俊序称从敬家藏宋刻，较世所行本多七十余调，明系依托。自此本行而旧本遂微，于是小令、中调、长调之分，至牢不可破矣。

词中调同名异，如〔木兰花〕与〔玉楼春〕，唐人已有之。至宋人则多取词中辞语名篇，强标新目，如〔贺新郎〕为〔乳燕飞〕，〔念奴娇〕为〔酹江月〕，〔水龙吟〕为〔小楼连苑〕之类，此由文人好奇，争相巧饰，而于词之美恶无与焉。又有调异名同者，如〔长相思〕〔浣溪沙〕〔浪淘沙〕，皆有长调，此或清真提举大晟时所改易者，故周集中皆有之。此等词牌，作时须依四声，不可自改声韵，缘舍此以外，别无他词可证也。又如〔江月晃重山〕〔江城梅花引〕〔四犯剪梅花〕类，盖割裂牌名为之。此法南曲中最多，凡作此等曲，皆一时名手游戏及之，或取声律之美，或取节拍之和，如〔巫山十二峰〕〔九回肠〕之目，歌时最为耐听故也。词则万不能造新名，仅可墨守成格。何也？曲之板式，今尚完备，苟能遍歌旧曲，不难自集新声。词则拍节既亡，字谱零落，强分高下，等诸面墙，间释工尺，

亦同向壁。集曲之法，首严腔格，亡佚若斯，万难整理，此其一也。六宫十一调，所隶诸曲，管色既明，部署亦审，各宫互犯，确有成法。词则分配宫调，颇有出入，管色高低，万难悬揣，而欲汇集美名，别创新格，即非惑世，亦类欺人，此其二也。至于明清作者，辄喜自度腔，几欲上追白石、梦窗，真是不知妄作。又如许宝善、谢淮辈，取古今名调，一一被诸管弦，以南北曲之音拍，强诬古人，更不可为典要，学者慎勿惑之。

沈伯时《乐府指迷》云：“音律欲其协，不协则成长短之诗。下字欲其雅，不雅则近乎缠令之体。用字不可太露，露则直突而无深长之味。发意不可太高，高则狂怪而失柔婉之意。”此四语为词学之指南，各宜深思也。夫协律之道，今不可知，但据古人成作，而勿越其规范，则谱法虽逸，而字格尚存，揆诸按谱之方，亦云弗畔。若夫〔缠令〕之体，本于乐府《相和》之歌，沿至元初，其法已绝，惟董词所载，犹存此名。清代《大成谱》，备录董词，而于〔缠令〕格调，亦未深考，亡佚既久，可以不论。至用字发意，要归蕴藉，露则意不称辞，高则辞不达意，二者交讥，非作家之极轨也。故作词能以清真为归，斯用字发意，皆有法度矣。

咏物之作，最要在寄托。所谓寄托者，盖借物言志，以抒其忠爱绸缪之旨。《三百篇》之比兴，《离骚》之香草美人，皆此意也。沈伯时云：“咏物须时时提调，觉不分