



北曲文字谱举要

Examples of the North Qu Word Score

吕薇芬 / 著



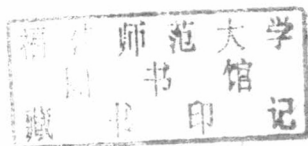
社会科学文献出版社
SOCIAL SCIENCES ACADEMIC PRESS (CHINA)



北曲文字谱举要

Examples of the North Qu Word Score

吕薇芬 / 著



1053821



T1053821



社会科学文献出版社
SOCIAL SCIENCES ACADEMIC PRESS (CHINA)

图书在版编目 (CIP) 数据

北曲文字谱举要/吕薇芬著. —北京: 社会科学文献出版社, 2012. 12

(国家社科基金后期资助项目)

ISBN 978-7-5097-3179-6

I. ①北… II. ①吕… III. ①古代戏曲—研究—中国
IV. ①I207.37

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2012) 第 039490 号

· 国家社科基金后期资助项目 ·

北曲文字谱举要

著 者 / 吕薇芬

出 版 人 / 谢寿光

出 版 者 / 社会科学文献出版社

地 址 / 北京市西城区北三环中路甲 29 号院 3 号楼华龙大厦

邮政编码 / 100029

责任部门 / 人文分社 (010) 59367215

电子信箱 / renwen@ssap.cn

项目统筹 / 宋月华 魏小微

经 销 / 社会科学文献出版社市场营销中心 (010) 59367081 59367089

读者服务 / 读者服务中心 (010) 59367028

责任编辑 / 魏小微

责任校对 / 张延书

责任印制 / 岳 阳

印 装 / 北京鹏润伟业印刷有限公司

开 本 / 787mm × 1092mm 1/16

版 次 / 2012 年 12 月第 1 版

印 次 / 2012 年 12 月第 1 次印刷

书 号 / ISBN 978-7-5097-3179-6

定 价 / 69.00 元

印 张 / 21.25

字 数 / 358 千字

本书如有破损、缺页、装订错误, 请与本社读者服务中心联系更换

版权所有 翻印必究

国家社科基金后期资助项目 出版说明

后期资助项目是国家社科基金设立的一类重要项目，旨在鼓励广大社科研究者潜心治学，支持基础研究多出优秀成果。它是经过严格评审，从接近完成的科研成果中遴选立项的。为扩大后期资助项目的影响，更好地推动学术发展，促进成果转化，全国哲学社会科学规划办公室按照“统一设计、统一标识、统一版式、形成系列”的总体要求，组织出版国家社科基金后期资助项目成果。

全国哲学社会科学规划办公室

序 言

什么是“曲”？提到“曲”，我们立刻都会想起散曲和戏曲中的唱词——剧套；都会联想到关汉卿的《窦娥冤》激越的语调，王实甫的《西厢记》优美的唱词。但是，这些套曲是怎么组成的？单支曲的格式是怎样的？这些方面却很少有人注意。古人研究曲，特别注意文体形式，譬如词与曲有什么不同，北曲与南曲有什么不同，这“不同”往往着眼于文体。而最着重的却是曲的格律，如音韵、衬字、平仄、对偶、末句等，研究得极细。现在正好相反，不太有人管这些，可能以为这是“小道”，没有理论高度。这话不能说没有道理，因为曲律、音韵之类是古典文学的基本知识。研究可以不做，却不可以不懂，运用时更不能出错。

可是偏偏会出错。吴梅曾说：“故读元曲而仅从文理为句读，是不啻谬以千里也。”读元曲是很容易以文理断句的。隋树森先生是我很敬佩的学者，他的《全元散曲》功劳弥大，影响深远，却在断句上有不妥之处。如【醉花阴】套曲中有【四门子】曲调，格式有二：正格十句，减句格为八句。而《全元散曲》中谷子敬【醉花阴】套曲中【四门子】曲只七句；荆干臣【醉花阴】套曲中【四门子】曲却是九句，与格式不沾边。当然不能要求每首曲都分开正衬。但是，既然标明是什么曲牌，那么基本句法不能错，不然就乱了。可惜《全元散曲》这样的断句错误，并非个别。这并不是后辈小子不敬的挑刺，是因为《全元散曲》对我们太重要了。我们顺手拿来引用，写了文章，于是便以讹传讹，然后就习以为常，最后就“谬以千里”了。

现在兴起写作古典诗歌热。吴小如先生曾经写文章批评写古诗不遵守格律，有人还以为他太过严格。其实近体诗和词的创作，还多少有点谱，散曲的“现代版”更惨。因为既是长短不拘的句子，好像还可以将衬字当正字使用（反正大家都不分正衬），而语言又要直白通俗，意味着不用炼字炼句，结果可想而知。曾看到一首小令，用的曲牌是【越调·小桃红】，一共是八句，八韵。这位作者一共用了四个韵部来押这八个韵，而且还押

得没有规律。“东钟”与“庚青”相押；“庚青”与“真文”相押，“真文”又与“东钟”相押，然后是“侵寻”，最后又是“庚青”，真够随意的。喜爱散曲，创作散曲，这自然很好，说明“曲”这种诗歌形式至今仍然有很强的生命力；但应该讲究一些格律，不然，就不要称之为“曲”。

“曲”是金元时期兴起的一种新的文体。作为新的诗歌形式，称为散曲；用在戏剧中则是剧套。而“曲”又被称为“词余”，正如词被称为“诗余”一样。但是细究起来，古人对“词”与“曲”这两个称谓的用法是不很确定的。唐代有称词为“曲子”或“曲子词”的，而曲也有被称为“词”的。如周德清《中原音韵》的“作词十法”其实是作曲的方法，李玉的曲谱称为《北词广正谱》，吴梅的曲谱称为《南北词简谱》等等，都将曲称为词。因此词与曲的传承关系是应该好好琢磨的。本书考虑到这种情况，所以在编写过程中尽量照顾到词曲的渊源关系，与其他曲谱相比，也算是一个特点。

北曲格律研究的主要成果

自元代周德清的《中原音韵·定格》问世以来，曲谱之作数量很多。概括起来曲谱可分三种类型：文字谱、音乐谱（工尺谱）、综合谱。当然，又有南曲、北曲之分。本书只收北曲。

《中原音韵》本是韵书，但对当时盛行的北曲宫调、格律的研究有重大意义，可以说开了曲谱研究的先河。其实，周德清之所以要研究北方语言的音韵，最初目的是为了纠正元曲创作中语音混乱的弊病。这里，且不论《中原音韵》在音韵学方面的贡献——这不是一两句话能说清楚的。在北曲格律的研究方面，其贡献主要有四个方面。一、订出十二宫调、三百三十五个曲调名，为后人订谱构造了大致的框架。二、他的“作词十法”是最早的曲律研究。“十法”为：一知韵，二造语，三用事，四用字，五入声作平声，六阴阳，七务头，八对偶，九末句，十定格。这“十法”包含了词章的修辞与格律两个方面。其中知韵、入声作平声、阴阳、对偶、末句、定格等项，是北曲格律的重要因素，也是后世谱书在订谱时必定考虑的要素。三、定格四十首，是研究北曲格律的最初范式，也是十分重要的范式。周德清对这些定格的评语，不但反映了他的美学理想，同时也向后代的研究者提示了研究重点。四、北曲重视末句，这是北曲音乐的需

要。周德清对末句平仄格式的规范，几乎成为不可移易的格式而被后人遵守。

明初朱权的《太和正音谱》，前半部是一些有关北曲的史料和有关声乐、宫调的理论，后半部则是第一部初成规模的曲谱。它完全按照《中原音韵》的宫调名为序列编成，在三百三十五个曲牌下加上例句，注明平仄，分别正衬字，标明韵脚。但是由于这是初创性的工作，难免粗糙。罗忼烈的《北小令文字谱·序例》说，《太和正音谱》“考校未备，正衬多混，宽假之地，复不可知”。这一批评是中肯的。北曲订谱之难，首先在于分出正衬字。分出正衬后，句式就容易定了。句式，即此调共几句几韵、每句字数；句法，即每句的节奏，如七字句是上三下四还是上四下三，五字句是二三还是一四，等等，大致可以明了。如果正衬混乱，谱式肯定不够科学。“宽假之地”则指曲律中可以变通的地方，如平仄的变化、韵数的变化，乃至有增句增字、减句减字的情况等。所以造成曲调有正格、有变格。《太和正音谱》正是在这些最基本的问题上疏忽了。

周维培的《曲谱研究》也批评《太和正音谱》简约粗糙，“带有很大的随意性”，举例“品位不高”。确实如此。然而，《太和正音谱》是第一部宫调最全、曲调最多、构建比较完整的曲谱，对后世的曲谱研究有示范作用。也正因为是“第一部”，粗糙是难免的。朱权对订谱的复杂性理解不够，材料搜集不广泛，尤其是名家作品的欠缺，自然会造成品位不高的毛病；而订立格律，是要在丰富的材料的基础上进行科学的比较与归纳以后，才能定格。缺乏名家作品，更是失去了示范作用，这就造成《太和正音谱》粗糙的毛病。

但是《太和正音谱》的影响深远，后世曲谱往往依照它的体例编订，也从其中汲取资料。即便是李玉的《北词广正谱》、吴梅的《南北词简谱》等有成就的曲谱，也都从中汲取材料。又如明代程明善的《啸余谱》收北曲谱一卷，就是取材于《太和正音谱》而成。范文若的《博山堂北曲谱》也是如此。清代的《钦定曲谱》，或称《曲谱》，是一部南北曲合谱。修订于康熙后期，所以又有人称它“康熙曲谱”，是王弈清、陈廷敬等人修订《钦定词谱》后，以余力修订的曲谱。共十二卷，前四卷为北曲谱。这部曲谱的北曲部分，受《太和正音谱》与《啸余谱》的影响很深，创新不多。因此也同样具有这两谱的毛病。

直至明末清初，戏曲家李玉修订的《北词广正谱》（以下简称《广正

谱》)面世,北曲才具有一部完备而比较精确的曲谱。《广正谱》卷首署名为“华亭徐于室原稿,茂苑钮少雅乐句,吴门李玄玉更定,长洲朱素臣同阅”。也就是说,李玉是在徐于室的《北词谱》原稿的基础上详加考订而成,共六宫十一调,即黄钟、正宫、仙吕宫、南吕宫、中吕宫、道宫、大石调、小石调、般涉调、商角调、高平调、商调、越调、双调。其中歇指、宫调、角调缺,则其提到的宫调实为十四调。曲牌四百多条。比起《太和正音谱》以及与之相类似的曲谱来,《广正谱》编排比较科学,除以谱式为主体外,还列出套数格式、常用小令名、借宫情况,以及最后附录的“南戏北词正谬”,可以在此谱中比较全面地了解北曲小令格律与带过曲、套曲的组成面貌。其最重要的是谱式分析精当,对每调正格的定式,选择恰当,变格的列举和解释也比较详备。例句在谱式中有重要意义,体现了句式、押韵、衬字、对仗等因素的示范作用。应该说,《广正谱》对例句的选择是精当的,能反映曲牌的基本面貌。这确实是一部严谨的著作,对后来的《九宫大成南北词宫谱》、吴梅的《南北词简谱》等,都有较大影响。

《广正谱》的版本,主要是文靖书院藏板,青莲书屋刊刻的《一笠庵北词广正谱》。但是这个版本刊刻错误不少。如错字,【东原乐】例句:“帘垂下户已扁”,“扁”字应是“扃”字,此字也符合韵脚。【侍香金童】例句中又将“土庶”作“土底”。《广正谱》是点了板的,这是它一大特点,向来为人所称赞。但是在刊刻中因此而出错,有时点了板却漏了断句。如【小梁州】的【幺篇换头】,第三、第四、第五句:“意似痴,心如醉,昨宵今日。”句式为三三四,而《广正谱》只点板,没有断句和押韵,这就需要用别谱校对。又,注错韵部,如【红绣鞋】例句取自《天宝遗事》,押“齐微”韵,却误作“庚青”韵;大石调【蒙童儿】例句押“东钟”韵,却误作“家麻”韵。这样的刊刻错误虽说难免,但如不校正,会妨碍对格律的理解,而且也将以讹传讹。

清乾隆年间出版的《九宫大成南北词宫谱》是一部南北合谱,又兼文字谱与音乐谱,是典型的综合谱。这是清代继《钦定曲谱》后又一部官修曲谱。乾隆六年(1741),奉天子命,开“律吕正义馆”编书,由和硕庄亲王主持,乾隆九年(1744)书成。之后参加编书的周祥钰、邹金生、徐兴华等人又奉和硕庄亲王之命,联手编辑《九宫大成南北词宫谱》(以下简称《九宫大成》),于乾隆十一年(1746)完成。原存内府,在1923

年，由古书流通处影印出版。吴梅为此还写了“叙”，称赞道：“自此书出，而词山曲海汇成大观。”这一评价还是中肯的。此前，南北合谱唯《钦定曲谱》。但正如吴梅所言：“《曲谱》虽南北咸备，实则袭取词隐（指沈璟的《南九宫十三调词谱》）、丹邱（指朱权的《太和正音谱》）之作，钞录成书而已。”自然与《九宫大成》比不得。《九宫大成》的影响确实很大，尤其在音乐上，如叶堂的《纳书盈曲谱》对此借鉴颇多。

曲谱研究都是在前人研究的基础上有所开拓。吴梅说《九宫大成》：“南词则取《（南词）定律》，北词则间及《广正谱》，而又备载供奉法曲，冠南北各词之首。”《九宫大成》以宫调为序排列编辑。它对宫调的看法很有特点，为此作了“分配十二月令宫调总论”。简而言之，是以宫调配月令。譬如以仙吕配正月，中吕配二月等等。其中的道理，这里不必细说。就北曲而言，它的宫调大致与《北词广正谱》相同，但也有不同之处。此谱北词宫调为：仙吕、中吕、大石角调、越角调、高宫（即正宫）、小石角调、高大石角调、南吕、商角调、双角调、黄钟、平调，共十二调，配十二月，还有仙吕入双角调，是配闰月的。在取例方面，也很有特色。很大一部分是取当年文学侍从张文敏等人的内廷宴乐之词，如《月令承应》、《法宫奏雅》、《九九大庆》、《劝善金科》等。当然也有董解元《西厢记诸宫调》、臧晋叔《元曲选》、《雍熙乐府》，还有明清传奇等，选例是比较广泛的。而它的工尺谱对于北曲来说很是难得。元曲的音乐已经是往者不可追了，但是至少可以在此了解已经昆曲化的北曲音乐。

虽然吴梅在总体上肯定了《九宫大成》，但对它的批评也不少，尤其在具体订谱方面。怎样订谱？《四库全书总目》在《钦定词谱》条中说：“词谱皆取唐宋旧词，以调名相同者互校，以求其句法字数；取句法字数相同者互校，以求其平仄。其句法字数有异同者，则据而注为‘又一体’；其平仄有异同者，则据以注为‘可平可仄’。《啸余谱》以下皆以此法推究。”订曲谱同样也是这个方法。就是说，格律是考查作品、互作比较，然后求其一定的规律。而句、字最少者，应该是正格，或可称为定格，不然，则难以概括众多不同的词句。若遇有变化，就视作变格或变体。不过，变格不能变化过多，不然就成为另一曲牌了。《九宫大成》的毛病恰恰就在于变格太多，有的曲牌会有十几个“又一体”，叫人无所适从。吴梅在《南北词简谱》中常批评《九宫大成》变体太多，说：“别列一体，殊觉词费。”又如【醋葫芦】，《九宫大成》首二句有五字、六字的格式，

其实分出衬字后是三字句。吴梅说：“《大成谱》此类甚多。”又在【山丹花】中说：“《大成谱》之不可信，盖即此等处也。”的确，这个毛病对文字谱来说，不太能容忍，因为文字谱是严谨的。反过来说，如果文字谱不严，则经过艺人点板定腔，再略有移易，曲牌格律将不复存在了。

不过《九宫大成》还是一部音乐谱，所以对衬字的处理，有自己的原则。它在“凡例”中说：“体格、腔调既定，衬字自明也。遍考诸旧谱，俱限七字为句，无论文义，皆截为衬字，即不成文矣。今多留一二正字，全其文义，除去正文中间作读，章句益觉完美。”第一要考虑“腔调”，第二要考虑“文义”，这是它分别正衬的原则。显然，与文字谱订谱的原则不太一样了。又说：“元人曲中，多用方言俚语，每冠于正文之上，此即落板歉下之处。如【百字折桂令】……衬字倍于正文，诸如此类，拘之以理，难以合度。即勉增一二板度之，使其文句清楚，不致躲闪不迭，良为方便。见者勿谓其正衬不分。”这是申明在先，说明自己不是分不清正衬，而是曲调音乐的需要。

虽然《九宫大成》有这样毛病，但它引用的例句多，而且清代的作品很多，若与《广正谱》相比较，更能看到北曲发展的轨迹。再者，因为兼及音乐谱，更贴近艺术实践，对于了解曲谱的历史演变和清代北曲的面貌，是有好处的。还有，它在对格式的分析中，常指出何是“古体”，何是“近体”、“时尚”，何是“诗余体”等，很有参考价值。散曲、剧曲自元至清，作者良多，作品浩瀚，曲调格律有所变化，是很合理的事情，指出当时最流行的曲调，无疑是有参考价值的。

吴梅的《南北词简谱》又是一部集大成的曲谱，是南北合集的文字谱，共十卷。一至四卷为北曲，宫调为十二调，与《太和正音谱》同。与《广正谱》比较，缺道宫和高平调。共收北曲牌三百二十二条。吴梅通晓南北曲，又精通音乐，以十年精力完成这部力作，确实带有总结性。他自己对这部曲谱也非常重视，曾说：“往坊间所出版诸书，听其自生自灭可也，惟《南北谱》为治曲者必须，此则必待付刻者。”很明显，他认为治曲必须懂得曲谱，这是基础，他对这部曲谱的重视，正基于这种看法。

吴梅词曲兼通、南北曲兼通、曲律与音乐兼通。这三个“兼通”造就了这部曲谱的学术价值。如果不是词曲兼通，不可能对格律有精到的分析，这是一个学者的学养的自然渗透。名为“简谱”，因此每调一格，但是对这一调、一格的分析，体现了深厚的学术功力。对南北曲同调的曲牌

作对比，对同调北曲不同的句式作解释，对不同曲谱的得失作比较，无不挥洒自如，中肯中綮。又由于他有着丰富的曲学知识和对戏曲发展史的系统理解，所以能纠正别谱的错误，而且对一些难以订谱的曲牌作出细致而准确的分析。如【梅花酒】，《广正谱》录九格，《九宫大成》录十三格，这么多的变格仍然纠缠不清，各谱往往极为纷纭。而吴梅对此仔细研究，订出谱格，指出首句应三字，某句上四字句不拘多少，某句上五字句也可增，某句六字不拘多少等，清清楚楚。他说：“学者细心按读元词，当无甚不合。”又因吴梅兼通戏曲音乐，所以常能指出曲调的音乐处理，如【集贤宾】，他指出此调皆用散板唱。又说商调曲皆缠绵低调，宜适生旦之口，若激昂慷慨之作，可取正宫、双调。又批评《长生殿·疑谶》一折，以老生唱此套“未免凿枘，不得不改用尺调，以迁就之，以致宫调凌乱”。凡此种种，都说明《南北词简谱》的成就。

但是，《南北词简谱》是一调一格，所以对曲牌的复杂变化和其演变，不能充分反映。订谱过严，又缺少宽假的余地，有时反而会留下瑕疵。如【倘秀才】，吴谱末句作二字，并说末句必须仄煞。实际情况是，末句可二字、可四字，《九宫大成》一例末句五字，与上两句作五字鼎足对，可知末句字数可有变通。又此曲末句可仄煞，也可平煞，而且元人散曲此调用平煞者并不少。不过这些只是白璧微瑕，何况作者之意原是“简谱”，意在规范格律，防止变格多而容易造成混乱的可能。

吴梅以后的曲谱，还有几部，在此不作介绍。要特意提出的是唐圭璋的《元人小令格律》。这一曲谱只涉及北曲小令的格律。共一百一十二章，订谱严谨，对曲调的句式、衬字、平仄、用韵、末句、对仗等都有详细分析。这是1949年以后的一部重要曲谱，而且除此以外，在中国大陆并无其他曲谱问世，倒是港台学者在这方面仍然有一些著作出版。

以上对于曲谱的介绍，着重在格律方面，对于各谱的历史意义和文献方面的贡献等，并不涉及。曲谱之作，原是代代累积的成果，而且各谱书各有特点，也各有短长，将各谱的特色作比较，必然会对历代曲谱研究有更全面的理解，从而也能对北曲格律有一定的了解。因此，本书以李玉《北词广正谱》、周祥钰等《九宫大成南北词宫谱》、吴梅《南北词简谱》、唐圭璋《元人小令格律》、罗忼烈《北小令文字谱》等五部重要曲谱作蓝本，互相比勘，以寻绎每一曲牌的格律，以及其格律在历史演变中的轨迹。

同调词曲的分析

曲源自词，这是古代一些文人的说法，其实不全面，因为曲调的来源不止是词。这里且不用去讨论曲体如何形成这个问题，因为已经有无数论文论证过了。但是曲与词有渊源关系，是肯定的。王国维《宋元戏曲考》列出源于词调的曲调，共七十五调。其实，按照他的标准，还不止七十五调。他的标准是调名相同，而词调的“又名”实在太多，一时很难完全弄明白。不过以调名相同切入，来推测词曲关系，倒不是没有道理的。调名相同，或许词调音乐与曲调音乐有相通之处。有人说，词“逮南渡后，宫调失传，而词学亦渐紊矣”（《御制词谱序》）。似乎词的音乐在南宋就已经几近消亡。

或许乐谱会失传，乐曲却不会瞬间消亡，有生命力的乐曲总会长久流传在民间。有些词曲音乐直到元代还有流传。元人燕南芝庵的《唱论》说：“近出所谓大乐：苏小小《蝶恋花》、邓千江《望海潮》、苏东坡《念奴娇》、辛弃疾《摸鱼子》、晏叔原《鹧鸪天》、柳耆卿《雨霖铃》、吴彦高《春草碧》、朱淑真《生查子》、蔡伯坚《石州慢》、张子野《天仙子》也。”那么，至少有十种词调元代还在传唱。又说：“凡唱曲有地所：东平唱《木兰花慢》，大名唱《摸鱼子》，南京唱《生查子》，彰德唱《木斛沙》，陕西唱《阳关三叠》。”这些乐调也都是词调。可见词的音乐在元代尚有流传，而且已经被尊为“大乐”，估计在大场合下才唱，民间则唱“叶儿”小令了。不过这些词调很可能已经有些变化，“凡唱曲有地所”这句话透露出的信息，说明词调在流传时，已受当地的民歌音乐的影响，带有地方性了。总之，金元时兴起的北曲音乐，受词乐的影响是可以肯定的。从文字谱的角度来考查，部分曲牌与词牌格律相同，或许音乐上也有相通之处；调名同而格律不同，或许原本有音乐上的渊源，后来曲调有所演变，致使格律随之变化。这样的推断是能成立的。因此，王国维以调名相同来确定词与曲的关系，是有道理的。

但是，这七十五曲调与词调之间的关系并不简单。可以分作以下几种情况。一、仅是调名相同，格律全不同，如【三台印】、【应天长】、【金盏子】等。二、名虽不同，其实却同，如曲调【归塞北】其实与词调《望江南》同，不过一般只用一段，偶尔有么篇，即词的后段。又如曲调

【落梅风】即词调《捣练子》，名异而其实同，只是有小异，即韵数不同，而且平仄通叶。三、曲调有两个名字，都可与词调名对应，而异同却不一样。如曲调【菩萨蛮】又名【子夜歌】；词调也有这两调。而词调的《子夜歌》与曲调不同；词调《菩萨蛮》，却与曲调同。但是曲调只用一段。四、词与曲大体同，有小异，如词、曲皆有【醉春风】，二者同而小异；曲【一半儿】与词《忆王孙》同，末句小异，杨慎《词林万选》说末句只多两“儿”字作衬字。五、词调与曲调同，实际上是曲调沿用词调，如【人月圆】、【太常引】、【忆秦娥】、【菩萨蛮】等，但是曲调常用词调的一段，有时叶韵有不同。六、曲调与词调的正体不同，却与词调的变体同。七、金元间新创或自创的曲调，常与词交叉。词曲的复杂关系大致分为以上七种。

对于词与曲的关系，两部重要的词谱：万树的《词律》与《钦定词谱》，两者看法很不一样。《词律》界定严格，《词律·发凡》中辨之甚详。在“促拍丑奴儿”条中也说：“本谱与【干荷叶】、【后庭花】、【平湖乐】等，实系北曲，概不收入，以与词相混，故不存【青杏儿】名目。”《钦定词谱》却不同，《词谱凡例》中说：“至元人小令，略仿《词林万选》之例，取其尤雅者，非以曲混词也。”这些话倒像是专门回答《词律》的。至于“尤雅者”的标准，虽然有他们自己的评判标准，而《词林万选》的看法却有很大影响。然而也不止是《词林万选》以曲入词书，如《花草粹编》、《词品》、《词综》、《历代诗余》等书，也有收入曲调的情况。

如果按照《词律》的做法，事情会简单得多，正如万树说的，曲的格律有曲谱解决。但是，天下的事情总是不那么简单，曲与词既然有渊源，就会纠缠在一起。上述七种情况，前四种比较简单，从第五种起就有些复杂了。让我们比较细致地分析第五、第六、第七种情况。

第五种，曲调与词调同，或同中有小异，但在曲调沿用了词调以后，就会向曲的格律特点倾斜。如【人月圆】，一般说来都遵守词律，但是元代后期重要作家张可久的小令【人月圆】“松风十里云门路”却有变化，增加了韵，为八韵（词为四韵），而且平仄通叶（词为平韵）。他所作【人月圆】共十四首，好几首都增韵，那是因为曲韵可密的缘故。张可久是元代后期作家中比较讲究格律的人，连他都有这样的变动，何况他人！又如《忆王孙》，词调有单调和双调，单调与曲调同（曲调的叶韵可以变

化)，双调的词与曲调不同。来看看单调的情况。《钦定词谱》录两体，一为秦观作品，另一为白朴作品，秦词五平韵，白朴曲却有一仄韵，就变成平仄通叶了。变化更多的是套曲，一旦词调入套曲，大部分都会有衬字。如【风入松】，用在小令时与词牌同，用入套曲时就有变化。白朴的杂剧《梧桐雨》中，此调就少一句，而且还有衬字。

更为复杂的是【青杏儿】。北曲小石调【青杏儿】与大石调【青杏子】同。词谱中此调却有不同调名。万树《词律》有《促拍丑奴儿》词牌，说：“此调赵长卿名为《青杏儿》，今北曲小石调【青杏儿】即此调。”而《钦定词谱》与《词律》不同，认为此词调名为《摊破南乡子》，同样也说赵长卿词与曲调【青杏儿】同。这表明两部词谱的不同订谱标准；同时也反映了《青杏儿》词牌在实际运用时的复杂情况。总之，曲调与词调名不同而实际相同。词调有前后段，曲调有么篇，也似词调有前后段一般。而在用法上，小令可有么篇，入套曲时却只用一段。作小令时用【小石调】，而作套曲时则用【大石调】。

第六种，曲调与词调的正体不同，却与词调的变体同。如词调《月上海棠》，正体与曲调不同；其变体中段成己词“酒杯何似浮名好”的前段，格式却与曲牌同（曲调只用一段）。《钦定词谱》解释说：“此词前段第二句及第四句，较前词（指正体）俱少一字，元曲也有照此填者，故也采录，以备一体。”又如词调《女冠子》有小令与长调。小令起于温庭筠，与曲调【女冠子】不同，而长调中周美成词，其前段与曲调同，后段却又与曲调的么篇不同。又如【夜行船】是常用曲牌，《钦定词谱》此词调正体是欧阳修词，与北曲不同；变体中，赵长卿的一首词与北曲格式同，为《朝野新声太平乐府》此调蓝本；赵长卿另一首词又为《中原音韵》此调蓝本。虽然如此，曲牌更为自由，韵可增，句字可变化，《九宫大成南北词宫谱》中还有增句格，原四字两句可增至四字四句。

第七种更为难以断定。像【干荷叶】，《钦定词谱》虽收此条，却明说“此亦元人小令，平仄互叶”，“此曲系刘秉忠自度曲”。所以此调是北曲小令，自然可以肯定。但如王恽的【平湖乐】，又名【小桃红】却有些界线不清了。《钦定词谱》将这首作品分为前后两段；又录张可久【小桃红】作品一首，也分为两段。不论是【小桃红】，还是【平湖乐】，曲牌中都不分前后段，《钦定词谱》分成前后两段，分明是将它们作为词调对待。说起来这么做还是有根据的，因为《秋涧乐府》、《历代诗余》、《词

综》都收此曲调，也都分为前后两段，作为词调对待。然而【小桃红】是常用曲调，不分前后段，可有衬字，变格也多。以词调格式来规范这些曲调，是行不通的。所以，万树《词律》不收【平湖乐】，当然也更不收【小桃红】。

又如【骤雨打新荷】，又名【小圣乐】，是元好问自创的曲调。元初很流行，陶宗仪《南村辍耕录》曾记载卢挚、赵孟頫等人在万柳堂宴饮，乐妓唱【小圣乐】的事情。有些词谱就将它收作词调。又如【黑漆弩】，即【鹦鹉曲】。《钦定词谱》收了【鹦鹉曲】，说：“此亦元人小令，采以备体。”但是唐圭璋《全金元词》却将【鹦鹉曲】与【黑漆弩】全都当做词调，收进很多作品。原因在于马致远曾作【黑漆弩】，以和宋人田不伐同调作品。而田不伐作品已不传，因此词牌【黑漆弩】其实也已经佚失。唐圭璋自然是认为卢挚的作品保留了这个词牌的格律，因此不但将【黑漆弩】收作词，连【鹦鹉曲】也视作词调。总之，曲与词的关系固然需要细细分析，但肯定有相互重叠、难分难解的情况。《全金元词》中收了不少元曲，就折射出这种复杂性。当然，既然要“全”，涉及的面就要“广”，《全金元词》的做法，有他的考虑，也有一定合理性。

通过对这七种同名词曲的分析，可以有以下推论：第一，曲因袭词名，必有原因，最大可能是曲的音乐最初与词乐有某种关联。但音乐是会变化的，名同而格律不同的情况，很可能是曲调变化引起格律变化。第二，曲调格律与词同，或有一些小差异。从音乐来看，曲乐与词乐应该是有不同的，但也可能有些词调被曲调继承，或也发生些小变化，而这种变化如今已经无迹可寻；但从文字谱的角度来看，曲律继承了词律，这一类曲与词的承袭关系最为密切。虽然如此，曲有自己的体格，也有自己的发展变化的轨迹，曲牌即使出自词牌，但在沿用的过程中，会在不知不觉中向曲的特殊的格式转化，如韵密、三声通叶、增句、加衬字等。尤其在套曲中变异更多，就如上面所举《梧桐雨》的例子一样。第三，词的格律并非一成不变。词律的正体往往是最早的体格，但是在漫长的历史发展过程中，作家的创作难免会有些创新，于是同调词的格律就有了变化，所以词谱与曲谱一样，有不少“又一体”。曲调对词调的继承，是有选择的，这就造成以上第六种情况。是否可以作这样的推测，即这些被继承的词调“又一体”，可能是金元时期最广为流传的词作品。

词曲格律的异与同

词曲之间的渊源关系是肯定的。如果看得远一些，从我国诗歌的流变来看，也可以说词曲同源，都是古代乐府的流变。这是纵向的渊源。如果从横向来看，金元时的“胡乐”和当时北方的民歌、说唱艺术也同时影响了曲体的形成。这就使得同源的词、曲，有不同的文体风格与音乐风格。

最初的“词”与曲一样，是有音乐载体的。但词乐已经几乎消亡。从宫调来看，现在可以知道，词乐原来有七宫十二调（见张炎《词源》）；而据《北词广正谱》，北曲是六宫十一调，较词的宫调要少。然而现存的词调归属于哪宫哪调，已经很难推寻。宋人的词集有些是依照宫调编排的，如柳永的《乐章集》、张先的《张子野集》；有些词集也有注明宫调的，却未能将全部词调覆盖。因此词谱编辑的序列，不能归于宫调，而只能以词调字数的多少排列先后。无论万树《词律》还是《钦定词谱》，都是这么做的。这对熟悉词调的人来说，也许还过得去，不过还是有人将万树《词律》的目录，按诗韵的序列重新排列了一遍。这对古人来说，方便了不少。可是对现代人来说，还是不方便。再说音乐，词乐久已不传。明王骥德《曲律》卷四说，他曾见到一部文渊阁所藏刻本《乐府大全》，又名《乐府浑成》，乃是宋元时的词谱，可惜并没有传世。幸好有姜白石的自度声腔保留了下来，虽节奏不可知，还能窥其一斑。据俞平伯说：“盖一字一音而又颇拗涩，与曲谱之绵长流利迥异也。”（《论诗词曲杂著·词曲同异浅说》，上海古籍出版社，1983）但俞平伯也只是就南曲的音乐而言，其实，元曲的音乐也已经渐渐消亡，或者说，渐渐向南曲演化了，现存的北曲音乐已经昆曲化了。

再说文体风格。王骥德《曲律·杂论》说：“诗与词不得以谐语方言入，而曲则惟吾意之欲至，口之欲宣，纵横出入无之无不可也。故谓，快人情者，要毋过于曲也。”他的意思是，曲的风格，其一是语言通俗，其二是文风直白，情感宣泄痛快淋漓。俞平伯说：“词静而敛，曲动而放；词纵故深，曲横故广。”（引文同上）词“敛”和“深”，说明词的表现方式是曲折隐晦，意味隽永；而曲的表现方式却是直率而内容广泛。这是词曲风格的主要差异，当然还可以再深入探讨，不过这不是本书目的。明白词曲风格的不同，是为了探索词曲在体格上的异同。曲在用语上的通俗化

和表达方式的直白化，加之长短句的形式，就有可能发生散文化的倾向，这就需要在文体上加以约束，那就是用格律来规范。例如叶韵、衬字、对仗等，都是对作为诗歌形式的曲体的限制。

曲有衬字，这可以说是对曲体多用俗语、口语而可能产生的散文化的一种节奏和音乐上的限制。北曲是“死腔活板”的情况，可增板。因此，衬字可以在文字格律的句式外存在，而无损于曲牌格律的完整。从乐曲来看，衬字只是增板，在增衬字处，肯定比正字节奏快。虽是增板，但仍然在乐曲的音调、节奏中受控制，反而能使乐调有表现的张力。曲的衬字，既保证了语言通俗的特色，又创立了曲不同于诗词的文体风格。如：“休争闲气，都只是南柯梦里。”加了“都只是”三衬字，就有了生活气息。所以从另一面看，也可以说衬字突破了格律的框框，保证了曲体生动活泼的风格。更值得注意的是，语言通俗、生活化，使它不仅能抒情，而且能叙事，能表达更为丰富、复杂的内容，适合代言体的戏剧使用，使得元杂剧有了一种合适的、有充分表现力的音乐载体。

周德清《中原音韵·作词十法》中不提倡用衬字，是因为他比较看重小令，尤其是格律严谨的小令，如与词同调的小令，一般都不用衬字。但是在套曲中，尤其在剧套中，衬字是必不可少的。衬字一般是副词、代词、语气词等与词句的中心意思关系不很密切的字或词，去掉衬字不妨碍词义的表达。衬字通常加在句首，也可在句中，但绝不能加在句尾，否则不仅破坏了句子结构，而且在音乐上也是行不通的——没法唱了。衬字字数多少不定，从一两个字到十几个字不等。而在套曲中，衬字的用法往往突破常例。最突出的例子是关汉卿的【南吕·一枝花】《不伏老》套曲中，衬字可达二十字之多：

我正是个蒸不熟煮不烂炒不爆捶不扁打不碎响当当一粒铜豌豆。

用了五个短句作衬字，远超过正字。小令中也有特例，如白无咎著名的【百字折桂令】，把原来正格四十八字的曲牌，用衬字扩展到一百字。与此相同的例子还有王和卿的【百字知秋令】，从三十九字扩展到一百字。这是散曲作家的逞才之作，没有充沛的才力，也不敢这样做。这样的作品不仅诵读起来别有一番风味，唱起来必然有张有弛，板式变化多样，充分表现曲的特殊风格。