

昆曲格律

王守泰著

昆曲格律

江苏人民出版社

内 容 提 要

本书运用近代比较成熟的一些学科的知识和方法，分析研究了昆曲传统格律。对古代曲律学家的论点，哪些是正确的，有什么理论根据；哪些是囿于习惯，陈陈相因的传说；哪些甚至是错误的，都作了比较详细的阐述。

作者在前四章字音、工尺谱、曲牌、套数里，从音韵学、方言学、音乐原理、汉语音乐学、主腔理论、套性概念等角度，由点、线到面地进行讨论，直至昆曲传统格律的整体。在第五章昆曲格律的应用和发展里，并对昆剧艺术的继承发扬提出了看法。附录十四篇的主要部分，除对几个传统曲牌和套数的分析实例之外，还包括一篇有关宫调的专著。

本书语言晓畅，说理清楚，不仅值得昆剧和其它剧种的研究者、作者和谱曲者主要作为“曲律学入门”书来阅读，即对希望通过增加曲律理论知识以提高歌唱水平的各种专业、业余演员和歌词歌曲作者、歌手等，也有参考价值。

昆 曲 格 律

王 守 泰

江苏人民出版社出版

江苏省新华书店发行 扬州印刷厂印刷

开本787×1092毫米 1/32 印张14.5 字数320,000

1982年6月第1版 1982年6月第1次印刷

印数1—3,000册

书号：8100·039

定价：1.86元

责任编辑 茅以春

前 言

昆曲是我国一种古老的、但内容极其丰富的综合性文学艺术，涉及的学术面很广。历代昆曲家早已根据实践经验，总结出来一套规律，定出格式，写出许多有价值的论著和记载，形成“曲律”这门学问。但由于古人受历史条件的限制，在对待曲律研究的观点和方法上，存在不少问题，使得这门学问没有更好地得到发展，也未能使理论对实践很好地发挥作用。乾、嘉以后，昆曲之日趋式微，不能说与这情形无关。

先严王季烈毕生致力于曲律研究，除依律考订旧谱，辑有《集成曲谱》和《与众曲谱》并编补了《正俗曲谱》之外，还编著了《螭庐曲谈》理论著作。这部书一向被曲家们认为是对曲律研究起一定作用的。作者自幼习曲，在先严的教诲下，也承受了一些曲律知识。但在过去昆曲几濒灭亡的年代里，我之涉猎曲律，只是用来指导度曲，提高歌唱水平，满足个人文艺爱好而已，没有认真地把它作为一门学问来探讨。

建国以后，在党的正确领导下，昆曲以《十五贯》一出戏的改编上演成功而获得新生。我意识到继承昆曲传统，不能满足于挖掘传统唱奏表演艺术；关于曲律的研究，并通过理论分析，把这门学问更加系统化、科学化起来，是一桩更具根本意义的工作。这才有了动机，把自己所掌握的肤浅和

片面的曲律知识供献出来，希望起“抛砖引玉”的作用。

全部昆曲理论，包括范围很广。本书编写目的，是想对填词、谱曲有一些帮助。这只是昆曲理论所涉及的一部分。但这一部份，前人“知其然”者固不乏人，而又“知其所以然”者，就早已不多了。本书内容主要从音韵学、方言学、汉语音乐学和音乐原理等方面，对传统曲律中的有关论点和所用方法进行讨论。也建议了怎样用较科学的方法对待这些问题，并提出一些例证。

本书自1959年属草时起，历时六载，易稿四次，正待交出版社付印中，猝逢十年动乱，几罹浩劫。幸经有关方面珍护，拨乱反正后承江苏昆剧院和我的工作单位南京工学院的关切和支持，得庆珠还，真是大幸。又承江苏人民出版社文学编辑室之约，拟为付梓，因将旧稿再略加整理，并对不甚妥贴之处作了一些修饰。

本书旧稿编写过程中，对其中某些问题就和一些曲友交换过意见，其中杨荫浏、赵景深、**管际安**、**吴仲培**、陆兼之、朱尧文几位同志给我很大鼓舞和帮助。完稿后又承**吴振平**同志通篇审阅一过，对此作者特在此志谢。而际安、仲培、振平三位同志未见此书出版，即已辞世，我在悼念之余，更感曲律传统继承的迫切需要。

作者在本书中对几个传统曲牌和套数进行了分析，结论有与前人不尽同者，这只是作者向读者们推荐研究传统曲律方法的举例。作者固然相信老曲家不会以我的某些论点“有违定格”而加以非议，但更寄希望于青年曲家的是，不要因传统曲律中有某些不足之处而全盘否定。

本书付梓前，青年曲家王正来同志，曾研读全稿，他对

作者在本书中所创用的几种术语，既不反对“自我作古”，也不贸然赞同，而是从实质出发，几经推敲，提出正名意见，供作者参酌；以免立名未妥，辗转流传，易滋后人迷惑。正来同志对待学术的认真态度，是作者应当向他学习并提倡的。

本书体例较繁，且文字说明，表格例证，前后交相呼应。承江苏人民出版社文学编辑室的同志们反复审阅核对，精心设计版式，为本书生色不少。扬州印刷厂师傅在排版铸字工作中严格细致，也是作者应当在此志谢的。

本书正在排印中，欣逢“昆剧传习所”成立六十周年纪念，于1981年11月在苏州举行了庆祝活动。通过这次活动，在党的领导下，提出开展昆剧理论研究的问题，我省并已在筹组“江苏省昆剧研究会”。作者迫切希望，在这一工作中，本书也能起点抛砖引玉的作用，以后能有更多的昆剧家，写出理论专著，大家共同把祖国有关这方面的文学、艺术优良传统继承下来，为向纵深方向进行研究，推陈出新，创造条件。

由于作者水平所限，本书内容会有疏漏甚至错误之处，希望读者们批评和指正。

王守泰

1981年12月于南京

目 录

前言.....	(1)
---------	-------

绪论.....	(1)
---------	-------

第一章 字音.....	(7)
-------------	-------

1—1 字音研究的目的和方法.....	(7)
---------------------	-------

1—2 音韵学的发展和韵书.....	(9)
--------------------	-------

1—3 四声.....	(10)
-------------	--------

1—4 《中原音韵》.....	(19)
-----------------	--------

1—5 韵音、现代音、曲音韵母的关系.....	(20)
-------------------------	--------

1—6 《洪武正韵》.....	(27)
-----------------	--------

1—7 《中州全韵》.....	(30)
-----------------	--------

1—8 乾隆年代的三部曲韵韵书.....	(30)
----------------------	--------

1—9 近代的韵书.....	(32)
----------------	--------

1—10 各种曲韵韵目比较.....	(32)
--------------------	--------

1—11 字声.....	(35)
--------------	--------

1—12 反切.....	(36)
--------------	--------

1—13 口法.....	(37)
--------------	--------

1—14 北曲入声字音.....	(45)
------------------	--------

1—15 南曲入声字音.....	(48)
------------------	--------

1—16 字声和字韵的转化.....	(50)
--------------------	--------

1—17 词素的连音调值关系.....	(56)
---------------------	--------

第二章 工尺谱…………… (60)

- 2—1 昆曲工尺谱的特点和研究内容…………… (60)
- 2—2 二尺符号、五音二变和简谱符号…………… (62)
- 2—3 笛色…………… (63)
- 2—4 板眼…………… (64)
- 2—5 唱曲口法…………… (68)
- 2—6 影响腔格的因素…………… (71)
- 2—7 单字字调在腔格中的体现…………… (74)
- 2—8 南曲腔格…………… (75)
- 2—9 连音调值关系在南曲腔格中的体现…………… (82)
- 2—10 北曲腔格和连音调值关系对腔格的影响…………… (89)
- 2—11 入声字腔格的讨论…………… (95)

第三章 曲牌…………… (100)

- 3—1 曲牌和研究的对象…………… (100)
- 3—2 句格和字格…………… (102)
- 3—3 板式…………… (106)
- 3—4 句格、字格、板式研究的途径…………… (106)
- 3—5 南曲曲牌句格和板式的分析举例…………… (111)
- 3—6 曲牌主腔和主腔分析…………… (117)
- 3—7 主腔关系…………… (125)
- 3—8 字格分析…………… (130)
- 3—9 北曲曲牌分析…………… (139)
- 3—10 结音…………… (5)
- 3—11 曲牌的宫调和笛色…………… (167)

- ✓ 3—12 曲牌工尺谱的变调和转调…………… (170)
- 3—13 集曲…………… (175)
- 3—14 对式…………… (178)
- 3—15 入声韵脚…………… (180)
- 3—16 务头…………… (182)

第四章 套数…………… (188)

- 4—1 套数的源流…………… (188)
- 4—2 联套的套性…………… (190)
- 4—3 套数和宫调的关系…………… (192)
- 4—4 北曲套数体式…………… (196)
- 4—5 南曲套数体式…………… (199)
- 4—6 南北合套…………… (202)
- 4—7 尾声…………… (203)
- 4—8 联套中主腔的联结作用…………… (204)
- 4—9 南曲本套中主腔联结作用举例…………… (205)
- 4—10 北曲套数中主腔联结作用举例…………… (228)
- 4—11 套数的实质和变套的形成…………… (262)
- 4—12 传奇的结构形式…………… (266)

第五章 昆曲格律的应用和发展…………… (268)

- 5—1 昆曲发展阶段的划分和学术术语
释义…………… (268)
- 5—2 昆剧传奇结构的艺术风格…………… (271)
- 5—3 昆剧音律特点的继承问题…………… (276)
- 5—4 昆剧艺术复兴问题…………… (279)
- 5—5 怎样对待昆曲格律…………… (283)

5—6. 昆剧理论研究的开展·····	(290)
附录一 南曲腔格分析例曲·····	(298) ✓
附录二 北曲腔格分析例曲·····	(306) ✓
附录三 南(商调,二郎神)曲牌主腔分析·····	(311) ✓
附录四 北(中吕,朝天子)曲牌主腔分析·····	(337) ✓
附录五 曲牌结音分析·····	(346)
附录六 务头分析·····	(352)
附录七 南(商调,二郎神)套主腔联结作用 分析·····	(362)
附录八 南(越调,小桃红)套主腔联结作用 分析·····	(368)
附录九 北(中吕,粉蝶儿)a型套主腔联结 作用分析·····	(377)
附录十 北(中吕,粉蝶儿)b型套主腔联结 作用分析·····	(383)
附录十一 北(正宫,端正好)套主腔联结作用 分析·····	(387)
附录十二 兼入(中吕,粉蝶儿)和(正宫,端 正好)套曲牌联结主腔分析·····	(391)
附录十三 曲牌隶属宫调表·····	(395)
附录十四 宫调原理及其与昆曲关系的考证·····	(410)
索 引·····	(440)

绪 论

昆剧原来叫作“昆曲”或“昆腔”，广泛采用昆剧这一名称是近二十年来的事。其实把这一剧种称为“曲”而不称之为“剧”是很不全面的，因为戏剧是文学艺术多方面的综合，表现在故事、舞蹈、歌唱、音乐、道白等许多方面，曲则只包括其中的歌唱部分而已。为了正名起见，今后在本书里面，凡是提到昆剧时，是指这一剧种的文学艺术整体而言，而昆曲则指昆剧中的歌唱部分。

自从明代魏良辅约在1522—1572年创造“水磨腔”以后，才有了昆曲的名称。而四百年来，始终强调了一个“曲”字，甚至以“曲”来代表这一剧种的整体，是有一定原因的，那就是因为通过不少前辈文人和艺人的研究，已能把这个剧种歌唱方面的实践经验在一定程度上上升为理论。这方面的成就是其它剧种不能和它比拟的。

前人除去留下来丰富的昆曲剧本以外，还有不少有关昆曲的专门著述。这些著作分别从不同角度对昆曲唱曲和作曲的实践及理论进行了叙述、记录和讨论，这些内容概括地叫作“曲律”。曲律的研究虽然早已形成一门专门学问，但是古人向来认为这门学问是很艰深而几乎失传的，例如明代王骥德在他所著的《曲律》中提起，在他编写这部书的时候，他的朋友孙如法就鼓励他说：“此绝学，非君其谁任之！”由于前人过分强调了这门学问的艰深，又受着封建时代知识

分子厚古薄今思想的影响，就限制了这门学问的发展。

在今天看来，曲律就是总结昆曲实践经验上升为理论的产物。孙如法所说的“绝学”应当理解为前人的实践经验还没有整理好到得出完整和全部正确的理论，以致对于指导以后的实践未能起最大的作用；而不正确的结论甚至还对以后的实践起着束缚作用。因此自明代以迄民初，虽然出了不少曲律家，但对于昆曲理论的研究只能说是作得不够，不当认为已经失传，也只有建立了完整而正确的理论才能够使宝贵的实践经验留传下去，并获得发展。而对于理论研究工作，在今天已具有远比古人更为优越的条件。

虽然还没有人对曲律两字下过严格定义，但我们在进行深入研究以前，初步可以这样理解，就是曲律之所以能成为一种专门学问，是因为汉语具有高度音乐性这一特点。关于此点，我们很庆幸杨荫浏氏已提出建议，建立“汉语音乐学”这样一门学科（见中央音乐学院中国音乐研究所《语言音乐学讲稿》1963年3月）。昆曲曲词（文学部分）的组成，曲调（音乐部分）的组成，曲词与曲调的配合，以及曲调的组织，都是深合汉语语言音调的客观规律的。昆曲实践家根据生活实践经验，自不同方面加以丰富，创造了合乎汉语语言音乐性自然规律的作品，理论家再把这些作品加以分析归纳整理而定出格式，于是就形成了曲律。所以总的说来，曲律是一门研究昆曲文学和音乐规律及格式的学问。所以我们今后就称之为“昆曲格律”——“格”是格式，“律”是规律。

然而规律是自然存在的，而格式则是经过人为加工订定的，因此我们不能否认规律的存在，但对于既定格式则允许提出怀疑，因为总结规律进行分析归纳时所持的观点和所根据的理论如果不正确，那么对于格式的制定和解释就会不正

确，所以我们今天对于传统曲律，应当抱着既不全盘否定，又不一味迷信的态度。

对于传统曲律内容论点之不尽正确，可以用下面两个例子来说明：

研究昆曲格律，对于文字方面首先牵涉到的是音韵学的内容。古代的曲律家对音韵学是很重视的，这几乎成为传统曲律著作中分量最重的一部分，而且音韵学在古代很早就形成一门专门学科，问题在于这样：语言随着时代不断进行着程度不同的演变，而作为戏曲的要求，是达到美化字音的目的，于是对一定的剧种就有一种特定的戏曲字音，这种字音必须与该剧种的音乐特点协调。戏曲字音既然有这一特点，所以我们既不应要求它替恢复古代字音服务，也不应追随字音随时代的进展而亦步亦趋。关于对待昆曲字音，就存在着这样的问题：传统的曲律著作，容易由复古主义出发对实践的剧作家和歌唱家提出不正确的批评，往往以即使在明代已经丧失的古代音韵，来非议当时的作品和歌者。在今天，一般说来复古主义是不会出现了，可虑的倒是出于革新的良好愿望而走向另一极端，完全不考虑古代音韵与昆曲音律方面存在的一定关系而进行字音改革，这样就把传统昆曲的许多艺术特点粗暴地践踏了。

昆曲受着宋词的一定影响，但宋词到昆曲，毕竟已经过了很大的发展，而且还受到许多其它方面因素的影响。但在传统曲律著作中，有不少论点是根据宋词理论来解释昆曲或对昆曲格式提出要求的。这就产生了许多模糊而令人难以信服的说法。前人对于这些问题往往在“今不如昔”的思想指导下，认为是莫测高深，最后归结为“失传”。

象上面这类问题，我们在今天已有可能以更正确的态度

来对待，因为许多和昆曲有关的学科，例如音韵学、方言学、音乐原理、语言音乐学、声学、数学等，已得到更大的发展，可以更好地在昆曲格律研究中加入利用。而许多物质条件和工作方法的进步，也有利于这门学科的研究。如录音机可以帮助我们记录语言和音乐，汉字拼音方案虽然还不能尽如理想地用于分析昆曲字音，但比以前所用以汉字注汉字字音的方法究竟方便得多了。而最重要的是随着科学的进步，一切问题的研究方法更科学化了。

在进行研究昆曲格律的具体内容以前，首先应当把昆曲形成的经过概略地谈一谈，同时附带解释几个常用术语的定义，以便在下文应用到这些术语时不致混淆。

在魏良辅创造昆腔以前，中国戏剧流行的声调，通行南北的是“弦索官腔”，这是金元时代的所谓北曲遗音，我们今后在本书中把这种北曲称之为“金元北曲”，为的是和昆曲中的“北曲”有所分别。

那时在南方还流行着有源出江西的“弋阳腔”以及出自浙江的“海盐腔”、“余姚腔”等。其中弋阳腔流行区域较广，而其它腔调总归是地方色彩比较浓厚。这些腔调的历史比金元北曲还要古老，戏曲史家们认为在宋代就已出现了。这些腔调统名为“南词”或“南曲”。今后在本书中都称之为南词，以免和昆曲中的南曲混淆。在魏良辅创造出昆曲以前，金元北曲的势力比南词大得多。魏良辅融合许多种声腔的特点在一起，创造了昆曲。在他所创造的昆曲中虽然吸收了不少金元北曲的特点，但主要是以南词为基础，例如《幽闺记》和《琵琶记》都是原有的南词，在创造昆曲以后，才改谱为昆曲来歌唱的。和魏良辅同时的梁辰鱼，写了一部《浣纱记》传奇，谱成昆曲，这是第一部以昆曲谱成的传奇。

在这部传奇里面，北曲所占的成分还很少。

昆曲以后流行区域更广，给金元北曲以极大的威胁。但看来弦索官腔还延续了约百年之久。明末的沈宠绥（字君微，生年不详，约卒于清康熙二年——1645），在所著《度曲须知》中曾说到：在那时以前还没有人象魏良辅之对于南词那样，对遗留下来的金元北曲进行唱腔和唱法的改革。但又庆幸地说：在他那时已有人在作这工作了。所以看来昆曲中北曲的获得发展，比南曲晚得多。而元杂剧中有一些折子戏，例如《训子》、《刀会》、《访普》、《扫秦》等，到今天还能演唱，都是已经在腔调上加过工，由金元北曲改为昆曲中的北曲来歌唱的缘故。另外我们也找不到任何文献，提出金元北曲的改革，是属于什么人的成就。根据此点，我们有理由推断，由金元北曲发展成昆曲北曲，变革是不大的，因此可以说，金元北曲的唱法，在昆曲北曲中保留得还是比较多的。

从剧本的结构形式来看，昆剧剧本主要是以传奇的形式出现。传奇这一名称在宋代已经出现，但是我们现在所说的传奇，创自元末明初《荆》、《刘》、《杀》、《拜》——《荆钗记》、《白兔记》、《杀狗记》、《幽闺记》——。昆曲中也有一些元杂剧中流传下来的折子戏，已如上述，但很少。在下文我们论到昆剧剧本时，总是以传奇的体裁为根据。

一部传奇由许多“折”或“出”戏组成。其数目一般是三四十折，多则五六十折。由这些折子戏组成一套完整的故事，但每折戏在故事上、音乐上有头有尾有系统地自成一个完整的片段，所以我们可以这样看待昆剧剧本，就是分成折子戏则象是粒粒珍珠；合成一部传奇，则象是用多少粒珍珠盘成的珠花。

每折昆剧有唱有白，唱包括许多支“曲子”，每支曲子有一个“曲牌”名。曲子是由文字和音乐两部分组成的。我们在下面把曲子的文字部分叫作“曲词”，而把它的音乐部分叫作“工尺谱”。编写曲词的工作叫作“填词”，填注工尺谱的工作叫作“谱曲”，在工尺谱上加注板眼叫作“点板”。

一折昆曲中，不同曲牌的曲子配合成套的格式叫作“套数”。套数是怎样构成的，每一个曲牌，其曲词的句法是怎样的，某一句应当用几个字，哪几句的字数可以有些变动，哪几句的字数一定不移，在哪个字位上应当点板，哪一个字位要押韵，哪一个字位必须用四声中的某一声，或者哪些字位可以不受四声的拘束，工尺谱里面，曲词中哪个字位所配工尺是个“主腔”，谱曲时要求较严，哪个字位所配工尺腔调可在较大的范围内变动，这些都是昆曲格律中的研究对象，也都是昆剧剧作者所必须掌握的，这些问题我们在下文将分章加以讨论。

第一章 字 音

1—1 字音研究的目的和方法

唱腔和字音的密切配合是一切汉语戏曲共有的特征，但各种戏曲唱腔和字音的配合规律，则又各有其特点。唱腔和字音的密切配合，在昆曲中体现得最为突出，其格式最为严谨。所以为了指导填词、谱曲和唱曲，历代的昆曲家都把念准字音放在首要地位，并因此常把唱曲叫作“度曲”，“度”有按照规矩的意思。传统的曲律著作中讨论这一问题的很多。

实质上研究字音的目的在于解决两个问题，其一是字的声、韵分析，另一个是读音的口法分析。总的讲来则字音研究的课题是解决字的声、韵、调三方面的问题。

音是指整个字的读音。字音是由两部分组成的，即：字音的起首部分，这部分在音韵学上叫作“声”；还有字音的结尾部分，在音韵学上叫作“韵”。在昆曲的发音中比日常口语还要考究，而把字音分成三部分——字头、字腹和字尾——，在歌唱的时候广泛采用“三部切音法”。其实这种方法和音韵学上把字音分成声、韵两部分的方法并无抵触。字头就是声，字腹是韵的本体部分，字尾就是韵的尾音。三部切音法实际上是发音口法上的问题。