

中國古代韻曲史

李昌集



● 李昌集 著

华东师范大学出版社

中國古代韻學史

華東師範大學出版社



中国古代散曲史

李 昌 集 著

华东师范大学出版社出版发行

(上海中山北路 3663 号)

新华书店上海发行所经销 上海译文印刷厂印刷

开本: 850×1168 1/32 印张: 24.25 插页: 5 字数: 650 千字

1991 年 8 月第一版 1991 年 8 月第一次印刷

印数: 1—4,000 本

ISBN 7—5617—0752—5/I·057 定价: 12.90 元

目 录

第一卷 散曲形式发展史

第一章 北曲之渊源与形成	(5)
第一节 北曲调名渊源辨析	(6)
1. 与唐宋词、诸宫调曲名相同、相关者	(21)
(1) 仅与唐曲同者(21) (2) 与唐宋词相同或相关者(23) (3) 仅 与宋词相同者(25) (4) 仅与诸宫调曲名相同者(26) (5) 与唐 曲 宋词、诸宫调兼同者——结论:词、曲双生于唐曲,曲非“词余”。 (27)	
2. 与宋杂剧等曲名相同相关者	(23)
(1) 与宋杂剧相关者(28) (2) 与舞队相关者(29) (3) 与宋杂曲 相关者(30) (4) 与金院本相关者(31)	
3. 北曲本生调牌简析	(32)
(1) 胡曲(32) (2) 北地汉族俗曲(32) (3) 军歌(33) (4) 行酒 令(33) (5) 佛曲(33)	
4. 结论:北曲与宋文人词同源异流,在本质上是唐曲子在民间 “暗流”的延伸和发展	(33)
第二节 北曲体制的渊源和形成	(34)
1. 唐曲的形制及其流向	(35)
(1) “只曲体”的流向及其与北曲的渊源关系(35) (2) “联章体”的 流向及其与北曲的渊源关系(36) (3) 唐宋大曲:北曲套式的先趋 (38)	
2. 北曲套数形成的历史轨迹	(41)

- (1)元代“套数”概念的指义(41) (2)“一曲带尾”及其在套数形成史上的意义(44) (3)“赚”体及其与北套的关系:甲、“缠达”及其与北套的关系(50) 乙、“缠令”及其与北套的关系(52) 丙、“插[赚]体”及其与北套的关系(56) (4)带过曲的性质及其在套数形成史上的作用(58) (5)“诸宫调”及其与北曲关系辨析:甲、早期诸宫调的体制及性质(61) 乙、诸宫调在什么意义上为“后世北曲之祖”(66)

第二章 南曲之渊源与形成(69)

第一节 南曲之渊源与南北曲之分渠(71)

1. 从《张协状元》看南曲之渊源(71)

- (1)仅与唐曲调名相同者(73) (2)与唐曲子、北宋词调相同或相关者(74) (3)与南宋词牌相同者(75) (4)与唱赚曲牌相同者(76) (5)与诸宫调曲名相同者(76) (6)与北曲曲牌相同者(77) (7)本源曲牌(77)

2. “南北合腔”:南北曲之分渠与南北曲之交流(79)

第二节 南曲形制之演变(82)

1. 南曲小令集曲体的历史演变(82)

2. 南曲组曲成“篇”的方式与南散套(87)

- (1)南曲的“引子”、“过曲”与“尾声”(87) (2)南曲戏曲的联曲方式——结论:南曲散套是对北曲的仿制,而不是自身曲体的产物(91)

第三章 南北曲之格律(96)

第一节 宫调(96)

1. 隋唐前“宫”、“调”的主要含义(96)

3. 宋金时“宫调”概念的变异(99)

3. 曲体之“宫调”及其意味(101)

- (1)曲体之“宫调”非“调高”、“调式”(101) (2)关于“宫调声情说”(105) (3)“宫调”对曲体韵格的限定(110)

第二节 曲牌(114)

1. “由乐以定词”与歌曲的“调牌化”(115)

2. “依声填词”与“依声而歌”:曲牌“声”的本位转移与曲牌本质的变化(117)

- (1)“由乐以定词”与“依字声而成歌”(117) (2)“依声填词”：“声”的本位转移与曲牌的文化体(119) (3)“依字声成歌”：脱离原曲“乐声”本态的“依声而歌”——结论：曲牌是文体之一式，是特殊的“文本”与“歌本”双重性质的合一。(120)

第三节 韵律 (123)

1. 北曲之韵律 (123)
2. 南曲之韵律 (125)

第四节 声律 (126)

1. 声律的本质：声调“相搭”之“活法” (126)
2. 北曲之声律 (127)
 - (1)平声辨阴阳(127) (2)仄声别上去(130)
3. 南曲声律与北曲声律之同异 (132)
 - (1)南曲声律四法(132) (2)关于南北曲声律的“阴”“阳”差异(133)

第五节 务头 (134)

第六节 衬字 (137)

1. 北曲之所谓“衬字” (137)
 - (1)何谓“衬字”(137) (2)北曲为何可以“增衬”(138) (3)“反衬说”及其产生的原因(141)
2. 南曲之“衬字” (143)

第四章 散曲之篇制 (145)

第一节 小令 (145)

1. 释名 (145)
2. 小令之形制 (146)
 - (1)小令形制的基本构成(146) (2)“句组”与“句组结构”：小令形制的基本要素与构造方式(147) (3)“句组”内部的不同构成：散句句组、对句句组、散对复合句组(149)
3. 散曲小令之“俳体” (151)
4. “联章”、“带过”与“集曲” (153)

第二节 套数 (162)

1. 北曲的用调 (162)
 - (1)北曲用调之类别(162) (2)对北曲用调情况的两点认识：甲、北曲之初，曲牌皆可组套(166) 乙、散套用调，多于剧套——结论：北

曲以套数的形成成为成熟的标志,散套形成早于剧套(168)

2. 北套的形式构成 (170)

(1)首曲在套式中的作用:甲、首曲之用调及其特点(170) 乙、首曲在套式中的作用(172) (2)套数之“尾声”:甲、“尾声”(175) 乙、“煞”(177) 丙、单煞和迭煞(180) (3)套数的联调结构:甲、套数中的“曲组”(181) 乙、套数的“曲组群”与曲组构套方式(183) 丙、附录:北曲各套类曲组群和套式综括(187) (4)关于“借宫”:甲、北曲中的“通用”曲牌(195) 乙、所谓“借宫”(198)

第五章 散曲的语体形式 (202)

第一节 散曲语言构造的内在形式 (202)

1. 从“诗”到“词”:曲以前韵文体语言构造发展的基本轮廓 (202)

(1)韵文体的内在语言构造:“语步”、“语节”及其特征(202) (2)从“诗”到“词”:古代韵文体语言构造的重大变革:甲、偶言诗的步节构造(204) 乙、奇言诗的步节构造(205) 丙、词的步节构造(206)

2. 曲:古代韵文体的终极形式 (208)

(1)曲体较词更多地汲取了诗体形式(208) (2)曲体对词体特有步节构造的保留与突破:甲、多字“步”、多步“节”与多节句(212) 乙、“模糊步节”句与曲的“口语化”(213) (3)曲体对散文句法的吸收——两点认识:曲体是民间形式和文人形式的复合;曲体包含了古代几乎一切文体的若干要素,语言形式的含量达到饱和点,必然成为古代韵文体的终极形式。(214)

第二节 曲体的语言表达方式 (217)

1. 散曲代言体的建构特征 (218)

(1)词之代言体的基本形式(218) (2)散曲对代言体词的继承(219) (3)散曲对代言体词的突破:甲、模拟形象的多样化(220) 乙、以人物性格为文学表现的本体(221) 丙、“物”之“自诉”:散曲中别具一格的代言体(222)

2. 散曲自言体的建构特征 (224)

(1)意念与意象:自言体诗歌的两大基本要素(224) (2)自言体散曲的“意象组合结构”:甲、“意象组合结构”的基本方式(225) 乙、单一意念的意象组合与复合意念的意象组合:意象组合结构中的两种基本类型(226) 丙、“意念空间”与“意念流”:意象组合结构中的时空构架(228) (3)散曲中的“意念直陈结构”——结语(230)

第二卷 散曲文学潮流史

上编 散曲文学的总体特征

第一章 散曲文学精神的构架	(239)
第一节 避世思想:散曲文学精神的基调	(240)
1. 传统儒道二家之“避世”观	(241)
2. 散曲中的“避世”观与悲剧意识和否定精神	(244)
第二节 玩世哲学:散曲文学精神的主导风范	(248)
1. 传统“玩世”哲学的内涵	(249)
2. 散曲中的“玩世”精神与世俗气息	(252)
第三节 散曲“避世—玩世”思想形成的历史原因	(255)
1. 散曲文学精神的前奏:金代文学中的“避世—玩世”哲学	(255)
2. 文人自我位置的失落:元代“避世—玩世”哲学盛行的底蕴	(257)
3. 全真教的流行:“避世—玩世”哲学漫延的催化剂	(263)
第二章 散曲文学的审美构成	(270)
第一节 散曲文学之“风力”	(271)
1. 冲突、动荡与非和谐性:散曲“风力”的基本态势	(271)
2. 哲理与情感相交织的“理趣”:散曲别具一格的“风力”	(273)
3. 滑稽诙谐:散曲“风力”的主导风范	(279)
第二节 散曲之“情采”	(285)
1. 豪放率真:散曲“情采”的主调	(285)
2. 急切透辟:散曲“情采”的审美建构方式	(289)
第三节 散曲之“物色”	(293)
1. 散曲“物色”的基本类型及“物”“我”联结的艺术方式	(293)
2. 动态性:散曲“物色”“写气图貌”的基本特征	(297)
3. 化丑为美:散曲“物色”的突出倾向	(299)
第四节 散曲之“辞藻”	(302)
1. “文而不文,俗而不俗”:散曲“乐府”的辞藻特征	(303)
2. 以俚破雅,极俗成趣:散曲“小令语”的别有风味	(305)

下编 散曲文学潮流史

第一章 散曲文学的兴起与元初散曲三流	(309)
第一节 散曲文学的酝酿和发源	(309)
1. 金代长短句中的俚词俗调:散曲文学的先河	(310)
2. 文人与民间曲唱的结合:散曲输入文坛的主要途径	(315)
第二节 元初散曲三流	(317)
1. 元初散曲中的“志情文学”	(319)
2. 元初散曲中的“花间文学”	(322)
3. 元初散曲中的“市井文学”	(324)
第二章 元前期散曲的豪放之潮与雅化之流	(328)
第一节 豪放之潮的涌起及其文学风貌	(329)
1. 在“用世”之心与“避世”之念的碰撞中涌动的“豪放”之情	(329)
2. 时代的人生哲思汇成的浪潮	(333)
第二节 雅化之流的深化	(336)
1. 向传统文学回归的雅化之流	(336)
2. 散曲文学“雅化”的普遍迹象	(339)
(1)语言的“炼俗为雅”(341) (2)对偶的广泛采用(342)	
第三章 元后期散曲伤感文学的波动与形式美的强化	(344)
第一节 元后期散曲中的伤感文学之波	(345)
1. 北曲的南移和南籍曲家的崛起	(345)
2. 伤感文学的波动	(346)
第二节 形式美的强化	(351)
1. 宋元间的“雅词说”与元后期曲坛上的“乐府论”	(351)
2. 元后期散曲追求形式美的三种表现	(353)
第四章 明前期散曲文学的波澜跌宕	(356)
第一节 元末明初北曲之余响与南曲之初兴	(356)
1. 元末明初北曲之余响	(356)
2. 明初南散曲之初兴	(360)
第二节 明中叶散曲文学的复兴	(362)

1. 明中叶散曲文学复兴的原因	(362)
(1)文人境遇的改变(362) (2)奢乐之风的炽起(365)	
2. 明中叶散曲文学的基本倾向	(367)
(1)志情的单一(367) (2)意趣的驳杂(368) (3)语言的雅化(369)	
第三节 南北曲体之分格与曲坛上的南、北二流	(369)
1. “北之沉雄,南之柔婉”:南北曲体风格的分野	(370)
2. 明中叶曲坛上的南北二流	(372)
(1)北派之特色(372) (2)南派之特征(374) (3)“吴中派”南曲的 艳雅、清丽二流(377)	
第五章 晚明南曲的隆兴与散曲文学风貌的逆转	(379)
第一节 南曲的隆兴与曲之“婉丽”观	(380)
1. 南曲之隆盛	(380)
2. 南曲兴盛后的曲文学观	(381)
(1)曲之“婉丽”观(381) (2)“双美”说(383) (3)“当行本色”说 (384)	
第二节 晚明散曲的浓艳、流丽二流	(387)
1. 晚明散曲中的“浓艳”一流	(388)
2. 晚明散曲中的“流丽”一流	(391)
第六章 明代小曲	(397)
第一节 小曲之性质与风貌	(397)
1. 小曲之性质	(397)
(1)小曲的承传性与变异性(398) (2)小曲的地方性和共域性(400)	
(3)小曲的通俗性和娱乐性(401)	
2. 小曲之风貌	(402)
第二节 小曲之影响	(407)
1. 晚明的新人文思潮与“小曲—真诗”观	(407)
2. 小曲对文人散曲的影响	(411)
第七章 从短暂的振作走向复古的清初散曲	(415)
第一节 黍离之悲与避世之情:故明文人散曲的基调	(416)
1. 黍离之悲	(416)
2. 避世之情	(418)

第二节 复古主义:康熙时代散曲文学的基本走向	(421)
1. 康熙时代的羁靡政策和文学精神的趋向	(421)
2. 清初散曲的“曲味之曲”和“词味之曲”	(425)
第八章 清中叶后曲坛复古主义的延续与民间小曲的繁盛	(431)
第一节 末日景象的文人散曲	(432)
1. “曲体卑下”观:散曲文学没落的征兆	(432)
2. 萎缩的“元曲风味”:清中叶后散曲的基本倾向	(435)
第二节 清代小曲	(441)
1. 清中叶后民间小曲的繁盛	(441)
2. 清中叶后的文人小曲	(444)
第九章 近代散曲文学的余波与消亡	(450)
第一节 新旧交织的近代散曲	(451)
1. 近代散曲文学中的“传统”一流	(451)
2. 近代散曲中时代的辉光	(453)
第二节 “散曲文学”消亡的原因	(457)
1. 新时代的理性精神要求打破“心灵的幻想”	(458)
2. 时代要求建树自己的“艺术形式”	(460)

第三卷 散曲作家创作史

第一章 元代散曲家	(473)
第一节 元前期曲家	(473)
1. 元好问 杜仁杰 刘秉忠	(473)
2. 杨 果 商 道 商 挺	(483)
3. 白 朴 胡祇遹 王 恽	(490)
4. 关汉卿 王和卿 庾天锡	(499)
5. 卢 挚 姚 燧	(513)
6. 马致远 冯子振	(520)
7. 郑光祖 曾 瑞 王伯成	(534)
第二节 元后期曲家	(547)
1. 张养浩 刘时中	(547)

2. 白 賁 沈 和	(558)
3. 乔 吉 张可久 徐再思	(565)
4. 贯云石 薛昂夫	(583)
5. 钟嗣成 周文质 睢景臣	(594)
6. 周德清 杨朝英	(604)
7. 刘庭信 汪元亨	(610)
第二章 明代散曲家	(616)
第一节 明中叶北派散曲家	(616)
1. 王九思 康 海 李开先	(616)
2. 常 伦 王 田	(629)
3. 冯惟敏	(635)
第二节 明中叶南派散曲家	(643)
1. 王 磐 金 奎	(643)
2. 陈 铎	(651)
3. 沈 仕 唐 寅	(658)
4. 杨 慎 黄 娥	(665)
第三节 晚明散曲家	(671)
1. 梁辰鱼 张凤翼 陈所闻	(671)
2. 沈 璟 王骥德	(683)
3. 施绍莘	(690)
第三章 清代散曲家	(700)
第一节 清前期散曲家	(700)
1. 沈自晋 徐石麟 夏完淳	(700)
2. 尤 侗 沈 谦 陆 楫	(711)
3. 朱彝尊 徐旭旦	(719)
第二节 清中叶后散曲家	(723)
1. 厉 鹗 黄图珌	(723)
2. 王庆澜 孔广林	(737)
3. 吴锡麒 王景文	(744)
4. 赵庆熺 许光治	(751)
后记	(759)

第 一 卷

散曲形式发展史

文学史研究,从涉及的时间范围说,目前通常可见的样式有通史、断代史,乃至更小范围的短期史。从研究的对象说,有囊括各种文学样式的综合史,有专门研究一种门类的专体史。本书便属于后者,研究的对象是散曲。

所谓散曲,依今学术界的共识,指金元以来继“词”以后兴起的一种新型“歌词”样式。就其“歌”的一端言,散曲指一种歌曲形态,就中又有北曲(以北地乐曲为本源)、南曲(以南域乐曲为本源)两大支。就“词”的一端言,散曲指一种特定的韵文体式,是古代“诗”(广义)之一体。

散曲的这种双重性质是互相影响的。其“文体”的发生、形成,最初与“音乐”紧密相联;散曲文学风格的重大分野和历史变迁,亦与其音乐有着至关重要的内在联系。因此,研究散曲史的发展轨迹,必然要在若干方面涉及到散曲的“音乐性”。但本书研究的主要内容和最终指向乃是“文学”,是为古代散曲文学通史。

文学史研究的内容,本是没有有限定、不可穷尽的。不妨说,文学现象中的任何一个“点”都包涵着极其丰富的“史”。一种母题,一种形象,一种风格,甚至某种修辞法,都可构成一种“史”。大而言之,文学史的内容通常包括文体的形式发展史,文学风格的递嬗史,文学的传播交流史,以及具体实现之的文学家的活动(主要为文学创作)史、欣赏者的接受史,最终还应当包括文学史的抽象形式——文学理论史。

上述内容,每一部文学史都不可能面面俱到,但却总要不同程度地涉及。问题是选择什么内容作为贯穿的线索?通常,人们以作家的个案研究为主体,通过对典型作家的创作分析展现文学史

的面貌。这种方法，可称为“串珠式”文学史，“珠”是主体，“线”只是潜在的，甚至是附属的，更可能是“硬加”的。

本书采用的是“块面式”研究方法，即以散曲形式的发生、发展、散曲文学精神和艺术风格的流变、散曲家具体的、个性化的创作为三个“块面”，从而展现散曲文学发展史的立体画面。当然，每一个“块面”也都是由若干“线”所绘成的，各个“块面”之间又在若干方面互相映照，互相生发，内在相通。

对散曲形式的发生、发展研究是本书选择的起点。

在对古代各种文学样式的分类研究中，“曲学”对形式研究的重视最为突出，问题也最多。其原因不止一端，然而最根本的一点，在于一些研究者仅从前人的“理论”出发，而忽略了——或者说不够重视对今存曲之实体的分析。当然，前人的文籍、资料、研究成果是绝不可忽视的借鉴和某种依据，但研究的根本基础不应在前人说过什么，而是曲体实际是否符合前人所述，合之则取，而背之则疑，继之以进一步的探索，才能揭示——或有助于揭示“史”的真面貌。

对曲体的研究，在长期的历史过程中几乎已成为一种独立的、专门的学问。当然，这是无可非议的。但作为文学史的一部分，本书对散曲形式发生、发展的研究，最终导向的是对散曲文学本体的理解。虽然它似乎离“文学”有时很远，但散曲形式由民间转向文人层，以及散曲形式自身的特质，乃是散曲文学风貌得以形成的重要基础之一。因此，本书便以对北曲形式之渊源和形成的研究拉开全书的帷幕——

第一章 北曲之渊源与形成

北曲的渊源，元人述之甚少，且多语焉不详。（如钟嗣成《录鬼簿》谓金·董解元“创始”、《辍耕录》云北杂剧“因于”院本等等。）从明代中叶后，一些曲家方开始对北曲从其为音乐文学的宏观角度阐述其起源。

徐渭《南词叙录》：

今之北曲，盖辽、金北鄙杀伐之音，壮伟狠戾。武夫马上之歌，流入中原，遂为民间日用。宋词既不可被弦管，南人亦遂尚此，上下风靡，浅俗可嗤。然其九宫二十一调，尤唐宋之遗也，特其止于三声，而四声亡灭耳。

王骥德《曲律·曲源第一》：

曲，乐之友也。……而金章宗时，渐更为北词，如世所传董解元《西厢记》者，其声犹未纯也，入元而益漫衍其制，稍调比声，北曲遂擅盛一代。

徐渭、王骥德对北曲发生情形的说明涵有三点重要内容：1. 北曲在音乐体系上是以辽金时北方流行的音乐为基础的，其发生的初期亦当在辽金之时。但辽金的音乐与中华民族的传统音乐并非毫无瓜葛，而是有着相当密切的联系。2. 北曲兴起的原因首先在其音乐活力，其一个重要的背景是词在宋后期“不可被弦管”——即词日益成为新格律诗的大趋势，而宋代一些新兴的音乐文学对北曲的发生和成熟的影响至关重要，王骥德于此特别提到了诸宫调。3. 北曲的定型化、规范化是在金元时期，尤其是元初完成的。

以上三点实际上已包括了北曲起源问题的基本内容，虽然他们说得很简单。以后，从明到清，对北曲起源的点滴论述均不出此