

April 2014

The Evolution of the Verse of Irregular Lines from the Unregulated to the Regulated Verse with Irregular Lines

Yufeng Xie

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

Recommended Citation

Xie, Yufeng. 2014. "The Evolution of the Verse of Irregular Lines from the Unregulated to the Regulated Verse with Irregular Lines." *Theoretical Studies in Literature and Art* 34, (2): pp.151-162.
<https://tsla.researchcommons.org/journal/vol34/iss2/17>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

“曲”变为“词”：长短句韵文之演进

解玉峰

摘要：中国古代歌唱之歌辞，自其文体形式看，可分齐言、杂言（长短句）两类。初唐“沈宋体”的出现标志着齐言韵文格律化的完成，而杂言（长短句）韵文的格律化中晚唐以后也渐次展开。如果我们把未格律化、规范化的长短句界定为“曲”、格律化的长短句界定为“词”，那么千余年来长短句韵文的演进实即“曲”不断变为“词”的过程。数百年来，“诗变为词”、“词变为曲”乃是人们述及诗词曲嬗变的流行性观念，对此我们自应抱“了解之同情”，但不必以古人之是非为是非。

关键词：曲变为词；词变为曲；宋词；元曲；南北曲

作者简介：解玉峰，南京大学文学院教授，主要从事中国古代戏曲、古代韵文与音乐关系等方面研究。电子邮箱：yfxueren@nju.edu.cn

Title: The Evolution of the Verse of Irregular Lines from the Unregulated to the Regulated Verse with Irregular Lines
Abstract: The lyrics for singing in the ancient Chinese literature, in terms of stylistic form, falls into two types: *qiyān* (lines of regular lengths) and *zāyān* (lines of irregular lengths). In the early Tang period, Shen Quanqi and Song Zhiwen established the versification of *qiyān* poetry, while the regulating course of *zāyān* poetry began in the Middle and Late Tang Dynasty. If the unregulated *zāyān* poetry can be defined as *Qu* (the later opera verse) and the regulated *zāyān* poetry as *Ci* (fixed rhythm lyrics), the evolution of *zāyān* (the verse with irregular lines) in the past thousand – odd years was following a trajectory from *Qu* to *Ci*. While it was generally accepted in the study of Chinese poetry that the regulated poetry evolved into fixed rhythm lyrics and then into the opera verse, the paper proposes that “the established view” in the past several hundred years should be regarded with respect but not accepted without reservation.

Key words: *Qu* evolving into *Ci*; *Ci* evolving into *Qu*; the Song – Dynasty *Ci* (fixed rhythm lyrics); the Yuan – Dynasty *Qu* (opera verse); the Southern and Northern *Qu* (unregulated verse of irregular lines)

Author: Xie Yufeng is a professor in the School of Liberal Arts at Nanjing University (Nanjing 210046, China) with research focuses on classical Chinese drama and the relationship between the classical Chinese poetry and music. Email: yfxueren@nju.edu.cn

王国维先生为其《宋元戏曲史》所作《自序》云：“楚之骚、汉之赋、六代之骈语、唐之诗、宋之词、元之曲，皆所谓一代之文学”（1）。“一代之文学”的说法虽为静安先生最早明确提出，但此种观念至少可上溯数百年之久，至少明清时即渐流行。

如果说“唐诗”、“宋词”、“元曲”以及明清时期的南北曲，为近千余年中国韵文演进中的最值

得瞩目的一类文字，我们自然可以追问：它们相互间有何关联？后来者是前者演变而来，还是另有来源？

与“唐诗”、“宋词”、“元曲”皆为“一代之文学”的一类观念相应，数百年来，“诗变为词”、“词变为曲”的观念亦非常流行。明人王世贞《曲藻》中一节常为人称引：

三百篇亡而后有骚、赋,骚、赋难入乐而后有古乐府,古乐府不入俗而后以唐绝句为乐府,绝句少婉转而后有词,词不快北耳而后有北曲,北曲不谐南耳而后有南曲。[……]曲者,词之变。自金元入主中原,所用胡乐嘈杂凄紧缓急之间,词不能按,乃更为新声以媚之。(27)

如果说王世贞的看法毕竟为一家之言,四库馆臣关于词、曲之代兴的认识,显然应具有普遍性:

词曲二体在文章技艺之间,厥品颇卑。作者弗贵,特才华之士以绮语相高耳。然三百篇变而古诗,古诗变而近体,近体变而词,词变而曲,层累而降,莫知其然。(纪昀 1807)

“词变为曲”或“词降为曲”的认识或言论,在古人多见于载籍,在今人亦多见于著述。近百年来,人们在论及“宋词”与“元曲”或“词”与“南北曲”的关系时,也大多遵循“词变为曲”或“词降为曲”的逻辑框架。如王国维《宋元戏曲史》述及元曲曲调来源云其出于大曲者十一,出于唐宋词者七十五,出于诸宫调中各曲者二十八,“出于古曲者一百有十,殆当全数之三分之一。虽其词字句之数,或与古词不同,当由时代迁移之故;其渊源所自,要不可诬也”(65)。王易《词曲史》中亦持“词变为曲”的认识,他认为欧阳修十一首歌咏西湖的【采桑子】、赵令畤十首咏《会真》之事的【商调蝶恋花】、曾慥《乐府雅词》所载诸家之转踏词、《鄮峰真隐大曲》、曾布《水调》大曲、金元诸宫调等,皆为“词变为曲”之例证(253-72)。唯与王国维等一般研究者不同,他认为“词变为曲”并非发生在元或金,早在北宋时“词变为曲”业已发生。关于诸宫调在词曲演变中的意义,郑骞的看法与王易略同,他认为:“《董西厢》是一部从词到曲蜕变时期的作品,也是南北曲将分未分时的作品”(381)。由此可见,“诗变为词”、“词变为曲”也已成为现代学人描述中国诗歌史演进的基本逻辑。

固然“唐诗”产生在“宋词”之前、“宋词”在“元曲”以及南北曲之前,是否便意味着后者即由

前者演变而来,质言之,“诗变为词”、“词变为曲”作为描述中国诗歌史演进的基本逻辑是否可能有大问题?

“诗变为词”问题,笔者已有专文讨论(解玉峰 147-53),本文则专论“词”、“曲”关系问题。在正式进入讨论之前,先不得不对笔者本文所谓“词”、“曲”略加说明和界定。

“诗”、“词”、“曲”为不同文体或文字,这在古人那里也有所体认,但多出风格、内容一类的感性区分。更由于中国古人身在“诗”、“词”、“曲”传统之中,并无必要如现代学者一样进行客观严格的概念界定,故古人所谓“诗”、“词”、“曲”其边界多模糊、笼统,并不能直接为现代学术所利用。

自近现代学术开展以来,研究者概念或逻辑的意识自然比古人更自觉,但由于传统的逻辑惯性,学术界在使用“诗”、“词”、“曲”等概念时仍多见模糊、含混者。近代以来,在“音乐文学”观之下,“音乐”(包括“燕乐”、“胡乐”等)在一些学者那里成为“诗”、“词”、“曲”区分的主要标准,由此给“诗”、“词”、“曲”等概念区分带来更多的含混和不确定性。

在笔者看来,既然对今人而言,“诗”、“词”、“曲”、“赋”等在一般人的观念中,分别为不同的文体,故现在我们在区分“诗”、“词”、“曲”、“赋”等各体文字时,自然宜从“文体”(而非“音乐”)这一角度入手。其中最关键者为“词”体的界定。

中国古代各类韵文(可笼统地称为“诗”),从其文体形式看,可略分为两类:杂言与齐言。先秦诗虽然有求整饬的趋向(主要是四言),但皆为杂言。秦汉以来,先后出现了整齐的四言、五言、七言及六言、九言等齐言诗,先有“永明体”、后有“沈宋体”,至初唐最终出现了格律化的近体诗。但与此同时,杂言诗的写作也不绝如缕。

初唐时格律化的近体诗的出现,反映了中国古代诗人对文体格律的高度自觉,此后各类韵文的写作都受其沾溉,其中当然包括杂言诗(长短句)。换言之,齐言诗的格律化及其完成,开启了文人对杂言诗(长短句)格律化的自觉。中晚唐以来,杂言诗(长短句)的格律化渐次展开,主要是引近体诗的“律句”(如七言句第二、四、六字平仄相对)进入杂言诗写作,使得杂言诗每句皆为“律句”,进而是杂言诗句数、段(章)数及用韵的

确定和规范,从而出现“格律化的长短句”——洛地先生倡导命名曰“律词”。

笔者本文所希望界定的“词”正同于洛地先生提出的“律词”。这样,从文体的规范性和稳定性来看,各种以长短句为主要形式标志的韵文,便可区分为两类:格律化的长短句——“词”以及未实现格律化的长短句——我们命名为“曲”(其中部分实现律化者洛地先生称为“律曲”)。这种界定与目前学术界的不同主要在于:“词”的外延大大缩小,“曲”的外延大大增加,完全抛弃区分“词”、“曲”时代性标准。从现存文献看,把文体规范、稳定的长短句界定为“词”、文体不规范者界定为“曲”,也是基本合于历史实际的:古代文献中称为“曲”或“曲子”者,往往是民间流行的、文体自由随意的,与“歌唱”的关系也很紧密;凡文献中称为“词”或“乐府”者,大多是上层文人的、文体规范的,一般也是经得起案头推敲的文字。

如果以此界定“曲”、“词”,我们很容易得出结论:千余年来长短句韵文的演进实即“曲”不断变为“词”的过程。以下我们可以先看宋元前的一些史实。

梁武帝萧衍(464-549)有《江南弄》云:

众花杂色满上林,舒芳耀绿垂轻阴。
连手躑躅舞春心,舞春心。临岁腴,中人望,独踟蹰。(郭茂倩 726)

据陈释智匠《古今乐录》所载,《江南弄》为梁天监十一年(512)冬梁武帝所作“西曲”。郭茂倩作为“清商曲辞”之一收录于《乐府诗集》卷五十。这首《江南弄》如从文字风格看也可以说颇有“词”味,但现代词学家多不视为“词”。如唐圭璋先生即认为《江南弄》不是词调,他解释说:

这首《江南弄》,虽然是长短句,也即为杂言体诗歌,但从诗歌发展过程来看,从《诗经》到汉、魏乐府中都有长短句存在,可见仅此一点是不足以说明问题的。事实上,更重要的条件是在音乐方面,《江南弄》所配的乐曲是“吴声西曲”。(唐圭璋 潘君昭 1)

笔者也不认为梁武帝的这首《江南弄》为“词”,但衡量的标准并非“在音乐方面”,而是在“文体”格律,这首《江南弄》虽为韵文,可算作广义的“诗”或“曲”辞,但其每句皆非“律句”,当然不宜视为“词”。

再如唐敦煌曲中现存两首【鹊踏枝】(又名【蝶恋花】),其一为:

独坐更深人寂寂,忆恋家乡路远关山隔。寒雁飞来无消息,交儿牵断心肠忆。仰告三光珠泪滴,交他耶娘甚处传书觅。自叹宿缘作他邦客,辜负尊亲虚劳力。(张璋 黄畬 890)

其二为:

叵耐灵鹊多瞒语,送喜何曾有凭据。几度飞来活捉取,锁上金笼休共语。比拟好心来送喜,谁知锁我在金笼里。欲他征夫早归来,腾身却放我向青云里。(张璋 黄畬 890)

而五代词人冯延巳(或云欧阳修)所作【蝶恋花】为:

谁道闲情抛弃久,每到春来惆怅还依旧。日日花前常病酒,不辞镜里朱颜瘦。河畔青芜堤上柳,为问新愁何事年年有。独立小桥风满袖,平林新月人归后。(张璋 黄畬 363)

将以上三首【鹊踏枝】对照,我们可以看到:敦煌曲【鹊踏枝】第一首“交他耶娘甚处传书觅”、“自叹宿缘作他邦客”、“辜负尊亲虚劳力”三句皆非律句,但如果“自叹宿缘作他邦客”一句中“作”字视为衬字,其每句字数及格律与冯词基本相同。敦煌曲【鹊踏枝】第二首“叵耐灵鹊多瞒语”、“送喜何曾有凭据”、“几度飞来活捉取”、“欲他征夫早归来”四句皆非严格的律句,“腾身却放我向青云里”一句中“却”、“向”二字如果视为衬字,可视为七言律句。但第二首每句字数及格律与冯词差异很明显:两七言句分别为两九言句替代。从用韵来看,冯词统一为仄声韵,两首敦煌曲【鹊踏

枝】虽皆为仄声韵,但第一首韵字所属韵部差别较大、混押较明显,第二首上下片换韵,且“欲他征夫早归来”一句不入韵,“里”字作为韵字重复使用。

这样,虽然两首敦煌曲【鹊踏枝】有明显的格律化色彩(多位律句,且句式较稳定),但并未真正完成格律化:篇有定章、章有定句、句有定字、韵有定规。故两首敦煌曲宜视为“曲”(或“律曲”),冯作宜视为真正的“词”。【鹊踏枝】一调的演进历程很显然是未规范化、格律化的长短句“曲”最终演进为规范化、格律化的长短句“词”。

现存宋人创作中,【满庭芳】一调在数百词调中,算是最终完成格律化、也基本稳定的词调。但查证现存所有【满庭芳】,仍可窥见其由“曲”到“词”的演进历程。《钦定词谱》以周邦彦、晏幾道所作为“正体”,周词按《钦定词谱》可句读为:

风老莺雏,雨肥梅子,午阴嘉树清圆。
地卑山近,衣润费垆烟。
人静鸟鸢自乐,小桥外、新绿溅溅。
凭栏久,黄芦苦竹,拟泛九江船。

年年。如社燕,飘流瀚海,来寄修椽。
且莫思身外,长近尊前。
憔悴江南倦客,不堪听、急管繁弦。
歌筵畔,先安簟枕,容我醉时眠。
(王奕清 1608)

《钦定词谱》录周词并注云:“九十五字,前段各十句,四平韵;后段十一句,五平韵”。《钦定词谱》引晏幾道词时旁注云:“九十五字,前后段各十句,四平韵”。按,晏词亦九十五字、八韵断,周词与晏词不同主要在下片首韵断,周词有入韵的二字句(“年年”),晏词此处无二字句。自宋人词作看,大多与周词近(有二字句),【满庭芳】一调的高度格律化,自周词也可以明显看出。但如以周词与宋人类书《事林广记》所收三首【满庭芳】对比,差异颇大。《事林广记》卷七“文艺类圆社摸场”连收两首【满庭芳】,如尽量按周词句读,其一为:

若论风流,无过圆社,拐赚蹬蹑搭齐全。
门庭富贵,曾到御帘前。

灌口二郎为首,赵皇上、下脚流传。
人都道,齐云一社,三锦独争先。

花前。并月下,全身绣带,偷侧双肩。
更高而不远,一搭打秋千。
球落处圆光赚拐,双佩剑、侧蹑相连。
高人处,翻身估料,天下总呼圆。

其二为:

十二香皮,裁成圆锦,莫非年少堪收。
绿杨深处,恣意乐追游。
低拂花梢慢下,侵云汉、月满当秋。
堪观处,偷头十字拐,舞袖拂银钩。
肩尖。并拐搭,五陵公子,恣意忘忧。
几回沈醉,低傍倚高楼。
虽不遇文章高贵,分左右、曾对王侯。
君知否,闲中第一,占断是风流。
(唐圭璋 4734)

同卷“圆社市语”又收【满庭芳】(集曲名)与以上两首又不同:

共庆清朝,四时欢会,贺筵开会集佳宾。
风流鼓板,法曲献仙音。
鼓笛令无双多丽,十拍板、音韵宣清。
文序子,双声叠韵,有若瑞龙吟。

当筵。闻品令,声声慢处,丹凤微鸣。
听清风八韵,打拍底、更好精神。
安公子倾杯未饮,好女儿、齐隔帘听。
真无比,最高楼上,一曲称人心。
(唐圭璋 4734)

以上四首【满庭芳】,笔者认为或有可视为衬字或一字领句的领字者(皆以小字标示),如果可以这样理解,四首【满庭芳】各句句式差别似明显变小,但即使如此,我们也不难看到《事林广记》所收三首【满庭芳】各不相同(其字数分别为98、97、98字),且皆与周词有差异,特别是第三首第二片的第二韵断“听清风八韵,打拍底、更好精神”,与其他三首皆很不同。

以上笔者花费如此多的篇幅讨论四首【满庭芳】，主要是因为《事林广记》所收三首【满庭芳】其时代应晚于晏幾道、周邦彦，但不妨视为【满庭芳】的早期作为“曲”辞时的真实情况，而且南宋以后凡填写【满庭芳】者多以秦观、周邦彦等名家之作为范式，故也仍可视作“曲”变为“词”的例证。唐圭璋先生所编《全宋词》将《事林广记》中的这三首【满庭芳】全部收入，但如果从文体形式来看，这三首【满庭芳】实宜视为“曲”或“律曲”。

笔者近年整理赵景深先生与胡忌先生上世纪六七十年代的通信，得知任半塘、胡忌先生等前辈曾提出，唐圭璋先生编纂《全宋词》因“词”的界限过宽而收入一些“曲”，但唐先生可能主要从时代着眼，没有接受他们的意见，所有两宋时长短句韵文皆收录为“宋词”。但这样两宋之“曲”后来变为“词”的情况就可能被掩盖了。

如前所述，笔者认为，中国文人初唐时完成齐言诗的格律化，自中晚唐时起又开始杂言诗（长短句）格律化。但杂言诗（长短句）的格律化进程并非是一蹴而就的，而是杂言歌辞或长短句调牌如野草一样不断从民间产生，又不断被格律化、规范化，宋、元、明、清生生不息。自大处而言，我们可以说文人晚唐时首先完成了一些短篇令词的格律化，北宋中叶以后进一步完成一些长篇慢词的格律化（有些调牌则始终未完成格律化），但此后由于新的调牌（包括短篇、长篇）不断产生，由“曲”到“词”的格律化也始终进行。

以上我们主要讨论的是宋元之前由“曲”到“词”的格律化，以下我们主要讨论宋元以后的情况。

首先是（金元）“南北曲”与“宋词”究竟有何种关系？“南北曲”是否来自“宋词”？对此，自王国维以来学术界的认识基本一致，即“南北曲”源自“宋词”——“曲者，词之变”。

认为“词变为曲”者，其直接证据是“宋词”、“南北曲”有许多共用的调牌，而“宋词”产生在前、“南北曲”产生在后，故自然是前者变为后者（在这种以时间为基准的考虑中，产生于金代的诸宫调以及南宋中叶的南戏文所用调牌其时代性往往被笼统忽略）。

“宋词”与“南北曲”共用的调牌，可略分为两类：一是文体格律基本相同或相近者；二是虽牌名相同，但文体格律差异甚大、乃至很难看出关联

者。属于前一类者，如【女冠子】、【人月圆】、【菩萨蛮】、【念奴娇】、【点绛唇】、【八声甘州】、【醉春风】、【满庭芳】、【齐天乐】、【风入松】等，这些调牌在有些金元人创作中，其格式基本同于或近于宋人词作的上片或下片。属于后一类者，如【鹊踏枝】、【天下乐】、【贺新郎】、【踏莎行】、【八声甘州】、【感皇恩】、【小桃红】等。如果考虑到第一类中，同一调牌金元人之作格式也存在差异，与宋人词作也有差别，故实际也可归为第二类中，这样后一类所占比重实际远远多于前一类。

基于“宋词”与“南北曲”共用调牌中文体格律的相近或相同现象，推论后来者来源于前者也是一种合理的假设。但在笔者看来，假如说“宋词”与“南北曲”所共用的一些调牌在两宋时或晚唐五代即已完成文体的格律化和规范化，而这些调牌在金元人的创作中反倒出现格律的自由随意和不稳定性，也可解释为金元人无意或不能恪守格律的严整性，而甘愿或不得不退化到较少格律束缚的“曲”的阶段——这正如元代公文普遍使用白话一样，可以解释为对此前形成的文化传统的有意背叛，但根本来看则可能是蒙元贵族文化修养和趣味，使得他们无意欣赏和写作骈俪典雅的文章。元时的“北人”们究竟如何看待亡国的“南（宋）人”曾经热衷、执着的文学、文化（包括“词”），这是非常值得探讨的、极其有趣的问题，很可能大异于满清贵族看待晚明文化遗产。

初唐近体诗格律虽已完成，此后仍有诗人不愿受近体诗严格的格律束缚（或因表达的需要）继续写作古体诗，其古体诗的笔法中或有近体诗因素（如个别句子为律句等），虽然这些古体诗产生在近体诗之后，我们也不能据此认为这些“古体诗”为“近体诗”之变，而只能认为这些古体诗延续的是初唐前古体诗的写作传统。

这也就是说，“宋词”产生在前、“南北曲”产生在后，这固然是事实，但不必因此即解释为“词变为曲”，产生在后的“南北曲”完全可以理解为宋词格律形成前的早期阶段——文体自由、随意的“曲”，虽然我们也不能直接把金元人的“曲”等同于宋人律词形成前的“曲”。

如果因“南北曲”与“宋词”有许多共用的调牌，推论这些“南北曲”调牌源自“宋词”是可以理解的，但这种“词变为曲”的逻辑如果继续用于解释“南北曲”所独有的调牌，则可能是很危险的。

据近人王国维的研究,周德清《中原音韵》所载北曲“三百三十五章,出于古曲者一百有十,殆当全数之三分之一”(65),沈璟《南九宫谱》所载“南曲五百四十三章中,出于古曲者凡二百六十章,几当全数之半”(115)。这也就是说,“南北曲”所用调牌不见于“宋词”者,约三分之二。如果说“曲”本源自民间,这些未见前代的“南北曲”调牌应理解为金元时代新产生的,如同新生的野草,而不必认为它们直接来自“宋词”或为“词之变”。

理解这些“南北曲”所特有的调牌,恰恰是认识“南北曲”的关键,因为这些“南北曲”调牌自产生之后,也分别在不同层面上经历了“曲”变为“词”的历程。

南、北曲的情况略有不同,宜分别讨论。

先看北曲。今人一般将北曲分为三类:即小令、带过曲、套曲(包括散套及剧套)。从文体的规范性和稳定性来看,小令、带过曲实可视为一类,而套曲可视为另一类。曲本源自民间,其初始时可能漫漶无定,才会有周德清之流极力提倡格范,其《中原音韵》借“古人”之口说:“有文章者为‘乐府’;如无文饰者谓之‘俚歌’,不可与乐府共论也”。又云“乐府”须是“格调高,音律好,衬字无,平仄稳”;反之,若格调不高、音律不好、有衬字、平仄不合,更有“俗语”、“谑语”、“市语”、“方语”、“张打油语”等,则沦为“俚歌”(周德清 231-32)。周德清《中原音韵》的编写正是为规范北曲用韵而作,书后所列小令“定格”四十首更欲为北曲写作定立程式。此后更有朱权《太和正音谱》等北曲谱相继问世,这无疑大大加快了北曲格律化或规范化的进程。从北曲创作的实际看,元曲小令有很多在初始阶段即已高度律化或词化,这在元中晚期的张小山、乔梦符等元曲家那里表现得更加显著。

成书于康熙五十一年(1712)的《钦定词谱》收录许多调牌,皆为元人初创,包括【庆宣和】、【凭栏人】、【梧叶儿】、【寿阳曲】(又名【落梅风】)、【天净沙】(卷一)、【后庭花破子】、【干荷叶】、【喜春来】、【金字经】(卷二)、【平湖乐】、【水仙子】、【殿前欢】(卷四)、【茅山逢故人】(卷七)、【醉高歌】、【黄鹤洞仙】(卷八)、【木笪】(卷九)、【折桂令】、【鹦鹉曲】(卷十)、【猴山月】(卷十四)、【三奠子】(卷十五)、【小圣乐】(又名【骤雨打新荷】,卷二十四)。

谢桃坊先生认为,以上这些调牌都是《词谱》误收的元曲曲牌,不应视为“词牌”(61-68)。如果我们仅仅把唐宋人所创调牌视为“词牌”,其他时代则非,说《词谱》误收当然是可以的。但如果我们不限于“唐宋”,所有实现文体格律化、规范化的长短句调牌皆视为“词牌”,那么《词谱》的做法则是可以理解的。因为上述调牌在元人创作中一般使用频率较高,而且表现出高度格律化和稳定性。如【折桂令】,《词谱》录倪瓒之作为“正体”:

片帆轻水远山长,鸿雁将来,菊蕊初黄。碧海鲸鲵,兰苕翡翠,风露鸳鸯。

问音信何人谙当,想情怀旧日风光。杨柳池塘,随处凋零,无限思量。(王奕清 656)

《词谱》旁注云:“五十三字。前段六句,三平韵;后段五句,一叶韵,三平韵。”又录张可久之作为“又一体”:

红尘不到山家,赢得清闲,当了繁华,画列青山,烟铺细草,鼓奏鸣蛙。

杨柳村中卖瓜,蒺藜沙上看花,生计无多,陶令琴书,杜曲桑麻。(王奕清 657)

《词谱》旁注云:“五十字。前段六句,三平韵;后段五句,一叶韵,三平韵。”按,在笔者看来,【折桂令】实皆以偶言句(六言、四言)构成,倪作的“片”、“问”、“想”皆可视为一字领句的领字,故倪、张之作实为一体,不必看为“又一体”。(如果认为【折桂令】皆由七言句与四言句构成,也是可以的,但这样“问音信何人谙当”就非律句了。从元人实际来看,也有【折桂令】用七言句的。)【折桂令】在许多元人创作中表现出高度的稳定性,视为“词牌”当然是可以的。值得指出的是,元人所作【折桂令】也有很多似不合格律者,如孔文昇《赠千金奴》:

杏桃腮杨柳纤腰,占断它风月排场。鸾凤窝巢,宜笑宜颦。倾国倾城。百媚千娇。一个可喜娘身材儿是小,便做天来大福也难消。檀板轻敲,银烛高烧,万两

黄金，一刻春宵。（隋树森 136）

又如张养浩之作：

功名百尺竿头，自古及今，有几个干休，一个悬首城门；一个和衣东市，一个抱恨湘流。一个十大功亲戚不留，一个万言策贬窜忠州。一个无罪监收，一个自抹咽喉。仔细寻思，都不如一叶扁舟。（隋树森 424）

以上孔、张之作，如果把“杏”、“占断它”等视为领字或衬字，仍基本合律，但套曲中的【折桂令】一般更自由、散漫，可能很难严格以格律眼光看待。元剧第四折凡用【新水令】套者，一般都会用【折桂令】。如王伯成《李太白贬夜郎》第四折【折桂令】：

一时间趁蓬箔顺水推船，不比西出阳关，北侍居延，几时得为爱青山，住东风懒着吟鞭。流落似守汨罗独醒屈原，飘令似浮泛槎没兴张骞，纳了一纸皇宣，撒下满门良贱，对十五婵娟，怎不凄然，他每向水底天心，两下里团圆。（徐沁君 461）

又如乔吉《扬州梦》第四折【折桂令】：

见放着御史台不顺人情，谁着你调羹子画阁兰堂，搦包儿锦阵花营。既然是太守相容，俺朋友间有甚差争。摆着一对种花手似河阳县令，裹着一顶漉酒巾，学五柳先生，既能勾鸾凤和鸣，桃李春荣，赢得青楼薄幸之名。（臧懋循 805）

以上王伯成【折桂令】十三句，乔吉十一句。有些句子剔除衬字后显然为律句，如“不比西出阳关”、“纳了一纸皇宣”、“学五柳先生”等句，如按以上标示——小字视为衬字，似乎也基本合律，但有些句子的小字是否应视为衬字，显然是大问题，如“流落似守汨罗独醒屈原”、“谁着你调羹子画阁兰堂”等句判断何为衬字非常危险——这里的关键是，作者可能未必有明确衬字的观念。我们只能说：对王、乔而言，【折桂令】的写作较随意，

不必严守格律。

以上所举六支【折桂令】，虽皆出于元人之手，但在笔者看来，王伯成、乔吉、孔文昇、张养浩之作反映的是【折桂令】作为“曲”的状态，而倪瓚、张可久之作则反映的是【折桂令】作为“词”的状态——这说明【折桂令】早在元人那里很早即已完成由“曲”到“词”的格律化演进。洛地先生在其《词乐曲唱》中说：“北令的词化是非常之明显且迅速，简直是‘拼命’地词化”（278）。诚属洞隐烛微之见！

虽然在一些元人那里，【折桂令】以及其他很多元人新创调牌已完全格律化或词化，这并不妨碍元人及后来人继续写作自由随意的作为“曲”的【折桂令】，但是其格律化的完成却有非常重要的意义——只有前人创立了格范，后来人才有格范可遵。且看明弘治、正德年间的著名北曲家康海所作【折桂令】（落花）：

恨东风落尽红蕖，赏未移时，早又如斯。可叹人生，漫看花朵，笑撚吟髭。

岁月长行如快驶，酒杯浓暂息闲思。歌有闲词，舞有娇姿，趁此良辰，受用便宜。（谢伯阳 1131）

康作很显然是严守倪瓚、张可久等前辈所开创的格范的。

相比之下，北曲套曲、特别是剧中套曲，其规范化的速度和程度都始终不及小令，但从总体看，也可以看到其渐趋规范化的趋势。如元张国宾《薛仁贵荣归故里》杂剧第二折、清洪昇《长生殿》第十出“疑谶”（俗称《酒楼》）皆用【商调·集贤宾】套，若两相比较，北曲之变迁即明白可见，为节省篇幅，仅援引首曲。张国宾《薛仁贵荣归故里》为：

【集贤宾】是谁人叫的叫一声薛大伯？哦！我则道又是那一个拖逗我的小乔才。我行不动前合也那后偃，我立不住东倒波西歪。折倒的我来瘦恹恹身子，赢的，忧愁的我干剥剥鬓鬓斑白。则俺那投军去的孩儿，哎哟，知他是安在哉？我便是那铁石人也感叹伤怀。你不能勾掌六卿元帅府，哎哟，儿也你可只落的定

一面远乡牌。(臧懋循 322)

洪昇《长生殿》为(小字者为衬字):

【集贤宾】论男儿壮怀须自吐,肯空向杞天呼?笑他每似堂间处燕,有谁曾屋上瞻乌!不提防桺虎樊熊,任纵横社鼠城狐。几回家听鸡鸣起身独夜舞。想古来多少乘除,显得个勋名垂宇宙,不争便姓字老樵渔!(洪昇 45)

《长生殿》中【集贤宾】曲皆为上板唱的曲子(唯首句“论男儿壮怀须自吐”为散板唱),故其衬字极易辨别(凡衬字皆不在板上)。若不论衬字,则《长生殿》中的【集贤宾】曲皆为十句,分别可析为四言句、五言句和七言句,且每句皆为律句。而《薛仁贵荣归故里》剧中的【集贤宾】句数虽与《长生殿》一样,也是十句,但令人无从别其正、衬,且多不律之句。

南曲的情况与北曲很不同。南曲在其初始阶段或民间状态时,其文体就比北曲规整得多,与“词”较近,^①从现存最早的南宋戏文《张协状元》来看,其所用南曲,特别是生、旦所唱之曲,有许多都很规范。我们不妨以《张协状元》第一出中的【浪淘沙】曲与李清照所作【浪淘沙】词(李词后阙不录)做一比照:

【浪淘沙】(曲)

迤邐离乡关。

回首望乡,

白云直下把泪偷弹。

极目荒郊无旅店,

只听得流水潺潺。

(钱南扬 2)

【浪淘沙】(词)

帘外五更风。

吹梦无踪,

画楼重上与谁同。

记得玉钗斜拨火,

宝篆成空。

(王学初 85)

由上可见,《张协状元》【浪淘沙】曲有少量衬字,若剔除这些衬字,其句式与李清照词全同,且每句皆为律句。有所不同的是:【浪淘沙】曲语言直白、平仄通押,李清照词含蓄雅致,通篇押平声韵,无平仄通押现象。这些特点仍然反映了民间曲与文人词的差异。

戏文中净、丑所唱之曲虽多粗俗浅白,且多为不律之句,但每曲之句数、每句之字数,仍大多相对稳定。如《张协状元》第十一出曾连用三支【忒忒令】,第一支句格为:七、八、五、五、五、三、四;第二支为:八、七、四、四、五、三、五;第三支为:八、九、四、四、四、三、三、五。考虑到每支曲都有少量衬字,这三支曲可以说格式基本相同。这种情况在早期北曲中是很少见的。

明中叶以后,南曲唱开始继北曲唱而风行,文人竞相为之填词,时人感叹说“名人才子,踵《琵琶》《拜月》之武,竞以传奇鸣;词山曲海,于今为烈”(沈宠绥 198)。而与此同时,蒋孝《旧编南九宫谱》、沈璟《增定查补南九宫十三调谱》、沈自晋《南词新谱》、冯梦龙《墨憨斋词谱》、张大复《寒山堂曲谱》等南曲谱纷起,故南曲制作很快走向律化或词化,先是散曲,而后是剧曲。各举一例,以示一斑。散曲如文徵明(1470-1559)【山坡羊】(秋兴):

远涧风鸣寒漱,落木天空平岫。清霜遍野,篱落重阳后,沉醉休。黄花可破愁。陶潜宿草埋荒甃,千载风流人送酒。堪酬,高吟庾亮楼。堪羞,频添宋玉愁。(谢伯阳 1022)

剧曲如吴伟业《秣陵春》传奇第十一出《庙市》【泣颜回】曲:

薜壁画南朝,泪尽湘川遗庙。江山余恨,长空黯淡芳草。莺花似旧,识兴亡断碣先臣表。过夷门梁孝台空,入西洛陆机年少。(吴伟业 1064)

凡关注南北曲演进历史的研究者皆可注意到:明中叶后,南北曲从文体来看,已无甚显著差别。南北曲虽然都有由不规范到规范的历史过程,但相对而言,北曲的变化较南曲为显著,这主

要是因为早期的北曲文体极不规范,而南曲本近“词”,故后来的变化不像北曲那样明显。^②

当然,从规范化的程度而言,南、北曲文体的规范性是始终不能与“词”相比的。这主要由于两种原因:一是由于南北曲的填写大多是模仿前辈成作,而作为模仿对象的“关、郑、白、马”等人的北曲以及高则诚《琵琶记》等南曲本身即无多少规范可言,故后辈曲作的规范性可想而知。二是明清两代的曲家即使按《中原音韵》等南北曲谱填词,由于各曲谱确立格式时多有尊古倾向(特别是所谓“元谱”),“古”(主要是“元”)代作品恰恰体式大多漫漶无定,更兼各家曲谱所立范式多有异同,故即使照谱填词,也仍然各各有别,这最终造成的客观事实是:从总体来看,南北曲文体的不规范性始终存在,句无定字、篇无定句等现象也始终存在。故洛地先生称之为“律曲”,以别于更为规范的“律词”。但其文体总体上的日趋规范化或词化,则是毋庸置疑的。就具体作家作品而言,其规范化或律化程度也无异于“词”。

值得说明的是,明嘉靖之后文人所作北曲(主要是散曲)、清康熙后文人所作南曲(包括剧曲和散曲)已很少披诸管弦,南北曲的写作此后也主要是一种案头的“填词”活动,与元以后的“填词”并无二致。从这一意义上说,明嘉靖后文人所作北曲、清康熙后文人所作南曲,其严格合于格律者,也更宜称之为“词”。

故千余年词曲的演进历史,可以描述为无定的不规范的“曲”不断自民间生成,又不断为文人规范化或格律化、不断被提升为“词”的过程,由民间文化变为文士文化、由俗而雅的过程。鲁迅先生曾经批评士大夫“常要夺取民间的东西”,“将民间的竹枝词改为文言”,以至使其“灭亡”。^③文人改造民间之物,使其雅化或规范化,自然会导致曲高和寡。但反过来,我们也可以说,如果没有文人的参与和改造,我们可能根本无从得知千余年前尚有“竹枝词”一物(现存唐代竹枝词皆是刘禹锡一类的文人作品);如果没有文人的参与和提高,任由民间曲自生自灭,也不可能有被称为“一代之文学”的“宋词”、“元曲”。

如上所述,我们认为,千余年来词曲演进的历史主要是“曲”不断规范和稳定、演进为“词”的历史,这是自文体学的角度得出的结论,这也并非意味着古人“词变为曲”的观念完全不可理喻。

若从“乐”的角度来看,“词变为曲”的认识或结论,亦有其合理性。这首先是因为北曲作为一时代流行之乐而取代词唱,诚为历史事实。自1127年南宋朝廷偏安江左,至1279年南宋末代皇帝死亡、蒙元灭宋而统一中国,在长达一个半世纪中,中国长期处于以淮河、秦岭一线为界南北分隔的状态。先是宋、金对峙,而后是宋、元对峙。南、北政权长期的对立,促成了南、北方在语言、习俗、文化等多方面也形成显著差异。中国式歌唱,大都是以方言入唱,不同地方的语音、语调对乐音起伏和风格有根本性影响。故王骥德《曲律》有云:“古四方之音不同,而为声亦异,于是有秦声,有赵曲,有燕歌,有吴歆,有越唱,有楚调,有蜀音,有蔡唱”(114-15)。南、北方语音、语调的差异,直接影响和决定了南北曲乐风格的不同。

在淮河、秦岭一线以北的中原地带,南北分隔的这一个半世纪,正是新“北音”(周德清等人所谓的“中原之音”)渐趋成型和规范的历史阶段。元灭南宋后,包括蒙古人、色目人及金地汉人在内的“北人”,在政治、经济等各方面与“南人”(南宋故地的汉人)相比都处于绝对优势,故新“北音”自然即被推广成为天下通语。对此元人毫无避讳,元周德清《中原音韵》卷下即有:

南宋都杭,吴兴与切邻,故其戏文如《乐昌分镜》等类,唱念呼吸皆如约韵。昔陈之后庭花曲未必无此声也,总亡国之音,奚足为盛世法。惟我圣朝兴自北方,五十余年言语之间,必以中原之音为正。(219)

元孔齐至正年间(1341-1370)完成的《至正直记》“中原雅音”条云谓:

北方声音端正,谓之“中原雅音”,今汴、洛、中山等处是也。南方风气不同,声音亦异。至于读书字样皆讹,轻重开合亦不辨,所谓不及中原远矣。此南方之不得其正也。(5)

被称为“一代之文学”的元曲(即北曲),其语音基础正是元代北方地区新形成的、并被推为通用语的“中原之音”。歌儿舞女本是词曲歌唱或

一时代流行之乐的主要载体,旧时为两宋文人佐欢侑觞的歌儿舞女若为生存所迫,在新朝自然会去趋奉正得势的“北人”而离弃失时背运的“南人”,其歌唱新词亦当“打官腔”——采用新的“中原之音”,而非旧时之“官腔”或通语。众所周知,元人的“中原之音”或通用语与南北宋的“中原之音”或通用语,有很大不同。虽然语音、语调的变迁不会如王朝更替一样迅即,但元人的新通语最终取代宋人通语却为必然,而采用新官腔的歌唱最终取代旧官腔的歌唱也是大势所趋。故吴梅先生尝云“元人以北词登场,而歌词之法遂废”。也正是歌唱的意义上,我们可以说(元)“曲”兴而(宋)“词”亡。^④

清康熙时著名传奇家孔尚任尝谓:

唐以后无诗,宋以后无词,非无诗与词也,无歌诗与词者也。[……]乐之传,传其音节也;音节之传,传以口耳也。口耳一绝,则音节一变,后人虽极力摹拟,不过得其文辞体裁,而其音节不可知也。(463)

孔东塘先生为三百年前之古人,我们今日也无法确知东塘先生之本意,但东塘先生显然已能认识到,诗词曲之唱对人之“口耳”的严重依赖。而所谓“口耳”,从根本来看,正是语音、语调,如果说宋人不能言唐语、元(北)人不能言宋语,则词唱替代诗唱、曲唱替代词唱,皆为历史之必然。

明嘉靖之前,由于包括弋阳腔、余姚腔、海盐腔、昆山腔在内的各种南方腔调皆为民间文化,士大夫阶层较少参与,北曲仍为主流性的音乐为上流社会所青睐。至嘉隆间,魏良辅、梁辰鱼等人参与“昆山腔”的革新,使得革新后的昆山腔“声则平上去入之婉协,字则头腹尾之毕匀”,革新后的昆山腔也逐步摆脱了其方言局限,(努力)用“官腔”演唱,从而通行南北、风靡一时。由于明代官话的基础方言和标准音是代表着江淮方言的当时的南京话,^⑤意大利传教士利玛窦(1552-1601)《利玛窦中国札记》曾描写当时的官话“共有五声”:即阴平、阳平、上、去、入,这与通行的“中原之音”,有较大差别。新官话的通行,使得原先以“中原之音”为语音基础的北曲唱遭遇危机(这一点在江浙一代可能更为显著),这在当时的一些

江浙文人看来,就是南曲兴而北曲亡,“燕、赵之歌童舞女,咸弃其捍拨,尽效南声,而北词几废”(王骥德 56)。王世贞所谓“北曲不谐南耳而后有南曲”也正是这一观念之反映。

如上所述,由于“中国式”的歌唱与语言存在紧密联系,语音、语调(特别是通用语)因时而变,直接使得北曲唱取代词唱、南曲唱(部分地)取代北曲唱而先后成为上流社会之流行性歌唱,此诚为历史事实。从这一意义上说,数百年来流行的“词变为曲”说,确有其合理性。但这里的“词变为曲”,应当仅限于“音乐”层面,而且宜表述为“南宋词唱”(周德清等斥之为“亡国之音”)被“元北曲唱”所取代。即使从“音乐”或“歌唱”的角度看,我们也应注意到,明中叶后随着南北曲文体上渐趋规范和稳定,不断向“词”靠拢,其歌唱亦改变了早初字声与旋律不一的状况、逐渐走到“依字声行腔”的道路——这种歌唱实际上是接续了南宋词唱曾经开创的传统,这也就是说,南北曲唱也重新向“词”唱靠拢!^⑥

“诗变为词”、“词变为曲”,数百年来之所以能成为主流性的观念,从根本来看,乃是因为人们仍习惯于把一家王朝与一种文体对应起来,所谓“唐诗”、“宋词”、“元曲”,“一代有一代之文学”。(唐)“诗”先而(宋)“词”后,(宋)“词”先而(元)“曲”后,王朝之更替恰与文运之兴衰联系起来,“诗变为词”、“词变为曲”乃成为毋庸置疑的命题。

文学艺术的历史演进或延续不可能不受其所处历史环境的制约和影响,但往往亦有其自身特有的演进逻辑,文学史、艺术史可以说是这两种力量共同作用的结果。前一种力量可以说是显性的、偶然性的和短时间段的,而后一种则是隐性的、规律性的和长时间段的,而我们正是试图透过纷繁的各种历史表象,寻求其背后的更为本质性的内容。“诗变为词”,“词变为曲”,“曲”又进而变为“白话诗”——“古典诗歌”转变为“现代诗歌”——中国诗歌的演进即是不断打破旧的“形式束缚”、愈趋“自由”、“解放”的历史。此种观念流行已久,但这种认识是否可能更多流于现象性描述,而忽略了更本质性的内容?

注释[Notes]

①今人论词、曲之别,实多以“宋词”和“(元)北曲”为对

象,而实际上“(元)北曲”与“(元)南曲”的差异远远大于“宋词”与“(元)南曲”的差异。

②南曲多上板唱,以笛合,其唱多有定板,故较少用衬字(所谓“衬不过三”)。早期北曲多为散板唱,以弦合,字句无定。明中叶后上板唱的北曲渐多,这与其文体的日渐规范可以说是同步的。

③参见鲁迅:“略论梅兰芳及其他”,转引自翁思再编《京剧丛谈百年录》(石家庄:河北教育出版社,1999年)62。

④事实上,元灭南宋后,词唱并未随之消失,至元中叶时词唱活动仍见于《青楼集》等文人记述,词唱作为暗流后来对明中叶后的南北曲唱(所谓改革后的“昆山腔”)有直接的影响。

⑤如果说两宋词人所用词韵与元曲家所用曲韵皆为当时通用语的反映,元时的通用语与两宋时的通用语显然差别甚大。当代宋词、元曲用韵研究以鲁国尧先生成绩最著,其结论主要参见鲁国尧:“论宋词韵及其与金元词韵的比较”等文,见《鲁国尧语言学论文集》(南京:江苏教育出版社,2003年)。

⑥明中叶后的南北曲唱、特别是乾嘉以后的曲唱,使得“依字声行腔”的歌唱更趋规范、精致,在词唱的基础上更有进步,但曲唱后来的进步首先是以继承词唱为前提的。

引用作品[Works Cited]

郭茂倩编:《乐府诗集》。北京:中华书局,1979年。

[Guo, Maoqian, ed. *The Anthology of Music Bureau Poetry*. Beijing: Zhonghua Book Company, 1979.]

洪昇:《长生殿》。北京:人民文学出版社,1958年。

[Hong, Sheng. *The Palace of Eternal Youth*. Beijing: People's Literature Publishing House, 1958.]

纪昀:《四库全书总目》,影印武英殿本,卷一百九十八。北京:中华书局,1965年。

[Ji, Yun. *The Synopsis of the Complete Library of the Four Treasuries*. Facsimile edition by Wuying court. Vol. 198. Beijing: Zhonghua Book Company, 1965.]

孔齐:《至正记》。上海:上海古籍出版社,1987年。

[Kong, Qi. *Notes on Zhizheng Years*. Shanghai: Shanghai Ancient Books Publishing House, 1987.]

孔尚任:《孔尚任诗文集》。北京:中华书局,1962年。

[Kong, Shangren. *Collected Writings of Kong Shangren*. Beijing: Zhonghua Book Company, 1962.]

洛地:《词乐曲唱》。北京:人民音乐出版社,1995年。

[Luo, Di. *Songs of Ci and Qu*. Beijing: People's Music Publishing House, 1995.]

钱南扬:《永乐大典戏文三种校注》。北京:中华书局,1979年。

[Qian, Nanyang. *The Annotated Three Plays from Yongle*

Canons. Beijing: Zhonghua Book Company, 1979.]

沈宠绥:《度曲须知》,《中国古典戏曲论著集成》(五)。北京:中国戏剧出版社,1959年。

[Shen, Chongsui. *Essential Knowledge for Composing Qu. Collected Critical Works on Ancient Chinese Drama*. Vol. 5. Beijing: China Drama Publishing House, 1959.]

隋树森编:《全元散曲》。北京:中华书局,1964年。

[Sui, Shusen, ed. *Complete Sanqu of the Yuan Dynasty*. Beijing: Zhonghua Book Company, 1964.]

唐圭璋编:《全宋词》。北京:中华书局,1999年。

[Tang, Guizhang, ed. *Complete Ci of the Song Dynasty*. Beijing: Zhonghua Book Company, 1999.]

唐圭璋 潘君昭:《唐宋词学论集》。济南:齐鲁书社,1985年。

[Tang, Guizhang, and Pan Junzhao. *Collected Essays on the Study of the Tang - and Song - Dynasty Ci*. Ji'nan: Qilu Publishing House, 1985.]

王国维:《宋元戏曲史》。上海:上海古籍出版社,1998年。

[Wang, Guowei. *A History of the Dramas in the Song and Yuan Dynasties*. Shanghai: Shanghai Ancient Books Publishing House, 1998.]

王骥德:《曲律》,《中国古典戏曲论著集成》(四)。北京:中国戏剧出版社,1959年。

[Wang, Jide. *Principles of Opera Writing. Collected Critical Works on Ancient Chinese Drama*. Vol. 4. Beijing: China Drama Publishing House, 1959.]

王世贞:《曲藻》,《中国古典戏曲论著集成》(四)。北京:中国戏剧出版社,1959年。

[Wang, Shizhen. *Reviews of Qu. Collected Critical Works on Ancient Chinese Drama*. Vol. 4. Beijing: China Drama Publishing House, 1959.]

王学初:《李清照集校注》。北京:人民文学出版社,1979年。

[Wang, Xuechu. *Annotations to Collected Works by Li Qingzhao*. Beijing: People's Literature Publishing House, 1979.]

王易:《词曲史》。北京:东方出版社,1996年。

[Wang, Yi. *A History of Ci and Qu*. Beijing: Dongfang Publishing House, 1996.]

王奕清等编:《钦定词谱》,影印内府刻本。北京:中国书店,1983年。

[Wang, Yiqing, et al. *Imperial Edition of the Rhymes for Ci - Poetry*. Facsimile Edition by Imperial Palace. Beijing: China Bookstore, 1983.]

吴伟业:《吴梅村全集》。上海:上海古籍出版社,1990年。

[Wu, Weiye. *Complete Works of Wu Meicun*. Shanghai: Shanghai Ancient Books Publishing House, 1990.]

谢伯阳编:《全明散曲》。济南:齐鲁书社,1994年。

[Xie, Boyang, ed. *Complete Sanqu of the Ming Dynasty*. Ji'nan: Qilu Publishing House, 1994.]

谢桃坊:“唐宋词调考实”,《文学遗产》1(2012):61-68。

[Xie, Taofang. “An Investigation of the Tunes of Ci – Poetry in the Tang and Song Dynasties.” *Literary Heritage* 1 (2012): 61 – 68.]

解玉峰:“‘诗变为词’说辩证”,《学术研究》2(2011):147-53。

[Xie, Yufeng. “A Debate on the View That *Shi* Evolves into *Ci*.” *Academic Research* 2(2011): 147 – 53.]

徐沁君:《新校元刊杂剧三十种》。北京:中华书局,1980年。

[Xu, Qinjun. *The New Annotations of Thirty Yuan – Dynasty Zaju Plays*. Beijing: Zhonghua Book Company, 1980.]

臧懋循编:《元曲选》。北京:中华书局,1958年。

[Zang, Maoxun, ed. *Selected Dramas of the Yuan Dynasty*. Beijing: Zhonghua Book Company, 1958.]

张璋 黄畬编:《全唐五代词》。上海:上海古籍出版社,1986年。

[Zhang, Zhang, and Huang She, ed. *Complete Ci of the Tang and Wudai Dynasties*. Shanghai: Shanghai Ancient Books Publishing House, 1986.]

周德清:《中原音韵》,《中国古典戏曲论著集成》(一)。北京:中国戏剧出版社,1959年。

[Zhou, Deqing. *Central Land Prosody. Collected Critical Works on Ancient Chinese Drama*. Vol. 1. Beijing: China Drama Publishing House, 1959.]

郑騫:“董西厢与词及南北曲的关系”,《景午丛编》。台北:中华书局,1970年。

[Zheng, Qian. “The Relations of Dong Jieyuan’s *West Chamber Romance* and *Ci* and the Southern and Northern Qu.” *Collections of Kingwu*. Taipei: Zhonghua Book Company, 1970.]

(责任编辑:程华平)

(上接第150页)

[Wang, Shizhen. *Quzao. Collected Books on China Ancient Plays*. Vol. 4. Beijing: China Drama Publishing House, 1959.]

杨维桢:“周月湖今乐府序”、“沈氏今乐府序”,《东维子集》,《景印文渊阁四库全书》第1221册。台北:台湾商务印书馆,1986年。

[Yang, Weizhen. “Preface to *Contemporary Music Bureau from Zhouyue Lake*.” “Preface to *Shen’s Contemporary Music Bureau*.” *Collection of Dong Weizi. Complete Collections in the Four Treasures*. Vol. 1221. Taipei: Taiwan Commercial Press, 1986.]

叶子奇:《草木子》。北京:中华书局,1959年。

[Ye, Ziqi. *Master Grass Wook*. Beijing: Zhonghua Book Company, 1959.]

虞集:“叶宋英自度曲谱序二首·其二”,《虞集全集》,王颀点校。天津:天津古籍出版社,2007年。

[Yu, Ji. “Two Poems as the Preface to Ye Songying’s *Notations for Verse*.” *Complete Works of Yu Ji*. Tianjin: Tianjin Ancient Books Publishing House, 2007]

——:“中原音韵序”,《中原音韵》,影印明刻讷庵本。北京:中华书局,1978年。

[– – – . “Preface.” *Central Land Prosody*, facsimile Ming – Dynasty woodprint. Beijing: Zhonghua Book Company, 1978.]

周德清:“正语作词起例”、“中原音韵自序”,《中原音韵》,影印明刻讷庵本。北京:中华书局,1978年。

[Zhou, Deqing. “Examples for Composing Musical Lyrics.” “Self Preface.” *Central Land Prosody*, facsimile Ming – Dynasty woodprint. Beijing: Zhonghua Book Company, 1978.]

(责任编辑:程华平)