

元散曲通论

【应立本 著】

◎ 同济大学出版社

元散曲 通论



I207.24
3

P

元散曲通论

元散曲通论



应立本 著

元
散曲
通论

© 同济大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

元散曲通论/应立本著. —上海:同济大学出版社,
2003. 2

ISBN 7-5608-2368-8

I. 元… II. 应… III. 散曲—文学研究—中国—
元代 IV. I207.24

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2001)第 091376 号

元散曲通论

应立本 著

责任编辑 徐明松 责任校对 郁 峰 封面设计 陈益平

出 版 同济大学出版社
发 行

(上海四平路 1239 号 邮编 200092 电话 021-65985622)

经 销 全国各地新华书店

印 刷 崇明裕安印刷厂印刷

开 本 850mm×1168mm 1/32

印 张 6.375

字 数 185000

印 数 1—500

版 次 2003 年 2 月第一版 2003 年 2 月第一次印刷

书 号 ISBN 7-5608-2368-8/J·83

定 价 15.00 元

本书若有印装质量问题,请向本社发行部调换

序

姐丈应君立本，素习财经。以今日时势之所趋，既怀经世之学，利当鸿图大展。然不之顾，中道易辙，弃财经而就国学，盖本复兴中华文化之旨。辄奉邀编选学苑教材；讲贯之余，深于诸家诗词章句，暨音韵之学。八十以后潜心曲学，积十年之初，成散曲通论。精进不辍。世谓好学与博学，君当之无愧矣。

余尝闻论学于君，得一二焉。始知君之治学也，不趋时，不求成，兴致所之，每至不能自己。于诗、文、词、曲、戏剧、小说，上下古今，无不涉猎。其述作也，旁搜博引，不守一家之法；触类旁通，戛戛独造。犹歉称精深不敢自诩，卑之无甚高论。此君之虚怀若谷而学无止境也。

君耽于诗词，晚近复沉潜于曲，思于曲学园地辟一新径，为新旧诗体架一桥梁，庶挽“曲高寡和”之颓势，而使中华文化之精华薪火相传于不坠。君与宁姐伉俪情笃，客岁，姐新逝，转化悲恸为专注之心，亟思殚精竭虑以提振之。今书成，对于宫调、声韵、泛声、衬字等，溯往穷源，时获创见。洵初学者入门之津梁，既学者攻错之明镜。

蒙邀为序，余素昧此道，不敢应。君于周德清《中原音韵》尝有言曰，“从实际出发而不割断历史；继承传统而不迷信本本”，允宜移以赠君。爰僭书以识。千禧年十二月二十日。潜山余世仪谨识于芝城。

目 录

序

一、诗歌和音乐	(1)
(一) 乐效人或人效乐以至选词定乐或繇乐定词	(1)
(二) 从诗到词	(5)
(三) 从词到曲	(9)
二、曲体	(13)
(一) 诗体的演变	(13)
(二) 音乐的流变	(16)
(三) 单曲体与多曲体	(19)
三、曲牌、宫调	(22)
(一) 曲牌	(22)
(二) 宫调	(28)
四、作家介绍	(35)
(一) 群体风貌	(35)
(二) 各家生平	(40)
五、作品鸟瞰	(48)
(一) 内容举要	(48)
(二) 艺术特色	(90)
六、平仄和曲谱	(103)
(一) 平仄和诗的平仄规律	(103)
(二) 平仄和宫商	(105)

(三) 平仄谱	(108)
(四) 曲体的灵活性	(113)
七、曲韵	(115)
(一) 韵书源于诗韵	(115)
(二) 《中原音韵》	(116)
(三) 韵谱新编的设想	(124)
(四) 散曲的用韵	(126)
八、对仗	(129)
(一) 诗词的对仗	(129)
(二) 曲的对仗	(130)
(三) 正对和反对	(134)
九、衬字	(136)
(一) 衬字的产生	(136)
(二) 句中的衬字	(140)
(三) 句首衬字	(142)
(四) 再申“无定法”	(147)
(五) 衬字的作用	(148)
十、作曲要领	(152)
(一) 本色	(152)
(二) 雅与俗	(153)
(三) 庄与谐	(155)
(四) 务头	(156)
(五) 凤头猪肚豹尾	(158)
(六) 烹炼	(159)
(七) 功夫在诗外	(160)
附录一 《全元散曲》(北曲)曲牌一览	(162)
附录二 带过曲目录	(190)
附录三 异调借宫诸曲牌	(192)
后记	(194)

一、诗歌和音乐

前人说：诗变而为词，谓之诗余；词变而为曲，谓之词余，这表明，曲每被视为继诗词之后的一种新兴诗体。我们又听人说：唐诗、宋词、元曲，以唐宋元三朝标明三种文学样式的鼎盛时期。所谓元曲，包括杂剧和散曲两类，而主要指杂剧。散曲之名始于明朱有墩《诚斋乐府》，实指小令。五四以后，吴梅以小令套数合称散曲，与剧曲相对。大家知道元杂剧制作繁富，艺术造诣尤在散曲之上，人们欣赏元曲，把它和唐诗宋词并列，也主要指杂剧。但是杂剧属于戏剧这一体裁，不属诗歌。我国曲学论著，虽然包括散曲，但往往侧重杂剧（例如论及科白，排场等）。现在把曲定作为一种后起的诗体，允宜专论散曲。

专就散曲而论，它从词演进变化而来的吗？并不尽然。我们说，词也不完全由诗变化来的。我们不可否认这三种诗体有一脉相承的关系，但还有各自的源流。下面先从诗歌和音乐的关系说起。

（一）乐效人或人效乐以至选词定乐或繇乐定词

有一种说法：“诗从一开始就和音乐结合并附随于音乐”（蔡仪《美学原理》）。不知道根据的是什么。照我国传统的说法是，“作乐之始，乐写人音”是“乐效人”；“乐曲既定，后人作诗”，是“人效乐”。（《诗》大序，孔疏）先是音乐模仿人；后是人模仿音乐。

相传，葛天氏时代有八阙歌，由三个人“操牛尾，投足而歌”。投足，可说是最原始的舞蹈，也可说是配合歌声的节拍。最初没有乐器，哪怕最简单最原始的；那时只有徒歌，所谓声乐。

到帝尧之世，“天下太和，百姓无事”，有位老人击壤而歌。这

《击壤歌》，沈德潜说它“肇开声诗(合乐的诗)之源”(见《古诗源》)。“壤”是什么？说文云：“柔土也”。参照《礼记·明堂位》所说“土鼓、箎(土块)桴(鼓槌子)”，那么，老人所击正是土鼓箎桴的前身。伴和歌声的击壤，代替了投足，表明有了最原始的乐器。

古人关于诗和音乐的理论和上面说的情形完全一致。《尚书·舜典》说：“诗言志，歌永言，声依永，律和声。”前二句，《毛诗序》说得更详细：“在心为志，发言为诗，情动于中，而形于言；言之不足，故嗟叹之，嗟叹之不足，故咏歌之……”。或所谓“诵其言谓之诗，咏其声谓之歌”(《汉书·艺文志》)。《乐记》也是这样说：“凡音之起，由人心生也。情动于中，故形于声，声成文(旋律)谓之音(音乐)。”这里“声”指歌声。刘勰《文心雕龙·乐府》说：“故诗为乐心，声为乐体。”这心与体的比喻，未必可以推出诗附随于音乐的结论吧。

我国最古的诗集是诗三百，《史记》说：“孔子皆弦歌之”，儒家的诗教又有“春诵夏弦”之说，即先诵诗的文字，领会诗意，而后学习它的乐曲。标明这些诗是合乐的，而且是先有诗后配乐，这是“乐效人”。

孔子的时代，在社会活动中，诗和乐分开独立运用。春秋诸侯，国宾宴会时往往“断章取义”地“诵诗言志”，作为外交辞令，诵是念不是唱，显然离了乐曲。以乐曲言，在两君相见时奏《大雅·文王》《周颂·清庙》；乡射礼(乡绅聚会演习射箭的一种仪式)上奏《国风·周南·召南》；在那种场合奏这些乐曲，可知仅取其音乐旋律，与诗的原意全无干涉，表明音乐和诗已经分离。

到战国时期，这类配合诗三百的乐曲，不能满足人们日益提高的兴趣，逐渐出现了新一代的音乐，而那早期的音乐成了古乐。这方面有一个有名的故事：战国时期的卫文公，他是个崇古守礼的人物，可听到古乐就想瞌睡，而听新乐，时间再长也不疲倦。这里说明，古乐不合时宜，终必被新乐所取代。那时，民间出现了如下一类歌词：

沧浪之水清兮，可以濯我缨；沧浪之水浊兮，可以濯我足(《沧

浪孺子歌》，载《孟子·离娄》）。

风兮风兮何德之衰也。来世不可待，往事不可追也……（《楚狂接舆歌》载《庄子·人间世》）。

延陵季子兮不忘故；脱千金之剑兮当丘墓（《越人歌》，载刘向《新序》）。

从这些歌辞可以看到，歌辞的句子比诗三百的四言加长了。这种诗歌，后人因屈原作《离骚》而称“骚体”。又因长江流域出现了“用楚语作楚声记楚事名楚物”的诗体，称为楚辞。楚辞中有一首《九歌》，就是屈原根据民间祀神的乐曲改写的；“上陈事神之敬，下见己之冤结”。荀子（况）《成相杂辞》十一篇，则是采用春米歌的曲调写成的。这就是“人效乐”了。

以上情形，表明诗与音乐概出同源（情动于中）。其中介为歌。人们往往拿诗歌并称者以此。但诗和歌究竟是有区别的。歌，多数是野老的吟唱，儿童的讴谣，比如葛天氏的八阙，是歌不是诗。直到现代，仍然有打夯歌、催眠曲等。作为歌，本着音乐方面的质素，随着时代前进，诗则在文学方面演进，往往内容更深邃，感情更丰富，语言更精炼。因而诗与歌之间，存在着精粗、雅俗之分。诗歌合称时，较多的时候偏义指诗。

秦代无诗，楚汉相争年代，刘邦尤喜楚声，他的《大风歌》、项羽的《垓下歌》都是骚体。但周乐在汉初，还有一定影响，如刘邦向戚夫人唱的《鸿鹄》，四皓的《紫芝歌》都沿用周诗四言的诗体。汉高唐夫人的《房中歌》一部分按周乐四言，有一部分则为楚声。至于韦孟的《讽谏诗》则仅沿袭周诗四言的体式，完全与音乐分流。

以音乐言，它既与诗同源，且通常与舞伴生；并且有意或无意地接受自然界天籁的滋养。一般地说，它是由声乐发展到器乐，由金石（打击乐）发展到丝竹（管弦乐）。到西汉初年，器乐已相当完备。同时有公孙弘制定礼仪，皇室在郊（祀神）庙（祀祖）、军队、燕飨时都要奏乐，都是用的秦乐。周乐从此被淘汰。

汉武帝时，“立乐府，采诗夜颂，有赵代秦楚之讴。”把各地民歌

配乐。于是有了乐府诗。乐府也曾由协律都尉李延年举司马相如等数十人造为诗赋，略论律吕，以合八方之音”（《后汉书·音乐志》）。这都是乐效人。在这些诗里，既有四言和骚体，更有新兴的杂言、五言和七言。后者主要来自民间，也有少数文人，如李延年。这一段时间，是一个各种诗体并存的局面。后人模仿乐府曲调新写的诗，又是人效乐。

汉魏六朝，诗和音乐结合的只有乐府诗。人们大体上把它分为三类：①元稹《乐府题序》所说“由审音者（音乐家）选词以定乐”，或郭茂倩《乐府诗集》所说“因歌以造声”（第九十卷）。这是先有诗，以乐配诗。②元稹“繇乐以定词”，或郭茂倩“因声而作歌”。这是先有乐曲，以诗配乐。③未配乐的诗或徒歌、谣辞。

从《乐府诗集》所收歌辞来看，我们觉得这三类都有杰出的作品，也有较平凡的。杰出的，第一类如铙歌《朱鹭》等十八首；第二类如蔡琰“感胡之音，作诗言志”的《胡笳十八拍》（虽然有人疑是伪作，但从“感胡之音”这点来说，确是因声而作歌）；第三类如《为焦仲卿妻作》都是艺术价值较高的作品。而汉郊庙歌辞表面上是“乐效人”，却不是“诗言志”，不足称道。是以诗的好坏，不在它合乐与否。《古诗十九首》何逊于乐府？

三类之外还有一种情形，值得注意：

曹操《薤露》、《蒿里》二诗，写的是董卓进京及诸侯讨董失败的两件事。沈德潜称为“借古乐府写时事”的第一人。”这里说的“借古乐府”，准确地说是借乐府旧题，非借乐府旧曲。旧曲是两首挽歌，各杂言四句。而曹操所作是两首五言八句。给它配乐的，乃是魏乐，所以实际是写诗在前，配乐在后。跟这类似的，还有曹丕的《燕歌行》，包括曹睿的一首。据《乐府诗集》载，乃晋乐所奏。也是配乐在后。

《短歌行》：曹操作“对酒当歌”一首，本辞是四言三十句，遗命“配乐”，结果调整句序，改为六解，解四句。这一首可说是选词定乐，同时又是因乐改诗。等到曹丕作《仰瞻帷幕》一首（六解），就是

由乐定词了。

曹植《野田黄雀行》有两首。“置酒高堂上”一首，又名《箜篌引》，先有本辞，后配晋乐。配乐后分四解，第三解删去原辞两句，也是因乐改诗。另一首“高树多悲风”似未配乐，似不能称“乐府”。

曹植又有《鼙鼓歌》五首，他据汉舞曲改写了歌辞，完全是“因声作歌”。其后曹睿把此曲进行修改，于是有了魏曲，晋人又改为晋曲，这个过程全与曹植诗无关。至傅玄依晋曲写《鼙鼓歌》五首，诗题与曹植全同，乐曲却在其先。

总之，诗和音乐的相配，或离或合，原则虽如元稹归纳的两类，实际上存在着多种不同情况。同一诗题，可能配乐不止一个曲子，甚或有的合乐，有的未配。也可能同一乐曲，被后人换了诗题。记得刘勰说：曹植、陆机“咸有佳篇，并无诏伶人故事管弦”。意思是他们有上好的作品，都没有经过乐工，联系上音乐。大概自曹操借古题咏新事以来，魏晋人的诗，“未必即被金石，而有辞无声”（《乐府诗集》第九十卷），至唐代的新乐府，另创新事新题，根本不曾配过音乐。

（二）从诗到词

五(七)言诗，发展到近体，关键在沈约四声的发现。四声，下面还要详谈。近体又称律体，也就是有平仄格律的诗体。唐人以汉魏六朝的五七言为古体，五七言律诗或绝句产生在它们之后，为唐人新创，故称近体。诗有了平仄格律，竟脱离了宫商工尺，使诗与音乐的关系发生了根本变化。从此，诗是诗，音乐是音乐，各自按自己的道路向前发展。

可是诗和音乐，到了唐代晚期又找到新的结合方式，形成另一种新诗体，那就是词。词的产生，历来认为由五七言诗化转过来。《蔡宽夫诗话》说：“大抵唐人歌曲，多是五七言诗，歌者取其辞与声相叠成音。”朱熹《类语》说：“古乐府只是诗中间添却许多泛声，后

来人们失了那泛声，逐一添个实字，遂成长短句，今曲子便是。”他说的“曲子”就是我们今天所称的词。《全唐诗》附词十二卷，序中也这么说，“唐之乐府原用律绝等诗，采和声作实字，长短其句以就曲者为填词。”这种说法几乎成了至理，本人起初也深信不疑，待多读了一些作品以后，又觉得尚可商榷。

首先，他们说的泛声与和声，从汉魏乐府看，是有区别的。所谓泛声，汉铙歌《朱鹭》起句“鱼以乌，鹭鹭邪，鹭何食。”句意是鹭衔的鱼已吐出（以乌——已呕），吃什么？其中，“鹭鹭邪”三字无义。又称有声无字。又如《艾如张》起句“艾如张，夷于阿，行成之。”句意是除草张网，行猎习武。中间“夷于阿”三字，表声无义。这里泛声都是一句，不是一字。诚然，《文心雕龙·诠赋》对汉乐府有“增损”之说，损字无可考，增字可能就是古辞中那些不可解的字，姑且承认有单个字的泛声存在。我们在古辞里看到的是另一种情形。请看如下两个诗篇：

人生不满百，常怀千岁忧。昼短苦夜长，何不秉烛游？为乐当及时，何能待来兹？愚者爱惜费，但为后世嗤。仙人王子乔，难可与为期。

出西门，步念之。今日不作乐，当待何时？（一解）夫为乐，为乐当及时，何能坐愁拂郁？当复待来兹（二解）。饮醇酒，炙肥羊，请呼心所欲，可用解忧愁（三解）。人生不满百，常怀千岁忧。昼短苦夜长，何不秉烛游？（四解）自非仙人王子乔，计会寿命难与期（五解）。人寿非金石，年命安可期？贪财爱惜费，但为后世嗤（六解）。

上一首是古诗十九首之一；下一首是配了乐的乐府，题名《西门行》，两篇中有几个句子完全相同，有几句字面上稍有更换，基本都是五言。找不到“泛声”的痕迹。有增了字数的几句，难道这就是虚声填实吗？

所谓和声，汉乐府有曹丕一首《上留田引》，共六句，每句终有“上留田”三字为和声，早期词牌也带和声。如《采莲子》七言四句，单句后加“举棹”二字，偶句后加“年少”二字。皇甫松《竹枝》六首，

都是七言句，每句四字后加“竹枝”二字。句尾加“女儿”二字。但未见有化为四个七二两句或四个六三两句的词牌。有一支七言四句的《杨柳枝》，一度化为长短句了，那是顾夐所作。分上下阕，每阕七、三、七、三、共八句。四个三字句是，“漏迢迢”、“烛光摇”、“无寻处”、“滴芭蕉”。它们果然是虚声填实吗？为什么宋万俟雅言又把它恢复成七言四句的双调呢？

关于词的长短句是否由五七言加上虚声化来，请看下面两个故事：

甲、开元中，诗人王昌龄、高适、王之涣三人，一次到旗亭小叙，那里先有几位伶人在宴饮，他们三人密谈，我们诗名相仿，且听这些伶人先唱谁的诗，比个高下。只听一男伶唱：“寒雨连江夜入吴……”（王昌龄《芙蓉楼送辛渐》）。另一男伶唱：“开筵泪沾臆……”（高适《哭单父梁九少府》）王之涣说：且听那女伶所唱，如果不是我的诗，我甘拜下风，否则还是我胜，稍许，那女伶唱的果然是“黄河远上白云间……”（王之涣《出塞》）。

乙、唐玄宗有一次带着杨贵妃观赏芍药花，李龟年唱歌助兴。玄宗说：赏名花、对妃子何用旧歌辞？便命李白作清平调三首：“云想衣裳花想容……”。配上丝竹，自己也吹笛伴奏。

按王之涣的《出塞》，是横吹曲；李白的三首《清平调》是清商旧曲，原本是合乐的；伶人演唱，自在意中。王昌龄的一首是七绝；高适的是一首古体的前四句，现在伶人合乐歌唱，是元稹说的“由乐定词”。可以看出，五七言四句都可以合乐歌唱，七言且有二种以上曲调。此外刘禹锡的《竹枝》，写明是“巴渝乐曲”，词牌中还有《浪淘沙》、《小秦王》都同是七言四句，但它们的曲调相信并不相同。此外，五言四句如《罗贡曲》、《纥那曲》六言四句如《何满子》（何满，人名。子，与“曲”同义，或称“曲子”）七言八句如《瑞鹤仙》，它们都是齐言。非如有些人想象的“五七言绝句，必须杂以散声，然后可比（被）之管弦”（《香研居词麈》）。与其说五七言合乐不便才改成长短句，不如说唐曲繁多，有适合齐言的，更多的须是杂言。

个人以为，词有长短句，正如诗三百和乐府诗之有杂言一样，无不是天籁。

应该看到，唐代不仅是我国诗坛最辉煌的时代，也是音乐繁荣昌盛的一个时代。唐代，一方面继承了前朝久经考验的旧曲，另一方面大量吸收了“胡夷里巷之曲”，由此产生了丰富多彩雅俗共赏的唐乐。同时，皇家宫廷有教坊，士大夫家也多蓄伎；不但东西两京鼓乐喧阗，广陵、襄阳等地也有丝竹之盛。因此，音乐的普及大非昔比。其中，有“审音者”选词定乐，又有文人配合宫商写作歌词。词体的形成肇端在此。

例如，《菩萨蛮》是个域外传入的乐曲，作为词，固定下来的句式是七、七、五、五、七、七、五、五、八句。何尝有虚声的痕迹？有些人对有名的“平林漠漠烟如织……”那一首，疑非李白所作而为后人伪托。我们说，李白既能按清平调写诗，有何不能按《菩萨蛮》填词？再如唐乐已有“令引近慢”之称，《全唐诗》已有杜牧《八六子》一首，九十字的长调，如果说它只有六韵，还不是慢词正格，那么，钟辐的《卜扇子慢》，八十九字八韵，该没有异议了吧。《敦煌曲子词》还有百字以上的长调。有些人囿于词由五七言发展而来这个观念，总以为先有小令，入宋才有长调，岂非成见所误？

前面我们不相信诗附随于音乐，说到词，倒真是音乐的附随物。这么说，还不单纯从词的起源看，更因词的发展和衰亡，都和音乐密切关联着。试看唐代较早作词的诗人有李白、刘禹锡、白居易等好几位，何以必待温庭筠才把词体推上与诗分庭抗礼的地位呢？盖因温庭筠是位“能逐弦吹之音”（《旧唐书本传》）的音乐家，他又专力作词，于是词调得到充分利用而在文学上开出新葩。再看今存最早的词集《花间集》，是为歌唱娱宾而辑集的。欧阳炯作的〈序〉最后说：“庶使西园英哲用资羽盖之欢；南国婣娟休唱采莲之引，”这可证明，词是在“娱宾遣兴”中传播开来的。

同时，五代以至宋人词中，都有新的词牌出现，表明不断有新的乐曲给词的繁荣创造前提。有人问，词的中长调既然唐代已经

有了,为什么到宋代才盛行呢?那是一因唐时长调不多;二因长调的音乐不容易被人熟悉掌握,起初作者多数只就耳熟的令曲填词,后来,通晓音乐的词人如柳永、周邦彦等利用长调进行创作,有了样板,中长调才渐见推广。比如柳永《乐章集》,文学上算不上绝品,但“凡饮水处皆能歌柳词”。无非因它更适合歌坛的需要。

宋室南渡,大晟乐府的乐谱,不幸散失。只因曲调的流传不全藉文字记录,讽颂歌唱之风未绝。词随乐传播,余响在耳,文辞创作,后劲弥强,硕果累累。终因旧曲云亡,元明两朝一度衰息。不少人认为,词的衰亡,因到了文人手中脱离群众所致。那不过是说惯了的话。不然,何以旧体诗经久不衰?何以南宋还是词的繁衍鼎盛时期,而在辽金已经诞生了北曲呢?清代以降,浙常两派相继代兴,其时词乐失传已久,词何以反得到中兴呢?那是因为有了讲平仄的词谱。词谱之外,还有词韵,这就和格律诗一样,虽脱离了音乐,依然体现出它的音乐性。

(三) 从词到曲

接下来谈曲。正如任中敏所说:“词曲皆合乐之词文,先有音乐后有文字。”(《词曲通义》)(按:曲这名称古已有之。观夫《宋书·乐志》“汉魏之世,诗之流。其协声律,播金石,总谓之曲。”这就是说,用文字写下来的是诗、词;谱成音乐就是曲。或者说,词是曲的文辞,曲是词的乐曲,原是一物的两面。)(《云溪友议》有一段记载:唐歌伎罗采春有六首五言绝句,题名《望夫歌》(载《全唐诗》),她曾用《罗贡曲》的调子唱这组诗,在场听众个个为之落泪。《罗贡曲》原是曲牌,后来被收为词牌之一,这表明以歌辞论是词(或诗),其乐调是曲。敦煌写本称“曲子词”,《花间集序》也称“诗客曲子词”。唐末五代起,才有“词”这个专称,有时又称“乐府”。金元散曲起初也称“乐府”。再如前述朱熹称词为曲子,而明人辑的曲选又称词林(如《词林摘艳》、《词林白雪》)。周德清《中原音韵》中“作

词十法”，不言作曲十法，盖所谈非关乐曲而是文辞的作法。凡此种种，可知“词曲一也”。

刘熙载《艺概·词曲概》：“近世所谓曲者，乃金元之北曲而后复溢为南曲者也。”他说的“金元”，指的是那个时代，即宋南迁前后到元朝那段时期流行于北方的曲子词。它和宋词有何不同？主要在音乐。我们知道，较早的诗乐（含汉乐府）是一字一声。这是因为古乐器无非是编钟、石磬之类，发音缓而长，古琴也差不多。倚声而歌，势必一声一字。直到宋代，乐器虽然已有很多改进，词乐还是一声一字。姜白石词的旁谱，可作最好的证明。金元北曲，却出现了“字少声多”，或“字多声少”（芝庵《唱论》）的情况，这是由于音乐发展随之又有辞乐相配的一个飞跃的进步，也是词乐和曲乐的最大分野。

至于王世贞《艺苑卮言》说：“曲者词之变。自金元入主中国，所用胡乐，嘈杂凄紧缓急之间，词不能按，乃更为新声以媚之。”似乎是说，新行的曲乐是模仿胡乐、迎合女真、蒙古族人口味的。他认为“词不快北耳而后有北曲；北曲不快南耳而后有南曲。”这段话，常常被人引用，个人以为也值得商榷。中原地区汉乐吸收了胡乐的音律，是不错的，由此产生了新声，成为“一串骊珠”（芝庵语）的曲乐，这是事物发展的自然结果。至于不同民族和地区，对于音乐欣赏习惯虽有一定制约，但不致互相抵制，倒是很容易同化的。历史可以为证。《隋书·志》“晋室迁播，夷羯窃据，其音分散。符永固平张氏始于凉州得之。宋武平关中，因而入南，不复存内地，及平陈后获之。高祖听之，喜其节奏，曰‘此华夏正声也’。”因而马端临说：“华夏之乐，入于凉州，张氏（前凉）亡而入于秦，姚氏（后秦）亡而入于江南，陈亡而复入于北。其转折如此。”（《唐音癸签》卷十五引），再看金人（女真族）和前凉张氏采收华夏旧音一样，“进入汴后，屡次求索诸色（含音乐舞蹈）艺人”（徐梦章《三朝北盟会编》）。到金熙宗加尊号时，全用宋（汉）乐了。金世宗一次回故乡数月，竟“未尝有一人歌本曲者”（《金史·志》）。本曲自然是指女真乐曲，那么，宋乐并没有

不快北耳。还请注意，北曲流行之后，作曲家的书会，也曾迁到临安（今杭州）那么，北曲也没有不快南耳。所以词曲的分界，并不是胡乐和中原音乐的分歧；而是不同时代的音乐造成了不同的诗体。个人还以为，词是诗人把乐曲吸收过来，写成歌辞，用于自娱的成分为多。即使娱宾，圈子很小，走的是出入风雅一路。曲，乃由说唱艺人运用所稔乐曲，并随时吸收时调加以改造，目的多在娱众。走的是流连市井一路。因而它们各具特色。

现在曲乐和词乐都成广陵散了。据我所知，元曲的前身“鼓子词”，其后增加弦子伴奏，谓之靠山调（见《扬州画舫录》）。清代已分为二：大鼓与八角鼓，后者又称“岔曲”，亦称“牌子曲”。“岔、杂”一音之转；“牌子”，元时曲名又称曲牌，这便是今存金元北曲的苗裔。它虽还没成绝响，也仅仅不绝如缕了。此外，知道京剧和汉剧还保存几支杂曲，不过恐怕已非原样。如元曲《点绛唇》重唱，被称为“杀唱的刽子”；到了京剧，通常是念而非唱。而这些变化，多数是因音乐随着时代的脚印不断前进之故。另一方面，倚声填词这条途径也渐渐乏人问津了。今天多数人是趋向于写白话诗了。并且像不屑于倚声填词；现在的歌词作者又未写出好诗。因而我国的白话诗或新体诗，自本世纪胡适《尝试集》开始，至今没有走出一条差强人意的路子，有待在实践中继续探索。为了更好地表现现代生活和现代思想，我们不能厚古薄今，也不能厚今薄古而无视我们汉语的传统、无视旧体诗的优秀传统，例如平仄和对偶。好在这个问题，不少有志于从事诗创作、革新诗体的人们，已经考虑到了。