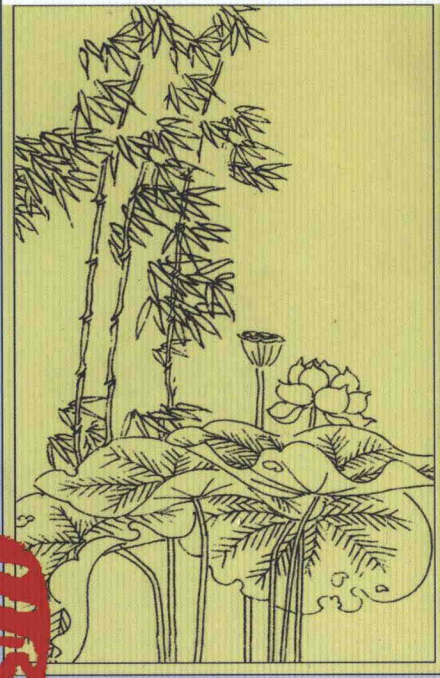
词曲概论

龙榆生 著



北京出版社

大家小书

大家写给大家看的书

需要全本请访问 www.ertongbook.com

词曲概论

龙榆生 著

北京出版社

大家小书

序　言

袁行霈

“大家小书”，是一个很俏皮的名称。此所谓“大家”，包括两方面的含义：一、书的作者是大家；二、书是写给大家看的，是大家的读物。所谓“小书”者，只是就其篇幅而言，篇幅显得小一些罢了。若论学术性则不但不轻，有些倒是相当重。其实，篇幅大小也是相对的，一部书十万字，在今天的印刷条件下，似乎算小书，若在老子、孔子的时代，又何尝就小呢？

编辑这套丛书，有一个用意就是节省读者的时间，让读者在较短的时间内获得较多的知识。在信息爆炸的时代，人们要学的东西太多了。补习，遂成为经常的需要。如果不善于补习，东抓一把，西抓一把，今天补这，明天补那，效果未必很好。如果把读书当成吃补药，还会失去读书时应有的那份从容和快乐。这套丛书每本的篇幅都小，读者即使细细地阅读慢慢地体味，也花不了多少时间，可以充分享受读书的乐趣。如果把它们当成补药来吃也行，剂量小，吃起来方便，消化起来也容易。

我们还有一个用意，就是想做一点文化积累的工

作。把那些经过时间考验的、读者认同的著作，搜集到一起印刷出版，使之不至于泯没。有些书曾经畅销一时，但现在已经不容易得到；有些书当时或许没有引起很多人注意，但时间证明它们价值不菲。这两类书都需要挖掘出来，让它们重现光芒。科技类的图书偏重实用，一过时就不会有太多读者了，除了研究科技史的人还要用到之外。人文科学则不然，有许多书是常读常新的。然而，这套丛书也不都是旧书的重版，我们也想请一些著名的学者新写一些学术性和普及性兼备的小书，以满足读者日益增长的需求。

“大家小书”的开本不大，读者可以揣进衣兜里，随时随地掏出来读上几页。在路边等人的时候、在排队买戏票的时候，在车上、在公园里，都可以读。这样的读者多了，会为社会增添一些文化的色彩和学习的气氛，岂不是一件好事吗？

“大家小书”出版在即，出版社同志命我撰序说明原委。既然这套丛书标示书之小，序言当然也应以短小为宜。该说的都说了，就此搁笔吧。

序

钱鸿瑛

2001年7月，冒着酷暑曾为龙榆生先生《中国韵文史》写“导读”；今年的酷暑刚从上海飘然远去，又一次有机会为先生大作写“序”，不禁感慨万千。

龙先生名沐勋，字榆生，别号忍寒居士，以字行。1902年生，1966年病逝，为20世纪中国词学宗师之一，敏于词作，长于论述，勤于编撰。1929年开始写词学论文，具有同时代一般研治诗词学者所不及的敏锐思辨力和广阔的视野。其论文一变往昔词界评点论词的形式，推进了当时词学研究的学科建设。1933年创编《词学季刊》，至1936年9月共出十一期，后因抗战爆发而中止。上海书店于1985年12月重印此刊。夏承焘先生题词云：“《词季》问世，颇为词坛老宿所赏，同时学者，如叶恭绰、张尔田、夏敬观，并为延誉，多所匡赞。盖词之为学，久已不振，旧学既衰，新学未兴。龙君标举《词学》，使百年来倚声末技，顿成显学，厥功甚伟。”此言公正。龙先生对词之起源和发展、词的创作、词的艺术风格以及代表性作家、作品，进行了全面探讨；对全部词史作

需要全本请访问 www.ertongbook.c

了研究，重点为唐宋词。所著《唐宋词格律》、《词曲概论》、《词学十讲》、《龙榆生词学论文集》等书，深受词学界重视和一般读者欢迎。所编《唐宋名家词选》自1934年12月开明书店初版，一而再、再而三重版，至今在广大读者中影响深远。

《词曲概论》原是龙先生大学任教时讲稿，1979年经上海古籍出版社整理出版。书分上下两编，上编论源流，主要论述词曲的特性及其起源、发展、流变，并对唐宋词、元曲、明清传奇的重要作家、作品加以评价。下编论法式，着重探讨声韵对词曲的重要作用，阐明词曲中平仄四声的安排、韵位的疏密和平仄转换等对表达思想感情的关系。本书对许多问题的阐发细致深入，且具独到见解，对研究词曲史、声律学以及词曲写作，都有参考价值和指导意义。书中所引例子，多为脍炙人口的名作，通过介绍和评析，有助于提高读者的鉴赏力。当然，由于当年政治环境的影响，书中不免留下一些“左”的痕迹；今天的读者从历史观点出发，应能鉴察。

龙榆生先生和笔者相识于1964年春。当时他是著名词学家，我是高校青年教师，他不但没有丝毫“架子”，且对我十分热情。每当去香山公寓拜访，先生总是替我冲一杯麦乳精，旁置一盒饼干。我有一次问他：“我吃了这么多的麦乳精和饼干，从来没带礼品给您。您爱吃什么呢?”他笑着说：“我喜欢碧螺

春。”我又问：“碧螺春是什么?”他说：“是茶叶啊!”我就买了一小罐碧螺春茶叶给先生，他非常高兴。那时期的龙先生，总是神采飞扬，口若悬河、滔滔不绝地谈论有关词的话题。有天他在高亢的发言中，突然压低了声音，对我这惟一的听众神秘兮兮地说：“有人来上海，送我一首词。”我问：“是谁？什么词?”他迟疑一下，目光向四周迅速扫视一遍，见客厅门是关上的，就急急走向里间，拿了一张纸出来，递给我，低声道：“是陈毅将军的。”“啊!”我感到惊奇，不由自主发出这么一声，低头看词。我分明感觉到龙先生是经过考虑、持非常谨慎态度让我看的，似乎等我一瞥后就即抽走，也就急急忙忙、慌里慌张地往纸上搜索；可怜连词牌都未看清，只记得标题是《蟹》，内容咏物而富有讽刺意味。等我急急“搜”毕，龙先生果然急急拿走词稿，放回里间了。我惊魂甫定，脑中一闪：是否可请先生让我抄录这首珍贵难得的词呢？我终于未敢启齿。当时形势虽尚未“山雨欲来风满楼”，但自1951年以来不断的政治运动，使从旧社会过来的老知识分子宛如惊弓之鸟；龙先生让我看陈毅的词，已经是对我莫大的信任了。“文革”一开始，龙先生和我就无法联系，此词的最后命运，也就不得而知。我猜想先生那时对陈毅同志的《蟹》，极可能彼此唱和。

先生文思敏捷，诗情横溢，每次相见总有新作相

示。赠我词数首，都写在宣纸制的精美信笺上，毛笔小楷的字迹是长长的、瘦瘦的。第一首赠词是《浣溪沙》："掩卷低徊暮色稠，藕风吹面冷于秋。算来词女总工愁。　飘絮雪花行踽踽，织烟丝雨思悠悠。梅花知是几生修。"写得空灵而婉美。后来我看到原稿的结句本是"梅花笛里又江楼"，可见先生是用心改的。最后一首赠词《蝶恋花》云："肯向邯郸轻学步？青眼相看，那复伤迟暮。只恨芳韶留不住，消凝洛浦凌波去。　一霎沧桑经几度。月上潮平，静爱幽花语。合共湘累绵坠绪，澧兰沅芷迷归处。"可见内心交织着寂寞、伤感和期盼。龙先生还告诉我昔日朱彊村先生收他为弟子时，赠他一方端砚。他也赠我一块端砚，是圆形的，至今我仍珍藏着。

悠悠十几年过去了，1986 年春，龙先生长公子龙厦材学兄寄来上海音乐学院印发的《悼念龙榆生先生》小册子，才知先生被错划右派问题，"已由中共上海音乐学院委员会于一九七九年一月十六日予以改正，恢复名誉"。那么，1979 年"改正"，离先生 1966 年逝世，已有十三年了。所幸新时期以来，龙榆生先生之著作得以不断出版和重版。2003 年 1 月 18 日，先生曾经工作过的暨南大学与中国社会科学院文学研究所《文学遗产》编辑部、《文学评论》编辑部等单位联合举办研讨会，纪念"龙榆生教授百年诞辰"。来自境内外的四十余位专家、学者围绕着先

生的学术成就，纷纷发言，赞扬先生在词学上所作的重大贡献。中国社科院文研所陶文鹏同志赋诗云："风云激荡蛰龙吟，壮烈声情赤子心。拗怒和谐分析妙，清雄婉约探求深。构思体系开高路，咳唾珠玑泽后昆。今日暨南春光暖，词林葱绿慰骚魂。""慰骚魂"，也是此诗标题。啊！在这春光融融的纪念会上，代表们座前都泡着一杯香茗。我默默想：每当春天来临的日子，碧螺春茶总会上市的吧？

2003年国庆期间于

上海

目 次

上编 论源流

第一章 词曲的特性和两者的差别 (3)
第二章 唐代民间词和诗人的尝试写作 (17)
第三章 令词在五代北宋间的发展 (29)
第四章 论唐宋大曲和转踏 (41)
第五章 慢曲盛行和柳永在歌词发展史上的地位(55)
第六章 宋词的两股潮流 (63)
第七章 论诸宫调 (78)
第八章 论元人散曲 (94)
第九章 论元杂剧 (107)
第十章 论明清传奇 (131)

下编 论法式

第一章 论平仄四声在词曲结构上的安排和作用 (153)
第二章 阴阳上去在北曲南曲中的搭配 (180)

第三章 韵位疏密与表情的关系 (188)
第四章 韵位的平仄转换与表情的关系 (214)
第五章 宋词长调的结构和声韵安排 (224)
第六章 论适用入声韵和上去声韵的长调 (250)

需要全本请访问 www.ertongbook.c

上编 论源流

第一章　词曲的特性和两者的差别

词和曲都是先有了调子，再按它的节拍，配上歌词来唱的。它是和音乐曲调紧密结合的特种诗歌形式，都是沿着“由乐定词”的道路向前发展的。宋翔凤《乐府馀论》讲过：“宋、元之间，词与曲一也，以文写之则为词，以声度之则为曲。”如果就它们的性质来说，这话原来不错。但是一般文学史上都把词和曲作为两种不同体裁的名称。宋词、元曲，在我国文学发展过程中，占着很重要的地位。它的名称的由来，是从乐府诗中的别名，逐渐扩展成为一种新兴文学形式的总名的。唐诗人元稹在他写的《乐府古题序》中，把乐府的发展分作两条道路。他说：

> 《诗》讫于周，《离骚》讫于楚。是后诗之流为二十四名：赋、颂、铭、赞、文、诔、箴、诗、行、咏、吟、题、怨、叹、章、篇、操、引、谣、讴、歌、曲、词、调，皆诗人六义之余，而作者之旨。由操而下八名，皆起于郊、祭、军、宾、吉、凶、苦、乐之际。在音声者，

> 因声以度词，审调以节唱，句度长短之数，声韵平上之差，莫不由之准度。而又别其在琴、瑟者为操、引，采民甿者为讴、谣，备曲度者总得谓之歌、曲、词、调。斯皆由乐以定词，非选调以配乐也。由诗而下九名，皆属事而作，虽题号不同，而悉谓之为诗可也。后之审乐者，往往采取其词，度为歌曲；盖选词以配乐，非由乐以定词也。
>
> 《元氏长庆集》卷二十三

这前一种就是先有了曲调，按照每一个调子的节奏填上歌词；后一种就是先有了歌词，音乐家拿来作谱。照道理讲，后者比较自由，应该可以大大发展，然而为什么反而把前者作为一个时代乐歌的主要形式，作者甘心受那些格律的束缚，甚至不惜牺牲内容来迁就它呢？仔细一想，这原因也很简单。《旧唐书·音乐志》上不是说过“自开元以来，歌者杂用胡夷里巷之曲”吗？我们检查一下崔令钦所写的《教坊记》，它所记载的开元教坊杂曲，就有三百多个调子，除极小部分是来自外国或宫廷创作外，都是从民间采来的。这些来自民间的调子，当然为广大人民所喜闻乐见，大家都唱熟了。应用这种在民间生了根的形式来表现作者所要表达的情感，自然容易被广大人民所接受而引起共鸣。

词和曲都是“依声”而作。词所依的“声”，大部分是“开元以来”的“胡夷里巷之曲”。这些曲调，虽然大多数出自民间的创作，它所用的音乐却已搀杂了不少外来成分。这由于魏、晋以来，直到隋朝的统一为止，中国的北部，长期经过少数民族的统治和杂居，把许多外来的乐器和曲调，不断地传了进来，与汉民族固有的东西逐渐融合，从而产生一种新音乐，也就是隋、唐间所称的燕乐。这种新音乐，由于国家的统一而普遍流行起来，民间艺人因而不断创作新的曲子，这就是“倚声填词”者的惟一来源。宋人郭茂倩《乐府诗集》中所标举的“近代曲辞”，表明了“倚声填词”由尝试而逐渐形成的关键。他说：

> 近代曲者，亦杂曲也。以其出于隋、唐之世，故曰近代曲也。隋自开皇初，文帝置七部乐：一曰《西凉伎》，二曰《清商伎》，三曰《高丽伎》，四曰《天竺伎》，五曰《安国伎》，六曰《龟兹伎》，七曰《文康伎》。至大业中，炀帝乃立《清乐》、《西凉》、《龟兹》、《天竺》、《康国》、《疏勒》、《安国》、《高丽》、《礼毕》，以为九部。乐器工衣，于是大备。唐武德初，因隋旧制，用九部乐。太宗增《高昌乐》，又造《燕乐》，而去《礼毕曲》。其著令者十部：一曰《燕乐》，二曰《清商》，三曰《西凉》，四曰《天竺》，五曰《高

丽》，六曰《龟兹》，七曰《安国》，八曰《疏勒》，九曰《高昌》，十曰《康国》，而总谓之燕乐。声辞繁杂，不可胜纪。凡燕乐诸曲，始于武德、贞观，盛于开元、天宝。其著录者，十四调，二百二十二曲。又有梨园别教院法歌乐十一曲，《云韶乐》二十曲。肃、代以降，亦有因造。僖、昭之乱，典礼亡缺。其所存者，概可见矣。

《乐府诗集》卷七十九

这些乐种，除《清商》部外，全是外来的。由于文化交流，经过长时期的消化作用，到了唐玄宗时，一种新的民族音乐，便如春花竞放，普遍在民间盛行起来了。看了上面所说“声辞繁杂”的话，这许多曲调原来不但有歌谱，而且是也有歌词的。是不是和后来一样，按着长短不齐的节奏去填上歌词，现在很难猜测；但这里面必定会有很多来自民间的作品，或者因为它不够“雅”，没有受到统治阶级的重视，所以很快就散失了。

在封建社会里，劳动人民是最富于创造性的，所谓“穷者欲达其言，劳者须歌其事”（庾信《哀江南赋序》），有了自己丰富的内容，自然会创造出自己的新形式。至于上层人物，往往落在后面，而又不甘心于放下自己的架子，偏要群众去迁就他，直到群众的力量发展到了不可抵抗的地步，而自己的东西却为群

众所拒绝，才会回过头来，朝着群众的方向去跑。这样，凭他们的艺术修养，找到了正确方向，就能够在群众的基础上，不断提高。所以，在唐代新音乐兴起之后，与它相应发展的新体长短句歌词必须经过一个酝酿的过渡时期，这是毫不为怪的。

郭茂倩在“近代曲辞”中，列举了开元、天宝间流行的一些大曲，如《伊州》、《梁州》、《甘州》之类，每一段都配上当时诗人所写的五、七言诗，有的只是截取全篇中的四句，勉强凑合着来歌唱。例如《伊州歌》共有唱词十段，第三段就是用沈佺期《杂诗》的前半首：“闻道黄龙戍，频年不解兵。可怜闺里月，偏照汉家营。”（《乐府诗集》卷七十九）《水调歌》共有唱词十一段，第七段（入破第二）就是用的杜甫《赠花卿》一首七言绝句：“锦城丝管日纷纷，半入江风半入云。此曲只应天上有，人间能得几回闻？”（同上）也有摘取李峤《汾阴行》的结尾：“山川满目泪沾衣，富贵荣华能几时？不见只今汾水上，唯有年年秋雁飞”（《碧鸡漫志》卷四），作为《水调歌》中一段歌词的。这些大曲，有的多到二十四段，如《凉州排遍》；有的十二遍，如《霓裳羽衣》。王灼曾经说：“后世就大曲制词者，类从简省。”（《碧鸡漫志》卷三）可见唐诗人对新体歌词的创作，远远落后于民间流行和教坊传习的新兴曲调；而那些整齐的诗句，是由乐工加上虚声，勉强凑着来合拍的。这种偷

需要全本请访问 www.ertongbook.c