

词学十讲

龙榆生

大家诗苑 大家写给大家的书

北京出版集团公司
北 京 出 版 社

词学十讲



龙榆生
著

北京出版集团公司
北京出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

词学十讲 / 龙榆生著. — 北京 : 北京出版社,
2014. 12

(大家诗苑)

ISBN 978 - 7 - 200 - 10981 - 8

I. ①词… II. ①龙… III. ①词 (文学) — 诗词研究
— 中国 IV. ①I207. 23

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2014) 第 241930 号

大家诗苑

词学十讲

CIXUE SHI JIANG

龙榆生 著

*

北京出版集团公司 出版
北京出版社

(北京北三环中路 6 号)

邮政编码: 100120

网 址 : [www . bph . com . cn](http://www.bph.com.cn)

北京出版集团公司总发行

新华书店经销

北京华联印刷有限公司印刷

*

880 毫米 × 1230 毫米 32 开本 8 印张 145 千字

2014 年 12 月第 1 版 2014 年 12 月第 1 次印刷

ISBN 978 - 7 - 200 - 10981 - 8

定价: 38.00 元

质量监督电话: 010 - 58572393

徐培均导读

待漏传衣意未迟

《词学十讲》，又名《倚声学》，乃吾师龙榆生教授于上世纪60年代初在上海戏剧学院戏曲创作研究班授课时的一本教材。

俗语说：名师出高徒。班主任陈伯鸿先生深明此理，为了给市里培养高级艺术人才，千方百计聘请著名教授来研究班授课。除戏剧学院原有教师如戏曲专家陈古虞先生外，还从北京中央戏剧学院请来了著名戏剧史专家周贻白教授，从上海音乐学院请来了著名词学家龙榆生教授。每位先生都有他们的特长，而龙先生的词学课尤其受同学欢迎。“四人帮”粉碎后，研究班同学返校座谈，著名剧作家沙叶新同学还满怀激情地说：“当年龙榆生老师的课上得真好。”上海社会科学院历史所所长、研究员方诗铭先生前几年还曾对我说：“龙榆生早年在暨南大学、中央大学任教，他讲课时深入浅出，条条是道，你能做他的研究生，真是福气！”

龙先生授课时既重理论修养，又重技能培训。每上一课，必令同学反复练习，直到完全掌握为止。同学们从前读本科时，曾系统地学过文艺理论、中国文学史、古代汉语和作品选读，有的还听过多种专题课，在理论上确实是打下了深厚的基础。特别是在 50 年代后期，苏联文学理论被大量介绍进来，什么批判现实主义、社会主义现实主义、人民性、思想性之类，连篇累牍，目不暇接。至于具体作品，虽能“大而化之”谈出一套理论，却对作品的内部规律无所了解，甚至不懂诗词如何调平仄，如何押韵。龙先生在这样的历史背景下开课，首先必须具有一定勇气，敢于顶着潮流，不顾苏联那一套理论。同时要针对同学们现有水平，缺啥补啥，扬其所长，避其所短。因此，他所开的课是非常适时的，同学们莫不感到新鲜、实用，对扭转文坛风气、张扬国学，确是起了很大作用。

一

《词学十讲》，乃是研究班的主课，讲义全都是新写的。平均每周一讲，始于 1962 年 2 月，止于本年 7 月暑假之前。当时我任词学课代表，常于开课前几日至先生

寓邸南昌路香山公寓取回讲义交付学校刻钢板油印。先生居室尚属宽敞，清静雅洁，书香气十足。书橱上放满词学书刊，而《彊村丛书》尤为醒目。先生是晚清四大词家之一朱孝臧的门人。《彊村丛书》之后半部及《彊村语业》，皆经先生之手刊出，嘉惠词林，固不待言。彊村弥留之际，曾将生平校词的朱墨二砚，授予先生，病榻传薪，成为当时词坛一段佳话。夏敬观、徐悲鸿、汤定之皆绘有《授砚图》志其事。我去府上取稿时，先生曾以其中一幅给我观赏，画之右侧为一茅屋，桌上置有双砚，屋后为奇石远山，屋前疏柳一株斜倚湖畔。先生正拾级而上，彊村出门相迎。画中意境深远，不禁令人产生无限的遐想和由衷的敬意。先生出示此画，盖意有所属，我暗下决心：不负先生厚望，学好这门功课，立志成为词学接班人。

在《词学十讲》中列有以下篇目：第一讲，唐宋歌词的特殊形式和发展规律；第二讲，唐人近体诗和曲子词的演化；第三讲，选调和选韵；第四讲，论句度长短与表情关系；第五讲，论韵位安排与表情关系；第六讲，论对偶；第七讲，论结构；第八讲，论四声阴阳；第九讲，论比兴；第十讲，论欣赏和创作。全书自成体系，既讲了词的产生和发展的历史，也细致地解剖了词这种

特殊的文学形式的内部结构。先生从前在《词学季刊》上陆续发表了不少词学论文，有的已融入这本讲稿；有的已结集出版，如《词曲概论》、《龙榆生词学论文集》；也有当年未及写成论文的词学理论，则通过这份讲稿发表出来。不妨说，《词学十讲》是榆生师毕生治词心血的结晶。他将自己数十年的研究心得与填词经验，融会贯通，冶于一炉，从而构成一部独具特色的学术专著。比之以前所作，在理论上更加概括、更加深刻、更加系统。

与众不同的是，此书讲词学，特别注重词的音乐性。音乐性是词的生命。大凡诗歌，皆应有音乐性，而以燕乐为基调的词，音乐性却特别强。虽然乐谱早佚，但从抑扬顿挫的旋律中，犹能令人感到词的特殊情味和意境。因此，龙先生在本书第一讲中便指出，词“这种特殊形式，是经过音乐的陶冶，在句读和韵位上都得和乐曲的节拍恰相谐会”。明乎此，我们便可知词为何“别是一家”（李清照《词论》）；又可知为什么说“词之为体，要眇宜修，能言诗之不能言，而不能尽言之所能言”（王国维《人间词话·删稿》）。要之，懂得词之音乐性，便等于掌握研究词的一把钥匙，用它打开词学的大门，然后可以登堂入室，揭开词之种种奥秘。

由于音乐性为词之主要特征，所以本书除第一、二

讲讲解词之形式与演进而外，从第三讲至第八讲——总共六讲，都围绕词之音乐性展开论述，从而构成一个完整的词学理论体系。第八讲，则是通过对这种最富于音乐性的文学形式的美学鉴赏，引导人们如何去欣赏去创作。其中讲得最为深刻的有四点：一是词中句度长短与表情的关系。龙先生指出：“每一歌词句式的安排，在音节上总不出和谐与拗怒两种。”一般地说，句度长声情较舒缓婉转，句度短则声容急促拗峭。二是韵位疏密与表情的关系。《文心雕龙·声律篇》说：“异音相从谓之和，同声相应谓之韵。”龙先生从这一原则出发，指出：“一般谐婉的曲调，例以隔句或三句一协韵为标准，韵位均匀，又多选用平声韵的，率多呈现‘舒徐为妍’的姿态。”如《鹧鸪天》、《小重山》之类便是。又指出：“在同一曲调中，凡属句句押韵的一段，声情比较迫切。”短调中《阮郎归》、长调如《六州歌头》便是。三是谈填词时的选调与选韵。调与韵皆有哀与乐之分，所以在抒写喜悦之情时须选乐调、用乐韵，而抒写悲伤之情则选用哀调和哀韵。有些作者不明此理，往往以哀调填乐词、乐调填哀词。读此书第三讲，似可避免这种错误。四是龙先生在论“顶格字”方面颇多真知灼见，他比清人万树《词律》所论的“顶字”更为周详而细密，以为顶格

字多用在长调中“转折跌荡处”，常以去声字收束上文，提领下边的几个偶句，声调特别响亮。以上几点，都是我在听课时领会到的，不免挂一漏万。

二

与《词学十讲》相辅相成的还有《唐宋词定格》（1978年上海古籍出版社出版时改名为《唐宋词格律》）。它是一门专讲唐宋词体制和格律的教材。收词牌一百五十三调，分为五类。为了帮助同学从感性上理解每一词牌的调性，并附有一首至数首唐宋名家词作。这样，文字与平仄音韵符号一一对应，易使人了解作品的声情之美，并易掌握选调填的方法。以上重在技能的培训。此外在理论上还加以引导。作为意识形态的文学艺术是一定社会生活在人们头脑中的反映，因此每一词牌必有它产生的社会基础。龙先生在讲每一词牌时必说明其产生的历史和演变过程。因为词和音乐的关系至为密切，词比诗更讲究四声、阴阳的区分，所以龙先生讲授时常以作品为例，深入分析，辨析毫芒。如讲周邦彦《六丑·蔷薇谢后作》时，云“春归如过翼，一去无迹”，前一句是平平平仄仄，后一句是仄仄平仄。“过翼”的仄声是去

入，“一去”二字是入去，再加上韵位的“迹”字又是入声，皆短促斩截，于是便将春归之速在音调上显示出来。龙先生认为这些地方的入声字不能用其他仄声字代替。我们用此方法诵读，便感觉声与情得到了微妙的结合，富有高度的音乐性。

由于龙先生的词律讲得精细易懂，同学们很快学会填词的方法。有些天资聪颖的同学马上在课堂上填起词来，如沙叶新同学听了《菩萨蛮》一调的讲授后，即兴填了一首，云：“廿三枉逝愁添岁，功名未立心多愧。何日为中华，剧坛呈艳葩？老容何必叹，器大成须晚。天既降余来，终为龙凤才。”其实叶新当时并不老，他风华正茂，兼之生得孩儿面孔，他在《文汇报》发表批判姚文元文章《审美的鼻子如何伸向德彪西》前，总编陈虞孙召见谈话，不禁戏云：“你哪里像个研究生，看样子还是个初中生呢。”叶新立下“剧坛呈艳葩”的大志，后来果然写出《假如我是真的》、《陈毅市长》等一系列轰动中外的剧作，成为著名的剧作家。龙先生每讲一首词牌，总布置习作。我在《满江红》习作中写了从朝鲜战场归来步向文坛的感怀，云：“弹雨枪林，忆往日、清川初越。前头晚，敌军宵遁，战车颠蹶。骏马飞驰蹄溅雪，宝刀挥动光摇月。展长缨，待系李奇微，欣闻捷。

卸戎服、穿蓝袷；操羽翰，攻戏剧。对芳菲世界，休嗟才劣。誓振鲲毫山岳撼，愿澄碧海鲸鲵掣。喜东风，吹得百花开，人欢悦。”词颇粗糙，然龙先生犹给予鼓励，并赠《小重山》词云：“淮海维扬一俊人，相期珍重苦吟身。”对我慰勉有加，至今不能忘怀。

三

在讲授词学过程中，先生也以自己的作品作示范。兹举二阕。其一《鹧鸪天》云：

开遍东风桃李枝，惯将青眼注妍词。闻鸡起舞心犹壮，待漏传衣意未迟。怀落落，兴孜孜，晴虹千丈护期思。孤飞老鹤听鸣凤，报答朝阳望岂痴！

此阕为和女同学吴兆芬而作，兆芬原唱小序云：“词学老师年逾花甲，为我班批改作业，常至深夜三点，此情此景，殊为感激，作《鹧鸪天》。”词云：“初试东风第一枝，青灯白发缀新词。几回搔首仍含笑，击节声中玉漏迟。情切切，意孜孜，一声一字费三思。叩窗

寒雨催眠急，不识师情比尔痴。”兆芬所写皆为事实，龙师撰写讲稿和批改作业，常至深夜，如《词学十讲》第四讲篇末云：“1962年3月7日晨写毕”；第七讲云：“1962年4月17日，写毕于小窗风雨中。”第九讲云：“1962年5月22日清晨写意。”可见先生不顾年迈体弱，常常通宵不寐，在培养本班同学时，不知花费多少精力与心血！

先生另一阕《小重山》曾索同学酬和，原唱云：

桃李阴浓一径微，看看朱实满，敞柴扉。十年
树木旋成围。东风好，世界总芳菲。（“旋”改
“迅”） 信得愿无违。灵光惭鲁殿，笑巍巍。壮
怀同逐晓云飞，殷勤意，寸草报春晖。

篇末注：“1962年国际劳动节后一日。上海戏剧学院词学班为我设高座，恍然卅九年前在觉园听谛闲老和尚说法时情景，惶悚之余，漫用蕲春黄先生（侃）寒食游高座寺韵纪之，并索诸同学和作。龙榆生，5月4日。”黄侃词见《近三百年名家词选》。先生词上片对同学的迅速成长充满喜悦之情和鼓励之意，下片歇拍则表示对社会主义的感激。同学和作甚多，因年代久远，不复记忆。

在上海戏剧学院1995年12月校庆之际，我想起了龙先生对我们的殷殷教诲与恳切希望，尝依韵和了一阕，谨录如下，以作本文的小结：

艺苑重楼入太微，满园桃李艳，映林扉。英才
济济翠成围。氍毹上，百卉斗芳菲。 夙愿几曾
违，笔耕三十载，竞奇巍。原上草，著意报春晖。

韶光似箭，瞬息四十多年过去了，先生所精心培育的人才已在戏剧创作、词学研究各条战线上作出可喜的成绩，有的则担任重要的文艺领导工作。敬爱的龙老师，该含笑九泉了！

2004年重九

于上海社科院文学研究所

目 录

第一讲	唐宋歌词的特殊形式和发展规律	(1)
第二讲	唐人近体诗和曲子词的演化	(7)
第三讲	选调和选韵	(25)
第四讲	论句度长短与表情关系	(39)
第五讲	论韵位安排与表情关系	(61)
第六讲	论对偶	(84)
第七讲	论结构	(109)
第八讲	论四声阴阳	(133)
第九讲	论比兴	(157)
第十讲	论欣赏和创作	(175)
附录一	四声的辨别和练习	(191)
附录二	谈谈词的艺术特征	(198)
附录三	宋词发展的几个阶段	(217)

第一讲 唐宋歌词的特殊形式和发展规律

词不称“作”而称“填”，因为它要受声律的严格约束，不像散文可以自由抒写。它的每一曲调都有固定形式，而这种特殊形式，是经过音乐的陶冶，在句读和韵位上都得和乐曲的节拍恰相谐会，有它整体的结构，不容任意破坏的。

每一曲调的构成，它的轻重缓急和节奏关系，必得和作者所要表达的起伏变化的感情相应。这种“因声以度词，审调以节唱，句度短长之数，声韵平上之差，莫不由之准度”^①的歌词形式，原来是古已有之的。“由乐以定词，非选词以配乐”，就是我国文学史上所习用的词曲名称，也是从古乐府中所有“操”、“引”、“谣”、“讴”、“歌”、“曲”、“词”、“调”八种名称中拈取出来的。清人宋翔凤说：“宋、元之间，词与曲一也。以文写之则为词，以声度之则为曲。”（《乐府余论》）因为这两种形式都得受曲调的制约，所以在声韵方面都是要特别讲究的。

^① 见《元氏长庆集》卷二十三《乐府古题序》。

词和曲的体制既然是由来已久，为什么直到唐宋以后才大量发展成为定式呢？这就得追溯到声律论的发明和它在诗歌上的普遍应用，才能予以充分的说明。梁代沈约早就说过：“夫五色相宣，八音协畅，由乎玄黄律吕，各适物宜。欲使宫羽相变，低昂互节，若前有浮声，则后须切响。一简之内，音韵尽殊；两句之中，轻重悉异。”（《宋书》卷六十七《谢灵运传论》）根据这个原则，积累了将近二百年的经验，才完成了“回忌声病、约句准篇”^①的唐人所谓近体诗。这种近体诗，本身就富有它的铿锵抑扬的节奏感，音乐性异常浓厚。恰巧我国的音乐，到了这时，也在呈现着融合古今中外、推陈出新、逐步达到最高峰的繁荣景象。这样相挟俱变，推动了燕乐杂曲和长短句歌词的向前发展。据宋人郭茂倩《乐府诗集》卷七十九所标举的《近代曲辞》，表明了“倚声填词”由民间尝试而普遍流行的关键所在。郭茂倩说：

唐武德（唐高祖李渊年号）初，因隋旧制，用九部乐。太宗（李世民）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

^① 见《新唐书》卷二百二《文艺列传（中）》。

《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（太宗年号），盛于开元、天宝（明皇李隆基年号）。其著录者十四调，二百二十二曲。

这和《旧唐书·音乐志》所称“又自开元以来，歌者杂用胡夷里巷之曲”，都可说明词所依的声究竟是些什么。燕乐诸曲，既然在开元、天宝间就已“声辞繁杂，不可胜纪”，这也说明唐宋间所习用的“曲子词”一直跟着隋唐燕乐的普遍流行而不断发展。民间艺人或失意文士，按照这种新兴曲调的节拍填上歌词，以便配合管弦，递相传唱。在明皇时代就已有大量的创作，如敦煌所发现的《云谣集杂曲子》，只是仅存的沧海一粟而已。由于无名作者的文学修养不够，对声辞配合也还不能做到恰如其分，因而暂时难以引起诗人们的重视。一般仍多用五、七言近体诗或摘取长篇歌行中的一段，加上虚声，凑合着配上参差复杂的新兴曲调，把来应歌。如王维《送元二使安西》一绝句衍为《渭城曲》或《阳关三叠》，和李峤《汾阴行》中的“山川满目泪沾衣，富贵荣华能几时？不见只今汾水上，惟有年年秋雁飞”。这种过渡办法，大概流行于宫廷宴会和士大夫间。至于市井间的歌唱，必然早已改用了适合“胡夷里巷之曲”的长短句形式。唐中叶诗人，如韦应物、刘禹