

中華書局

詞曲概論

【附註】



词曲概论

龙榆生——著

中华书局

图书在版编目(CIP)数据

词曲概论/龙榆生著. —北京:中华书局,2017.11

ISBN 978-7-101-12788-1

I.词… II.龙… III.①词(文学)-诗词研究-中国②散曲-文学研究-中国 IV.I207.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2017)第 220003 号

书 名	词曲概论
著 者	龙榆生
责任编辑	郭时羽
出版发行	中华书局 (北京市丰台区太平桥西里 38 号 100073) http://www.zhbc.com.cn E-mail:zhbc@zhbc.com.cn
印 刷	北京瑞古冠中印刷厂
版 次	2017 年 11 月北京第 1 版 2017 年 11 月北京第 1 次印刷
规 格	开本/880×1230 毫米 1/32 印张 8½ 插页 2 字数 175 千字
印 数	1-6000 册
国际书号	ISBN 978-7-101-12788-1
定 价	26.00 元

《词曲概论》是龙榆生先生在大学授课时编撰的教材，是一部少见的贯通词、曲，由韵文本质的本质出发探讨其发展规律，指示创作、欣赏方法的经典著作。此书上编论源流，首先概述词、曲特性及二者异同，随后依次介绍自唐至明清各时期的代表韵文体裁，从小令到慢曲，从诸宫调到散曲、杂剧、传奇，结合名家名作，使读者对词曲之关系和各种不同面目获得通盘的理解。下编论法式，分析平仄四声、韵位疏密等在词曲创作中的运用，是极细致而切实的教学。作者以自身深厚的学识功底为基础，旁征博引，深入浅出，娓娓道来，引人入胜。

龙先生将词、曲打通串讲，是有其内在理路的。他认为曲是词的发展，并希望借由考察这一发展过程，为新时代的韵文创作找到方向。因而此次新版，我们特别设计增加了两种附录。

一为龙榆生本人创作的新体歌词三首，选自《龙七歌曲集》，将这样融汇古典与现代的创作实践，与正文的理论阐释结合起来，或可获得更深刻的理解。二为《创制新体乐歌之途径》，原载《真知学报》，直接阐释了龙氏希望“造成一种新国乐”之理念，亦可对照阅读。此外，因本书为遗稿，未经作者最后审订，难免存在一些不周全之处，我们在尽量保存龙著原貌的基础上，改正已发现的若干错字，调整部分格式，必要时加编者按以作说明。

中华书局编辑部

2017年7月

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 / 15
- 第三章 令词在五代北宋间的发展 / 26
- 第四章 论唐宋大曲和转踏 / 37
- 第五章 慢曲盛行和柳永在歌词发展史上的地位 / 49
- 第六章 宋词的两股潮流 / 56
- 第七章 论诸宫调 / 69
- 第八章 论元人散曲 / 82
- 第九章 论元杂剧 / 94
- 第十章 论明清传奇 / 114

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 / 135
- 第二章 阴阳上去在北曲南曲中的搭配 / 158
- 第三章 韵位疏密与表情的关系 / 165

- 第四章 韵位的平仄转换与表情的关系 / 188
- 第五章 宋词长调的结构和声韵安排 / 197
- 第六章 论适用入声韵和上去声韵的长调 / 219

附 录

- 龙榆生新体歌词选 / 235
- 创制新体乐歌之途径 / 238

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《乐府余论》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，采民氓者为讴、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“倚声”而作。词所倚的“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，它所用的音乐却已掺杂了不少外来成分。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”者的唯一来源。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）就是用的杜甫的一首七言绝句《赠花卿》：“锦城丝管日纷纷，半入江风半入云。此曲只应天上，人间能得几回闻？”（《乐

府诗集》卷七十九)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。这种偷懒的过渡办法，可以看出士大夫的怠性和不甘适应群众的要求，从而延缓了长短句歌词的发展速度。这偷懒办法，却也有它的历史根源。据北宋音乐理论家沈括说：

诗之外又有和声，则所谓曲也。古乐府皆有声、有词，连属书之，如曰“贺贺贺”、“何何何”之类，皆和声也。今管弦之中缠声，亦其遗法也。唐人乃以词填入曲中，不复用和声。此格虽云自王涯始，然贞元、元和之间（公元785—820年），为之者已多，亦有在涯之前者。又小曲有“咸阳沽酒宝钗空”之句，云是李白所制。然李白集中有《清平乐》词四首，独欠是诗。而《花间集》所载“咸阳沽酒宝钗空”，乃云是张泌所为，莫知孰是也。今声词相从，唯里巷间歌谣及《阳关》、《捣练》之类，稍类旧俗。然唐人填曲，多咏其曲名，所以哀乐与声，尚相谐会。今人则不复知有声矣！哀声而歌乐词，乐声而歌怨词，故语虽切而不能感动人情，

由声与意不相谐故也。

《梦溪笔谈》卷五《乐律一》

在这一大段话里面，有三点值得注意。第一，是在长短句歌词的新形式没有完成之前，所有配合曲调的歌词，是长期停留在借助虚声勉强凑合的过程中。我们只要去看看沈约《宋书》卷廿二《乐志四》所载汉鼓吹饶歌十八曲和今（刘宋）鼓吹饶歌词三曲，简直没法读通。这原因据沈约说：“今鼓吹饶歌词，乐人以音声相传，训诂不可复解。”又说：“汉鼓吹饶歌十八篇，按《古今乐录》，皆声、辞、艳相杂，不复可分。”由此可见，后来“倚声填词”的办法，虽然是束缚得很厉害，但也是出于不得已而用之，在乐歌史上是一个大大的进步。我们再查查《宋书》，还列举了缪袭写的魏鼓吹曲十二篇，傅玄写的晋鼓吹曲廿二篇，韦昭写的吴鼓吹曲十二篇，何承天私造的鼓吹饶歌十五篇，都是仿照汉鼓吹饶歌十八曲和一部分其他汉乐府的调子来写的；魏武帝（曹操）、文帝（曹丕）、明帝（曹睿）所作的乐府诗，也都用了许多长短句子。这当然就是后来“倚声填词”的开端。晋荀勖也曾发生下面这样的疑问：“魏氏歌诗，或二言，或三言，或四言，或五言，与古诗不类。”他去问司律中郎将（掌乐的官员）陈颀。颀对他说：“被之金石，未必皆当。”（《宋书》卷十九《乐志一》）从这话里，可以看出魏氏歌诗所以要用长短句，就是为了配合曲调的节奏，也只有曹操才敢尝试去创作。当然，这些创作没有经过相当长期的锻炼，就希望它能够“被之金石”而“皆当”，是很难做到的。但比起那些

死板的一定要把整齐的、固定的四言或五言句子，勉强凑合着参差不齐的曲调，再加上一些有声无义的字眼去唱，弄得听者莫明其妙，写在书上，谁也读不通，是要进步得多了。一般文学史家，谈到词的起源问题，都不晓得在这些材料上着眼，是绝对不能得出正确结论来的。荀勖听了陈颙的话，却开起倒车来，他替晋王朝写的歌词，又全用四言句式。我疑心沈约所说“不可复解”的今鼓吹铙歌词三曲，即是用的汉鼓吹铙歌十八曲中的《上邪》、《远如期》（原作《晚芝田》，此据注语）、《艾如张》三个调子，如果不是用的整齐句式，给乐工加了许多虚声，注上字眼，那怎么会连同时的沈约都读不下去呢？

现在流传下来的汉、魏、六朝乐府诗，大多数是民间的作品，就有了不少长短句式。在吴歌小曲中，三言搭五言的形式，更是多得很。可见劳动人民素来就是敢想、敢做而富于创造性的。单就这种“倚声填词”的办法来讲，民间早就有了，而且曹操也都跟着尝试过了。可是直到开元、天宝间，经过五百多年的漫长岁月，所有不断从少数民族输入和民间创作的曲调，不知积累了多少财富，而诗人们还是那样保守，还是不肯接受“胡夷里巷之曲”去“倚声填词”，从而延缓了长短句歌词的发展，这是十分可惜的。

由于齐、梁以来的声律论，把平、上、去、入四声应用到文学形式上来，积累了几百年的经验，形成了唐人的五、七言近体诗。这种近体律、绝诗，本身就有它的铿锵抑扬的节奏感，音乐性非常浓厚。如果不是形式过于方板，拿来配合曲调，是最适宜不过的。沈约早就说过：“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》）唐人近体诗，就是运用这些原则建立起来的。而这些原则，应用到配合管弦的歌词上来，就可以解决许多问题，而使之吻合无间。我们看了唐人许多大曲，都是借用诗人的近体律、绝作为歌词，这消息是可以推测得到的。

一般所说的“词”，原来也就是沿着魏、晋以来乐府诗的道路，向前发展的。不过它所倚的“声”——也就是它所用的调子，一般都出于隋、唐以来的燕乐杂曲：有教坊乐工和专家们的创作，如《安公子》为隋炀帝时乐工王令言的儿子所写，《雨霖铃》为唐明皇入蜀时悼念杨妃的创调；也有更早一些时候流传下来的，如《后庭花》出于陈后主（叔宝）宫廷，《兰陵王》出于北齐兰陵王高长恭的部队，但大部分却是民间的作品。我们看了敦煌发现的唐人写本《云谣集杂曲子》和其他小曲，就有长到八十四字的《凤归云》，七十七字的《洞仙歌》，这些都可证明，民间不仅不断地创作了许多新声曲调，同时也就有了他们自己的长短句歌词。群众的创造性，是会不断产生新东西的。即使世传李白写的《菩萨蛮》、《忆秦娥》或《清平乐令》不是后人伪造的，但看许多大诗人，自李白以下到韦应物、戴叔伦、王建、白居易、刘禹锡等，他们尝试填的词，也都是一些短短的小令，可见封建社会的士大夫阶级，总是落后于群众的。再看敦煌发现的琵琶谱，它所保存的《倾杯》、《西江月》等曲调，有的注上“慢曲子”或“急曲子”，又可证明慢词创自柳永的