

词学十讲

龙榆生·福建人民出版社

I207.23
12
2

词学十讲

龙榆生

045188

词学十讲



女子学院 0026285

福建人民出版社

1987年·福州

词 学 十 讲
龙 榆 生

*

福建人民出版社出版

(福州得贵巷27号)

福建省新华书店发行

福建新华印刷厂印刷

开本850×1168毫米 1/32 5.375印张 2插页 129千字

1988年7月第1版

1988年7月第1次印刷

印数: 1—5,000

ISBN 7-211-00376-6

G·251

书号: 7173·1019

定价: 1.70元

前言

《词学十讲》，一称《倚声学》，是先君龙榆生教授的遗著。本书对词学的各种基本问题，结合具体作品，进行了全面阐述；对许多唐宋词名篇的思想内涵和艺术手法也作了深入的分析。本书是先君晚年的著作，反映了先君在词学若干方面的最终见解和心得，对词学研究者和唐宋词爱好者都有参考价值。

先君解放后执教于上海音乐学院，《词学十讲》和《唐宋词定格》同是先君一九六二年在上海戏剧学院创作研究班讲授词学课的讲稿。副编《唐宋词定格》已于一九七八年由上海古籍出版社出版，更名为《唐宋词格律》。今应福建人民出版社之请，再将正编《词学十讲》整理出版。

本书原稿已不可复得，这是按照当时的油印讲稿誊录整理的。在整理中，曾对书中所有引文进行核对校勘；又蒙富寿荪先生审阅一过，提出很多宝贵意见，谨致谢忱。在校勘过程中，得到华东师范大学宋路霞、徐克媛、朱苏育和复旦大学喻蘅、潘维安等五位先生的热情帮助，在此一并致谢。

龙厦材

一九八六年七月于上海

Contents

Preface	vii
Chapter 1 Introduction	1
1.1 History and Applications	1
1.2 Mathematical Background	4
Questions for Chapter 1	9
Chapter 2 Structure of Methods	10
2.1 Conditions for Local Minima	10
2.2 Ad hoc Methods	13
2.3 Useful Algorithmic Properties	16
2.4 Descent Methods and Stability	20
2.5 Quadratic Models	23
2.6 Algorithms for the Line Search	25
Questions for Chapter 2	29
Chapter 3 Newton-like Methods	33
3.1 Newton's Method	33
3.2 Quasi-Newton Methods	38
3.3 Invariance and Metrics	45
3.4 The Broyden Family	48
3.5 Numerical Experiments	54
3.6 Other Formulae	58
Questions for Chapter 3	60
Chapter 4 Conjugate Direction Methods	63
4.1 Conjugate Gradient Methods	63
4.2 Direction Set Methods	70
Questions for Chapter 4	75
Chapter 5 Restricted Step Methods	77
5.1 A Model Algorithm	77
5.2 Levenberg–Marquardt Methods	82
Questions for Chapter 5	88

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，不象散文可以自由抒写。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。

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

^①见《元氏长庆集》卷二十三《乐府古题序》。

適应用，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《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。在明皇时代就已有了大量的创

^①见《新唐书》卷二百二《文艺列传（中）》，

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、刘禹锡、白居易等，是比较留心民间文艺和新兴乐曲的。他们开始应用新兴曲调依声填词。例如刘禹锡《和乐天春词》：

春去也！多谢洛城人。弱柳从风疑举袂，丛兰泥露似沾巾，独坐亦含颦。

——《刘梦得外集》卷四

他就在题内说明：“依《忆江南》曲拍为句”。这是身负重名的诗人有意依照新兴曲调的节拍来填写长短句歌词的有力证据。但刘禹锡的采用民间歌曲形式，也是分两个步骤来进行的。一个是沿用五、七言近体诗形式，略加变化，仍由唱者杂用虚声，有如《竹枝》、《杨柳枝》、《浪淘沙》、《抛球乐》之类。其《竹枝》引说到：

余来建平，里中儿联歌《竹枝》，吹短笛、击鼓以赴节，歌者扬袂睢舞，以曲多为贤。聆其音，中黄钟之羽，其卒章激讦如吴声，虽伦序不可分，而含思宛转，有淇濮之艳。昔屈原居沅、湘间，其民迎神，词多鄙陋，乃为作《九歌》。到于今，荆楚鼓舞之。故余亦作《竹枝》词九篇，俾善歌者扬之，附于末，后之聆巴

献，知变风之自焉。

——《刘梦得文集》卷九

从这里可以看出他的学作《竹枝》，还只是揣摩这种民间歌曲的声容态度，而不是依它的节拍，所以要“俾善歌者扬之”，也就是加上虚声以应节的意思。在这基础上进一步索性按着民歌曲拍填写长短句歌词，除上举《忆江南》外，还有《潇湘神》词二首：

湘水流，湘水流，九疑云物至今愁。君问二妃何处
所？零陵香草露中秋。

斑竹枝，斑竹枝，泪痕点点寄相思。楚客欲听瑶瑟
怨，潇湘深夜月明时。

——《刘梦得文集》卷九

唐代民间歌曲，经过刘、白一类大诗人的赏音重视，解散近体诗的整齐形式以应参差变化的新兴曲调，于是对“句度短长之数、声韵平上之差”越来越讲究了。到了晚唐诗人温庭筠“能逐弦吹之音、为侧艳之词”（《旧唐书》列传卷一百四十下），遂成花间词派之祖。北宋“教坊乐工，每得新腔，必求（柳）永为辞，始行于世”（叶梦得《避暑录话》卷三）。《乐章》一集，遂使“凡有井水饮处，即能歌柳词”（并见前者）。从此，由隋唐燕乐曲调所孳乳寝多的急慢诸曲，以及结合近体诗的声韵安排，因而错综变化作为长短句，以应各种曲拍的小令、长调，也就有如“百花齐放”，呈现着繁荣璀璨之大观了。

由于这类歌曲多流行于市井间，以渐跻于士大夫的歌筵舞席上，作为娱宾遣兴之资，内容是比较贫乏的。从范仲淹、王安石开始，借用这个新兴体制来发抒个人的壮烈抱负，遂开苏轼一派“横放杰出、是曲子中缚不住”^①之风。王灼亦称：“东坡先生非心醉于音律者，偶尔作歌，指出向上一路，新天下耳目，弄

^①见宋吴曾《能改斋漫录》卷十六引晁补之语。

笔者始知自振。”（《碧鸡漫志》卷二）尽管李清照讥笑它是“句读不葺之诗”（宋胡仔《苕溪渔隐丛话后集》卷三十三引），但能使“倚声填词”保持万古常新的光彩，正赖苏、辛（弃疾）一派的大力振奋，不为声律所压倒，这是我们所应特别注意学习的。

045180

第二讲

唐人近体诗和曲子词的演化

要学填词，首先要学作所谓近体诗。因为这两者的形式之美，都是利用平仄两类长短不同的字调，两两相间地联缀起来，构成平调与升降调或促调递相使用的高低抑扬的和谐音节，都得把“奇偶相生，轻重相权”八个字作为调整音韵的法则，不过长短句词曲比较更为错综复杂，变化特多而已。

近体诗的格式，主要为五、七言绝句和五、七言律诗两种。古有“两句一联，四句一绝”之说。而这四句之中，起承转合，构成一个整体，和我国民间广泛流行的曲调是恰相符合的。律诗例为八句，首尾单行，中间两个对偶，也和另一种流行曲调同其结构。所以这近体诗的组织形式，虽然貌似简单，而在声韵上的调整安排，是和音乐紧密结合，经过无数作者的苦心实践，才逐渐臻于完美，不是偶然的。

兹将近体诗的几种定格列举如下：

（一）五言绝句

（1）平起顺黏格：

平平仄仄平（韵），仄仄仄平平（韵）。

仄仄平平仄（句），平平仄仄平（韵）。

例如：皇甫冉《婕妤怨》：

花枝出建章，风管发昭阳。

借问承恩者，双蛾几许长？

(2) 仄起顺黏格：

仄仄仄平平（韵），平平仄仄平（韵）。

平平平仄仄（句），仄仄仄平平（韵）。

例如：卢纶《塞下曲》：

月黑雁飞高，单于夜遁逃。

欲将轻骑逐，大雪满弓刀。

(3) 平起偏格：

平平平仄仄（句），仄仄仄平平（韵）。

仄仄平平仄（句），平平仄仄平（韵）。

例如：李端《听筝》：

鸣筝金粟柱，素手玉房前。

欲得周郎顾，时时误拂弦。

(4) 仄起偏格：

仄仄平平仄（句），平平仄仄平（韵）。

平平平仄仄（句），仄仄仄平平（韵）。

例如：李益《江南曲》：

嫁得瞿塘贾，朝朝误妾期。

早知潮有信，嫁与弄潮儿。

(二) 七言绝句

(1) 平起顺黏格：

平平仄仄仄平平（韵），仄仄平平仄仄平（韵）。

仄仄平平平仄仄（句），平平仄仄仄平平（韵）。

例如：王翰《凉州词》：

葡萄美酒夜光杯，欲饮琵琶马上催。

醉卧沙场君莫笑，古来征战几人回！

(2) 仄起顺黏格：

仄仄平平仄仄平（韵），平平仄仄仄平平（韵）。

平平仄仄平平仄（句），仄仄平平仄仄平（韵）。

例如：刘长卿《送李判官之润州行营》：

万里辞家事鼓鼙，金陵驿路楚云西。

江春不肯留行客，草色青青送马蹄。

(3) 平起偏格：

平平仄仄平平仄（句），仄仄平平仄仄平（韵）。

仄仄平平平仄仄（句），平平仄仄仄平平（韵）。

例如：杜甫《江南逢李龟年》：

岐王宅里寻常见，崔九堂前几度闻。

正是江南好风景，落花时节又逢君！

(4) 仄起偏格：

仄仄平平平仄仄（句），平平仄仄仄平平（韵）。

平平仄仄平平仄（句），仄仄平平仄仄平（韵）。

例如：白居易《对酒》：

百岁无多时壮健，一春能几日清明！

相逢且莫推辞醉，听唱阳关第四声。

在上述八个例子中，五言每句的第一字、七言每句的第一第三两字，一般是可以自由变化的。但变动过多，就得上下相救，如上句既改为“平仄仄平”，下句最好得变成“仄平平仄”之类。五言句的第三第四两字、七言句的第五第六两字，也可以平仄互换，如原该用“平仄仄”，也可以改成“仄平仄”，这也是另一种救法。至于词的格式，随着各个曲调所表现的感情起伏而相与起伏变化，就更错综复杂了。

一般所谓律诗，也只是把绝句的平仄安排重复一次。但中间

四句必须运用对偶，使胸腹饱满，符合奇偶相生的法则。这对偶的构成，在词义上要虚实相当，铢两悉称，在字调上却要平仄相反，刚柔相济。兹更举例如下：

（一）五言律诗

（1）平起偏格：

平平平仄仄（句），仄仄仄平平（韵）。

仄仄平平仄（句），平平仄仄平（韵）。

平平平仄仄（句），仄仄仄平平（韵）。

仄仄平平仄（句），平平仄仄平（韵）。

例如：孟浩然《过故人庄》：

故人具鸡黍，邀我至田家。

绿树村边合，青山郭外斜。

开轩面场圃，把酒话桑麻。

待到重阳日，还来就菊花。

（2）仄起偏格：

仄仄平平仄（句），平平仄仄平（韵）。

平平平仄仄（句），仄仄仄平平（韵）。

仄仄平平仄（句），平平仄仄平（韵）。

平平平仄仄（句），仄仄仄平平（韵）。

例如：骆宾王《在狱咏蝉》：

西陆蝉声唱，南冠客思深。

不堪玄鬓影，来对白头吟。

雾重飞难进，风多响易沉。

无人信高洁，谁为表予心？

（3）平起正格：

平平仄仄平（句），仄仄仄平平（韵）。

仄仄平平仄（句），平平仄仄平（韵）。

平平平仄仄（句），仄仄仄平平（韵）。

仄仄平平仄（句），平平仄仄平（韵）。

例如：杜甫《船下夔州郭，宿雨湿，不得上岸，别王十二判官》：

依沙宿舸船，石濑月娟娟。

风起春灯乱，江鸣夜雨悬。

晨钟云岸湿，胜地石堂烟。

柔橹轻鸥外，含情觉汝贤。

（4）仄起正格：

仄仄仄平平（韵），平平仄仄平（韵）。

平平平仄仄（句），仄仄仄平平（韵）。

仄仄平平仄（句），平平仄仄平（韵）。

平平平仄仄（句），仄仄仄平平（韵）。

例如：王维《观猎》：

风劲角弓鸣，将军猎渭城。

草枯鹰眼疾，雪尽马蹄轻。

忽过新丰市，还归细柳营。

回看射雕处，千里暮云平。

（二）七言律诗

（1）平起偏格：

平平仄仄平平仄（句），仄仄平平仄仄平（韵）。

仄仄平平平仄仄（句），平平仄仄仄平平（韵）。

平平仄仄平平仄（句），仄仄平平仄仄平（韵）。

仄仄平平平仄仄（句），平平仄仄仄平平（韵）。

例如：杜甫《恨别》：

洛城一别三千里，胡骑长驱五六年。

草木变衰行剑外，兵戈阻绝老江边。

思家步月清宵立，忆弟看云白日眠。

闻道河阳近乘胜，司徒急为破幽燕。

(2) 仄起偏格：

仄仄平平平仄仄（句），平平仄仄仄平平（韵）。

平平仄仄平平仄（句），仄仄平平仄仄平（韵）。

仄仄平平平仄仄（句），平平仄仄仄平平（韵）。

平平仄仄平平仄（句），仄仄平平仄仄平（韵）。

例如：杜甫《闻官军收河南河北》：

剑外忽传收蓟北，初闻涕泪满衣裳。

却看妻子愁何在，漫卷诗书喜欲狂。

白日放歌须纵酒，青春作伴好还乡。

即从巴峡穿巫峡，便下襄阳向洛阳。

(3) 平起正格：

平平仄仄仄平平（韵），仄仄平平仄仄平（韵）。

仄仄平平平仄仄（句），平平仄仄仄平平（韵）。

平平仄仄平平仄（句），仄仄平平仄仄平（韵）。

仄仄平平平仄仄（句），平平仄仄仄平平（韵）。

例如：杜甫《江村》：

清江一曲抱村流，长夏江村事事幽。

自去自来堂上燕，相亲相近水中鸥。

老妻画纸为棋局，稚子敲针作钓钩。

多病所须唯药物，微躯此外更何求。

(4) 仄起正格：

仄仄平平仄仄平（韵），平平仄仄仄平平（韵）。

平平仄仄平平仄（句），仄仄平平仄仄平（韵）。

仄仄平平平仄仄（句），平平仄仄仄平平（韵）。

平平仄仄平平仄（句），仄仄平平仄仄平（韵）。

例如：李商隐《马嵬》：

海外徒闻更九州，他生未卜此生休。

空闻虎旅传宵柝，无复鸡人报晓筹。

此日六军同驻马，当时七夕笑牵牛。

如何四纪为天子，不及卢家有莫愁。

上面所列举的格式，都是遵循沈约“一简之内，音韵尽殊，两句之中，轻重悉异”的基本法则而调整建立起来的。它的平仄安排，虽然有些可以自由出入，但得衡量整体的音节关系，务必使它既利于喉吻，又能与所表达的感情起伏恰相适应，才算合乎规矩，达到谐协美听的程度。

我们如能掌握近体诗关于声韵安排的基本法则，并且予以实际锻炼，就会明白怎样运用汉语的不同字调来填写各种不同曲调的歌词，使之和谐悦耳，适合配曲者和歌唱者的要求，进而达到“字正腔圆”的境界。

打破近体律、绝诗的整齐形式，演化成为句读参差、声韵复杂的曲子词，最初还只是就原有句式酌加增减，期与杂曲小令的节拍相应，有如第一讲所曾提到的刘禹锡《忆江南》和《潇湘神》等。此外，如张志和的《渔歌子》：

西塞山前白鹭飞，桃花流水鳜鱼肥。青箬笠，

绿蓑衣，斜风细雨不须归。

——见《尊前集》

俨然一首七绝，不过破第三句的七言为三言两句，并增一韵而已。又如韩偓的《浣溪沙》：

拢鬓新收玉步摇，背灯初解绣裙腰，枕寒衾冷异香焦。

深院下关春寂寂，落花和雨夜迢迢，恨情残醉却无聊。

——见《尊前集》

又是一首七律，减去一联；或两首七绝，各减一句；平仄声韵都