

詞體構所



冷地著



中华书局

1112400712

词体构成

洛地著

中华书局

图书在版编目(CIP)数据

词体构成 / 洛地著. —北京: 中华书局, 2009.10
ISBN 978 - 7 - 101- 06734 - 7

I. 词… II. 洛… III. 词(文学)—文学研究—中国
IV. I207.23

中国版本图书馆 CIP数据核字(2009)第 088655 号

书 名 词体构成

著 者 洛 地

责任编辑 张 进

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 北京未来科学技术研究所有限责任公司印刷厂

版 次 2009 年 10 月北京第 1 版

2009 年 10 月北京第 1 次印刷

规 格 开本 /700 × 1000 毫米 1/16

印张 23½ 插页 2 字数 350 千字

印 数 1-3000 册

国际书号 ISBN 978 - 7 - 101- 06734 - 7

定 价 56.00 元

前言

词,格律化的长短句韵文,我国最高层次的民族韵文体式。

词学,向为显学。

按经历、职业,落地算是个学音乐、吃戏饭的,何以来写这本书呢?说得小,是兴趣(有“座右铭”云:“读书求死,学问自娱”);说得大一些,是想对词的“文体构成”试作一些探索。

关于“词体构成”的考虑,可谓说来话长了,大致可以有三个阶段或者说三个问题。

一

对“词”,具体地说是对“词体构成”的兴趣,当然是从对具体词作开始的。真不知是什么原故,在十三四岁时就开始胡乱地读了一些词作,如能把南唐二主词作全部背下来。还曾为李清照的【点绛唇】(“寂寞春闺”)打过唱谱,那是抗战逃难到昆明读初中时的事。翌年,1945,抗战胜利,军阀开战,闹学潮,学校停课。闲暇偶然,买了一本万树先生的《词律》,对照着读词作。偶然闲暇,产生了念头:

开始,是试着用符号标记“词调”。如:

以“○”为平、“●”为仄、“▼”为入、“◎”可平可仄;

以数字标句式,如此,譬如

七言律句,为:7 ○○-○●-●○-○ 7 ○●-○○-●●-○

7 ○○-○○-○○-● 7 ○●-○○-○○-●
四言律句,为:4 ○●-○○ 4 ○○-○○

按句律及“一三(五)不论,二四六分明”,则

7○○ 7●○ 7○○ 7●●; 4○ 4●

就足以标记上列六种句式了(奇言句后二符号,偶言句后一符号)。又设计了一些其他符号,如:

“|”为用大韵处, “!”为用小韵处;
“||”为毕曲即全篇结煞, “//”为分章(片)结;等。

于是,就有了“词调数字谱”。如(词作仅为注释文体,故略作者):
【阮郎归】

南园春半踏青时○!风和闻马嘶○|青梅如豆柳如眉○!日长蝴蝶飞○//
花露重●草烟低○!人家帘幕垂○|秋千慵困解罗衣○!画堂双燕归○||
||: 3 ●● 3○○ | 5 ●○ | 7 ○○ | 5 ●○ :||

【苏幕遮】

碧云天○黄叶地●!秋色连波波上寒烟翠●|山映斜阳天接水●!芳草无情更在斜阳外●//
黯乡魂○追旅思●!夜夜除非好梦留人睡●|明月楼高休独倚●!酒入愁肠化作相思泪●||
||: 3 ○○ 3 ●● | 9○○ | 7●● | 9 ○●:||

如此等等,词调的用韵、句式、平仄等,似可一目了然。

也就是差不多同时,当试着编排“数字谱”,排了不多的一些词调,很快地或者可以说是很自然地发现了:词调之间的关系,有一些竟是非常之相近的。如:

【阮郎归】

南园春半踏青时○!风和闻马嘶○|青梅如豆柳如眉○!日长蝴蝶飞○//
花露重●草烟低○!人家帘幕垂○|秋千慵困解罗衣○!画堂双燕归○||

【武陵春】

烟柳长堤知几曲●一曲一魂消○|秋水无情天共遥○!愁送木兰桡○//

熏香绣被心情懒● 期信转迢迢○ | 记得来时倚画桥○ | 红泪满鲛绡○ ||

【双头莲令】

太平和气兆嘉祥○ | 草木总成双○ | 红苞翠盖出横塘○ | 两两斗芬芳○ ||

千摇碧玉并青房○ | 仙髻拥新妆○ | 连枝不解引鸾皇○ | 留取映鸳鸯○ ||

【少年游】

长安古道马迟迟○ | 高柳乱蝉栖○ | 夕阳岛外●秋风原上●目断四天垂○ ||

归云一去无踪迹● 何处是前期○ | 狎兴生疏○酒徒萧索●不似去年时○ ||

以数字谱排列可以看得更清楚些：

【阮郎归】||: 3 ●● 3 ○○ | 5 ●○ | 7 ○○ | 5 ●○ :|| 七言折腰为两三言

【武陵春】||: 7 ●● 5 ○○ | 7 ●○ | 5 ○○ :||

【双头莲】||: 7 ○○ | 5 ○○ | 7 ○○ | 5 ○○ :||

【少年游】||: 7 ○○ | 5 ○○ | 4 ●● 4 ● 5 ○○ :|| 七言摊破为两四言

如此，“问题”产生了：这些词调之间是不是可能会有什么关连呢？

当然，1945，我“年方二八”十六（虚）岁，并没有认真地考虑什么课题，只是朦胧地出现了这样一个“疑问”，也就出现了一个“念头”——开始出现妄想：想用“数字谱式”按末结句句式为则（如上四词调皆同结于“平脚五言5○”）聚在一起，编排词调，整理出一套“洛氏数字谱”的“词谱”出来。觉得有这样一本“词谱”，给“填词”者使用也许会比较方便些。

又当然，这个“问题”即“念头”在当时只是心头一闪。那几年的现实生活在读高中，那时最喜爱的是数学，两天打鱼三天晒网地地理“词调数字谱”，只是为了自己读词时的方便，那“数字谱”没有做完，零星的一些在1949年丢失了。后来，在60年代“下放劳动”时曾从头开始做，也没有做完，零星的一些在“文革”时被抄没了。80年代之后又再次从头开始。但是，杂事太多，年老体衰，精力日败，同时对词及词体的看法与以前也已有了变化；因此，上述《洛氏数字词谱》到今天也还没有最后做完。

以上，可算是第一个阶段，是莫知莫觉的阶段。然而，可以说是今天这本《词体构成》的滥觞。如“数字谱”这个方法，六十多年来一直在使用，用这个方

法标记各类韵文,特别是用以整理“南北曲”,不但简便可行,而且对观察句式、韵断,判别“正、衬”及梳理词调曲牌之间的关系,很是便利。

至于对“末结”的注意,在当时或得之偶然,但是,是我对“末结”在诗词曲我国韵文中重要地位的认识的启端。尤其是,在这个过程中,产生了对韵文中“句”的构成的认识:韵文的“句”,是以末(韵)字为基点向上建构而成的。

二

第二个阶段是在1949年之后,那时大批青年学生参军,我也随大流“参加了革命”;服从分配,从此入了“文艺”之界。开始是从事音乐创作和理论探索(1951—1953年在上海音乐学院学习);到对民族音乐朦胧有点认识从而重新注意考虑到词、曲,已临近1957年了。接着是接受一场运动,二十年,1979年,“回到”文艺单位,介入了“戏”、“曲”的一些探研。经过这几十年的历程,在思想方法上,在对我国传统文艺,对民族音乐(包括“二十八调”),对“诗→词→(南北)曲”的行程等有了一些自己的理解之后,乃陆续地写了有关“词体构成”的某些单篇。其中或有一些与近现代学者相左之说。就我自己来说,只是依据事物实际去认识事物,对古今前贤之说稍作辨正、补罅而已。如果说洛地有什么“看法”的话,只有一点:提出了“律词”这个概念——事情始于1986年,有幸得到华东师范大学齐森华教授俯允,得旁听于华师大在上海召开的“词学会”(我是文化系统的,又没有论文提交,算不得正式代表)。在小组讨论时说了“词,格律化的长短句”,“‘词唱’是‘歌永言’的演化”的看法。由万云骏先生提名,在第二天大会上作了一个题为“作为一个学音乐出身的人,进言各位词学家论词尽可不必顾及音乐”的即席发言。事后,有友人要我把发言整理成文。但那时正忙于《中国戏曲音乐集成·浙江卷》的编纂,要到1993年,才在《“词”之为“词”在其律》^①和《词乐曲唱》^②中正式提出了“律词”的这个概念。

窃以为:

词——格律化的长短句韵文——律词。

①《“词”之为“词”在其律——关于律词起源的讨论》,刊于《文学评论》1994年第2期。

②《词乐曲唱》,人民音乐出版社,1995年8月第1次印刷,2001年3月第2次印刷。

格律化的五七齐言韵文,为“律诗”;格律化的长短句韵文,即当为“律词”。“律词”这个特称是洛地杜撰的,眼下已为某些词学家如谢桃坊研究员等先生所首肯、采用。真是十分的荣幸。

所以提出“律词”这个“定义性的名词”,并执意坚持,是因为我心里有着一大疙瘩——“音乐与词”(“词与音乐”)关系的“问题”。

早年“理数字谱”是无知少年的莫知莫觉,不消说得。在学音乐之后的对词的探索——如果不是20世纪50年代末那场运动(在一个长时期终岁不闻丝竹声),我可能会主要从事音乐创作,但迟早也必会走上“探索律词”这步的——听说、读到了词学界有:词,是先有“有定声”的“民间乐调”,然后依据那些“有定声”的“民间乐调”“填”入文辞的“以诗从乐”的“音乐文学”,“是燕乐发展的副产品”之说。作为一个学音乐的,对此能不心动吗?我甚至想过:研究“词为‘以诗从乐’的‘音乐文学’”的绝大多数(或可称全都)是“文界”的先生,我作为一个学音乐的参与这个探索,是不是有一定“优势”呢?于是,从两方面,一是从“乐”——主要是从音乐、雅乐燕乐、二十八调等探索“音乐与词的关系”;一是从“词”——主要是从词调、词体、词史等探索“词与音乐的关系”。

对我国音乐的探索、对词体的探索,前后数十年,时或断续,曾未止歇,直到近花甲之年,对我华夏的传统音乐包括“二十八调”方有了比较切实的理解^③;对“词调、词体”的本体构成才有了一些理解——深感我国汉字文化的伟大,深感我国韵文传统的优秀,深感“词”是最具我华夏民族特征最高层次的韵文体式——格律化的长短句韵文——律词!

对“词与音乐”关系的探索呢?原是因受“词为‘以诗从乐’的‘音乐文学’”说的影响而进入的。在数十年探索过程中,渐渐地越来越产生疑问。最后得到的是一个完全相反的认识:是词的“文体、文辞、文学”在其形成、发展、完善过程中推进了“词唱”的“乐体、乐式、乐唱”的进展。

一切需要探索,关键在于思维。就“音乐与词的关系”、“词与音乐的关系”这个“问题”的探索,有三点或可一说。

(一)考察事物当对它有总体认识。我国音乐,以歌唱为其主体。歌唱,在

^③洛地对“俗乐二十八调”的看法,请参看《〈唐二十八调拟解〉提要》(《中国音乐学》1994年第4期),《“高宫”律位》,《“商角同用”》,《“二十八调”之“角调”辨正》,《犯》,《同均、同式、同律,我国传统音乐是三层调关系》(《中国音乐》2004年第1期、2004年第3期、2005年第1期、2005年第4期、2006年第3期)等。眼下正在结集中。

我国,以“传辞”为第一目的。无论诗、词、曲、歌、谣、乐府……无不以“文体”、“文辞”、“文学”即以“‘文’的艺术表现”为其基本思维。因此:

歌唱中“文”与“乐”的关系,在总体上,无不是:“文”为主、“乐”为从;“文体”决定“乐体”,“乐体”从属于“文体”。具体体现在以下四、五个方面:

1. “文”之篇、章必为“乐”之篇、章(片、阙)。
2. “文”之韵断,必为“乐”之“大住”(约略相当于今称之“乐段”)。
3. “文”体之“句”,必为“乐”之“顿”(约略相当于今称之“乐句”)。
4. “文句”内之“步”节,为“乐句”内节拍之舒促、张弛④。

我国歌唱,无论何类何种,概莫能外(即使是具体作品亦罕有例外者)。“律词”及其“唱”也是如此。因此,“律词”及其“词调”以其文体的规整而形成,以文体的“律化”为其基本趋致,以其稳定的文体结构(用韵、章片、韵断、句式、字声)为其特征而存在、而传世——“律词”的“篇、片、韵断、句数、句式、字声”决定着“词唱”的“篇、章、住、顿、舒促”——“文体”决定“乐体”。

(二)考察事物,必须也只能以事物本身作为考察的基点。事物的初始、演化、完成是有过程的,从混沌状态逐渐演化到出现有所规范的稳定的且异于他者的特征的结构,才形成该事物。初始、演化、完成,是变动着的过程;在初始时、在过程中,以至其完成后,必有差异或有很大的差异。而人们只能对(已稳定地成为该事物的)事物进行考察,才能认识该事物。然后,才可能(才可以)去追溯其过程、其源起,去探问“如何演化为”该事物——事物已稳定地形成成为该事物,它是可探知、可认识的;它究竟是“如何演化为”该事物的?严格地说,充其量只能匡言其大概,并不能得其详实(变动的状态无可界定、量化),因而不能以事物尚未形成时的正在变动着的某些片断的迹象去对(已成为该事物的)事物作出总体性本质性的判断。譬如对“商文化”的研究,其基点,当然必须也必定以“商代”即自商汤灭夏至周武灭商这个阶段的情况为基点,不能以“先商、原商”的一些迹象、更不能从尚处混沌状态难可确定的“二里头、龙山、大汶

④我采用“乐体”、“乐式”的说法,不采用现今一般使用的“曲体”、“曲式”的说法。一则二者概念不同:“乐体”指的是音乐体式,“曲体”、“曲式”容易使人产生是指具体乐曲的体式的概念;再则,是为了避免与“曲”如“南北曲”的文体性的曲体、曲式相混淆;又,“乐体”、“乐式”可与“乐段”、“乐句”等音乐术语直接相衔接。

“韵断”,这个词语是洛地杜撰的,用指韵文文体中“句”与“篇章”之间的结构单位。凡韵文,“句”与“篇章”间必有“韵断”这一结构层次。请参看本书所收《韵断》篇、《词调三类:令、破、慢》等。关于“住”、“顿”、“步”等,亦请参看本书各篇。

口”等处的某些“文化迹象”去判定或代替“商文化”——而后者恰恰是需要从首先研究、认识了“商文化”而后追溯、逆推才或有可能进行探索的。我们今天研究、探索“词”及其“唱”，是不是应当也是这样呢？我以为是。因此，对“词”的探索，以“宋词”为基点，非但是必须的而且是不得不的。也只有以“宋词”为基点，探研“词”以及探索其形成的过程才是有意义的。如此，就“（律）词”其“文与乐”的关系是“文主乐从”还是“乐主文从”而言——

至迟自李后主(937—978, 962 登基时已宋建隆二年)至宋亡(1276)及其后，格律化长短句的词调无不以其稳定的文体结构(用韵、篇章、韵断、句式、字声)为其特征而存在、而传世；同时，没有任何材料和根据可以说明词调是以其具有稳定的“乐体、乐式、乐调(节奏节拍、乐音旋律、调高调式)”为特征而存在、而传世。相反地，有的却是许许多多同一词调使用不同调高调式(即所谓“宫调”)的材料^⑤——仅此一点，就已足可证明“（律）词”并不是依据“有定声”的“民间乐调”填入文辞的“以诗从乐”的“音乐文学”了，其“文与乐”的关系，是“文主乐从”，并不是“乐主文从”了。

至于“宋词”以前的唐(及五代的)“曲子”，以及其中某些曲子如何“演化为‘词’”的情况，以现有材料，并不能得其详实。即使得其详实了，也不能把“曲子”的情况充替“律词”的情况的，是不是呢？

(三)再一点是什么呢？是“音乐观”的问题。上面说到，我国音乐，总体上是以歌唱为其主体。歌唱，在我国，以“传辞”为第一目的。歌唱中“文”与“乐”的关系，在总体上，无不是：“文”为主、“乐”为从；“文体”决定“乐体”，“乐体”从属于“文体”，具体体现在：1，“文”之篇章必为“乐”之篇章；2，“文”之韵断，必为“乐”之“大住”(约略相当于今称之“乐段”)；3，“文”体之“句”，必为“乐”之“顿”(即所谓“曲拍”，约略相当于今称之“乐句”)；4，“文句”内之“步”节，为“乐句”内节拍之舒促、张弛。总体情形如此，又还有第5点：“声”——“声”，在“文”为句字的字读语音语调起伏；在“乐”是乐音旋律的高下。此二者如何结合，是歌唱中“文”、“乐”关系的又一方面。在总体上“文体决定乐体”的情况

^⑤按我的统计，同一作者或两名以上不同作者对同一词调使用两种以上不同“宫调”者，其数达57个词调。此57词调中：如【倾杯】，柳永一人使用五种“宫调”；如【六么令】，柳永、周邦彦、吴文英及文籍记载，也曾使用过五种“宫调”。至于文籍所载，如据《碧鸡漫志》：【凉州】可使用“七‘宫调’”；【伊州】可使用“七‘商调’”；如陈旸《乐书》中【倾杯】遍于二十八调。详见未刊拙文《唐宋词曲“宫调”资料汇集》。

下,“声”这个方面是“依字声化为旋律”,还是“以旋律传唱文辞”,使我国的歌唱在**旋律构成**上大分为两类:

一类是:依文辞句读句字的字读音音的平仄声调,化为乐音进行,构成旋律。这一类,我称之为“依字声化为旋律”——即我国自先秦至今几千年的“歌永言——以文化乐”传统歌唱构成;

一类是:以稳定或基本稳定的旋律,传唱(不拘其平仄声调的)文辞。这一类,我称之为“以旋律传唱文辞”。

对于我们这个课题,需要探索的是:“词唱”,其性质是“歌永言——以文化乐”还是“以旋律传唱文辞”?这里不能不看到的是:即使是后者(如现今的“小调”)也只是在“声”——“旋律构成”这个最具体的一个层面上“以旋律传唱文辞”,而在总体上即在“篇章、韵断(乐段)、文句(乐句)、节奏节拍(舒促)”歌唱的总体构成上仍然必定是“文为主,乐为从”——“文体决定乐体”,而不是“文从属于乐”的所谓“音乐文学”。何况,律词完全不同于小调。

然而,真正的问题不在这里,而是在于:“词为‘文从属于乐’的‘音乐文学’”说对“词与音乐”关系并不是出于对上述这些关系的考虑。“词为‘文从属于乐’的‘音乐文学’”说中的“音乐”,其观念是:独立于“文”之外的“纯音乐”观——

一如只有可以独立于“乐(乐体、乐式、乐调)”之外的“文”,以其“文”的艺术表现(文体、文辞、文学)表现其“所表现(喜怒哀乐)”,如律词,任何一个词调,付唱不付唱都是该词调;任何一篇词作,付唱不付唱都是该词作。这样的“文”才有可能在付唱时左右其“乐”——为“文主乐从”、“以文化乐”的歌唱。

只有可以独立于“文(文体、文辞、文学)”之外的“乐(乐体、乐式、乐调)”以其“音乐艺术表现”(节奏节拍、旋律、乐体乐式)表现其“所表现(喜怒哀乐)”,如“进行曲(march)”,以“复三段式,双拍子,带附点的节奏,多大跳上行的旋律,规整的乐调”表现军队等队列的行进,有力、雄壮、热烈。只要是以这样的“音乐表现”表现其“所表现”(如军队行进、婚礼行进、狂欢节的队列游行等等,故“进行曲”又称“队列曲”)的乐曲,有歌词没歌词、唱不唱都是“进行曲”;任何一首进行曲(如我国的《义勇军进行曲》、法国的《马赛曲》、比才的《斗牛士之歌》等),有歌词没歌词、唱不唱都是进行曲。这样的“乐”,才有可能左右其“文”——其“文(歌词)”才是“文从属于乐”的“音乐文学”。

“词为‘文从属于乐’的‘音乐文学’”说的音乐观是后者,以致百年来主张“文从属于乐”的所谓“词为‘音乐文学’”说的文著中,未见有探索我国歌唱的

总体构成者,未见有探索在“旋律构成——声”的层面上的“以文化乐”与“以旋律传辞”者,竟未有见提到我国几千年来传统的“歌永言”者!

事实上,我国所有的歌唱,无不以“传辞”为第一目的,其艺术表现的基点是“文(文体、文辞、文学)思维”而不是“音乐思维”。独立于“文”之外、以“音乐思维”即以“‘音乐艺术表现’表现其‘所表现’”的歌唱,是没有的。而这类歌唱(音乐)的出现及这种音乐观的出现,在我国,是由19世纪末进入我国、极其迅速地全面覆盖了我国并整体上改造了我国的音乐观的“西洋音乐”所引起的——也就是:所谓“文从属于乐”的歌唱观、音乐观,及所谓“词为‘文从属于乐’的‘音乐文学’”说,实际上是20世纪以后出现的“中国的‘西洋音乐观’”的产物^⑥。

其实,事情本来很简单明白,无所谓三点四点,问题根本在于:词,何以为词?与“唐诗”并驾的“宋词”,是“一代之文”还是“一代之乐”?【忆秦娥】、【八声甘州】、【苏幕遮】、【水调歌头】、【齐天乐】、【满江红】、【水龙吟】、【渔家傲】、【兰陵王】、【贺新郎】、【沁园春】、【清平乐】:“西风残照”、“暮雨江天”、“碧云黄叶”、“千里婵娟”、“绿芜凋尽”、“怒发冲冠”、“渡江天马”、“蓬舟三山”、“泪盘如露”、“季子平安”……直至“风流人物”、“换了人间”;词,无论其词调、其词作,无不以其“文”存在、以其“文”流行、以其“文”传世;其“乐”,依附于其“文”者也,歌之为词、为该词调,不歌亦为词、亦为该词调。《中国大百科全书·中国文学卷》以“合乐的歌词”为“词”定义,既不准确且无意义;若以“可歌”为“合乐”,我国韵文何者不“可歌”、何者不可“合乐”?若以“合乐”为“词之为词”的必要前提条件,如上所引,何人曾闻李白悲歌?东坡岂以CD代书?论家见“贺兰”而疑作者,须溪“顾稚子”而泪语,与“乐”何干?非惟词而已,诗、辞、赋,以至曲(枯藤老树,北雁南飞),无不以“文”而存在,以“文”而流行,以“文”而传

⑥譬如词学界有一个极为普遍的说法:“词是(唐宋)那时的‘流行歌曲’。”“流行歌曲”当然是“现代”才有的概念。而像“现代模样”在社会上广泛传唱的“流行歌曲”,在我国是什么时候才开始有的呢?是由康有为、梁启超在光绪二十四年(1898)提出在新兴学堂中开设“乐歌”课程的主张,从而出现借外国音乐旋律“旧瓶装新酒”地填入中文歌词的“学堂乐歌”才开始有的——第一首学堂乐歌是沈心工先生在1902年借日本歌曲《手戏》的旋律填入中文歌词(后改名为《男儿志气高》)的《体操》。也就是,是因“向西洋学习”的“维新”思潮,在20世纪初开始,我国才有“现代模样”的所谓“流行歌曲”的。在此前,充其量,在一定阶层内会有某些词曲“文体”或“歌词”流传,并不能有现代模样(现代概念)的“流行歌曲”。

世。韵文，惟其舍弃“与唱同行同在”的状态，乃有所规范，才成其气候，方构成类种。

试对看“与唱同行同在”的歌曲——即所谓“合乐的歌词”：如“小白菜地里黄”与〔山歌〕同行同在地传唱于北地某些村镇，“好一朵茉莉花”与〔（鲜花）小调〕同行同在地传唱于南方青楼，“店东带过了黄骠马”与〔西皮〕同行同在地传唱于京班戏场，它们是“以旋律传辞”的歌唱，若舍弃其“乐”，它们还是〔山歌〕、〔小调〕、〔西皮〕么？

至于20世纪后出现的：即使是由大文豪作词的《玫瑰三愿》、《教我如何不想他》、《义勇军进行曲》、《流水》、《黄河大合唱》、《妈妈教我的歌》等，舍弃其“乐”，它们有自成的“文体”么？更不必提近年来的《甜蜜蜜》、《给我一个吻》、《过把瘾》、《爱你没商量》之类的所谓“流行歌曲”了。恰相反，其中有一些就是上面说到那样，可以舍弃其歌词而存在、而流行、而传世，如《义勇军进行曲》可成为管乐的《国歌》，《黄河大合唱》可成为钢琴协奏曲，《中国人民解放军进行曲》、《新四军军歌》可成为独立的军乐曲。

难道不是非常之明显的事实吗？以上，可以说是我对“词”的认识的第二个阶段，或者应当说是我对“词”的“第二个问题”。

对这“第二个问题”，大约在20世纪80年代已有了定见了，在80年代写的《戏曲与浙江》（浙江人民出版社）、90年代写的《词乐曲唱》（人民音乐出版社）中皆有所反映，但没有作为专题提出，为什么？就是在2004年写的《律词之唱，“歌永言”的演化》中说的：原以为是学术讨论中的一说，仁智山水，无须正面辩质。所以，只提出“律词”这个概念，自己觉得“律词”这个概念中已经可以包含“词与音乐”的关系了。直到2004年才“发现”那“文从属于乐”的“词为‘音乐文学’”说竟是“20世纪学术研究获得的重要成果”，并已成为“普遍承认的科学定论和进一步开展学术研究的基础与规范”的“公认”的“成说”，着着实实地大吃一惊！于是有了《律词之唱，“歌永言”的演化——将“词”视为“隋唐燕乐”的“音乐文学”，是20世纪词学研究中的一个根本性大失误》篇。今收入本书，请大家审阅、批正。

三

还有第三个问题：律词“文体”。

无意与前圣后贤、古籍今著、字书典籍对“文”、“文章”、“文学”、“文体”、“体裁”、“结构”等包括所谓“音乐文学”等词语的释说作辩说,但径述已见。^⑦

洛地以为:“文体”就是“文体”。“文体”应当是:

“文”的体制、格式——可省称为“‘文’的体式”,再省称为“文体”。

“文”就是“文”——汉字为“文”;具有“某些带规律性的现象”谓之“文”^⑧——对于我们这个课题,“带规律性的汉字的组合”谓之“文”。与其所反映、所表现(内容)无干。所以,这里的“文”,既不是“文学”也不是“文章”、“文辞”,更不是“文风”、“文采”等,“文”就是“文”。

我国的“文”,可大分为二,按现今的说法,是“韵文”、“散文”,古人称“文”、“笔”(刘勰《文心雕龙》)——谁说我国(古人)没有“文体”观念呢?只是可惜没有持续,没有建立起“文体学”来,有一点文体观念就被淹没、有一点文体观念又被淹没,淹没在“诗言志——文以载道——内容决定形式”之中。“文笔”的指意很快就成为“文章、文学、文辞、文采”及“文章、文学、文辞、文采的写作技巧”了;我这里就用不来了,只好单用一个“文”字。“每下愈况”形而下地走向“每况愈下”的事太多了。

于是,“文体”就成为“文学体裁”了。对于词,就是:词是一种“文学体裁”——这是我从一些论家的著作中读到的,比众多词典、辞典的释说强多了。然而,按我的理解:

“文体”是“文”的“体制”、“格式”(不是“文学体裁”)。

体制、格式——“体制”是指事物的总体构成,譬如律诗的“体制”就是“格律化的五、七言齐言韵文”;“格式”是有规则的具体结构样式,譬如律诗的“格式”是其具有严格规则的“句式、用韵、句律及其品种(绝、律、排)”的具体结构样式(见下)。与“文学、文辞、文风、文采”等无干。律词也一样:

^⑦这篇《前言》的这个第三段即“第三个问题:律词‘文体’”。也许学界觉得:“文学体裁”、“韵文体式”差而不多,是个“无可无不可”的问题;在我则认为,是“文辞学”与“文体学”两个概念、两个学科的大问题。为此,查阅了不少典籍、文著中对上引那些有关词语的释说、论述,花了二十多天,写了不下十稿,实在没精神了。最后,只得“径述已见”,请各位原谅。

^⑧《汉语大字典》:“文”释文“③指自然界或人类社会某些带规律性的现象。……‘文,犹理也。’”(缩印本第909页)

词体——词的体式——律词的体制、格式。

提出这个问题,在我思想中,有三层考虑:

(一)先说具体的,读到自古至今的几乎所有的词集、词谱以及论词的文著,无一不是以“文学、文辞”观念的句读句读着词作、词调。

如【八声甘州】其首韵断出对两句,按“律”即按其“格式”,为:“前带‘一字领’的平平脚七言,平平脚五言韵句(或用拗)”——“○○●●○○ ○●○○ |”——“1.7○○5○○|”。而《全宋词》所收9首【八声甘州】竟有如下五种句读(上行为按律句读;下行为《全宋词》句读,文后为其页码[据中华书局,1965年版]):

1. 按律即格式: 对潇潇暮雨洒江天○ 一番洗清秋○ | (柳永)
《全宋词》: 对潇潇、暮雨洒江天, 一番洗清秋。(43页)
按律即格式: 正阴阴夏木听黄鹂○ 百啭语惺松○ | (袁去华)
《全宋词》: 正阴阴、夏木听黄鹂, 百啭语惺松。(1499页)
按律即格式: 恨中秋多雨及晴景● 追赏且探先○ | (向子諲)
《全宋词》: 恨中秋、多雨及晴景, 追赏且探先。(953页)
2. 按律即格式: 叹关河在眼孰雌雄○ 兴废古犹今○ | (王之道)
《全宋词》: 叹关河在眼、孰雌雄, 兴废古犹今。(1156页)
3. 按律即格式: 又新正过了问东风○ 消息几时来○ | (叶梦得)
《全宋词》: 又新正过了, 问东风、消息几时来。(766页)
按律即格式: 隔花窥半面带天香○ 吹动一天秋○ | (张炎)
《全宋词》: 隔花窥半面, 带天香、吹动一天秋。(3484页)
4. 按律即格式: 倚凌空飞观展营丘○ 卧轴恍移时○ | (张元干《横山阁》)
《全宋词》: 倚凌空飞观, 展营丘卧轴恍移时。(1076页)
5. 词句变易,七言可随处“摊破”为两四言。此处“7○○”摊破为“4●4○”
按律即格式: 物微生处● 远往还来○ 非但稻梁求○ | (刘克庄《雁》)
《全宋词》: 物微生处远, 往还来、非但稻梁求。(2634页)
按律即格式: 客星堂下● 水碧浮空○ 烟树几重重○ | (林实之)
《全宋词》: 客星堂下水, 碧浮空、烟树几重重。(3594页)

【八声甘州】只是一个具体例子,问题在于:按“文辞”句读,不同的人都可以按自己对文辞的理解作出完全不同的句读(对看诸词集、词谱即见),如此,复有何“体式”可言?记得在20世纪80年代,兰州大学的宁希元教授给我看他刚写好的一篇文章,指出:马致远【天净沙】末句不当断为“断肠人,在天涯。”当断

为“断肠—人在—天涯。”我简直吃了一惊：“难道有那样断的吗？”他找出一叠“元曲选集”来，竟全是“断肠人，在天涯”！我也曾见到过把李后主的【虞美人】两句九言断作“故国不堪回首，月明中。”“恰似：一江春水向东流。”的例子，无论是多是少，是有是没有，都不是本质的，关键是观念，是思维。把“文体”置于从属于“文学、文辞”的地位，是在观念上根本取消了“文体”的实际存在，根本上阻碍、窒息了我国的“文体学”作为“学科”的出现和建设。要我说，是本性的错误。

(二)既如此，律词“体制、格式”是怎么样的呢？且试言之：

1. 首先是韵文的“体制、格式”：

韵文的“体制”，我觉得就是一句话：“用韵之‘文’为‘韵文’”。

韵文的“格式”，我拟了一个“模式”：

(字——→步——→)句——→韵断——→章(片)——→篇
组成 组成 组成 组成 组成

以句末(韵)字为基点，向前建构成“句”。

以(大)韵句为基点，组成“韵断”。

以韵断为基点，组成“章(片)”。

以末韵断为基点，组成“篇”

2. 各类韵文的“体制”(古体诗之前的不及)：

古体诗：非格律化的，五、七字句式齐言韵文；

律诗：格律化的五、七言齐言韵文；

(古)俚歌：非格律化的、与唱同行同在的长短句韵文；

律词：格律化的长短句韵文；

南北曲：近格律、与唱同行同在的长短句韵文^⑨；

(明)清俚歌(民歌、小调、戏曲等)：非格律化的，与唱同行同在的七、十字

⑨南北曲，我所以称之为“近格律”，文人作南北曲(非文人之作一般归于“俚曲”)，每力图使其格律化。然而“(南北)曲”其本体系“与唱同行同在”的歌词，而凡“与唱同行同在”的歌词，其句式往往不能完全稳定，且不可避免地要用(许多)“衬字”，必不能完全格律化。若完全格律化了，“曲”便进入“词”。这就是所以后人将【庆宣和】、【凭阑人】、【梧叶儿】等十四个“元北曲牌”收入《词谱》的原故。这也是宋代某些词人如柳永、周邦彦、姜白石的某些“与唱同行同在”的作品中“拗句”、“不律句”及“用衬”较多的重要原因或主要原因。顺便说一句，明人及《四库提要》谓“诗变而为词，词变而为曲”，皮相之言耳，不足为训。

句式齐言韵文。

3. 律词的“格式”：

律词，是“以各个具有不同结构格式的独立成篇的‘词调’为个体”汇集“群体状态”——“个体的群态”的格律化的长短句韵文。

其词调，以“两章(片)”成“篇”为基本结构格式：

两章(片)，每章(片)两韵断者为“令”；

两章(片)，每章(片)四韵断者为“慢”；

两章(片)，每章(片)三韵断者为“破”。

再具体再细，我就没得说了——因此，我对律词的“格式”的探索实在是并没有完成的。虚此，以俟贤者。

(三)还有一层：

还是从“具体”说起吧。还是说律诗，人人皆知其有“体式”亦知其“体式”：第一，必五言或七言，齐言；第二，出对两句组成一韵断(联)，对句必平脚用韵，出句仄脚不韵；首句若作平脚句则可韵可不韵；第三，末字前“步步相对”组成律句，联内句与句相“对”、联间句与句相“粘”；两联为“绝”，四联为“律”，四联以上为“排”。这个“体式”是“体制、格式”，与“文学、文辞”全然不相干，完全不为“文学、文辞”所左右——是为真正的“文体学”概念的“文体”(也许是我国的唯一)。而其具体作品呢？与其“体式”不(全)合的甚多，但从来没有人把不(全)合“律诗体式”的律诗作品列为“又一体”的。而词呢？自古而今，概以具体作品为准绳，具体作品间稍有差异即为“又一体”，以致如【酒泉子】多达“二十二‘体’”，几乎一作一“体”。【河传】，有“11句到15句”、“53字到61字”的“二十七‘体’”！【洞仙歌】，竟有“13句到29句”、“82字到126字”的“四十‘体’”等等(见清《钦定词谱》)！同样，这里的问题，并不在对那些“体”的判断有没有失误(确有些是误断的)，而是在于观念，即思维。我在这里说的意思是：

词谱之列“体”，其观念是：词(作)“是怎么样”的；因此，有多少词作就可能、可以有多少个“体”。

律诗“体式”，其观念是：律诗“应该是怎么样的”；因此，不论具体诗作“是怎么样”有多少差异，律诗只“应该是”这样的。

前者是直观性的“现象思维”，后者是带本质性的“结构思维”(结构是事物中本质性的东西)。

观察事物，从见其现象“是怎么样”到认识其本质“应该是怎么样的”，应该是学术研究的启端和归宿。当然，远不只是对律词，每个课题、每个学科都有