

龍榆生全集



張暉 主編

龍榆生全集

復學周延密
拜也



第貳卷 專著二

上海古籍出版社



1925 年攝於廈門集美學校



1929 年與朱彊邨、陳三立等攝於上海真如張園

誰云骨肉緣天性膠漆相和怎得如頂骨自親
 情轉切辦香長讀華堂書
 筆底能運域外魂更從星宿洲河源老來生計
 甘平淡胎孕芳葩看記帳
 嚼飯與人堪嚼噉雲杓出怨向誰論蛇省例
 從甲子漫向重門拭淚痕
 甲午端午漫占三絕句寄懷
 知堂丈北京葉謝瑞全新榮之東即呈
 詩和 龍榆生九庚和章

1954 年龍榆生致周作人詩箋



1964 年所畫《甌江春漲小景》，並題《望江南》

本卷整理說明

本卷收龍榆生專著(或講義)三種。

《詞學十講》是龍榆生 1962 年在上海戲劇學院所撰講義，副標題爲“倚聲學”，油印本。1988 年福建人民出版社根據油印本講義出版《詞學十講》；1996 年台灣里仁書局出版《倚聲學》，以“詞學十講”爲副標題。此次我們以福建人民出版社初刊本作底本，書題亦從之；原附錄三篇，後兩篇另收入《論文集》，第一篇《四聲的辨別與練習》與本書聯繫緊密，仍舊附於此。

《唐宋詞格律》原名《唐宋詞定格》，爲龍榆生 1962 年在上海戲劇學院所撰講義(與《詞學十講》同時)。上海古籍出版社 1978 年出版。

《詞史要略》是一部殘稿，撰作時間不詳。有完整的目錄，應該是龍榆生計劃撰寫的一部詞史，但正文只寫到第二章。今根據手稿整理。

宋蒼或

熊 燁

本 卷 總 目

詞學十講	1
唐宋词格律	143
詞史要略	335

目 錄

第一講	唐宋歌詞的特殊形式和發展規律	5
第二講	唐人近體詩和曲子詞的演化	10
第三講	選調和選韻	22
第四講	論句度長短與表情關係	32
第五講	論韻位安排與表情關係	47
第六講	論對偶	63
第七講	論結構	80
第八講	論四聲陰陽	97
第九講	論比興	113
第十講	論欣賞和創作	126
附 錄	四聲的辨別和練習	138

講 十 學 詞

目 錄

第一講	唐宋歌詞的特殊形式和發展規律	5
第二講	唐人近體詩和曲子詞的演化	10
第三講	選調和選韻	22
第四講	論句度長短與表情關係	32
第五講	論韻位安排與表情關係	47
第六講	論對偶	63
第七講	論結構	80
第八講	論四聲陰陽	97
第九講	論比興	113
第十講	論欣賞和創作	126
附 錄	四聲的辨別和練習	138

第一講 唐宋歌詞的特殊 形式和發展規律

詞不稱“作”而稱“填”，因為它要受聲律的嚴格約束，不象散文可以自由抒寫。它的每一曲調都有固定形式，而這種特殊形式，是經過音樂的陶冶，在句讀和韻位上都得和樂曲的節拍恰相諧會，有它整體的結構，不容任意破壞的。

每一曲調的構成，它的輕重緩急和節奏關係，必得和作者所要表達的起伏變化的感情相應。這種“因聲以度詞，審調以節唱，句度短長之數，聲韻平上之差，莫不由之準度”〔1〕的歌詞形式，原來是古已有之的。“由樂以定詞，非選詞以配樂”，就是我國文學史上所習用的詞曲名稱，也是從古樂府中所有“操”、“引”、“謠”、“謳”、“歌”、“曲”、“詞”、“調”八種名稱中拈取出來的。清人宋翔鳳說：“宋、元之間，詞與曲一也。以文寫之則爲詞，以聲度之則爲曲。”（《樂府餘論》）因為這兩種形式都得受曲調的制約，所以在聲韻方面都是要特別講究的。

詞和曲的體制既然是由來已久，爲什麼直到唐宋以後才大量發展成爲定式呢？這就得追溯到聲律論的發明和它在詩歌上的普遍應用，才能予以充分的說明。梁代沈約早就說過：“夫五色相宣，八音協暢，由乎玄黃律呂，各適物宜。欲使宮羽相變，低昂互節，若前有浮聲，則後須切響。一簡之內，音韻盡殊；兩句之中，輕重悉異。”（《宋

〔1〕 見《元氏長慶集》卷二十三《樂府古題序》。

書》卷六十七《謝靈運傳論》)根據這個原則,積累了將近二百年的經驗,才完成了“回忌聲病、約句準篇”〔1〕的唐人所謂近體詩。這種近體詩,本身就富有它的鏗鏘抑揚的節奏感,音樂性異常濃厚。恰巧我國的音樂,到了這時,也在呈現着融合古今中外、推陳出新、逐步達到最高峯的繁榮景象。這樣相挾俱變,推動了燕樂雜曲和長短句歌詞的向前發展。據宋人郭茂倩《樂府詩集》卷七十九所標舉的《近代曲辭》,表明了“倚聲填詞”由民間嘗試而普遍流行的關鍵所在。郭茂倩說:

唐武德(唐高祖李淵年號)初,因隋舊制,用九部樂。太宗(李世民)增《高昌樂》,又造《讌樂》而去《禮畢曲》。其著令者十部:一曰《讌樂》,二曰《清商》,三曰《西涼》,四曰《天竺》,五曰《高麗》,六曰《龜茲》,七曰《安國》,八曰《疏勒》,九曰《高昌》,十曰《康國》,而總謂之燕樂。聲辭繁雜,不可勝紀。凡燕樂諸曲,始於武德、貞觀(太宗年號),盛於開元、天寶(明皇李隆基年號)。其著錄者十四調、二百二十二曲。

這和《舊唐書·音樂志》所稱:“又自開元以來,歌者雜用胡夷里巷之曲”,都可說明詞所依的聲究竟是些什麼。燕樂諸曲,既然在開元、天寶間就已“聲辭繁雜,不可勝紀”,這也說明唐宋間所習用的“曲子詞”一直跟着隋唐燕樂的普遍流行而不斷發展。民間藝人或失意文士,按照這種新興曲調的節拍填上歌詞,以便配合管弦,遞相傳唱。在明皇時代就已有了大量的創作,如敦煌所發現的《雲謠集雜曲子》,只是僅存的滄海一粟而已。由於無名作者的文學修養不夠,對聲辭配合也還不能做到恰如其分,因而暫時難以引起詩人們的重視。一

〔1〕 見《新唐書》卷二百二《文藝列傳(中)》。

般仍多用五、七言近體詩或摘取長篇歌行中的一段，加上虛聲，湊合着配上參差複雜的新興曲調，把來應歌。如王維《送元二使安西》一絕句衍爲《渭城曲》或《陽關三疊》，和李嶠《汾陰行》中的“山川滿目泪沾衣，富貴榮華能幾時。不見只今汾水上，惟有年年秋雁飛。”這種過渡辦法，大概流行於宮廷宴會和士大夫間。至於市井間的歌唱，必然早已改用了適合“胡夷里巷之曲”的長短句形式。唐中葉詩人，如韋應物、劉禹錫、白居易等，是比較留心民間文藝和新興樂曲的。他們開始應用新興曲調依聲填詞。例如劉禹錫《和樂天春詞》：

春去也，多謝洛城人。弱柳從風疑舉袂，叢蘭浥露似沾巾，
獨坐亦含嚬。

——《劉夢得外集》卷四

他就在題內說明：“依《憶江南》曲拍爲句”。這是身負重名的詩人有意依照新興曲調的節拍來填寫長短句歌詞的有力證據。但劉禹錫的採用民間歌曲形式，也是分兩個步驟來進行的。一個是沿用五、七言近體詩形式，畧加變化，仍由唱者雜用虛聲，有如《竹枝》、《楊柳枝》、《浪淘沙》、《拋球樂》之類。其《竹枝》引說到：

余來建平，里中兒聯歌《竹枝》，吹短笛、擊鼓以赴節，歌者揚袂睢舞，以曲多爲賢。聆其音，中黃鐘之羽，其卒章激訐如吳聲，雖僮伶不可分，而含思宛轉，有淇濮之艷。昔屈原居沅、湘間，其民迎神，詞多鄙陋，乃爲作《九歌》。到於今，荆楚鼓舞之。故余亦作《竹枝》詞九篇，俾善歌者揚之，附於末，後之聆巴歎，知變風之自焉。

——《劉夢得文集》卷九

從這裏可以看出他的學作《竹枝》，還只是揣摩這種民間歌曲的聲容

態度，而不是依它的節拍，所以要“俾善歌者揚之”，也就是加上虛聲以應節的意思。在這基礎上進一步索性按着民歌曲拍填寫長短句歌詞，除上舉《憶江南》外，還有《瀟湘神》詞二首：

湘水流，湘水流，九疑雲物至今愁。君問二妃何處所，零陵
香草露中秋。

斑竹枝，斑竹枝，淚痕點點寄相思。楚客欲聽瑤瑟怨，瀟湘
深夜月明時。

——《劉夢得文集》卷九

唐代民間歌曲，經過劉、白一類大詩人的賞音重視，解散近體詩的整齊形式以應參差變化的新興曲調，於是對“句度短長之數、聲韻平上之差”越來越講究了。到了晚唐詩人溫庭筠“能逐弦吹之音、爲側艷之詞”（《舊唐書》列傳卷一百四十下），遂成花間詞派之祖。北宋“教坊樂工，每得新腔，必求（柳）永爲辭，始行於世”（葉夢得《避暑錄話》卷三）。《樂章》一集，遂使“凡有井水飲處，即能歌柳詞”（並見前者）。從此，由隋唐燕樂曲調所孳乳寢多的急慢諸曲，以及結合近體詩的聲韻安排，因而錯綜變化作爲長短句，以應各種曲拍的小令、長調，也就有如“百花齊放”，呈現着繁榮璀璨之大觀了。

由於這類歌曲多流行於市井間，以漸躋於士大夫的歌筵舞席上，作爲娛賓遣興之資，內容是比較貧乏的。從范仲淹、王安石開始，借用這個新興體制來發抒個人的壯烈抱負，遂開蘇軾一派“橫放杰出、是曲子中縛不住”〔1〕之風。王灼亦稱：“東坡先生非心醉於音律者，偶爾作歌，指出向上一路，新天下耳目，弄筆者始知自振。”（《碧鷄漫志》卷二）盡管李清照譏笑它是“句讀不葺之詩”（宋胡仔《苕溪漁隱叢

〔1〕 見宋吳曾《能改齋漫錄》卷十六引晁補之語。