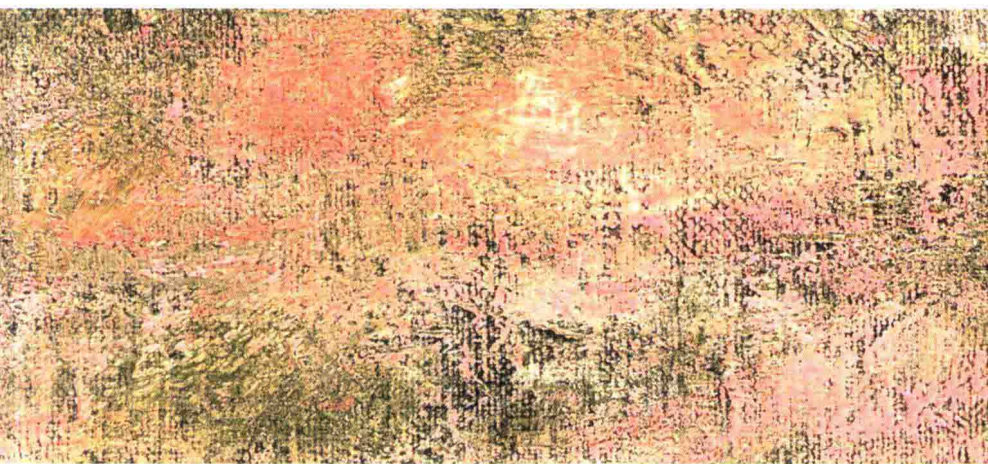


龍榆生 著

龍榆生學術論文集

下



本書收龍榆生學術論文四十餘篇。其中詞學論文三十餘篇，以《龍榆生詞學論文集》為基礎；其他學術論文十餘篇，據各類期刊及其手稿增補。兩者裒為一集，以論文發表時間（講義以刊印時間、未刊稿以寫作時間）為序，以觀龍先生治學全貌。



龍榆生全集

張暉 主編

龍榆生學術論文集



下

南唐二主詞敘論

詩客曲子詞，至《花間》諸賢，已臻極盛。南唐二主，乃一掃浮豔，以自抒身世之感與悲愴之懷；詞體之尊，乃上躋於《風》、《騷》之列。此由其知音識曲，而又遭罹多故，思想與行為發生極度矛盾，刺激過甚，不期然而迸作愴惻哀怨之音。二主詞境之高，蓋亦環境迫之使然，不可與溫、韋諸人同日而語也。

《直齋書錄解題·歌詞類》：“《南唐二主詞》一卷，中主李璟、後主李煜撰。卷首四闕，《應天長》《望遠行》各一，《浣溪沙》二，中主所作。重光嘗書之，墨迹在盱江晁氏，題云：‘先皇御製歌詞。’余嘗見之，於麥光紙上作撥鐙書，有晁景迂題字。今不知何往矣！餘詞皆重光作。”據此，則二主詞，在宋代已無完本，為可惜也。

《江表志》稱：“元宗（即中主）割江之後，金陵對岸，即為敵境；因徙都豫章……每北顧忽忽不樂，澄心堂承旨秦裕藏多引屏風障之。嘗自吟云：‘靈槎恩浩渺，老鶴憶崢嶸。’”陸游《南唐書》亦云：“元宗慈仁恭儉，禮賢睦族，愛民字孤，裕然有人君之度。少喜棲隱，築館於廬山瀑布前，蓋將終焉，迫於紹襲而止。……會周師大舉，寄任多非其人，折北不支，至於蹙國降號，憂悔而殂。”其忍辱含垢，委曲求全，正足以養成其千迴百折之詞心。王國維稱後主詞：“儼有釋迦、基督擔荷人類罪惡之意。”（《人間詞話》）中主亦同此境。馬令《南唐書·王感化傳》：“感化善謳歌，聲韻悠揚，清振林木，繫樂部為歌版色。元宗嗣位，宴樂擊鞠不輟，嘗乘醉命感化奏《水調》詞。感化唯歌‘南朝

天子愛風流’一句，如是者數四。元宗輒悟，覆杯歎曰：‘使孫、陳二主得此一句，不當有銜璧之辱也！’感化由是有寵。元宗嘗作《浣溪沙》二闕，手寫賜感化云：

菡萏香銷翠葉殘，西風愁起綠波間。還與韶光共憔悴，不堪看。
細雨夢回難塞遠，小樓吹徹玉笙寒。多少淚珠何限恨，倚闌干。

手捲真珠上玉鉤，依前春恨鎖重樓。風裏落花誰是主？思悠悠。
青鳥不傳雲外信，丁香空結雨中愁。回首綠波三峽暮，接天流。”

據上述諸事實，以印證此兩詞，知中主實有無限感傷，非僅流連光景之作。王國維獨賞其“菡萏香銷翠葉殘，西風愁起綠波間”二語，謂“大有衆芳蕪穢，美人遲暮之感”（《人間詞話》），似猶未能了解中主心情。論世知人，讀南唐二主詞，應作如是觀，惜中主傳作過少耳。

王國維云：“詞至李後主，而眼界始大，感慨遂深；遂變伶工之詞，而爲士大夫之詞。”又謂：“詞人者，不失其赤子之心者也。故生於深宮之中，長於婦人之手，是後主爲人君所短處，亦即爲詞人所長處。”（並見《人間詞話》）欲了解後主詞，必先知其性格與所處之環境。其前後兩期絕端相反之生活，乃所以促成其詞境之高超，其作品亦判若兩人，此在研習後主詞者所應深切注意。茲先就其性格及所處境地，分別述之：

（一）後主之嗜好 馬令《南唐書》云：“後主少聰悟，喜讀書，工書畫，知音律。”《五國故事》云：“煜（後主名煜）善音律，造《念家山》及《振金鈴曲破》。”《宣和畫譜》亦載：藝祖嘗曰：“煜雖有文，一翰林學士耳。”據此，知後主對於音樂文藝，修養極深，此爲造成其詞之基本條件。

(二) 後主之性情 陸游《南唐書》云：“(後主)嗣位之初，屬保大軍興後，國勢削弱，帑庾空竭，專以愛民爲急，蠲賦息役，以裕民力。尊事中原，不憚卑屈，境內賴以少安者十有五年。……殂問至江南，父老有巷哭者。”王陶《談淵》云：“曹彬、潘美平江南，召後主飲茶。船前設一獨木板道。後主登舟，徘徊不能進。彬命左右翼登，既一啜，謂‘李郎辦裝，詰旦會此同赴京’。來曉如期至。始美甚惑之。彬曰：‘舟邊獨木板尚不能進，畏死甚也，焉能取死？’”由是可知後主性仁愛而頗懦怯，思想與行爲因之發生矛盾，此爲造成其詞之次要條件。

(三) 後主之宗教信仰 陸書云：“酷好浮屠，崇塔廟，度僧尼不可勝算。罷朝，輒造佛屋，易服膜拜。……長圍既合，內外隔絕，城中人惶怖欲死。後主方幸淨居室，聽沙門德明、雲真、義倫、崇節講《楞嚴》、《圓覺經》。”《江表志》亦云：“後主奉竺乾之教，多不茹葷，嘗買禽魚，爲放生。”佛以慈悲爲主；後主信奉既篤，故多悲愍之懷，此爲造成其詞之附帶條件。

(四) 後主之家庭環境 後主娶大、小周后，並極歡洽。陸書稱：“(昭惠后)通書史，善歌舞，尤工琵琶。……常雪夜酣宴，舉杯請後主起舞。後主曰：‘汝能創爲新聲則可矣。’后即命箋綴譜，喉無滯音，筆無停思，俄頃譜成，所謂《邀醉舞破》也。……後主以后好音律，因亦耽嗜，廢政事。”琵琶爲燕樂雜曲之主要樂器。後主之深通音律，疑亦得於內助者爲多。夫婦唱隨，足以增加其對文藝上之興趣。其與小周后之風流韻事(見馬令《南唐書》)，更足證明其思想與行爲之矛盾。此亦爲造成其詞之附帶條件。

觀於上述四事，(一)(四)所以養成其技術，(二)(三)所以培植其詞心，後主詞境之高，非偶然也。茲更就所傳作品，分前後兩期敘述之：

後主在位十五年，保境安民，頗有小康之象。因得寄情聲樂，蕩侈不羈。《詩話類編》云：“後主常微行娼家，乘醉大書石壁曰：‘淺斟

低唱，偎紅倚翠，太師鴛鴦寺主，傳風流教法。”此時寧復知世間有苦惱事？故在前期作品，類極風流蘊藉，堂皇富豔之觀。其描寫美人嬌憨情態者，如《一斛珠》：

曉妝初過，沈檀輕注些兒個。向人微露丁香顆。一曲清歌，暫引櫻桃破。羅袖裊殘殷色可，盃深旋被香醪浣。繡牀斜憑嬌無那。爛嚼紅茸，笑向檀郎唾。

描寫宮中豪侈生活者，如《浣溪沙》：

紅日已高三丈透，金爐次第添香獸，紅錦地衣隨步皺。
佳人舞點金釵溜，酒惡時拈花蕊嗅，別殿遙聞簫鼓奏。

《玉樓春》：

曉妝初了明肌雪，春殿嬪娥魚貫列。笙簫吹斷水雲間，重按霓裳歌遍徹。
臨春誰更飄香屑，醉拍闌干情味切。歸時休放燭花紅，待踏馬蹄清夜月。

前一首溫馨豔麗，蕩人心魂；又好用代詞，如“丁香”、“櫻桃”之類，頗受溫庭筠影響。後二首則富麗中饒有清氣，想見後主前期生活之舒適。其爲小周后而作之《菩薩蠻》：

銅簧韻脆鏘寒竹，新聲慢奏移纖玉。眼色暗相勾，嬌波橫欲流。
雨雲深繡戶，來便詩哀素。宴罷又成空，夢迷春睡中。
花明月暗籠輕霧，今宵好嚮郎邊去。剗襪步香階，手提金縷鞋。
畫堂南畔見，一晌偎人顫。奴爲出來難，教郎恣意憐。

尤極風流狎昵之致，不愧“鴛鴦寺主”之名。後主一生，即在極端矛盾生活中度過。迨遇過度刺激，血淚迸流，以造成其後期哀感纏綿之作品。下文當再詳述之。

後主既歸宋，與金陵舊宮人書云：“此中日夕只以眼淚洗面。”（見王銍《默記》）趙葵《行營雜錄》亦稱：“後主歸朝後，每懷故國，且念嬪妾散落，鬱鬱不自聊。”秋月春花，往事多少？“眼淚洗面”與“眼色相勾”之滋味，相去幾何？後主仁愛足感遺民，而生活却成奴虜，篤信竺乾教義，而又不能澈悟“真空”，重重矛盾交戰於中，而自然流露於音樂化的文字。讀後主後期作品，但覺“可哀惟有人間世（朱彊邨先生絕筆《鷓鴣天》詞句），聽教坊離曲，揮淚對宮娥”（《東坡志林》曾譏後主《破陣子》“教坊猶奏別離歌，揮淚對宮娥”二語，謂此時故當痛哭於九廟之前），正極度傷心人語。愛戀如嬪妾，且不能相保；無涯之痛，自饒絃外之音。後主詞不能以跡象求，而感人力量，非任何詞家所能企及。茲錄數首如下：

《虞美人》：

春花秋月何時了，往事知多少？小樓昨夜又東風，故國不堪回首月明中！
雕闌玉砌應猶在，只是朱顏改。問君能有幾多愁？恰似一江春水向東流。

《相見歡》：

林花謝了春紅，太匆匆！無奈朝來寒雨晚來風。 胭脂
淚，相留醉，幾時重？自是人生長恨水長東！
無言獨上西樓，月如鉤。寂寞梧桐深院鎖清秋。 翦不
斷，理還亂，是離愁。別是一般滋味在心頭。

《浣溪沙》：

轉燭飄蓬一夢歸，欲尋陳迹悵人非，天教心願與身違。
待月池臺空逝水，蔭花樓閣漫斜暉，登臨不惜更沾衣。

《浪淘沙》：

簾外雨潺潺，春意闌珊。羅衾不耐五更寒。夢裏不知身是客，一晌貪歡。獨自莫憑闌！無限江山，別時容易見時難。流水落花春去也，天上人間！

往事只堪哀！對景難排。秋風庭院薜侵階。一桁珠簾閒不卷，終日誰來？金劍已沈埋，壯氣蒿萊。晚涼天氣月華開。想得玉樓瑤殿影，空照秦淮！

上述各詞，所謂“春花秋月何時了”，所謂“無奈朝來寒雨晚來風”，所謂“天教心願與身違”，所謂“流水落花春去也，天上人間”，並極愴惻纏綿，無可奈何之致。所謂“別時容易見時難”，所謂“別是一般滋味在心頭”，何等怨抑，不但“亡國之音哀以思”而已。往日笙歌醉夢，光景留連（《阮郎歸》詞中語），至此時，對月已改朱顏，貪歡惟在夢裏，憑茲血淚，滲入新詞；不獨與《花間》作風，殊其旨趣；曲子詞之有真生命，蓋自後主實始發揚。

總之，後主詞之高不可攀，由多方面之涵濡與刺激，迫而自然出此，非專恃天才或學力者之所能爲也。

（原載《詞學季刊》第三卷第二號，一九三六年六月三十日）

論平仄四聲

一 論四聲與樂律之關係

自宮譜失傳，而填詞者已不知協律爲何事。然宮調緣於律呂，歌詞出自語言，其抗墜抑揚，疾徐高下，所以表達一切情感者，理本無殊。方成培曰：“音自人心而生，律由古聖而作。人心千古不死，則律法終古不亡，古調雖有淪廢，固可尋繹而知也。”又曰：“以八音自然之聲，合人喉舌自然之聲，高下一貫，無相奪倫而成樂矣。”（《香硯居詞麈·宮調發揮》）樂有抑揚高下之節，聲有平上去入之差，準此以談，則四聲與音律，雖爲二事，然於歌譜散亡之後，由四聲以推究各詞調聲韻組織上之所由殊，與夫聲詞配合之理，亦可得其彷彿。若執四聲以當宮律之律，則又差以毫釐，失之千里矣。

二 論四聲之性質

萬樹《詞律·發凡》云：“自沈吳興分四聲以來，凡用韻樂府，無不調平仄者。至唐律以後，浸淫而爲詞，尤以諧聲爲主。倘平仄失調，則不可入調。”所謂四聲者，平、上、去、入也。平謂之平，上、去、入總謂之仄。萬氏云：“平止一途，仄兼上、去、入三種，不可遇仄而以三聲概填。蓋一調之中，可概者十之六七，不可概者十之三四，須斟酌而

後下字，方得無疵。此其故當於口中熟吟，自得其理。夫一調有一調之風度聲響，若上、去互易，則調不振起，自成落腔。”觀其嚴於上、去之分，蓋有其學理與經驗上之根據。其言曰：“上聲舒徐和軟，其腔低，去聲激厲勁遠，其腔高，相配用之，方能抑揚有致。”又曰：“名詞轉折跌蕩處，多用去聲，何也？三聲之中，上、入二者，可以作平，去則獨異。故余嘗竊謂論聲雖以一平對三仄，論歌則當以去對平、上、入也。當用去者，非去則激不起”（《詞律·發凡》），此皆深造有得之言。黃九烟論曲，有“三仄應須分上去，兩平還要辨陰陽”之句，亦謂此也。

三 論平仄在歌詞上之運用

填詞家對於平仄四聲之運用，不出兩途。或寬或嚴，亦各因其所用之調而異。大抵尋常通行之調，率以兩平兩仄相間，其體出於唐人近體律、絕詩者，多可不必拘泥。例如唐、五代人所製之小令：

《望江南》

江南好，風景舊曾諳。日出江花紅勝火，春來江水綠如藍，能不憶江南。（白居易）

前調

梳洗罷，獨倚望江樓。過盡千帆皆不是，斜暉脈脈水悠悠，腸斷白蘋洲。（溫庭筠）

《相見歡》

林花謝了春紅，太匆匆！無奈朝來寒雨晚來風。 胭脂

淚，相留醉，幾時重？自是人生長恨水長東！（李後主）

《浣溪沙》

轉燭飄蓬一夢歸，欲尋陳迹悵人非，天教心願與身違。
待月池臺空逝水，蔭花樓閣漫斜暉，登臨不惜更沾衣。（李後主）

前調

夜夜相思更漏殘，傷心明月憑闌干，想君思我錦衾寒。
咫尺畫堂深似海，憶來惟把舊書看，幾時攜手入長安？（韋莊）

《謁金門》

春雨足，染就一溪新綠。柳外飛來雙羽玉，弄晴相對浴。
樓外翠簾高軸，倚徧闌干幾曲。雲淡水平煙樹簇，寸心千里目。（韋莊）

前調

風乍起，吹皺一池春水。閒引鴛鴦香徑裏，手挼紅杏蕊。
鬪鴨闌干獨倚，碧玉搔頭斜墜。終日望君君不至，舉頭聞鶯喜。（馮延巳）

試取上列同調之詞，加以比較，不但三仄不拘上、去，單字亦可仄可平。此由其體勢之構成，即取五、七言近體詩句法，加以解散而錯落之，調聲以雙字爲主，且音律亦不似宋代慢詞興起後之嚴故也。

四 論去聲字在歌詞上之特殊地位

慢詞句法上之聲韻組織，亦多與五、七言近體詩相同者，如《滿庭芳》、《水龍吟》、《念奴嬌》、《賀新郎》之類，雖四言、六言參用，而仍不背兩平兩仄相間之原則，惟《念奴嬌》之兩結，率用平仄平仄，爲稍異於近體詩耳。傳作對於上、去之辨，猶未甚嚴也。迨柳永、周邦彥之徒，究心樂律，而歌詞上之句法組織，乃漸與近體詩分道揚鑣，其後來所謂拗體，不特一字之平仄，必須遵守，即上、去亦不容輕易放過者，則以其調聲之法，已別費經營故也。例如《八六子》之雙結，必用去平去平，則以雙字喫緊之處，悉用平聲，非上加兩去聲字，調難振起故也。錄一闕示例：

《八六子》

倚危亭，恨如芳草，萋萋剗盡還生。念柳外青驄別後，水邊紅袂分時，愴然暗驚。無端天與娉婷，夜月一簾幽夢，春風十里柔情。怎奈向、歡娛漸隨流水，素弦聲斷，翠綃香減，那堪片片飛花弄晚，濛濛殘雨籠晴。正銷凝，黃鸝又啼數聲。
(秦觀)

又如小令中《太常引》之雙結，四字三平一仄，仄必去聲，亦同此理。茲取辛棄疾二詞爲例：

《太常引·建康中秋夜》

一輪秋影轉金波，飛鏡又重磨。把酒問姮娥：被白髮、欺人奈何。乘風好去，長空萬里，直下看山河。斫去桂婆娑，人道是、清光更多。

前調

仙機似欲織纖羅，髣髴度金梭。無奈玉纖何。却彈作、清商恨多。珠簾影裏，如花半面，絕勝隔簾歌。世路苦風波，且痛飲、公無渡河。

右所列舉，皆一調中偶有一二句句法稍異者，其不容隨意出入已如此。他如《齊天樂》，本亦通行之詞，而有三處宜用去、上聲。例如《清真詞》：

綠蕪凋盡臺城路，殊鄉又逢秋晚。暮雨生寒，鳴蛩勸織，深閣時聞裁翦。雲窗靜掩。歎重拂羅裯，頓疏花簾。尚有練囊，露螢清夜照書卷。荆江留滯最久，故人相望處，離思何限。渭水西風，長安亂葉，空憶詩情宛轉。憑高眺遠。正玉液新翦，蟹螯初薦。醉倒山翁，但愁斜照斂。

右詞如“靜掩”、“眺遠”、“照斂”，皆去、上，不可任用他聲（參用吳梅說）。又如姜夔之《眉嫵》：

看垂楊連苑，杜若侵沙，愁損未歸眼。信馬青樓去，重簾下，娉婷人妙飛燕。翠尊共款，聽豔歌、郎意先感。便攜手、月地雲階裏，愛良夜微暖。無限風流疏散。有暗藏弓履，偷寄香翰。明日聞津鼓，湘江上、催人還解春纜。亂紅萬點，悵斷魂、煙水遙遠。又爭似、相攜乘一舸，鎮長見。

右詞除“信馬”、“共款”、“萬點”，必須用去、上外，如“人妙飛燕”、“郎意先感”、“良夜微暖”、“偷寄香翰”、“還解春纜”、“煙水遙遠”，皆仄平

仄平，爲句法組織之微異者，不可不知也。

五 論拗體澀調應嚴守四聲

復次，詞中之拗體澀調，其平仄四聲之運用，尤不可不確守成規。清真、白石、夢窗三家，此例尤夥。《清真詞》如《瑞龍吟》之“歸騎晚，纖纖池塘飛雨”，《紅林擒近》之“高柳春纔軟，凍梅寒更香。暮雪助清峭，玉塵散林塘”、“冷落詞賦客，蕭索水雲鄉”、“夜長莫惜空酒觴”，《倒犯》之“駐馬望素魄”，《憶舊游》之“東風竟日吹露桃”，《花犯》之“今年對花太恩恩”，《六醜》之“願春暫留，春歸如過翼，一去無跡”，《浣溪沙慢》之“水竹舊院落，櫻筍新蔬果”；《白石詞》如平韻《滿江紅》之“正一望千頃翠瀾”，《暗香》之“江國正寂寂，歎寄與路遙，夜雪初積”，《淒涼犯》之“怕恩恩不肯寄與，誤後約”，《秋宵吟》之“今夕何夕恨未了”；《夢窗詞》如《鶯啼序》之“快展曠眼”、“傍柳繫馬”、“藍霞遼海沈過雁”，《西子妝》之“一箭流光，又趁寒食去”，《霜花腴》之“病懷強寬”、“更移畫船”，此等遽數不能悉終，原亦不必因難見巧。然其句法組織既特異，吾人苟倚曲填詞，遇此等處，即對於四聲之辨，不容稍忽。蓋一字之配合，各有其聲律上之作用，稍經移易，便不復成腔矣。

六 論去聲字在詞中轉折處之關係

又詞中換韻處，其承上啓下之領句或呼應字，例用去聲，方覺振起有力。萬氏所謂“有一要訣，曰名詞轉折跌宕處，多用去聲”者是也。如秦觀《八六子》“念柳外青驄別後”之“念”字，“正消凝”之“正”字；周邦彥《蘭陵王》“望人在天北”之“望”字，“漸別浦縈迴”之“漸”字，“念月榭攜手”之“念”字；姜夔《揚州慢》“過春風十里”之“過”字，

“自胡馬窺江去後”之“自”字，“漸黃昏清角吹寒”之“漸”字，最爲明顯。所謂去聲字之妙用如此，學者可資“隅反”矣。

（原載《詞學季刊》第三卷第二號，一九三六年六月三十日）

令詞之聲韻組織

詩人嘗試填詞，始於小令。小令命名之由來不可考，以意測之，殆等於酒令之令。故恆於酒邊花下，即席成篇，隨付管絃，藉以娛賓遣興。本有其調，而令作者率爾倚聲製詞，便試捷才，比諸行令。其體初不甚爲文人重視，故作者恆自掩其跡曰：“謔浪遊戲而已。”（胡寅《酒邊詞·序》）《樂府詩集·近代曲辭·回波樂》條下云：

《本事詩》曰：“中宗之世，嘗因內宴，羣臣皆歌《回波樂》，撰辭起舞。時沈佺期以罪流嶺表，恩還舊官而未復朱紱。佺期乃歌《回波樂》辭以見意，中宗即以緋魚賜之，自是多求遷擢。”《唐書》曰：“景龍中，中宗宴侍臣，酒酣，令各爲《回波樂》。衆皆爲諂佞之辭，及自要榮位。次至諫議大夫李景伯，乃歌此辭。”

凡此所稱“撰辭起舞”、“令各爲《回波樂》”與“次至”之“次”字，咸足證知令詞製作之由，蓋與酒令相近。惟此種小調，易於成文，故其發達亦較其他長調爲早。其形式組織，亦多由五、七言近體詩變化而來。蓋歌詞遞嬗之際，其跡猶可考知也。

《茗溪漁隱叢話》云：“唐初歌詞，多是五言詩，或七言詩，初無長短句。自中葉以後至五代，漸變成長短句，及本朝則盡爲此體。今所存，止《瑞鸛鵒》、《小秦王》二闕，是七言八句詩，並七言絕句而已。《瑞鸛鵒》猶依字易歌，若《小秦王》必須雜以虛聲，乃可歌耳。”五、七

言詩之變爲令詞，原爲湊合虛聲而設，然當時曲調變化至多，依聲填詞，形式遂異。其間有全用五、七言律詩句法，錯綜變化以出之者；亦有二字、三字、四字、六字句，音節緊促，與五、七言律，絕迥不相侔者。要其平仄調聲之法，與唐人近體詩仍無絕大差異。唐人令詞之流傳至今，最無疑義者，莫過於《樂府詩集》所錄《憶江南》、《瀟湘神》、《調笑》諸曲。如白居易之《憶江南》：

江南憶，最憶是杭州。山寺月中尋桂子，郡亭枕上看潮頭。
何日更重遊？

劉禹錫之《瀟湘神》：

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。

前一調除起爲三字句外，實割五、七言絕句之半爲之。後一調則直七言絕句之變體，但化首句七字爲三字二句疊韻耳。此令詞之從五、七言近體詩蛻化而來，最易參透消息者也。至如韋應物、王建諸人之《宮中調笑》，則以二字句與六字句構成，而其叶韻之宛轉相生，乃與詩句大異其趣。此令詞之漸與近體詩脫離關係，而獨創一格者也。錄王建詞一闕如下：

團扇，團扇，美人病來遮面。玉顏憔悴三年，誰復商量管弦。
弦管，弦管，春草昭陽路斷。

復次，令詞之創調，莫備於趙崇祚所編之《花間集》，而溫庭筠之作爲最早。茲試取溫詞所用各調，就其句法組織，略爲分類說明，以見令詞組