

词曲概论

龙榆生著

上海古籍出版社

1207.2/6

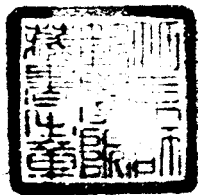
词曲概论

龙榆生著

首都师范大学图书馆



20754468



上海古籍出版社

754468

词曲概论

龙榆生著

上海古籍出版社出版

(上海瑞金二路 272 号)

新华书店上海发行所发行 上海市印刷四厂印刷

开本 787×1092 1/32 印张 5.875 字数 131,000

1980 年 4 月第 1 版 1980 年 4 月第 1 次印刷

印数: 1—32,000

统一书号: 10186·153 定价: 0.48 元

出版说明

《词曲概论》是龙榆生先生的遗著。全书分上下两编：上编主要探讨词曲的起源，论述词曲的发展和演变，介绍唐宋词、元曲、明清传奇重要作家的艺术成就和作品的思想内容，并评价这些作家、作品在文学史上的地位和影响。下编着重探讨声韵对词曲的作用，根据同声相应、异音相从和奇偶相生、轻重相权诸法则，广举例证，阐明词曲中平仄四声的安排、韵位的疏密和平仄转换对表达思想感情的关系。书中对许多问题的阐发，是作者的生平研究心得，具有独到的见解，对于研究词曲史、声律学和词曲写作都有参考价值。同时，由于书中引证的词曲大多是历来脍炙人口具有代表性的名作，通过作者的介绍和分析，也有助于我们对这些作品的理解和欣赏。

本书是龙榆生先生生前在大学任教时的讲稿，原是油印本，舛误较多，经富寿荪同志整理校勘，在文字上作了某些必要的改动，并对篇章的划分作了部分调整。

上海古籍出版社

一九七九年四月

目 次

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·····	13
第三章	令词在五代北宋间的发展·····	21
第四章	论唐宋大曲和转踏·····	29
第五章	慢曲盛行和柳永在歌词发展史上的地位·····	39
第六章	宋词的两股潮流·····	44
第七章	论诸宫调·····	54
第八章	论元人散曲·····	65
第九章	论元杂剧·····	74
第十章	论明清传奇·····	90

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 ·····	107
第二章	阴阳上去在北曲南曲中的搭配 ·····	125

• 1 •

第三章	韵位疏密与表情的关系	130
第四章	韵位的平仄转换与表情的关系	147
第五章	宋词长调的结构和声韵安排	154
第六章	论适用入声韵和上去声韵的长调	172

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》上，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，采民讴者为讴、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词，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“依声”而作。词所依的“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，它所用的音乐却已参杂了不少外来成分。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《讌乐》，而去《礼毕曲》。其著令者十部：一曰《讌乐》，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，而且是也有歌词的。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《赠花卿》的一首七言绝句：“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？”（同上）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，可以看出士大夫的急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，然正元、元和之间（公元七八五——八二〇年），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》

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》四所载汉鼓吹铙歌十八曲和今（刘宋）鼓吹铙歌词三曲，简直没法读通。这原因据沈约说：“今鼓吹铙歌词，乐人以音声相传，训诂不可复解。”又说：“汉鼓吹铙歌十八篇，按《古今乐录》，皆声、辞、艳相杂，不复可分。”由此可见，后来“依声填词”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，傅玄写的晋鼓吹歌曲廿二篇，韦昭写的吴鼓吹曲十二篇，何承天私造的鼓吹铙歌十五篇，都是仿照汉鼓吹铙歌十八曲和一部分其它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“依声填词”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）陈頌。頌对他说：“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整齐、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。荀勖听了陈頌的话，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，既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、敢作而富于创造性的。单就这种“依声填词”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“依声填词”，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。不过它所依的“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)宫庭,《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》和其它小曲,就有长到八十四字的《风归云》,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,他们的尝试填词,也都是些短短的小令,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说法(宋荆夙《乐府余论》),是毫无根据的。虽然北宋末年的叶梦得曾经说“教坊乐工,每得新腔,必求永为辞,始行于世”(《避暑录话》卷三),只可说明词所依的“声”,到了宋教坊,又有了不少新创的调子,可供作者填词使用。这些新声,直到南宋时代,民间还在不断创作,一面和过去流传下来的混合起来,在民间普遍演唱。我们且看《刘知远诸宫调》所用的词牌,就有《回戈乐》、《应天长缠令》、《甘草子》、《六么令》、《胜葫芦》、《瑶台月》、《墙头花》、《文序子》、《枕屏儿》、《定风波》、《抛球乐》、《锦缠道》、《愿成双》、《安公子缠令》、《柳青娘》、《酥枣儿》、《女冠子》、《应天长》、《快活年》、《玉抱肚》、《耍孩儿》、《牧羊关》、《醉落托》、《双声叠韵》、《麻婆子》、《沁园春》、《贺新郎》、《解红》、《木笪缓》、《哨遍》、《耍三台》、《出队子》、《拂霓裳》、《永遇乐》、《乔牌儿》、《一枝花》、《绣带儿》、《恋香衾》、《相思会》、《苏幕遮》、《恋香衾缠令》、《整花冠》、《绣裙儿》、《红罗袄》、《玉翼蝉》、《一斛义》、《踏阵马》、《伊州令》、《整乾坤》等四十九个曲子,而且注明宫调;除《耍孩儿》、《一枝花》等少数为后来北曲所常用外,几乎

都是唐、五代、北宋人所常用的词牌。照这些在当时人民口里还活着的牌子曲来填的歌词，一般都把它划在词的范围内。但是我们把《刘知远诸宫调》内所有歌词，拿来和同一牌子的专家作品比较一下，它的句式长短和平仄四声的使用，都有很大出入。当然民间艺人不会象专家们一样具有深厚的文学修养，也不会死守那些清规戒律；但也可以看出这些曲调还活在人民口里的时候，是比较活泼自由的，经过文人不断加工，反而使它僵化了。

话虽如此，四声平仄的安排，在节奏上仍能发挥极大的作用。近体诗演化为词，词又演化为曲，既然都是照各个牌子的格式去填，要唱的人把字咬得准，而又不至于拗嗓，对一定的规矩，却是同样得遵守的。再看《永乐大典》卷一万三千九百九十一所载三种戏文，也多用许多词牌联缀起来，歌唱一桩故事的。看它所用的《满庭芳》、《破阵子》等词牌，却又和一般词家的规矩，没有多大出入；不过单就古杭书会所编的《小孙屠》一剧来看，中间忽然用几支北曲《一枝花》、《雁儿落》、《得胜令》，忽然又用一支南曲《风入松》，象这样错综复杂的关系，一时很不容易搞得清楚。但一般的平仄安排，却是相当讲究的。

词所依的曲调，发展到了南宋，渐渐僵化了。但在福建泉州所传《南词四十四套》中，还保存着吴文英等所常用的《秋思耗》、《双姝媚》两个调子的歌词和节拍，可见词乐直到现在，有的还活在某些地方的古老剧种中，这是值得研究民族音乐的专家们好好去发掘、探讨的。

北宋首都汴梁，为新声创作的总汇。它一方面接受了隋、唐以来的音乐遗产，一方面又不断产生新的歌曲，这样促成词的发展，逐渐到了登峰造极的地步。靖康（钦宗年号）之难，开封残破已极，所有教坊乐谱和伎人都流散了。虽然有一部分转到临安

(南宋首都杭州),促进了南宋词的发展,也有不少文人如姜夔、张枢等,另外搞一套自度腔,缀上音谱,给家伎们肄习,但已到了奄奄一息的地步。于是,词在声乐上的地位,就逐渐由南北曲取而代之以了。

北宋初期,契丹族和党项族先后在东北和西北建立的辽和西夏王朝与宋王朝一直站在对立的地位。后来女真族(金)和蒙古族递占中国北部。由于长期的民族矛盾,汉民族的固有文化,在向北交流上受到了阻碍,于是北方的民间艺人又不断创作新的歌曲。这一部分新声,又和唐末、五代原来流传在北方的旧曲结合起来,加以灵活运用,就构成了北曲系统。南宋词的余波和温州一带的地方戏结合起来,又构成南曲系统。我们知道,北宋以前唱词的伴奏乐器属弦索类,以琵琶为主;南宋唱词的伴奏乐器则以管色为主。由于伴奏乐器的不同,所以声情有缓急,文字有疏密。后来演为诸宫调和戏文,大概也都沿着这两条道路发展。例如上面所举的《刘知远诸宫调》和金人董解元的《西厢记》,虽然所用的牌子,同样多是北宋以前旧曲,可是句式有变化,平仄更多出入。这正由于它用弦索伴奏,所以自由活动的余地也就跟着增多。由北宋词乐转化为北曲,由南宋词乐推进为南曲,这线索还是可以找得出来的。明人王世贞曾谈到南北曲的差别:

北主劲切雄丽,南主清峭柔远。北字多而调促,促处见筋;南字少而调缓,缓处见眼。北辞情少而声情多,南声情少而辞情多。北力在弦,南力在板。北宜和歌,南宜独奏。北气易粗,南气易弱。

王骥德《曲律》卷一《总论南北曲》引

这是从音乐性上去分别。同时还有北曲作家康海,也有类似的说法:

南词主激越,其变也为流丽;北曲主慷慨,其变也为朴