

读词常识

夏承焘 吴熊和 著



诗词常识

名

家谈四种

中华书局

诗词常识名家谈(四种)

读 词 常 识

夏承焘 吴熊和 著

中 华 书 局

图书在版编目(CIP)数据

读词常识/夏承焘、吴熊和著, - 北京: 中华书局, 2001
重印

(诗词常识名家谈四种)

ISBN 7-101-02261-8

I. 读… II. ①夏…②吴… III. 词(文学) - 中国 -
通俗读物 IV. I207.23

中国版本图书馆 CIP 数据核字(1999)第 45906 号

书 名	读词常识
丛 书 名	诗词常识名家谈(四种)
作 者	夏承焘 吴熊和
责任编辑	王 敏
出版发行	中华书局 (北京丰台区太平桥西里 38 号 100073)
印 刷	北京冠中印刷厂
版 次	2000 年 4 月新 1 版 2001 年 8 月北京第 3 次印刷
规 格	开本/850×1092 毫米 1/32 印张/3 ¹ / ₄ 字数/57 千字 印数/16001 - 26000
国际书号	ISBN 7 - 101 - 02261 - 8/I·327
定 价	7.00 元

目 录

第一章 词的起源与特点	(1)
一、词的起源	(1)
二、词的特点	(5)
第二章 词的名称	(7)
一、曲子词	(7)
二、诗余	(9)
三、乐府	(10)
四、长短句	(12)
第三章 词 调	(14)
一、宫调与词调	(14)
二、制调	(17)
三、择调	(20)
四、作谱与填词	(23)
五、词调与文情	(25)
六、词调的分类和变格	(28)
1. 令、引、近、慢	(28)
2. 犯调	(32)
3. 转调	(34)
4. 摊破、减字、偷声	(35)

5. 叠韵	(35)
6. 联章	(36)
7. 调同名异与调异名同	(38)
8. 调同句异与调异句同	(39)
七、词谱	(41)
第四章 词与四声	(44)
一、字声与词调的关系	(44)
二、字声的运用	(45)
1. 平仄	(45)
2. 四声	(47)
3. 五音及阴阳	(55)
第五章 词韵的分部与协法	(59)
一、分部	(59)
二、协法	(64)
第六章 词的分片与句式	(71)
一、分片	(71)
二、句式	(80)
第七章 词书	(86)
一、词选	(86)
二、词集	(89)
三、词谱、词话、词韵	(93)

第一章 词的起源与特点

一、词的起源

词是一种抒情诗体,是配合音乐可以歌唱的乐府诗,是唐宋时代主要的文学形式之一。唐宋词是中国文学发展的新阶段,是唐宋文学的一个光辉成就。

唐宋词和前代的乐府诗有着历史的继承关系,但在内容、形式、风格以及表现手法等方面又有着显著的差别。它不是直接从前代的乐府诗中产生与发展起来的。它完全是当时一种新兴的歌诗,在各方面保有自己的特点,并从发展过程中形成自己独立的传统。它在音乐上和前代的乐府诗属于不同的系统。

隋唐时代的音乐有着三个系统。宋沈括《梦溪笔谈》卷五:“自唐天宝十三载(公元 754 年),始诏法曲与胡部合奏,自此乐奏全失古法。以先王之乐为雅乐,前世新声为清乐,合胡部者为宴乐。”雅乐是汉魏以前的古乐;清乐是清商曲的简称,大部分是汉魏六朝以来的“街陌谣讴”;宴乐(或作燕乐、燕乐,是当时宴会时演奏的音乐)主要成分是西域音

乐,是中国西部各兄弟民族的音乐,以及中亚细亚和印度的音乐。

远在北魏、北周时期,西域音乐已陆续地由印度、中亚细亚经新疆、甘肃传入中原一带。到了隋唐时代,由于国际交通贸易的畅通发达,文化交流的广泛频繁和商业都市的繁荣兴盛,这种胡乐更大量传入并普遍流行起来。燕乐就是以这种大量传入的胡乐为主体的新乐,其中自然也包含着有一部分民间音乐的成分。它是中外音乐交融结合而成的一种新音乐。燕乐的传入和兴盛在中国音乐史上是一个巨大的进步,它划出了一个新的音乐时代。

词是“胡夷、里巷之曲”(《旧唐书·音乐志》),它所配合的音乐主要就是燕乐。燕乐的主要乐器是琵琶(唐燕乐主要伴奏为琵琶,宋燕乐主要伴奏为觱篥。宋张炎《词源》卷下《音谱》条说:“惟慢、曲、引、近则不同,名曰小唱,须得声字清圆,以哑筚篥合之,其音甚正,箫则弗及也。”)。琵琶是一种弦乐器,共有二十八调,繁复多变化,在音律上有很大发展,可以用它来创制出无数动人美听的新鲜乐曲。唐代许多诗人如白居易、元稹等都有描写琵琶音乐的诗篇,惊叹它的艺术魅力。燕乐在社会上风行一时,对文人诗歌和民间乐曲产生了很大的影响。词的产生和创作,其大部分就是为了配合这种流行的新乐的曲调。

词的产生最早是起于隋代。宋王灼《碧鸡漫志》卷一说:“盖隋以来,今之所谓曲子者渐兴。”宋张炎《词源》卷上

也说：“粤自隋唐以来，声诗间为长短句。”宋郭茂倩编的《乐府诗集》，于《近代曲辞》部分首列隋炀帝和王胄作的《纪辽东》，它的句式、字声和韵位跟后来的词都没有什么不同。《隋书·音乐志》说炀帝命乐正白明达造新声，创《斗百草》、《泛龙舟》等曲。《泛龙舟》的曲辞今见于《乐府诗集》卷四十七，和敦煌曲子词中所载的作品在词律上很相近。

说隋代确已有了词调，还可举《河传》和《杨柳枝》这两个习见的调子为例。《碧鸡漫志》卷四引《脞说》谓“水调《河传》，炀帝将幸江都时所制”（《花间集》卷七有孙光宪《河传》一首，内容是写炀帝开河游幸事，这个调子的创始当和开河有关）。后蜀何光远《鉴戒录》卷七谓：“《柳枝》者，亡隋之曲，炀帝将幸江都，开汴河，种柳，至今号曰隋堤，有是曲也。”（隋代的《杨柳枝》传到中唐经过改制又成为“洛下新声”。）

词的产生最早还起于民间。《河传》和《杨柳枝》两调很可能就是隋代的民歌。敦煌曲子词的发现给词史研究提供了丰富的材料。它以充分、坚实的证据证明民间创作是词的最早来源。现经汇辑起来的敦煌曲子词共有一百六十多首（近人王重民辑有《敦煌曲子词集》），有令词、中调和慢词。它们大都作自唐玄宗时代直至唐末五代，可能还有玄宗以前的作品。其中除了五篇已经考知为温庭筠、欧阳炯、李杰等人所作，绝大多数的作者是无名氏。这些民间作品有的虽经文人的修改润饰（如《云谣集杂曲子》），但大部分仍保留着朴素、真率的民间风格。敦煌曲子词使我们看到

了早在文人词兴起以前词在民间的盛行情况,看到了初期词在民间的发展和当时词体本身的成熟程度。中唐以后的文人词就是在民间词的基础上,吸取和运用了它们的成就而逐渐发展起来的。

敦煌曲子词之外,唐崔令钦《教坊记》中的《曲名表》也是研究盛唐乐曲的一项重要资料。《曲名表》所载二百七十八曲(连大曲名共三百二十四曲),都是开元、天宝时代教坊乐妓习唱的调子。虽然教坊曲的来源较复杂,但我们依据曲名,可以看出很多曲调是来自民间的。例如《麦秀两歧》、《判碓子》、《拾麦子》等当来自农村;《渔父引》、《摸鱼子》、《拔棹子》等当来自水乡;《卧沙堆》、《怨黄沙》、《怨胡天》等当来自边塞军中。这样的民间歌曲在全部教坊曲中占有着很大的比重。这个事实一面表明了民间歌曲具有丰富的现实内容和深广的社会基础,一面也表明了它们在当时已经受到统治阶级的热烈爱好和广泛采用,并被大量引进了为宫廷演奏的教坊。它们在社会各阶层的流传,影响和吸引了文人们来参加曲调、曲辞的创作,推动了文人词的发展。

文人词在初、盛唐时已偶有所作,如沈佺期作《回波乐》,唐玄宗作《好时光》,张志和作《渔歌》,戴叔伦作《转应曲》,韦应物作《调笑》等。但那时词体还初由民间转到文人手中,所以创作极少。到了中唐,白居易、刘禹锡“依曲拍为句”,作了《忆江南》等调,不少诗人亦间或作词,词始在文学创作中占了一席之地,并且有了一些较为优秀的作品。晚唐五代,文人词进一步确立,出现了词的专家与专集。如温

庭筠是第一个大力填词的词人,《花间集》收有他的词六十六首。《花间集》是最早的一部词选集,共收集了由十八个词人写的五百首词。从此在中国文学史上词独立成为一体,与诗并行发展。进入宋代以后,名家辈出,经历了词的繁荣时期,词的创作在苏轼、辛弃疾等大词人手中得到了最大的提高与发展。宋词得与唐诗并称,被后人尊为一代文学之胜。不过在这同时,民间词也随着被忽略甚至被埋没了。

二、词的特点

词在形式上和唐代的近体诗有着显著的不同,和古体诗当然亦多不同,这是因为它是协乐文学,和音乐有着密切的关系。词的严格的格律和在形式上的种种特点都是由音乐的要求而决定的。词和诗在形式上的不同主要有列五点:

(1)每首词都有一个表示音乐性的调名。如《菩萨蛮》、《水调歌头》、《沁园春》等,称为词调。它们表明这首词写作时所依据的曲调乐谱,并不就是题目。各个词调都是“调有定句,句有定字,字有定声”,并且各不相同。

(2)一首词大都分为数片,每片作一段,以分两片的为最多。分片是由于乐谱的规定,是因为音乐已经唱完了一

遍。片与片之间的关系,在音乐上是暂时休止而非全曲终了。一首词分成几片,就是由几段音乐合成完整的一曲。

(3)押韵的位置各个词调不尽相同,每个词调有它一定的格式。诗基本上是偶句押韵的,词的韵位则要依据曲度。韵位大都是音乐上停顿的地方。每个词调的音乐节奏不同,停顿之处不同,所以它们的韵位也就跟着不同。

(4)长短句的句式。诗也有长短句,但以五、七言为基本句式,近体诗还不允许有长短句。词则十之八九是句子参差不齐的。作词大量地使用长短句,是为了更能切合乐调的曲度,因为它是乐句。

(5)字声配合更严密。词的字声组织基本上和近体诗相近似,但变化很多,而且有些词调还须分辨四声和阴阳。作词要审音用字,以文字的声调来配合乐谱的声调。在音乐吃紧的地方更须严辨字声,以求协律和美听。

第二章 词的名称

“词”作为这种诗体的专称,还是比较后起的。在唐五代时,这种新诗体原被称为曲子词。后来在发展过程中它又有了诗馀、乐府、长短句等等别名。这些名称都代表着词体的某种特点。现在把它们略作解释如下:

一、曲 子 词

词是曲子词的简称,就是歌词的意思(宋人也称词为歌词,如宋胡仔《苕溪渔隐丛话后集》卷三十三引李清照论词:“至晏元献、欧阳永叔、苏子瞻,学际天人,作为小歌词,直如酌蠡水于大海。”又“盖诗文分平侧,而歌词分五音”)。曲子词这个名称,最清楚地表明了词体的性质,表明了词与曲的关系。曲是指音乐的部分,词是指文辞的部分。在乐曲歌词中,这二者原是一个东西的两个方面,不可分离的。清刘熙载《艺概》卷四说“词即曲之词,曲即词之曲”,清宋翔凤

《乐府余论》说“以文写之则为词，以声度之则为曲”，这些话都对词曲两者之间的关系作了正确的解释。所以，我们可以说曲子词是词体最确切的全称。

在唐五代及宋初，还很少把词体单称为词，一般都根据它的歌词性质称之为曲、曲子、曲词或曲子词。例如：

五代孙光宪《北梦琐言》卷六：“晋相和凝，少年时好为曲子词。……契丹入夷门，号为‘曲子相公’。”

宋张舜民《画墁录》：“柳三变既以词忤仁庙，吏部不放改官。三变不能堪，诣政府。晏公（殊）曰：‘贤俊作曲子么？’三变曰：‘只如相公亦作曲子。’公曰：‘殊虽作曲子，不曾道“彩线慵拈伴伊坐”。’柳遂退。”

宋赵令畤《侯鯖录》卷七：“东坡云：‘世言柳耆卿曲俗，非也。如《八声甘州》云“霜风凄紧，关河冷落，残照当楼”，此语于诗句不减唐人高处。’”

唐末五代的文人词，又被称为诗客曲子词。例如西蜀欧阳炯的《花间集叙》说：“今卫尉少卿字弘基，……广会众宾，时延佳论。因集近来诗客曲子词五百首，分为十卷。”在曲子词上加上“诗客”两字，这是为了区别于民间的曲子词，表示是文人的作品。

宋人又称词为今曲子，那是为了与古乐府相对而言，和称近体乐府是同样的意思。例如《朱子语类》卷一百四十：“古乐府只是诗中间却添许多泛声。后来人怕失了那泛声，逐一添个实字，遂成长短句，今曲子便是。”又如《碧鸡漫志》卷一：“古歌变为古乐府，古乐府变为今曲子，其本一也。”

词调中有一些调名带有“子”字,如《十拍子》、《采莲子》、《破阵子》等,“子”就是曲子的省称。

二、诗 余

诗余的名称是晚出的,大约始于南宋。南宋初林淳的词集名《定斋诗余》,廖行之的词集名《省斋诗余》。如果说这些集名是后人所加,那末,至迟宋宁宗庆元间编定的《草堂诗余》,已经表示诗余这个名称的成立(元黄潜《金华黄先生文集》卷三《记居士公乐府》文中,以为《草堂诗余》乃胡仔所编,不可信)。

把词称为诗余,有两种解释。一种认为词是诗的下降,是诗的余绪剩义。这是轻视词的看法。清毛先舒《填词名解》说:“填词不得名诗余,犹曲自名曲,不得名词余(元明散曲又称为词余)。又诗有近体,不得名古诗余,楚骚不得名经余也。故填词本按实得名,名实恰合,何必名诗余哉!”清汪森《词综序》也说:“古诗之于乐府,近体之于词,分镳并骋,非有先后;谓诗降为词,以词为诗之余,殆非通论矣。”都是反对把词贬低称为诗余。

另一种认为词是出于唐代的近体诗,是从律诗绝句中变化出来的;唐人是先用五、七言诗入乐,到了唐末五代,才改用长短句。如宋翔凤《乐府余论》解释词之所以“谓之诗

馀者,以词起于唐人绝句。如太白之《清平调》,即以被之乐府;太白《忆秦娥》、《菩萨蛮》,皆绝句之变格,为小令之权舆。旗亭画壁赌唱,皆七言断句。后至十国时,遂竞为长短句,自一字两字至七字,以抑扬高下其声,而乐府之体一变。则词实诗之馀,遂名曰诗馀”。这种说法并不完全符合词的产生过程和唐代歌诗的实际情况。词的产生和创作本来是为了配合音乐,歌词必须适应乐曲,所以一开始就有长短句的采用,就是齐言和杂言两体同时并用。根据现有的资料,可以知道隋唐之际已有合乐的长短句的词,它的产生可能犹在近体诗正式成立之前。唐代歌词,固然很多是用五、七言诗,但也有很多早用了长短句的。终唐之世,不断传唱五、七言诗,也不断传唱长短句调。唐代诗与词的发达程度实有不同,这不是因为它们产生的时代各有先后。而且文人词虽然是后起,但民间词早已先行。说长短句用作歌词是后于五、七言诗,词是由律诗绝句变化而出,这是不合事实的。

所以把词称之为诗馀,不仅包含有贬低词的意思,而且对词体的产生、形成过程也作了曲解。

三、乐 府

乐府本是西汉武帝时所设立的一个音乐机关,后来用

来作为一种诗体的名称。汉魏六朝入乐的歌诗,包括采自民间的和文人创作的,都称为乐府。唐宋词也是配合音乐可以歌唱的歌诗,从这意义上说,也可称它为一种乐府诗。宋人词集题为乐府的,有贺铸的《东山寓声乐府》(宋陈振孙《直斋书录解题》卷二十一谓贺铸“以旧谱填新词,而别为名以易之,故曰‘寓声’”)、康与之的《顺庵乐府》等。

但以前把词称为乐府,有的还有“词出于乐府”这样一种认识,如宋胡寅《向子湮〈酒边集〉序》说:“词曲者,古乐府之末造也。”近人王国维《戏曲考源》也说:“诗馀之兴,齐梁小乐府先之。”都认为词是从汉魏乐府或六朝乐府发展而来的。唐宋词和汉魏六朝乐府同是音乐文学,它们之间自然有着密切的继承关系,但唐宋词并不是直接渊源于汉魏六朝乐府,它所配合的音乐和合乐的方式跟前代的乐府诗都有很大不同。唐宋词配合的音乐是燕乐,燕乐的主要成分是北周、隋以来从西域传入的西北各民族的音乐,乐器是以琵琶为主。这在当时是全新的、外来的东西,和前代的乐府诗所配合的雅乐、清乐是不同的系统。而且唐宋词的音乐性是全部定型的,都是“由乐以定词,非选词以配乐”(元稹《乐府古题序》中语),每个词调都有固定的句格、韵位和字声,在形式及格律上和“选词以配乐,非由乐以定词”的前代乐府诗也完全不同。燕乐的传入最早虽可追溯到北魏、北周(《魏书》卷六十二《李彪传》已有“设讌乐”“赐讌乐”的话),但它的盛行是在隋唐。词是配合燕乐而产生,因此说词的起源就不应该超过隋唐以前,说词出于乐府也就不合

事实了。

宋人也有称词为“近体乐府”的，如欧阳修《欧阳文忠公集》有词三卷（卷一百三十一——一百三十三），题为“近体乐府”。在乐府上加上“近体”两字，这就表明了和古乐府的区别。

四、长 短 句

词和唐代近体诗在形式上最显著的差别，就是它打破了旧有诗歌五、七言的基本句式而采用长短句，所以后来也就把长短句作为词的别名。宋人词集题为长短句的，有秦观的《淮海居士长短句》，赵师侠的《坦庵长短句》等。

用长短句制作乐府歌词，从汉乐府到南北朝乐府都是如此。但把长短句填入词调完全是由于合乐的要求。句子的长短都须依照乐谱的节拍，有着一定的准度。在唐代，五、七言近体诗也有很多被采作歌词以合乐，和长短句并行的。但这种整齐划一的诗句和参差变化的乐谱总不能完全相适应。到了宋代，就再也没有用律诗绝句来配合乐曲的了，词的形式全是长短句了。虽有例外，那是极少数的。

长短句是词的形式特点之一。词和唐代近体诗的不同主要还在于它是作为歌词，在于它和音乐结合的关系上，并非由于句式的异同。所以把词称为长短句，并不能标举出

它的主要特性。以前有人把词的起源一直溯源到《诗经》，以为《诗经》里的诗句已有很多是用长短句的，这就是错误地把长短句看作是词的全部特点的原故。

但是词和诗虽有区别，两者在本质上还是一致的。宋代有些词家主张严格划清诗词的界限，认为有些词虽然采用了长短句来写作，在内容与风格上却仍然是诗，不能算作词。例如苏轼的词，当时被人批评它只是“长短句中诗”（见《碧鸡漫志》卷二），辛弃疾、刘过的词也被认为是“长短句之诗”（见《词源》卷下），黄庭坚的词，被认为是“著腔子唱好诗”（宋吴曾《能改斋漫录》卷十六引晁补之词评）。这就把诗词之间可以适当承认的区别强调到了绝对化的程度，这是囿于《花间集》以来文人词的传统风格的偏见。

除了上面提到的这些名称外，词还有一些别名。如宋人词集还有称歌曲的，如姜夔的《白石道人歌曲》。有称琴趣的，如欧阳修的《醉翁琴趣外篇》，黄庭坚的《山谷琴趣外篇》。有称乐章的，如柳永的《乐章集》，谢懋的《静寄居士乐章》。有称语业的，如《碧鸡漫志》卷二说：“陈无己所作（词）数十首，号曰语业。”杨炎正的词集名《西樵语业》。称歌曲、乐章也能表明词的性质，乐章的意思也和曲子词相同；称琴趣、语业就和词的本义无多大关系，这里不一一再作解释了。

第三章 词 调

一、宫调与词调

这里所说的词调,是指词的腔调(宋人或称为腔子),也就是歌谱。写作一首词必须先创制或选用一个词调,然后按照它对字句声韵的要求以词填之。这样写出的歌词方能协音合律,可以歌唱。所以做词叫做填词,又叫做倚声。

每个词调都属于一定的宫调,词调的创制必须依据宫调来定律。

宫调就是律调,所以限定乐器声调的高下。宫调是以七音、十二律构成。宫、商、角、徵、羽、变宫、变徵叫做七音,用来代歌唱声音的高低,等于西乐中的1、2、3、4、5、6、7七音。黄钟、大吕、太簇、夹钟、姑洗、仲吕、蕤宾、林钟、夷则、南吕、无射、应钟叫做十二律,所以定音阶的高下,等于西乐风琴有C、 $\flat$ D、D、 $\flat$ E、E、F、 $\flat$ G、G、 $\flat$ A、A、 $\flat$ B、B十二级。十二律各有七音。以宫音乘十二律叫做宫,以商、角、徵、羽、变宫、变徵六音乘十二律叫做调。宫有十二,调有七十二,合成八十四宫调。但这八十四宫调只是音律的次第。隋唐燕

乐是用琵琶来定律的,而琵琶只有四弦,徵弦不备。每弦七调,共二十八调。所以在唐与北宋时实际应用的只有这二十八调。现在把这二十八调列名于下:

	原 名	俗 名
宫七调	黄钟宫	正黄钟宫
	大吕宫	高 宫
	夹钟宫	中 吕 宫
	中吕宫	道 宫
	林钟宫	南 吕 宫
	夷则宫	仙 吕 宫
	无射宫	黄 钟 宫
商七调	无射商	越 调
	黄钟商	大 石 调
	大吕商	高大石调
	夹钟商	双 调
	中吕商	小 石 调
	林钟商	歇 指 调
	夷则商	商 调
角七调	无射闰(闰即变宫)	越 角 调
	黄钟闰	大 石 角
	大吕闰	高大石角
	夹钟闰	双 角
	中吕闰	小 石 角
	林钟闰	歇 指 角

	夷则闰	商 角
羽七调	夹钟羽	中 吕 调
	中吕羽	正 平 调
	林钟羽	高 平 调
	夷则羽	仙 吕 调
	无射羽	羽 调
	黄钟羽	般 涉 调
	大吕羽	高般涉调

到南宋时,又仅用七宫十二调。宋张炎《词源》卷上列当时所用七宫是:黄钟宫、仙吕宫、正宫、高宫、南吕宫、中吕宫、道宫。十二调是:大石调、小石调、般涉调、歇指调、越调、仙吕调、中吕调、正平调、高平调、双调、黄钟羽(近人蔡嵩云《词源疏证》云“即羽调”。和上面的黄钟羽不同)、商调。角七调已完全不用了。

宋人词集有些是依照宫调编排的,如柳永的《乐章集》和张先的《张子野词》,在每个宫调下编入属于这个宫调的词调。如正宫,《乐章集》有《黄莺儿》、《斗百花》、《玉女摇仙佩》、《雪梅香》、《尾犯》、《甘草子》等六调,《张子野词》有《醉垂鞭》一调。又如大石调,《乐章集》有《迎新春》、《曲玉管》等十四调,《张子野词》有《清平乐》等三调。有些词集虽不依照宫调编排,但在词调下皆注明所属的宫调,如周邦彦的《片玉集》;吴文英的《梦窗词集》则间注宫调。姜夔《白石道人歌曲》中对自度曲亦皆注有宫调。清凌廷堪的《燕乐考原》根据《宋史·乐志》、宋人词集和其他有关词乐的书籍,在

每个宫调下罗列了属于这个宫调的所有词调。

一个词调一般只属于一个宫调,但有些词调却同时分属几个宫调。如柳永《乐章集》中,同一《定风波》,既入双调,又入林钟商;同一《望远行》,既入中吕调,又入仙吕调。宫调所以限定腔调用音的高低。同一词调而入数宫调,它的腔调必有一定的改变。

有些词调唐词和宋词的宫调不同。如《碧鸡漫志》卷四:“《河传》,唐词存者二:其一属南吕宫,凡前段平韵,后仄韵;其一乃今《怨王孙》曲,属无射宫。以此知炀帝所制《河传》,不传已久。然欧阳永叔所集词内《河传》,附越调,亦《怨王孙》曲;今世《河传》,乃《仙吕调》。”这是由于转调的关系。

二、制调

唐宋词调的来源大约可分下列六类:

(1)来自外域或边地 唐时西域音乐大量传入,它的某些曲调也随之到处流行,而被采作词调。例如《菩萨蛮》,近人杨宪益《零墨新笺》《李白与菩萨蛮》条以为它是“骠菴蛮”的另一译法,是古代缅甸方面的乐调,由云南传入中国。又如唐代最有名的《霓裳羽衣曲》,也是吸收了从西北传入的印度《婆罗门曲》,经过加工改制而成。唐代有些词调还

以所由传入的边地为名。宋洪迈《容斋随笔》卷十四说：“今乐府所传大曲，皆出于唐，而以州名者五：伊、凉、熙、石、渭也。《凉州》今转为《梁州》，唐人已多误用，其实从西凉府来也。”伊、凉等五州以及甘州、氏州等大都是唐代边地州名而取以为调名，这就表明这些词调是来自这些地区。宋代外国乐曲亦颇流行。宋曾敏行《独醒杂志》卷五：“先君尝言宣和间客京师时，街巷鄙人多歌蕃曲，名曰：《异国朝》、《四国朝》、《六国朝》、《蛮牌序》、《蓬蓬花》等，其言至俚，一时士大夫亦皆歌之。”

(2)来自民间 民间词是词的源头。词初起时，它的曲调很多来自民间。唐宋两代，民间作新声者甚众。有些曲调因文人爱好，填作词调，得到普遍流传。例如《竹枝》，原是长江中上游民歌。唐刘禹锡《竹枝词序》说：“余来建平（今四川巫山县），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，卒章激讦如吴声。”又如《麦秀两歧》，本是农村歌曲。《碧鸡漫志》卷五引《文酒清话》记唐德宗时的演唱情形：“倡优作褴褛数妇人，抱男女筐筥，歌《麦秀两歧》之曲，叙其拾麦勤苦之由。”这与当时白居易《观刈麦》一诗之内容相同。

(3)依大曲、法曲制成 大曲、法曲是唐代大型的歌舞剧曲，用许多的乐曲组成，结构复杂，全部演奏很不容易。据《碧鸡漫志》卷三说：“凡大曲有散序、鞞、排遍、擷、正擷、入破、虚催、实催、袞遍、歇拍、杀袞，始成一曲，谓之‘大遍’。而《凉州》排遍，予曾见一本，有二十四段。后世就大曲制词

者,类从简省,而管弦家又不肯从首至尾吹弹,甚者学不能尽。”词调中有“摘遍”一类,就是从大曲、法曲中摘取其美听而又可独立的一遍来单谱单唱。但大多数就大曲、法曲制词者,只是取大曲、法曲中的某遍为本,加以增损变化,制成引、序、慢、近、令等各类曲调,所有句法曲度就和原遍不尽相同。宋人词调,摘大曲、法曲之一段而成者,有《徵招调中腔》、《钿带长中腔》、《氏州第一》、《法曲第二》、《薄媚摘遍》、《泛清波摘遍》、《水调歌头》、《六州歌头》、《齐天乐》、《万年欢》、《梦行云》等。

(4)创于乐工歌妓 演唱乐曲是乐工歌妓的专业,所以他们大都也能够创制词调。由乐工制调的,如唐段安节《乐府杂录》说:“《雨淋铃》者,因唐明皇驾回至骆谷,闻雨淋銮铃,因令张野狐撰为曲名。”又《还京乐》是“明皇自西蜀返,乐人张野狐所制”。又如唐崔令钦《教坊记》说《春莺啭》是“高宗晓声律,晨坐闻莺声,命乐人白明达写之,遂有此曲”。由妓女制调的,如《喝驮子》,《碧鸡漫志》卷五引《洞微志》说是梁时“单州营妓教头葛大姊所撰新声”。宋沈义父《乐府指迷》说当时“秦楼楚馆所歌之词,多是教坊乐工及闹井做赚人所作,只缘音律不差,故多唱之”。

(5)创于官立音乐机关 汉武帝时创立乐府,以李延年为协律都尉。制作乐曲就是乐府机关的具体任务之一。唐宋两代都有官立的音乐机关,专门整理古乐与制作新曲。宋徽宗崇宁四年(公元1105年),更设立大晟乐府,曾任命周邦彦为提举官,万俟咏、晁端礼等为制撰官或协律郎,张

炎《词源》卷上说：“迄于崇宁，立大晟府。命周美成诸人讨论古音，审定古调，沦落之后，少得存者。由此八十四调之声稍传；而美成诸人，又复增演慢、曲、引、近，或移宫换羽，为三犯、四犯之曲，按月律为之，其曲遂繁。”大晟府所制曲调，如姜夔《徵招序》说，有“《徵招》、《角招》者，政和间大晟府尝制数十曲”。今晁端礼《闲斋琴趣外篇》卷六属于徵调曲的有《并蒂芙蓉》、《寿星明》、《黄河清》、《舜韶新》等调。从这些调名看，大都是歌功颂德之词（晁端礼曾授大晟府协律郎，但未就而死）。

（6）词人自度或自制 唐宋词人中有不少懂得音律乐理的，他们都能够自己创制词调。如柳永、周邦彦、姜夔诸人，他们是词人，又是音乐家。周邦彦还是大晟乐府的高级官员。他们的词集中就多自制的新调。如姜夔《白石道人歌曲》卷四《扬州慢》、《长亭怨慢》、《淡黄柳》、《石湖仙》等十七调，自题为“自制曲”，并且都注明宫调，旁填工尺谱，是宋代流传下来唯一完整的宋词乐谱。词人自制的词调，称为“自度曲”、“自制曲”或“自制腔”。

三、择 调

作词先要择调。宋人所谓择调，有三种意义：（1）择宫调；（2）择腔调；（3）“依月用律”。

(1)择宫调 元人论曲有辨别宫调声情的记载。元周德清《中原音韵》说：“大凡声音，各应于律吕。”并就当时北曲所用的六宫十一调的声情加以分析：

仙吕宫清新绵邈	南吕宫感叹伤悲
中吕宫高下闪赚	黄钟宫富贵缠绵
正宫惆怅雄壮	道宫飘逸清幽
大石风流酝藉	小石旖旎妩媚
高平条畅滢漾	般涉拾掇坑塹
歇指急并虚歇	商角悲伤宛转
双调健捷激袅	商调凄怆怨慕
角调呜咽悠扬	宫调典雅沉重
越调陶写冷笑	

案《苕溪渔隐丛话前集》卷五十一引《王直方诗话》说秦观尝和王仲至诗，仲至读之笑曰：“此语又待入小石调也。”这是指秦观的诗近于“旖旎妩媚”。可见《中原音韵》对六宫十一调声情的分析，当传自宋代，并不始于元人。宋词与元曲的声情，应是相去不远。

但是宋人填词，实不尽依宫调声情。如宋人作小石调的词，大都并不都是“旖旎妩媚”的。而且每个词调既属于一定的宫调，所以作词时择宫调实际上是与择腔调联系在一起的。

(2)择腔调 《词源》卷下附杨守斋(缵)《作词五要》，说作词之要有五：“第一要择腔。腔不韵则勿作，如《塞翁吟》之衰飒，《帝台春》之不顺，《隔浦莲》之寄煞，《斗百花》之

无味是也。”每个腔调都表现一定的声情。作词择调，主要就是选择它的声情与自己所要表达的情感相切合的腔调，使声词相从，声情与文情取得一致。如写壮烈怀抱，须用《满江红》一类激昂慷慨的腔调，写缠绵悱恻之情，须用《木兰花慢》一类和谐宛转的腔调。懂得音律的词人或写作应歌之词的，须选择好听的腔调。如《碧鸡漫志》卷二说：“柳耆卿《乐章集》，世多爱赏该洽，序事闲暇，有首有尾，亦间出佳语，又能择声律谐美者用之。”这样的词可做到声文并茂，容易传唱。

但是宋代一般词人填词主要不是为了应歌，所以填词大都并不顾腔调声情。沈括《梦溪笔谈》卷五说：“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。”

词在初起时，调名往往就是题名，词的内容与调名完全相合。宋黄升《唐宋诸贤绝妙词选》卷一说：“唐词多缘题，所赋《临江仙》则言仙事，《女冠子》则述道情，《河渚神》则咏祠庙，大概不失本题之意。尔后渐变，去题远矣。”

有些词调的创制最初是为了专咏某种题材，后来继作的也就沿袭不改。如《暗香》、《疏影》两调，是姜夔咏梅的自度曲，宋人填此两调者也多以咏梅。

(3)“依月用律” 《碧鸡漫志》卷二说宋徽宗政和时曾降旨大晟府：“依月用律，月进一曲。”杨缵《作词五要》说：

“第二要择律，律不应月则不美，如十一月调须用正宫，元宵词必用仙吕宫为宜也。”张炎《词源》卷上《五音宫调配属图》，以十二律吕分月律属之，如正月用太簇，二月用夹钟，三月用姑洗，四月用仲吕等等。案“依月用律”之说，始见于《周礼·春官宗伯下》郑注。宋人据以立说，不过附会古乐，并无实际意义。就是大晟乐府诸人及张炎等作词，也并不依此择调。因为词在宋代，虽有不少是按谱协律作为歌词而写的，但一般的词人只把它当作一种抒情的诗的形式，择调时就只考虑词式的长短句格，不再顾及宫调声情与腔调声情，“依月用律”的更是百无一二。杨缵、张炎等人论词提倡“依月用律”，他们只是借古乐来妆点，以此自炫而已。

四、作谱与填词

词是按照乐谱填作的，所以大都是先有了歌谱然后才能填作歌词。作谱与填词的人都应该深谙乐理。在宋代，不少词人同时又是音乐家，他们能够创调制谱，就往往自己作谱，自己填词。如姜夔的自度曲十七首，歌谱与歌词皆出于他一人之手。但并不是每个词人都能作曲，一人独自作谱作词的究属少数。大多数词人只是根据前代或当代现成流行的乐谱填词，或者是一人作谱，一人填词，共同合作。如宋叶梦得《避暑录话》卷下说：“柳永字耆卿，为举子时，多

游狭邪,善为歌辞。教坊乐工每得新腔,必求永为辞,始行于世,于是声传一时。”又如《碧鸡漫志》卷二说:“江南某氏者,解音律,时时度曲。周美成与有瓜葛,每得一解(曲),即为制词,故周集中多新声。”柳永和周邦彦都是懂得音律的大词人,他们都同教坊乐工和作曲家密切配合,制词以填新腔。像这样歌谱与歌词分出于二人之手的在宋词中不在少数。如《玉梅令》,姜夔《玉梅令》词序说:“石湖(范成大的号)家自制此声,未有语实之,命予作。”又如《明月逐人来》,宋吴曾《能改斋漫录》卷十六说:“乐府有《明月逐人来》词,李太师撰谱,李持正制词。”

但是也有先作了词然后再配以乐谱的。如姜夔《长亭怨慢》词序说:“予颇喜自制曲,初率意为长短句,然后协以律,故前后阙多不同。”他的自度曲可能好些是先作词后谱曲的。又如《鱼游春水》一词,《苕溪渔隐丛话后集》卷三十九引《复斋漫录》:“政和中,一中贵人使越州回,得词于古碑阴,无名无谱,不知何人作也。录以进,御命大晟府填腔,因词中语,赐名《鱼游春水》。”(同卷引杨湜《古今词话》,与此稍异)不过这种先有词后作谱的情况还是比较少的。按谱填词,往往会为了迁就曲谱,在文字语句方面受到一些句法和声调上的限制,使自己的思想感情不容易充分、圆满地表达出来。所以《碧鸡漫志》卷一说:“今先定音节,乃制词从之,倒置甚矣。”先作词后配谱就可以不受拘束,如意表达。但是这必须作词者同时又能作曲,或者和作曲家密切配合,才能使所作的词适宜于配上谐美的歌谱。

杨缵《作词五要》说：“第三要填词按谱。自古作词者能依句者少，依谱用字者百无一二。词若歌韵不协，奚取焉？”张炎《词源》卷下也感叹道：“今词人才说音律，便以为难，所以望望然而去之。”因为宋代词人并不都是通晓音律的，能够完全依照音谱拍眼作词的并不多。一般词人作词，本来并不要求合乐歌唱，所以往往不协律腔。他们大都只是选取前人的作品为范例，依其字句声韵填之。他们把词诗律化了，只按照词的诗律而不按照曲的音律来填词，这已不是原来按谱填词的意义了。

五、词调与文情

词调与文情有密切的关系。因为词是合乐文学，所以词的文情必须与调的声情相一致。唐宋词的歌法现在虽然久已失传，所有词调都无法按原谱歌唱，但是我们还能从它们的文字上来辨别某些词调的声情。我们根据当时的记载和现存的作品（最好是根据当时知音识曲的词人的作品和这个词调最初的作品），加以细致的分析体认，可以约略考知某些词调所表达的情绪究竟是悲是喜，是宛转缠绵还是激昂慷慨。我们可以从这些作品的句度的长短，语调的疾徐轻重，叶韵的疏密和匀称与否等等，多方面推求它们的声情与词式之间的复杂关系，这样就不难得出一个大致的结

论。例如《六州歌头》，从调名知道大抵来自唐代的西北边地（六州是伊州、凉州、石州、甘州、渭州、氏州），当是高亢健壮的。宋人关于此调的记载如程大昌《演繁露》卷十六说：“《六州歌头》本鼓吹曲也。近世好事者传其声为吊古词，如‘秦亡草昧，刘项起吞并’（案此为刘仲方词，咏项羽庙，见《唐宋诸贤绝妙词选》卷五）者是也，音调悲壮。又以古兴亡事实之，闻其歌使人怅慨，良不与艳词同科，诚可喜也。”证明它是个“音调悲壮”的曲调。案除刘词外，贺铸的《六州歌头》也是现存较早的作品，今举以为例：

少年侠气，交结五都雄。肝胆洞，毛发耸。立谈中，死生同，一诺千金重。推翘勇，矜豪纵。轻盖拥，联飞鞚，斗城东。轰饮酒垆，春色浮寒瓮，吸海垂虹。闲呼鹰犬，白羽摘雕弓，狡穴俄空。乐匆匆。似黄梁梦，辞丹凤。明月共，漾孤篷。官冗从，怀倥偬，落尘笼，簿书丛。鹖弁如云众，供粗用，忽奇功。笳鼓动，渔阳弄，思悲翁。不请长缨，系取天骄种，剑吼西风。恨登山临水，手寄七弦桐，目送归鸿。

全首三十九句，其中二十二句为三言，最长也不过五言。三十四句押韵，又以东、董、冻平上去三声同叶。字句短，韵位密，字声洪亮。作者就是以这种繁音促节、亢爽激昂之声写自己豪纵奔放的壮怀侠气，文情与声情完全一致。我们从歌词内容、句度、语调、叶韵等方面，完全可以肯定它是个“音调悲壮”的曲调。后来张孝祥、刘过、汪元量诸人填作此调，或吊古代兴亡之迹，或抒自己忠愤填膺之情，音调都是

慷慨悲凉的。和《六州歌头》相近的,还有《满江红》、《念奴娇》、《贺新郎》等调,都适宜于写豪放的感情。所以每一个词调都表达一定的情绪。唐宋人作词不少是按照自己所要表达的思想感情来择调的,我们现在读他们的词,也应体会他们所用的词调的声情和他们作品的文情之间的关系。

辨别词调声情的方法,约有下列几种:

(1)据唐宋人记载 唐宋人书中凡言及词调声情,大致都可信。如前引程大昌《演繁露》所记《六州歌头》的声情。又如宋毛幵《樵隐笔录》说:“绍兴初,都下盛行周清真咏柳《兰陵王慢》,西楼南瓦皆歌之,谓之渭城三叠。以周词凡三换头,至末段,声尤激越,惟教坊老笛师能倚之以节歌者。”这也可见《兰陵王慢》末段的声情。可惜这类记载,在唐宋人故籍中并不多见。

(2)据唐宋人作品 这可依《历代诗馀》(清康熙时沈辰垣等所编的一部词的总集,将唐宋以来词依调分编)诸书,于一调之下许多词中,分析总括它的内容情感,若有十之七八相同的,即大约可以断定此调是某类声情。如《满江红》、《贺新郎》就可用这种方法断为豪放激越一类。虽有例外,大致不远。

(3)据调中字句声韵 若前人词情不易分析,或者许多作品具有不同情感,不易归纳,则只得于本调字句声韵中自行揣度。大抵用韵的位置疏密均匀的,它的声情必较和平宽舒;用韵过疏过密的,声情非弛慢则急促;多用三、五、七言句法相间的,声情较舒畅;多用四字、六字句排偶的,声

情较稳重；字声平仄相间均匀的，情感必安详；多作拗句的，情感必郁劲。如此详加揣量，大约可得十之七八。但是有些词人选调能变化运用（如辛弃疾等），我们又不可如此机械地来看它。

六、词调的分类和变格

1. 令、引、近、慢

词调主要分令、引、近、慢四类。在宋时称为小曲或小唱，以与大曲相对而言。

令、引、近、慢的特点和关系，宋翔凤《乐府馀论》曾作解释。他说：“诗之馀先有小令，其后以小令微引而长之，于是有《阳关引》、《千秋岁引》、《江城梅花引》之类；又谓之近，如《诉衷情近》、《祝英台近》之类，以音调相近从而引之也。引而愈长者则为慢，慢与曼通，曼之训引也，长也。如《木兰花慢》、《长亭怨慢》、《拜星月慢》之类，其始皆令也。”但是这种解释是望文生义的，未必正确。令、引、近、慢的意义不能用训诂的方法来说明。它们之间的区别首先还是由于音乐节奏的不同，曲调来源的不同。

令词的名称当来自唐代的酒令。因唐人于宴会时即席填词，利用时调小曲当作酒令，遂称为令曲，又称为小令。

唐五代文人词大部分是令曲。唐五代文人所以专工小令,不多用长调,其原因主要是:(1)小令和近体诗形式相近,唐代以五、七言诗协乐,初步解放为长短句,文人容易接受;(2)唐代近体诗发达,作诗讲究声律对偶,民间小令入文人手中也变成格律词。他们不肯放弃原来已经熟练的近体诗技巧而来作生疏的长调。所以在文人笔下先定型下来的是小令而不是长调。令词一般字少调短,字数最少的是《十六字令》,仅十六字;字数最多的是《六么令》,有九十六字。又有《百字令》,一百字,不过它是《念奴娇》的别名。又明陈耀文辑《花草粹编》卷十二有《胜州令》,长至二百一十五字。

引,本是乐府诗体的一种。《文选》马融《长笛赋》李善注说:“引亦曲也。”它和歌、谣、操、曲等是同样的意思。唐宋大曲中的名目有“引歌”一类,它的次第是在大曲的首段“序”或“散序”之后,也是属于大曲的先头部分。(沈括《梦溪笔谈》卷五:“所谓大遍者,有序、引歌、𪚩、𪚩、𪚩、𪚩、破、行、中腔、踏歌之类,凡数十解。”)称为“引”,也就是在歌前的意思。所以词中的引词,大都应来自大曲,是裁截大曲中前段部分的某遍制成,如《清波引》、《婆罗门引》、《望云涯引》、《柘枝引》等等。引词中最短的是《翠华引》和《柘枝引》,都是二十四字;最长的是《迷神引》,九十九字。又有《石州引》,一百零三字(不过《石州引》又名《石州慢》)。

近,又称为近拍,如《隔浦莲近拍》、《快活年近拍》、《郭郎儿近拍》等。近词和引词一般都长于小令而短于慢词,所

以后来又称它们为中调。近词中最短的是《好事近》，四十五字；最长的是《剑器近》，九十六字。

慢，是慢曲子的简称，与急曲子相对而言。敦煌发现的，唐代琵琶乐谱，往往在一个调名之内有急曲子又有慢曲子。慢曲子大部分是长调，这是因为它声调延长，字句也就跟着加长。清方成培《香研居词麈》卷五说：“宋人用韵少之词谓之急曲子，用韵多者谓之慢曲子。”其实曲子的急与慢是决定于音乐的曲度，是由曲度决定文字的韵数。急曲子与慢曲子不能根据调中的韵数来区分。

慢词的产生并不后于小令。唐代已有很多慢词。它一部分是从大曲、法曲里截取出来的，一部分则来自民间。敦煌词中已有长至百字以上的词调，如《云谣集》里，《内家娇》有一百零四字，《倾杯乐》有一百一十字。文人创作的慢词，见于《花间集》的有薛昭蕴的《离别难》，八十七字；见于《尊前集》的有杜牧的《八六子》，九十字；尹鹖的《金浮图》，九十四字，李存勖的《歌头》，一百三十六字。前人谓慢词创始于柳永，那是不符合事实的。但柳永是文人中第一个大量写作慢词的词人，《乐章集》中的新腔大半是慢词。他突破了唐五代文人只制小令的局限，吸取民间与教坊乐工创造的新声，推进与发展了慢词。柳永以后，苏轼、秦观等相继而作，慢词遂盛。慢词中最短的是《卜算子慢》，八十九字，比四十四字的小令《卜算子》已加长一倍以上。

张炎《词源》卷上《讴曲旨要》说：“歌曲、令曲四指匀，破、近六均慢八均。”又卷下《拍眼》说：“慢曲有大头曲、叠头

曲,有打前拍、打后拍;拍有前九后十一,内有四艳拍。引、近则用六均拍。……曲之大小,皆合均声。”这都说明令、引、近、慢的区别是由于歌拍节奏的不同。但对《词源》中这些话的意义现在还不能作出较为圆满的解释。大概令曲是以四均为正,引、近以六均为正,慢曲以八均为正。一均有一均之拍,宋代慢曲一般是十六拍,一均就是两拍。

词调中有些令、引、近、慢是同出于一大曲。《碧鸡漫志》卷三说:“凡大曲,就本宫调制引、序、慢、近、令,盖度曲者常态。”如《甘州子》、《甘州遍》、《甘州令》、《倒排甘州》、《八声甘州》等,皆出于唐大曲《甘州》。有些引、近、慢词则是由令曲增衍变化而成,如《诉衷情近》与《诉衷情》,《江城梅花引》、《江城子慢》与《江城子》,《西江月慢》与《西江月》,《木兰花慢》与《木兰花》等。

除了令、引、近、慢以外,词调中还有摘遍、序等名目。这类词调都摘自大曲或法曲。摘遍是从大曲许多遍内,摘取一遍,裁截用之,单谱单唱。如《薄媚摘遍》,就是摘取《薄媚》大曲中入破第一的一遍。序是摘取大曲散序或中序中的一遍所制,如《莺啼序》、《霓裳中序第一》等。此外又有三台,《词源·拍眼》说它不同于慢曲八均之拍,而是“慢二急三拍”,例如万俟咏《三台》(“见梨花初带夜月”)一首,是三叠十五韵,每叠五韵。这五韵中一、二、五字数较多的当为急拍,三、四两韵字数较少的当为慢拍。

小令、中调、长调的名目是后起的,始见于明嘉靖时顾从敬刻《类编草堂诗馀》(旧刻《草堂诗馀》无之)。清毛先舒

《填词名解》谓：“五十八字以内为小令，五十九字至九十字为中调，九十一字以外为长调。”完全从字数来划分，十分机械。清万树《词律·发凡》曾加以批驳说：“若以少一字为短，多一字为长，必无是理。如《七娘子》有五十八字者，有六十字者，将名之曰小令乎？抑中调乎？如《雪狮子》有八十九字者，有九十二字者，将名之曰中调乎？抑长调乎？”《词律》一书即不分小令、中、长之名。但这种分法沿用已久，我们大体上也可认为五十字以下为小令，一百字以下为中调。不过这只是约略地说，实用时不可拘泥。

词调的创制主要是自撰新腔和因旧曲造新声两种方法。但词调的增多繁殖还运用了犯调、转调、摊破、减字、偷声、叠韵等好多方法作为辅助。它们或移宫换羽，转换律调；或对原有词调增损变化，改组更张，使词调大大地丰富起来。

2. 犯 调

犯调始于唐代，盛于北宋末。柳永、周邦彦所制乐调有《侧犯》、《尾犯》、《花犯》、《玲珑四犯》等。制作犯曲是大晟乐府诸词家增演乐曲的重要方法之一。

犯调就是西乐中的“转调”，是取各宫调之律合成一曲而宫商相犯的。如本宫调为黄钟均宫音，并无大吕、蕤宾二律在内，今忽奏大吕、夹钟、仲吕、蕤宾、夷则、无射、应钟七

律,则就转入了大吕均宫调了。如此由甲转乙,又由乙回甲,用以增加乐调的变化。

犯调有一定的规则。姜夔《凄凉犯》序说:“凡曲言犯者,谓以宫犯商、商犯宫之类。如道调宫‘上’字住,双调亦‘上’字住,所住字同,故道调曲中犯双调,或于双调曲中犯道调。其他准此。……十二宫所住字各不同,不容相犯,十二宫特可犯商、角、羽耳。”住字又名杀声、结声或毕曲。每个宫调的住字都有一定。住字相同,方可相犯。

《词源》卷上《律吕四犯》举出犯调有四类,即宫犯商、商犯羽、羽犯角、角归本宫。羽犯角、角归本宫于宋词未见实例,现在可考的只有宫犯商和商犯羽的词调。

属于宫商相犯的,如吴文英的《玉京谣》和《古香慢》。这两调都是他的自度腔,均自注《夷则商犯无射宫》。夷则商与无射宫都是“下凡”住,故可相犯。又如《兰陵王》,《碧鸡漫志》卷四说它是越调犯正宫。越调是无射商的俗名,正宫是正黄钟宫的俗名,两调均“合”字住。

属于商羽相犯的,如姜夔的《凄凉犯》,自注是“仙吕犯双调”。仙吕调是夷则羽的俗名,双调是夹钟商的俗名,二者均“上”字住。又如吴文英的《瑞龙吟》,自注:“黄钟商俗名大石调,犯正平调。”正平调即中吕羽的俗名,与黄钟商均“四”字住。

上面所举都是两调相犯的。宋人词中还有三调相犯的。如吴文英的《琐窗寒》,自注:“无射商俗名越调,犯中吕宫又犯正宫。”按中吕宫与越调住字不同,当是中吕调之误。

中吕调即夹钟羽，与无射商、黄钟宫均“合”字住，是为宫、商、羽三调相犯。不过此例为宋词中仅见。

宋词中有些调名虽也有个犯字，而实乃集合数调的句法而成，犹如元人的集曲。它们不是宫调相犯，而是句法相犯，与律调的住字无关。如吴文英的《暗香疏影》，是截取姜夔《暗香》的上片与《疏影》的下片合成；刘过的《四犯剪梅花》是集合《解连环》、《醉蓬莱》、《雪狮儿》的句法而成。最多的是曹勋的《八音谐》，共集合了八个曲调中的句子组成。

3. 转 调

转调就是增损旧腔，转入新调。《词谱》卷十三说：“转调者，摊破句法，添入衬字，转换宫调，自成新声耳。”词中的转调和西乐中所谓转调不同，西乐中的转调等于词中的犯调。

经过转调后的词不再属于原来的宫调。如《碧鸡漫志》卷四说《虞美人》：“旧曲三，其一属中吕调，其一中吕宫，近世转入黄钟宫。”又卷五说《念奴娇》：“今大石调《念奴娇》，世以为天宝间所制曲，……后复转此曲入道调宫，又转入高宫、大石调。”

词经转调后，有的字句还和原调相同，如《蝶恋花》与《转调蝶恋花》，字句全同，仅上片第四句及换头处两调平仄不同。姜夔转入双调的《念奴娇》与苏轼的《念奴娇》字句亦全同，仅二句句读不同。有的字句则和原调不同，如《踏莎

行》词原来只有五十八字,《转调踏莎行》则有六十六字,《丑奴儿》原来只有四十四字,《转调丑奴儿》则有六十二字。有的转调后用韵和原调不同,如《贺圣朝》本押仄韵,《转调贺圣朝》则押平韵。《满庭芳》本押平韵,《转调满庭芳》则有改押仄韵的。

4. 摊破、减字、偷声

摊破是由于乐曲节拍的变动而增减字数,并引起句法、协韵的变化。摊破后的词在某些部分打破了原来的句格,另成一体。如《摊破浣溪沙》,即在《浣溪沙》的上下片末尾各增入三言一短句;又如《摊破丑奴儿》,即在《丑奴儿》的上下片末尾各增入二、三、三言三短句。

减字和偷声的原因和摊破相同,不过不是添声增字而是偷声减字。它们也都稍改原调的句法字数,另成新调。如《木兰花》本为八句七言,押仄韵;《偷声木兰花》则将第三、七句改为四言,并且两句一换韵,用两平韵、两仄韵;《减字木兰花》除同《偷声木兰花》外,又继续将第一、五句改为四言。

5. 叠 韵

叠韵就是将两片的词体,用原韵再加叠一倍。如《梁州令叠韵》,一百字,就是将五十字的《梁州令》加倍叠成。此

外如《梅花引》叠为《小梅花》，《接贤宾》叠为《集贤宾》，《忆故人》叠为《烛影摇红》等，都是原调的加倍。

6. 联 章

令、引、近、慢等调都是普通杂曲，是寻常散词。如果把二首以上同调或不同调的词按照一定方式联合起来，组成一个套曲，歌咏同一或同类题材，便称为联章。诗体中也有联章，如《子夜四时歌》，唐王建《宫词》百首等，但没有词中的联章复杂多样。唐宋词中的联章体主要有普通联章、鼓子词和转踏三种。后来的诸宫调与元人的散曲联套就是词中联章体的发展。

(1) 普通联章 唐敦煌曲中已有联章体，如《云谣集》中的《凤归云》二首，内容演述汉乐府《陌上桑》中的故事，上首（“幸因今日”）写公子见慕，下首（“儿家本是”）写女子拒绝。五代词人写作联章词的，如和凝有《江城子》五首，演男女欢会事：第一首写理妆，第二首写等待，第三首写出迎，第四首写欢会，第五首写送别（见《尊前集》）。又如牛希济有《临江仙》七首，分咏七个传说中的神女：巫山神女、谢真人、弄玉、二妃、宓妃、汉水神女、君山湘君（见《花间集》卷五）。

(2) 鼓子词 是用同一曲调连续歌唱，以咏故事，在曲前有一段致语。如宋欧阳修有《采桑子》十一首，分咏颍州西湖景物，又有《渔家傲》十二首，分咏十二月景物，见《六一词》。又如宋洪适有《生查子》十四首，分咏盘洲一年景

物,见《盘洲乐章》。宋人所作鼓子词中最有名的当为赵令畹的《商调蝶恋花鼓子词》,见《侯鯖录》,共十二首,演述唐元稹《会真记》故事。十二曲以一曲起,一曲结,中间十曲分叙张生崔莺莺本事,并在曲前分别插入《会真记》的原文,曲文即歌咏前列传奇中的情事。这样散韵结合,应是采用了当时民间说唱文艺的形式写成的。

(3)转踏 又名传踏、缠达,是宋代的一种歌舞乐曲。它的体制是先用一段骈语作勾队词,接着陈口号,然后一诗一曲子相间,诗词同咏一故事。诗大都是七言八句,词多用《调笑令》。词的开头二字与前列诗的最末二字相叠,有宛转传递的意思。最后用七言四句的一首诗作为遣队词或放队词。

《碧鸡漫志》卷三说:“世有般涉调《拂霓裳曲》,因石曼卿取作传踏,述开元天宝旧事。”石曼卿作今不传。现传宋人所作的《调笑传踏》,大都咏古代传说中的美人故事。如秦观有《调笑令》十首,分咏王昭君、乐昌公主等十个美人;毛滂有《调笑》八首,分咏崔徽、泰娘等八个美人;晁补之有《调笑》七首,分咏西施、宋玉等七个艳异故事。此外郑仅有一首《调笑》,无名氏有《调笑集句》八首,皆见宋曾慥辑《乐府雅词》卷上。

宋人的大曲、法曲也可视为是一种联章,如董颖的《道宫薄媚》十遍,咏西施故事,见《乐府雅词》卷上;曾布的《水调歌头》七遍,咏冯燕故事,见王明清《玉照新志》卷二。但大曲、法曲是唐宋大型的歌舞剧曲,一部大曲、法曲往往有

数十遍，它们的结构要远比上列三类来得严密和繁复。

7. 调同名异与调异名同

有些词调调名不同而实为一调，就是一调数名。其中一个为本名，其余皆为别名。别名有的可多至七、八个。如《忆江南》又名《梦江南》、《望江南》、《望江梅》、《江南好》、《梦江口》、《归塞北》、《春去也》、《谢秋娘》，《念奴娇》又名《百字令》、《百字谣》、《大江东去》、《酹江月》、《大江西上曲》、《壶中天》、《淮甸春》、《无俗念》、《湘月》等等。

词调的别名，大都取自这一调的某一名作。如《卜算子》，后人又因苏轼词有“缺月挂疏桐”句，于是又名《缺月挂疏桐》；秦湛词有“极目烟中百尺楼”句，又名《百尺楼》；僧皎词有“目断楚天遥”句，又名《楚天遥》；《玉照新志》卷二无名氏词有“蹙破眉峰碧”句，又名《眉峰碧》。宋代有些词人还好替词调取新名以标新立异。如贺铸《东山词》中的词，都用他词中的语句立为新的调名。但这样也能使调名和词的内容有了联系。

有些词调调名相同而实非一调，就是数调同名。这可以分为下列三类：

(1) 同一调名，或为小令，或为慢词，或为摊破、偷声、减字，往往篇幅长短迥异。如《西江月》五十字，《西江月慢》一百零三字；《诉衷情》三十三字，《诉衷情近》七十五字；《甘州子》三十三字，《甘州遍》六十三字；《甘州令》七十八字，《八

声甘州》九十五字；《木兰花》五十六字，又有五十二字，《减字木兰花》四十四字，《偷声木兰花》五十字，《木兰花慢》一百零一字。

(2)两调的别名相同。如《相见欢》、《锦堂春》俱别名《乌夜啼》；《浪淘沙》、《谢池春》俱别名《卖花声》。

(3)一调的别名为另一调的本名。如《新雁过妆楼》别名《八宝妆》，而另有《八宝妆》正调；《菩萨蛮》别名《子夜歌》，而另有《子夜歌》正调；《一落索》别名《上林春》，而另有《上林春》正调；《眉妩》别名《百宜娇》，而另有《百宜娇》正调；《绣带子》别名《好女儿》，而另有《好女儿》正调。

此外还有一些词调调名差同，但也不是一调。如《巫山一段云》与《巫山一片云》，《望仙楼》与《望仙门》，《撼庭秋》与《撼庭竹》，《极相思》与《酷相思》，《沁园春》与《花发沁园春》等等。调名虽然差同，却是截然不同的两调，不容相混。

8. 调同句异与调异句同

有些词调一调而有数体，最多的可以多至五十多种别体。它们是同调异体。各体在字数、句读及用韵等方面都有着差异，有的甚至差异很大。《词律》和《词谱》两书都在每个调名之下罗列了所能找到的各种不同的词体，并选择其中时代较早或作者较多的一种作为正体。如《一落索》，《词谱》卷三列《梅苑》无名氏、吕渭老、毛滂、张先、秦观、严仁、陈凤仪和欧阳修等八体，并说：“此调以毛词及秦、欧二

词为正体,其余皆变格也;而毛词此体,则宋人填者尤多。”又如《少年游》,《词谱》卷八列晏殊、李甲、柳永、周密等十四体,其中以晏殊所作时代最早,且调名亦因晏殊词有“长似少年时”句而得名,所以把晏殊一体作为正体。

唐宋词人不少是懂得音律的。他们逐弦吹之音作词,往往只遵音谱而不遵字句。所以虽然是同调的作品,也会在字数、句法及用韵等方面造成互异。一般词人虽然只是按前人作品的字句声韵填作,但也往往因为语句文理的需要而偶加衬字。于是造成众多的别体,给填词的人提供更多的选择余地。词调中大量的同调异体表明:填词还是允许有一定的自由,不必斤斤计较字句声韵的些微出入。

有些词调字句全同,但谱入音乐的腔调自别,截然为不容相混的两调。它们是体同调异。如《解红》、《赤枣子》、《捣练子》三调,都是五句;两句三言,三句七言,共二十七字。又都押平韵,平仄也差不多。但它们腔调不同,不能视为一调。又如《回波乐》、《舞马词》、《三台》和《塞姑》,都是六言四句;《渭城曲》、《欽乃曲》、《采莲子》、《杨柳枝》和《八拍蛮》,都是七言四句;《怨回纥》和《生查子》都是五言八句,它们都是句同(叶韵、平仄并不全同)而调异,在腔调上各不相关。

七、词 谱

每个词调都是有曲谱的。在唐宋时代,应该编有不止一个的集成性的曲谱,以供教坊乐工演唱和供文人从中择调填词。但这类曲谱都没有流传下来。唐崔令钦《教坊记》记录了玄宗时代教坊习唱的三百二十四个曲名,但没有同时把曲谱记录下来。因为较完备地记录和保存曲谱,应该是一些官立音乐机关的工作。

清光绪末年敦煌发现的卷子中有唐五代时的工尺谱一卷,载有《倾杯乐》、《西江月》、《心事子》、《伊州》、《水鼓子》、《长沙女引》、《撒金砂》、《营富》等八个曲谱。另有舞谱二卷,载有《遐方远》、《南歌子》、《南乡子》、《浣溪沙》、《凤归云》、《双燕子》等六谱。这是现在所能见到的最早的唐代歌谱和歌舞曲谱。但虽经中外学者详加考订,这些谱字和曲调一时还难以完全认识。

姜夔《霓裳中序第一》自序说:“于乐工故书中得《商调霓裳曲》十八阙,皆虚谱无辞。”所见的恐非全书。南宋末周密《齐东野语》卷十说他曾见一部“《混成集》,修内司所刊本,巨帙百馀。古今歌词之谱,靡不具备。只大曲一类,凡数百解,他可知矣。然有谱无词者居半”。这部《混成集》在明时尚有部分留存。明王骥德《曲律》卷四说:“予在都门

日，一友人携文渊阁所藏刻本《乐府大全》又名《乐府浑成》一本见示，盖宋元时词谱，即宋词，非曲谱。止林钟商一调中，所载词至二百餘阕，皆生平所未见。以乐律推之，其书尚多，当得数十本。所列凡目，亦世所不传。所画谱，绝与今乐家不同。”但在这以后再也无人见到，《曲律》只传录了其中《娟声谱》、《小品谱》等三段。

宋人词集中的自度曲，有的也旁注工尺谱。如姜夔十七首自度曲，皆有旁谱，是现在所能见到的唯一完整的宋词乐谱。这些谱字经过近百年来许多学者的研究整理，已认识清楚。但十七个谱里都没有板眼符号，所以仍不能恢复宋时歌唱真相。张炎《词源》卷下说他的父亲张枢“晓畅音律，有《寄闲集》，旁缀音谱，刊行于世”。《寄闲集》所缀音谱方式当亦同于姜词旁谱，但此书早已亡佚。

音谱和歌法失传之后，词就完全诗律化。它只能从字句声韵方面来建立自己的一套格律。这样编撰起来的词谱就和近体诗的声调谱差不多，而和音乐完全脱离了关系。这类词谱始于明张綖的《诗馀图谱》。其谱分列词调，旁注平仄：用白圈表平，黑圈表仄，半白半黑的表可平可仄。但疏漏甚多。后经谢天瑞加以增广，徐师曾去图而著谱，到程明善又合为一部，刊入《啸馀谱》中。《啸馀谱》的错误仍然很多。例如《燕台春》本即《燕春台》，《大江乘》本即《大江东》，《啸馀谱》根据错误的刊本，都列为两调。《念奴娇》与《无俗念》，《贺新郎》与《金缕曲》，《金人捧露盘》与《上西平》，本为一调的异名而也被分作两调。此外错乱句读、增

减字数、妄分韵脚的例子也不少。同时《啸馀谱》又把词调分类排列,有二字题、三字题、通用题,歌行、人事、声色、珍宝等类。这种分类都是随意取舍,俱不确当。又每调分列第一、第二等体,也不根据作品的年代先后。所以万树《词律·自叙》说它是“触目瑕癥,通身罅漏”。清初有赖以邠作《填词图谱》。此书图仿《诗馀图谱》,谱依《啸馀谱》,考稽既疏,谬误仍多。至宜兴万树的《词律》二十卷出,才算有了一部较完善的词谱。《词律》共收词调六百六十调,一千一百八十馀体。订正前讹,发明新旨,有不少研究宋词声律的心得见解。但万树仍有考订偶疏,见闻未广之处,脱漏错误,诚所不免。后来徐本立作《词律拾遗》八卷,补一百六十五调,四百九十五体;杜文澜作《词律补遗》一卷,又补调五十,对原书皆有所订正。康熙时王奕清等合编《钦定词谱》四十卷,列八百二十六调,二千三百零六体,并仿《诗馀图谱》的方法,以黑白圈旁注平仄,在每调下又注明调名的来源,句法的异同,较《词律》更为完备了。但不论《词律》与《词谱》,还都应增补修订。例如敦煌曲的发现,其中好些词调就是这些书中没有的。又如《道藏》所载金代全真教道人的词,也有不少新调可据以增补。

第四章 词与四声

一、字声与词调的关系

自齐梁时代周颙、沈约等发明了四声(平、上、去、入),后来就把它的规律运用到诗歌创作上,创造了唐代的近体诗。但是近体诗只分平仄(上、去、入三声统称仄声或侧声),它的字声的组合基本上是两平两仄相间、对举使用。因为近体诗讲究声律不过是为了口吻协调,便于讽咏。作词则除了分平仄以外,有时还须分辨四声与阴阳;字声组合的方式也比近体诗来得复杂多变。因为作词谐声,还为了协于歌喉,播诸管弦。它是按照音谱的要求,审音用字。所以每个词调都对所用的字声有着比较严格的规定,而且各不相同。清万树《词律·发凡》指出:“平仄固有定律矣,然平止一途,仄兼上、去、入三种,不可遇仄而以三声概填。盖一调之中,可概者十之六七,不可概者十之三四。须斟酌而后下字,方得无疵。”词是合乐的歌词,要按谱填作。一调有一调的风度声响,作词须守平仄四声,就是以文字的声调来相应地配合乐曲的声调,以文字本身的音乐性来加强乐曲的

音乐性。歌词的抗坠抑扬，全在字声的配合恰当。如果一首词的字声不能和乐谱密切配合，歌唱时必然发生困难，甚至有棘喉涩舌之病。宋代一般词人对审音用字都比较注意，紧要处往往一个字要几经改易。

现在词的音谱歌法虽然久已失传，无法歌唱，但因为词以文字声调表现音律，它的字声组合谐和调协，本身具有一种音乐美。所以读起来还是声调铿锵，比近体诗更美听。

二、字声的运用

1. 平 仄

词中一般寻常通行的调子，大抵只分平仄。例如唐五代时所创制的一些小令，不但三仄不拘上、去、入，单字（即每句的第一、三、五字）亦多可平可仄。它的平仄组合和近体诗的格律相差无几，大都是以两平两仄相间。所以在平仄的运用上，初期的词和近体诗并没有多大的分别。它们的句法很多也是从五、七言近体诗变化而来的。例如：

忆 江 南

白居易

江南好，风景旧曾谙，日出江花红胜火，春来江水

绿如蓝，能不忆江南？

菩 萨 蛮

温庭筠

小山重叠金明灭，鬓云欲度香腮雪。懒起画蛾眉，
弄妆梳洗迟。照花前后镜，花面交相映。新帖绣
罗襦，双双金鸂鶒。

南 乡 子

欧阳炯

画舸停桡，槿花篱外竹横桥。水上游人沙上女，回
顾，笑指芭蕉林里住。

那时有些词调，即使是同一作者作了几首，每首的平仄也互有差异。如张志和的《渔歌子》五首，王建的《宫中调笑》四首，韦庄的《清平乐》七首等都是。可见在当时词的声律还是比较宽的。

在唐五代，温庭筠是一个精通音乐的作家。《旧唐书》本传说他“能逐弦吹之音，为侧艳之词”。他的词开始严于依声。往往同调数首，字声都相同。凡在诗律中可平可仄的字，他都一律严守格调。现在举他的《南歌子》七首中的二首为例：

手里金鸂鶒，胸前绣凤凰。偷眼暗形相，不如从嫁
与，作鸳鸯。

倭堕低梳髻，连娟细扫眉。终日两相思，为君憔悴

尽,百花时。

“手”、“倭”(乌果切)必仄,馀五首作“似”、“脸”、“扑”、“转”、“懒”;“胸”、“连”必平,馀五首作“团”、“眉”、“呵”、“娉”、“休”;“偷”、“终”必平,馀五首作“帘”、“歌”、“鸳”、“花”、“罗”;“不”、“为”必仄,馀五首作“九”、“隔”、“月”、“忆”、“近”。七首每首五句二十三字,共一百六十一字,无一字平仄不合。

温庭筠词中又多拗句。如他的《定西番》三首,每首八句,拗句即占其半:

汉使昔年离别,攀弱柳,折寒梅。上高台。 千
里玉关春雪,雁来人_レ不来。羌笛一声愁绝,月徘徊。
海燕欲飞调羽,萱草绿,杏花红。隔帘_レ枕。 双
鬟翠霞金缕,一枝春艳浓。楼上月明三五,琐窗中。
细雨晓莺春晚,人似玉,柳如眉。正相思。 罗
幕翠帘初卷,镜中花一枝。肠断塞门消息,雁来稀。

凡拗处都一一相对。三首共一百三十五字,也无一字平仄不合。

2. 四 声

唐五代的词只分平仄,不问四声。像温庭筠作词那样平仄不苟,已算是守律谨严的了。词中四声的运用,是有一段相当长的发展过程的。大抵词自民间转入文人手中之后,到温庭筠严分平仄;到晏殊渐辨去声,严于结句;到柳永

分上、去声，尤谨于入声；到周邦彦用四声，变化最多，四声的用法遂趋精密，但也仅限于警句和结拍。到了南宋，方千里、杨泽民、陈允平诸人和周邦彦词，对于周词的四声，亦步亦趋，不敢稍有一些逾越。由于过分的拘泥，反而生出流弊。南宋末年，张枢、杨缵等人更提倡辨五音，分阴阳。这样过于严格的声律，能够遵守的作家实在很少了。

词调中须守四声的只是一小部分。一般通行的词调，如《贺新郎》、《水调歌头》之类，并不作如此要求。至于《摸鱼儿》、《齐天乐》、《木兰花慢》等调，也只有数处仄声须分上、去，不必全首分四声。

词中须严守四声的地方，往往就是这一腔调的音律最为紧要、最为美听的地方，所以要求字声配合更严密，与歌腔完全切合。它的位置在词中没有一定，但以在结尾处比较多。万树《词律·发凡》指出：“尾句尤为吃紧，如《永遇乐》之‘尚能饭否’，《瑞鹤仙》之‘又成瘦损’，‘尚’、‘又’必仄，‘能’、‘成’必平，‘饭’、‘瘦’必去，‘否’、‘损’必上，如此然后发调。末二字若用平上，或平去，或去去、上上、上去，皆为不合。元人周德清论曲，有‘煞句定格’；梦窗论词亦云某调用何音煞。虽其言未详，而其理可悟。”周德清《中原音韵》论作曲之法，也特别著重末句。他说前辈已有“某调末句是平煞，某调末句是上煞，某调末句是去煞”等分别，并分类举例说明。我们看晏殊、周邦彦、吴文英诸家的词，都在结句严辨四声。可见结句大都是全词音律最吃紧处，所规定的字声，必须严格遵守。

除结句外,词中的“拗句”有时也须谨守字声,不能随意改“拗”为顺,因为这些“拗句”往往也是音律吃紧处,它们正是以“拗”为顺的。这在周邦彦、姜夔、吴文英三家词中尤多。周邦彦词如《瑞龙吟》的“归期晚,纤纤池塘飞雨”,《倒犯》的“驻马望素魄”,《忆旧游》的“东风竟日吹露桃”,《花犯》的“今年对花太匆匆”,姜夔词如平韵《满江红》的“正一望千顷翠澜”,《暗香》的“江国,正寂寂,叹寄与路遥,夜雪初积”,《凄凉犯》的“匆匆不肯寄与,误后约”,《秋宵吟》的“今夕何夕恨未了”,吴文英词如《霜花腴》的“病怀强宽”、“更移画船”等等。读时虽觉拗口,歌时当必须如此,方能合律。

平、上、去、入四声在词中的具体运用上各有不同。有些有特殊用法,有些可互相替代。下面就分别叙述。

(1) 平 声

张炎《词源》卷下和沈义父《乐府指迷》,都指出词中平声字可用入声字或上声字替代。

入声字用作平声字的在宋词中很多。其中“独”、“一”、“寂”、“不”、“碧”、“亦”等字最为常见。其他如张先《踏莎行》“密意欲传”,“欲”作平声字用;黄庭坚《渔家傲》“系驴橛上合头语”,“合”作平;苏轼《如梦令》“寄语澡浴人”,“浴”作平;又“帘外百舌儿”,“舌”作平;周邦彦《瑞鹤仙》“正值寒食”,“值”作平;万俟雅言《三台》“饧香更酒冷踏青路”,“踏”作平;又如向子諲《卜算子》“令我发深省”,辛弃疾《千年调》“万斛泉”,韩玉《卜算子》“初过寒食节”,蒋捷《贺新郎》“节

饮食”的“发”、“斛”、“食”、“节”等也都用作平声字。

上声字用作平声字也是宋人成例。《词律·发凡》解释上之作平是因为“上之为音，轻柔而退逊，故近于平”，并引元曲《清江引》等皆以上代平为证。其实在宋词中早有明证。姜夔《莺声绕红楼》“近前舞丝丝”，“近”字下自注“平声”；又其《解连环》“又见在曲屏近底”，“近”字他本亦有注“平声”的。其他如苏轼《醉蓬莱》“好饮无事”、“为我西顾”，“饮”、“我”作平；杨万里《好事近》“看十五十六”，“五”作平；张元干《贺新郎》“肯儿曹恩怨相尔汝”，“尔”作平；舒亶《菩萨蛮》“忆曾把酒赏红翠”，“赏”作平等等都是。这些不见得都是乱用平仄。不过把上声字作平声字用，没有像把入声字作平声字用那样来得普遍。

(2) 上 声

词中上声字除可替代平声字外，阳上声字还可作去声字用（阳声就是浊声）。元曲字声，有“阳上作去”之例，如“动”读作“洞”，“似”读作“寺”，“动”、“似”都是阳上声。周德清《中原音韵》中把“动”、“奉”、“丈”、“像”、“市”、“似”、“渐”等阳上声字，都列于去声部。这种用法宋词里早有先例。例如晏殊的词，结句都严辨去声，其中就有些是阳上作去的。如他的《诉衷情》六首的上片和下片的结句：

撩“乱”有啼莺	牵“系”人情
红“树”间疏黄	无“限”思量
和“露”泣西风	心“事”无穷

闲“共”柳丝垂	只“是”相思
齐“拜”玉炉烟	富“贵”长年
清“唱”遏行云	岁“岁”长新

每句第二字都用去声,其中“限”、“是”两字则是阳上作去。又他的《采桑子》七首,上下片结句的末第二字也必用去声:

依旧衔泥入“杏”梁	梦里浮生足“断”肠
把酒攀条惜“绛”蕤	满眼春愁说“向”谁
深入千花粉“艳”中	一片西飞一“片”东
几处风帘绣“户”开	慢引萧娘舞“袖”回
紫艳红英照“日”鲜	贴向眉心学“翠”钿
泪落春衫酒“易”醒	何处高楼雁“一”声
尚有山榴一“两”枝	待得空梁有“燕”归

其中“杏”、“断”、“户”、“两”四字就是阳上作去(“日”、“一”两字则是入作法,见《中原音韵》)。

(3) 去 声

宋沈义父《乐府指迷》于词中四音特别着重去声,认为“句中用去声字,最为紧要”。作词应该“将古知音人曲,一腔三两只参订,如都用去声,亦必用去声”。万树《词律》根据这一提示,遂发明“有一要诀曰:各词转折跌宕处,多用去声”。因为“三声之中,上、入二者可以代平,去则独异。故余尝窃谓论声虽以一平对三仄,论歌则当以去对平、上、入也。当用去者,非去则激不起,用入且不可,断断勿用平、上也”。所以去声字在词中有着特殊地位。一调中音律吃紧

的地方,大都须用去声。如《八六子》的双结,秦观词作“怆然暗惊”、“黄鹂又啼数声”,其中“怆”、“暗”、“又”、“数”等处必用去声。晏殊《珠玉词》中词,上下片结句十之八九用去声相对。

词中的去声字常和上声连用,作去上或上去。《词律·发凡》说:“盖上声舒徐和软,其腔低;去声激厉劲远,其腔高,相配用之,方能抑扬有致。”如《齐天乐》,有三处必用去上声,周邦彦词作“云窗静掩”、“凭高眺远”、“但愁斜照敛”,其中“静掩”、“眺远”、“照敛”都是去上(“静”字阳上作去)。又《眉妩》也有三处必用去上声,姜夔词作“信马青楼去”、“翠尊共款”、“乱红万点”,其中“信马”、“共款”、“万点”都是去上。又《一枝春》,有八处用去上声。《词律》卷十四《一枝春》调下杜文澜校曰:“凡仄声调三句接连用韵,则中之四字必用去上。又后结五字一句而尾二字皆仄者,亦必用去上。如用入声韵,则用去入,各词皆然。此卷后之《埽花游》,用去上六处。卷十七之《花犯》,用去上十二处,为至多者。盖去声劲而纵,上声柔而和,交济方有节奏。近人歌曲去声扬而上声抑,平声长而入声断,同此音律也。”

上去连用的,如《尾犯》有两处必用上去声,吴文英词作“晚树细蝉”、“偷赋锦雁留别”,其中“晚树”、“锦雁”都是上去。又如《瑞鹧鸪》的上下片结句,柳永词作“纵得人同寝未同”、“爱把鸳鸯两处笼”,“寝未”、“两处”都是上去。

《词律》谓“名词转折跌宕处,多用去声”,大都指词中换韵处、承上启下的领句或上下相呼应的字。在这些地方用

去声,方能振起有力。如姜夔的《扬州慢》:

淮左名都,竹西佳处,解鞍少驻初程。过春风十里,尽荠麦青青。自胡马窥江去后,废池乔木,犹厌言兵。渐黄昏、清角吹寒,都在空城。 杜郎俊赏,算而今、重到须惊。纵豆蔻词工,青楼梦好,难赋深情。二十四桥仍在,波心荡、冷月无声。念桥边红药,年年知为谁生?

“过”、“自”、“渐”、“算”、“纵”、“念”都是去声。又如他的《长亭怨慢》“树若有情时”、“第一是早早归来”、“算空有并刀”,《淡黄柳》“看尽鹅黄嫩绿”、“怕梨花落尽成秋色”等,每句的领头处也都用去声。《词律》卷十五于《醉蓬莱》调下注说:“盖此一字领句必去声方唤得起下面也。”

词中该用去声字处,若代以他声字,歌唱时就会发生困难。《乐府指迷》说:“古曲亦有拗者,盖被句法中字面所拘牵,今歌者亦以为碍。如《尾犯》之用‘金玉珠珍博’(柳永词),‘金’字当用去声字;如《绛园春》之用‘游人月下归来’(丁仙现词,见《草堂诗余》,作《绛都春》。又见吴文英《梦窗词集》,当误入),‘游’字合用去声字之类是也。”这是因为字声关系宫律,所以不许改用。

有些词调,今但以文字声调读之,也可以知道它必须用去声而不可改用平、上、入的。如陆游的《恋绣衾》:

不惜貂裘换钓篷,嗟时人谁识放翁。归棹借樵风稳,数声闻林外暮钟。 幽栖莫笑蜗庐小,有云山烟水万重。半世向丹青看,喜如今身在画中。

去声字都用在每句的韵脚之上，必非偶然。又《太常引》的两结，辛弃疾词一首作“被白发欺人奈何”、“人道是清光更多”，又一首作“却弹作清商恨多”、“且痛饮公无渡河”，杨果词作“直推上淮阴将坛”、“道蜀道如今更难”，这些去声字都不可改用平、上、入声。

(4) 入 声

元曲没有入声，因为当时北方话中入声已经消失。周德清《中原音韵》把入声分别派入平、上、去三部内。如“匹”、“十”、“匿”三字原来都是入声字，而“匹”读上声，“十”读去声，“匿”读平声。但语音的变化是需要一个长期的过程的，入派三声的现象早已开始，甚至可以上溯到唐代。敦煌词中已有把入声读作他声的，如《云谣集》中《渔歌子》“身心生寂寞”句，即以“寞”叶“悄”（上声）“妙”（去声）。这种例子在宋词中尤多。清戈载《词林正韵·发凡》说：“惟入声作三声，词家亦多承用。如晏几道《梁州令》‘莫唱阳关曲’，‘曲’字作邱雨切，协鱼虞韵；柳永《女冠子》‘楼台悄似玉’，‘玉’字作于句切；又《黄莺儿》‘暖律潜催幽谷’，‘谷’字作公五切，皆协鱼虞韵（案此调当于‘催’字断句，‘谷’字非韵，戈氏误，下晁词同）；晁补之《黄莺儿》‘两两三三修竹’，‘竹’字作张汝切，亦协鱼虞韵；黄庭坚《鼓笛令》‘眼厮打过如拳踢’，‘踢’字作他礼切，协支微韵；杜安世《惜春令》‘闷无绪玉箫抛掷’，‘掷’字作征移切，协支微韵；张炎《西子妆慢》‘遥岑寸碧’，‘碧’字作邦移切，亦协支微韵；又《徵招》换头

‘京洛染缁尘’，‘洛’字须韵，作郎则切，协萧豪韵，此皆以入声作三声而押韵也。又有作三声而在句中者。……诸如此类，不可悉数。”

有些词调规定必用入声，便不可改用他声。如周邦彦《红林擒近》下段“冷落词赋客，萧索水云乡”，他首作“步履晴上好，宴席晚方欢”，“落”、“索”、“履”、“席”等处必用入声。又此词“夜长莫惜空酒觞”，他首作“放杯同觅高处看”，“惜”、“觅”处也必用入声。这等皆不可忽略。

3. 五音及阴阳

词中辨五音，分阴阳，北宋已有。李清照论词，说“盖诗文分平侧，而歌词分五音，又分五声，又分六律，又分清浊、轻重”。五音是指发声部位，即唇、齿、喉、舌、鼻五类。五声是阴平、阳平和上、去、入三声。清浊就是阴阳，阴声字清，阳声字浊。李清照有一首《声声慢》，其中用舌音的十六字，用齿音的四十一字（○表舌音，△表齿音）：

寻△寻△觅△觅△，冷△冷△清△清△，凄△凄△惨△惨△戚△戚△。乍△暖△还△寒△时△
候△，最△难△将△息△。三△杯△两△盏△淡△酒△，怎△敌△他△晚△来△风△急△？雁△过△
也△，正△伤△心△、却△是△旧△时△相△识△。 满△地△黄△花△堆△积△，憔△悴△
损△，如△今△有△谁△堪△摘△？守△着△窗△儿△，独△自△怎△生△得△黑△？梧△桐△更△
兼△细△雨△，到△黄△昏△点△点△滴△滴△。这△次△第△，怎△一△个△愁△字△了△得△！
全词九十七字，而这两声字却多至五十七字，占半数以上；

尤其是末了几句：“梧桐更兼细雨，到黄昏点点滴滴，这次第，怎一个愁字了得！”二十多字里舌齿两声交加重叠，这应是有意用啮齿丁宁的口吻，写她郁伊惆怅的心情。

李清照的词也有细分阴阳声的，如《凤凰台上忆吹箫》的两片结句，拿它的上下片对校，有许多字声都相同（○表双声字，◎表平声字阴阳相同的，⊙表双声而又阴阳相同的）：

今年瘦，非干病酒，不是悲秋。
凝眸处，从今更数，几段新愁。

《壶中天慢》的两结亦复如此：

征鸿过尽，万千心事难寄。
日高烟敛，更看今日晴未。

这些都是她词论的实践。不过她的其他作品并不如此。

按词分五音、六律、清浊、上去之说，大抵起于乐工，而严于文士，柳永、周邦彦诸家的作品和张炎《词源》、杨缵《作词五要》等可见。而张炎、杨缵等宋末诸家，对五音及阴阳尤注意剖析分辨。

张炎《词源》卷下记他父亲张枢畅晓音律，“每作一词，必使歌者按之。稍有不协，随即改正。曾赋《瑞鹤仙》一词。……此词按之歌谱，声字皆协，惟‘扑’字稍不协，遂改为‘守’字乃协。始知雅词协音，虽一字亦不放过，信乎协音之不易也。又作《惜花春起早》云：‘琐窗深’，‘深’字意不协；改为‘幽’字，又不协；再改为‘明’字，歌之始协。此三字皆平声，胡为如是？盖五音有唇、齿、喉、舌、鼻，所以有轻清重

浊之分,故平声字可为上、入者此也”。案张枢《瑞鹤仙》“粉蝶儿扑定花心不去”句改“扑”字为“守”字,可能是因“扑”字是唇音,“守”字是齿音。《惜花春起早》“琐窗深”句改“深”字为“幽”字,不协,又改为“明”字,可能是因“深”、“幽”二字都是阴声,“明”字是阳声。作词协音要细到这种地步,实在太严,所以连专家张炎也叹为“信乎协音之不易也”。

总之,词是合乐的文学,所以必须择调、择腔,以配合音乐的律度。文人的作品严分字声的平仄、四声、五音、阴阳,目的是要用文字的声调来加强音乐的声调。这本来是宋词发展的一面。但是,词固然是合乐文学,更重要的,它是抒情文学。南宋人如方千里、杨泽民诸家因为要严守周邦彦的字声,结果妨碍了文学的内容情感,这就走上错误的道路了。我们研究词的声调,这是不可不注意的一点。

附带谈谈双声、叠韵。凡数字发声部位相同的,叫做双声。如“东”、“第”同是舌发声,“东”与“第”就是双声字。数字收音相同的,叫做叠韵。如“央”、“光”的收音都是 ang,同属诗韵的七阳,“央”与“光”就是叠韵字。诗歌中用双声、叠韵,《诗经》以来都有。有出于自然的,如“仿佛”是双声(同是唇音),“新陈”是叠韵(同属于诗韵的十一真);有出于创造的,如“樽酒”、“高冈”是双声,“所遇无故物”(《古诗十九首》中的诗句)五字同是叠韵。宋词中用双声、叠韵的甚多。如姜夔《湘月》“一叶夷犹”,四字双声;又如吴文英《探芳新》“叹年端连环转烂缦”句,八字皆叠韵。清刘熙载《艺概》卷四主张“词句中用双声、叠韵之字,自两字之外,不可

多用”。近人王国维《人间词话》则主张作词“荡漾处多用叠韵，促节处多用双声”。词中多双声、叠韵能够帮助音节的美听，增强作品表达感情的效果，应该认为是好的。但若用之过多，或配搭不好，会成为像“吃口令”，如吴文英《探芳新》那样，读起来反而拗口，这是好奇之过了。

第五章 词韵的分部与协法

一、分 部

词韵比诗韵较宽,因为词韵可以互相通转,又可以四声通协和借协方音。词始于隋唐,在唐时并没有专为作词用的韵书。南宋以前,实无一部人人共守的词韵。北宋末年朱希真尝拟应制词韵十六条,列入声韵四部。其后张辑、冯取洽分别加以增释,至元时陶宗仪曾讥其混淆,想把它改定,但这些书都已久佚,其韵目也无从考见。无名氏的《词林韵释》(一名《词林要韵》),题为“宋棣斐轩刊本”。清厉鹗《论词绝句》说:“欲呼南渡诸公起,韵本重雕棣斐轩。”自注:“曾见绍兴二年刊《棣斐轩词林要韵》一册,分东、红、邦、阳十九韵,亦有上、去、入三声作平声者。”他以为即是宋人词韵。案此书于平声立十九部,次列上去声,入声则分派入三声,不另立部,这实是为北曲而作,是曲韵而非词韵(有人信它是宋人为大曲而作,有人说是明代陈大声作)。清代著词韵的人很多。如清初沈谦著《词韵略》,毛先舒为之括略并注;同时赵钥、曹亮武亦撰《词韵》。其后又有胡文焕的《会

文堂词韵》，李渔的《笠翁词韵》，许昂霄的《词韵考略》，吴烺、程名世的《学宋斋词韵》，郑春波的《绿漪亭词韵》，韵部分合，各各不同。后来戈载作《词林正韵》三卷，列平、上、去为十四部，入声为五部，共十九部，自谓“皆取古人之名词参酌而审定之”，消除了在他以前的一些词韵著作的错误，于是论词韵的都以此书为准。

词韵与诗韵不同，但它的来源是出于诗韵，是把诗韵再加以分合。戈载《词林正韵》的韵目是以《集韵》为本。因为词盛于宋，《广韵》、《集韵》都是宋代的韵书，而《集韵》的纂辑较后，收字也较多。今录《词林正韵》的韵目于下：

第一部

平声一东	二冬	三钟
上声一董	二肿	
去声一送	二宋	三用

第二部

平声四江	十阳	十一唐
上声三讲	三十六养	三十七荡
去声四绛	四十一漾	四十二宕

第三部

平声五支	六脂	七之	八微
十二齐	十五灰		
上声四纸	五旨	六止	七尾
十一荠	十四贿		
去声五置	六至	七志	八未

十二霁	十三祭	十四太半	
十八队	二十废		
第 四 部			
平声九鱼	十虞	十一模	
上声八语	九嘏	十姥	
去声九御	十遇	十一暮	
第 五 部			
平声十三佳半	十四皆	十六哈	
上声十二蟹	十三駭	十五海	
去声十四太半	十五卦半	十六怪	
十七夬	十九代		
第 六 部			
平声十七真	十八諄	十九臻	
二十文	二十一欣	二十三魂	
二十四痕			
上声十六軫	十七准	十八吻	
十九隱	二十一混	二十二很	
去声二十一震	二十二稕	二十三问	
二十四焮	二十六圉	二十七恨	
第 七 部			
平声二十二元	二十五寒	二十六桓	
二十七刪	二十八山	一先	二仙
上声二十阮	二十三旱	二十四缓	
二十五潜	二十六产	二十七銑	

二十八狝

去声二十五愿

三十谏

三十三线

二十八翰

三十一祠

二十九换

三十二霰

第八部

平声三萧

上声二十九篠

三十二皓

去声三十四啸

三十七号

四宵

三十小

三十五笑

五爻

三十一巧

三十六效

六豪

第九部

平声七歌

上声三十三哿

去声三十八个

八戈

三十四果

三十九过

第十部

平声十三佳半

上声三十五马

去声十五卦半

九麻

四十禡

第十一部

平声十二庚

十五青

上声三十八梗

四十一迥

去声四十三映

十三耕

十六蒸

三十九耿

四十二拯

四十四诤

十四清

十七登

四十静

四十三等

四十五劲

四十六径	四十七证	四十八陞
第十二部		
平声十八尤	十九侯	二十幽
上声四十四有	四十五厚	四十六黝
去声四十九宥	五十候	五十一幼
第十三部		
平声二十一侵		
上声四十七寢		
去声五十二沁		
第十四部		
平声二十二覃	二十三谈	二十四盐
二十五沾	二十六严	二十七咸
二十八銜	二十九凡	
上声四十八感	四十九敢	五十蹊
五十一忝	五十二俨	五十三賺
五十四檻	五十五范	
去声五十三勘	五十四闾	五十五艳
五十六栴	五十七谿	五十八陷
五十九覽	六十梵	
第十五部		
入声一屋	二沃	三烛
第十六部		
入声四觉	十八药	十九铎
第十七部		

入声五质	六术	七栻	二十陌
二十一麦	二十二昔	二十三锡	
二十四职	二十五德	二十六缉	

第十八部

入声八勿	九迄	十月	十一没
十二曷	十三末	十四黠	十五辖
十六屑	十七薛	二十九叶	三十帖

第十九部

入声二十七合	二十八盍	三十一业
三十二洽	三十三狎	三十四乏

作词韵的都是参酌、概括唐宋词而成,但唐宋词人所作,也常有越出旧韵书范围的,如洪希文《沁园春》以“红”协“纷”、“辰”、“精”,方岳《一落索》以“者”、“也”协“小”、“杳”,赵必瑑《念奴娇》以“朵”、“火”协“岛”、“帽”、“小”,赵文《莺啼序》以“肯”协“见”、“晚”,邓肃《菩萨蛮》以“远”协“冷”,这些或协方音,或由于协韵不很严格。因为他们作词的目的是为了抒情或应歌,自然不为当时的官韵所约束,我们更不能拿后人所定的词韵来限制它。

二、协 法

词的押韵方式比诗复杂,而且变化很多。大约可分下

列十一类。

(1)一首一韵 和近体诗的押韵方式相同,一韵到底,这在词中居大多数。如《渔家傲》:

塞下秋来风景异,衡阳雁去无留意。四面边声连角起。千嶂里,长烟落日孤城闭。 浊酒一杯家万里,燕然未勒归无计。羌管悠悠霜满地。人不寐,将军白发征夫泪。(范仲淹)

(2)一首多韵 如《菩萨蛮》:

平林漠漠烟如织^①,寒山一带伤心碧^①。暝色入高楼^①,有人楼上愁^①。 玉阶空伫立^②,宿鸟归飞急^②。何处是归程^③?长亭更短亭^③。(李白)

用两仄韵两平韵,这在词中也是比较常见的。一词用韵最多的要算《离别难》:

宝马晓鞚雕鞍^①,罗帷乍别情难^①。那堪春景媚^①,送君千万里^①。半妆珠翠落,露华寒^①。红蜡烛^②,青丝曲^②,偏能勾引泪阑干^①。 良夜促^③,香尘绿^④,魂欲迷^⑤,檀眉半敛愁低^⑤。未别^⑥,心先咽^⑥,欲语情难说^⑥。出芳草,路东西^⑤。摇袖立^⑦,春风急^⑦,樱花杨柳雨凄凄^⑤。(薛昭蕴)

“鞍”、“难”、“寒”、“干”为一韵;“媚”、“里”为一韵;“烛”、“曲”为一韵;“促”、“绿”为一韵;“迷”、“低”、“西”、“凄”为一韵;“别”、“咽”、“说”为一韵;“立”、“急”为一韵,共七部韵,交互错杂,最为复杂少见。

(3)以一韵为主,间协他韵 如《相见欢》:

无言独上西楼⊖，月如钩⊖。寂寞梧桐深院锁清秋⊖。
剪不断⊖，理还乱⊖，是离愁⊖。别是一般滋味在心头⊖。（李煜）

此词即以平韵“楼”、“钩”、“秋”、“愁”、“头”五韵为主，间入仄韵“断”、“乱”二韵为宾。又如《定风波》：

莫听穿林打叶声⊖，何妨吟啸且徐行⊖。竹杖芒鞋轻胜马⊖，谁怕⊖？一蓑烟雨任平生⊖。料峭春风吹酒醒⊖，微冷⊖，山头斜照却相迎⊖。回首向来萧瑟处⊖，归去⊖，也无风雨也无晴⊖。（苏轼）

此词即以平韵“声”、“行”、“生”、“迎”、“晴”五韵为主，间入“马”、“怕”二仄韵，“醒”、“冷”二仄韵，“处”、“去”二仄韵为宾。

(4)数部韵交协 如《钗头凤》：

红酥手⊖，黄滕酒⊖，满城春色官墙柳⊖。东风恶⊖，欢情薄⊖。一怀愁绪，几年离索⊖？错！错！错！春如旧⊖，人空瘦⊖，泪痕红浥鲛绡透⊖。桃花落⊖，闲池阁⊖。山盟虽在，锦书难托⊖。莫！莫！莫！（陆游）

此词即以上片的“手”、“酒”、“柳”与下片的“旧”、“瘦”、“透”相协，又以上片的“恶”、“薄”、“索”、“错”与下片的“落”、“阁”、“托”、“莫”相协。

(5)叠韵 如《长相思》：

汴水流，泗水流，流到瓜洲古渡头，吴山点点愁。
思悠悠，恨悠悠，恨到归时方始休，月明人倚楼。

(白居易)

叠二“流”字、二“悠”字。

(6)句中韵 句中协韵,《诗经》中已经有了,如《柏舟》的“日居月诸”,《宾之初筵》的“有壬有林”等。宋词在句中协韵的例子很多。如柳永《木兰花慢》上下片的第六七句:“云衢见新雁过,奈佳人自别阻音书”,“归途纵凝望处,但斜阳暮霭满平芜”;又如《惜分飞》的上下片结句,毛滂作“更无语空相觑”,“断魂分付潮回去”;汪元量作“泪珠成缕眉峰聚”,“断肠解赋江南句”等等都是。

句中协韵有两三字一韵的,如苏轼《醉翁操》:“琅然清圆谁弹,响空山无言。”吴文英《三姝媚》过变:“春梦人间须断,但怪得当年,梦缘能短。”又《高阳台》:“孤山无限春寒。”

(7)同部平仄韵通协 同部平仄韵,如“东”协“董”、“送”,“支”协“纸”、“寘”,“麻”协“马”、“禡”等是。此等在词中最习见者,有《西江月》、《哨遍》、《换巢鸾凤》等调。如《西江月》:

照野潋潋浅浪,横空隐隐层霄[⊖]。障泥未解玉骢骄[⊖],我欲醉眠芳草[⊖]。 可惜一溪风月,莫教踏碎琼瑶[⊖]。解鞍欹枕绿杨桥[⊖],杜宇一声春晓[⊖]。(苏轼)
“霄”、“骄”、“瑶”、“桥”四平韵,与“草”、“晓”二仄韵,都同在第八部。

这类平仄通协的词调,以平韵与上、去韵通协者为多,平韵与入韵通协者甚少。这是因为在宋词中入声韵往往独用,不与他韵通用。

(8)四声通协 上举各例平仄通协,只是举上、去协平的,此外还有人协上、去之例。王国维《人间词话》说:“稼轩《贺新郎》词:‘柳暗凌波路,送春归,猛风暴雨,一番新绿。’又《定风波》词:‘从此酒酣明月夜,耳热。’‘绿’、‘热’二字皆作上、去用,与韩玉《东浦词·贺新郎》以‘玉’、‘曲’协‘注’、‘女’,《卜算子》以‘夜’、‘谢’协‘节’、‘月’,已开北曲四声通押之祖。”按词中四声通押,敦煌曲中已有。《云谣集》中有《渔歌子》(“洞房深”)一首,全首都是上、去韵,只有第三句“寔”字入声;又《喜秋天》(“芳林玉露催”)一首,全部是入声韵,只有末句“土”字上声。这二首可说是词中四声通押最早之例。但词中四声通押最多见的,是金、元人的词。

(9)平仄韵互改

(甲)平韵与入韵 平入两韵,本可相通,所以又可以互改。如李清照论词说:“近世所谓《声声慢》、《雨中花》,既押平声,又押入声。《玉楼春》平声,又押上、去声,又押入声。”这些是平韵改入韵的。此外又有人韵改平韵的,如《满江红》本押入韵,姜夔始改押平韵。他的《满江红》词序说:“《满江红》旧调用仄韵,多不协律。如末句云‘无心扑’三字(周邦彦《满江红》词:“最苦是蝴蝶满园飞,无心扑。”),歌者将‘心’字融入去声,方谐音律。予以平韵为之,末句云‘闻佩环’,则协律矣。”

(乙)平韵与上、去韵 改平韵为上、去韵的,如五代毛熙震有平韵《何满子》,北宋毛滂则改为上、去韵。又如辛弃疾《醉太平》,赵彦端《沙塞子》,杨无咎《人月圆》,晁补之《少

年游》，宋祁、杜安世《浪淘沙》，曹勋《金盏倒垂莲》，陈允平《昼锦堂》等，都是把原调的平韵改用上、去韵。

改上、去韵为平韵的，如陈允平《永遇乐》自注：“旧上声韵，今移入平声。”又《绛都春》自注：“旧上声韵，今改平音。”此外如吴文英有平韵《如梦令》、平韵《惜黄花慢》，陈允平有平韵《祝英台近》，晁补之有平韵《尉迟杯》，赵彦端有平韵《五彩结同心》，这些词调本来都是押上、去韵的。

(丙)入韵与上、去韵 改入韵为上、去韵的，在宋词中甚少。如《霜天晓角》，本协入声，辛弃疾、葛长庚、赵师侠三人却填作上、去。姜夔《疏影》本协入声，彭元逊改名《解佩环》，则改协上、去。不过这些都是前人偶误，不是通例。

(10)平仄韵不得通融 上例所举，都是平仄韵互改的，但有些词调决不可通融。戈载《词林正韵·发凡》举出有些词调“用仄韵而必须入声者，则如越调之《丹凤吟》、《大酺》，越调犯正宫之《兰陵王》，商调之《凤凰阁》、《三部乐》、《霓裳中序第一》、《应天长慢》、《西湖月》、《解连环》，黄钟宫之《侍香金童》、《曲江秋》，黄钟商之《琵琶仙》，双调之《雨霖铃》，仙吕宫之《好事近》、《蕙兰芳引》、《六么令》、《暗香》、《疏影》，仙吕犯商调之《凄凉犯》，正平调近之《淡黄柳》，无射宫之《惜红衣》，正宫、中吕宫之《尾犯》，中吕商之《白苎》，夹钟羽之《玉京秋》，林钟商之《一寸金》，南吕商之《浪淘沙慢》，此皆宜用入声韵者，勿概之曰仄而用上、去也。其用上、去之调，自是通协，而亦稍有差别。如黄钟商之《秋宵吟》，林钟商之《清商怨》，无射商之《鱼游春水》，宜单押上声。仙吕

调之《玉楼春》，中吕调之《菊花新》，双调之《翠楼吟》，宜单押去声”。

有些词调可以押平韵，又可以押仄韵，但若押仄韵则必须是入声，不可用上、去声。《词林正韵·发凡》亦有举例：“如越调又有《霜天晓角》、《庆春宫》，商调又有《忆秦娥》，其余则双调之《庆佳节》，高平调之《江城子》，中吕宫之《柳梢青》，仙吕宫之《望梅花》、《声声慢》，大石调之《看花回》、《两同心》，小石调之《南歌子》，用仄韵者，皆宜入声。《满江红》有人南吕宫，有人仙吕宫；入南吕宫者即白石所改平韵之体，而要其本用入声，故可改也。”

(11)协韵变例 如辛弃疾有《水龙吟》“用些语再题瓢泉”一首，每句韵脚用一“些”字，而在其上一字押韵。这是学《楚辞·招魂》体。蒋捷亦有《水龙吟》“效稼轩体招落梅之魂”一首，协法与辛词同。又如黄庭坚有《阮郎归》“效福唐独木桥体作茶词”一首，“福唐独木桥体”不知何谓，此词共八韵，其中四韵都用“山”字。金元好问也有《阮郎归》独木桥体一首，协法与黄词同。黄庭坚又有《瑞鹤仙》一首櫟括欧阳修的《醉翁亭记》，通首韵脚都用“也”字，这是独木桥体的一种变格。此后方岳、赵长卿都有全押“也”字的一首《瑞鹤仙》，石孝友有全押“你”字的一首《惜奴娇》，蒋捷有全押“声”字的一首《声声慢》，辛弃疾有全押“难”字的一首《柳梢青》，刘克庄有全押“省”字的六首《转调二郎神》。但这类词通首以同字为韵，实际上等于无韵。这种押韵方式，已经近乎文字游戏了。

第六章 词的分片与句式

一、分 片

词的体制和诗有很不相同的一点,就是它的分片。

绝大部分的词调,都是一首分为数段的。其中以分两段的为最多,也有分为三段、四段的;不分段的单片词,在全部词调里只占很小的一部分。这是词体的一个特点。在诗里,律诗、绝句原不分段,长篇的古诗虽然字句多,协韵屡换,前后文意或有许多变化,但总是自成一首。所以词的作法和读法是和诗不同的。

词的段落有专门的名称,一段叫做一“片”,一片就是一“遍”,就是说,音乐已奏过了一遍。乐奏一遍又叫做一“阕”(乐终曰阕),所以片又叫做阕(一首词也可叫做一阕)。两段的词我们通常称呼第一段为上片或上阕、前阕,第二段为下片或下阕、后阕。片与片之间的关系,在音乐上是暂时的休止而非全曲终了,在文辞上也就要若断若续有着有机联系。所以词的分片和《诗经》的分“章”,古乐府的分“解”,都是音乐上的关系。现代的歌曲也有叠唱一次两次合为一曲

的,词的分片正和这种情形一样。

如果把词调按照它们的分段情况来加以区别,就可分为:单调、双调、三叠、四叠、叠韵等五种。

词仅有单片的称为单调。单调的词都是小令,而且在小令中也是字数最少的。单调的词起于唐五代,是在词初起时候的流行体,和近体诗也比较接近。词仅单片的有《竹枝词》、《十六字令》、《八拍蛮》、《调笑令》、《如梦令》、《忆江南》等调。

词有两段的称为双调。双调的词在全部词调当中占大部分,令、引、近、慢各体都有。双调的词又可以分为上下片相同和上下片不同的两种。

上下片相同的,有《浪淘沙》、《浣溪沙》、《虞美人》、《卜算子》、《南歌子》、《蝶恋花》、《渔家傲》、《生查子》、《苏幕遮》等调。它们大都还是令词。其中有些双调词原来本是单调,后来把原来的单调加倍,也就成了双调。如《江城子》、《何满子》、《天仙子》等调,都是先有单调,后又变为双调。

上下片不同的,如《佳人醉》、《六丑》等调,上下片字句全异。不过这种词调也是少数。大多数双调词是上下片有部分相同或相异。如《人月圆》,是上下片的字数全同而分句不同;如《行香子》,是上下片的句法全同而押韵不同;如《凤衔杯》,是两片中间数句全同而首尾不同;如《河传》,是两片结句相同而其余部分不同。

有些双调词原来虽有单调,但它不是把原来的单调再叠一遍而成。如《诉衷情》,毛文锡作的双调仅比韦庄作的

单调多八字,字句也不同,上下片也就不同。

词有三段的称为三叠。三叠的词在词中很少,而且都是慢词。三叠的词又有双拽头和非双拽头二种。

双拽头就是三段中前两段字句全同的。这字句全同的前两段总是比第三段来得短,好像是第三段的双头,所以称为双拽头。双拽头的词有《瑞龙吟》、《绕佛阁》、《剑器近》等调。非双拽头的三叠词,有《兰陵王》、《十二时》、《宝鼎现》、《戚氏》等调。

词有四段的称为四叠。四叠的词最少,现传仅吴文英《莺啼序》一调,有二百四十字,是最长的词调。

至于叠韵,前面已讲过,就是把双调的词用原韵再叠一倍。如《梁州令叠韵》,一百字,就是将五十字的《梁州令》加倍填成。

以上就形式方面说词的分片,下面再就内容文义方面来说。

一词虽分数片,但仍是一首。它的上下片的关系是同首,却又好像不是同首。以作法说,上片的末句要似合而又似起,下片的起句要似承而又似转。张炎《词源》卷下“制曲”条说:“过片不可断了曲意,须要承上接下。”(所谓“过片”就是指下片的开头)沈义父《乐府指迷》也说:“过处多是自叙。若才高者方能发起别意,然不可太野,走了原意。”我们试看姜夔的一首《齐天乐》:

庾郎先自吟愁赋,凄凄更闻私语。露湿铜铺,苔侵石井,都是曾听伊处。哀音似诉;正思妇无眠,起寻机

杼。曲曲屏山，夜凉独自甚情绪！西窗又吹暗雨，
为谁频断续，相和砧杵？候馆迎秋，离宫吊月，别有伤
心无数。幽诗漫与；笑篱落呼灯，世间儿女。写入琴
丝，一声声更苦。

这首词咏蟋蟀，是姜夔的名作。张炎举出这首词作为过片做得好的例子，说它过片“西窗又吹暗雨”一句能“承上接下”，“曲之意脉不断矣”。我们看他上下片用六种声音：吟声、私语声、机杼声、雨声、砧杵声、琴曲声来形容蟋蟀声，在这些声音里写出诗人的秋思。但上下片的作法不同。上片是人物交结，用人的吟诗、私语、纺织来比蟋蟀声；下片是哀乐相形，候馆、离宫是伤心之地；篱间寻蟋蟀则是儿女乐趣。两片所写都是实际的人事，而中间用“西窗又吹暗雨”一句空灵之笔拖作过渡，把它们联系起来；着一“又吹”的“又”字，和“为谁频断续”一问句，更摇曳生姿，又不“走了原意”，确是高手名作。

宋词中过片名作，可以和这首媲美的，还有以下各例：
苏轼《水龙吟》“次韵章质夫杨花词”：

不恨此花飞尽，恨西园落红难缀。

姜夔《一萼红》“登定王台”：

南去北来何事？荡湘云楚水，目极伤心。

吴文英《高阳台》“丰乐楼分韵得如字”：

伤春不在高楼上，在灯前欹枕，雨外熏炉。

又《三姝媚》“过都城旧居有感”：

春梦人间须断，但怪得当年，梦缘能短。

上面这些过片作法也都要结合它的上下文来体会。

词中过片的作法也有些是比较特殊的,现在把它分作六类,举例如下。

(1)下片另咏它事它物的 如苏轼的《贺新郎》:

乳燕飞华屋。悄无人、桐阴转午,晚凉新浴。手弄生绡白团扇,扇手一时似玉。渐困倚、孤眠清熟。帘外谁来推绣户?枉教人梦断瑶台曲。又却是,风敲竹。

石榴半吐红巾蹙。待浮花浪蕊都尽,伴君幽独。秾艳一枝细看取,芳心千重似束。又恐被、西风惊绿。若待得君来向此,花前对酒不忍触。共粉泪,两簌簌。

上片咏美人而下片另咏石榴。

又如辛弃疾《感皇恩》“读《庄子》,闻朱晦庵(熹)即世”:

案上数编书,非《庄》即《老》。会说忘言始知道。万言千句,不自能忘堪笑。今朝梅雨霁,青天好。

一壑一丘,轻衫短帽,白发多时故人少。子云何在?应有《玄经》遗草。江河流日夜,何时了?

上片“读《庄子》”,下片“闻朱晦庵即世”,题与词皆分作两概,似不相关,比上首苏词更为奇特。

(2)上片结句引起下片结句的 如苏轼《卜算子》“黄州定慧院寓居作”:

缺月挂疏桐,漏断人初静。谁见幽人独往来,缥缈孤鸿影。惊起却回头,有恨无人省。拣尽寒枝不肯栖,寂寞沙洲冷。

上片结句逗“孤鸿”,下片专写鸿。

又如苏轼《念奴娇》“赤壁怀古”一词上片的结句：

江山如画，一时多少豪杰。

引起下片“遥想公瑾当年……”一段；又苏轼《临江仙》“夜饮东坡醒复醉”一首，上片结句：“倚杖听江声”，下片都写听江心情；辛弃疾《念奴娇》“赋傅岩叟香月堂两梅”，上片结句：“试将花品，细参古今人物”，下片即引楚两龚（汉龚胜、龚舍皆楚人）、白居易、李白四人为比；谭宣子《浣溪沙》上片结句：“藕花三十六湖香”，下片都咏荷花；也都同这样作法。

宋杨湜《古今词话》里录有无名氏《御街行》咏雁词（见明陈耀文辑《花草粹编》卷八引），其上片结句：“雁儿略住，听我些儿事”，下片便接着写：

塔儿南畔城儿里，第三个桥儿外，濒河西岸小红楼，门外梧桐雕砌。请教且与、低声飞过，那里有人人无寐。

下片叮咛吩咐的话，即紧接上片结句，作法更明显。

（3）下片申说上片的 如辛弃疾《玉楼春》题序：“乐令谓卫玠曰：‘人未尝梦捣齑餐铁杵，乘车入鼠穴。’以谓世无是事故也。余谓世无是事而有是理，乐所谓无，犹云有也。戏作数语以明之。”

有无一理谁差别？乐令区区犹未达。事言无处未尝无，试把所无凭理说： 伯夷饥采西山蕨，何异捣齑餐铁？仲尼去卫又之陈，此是乘车穿鼠穴。

下片二事就是申说上片“事言无处未尝无”的道理。

又如程垓《四代好》上片结句：“凭画栏，那更春好花好

酒好人好”，下片说：

春好尚恐阑珊；花好又怕飘零难保；直饶酒好，酒好未抵意中人好；相逢尽拚醉倒，况人与才情未老。又岂关春去春来，花愁花恼。（文字依《词谱》）

下片申说春好花好酒好不比人好。这和前一类上片结句引起下片相近，但不完全相同。

（4）上下片文义并列的 如欧阳修《生查子》：

去年元夜时，花市灯如昼。月上柳梢头，人约黄昏后。今年元夜时，月与灯依旧。不见去年人，泪湿春衫袖。（或谓朱淑贞作）

“去年”与“今年”，两片并列。

他如李元膺《茶瓶儿》上片起句：“去年相逢深院宇”，下片起句：“今岁重寻携手处”；李纲《江城子》上片起句：“去年九日在衡阳”，下片起句：“今年佳节幸相将”；王迈《南歌子》上片起句：“家里逢重九”，下片起句：“官里逢重九”，都和欧词作法相同。

又如吕本中《采桑子》：

恨君不似江楼月，南北东西；南北东西，只有相随无别离。恨君却似江楼月，暂满还亏；暂满还亏，待得团圆是几时？

吕本中又有《浣溪沙》，上片的结句是：“迩来沉醉是生涯”，下片则说：“不是对君犹惜醉，只嫌春病却怜他。……”两例上下片文义相反，是这个例的变格。

（5）上片问，下片答的 如刘敏中《沁园春》“号太初石

为苍然”：

石汝来前！号汝苍然，名之太初。问太初而上，还能记否？苍然于此，为复何如？偃蹇难亲，昂藏不语，无乃于予太简乎？须臾便唤一庭风雨，万窍号呼。

依稀似道：狂夫！在一气何分我与渠？但君才见我，奇形怪状；我先知子，冷淡清虚。撑拄黄垆，庄严绣水，攘斥红尘力有馀。今何夕，倚长风三叫，对此魁梧。

上片问石，下片石答。

又如李孝光《满江红》上片：“舟人道：‘官依缘底，驰驱奔走？’”下片起句：“官有语，侬听取。”也和这例相同。

(6)打破分片定格的 这是把上下片的界限完全混淆了。最著名的作品是辛弃疾《贺新郎》“别茂嘉十二弟”：

绿树听鹈鴂，更那堪、鹧鸪声住，杜鹃声切！啼到春归无寻处，苦恨芳菲都歇。算未抵人间离别。马上琵琶关塞黑；更长门翠辇辞金阙；看燕燕，送归妾。

将军百战身名裂，向河梁、回头万里，故人长绝；易水萧萧西风冷，满座衣冠似雪，正壮士悲歌未彻。啼鸟还知如许恨，料不啼清泪长啼血。谁共我，醉明月？

从“马上琵琶关塞黑”到“壮士悲歌未彻”十句，平列了四件离别故事。过片不变，完全打破过片成法。他的《永遇乐》“京口北固亭怀古”，从开头“千古江山”到下片“赢得仓皇北顾”十四句，叠叙孙权及刘宋二帝故事，过片处也文义不变。

又如刘过《沁园春》“风雪中欲诣稼轩，久寓湖上，未能一往，因赋此词以自解”：

斗酒彘肩，风雨渡江，岂不快哉！被香山居士，约林和靖，与东坡老，驾勒吾回。坡谓：“西湖正如西子，浓抹淡妆临镜台。”二公者，皆掉头不顾，只管传杯。

白云：“天竺去来！图画里峥嵘楼观开。爱东西双涧，纵横水绕；两峰南北，高下云堆。”逋曰：“不然，暗香浮动，争似孤山先探梅。须晴去，访稼轩未晚，且此徘徊。”

上下片铺叙三人言语，正是同辛词作法。

又如蒋捷《虞美人》：

少年听雨歌楼上，红烛昏罗帐；壮年听雨客舟中，江阔云低断雁叫西风；而今听雨僧庐下，鬓已星星也。悲欢离合总无情，一任阶前点滴到天明。

上下片以“少年”、“壮年”、“而今”分别。许有壬《圭塘乐府》有《水龙吟》“可翁检点形骸，关心六事今犹可”一首，记他在病馀还可读书、写字、步园、饮酒、食肉、听歌，每片各叙三事，作法也和这相同。

打破分片定格的最奇变的例子是辛弃疾的《破阵子》“为陈同甫赋壮词以寄”：

醉里挑灯看剑，梦回吹角连营。八百里分麾下炙，五十弦翻塞外声。沙场秋点兵。马作的卢飞快，弓如霹雳弦惊。了却君王天下事，赢得生前身后名。可怜白发生！

从开头到“赢得生前身后名”九句，写军中生活心情，写雄壮的军容，写投入战斗，写对功业的热望。九句虽然分属上下

两片,文义却是一整段,是题目所谓“壮词”。“沙场秋点兵”处以下文义应断不断,已是越出规律;更奇的是,依题面说,前九句是“壮词”的正面文字,但是依作者的身世情感说,却全是反面文字;他的正面文字只有末了“可怜白发生”一句,这一句说出他自己年华虚度、壮志落空的沉痛心情。文情到末了,变雄壮为悲壮,这句也就否定了上面九句五六十字;若以文义分片,前九句应作一片,末五字一句应独作一片。宋词文义不依词调分片格式,以这首词最为突出的了。这是由于作者有很激动的生活情感,所以冲决了文学形式,我们不可以寻常格律来衡量它。

以上六种例子虽然并不多见,但是我们如果要研究词的分片,拿它同唐诗、元曲的结构作比较,那么,这些并不多见的例子也是不可忽略的。

二、句 式

词是长短句的诗体,句式参差不齐,从一字句到十字句都有;这和近体诗以五、七言为基本句式的完全不同。现在把词中各种句式分述如下。

(1)一字句 词中一字、二字、三字句叫做短句。一字单独成句的仅见《苍梧谣》(即《十六字令》)。

归,猎猎熏风飏绣旗。拦教住,重举送行杯。(张

孝祥)

首句就是一字。但一字句通常用作领字,领字是并不断句的,大都用虚字,以一字为最多,二字、三字次之。在慢词中,领字用得最多,几乎一调数见;小令就很少用。一字作领字用的平声字很少,大都是去声字。元陆辅之《词旨》“单字集虚”条,举出词中常用作领字的单字有“任、看、正、待、乍、怕、总、问、爱、奈、似、但、料、想、更、算、况、怅、快、早、尽、嗟、凭、叹、方、将、未、已、应、若、莫、念、甚”等共三十三字。此外还有怎、恁、又、这、你、渐、也、须等字。

一字作领字的方式,有领单句的,如“对长亭晚”(柳永《雨霖铃》),“登孤垒荒凉”(柳永《竹马子》),“怅客里光阴虚掷”(周邦彦《六丑》),“怕梨花落尽成秋色”(姜夔《淡黄柳》)。有领偶句的,如“对宿烟收,春禽静”(周邦彦《大酺》),“仗酒祓清愁,花销英气”(姜夔《翠楼吟》),“念柳外青骢别后,水边红袂分时”(秦观《八六子》)。还有领排句的,如“渐月华收练,晨霜耿耿;云山摘锦,朝露团团”(苏轼《沁园春》)。但这些领字,都不能算是一字句。

(2)二字句 大都用在换头处或句中韵处。有平仄、仄平、仄仄、平平四种,以用平仄的为最多。

用于换头处的,如“江国,正寂寂”(姜夔《暗香》),“芳径,芹泥雨润”(史达祖《双双燕》)。用于协句中韵的,如“倾城,尽寻胜去,骤雕鞍绀幘出郊坰”,“盈盈,斗草踏青”、“欢情,对佳丽地,任金罍罄竭,玉山倾”(柳永《木兰花慢》)。

二字句还有用作叠句的,如“知否、知否,应是绿肥红

瘦”(李清照《如梦令》),“明月、明月,照得离人愁绝”(冯延巳《三台令》)。叠句如协韵的,必然是叠韵。

二字句大都也被用作领字。《词源》举出二字作领字的有莫是、还又、那堪之类。二字作领字的方式,有领单句的,如“休说鲈鱼堪鲙”(辛弃疾《水龙吟》),“何况旧欢新宠阻心期”(柳永《凤衔杯》)。也有领偶句的,如“那堪片片飞花弄晚,濛濛残雨笼晴”(秦观《八六子》)。

(3)三字句 除平平仄、仄仄平,仄平仄、平仄平等常见句式外,还有用仄仄仄的,如“共粉泪,两簌簌”(苏轼《贺新郎》);有用平平平的,如“今无裳”(史达祖《寿楼春》)。

三字句通常用在词的首句或换头处。用于首句的,如“江南好,风景旧曾谙”(白居易《忆江南》),“宝钗分,桃叶渡”(辛弃疾《祝英台近》)。用于换头的,如“转朱阁,低绮户,照无眠”(苏轼《水调歌头》),“靖康耻,犹未雪;臣子恨,何时灭”(岳飞《满江红》)。

三字用作领字的,《词源》举出有更能消、最无端、又却是之类。如“更能消几番风雨”(辛弃疾《摸鱼儿》),“更那堪冷落清秋节”(柳永《雨霖铃》),“最好是一川夜月光流渚”(晁补之《摸鱼儿》)等。

词调中三字句用得多的。如《江城梅花引》,接连三句三言;《厅前柳》,有十一句三言;《芳草渡》有十四句三言;《六州歌头》有二十二句三言;《三字令》则全首十六句都是三言(各调各体三字句多少不一,现在所举只是其中的一体)。

(4)四字句 四字句除分平仄外,有的须分四声。如周邦彦《六丑》“愿春暂留”,是去平去平;吴文英《莺啼序》“傍柳系马”,是去上去上;姜夔的《暗香》“几时见得”,是上平去入,一句四字兼有四声。

四字句以上下各二字的最多,如“大江东去”、“故垒西边”(苏轼《念奴娇》)。但也有中二字相连的,如“搵英雄泪”(辛弃疾《水龙吟》);有上三下一的,如“倚阑干处”(柳永《八声甘州》);有上一下三的,则第一字是领字。

四字句是词的基本句式之一。除用作单句外,还常用作偶句和排句。如“欲说又休,虑乖芳信;未歌先噎,愁转清商”(周邦彦《风流子》)，“望天不尽，背城渐杳；离亭黯黯，恨水迢迢”(吴文英《惜黄花慢》)。用四字句最多的,如《水龙吟》、《透碧霄》等调接连六句四言,《凤归云》接连十句四言,《柳梢青》、《盐角儿》等调上片六句全为四言,《人月圆》、《喜团圆》等调下片六句全为四言。

(5)五字句 平仄格律大都同近体诗中的五言诗,句法也差不多,以上二下三为最多。如“明月几时有?把酒问青天”(苏轼《水调歌头》)。但也有上一下四的,如“有暗香盈袖”(李清照《醉花阴》);有上三下二的,如“写入琴丝,一声声更苦”(姜夔《齐天乐》),这两种句法诗中就没有。词中五字句还多拗句,如史达祖《寿楼春》首句“裁春衫寻芳”,五字都用平声。

词中五字句也有用作排句的,作法如五言律诗中的两联,如“高柳春才软,冻梅寒更香。暮雪助清峭,玉尘散林

塘”(周邦彦《红林擒近》),“花径款馀红,风沼萦新皱。乳燕穿庭户,飞絮沾襟袖”(李之仪《谢池春》)。

词中用五字句多者,如《赞浦子》,上片全为五言;《醉花间》,下片全为五言。《生查子》、《忆余杭》、《怨回纥》、《一片子》等调,则全首为五言。

(6)六字句 六字句平仄没有一定,但大都以两平两仄相间。

六字句通常用上二下四或上四下二的句法。如辛弃疾《永遇乐》上片结句“气吞万里如虎”,是上四下二,下片“一片神鸦社鼓”,是上二下四。但也有上三下三的折腰句,如陈亮《水龙吟》:“恨芳菲世界,游人未赏,都付与、莺和燕。”又有上一下五的,如贺铸《青玉案》“凌波不过横塘路,但目送芳尘去”,则第一字是领字。

词中有全首为六言四句的,如《塞姑》、《三台》、《舞马词》、《回波乐》。有全首六言六句的,如《何满子》。有全首六言八句的如《谪仙怨》、《双鸂鶒》。有全首六言十句的,如《寿山曲》。

(7)七字句 词中七字句的平仄大都和七言律绝的声调相同,但也有拗句,如“今年对花太匆匆”(周邦彦《花犯》),“东风竟日吹露桃”(周邦彦《忆旧游》)。句法有上四下三的,这种句法和诗句一样。但又有上二下五、上三下四、上一下六的,这几种句法,一般诗中却少有。如柳永《雨霖铃》“暮霭沉沉楚天阔”,是上四下三;“多情自古伤离别”,是上二下五;“杨柳岸晓风残月”,是上三下四;“念去去千里

烟波”，是上一下六。至若姜夔《扬州慢》“二十四桥仍在，波心荡冷月无声”，竟像是上五下二的句法了。

词中有全首像七言绝句的，如《清平调》、《渭城曲》、《采莲子》、《竹枝》、《杨柳枝》、《欸乃曲》、《八拍蛮》等；有双调全为七言的，六句的如《浣溪沙》，八句的如《玉楼春》、《瑞鹧鸪》。

七字以上的句子称为长句，在词中都较少见。八字句大都合三五成句。但如柳永《八声甘州》“对潇潇暮雨洒江天”，是一字领字的八字句；“误几回天际识归舟”，是三字领字的八字句；又《雨霖铃》“应是良辰好景虚设”，是二字领字的八字句。有些八字句中间还不能分读，如周邦彦《瑞龙吟》“探春尽是伤离意绪”，辛弃疾《永遇乐》“英雄无觅孙仲谋处”。

九字句大都合四五成句，但也不尽然。如辛弃疾《摸鱼儿》“算只有殷勤画檐蛛网”，是上三下六；“斜阳正在烟柳断肠处”，是上二下七。又《摸鱼儿》“见说道天涯芳草无归路”，“君不见玉环飞燕皆尘土”，都是三七合成的十字句。

了解词在句法上的特点，虽然不是为了填词，但对阅读和理解词也是必需的。

第七章 词 书

词书可分下列几个部分：一、词选；二、词集；三、词谱、词话、词韵等；四、论乐律的书。论乐律的书如张炎《词源》（卷上），清郑文焯《词源斟律》以及清陈澧《声律通考》等，非初学所能了解，现在不讲。

一、词 选

现有的词选，自五代的《花间集》，以至近人的《宋词三百首》，不下数十种，其最通行而为初学所当知的，有以下几种：

《花间集》 五代赵崇祚选。有清王鹏运《四印斋所刻词》本，《四部丛刊》本，近人华连圃注本，文学古籍刊行社影宋绍兴本，人民文学出版社近人李一氓校本（以下所列词书版本，不求周备，但举其最常见的）。

《草堂诗余》 不著撰人姓名。有四印斋本，《四部

丛刊》本，中华书局本。

《乐府雅词》 宋曾慥选。《四部丛刊》本，《丛书集成》本。

《阳春白雪》 宋赵闻礼选。《词学丛书》本，《宛委别藏》本，《丛书集成》本。

《花庵绝妙词选》 宋黄升选。《四部丛刊》本，中华书局本。

《绝妙好词》 宋周密选，清厉鹗笺。《四部备要》本，扫叶山房石印本，旧刊本，文学古籍刊行社本。

《词综》 清朱彝尊选。旧刊本，《四部备要》本。

《词选》 清张惠言选。旧刊本，扫叶山房石印本，《四部备要》本，中华书局本。

《宋四家词选》 清周济选。《词选七种》本，《丛书集成》本，中华书局本。

《词辨》 清周济选。旧刊本。

《宋词三百首》 清朱孝臧选。家刻本，川刻本，中华书局唐圭璋笺本。

上列十一种，不必尽读，仅读《花间集》、《花庵绝妙词选》、《绝妙好词》、张惠言《词选》、《宋词三百首》也就够了。读选本要注意选家的动机及其标准。如欧阳炯《花间集序》说：“绮筵公子，绣幌佳人，递叶叶之花笺，文抽丽锦；举纤纤之玉指，拍按香檀。不无清绝之辞，用助娇娆之态。……昔郢人有歌《阳春》者，乃命之为《花间集》，庶使西园英哲，用资羽盖之欢；南国婵娟，休唱莲舟之引。”可见这个集子是为

应歌而选的。唐末宋初的词选,大都是唱本。《花间集》之外,又有名《尊前集》的,又有名《家宴集》的,皆可顾名思义。《草堂诗馀》以四时景物、天文、地理、饮馔、花禽分编,亦所以便歌者临时取用。所以我们不可以读宋以后选本的眼光看这些书。初读《花间集》,每嫌五代词内容浅薄且多雷同。若知道在彼时大半是歌筵的公用品而非个人抒情之作,便不致有这点误会了。

宋后诸选本是为词选词的,似乎比应歌的好了。但选家最容易犯两种毛病:(1)是时代的偏见;(2)是个人的主观。如北宋末年的词坛,因为柳永、康与之一派词风的流弊,激起一种“复雅”运动;南宋选本有《复雅歌词》、《乐府雅词》等等名目,专选他们所谓“雅”词;北宋末年有些好作品,就因此沦佚。这是时代的偏见。又如周密自己词的风格,是合姜夔的清空与吴文英的密丽为一体的;所以他所选的《绝妙好词》对姜夔、吴文英两家所取特多;像辛弃疾的“大声镗鞳,横绝六合”,佳作断不止于所选的《摸鱼儿》、《瑞鹤仙》、《祝英台近》三阕而已;周密所选,便过于隘。这是选家的个人主观。所以在读选本之前,在了解选家的动机和标准之外,还要了解选家这两种易犯的偏见。

清人所选诸种,朱彝尊《词综》失之太宽,张惠言《词选》失之太严,周济《宋四家词选》议论甚高,失之太偏。朱孝臧《宋词三百首》跟以上诸选相比之下,就显得比较平允。但他选录的宗旨,是以“浑成”为主,因此也难免片面。

二、词 集

唐宋以来的重要词家的别集,有下列各种:

温庭筠词 温词无别集,可读《花间集》所选的六十多首。

冯延巳《阳春集》 四印斋本,石印本。

李璟、李煜《南唐二主词》 影明本,人民文学出版社王仲闻校订本。

柳永《乐章集》 《彊村丛书》本。

晏几道《小山词》 《彊村丛书》本。

苏轼《东坡乐府》 四印斋本,《彊村丛书》本,中华书局影元本,商务印书馆龙榆生笺本。

秦观《淮海居士长短句》 《彊村丛书》本,影宋本,中华书局本。

周邦彦《清真集》 四印斋本,《彊村丛书》收宋陈元龙注本名《片玉集》。

姜夔《白石道人歌曲》 四印斋本,《彊村丛书》本,《榆园丛刻》本,《丛书集成》本。中华书局夏承焘笺校本名《姜白石词编年笺校》。

辛弃疾《稼轩长短句》 四印斋本,中华书局影元本,古典文学出版社邓广铭笺注本名《稼轩词编年笺

注》。

吴文英《梦窗词》 《彊村丛书》本,《四明丛书》本,近人杨铁夫笺释本。

刘辰翁《须溪词》 《彊村丛书》本。

王沂孙《花外集》 四印斋本,《知不足斋丛书》本,《丛书集成》本。

张炎《山中白云词》 四印斋本,《彊村丛书》本,《榆园丛刻》本,《丛书集成》本。

元好问《遗山乐府》 《彊村丛书》本。

元明以后词,初学暂可不读。

读别集要注意二事:(1)知作者时代身世;(2)辨作品风格流派。如柳永是北宋仁宗时人,生当宋室全盛时代,其人却沉沦妓寮歌市间,是一个落魄文人;辛弃疾是南宋初年人,虽做大官,而郁郁不得志,是一个失意的爱国志士;二家的时代身世完全不同,故作风自然完全两样。又有时代相同而身世不同的,如姜夔一生流浪江湖,姓名未挂仕籍,故虽与辛弃疾同时,而作风不同。又有时代不同而身世相同的,如温庭筠与张炎,两人皆潦倒终生,身世相似,但一在唐末,一在南宋末,时代不同,作风便大异。故读大家词,须先读他的详细传记。

唐五代人词,大半为应歌而作,不以寄托身世;北宋人虽有写情言志之作,却很明白,不待深求;惟南宋末年人,亡国之痛,不敢显言,最不易读。如张炎、周密、唐珙、李彭老、王沂孙诸人合作的《乐府补题》,只是龙涎香、白莲、莼、蟹、

蝉等小题目；从前张惠言尝疑唐珣《白莲》一首是为杨珣真珈发绍兴宋陵而作，实际上我们可以找出很多证据证明《乐府补题》全书都是暗指发陵事（可参阅夏承焘《唐宋词人年谱》附录《〈乐府补题〉考》），这部词集的价值，便不是泛泛咏物之作了。又如刘辰翁《须溪词》中有许多感慨，初读很可能不得其解；但若参阅《宋史》及刘辰翁诗文，便可知道他有好些作品是为南宋故相江万里作的；江万里是刘辰翁的同乡，又是他的知己，元兵破饶州时，一家投水殉节；所以刘辰翁的《金缕曲》“壬午五日”词说：“谁是鄱阳鸱夷者？相望怀沙终古。”另一首怀万里的《行香子》，亦有“礧石魄，汨罗身”之句。本来词之为体，比诗隐约，尤其南宋末年的作品，危苦之辞，皆具隐情，不可粗心读过。辛弃疾《稼轩长短句》近人梁启勋、邓广铭皆有笺注，张炎的《山中白云词》已有江昱的疏证，周密的《蘋洲渔笛谱》也有江昱的考证，刘克庄的《后村词》，有钱仲联的笺注。其他如刘辰翁的《须溪词》，元好问的《遗山乐府》等等，尚未有注，但都是应该进行的工作。

次说辨作品的风格流派。历来论词的，把词的风格分作二大派：一是婉约派，以温庭筠、周邦彦为代表；一是豪放派，以苏轼、辛弃疾为代表。但这只是极粗略的区分。若细致地辨别，则温庭筠与周邦彦，苏轼与辛弃疾，尚各有许多不同。所以假若只辨粗迹，温、周派与苏、辛派并不难分；若论其细，须举具体作品作详细分析，不能笼统地说。初学词要求细辨每个词人的风格，诚有不少困难。这里我们想介

绍一种较为容易的方法,或许对初学者有所帮助。大凡诗的风格,一般总比词的风格容易辨析;各大词人大多数都有诗集,而一人诗风与词风总是相近,我们就可以把他们的诗作为读他们词时的参证。如温庭筠与韦庄,并称温韦,同是晚唐人,同生当词体在文人中初流行的时候,用调亦大半相同,但两家风格大同之中确有小异。如韦庄“陌上谁家年少足风流?妾拟将身嫁与一生休。纵被无情弃,不能羞”(《思帝乡》),这一类决绝的句子,在温词中很少有;温庭筠“鸾镜与花枝,此情谁得知”(《菩萨蛮》),这一类含蓄的句子,在韦词中也不多。若参以二家的诗风:温诗出于李贺,又与李商隐同为“三十六体”,好为密丽;韦诗出于白居易,乐于平淡,跟他们的词风正相符合。这是一个例子。又如南宋的刘过,他的词比辛弃疾尤为粗豪;而近人况周颐《蕙风词话》卷二却说他的作风本近蒋捷,粗豪一种是偶学辛弃疾的,不是他的本色。今考刘过《龙洲词》,粗豪近辛词的,十居八九,婉约如蒋捷词的,不过十之二三。再参考他的诗集,也大都是粗豪之作。可见况氏的说法,未必可信;刘过仍是苏辛派的词人。这又是一个以诗证词的例子。

总之,辨别词家的风格流派,要在多多地体会。有一家而风格多样的,尤须详辨。

三、词谱、词话、词韵

词谱不必全看，通行的有下列三种：

《白香词谱》 清舒梦兰著，谢朝徵笺。《四部备要》本，文学古籍刊行社本。

《词律》 清万树著。木刻本，石印本，《万有文库》本，《四部备要》本。

《钦定词谱》 清康熙命词臣王奕清等纂。近人丁福保医学书局影印本。

《白香词谱》只收一百个词调，而且只列一体，只注平仄。但一个词调中常有一二处须辨四声者，不可泛用平仄，所以此书只可为初学参考，若进一步研究，便嫌不够。

《词律》辨句法四声较严，但尚多错误，不可尽从；又此书乃开山之作，其中有很多是攻击明人词谱的议论，现在看来，便嫌辞费。

《钦定词谱》成书较《词律》稍晚，《词律》辞费和错误的地方，它删简和改正了不少；虽尚有疏漏，在未有更完备的词谱以前，它总算是最善本了。

《词律》尚有徐本立《词律拾遗》、杜文澜《词律补遗》两种，可以参看。（听说前清同光年间，苏州有张履恒（月如）作《词律补案》，今尚传其未完稿，未见。又《海宁州志》说周

春的弟子陈瑾卿著《词律更张》十卷,据万树《词律》而更张之,亦未见。)

词话不胜枚举。近人唐圭璋辑《词话丛编》,收宋以来词话六十余种,其中重要者有下列数种:

《词源》 宋张炎著。有《守山阁丛书》本,《榆园丛刻》本,《四部备要》本,近人蔡嵩云疏证本。

《乐府指迷》 元沈义父著。四印斋本,近人蔡嵩云笺释本。

《词苑萃编》 清冯金伯编。清刻本。

《词苑萃编》分体制、旨趣、品藻、指摘、纪事、音韵、辨证、谐谑、馀编九门,各条皆注出处,比清初徐钊著的《词苑丛谈》好。它是把徐书改订而成,自序中说对徐书删十之一,增十之三。虽仍有缺点,但已确胜《词苑丛谈》了。

《介存斋论词杂著》 清周济著。人民文学出版社本。

《艺概》 清刘熙载著。原刻本,开明书店本。

《白雨斋词话》 清陈廷焯著。开明书店本,人民文学出版社本。

三书议论皆高,偏处亦不免。

《蕙风词话》 近人况周颐著。人民文学出版社本。

此书于唐、宋、元、明、清词家皆有批评。朱孝臧称:“自有词话以来,无此有功词学之作。”

《人间词话》 近人王国维著。开明书店本,人民

文学出版社本。

王氏论词有新解,最宜初学。

《词林纪事》 清张宗橐辑。中华书局本。

此书抄录前人笔记中记词事的为一书,但还不完备,须作补编。

《清真先生遗事》 近人王国维著。

考周邦彦事迹甚详,为词学考证中一篇名作。

词韵有清戈载的《词林正韵》最通行。有四印斋本,《啸园丛书》本。唐宋人作词多有用方音叶韵的。戈载根据少数词家用韵之合于唐宋韵书的,定为准则,而对于用方音通协的概予排斥。其实他在当时所见到的词书并不多,他的词学工夫也不很深,这书的价值就同万树的《词律》一样,还需要我们改作。

宋代词很发达,但那时候还没有专论词学的著作;清人作词律、词韵、纪事等书,则皆未能精深;近代始有整理、考证和系统研究的专门词学,如朱孝臧的校勘(《彊村丛书》),郑文焯的订律(《词源斟律》),王国维的考证(《清真先生遗事》),况周颐、王国维的批评(《蕙风词话》、《人间词话》),虽纯驳不同,都为今天的词学研究做了一些基础工作。我们今天词学研究的任务,则是依据马克思列宁主义的观点、立场和方法,利用前人已有的成就,对词的发展过程和历代词家词作进行科学的系统研究和分析评价。这个重大而复杂的工作,现在已经开始,同时也已经取得了不少新的收获。

诗词常识

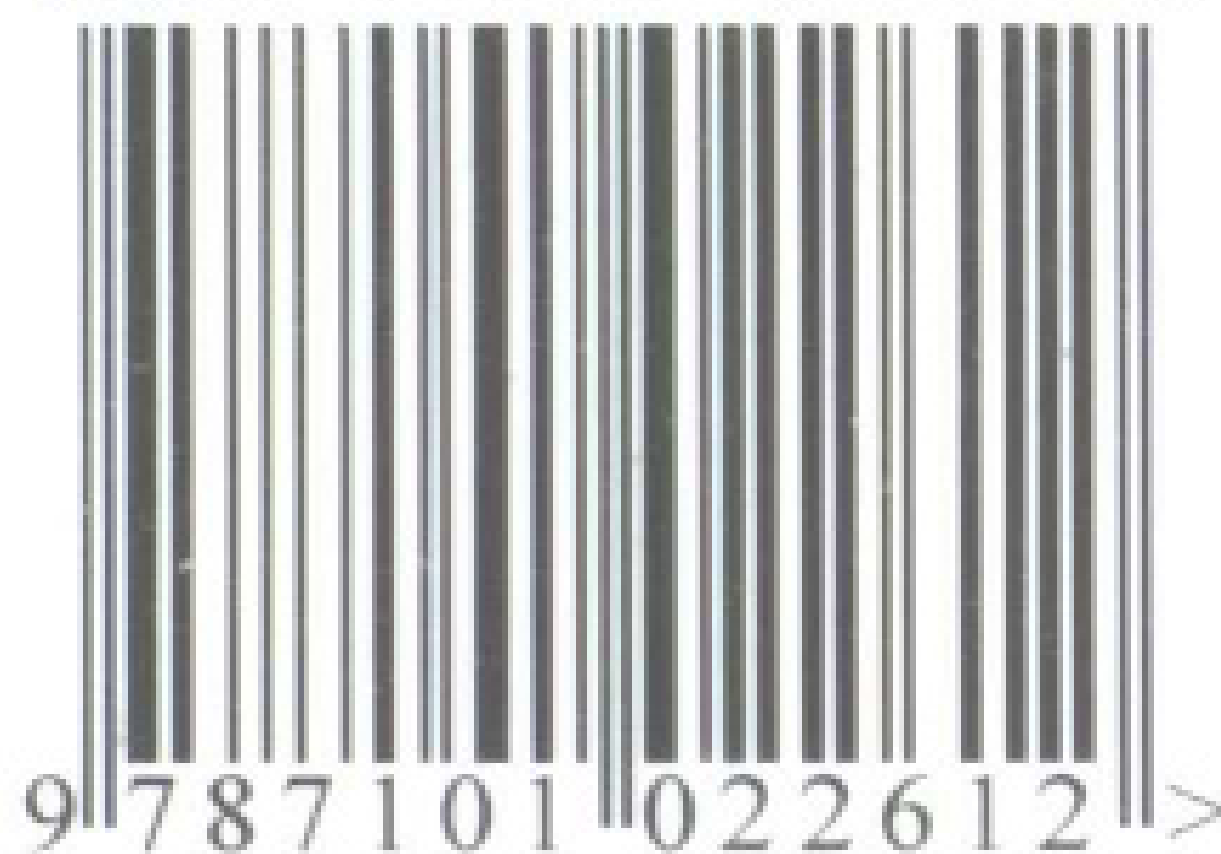
名家谈四种

- ▼ 诗词格律 王力著
- ▼ 读词常识 夏承焘 吴熊和著
- ▼ 词学概说 吴丈蜀著
- ▼ 诗文声律论稿 启功著



封面设计 谈冰玉
电脑制作 冯刚

ISBN 7-101-02261-8



9 787101 022612 >