

詞林探蹟

上

鄭紹平 著

《博雅》曰：

「略者，治也；取也，行也。」



全國百佳圖書出版單位

SPRINTIME

時代出版傳媒股份有限公司

黃山書社

詞林探蹟

上

鄭紹平 著



圖書在版編目(CIP)數據

詞林探蹟 / 鄭紹平著. ——合肥: 黃山書社, 2015. 4

ISBN 978 - 7 - 5461 - 5002 - 4

I. ①詞… II. ①鄭… III. ①詞(文學) - 詩詞研究 - 中國
IV. ①I207. 23

中國版本圖書館 CIP 數據核字(2015)第 066883 號

出品人 任耕耘
責任編輯 歐陽慧娟 范麗娜 張元婷
裝幀設計 熙宇文化
出版發行 時代出版傳媒股份有限公司(<http://www.press-mart.com>)
黃山書社(<http://www.hsbook.cn>)
地址郵編 合肥市政務文化新區翡翠路 1118 號出版傳媒廣場 7 層 230071
印刷 安徽聯衆印刷有限公司
版次 2015 年 8 月第 1 版
印次 2015 年 8 月第 1 次印刷
開本 880mm × 1230mm 1/32
字數 600 千
印張 23.375
書號 978 - 7 - 5461 - 5002 - 4
定價 88.00 圓

服務熱線 0551 - 63533706
銷售熱線 0551 - 63533761
官方直營書店(<http://hssbook.taobao.com>)

版權所有 侵權必究
凡本社圖書出現印裝質量問題,
請與印製科聯繫。
聯繫電話 0551 - 63533725

序 言

自1904年廢除科舉考試，漢語語言教育體制缺乏對中國傳統文學系統性的繼承，尤其對文學的典型體裁唐詩宋詞缺乏創作方面的指導，因此現在的教育制度難以激發學生們的想象力，進而難以培養他們在社會科學方面的創造性思維，展現他們在自然科學方面的創新能力。許多在應試教育方面取得高分的理科學生普遍存在在進入大學專業課程後，因缺乏創造性思維而難以為繼的問題。本書從培養形象思維入手，由淺入深，當然讀至深處會有些難點，但整體閱讀完成後回頭來認真整理一下思路，許多原先困惑的問題便會迎刃而解。通過掌握一系列方法，可以開拓人生的視野形成綜合性思維，激發出潛在的創新思維，從而開拓研究的新領域。學習詩詞創作是培養創造性思維最好的途徑。

本書行文的宗旨是力圖為詞體研究者提供一個探索方法，為填詞創作者提供一個入門後提高的途徑。近代詞學研究多停滯在詞體之外，偏向對作者背景的考證、作品內容的賞析以及版本文獻的修定上，而對詞體內的結構、詞體的音樂性、詞體的宮調體系、文字與樂音的關係方面很少涉及。本書在詞體研究方面作了一些初步探索。近代詞學理論與詞話，名家輩出，所論觀點不一，常常困擾著初學填詞者，本書從入門途徑、詞體風格、細節描寫和主題提升等方面，結合宋詞作品，為填詞創作者提出了一套具體可行的學習方法。

本書從創作角度提出了：“宋代‘依句填詞’是建立在漢語四聲陰陽基礎上的詞體文學”這一核心論點。認為清代詞

人將“依句填詞”的方法完善後，把詞體文學推向了輝煌的頂峰。爲了證明“依句填詞”一樣屬於音樂文學的範疇，本書首先通過聲韻學的“切語”證明了詞章文字旋律存在的真實性。近代詞學家顧隨先生提出了詞“篇中的‘旋律’”之說，他曾指出：“這裏所謂‘旋律’不單指，當然也包括句中每一個字的平仄，……此刻要說的是下面這種旋律，一首中每一個字的音色和音量之強弱、高低、寬窄、粗細以及安排和搭配。這只有聲可尋，卻無譜可查。”顧先生文字旋律的觀點已經對楊蔭瀏、陰法魯《姜白石創作歌曲研究》主張的宋詞“是道道地地平仄系統”提出了異議。但是依照甚麼標準界定一首詞的創作符不符合文字旋律倚聲的要求呢？歷代詞論無人談及，致使後來者無書可查，無跡可循。這就困惑了許多初學者。本書以吳文英的《高陽臺·落梅》詞爲實例，其詞巧妙地把依聲、調、韻不同行腔方法，融會在顫腔內形成共鳴，按照主音：“商—徵—宮”的關係（2—5— $\dot{1}$ ）組合成一個雙四度和弦的旋律框架，使這首詞在依字行腔協和共鳴的旋律展開過程中體現出漢語歌辭的音韻美。（備註：關於四度疊置和弦問題，早在上世紀二十年代趙元任先生就開始摸索試驗。爾後，又有不少學者曾想在這方面建立我國獨特的和弦體系，以區別於歐洲音樂的三度疊置和弦體系，其實這種和弦形式在宋代音樂中早已存在了）從而對詞體文學文字旋律美的標準作出了分層界定，使詞體文學的聲韻美不再是一種主觀感覺，而是從具體行腔上給予了客觀標準的評價。

其次本書從劉復《四聲實驗錄》出發，以黃公紹《古今韻會舉要》爲基礎，對照沈兼士《廣韻聲系》，參考馬伯樂《唐代長安方言考》、陳廣忠《韻鏡通釋》、李新魁《漢語等韻學》、潘重規《中國聲韻學》，經過對吳、閩、粵聲調與拱相的比較研究，在陳澧《聲韻通考》和《廣州音說》的提示下，最主要還是以大量的宋詞爲實例，證明了閩南方言和粵方言的四聲陰陽

的音高最接近宋代的河洛通語，所以宋代“依句填詞”運用的漢語語音類似今閩粵方言的四聲陰陽音高，清代在完善“依句填詞”的方法時，因浙西、常州兩派首先興起於江浙，因勢利導，吳方言也被融入到了清代“依句填詞”的範疇中。但是初學者應該明確吳方言與宋代的河洛通語，即《古今韻會》的語音系統，還是存在很大區別的，這一點在黃公紹的《古今韻會》小序中和馬伯樂的專著中都有認真的說明和系統的分析。

從中晚唐詞體文學雛形出現時起，詞體就和音樂孿生成長。最初的詞體音樂出於樂府詩歌、酒令文化、唐聲詩以及地方民歌，是訴諸口頭傳唱的文學。宋代因為“犯調”的興起，產生了大量的慢詞。文人開始有意識地將詞體“雅化”和“格律化”，促使詞體逐漸與音樂臨時脫離了關係，而以文人們熟悉的音韻學作為中介，維繫詞體文學與音樂旋律之間的關係。這一點是現代許多學詞者忽略的問題。正因為音韻學理論的不斷完善，才產生了“依句填詞”的方法。依句填詞並不是依照《欽定詞譜》的平仄譜和斷句填入文詞就可以了，還須照顧到每個詞牌所註明的宮調，這樣才能體現出文字旋律的存在，所謂倚聲之學便是確指詞體文學的平仄譜和宮調系統共同體現的文字旋律。

從《尚書》到司馬遷的《史記》，再到中國傳統音樂的理論，貫徹始終的是“樂從文，以文化樂，依字行腔，腔隨調行”這個最基本的原則。早在《尚書》，後在司馬遷《史記》裏都反覆強調過：“凡音之起，由人心生也；人心之動，物使之然也。感於物而動，故形於聲；聲相應，故生變，變成方，謂之音。比音而樂之，及于戚羽旄，謂之樂也。”比音而樂之，便是古人對“以文化樂，依字行腔”方法的具體闡述。如何理解依字行

腔，是區別“依樂填詞”和“依句填詞”的關鍵。

漢字由聲、韻、調三個因素組成，到底是側重依漢字的聲？還是韻？抑或調？以哪一個形成腔調，就用哪一種樂律。這就形成了雅、俗、燕三種不同音樂的行腔方法。這三種行腔方法，宋代的黃公紹、清代的汪烜、現代的王光祈，在他們的專著中都給予過系統的解釋。本書直接引用了他們論述的結果。當南宋詞逐漸走向曲化，雅、俗、燕三種樂制的黃鐘宮音高被確立了一定的音程關係後，三樂基本上已合流了。這一點本書從唐宋樂器合奏方面給予了充分的說明。換句話說，“依句填詞”是雅、俗、燕三種樂律合流後，建立在漢語四聲陰陽基礎上的創作方法。

本書通過對宋代名家詞的解析，詳盡地介紹了“依樂填詞”和“依句填詞”的方法。在兩種方法對比中我們可以看到，單純只按平仄譜填詞（不考慮宮調要求）與“依樂填詞”之間的區別，全在有意識地運用“可平可仄處”和“起調畢曲”的變化上，而這兩點體現的正是詞牌的宮調對詞體文字旋律的要求。如果有意識地運用了這兩點，我們發現對大部分詞調而言，“依樂填詞”和“依句填詞”兩者間並無區別，這是因為“依句填詞”借助了聲韻學的“切語”，使文字旋律與音樂旋律達到了自然同步的融合。

按照“依句填詞”的方法填詞創作並不需要系統掌握漢語聲韻學，只要認真了解為什麼須在“可平可仄處下功夫”和“起調畢曲”的原理，合理使用漢語的四聲陰陽便可以了。對漢語四聲陰陽的學習掌握，可以通過擇用吳、閩、粵三地其中一地的方言字典來解決。當然系統研究詞體內的變化就需要全面學習聲韻學才可以知其所以然。本書同時也為有興趣從詞體內研究詞的探索者提供了許多研究實例，可作

參考。

本書主張學詞“問途碧山”，但這是給大多數學詞者提供的臨摹方法，一切臨摹都需要從基本功的練習開始。文學的基本功盡在描寫中，詞體文學的基本功就是“詠物”。縱觀唐宋各家詞裏王沂孫存詞數量不多，詠物詞較集中，且佔了絕大部分，計有 65%，也是《全宋詞》中詠物詞種類最多的作者。且詞中暗含著寄託意識，存在“向上一路”的思維，學起來比較容易掌握。當然，還需要根據每個人的性格特徵選擇詞人作為深入臨摹的對象。有些女性作者就是從學李清照或顧太清入手的，有些更是學兩晏入手，也有從船山入手的。無論學習哪一位宋人或清人的詞，都須首先從“詠物”訓練描寫的基本功開始，才能有序地步入詞學的領域。

學詞入門後，如何運用細節描寫體現藝術的真實性？如何進一步提高“意境”的內涵與外延？如何提升“主題”的社會意義，指出“向上一路”，在豪放與婉約的取捨中形成自己的審美意識？如何促使詞體由封閉型轉向開放型的結構？由詞彙橫向思維展開的過程中，又如何在統一、秩序、聯貫律的基礎上力求變化？如何處理文字與音樂之間的關係？初學者每遇到這些問題便茫然不知所措。本書對這些疑惑，運用宋代名家詞作為實例給予了理論性的總結，同時指出了具體的處理方法。比如結合詞例，對主題提升的唯一性與多義性的審美取向，對主體意象和落想^①向第三維空間的延伸等等問題都明確提出了切實可行的解決辦法。

對於填詞而言，創作者須具備“膽識、才氣、閱歷、學養、方法”五方面的智能儲備，雖說“詩為別才，非關讀書”，但是

^①落想：就是將主題推出境外的聯想。

不讀書、不積累學養就無法開啓膽識，為讀者受眾展開文詞的期待視野；沒有閱歷，詞章就會缺乏意內言外的深度；而才氣與方法是學詞成功的關鍵。但才氣只部分是天生的，大部分是靠學養與閱歷培養出來的，最終決定作品品質高低的還是方法的運用。本書對填詞出現的各個環節都從創作方法論出發，在對比“依樂填詞”與“依句填詞”的基礎上，對“依句填詞”運用文字旋律、詞體結構的方法作了系統性的總結，如對過片“藕斷絲連、異軍突起、雙聲疊韻、過腔犯調、明過暗轉、虛實轉捩、移步換形”七種方法均結合名家詞給予了解釋。以辛棄疾的《賀新郎·水仙》的過片為例，本書系統闡述了“異軍突起，別開一面”方法的具體運用。又如對詞體結構佈局六個法則：“側重後篇”，“起、過、結”，“釣、挽、渡”，“隱喻作比”，“以警句為核心”，“理清虛實”作了詳細的論述。（見第三章第三節詞體結構的運用）本書從創作論角度客觀審視了“方法”的重要性。掌握任何一門學問和技巧都需要從適宜的方法入手，才不會走彎路，所以貫徹本書的是對一系列填詞方法的總結，目的是為了完善“依句填詞”的可行性。

本書列舉了宋、清兩代名家各自詞的風格特點、詞學主張以及唱和活動引發的思潮等，可以讓讀者自然感受到詞體文學一路被文人“律化、雅化”的全過程，可以審視數代作者是如何從“依樂填詞→依簫填詞→依句填詞”方法逐步轉變演化完善的經歷；在這個全過程中詞人們又是如何一步步從“歌詞化→詩歌化→賦體化”，逐漸脫離了音樂旋律的束縛進入了漢語聲韻、文字旋律束縛——“依句填詞”時代的。宋詞最終歸宿於“依句填詞”才使詞體文學產生了清代的再度輝煌。近代詞人對清詞往往存在偏見，其實許多詞調如《喝

火令》、《甘州》、《江城梅花引》都是在清代才發揚光大的。

如蔣春霖的《甘州》詞：

怪西風偏聚斷腸人，相逢又天涯。似晴空墮葉，偶隨寒雁，吹集平沙。塵世幾番蕉鹿，春夢冷窗紗。一夜巴山雨，雙鬢都華。笑指江邊黃鶴，問樓頭明月，今爲誰斜。共飄零千里，燕子尚無家。且休賣、珊瑚寶玦，看青衫、寫恨入琵琶。同懷感，把悲秋淚，彈上蘆花。

可以說這首詞在詞體結構佈局和主題意象表達以及意境向外延伸上，在產生唯一性的主題意象確立上，並不遜色於柳永、張炎的《甘州》，甚至有些地方勝過宋詞的氣勢。所不同的是，柳永、張炎的《甘州》是依樂填詞，而蔣鹿潭則更側重於依句填詞方法的運用。

在本書的寫作過程中，許多朋友建議能夠對犯調詞作些簡單說明。犯調是宋詞本體研究的核心，如何將犯調詞納入到“依句填詞”的範疇內加以論述，給填詞創作一些可行性的規範和提示，這是一個難題，且歷代詞論都對這個問題避而不談。本書從創作實踐和前人口傳心授的方法中提取一部分，從依四聲陰陽行腔的角度，首先對宋詞的起調畢曲、擇腔用韻，以《欽定詞譜》列舉的正格詞和標注的宮調爲例，一一結合時代樂律給予了證明，讓讀者能夠認識到《欽定詞譜》正格例詞和所註宮調是一致的；再從起調畢曲和腔韻高低出發，依照中國傳統音樂行腔規律“樂從文，以文化樂；依字行腔，以腔傳情；字領腔走，腔隨字行；板以樂句，曲依調成；調承韻轉，源起宮聲”分析文字旋律的走向，對詞體犯調方法和方式給予了系統說明，並歸納爲：“利用詞曲的結尾音分析調式”和“利用主音或穩定音級分析調式”兩種情況。“依句填

詞”主要利用詞曲的結尾音來改變調式，產生犯調，書中列舉了《淒涼犯》、《玲瓏四犯》、《暗香》不同的犯調形式與方法。其實在所有長調詞中都存在犯調現象。這個客觀存在的現實在歷代口耳相傳的學詞過程中延續，因近幾十年發生了詞體傳承斷代的問題，反被現代詞人們忽略了。在歷代詞話中，只有嶺南朱庸齋在《分春館詞話》中說過：“填詞同部韻即可叶，唯平聲韻須注意陰、陽之配搭，稽諸古人名作，其音節或鏗鏘可誦，或和婉流暢，蓋陰、陽平參叶得當之故。設使一首詞中，一連四五韻均叶陰平，則聲調必然過響，轉無抑揚頓挫之致；相反，一連四五韻均叶陽平，則又必然低沉黯啞，了無爽朗聲情。陰平聲響，陽平聲沉。如要聲調稍微低沉，可多叶陽平聲韻；如須激越高亢，可較多叶陰平聲韻。總之，斷不可一連叶三個陰平聲韻或三個陽平聲韻，叶韻時視文情而定。至於仄聲韻亦須上去安排妥當，然後聲調才有起伏升沈之致。”朱庸齋先生明確提出了利用結尾音來顯示犯調這個問題。書中對朱庸齋先生這個觀點用《滿庭芳》一詞給予了深入分析。

本書將《玲瓏四犯》作為“依句填詞”裏犯調的典範，單列一節進行了剖析，目的是為讀者和初學填詞者總結“依句填詞”時，如何理解認識文字旋律中：“在可平可仄處下功夫，以符合詞牌對調式的要求；在擇韻上下功夫，以符合詞牌對起調畢曲的調性要求；在漢語四聲陰陽上下功夫，以符合詞牌對犯調腔韻的要求。”這只是建立在漢語四聲陰陽基礎上“依句填詞”範疇內的法則。

本書還對《徵招》、《角招》從用樂角度作了分析，把兩個雅樂傾向明確的詞調納入到“依句填詞”的範疇之中，目的也是為了告訴讀者和初學填詞者，遇到犯調詞時不必氣餒，大

部分犯調詞依然可以用“依句填詞”的方法得到解決。

破解犯調的基本規律是詞體內研究的核心內容，我們從依句填詞出發，只能破解部分詞調，這個方法並不適用於一切犯調詞，這一點需要明確，否則會誤導研究者。但是周邦彥和姜夔的犯調詞基本可以遵照“依句填詞”總結的規律進行分析和模仿創作。

爲了更好地幫助初學填詞者，本書總結了十四個調式供學習參考之用，並以此可以舉一反三向同類詞調或相似調式延伸。十四個詞調，本書首先從詞體結構的“變與不變”方面作了解析，目的在於引導填詞創作者向“創變、圓通”方面進行深入探索。使陳維崧提出的“以精深自命，要之穴幽出險以厲其思，海涵地負以博其氣，窮神知化以觀其變，竭才渺慮以會其通，爲經爲史，曰詩曰詞。”——“思、氣、變、通”四字創作的原則得到貫徹實行。陳維崧認爲天下詩賦文章與詞體的地位是一樣的，他提出的“思、氣、變、通”創作原則可以說是學習“依句填詞”最爲簡潔扼要的指導方針。從對十四個詞調的“表意之象”到“主題內容”，再到“主題意象”和“落想”，在詞體內所佔位置的分析中，會發現詞體文學自始至終都貫徹了陳維崧總結的這四個字填詞創作的主張，且重點落實在“變、通”上。如對饒宗頤先生的《賀新郎》、《念奴嬌》兩詞結構變化分析時，曾指出對“超我”審美意識的跨越，這種跨越是詞人用創作實踐證明了陳維崧“創變”理論的前瞻性，並爲詞體文學注入了新信息。

十四個詞調，分別就它們正格詞宮調的準確性，從起調畢曲方面給予了證實，目的並非是強調如何“依樂填詞”，而是爲了讓讀者從中看到，起調三音小組和煞聲，是如何運用漢語四聲陰陽的交錯組合達到符合“依句填詞”規範的，從而

體會到“依句填詞”文字旋律與音樂旋律自然地結合。

同時，本書對十四個詞調一一總結了填詞創作的方法，具有很强的實用性。如對小令《浣溪沙》雙勾勒方法創變的論述。

總之，對“依句填詞”具體方法的運用，借助了漢語四聲陰陽使文詞臨時脫離了音樂旋律的束縛，但並不是真正脫離了音樂，而是以漢語聲韻學為中介維繫文字與音樂間的關係，讓熟悉漢語聲韻的文人們可以大膽地運用“依句填詞”的方法開拓詞體文學創作的空間，完全不必擔心文詞是否合樂的問題。這是本書寫作的最終目的。讀者在閱讀完此書後，是否能在“依句填詞”原則的指導下讓詞藝更進一步？研究詞體者在閱讀完此書後，是否能開啓對詞體音樂、詞體結構等諸方面的探索思路？如可則吾心甚慰。

因為在寫作過程中不斷收到填詞愛好者的建議，對所有問題必不能一一進行解析說明，必有許多不盡人意處，或許因個人經歷有限在某些論述方面還存在謬誤處，更歡迎大家給予指正。

對於“犯調問題”系統全面的論述，將來還需要作為一個專題給予分析，本書第五章對犯調問題的解析只暫時局限於“依句填詞”的範疇內，真正系統解構“犯調問題”的全部內容還需要從“依樂填詞”角度作詳盡的研究，希望本書的讀者不要誤解。

鄭紹平謹記於墨爾本

2013年02月12日

前言

《博雅》曰：“略者，治也；取也；行也。”《正字通》云：“書篇名，漢劉歆總群書爲七略。”《書·成武》曰：“敢祇承上帝，以遏亂略。”《傳》：“略，路也。”《左傳·昭公七年》言：“天子經略，諸侯正封，古之制也。”本書各章均以“略”而名之，力求探賸索隱，欲爲詞學研究找出一條經營、治理可行之途徑。

詞體文學本源於音樂文學，是中國傳統主流文學；賦體文學和詩體文學走向最完美階段——曲體文學的必然發展過程。中國韻體文學的發展，無論是詩詞，還是曲賦均離不開音樂與文學結合的過程。詞體文學是中國傳統音樂走向成熟時期與中國傳統文學結合的產物。在詞體文學未出現之前，中國的音樂文學中沒有“犯調”這個概念。“犯調”的出現改變了中國傳統文學采用單一律音的系統，“以文化樂，故樂從文：依字行腔，字領調行，以腔傳情”的倚聲原則。中國詩詞用韻擇腔本被《切韻》（或言《廣韻》）聲韻系統嚴格地束縛著，“犯調”的運用爲之打開了禁錮的枷鎖。

詞體文學是詩歌發展過程中的一種口語化形式。是唐宋文人將之律化後，使用河洛通語“依字行腔”的一種自覺行爲，但是隨著時代的變遷，音樂形式的完善，逐漸使文字旋律與音樂旋律的發展拉開了距離，產生了多元變化。兼而詞體文學又被曲體文學所取代，至明清，詞體文學“依字行腔”的規範已被文人忽略。本書目的之一就是要探索這些被明清文人忽略，但確實在詞體文字旋律中存在的倚聲規範。

中國傳統音樂自隋唐以來燕樂大行其道，幾乎佔據了中國傳統音樂文學的半壁江山。燕樂使用平均律，所謂平均律就是把一組音（八度）分成十二個半音音程的律制，各相鄰兩律之間的振動比數是完全相等的，亦稱之為“十二等音程律”。雖然這只是人為製造的音，不是自然界存在的天籟之音，但是十二平均律有許多優點迎合了詞體文學的需要、它易於轉調，簡化了不同調的升、降半音之間的關係，更適合於隋唐音樂慣常運用的絃樂——琵琶與大阮，而這兩種樂器正是晚唐詞體文學伴奏的工具。

在唐玄宗之前，中國音樂以清商樂為主，運用純律，純律是在純五度的基礎上，加上一個大三度作為生律要素，從而產生七個基本音級。純律音階中各音對主音的音程關係與純音程完全相符且其音響亦特別協和，故稱為“純律”。其最大的特點是由於形成的半音無法均分，所以清商樂的曲子是不能隨便轉調的，這一點也就決定了樂府詩歌的用韻規範。據陳暘《樂書》記載：唐玄宗時，“樂人孫楚秀善吹笛，好作犯聲，時人以為新意而效之，因有犯調。”在中國傳統音樂中，犯調最初兼指轉宮（調高）和轉調（調式）而言。隨著詞體文學倚聲規則在宋代逐步完善和燕樂在詞體上的廣泛運用，丘瓊荪先生在《燕樂探微》第 174 頁中指出宋代旋宮樂：“自宋以降，在樂曲上只有一個調，這種情形一直持續到現代。名義上雖有七調，只是高度上的變化，其調式則一，故不再有商調，角調，羽調等名稱；所有者只是正工調、上字調、尺字調等等，它所代表的不是調式，而是高度。”換句話說，從宋代到而今的音樂標注的 $1 = C$ 和 $1 = D$ 只是起調高度不同，這時轉換調高不再指犯調，在宋代改稱之為過腔，如姜夔的《湘月》裡的鬲指便指轉換調高（旋宮），而犯調則專指轉換調式，所以

丘瓊蓀先生在《燕樂探微》中繼續指出：“宋燕樂既旋宮，又用固定的宮調音階，故沒有調式，其所謂某調者，不過把某聲作爲主音、調首音或作爲殺聲而已，隨調音階在宋燕樂中是不存在的。又因它沒有調式的變化，對於調的辨認不易，於是不得不著重殺聲（或稱結束音、住聲、畢曲）了。”換句話說，宋代燕樂的調式變化全在每個樂段的結束音的高度改變上。當燕樂與詞體結合時，相對於文字而言“犯調”則表現在腔韻高度的改變上，所以對詞體文學來說，轉換韻腳的音高就是轉換調式，也就是犯調了。

如果犯調單一局限於燕樂結束音的改變上那就簡單了。但是中國傳統音樂發展至宋代爲了富於變化，增加美聽效果往往是兩律或者三律同曲，即一首樂曲中經常是雅樂、清商樂、燕樂三種樂律之間互相轉換而產生的犯調。如果單從韻文結束音的角度去分析犯調，就會產生以偏概全的錯誤。這就需要從詞牌子的產生源頭上去分析，最初使用何種律音系統行腔產生旋律框架的，這樣才能準確地捕捉該詞的旋律框架、在犯調過程中應該保存的原始律音系統。

我們之所以說宋代詞體文學與音樂的結合是中國傳統音樂文學最完美最完善階段，就因爲詞體文學的文字旋律與音樂旋律達到了全方位的結合。這一點不同於漢代的樂府、唐代的詩歌、元代的北曲及明代的傳奇，它們只運用單一的樂律進行“依字行腔”。相對於漢語語言來說，或依聲母五音的高低形成旋律，或依韻母主元音的高低形成旋律，或依四聲陰陽的高低形成旋律。宋代的詞體文學因爲經常是三律同曲，有些樂段是雅樂須依聲母行腔，有些樂段是清商樂須依主元音行腔，有些樂段又是燕樂須依四聲行腔。聲、韻、調不同行腔方法在一首詞中的混合運用是詞體文學最獨具特

色的倚聲之法。研究詞體文學的文字旋律就是探索求證宋詞本體聲、韻、調不同的行腔方法在同一首詞中是如何全方位運用，形成犯調、組成文字旋律的。

由此我們可以看到，漢語文字的旋律取決於聲、韻、調的靈活運用。聲、韻、調的核心是漢語的反切。最初，六經有韻語，而無韻書。《顏氏家訓·音辭篇》云：“孫叔然創《爾雅音義》是漢末人獨知反語。至於魏世，此事大行。高貴鄉公（曹丕之孫曹髦）不解反語，以為怪異。自此厥後，音韻蜂出。”能解反語自然就能發現並區分漢語聲、韻、調之別。故此“反切”是一切韻書的靈魂。所以司馬遷說：“樂也者，動於內者也；禮也者，動於外者也。禮謙而進，以進為文；樂盈而反，以反為文。”司馬遷首先在韻文的基礎上指出了音樂與文字的互相依附的關係，指出了“以文化樂，故樂從文”的倚聲基本原則。這個基本原則至宋代因“犯調”的出現發生了改變。首先，因“犯調”的運用改變了詩歌依照韻書之韻部分類擇韻的原則，一首詩歌不再局限於一部內擇韻，詞體文學參照河洛雅言，將《唐韻》的206部韻，化為十九部，甚至入聲五部有時可以通押，鄭庠更將古韻分為六部，如通鼻諸韻可通押，擇韻範圍放得更加寬了；其次，詞體文學突破了隋唐以來近體詩歌用韻只擇平聲韻的局限，同一個詞牌可以依據情感的需要選擇平聲韻行腔，也可上去兩聲通押，更可以擇入聲韻，如《滿江紅》，甚至一些詞牌內平仄韻可以互相轉換，這一點最不同於近體詩歌的擇韻方法；再者，一首詞的起調畢曲的樂音高度決定了這首詞的宮調形成和基本旋律框架，相對而言也就從腔韻的整體運用中體現了犯調的存在，所以宋詞倚聲探賾的源頭在起調畢曲，宋詞倚聲研究的核心是犯調，而犯調的特點集中在利用半音轉換調式，其原則是：變宮為角、清