



词
学
通
论

吴梅著
徐培均 导读

上海古籍出版社

图书在版编目(CIP)数据

词学通论/吴梅著;徐培均导读. —上海:上海古籍出版社,
2010.7
ISBN 978-7-5325-5655-7

I. ①词… II. ①吴…②徐… III. 词(文学)—文学研究—中
国 IV. ①I207.23

中国版本图书馆CIP数据核字(2009)第137494号

词学通论

吴梅著 徐培均 导读

上海世纪出版股份有限公司 出版发行
上海古籍出版社
(上海瑞金二路272号 邮政编码200020)
(1) 网址: www.guji.com.cn
(2) E-mail: guji@guji.com.cn
(3) 易文网网址: www.ewen.cc

发行经销 新华书店上海发行所
制版印刷 上海丽佳制版印刷有限公司
开本 889×1194 1/36
印张 6 22/36 插页 2 字数 160,000
印数 1-5,300
版次 2010年7月第1版
2010年7月第1次印刷
ISBN 978-7-5325-5655-7/I·2228
定价 17.00元

导 读

徐培均

【
导
读
】

晚清以来，词学出现了繁荣景象。较早的四大词人有王鹏运、朱祖谋、郑文焯和况周颐；继之而起的有王国维和吴梅。他们或以创作见长，或以词论取胜，然大都两者兼擅。如况周颐既有《蕙风词》，亦有《蕙风词话》；王国维既有《人间词》，亦有《人间词话》。王鹏运、郑文焯、朱祖谋虽无论词专著，但在词籍整理、校勘以及点评方面，皆有突出成就。后起的吴梅跨入了民国，他继承了前辈词学家的业绩而加以发扬，在晚清词学向现代词学过渡的进程中，他是一个关键性的学者。

吴梅，字瞿安，一作癯庵，又字灵鹫，晚号霜厓。清光绪十年（1884）七月二十二日，生于长洲（今苏州）。曾祖钟骏，仕清，官至社部侍郎；祖父清彦，官至刑部员外郎。父国榛，未及第而早逝。吴梅《瞿安笔记》尝云：“余少孤，不能躬承趋庭之教。稍长，读书亲串家，始知先君好读，著述甚富。家素贫，先君卒后，从残遗稿，不知流落何所。楹书无多，已易饼饵。”可知其家境之艰难。八岁起，吴梅出嗣叔祖吴长祥，始能入学。十二岁，从潘霞客学八股文、十五岁应童子试，又习诗词古文。十八岁，以第一名补长洲县学生员。尝从乡里老人读工尺谱，识轻重疾徐之法，后又从昆曲大师俞

粟庐学曲。同年作《风洞山》传奇，颂瞿式耜抗清。十九岁应乡试，被黜。1905年二十二岁，改传奇《血雨花》为《苍宏血》。次年，作杂剧《湘真阁》，并撰《奢摩他室曲话》。1910年，吴梅在存古堂任职。时朱祖谋、郑文焯客居苏州，相与过从，在词学上对吴梅教益匪浅。1913年，在上海民立中学任教，业馀撰《顾曲麈谈》。1917年至1922年，应聘在北京大学教授词曲，创获至丰“六年所得，不下二万卷”（《遗嘱》）。他在课堂上讲授时，能当堂唱曲，引起学生惊异。

1922年秋起，吴梅在南京东南大学任教四年，其间，曾在国文系讲《词与曲的区别》，分析至为细密。1927年，学校停办，他回苏州校订《奢摩他室曲丛》，次年应光华大学之聘，来沪任教。不久，东南大学更名中央大学，聘吴梅兼课。至1930年，完成《惆怅爨》杂剧四种，次年，《南北词简谱》完稿。1932年二月，吴梅至南京金陵大学兼课。1933年，《词学通论》问世，列入“万有文库”。“七七”卢沟桥事变爆发不久，上海发生了“八一三”事变。日寇随即沿江西下。吴梅携眷避乱，经南京至武汉，辗转至湘潭、桂林。1939年1月，应李一平之请，至云南大姚县李旗屯，因哮喘病笃，于二月十七日逝世，享年四十有六。

综观吴梅一生，27岁以前，他生活在“日之将夕”的晚清；以后十八年，他生活于动乱的民国。由于他勤奋好学，笔耕不辍，为我们留下了极为丰厚的文化遗产。就中，尤以词曲为最多，且成就又最高。

他人研究词，多从理论上概括，我称这种研究方式叫做研究词的外部规律，也有人叫做“体制外的研

究”。甚至有人认为这种只会评词而不会填词的人，往往是隔靴搔痒、雾里看花，很难揭示词之内在规律和艺术特色。而吴梅不但会评词，而且会填词，对词的外部规律与内部机制，皆着力探讨，而且又很熟悉。不仅对词，对诗、对曲，他也无所不窥，无不精通。这从本文前面对其生平的介绍中可以一见端倪。因此，他研究起词来，便能左右逢源，触类旁通，能发前人所未发，成一家之言。

吴梅词学研究的精华，都凝聚在这本《词学通论》中。

《词学通论》是吴梅在大学教书时的一本讲义。所谓通论，含综论、统论之意，即从各个方面、各个角度来研究词。它既是宏观的，也是微观的，更是两者结合的。在1933年8月出版的《词学季刊》第一卷第二期《词籍介绍》中，曾这样说：“本书先论平仄四声，次论韵，次论音律，次论作法。于《论音律》章内，又附《八十四宫调正俗名对照表》、《管色杀声表》、《古今雅俗乐谱字对照表》、《中西律音对照表》，最为本书特色。自第六章以下，论列唐五代以迄清季词学之源流正变，与诸大家之利病得失。”归纳起来，主要是论词与音乐的关系、词的作法、词的发展史，以及对著名词人及其代表作的评价。就中，自第二章至四章，分别标曰“论平仄四声”、“论韵”、“论音律”：皆围绕音乐问题而论词；而第六章至第九章共四章，皆标曰“概论”，实是历代作家作品论，贯串起来，便是一部词史的雏形。谈词之作法的仅有第五章，实际上每一章中皆有所涉及。在全书之前，冠以“绪论”，作为第一章，揭示有关词的几

个重要理论问题。

一、有关词学的几个问题

“绪论”一开头便挑明：“词之为学，意内言外。”这是对词这一特殊文体下的定义。词自产生以来，一向被视为“艳科”，至清嘉庆时张惠言为了推尊词体，倡“意内言外”之说，以与诗、骚并重（见《词选序》）。于是许多学者从风响应，形成了常州词派。“意内言外”一语，始见于《说文解字》九篇上，“词”，原作“詈”。段玉裁从训诂学的角度解释道：“有是意于内，因有是言于外，谓之詈。……詈与辛部之辭，其意迥别。辭者，说也，从鬲辛。鬲辛，犹理辜，谓文辭足以排难解纷也。詈者，意内而言外，从司者，此谓摹绘物状及发声助语之文字也。……此字上司下言者，内外之意也。”（《说文解字·注》）张惠言是经学家，以治《易》的方法治词，不但认为“意内言外”之词有如段玉裁所说的“摹绘物状及发声助语”之功能，且从章学诚《文史通义》所说的“《易》之象，《诗》之兴也”得到启发，认为词可以比兴寄托，表达“深美闳约”之旨。吴梅深信此说，故在“绪论”中首拈“意内言外”之义。这是吴梅词论的立足点，以后各章多有所生发。

“绪论”接着说明词这种艺术样式的特点：“作词之难，在上不似诗，下不类曲。”吴梅少习诗古文，后治曲，中年治词，对三种文体体性的差异颇有深切体会。然此说亦有所本。清初王士禛云：“或问诗词曲分界，予曰：‘无可奈何花落去，似曾相识燕归来’，定非《香

查诗》；‘良辰美景奈何天，赏心乐事谁家院’，定非《草堂词》也。”（《花草蒙拾》）后来沈谦也说：“承诗启曲者，词也，上不可似诗，下不可似曲。”（《填词杂说》）王士禛用举例的方法说明诗、词、曲的分界，只是让人从艺术形象上慢慢体会。沈谦也只是谈到三者的传承关系，也未阐明如何进行区别。吴梅虽然继承了他们的看法，但其高明之处在于标举三者之所以不同的原因，说是“要须辨其气韵。”“气韵”二字类似前人所说的韵致、风韵、情韵，确是一块测量词作的试金石。要明白这首作品是否为真正的词，全看它气韵如何。吴梅指出：“大抵空疏者作词易近于曲，博雅者填词不离乎诗。”实际上这里牵涉到作者的学养和词风的雅俗。一般学养空疏者填词较俗，故近于曲；而博雅者填词，因“多读古人旧作，得其气味”，“故与词格不甚相远”。他还举出史邦卿《双双燕》咏春雨词云：“临断岸、新绿生时，是落红、带愁流处”，说是“词中妙语也”；而汤显祖《牡丹亭》“没乱里春情难遣，蓦忽地怀人幽怨”，“亦曲中佳处”。以之与前引王士禛之语对照，不难看出其差别都在于“气韵”。词之气韵醇雅，而曲之气韵浅俗。吴梅的“气韵”说，几可与王国维的“境界说”媲美。

在“绪论”中，吴梅还提出小令、中调、长调以及调同名异等问题，这些只是一般常识。所贵者他对宋人杨守斋《作词五要》、元人沈伯时《乐府指迷》的阐发。沈伯时《乐府指迷》云：“音律欲其协，不协，则成长短之诗。下字欲其雅，不雅，则近乎缠令之体。用字不可太露，露，则直突而无深长之味。发意不可太高，高，

则狂怪而失柔婉之意。”吴梅说：“此四语为词学之指南，各宜深思也。”他认为协律之道，只要按谱填词便可以了。至于缠令之体（实为顺口溜式的民歌），亡逸已久，不必深考。“至用字、发意，要归蕴藉。露则意不称辞，高则辞不达意”。此则从篇首“意内言外”生发，亦与词之“气韵”有关，意思是词必须醇雅柔婉，含蓄蕴藉，不能像缠令那么浅俗，更不能直突无味、狂怪叫嚣。这些意见对保持词之婉约柔媚特色，无疑是不刊之论。对杨守斋（名缵）的《作词五要》，他只举出第四条，云：“要随律押韵。”并以其乡先贤戈顺卿（名载）的《词林正韵》的意思相印证，其言曰：“词之用韵，平仄两途，而又可以押平韵，又可以押仄韵者，正自不少。”在押入声韵中，吴梅特别强调入、去二声。他举出《越调·霜天晓角》、《商调·忆秦娥》、《双调·庆佳节》以及《仙吕宫·声声慢》等词调，谓“用仄韵者，皆宜入声”。何以宜用入声，惜其未能明言。我在复旦时听朱东润师讲课，他说：“入声字可以体现我们的民族精神。”初不甚解。后从龙榆生师学词，他讲周邦彦《六丑·蔷薇谢后作》，举“春归如过翼，一去无迹”云：此二句皆押入声韵，妙在从音调上显示春去之疾。后又读李清照《声声慢》、岳飞《满江红》，愈觉用入声韵足以把李清照国亡家破的深愁惨痛、把岳飞激昂慷慨的报国杀敌之情深刻地表现出来，且极富声情之美，而易他字不得。至此，尤感吴梅如此强调入声韵，实为声韵学之至理名言，惜知之甚鲜。

古人填词，只有调名（词牌）调也就是题，如《渔歌子》写渔父，《卜算子》写卜卦，经后来演变，调与题

分开，仅标志其音乐属性。词之有题，乃宋以后事。吴梅在“绪论”中说：“择题最难。作者当先作词，然后作题。”又说：“学者作题，应从石帚、草窗。”石帚指姜夔，草窗为周密。接着就举了姜、周二人的许多例子以说明“作题”。其实所举的例题皆为调下小序而非词题，如其所举姜夔《鹧鸪天》调下一段话全文近150字，而吴梅竟以词题视之。似觉不妥。像宋代柳永《望海潮》其五调下注“重阳”、东坡《念奴娇》调下注“赤壁怀古”、《水龙吟》调下注“次韵章质夫杨花词”，字少而意足，有画龙点睛之妙，始可称“题”。盖吴氏所谓题者，实即序（叙）也，故要求“叙事写景，俱极生动，而语语研炼，如读《水经注》，如读柳州游记，方是妙题；且又得词中之意，抚时感时，如与古人晤对，而平生行谊，即可由此考见焉”。要写好这样的小序，须与词中意境采取不同角度，否则难免雷同之感，姜夔《鹧鸪天》小序便是成功的范例。

二、论词与音乐的关系

词与音乐关系，是吴梅特别注重的一个原则问题。

我国是一个诗歌的大国，诗与乐有时是结合的，有时是分离的。从音乐方面来看，经过了“雅乐”、“清乐”和“燕乐”三个阶段。从诗歌与音乐的相互关系来看，经过了“以乐从诗”、“采诗入乐”、“倚声填词”三个阶段。而词则是二者第三阶段的产物，它所倚傍的是燕乐，它的产生、发展与衰亡，几乎与燕乐相终始。因此，词是一种极富于音乐性的抒情诗体，“研究词的特

性，研究词体演变过程中带有规律性的问题，都不可忽视词与音乐的关系问题”。（参见施议对《词与音乐关系研究·绪论》，中国社会科学出版社1985年7月版）。

吴梅在“绪论”中称词“实为乐府之遗”；又云“惟齐梁以来，乐府之音节已亡，而一时君臣，尤喜别翻新调。”实已接触词与音乐关系。此“新调”实乃宋人郭茂倩《乐府诗集》中“近代曲词”所依附的音乐。然吴梅此时尚未明确这就是“燕乐”（一作“宴乐”）。直至吾师龙榆生先生，论之始详。他在1934年出版的《中国韵文史》下篇第一章“词曲与音乐之关系”中说：“据崔令钦《教坊记》所载开元以来‘燕乐杂曲’，至三百余曲之多，唐宋人填词，即多用其中‘曲调’。……故谓‘词’为依‘燕乐杂曲’之声而成，可无疑也。”

吴梅论词与音乐关系，第一步是从字声平仄入手，主要见于本书第二章，因为汉字为单音节，每字的读音有平上去入之别，一般称之为“四声”。四声中，“平声哀而安，上声厉而举，去声清而远，入声直而促”（见《元和韵谱》）。如东董冻独。其声即为平上去入。其中上、去、入为仄声，与平声相配，构成诗词的节奏。此外，平声须分辨阴平与阳平，如渊、源都是平声，但渊为阴平，源为阳平。某些词中平声字，必须严分阴阳，吴梅在论平仄时，对此论证甚细。他说：“词之为道，本合长短句而成，一切平仄，宜各依本调成式。”所谓“本调成式”，实指词谱。吴梅在“绪论”中还说：“黄九烟（周星）论曲，有‘三仄应须分上去，两平还要辨阴阳’之句，填词何独不然。”（引文见《制曲枝语》，《中国古典戏曲论著集成》本，中国戏剧出版社1959年版。）他举

出《齐天乐》，说有四处必须用“去上”声，如周邦彦此调云：“云窗静掩。露囊清夜照书卷。凭高眺远。但愁斜照敛。”其中“静掩”、“书卷”、“眺远”、“照敛”，皆为去上声，“万不可用他声”。为什么应当如此，他解释道：“盖上声舒徐和软，其腔低；去声激励劲远，其腔高。相配用之，方能抑扬有致。”可见他是将唱曲的体会用于填词的，所以讲得透彻、明了，令人易解。

去声字在词中尤有妙用。吴梅对此极为重视，在“绪论”中，他引万红友（树）《词律》“名词转折跌宕处，多用去声”之语，云：“此语深得倚声三昧。盖三仄之中，入可作平，上界平仄之间，去则独异，且其声由低而高，最宜缓唱。凡牌名中应用高音者，皆宜用此。”他以姜夔《扬州慢》为例，说“过春风十里”、“自胡马窥江去后”、“渐黄昏清角吹寒”：“凡协韵后转折处皆用去声。”然后又举白石《长亭怨慢》、《淡黄柳》中的例句，总结说：“其领头处，无一不用去声者，无他，以发调故也。此意为昔人所未发，红友亦言之不详。”这确是吴梅的一大发明，值得他自豪。余于上世纪六十年代初听龙榆生师授《词学十讲》，释之尤详，他以柳永《八声甘州》为例，说“对潇潇暮雨洒江天，一番洗清秋。渐霜风凄紧，关河冷落，残照当楼”几句中，“对”字、“渐”字为去声领格字。此词“开端就用一个去声‘对’字，领下一个七言平句和一个五言拗句；接着又用一个去声‘渐’字，使劲顶住上面两个单句，领起下面三个四言偶句，而三个四言句中，又以最末一句紧束上面两个对句，就格外显得此词句法和章法如何取得相互和谐的声音之美。”（见《词学十讲》第四讲《论句

度与表情关系》，北京出版社2005年版）。以下又拈出此词中“望”、“叹”两个去声领格字，进一步论证它们在词中如何显示摇筋转骨，回眸却顾、千回百折、刚柔相济的姿态。这就比吴梅所论去声字仅能“发调”更加充分、更加深入了。因此，我在此处作一补充，以为学词者之助。

值得重视的是吴氏关于“拗调涩体”的论述。词之声情，大体有和谐、拗怒两种。和谐者，平仄相间又相对，形成明快的节奏与自然流利的旋律，读起来抑扬抗坠，朗朗上口。拗怒者，平对平、仄对仄，或连用几个平声字、连用几个仄声字，读起来常感鲠喉涩口，钩 斲格磔，不够顺畅，所谓“拗折天下人嗓子”是也。吴梅对此有独特见解，他说：“凡古人成作，读之格格不上口，拗涩不顺者，皆音律最妙者。张缙《诗徐图谱》，遇拗句即改为顺适，无怪为红友所讥也。”（第二章）吴梅将这种拗怒之词，称之为“拗调涩体”，以为多见于清真（周邦彦）、梦窗（吴文英）、白石（姜夔）之词。如周邦彦《瑞龙吟》之“纤纤池塘飞雨”，为仄仄平平平仄，三平字连用，颇拗口；《忆旧游》之“东风竟日吹露桃”，为平平仄仄平仄平，尾三字为平仄平，亦拗口；吴文英《莺啼序》之“快展旷眼”、“傍柳系马”，字字皆仄；姜夔《暗香》之“江国正寂寂”，一平声续以四仄声……吴梅说：“此等句法，平仄拗口，读且不顺，而欲出辞尔雅，本非易易。顾不得轻易改顺也。”（第二章）“拗口”与“出辞尔雅”是一对矛盾，如作者能处理好这对矛盾，便能写出佳辞。可见吴梅在音律研究上是独具只眼的。

论韵是吴梅探讨词与音乐关系的第二步。诗词除了讲求四声平仄而外，必须讲求押韵。何谓韵？梁刘勰《文心雕龙·声律》云：“异音相从谓之和，同声相应谓之韵。”汉字是单音节的文字，每个字由声母和韵母组合而成。古人用反切的方法，今人则用汉语拼音的方法，从中可知声母和韵母。今以后者为例，如“麻”，声母为m，韵母为á，二者相拼，即为má。而“花”、“嘉”、“巴”、“瓜”等与“麻”属于同一韵部，即平声“六麻”、“十三佳”（半）。我们填词时用以上诸字置于句末，即是押韵。为何要押韵？因为词与音乐关系极为密切，每一首词都依附一定的乐曲，而乐曲每一停顿之处，其音必须相应相等。与乐曲相依附之词，则应“以不用韵之数句联其意为一句，一直赶下，赶到用韵处为止”清李渔《窥词管见》。这“为止”之处就得押韵。于是词便形成高低起伏、抑扬顿挫的节奏。吴梅在本章中说：“词之有韵，所以谐节奏、调起毕也；是以多取同音，弗畔宫律，吐字开闭，畛域綦严。”就是这个意思。所谓“起毕”，吴梅在第五章“作法”之四中解释道：“第一韵谓之起调，两结韵谓之毕曲。”此处意为词之起句押什么韵，上下阙结句也押同样的韵。如白居易《忆江南》，起首二句押“诸”字韵，结句押“南”字韵便是。至于如何押韵，吴梅说：“大氏平声独押，上去通押。”前者一般叫做平韵格，后者叫做仄韵格，一般都是一韵到底。但也有中间转为他韵的，叫做平仄韵转换格，吴梅谓之“转收别韵”，论之极细，且与人之发音部位相结合，如闭口音、收鼻音等。为何转韵，此则视词所依之乐曲组织的不同、词调的格式不同、以及作

者感情的起伏变化不同而定。这一点，吴梅没有言明，尚需进一步探讨。业师龙榆生教授在给我们讲授《词学十讲》时就“韵位疏密与表情的关系”发表看法，他说：“一曲之中，平仄韵递换，一般跟着感情的起伏变化为推移。”并举辛弃疾《清平乐·独宿博山王氏庵》为例，分析道：“上半阙全用仄协，句句押韵，显示情调紧张；下半阙转平，第三句并改仄收，隔句一协，就显得音节和缓，转作曼声，有缠绵不尽之致，是短调中最为美听的。”（《词学十讲》，北京出版社2005年版）所论极为精辟，可供举一反三。

在本章最后，吴梅指出：“韵学之弊有四：浅学之士，妄选韵书，重误古人，贻误来学，其弊一也；次则蹇于牙吻，囿于偏方，虽稍窥古法，而吐咳不明，音注之间，毫厘千里，其弊二也；又有妄作之徒，不知稽古，孟浪押韵，其弊三也；才劣而口给者，操觚之际，利趁口而畏准绳，故乐就三弊，且为之张帜，其弊四也。”关于韵书问题，他列举了十种，比较满意的是戈载的《词林正韵》，然亦觉“其中牴牾之处，或未能免”，可见要求极严。其实我们今天治词，仅凭戈氏一书，大致可免上述四弊。

《词学通论》的第四章是“论音律”。因为词学乃是“倚声学”，在唐宋时代是一种与燕乐密切结合的、可在花间筵前歌唱的新型抒情诗，所以特别强调音律。在中国诗歌史上，对音律的探讨由来已久。早在六朝时期，沈约便说：“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，则后有切响。一简之内，音韵尽殊；两句之中，轻重悉异。”

(《宋书·谢灵运传论》)到了宋代，词这种乐歌出现，有人便将它纳入“律吕”“宫羽”，至今保存下来的柳永的《乐章集》、周邦彦的《清真集》，吴文英的《梦窗集》，皆将宫调注于每调之前。但因词之乐谱早已亡佚，词亦不复可歌，究竟宫调为何物，难以考知。对此，吴梅在书中有所解释。他说：

音者何？宫、商、角、徵、羽、变宫、变徵七音也。律者何？黄钟、大吕、太簇、夹钟、姑洗、中吕、蕤宾、林钟、夷则、南吕、无射、应钟之十二律也。以七音乘十二律，则得八十四音。此八十四音者，不名曰音，别名曰宫调。何谓宫调？以宫音乘十二律，名曰宫。以商、角、徵、羽、变宫、变徵乘十二律，名曰调。故宫有十二、调有七十二。

为了进一步说明宫调，书中列了七张表，谓“第一表为宫，二、三、四、五、六、七表为调，此但论律之排列，未及音之高下分配也。”接着他说：“各宫调，各有管色；各宫调，各有杀声。所谓管色，即今西洋乐中CDEFGAB七调，所以限定乐器用调之高下也。何谓杀声？每牌必隶属一宫或一调。而此宫调之起声与结声又各有一定。此一定之声，即所谓杀声也。”这些解释，都带有很强的技术性，非一般读者所易晓，甚至“乐工不能识，文人能歌者少；且妄加考订，而其理愈晦”，所以我们今天更无深入研究的必要了。

三、谈词之作法

吴梅的音律论，是从词的音乐性方面着眼，因为词

是音乐与文字相结合的新诗体，所以在探讨词的音乐性以后，必须探讨词中的语言文字如何与音乐相结合，于是在下一章即第五章中讨论“作法”。作法一般分宏观与微观的两种，宏观的着重于理论概括，比较抽象，如他在“绪论”中所说的沈伯时《乐府指迷》四则，以及杨守斋的“作词五要”等等；微观的在于讲解写作技巧，即如何依照每一词调的定式来填词。在这一章里，吴梅主要是谈写作技巧，因此比较具体、细致，对初学习填词者帮助较大。

词的定式已载于词谱中，然吴梅本章所说的词谱如南宋时的《乐府混成集》、周密（草窗）《齐东野语》所谓“古今歌词之谱”，现在大多难以考定。比较全面的今有清康熙年间的《钦定词谱》，比较流行的有前举之《白香词谱》、《唐宋词格律》。吴梅把填词称做“作者按谱以下字，字范于音，音统于律”，或按照词调所规定的句读、四声，“实之以俊语”。他认为“作词之法，论其间架构造，却不甚难，至于撷芳佩实，自成一派，则有非言语可以形容者”。“撷芳佩实”，就是用华丽辞藻填入词调所规定的格律里，亦即填词之意。

如何填词，吴梅在本章里先讲了五条具体的方法，然后又从四个方面加以理论上的概括。这五条方法，第一是讲“结构”。结构就在词调的成式中谋篇布局，构筑框架，即吴梅所云“全词共有几句，应将意思配置妥贴后，然后运笔”。接着他谈到“择调”。实际上，据我填词的体会，“择调”应在谋篇布局之前，因为调有长短，意多需用长调，意少则应用中调或小令，即所谓量体裁衣也。吴梅认为“凡题意宽大，宜抒写胸襟者，