

北
宋
詞
譜

上
冊

田玉琪 編著

中
華
書
局



北宋詞譜

上册

田玉琪編著

中華書局

圖書在版編目(CIP)數據

北宋詞譜/田玉琪編著. —北京:中華書局,2018.5
ISBN 978-7-101-12924-3

I.北… II.田… III.詞譜-中國-北宋 IV.I207.23

中國版本圖書館 CIP 數據核字(2017)第 276548 號

書名 北宋詞譜
編著者 田玉琪
責任編輯 李碧玉
出版發行 中華書局
(北京市豐臺區太平橋西里 38 號 100073)
<http://www.zhbc.com.cn>
E-mail:zhbc@zhbc.com.cn
印刷 北京市白帆印務有限公司
版次 2018 年 5 月北京第 1 版
2018 年 5 月北京第 1 次印刷
規格 開本/920×1250 毫米 1/32
印張 63⁵/₈ 插頁 6 字數 1590 千字
印數 1-1500 冊
國際書號 ISBN 978-7-101-12924-3
定價 298.00 元

序 一

詞是音樂語言與文學語言緊密結合的一種特殊藝術形式。它承於詩，衍為曲，但又不是詩，也異於曲。詞由詩演化而來，但它是合樂的歌詞。詞與曲相互依存，“詞以文言，曲以聲言”。因此，詞以協音為先。作詞須按音譜而定，爾後配以歌詞，故稱“填詞”。填詞所依之譜，分音譜和詞譜。音譜，是曲譜或歌譜，以樂音符號而記錄曲調，是樂師伶工依樂律而製作的聲樂譜。詞譜，是指各詞調的字數、句讀平仄、音韻安排等的格式，是一種聲調譜。

由於古代曲譜樂律多已失傳，詞的音譜也多隨之亡佚，留存下來的也僅是一些相關的文字記載資料。現存姜夔的十七首俗字譜，是宋代詞樂的完整資料。其有譜有詞，前者用以協律，就是音譜；後者用以製詞，就是詞譜。但其具體曲調和歌法，則難以準確破譯和知曉。因此，在一個曲調的音譜、歌法失傳之後，按譜填詞，其實是以詞調譜取代音律，即舍音譜而取詞譜，亦即依前人所創作的詞調的文字聲律作詞。

這種按譜填詞，初看似比寫作近體詩更多約束，但因句式長短不一，句法靈活，韻位多變，則有其更為解放、更加接近語言的自然狀態，更易表達細膩感情，在韻文發展過程中，這當是一種進步。按譜填詞的詞譜，是在規矩中發揮自由、在自由中遵循規則的一種示人以法的格律。它有益於詞人盡情而言，滿心而發，精巧翻新，窮極變化，在詞史上，自有其不可低估的積極作用，使詩歌藝術與音樂藝術成功地融為一體，使藝術百花園中長開經久不衰的異卉

奇葩。

詞的音譜、歌法失傳後，前人詞作則以文字聲律定型下來，獨立流傳。辛棄疾《唐河傳》（春水，千里）詞題為“效《花間集》”，實際是仿效顧夔《河傳》（棹舉，舟去）一詞而填寫，也就是以顧夔詞為譜。唐五代詞的詞調，至宋代多已不可歌唱，宋人依花間詞人的詞體填詞，也無異把《花間集》視為唐五代詞的詞譜總集。宋代有的名家詞集曾起過詞譜作用。朱雍《塞孤》、《西平樂》、《笛家弄》等調，皆注明“用耆卿韻”，這表明其依柳永詞為譜。南宋末年，方千里有《和清真詞》九十三首，楊澤民有《和清真詞》九十二首，他們謹守周詞句讀字聲，把《清真集》視為詞調的定譜。以詞為譜，或以名家詞集代詞譜，這在當時是較為普遍的現象。現存較早的詞譜專書，是明代張縉於萬曆二十二年刊行的《詩餘圖譜》。此譜分列詞調，旁注平仄，以白圈表平，黑圈表仄，半白半黑表可平可仄。其雖有草創之功，但失於考證。後經謝天瑞加以增廣，徐師曾去圖而著譜，至程明善又合為一部，刊入《嘯餘譜》（內附《詞譜》），但錯誤依舊不少。清初賴以邠又作《填詞圖譜》，圖仿《詩餘圖譜》，譜依《嘯餘譜》，考稽既疏，舛誤仍多。直到康熙二十六年萬樹在張縉《詩餘圖譜》的基礎上，用較精密的歸納法，總結出唐宋以來各個詞調的格律句式，編成《詞律》，這才算有了一部較為完善的詞譜。收詞六百六十調，一千一百八十餘體。其後，徐本立作《詞律拾遺》，補詞一百六十五調，四百九十五體。杜文瀾作《詞律校勘記》，又補詞五十調。對原書皆有訂正。康熙五十四年，王奕清等合編《欽定詞譜》，收詞八百二十六調，二千三百零六體（平均每調幾乎有三體）。並仿《詩餘圖譜》，旁注平仄，在每一詞調下又注出調名的來源，句法的異同。但無論《詞律》或是《欽定詞譜》，都還應增補修訂，方趨完備。道光、咸豐年間，秦嶺以《詞律》為藍本，參考《詞譜》，撰成《詞繫》，為《詞律》拾遺補缺，糾訛駁謬，且體例多所創新，專以時代為序，突出詞的源流演變。收詞一千零二十

九調，二千二百餘體，是一部空前的大型詞譜。夏承燾先生對之評價較高，云其有“大勝《詞律》”之處。

田君玉琪在吸取前人成功經驗的基礎上編著的《北宋詞譜》，是一部可喜之作。勤奮的學者往往不只是一位刻苦的繼承者，更是一位勇於開拓的創新者。初讀洋洋百餘萬字的《北宋詞譜》，即感觸到字裏行間都透露出玉琪執著鑽研的苦心和務實求新的銳氣。尤其明顯的，至少似有以下數端。其一，編著立題新。前此詞譜，多是以歷代詞作為例詞作詞調譜，即使曾被視為基本啟蒙讀物的《白香詞譜》，雖只選收九十九首詞（九十九種詞調），也是從李白選到黃之雋，從唐、五代、北宋、南宋、金、元、明、清歷代詞人詞作中選相關作品為例詞。而《北宋詞譜》則是截取中國詞創作黃金時段北宋的詞調為對象，重點攻克，尋幽探勝。這不僅為詞譜家族增添了別具一格的新成員，更有助於促進詞譜、詞體研究的深入和發展。其二，編排體例新。前此詞譜，對詞調的編排，或以內容類別為序，或以字數多少排列，或以用韻方式不同區分，雖各有特點，但時代、作者常易混雜，很難看出詞調、詞體變化的順序，《北宋詞譜》則以詞調首創或首見之作者時代先後為序，突出時間因素。不是靜止、孤立地為詞調作譜，而是作詞調在變化過程中的動態的譜式，體現了一種辨證發展的、與時俱進的歷史觀。其三，例詞體式新。前此詞譜，選擇詞調例詞時，多易沿用《詞律》、《欽定詞譜》等書的先例。《北宋詞譜》却不苟熟套，首先對前人詞作進行全面考察，從其創作實際出發而擇定作品。如編著者所云，每調先列始詞或今見較早詞作，若其字、句、韻、聲，協和無差，後人又競相仿效，便為正體；否則，雖是始詞，即使大家名作，也不列為正體。別體，亦不隨意確定，仍是依時間順序，好中選優，以期體現詞調演進變化的規律。這種不囿陳說，實事求是，務必精當的學術追求，難能可貴。其四，吸納觀點新。前此詞譜，對於詞調聲情之說，極少言及。詞是音樂文學，其音譜雖失，而聲情猶在。上世紀三十年代，

有人開始詞調的聲調學研究，認為詞調的長短參差的句法和錯綜不定的韻律，與作者感情的起伏變化是相適應的。一調當有一調的聲情，在句法和韻位上構成了一個統一體。這不同於傳統的詞譜考證，而具有現代詞學聲調之學的意義，為現代詞譜研究開拓了新的發展方向。《北宋詞譜》充分吸納了這一新的觀點。對每一詞調的聲情、題材等皆作說明，根據調名、宮調、聲韻、句法、題材等諸多方面情況判斷聲情特徵，突破了傳統研究拘泥於詞譜、詞韻的局限。這一新的突破，為進而探討詞體聲情與文情的關係，對詞體藝術特徵的深入把握，大有助益。玉琪《北宋詞譜》儘管廣泛吸取前人和今人的研究成果，或許有讓人初覺似曾相識之處，但更多是脫離舊蹤之貌；儘管不無可商和有待進一步完善之處，但更多是給人耳目一新之感。

玉琪與我交遊有年，其於學頗自奮，於詩多妙語，於人篤厚樂善。常有啟我之論，喜我之作，感我之行。新作《北宋詞譜》將成，玉琪曾囑我為序。自覺識見有限，難出中肯之言，又恐囿於學友之誼，所言易失偏頗，故遲遲未能動筆。近聞《北宋詞譜》即將問梓，不得不匆匆伏案。問學素陋，筆墨荒愴，綴拾蕪言，拉雜成篇，不知有當於萬一否？非敢云序。

陸 堅

2017年秋丹桂飄香之時於杭州西溪河畔

序 二

河北大學的詹鍔先生和漆俠先生是我尊崇的兩位前輩學者。我在西南師範學院中文系學習時，於 1958 年讀到詹鍔的《李白詩文繫年》，於 1959 年讀到漆俠的《王安石變法》。此兩書皆是經典之作，讀後極受教益。1980 年劉崇德先生為詹鍔的碩士研究生。1987 年詹鍔任河北大學古籍整理研究所所長。1998 年詹先生逝世後，此所由劉崇德先生主持並繼續招收博士生。劉先生的三位高徒——孫光鈞、龍建國和鮑恒，皆是我詞學界的好友。2002 年天津師範大學藝術學院舉辦九宮大成學研討會暨劉崇德主編的《新定九宮大成南北詞宮譜校譯》發行會，在此會上我終與神交已久的劉崇德先生相識。先生於中國燕樂有精深研究，因而對詞曲音樂的整理與考釋作出了巨大的貢獻。田玉琪先生於 2005 年進入河北大學文學院古籍研究所從學於劉崇德先生即選擇了詞調史研究為課題，其《詞調史研究》於 2012 年由人民出版社出版。此著以翔實的資料和實證的方法論述了自南北朝和隋唐迄於清代的詞調發展的歷史，並對歷代的詞調進行分期與考析，可謂詞調研究集大成之著。我最初讀了此著極為欣喜，它預示着詞調研究這個現代詞學最薄弱的環節將成為詞學研究的重點了。自清代初年萬樹的《詞律》和王奕清等的《詞譜》問世之後，標誌着詞體格律的整理以詞譜的形式得以完成。三百餘年來詞學界凡言詞調及詞體格律皆以《詞譜》為標準，然而它還存在不少的問題，而這些問題長期為詞學界所忽略了。詞調究竟有多少，詞體應怎樣建立規範，詞體

與聲詩、元曲、雜言詩、大曲的根本區別是什麼，這等等的問題在現代詞學中並未真正解決，因此嚴重地制約了現代詞學的發展。田玉琪先生的《詞調史研究》為現代詞學詞體格律規範的建立提供歷史和資料的依據，為其進一步研究詞體奠定了堅實的基礎。2014年中國散曲學術研討會在成都舉行，我有幸與田先生認識。2016年田先生邀請我到河北大學講學，我們交流了關於詞體規範建立的若干意見，同時我還參觀了由漆俠先生創建的宋史研究中心。當時田先生已言及關於編著宋代詞譜的宏大計劃，其《北宋詞譜》的巨編現在已經完成。

詞譜編訂的目的是為詞體確立格律規範，並具指導詞體創作的意義。《詞律》和《詞譜》皆以詞調字數之多少為準從字數小者至大者依次排列，說明體制，選定詞例並注圖譜；這是詞譜制訂的傳統形式。我於2012年出版的《唐宋詞譜校正》即是採取此種形式的，因條件的限制僅選編五百個詞調，以確定正體為主，大量簡化別體，雖有實用價值，但却極不完備，為重新建立詞體規範略作嘗試而已。

清代咸豐時期(1851—1861)秦嶽的《詞繫》完稿，關於詞譜的整理有了新的方式。此著收1029調，約列2200體，以詞調出現之時代為序進行編排。秦嶽認為：

詞本樂府之變體。自唐李白、溫、韋諸人創立詞格，沿及五季，代啟新聲。至宋晏、歐、張、柳、周、姜輩出，製腔造譜，被諸管弦。所著皆刻羽引商，均齊節奏，幾經研煉而成，足為楷模。與其取法於後人，莫若追蹤於作者，故本譜以自度原調為經。其後字數增減，叶韻多寡，體格參差，調名異同者，皆列又一體為緯。不以字數為等差，仍以時代為次序，蓋添字可以居後，減字焉得居前。

秦嶽為詞學家秦恩復之子，《詞繫》稿本為北京師範大學圖書館藏，久不傳世，至1996年始為詞學家鄧魁英整理，由北京師範大

學出版社出版。此著實為詞譜，但它並非為填詞者之格律範本，而旨在對詞調規範之形成進行歷史的考察，為詞調研究提供歷史事實的依據。秦嶽很重視詞調與詞樂的關係，力圖探究每一詞調的詞樂淵源，因而主張宮調不同之詞調不能混為一體，例如《傾杯樂》各宮調不同之詞皆單列為一調。然而因詞樂的散佚，有部分詞的宮調可考，而大多數詞調之宮調則缺失，以致不可能將此種原則貫徹始終。因其以宮調不同之詞單列為調，而又於每調詳列別體，於是《詞繫》與《詞譜》相比較，則調與體之數目大量增加，以達於繁瑣之境地。雖然如此，但它因全備而足供研究者之查核，自有其獨特的學術價值。田玉琪先生的《北宋詞譜》之體例基本上取自《詞繫》，而於詞調來源及其音樂特性作了詳明的考證，對於正體之確定，別體之詳列，分段、分句、字聲平仄及用韻等情況皆作了精審的辨析。此著之凡例是重建詞體格律規範的理論探究，詞學界自應引為重視。在《詞調史研究》中，田玉琪先生考訂北宋詞調 589 個，南宋 212 個，宋代詞調共 801 個。今《北宋詞譜》歷數年之考究終於完成，必將有助於現代詞體規範之建立，並推動現代詞學之發展。我甚盼望不久的將來《南宋詞譜》亦繼續問世，以使二者合為完璧。

謝桃坊

2017 年 7 月 15 日酷暑於爽齋

凡 例

一、“詞譜”之作，由來已久，宋人亦有“詞譜”，或以樂曲、或以前人詞作為“譜”。詞樂失傳之後，以前人詞作之字、句、韻、聲為創作依據為“譜”便成必然。明清以字、句、韻、聲為據之文字譜著述即相當盛行。詞譜之編撰，首先當考慮如何處理詞調的排序。以往詞譜對詞調編排，或以內容類編，如《詩餘圖譜》（明人張綖編，萬曆刻本），或以字之多少排列，如《詞律》（清人萬樹編撰，上海古籍出版社 1984 年影印）、《欽定詞譜》（清人陳廷敬、王奕清等編撰，中國書店 1983 年影印，後文一律直稱《詞譜》）諸書，今人或又以用韻方式不同排列，等等，雖各有特點，但時代、作者往往混雜，不見詞調、詞體發生變化之順序。惟清人秦嶽《詞繫》（北京師範大學出版社 1996 年版）依時代、作者編列，而該書缺失尚多。今依秦氏《詞繫》之例，依時代、作者之序，編撰北宋詞調之譜。以詞調首創或首見之作者時代先後為序，主要以拙著《詞調史研究》（人民出版社 2012 年版）後列“北宋詞調”相關考述為前期基礎，編列該調正體與別體（又一體），詞人所隸詞調首列有編年可考者，次列無編年者。編年主要參考夏承燾《唐宋詞人年譜》（《夏承燾集》第一冊，浙江古籍出版社、浙江教育出版社 1997 年版）、吳熊和主編《唐宋詞彙評》（浙江教育出版社 2004 年版）及時賢整理之兩宋詞集校注編年等書（見後列）並於正文中注明。詞調首創或首見之作者附小傳，扼要介紹其生平（主要參考王兆鵬、劉尊明主編《宋詞大辭典》，鳳凰出版社 2003 年版，正文不另注）特別是創

調、用調的基本情況。本書名《北宋詞譜》，因詞調創作今首見於北宋（個別詞調作品已佚），而其正體、別體（又一體）則參照兩宋金元現存全部詞作而編撰，所列體式試圖對兩宋金元全部創作給予說明，展示每一詞調體式發生、發展的基本軌迹。部分孤調於斷句、用韻略參明清詞人一二詞作，但只於注釋中說明聲韻、句拍情況，調式中不再標注可平可仄。

二、作者小傳之後，每一詞調，有“調釋”、“體略”、“圖譜”、“注釋”四個部分。“調釋”只於每一詞調之首作一總體說明，主要對該調來源、宮調、句法特徵及聲情、題材、代表詞人等情況進行辨析說明。“體略”簡明指出該調體式的宮調、字數、句拍和用韻情況。“圖譜”有例詞和平仄符號標注，凡正體皆注明可平可仄之處，“又一體”則只於特別句法中注明，他處通常不再標注可平可仄。“注釋”部分對詞調的正體、又一體字句、聲韻等方面進行辨析說明。凡“正體”皆詳注，“又一體”視情況或詳或略。前人詞譜特別是《詞律》、《詞譜》、《詞繫》，今人詞譜如《中華詞律辭典》（潘慎、秋楓總編撰，吉林人民出版社 2005 年版，正文一律省稱《詞律辭典》）、《詞牌格律》（羊基廣編撰，巴蜀書社 2008 年版）及詞集聲韻校勘之作如《大鶴山人詞話》（鄭文焯著，孫克強、楊傳慶輯校，南開大學出版社 2009 年版）等，亦於注釋部分略加引用辨析，以供參考。而如《詞律》等書議論分析較多的詞作異文問題，乃由於其采詞之版本非善本，於詞律無涉，本書通常不再涉及。

三、詞調如非孤調或僅存數首者，通常皆有“正體”、“別體”（又一體）。所謂“正體”就是在同調衆多體式當中，作者使用最多也即最流行的詞調體式，“又一體”則是與“正體”相比在字數、句拍、聲韻等方面大同小異的詞調體式。“正體”與“又一體”是明清詞人在詞譜編撰中總結出來的詞調體式概念，基本符合唐宋詞人的創作情況。本書所列詞調體式，無論“正體”、“又一體”，雖參校《詞律》、《詞譜》等書，但均在對現存兩宋金元詞人創作全面比對、

核校下完成。所選例詞往往與《詞律》、《詞譜》不同，非有意不同，實據詞人創作具體情況而定。於每調先列始詞或今見較早詞作，如果該詞於字句、聲韻、聲情已經協和無差，後人競相仿效，便為正體，反之，則雖為始詞亦不為正體。如《喜遷鶯》最早見蔡挺詞，《賀新郎》最早見蘇軾詞，然二人詞作聲律與後人創作多有差異，不作正體。若該調始詞或早期詞作不為正體，則正體之例詞亦按時代先後順序選擇較早完善之詞作。如《祝英臺近》詞調，依《全宋詞》順序作者依次是：王琪、蘇軾、吳淑姬、張元幹、呂渭老、曹勛、曾協、趙彥端……綜合多個方面，曾協詞最為聲律齊整，聲情題材亦無差病，後之宋人詞作，與曾協相同者最多，故此調以此詞為正體。同樣，“又一體”亦按作者先後順序排列，庶見詞調體式發展演進之變化規律。如《絳都春》調，以丁仙現詞為正體，又依時代順序分別以毛滂詞、《梅苑》無名氏詞、劉鎮詞、長筌子詞和陳允平詞為五個“又一體”，且扼要說明不同體式間的差異與聯繫。若某調不能確定為首創或首見於某作者，即又見於同時代不同作者，則通常以《全宋詞》的作品排列為序，但同時必說明該調又見於同時代某某。凡僅見於無名氏的新詞調，如《高麗史·樂志》、《梅苑》等書所載，則一律列於最後，統一介紹辨析。“正體”與“又一體”又往往有因用韻或句拍不同而區別者，為不致混亂，仍依《詞譜》體例，類列而依時代順序說明。如《水龍吟》正體依據起句六字或七字分為二體，為不致混亂，起句六字者先統一系列出，後者再統一系列出。再如《聲聲慢》詞調，有平韻、仄韻兩體，亦分別按時代順序列出。需要說明的是，本書所列詞調體式，同一詞調有繁有簡。本書共收北宋詞調 594 調，共列“正體”與別體（“又一體”）1584 體。然本書並不以體式多寡與前人詞譜相校，而試圖全面客觀科學地展示詞體變化影響軌跡，其中自當包含同一詞調因體式的變化體現出的音樂形式的細微變化。

四、詞調有同名異調，有異名同調。以往詞譜如《詞律》對同

名異調的編排，大致以類列法處理，即凡同名者編為一處，不論是否同調，用萬樹之語為“無重名誤認、前後翻檢之勞”。《詞譜》雖於《詞律》略有變化，但大體相同，如柳永《祭天神》二調，一為八十四字中呂調，一為八十五字歇指調，迥然不同，但“因調名同，故為類列”。今人詞譜如《中華詞律辭典》、《詞牌格律》諸書亦多沿用此法。而對異名同調的編排，則主要有兩種：一是用歸納法置於一處，如《詞律》、《詞譜》，特別是《詞譜》兼考異名緣由，值得參考；二是凡調名不同者，即使為同調，亦分列，並分別予以解釋分析，如《中華詞律辭典》、《詞牌格律》諸書。以上編排各有特點、優長。今既以詞調繫詞人，凡同名異調者皆不類列，而以時代作者之先後排列，同一作者之同名異調亦分條編撰；而對異名同調者，則依從《詞律》、《詞譜》等書編排方式，置於一處。而為查檢便利，凡同名異調於本書目錄、索引中或注宮調或標作者以示區別。

五、詞調聲情之論，由來已久。現代龍榆生創聲調之學，詞調聲情研究於今尚方興未艾。歷代詞譜極少考察詞調聲情、題材等情況，今對每一詞調聲情、題材等皆作說明。依調名、宮調、聲韻、句法、題材等諸多方面判斷聲情特徵。對流行詞調則就其聲情、題材的發展變化以及代表詞人扼要說明。以題材、聲情本色者為本調，非本色者為變調。詞調正體例詞除考量字聲、句拍和用韻外，亦考量聲情。如《念奴嬌》調，沈唐詞為早，且於字聲、句拍、用韻已協和無差，但聲情與後來作者多有不同，仍以隨後東坡詞為正體。關於詞調聲情，兼采龍榆生《龍榆生詞學論文集》（上海古籍出版社 1997 年版）、《詞學十講》（北京出版社 2005 年版）、吳熊和《唐宋詞通論》（浙江古籍出版社 1989 年版）、謝桃坊《唐宋詞譜校正》（上海古籍出版社 2012 年版，正文一律省稱《校正》）及今人相關研究成果，以供參考。與詞調聲情相關者，詞調宮調所屬相當重要。《中原音韻》所言宮調聲情，基本適用唐宋詞調，為學界共識，今日詞調宮調雖多有不可確考者，然不可不論。本書所錄宮調，主

要以兩宋金元文獻記載為依憑，然如《明集禮》“九奏樂歌”、“十二律樂歌”所載，亦兼采之。而對唐宋詞調所屬宮調，《詞譜》所釋多誤。唐宋詞宮調名稱以政和四年（1114）大晟樂改制教坊樂為界明顯分為前後兩期。前期通常皆稱俗名，後期時稱律名、時稱俗名，亦時有兼稱者。《詞譜》等書往往將前後兩期名稱相混，以致錯亂。下面是改制前後律名與俗名變化對照表（參考劉崇德《燕樂新說》編制，黃山書社 2011 年版），可相參看：

均	改制前	太簇均			夾鐘均			仲呂均			林鐘均			南呂均			無射均			黃鐘均			
	改制後	黃鐘均			大呂均			夾鐘均			仲呂均			林鐘均			夷則均			無射均			
改制後俗名與律名	俗名	正宮	大石調	般涉調	高宮				中呂宮	雙調	中呂調	道宮	小石調	平調	南呂宮	歇指調	高平調	仙呂宮	商調	仙呂調	黃鐘宮	越調	羽調
	律名	黃鐘宮	黃鐘商	黃鐘羽	大呂宮				夾鐘宮	夾鐘商	夾鐘羽	仲呂宮	仲呂商	仲呂羽	林鐘宮	林鐘商	林鐘羽	夷則宮	夷則商	夷則羽	無射宮	無射商	無射羽

六、以往詞譜言詞調結構多以雙調、單調等名之，此說始自《詩餘圖譜》，《詞律》、《詞譜》諸書沿用，影響甚廣。宋人言詞體結構無單調、雙調之名，雙調者，本唐宋宮調之語。王灼《碧雞漫志》言“今雙調《雨淋鈴》”、“今雙調《鹽角兒令》”皆為宮調之名，言詞體結構，則以“段”、“遍”稱之，清代詞人撰譜不論宮調，竟以雙調、單調言詞體，殊不可取。本書於“體略”皆以“片”稱之。於詞調通篇結構而言，又有重頭、換頭、添頭等。所謂重頭，即上下片全同者，換頭即上下片僅首句不同者，添頭則下片與上片相校僅添一句者。於上下片內部結構而論，也更多有前後一致者，《詞律》於此發明甚多，本書亦略引之。

七、詞調體式中，除分片外，字、句、韻、聲四者尤為關鍵，四者雖為有機整體，不能截然分開，但每項內容都關乎譜式之確定，正體、別體之分列。分論之，字數自當為首。每一詞調，有比較

固定的字數，此與詞調倚聲相關，文字與樂音一一對應。雖然於歌唱時，某字音可延長或可升高、降低等等，但“一字一音”為唐宋詞文字與音樂配合之基本規律，這直接決定了詞人同調創作在字數上的“千人一面”。不過，不同詞人創作同一詞調於字數上又會有一些細微變化，有添字、減字、移字等情況。《詞律》以詞體無襯字，凡有襯字者，皆置之不論，《詞譜》則以詞體有襯字，凡有襯字者多列“又一體”。今於詞調別體詳加考析，確為襯字偶用者，於注釋中說明，不再另列別體，若字數已確有變化，非偶然運用襯字，則依然列出“又一體”。至於因詞作傳播版本不同，詞作字數有脫漏或增衍，亦通常於“正體”注釋中給予說明，不再另列。

八、詞之句法，參差錯綜，與古體詩相比，尤為變化多端。詞調之句，當名句拍。結合唐宋相關音樂文獻、詞人具體論述與創作，唐宋詞調句拍基本特徵，約略如下：1. 句拍與音樂句拍基本吻合，文句之拍應對樂句之拍。2. 每一句拍有固定字數，一般不輕易變化。3. 三字句如不用韻，常與後者構成折腰句法而為一拍。4. 句拍從二三字句至七八字句不等，沒有超過九字以上的句拍。5. 句拍不以句意完整與否而定，不可人為地以文意斷句而分句拍。6. 領字後的兩個或三個四字句為兩拍、三拍。以《詞律》、《詞譜》為代表的詞譜著作雖然在詞調句法分析上多有精彩論斷，却都不具備清晰的詞調句拍觀念，於句拍分析往往混亂。《詞律》通常以韻斷而句斷模糊，《詞譜》雖有句斷但通常以文意斷句，諸多錯誤相沿至今。分析詞調句拍，文意固然重要，但由於倚聲填詞，詞調句拍有限，詞人文意無窮，不能人為地因句意變化而無原則地析分詞調體式，使“又一體”層出不窮。今從詞調固定句拍角度而非句意的角度對《詞譜》等書所列“又一體”予以合并，且於注釋中扼要說明，而對《詞律》以韻為單位的句法理念給予糾正。

九、詞調句拍雖然較為固定，亦允許有一定變化，這主要可分

兩種情況。有的與詞人對樂譜節拍的理解不同有關，如《惜黃花》令詞第二韻，許將上下片分別作“正一枝開，風前看，月下見”、“恁素英濃，芳心細，意何限”，而史達祖則分別作“尚依稀，是來時，夢中行路”、“美人兮，美人兮，未知何處”。有的則是樂譜本身發生了一定的變化，如大量的添字、減字、移字之體等，如周密《采綠吟》與張先《塞垣春》，本為同調，樂音發生變化，以成別體。另外還有轉調、攤破、促拍之類，亦多關乎句拍之變化。諸如此等情況，自當分列別體，即“又一體”（當然，如果變化過大，則視為別調）。《詞譜》一書，對句拍多有分析，正確者自當依從，不過錯訛甚多，今於“注釋”中進行辨析。其中又多有詞人並未改變句拍，而後人誤解句拍變化者，如蘇軾《念奴嬌》中“小喬初嫁，了雄姿英發”兩句，諸書均將“了”字屬上句，惟賴以邠《填詞圖譜》屬下句。對此字屬上屬下問題萬樹於《詞律》還發表了宏篇大論。此字實應屬下，《詞律》、《詞譜》諸書皆誤。

十、詞調有特殊句拍，其中關乎體式者，以折腰句法為最。所謂折腰句，就是六、七、八、九字句在語意停頓上與通常停頓不一樣的句子。如六字句通常為二二二式，三三組合便成折腰，七字句通常為四三式，三四組合便為折腰，等等。折腰句並非詞體獨有，折腰句的提法也出現很早。不過，詩中的折腰句較為特殊，為詩人偶用，而詞中折腰句，為詞人大量使用，乃詞調通行之句式，充分體現了“詞之為體，要眇宜修”在語文形式上的優美特徵。在詞譜編纂中，從《詞學筌蹄》到《詩餘圖譜》，句法上均未標注折腰句。最早標注者，為萬樹《詞律》，其後《詞譜》等書，均沿用了這種斷句方式。然而，由於宋人創作具體情況十分複雜，更由於以往詞譜編撰者句拍觀念模糊，在分析詞體折腰句法方面，無論是《詞律》還是《詞譜》都存在大量的錯漏，經常出現同一詞調同一句法或折腰或不折腰、或於不同位置折腰等等混亂情況。如蘇軾《哨遍》“為米折腰”詞有大量的七字句、八字句，皆應斷作折腰句法，揆之宋人他