

ZHONGHUA
SHICI
YANJIU

中华诗词研究

中华诗词研究院 复旦大学中国古代文学研究中心 / 编

第二辑

中国出版集团 东方出版中心

ZHONGHUA
SHICI
YANJIU

中华诗词研究

中华诗词研究院 复旦大学中国古代文学研究中心 / 编

第二辑

中国出版集团 东方出版中心

图书在版编目(CIP)数据

中华诗词研究. 第2辑 / 中华诗词研究院, 复旦大学中国古代文学研究中心编. — 上海: 东方出版中心, 2016.10

ISBN 978-7-5473-1021-2

I. ①中… II. ①中… ②复… III. ①诗歌研究—中国 IV. ①I207.22

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第218904号

责任编辑: 赵 明

封面设计: 一步设计

中华诗词研究 · 第二辑

出版发行: 东方出版中心

地 址: 上海市仙霞路345号

电 话: (021) 62417400

邮政编码: 200336

经 销: 全国新华书店

印 刷: 昆山市亭林印刷有限责任公司

开 本: 720×1020毫米 1/16

字 数: 300千字

印 张: 20.25

插 页: 2

版 次: 2016年10月第1版第1次印刷

ISBN 978-7-5473-1021-2

定 价: 58.00元

版权所有, 侵权必究

东方出版中心邮购部 电话: (021) 52069798

目 录

诗学建构

- 1 刘永济论“填词之事” 陈文新
- 30 杨慎诗论中的修辞思想三题 曹晓宏
- 37 大雅正声，继往开新
——中华诗词“求正容变”再认识 蔡世平

诗史扫描

- 48 论杜诗是“文以载道”的典范文本 莫砺锋
- 68 皮、陆的“变体”实验
——《松陵集》杂体诗唱和研究 刘 佳
- 82 七言长篇歌行之古今演变
——近百年名家七言歌行的重大成就与诗史意义 刘梦芙
- 115 从新发现的散佚诗稿解读晚年的杨圻
——兼论上海图书馆藏《江山万里楼诗钞》
续编稿本的文献价值 周兴陆
- 133 “我词非古亦非今”
——论顾随词 马大勇
- 153 论战争诗歌中鼓意象的演变 吴竺轩
- 167 论中日战争诗歌的演变 唐湘元
- 185 论忍寒词的源流与创变 朱纯正

诗教纵横

- 206 歌行体与长篇叙事诗的演化 程毅中
219 论毛泽东在中国诗歌古今演变史上的作为与影响 黄仁生
243 如何提升古代诗歌的品鉴能力 查洪德
254 略论中华吟诵的抢救、研究与当代传承 赵敏俐

诗歌传播

- 277 诗歌传播方式与传播媒介的演进 杨志学

域外汉诗

- 303 关于日本汉诗的历史 陈福康

318 编后记

刘永济论“填词之事”^[1]

陈文新

【摘要】 刘永济论“填词之事”，重心在三个方面：宫调、声韵、歌辞。就宫调而言，一调有一调之声情，调情与辞情相切合，才能获得相得益彰的效果。就声韵而言，严守声律，不但有助于保存词调，且有助于研究唱法，对那些具体的技法，如上去之别、特定句式等，万不可等闲视之。就歌辞而言，包括“总术”、“取径”、“赋情”、“体物”、“结构”、“声采”六项，每一项均有细致讨论。刘永济之所以关注这三个层面，既与其身为词人有关，也与其教人作词的关注点有关。但其理论意义不限于填词，也是词体研究的重要成果，且兼具词史研究的意义。

【关键词】 刘永济 填词 宫调 声韵 歌辞

刘永济是民国词坛上的风云人物之一。他既是著名词人，又长期从事词的教学与研究，建树甚丰。就词学研究而言，其主要成果有《词论》、《宋词声律探源大纲》、《唐五代两宋词简析》、《微睇室说词》。《词论》在民国年间曾由武汉大学印行，流传不广，今已罕见。1981年3月，上海古籍出版社根据武汉大学印行本及后来刘永济在书眉上所作补充，重加整理出版，中华书局2010年版、武汉大学出版社2014年版均据此本收入。“《词论》两卷，本是刘先生早年在湖南大学任教时的词学讲义，1940年，刘先生到时在乐山的武汉大学任教，所讲授的课程仍有词学一门，故续有增益，尤其是下卷，刘先生还准备以其为蓝本，提

[1] 本文为中央高校基本业务费资助项目“刘永济著述整理与研究”（111—274109）成果。

要钩玄，写成几十则词话，作为学词的纲领。然不知何故，我们后来从刘先生的遗稿中只看到已修改完成的《总术》、《取径》两节和文前的题记，书名则作《诵帚词筏》。取修改后的这两节与1981年由上海古籍出版社据武汉大学印本《词论》相较，可知修订稿已比原稿有了较大的改动和补充。”^[1]《宋词声律探源大纲》现存刘永济手稿，中华书局2010年据以整理出版。“刘先生早年在武大讲授词选，曾编有《诵帚盒词集》四卷，选录作品较多，晚年由博返约，又撷唐宋词的精华，写成《唐五代两宋词简析》。”^[2]《唐五代两宋词简析》有上海古籍出版社1981年版，《微睇室说词》有上海古籍出版社1987年版，中华书局2010年版据以收入。刘永济的上述著述，卓有建树的至少有三方面：论“填词之事”；词史研究；唐宋词细读，尤其是对吴文英等词家作品的细读。

刘永济论“填词之事”，重心在三个方面：宫调、声韵、歌辞。刘永济曾说：“窃尝思之：填词之事有三：一曰宫调；二曰声韵；三曰歌辞。”^[3]刘永济之所以关注这三个层面，与其作为词人的填词生涯息息相关，也与其教人作词的关注点有关。但就其理论意义而言，又不限于填词，也是词体研究的重要成果，且兼具词史研究的意义。

一、刘永济论宫调

刘永济《宋词声律探源大纲》一书，从汉魏古诗、永明新体诗、唐人律诗，直到宋词的长调，一一就其声律作细致考察，得出七条重要结论。这七条中，关于宫调的结论是：“从检查声调中，可知词一调有一调之调情，盖名家制词定谱皆煞费苦心，不可任意妄填，致令词调声情之美为之破坏。至于谱词入乐尤与声律有关，盖乐谱必以声律为根据也。昔人论声音必与宫调相应，有南吕宫感嗟伤悲，正宫惆怅雄壮，黄钟宫富贵缠绵，大石调风流蕴藉，小石调旖旎妩媚，商调凄怆怨慕，角调呜咽悠扬，越调陶写冷笑等说。”^[4]其《微睇室说词·小引》亦云：“凡词一

[1] 程千帆、巩本栋：《刘永济先生的词学研究》，见南京大学古典文献研究所编《古典文献研究》第五辑，江苏古籍出版社2002年版，第21页。

[2] 同上书，第12页。

[3] 刘永济：《词论 宋词声律探源大纲》，中华书局2010年版，第108页。

[4] 同上书，第192页。

调有一调之声情。”^[1]其《词论》一书，卷上专列《宫调第三》一节，论证宫调之不可废：“或曰：填词协律之事，今已等于绝学。则宫调之理虽明，字谱之用虽著，然欲于酒边灯外摩笛高歌若宋贤之所为，亦不可得。且词自苏、辛而后，不过诗之新体，姜、吴虽欲返本，而后世终不能传其法。则今日而言宫调，亦抟沙作饭而已。虽然，有二义焉，亦学者所当知也：器数虽异，人声具存，歌词之法不传，唱曲之事可考，苟能由曲而溯词，因今以追古，亦未见其不可阶，此一义也；六宫十一调，调各有情，人心之哀乐应之则谐，故感叹伤悲者宜用南吕，惆怅雄壮者宜用正宫，是故天籁之发者然，此又一义也。宫调之说，安可过而废之哉。”^[2]《词论》卷下《声采第六》一节亦云：“例如《醉翁操》之写放琴声，《寿楼春》之抒情沉而悲，皆于字音之中吟讽可得。而《六州歌头》之繁音促节，尤足见沉郁悲凉之情。凡此诸调，虽未付之管弦，而能得其音节。推之如《秋思耗》、《花犯》、《倒犯》、《看花回》、《莺啼序》等，一调有一调之声情，一调有一调之节奏，即一调有一调之韵味，一调有一调之境界。”^[3]《宋词声律探源大纲》还列举了若干具体例证，如史邦卿（达祖）《双双燕》：“此梅溪自度曲，调情与辞情相切合，词中多用上声，故读来亦像燕子之轻俊。此词多用上去声叶韵，上声由低而高，去声由高而低而配合之，故能轻俊。十二韵中有六上声字，六去声字。”^[4]又如史邦卿《寿楼春》：“此词乃邦卿自度曲，调情非常沉着，表示一种悲痛之情，盖邦卿悼其夫人而作者。词止一百零一字。而用平声字至六十五，五字皆平者亦有二句，其中前半第三行第四、五字与第八、九字，后半第九行第四、五字与第八、九字，或用双声或用叠韵，乃定格。”^[5]

刘永济所说视词为“诗之新体”的现象，南宋以来绵延不绝，至现代尤为普遍。比如，王鹏运《词林正韵跋》曰：“夫词为古乐府歌谣变体，晚唐、北宋间，特文人游戏之笔，被之伶伦，实由声而得韵。南渡后，与诗并列，词之体始尊，词之真亦渐失。当其未造，词已有不

[1] 刘永济：《唐五代两宋词简析 微睇室说词》，中华书局2010年版，第124页。

[2] 刘永济：《词论 宋词声律探源大纲》，中华书局2010年版，第23—24页。

[3] 同上书，第113页。

[4] 同上书，第180页。

[5] 同上书，第181页。

能歌者，何论今日。”^[1]林庚《中国文学简史》论及宋词，开头一段便说：“唐代诗歌在集大成之后，需要在诗歌语言上有新的突破，才能继续向前发展。于是，新兴的词便成为一个突破口。词是随着诗歌口语化的要求而兴起的，正如七绝是最口语化最富有抒情性的一种体裁，与七绝密切有关的词中的小令，也是纯抒情的一种诗歌体裁。最早流行的小令多是五、七言体，如《菩萨蛮》、《浣溪沙》、《玉楼春》、《生查子》等，而它的口语化更胜过七绝。由于句式的富于跳跃性，更容易从口语中吸取新鲜的血液，获得一种表现上崭新的力量。所以诗歌创作的高潮最终便从诗转而向词，而词在新兴之初，正是以小令为先锋的天下。”^[2]林庚的说法，从语言的角度揭示词作为“诗之新体”的特长，自有其新颖和深刻之处。但因此而忽略词与音乐的内在关联，忽略词调的重要性，却也是一个事实。[美]苏珊·朗格《艺术问题》第六讲，曾论及“各类艺术之间的真实关系和特殊关系”，例如诗与音乐结合时会出现什么样的情形？其答案是：“诗与音乐的结合，产生出来的或许是一首优美的歌曲。人们也许会很自然地把这种令人满意的效果同时归功于诗的优美和高超的音乐处理，但事实上却并非如此，举例说，舒伯特所创造的那些优美的歌曲，其歌词并不都是优美的。虽然其中有些是来自海涅、莎士比亚和歌德的伟大抒情诗，但绝大部分却是一些十分平庸的诗句，有些甚至还是取自于缪勒所创造的那些感情极其脆弱的抒情诗句。在歌曲中，歌词只能起到某种间接的作用，换言之，歌词起到的作用只是刺激起作曲家的兴奋，使作曲家为它谱曲。当歌词进入歌曲之中并与音乐结合为一体时，作为一件独立的艺术品的诗词便瓦解了，它的词句、声音、意义、短语以及它描写的形象也统统变成了音乐的元素。在一首千锤百炼的歌曲中，其歌词是完完全全地被音乐吞没了的，在其中简直就找不到任何有关歌词的蛛丝马迹。当然，这并不是说歌词在歌曲中就不起任何作用，也不是说可以用其他任何歌词来取代原来的歌词而不对歌曲发生影响，而是说歌词已经被音乐所利用，并进入

[1] 王鹏运：《词林正韵跋》，见王鹏运辑《四印斋所刻词》，上海古籍出版社1989年版，第328页。

[2] 林庚：《中国文学简史》，北京大学出版社1995年版，第387页。

了一种全新的结构之中，从而使原来那独立的诗句完全消失在歌曲之中了。”^[1]苏珊·朗格所说的这种情形，在中国古代的艺术活动中也是存在的，如一些人习惯于说“听戏”而不是“看戏”，就表明了音乐的主导功能。只是刘永济讨论宫调，其前提是词已经成为阅读文本。在这个背景下，如林庚所说，关注其语言是理所当然的，词调的讲求真有那么重要吗？

词调就是词的腔调。词人作词必须选用词调或创制词调，所以作词又叫倚声填词。据康熙《钦定词谱》，现存的词约有820余调，就其来源而言，大体有六个方面。或来自域外、边地，如《菩萨蛮》来自古代缅甸，《霓裳羽衣曲》源自印度《婆罗门曲》，《八声甘州》、《梁州令》等来自边地。或来自民间，如《竹枝》、《麦秀两岐》、《赤枣子》等。或节取隋唐的大曲、法曲增损而成，如《水调歌头》、《六州歌头》、《齐天乐》等。或由乐工歌妓创制，如《雨淋铃》、《还京乐》等。或出于官方音乐机构，如《徵招》、《角招》、《黄河清》等均为宋代的大晟乐府所制。或为词人的自度曲，如姜夔《白石道人歌曲》卷四《扬州慢》、《长亭怨慢》、《淡黄柳》等十七调，题为“自制曲”，是宋代流传下来唯一完整的宋词乐谱。而就“调名缘起”而言，如刘永济所分，有十余种之多：“有因乐府旧曲而名者，如《柳枝》出于《折杨柳》，《江南好》出于《望江南》，《采桑子》出于《杨下采桑》，是也；有用前人诗赋为名者，如《蝶恋花》用梁元帝‘翻阶蛺蝶恋花情’，《满庭芳》用吴融‘满庭芳草易黄昏’，《惜余春》取太白赋语，《青玉案》取平子诗句，是也；有取本词字句为名者，如《如梦令》因唐庄宗词句有‘如梦，如梦，残月落花烟重’也，《鱼游春水》因古词句有‘莺啭上林，鱼游春水’也，而《念奴娇》以东坡词而改名《大江东去》，《临江仙》以方回词而改名《雁后归》，则又文人好奇之习也；有以作者本事而名者，如《忆余杭》因潘阆忆西湖而作也，《菊花新》因陈源念菊夫人而作也，《醉翁操》因东坡追思六一翁而作也；有以地名者，如《甘州子》、《伊周令》、《梁州令》、《青门引》、《氏州第一》等；有以物名者，如《苏

[1] [美]苏珊·朗格：《艺术问题》，滕守尧、朱疆源译，中国社会科学出版社1983年版，第79—80页。

幕遮》、《菩萨蛮》、《尉迟杯》等；有以古事名者，如《阮郎归》、《惜分钗》、《华胥引》、《高阳台》等；有以时序名者，如《秋霁》、《夏初临》、《湘春夜月》、《春从天上来》等；有以音节名者，如《声声慢》、《字字双》、《三字令》、《一七令》等。它如偷声、减字、摊破、促拍、摘遍、哨遍之名，引、近、令、慢、鬲指、过腔、转调、犯调之目，而犯调又有倒犯、侧犯、尾犯、花犯、三犯、四犯、八犯之分，皆从宫调而别者也。有合二调为一调者，如《江月晃重山》合《西江月》、《小重山》而成也，《江城梅花引》合《江城子》、《梅花引》而成也；有一调犯数调而未明言犯者，如《六丑》共犯六调而成也。”^[1]

1928年，世界书局出版了刘坡公《学词百法》一书，上海古籍书店曾于1982年影印出版。其中《选择调名法》一目指出：“词之题意，不外言情、写景、纪事、咏物四种，题意与音调相辅以成，故作者拈得题目，最宜选择调名。盖选调得当，则其音节之抑扬高下，处处可以助发其意趣。其法须将各调音节，烂熟胸中，而后始有临时选择之能力。惟是词调多至千有余体，何题宜用何调，岂能一一记忆，神而明之，仍在学者。”^[2]为了指导初学填词的人，刘坡公举了若干词调为例：“《满江红》、《念奴娇》、《水调歌头》三体，宜为慷慨激昂之词。小令《浪淘沙》，音调尤为激越，用之怀古抚今，最为适当。”“《浣溪沙》、《蝶恋花》二体，音节和婉，作者最多。宜写情，亦宜写景。”“《临江仙》、《凄凉道上》二体，最宜用于写情。对句两两作结，句法更见挺拔。”“《洞仙歌》，宛转缠绵，可以写情，可以纪事。一叠不足，作若干叠者更妙。”“《祝英台近》，顿挫得神。用以纪事，亦甚佳妙。”“《齐天乐》，音调高隽，宜用于写秋景之词。”“《金缕曲》，宜用于写抑郁之情。此调变体甚多，别名《贺新郎》，可赋本意，用以贺婚。”“《沁园春》，多四字对句，宜于咏物。别名《寿星明》，可赋本意，用以祝寿。”“《高阳台》，跌宕生姿，亦为写情佳调。”“《金菊对芙蓉》一调，有回鸾舞凤之姿。用以纪事咏物，皆流利可爱。”^[3]其核心理念是，如欲填词，必须

[1] 刘永济：《词论 宋词声律探源大纲》，中华书局2010年版，第28—29页。

[2] 刘坡公：《学词百法》，上海古籍书店1982年版，第46页。

[3] 同上书，第46—47页。

注重每一词调的声情。

1934年，龙榆生作《我对韵文之见解》一文，“因有感于近世之言诗歌者”多忽略“声”、“情”、“词”三者之间的“相应相称之理”，慨然写道：“韵文之妙用无他，‘声’‘情’相应，‘词’‘情’相称而已。白香山云：‘感人心者，莫先乎情，莫始乎言，莫切乎声。’文字，死物也。有‘情’有‘声’，斯活矣。丰富之感情，与壮烈之抱负，必假言辞以表达之，文字以传布之，而声调之组织为尤要：此研究韵文者，所以贵乎讽咏也。”“韵文之欣赏与创造，良非易言，歧而二之，无有是处。取古今名作，密咏低吟，然后证之以人生经验，与一切观感所得，使吾身入乎其中，与之相浹而俱化，斯可与言欣赏矣。关于某一作品之声调组织，与作者情感缓急相应之处，有深切之理会。一旦有所感触，形于言词而莫不中节，表于文字而但觉真趣之流行，斯可与言创作矣。”^[1]1937年6月，龙榆生作《填词与选调》一文，亦从“词情与声情相应”的角度阐发宫调选择在填词中的重要性。其立论的前提是：“一种曲调之组成，必其人之心有感，而藉抑扬抗坠之音节以表达之，所谓相应生变，变而成方者是也。依曲调以填词，则歌词所表之情，宜与曲中所表之情相应。若但以‘依曲拍为句’，谓之尽填词之能事，则亦等于作长短句之律诗耳。”^[2]词之所以不是“句读不葺之诗”，在于它除了词情外，还有调情，且词情与调情还须相应。“词是依附唐、宋以来新兴曲调的新体抒情诗，是音乐语言和文学语言紧密结合的特种艺术形式。它的发生和发展，由诗的‘附庸’而‘蔚为大国’，是和乐曲结着‘不解之缘’的。它的长短参差的句法和错综变化的韵律，是经过音乐的陶冶，而和作者起伏变化的感情相适应的。一调有一调的声情，在句法和韵位上构成一个统一体。它是顺着人类发音器官的自然规律，从而创造各种不同的格式，通过这些格式来表达各种不同的感情。把它咏唱起来，是会使人感到‘渐近自然’的。它之所以不同于一般五、七言古、近体诗，乃至夹有长短句的乐府诗，也就只在它的句法和韵律是要受曲调的约束，而这种约束是循着人类语言的自然法则来制定的。我们

[1] 郑振铎、傅东华编：《我与文学》，上海书店1981年版，第240—241页。

[2] 龙榆生：《龙榆生词学论文集》，上海古籍出版社1997年版，第176页。

要了解词的艺术特征，仍得向它的声律上去体会，向各个不同曲调的结构上去体会。作者能够掌握这些规律，选择某一适合表达自己所要表达的感情曲调，把词情和声情紧密结合起来，也就会产生各种不同的风格和面貌，引起读者的共鸣。”^[1]

《念奴娇》、《永遇乐》、《水龙吟》、《满江红》、《贺新郎》五曲，世人已习惯于用来抒写豪壮之情。龙榆生以这五曲为例，梳理了其宜于书写豪壮之情的原因：“上列五调，细玩其句度声情，并见拗怒之势。《永遇乐》、《水龙吟》皆多用四言句，而《永遇乐》每句用仄声字结者，除协韵句外，尚有十一句之多。《水龙吟》除‘楚天千里清秋’、‘落日楼头’、‘可惜流年’三句外，亦全以仄声字住。偶句数倍于奇句，于拗怒中见和谐，读之自感雄强之态，宜苏、辛一派作家，喜拈此类曲调，以抒写其郁勃豪放之情也。至《念奴娇》、《满江红》、《贺新郎》三调，例以入声韵为准，取入声之逼侧，以尽情发泄壮烈之怀抱。其有改用上、去韵者，则虽作壮语，往往郁而不宣，无裂石之奇声，而有沉抑之情态。”^[2]后来龙榆生在《语文教学》1957年6月号发表《谈谈词的艺术特征》一文，“就一般常用的几个曲调，也就是现行文学课本中所能见到的几个曲调”^[3]，如苏轼赤壁怀古的《念奴娇》、辛弃疾所曾用过的《摸鱼儿》、柳永的《八声甘州》，作了更为详尽的分析。龙榆生所论证的，正是所谓“一调有一调之声情”。刘永济也在不同场合举了若干例子就此加以说明，如《微睇室说词·小引》：“名家制调定谱，皆煞费苦心，大抵调声必与人情切合，然后可以表达人心各种情感。此如史达祖的《寿楼春》词，乃其自制以悼亡者，其词声情沉郁，有连用四阳平之句曰：‘算玉箫犹逢韦郎。’‘犹逢韦郎’四字皆阳平，其声低沉，恰与其悲悼之情切合。举此一例，以概其余。但词人亦有用调不切合情者，不可为法。后人见史词调名有‘寿’字，遂用为祝寿之词，则更错了。”^[4]

[1] 龙榆生：《谈谈词的艺术特征》，原载《语文教学》1957年6月号。见龙榆生《龙榆生词学论文集》，上海古籍出版社1997年版，第43—44页。

[2] 龙榆生：《填词与选调》，见龙榆生《龙榆生词学论文集》，上海古籍出版社1997年版，第185页。

[3] 龙榆生：《龙榆生词学论文集》，上海古籍出版社1997年版，第51页。

[4] 刘永济：《唐五代两宋词简析 微睇室说词》，中华书局2010年版，第124页。

龙榆生和刘永济所说，正是所谓行家所见略同。

唐宋词中有一种情形，即同一词牌属于不同的宫调。如“《虞美人》，《片玉集》入正宫，《尊前集》又入中吕宫；《菩萨蛮》，《尊前集》入中吕宫，《片玉集》又入正平调；《木兰花》，《尊前集》入大石调，《乐章集》又入林钟商；《倾杯乐》，《乐章集》入仙吕宫，《白石集》又入大石调：此则其异在声而不在词也”。^[1]刘永济指出的这个现象，龙榆生也曾予以留意。1933年4月，龙榆生在《词学季刊》创刊号发表《词体之演进》一文，在引述了《碧鸡漫志》列举的“一种乐曲，历时稍久，往往变易宫调，旧曲翻新”的大量例证后，归纳道：“凡乐曲几无不分隶数宫调者。观上述，除《望江南》始终属南吕宫外，并变易甚多。同一调名，因所隶宫调不同，往往依声而制之歌词，亦遂句读参差，与曲中所表之情，相挟而俱变。故唐、宋人词，有同用一调，而所描写离合悲欢之情绪，截然殊致者。此殆翻曲者之故弄狡狴。倚声家选调之难，必于句度韵律及所属宫调，加以缜密之注意，庶几能使声情吻合。”^[2]“同一曲名，而所属宫调若是其不同，非身通音律者固应不敢轻于尝试。盖倚声填词，词中所表之情，必与曲中所表之情相应；非若率意作五、七言诗，一任乐工之选调排入，其不相融洽者，独可藉泛声以资救济。吾意新曲至唐大盛，而新词必至唐末、五代，乃如春云之乍展，此必为其一大原因。”^[3]宫调之声情，对词情有其规范功能，在词附属于音乐的时代是如此，即使在词已成为阅读文本的时代，仍有其显著作用。

二、刘永济论声韵

刘永济《词论》卷上《通论》，专设“声韵第四”，次于“宫调第三”之后，声韵在其词论中的重要性由此可见；卷下《作法》之《声采第六》，所谓“声”，亦就声律而言：“按声律之论，《通论》第四章已尽之矣。兹所采诸家，皆斤斤于守律之宜严。大抵以词本歌曲，一调有一

[1] 刘永济：《词论 宋词声律探源大纲》，中华书局2010年版，第29页。

[2] 龙榆生：《龙榆生词学论文集》，上海古籍出版社1997年版，第19—20页。

[3] 同上书，第21页。“独”，当是“犹”之误植。

调之音节，苟任意为之，则失按谱填词之义矣。窃尝思之，填词之事有三：一曰宫调；二曰声韵；三曰歌辞。而声韵介宫调与歌辞之间，既与唱曲相关，复与辞句密切。今唱法虽亡，而与之相关之声律，尚可考见。严守声律，不但保存词调，且可进而研究唱法。故诸家于此不惮反复申明也。至守律之法，沈、况两君之言至确。不可托一二不合者以自恕，不可借苏、辛诸贤亦自诿，二语尤深中时病。盖不合者，或传久而讹，或为嘌唱家所改，或作者本非专家也。苏、辛之作，论词品则诚高妙，辨词体则非本色也。止庵列苏、辛二公之作于变体中，此辨章之道宜然，非有所贬于二公也。”^[1]

刘永济《微睇室说词·小引》以其《宋词声律探源大纲》为基础，梳理了填词者尤须留意的九个要点：“词中去、上二声因唱腔相反，分别当严（去声从高而低，上声从低而高，唱时要分别清楚故也），一也；入可代平、上、去，二也；上声可代平，不可代去，三也；平声字连用，当以阴阳声相间相重为准，四也（如因情调关系，必须连用同声字，如前举史达祖《寿楼春》词，则不在此例）；有必用平、用上、用去、用入者，当知分别，五也；有短韵（即二字一韵者）须照填，六也；有句中韵者，不可忽略，七也；有当用双声或叠韵者，必须照填，八也；除上各项外，词中平仄有可互换者，不必字字严守古词四声，九也。”^[2]刘永济如此重视声律，与他的两位前辈朱祖谋、况周颐的指授颇有关联。陈子展论晚清四大词人，有云：“王氏于词宗尚体格，较为自由；况、朱的词，侧重声律，便多束缚。况、朱一般人的词守律甚严，想要做到悉根据宋元人旧谱，四声相依，一字不易。填词至于如此，声律虽然不谬，却已失了创作的精神。”^[3]陈子展是拥戴胡适文学革命的学者，故对朱祖谋、况周颐用了鄙薄的口吻，但他所说的事实是真切的：朱祖谋、况周颐极为重视声律。刘永济对声律的重视是这一传统的

[1] 刘永济：《词论 宋词声律探源大纲》，中华书局2010年版，第108页。

[2] 刘永济：《唐五代两宋词简析 微睇室说词》，中华书局2010年版，第125页。《宋词声律探源大纲》的总结第七条与此大略相同，见刘永济《词论 宋词声律探源大纲》，中华书局2010年版，第193页。

[3] 陈子展：《中国近代文学之变迁》，见陈子展撰，徐志啸导读《中国近代文学之变迁 最近三十年中国文学史》，上海古籍出版社2000年版，第38页。

延伸。

刘永济所说的九条，简要凝练，其中每一条均可展开讨论。

比如第一个要点。何以上、去二声分别当严？原因在于，“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。此其故，当于口中熟吟，自得其理。夫一调有一调之风度声响，若上、去互易，则调不振起，便成落腔，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。……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”。^[1]“上去二声，其音绝然不同。上声轻清而高，去声重浊而远。而在曲调中则反是，调之高者，宜用去声字，调之低者，宜用上声字。故词中逢上去二声连用之处，用去上者必佳，用上去者次之。学者须剖析清楚，用之得当，而后所填之词，方能抑扬有致矣”。^[2]去声从高而低，上声从低而高，唱时务必分别清楚，故填词者不可疏忽。

去声字的重要性，南宋沈义父《乐府指迷》已经作过强调：“看中用去声字，最为紧要，然后更将古知音人曲一腔三两只参订，如都用去声，亦必用去声，其次如平声却用得入声字替，上声字最不可用去声字替，不可以上去入尽道是侧声……”^[3]刘坡公《学词百法》曾举周邦彦《花犯》（咏梅）一词为例：

粉墙阴，梅花照眼，依然旧风味。露痕轻缀。疑净洗铅华，无限佳丽。去年胜赏成孤倚。冰盘同宴喜。更可惜，雪中高士，香篝熏素被。

今年对花太匆匆，相逢似有恨，依依愁悴。吟望久，青苔上、

[1] 刘永济：《词论 宋词声律探源大纲》，中华书局2010年版，第33页。

[2] 刘坡公：《学词百法》，上海古籍书店1982年版，第5—6页。

[3] 沈义父：《乐府指迷》，山东画报出版社2004年版，第3页。

旋看飞坠。相将见、脆圆荐酒，人正在、空江烟浪里。但梦想、一枝潇洒，黄昏斜照水。

刘坡公说：“前段第一句‘粉’字，必用上声。第二句‘照眼’二字，必用去上。第三句‘旧’字，必用去声。第五句‘净洗’二字，必用去上。第六句‘丽’字，必用去声。第七句‘胜赏’二字，必用去上，‘倚’字必用上声。第八句‘宴喜’二字，必用上去。第九句‘更可’二字，亦必用去上，‘士’字必用上声。第十句‘素被’二字，必用去上。后段第二句‘有恨’二字，必用上去。第三句‘悴’字，必用上声。第四句‘望久’二字，必用去上。第六句‘旋’字，必用去声。第七句‘见’字，亦必用去声，‘荐酒’二字，必用去上。第八句‘浪里’二字，亦必用去上。第九句‘但梦想’三字，必用去上，‘洒’字必用上声。第十句‘照水’二字，必用去上。此调凡上去声之必须遵守者，共三十四字，学者宜奉为圭臬也。”^[1]作为填词一法，“上、去二声分别当严”，这是经验，也是规则。或者，这是基于经验的规则。

1936年6月，龙榆生在《词学季刊》第三卷第二号发表《论平仄四声》一文，指出万树所谓“名词转折跌宕处，多用去声”，往往表现为以去声作领字，或者用于结句。龙榆生所举的例证如秦观《八六子》“念柳外青骢别后”之“念”字，“正消凝”之“凝”字；周邦彦《兰陵王》“望人在天北”之“望”字，“渐别浦萦回”之“渐”字，“念月榭携手”之“念”字；姜夔《扬州慢》“过春风十里”之“过”字，“自胡马窥江去后”之“自”字，“渐黄昏清角吹寒”之“渐”字，都属于这一类情形。龙榆生发表于1957年的《谈谈词的艺术特征》一文，在分析柳永的《八声甘州》慢词何以如此“激壮苍凉”时，对其去声字的使用尤为留意：

且看他一开头就用一个强有力的去声“对”字，领起“潇潇暮雨洒江天，一番洗清秋”两个七、五言句子，接着又用一个去声

[1] 刘坡公：《学词百法》，上海古籍书店1982年版，第6—7页。