



世纪文库

词学通论

吴梅 著

上海世纪出版集团

图书在版编目(CIP)数据

词学通论/吴梅著. - 上海:上海古籍出版社,
2006.4
(世纪人文系列丛书)
ISBN 7-5325-4332-3

I. 词… II. 吴… III. 词(文学)-文学史-中
国-古代 IV. I207.23

中国版本图书馆CIP数据核字(2006)第011511号

责任编辑 杨万里
装帧设计 陆智昌

词学通论

吴梅 著

出 版 世纪出版集团 上海古籍出版社
(200020 上海瑞金二路 272 号 www.ewen.cc)
发 行 上海世纪出版集团发行中心
印 刷 商务印书馆 上海印刷股份有限公司
开 本 635×965mm 1/16
印 张 11.25
插 页 4
字 数 157 000
版 次 2006 年 4 月第 1 版
印 次 2006 年 4 月第 1 次印刷
ISBN 7-5325-4332-3/I·1848
定 价 18.00 元

词学通论

世纪人文系列丛书编委会

主任

陈 昕

委员

于荣生	王一方	王为松	王兴康	包南麟	叶 路
何元龙	张文杰	张晓敏	张跃进	李伟国	李远涛
李梦生	陈 和	陈 昕	郁椿德	金良年	施宏俊
胡大卫	赵月瑟	赵昌平	翁经义	郭志坤	曹维劲
渠敬东	潘 涛				

出版说明

自中西文明发生碰撞以来，百余年的中国现代文化建设即无可避免地担负起双重使命。梳理和探究西方文明的根源及脉络，已成为我们理解并提升自身要义的借镜，整理和传承中国文明的传统，更是我们实现并弘扬自身价值的根本。此二者的交汇，乃是塑造现代中国之精神品格的必由进路。世纪出版集团倾力编辑世纪人文系列丛书之宗旨亦在于此。

世纪人文系列丛书包涵“世纪文库”、“世纪前沿”、“袖珍经典”、“大学经典”及“开放人文”五个界面，各成系列，相得益彰。

“厘清西方思想脉络，更新中国学术传统”，为“世纪文库”之编辑指针。文库分为中西两大书系。中学书系由清末民初开始，全面整理中国近现代以来的学术著作，以期为今人反思现代中国的社会和精神处境铺建思考的进阶；西学书系旨在从西方文明的整体进程出发，系统译介自古希腊罗马以降的经典文献，借此展现西方思想传统的生发流变过程，从而为我们返回现代中国之核心问题奠定坚实的文本基础。与之呼应，“世纪前沿”着重关注二战以来全球范围内学术思想的重要论题与最新进展，展示各学科领域的新近成果和当代文化思潮演化的各种向度。“袖珍经典”则以相对简约的形式，收录名家大师们在体裁和风格上独具特色的经典作品，阐幽发微，意趣兼得。

遵循现代人文教育和公民教育的理念，秉承“通达民情，化育人心”的中国传统教育精神，“大学经典”依据中西文明传统的知识谱系及其价值内涵，将人类历史上具有人文内涵的经典作品编辑成为大学教育的基础读本，应时代所需，顺时势所趋，为塑造现代中国人的人文素养、公民意识和国家精神倾力尽心。“开放人文”旨在提供全景式的人文阅读平台，从文学、历史、艺术、科学等多个面向调动读者的阅读愉悦，寓学于乐，寓乐于心，为广大读者陶冶心性，培植情操。

“大学之道，在明明德，在新民，在止于至善”（《大学》）。温古知今，止于至善，是人类得以理解生命价值的人文情怀，亦是文明得以传承和发展的精神契机。欲实现中华民族的伟大复兴，必先培育中华民族的文化精神；由此，我们深知现代中国出版人的职责所在，以我之不懈努力，做一代又一代中国人的文化脊梁。

上海世纪出版集团
世纪人文系列丛书编辑委员会
2005年1月

词学通论

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，又字灵鹑，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，丛残遗稿，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《苕宏血》。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，业余撰《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《惆怅囊》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“𠄎”。段玉裁从训诂学的角度解释道：“有是意于内，因有是言于外，谓之𠄎。……𠄎与辛部之辭，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。𠄎者，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《香奁诗》;‘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参互和谐的声音之美。”（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，钩辘格磔，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。张缜《诗馀图谱》，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m á。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》时曾就“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“其中抵牾之处，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。