

学

生

阅

读

经

典



唐宋明清词

柳阴直，烟里丝丝弄碧，隋堤上、曾
见几番，拂水飘绵送行色。登临望故国，
谁识、京华倦客？长亭路、年去岁来，应
折柔条过千尺。

闲寻旧踪迹。又酒趁哀弦，灯照离
席，梨花榆火催寒食。愁一箭风快，半篙
波暖，回头迢递便数驿，望人在天北。

宋·周邦彦·兰陵王



文匯出版社



学 · 生 · 阅 · 读 · 经 · 典

唐宋明清词

主编 / 张梦机 选注 / 龚鹏程 校定 / 黄永武 李殿魁



——文匯出版社

图书在版编目(CIP)数据

学生阅读经典. 唐宋明清词/张梦机主编. —上海:

文汇出版社, 2002. 10

ISBN 7-80676-164-0

I. 学... II. 张... III. 词(文学)-中国-古代-中学-课外读物 IV. G634.303

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2002)第 074182 号

学生阅读经典——唐宋明清词

主 编/张梦机

选 注/龚鹏程

校 定/黄永武 李殿魁

责任编辑/何 璟

封面装帧/周夏萍

出版发行/文匯出版社

社 址/上海市虎丘路 50 号

邮政编码/200002

经 销/全国新华书店

印刷装订/上海青浦任屯印刷厂

版 次/2002 年 10 月第 1 版

印 次/2002 年 10 月第 1 次印刷

开 本/850×1168 1/32

字 数/140 千

印 张/6.75

印 数/1—6000

ISBN 7-80676-164-0/I·044

定 价/10.00 元

导言

在我国诗文双线重叠发展的漫漫长途上，诗，又常以它最精密的语言、最细致的情感、最敏锐精刻的沉思，叙说着民族的忧思与愉悦，并撼动我们诚挚拙朴的心灵，为我们带来极大的震动。

诗当然也有很多体裁，就像文有论、铭、箴、辞、奏、檄、骚、赞、诔、碑、颂、表等各种不同的“体制”一样，其中，词这种善写凄迷之境、要眇之情的文体，尤其让人沉醉！

沉醉在它幽约悱恻的情思和宛转宕折的音节里，于是，这些由三唐两宋以下，无数灵心绣口的慧业文人，在楼楣筵侧、灞上花间所为我们遗留下来的词作，遂逐渐和我们的生命交融了。

这种交融，除了情感上的汇通之外，当然也还含有理智的认知——

一、词体的产生

《旧唐书·温庭筠传》曾经描绘这位词学宗匠的生活，是“逐

弦吹之音，为侧艳之词”。的确，这两句话，不但刻画出了词人的生涯，也点明了词作的发展历程及其特质。那些读来令人心魂摇曳、齿颊生馨的词篇，正是环绕着这两个基点而在文学世界中耸然峙起的！

有关词这种“体制”(genre)如何产生的问题，一向聚讼纷纭，至今尚不能十分清楚；各家讲法太多，我们不必也毋须详加叙述。在此，我们只提出自己的一些看法，并对流行的观念稍加反省。

第一个该反省的观念是：进化，认为文学之历程是由诗进化而为词，由词进化而为曲。

把“进化”套在文学头上，常有杀头便冠之虞；文学只有演化，在不断变化中呈现人性的深度和广度，岂能以体制、身份及时间来割裂它并划分优劣？我们既然不能说慢词是小令的进化，永明体古诗是两汉乐府之进化，则我自己的诗不可能是李白诗之进化也是必然的。难道诗像猿、词像北京人，而曲则像我们现代人么？文学，除了外在社会条件之外，也常自主性地变化，一如女人的衣饰和化妆，人人指染，则英雄豪杰便不得不另创新体制新风格，以自别于人，或针对自己身裁气质等条件，重新设计衣饰，以与天下群英斗妍，柳永之作慢词、周邦彦增演而至移宫换羽，莫不如此，为的是让自我内在情思与意象更为贴合。如果我们抹去了这一层考虑，只管形式(是否有长短句、衬字、三犯四犯、入派三声……)，只拿平仄调谱来比较，那么，一阕晚唐五代所创的《菩萨蛮》，和音乐最严谨优雅的周邦彦所创《六丑》，谁优谁劣呢？曹操的《短歌行》和道藏所收的道士《步虚词》，谁进化谁野蛮呢？主张词是由诗进化而来的人们，既不懂文学演变的性质，也不懂什么是文学！

第二个该反省的观念是：一切文学皆起于民间，词亦是由民间产生，入士大夫之手以后，就逐渐僵化而死亡。

文学的产生，不论是出于娱乐或劳动，都是基于人性内在的需要，因此，只要有人存在，就会有文学，不必非起于民间不可。翻开文学史，不起于民间的文学类型太多了，现代诗就是其中一例。其主要原因除了文学本质上是人类发抒情意的外在表现之外，艺术性的要求也十分重要。换言之，我们必须注意：什么样的作品够得上称为文学？必须先符合“文学”这个条件，才能谈它的发展。词，它原先可能是歌谣，逐渐演变而成文学作品（例如刘禹锡改作建平里中《竹枝歌》，而写成《竹枝词》；屈原改沅湘民谣，而作《九歌》），但我们并不认为原先那种鄙陋的曲谣就是文学，这个差别应该掌握，不是所有文字纪录下来的东西都是文学。相传李白曾作《菩萨蛮》、《忆秦娥》，李白之前，早有同一体制的作品，但古人却仍认定这两阙才是“百代词曲之祖”（见《唐宋诸贤绝妙词选》），原因即在于此。民间所创造的成品，除了像一部分魏晋南北朝乐府之外，大多只是粗坯，须经过具有文学涵养的知识分子，重加冶炼磨刮，才能成为精美的文学作品。从《诗经·国风》、《楚辞·九歌》、唐代词曲发生的情形来看，“文士”对作品的形成，实居关键地位。说文学起于民间，一入文士之手便僵化而死亡，犹如说精钢起于铁砂，一入锻匠之手即已死亡；或陶瓷起于砂土，一入陶工之手，即已僵化。不但了无意义，而且适为颠倒之见。注意：我国第一部词集《花间集》，所收录词家十八人的身份都是助教、侍郎、给事、舍人、太尉、少监之类。如果所谓“民间”指的是一个生活场地，以上这些人当然也都活在民间；但如若民间是要拿来和文人或士大夫对立的话，我们想不出它可以成立的理由。道理很明显，唐代词曲不只是文人依

市井调谱歌谣填词,而且乐坊民间也常采取诗句来唱,是由上而下的影响。所谓旗亭传唱、阳关送别,莫不如此,故《升庵诗话》说:“唐世乐府,多取当时名人之诗唱之。”(当时依谱填词的作品,据文献所载,似只有《回波乐》一曲,叶庆炳先生《中国文学史》说它:“词曲俚俗,毫无文学情调,盖作者为乐工者流。文人偶有拟作,亦但求合谱能唱,并未以作诗之态度为之,因此这类作品对后代词的发展毫无影响。”)这是从起源上论其谬误。就发展上说,词到南宋,也绝非僵化死亡期,清词有许多佳作甚至超轶了五代两宋,更是事实。不了解文学及其演变,硬套斯宾格勒和马克思的理论,乱作解释,有什么用呢?

第三个应反省的观念是:唐人律绝,格律整齐,与乐曲配合不易,所以添加泛声虚声及衬字和声以补救,遂成为长短句。

这是纯形式上的讨论,不能说它错,但它并未触及问题的核心。因为我国诗歌自《诗经》、《九歌》、乐府以下,多是可歌的,为什么这些作品不必将虚声衬字填实,而词却要呢?南北朝乐府,也多长短句,却不是由虚声补实而成的;曲更是长短不葺,也仍然要加衬字。甚至词本身也有加衬字的,可见诗添字而为词这种讲法,实在窒碍难通。词中如竹枝、木兰花、清平调、怨回纥、生查子……就形式上看,也与诗无异,既未添字,更非长短句;而形式同为七言绝句的词作,又可能分别称为款乃曲、杨柳枝、浪淘沙等等。俱可证明添字之说或专就形式看是不够的,《诗经》、乐府,可以用整齐的字句来唱咏,词却必须以长短句为主,而同一形式的词,又有不同调名,其主要原因都在于它们用以寄托词的音乐上。

由此,我们可以谈谈词的产生了:

我们说过,词是诗的一种,所谓诗,包含了词曲等各种形式在

内,由隋唐律绝发展到词,就像秦汉古赋逐渐演变到魏晋俳赋、唐宋四六及文赋一样,是诗史内部的演变,形式可能互有异同,其基本性质却是相同的;词与古诗无论差异多大,总比词和奏折墓铭的距离窄得多。因此,我们论词,不能不由诗开始谈起。

诗,本为音乐的曲辞。音乐,可能是歌曲,也可能是舞曲,所以诗常兼有歌舞动作。沈括《梦溪笔谈》卷二:“二南之诗,有乐有舞。”不只二南如此,风雅颂的颂,就是舞容,是祭祀时的乐舞;至于雅,则系宴飨会朝之乐。朱子认为:“诗,古之乐也,亦如今之歌曲(按:即指词)。音各不同,卫有卫风、邶有邶风、鄘有鄘风,则亦如今口之商调宫调,作歌曲者亦按其腔调而作耳。”应是很正确的推断。因为每一首诗都可以诵、歌、弦、舞,所以像“谪仙怨”、“清平调”、“纥那曲”、“怨回纥”这一类作品,读起来是诗,唱起来则是词,所谓“词”,就是歌词的意思。

诗既然本系乐辞,那为什么又说读是诗、唱是词呢?这种粗略的区分,大致是沿用了历史上古诗与乐府分开的例子而说的。原来从春秋战国以后,我国曾经产生过一种“风雅分途”的情形,影响后代诗歌很深。《荀子·荣辱篇》:“越人安越、楚人安楚、君子安雅”,楚越风谣,当然仍与音乐紧拥难分,雅也是;但春秋以来,“乐经”亡,伶人以口耳相守,篇章逐渐脱误,能歌的部分就越来越少了(风谣和雅歌之不同,在于音乐,雅是《诗经》的音乐,风谣则是地方性的音乐。君子安雅,犹如孔子论《诗》《书》则必雅言)。汉代“明堂”“辟雍”“飨射”歌诗,仍为雅声,至西汉末,则仅存雅歌四曲而已。这个系统演变下来,就是古诗。至于各地风谣,就全是“乐府”了。换言之,诗雅是古乐旧调,乐府则为新声。

这种分别,至唐犹存,梁有雅乐、陈有正乐,唐乐十部中,立部伎即奏雅乐。但这时的雅乐早已和清商曲、法曲合流了。这

说明了什么呢？音乐不断更替，西周的风谣至汉已成旧曲，两汉的乐府，至魏晋也渐为清商曲所取代，到了隋唐，则雅乐与清商又成旧调，龟兹燕乐乃为新声。新声与旧曲，是相对而说的，音乐不同，其所寄之曲辞便也不相同；旧乐不断凋亡，作品便逐渐脱离音乐；隋唐间，古诗已不可歌；弦索弹唱的元曲兴起后，词也不可歌；南戏流行，则元曲又不可歌，其道理都是一样的。脱离音乐以后，并不就死亡，由于我国风雅可以分途，所以音乐虽亡，诗词却仍在文学领域里巍然自存，精光四射。

在这种情形下，诗与词并存于唐宋，就像古诗与乐府对峙于汉魏，建安诸子以乐府旧腔调写新词句的现象，当然也会重现于唐词身上。试比较魏相和歌辞中，曹操与曹植、曹丕等人的作品，凡同一调名者，平仄及格律往往相同，例如曹操《苦寒行》。一般诗集只载文字，《宋书·乐志》则载有歌唱时的叠法和解数（音乐一段落为一解），拿来和明帝所作《苦寒行》对勘，即可发现他们的叠字和段落完全相同。词体中辞有定格、调有定声的特色，必是承继乐府诗的传统而逐步严格化的。

既有叠（如“树木何萧瑟，北风声正悲”加唱“何萧瑟！北风声正悲”）则必然形成长短句。但如此叠法，只不过像唐人唱王维《渭城曲》一样。大部分的词都不如此单纯，这又是什么缘故？难道真是再填实泛声吗？不是的！古乐质朴，叠唱即可解决问题，但碰到唐代新声——燕乐——时，光这样就不够了。

雅乐（旧曲）与燕乐（新声）之不同，一在演奏乐器，一在音乐辞。就乐器说，古乐以金石琴瑟为主，音乐清和典重，非常淡雅，清商曲已是六朝新兴小乐府的音乐，隋炀帝尚且厌其淡雅，则新声燕乐如何复杂流美，可想而知。这种繁复流美的音乐，所用的不再是饶钹钟磬，而是箜篌、琵琶、羯鼓之类，白居易《废琴》诗：

“古澹声无味，不称今人情”及刘禹锡“古调虽自爱，今人多不弹”的嗟叹，正说明了新乐压倒性的优势即在于它不古澹。犹如今日热门音乐与国乐之分，因乐器不同，音乐的情调即已迥异，以“声甚流美”的鬻栗伴唱新词，其缠绵哀艳，自然不是诗所能比拟的了。古人一向认为词本艳科，常以闺思为其本色，原因都和其所寄的音乐有关。詹元善以鬻栗歌《诗经》，朱子笑他会吓走孔子，同理，杜甫那种“星垂平野阔，月涌大江流”的拙致沉郁语，也断非流美繁复的音乐所能表达。

就音辞说，《唐书·礼乐志》，“隋有法曲，其音清而近雅，炀帝厌其声澹，曲终，复加解音”，隋以前旧曲，极为简淡；隋以后则增繁声、加重叠，称为“缠声”，并添入小腔，使它增加顿挫抑扬，以致音繁节促。为配合这种新声而填制的歌词，就是今天我们称之为词的“新声”“曲子词”。白居易《听歌六绝句》“管急弦繁拍渐稠，绿腰宛转曲终头；诚知乐世声声乐，老病听人未免愁”，正可证明我们所说，词固然可以是由诗加虚声衬字或叠字减音而成，但其主要支配的力量，乃在音乐。由于音乐，使得它成为一种与唐诗不同的体制，呈现不尽相同的感情与风格。

二、词的体制

形式

词既然是为了配合歌、乐、舞三者而产生的新兴文学，它和乐曲之间的关系自不容忽略。总括地看，它与汉魏乐府一样，有乐府本曲、依乐府制辞、拟乐府、自制新曲等各种创作方式，随着

音乐不断繁杂精工而愈趋复杂,由小令逐渐有引、慢、入、破、摊、近、犯……等形式。这些形式当然都与乐曲脱不了干系,下面我们稍做说明:

词体,据任纳《词体表》所分,共有五类:散词、联章词、大遍、成套词、杂剧词。

散词是可以单独歌唱的词。

联章是指数首词同咏一题或演唱一件事件,例如欧阳修《采桑子》咏西湖风景,赵德麟《商调蝶恋花》描述西厢记故事。

大遍,又可分为法曲、大曲、曲破等,指各曲歌唱时的遍数,其中大曲是单人舞曲,一曲可以有十余遍;法曲则为歌而不舞之剧;曲破,系因大曲遍数太多,乃将它破开,取其一部分播演故事。但其乐有声无词。

成套词,包含鼓吹词、诸宫调、赚词三种,将各曲合唱,以组成一套音乐,宋词之诸宫调成套曲已失传。

杂剧词,唐代即有,由滑稽伶人唱出意含讽刺的歌词,其后再演变成歌舞剧,与元杂剧不同,和金院本则相似。

以上五类,是涵括唐宋一切词作而说的,其中较为重要的是散词(大遍、联章杂剧等毕竟与戏曲关系较深),但散词在实际歌舞中也常夹入大遍或成套词中,因此它的性质有点类似元曲中的散曲。我们通常讽诵吟咏的,多属这一类,所以以下我们专谈散词。

散词是一次单独唱完的曲子,但曲子总有长短之分,古人即因其长短而区分为小令、中调、长调三类:五十八字以内为小令,九十字以内为中调,九十字以上则为长调。然而我们应注意两点:(1)这只是概括性的讲法,五十八字是小令,五十九字便是中调,其实没什么严格的划分标准。犹如五十九分与六十分实质上差异极小,但不得不有一及格分数的标准。(2)很多人误以为

长调就是慢词,其实长调专指字数,慢词兼指唱法,唐人长调(如张说《乐世词》)和宋人慢词之不同也在于此。所谓慢,是指将原有令曲拉长,唱腔不同,例如五十六字的“木兰花”(又名玉楼春、春晓曲、惜花容),缩短为四十四字,就是“减字木兰花”;放长为一〇一字就是“木兰花慢”。宋翔凤《乐府余论》以为:“曰慢者,即乐家所谓长调也”,却不知“卜算子慢”就是中调。可见慢与近、引、犯、破等名词相似,都是音乐上的考虑,底下我们稍作说明:

单调:唱时仅有一段,如张志和《渔歌子》:“西塞山前白鹭飞,桃花流水鳜鱼肥;青箬笠、绿蓑衣,斜风细雨不须归。”

双调:唱完一遍之后,重复再唱一次,大多调同而辞不同,如温庭筠:“柳丝长,春雨细,花外漏声迢递。惊塞雁,起城乌,画屏金鸂鶒。春雾薄,透帘幕,惆怅谢家池阁。红烛背,绣帘垂,梦长君不知。”(《更漏子》)这种唱法较为普遍,至今无论流行歌曲或艺术歌曲多半仍是如此,中间间隔的地方,只有旋律而无音辞。前后两半(上片与下片)大多同调,但也有首句句法改变的,称为换头,如李白:“箫声咽,秦娥梦断秦楼月。秦楼月,年年柳色,灞陵伤别。乐游原上清秋节,咸阳古道音尘绝。音尘绝,西风残照,汉家陵阙。”(《忆秦娥》)。

三调:又称为三叠,如周邦彦《兰陵王》、刘辰翁《宝鼎现》之类,共分三段,只有慢词才有这种形式。它可能每叠音调字数不同,也可能前两叠相同且较短(称为双拽头),如周邦彦的《瑞龙吟》、柳永的《曲玉管》。

四叠:以吴文英《莺啼序》最著名,共四段。这犹如汉魏乐府一首往往分成三解四解,都是音乐上的需求,词也因此而愈趋繁复了。

引:回环翔密的词调,如阳关引、千秋引、太常引、青门引、梅

花引、蕙兰芳引、千秋岁引……引词不一定是中调，像“琴调相思引”只有四十六字，“太常引”只有四十九字。故所谓引，也是音乐上的表现，把三五字的“江城子”摊破，和“梅花引”合并后，就成了“江城梅花引”，其余仿此。

近：是宋教坊曲体之一种，如唐舞中有“剑器”曲，截取其中一段（或取一段之外，再添加些与原曲音调相近的部分），即成为“剑器近”。

摘遍：在大曲或法曲内选取一部分单谱单唱，都称为摘遍，例如苏东坡摘选唐大曲“水调歌”的歌头（第一段）作词，就称为“水调歌头”。

犯调：词曲中称犯有二义：（1）以宫犯商、以商犯宫之类，如“凄凉犯”、“侧犯”等等。凡乐府曲，自古不用犯声，故曲声单纯朴拙；至唐初才有犯声，如剑器为宫调、浑脱为商调，将剑器并入浑脱，即为犯声。宋词起先也少犯声，周邦彦才移宫换羽，为三犯四犯甚至六犯之曲，声愈繁而调遂愈多。（2）犯其他词的句法，如“四犯剪梅花”、“玲珑四犯”、“江月晃重山”等等，有些人就把它称为“集曲”。

形式上，词大抵包含了以上各类，但这些形式，正如我们在前面所说，它和音乐其实是紧缠难舍的（不只词兴起时如此，在它演变到不能歌唱只能纸上阅读了以后，仍然如此），因此以下我们将在音乐这一层面，分析腔调律和词体的关系。

音乐

（一）词牌

我们读词时，必会发现它那奇异的题目，如“菩萨蛮”、“浪淘

沙”、“天仙子”、“念奴娇”等等,和诗题大不相同。不错,那不是题目,只是词牌;词牌即是这个词调的名称。从《花间集》以后,词一直都只以词调名来表示,有时调题即是词题,如女冠子咏女道士、河渚神是送神曲、虞美人咏虞姬……有时调名仍旧,内容改变,类似于诗的无题,如李后主用“虞美人”描写自己春水般的愁绪;有时则词牌只代表调名,另制小序当作题目或说明写作缘起,这种风气张先、晏殊以后才有,姜白石小序尤精雅幽窃。第一类称为乐府本曲,包含自创曲在内;第二三类称为依乐府制辞,自南宋以后,乐府本曲渐少,自元以后,自度曲也渐少,依调填词就成了词家通例了。

作词既必须依词调来填歌辞,那些昭君怨、清平调、翠楼吟、步虚词、东坡引、金缕曲……等名称又是怎么来的呢?推测词牌名称,大抵有以下三类:一是表示词在音乐上的性质,如角招、促拍满路花、法曲献仙音、尾犯、凄凉调、扬州慢、云仙引、调笑令、霓裳中序第一、六丑、摊破浣溪沙、骊歌一叠、添字渔家傲……等都是。二则与其来源有关,例如唐代女蛮国入贡,危髻金冠,璎珞被体,号称“菩萨蛮队”,当时人便制了菩萨蛮词曲来唱;又如李德裕为亡妓谢秋娘写了一阕悼亡词,就名谢秋娘;姜白石自作两阕新词咏梅花,则又称做暗香与疏影……它可能含有本事,也可能原先就是专咏某事(像前面说的虞美人等乐府本曲一样)。三则是前两类流传太久,文人好奇或不知其命名原义,另创新名,如六丑,明人杨慎因不了解原意,乃取隋炀帝嘲宫婢罗诗:“个侬无赖是横波”,改名“个侬”;又如东坡“贺新郎”里有“乳燕飞华屋”之句,后人遂改名为“乳燕飞”,诸如此类,所以词牌异名极多,像“念奴娇”又名百字令、百字谣、酹江月、大江东去、壶中天、无俗念、淮南春、湘月等。这些异名有时也代表不同的唱法,

例如“玉楼春”和“木兰花”句法完全相同，但如说以木兰花歌之，即意谓是大石调。

总之，音乐繁复无比，流变极多，词的调名也随之而愈趋复杂，我们读词时只要略知它们与词作本身的关系、调名的来源及兴起的时代，也就差不多了。

（二）宫调

唐代燕乐，以宫、商、角、羽四音，一声分七调，共二十八调。宋以后，应用到词里只有七宫十二调；南宋更少，仅余六宫十一调。每一词必定配在一个宫调下，犹如今人作歌曲，必定隶属CDEF……某调之下，否则即无法唱。虽然当时人填词，极少在题下标明宫调，但这层道理不能不晓得。因为每一宫调都有适合表达的情感与风格，悲壮幽细各不相同；且每调隶属某一宫调也是一定的，不容相混，例如清平乐、惜红衣、角招、丑奴儿慢等属于正宫，扬州慢、如梦令、满庭芳、长亭怨慢等属于中吕宫，鹊桥仙、浪淘沙、天仙子、更漏子等属于歇指调等，绝不能乱填，王国维说：

境有悲欢，词亦有哀乐。大抵商调、南吕诸调皆近悲怨。正宫、高宫之调皆宜雄大。越调冷隽、小石风流，各视题旨如何，以为择调之张本。（《人间词话》）

讲的正是这个道理。所以填词或读词不能只看题目文字，应注意的是这个词牌所用的是哪种调子，像“贺新郎”，是豪壮的调子，绝非新婚贺喜所能作；“寿楼春”用来悼亡，若取作寿词，岂不糟糕？诸如此类，我们试看苏辛等豪放一派词人，往往多用沁园春、摸鱼儿、贺新郎、念奴娇、永遇乐、满江红等调，就因为它们

都属雄大悲郁之声。比较苏、辛、周、姜所选用词牌之不同,也可约略看出他们风格上的差异。陶宗仪《辍耕录》卷廿七,论杂剧曲名并宋乐宫调与声情之关系,最为清晰:

凡声音各应律吕,分六宫十一调,共十七宫调:仙吕宫唱清新绵邈;南吕宫唱感叹伤悲;中吕宫唱高下闪赚;黄钟宫唱富贵缠绵;正宫唱惆怅雄壮;道宫唱飘逸清幽;大石唱风流蕴藉;小石唱旖旎妩媚;高平唱条物混漾;般涉唱拾掇坑堑;歇指唱急并虚歇;商角唱悲伤宛转;双调唱健捷激袅;商调唱凄怆怨慕;角调唱呜咽幽扬;宫调唱典雅沉重;越调唱陶写冷笑。

在实际创作中当然不可能完全依照这张表来填,但情感之悲喜高昂、声调之高下舒细,大致还是有一定的准绳可以依据。读词时不可不知道宫调与声情的关系,然若太拘泥以求,则也未免刻舟求剑了。

(三) 声律之一:韵

词的声律包括用韵和用字两类,都有必须特别注意的地方。用韵,我们又分韵部和押韵法两部分来讲。

词韵和诗韵、曲韵不同,是不消说的,但自唐至明,迄无一本词韵专书,所以词韵一向弄得不甚清楚。清代沈谦《词韵略》、李渔《词韵》、胡文焕《文会堂词韵》、许昂霄《词韵考略》、吴烺《学宋斋词韵》等书榛芜乍辟,戈载《词林正韵》始能集其大成,分平上去为十四部,入声为五部,词韵才正式确定。

词韵比较特殊的地方,是平声入声各自独立押韵,上去则可以通押。但在实际运用时又有许多变通的规则,较重要的是以

下六点：

1. 通韵：诗除一部分古诗之外，大多一韵到底，词则可以平仄互换，故其押韵形式有平韵、仄韵、平仄韵转换、平仄韵错杂等四种。其中平换仄、仄换平，而韵字同在一部之中，就称为通韵或通协。

2. 更韵：凡平换仄、仄换平，各属不同韵部，即是更韵。更韵情形十分复杂，可以叶到八次之多。词之所以比诗更灵活多变，这也是个重要的因素。

3. 叠韵：例如白居易的“汴水流、泗水流”，叠押两流字之类，词中极多。

4. 长尾韵：辛弃疾《水龙吟——用些语再题瓢泉》词，每句韵脚下加一些字，就是长尾韵。

5. 福唐独木桥体：此体押法极怪，如黄山谷《效福唐独木桥体作茶词》全词共八韵，不但全属删韵，更有四字都用山字押，而“瑞鹤仙”的韵脚则全是也字。

6. 借叶：诗中押韵法，有所谓“孤雁出群”、“孤雁入群”这类名目，其实就是借，借一个其他韵部的字来押。词中也有，如东坡《劝金船》“杯行到手休辞却”，借却来和客、识、月、得等字通押。

以上六点，除长尾韵及福唐体近乎文人游戏之外，都是词中常见的押韵法。我们讲得极为粗略，读者若欲更进一步探讨，请参看夏承焘《唐宋词论丛》第二十二页《词韵约例》。

（四）声律之二：声

唐宋人唱词，都是一字一音，所以四声阴阳，不容稍紊；不像今人唱流行歌曲，一字可协数音，随意拖扯，曼衍萦纡；又不像诗，只守平仄即可，因为平声有阴平阳平，仄声还包括上去入，调若不顺，辄将拗尽天下人嗓子。因此，词中对字声的讲求非常严