

欽定

〔清〕陳廷敬 王奕清 等纂

詞譜考正

蔡國強 考正

上

華東師範大學出版社

欽定

[清] 陳廷敬 王奕清 等纂

詞譜考正

蔡國強 考正

上

華東師範大學出版社

本書由上海文化發展基金會圖書出版專項基金資助出版

浙江師範大學中國語言文學一流學科建設成果

謹以此

獻給

先考蔡炳榮先生和家慈高文英女士

感謝

父愛讓我理解森嚴的格律

母愛讓我理解諧和的音韻

序

鍾振振

欣聞蔡國強先生在他的《實用唐宋詞譜》被國家社科基金立項之後，其《欽定詞譜考正》一書也即將付梓，這兩套書一破一立，是相輔相成的，我很高興地為廣大詞學研究者和廣大詩詞創作愛好者推薦這部值得備於案頭的著作。

至少從進入民國以來，填詞所遵循的標準，已經是無可置疑地以有清的詞譜為主臬了，這個主臬中最公認的兩部標準，是《欽定詞譜》和《詞律》，而前者作為一部有史以來官方頒布的、最大的詞調譜式“國標”著作，對當代詩詞愛好者的影響更是遠遠超過了後者。

然而，由於時代給編者製造的局限性，以及編輯思路上存在的各種問題，《欽定詞譜》存在太多的問題，這些問題以及由此而起的各種偏差，對一部普通古籍或許只存在一種認識上的誤導，但是對於《欽定詞譜》這樣一部實際上是創作指導工具書的古籍來說，更多的誤導則體現在對一種文學樣式本來面目的誤讀，亦即，其錯誤不僅在理論上而且更在創作實踐上造成了很嚴重的影響，說這些瑕疵“貽誤百年”亦毫不為過。

根據一個錯誤的詞譜填寫出來的作品，即便其藝術價值再高，卻也是一個不合格的“次品”，因為它不合格律，而身為次品卻不知其次，問題尤為嚴重。所以，這種誤導的糾正非常重要。這種問題晚清以來一直有學者陸續指瑕，但總體上都是零星的，在《欽定詞譜》問世三百來年之後，終於有人系統全面地對這個標準體系進行了考正，這個正本清源對於釐清具體的詞譜樣式是一個極為重要的工作，對於引導而今正日益風起雲湧的古詩詞創作步入更為準確的軌道，更具有重要的實際創作指導意義。

作為這部書的第一位讀者，我覺得《考正》在撥亂反正上的價值是毋庸置疑

的，具體而言，它至少做了如下幾個方面的工作：

首先，作為詞譜重要元素的“韻”的問題，《考正》做了大量的勘誤、補充工作。衆所周知，韻，是韻文賴以存在的基本元素，作為詞文學，韻一旦錯了，那麼這個譜必然就“不靠譜”。這樣的例子在書中很多，類型各異，最多的是韻脚缺失，例如：

《西河》正體，原著結尾三句作：“入尋常、巷陌人家，相對如說興亡，斜陽裏。”而根據多首宋詞和清真詞互校，如王奕同調詞為：“但長干、鐵塔巋然相對。檐鈴嘈囀薰風裏。”方千里詞為：“好相將、載酒尋歌玄對。酬答年華鶯花裏。”楊澤民詞為：“袖青蛇、屢入都無人對。唯有枯松城南裏。”可知原譜此調雖奉為正體，卻句讀失度，且落了一韻，當將其修正為：“入尋常、巷陌人家相對。如說興亡斜陽裏。”便更接近了其本來的面目。事實上，一些專門家和詞人，正是這樣斷句和填詞的，以我為例，便從來如此。

還有的是韻脚分析失當，比如《更漏子》中的賀鑄詞：“上東門，門外柳。贈別每煩纖手。一葉落，幾番秋。江南獨倚樓。曲闌干，凝佇久。薄暮更堪搔首。無際恨，見閑愁。侵尋天盡頭。”原注云：“此即韋詞體，惟後段仄韻、平韻，即押前段原韻異”，依此說法，則“後段仄韻、平韻，即押前段原韻”就成了一個標準，而實際上《考正》指出：“此但言其一，未及其二也。賀詞本調四闋，別首句脚為‘換’、‘半’、‘盤’、‘難’、‘彈’、‘段’、‘寒’、‘丹’，又一首為‘酒’、‘手’、‘愁’、‘留’、‘後’、‘柳’、‘綢’、‘秋’，又一首為‘弄’、‘鳳’、‘風’、‘同’、‘夢’、‘動’、‘空’、‘中’，統而觀之，可知本調非但後段即押前段原韻，且平仄通叶，均為同一韻部，填者不可不知。”這一點，我在二十多年前也指出過了。而且還不止這一調，如《減字木蘭花》、《清平樂》等，也有這種情況。這樣，原標準就有了新的樣式上的補充，詞譜的展示更加完整。

在韻腳的研究中，《考正》還提出了一些非常大膽但又確實合乎宋詞規律的觀點，比如《采桑子》一調，通過對唐宋《采桑子》的研究，《考正》認為：“蓋本調特點之一，為前後段首句每每自成一韻。”我們發現，在《欽定詞譜》中共計收入三種體式，這三種體式的例詞分別是和凝的“蟠螭領上訶梨子……叢頭鞋子紅編細……”、李清照的“窗前誰種芭蕉樹……傷心枕上三更雨……”、朱淑真的“王孫去後無芳草……去時梅蕊全然少……”，而他們恰恰全部都是符合《考正》提出的這一規則的。這種情況非常符合“首句可添叶另一韻，也可不叶”這樣的填詞原則。

其次，《考正》在詞牌誤植、譜式分類錯誤方面做了很多重要的辨析和匡正工

作。如《卜算子》一調，有人認為該調是占卜者始作，但《考正》認為，早在唐五代敦煌曲子詞中就有《喜秋天》多首，故其調之初始名為何，尚難斷定。而有些調名的誤植則屬於人為因素，例如，也許很多人都不知道，當他們在依照《欽定詞譜》填寫《鳳凰臺上憶吹簫》時，實際上所選擇的可能是一個平韻體的《聲聲慢》。《鳳凰臺上憶吹簫》第三體採用的是張臺卿的詞：

長天霞散，遠浦潮平，危闌注目江皋。長記年年榮遇，同是今朝。金鑾兩回命相，對清光、頻許揮毫。雍容久，正茶杯初賜，香袖時飄。歸去玉堂深夜，泥封罷、金蓮一寸才燒。帝語丁寧，曾被華袞親褒。如今漫勞夢想，歎塵跡、杳隔仙輦。無聊意，強當歌對酒怎消。

而《考正》指出，該詞與辛棄疾的《聲聲慢》實無二致：

征埃成陣，行客相逢，都道幻出層樓。指點檐牙高處，浪擁雲浮。今年太平萬里，罷長淮、千騎臨秋。憑欄望，有東南佳氣，西北神州。千里懷嵩人去，應笑我、身在楚尾吳頭。看取弓刀，陌上車馬如流。從今賞心樂事，剩安排、酒令詩籌。華胥夢，願年年人似舊遊。

此外，《考正》在對一些體式相近的詞調的研究中，通過考正也做了很多有意義的探索，例如《思歸樂》與《柳搖金》、《惜芳時》之間的關係，《留春令》與《探春令》及《怨王孫》、《杏花天》之間的關係，很多探討都是對詞譜標準的確定有非常實際的作用的。釐清這些問題後，便可辨識一些具體的譜式歸屬問題了，如《欽定詞譜》所收《留春令》第四體黃庭堅的“江南一雁橫秋水”詞，實際上就是《怨王孫》，與李清照的“湖上風來波浩渺”詞、周紫芝的“梅子生時春漸老”詞本為同型。

第三，《考正》對詞譜中詞作本身的版本學問題進行了全面的分析，原來殘章充作全篇的情況，都能予以改正。作為一個填詞標準的“詞譜”，如果所收的例詞竟是一個殘篇，貽誤之大，不言而喻。《考正》在這個方面的匡正是非常重要的。例如《考正》指出，《引駕行》正體晁補之全詞本應為：

梅梢瓊綻，東君次第開桃李。痛年年、好風景，無事對花垂淚。園裏。舊賞處、幽葩柔條，一一動芳意。恨心事、春來間阻，憶年時、把羅袂。雅戲。櫻桃紅顆，為插邊明麗。又漸是、櫻桃嘗新，忍把舊遊重記。何意。便雲收雨歇，瓶沉簪折兩無計。謾追悔、憑誰向說，只厭厭地。

但是，原著竟僅收錄其中的上半闕充為全詞，實屬重大錯誤。又比如賀鑄的《梅花

引》(城下路)一首,也是只有上半闋的殘詞;柳永的《長壽樂》(尤紅殢翠)詞,全詞共計一百十二字,但《欽定詞譜》所收的僅為八十三字,“臨軒親試對”五字後共殘缺二十九字。

如果說這些問題的指出,在基於目前古籍整理的基礎上尚只需要有細緻的功夫即可,那麼像發現《八拍蠻》一譜的殘缺之類,就需要具有扎實的詞譜學知識了。《欽定詞譜》原著中所列的《八拍蠻》是一個七言四句的單調體詞,《考正》從詞譜學的“均”、“拍”概念著手,首先判斷這是一個殘篇,然後運用文獻學知識,證明閭選的“雲鎖嫩黃煙柳細”一詞原本就是上下兩段的七言八句,論述十分合理,還原了該調的本來面目。

第四,《考正》對詞譜中詞作的結構程式本身進行了非常有益的研究。詞調的結構是否符合其本來面貌,搞清楚這個問題,與任何一個程式化的文體一樣,自然也同樣是具有極為重要的意義的。例如《劍器近》的分片問題,唐圭璋先生就曾經發現過,他在《論詞之作法》中對《劍器近》的章法,有過這樣一段論述,說該詞結構“第一片寫見,第二片寫聞,第三片則寫寂寞懷人之感”。這實際上已經斷定了該譜應該是三段,但是,唐先生在《全宋詞》中,卻依然將該詞列為兩段式,這不能不說是一個很大的遺憾。但是《考正》吸收了唐先生的觀點,在本書中予以指正,說清楚這是一個典型的“雙曳頭”格式。除了《劍器近》這一調式之外,《考正》通過探究《欽定詞譜》在“雙曳頭”調式上的不同表述,還將原著中所有的“雙曳頭”譜式都做了釐清、規範,如《安公子》、《雙頭蓮》、《秋宵吟》、《曲玉管》等。

作者認為:儘管《欽定詞譜》在《秋宵吟》中說“此詞前段十句,後五句與前五句句讀、平仄全同,如《瑞龍吟》調之所謂拽頭也,或是此調體例宜然,填者辨之”,但是行文中“或是”、“辨之”云云,顯見言辭十分謹慎,更重要的是,編纂者明知此乃雙曳頭,卻不作三段式劃分。從這種謹慎的言辭和段落的劃分中,可以認定這是一種編纂者“不確定性”的收錄。為什麼明知是雙曳頭卻不能很確定地規範該詞調呢?我們認為一個根本的原因是基於版本的拘束。說嚴謹也好,說保守也好,因為前人沒有分為三段,所以《欽定詞譜》不作改變,雖然明知這一定會誤導填詞者,也祇是以“填者辨之”告誡而已。(見作者《欽定詞譜分段問題獻疑》,載《詞學》集刊第三十二輯)

最後,《考正》還在詞譜學、訓詁學等方面進行了不少有益的研究,對於深化內

容起到了很大的幫助作用。例如書中多次強調了“均(韻脚)”和“拍”的概念,尤其是均概念,對製譜有著極為重要的指導意義。如《還京樂》第五體吳文英詞,《詞譜》原文為“胡沙淒咽”,但《考正》指出,這一句應是均(韻脚)所在處,故絕無不押韻之理,參校汲古閣本《夢窗詞》,該句為“胡沙淒哽”,“哽”字正與全詞所押韻部吻合,從而釐清了一處韻脚。又比如,按照“均”的理念考察《安公子近》這個雙曳頭的詞調,其第一、第二段依據原著的標點,則全段祇有一均,顯然不合乎詞調製作的基本邏輯和原理,其中的第二拍為均之所在,必為押韻,而第二、第三兩拍實際上是一個換韻的手法,這樣全調就豁然開朗了。

而從訓詁的角度入手,則是考正類書籍的基本研究手段,這樣的例子就很多了,像“中酒”一詞,在《欽定詞譜》中是有截然不同的平仄標示的,在《青門引》、《甘草子》第二式與《隔浦蓮近拍》第四式中,“中酒”的“中”被視為仄聲,在《促拍花滿路》的第七式和第十式中,“中酒”的“中”則又被視為平聲,這顯然是原著出於集體之手而造成的瑕疵,《考正》因為出於一人之手,對這種極為細節的問題,就不會再出紕漏了。

總之,這部《考正》傾注了作者數十年的心血,由於作者本身在小學方面具有扎實的基本功,所以,本書是《欽定詞譜》問世以來三百年間第一部全面的、高質量的考正之作。我更覺得難能可貴的是,蔡國強先生本身並非是學術圈內的專業人士,該書完全是在其商務工作之餘,孜孜不倦日積月累形成的,在寫作該書的同時又形成了自己對詞譜學的獨立的認識,反過來作用於考正工作。這種完全沒有任何功利思想,僅憑一己興趣而甘坐數十年冷板凳的精神,正是做學問所必需的,正是我們今天要倡導和鼓勵的,也恰是目前學術體制所造成的最缺失的精神,僅鑒於此,本書就值得我們推薦。

“燭幽闡微,用力勤劬,發前人之所未發。”這是當代著名小學家郭在貽先生生前對作者某論文的一個評語,蔡國強先生告訴我,這也是他整個學術工作的“指導思想”,用力、獨見、創新,上述郭先生的這十五個字,如果用在對《欽定詞譜考正》的評價上,竊以為也是中肯的。得知他目前正在進行《詞律考正》的撰寫,我期望他能站在詞譜學研究領域的前沿,一如既往地有更新的觀點分享給大家。

2015年6月

自序

蔡國強

可能很少有一本書和《欽定詞譜》一樣，大家都或多或少地看到它存在的明顯的不足、缺陷甚至謬誤，但卻一直在規規矩矩地遵循它的規範。創作上，它成為我們今天每一個人填詞的主臬，誰都不敢越雷池一步；研究上，詞譜學已經成了公認的詞學研究領域中的一大冷門，現在已經很難得才能看到有關學術上的論文了；傳承上，幾乎每一種新的類詞譜（我不認為《欽定詞譜》以後已經有了新的、真正意義上的詞譜）著作都是依照它的體系編寫，所有的改變基本上就是在詞調和體式的增加上作一些工作而已，它的整個平仄描摹模式、基本結構單位、韻式標示系統等等核心部分的樣式，從無人給予修正、改造甚至否定，就算是一個小小的分部標準，都還是那麼捉襟見肘的一個老樣子。所以，如果古體詩詞籠統地分為詩和詞，那麼毫不誇張地說，吾等不孝，至今為止這位年已三百歲的老人，依然顛巍巍地在勉力支撐著整個古體詩詞中的半壁江山，不能退休。

對於詞譜，三十多年前，因為教古代漢語而有了一些算是比較多的關注，那時我對此其實只有一個朦朧的感覺，好奇於東坡的《念奴嬌》是這一個《念奴嬌》，姜夔的《念奴嬌》則是另一個《念奴嬌》，那麼究竟哪個才是真正意義上的《念奴嬌》呢？既然“白馬非馬”，是否可以說他們都不是《念奴嬌》呢？抱著這種不敢與人道的荒謬，我開始了這本書的寫作——其時，根本沒有一絲“寫書”的念頭，祇是用一種“把玩”的心態，出於濃厚的興趣，琢磨詞譜，記下每一點我覺得有意思的心得而已。這樣的興趣一直維持到今天，至今為止，雖然自以為對整個詞譜系統，我已經有了一個完全不同於他人的獨立的認知，但對我來說依然祇是在玩而已。

挺有意思的。

這種認知自然也是近些年才有的事。我以為以《詞律》、《欽定詞譜》所代表的明清詞譜系統其實存在著很大的問題，它本質上歪曲了那個真正的“詞”，今天我們按照這個系統創作出來的“作品”，其實並非我們以為的那麼純正。以《欽定詞譜》為代表的明清詞譜系統，問題主要在詞學理念有天然的偏差，擬譜方式有根本的謬舛，至今我們所能看到的所有的錯誤，幾乎都可以歸結於此。其具體的表現，我引用我在《實用唐宋詞譜·自序》中的說法即是：

明清詞譜系統最大的一個問題是它的宏觀理念——句本位。詞這個文學樣式由於是發生發展於無標點時代的歌唱藝術，所以它自有自己的一套結構單位，當與之不適當的句本位成為詮釋理解基點的時候，很多解釋就變得非常沒有底氣。例如周美成《滿庭芳》的“年年。如社燕”，《欽定詞譜》稱之為“換頭句藏短韻”，則認定該五字是為一句，所以此類韻脚也叫“句中韻”，但是它在詞調規範中卻又是將其規定為二句，自相矛盾，莫甚於此。又比如《木蘭花慢》的後段首句，柳耆卿詞後段首句押韻的填作：“向路傍、往往遺簪墜珥。”《詞譜》解釋它為一句。不押韻者填作“念對酒當歌，低幃並枕”，則解釋它是二句。這樣，你若首句押韻的，就必須一句，不押韻的，就必須是兩句，成了不可變易的一定之規。至於三字逗還是三字句，更是隨心所欲，從無一個標準的規定，相互牴牾，混亂不堪。凡此種種，套用一個成語的說法就是“數譜忘祖”了。

其次，詞與詩不同，兩者的一個重要區別就是韻的不同，作為詞來說，它的韻實際上分為兩大類：一類是一定不變的“定韻”，一類是作者可以靈活處理的“閑韻”。在明清詞譜中則沒有這樣的區別，所有的句脚，只要是押韻的，那就成了不可更改的定式，讀《欽定詞譜》就可以知道，它不知凡是詞調的起拍都有可韻可不韻的，凡是疊韻的都有可疊可不疊的，凡是腹韻都有可用可不用的，總之，但凡是閑韻，是否使用、如何使用全在填詞人自己的斟酌之中，而並非必須依照前人亦步亦趨。唐宋人填詞，遵照的就是這樣的一個原則，所以，即便是唱和之作，周邦彥的《滿路花》是：“玉人新間闔。著甚情悰，更當恁地時節。”但張淑芳和詞卻是：“寒衣弱不勝，有甚遙腸，望到春來時節。”和詞完全不理會閑韻“闔”的存在。而周詞作“不是寒宵短，日上三竿，殢人猶要同卧”的時候，方千里卻和成：“山色遙供座。枕簟清涼，北窗時喚高卧。”自行

增加了一韻。於是《欽定詞譜》中一韻之變輒成一體，變體因之變得非常龐雜、繁複，而今人基本不知道這樣的規則，依樣畫葫蘆，創造性思維自然就受到了局限，這也是“數譜忘祖”的表現。

再次，漢語是一種寫意性的語言，其模糊性固然是其不足之處，但也又是它的長處，尤其是在文學性的無標點模式中。而《欽定詞譜》中每每對各個層面都給予了太過清晰的去模糊化，這樣的規定在用字的層面就表現為忽略了某些類別的漢字可以平仄兼顧的特征。例如清代詞學家萬樹就曾指出，“三聲之中，上入二者可以作平”，而且入聲“今詞中之作平者，比比而是”。這是一個非常重要的發現，甚至可以說是詞這個樣式有別於其他韻文的一個重要特徵，但是在《欽定詞譜》中對“以入作平”的描述就非常欠缺，而“以上作平”的現象就乾脆全部略過不表了。因此，它在音律方面的失誤，十之六七都是因為在入聲、上聲方面不知其變，刻板擬音。例如，《曲江秋》第一體中編者指出，韓玉詞的“宮殿三十六”中的“十”字是以入作平，但是由於觀念不強，所以在第二體韓詞詞譜中依然標為仄讀；而楊無咎《人月圓》中的“一年三百六十日”句，“十”字其實也是同樣的填法，但譜中仍未作平讀處理，導致了四仄相連的不諧，這種問題依然是“數譜忘祖”。

詞者詩之餘，從平仄的角度說，詞句所采用的都是詩句的律法，它的音步基本上都是采用平仄相替的方式構建的，現存的詞譜中偶有一些拗句，比例極小，也不排除因為誤填、誤抄所致。而一些看似音步失替的句子，其實也都有可以解釋的理由，這些句子除有一部分是因為句讀的原因造成，更多的則是因為詞譜忽略了在沒有標點符號的情況下讀住的存在。例如像柳永《傾杯樂》中“繼日恁把酒聽歌，量金買笑”這樣兩個句子，憑明清詞譜系統長期給我們培養的語感，一看即知前一句中有一個三字逗的存在，是一個上三下四的折腰句法，不會覺得兩個仄音步相連了。進一步分析，還可知這兩個句子中有一個四字驪句，“繼日恁”領起的還不是四字而是八字。但是，同樣的情況如果換成周美成的《三部樂》可能就完全不一樣了，周詞有“祇如染紅著手，膠梳黏髮”這樣兩句，根據我們熟知的明清詞譜習慣，那就只是如此讀法，從而忽略了它也是一個二字逗領四字驪句的句法模式，“祇如”之後有一個讀住存在，從而導致了兩個平音步的誤連。這樣的錯誤，自然也是因為“數譜忘祖”

而導致的。

從這樣幾個方面來看，我們基本可以知道明清詞譜系統所存在的不足，它的重要構成內容：平仄、句式、音韻、字數都有很值得商榷的問題，我們更可以知道，這一套系統所描繪的其實已經不是唐宋词系統的本來面目了。我們現在所見到的詞譜，其實並非一個詞調的譜，而是某一個詞作的譜，我們所見，全是豹斑，而非全豹，我們之所以將其當做豹，僅僅是因為我們事先已經知道這個“斑”是豹子的，如此而已。

但是，由於本書本質上只是一部側重古籍整理的箋疏類作品，因此注定了我們不可能在整個詞譜系統中給予完整的描述，它的功能僅僅是修補瑕疵，而不是匡扶根本，所以，除非與原書不發生牴牾，書中的觀點並不會作深入的展開。所有涉及自己的觀點的文字，祇是在箋疏考正中以補充的形式作一些點滴的論及。完整的論述和描述在我另一本書《實用唐宋词譜》中有專論。但我以為這些問題極為重要，必須在這裏予以闡述，以便我們在使用本書的時候，可以規避一些原本就應該規避的問題。

一個玩出來的東西今天能夠付梓出版，非常感謝鍾振振老師一直以來的悉心指導和鼓勵，感謝吳蓓老師的提點，讓從未想過寫點文字發表的我居然也去寫了、發了多篇論文，並且因為投稿而認識了朱惠國老師。沒有朱老師的傾力推薦，這些文字肯定還在我們的硬盤中沉睡。當然，還要感謝華東師範大學出版社，給了我出版本書的機會。

最後，感謝公司老總徐啟庚先生的支持，使我在近兩年的工作中可以心無旁騖，埋頭於詞譜的研究，浙江外海可能是國內唯一一個養着國學研究者的商務公司。也感謝內子袁安華一直以來的支持，使我可以基本不理家務而將全部的業餘精力都放在詞譜學的研究中。

感恩所有關心、關注我的老師、同學、朋友，希望能在本書出版後繼續得到更多同好的交流，方家的斧正。若有賜教，請電郵 xixibuke@asia.com，期待。

丙申五月於杭州西溪抱殘齋

凡 例

標點相關

一、古人並無標點符號，故詞譜中之“句、讀、韻”之概念並非文法範疇之概念，乃韻法範疇之概念也，此雖為基本，但今人多不識此。此三者，本書以“，”號為句；“、”號為讀；“。”號為韻。然則“，”為拍號；“、”為逗號；“。”為韻號，三者於譜中與文法無涉。讀譜，不可以今日之標點符號視之，此為至要、根本。

二、原譜有簡單句讀，本書俱改為新式標點。或有原句讀不合者，若非譜中文字，則徑改而不作注明。附錄諸文，原文均無標點。

三、古無標點，文句之讀斷讀住，每以平仄暗示，如《念奴嬌》後段第一均：“遙想、公瑾當年，小喬初嫁了，雄姿英發。”即是。首句第二、第四字都用仄聲，即暗示第二字之後當讀住，若一氣貫之而讀下，則音步連仄，殊為不諧。此類讀法亦可演變，如《清平樂》換頭，唐人有二字讀住填法，至宋則無，而格律亦由仄仄平三音步變為律句平仄平。又如《醉太平》之首均：“思君、憶君。魂牽、夢縈。”若四字連讀，便甚不得味，若二字一讀，便可得其味。此類皆然。譜中或偶有遺漏者，一般均予點出。

四、“音步”者，詩歌節奏之音組也，原為西式詩學概念，用以詮釋中式詩詞，或有不合之處，惟學界已引入彌久，書中所用，蓋指兩字一音節者，即雙音節音步。平仄音步交錯，是為詞句之基本準則，若有同音步相連者，多為擬譜人未察故，或不察字音有二讀，或不察字音可作平，或不察字音有借音，或不察句法有讀住。譜中同音步而須相連者，鮮也，其原因必與歌唱有關，惟今已不能識之。

五、古無標點，故凡同音步相連即為讀住之標記，如周美成《三部樂》詞云“祇

如染紅著手，膠梳黏髮”，前句●○○●○○●，第一、第二平音步相連，則第一音步後當予讀住爲正，成“祇如、染紅著手”，蓋此乃二字逗領四字驪句，讀住即知，此亦因無標點故也。

六、古無標點，故詞偶有以此譜式填彼句法者，如《雨中花慢》仄韻體正格秦觀詞，其首均爲：“指點虛無征路，醉乘斑虬，遠訪西極。”其文法爲六四四句法，然其律法則爲四四六譜式，故第二、第三句連平連仄，皆不諧律。又如其十二體黃庭堅詞，首均爲：“正樂中和，夷夏燕喜，官梅乍傳消息。”此則爲四四六句法用六四四譜式者，故第三句不諧。此類譜式本應微調而未調，亦前賢之偶失也。今人填此，不必遵之，或調其平仄，或調其句式，總以律諧爲是。

七、古人之詞並無標點，故詞自非句本位者，明清詞譜系統殆不明此，解譜每以句爲單位，誤甚。蓋如何句讀固有文意在基礎，然因漢語特徵，多種讀法並存，實屬常態，填家不必死守詞譜，如《南歌子》單調，譜謂五句，實則後二句合二爲一亦無不可，並不違例。

八、詞非句本位，故八字句可五三式句法，可三五式句法，亦可二六式句法，惟慣用三五式某句，偶或亦填爲五三式，而譜式不變，所謂“以彼譜填此句”者，此類句法亦因無標點而致，今人填此，則當選擇諧律之格式，不可循古。

九、詞有以彼譜填此句者，如《金盞子》前段第五、第六拍，吳文英作：“爲偏愛吾廬，畫船頻繫。”而蔣捷則爲“人孤另，雙鶺鴒被他羞看。”以今視之，夢窗諧律而竹山失諧，但於宋詞論，則實皆可也。究之根本，是詞非以句爲本位之故。然今人有標點符號之概念，故若填此，則當循吳棄蔣，方爲正格。

十、填詞之過片，多有以二字逗調節音律者，此則詞調之常例也。若入韻，則爲句中短韻，此因易識，故多被人標注，惟不入韻者每每忽略之，而致平仄失諧。如周邦彥《風流子》之“亭皋，分襟地”。

十一、古無標點，並非即無結構單位，詞之基本結構單位爲“拍”，“拍”之上爲“均”，“均”之上爲“段”，“段”之上爲“闕”。所謂“拍”者，韻法單位也，類文法單位之“句”。所謂“均”，亦韻法單位，詞之樂段也，宋人標準：令詞四均、引近六均、慢詞八均，此爲詞文學自有之結構單位也。

體式相關

十二、體式原譜各調僅以“又一體”序之，若體式繁多，則難於指稱，故本書各

體均更標以“第幾體”，以便於引用。

十三、原譜“體”概念極為雜糅，既包含不同調，又包含不同體，還包含各體中不同格，雖概念混亂，但不易改動。原譜因材料搜集不全，而有體式遺漏者，則以“補體”補於該調之末；若有不同格式者，則以“別格”補於該調之末。但所補僅錄體式迥異者，有一字一韻之差或句讀不同者，因實非別體，故概不錄入。

十四、各調多有別名，原譜未予收錄者，本書於各調題解後之“考正”欄補入，並徑於目錄中括號補入。

十五、原譜多有同名類列之習慣，而所類列者常有同名異調者。如《拋球樂》原譜共收四體，三體小令，一體長調，其長調實為別調。現均予以析分，各依字數歸卷。而因兩調每每重名，故或於原詞依傳統習慣重新名之，如《風流子令》，或析出者另以新名名之，如《拋球樂慢》等。

十六、書中“考正”二字，標識也，不惟考而正之者，亦有詮釋、補充、辨誤等，凡此種種，不一而足。

十七、原譜若有需是正處，則徑於譜中修改，另在考正中予以說明，俾讀者可知被改處原貌。而原譜下編撰者所作詮釋，有涉及被修改之文字者，則一律保留原貌。

勘誤相關

十八、原譜有檢校失察，將別體張冠李戴誤入譜者，如《惜分飛》第四體實為《茶瓶兒》、《鳳凰臺上憶吹簫》第三體實為《聲聲慢》等，本書但於考正中說明，其詞則一仍其舊，不予移動。

十九、原譜有一調而分為兩處者，如《催雪》即《無悶》、《繫裙腰》即《芳草渡》等，本書皆合二為一。若知原始調名者則以該調為主，別調移入其後；若原名難斷，則以字少者為主，字多者移入其後。惟此類改易，移位之調於其原初位置及各卷細目中仍予存目。

二十、可改可不改之內容，僅在考正中說明，而不修改原譜，如《金蕉葉》第一體第二句之“旋”，原譜仄讀，愚以為當平讀，然該字本為二讀，且不影響詞律，故未作改動。否則輒予改易，並在考正中說明。又如《撲蝴蝶》第一體首句，原譜未作押韻看，愚以為亦可視為押韻者，惟詞之首拍每可韻可不韻，且該調首拍雖有押韻之體，亦有不押韻者，則注明不改。

二十一、各爲一家之言者，僅在考正中說明，而不修改原譜，如《婆羅門令》之分段，《花草粹編》以爲當於“閃閃燈搖曳”句分段，《詞譜》以爲當於“何事還驚起”分段，余雖認同《花草粹編》，但僅詳述理由，而未作改易。

二十二、“令、引、近、慢”，原爲調名之附注，而非調名本身文字，故《慶金枝》即《慶金枝令》，《浪淘沙慢》即《浪淘沙》，不必以“又名”別之。惟此認識今人已無，別名之概念深入人心，故僅此提及，文中不作考正，且依其例添補。然填者創作實務，則不可不知者也。

二十三、同調名之令引、近、慢，本非一體，其中亦多無相因相承之關係，此衆所皆知者也，原譜多有分而別之者，如《浪淘沙》、《浪淘沙令》、《浪淘沙慢》則各爲一調，分而列之，一目了然。但亦多有雜糅於一體之中者，或注明，或不注明，竊以爲甚誤。尤其是未予注明者，其誤導之責，殆不可免。而原譜每於此以“類列”云云爲理由，此本萬樹《詞律》之體例，但萬樹之“類列”體例於此不同，其類列者皆另有調名標志，或更添詳細備注，如《無悶》。原譜既無此體例，類列云云，便無道理。有鑒於此，本書於十分確認處，即拆分原譜，另爲獨立。如《喜遷鶯》之令詞與慢詞、《女冠子》之令詞與慢詞、《玉蝴蝶》之令詞與慢詞等等，均予析分，各依字數歸卷。

二十四、詞譜擬譜，竊以爲當有“多本從有”之原則，若一詞某句有不同版本，則當取該調該句已有之句式。如《夜行船》之第十一體，原譜換頭爲“輪與騷人，卻知勝趣”，而別本則爲“輪與騷人知勝趣”，因該調換頭宋人皆作七字一句，故從而改焉。又如《天香》第二體後段第五句，原譜作“已被金尊勸酒”，而一本作“已被金尊勸倒”，入韻，則與第一體同，且宋詞該句多入韻，故亦從而改焉。

二十五、詞譜互校，當有“偶例不從”之原則，如原譜《滿庭芳》第一體前段第三句第二字例作平聲，雖有蘇軾“算祇君與長江”、“萬里煙波雲帆”二例爲仄，原譜云：除此二例外，“查別首宋詞，無用仄聲者，故不注可仄”，此爲正例。然原譜亦見其他編者有搜奇之癖，偶遇別例，輒收入互校，正所謂以譌傳譌者也。如《黃鶯兒》後段第四句第四字，宋詞皆爲仄聲，惟無名氏詞作“就中妖嬈”，此本是誤填或誤抄；又如《天香》後段第二句，其四字結構宋人皆作平平仄仄，惟李居仁作“繡羅幃、依舊痕少”，音步連仄，亦當爲誤填。此類句例頗多，數首乃至數十首中惟一例，自不當互校者，本考正悉予詳察、糾正。