

# 律词辨正

李飞跃

(中国艺术研究院艺术学系, 北京 100029)

**摘要:**“律词”是近年词学研究中经常使用的一个概念,其主要特征是同调之词定格定律,包括词有定章、章有定句、句有定字、字有定声、韵有定位等。从词体的全部构成要素与历史形态来看,并不存在普遍和绝对意义上的词律。作为文本特征的一种归纳与建构,“律”是诗歌发展到一定历史阶段的产物,是文体规范的必然要求。律词有其特定的构成要素、形成原因、适用范围与文体功能,是词乐分离之后对词体的一种重新界定。“律词”说有助于丰富和深化对词的文本特征与历史形态的认识,但不能将“律”视为词之为词的本质特征,更不能用律词指称所有词体。

**关键词:**律词;词律;词体

**中图分类号:**I 207.2 **文献标识码:**A **文章编号:**1000-5919(2014)02-0080-09

词乐分离之后,文本成了词的主要载体,也是研判词体特征的主要依据。“律词”说正是基于词的文本特征而提出,认为“律”不仅是词体的核心要素,也是词之为词的本质特征,律词是词体的唯一形态,“一切不律的如‘曲子词’‘鼓词’‘赚词’等一概不称‘词’”。<sup>①</sup>“律词”说最早由洛地先生于1994年在《文学评论》发表的《“词”之为“词”在其律——关于律词起源的讨论》一文提出。<sup>②</sup>之后,他又在《词乐曲唱》《词体构成》等著作中作了进一步论述。与此同时,谢桃坊、朱崇才、王小盾、姚品文、解玉峰、曹辛华等先生亦就“律词”概念作了深入探讨,“律词”说逐渐成为词学研究中的一个热点。朱崇才先生称之为词学研究中的“核心概念”<sup>③</sup>,谢桃坊先生认为“是对20世纪词学理论的重大贡献”<sup>④</sup>。在“律词”概念使用逐渐广泛的同时,对其构成要素、形成原因、适

用范围、文体功能等尚缺乏系统梳理与深入辨析,影响了人们对词体的本质特征与历史形态的认识与把握。

## 一、律词的构成

关于词律的构成要素,具体看法虽有歧异,但大体上还是一致的。如洛地先生认为律词要具备四项要素:一是各词调分用“单调”“双调”“三叠”“四叠”,二是各词调有特定各异的句数、句式,三是众词调分用平、入、上、去及转韵,四是句内平仄有格律,其中平仄四声和用韵是其核心要素。<sup>⑤</sup>谢桃坊先生则从依调定格、字数限制、分段、长短句式、字声平仄的规定和用韵规则等六个方面对词律进行了界定。<sup>⑥</sup>此前,丘琼荪先生在20世纪50年代末出版的《白石道人歌曲通考》中对词律也有明确界定,认为“不外句法、四声、平仄、

收稿日期:2013-06-27

作者简介:李飞跃,男,河南开封人,中国艺术研究院研究生院艺术学系助理研究员。

① 洛地:《词乐曲唱》下编,北京:人民音乐出版社2001年版,第232页。

② 洛地:《“词”之为“词”在其律——关于律词起源的讨论》,《文学评论》1994年第2期。

③ 朱崇才:《词学十问》,《文学评论》2006年第5期。

④ 谢桃坊:《音乐文学与律词问题——读洛地〈律词之唱,歌永言的演化〉》,《浙江艺术职业学院学报》2005年第4期。

⑤ 洛地:《词乐曲唱》上编,第65—66页。

⑥ 谢桃坊:《律词审议》,《南阳师范学院学报》2003年第2期。

协律诸事”。<sup>①</sup>明人徐师曾将按谱填词归纳为“调有定格,字有定数,韵有定声”,“至于句之长短,虽可损益,然亦不当率意而为之”。<sup>②</sup>事实上,词律也可概括为:词有定章,即每首词一般分为上下章(阙);章有定句,每章词的句数、句式确定;句有定字,每句字数多少确定;字有定声,用字的四声、平仄声调确定;韵有定位,押韵的位置与数量确定。简言之,律词由章句、声字和用韵等几个方面的文本规范构成。这些构成要素是否有其必然性与规律性,需作具体分析。

(一)律词的章句。律词在分段、句式、字数等篇章体式方面具有严格规定,概括起来就是“词有定章”“章有定句”“句有定字”。“词有定章”,即指词的分段(片)。分段源于乐曲的叠、擷或变,本是乐段的重复或改变。词的上下段(片),曲式基本一致,“现代的歌曲也有叠两次或多次而合为一曲的,词的分片也和这情形一样”。<sup>③</sup>律词的篇章一般分为两段,也有一段、三段、四段之体。从音乐角度来看,一叠与二叠、三叠、四叠,有时只是同一乐段所配唱词多少遍的不同,并无本质差别。从文学角度来看,同一乐段,配以同样的词,迭唱一次,在文学上亦是一段;配以不同的词,迭唱一次,在文学上就是两段。词的联章体有时就是同一乐段不断反复,而配以不同文词形成的。

“章有定句”,主要指词的句式特征,即长短句式。长短句并非唐宋词体的本质特征,早期的词有众多齐言体,如《何满子》有六言六句与五言四句体、《三台令》有六言四句与五言四句体、《杨柳枝》有七言四句与五言四句体、《醉公子》有五言八句与五言四句体。此外,《浪淘沙》有七言四句体,《长命女》《乌夜啼》《长相思》等有五言四句体,《浣溪沙》《三台》《生查子》等也是齐言体。至于词体中有部分是齐言句式,更不胜枚举。齐言可通过衬字、迭唱、和声等唱出长短错综的效

果,而长短句也可通过声腔变化唱出齐声等时的效果。这与民歌中调同句不同的现象相似,如同样是“花儿”曲调,不同地方或不同历史时期所配歌词的字数、句式截然不同。歌唱活动中的词体与文本上的词体不同之处在于,前者的句数、句式都处在灵活变化之中,而后者往往一成不变。

“句有定字”,即同一词调对应的字数有严格限定。对明清以后按谱填词的作品而言,很少例外;但对词谱、词律出现之前的唐宋词而言,不尽如是。唐宋时期存在众多同调不同字数的现象。如《木兰花》一调,《金奁集》《花间集》中韦庄词为55字,《尊前集》及北宋诸家词多为56字。《少年游》一调,张先、柳永词为50字,苏轼、周邦彦、姜夔词为51字,且句读多不相同。词谱中大量出现的“别体”“又一体”现象,以及歌唱中的“和声”“衬字”现象,正说明同一词调在字数上并无严格限定。词调相同,说明调式曲式相同,旋律节奏一致,而非字数等同。

字数与句式相同,并非就属于同一词调。如《木兰花》与《玉楼春》,《湘月》与《念奴娇》,字数、句式完全相同,而声调反异。毛奇龄曾举例说:“《玉楼春》与《木兰花》同,而以大石调歌之,则为《木兰花》类。然则声调何尝在语句耶?”<sup>④</sup>张炎的《湘月》与苏轼的《念奴娇》字数平仄同,而调名各异,“今之言调者虽好生枝节,对此茫然,亦无说以处,不得不强比而同之,于是《湘月》之谱仍是《念奴娇》,大堪失笑”。<sup>⑤</sup>

(二)律词的声字。声字主要指四声、平仄等构成要素,在词律中体现为“字有定声”。严守四声平仄是律词的核心要素,验于唐宋词体,却并非尽然。首先,四声平仄在歌唱活动中不易界定。一方面是各地区发音的差异,如南方音的四声是平上去入,北方音无入声,“如果拿长短、高低、轻重做标准来分四声,各区域的读法不一律,也很难

① 丘琼荪:《白石道人歌曲通考·绪言》,北京:音乐出版社1959年版,第8页。

② 徐师曾:《文体明辨序说》,北京:人民文学出版社1962年版,第164页。

③ 夏承焘:《词的分片》,《夏承焘集》第二册,杭州:浙江古籍出版社、浙江教育出版社1997年版,第734页。

④ 毛奇龄:《西河词话》,唐圭璋:《词话丛编》,北京:中华书局1986年版,第573页。

⑤ 先著、程洪撰,胡念贻辑:《词洁辑评》,《词话丛编》本,第1363页。

得到普遍的结论”。另一方面是歌唱或吟诵中字声变化不定。同一声字或是先高后低,先轻后重,或是高低轻重,不成规则。按照平包含阴平、阳平,仄包含上、去、入的划分,若从长短、高低、轻重三个方面来分析,“‘平平’为一阴一阳,而‘仄仄’为一上一入,则长与短、高与低、轻与重即不免经过几分抵消作用,结果使‘平平’与‘仄仄’在长短、高低、轻重上并无多大差别”。<sup>①</sup>

其次,词的歌唱变化远非四声平仄所能呈现。守平仄不一定合音律,合音律亦不一定要守平仄。丘琼荪先生通过对白石道人歌曲的考释,认为:“词谱失传已久,词人无奈,不得不依古人之句法、平仄、四声填之,谨守勿失,今按之白石谱,则知合律与否,有不关乎句法、平仄、四声者;反之,句法、平仄、四声虽合,而仍有不能合律者在。”<sup>②</sup>因为“平仄一法,仅可为律诗言耳。至于词、曲,当论开合、敛舒、抑扬、高下,一字之音,辨析入微,决非四声平仄可尽”,故清人批评“以四声立谱,尤属妄愚。彼自诧为精严,吾正笑其浅鄙”。<sup>③</sup>

第三,四声平仄在词体中是逐渐形成的,且限于警句及关键字词。据夏承焘《唐宋词字声之演变》一文考察:“大抵自民间词人士夫手中之后,飞卿已分平仄,晏、柳渐辨上去,三变偶谨入声,清真益臻精密。惟其守四声者,犹仅限于警句及结拍。自南宋方、吴以还,拘墟过情,乃滋丛弊。逮乎宋季,守斋、寄闲之徒,高谈律吕,细剖阴阳,则守之者愈难,知之者亦少矣。”<sup>④</sup>声音之道,后来加密,四声、平仄只是在词谱词律出现之后,才成为填词者普遍恪守的准则。

第四,严守四声平仄,多限于部分词人、部分作品或者词作的部分字句。夏承焘先生曾指出:“宋词四声大抵施于警句及结拍,非必字字依四

声;其字字依四声如前举《绕佛阁》《春草碧》者,大抵专家偶然涉兴,否则,方、杨辈之盲填死押也。”<sup>⑤</sup>如张炎《词源》中说“平声字可为上入”,即“谓谱中平律,可以上入填代。而上入之可以为平者,则以其音之轻、重、清、浊之故,如戈顺卿谓入声正浊派作平声是也”。<sup>⑥</sup>宋词中字声已然存在“阳上作去”“入派三声”现象,即“阳上声之字读作去声”,“北方无入声,入声之字皆派入平、上、去三部内也”。<sup>⑦</sup>此种情况,词的用字读声与其本声有别,故不宜刻舟求剑,斤守字面之平仄四声。

杨荫浏与阴法鲁先生合著的《宋姜白石创作歌曲研究》一书,曾对姜氏自度曲与四声平仄的关系作了深入探讨,与丘琼荪《白石道人歌曲通考》所得结论基本相同:“在姜白石的时候,虽早已有人注意四声规律,但也还有人不注意四声规律,姜白石就是不注意四声规律的一人。他只注意平仄规律。”这种平仄规律,不是格律或者律词的既定规律,而是极具个人特点与地域色彩:“一般人是将上、去、入统归入仄声一类,以与平声成对比;姜白石则是将平、入分在一边,上、去分在另一边,使平、入与上、去各为一类,而互成对比。”<sup>⑧</sup>

作为格律词派的代表人物,周邦彦、姜夔、方千里、杨泽民、张炎等人的词作,并非都是严守四声平仄。丘琼荪先生通过对姜夔《徵招》《暗香》《角招》《凄凉犯》等作品中谱字与平仄四声关系的分析,认为“词中平仄,不若一班人想象中之严,句法亦可变通,至于四声则更比平仄为宽。其他曲调纵不可知,白石自度曲,则有谱可按,非出谰言,以此例彼,当相仿佛也”。<sup>⑨</sup>姜夔词的四声、平仄、阴阳并无一定规律,“阴阳声与音律有关,自亦不可否认,惟事实上一班词家很少顾到,因此

① 朱光潜:《诗论》第八章,北京:北京出版社 2005 年版,第 193—200 页。

② 丘琼荪:《白石道人歌曲通考》,北京:音乐出版社 1959 年版,第 8 页。

③ 先著、程洪撰,胡念贻辑:《词洁辑评》,《词话丛编》本,第 1364 页。

④ 夏承焘:《唐宋词论丛》,上海:古典文学出版社 1956 年版,第 53 页。

⑤ 夏承焘:《月轮山词论集》,北京:中华书局 1979 年版,第 159 页。

⑥ 夏承焘:《唐宋词字声之演变》,《夏承焘集》第二册,第 83 页。

⑦ 夏承焘:《“阳上作去”“入派三声”说》,《夏承焘集》第二册,第 12 页。

⑧ 杨荫浏、阴法鲁:《宋姜白石创作歌曲研究》,北京:人民音乐出版社 1957 年版,第 60 页。

⑨ 丘琼荪:《白石道人歌曲通考》之《绪言》,第 8 页。

更无绝对性”。丘琼荪还对词中阴阳声字列表统计,发现“阴阳声字之比数极为接近,其缺少绝对性,不言可喻”,“如以不守四声为守律不严,律之严不严,直接影响到声之协不协,然则白石此词,严乎否乎?”<sup>①</sup>

对于声字精审之词作者,如号称“四声不易一字”的周邦彦与方千里而言,也不例外。周邦彦有《渡江云》(晴岚低楚甸)与方千里的和词《渡江云》(长亭今古道),“四声不同者凡十五字”。此外,柳永同属中吕宫的《昼夜乐》二首,九十八字中,“竟有三十三字四声不合”。张炎《词源》细论词律、作法,而观其词作,四声阴阳排布毫无规律可言。因此,对于严守四声平仄之律,有学者早已指出不足为训:“守声之士,为浪费精力;守声之说,为浪费笔墨;所谓平、上、去、入者,亦正可守,可不必守。”<sup>②</sup>

(三)律词的用韵。“韵有定位”是“律词”说的一项重要内容,亦面临较多争议。词韵系统是南宋以后才开始形成,且多借鉴曲韵、诗韵。最早的词韵专书是《词林要韵》(又称《词林韵释》《策斐轩词林要韵》),传是宋代绍兴年间刻本,后经考证,为元人假托。<sup>③</sup>词的用韵,在明清之际才开始呈现出较强的规律性。现存最早的词韵专书是明朝胡文焕所编《会文堂词韵》,但与唐宋词实际用韵并不符,“三声用曲韵,而入声用诗韵”。事实上,唐宋时期词的用韵也无一定规律,如蒋捷《高阳台》“宛转怜香”一词,“前后结三字句,或韵或不韵。后段起句,或七字或六字。六字者用韵,七字多不韵。若执一而论,将何去何从”。<sup>④</sup>顾炎

武曾反对以有韵无韵来分别诗体,如《诗经·周颂》中《清庙》《维天之命》《昊天有成命》《时迈》《武》诸篇全篇无韵:“说者以为当有馀声,然以馀声相协,而不入正文,此则所谓不以韵而害意者也。”<sup>⑤</sup>所谓“馀声相协”,就是“在词句本身上虽不用韵,而歌唱时仍补上一个协韵的馀声”。<sup>⑥</sup>词的正文中无韵,不代表歌唱中就没有协韵之声。

词韵多相互通叶,不同于诗韵分部严格。毛奇龄曾说:“词本无韵,故宋人不制韵,任意取押。虽与诗韵相通不远,然要是无限度者。”<sup>⑦</sup>一些韵部在诗中分别严格,但在词中可相互通用:“至若真、文、元之相通,而不通于庚、青、蒸,庚、青、蒸之相通,而不通于侵,此在诗韵则然,若词则无不通也。”<sup>⑧</sup>故邹祗谟感叹说:“词韵不亡于无,而亡于有。”<sup>⑨</sup>

影响词的用韵统一的还有各地方音不同。结合词的歌唱情形,詹安泰先生曾指出:“词韵初无专书,唐、五代、北宋词,用韵殊泛,时入方音,取便歌唱,惟主谐适。”<sup>⑩</sup>杨湜《古今词话》曾举一例:“昔有人题此词(《洞仙歌》‘垂虹桥飞梁压水’)于吴江垂虹桥,不书姓名,或疑仙作,传入禁中。孝宗笑曰:‘以锁字押老字,则锁当音扫,乃闽音也。’访之,果系闽人林外所作。”<sup>⑪</sup>作词求其入歌流传,采用方音是难免的,故毛奇龄分析云:“向使宋有定韵,则此词不宜流传人间。而孝宗以同文之主,韵例不遵,反为曲释。且未闻韵书无此押,字书无此音,自上古迄今,偶一见之乡音之林外,公然读押,嬗为故事,则是词韵之了无依据,而

① 丘琼荪:《白石道人歌曲通考》之《声律考索》,第152页。

② 詹安泰:《中国文学上之倚声问题》,《詹安泰词学论集》,汕头:汕头大学出版社1997年版,第13—14页。

③ 阮元、秦恩复、戈载、陈廷焯等皆认为是曲韵,叶恭绰、饶宗颐等虽认为是词韵,但为元本。见王兆鹏:《词学史料学》第一章,北京:中华书局2004年版,第19—20页。

④ 先著、程洪撰,胡念贻辑:《词洁辑评》卷四,《词话丛编》本,第1362页。

⑤ 顾炎武著,黄汝成集释:《日知录集释》卷二十一,上海:上海古籍出版社2006年版,第1173页。

⑥ 朱光潜:《诗论》第十章,第228页。

⑦ 毛奇龄:《西河词话》卷一,《词话丛编》本,第568页。

⑧ 先著、程洪撰,胡念贻辑:《词洁辑评·词洁发凡》引毛奇龄语,《词话丛编》本,第1332页。

⑨ 邹祗谟:《远志斋词衷》,《词话丛编》本,第663页。

⑩ 詹安泰:《论声韵》,《詹安泰词学论集》,第123页。

⑪ 杨湜:《古今词话》,《词话丛编》本,第43页。

不足推求,亦可验已。”<sup>①</sup>

唐宋词用韵无一定之律,杜文澜主张作词不可以宋词用韵为依据,因为宋词用韵有三病:“一则通转太宽,二则杂用方音,三则率意借叶。”<sup>②</sup>王骥德《曲律》认为宋人没有专门词韵,“宋词尚沿用诗韵,入金未能尽变”。<sup>③</sup>焦循亦云:“毛大可称词本无韵,是也”,“凡此皆用当时乡谈里语,又何韵之有?”<sup>④</sup>《四库全书总目》也主张但有制调之文而绝无撰韵之事,“核其所作,或竟用诗韵,或各杂方言,亦绝无一定之律。……当日所讲,在于声律,抑扬抗坠,剖析微茫。至其词则雅俗通歌,惟求谐耳。所谓井水吃处都唱柳词是也,又安能以《礼部韵略》颁行诸酒炉茶肆哉?”<sup>⑤</sup>

## 二、律词的形成

关于词律的生成,主要有两种不同观点。一种观点认为律词之律“乃承‘律诗’之‘律’,故又有‘诗余’之称”,甚至认为“倚声填辞”“依调填词”中的声、调是指“段、句逗、用韵、句内平仄”,“属音韵学范围,而与音乐学——现今学科意义上的音乐学无关”。<sup>⑥</sup>另一种观点认为词律是音乐的表现,甚至就是由乐曲规范发展而来,“律词的产生并非由于近体诗格律的发展,是其句式简单变化的结果,而是由于隋唐新燕乐的流行应运而生的新体音乐文学。律词是唐代新燕乐的歌词,敦煌曲子词已是律词。每一支燕乐曲歌辞的始辞是倚声制的,经过许多文人的模拟,遂使该乐曲成为其有独特格律意义的词调”。<sup>⑦</sup>

事实上,词律与音律并无直接对应关系。词的章句格律相同,宫调、曲式、歌法或截然不同。如《木兰花》与《玉楼春》,句式格律完全相同,但

分属不同的宫调与曲调。同样,曲调、曲式相同,所填之词也可能完全不同。乐曲或歌唱对词的声字也无一定要求,相反,歌曲中所填字词,“在一段旋律中既可以唱成相对的高音,也可唱成相对的低音,而字调本身不会因此字唱成高音或低音而发生任何变化,而受任何影响”。<sup>⑧</sup>词之入乐歌唱,有抑扬、轻重、清浊等变化,单靠平仄四声是无法展现的。现代语音学理论和歌曲演唱实践也表明,歌唱的伴奏、乐曲旋律的上行与下行并不要求所有字词一律讲究四声平仄。因此,夏承焘先生说:“四声与宫调乐律本非一事,守四声不足为尽乐,此无疑也。”<sup>⑨</sup>

词律虽然对律诗规范有所借鉴,但与诗律在本质上并不相同。诗律严格规整,讲究词句平仄的相对、相生、相黏等,具有绝对性和规律性。词律或词谱“基本上都是从许多实际作品中总结归纳出来的,所以只表示这个词牌的普通性和共性”。<sup>⑩</sup>就《念奴娇》而言,《钦定词谱》中收录的苏轼、姜夔、张炎等人的同调之词,除字数相同外,句式、平仄、四声、用韵等都不完全相同。次韵之作也只是字数、用韵相同,而句式、平仄、四声等不完全相同。同一作者的同调之词,不同作者的次韵之词,尚且不具有严格地格律对应,不同时代、不同地域以及不同作者的同调作品就更难以体现出其格律的一致性。词律只是基于部分词作而归纳建构起来的文本规范,并非所有词体的“公因素”“法则”“规律”或者必要条件。因此,江顺诒主张称“谱”而非“律”:“然‘律’之一字,究非音律之律,亦非律例之律,不过如诗之五、七律之律耳,不如仍名为谱之确也。”<sup>⑪</sup>饶是如此,词律的生

① 先著、程洪撰,胡念贻辑:《词洁辑评·词洁发凡》引毛奇龄语,《词话丛编》本,第1334页。

② 杜文澜:《憩园词话》,《词话丛编》本,第2858页。

③ 王骥德著,陈多、叶长海注释:《王骥德曲律》卷二,长沙:湖南人民出版社1983年版,第90页。

④ 焦循:《雕菰楼词话》,《词话丛编》本,第1492—1493页。

⑤ 永瑤等撰:《四库全书总目》卷二百,北京:中华书局1965年版,1835页。

⑥ 洛地:《“词”之为“词”在其律——关于词律起源的讨论》,《词体构成》,第213—214页。

⑦ 谢桃坊:《律词申议》,《南阳师范学院学报》2003年第2期。

⑧ 柳村:《古典诗词曲格律研究》第六章,上海:上海文艺出版总社2007年版,第233页。

⑨ 夏承焘:《四声绎说》,《月轮山词论集》,北京:中华书局1979年版,第159页。

⑩ 青山宏著,程郁缀译:《唐宋词研究》,北京:北京大学出版社1995年版,第142页。

⑪ 江顺诒:《词学集成》卷二,《词话丛编》本,第3237页。

成与律词的形成亦有其历史必然性。

首先,律词的形成是词体嬗变与创作规范发展的必然结果。从艺术的层面来看,词体构成包括乐曲因素、歌唱因素和文本因素。词调作为词体的代表,在唐五代时期,以词从乐,乐曲因素对词体形态起主导作用,词调普遍是指乐曲而言;北宋时期,词体形态受歌唱因素影响较大,词调又兼指不同的歌唱类型(如《高丽史·乐志》记载的令、慢、促拍、中腔、踏歌等);南宋以后,随着词与音乐的分离,字数、句式、平仄、四声、用韵等文本因素决定了词体的形态特征,词调又代指不同的格律。

词的传播方式有口头传播与书面传播之不同,直接影响词的创作规范。在口头传播时期,词体不仅受制于文本,更受宫调、乐曲、歌法等因素的影响。在书面传播时期,词体形态主要由文本形式决定,如抄本、刻本以及曲谱、词谱等。随着词谱的出现与词体文本的规范,从音乐文学的角度已难以对词体的文本格律及其构成做出圆满解释。从乐曲、歌唱到文本,从音乐文学的研究转向为语言文学的研究,也就成了词体研究的必由之路。南宋词体分化趋势加剧,也促进了律词的自觉。一部分词被采入转踏、赚词、诸宫调、剧曲等,成了曲词;另一部分词成了案头文学,对于字数、四声、平仄、用韵等要求日益严格,为律词嚆矢。

其次,律词的形成是受诗、曲、赋等文体规范影响的结果。字数、句式句法、平仄用韵等是律诗的构成要素,词律的归纳建构正是以律诗观念规范词体的结果。洛地先生甚至认为词律就是直接借用的律诗之律:“律词之为律词,在于唐近体律诗的完成,以律诗之律运用、扩大其运用于‘长短句’乃为律词。”<sup>①</sup>后来一系列词谱、词律、格律谱的创撰,其实是参照诗律,甚至曲律而逐渐完善的。如词韵就是借鉴自诗韵和曲韵,相传最早的词韵《策斐轩词林要韵》借用曲韵,现存最早的词韵专书《会文堂词韵》则“三声用曲韵,而入声用诗韵”,为诗韵与曲韵的拼凑。

虽然词体中的格律因素早已存在,但格律的

归纳与建构则是在明清时期完成的。律词的最早形态可追溯到以诗句入词、诗律入词的唐代文人词。北宋中后期兴起的以诗为词、推尊词体运动,进一步促进了词体的案头化、格律化。以周邦彦、姜夔、方千里、杨泽民等为代表的格律词派,借鉴诗赋律法,字句精工,声韵严整,四声、平仄、用韵等格律因素逐步加强,深刻影响了南宋词人的创作。南宋以后,随着词韵、词谱、词律等工具书的大量出现,“详注每调的字数、分段、句式、字声平仄和用韵规定”<sup>②</sup>的词律发展成为词体创作的形式规范。

第三,律词的形成是明清以来词谱、词律、词韵等著作的归纳与建构的结果。随着词与音乐的分离,人们由对词的乐曲、歌唱特征的关注,转向了对词的文本特征的关注。一些文人学者对具有代表性的词体文本进行比勘、归纳、删并,示之以谱,订之以律。词谱类著作出现于明代,最早是明弘治七年(1494)周瑛所撰的《词学筌蹄》,以图形标识词之平仄。稍后,又有张綖《诗余图谱》、程明善《啸馀谱》等,尤以清人赖以邠《填词图谱》、万树《词律》、王奕清《钦定词谱》、舒梦兰《白香词谱》、戈载《词林正韵》等影响较大。它们对同一词调的字数多少、平仄差异、用韵规律等进行归纳总结,建构了一套以文本为基础的格律规范,为后来填词者所遵循。

随着众多文字谱的撰制与流布,格律成了填词创作的普遍依据和通行标准。只有严格按照词谱、词律、格律谱等填写之词,才被认为是规范的词体,而不论这种规范本身是否合理有据。一些学者也不断对这种规则的乐律与声律功能进行阐发,以偏概全,甚至穿凿附会,造成了词律是词体与生俱来的本质特征的谬论。对此,《四库全书总目》中《〈钦定词谱〉提要》已明确指出:

今之词谱,皆取唐宋旧词,以调名相同者互校,以求其句法字数;以句法字数相同者互校,以求其平仄;其句法字数有异同者,则据而注为又一体;其平仄有异同者,则据而注为可平可仄。自《啸馀谱》以

① 洛地:《词乐曲唱》下编,第248页。

② 谢桃坊:《律词申议》,《南阳师范学院学报》2003年第2期。

下,皆以此法,推究得其崖略,定为科律而已。<sup>①</sup>

《钦定词谱》收词调 820 个,其中一调一体者仅有 385 个,占 46.9%,其余多半为一调多体。如 83 字的《洞仙歌》一调多达 40 体,可平可仄的用字多达 36 个,占总字数的 43%,字声平仄的分布也毫无规律可言。《啸余谱》与《诗余图谱》两书中的《洞仙歌》一调的情形也大体相同。一调多体现象的普遍存在,说明唐宋词在文本格律上并无严格地规律或规定。

第四,“格律词派”是“律词”的直接来源。在“律词”概念提出之前,曾有关于格律词的讨论。20 世纪 40 年代,刘大杰先生《中国文学发展简史》最早提出了“格律词派”的概念,用以指周邦彦、姜夔等人代表的注重音律、结构严整、雅正工丽的作品,引起了广泛讨论。<sup>②</sup> 由于“律词”说更为简洁,又与“律诗”相对应,因而“律词”说提出之后,“格律词”的概念也就较少使用了。“律词”概念是词体研究在由音乐文学向语言文学转变的学术背景下提出来的,顺着这样的思路,不但律诗、律词成立,甚至还可能推导出“律曲”的概念。如明沈宠绥《度曲须知》及洛地《词乐曲唱》都曾使用了“律曲”一词,因难以概括众体,故影响不大。

从某一历史阶段来看,词之为词在其律,从整个历史进程来看,词律只是词体发展与演变的长链中的一个环节。词律是南宋之后人们根据唐宋词的文本特征归纳总结出来的形式规范,但这种归纳只是基于部分词作,不是也不可能是完全归纳,所以存在诸多例外。唐宋词的合律是基于曲度填词的自发行为,是一种大体规范,因而从格律角度无法解释“和声”“衬字”“迭唱”所造成的“别体”“别调”现象。随着明清时期词律的归纳与建构,按谱填词才是自觉地合律。唐宋时期的词是词律归纳与建构的文本基础,而明清时期的律词又是按谱填词的结果,所以才表现为普遍地合律,造成了词律是所有词体形态的本质特征的假象。

因此,我们应从整个词体构成与历史演变中

来把握律词的本质特征,对词体进行重新界定。历史上任何一种文体,都是不断接受重新界定的,词体也不例外。依调填词兴起之后,同一类型的作品从传统诗体中脱离,获得了文体上的独立地位,不仅实现了词体的新生,也是对原有诗体概念的一次重新界定。同样,曲体的出现不仅是新的文体类型的独立,也是对诗、词的一次重新界定。文体是不断发展演变的,但这种演变不是突然断裂,而是从量变到质变,积累到一定程度出现了新的文体自觉。词体的不同形态也是如此,从以乐曲规范为主的曲子词,到以演唱规范为主的歌词,再到以文本规范为主的律词,它们都赋予词体以新的特质与属性,从不同方面丰富和发展了词体。

### 三、“律词”说的价值和意义

“律词”说的提出,尤其对词的文本特征的强调,一方面固然有刻舟求剑、以偏概全之失,另一方面也启发人们更为系统地认识词体,综合乐曲、演唱、文本等因素来考察词体的构成、形成与演变,有助于完善和深化对词的本质特征及其历史形态的认识,具有重要的学术价值和学术史意义。

第一,有助于深化对词体文本特征的认识。合乐是词之为词的历史前提,即词曾是合乐歌唱的音乐文学;合律是词之为词的现实结果,即词是有一套独特格律特征的韵文体裁。将词完全作为一种音乐文学的词体观,有时过于强调词对音乐的从属地位,反而忽略了文本的相对独立性,无法对词的本体特征及其历史演变作出切实说明。就明清以后的词体形态而言,词律是词的核心要素与最具代表性的文体特征;就整个词体发展史而言,篇章句式、平仄四声、调式用韵等是词体构成不可或缺的元素。“律词”说顺应了词、乐分离的发展趋势,由对词的乐曲、歌唱特征的关注,转向对词的文本特征的关注,在此基础上形成了一套独立自足的理论体系——词律学,反过来可用以解释词的文本构成及其变化,进而上升为词的创作方面的新规范。

词的早期形态如敦煌曲子词也部分讲究平仄

① 永瑤等:《四库全书总目》卷一九九,北京:中华书局 1965 年版,第 1827 页。

② 刘庆云:《“格律词派”平议》,《词学》第 12 期,上海:华东师范大学出版社 2000 年版,第 105—116 页。



规则,但并未上升为一般规律,没有成为创作的自觉规范。正如王小盾老师所说:“我们在敦煌曲中找不到这样一支曲调——它所配合的多首歌辞平仄律一致;我们也找不到这样一首歌辞——它的上下段,有严格的平仄组合规律。”<sup>①</sup>在律词体系中,提出并强化了这种规范,使之成为词体的一般规律。词律的归纳与建构,体现了对词的文本诸要素的组合规则及一般规律的把握,凸显了词体文本诸要素的作用与功能,促进了词从音乐文学向语言文学的嬗变。

第二,促进了词的创作的规范与繁荣。一般认为词律是对词的创作的一种束缚,事实上它反而促进了词的创作的繁荣,是词体史上一次观念更新与文体解放。作为一种新的创作规范,按谱填词提供了一种行之有效的模板和路径,可让更多不精通音乐的文人循规蹈矩,填词酬唱,从而受到了文人们的广泛欢迎,促进了词的创作的推广与普及。在律词体系中,按谱填词“可以仅依据某词调之典范作品,模拟其字数、句式、分段、字声平仄和用韵规则而填写,而词人不必是精通音乐的了。”<sup>②</sup>

由于词律形成和词体新观念的确立,一定程度上造成了明清时期大量规范性词作的涌现。有清一代,词虽然不是主流文体,但作者之广、作品之多,都已超迈前代,这与律词新规范的形成不无关系。律词的写作更注重文字方面的规则与技巧,意随文生,会生出一些意想不到的新奇瘦硬的词句组合。作词以合律为首要标准能帮助学词者快速入门,模式化批量创作,但也会造成作品的单调生硬,规整有余而变化不足,一定程度上削弱了词体的美感与韵味,这也是明清词的艺术价值相对逊色于律定之前的唐宋词的一个重要原因。

第三,促进了人们对乐曲、唱法等音乐因素在词体发生演变过程中的作用的探究。按律填词,词律成了词体的核心要素,文本成了词体的唯一载体,但在词体研究中反而兴起了研究词乐的热潮。一些学者对词调、章句、声字、用韵及词的本

质、词的起源等问题的探究,不约而同地寻求音乐方面的解释。律词兴起以后,词与乐器、词与燕乐、词与民间歌曲、词的演唱方式等问题,成了词学研究的热点。与此相反,唐宋时期对词体的音乐、歌唱因素的研究反而不甚凸显,众多词话着重关注的是本事、内容、风格等方面的分析与鉴赏。

以往的词体研究,常常是从某些要素出发,将其视为词体的本质特征,用以解释所有词体现象。词律生成和律词兴起之后,反而启发人们注意词体研究要建立在历史发展而非静态文本的基础上,注意对词体的全部特征而非个别特征的认识与把握。从局部来看,词之为词在于其律,律是词体的核心要素;从整体上看,词体是包括宫调、曲式、歌法等要素在内的综合艺术,不仅限于文本形式。静态的文本分析与归纳,无法对相关词体及词学问题做出圆满解释,必须结合活动与表演,把词放到活的文学生态与历史演变中,才能获得较为全面深入的认识。

第四,启示我们应用历史形态的视角来看待词体的起源与演变问题。一些具体问题的研究,从某一个方面或历史阶段来看,有其合理性;但从整体来看,又有片面性和不确定性。以部分代替整体,以静态代替动态,不顾词体构成的系统因素与词体形态的历史演变,不但不能完整把握词体形成的历史过程,也不能准确说明每一阶段的词体特征。

如关于词体格律的生成,事实上反映了一种文化积累,就应将其放在词的发展演变的历史进程中来考察:“在民间辞阶段,获得歌调;在乐工辞阶段,获得依调撰词的曲体规范;在饮妓辞阶段,增加众多的改令令格;在五代以后的文人辞阶段,这些令格转变成由词谱所规定的种种格律。”<sup>③</sup>虽然“词谱所规定的种种格律”,并非五代以后的文人辞阶段就完成的,但词体的格律特征“反映了一种文化的积累”,则是符合历史事实的。律词的成立在于律的形成,随着词谱、词律、词韵等专门著作的出现与普及,词律才成为人们

① 王小盾:《唐代酒令艺术》,上海:知识出版社1995年版,第91页。

② 谢桃坊:《律词申议》,《南阳师范学院学报》2003年第2期。

③ 王昆吾:《从词体形成的条件看词的起源》,《从敦煌学到域外汉文学》,北京:商务印书馆2003年版,第269页。



创作和解读词的主要依据。

此外,“律词”说还有助于认识汉语韵文的审美特征及其传播规律。“每种文体,总要通过文字记录流传开来,获得尊崇与仿效,才能成为主流文体;因此,中国古代韵文体制的变迁,总是表现为发端于口传文学而确立于书面文学的运动。言语类的传播方式创造韵文体裁,而文字类的传播方式则确定其规范和权威。”<sup>①</sup>也就是说,诗、词、赋、曲等文体总是在传播发展中不断获得新规范,即表现为篇章、句式、声字、用韵等文本方面逐渐细密的规定。“律”这种文体规范,呈现了汉文字的独特之美,其“节奏、情思之美妙,均可得而睹焉”。虽然词的唱法与乐谱已经失传,“然即词之声字与其句、调之组织以求之,其本质之美妙犹在也”,因为“词之声字之运用与句调之组织,最合美学之原理”。<sup>②</sup>

总之,律词的形成过程,同时也是词体的构成要素,包括篇章、句式、字声、用韵等逐步规范的过程。

“律词”说立足于明清时期形成的格律词观念,有助于我们重新审视“五四”以来以词从乐的词体观,是对以往不同词体观念的有益补充和矫正。对律词形态的研究,既可以对词体要素在系统结构的逻辑展开中获得一种结构定位,也有可能从词体发展演进的历史链条中获得某种历史定位。在当前词体研究推进不大的情况下,“律词”说提出了一系列具有启迪性和建设性的观点,推动了词的文本特征乃至词体历史形态研究的深入发展。同时我们也应当认识到,“律词”说只是考察和分析宋代以后词体形态的一个视角,不能将律词作为词体的唯一形态,更不能将“律”视为所有词体形态的本质特征。对明清以来的律词的认识与评价,应参照夏承焘先生的意见,一不破词体,二不诬词体,既不否认“律”的基本存在及重要作用,又不夸大其作用及不可通融性,“盖前者出于无识妄为,世已尽知其非;后者似乎谨严循法,而其弊必至以拘手禁足之格,来后人因噎废食之争。是名为崇律,实将亡词也”。<sup>③</sup>

## A New Approach to the Understanding of the Ci-poem with Matric Pattern

Li Feiyue

(Department of Art Studies, Chinese National Academy of Arts, Beijing 10029, China)

**Abstract:** The *Ci-poem* with matric pattern is a concept which has been frequently used in the study of *Ci-poetry* in recent years. It is characterized with the same tonal pattern of a *Ci-poem* defined metrically, including a *Ci-poem* of fixed texture, a text of fixed sentence structure, a sentence of fixed character patterns, characters of fixed sounding, and rhythms of fixed positions. Viewed from all the defining features and historical forms of *Ci-genres*, there has never existed a universal and absolute matric pattern for *Ci-poems*. Factually, as a generalization and structuring of texture, the matric pattern of a *Ci-poem* was a historical product of poetry and a normative requirement for texts. A *Ci-poem* with matric pattern had its distinctive components, historical origins, scope of application and stylistic functions, and was a redefining of *Ci-genre* after the separation of *Ci-poems* and music. While the concept of the *Ci-poem* with matric pattern helps to enrich and deepen the understanding of textural characteristics and historical forms of *Ci-poems*, matric pattern cannot be qualified as the defining trait of *Ci-poems*, nor can the *Ci-poem* with matric pattern be used to refer to all the *Ci-genres*.

**Key words:** *Ci-poem* with matric pattern, matric pattern of a *Ci-poem*, *Ci-genre*

(责任编辑 郑园)

① 王昆吾:《中国韵文的传播方式及其体制变迁》,《中国早期宗教与艺术》,北京:东方出版中心 1998 年版,第 247 页。

② 詹安泰:《中国文学上之倚声问题》,《詹安泰词学论集》,汕头:汕头大学出版社 1997 年版,第 16—17 页。

③ 夏承焘:《唐宋词字声之演变》,《夏承焘集》第二册,第 82 页。