2025年第6期 中山大学学报（社会科学版） No. 6 2025
第65卷 JOURNAL OF SUN YAT-SEN UNIVERSITY Vol. 65
（总318期） （SOCIAL SCIENCE EDITION） General No. 318

从姜夔自度曲看词调常用体势及其与音律的关系*

王卫星

摘　要：结合宋代词调常用体势发展史与同调词体势传承规律来探讨，可知姜夔在《长亭怨慢》序中对自度曲特色的界定与强调，受时代视野限制，看似标新立异，实乃回归时尚前的反省。所谓“率意为长短句”实乃从心所欲不逾矩，大体传承并大力推动了长调宜用体势的流行与发展。所谓“前后阕多不同”的创调试验实乃以复古为创新，最终迎合并推进叠片体的应用与创制时尚。音律包括语音与乐音，对应文律与乐律，对比考察姜夔各调谱字与格律，可知文律有常规，相应乐律却无恒法，在词调定势中占据主导的是文律，而非乐律与词乐配合方式。

关键词：姜夔；自度曲；词调；体势；音律
DOI：10.13471/j.cnki.jsysusse.2025.06.002

姜夔注有宋代俗字谱的词调作为现存最完整的宋代词乐资料，历来是研究词乐的必由之路与绝佳样本。其中最具创意的自度曲更成为关注与论争的焦点，学界在探讨其特征时，普遍聚焦于先词后曲的创制方式与非叠片的词调体势。只因这两大特征都来源于姜夔在《长亭怨慢》序中的这段自述：

予颇喜自制曲，初率意为长短句，然后协以律，故前后阕多不同。①

言下之意，当时流行曲的词乐配合方式以由乐定词为主，词调体势以上下片相同或相近者为主，而自己所制曲却与众不同，先作词，后协律配乐，还特别强调词是“率意”而为，让人感觉此种创作是全然不受成规所限的自由发挥，如此无拘无束，上下片自然“多不同”了。而以“颇喜”领起，又会让人以为作者对此种特色的态度是颇为自喜自得的，故要特别标举。但详细考察姜夔词，却会发现一些与寻常理解不同、值得深究之处：姜夔对自度曲“前后阕多不同”的独特性如此看重，为何在《长亭怨慢》后创作的自度曲全为叠片体②，为何叠片体在所用长调中占绝大多数？自度曲九成是长调，而早期长调大都是“前后阕多不同”的，创调以叠片体为主却是在周邦彦引领下才流行的，那么其究竟是创新，还是复古，此种不同与由乐定词间又是否有必然联系？“前后阕多不同”的词调究竟是有多不同，相同与不同处占比多少，较之叠片体有无相通之处？“率意”而为的词调体势，为何在章法结构上与传承词调、流行词调大体相同、多有相通？文律与乐律的关系如何，何者能在词调定势与传承传播中占据主导？

本文重点探讨的“体势”与学界更关注的“体式”同以词调格律为依托，内涵指向却不同：体式指向格式规范，故研究重心在具体规则、变化方式与执行情况等；而体势指向由格式特点成就的风格趋势与作法导向，故能成为沟通体式与声情、意境的桥梁，也更具普适性。即如《文心雕龙·定势》谓“因情立体，即

* **收稿日期**：2025—06—15
基金项目：国家社会科学基金重大项目“中国词学通史”（17ZDA239）
作者简介：王卫星，中山大学中文系（广州 510275）。

① 夏承焘笺校：《姜白石词编年笺校》，上海：上海古籍出版社，2020年，第45页。

② 叠片体指各片体势大体相同，以同位重叠为主，包括重头、换头、改尾、双段头、三段头与双段尾。

体成势”[①]，由格律特点成就的词调体势，本是创调者为抒情逞技而设的，基于汉语一字一音一义的独到韵律，与情境相辅相成，与自然规律相通。要了解体式的成因、变化规律与适用技法，判断体式在指导创作时的合理性与适用性，都须以对体势的探讨为基础。音律，音分语音与乐音，对应文律与乐律。词调格律是对文律规范的概括，通常包括句式、句法、韵法与节奏点平仄，严律还讲求非节奏点平仄、四声等；而谱字是对乐律的记录，对文律与乐律的考察可具体落实到格律与谱字上。本文主要结合宋代词调常用体势发展史与同调词体势传承规律，来探讨相关问题。

一、率意为词实乃从心不逾矩

结合自度曲创制时间看，各调（均为双片）体势有规整化趋向——上下片体势趋同，创作《长亭怨慢》的1191年春正是重要转折点。此前与同时创作的5调自度曲均是前后阕多不同，不同处大体呈先增后减之势，相同处重叠法则趋向灵活多样，1176年《扬州慢》为重叠篇幅占比51%的半叠片体，前三节末与末节均有同位重叠；1187年夏《惜红衣》叠法略同，重叠篇幅降为20%，《石湖仙》兼用同位与错位重叠，重叠篇幅占40%；1191年春《淡黄柳》作为唯一中调，双片体势差异更分明，重叠篇幅占30%，稍后所作《长亭怨慢》在前三节末、末节与双片之交均有同位重叠，是重叠篇幅占比49%的半叠片体。此后创作的4调自度曲全为叠片体长调，即《暗香》《疏影》（1191）、《角招》（1194）、《徵招》（1201），均为换头改尾曲。由此可推测他在第一首自度曲中已开始非叠片创作试验，此后3调是试验深化的产物，至《长亭怨慢》开始向叠片体归复，序中强调的独特制曲法，看似标榜，实则应蕴含了反思，很可能是此种异于时流的作法在传播时受到了阻碍，才要特别说明，而反思结果则是不再立异，回归时尚。

结合姜夔用调体势看，叠片体在能彰显其独到特色的长调中占绝对统治地位。姜夔与同代专业词人前辈柳永、周邦彦一样，创调之才都集中体现在长调上。自度曲9调中有7调为长调，89字中长调《石湖仙》为四六言主导类，与长调无异；即便是最短中调《淡黄柳》，体势也更近长调；3调自制曲《翠楼吟》《秋宵吟》《凄凉犯》都是长调。姜夔长调所用31调中有换头改尾曲24调、双段头一段尾1调，叠片体占比约81%。其中延用前人的17调[②]均为换头改尾曲，而率先采用的14调中有8调为叠片体，占比约57%。可见叠片体尽管在创用调中占比相对低，但姜夔对其偏好与依赖程度仍明显高于非叠片体。

结合长调体势发展史[③]看，叠片体占主导的创调风尚，是在周邦彦词引领下才兴起的，姜夔引领的清雅派正是推动其兴盛的主力军。词调篇幅决定了适用与流行体势特色。小令中叠片体自唐五代已占主流，大都为重头与换头曲。早期长调却是以非叠片体为主的，宋调中最流行的换头、改尾曲出现虽早，流行却相对晚，大量创制时间更晚：宋前长调慢词中仅五代钟辐《卜算子慢》1调属此种，柳永率先采用的77调长调中仅有19调属此种，北宋间率先采用长调较多（4调以上）的词人，此种词调用量过半的仅欧阳修（4/3）[④]、晁端礼（13/9）与其侄晁补之（4/3）、周邦彦（37/28）4位[⑤]，但流行长调大都属此种。究其原因，此种体势规整中有变化，是适用性最高的长调体势，故周邦彦慧眼独具地将其选出，大量创制，正能顺应时需，使其迅速成为新创长调的主流，此后创调较多的均是源出于周氏的大晟乐府与清雅派词人，有万俟咏（8/5）、曹勋（21/15）、姜夔（14/8）、史达祖（9/8）、吴文英（14/13）、周密（5/5），此种词调都占绝大多数。

① 刘勰著，黄叔琳注，李详补注，杨明照校注拾遗：《文心雕龙校注（全本）》，北京：中华书局，2021年，第443页。

② 17调分别是：《庆宫春》《齐天乐》《满江红》《一萼红》《念奴娇》《眉妩》《月下笛》《法曲献仙音》《水龙吟》《探春慢》《解连环》《喜迁莺慢》《摸鱼儿》《永遇乐》《水调歌头》《汉宫春》《月上海棠》。

③ 本文对词调史相关数据的统计，主要参照田玉琪《词调史研究》（北京：人民出版社，2012年）。

④ 括号中两个数字分别为始见调总数/换头改尾调总数。

⑤ 本文对宋词的统计与引用无特别说明者均据唐圭璋所编《全宋词》（北京：中华书局，1965年）。

周氏所创调与前代同类词调相比,更趋向精致规整,更适合表现精美婉雅意格,能开启清雅派宗风,姜夔正是其中至关重要的一环,更倾向于在相对规整的章法中施展奇崛变化。

结合叠片体词调常用体势的成因与演变看,姜夔各类始用调均能把握与引领时尚。流行词调通常有两大特征:一是体势与篇幅相适应,二是体势规整易于驾驭与接受。叠片体正是凭借规整优势流行的,早在《诗经》中重章叠句的体势已占据乐章主流。唐宋以来流行词调大都是叠片体,各片重合度越高,对称强调效果越强,优势是更便记忆、吟唱与驾驭;缺陷是更易因重复而显呆板。词调篇幅越长,就越易因重叠次数过多、长度过长而滋生运转不灵的板滞流弊。因此,叠数不宜超过双叠,重合度越高则适用篇幅越短。重头曲仅适用于短篇,流行词调多是小令,少量是中调[①]。重头长调唐五代仅有孤调《金浮图》;宋初相对多,有和岘3调、柳永4调、张先2调与赵忭1调,作者较多的仅柳永《归朝欢》。后来几乎绝迹,北宋仅有的《小梅花》《烛影摇红》2调都是由双片小令重叠而成,严格来说不能算创调。只因随长调兴起,人们逐渐意识到此种小令中最流行体势,并不适用于长篇。换头通行于各类流行词调中,换头兼改尾则尤适用于长篇,在流行长调中占据主流。多片流行长调通常包含双段头或尾。

综观姜夔始用调情况,1176年《扬州慢》是半叠片体,此后有两个创调高峰期:一是1186—1187年,共8调,叠片与非叠片体平分秋色,各有4调,小令《杏花天影》为重头、中长调《清波引》与长调《翠楼吟》《琵琶仙》为换头改尾,《霓裳中序第一》《八归》《惜红衣》《石湖仙》4长调非叠片体。二是1191年,共8调,大都为叠片体。小令《醉吟商小品》为重头,中调《玉梅令》与长调《暗香》《疏影》为换头改尾,《秋宵吟》为双段头一段尾,仅《淡黄柳》与《长亭怨慢》《凄凉犯》3调为非叠片体。此后所作《鬲溪梅令》(1196)是重头小令、《玲珑四犯》(1193年)《角招》(1194年)《徵招》(1201年)均是换头改尾长调。总之,小令均用重合度最高且易流行的重头曲,中长调则越来越倾向于采用最易流行的换头改尾曲。

结合既有长调章法结构看,姜夔无论是传承调,还是始见调,章法结构都与既有长调一脉相承,与宋代流行长调[②]、名家创用长调的契合度尤高。自度自制曲常用章法结构与韵句组合均是流行长调常用或柳、周长调已用的,主要表现在:

1. 流行长调大都为双片8节,每片4节,每节通常10—14字,相当于流行双片4节小令叠加版,这类偶数对称体势如同律诗四联,适用对照呼应、起承转合章法,分片后变化更多。姜夔自度自制曲中长调共11调,其中10调均是符合上述流行特征的双片体。

2. 双片体流行长调大都为换头改尾的叠片体[③],换头与改尾增减字以1—2字为多,换头多增字,改尾多减字,在变化中趋向平衡。起句最常用四言句,过片最常用六言句,其次是五言句,也与换头增一二字的规律相通。姜夔4调自度曲与1调自制曲均为换头改尾曲,《翠楼吟》与《徵招》换头增一字;《疏影》换头增两字;《暗香》换头增一字,结尾减两字;《角招》换头增两字,结尾减两字,均与流行特征一致。

3. 多片体流行长调均为包含双段头或双段尾的叠片体[④]。姜夔唯一的多片体自制曲《秋宵吟》是双段头一段尾体,体势承自周邦彦同体词调《塞翁吟》。

4. 流行长调以四六言主导类为主,混合类为辅,最常用四言、六言与七言折腰句。起结过片与各节韵句搭配相对稳定,形成各种别于小令的流行组合。姜夔《扬州慢》《惜红衣》《石湖仙》《凄凉犯》《翠楼吟》《暗香》《疏影》《角招》9调为四六主导类,《长亭怨慢》《徵招》《秋宵吟》3调为混合类。各节常用的"四

① 流行重头长调仅有周邦彦始用《烛影摇红》,由重头小令《忆故人》重叠而成,因四言主导体势本适用于长调,才得以流行。

② 宋代流行长调指宋代前30名流行长调,排名参照刘尊明、王兆鹏:《唐宋词的定量分析》,北京:北京大学出版社,2012年,第118—120页。

③ 宋代前30名流行长调中有24调为换头改尾曲,其中18调仅换头,6调换头兼改尾。

④ 共3调,即双段头双段尾《兰陵王》、双段头一段尾《风流子》与一段头双段尾《十二时》。

五四”“四四六”“五四四”“六四四”“四四四”均是长调常用组合，只因四言是长调最流行句式，渐变句式是最易驾驭的组合，而相同句式双连又是通行于各体诗词的传统，故此类组合对称稳健，有助于发挥汉语骈散相成之妙，各节均适用。

5. 姜夔自制自度曲第一节最常用的“四五四”（《石湖仙》《暗香》《疏影》）与“四四六”（《扬州慢》《翠楼吟》）式，本就是流行长调首节最常用组合。起句尤爱用短韵（《石湖仙》《暗香》《疏影》《凄凉犯》《淡黄柳》均用四言短韵，《角招》用三言短韵），柳、周所创长调也常用，能形成精辟顿入与精准聚焦之效。在既有长调中已流行的起法还有《惜红衣》的“四四四”式，流行长调《沁园春》《永遇乐》均用；《徵招》的“七六”式，流行长调《水龙吟》《齐天乐》均用。

6. 中间两节最常用“四七折”式（《惜红衣》《角招》《凄凉犯》），四言常入韵，灵变陡转，韵律感强，本是长调同位常用组合，在周词引领下更常用于第三节，能引领第二小段意脉斡旋，姜夔传承词调《眉妩》《庆宫春》《法曲献仙音》《解连环》《汉宫春》均用，可见情有独钟。类似组合还有“五七折”“六七折”“七七折”，均见于传承词调《探春慢》《喜迁莺慢》《月下笛》中。

7. 流行长调与姜夔自度自制曲过片都常用二言短韵，后多接四、三言，相当于过片最常用的六、五言句中韵，句间语义衔接灵活，便于强调、衔接与斡旋。

8. 头的体势更规整，更常用四六言渐变组合；而尾更奇变多姿易出彩，更常用折腰连句、超长句与陡转韵句。尾可指上下片末二节、非叠片体下片与多片体的尾段，由此可推测长调大都在尾部用奇丽精彩音律振起高潮，类似入破效果。姜夔自度自制曲能将此特色发扬光大。非叠片体长调如《扬州慢》前两节均为齐言渐变组合，三四节“七折四四/七折四”更趋跌宕，用了陡转句与折腰句，下片第三四节“六七折/七折四”则用了比上片末更跌宕出奇的近尾折腰连句，末以四言句陡转急收，正能振起高潮，而前后结正是名句所在，后尾“二十四桥仍在，波心荡、冷月无声。念桥边、红药年年，知为谁生”尤精彩，公认能彰显其冷韵幽香特色。又如《长亭怨慢》末三节：“韦郎去也，怎忘得、玉环分付。/第一是、早早归来，怕红萼、无人为主。/算空有、并刀难剪，离愁千缕。”[①]通常一二节与三四节分为两段，此则独辟蹊径，先用四言句兴起一声短叹，再陡转出四连折腰句，意脉文气随之流贯而下，一转一新，贯通三节，浑然一体。即如唐圭璋评云：“下片一气直贯到底，仿佛苏、辛。”[②]再如《凄凉犯》上下片体势略同的末二节均用近尾折腰连句与陡转句式描述转深离愁，下片末三节尤跌宕：“旧游在否，想如今、翠凋红落。/漫写羊裙，等新雁、来时系着。/怕匆匆、不肯寄与，误后约。”以问句领起，已叹飘零，下节忽转出希望，下节又恐希望落空，文意随体势一波三折。再看唯一中调《淡黄柳》上片是基本律句占主导的渐变组合，配合娴雅淡语徐徐道来，类似小令；下片则俨然长调：“正岑寂。明朝又寒食。强携酒、小桥宅。怕梨花、落尽成秋色。燕燕飞来，问春何在，惟有池塘自碧。”篇幅增长，用过片短韵、折腰连句与陡转句加强了情感力度与变化，领字之妙用，短韵之顿挫、八折长句之盘旋悲壮，尤能动人。末转以四四六圆转组合作结，由急转徐，归于沉寂，颇有余味。最后看双段头一段尾体《秋宵吟》，前两片为重头，每片仅24字，分两节，多三言句，体势类小令，主要以对句渲染别景离愁，婉约精致；尾片长达51字，略超过前两片总合，共4节，均用长调常用组合，以四言与七折句为主，多为直接抒情语，开阔畅达。

姜夔自度自制曲中特色独到的组合也是有源可溯的。如《秋宵吟》双段头起句用“三三六”式，延用小令流行组合，因头二片相对短故适用，承自周邦彦《塞翁吟》双段头中“三三五”式。《凄凉犯》第一节“绿杨巷陌，秋风起、边城一片离索”，四言句陡转为九折长句的奇崛组合，正能表现萧索秋风惊起绿杨，打破巷陌宁静的声势。其源自苏轼《念奴娇》“大江东去，浪淘尽、千古风流人物”，颇受姜夔长调青睐，所用《琵琶仙》《念奴娇》《喜迁莺慢》均如此起。又如《角招》结句“问谁识、曲中心、花前友”句法特殊，超长句

① 本文引用姜夔词与谱字均出自丘琼荪《白石道人歌曲通考》（北京：音乐出版社，1959年），标点据实调整。

② 唐圭璋：《唐宋词简释》，上海：上海古籍出版社，1981年，第191页。

中两连折腰,先用拗句振起发问,再配合对称体势用对句铺陈心曲,跌宕顿挫而意脉不断。其可溯源自王质《无月不登楼》后结"未转眼、度秋风、成陈迹"。

结合谱字来考察其体势与旋律,更有助于把握上述特征的成因、词乐配合方式与影响。

二、灵变有矩的叠片方式

先考察叠片体中最流行的换头改尾曲,除换头与改尾所在节外,其余各节均是上下片同位重叠,谱字与格律均相同或大体相同。换头改尾节中也存在同位重叠呼应的体势,重叠方式主要有以下三种:

1. 最常用的是节末谱字与格律大体相同,相同处至少在其中一片为整句,有的词调节中还有部分谱字错位相同。如《翠楼吟》换头,上下片第一节"月冷龙沙,尘清虎落,今年汉酺初赐"与"此地。宜有词仙,拥素云黄鹤,与君游戏",末尾四字,格律"仄平平仄"与谱字"ㄣㄠㄙㄢ"均同,后者为完整四言句。前半段增一字,变断句,加二言短韵,相近处在"月冷龙"与"有词仙",节奏点平仄与谱字"ㄤㄐㄏ"均同,"落今"与"云黄""初赐"与"此地"谱字也相同。相应意脉呼应转新,引领下片完成了在"此地"的古今盘旋与人我融合。又如《徵招》换头,上下片第一节"潮回却过西陵浦,扁舟仅容居士"[①]与"迤逦。剡中山,重相见、依依故人情味",末尾九字,格律相同,谱字除首字稍有变化外也相同,但句式句法却由"三(半)六"式变为九言折腰句,全节体势也因此由七六言渐变的正常组合,变为二三言句与九折长句陡转的奇崛组合。相应意脉呼应转新,"扁舟仅容居士"的孤独漂泊感,在"重相见"后顿变作他乡遇故知的欣喜缠绵感,跌宕摇曳体势正能表现被激荡而出的依依情味。即如俞陛云评云:"'依依故人'三句尤摇曳生姿。"[②]

2. 节中字数相同,而句法与断句方式变化,相应谱字与格律大同小异,异同处多是对应关联的。如《凄凉犯》换头,上下片首节"绿杨巷陌,秋风起、边城一片离索"与"追念。西湖上、小舫携歌,晚花行乐",字数相同,句式句法变化颇多。但加下化线处基本相同,故相应谱字"ㄎㄢㄨㄠㄑㄢㄠㄑㄐㄢ"与"ㄎㄢㄨㄠ……ㄑㄢㄣㄢㄐㄢ",格律"仄仄。平平仄、平平仄仄平仄"与"平仄。平平仄……平平,仄平平仄"也大体相同。不同处均位于第一、九字,平仄相反,相应谱字上也有装饰音增减。又如《徵招》改尾,上下片末节"记忆江南,落帆沙际,此行还是"与"水萍晚,漠漠摇烟,奈未成归计",字数与谱字"ㄨㄎㄐㄎㄌㄧㄧㄙㄧㄣㄎㄢ"均同,但句式由"四四四"变为"三四五",均是前后结流行组合,格律除2、4字外均同。相应意脉对比呼应,使昔游与今游的醉人景致与盼归隐情致叠加转深,融为一体。

3. 较长节谱字涵盖较短节,而在换头、改尾处增字,改尾增字往往与过片起首相同。如《角招》上下片首节"为春瘦。何堪更、绕湖尽是垂柳"[③]与"犹有。画船障袖。青楼倚扇,相映人争秀",换头增三字,除此三字外谱字与格律大体相同,仅格律相反的前二字装饰音位置变化。《疏影》上下片末节"但怪得、竹外疏花,香冷入瑶席"与"又片片、吹尽也,几时见得",改尾减二字,除此二字外谱字大体相同,格律唯有"疏花"与"也,几"断句不同,平仄相反。前结末多出的"瑶席"与换头短韵"江国",格律与谱字"ㄐㄒ"均同。

以《暗香》《疏影》为代表的叠片体联曲,彼此体势与音律也有重叠呼应处:一则起结、过片、节末的关键位置同位相同。首节末"吹笛"与"同宿",前结末"瑶席"与"幽独",过片起"江国"与"犹记",过片末"初积"与"蛾绿",谱字"ㄐㄒ"与格律"平仄"均同。二则节尾、片尾同位相同。第一节末"算几番照我,梅边吹笛"与"有翠禽小小,枝上同宿",谱字"ㄙㄧㄠㄗㄤㄐㄏㄐㄒ"相同,格律"仄仄平仄仄,平中平仄"除倒数第三字外均同。第二节"唤起玉人,不管清寒与攀摘"与"客里相逢,篱角黄昏……倚修竹",节奏点平仄相

① 本文引文中下划线、波浪线,均为笔者所加。

② 俞陛云:《两宋词境浅说》,北京:文津出版社,2017年,第208页。

③ 此句原版为"西湖",比谱字多一字,据姜夔定律习惯与赵以夫同调词"苔枝上、剪成万点冰萼"改。

同，谱字大体相同。第三节末“都忘却、春风词笔”与“但暗忆、江南江北”，格律“中仄仄、平平平仄”相同，谱字却不同。第四节末“花，香冷入瑶席”与“化作此花幽独”，格律“平平仄入平仄”与“仄入仄平平仄”大半不同，谱字“[illegible]”却相同。下片第一节首尾“江国。正寂寂……夜雪初积”与“犹记深宫旧事……飞近蛾绿”，格律与谱字大体相同。总之，二者作为联曲，在结构与音律上多有相通，故吴文英取《暗香》上片与《疏影》下片合成《暗香疏影》，自能契合无间，类似半叠片体。

再来考察各类词调共通的叠片规律，非叠片体上下片也会出现重叠呼应的同类体势，主要用以押尾，集中在前三节末、末节、前结末与过片之交三个位置。在声律上有回环之妙，有助于增强上下片关联性与整体感，相应文辞意脉也有能顺势呼应，自成其妙者。较之叠片体，相通处主要有以下三点：

1. 大都是同位重叠，最常用的节末重叠法谱字与格律均大体相同，相同处至少在其中一片为整句；末节重叠也有如叠片体般完全相同者。如《扬州慢》共98字，上下片字数相同，上下片第一节末“解鞍少驻初程”与“算而今、重到须惊”，除“而”字外，格律“仄平中仄平平”与谱字“[illegible]”均同；第二节末“荠麦青青”与“难赋深情”，格律“中仄平平”与谱字“[illegible]”均同；第三节末“犹厌言兵”与“冷月无声”，格律“中仄平平”相同，谱字“[illegible]”与“[illegible]”大体相同；末节格律“仄平平、平仄平平，平仄平平”与谱字“[illegible]”均同。

2. 长调过片均擅用二言短韵，与前结末二字谱字均相同，重叠呼应，形成增强加速的韵律与重叠强调的旋律，有助于促成上下片间意脉勾连斡旋。中调《淡黄柳》过片三言短韵体势也略同。

《长亭怨慢》《暗香》《角招》《徵招》4调自度曲，《翠楼吟》《凄凉犯》2调自制曲与《霓裳中序第一》，均用此种体势；《疏影》双片之交体势也略同，差别唯在过片二字未入韵。格律绝大多数为“平仄”，仅《长亭怨慢》过片“日暮”与《翠楼吟》（宋代孤调）过片“此地”首字用入声与上声，应是用了“平声字可为上入”的互代法。参看周密、张炎所作5首《长亭怨慢》，过片首字均用平声，可知首字宜用平声。如此在两片间以“平仄平仄”串联，重叠声律形成的强调与融贯感，频繁入韵增强的韵律感，平仄律与长短韵交替的跌宕感，都有助于在彰显过片变化的同时，保证声气融贯。过片短韵后所接句式为三言（3调）、四言（2调）、五言（1调），句间语义多为连贯互补，相当于五、六、七言句中韵，有助于融贯文气。其中，次句也入韵者更能增强繁促别致的韵律美，彰显意境的切换盘旋；不入韵者与后文语义衔接更流畅自然。

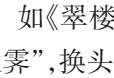
如《角招》前结云：“一叶凌波缥缈。过三十六离宫，遣游人回首。”过片云：“犹有。画船障袖。青楼倚扇，相映人争秀。”“回首”与“犹有”，格律“平仄”与谱字“[illegible]”均同，正可强调关联，正因“回首”才能见到“犹有”领起诸景。由十言长韵句陡转为二、四言短韵连句，在增强韵律感与变化美的同时，又能聚焦于“犹有”强调的变化与对比。从“回首”前所见缥缈清冷情景，跳转至“回首”后所见华美热闹情景，“我”别后之孤寂与他“人”“犹有”之喧欢相反相成，兴起离愁。过片短韵“犹有”与下句“画船障袖”语义互补，接以对句，全节语义连贯，有助于增强惊艳感，缓解短韵陡转的突兀感，实现意脉自然盘旋。

对照既有流行长调与周邦彦所创长调，有助于明辨姜夔词调的渊源与特色：过片二言短韵在柳永与周邦彦引领下加速流行。短韵格律与前结末二字大都相同，最流行的是“平平”，应用于《沁园春》《满庭芳》《木兰花慢》等词调中，其中周邦彦所创调有《渡江云》《忆旧游》等。第二流行的是“平仄”，应用于《水龙吟》《兰陵王》等词调中，其中有柳永创调《浪淘沙慢》、周邦彦创调《兰陵王》《锁窗寒》等。相比之下，“平平”更悠扬，而“平仄”更跌宕。姜夔偏爱“平仄”，主要因其所创长调尤喜押仄韵，除首创《扬州慢》外均为仄韵格。参看依旧谱定词的《霓裳中序第一》，前结“颜色”与过片短韵“幽寂”，格律“平仄”与谱字“[illegible]”也相同，可以推测宋代流行长调过片短韵与前结末尾的音律相同，由此形成首尾呼应，承中带转的音响效果。宋代流行词调常有正体过片为五、六言句，未用短韵，而变体加叶二言短韵的现象。这类词调正体往往也是双片之交二字格律相同，如《沁园春》正体过片原为六言句，双片之交二字格律均为“平平”，至贺铸过片“离群。客宦漳滨”则加叶短韵。又如《念奴娇》正体过片原为六言句，双片之交二字

格律均为“平仄”,至姜夔所填“闹红一舸”词则在过片加叶短韵“日暮”,首字如《长亭怨慢》般以入作平。这类词调正体双片之交乐律是否本就相同,加叶短韵后歌法是否要作相应调整,耐人寻味。

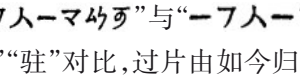
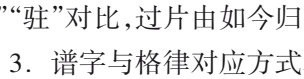
中调《淡黄柳》过片用三言短韵“正岑寂(仄平仄)”,与前结末句“都是江南旧相识”末三字格律相同,其中“岑寂”与“相识”的谱字“”与格律“平仄”均同,类似长调过片二言短韵;而“正”谱字“”却是与平声“南”相同,此种近位灵活相对之法也见于他调中。

3. 一些词调中特定谱字在各节中,尤其是起结过片的关键位置反复出现,能使全调声律特色更为统一,从中可见谱字相同处,断句与句法相对灵活,平仄则大体相同。

如《翠楼吟》谱字“”反复出现:入韵者有上下片首节末“初赐”与“游戏”,末节末“风细”与“秋霁”,换头短韵“此地”,其格律通常为“平仄”。“此”字当是以上作平。不入韵者有上下片首节“沙,尘”“落,今”与“云黄”,三节“曲萦”与“祓清”,末节“香吹”“来还”,其格律通常为“平平”,唯“落”“曲”“祓”以入作平。又如《秋宵吟》中谱字也以此法关联呼应。“”的旋律贯穿各节,双断头对应位置各有2处,一尾段共有3处,其格律通常为“仄仄仄”,仅非节奏点的“无”为平声。

部分非叠片体词调还采用了一些叠片体中罕见的新叠法,主要有下列三种方式:

1. 上下片末节重叠方式更灵活,不以句式句法为限。如《惜红衣》末节“岑寂。高树晚蝉,说西风消息”与“问甚时同赋,三十六陂秋色”中相同的谱字对应的文字是“寂/高树晚/说消息”与“赋/三十六陂秋色”,除入声“说”与平声“陂”均对应谱字“”外,其余字均是格律与谱字均同,文意互相呼应,闻天籁“说”知“秋”消息后,更希望进一步“问”出欲“同赋秋色”的伊人消息,却不知天能答否?

2. 个别词调中出现了整句错位重叠。如《石湖仙》上片第二节“须信石湖仙,**似鸥夷**、翩然**引去**”与下片第一节“卢沟旧曾驻马,**为黄花、闲吟**秀句”末句格律均为“仄平平、平平仄仄”,谱字“”与“”也基本相同,仅上片倒数第二字多一装饰音。意境对照呼应,增强“去”“驻”对比,过片由如今归隐逍遥境,转入昔日出仕闲雅境,为结句“明年定在槐府”铺垫蓄势。

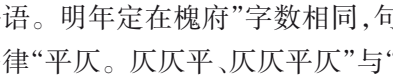
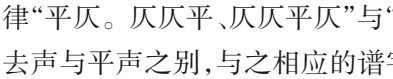
3. 谱字与格律对应方式相对灵活,如《长亭怨慢》上下片第一节末“是处人家,绿深门户”与“只见乱山无数”,格律相同的是末四字“仄平平仄”,谱字相同的却是加下划线五字,而同位重叠效果未减。欢聚时伊家“绿深门户”的繁盛与分离后“望高城不见,只见乱山无数”的空寂形成强烈落差。

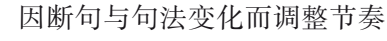
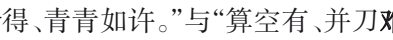
综观可见,非叠片体并非自度曲所独有,其与叠片体也非判然两途,各调的体势与谱字的重叠变化都有规律可循,且不同调式的变化规律也多有相通。

三、文律主导的体势规范

姜夔自度自制曲传承发扬了长调流行的章法结构,因此,结合谱字可考见在长调常用体势形成中文律与乐律的关系与作用。词调中谱字、格律与文字,都是一一对应的,每个谱字通常对应一个乐音,只有少数会加装饰音。这种特点源自且有助于彰显汉语一字一音一义的特色,同时也为按谱填词提供了便捷与可能。也因如此,无论是先乐后词,还是先词后乐,如果先行者是无所依傍与限制的率意而为,最终创作出的曲与词结构绝不可能如此相近且稳定。词调常用体势的存在本身,就足以证明无论是先制曲选曲、再依谱定律、最后由律填词,还是先制词定律,然后配曲,整个过程中都是有先例、定规与创作习惯横亘于胸的,看似“率意为长短句”,实乃从心所欲而不逾矩。从姜夔词调可见,格律与谱字大体契合,却不完全对应。因此,对比考察叠片对应位置,可以从桴鼓相应的格律与谱字中考见彼此的关联及其变化原因,更能从不对应的格律与谱字中考见何者能在体势规范形成上发挥主导作用。

自度曲格律与谱字变化精准对应处,应是依抒情需要定下文字后,再配合格律变化乐律的。因文字对应的平仄与韵位变化而调整谱字者,如《石湖仙》改尾,上下片末节:“容与。看世间、几度今古。”与“闻

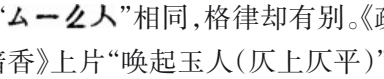
好语。明年定在槐府”字数相同，句式句法有变化，谱字“”与“”，格律“平仄。仄仄平、仄仄平仄”与“平仄仄。平平仄仄平仄”，都是大体相同而变化相应：“世”与“明”字有去声与平声之别，与之相应的谱字也不同；入韵字由第二字“与”变为第三字“语”，而与其对应的“”也由第二字移到第三字。

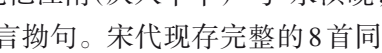
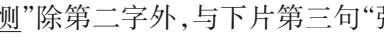
因断句与句法变化而调整节奏点平仄与谱字者，如《长亭怨慢》改尾，上下片末节：“树若有情时，**不会**得、青青如许。”与“算空有、并刀**难**剪，离愁千缕。”下片末节减一字，句式句法有变化，除“不会”与“难”外，谱字“”与“”，格律“仄仄仄平平，仄仄仄、平平平仄”与“仄平仄、平平平仄，平平平仄”，都是大体相同且变化相应。下片首句由基本律句变为首字“算”为领字的七言折腰句，第二字由节奏点变为非节奏点，故“空”用平声，虽与“若”平仄不同，也能协律。宋代同调词此处也是平仄不拘的。而停顿处由第五字“时”变为第三字“有”，相应地，“”也由第五字移到第三字。

格律与谱字不对应的现象在自度、自制曲中均不少见，不同的谱字可配以相同的格律，相同谱字也会有少量格律不同。那么，在体势形成上发挥主导作用的究竟是文律，还是乐律呢？笔者认为可采用以下两种直观有效的判断方法：

其一，参照宋代同调词，尤其是尊姜夔词为典范，持律更严的清雅派同调词。因为在叠片位置相同谱字能够对应不同格律，这就意味着此段乐律可以兼容不同格律，即此类格律的变化不会影响演唱。如果占主导的是乐律规则，后继同调词在相应位置也会灵活选用其能兼容的各种格律；但若占主导的是文律规则，则后继同调词在相应位置仍会倾向于遵守原调格律，或是改用叠片惯用的相同格律。

对比可见，部分谱字对格律的兼容性颇强，小至句式、句法的变化，大至节奏点平仄相反、律句与拗句互换等，都能兼容。但后继同调词普遍不会因谱字能兼容，就随意变化格律。后继同调词的创作方式主要有三种，按其使用频次排序依次是：

1. 大多数同调词遵守原定格律，节奏点平仄与原创调相同。如《暗香》《疏影》上下片第二节首句谱字“”相同，格律却有别。《疏影》上片“客里相逢”与下片“莫似春风”格律均为“仄上平平”，其与《暗香》上片“唤起玉人（仄上仄平）”节奏点格律也相同，但与下片“翠尊易泣（仄平仄入）”节奏点平仄却相反。这种句式相同的律句互换是词调常用变体方式。清雅派《暗香》同调词，如吴文英“妙手作新”与“软红路接”，陈允平“涨绿浮空”与“薛碑露泣”，张炎“木叶吹寒”与“石床冷落”等，节奏点平仄均与原调相同。又如《角招》上下片第二节末句“湖上携手（平仄平仄）”与“而今时候（平平平仄）”谱字相同，处于节奏点的第二字平仄相反，变拗为律。此调在宋代仅存赵以夫同调词，其上下片第二节末“晴雪篱落”和“飞来霜鹤”，与姜词中对应位置的句子平仄相同。可见人们填词时惯遵守的并非乐律，而是文律。

2. 部分同调词对原定格律的遵守，甚至精确到非节奏点平仄或四声。如《徵招》上下片末节前四字“记忆江南（仄入平平）”与“水萍晚，漠（仄平仄入）”谱字“”相同，而平仄相反，由四言律句变为三言拗句。宋代现存完整的8首同调词，与原调对应位置仅1字节奏点平仄不同，如周密“一梦东园”与“楚山远，九”，张炎“去国情怀”与“共良夜，白”等均是平仄全同。又如《淡黄柳》上片第三句“马上单衣寒恻恻”除第二字外，与下片第三句“强携酒、小桥宅”的谱字“”相同，“衣寒恻（平平入）”与“酒小桥（上上平）”平仄却相反，使得七言律句变为六折拗句，也成为促成尾声转奇的关键环节。参看宋代仅存两首《淡黄柳》同调词，清雅派张炎的“力未胜春娇怯怯”与“应不解、管离别”、王沂孙的“雨悄风轻寒漠漠”与“叹携手、转离索”，其句式和四声均与原调相应位置的文句相同。

3. 同调词中少数作者受叠片结构与创作习惯影响，改用双片相同格律，张炎尤为常用。如《疏影》上下片第二节末句前四字“无言自倚（平平仄上）”与“早与安排（仄上平平）”谱字“”同，而平仄相反。清雅派同调词如陈允平的“衣单瘦倚”与“梦绕石窗”，王沂孙的“相思曾步”与“重想故人”，均如此

填;而张炎的"曾醉好春"与"身世飘然","几度背灯"与"不怕丽谯"等,下片则改用与上片相同格律。又如《凄凉犯》上下片末节"将军部曲(平平仄仄)"与"不肯寄与(仄上仄仄)"谱字"[illegible]"同,但全句由律变拗。宋代仅存三首《凄凉犯》同调词,吴文英的"□欺瘦骨"与"十二金钱"仍遵原调填词;而张炎的"天涯羁旅"与"平沙万里"、"萧条柳发"与"六陂流水"却改用上下片相同格律。

其二,对照姜夔依上下片不同的旧乐、旧谱、旧调所制词调,因所依旧乐旧谱承自前人,所依旧调也兼有乐律与文律;故若乐律规则在定势上占主导,此类词调也应是非叠片体,反之则会在时尚影响下向叠片体靠拢;若词乐结合方式能决定词调体势,那么这些词调体势、作法应与自度曲调差别显著,反之则应一以贯之。

先看依旧谱所制《霓裳中序第一》。其上下片同位重叠谱字仅有4个,出现在末节首尾的对应位置:"[illegible]"与"[illegible]",第一字与末三字相同,此种首尾绾合法能成就笼罩全节的重叠效果,前结末二字又与过片二言短韵同。姜夔在定律填词时,顺势将重叠强化了,末节采用相同格律。相应意境"人何在,一帘淡月,仿佛照颜色"与"漂零久,而今何意,醉卧酒垆侧"都以问句兴象作结,合用阮籍醉卧在有美色的邻家妇侧,而终无他意的典故呼应见意。自度曲《徵招》后结"水萍晚,漠漠摇烟,奈未成归计",其体势、作法便与此颇为相似。此词前三节谱字虽不同,所配格律与词却多有相通。如第二节"多病却无气力。况纨扇渐疏,罗衣初索"与"沈思年少浪迹。笛里关山,柳下坊陌",仅少一领字,格律有微调。第三节"流光过隙。叹杏梁、双燕如客"与"坠红无信息。漫暗水、涓涓溜碧",仅起首增一字;更与下片第一节末的"乱蛩吟壁。动庾信、清愁如织"构成对仗,别致效果与错位重叠相类。此类句式也常见于自度曲,如《惜红衣》"墙头唤酒,谁问讯、城南诗客",《角招》"伤春如旧。荡一点、春心如酒",其体势与作法均颇相类。

再看依旧调改制的《凄凉犯》。其词自序云:"亦曰《瑞鹤仙影》。"《瑞鹤仙》始见黄庭坚体与流行周邦彦体(简称周体),都属非叠片体,此调体势本于周体,将原调结构重组后却变为半叠片体。该词谱字在上下片第一、三节末有大半相同,末节全同。各节韵句组合均为既有流行组合:第一节改周体"五九折"为"四九折"式,起句用四言短韵也是自度曲尤爱起法。第二节"四四四"与过片"五四四"式,均是自度曲曾用的节中流行组合。下片第二节与上下片第三节均用周体第三节的"四七折"式,是自度曲尤青睐组合。上下片末节用"七折五"与"七折三"式,是常见的改尾减二字结法。

参看依旧乐定律的《醉吟商小品》上下片谱字不同,所定律填词却是重头曲。由此可见,叠片体对姜夔的强势影响:姜夔迎合时尚、追求规整的制曲定律趋向是一以贯之的,并不受词乐配合方式限制。这也表明,相同的体势未必要依赖于相同乐律,尽管乐律确实有助于强化相同的体势。

最后,需要探讨按协乐律要求逐字制定文律规则的合理性与可行性,便歌文律较之正常定律的宽严度以及同调词中细分恪守严律的现象与意义。严律即比仅分平仄、仅守节奏点平仄的正常级定律更精细的格律划分方式与更严密的守律方式。即如张炎《词源》云:

> 先人晓畅音律……每作一词,必使歌者按之,稍有不协,随即改正。曾赋《瑞鹤仙》……按之歌谱,声字皆协,惟"扑"字稍不协,遂改为"守"字,乃协……又作《惜花春起早》云"锁窗深","深"字音不协,改为"幽"字,又不协,改为"明"字,歌之始协。此三字皆平声,胡为如是?盖五音有唇齿喉舌鼻,所以有轻清、重浊之分,故**平声字可为上入**者此也。听者不知宛转迁就之声,以为合律,不详一定不易之谱,则曰失律……述词之人,若只依旧本之不可歌者,一字填一字,而不知以讹传讹,徒费思索。当以可歌者为工。①

可见当时通行的填词法是"只依旧本……一字填一字",即按既有同调词格律逐字填词,至于协乐律与否则不论。结合例证,时人习惯遵守的是仅分平仄的正常级规则,张炎认为如此不便歌,故尝试结合乐律

① 张炎:《词源》,唐圭璋编:《词话丛编》第1册,北京:中华书局,1986年,第256页。

来制定规则。通过歌唱检验，主张文律须作更精细划分，仄声要细分为上、去、入，平声要细分为“轻清”与“重浊”，即阴平与阳平声。对应的便歌规则较之原规则，不仅有收严处，也有放宽处。

就其严者而观之，三仄声有别不可混，两平声亦然。就其宽者而观之，两平声与上、入声可以互代。言下之意，是独不可为去声。至沈义父云：“腔律岂必人人皆能按箫填谱，但看句中用去声字最为紧要……其次如平声，却用得入声字替，上声字最不可用去声字替。”[①]所论与张炎一脉相承，更尝试脱离具体歌法，将其上升为普适性的便歌文律规则。万树《词律》所谓“三声之中，上、入二者可以作平，去则独异”，“上去之分，判若黑白，其不可假借处，关系一调”云云，持论也相承相通。万树再三强调“于口中熟吟，自得其理”[②]，更点明此类规则不须配乐，通过诵读便可感知。

结合上述姜夔自度自制词调及其同调传承看，谱字相同而节奏点平仄不同处，普遍是平声与入、上声互代，而罕见与去声互代者，同调词中不乏精确到四声的传承习惯；但上去声互代是常见现象，平声精确到阴阳的传承习惯却罕见。故可推测除严分四声古已有之，其余规则应是在平分阴阳、入派三声的文律趋向影响下逐渐产生的，不能用以概前代词中音律。这些规则及其合理性可通过歌唱与诵读感知，可见在当时能兼协文律与乐律，那么，其能流传的主要动因究竟是便诵读，还是便歌唱？词谱定律时，究竟哪种规则更具有普适性与合理性？应综合考虑以下几点：

第一，文字与文律是互相依存的，与乐律却无必然对应关系，配乐歌法随时变化的不确定性，更使得将文律与乐律绑定缺乏必要性与可行性。以去声与平声为例，在谱字相同时难以互代，但当谱字调整后却可以互代。如《角招》中与起首“为春（去平）”对应下片“船障（平去）”就是平去互代，相应谱字“𠂇人”与“一𠂆”，将装饰音“丿”由第一字移到第二字下即可歌。又如姜夔平韵《满江红》序云：“旧调用仄韵，多不协律。如末句云‘无心扑’（后结）三字，歌者将‘心’字融入去声，方谐音律。予欲以平韵为之……末句云‘闻佩环’（前结），则协律矣！”[③]平声“心”字歌时也可融入去声，自作词前结“佩”字也为去声，但后结“帘影间”中“影”字则为上声。再如张炎所论《瑞鹤仙》下片第三节第一句“粉蝶儿、□定花心不去”第四字，歌时宜用上声“守”，不宜用入声“扑”。张炎先人所用《瑞鹤仙》体创自周邦彦二词，下片第三节第四字分别用上声“已”与平声“鱼”，清雅派同调词也多如此用，而张炎词则用去声“做”，可见除入声外其余三声均可歌，也非上述四声互代规则所能限。若按常规定律，此字本非节奏点，自是平仄不拘。

第二，随着配乐歌法的变化，原本不便歌处也会变为可歌，反之亦然。如张炎所论《惜花春起早》中“锁窗□”，按当时歌法，阳平声“明”比阴平声“深”“幽”更便歌。此调现仅存无名氏一首本色词，其中未有如“锁窗明”般用“上阴平阳平”的句或分句，相近的有起句“向春来（去阴平阳平）”、第二句折腰前半句“睹园林（上阳平阳平）”。无论位于何处，都仅表明在此调此处配此乐时宜如此用，不意味着“上阴平阴平”本身不可歌，或末用“窗深”便不可歌。如柳永所创《戚氏》起句“晚秋天”，周邦彦所创《凤来朝》第二句折腰前半句“小窗深”，都应是可歌的。又如姜夔觉得《满江红》仄韵旧格“多不协律”，但此调仄韵格流行已久，精通音律的柳永4词与周邦彦此词末句均为“平平仄”，押入声韵与上去声韵者兼有，不可能都要变歌法才能协律。姜夔有此感觉，很可能因当时歌法的变化，须将平声“心”融入去声，入声“扑”歌作平声，合成“平去平”才最为协律，却不能因此指责仄韵常格不便歌。

第三，能与文字一一对应，且为大多数作者感知的标示法才更明晰合理，便于接受推广，故词谱定律更宜也只能按通行已久、深入人心的文律规则，而非变化多端、连极少数精通乐律者都无法通晓阐明的乐律与文律对应规则。试看姜夔按当时歌法尤能谐律的平韵格，从者寥寥，根本无法与仄韵格抗衡。纵使是“晓畅音律”的张炎先人，对当时歌法精研处都是后知后觉，一改再改，且要通过演唱实践才知，张炎

① 沈义父：《乐府指迷》，唐圭璋编：《词话丛编》第1册，第280页。

② 万树：《词律（附索引）》，上海：上海古籍出版社，2013年，第15页。

③ 夏承焘笺校：《姜白石词编年笺校》，第41页。

也是在其启发下才斟酌探讨“胡为如是”,探讨结果也仅是针对个案,无法上升为普适性规则。可见,此种知识绝非填词常识,而是少人问津。而词体发展到张炎时,已经是体调大备的一代文学之尾声了,文律非乐律所能限的体势主导性由此可见。

不少学者认为遵守文律,目的是便于歌唱,进而主张要判定某种文律规范是否值得遵守,就要看其是否便歌。故在评价清雅派词讲求四声时,赞赏者称其更便歌,反对者则认为其不辨文律与乐律,反而导致词不便歌;又主张明清所定词谱只分平仄,是不通乐律之故,不足为法。然而,考察唐宋同调词,格律大都与流行词谱定律相符,至今却并无能逐字标注同调词宜用歌法的通行词谱。只因文律有常规,相应乐律却无恒法。特定歌法有效范围兼受时尚、调式与配乐限制,具体演唱时可以按特定歌法斟酌、调整部分字词,却不宜以今度古,以偏概全,轻下定论。

余 论

姜夔自度各曲在演奏时所配乐器多种多样,分属不同宫调,但在格律体势上传承性与稳定性却颇强,其所谓创新,仍是打上了时代烙印,以传承与时尚为基础的。其在词调章法结构发展史上的主要贡献,是顺应时需,促成了叠片体的传承发扬与变化出新。其自度曲中包含了大量传承痕迹明显的叠片特色与规律,但创作感受却是“率意为长短句”,总结特色却是“前后阕多不同”,这其实从反面彰显出叠片体词调创制与应用时尚的盛行,才使其能从心所欲而不逾矩,有限的非叠片尝试也显得与众不同,且终归从众。

词自产生时起,选词配乐与由乐定词两种词乐结合方式就是并存的,无论是依据哪种方式,所定歌词都不是随意而为的,而是以文律为主导,乐律与文律互相迁就、融合而成的,因此才会以律句为主,章法结构也有规可循。由乐定词,早期应是在流行乐律中选择适合的旋律,再依据流行文律规则定律配词,在词体流行后,制曲者也会倾向于根据流行词律来制曲,即如唐代格律诗流行后,会根据绝句格律来制乐,稍加泛声、复沓等乐曲常用技巧便可演唱。在双片叠片体词流行后,制曲者也会更倾向于创制两段大体相同的乐曲,以便填词演唱;而前代既有乐曲中具有此种特质的旋律也会更受填词者青睐,更有可能被选用以填词,依乐定律填词时也会尽量向流行体势靠拢。

相同乐律配以相同格律,即如对称格律配以对仗技法,不是必然的,未必是非如此不能谐律,却是更适宜,相得益彰,更符合搭配习惯,也更易接受流行。故应用时会根据实际需要有微调,但大致还是对应的。当然,有了习惯,自然也会催生出打破习惯的尝试,即如对称的双门与双袖等习惯配以对称的纹饰,也因此会出现尝试用不对称设计来创新出彩者。虽非主流,但也证明了其存在可能与价值。

文律与乐律的配合不像一些学者认为的那样严格,但这并不意味着讲求严律没有意义,只因同调词对创调与名篇格律的严守,同一家同调词格律的趋同,未必是受乐律的影响,不守便不可歌,而更可能是基于对文律的传承与致敬,只因名家词的精彩意境是建立在所用调由格律成就的独到体势之上的,就像特定菜系与名厨出品的佳肴都有独到风味,其本人再次制作与后来学者制作时往往会尽可能精准地还原,以保持独到的品质与优势。这并不意味着变化后的味道就不可口或一定不如原作,但遵从却是习惯与敬意使然,此精品本身也是有传承价值的,既然沿用了原菜系菜名(词调),尽可能保持原有风味与特色也是合情合理的,至于如何把握遵从的严格程度,就要因材、按需制宜了。就传承与审美而言,需要有一定数量相对灵活传承的作品,毕竟对大多数作者而言,太过精严的格律难以遵从,勉强遵从容易矫情就体;但也需要有少量严格传承的作品,将原作格律的精妙处精准传承下来,而在意境上推陈出新。当然,这对作者对词调格律的熟练程度与驾驭能力要求更高。即如名画临摹,只有经过对细节尽可能精准的反复模仿后,才能领略其在设色、笔法、布局等方面的独到之妙,并将其灵活运用于自己的创作中。

流行乐律与配乐演唱方式都是随时灵活变化的，此时用此法不便歌、不谐律，不等于在当时便是不便歌的，更不意味着没有谐律可歌的可能，反之亦然。但文律的特色与传承却相对稳定，非无变化，但有普适性的认识与感知。即使宋元以来出现平分阴阳、入派三声等变化，致使人们对四声特色与互代方式等问题产生新的见解与争议，但在赏词、作词时对平仄与四声仍有一以贯之的普遍认知与敏感度。

综上所述，词调中文律的特色与影响是可以独立存在的，对成就体势具有主导作用。就合理性而言，文律特色并不需要依附于乐律才能彰显，即便不配乐，在诵读时也自有其韵律感与声情特色；词体能兴起，不仅因其为音乐艺术，更因其为文字与语言艺术，因此才能发展为一代之文体。就可行性而言，文律的稳定性与可驾驭性更高。相对于不断变化、几度失传的配乐歌法而言，文律的变化相对少，传承性非常强。对于不甚通音律或难以接触到古乐律的绝大部分作者而言，能够接受、遵守与传承推广的就仅限于文律了。

Ci Tune Structures and Musical Prosody: A Study Based on Jiang Kui's Self-Composed Melodies

Wang Weixing

Abstract: By examining the historical development of common structural patterns of Song-dynasty Ci tune词调 and the inheritance of tune-form conventions, we find that Jiang Kui's姜夔 emphasis on the distinctive features of his self-composed melodies in the preface to *Changtingyuan man*长亭怨慢 reflects the limitations of his era's perspective. His views, though seemingly unconventional, in fact represent a critical reflection preceding a return to prevailing trends. The concept of "freely composing lines of varying lengths" essentially embodies the principle of "acting according to one's will without overstepping proper boundaries", which largely inherited and vigorously promoted the popularity and evolution of the long-form verse structure. Jiang Kui's experimentation with "significant variations between the two stanzas" achieved innovation through a return to antiquity, ultimately promoting the trend toward overlapping-stanza forms叠片体. Prosody encompasses both linguistic and musical sound, corresponding respectively to verbal rhythm and musical rhythm. A comparison of Jiang Kui's musical notation and metrical patterns reveals that while verbal rhythm follows relatively fixed conventions, musical rhythm does not.What dominates the established pattern of Ci tune is verbal rhythm, rather than musical rhythm or the way of coordinating text and melody.

Keywords: Jiang Kui; self-composed tune; Ci tune; structural trend; prosody

【责任编辑：张慕华；责任校对：张慕华，仝广秀】