# 明清词谱句读演化考*

## ——以“豆”的产生为中心

吴雨辰

内容提要　早期词谱体例与近世成熟词谱差异颇大，其中句读之别不亚于字声、谱式，但由于表现较为隐性，往往为词学家所忽略。《诗余图谱》率先将句读格律化，粗具规则，但缺乏细节。此后各谱凭借语意，细化断句，徘徊于“文理”“律理”之间，并不能解决按谱填词所面临的实际问题。明清之际词学大兴，沈谦佚谱《词苑手镜》首倡“明辨句法”，内容涵盖了“豆”的主要应用范畴。其说随后被吴绮、毛先舒借鉴，用以改良旧谱。万树《词律》根据谱学逻辑，进一步明确“豆”的格律内涵。最终，钦定《词谱》接纳了《词律》句读体系，斟酌损益，沿用至今。“韵—句—豆”三层句式是明清词律、词谱交互发展的必然结果，有着丰富的前置讨论，并非一项孤立的发明。

关键词　词谱　句读　沈谦　《词苑手镜》　《词律》

韵、句、豆三层句读是近世词律的基础体例，广泛应用于词籍标点、词谱校勘以及创作指导。叶韵长句为“韵”，“韵”间不叶之短句为“句”，判定标准较为明晰。唯独“豆”专用于词曲①，渊源何自，尚无定谳。《四库全书总目》谓“旧谱不分句读，往往据平仄混填，（万）树则谓七字有上三下四句”②，将“豆”视作《词律》的发明。然而“上三下四”点断在明代词谱中已不鲜见，清初《选声集》《填词图谱》以符号标识句中结构，或称作“暗断”③，或称作“读”，皆先于《词律》。考察“豆”的产生过程，不仅可以厘清这一基础体例的设置初衷，更有助于填补词律建构的空白片段。

## 一　明代“旧谱”的句法传统

“豆”并非天然的词体概念。宋人歌词有“均拍”对应曲辞的韵句，即“一均有一均之拍”④，乐谱特征为大住与韵字照应。又有乐拍对应普通短句，即刘禹锡“依《忆江南》曲拍为句”的“曲拍”。

*　本文为国家社会科学基金重大项目“明清词谱研究与《词律》《钦定词谱》修订”（项目编号 18ZDA253）阶段性成果。

①　曲谱点豆始于乾隆十一年（1746）编定的《九宫大成》，其“凡例”云“旧谱句段不清，今将韵、句、读详悉注出。”应是模仿康熙五十四年（1715）编定的钦定《词谱》句读体例。与《词谱》同时编定的《曲谱》尚不分“句”“读”。

②　永瑢等《四库全书总目》卷一九九，中华书局 2003 年版，下册，第 1827 页。

③　吴绮重订《选声集》已加入点豆符号，但未命名。康熙二十五年（1686）吴绮在《选声集》基础上编定《记红集》，《记红集》“凡例”释曰“句法暗断以‘·’”。

④　张炎《词源》卷下，唐圭璋编《词话丛编》，中华书局 1986 年版，第 1 册，第 257 页。



(C)1994-2023 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved.　http://www.cnki.net

例如《破阵子》又名《十拍子》，全词整十句。《碧鸡漫志》谓“今越调兰陵王，凡三段二十四拍”①，《片玉词》中属越调的“柳阴直”词正合此数②。“句拍”再细分，便没有更小的、与文辞呼应的乐谱停顿③，所以倚声环境中的词调句读便止于“句”。然而在实际创作中，词句内部也存在规律性的语言停顿，譬如《唐多令》第三句必作“上三下四”，如“二十年、重过南楼”“旧江山、浑是新愁”等。这种句法的乐理成因不可确考，或与词调形成过程中虚声转为实字有关。南宋以后，词体创作由倚声趋向案头，倚声时“无磊磈”“如贯珠”的一拍长句，移置案头便有了划分文意的基础。宋元词籍中没有与“上三下四”相关的论述。倒是同时期的诗法著作每每特加注释，以示其与常规律句有别。如朱熹注《韩昌黎集》：“古人作七言诗，其句脉多上四字而下以三字成之，退之乃变句脉以上三下四。”④旧题范梈《木天禁语》“句法”小节并列“上三下四”⑤与“上四下三”。可知宋元人语感中自然有“上三下四”一格，它在诗中异于常规律句，所以时时注出，在词曲中过于常见，又没有明显的乐谱依据，遂无人置喙。

明弘治九年（1496），名儒周瑛以“仿其平仄”的方式改制《草堂诗余》为《词学筌蹄》。该谱形态原始，没有字声弹性，句读随读随分，极其主观。值得注意的是，在全谱杂乱的断句中，不少“上三下四”被点出，即后世所谓“三字豆”的雏形。如《万年欢》上阕“春衫袂○整整齐齐○”，《高阳台》下阕“算到头○总是虚名○”⑥。它们分布较为随机，不仅相同句式断续不一，上下片照应处也往往形态各异。这说明词谱出现前夕，时人划分词句与文章圈点类似，没有格律化的固定句式。宋人罕论词调句读，盖有乐谱作为最终准绳，无须深究。明人在“声音之道久废”⑦的时代想通过格律谱“使学者按谱填词”（《词学筌蹄》“自序”），就必须正视古人创作中固定的语言结构，并以符号呈现出规则。可用何良俊《草堂诗余序》之语作一概括：“元声在，则为法省而易谐；人气乖，则用法严而难叶。”（《明人词籍序跋辑校》，第95页）

《词学筌蹄》成书四十年后，张绎《诗余图谱》问世。张绎精于北曲，同时也是明代杜诗大家。《诗余图谱》奠定了词谱的多项基础体例，是实际意义上的首创之谱。相较于《词学筌蹄》主观随意的句读，《诗余图谱》显示出极强的规范意识与定体意识。以“上三下四”为例，《诗余图谱》一百五十三调中该句式共一百三十七处⑧，未有一处点断⑨，即使如《杏花天》上片首句“浅春庭院东风晓”⑩，下片首句“人别后碧云信杳”，《诗余图谱》一概作七言句，注曰“后段同前”。极端的规律性代表着自觉的格律意识，而非张绎昧于词句细节，这一点可与明代曲谱互参。沈璟《南曲全谱》载张翥《风入松》词⑪，注“青鸾远信断难招”句：“唱者当于‘远’字下略断，不可唱作‘青鸾远信’

① 王灼《碧鸡漫志》卷四，《词话丛编》，第1册，第103页。

② 不计“豆”及二字短韵。

③ 《白石道人歌曲》谱字中有音节符号“フ”。丘琼荪《白石道人歌曲通考》认为：“打（フ）亦小顿，凡在句、读、韵、以及住字前二字处，见有フ号，均须略顿。”（音乐出版社1959年版，第50页）然而姜谱中的“フ”不特用于“豆”，姜词“豆”处也大多不照应“フ”，故宜视为一种正态分布的音节符号，与“豆”无涉。

④ 韩愈撰，朱熹校注《朱文公校韩昌黎先生集》卷四，《四部丛刊》本，第4b叶。

⑤ 范梈撰，鲁华峰评注《木天禁语　诗学禁脔》，中华书局2014年版，第94页。

⑥ 周瑛《词学筌蹄》卷三，上海图书馆藏蓝丝阑钞本，第17a叶；卷二，第15a叶。

⑦ 殷重《玉田词题记》，彭志辑校《明人词籍序跋辑校》，浙江大学出版社2021年版，第26页。

⑧ 长调尾拍“三四四”“三四五”句式包含的“上三下四”稍显特殊。其中的三字结构经常用韵，独立性较强，清代词谱往往区别处理。《诗余图谱》不加区分，统一不断。故此处统计亦不加区分。

⑨ 《凤凰台上忆吹箫》尾句断为：“新来瘦，非干病酒不是悲秋。”“凝眸处，从今又添一段新愁。”“上三下四”中的“上三”被点出，但“下四”与后文连成八字句，遂成孤例。

⑩ 张绎《诗余图谱》卷一，明嘉靖十五年（1536）初刻本，第33b叶。

⑪ 词署张于湖（孝祥），调系《风入松慢》。



(C)1994-2023 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved.　http://www.cnki.net

也。”① 又徐于室《北词谱》有《论章法句法》一节，云：“句法有上下倒……第一本云‘投至到栊门前面’，上截三字下截四字。”② 可见无论词曲，制谱者普遍知晓“上三下四”等语言规律，但都认为是“唱者”须晓之事，不需定为谱式。

《诗余图谱》以较长的句度划分词调，既有进步性，也有局限性。进步性在于，规范化的谱式取代了主观随意的圈点，“按谱填词”自此有了格律标准。局限性在于过于粗略，在追求简明的同时回避了句中结构差异，并不适应明词衰弊的文体现状。譬如上文所供参照的南曲和北曲，在明代皆未脱离“倚声”环境，所以无论文字谱、指板谱抑或格律谱都不曾细分句中结构。所谓句中结构，于文辞为“豆”，于乐谱为“小眼”，是一种出于经验、属于“常例”而非“定例”的节奏划分。它们本“为初学而设”，具有一定的辅助作用，设置原理大同小异。明曲未脱离场上，曲谱既不注豆，亦不注小眼，“善歌者自能生巧”③。明词已不可歌，格律谱的本质便是语言模仿，细分“句”“豆”的需求自不待言。

张绎制谱正值明词复兴之初，其后填词之风日盛，词谱也逐渐普及。由于《诗余图谱》功居首创、流传至广，明代词谱大多以《诗余图谱》为基础进行增补。其中徐师曾《词体明辩》与谢天瑞《补遗诗余图谱》增广尤多。此二谱打破了《诗余图谱》简明整饬的句度，每每将异于律句的三字结构独立成句。《词体明辩》中有《塞翁吟》“等今夜，洒血书词”，《爪茉莉》“金风动，冷清清地”“深院静，月明风细”④ 等十余处⑤。数量不多，分布却极其规律，所有点断全部位于增补词调中。也就是说在处理这个句式时，徐师曾对《诗余图谱》原收一百五十三调与自己增补的一百八十二调区别对待。这种趋势在谢天瑞《补遗诗余图谱》中更加明显：以徐、谢二谱交叉增补的一百二十五调为统计对象，二谱点断“上三下四”互有出入，整体上谢谱点断密度高于徐谱⑥。而且，谢谱的“上三下四”有连续点断的情况，如《风中柳》上片：“销减芳容，端的为郎烦恼。鬓慵梳，宫妆草草。别离情绪，待归来都告。怕伤郎，又还休道。”⑦

如果说《诗余图谱》大刀阔斧地完成了句读的格律化，那么徐、谢二谱中不断涌现的三字点断，则属于它的斥异反应。这种斥异反应背后是“律理”与“文理”的龃龉，即词谱断句应顺从某一首例词的文意，还是顺从大多数篇目的语言规律。《诗余图谱》的“律理”固然失之僵硬，而徐、谢二谱的主观“文理”又缺乏稳定性，“甚则上二字三字，可以联下句。下五字七字，可以作对句”⑧。直至晚明，时人按谱填词仍不免误于句读。以崇祯年间依《诗余图谱》填词的万惟檀为例⑨，万氏《满江红》第二韵首句，古人此处凡作七言必分“上三下四”，如“抬望眼、仰天长啸”“临岛屿、蓼烟疏淡”，《诗余图谱》谱作七言句，万惟檀便填为“寻芳问酒前村好”。又如《八声甘州》下片第二韵，古人此处皆作“一四”断，如“叹年来踪迹”“折芦花赠远”，《诗余图谱》谱作五言句，万惟檀亦填成律句，与后五字句构成一联，即“攒眉知情重，弄假转成真”⑩。此类错误，俯拾即是。看似一韵一

① 沈璟《增定南九宫曲谱》卷二〇，明文治堂增订本，第 4b 叶。

② 徐于室《北词谱》“臆论”，国家图书馆藏清钞本，第 3a 叶。

③ 叶堂《纳书楹曲谱》“凡例”，清乾隆间刻本，第 2a 叶。

④ 徐师曾《文体明辩》，《四库全书存目丛书》，齐鲁书社 1997 年版，集部第 312 册，第 550—688 页。

⑤ 具体见《塞翁吟》《爪茉莉》《帝台春》《绛都春》《东风齐著力》《夏云峰》《渡江云》等调。

⑥ 除了张绎《诗余图谱》已收词调，《词体明辩》《补遗诗余图谱》并收一百二十六调，其中谢谱点断“上三下四”，徐谱未断者七调八句，反之徐谱点断谢谱未断者四调四句。

⑦ 谢天瑞《补遗诗余图谱》，《续修四库全书》，上海古籍出版社 2002 年版，第 1735 册，第 559 页。

⑧ 沈雄《古今词话》，《词话丛编》，第 1 册，第 806 页。

⑨ 万惟檀所撰词谱亦名《诗余图谱》，按张绎旧谱“各成一词，填为图谱”。

⑩ 万惟檀《诗余图谱》，赵尊岳辑《明词汇刊》，上海古籍出版社 2012 年版，上册，第 919—924 页。



(C)1994-2023 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

句，摩影描红，实则刻鹄类鹜，全失其神，呆板处甚至不如依词填词。究其根本，在于词谱未能指明句中结构。

明清鼎革之际，著名藏书家毛晋广采“旧谱”，辑为《词海评林》十二册，生前反复批校，离世时尚未脱稿，其中包含不少句读细节①。《词海评林》前七册采用宋元以来的文章圈点法②，主要为内容批评服务，往往逐字圈下数行，不仅不能显示词调结构，反而掩盖了句读。及至后五册，毛晋改变圈点方式，以字右“●”表示韵，以字间“●”表示句，通过增加符号层次，更精确地表现词调结构，同时不再圈示警句，避免淆乱。而他用来断句的字间黑点（●），与清初词谱点“豆”的符号“偶合”。

与圈点相照应的是，《词海评林》谱式、批注明显随着词调篇幅的增长而向句读聚焦。《词海评林》谱式分为三种：前两种逐字系音，主要用以抄录旧谱；最后一种则为毛晋借鉴琴谱发明的“图谱释字省文”③，只表示句读、韵叶，不注字音。可见明人制谱的底线便是保留句读。毛晋又经常于复杂调式上批注句读，如《瑞鹤仙》调下七首例词都有圈点，共附六条批注，内容多为句读互校。《哨遍》一调，结构复杂，毛晋逐一圈点后注曰“但教句，其读处长短不同”④。从批注不难看出，毛晋依然受“文理”“律理”冲突的困扰。其实，《词海评林》批注中的“读”便是清初词谱“豆”的原字，唯所指稍有不同。在清人将“豆”（读）独立为一种新句式之前，毛晋所谓的“读”对应后世非韵短“句”，范畴较为笼统，形态也不固定。

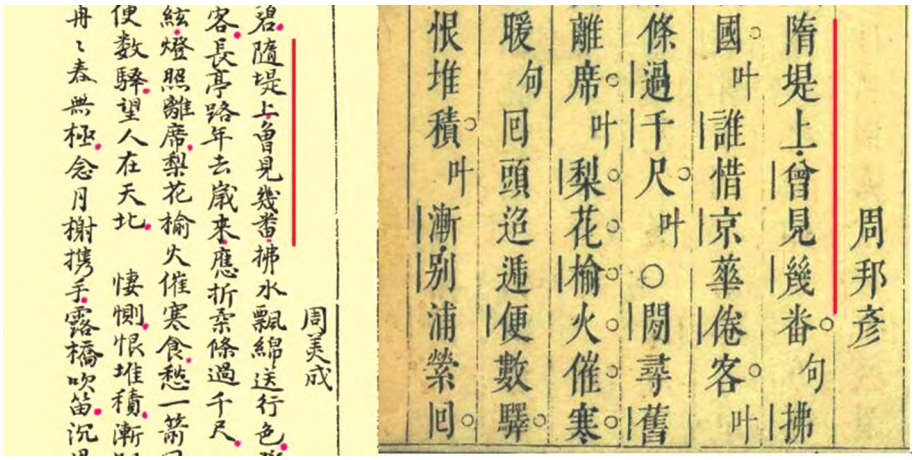


图1] 《词海评林》《记红集》符号对比

《诗余图谱》以降，明词谱的收调（体）规模迅速扩张。与调俱增的是句式的复杂程度，断句时“律理”与“文理”的矛盾逐渐凸显。徐师曾、谢天瑞、毛晋都试图顺从句意，稍加点破，直观地解决个体问题。他们并未认识到，以“句—韵”二元结构同时展现普遍性（句法）与特殊性（文意），几无可能。由此反观，明词谱欲脱离句读困境，细化断句只是其一。其二，需要形成稳定的词句结构。

① 《词海评林》中约二百五十首例词有随文圈点，《南州春色》以前出现的为第一种，以“。”标于字右表示句读，以“、”标于句右提示警句。自《南州春色》起，《词海评林》开始采用第二种随文圈点。

② 关于文章圈点，参见徐师曾《文体明辩》卷一《文章纲领》，《四库全书存目丛书》，集部第312册，第372页；龚宗杰《符号与声音：明代的文章圈点法和阅读法》，《文艺研究》2021年第12期。关于词籍圈点，参见沈际飞《古香岑草堂诗余》“发凡”，《镌古香岑批点草堂诗余》，明末城南翁少麓刻本，第4a叶。

③ 关于谱字释读，参见王延鹏、鲍恒《〈词海评林〉与明清之际词谱之演进》，《江淮论坛》2014年第5期。

④ 毛晋《词海评林》卷三，国家图书馆藏稿本，第56b叶。



(C)1994-2023 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

其三，也是最重要的一点，要引入更小的句读层级，方能兼顾“律理”与“文理”。可惜的是，对于宏观历史视野下这一显而易见的逻辑，身处其间的人却很难拨开云雾。毛晋《词海评林》作为明代制谱的最后一环，新句读的符号（“·”）与名称（“读”）都已隐约出现，却囿于认识而未能赋予它们新的格律内涵。

## 二　明清之际的词谱句读变革

明代制谱者最终没有发明的体例——“豆”，在入清后被几部重要词谱纷纷采用，其中吴绮《选声集》《记红集》、赖以邠《填词图谱》、万树《词律》四种时间较早。《四库全书总目》问世以来，词学界普遍认为“豆”由万树《词律》首创。然而随着研究走向深入，我们发现不仅《选声集》《填词图谱》点豆早于《词律》[①]，还有更早的词谱文献讨论了句中结构。厘清“豆”的源头是考察明清之际词体句读演化的关键，不唯甲乙序次而已。

沈谦（1620—1670），字去矜，浙江仁和人，好诗赋古文，尤精音韵，与陆圻、毛先舒等并称“西泠十子”，著有《东江集钞》《词谱》《词韵》《南曲谱》《古今词选》《临平记》等书[②]。沈谦《词韵》撰于顺治五年（1648），开清代词韵先河，毛先舒将其收录于《韵学通指》，名为《沈氏词韵略》，序曰：“戊子岁杪……沈子去矜撰《沈氏词韵》……虎臣、去矜与予书皆百十余纸，苦于食贫，未能流布，兹先檃括其略问世。”[③] 其后《倚声初集》《选声集》《瑶华集》等书均有收录。然而与《词韵略》一同提及的《词谱》现已不存，知者寥寥。

沈谦词谱本名《词苑手镜》，其《答沈声令》云：“刻下方撰南曲韵及诗余谱。”（《东江集钞》卷七，第9a叶）明及清初，词曲名称往往混淆，或称曲为“词”，或称词为“曲子”，或二者皆称“南词”，唯“诗余”乃词之专称，绝不与曲混同。该谱制作细节，又见毛先舒《与沈去矜书》。二人甚至因观念不同而发生激辩，最后不欢而散。辩论的核心，即词谱是否需要标注更加细致的句中结构：

> 相聚才一日耳，言别何遽，殊怏怏。《词苑手镜》一书必行必传，然鄙意只名《词学几书》为雅。《南曲正韵》仆书已是定论，但《正韵》外尚当参以《中原》及足下《词韵》耳。前论填词分句法，仆细思止是四字句当别出一三句法，如〔行香子〕第六句是也；五字句当别出三二句法，七字句当别出三四句法，九字句当分四五与五四两样句法，此外更不必多所分别，但当听人神而明之。此是确有所见者，但言长须面得尽。又曲谱亦须指陈要者，无用过苛。即如〔黄莺儿〕“满城风雨还重九”，三上声字音调固佳，但谓凡作者必当如此，则亦拘矣。谱中他处持论率多如此。窃谓立法不可太略，亦不可太烦，太烦反是一蔽，且使后人生驳议，将并废全书矣。范昆白撰《中州全韵》，分阴去、阳去、阴入、阳入，其法密于周挺斋，亦未尝不是，而后人终莫遵用者，法太烦故也。况法外多生支节者乎？此事虽属小道，然亦须使考质千古，无悖无疑，若徒作聪明，以苦来学，恐非重远意也。愿雅思再垂详寻，自当涣释。秋来准望见过。（毛先舒《致沈谦》其二，杨传庆编《词学书札萃编》，南开大学出版社2015年版，第3页）

从信中“指陈要者”“他处持论”可以推知，沈氏词、曲二谱的“句法”或许是文字形式而非符号，“谱中他处持论”即调下小注。毛先舒反复表示沈谱“立法太严”，恐“并废全书”，则反映了泛化的

① 陈雪军《〈选声集〉〈记红集〉及其异同考辨》已发现《选声集》补刻符号“浙图藏本没有表示停顿的黑点，而人大藏本则添加了黑点。”（《词学》第45辑，华东师范大学出版社2021年版）吴绮《记红集》亦早于《词律》，不过《记红集》句读乃循《选声集》体例，故主论《选声集》。

② 参见沈谦《东江集钞》“附录”，清康熙十五年（1676）沈圣昭、沈圣晖刻本，第2b叶。

③ 毛先舒《韵学通指》“序目”，清康熙间刻《思古堂十四种书》本，第2b—3a叶。



(C)1994-2023 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved.　http://www.cnki.net

“句法”观念在当时仍占主导地位，词坛巨擘概莫能外。比照之下，沈谦执意将这些“句法”一一注出，明显具有超出同侪的词律建构意识。沈谦的理论最终被毛先舒部分接受并传播于世，康熙初年的《选声集》《填词图谱》先后点“豆”（暗断、读），皆受其影响。

吴绮《选声集》成书最早。《选声集》自序未署年份，仅署“题于燕邸之吴船”①。考吴绮行履，顺治十一年（1654）选中书舍人赴京，康熙四年（1665）外放湖州知府出京②，故此序写作时间不会晚于康熙四年，远早于《填词图谱》《词律》。然而《选声集》的早期版本仅简单标明句韵，没有表示“豆”的符号，例如浙江图书馆所藏残本、扬州市图书馆著录吴氏林蕙堂刻本等。后期重订本在原板上补刻了“对句”（对仗）和“·”（豆），牌记改为“吴薗次先生鉴定《重订词谱选声集》本衙藏板”。《四库全书存目丛书》所据大来堂本又在《重订词谱选声集》之后，书板已售与书坊。吴绮重订《选声集》时未作新序，确切时间失考，不过借助一些版本细节，可间接证明《选声集》早期版本仅有词谱，未附其它。吴绮重订《选声集》除了补刻符号，另附三种词韵著作，分别为沈谦《词韵略》、毛先舒《词韵括略》以及吴绮自著《词韵简》。而与《填词图谱》一同刊入《词学全书》的仲恒《词韵》，其序有云：“近得沈去矜、毛稚黄诸子究心韵学，编辑成书，因而吴薗次、赵千门两先生各有专刻，便于遵守，然斟酌未尽，注释未详。”③从仲恒提及吴绮有“专刻”韵书可知，同时刊行的《填词图谱》或许晚于重订本《选声集》，则《选声集》补刻符号在《填词图谱》前④。

《选声集》所附沈谦《词韵》名为《词韵略》，袭自毛先舒《词韵通指》。而且吴绮《词韵简》也近似拟作，自云：“独坐撚髭，偶选声而送日，爰检巾箱旧帙，重为韵府新编。……词则遵乎东江主事。”⑤由此观之，《选声集》补刻符号、附增词韵，皆受沈谦学说的影响。这种影响可能是直接的，也可能经由毛先舒间接传导。不过《选声集》在旧板上增添句读，操作空间不大，同时“红豆词人”吴绮对于词调句法也有个人理解，故《选声集》的点读有以下特点：

首先，《选声集》中的“·”主要标注“上三下四”“三三”，即旧谱七言六言整句点读，如《唐多令》“能几日·又中秋叶”，《满庭芳》“东风里·朱门映柳句”。领字点读主要用于五言，如《好事近》“入·薰风池阁叶”，《醉花阴》“有·暗香盈袖叶”。长句点读，如《南歌子》“不羡·竹西歌吹古扬州叶”，《虞美人》“故国·不堪回首月明中叶”。二字叠用偶尔点读，如《调笑令》“团扇·团扇叠字”，《如梦令》“人静·人静叠字”⑥。《选声集》点读与沈、毛所论范畴不同，形式也有出入，总体趋向简洁。

其次，《选声集》保留大量旧谱句读。较为典型的如《凤凰台上忆吹箫》尾句，《诗余图谱》特例断为三八句式“凝眸处句从今又添一段新愁叶”（《诗余图谱》卷三，第9b叶），明代几乎所有词谱皆从之，《选声集》亦然。又如《纱窗恨》“二三月句爱随飘絮句伴落花来拂罗衣叶”，前半句依《啸余谱》以“句”点断，后半句依《啸余谱》不点断。这类情况在全谱中几逾其半，且分布极不均匀：有全部点读者，如《步蟾宫》“系六幅·裙儿不起叶”“怎教在·烛花影里叶”“暗蹙损·眉峰翠聚叶”“斜靠着·屏风立地叶”；有全未点读者，如《系腰裙》“朦胧影画勾栏句”“流不到五亭前句”“又能得

① 吴绮《选声集》卷首，南京图书馆藏重订本。

② 参见汪超宏《吴绮年谱》，浙江大学出版社2011年版，第38、69页。

③ 仲恒《词韵序》，查继超等《词学全书》，上海图书馆藏鸿宝堂初刻本。

④ 陈枚《留青二集》辑录了《选声集》三卷，内容细节与原刻本同，无句法符号，题名《诗余辨体》，后附《词韵辑略》一卷，即《词韵简》。现存的《选声集》无近似版本。陈枚身为书商，改窜书名当出自其手，但增附词韵不知是否有底本依据。《留青二集》前有康熙十六年（1677）序，若成书于康熙十八年（1679）的《词学全书》参考此书，则《选声集》点豆未必早于《填词图谱》。

⑤ 吴绮《林蕙堂全集》卷六《巾箱诗词二韵序》，《景印文渊阁四库全书》，台湾商务印书馆股份有限公司2008年版，第1314册，第318页。

⑥ 吴绮《选声集》，《四库全书存目丛书》，集部第424册，第462、476、448、455、455、458、444、444页。



(C)1994-2023 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

几番圆句”；有各占半者如《声声慢》上片“记当时·风月愁侬叶”，下片“是自家香底家风叶”①。

较《选声集》影响更大的《填词图谱》成书于康熙十八年，查继超将其与毛先舒《填词名解》、仲恒《词韵》、王又华《古今词话》汇刊为《词学全书》。《填词图谱》署名赖以邠，实为毛先舒与赖、查等人合著，不仅点读方式与毛先舒信中所论接近，“凡例”口吻也如出一辙，如“亦恐太烦”“令人拘苦”“神而明之，存乎其人”② 云云。值得注意的是，《填词图谱》版本众多，唯上海图书馆藏鸿宝堂本等少量早期版本保留了句法符号③，并于《填词图谱》“凡例”末条释曰：“图圈即是谱，词字面○为平，●为仄，谱平而可仄者用◒，谱仄而可平者用◓，大约上半为现谱之音，下半为和调之用，其谱左旁‘—’即前例一三、三二等之读也。”④ 今通行本大多将句法符号删去，“凡例”末条相应地节略为“大约上半为现谱之音，下半为通用之法”⑤。按《填词图谱序》，鸿宝堂本即为初刻本，成书过程中参考了吴绮《选声集》。全书六百余调，有六十八调为《选声集》首次采入，其中包括汤显祖《添字昭君怨》这种词籍不载的曲子。二谱存在明显的文献继承关系，点豆形态却大有区别。

首先，它们的点豆范畴不同。《填词图谱》所点句式除了《选声集》的“上三下四”、“三三”、领字、长句，还包括大量五七言律句。以《喜迁莺》第二体为例，全词如下：“芳春景，暖晴烟。乔木丨见莺迁，传枝隈叶丨语关关。飞过丨绮丛间。　　锦翼鲜。金毳软。百啭千娇相唤。碧纱窗晓丨怕闻声。惊破丨鸳鸯暖。”⑥ 这一点与毛先舒所论接近，很可能直承句法更细的《词苑手镜》。如果说《选声集》点读融入了吴绮的个人创作经验，是一种局限于旧板之上的改良，那么《填词图谱》则反映了最原始的点豆形态。此外，《选声集》《填词图谱》点读“失误”同中有异。如《望江东》一调《选声集》作“又还·是秋将暮”⑦，《填词图谱》脱为五言“又是秋江暮”⑧。《三姝媚》一调《选声集》作“将·恨与闲花俱谢”⑨，《填词图谱》作“将恨丨与闲花俱谢”⑩，都与原词结构相悖。由此可见，二谱先后点“豆”，同源异流，文献或有参考，句读各出机杼。

其次，《选声集》《填词图谱》点豆符号来源不同。《填词图谱》所用“—”源自明代曲谱中常见的腰板符号，典型如程允昌订《南九宫十三调曲谱》、沈自晋《南九宫谱大全》，区别仅在于字左字右。《选声集》用来点“豆”的符号和《词海评林》点句的字间（·）一致。值得一提的是，《词海评林》是一部家藏手稿，今藏于国家图书馆，清代制谱者中吴绮最有可能见过它。《词海评林》卷前有毛扆识语：

> 《诗余图谱》填词之法备焉矣，先君此书之作，规模之而更充广焉。……正欲付梓而玉楼之召孔迫，惜哉！今其原本即云守而勿失，然不能成先人之志，以垂将来而传永久，是则扆之大罪也。将来或遇有力者，不惜多金以登梨枣，其幸为何如耶？庚寅秋大病之后翻阅是书，草率命儿代书于简端云。

---

① 《选声集》，《四库全书存目丛书》，集部第424册，第447、457、462、477页。

② 赖以邠《填词图谱》“凡例”，上海图书馆藏鸿宝堂初刻本，第1b叶。

③ 余意《〈填词图谱〉版本考及其相关问题》提到《填词图谱》不同版本之间存在符号区别“王琳夫发现，初刻本最具特色一点是《填词图谱凡例》最后一条……是为初刻本词谱以‘—’标‘读’，在平仄、句、韵之符号外，增加‘读’之符号。”（《词学》第45辑）

④ 《填词图谱》“凡例”，上海图书馆藏清宝堂初刻本，第3a叶。

⑤ 《填词图谱》“凡例”，《四库全书存目丛书补编》，齐鲁书社2001年版，第71册，第420页。

⑥ 《填词图谱》卷二，上海图书馆藏鸿宝堂初刻本，第4b叶。

⑦ 《选声集》，《四库全书存目丛书》，集部第424册，第455页。

⑧ 《填词图谱》卷二，上海图书馆藏鸿宝堂初刻本，第26b叶。

⑨ 《选声集》，《四库全书存目丛书》，集部第424册，第479页。

⑩ 《填词图谱》卷五，上海图书馆藏鸿宝堂初刻本，第43b叶。



(C)1994-2023 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved.　http://www.cnki.net

可知顺治十六年（1659）毛晋去世时将遗稿托付给次子毛扆。而毛扆与吴绮、陈维崧、姜宸英等词人有群体交集。据李良年《秋锦山房集》诗题所记，康熙十七年（1678）与徐乾学、陈维崧、吴绮、毛扆、姜宸英等人集于钱曾述古堂①。同年，吴绮《林蕙堂全集》中也有造访汲古阁的记载，作有“多情只为异书留”② 等诗句。同行的徐乾学在《憺园集》中还记录了吴任臣（字志伊）欲入藏书密室而毛扆不许之事③。从吴绮赋诗的题目“偕徐健庵同年李武曾、姜西铭、陈其年暨家志伊并长儿过访毛黼季汲古阁赋赠”可以看出，众人中吴、毛二人较为相熟，吴绮不仅是此次集体访问的牵头人，还带上了长子吴参成。一个是清初词坛的核心人物，一个是汲古阁继承者，交流涉及先君词学便极其自然。

综上所述，清初词学家已经普遍认识到，词体有不同于诗的句中结构。沈谦率先主张将它们引入词谱，独立标注不与“句”相混，较明代旧谱有本质区别。《填词图谱》严格遵循沈谦、毛先舒的句法理论，借鉴曲谱符号逐句标示句中之“读”，略显刻板，但直见本源。吴绮亦受沈说影响，重订《选声集》时不仅补入沈氏词韵，更将沈氏句法加以优化，简明地补刻“暗断”。由上述制谱实践可知，“豆”在时人心中还是一种较为笼统的句法趋势，是否应当入谱、名称为何、符号为何、适用何种句式、以何种结构点断，尚未形成明确共识。

## 三　清代词谱“句豆”演化

沈谦、毛先舒、吴绮等人的制谱实践，仅仅是明清之际词学发展显露出的冰山一角。沈松勤曾引徐士俊之喻，将崇祯至康熙初年的词坛风貌概括为“从蓓蕾初放到烂漫极矣”④。在此过程中，词体的调名、宫调、平仄、四声、用韵、句读以及词与其他文体之异同皆得到深入讨论，某些方面甚至是从无到有的突破。反映于词谱，表现为使用者水平与数量的提升。明代词谱本为初学者而设，供“后学程度”⑤，罕有方家按谱的记载。由明入清，情况转变，如《国朝名家诗余》所收诸家别集，词调下经常注明“第某体”，盖以《啸余谱》为模仿对象。另一方面，随着学术发展和创作繁荣，“旧谱”及承袭旧谱风貌的“时谱”愈显舛陋，不再适应需求，《倚声初集》的编撰者邹祗谟即有强烈反馈“成谱如是，学者奉为金科玉律，何以迄无驳正者耶。”⑥

康熙七年（1668），同样有感于当时词谱“触目瑕瘢”“通身罅漏”⑦ 的万树，于北京客邸向陈维崧表达了撰谱志向，历二十年其书乃成。与明词谱经过层层递修不同，《词律》综合前代文献，以分体校勘为基础原则，几乎重新厘订了整个词律体系。故《词律》点豆虽晚于《选声集》《填词图谱》，但从认识到体制都发生了改变，《词律》“发凡”云：

> 词中惟五言七言句最易淆乱，七言有上四下三如唐诗一句者，若《鹧鸪天》“小窗愁黛淡秋山”、《玉楼春》“棹沉云去情千里”之类。有上三下四句者，若《唐多令》“燕辞归、客尚淹留”、《爪茉莉》“金风动、冷清清地”之类，易于误认。诸家所选明词，往往失调，故今于上四下三者不注，其上三下四者，皆注“豆”字于第三字旁，使人易晓无误。整句为“句”，半句为

① 参见李良年《秋锦山房集》，《清代诗文集汇编》，上海古籍出版社2010年版，第137册，第475页。

② 《林蕙堂全集》卷一八《偕徐健庵同年李武曾、姜西铭、陈其年暨家志伊并长儿过访毛黼季汲古阁赋赠》，《景印文渊阁四库全书》，第1314册，第568页。

③ 参见徐乾学《澹园集》卷六《同吴菌次、志伊、石叶、陈其年、姜西溟、李武曾过隐湖访毛黼季，和菌次韵》，《清代诗文集汇编》，第124册，第342页。

④ 沈松勤《明清之际词的中兴及其词史意义》，《中国社会科学》2011年第2期。

⑤ 林俊《词学筌蹄序》，《词学筌蹄》卷首。

⑥ 邹祗谟《远志斋词衷》，《词话丛编》，第1册，第643页。

⑦ 万树《词律》“自叙”，清堆絮园初刻本，第1b叶。



(C)1994-2023 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

“读”，‘读’音豆，故借书“豆”字。其外有六字、八字语气折下者，亦用豆字注之。五言有上二下三如诗句者，若《一络索》“暑气昏池馆”、《锦堂春》“肠断欲栖鸦”之类；有一字领句而下则四字者，如《桂华明》“遇广寒宫女”、《燕归梁》“记一笑千金”之类，尤易误填。而字旁又不便注“豆”，此则多辨于注中，作者须以类推之。(第15b—16a叶)

结合具体谱式可总结为：

一、《词律》设置“豆”的初衷是区分字数相同的“律句”与“非律句”，其中又以七言“上三下四”为主。《选声集》《填词图谱》点读基于句法传统，形式繁多，除了五七言折腰点豆，还有律句豆、领字豆、叠字豆、长句豆等。《词律》以谱学逻辑加以甄别，删除不注自明者、可注为领字者、可归于用韵者，最终将点豆范畴集中于具有兼容性的“三字豆”。既属“三字豆”又易与律句相混的“上三下四”在《词律》中最为常见，形态也最为稳固，仅《白苎》《玲珑玉》《长亭怨慢》等数调数句未豆，百不一遇。上述个例中，还有明显属于遗漏者，如《长亭怨慢》“第一是早早归来”小注明言“‘第一是’句上三下四”(《词律》卷一五，第10a叶)。可见《词律》点豆兼具系统性与规律性，与《选声集》《填词图谱》承袭明谱的驳杂语感不同。

二、《词律》中“豆”的主要作用是指明词句结构，不同于分割语意的“句”，即所谓“整句为句，半句为读”。例如《桂枝香》“但寒烟、衰草凝绿”(《词律》卷一六，第29b叶)，《金明池》“过三点、两点细雨”(《词律》卷二〇，第5a叶)，“三点两点”“寒烟衰草”为成词，其他词谱多不点破，《词律》则统一点为“上三下四”。甚至《丑奴儿慢》“对浓绿、阴中庭院”(《词律》卷四，第6a叶)，‘浓绿阴中’四字连贯，也被点开。这样点豆看似无理，却能使一个谱式最大限度地对应多首词作，同时又无碍语意断续。这实际上解决了明代以来词谱断句徘徊于“文理”与“律理”间的两难困境。万树较沈谦、毛先舒等清初制谱者，最大的进步不在于格律水平，而在于对词谱表达的认知。

三、《词律》中的“豆”不仅指导语言结构，还进一步区分语言背后的字声格律。《词律》“发凡”：“盖尝见时贤有于《齐天乐》尾用‘遇广寒宫女’句法者，因总是五字句，不留心而率填之，不惟上一下四不合，而‘广’字仄，‘宫’字平，遂误同《好事近》尾矣。”(第16a—16b叶)《齐天乐》尾句节奏等同五言律句，平仄却无一字可以通融。万树所举“遇广寒宫女”则将此处理解为一四句，即领字加四言律句，遂变成二四字平仄可通融。同样的五言句，两种句法的格律宽严截然相反，可以说万树是第一个阐明“豆”的格律意义的制谱者。从这个层面看，《四库全书总目》将“旧谱不分句读，往往据平仄混填”作为万树引入“豆”的主要原因，无疑具有卓识。

《词律》是《诗余图谱》后又一部具有强烈定体意识的词谱。二谱句读繁简有别，相似处在于突破个人语感、形成律化的词调句式。不过万树“为谱而设”的点豆方式并没有立刻被词坛接受。康熙二十八年(1689)郑元庆撰《三百词谱》，仅以圈点区分“句”“韵”。康熙四十四年(1705)孙致弥、楼俨撰《词鹊初编》，点豆方式也没有依从《词律》，而是较《选声集》《填词图谱》发挥更细。如《夜半乐》(第一体中吕调)九字句同时点“领字豆”与“三字句”：“残、日下，渔人鸣榔归去。”甚至一句之中连续用“豆”，如《哨遍》(第一体)尾句“请、三思而行、可矣。”① 不难看出，楼俨试图用“豆”指示更多词句细节。实际效果却并不理想，符号交错、层级不明，令人触目茫然。

楼俨编订《词鹊》后，便由孙致弥举荐，以“词学”特长加入钦定《词谱》纂修，《词谱》注文里的一些重要学术论点，如古音通转、以入代平、宫调系统、稀见词籍，皆可在楼氏《蓑笠轩仅存稿》中找到线索。在这样的词学基础上，钦定《词谱》“凡例”有关句读的阐说颇有截断众流的意味：

> 词中句读不可不辨，有四字句而上一下一中两字相连者，有五字句而上一下四者，有六字句而上三下三者，有七字句而上三下四者，有八字句而上一下七或上五下三、上三下五者，有九字

① 孙致弥、楼俨《词鹊》卷一五，清康熙四十四年刻本，第6b、11a叶。



(C)1994-2023 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

句而上四下五或上六下三、上三下六者。此等句法，不可枚举。谱内以整句为“句”，半句为“读”；直截者为“句”，蝉联不断者为“读”，逐一注明行间。（王奕清等《词谱》“凡例”，清康熙五十四年［1715］内府刊本，第2b—3a叶）

《词谱》“凡例”罗列四至九字特殊句法，较清初词谱、词论发挥更细。不过，这些句法与《词谱》实际点豆不完全对应。《词谱》常见有三字豆、长句豆，大致接纳了《词律》体例。《词谱》“凡例”所谓“四字句而上一下一中两字相连”“五字句而上一下四”等领字结构，谱中往往不加点断。真正将这些句法进行实验性标注的，应是符号多达十余种的《词鹄》。也正是通过《词鹄》，楼俨等人认识到谱式表达有其局限，不必穷尽所知而后止，于是从“加法”到“减法”，从学术理想主义回归词谱的工具书本质。

《词谱》“凡例”所论“句”“豆”之别，亦取鉴《词律》，却产生了偏离与误解。《词谱》判定句读的标准有二：“整句为句，半句为读”；“直截者为句，蝉联不断者为读”。前者出自《词律》“凡例”，后者则出自《词律》调下注。如《惜秋华》注“‘相携’以下十一字语气蝉联不便分豆”（《词律》卷一三，第31b叶），《忆旧游》注“梦窗八字蝉联乃是巧句”（《词律》卷一七，第10b叶）。《词谱》遂以语意的直截蝉联为点豆标准，如《翠楼吟》“叹芳草萋萋千里”、《大圣乐》“正小亭曲沼幽深”、《金明池》“过三点两点细雨”、《哨遍》“觉从前皆非今是”① 等数十调百余处不点豆②。并且上下片、体与体、调与调点豆不一，如《桂枝香》上片“背西风、酒旗斜矗”，下片“但寒烟衰草凝绿”（《词谱》卷二九，第11b叶）。其甚者如《惜秋华》第六句，第一体、第二体上片不豆下片点豆，第三体、第五体上下片皆点豆，第四体上片点豆下片不豆，五首皆为吴文英词，点豆之参差如同排列组合（参见《词谱》卷二三，第20a—22b叶）。上述所有词句，在《词律》中统一点作“上三下四”。其实《词律》小注所谓“语气蝉联不便分豆”，并非确指“豆”，而是泛称“句读”，证据极多。如《夜合花》注“然此十字句，分豆可上可下。”（《词律》卷一五，第3b叶）所指两句“西都万家俱好句不为姚黄叶”“无言自有句檀心一点偷芳叶”谱上只注“句”“叶”，与“豆”无涉，其余十多处论及“分豆”大多如是。可知《词律》“分豆”乃泛指断句，自然不是点“豆”的主要依据。

《词谱》的理解“偏差”，源自《选声集》《记红集》直至《词鹄》的句读传统。清初词谱中，“三字豆”主要用于七言折腰，“一字豆”主要用于五言领字，分配合理，但有罅漏，即七言中“领字”结构的标识方法并不一致。《词律》的做法是统一归于“三字豆”，而早期的《选声集》《记红集》则多不点断。如《记红集》中《满江红》辛弃疾词“笑拍洪崖，问千丈翠岩谁削。依旧是·西风白鸟，北村南郭。”③“问千丈翠岩谁削”不像“依旧是·西风白鸟”一般点豆，绝非吴绮粗疏，而是他既不愿点破文意，又自知点领字不适配同调其他词作（如柳永词“长川静征帆夜落”、张元幹词“桃花浪几番风恶”），遂以不点豆的方式保持句意完整。《词谱》继承了《词律》“以谱为主”的句读体系，却又保留了《选声集》《记红集》“例词为主”的句法子遗，矛盾由此产生。

除了“三字豆”与《词律》标准不同，《词谱》对“长句豆”也做了调整。《词谱》长句点豆④明显较《词律》审慎，面对复杂句式，《词谱》倾向以“句”断句或者干脆整句不断，不再效仿万树频繁使用“豆”折衷调和。如《凤归云》柳永词第二句“陌上夜阑襟袖起凉飙”，《词律》点作四五豆，《词谱》点作四五句。《秋思耗》吴文英词“怕（悄）一曲霓裳未终催去骖凤翼”十二字长句，

① 《词谱》卷二九，第28a叶；卷三五，第23a叶；卷三六，第31a叶；卷三九，第3a叶。

② 以《钦定词谱》《词律》并收之体为统计对象，该形态见《哨遍》《白苎》《金明池》《大圣乐》《翠楼吟》《玉烛新》《桂枝香》《霓裳中序第一》《玲珑四犯》《夜合花》《一枝春》《惜秋华》《凄凉犯》《远朝归》《行香子》《锦帐春》《盐角儿》《丑奴儿慢》等调。

③ 吴绮、程洪《记红集》卷三，清康熙二十五年刻本，第4b叶。

④ 统计对象为七字以上不包含“三字豆”结构的点豆词句。



(C)1994-2023 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

《词律》点作七五豆，《词谱》断作七五句。《玉女摇仙佩》柳永词“惟是深红浅白而已”，《词律》点作四四豆，《词谱》点作八字句。同调“枕前言下表余深意”，《词律》点作四四豆，《词律》断作两个四字句。比照全谱，仅有《相见欢》《江城子》《厅前柳》《拨棹子》《夜飞鹊》数调存在《词律》长句不豆（包括保持整句或断为两“句”）而《词谱》点豆的情况。反之，《词律》点豆而《词谱》不豆的现象出现在《击梧桐》《折红梅》《秋霁》《忆瑶姬》《迎春乐》等二十余调中，数量是前者的四倍。也就是说，当长句可以拆分成四、五、七言律句时，《词谱》往往不会优先选择点豆。

因《词谱》挟“钦定”之权威，其后再无大型词谱刊刻流行。大众填词不依《词律》便依《词谱》，各有所本，众议渐息。至于谱式是否统一，体例是否自洽，又非骚人词客所愿深究之事。不过制谱者的探索仍未停止。康熙年间，方成培《词絜》参考了大量《词谱》文献，点豆反而倾向于《词律》。道光年间，叶申芗《天籁轩词谱》“悉本万红友《词律》”①，又全无点豆，仿佛回归明谱。吴中词人朱羲和《新声谱》辑清人自度曲，既点“一字豆”又点“三字豆”，“一字豆”主要用于五言领字，与七言折腰、领字统归“三字豆”并行不悖，可视为《选声集》一脉的改良形态。直到20世纪30年代，随着现代标点符号的引入，词调句读符号产生了一些新变。如《词学季刊》以字旁的“◎”“△”“、”表示韵、句、豆，点豆以三字为主，不点领字，极少点长句。又如1939年中华书局印行的聚珍仿宋本《映庵词》，以字旁“○”表示韵，字旁“、”表示句，字间“、”表示豆，同样不点领字，极少点长句。中华书局本《映庵词》的点豆位置与吴绮《选声集》极其相似，“豆”的符号形态仿佛经历了三百年的历史轮回。不过，无论符号如何变化，此时“豆”的使用场景已趋于稳定：基于《词律》《词谱》句读，“三字豆”成为主流，领字豆基本淘汰，长句豆往往被拆为律句，少数稀见句式别无可鉴，反而承袭词谱得以留存。

综而言之，“豆”是一种“为谱而设”的辅助符号。它并非乐理层面的天然属性，故不见于两宋文献；也非创作所必需，在漫长的依词填词时期罕有讨论。盖例词本身已显示一切语言细节，无须宏论。唯词谱出现，用逐字系音的方式归纳若干同调词作的字声规律。随着符号代替文字，原本文意自明的语言结构消失了，附着在语言结构上的格律结构也一并隐去。早期词谱大多一调一谱一词，仍不脱依词填词的风貌，往往斟酌于“文理”“律理”之间，希冀在“句—韵”二元范畴内指明句式。故《诗余图谱》将“上三下四”统一点作七言，《词体明辨》《补遗诗余图谱》《词海评林》逐渐点破“上三下四”，都体现了初步的思考与尝试。明清之际，词学大兴，学术、创作双重繁荣催生了一批带有实验性质的词谱，《选声集》《记红集》《填词图谱》受沈谦、毛先舒学说的影响，在旧谱上增刻符号，客观引入了“豆”这一新的句式层级。万树《词律》综合前谱、去芜取精，以律理逻辑将“豆”的应用范畴加以限定，奠定了后世主流词谱的句读基础。《词谱》继承了《词律》体例，却对部分例词作个性化处理，试图重新平衡“文理”与“律理”，以至兼美。此间得失很难用正误判定，只能说《词律》代表了立法者的宏构独裁，而《词谱》体现了定论者的折衷态度。

［作者简介］吴雨辰，华东师范大学中国语言文学系博士生。发表过论文《词谱发端与明中叶学术——以周瑛〈词学筌蹄〉为中心》等。

（责任编辑　马　昕）

① 叶申芗《天籁轩词谱》“发凡”，清道光十一年（1831）刻本，第6a叶。



(C)1994-2023 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved.　http://www.cnki.net