

论辛弃疾二十四首《临江仙》的 体式及其词谱学意义

朱惠国

【摘要】辛弃疾有《临江仙》词24首,是两宋间留存《临江仙》词调最多的词人,在《临江仙》词调的创作以及发展史上占有重要地位。辛弃疾留存的24首均选用双调60字基本体,格律处理十分严谨,平仄安排不仅符合《临江仙》的声律要求,甚至比《词律》和《钦定词谱》所总结的谱式更符合创作实际。辛弃疾24首《临江仙》的句式、韵位等主要词调本身决定,但辛弃疾对词调、体式的选择以及对词调固有声情特点的遵循,使其词总体呈现出舒缓流畅的声情特点。24首词大部分作于辛弃疾退居江西时期,作者有较多时间观察农村的美景,体验家居的闲适乐趣,因此词的题材虽然比较广泛,情感层次也比较多样,但总体上呈现出和谐冲淡、舒缓雍容的特点,与《临江仙》60字体流丽谐婉、舒缓和畅的体式特征相一致,达到内容与形式的和谐。辛弃疾所用的《临江仙》60字体较为后出,由58字体变化而来,但由于增加了律句,使其更加和谐整饬,受到文人普遍欢迎。从留存的作品看,这一体式首见于滕宗谅,由苏轼初步成型,中间经叶梦得等人的创作实践,最后由辛弃疾确定其词调风貌和词谱定式,并通过大量创作而彰显其活力与影响。

【关键词】辛弃疾;《临江仙》;词调;体式;词谱学

【作者简介】朱惠国,博士,华东师范大学中文系教授,主要从事词学、唐宋文学研究。

【原文出处】《文艺理论研究》(沪),2017.4.100~109

【基金项目】本文为国家社科基金重大项目“词体声律研究与词谱重修”[项目编号:15ZDB072]阶段性成果。

《临江仙》是两宋间最为流行的词调之一,被词人大量使用,现留存下来的词作多达486首。据刘尊明、范晓燕两位先生统计,该调在当时所有的词调中排第九位。而据邓广铭先生《稼轩词编年笺注》,辛弃疾有《临江仙》词24首,是两宋间留存《临江仙》词调最多的词人,在《临江仙》词调的创作以及发展史上占有重要地位。

辛弃疾词以雄豪著称,而《临江仙》采用平韵,以七言为主、杂以六言,和四言、五言混合组成,格律上与律诗比较相近。龙榆生先生认为,类似《临江仙》

等“用平韵而以四言和五言或六言和五、七言混合组成的短调小令,它们的音节态度基本上也是属于流丽谐婉这一类型”(《词学十讲》51-52)。因此在论及辛词时,《满江红》《水调歌头》等适宜于表现雄豪气概的词调被关注较多,而《临江仙》这类总体风格偏于流丽谐婉的小令则较少提及,这一定程度上影响了对辛弃疾词的总体把握。那么,《临江仙》一调为何能够受到辛弃疾的喜爱,他所作的《临江仙》在体式 and 格律上有何特点?在词调的发展过程中有何意义?这些均是我们所感兴趣的问题。故本文不揣浅

陋,尝试从体式、句式、格律、声情等词调要素入手,联系《临江仙》60字基本体的产生与定型过程,专门对辛弃疾24首《临江仙》的体式以及词谱学意义进行考察,希望能起到抛砖引玉的作用。

一、辛弃疾《临江仙》所用体式

现存词谱中,辑录词调最丰富的要数万树《词律》、王奕清等所编《钦定词谱》以及秦蘼的《词系》,考虑到《词系》流传不广,且其排印本尚有不完善处,故本文主要以万树《词律》和《钦定词谱》,即通常所说的“谱”“律”为主要依据,结合龙榆生先生所编的《唐宋词格律》,对辛弃疾24首《临江仙》词的体式进行分析,探求辛词《临江仙》在句式结构、平仄变化以及声情、内容等方面的特点。

《词律》载《临江仙》调14体,以和凝“海棠香老春江晚”(54字)一词为正体,另有56字、62字、74字、93字各1体,60字2体,58字7体。考虑到《词律》以字数为序,其正体的意义并非很大。《钦定词谱》载《临江仙》调11体,也以和凝《临江仙》(海棠香老春江晚)一词为正体,但“此词前后段两结句,俱七字,见《花间集》和词两首,唐宋元人无照此填者”(662)。也就是说,此体虽列为正体,但只留有和凝两首,唐宋人事实上并未照此填词。与《词律》相比,《钦定词谱》最大的区别是剔除了柳永的两首,即74字体和93字体。编者指出:“《乐章集》又有七十四字一体、九十三字一体,汲古阁本俱刻作《临江仙》,今据《花草粹编》校定,一作《临江仙引》、一作《临江仙慢》,故不类列”(661)。按:柳永“变旧声,作新声”(李清照254),改变、创制不少新调,因此他的74字体和93字体虽依然名为《临江仙》,实际已是新调,用《临江仙引》《临江仙慢》名之,反映出新调的音乐特点,无疑是正确的。因此《钦定词谱》于《临江仙》之外,将两调单独开列。卷十七收《临江仙引》两体,例词均为柳永之作;卷二十三收《临江仙慢》一体,例词亦为柳词,并注:“此调只有此词,平仄无别首可校”(1541)。其后秦蘼《词系》也沿袭此思路,但他从调名本意的角度来谈,在《临江仙》调后专门注曰:“此咏水仙祠,取本意为名,与《临江仙引》无涉,宜分列”(139)。因此除

卷三收入《临江仙》15体外,又分别在卷八收入《临江仙》(93字)和《临江仙引》。其中93字体虽依然名为《临江仙》,但专门在例词后注明:“此与《临江仙》小令迥不相侔。叶《谱》有‘慢’字,宜另列”(450)。可惜龙榆生先生在《唐宋词格律》中再次收录93字体,虽然这由其谱例所定,^①并且注明“柳永演为慢曲,九十三字”(引用作品26),毕竟不妥。但龙先生此书以简明、实用为特色,于《临江仙》一调总共只收4体,除93字的慢曲,另三体为:58字两体,句式分别为:76745,76745和66755,66755;60字一体,句式为:76755,76755。大体反映出《临江仙》一调的实际创作情况。

辛弃疾24首《临江仙》^②体式一致,为分析方便,试将其句式与平仄情况按韵句胪列于下:

第一韵

字序	1	2	3	4	5	6	7/句	8	9	10	11	12	13/韵
平	5	0	21	24	23	0	0	11	24	14	0	24	24
仄	19	24	3	0	1	24	24	13	0	10	24	0	0

第二韵

字序	14	15	16	17	18	19	20/韵
平	9	24	18	0	0	24	24
仄	15	0	6	24	24	0	0

第三韵

字序	21	22	23	24	25/句	26	27	28	29	30/韵
平	7	24	24	0	0	13	0	0	24	24
仄	17	0	0	24	24	11	24	24	0	0

第四韵

字序	31	32	33	34	35	36	37/句	38	39	40	41	42	43/韵
平	6	0	15	24	24	0	0	9	24	10	0	24	24
仄	18	24	9	0	0	24	24	15	0	14	24	0	0

第五韵

字序	44	45	46	47	48	49	50/韵
平	11	24	18	0	0	24	24
仄	13	0	6	24	24	0	0

第六韵

字序	51	52	53	54	55/句	56	57	58	59	60/韵
平	9	24	24	0	0	14	0	0	24	24
仄	17	0	0	24	24	10	24	24	0	0

24首词的平仄使用总体非常有规律,但也有少量特例。如第一韵的第五字从格律上看,本应皆为平声,但《临江仙》(春色饶君白发)“春色饶君白发了”中的“白”字为入声,这应该属于古人“以入代平”的情况,即沈义父《乐府指迷》所说“其次如平声,却用得入声字替”(280)。因此上表第一韵第五字的平仄统计虽然为23/1,其实可以视为全用平声。另,第一韵的第12字,其中《临江仙·和叶仲洽赋羊桃》“忆醉三山芳树下,几层风韵忘怀”中的“忘”字为平去两读,周兆基《佩文诗韵释要》于下平七阳中列入,注曰“遗也,忽也,漾韵同”(62),因此也在统计中直接视为平声。

通过对上述24首《临江仙》的平仄统计,可总结出辛弃疾《临江仙》词的谱式为:

中仄中平平仄仄(句)中平中仄平平(韵)中平中仄仄平平(韵)中平平仄仄(句)中仄仄平平(韵) 中仄中平平仄仄(句)中平中仄平平(韵)中平中仄仄平平(韵)中平平仄仄(句)中仄仄平平(韵)^③

显然,辛弃疾《临江仙》选用的是双调60字体,采用76755,76755句式,前后段各五句三平韵。这一体在两宋间使用最为频繁,可视为《临江仙》词调的基本体。

二、辛弃疾《临江仙》格律分析

下面我们再将此谱式和《词律》《钦定词谱》中所载60字体作比较。

《词律》中所载60字体有两体,例词分别为顾夔“碧染长空池似镜”和秦观“千里潇湘接南浦”(199);《钦定词谱》录《临江仙》60字体也是两体,例词分别为顾夔“碧染长空池似镜”和贺铸“巧翦欢罗胜子”(666-69)。其中被两谱都选为例词的顾夔“碧染长空池似镜”一词,前后段各六句三平韵,采用767433,767433句式,与稼轩《临江仙》采用的五句三平韵体

式明显不同。因此《词律》和《钦定词谱》中的60字体与稼轩词体式相同的分别是贺词与秦词(以下提到的60字体均指该体,以与顾夔的60字体相区别)。兹将辛词与之相较。

《钦定词谱》中贺词的谱式为:

中中中中平中仄(句)平平中仄平平(韵)中平中仄仄平平(韵)仄平中仄仄(句)中仄仄平平(韵) 中中中中平中仄(句)中平平仄平平(韵)中平中仄仄平平(韵)中平中仄仄(句)中仄仄平平(韵)

与辛词比较,有几点不同:第一,《钦定词谱》中,贺词的可平可仄处有21字,占全词的35%,而稼轩24首《临江仙》的可平可仄处只有16字,约占全词的27%,显然,辛词的平仄要求严于贺词,也即严于《钦定词谱》。第二,辛词与贺词虽同为60字体,句式也相同,但经对校发现,两者在平仄安排上有三点不同:其一,上片第二句首字(第8字)处,贺词为平,辛词则有11平13仄;其二,上片第四句首字(第21字)处,贺词为仄,辛词则有7平17仄;其三,下片第二句第三字(第40字)处,贺词为平,辛词则有10平14仄。如果将《钦定词谱》视为定则(谱),那么辛词是否在此三处出律了呢?我们认为并非辛词出律,而是《钦定词谱》在整理词谱时存在问题。首先,从辛词这三处的平仄比例来看,分布比较均匀,应不是一时“出律”之作。其次,将《钦定词谱》和万树《词律》对校,发现《词律》所收秦观“千里潇湘接蓝浦”一词,在这三处分别是“兰”字、“微”字和“妃”字,均为平声,显然与《钦定词谱》也不一致。

为了进一步说明这一问题,我们可以对照其他词人所作同体《临江仙》词在这三个字上的平仄情况。《钦定词谱》中60字体选用的例词是贺铸的一首《临江仙》,但事实上贺铸总共写了5首《临江仙》,除了“暂假临淮东道主”一首为58字体以外,其余4首和稼轩词体式相同;苏轼是北宋第一个大量创作60字体《临江仙》的词人,共留存14首词,对此体《临江仙》的定型做出重要贡献;叶梦得也是两宋间创作《临江仙》较多的词人,留存的《临江仙》有19首,数量仅次于辛稼轩。除1首为58字体,其余均为与稼轩

相同的60字体。现将《词律》用作制谱依据的秦观“千里潇湘接蓝浦”一首，连同这三位词人的《临江仙》作为参照的对象，统计出的结果如下表：

	二句首字 (第8字)		四句首字 (第21字)		二句第三字 (第40字)	
	平	仄	平	仄	平	仄
《钦定词谱》	平		仄		平	
秦观	平		平		平	
贺铸	3	1(入声)	3	1	2	2
苏轼	8	6	9	5	4	10
辛弃疾	11	13	7	17	10	14
叶梦得	8	10	6	12	9	9

从上表可以看出，虽然《钦定词谱》选用了贺铸的一首《临江仙》词作为60字体的例词，但就贺铸本人的创作来看，都与《钦定词谱》中所规定的平仄要求不相符，在这三处均是有平有仄(但第8字的入声可视为平声)。而南宋辛弃疾、叶梦得以及北宋苏轼在这三个字上的平仄处理则非常相似，均为可平可仄。结合万树的《词律》，我们倾向于这样一种认识：第8字在北宋时用平声较为多，但也可用仄声，南宋时则平仄均可；第21字和40字无论北宋还是南宋，均应是“可平可仄”，《钦定词谱》定为仄声，明显不妥。因此辛弃疾在这几个地方上的平仄处理不仅符合《临江仙》的声律要求，甚至比《钦定词谱》所总结的谱式更符合创作实际。

再来比较稼轩《临江仙》与《词律》所收秦观的《临江仙》一词。先看秦观《临江仙》词以及谱式：

千里潇湘接蓝浦，兰桡昔日曾经。月高风定露华清。微波澄不动，冷浸一天星。独倚危樯情悄悄，遥闻妃瑟泠泠。新声含尽古今情。曲终人不见，江上数峰青。

平仄平平仄平仄(句)平平仄仄平平(韵)仄平平仄仄平平(韵)平平平仄仄

(句)仄仄仄平平(韵)仄仄平平平仄仄(句)平平平仄平平(韵)平平平

仄仄平平(韵)平平平仄仄(句)平仄仄平平(韵)

将此谱和24首辛词对照，有两点不同：其一是秦词首句结尾处“接蓝浦”三字为“仄平仄”，辛词则为“平仄仄”，但《词律》注曰：“起句‘接南浦’用仄平仄，虽或不妨，然亦不必学”(199)。说明这是一个特例。事实上《钦定词谱》的处理是“平中仄”，因此辛词的“平仄仄”是规范的。其二是该谱没有标注可平可仄的情况。按《词律》中《临江仙》共录14体，其中仅和凝与赵长卿两体注出了可平可仄处，其余均是字字皆定，秦词亦属此例。但事实上无论是按《钦定词谱》所制之谱，还是创作实际，《临江仙》一调的可平可仄客观存在，《词律》不加以标注，不知是遗漏还是其他原因。但这样就无法反映出《临江仙》一调的真实情况，无论如何都是不妥的。现姑且以辛词的谱式作为基准，将秦词与之相较。比较后发现，秦词与辛词的谱式并无相违背的地方。可见辛词《临江仙》不仅完全符合规范，而且比《词律》所列谱式更切合创作实际。

历来万树《词律》和《钦定词谱》被视为词的创作法则，据吴兴祚《词律序》，前者取名“词律”，含有律法的意思，所谓“名曰《词律》，义取乎刑名法制”(万树5)，但作为两部大型工具书，前者收录660调，1180余体，后者收录826调，2306体，有个别体式处理不完善也是情有可原的。

那么有无与辛弃疾《临江仙》词一致，比《词律》《钦定词谱》更为完善的词谱呢？有的，这就是龙榆生的《唐宋词格律》。如上所述，《唐宋词格律》收录《临江仙》词调共4体，其60字一体以苏轼“夜饮东坡醒复醉”和陈与义“忆昔午桥桥上饮”两首为例词，所作之谱与辛词一字不差，完全吻合(27-28)。这说明龙榆生先生在制谱时已经纠正了《词律》《钦定词谱》的一些失误，并没有照搬照抄。

经过以上与《词律》《钦定词谱》《唐宋词格律》的比较和分析，不难发现，辛弃疾的《临江仙》词在平仄安排上十分有规律，且完全符合《临江仙》60字体的格律要求。辛弃疾词以沉郁雄放为特征，在一般人印象中，他与苏轼一样，恣意挥洒，不拘音律，以致有后世不晓音律而作词者“借东坡、稼轩诸贤自诿”(沈

义父282)的说法,但从以上对辛弃疾24首《临江仙》的格律分析看,至少在这一调的创作中并非如此。事实上辛弃疾在词调的声律安排上非常严谨,据岳珂《桧史》卷三记载:“稼轩以词名,每燕必命侍姬歌其所作[……]特置酒招数客,使妓迭歌,益自击节。遍问客,必使摘其疵,逊谢不可”(38)。陈廷焯以为,“苏、辛千古并称。然东坡豪宕则有之,但多不合拍处。稼轩则于纵横驰骋中,而部伍极其整严,尤出东坡之上”(2344)。这个评价很有见地。

三、辛弃疾《临江仙》句式与声情

《临江仙》本为唐教坊曲,作为词调,最早见于《敦煌词》。诚如秦嶽所言,该调最初咏水仙祠,取本意为名,因此早期作品多咏水媛江妃,内容与曲牌名称大致相配,且不乏凄清幽怨之作。但该调后经长期演变,词调体式、作品内容、风格类型均发生很大变化。由于该调格律近于律诗,就如龙榆生先生所指出的那样,风格总体上已偏于流丽谐婉这一类型。

辛弃疾24首《临江仙》的句式、韵位等主要由词调本身决定,但辛弃疾对词调、体式的选择以及对词调固有声情特点的遵循,依然能体现出一些自己的特点。

辛弃疾所用60字体为典型的双调小令,上下两片句式结构和平仄安排完全一致,分别由五言、六言、七言三种句式混合组成,构成76755,76755结构。五字句为上下片第四句、第五句,这两句的平仄为:中平平仄仄,中仄仄平平。上下句对偶十分工整,符合“奇偶相生、轻重相权”的八字法则。需要指出的是,《临江仙》60字体是从句式为76745,76745的58字体演变而来,方法是上下片最后两句各增一字,由原来四五的长短句式变为五五相对的齐言句式。这样一改,《临江仙》词在句式上更加向诗体靠拢,五言诗中一些诗人惯常使用的技法也可以被复制、平移到《临江仙》词调中,因此词调所能容纳的情感内涵更为丰富。诸如“更无花态度,全是雪精神”(《临江仙·探梅》)、“未须愁菊尽,相次有梅来”(《临江仙》[冷雁寒云渠有恨])、“病中留客饮,醉里和人诗”(《临江仙·壬戌岁生日书怀》)、“有心雄泰华,无意巧玲珑”“从人贤子贡,自欲学周公”(《临江仙》[莫笑吾

家苍壁小])、“枯荷难睡鸭,疏雨暗池塘”(《临江仙》[手撚黄花无意绪])等对偶句,使词调整齐和谐,情感丰富,读起来也朗朗上口。

七字句为上下片的第一和第三句,这两句的平仄为:中仄中平平仄仄、中平中仄仄平平。虽然两句中间隔了一个六字句,但偶数位的平仄相对十分严格,尤其是第一句后四字的“平平仄仄”与第三句后四字的“仄仄平平”,平仄相对十分整齐。六字句为上下片的第二句,夹在两个七字句中间,平仄安排为:中平中仄平平,也相当有规律。总体上看,无论五字句、七字句还是六字句,它们的平仄与近体诗的格律十分相近,都可视为律句。词调在声律安排上接近于近体诗的法则,平仄上就相当和谐,从而所构成的音节也应当是和谐悦耳的。

另外从韵句的角度看,辛弃疾的《临江仙》词也非常讲究。全词上下片各用三韵,除第二韵句为单独的七字句外,其余两韵句分别由七六和五五句式构成。七六句式的平仄是:中仄中平平仄仄,中平中仄平平。两句虽然字数不一,但偶数位置的平仄对得很好;五五句式的平仄安排是:中平平仄仄,中仄仄平平。无论从字数还是平仄,均十分齐整匀称。另外,两韵句的白脚处用的都是仄声字,这和韵脚处的平声韵平仄相对,类似律诗出句用仄,对句用平的格式。且每句的偶数位置的平仄基本固定不变,奇数位置的平仄则大多不拘,这种变化特点与近体诗的“一三五不论,二四六分明”的平仄规则相似。这种平仄选用,接近于律诗的体式,也构成了音节和婉的特点。

与句式一起影响词调声情的还有韵位和用韵特点。词本质上是一种音乐文学,韵位的疏密以及平仄韵的选用,均会一定程度上影响旋律的节奏。王易先生认为“韵与文情关系至切:平韵和畅,上去韵缠绵,入韵迫切,此四声之别也”(246),稼轩24首《临江仙》在用韵方面严格遵守了该调60字体式的规律,全部选用平声韵,且一韵到底,因此声情上总体比较平缓,没有转韵造成的起伏跌宕。在韵位安排上,该调上下片各有5句,其韵脚分别落在了第2、3、5句的句尾。也就是说,上下片除一处相邻句连续押韵,其

余均为隔句押韵。龙榆生先生以为：“大抵隔句押韵，韵位排得均匀的，它所表达的情感都比较舒缓，宜于雍容愉乐场面的描写；句句押韵或不断转韵的，它所表达的情感比较急促，宜于紧张迫切场面的描写”（《词曲概论》190）。稼轩《临江仙》以隔句押韵为主，旋律总体比较舒畅，而中间一处相邻句连续押韵，又使节奏稍加收紧，于舒缓之中而略显活泼变化。总之，无论是平韵的选用，还是以隔句押韵为主的韵位安排，都使稼轩《临江仙》词呈现出舒缓流畅的声情特点。

以上是从体式格律上总结了辛弃疾《临江仙》词所应呈现的声情，即谐婉舒缓，流丽和畅。但辛弃疾运用这一词调具体写了什么内容，表现了哪些情感，这些内容与感情是否与上述的声情相一致？还需要结合其具体的创作来分析。

辛弃疾现存词 629 首，其中《临江仙》一调共 24 首，邓广铭先生在《稼轩词编年笺注》中以稼轩的行迹分卷，将其词分为了“江、淮、两湖之什”“带湖之什”“七闽之什”“瓢泉之什”“两浙、铅山诸什”五个部分，并以创作时间的先后编次。根据邓广铭先生的编年，稼轩词的丰收期当是在辛弃疾投闲置散的二十余年间，而《临江仙》一调犹是如此，创作时间大部分集中在闲居江西的二十来年中。纵观稼轩的二十四首《临江仙》词，从主题内容上看，大致可分为赠别、祝寿、酬唱、咏物、抒怀以及生活纪实等几类。总的说来，虽然这些《临江仙》词表现的内容广泛，情感层次多样，风格上也不拘泥于一端，但二十四首词中并无激越苍凉、雄劲悲壮或者凄厉哀婉的作品，总体上还是呈现出和谐冲淡、舒缓雍容的特点，与体式格律上体现出的流丽谐婉、舒缓和畅的特征相一致，达到了内容与形式的和谐。

稼轩 24 首《临江仙》这种声情特点的形成，其原因大致有二：一方面，从《临江仙》词调的源流发展看，虽早期不乏凄清哀婉之作，但入宋后总体风貌以清新婉转、洒脱自然为主。可见，在《临江仙》一调的创作上，辛弃疾是以尊重词调的声情特色和写作传统为前提而进行的，是在此基础上的丰富和发展。在他笔下，《临江仙》仍然保持着流丽谐婉的特色。

另一方面，从创作的时间上看，辛弃疾《临江仙》词的创作时间绝大部分集中在被迫在江西农村隐居的二十来年中，在这段时间中，虽然他依然忧心国家政治，不忘恢复大志，总体上感情生活比较丰富，有较多时间体验家居生活的乐趣、欣赏江西农村的美好景象，因此用《临江仙》这样一个流丽婉转的小调来作为自己的陶写之具，记录生活、排遣积郁、唱和咏怀乃至表达相思之意都是极其正常的，这也正体现了稼轩词创作的多面性、丰富性。

四、辛弃疾《临江仙》的词谱学意义

毫无疑问，辛弃疾 24 首《临江仙》以其创作数量之众和体式、格律的稳定在《临江仙》词调的发展史上留下浓重一笔，对该调的谱式及其词作风貌均产生重要影响。但《临江仙》是一个古老的词调，辛弃疾所用的 60 字体在北宋时期也基本成型，那么辛弃疾对该体式，乃至该调的发展究竟有何价值与意义？这是我们所要进一步讨论的问题。

刘庆云先生认为，辛弃疾所用的《临江仙》60 字体首见于滕宗谅。刘先生的文章过于简略，并未说明依据，但结论是对的。通过搜检《全宋词》，在能够确定生卒年的作者中，最早写作此体《临江仙》的确实是滕宗谅。而更为重要的是，通过对滕宗谅《临江仙》的分析，可以从《临江仙》词调发展的角度说明这一体《临江仙》的形成愿因和滕宗谅的独特贡献。滕宗谅(990 年-1047 年)，字子京，河南洛阳人，曾在湖南岳州任太守，因范仲淹《岳阳楼记》而为世人所知。其词如下：

湖水连天天连水，秋来分外澄清。君山自是小蓬瀛。气蒸云梦泽，波撼岳阳城。[……]帝子有灵能鼓瑟，凄然依旧伤情。微闻兰芝动芳馨。曲终人不见，江上数峰青。

由于滕宗谅留下的《临江仙》仅此一首，没有同作者的同体之作对校，只能按实际用字标出谱式如下：

平仄平平平仄仄(句)平平平仄平平(韵)平平仄仄仄平平(韵)仄平平仄仄(句)平仄仄平平(韵)……仄仄仄平平仄仄(句)平平平仄平平(韵)平平平仄平平(韵)仄平平仄仄(句)平仄仄平平(韵)

我们注意到,该词一个重要特点是上下片结尾部分均直接用了前人的诗句:上片“气蒸云梦泽,波撼岳阳城”两句出自孟浩然《望洞庭湖赠张丞相》,是描写洞庭湖的著名诗句;下片“曲终人不见,江上数峰青”两句出自钱起《省试湘灵鼓瑟》,也是咏娥皇、女英事的名句。从两首诗的形式看,孟作为五律;钱作为唐代省试诗,六韵十二句,也是五言律。也就是说,滕宗谅这首《临江仙》上下片的结尾两句,均直接用了五言律诗的句式。如上所述,《临江仙》60字体来源于58字体,改动的方法就是增两字,将上下片结尾的四五句式改为五五句式。结合滕宗谅这首词的创作实际,我们认为改动的原因主要是为了套用唐人诗句,未必是刻意改造词调体式。在词乐尚存的背景下,这种改动在音乐上是可行的。但问题是经此一改,增加了律句,词调的声情变得更加谐婉,形式也更加整饬,很快受到文人的欢迎和效仿。这种模仿不仅在于将58字体四五句式改为五五句式,有的文人甚至还保留套用前人五律成句的做法,如被《词律》选为例词,并作为制谱依据的秦观“千里潇湘接蓝浦”一首,下片结句和滕宗谅词完全一样,直接套用了钱起“曲终人不见,江上数峰青”的成句。如果说滕宗谅的改动是无意之作,具有一定偶然性,后面文人的群起效仿就带有创立新体的意义。

文人中第一次大规模采用此种体式创作的是苏轼。苏轼共留下《临江仙》14首,全是此种体式,而且谱式十分稳定。我们将东坡14首《临江仙》逐字逐韵统计,得出谱式如下:

中仄中平平仄仄(句)中平中仄平平(韵)中平中仄仄平平(韵)中平平仄仄(句)中仄仄平平(韵)……中仄中平平仄仄(句)中平中仄平平(韵)中平中仄仄平平(韵)中平平仄仄(句)中仄仄平平(韵)

与滕宗谅词的谱式相比,苏谱除了确定可平可仄的字外,主要有两点不同:第一是上片首句,滕谱为“平仄平平平仄”,而苏谱则是“中仄中平平仄仄”。很明显,苏谱将滕谱第六字的“平”改为了“仄”;第二是下片第三句,滕谱为“平平平仄平平”,而苏谱为“中平中仄仄平平”,将滕谱第四字的“平”改为了“仄”。这两处改动有一个相同点,就是

将拗句改为顺句,也就是说,经过改动,全词又新增了两处律句,使《临江仙》的词调更加接近于律诗。这一定程度上影响了《临江仙》词的风貌特征,使其变得谐婉和顺。

由于苏轼影响大,加上是第一次大规模创作《临江仙》,其词体式对以后《临江仙》的创作产生较大影响。我们通过搜检《全宋词》发现:苏轼之后,这一体《临江仙》的谱式基本定型,并被大部分词人采用,成为《临江仙》词调中的基本体。但令我们疑惑的是,无论万树《词律》或《钦定词谱》,均无视这一事实,没有采用苏轼的谱式,也未将苏词作为例词。《词律》将秦观之作作为例词,但事实上秦观总共只留下两首《临江仙》,而且一首还是五十八字体。由于没有同作者同体之作对校,万树对该谱式作字字皆定处理,也许是出于无奈。但这样就与宋代《临江仙》的创作实际不相吻合了。《钦定词谱》将贺铸“巧翦合欢罗胜子”一首列为例词。其谱上片首句为“中中中中平中仄”,与滕谱相合,但与苏谱不合;下片第三句为“中平中仄仄平平”,与苏谱合,但与滕谱不合。四库馆臣将此首作为例词,或是取其介于滕谱和苏谱之间。但事实上贺铸留下4首《临江仙》60字体,除去这一首,另外3首的谱式与苏谱完全一致。

《词律》或《钦定词谱》不采用苏轼的谱式,或有一种可能,就是词谱编撰者的备体意识。所谓词谱选词的备体意识,是指编撰者有意选择婉约之作为例词,以显示词体之正。这种主张最早见之于张綖的《诗余图谱凡例》,他在说明自己所选的例词时,有一段非常著名的话:“词体大略有二:一体婉约,一体豪放。婉约者欲其词情蕴藉,豪放者欲其气象恢弘。盖亦存乎其人,如秦少游之作,多是婉约,苏子瞻之作,多是豪放。大抵词体以婉约为正,故东坡称少游为今之词手,后山评东坡词‘虽极天下之工,要非本色’。今所录为式者,必是婉约,庶得词体”(12-13)。这段话由于第一次明确点出婉约、豪放的问题,因此被词论家广泛引用,其实就张綖的本意而言,只不过用来解释他选用例词的依据而已。以后的词谱编撰者未必明说,但这种意识还是有的。万树选秦观而不选苏轼之作,或有此方面考虑,但如上

所述,秦观《临江仙》60字体仅此一首,制谱者找不到同作者的同体之作对校,采用了字字皆定的方法,实际上违背了词谱的制作规则,留下很大遗憾。《钦定词谱》虽避免了字字皆定的问题,但如上所述,贺铸有4首《临江仙》60字体,其他3首的谱式更符合宋代《临江仙》的创作实际,编撰者为什么却不取其他3首的谱式,也令人费解。如取其他3首的谱式,既可顾及贺铸词的婉约词风,又可得《临江仙》60字体的谱式之正,何乐而不为?

我们注意到一个现象:无论秦观的《临江仙》(千里潇湘接蓝浦),还是贺铸的《临江仙》(巧翦合欢罗胜子),词情都有凄清的一面,这在两首词的下片表现得尤其明显一些。如果词谱的编撰者从《临江仙》传统的风格、情调考虑,选用略带凄婉的词作制谱,也是勉强可以解释的。但问题又来了,贺铸另外的3首《临江仙》,其中也不乏词情凄婉者,如“鸦背夕阳山映断”一首,类似“湘弦弹未半,凄怨不堪听”这样的句子,同样有凄婉的况味,且整首词的风格上也属于婉约一路。即使苏轼的14首《临江仙》,也有风格偏于婉约,且词情略带凄怨者。我们不妨抄录两首:

忘却成都来十载,因君未免思量。凭将清泪洒江阳。故山知好在,孤客自悲凉。[……]坐上别愁君未见,归来欲断无肠。殷勤且更尽离觞。此身如传舍,何处是吾乡。

冬夜夜寒冰合井,画堂明月侵帏。青缸明灭照悲啼。青缸挑欲尽,粉泪裨还垂。[……]未尽一尊先掩泪,歌声半带清悲。情声两尽莫相违。欲知肠断处,梁上暗尘飞。

这两首词的风格和情调,大家自可判断。

剩下最后一个原因,就是苏轼向有“曲子中束缚不住者”的名声,导致《词律》和《钦定词谱》不敢依苏轼词制谱。但实际上通过对苏轼十四首《临江仙》的对校和统计,除个别文字平仄两读外,苏轼仅在第23、24、53、54字处有极少的出律,格律总体上比较严整。

与《词律》《钦定词谱》不同,秦蘼《词系》和龙榆生《唐宋词格律》均以苏词为制谱依据,并将苏词列为例词。《词系》的例词是苏轼的“细马远驮双侍女”一首,《唐宋词格律》的例词是苏轼的“夜饮东坡醒复

醉”一首。客观地说,抛开所谓备体的问题,这两本词谱的谱式和例词更加完美,也符合宋代《临江仙》60字体的创作实际。

苏轼之后,创作《临江仙》数量较多的词人基本上采用苏轼的谱式。如上所述,秦观1首其实是符合苏轼谱式的,贺铸4首,其中3首符合苏轼谱式,这两位都是词风偏于婉约的词人,至于词风偏于豪放的词人更不用说。叶梦得和辛弃疾是创作《临江仙》数量最多,对该词调影响也最大的词人。叶梦得留下19首《临江仙》,是两宋间创作该调数量第二多的词人。他除了有1首58字体外,其余18首全部是60字体,而且全用苏轼的谱式。至于两宋间创作《临江仙》数量最多的辛弃疾,如上所述,存世的24首全部为60字体,也全部采用苏轼谱式,而且格律十分严整。上面提到,苏轼在第23、24、53、54字处偶然有出律的情况,而在24首辛词中,这四处的平仄统计分别24/0、0/24、24/0、0/24,守律几乎达到严苛的程度。

可以这样说,此体《临江仙》由苏轼初步成型,中间经叶梦得等人的创作实践,最后由辛弃疾确定其词调风貌和词谱定式,并通过大量创作而彰显其活力和影响。

五、结语

通过以上的讨论,我们可以得出几点结论:

第一:辛弃疾在创作《临江仙》时,遵守传统,选用的均为双调60字体,前后段各五句三平韵,采用76755,76755句式。这一体式在两宋间使用最为频繁,可视为《临江仙》词调的基本体。辛弃疾在词调格律上十分严谨,其平仄处理不仅符合《临江仙》的声律要求,甚至比《词律》和《钦定词谱》所总结的谱式更符合创作实际。

第二:辛弃疾24首《临江仙》的句式、韵位等主要由词调本身决定,但辛弃疾对词调、体式的选择以及对词调固有声情特点的遵循,使其词总体呈现出舒缓流畅的声情特点,与传统的《临江仙》60字体的声情保持一致。从词的内容上看,由于这24首词大部分创作于退居江西时期,作者有较多时间观察农村的美景,体验家居的闲适乐趣,因此词的题材虽然比较广泛,情感层次也比较多样,但总体上呈现出和谐

冲淡、舒缓雍容的特点。这与《临江仙》60字体流丽谐婉、舒缓和畅的体式特征相一致,达到了内容与形式的和谐。

第三:辛弃疾所用《临江仙》60字体较为后出,由该调58字体变化而来。但由于增加了律句,使其更加和谐整饬,普遍受到文人作者的欢迎。从留存的作品看,这一体式首见于滕宗谅,滕氏对58字体的改造有一定的偶然性,其方法主要是套用前人现成的五言律句,将四五句式改为五五句式。苏轼是文人中第一次大规模采用此种体式创作的词人,他留下的14首《临江仙》全用此种体式,而且句式、格律均十分稳定。《临江仙》60字体的谱式由此基本成型。苏轼之后,包括秦观、贺铸等文人加以仿用,此体逐渐为大家所接受;又经叶梦得等人的大量创作,此体更加成熟,逐渐成为《临江仙》的最主要体式;辛弃疾是两宋间创作《临江仙》数量最多的词人,其留存的24首《临江仙》均为这一体式,对该体谱式的最后定型和词调风貌的确定,均做出重要贡献。

(李明扬、郭思晨、黄帆同学在数据统计、图标制作等基础研究方面对本文做出贡献,特此致谢。)

注释:

①龙榆生《唐宋词格律》“凡例”第八条:“词有从七言绝句或单调小令增演为引、近、慢者,间亦依万树《词律》旧例,依次排列,以明发展因由。”见龙榆生:《唐宋词格律》(上海:上海古籍出版社,1978年)1。按:万树《词律》发凡云:“词有调异名同者,其辨有二[……]他若《甘州》后之附《甘州子》《甘州遍》,《木兰花》后之附《减字》《偷声》,亦俱以类相从。盖汇为一区,可以披卷瞭然,而无重名误认、前后翻检之劳也。”见万树:《词律》(上海:上海古籍出版社,2013年)11。可见,万树设定此编例主要是为了解决调异名同的问题,防止重名误认。因《词律》之前没有比较完善之词谱,同名异调或同调异名的问题比较突出,故如此排列尚有一定意义。自《词律》《词谱》刊行后,调异名同的问题已基本解决,再将这些同源的令、近、慢分在一区,已无必要。

②本文所引辛弃疾《临江仙》词,均依据辛弃疾:《稼轩词编年笺注定本》,邓广铭笺注(上海:上海古籍出版社,2007

年)。以下不再注明。

③“中”表示可平可仄,“平”表示平声,“仄”表示仄声,以下均同。

参考文献:

- [1]陈廷焯:《云韶集》,《唐宋词汇评·两宋卷》,吴熊和主编。杭州:浙江教育出版社,2004年。2344。
- [Chen, Tingzhuo."Yunshao Collection. "A Collection of Commentaries on Ci-Poetry in the Tang and Song Dynasties. Ed. Wu Xionghe. Hangzhou: Zhejiang Education Publishing House, 2004. 2344.]
- [2]李清照:“词论”,《茗溪渔隐丛话后集·卷三十三》,胡仔编。北京:人民文学出版社,1962年。
- [Li, Qingzhao."Ci Theory." Series of Poetic Notes Taken by the Recluse of the Brook Tiao. Vol.33. Ed. Hu Zi. Beijing: People's Literature Publishing House, 1962.]
- [3]刘庆云:“短调深情——《临江仙》词调及创作漫议”,《中国韵文学刊》1(1997):82-88。
- [Liu, Qingyun."A Commentary on the Short Tunes and Deep Emotion to the Tunes of Lin Jiang Xian and Its Creative Works." Journal of Chinese Verse Studies 1(1997): 82-88.]
- [4]刘尊明 范晓燕:“宋代词调及用调的统计与分析”,《齐鲁学刊》4(2012):124-31。
- [Liu, Zunming, and Fan Xiaoyan."Statistics and Analysis of Ci Tunes in Song Dynasty and Its Usage." Qilu Journal 4(2012): 124-31.]
- [5]龙榆生:《词曲概论》。北京:北京出版社,2004年。
- [Long, Yusheng. Introductions of Ci and Qu. Beijing: Beijing Publishing House, 2004.]
- [6]——:《唐宋词格律》。上海:上海古籍出版社,1978年。
- [——. Rules and Forms of Ci Poems in Tang and Song Dynasties. Shanghai: Shanghai Ancient Books Publishing House, 1978.]
- [7]——:《词学十讲》。北京:北京出版社,2014年。
- [——. Ten Lessons of Ci Poetry. Beijing: Beijing Publishing House, 2014.]
- [8]秦蘼:《词系》。北京:北京师范大学出版社,2010年。
- [Qin, Yan. Ci Xi. Beijing: Beijing Normal University Publishing House, 2010.]
- [9]沈义父:“乐府指迷”,《词话丛编》,唐圭璋主编。北京:中华书局,1986年。275-88。
- [Shen, Yifu."Yue Fu Zhi Mi." A Collection of Commentaries

on *Ci*- Poetry. Ed. Tang Guizhang. Beijing: Zhonghua Book Company, 1986. 275-88.]

[10]万树:《词律》。上海:上海古籍出版社,2013年。

[Wan, Shu. *Ci Lü*. Shanghai: Shanghai Classics Press, 2013.]

[11]王奕清等编:《钦定词谱》。北京:中国书店,1983年。

[Wang, Yiqing, etc.. *Qin Ding Ci Pu*. Beijing: China Bookstore Press, 1983.]

[12]王易:《词曲史》。北京:东方出版社,1996年。

[Wang, Yi. *Phylogeny of Ci and Qu*. Beijing: Orient Publishing House, 1996.]

[13]辛弃疾:《稼轩词编年笺注定本》,邓广铭笺注。上海:上海古籍出版社,2007年。

[Xin, Qiji. *Chronological Notes and Commentaries on Jiaxuan Ci Poems*. Ed. Deng, Guangming. Shanghai: Shanghai Ancient

Books Press, 2007.]

[14]岳珂:《唐宋史料笔记丛刊·桯史》,吴企明点校。北京:中华书局,1981年。

[Yue, Ke. *Collected Series of Historical Writings from Tang and Song Dynasties*. Ed. Wu, Qiming. Beijing: Zhonghua Book Company, 1981.]

[15]张綖:《诗余图谱》。明嘉靖丙申本。

[Zhang, Yan. *Shi Yu Tu Pu*. Jiajing Bingshen Version of Ming Dynasty.]

[16]周兆基辑:《佩文诗韵释要》。上海:上海古籍出版社,1982年。

[Zhou, Zhaoji. *Explanations of Peiwen Poetry Rhyme*. Shanghai: Shanghai Ancient Books Press, 1982.]

The Style of Xin Qiji's 24 Ci Poems to the Tune of Lin Jiang Xian and Its Significance for Studies of the Tunes of Ci Poems

Zhu Huiguo

Abstract: Xin Qiji wrote 24 Ci poems to the tune of Lin Jiang Xian. These Ci poems' conservation makes him own the largest quantity of Ci poems to the tune of Lin Jiang Xian in the northern and southern Song dynasties. Thus, he possesses a significant place in Ci poems to the tune of Lin Jiang Xian and its phylogeny. Xin Qiji's 24 Ci poems all fall into the basic double tonal patterns and rhyme schemes of Ci poems with 60 characters, and its rhyme is strictly managed. Moreover, the arrangement of level and oblique tones in these Ci poems accords with the rhyme to the tunes of Lin Jiang Xian, which is even more realistic than the style summarized in the book *Ci Lü* and *Qin Ding Ci Pu*. The sentence pattern and rhyme of Xin Qiji's 24 Ci poems to the tunes of Lin Jiang Xian mainly depends on the tonal patterns and rhyme schemes of Ci poetry. Xin Qiji chose the tonal pattern and rhyme scheme, and followed the original expression in sound and emotions, making his Ci poems gentle and fluent. Xin Qiji's 24 Ci poems were mainly written during the period of his retirement in Jiangxi. He had much more time to watch the landscape of the countryside and experience the leisure and comfortable family life. Thus these Ci poems have broad themes and various emotions, and they are harmonious, gentle and graceful. These characteristics accord with the style to the tune of Lin Jiang Xian, achieving the harmony of both content and form. The tune of Lin Jiang Xian used by Xin Qiji with 60 characters appeared later and arose out of the tune with 58 characters. While the tune with 60 characters added rhyme sentence, making it more harmonious, neat and popular among the literati. From the preserved Ci poems, we can find this style was firstly created by Teng Zongliang, then it was formed into pattern by Su Shi. After the creative practices of Ye Mengde and other Ci poets, this form was confirmed by Xin Qiji with fixed features and style, and meanwhile, with this style, Xin Qiji wrote a large number of Ci poems, which manifested his vitality and influence of this style.

Key words: Xin Qiji; the tunes of Lin Jiang Xian; tonal patterns and rhyme schemes of Ci poetry; style; studies of the Tunes of Ci Poems