

宋詞次韻形態與詞體演進

祁寧鋒

提 要

從外在形態上看,宋詞次韻從同時次韻,發展至後世追和,包含了次已韻、反復次韻等諸多形式。蘇軾是第一個大規模創作次韻詞的作者,在次韻詞的發展史上意義重大。宋代被次韻最多的詞人,首推周邦彥與蘇軾,這代表了詞學演進的兩條路數。北宋時本色派詞人少有次韻之作,在南宋時次韻開始被所有詞家接受,這也是詞逐漸案頭化、最終發展成爲一種新文體的明證。由於詞乃音樂文學的原因,宋詞次韻在內在形態上與原作往往不盡一致,這種差異,反映在字數、句法、用韻等諸多方面。故前代學者依據次韻詞校勘詞籍,存在一定的問題。從次韻的角度分析蘇軾的“以詩爲詞”,可見其詞整體上仍受到音樂的制約。次韻詞反映並促進著詞調體式的定型化,最終詞發展成爲獨立於詩之外的新文體。

關鍵詞：次韻 形態 詞體 蘇軾 周邦彥

宋代次韻詞的數量極多,同時次韻者暫且不說,僅後世追和者,就有陳允平、楊澤民、方千里三家和清真詞以及陳三聘《和石湖詞》。《景定建康志》卷三十三記載當時有“《和晏叔原小山樂府》二百四十六版”,¹王兆鵬據以考證出

1 《景定建康志》(清嘉慶六年金陵孫忠潛祠刻本),卷33,頁11a。

約為 700 首,²可惜此集已經亡佚。另據童向飛統計,“宋代和韻詞有 2 433 首之多,占《全宋詞》所收詞作總數的 12%”。³雖然次韻與和韻稍有不同,但也可以看出,次韻詞在宋詞中佔據極其重要的位置。

目前學界對於次韻詞的研究往往從個案角度展開的,如對次韻蘇軾詞、秦觀詞進行細緻地分析;或者探討次韻詞的題材類型、社交功能等,這些都取得了不少的成果。本文則專就次韻詞形態體式談起,不過多關注次韻詞的品質、內涵等,希望通把握次韻詞的外在及內在形態特點,進而討論宋代詞體發展演進過程中的一些重要問題。

一、同時次韻與後世追和

說到次韻,不得不提唱和。唱和詞出現時間較早,唐代劉禹錫《憶江南》(和樂天春詞,依《憶江南》曲拍為句)是較早的詞壇唱和,但是並不次韻。詞之唱和乃受詩之唱和影響,已將詩之意識帶入詞中,開始逐漸發揮起詞的社會交際的功能。在唱和者眼中,詞之文體特性必然得到極大的重視。詞被文人視為案頭化的文學形式,已開始顯露端倪。

次韻則是唱和的一種特殊形態。宋人對一般唱和與次韻唱和往往會有具體的說明,如黃庭堅《鵲橋仙》(次東坡七夕韻)是次韻詞,《減字木蘭花》(和趙文儀)則是單純的唱和而不次韻。晁補之《水龍吟》(次韻林聖予惜春)是次韻詞,《夜合花》(和李浩季良牡丹)、《下水船》(和季良瓊花)則是單純的唱和而不次韻。

黃文吉認為張先是第一位留下‘依韻’和‘次韻’的作品的詞人,“一口氣有五首‘次韻’之作”。⁴但是,翻檢張先詞,能斷定為次韻詞者僅有《少年遊》(渝州席上和韻)、《定風波令》(次子瞻韻送元素內翰)、《定風波令》(再次韻送子瞻)三首,其中兩首都與蘇軾有關。由於張先致仕後才與蘇軾相交,彼時已至

2 王兆鵬:《“名作”與“和作”》,《學林漫錄》第 14 輯(北京:中華書局,1999 年),頁 173。

3 童向飛:《宋代唱和詞研究》(南京師範大學 2000 年博士論文),頁 5。

4 黃文吉:《北宋十大詞家研究》(臺北:臺北文史哲出版社,1996 年),頁 108。

暮年，《少年遊》注明作於渝州，應是其渝州知府任上所填，在時間上必定早於《定風波令》兩首。同時，張先與蘇軾相交時，蘇軾亦開始填詞不久。可見，判定其為最早寫次韻詞並無問題。詩體上的次韻方式被應用到詞體上來，這是詞體發展的一個重要標誌。

蘇軾則是第一個大規模創作次韻詞的作者，考慮到其與張先的交往活動，應是受到了張先的影響無疑。蘇軾在次韻詞的發展史上意義重大。首先，其《水龍吟》（次韻章質夫楊花詞）是詞史上第一次著名的次韻唱和，章鞏的原作與蘇軾的次韻之作，俱成為經典傳世名篇，關於二者孰優孰劣也一直爭論至今。其次，詞史上第一次次己韻始自蘇軾，次己韻即所謂“自和”。如《西江月》（坐客見和復次韻）、《西江月》（再用前韻戲曹子方），則是反復用自己前作之韻。其他如《南鄉子》（遊賞）、《南鄉子》（湖景）二首同韻，亦屬於次己韻。《南鄉子》（寓意）、《南鄉子》（和前韻）、《南鄉子》（再和前韻）三首同韻，亦是此類。可見蘇軾熱衷於反復和韻，樂此不疲。一方面，這體現了詞人的創作才華；另一方面，從創作形式上講，使得填詞與作詩並無二致。蘇軾同時代及後世很多詞人繼承了這種創作形式，如黃庭堅、李之儀、辛棄疾等，這也是蘇軾對詞的巨大開拓貢獻。再次，蘇軾第一次創作了追和詞，其《木蘭花令》（次歐公西湖韻），即作於歐陽修去世十九年後。此外，蘇軾還參與了詞史上第一次集體的次韻創作活動，自秦觀填寫《千秋歲》“水邊沙外”之後，當時次韻的詞人有黃庭堅、晁補之、惠洪、李之儀等人，蘇軾《千秋歲》（次韻少遊）亦作於同時，這是一次集體的次韻創作，在詞史上具有重要的意義。

在次韻詞興起之後，其發展形態大略有二。其一、反復次韻。以張先、王安石肇端，經蘇軾發揚光大，蘇門詞人如黃庭堅、晁補之均有此類作品，另如葛勝仲《定風波》（與葉少蘊、陳經仲、彥文燕駱駝橋，少蘊作，次韻二首），《浣溪沙》（少蘊內翰同年寵速，且出後堂，並制歌詞侑觴，即席和韻二首），《蝶戀花》（再次韻千里照花），亦屬此類。

其二、次己韻，即自和。此類始自蘇軾，亦影響深遠。如劉克莊《水龍吟》（己亥自壽二首）、《水龍吟》（自和前二首）；李曾伯《沁園春》（和廣文叔有季秋既望之約不及赴）、《沁園春》（自和即事）、《沁園春》（再和）三首同韻，均屬此

種情形。

再說後世追和，僅從字面意義上講，追和詞應與原作創作時間相隔較久，若作於原作者去世之後，必定歸為追和無疑。如詞史上第一首追和詞，蘇軾的《木蘭花令》（次歐公西湖韻），即作于歐陽修去世十九年後。

北宋時詞壇名家輩出，對前人的追和之作尚且不多。到了南宋，北宋詞人所確立的典範意義逐漸凸顯，於是湧現諸多追和他們的作品。

關於次韻詞目的，鞏本棟《關於唱和詩詞研究的幾個問題》有精闢的論述：“文學創作上的逞才使氣，同時又是一種有益的競爭。同時代的人唱和，是一種橫向的比較和競爭，和古人之作則可以說是一種縱向的較量。這兩種競爭、切磋，爭奇鬥勝，往往是產生好的唱和作品的重要動因。”⁵但是，除競爭的因素之外，宋代的追和詞，更體現出對前人作品的認同，彰顯其詞學崇尚與宗旨，其次韻作品也往往表現出明顯的模仿的痕跡。

三家和《清真詞》，模仿的意味更加濃厚。如陳允平《蘭陵王》次韻清真詞：

古堤直。隔水輕陰颺碧。東風路，還是舞煙眠露，年年自春色。紅塵遍京國。留滯高陽醉客。斜陽外，千縷翠條，仿佛流鶯度金尺。長亭半陳跡。記曾繫征鞍，頻護歌席。匆匆江上又寒食。回首處應念，舊曾攀折，依然離恨遍四驛。倦游尚南北。惻惻。怨懷積。漸楚榭寒收，隋苑春寂。眉顰不盡相思極。想人在何處，倚樓橫笛。閒情似絮，更那聽，夜雨滴。⁶

與清真詞相比，都是寫京城送別，時間都是寒食節，都用到河堤、楊柳等意象，模仿意味明顯。由於學習的意味在內，所以與原作比較，追和詞很少有超越前人者。當然，是學習模仿還是逞才見巧，或單純地視之為風雅之舉，具體因人而異。但是不管如何，對和韻原作的選擇，能夠清晰反映出宋人對經典的認同。

宋代被次韻最多的詞人，首推周邦彥與蘇軾。後世詞人的追和，反映了他

5 鞏本棟：《關於唱和詩詞研究的幾個問題》，《江海學刊》2006年第3期，頁168。

6 唐圭璋：《全宋詞》（北京：中華書局，1965年），頁3115。

們對不同詞派詞風的認同，這也是宋代詞學發展的兩條清晰的路徑。

其一，追和周邦彥詞。隨著時代的推移，詞、樂表現出逐漸脫離的趨勢，詞人爲探尋詞調音理，轉而研讀前人名作之文字格律。周邦彥被譽爲“最爲知音”⁷者，故南宋時和清真詞者越來越多，後來甚至出現三家和清真詞，遍和《清真集》中全部詞作。這樣，倚聲填詞的創作方式，也逐漸演變爲依據前人文字格律填詞。所以，次韻清真詞者，大多音節諧婉，格律高雅。

其二，追和蘇軾詞。雖然宋代陳師道、李清照等人對蘇軾詞提出尖銳的批評，但並不影響後世詞家對他的學習和接受。劉尊明《歷代詞人次韻蘇軾詞的定量分析》，統計出宋代共有 40 人 102 首次韻東坡詞，除去同時代詞人次韻之外，後世追和者亦復不少。其中追和較多的有王之道 16 首、向子諲 9 首、劉辰翁 6 首、辛棄疾 5 首、葛長庚 5 首、吳潛 5 首，而追和的原因，自有“流派風格方面的認同和繼承”的因素在內。⁸

追和東坡詞和清真詞，代表了詞學演進的兩條路數。一是“以詩爲詞”，詞體與詩體逐漸靠攏。當然，其中亦有不通音律者，沈義父《樂府指迷》曰：“近世作詞者，不曉音律，乃故爲豪放不羈之語。”⁹我們亦應發現，後世雖有不通音律者，但從追和的角度來看，“以詩爲詞”的確是詞學發展的一種趨勢。一是保持詞之婉約雅麗的本色。但是，在詞樂脫離的大背景下，對清真詞的追和，則體現出對格律醇雅的追求。南宋格律一派，也大都有清真的影子在內。

二、次韻與詞人群體的選擇

一般認爲，北宋時期，詞的音樂屬性尚居於主導地位。不同的詞派、詞人群體，在對次韻詞的態度上反差巨大。

以蘇軾爲核心的蘇門詞人群，大規模地創作次韻詞，既有次他人韻、亦有

7 沈義父：《樂府指迷》，唐圭璋：《詞話叢編》（北京：中華書局，1986年），冊1，頁277。

8 劉尊明：《歷代詞人次韻蘇軾詞的定量分析》，《深圳大學學報（人文社會科學版）》2010年第3期，頁113。

9 沈義父：《樂府指迷》，唐圭璋：《詞話叢編》，冊1，頁281。

次已韻、反復次韻，並有集體性的次韻活動，使得次韻詞的創作蔚為大觀。這種創作形式，必然突出詞的社交功能，顯示出詩體對詞體的影響，客觀上使詞體向詩體靠攏，推進詞體格律的定型。據統計，蘇軾次韻詞有 28 首，黃庭堅有 16 首，晁補之 17 首，黃、晁均有數首次韻蘇軾、秦觀，明顯是受蘇軾影響無疑。其餘受蘇軾影響的詞人如葉夢得有 23 首，在形式上亦有次已韻、反復次韻等諸種類別。

與之相反，本色派詞人則少有次韻之作。如柳永、歐陽修、晏殊、晏幾道、秦觀、賀鑄、周邦彥、晁端禮、晁沖之、曹組、陳克、李清照、呂本中等人，均無次韻詞傳世。其中以周邦彥、晁端禮、萬俟詠為代表的大晟詞人群，亦甚少次韻作品。

可見，次韻的形式，在北宋詞壇上不為所有詞家接受，這也反映了不同詞人的詞學觀。蘇軾認為詞“自是一家”，以詩入詞，在寫作內容上，開拓了詞的題材類型；在寫作形式上，對次韻詞亦有重要開拓貢獻，它完善了詞的交際功能，客觀上推進提高了詞的地位。而李清照等人堅持詞“別是一家”，突出音樂的核心屬性，認為“歌詞分五音，又分五聲，又分六律，又分清濁輕重”。¹⁰次韻詞在創作上必然要依據原作，與按譜填詞的創作方式有相悖之處，故不被本色派詞人接受。

結合不同詞人群體的用調，更能看出他們不同的詞學宗尚。據筆者統計，宋詞長調中最流行的是《水調歌頭》，共有 772 首，位居前五位的還有《念奴嬌》(617 首)、《滿江紅》(550 首)、《賀新郎》(441 首)、《沁園春》(439 首)。毫無例外，這五個長調均是豪放派所喜用的詞調。當然，這些詞調下屬詞作並非全是豪放作品，如姜夔《念奴嬌》“鬪紅一舸”詞，閑婉醇雅，但是就整體而言，這些詞調更多表現豪放一類的感情。五調之中，《念奴嬌》、《滿江紅》亦為格律派詞人選用較多，但其餘三調則選用者甚少，如周邦彥詞集就沒有這些詞調，其所填《滿江紅》、《念奴嬌》，亦風格綺麗婉約，與豪放派風格不類。其他選用三調者，如姜夔《水調歌頭》“日落愛山紫”、吳文英《賀新郎》“湖上芙蓉早”等，作品並不十分出彩，這或許就與詞調特定結構、聲情有關係。此種情形，恰好能夠反映

10 李清照：《詞論》，李清照著，徐培均箋注：《李清照集箋注》（上海：上海古籍出版社，2002 年），頁 267。

出宋代詞派的發展形態。如《水調歌頭》、《念奴嬌》、《賀新郎》三調，現存最早作者均是蘇軾；《滿江紅》調，蘇軾亦填寫多達 5 首；《沁園春》調，蘇軾亦作有 2 首。其詞作題材類型、創作風格、語言特點都對後人影響極大，有力促進了豪放詞派的發展。

有意思的是，受蘇軾影響較大的秦觀、賀鑄沒有次韻之作，但由於秦觀《千秋歲》“水邊沙外”引起轟動，同時衆多詞人依韻唱和；賀鑄《青玉案》“凌波不過橫塘路”則是宋代被次韻最多的作品。詞發展至南宋，辛派詞人與姜派詞人之間，對次韻詞的態度亦壁壘分明。辛派詞人次韻詞較多，如辛棄疾、劉辰翁等。姜派詞人則較少次韻詞。雖然南宋時詞與樂逐漸脫離，但是仍有崇尚音律的詞人，如姜夔、史達祖、張炎等，張炎甚至提出“詞不宜強和人韻”。¹¹但是，我們也應看到，即使格律派詞人如姜夔、史達祖、吳文英、張炎等亦有少量次韻之作。另外，此時詞人逐漸不通音律，因而遍和詞人全集者亦得以湧現。可見，不同詞人群體之間、不同時代之間，對次韻詞的態度並非完全割裂的。同時，次韻在南宋時被所有詞家接受，這也是詞逐漸案頭化、最終發展成爲一種新文體的明證。

三、次韻詞的內在形態差異與詞籍校勘反思

詞體次韻受詩體次韻影響而來，故人們可能會理所當然地認爲，次韻詞與原詞在體式形態上必定完全相同。實際上並非如此，由於詞乃音樂文學的原因，宋詞次韻在內在的形態體式上與原作往往不盡一致。這種差異，反映在字數、句法、用韻等諸多方面。

首先，次韻詞與原詞在字數上不同。如黃庭堅《鵲橋仙》（次東坡七夕韻）：

八年不見，清都絳闕，望河漢、溶溶漾漾。年年牛女恨風波，拚此事、人間天上。野麋豐草，江鷗遠水，老去惟便疏放。百錢端欲問君平，早晚

¹¹ 張炎：《詞源》，唐圭璋：《詞話叢編》，冊 1，頁 265。

具、歸田小舫。¹²

按,蘇軾原詞《鵲橋仙》(七夕和蘇堅韻):

乘槎歸去,成都何在,萬里江沱漢漾。與君各賦一篇詩,留織女、鴛鴦機上。還將舊曲,重賡新韻,須信吾儕天放。人生何處不兒嬉,看乞巧、朱樓彩舫。¹³

上片第三句,黃詞“望河漢、溶溶漾漾”七字,而蘇詞“萬里江沱漢漾”六字。《欽定詞譜》則說黃詞“望”字乃襯字,顯然不認為是創作失誤所致。此類字數差異者尚有不少,如晁補之《少年遊》(次季良韻),下片第二句“文彩近前人”。其另一首同韻詞,此處則是“誰知是、個中人”,較前詞多一句。伴隨著字數的差異,其句式往往也稍有不同,以上所舉二例,均由正常形式的一句變為上三下四或上三下三的折腰句法。

造成此類情形之原因,當是次韻詞仍然受到音樂之制約,故次韻者並不是完全依據前詞格律進行創作,由於按樂譜填詞尚是主流,同調詞多一字少一字者比比皆是。當然,也有些次韻者由於不通音律,只好按照前詞格律填寫。這種複雜多樣的創作情形,正是詞由音樂文學向案頭文學演進時的重要現象。

次韻詞除字數、句式上與原作有所不同之外,在對韻腳的處理方式也往往不盡相同。一般認為,詞句與樂句有著對應關係,押韻處乃音樂節拍所在。但是,詞的用韻較詩韻更為複雜,《欽定詞譜·凡例》曰:“韻有三聲叶者,有間入仄韻于平韻中者,有換韻者,有疊韻者,有短韻藏於句中者。”¹⁴所謂“間入仄韻于平韻中者”,即一調之中分為主韻和輔韻;“短韻藏於句中者”則是句中韻,多出現在換頭處。宋人填詞,輔韻、句中韻處往往不次韻。此外,短韻、上下片首句亦常常不次韻。

12 唐圭璋:《全宋詞》,頁389。

13 同上,頁295。

14 王奕清等:《欽定詞譜》(清康熙五十四年刻本)。

首先，關於輔韻。如張先《定風波令》(再次韻送子瞻)：

談辨才疏堂上兵。畫船齊岸暗潮平。萬乘靴袍曾好問。須信。文章傳
口齒牙清。三百寺應遊未遍。□算。湖山風物豈無情。不獨渠丘
歌叔度。行路。吳謠終日有餘聲。¹⁵

按，蘇軾原作《定風波》(送元素)：

千古風流阮步兵。平生游宦愛東平。千里遠來還不住。歸去。空留風
韻照人清。紅粉尊前深懊惱。休道。怎生留得許多情。記得明年
花絮亂。須看。泛西湖是斷腸聲。¹⁶

《定風波令》即《定風波》，此調上片第三、四句，下片第一、二、四、五句均押仄聲輔韻。張先詞於輔韻處均押韻，但是用字卻與蘇軾詞不同。辛棄疾《定風波》次韻二首，“山路風來草木香”與“仄月高寒水石鄉”二詞，在輔韻的處理上與張先詞完全相同。京鏜《定風波》(次楊茶使七夕韻)二首，下片前兩句分別為“動是隔年尋素約，何似”，“萬里西南天一角，騎氣”，輔韻處甚至都不押韻。可見，輔韻的地位要較主韻為低，其所對應的音樂節拍應該亦不太重要。

其次，關於短韻。如黃庭堅《南鄉子》(重陽日寄懷永康彭道微使君，用坡舊韻)：

卧稻雨餘收。處處遊人簇遠洲。白髮又扶紅袖醉，戎州。亂折黃花插滿
頭。青眼想風流。畫出西樓一幀秋。還把去年歡意舞，梁州。寒雁
西來特地愁。¹⁷

15 唐圭璋：《全宋詞》，頁 74。

16 同上，頁 289。

17 同上，頁 369。

宋人作《南鄉子》，一般都押短韻。蘇軾詞上下片第四句分別為“颼颼”、“休休”，而黃庭堅詞此處並沒有次韻。其《南鄉子》“落帽晚風回”上片第四句為“堪吹”，另一首《南鄉子》“招喚欲千回”用韻相同，惟上片第四句“悠哉”韻字不同。黃庭堅被陳師道、李清照稱道，被認為理解詞之審美特質，如陳師道《後山詩話》曰：“今代詞手，唯秦七、黃九爾，唐諸人不迨也。”¹⁸李清照《詞論》曰：“乃知詞別是一家，知之者少。後晏叔原、賀方回、秦少游、黃魯直出，始能知之。”¹⁹可見，黃庭堅對於音律應該瞭解熟知。此點也恰可佐證，宋人作詞，短韻常常不拘，不作特別要求。《南鄉子》這種特殊的短韻，與《定風波》的輔韻相同，需要押韻，但是次韻不作強求。可見，其在音樂節拍上均居於次要地位。

再次，關於句中韻。如晁補之《滿庭芳》（用東坡韻題自畫蓮社圖）下片：

生綃雙幅上，諸賢中履，文彩天梭。社中客，禪心古井無波。我似淵明逃社，怡顏盼、百尺庭柯。牛閑放，溪童任懶，吾已廢鞭蓑。²⁰

按，蘇軾原作《滿庭芳》下片為：

云何。當此去，人生底事，來往如梭。待閑看，秋風洛水清波。好在堂前細柳，應念我、莫翦柔柯。仍傳語，江南父老，時與曬漁蓑。²¹

蘇詞換頭處藏短韻，即押句中韻。晁補之詞下片句中韻不押，亦非個別現象，《欽定詞譜》卷二十四中所舉晏殊“南苑吹花”詞，即是此類。即使蘇軾《滿庭芳》亦有不押句中韻者，如其“香鬢雕盤”詞，“蝸角虛名”詞，均與晁補之詞體式相同。

最後，上下段首句往往不次韻。如李之儀《千秋歲》（用秦少遊韻）上闕首

18 陳師道：《後山詩話》，何文煥：《歷代詩話》（北京：中華書局，1981年），頁309。

19 李清照：《詞論》，李清照著，徐培均箋注：《李清照集箋注》，頁267。

20 唐圭璋：《全宋詞》，頁564。

21 同上，頁278。

句“深秋庭院”，與秦觀“水邊沙外”韻脚不同，而蘇軾、晁補之、惠洪等人次韻秦觀詞首句俱押韻。但是李之儀此體，在宋代亦有它作，《欽定詞譜》中所舉葉夢得“雨聲蕭瑟”詞，即首句不押韻，與之相同。可見，這應該不是創作失誤所致。又如李之儀《清平樂》（聽楊姝琴），下片首句“坐來休歎塵勞”，其《清平樂》（再和）與上詞韻脚用字相同，惟下片首句則作“卻應去路非遙”。宋詞中，上下片首句往往用韻不拘，即使一人所作，亦常常有所不同，如周邦彥《齊天樂》，“疏疏幾點黃梅雨”與“綠蕪凋盡臺城路”兩首，一押韻，一不押韻，故被《欽定詞譜》卷三十一列為兩體。或許，上下片首句在音樂節拍處亦不重要，故反映在次韻詞上，亦有首句不次韻這種現象。

因此，宋代的次韻詞，在體式上常常與原作存在諸種差異。這表明，雖然次韻詞意味著詞體朝向案頭化的方向發展，但同時仍然受到音樂的制約，宋代特別是北宋時期，音樂仍是詞的核心屬性。同時，輔韻、句中韻處常常不次韻，也反映出其所對應音樂之節拍處於相對次要的地位。

由此可見，詞之次韻與詩之次韻有所差異，次韻詞往往與原作表現出字數、句式、用韻的不同。這是按樂填詞的創作方式造成的，是宋代次韻詞重要的形態特徵。

因此，黃文吉認為次韻詞“意味著詞已經由自然的音樂唱和，轉變為一種新詩體的唱和”，²²並不太恰當。雖然次韻詞透露出詞體朝向詩體的方向發展，但是這個過程持續了較長的時間，至少在北宋，詞體並未完全轉變成為一種新的詩體。

此外，前代學者依據次韻詞校勘詞籍，也存在一定的問題。萬樹說方千里和清真詞“方氏和清真一帙為千古詞音證據，觀其字字摹合，如此不惟調字可考，且足見古人細心處，不惟有功于周氏，而凡詞皆可以此理推之”。²³因此，“《詞律》在某些詞調選詞上，有時選方千里和韻詞，而不是清真原作，如《掃花遊》一調。卷十一《四園竹》選周邦彥詞，批駁前人句讀之誤，也是根據方千里

22 黃文吉：《北宋十大詞家研究》，頁 108。

23 萬樹：《詞律》（清光緒二年刻本），卷十七。

的和韻詞”。²⁴ 但萬樹也不得不面對方千里次韻之作與清真原作體式的差異，如《塞垣春》一調，周邦彥詞上片結句為“念多才、渾衰減，一懷幽恨難寫”。而方千里詞此處作“聽黃鸝、啼紅樹，短長音如寫”，較清真詞少一字。爲了自圓其說，萬樹則堅持認爲方詞此處脫漏一字。

《欽定詞譜》明顯認識到方詞與周詞存在的客觀差異，故將方詞列爲別體。但此書依然沿襲了《詞律》對次韻詞的看法，表現出對三家和清真詞的極度重視，在確定周邦彥所創詞調體式時，常常舉出三家詞進行考證說明。如卷二十二周邦彥《塞翁吟》“暗葉啼風雨”詞注曰：“此調只有此體，方千里、楊澤民、陳允平和詞，吳文英、張炎、趙文諸詞，俱如此填。”其他如《秋蕊香》、《鳳來朝》等調，俱屬此類。

同樣，《欽定詞譜》也無法回避三家和清真詞有時與原作體式不同這一客觀事實，故而只好將方千里、陳允平、楊澤民等詞列爲別體，除上面所舉方千里《塞垣春》外，其他如陳允平《隔浦蓮近拍》次韻周詞，由於句式上與周詞有所差異，即被卷十七列爲別體；楊澤民《西平樂》次韻周詞，前段第八、九、十句，減二字，句式亦有所不同，亦被卷三十列爲別體。如此種種，不勝枚舉。那麼，這顯然又與其對次韻詞的推崇相違背。

現代學人史華娜也說“追和詞具有校勘學上的重要意義”，²⁵認爲可據以勘定詞律、詞譜。但是由於宋代次韻詞表現出的與原作的體式差異，我們應對此觀點持謹慎的態度。哪些次韻詞能夠據以校勘，哪些次韻詞不能，必須要有詳細的考證分析。除了考校詞籍版本之外，還須把握詞體的具體形態特徵，這也是詞籍校勘的獨特之處。

四、蘇軾“以詩爲詞”的新檢討

陳師道《後山詩話》曰：“退之以文爲詩，子瞻以詩爲詞，如教坊雷大使之

24 祁寧鋒：《觀念差異與分體標準——清代詞譜分體法的當代反思》，《文學遺產》2013年第5期，頁104。

25 史華娜：《追和詞研究的現狀、價值與意義》，《中國韻文學刊》2009年第2期，頁41。

舞，雖極天下之工，要非本色。”²⁶這是蘇軾“以詩爲詞”說法的由來。後來，李清照在《詞論》中批評其詞“皆句讀不葺之詩”、“往往不協音律”，更加深了這一經典評論。至南宋時，仍然有人論其詞爲“長短句中詩也”。²⁷

學界以往從題材、風格的角度分析蘇軾“以詩爲詞”。次韻詞的具體形態，給我們提供了一個新的研究視角。通過分析蘇軾的次韻詞，可清晰發現其並未完全脫離音樂的束縛。雖然李清照批評其詞“往往不協音律”，但其以詩爲詞，所創作仍然是“詞”，而不是詩。如蘇軾《滿江紅》次董鍼韻，較常見體式添一字：

憂喜相尋，風雨過、一江春綠。巫峽夢、至今空有，亂山屏簇。何似伯鸞攜德耀，簞瓢未足清歡足。漸粲然、光彩照階庭，生蘭玉。幽夢裏，傳心曲。腸斷處，憑他續。文君婿知否，笑君卑辱。君不見周南歌漢廣，天教夫子休喬木。便相將、左手抱琴舊，雲間宿。²⁸

董氏原作已不可考，但蘇軾所填《滿江紅》數首，其他諸作，如“江漢西來”此處作“不獨笑書生爭底事”、“東武南城”此處作“君不見蘭亭修禊事”，均是上三下五之八字句。但是，“清潁東流”詞此處爲“衣上舊痕餘苦淚”、“天豈無情”詞此處爲“欲向佳人訴離恨”，均是七字，與常見體式相同。可見，蘇軾詞亦有一調數體者，若非知曉《滿江紅》這一詞調音律，必不會如此填寫。另如上文所述，蘇軾《滿庭芳》數詞，換頭處句中韻，或押或不押，亦深通音理者所能爲此。

再如其《勸金船》（和元素韻自撰腔命名）：

無情流水多情客。勸我如曾識。杯行到手休辭卻。這公道難得。曲水池上，小字更書年月。還對茂林修竹，似永和節。纖纖素手如霜雪。笑把秋花插。尊前莫怪歌聲咽。又還是輕別。此去翱翔，遍賞玉堂金

²⁶ 陳師道：《後山詩話》，何文煥：《歷代詩話》，頁309。

²⁷ 王灼：《碧雞漫志》，唐圭璋：《詞話叢編》，冊1，頁85。

²⁸ 唐圭璋：《全宋詞》，頁280。

闕。欲問再來何歲，應有華髮。²⁹

楊繪原作亦不可考，但張先《勸金船》(流杯堂唱和翰林主人元素自撰腔)作於同時，雖然不是次韻，但同為唱和楊繪《勸金船》的作品，兩詞亦可比較：

流泉宛轉雙開竇。帶染輕紗皺。何人暗得金船酒。擁羅綺前後。綠定見花影，並照與、豔妝爭秀。行盡曲名，休更再歌楊柳。光生飛動搖瓊甃。隔障笙簫奏。須知短景歡無足。又還過清晝。翰圖遲歸來，傳騎恨、留住難久。異日鳳凰池上，為誰思舊。³⁰

可見，兩詞上下片第四、五句字數、句法多有不同。此外，如《青玉案》(和賀方回韻送伯固歸吳中故居)，上下片第五句“四橋盡是”、“小蠻針線”均不押韻，與賀作稍異。同時，《賀新郎》“乳燕飛華屋”下闕第八句“花前對酒不忍觸”較他詞少一字；《念奴嬌》(赤壁懷古)在句式上亦與他詞明顯不同。《念奴嬌》、《賀新郎》二調，現存最早作者均是蘇軾，但這兩首均不被《欽定詞譜》確立為正體。反面另一首《念奴嬌》“憑空眺遠”詞則由於是後人常用體式，被列為正體。這也為我們提供一個新的思路，由於沒有前代模仿之範本，這兩個詞調極可能是蘇軾按譜填詞之作。此外，《水調歌頭》亦最早出現在蘇軾詞中，與《念奴嬌》、《賀新郎》都發展成為後世詞人最常用的詞調。更為重要的是，蘇軾尚有不少創調之作，如《占春芳》、《荷花媚》、《踏青遊》、《皂羅特髻》、《醉翁操》、《哨遍》、《無愁可解》、《雨中花慢》等，這些詞調都被《詞律》、《欽定詞譜》認定為始自于蘇軾。那麼，若非通解音律，能有這麼多創調作品嗎？

北宋時即有人對蘇軾“以詩為詞”進行辯解。胡仔《苕溪漁隱叢話後集》卷二十六曰：“子瞻自言平生不善唱曲，故間有不入腔處，非盡如此。後山乃比之教坊司雷大使舞，是何每況愈下，蓋其謬耳。”³¹可見，蘇軾不善唱曲，並非意味

29 唐圭璋：《全宋詞》，頁 282。

30 同上，頁 82。

31 胡仔：《苕溪漁隱叢話後集》(北京：人民文學出版社，1962 年)，頁 193。

著其不懂詞樂，其所作亦僅僅是偶爾不協音律。何況，蘇軾並非不能唱曲，陸游《老學庵筆記》卷五曰：“世言東坡不能歌，故所作樂府，多不協律。晁以道云：‘紹聖初，與東坡別於汴上。東坡酒酣，自歌古《陽關》。則公非不能歌，但豪放不喜剪裁以就聲律耳。’³²東坡詞或有細微處不夠合樂，亦其主動選擇的結果，目的乃擺脫音樂的束縛。因而，《苕溪漁隱叢話後集》卷三十三引《復齋漫錄》曰：“東坡詞，人謂多不諧音律，然居士詞橫放傑出，自是曲中縛不住者。”

綜上所述，一方面，東坡詞基本合乎音樂之規範，整體上亦受到音樂的制約。趙長卿《臨江仙》“破靨盈盈巧笑”詞序曰：“予買一妾……又工唱東坡詞。”³³可見東坡詞在南宋時仍在傳唱。另一方面，東坡詞常常跳出窠臼，故能獨闢蹊徑，進行創新。若無東坡，滿紙軟紅綺語，詞是否能發展為與詩並駕齊驅的一大文體，尚未可知。

五、次韻詞與詞體之定型

詞調體式乃詞學研究的一個重要課題，翻檢《欽定詞譜》等書，一調多體現象比比皆是，如《洞仙歌》竟多達四十體。在按樂譜填詞的背景之下，詞調別體的出現並不足怪。但是，若音樂一直處於核心地位，詞調別體則恐怕會愈加繁多零亂，即使當詞從音樂的附庸之中解脫出來而成為案頭文學之後，詞調別體必然成為詞人在創作之時所要面對的問題。詞有上千詞調，一調又往往有多體存在，如此繁亂，並不利於詞人的創作。因此，這也勢必會影響到詞的生命力以及詞體的形成。但是，次韻詞的發展則在一定程度上反映並促進著詞體的定型化。

首先，次韻詞反映了詞體定型化。唐五代及北宋前中期，詞調體式尚未定型，如《南鄉子》一調，五代詞人李珣、歐陽炯、馮延巳諸首，字數、句式、格律均有較大的差異。即使同人所作，體式亦常常不同。如李珣、歐陽炯詞，或 27 字，或 28 字，不僅字數有異，句式亦有較大的不同。再如柳永詞，其《長壽樂》二

³² 陸游：《老學庵筆記》（北京：中華書局，1979年），頁 66。

³³ 唐圭璋：《全宋詞》，頁 1811。

首，一 83 字、一 113 字；《鳳歸雲》二首，一 101 字、一 118 字；《輪臺子》二首，一 114 字、一 140 字，體式差異巨大。但是，及至北宋中後期，詞體格律逐漸開始定型。其一，同一詞人所填相同詞調，體式往往大致相同，即使有字數、用韻等差異，亦區別甚微。其二，多數詞人所填某一詞調，常選用同一種體式，即詞調有最常用之體。縱觀《欽定詞譜》，言及“宋元人俱如此填”者，亦為不少。如《欽定詞譜》卷一《南鄉子》調選馮延巳“細雨濕流光”詞為式，注曰：“宋元人俱如此填。”雖然此語太過絕對，但亦道出宋人創作《南鄉子》的大致面貌。

反映到次韻詞的創作上，雖然其與原作存在著諸種差異，但是這種差異往往較小，字數往往控制在一二字之內，用韻也僅僅表現在首句韻、句中韻等不同。同時，及至南宋，次韻詞在體式上越來越與原作表現一致。如《南鄉子》等調，次韻之作與原作在用韻上已經完全一致。如王奕的《南鄉子》（和辛稼軒多景樓），上下片第四句之“悠悠”、“羸劉”就與辛棄疾詞“悠悠”、“曹劉”用韻完全一樣。可見，北宋人似乎對短韻要求並不嚴格。但是，南宋詞人則對其愈加重視。至清人編纂詞譜，短韻已經成為區分調體的一個標準。這表明，不同時期的詞人對待詞體的觀念往往不同，南宋次韻詞創作的具體形式，就反映了詞體觀念的發展變化。再如趙善括的《鵲橋仙》（留題安福劉氏園）兩首，韻腳完全相同，應是次己韻，其中字數、句式亦完全一致。

其次，次韻詞促進著詞調的定型化。詞人的次韻創作，必然面臨著對於詞調體式的選擇。特別是後人對前代名作的追和，由於經典作品往往具有強勢的、多方面的影響，後人的接受，也常常不是局限在風格的認同上，對於詞調體式的認同亦包含在內。那麼，這就使得名作進一步經典化，而名作之體也往往成為後世最常用之體。

如《蘭陵王》一調，雖然始自秦觀，但周邦彥《蘭陵王》“柳陰直”最為著名，故後人所填，包括數首次韻之作，基本都遵循周邦彥詞體。雖然宋代有些次韻之作與原作體式不盡相同，但是多數次韻作品在格律形式上與原作保持一致。特別是在南宋詞、樂逐漸分離之後，多數詞人不通聲律，故次韻之作往往完全依據前人範本。所以，《詞律》、《欽定詞譜》選擇次韻詞判定詞調體式有其客觀原因在內。

再次，次韻唱和本身意味著詞的交際功能的擴展，客觀上提高了詞的文體地位。同時，其創作方式決定，詞必然不可避免地逐漸減弱其核心的音樂屬性，從而增加其文體屬性。在次韻詞產生之際，詞人尚且兼顧到樂譜音律，故次韻詞常常與原作體式不一。但興起之後，特別對於不通音律的詞人來講，其次韻詞只能依據原作而填，這樣，原作則起到了詞譜的作用，按樂譜填詞就逐漸變成了按前人詞作格律填詞，詞體在演進過程中亦必然逐漸的定型。故從具體次韻之作來看，其平仄格律與原作幾乎完全相同。

所以，次韻詞反映並促進著詞調體式的定型化，最終詞發展成爲獨立於詩之外的新文體。它不再是音樂的附庸，而是從音樂的束縛之中擺脫出來，成爲供文人學士馳騁詞心的案頭文學。

結 語

從外在的形態上講，宋詞次韻從同時次韻，發展至後世追和，包含了次已韻、反復次韻等諸多形式，是詞史發展中的一個重要現象，反映了詞體朝向案頭化演進的大趨勢。在音樂尚爲核心屬性的北宋時期，不同流派的詞人，對於次韻詞的態度壁壘分明。發展至南宋之時，多數詞人逐漸不通音律，次韻詞開始被所有詞家接受，即使格律派詞人亦有次韻之作傳世，這也是詞逐漸案頭化、最終發展成爲一種新文體的明證。

從內在的形態上講，宋代的次韻詞在字數、句式、用韻上往往與原作有所不同。這說明，雖然詞、樂逐漸分離，宋代特別是北宋詞仍然受到音樂的制約，音樂仍是詞的核心屬性。輔韻、句中韻等所對應音樂節拍，亦處於相對次要的地位。認清次韻詞與原作體式的差異，亦有助於反思詞籍校勘所存在問題。因而，從次韻詞這一視角，重新探討蘇軾的“以詩爲詞”，蘇軾不通音理的結論可不攻而破。但是，次韻詞的創作方式，也同時決定著詞不可避免地逐漸增加其文體屬性，最終促使詞調體式完成定型化。

（作者：鄭州大學文學院講師）

引用書目

一、專書

- 王灼：《碧雞漫志》，唐圭璋：《詞話叢編》。北京：中華書局，1986。
- 王奕清等：《欽定詞譜》。清康熙五十四年刻本。
- 沈義父：《樂府指迷》，唐圭璋：《詞話叢編》。北京：中華書局，1986。
- 胡子：《苕溪漁隱叢話後集》。北京：人民文學出版社，1962年。
- 陸游：《老學庵筆記》。北京：中華書局，1979年。
- 陳師道：《後山詩話》，何文煥：《歷代詩話》。北京：中華書局，1981年。
- 李清照著，徐培均箋注：《李清照集箋注》。上海：上海古籍出版社，2002年。
- 唐圭璋：《全宋詞》。北京：中華書局，1965年。
- 張炎：《詞源》，唐圭璋：《詞話叢編》。北京：中華書局，1986年。
- 黃文吉：《北宋十大詞家研究》。臺北：臺北文史哲出版社，1996年。
- 萬樹：《詞律》。清光緒二年刻本。

二、論文

- 王兆鵬：《“名作”與“和作”》，《學林漫錄》第14輯（北京：中華書局，1999年），頁166—173。
- 史華娜：《追和詞研究的現狀、價值與意義》，《中國韻文學刊》2009年第2期，頁39—42。
- 祁寧鋒：《觀念差異與分體標準——清代詞譜分體法的當代反思》，《文學遺產》2013年第5期，頁101—110。
- 童向飛：《宋代唱和詞研究》，南京：南京師範大學博士論文，2000年。
- 鞏本棟：《關於唱和詩詞研究的幾個問題》，《江海學刊》2006年第3期，頁161—170。
- 劉尊明：《歷代詞人次韻蘇軾詞的定量分析》，《深圳大學學報(人文社會科學版)》2010年第3期，頁113—120。

Responding *Ci*-Poems Adopting the Rhyme of the Original and the Evolution of the Genre of *Ci*-Poetry in the Song Dynasty

Qi Ningfeng

(Lecturer, School of Chinese Language and Literature, Zhengzhou University)

Abstract:

Su Shi (1037 – 1101) was the first poet to write a large number of responding *ci*-poems adopting the original poem's rhyme (*ciyun*) and was significant in the development of this particular poetic form. Zhou Bangyan (1056 – 1121) and Su Shi are two poets whose works attracted *ciyun* most frequently in the Song Dynasty. In the Northern Song, poets of the “school of original color” wrote only a small number of *ciyun* poems, but poets began to accept this form of writing in the Southern Song Dynasty. As *ci*-poetry is a kind of music literature, the form of *ciyun* would not be consistent with the original poem for *ciyun*. They differ in the number of characters, syntax, rhyme, and so on. For this reason, there is a problem in the collated texts of *ciyun* poems by scholars of the older generations. Although Su Shi “composed *ci* with the method of composing *shi*”, his works were still influenced by music. The genre of *ciyun ci*-poetry reflects and puts forward the standardization of the tunes and forms of *ci*, which eventually became a new literary form independent of *shi* poetry.

Keywords: responding *ci*-poems adopting the original poem's rhyme (*ciyun*); status; form of *ci*-poetry; Su Shi; Zhou Bangyan