沈曾植《菌阁琐谈》与近现代词体声律学

咎圣骞
(南京师范大学 文学院,江苏 南京　210097)

摘要: 词体声律研究是沈曾植词学的核心内容。在词话《菌阁琐谈》中,沈曾植揭示了词乐对唐宋词体体制的制约作用,并由此关照了词体发展、词曲嬗变和部分词家创作等问题,提出了很多精辟的见解。沈氏还利用《事林广记·音谱类》等文献,解读了"字少声多"、"声中无字,字中有声"等重要词唱法术语,颇具开创性。沈曾植词体声律研究的思想与方法,在近现代词学史上具有承前启后之意义。

关键词: 沈曾植 《菌阁琐谈》; 词体声律; 词乐; 词唱法; 现代词学
中图分类号: I 206.6　　**文献标识码:** A　　**文章编号:** 1000 - 579(2016)05 - 0072 - 06

SHEN Zenzhi's *Jun Ge Suo Tan* and the Study of Modern Ci's Prosody

ZAN Shengqian
(School of Liberal Arts, Nanjing Normal University, Nanjing, Jiangsu 210097, China)

Abstract: The study of the Ci's prosody is the core of SHEN Zenzhi's study on Ci. In his *Jun Ge Suo Tan*, SHEN Zenzhi reveals the restrictive function of Ci music on the system of Tang and Song Ci, pays attention to some problems such as the development of Ci, Ci transmutation, the creative works of some Ci writers, etc., proposes many penetrating opinions, and uses such literatures as *Shi Lin Guang Ji · Yin Pu Lei*, etc., to give his brilliant explanation on some important Ci's singing terms such as "Zi Shao Sheng Duo", "Sheng Zhong Wu Zi", "Zi Zhong You Sheng", etc., with the pioneering characteristics extremely. SHEN's ideas and methods play a significant role in the history of modern Ci's prosody study.

Key words: SHEN Zenzhi; *Jun Ge Suo Tan*; Ci's prosody study; Ci music; Ci's singing; modern Ci's prosody study

作为近现代著名诗人和学术巨子,沈曾植在词学上的成就长期为其诗名文名所掩,没有得到学界足够的关注。彭玉平先生开创性地指出,沈曾植虽以余力治词,但"时有锐识,特别是在词的音律研究方面建树颇多"。[1] 实际上对词体声律①的研究是沈氏词学的核心内容,他揭示了音乐对词体体制形成与演变的制约作用,还对词体唱法做出了精深独到的研究。沈氏的治词思路折射出近现代词体声律学的走向,具有承前启后之意义。

① 这里使用"词体声律"这一概念,概指词体体制规格与构成法则,主要包括词体句度伸缩、字声抑扬、韵协变换以及按谱行腔等方面的搭配规律与节奏呈现,它既受词乐的制约而包含音律的映射,又继承和发展了诗文格律而富于汉语言的内在音乐性。词体声律学,即有关词体声律的学问或学科。参见拙文《论词体声律学的建构及其意义》。

收稿日期: 2016 - 07 - 20
基金项目: 国家社科基金重大项目"民国词集编年叙录与提要"(编号: 13&ZD118); 国家社科基金重大项目"词体声律研究与词谱重修"(编号: 15ZDB072)
作者简介: 咎圣骞(1987 -),男,江苏徐州人,文学博士,南京师范大学文学院中国语言文学在站博士后、讲师。研究方向为词学。

一、对词体特征与词乐之关系的初步揭示

1910 年，沈曾植曾以张奕枢本《白石道人歌曲》为底本复刊《白石词》，其词学研究或就此展开，成果集中见于词话式著作《菌阁琐谈》。① 沈氏以词乐为视角观照词史，讨论了词体演化、词曲嬗变、不同词家声律特征以及宋词声律宽严等问题，提出了很多精警之见，刷新了人们对于词史的认识。

其一，词体体制特征与词乐关系密切，其演化与词乐的变化大致同步。沈氏指出，“五代之词促数，北宋盛时啴缓，缘燕乐音节蜕变而然。即其词可悬想其缠拍。《花间》之促碎，羯鼓之白雨点也。《乐章》之啴缓，玉笛之迟其声以媚之也。庆历以前词情，可以追想。唐时乐句，美成、不伐以后，则大晟功令，日趋平整矣。”[2](p3606－3607) 在他看来，晚唐至北宋词体体制的发展与词乐风貌的演变是同步的。晚唐五代词以《花间词》为代表，体制短小，韵部杂，韵位密，转韵多，平仄夹协多，是为“促碎”；而这一时期的音乐以羯鼓拊搏作拍，其声急促激烈如白雨骤至，正与“促碎”之词相谐。宋初承平，坊间巷陌以柳永词最为流行，柳永擅长衍小令为长调，又善于铺叙，尽致无余，是为“啴缓”；而这一时期乐曲竞采新腔，“玉笛迟声以媚”，“啴缓繁促而易流”，[3](p2498) 正与“啴缓”词风相适。北宋后期周邦彦、田为等人对时乐进行整理和规范，建立大晟新乐。周词法度谨严，体制详备，“曼声促节，繁会相宣，清浊抑扬，辘轳交往”，[4](p4272) 正是较柳词为“平整”。而且促碎、啴缓、平整等不仅是不同时期词体体制上的特点，也一定程度上传达出词体风格上的特色。如沈氏非常赞赏王世贞用“香弱”来概括晚唐五代词风，并认为这一风格的形成与“促节哀弦”的音乐密不可分，所谓“轻尘弱草之情，尤宜促节哀弦之奏”。[2](p3606) 这一看法似比王世贞来的深刻。在沈曾植前后，近现代词学家宋翔凤、姚华等也曾从音乐发展的角度观照词史，认为北宋词与南宋词的差别，与前者多用筝、琵，后者多用琴、笛有关，思路与沈曾植颇相一致。将宋、沈二人之论结合起来，就能组成较完整的对唐宋词风与唐宋音乐关系的看法。

其二，五代北宋时期词体声律实为词乐音律所主导，而“词家不为音家束缚”。沈氏指出，就五代北宋词文本而言，格律似乎很宽松，即便同调之词在音韵上也常常互有出入。然而这并非是词家不顾音律，而是因为当时乐无定谱。这是非常客观而清醒的看法。沈氏引宋陈旸《乐书》论宋初音乐承继唐五代而来，“惟声指相授，按文索谱”，认为经过分裂和战乱，没有固定成文的乐律和乐谱，全凭口唱耳听、指划相传，有了歌词之后，再临时制谱。以致歌词“篇无定句，句无定字”，不像古乐曲那样有大体固定的格律，“或三言四言以制宜，或五言九言以授节”。他据此进一步推断道“燕乐饮曲，文谱相承，而犹有篇无定句、句无定字之弊，于《花间》小令，字句多参差可征之。词家不为音家束缚，类然。景祐以后，乃渐齐一矣。”[2](p3617) 词史早期，体制不定，句式无准，各家同调之作也往往参差不齐。这是令后世研讨词体声律的学者十分头疼的问题。随着宋人尤其是大晟乐府渐渐对音乐进行整理，谱、文都渐趋整齐。沈氏提出“词家不为音家束缚”的深刻观点，不但一定程度上解释了宋词声律似严而实宽的现象，也针砭了那些奉宋词为权威，一字一音锱铢必较的词家。沈氏还认为即使在词被广泛传唱的时代，歌者对词文也常有“转宫为商之变换”，至于“失律合律”与否，“听者乃无定论”，[2](p3620) 那么在宋乐不传的情况下，词“在今日止可作文字观”。[2](p3624) 这一看法，揭示了乐工在音乐制作中的主导地位。

其实不止一般听众不能言乐之得失，就算号称能通乐理的士大夫，也与真正的乐工有着很大差距。早在元代马端临《文献通考·乐考》中就指出北宋改革音乐之臣如李照、杨傑、魏汉津未尝不知乐理，然而实际改造过程中乐工总是发现其理论多迂阔不能用，于是暗中调整乐器律度，以维持美听之效果，而李、杨、魏三人懵然不知，反自以为得计。所以马氏总结说“学士大夫之说，则欲其律吕之中度；工师之说，则不过欲其音韵之入耳。”[5] 清代乐律学家江永赞许此说“切中后世学士大夫虚谈声律之病”。[6] 可以想见，对于民初词坛宗法梦窗、极力讲求四声的风潮，沈曾植当是不赞同的。词“在今日止可作文字观”的看法固然有些偏激，但如果放在晚近词坛孜孜研治五音宫调以求复通词乐的背景下来看，还是深

① 唐圭璋先生《词话丛编》将沈著《菌阁琐谈》《全拙庵温故录》《长语》《笔记》《札记》《护德瓶花斋涉笔》中论词曲之语，和手批词话三种统辑为《菌阁琐谈》及附录。为行文方便计，本文姑且统称《菌阁琐谈》。又彭玉平先生认为《菌阁琐谈》可能撰于辛亥后沈曾植寓居上海初期，本文从其说。

刻的。沈氏甚至认为西蜀伎乐发达,《花间集》可能是“蜀伶工所私记”,并引《崇文总目》所载、实际为乐工所作的《周优人曲辞》为证。[2](p3617-3618) 这一推测虽尚嫌武断,却提示了乐工、歌者参与词体创作的可能性,是非常“前卫”的、具有前瞻性的看法。

其三,沈曾植还从唱法的角度关照了从词到曲的嬗变,特别点出柳永慢词在其中所起到的作用。沈氏认为张炎《词源·讴曲旨要》“字少声多难过去”一语,道出了词变为曲的关键:

> 南方沿美成一派,字句格律甚严。北方于韵平仄既通,于字少声多之难过去者,往往加字以济之。字少之词乃遂变为字多之曲。哩啰在词为虚声,而在曲为实字,最显证也。此端自柳耆卿已萌芽,《乐章集》同一调而不同字数者剧多。彼盖深谙歌者甘苦,又其时去五代未远,了知诗变为词,即缘字少声多之故。既演小令为慢词,遂不惜增减字句,以除磊块。使无大晟之整齐,美成之严谨,词化为曲,不必待却特殊时代矣。[2](p3618)

一般认为,由于齐言的声诗不能很好地与越来越复杂的音乐相配合,于是长短句的歌诗体制大量出现。宋人就此也提出过有名的“和声”说、“泛声”说来解释词体的发生。而沈曾植认为词曲之嬗变也是这一规律在起作用。“字少声多难过去”一句话很明白地道出了唐宋词在配乐演唱时依然面临着声诗曾面临的挑战。① 解决这一难题,有两种基本办法。一是靠歌者“声中无字”、“助以余音”的演唱技巧,这一作法为“沿美成一派,字句格律甚严”的词家们所认可;二是像声诗变为长短句一样,“加字以济之”,将有声无辞的地方填实,改变体制。在沈氏之前,周济曾说“词之变为北曲,犹词情多而声情少;北曲之变为南曲,则词情少而声情多”,[7] 也是着眼于文辞与音声的比重问题,而不及沈曾植说的明白准确。尤其沈曾植着重指出柳永的慢词创作在词曲嬗变中起到了一定的作用,堪称别具只眼。对柳词与元曲之关系的认识,历来多集中在柳永以俚俗口语入词上。其实从词体体制和合乐性来看,柳词一调多体、增减字句、以求便于演唱的作法,对于词转变为曲当也有推波助澜的作用,因为“曲固慢词之显分者也”。[2](p3608) 且柳词不只是一调多体,而且一调之内,上下片相同韵位,相同字数之句,句逗也往往有异,“文在欲断欲连之间”。[8] 这种格律十分“自由”的情况可能正如沈氏所言,也是为了方便歌唱。

不过今天看来,词曲嬗变是一个多要素、多渠道、长期的复杂过程,中间还存在着诸宫调、唱赚、鼓子词、转踏、宋杂剧等多种艺术形式。这里沈曾植所讨论的“声多添字”的情况,恐怕还只是只曲的一种演变方式,只是词曲转变大势中的一个支流和助力。如其“使无大晟之整齐,美成之严谨,词化为曲不必待却特殊时代矣”的看法,恐只能说明士大夫阶层将词体进一步雅化、格律化的努力,这种努力对于民间词到曲的转换未必有多少实质性影响。不过沈曾植从唱法角度研究词曲嬗变,不为无见;他还通过考辨燕南芝庵《唱论》中论曲唱的“顶”、“牵”、“拖”、“敦”等术语,从《讴曲旨要》《事林广记·音谱类》中找到出处,以此寻绎词曲之间的联系和发展轨迹,其思路是值得借鉴的。

热衷于探讨词体声律是近现代词学史的一大现象,声律论渗透到创作与批评的各个领域,全面刷新、深化了时人对于词体、词史的认识。沈曾植的研究正是这一词学批评新潮流的代表性成果之一,他利用自己对于词体声律特别是词乐的研究,关照词史深层,发前人所未发,提出很多精辟的见解。

二、对词唱法中“字少声多”现象的考释

和词体与音乐之关系相比,《菌阁琐谈》中的词体唱法研究难度更大也更独到。沈氏将《梦溪笔谈》、《词源·讴曲旨要》、姜夔词旁谱、《事林广记·音谱类》等涉及唱词法的几大重要文献串联起来,考释了“字少声多”这一重要的现象,并试图解释姜词旁谱“一字一声”与姜夔本人提倡“歌永言”之间的矛盾。沈氏认为,姜夔《大乐议》与词旁谱存在理念与实践之间的矛盾,宋代雅乐、俗乐在字声比重上有所不同。[2](p3615) 姜夔在理论上称大晟乐一律配一字为不知“永言之旨”(《大乐议》),但具体实践上却依然以一声叶一字(姜词旁谱),这岂非自蹈“不知永言”之误?实际上沈氏对《大乐议》可能存在误读。

先论“字少声多”。沈氏对比《词源》中“管色应指字谱”与“古今谱字”两部分内容,发现前者没有

---

① 《讴曲旨要》虽然载于南宋末的《词源》一书,但“字少声多”的情况早已经出现。如《宋史·乐志》载元丰三年杨傑言大乐之失曰“今歌者或咏一言而滥及数律,或章句已阕而乐音未终,所谓歌不永言也。”可见北宋前期“字少声多”的情况就已经非常普遍。

下五、高五，多了尖一、尖上、尖凡，特别是还多了大住、小住、掣、折、大凡、打六个记号。① 五、一、尖、凡四号，两谱皆有，高、下、尖当只是音声的微调，所以沈氏认为大住、小住等六个符号，是“声多”的关键。沈氏将管色应指谱字和《事林广记·总叙诀》《讴曲旨要》联系起来，认为其中的反、掣、折、丁等字的涵义是相通的。对于《唱论》，沈氏认为作者芝庵“盖宋金间人，故所用术语，犹与词家承接”。[2](p3619) 所以他总结说“加此诸声(按，指折、掣等)于一声一字之中，又加以大顿、小顿、叠顿，‘哩字引浊啰字清，住乃哩啰顿陵口侖’，八犯、四犯、寄煞诸诀，皆于一声具诸变化。字少声多之说，其可以此想象之乎……歌一声而有四节，又杂以顿住反掣折丁诸节度，焉得不字少声多。”[2](p3616) 很明显，“字少声多”是俗乐声容之美的表现，“诚永言之尽态极妍者矣”[2](p3616)。“字少声多难过去”，就是说如果唱得字是字、声是声(尤其指已无字辞相配的声)，就是过度得不好；要做到“声中无字”，即“字字举本轻圆，悉融入声中，令转换处无磊块”，才是“善过度”(《梦溪笔谈·卷》)。② 沈曾植的用意在于考量“字少声多”的具体表现，故没有或也无力对管色谱字和白石歌曲谱字一一进行考辨，甚至没有发现《词源》管色谱字的错误，但其“字少声多”的描述还是符合宋乐实际的。

回过头来再看白石旁谱一字一声与《大乐议》提倡“永言”的“矛盾”。沈曾植通过上述对“字少声多”之实际的考证，认为姜夔是将俗乐节度引入雅乐。然而，沈曾植用“歌一声有四节”来填补“一字一声”与“歌永言”之间的空隙，恐有求解过深、反诬古人之嫌。实际上，沈氏似乎误读了《大乐议》。看起来，《宋史·乐志》载白石《大乐议》称“知以七律为一调，而不知度曲之义；知以一律配一字，而未知永言之旨”，与其自度曲基本上仍然以一声叶一字的作法相矛盾。其实姜夔始终是赞同并实践着“一声叶一字”的，其所谓“永言”与前文之“度曲”是互文见义，指的都是演奏乐曲，而不是“歌永言”的“永言”(唱叹)。结合其下文来看，姜夔奏议的大旨是要正本清源，“诏求知音之士，考正太常之器，取所用乐曲，条理五音，檃括四声”，“以格神人、召和气”，“虽古乐未易遽复，而追还祖宗盛典”。所以其奏议中除了“雅俗高下不一，宜正权衡度量”、“古乐止用十二宫”等乐理内容，还有“议登歌当与奏乐相合”、“祀享惟登歌、撤豆当歌诗”、“作鼓吹曲以歌祖宗功德”等礼制内容。姜夔秉承儒家乐教思想，认为音乐应与自然、政治、教化结合起来，这才是他心目中的“度曲之义”、“永言之旨”。《宋史·乐志》载元丰三年杨傑言大乐之失曰：“八音、律吕皆以人声为度，言虽永，不可以逾其声。今歌者或咏一言而滥及数律，或章句已阕而乐音未终，所谓歌不永言也。请节其烦声，以一声歌一言。”可见在杨傑看来，“一声歌一言”就是“永言”，声拖的太长反而不是“永言”。北宋人杨傑的观点当然不足以代表南宋人姜夔，但可以推知沈曾植所谓“一声一字则雅乐不永言”很可能不成为一个问题。

三、论阴阳清浊等词唱法问题

除了集中阐释“字少声多”现象外，《菌阁琐谈》中还有不少有关词乐和词唱法的论断，如论阴阳清浊，“声中无字，字中有声”等，体现了沈氏对词体声律的认知深度，值得总结表彰。

其一，论阴阳清浊。沈曾植的思路是以曲唱法通词唱法。元代顾瑛《制曲十六观》为抄撮《词源》而成，只不过将“词”替换成了“曲”，说明在元人看来词唱与曲唱一定程度上是相通的。其中有论字阴阳一则，称“人声自然音节，到音当轻清处，必用阴字，当重浊处，必用阳字，方合腔调”，为《词源》所无，那么反过来说词唱法中应该也存在这一问题。故而沈曾植认为词唱法中当亦有阴阳字之分，《制曲十六观》可与《词源》中论“先人晓畅音律”的文字相通，并认为“元人于词曲之界，尚未显分”，“阴字配轻清，阳字配重浊，此当是乐家相传旧法”。[2](p3608－3609) 沈氏还由此上考唐段安节《乐府杂录》“上平声为徵声”之说，认为改上平为阴平，于理更显豁。《乐府杂录》“用宫商角羽并分平上去入”，又以上平声调为徵声。那么沈氏的逻辑当是：宫声为平，徵声为上平；徵声较宫声为轻清，而轻清当配阴字，则上平可能即指阴平。同时另一位大家况周颐也称“凡协宫律，先审清浊，阴平清声，阳平浊声”(况周颐《第一生修梅

① 关于大住、小住等记号文字与符号的对应问题，学界多认为《词源》所载有误或仍有较大的争议。

② 民国词学家冒广生的看法可以辅证这一观点，冒氏认为“声不能融，则歌者以字融之。古之善歌者，皆能以字融声，以声融字。以声融字者，谓之善过度。以字融声者，谓之内里声。”(冒广生《疚斋词论(卷上)》，张璋《历代词话续编》，郑州：大象出版社 2005 年，第 279 页)

花馆词第六·二云词》集中《绮寮怨》词小序),正与沈说相呼应。沈曾植还以《事林广记·音谱类·寄煞诀》《词源·讴曲旨要》来解释芝庵《唱论》中的术语,[2](p3619)也体现出词曲互通的思想。

其二,论"声中无字,字中有声"。《梦溪笔谈》卷五有唱词当"声中无字,字中有声"的看法,是词唱法的重要记载,但颇难理解。一方面,沈曾植认为,"声中无字"可联系《词源·讴曲旨要》中"举本轻圆无磊块,清浊高下萦缕比。若无含韵强抑扬,则为念曲叫曲矣"四句话来理解。"声中无字"说,《梦溪笔谈》原文作"凡曲,止是一声清浊高下如萦缕耳,字则有喉、唇、齿、舌等音不同。当使字字举本皆轻圆,悉融入声中,令转换处无大块,此谓'声中无字',古人谓之'如贯珠',今谓之'善过度'是也。"此处与《讴曲旨要》所用之术语几乎完全相同,一脉相承的关系很明显。另一方面,"字中有声"说,《梦溪笔谈》原文作"如宫声字而曲合用商声,则能转宫为商歌之,此'字中有声'也,善歌者谓之'内时声'。"沈氏认为《讴曲旨要》中无与之相对应的文字,而《词源》"听者不知宛转迁就之声,以为合律,不详一定不易之谱,以为失律,矧歌者岂特忘其律,抑且忘其声字"云云,"未尝不含有转宫为商之变换",[2](p3620)也就是沈括所言之意。就是说,歌者的"宛转迁就"是以调音涵容字音,前者为主,后者为从,后者当迁就前者,所以有时候有必要舍弃原有字声。而所谓"有时候",是指有时调声与字音实在无法协调迁就,比如《词源》所记张枢《惜花春》词用"深"字、"幽"字皆不协,就必须再改。所以沈曾植总结道"失律合律,听者乃无定论。字中有歌之诀,意紫霞、寄闲诸公所不讲耶?"[2](p3620)这也就是说词要协律可唱,可依据的是乐工歌者的乐谱和调整,而不是前人文字谱;合不合律,判定权在乐工(包括精通音乐的词人如姜夔等)而不在作者。在此之前,《碎金词谱》的著者谢元淮通过以曲谱歌古词的实践,发现词要演唱,必须由乐工负责声律,词人只是辅助;沈曾植通过对宋词唱法的研究,得出了与谢氏大体一致的结论。这实际上已触及词家之律与乐工之律的分野问题,是对晚清以来词坛"音律热"的冷静反思,后来在民国词家汪东、夏敬观、冒广生等人那里得到进一步明确和深化。

其三,论燕乐字谱昉自唐人。沈曾植还通过对陈暘《乐书》的解读,论证燕乐字谱昉自唐人。工尺字谱的起源是清代治乐学者常常讨论的话题。《楚辞·大招》有"四上竞气"一句,王逸章句、洪兴祖补注解释为代、秦、郑、卫四国鸣竽之声。后人或将"四上"与音律之宫商、工尺相比,这种看法本为穿凿比附,难以据信。然而喜好援经据典以自古的明清人,包括《清文献通考》《清通典》的相关作者在内,竟颇有信此说者。如戴长庚《律话》云"十二律吕工尺谱虽不知起于何时,或谓'四上竞气',些辞已有之矣"[3]等等,曾遭到清代词学家吴衡照、凌廷堪等人的驳斥。沈曾植指出,陈暘《乐书》论宋初承五代而来,音乐制式残缺,只能"声指相授,按文索谱";而《乐书》本于唐人遗说,征引唐书甚多,所以沈氏认为"暘书多引唐人旧籍,若赵耶利、李冲之琴学,大周正乐、唐乐图之器象,皆沈存中、王晦叔所未见。其他亦多本唐人遗说,惜其不尽著所出也。据此条称宋承唐五季流弊,'雅俗二部,惟声指相授,案文索谱',则知管色字谱远自唐传。白石歌曲傍注,盖仿唐人按文索谱旧式。世谓字谱始宋人,误也。"[2](p3617)姜白石自度曲是先率意为长短句,然后再以律协之。沈曾植认为这就是"按文索谱"之大意,从而可推知唐时当已有字谱。

沈曾植的词唱法研究在清民之际独树一帜,具有开创意义,与郑文焯《词源斠律》一起填补了明清以来宋词唱法研究的空白。词在唐宋时期是配乐演唱的音乐文学,唱词之法也是词体研究的重要内容,沈括《梦溪笔谈》"声中无字,字中有声"之论、张炎《词源·讴曲旨要》以及《事林广记》中的《遏云要诀》《切字活法》《正字清浊》等篇章都是珍贵的词体唱法记载。南北曲兴起后,逐渐取代了词,成为新的流行的音乐文学样式。到了清代,昆曲、花部递放异彩,《乐府传声》等曲唱研究成果迭出。不少词曲学者认为"若今日之声,存而可考者,南曲北曲二端而已";[10]虽然词学号称复兴,而词乐已成绝学,词的唱法这门"古老的艺术"也被尘封起来,甚至出现"曲宜耐唱,词宜耐读"、"词则全为吟诵而设",[11](p559)这样虽偏颇却很现实的看法。即使是凌廷堪《燕乐考原》、方成培《香研居词麈》这样的词乐研究名著也几乎没有对唐宋词唱法的探讨。然而词本是音乐文学,自有按拍行腔之法,是研究词体声律所无法绕过的,所以随着嘉道以来词体声律研究的兴起,渐有词家不畏艰险,涉足于此,只是因为《讴曲旨要》等文献中的术语考释起来难度很大,故而成果甚微。谢元淮《碎金词谱》在以南北曲谱唐宋词的同时,也将唱曲之法引入唱词,将明代沈宠绥《度曲须知》中的相关内容抄入词谱凡例,虽然可操作性和实用性很强,但

毕竟不是宋词唱法之实际。词唱法研究的“空白”直到郑文焯《词源斠律》和沈曾植《菌阁琐谈》才被初步填补起来。郑著对《讴曲旨要》中“掯”“拍”“顿”“住”“拽”,和官拍、艳拍、花拍等词乐术语作出了深入考察,虽时有讹误(如混淆八分拍与八均拍),仍不失为颇有价值的探讨。沈曾植则从大处着眼,阐释“字少声多”“声中无字”“字中有声”等唱词的基本史实和原理,独树一帜,可与郑著并称双美,为民国时代词唱法及词乐研究的进一步发展打下基础。

四、结语

尽管著有词学专书《菌阁锁谈》,并且在词体声律的研究上颇有独到之处,然而在现有的近现代词学史著作中,沈曾植却基本是一个被遗忘的对象。这与他不以词人知名有关,更与词体声律研究在当代词学版图中处于边缘地带有关。嘉道以降,“主张填词识音辨声,恪守词律”是“晚清词坛的基本共识”,[12] 研讨声律之风大炽,成为晚清以至民国词学的一大潮流。这其中《菌阁琐谈》对词乐与词体之关系以及词唱法研究分量颇重,又因为其处在清民之际而具有承上启下之意义。

首先,就研究方向而言,沈氏没有蹈袭前代戈载、江顺诒等人执着于四声五音之论无法自拔的旧路,而是一方面着眼词体体制与词乐关系的大局,刷新词史认知;另一方面迎难而上,开拓唱法研究这一词学薄弱环节,以扎实文献考见词乐之实际,卓然有得。这两方面在民国时代成为显著的词学增长点。

其次,就研究思想来说,沈氏治词,在民国初年,风气所激,对晚清词学侈论音律、纸上谈兵深致不满,主张“词在今日止可作文字观”。此说虽稍嫌偏激,却不失深刻。更重要的是,沈氏并非简单藉口词乐失传而弃声律不讲,而是认为声律实在于乐而不在于文,词之调音协律的过程通常是由乐工歌者所完成的,词人难以措手。他甚至怀疑《花间集》可能是“蜀伶工所私记”。这一思想一方面实际上否定了不通音律的词家单纯以审音辨韵为协乐可歌的可行性,另一方面提示了词家之律与乐工之律的分野,以及乐工歌者参与词体建设的可能性。前者与晚近以来谢元淮、裘廷桢、汪东、陈匪石、冒广生等人的类似看法汇为一流,影响着现代词体声律学为词律松绑、重声情表发的转向,后者则至今仍颇具超前性。

第三,就研究方法而论,沈曾植作为学术大家,余力治词,亦不同凡响。在文献使用上,他将《事林广记》纳入词乐研究的视野中,将其与《词源》《梦溪笔谈》等文献串联起来,颇具示范性。近代研究词乐有成的学者,如戴长庚、陈澧、张文虎、郑文焯等多不知或未用此书。又如其将宋元词、曲唱文献打通,互训互释,是近代以来词曲互通之思想在词唱法研究上的运用。要之,在近现代词学史上,沈曾植是一位不能绕过的重要词学家,其成果处在时代的前沿和高处,折射出现代词体声律研究的发展方向。对沈曾植词学成就的发覆和总结,亦当有助于完善我们对这位晚清民国巨子的认识和对其学术遗产的继承。

参考文献:

[1] 彭玉平. 论沈曾植之词学思想——以王国维为参照对象 [J]. 江西师范大学学报(哲学社会科学版),2010,(2).
[2] 沈曾植. 菌阁琐谈 [A]. 唐圭璋. 词话丛编 [M]. 北京:中华书局,2005.
[3] 宋翔凤. 乐府余论 [A]. 唐圭璋. 词话丛编 [M]. 北京:中华书局,2005.
[4] 王国维. 人间词话 [A]. 唐圭璋. 词话丛编 [M]. 北京:中华书局,2005.
[5] 马端临. 文献通考(卷一百三十) [O]. 清浙江书局本.
[6] 江　永. 律吕新义(卷四) [M]. 丛书集成续编(第 101 册) [Z]. 台北:新文丰出版公司,1988.
[7] 周　济. 词调选隽序 [A]. 止庵遗集 [M]. 南京:南京大学出版社,2010.
[8] 徐绍棨. 词律笺榷(卷一“抛球乐”条) [J]. 词学季刊,1935,二卷二号.
[9] 戴长庚. 工尺说 [A]. 律话 [O]. 清道光十三年吾爱书屋刻本.
[10] 徐大椿. 乐府传声 [M]. 丛书集成续编(第 102 册) [Z]. 台北:新文丰出版公司,1988.
[11] 李　渔. 窥词管见 [A]. 唐圭璋. 词话丛编 [M]. 北京:中华书局,2005.
[12] 陈水云. 近现代词学史上的文体批评 [J]. 词学,2010,第二十三辑.

(责任编辑:张立荣)