

”分調“與”分體“

——論”小令、中調、長調“三分法在詞學史上的演進與貢獻

張海濤

明嘉靖十五年（一五三六），張綖在詞譜《詩餘圖譜》中首次使用“小令、中調、長調”三分法。從此以後，“三分法”在詞譜、詞選、別集、詞話、序跋、評點等詞學文獻間來往穿梭，橫跨“圖譜之學”、“詞選之學”、“批評之學”等數個詞學領域，並且融入填詞創作之中。其非但為詞家學者所慣用，甚至成為普通民眾的詞學入門常識。若綜合考慮時間之長、跨度之大、受眾之廣，詞學史上恐怕很難有另外的概念術語能夠與之比肩。這種強大的生命力和影響力，引發學界對其關注，在多個方面得出研究結論^①。在此基礎上，筆者認為，仔細梳理“三分法”在詞學史中的演進脈絡，是評價其歷史貢獻以及回答其為何能夠延續至今的前提。而要想弄清楚這組詞學術語的來龍去脈，就必須意識到“三分法”實際包含兩個層面。一個是微觀上的“分調”，即確定詞調歸屬。這就涉及小令、中調、長調之間的界限以及判定詞調歸類的標準。另一個是宏觀上的“分體”，即對詞體體裁的區分。進而有辨析、利用這三種體裁用以詞學批評。正是在這兩個層面下，“三分法”的詞學生命不斷發展和豐富，在明清以來的詞學建構、詞史進程中扮演了重要角色。

一、開創與開拓

張綖是“小令、中調、長調”的創始人。而在“三分法”的充實、拓展、推廣等方面，顧從敬《類編草堂詩餘》功莫大焉。

《詩餘圖譜》的“三分法”集中出現在該書凡例和目錄中。凡例倒數第二條云：“圖譜分三卷，第一卷小令，第二卷中調，第三卷長調。每卷之調，又以字數為序。”目錄卷一標注“小令，三十六字至五十七字”，卷二標注“中調，六十字至八十九字”，卷三標注“長調，九十二字至一百二十字”。張綖不僅將詞調三分，還表明劃分的標準是字數，並呈現三類詞調的分界。

先說按字數劃分。張綖從“諸調字有定數”（《詩餘圖譜》首條凡例後按語）出發，根據相對穩定、一目了然的字數在詞譜中編排詞調，便於讀者查找和選用。不過同一個詞調，唐宋諸詞可能有字數、句式、韻位等差異，也就有不同的體式。張綖意識到一調多體的存在，《詩餘圖譜》各調前列圖譜，後錄例詞，與圖譜相應。如果該調有其他體式，還會將各詞附後，以備參考。凡例中說：“圖後錄一古名詞以為式，間有參差不同者，惟取其調之純者為正。”所以《詩餘圖譜》裏的詞調按字

數由短到長排列，乃以“調之純者”來計算。

再說詞調三分。張綆之前，已有根據字數長短劃分詞體的“二分法”。宋末張炎《詞源》、沈義父《樂府指迷》都提到“大詞”、“小詞”之分。明初朱權則將詞分成“長調”和“短調”。稍早于張綆的詞家陳霆，評論劉基的詞以“大闕”和“小令”對舉。與前人不同，《詩餘圖譜》乃是“三分”。究其原因，有學者提出是因該書分三卷而三分詞調。筆者以為未必，主要因素應當還是字數。張炎、沈義父、朱權、陳霆等人的“二分”，都是籠統對舉，沒有給出兩者界限。而張綆《詩餘圖譜》則是將一五〇多個詞調按照字數由短到長一一羅列。開篇是三六字的《上西樓》，結尾是一二〇字的《金明池》。如果還是長短二分，對於處在分界線左右的詞調來說，歸屬短者不免太長，歸屬長者不免太短。改為三分，這個問題便迎刃而解。

再看三類詞調的分界。《詩餘圖譜》目錄標注小令三六一五七字（內中所收《踏莎行》《小重山》均為五八字，張綆排序有誤，故而錯標），中調六〇—八九字，長調九二—一二〇字，這是對各卷所收詞調字數範圍的注明。而小令與中調之間，中調與長調之間，其字數差都是三，從而形成較為明顯的間隔。張綆或是因此選擇在這裏分界。值得注意的是，“三分法”還在《詩餘圖譜》正文以及張綆寫於嘉靖十七年（一五三八）的《草堂詩餘別錄》裏留有蹤跡。《詩餘圖譜》卷一收四九字《應天長》調，以“綠槐陰裏黃鶯語”一首為正體。後附牛嶠“雙眉淡薄藏心事”一首（五十一字）、葉夢得“松陵秋已老”一首（九四字）、周邦彥“條風布暖”一首（九八字）。牛詞後有小字按語：“又長調與此不同。”即指葉、周二詞。查《詩餘圖譜》卷三末收《應天長》，其稱葉、周二詞為“長調”，顯然是根據字數來說的（不論九四字還是九八字，均在卷三長調的字數範圍）。無獨有偶，《草堂詩餘別錄》選《如夢令》（門外綠陰千頃），張綆評論說：“此雖小令，妙絕今古，

惜逸作者之名。”《如夢令》一調三字，而張綆徑稱“小令”，蓋因該調字數在五七字以內。有學者指出《詩餘圖譜》“並非有意為三種分類規定字數”，可我們也的確看到張綆根據其所標字數範圍去歸類新的詞調。或許可以這樣理解：張綆在三分詞調、標注字數的同時，也就形成了他對三類詞調字數範圍的大致認定。除了字數範圍，《詩餘圖譜》裏的《一斛珠》（小令之末）、《臨江仙》（中調之始）、《魚游春水》（中調之末）、《意難忘》（長調之始）同樣具有三類詞調的分界意義，成為後人“分調”的重要依據。

最後來說“三分法”的命名。如果我們將“小令”和“長調”挑出來放在一起，字面上會覺得有些不搭。因為“小”和“長”並非同類概念，“小—大”“短—長”才是各自對應的表述，張炎、沈義父、朱權、陳霆都是那樣來用。而張綆卻將“小令”與“長調”混搭，此中當另有緣故。我們知道，“小令”也是散曲的分類，那《詩餘圖譜》中的“小令”就是對曲學的借用嗎？恐怕不是，因為我們發現張綆閱讀的前代詞學文獻裏就有這個詞語。《草堂詩餘》是明代最為流行的古代詞選，也是張綆編撰《詩餘圖譜》的主要參考和依據。《草堂詩餘》所錄詞作後面每每附有宋人詞話，所以該書不僅給張綆提供了詞譜的例詞，還向他展現出鮮活的宋詞生態。張綆用的當是洪武本《草堂詩餘》，該書後集卷上選錄僧仲殊《訴衷情》，詞後附有宋人黃昇《花庵詞選》云：“仲殊之詞多矣，佳者固不少，而小令為最。小令之中，《訴衷情》一調又其最。”這裏反復提到“小令”，並將“小令”作為詞調的某種歸類。《詩餘圖譜》卷一也收錄《訴衷情》調，而且圖譜後緊跟的例詞正是僧仲殊的這首。所以張綆定然看到了《草堂詩餘》裏的這段話，其“三分法”中的“小令”即是對宋人話語的沿用。“三分法”裏的“長調”也是類似的由來。宋代陳振孫《直齋書錄解題》謂周邦彥“長調尤善鋪敘，富豔精工，詞人之甲乙也”，“用到”長調“一詞。而

張綖《草堂詩餘別錄》評周邦彥〔解語花〕（風銷焰蠟）云：“先輩嘗稱其為詞人之甲乙者”，顯然，他讀過陳振孫這段話。“三分法”中的“長調”同樣應當來自宋人詞評。更重要的是，張綖的這種沿用並非生搬硬套。“小令”和“長調”既可指向字數，又能針對詞調，非常適合按字數劃分詞調的分類法。至於二者字面上的違和感，則有“中調”居間調和。“中”的概念既可與“小”搭，又可與“長”配。“三分法”從名稱上便體現出對古代詞學的繼承性以及搭配有序的條理性。

受張綖《詩餘圖譜》啟發，嘉靖二十九年（一五五〇）顧從敬刊行的《類編草堂詩餘》不同於以往各本《草堂詩餘》按春、夏、秋、冬、節序、天文等事類編排詞作，而是按照“小令、中調、長調”重編。若一調之下有多首詞作，再按原先分類本的先後為序。《詩餘圖譜》中《踏莎行》《小重山》，張綖都注明五八字，卻放在五七字《夜遊宮》《一斛珠》之前。顧氏重編《草堂》改正過來，將《踏莎行》《小重山》放在《類編草堂詩餘》卷一末尾。如此一來，“小令”的下限成了這兩個詞調，字數也相應由五七字升到五八字。顧本《草堂》卷二為中調，首尾兩個詞調分別是《一剪梅》和《夏雲峰》，皆與《詩餘圖譜》不同。事實上，《詩餘圖譜》卷二收錄了《一剪梅》，但標作六〇字，以虞集“豆蔻梢頭春色闌”一首為正體。而《草堂詩餘》沒有虞集這首詞，《一剪梅》只有李清照的“紅藕香殘玉簫秋”，且上片結句作“雁字回時月滿樓”，脫一“西”字，故算來只有五九字。所以顧從敬既遵從《詩餘圖譜》視《一剪梅》為中調，又根據字數把它放在六〇字的《臨江仙》前，作為中調之首。至於《夏雲峰》，《詩餘圖譜》未收該調。其詞九〇字，恰好位於《詩餘圖譜》所標的“中調”與“長調”之間的字數空檔。顧氏選擇將其置諸“中調”之末。《類編草堂詩餘》卷三、卷四錄長調。開頭是九二字的《東風齊着力》，最後是二一二字的《戚氏》，無甚新變。總的來看，《類編草堂詩餘》是運用“三分法”

劃分詞調的又一次實踐，各調歸屬亦有示範作用。我們尤其要關注位於三類分界的那些詞調及其字數，即小令之末的《小重山》（五八字），中調始末的《一剪梅》（五九字）和《夏雲峰》（九〇字），長調之始的《東風齊着力》（九二字）。雖然顧本《草堂》沒有像《詩餘圖譜》那樣標注各類字數範圍，但其客觀上大大填補了字數空白。

顧本《草堂》亦對“分體”有推進之功。由於詞譜的性質，《詩餘圖譜》之三分，主角是詞調格律，不是詞作文本。而顧本《草堂》將同一詞調的詞作放在一起，並冠以小令、中調、長調之名目。對於這類詞選，學界習慣稱之為分調詞選。而從另一角度看，其在形式上與按照古體、律詩、絕句編排的分體詩集並無二致，所以顧本《草堂》也是分體詞選。這意味着“小令、中調、長調”的劃分，從抽象的詞調進入具體的詞作，為人們認識和總結這三類體裁的特點做了文獻準備。

《類編草堂詩餘》問世半年後，一部按照“三分法”編排的別集也出現了，即王九思《碧山詩餘》。從嘉靖十五年《詩餘圖譜》，到嘉靖二十九年《類編草堂詩餘》及轉年的《碧山詩餘》，短短十五年間，“三分法”由詞譜進入詞選和別集。尤其是顧本《草堂》的採用，不僅擴大了“三分法”的應用範圍，還使得這組術語借助《草堂詩餘》這一明代詞壇的暢銷書迅速得以推廣。顧本《草堂》幾乎填補了《詩餘圖譜》留下的三類詞調之間的字數空白（只剩下九一字的詞調歸類不明），同時引導“三分法”向着詞學批評領域邁出了關鍵一步。在“三分法”的發展歷史中，張綖《詩餘圖譜》與顧從敬《類編草堂詩餘》可謂一祖一宗，百世不祧。

二、跨越明清的百年之盛

以明隆慶四年（一五七〇）徐師曾《文體明辨·詩餘》成書為標

誌，一直到清康熙十八年（一六七九）《詞學全書》刊行，這一個多世紀可稱“三分法”的興盛期。所謂興盛固然體現在它日益成為詞譜、詞集的主流編排體例，頻頻現身於詞話、序跋、評點之中。更為重要的是，“三分法”的內涵持續得到發展豐富：“分調”的方式多樣演進，並最終呈現出標準化和精細化。三類體裁的辨析更是愈發精微，引人注目。

顧從敬《類編草堂詩餘》之後，明代不少詞譜、詞集都按“三分法”編排。詞譜如謝天瑞《詩餘圖譜補遺》、游元涇《增正詩餘圖譜》、毛晉《詞海評林》皆然。徐師曾《文體明辨·詩餘》、程明善《嘯餘譜·詩餘譜》雖未按“三分法”排列詞調，但在每個詞調下注明小令、中調還是長調。詞集方面，以“三分法”編次的選本比比皆是。有龔溪逸史《匯選歷代名賢詞府全集》、吳承恩《花草新編》、陳耀文《花草粹編》、書林勉齋詹聖學刊《重刻草堂詩餘評林》、錢允治《類編箋釋國朝詩餘》、茅暎《詞的》、沈際飛《草堂詩餘四集》等等。上述詞譜、詞集雖然都以“三分法”分調，但劃分的方式與標準卻不盡相同。歸納言之，約有三派：

一派是“字數為主，細分體式”，以隆慶四年（一五七〇）徐師曾《文體明辨·詩餘》和萬曆四十七年（一六一九）程明善《嘯餘譜·詩餘譜》為代表。《文體明辨》是明代重要的文體學著作，該書附錄卷三至十一為“詩餘”，儼然一部大型詞譜。通過“序說”，可知徐師曾讀過張綖《詩餘圖譜》和顧從敬《類編草堂詩餘》，他在書裏也沿用了小令、中調、長調的詞調分類。但在“分調”方面，《文體明辨·詩餘》與張譜、顧選有層次上的區別。該書不再以字數短長排列詞調，而是按照調名的字面、內容、字數來分類。每一詞調下依次標注該調別名、體式數量、分段情況、詞調類型。而這裏的“詞調類型”並非像《詩餘圖譜》《類編草堂詩餘》那樣一調歸一類，而是深入到詞調的各

個體式。凡有一調多體，其依次標注“第一體”“第二體”……，各體之下分別標注詞調類型。如《臨江仙》凡七體，前四體分別是五四字、五八字、五八字、五八字，皆標作小令；後三體分別是六〇字、六〇字、六二字，皆標作中調。這樣細緻劃分，說明徐師曾對於三類字數界限非常明確。經分析可知，徐師曾視五九字及以下為小令，六〇至九〇字為中調，九一字及以上為長調⁵。其“中調”始於六〇字，終於九〇字，明顯受到《詩餘圖譜》和《類編草堂詩餘》的影響。而他不僅首次將“三分法”各類字數範圍完整接續，還使詞調劃分深入體式層面，在實現其文體學“明辯”目標的同時，也為“分調”開創了新思路。至於程明善《嘯餘譜·詩餘譜》，乃是完全照搬《文體明辨·詩餘》，不再贅述。

第二派是“唯求均衡，隨機分調”，其劃分依據並非前人的詞調歸類及字數範圍，而是為了達到某種均衡。比如萬曆二十七年（一五九九），謝天瑞刊行《詩餘圖譜補遺》十二卷。前六卷的內容乃是張綖原書，謝氏只是將三卷拆分成六卷。後六卷則為謝氏給張譜做的補遺，在形式上自然仿照原書，也採用“三分法”歸類，但在具體劃分上卻顯得異常混亂。據正文詞調統計，小令始於二七字《搗練子》，終於五八字《惜分釵》；中調始於六〇字《一籬金》，終於九八字《東風第一枝》；長調始於九八字《玲瓏四犯》，終於二三四字《鶯啼序》。按照《詩餘圖譜》和《類編草堂詩餘》的分類，九八字的詞調無論如何也不能放在“中調”。而且長調之首的《玲瓏四犯》也是九八字，與中調之末字數重合，同樣不合情理。那謝天瑞到底是按什麼來分的呢？我們從詞調歸類、字數範圍的思維跳脫出來，數一數後六卷的頁數，這個疑惑便渙然冰釋。卷七為小令，凡二五頁。卷八、卷九為中調，也分別都是二五頁。卷十、十一、十二為長調，依次為二九頁、三〇頁和二八頁。即前三卷每卷頁數相同，後三卷每卷頁數相近。所以《詩餘圖

譜補遺》後六卷的中調下限到了九八字，而長調上限也是九八字，完全是均衡各自卷帙的結果。考慮到謝天瑞不僅是文人學者，還是一個出版商，他實際是從圖書編輯排版的角度來處理“三分法”的。此外，題為長湖外史編輯的《續草堂詩餘》也是類似的操作。該書劃分小令，是平分卷帙頁數；劃分中調與長調，是平分詞調數量，鮮明體現出“分調”的隨機與率意。

第三派是“以調為主，參照字數”，其“分調”以《詩餘圖譜》和《類編草堂詩餘》為準的，依據其詞調歸屬，參照其字數範圍。明末沈際飛《草堂詩餘四集》和毛晉《詞海評林》是其中代表。《草堂詩餘四集》是《正集》《續集》《別集》《新集》四部詞選的合集，每部詞選都按小令、中調、長調錄詞。《正集》的底本是萬曆四十二年（一六一四）顧從敬類選、陳繼儒重校、陳仁錫參訂的《類選箋釋草堂詩餘》，所以《草堂詩餘四集》在“分調”方面明顯受到顧本《草堂詩餘》的制約。像五八字的《惜分釵》，沈際飛將其置諸《新集》小令之末，就是按照顧本《草堂》小令下限的字數來處理的。由於沈際飛嘗試在詞選裏嵌入詞譜，因而張綖《詩餘圖譜》等詞譜著作也是他的重要參考。如《別集》中調首錄《系裙腰》，即因《詩餘圖譜》列該調入中調，只是沈氏《別集》所錄變為五九字的劉仙倫《系裙腰》（山兒轟轟水兒清）。尤其值得一提的《正集》中調之末的《夏雲峰》。其出現在這個位置，顧本《草堂》就是如此，不足為奇。關鍵是同一首詞的字數發生了變化。此詞為柳永“宴堂深”一闕，《類編草堂詩餘》及《類選箋釋草堂詩餘》都是九〇字，上片結句作“疏弦脆管換新音”。而《正集》做了校正，改作“疏弦脆管，時換新音”，這是對的。所以通過校勘，沈際飛將中調的字數下限由九〇字進一步提升到九一字，從而將顧本《草堂》遺留的唯一字數空白補齊。沈氏四集之後，有毛晉《詞海評林》一書，是一部大型詞譜。崇禎八年（一六三五），毛晉曾為王象晉

代刊張綖《詩餘圖譜》，收入汲古閣《詞苑英華》叢刻。這部《詞海評林》正是受張譜啟發，參考諸書而編成的。該書中調以六〇字的《一剪梅》開始，以八九字的《玉帶花》結束。這完全是對《詩餘圖譜》中調字數區間的依從。以此為基準，毛晉視六〇字以下者為小令，八九字以上者為長調。所以五九字的《接賢賓》和九〇字的《謝池春慢》分別被放在小令之末與長調之首。毛晉編撰《詞海評林》時看過《草堂詩餘四集》^⑧，其對三類詞調的劃分卻與沈際飛不同。主要原因就在於他更多依照《詩餘圖譜》而非顧本《草堂》。但有一點相同，就“分調”的嚴密性而言，這兩部書之于張譜、顧選均有出藍之勝，都實現了“三分法”的區間閉環。

很明顯，明人對於“三分法”之分調，有着不同的認識和理念。從顧從敬《類編草堂詩餘》參考張綖《詩餘圖譜》，到後來沈際飛《草堂詩餘四集》、毛晉《詞海評林》再參考張譜和顧選，縱然諸書的劃分互有出入，但它們都是追求一個固定的標準：某調應該歸屬某類，某類應該從多少字到多少字。簡言之，就是尋求標準。而徐師曾不滿足只分詞調，還要繼續細化，用“三分法”來劃分詞調的不同體式，這就將分調的嚴密性又提升了一個層級。簡言之，就是強調精細。至於《詩餘圖譜補遺》後六卷以及《續草堂詩餘》，將小令、中調、長調作為隨意取齊的工具，率意隨機。“強調精細”與“尋求標準”這兩種理念在清初詞家那裏得到進一步發展。

清初詞壇，張綖《詩餘圖譜》，程明善《嘯餘譜》，顧從敬《類編草堂詩餘》，沈際飛《草堂詩餘四集》，卓人月、徐士俊《古今詞統》都是較為流行的前朝詞譜和詞選。《文體明辯·詩餘》和因襲它的《嘯餘譜·詩餘譜》雖用“三分法”區分詞調體式，但並未以之作為編排體例。《古今詞統》受《文體明辯·詩餘》影響，所錄諸詞標注“第幾體”，並按字數由短到長排列，但沒有劃分小令、中調和長調。清順治

十七年（二六〇）鄒祇謨、王士禛編選《倚聲初集》，處處模仿《古今詞統》，而將後者捨棄的“三分法”拿了回來，用以分調編排。清初新編詞譜（如賴以邠《填詞圖譜》）、詞選（如佟世南《東白堂詞選》）、別集（如陳維崧《烏絲詞》）也都往往採用“三分法”編排各個詞調的體式。如此一來，同一詞調的詞可能分屬不同的調類，這無疑將“分調”的精細化完全展現出來。康熙十八年（一六七九）《詞學全書》問世，其中有毛先舒《填詞名解》。該書卷一說：

凡填詞五十八字以內為小令；自五十九字始，至九十字止為中調；九十一字以外者，俱長調也。此古人定例也。¹⁹

其所謂“古人定例”，乃由顧本《草堂》推算出來。在“三分法”字數界限的問題上，明人通過詞譜、詞集的編選實踐給出過多種答案。而從理論上予以完整明確表述，毛先舒是頭一次。這對於“分調”的標準化來說，具有里程碑的意義。今人論及“三分法”分界時常會援引這段話，便是很好的證明。

說完“分調”，我們再來看“分體”的由“興”到“盛”。明代萬曆年間以來，“小令、中調、長調”頻繁出現於序跋、評點、詞話等詞學批評文獻。其中，萬曆十年（一五八二）顧梧芳《尊前集引》、晚明俞彥《愛園詞話》值得注意，它們引領了“分體”發展的三個方向。《尊前集引》說：

蓋其失在於宣和已還，方厥初新翻小令，猶為警策，漸繹中調，既已費辭。奈何殫曳繭絲，牽押長調，遂使覽聽未半，孰不思睡？²⁰

顧氏這段話寫出詞體由小令到中調，再到長調的演進過程。後來沈際飛也說：“唐人長短句皆小令耳，後演為中調，為長調。”²¹《尊前集引》的意義不在於尊小令、貶長調的觀點，而是將詞體演進與唐宋詞史相結合的思路，有以小令、中調對應唐五代北宋，長調對應“宣和已還”即南宋的意味。這就為後來者從體裁的角度效法某一詞史階段、學習某些典範詞人開闢了道路。至於《愛園詞話》，則具體討論了三種體裁的特點，並將長調之難凸顯出來。俞彥說：

小令佳者，最為警策，令人動褰裳涉足之想。第好語往往前人說盡，當從何處生活？長調尤為亶亶，染指較難。蓋意窘於侈，字貧於複，氣竭於鼓，鮮不納敗，比於兵法，知難可焉。²²

俞彥指出小令、長調各有審美特色與創作難點。他認為小令以警策取勝，要有鮮明生動的警句讓人眼前一亮，使讀者浮想聯翩，悠然神往。然而小令篇幅短小，命意命筆容易與前人雷同。去陳言而求新警，乃是小令創作的難點所在。長調的特點在於“亶亶”。“亶亶是水流動的樣子，這裏是指氣脈連貫，情意不絕。在俞彥看來，寫長調要比小令更難。因為前者字數多，容量大，難以用作詩之法湊泊成篇，容易寫得沒話找話，重複字詞，虎頭蛇尾。所以俞彥說：“今人既不解歌，而詞家染指，不過小令、中調，尚多以律詩手為之。”²³明人多為小令和中調，長調創作門檻高、難度大是重要因素。對於中調的特點，俞彥未像小令、長調那樣予以充分闡釋。而他指出“多以律詩手為之”的詞壇現狀，可見注意到中調在形式上與律詩有相通之處。俞彥對這三類詞體的見解，有他的讀詞體會，也有個人創作的經驗心得。他的詞集《近體樂府》選用詞調多達九一個，涵蓋小令、中調和長調。還有一點不容忽視，那就是前人的影響。顧梧芳提出“新翻小令，猶為警策”，萬曆

十一年（一五八三）陳耀文《花草粹編》卷首附沈義父《樂府指迷》，其中一則談到作大詞要講求章法佈局，作小詞要煉句求新。《尊前集》和《花草粹編》俞彥都看過。他以“警策”論小令，大概來自顧梧芳。他希望小令出新，指出長調“亶亶”，則有對沈義父觀點的繼承與發展。

毛晉所刻《詞苑英華》在明清之際頗為流行，其中所收《尊前集》即顧梧芳序本，故清初詞家對《尊前集》並不陌生。俞彥在清初詞壇也有較高知名度，鄒祇謨《遠志齋詞衷》大量引述他的詞論，《倚聲初集》所附“詞話”開篇便是《愛園詞話》。清初詞家正是沿着顧、俞二人的理論方向深入探索，既分析三種體裁的特點，又將體裁與詞史、詞人相聯繫，並特別關注長調。

這一時期三種體裁的分析涉及風格傾向、韻律特點、詞法要義多個方面。先說風格。明代張綖不僅首創“三分法”，還最早將詞體風格分為婉約、豪放兩種，並以婉約為正。這種觀念在明代中後期詞壇很有影響，清初以來流風未沫。而這時期的一些詞家將詞體風格下沉到體裁中去思考，將小令、中調、長調“三分法”與婉約、豪放“二體說”相結合，提出新的觀點。如李葵生在《蘭皋明詞彙選》中說：

詞雖貴柔情曼聲，然第宜於小令。若長調而亦囁囁細語，則失之弱矣。故須慷慨淋漓，沉雄悲壯，乃為合作。²⁵

李葵生接受詞風分為剛柔二體，但在正變取捨上有了變化。他認為小令宜婉約，長調則宜豪放。清初著名詞家沈謙《填詞雜說》認為小令、中調本應有狎昵之情，長調本應有排蕩之勢，這與李葵生觀點相似。

再說韻律。清初人注意到小令與長調在押韻上的區別。鄒祇謨說“小調換韻，長調多不換韻”，²⁶誠然。那麼這種現象的原因是什麼？又

會對創作產生怎樣的影響？顧璟芳分析說：

詞體中長調，每一韻到底，而小令反用轉韻，故層折多端，姿態百出，索解正自不易。²⁷

顧氏認為小令轉換韻腳，正可在有限的字數空間內增加更多的層次，於尺幅方寸之間，成起伏千里之勢，更加精彩動人。李葵生解釋了長調不換韻的原因。他說：“其不轉韻，以調長，恐勢散而氣不貫也。”²⁸認為長調之所以不換韻，是因為篇幅較長，倘若轉韻，難免支離破碎。他實際上也告訴我們，長調的一韻到底，要求創作上一氣呵成，意脈連貫。詞的中調，胡應宸將其比作律詩，認為篇幅節奏長短適中，整體看去韻律和諧。同時他又做了更進一步的區分，說像《臨江仙》《蝶戀花》《漁家傲》《青玉案》諸調“風神諧暢，作者易於得手，讀者易於上口”，而《紅林擒近》《爪茉莉》等調“佶偻聲牙，殆亦律之拗體也”。³⁰胡氏提示人們中調之內既有順調、熟調，又有拗調、僻調，為填詞擇調指明了方向。

最後來看詞法。關於小令的創作要點，沈謙、李式玉、張星耀、聶先等人都有論述。共識是小令應言短意長，虛處傳神。要想取得這種藝術效果，具體應該如何做呢？李式玉說：“小令敘事須簡淨，再着一二景物語，便覺筆有餘閒。”³¹李氏着眼于事、景的安排，認為在狹小的篇幅內敘事要簡潔精煉，再點綴以一二景語，便可耐人尋味，引人遐想。沈謙說：“小調要言短意長，忌尖弱。”³²前文講過，沈謙認為小令的風格應是婉約多情的。用筆精細綿婉，自然有助於言短意長。但同時他也指出要避免過度追琢以致纖巧無力。與小令相比，長調的篇幅要長得多，章法結構便成為重中之重。清初賀裳、沈謙、李式玉、劉體仁、張星耀、聶先等人對長調章法的論述，歸納起來大致有三：一是要避免

“演奏”。聶先給葉尋源《玉壺詞》題詞說：“作小令須於虛神得手，方有一唱三歎之妙；作長調須於實處生情，乃見傾瀉倒峽之勢。³³”小令較短，故追求味在言外。長調較長，要有充實的內容、具體的情景，也就是要鋪敘。而李式玉又指出“長調切忌過於鋪敘³⁴”，一味鋪敘來拼湊字數也不行。賀裳《歐水軒詞筌》舉《倦尋芳》（獸環半掩）為例，說以此為法，可無演奏之弊。二是要在對仗的地方下功夫。宋末張炎說過一首詞裏不可能每句都寫得高妙絕倫，要在關鍵的地方加倍用心以求出彩，這會為全篇增色。而長調裏的那些對偶之句便是容易出彩的地方。李式玉論長調時說：“其對仗處，須十分警策，方能動人。³⁵”便強調要在對仗之處投入更多的精力，煉字煉句，以求新警。三是全篇應一氣流轉。長調一氣貫注，意脈不斷，明代俞彥已經指出。明代朱承爵《存餘堂詩話》謂詞“長篇須曲折三致意，而氣自流貫乃得³⁶”，清初鄒祇謨深表贊同，認為“此語可為作長調者法³⁷”，即長調既要一氣呵成，又要曲折變化。清初關於長調“一氣”與“流轉”有機融合，數張星耀說的最好：

短調須取意，如一丘一壑，安置得宜。其間煙雲變幻，令人尋繹無窮。長調須取勢，如長江大河，安流千里，遇風生瀾，隨勢轉折，而不失自然之妙，斯得之矣。³⁸

張氏用山水來比喻短調和長調的不同特點。前者如同山間煙雲，丘壑是死的，其間煙雲則是活的，變幻莫測，尋味不盡。短調的意在言外，與此相似。而長調則好比長江大河，時而澄江如練，時而風起浪湧，時而蜿蜒曲折，時而一瀉千里。但不管如何變化，都是這同一條大河的自然流淌。張星耀的比喻真的很妙，他形象地說明了長調應當一氣流貫而中有變化的創作要求。相比來說，清初詞家對中調的詞法要點論述不多。

沈謙和李式玉都說中調的創作應達到“骨肉停勻³⁹”。大概是因為中調篇幅長短適中，且不少詞調都是前後相同的兩段，所以要求寫景、敘事、抒情等等排布得均衡勻稱。同時沈謙還說“忌平板⁴⁰”，提醒詞人雖然追求平衡和諧，但不能僵硬死板，要避免陷入那種四平八穩的模式套路。通過前文敘述我們能夠感覺到，清初詞家對長調尤為矚目，有非常熱烈的討論。他們聚焦長調，一大原因在於長調難寫。長調之難，俞彥早已論及，清人對個中難處有更加全面的體認。綜合李漁、顧璟芳、劉體仁、彭孫遹諸家之說，清初對長調之難的認識包括：長調難在佈局、點綴、琢練。倘若不甚經心，很容易寫得湊補、蕪累、癡重、淺熟。彭孫遹說：

長調之難於小調者，難於語氣貫串，不冗不複，徘徊宛轉，自然成文。今人作詞，中、小調獨多，長調寥寥不概見，當由興寄所成，非專詣耳。⁴¹

彭孫遹認為長調需要一氣貫注，自然流轉，情不多餘，意不重複，所以更難。寫小令、中調，可以像作絕句、律詩那樣，抒寫一時之興寄。長調則不然，它是詞中“專詣⁴²”，最能體現詞這一文體的獨特性。明人填詞，主要是小令、中調。即使有長調，也較為粗率甚至俚俗，水準不高。即使是清初人非常推崇的明末雲間詞派，也是以短調稱勝，“所做短者，長篇不足耳⁴³”，長調仍是短板。清初才人對明詞有繼承，有反思，也想超越前輩。明詞之短，正在長調，他們就致力於長調的鑽研與創作。長調的複雜難寫，恰為他們提供了爭奇鬥豔的舞臺、逞才使氣的天地。像龔鼎孳、王士禛、陳維崧、彭孫遹都以長調創作擅場。正如蔣景祁所說：“昔人論長調染指較難，然今作者率多工其句，蓋知難而趨，才可以展，學可以副，類能為之⁴⁴。”清初詞人一變明人趨易避難，

轉而迎難而上，以期在長調創作中充分展現個人在填詞一道的專業、功力和才情，順、康詞壇的幾次大型群體唱和活動的詞調選擇即從小令轉向長調⁴⁴。詞人唱和原本就有誇多鬥靡、顯露才情的因素在，他們偏愛長調可謂順理成章。長調理論與創作的勃興，也成為清初詞壇一道亮麗的風景。

清初詞家致力於長調的創作，對長調的作法仔細鑽研，目光自然會落到長調的繁榮期——南宋。鄒祇謨《遠志齋詞衷》云：

蓋詞至長調而變已極。南宋諸家凡以偏師取勝者無不以此見長。而梅溪、白石、竹山、夢窗諸家，麗情密藻，盡態極妍。要其瑰琢處，無不有蛇灰蚓線之妙，則所云一氣流貫也。⁴⁵

長調惟南宋諸家，才情踈躑，盡態極妍。阮亭嘗云，詞至姜、吳、蔣、史，有秦、李所未到者。⁴⁶

合觀這兩段話，中心意思就是長調應學南宋，具體指姜夔、史達祖、吳文英、蔣捷。鄒祇謨反復申說，足見對長調這一體裁的關注。而他所推舉姜、史等人，是因為他們的長調“蛇灰蚓線”“一氣流貫”，“至姜、史、高、吳，而融篇、煉句、琢字之法，無一不備⁴⁷”，看重一氣流轉與琢煉的章法、句法、字法，這也正是時人所認為的長調創作的要點。前文提到明清之際“分體”有三個方向，其實彼此之間是相互關聯的，這在鄒祇謨的論述中體現得很清楚。我們知道，浙西詞派祖師朱彝尊曾在多個場合宣揚小令學晚唐、北宋，慢詞學南宋的觀點。在當時聚焦長調的風氣下，後半句自然引人注目。其對鄒祇謨、王士禛的“長調學南宋”，有借力，也有發展。王士禛以高、史為綺麗派之大成，鄒祇謨以“麗情密藻、盡態極妍”視史、姜、蔣、吳，他們都未將姜、史一派從傳統的婉約體中剝離出來。所以王、鄒所說的南宋姜、史長調，

着眼於詞法而非詞風。在風格層面，此時的長調創作仍被“婉約、豪放”所籠罩。到了《詞綜》，朱彝尊說：“世人言詞，必稱北宋。然詞至南宋，始極其工，至宋季而始極其變，姜堯章氏最為傑出。⁴⁹”又說：“填詞最雅無過石帚⁵⁰。”汪森說：“言情者或失之俚，使事者或失之伉。鄱陽姜夔出，句琢字煉，歸於醇雅。⁵¹”這裏的“工”“句琢字煉”自是與詞法相關聯，朱、汪還更進一步，突出姜夔的清雅詞風，以取代易涉淫靡的婉約與動輒粗鄙的豪放。從慢詞長調學習南宋出發，朱彝尊等力求使人從詞法到詞風全面學習姜夔一派，最終成功轉移詞壇風尚。這一個多世紀是“三分法”最富活力、潛能得到充分釋放的時期。然而我們也要看到，盛極而衰的暗流已經湧動。

三、落潮與凝定

康熙十七年（一六七八），朱彝尊《詞綜》初刻。最早對“三分法”予以有力否定的就是此書。如果我們將時間線拉長，就會發現早在明末，已經開始部分捨棄“三分法”。

崇禎間刊行的《古今詞統》，徐士俊序中有“小令、中調、長調，各有司存⁵²”的話，但《古今詞統》及所附《徐卓晤歌》只依短長為序，不進行三類劃分。前文提到的俞彥《近體樂府》也是這樣。這部個人詞集有作於崇禎十年（一六三七）的兩篇序言。全書按詞調由短到長編排，並不分類。也就是說，“三分法”在俞彥這裏只用於“分體”，不用於“分調”。除了詞集，還有詞譜。崇禎十一年（一六三八），萬惟檀《詩餘圖譜》刊行。該書改編自張綖《詩餘圖譜》，一調一體一詞，例詞乃萬氏自作。書凡二卷，共一五〇調，自《上西樓》至《金明池》由短到長排序，不再區分小令、中調和長調。萬氏在《詩餘圖譜說》中肯定了張綖制譜的功績，但他在改編時卻將原書極具標誌性的“三分

法“去掉了。上面提到的這些書，編著者都知道”三分法“，他們所要處理的詞調也都是短長兼具，數量也足夠多。換句話說，都滿足利用”三分法“劃分詞調的條件。但是他們不約而同地只排序而不分類。還要注意到，上述諸書都出現在明末崇禎年間，且有詞譜，有別集，有選集，涵蓋了”三分法“用以”分調“的各類詞學文獻。這表明放棄”三分法“的”分調“，並非個別、偶然的情況，只不過這些詞家沒有明言罷了。

最早強有力質疑”三分法“的是朱彝尊《詞綜》。《詞綜發凡》說：

宋人編集歌詞，長者曰慢，短者曰令，初無中調、長調之目。自顧從敬編《草堂詞》，以臆見分之，後遂相沿，殊屬牽率。歲在癸丑，舍館京師宣武門右，與葆粉舍人戶庭相望。予輯是書，葆粉輯《詞曠》，明晰體制，以字數多寡為先後，最為精密，計一千調，編為三十卷。³³

從中我們可以得到三點信息：其一，”三分法“的權威被推翻。顧從敬《類編草堂詩餘》標榜依據宋刻本，樹立起”三分法“的權威。朱彝尊以治學態度來治詞，其見過的宋元詞集有數百家之多，他篤定地說宋人只有令、慢之分，中調、長調等名目乃顧從敬杜撰，非唐宋舊有。這從根本上顛覆了”三分法“的存在基礎。其二，”分調“被放棄。朱彝尊不僅將自己所編詞集選本《詞綜》改為按朝代先後分人錄詞，還通過揄揚錢芳標纂輯的詞譜《詞曠》，“以字數多寡為先後，最為精密”，表明詞譜也應該捨棄”三分法“的編排方式。其三，”分體“被取代。朱彝尊指出宋人稱短詞為”令“，長詞為”慢“，其《洪崖詞序》《水村琴趣序》《魚計莊詞序》也都以”慢詞“與”小令“對舉，不用”中

調“，”長調“。在詞體劃分上，朱彝尊試圖用”小令、慢詞“二分取代”小令、中調、長調“三分。總之，朱彝尊對於”三分法“既從源頭上否定，又在應用上捨棄。

《詞綜》之後，棄用”三分法“之”分調“並且明言，這在別集（如毛際可《浣雪詞鈔》）、選本（如蔣景祁《瑤華集》）、詞譜（如萬樹《詞律》）中一一出現。尤其是康熙二十六年（一六八七）《詞律》，該書”發凡“第二條說：

自《草堂》有小令、中調、長調之目，後人因之，但亦約略云爾。《詞綜》所云”以臆見分之，後遂相沿，殊屬牽率“者也。錢唐毛氏云五十八字以內為小令，五十九字至九十字為中調，九十一字以外為長調，古人定例也。愚謂此亦就《草堂》所分而拘執之。所謂定例，有何所據？若以少一字為短，多一字為長，必無是理。如《七娘子》有五十八字者，有六十字者，將名之曰小令乎，抑中調乎？如《雪獅兒》有八十九字者，有九十二字者，將名之曰中調乎，抑長調乎？³⁴

這段話專門討論”三分法“，人所熟知。簡言之，萬樹是在朱彝尊之說的基礎上具體而有力地駁斥了標準化與精細化的”分調“。其《詞律》也和錢芳標《詞曠》一樣，只按詞調字數由短到長排序。”三分法“最初誕生於詞譜，這裏是”分調“的發源地。”分調“的衰落肇始於朱彝尊《詞綜》，而完成於詞譜史上影響巨大的萬樹《詞律》。此後僅按字數排序和以人係詞分別成為詞譜、詞選的通行體例。以”三分法“編排的詞譜、詞選固然還有，但已不再是主流。

”分體“方面，”小、中、長“不再一枝獨秀，而是與”令、慢“平分秋色，即”三分法“與”二分法“並存共行。”令、慢“二分之所

以被人接受，除了宋、明時期詞體“二分”的淵源以及朱彝尊的影響力，更重要的是它與詞體辨析的需要高度匹配。通過前文論述，我們明顯感覺明清詞家辨析三類體裁特點時，“中調”的存在感最弱。人們有時把它和小令放在一起來講，有時又與長調合在一處來論⁵⁵。更多時候只對舉小令與長調，有意無意忽略中調。俞平伯就說過中調“其作法論者較少”。原因也好理解，中調夾在小令與長調之間，短者近小令，長者近長調。與另外兩類相比，中調自身特點着實不夠分明。總之，中調的存在，使得小令、長調的體裁特點更為鮮明，易於比較分析。人們順利接受小令、慢詞之分，主要是習慣以小令、長調對舉的結果。與此相關，“慢詞”與“長調”等同混用也就順理成章了。朱彝尊固然不用“長調”這個概念，可他說“長者曰慢”，這就為“慢詞”等同於“長調”打開了口子。稍晚的沈雄《古今詞話·詞品》“長調”之下援引張炎“作慢詞須看題目”云云，正是把“慢詞”當作“長調”來理解。我們知道“慢詞”自有其特定內涵，而把“慢詞”和“長調”劃等號，或並稱“慢詞長調”，“長調慢詞”，這些說法自朱彝尊之後卻是長期存在於詞界的。

“令、慢”二分可以與“小、中、長”三分共存甚至混用，但前者終究沒有完全取代後者。這是因為“小令、慢詞”只是“分體”，缺少作為基礎的“分調”。後來雖有學者給出過令、慢之間的字數分界，但這又回到本文開頭所解釋的那個問題：按照字數來劃分詞調，“二分法”不如“三分法”合理。反觀“三分法”，則是一個“分調”“分體”兼備，經過長期應用、形成明確標準的完整分類體系。正如《四庫全書總目提要》評價《類編草堂詩餘》時所說：

詞家小令、中調、長調之分自此書始。後來詞譜，依其字數

以為定式，未免稍拘，故為萬樹《詞律》所譏。然填詞家終不廢

其名，則亦倚聲之格律也。⁵⁸

縱使“分調”受到指摘，“三分法”由熱趨冷，但它並未在詞壇中銷聲匿跡，而是作為一種“倚聲之格律”即詞學領域內的術語和規則被固定下來，一直沿用到今天。

四、餘論

縱觀詞史走向，詞體由音樂文學朝着案頭文學轉變。明代中期以後，詞徹底不復可歌，成為一種新的格律詩體。而“明代是繼南朝之後另一個文體學極盛的時代”，故以字數短長為依據的“三分法”之出現絕非偶然，它順應了詞體格律化的趨勢，又帶有從文體學角度辨析體制の意味。從形式到內容，從理論到創作，“三分法”對明清以來的詞學發展產生了全面而深遠的影響。

就“分調”來看，僅僅根據字數多寡就將數以百計的詞調分成小令、中調、長調三類，這在詞體已然“文章之事”而非“律呂之事”的情況下，絕對算是執簡馭繁的方便法門。在從《詩餘圖譜》到《詞律》長達一個半世紀的時間內，“三分法”廣泛影響了詞譜、選本、別集的編排形態。這種劃分詞調的方法固然簡便，卻存在先天的缺陷——出於人為主觀規定，而無嚴密客觀理據。所以按“三分法”編排的詞籍雖多，仔細分析就會發現它們在具體劃分上互有出入。明代便有尋求標準、細分體式、率意隨機等不同派別，並且明末已經出現只排長短、不再三分的情形。入清之後，“分調”逐漸到達精細化、標準化的頂峰，繼而遭到朱彝尊、萬樹等人直擊要害地口誅筆伐，從此跌落神壇，風光不再。

相較而言，“三分法”在“分體”層面上的貢獻和意義更為突出。

這種基於篇幅長短的體裁觀念，引發人們在詞體審美、詞史建構、詞人批評等領域產生了一系列新思想和新認識，進而影響到填詞創作、詞風轉移。人們從體裁短長出發，探究小令、中調、長調的風格、韻律、詞法等，既是批評論，同時也是創作論。清初張星耀說：“凡作詞，第一須論體裁。如調自十四字起，至二百三十餘字止。”⁶⁰作詞時，頭腦中先要有一個意識，我要填的是小令，是中調，還是長調？體裁不同，就有不同的寫法。清初曹爾堪、汪懋麟等人的長調詞，題序中即點明“長調”，可見體裁意識之自覺。正如明清以來的詞普遍受到詞譜格律的制約，這一歷史時期的詞也要考慮體裁因素的影響。我們在欣賞和評價明代中期以後特別是清初以降的詞時，應當注意從三類體裁的風格、韻律、詞法等要求進行對照分析。人們以“小令↓中調↓長調”的演進視角審視詞史、詞人，從體裁的維度重新認識唐五代兩宋詞史階段，通過推舉典範詞人轉變詞壇風尚。朱彝尊扭轉詞風的過程便是例證。

時至今日，“三分法”依然鮮活地存在於詞學。我們應以何種態度對待它？筆者認為應當做到八個字：繼承、利用、反思、發展。“三分法”深刻塑造了明清以來人們對於詞文學的認識，明清詞家為此做出了很多實踐探索與理論貢獻。如今仍舊是格律詞的時代，我們理應將前人有關“三分法”的內容繼承好，利用好，作為我們研究詞和創作詞的重要參考。但要注意的是，“三分法”是始於明人的一種主觀發明，其是否適用於詞史早期則要有所反思，審慎處理。面對唐宋詞，需立足當時的詞體性質與詞壇生態予以歷史、具體地研究。⁶¹當代詞學是古代、近現代詞學的延續而非沿襲。在新的時代條件下，“三分法”如何實現它的轉化和發展，當是廣大學人共同面臨的課題。

作者按：本文在撰寫修改過程中，曾得到彭玉平、李飛躍、楊傳慶、胥聖騫等多位先生的寶貴建議。萩原正樹先生還將其於二〇一三年

六月一五日本一七回宋代文學研究談話會發表的《「中調」「長調」考》資料惠我。在此一併表示感謝。

注

- (1) 綜合學界現有成果，關於“三分法”的研究結論主要有：一、它由明代中期張綖在《詩餘圖譜》中首先提出，經顧從敬《類編草堂詩餘》推而廣之；二、它與“令、引、近、慢”並非對應關係；三、它影響了明中期以後的詞集、詞譜的編排體例；四、它成為明清以來常用的詞學批評話語，有力推動了詞學發展與轉型；五、它既有其死板不合理之處，又有簡便易用的優點，故至今不廢。王景琳《詞中令、引、近、慢與小令、中調、長調是如何劃分的》（《文史知識》一九八七年第八期），施蟄存《詞學名詞釋義》（中華書局一九八八年），馬興榮、吳熊和、曹濟平主編《中國詞學大辭典》（浙江教育出版社一九九六年），王勇《長調詞的勃興》（《東方論壇》一九九七年第三期），王兆鵬、劉尊明主編《宋詞大辭典》（鳳凰出版社二〇〇三年），張仲謀《明代詞學通論》（中華書局二〇一三年），李飛躍《唐宋詞體名詞考論》（文化藝術出版社二〇一五年）都對“三分法”進行過考辨。田玉琪《詞調史研究》（人民出版社二〇一二年）、陳水雲《詞調三分與詞學轉型》（《蘇州大學學報》二〇一三年第五期）、劉少坤《清代詞律批評理論史》（人民出版社二〇一五年）則論述了“三分法”在詞學史上的影響。尤其是陳文，對於“三分法”的詞學轉型意義做了精當的闡發。另外王琳夫《詩餘圖譜》批評史重考——以嘉靖丙申刊本為中心》（趙敏俐主編《中國詩歌研究》，第二十輯，社會科學文獻出版社二〇二〇年）一文，對筆者從卷帙的角度進行思考多有啟發。
- (2) 本文所引張綖《詩餘圖譜》皆據明嘉靖十五年（一五三六）刻本。
- (3) 朱權《西江詩法》“詩體源流”云：“日長調、短調。”後有自注：“即今之詞調也，名不同，總言之爾。”（周維德集校《全明詩話》，齊魯書社，二〇〇五年，第六六頁）
- (4) 參見陳靈《渚山堂詞話》，唐圭璋編《詞話叢編》，中華書局，二〇〇五年，第三五九頁。
- (5) 參見王琳夫《詩餘圖譜》批評史重考——以嘉靖丙申刊本為中心》，趙敏俐主編《中國詩歌研究》，第二十輯，社會科學文獻出版社，二〇二〇年，第一四九頁。
- (6) 《草堂詩餘別錄》，上海圖書館藏明黎儀抄本。
- (7) 王琳夫《詩餘圖譜》批評史重考——以嘉靖丙申刊本為中心》，趙敏俐主

- 編《中國詩歌研究》，第二十輯，社會科學文獻出版社，二〇二〇年，第一四九頁。
- (8) 劉尊明、李文韜《張綆〈詩餘圖譜〉新探》：“至於《草堂詩餘》，以明洪武王申（一三九二）遵正書堂刻印之後集四卷本最為流行，當為張綆所據之本。”（《詞學》第四十五輯，華東師範大學出版社，二〇二一年，第二〇〇頁）筆者認同此說。
- (9) 何士信輯《增修箋註妙選群英草堂詩餘》，《續修四庫全書》第一七二八冊，上海古籍出版社，一九九五年，第四四頁。
- (10) 陳振孫《直齋書錄解題》，上海古籍出版社，一九八七年，第六一八頁。
- (11) 王琳夫《〈詩餘圖譜〉批評史重考——以嘉靖丙申刊本為中心》已指出“小令”“長調”的說法宋已有之並分別舉例，但尚未與張綆所見相聯繫。參見《中國詩歌研究》第二十輯，第一四九頁。
- (12) 王景琳《詞中令、引、近、慢與小令、中調、長調是如何劃分的》：“而小令、中調、長調由於是從詞的體式——文字上進行劃分的，它就不僅可以作為詞與音樂密切配合時的分類法，又可概括詞與音樂脫離關係之後的情形。”（《文史知識》，一九八七年第八期，第一二三頁）即指出無論詞體是音樂文學還是案頭文學，“小令”“長調”等概念都有很好的適應性。宋末張炎《詞源》、沈義父《樂府指迷》均有“大詞”“小詞”之分。這兩部詞話在明代前中期未見流傳，至明代後期才重現于世，張綆見過的可能性微乎其微。即便張綆見過此書，知道宋人還有“大詞”“小詞”這樣更加對應的分類法，他也未必選擇。因為詞譜劃分的是“調”，“大詞”“小詞”的表述不能夠很好地體現出這一點。
- (14) 顧從敬《類編草堂詩餘》參考了張綆《詩餘圖譜》，證據如下：《類編草堂詩餘》關於詞調別名的標注絕大多數都來自《詩餘圖譜》。如卷一《菩薩蠻》調下注：“一名《重疊金》，一名《子夜歌》，又與《醉公子》相近。”這一標注見於《詩餘圖譜》卷一《菩薩蠻》調下。張綆說“與《醉公子》相近”，故在《菩薩蠻》後附了一首《醉公子》詞。而顧本《草堂》並沒有《醉公子》詞，顧從敬只是照搬了張綆的說法。另外，《詩餘圖譜》卷一《浪淘沙》調調“前段五句四韻二十四字。後段同前”，即將此調字數錯算成四八字（應當為五四字），故排在同為四八字的《海棠春》和《錦堂春》之間。反觀顧本《草堂》，同樣將《浪淘沙》置諸《海棠春》和《錦堂春》之間。顯然顧氏沒有發現張氏之誤，而再次照搬詞調的排序。所以顧從敬參考了《詩餘圖譜》，對《草堂詩餘》進行了分調改編，同時將張書的某些錯誤也一併沿襲下來。本文所引顧從敬《類編草堂詩餘》皆據中國國家圖書館藏明嘉靖二十九年（一五五〇）刻本。
- (15) 書中收錄五九字《接賢賓》，徐氏標作小令。九〇字《一枝花》《夏雲峰》，徐氏標作中調。又卷八《滿江紅》，調下統一標注“中調”。後列三體，依次是九一字、九三字、九四字。而九二字的《法曲獻仙音》《東風齊着力》都被徐氏標作“長調”，可知《滿江紅》標注的“中調”顯系“長調”之誤。故九一字者，徐氏視作長調。
- (16) 張仲謀先生曾詳考程書因襲徐書的問題，參見《明代詞學通論》，第九九一—一〇八頁。
- (17) 張仲謀先生考“長湖外史”為徐常吉，參見《明代詞學通論》，第四六〇—四六三頁。《續草堂詩餘》原刻未見，最遲在萬曆四十二年（一六一四）之前就已問世。此年出版的錢允治箋釋，陳仁錫校閱《類編箋釋續選草堂詩餘》即以《續草堂詩餘》為底本。後來沈際飛選評《草堂詩餘四集》，其中《草堂詩餘續集》的底本也是《續草堂詩餘》。不同的是，在“分調”方面，沈際飛根據張譜、顧選對原書做了調整，而《類編箋釋續選草堂詩餘》一仍其舊。所以我們可以通過後者看到《續草堂詩餘》是如何劃分詞調的。《類編箋釋續選草堂詩餘》分上下兩卷。卷上為小令，卷下為中調和長調。經統計，三類詞調字數區間分別是：小令二七一—五五五字；中調五六—七八字；長調八一—一六字。五六字者算中調，八一字者算長調，這都不尋常。究其原因，仍是一種簡單的均分思路。今《類編箋釋續選草堂詩餘》兩卷均為三三頁，這當然已經增加了錢允治的箋釋，但可推知原書各卷頁數也應大致相同。又卷下中調和長調的數量，恰巧都是一九調。所以我們可以對《續草堂詩餘》的“分調”過程做一還原：編者先將選錄諸詞按詞調字數由短到長依次排列。然後根據總體頁數，計劃平均分為兩卷。這樣小令便劃分了出來。至於中調和長調之間的界限，則是在卷下所錄詞調當中一切，每類一半。
- (18) 參見拙著《張綆與明代詞學關係研究》，天津教育出版社，二〇二二年，第二五八頁。
- (19) 毛先舒《填詞名解》，孫克強主編《清代詞話全編》，鳳凰出版社，二〇一九年，第四四頁。
- (20) 顧梧芳《尊前集引》，金啟華等編《唐宋詞集序跋彙編》，江蘇教育出版社，一九九〇年，第三四九頁。
- (21) 顧從敬等輯，沈際飛等評《鐫古香岑批點草堂詩餘四集》，明末南城翁少麓刻本，發凡第一頁。
- (22) 俞彥《愛園詞話》，《詞話叢編》，第四〇一頁。
- (23) 《愛園詞話》，《詞話叢編》，第四〇〇頁。
- (24) 俞彥云：“《尊前集》載唐莊宗《歌頭》一首，為字一百三十六，此長調之

- 祖，然不能佳。“（《愛園詞話》，《詞話叢編》，第四〇二頁）又云：“至《花草粹編》異體怪目，渺不可極。”（鄒祇謨《遠志齋詞衷》引俞彥語，《詞話叢編》，第六四四頁）
- (25) 顧璟芳等編選，王兆鵬校點《蘭皋明詞彙選》，遼寧教育出版社，一九九八年，第一二二頁。
- (26) 鄒祇謨《遠志齋詞衷》，《詞話叢編》，第六五一頁。
- (27) 《蘭皋明詞彙選》，第一頁。
- (28) 《蘭皋明詞彙選》，第一二二頁。
- (29) 《蘭皋明詞彙選》，第七六頁。
- (30) 《蘭皋明詞彙選》，第七六頁。
- (31) 王又華《古今詞論》，《詞話叢編》，第六〇六頁。
- (32) 沈謙《填詞雜說》，《詞話叢編》，第六二九頁。
- (33) 聶先《玉壺詞題詞》，馮乾編校《清詞序跋彙編》，鳳凰出版社，二〇一三年，第三二八頁。
- (34) 《古今詞論》，《詞話叢編》，第六〇六頁。
- (35) 《古今詞論》，《詞話叢編》，第六〇六頁。
- (36) 朱承爵《存餘堂詩話》，何文煥輯《歷代詩話》，中華書局，二〇〇四年，第七九四頁。
- (37) 《遠志齋詞衷》，《詞話叢編》，第六五〇頁。
- (38) 張星耀《東白堂詞論》，《清代詞話全編》，第四三二頁。
- (39) 《填詞雜說》，《詞話叢編》，第六二九頁。又《古今詞論》，《詞話叢編》，第六〇六頁。
- (40) 《填詞雜說》，《詞話叢編》，第六二九頁。
- (41) 彭孫通《金粟詞話》，《詞話叢編》，第七二五頁。
- (42) 《遠志齋詞衷》，《詞話叢編》，第六五一頁。
- (43) 蔣景祁《刻瑤華集述》，《清詞序跋彙編》，第二七三頁。
- (44) 順治十八年（一六六一）至康熙元年（一六六二），王士禛主持“紅橋唱和”。第一階段調寄《菩薩蠻》，第二階段調寄《浣溪沙》。後來的唱和活動往往選取長調，如康熙四年（一六六五）曹爾堪發起的“江村唱和”，調寄《滿江紅》；康熙五年（一六六六）曹爾堪發起的“廣陵唱和”，調寄《念奴嬌》；康熙七年（一六六八）龔鼎孳、陳維崧等調寄《沁園春》和《念奴嬌》的步韻；康熙十年（一六七一）曹爾堪發起的“秋水軒唱和”，調寄《賀新郎》；康熙十二年（一六七三）陳維崧、程庭等調寄《賀新郎》的唱和；康熙十七年（一六七八）至二十年（一六八一）間沈良年、朱彝尊、陳維崧等擬《樂府補題》“的大型步韻唱和。參見沈松勤《明清之際

- 詞壇中興史論》，上海古籍出版社，二〇一八年，第一一一—一二二頁。
- (45) 《遠志齋詞衷》，《詞話叢編》，第六五〇頁。
- (46) 《遠志齋詞衷》，《詞話叢編》，第六五九頁。
- (47) 《遠志齋詞衷》，《詞話叢編》，第六五一頁。
- (48) 王士禛《倚聲初集序》：“詩餘者，古詩之苗裔也。語其正，則景、煜為之祖，至漱玉、淮海而極盛，高、史其大成也。語其變，則眉山導其源，至稼軒、放翁而盡變，陳、劉其餘波也。”（王士禛《倚聲初集序》，鄒祇謨、王士禛輯《倚聲初集》，《續修四庫全書》第一七二九冊，上海古籍出版社，一九九五年，第一六四頁）按王士禛《香祖筆記》云：“詞家綺麗、豪放二派，往往分左右祖。予謂第當分正變，不當分優劣。”（王士禛《香祖筆記》，上海古籍出版社，一九八二年，第一六九頁）可知其所謂正、變，即綺麗、豪放二分。
- (49) 朱彝尊《詞綜發凡》，朱彝尊、汪森編《詞綜》，上海古籍出版社，一九七八年，第一〇頁。
- (50) 朱彝尊《詞綜發凡》，朱彝尊、汪森編《詞綜》，上海古籍出版社，一九七八年，第一四頁。
- (51) 汪森《詞綜序》，朱彝尊、汪森編《詞綜》，上海古籍出版社，一九七八年，第一頁。
- (52) 卓人月、徐士俊輯《古今詞統》，《續修四庫全書》第一七二八冊，上海古籍出版社，一九九五年，第四四一頁。
- (53) 朱彝尊《詞綜發凡》，朱彝尊、汪森編《詞綜》，上海古籍出版社，一九七八年，第一四頁。
- (54) 萬樹《詞律》，上海古籍出版社，一九八四年，第九頁。
- (55) 比如沈謙認為柔婉狎昵是小令、中調共同的本色，李式玉說中調應“語有盡而意無窮”（《古今詞論》，《詞話叢編》，第六〇六頁），實際上這也是小令的要求。又由於中調和長調都是兩段以上，都會涉及過片甚至換頭的情況，所以各段之間如何轉換，成為這兩種體裁共同的問題。如劉體仁說：“中調、長調轉換處，不欲全脫，不欲明黏，如畫家開闢之法，須一氣而成，則神味自足。以有意求之，不得也。”（劉體仁《七頌堂詞繹》，《詞話叢編》，第六一九—六二〇頁）
- (56) 俞平伯《讀詞偶得》，《論詩詞曲雜著》，上海古籍出版社，一九八三年，第五三二頁。
- (57) 如王力《漢語詩律學》將詞分為六十二字以內的小令和六十三字以外的慢詞。參見王力《漢語詩律學》，上海教育出版社，二〇〇五年，第五〇五頁。

- (58) 永瑤等《四庫全書總目》，中華書局，一九六五年，第一八二四頁。
- (59) 吳承學《中國古代文體學研究》，人民出版社，二〇一一年，第三六九頁。
- (60) 《東白堂詞論》，《清代詞話全編》，第四三一頁。
- (61) 田玉琪先生說：“明清人小令、中調、長調之論純在字數上比對，是一種將複雜問題簡單化的做法，不符合唐宋詞人創作的具體實際。”（田玉琪《詞調學研究的學術空間》，《中國韻文學刊》二〇一九年第一期，第八一頁）
- 李飛躍先生說：“唐代曲子及早期歌辭是按照五聲、宮調或樂曲規模等分

別，宋代的詞調類型更關注聲詞關係甚至詞之文本特徵。……南宋之後，詞已是建立在字句規範而非曲拍基礎上的新型詩體。根據字數多少，後來又衍生出小令、中調與長調三分。”（李飛躍《唐宋燕樂的轉型與詞體嬗變》，《文藝研究》二〇二三年第四期，第一一三頁）這些論述都能給我們以啟發。

（天津中醫藥大學文化与健康傳播學院副教授）