

词法例释

焚琴稿（癸卯版）

作者：张轩湖

校对：顾青翎

元牧之

二〇二三年六月

目 录

序一（顾青翎）

序二（林 杉）

一、词的基础知识

（一）词的音律

（二）基础概念

（三）节拍划分

（四）协韵

（五）其他注意事项

二、词的谋篇布局

（一）长调的谋篇

（二）长调的布局

（三）词中求词与词外求词

（四）词的修改

三、词的写作手法

（一）借景抒情

（二）直接抒情

（三）间接抒情

（四）咏物

（五）正面描写与侧面描写

（六）顺叙与倒叙

（七）空际转身

（八）白描

（九）对比

四、词的四声（上）

（一）拗句

（二）声调

（三）拗句与声调的关系

（四）格律词的声调规律

五、词的四声（下）

（一）词调的选韵

（二）词调的本色

（三）词调的个性

（四）词的用韵标准

六、词的习气

（一）词的习气

(二) 词的套路

(三) 词的风格

七、词的正体与变体

(一) 词的正体

(二) 词的变体

八、令词写作

(一) 竹枝

(二) 鹧鸪天

(三) 浣溪沙

(四) 蝶恋花

(五) 生查子

(六) 卜算子

(七) 清平乐

九、长调写作（上）

(一) 高阳台

(二) 满庭芳

(三) 甘州

十、长调写作（下）

(四) 水龙吟

(五) 贺新郎

(六) 三姝媚

(七) 扫花游

(八) 渡江云

(九) 花犯

跋（张轩湖）

序一：缺

《词法例释》序

林 杉

轩湖兄作《词法例释》，嘱余为序，不胜屏营。词之一体，差似杂言古风，以其句式参差，尤宜申写情惊，素为余所爱。奈大雅消沉也久，倚声之道，于今实寂寞之学。卒能笃心而向者，殊不易也。为初学之人，作此指迷之书，俾之不谬蹊径，益不易也。

词之源津并词之作法，书中敷说已备，此不赘言。唯于今时今日，当作何种之词，或可潜究一二。洎乎宋末，词已不被之以音律，不能播之声乐，形之管弦，殊可惜也。词既不能唱，则徒余文本耳。后人唯从词谱求索，苛于平仄声律，以期近古人面目。然文体岂一成不变也哉？推敲平仄，细辨声律之余，吾辈尤待谭思题材之开新。余长讶于今之诗词不及事不及现代名物，动辄感怀题咏酬赠一类，举凡现代名物，皆以古典意象代之。虽不乏作手，谓置诸古人集中不能辨。然不出古人窠臼，终不免负此文体也。矧乎自唐宋以来，于词之闾域代有开拓之人，俱可御之而写彼时社会之风貌。且夫迨至今日，诸事诸物多择于往代，倘词中不能予以观照，洵为一憾。

观夫今世词作，着意求变者不可谓不夥矣。止是求变宜以守正为先，变不在其词律与气格，而在其题材。遵其词律，循其气格，从心所欲而不逾矩也，则无事无物不可入词，无伦今古。虽然，吾人亦撻植索涂而已，经年未有寸进。藉此与轩湖兄及诸同好共勉。是为序。

癸卯年甲子月林杉于沪上

第一章 词的基础知识

词者，歌也。词在诞生之初便与音乐密不可分。

诗歌最早来源于一类群体歌唱的古老文学。文字上称为诗；音乐上称为辞，即歌辞。

《诗经》是我国最早的一部诗歌总集，也是一部音乐集，作者囊括了各个阶层人士。屈原以楚地民歌为基础作《楚辞》（名称最早见于《史记·朱买臣传》），即是用楚方言，歌楚之音，记楚之物。

西汉的乐府机构，除了组织文人创作朝廷所用的歌诗外，还广泛搜集各地歌谣。这时诗的形式发生了变化，不再以四言诗为主体，大量五言诗开始出现。按照袁行霈文学史的观点：“在春秋以后，诗歌便已经从乐舞中分化独立，向着文学意义和节奏韵律方向发展了。”五言诗的大量出现，诗乐分离的倾向便愈加明显。

南北朝时期，大量西域曲子传入中土。南朝民歌对贵族文学产生了较大的影响。这些民歌从市井进入了宫廷。贵族们更是按照自己的兴趣来选择和学习。

“又自开元已来，歌者杂用胡夷里巷之曲。”（《旧唐书·音乐志》）这些民间创作的曲词已经有了长短句的面貌，也不可避免影响了士大夫阶级有意识的撷取和引导。很多诗人开始为之填词，又有很多民间新兴乐曲引起了诗人们的重视。这个时期的填词还依托于近体诗的格式，存在诗的面貌，如凉州词、清平调辞、竹枝词、踏歌词等，词的面目逐渐清晰起来。

盛唐中后期长短句开始出现。与形式自由的杂言诗不同，长短句一旦固定下来，其体制形式便趋向僵化。又这个时期的长短句多见于三五七言，句式也不够丰富，比较短小精悍。**这时候的词调，都是在近体诗声韵规律的基础上变化而成**，句中多见虚字以应歌唱节拍，还没有太复杂的句式讲究。

唐与五代，敦煌文献里出现了曲子词的概念，说明词已经成为一种新兴文体粉墨登场。

到了北宋，长短句正式成为词的代称。这个时期北宋词人的集子，还有某某乐府的称呼，如欧阳修词集为《欧阳文忠公近体乐府》，贺铸词集为《东山寓声乐府》。

到了南宋初期，一些文人作诗集刻本时把长短句附录诗集后与诗区分，立别目为诗余。诗余历来解释较多，**取填词为诗人作诗余事之意较为妥帖**。但诗余还不像长短句一样是词的专名，如近体乐府一样，前面都有某某的代指。直到明代张綖作《诗余图谱》，才把诗余作为一个单独名词独立出来，于是正式成为词的代指。

大约南宋中期，在一些刊行的刻本中逐渐出现了以词来代指诗余的情况。直到这时，词已不再作为文词和歌词解了，开始成为一种独立文学形式的专名。

所以词的出现及演变，离不开诗，尤其是近体诗；更与音乐有着最直接最紧密的联系。有了这个认知，才会明白词的写作规律，为什么如此重视声调的变化。而词调里绝大多数存疑的问题，根子上都与古乐失传有关。因此入门者必须对音律知识有个初步的认识。

一、词的音律

我国古代乐曲，音高用“音”和“律”分别表示。

音，代表唱声高低。

词有五音——宫、商、角、徵、羽——相当西乐音阶的“do re mi sol la”，而工尺谱俗音名则用“上、尺、工、六、五”来标识。

自先秦始，五声音阶为各类音乐基本音阶，称为“正声”。但有时为表达特殊情感，歌者在五声音级基础上加入角与徵之间为“变徵”、加入羽与宫之间为“变宫”，于西乐音阶则为半音递升的“fa”和“si”，俗音名分别为凡、乙，形成了七声音阶。后世将变化音级称为“变”。“变”即音之升降。变化音级变徵和变宫合称“二变”。变音则繁，又古人眼里繁则淫，故很多古曲并没有变音，只存正声。虽然中国古乐律与西律是两回事，不能放到一起并论，但大致而言，七音对应西乐简谱约略为“do re mi fa sol la si”，工尺谱则是上、尺、工、凡、六、五、乙。又在乙字的右边加单人旁来作高音部，即仕、伋、仨、仉、伋、伍、亿，或者在用字的最后一笔加个上翘的小尾巴来表示，分别对应 $\dot{1} \dot{2} \dot{3} \dot{4} \dot{5} \dot{6} \dot{7}$ 。又在上字左边以合、四、一等为低音部，对应低音 $\underset{\cdot}{5} \underset{\cdot}{6} \underset{\cdot}{7}$ ，而其他低音 $\underset{\cdot}{1} \underset{\cdot}{2} \underset{\cdot}{3} \underset{\cdot}{4}$ ，则以上、尺、工、凡各拖一个小尾巴“丶”来表示。而在俗字谱中，又多见用字的最后一笔加撇来表示低音部的，这是因为工尺谱手写为主，在乐者的誊写中，难免带入个人的书写习惯，以至于字腔标识及行腔的小腔书写也变得各不相同。随着时间的跨越，明清人与宋人也大有差异。这里只点到为止，不作深究。

唐代随着西域音乐的大量流入，曲子腔调越来越复杂，变声就越来越多了。如今日本等国还保留了一些未曾遗失的宋词古乐调，如兰陵王等，多有变音。白石道人歌十七首更多见变音，还有变音占主音的。白石还有一首古琴歌《古怨》，根据里面的标注看到，白石娴熟地运用七声音阶和半音来谱曲。可见在宋代，古乐不再强调五音，而如北曲一样，七声音阶已经成为主流。但随着语言和审美的变化，在今人听来，这类曲子既难唱，甚至显得别扭和难听。这不是唱曲的错。

律，代表音阶高下。

若将一个纯八度音程平均分为十二等分，每一等分即一个半音，分别名为：黄钟、大吕、太簇、夹钟、姑洗、中吕、蕤宾、林钟、夷则、南吕、无射、应钟。奇数各音称“六阳律”或“律”。偶数各音称“六阴吕”或“吕”。十二音总称“律吕”。此乐律体系中，“黄钟”为音高最低一音，为音律体系标准音。在西律相当于C调，简谱发音为“do”。之所以黄钟定为标准音，这与我国古代文化有关，尤其是五行说。《乐纬》记载“一言得土曰宫，三言得火曰徵，五言得水曰羽，七言得金曰商，九言得木曰角，此并是阳数……”宫为土，故历代皆以黄钟宫音作雅乐定音，这似乎也没什么必然的道理可讲。又因为管色差异，所以黄钟虽作定音，历代发音实际皆有差异，故黄钟宫又被谬作无射宫。虽然黄钟音如老僧念经，低沉难听，但作为庙堂音却是雅音，见于各种正规场合，如祭祀朝贺等。

古人通常以宫作音阶第一级音。第一级音不同，调式就不同。以宫为音阶起点为宫调式，即宫作为乐曲中的主音；同理，以商为音阶起点即商调，商为主音，其余类推。那么五、七声音阶各有主音不同的调式。

以宫音乘十二律名曰宫；以其他六音乘十二律谓之调。宫之十二，调之七十二，合称八十四宫调。唐燕乐多以琵琶四弦定羽、角、宫、商，每弦构七调，共二十八调（即燕乐二十八调）。中有数调沿用龟兹风格，如沙、般涉、鸡识等。至南宋，只用七宫十二调，七宫俗称黄钟宫（无射宫）、仙吕宫（夷则宫）、正宫（正黄钟宫）、高宫（大吕宫）、南吕宫

(林钟宫)、中吕宫(夹钟宫)、道宫(仲吕宫);十二调俗称大石调(黄钟商)、小石调(仲吕商)、般涉调、歇指调(林钟商)、越调(无射商)、仙吕调(夷则羽)、中吕调(夹钟羽)、正平调(仲吕羽)、高平调(林钟羽)、双调(夹钟商)、黄钟羽、商调(夷则商);角六调已不用。

周德清《中原音韵》载各宫调声情,大类如:“黄钟宫宜富贵缠绵,正宫宜惆怅雄壮,大石调宜风流蕴藉,小石调宜旖旎妩媚,仙吕宫宜清新绵邈,中吕宫宜高下闪赚,南吕宫宜感叹悲伤,双调健捷激袅,越调宜陶写冷笑,商调宜凄怆怨慕,林钟商调宜悲伤宛转,般涉羽调宜拾掇坑塹,歇指调宜急并虚揭,高平调宜涤荡滉漾,道宫宜飘逸清幽,宫调宜典雅沉重,角调宜呜咽悠扬。”周氏说法未必非常准确,如南吕宫、商调与林钟商调总结上都作悲伤之意,并没有太大区别;其它宫调也未必一定符合周氏总结,我们只能借此一窥端倪而已。

宋词宫调若无自注于词牌之下,实际乐谱失传后已皆不可考证。如清真、白石、梦窗等人自标宫调者,还能从宫调格式中揣摩其中合律的端倪,没有标注的词牌一是根据后人唱腔来揣摩音色,二是依稀通过字句声调与句度长短安排来拿捏大概气息。但调不同,唱词亦不同,而词体或可一致。第七章里还有具体讲述。

二、基础概念

(一) 词牌来历

词牌,即词调,宋时统称为调,后受曲牌影响而产生的名词,是词的格式名称的俗称。词牌来历大约有四种:

一是古乐曲名。如《菩萨蛮》,相传是唐宣宗时女蛮国进贡,舞女高髻金冠,一身璎珞,形如菩萨,于是,好事之徒作菩萨蛮一曲咏之,后成为词牌。《西江月》《沁园春》《念奴娇》等也是如此。

二是词中取意。如《忆江南》,白居易创调有“能不忆江南”句。同样《念奴娇》别名《大江东去》,因苏词有“大江东去”句。随着学习,会发现好多词牌都有别名,甚至不止一个,这主要出自后人填词中的名句,作者本人或好事者词中取意,于是就有了这些名字。

三是本身就是词的题目。如《渔歌子》是咏渔家生活的,《浪淘沙》是咏大浪淘沙的,《更漏子》是咏夜的。凡词牌下注明“本意”的,那词牌也就是题目了。

虽然多数词牌并没有直接说出词的本意,但创调之初却是与内容有千丝万缕的联系。所以不同的词牌必然有不同的特点,而非按谱填词那么简单。

四是几个词牌断章取乐的组合。如《江月晃重山》,前后段各五句,每段上三句为《西江月》体,下二句为《小重山》体。可能是宋人将相同或不同宫调词集曲串烧的游戏之作,故造新名。再如《江城梅花引》《南乡一剪梅》《暗香疏影》《六丑》皆类此。

(二) 词的分类

词分令、引、近、慢。

词的出现从令开始。在向慢的发展过程中,出现了近和引。宋人把令、引、近作小词,慢作大词。明人顾从敬刊刻《类编草堂诗余》,打破按类分编,而是以小令(一卷)、中调(二卷)、长调(三、四卷)分编,以词调字数多寡为序,具体为:五十八字以内为小令,五十九字至九十字为中调,九十一字以上为长调。“四库”馆臣认为:“词家小令、中调长调之分,

自此书始。”这种按字数长短给词体作强硬分类，根本没有可信的依据，还不如把令作小令，引、近作中调，慢作长调更有意义。

令，是唐人饮宴时某种游戏间隔的计量单位，喝酒、呼卢皆有令，词中的令，应是歌曲的间隔计量。到了宋代称这种简短的歌令曲调为令词，明代称小令。令在最初并不属于调名，随着词调的发展出现了混乱，有些文人人为给词调加上“令”字，如《雨中花令》与《雨中花》本为一个词调，在学习的过程中要注意辨别。还有一些词牌加“子”字。子的本意表示曲子短小，最初也不是调名，如《渔歌子》，表示渔人唱的小曲而已。

引，源于古琴曲名。宋人在令词基础上曼衍其声，别成新腔，名之引。如《阳关引》是从《阳关曲》衍变而来，《临江仙引》是从《临江仙令》衍变而来。

近，即近拍。有的近拍与旧调基础相同，即旧调翻新腔。如《隔浦莲》也叫《隔浦莲近》，也叫《隔浦莲近拍》；有的近拍是旧调的发展与变化，出现了完全不同的形式，如《诉衷情近》与《诉衷情令》在面貌上发生了根本变化。随着古音佚失，调上是否产生较大变化已经难以考证了。

慢，又作曼，这个字充分表现了词调发展到引、近后又延长引申的含义。“慢”开始时为了区别于令而存在，也并不属于调名，所以古人常常省略这个字。需要注意的是，慢调内容的延长，也相应导致歌唱延缓，时间却未必延长多少。如慢调里的促曲，可能唱起来并不费多少时间，拍数却很多。如《三台》，虽然有三十拍之多，却是急曲子。现在我们已经不需要关注这些了。

（三）词牌的表现形式

虽然有了令、引、近、慢这些基本体裁，但在词曲演唱中，乐人和词人并不满足这些基本表现手法，于是就有了摊破、添字、添声、减字、偷声、促拍、遍、犯调等更加丰富多彩的表现形式。添字、减字是从文字上长短字句，摊破、添声、偷声则是从歌唱上增减音律。

摊破、添声、添字，就是在某韵上增字或断句增字。对于同一词调的增添改造，可能出现几种不同形式，所以名称不同有示区别，如《摊破浣溪沙》与《添字浣溪沙》。

偷声、减字，则是在某韵上减字。

促拍，对原调通过字句的调整来加快唱的节奏，在字面形式上也出现了多以短句为明显特点的变化。

遍、序、歌头、曲破，都是大曲中裁截的一遍。遍作量词，一遍即一曲。一支大曲由许多遍组成的。摘取其中一支来填词，即为**摘遍**，如《薄媚摘遍》是从《薄媚》大调里摘取的一支曲子。**序即序曲**，是大曲的开端内容。古人的序曲分**散序**和**中序**。散序是没有拍子的纯抒情开场音乐，既然没有拍子，也就没有相应的舞蹈。中序又叫**拍序**，有了拍子第一遍便开始跳舞了。如《莺啼序》即为大曲《莺啼序曲》中的一遍，而《霓裳中序第一》则是《霓裳羽衣曲》中序的第一遍。跟春晚开场一样，歌一般都在舞后，但未必第一遍舞蹈便有歌唱。如《霓裳羽衣曲》的歌词出现在中序第四遍。而《薄媚》则在中序的第八遍。用歌计数，则称为**歌遍**，这是有别于舞的遍数。所以**歌头即为歌遍第一**。如《六州歌头》是《六州》大曲中序里歌遍的第一遍。

而《水调歌头》，龙忍寒据《乐府诗集》考证为《水调歌》：“唐曲凡十一叠，前五叠为歌，后六叠为入破，其歌第五叠五言，调声最为怨切。”又《水调歌》所配歌词，前五叠

为七绝四首、五绝一首，至填词摘用《水调歌》前五叠的曲拍，用三、四、五、六、七言的不同句式混合组成，其五言多拗句，殆符合“第五叠五言调声最为怨切”的遗响。若龙忍寒推测可信，则歌头之意又有新解。

中序之后为**入破**。入破又称**急遍**，此时曲子开始变为繁声，舞急歌促，大曲也就演绎到了高潮。词调里的**破**，即**曲破**，如《薄媚曲破》，摘自大曲《薄媚》里的一支入破曲。

词调里还有**破子**的概念，也是一支入破曲。宋人作小舞时，用一些令词作舞队出场的序曲，等破子唱完，舞队出场，称为“放队”或“遣队”。今词调中可查的仅有《后庭花破子》。

转调，即翻唱。因为纯粹在音律上发生改变，即“换羽移宫”，所以字面上没有变化。但也可能因节奏出现变化，个别词句因之减字或添声等情况。“换羽移宫”不是犯调。

犯调，即调式在演唱中发生了宫调变化，也就是宫调相犯，是纯音乐范畴。《历代诗馀》解释“犯”字云：“犯是歌时假借别调作腔，故有侧犯、尾犯、花犯、玲珑四犯等。”以宫犯宫为正犯，以宫犯商为侧犯，以宫犯羽为偏犯，以宫犯角为旁犯，以角犯宫为归宫，周而复始。如今人李玉刚《新贵妃醉酒》，唱到“爱恨就在一瞬间”时突然换腔，就是典型的犯调。

宋人有一类犯调是集曲形式，如《六丑》。“宋徽宗问《六丑》之义，莫能对，急召邦彦问之，对曰：‘此犯六调，皆声之美者，然绝难歌。昔高阳氏有子六人，才而丑，故以比之。’”可见《六丑》取六首不同宫调合成一调，演唱时必然转调六次。

至于尾犯、花犯、倒犯等，也并非词调名，而是犯法的术语。按字义推之，尾犯可能于词尾相犯，花犯可能于词中多处相犯。但吴霜厓有唱调中夹杂花拍之说，然花拍是个人演唱中加入了艺术处理的花腔，实际根本不能作犯调解。倒犯不详，可能是一类句法顺序上的犯调，然仅推测而已，有待后来者订正。

（四）领字

领字用于句首，多见于慢词，提携全句。领字有一字领、二字领、三字领。一字领多作虚字，又多作去声，本身多不构成概念。如：

一字领：任、看、正、待、乍、怕、总、问、爱、奈、似、但、料、想、更、算、况、怅、快、早、尽、嗟、凭、叹、方、将、未、已、应、若、莫、念、甚、要等。

二字领和三字领多具有概念，当作为句中一部分来理解时，便不能视为领字。如：

二字领：那堪、那知、漫道、况值、好是、莫是、应是、试问、记得、纵把、争道、未许、可怜、不恨、者番、回首、未识、未肯、莫向、不见、不拟、不知、载取、依然、休问、更将、谁识、却笑、休叹等。

三字领：更那堪、怎知道、君不见、倩何人、空负了、最无端、君知否、莫不是、且消受、都忘却、况而今、待分付、都付与、昼闲度、又相对、又身在、又争知、梦飞过、又催近、还暗忆、正梦枕、渐浩渺、记当时、便只作、怅客路、似人处、算堪羨、自消凝、莫重来、最愁人、最无情、莫登临等。

（五）重头、换头与双曳头

重头：一首小词，上下叠句法完全相同称为“重头”。重头只有小词才有，如《江城子》。

换头：词下叠首句与上叠首句不同，称为“换头”。又称过片、过变、过拍；音乐上表现为过门。此时音作繁声。小令有重头也有换头，但引、近、慢词全作换头。

双曳头：词前两叠句法完全相同，相对第三叠如双头一般，称为“双曳头”。曳头不是换头，如《瑞龙吟》。

（六）叶韵

叶即协，意为和洽。叶韵，最初是古人因考证不到古今音异，而把某字临时改读为某音以求和谐的妥协做法。

词发展为纯字面文学以后，叶韵成了一种借用他韵的押韵方式。需要注意的是，词因歌唱而产生，最早并无韵谱存在，即使讲究的词人也是压方言韵而已。而不同的方言音调也是不同的，甚至有时为了不因词害意，词人更是借用其他三声来协唱腔，如美成《渡江云》词“指长安日下”的“下”字，虽是去声，但古代歌者依然可以处理成平声去唱。这和近代流行歌曲里处处都在协韵，或者干脆不用韵，只要唱起来不拗口，歌手照样能处理得很好是一个道理的。所以南曲才会有入代三声的说法，便是入声能协各声之故。词一但成为纯字面文学，相应的麻烦也就来了，后人搞不明白词里的协韵问题，于是便连篇累牍各种强调它的紧要性，甚至生成了很多理论学说。清人俞樾在《春在堂随笔》里有一句“夫叶韵乃词中最要之处”，真是故弄玄虚而已。

清人还生造了三声叶的说法，考证再三，似讲填词中同一词韵部里平上去三声相叶，又追究南曲，在度曲中多见某一韵用其他三声去协，了解一下就好。

（七）其他基础概念

倚声，这个名词由“以乐定词”而来。诗歌之初，先有乐曲，后配歌辞。古称倚歌，到了唐宋时称为倚声。宋人沈括《梦溪笔谈》又称填曲，言之“哀乐与声，尚相谐合”，又称填词，一直延续到今天。

填腔，这个名词是“选词配乐”而来。即先有歌辞，后配乐曲。古称诵，又叫诵诗。郑玄注曰：“以声节之曰诵。”汉代称自度曲，即取给歌辞作曲之意。到了宋代称为填腔。

自度曲，精通音律的词人，能自撰歌辞，然后谱上新的曲调，称为自度曲。宋人作自度曲，往往注明曲子的宫调用以说明。

过腔，即转腔，从某调进入另一调而异其腔，是犯的一种表现形式。如姜白石《湘月》词序云“予度此曲，即《念奴娇》之鬲指声也，于双调中吹之。鬲指亦谓之过腔，见晁无咎集。凡能吹竹者，便能过腔也”。这里的鬲指，指吹笛指法因高一孔或者低一孔而出现了腔调的变化，但字面上没有任何改变。

琴趣，宋人把词比作无弦之琴曲，故词集多刊有某某琴趣外篇。又琴是上古音乐，本无节拍，琴曲谱词便不协于词律，如《醉翁操》，故作外篇解。但词变为纸面文学后，清人直接把琴趣作为词的代指了。

阙，量词，一首词称一阙。若词分两段，称上下阙，或前后阙。

变，遍，片，段。一支曲子称一变。变的本意是一支曲子结束，变为另一支曲子的量词。变又作遍。所以词的前后段也可称前后遍，宋时遍又作片或段。

叠，重复之意。宋人代指词的下片，所以宋人把词的过片又称叠头。后来叠字又作量词，词分两段又称为前后叠。

逗，略作停顿谓之逗，类似于顿号。

拍，抑扬顿挫处用手或拍板标记音乐节奏，谓之拍。关于词里拍的概念，半梦先生有一段阐述：“拍的本意还是音乐的范畴，歌唱时讲求的节奏，如同现下戏曲音乐的一板一眼（二分之一拍），一板三眼（四分之三拍）。丢掉了音乐的词体，拍字已无实际意义，因为已不能歌唱。词稿请人指正，又称拍正，只不过延袭旧习而已。填词，小令句与句之间有跳越性，究竟是以句为拍抑或以韵为拍，历来难有定论。长调则往往数句一韵，若以韵为拍，则一调不过八九拍，也不能体现牙板的重要作用。所以，数句一韵，只是表达了一层意思一个阶段，不能理解为一拍。”

到这里，词里拍的概念也就清晰了，即：**拍本是音乐的范畴，词最初依附于音乐，自然就有拍的存在。当词与唱腔脱离后，也就失去了实际意义，只剩下一个相对宽泛的概念存在于词学里。**

其他与拍相关的概念，如：**歇拍**，即上片结句。**促拍**，即急拍，是用急促节奏来演奏。词里标注的急遍、促遍、促曲、促拍等，都是急曲子的意思。**结拍**，大曲中又称煞拍，是全词结尾处；如今填词中代指最后一句。**近拍**，旧曲翻成新调称近拍。**花拍**，为乐曲正拍外的附加节拍，是个人艺术处理后的花腔。宋王灼《碧鸡漫志·六么》：“乐家者流所谓花拍，盖非其正也。曲节抑扬可喜，舞亦随之。”

工尺谱，为古代一种传统记谱法。用“上、尺、工、凡、六、五、乙”表示“do re mi fa sol la si”，不多讲。

俗字谱，为工尺谱前身。《白石道人歌曲》所用“旁谱”、张炎《词源》中“管色应指字谱”等都属俗字谱。由于书写者和刻板的随意，谱字符号多有变体。

管色，等同于西乐中 CDEFGAB 七调，用于限定乐器用调高下。

杀声，古人演奏某词牌时所属宫调是一定的，而此宫调的起声（首韵音）和结声（结韵音）各成定音，此定音谓之杀声。以此推之，若某词牌古人标注宫调，乐者便能知管色和杀声。故调有定格，字有定音。此处民国吴霜厓考证甚详，故不赘述。

住字，即词最后一字之工尺谱字。

衬字，主要补充正字语意的缺漏，歌唱时快速而有节奏地一口带过，是曲谱中的常用字。衬字可以是实词也可以是虚词，甚至整个句子。一般来说，词在文字表现上并无衬字，但在歌唱中，歌者可能会加入衬字作为调节。所以衬字是因唱而产生的。由词过渡到曲，很多内容在形式上存在相似性，后代词家在分析前人词时便借用了曲中衬字这一说法，这是以后人标准衡量前人内容的不科学的做法。如宋《花草粹编》有无名氏一词，本是一首《卜算子》，但在尾句添了“如何”两字，即为衬字：“幽花带露红，湿柳拖烟翠。花柳分春各自芳，惟有人憔悴。寄与手中书，问肯归来未。正是东风料峭寒，**如何**独自教人睡。”

第二章 词的谋篇布局

怎样构思一首词呢？本章主要以长调为例展开论述。明白了长调的结构，再看令词就很简单了。

一、长调的谋篇

谋篇，即构思整首词的思路。张玉田在《词源》中说，词不宜强作强和。小词的创作须得神韵，有尖新巧语为上，数字间以出其妙。度慢词宋人多先择词牌以立间架，后依章法赋予词意，再于字句间斟酌妥帖，此种度法仰仗才气与功力。而清人度慢词有两法：

一是由里而外，以意遣辞。这种方法要先立意布局，后起结过变。即先立意，后限定词牌，然后寻找思路和铺排词句。这种方法在诗赛里最常见，很考验写作基本功，写出佳作的几率不多。但作品对比之下，能很好地发现自己写作中存在的不足，长此以往坚持下去，是提高水平的一种很好途径。

二是由外入里，因辞造意。这种方法要先琢句后造意，来气通全篇。这是古人常用的一种方法，今人也不例外。即通常先得句，有了好句子，再找适合的词牌，然后上下延展，铺排成篇。这样往往能填出好词来。重点讲一下：

首先是得句。真正的好句子都是从感觉中来。而这种句子往往是一首作品的灵魂。所以要抓住稍纵即逝的感觉，无论多忙，都要第一时间把它记录下来。

句子没有还必须填词怎么办？不妨先将所见之物、所经之事，甚至相关的典故细细罗列出来，静下心来细细去想这些题材都有哪些独特的信息，这种情况下要懂得适当略放几天，不要轻率下笔，随时有感触了则捕捉下来；再细心组合至作品中，方见对文字的驾驭手段。

须知填一首长调往往是功夫活，要有看点，摆脱平庸。即使全篇无甚大意，句子也要美。因为欣赏艺术美也是很重要的，未必一定写出大道理来。填一首好词耗费心力巨大，更需勤奋，少作思涩，多作手滑，两不易也。

其次是选择词牌。有了好句，就需要找一个满足感情基调的词牌相容纳。不同词牌表达的感情基调是不一样的，如《满江红》是慷慨激烈的，《甘州》是酣畅流利的，《声声慢》是缠绵凄恻的，《雨霖铃》是满怀凄凉的，《寿楼春》是悼亡的。而初得的好句又往往是璞玉，在寻找相同感情基调的词牌时，还需对这个句子重新锤炼。这又涉及到词句的声调问题。

再次是成篇。当好句填充进某个精心挑选出来的词牌后，就可以围绕自己的感情基调上下铺排，延展成篇了。

在延展的过程中需要注意哪些问题呢？这就涉及长调的布局。

二、长调的布局

布局，即整首词每一韵铺排延展的方法。

（一）首句的写法

很多词话里都强调词的首句，大体来说，无外乎“**重在首句，当提挈全词，得势而起，使人眼前一亮方好**”，也就是起句要抓眼，如：

水龙吟

北宋·苏轼

古来云海茫茫，蓬山绛阙知何处。人间自有，赤城居士，龙蟠凤举。清静无为，坐忘遗

照，八篇奇语。向玉霄东望，蓬莱掩霭，有云驾、骖凤驭。行尽九州四海，笑纷纷、落花飞絮。临江一见，谪仙风采，无言心许。八表神游，浩然相对，酒酣箕踞。待垂天赋就，骑鲸路稳，约相将去。

木兰花慢

北宋·柳永

坼桐花烂漫，乍疏雨、洗清明。正艳杏烧林，缃桃绣野，芳景如屏。倾城。尽寻胜去，骤雕鞍绀幘出郊坰。风暖繁弦脆管，万家竞奏新声。盈盈。斗草踏青。人艳冶、递逢迎。向路傍往往，遗簪堕珥，珠翠纵横。欢情。对佳丽地，信金罍罄竭玉山倾。拚却明朝永日，画堂一枕春醒。

以上两首仅看起句，东坡思绪飞扬，屯田浪漫清警。再如稼轩有“楚天千里清秋，水随天去秋无际”句，梦窗有“渺空烟四远，是何年、青天坠长星”句等，无不是思维驰骋，甚至脑洞大开，让人感觉到一种可望而不可即的才气。

还有一种中规中矩的起法，从开篇起即逐步交代整首词的时间、地点、季节、人物等因素，跟我们写文章有点类似，看似平常，却也是名篇迭出。如下面两首：

法曲献仙音

南宋·姜夔

张彦功官舍在铁冶岭上，即昔之教坊使宅。高斋下瞰湖山，光景奇绝。予数过之，为赋此。

虚阁笼寒，小帘通月，暮色偏怜高处。树隔离宫，水平驰道，湖山尽入尊俎。奈楚客淹留久，砧声带愁去。屡回顾，过秋风、未成归计，谁念我、重见冷枫红舞。唤起淡妆人，问逋仙、今在何许。象笔鸾笺，甚而今、不道秀句。怕平生幽恨，化作沙边烟雨。

惜黄花慢

南宋·吴文英

次吴江小泊，夜饮僧窗惜别，邦人赵簿携小妓侑尊，连歌数阕，皆清真词。酒尽已四鼓，赋此词饯尹梅津。

送客吴皋。正试霜夜冷，枫落长桥。望天不尽，背城渐杳，离亭黯黯，恨水迢迢。翠香零落红衣老，暮愁锁、残柳眉梢。念瘦腰，沈郎旧日，曾系兰桡。仙人凤咽琼箫，怅断魂送远，九辩难招。醉鬟留盼，小窗剪烛，歌云载恨，飞上银霄。素秋不解随船去，败红趁、一叶寒涛。梦翠翘。怨鸿料过南谯。

这两首词，白石词交代了时间和地点，梦窗词交代了人物和地点。其他要素都是紧接着首句次序交代展开。

（二）递进词意

这要触及长调最基本的一个写作特点，即：**层层铺叙，层转层深**。即在填词过程中，要

注意不断转换角度，还要把感情继续往前铺排。对于长调来讲，通常上下片四韵居多，一韵又有多句。这时候就要注意一韵尽量表达一意。如果前一韵意思没表达充分，后一韵可以递进补充一下，极个别情况下也会出现两韵一意的情况。如：

八声甘州·送春韵

宋末元初·刘辰翁

看飘飘、万里去东流，道伊去如风。便锦缆危潮，青山御宿，烟雨啼红。愁是明朝酒醒，听著返魂钟。留得春如故，了不关依。春亦去人远矣，是别情何薄，归兴何浓。但江南心好，未便到芙蓉。念今夜、初程何处，有何人、垂袖舞行宫。青青柳，留君如此，如此匆匆。

水龙吟·登建康赏心亭

南宋·辛弃疾

楚天千里清秋，水随天去秋无际。遥岑远目，献愁供恨，玉簪螺髻。落日楼头，断鸿声里，江南游子。把吴钩看了，栏杆拍遍，无人会，登临意。休说鲈鱼堪脍，尽西风，季鹰归未？求田问舍，怕应羞见，刘郎才气。可惜流年，忧愁风雨，树犹如此！倩何人，唤取红巾翠袖，搵英雄泪！

刘须溪词是典型的一韵一意；稼轩词三四韵大面积铺排，合成一意。

（三）歇拍的写法

歇拍当沉着稳健。歇拍在递进上一韵的同时，必须要给过片留下伏笔。如：

摸鱼儿·苑

南宋·王沂孙

玉帘寒、翠痕微断，浮空清影零碎。碧芽也抱春洲怨，双卷小缄芳字。还又似。系罗带相思，几点青钿缀。吴中旧事。怅酪乳争奇，鲈鱼谩好，谁与共秋醉。

江湖兴，昨夜西风又起。年年轻误归计。如今不怕归无准，却怕故人千里。何况是。正落日垂虹，怎赋登临意。沧浪梦里。纵一舸重游，孤怀暗老，馀恨渺烟水。

贺新郎·九日

南宋·刘克庄

湛湛长空黑，更那堪、斜风细雨，乱愁如织。老眼平生空四海，赖有高楼百尺。看浩荡、千崖秋色。白发书生神州泪，尽凄凉、不向牛山滴。追往事，去无迹。少年自负凌云笔，到而今、春华落尽，满怀萧瑟。常恨世人新意少，爱说南朝狂客。把破帽年年拈出。若对黄花孤负酒，怕黄花也笑人岑寂。鸿去北，日西匿。

以上两首，碧山词用张季鹰典故上下勾连，后村则以往事勾连少年。

（四）过片的写法

过片，即换头，要能接住上片。如：

高阳台·过种山

南宋·吴文英

帆落回潮，人归故国，山椒感慨重游。弓折霜寒，机心已堕沙鸥。灯前宝剑清风断，正五湖、雨笠扁舟。最无情，岩上闲花，腥染春愁。 **当时白石苍松路**，解勒回玉辇，雾掩山羞。木客歌阑，青春一梦荒丘。年年古苑西风到，雁怨啼、绿水蒹秋。莫登临，几树残烟，西北高楼。

多丽·咏白菊

南宋·李清照

小楼寒，夜长帘幕低垂。恨潇潇、无情风雨，夜来揉损琼肌。也不似贵妃醉脸，也不似孙寿愁眉。韩令偷香，徐娘傅粉，莫将比拟未新奇，细看取，屈平陶令，风韵正相宜。微风起，清芬酝藉，不减酴醾。 **渐秋阑，雪清玉瘦，向人无限依依。**似愁凝汉皋解佩，似泪洒纨扇题诗。朗月清风，浓烟暗雨，天教憔悴瘦芳姿。纵爱惜，不知从此，留得几多时。人情好，何须更忆，泽畔东篱。

满江红

南宋·岳飞

怒发冲冠，凭阑处、潇潇雨歇。抬望眼、仰天长啸，壮怀激烈。三十功名尘与土，八千里路云和月。莫等闲、白了少年头，空悲切。 **靖康耻，犹未雪。**臣子恨，何时灭。驾长车，踏破贺兰山缺。壮志饥餐胡虏肉，笑谈渴饮匈奴血。待从头、收拾旧山河，朝天阙。

以上三首，吴梦窗用空间接住上片，李易安以时间接住上片，岳鹏举以感情接住上片。**过片要俊逸挺拔。**即通过炼字酌句做到语言精炼。如：

渡江云·西湖清明

南宋·吴文英

羞红颦浅恨，晚风未落，片绣点重茵。旧堤分燕尾，桂棹轻鸥，宝勒倚残云。千丝怨碧，渐路入、仙坞迷津。肠漫回，隔花时见，背面楚腰身。 **逡巡。**题门惆怅，堕履牵萦，数幽期难准。还始觉、留情缘眼，宽带因春。明朝事与孤烟冷，做满湖、风雨愁人。山黛暝，尘波澹绿无痕。

无俗念·梨花词

金末元初·丘处机

春游浩荡，是年年、寒食梨花时节。白锦无纹香烂漫，玉村琼葩堆雪。静夜沉沉，浮光霭霭，冷浸溶溶月。人间天上，烂银霞照通彻。 **浑似姑射真人，天姿灵秀，意气舒高洁。**万化参差谁信道，不与群芳同列。浩气清英，仙材卓犖，下土难分别。瑶台归去，洞天方看

清绝。

以上两首，梦窗根据词牌特点，选词深沉简练，长春子则用典飘逸。

关于过片，《词概》里还有“空中荡漾”之说，谓之妙诀；蛰堪先生《半梦庐词话》也有提及。即上意本可接入下意，却偏不入。看似横空飞来，不着边际，而之后紧跟的句子再把词意重新接住。如：

齐天乐·与冯深居登禹陵

南宋·吴文英

三千年事残鸦外，无言倦凭秋树。逝水移川，高陵变谷，那识当时神禹。幽云怪雨。翠萍湿空梁，夜深飞去。雁起青天，数行书似旧藏处。寂寥西窗久坐，故人慳会遇，同剪灯语。积藓残碑，零圭断壁，重拂人间尘土。霜红罢舞。漫山色青青，雾朝烟暮。岸锁春船，画旗喧赛鼓。

木兰花慢·陪仓幕游虎丘，时魏益斋已被亲擢，陈芬窟、李方庵皆将满秩

南宋·吴文英

紫骝嘶冻草，晓云锁、岫眉颦。正蕙雪初消，松腰玉瘦，憔悴真真。轻藜渐穿险磴，步荒苔、犹认瘞花痕。千古兴亡旧恨，半丘残日孤云。开尊。重吊吴魂。岚翠冷、洗微醺。问几曾夜宿，月明起看，剑水星纹。登临总成去客，更软红、先有探芳人。回首沧波故苑，落梅烟雨黄昏。

梦窗这两首词，上一首过片并没有讲登禹陵事，而是提到了冯深居；紧接着一韵，再次转到主题登禹陵上去。后一首过片写酒，紧跟着转到主题游虎丘上去，手法都是一样的。

还有一类特殊例子，由于感情倾诉过于强烈，结果一气贯注，打破了上下片的勾连关系，形成了一个整体。如：

声声慢

南宋·李清照

寻寻觅觅，冷冷清清，凄凄惨惨戚戚。乍暖还寒时候，最难将息。三杯两盏淡酒，怎敌他晚来风急。雁过也，正伤心，却是旧时相识。满地黄花堆积，憔悴损，如今有谁堪摘。守着窗儿，独自怎生得黑。梧桐更兼细雨，到黄昏，点点滴滴。这次第，怎一个愁字了得。

这首词通篇都是扣住结拍的一个“愁”字在喃喃叙来，期间铺排了大量惹人生愁的景物，并没有明显的上下片之分。

贺新郎·别茂嘉十二弟

南宋·辛弃疾

绿树听鹈鴂。更那堪、鹧鸪声住，杜鹃声切！啼到春归无寻处，苦恨芳菲都歇。算未抵、

人间离别。马上琵琶关塞黑，更长门、翠辇辞金阙。看燕燕，送归妾。 将军百战身名裂。向河梁、回头万里，故人长绝。易水萧萧西风冷，满座衣冠似雪。正壮士、悲歌未彻。啼鸟还知如许恨，料不啼清泪长啼血。谁共我，醉明月。

这首词稼轩大量铺排恨别典故连贯上下片，胸中郁愤喷涌而出，不可遏止，也不存在分片处。

（五）词的高潮

结拍前一韵，多为词意高潮澎湃处，也是全篇感情基调的升华。如：

摸鱼儿·淳熙己亥，自湖北漕移湖南，同官王正之置酒小山亭，为赋

南宋·辛弃疾

更能消，几番风雨。匆匆春又归去。惜春长怕花开早，何况落红无数。春且住，见说道，天涯芳草迷归路。怨春不语。算只有殷勤，画檐蛛网，镇日惹飞絮。

长门事，准拟佳期又误，蛾眉曾有人妒。千金纵买相如赋，脉脉此情谁诉。君莫舞，君不见，玉环飞燕皆尘土。**闲愁最苦**。休去倚危栏，斜阳正在，烟柳断肠处。

稼轩这首词倒数第二韵用“闲愁最苦”四个字画龙点睛，升华全篇。

也有少数词发力于倒数第三韵，后一韵再作递进补充。如：

贺新郎·送陈真州子华

南宋·刘克庄

北望神州路。试平章、这场公事，怎生分付。记得太行山百万，曾入宗爷驾驭。今把作、握蛇骑虎。君去京东豪杰喜，想投戈、下拜真吾父。谈笑里，定齐鲁。 两河萧瑟惟狐兔。问当年、祖生去后，有人来否。多少新亭挥泪客，谁梦中原块土。**算事业、须由人做**。应笑书生心胆怯，向车中、闭置如新妇。空目送，塞鸿去。

后村这首词倒数第三韵“算事业须由人做”达到全篇感情顶峰，而“应笑书生心胆怯，向车中、闭置如新妇”则是倒数第三韵的衬托。

（六）结拍的写法

结拍，通常笔触要轻，所谓轻柔地宕开一笔，以景结句最佳，留有余味，所谓“辞意俱尽，辞尽意不尽，意尽辞不尽，辞意俱不尽”。

以景结尾的词到处都是，已经成大套路了，如上例稼轩词“休去倚危栏，斜阳正在，烟柳断肠处”即如此。不再举例。

也有古人强调结之末字须新隽响亮为上。如《水龙吟》末字多如此：

水龙吟·八月十日，与强少逸游道场山，放舟中流，命工吹笛舟尾迎月归作

宋·叶梦得

舵楼横笛孤吹，暮云散尽天如水。人间底事，忽惊飞坠，冰壶千里。玉树风清，漫披遥卷，与空无际。料嫦娥此夜，殷勤偏照，知人在、千山外。常恨孤光易转，仗多情、使君料理。一杯起舞，曲终须寄，狂歌重倚。为问飘流，几逢清影，有谁同记。但尊中有酒，长追旧事，拚年年醉。

水龙吟·越调梨花

北宋·周邦彦

素肌应怯馀寒，艳阳占立青芜地。樊川照日，灵关遮路，残红敛避。传火楼台，妒花风雨，长门深闭。亚帘栊半湿，一枝在手，偏勾引、黄昏泪。别有风前月底。布繁英、满园歌吹。朱铅退尽，潘妃却酒，昭君乍起。雪浪翻空，粉裳缟夜，不成春意。恨玉容不见，琼英漫好，与何人比。

还有一类借用典故来结尾的，如：

永遇乐·京口北固亭怀古

南宋·辛弃疾

千古江山，英雄无觅，孙仲谋处。舞榭歌台，风流总被、雨打风吹去。斜阳草树，寻常巷陌，人道寄奴曾住。想当年，金戈铁马，气吞万里如虎。元嘉草草，封狼居胥，赢得仓皇北顾。四十三年，望中犹记，烽火扬州路。可堪回首，佛狸祠下，一片神鸦社鼓。凭谁问，廉颇老矣，尚能饭否。

摸鱼儿·东皋寓居

北宋·晁补之

买陂塘、旋栽杨柳，依稀淮岸江浦。东皋雨足新痕涨，沙觜鹭来鸥聚。堪爱处，最好是、一川夜月光流渚。无人独舞。任翠幄张天，柔茵藉地，酒尽未能去。

青绫被，莫忆金闺故步。儒冠曾把身误。弓刀千骑成何事，荒了邵平瓜圃。君试觑。满青镜、星星鬓影今如许。功名浪语。便似得班超，封侯万里，归计恐迟暮。

填词中，寻得一个满意的句子本身就不易，而填出一首整体令人满意的词则更难，故而《词源》里说：“一曲之中，安能句句高妙？只要拍搭衬副得去，于好发挥笔力处，极要用工，不可轻易放过，读之使人击节可也。”诚如是哉。

三、词中求词与词外求词

填词虽然强调得句的重要，但往往苦于缺少灵感，造成落笔无物。怎么办呢？

在阅读古人词集时，我们往往会有和书的内容引起思想共鸣的感觉。如果及时抓住这种感觉，用自己的思维翻译出来，句子也就有了。这就是词中求词，是辅助学词的一种重要方法手段。

有时大量阅读其他作品，同样也会让人浮想联翩，甚至脑海中因联想而延伸意境，产生

上佳的句子。这就是词外求词。又《蕙风词话》里讲：“词中求词，不如词外求词。词外求词之道，一曰多读书，二曰谨避俗。俗者，词之贼也。”又讲：“填词要天资，要学力。平日之阅历，目前之境界，亦与有关系。无词境，即无词心。矫揉而强为之，非合作也。境之穷达，天也，无可如何者也。雅俗，人也，可择而处者也。”又《织余琐述》记载：“蕙风尝读梁元帝《荡妇思秋赋》，至‘登楼一望，唯见远树含烟，平原如此，不知道路几千’，呼娱而诏之曰：‘此至佳之词境也。看似平淡无奇，却情深而意真。求词词外，当于此等处得之。’”

然而词中求词也好，词外求词也好，没有丰富的阅历，便很难触发思想。如果仅仅有思想，很大程度只会蹈袭古人意境，成为今人所诟病的“学院派”，终无自家面目。

四、词的修改

词愈好，愈难改。余常对学词者说：“懂填词法，能勤填词，仅得十之二三。”那剩下的十之七八何处？**改词**！只有经历过把自己逼到崩溃的边缘，才会越来越游刃有余。而不是一味迁就自己都感觉有问题的作品，如此纵填万首又有何用？

早年曾与半梦先生长谈，先生言及“宁可一首精，不可百首废”。余以为然。又言及改词，先生言道：“初收学生，皆令作业改一月方看。”非是词难改，实为去除浮躁，砥砺秉性，不使轻率落笔而已。

又炼字炼句，是改词的精髓。但雕琢之间不可失字句的自然妥帖。炼字好坏，关系一时惊艳，久之甚至成一家风格。《乐府指迷》言：“初赋词，且先将熟腔易唱者填了，却逐一点勘，替去生硬及平侧不顺之字。久久自熟，便觉拗者少，全在推敲吟嚼之功也。”又《词源》云：“句法中有字面，盖词中一个生硬字用不得。须是深加锻炼，字字敲打得响，歌诵妥溜，方为本色语。如贺方回、吴梦窗，皆善于炼字面，多于温庭筠、李长吉诗中来。字面亦词中之起眼处，不可不留意也。”我们现在看到的古人词，无不是经过千锤百炼后去掉明显斧凿痕迹的结果，期间艰辛在记载里偶有提及。明人彭金粟曾言：“**词以自然为宗，但自然不从雕琢中来，便率易无味。**”又草窗少时赋《木兰花慢》十首咏西湖十景。序云：“西湖十景尚矣。张成子尝赋《应天长》十阙夸余曰：‘是古今词家未能道者。’余时年少气锐，谓此人间景，余与子皆人间人，子能道，余顾不能道耶？冥搜六日而词成。成子惊赏敏妙，许放出一头地。异日霞翁（杨缵）见之曰：‘语丽矣，如律未协何？’遂相与订正，阅数月而后定。是知词不难作，而难于改；语不难工，而难于协。翁往矣，赏音寂然。姑述其概，以寄余怀云。”草窗虽然少年使气，但在杨霞翁帮助下，两人居然“阅数月而后定”，这是多么严格的推敲和严谨的态度。

故张玉田《词源》里讲：“词既成，试思前后之意不相应，或有重叠句意，又恐字面粗疏，即为修改。改毕，净写一本，展之几案间，或贴之壁。少顷再观，必有未稳处，又须修改。至来日再观，恐又有未尽善者，如此改之又改，方成无瑕之玉。倘急于脱稿，倦事修择，岂能无病，不惟不能全美，抑且未协音声。作诗者且犹旬锻月练，况于词乎。”

玉田此法半梦先生又称“换眼法”。况夔笙《蕙风词话》讲：“佳词作成，便不可改。但可改，便是未佳。改词之法，如一句之中，有两字未协，试改两字。仍不惬意，便须换意，通改全句。牵连上下，常有改至四五句者。不可守住元来句意，愈改愈滞也。”又说：“改词须知挪移法。常有一两句语意未协，或嫌浅率。试将上下互易，便有韵致。或两意缩

成一意，再添一意，更显厚。此等倚声浅诀，若名手意笔兼到，愈平易，愈浑成，无庸临时掉弄也。”况夔笙此法，则涉及全篇布局，即一字未逮，或在他处，则须通篇考虑，上下调度，甚至因一字而通改全句。

炼字所及，最能开拓全篇意旨的字句，谓之词眼。如宋子京《玉楼春》之“闹”字。另外，清人有用语不如造语的说法。即**生造**，后章亦有讲解。《词学集成》言：“用成语若太腐，不如造语为佳。须知成语，即古人造语也。……一调中通首皆拗者，遇顺句必须精警。通首皆顺者，遇拗句必须纯熟。此为句法之要。”

综上所述，词的修改方法大致如下：

先在原稿框架下将未协之处一一标出，一字数字乃至一句数句。先通气脉，使词意不重复论述，约略固定住句式内容。再协律，把韵脚敲定。再依律细酌，如有声调上的要求，特别是强调四声的格律词，未合处应循声以求，推敲至隽。炼字炼句中，或因一字改动数字，因一句改作两句，或上句与下句互易，或两句缩成一句以显厚实，实不可得处最后须换意，或能写出有巧妙的句子来。特别是炼字中，不要拘泥于字的前后位置，也不要拘泥于该字是否出现。往往是后面某个出现的字，在另一个位置却是最好的，不妨把它提到该处，后面再找一个同义字代。炼字过程中，虽然不忌讳重字，但能避还是要避，除非刻意重复。

以上数语，精妙处须个人改词过程中细细体会。关于成词炼字之难，《白雨斋词话》里说：“雄阔非难，深厚为难。刻挚非难，幽郁为难。疏逸非难，冲淡为难。工丽非难，雅正为难。奇警非难，顿挫为难。纤巧非难，浑融为难。古今不乏名家，兼有众长鲜矣。词岂易言哉！”此论可谓至矣。

第三章 词的写作手法

写作手法主要包括三类，即**修辞手法**、**写作方法**和**表达方式**。

修辞手法，是对语句进行必要的修饰、加工及润色，以提高表达效果的方法，是写作中最基础的表现手段，如比喻、拟人、排比、夸张、讽刺、反问、对偶、反复、回文等，不作举例。

写作方法，是为了烘托主题、抒发情感所运用的方法和技巧，如借景抒情、托物言志、以物喻人、前后照应、欲扬先抑等。对于填词而言，每一种写作方法并不是孤立存在的，如一首词可以托物言志，其他写作方法也会不同程度出现，从而构成一个有机整体，同时也在修辞手法和表达方式中进行选择。

表达方式，是为理顺思路所采取的方式手段，在写作中主要表现为五大类，即记叙、议论、抒情、描写和说明。填词中除了叙述和抒情能够构成大的框架外，议论、描写和说明都是作为辅助手段出现的。

词里的写作手法，并不以单独的面目出现，往往几种并存。但总有一种表现很突出。

一、借景抒情

填词中，在结构上最常见的写作方法是上片写景，下片抒情。如：

桂枝香

北宋·王安石

登临送目。正故国晚秋，天气初肃。千里澄江似练，翠峰如簇。归帆去棹残阳里，背西风、酒旗斜矗。彩舟云淡，星河鹭起，画图难足。念往昔、繁华竞逐。叹门外楼头，悲恨相续。千古凭高，对此谩嗟荣辱。六朝旧事随流水，但寒烟、衰草凝绿。至今商女，时时犹唱，后庭遗曲。

王介甫这首词主要抒发了登临怀古之情，也流露出作者失意之时顾情风物的情怀。典型的上片写景，即登临所见；下片抒情，也就是登临所感。

念奴娇·过洞庭

南宋·张孝祥

洞庭青草，近中秋，更无一点风色。玉鉴琼田三万顷，著我扁舟一叶。素月分辉，明河共影，表里俱澄澈。悠然心会，妙处难与君说。应念岭表经年，孤光自照，肝胆皆冰雪。短发萧骚襟袖冷，稳泛沧溟空阔。尽挹西江，细斟北斗，万象为宾客。扣舷独啸，不知今夕何夕。

张于湖这首词上片写景，从歇拍开始抒情。在修辞手法上，涉及了比喻、夸张、对偶等；在写作方法上，借景抒情的同时，托物言志、以物喻人等都有涉及。以后举例子不再提及修辞。

顺便提一下吊古词，虽成俗套，历来却也乐此不疲。这类词开篇一般触景生情作起兴，然后一串追忆描述，下片开始抒情，最后引申出自己的观点。套路很简单，结构模仿起来也容易。如：

八声甘州·寿阳楼八公山作

北宋·叶梦得

故都迷岸草，望长淮、依然绕孤城。想乌衣年少，芝兰秀发，戈戟云横。坐看骄兵南渡，沸浪骇奔鲸。转眄东流水，一顾功成。千载八公山下，尚断崖草木，遥拥峥嵘。漫云涛吞吐，无处问豪英。信劳生、空成今古，笑我来、何事怆遗情。东山老，可堪岁晚，独听桓筝。

叶少蕴作这首《八声甘州》时被排挤出朝。上片追忆淝水之战，过片用空间递进，下片抒情，属于怀古词的典型套路。但整个下片先正说，再反说是一大亮点，直笔和曲笔交替使用，将词意层层推进，把词人的浩荡心事表达得回旋往复，委婉曲折。

还有一类词前面通篇写景，直到结拍点破主题，再回首看一切景语皆是情语。这类词篇幅一般都短，常在令词中出现。如：

蝶恋花

五代·冯延巳

六曲阑干偎碧树，杨柳风轻，展尽黄金缕。谁把钿筝移玉柱，穿帘海燕双飞去。满眼游丝兼落絮，红杏开时，一霎清明雨。浓醉觉来莺乱语，惊残好梦无寻处。

冯正中这首词只有看到最后，才露出闺中人的惆怅来。这首词第八章还要细讲，不多说。

还有一类词通篇都在写景，又通篇藏情，也常出现在令词中。如：

蝶恋花

北宋·欧阳修

庭院深深深几许，杨柳堆烟，帘幕无重数。玉勒雕鞍游冶处，楼高不见章台路。雨横风狂三月暮，门掩黄昏，无计留春住。泪眼问花花不语，乱红飞过秋千去。

欧阳永叔这首《蝶恋花》，人物始终隐藏在景物里，而写景、寓情、造境又都写得非常深，浑成不着痕迹，极其含蓄蕴藉，被誉为词家的最高境界。

二、直接抒情

直接抒情，即直抒胸臆来发端，通常感情强烈，节奏明快。这一类抒情与借景抒情正好相反，在情感表达上属于**即事叙景**。也就是叙事为主，写景为辅，景物的描写作为叙事的烘染或铺垫而存在。如：

贺新郎·同父见和，再用韵答之

南宋·辛弃疾

老大那堪说。似而今、元龙臭味，孟公瓜葛。我病君来高歌饮，惊散楼头飞雪。笑富贵、千钧如发。硬语盘空谁来听？记当时、只有西窗月。重进酒，换鸣瑟。事无两样人心别。问渠侬：神州毕竟，几番离合？汗血盐车无人顾，千里空收骏骨。正目断、关河路绝。我最怜君中宵舞，道男儿、到死心如铁。看试手，补天裂。

这首词是稼轩与陈同父鹅湖之会唱和之一，开篇直抒胸臆，而出现的景物则成了抒情的点缀，处处为叙事服务。

贺新郎

南宋·辛弃疾

邑中园亭，仆皆为赋此词。一日，独坐停云，水声山色竞来相娱。意溪山欲援例者，遂作数语，庶几仿佛渊明思亲友之意云。

甚矣我衰矣！怅平生、交游零落，只今馀几？白发空垂三千丈，一笑人间万事。问何物、能令公喜？我见青山多妩媚，料青山、见我应如是。情与貌，略相似。一尊搔首东窗里。想渊明、停云诗就，此时风味。江左沉酣求名者，岂识浊醪妙理！回首叫、云飞风起。不恨古人吾不见，恨古人、不见吾狂耳。知我者，二三子。

这首辛词也是开篇即抒情，里面的白发、青山、樽酒、风云等都是抒情的佐料。

三、间接抒情

间接抒情，一般把带有主观色彩的抒情夹杂在叙事、议论或描写中，感染力相对较强，是一类含蓄婉转的抒情法。如：

高阳台·西湖春感

南宋·张炎

接叶巢莺，平波卷絮，断桥斜日归船。能几番游，看花又是明年。东风且伴蔷薇住，到蔷薇、春已堪怜。更凄然。万绿西泠，一抹荒烟。当年燕子知何处，但苔深韦曲，草暗斜川。见说新愁，如今也到鸥边。无心再续笙歌梦，掩重门、浅醉闲眠。莫开帘。怕见飞花，怕听啼鹃。

夹叙夹议的抒情方式是张玉田最擅长的笔法，上面这首词通篇都在夹叙夹议中抒发感情。追念故国时不是直接倾泻，而是以景示情，以情带景，深得沉郁之气，耐人咀嚼，清人评此词：“凄凉幽怨，郁之至，厚之至。”这也是长调里最常见的写法之一。

探春慢

南宋·张炎

己亥客隘间，岁晚江空，暖雨夺雪，篝灯顾影，依依可怜。作此曲，寄戚五云。书之，几脱腕也

列屋烘炉，深门响竹，催残客里时序。投老情怀，薄游滋味，消得几多凄楚。听雁听风雨，更听过、数声柔橹。暗将一点心，试托醉乡分付。借问西楼在否。休忘了盈盈，端正窥户。铁马春冰，柳蛾晴雪，次第满城箫鼓。闲见谁家月，浑不记、旧游何处。伴我微吟，恰有梅花一树。

这首词也是典型的夹叙夹议手法，清人所推崇的“沉郁”两字，端可一窥。

四、咏物

咏物本身就是寄托，是填词中常见的一类。而托物言志或以物喻人都在咏物范畴。通常有两种写法：

（一）物与人双写，交叉出现

这种写法主要将抒情主体与人相融合，咏物即是咏人，相互感兴生发，通过角度的不断变换，展现感情上的跌宕起伏。如：

齐天乐·蝉

南宋·王沂孙

绿槐千树西窗悄，厌厌昼眠惊起。饮露身轻，吟风翅薄，半剪冰笺谁寄。凄凉倦耳。漫重拂琴丝，怕寻冠珥。短梦深宫，向人犹自诉憔悴。残虹收尽过雨，晚来频断续，都是秋意。病叶难留，纤柯易老，空忆斜阳身世。窗明月碎。甚已绝余音，尚遗枯蜕。鬓影参差，断魂青镜里。

碧山这首词以蝉鸣为贯穿，写蝉也是写人，人和蝉相互感发，物我之间不断转换，虚实交错，意象不断流动跳跃。

过秦楼·黄钟商芙蓉

南宋·吴文英

藻国凄迷，曲澜澄映，怨入粉烟蓝雾。香笼麝水，腻涨红波，一镜万妆争妒。湘女归魂，佩环玉冷无声，凝情谁愬。又江空月堕，凌波尘起，彩鸳愁舞。还暗忆、钿合兰桡，丝牵琼腕，见的更怜心苦。玲珑翠屋，轻薄冰绡，稳称锦云留住。生怕哀蝉，暗惊秋被红衰，啼珠零露。能西风老尽，羞趁东风嫁与。

梦窗这首词表面咏荷，实际寓寄个人情怀，抒发词人对女子的追忆之情。全词处处都抓紧荷花物性，同时又处处在写人。

（二）人藏于物后，不出现真实主体

这种写法主要将抒情主体侧身其外，隐于物后，通过时空变化，展示情感的曲折发展。如：

齐天乐·蝉

南宋·王沂孙

一襟馀恨宫魂断，年年翠阴庭树。乍咽凉柯，还移暗叶，重把离愁深诉。西窗过雨。怪瑶佩流空，玉笋调柱。镜暗妆残，为谁娇鬓尚如许。铜仙铅泪似洗，叹移盘去远，难贮零露。病翼惊秋，枯形阅世，消得斜阳几度。馀音更苦。甚独抱清高，顿成凄楚。漫想薰风，柳丝千万缕。

碧山此词隐射宋亡及帝陵被盗事，通篇咏物托意，以意贯串，隐晦纡曲，不留痕迹。

齐天乐·萤

南宋·王沂孙

碧痕初化池塘草，荧荧野光相趁。扇薄星流，盘明露滴，零落秋原飞燐。练裳暗近。记穿柳生凉，度荷分暝。误我残编，翠囊空叹梦无准。楼阴时过数点，倚栏人未睡，曾赋幽恨。汉苑飘苔，秦陵坠叶，千古凄凉不尽。何人为省。但隔水馀晖，傍林残影。已觉萧疏，更堪秋夜永。

这首词通篇咏萤，但无一“萤”字出现，只抓住漂泊这一共性来倾注共同感情。词内处处烘托，表达了对故国深沉怀恋。清人周济称碧山：“咏物最争托意，肃事处以意贯串，浑化无痕。”果如此。

五、正面描写与侧面描写

填词中正笔和侧笔往往互相穿插，来实现思想感情的表达。大量填词事实证明，侧面描写往往比正面描写更有思路，因为侧笔更容易开脑洞，而正笔反而容易陷进思维的死胡同去，词愈长愈是如此。如：

满庭芳·促织儿

南宋·张镃

月洗高梧，露溥幽草，宝钗楼外秋深。土花沿翠，萤火坠墙阴。静听寒声断续，微韵转、凄咽悲沉。争求侣，殷勤劝织，促破晓机心。儿时曾记得，呼灯灌穴，敛步随音。任满身花影，犹自追寻。携向华堂戏斗，亭台小、笼巧妆金。今休说，从渠床下，凉夜伴孤吟。

齐天乐

南宋·姜夔

丙辰岁，与张功父会饮张达可之堂。闻屋壁间蟋蟀有声，功父约予同赋，以授歌者。功父先成，辞甚美。予裴徊未利花间，仰见秋月，顿起幽思，寻亦得此。蟋蟀，中都呼为促织，善斗。好事者或以二三十万钱致一枚，镂象齿为楼观以贮之。

庾郎先自吟愁赋，凄凄更闻私语。露湿铜铺，苔侵石井，都是曾听伊处。哀音似诉，正思妇无眠，起寻机杼。曲曲屏山，夜凉独自甚情绪。西窗又吹暗雨。为谁频断续，相和砧杵。候馆迎秋，离宫吊月，别有伤心无数。幽诗漫与，笑篱落呼灯，世间儿女。写入琴丝，一声声更苦。

从白石词的小序，我们可以看到作这首词的原因。张功父占得先手，对促织作正面描写，几乎把相关内容穷尽了，以至于白石看到张词后“裴徊未利花间，仰见秋月”长吁短叹。姜词于是大量侧笔铺排，唯偶见偶闻“篱落呼灯，世间儿女”处实写，也是感情高潮处。于是以蛩鸣为线索，以《齐天乐》为载体，不断转换空间，广泛触发人事，把词人、思妇、客子、嫔妃、儿童等不同人事巧妙组织到一起，层层夹写，步步烘托，这也是第二章里讲到的得句

成词的典型例子。

水龙吟·杨花

北宋·章榘

燕忙莺懒芳残，正堤上、柳花飘坠。轻飞乱舞，点画青林，全无才思。闲趁游丝，静临深院，日长门闭。傍珠帘散漫，垂垂欲下，依前被、风扶起。兰帐玉人睡觉，怪春衣、雪沾琼缀。绣床渐满，香毳无数，才圆却碎。时见蜂儿，仰粘轻粉，鱼吹池水。望章台路杳，金鞍游荡，有盈盈泪。

水龙吟·次韵章质夫杨花词

北宋·苏轼

似花还似非花，也无人惜从教坠。抛家傍路，思量却是，无情有思。萦损柔肠，困酣娇眼，欲开还闭。梦随风万里，寻郎去处，又还被、莺呼起。不恨此花飞尽，恨西园、落红难缀。晓来雨过，遗踪何在，一池萍碎。春色三分，二分尘土，一分流水。细看来，不是杨花，点点是、离人泪。

这两首词互相关联，也很出名。《人间词话》评东坡杨花词：“和韵而似原唱；章质夫词原唱而似和韵。”从写作手法分析，章词亦有高妙处。章词从正面组织思路，特别写到“傍珠帘散漫，垂垂欲下，依前被、风扶起”，宋人魏庆之《诗人玉屑》言道：“曲尽杨花妙处，东坡所和虽高，恐未能及。”这是因为正面描写很难出彩，此处足见章词功力。东坡词通篇运用侧笔，大量采用拟人手法，用十足的人性去写杨花，又似乎皆不落实处，这种才气确是常人所未及的。在写作上，首尾呼应，结构也非常严谨，这也是东坡词在整体上能够压倒章词的一个原因。

六、顺叙与倒叙

叙事方式有顺叙、倒叙、插叙、补叙、分叙、详叙、略叙等，词限于篇幅字数，往往只有**顺叙、倒叙、插叙、分叙**等方法。

倒叙，是除了把某个部分提前外，其他仍作顺叙的方法。因为倒叙并不是把整个事件都倒过来叙述，所以更容易在结构上产生变化。插叙，在填词中多作为辅助手段，通常把最精彩的铺述内容进行凝炼，以个别词句的面貌出现。分叙，一般出现在阙数较长的词中，不作学习重点。重点看倒叙与插叙的写法，如：

八声甘州·夜读李广传，不能寐。因念晁楚老、杨民瞻约同居山间，戏用李广事赋以寄之

南宋·辛弃疾

故将军饮罢夜归来，长亭解雕鞍。恨灞陵醉尉，匆匆未识，桃李无言。射虎山横一骑，裂石响惊弦。落魄封侯事，岁晚田园。谁向桑麻杜曲，要短衣匹马，移住南山？看风流慷慨，谈笑过残年。汉开边，功名万里，甚当年健者也曾闲？纱窗外，斜风细雨，一阵轻寒。

稼轩这首词从李广罢官遇灞陵尉写起，为了突出李广的高大形象，插叙了射虎的内容，因为这是李广生平最传奇处之一。

填词要着眼于大框架，顺叙思考时如果陷入阻滞，要懂得在叙述结构上及时调整，往往会有出奇的效果。曾经的第三届国诗复赛，以水墨动画《山水情》命题，调限《渡江云》。铭社栖海庐和陈梦渠两人，分别用顺叙和倒叙，都得到高分：

渡江云·题水墨动画片《山水情》

栖海庐

荒村连野渡，风高浪急，病骨立斜阳。水云天际渺，一寸孤怀，何处托疏狂。青冥万里，叹鹰隼，又作高翔。更恍惚，朱弦稚影，昨夜月如霜。 苍茫。千山落木，一舸横江，幻渔樵绝唱。无语咽，凄清时节，落寞流觞。通灵熏得金针意，对寥廓，弹破云裳。回望处，遥岑渐引星芒。

渡江云·题水墨动画片《山水情》

陈梦渠

遏云吹欲断，峰回野阔，万里寄愁心。霁山千嶂碧，去国身涯，行客倦登临。钟牙不遇，何处有、流水知音。还道是、冰清拍碎，犹自泪痕侵。 沈吟。霜芦铁管，雪浪孤舟，记前番雁唳。浑未忘、灯边吟袖，庐侧听琴。别时惟见青青草，问此间，尊酒谁寻。风漫起，落红一地春深。

看过这个动画短片就会知道，鲁加专用顺叙，陈思盖用倒叙。但倒叙与梦窗的空际转身却是两码事。

七、空际转身

空际转身，是语境不断在时间和空间的异次元中反复跳跃拼接的一种特殊表达形式，也是梦窗的看家本事。

（一）时间的空际转身

点绛唇·试灯夜初晴

南宋·吴文英

卷尽愁云，素娥临夜新梳洗。暗尘不起。酥润凌波地。 辇路重来，仿佛灯前事。情如水。小楼熏被。春梦笙歌里。

梦窗此词，上片写景，在场景剪辑间句句留下所思念人的痕迹，把眼前场景和过去的追忆揉在一起双写。过片词意陡转，时间明晰切到眼前，然后引发联想，“仿佛”二字又把时间再次推开跳跃到往事，结句再次拉回到眼前，却又把眼前揉碎在过去的梦里。空间张力之大短短数字而已，时间在梦窗笔下肆意拈来，不断切换又不着痕迹。

（二）空间的空际转身

高阳台·落梅

南宋·吴文英

宫粉雕痕，仙云堕影，无人野水荒湾。古石埋香，金沙锁骨连环。南楼不恨吹横笛，恨晓风、千里关山。半飘零，庭上黄昏，月冷阑干。 寿阳空理愁鸾。问谁调玉髓，暗补香瘢。细雨归鸿，孤山无限春寒。离魂难倩招清些，梦缟衣、解佩溪边。最愁人，啼鸟清明，叶底青圆。

这首词在表现手法上，开篇写梅花盛开，落笔在无人野水荒湾，在埋香想象之后，化用了李白诗句，空间从野水荒湾拉到词人伫立处，然后推远到关山阻隔外，然后又折回到庭院里，形成空间的反复拉伸切换。清末陈洵认为这正是“觉翁神力独运处”。

内在看这首词，表面是咏物，实际讲悼亡。表面上拼接了很多典故和化用的诗句，实际主线非常清晰。花开花落到结子是时间上的明线，而悼亡是感情上的暗线，丝毫不乱。梦窗

长调的一大特点，是表面看来那些似乎不相连属的字面，却都包含着深层寓意，脉络间涌动着感情的潜流。通过对不同时空、不同层面事物的描摹和拼接，渲染了隐秘的情事和深藏的词旨。这才是梦窗词的真谛。

（三）画面拼接

画面拼接，是一种类似于电影镜头有序快速切换的表现方法。这类方法以白描为主，镜头不断在时空维度间快速切换。如：

蝶恋花·商调秋思

北宋·周邦彦

月皎惊乌栖不定。更漏将残，辘轳牵金井。唤起两眸清炯炯。泪花落枕红绵冷。执手霜风吹鬓影。去意徊徨，别语愁难听。楼上阑干横斗柄。露寒人远鸡相应。

美成这首词以时间为主线，通过不同的画面来拼接离情，各句之间断得非常干脆，似乎没有就感情进行抒发，反而表现得入木三分。

新雁过妆楼·秋感

南宋·吴文英

梦醒芙蓉。风檐近、浑疑佩玉丁东。翠微流水，都是惜别行踪。宋玉秋花相比瘦，赋情更苦似秋浓。小黄昏，绀云暮合，不见征鸿。宜城当时放客，认燕泥旧迹，返照楼空。夜阑心事，灯外败壁寒蛩。江寒夜枫怨落，怕流作题情肠断红。行云远，料淡蛾人在，秋香月中。

吴梦窗这首怀人词，既没有严格的时间顺序，也没有明显的空间顺序，只是通过拼接一幅幅与怀人有关的图画，来展示自己心中的相思之情。读来颇有点支离破碎的感觉，似乎是想写什么就写什么，发其所欲言。

贺新郎·秋晓

南宋·蒋捷

渺渺啼鸦了。亘鱼天、寒生峭屿，五湖秋晓。竹几一灯人做梦，嘶马谁行古道。起搔首、窥星多少。月有微黄篱无影，挂牵牛、数朵青花小。秋太淡，添红枣。愁痕倚赖西风扫。被西风、翻催鬓鬢，与秋俱老。旧院隔霜帘不卷，金粉屏边醉倒。计无此、中年怀抱。万里江南吹箫恨，恨参差、白雁横天杪。烟未敛，楚山杳。

蒋竹山这首词的上片，用一条时间主线，把意象繁多的景物串联在一起，看似破碎，却不是盲目的摘章断句，反而显得词意跳跃起伏。

八、白描

白描表现在写作手法上，是用最干净简练的语言，不加渲染地刻画出鲜明生动的形象。诗词本身就是最简练的语言，填词碰到白描，会使语言变得朴素传神，极有魅力。但白描也是双刃剑，描摹不好，也会成为最庸俗乏味的一笔。如：

点绛唇

南宋·李清照

蹴罢秋千，起来慵整纤纤手。露浓花瘦，薄汗轻衣透。见有人来，袜划金钗溜。和羞走，倚门回首，却把青梅嗅。

这是易安早期作品，通篇作白描，把少女纯情的神态写得入木三分。

西江月·夜行黄沙道中

南宋·辛弃疾

明月别枝惊鹊，清风半夜鸣蝉。稻花香里说丰年，听取蛙声一片。
七八个星天外，两三点雨山前。旧时茅店社林边，路转溪头忽见。

清平乐·村居

南宋·辛弃疾

茅檐低小，溪上青青草。醉里吴音相媚好，白发谁家翁媪。
大儿锄豆溪东，中儿正织鸡笼，最喜小儿无赖，溪头卧剥莲蓬。
这两首稼轩词通篇也在白描，在白描里，特别能看到作者的才气。

九、对比

在写作方法上，大框架的对比可以形成感情上的剧烈落差，造成节奏上的强烈跌宕，称之为**词势**。

令词一般表现为上下片直接形成对比，如：

生查子

宋·朱淑真

去年元夜时，花市灯如昼。月上柳梢头，人约黄昏后。
今年元夜时，月与灯依旧。不见去年人，泪满春衫袖。
长调相对来讲，有更丰富的变化：

解语花·高平元宵

北宋·周邦彦

风销绛蜡，露浥红莲，灯市光相射。桂华流瓦。纤云散、耿耿素娥欲下。衣裳淡雅。看楚女纤腰一把。箫鼓喧，人影参差，满路飘香麝。因念都城放夜。望千门如画，嬉笑游冶。钿车罗帕。相逢处、自有暗尘随马。年光是也，唯只见旧情衰谢。清漏移，飞盖归来，从舞休歌罢。

美成这首词，至倒数第三韵，还在渲染乐事，倒数第二韵笔锋陡转直落，欢乐如电闪一般凋零，强烈对比下出现词势。这种由大篇幅的乐极急速堕成悲极的对比，形成了强烈的感情错落与冲击。

满庭芳

北宋·秦观

晓色云开，春随人意，骤雨才过还晴。古台芳榭，飞燕蹴红英。舞困榆钱自落，秋千外、绿水桥平。东风里，朱门映柳，低按小秦筝。多情。行乐处，珠钿翠盖，玉辔红缨。渐酒空金榼，花困蓬瀛。豆蔻梢头旧恨，十年梦、屈指堪惊。凭阑久，疏烟淡日，寂寞下芜城。

秦少游这首词也在倒数第二韵由乐转悲，出现词势，这比通常的手法表现力更强。

还有一类句内对比，甚至可以扩大到填词法的范围。在第六章要单独去讲。如今人发初覆眉词：

满江红·癸巳七夕

花不堪持，星堪语、东风楼上。人天有、古愁今恨，众生梦想。良愿固违肝胆冷，沉歌早负诗词壮。者迢迢一水复千山，曾相望。双鬓老，一襟放。衔薄慨，销奇怅。识中年哀乐，红尘板荡。夜雨江湖吾痼疾，海桑世界君无恙。又何须一夕尽千言，从头谅。

这首词通篇都在用一种**先收后放的对比基调来写**，是一种不同寻常的表现手法。

第四章 词的四声（上）

词发展到格律词，句读愈参差，声韵愈复杂。关于格律词的声韵问题，主要分两个方面去讲：一是拗句与声调的关系，二是词牌的体气。本章先讲拗句与声调的关系。

一、拗句

什么是拗句？

在诗里，拗句是相对律句而言，不符合近体诗格律要求的句子。然而，**词里的所谓拗句是音乐（歌唱）所规定的，不同于诗之拗（平仄）**。换句话讲，词最初是用来歌唱的，不能用诗之拗来断定。熊盛元先生说：“宋乐业已失传，而对宋乐阐释较多者，当属玉田之《词源》，观该书卷下‘迄于崇宁，立大晟府，命周美成诸人讨论古音，审定古调。沦落之后，少得存者，由此八十四调之声稍传。美成诸人增演慢曲、引、近，或移宫换羽，为三犯、四犯之曲，按月令为之，其曲遂繁。’此类‘增演’之慢曲，由唐声诗之‘谐婉’一变而成‘拗折’之音。如《兰陵王》结拍‘似梦里，泪暗滴’，六字皆仄，‘声尤激越，惟教坊老笛师能倚之以节歌者’（《樵隐笔录》）。乐既失传，吾人只能由有别于唐声诗之拗句，反求其难以按正常节奏而歌之妙。”

故本章所阐述的词中拗句观点，也只能参考律句附会词中平仄，从前人文字中管窥而已，以此推断其基本面目，力求在写作中对读者有所帮助。至于唱腔中的真实面目，已然湮灭矣，并不能做出非常准确的论断。

从字义来看，不顺即为拗。词作为长短句，最简单的拗莫过于单个平声字孤零零出现在句子里，或连续都是仄声字构成的句子。

对于四六言拗句律句的划分，应看偶数位上的字是否平仄交替。如果句式上偶数位音节（即节奏点那个字的音节）是平仄交替的，则被视为律句；如果节奏点上字的平仄交替发生了变化，比如相邻的两个节奏点都作平声或都作仄声，便被视为拗句。如王安石《桂枝香》“登临送目。正故国晚秋，天气初肃”，排除领字干扰，“登临送目”写作平平仄仄，为律句；而“故国晚秋”写作仄仄仄平，因为四六言律句末字不会出现单独的平声，所以是个拗句；“天气初肃”写作平仄平仄，正是拗句。刘辰翁作“吹箫人去。但桂影徘徊，荒杯承露”，便是三平句。又如山谷《水调歌头》“溪上桃花无数，花上有黄鹂”，又有“翩翩数骑闲猎，深入黑山头”，后面这个六字句便是改变了节奏点的音调，成为拗句了。当然，机械说偶数位的字也不太准确，因为词中存在领格字。但领格字在声韵中不那么重要，只需要看句子的主体即

可。

对于三字句，撇开唱腔分析，因为根本没有第四字的存在，故无所谓拗律。所以过多纠结并没有太大意义。

对于五七言，自是可以按照律句方式参考分析。

词里的拗句往往使腔调发生急促变化而产生郁奋不平之意，称为**拗怒**。与之相对的，则是平句因音节和谐而使腔调形成舒缓语气，谓之**和婉**。从声韵上讲，平仄交替则和婉，连平则沉闷，连仄则拗折。如史达祖《寿楼春》“裁春衫寻芳”句作五连平，必是拗句，然而这类拗句也是词中另类，过于沉闷，就不作分析了。

龙榆生先生在《词学十讲》里有一段话：“一般说来，每一歌词的句式安排，在音节上总不出和谐与拗怒两种。而这种调节关系，有表现在整阙每个句子中间的，有表现在每个句子的落脚字的。表现在整体结构上的，首先要看它在句式奇偶和句度长短方面怎样配置，其次就看它对每个句末的字调怎样安排，从这上面显示语气的急促与舒徐，声情的激越与和婉。”关于词的声情，龙忍寒先生论述颇多，这里就不再举例。

二、声调

词之四声，指平、上、去、入而言。《文镜秘府论》引元兢语说：“宫商为平声，徵为上声，羽为去声，角为入声。”又宫、商分作阳平与阴平。

《方诸馆曲律》总结为：“盖平声声尚含蓄，上声促而未舒，去声往而不返，入声则逼侧而调不得自转矣。”大概指出发声特点。又刘熙载在《艺概》中说：“词家既审平仄，当辨声之阴阳，又当辨收音之口法。取声取音，以能协为尚。”

这里对声调的四声甚至探究到了平声的阴阳问题。填词中却并没有刻意关注平声要区分阴阳，但和谐的语句，仔细看来还是无意中有所区分的。为什么呢？

盖阴阳有清浊之故。轻清为阴，重浊为阳。五音发自唇、齿、喉、舌、鼻，故在发音吐字上产生不同变化。作为纸面文字并无大碍，但词最初就是歌唱文学，古人在填词中就要注意唱腔发音的轻清与重浊问题了。轻清则舒缓，重浊则激烈。

通常来说，**句拗则迫，句平则缓；句短则迫，句长则缓；韵密则迫，韵疏则缓**。总结起来有如下规律：

一是一阙之中，连续协韵的句子，往往表现出一种促迫情绪，仄韵较平韵尤其显著。这符合韵密则迫的规律。这类词如《江城子》《六州歌头》《河传》等，不但用韵紧密，而且字句也短，读来情绪急迫，所谓繁音促节。

二是隔句一协的句子，在语气的表达上会趋于和婉。隔句越多（一般不会超过四句），语气越和婉，如果韵位过疏，甚至会有沉闷之感。平韵调最是如此，而仄韵调，则必间以平韵句以舒缓句间语气，同样符合韵疏则缓的规律。这类词很多，婉约词最重如此，如《醉花阴》《苏幕遮》《声声慢》《高阳台》等。

三是平声韵和婉于去上声韵，去上声韵和婉于入声韵。如玉田《甘州》“傍枯林古道，长河饮马，此意悠悠”，相对于《念奴娇》“扬舲万里，笑当年底事，中分南北”，虽然都是一韵三句，三处末字分用三声，声情读来也不尽相同，但前者还是显得略微和婉一些。

四是词调内通常需要作对句子，节奏点上平仄相反则和婉，相同则拗怒。如稼轩《破阵子》“醉里挑灯看剑，梦回吹角连营”，节奏点平仄相反，则语句流丽和缓，而东坡《水调歌

头》“堪笑兰台公子，未解庄生天籁”，节奏点平仄相同，读来则生拗怒气。

五是阴平声清，清则轻扬；阳平重浊，浊则沉郁。唱词本就要声调高下抑扬、参差相错，故阴阳说在填词上与相邻字有关，明人王骥德《曲律》中说：“**大略阴字宜搭上声，阳字宜搭去声。**”又于韵字安排尤须重视，合理安置韵脚阴阳，不致使声与字相欺，可为填词一法。

但在实际填词中，多数人平仄尚且拿捏不准，纠结阴阳便是无稽之谈，故万红友说：“平止一途”，倒也不是粗鄙的话。但万红友又言“仄兼上、去、入三种，不可遇仄而以三声概填。盖一调之中，可概者十之六七，不可概者十之三四，须斟酌而后下字，方得无疵”。

这是什么意思呢？引申为两个方面：

第一，南宋以前不少词调，尤其是令词，在句式上契合近体诗的声调规律。令词的创调过程在南宋之前基本就完成了，又脱胎于五七言成为长短句，所以句式上并没有太多复杂的变化。而引与近则是从令词中曼衍而来，其他慢曲长调，或是在独存的杂曲上填词，或是从整套大曲中抽出一遍来填词，所以不可避免受到近体诗的影响。又在很高的使用频率下，在不影响主要唱调的情况下，唱句中的部分字便突破了创调时的束缚，出现了可平可仄的现象，一如近体诗出现变格一样。当今的流行歌曲也是如此，动辄好几段，但部分字平仄的改变并不能影响演唱的效果。所以词中一些字可平可仄就出现了。这就是“一调之中，可以统用者，十之六七”。

第二，即使如此，再常用的词牌，也会在紧要处严守声调。在我们熟知的《钦定词谱》里，有三个问题没有讲明白，其中两个都涉及声调，**一是个别字的平仄问题。**《词谱》中的可平可仄处，可能是统计学原因造成的，但很多时候却不能随意去填。**二是关键处的四声问题。**万红友在《词律》中共收录660个词调，1180个体，实际数量还要多。但常用的也就几百个。这些看似被前人填得无比滥熟的调子，却都有自己独特的声调规律去表达喜怒哀乐，这些独特处，即为声调紧要处。而句中其他字句的安排，则要遵循异音相从的规律，即四声交替，以取得声调和谐。故《文心雕龙》言：“异音相从谓之和。”这就是“不可统用者，十之三四”的含义。**三是断句问题**，涉及写作手法，第七章还有提及。

三、拗句与声调的关系

拗句使声调多变，也造成了唱词的声音之美。

在诗歌制腔造谱过程中，古人在谐音上更多注重内容表达的自然和流畅。例如唐人的诗歌，更多追求一种气象，一种酣畅淋漓的达意，这与大气候息息相关，即使唐人的句子里也不乏拗句，但从更高层面看，多数并不是故意造成的。

中国文学有一个奇怪现象，跟很多艺术形式一样，一诞生就直接站在了顶峰。所以宋人面临一个巨大的突破的难题。于是在写作形式上，人为使用拗句，首先在诗上越来越多。同样，词在北宋中前期的衍变中，词句脱胎于五七言，常用词牌音节略同于近体诗，虽然柳耆卿作慢词，音节出现了大量繁杂的变化，但和谐平顺的语调并没有改变多少。

到了清真词，拗句在新调中遍布，于是格律词以一种极其考究四声的面貌登上了舞台。这一时期以美成为首的词人钻研音律又守调极严，同时追求词句的技巧和雕饰，在宋词后期影响很大。

以姜白石自度曲为例，探究一下这一时期词作面目，叶韵不作分析。

暗香

旧时月色，算几番照我，梅边吹笛。唤起玉人，不管清寒与攀摘。何逊而今渐老，都忘却、春风词笔。但怪得、竹外疏花，香冷入瑶席。江国，正寂寂，叹寄与路遥，夜雪初积。翠尊易泣，红萼无言耿相忆。长记曾携手处，千树压、西湖寒碧。又片片、吹尽也，几时见得。

旧时月色，去平入入，律句。

算几番照我，去上平去上，上一下四，律句。

梅边吹笛。平平平入（韵），律句。

唤起玉人，去上入平，四声，拗句。

不管清寒与攀摘。去上平平上平入（韵），律句（因唐人此类句式普遍使用）。

何逊而今渐老，平去平平去上，律句。

都忘却（领格句）、春风词笔。平平平入（韵），下四，律句。

但怪得（领格句）、竹外疏花，入去平平，下四，律句。

香冷入瑶席。平上入平入（韵），拗句。

江国。平入（韵）。

正寂寂。去入入（韵）。

叹寄与路遥，去去上去平，上一下四，叹作领字，拗句。

夜雪初积。去入平入（韵），拗句。

翠尊易泣。去平入入（韵），律句。

红萼无言耿相忆。平入平平上平入（韵），律句。

长记曾携手处，平去平平上去，律句。

千树压（领格句）、西湖寒碧。平平平入（韵），下四，律句。

又片片（领格句）、吹尽也，平去上。

几时见得。上平去入（韵），四声，律句。

这首自度曲，字面上分析看，句式上奇偶句参差错落，符合“奇偶相生”的美感要求，虽然按照之前对律句拗句的定义作了一番标注，但事实果真如此吗？

因白石道人歌留有乐谱，故请人逐句唱来，结论也是不能苟同。在歌唱者的嘴里，不存在不能唱的问题。这首词大量入声字的使用成了关键，又入声可代三声，唱到入声时需要小顿一下，再处理剩下的音节。如“正寂寂”，第一个“寂”字要顿，而第二个“寂”字为了合韵，故拉长唱腔，何来拗口之说呢？而在度曲人眼中，平去上连用又最为动听，故“算几番照我”便声情极为出众，若改作“算几番怜我”，字面意思虽不输，却唱来别扭，大概率歌者会把“怜”字作去声唱了。如此看来，对于古人词调，能唱的人自然是按音乐去填词，不懂唱的人也只能按词谱去填词了。又白石作为音乐大家，自度词调，必不存在拗口难唱之说，故请人唱时逐句询问，果真如此。那么，格律词硬要去做拗句与律句的分析，确实没有什么必要的意义。如果一定有，就是为了按谱讲词的字面需要，所以把本不存在律句的词调强行律化了。因此曲学大师吴霜厓讲：“凡古人成作，读之格格不上口，拗涩不顺者，皆音律最妙处。”如此看来，词调的读与唱，真是有天壤之别。

关于自度曲，要作一下说明：

《汉书·元帝纪赞》：“元帝多材艺，善史书。鼓琴瑟，吹洞箫，自度曲，被歌声，分判节度，穷极幼眇。”这是关于自度曲最早的记载。应劭注曰：“自隐度作新曲，因持新曲以为歌诗声也。”荀悦注曰：“被声，能播乐也。”是说汉元帝精通音乐，能够自己谱写新曲调，再配上歌词演唱，属于“以乐定词”。但这个说法比较模糊，也不排除汉元帝不满意诗歌旧腔而另填新腔的可能。

柳耆卿、周美成精于音律，创调很多，但并没有在词牌上标注自度曲。所以是倚声还是填腔看得也不明白。到姜白石作自度曲，多于小序中说明，又注明曲子宫调，其《长亭怨慢》序云：“予颇喜自制曲，初率意为长短句，然后协以律，故前后阙多不同。”这就把问题说明白了。之后如梦窗、草窗、玉田等多有仿效。这时的自度曲，可定义为：**精通音律的词人，能自撰歌辞，然后谱上新的曲调，称为自度曲。**在格律词人小序中出现的“自度腔”“自制腔”“自撰腔”等，都是自度曲的意思。

还有一类自度曲，并不独创新曲，而是在旧调之外另创新调。如姜白石翻《念奴娇》作《湘月》，自序曰：“予度此曲，即《念奴娇》鬲指声也，于双调中吹之。鬲指，亦谓之过腔，见晁无咎集。凡能吹竹者，便能过腔也。”所谓过腔，即移宫换羽，从某腔调过入另一腔调，“鬲指”则指吹笛指法可以高一孔或低一孔。而指法稍变，腔调即异，有点当代音乐人翻唱老歌的意味。白石把《湘月》编入词集第四卷自制曲中，可见宋人把过腔词调看作自度曲。

又白石作平调《满江红》，对《满江红》重新填词，把入声韵换作平声韵，那么唱腔也就完全变了，句格声容皆变，作为自度曲更是无疑。

从词的角度来看，宋人作自度曲，不仅仅自撰歌辞，还要谱上曲调。实际还有一个更重要的过程，即审音定律。通过反复校对声腔与歌辞的耦合问题，最终达到歌辞与音律的和谐，才能把作者的感情充分抒发出来。据说梦窗作《莺啼序》，谱曲后便由歌妓来唱，歌妓感觉拗嗓处便提出意见，梦窗于是反复修改试唱方定。由是可知白石“率意”二字，不过是初稿的率意而已，也可知自度曲岂是一般人能作得了？

四、格律词的声调规律

格律词如何寻找填词规律呢？

吴霜厓《词学通论》讲道：“昔人制腔造谱，八音克谐。今虽音理失传，而字格具在。学者但宜依仿旧作，字字恪遵，庶不致失此中矩矱。”他又认为：“近二十年中，如沅尹（朱祖谋）、夔笙（况周颐）辈，辄取宋人旧作，校定四声，通体不改易一音。”

朱、况为什么要这么做？吴霜厓解释道：“盖声律之法无存，制谱之道难索。万不得已，宁守定宋词旧式，不致偏越规矩。顾其法益密，而其境益苦矣。”并且提到，定四声之法，实始于蒋鹿潭。说了这么一大堆，无非是恪守每一个字的四声而已。

昔年跟半梦先生小酌，曾询问过四声之道。王先生很坦诚告诉我，他在填写四声词调的时候，并不是拿来词谱使用，而是将要填的词调自己逐字标注四声，然后再依照标注后的词谱去填写内容，正如吴霜厓讲到沅尹与夔笙之法。这种填词法肯定是没错的，但于功力也高矣。因为戴满镣铐舞蹈，未必人人都能跳出华丽的舞姿。

遍阅宋后诸家，清真词调习之亦多，故而格律词里不少字也出现了平仄变化。如《花犯》者，宋人和之者寥寥，故变化无多，但细读之慎思之，紧要处当揣摩紧守，才能得此调体气。又如《四园竹》《丁香结》诸调，唱和者绝少，故几无平仄可协，如必填之，便最好依四声之

法。如此细分总结，大类注意六点：

第一，绝调紧守四声。有一类词在宋人创调后不见他人填过，称之绝调。这种词平仄声调便是固定的。如果是格律词人所创的绝调，那就只能按照讴尹与夔笙之法来填。原因很简单，古音沦丧后不可能找到平仄可以变通的字词替代了。这类词如白石的《秋宵吟》《琵琶仙》、梦窗的《秋思耗》等。

第二，别体慎守四声。词谱对于别体的统计比较简单，造成绝大多数别体无多余词例参考，故倚别体填词需谨慎，如别体为格律词，又无宋人他词可参考，还须严守四声。当然有些别体作品较多，情况便不同，如张玉田的《南浦》。

第三，正体守紧要处。对于某格律词，创调后宋人名家作品比较多，一些字不可避免出现可平可仄的情况，这也是经过唱音检验过的，那么这类词只要守住紧要处就可以了，不须全押四声来束缚手脚，如《齐天乐》《扫花游》《六丑》《花犯》等。

又吴霜厓讲小词说：“凡在六十字下者，四声尽可不拘。”他认为原因有二：“一则古人成作，彼此不符；二则南曲引子，多用小令。上去出入，亦可按歌，固无须斤斤于此。”此说便忽略了严守词的紧要处。清真前的小调虽拘泥旧乐，但紧要处亦不可忽略。如《菩萨蛮》一调，第四句第三字中处取仄；再如《清平乐》第六句第五字中处取平，此何谓也？古人唱法使然，平仄不可易也。又清真后所创令词虽寥寥，已作格律词的面貌了，如姜白石的《淡黄柳》即如此。这些格律小令，更应参照第一、二条所讲为是。

第四，重视去声。去声自带音节怒拗之气。沈伯时《乐府指迷》指出：“腔律岂必人人皆能按箫填谱，但看句中用去声字最为紧要。然后更将古知音人曲，一腔三两只参订，如都用去声，亦必用去声。其次如平声，却用得入声字替。上声字最不可用去声字替。不可以上、去、入尽道是侧声，便用得，更须调停参订用之。古曲亦有拗音，盖被句法中字面所拘牵，今歌者亦以为碍。”而万红友《词律》中也说：“上声舒徐和软，其腔低；去声激厉劲远，其腔高；相配用之，方能抑扬有致。大抵两上两去，在所当避，……更有一要诀，曰‘名词转折跌荡处多用去声’，何也？三声之中，上、入二者可以作平，去则独异。故余尝窃谓，论声虽以一平对三仄，论歌则当以去对平、上、入也。当用去者，非去则激不起，用入且不可，断断勿用平、上也。”

沈伯时强调去声字最为紧要，盖去声处多为声调振起，是声情变化的关键处。如《玉漏迟》结拍，梦窗作“黄昏杏花微雨”，宋祁作“东风泪零多少”，第三字必作去声。如作一字领，则多为去声，即万红友说的“名词转折跌荡处多用去声”之意，如柳永《八声甘州》起句“对潇潇暮雨洒江天”。而上三下四句式，也多见首字作强调时用去声，如梅溪的《风入松》“定空埋、身外芳名”；再如梦窗《霜花腴》更为明显：

霜花腴·无射商重阳前一日泛石湖

翠微路窄，醉晚风、凭谁为整鼓冠。霜饱花腴，烛销人瘦，秋光做也都难。病怀强宽。恨雁声、偏落歌前。记年时、旧宿凄凉，暮烟秋雨野桥寒。 妆靥鬓英争艳，度清商一曲，暗坠金蝉。芳节多阴，兰情稀会，晴晖称拂吟笺。更移画船。引佩环、邀下婵娟。算明朝、未了重阳，紫萸应耐看。

如“醉晚风”“恨雁声”“记年时、旧宿凄凉”“算明朝、未了重阳”等，梦窗审字定音之严可窥端倪。

四字句根据平仄情况，上一下三时首字最宜用去声，如《水龙吟》结拍；而二二句式则要看仄韵所处位置，如为仄仄平平，作结句时第二字最宜去声，如上词的“暗坠金蝉”“邀下婵娟”；若中平仄平或中平仄仄，则第三字最宜去声，如“更移画船”。其他五六七言作一韵结句时若振起亦类推之，作歇拍时更宜韵字前视平仄情况用去声。

鱼游春水

宋·无名氏

秦楼东风里，燕子还来寻旧垒。馀寒犹峭，红日薄侵罗绮。嫩草方抽碧玉茵，媚柳轻窣黄金蕊。莺转上林，鱼游春水。几曲阑干遍倚，又是一番新桃李。佳人应怪归迟，梅妆泪洗。凤箫声绝无孤雁，望断清波无双鲤。云山万重，寸心千里。

上例中，如“燕子还来寻旧垒”“莺转上林”“几曲阑干遍倚”“梅妆泪洗”“云山万重”，作一句振起，倒数第二字尽用去声。而中间起韵（第二字）“又是一番新桃李”“望断清波无双鲤”亦用去声，又结拍“寸心千里”首字作去声，皆是重声响沉，需仔细体会。

第五，上去与去上。（去上在第五章还有大量提及，这里就不多举例了。）两仄连用，多为上去或去上，这是歌者转腔的需要。格律词派尤其重视此类音节和谐。又去上连用最为普遍，皆因唱腔优美所致。如：

宴清都·连理海棠

南宋·吴文英

绣幄鸳鸯柱。红情密，膩云低护秦树。芳根兼倚，花梢钿合，锦屏人妒。东风睡足交枝，正梦枕、瑶钗燕股。障滟蜡、满照欢丛，整蟾冷落羞度。人间万感幽单，华清惯浴，春盎风露。连鬟并暖，同心共结，向承恩处。凭谁为歌长恨，暗殿锁、秋灯夜语。叙旧期、不负春盟，红朝翠暮。

上例中，“正梦枕、瑶钗燕股”“人间万感幽单”“连鬟并暖”“暗殿锁、秋灯夜语”等皆如此，独歇拍“红朝翠暮”，梦窗作平平去去，而梦窗另几首是“蓬莱路浅”“凉浮桂酒”“行云在否”，皆作平平去上，清真调为“归时认否”，故推测“暮”字唱调作上声。而梦窗另有一首《宴清都》作寿词，歇拍为“三千彩御”，又一首《宴清都·送马林屋赴南宫》，分韵得“动”字，歇拍为“红帘影动”，皆作上去，有纯粹作文字游戏应付之嫌疑。上去的使用，更多与去上相搭配，以使转腔愈发顿挫拗折，音节多变。变则繁，声容便愈发动听。其他词调如《齐天乐》《扫花游》《三姝媚》等也是如此。

第六，四声具备的句子。这类句子声情最美，多出现在一调的首尾，以牢牢抓住听者的感官情绪，或一调中需要抒发情感的紧要处。古人闻唱腔，后人作词谱，便不晓得作注解，唯有多读古人名家词作方能悟得。起首处如美成《扫花游》“晓阴翳日”、方千里为“野亭话别”，梦窗五首分别为“冷空澹碧”“水云共色”“草生梦碧”“水园沁碧”“暖波印日”，草窗为“柳花颺白”，碧山为“捲帘翠湿”和“满庭嫩碧”，皆是上平去入。结尾处如白石的《暗香》“几时见得”，梦窗为“两堤翠匝”，汪水云作“满庭绛雪”，陈西麓作“小舟泛得”，玉田两首分别为“几曾忘却”“此时共折”，皆为上平去入，唯玉田另一首“卧横紫笛”作去平上入，声韵另作一格，有转调嫌疑。又白石《暗香》于句中“唤起玉人”句，梦窗为“妙手作新”，皆是去上入平，而汪水云作“底事化工”、玉田作“木叶吹寒”，读来美感便不如白石、梦窗词句，亦知审音定律日渐疏矣。

第五章 词的四声（下）

每一个词牌，都有特定的秉性气味，并不随着填词人的不同而发生本质性的改变。所谓词从创调之初，潜在的味道就决定了。这种独有的体制格调，谓之体气。

按谱填词会有一种现象，即虽经字斟句酌，但填出来的词读来乏味可陈。究其原因，就是没有把握住这个词调的体气。而词调的体气，最与声调息息相关。

一、词调的选韵

吴霜厓曾言，词之有韵，所以谐节奏，调起毕也。古人韵书颇多，不一一赘述，唯清人戈载总结前人著述作《词林正韵》，虽有个别抵牾之处，但已被填词者奉为令典。统观二十二部，平声独压，上去通压，而入声独立部目。又韵有开口闭口之分，故平上去能同部作叶声。

不同韵部表现声情不同，上去声连用作韵则声情郁勃，上去与平声连用则兼有和婉，又微生拗怒；入声作韵则激烈慷慨，拗怒之气欲重。

至于平声，明人王骥德《曲律》说：“各韵为声，亦各不同。如‘东钟’之洪，‘江阳’‘皆来’‘萧豪’之响，‘歌戈’‘家麻’之和，韵之最美听者。‘寒山’‘桓欢’‘先天’之雅，‘庚青’之清，‘尤侯’之幽，次之。‘齐微’之弱，‘鱼模’之混，‘真文’之缓，‘车遮’之用杂入声，又次之。‘支思’之萎而不振，听之令人不爽。至‘侵寻’‘监咸’‘廉纤’，开之则非其字，闭之则不宜口吻，勿多用可也。”

近人总结平韵三十部，亦见一说：一东宽洪，二冬稳重，三江爽朗，四支缜密，五微蕴藉，六鱼幽咽，七虞细贴，八齐整洁，九佳舒展，十灰潇洒，十一真严肃，十二文含蓄，十三元清新，十四寒挺拔，十五删隽妙，一先雅秀，二萧飘逸，三肴灵俏，四豪超脱，五歌端庄，六麻豪放，七阳宏亮，八庚清厉，九青深远，十蒸清淡，十一尤回旋，十二侵沉静，十三覃萧瑟，十四盐谦恬，十五咸通变。而唐人司空图作《二十四诗品》，大类声情，可做一考。

故词选韵不同，表达感情的方式也不同，其声情面貌便大有改观。如《六州歌头》一调，古人所作不少，本就慷慨激昂，故贺方回用第一部，词调声貌便觉洪亮，如黄钟大吕：

少年侠气，交结五都雄。肝胆洞，毛发耸。立谈中，死生同，一诺千金重。推翘勇，矜豪纵，轻盖拥，联飞鞚，斗城东。轰饮酒垆，春色浮寒瓮。吸海垂虹。闲呼鹰犬，白羽摘雕弓，狡穴俄空，乐匆匆。似黄梁梦，辞丹凤；明月共，漾孤篷。官冗从，怀倥偬，落尘笼，簿书丛。鹖弁如云众，供粗用，忽奇功。笳鼓动，渔阳弄，思悲翁，不请长缨，系取天骄种。剑吼西风。恨登山临水，手寄七弦桐，目送归鸿。

张于湖用第十一部，声调则清刚劲拔：

长淮望断，关塞莽然平。征尘暗，霜风劲，悄边声，黯销凝。追想当年事，殆天数，非人

力，洙泗上，弦歌地，亦臃腥。隔水毡乡，落日牛羊下，区脱纵横。看名王宵猎，骑火一川明，笳鼓悲鸣，遣人惊。念腰间箭，匣中剑，空埃蠹，竟何成！时易失，心徒壮，岁将零，渺神京。干羽方怀远，静烽燧，且休兵。冠盖使，纷驰骛，若为情。闻道中原遗老，常南望，翠葆霓旌。使行人到此，忠愤气填膺，有泪如倾。

刘后村用第四部写客赠牡丹，声调重浊低沉，无论内容和发音都已显得与词调体气有差：维摩病起，兀坐等枯株。清晨里，谁来问，是文殊。遣名姝。夺尽群花色，浴才出，醒初解，千万态，娇无力，困相扶。绝代佳人，不入金张室，却访吾庐。对茶铛禅榻，笑杀此翁臃。珠髻金壶。始消渠。忆承平日，繁华事，修成谱，写成图。奇绝甚，欧公记，蔡公书。古来无。一自京华隔，问姚魏、竟何如。多应是，彩云散，劫灰馀。野鹿衔将花去，休回首、河洛丘墟。漫伤春吊古，梦绕汉唐都。歌罢欷歔。

韩无咎用第三部，情调上更是萎靡低沉的多，已经离这一词牌体气很远了：

东风着意，先上小桃枝。红粉腻，娇如醉，倚朱扉。记年时，隐映新妆面，临水岸，春将半，云日暖，斜桥转，夹城西。草软沙平，跋马垂杨渡，玉勒争嘶。认蛾眉凝笑，脸薄拂胭脂。绣户曾窥，恨依依。昔携手处，香如雾，红随步，怨春迟。消瘦损，凭谁问？只花知，泪空垂。旧日堂前燕，和烟雨，又双飞。人自老，春长好，梦佳期。前度刘郎，几许风流地，花也应悲。但茫茫暮霭，目断武陵溪，往事难追。

又见今人吴金水用第八部咏壶口瀑布，声情震响，振聋发聩，对此调声容体会至切，可谓得矣：

茫茫九曲，唯此一咆哮。喷沫处，堪登眺，任潇潇。湿行袍。伫想崑仑雪，融西海，迂朔漠，穿胡塞，回秦隘，势迢遥。浩浩汤汤，汇得群涯水，争赴龙槽。看砰訇冥府，灵鬼竞奔逃。地轴漂摇。思滔滔。算商周后，分秦晋，麇楚汉，拒天骄。英雄气，王霸略，有谁超。禹功劳。屹屹凭疏凿，安平陆，置潜蛟。九州列，生民足，雨风调。岂意时移世换，防川急，筑坝岩峣。使河神兴叹，望断大洋潮。鲸远鹏高。

故沈括《梦溪笔谈》讲：“唐人填曲，多咏其曲名，所以哀乐与声，尚相谐会。今人则不复知有声矣！哀声而歌乐词，乐声而歌怨词，故语虽切而不能感动人情，由声与意不相谐故也。”

二、词调的本色

南宋俞文豹《吹剑录》中记载了一个故事：“东坡在玉堂日，有幕士善歌，因问：‘我词何如柳七？’对曰：‘柳郎中词，只合十七八女郎，执红牙板，歌“杨柳岸晓风残月”。学士词，须关西大汉，铜琵琶，铁绰板，唱“大江东去”。’东坡为之绝倒。”

《雨霖铃》一调，《碧鸡漫志》卷五引《明皇杂录》及《杨妃外传》云：“帝幸蜀，初入斜谷，霖雨弥日，栈道中闻铃声。帝方悼念贵妃，采其声为《雨霖铃曲》以寄恨。时梨园弟子惟张野狐一人，善箏篥，因吹之，遂传于世。”《碧鸡漫志》又称：“今双调《雨霖铃慢》，颇极哀怨，真本曲遗声。”柳词商声肃杀，缠绵哀怨，正合《雨霖铃》此调的体气。

《念奴娇》一调，元微之《连昌宫词》自注：“念奴，天宝中名倡，善歌。每岁楼下酺宴，累日之后，万众喧隘，严安之、韦黄裳辈辟易不能禁，众乐为之罢奏。玄宗遣高力士大呼于楼上曰：‘欲遣念奴唱歌，邠二十五郎吹小管逐，看人能听否？’未尝不悄然奉诏。”又王灼《碧鸡漫志》卷五引《开元天宝遗事》：“念奴每执板当席，声出朝霞之上。”宋曲转入“高

宫大石调”。此调风流，音节高亢，而英雄豪杰之士多喜用之，亦其音节有然也。苏词慷慨激烈，而《赤壁怀古》的内容正适合用此调抒发。如将两者内容互换，便丢掉了词牌本身应有的秉性气质，实则舍本逐末，造成了不伦不类的效果。

扬州慢（中吕宫）

南宋·姜夔

淳熙丙申至日，予过维扬。夜雪初霁，茅麦弥望。入其城，则四顾萧条，寒水自碧，暮色渐起，戍角悲吟。予怀怆然，感慨今昔，因自度此曲。千岩老人以为有《黍离》之悲也。

淮左名都，竹西佳处，解鞍少驻初程。过春风十里，尽荠麦青青。自胡马、窥江去后，废池乔木，犹厌言兵。渐黄昏，清角吹寒，都在空城。杜郎俊赏，算而今、重到须惊。纵豆蔻词工，青楼梦好，难赋深情。二十四桥仍在，波心荡、冷月无声。念桥边红药，年年知为谁生。

这是白石自度曲，小序里有具体介绍。从遗留词谱见今人唱词，总体是和婉的。又见字里行间用韵，隔一两句一协，声调并不急促。平韵使用中皆见两平声阴阳搭配，参差错落，语气便极为舒缓。

注意“须惊”两字，从音韵学来看，韵尾是一个阴声韵与一个阳声韵，看韵头则是一个合口一个齐齿，都是有参差的。这里便有一个古人怎么对待平声字阴阳的问题。古人对阴阳的辨别可能并不如我们现在区分的样子，而是极有可能根据发音的参差来作区别，那么他们在填词度曲的时候，只要把握住发音方法的不同来和谐平声就可以了，如用清浊分类平声，也是方法之一。

到了现代普通话入派三声，又北京话清入字的归派是不规律的，又浊声母是全浊还是次浊也影响到变化规律。从古音描述到今音的变化相对容易清楚一些，王力《汉语史稿》中表述为：“平声——分化为阴阳两类”“上声——全浊上声转化为去声”“去声——调类不变”“入声——全浊入声转化为阳平，次浊入声转化为去声。清音入声转化无规则。入声全部消失”。而清音入声转化无规则，更多在阴平阳平里都有分派，至于其中更细微的区别还很多，这已经形成了一门学问，就不多说了。所以审视前人填词作品，对词调里的阴阳问题，也只是用现代的标准作一个大致区别而已，至于古音到底怎么发音则又是一个极难的问题了。何况词已经蜕化成一门纯文学的艺术，故平声字的阴阳问题不再作细致的推敲。

此调的舒缓还表现在句法和句式上。除了“自胡马”处拗折了一下外，并不见其他拗怒处，词意也是娓娓道来的感觉。

此调谱作中吕宫，何谓中吕？《史记·律书》言：“中吕者，言万物尽旅而西行也。”中吕本为变徵声，声容上故有缠绵凄抑的哀音，而白石词意亦然。至于《黍离》感慨，因词内容而发，而《黍离》本作哀音，而亡身、亡家、亡国，皆哀事也，于体气无伤，故不可拘泥古人评论只作亡国故也。

寿楼春·寻春服感念

南宋·史达祖

裁春衫寻芳。记金刀素手，同在晴窗。几度因风残絮，照花斜阳。谁念我，今无裳。自少年、消磨疏狂。但听雨挑灯，敲床病酒，多梦睡时妆。飞花去，良宵长。有丝阑旧曲，金谱新腔。最恨湘云人散，楚兰魂伤。身是客，愁为乡。算玉箫、犹逢韦郎。近寒食人家，相

思未忘苹藻香。

梅溪这首自度曲，宋人只见一例。梅溪自题为“寻春服感念”，殆是悼亡之作。而寿楼两字可能是个专用地名，很有迷惑性。梅溪自度此曲并未标注宫调，我们只能从文字声调安排上去一窥端倪。

此调平声居多，而五拗句皆因平声连用所致。平声过多，声腔便过于舒缓，如作中吕宫、南吕宫等调，便愈发低沉压抑，盖中吕为变徵音，声调悲凉，南吕为羽声，羽调凄清冰冷，正得哀乐体气。但清人朱孝臧有一首《题陈仁先南湖寿母图》，就是谬以千里了。

国香

南宋·张炎

沈梅娇，杭妓也，忽于京都见之。把酒相劳苦，犹能歌周清真《意难忘》《台城路》二曲，因嘱余记其事。词成，以罗帕书之。

莺柳烟堤。记未吟青子，曾比红儿。娴娇弄春微透，鬢翠双垂。不道留仙不住，便无梦、吹到南枝。相看两流落，掩面凝羞，怕说当时。凄凉歌楚调，袅馀音不放，一朵云飞。丁香枝上，几度款语深期。拜了花梢淡月，最难忘、弄影牵衣。无端动人处，过了黄昏，犹道休归。

《国香慢》即《国香》，这个词牌最早见于曹公显的两首寿词。曹勋是北宋末年人，诗词比较平庸，而寿词又不是词牌本意，应是真正的创调词佚失了。玉田词有两首，一写美人，二写兰花；草窗有一首题画写水仙，标注为夷则商。夷则音介于徵羽间，而商声凄清悲凉，故此调应为幽怨凄清之音。由此推断，如《国香》本为寿词，那么到了草窗手里便应转调翻唱了。但鉴于曹公显三流词人身份，《国香》是否本为寿词还有待考证。

上例为玉田的美人词，用韵基本都是隔一两句一协，符合“奇偶相生”的规律，读来音节就很谐婉。中有五处拗句对声调进行调节，使语气舒缓中又显得顿挫，赋以表达的中心思想，便显得愈发缠绵幽怨。

这首词的小序也很出名，大意是宋亡后清真唱调失传，词人于1290年和友沈尧道应召为元政府写金字《藏经》，在元大都偶然听到杭州歌妓沈梅娇唱清真词，也就是《意难忘》和《齐天乐》，大为感慨。从这个小序可以知道，宋词唱调到了元初已几近消亡，同时也反衬玉田对词调把握的精深。

又玉田《意难忘》（风月吴娃）序中说：“中吴车氏，号秀卿，乐部中之翘楚者，歌美成曲得其音旨。余每听，辄爱叹不能已，因赋此以赠。余谓有善歌而无善听，虽抑扬高下，声字相宣，倾耳者指不多屈。曾不若春蚓秋蛩，争声响于月篱烟砌间，绝无仅有。余深感于斯，为之赏音，岂亦善听者耶。”可见清真词之难唱，也侧面反映了词谱之于唱谱的不同。而毛开《樵隐笔录》云：“以周词（指《兰陵王》）凡三换头，至末段声尤激烈，惟教坊老笛师能倚之以节歌者。”写出了唱清真词技巧之高妙。也可见清真一脉虽广，所创之调虽多，然和者寡矣，终为词家阳春白雪。

破阵子

南唐·李煜

四十年来家国，三千里地山河。凤阙龙楼连霄汉，玉树琼枝作烟萝，几曾识干戈？——一旦归为臣虏，沈腰潘鬓销磨。最是苍黄辞庙日，教坊独奏别离歌，垂泪对宫娥。

《破阵子》在唐时属于教坊曲。陈旸《乐书》记载：“唐《破阵乐》属龟兹部，秦王（李世民）所制，舞用二千人，皆画衣甲，执旗旆。外藩镇春衣犒军设乐，亦舞此曲，兼马军引入场，尤壮观也。”即《秦王破阵乐》为唐开国时所创大型武舞曲。后人截取舞曲中一段作词牌，即《破阵子》。所以这个词牌是武舞军乐的一小段，想见声容激壮。

作为婉约鼻祖之一的李后主，当然懂这个道理。所以这首词一改婉约之风，虽然充满了亡国之恨，但是气势具备，便得词牌体气。而龙忍寒校对词谱时直接把辛词“醉里挑灯看剑”作为例词也是有道理的。但《钦定词谱》却用大晏词作例词，而晏同叔这五首《破阵子》中，最著名一首是：

破阵子·春景

燕子来时新社，梨花落后清明。池上碧苔三四点，叶底黄鹂一两声，日长飞絮轻。巧笑东邻女伴，采桑径里逢迎。疑怪昨宵春梦好，元是今朝斗草赢，笑从双脸生。

晏同叔是宋初词坛的领袖人物，内容却并不得此调体气。但如果抹掉词牌名字，我们读来也并不违和，这该怎么解释呢？想来也只有被转调了。毕竟一流的词人有移宫换羽的本事。这类情况在词调变化过程中时有发生，如《满江红》，最初作《满江荳》，本为商调，声色凄凉悲怆，盖为满江荳草映照江面所致。而后来的《满江红》，随着词意的变化音色竟作仙吕宫了。

我们现在常用的词调，创调大多数自五七言而来，随着韵脚疏密与语句的长短变化，兼之字音轻重的规律，来表达不同的思想感情。如此便形成了千姿百态的词体，也有了不同的体气。

第四章提到“句平则迫，句拗则缓；句短则迫，句长则缓；韵密则迫，韵疏则缓”。所以连续用韵则促迫，隔句用韵则舒缓，隔句越多越从容。用韵在疏密间把握得当，词的节奏便也跌宕起伏。而平声韵含蓄和婉，仄声韵呈现拗怒姿态，上去声吞吐郁勃，入声则声容赅发。这也是我们选择词调表达思想感情的一个重要依据。

如《乌夜啼》《河满子》《一剪梅》《少年游》《眼儿媚》《好女儿》《新荷叶》《金盏倒垂莲》等平调字数奇偶错落，韵位间隔也是较为均匀，读来是比较和婉的，而《促拍满路花》，便是急曲子，但字面却看不出来。

又如《醉太平》《忆王孙》《画堂春》《浣溪沙》《阮郎归》《风入松》《唐多令》《采桑子》《落梅风》《三字令》《浪淘沙令》《山花子》《金人捧露盘》《南乡子》等，这些平调或语句短促，或韵位紧密，在不同思想牵引下，更适合表达缠绵悱恻的感情。

也很多词调在声韵组织上疏密相间，如《朝中措》上片紧下片疏；《鹧鸪天》《诉衷情》《眼儿媚》《江城梅花引》《江城子》《风入松》《柳梢青》等是每片前紧后疏；《武陵春》《破阵子》等是前疏后紧，《行香子》则是因为句度长短造成的前疏后紧；而《喝火令》《小重山》《临江仙》等则是中间紧两头疏，《法驾导引》《忆江南》等则是两头紧中间疏，这都是随着词调节奏而调动情绪所致。又《沁园春》《木兰花慢》《八声甘州》《水调歌头》《望海潮》《春从天上来》等调用韵疏阔，读来往往往音容响亮，适宜于抒情状物。而《满庭芳》《高阳台》《汉宫春》《声声慢》《凤凰台上忆吹箫》《庆春宫》《风流子》《八六子》等调，声韵组织更趋和缓，又奇偶句参差错落，适宜表达往复缠绵、柔和婉转的情绪，很适合做凄楚声调。

仄调更多区别于上去声与入声。但很多词调前人填写过多，惟不同处还是在于情绪表达

的需要而作出选择。

如《苏幕遮》《三姝媚》《永遇乐》《南浦》《烛影摇红》《荔枝香》《洞仙歌》《法曲献仙音》《祝英台近》《水龙吟》《倦寻芳》《解语花》《绛都春》《东风第一枝》等，惯用上去声，奇偶相间中微生拗怒气，又在紧要处间以拗句，幽咽中又或间以洒脱、磊落、徘徊、低沉等各种情绪，用以表达不同情感。

再如《调笑令》《如梦令》《蝶恋花》《惜分飞》《杏花天》《凤衔杯》《桃源忆故人》《渔家傲》《青玉案》《明月逐人来》《隔浦莲近拍》《千秋岁引》等，这些词调或字句短促，或音韵繁密，或兼而有之以成繁音促节，故声情紧张迫促，愈发拗怒，而又杂以和婉的小隔句，如写愁绪幽咽之事，则读来更显调苦情急。这些调子如用入声，则过于激烈，不得体气。

再如《好事近》《忆少年》《满江红》《念奴娇》《雨霖铃》《夺锦标》《石州慢》等，这些调子适合入声，抒发胸臆时或凄怨，或豪阔，或激壮，皆取自词调本身赋予的思想感情。

再如《谒金门》《钗头凤》《淡黄柳》《忆秦娥》《霓裳中序第一》等，也须用入声，比之上上去声急韵则更加紧迫，如情苦则凄厉，如逆折则激越，更适宜抒发急促情绪。

其他如《章台柳》《御街行》《霜天晓角》《千秋岁》等前紧后疏；《点绛唇》《胡捣练》《惜黄花慢》等前疏后紧；《留春令》《夜半乐》等上片疏下片紧；《雨中花令》《剑器近》等则是上片紧下片疏；《金蕉叶》则中间疏前后紧；而《踏莎行》《天香》《无愁可解》《摸鱼儿》等则中间紧前后疏，读来更为哽咽顿挫，幽怨低徊。

平仄声韵交替转换的调子，仄调在前平调在后的，如《河传》《虞美人》《清平乐》《蕃女怨》《更漏子》《西溪子》《昭君怨》《醉公子》《感恩多》《女冠子》《菩萨蛮》《减字木兰花》《偷声木兰花》《恋情深》《甘露歌》《梦仙郎》《楼上曲》《梅花引》《玉堂春》等；平调在前仄调在后的，如《思越人》《清江曲》《河渚神》等；平仄韵间杂，如《定风波》《古调笑》《荷叶杯》《定西番》《相见欢》《风光好》《上行杯》《添声杨柳枝》《酒泉子》《中兴乐》《纱窗恨》《柳含烟》《醉垂鞭》《巫山一段云》《喜迁莺》《最高楼》《忆余杭》《离别难》《芳草渡》等。至于声容上，则更要看韵脚的疏密来辨别缓急。缓急不同，情调释放上便别有不同。

还有一类叶韵格，如《西江月》《渡江云》《曲玉管》《哨遍》《水仙子》《天净沙》《庆宣和》《寿阳曲》《平湖乐》《少年心》《折桂令》《高平探芳新》《戚氏》《六州歌头》《采绿吟》《大圣乐》《换巢鸾凤》等，叶韵处多为加强声情氛围所致。

至于清真以后所创词调多为慢调，这一类格律词的特点，多打破近体诗对词调造成的影响，故意违背近体诗发声规律，造成句调的拗峭顿挫。此处就不一一展开罗列了。

总之，我们在填词的时候，一是认真把握一下创调词；二是兼顾宋名家词；三是在填写的时候，至少要阅读宋名家词一二十首，充分感觉内在气息再动笔。如果宋人只有一例或者几例，就要特别注意其内在的声调规律了。

三、词调的个性

格律词的音韵之美，在于文字上抑扬顿挫的音节，很好地表达了感情变化。音调感知上，沈括概括为“哀乐与声，尚相谐会”；文字表达上，龙忍寒总结为“奇偶相生、轻重相权”。

声调铺排上，起句（第二字）平则和婉。如连续平起的调子又平收，便显得低沉萎靡，这是因为相互缀连的五七言律句间音节相同，故意违反音节和谐规律，故声调压抑，如：

阮郎归

南唐·李煜

东风吹水日衔山，春来长是闲。落花狼藉酒阑珊，笙歌醉梦间。春睡觉，晚妆残，无人整翠鬟。留连光景惜朱颜，黄昏独倚阑。

连续仄起（第二字）的调子平收，则声节响沉，原因是这些近体律句用不断振起的音节引领所致，所以词调也越读越响，如：

南乡子·登京口北固亭有怀

南宋·辛弃疾

何处望神州。满眼风光北固楼。千古兴亡多少事，悠悠。不尽长江滚滚流。年少万兜鍪。坐断东南战未休。天下英雄谁敌手，曹刘。生子当如孙仲谋。

收尾连续作平声的调子，声调又辅之趋向舒缓低沉，如：

一剪梅

南宋·李清照

红藕香残玉簟秋，轻解罗裳，独上兰舟。云中谁寄锦书来，雁字回时，月满西楼。花自飘零水自流。一种相思，两处闲愁。此情无计可消除，才下眉头，却上心头。

其他如《高阳台》《寿楼春》《一剪梅》《醉翁操》《忆旧游》《过秦楼》等莫不如是。

收尾连续作仄声的调子，多见去上声协之。如为压抑处，则为上去声；如作振起故，则用去上声。而清真调多如此，第四章有详细论述，不再举例。

很多清真以前的词调，虽然切合五七言规律，却在声调间各自独存个性，深藏于词谱之下，非细查考究不可。如：

忆少年·别历下

北宋·晁补之

无穷官柳，无情画舸，无根行客。南山尚相送，只高城人隔。罨画园林溪绀碧，算重来、尽成陈迹。刘郎鬓如此，况桃花颜色。

《忆少年》上下片倒数第二句的五言，均作拗句为平平去平仄，而第三字必为去声，振起故也。

好事近·与黄鲁直于当涂花园石洞听杨姝弹

北宋·李之仪

相见两无言，愁恨又还千叠。别有恼人深处，在懵腾双睫。七弦虽妙不须弹，惟愿醉香颊。只恐近来情绪，似风前秋叶。

《好事近》必用入声韵方得此调激越不平气。又下片第二句必作拗句为中仄仄平入，方见声貌。

菩萨蛮

唐·李白

平林漠漠烟如织，寒山一带伤心碧。暝色入高楼，有人楼上愁。玉阶空伫立，宿鸟归飞急。何处是归程，长亭更短亭。

《菩萨蛮》歇拍必为仄平平仄平，拗句作纒纒故，而结拍必为平平平仄平，盖为情调低沉故。

淡黄柳

南宋·姜夔

客居合肥南城赤阑桥之西，苍陌凄凉，与江左异。唯柳色夹道，依依可怜。因度此阕，以纾客怀。

空城晓角，吹入垂杨陌。马上单衣寒恻恻。看尽鹅黄嫩绿，都是江南旧相识。正岑寂。明朝又寒食。强携酒，小桥宅。怕梨花落尽成秋色。燕燕飞来，问春何在，唯有池塘自碧。

白石自度曲《淡黄柳》，短短小令，四处拗句。上片虽是五句三仄韵，但五句皆用入声，便得体气。

齐天乐·正宫秋思

北宋·周邦彦

绿芜凋尽台城路，殊乡又逢秋晚。暮雨生寒，鸣蛩劝织，深阁时闻裁剪。云窗静掩。叹重拂罗衾，顿疏花簟。尚有练囊，露萤清夜照书卷。荆江留滞最久，故人相望处，离思何限？渭水西风，长安乱叶，空忆诗情宛转。凭高眺远。正玉液新篘，蟹螯初荐。醉倒山翁，但愁斜照敛。

齐天乐

南宋·吴文英

新烟初试花如梦，疑收楚峰残雨。茂苑人归，秦楼燕宿，同惜天涯为旅。游情最苦。早柔绿迷津，乱莎荒圃。数树梨花，晚风吹堕半汀鹭。流红江上去远，翠尊曾共醉，云外别墅。澹月秋千，幽香巷陌，愁结伤春深处。听歌看舞。驻不得当时，柳蛮樱素。睡起恹恹，洞箫谁院宇。

《齐天乐》清真创调，上下片两四字韵，“云窗静掩”中“静掩”二字必用去上，下片处同是。盖这两处处于上下片腰间，最为关键。又过片“荆江留滞最久”，后两个字亦作去上。结拍“但愁斜照敛”则为仄平平去上。盖词在宋人笔下是“依声撰词，曲终而词就”。这个与清代以后按谱撰词就天差地别了。梦窗词亦是如此。

扫花游

北宋·周邦彦

晓阴翳日，正雾霭烟横，远迷平楚。暗黄万缕。听鸣禽按曲，小腰欲舞。细绕回堤，驻马河桥避雨。信流去。问一叶怨题，今在何处。春事能几许。任占地持杯，扫花寻路。泪珠溅俎。叹将愁度日，病伤幽素。恨入金徽，见说文君更苦。黯凝伫。掩重关、遍城钟鼓。

扫花游·用清真韵

南宋·周密

柳花飏白，又火冷饧香，岁时荆楚。海棠似语。惜芳情燕掠，锦屏红舞。怕里流芳，暗水啼烟细雨。带愁去。叹寂寞东园，空想游处。幽梦曾暗许。奈草色迷云，送春无路。翠丸荐俎。掩清尊漫忆，舞蛮歌素。怨碧飘香，料得啼鹃更苦。正愁伫。暗春阴、倦箫残鼓。

《扫花游》清真创调，如《齐天乐》姊妹篇。而调上自有讲究，如首句“晓阴翳日”处宜四声兼备，二韵和九韵两个四字句承上启下作腰，后两字必为去上。而三韵、四韵、七韵、十一韵，如结尾为仄仄，宜用去上协之。过片后两字作去上，“几”字应为四寘韵之去声。草窗词亦是如此。

忆旧游

北宋·周邦彦

记愁横浅黛，泪洗红铅，门掩秋宵。坠叶惊离思，听寒蛩夜泣，乱雨潇潇。凤钗半脱云鬓，窗影烛花摇。渐暗竹敲凉，疏萤照晓，两地魂销。迢迢。问音信，道径底花阴，时认鸣镳。也拟临朱户，叹因郎憔悴，羞见郎招。旧巢更有新燕，杨柳拂河桥。但满眼京尘，东风竟日吹露桃。

忆旧游

南宋·张炎

余离群索居，与赵元父一别四载。癸巳春，于古杭见之，形容憔悴，故态顿消。以余之况味，又有甚于元父者，抑重余之惜，因赋此调，且寄元父，当为余愀然而悲也。

叹江潭树老，杜曲门荒，同赋飘零。乍见翻疑梦，对萧萧乱发，都是愁根。秉烛故人归后，花月锁春深。纵草带堪题，争如片叶，能寄殷勤。重寻。已无处，尚记得依稀，柳下芳邻。伫立香风外，抱孤愁凄惋，羞燕惭莺。俯仰十年前事，醉后醒还惊。又晓日千峰，涓涓露湿花气生。

《忆旧游》清真创调，六处领字承上启下，最宜去声作重拍，使声情激起，音节响亮有力。又句脚除结句外，连用平声，声调便显得愈发舒缓低沉，与领字去声高亮相辅，组成整词的音乐美。结句则必为拗句，即平平仄仄平仄平，而第四字又必为入声。玉田词亦如此。

绕佛阁·大石旅情

北宋·周邦彦

暗尘四敛。楼观迥出，高映孤馆。清漏将短。厌闻夜久，签声动书幔。桂华又满。闲步露草，偏爱幽远。花气清婉，望中迤邐，城阴度河岸。倦客最萧索，醉倚斜桥穿柳线。还似汴堤，虹梁横水面。看浪飏春灯，舟下如箭。此行重见。叹故友难逢，羁思空乱。两眉愁、向谁舒展。

《绕佛阁》清真创调，共二十句便有十拗句，而领字皆作去声，而在中平仄仄的句式，都作中平去上，如《齐天乐》《扫花游》诸调，是为振起语调之故。而上三下四句式作结拍时，四字句首字最易作去声。而尾句作为一调收束处，声容余韵皆在于此，歌唱时便尤其紧要，于音调上才会有精致安排。如《宴清都》的“归时认否”中“认否”处必作去上，尤其是“认”处作去声，亦是声情振起之故。非清真调如此，稼轩《永遇乐》结句“尚能饭否”，梅溪的《三姝媚》结句“归来暗写”皆是如此。而《水龙吟》结句本为上一下三句式，则首字宜用去声振起全篇腔调。

又如之上所举例，梅溪《寿楼春》词，《蕙风词话》云：“前段‘因风飞絮，照花斜阳’，后段‘湘云人散，楚兰魂伤’，风、飞，花、斜，云、人，兰、魂，并用双声叠韵字，是声律极细处。”

而贺方回《六州歌头》词，除“闲呼鹰犬”与下句构成双五言句外，其他的三、五字句皆为叶韵，极壮声容之美。《钦谱》别作一格，盖后人填此调多不重叶韵之故。

后面章节讲解写作方法时还有单独举例，不再赘述。

四、词的用韵标准

古人倚声用韵的依据是什么呢？

古人倚声，实际都压方言韵。虽然古代民间不同时期出现了不少韵书，如《词林正韵》，但也并不被清人所普遍接受并遵循。

古代韵书的普遍认同，更多是统治阶级取士的需要。而我们如今奉为令典的《词林正韵》，也没有跑出私人韵书的范畴。所以，即使对格律尤为看重的朱孝臧等后四家晚清作品，也不能用《词林正韵》去校对。词这个文体是作为娱情歌唱而产生的。方言不同，便造成了用韵的差异，更不用说随着时间的推移，方言还在不断发生变化了。这就不难理解，即使作为倚声大家的周美成、姜白石、张玉田等人，时代和地域很近，也会造成用韵的些微差异。

今人尊奉《词林正韵》，更多是为层出不穷的诗词比赛选取一个用韵标准，这也无形之中奠定了《词林正韵》在今人填词中的地位，于是造成了今人填词必言《词林正韵》的现象。

虽然如此，学习填词中，选取一个普遍认同的标准，并不是一件坏事。因为在同一个标准下，更利于初学者切磋交流。当然，精通填词的人，一定要去使用方言韵也无不可，关键还是写出好的作品来才是王道。

第六章 词的习气

习气是写作过程中因作者特点而表现出来的特有的方法手段。

一首词填到什么程度就算不错呢？一言以蔽之，要有自家面目。有鲜明自家面目的作品，也一定伴随习气产生。

我们常说，词要有词味。每一个词牌并不随着词人的不同而发生本质性的改变。但不同的词人，在填写同一个词牌的时候，方法手段是不一样的，有些著名词人，形成了自己招牌式的技巧，这些技巧运用多了便形成了一种个人的习气，又被后来倚声者推崇并大量模仿，逐渐形成了套路。当某种习气弥散全篇，便会有新的风格出现。

习气不是一个贬义词，任何的艺术最终形成自己的风格，都会带有习气。对于填词来讲，习气不同于体气，体气是必要条件，而习气是充分条件。只有习气没有体气的词，就会流滑甚至荒诞不经；只有体气而没有习气的词，则多多少少会显得刻板呆滞。习气的褒贬最终还是取决于个人水平。在较高的写作水准下形成自己的习气，本身就不容易，更不用说独创一种风格。

通常，一种招牌式的写作特点，在大量运用后，便由习气向套路再向风格逐渐转变，本章便是从这三方面，作简要论述。

一、词的习气

前人词作汗牛充栋，略从四个方面举例，一窥填词习气上的经典招式：

（一）叠字、叠词与叠句

有一类词，本身要求叠字叠词叠句，如《古调笑》《喝火令》《行香子》《忆秦娥》等。但有一些词人，把玩词汇于股掌间，刻意重叠字词句，久之便形成一种习气。陈一琴纂辑《诗词技法例释类编》时类似情况又称为复沓法。

1. 叠字

叠字中会出现**顶针**、**转折**和**递进**等多种方式，多在一韵之内，有时也出现在相邻的句子里。顶针的例子如：

贺新郎·秋晓

南宋·蒋捷

渺渺啼鸦了。亘鱼天、寒生峭屿，五湖秋晓。竹几一灯人做梦，嘶马谁行古道。起搔首、窥星多少。月有微黄篱无影，挂牵牛、数朵青花小。秋太淡，添红枣。愁痕倚赖西风扫。被西风、翻催鬓鬢，与秋俱老。旧院隔霜帘不卷，金粉屏边醉倒。计无此、中年怀抱。万里江南吹箫恨，恨参差、白雁横天杪。烟未敛，楚山杳。

这类叠字用顶针格，动词居多，如恨、问、怕、爱、去、喜之类，也有用名词的，如：

满江红·幽居

南宋·吕本中

东里先生，家何在、山阴溪曲。对一川平野，数间茅屋。昨夜江头新雨过，门前流水清如玉。抱小桥、回合柳参天，摇新绿。疏篱下，丛丛菊。虚檐外，萧萧竹。叹古今得失，是非荣辱。须信人生归去好，世间万事何时足。问此春、春酿酒何如，今朝熟。

转折的例子也很多，如：

水龙吟

南宋·程垓

夜来风雨匆匆，故园定是花无几。愁多愁极，等闲孤负，一年芳意。柳困花慵，杏青梅小，对人容易。算好春长在，好花长见，元只是、人憔悴。回首池南旧事。恨星星、不堪重记。如今但有，看花老眼，伤时清泪。不怕逢花瘦，只愁怕、老来风味。待繁红乱处，留云借月，也须拼醉。

高阳台·丰乐楼分韵得如字

南宋·吴文英

修竹凝妆，垂杨驻马，凭阑浅画成图。山色谁题，楼前有雁斜书。东风紧送斜阳下，弄旧寒、晚酒醒馀。自消凝，能几花前，顿老相如。伤春不在高楼上，在灯前欹枕，雨外熏炉。怕舣游船，临流可奈清臞。飞红若到西湖底，搅翠澜、总是愁鱼。莫重来，吹尽香绵，泪满平芜。

这类叠字多在同一韵的句内或者上下句里，通过否定词汇修饰，从而形成一种先肯定后否定的陡转句式，以造成一种以退为进的效果。

锦堂春·留春

南宋·程垓

最是元来，苦无风雨。只恁匆匆归去。看游丝、都不恨，恨秦淮新涨，向人东注。醉里仙人，惜春曾赋。却不解、留春且住。问何人、留得住。怕小山更有，碧芜春句。

上例便是既有顶针又有转折了。

叠字中递进情况，名词、动词或形容词皆有，在一句或上下句中有意反复出现，造成1+1>2的效果。如：

春从天上来

南宋·张炎

己亥春，复回西湖，饮静传董高士楼，作此解以写我忧。

海上回槎。认旧时鸥鹭，犹恋蒹葭。影散香消，水流云在，疏树十里寒沙。难问钱塘苏

小，都不见、擘竹分茶。更堪嗟。似荻花江上，谁弄琵琶。烟霞。自延晚照，尽换了西林，窈窕纹纱。蝴蝶飞来，不知是梦，犹疑春在邻家。一掬幽怀难写，春何处、春已天涯。减繁华。是山中杜宇，不是杨花。

水调歌头

南宋·辛弃疾

淳熙丁酉，自江陵移帅隆兴，到官之二月被召。司马监、赵卿、王漕饯别。司马赋水调歌头，席间次韵。时王公明枢密薨，坐客终夕为兴门户之叹，故前章及之。

我饮不须劝，正怕酒尊空。别离亦复何恨，此别恨匆匆。间上貂蝉贵客，花外麒麟高冢，人世竟谁雄。一笑出门去，千里落花风。孙刘辈，能使我，不为公。余发种种如是，此事付渠侬。但得平生湖海，除了醉吟风月，此外百无功。毫发皆帝力，更乞鉴湖东。

绛都春·燕亡久矣，京口适见似人，怅怨有感

南宋·吴文英

南楼坠燕。又灯晕夜凉，疏帘空卷。叶吹暮喧，花露晨曦秋光短。当时明月娉婷伴。怅客路、幽肩俱远。雾鬟依约，除非照影，镜空不见。别馆。秋娘乍识，似人处、最在双波凝盼。旧色旧香，闲雨闲云情终浅。丹青谁画真真面，便只作、梅花频看。更愁花变梨霰，又随梦散。

还有一类用句内多次叠字来增加递进效果，如：

念奴娇·赋雨岩

南宋·辛弃疾

近来何处有吾愁，何处还知吾乐。一点凄凉千古意，独倚西风寥廓。并竹寻泉，和云种树，唤做真闲客。此心闲处，不应长藉邱壑。休说往事皆非，而今云是，且把清尊酌。醉里不知谁是我，非月非云非鹤。露冷风高，松梢桂子，醉了还醒却。北窗高卧，莫教啼鸟惊著。

临江仙

南宋·李清照

欧阳公作《蝶恋花》，有“深深深几许”之句，予酷爱之。用其语作“庭院深深”数阕，其声即旧《临江仙》也。

庭院深深深几许，云窗雾阁常扃，柳梢梅萼渐分明，春归秣陵树，人老建康城。感月吟风多少事，如今老去无成，谁怜憔悴更凋零。试灯无意思，踏雪没心情。

再如“寻寻觅觅，冷冷清清，凄凄惨惨戚戚”亦是如此，这类手法如果叠不好就很难看，要尽量少用。

2.叠词

这类叠词在同一韵或上下韵中形成一种递进或转折的句式，增强词调里层转层深的效果。如：

蝶恋花·春景

北宋·苏轼

花褪残红青杏小。燕子飞时，绿水人家绕。枝上柳绵吹又少。天涯何处无芳草。墙里鞦韆墙外道。墙外行人，墙里佳人笑。笑渐不闻声渐悄。多情却被无情恼。

贺新郎

南宋·辛弃疾

邑中园亭，仆皆为赋此词。一日，独坐停云，水声山色，竟来相娱，意溪山欲援例者，遂作数语，庶几仿佛渊明思亲友之意云。

甚矣吾衰矣。怅平生、交游零落，只今馀几！白发空垂三千丈，一笑人间万事。问何物、能令公喜？**我见青山多妩媚，料青山、见我应如是。**情与貌，略相似。一尊搔首东窗里。想渊明、停云诗就，此时风味。江左沉酣求名者，岂识浊醪妙理。回首叫、云飞风起。**不恨古人吾不见，恨古人、不见吾狂耳。**知我者，二三子。

声声慢

南宋·王沂孙

啼螿门静，落叶阶深，秋声又入吾庐。一枕新凉，西窗晚雨疏疏。旧香旧色换却，但满川、残柳荒蒲。茂陵远，任岁华苒苒，老尽相如。昨夜西风初起，想苑边呼棹，橘后思书。短景凄然，残歌空扣铜壶。当时送行共约，**雁归时、人赋归欤。**雁归也，问人归、如雁也无。

3.叠句

叠句多为紧邻的两个相同句式进行字面重叠，形成一种反复吟诵的效果。叠句可以是两个独立句进行重叠，也可以是某句与紧邻句有部分重叠，还可以在上下片对称的词牌中相同位置处进行重叠。如：

添字采桑子

南宋·李清照

窗前谁种芭蕉树，**阴满中庭；阴满中庭**，叶叶心心、舒卷有馀情。
伤心枕上三更雨，**点滴霖霖；点滴霖霖**，愁损北人、不惯起来听。

丑奴儿

南宋·辛弃疾

年年索尽梅花笑，**疏影黄昏。疏影黄昏**。香满东风月一痕。
清诗冷落无人寄，**雪艳冰魂。雪艳冰魂**。浮玉溪头烟树村。

紧邻句式的重叠，可以造成一种咏叹效果。上述易安与稼轩词，都采取了类似方法，实际上北宋中期以前的词调，很多词上下片相同位置都有对应工整的句子，都可以起到叠句的效果，如：

苏幕遮·离情

明末清初·万树

彩分鸾，丝绝藕。**且尽今宵，且尽今宵酒。**门外驴驹声早骤。**恼煞长亭，恼煞长亭柳。**
倚秦筝，扶楚袖，**有个人儿，有个人儿瘦。**相约相思须应口。**春暮归来，春暮归来否。**

这种重叠方式，更是故意加重了某些词句的语气。今人孟依依也有一词，沿袭了万红友习气，如：

苏幕遮·冬日

雪霏霏，春杳杳。**一树梅花，一树梅花好。**爱惜琼瑶何忍扫。**雪满园庭，雪满园庭道。**
念行人，铺素稿。**欲写相思，欲写相思巧。**只说梅花将落了。**君要归来，君要归来早。**

还有些词人别出心裁在上下片相同位置上故意重叠吟唱，如：

一落索

南宋·王灼

昨夜封枝寒雪。暗堆残叶。佳人醉里插钗梁，更不问、眠时节。
绣被重重夜彻。烛光明灭。枕旁争听落檐声，更不问、醒时节。

卜算子·海棠为风雨所损

南宋·刘克庄

片片蝶衣轻，点点猩红小。道是天公不惜花，百种千般巧。
朝见树头繁，暮见枝头少。道是天公果惜花，雨洗风吹了。

叠字叠词叠句是一把双刃剑，巧于手段，归于才情，用得好就会气韵流动，叠得不好就会流滑轻薄，适得其反。

（二）典故的铺排

连续铺排典故见学问，也见才情，在东坡、稼轩、梦窗这些一流词人手里屡试不爽，特别是辛派词人最为常见，这也是受稼轩词习气的影响。如：

甘州·寄参寥子

北宋·苏轼

有情风、万里卷潮来，无情送潮归。问钱塘江上，西兴浦口，几度斜晖。不用思量今古，俯仰昔人非。谁似东坡老，白首忘机。记取西湖西畔，正春山好处，空翠烟霏。算诗人相得，如我与君稀。约他年、东还海道，愿谢公、雅志莫相违。西州路，不应回首，为我沾衣。

水龙吟·为韩南涧尚书甲辰岁寿

南宋·辛弃疾

渡江天马南来，几人真是经纶手。长安父老，新亭风景，可怜依旧。夷甫诸人，神州沉陆，几曾回首。算平戎万里，功名本是，真儒事、君知否。况有文章山斗，对桐阴、满庭清昼。当年堕地，而今试看，风云奔走。绿野风烟，平泉草木，东山歌酒。待他年，整顿乾坤事了，为先生寿。

贺新郎·西湖

南宋·文及翁

一勺西湖水。渡江来、百年歌舞，百年酣醉。回首洛阳花世界，烟渺黍离之地。更不复、新亭堕泪。簇乐红妆摇画艇，问中流、击楫谁人是。千古恨，几时洗。余生自负澄清志。更有谁、磻溪未遇，傅岩未起。国事如今谁倚仗，衣带一江而已。便都道、江神堪恃。借问孤山林处士，但掉头、笑指梅花蕊。天下事，可知矣。

苏词和辛词，还喜欢把自己的名字嵌到词里，表现得洒脱不羁。这也是一种习气，如：

满庭芳·元丰七年四月一日，余将去黄移汝，留别雪堂邻里二三君子。会李仲览自江东来别，遂书以遗之

北宋·苏轼

归去来兮，吾归何处，万里家在岷峨。百年强半，来日苦无多。坐见黄州再闰，儿童尽、楚语吴歌。山中友，鸡豚社酒，相劝老东坡。云何。当此去，人生底事，来往如梭。待闲看，秋风洛水清波。好在堂前细柳，应念我、莫剪柔柯。仍传语，江南父老，时与晒渔蓑。

沁园春·带湖新居将成

南宋·辛弃疾

三径初成，鹤怨猿惊，稼轩未来。甚云山自许，平生意气，衣冠人笑，抵死尘埃。意倦须还，身闲贵早，岂为莼羹鲈脍哉。秋江上，看惊弦雁避，骇浪船回。东冈更葺茅斋。好都把轩窗临水开。要小舟行钓，先应种柳，疏篱护竹，莫碍观梅。秋菊堪餐，春兰可佩，留待先生手自栽。沉吟久，怕君恩未许，此意徘徊。

（三）奇字与僻典

炼字用奇本是好事，非才情不能为；选典用僻，也足见作者涉猎广泛。但词作经常如此，又能为人所接受，便是一种习气了。如：

齐天乐·与冯深居登禹陵

南宋·吴文英

三千年事残鸦外，无言倦凭秋树。逝水移川，高陵变谷，那识当时神禹。幽云怪雨。翠萍湿空梁，夜深飞去。雁起青天，数行书似旧藏处。寂寥西窗久坐，故人慳会遇，同剪灯语。积藓残碑，零圭断壁，重拂人间尘土。霜红罢舞。漫山色青青，雾朝烟暮。岸锁春船，画旗喧赛鼓。

梦窗词本就多奇气。而这首炼字用典也怪僻，甚至形成了一种扑朔迷离的美感。

在用典上，这首词里所用的几个典故都是地方志里的，如“幽云怪雨。翠萍湿空梁，夜深飞去。雁起青天，数行书似旧藏处。”据《嘉泰会稽志》记载：“梁时修庙，唯欠一梁，俄风雨大至，湖中得一木，取以为梁，即梅梁也。夜或大雷雨，梁辄失去，比复归，水草被其上。人以为神，縻以大铁绳，然犹时一失之。”又《方輿胜览》引《四明图经》：“禹庙之梁，张僧繇画龙于其上，夜或风雨，飞入镜湖与龙斗。后人见梁上水淋漓而萍藻满焉，始骇异之，乃以铁索锁于柱。”又《太平御览》卷四十一引《九土文括略》曰：“禹禅此山，一石穴委曲，黄帝藏书于此，禹得之。”

在用字上，“萍”本为“萍”的异体字，为水中物，正因传说中的梁上神龙，才引发了词人丰富联想，此“萍”便成了龙斗镜湖后的沾带物。这种炼字琢句，尽显光怪陆离之能事。而《楚辞·天问》有“萍号起雨”，又影射了横空飞来的“幽云怪雨”，而故意用僻字“萍”来增加幽怪感，也算词人的一种幽默吧。

顺便提一下结构，梦窗故意把神龙出场的时间扭曲，这种因果倒置，笔触不凡，把怀古之思写得渺茫又恍惚。

由此可知，梦窗所用的奇字，是把常用字用奇了，并不是苛求生僻字。现在写诗填词里有一种不好的现象，一些人动辄去挖别人看不懂的极生僻字，矜以为能，这并不是习气，而是一病。

填词也存在生造词汇的问题。《煮鹤稿》里论述颇多，这里就不讲述了。值得注意的是新词汇，用好了会非常出彩。如：

生查子·寄远

陈梦渠

念我看花开，花落何其急。将花付邮筒，寄与君消息。君得吾花签，知否吾心迹。异日见君时，折花自悲戚。

陈思盖这首词，用贴近生活的新词汇更容易表达感情，这类新词汇就不展开说了。

（四）词的色彩

有意识用各种色彩渲染辞藻，给人一种眼花缭乱的感觉，梦窗最为突出。如：

霜叶飞·重九

断烟离绪。关心事，斜阳红隐霜树。半壶秋水荐黄花，香噀西风雨。纵玉勒、轻飞迅羽，凄凉谁吊荒台古？记醉踏南屏，彩扇咽寒蝉，倦梦不知蛮素。聊对旧节传杯，尘笺蠹管，断阕经岁慵赋。小蟾斜影转东篱，夜冷残蛩语。早白发、缘愁万缕。惊飙从卷乌纱去。漫细将、茱萸看，但约明年，翠微高处。

这首词里，“红”“黄”“彩”“素”“白”“乌”“翠”等，用得多而不乱，给人一种炫目之感。

解连环

暮檐凉薄。疑清风动竹，故人来邈。渐夜久、闲引流萤，弄微照素怀，暗呈纤白。梦远双成，凤笙杳、玉绳西落。掩綌帷倦入，又惹旧愁，汗香阑角。银瓶恨沉断索。叹梧桐未秋，露井先觉。抱素影、明月空闲，早尘损丹青，楚山依约。翠冷红衰，怕惊起、西池鱼跃。记湘娥、绛绡暗解，褪花坠萼。

这首词里，“白”“银”“素”“青”“翠”“红”“绛”等，亦是漫布全篇。

习气是词人屡试不爽又为人所称道的模仿的招牌式手段，但有时候，词人创造出一种抓人眼球的手段后，便昙花一现般成为特殊例子，后人也鲜有模仿，这便不能成为习气了。如：

蝶恋花·清末近现代初

王国维

阅尽天涯离别苦，不道归来，零落花如许。花底相看无一语，绿窗春与天俱暮。待把相思灯下诉，一缕新欢，旧恨千千缕。最是人间留不住，朱颜辞镜花辞树。

王静安这首词的结拍，写常人所难言，故意触动伤疤，这种方法极不好用也不好写，可谓匠心独具。

二、词的套路

习气被前人大量沿用，便会形成套路。大量阅读前人词会发现，词人喜欢借花开花谢写人聚人散，或者用物的无情来对比人的有情，或借人间哀荣来感叹流年易逝与美人迟暮，借以触动愁思，造成读者强烈的心底感念，这些都是写作中常见的套路。如：

露华·碧桃

南宋·王沂孙

绀葩乍坼。笑烂漫娇红，不是春色。换了素妆，重把青螺轻拂。旧歌共渡烟江，却占玉奴标格。风霜峭、瑶台种时，付与仙骨。闲门昼掩凄恻。似淡月梨花，重化清魄。尚带唾痕香凝，怎忍攀摘。嫩绿渐满溪阴，萼粉云飞。芳艳冷、刘郎未应认得。

碧山这首词上片写花开，下片写花谢，这是咏物词的一大套路。

木兰花慢·别西湖两诗僧

南宋·卢祖皋

嫩寒催客棹，载酒去、载诗归。正红叶漫山，清泉漱石，多少心期。三生溪桥话别，怅薜萝、犹惹翠云衣。不似今番醉梦，帝城几度斜晖。鸿飞。烟水瀰瀰。回首处，只君知。念

吴江鹭忆，孤山鹤怨，依旧东西。高峰梦醒云起，是瘦吟、窗底忆君时。何日还寻后约，为余先寄梅枝。

卢蒲江这首词上片写人聚，下片写人散，是赠别词里的一大套路。

临江仙·廿一史弹词第三段说秦汉开场词

明·杨慎

滚滚长江东逝水，浪花淘尽英雄。是非成败转头空。青山依旧在，几度夕阳红。白发渔樵江渚上，惯看秋月春风。一壶浊酒喜相逢。古今多少事，都付笑谈中。

杨用修这首词大家都很熟悉，上片写到了长江、青山、夕阳，下片又写到了秋月、春风，这都是亘古不变的事物，与之对比的是英雄淘尽与渔樵白发；这是抒发流年感慨的一大套路。

祝英台近·除夜立春

南宋·吴文英

剪红情，裁绿意，花信上钗股。残日东风，不放岁华去。有人添烛西窗，不眠侵晓，笑声转、新年莺语。旧尊俎。玉纤曾擘黄柑，柔香系幽素。归梦湖边，还迷镜中路。可怜千点吴霜，寒销不尽，又相对、落梅如雨。

梦窗这首词，上片以他人除夕夜之欢乐反衬自己浪迹未归之愁苦，这是写悲欢离合的一大套路。

还有一类表达思念的套路也很有趣，如：

瑞鹤仙

南宋·吴文英

晴丝牵绪乱。对沧江斜日，花飞人远。垂杨暗吴苑。正旗亭烟冷，河桥风暖。兰情蕙盼。惹相思，春根酒畔。又争知、吟骨萦销，渐把旧衫重剪。凄断。流红千浪，缺月孤楼，总难留燕。歌尘凝扇。待凭信，拌分钿。试挑灯欲写，还依不忍，笺幅偷和泪卷。寄残云剩雨蓬莱，也应梦见。

梦窗这首词上片以词人视角写相思之情，下片借女子视角写思恋。最深的思念，不是直笔写自己的感觉，而是想到对方正在深切思念自己，所谓言知君忆我，我亦忆君。这种套路也被古人玩坏了，即使好哥们间的思念也如此，在老杜笔下有《梦李白》，在东坡笔下，如：

水龙吟·閻丘大夫孝终公显尝守黄州，作栖霞楼，为郡中绝胜。元丰五年，余谪居黄。正月十七日梦扁舟渡江，中流回望，楼中歌乐杂作。舟中人言：公显方会客也。觉而异之，乃作此曲。盖越调鼓笛慢。公显时已致仕。在苏州

小舟横截春江，卧看翠壁红楼起。云间笑语，使君高会，佳人半醉。危柱哀弦，艳歌馀响，绕云萦水。念故人老大，风流未减，空回首、烟波里。推枕惘然不见，但空江、月明千里。五湖闻道，扁舟归去，仍携西子。云梦南州，武昌东岸，昔游应记。料多情梦里，端来见我，也参差是。

这首词的结拍，明明是东坡在思念公显，偏偏要说，你因思念我，所以才会梦里来见我，这样就不是单相思了。

套路都是很成功的经验，都成功卡在某个审美或者创意的点上，所以被历代词人反复使用。只要大家多读多总结，自然会发现很多。当今随着有才气的词人不断出现，相信令人惊艳的写作创意还会不断涌现，这也是我们学习中需要注意的。

三、词的风格

当习气漫布全篇，就会形成风格。像梦窗的密丽、白石的清空、玉田的夹叙夹议等都是如此。

词到了玉田，传统的套路和风格已经具备，各种技巧也解锁得差不多了。虽然如此，新的风格依旧会随着新生代词人的出现而不断形成，并为倚声者所认可。这也是词这一古老文体持久魅力所在。略举三类不常见的风格：

（一）仙气与鬼气

这两类都是习气漫布全篇惹的祸，是很多有才华的词人喜欢玩弄的一类技巧。仙气更多是一种洒脱，鬼气更多是一种惊艳。如：

忆秦娥·上巳

南宋·刘克庄

修禊节。晋人风味终然别。终然别。当时宾主，至今清绝。等闲写就兰亭帖。岂知留与人闲说。人闲说。永和之岁，暮春之月。

卜算子·黄州定慧院寓居作

北宋·苏轼

缺月挂疏桐，漏断人初静。谁见幽人独往来，缥缈孤鸿影。惊起却回头，有恨无人省，拣尽寒枝不肯栖，寂寞沙洲冷。

以上两例前者成仙，后者画鬼。

今人添雪斋词多鬼气，如：

浣溪沙二首 其一

雨竹斑生玄豹纹。檐旒青玉滴纷纷。淡蓝烟色一囚身。纤缟绣球吹朔雪，深冰世界散泥银。这般如祭我和春。

其二

除死虚生皆我谋。野荼蘼瓣漫投筹。挑风想像旅人鸥。苔米初生如绿蚁，花魂老去幻红沤。深春只合少年游。

此类风格而言，仙气为上。盖仙气非天才之人不可得，而文章词赋沾一点仙气，便有鹤立鸡群的感觉。次之鬼气。鬼气是一种另类的别才思维，往往如奇兵突兀，令人惊艳。但绝大多数人的作品与这两种风格很难沾边，所以不得不追寻烟火气。而烟火气是生活与笔触相结合的产物，更容易为大众所欣赏和接受。但一篇作品，唯独不可带有俗气，沾俗则亡，不可救药。

（二）用典漫布全篇

有一类词，通篇铺排典故，用以宣泄个人情绪。要做到大范围的用典铺排，非才力所不能及，这类风格以辛派词人最为常见，如：

贺新郎·别茂嘉十二弟

南宋·辛弃疾

绿树听鹈鴂。更那堪、鹧鸪声住，杜鹃声切。啼到春归无寻处，苦恨芳菲都歇。算未抵、人间离别。马上琵琶关塞黑。更长门、翠辇辞金阙。看燕燕，送归妾。将军百战身名裂。向河梁、回头万里，故人长绝。易水萧萧西风冷，满座衣冠似雪。正壮士、悲歌未彻。啼鸟

还知如许恨，料不啼清泪长啼血。谁共我，醉明月。

稼轩这首词感情过于强烈，从眼前鸟叫起兴并借题发挥，用典故狂烈铺排递进感情，甚至直接打穿了歇拍与过片的关节，整首词居然没有上下片之分。虽然通篇典故铺排，但结拍只用区区六个字，就把驰骋无垠的想象和描写，干净利索地收束回词的主旨上，这是笔锋的神来之力。

（三）对比漫布全篇

这是第三次单独讲到对比。接续套路里的对比继续阐发：当句内的对比，逐渐扩大到填词法的范围时，便会形成一种新的风格。在讲写作手法时候已经提到，这里单独去讲。如：

满江红·癸巳七夕

发初覆眉

花不堪持，星堪语、东风楼上。人天有、古愁今恨，众生梦想。良愿固违肝胆冷，沉歌早负诗词壮。者迢迢一水复千山，曾相望。双鬓老，一襟放。衔薄慨，销奇怅。识中年哀乐，红尘板荡。夜雨江湖吾痼疾，海桑世界君无恙。又何须一夕尽千言，从头谅。

满江红·乙未七夕

发初覆眉

星渚云涯，知几度、迢迢孤往。曾会得、清歌似玉，谓谁河广。世事难同尘鬓白，情天且共心旌绛。正流年杯酒动渊思，吾言妄。“占熊梦，劳魂想。夜雨约，山海障。愿名花在侧，明珠擎掌。”恩拭镜文光未灭，风临平旦愁先莽。纵休休莫莫到他生，双双忘。

抛开《满江红》传统上例用入声调的问题，单纯看写作手法，会发现第一例作者在每一韵中渲染感情时基本都是先收后放，后一例则相反。

这种新风格给我们的写作启示是：当生成主题，选定韵部与词牌后，可以先将带有强烈对比字眼的韵字有意识挑选出来，如冷暖色调的对比，如强弱感情的对比等，经过统一协调，约略完成整首词调的谋篇布局；然后通过不间断的句内对比（也包括一个长句内自身对比），有层次的接续思维，铺排成篇。

第七章 词的正体与变体

填词中涉及选择词调的正体与变体问题，因此了解两者的特点还是有必要的。

一、词的正体

词的正体，是词在创调之初或后来衍变中逐渐确定的，并为后来倚声者所普遍遵循的音调与格式。

正体在乐谱谱式上已然固定，但因为乐谱的失传，我们仅能从词谱中窥到一些端倪。第四章我们讲到，《钦定词谱》里，有三个问题没有讲明白：一是个别字的平仄问题；二是声调问题；三是断句问题。声调问题在第四章已经讲过了，这里就另外两个问题作一下讲解。

（一）个别字的平仄问题

词谱很多处都标记为可平可仄，这可能是基于统计学造成的，反而成了初学者依谱填词的巨大误区。如《钦定词谱·鹧鸪天》例：

鹧鸪天 双调五十五字，前段四句三平韵，后段五句三平韵

彩袖殷勤捧玉钟 当年拌却醉颜红 舞低杨柳楼心月 歌尽桃花扇影风
中中中中中中平韵中平中仄仄平平韵中平中仄中平仄句中仄平平中仄平韵
从别后 忆相逢 几回魂梦与君同 今宵剩把银缸照 犹恐相逢是梦中
中中仄句中仄平平韵中平中仄仄平平韵中平中仄平平仄句中仄平平中仄平韵

有点诗学基础的人都会明白，首句六个中字不是随心所欲去填的，那么到底是“中仄平平中仄平”还是“中平中仄仄平平”呢，这就需要追本溯源，考证宋人名家词的填法，尤以创调词为准。因为创调词都是经过严格审音定律，用来歌唱的。然后就会神奇发现，宋人词除了赵长卿某一例外，其他悉同。

鹧鸪天·夜钓月桥赏荷花

南宋·赵长卿

新晴水暖藕花红。烘人暑意晚来浓。共携纤手桥东路，杨柳青青一径风。 深翠里，艳香中。双鸾初下蕊珠宫。月笼粉面三更露，凉透萧萧一梦中。

赵长卿这首词，应是只娱情于文字的一首谬误，并不是《鹧鸪天》的变体。

相较之下，龙榆生词谱就严谨得多：

中仄平平中仄平，中平中仄仄平平。中平中仄平平仄，中仄平平中仄平。
彩袖殷勤捧玉钟，当年拌却醉颜红。舞低杨柳楼心月，歌尽桃花扇底风。
平仄仄，仄平平。中平中仄仄平平。中平中仄平平仄，中仄平平中仄平。
从别后，忆相逢，几回魂梦与君同。今宵剩把银缸照，犹恐相逢是梦中。

为什么宋人会不约而同选择“中仄平平中仄平”而不是“中平中仄仄平平”呢？因为词在创调时都是经过严格审音定律用以歌唱的，虽然后来成了纯文学形式，但之前的声调特征还是以字面形式保留了下来。

还有一类词，涉及四声问题，第五章里有部分阐述，后面章节也有部分讲解，不多说。

（二）断句问题

从词谱的字面上，有时候并不能看明白一个句子如何去断句的。通常来说，对于一个四字句，只有上一下三或二二两种句式；对于一个五字句，只有上一下四或者上二下三两种句式；六字句如果首字不作领字，一般都是二二二句式；七字句首字如不作领字，则基本遵循律句读法。

如《水龙吟》结拍尾句，原为上一下三句式。如东坡“料多情梦里，端来见我，也参差是”、朱希真“但愁敲桂棹，悲吟梁父，泪流如雨”。

再如白石《齐天乐》结拍为“写入琴丝，一声声更苦”。乍读之下，似乎是“写入琴丝，一声声更苦”。但如果对比清真《齐天乐》结拍“醉倒山翁，但愁斜照敛”，便会明白尾句应断为“一声声更苦”，这也符合我们上面所总结的规律。

所以词调的断句，只要读者有心，认真对比宋名家词，特别是细究创调词，不难看出其中的规律。但白石《扬州慢》一阙，本为创调词，歇拍和结拍的断句历来争吵不已，怎么看

待这个问题呢？

其一，白石作自度曲，自称有“率意”之嫌，但《扬州慢》歇拍与结拍极为整齐，皆为“去平平，平入平平，平去平平”。唱法上便是一致，显然不是率意所为。

其二，歇拍断句作“渐黄昏清角”，有矫情文字的嫌疑，既为自度，何苦如此。

其三，中吕音位稍低为变徵声，又《扬州慢》一调，本极为舒缓，若断作两句，前句便成入声韵，不如三平韵舒缓。又请胡彭女士为我唱《白石道人歌曲》，言若断两句发声便极为别扭，盖入声字本为唱腔中顿挫处，其顿挫间隔相对断句而言虽然短促，却也是协调节奏一法，听来逆折，极有味道。由此看来，“角”与“药”，确是白石审音定律精心安排处。然而大鹤山人校本有“角药两字考音”一条，谓“渐黄昏清角”句对下片“念桥边红药”句，故应断于“角”字。这种仅从旁谱校对论证，不过是一种字面猜想而已，实无必然道理。

当词衍变成纯文学体裁后，有一类常用词牌便被后人玩坏了，有时故意不按常理断句。如清人张皋文《水调歌头·春日赋示杨生子掞》其一有“难道春花开落，又是春风来去，便了却韶华”；其五有“是他酿就春色，又断送流年”。结尾两个五字句都作上一下四，显然不是《水调》应遵循的规律，但强行断作上二下三，读来又极为不顺。这种纯文字游戏，过于追求字面上的好看，对于初学者来讲需要注意。

二、词的变体

词的变体，多是歌者并不满足词体固定格式的束缚，于是唱腔在句式、声调等方面发生了某些增减变化，或在某些字句间发生了较大的声调改变，从而形成的一类有别于正体的特殊体式。当某些变体为倚声者普遍接受又另立名目，便会形成新的词牌。如第一章讲到的基于正体出现的摊破、添字、添声、减字、偷声、促拍、犯调等表现形式所创立的新词牌，就是从某一正体衍变形成的另一类正体。

但很多变体衍变并不成功，于是成为孤例，我们在填词时很少会涉及，除非这个变体的字面形式非常美，如《凤凰台上忆吹箫》，变体很多，唯有李易安字面最美，故龙忍寒作词谱，居然直接定为正体，其实是不合适的。易安体虽非孤例，但后人校对时并没有订正谱内可平可仄处，今人再填也就颇有点难度了。

（一）从句式变化看变体的形成

词在原调上增加衬句，或断句或加减字，句式和唱腔都会发生变化，形成新的体式。摊破、添字、添声、减字、偷声等，都会引起句式改变。

宋人精于音律，凡遇旧腔，往往随意增损，自成新声。而之后元人度曲，或借宋人词调，偷声添字，名为“过曲”者，实也源出于此。此类例子极多，如：

踏莎行

北宋·晏殊

细草愁烟，幽花怯露，凭栏总是销魂处。日高深院静无人，时时海燕双飞去。带缓罗衣，香残蕙炷，天长不禁迢迢路。垂杨只解惹春风，何曾系得行人住。

踏莎行

南宋·曾觌

翠幄成阴，谁家帘幕。绮罗香拥处、觥筹错。清和将近，奈春寒更薄。高歌看簌簌、梁尘

落。好景良辰，人生行乐。金杯无奈是、苦相虐。残红飞尽，袅垂杨轻弱。来岁断不负、莺花约。

转调踏莎行·上巳道中作

南宋·陈亮

洛浦尘生，巫山梦断。旗亭烟草里，春深浅。梨花落尽，酴醾又绽。天气也似，寻常庭院。向晚情怀，十分恼乱。水边佳丽地，近前细看。娉婷笑语，流觞美满。意思不到，夕阳孤馆。

以上三首，晏同叔词为正体，曾纯甫、陈同甫词添字为变体。又陈同甫《龙川集》里直接名为《转调踏莎行》，于是这个变体便有了成为新正体的可能，但后人并没有按照此体去填，也只能作孤例对待。

不同于陈同甫《转调踏莎行》，有一些变体被后人广泛接受并填写，不少辅助字在平仄上也出现了灵活变化，于是衍变成新正体。如《木兰花》一阙。

木兰花

五代·韦庄

独上小楼春欲暮，愁望玉关芳草路。消息断，不逢人，却敛细眉归绣户。坐看落花空叹息，罗袂湿班红泪滴。千山万水不曾行，魂梦欲教何处觅。

木兰花令

五代·毛熙震

掩朱扉，钩翠箔，满院莺声春寂寞。匀粉泪，恨檀郎，一去不归花又落。对斜晖，临小阁，前事岂堪重想著。金带冷，画屏幽，宝帐慵熏兰麝薄。

木兰花令

五代·魏承班

小芙蓉，香旖旎，碧玉堂深清似水。闭宝匣，掩金铺，倚屏拖袖愁如醉。迟迟好景烟花媚，曲渚鸳鸯眠锦翅。凝然愁望静相思，一双笑靥嚬香蕊。

韦端己这首词与毛熙震、魏承班词同，为《木兰花》正体，但此词前后段换韵，又与毛、魏词相异。这种现象也印证了词在衍变初期作为歌唱文学，对用韵根本没有严格的讲究。

偷声木兰花/上行杯

五代·冯延巳

落梅暑雨消残粉，云重烟深寒食近。罗幕遮香，柳外鞦韆出画墙。春山颠倒钗横凤，飞絮入帘春睡重。梦里佳期，祇许庭花与月知。

冯正中这首偷声词，还是以《木兰花》为本体，前后段第三句减去三字，另偷平声，改为平仄韵互换格。

减字木兰花

北宋·欧阳修

歌檀敛袂。缭绕雕梁尘暗起。柔润清圆。百琲明珠一线穿。樱唇玉齿。天上仙音心下事。留住行云。满坐迷魂酒半醺。

冯正中《偷声木兰花》，已然两仄两平四换韵。《减兰》在冯词基础上就两起句又各减三字，自成新体。而宋教坊复曼衍为《木兰花慢》，可见一曲演化之多。

（二）从声调变化看变体的形成

偷声与转调，是变体形成的直接原因。《木兰花》已经提到了偷声，而转调的产生，必然对应词句平仄的变化。

蝶恋花

五代·冯延巳

六曲阑干偎碧树，杨柳风轻，展尽黄金缕。谁把钿筝移玉柱，穿帘海燕双飞去。满眼游丝兼落絮，红杏开时，一霎清明雨。浓醉觉来莺乱语，惊残好梦无寻处。

转调蝶恋花

宋·沈蔚

渐近朱门香夹道。一片笙歌，依约楼台杪。野色和烟满芳草。溪光曲曲山回抱。物华不逐人间老。日日春风，在处花枝好。莫恨云深路难到。刘郎可惜归来早。

蝶恋花

南宋·石孝友

别后相思无限期。欲说相思，要见终无计。拟写相思持送伊。如何尽得相思意。眼底相思心里事。纵把相思，写尽凭谁寄。多少相思都做泪。一齐泪损相思字。

相对于冯正中词，沈会宗词显然过片出现转调，而石次仲词首句即转调，随之叶韵。可见后两首词字句虽同，音律自异。而沈词后人填之较多，实际衍变成了新正体，故《乐府雅词》收录时名为《转调蝶恋花》。石词并不见附庸者，也只能作孤调例。

很多词在转调时，不但平仄发生变化，句式也会改变。如：

二郎神

北宋·柳永

炎光谢。过暮雨、芳尘轻洒。乍露冷风清庭户，爽天如水，玉钩遥挂。应是星娥嗟久阻，叙旧约、飘轮欲驾。极目处、微云暗度，耿耿银河高泻。闲雅。须知此景，古今无价。运巧思、穿针楼上女，抬粉面、云鬟相亚。钿合金钗私语处，算谁在、回廊影下。愿天上人间，占得欢娱，年年今夜。

转调二郎神/二郎神

北宋·徐伸

闷来弹雀，又搅破、一帘花影。谩试著春衫，还思纤手，熏彻金炉烬冷。动是愁多如何向，但怪得、新来多病。想旧日沈腰，而今潘鬓，不堪临镜。重省。别时泪滴，罗衣犹凝。料为我厌厌，日高慵起，长托春醒未醒。雁翼不来，马蹄轻驻，门掩一庭芳景。空伫立，尽日阑干倚遍，昼长人静。

徐干臣这首词与柳词相比，改变太多，后人也普遍认可，于是形成了一个全新词体。

还有一类词调，落到了懂音律的大家手里，竟把这个词调的音色改头换面。如《满江红》一调，第五章词调的本色中提到：“……《满江红》，最初作《满江荳》，本为商调，声色凄凉悲怆，盖为满江荳草映照江面所致。……”也是因为前人所填过多，随着词意的变化，竟然变成了一个慷慨激昂的调子。但姜白石对此调的流传谬误并不满意，于是用平韵重新度曲，也就有了下面这首词的面目：

满江红

《满江红》旧调用仄韵，多不协律。如末句云“无心扑”三字，歌者将“心”字融入去声，方协音律。予欲以平韵为之，久不能成。因泛巢湖，闻远岸箫鼓声，问之舟师，云“居人为此湖神姥寿也。”予因祝曰：“得一席风径至居巢，当以平韵满江红为迎送神曲。”言讫，风与笔俱驶，顷刻而成。末句云“闻佩环”，则协律矣。书于绿笺，沉于白浪，辛亥正月晦也。是年六月，复过祠下，因刻之柱间。有客来自居巢云：“土人祠姥，辄能歌此词。”按曹操至濡须口，孙权遗操书曰：“春水方生，公宜速去。”操曰：“孙权不欺孤”，乃撤军还。濡须口与东关相近，江湖水之所出入。予意春水方生，必有司之者，故归其功于姥云。

仙姥来时，正一望、千顷翠澜。旌旗共乱云俱下，依约前山。命驾群龙金作辂，相从诸娣玉为冠。向夜深、风定悄无人，闻佩环。神奇处，君试看。奠淮右，阻江南。遣六丁雷电，别守东关。却笑英雄无好手，一篙春水走曹瞒。又怎知、人在小红楼，帘影间。

白石填词颇受稼轩影响，却又自成风格。填词惯于虚处落笔，健笔写柔情，却又笔走轻灵，纤徐和缓，含蓄之致，谓之“清空”。清即“清刚”，灵即“空灵”。

还有一类变体，仅看字面，甚至并没有发生改变，但因为唱腔发生了明显变化，而形成了变体。促拍与犯调，都是这类变体形成的直接原因。

1.促拍

促拍，即促节繁声，通过字句调整加快原调唱的节奏。字面上多见短句，又称急曲子。如：

采桑子

五代·和凝

螭蛭领上诃梨子，绣带双垂。椒户闲时，竞学携蒲赌荔支。丛头鞋子红编细，裙窄金丝。无事嚬眉，春思翻教阿母疑。

摊破采桑子·梅词

南宋·赵长卿

树头红叶飞都尽，景物凄凉。秀出群芳。又见江梅浅淡妆。也啰，真个是、可人香。兰魂蕙魄应羞死，独占风光。梦断高堂。月送疏枝过女墙。也啰，真个是、可人香。

赵仙源这首摊破词相比和成绩词，歇拍和结拍不但加了衬字，也变得短而急促。

促拍丑奴儿·水仙

南宋·朱敦儒

清露湿幽香。想瑶台、无语凄凉。飘然欲去，依然如梦，云度银潢。又是天风吹澹月，佩丁东、携手西厢。泠泠玉磬，沈沈素瑟，舞遍霓裳。

促拍满路花

北宋·柳永

香靥融春雪，翠鬓弹秋烟。楚腰纤细正笄年。凤帏夜短，偏爱日高眠。起来贪颠耍，只恁残却黛眉，不整花钿。有时携手闲坐，偎倚绿窗前。温柔情态尽人怜。画堂春过，悄悄落花天。长是娇痴处，尤殢檀郎，未教拆了秋千。

上面这两首词的词牌加注促拍，表示这是一支急曲子。但从字面上根本看不出急在哪里，只有在唱腔中才能体会到。

2.犯调

犯调，是演唱中发生了宫调变化，即宫调相犯。这类变体的形成只有追究到唱腔上，才

明白根本原因。如：

念奴娇·中秋

北宋·苏轼

凭高眺远，见长空万里，云无留迹。桂魄飞来光射处，冷浸一天秋碧。玉宇琼楼，乘鸾来去，人在清凉国。江山如画，望中烟树历历。我醉拍手狂歌，举杯邀月，对影成三客。起舞徘徊风露下，今夕不知何夕。便欲乘风，翻然归去，何用骑鹏翼。水晶宫里，一声吹断横笛。

湘月

南宋·姜夔

长溪杨声后典长沙楫棹，居濒湘江。窗间所见，如燕公郭熙画图，卧起幽适。丙午七月既望，声伯约予与赵景鲁、景望、萧和父、裕父、时父、恭父大舟浮湘，放乎中流。山水空寒，烟月交映，凄然其为秋也。坐客皆小冠练服，或弹琴、或浩歌、或自酌、或援笔搜句。予度此曲，即念奴娇之高指声也，于双调中吹之。高指亦谓之过腔，见晁无咎集。凡能吹竹者，便能过腔也。

五湖旧约，问经年底事，长负清景。暝入西山，渐唤我一叶夷犹乘兴。倦网都收，归禽时度，月上汀洲冷。中流容与，画桡不点清镜。谁解唤起湘灵，烟鬟雾鬓，理哀弦鸿阵。玉麈谈玄叹坐客，多少风流名胜。暗柳萧萧，飞星冉冉，夜久知秋信。鲈鱼应好，旧家乐事谁省。

对比两首词，从字面看虽然面目相差不多，但还是有一些微妙的变化。如白石词改首韵尾句为拗句，过片第三句在断句上发生改变，又变入声韵作上去声韵。字面上之所以会改变，究其深层次的原因，从白石小序中才明白，《湘月》是在《念奴娇》声调的基础上，吹笛时高一孔或者低一孔，从而腔调上发生了变化，所谓移宫换羽，于是从《念奴娇》的大石调变为双调。

由此可见，一首词的变体，并不仅仅是文字长短、平仄变换那么简单，根本原因在于唱调发生了变化，词体因之也有了不同的面目。

虽然《湘月》在唱调上摆脱了《念奴娇》，有了自己的面目，但因面目相近，后人订正词谱时，仍然作为《念奴娇》的变体之一。又作为格律词派的变体，对声调也就有了讲究，填写的时候按照四声才最为妥帖。

《念奴娇》里还有一个成员，即《大江东去》。如：

念奴娇/大江东去·赤壁怀古

北宋·苏轼

大江东去，浪淘尽、千古风流人物。故垒西边，人道是，三国周郎赤壁。乱石穿空，惊涛拍岸，捲起千堆雪。江山如画，一时多少豪杰。遥想公瑾当年，小乔初嫁了，雄姿英发。羽扇纶巾。谈笑间，檣櫓灰飞烟灭。故国神游，多情应笑我，早生华发。人间如梦，一樽还酹江月。

这首苏词很出名，以至于后人直接用“大江东去”来作为别名专指。这首词诞生后便被后人一改再改集体创了很多次，甚至为了满足字面美感的需要，不惜重新断句，又在断句基础上，人为改变声调。

《容斋随笔》的作者洪迈，离东坡年代很近，录黄山谷手书，词为：

大江东去，浪声沈、千古风流人物。故垒西边，人道是、三国孙吴赤壁。乱石崩云，惊涛掠岸，卷起千堆雪。江山如画，一时多少豪杰。遥想公瑾当年，小乔初嫁了，雄姿英发。羽扇纶巾，谈笑处、檣櫓灰飞烟灭。故国神游，多情应是、笑我生华发。人生如寄，一尊还酹江月。

这基本是最接近东坡原稿的词了，首句看到，后人将“浪声沈”改作了“浪淘尽”，声调居然都变了，这就是人为断句，后人又在断句基础上盲目改动造成的。又《词综》云：“‘小乔初嫁’宜绝句，以‘了’字属下句乃合。”可谓足矣。如此则与“凭空眺远”一词音律相合。而山谷手录的这首，纠正后人断句之误，真正的面目是否应该如下呢？

大江东去，浪声沈千古，风流人物。故垒西边人道是，三国孙吴赤壁。乱石崩云，惊涛掠岸，卷起千堆雪。江山如画，一时多少豪杰。遥想公瑾当年，小乔初嫁，了雄姿英发。羽扇纶巾谈笑处，檣櫓灰飞烟灭。故国神游，多情应是，笑我生华发。人生如寄，一尊还酹江月。

第八章 令词写作

从本章开始，系统讲解部分常用词牌的写作技巧，也是对前七章内容的加深理解记忆，以达到抛砖引玉、触类旁通的目的。

大量阅读古人作品，会发现他们自留作品大多不过数百首而已，甚至更少。虽然万红友《词律》中共收录了660调，1180多体，但每个词人经常使用的词牌其实并不多。所以倚声者并不需要面面俱到，关键是找到自己喜欢并适合性情发挥的词牌。

古人通常由诗入词，这既符合词调的发展规律，也容易夯实基本功。虽然前面章节以长调为基础讲解了写作技巧，但在具体词牌写作上，还是要遵循由简到繁、由易到难的规律。《竹枝词》是以诗体形式出现的一类词，而《鹧鸪天》则彻底蜕变成词体，又最接近于近诗体，《浣溪沙》与《蝶恋花》也是在近体诗声韵规律基础上变化而成的。

一、《竹枝》

《竹枝词》即《竹枝》，本质是一类反映了风土民情的用于歌唱的七言绝句。

《竹枝词》产生于巴渝民歌，是刘梦得外放夔州刺史时，对青年男女竹林劳作时对唱的情歌重新填词而形成的风土小调。在他的《竹枝词》引文里写道：“四方之歌，异音而同乐。岁正月，余来建平，里中儿联歌《竹枝》，吹短笛击鼓以赴节。歌者扬袂睢舞，以曲多为贤。聆其音，中黄钟之羽，卒章激讦如吴声，虽伧儜不可分，而含思宛转，有淇濮之艳。昔屈原居沅湘间，其民迎神，词多鄙陋，乃为作《九歌》，至于今荆楚歌舞之，故余亦作《竹枝词》九篇，俾善歌者颺之，附于末。后之聆巴歊，知变风之自焉。”

后来他的好友白居易也作了四首，于是《竹枝词》流行一时，成为当时文化音乐圈最时髦的调子。由此可见，词体的诞生，离不开第一流诗人的加持。自此之后文人争相模仿，借

《竹枝》腔调争相歌咏本土风情，于是《竹枝词》便脱离了巴渝的地区束缚，转而成了“风土诗”的代称。

在刘梦得引文中要注意唱腔问题，他说：“中黄钟之羽，卒章激讦如吴声，虽伧儻不可分，而含思宛转，有淇濮之艳。”黄钟和平中正，羽声慷慨激昂。我们大概可知歌《竹枝》时声调从和平中正过渡为慷慨激昂，故曰“黄钟之羽”；又《竹枝》本为和声，类似男女二重唱，在和声的“女儿”上必然发激昂之声。这也是情歌所需要的。然又何以知民歌多为情歌呢？早年曾闻金水访酉阳民间歌王事，闻此歌王能歌万首。归，为吾辈言，始知民歌九成以上为情歌，而情歌九成以上俱为偷情，皆大笑。始信民歌之率性鄙俗矣。

当代施蛰存考证《竹枝词》的时候指出了民歌的五大特征：一是浓郁的地方色彩。二是绝句并不讲究平仄粘缀。具体表现为第三句多用拗体，他解释说：“拗体绝句下半首音调较为急促，苏州山歌也大多如此。所以杜甫作拗体绝句，即称为‘吴体’。”这也提到了地方音与中原音的不同，所以“激讦如吴声”，在中原音听来便是拗体了。三是劳者歌其事，而语气多自白。四是用眼前景物作喻。五是多用同音假借字作文学隐语，即谐音法作诗。

《竹枝》的另一大特点是和声。和声是一个音乐术语，指两个以上的音按一定的规律同时发声。《竹枝词》作为巴渝民歌的本来面貌，本应俱有和声，但刘梦得、白居易词俱无和声记载，可能是后人给简化了记述形式。

竹枝

五代至宋初·孙光宪

门前春水（竹枝）白蘋花（女儿），岸上无人（竹枝）小艇斜（女儿）。

商女经过（竹枝）江欲暮（女儿），散抛残食（竹枝）饲神鸦（女儿）。

孙孟文这首词每句都作两段来唱，后有和声，类似男女二重唱。唱的一般是一个人，而和声却可以有很多人。又孙词格律上与七言绝句并没有什么不同。

回看刘梦得《竹枝》九首：

竹枝词九首（其一）

白帝城头春草生，白盐山下蜀江清。南人上来歌一曲，北人莫上动乡情。

其二

山桃红花满上头，蜀江春水拍江流。花红易衰似郎意，水流无限似侬愁。

其三

江上朱楼新雨晴，瀼西春水縠文生。桥东桥西好杨柳，人来人去唱歌行。

其四

日出三竿春雾消，江头蜀客驻兰桡。凭寄狂夫书一纸，家住成都万里桥。

其五

两岸山花似雪开，家家春酒满银杯。昭君坊中多女伴，永安宫外踏青来。

其六

瞿塘嘈嘈十二滩，此中道路古来难。长恨人心不如水，等闲平地起波澜。

其七

巫峡苍苍烟雨时，清猿啼在最高枝。个里愁人肠自断，由来不是此声悲。

其八

城西门前滟滟堆，年年波浪不能摧。懊恼人心不如石，少时东去复西来。

其九

山上层层桃李花，云间烟火是人家。银钏金钗来负水，长刀短笠去烧畲。

分析这些诗的格律，尤其是后两句，几乎没有什么规律可以遵循，或变格为拗体，或与上句失掉了粘缀；没有失掉粘缀的，也改变了绝句本来的格式。这与孙孟文体又不相同。

可见，《竹枝》脱胎于民歌，唱腔并不固定。五代词人皇甫松作两句《竹枝》，居然有一首是仄韵的，而皇甫松本是巴蜀人，不可能不懂本地民歌，所以《竹枝》在创调之初就存在很多种填词法，这与民歌繁杂多腔的唱法是有关系的。因此，《竹枝》在填词上，必须沾有本土风情，却并没有固有格式可遵循。这种混沌不清的面貌，恰恰反映了词体在诞生之初，本就是为了挣脱格式的束缚，为歌唱而产生的，是词的最初的样子。

《竹枝词》虽在中唐盛行一时，到了晚唐，随着更复杂的长短句的出现而逐渐湮没。《鹧鸪天》，便是由诗法过渡到词法，最直接、最相通的一调。

二、《鹧鸪天》

《鹧鸪天》最初创调可能是在唐末，具体已难考证。《宋史·乐志》引姜白石言：“大乐外……有曰夏笛鹧鸪……沉滞郁抑……失之太浊。”故《鹧鸪》似为一种笙笛类乐调，词名或与《瑞鹧鸪》同取义于此。又名《思佳客》《剪朝霞》《半死桐》《离歌一叠》《醉梅花》《思越人》等，这些别名的产生与《鹧鸪天》里名句有关。如李元膺词有“思往事，入颦眉”，故名《思佳客》；贺方回词有“剪刻朝霞钉露盘”句，故名《剪朝霞》，还有“梧桐半死清霜后”句，故名《半死桐》；韩涧泉词有“只唱离歌一叠休”句，故名《离歌一叠》；卢蒲江词有“弄孙教子婆娑醉，岁岁疏梅入寿觥”句，故名《醉梅花》等。独有孙孟文写西子事，可能影响到赵令畤，错把《思越人》当成了《鹧鸪天》来写。但真正的《思越人》，有自己独立的词体。类似错误在不少词牌上都有出现，学词者要注意认真辨别。

词牌结构是双调，上片四句三平韵，下片五句三平韵，共五十五字。从形式看，《鹧鸪天》这个词牌最近七律，但又具备了词的特征。首先它三四句通常要对仗工整，在以后的填词中，还会遇到三四五六字的对仗，这是格律诗的基础，也是填词必须具备的能力。其次是它的过片两个三字短句，通常也需要作对，且词意要在转折中起到承上启下的作用，这就是词的鲜明特征了。宫调属大石调，即黄钟商。此调历来风流蕴藉，适宜抒情。

鹧鸪天

北宋·晏几道

彩袖殷勤捧玉钟，当年拚却醉颜红。舞低杨柳楼心月，歌尽桃花扇底风。从别后，忆相逢，几回魂梦与君同。今宵剩把银釭照，犹恐相逢是梦中。

小晏这首词高度凝练，短短五十五个字就把一对恋人相逢、别离、相思又相逢的一段情事表达得淋漓尽致。重点看六个问题：一是如何抓住事物的典型特征；二是过片的写法；三是认识词里的虚词虚字；四是重字问题；五是词的语言；六是前人意境的因袭。

上片首句“殷勤”两字刻画生动，正是有了女孩的一见倾心，诗人才能会其意而“拚却醉颜红”。三四句是整首词的重心。这两句在对仗的基础上，精雕细琢，活色生香。十四个字如何对一个人描写到位呢？这就要抓住事物的典型特征进行描写。首先注意女孩的身份是侑酒舞女，最突出特征自然是歌舞。于是作者集中聚焦了歌与舞这两个最重要、最能体现女孩

身份的点来侧笔描写。在渲染上，舞低的是月，说明时间之长；歌尽的是风，暗示女孩尽兴演唱了很久。正是避开了正面，用侧笔精致雕琢，意内言外，才使得这两个对句特别出彩。还要注意这两句多用实字，正是因为重笔在实字上，全篇的重心也显得特别稳健。一篇之中质实处留于此，也为其他句子虚词的运用留出了空间。还要注意前四句，颇有点绝句的写法，如果善于勾勒表达，整首词的气象甚至已经出来了。

过片五六句通常作对仗，承上启下，极为洗练，又转折跳跃。例词从别后到相思，一带而过，剪裁之力，发诸于虚词，留下大片空白供读者想象，此皆得益于流水对，词味也尽体现于此。

七句倾诉了相思之苦。引出了一个“梦”字。而结拍也出现了梦字。显然作者**没有刻意回避重字，二是通过强调这个字**，表达别后相逢的惊喜。也可理解为**不因词害意**。对于令词来讲，还是要尽量避免重字情况，除非是表达的需要或者技巧问题。当然，前面也讲过，记梦本身就是一种万金油式的写法套路，即使名篇也不能免俗，但关键还在于写作水平。

八九句用词人细致入微的心理描写收束全篇。久别重逢后，因思念太深竟然出现假亦真时真亦假的心理。而“剩把”与“犹恐”前后勾连呼应，使气脉跌宕，词味十足，显得尤其空灵。刘体仁《七颂堂词绎》说这两句：“**此诗与词之分疆也。**”读者可以细心体会与诗句结尾的不同。

这首词虽是小晏名篇，但还是**因袭了前人意境**。如老杜《羌村三首》有“夜阑更秉烛，相对如梦寐”句，司空曙《云阳馆与韩绅宿别》有“乍见翻疑梦，相悲各问年”句，与该词结尾很像，在《煮鹤稿》里统一讲到了诗词的模仿问题，就不多说了。

关于过片作对的写法，再如：

鹧鸪天·桂花

南宋·李清照

暗淡轻黄体性柔，情疏迹远只香留。何须浅碧深红色，自是花中第一流。 **梅定妒，菊应羞。**画阑开处冠中秋。骚人可煞无情思，何事当年不见收。

还有用实词作对，便要讲究措辞美，相应则上片三四句便不可拘泥太实。如：

鹧鸪天

北宋·欧阳修

学画宫眉细细长。芙蓉出水斗新妆。只知一笑能倾国，不信相看有断肠。 **双黄鹂，两鸳鸯。**迢迢云水恨难忘。早知今日长相忆，不及从初莫作双。

其他如赵令畤《鹧鸪天·蓝良辅知阁舟中晚坐会上作》为“船槛内，月明中”；黄升《鹧鸪天·暮春》为“莺宛转，燕丁宁”，这都涉及对仗的诸多形式，在《煮鹤稿》第三章都有提及，以此类推不再举例。另外也存在不对仗的情况，如：

鹧鸪天·送人

南宋·辛弃疾

唱彻阳关泪未干。功名馀事且加餐。浮天水送无穷树，带雨云埋一半山。 **今古恨，几千般。**只应离合是悲欢。江头未是风波恶，别有人间行路难。

词里虚词的使用最为重要。一阙中最能体现词味处，甚至全看虚词运用是否得当。合理运用虚词，就会避免质实的感觉。但是虚词也不宜过多，句句都用，也会变得流滑，伤了气

脉。而实词往往是核心叙事，是镇得住全篇的字眼，必须少而精，几个字便要抓住事物的要害。

三、《浣溪沙》

《浣溪沙》为唐代教坊曲名，取西子浣纱于若耶溪之意，后用为词牌。此调最早见于敦煌曲子词，《钦定词谱》以韩偓词为正体。又名《小庭花》《掩萧斋》《换追风》《最多宜》《锦缠头》《满院春》《东风寒》《醉木犀》《霜菊黄》《广寒枝》《试香罗》《清和风》《怨啼鹃》等。这么多别名完全得益于前人的炼字炼句，故《浣溪沙》名句倍出。如张泌词有“露浓香泛小庭花”句，故名《小庭花》；《掩萧斋》《换追风》《最多宜》《锦缠头》等皆出自贺方回词；《满院春》《东风寒》《醉木犀》《霜菊黄》《广寒枝》《试香罗》《清和风》《怨啼鹃》等皆出自韩偓词，不再一一列举。

词牌结构是双调，上片三句三平韵，下片三句两平韵，共四十二字。此调分平仄两体，仄韵体始于李煜。变体较多，因第七章对变体有统一讲解，之后讲到的词牌涉及变体也不再赘言。宫调属正宫，即黄钟宫，雍容缠绵。

浣溪沙

唐末·韩偓

宿醉离愁慢髻鬟，六铢衣薄惹轻寒，慵红闷翠掩青鸾。罗袜况兼金菡萏，雪肌仍是玉琅玕，骨香腰细更沈檀。

韩致尧这首词精致刻画了一个美人酒醒后难掩的惆怅。着重看一下这个词调的章法问题。

上片首句“慢”字从炼字中来，为全词之眼，大有随意、胡乱的意思。这一个字就把主人公惆怅的心理刻画得惟肖惟妙，全词也是从这个字展开渲染和描述的。二句用典，借六铢衣侧笔写主人公神态，大有仙气。三句“慵红闷翠”，也见炼字精妙之处，四个字就把景物和感情完全浓缩在了一起。青鸾指镜子，借鸾鸟睹形悲鸣而喻人。

过片两句为全词重心，与《鹧鸪天》五六句类似，多对仗，也是全词最精彩处。填词时，处于全篇重心位置的词句往往要优先考虑，这样就可以上下推衍，铺排成篇。这里还要强调要善于抓住最为突出特点去描写。四五句在正面刻画人物时，不可能做到面面俱到，于是作者只抓人物的两个点，即罗袜上有金线绣的荷花，而露出的肌肤像玉石一样洁白温润，就写出了女主人公的美丽。

唯独结拍，沈檀即沉香与檀香，作者想用两种香木来比喻她的骨香与腰细。刻画虽精细，却仍是扣题太死，并不值得称道。类似如：

浣溪沙 五首（其一）

北宋·秦观

漠漠轻寒上小楼，晓阴无赖似穷秋，淡烟流水画屏幽。自在飞花轻似梦，无边丝雨细如愁，宝帘闲挂小银钩。

秦少游这首词也是名篇，通篇扣住首句，写登楼所见，但只有笔触很美，布局也非常简单。

《浣溪沙》虽是令词，但在全篇布局上多有特点。一般讲首句多点题，二三句承接递进，如例词。也有一二句引伸，三句囊括的，如：

浣溪沙·徐门石潭谢雨，道上作五首（其一）

北宋·苏轼

照日深红暖见鱼，连溪绿暗晚藏乌。黄童白叟聚睢盱。麋鹿逢人虽未惯，猿猱闻鼓不须呼。归家说与采桑姑。

另外，就结尾方式还要重点讲解一下：

一是递进。结句承接前两句语义，又见宕开一笔，或结到景处。如：

浣溪沙·徐门石潭谢雨，道上作五首（其四）

北宋·苏轼

簌簌衣巾落枣花，村南村北响缫车。牛衣古柳卖黄瓜。酒困路长惟欲睡，日高人渴漫思茶。敲门试问野人家。

浣溪沙

唐·薛昭蕴

倾国倾城恨有馀，几多红泪泣姑苏，倚风凝睇雪肌肤。吴主山河空落日，越王宫殿半平芜，藕花菱蔓满平湖。

二是申明。结句与前面句子似断还连，叙说本意，看似意尽，实则味道却在延伸。如：

浣溪沙

清·纳兰性德

谁念西风独自凉。萧萧黄叶闭疏窗。沉思往事立残阳。被酒莫惊春睡重，赌书消得泼茶香。当时只道是寻常。

浣溪沙（其十二）

北宋·晏殊

一向年光有限身。等闲离别易销魂。酒筵歌席莫辞频。满目山河空念远，落花风雨更伤春。不如怜取眼前人。

三是反诘。强调并深化主题。如：

浣溪沙（其五）

唐末至五代·韦庄

夜夜相思更漏残。伤心明月凭阑干。想君思我锦衾寒。咫尺画堂深似海，忆来惟把旧书看。几时携手入长安。

浣溪沙·游蕲水清泉寺。寺临兰溪，溪水西流

北宋·苏轼

山下兰芽短浸溪。松间沙路净无泥。萧萧暮雨子规啼。谁道人生无再少，门前流水尚能西。休将白发唱黄鸡。

四是总结。通过对前面铺陈的概括，引出主题，即点题。如：

浣溪沙（其四）

北宋·李之仪

昨日霜风入绛帷，曲房深院绣帘垂。屏风几曲画生枝。酒韵渐浓欢渐密，罗衣初试漏初迟。已凉天气未寒时。

浣溪沙（其五）

北宋·贺铸

梦想西池辇路边。玉鞍骄马小鞦韆。春风十里斗婵娟。临水登山漂泊地，落花中酒寂寥天。个般情味已三年。

五是转折。结句语意顿起拗折，峰回路转，颇见词势。如：

浣溪沙·自杭移密守。席上别杨元素。时重阳前一日

北宋·苏轼

缥缈危楼紫翠间。良辰乐事古难全。感时怀旧独凄然。璧月琼枝空夜夜，菊花人貌自年年。不知来岁与谁看。

浣溪沙（其一）

北宋·贺铸

秋水斜阳演漾金。远山隐隐隔平林。几家村落几声砧。记得西楼凝醉眼，昔年风物似如今。只无人与共登临。

四、《蝶恋花》

《蝶恋花》为唐代教坊曲名，本名《鹊踏枝》，后用为词牌。晏殊取梁简文帝“翻阶蛱蝶恋花情”之意改作《蝶恋花》。此调出现也较早，《钦定词谱》取五代词人冯延巳词为正本。又名《黄金缕》《卷珠帘》《明月生南浦》《细雨吹池沼》《凤栖梧》《江如练》《一箩金》《转调蝶恋花》《鱼水同欢》等。这些别名也多取自后人词句。如赵令畤词有“不卷珠帘，人在深深院”句，名之《卷珠帘》，但这首词佚失，惯于词中求词的小晏抄作“不卷珠帘，人在深深处”。另司马槱词有“梦回明月生春浦”句，秦觏也不动声色甚至全抄了一遍。《转调蝶恋花》见于沈会宗词，过片转调作“物华不逐人间老”所致。值得注意的是《鱼水同欢》，取双喜临门之意，据说为袁元吉词，已佚。宋无名氏有一词：

鱼水同欢·庆两子同日十月初六

棣萼楼前佳气蔼。欣遇称觴，正斗杓移亥。三两日来连庆会。贺宾喜色增加倍。未逊徐雏分小大。好比晋朝，二陆休声在。更祝灵椿颜不改。三苏相继居台宰。

这首词是为双胞胎庆生之作，故用《鱼水同欢》。近现代郑猷亦有一词：

鱼水同欢·广仓学会于辛酉春三月举行乡饮酒礼，海内耆宿联翩戾止，甚盛事也。时爱俪园主即为罗友兰、友山昆仲举行婚礼，先期修冠笄之典，酌古准今，厘然悉当，词以颂之
仙乐琼璈云外奏。十里春江，镫火明如昼。珠履三千鸳侣旧。哨壶骠箭金尊酒。香雾冥濛新雨后。花意惺忪，红晕胭脂透。人醉玉楼醒也否。镜奁已觉眉痕瘦。

这首词祝贺新婚燕尔，更贴近《鱼水同欢》本意。所以词牌的别名是各有所指的，不能乱用。

《蝶恋花》词牌结构是双调，上下片各五句，四仄韵，共六十字。在结构上，上下片对称，四五七句参差交错，完全具备了词的面目。《乐章集》注“小石调”，赵令畤词注“商调”，《太平乐府》注“双调”。宫调如此之多，可见《蝶恋花》极为词人所喜爱，最初的面貌反而渐渐淡忘了。变体不多说。

蝶恋花

五代·冯延巳

六曲阑干**偎**碧树，杨柳风轻，**展**尽黄金缕。谁把钿筝移玉柱，穿帘海燕双飞去。 满眼游丝兼落絮，红杏开时，一霎清明雨。浓醉觉来莺乱语，惊残好梦无寻处。

冯正中这首词写闺情，伤春怀人。题材非常老套，但功力不俗。着重看六个问题：一是**写景的套路**；二是**感官的转换**；三是**景物对感情的反衬**；四是**歇拍伏笔问题**；五是**景语作情语的铺排手法**；六是**记梦与沾酒**。

结构安排上，上片迎春，下片伤春，这是写景的一个大套路。即凡写有生命的东西，大多以时间为主轴进行铺排，分段对比来构思。

上片起首三句，从**视觉角度**写春景，时间是初春。注意“偎”字，炼字到位，把自然景物和人工景物巧妙结合在一起，并赋予了人的感情。而“展”字则媚态尽出。四五句换到**听觉角度**。感官的转换也是一种写作角度转换的重要方法。这两句刻画了一个细节，即突如其来的一声筝声打破了安静氛围，惊起双燕穿帘而去。燕子惊飞是神来之笔，反衬了筝声凄婉声的突然，也反衬了闺中冷清。又故意用了一个“双”字，更反衬了弹筝者的惆怅与孤独。此处没有直面写人，但感情借助景物有了微妙的转折，为下片伤春抒情做好了铺垫，即歇拍如何去埋伏笔。

过片及七八句递进时间，通过游丝、落絮和雨中飘落的杏花，来承接歇拍已然转折的惆怅情感。写春逝也是感慨美人迟暮，也是很老的套路了，而且至今乐此不疲。注意“满眼”两字，从景到人过渡的非常巧妙，但还是写景。最后两句点题收束，因袭了唐人金昌绪《春怨》诗的意境，这时隐藏在幕后的人终于出现了。莺声惊醒了女主人公思念一个人的美梦，所以动听的莺声才会觉得“乱”，乱的实际是闺中人的心情。“无寻处”使伤感扑面而来，写到最后三个字，才明白闺中人到底惆怅什么。注意记梦与沾酒，这也是写诗填词里万金油的招数，甚至每当缺少思路时，都可以靠上去搪塞。

回望全词，**前面的景语不经意间全都变成了情语**，人物的心理活动随着景物铺排步步呈现，达到了情与景的高度统一，但又含而不露，词意的含蓄表现的淋漓尽致，这才是此词最高妙之处。清人谭献称之为“金碧山水，一片空蒙”。

《蝶恋花》历来名篇很多，最有名的是欧阳修的一首，即“庭院深深深几许”，在第三章里已经讲过了，它通篇摹景，通篇藏情，造境又典雅凄美，又富有警语，而人物始终藏在景物之后，浑成不着痕迹，这种方法被称为词家最高境界。

柳永也有一首名篇：

蝶恋花

伫倚危楼风细细。望极春愁，黯黯生天际。草色烟光残照里，无言谁会凭阑意。 拟把疏狂图一醉。对酒当歌，强乐还无味。衣带渐宽终不悔。为伊消得人憔悴。

柳耆卿这首词，围绕“春愁”两字，人物暴露无遗。上片颇多写景，下片抒情，结尾两句颇似例词，点破春愁的原因，但写得极有才子气。

五、《生查子》

有一类词牌结构极其简单，而内容又似口语，这类词牌往往考验一个人的才情而非章法，在字面上更多体现出词人感觉的细腻和笔触的惊艳，如《生查子》。

《生查子》为唐代教坊曲名，五代词人用为词调。别名有《楚云深》《梅和柳》《晴色入青山》《梅溪渡》《陌上郎》《愁风月》《绿罗裙》等，皆出自后人名句，唯牛希济词有“记得绿罗裙，处处怜芳草”句，后贺铸整句挪用，改名《绿罗裙》。

词牌结构是双调。上下片格式相同，各四句两仄韵，共四十字。此调多见感喟伤悲之情，调属中管仙吕宫，即南吕宫。此调平仄变化极丰富，首句仄起与平起（均指第二字）句式并立。声调的改变，也影响了后面句式的变化。《龙谱》作三定格，归纳总结上比《钦定词谱》更为科学合理。

此调通篇五字句，语言的口语化更易贴近常人，又带有浓郁的感情色彩，很多时候更像一首深婉的小诗在娓娓道来。如：

生查子·懒卸头

唐末·韩偓

侍女动妆奁，故故惊人睡。那知本未眠，背面偷垂泪。懒卸凤皇钗，羞入鸳鸯被。时复见残灯，和烟坠金穗。

韩偓这首闺词很出名，《钦定词谱》和《龙谱》都用作例词。又于感情描摹刻画上极为细腻，内容如白话，故不展开分析。

此调又易上下两片对立，来烘托渲染，以达到一种断崖式的心理共鸣。如：

生查子

北宋·朱淑

去年元夜时，花市灯如昼。月上柳梢头，人约黄昏后。今年元夜时，月与灯依旧。不见去年人，泪湿春衫袖。

唐末五代作《生查子》，多见过片摊破为两个三字句，实为《摊破生查子》，当时也较为常见。如：

生查子

五代·牛希济

春山烟欲收，天澹星稀小。残月脸边明，别泪临清晓。语已多，情未了。回首犹重道。记得绿罗裙，处处怜芳草。

六、《卜算子》

《卜算子》，清人万树《词律》引毛氏云“骆义乌诗，用数名，人谓为卜算子，故牌名取之。”别名有《缺月挂疏桐》《百尺楼》《眉峰碧》《楚天遥》等，皆取自后人词作。

词牌结构是双调，上下片格式相同，各四句两仄韵，共四十四字。此调整体面目清新缜渺，调属夷则宫，即仙吕宫，宋教坊复演为慢曲，即《卜算子慢》。

卜算子·黄州定慧院寓居作

北宋·苏轼

缺月挂疏桐，漏断人初静。谁见幽人独往来，缥缈孤鸿影。惊起却回头，有恨无人省。拣尽寒枝不肯栖，寂寞沙洲冷。

在第六章里讲到，词有仙气，有鬼气，有烟火气，唯独不能有俗气。也提到这首苏词带有鬼气。须知写诗填词，重在诗人词家面目。造境与炼字，是塑造面目的两大手段。苏子这

首词之所以带有鬼气，核心在与造境。时初贬黄州，寓居定慧院。当时东坡还没意识到谪宦生涯就这样无止境地开始了，所以寄情颇为孤高，对世俗有点不屑一顾。

这首词通篇刻意摹景，又取神题外，仿佛不食人间烟火。**造境的核心是大量炼字**，如“缺”“疏”“断”“幽”“孤”“寒”“冷”等字，都是刻意选用的冷色调，然后作精心勾勒和镶嵌；这在慢调写作中同样重要。

这首词还要注意一个意象嫁接问题。从幽人到孤鸿，似乎是不经意间，从实写过渡到虚写，由人到物嫁接得非常巧妙。而下片通篇写嫁接的意象，来衬托幽人的心境。此为以性灵咏物，即直接把自己的主观感情拟人化了。

凡是上下片对称整齐的令词，都可以上下作对比，如前面的《生查子》一般。再如：

卜算子·海棠为风雨所损

南宋·刘克庄

片片蝶衣轻，点点猩红小。道是天公不惜花，百种千般巧。朝见树头繁，暮见枝头少。道是天公果惜花，雨洗风吹了。

七、《清平乐》

有一类词牌过片必转身，与上片构成不同视角，如《清平乐》。

《清平乐》，唐教坊曲名，可能取自汉乐府清乐、平乐两乐调命名。又名《清平乐令》《醉东风》《忆萝月》等。

词牌结构是双调，平仄韵转换格，共四十六字。上片四五七六字错落，四句四仄韵，读来较为促迫；下片四句皆六字句，三平韵，读来较为舒缓，适合感情铺排。《宋史·乐志》入大石调，即黄钟商；《金奁集》《乐章集》入越调，即无射商。大石调风流蕴藉，而越调陶写冷笑，可见此调被后人大量填写，因此呈现出了不同风格。

最早的《清平乐》见于李白应制四首，疑为伪作，已难于考证。《钦谱例词》用其二：

清平乐（其二）

禁闱清夜，月探金窗罅。玉帐鸳鸯喷兰麝，时落银灯香爝。女伴莫话孤眠，六宫罗绮三千。一笑皆生百媚，宸衷教在谁边。

这首宫词上片写景，下片转换视角开始抒情，内容不多讲。值得重视的是声调问题。因词调较久，通篇都作律句，但后人填写过多，原始的面目便不甚清晰。《龙谱》校对比较准确，而《钦定词谱》则过于宽泛。统计宋人词特点：首句作律句，故第二字为平声；第三句为律句，第六字为仄声；过片律句，第二字为平声；第六句为律句，第二字、第五字皆为平声。而李词“伴”字明显有误，故被后人疑为伪作。我们在分析其他词调的时候，也应带有谨慎与质疑的态度，大量对比考证宋名家词为宜。

开始讲到，《清平乐》过片必转身，即切换词人的视角。在手法表现上丰富多样，也可与其他词调转身作借鉴。如：

清平乐

五代·冯延巳

雨晴烟晚，绿水新池满。双燕飞来垂柳院，小阁画帘高卷。黄昏独倚朱阑，西南新月眉弯。砌下落花风起，罗衣特地春寒。

与例词不同，下片不过是转换了写景的角度，而又寓情于景。

清平乐

北宋·晏几道

留人不住，醉解兰舟去。一棹碧涛春水路，过尽晓莺啼处。
叶离情。此后锦书休寄，画楼云雨无凭。

渡头杨柳青青，枝枝叶

小晏这首词以景作喻来转身，引出抒情。

清平乐

北宋·黄庭坚

春归何处。寂寞无行路。若有人知春去处，唤取归来同住。
取黄鹂。百啭无人能解，因风飞过蔷薇。

春无踪迹谁知？除非问

山谷词皆是问句起转，产生跌宕效果，显得含蓄俏丽。

清平乐

宋·李清照

年年雪里，常插梅花醉，挹尽梅花无好意，赢得满衣清泪！
鬓生华。看取晚来风势，故应难看梅花。

今年海角天涯，萧萧两

易安词则是上下片今昔对比来转身。

清平乐·村居

南宋·辛弃疾

茅檐低小，溪上青青草。醉里吴音相媚好，白发谁家翁媪。
织鸡笼，最喜小儿无赖，溪头卧剥莲蓬。

大儿锄豆溪东，中儿正

稼轩词通篇白描，过片展开具体人物来转身。

清平乐·独宿博山王氏庵

南宋·辛弃疾

绕床饥鼠，蝙蝠翻灯舞。屋上松风吹急雨，破纸窗间自语。
发苍颜。布被秋宵梦觉，眼前万里江山。

平生塞北江南，归来华

这首稼轩词则是造境转身，引出感慨。

清平乐·五月十五夜玩月

南宋·刘克庄

风高浪快。万里骑蟾背。曾识姮娥真体态。素面元无粉黛。
气濛濛。醉里偶摇桂树，人间唤作凉风。

身游银阙珠宫。俯看积

后村词展开想象转身，充满浪漫色彩。

清平乐·太山上作

金末元初·元好问

江山残照。落落舒清眺。涧壑风来号万窍。尽入长松悲啸。
远天高。醉眼千峰顶上，世间多少秋毫。

井蛙瀚海云涛。醢鸡日

遗山词则多化用庄子典故来转身。

第九章 长调写作（上）

词到长调，结构愈复杂，感情愈丰富，表现手法愈多样。

一、《高阳台》

《高阳台》，调名取自宋玉《高唐赋》楚怀王梦巫山神女故事。又名《庆春泽慢》《庆春宫》等。五代至宋末，倚声流行，文人争胜，一调数称者尤多，订谱者难以尽识，不免有淆乱苟合于他调者。《高阳台》与《庆春宫》本为两调，前者百字，后者百又二字，句读大不相同。《庆春宫》为美成创调，平韵，入越调。但清真词里无《高阳台》。南宋梦窗、玉田、碧山集中既有《庆春宫》，亦有《高阳台》，吴、张《庆春宫》取法美成，作平声，碧山作仄声。所以二调非一，于兹可以悬推。清人万树《词律》将《庆春宫》和《高阳台》判为两词，而将刘镇词归系于张先《庆春泽》（六十六字）之下，注曰：“又一体：一百字，或加‘慢’字，即《高阳台》。”所以《高阳台》更应称作《庆春泽慢》，是《庆春泽》的慢词演变，而与《庆春宫》有本质区别。

词牌结构是双调，上下片各十句四平韵，共一百字。宫调属商调，即夷则商。此调三四六七字句错落有序，韵脚疏松，一韵之中各句又多落脚于平字，故节奏极为舒缓，而商调凄怆怨慕，与节奏相配。变体有于换头句押韵、于两结三字逗处增叶一韵者，不多言。

庆春泽慢·丙子元夕

北宋·刘镇

灯火烘春，楼台浸月，良宵一刻千金。锦步承莲，彩云簇仗难寻。蓬壶影动星球转，映两行、宝珥瑶簪。恣嬉游，玉漏声催，未歇芳心。笙歌十里夸张地，记年时行乐，憔悴而今。客里情怀，伴人闲笑闲吟。小桃未静刘郎老，把相思、细写瑶琴。怕归来，红紫欺风，三径成阴。

刘镇这首词从大结构来看，是上下片今昔作对比，追忆上元节与情人幽会的事。对于初学者而言，有很多优点值得撷取。

一是正面描写。难处在于眼睛要捕捉罗列的客观与典型的事物太多，词调越长越如此。同时也辅以侧笔，如步是“锦步”，走路的姿态是“承莲”，侧面展现了女子之美。

二是炼字。这首词上片大量用暖色调词汇来烘托，如“烘”“浸”“簇”“恣”等，下面又大量用冷色调词汇作对比，如“憔悴”“闲”“老”“怕”“欺”等。刻意雕琢词汇，无情的事物便显得生动起来。而下片“细”字放在瑶琴上，足见这是一个充满了深情的反复锤炼的字，如果用“漫”字则不足以表达那种刻骨相思。而“相思”两字，点透全篇词意，也是情感的高潮处。

三是开篇两个四字句作对仗。通常来说，一首词开篇便是两个四字句，宜用对仗，且须对得精致工巧。其他词调亦是如此，如《踏莎行》《鹊桥仙》《解语花》《满庭芳》等。以此推之，包括三四五六七字句，如果连续出现在句中，无论有没有领字，多需对仗为宜。所以填词时，还要小心求证，认真揣摩内在规律。当然，也有个别例子放荡不羁，如东坡《满

庭芳》词，开篇为“三十三年，今谁存者，算只君与长江”。这种开篇极见才气，不为规律所束缚，不作参考。

四是歇拍与过片。歇拍用“未歇”两字直接点明未尽之意，这种伏笔非常露骨，是典型的歇拍写法。过片偷换了时空，词人巧妙地用相同的场景嫁接了不同的感情，这也是过片的经典写法。

五是对比。“记年时行乐，憔悴而今。”这种句子间思绪的转折很常见，但是“伴人闲笑闲吟”，突然转换视角侧笔递进感情，以伴人强颜欢笑来衬托自己的失落，在填词上是一个典型套路，如蒋竹山的“旧院隔霜帘不捲，金粉屏边醉倒”也是如此。这类对比更显突兀，使感情跌宕起伏。

六是熟典的翻新。玄都观本是一个熟典，然而词人另选角度，把一个熟典写得别有风味。

七是虚写与实写。这首词的结拍也是落到写景处。但一个“怕”字心理刻画细腻，此刻词人已经知道人去楼空的结果。这里**虚写即是实写**，手法很高，一种不忍目睹的凄凉情绪迅即漫布全篇，反观上片的欢乐便愈发痛苦。

这首词的遣词造句非常经典，不但贴近主旨，烘托意境，而且前后照应，意脉粘连，也见一韵一意，这都是长调写作的基本要求。

高阳台·寄越中诸友

南宋·周密

小雨分江，残寒迷浦，春容浅入蒹葭。雪霁空城，燕归何处人家。梦魂欲渡苍茫去，怕梦轻、还被愁遮。感流年，夜汐东还，冷照西斜。萋萋望极王孙草，认云中烟树，鸥外春沙。白发青山，可怜相对苍华。归鸿自趁潮回去，笑倦游、犹是天涯。问东风，先到垂杨，后到梅花。

这是草窗晚年作品，借寄志同道合的友人，来抒发故国之思。结构比较散淡，通篇都在一边摹景，一边抒情。主要学习三个方面：

一是物象的类比。在读宋词时经常看到对燕子的描写，此处借燕子漂泊延伸类比，写人的漂泊，很含蓄，又很痛苦。

二是抽象概念的量化表述。三韵构思极为新奇，在词人笔下，**梦与愁这种抽象的概念有了轻重之分**。在表达上以退为进，反而显得很有力。歇拍用潮水写流年，又把**看不见的时间落到了实处**。

三是句内的对比。“白发青山”是填词里典型的句内对。把有情的人与无情的物作对，属于填词套路之一。

这首词的炼字也有特点，突出用“残”“浅”“空”“冷”“倦”等一系列冷色调词汇来渲染衬托感情，奠定全词基调，又用一个“笑”字，写出了与友人相去不远却又如隔天涯的无奈。

二、《满庭芳》

《满庭芳》，或取唐人吴融“满庭芳草易黄昏”诗句，或取柳河东“偶地即安居，满庭芳草积”诗句得名。又名《锁阳台》《满庭霜》《潇湘夜雨》《话桐乡》《满庭花》《江南好》等。

词牌结构是双调，有平、仄韵两体。平韵上下片各十句、四平韵，共九十五字；仄韵上

片十句四仄韵，下片九句四仄韵，共九十六字。仄韵又名《转调满庭芳》，可视为别体。这里只以平韵为例。宫调属中吕宫，即夹钟宫。周德清《中原音韵》载各宫调声情，言此调音色高下闪赚，不过是一种含混不清的说法而已。历来名篇很多，但写作风格多样。节奏舒缓，类似《高阳台》，有点姊妹篇的味道。

满庭芳·夏日溧水无想山作

北宋·周邦彦

风老莺雏，雨肥梅子，午阴嘉树清圆。地卑山近，衣润费炉烟。人静鸟鸢自乐，小桥外、新绿溅溅。凭阑久，黄芦苦竹，拟泛九江船。年年。如社燕，漂流瀚海，来寄修椽。且莫思身外，长近尊前。憔悴江南倦客，不堪听、急管繁弦。歌筵畔，先安簟枕，容我醉时眠。

清真词称《锁阳台》，过片五字句摊为上二下三，藏一处两字短韵作五平韵。此词备受后来词家喜爱。故也作一常用体来写。美成这首词的立意很老套，写宦情羁思与身世之感；谋篇也很老套，上片写景，下片抒情。但在章法上却是典型的层转层深范例。需要注意两个方面：

一是两字短韵的选词。通常一首长调，两字短韵为过片时，就要特别重视这里的选词。不但要有过片的承上启下，还要别有深意。这类两字短韵又往往为全词的触发点，通过优先安排考虑，甚至因此定韵，然后上下感发，漫成全篇。如《凤凰台上忆吹箫》《渡江云》《霓裳中序第一》《绛都春》《角招》等。这首词的过片仅凭“年年”两字，以时间作衔接，转入抒情，又充满了沧桑感。

二是才人之语。结拍借陶渊明“我醉欲眠，卿可去”反写，“容我”二字，措辞宛转，心事悲凉，但一结又写出了潇洒蕴藉，名士风流，这是真正的才人之笔。王国维推尊周美成为词中老杜，确非溢美之词。

其他诸如开篇写法如写文章一样中规中矩，交代时间、地点、季节、人物等因素；“清圆”等炼字造境极其优雅，极力渲染景物之美和乌鸦与山水之乐为写羁愁作对比也是老套路等，都是填词里的常用手法，读者悉心体会即可。

纵观这首词，并没有太深奥的含义和隐晦所指，但在章法的铺排上，在炼字酌句上，在点化前人诗意上，都堪称经典。整首词欲说还休，哀而不伤，无一激烈语，却深得沉郁顿挫之妙。

满庭芳

北宋·秦观

山抹微云，天黏衰草，画角声断谯门。暂停征棹，聊共引离尊。多少蓬莱旧事，空回首，烟霭纷纷。斜阳外，寒鸦万点，流水绕孤村。销魂。当此际，香囊暗解，罗带轻分。谩赢得青楼、薄幸名存。此去何时见也，襟袖上、空惹啼痕。伤情处，高城望断，灯火已黄昏。

这是秦少游名作，他甚至因之有了一个“山抹微云君”的绰号。此词立意为离别，笔法极为典范。

全词上片写景，下片抒情。开篇两韵除了“抹”“黏”等炼字极为生动外，也是按照正常写作的思维依次点明节序、时间、地点和人物，章法上并没有什么奇特之处。但笔法上有点值得学习：

一是实写作虚写。如三韵思绪宕开一笔，提到往事，又把往事剪辑得一干二净，虚落在

眼前烟霭上。实写烟霭，却又作虚笔写情事，任人想象。

二是**过片的反向承接**。过片用感情承接是一种常用方法。但古人多以惆怅接续来展开抒情，本调一反常态，却以眼前稍纵即逝的美好作反衬，这是一种违背主流写法的反向承接。

三是**高潮处的剪辑功夫也值得称道**。一句“此去何时见也”直抒胸臆，把词意推上高潮，似乎如稼轩般要喷薄而发，却又戛然而止，剪辑干净，笔触只落到湿透眼泪的襟袖上，至于说了什么则又费想象。

全词造境凄凉，但抒情上却不假雕琢。秦少游称婉约正宗，自然精通婉约要旨“一切景语即情语”的精髓，这首词体现得也是入木三分。通过大量剪辑画面，尤其是上片摹景，做到了类似王摩诘诗中有画、画中有诗的境界。写景即抒情，情又寓于景中，本就是婉约要义了。

满庭芳

北宋·秦观

红蓼花繁，黄芦叶乱，夜深玉露初零。雾天空阔，云淡楚江清。独棹孤篷小艇，悠悠过、烟渚沙汀。金钩细，丝纶慢卷，牵动一潭星。时时，横短笛，清风皓月，相与忘形。任人笑生涯，泛梗飘萍。饮罢不妨醉卧，尘劳事、有耳谁听。江风静，日高未起，枕上酒微醒。

少游这首词写于绍圣四年，时谪居郴州。结构与上篇相同。全词精心造境，写人注重刻画个性。需要注意三个方面：

一是**造境**。这首词的造境非常刻意，像一幅典型中国画。上片细致勾勒出一幅楚江月夜独钓图，尤其是二韵阔笔将造境放大，如画中留出的大幅空白；三韵将笔触迅速缩小到一个点，即一叶扁舟独泛空江之上。这两韵像极了诗里讲到的宏阔与细小的对仗法。歇拍又是以动写静，颇有“蝉噪林逾静，鸟鸣山更幽”的笔法，也是用笔不凡。

二是**设色**。上片在摹景过程中，词面设色也很突出。如“红”“黄”“玉”“清”“金”等，有一种纷繁陆离的感觉，这种风格之后到了梦窗词则尤其突出。

三是**过片于时间上正向衔接**。不同于美成“年年”的逆向，少游用“时时”作正向延伸，刻意塑造高士形象。又结拍同样写醉酒，却与美成、东坡词不同，美成醉酒是苦闷，东坡是放浪，少游是风流蕴藉，也可视为名士的造境。

满庭芳·小春

南宋·张炎

晴皎霜花，晓熔冰羽，开帘觉道寒轻。误闻啼鸟，生意又园林。闲了凄凉赋笔，便而今、不听秋声。消凝处，一枝借暖，终是未多情。阳和能几许，寻红探粉，也恁恹人。笑邻娃痴小，料理护花铃。却怕惊回睡蝶，恐和他、草梦都醒。还知否，能消几日，风雪灞桥深。

玉田的看家本领便是夹叙夹议的写法，也为后来学填词者提供了一路简捷的门径。这首词重点也在于此。

小春即十月小阳春。是秋冬过渡时江南出现一种返春现象。此词借节序作双关语，实为一首政治词。创作背景为延祐二年，元人为笼络汉人重开科举。词人对统治者的动机借题揭发。

起韵通过景物描写，引出议论，写小春节气带来的寒轻假象。二韵抓住一个“误”字，

借鸟儿映射写不明真相的群众欢欣鼓舞想去应考，先描述，再议论。三韵作议论，反用欧子不作《秋声赋》写自己的旁观态度。歇拍写突然看到一朵逆时而开的小花，引出议论，即节序的荒诞之情。过片转折。“阳和”二字典出《史记·秦始皇本纪》“时在中春，阳和方起”，这里映射统治者科举恩典欺人之举，这里是先议论，再描述，再议论。六韵先议论后描述，“笑”字写出词人对吃瓜群众的态度。七韵转折，通过议论，表达了对蛰居遗民的担心。结拍戳破节序假象，通过议论，发出红色预警。

这首词抓住了天气的典型特征，仅就节序而言，写得很有神韵。但写物即言志，只有了解了相关背景，才明白言外之意。这也是需要学习的另一个重点。

满庭芳·有王长官者，弃官黄州三十三年，黄人谓之黄先生。因送陈慥来过余，因为赋此

北宋·苏轼

三十三年，今谁存者，算只君与长江。凛然苍桧，霜干苦难双。闻道司州古县，云溪上、竹坞松窗。江南岸，不因送子，宁肯过吾邦。 攲攲。疏雨过，风林舞破，烟盖云幢。愿持此邀君，一饮空缸。居士先生老矣，真梦里、相对残缸。歌舞断，行人未起，船鼓已逢逢。

时东坡谪居黄州，遭谪之际唯陈慥秉性相投，蔑视世俗，五年中竟七次来访，时逢王长官送陈慥到访，故有此作。这首词融叙事、写人、状景、抒情于一体，三江险韵一韵到底，桀骜不驯别具一格，是东坡性格的体现。结构上也很简单，上片夸人，下片抒情。全词需注意两点：

一是起句极为刻意。东坡故意打破对仗，竟把人与长江作比，造句极为奇特。

二是结拍声音的运用。通常结拍落笔虚处，但在感官上声觉优于视觉，更容易引起共鸣，如玉田《高阳台》“怕见飞花，怕听啼鹃”、白石《齐天乐》“写入琴丝，一声声更苦”等即如此。

满庭芳·茶

北宋·黄庭坚

北苑春风，方圭圆璧，万里名动京关。碎身粉骨，功合上凌烟。尊俎风流战胜，降春睡、开拓愁边。纤纤捧，研膏溅乳，金缕鹧鸪斑。 相如，虽病渴，一觴一咏，宾有群贤。为扶起灯前，醉玉颓山。搜搅心中万卷，还倾动、三峡词源。归来晚，文君未寝，相对小窗前。

这是一首咏物词，第三章里讲到咏物的两种方法，显然这是第一种，即将抒情主体与人相融合，通过相互感发生兴，实现一种寄托。另外这首词除了大量铺排典故外，在主题的表达上也很有特点。

上片写茶艺。宋人对茶有种刻意的偏爱，也就衍生出与众不同的玩法。起韵写初春采茶制茶，并点名产地北苑，这是北宋著名御茶龙凤团茶的产地，故有二三句之誉。二韵写点茶。这是宋人流行的一种茶艺：先将茶叶研成粉末，再投入碗里，用汤瓶蜻蜓点水般缓缓注入，再用茶筴击打茶汤，使茶汤泛起泡沫。虽写点茶，却又联想一笔，以开业之功比拟贡茶之贵。三韵写斗茶。此处尊俎乃茶之宴席，而非酒肉宴席。斗茶是宋人独有的雅玩，又通过斗茶比拼来映射凌烟功业之意。歇拍递进一笔，补写茶艺三美，即美人、美水与美器。

下片写茶会雅集。过片用典，借司马相如“常有消渴疾”自比，又类比兰亭雅集，引出茶会。六韵用嵇叔夜典故递进，写因时久而茶醉。七韵化用卢仝诗“三碗搜枯肠，唯有文字

五千卷”和老杜诗“词源倒流三峡水”句，呼应过片的兰亭雅集，写茶会上赋诗结集。结拍递进时间，用卓文君呼应相如，为茶会风流作结，时间表达上则极为含蓄优雅。

全篇紧紧围绕茶的主题，却始终没有点出“茶”字，在咏物中尤其要注意这种高妙的手法。

三、《甘州》

《甘州》，调自唐教坊大曲《甘州》中截取改制而成。共八韵，故名《八声甘州》，简称《甘州》。别名《萧萧雨》《宴瑶池》等，皆取后人词意。

词牌结构是双调，上下片各九句四平韵。共九十七字。宫调属仙吕宫，即夷则宫，声色多清新缅渺。

甘州

北宋·柳永

对潇潇暮雨洒江天，一番洗清秋。渐霜风凄紧，关河冷落，残照当楼。是处红衰翠减，苒苒物华休。惟有长江水，无语东流。不忍登高临远，望故乡渺邈，归思难收。叹年来踪迹，何事苦淹留？想佳人、妆楼颙望，误几回、天际识归舟。争知我、倚阑干处，正恁凝愁。

这首柳词是宋词的巅峰之作，也是学习长调的极佳范例。全词立意很老套，写羁愁与乡思。用字多作冷色调，这种思路也为后人不断模仿和延续。结构也很简单，不过上片写景下片抒情而已。但这首词用情极真，才情极高，笔触又极美，这才是本质。重点关注以下几个方面：

一是领字的作用。单字作领格字比较多，如“对”“渐”“望”和“叹”。领字一般多作去声，尤其是开篇领字更宜用去声，力求音节响亮，镇住全篇。还要注意一字领后面的整齐短句，如“渐”字连领三句，内容多用排比。张玉田《甘州》“傍枯林古道，长河饮马，此意悠悠”，“傍”字则是连领两句，也构成排比。

二是层层铺叙的方法。这是长调写作的基本方法，在这首词里体现得尤其明显。全词的上片，随着视角的空间转换，由远及近再到远；还并存一个视角高低的转换，一韵一意，连续烘托渲染；下片则由望到叹，由叹到想，铺叙递进感情。

三是思念的倒置。即写思念的时候，往往从对方角度来写。通过写对方正在深切思念自己，来表达与对方感情之深。所谓最深的思念，是彼此的思念，而不是单相思。这种套路在这首柳词最后两韵体现得极为完美。后面学习中还会看到很多。

另外，这首词的声调和断句也要注意。如“苒苒物华休”的“物”字，与“天际识归舟”的“识”字相对应，皆作入声，不得已可用上声替。再如结拍“倚阑干处”，这四字宜为仄平平仄，或第三字以入声代之；在断句上作上一下三，即“倚/阑干处”，宋人作品也偶有二二句式，如稼轩“斜风细雨”等。

这首柳词句内四声协调极其到位，所以读来深婉感人。但后人填写的《甘州》太多，不乏很多名家，于是把声调上很多细节给掩盖了。有兴趣的学习者，不妨深入追究一下，对于初学者，倒也不必过分纠结。

甘州·陪庾幕诸公游灵岩

南宋·吴文英

渺空烟四远，是何年、青天坠长星。幻苍崖云树，名娃金屋，残霸宫城。箭径酸风射眼，膩水染花腥。时鞞双鸳响，廊叶秋声。宫里吴王沈醉，倩五湖倦客，独钓醒醒。问苍波无语，华发奈山青。水涵空、阑干高处，送乱鸦、斜日落渔汀。连呼酒，上琴台去，秋与云平。

这首吊古词风格比较少见，属于梦窗的另类作品，又具备梦窗词时空交替、扑朔迷离的特点。着重熟悉一下空际转身的写法。

上片怀古。遵循了《甘州》起韵特点，用语宏阔，但又很奇特，完全是极富天才的想象。从无尽空间迅速跳进亘古时间，时空交错中，引出下一韵领字“幻”。幻字又触发全篇，不断勾勒皴染，生出层层幻境，一直引领到过片，跨度之大，古人未有。二韵虽“幻”字作领，但又重叠了眼前实景。三韵笔法奇特。酸风本为秋日凉冷之风，是眼前；“膩”出《阿房宫赋》“渭流涨膩”之意，“染花腥”则又推进历史。“腥”字奇巧，可能指宫女河中洗脂粉过多，使山花不沾染上脂粉气，也沾染了人的体气。歇拍两句又偷换时空，上句是合理的历史想象，即当年的美人着鸳屐从廊中走过留下的声响；下句写所见廊间的落叶秋声。需要注意的是，上句的妙响同样似词人置身廊中走过听到的声响；而所见的落叶秋声，也是美人当年应有的景象。如此所听和所见便都是实的，也是虚的，把时空交错重叠起来，以至于眼前不知是真是幻。整个上片不断借亘古的物来扯动已去的人和事，把空际转身表达得淋漓尽致。

下片抒情。过片很奇特，依然由“幻”字自然过渡直下，使用旧事。如果不是放在大结构去分析，甚至可以认为这首词没有上下片之分，但笔调开始发生变化，为抒情做好了铺衬。六韵“问”字作领，递进抒情，又作句间句内对，借山水无情对比人的有情，表达人世的无奈。七韵把一切幻境沉思归于眼前，“送”字去声振起全篇，而乱鸦斜日既写实也是比兴，感慨兴亡，为全篇警策句。这也是写兴亡的一个套路。结拍持续振起，是梦窗词里少见之豪气。而“秋与云平”比喻奇特，在词人笔下，抽象的秋与具体的云作比，居然有了高度，这正是前面词例所讲到的抽象概念的量化表述。把本来无形的东西表现为有形，这是才气的体现。

这首词借吴越之争写时世兴亡和自身悲慨，意境开阔，沉郁苍凉；手法上时空反复变换，立意造境也极为奇特。可见梦窗确是不可多得的奇才。

甘州

南宋·辛弃疾

夜读李广传，不能寐。因念晁楚老、杨民瞻约同居山间，戏用李广事赋以寄之

故将军饮罢夜归来，长亭解雕鞍。恨灞陵醉尉，匆匆未识，桃李无言。射虎山横一骑，裂石响惊弦。落魄封侯事，岁晚田园。谁向桑麻杜曲，要短衣匹马，移住南山。看风流慷慨，谈笑过残年。汉开边，功名万里，甚当年、健者也曾闲。纱窗外，斜风细雨，一阵轻寒。

这首稼轩词最可取之处，在于上片**撮文成词**，短短数十字便把太史公《史记·李将军列传》作了精确剪辑勾勒，把人物的性格特征和典型事迹捕捉得精彩到位，且写得有声有色，生动传神。另外全词意内言外的双写也是一大特色。

上片叙事。开篇特意强调“故”字，借以抒发词人遭谗被废的悲愤心情。二韵直接挪用史记评语“桃李无言，下自成蹊”句，以李广朴实性格对比势利小人；三韵撷取李广生平最传奇事刻画人物；歇拍重叠两人相似经历双写，为下片抒情埋下伏笔。

下片抒情。过片承接歇拍，也是双写，直接抓取老杜诗“自断此生休问天，杜曲幸有桑麻田。故将移住南山边，短衣匹马随李广，看射猛虎终残年”，将两人相似经历从古过渡到眼前，并引出感慨。七韵反诘，用强汉李广赋闲事，对比讽刺偏安小朝廷。结拍讽刺，用“斜风细雨”喻小人谗毁琐屑不断，又益以“轻寒”，以示词人对谗毁之徒虚弱本性的不屑。

辛词的一大特点，是词中大量隐括前人诗意，或直接拿来，或加以想象，又融入自己的情感，通过对比来抒发强烈感情，读来真切感人。

甘州

南宋·张炎

辛卯岁，沈尧道同余北归，各处杭越。逾岁，尧道来问寂寞，语笑数日，又复别去。赋此曲，并寄赵学舟。别来，尧道作秋江、赵学舟作曾心传

记玉关、踏雪事清游。寒气脆貂裘。傍枯林古道，长河饮马，此意悠悠。短梦依然江表，老泪洒西州。一字无题处，落叶都愁。载取白云归去，问谁留楚佩，弄影中洲。折芦花赠远，零落一身秋。向寻常、野桥流水，待招来、不是旧沙鸥。空怀感，有斜阳处，却怕登楼。

这首玉田的赠别词，依然遵循夹叙夹议的写作方法，在友情荡漾中把国恨贯穿始终，又写尽身世飘萍，词意沉郁而感情真挚。

全词气脉通常，手法老练，特别注意“折芦花赠远，零落一身秋”句，风流蕴藉，把具体事物作抽象表述，笔意不凡。又为全词的触发点。而全词的触发点，往往又作实写。这种看似不经意的实写，往往化平凡为神奇，也是词人性格使然，非细心观察感受断不可为。

第十章 长调写作（下）

四、《水龙吟》

《水龙吟》，名出李白诗“笛奏龙吟水”句。别名《丰年瑞》《龙吟曲》《鼓笛慢》《庄椿岁》《小楼连苑》等，皆取后人词意。

词牌结构是双调，上片四仄韵，下片五仄韵，共百二字。宫调属越调，即无射商。周德清《中原音韵》称音色为陶写冷笑，这也是个极为笼统的提法。因此调历来名作繁多，且富有变化。《钦谱》以东坡词及少游词并立为正体。

水龙吟

北宋·苏轼

闾丘大夫孝终公显尝守黄州，作栖霞楼，为郡中绝胜。元丰五年，余谪居黄。正月十七日梦扁舟渡江，中流回望，楼中歌乐杂作。舟中人言：公显方会客也。觉而异之，乃作此曲。盖越调鼓笛慢。公显时已致仕。在苏州

小舟横截春江，卧看翠壁红楼起。云间笑语，使君高会，佳人半醉。危柱哀弦，艳歌馀响，绕云萦水。念故人老大，风流未减，空回首、烟波里。推枕惘然不见，但空江、月明千里。五湖闻道，扁舟归去，仍携西子。云梦南州，武昌东岸，昔游应记。料多情梦里，端来见我，也参差是。

这是一首记梦词，所以重点看一下**记梦的写法**。大凡记梦，都需开脑洞。时东坡谪在黄州。闾丘孝终字公显，曾任黄州知州，致仕后归苏州故里。词里的南州即黄州。

上片写梦境。起句突兀，直切梦境，似有仙气。二三韵化用响遏行云的典故渲染梦境宴客情景。歇拍对比眼前孤寂，人生如幻，也为下片梦醒抒情埋下伏笔。

下片写梦醒所感。过片从梦醒折起，写人去楼空，与梦境形成强烈对比，延续歇拍孤寂之感。六韵推开一笔，借典故写闾丘致仕后归苏州故里，笔触洒脱。七韵再宕开一笔，联想往事。借此想象故人是否也在思念一起游历的日子。结拍不说梦到闾丘，偏说梦来见我。这个套路在《甘州》里也讲到了。

记梦反映了词人内心深处的愿望，也最容易发挥想象空间。写梦即是写自己此刻的情感，是孤寂，也是对友人深切的思念。

水龙吟

北宋·秦观

小楼连苑横空，下窥绣毂雕鞍骤。朱帘半卷，单衣初试，清明时候。破暖轻风，弄晴微雨，欲无还有。卖花声过尽，斜阳院落，红成阵、飞鸳甃。玉佩丁东别后。怅佳期、参差难又。名缰利锁，天还知道，和天也瘦。花下重门，柳边深巷，不堪回首。念多情但有，当时皓月，向人依旧。

少游这首词写相思。上下片分别从男女两个视角来写，角度比较新颖，而感情线贯穿始终。

上片写别离，从女子视角落笔。要特别注意“卖花声过尽”句，让人联想起伏，是什么原因女子久久谛听而不愿意买花呢，又是什么原因任声音远去而不愿意离开呢？用语极为洗练含蓄。下片写相思，从男子视角落笔。

水龙吟·春恨

南宋·陈亮

闹花深处层楼，画帘半卷东风软。春归翠陌，平莎茸嫩，垂杨金浅。迟日催花，淡云阁雨，轻寒轻暖。恨芳菲世界，游人未赏，都付与、莺和燕。寂寞凭高念远。向南楼、一声归雁。金钗斗草，青丝勒马，风流云散。罗绶分香，翠绡封泪，几多幽怨。正销魂，又是疏烟淡月，子规声断。

这是一首惜春词。陈同甫作为辛派大将，多见词锋磊落。这首词竟然写得特别脂粉气，实际是小词作状语，又多作双关，比稼轩的《摸鱼儿》还要软。

上片写景。词人用细腻的笔触竭力描摹春的美好，但歇拍一转，引出游人之恨，为下片埋下伏笔。词人把“芳菲世界”比作沦丧的北国山河，故以莺燕作感念愈深，此之谓小词作状语。

下片抒情。借闺怨假托，而斗草、勒马、分香、封泪，亦是儿女情长的小事，却映射对故国伤离念远之情。要注意七八韵欲抑先扬的句间写法，这个套路很容易形成沉郁之气，是高明的写作技巧。而结拍以声音作结，更致含蓄。

此词刚劲之气内敛，故作和婉语，这就是苏辛一派写婉约的风格。由此可见，表达内心的悲愤和幽怨，未必一定要壮怀激烈。

水龙吟·过南剑双溪楼

南宋·辛弃疾

举头西北浮云，倚天万里须长剑。人言此地，夜深长见，斗牛光焰。我觉山高，潭空水冷，月明星淡。待燃犀下看，凭栏却怕，风雷怒，鱼龙惨。峡束沧江对起，过危楼、欲飞还敛。元龙老矣，不妨高卧，冰壶凉簟。千古兴亡，百年悲笑，一时登览。问何人又卸，片帆沙岸，系斜阳缆？

这是一首记游词，着重看一下**赋笔摹景**。

宋南剑州，今福建延平，有剑溪和樵川二水环带。双溪楼在二水交流险绝处。时稼轩年过五十二岁。

上片写景，抓住了一系列清寒景物的特点，运用生动笔触写楼险与涧深，又衬托以山高、潭空、水冷、月明、星淡等，有点赋笔的味道。造境写景也是写情，为下片抒情作铺衬。

下片抒情。过片依然赋笔续写峡、江与楼，这种衔接关系也模糊了上下片的划分。还要注意结拍，与梦窗“送乱鸦、斜日落渔汀”异曲同工，属于写兴亡的套路。“斜阳”二字，与“斜日”一样映射了不作为的小朝廷。

水龙吟·黄庆长夜泛鉴湖，有怀归之曲，课予和之

南宋·姜夔

夜深客子移舟处，两两沙禽惊起。红衣入桨，青灯摇浪，微凉意思。把酒临风，不思归去，有如此水。况茂陵游倦，长干望久，芳心事、箫声里。屈指归期尚未。鹊南飞、有人应喜。画栏桂子，留香小待，提携影底。我已情多，十年幽梦，略曾如此。甚谢郎、也恨飘零，解道月明千里。

这首词是白石客游绍兴之际与友人黄庆长清夜泛舟鉴湖所作。庆长作怀归之词，嘱白石和之，白石遂有此作。

白石词风特点是清空，并不以雕琢著称。他援引江西诗法来调剂花间到清真一脉的软弱词风，相当于给要眇宜修的词新添入了一种清刚的审美体式。但这首词还是多见刻意雕琢处。王静安《人间词话》有：“词之为体，要眇宜修，能言诗之所不能言，而不能尽言诗之所能言。诗之境阔，词之言长。”叶嘉莹说要眇宜修是“一种精微细致富于女性修饰之美的特质”。那到底什么是“要眇宜修”呢？《楚辞·九歌·湘君》里写到：“君不行兮夷犹，蹇谁留兮中洲。美要眇兮宜修，沛吾乘兮桂舟。”要眇即好貌，宜即适宜，修即装饰，使完美。“美要眇兮宜修”的“美”，是带着修饰性的一种很精巧的美，也是从内到外统一结合的美。修饰只是其中

一个方面而已。而“要眇宜修”，则指她将美丽的容貌打扮得恰到好处。表现在填词上：立意要做到细腻纤微，雕琢要做到细致精巧。所以要眇宜修是一种细腻的、幽微的、精致的雕琢之美。

白石这首词暗写年轻时在合肥的一段情事，抒发了自己的相思之情。对比传统的《水龙吟》来看，每到句尾需作重拍响沉处，白石偏偏笔触细腻，点画轻微，达到了四两拨千斤的效果。这种恰到好处的精巧是刻意雕琢出来的，这就是要眇宜修的妙处。

这首词的另一特点在于相思之中写对方之情和对方之境。设身处地为对方着想，创造出一种清馨幽逸之境界。而对方之情即是自己之情，这也是写感情的老套路了。

水龙吟

南宋·辛弃疾

用些语再题瓢泉，歌以饮客，声韵甚谐，客为之醺

听兮清佩琼瑶些。明兮镜秋毫些。君无去此，流昏涨腻，生蓬蒿些。虎豹甘人，渴而饮汝，宁猿猱些。大而流江海，覆舟如芥，君无助、狂涛些。 其外芳芬，团龙片凤，煮云膏些。古人兮既往，嗟余之乐，乐箪瓢些。路险兮、山高些。愧余独处无聊些。冬槽春盎，归来为我，制松醪些。

稼轩这首《水龙吟》是词里的一类特殊体式，称之为长尾韵。

长尾韵，是将韵脚安排于各句倒数第二字处，而以表语气的同一虚字缀尾。它是由句中韵和句末独木桥韵结合起来构成的双音节韵，是词体中的一种特殊表现形式。因为有两个韵脚在起作用，所以声韵上具有和谐回应之美。最早见于《诗经》，如《魏风·伐檀》：“坎坎伐檀兮，置之河之干兮，河水清且涟猗。不稼不穡，胡取禾三百廛兮？不狩不猎，胡瞻尔庭有县貆兮？彼君子兮，不素餐兮！……”此种体式下，句末的兮字不能视为韵脚。《伐檀》的韵脚不是“兮”字，而是“兮”前面的那个字，如《伐檀》第一章的韵脚是檀、干、涟（猗，虚字）、廛、貆、餐，第二章的韵脚是辐、侧、直、亿、特、食，第三章的韵脚是轮、漚、沦、困、鹖、飧。同理，《楚辞》里的“些”字也不能视为韵脚。

同样，表现在词里，稼轩用了仿楚词体“些”字作缀尾虚词，其韵脚分别是瑶、毫、蒿、猱、涛、高、聊、醪、膏、瓢。

这首词另一大特点，是采用赋体的写法，化用少陵“在山泉水清，出山泉水浊”诗意，上片后三韵运用排比，设想泉水出山后的命运，即三险，隐喻社会现实，下片后三韵继续用排比设想三乐，即饮酒之乐、品茶之乐和安贫之乐，与上片形成对比，整体架构非常奇特。

水龙吟·效稼轩体招落梅之魂

南宋·蒋捷

醉兮琼漉浮觞些。招兮遣巫阳些。君毋去此，颶风将起，天微黄些。野马尘埃，污君楚楚，白霓裳些。驾空兮云浪，茫洋东下，流君往、他方些。 月满兮西厢些。叫云兮、笛凄凉些。归来为我，重倚蛟背，寒鳞苍些。俯视春红，浩然一笑，吐山香些。翠禽兮弄晓，招君未至，我心伤些。

蒋竹山仿写的这首词在结构上没有稼轩那么独特，但后来他改双韵为单韵，即单纯的一韵到底，这就是独木桥体。

声声慢·秋声

黄花深巷，红叶低窗，凄凉一片秋声。豆雨声来，中间夹带风声。疏疏二十五点，丽谯门、不锁更声。故人远，问谁摇玉佩，檐底铃声。彩角声吹月堕，渐连营马动，四起笳声。闪烁邻灯，灯前尚有砧声。知他诉愁到晓，碎啾啾、多少蛩声。诉未了，把一半、分与雁声。

瑞鹤仙·寿东轩立冬前一日

玉霜生穗也。渺洲云翠痕，雁绳低也。层帘四垂也。锦堂寒早近，开炉时也。香风递也。是东篱、花深处也。料此花、伴我仙翁，未肯放秋归也。嬉也。缣波稳舫，镜月危楼，醺琼醑也。笼莺睡也。红妆旋、舞衣也。待纱灯客散，纱窗月上，便是严凝序也。换青毡、小帐围春，又还醉也。

这种只保留尾韵一韵到底的文字技巧，降低了长尾韵的难度，丰富了填词的体式，也广为后人所模仿。

五、《贺新郎》

《贺新郎》，最早见收于《东坡乐府》，别名有《金缕曲》（《金缕衣》《金缕词》《金缕歌》）、《乳燕飞》《风敲竹》《貂裘换酒》等，皆取创调词或后人词意。

词牌结构是双调，上下片各十句六仄韵，共百十六字。宫调属中管仙吕宫，即南吕宫；声色所谓感喟伤悲。

贺新郎

北宋·叶梦得

睡起流莺语。掩苍苔、房栊向晚，乱红无数。吹尽残花无人见，惟有垂杨自舞。渐暖霭、初回轻暑。宝扇重寻明月影，暗尘侵、上有乘鸾女。惊旧恨，遽如许。江南梦断横江渚。浪黏天、葡萄涨绿，半空烟雨。无限楼前沧波意，谁采苹花寄取？但怅望、兰舟容与。万里云帆何时到？送孤鸿、目断千山阻。谁为我，唱金缕。

《贺新郎》三字句较多，多作三字领来引导全词节奏，容易使词意跌宕起伏，为最紧要处。在声调上，除过片外，上下片第四、七句多见七字拗句，即句间作四连平，这是为了舒缓语气的需要，读来沉郁悱恻，是《贺新郎》鲜明特点。又上下片作结处宜为平仄仄，仄平平。其他细节不再赘述。

这首词立意为思人，是叶少蕴早期作品。精彩之处在于下片连续展开联想。

上片以女性视角写景。下片转换视角抒情。过片“梦断”两字接续“惊旧恨”，一笔带过昔年乐事，剪辑精炼。又化用采苹寄所思的诗意，从对方角度写对女主人公的思念。又用湘夫人典，继续从对方角度递进词意。倒数第二韵为全词高潮处，视角又转到女主人公身上，写相隔之远的惆怅。结拍视角再转，借杜秋娘所唱《金缕衣》写相思之深，也有深悔年少光阴虚掷之意。整个下片承接歇拍“旧恨”，多次从对方角度写思念之深，虽然是老套路，但罕见的连续展开联想，感情波澜起伏，大大深化了彼此思念的程度。

贺新郎·夏景

北宋·苏轼

乳燕飞华屋。悄无人、桐阴转午，晚凉新浴。手弄生绡白团扇，扇手一时似玉。渐困倚、孤眠清熟。帘外谁来推绣户，枉教人、梦断瑶台曲。又却是，风敲竹。石榴半吐红巾蹙。

待浮花、浪蕊都尽，伴君幽独。秾艳一枝细看取，芳意千重似束。又恐被、秋风惊绿。若待得君来，向此花前，对酒不忍触。共粉泪，两簌簌。

这是一首闺怨词。大凡男人写闺怨，几乎都在映射当时政治处境，这也是一大习气。这首词重点看一下上下片直笔与曲笔的对比写法。

上片直笔写佳人。前两韵点明节序、时间和人物。三韵抓住细节刻画出浴美人。而身之洁白又对比下片“浪蕊浮花”，是上下片间的呼应对比。四五六韵连续衔接写梦。从熟睡到惊醒，把思念刻画得极为细腻。注意后两韵两处三字句的转折，将情感波折体现得尤其明显。

下片直笔咏榴花，实为曲笔写佳人。过片直落榴花姿态，实为美人写照。八韵写榴花不与百花争艳的孤高。九韵侧笔写榴花之明丽，衬托美人坚贞不渝的心志。十韵因花而生美人迟暮之感。古人常借美好的事物短暂来寄托这种感情，是一个常见套路。十一韵与结拍写对花的怜惜；怜花即是自怜。整个下片有咏物词的典型特点，借花取喻，其二者共同点都是失宠，故能花人合一作双写，以此来寄托自身的怀才不遇，达到曲笔传声的效果。

贺新郎·送陈真州子华

南宋·刘克庄

北望神州路。试平章、这场公事，怎生分付。记得太行山百万，曾入宗爷驾驭。今把作、握蛇骑虎。君去京东豪杰喜，想投戈下拜真吾父。谈笑里，定齐鲁。两河萧瑟惟狐兔。问当年、祖生去后，有人来否。多少新亭挥泪客，谁梦中原块土。算事业须由人做。应笑书生心胆怯，向车中、闭置如新妇。空目送，塞鸿去。

辛派词人的作品多有散文化特点。散文的核心要旨为形散神不散，实际就是大量运用侧笔来描摹、议论并抒情。后村这首送别词即是如此，又大处落笔，纵横捭阖，大量化用典故映射实事，写得极为雄壮。

上片议论江北义军事。起首二韵提出所要议论的问题。三韵写问题内容，即江北抗金义军归属。四韵写朝廷对义军态度。五韵视角落回眼前，点名送人的主题。歇拍勉励友人，寄托希望。

下片借事抒情。过片突兀飞来，感情陡转直下，直面国土沦丧的现实。八九韵连续用典铺叙感情，感叹英雄不再与士大夫阶层的麻木无能。十韵振起，提出个人观点，即对上片问题的解决方法，是全词高潮处。十一韵借典自谦，实则勉励友人。结拍把驰骋的思绪拉回眼前，扣到离别主题。这也是典型的散文式写法，即无论思维多么飞扬，结尾都要回归主题。不同的是词的篇幅有限，往往在结拍来深化主旨，或借景抒情，如后村此篇，或直抒胸臆，如稼轩《贺新郎·别茂嘉十二弟》“谁共我，醉明月”。

贺新郎·端午

南宋·刘克庄

深院榴花吐，画帘开、练衣纨扇，午风清暑。儿女纷纷夸结束，新样钗符艾虎。早已有、游人观渡。老大逢场慵作戏，任陌头、年少争旗鼓，溪雨急，浪花舞。灵均标致高如许，忆生平、既纫兰佩，更怀椒糈。谁信骚魂千载后，波底垂涎角黍。又说是、蛟馋龙怒。把似而今醒到了，料当年，醉死差无苦，聊一笑，吊千古。

这是一首节序词，与玉田写小春不同，着重看一下如何抓住特定事物来组织语言。

此词结构很简单，上片写景，下片抒情。开篇以眼前榴花作引，点名节序；又连续抓住

与端午有关的特定事物来组织语言，如“钗符”“艾虎”“观渡”“争旗鼓”“角黍”等串起全篇；而端午起因又是“灵均”，故又引出“兰佩”“椒糝”“骚魂”“蛟龙”等关于屈子有关的词汇。这给填词又提供了一种思路，即**动笔之前把料备足，然后展开文字功力，以感情作主线进行穿插衔接。**

贺新郎·纤夫词

清·陈维崧

战舰排江口。正天边、真王拜印，蛟螭蟠钮。征发棹船郎十万，列郡风驰雨骤。叹闾左、骚然鸡狗。里正前团催后保，尽累累、锁系空仓后。捋头去，敢摇手。稻花恰称霜天秀。有丁男、临歧诀绝，草间病妇。此去三江牵百丈，雪浪排樯夜吼。背耐得、土牛鞭否？好倚后园枫树下，向丛祠、亟倩巫浇酒。神佑我，归田亩。

陈迦陵这首词具有史笔味道，全篇大量**画面拼接**，很像一部微电影。又取一个小视角来写整个大事件，手法也类似现今的战争片。

上片宽镜头写三藩之乱时备战的紧张氛围。大视角分镜头，浓墨重彩，紧扣战争主题，连续切换。下片窄镜头落脚到男主角与病妇忍痛离别的情景。过片“稻花”似是闲笔，但正好对比八韵的丁男与病妇，言统治者不顾农事之忙与人民之痛。八九十韵用病妇视角写丁男此去的艰险与自己的担心。结拍转换人物视角，愈发使人沉痛。

六、《三姝媚》

《三姝媚》，源于古乐府《三妇艳》。词牌结构是双调，上片十一句五仄韵，下片十句五仄韵，共九十九字。宫调属商调，即夷则商。声色多凄怆怨慕。

三姝媚

南宋·史达祖

烟光摇缥瓦。望晴檐多风，柳花如洒。锦瑟横床，想泪痕尘影，凤弦常下。倦出犀帷，频梦见、王孙骄马。讳道相思，偷理绡裙，自惊腰衩。惆怅南楼遥夜。记翠箔张灯，枕肩歌罢。又入铜驼，遍旧家门巷，首询声价。可惜东风，将恨与、闲花俱谢。记取崔徽模样，归来暗写。

这是梅溪一首悼亡词，上片从情人视角展开，下片从词人视角展开，结构比较简单。着重看一下词势的手法运用。

全词在谋篇上独具匠心。上片虚实结合，极力渲染欢乐气氛；下片转换视角后依旧重笔大篇幅写欢乐气氛，直到倒数后两韵，“可惜”二字使笔锋断崖般急转直下，落花点明悼亡主旨。在大框架下形成的剧烈落差对比，更容易使节奏强烈跌宕，形成**词势**。一般来讲，转折愈靠后，反差愈强烈，此词几近尾声，才道破痛苦；盖欢乐愈多，对比之下痛苦便愈强。美成《解语花》元宵词至倒数第三韵才发出“年光是也”的感慨，梅溪上承美成路数，在词势上又进了一步。结拍用崔徽事深化主旨，而“暗”字用得非常缱绻，“写”字则新隽响亮，馀味不尽。又结句声调作平平去上，断句作二二句式。

还要注意人物片段的侧重截取，即整个下片只写初遇和最后到访，因为初遇往往是最美好的，而死别往往是最沉重的，期间所有情事一剪而过，只要读者去想象，形成了强烈的思维张力。

整首词感情上没有任何直白表达，但沉痛又不失细腻，达到了“言欲层深，语欲浑成”

的效果。

三姝媚·过都城旧居有感

南宋·吴文英

湖山经醉惯。渍春衫、啼痕酒痕无限。又客长安，叹断襟零袂，浣尘谁浣。紫曲门荒，沿败井、风摇青蔓。对语东邻，犹是曾巢，谢堂双燕。春梦人间须断。但怪得、当年梦缘能短。绣屋秦筝，傍海棠偏爱，夜深开宴。舞歇歌沈，花未减、红颜先变。伫久河桥欲去，斜阳泪满。

这也是一首悼亡词，为梦窗思念杭州情人所作。梦窗此类词多情辞哀艳，但艳极则冷，简处味繁，妖冶尽得空灵。

这首词连续两处形成大的感情跌宕，与上一首梅溪词的表现手法有明显不同。一是过片过片重拍响沉，在时空上作了一个迅疾的跳跃，直接拍碎回忆，又倒叙手法，再次从眼前跳回过去，突出一个“短”字。八韵扣住上句的“梦”字，以花衬人，极尽描写如花美眷似水流年。而极尽描写欢乐正是为了衬托此刻的悲恸。但梦窗只用了短短一韵就把欢乐的气氛写足了，也是一调里最高潮处。九韵笔锋陡转直下，借“花”字作时空转身，快乐突作电闪般凋零，形成词势。梦窗只用一韵便把感情拉至最高，又迅速垮塌，这种局部词势非真才情难以企及。《淮南子·道应训》云：“夫物盛而衰，乐极则悲。”实际也形成了一个套路。

七、《扫花游》

《扫花游》，清真创调，原名《扫地游》，因词中有“占地持杯，扫花寻路”句，故有此名。词牌结构是双调，上片十一句六仄韵，下片十句七仄韵，共九十五字。宫调属双调，即夹钟商。声色所谓健捷激袅。

扫花游·秋声

南宋·王沂孙

商飙乍发，渐渐初闻，萧萧还住。顿惊倦旅。背青灯吊影，起吟愁赋。断续无凭，试立荒庭听取。在何许。但落叶满阶，惟有高树。迢递归梦阻。正老耳难禁，病怀凄楚。故山院宇。想边鸿孤唳，砌蛩私语。数点相和，更著芭蕉细雨。避无处。这闲愁、夜深尤苦。

清人况周颐《蕙风词话》说碧山咏物词：“以性灵语咏物，以沉著之笔达出。”这首咏物词浓缩了欧阳永叔《秋声赋》的内容。这里着重看文章浓缩功夫。

上片写景。侧重写对秋声的所闻、所感、所见。起韵用“乍发”“渐”“初闻”“还住”等，概括了欧子数十字，浓缩得既精炼又生动。注意四韵视角从客舍转换到荒庭，有追寻之意，也为下片继续追寻埋下伏笔。歇拍从视觉角度把无形的秋声写到了有形的落叶，这是抽象概念的具体表述。

下片抒情。仍然以秋声为主线，写思乡。最后两韵思绪拉回眼前，以秋声无处不在，而愁思正绵绵不绝，两者相互感发出一个“苦”字。而“闲”字为“苦”字作衬托，以清淡衬浓重，便愈发含蓄蕴藉。

八、《渡江云》

《渡江云》，草窗词又作《三犯渡江云》。平仄韵通叶格。词牌结构是双调，上片十句四平韵，下片九句一叶韵、四平韵，共一百字。宫调属小石调，即中吕商。声色所谓旖旎妩媚。

渡江云

南宋·张炎

山空天入海，**倚楼望极**，风急暮潮初。一帘**鸠外雨**，几处闲田，隔水动春锄。新烟禁柳，想如今、绿到西湖。犹记得、当年深隐，门掩两三株。愁余。荒洲古渚，断梗疏萍，更漂流何处。空自觉、围羞带减，影怯灯孤。常疑即见桃花面，甚近来、翻笑无书。书纵远，**如何梦也都无**。

玉田这首词为追忆杭州旧游之作。结构上片写景，下片抒情。写作手法也是夹叙夹议，不多讲。重点关注叶韵和收束两韵。

关于叶韵，第一章有过论述。按谱填词后，我们已难追究用叶韵的本意，所以也只有亦步亦趋。《渡江云》的叶韵在下片第二韵处，所谓三声叶。既然作叶韵，便要重视此句的锤炼。

关于收束的两韵，八韵写羁久生疑，点出愁的原因之一，引出意中人，又翻转笔意，以貌似洒脱笔触写情人居然连书信也没有了。结拍以退为进，用叠字笔法，既顶针又转折中再次翻转笔意，以反问句式作结自嘲，也是沿用相思的套路，衬托自己漂泊的凄楚。

另外在首韵上前两句作倒装，也是一个亮点。在声调上，二句“倚楼望极”宜四声兼备；“一帘鸠外雨”，此处宜仄平平去上；结句“如何梦也都无”宜作平平去入平平，此处以上声代入声，而清真“时时自剔灯花”则更为严谨准确。

九、《花犯》

《花犯》，周密词别名《绣鸾凤花犯》。词牌结构是双调，上片十句六仄韵，下片九句四仄韵，共百二字。犯是歌时假借别调作腔，《花犯》可能将不同声律合成一曲，在调中多处相犯。宫调属小石调，即中吕商。声色所谓旖旎妩媚。

花犯·咏梅

北宋·周邦彦

粉墙低，梅花照眼，依然旧风味。露痕轻缀。疑净洗铅华，无限佳丽。去年胜赏曾孤倚，冰盘同燕喜。更可惜、雪中高树，香篝熏素被。今年对花最匆匆，相逢似有恨，依依愁悴。吟望久，青苔上、旋看飞坠。相将见、脆圆荐酒，人正在、空江烟浪里。但梦想、一枝潇洒，黄昏斜照水。

清真这首咏物词着重看大视角的空际转身。

起首三韵眼前落笔，点题，对梅花作正面描摹。而“旧”字为时间转换埋下伏笔。四韵与歇拍追忆去年赏花乐事。过片再次切换到眼前。写梅花即将凋零，写花愁即是写人恨。七韵写花落，而人也将远行。而花开花落也是老套路，用以递进时间。八韵延伸笔触写明日之思。这是极其神来一笔，也是整首词的触发点。把时空轻松转换于笔下，时间上跳跃至梅熟，空间上跳跃至空江烟浪里，似乎不经意间便把词境推入凄美迷离的无限想象。结拍化用林和靖诗，借明日空江之上自己的追忆，把时空重新回溯到眼前。从大框架看，上下片起首都从眼前落笔，借梅花开落的小时间，分别切换虚写人所处的大时间，即往日和来日。通过镜头的大幅跳跃，形成了大视角上的空际转身。

此调宋人存词不多，全压四声当然大佳，如不能，则要注意句尾连仄处宜多用去上谐之，其他仄韵处多用去声谐之。“空江烟浪里”词意声韵最为紧要，作平平平去上最佳；结拍最后二字也应作去上。

绣鸾凤花犯/花犯·赋水仙

南宋·周密

楚江湄，湘娥乍见，无言洒清泪。淡然春意。空独倚东风，芳思谁寄。凌波路冷秋无际。香云随步起。漫记得，汉宫仙掌，亭亭明月底。冰弦写怨更多情，骚人恨，枉赋芳兰幽芷。春思远，谁叹赏、国香风味。相将共、岁寒伴侣，小窗净、沈烟熏翠袂。幽梦觉，涓涓清露，一枝灯影里。

南宋末年词人咏物居多，大都因政治因素造成。草窗的这首咏水仙，通篇并没有出现“水仙”二字，只以物作比。结构也比较简单，上片描写，下片抒情。重点看几个方面：

一是上片用凌波仙子喻水仙，因而歇拍联想到捧承露盘的仙人。这里把本不应该出现的事物合理地联想到了，也引出了主题，即遗民的亡国之恨，暗写词人的气节。

二是过片通感的表达。钱锺书曾说：“在日常经验里，视觉、听觉、触觉、嗅觉、味觉往往可以彼此打通或交通，眼、耳、舌、鼻、身各个官能的领域可以不分界限。”于是“颜色似乎会有温度，声音似乎会有形象，冷暖似乎会有重量，气味似乎会有体质”。换句话说，人体最基础的五感，因为某种联系而互相沟通共鸣，于是产生了通感。“冰弦写怨更多情”，便是以有声的冷弦比无声的水仙，是把声音作形象化，即听觉作视觉，写水仙的高冷姿态。

还要注意结拍精心勾勒，点化出幽峭意境，似乎幽梦醒来一般，灯影下一花沾满露珠楚楚可怜。而楚楚可怜的，花欤？人欤？如同一副清新隽永之画面瞬间定格在时空里。

跋

对填词的热爱，缘于一种浪漫的心情。随着认识的深入，这种心情却愈发微妙。

词和音律天生相关，谈词不得不谈音律。然而二者的关系十分复杂，本书就此问题进行一些厘清的尝试。

词在发展衍变过程中形成了两个方向：一支作为贵族娱乐的高端需求，需要严格地审音定律，以达到音律美、节奏美与文字美的和谐统一。这一支在南宋走向没落，最终为南曲所取代，走入雅俗共赏的戏曲形式。另一支衍变为纯文字娱乐的载体，虽然保留了词体的面貌，却失去了声腔的内在规律，成为一个解不开的死结。于是我们看到了很多并不讲究声调的作品，甚至名篇也如此。这些作品与创调时期的作品差别越来越大，于是很多词牌逐渐摆脱了它的本意，内容变得丰富多彩起来。词摆脱了音律的束缚成为纯字面文学，最终和诗并驾齐驱，有了现在所看到的面目。

虽然词从音律中走了出来，然而其内在的深层次问题仍与音律息息相关。只是随着宋乐的消失，词对声调的讲究，已经几乎没法确证了。于是很多本该简单的问题竟愈发复杂，很多前人不屑议论处也愈不清晰，我们只能在创调词及宋人名家词里隔着一层朦胧的面纱去臆测，在一定程度上对比探究词的音律问题。

同样，宋乐佚失后，还要纠结字面拗口问题也大没必要。须知填词和唱腔于今已是两般事。历来戏班的唱腔便不靠谱。戏班用韵有别于填词用韵，如到了清中晚期的十三辙。至于新流行乐甚至连韵都不必讲究了。现今歌手唱曲，只要有曲谱便不是难事，至于歌词本来的平仄声调，竟然可以不必辨别声调而做出相应变通，基本不存在拗口之事。但在没有谱曲的情况下有水平的艺人撷新词来唱，却要尊重字面声调规律了，此种情况我有所遇，因之依稀猜想古人所为。所以纯粹追究字面是否拗口，实际没有太多意义。

可知论词何其难也。《焚琴稿》对以上问题进行了一些探讨，在写作过程中总结了一些规律，不少核心问题跟王蛰堪和熊盛元两位先生多次学习求证，此处深表谢意。

又在成稿过程中，精通南曲的胡彭女士在音律方面给予了指导，原北大音韵学博士程悦在古音考证方面给予了帮助；吾社好友林杉、梁竹阁、陈子颜、白露、殷庵、江上麒麟等提出了很好的意见，牧之兄担当起统稿大任，而青翎兄为本稿作了详尽校对，提出了很多修改建议，在此并致真诚的谢意。

最后，借鉴牧之建议，更名《焚琴稿》（癸卯版）为《词法例释》；并作《定风波》一阕寄托欣喜：

定风波

步武前贤叩未当，焚琴煮鹤竟成章。十载著书徒自苦，詔侮，淋漓漫卷接清狂。多
少光阴容易误，无趣，功人功狗又何妨。若得片言堪撷取，休忤，自矜才力要思量。

癸卯上巳张轩湖跋于北京东城国风静巷