

《国学名师课堂》

“看书”者止步于书的语言文字的符号形式，
“读书”者得意忘言，领悟到书的精妙内涵；
博学多才的黎孟德教授引领青少年读者，
走进经典的世界，
事半功倍地得到书中之“至真至妙者”。

黎
教
授

教你读

宋词

黎孟德 编著

四川出版集团
巴蜀书社



《国学名师课堂》

黎教授

教你读

宋词

黎孟德 编著

四川出版集团
巴蜀书社

图书在版编目(CIP)数据

黎教授教你读宋词 / 黎孟德编著. —成都:巴蜀书社,
2013. 5

(国学名师课堂)

ISBN 978-7-5531-0114-9

I. ①黎… II. ①黎… III. ①宋词—通俗读物

IV. ①I222. 844

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 184304 号

黎教授教你读宋词

黎孟德编著

策划编辑	施 维
特约编辑	袁 莎
责任编辑	何 锐 施 维
封面设计	原创动力
出 版	四川出版集团巴蜀书社 成都市槐树街2号 邮编 610031 总编室电话:(028)86259397
网 址	www. bsbook. com
发 行	巴蜀书社 发行科电话:(028)86259422 86259423
经 销	新华书店
内文排版	泽雨
印 刷	成都翔川印务有限公司
版 次	2013 年 5 月第 1 版
印 次	2013 年 5 月第 1 次印刷
成品尺寸	170mm × 240mm
印 张	14. 5
字 数	290 千
书 号	ISBN 978-7-5531-0114-9
定 价	24. 50 元

本书若有印装质量问题,请与本社发行科联系调换

目 录

宋词导读

词是宋代的通俗歌曲	1
灵活多变的结构形式	6
丰富的情感	10
豪放的气概	15
极美的写景状物	19
优美的语言	22

宋词选讲

苏幕遮 / 碧云天 范仲淹	25
渔家傲 / 塞下秋来风景异 范仲淹	26
一丛花 / 伤高怀远几时穷 张先	28
天仙子 / 《水调》数声持酒听 张先	29
浣溪沙 / 一曲新词酒一杯 晏殊	31
浣溪沙 / 一向年光有限身 晏殊	32
踏莎行 / 小径红稀 晏殊	33
木兰花 / 东城渐觉风光好 宋祁	34
采桑子 / 群芳过后西湖好 欧阳修	36
诉衷情 / 清晨帘幕卷轻霜 欧阳修	37
踏莎行 / 候馆梅残 欧阳修	38
蝶恋花 / 庭院深深深几许 欧阳修	39
蝶恋花 / 谁道闲情抛弃久 欧阳修	41
浪淘沙 / 把酒祝东风 欧阳修	42
生查子 / 去年元夜时 欧阳修	43

雨霖铃 / 寒蝉凄切 柳永	44
蝶恋花 / 伫倚危楼风细细 柳永	46
定风波 / 自春来 柳永	47
玉蝴蝶 / 望处雨收云断 柳永	49
八声甘州 / 对潇潇暮雨洒江天 柳永	50
桂枝香 / 登临送目 王安石	51
清平乐 / 留春不住 王安国	54
临江仙 / 梦后楼台高锁 晏几道	55
鹧鸪天 / 彩袖殷勤捧玉钟 晏几道	57
木兰花 / 秋千院落重帘暮 晏几道	59
虞美人 / 曲阑干外天如水 晏几道	60
水调歌头 / 明月几时有 苏轼	61
水龙吟 / 似花还似非花 苏轼	63
永遇乐 / 明月如霜 苏轼	65
洞仙歌 / 冰肌玉骨 苏轼	66
卜算子 / 缺月挂疏桐 苏轼	68
青玉案 / 三年枕上吴中路 苏轼	70
临江仙 / 夜饮东坡醒复醉 苏轼	71
定风波 / 莫听穿林打叶声 苏轼	73
江城子 / 十年生死两茫茫 苏轼	75
贺新郎 / 乳燕飞华屋 苏轼	77
蝶恋花 / 花褪残红青杏小 苏轼	78
念奴娇 / 大江东去 苏轼	80
满庭芳 / 山抹微云 秦观	82
浣溪沙 / 漠漠轻寒上小楼 秦观	83
绿头鸭 / 晚云收 晁端礼	85
水龙吟 / 问春何苦匆匆 晁补之	86
临江仙 / 忆昔西池池上饮 晁冲之	88
惜分飞 / 泪湿阑干花著露 毛滂	89
菩萨蛮 / 绿芜墙绕青苔院 陈克	90
卜算子 / 我住长江头 李之仪	91

瑞龙吟 / 章台路	周邦彦	93
兰陵王 / 柳阴直	周邦彦	94
六丑 / 正单衣试酒	周邦彦	97
满庭芳 / 风老莺雏	周邦彦	98
过秦楼 / 水浴清蟾	周邦彦	100
关河令 / 秋阴时晴渐向暝	周邦彦	101
西河 / 佳丽地	周邦彦	102
青玉案 / 凌波不过横塘路	贺铸	104
浣溪沙 / 不信芳春厌老人	贺铸	106
石州慢 / 薄雨收寒	贺铸	107
天香 / 烟络横林	贺铸	109
凤凰台上忆吹箫 / 香冷金猊	李清照	110
醉花阴 / 薄雾浓云愁永昼	李清照	111
声声慢 / 寻寻觅觅	李清照	113
永遇乐 / 落日熔金	李清照	115
如梦令 / 常记溪亭日暮	李清照	116
如梦令 / 昨夜雨疏风骤	李清照	118
一剪梅 / 红藕香残玉簟秋	李清照	119
石州慢 / 寒水依痕	张元幹	120
贺新郎 / 睡起流莺语	叶梦得	122
临江仙 / 忆昔午桥桥上饮	陈与义	123
柳梢青 / 数声鶯鴂	蔡伸	125
踏莎行 / 情似游丝	周紫芝	126
薄幸 / 青楼春晚	吕渭老	127
满江红 / 怒发冲冠	岳飞	129
水龙吟 / 夜来风雨匆匆	程垓	130
六州歌头 / 长淮望断	张孝祥	132
念奴娇 / 洞庭青草	张孝祥	134
诉衷情 / 当年万里觅封侯	陆游	136
卜算子 / 驿外断桥边	陆游	138
水龙吟 / 闹红深处层楼	陈亮	140

忆秦娥 / 楼阴缺 范成大	142
眼儿媚 / 酣酣日脚紫烟浮 范成大	143
霜天晓角 / 晚晴风歇 范成大	144
贺新郎 / 绿树听鹈鴂 辛弃疾	145
念奴娇 / 野棠花落 辛弃疾	147
水龙吟 / 楚天千里清秋 辛弃疾	149
摸鱼儿 / 更能消几番风雨 辛弃疾	151
永遇乐 / 千古江山 辛弃疾	154
祝英台近 / 宝钗分 辛弃疾	158
青玉案 / 东风夜放花千树 辛弃疾	160
鹧鸪天 / 枕簟溪堂冷欲秋 辛弃疾	162
菩萨蛮 / 郁孤台下清江水 辛弃疾	163
点绛唇 / 燕雁无心 姜夔	165
八归 / 芳莲坠粉 姜夔	167
扬州慢 / 淮左名都 姜夔	168
长亭怨慢 / 渐吹尽 姜夔	171
淡黄柳 / 空城晓角 姜夔	173
暗香 / 旧时月色 姜夔	175
疏影 / 苔枝缀玉 姜夔	177
杏花天影 / 绿丝低拂鸳鸯浦 姜夔	179
唐多令 / 芦叶满汀洲 刘过	181
玉楼春 / 春风只在园西畔 严仁	182
风入松 / 一春长费买花钱 俞国宝	183
满庭芳 / 月洗高梧 张镃	184
宴山亭 / 幽梦初回 张镃	185
绮罗香 / 做冷欺花 史达祖	187
双双燕 / 过春社了 史达祖	188
夜合花 / 柳锁莺魂 史达祖	190
八归 / 秋江带雨 史达祖	192
玉楼春 / 年年跃马长安市 刘克庄	193
江城子 / 画楼帘幕卷新晴 卢祖皋	194

花犯 / 小娉婷 吴文英	195
浣溪沙 / 门隔花深梦旧游 吴文英	196
祝英台近 / 剪红情 吴文英	197
风入松 / 听风听雨过清明 吴文英	198
惜黄花慢 / 送客吴皋 吴文英	199
高阳台 / 修竹凝妆 吴文英	201
八声甘州 / 渺空烟四远 吴文英	202
瑞鹤仙 / 晴丝牵绪乱 吴文英	203
鹧鸪天 / 池上红衣伴倚栏 吴文英	205
唐多令 / 何处合成愁 吴文英	206
兰陵王 / 送春去 刘辰翁	207
摸鱼儿 / 怎知他 刘辰翁	209
高阳台 / 照野旌旗 周密	210
花犯 / 楚江湄 周密	212
瑞鹤仙 / 绀烟迷雁迹 蒋捷	213
八声甘州 / 记玉关踏雪事清游 张炎	215
解连环 / 楚江空晚 张炎	216
天香 / 孤峤蟠烟 王沂孙	218
眉妩 / 渐新痕悬柳 王沂孙	219
齐天乐 / 一襟余恨宫魂断 王沂孙	221
紫萸香慢 / 近重阳 姚云文	223

宋词导读



词是宋代的通俗歌曲

古人说,凡一代有一代之文学,比如战国时期以屈原为代表的楚骚、汉代的赋、六朝的骈文、唐代的诗歌,都是一个时代的代表性文体,那么,宋代的代表性文体是什么呢?

我们还先得从唐诗说起。由于唐人的努力,终于使诗歌登上了中国文学的顶峰,唐诗无论在形式和内容上,都取得了空前的成就,这就给后代的诗人带来很大的难题,不要说超越,就是能与之颉颃、与之分庭抗礼都难。宋代诗人,除了王安石、苏轼、陆游、杨万里、范成大等少数杰出人物以外,根本就无法与唐人抗衡。这就逼得宋人要去寻找一条新路,去创建宋代的代表文学。

诗歌在唐代,已经走到了极致,尤其是近体诗,可以说已经是集诗歌的大成,精美绝伦了,但是,它的一些弊端也就因此表现出来了:

第一,过分的雅化。唐人对诗歌的意境、兴寄、格律、典丽非常讲究,就连比较通俗的“元和体”诗歌都会遭人诟病,再次一点的,就直接被称为“打油诗”了。

第二,句数和字数的严格规定,使其变化较少,尤其是与音乐的配合会显得单调。

这种格律精严的近体诗,有一点像西方歌剧中的咏叹调,美则美矣,但不是一般人玩得起的,在民间,大家喜爱的还是比较通俗的民歌、小调一类的东西。

第三,当诗歌在唐代发展到极盛,其实也就是极度规范的时候,它和音乐的矛盾也就进一步地激化了。

在古代,诗歌基本上都是要唱的,换句话说,许多诗歌本身就是歌词。《诗经》如此,“楚辞”如此,汉魏乐府如此,唐诗也如此。从古人的记载中,我们能看到许多演唱唐诗的记载。

唐薛用弱《集异记》卷二载唐代大诗人王昌龄、高适、王之涣“旗亭赌胜”事:

开元中,有一次著名诗人王昌龄、高适、王之涣到一个叫旗亭的酒馆喝酒,有十几个梨园艺人也来这里喝酒,后来,又来了四个很漂亮的歌女。酒酣以后,他们开始唱歌,唱的都是当世著名诗人的诗。王昌龄、高适、王之涣相约说,我们平时都以诗名相高,彼此不相让,今天我们来比赛一下,看他们唱谁的诗多,谁就获胜。有一名歌女唱了王昌龄的《芙蓉楼送辛渐》,王昌龄用指甲在壁上画了一道,说:“一首了。”又一名歌女唱了高适的《哭单父梁九少府》,高适也在壁上画了一道,说“一首了。”接着,又有一歌女唱了王昌龄的《长信秋词》,王昌龄说:“两首了。”王之涣得名已久,很不服气,就说:“唱你们诗的都是平常之人,你们看,那个最漂亮的歌女还没有唱,她开口,如果唱的不是我的诗,我一辈子都不敢与你们二人争胜;如果她唱的是我的诗,你们就要拜我为师。”过了一会儿,那个最漂亮的歌女唱歌了,唱的是王之涣的《凉州词》。王之涣推二人说:“如何,我没有乱说吧。快拜师!”他们的笑声惊动了那些梨园艺人,当他们知道这三人就是他们平时崇拜的大诗人的时候,都跑过来行礼说:“我们真是肉眼凡胎,不识神仙,请不要怪罪,过来一起唱酒如何?”于是大家高高兴兴地饮酒作乐,尽欢而散。

宋人王灼在《碧鸡漫志》中引用了以上故事后说:“以此知李唐伶伎,取当时名士诗句入歌曲,盖常俗也。”

杜甫《苏端薛复筵简薛华醉歌》诗说:“座中薛华善醉歌,歌词自作风格老。近来海内为长句,汝与山东李白好。”

白居易《残酌晚餐》诗也说:“舞看新翻曲,歌听自作诗。”可见诗人经常歌

唱自己的诗。

元稹《重赠》诗“休遣玲珑唱我诗，我诗多是别君词”。自注：“乐人高玲珑能歌，歌予数十诗。”

《新唐书·文艺传》载中唐诗人李益“每一篇成，乐工争以赂求取之，被声歌，供奉天子”。

《唐才子传》卷一载王翰“酒间自歌诗，以舞属嘉贞，神气轩举”，王之涣“每有作，乐工辄取以被声律”。

都是唐诗入歌的例子。

唐代的近体诗（格律诗）只有五种情况：五言绝句、七言绝句、五言律诗、七言律诗、排律。句式只有五言（每句五个字）和七言（每句七个字）两种，句数只有每首四句（绝句）、每首八句（律诗）两种，排律则一般为十二句。变化相对太少，尤其是在与音乐的配合上，限制太大。

整齐的五、七言句式，固然限制了音乐的发挥，但是，只要我们不坚持认为唐诗是一字一音的，这种限制实际上是并不严重的，音乐照样有非常广阔的发展空间。真正对音乐和演唱形成制约的，是句数，是“选词配乐”的演唱方法。

我们都知道，构成乐曲的最基本单位，除去“动机”以外，就是乐句。若干个乐句构成乐段乃至乐章或整个乐曲。当一首歌需要把某种情感表现得淋漓尽致的时候，往往需要反复咏唱，那么，乐句的多少就是一个至关重要的因素。但是，当诗歌在唐代被格律化以后，最习见的是绝句和律诗，分别是四句或八句，因此无论每一个乐句如何变化，一首歌一般都只有四个或八个乐句，后人讲“诗又不胜方板”，指的大概就是这种情况。

要解决这个矛盾，如许多人所说的添加“泛声”“虚声”“和声”等等都是不行的，唯一的办法是增加句数。最简章的办法是“叠句”乃至“重章”。王维《渭城曲》被演为《阳关三叠》，就是因为原诗只有四句，不能完全表达朋友之间那种依依惜别之情，所以把有的诗句一叠再叠，也就是一句诗反复唱两遍，说白了，是为了增加句数，给音乐的创作留下更多的空间。

那么，古已有之的齐、杂言诗，字数句数都没有限制，不是很符合作为歌词的条件吗？确实，它可以达到一唱三叹的效果，也给音乐的创作留下了广阔的空间，但是，它的过分自由，没有规律，又使它不便歌唱。

诗歌的演唱，有“由词定乐”和“选词配乐”两途。

所谓“由词定乐”，是指先有了词，再根据词的长短、平仄、句读、情绪等等

因素为之配乐。现在的歌曲创作,基本上都采取这样的方法。

所谓“选词配乐”,是指先有了曲调,再选取相应的诗歌与之相配。现在称这种方法为“填词”。比如《二泉映月》《梁祝》《江河水》等,本身都是纯粹的器乐曲,但现在都为它们配上了歌词演唱。

如果是“由词定乐”,即先有歌词,再根据歌词作曲,那么,诗的数字句数的多寡是没有关系的,但是,如果这样,除少数诗歌以外,每一首诗都得重新作曲。这在古代几乎是不可想象的,也没有这个必要。

如果是“选词配乐”,那么,采用同一曲调,歌词的形式应该差不多,比如现在的许多歌曲,都有两段、三段甚至更多段的歌词。这些歌词的内容可以不同,但结构形式大体应该差不多,不然就很难与音乐相配了。而过分自由,没有规律的古诗,是很难采用现成曲调演唱的。

在隋代,出现了一种新的歌曲形式,它不像近体诗那样严格地规定必须为四句或八句,每句必须为五字或七字,但又不像古体诗那么自由;它有许多种表现形式,每一种形式叫做一个“词牌”。每一个词牌的形式和曲调是相对固定的,字数和句数也有严格的规定;它的形式很多,长短各异,给人以很大的选择空间,而且它有一个最大的特点,是一定要入乐歌唱的。这种新兴的歌曲形式,叫“曲子词”,简称为“词”。这种“曲子词”,不同词牌字数句数自由,而同一词牌又在字数句数乃至平仄韵律上都有严格规定而产生的。它最大的好处是旋律写作自由,绝不“方板”,而又完全满足了人们“倚声填词”,即一般人只管作词,而演唱者按固有的曲调演唱的需要。

有人说,词是从诗变化出来的。其实,诗和词不是母女关系,而是姊妹关系。当唐诗正如日中天,当歌诗之声响彻全国城乡,甚至传唱海外的时候,词也正在民间萌芽、传唱,并迅速进步发展。清汪森《词综·序》说“古诗之于乐府,近体之于词,分镳并骋,非有先后”,是非常正确的。

诗在唐代的地位很高,几乎成为文人的专属品,中晚唐时期,更是进一步雅化,而在民间,在非正式的场合,人们更喜欢的却是民歌、山歌一类的东西,唐代有名的《竹枝词》就是这一类的东西。曲子词也是这一类民间通俗的文艺形式。

词起自民间,最先并非是由文人创制的。唐代的“敦煌曲子词”,基本上是民间的产物。一方面,我们可以看到,许多词牌已经相当成熟,后人袭用并没有多大的改动,如《菩萨蛮》《雀踏枝》等。一方面,无论从表现的内容,还是表

现的形式,尤其是使用的语言,都与文人的诗歌完全不同。可以这样说,文人喜爱的所谓正统的、雅化的文学艺术,与民间所喜爱的非正统的、通俗的文学艺术,完全是在不同的阶层、不同的审美趣味、不同的文化氛围、不同的社会环境中,按照各自的艺术规律产生和发展的。纵观整个文学史,从来都是文人在把某一种文学样式、体裁做到僵死的时候,再从民间去选取一种新鲜活泼的新体裁、新样式,加以改造,加以提高。诗如此,词如此,后来的曲也如此。

新兴的“词”,在唐人眼中的地位不高,因为它起自民间,难免有些简陋鄙俚,可能音乐也有一点像白居易在《琵琶行》里所形容的那样“呕哑嘲哳难为听”,但是它清新活泼,有一股来自民间的乡野之风,这是正统的文学艺术中所最缺乏的东西。于是,一些有创新精神的诗人也开始尝试用这种形式写一点东西,比如李白写过《菩萨蛮》《忆秦娥》,白居易写过《忆江南》《长相思》,张志和写过《渔歌子》,温庭筠写过《菩萨蛮》《更漏子》等,而且写得非常好。可惜更多的人,还是囿于正统与非正统的畛域,对这种起自民间的“词”不屑一顾。

这种情况到五代和宋就不同了。宋代的国力不强盛,但经济很发达,尤其是商业经济,甚至较唐代更为发达,作为商业都会的大城市,也较唐代更为繁荣。北宋都城汴梁(今河南开封)和南宋都城临安(今浙江杭州)都非常繁华,到处是茶楼酒肆、店铺商号、歌馆妓院、牙行米市,还有许多供各色艺人表演和群众游艺的勾栏瓦肆。

都城以外,一些大城市如洛阳、扬州、成都等地,也是异常繁华,一片笙歌。

宋代的统治者对歌舞音乐的喜爱比之唐代有过之而无不及,畸形的都市经济繁荣和对文人的优厚政策又给音乐舞蹈提供了生存发展的土壤。

词是民间新兴的产物,它的音乐极为优美而多变,它的形式极为灵活而多样,它的语言极为通俗而清新,它的表演极为婉丽而生动,所以深受宋代上自帝王将相,下至普通百姓的喜爱。尤其是文人雅士,对它更是爱不释手。

柳永有一首《玉蝴蝶》,描写平康小巷的妓女向他索取新词的情况:

误入平康小巷,画檐深处,珠箔微褰。罗绮丛中,偶认旧时婵娟。翠眉开,娇横远岫,绿鬓髻,浓染春烟。忆情牵。粉墙曾恁,窥宋三年。迁延。珊瑚筵上,亲持犀管,旋叠香笺。要索新词,殢人含笑立尊前。按新声,珠喉渐稳;想旧意,波脸增妍。苦留连。凤衾鸳枕,忍负良天。

柳词所描写的,就是词在宋代的情况。表演的时地,是休闲的时候,休闲的场合,甚至是秦楼楚馆、茶楼酒肆。表演者也从男女不分,老少皆能变为独重女音,而且是年轻女子。这种变化,使得词在宋代成为主要表现吟风弄月、纵情声色的“艳科”。

词在宋代,尤其是北宋时期,就是最为流行的通俗歌曲。

灵活多变的结构形式

和诗相比,词的形式要灵活多变得多。

和诗歌相比,词与音乐的关系更为密切。从理论上讲,有不可歌之诗,却无不可歌之词。词的兴起,本来就是因为四、五、七言的诗歌,因为形式过于整齐划一,而不能适应日渐多姿的音乐,因而出现的一种句式长短不一、体制或大或小的新的歌诗形式,形成不同的词牌。

什么是“词牌”呢?

“词牌”,即一首词的形式要求。它包括了句数、每句的字数、每句的平仄、用韵的规定、分片与否这几个内容。

比如《清平乐》是一个词牌,它就包含了这几个内容:八句,分上下两片,各四句。句式结构为四、五、七、六、六、六、六、六。上片句句押仄声韵,下片一、二、四句押平声韵。再加上每句的平仄要求,就会是下面这样的格律(以辛弃疾《清平乐·村居》为例。加圈表示可平可仄,韵脚处用方框。例文韵脚处下面加点):

清平乐(双调四十六字)

仄 平 平 仄

茅檐低小,

仄 仄 平 平 仄

溪上青青草。

仄 仄 平 平平 仄

醉里吴音相媚好，

仄 仄 平平 平 仄

白发谁家翁媪。

平 平 仄 仄 平 平

大儿锄豆溪东，

平 平 仄 仄 平 平

中儿正织鸡笼。

仄 仄 平 平 仄 仄

最喜小儿无赖，

平 平 仄 仄 平 平

溪头卧剥莲蓬。

每一个词牌，实际上就是一首歌曲，旋律节奏是固定不变的（少数词牌有变体，可能有两种不同的唱法），词可以填写无数。我们常常会看到宋人在歌舞饮宴或朋友聚会的时候，词人们即席填词，马上命歌伎演唱。歌伎们根本不需要准备和学习，一拿到稿子，立刻就能唱出来，原因是她们熟知每一个词牌的音乐，只要按照固定的曲调，把歌词装进去演唱就行了。

词的格律远较诗复杂，格律诗，不过五、七言绝句，五、七言律诗，排律这几种形式，虽然每一种又还有平起、仄起，首句入韵、首句不入韵几种形式，但加在一起仍然不多。但是词不一样，一个词牌一种形式，无论是长短、句式、用韵、平仄以及曲调都不一样。唐宋时期常用的词牌有一百多个，但到清代万树撰《词律》，收词调六百六十个。到清康熙年间编撰的《钦定词谱》，收词调八百二十个。加上变体，一共二千三百零六体。如此多的词调，当然并不是都很流行，常用的也就是一二百个而已。

这么多词牌，可以根据长短、用韵、宫调等分成不同的类型。最常见的是根据字数把这些词牌分为小令、中调、长调三种。

一般来说，五十八字之内为小令，五十九字至九十字为中调，九十一字以上为长调。

小令一般不分片（又叫“阙”“叠”等），中调和长调一般分为上下两片，多的有三片、四片。

词和诗一样，也讲究用韵。词的用韵，在些地方比诗严，有些地方比诗宽。比诗宽的地方，是诗（主要指格律诗）只能押平声韵，而且一韵到底，中途

不能换韵，韵脚不能使用重复的字。而词在这方面要宽些，可以押平声韵，也可以押仄声韵，有时还可以平仄通押，在一首词中还可以转韵。比诗严的地方，是诗只分平仄，而词的仄声还要分上、去、入三声。比如《满江红》这首词牌，是押仄声韵的，但是规定只能押入声韵，押同为仄声的上、去两声都不行。

比如《菩萨蛮》，两句一转韵。

菩萨蛮

书江西造口壁

辛弃疾

郁孤台下清江水，中间多少行人泪？西北望长安，可怜无数山。
青山遮不住，毕竟江流去。江晚正愁予，山深闻鹧鸪。



上片“水”“泪”仄声韵，“安”“山”转平声韵。下片“住”“去”仄声韵，“予”“鹧”转平声韵。

诗要讲平仄，词也要讲平仄，主要原因，是因为诗词都要配合音乐演唱。如果只是朗诵，问题还不算太大，但是如果要是唱，而平仄不调，问题就大了。

举一个例子。

1 3 · 1 6 3 |

你是灯塔

这是一首著名歌曲的第一句。旋律铿锵有力。但是大家可以试试，看这个“灯”字能否唱清楚。唱出来一定是“等”。为什么呢？因为“灯”字是阴平声，用现在普通话的标准，是一声，即从头至尾都是平的，既不上扬，也不下坠。而这一句的旋律是从高到低再上扬，而“灯”字正在从高到低再上扬的地方，所以，上声、去声字，也就是第三声、第四声字才与旋律相配。也就是说，如果先有这一句旋律，再按律填词，那么，第三个字只能是仄声字，而且最好是上声

字,不能是平声字。

再举一个例子,《我被青春撞了一下腰》这首歌:

3·5|6 6|3·3 5|6 0|

我被青春撞了一下腰

同样的道理,这个“腰”字是没有办法唱清楚的。如果把这个“6”改成高八度的“6”,就可以唱清楚了。

知道了这个道理,就会明白为什么诗和词都要讲究平仄了。

当然,如果我们只是读宋词、学宋词,这些方面的常识具备一点就行了,但是,如果要学习写词,那就必须把这些要求搞得很清楚了。

词牌的数量非常大,宋人常用的有一百余个。而清代乾隆年间编写的《钦定词谱》(《四库全书》作《御定词谱》),就收词调八百二十个。加上变体,一共二千三百零六体之多。

就是如此,为了丰富词的体裁,又有摊破、添字、添声、减字、偷声、促拍、摘遍、犯调等手法。

为什么不直接用一个新的调名,而要在旧有的调名上加上“摊破”、“添声”等字样呢?这还是和音乐有密切的关系。另创新调,曲调完全凭空创作。而摊破、添字、添声、减字、偷声而成新调,不仅仅是简单地在原调字数上的增减,而是因为音乐发生了变化,或是乐句的增加,或是乐句的减少,因而对歌词有相应的增减要求,其曲调是仍用旧调主题乃至旋律,而采用诸如模进、加花重复、循环、分裂、综合等作曲手法加以变化,二者之间在音乐上是有非常密切的血缘关系的。这样,新成的词调既与旧调不完全相同,又有许多相似之处,相当于音乐作品中同一个主题的多种变奏,和重新创作是完全不同的。这些手法涉及到比较复杂的音乐知识,我就不在这里详加解释了。

最后要提一提的,是“自度曲”。

自度曲是完全重新创造一个新词牌。最难的,是要为这个新词牌配上音乐。这要求有很高的音乐造诣,宋人中也只有姜夔、周邦彦等大音乐家才能做到。比如姜夔有一次到范成大家做客,范成大要他写咏梅的词,他就自创了《暗香》《疏影》两个词牌写了两首词,范成大很高兴,马上让歌女小红来演唱。分别的时候,还把小红送给了姜夔。姜夔和小红坐船回去,还写下了“自作新