

恋上古诗词·版画插图版



学词入门第一书

白香词谱

舒梦兰◎编撰 王新霞 杨海健◎注解

薄雾浓云愁永昼，瑞脑销金兽。佳节又重阳，玉枕纱橱，半夜凉初透。
东篱把酒黄昏后，有暗香盈袖。莫道不销魂，帘卷西风，人似黄花瘦。



人民文学出版社

学词入门第一书·白香词谱

舒梦兰◎编撰

王新霞 杨海健◎注解

人民文学出版社



图书在版编目(CIP)数据

学词入门第一书:白香词谱/(清)舒梦兰编撰;王新霞,杨海健注解.
—2版.—北京:人民文学出版社,2016
(恋上古诗词:版画插图版)
ISBN 978-7-02-012174-8

I. ①学… II. ①舒… ②王… ③杨… III. ①词谱—
中国—古代 IV. ①I207.23

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2016)第 268690 号

责任编辑:葛云波
特约策划:尚 飞
装帧设计:高静芳

出版发行 人民文学出版社
社 址 北京市朝内大街 166 号
邮政编码 100705
网 址 <http://www.rw-cn.com>

印 刷 山东德州新华印务有限责任公司
经 销 全国新华书店等

开 本 890 毫米×1240 毫米 1/32
印 张 15.5
插 页 2
字 数 450 千字
版 次 2011 年 9 月北京第 1 版 2017 年 1 月北京第 2 版
印 次 2017 年 1 月第 1 次印刷

书 号 978-7-02-012174-8
定 价 58.00 元

如有印装质量问题,请与本社图书销售中心调换。电话:010-65233595

前言

《白香词谱》是一部流传极广、影响很大的词谱，也是学人读词、填词的入门读物和常用工具书。为了使读者更好地理解和使用这本词谱，特对词与词谱的来历及相关知识做一个简要的介绍。

一、词与词谱

词原是隋唐以来配合燕乐而创作的歌词。清末在甘肃敦煌石室发现了手抄的“曲子词”，可以认为词就是“曲子词”的简称。曲，指音乐部分；词，指文字部分。因而词与诗歌的最大区别不仅在于词的句式长短不齐，更重要的是词的音乐性。早期的词是配合音乐的一种诗歌形式，是根据曲子所填的歌词，它是用来歌唱的，所以每首词都曾有过一个乐谱。每个乐谱都属于某种宫调（类似今天的C调、G调之类），有一定的旋律与节奏，这乐谱就是词调。每种词调都有一个名称，这个名称就叫词牌。由于古代记谱的方法没有现在这样完善，所以多数乐谱都已经失传，也就是说，“曲子词”的音乐部分——“曲子”多数没有流传下来，只留下了词牌和文字部分的歌词。

词调的唱法约亡于宋南渡后，音谱和歌法失传之后，词就完全诗律化。后人写词主要是把前人的作品当作词调的样品，按式仿作，所以写词又称填词，即按前人的样式填写的意思。如此一来，一些列举前人作品当作典范的“词谱”就应运而生了。这些词谱和音乐完全脱离了关系，而是通过固定的字句和声韵来表现原来的词调，从而使词的创作格律化。这类词谱始于明代张缵的《诗馀图谱》，其谱分列词调，旁注平仄：用白圈表平，黑圈表仄，半白半黑的表可平可仄。后来又有了程明善的《啸馀谱》。但是《啸馀谱》的错误也很多，直至清代万树的《词律》，才有了一部比较完善的词谱。《词律》共收词调660调，1180余体，纠正了不少前人的错误与罅漏。康熙时王奕清等合编的《钦定词

谱》四十卷，列 826 调，2 306 体，并仿《诗余图谱》的方法，以黑白圈旁注平仄，较《词律》更为完备了。虽然如此，《词律》与《钦定词谱》尚不能反映古代词作的全貌，比如后来发现的敦煌曲子词，有些词调就没有收入词谱中，但是一些词家常用的词牌格式基本都已录入。然而，这些大部头的词谱适合研究词律，指导创作，却不便翻检使用。因此，在此基础上，清代嘉庆年间，出现了一部简明易懂、极具实用性的词谱——《白香词谱》。

《白香词谱》由舒梦兰编选。舒梦兰（1759～1835）字香叔，又字白香，晚号天香居士。他选辑自唐代至清朝 59 家著名词人的代表作共 100 首，凡一百调。按照格律分别注上平仄声，编成词谱，作为填词者的典范。所选词牌始于字数少的《忆江南》、《捣练子》（27 字），终于字数多的《春风袅娜》（125 字）和《多丽》（139 字）。字数过少或过多的都不收。选录的一百调中，小令、中调、长调均有，都是较为通用的调式，尤其适合作初学者由浅入深学填词之用。在选词上，一般说来，编订词谱都以创调或早出之体调作为典范，如《钦定词谱·凡例》所云“必以创始之人所作本词为正体”。而《白香词谱》在所选词牌下大多不录原创或早出之词，而是选择一些艺术性较高的名作。舒梦兰选词虽然延续了传统文人的审美趣味，崇尚清雅，重在言情，但也能兼收并蓄，既录婉约，也收豪放，是一本较佳的词学入门读物。因此，此书问世后久盛不衰，至今流传。

《白香词谱》的版本相当丰富，本书以上海古籍书店印行的陈栩、陈小蝶《考正白香词谱》为底本，因为此本保持了《白香词谱》的原貌，而不像某些版本随意改变原谱的词牌顺序，如《白香词谱笺》等将一百首词调以作者年代先后为序重新编排，这样虽然将同一作者的作品集中起来了，却没有体现出原谱由小令到长调、由浅入深、由易而难的编排思路。而词谱作为工具书，在鉴赏作品的同时，更重要的是为了指导创作。

在尊重原谱的同时，我们对《白香词谱》中的作者逐一考证，对选入词作加以校勘，亦纠正了原书中一些明显的舛误。如第 3 谱《忆王孙》（萋萋芳草）作者误为秦观，今据《全宋词》改为李重元；第 13 谱《卜算子》（水是眼波横）的作

者误作苏轼，今据宋吴曾《能改斋漫录》卷十六与宋黄昇《花庵词选》卷五改为王观。又如第29谱《眼儿媚》（萋萋烟草小楼西），明代刘基作“烟草”，《白香词谱》原作“芳草”，但刘基《诚意伯文集》卷十一《眼儿媚》原文本作“烟草”；明陈霆《渚山堂词话》卷二所引刘基原词亦为“烟草”，今据此改为“烟草”。下文之“数点鸦栖”，《白香词谱》原作“万点鸦栖”，今亦据上述文本改之。又如第44谱《蝶恋花》（花褪残红青杏小）中“墙里秋千墙外道”一句，“墙里”二字，《白香词谱》原作“架上”，检《东坡词》、宋黄昇《花庵词选》卷二、宋陈景沂《全芳备祖后集》卷五、明陈耀文《花草粹编》卷十三及《历代诗余》卷三十九均作“墙里”；且“墙里秋千墙外道”有两“墙”字，与下句“墙外行人，墙里佳人笑”的两“墙”字相呼应，极具回环之妙，而作“架上”无据，故改之。第45谱《一剪梅》（一片春愁待酒浇），宋蒋捷作，原谱有几处异文，如第四句原作“秋娘容与泰娘娇”，然据蒋捷《竹山词》、明陈耀文《花草粹编》卷十三、《历代诗余》卷三十七均为“秋娘渡与泰娘桥”，考此词原题作“舟过吴江”，而“秋娘渡”与“泰娘桥”恰是吴江以唐代两个著名歌妓命名的地名。蒋捷另有《行香子》（舟宿兰湾）词，结尾即连写三个地名：“待将春恨，都付春潮，过窈娘堤，秋娘渡，泰娘桥。”宋陈以庄《水龙吟》词亦云：“向秋娘渡口、泰娘桥畔，依稀是、相逢处。”可知原谱是因字体形近而误，故改回“秋娘渡与泰娘桥”。又如第91谱《望海潮》（地雄河岳），金代折元礼作，其中有四句《白香词谱》原作：“挂几行雁字，指引归舟。正好黄金换酒，羯鼓醉凉州。”然金代元好问编辑《中州集》，其《中州乐府》所录折元礼此词作：“想断云横晓，谁识归舟？剩着黄金换酒，羯鼓醉凉州。”《历代诗余》卷八十五、《词综》卷二十六所载均与《中州集》同，唐圭璋编《全金元词》亦录自《中州乐府》，并未发现异文，不知《白香词谱》何据，今从《中州集》。第94谱《疏影》（黄昏片月），第二句原作“似满地碎阴”，今据唐圭璋辑《全宋词》改为“似碎阴满地”。自姜夔度曲，其《疏影》第二句“有翠禽小小”，句式上一下四，为“仄仄平仄仄”拗格，后人亦从之。如张翥《疏影》（山阴赋客）作“怪几番睡起”，后两字皆为“仄仄”，故此处张炎词句应为“似碎阴满地”，白香词谱作“似满地碎阴”，以平声结句，则不合律。此外尚有几处，不再一一列举。

二、词谱导读

所谓“词谱”，就是每一个词牌的格式。如万树的《词律》在词牌下面注明规定的字数，词牌的别名；在词中注明平仄和叶韵。凡平仄均可的地方，注明“可平”或“可仄”，凡平仄不可通融的地方就不加注。编写词谱一方面是为了总结前人的词作成果和词调体式，一方面是为人们按照词调规定的字数、平仄以及其他格式来填词提供范本。

在乐谱失传后，后人写词主要是把前人的作品当作词调的样品，按式仿作，依谱填写。在一般情况下，调有定格，格有定句，字有平仄，也就是说每调的句数、字数以及押韵、平仄都有规定，这就是词律的要求。讲究平仄，是词律中一个重要的问题。我国自南朝齐代永明年间开始，时人发现了汉语的四种声调，即每个字的读音可分为平、上、去、入四声。初唐时，诗学家们又把四声分成平仄两大类：平就是平声，仄就是上、去、入三声。也就是说，不平为仄（亦称侧声）。平仄的区分在诗词创作中被广泛运用。从古代读音上看，这四种声调各有特点，康熙字典“读四声法”说：“平声平道莫低昂，上声高呼猛烈强，去声分明哀远道，入声短促急收藏。”所以，讲究平仄的目的就是为了在诗词句中平仄递用，抑扬顿挫，富有音乐的美感。词本来就是一种配乐演唱的音乐文学，在曲谱失传之后，人们更加重视通过韵律和平仄的使用来体现其原有曲谱的音乐特点。

《白香词谱》用简明的文字与符号标出了一百个词调不同的格律。它在每个词牌下列出了一首词作样品，并在每首词的每一句后都标出了“句”、“韵”、“叶”、“换”、“叠句”等字样，揭示出每个词调的格律要求，主要是：

“句”：表示此处断句，但不押韵。

“逗”：表示句中的小停顿。

“韵”：表示本词起首用韵处。

“叶”：读 xié(协)，表示与上面所用之韵同是一部，是协韵处。

“换”：表示此处平仄换韵。

△：白三角表示此处押平声韵。

▲：黑三角表示此处押仄声韵。

每句下面又用符号表示每个字的平仄：

○：白圈表示此字当为平声。

●：黑圈表示此字当为仄声。

⊙：圈中加点表示此处可平可仄。

为了便于读者理解这本词谱，我们在每个词调后设“词谱格式”和“词律解读”两项，列出每个词调的平仄格式，并分别从词的押韵、对仗、句法、字法几个方面对词律加以解读。

1. 词谱的平仄格式

《白香词谱》的符号图谱虽可指导填词，但其中用圆圈加点表示可平可仄，与实际作品终有距离，为使每个词谱的词律更加清晰，我们在“词谱格式”中，仿照王力先生在《诗词格律》中的做法，对照作品，给每个词调列出了平仄格式，并以加圆圈的方式表示此处可平可仄。以三角形标出押韵处，白三角表示押平声韵，黑三角表示押仄声韵。例如第3谱《忆王孙》：

《忆王孙》的词谱格式：

萋萋芳草忆王孙。

⊙平⊙仄仄仄平△。(韵)

柳外楼高空断魂。

仄仄平平⊙仄平△。(叶)

杜宇声声不忍闻。

仄仄平平⊙仄平△。(叶)

欲黄昏，

仄平平，(叶)

雨打梨花深闭门。

仄仄平平⊙仄平△。(叶)

该词第一个七言句为平起平收的律句，句中第一、三字可平仄不拘。第二、三、五句均为七言仄起平收的律句，其格式本为“⊖仄平平⊖仄平”，此式忌孤平，第三字不能换仄，第一、五两字可平可仄，但调中第五字一般宜用平声，第三句中的“不”字为以入代平，故此三句格式均为“仄仄平平平仄平”。如此排列则一目了然。

需要指出的是，一般通行的词调，在格律上只要求遵守平仄，但也有一小部分词调不仅讲平仄，有的地方还要分四声。如《齐天乐》等调，当然不必全首分四声，而是有数处仄声须分上、去。万树《词律·发凡》指出：“平仄固有定律矣，然平止一途，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。”词中的去声字常和上声连用，可作“去上”或“上去”，《齐天乐》有几处必用“去上”声。这在北宋周邦彦的《齐天乐》（秋思）中已有样本，南宋同样精通音律的姜夔沿袭了周邦彦的做法。如第85谱《齐天乐》（蟋蟀），姜夔这首词中，换头处“西窗又吹暗雨”，及下面的“幽诗漫与”与结尾“一声声更苦”几句，其中，“暗雨”、“漫与”、“更苦”都是“去上”。陈匪石在《声执》上卷指出：“（《齐天乐》）结拍末二字限用去上。”

唐五代的词只分平仄，不问四声。到北宋柳永、周邦彦填词，由于他们精通音律，四声的用法才趋于精密。不过，词调中须分四声的只是一小部分，其位置在词中也没有一定，仅限于警句和结拍，但以结尾处为多。万树《词律·发凡》指出：“尾句尤为吃紧，如《永遇乐》之‘尚能饭否’，《瑞鹤仙》之‘又成瘦损’，‘尚’、‘又’必仄；‘能’、‘成’必平；‘饭’、‘瘦’必去；‘否’、‘损’必上，如此然后发调。末二字若用平上，或平去，或去去、上上、上去，皆为不合。”宋代晏殊、周邦彦、吴文英诸家的词，都在结句严辨四声。可见结句大都是全词音律最吃紧处，所规定的字声，应引起重视。本书中第83谱《瑞鹤仙》（杏烟娇湿鬓），宋史达祖此词之结句“又成瘦损”，后面两仄声为“去上”搭配。夏承焘亦指出：“词中须严守四声的地方，往往就是这一腔调的音律最为紧要，最为美听的地方，所以要求字声配合更严密，与歌腔完全切合。它的位置在词中没有一定，但以在结尾处比较多。”（《读词常识》）

2. 词韵

在“词律解读”中，我们分析了每首词的用韵情况。关于词的押韵，比律诗要宽。清代戈载的《词林正韵》，把平上去三声分为十四部，入声分为五部，共十九部。据说是取古代著名词人的词韵参酌而定的。（其中有些韵部一半韵字分属不同词韵，具体参见书后附录二：词韵常用字简编。）十九部词韵如下：

（甲）平上去声十四部

- （1）平声东冬，上声董肿，去声送宋。
- （2）平声江阳，上声讲养，去声绛漾。
- （3）平声支微齐，又灰半；上声纸尾荠，又贿半；去声寘未霁，又泰半、队半。
- （4）平声鱼虞；上声语麌；去声御遇。
- （5）平声佳半，灰半；上声蟹，又贿半；去声泰半、卦半、队半。
- （6）平声真文，又元半；上声轸吻，又阮半；去声震问，又愿半。
- （7）平声寒删先，又元半；上声旱潜铣，又阮半；去声翰谏霰，又愿半。
- （8）平声萧肴豪，上声篠巧皓，去声啸效号。
- （9）平声歌，上声哿，去声箇。
- （10）平声麻，又佳半；上声马，去声禡，又卦半。
- （11）平声庚青蒸，上声梗迥，去声敬径。
- （12）平声尤，上声有，去声宥。
- （13）平声侵，上声寝，去声沁。
- （14）平声覃盐咸，上声感俭赚，去声勘艳陷。

（乙）入声五部

- （1）屋沃。
- （2）觉药。
- （3）质陌锡职缉。
- （4）物月曷黠屑叶。
- （5）合洽。

由于词牌众多，词的押韵比律诗复杂，有的词牌必须用平声韵，有的必须用仄声韵，有的则既可押平声也可押仄声韵，还有的是平仄韵交替押韵。具体到每

个词牌，押韵要求各不相同。常见的有以下几种：

(1) 有些词调只押平声韵，其中有的押平声韵，一韵独用，有的是同部平声通押。如本书中《忆江南》、《捣练子》、《长相思》、《诉衷情》、《画堂春》、《南乡子》、《临江仙》、《凤凰台上忆吹箫》、《望海潮》等均押平声韵，一韵到底。而《鹧鸪天》、《风入松》、《水调歌头》则是同部平声相协。

(2) 押仄声韵的情况可分为两种，一种是同部上声去声通用，另一种是押入声韵。押仄声韵的很多常用词调都是上去声通押，如本书中《谒金门》、《柳梢青》、《踏莎行》、《蝶恋花》、《渔家傲》、《青玉案》、《天仙子》、《永遇乐》等。有的词调如《蝶恋花》既可上去声通押，又可押入声韵。而《齐天乐》押仄声韵，一般用上去声押，不协入声韵。有的词牌则例押入声韵，如本书中的《好事近》、《东风第一枝》、《雨霖铃》等，张翥词《东风第一枝》（老树浑苔）押入声药韵，一韵到底。有些词调的仄韵体也例用入声韵，如《忆秦娥》、《满江红》、《声声慢》等。

(3) 有些词调既可押平韵，又可押仄韵，但若押仄韵则必须是入声，不可用上、去声。如《满江红》有仄韵、平韵两体，宋人多用仄韵体，且例用入声韵，慷慨激越，多用于抒发豪情壮志。又如《念奴娇》一百字，有平韵、仄韵两类。仄韵格要用入声韵，以苏轼“大江东去”和“凭空远眺”格式为常见。《声声慢》亦有平韵、仄韵两体，仄韵体押入声韵，如李清照的《声声慢》（寻寻觅觅）。又如《桂枝香》，又名《疏帘淡月》，《词律·校刊》注：“万氏注云：张宗瑞（辑）‘梧桐雨细’一首，取名《疏帘淡月》，乃因词中语以名之，非调有异也。惟此调旧谱分南北词，如用入声韵，则名《桂枝香》，用去上声韵，始可名《疏帘淡月》。”

(4) 有些词调平仄韵交替押韵。这其中也分两种情况，一种是平仄韵互换，如本书中的《菩萨蛮》两句一韵，凡四易韵，前后片各两仄韵，两平韵，平仄韵递转。《减字木兰花》亦两句一换韵，凡四易韵。《昭君怨》全词四换韵，两仄韵、两平韵等等。另一种看似平仄换韵，实则是同部平仄韵通协，如本书中《调笑令》、《西江月》、《换巢鸾凤》等调。同部平仄韵往往声调高低不同，但韵母相类，如以“东”协“董”、“冻”等，宋代沈义父《乐府指迷》云：“《西江月》起头押平声韵，第二、第四句就平声切去，押仄声韵；如平声押‘东’字，仄声须押‘董’字、‘冻’字方可。有人随意押入他韵，尤可笑。”就是说此调必须同部平仄韵通押，而不能随意押其

他的仄韵。又如《换巢鸾凤》，用韵由同部平韵转仄韵，上片五平韵，一仄韵，下片六仄韵。此调这种同部平仄韵互叶的格式，龙榆生先生认为形式奇特，曰：“这种声韵组织，适宜由悲转喜的柔情。”

此外，还有的词调用叠韵、句中韵；有的四声通协，以入协上、去；以及用同一韵字的“独木桥体”等等，但本书中很少涉及，故不再论及。读词时可以参看书后附录的“词韵常用字简编”，以了解词家所用的词韵。

3. 对仗

词的对仗，在词作中是大量存在的，一般说来，凡前后两句字数相同的，都有用对仗的可能。有的词调有固定的对仗，例如本书中《西江月》前后阙头两句、《南歌子》前后阙起二句、《鹊桥仙》前后阙起二句都例用对句；有的则不固定，可用可不用。词的对仗与律诗相比，有两点不同，一是律诗要平仄相对，词的对仗则强调字面相对，不一定要平仄相对；二是律诗不能同字相对，词可同字对。因此，词既可作平仄相对的“格律对”，亦可作平仄相同的“同声对”、韵字相同的“叠韵对”，还有三句相并的“流水格”，隔句相对的“扇面对”等。如本书中《诉衷情》（清晨帘幕卷轻霜）下片之“思往事，惜流光”、“未歌先敛，欲笑还颦”都为格律对；《南歌子》起二句“凤髻金泥带，龙纹玉掌梳”也是格律对。而《眼儿媚》（萋萋烟草小楼西）一词，上片之“两行疏柳，一丝残照”、下片之“无情明月，有情归梦”俱为同声对。本书中《一剪梅》（一片春愁待酒浇）有四组对句俱为同声对，其中第二字又都是同字对：“江上舟摇，楼上帘招”、“风又飘飘，雨又潇潇”、“银字笙调，心字香烧”、“红了樱桃，绿了芭蕉”。李清照的《一剪梅》则用叠韵对：“才下眉头，却上心头。”《东风第一枝》（老树浑苔）亦有四言对、六言对，还有七言同声的扇面对：“云淡淡，粉痕渐薄；风细细，冻香又落。”《柳梢青》上片后三句亦可各自为对，成流水格，如《钦定词谱》卷七此调下录赵彦端词云：“一岁花黄，一秋酒绿，一番头白。”

4. 句法

词句本倚声而制，故长短不齐，称为长短句。王力指出：“词的特点之一就是全部用律句或基本上用律句。最明显的律句是七言律句和五言律句。”“不但五字句、七字句多数是律句，连三字句、四字句、六字句、八字句、九字句、十一字句

等,也多数是律句。”(《诗词格律》)词中只有《十六字令》的第一句是一字句,二字句往往是叠句。如王建《调笑令》:“团扇,团扇。……弦管,弦管”。因此,一般情况下,本书列出的平仄格式采用常见的律句形式,并用加圈的方式标出可平可仄处。词中的五言和七言句多数合乎格律,但也有例用拗律的,如《长相思》的尾句,《更漏子》、《阮郎归》上下片的末句均例用“仄平平仄平”的拗律格。《祝英台近》中的四个五言句都是拗句,尾三字均作“仄平仄”。又如《青玉案》下片第二句为七言拗句,作“仄仄平平仄仄平”,亦为定格。

词中四字句的律句形式是“平平仄仄”和“仄仄平平”,以及其中第一、第三字若不拘平仄而形成的句式。词中不仅经常使用“仄平平仄”(第三字必平)、“平仄仄平”的特殊句式,还有些词调用拗句形式。如“平仄仄仄”(《声声慢》末句七字“怎一个、愁字了得”,下四字例为“平仄仄仄”,不可移易)、“仄仄仄平”(《换巢鸾凤》第七句)、“平仄平仄”(《解语花》下片第三句、《永遇乐》第三句)、“仄仄平仄”(《雨霖铃》第三句),以上均为拗句。六言是四言的扩展,也有相似的句式,如《如梦令》中的四个六言句,后四字的平仄格式均为“仄平平仄”,凡此乃词家有意为拗,以使句式顺畅中略带拗折,具有抑扬多变的音乐效果。填词时均应加以注意。

另外,词谱的五言句中常出现“上一下四”的句式,有的是“一字豆”加四字句,还有些“一字豆”后面跟着对仗句,如本书《满庭芳》下片第五、六句“渐酒空金榼,花困蓬瀛”,冠一“渐”字,在填词法中名为“一字豆”,省去此一字观之,实亦四字对句。《薄幸》第七句“向睡鸭炉边,翔鸳屏里”,亦为“一字豆”下接四字对句。

5. 字法

词谱中每个字均有平仄,如果不标出可平可仄,一般是不能移易的。这里向读者提示几个常见的问题。

一个是词句中的领字。词中有所谓“领”字,指起统摄下面几句作用的字。有用一字领起的,如本书《水龙吟》上片“记小舟夜悄,波明香沓”,第一字“记”为领字,且用去声,以领起下二句。“记”字亦为“一字豆”。《东风第一枝》上片“是月斜花外么禽,霜冷竹间幽鹤”两句,“是”字后为六字对句,“是”字作为领格字,有强调的作用。这种句型是领字对仗句型。一般来说,领字要用去声,如清杜文

澜“论词三十则”所云：“惟去声则独用。其声激厉劲远，转折跌荡，全系乎此，故领调亦必用之。”（《憩园词话》卷一）

词中用一字为领字比较常见，但也有用两字领起的，如柳永的《雨霖铃》中“应是良辰好景虚设”，此乃“应是”二字为领字的八字句。也有用三字一个短句领起的，如《雨霖铃》中“更那堪、冷落清秋节”，“更那堪”三字领起下句。《庆春泽》上片结句“最难禁，倚遍雕阑，梦遍罗衾”，三字短句“最难禁”是引领句，引领出后面的四言同声对句。又如《过秦楼》换头三句“空见说、鬓怯琼梳，容销金镜，渐懒趁时匀染”，“空见说”三字为领格句，下面例用四言对句和一个六字句。

另一个是“以入代平”的问题，在某首词的某个位置，确实有入声和上声代替平声的现象，但这并非词律要求，而是作者在创作中出现内容与词律矛盾时的权宜之计，乃不得已而为之。不必效仿，更不值得提倡，还是把入声和上声看作仄声为是。

还有，由于现在的普通话中，入声已经消失，原来的入声字分别归入阴平、阳平、上、去四声，以致某些今天读平声的字在词谱上注为仄声，易引起读者疑惑。遇到这类问题，读者可以查一下书后附录的“词韵常用字简编”中“入声五部”的入声字，入声字在古代四声中属仄声，问题就会迎刃而解的。

三、守律而不泥于律

词谱标出了严格的词律要求，在填词时自然应加以遵循。但是，在这本词谱中，也存在少数脱离词律规定的现象，又该怎么解释呢？其实，只要我们用发展的眼光去看问题，而不是把词律看成一成不变的铁律，这些问题是很好解释的。因为词是一种音乐文学，伴随着音乐的发展和文人的参加创作，不仅新的词调不断涌现，旧有的词调也都有一个发展变化、日臻复杂与完美的过程。很多词调的词体由创调时的单一到多体，有的既有平韵体也有仄韵体，有的随着乐曲节拍的变动而增减字数，有的则转换宫调，自成新声，从而增加了“摊破”、“减字”、“偷声”、“转调”等新词牌。词调的形式由小令到中调、长调，词的结构亦由“单调”到“双调”，甚至出现“三叠”、“四叠”。所以，词本身就是在不断发展、变动之中的，

词律也相应处于不断发展变化中。有一些所谓出律的现象是不奇怪的,关键看有无名作产生,是否能得到多数人的认可,而约定俗成为词坛新体。因此,在对待词律的态度上,要守律而不泥于律。《白香词谱》所选的某些作品正是体现了这种通变的意识。

例如,前人把词韵分为十九部,但第8谱刘过的《醉太平》所押的平声韵,所用韵字分属真韵(真)、青韵(青、屏、醒)、庚韵(箏、声、萦)、文韵(君)。其中既有第六部(平声真文,又元半)的韵字,又有第十一部(平声庚青蒸)的韵字。又如第15谱朱藻的《丑奴儿》,也是通篇押平韵,其韵字中“阴”、“沉”、“心”属侵韵,“明”、“轻”属庚韵,而结尾的“人”字属真韵,既有第十三部(平声侵)的韵字,也有第十一部(平声庚青蒸)的韵字,又有第六部(平声真文,又元半)的韵字。对这些所谓出韵的现象,必须指出的是:词韵反映词人用韵的多数情况,但不可拘泥。这正如王力先生在《诗词格律》一书中指出的:“(词韵)这十九部大约只能适合宋词的多数情况。其实在某些词人的笔下,第六部早已与第十一部、第十三部相通,第七部早已与第十四部相通。其中有语音发展的原因,也有方言的影响。”

其次,某些词牌在用韵上,也在发生着变化,有的词牌例用入声韵,而后人在创作中却加以变通,如《暗香》一调,乃姜夔所创,上片五仄韵,下片七仄韵,按姜夔的范本,一般例用入声韵部。而本书中所选的朱彝尊《暗香》一词却为上去声通押,同样成为名作。

再者,关于某些词论家强调填词不仅要分平仄,还要细分阴阳上去的问题,尽管被某些人视为铁律,但也曾遭到另一些词家的批评,而且在创作中屡被打破。如万树在《词律·发凡》中,以辛弃疾词《永遇乐》(千古江山)结尾“尚能饭否”的搭配为例,言结尾必用“去上”。陈匪石《声执》卷上论“四声因调而异”,第七条言词中“四声固定”者,亦举《永遇乐》结拍为“去平去上”为例,且曰:“以上皆一定不易之四声,守律者所应共遵。”虽然,上述词学家把此词结拍细分四声,说成定律,但即使辛弃疾的词作,其《永遇乐》结拍也约有一半与清人的所谓定律不符合,而《白香词谱》所列蒋捷词作结拍“倚红杏处”四字,则为“上平去去”,亦非万树所料。这说明,清人所言的所谓“定律”,只能说总结了一部分词作的规律,并不能代表全部。因为宋代人配乐填词,只为合乐,只为抒情,并没有后人所总

结出的那么多条条框框。

蔡嵩云《柯亭词论》指出：“初学不必守四声；词守四声，乃进一步作法，亦最后一步作法。填时须不感拘束之苦，方能得心应手。故初学填词，实无守四声之必要。否则辞意不能畅达，律虽叶而文不工，似此填词，又何足贵。”又说：“词在宋代，早分为音律家之词与文学家之词。音律家声文并茂之作，固可传世；文学家专重辞章之作，又何尝不可传世？各从其是可也。”此论实为中肯之言。

最后，还要补充说明一点，《白香词谱》不仅是一部简明的词谱，也是一个较好的词选本，所选词作多为名篇，具有欣赏性，为了方便读者的阅读与理解，我们对原词作了“注释”和“评析”，尽量用通俗易懂的语言注释词句，并通过“评析”一栏对词作加以鉴赏，使读者在吟咏品味之中自然而然地去体会和掌握每个词调不同的格律，以及不同的词调所表现的不同声情与格调。同时，我们通过“词牌考原”，探讨每个词调形成的过程，所依据的原始曲调，亦可从中了解该调表现的基本情感与内容。

词作为原始的歌词，本配合着不同的乐谱与旋律，表达着喜怒哀乐的不同情感。因此，虽然词调的唱法已经亡于宋南渡后，但从现存词调的文字部分来看，每个词调所表达的感情是各不相同的。如《满江红》的慷慨激昂，《水调歌头》的奔放，《声声慢》的悲凉，等等，词人填词时，对词调不可能全无选择。而且，有些词调既有平韵体，也有仄韵体，即使是同一个词牌，押仄声韵与押平声韵的声情效果也是不一样的，所以唐宋人作词不少是按照自己所要表达的思想感情来择调的。虽然，在乐谱失传之后，一般词人填词主要不是为了应歌，填词时大部分并不顾腔调声情，然而，前人习惯用某些词调来抒写某些题材已形成传统，我们最好不要违背之。因此，我们在了解词律的同时，也应注意前人在使用词调时传统沿用的表现题材，细心体会词调声情与词作文情之间的配合，以有利于今后择调填词。

由于学识所限，书中的错误与罅漏在所难免，敬请方家批评指正。

前言

1	忆江南(李煜)	1
2	捣练子(李煜)	6
3	忆王孙(李重元)	10
4	调笑令(王建)	13
5	如梦令(秦观)	17
6	长相思(白居易)	20
7	相见欢(李煜)	25
8	醉太平(刘过)	28
9	生查子(朱淑真)	31
10	昭君怨(万俟咏)	34
11	点绛唇(曾允元)	37
12	菩萨蛮(李白)	40
13	卜算子(王观)	45
14	减字木兰花(王安国)	48
15	丑奴儿(朱藻)	51
16	谒金门(冯延巳)	54
17	诉衷情(欧阳修)	58
18	好事近(蒋子云)	61
19	忆秦娥(李白)	64
20	更漏子(温庭筠)	68
21	荆州亭(吴城小龙女)	72
22	清平乐(黄庭坚)	77