

词的创作与吟诵

『中华诗文吟诵研究』丛书

叶嘉莹 丛书主编 华锋 主编 曾令中 杨娜 张宁 副主编



国家出版基金项目

NATIONAL PUBLICATION FOUNDATION

天津市重点出版扶持项目



天津教育出版社

天津出版传媒集团

词的创作与吟诵

『中华诗文吟诵研究』丛书

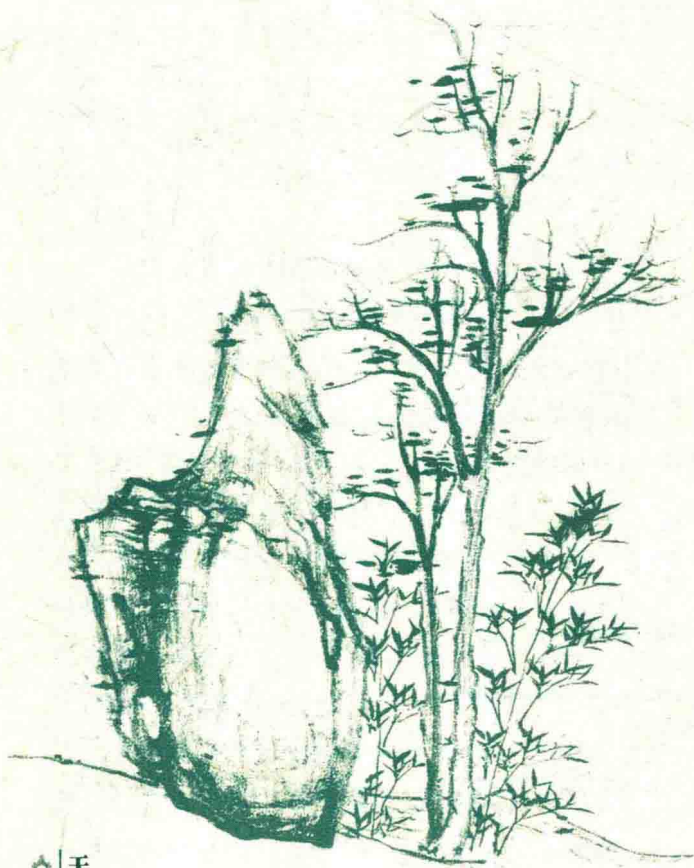
叶嘉莹 丛书主编 华锋 主编 曾令中 杨娜 张宁 副主编



国家出版基金项目

NATIONAL PUBLICATION FOUNDATION

天津市重点出版扶持项目



天津出版传媒集团
天津教育出版社

图书在版编目(CIP)数据

词的创作与吟诵 / 华锋主编. — 天津: 天津教育出版社, 2018.9

(中华诗文吟诵研究 / 叶嘉莹主编)

ISBN 978-7-5309-8204-4

I. ①词… II. ①华… III. ①诗词—创作方法—中国
②古典诗歌—朗诵—中国 IV. ①I207.21②H119

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2018)第 225298 号

词的创作与吟诵

CI DE CHUANGZUO YU YINSONG

出 版 人 黄 沛

主 编 华 锋

选题策划 王轶冰

责任编辑 谢 芳

装帧设计 郭亚非

出版发行 天津出版传媒集团
天津教育出版社
天津市和平区西康路 35 号 邮政编码:300051
<http://www.tjeph.com.cn>

经 销 新华书店
印 刷 山东德州新华印务有限责任公司
版 次 2018 年 12 月第 1 版
印 次 2018 年 12 月第 1 次印刷
规 格 16 开(787 毫米×1092 毫米)
字 数 270 千字
印 张 22.5

定 价 68.00 元

总序

我一生以讲授诗词为业。我以为诗歌是有生命的,而且中国古典诗歌是以兴发感动为其主要之特质的,一方面,中国古典诗歌之生命,是伴随着吟诵之传统而成长起来的;另一方面,古典诗歌中的兴发感动之特质,也是与吟诵之传统密切结合在一起的。则中国吟诵之传统的重要性自然可知。

中国诗歌的吟诵传统原是与中国最古老的一部诗歌总集《诗经》一同开始的。《诗经》中的诗歌是可以合乐的,甚至还可以伴舞,不过合乐伴舞所需种种条件并不是任何场合都具备的。所以一般而言,在诗歌的教学方面所重视的,实在乃是背读和吟诵的基本训练。《周礼·春官·宗伯》下篇就曾有“大司乐……以乐语教国子,兴、道、讽、诵、言、语。”的记述。郑玄笺注说“倍文曰讽,以声节之曰诵”,这里的“诵”就是吟诵。周代的诗歌教学之重视吟诵之训练,原有为“赋诗言志”的实用之目的。但这种对吟诵的重视,事实上却对中国古典诗歌在形式方面所形成的重视顿挫韵律之特色,以及在本质方面所形成的重视兴发感动之作用的特色,造成了极为重大的影响。

吟诵在诗歌形式方面所造成的特色实在是与中国语言文字的特色密切相关的。中国语文是独体单音的,以一种独体单音的语文而寻求一种诗歌之语言的节奏感,自然就形成了一种对于诗句吟诵时之顿挫的重视。《诗经》之所以会形成以四言句为主的体式,是因为中国语文要想形成一种节奏感,其最简短、最原始的一种可能的句式便是四言的体式。四言诗之节奏以二、二的顿挫为主,而五言诗之节奏以二、三之顿挫为

主,则应是诗歌与散文在句式上分途划境的开始。一般而言,散文的五字句往往是三、二的顿挫,词和曲的五字句中,也可以有三、二或甚至是一、四的顿挫,而唯有诗之五字句却必须是二、三的顿挫。说明了诗歌之体式,其既不同于朗读为主的散文,也不同于歌唱为主的词曲,而是以吟诵为主的一种特殊的性质。至于七言诗句之以四、三之顿挫为主,则基本上乃是五言诗句的二、三之顿挫的延伸,所以七言诗句有时也可以再细分为二、二、三之顿挫,却决然不可以有三、四之顿挫。并且当文法上之结构与此种顿挫之结构发生了矛盾时,讲解时虽可依文法之结构,但在吟诵时却仍必须依顿挫之结构。

在押韵的方面,诗歌之体式的形成也同样曾受有吟诵之习惯的影响。词曲中往往有可以平仄通押的现象,《诗经》中亦有此现象,但《诗经》之时代,尚无所谓四声之分别,自可置而不论。可是在五、七言诗中押韵的韵脚,却必须是同一个声调的韵字。即使可以换韵,却决不可平仄通押。清朝著名声韵学家江永说过:“如后人诗余歌曲,正以杂用四声为节奏,诗歌何独不然?”(《古韵标准例言》)郭绍虞先生对此解释说:“四声之应用于文词韵脚的方面,实在另有其特殊的需要。这特殊的需要,即是由于吟诵的关系。”又说:“歌韵可随曲谐适,故无方易转。”而“吟的韵须分析得严,故一定难移。”(《永明声病说》)这也就证明了中国诗歌在押韵方面之所以不同于词曲之四声可以通押,实在也是因为受了吟诵习惯之影响的缘故。

以上所讨论的吟诵习惯对于中国古典诗歌在顿挫和押韵之形式方面的影响,可以说乃是全出于吟诵时口吻声气的自然需要而造成的结果。而中国古典诗歌在形式方面却还有一项特色,则是由于把吟诵时声吻的自然需求加以人工化了的结果,那就是近体诗之平仄的声律方面的特色。汉代的司马相如便曾说过“一经一纬,一官一商”(《答盛览问作赋》)。晋代陆机也提出过“暨音声之迭代,若五色之相宣”(《文赋》)的说法。可见虽然古代的作者还并没有对四声的认知,但这却并未妨害他们对于声调之抑扬长短的体会。对汉语四声的认识,始于南北朝的齐梁

时代,而齐梁时代之所以能够产生对我们自己语言特色的这种反省,又是受到佛经梵文影响的结果。齐梁以后的诗人对于平仄四声有了明白的反省和认知,于是在诗体方面便产生了所谓近体诗。这种格律的完成,虽然与以前出于口吻声气之自然的声调之美,已有了很大的不同,但格律之完成之并非为了配乐歌唱的需要,而是为了吟咏诵读的需要,这种关系乃是明白可见的。

在诗歌之兴发感动作用之本质方面,吟诵的影响也是非常明显的。首先我们该注意到的就是,当一个人内心有了某种激动之感情时,常不免会有一种想要用声音来加以宣泄的生理上之本能的需要。《毛诗·大序》中所说的“诗者,志之所之也,在心为志,发言为诗。情动于中而形于言,言之不足故嗟叹之,嗟叹之不足故永歌之,永歌之不足,不知手之舞之,足之蹈之也”。这里所说的固然是诗歌可以合乐而歌舞的《诗经》时代的现象,可是当诗歌脱离了合乐而歌之时代,而进入到吟诵之时代以后,这种想要用声音来加以宣泄情感的生理本能却未曾改变。前不久我到会稽山参加一个活动,见到了莫言先生。我们谈话的时候,他说他小的时候在老家念书,念着念着就想要大声地念、拿着调子念,并没有人教他,他是很自然地就想要拿着调子念。但是当时他的老师不许他那样念,说他是唱书而不是念书。我却觉得莫言先生说小时候想要拿着调子念书正是这自古而然的人的生理本能的体现,反而是他的老师不懂得吟诵,认为只有一字一句地读才是念书。

当诗歌进入到吟诵之时代的时候,中国的诗文论著中对于诗文与吟诵之音声的关系,遂有了更进一步的认识。所谓“声情相生”,使作者内心的情意伴随着声音一起涌出,然后才落纸成为文字,这正是中国古典诗歌何以特别富于直接地兴发感动之力量的一个主要的原因。陆机在其《文赋》中就曾说:“若夫应感之会……思风发于胸臆,言泉流于唇齿……文微微以溢目,音泠泠而盈耳。”另外刘勰也曾在其《文心雕龙·神思》篇中说:“文之思也,其神远矣。故寂然凝虑,思接千载;悄焉动容,视通万里;吟咏之间,吐纳珠玉之声;眉睫之前,卷舒风云之色。”又说:

“然后使玄解之宰，寻声律而定墨；独照之匠，窥意象而运斤；此盖取文之首术，谋篇之大端。”所以中国古代诗人作诗总说“吟诗”或“咏诗”，正是因为古人作诗时确实是常伴随着吟咏出之的。而且古代的诗人的不仅伴随着吟咏来作诗，还更伴随着吟咏来改诗。唐人“吟安一个字，捻断数茎须”（卢延让《苦吟》），杜甫“陶冶性灵存底物，新诗改罢自长吟”（《解闷十二首》），都证明了这一点。杜诗之语言的精美如其《秋兴》八首之语音、节奏、语法、文法、形象和语汇各方面的变化运用之妙，却实在并非出于头脑的理性的思索安排，而是出于杜甫内心之感发与其吟诵中的声调之感发相结合，形成的一种出自直感的选择之能力。这正是吟诵在古典诗歌之创作中的一种妙用。

吟诵在读者或听者方面所可能形成的感发之妙用，中国前代的读书人当然也早曾注意及之。俗语说“熟读唐诗三百首，不会吟诗也会吟”，又说“书读百遍，其义自见”，则吟诵对于读者学习古代诗文之妙用已可概知。清代的曾国藩在谈到朗诵和吟咏对于学习诗文的重要性时曾说：“非高声朗诵则不能得其雄伟之概，非密咏恬吟则不能探其深远之趣”（《家训·字谕纪泽》）。大抵而言，高声朗诵之时声音占主要之地位，因此读者所得的主要是声音方面所呈现的气势气概，而在密咏恬吟之时则声音之比重较轻，因此读者遂得伴随着声音更用沉思来体会作品中深远之意味。可见吟诵乃是引发读者对作品有直觉之感受和深入之了解的一种重要方式。而且吟诵还不只是能使吟诵者自己感发而已，有时还可以对聆听吟诵的人也同样造成一种感发。

在中国古典诗歌之传统中，还有另外一项更为微妙的感发作用。那就是孔子与弟子论诗时，以实例所显示出来的，一种可以由读诗人自由发挥联想的感发作用。即如从《论语·学而》：“子贡曰：‘贫而无谄，富而无骄，何如？’子曰：‘可也。未若贫而乐，富而好礼者也。’子贡曰：‘《诗》云：如切如磋，如琢如磨，其斯之谓与？’子曰：‘赐也，始可与言诗已矣，告诸往而知来者。’”和《八佾》：“子夏问曰：‘巧笑倩兮，美目盼兮，素以为绚兮，何谓也？’子曰：‘绘事后素。’曰：‘礼后乎？’子曰：‘起

予者商也,始可与言诗已矣。’”所记载的两段话可以看到孔子教弟子学诗时所重视的,原来乃是贵在从诗句中得到一种兴发感动的作用,这也就形成了中国所谓“诗教”的一个重要的传统。谈到“诗教”,若依其广义者而言,私意以为本该是指由诗歌的兴发感动之本质,对读者所产生的一种兴发感动之作用。我曾说“诗之为用乃是要使读诗者有一种生生不已的富于感发的不死的心灵”。而且这种感发还不仅只是一对一的感动而已,而是一可以生二,二可以生三,以至于无穷之衍生的延续。值得注意的是,这种古老的孔门诗教之观念,乃正与西方近代的接受美学中的某些理论,有着不少暗合之处。其一是接受美学同样也承认读者在阅读时可以有一种背离作品原意的自由的联想;其二是接受美学也承认阅读的过程就是一个再创造的过程,也就是读者自身改变的过程。就诗歌而言,则熟读吟诵实在乃是使这种兴发感动之作用达到更好之发挥的一种必要之训练,这种重要性乃是学诗和教诗之人所决然不可不知的。

关于熟读朗诵在诗歌教学中的重要性以及声音之感发在诗歌创作方面的重要性,西方文学理论对之也是极为重视的。仅举当代法国一位才华横溢的女学者克利斯特娃(Julia Kristeva)在其《诗歌语言的革命》(*Revolution in Poetic Language*)及其《语言之意欲》(*Desire in Language*)二书中所提出的一些说法为例,克氏曾借用希腊文中的 chora 一词来指称诗歌创作的原动力,她以为 chora 是一种最基本的动能,是由瞬息变异的发音律动所组成的;又以为 chora 乃是不成为符示而先于符示的一种作用,它是类似于发声或动态的一种律动。克氏又曾举引苏联诗人马雅可夫斯基(Vldimir Mayakovsky)在其《诗是怎样作成的》(*How Are Verses Made*)一书中的一段话,说“当我一个人摆着双臂行走时,口中发出不成文字的喃喃之声,于是而形成一种韵律,而韵律则是一切诗歌作品的基础”。克氏所提出的 chora 一词,虽看似十分新异,但事实上她对声音之感发在诗歌创作中之重要性的体认,却实在与中国古典诗论中“兴”的观念,以及中国古典诗歌在吟诵与写作之实践中的体认,有着不

少暗合之处。

在讨论了吟诵对诗歌形式及其兴发感动之本质作用的诸般影响之后,我还是要说明吟诵的重要性。我之所以这样强调诗歌吟诵的重要性,不仅是因为唯有熟读吟诵才是学习深入了解旧诗语言的唯一方法,还因为熟读吟诵是养成对于古典诗词微妙的感发和辨析的能力最直接有效的一种方法,而我则更希望透过诗歌的吟诵,使国民能自青少年时代就养成一种富于联想与直感的心灵的品质和能力。下面我就将简单谈一谈自己对这方面的一些粗浅的意见。

首先我想要说的是吟诵之训练应自童幼之年龄开始。因为童幼年之时的记忆力好,而且直感力强。儿童们有时是并不要求理解而就能够背诵的,这对于韵文的背诵更是如此。如果在这时能教他们背诵一些他们虽不理解而却具含深远之意蕴且能朗朗上口的诗歌,这对他们实在并无困难,而这种背诵却将是使他们终身受用不尽的。诗歌的感发所可能引生的乃是一种联想的能力,而诗歌的吟诵所可能引生的则是一种直感的能力。如果这种训练能自童幼年的时代开始,则这种联想和直感的能力就能随着学习者的年龄与他的生命之成长密切地结合在一起,因而得到终生受用不尽的好处,这无论对以后从事于文学或科学之研究的人都是有益的。

其次我想要说的是,不可以使诗歌之吟诵流为乐曲之歌唱。吟诵实在应该乃是读诵者以自己的感受用声音对诗歌所做出的一种诠释。每个人的感受不同,所做出的诠释自然也应该有所不同,如果将之制定为一个固定的曲调,则势必形成对个人之感受的一种限制和扼杀,所以诗歌吟诵之决不可流为唱歌是诗歌吟诵中的一项极为重要的基本原则。此外,中国古典诗歌之吟诵也不应成为一种表演。因为中国古典诗歌之吟诵实在应该乃是一种重视个人直感的心灵活动的外现,其所重视的乃是个人之体会。吟诵之目的不是为了吟给别人听,而是为了使自己的心灵与作品中诗人的心灵能借着吟诵的音声达到一种更为深微密切的交流和感应。

其实关于吟诵,我曾写过专门的文章,也在不同的场合讲过很多次,更曾通过不同的方式和渠道加以提倡和推广。2010年底“中华吟诵的抢救、整理与研究”(负责理论研究)获得国家社科基金重大招标项目立项,近年来课题组对各地传统吟诵进行了深入调研,对古往今来的吟诵文献、历史等进行了多方面的梳理,并多次举办研讨讲座等活动,集思广益,就如何更好地传承中华吟诵在全国范围内进行了广泛征询与探讨。如今,一些对吟诵进行理论研究的著作即将出版,所以我又从诗歌吟诵的古老传统、吟诵在诗歌形式方面所造成的特色、吟诵对诗歌之兴发感动作用之本质方面的影响、传统吟诵的重要性以及传统吟诵在传承中所当注意的一些问题等方面做了相当的论述,并引用了古今中外很多人的理论来证明,作为这一系列成果的序言。

最后,我要以我亲身的体验来说明吟诵乃是一定要从实践做起的。我生长在北京一个古老的家庭中,我的父亲、伯父和我的母亲、伯母,他们都喜欢吟诗。我父亲有时候大声吟唱,像“大雪满天地,胡为仗剑游”,我伯父很少大声地吟,而我母亲跟我伯母则是很小声地吟诵。家里并没有给我特别开过关于吟诵的课,可是我自己读着诗就觉得应该有一个声音就这么跑出来了。还不仅是诗,我读古文也拿着调子念。而且我父亲跟我伯父吟诵的声调不相同,我和他们吟诵的声调也不相同。因为并没有一个死板的调子要我一定这样念,而是我觉得就应该这样念。不管是诗还是古文,我都习惯于大声地念,自然而然地我就想要大声念。当年许寿裳先生的儿子许世瑛先生租住在我们家的外院,他对我的吟诵有很深的印象,我的诗中写“书声曾动南邻客”(《许诗英先生挽诗》),说的就是这件事。懂得吟诵的话,不仅念古人的诗不是死记硬背,自己也就在吟诵之中掌握了平仄格律,学会了作诗。古人的诗跟着声音跑出来了,自己的诗也跟着声音跑出来了。所谓字从音出,字从韵出。诗不是从思想、从查字典来的,你可以一个字一个字地拼凑出合乎格律的平仄和押韵,但那只是喑哑无声的诗,因为你无法给诗以气势,给诗以韵味,给诗以兴发感动的生命。还不只是吟诵,读诵的时候也要把声音的

调子念出来。我念的时候觉得感情就是这样的所以这样念,有的人念诗的时候调子和感情不相配合,那就是故意、是造作,那并不是诗词生命的本身。读诵也要带着自己真正的感受和感情,不是只拿个调子就可以了。声音是诗歌生命的一部分,诗句是伴随着声音跑出来的,这是我自己亲身的体验。

叶嘉莹

2016年10月

序 言

中华吟诵是汉语诗文传统的诵读方式、重要的创作方式和表达方式。中华吟诵也是中国古代文化教育的重要方法和文化传承的重要手段。中华吟诵发端于先秦,通过文化、教育等途径,口传心授,代代相传。在中华民族的历史发展中发挥过巨大作用,是典型的非物质文化遗产。

吟诵的产生源于人类思想情感的表达需求。《毛诗序》曰:“诗者,志之所之也,在心为志,发言为诗。情动于中而形于言,言之不足,故嗟叹之,嗟叹之不足,故永歌之,永歌之不足,不知手之舞之、足之蹈之也。”这说明,在人类早期语言不太发达的时代,更需要通过“吟诵嗟叹”这种强化了的声音手段来表达思想情感,由此而形成了传统。在中国早期文献中,就有关于“吟”和“诵”的记载。《诗经·小雅·节南山》:“家父作诵。”《周礼·春官·大司乐》:“以乐语教国子,兴、道、讽、诵、言、语。”孔子和墨子都有“诵诗三百”之说,屈原流放江南,曾“行吟泽畔”。此后“吟”和“诵”逐渐成为文人读书的一种习惯。刘勰《文心雕龙》:“吟诵之间,吐纳珠玉之声;眉睫之前,卷舒风云之色。”《隋书》卷五十七:“江东雅好篇什,陈主尤爱雕虫,道衡每有所作,南人无不吟诵焉。”李白《答王十二寒夜独酌有怀》:“吟诗作赋北窗里。”杜甫《解闷》之七:“陶冶性灵缘底物,新诗改罢自长吟。”苏轼泛舟游赤壁时“诵明月之诗”,陆游曾追忆自己“琅琅诵诗书”的少年时代。直到现代,鲁迅所作古体诗中还有“吟罢低眉无写处”之句。可见,中国古代诗文的吟诵传统,几千年间未曾中断。

古诗文所以需要吟诵,除了思想情感表达的需要之外,还与汉语言

文字的特征与诗文形式本身有关。我们知道,汉语是典型的声调型语言,一字一音,且有平上去入四声之别。不同的声调,有不同的声音特点。明释真空《玉钥匙歌诀》曰:“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。”这不同声调的有规律组合,自然就会产生美听的效果。汉语诗文的创作讲究节奏韵律,这些只有通过声音的表达才能得到完美呈现。吟诵正是表达诗文声音之美的直接形式,在诗文的欣赏、学习和创作中发挥着重要功能。吟诵声音的抑扬顿挫、语速的疾徐变化和腔调的婉转动听,可以激起人的兴趣,引发联想和想象,使作者和吟诵者心灵相通,沉浸于一种“共同”创造的审美意境之中,“自然而然”地获得身心的愉悦。

吟诵是汉语的声音形式与诗文内容的完美结合,要真正掌握吟诵,就要遵循一定的原则和方法。首先要掌握语言发声方面的规则,包括发音准确、吐字清晰、依字行腔、入短韵长等。其次是文义方面的规则,吟诵的调子与节奏等一定要符合文义,要对作品有很好的理解,能够表现诗文内在的神理气韵,从而达到“声音形象”与“文学意趣”相辅相成、融为一体的艺术之美。第三是要有端正的仪容和良好的心态,全身心地投入到吟诵当中,如此才能真正表现和体会吟诵之美。明人王阳明说:“今人往往以歌诗、习礼为不切时务,此皆末俗庸鄙之见,乌足以知古人立教之意哉!……凡歌诗,须要整容定气,清朗其声音,均审其节调。毋躁而急,毋荡而嚣,毋馁而慑。久则精神宣畅,心气和平矣。”王阳明这段话所讲的“歌诗”,指的就是吟诵。

由此可见,我们切莫把吟诵仅仅当成简单的读书方式,它还是中华文化的重要传承方式,民族文化的重要组成部分。它所强调的不仅是知识的学习,还包括心性的修养。一首好的吟诵调,往往是在遵循吟诵的基本规则,经过反复琢磨、不断实践的基础上才产生的,里面沉积着深厚的文化传统。一个吟诵名家、一个吟诵流派的产生,或者一个地区吟诵传统的形成,更是一个个人、一个群体或者一个地区长期探索与实践的结果,是深厚的民族文化的历史凝聚。举例来讲,当代最有影响的唐调吟

诵,其创始人唐文治先生是清末民初著名的国学家,也是著名的教育家。其吟诵上承桐城派名家吴汝纶,在其“阴阳刚柔”之道和“因声求气”之说的启发之下,潜心研究数年之后,才在原有江南吟诵调的基础上结合桐城派理论创造出了举世闻名的“唐调”,构建了中国最早的吟诵体系,对吟诵的发展起到了推动作用。同时,他还把吟诵当作实现性情教育、道德教育的手段,借此履行文化救亡的使命,在无锡国专培养了上千名国学人才,为中华文化的现代传承做出了独特贡献。所以,吟诵的学习首先就是对吟诵传统的学习,因为传统吟诵本身就包含着深厚的文化内容。同时,吟诵的学习也就是优秀传统文化的学习,只是这种学习方式与现在一般的阅读学习方式不同,它还调动了人的听说等官能,是一种审美愉悦式的学习,也更符合人的生理规律和学习认知规律。

华调吟诵的创始人华锺彦先生(1906—1988),辽宁沈阳人,1935年毕业于北京大学,先后在东北大学、东北师范大学、河南大学等高校任教。其吟诵传自高步瀛先生,高步瀛先生的吟诵传自晚清桐城派代表人物吴汝纶,可见,它与唐调吟诵一样渊源有自。1982年华先生首倡唐诗吟诵,并于是年成立了唐诗吟诵研究小组。华先生采访了当时在世的许多知名学者,在掌握大量第一手吟诵资料的基础上,首次提出格律诗吟诵的基本原则,得到国内许多专家学者的认可。华调在发展过程中,逐步形成了自己的特点,有一些独具风格的基本调式,易学美听,深受人们喜爱。华锋教授继承其父衣钵,进一步将华调吟诵发扬光大,华调吟诵已经在国内产生了相当大的影响。

1983年我在沈阳读研究生,适逢华锺彦先生回故乡探亲,我们邀请他来我校做学术报告,有幸亲聆其教诲。其时,华先生还将他刚刚再版的《花间集校注》签名赠我留念,音容笑貌记忆犹新。华先生的弟子姚小鸥教授后来成了我的博士师弟,他多次向我介绍过华先生的生平事迹和学术贡献,使我对华先生有了更多的了解。正是因为这个缘故,我与华锋教授相识很早,而且初次见面就有一种亲切感,在《诗经》、楚辞和先秦文学的学术讨论会上,互相交流启发,常有学术上的共鸣。自2009

年起我们共同参与中华吟诵学会的创办,为普及和推广吟诵各尽其力,志同道合,因而更有知音难遇之感。

吟诵是古诗文的一种声音表现形式,必然要受文体形式的制约。所以,各类不同的文体自然就会有不同的吟诵方法,表现为不同的曲调。文有文的吟诵方式,诗有诗的吟诵方法。再细分,古诗有古诗的吟诵方式,近体诗有近体诗的吟诵方法。《诗经》与楚辞,因为诗体形式的不同,虽然都算古诗,但是吟诵方式也有很大的区别。所以,探讨研究不同文体的吟诵,是吟诵传承过程中的重要工作。这其中,词的吟诵是一个难点。一个重要原因,就是词体形式变化太多,难以找到共同的吟诵方式,不易形成普适性的调子。华锋教授近年来宣传推广中华吟诵,言传身教,不遗余力,于2013年出版了《吟咏学概论》,对华调吟诵进行了系统的理论总结,深受好评。他有感于词体的吟诵之难,不顾身体多病,坚持词体吟诵研究。他从词体的生成与创作历史出发,研究各种词牌、词谱的不同特点,借鉴格律诗吟诵的经验,从词体的句式、词牌和每首词不同的风格入手,认真分析、细心揣摩,总结出了一些基本方法,对词体的吟诵进行了有益的探索。如今他带领几名弟子和朋友,一起编写了这本《词的创作与吟诵》,除了对词体的吟诵进行细致的分析介绍之外,还结合自己的实践,提供了生动的吟诵范例。这无疑是对词体吟诵研究的一大推进,也为词的吟诵和推广提供了一本难得的教材。书稿写成之后,嘱我作序,承蒙眷顾,有幸先睹为快,并略书数语以应命,借此表达我对华锋教授的敬意,并对此书的出版表示祝贺!

赵敏俐

2016年3月12日

前言

词是我国文学艺术百花园中的一株奇葩,千百年来一直受到文人学子的宠爱。时至今日,词仍然是人们最喜爱的文体。提起柳永的“杨柳岸晓风残月”,苏轼的“大江东去,浪淘尽,千古风流人物”“明月几时有,把酒问青天”,几乎是家喻户晓。但是我们不得不承认的一个现实是,现在能填词的人越来越少了。而要想学会填词,就须对词有一个基本认识;要懂得什么是词牌、什么是词的格律,对词韵有一个整体把握。最为关键的是,你懂得了词韵,还须掌握词的吟诵,通过吟诵调理好词的平仄,方能填出一首好词。因此,本书将词史、词的创作及词的吟诵有机结合起来,目的就是希望青年朋友通过阅读这本书,对词、词史、词的创作、词的吟诵有一个全面的认识,为青年朋友走进词的五彩缤纷的世界开拓一条全新的道路。全书共分五章。

第一章,词史概述。本章共分五节:第一节,词与乐的关系。词是唐五代兴起的和乐而歌的新诗体,它的形成与发展过程更是始终未离开音乐的滋养与辅助。词赖以兴起的音乐基础是燕乐。作词与作诗不同,“前人按律以制调,后人按调以填词”(王奕清《钦定词谱》凡例),依照音谱所定的乐段乐句和音节声调,制词相从,由乐定词、依曲定体,故作词更为恰切的称呼是“填词”。第二节,词的发轫——唐五代。词,在盛唐时期孕育于民间,中唐渐具雏形,晚唐时期基本定型和成熟。唐代民间词以敦煌词为代表,思想内容丰富,艺术形式变化无常,显现出文体初兴的不稳定性。至中唐文人手中,在汲取民间词丰厚营养的基础上,对词的形式及柔美特质自觉加以定型强化。到晚唐五代时期,西蜀、南唐词人的专意创作,使词体的

发展日趋成熟,为宋词的繁盛积蓄了能量。第三节,一代文学——宋词。词始于唐,盛于宋。至宋,词体从继承开始创新,渐至题材广泛、风格多样、手法繁复、名家辈出、唱和活跃,最终发展成为“一代文学之胜”的“宋调”。第四节,词的衰落——金元明词。辽、金、元三朝,都是我国北方少数民族建立起来的政权,他们的文化都深受汉文化的影响。纵观金元明词的发展,对比唐宋词的繁盛,不得不承认,一种文学样式发展到成熟期,无论内容或形式都已包罗万象,对于后继者来说,便成了难以冲破的桎梏。金元明词继承多过创新确是一弊。但金元明词在词史上起到了既承前又启后的作用,与清词的复兴具有前河后海的必然联系。第五节,词的中兴——清词。清词对于词体起到了“振衰”的作用。清词数量之多远超前代,即使两宋词亦无其盛。清代词学理论百花齐放,百家争鸣,由此形成的词学论著数量繁多,亦超出历代之总和。词人们遵循自己的词学观进行着不懈的创作实践,通过词作印证着自己的词学观,这就促成了清代词家众多、词作繁盛、流派纷呈的“中兴”局面。清代词坛,以阳羨、浙西、常州三大词派影响力最盛,是清词中兴的重要标志。

第二章,词的格律与创作。本章分五节:第一节,词牌和词谱。词牌表示这首词的平仄、字数、句数、韵脚等,并不是题目。把每一个词牌的平仄、字数、句数、韵脚等标示出来,就成为词谱,依照词谱写词,就叫“填词”。此节举出五十个常见的词牌、词谱。第二节,诗韵和词韵。(一)诗韵。格律诗用的是平水韵,要求很严,而且几乎都是平声韵。平水韵中的四声是平、上、去、入。简化为平仄两大类,其中平就是平声,上、去、入均属仄声。(二)词韵。词韵是诗韵的合并。依照平水韵,用韵较宽,把邻近的韵合并为一个韵部。词既可以押平声韵,也可以押仄声韵。龙榆生《唐宋词格律》所附的《词韵简编》,是根据清代戈载的《词林正韵》整理词韵分为十九部(平上去声十四部,入声五部)。第三节,词的平仄。平声字和仄声字交错使用的句子,因为符合格律规定,称为“律句”;违反平仄交错规则的,称为“拗句”。词的特点之一就是全部用律句或基本上用律句。第四节,词的对仗。对仗,也称为对偶,是指出句和对句的词义成为对偶。如实对实,虚对虚,名词对名词,动词对动词,形容词对形容词,副词对副词等。关于格律