

常用词牌新谱

罗 辉 编著

长江出版社
© 湖北人民出版社

常用词牌新谱



罗 辉 编著

图书在版编目(CIP)数据

常用词牌新谱/罗辉编著.

武汉:湖北人民出版社,2014.9

ISBN 978-7-216-08357-7

I. 常… II. 罗… III. 词牌—诗词研究—中国 IV. I207.23

中国版本图书馆CIP数据核字(2014)第213755号

出品人:袁定坤

责任部门:文史古籍分社

责任编辑:皮明

封面设计:汪汉

责任校对:范承勇

责任印制:王铁兵

法律顾问:王在刚

出版发行:湖北人民出版社

印刷:湖北新华印务有限公司

开本:787毫米×1092毫米 1/16

字数:1268千字

版次:2014年9月第1版

书号:ISBN 978-7-216-08357-7

地址:武汉市雄楚大道268号

邮编:430070

印张:60

插页:5

印次:2014年9月第1次印刷

定价:150.00元

本社网址:<http://www.hbpp.com.cn>

本社旗舰店:<http://hbrmcbs.tmall.com>

读者服务部电话:027-87679656

投诉举报电话:027-87679757

(图书如出现印装质量问题,由本社负责调换)

ISBN 978-7-216-08357-7



9 787216 083577 >

坚持求正容变 “表”述唐宋词谱

——运用统计分析方法还原唐宋词人填词的自由空间

（代前言）

罗 辉

以格律诗词为代表的传统诗词犹如中华文化皇冠上的一颗璀璨明珠。传承中华诗词文化，既需要吟诵古典名篇，又需要学习创作。而今人创作格律诗词的最大难关就是格律问题。词作为一种合乐的文艺体裁，寄于声调，“字之多寡有定数，句之长短有定式，韵之平仄有定声”，其格律规则就反映在词谱当中，自古以来词人的创作就称之为依谱填词。然而，数百年来，以《康熙词谱》为代表的传统词谱，其共同的特点主要是：

（1）以某位词人的一首词为正体（或称正格），并参照同一格式其他词作同一位置用字的平仄变化，标注各句各字的平仄与用韵，其他句读与用韵有些变化的词作则被称之为变体（或称变格）。

（2）不同词书对同一词牌所列的正体词例不尽相同。与此同时，各词书的平仄标注方式与宽严程度又不尽相同。例如，《卜算子》第一句清万树《词律》和清舒梦兰《白香词谱》都标为“十|一— —（句）”，而《康熙词谱》则标为“十 十 十 十 —（句）”。^①显然，根据这些词谱来填词，将今人的创作局限于一首词作的格式中，让本来就不轻的格律“镣铐”更加沉重了。像《康熙词谱》“十 十 十 十 —（句）”这样的标注，又让那些不精通格律的作者，以为能任意选用前四字的平仄，进而让习作违律。

（3）一词一谱只能反映一部分词作格律，一些句读或用韵有些变化的词例（其中，不乏名家的词作，有的还是名作），其格式却不一定包括在这些“一词一谱”之中。

实证分析表明，唐宋词人填词所遵循的格律要求，其“自由空间”还是很大的，而传统一词一谱的方式却难于表现这些“自由空间”，进而给今人填词带来更大的难度，让本来就“小众化、边缘化和老龄化”的格律诗词创作，就更为神秘了。为了进一步传承中华诗词文化，更好地发挥“诗可以兴，可以观，可以群，可以怨”的社会功能，促进格律诗词创作

^① “—”表示平声，“|”表示仄声；“+”表示可平可仄。《康熙词谱》用“宜平可仄”或“宜仄可平”符号标注，不精通格律的初学者往往都理解为“可平可仄”。

的普及与提高,必须坚持“求正容变”思路,让古典诗词在吟诵中继承,在吟诵与创作中传承。然而,“求正”的前提需要“知正”,“容变”的目的在于“用变”。为此,必须首先知道何为“正”,何为“变”,进而做到“求正”与“知正”贯通、“容变”与“用变”统一。于是,作者以《康熙词谱》为基础,运用统计分析方法研究唐宋词格律,进而用表格的形式来描述(简称“表”述)唐宋词谱,力争全面反映唐宋词格律的本来面目,以实现在“求正”的基础上“知变”和“用变”,尽可能为今人填词提供广阔的“自由空间”。

一、运用统计分析方法研究各词牌的长短句结构

与“等长句”的格律诗相比,唐宋词的最大特点是句子有长有短,故词的别称为“长短句”。“长短句合乐歌词是燕乐歌辞中的一种主要形式。诗坛上,长短句的出现是词体成立的重要标志。^①”所以,唐宋词各个词牌的自身特点首先体现为它的长短句结构,也就是该词牌长短各句的字数组合。统计分析表明,有些词牌所收集词例的长短句结构相当稳定,只是一些句式的平仄格式有些变化;而有些词牌,其变化不但体现为一些句子平仄格式的变化,还体现为一些句子字数组合的变化。这种变化规律,体现为每阙的长短各句,其实可分为若干个乐段。由于唐宋词是合乐的,这些乐段对应为音乐中的“乐节”,故称之为“乐段”。在各个乐段中,各句的总字数大体不变,就是有些变化也是略有添减。对于某个乐段而言,句子的数量有多有少,各句的字数组合可能只有一种,也可能有多种;句子的韵脚数可能固定,也可能有些变化,但包括末句韵脚在内的基本韵脚却相对稳定。

《词与音乐关系研究》一书明确指出,“词中句式变化、句法组织必须与乐曲的‘乐节’,即乐曲的节奏与旋律相应合。”“乐曲的‘乐节’是由乐句,亦即乐曲的‘拍’构成的。”“就乐曲本身讲,当以均拍为主,乐谱标志,谱字以外,尤重节拍;就歌词与乐曲的关系讲,所谓‘依曲拍为句’,歌词的‘句’,即句法(句读),同样必须与曲调的均拍变化相应合。但是,这种应合并非以一句应一拍,而是以有规则的句式变化和句法组织与整个乐段(乐句)的曲度(即节拍)相应合。”^②上述关于“词”与“乐”关系的论述,正好可以从各个词牌(也就是各调)的长短句结构得到证实。实证分析表明,通过对某个词牌的各种字数组合与韵脚分布进行分析,从中发现相应的乐段,可以用表格的形式标注出该词牌的长短句结构,也可以为下一步标注长短各句不同的平仄格式及具体韵脚位置,也就是该词牌的词谱奠定基础。

例如,《康熙词谱》一共收集了十四体《满江红》,有仄韵和平韵两种用韵格式,以仄韵为主。本书收集了包括《康熙词谱》所列十四体《满江红》在内的十八体《满江红》,其字数组合如表一所示。从表一可以看出,该调上下阙分别有四个乐段,进而可以得到该调的长短句结构(见表二)。从表二可知,《满江红》上阙乐段一有两种字数组合,乐段二有

① 施议对:《词与音乐关系研究》,中华书局,2008年版,第45页。

② 同上,第177页。

六种字数组合，乐段三有两种字数组合，乐段四有三种字数组合；下阕乐段一有三种字数组合，乐段二有三种字数组合，乐段三有四种字数组合，乐段四有三种字数组合。当然，不同长短句结构的《满江红》在唐宋词例中出现的频率是不同的，词书中所举正体或正格的词例，则是那些出现频率最高的长短句结构，如《康熙词谱》以九十三字体柳永词为仄韵《满江红》的正体，也就是说，按照柳词的这种长短句结构（即上阕为“4 34 34 4 7 7 35 3”，下阕为“3 3 3 3 5 4 7 7 35 3”）填词者最多。其他变体或变格，与正格相比，则首先体现为某些乐段字数组合的变化。

表一 《满江红》的各种字数组合

作者	上阕（八句或七句、九句）				下阕（十句或九句、八句）			
柳	4 34	34 4	7 7	35 3	3 3 3 3	5 4	7 7	35 3
张	4 34	34 4	7 7	35 3	3 3 3 3	5 4	7 7	35 3
戴	4 34	34 4	7 7	35 3	3 3 3 3	3 6	7 7	35 3
吕	4 34	5 4	7 7	35 3	3 3 3 3	5 4	7 7	35 3
吕	4 34	34	7 7	35 3	3 3 3 3	5 4	7 7	35 3
苏	4 34	34 4	7 7	35 3	3 3 3 3	5 4	35 7	35 3
赵	4 34	34 4	7 7	35 3	3 3 3 3	5 4	7 8	35 3
辛	4 34	35 4	7 7	35 3	3 3 3 3	5 4	7 7	35 3
杜	4 4 4	34 4	7 7	35 3	3 3 3 3	5 4	7 7	35 3
叶	4 34	3 6	7 7	35 3	3 3 3 3	5 4	7 7	35 3
叶	4 34	5 4	7 7	35 3	6 3 3	5 4	7 7	35 3
姜	4 34	34 4	7 7	35 3	3 3 3 3	5 4	7 7	35 3
柳	4 34	34 4	35 35	35 3	3 3 3 3	5 4	35 35	35 3
王	4 34	34 4	7 7	6 5	6 6	4 4	7 7	33 5
马	4 34	34 4	7 7	8 3	3 3 3 3	5 4	7 7	8 3
石	4 34	34 4	7 7	35 3	3 3 3 3	5 4	7 7	8 3
游	4 34	5 6	7 7	35 3	3 3 3 3	5 4	7 7	35 3
杜	4 4 4	34 4	7 7	35 3	3 3 3 3	5 4	7 7	35 3

注：表中共收集十八首《满江红》，前十四首为《康熙词谱》所收录，后四首为新收录（具体可参见本书《满江红》词例）。

表二 《满江红》的长短句结构

上阕，四个乐段			
乐段一 (十一字或十二字)	乐段二(十一字或十二 字、九字、七字)	乐段三 (十四字或十六字)	乐段四 (十一字)
4 34	34 4	7 7	35 3
4 4 4	5 4	35 35	8 3
	3 6		6 5
	34		
	35 4		
	5 6		

下阕，四个乐段			
乐段一 (十二字)	乐段二 (九字或八字)	乐段三(十四字或十五 字、十六字)	乐段四 (十一字)
3 3 3 3	5 4	7 7	35 3
6 3 3	3 6	35 35	8 3
6 6	4 4	35 7	33 5
		7 8	

这里，顺便指出，分析各个词牌的长短句结构，还有如下作用：

(1) 通过对相关词牌的长短句结构分析，可以看出那些单调，或五字四句或七字四句的词牌，其长短句结构完全相同，实质上是同调的“题名”，从中反映了传统诗词史由“歌诗之法”向“歌词之法”的转变。正如方成培《香研居词麈（卷一）》所说：“唐人所歌，多五言、七言绝句，必杂以散声，然后可比之管弦，如《阳关》诗，必至三叠而后成音，此自然之理。后来遂谱其散声，以字句实之，而长短句兴焉。”^①

(2) 通过对相关词牌的长短句结构分析，可以弄清它们之间的内在联系。例如，《潇湘神》和《捣练子》这两个词牌的长短句结构就完全相同。又如，六体长调《女冠子》，尽管词牌名称相同，却有三种长短句结构。柳永一人的两体《女冠子》，其长短句结构却不尽相同。再如，《菩萨蛮慢》的长短句结构与三体《解连环》基本相同，而与《菩萨蛮》却毫无干系。还如，有些词牌有小令、中调或长调等多种体式，但是，它们之间的长短句结构却完全不同，所以，它们除名称相同外，则无内在联系。

(3) 通过对相关词牌的长短句结构分析，有利于合理分段。例如，《康熙词谱》共收集六体《八六子》，其中，杜牧词九十字，按照书中的分段，杜词上下阕的句子组合与其他

① 施议对：《词与音乐关系研究》，中华书局，2008年版，第21页。

五体不同，且上阕末句（第九句）“椒殿闲扃”的“扃”字还不在于该词的韵部。综合分析这六首词的长短句结构，可以发现杜词的上下阕分段应是上阕为六句而不是九句，下阕为十一句而不是八句。这样一来，无论是长短句结构，还是用韵都一致了。又如《瑞龙吟》，《康熙词谱》将其分为三阕，而从它们的长短句结构看，上阕与中阕合为一阕似更为合适。再如，《康熙词谱》共收集四体《垂丝钓》，上下阕共十五句，有三体按上阕八句，下阕七句分段；有一体按上阕七句，下阕八句分段。但结合长短句结构分析，并分析词句的语意，似统一按上阕七句，下阕八句为宜（如表三所示）。

（4）通过对相关词牌的长短句结构分析，有利于合理判断带“读”的句子。由于古人当时没有标点符号，所以，现在词谱中的标点符号均为后人所标注。但由于不同人的习惯不同，所以一些带“读”句式的标注不尽一致，例如，“上三下五”的八字句，有的标注“读”，有的则不标注“读”。然而，通过长短句结构的比较，再配合句子的平仄分析，则很容易判断是否用“读”。同时，这种分析也表明，对有些词牌而言，三字读与三字句也可相互变换。

表三 《垂丝钓》的长短句结构

上阕，三个乐段					
乐段一（十字）		乐段二（八字或九字）		乐段三（十一字）	
4	6	4	4	3	5 3
		5	3		
		4	5		

下阕，三个乐段								
乐段一（十五字）			乐段二（九字）			乐段三（十三字）		
5	4	6	4	5		5	3	5

二、运用统计分析方法研究长短各句的平仄格式

在格律诗词中，诗的句子一般只有五字一句（习惯上称之为“五言”）与七字一句（习惯上称之为“七言”）两种，但因为词是长短句，所以句子的字数变化较大，少的一字，多的达十一字。笔者在研究律诗格律时发现，七言和五言诗句的平仄规律可概括为“四种定格与三种变格”，如表四和表五所示^①。

对传统诗词句式平仄格式的统计分析表明，七言与五言诗句的“四种定格与三种变格”，不但是诗句的基础，也是词句的基础。在格律诗与大多数格律词中，绝大多数五言句

① 罗辉：《诗词格律与创作》，湖北人民出版社，2008年第一版，第29页。

与七言句都符合这个规则，即便是三字句、四字句、六字句、九字句，也可以看成是由这些“定格或变格”演变而来的。为了后面叙述方便，我们将七字句和五字句的“四种定格与三种变格”以及由它演变而来的三字句、四字句和六字句甚至八字句，称之为句子的统计分析格式，而句子的实际格式称之为实证分析格式。

表四 七言诗句正格、定格与变格的比较

正格	定格	变格
— — — — (句)	+ — + — — (韵)	该格式的变格“+ — + — —”，尚未得到公认
— — — — (句)	+ — + + — (句)	该格式所组成的联句“+ — + + — (句)+ — — + — (韵)”，其变格为： “+ — + + (句) + + — — — (韵)”
— — — (韵)	+ — — + — (韵)	该格式的变格为“+ — — — (韵)”
— — — (句)	+ + — — (句)	该格式的变格为“+ — — + (句)”

表五 五言诗句正格、定格与变格的比较

正格	定格	变格
— — (韵)	+ — — (韵)	该格式的变格“+ — —”，尚未得到公认
— — (韵)	+ + — (句)	该句型所组成的联句“+ + — (句)— — + — (韵)”，其变格为“+ + (句)+ — — — (韵)”
— — — (韵)	— — + — (韵)	该句型变格为“ — — — (韵)”
— — — (句)	+ — — (韵)	该句型变格为“— — + (句)”

这里还需要说明的是，有个别解读诗词格律的作者提出^①，七言诗句还可以有“十 一十 一 一 一”，五言诗句还可以有“十 一 一 一 一”这种拗救句式。从古人的诗作来看，只有少数情况下有这种句式，如（唐）孟浩然《望洞庭湖赠张丞相》中的首联“八月湖水平，涵虚混太清”，其第一句便是这种句式；（唐）万楚《骢马》中的首联：“金络青骢白玉鞍，长鞭紫陌游野盘。”其第二句便是此句式。但从统计的角度看，在格律诗中符合此句式的诗句却很少，绝大多数学者也不认同这种句式。所以，为不引起争议，在律诗的平仄格式中，暂且不认为“十 一十 一 一 一”七言诗句和“十 一 一 一 一”五言诗句有这种变格。但是，在词句中这种句式不乏词例。所以，对于七字或五字词句而言，可以将“十 一十 一 一 一”和“十 一 一 一 一”看成是“十 一十 一 一 一”句式和“十 一 一 一 一”句式的变格。于是，在阐述七字或五字词句的平仄规则时，诗句的“四种定格与三种变格”实际上已成为“四种定格与四种变格”。为不至于产生混淆，干脆简称为“定格与变格”。此外，由于词句没有“孤平”之说，所以，七字词句“十 一 一 十 一 一”和五字词句“一 一十 一 一”这种变格还可进一步分别放宽为“十 一十 一 十 一 一”和“十 一 十 一 一”，以与实证分析时很多词中类似的句子相适应。还有，七言诗句“十 一 一 一 十 一 一”或五言诗句“一 一 十 一 一”，在有的词牌里，还可进一步放宽为“十 一十 一 一 十 一 一”或“十 一 一 十 一 一”。

下面，我们先介绍七字句与五字句，再逐一阐述一字句、二字句、三字句、四字句、六字句以及八字及其以上的句子。

（一）七字句与五字句

1. 七字句

词中的七字句，除有领字的七字句外，大多数词牌中的七字句平仄格式与七言诗句基本相同。如苏轼《浣溪沙》“垂白杖藜抬醉眼（十 一十 一 一 一 一 一）”，捋青捣炒软饥肠（十 一 十 一 一 一 一）”、秦观《鹧鸪天》“一春鱼雁无消息（十 一 十 一十 一 一 一）”，千里关山劳梦魂（十 一 一 一 十 一 一 一）”。又如“为谁娇鬓尚如许”（王沂孙《齐天乐》）等词句，其平仄格式也属于“十 一 十 一十 一 一 一”这种七言句的定格。统计分析表明，在《白香词谱》中，七字句（不包括有领字的“上一下六”句式）的平仄标注与七字句的“定格与变格”相对应的平仄格式，占七字词句总句数的97%以上。

2. 五字句

词中的五字句，除有领字的五字句外，其他五字句的平仄格式与诗基本相同。如朱敦儒《卜算子》“旅雁向南飞（十 一 一 一 一）”、范仲淹《苏幕遮》“波上寒烟翠（十 一十 一 一 一）”、李白《菩萨蛮》“玉阶空伫立（十 一 一 一 一）”、晏几道《阮郎归》“云随雁字长（一 一 十 一 一）”、李白《菩萨蛮》“有人楼上愁（一 一 一 一 一）”、辛弃疾《摸鱼儿》“烟柳断肠处（十 一十 一 一 一）”等。统计分析表明，在《白香词谱》中，五字句（不包括“上一下四”句式）的平仄标注，与五字句“定格与变格”相对应者占五字句总句数的95%

^① 余浩然：《格律诗词写作》，岳麓书社，2001年版，第99页。

以上。这里，附带说明一下“五字读”。实证分析表明，尽管“五字读”的出现率较低，但其平仄格式却与五字句相同。

（二）其他长短各句

1. 一字句

一字句的平仄，有的要求平声，有的则要求仄声，且往往要求押韵。总的来说，词中的一字句不多。例如：“天。休使圆蟾照客眠。”（蔡伸《十六字令》）“一怀愁绪，几年离索。错。错。错。”（陆游《钗头凤》，又名《撷芳词》）

这里，顺便介绍一下“领字”的概念。所谓“领字”，是指用来领起句中除本身外其他字、词构成的句子和后面与本句相关的若干句子（这些句子往往对仗）。“领字”一般为一个字，有时也可以是两个甚至三个字。用一个字作为“领字”，也叫“一字读”或“一字逗”。其中，所谓“读”或“逗”，是说读到此处稍作停顿以带动下文的意思。如有些四字句、五字句、八字句等的第一个字，就要求用一个“领字”，来带领后面的几个字。“一字读”多为虚词，且多为仄声字（尤其以去声字为主）。例如，“正江涵秋影雁初飞”（辛弃疾《木兰花慢》）中的“正”字就是“领字”。又如，“似楚江暝宿，风灯零乱，少年羁旅”（周邦彦《琐窗寒·寒食》）中的“似”字。但是，实证分析表明，领字也有个别用平声字的现象。值得注意的是，“一字读”领字与一字句不是一回事。

2. 二字句

二字句可以看成是七字句的前二字，它的平仄格式有“— —”、“| |”、“— |”、“| —”四种。二字句多用在换头处或句中押韵处，其他地方用得较少。例如，用于换头处的，如“芳径。芹泥雨润”（史达祖《双双燕》）。用于协句中韵的，如“倾城。尽寻胜去，骤雕鞍绀幘出郊坰”（柳永《木兰花慢》）。二字句还有用作叠韵的，如“知否。知否。应是绿肥红瘦”（李清照《如梦令》）。二字句有一个显著的特点，即绝大多数都入韵。

这里，顺便介绍一下“二字读”，它与“一字读”的意义相同，“二字读”即指在某种特殊结构的句子中，以两个字领起后面的几个字，既有领单句的，如“休说鲈鱼堪鲙”（辛弃疾《水龙吟》）；也有领偶句的，如“那堪片片飞花弄晚，濛濛残雨笼晴”（秦观《八六子》）。在词例中，一般“二字读”都不用顿号，但也有例外。

3. 三字句

对于七言诗句而言，它最主要的句式是“上四下三”，所以，三字句最多的句式可以看成是七字句的末三字。统计分析表明，七字句“定格与变格”后三字的平仄格式，包含大多数三字句的平仄格式。三字句是较常用的句式，起句、结句或换头处常使用。一般情况下，就声律和谐而言，尽管有时三字句的三个字都可平可仄，如《水调歌头》下片开头的第一句就是“十 十 十（句）”、但一般而言，三字句中的三个字最好要有平有仄为宜，并根据这一词调的格律规定来具体安排平仄。例如，苏舜钦《水调歌头》下阕的前三句“丈夫志，当

景盛，耻疏闲”，尽管各句三字的平仄位置不同，但每一句都是有平有仄。

这里，也顺便介绍一下“三字读”。它与“一字读”、“二字读”的意义相同。如“更能消、几番风雨”（辛弃疾《摸鱼儿》），“更那堪、冷落清秋节”（柳永《雨霖铃》）等。若是进一步分析似还可发现：对于平仄标注为“十 十 十（读）”的三字“读”，绝大多数情况下三个字中都是有平有仄，但三连仄现象也时而可见，却是三连平现象极少。

4. 四字句

对七言诗句而言，它最主要的句式是“上四下三”，四字句最多的句式则是七言诗句的前四字，七言诗句“定格与变格”的前四字，可以看成是四字句的统计分析格式。通常，四字句的平仄格式主要有两种：一是“十 丨 — —”，如“暮雨初收”（柳永《满江红》）、“江汉西来”（苏轼《满江红》）；二是“十 — 十 丨”，如“惊涛拍岸”（苏轼《念奴娇》）、“月流烟渚”（张元幹《贺新郎》）、“尚能饭否”（辛弃疾《永遇乐》）等。此外，四字句的平仄还有其他一些格式：“十 丨 十 —”，如“换尽旧人”（陆游《沁园春》）；“十 丨 — 丨”，如“孙仲谋处”（辛弃疾《永遇乐》）等。统计分析表明，在《白香词谱》中，尽管有些四字句的平仄标注，与统计分析格式不同，但从数量上讲，仍然是绝大多数四字句的平仄标注，都符合四字句的统计分析格式。这里，也顺便说明一下“四字读”，尽管在词例中出现率不高，但其平仄格式与四字句相同。

5. 六字句

通常，六字句可以看成是七字句的前六字，所以，将七言诗句“定格与变格”的前六字的平仄格式作为六字句的统计分析格式。此外，也可看成是四字句之前或之后再加上两字，其方式绝大多数是在“十 — 十 丨”之前加“十 丨”，之后加“十 —”或“— —”；在“十 丨 — —”（或“十 丨 十 —”）之前加“十 —”，之后加“十 丨”，进而产生多种格式。主要格式为：一是“十 丨 十 — 十 丨”，如“未放扁舟夜渡”（张元幹《贺新郎》）、“三国周郎赤壁”（苏轼《念奴娇》）；二是“十 — 十 丨 — —”，如“何时忘却营营”（苏轼《临江仙》）、“两三点雨山前”（辛弃疾《西江月》）；三是“十 — 十 丨 — 丨”，如“关河梦断何处”（陆游《诉衷情》）、“蛾眉曾有人妒”（辛弃疾《摸鱼儿》）；四是“十 — 丨 — 十 丨”，如“年年翠阴庭树”（王沂孙《齐天乐》）等。当然，也有在“十 — 十 丨”之前加“十 —”，或之后加“十 丨”；在“十 丨 十 —”之前加“十 丨”，或之后加“十 —”的情形。这时，无论是六字句的前四字，还是后四字平仄标注为“十 — 十 —”或“十 丨 十 丨”，对大多数词例而言，可平可仄的两字，尽管有个别四连平或四连仄的词例，但原则上宜有平有仄。例如，《声声慢》中高观国的词句“光风荡摇金碧”，贺铸的词句“歌阑横流美眇”、“南薰难消幽恨”，李清照的词句“凄凄惨惨戚戚”、“三杯两盏淡酒”，曹勋的词句“桂子秋借蟾光”等。统计分析表明，在《白香词谱》中，将六字句的平仄标注与七字句“定格与变格”前六字的平仄格式对比，相符合者大

体上占总数的90%。

6. 八字及以上长句

在词中，八字及以上的句子称为长句，有八字、九字、十字、十一字四种。从总体上讲词中的长句不算常见。一般而言，长句还常用逗号将其分隔成两部分。对于那些逗号固定的词牌而言，从平仄上讲，实际上是将句式确定了，即分隔后的长句，其平仄格式大体遵循破为两句后短句的平仄规则。对于有些词牌，若是其长句不规定句式（也就是不规定逗号的位置），那么其平仄格式就因所采用的句式不同而不同，不可概而论之。

最后，再顺便谈一下诗词句子的标点符号问题。对于诗来说，标点符号很简单，除问句用问号或特别需要时“对句”用惊叹号外，一般则往往是出句用逗号，对句用句号。而词的标点符号问题，细心的读者若通过比较，则可以发现同一个词牌的同一种格式，在不同的介绍词谱的书籍中，却出现标点符号不完全一致的现象。其中，一致的地方是：用句号的地方肯定是韵脚，不是韵脚的地方肯定不能用句号。然而，不一致的地方在于押韵的地方，有的词谱用的是句号，而有的词谱用的是逗号。之所以出现这个问题的原因之一，恐怕与古人当时不用标点符号，而是靠读者来断句不无关系。根据作者的创作体会，依谱填词时，对于那些标点符号不尽一致的句子，则可根据用字造句的需要来确定是用句号、逗号或其他标点符号。本书为了表示的方便，凡是入韵的句子（包括平韵与仄韵）全用句号。

三、用表格形式描述（简称“表述”）各个词牌的词谱

当明确某个词牌的长短句结构之后，接着的问题就是如何描述各个句式的平仄格式。统计分析表明，对很多词牌而言，明显地存在四个方面的多样性：一是有的乐段，其长短句结构存在多样性。例如，《满江红》上下阕的大多数乐段，都有不同的字数组合（见表二）。二是同一句子平仄格式的多样性，也就是对于同一词牌的同一个句子，其平仄格式也有多种。例如，在唐宋词人的《菩萨蛮》词中，上阕第一句的七字，就有两种平仄格式：“十 — 十 | — — | (韵)”和“十 | 十 — — | | (韵)”；上阕第二句七字则有三种平仄格式：“十 — 十 | — — | (韵)”、“十 | 十 — — | | (韵)”和“十 | — — | — | (韵)”。三是相关句子平仄格式组合的多样性，也就是一组两个以上的句子，不但各个句子的平仄格式有多样性，就是这些句子不同平仄格式之间的组合也有多种格式。还是以《菩萨蛮》上阕第一句和第二句的组合为例，唐宋词人的词作就有四种组合，如“十 — 十 | — — | (韵) 十 — 十 | — — | (韵)”（李白“平林漠漠烟如织，寒山一带伤心碧”）；“十 — 十 | — — | (韵) 十 | 十 — — | | (韵)”（王之道“香鬟倭堕兰膏腻，睡起搔头红玉坠”）；“十 — 十 | — — | (韵) 十 | — — | — | (韵)”（刘辰翁“殷勤欲送春归去，白首题将断肠句”）；“十 | 十 — — | | (韵) 十 — 十 | — — | (韵)”（陆游“小院蚕眠春欲老，新巢燕乳花如扫”）。四是同一句子用韵与否的多样性，即同一句

子，既可用韵，又可不用韵；就是用韵，既可叶韵，又可换韵，或是还可叠韵。

显然，传统词谱以某位词人的一首词来定谱的习惯做法，无法表现这些多样性，进而只能将依谱填词束缚在某个更为狭小的空间。因此，为了充分表现唐宋词格律中的多样性，必须创新词谱的表现形式，以表格的形式来描述词谱（简称“表”述词谱），其目的就是为了把唐宋词格律中的各种变化充分体现出来，为依谱填词提供充足的“自由空间”。用一句俗话说，传统的词谱给词人提供的只有一条路径，而用“表”述词谱，则可以提供多条路径，填词时可以根据思想和意境表达的需要，灵活选择不同的“路径”，包括选用不同的字数组合、不同的平仄格式或平仄格式组合、不同的用韵格式，进而让形式最大限度地为内容服务。

这里，相对复杂的问题是如何表述一个句子的平仄格式，具体地说就是如何科学合理地确定一个词句的哪些字必须是“平”（用“一”表示）或必须是“仄”（用“|”表示），哪些字“可平可仄”（用“十”表示）。解决这个问题的方法，可通过实证分析与统计分析相结合的方式来解决。其中，实证分析包括“四个比较”，即“同格同位比较”、“同牌同位比较”、“同牌同类比较”和“同牌参照比较”；统计分析则是指运用统计分析方法，所得到的七言句和五言句的“定格与变格”，及其由此派生的三字句、四字句、六字句和八字以上长句的相关格式。下面，先介绍“四个比较”，再通过实例来阐述如何结合实证分析与统计分析，具体确定句子各字的平仄问题。

（一）实证分析的“四种比较”

1. 同格同位比较。所谓“同格同位比较”，也就是比较同一词牌格式相同的不同词例，若同一句子同一位置的某个字，有的用平声，有的用仄声，则标注此字可平可仄。这也是传统词书编制词谱的通用做法。例如，《卜算子》上阙第二句，《康熙词谱》以苏轼《卜算子》为词例，在该句“漏断人初静”下面标注为“十|一 一|（韵）”，下面的文字注解：“苏词别首前段第二句‘长忆吴山好’，‘长’字平声，谱内据之。其余可平可仄悉参下词。”又如，《青玉案》上阙第二句，由于只是进行有限的词例比较，所以，《康熙词谱》等多本词书的标注都为“|十|（读）一 一|（韵）”。然而，实证分析与统计分析都表明，只是通过少数词例，简单地进行“同格同位比较”后标注平仄格式存在三个问题：

（1）当所比较的词例较少时，容易出现过紧的平仄标注。如宋黄大临《青玉案》上阙第二句“天黯淡、知人去”，显然就与传统词书所标注的平仄格式“|十|（读）一 一|（韵）”不同。所以，只有比较的词例较多时，才可能得到较为实际的结果。

（2）若是机械地标注“可平可仄”，把一个句子中的大多数字都标注为可平可仄（“宜平可仄”或“宜仄可平”，从实用的角度都是“可平可仄”），容易让今人不知所措，甚至误导读者。例如，《卜算子》上阙的第一句和第三句，《康熙词谱》的标注分别是“十 十 十 十 一（句）”和“十|一 一 十 十 十（句）”。其实，前一句所代表的是

两种句式“十 | | — — (句)”和“十 — — | — (句)”，后一句所代表也是两种句式“十 | — — 十 | — (句)”和“十 | — — 十 — | (句)”。如果按照上述标注，填词时连用五个平声或仄声字那就大错特错了。

(3) 如果只有一首词，或者同一个词牌的某个句子，只有一位词人用了不同的句式，那么，“同格同位比较”就是自身的实际平仄格式。这样，对于那些古人只有一首词的词牌，传统词谱就是这首词各字平仄格式的机械模仿，今人填词就只能依样画葫芦了。然而，实证分析表明，古人仿效某位词人的“自度曲”或“自创曲”填词时，绝不是简单的机械模仿。与此同时，对于那些词例很多的词牌，但某个句式的变化只有一首词出现，传统词书中也是要求“照此办理”。例如，《满江红》是一个有相当多词作的词牌，它的上阕第三句和第四句有好几种句式，而《康熙词谱》等传统词书，则只是对所谓正体（或正格）通过“同格同位比较”后进行平仄标注，如按照柳永词这两句为一个带三字读的七字句和一个四字句，其平仄标注为“十 十 十（读）十 — 十 |（句）十 — — |（韵）”，而还有一种由一个领字带后面两个四字句的情况，其平仄标注只是在某首词的下面，按照其用字实际情况来标，如为“| | — — |（句）| — — |（韵）”。显然，这种标注对今人依谱填词的束缚是可想而知的，更重要的是这种束缚并不符合唐宋词人生动灵活的创作实践。但是，传统的那种“单通道”的词谱编制方法却无法实现这种“多通道”的标注。

针对上述问题，实证分析时，还可进行“同牌同位比较”、“同牌同类比较”和“同牌参照比较”，并参照统计分析格式来具体确定相关句式的平仄。

2. 同牌同位比较。所谓“同牌同位比较”，就是比较同一词牌不同格式同一位置某个句子的平仄格式，也就是将某调某一句“同格同位比较”后的各种平仄格式归集起来再行比较。例如，《康熙词谱》收集了十体《汉宫春》，第一句均为四字，各格“同格同位比较”后的平仄格式有三种，分别为“十 | — — (句)”、“| | — — (句)”、“— | — — (句)”。然而，若是进行“同牌同位比较”，它们的平仄格式就可归纳为“十 | — — (句)”。

3. 同牌同类比较。所谓“同牌同类比较”，也就是比较同一词牌同一类句子的平仄格式。这里所说的“同类”既包括句子的字数要相同，又包括句子的句式要相同，还包括句子的用韵与否要相同。例如，《青玉案》上阕大多数格式都有“三字读”，所以，还可在“同格同位比较”的基础上进行“同牌同类比较”。这些“三字读”的平仄格式有“| 十 |（读）”、“| — |（读）”、“| | |（读）”三种，且可归纳成“| 十 |（读）”。然而，下阕只有个别格式有“三字读”（如毛滂词“但莫负、团圆愿”），这时传统词书就严格按照“同格同位比较”原则，标注成“| | |（读）— — |（韵）”。但若是根据“同牌同类比较”的话，我们则可以将其标注为“| 十 |（读）— — |（韵）”。又如，《满江红》上阕第四句，《康熙词谱》根据有限的几首词进行“同格同位比较”后的标注为“十 — — |（韵）”。然而，若是进行“同牌同位比较”和“同牌同类比较”，同样是入韵的第二句

四字，其平仄却是为“十 — 十 |（韵）”，所以，该句的平仄标注也可以为“十 — 十 |（韵）”。若扩大样本量（即词例的数量），又可得到实证的支持，如岳飞《满江红》相应的句子则是“壮怀激烈”。

4. 同牌参照比较。所谓“同牌参照比较”，是指必要时可以按照用韵与否的区别，将相应的两字句同四字句或六字句的后两字比较，或将四字句同六字句的后四字比较，或将三字句与七字句的后三字比较等。例如，对《翠楼吟》而言，既有四字句，还有二字句。对于入韵的相应句子而言，四字句和二字句的平仄标注分别有“— — — |（韵）”、“| — — |（韵）”、“| |（韵）”等格式，通过参照比较，并借鉴统计分析格式，可将有关的四字句和二字句的平仄格式，分别标注成“十 — 十 |（韵）”和“十 |（韵）”。

（二）比较实证分析与统计分析格式，标注各词句平仄格式的具体步骤

对于某个具体的词牌而言，根据其长短句结构，“表”述词谱的关键就是确定词谱中各词句的平仄格式。这项工作可按照实证分析“四个比较”后的平仄格式，依次与统计分析格式进行比较后再合理确定。所谓“统计分析格式”，就是七言和五言诗句的“定格与变格”，以及由它们派生出来的其他字句的平仄格式。所谓“实证分析格式”，也就是与上述四种实证分析相对应的“同格同位比较格式”、“同牌同位比较格式”、“同牌同类比较格式”和“同牌参照比较格式”。在具体确定各词句的平仄格式时，一般遵循如下步骤：

1. 将同格同位比较格式与统计分析格式进行比较。传统词书所提供的词谱，基本上都属于“同格同位比较格式”。将它们与统计分析格式进行比较后，如果两者基本吻合，则据此确定词谱中各词句的平仄格式。如果出现连续多字都是“可平可仄”的标注，则需要对照词例，将几种不同的句式各自单列出来，并参照统计分析格式标注。如果同格同位比较分析格式与统计分析格式相比，有些字仍有“放宽”的余地（如四字句的平仄标注为“— — | |”），则可进入下一步骤，进行“同牌同位比较”。

2. 在同格同位比较分析的基础上，再进行同牌同位比较，并将同牌同位比较分析格式与统计分析格式进行比较，如果两者基本吻合，原则上可据此确定词谱中相应句子各字的平仄格式。如果这一步做完后，与统计分析格式相比，仍然有些字还有“放宽”的余地，同样再进入下一步骤，进行“同牌同类比较”。

3. 对于那些难于进行同位比较分析，或同位比较分析后仍然存在可能放宽个别字“可平可仄”的情况，在“同格同位比较”和“同牌同位比较”的基础上，再进行“同牌同类比较”，将同牌同类比较分析格式与统计分析格式进行比较，并本着慎重原则，对那些两者基本吻合的格式，原则上可参照比较结果来确定词谱中相应句子的平仄格式。

4. 在进行上述三个比较之后，如果有些字的平仄仍然有放宽的可能，则可进行“同牌参照比较”，将比较结果与统计分析格式进行比较，对那些两者基本吻合的格式，按照宽严适度的原则，参照比较结果来确定词谱中相应句子的平仄格式。

（三）统筹实证分析与统计分析格式，确定各句平仄格式的标注

根据上述实证分析的“四个比较”，再结合不同字数句子的统计分析格式，就可以标注长短各句的平仄格式了。

1. 五字句和七字句平仄格式的确定。五字句和七字句不但是“等长句”诗词的基本句式，也是“长短句”诗词的基础句式。如第二部分所述，根据对《白香词谱》所标注的平仄格式，也就是五字和七字词句“同格同位比较”后平仄格式的统计分析表明，表四和表五分别所示的七言和五言诗句的“定格和变格”，与这两种句子“同格同位比较”后平仄格式的吻合程度达97%以上。所以，在确定五字或七字词句平仄格式时，应优先考虑采用这些统计分析格式。

（1）确定五字词句平仄格式举例：例一，《水调歌头》上阕第一句，《词学全书》的标注为“+ | + - |（句）”；《词律》、《白香词谱》和《唐宋词格律》的标注为“+ | | - |（句）”；《康熙词谱》的标注则为“+ + + + |（句）”。根据“同格同位比较”的实证分析，《水调歌头》第一句的平仄格式存在三种情况：一为“+ | + - |（句）”（如苏轼“明月几时有”，傅公谋“草草三间屋”）；二为“+ - - | |（句）”（如毛滂“九金增宋重”，王之道“斜阳明薄暮”）；三为“+ - | - |（句）”（如张孝祥“江山自雄丽”，石孝友“美人在何许”）。显然，这三种“同格同位比较”的实证分析结果，正好与五字句“定格与变格”中的相关格式对应。所以，在《水调歌头》的词谱中，上阕第一句的平仄格式应定为上述三种平仄格式均可。

例二：《菩萨蛮》上下阕末句五字。《词学全书》、万树《词律》和《康熙词谱》的标注均为“+ - + | -（韵）”，《白香词谱》和《唐宋词格律》的标注均为“+ - - | -（韵）”。然而，根据对《菩萨蛮》上下阕末句五字的实证分析，它有两种平仄格式，一为“- - + | -（韵）”（如李白“长亭更短亭”）；二为“| - - | -（韵）”（如李白“有人楼上愁”）。而这两种平仄格式正好就是五字句“定格与变格”中的两种。所以，在《菩萨蛮》的词谱中，上下阕末句这五字的平仄格式可定为上述这两种。

例三，《青玉案》下阕第二句，有一种句式是一个带“三字读”的八字句，如曹组词：“凤楼远、回头漫凝睇。”毛滂词：“也不用、多情似玉燕。”根据“同牌同位比较”的结果，该句的后五字的平仄格式对应着统计分析中的一种变格“- - | + |”，所以，在《青玉案》的词谱中，该句式就用这种平仄格式。

（2）确定七字词句平仄格式举例：例一，《卜算子》上下阕第三句，《词律》、《白香词谱》和《唐宋词格律》的标注均为“+ | - - | | -（句）”；《康熙词谱》的标注则为“+ | - - + + +（句）”。然而，根据对《卜算子》上下阕第三句七字的实证分析，该两句有三种平仄格式，一为“+ | - - + | -（句）”（如苏轼“时见幽人独往来”和“拣尽寒枝不肯栖”）；二为“+ - + | | - -（句）”（如李石“不知辛苦为谁甜”和“人间唤着返魂梅”）；三是“+ | - - + - |（句）”（如杜安世“水榭风亭”）。