

吟唱·赏析·教学

——古典诗词赏析

何瑞澄◎著



九州出版社 | 全国百佳图书出版单位

吟唱·赏析·教学

——古典诗词赏析

何瑞澄◎著



九州出版社 | 全国百佳图书出版单位
JIUZHOU PRESS

图书在版编目(CIP)数据

吟唱·赏析·教学:古典诗词赏析 / 何瑞澄著. —
北京:九州出版社, 2013.6
ISBN 978-7-5108-2163-9

I. ①吟… II. ①何… III. ①古典诗歌—诗歌欣赏—
中国 IV. ①I207.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 120477 号

吟唱·赏析·教学:古典诗词赏析

作 者 何瑞澄 著
出版发行 九州出版社
出 版 人 黄宪华
地 址 北京市西城区阜外大街甲 35 号 (100037)
发行电话 (010)68992190/2/3/5/6
网 址 www.jiuzhoupress.com
电子信箱 jiuzhou@jiuzhoupress.com
印 刷 北京广达印刷有限公司
开 本 710 毫米×1000 毫米 16 开
印 张 23
字 数 397 千字
版 次 2013 年 10 月第 1 版
印 次 2013 年 10 月第 1 次印刷
书 号 ISBN 978-7-5108-2163-9
定 价 35.00 元

★版权所有 侵权必究★

自序

我写这些文章，很多是讲稿，主要是想对一些老师、学生和诗词爱好者有点帮助；当然，也想与同行商讨，向专家请教。我希望尽可能做到从实际出发，有的放矢，让听众或读者有点收益。所以广泛听取群众意见，整理、分析、归纳后，根据不同水平、不同要求，写出不同层次，甚至不同风格的文章。我注意到普及与提高相结合，注意到学术性、知识性与艺术性、趣味性相结合，注意到深入浅出、生动活泼等问题，有时还讲解与吟唱相结合。有些文章是在不同的场合里讲课或在不同的刊物上发表，对象不同，要求各异，所以有些内容相同或相似，但表达方式不一样。

我不仅从小爱读诗写诗，而且爱论诗唱诗。在向别人学习的同时，我往往喜欢独立思考，自创新意。因此，在“诗词漫议”和“名作赏析”的文章中，我自有我的看法；在诗词吟唱的问题上，我在不断实践中探索出一条以古法吟咏为基础，结合粤曲唱腔与地方民歌腔调的新的吟唱路子，颇受欢迎。

这些都可以说是我涉足诗坛数十年的成果。同时它在我的教坛上也发出异彩光辉，大大地帮助我提高了教学质量，密切了我和学生的关系。

当然，我的教学经验也是数十年淀积起来的。

我十五岁就教过民众夜校，二十岁教过工农夜校。二十一岁大学毕业后正式当中学老师。五十一岁踏上大学教坛，退休后还多次受聘于老年大学，任文学教师。半个多世纪的粉笔生涯，把青丝染成白发，在校园，献出了我的青春，倾尽了我的心血。直至今今，已是风烛残年，但我还是一直热爱着教育事业，热爱着我的学生。“落红不是无情物，化作春泥更护花”。

“读写探索”与“教学随笔”这两部分，乃是我在教坛上的成果，倾注着我对教育事业的爱，对青少年学生、以及中老年学生的爱，是我毕生的心血写成的。

作者简介

何瑞澄，笔名丹霞，女，1930年2月生于广东番禺，1951年毕业于广西大学中文系。广西教育学院古代文学教授。广西老年大学教师。20世纪40年代开始创作，50年代末获博白县文联文艺创作奖，80年代初在南宁开始参加诗坛活动，为广西作家协会会员、中华诗词学会会员、广西诗词学会理事、南宁市诗词学会名誉会长、1987年赴京参加全国中华诗词学会成立大会，1991年赴桂林参加全国当代诗词第四届学术研讨会，1992年赴庐山参加全国首届中华女子诗词创作研讨会，1993年赴澳门参加全球汉诗诗友联盟大会第四届年会暨诗词学术研讨会。在海内外发表有：专著《清诗词赏析》，合著《实用诗韵》，学术论文70余篇，散文百余篇，诗词曲联千首。论文《关于古典诗词吟唱》获广西中国文学学会第一届优秀成果奖；散文《澳门行》在全国教育学院院报研究会第十一次年会上评为作品类二等奖；诗词《临江仙·晚霞颂》获1991年广西“晚晴杯”诗词大赛一等奖，《采桑子·洛溪大桥》获1994年《咏广州》全国征诗大赛优秀奖，《踏莎行·农民新村》获1996年全国第二届新田园诗歌大赛三等奖等。《浅谈清词对唐宋词的继承与发展》、《漫谈诗词的美学意蕴》、《关于古典诗词吟唱的探讨》、《在改革中发展》等分别发表于美国、新加坡的诗刊及中国人民大学资料中心以及国内省级以上多处刊物中。近年把作品集中编成《自怡斋杂钞》四卷（《闲云集》载诗词曲联，《求索集》载诗词论文与赏析文章，《春泥集》载教学论文与诗词基本知识等，《舒卷集》载散文小说等）。另有近百万字的长篇小说《幻影》（编成书后未正式发表）。还致力于诗词吟唱的研究和实践，自谱自唱的诗词曲60多首制成两卷录音带（120分钟）远传海内外，有2首收入《中国诗词名家吟诵集锦》录像带，3首收入《华夏诗声吟诵会》录音带，2首收入《中国古诗词吟诵曲选》，3首在广西人民广播电台播放，并多次在国内外诗会雅集上作现场吟诵咏唱表演。20世纪50年代、70年代与80年代三次评为先进教育工作者。

目 录

Contents

第一辑 诗词漫议

- 关于诗词吟唱问题的初探 /3
- 古典诗词的吟唱对学诗和教诗的帮助 /10
- 诗坛、艺坛、教坛上的吟唱 /16
- 浅谈诗词吟唱 /18
- 吟唱·欣赏·创作
——当代诗词应继承发展吟唱艺术 /21
- 关于用粤曲唱腔谱唱诗词的探索 /26
- 白话民歌和粤曲小调 /28
- 诗词吟唱综论 /32
- 远绍南唐，近承晏柳，下启周姜
——浅谈秦观在词史上的地位和影响 /40
- 浅谈清词对唐宋词的继承发展 /48
- 略论清诗词的上承下启 /55
- 漫谈诗词的美学意蕴 /63
- 浅谈曲的语言美 /73
- 漫谈曲的美学内涵 /77
- 漫谈楹联的内涵美 /80
- 谈诗说画 /83
- 雅俗共赏好 /89
- 漫谈粤剧的雅俗共赏 /95
- 漫话晚晴诗 /98
- 漫话“锤炼” /104
- 漫话填词 /111
- 在改革中发展 /118
- 浅谈写诗与撰文 /129

目 录

第二辑 名作赏析

- 高度的概括精练
——屈大均《读陈胜传》浅析 /145
- 九月衣裳未剪裁
——黄景仁《都门秋思》浅析 /147
- 颂冬须有傲骨
——苏轼《赠刘景文》浅析 /149
- 高度的凝练，巧妙的含蓄
——杜牧《泊秦淮》浅析 /151
- 寒江独钓
——柳宗元《江雪》浅析 /153
- 漫谈《竹石》
——郑板桥《竹石》浅析 /155
- 咏物寄意，赞花抒怀
——陆游《黄蜀葵》浅析 /157
- 依依惜别情
——李白《送孟浩然之广陵》简析 /159
- 惜春情意深
——孟浩然《春晓》简析 /160
- 幽静孤高摄梅魂
——姜夔《疏影》赏析 /161
- 满怀忠愤借酒浇
——韩偓《贺新郎》赏析 /164
- 以清幽淡静之笔，写闲情逸致之趣
——韩偓《鹧鸪天·兰溪舟中》赏析 /167
- 联想丰富，虚实相生
——汪莘《沁园春·忆黄山》赏析 /169
- 悲壮苍凉稼轩风
——戴复古《水调歌头·题李季允侍郎鄂州吞云楼》赏析 /172
- 以乐景衬哀情
——戴复古《洞仙歌》赏析 /175
- 写景层层烘托，抒情步步深入
——史达祖《绮罗香·咏春雨》赏析 /177
- 白描·反衬·寄寓
——史达祖《双双燕·咏燕》赏析 /179
- 物是人非寄恨深
——史达祖《三姝媚》赏析 /181
- 委婉低回，沉郁深厚
——卢祖皋《江城子》赏析 /183
- 先声名作
——王安石《桂枝香》赏析 /185
- 水月朦胧
——张自明《水月洞》赏析 /187
- 巧妙的对比辛辣的讽刺
——读《圆圆曲》一得 /189
- 堪供借鉴
——介绍两首纳兰词 /192
- 画意诗情蕴曲中
——粤曲传统金曲《再折长亭柳》赏析 /194
- 从《大观楼旧句》谈楹联艺术美
——《大观楼旧句》赏析 /198

第三辑 读写探讨

- 从读到写 /203
- 读懂写通 /205
- 写作首要在于积累 /207
- 文贵乎情 /210
- 美的探索 /212
- 谈谈培养文学细胞 /213
- 怎样把文章写得更美 /215
- 谈艺术想象 /216
- 提高艺术欣赏力 /218
- 写出“韵味”来 /220
- 画龙点睛 /222
- 学会抓特征 /224
- 谈语言的准确、生动 /226
- 千锤百炼绕指柔 /228
- 观察·想象 /230
- 认真观察你的周围 /232
- 摄取特征镜头，描绘典型事物 /234
- “尽”与“未尽” /236
- 心领神会 /238
- “时代青年”与“老古董” /240
- 言外之意 /242
- 各具风韵 /243
- 虚词的妙用 /245
- 司马为何穿青衫？ /247
- 从“金戈铁马”想起的 /249
- 从“化干戈为玉帛”说起 /251
- 从“点行频”谈到唐代的兵役制 /253
- 品诗如品茗 /255
- 谈谈读诗和写诗 /257
- 关于绝句结构的例举 /265

目 录

Contents

第四辑 教学随笔

- 古文教学与作文教学相结合 /269
- 漫谈中学里的诗歌教学 /288
- 按古典诗歌的特点进行教学
——对中学古典诗歌教学之管见 /294
- 在传授知识的同时传授方法 /308
- 谈学校加强诗词教学的问题 /315
- 化作春泥更护花
——我是怎样引导学生学会读诗、写诗和教诗的 /318
- 把预习引进课堂 /325
- 抓住学生心理 /327
- 问答式不等于启发式 /329
- 把“幽默”引进课堂 /331
- 把比较法引入课堂 /333
- 比较中加深理解 /335
- 深入浅出 /337
- 交流情感 /339
- 指“叨”为“叨” /341
- 化呆板为活脱 /342
- 宽严应得当 /344
- 趣味性知识性艺术性相结合 /346
- 教诗从何下手 /348
- 诗词吟唱与语文教学 /350
- 讲讲·读读·唱唱 /352
- 诗韵生琴韵 /353

第一辑

诗词漫议

关于诗词吟唱问题的初探

十年来，我试用改造过的粤曲唱腔和民歌小调来谱唱诗词曲约四十多首，灌成三盘磁带。在实践中反复探索，对诗词吟唱问题，初步形成了一些粗浅的认识。

—

吟唱原是诗坛本色。

华钟彦教授在《唐诗吟咏的研究》一文中指出：“吟咏是深入诗歌的最好门径”，“吟咏是创作诗歌的基本功”，“吟咏是诗歌的艺术表现之一”。这些论断都是非常中肯而精辟的。

在文学领域内，诗词特别讲究意境美。而通过音韵美体现意境美，可说是诗词独特的艺术表现手法。自有诗歌起，诗与乐就结下不解之缘；诗歌的吟唱是伴随着诗歌的产生而产生，伴随着诗歌的发展而发展的。二者均发乎情，所谓“诗言志，歌永言，声依永，律和声”（《尚书》）。《吕氏春秋·古乐篇》载：“昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阕。”《史记·孔子世家》中载：“诗三百，孔子皆弦歌之。”《诗经》多属民歌，《楚辞》多是仿楚地民歌写的，均可以唱。“乐府”顾名思义是入乐的诗。即使是文人所作的诗，也大都可唱。如《古诗十九首》：“上有弦歌声，音响一何愁。谁能为引曲？无乃杞梁妻……”杜甫在《羌村》中写“请为父老歌，艰难愧深情。”“歌罢仰天叹，四座泪纵横。”可见一斑。词、曲更可谓是音乐文学，本来就是写来供歌唱的。既然如此，那么，要欣赏诗词，不通过吟唱又怎能品出其中韵味？至于创作，也离不开吟唱。古人写诗词，不少是通过“吟—写—吟—改—吟—定稿”这么一个反复的艰苦过程的。古代大诗人杜甫说：“陶冶性灵存底物，新诗改罢自长吟”（《解闷》）。古往今来，不少诗人词家都熟谙音律，有些还是音乐家。这些人的作品音节尤其谐美，韵律悠扬，吟唱起来就自然而然地把人带入优美的艺

术意境（如李煜、晏殊的小令，柳永、周邦彦的慢词）中。这正是由于他们在创作时的吟咏中就已通过乐律因素塑造了艺术意境，故写下来才有那么强烈的感染力。到了后来的曲词，更往往是通过舞台演唱后而不断修改完善的。关汉卿写《窦娥冤》，王实甫作《西厢记》都曾如此。

吟唱不仅对诗歌的欣赏和创作有重要作用，对诗歌的传授也极为重要。我国自古以来就非常重视诗教，孔子曰：“不学诗，无以言。”儒家把“诗三百”尊为《诗经》，列作教学的必修课。老先生们教诗都是摇头晃脑地吟哦的。现代人教诗，许多就只作讲述至多加上一点朗诵。我认为，现代自由诗与外国诗可以通过朗诵来传授。对于富有民族传统特色的古典诗歌，则往往朗诵还不足以恰切而深透地表达出其中的感情与意境来，必须通过吟唱来传神。这大概由于这些诗歌本来就是与音乐紧紧相连，其意境美、形象美往往是通过语言的音乐美传达出来的缘故。作品中的音韵、格调、旋律与思想内容、艺术风格是和谐统一的，不通过吟唱很难传神地表达出来。如苏轼《念奴娇》的豪壮，柳永《雨霖铃》的缠绵，等等，无不如此。因为朗诵的音色、音阶、音量，以及抑扬顿挫、节奏旋律等，都比不上吟唱那么灵活多变，错综复杂。故吟唱比朗诵表现力更强，也更动听，给学习者以更深刻的印象。而且反复吟唱，不仅有助于加深记忆和理解，还能更好地提高艺术欣赏力和学习兴趣。因为老师优美的吟唱，使学生获得高级的艺术享受，在高雅的艺术氛围中愉快地吮吸着知识的乳汁，学习兴趣怎能不自然而然地提高？

二

吟唱有其基本的原则和规律。

诗词吟唱有些是配以固定曲子的，有些是没有固定曲子的。不同的地方又有不同的方言，不同的腔调。但不管怎样，都应有个总的要求，这就是内容决定形式，声情表达文情，使音乐语言与书面语言达到高度的和谐调协。只有这样，才能唱出诗心，传出诗情；也只有这样，才能帮助听者提高艺术鉴赏力，加深对作品的理解和认识。因此，不管用什么方式来吟唱，都应遵循一个重要的原则，就是“声情一致，表里如一”，还应尊重一条基本规律，就是“平长仄短”。本来这些原则和规律前人在古法吟咏中已经提出，而且很自然地代代相传，只是近世以来，许多人不注意或不懂得罢了。

为什么说“平长仄短”是个基本规律呢？因为这取决于平声与仄声的性质。所

谓“平声平道莫低昂”，自然便于拉腔长吟；仄声字调或升或降或短促，要拉长来吟唱当然就比较困难。掌握了这么一条规律，则不管是古体、近体、词曲，都能比较顺利地吟咏上口。

按这个规律来吟唱近体诗是最好掌握的。因为近体诗形式严整，所谓前有浮声，后有切响，“一简之内，音韵互殊，两句之间，轻重悉异”。古人早已概括出这么一种格式；除韵字必须长吟外，平起的句中长吟处就在“二四四二”。仄起的句中长吟是应在“四二二四”。例如杜牧的《泊秦淮》是平起的，除韵字“纱”、“家”、“花”必须长吟外，句中长吟处就在“笼”、“淮”、“知”、“江”四字。刘禹锡的《秋词》是仄起的，除韵字“寥”、“朝”、“霄”必须长吟外，句中长吟处就在“秋”、“言”、“空”、“情”四字。

至于长短悬殊、用韵互异的古体诗，则较难掌握了。但“平长仄短”这条基本规律还是不能丢的，只是必须在审情度意的基础上选择恰当的吟咏处罢了。如《敕勒歌》首句“敕勒川”是“入入平”，入声太短促，当然是“川”字长吟，而“天苍苍”这三连平句，则应在“苍苍”二字处长吟，而不应平均使用力量。

词曲继近体律绝发展而来，其中律句颇多。对律句，则可接近体诗的吟咏法。如晏殊的《浣溪沙》，除韵字“杯、台、回、来、徊”必须长吟外，句中长吟就应在“词、年、阳、何、曾、园”几处。即使不是五、七言的句子，也可按“平长仄短”这规律来吟的。如晏几道的《临江仙》头二句“梦后楼台高锁，酒醒帘幕低垂”，除韵字“垂”必须长吟外，句中长吟处则应在“台、醒（读平声）”二字。

然而，“平长仄短”只是吟唱中的一般规律，并不是绝对的教条，其实“平长仄短”是要受“声情一致”这个原则制约而可以灵活变通的。

在古体诗中，很讲究“三平落脚”“五七同声”，那么，是否连着这三个平声字都要长吟，第五与第七字都要长吟？不，应看诗情而定。如陈子昂的《登幽州台歌》中“念天地之悠悠”一句，“之”字是助语词，应轻声带过。“悠悠”是叠字词，应紧紧相连，重点长吟应落在末尾的“悠”字，才能抒发出作者当时的苍凉之感。

近体诗中，有些是变格的，有些是拗句的，也不能全按“二四四二”或“四二二四”这个格式来吟咏。如王维的《渭城曲》，除韵字“尘”、“新”、“人”必须长吟外，句中长吟处就应在“城”、“青”、“君”、“关”四字处，这就变成“二四二四”了。这固然是变格使然，同时也是诗情决定。“君”字长吟表依依惜别，“关”字长吟传送出路茫茫的孤寂之苦。

在词曲中这种变化尤大，有时甚至为了诗情发展的需要，变成“仄长平短”。如李煜的《破阵子》是他入宋当俘虏后的第一首亡国词，全词充满了一种“亡国之音哀以思”的情调。首句“四十年来家国”虽为仄声收，但也应拉腔长吟，才足以抒发其亡国的深哀剧痛，而在一连几句吟叹后，到上片末句“几曾识干戈”处，就像痛苦至极大声哭喊一番后已声嘶力竭，最后就转为低沉幽咽，故“戈”字虽为平声，但却以短促收煞为好。

其实，“声情一致”这个原则岂止制约着“平长仄短”的规律，它实际上制约着整个吟唱设计。从选用曲词与唱腔，到在吟唱中的拉腔长吟、回环重叠、休止间歇、轻重缓急、抑扬顿挫、长短高低、激昂沉郁等，都要根据诗情发展的需要来决定。

三

吟唱的方法应是百花齐放的。

当然，所谓百花齐放，也应在“声情一致”这个基本原则的制约下，并尽可能参照“平长仄短”这基本规律，而不是随意哼哈。有些人认为吟唱是一种尖端艺术，高不可攀，我认为不应这样神秘化。

其实，只要掌握了上述的原则和规律，则不管是无固定曲子的曼声吟诵也好，或是配上曲子的复杂吟唱也好，都会运转自如，表情达意的。对于初学者来说，还可以分三步走，由易到难，从简单到复杂。

第一步是曼声吟诵。这是无固定曲谱，腔调也不一致，只要求按“平长仄短、声情一致”这古法就行，故有人称之为古法吟咏。一般是仄字读，平字吟，读读吟吟，吟吟读读。这种吟咏法比较简单，容易掌握，但变化不大，易流于呆板。过去的老先生教诗词大都是用这种方法给学生传授的，故很自然地代代相传。

第二步是用民歌小调的曲谱来配唱。如龙舟、木鱼、采茶、花鼓、莲花落、信天游等，大都有固定曲谱的。只要句式与情调相应的诗词都可以谱上去唱。我曾拿一首粤语民歌“落雨大，水浸街，阿哥担柴上街卖，阿妹出街着花鞋……”的谱子来配唱李煜的《捣练子》（深院静）与朱彝尊的《桂殿秋》（思往事），也很和谐有韵味。桂北的“莲花落”与桂南的“采茶曲”，则可以谱唱刘禹锡的《竹枝词》（杨柳青青江水平）等七言小诗。因为民歌谱子固定而且较简单，又是久已流传于民间，脍炙人口的，所以用来谱唱诗词也不难，初学吟唱者也易学上手。不过这种方法有很大的局限性，对情调与句式不相应的诗词就不能谱唱了，特别是不适合于慢词。要随

心所欲地吟唱，那就得更上一层楼，攀上第三步。

第三步是自创曲子来谱唱。当然，如果还有古调在的，则按古调唱就最能反映作品的本来面目，但古调大部分都失传了，那就只好重新配曲。这就要掌握好作品的内容、风格、意境、形象、感情等，配出来的曲才能合原作的意，吟唱起来也才有韵味。在创作曲谱中当然也应该是百花齐放的。不过，在实践中我体会到，用改造过的带有古典民族特色的地方戏曲（如京剧、桂剧、昆曲、粤曲、越调以至黄梅戏等）的唱腔来配谱，比用时代歌曲的调子来配更能表现古典诗词的风韵，这大概是由于传统式的唱腔更适合于表达古色古香的古典诗词。我在用改造过的粤曲唱腔来配唱古诗词的过程中，摸索探讨，有如下几点体会。

第一，情调不同的作品，应谱以不同的曲调，才能做到以声情表达文情。每一种民歌或戏曲的唱腔，都有其适应不同情调的腔喉与曲子。以粤曲的唱腔来说，如唱的诗词是豪放悲壮的，则宜用滚花、首板、霸腔等，像陆游诗《十一月四日风雨大作》；若唱的诗词是哀婉凄切的，则宜用龙舟南音、二王慢板之类。有的还可用反线苦喉，如李白的《子夜吴歌》。有些虽词牌相同，但情调不同的，所谱的曲也应不同。例如李煜那首《破阵子》（四十年来家国）是抒发其亡国之哀痛、辞庙之仓皇的感情，而辛弃疾那首《破阵子》（醉里挑灯看剑）则是抒发其渴望杀敌立功的豪气与壮志难酬之悲愤。给这两首词谱的曲子当然不同。

第二，一篇之内，也要按作品感情发展的脉络而谱以高低抑扬的曲调。如苏轼的《水调歌头》，全词基调是豪放洒脱的，但其中感情发展的脉络跳荡与转变较为复杂。首句“明月几时有”是豪放洒脱的，曲调就应高昂轻快。到“我欲乘风归去……何似在人间”几句，则含有抑郁苍凉之感，蕴涵着作者被贬谪中“忧谗畏讥”之慨。要把这种感情抒发得淋漓尽致，“间”字之后就得拉腔长吟。到了月影西斜更入人静之际，则在苍凉之中又披上一层孤寂感，情感就变得较低回纤细了。故过片头三句“转朱阁，低绮户，照无眠”，就应吟唱得较为低沉委婉。文思发展到“不应有恨，何事长向别时圆”时，又蕴含着作者既自伤远贬异乡，又忧虑弟弟子由遭遇不妙，月圆人不圆，百感交集之哀怨，唱腔就应悠扬邈远。可是，苏轼到底是个豪放派，胸怀比较旷达，他懂得“人有悲欢离合，月有阴晴圆缺，此事古难全”的道理，而不会坠入无穷无尽的悲痛之中。所以，唱到这几句富有哲理性的句子时，音调、情绪都应从平静而渐向旷阔发展。这样过渡到末二句“但愿人长久，千里共婵娟”，恢复洒脱疏豪之情，与开头照应，就显得自然，而使全首词浑然一体。

第三，关键的词、语、句、段，可用拉腔、复迭、休歇的方法来突出表现。拉腔，可更酣畅地抒情；复迭，可给人更深刻的印象；休歇，可给人以想象的余地。因此，在吟唱中如能灵活地掌握，则不仅可使曲子的高低快慢、轻重抑扬调节得更好，从而增强音乐的旋律美，而且能更好地突出关键之处，从而更有力地表现主题。像吟唱李煜的《破阵子》时，在上下片之间作短暂的体歇，正是给人留个想象的空间，体味一下作者由“凤阁龙楼连霄汉”的帝王生活沦到“一旦归为臣虏”的凄苦境地的深哀剧痛。又如谱唱《敕勒歌》时，把“天苍苍，野茫茫，风吹草低见牛羊”几句复迭一次，第二轮的节奏稍快，腔调提高，这样一唱三叹，重复中又有变化，就有回环往复之美，且有深化抒情之效。再举个拉腔的例子，且以柳永的《雨霖铃》首句“寒蝉凄切”为例。因为“凄切”乃本篇之主调，全词所抒写的离人缠绵悱恻之情，作者在开篇就以“寒蝉凄切”之声烘托表达出来。因为“寒蝉”哀叫那“凄切”之声，正似离人“哽咽”之语。这是很出色的“以声写情”的范例。所以这个“切”字应拉腔长吟，而且在拉腔中应有抑扬顿挫，才能表达出那凄切之声，体现出那呜咽之语。但“切”字是入声，非常短促，怎样拉腔长吟？我试创了个升降音法，即在末字后升高或降低半音或一两个音之后才来拉腔，就圆滑畅通了。

第四，为了强化感情，渲染气氛，加强音乐的美感，有时在某些地方可以灵活地加上些“衬字”或“衬音”。本来加“衬字”是元曲的特点，诗词是不能加衬字的。这里所说的加“衬字”，并不是说在吟诗填词时超越诗律词牌来任意加字。而只是说在吟唱时偶尔加上个别的虚词而已。而且必须加得自然，就是在情之所到，不得不发的情况下才加，绝不可随意滥加。比如，吟唱李商隐《锦瑟》时，唱完前六句，加上一个“唉”字的轻声叹词，乃是在上面一连串的深沉感慨之后，情不自禁地从心底发出的慨叹。这个叹词虽轻，却能收到加浓哀怨之情的艺术效果。

至于加衬音，是指唱完一句之后，用一个或一串音符来衬托，使这句话更突出。有单衬音（一个音符）与复衬音（几个或一串音符）。如李煜的《相见欢》，唱完首句“林花谢了春红，太匆匆”之后，重复“太匆匆”三字，并在两次末后都加上一个低沉的单衬音，则能更好地渲染痛惜春残花落、韶华飞逝的感情，帮助人们去揣摩作者心头那深沉的隐痛。唱到末句“自是人生长恨水长东”之后，加上一个复衬音，把“水长东”的形象用音乐语言表达出来，使人们联想到作者亡国恨之长有如长流不断的江水，从而收到“言已尽而意无穷”的艺术效果。

第五，诗词与剧曲，唱法应有别。