

## 音韵常识及诗词格律

### 第一节 音韵学概述

#### 一、音韵学的内容

(1) 什么音韵学 音韵学，也叫“声韵学”、“汉语音韵学”，是中国传统语言学的一个门类，是研究汉语语音古今沿革的一门学科，它对各时期汉语音系进行音类的分析和音值的构拟。

(2) 音韵学的研究对象。古人已经作古，今天研究古音，只能根据汉字在不同时期的不同读音来研究汉语语音不同时期的特点，进而了解语音的历史变化。

(3) 古音韵的历史分期：大致可为四个时期：

a、上古时期 先秦两汉的语音，以《诗经》音系为代表，称为古音学。

b、中古时期 魏晋南北朝至唐宋时期的语音，以陆发言的《切韵》音系为代表，陆书只存残卷，现存北宋陈彭年等编的《广韵》保存了它的原貌，称为今音学。

c、近古时期 元明清时期的语音，以元·周德清的《中原音韵》为代表，它是现代汉语的直接源头。

d、现代时期 现代语音，以现代普通话音系为代表。

在宋元时期，有些音韵学者以图表的形式分析韵书中的反切，展示汉语语音系统，形成一门学科，称为等韵学。如《韵镜》、《七音略》等。

(4) 古今语音研究的异同：

共同点，都是以语音为研究对象，且古代的语音是现代语音的源头，对语音的分析都要从结构构成入手。

不同点，一是目的不同，现代的语音研究是为了审音、正音、规范语音等；古代音韵的研究是为了解决阅读古书的问题，如古音通假、古书的读音、假借、诗词格律等。二是研究材料不同，现代有活着的口语材料，古代只有间接的材料，如韵书、韵文、注音等书面材料，这些材料是间接的。三是研究方法不同，现代以平面描写为主，古代则更注重纵向表述，古今对比等。

## （5）音韵学的功用

第一、为了深入了解现代汉语的语音系统；例如：“家、见、间、解”等字在有些方言中读“g”声母，古代的四声与现代汉语四声为何不同？

第二、便于掌握语音演变规律，使语音更加规范化；例如：异读词审音问题，**缔**（**di**）（**ti**）二音，《广韵》属霁韵，与弟、第、递同，故读（**di**）；**械**（**xie**）（**gai**）二音，《广韵》胡介切，属于匣母，齐齿呼，应读细音；疾有阳平、去声二音，《广韵》秦悉切，属于全浊从母，入声当读阳平；普通话异读词审音表正是根据古今音变规律进行审读的。

第三、利用音韵知识进行方言调查、推广普通话。《方言调查字表》就采用了古音体系。

第四、可用音韵知识查阅古代的工具书，如《广韵》、《佩文韵府》、《经籍纂诂》、《助字弁略》、《说文通训定声》、《经传释词》等工具书多用音韵编排，不懂音韵就无从下手。

第五、为解读古代文献中的语音问题；如通假字的问题、破读的问题、探讨同源词、古汉语虚词中的通用假借等。

## 二、古今语音的变化

### （1）语音是变化的。

a、历代的韵文今天读起来不押韵，如杜甫的《登高》：

风急天高猿啸哀，渚清沙白鸟飞回；无边落木萧萧下，不尽长江滚滚来；  
万里悲秋常作客，百年多病独登台；艰难苦恨繁双鬓，潦倒新停浊酒杯。

《广韵》都属于“灰韵”。又如李白的《越女词》：

“长干吴儿女，眉目厌新月；屐上足如霜，不著鸦头袜。”古代都属入声韵。

b、谐声字不谐声。 如：

从“禺”得声的有“遇、寓、隅”和“偶、耦、藕”两种读音，

从“句”得声的有“拘、驹”和“苟、够”两组读音，

从“京”得声的有“景、鲸”和“谅、凉”“掠”等三组读音。

c、反切注音拼不出该字读音， 反切是“上字取声母、下字取韵母及调”的注音方法。如：水一式轨切、怒一乃故切、祖一则古切、都一当孤切等；但

有些反切如：东—德红切、山—所间切、朝—直遥切等，声韵调都与原字不相符。

d、韵书的韵部与今不同，如《广韵》有入声韵部，“觉、月、角、竹、璞、浞”等字都是入声字，又如“谈、侵”等字收“—m”尾，也是现代普通话中没有的。

#### e、通假字

《出师表》：“欲信大义于天下”，“信”通“伸”；

《战国策》：“女朝出而晚来，吾倚门而望”，“女”通“汝”；

《汉书·刘向传》：“民萌何以戒勉”，“萌”通“氓”；

《诗经·葛覃》：“害浣害否，归宁父母”，通假字与本字读音不同。

f、异文 重文 如“溯”又写作“泝”，以“斥”为声符；“梅”又写作“媒”，以“某” 为声符。“伏羲”又写作“庖牺”，诸如此类，都属于古今音变的现象。

宋代以前对这种变化认识并不很清楚，采用“叶韵”使之和谐；更有甚者，临时改变经典原文。一是擅自改经，唐明皇把《尚书·洪范》“无偏无颇，遵王之义”的“颇”改为“陂”；二是用“叶音”的办法，朱熹的《诗集传》）例如：《关雎》“左右采之”，“琴瑟友之”，《诗集传》注：“采，叶此礼反”，“友，叶羽已反”。

宋代的吴才老著《韵补》、《诗补音》《字学补韵》、《楚辞释音》，认为古人韵宽，创通转之说，

明代的陈第指出：“时有古今，地有南北，字有更革，音有转移，亦势所必然。”

（《毛诗古音考》）他还著有《读诗拙言》、《屈宋古音义》，正式宣告古音学成立。

其后，古音研究日趋精密。如顾炎武的《音学五书》；江永的《古音标准》、《四声切韵表》；戴震的《声韵考》；段玉裁的《六书音韵表》；孔广森的诗声类》；钱大昕的《十驾斋养新录》；王念孙的《古韵谱》、《音学十书》；朱骏声的《说文通训定声》；章太炎的《小学问答》；黄侃的《音略》等，使古音轮廓大致清楚了。

### 三、音韵学参考书目

- 1、罗常培《汉语音韵学导论》 2、王力《汉语音韵学》

- 3、唐作藩《音韵学教程》      4、陈复华《汉语音韵学基础》  
5、史存直《汉语语音史纲要》      6、任铭善《汉语语音史要略》

#### 四 音韵学的基本概念

##### （一）关于声母方面的术语

1、字母 即声母的代表字。又称为“声”、“纽”、“声纽”、“音纽”“声类”等名称，所谓“声类”，归纳反切上字的类别就是“声类”；所谓“纽”，即枢纽、关键，古人认为声母是汉字字音的关键和中心。

唐代以前，声母只用反切上字表示，或者叫双声，也没有统一的标目，同一声母可用不同的反切上字来表示，例如“**d**”这个声母就可以用“德、得、冬、端、丁、多”等汉字表示，只要这些汉字是以“**d**”起头即可。

唐代末年，有人参照印度梵文的体文给汉字创制了表示声母的字母。我们知道，古人学习宣传翻译佛经要学习拼音文字的梵文，梵文的字母叫“悉昙”

（**siddham**），这种“悉昙”字母分为两种，一种叫“体文”，一种叫“摩多”，“摩多”又叫“转声”（即元音的意思）。“体文”就是声纽，章太炎在《国故论衡》中说：“体文者，纽也”。较早的梵文书叫《悉昙字记》，是唐德宗贞元年间（公元**785-805**）写的。唐人就是受到梵文“悉昙”体文的启发并参照藏文字母体系，给汉语创制了字母。二十世纪初在敦煌发现的这类材料有两份，一是《归三十字母例》，一是守温论音书的残卷，即《守温韵学残卷》中的三十字母，内容基本相同。这三十字母代表了当时汉语的三十个声母。前者藏英国伦敦不列颠博物院，后者藏法国巴黎国家图书馆。二十年代，北大教授刘复先生到法国将后者抄写回来，收在《敦煌掇琐》里。守温是唐代末年的一个和尚，他的三十六字母是：

唇音 不芳并明

舌音 端透定泥 ——是舌头音。 知彻澄日 ——是舌上音。

牙音 见溪群来疑等字是也

齿音 精清从是 ——齿头音 审穿禅照 ——是正齿音。

喉音 心邪晓 ——喉中音，清。 匣喻影亦 ——喉中音，浊。

到了宋代，不知何人增为三十六个，即传统的三十六个字母。

把三十六字母与三十字母相比较，舌音多“娘”、唇音多“非敷奉微”、齿音多“床”。最大的不同是唇音一分为二，分出“非敷奉微”（唇齿音），大致反映了唐宋之间的汉语声母系统。

2、五音 七音 是音韵学上对声母按发音部位进行的分类。五音指“唇、舌、齿、牙、喉”，七音再加上“半舌、半齿”，后来进一步分析，就把唇音分为“轻唇、重唇”，舌音分为“舌头、舌上”，齿音分为“齿头、正齿”。与现代汉语声母发音部位所用的术语大同小异。

梁·顾野王《玉篇》里就有“五音声论”。

《玉篇》中“五音声论”附会五方，并各举八个例字：

东方喉声	何我刚谔	可康各	西方舌声	丁的定泥宁亭听历
南方齿声	诗失之食止示胜识		北方唇声	邦庞剥雹北墨朋邈
中央牙声	更硬牙格行幸亨客			

《尔雅》里还有“宫、商、角、徵、羽”五音，本指古代音乐，后人用以比附字母。

钱大昕《十驾斋养新录》指出：“五音声论分喉牙舌齿唇五声，每各举八字为例，即字母之滥觞也。”

陈澧《切韵考》中说：“五音声论粗疏，实不足为法，乃字母之椎轮耳。”

3、清浊 传统音韵学对声母发音方法进行的分类。其依据是声带颤动与否，不颤动者为清音，反之为浊音。进一步分析，不送气清音为全清，送气清音为次清；塞音、塞擦音、擦音为全浊，鼻音、边音、半元音为次浊。

据《隋书·潘徽传》记载，三国魏李登的《声类》中就有清浊的概念。该书是“始判清浊”。

唐孙愐《唐韵》序中说：“切韵者，本呼四声，引字调音，各字有清浊”。

方以智的《切韵声原》中说：“将以用力轻为清，用力重为浊乎？”“以初发声为清，送气声为浊乎？”

清代江永在《音学辨微》中说：“清浊本于阴阳，一说清为阳，浊为阴，天清而地浊也；一说清为阴，而浊为阴，阴字影母为清，阳字喻母为浊也。”

对声母发音方法的分析，音韵学上还有别的名称，主要有两套：

一套叫“发声、送气、收声”，陈澧解释为：“发声者，不用力而出者也；送

气者，用力出者也；收声者，其气收敛者也。”

二套叫“戛、透、𪗇、捺”，是清末音韵学家劳乃宣提出来的。主要是指声母发音时送气与否以及气流出来时是否受阻、受阻方式。“戛”类指不送气的塞音和塞擦音，“透”类是气的塞音和塞擦音，“𪗇”类包括擦音和边音，“捺”类就是鼻音。后来邵作舟又从𪗇类中分出一个“拂”类，指擦音，而𪗇就专指边音。这些名称使用不很普遍。

## (二) 关于韵母方面的术语

1、韵：以声调为纲，以韵腹和韵尾为依据对汉字读音进行的分类。在现代汉语中，押韵只要求韵腹和韵尾相同，而不考虑声调，唐代的近体格律诗则四声不能通押。换言之，平、上、去、入四声只能各自为韵。

如王维的《山居秋暝》：

空山新雨后，天气晚来秋。明月松间照，清泉石上流。

竹喧归浣女，莲动下渔舟。随意春芳歇，王孙自可留。

“秋流舟留”，《广韵》同属“尤韵”

再如苏轼《新城道中》：

东风知我欲山行，吹断檐间积雨声。岭上晴云披絮帽，树头初日挂铜钲。

野桃含笑竹篱短，溪柳自摇沙水清。西崦人家应最乐，煮葵烧笋饷春耕。

其中“行、声、钲、清、耕”属庚韵。“郎、朗、浪”三字，在《广韵》中分属“唐、荡、宕”三韵。

2、韵类 韵类本来是指韵书中反切下字的分类(声类指反切上字的分类)，如《广韵》东韵，反切下字就分成两类。换句话说，韵类是带上声调的韵母。

3、韵部 不区别韵头和声调，归纳韵腹和韵尾相同的字就是韵部。

4、韵目 韵书中韵部的代表字。如《广韵》里的平声“先”韵，包括了现代读-an、-uan、-ian、-yan等韵母的许多字，如先、天、千、年、烟、贤、玄、渊……等，这些同韵的字中任何一个字都可以作为这个韵部的代表字，但在传统韵书上习惯用“先”字，并把这些同韵字称为先韵，那么“先”就是一个韵目。

《广韵》206韵，就有206个韵目。

5、韵摄。宋元的等韵图把《广韵》206韵进行归并，韵腹(主要元音)相同

或相近、韵尾发音部位相同的归为一类，称为“摄”，摄有摄取、归类的意思。通过归纳，《广韵》206韵就并为“通、江、止、遇、蟹、臻、山、效、果、假、宕、梗、流、深、咸、曾”这十六摄。比如“效”摄，就包括了平声“豪、肴、宵、萧”，上声“皓、巧、小、筱”，去声“号、效、笑、啸”十二韵。其共同点都收(-u)尾。

6、等呼 古代音韵学家根据韵头的不同对韵母进行的分类。

关于“呼”，宋元等韵图根据韵头或主要元音有无[u]而把韵母分为开口呼和合口呼两类，凡韵头是[u]或主要元音有[u]的是合口呼，反之是开口呼。换句话说，只要韵母中有[u]的都是合口呼，没有[u]的都是开口呼。可见古代的开合区别实际上就是圆唇和不圆唇的区别。江永在《音学辨微》中说：“音呼有开口合口，合口者吻聚，开口者吻不聚也。”

后来由于语音的演变，韵头出现了[i-]、[u-]、[y-]三类，再加上不用这三个韵头的，于是就成了现在的四呼。

所谓等，是古代音韵学里根据[i]介音的有无，主要元音发音时口腔共鸣空隙的大小，把两呼各分为一、二、三、四等。清代江永说：“一等洪大，二等次大，三四皆细，而四尤细。”主要指元音洪细而言。例如：

开口呼	一	二	三	四	合口呼	一	二	三	四
韵	寒	删	仙	先	韵	桓	删	仙	先
例字	干	奸	犍	坚	例字	观	关	劝	涓

7、阴声韵 阳声韵 入声韵 根据韵尾不同而对古韵进行的分类。

阴声韵 指开韵尾和元音韵尾的韵

阳声韵 指鼻音韵尾的韵(-n、-m、-ng 尾的)

入声韵 指收塞音韵尾的韵([-k]、[-t]、[-p]收尾)

8、对转 旁转 所谓对转，指古音中阴声韵、阳声韵、入声韵之间相互转变。如阳声 ang、an、am 失去鼻音韵尾-ng、-n、-m，入声[ak]、[at]、[ap]失去塞音韵尾[-k]、[-t]、[-p]就变成了阴声韵[a]。反之，阴声韵增加鼻音韵尾或塞音韵尾，就转变为阳声韵或入声韵。阳声的鼻音韵尾变为塞音韵尾，就变成



了入声韵，反之亦然。

所谓旁转，指古音中阴声和阴声、阳声和阳声、入声和入声之间的相互转变。如阳声韵中 **ang** 与 **ong**，主要元音 **a** 与 **o** 开口由稍大到稍小，可以转变。

古人立此术语，旨在说明语音变化的现象。如“等”、“待”、“特”皆从“寺”得声，而古音分别在“蒸”(阳声韵)“之”(阴声韵)“职”(入声韵)韵，正是对转的结果。

### (三) 关于声调方面的术语

#### 1、四声 平、上、去、入四种声调的总称。

据《南史·陆厥传》载：齐永明【齐武帝年号(公元 483-493 年)】“时盛为文章，吴兴沈约，陈郡谢朓，琅邪王融，以气类相推轂，汝南周顒善识声韵。约等为文皆用宫商，将平上去入四声……”。这是四声见于记载较早的材料。

《梁书·沈约传》中说：“约撰《四声谱》，以为在昔词人累千载而不寤，而独得胸衿，穷其妙旨，自谓入神之作。高祖雅不好焉，帝问周舍曰：‘何谓四声’？舍曰：‘天子圣哲’是也，然帝竟不遵用。”

明代的真空和尚作《玉钥匙歌诀》，其中说：“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”。

“五四”以后，刘复从法国、赵元任从德国学了现代语音学，分别写了《四声实验录》和《中国语言字调的实验研究法》，才对汉语声调作了科学描写，接着罗常培确定并采用了“五度标调法”。

2、平仄：旧体诗赋及骈文中把所使用的字音分为平声和上去入声两类，平即平声，仄即上去入声，平声与仄声相互调节，使声调和协，谓之调平仄。

3、舒促：促指入声，因其发音短促而得名，舒指平上去三声。

## 第二节 上古语音系统



## 一、上古音研究的材料和方法

### 1、上古韵部研究的材料和方法

材料：《诗经》《楚辞》以及上古其它韵文的入韵字和汉字的谐声系统。

上古音的研究是从韵部开始的。如《诗经》的第一篇《关雎》的一章和二章头四句的韵脚“雎、洲、逌、流、求”都是《广韵》尤韵字，到今天普通话也还押韵，但后面的就不押韵了，“服”和“侧”，“采”和“友”、“芼”和“乐”不仅主要元音不同，而且韵尾也不同。

梁末沈重的《毛诗音》提出“协句”说。如《邶风.燕燕》三章“燕燕于飞，上下其音，之子于归，远送于南”中的“南”字下注云：“协句，宣乃林反”。意思是“南”本读那含反，但在这里应改读乃林反，与“音”押韵。朱熹《诗集传》大倡叶音说，所犯错误相同。

考求古韵部的方法，主要是系联。例如：

《小雅.沔水》第一章中“海、止、友、母”押韵，为一个押韵单位

《关雎》第四章中“采、友”为一押韵单位。

《周南.芣苢》第一章中“采、友”为一押韵单位。

《邶风.匏有苦叶》四章中“子、否、友”押韵，为一押韵单位。

《小雅.六月》六章“喜、祉、久、友、鲤、矣”为一押韵单位。

《小雅.十月之交》五章中“时、谋、莱、矣”为一押韵单位。

《王风.君子于役》一章中“期、哉、埭、来、思”为一押韵单位。

《卫风.氓》一章中“蚩、丝、谋、淇、丘、期、媒”为一押韵单位。“

以上各章中的押韵字虽然今韵有“ai、-i(后)、ou、u、-i(前)、i、ei”的区别，但在《诗经》时代既然能互相押韵，主要元音就一定相同，也就是说一定在一个韵部。

此外，先秦的其他韵文也可用这种方法系联，作为参照系数。如《尚书》、《楚辞》、《荀子》等也有一些押韵文字，系联在一起，扩大了同一韵部的字数。

第三是关于形声字系统，段玉裁提出“同声必同部”，亦即声符相同的字古代韵部必定相同。如“其”在“之”部，从其得声的“淇、棋、期、欺、基、箕、祺、骐”等字也是“之”部字。汉字的形声字在《说文》时代已达到 85%以上，系联其形声字大有可为。

在系联时值得注意的有两点：

一是要明《诗经》的韵例。否则会出现系联成一部的现象。

二是形声字产生历时很长，造字的人很多，难免有古今之别、方音之异，不可能有一个很统一的标准。

## 2、上古声母研究的材料和方法

材料：

一是“谐声字”：如从“甫”得声的“捕、浦、埔、搏、薄”等字，在古代声符应该是相同的。说明古代双唇音与唇齿音不分。再如从“登”得声的有“橙”、“澄”等字，说明舌头舌上音不分。

二是“通假异字”：例如《诗经·邶风·谷风》四章：“凡民有丧，匍匐救之。”《礼记·檀弓下》引作“扶服”、《孔子家语》引作“扶伏”，古书里还有作“蒲伏”或“蒲服”。又如“鸚鵡”在《说文》中作“鸚 ”。又如《尚书·禹贡》有古泽名“孟猪”，《左传·僖二十八年》作“孟诸”，《周礼·夏官·职方氏》作“望诸”，《史记·夏本纪》作“明都”，《汉书·地理志》作“盟诸”。以上几例均说明唇音的分合以及舌音与齿音的关系。

三是“古人读音”：即东汉魏晋时给先秦西汉古书所作的注音。其术语为“读

若”、“读如”、“读为”、“读曰”便是。《尚书大传》：“播国卒相行事”，郑玄注：“播，读为藩”。《说文》：“媼，顺也，读若媼。”

四是“声训”：就是用声音相同或相近的字解释词义。如

《诗经·采薇》：“靡室靡家。”郑玄笺：“靡，无也。”

《诗经·大雅·皇矣》：“陟我高冈。”笺：“陟，登也。”

《礼记·檀弓下》：“洿其宫而猪焉。”注：“猪，都也。”

东汉刘熙《释名》一书声训至多。

五是“古反切”：六朝以后的类隔切多属此类。如《经典释文》《广韵》中都有。如“庑”，莫杜反。“悲”，府眉反。“长”，丁丈反。

## 二、上古韵部研究

陈第反对朱熹叶音说。顾炎武开始分析《诗经》《楚辞》的用韵，分为十部。后来的段玉裁为十七部，黄侃二十八部，王力二十九部，《楚辞》三十部。

第一、同声必同部。“仪”属“歌部”，则从“义”得声之“俄哦饿鹅峨娥娥娥莪蚁议”等字皆在歌部。

第二、三十部管到先秦。

第二、三十部不分雅俗、方域。

## 三、上古声母系统

1、古无轻唇音。凡轻唇之音，古读皆为重唇。

《诗》：“凡民有丧，匍匐救之。”《檀弓》引作扶服，《家语》引作扶伏。

《诗》：“诞实匍匐。”《释文》：“本亦作扶服。”

《左传·昭十三年》：“奉壶饮冰，以蒲伏焉。”《释文》：“本又作匍匐；蒲本亦作扶。”

《左传·昭二十一年》：“扶伏而击之。”《释文》：“本或作匍匐。”

《史记·苏秦传》：“嫂委蛇蒲服。”

《范睢传》：“膝行蒲服。”

《淮阴侯传》：“俯出裤下蒲伏。”

《汉书·霍光传》：“中孺扶服叩头。”皆匍匐之异文也。”（钱大昕《十驾斋养新录》卷五）。

2、古无舌上音。古无舌头舌上之分。知彻澄三母，以今音读之与照穿床无别也；求之古音则与端透定无异。《说文》‘冲读若动’。

《书》：‘惟予冲人。’《释文》‘直忠反’。古读直如特，冲子犹童子也。字母家不识古音，读冲为虫，不知古读虫亦如同也。《诗》：‘蘊隆虫虫。’《释文》‘直忠反，徐徒冬反，《尔雅》作蠃，郭都冬反，《韩诗》作虫冬，音徒冬反。’是虫与同音不异。《春秋·成五年》：‘同盟于虫牢。’杜注：‘陈留封邱县北有桐牢。’是虫桐同音之证。”（同上）

3、娘日二纽归泥说。“古音有舌头泥纽，其后支别则舌上有娘纽，半舌半齿有日纽，于古皆泥纽也。何以明之？涅从日声，《广雅·释詁》：‘涅，泥也。’涅而不缁，亦为泥而不滓，是日泥音同也。从日声，《说文》引传：‘不义不暱。’

《考工记·弓人》：杜子春注引传：‘不义不昵。’是日昵同音也。……《说文》彳日文（上日下文），字从日，亦从内声作（彳内），是古音日与内近……日与泥、内同音，故知其在泥纽也。入之声今在日纽，古文以入为内。《释名》曰：‘入，内也。……是则入声同内，在泥纽也。任之声今在日纽，《白虎通》《释名》皆云‘男，任也。’又曰‘南之为言任也。’《淮南·天文训》曰：‘南吕者，任包大也。是古音任同男、南，本在泥纽也。……’（章太炎《国故论衡》上）

以上几类，还有很多例证，如：

关于舌头舌上不分：《说文》“冲读若动。”《诗·七月》“二之日凿冰冲冲。”《诗·大雅》“追琢其章。”即雕琢。证的繁体从“登”得声，淡的繁体从“詹”得声，从者得声之字作“堵、都、赌”等。

关于娘日归泥：内—讷、若—诺、而—耐。

关于喻三归匣、喻四归定：爰（喻三）--缓（匣母）、云（喻三）魂（匣母）、或（匣母）--域（喻三）、《韩非子》“自营为私。”《说文》作“环”《诗·大雅·皇矣》“无然畔援（跋扈）”《汉书》、《叙传》作“换”。

兑（定母）--悦锐（喻四）--桶（定母）、台（定母）--怡（喻四），齐人易牙，《论衡》作狄牙，还如多—移、炎—淡均属此类。

#### 四、上古声调，至今也无定论。

#### 五、诗经韵例（教材 p534 页）

##### 1、韵在句中的位置

a、韵脚。即句尾用韵。如《关雎》第一章

b、虚字脚。即句尾用一个虚字衬音，无意义。如：《邶风·旄丘》、《邶风·墙有茨》、《君子偕老》、《东山》用“也”字；《齐风·南山》、《小雅·采薇》用“止”字；《周南·汉广》用“思”字；《郑风·大叔于田》用“忌”字；《邶风·柏舟》用“只”字；《小雅·菀柳》用“焉”字；《商颂·那》用“哉”字；《齐风·著》用“乎而”；《邶风·北门》、《小雅·伐木》用“我”字；《郑风·蓍兮》用“女（汝）”字等等。

##### 2、韵在章中的位置

a、一韵到底。《桃夭》《日月》

b、换韵。《卫风·氓》押三韵；《七月》押四韵、五韵。

还有押交韵和抱韵两种特殊形式的。例如：

《召南·野有死麋》：“野有死麋，白茅包之；有女怀春，吉士诱之。”又如《周颂·思文》：“有命自天，命此文王；于周于京，缵女维莘。”

c、叠句叠韵。

《相鼠》：“相鼠有皮，人而无仪，人而无仪，不死何为？”

《曹风·尸鸠》：“尸鸠在桑，其子七兮。淑人君子，其仪一兮；其仪一兮，心如结兮。”

《秦风·黄鸟》：“谁从穆公，子车奄息，维此奄息，百夫之特。”《郑风·叔于田》：“叔于田，巷无居人，岂无居人，不如叔也，洵美且仁。”

### 3、韵在篇中的位置

a、整齐与参差。

①整齐的：《王风·兔爰》三章，章七句；《魏风·伐檀》三章，章九句；

②参差的：《小雅·雨无正》七章，二章章七句、二章章八句、三章章六句。

b、回环。即字句在诗篇中反复出现。

①章中回环。《邶风·旄丘》：“何其处也？必有与也。何其久也？必有以也。”

《卫风·氓》：“及尔偕老，老使我怨。淇则有岸，

隰则有泮。总角之宴，言笑晏晏。信誓旦旦，不思其反，反是不思，亦已焉哉。”

②章与章回环。

《召南·甘棠》：

“蔽芾甘棠，勿剪勿伐，召伯所茇。”

“蔽芾甘棠，勿剪勿败，召伯所憩。”

“蔽芾甘棠，勿剪勿拜，召伯所说。”

《卫风·竹竿》：

“泉源在左，淇水在右；女子有行，远兄弟父母。”

“淇水在右，泉源在左；巧笑之瑳，佩玉之傕。”

《唐风·葛生》：

“夏之日，冬之夜；百岁之后，归于其居。”

“冬之夜，夏之日；夏刚之后，归于其室。”

c、遥韵。如《豳风·东山》：“我徂东山，慆慆不归。”

d、尾声。如《周南·汉广》：“汉之广矣，不可泳思，江之永矣，不可方思。”  
《邶风·柏舟》见教材 535 页。

### 第三节 中古音系及音变规律举要

李登的《声类》，吕静之的《韵集》，《切韵》只剩残卷，《广韵》共收字二万六千多个，用反切上字 452 字，反切下字 1193 个。音韵学家正是利用上字求声、下字求韵。

《广韵》编排的具体体例是：先平上去入四声分卷，因为平声字太多，所以分为两卷，名为上平声，下平声。共五卷，平声上卷二十八韵，平声下卷二十九韵（平声共五十七韵），上声卷五十五韵，去声卷六十韵，入声卷三十四韵，共二百零六韵。

同一韵按声母或介音的不同，分开排列。同音字在一起，用○隔开唐人叫“小韵”，宋人叫“纽”。

206 韵四声相配为六十一类，如一“东董送屋”、三“钟肿用烛”、二十“文吻问物”、二十二“元阮愿月”等都是如此。

#### 一、《广韵》的声母系统

##### 1、考求声母的方法

一种是系联法，一种是统计法。前者是清末音韵学家陈澧（1810—1882）第一个使用的。他著有《东塾读书记》、《切韵考》等。后者是近代学者白涤州的统计法。

陈澧认为“切韵之法以二字为一字之音，上字与所切之字双声，下字与所切之字叠韵。上字定其清浊，下字定其平上去入。”（《切韵卷》卷一）他的系联法共用三个条例。



第一、基本条例：“切语上字与所切之字为双声，则切语上字同用者、互用者、递用者，声必同类也。”如：

“冬”都宗切。“当”都郎切。切上字同用“都”，故声母同类。

“都”当孤切。“当”都郎切。切上字互用，故声母亦同类。

“冬”用“都”作切上字，“都”用“当”作切上字，递相为用，声必同类。

第二、分析条例：“其两切语下字同类者，则上字必不同类。”例如：

“彤”、徒冬切，“冬”、都宗切；“彤”与“冬”、“宗”反切下字属于递用条例，下字同类，那么反切上字“徒”和“都”必不同类。也就是说“冬”和“彤”声类不相同。（因为如果上字亦同类，则为同音字，不必出两个反切）

第三、补充条例。“切语上字既系联为同类，然有实同类而不能系联者，以其切语上字两两互用故也。”

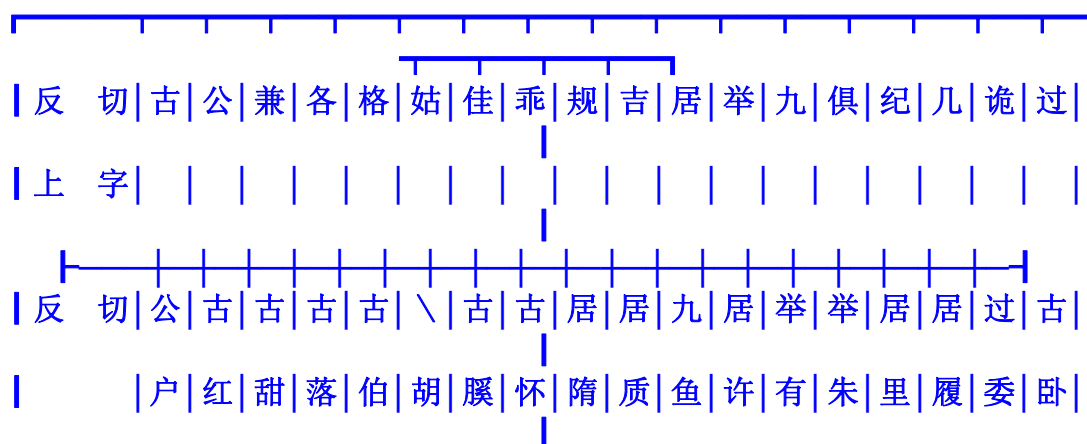
陈澧把《广韵》452个切上字系联为四十声类。

清声（全清、次清）二十一类：即“见溪晓影端透知彻照穿审庄初山精清心帮滂非敷”，

浊声（全浊、次浊）二十九类：即“群匣于喻疑定来泥澄娘床禅日神从邪並奉明”。

黄侃、钱玄同都主张把“明”、“微”分为二类，即四十一声类。后来瑞典汉学家高本汉著《中国音韵学研究》又把“见溪疑影晓来”六母一分为二，得四十七声类。

白涤洲著《广韵声纽韵类之统计》，也得出四十七声类的结论。下面以“见”母字为例看白氏的统计法：





第一、唇音只有一类。无“非敷奉微”，

第二、“娘泥”二母合一。

第三、齿音有三套声母。即“照穿床审禅”在《广韵》中可分为“庄初崇生”和“章昌神书禅”两类，所以宋人的三十六字母减去（合并）“非敷奉微娘”，加上（分化）“庄初崇生”，就是三十五个。

## 二、《广韵》的韵母系统

### 1、考求韵母的方法

**206 韵不等于 206 个韵母。**《广韵》共用反切下字 **1193** 个，陈澧考求方法是：

第一、基本条例。“切语下字与所切之字为叠韵，则切语下字同用者、互用者、递用者韵必同类也。”

如“东”韵：

东—德红切，公—古红切；东、公同用“红”为切下字，为同用；

公—古红切，红—户公切，公—红互为切下字，为互用。又东、红、公为递用。那么这三个字属于一个韵类。

第二、分析条例。“反切上字同用者，反切下字必不同类。”如

“懵—莫中切，”、“蒙—莫红切”，上字相同，韵必不同。

第三、补充条例。“切语下字既系联为同类矣，然亦有同类而不能系联者，以其切语下字而两两互用故也。如‘朱俱无夫’四字，韵本同类。朱，章俱切，俱，举朱切，无，武夫切，夫，甫无切。朱与俱、无与夫两两互用，遂不能四字系联矣，今考平上去入四韵相承者，其每韵分类亦多相承。切语下字既不系联，而相承之韵之分类，乃据以定其分类。否则，虽不联系，实同类耳。”

陈澧通过系联，把《广韵》**206 韵**的 **1193** 个切下字系联为 **311** 个韵类。周祖谟分为 **324** 类，黄侃分为 **335** 类，李荣先生为 **334** 类，邵荣芬先生分为 **326** 类，白涤洲用统计法归为 **290** 类，高本汉也是 **290** 类。

## 2、《广韵》的韵类和韵母

韵类也不等于声母，韵类还有声调的区别，如果进一步进行归纳，凡介音、

主要元音、韵尾相同的韵类依平、上、去相承归为一类，入声单列为一类，把《广韵》归为舒声 **91** 个韵母，促声 **50** 个韵母。共计 **141** 个韵母，这就是《广韵》的韵母系统。

### 3、《广韵》的声调——四声

唐代的处忠和尚在《元和韵谱》中说：“平声哀而安，上声历而举，去声清而远，入声急而促。”

### 4、中古声母到现代普通话声母的演变规律

普通话有二十二个声母，与《广韵》三十五个相比较，突出特点有四：

第一、 浊声母清化。《广韵》有十个全浊声母“并定澄从邪崇神禅群匣”，到现代普通话中都变成了清声母。其变化条件是凡全浊声母的平声字今读相应的送气清声母字，凡全浊声母的仄声字今读相应的不送气清声母字。

第二、 知、庄、章三组合流为卷舌音“**zh、ch、sh**”。

第三、 精、见二组在齐齿呼、撮口呼前分化出舌面音“**j、q、x**”。而在开口呼、合口呼韵前仍分别读作“**z、c、s**”和“**g、k、h**”。

第四、 零声母的字大量增加。

“喻”母字“余俞移夷维盐延羊盈”等字，

“匣”母中的于类字“于为违尤炎袁云王”等字，

“明”母中分化出微母字“无微晚文亡”等字，

“疑”母字的大多数“鱼吾宜我危严颜元昂迎”等字都成了零声母字。

### 5、韵母的演变的总趋势是：“由繁到简、合流归并”

#### ①韵尾合流归并。

一是入声韵尾失落。《广韵》有 **40** 个阴声韵、**51** 个入声韵，现代普通话只有阴、阳两类韵母，古代的入声韵丢失韵尾之后，都归并到相应的阴声韵中去了。如：“屋”韵《广韵》为“**uk**”，今丢失“**K**”韵尾，与“**u**”同韵。（这一项归并减少 **50** 个韵母）。

二是阳声韵尾“**-m**”消失，归并为“**-n**”尾中去，如“谈覃侵寢沁感盐敢艳添咸

陷衙檻严凡范梵”等字现代都收“-n”韵尾。这一项减少九个韵尾。

②韵头由繁到简。

《广韵》有开、合两呼，每呼四等。普通话只有四呼，其演变的大致情况是：

古代开口一二等今为开口呼，开口三四等今为齐齿呼，合口一二等今为合口呼，合口三四等今为撮口呼。

③主要元音合流归并。

如山摄今简化为“an”，在《广韵》中有“寒韵 an--、桓韵 an--、删韵 en--、山韵 n--、仙韵 3n--、先韵 ēn—”其主要元音各不相同。

## 6、古今四声比较，变化规律有三

第一、平分阴阳。即古平声字的全清次清音今读阴平，古平声字的全浊次浊音今读阳平。例如：

全清（阴平）：帮（帮）、方（非）、当（端）、张（知）、相（心）、庄（庄）、章（章）、商（审三）、香（晓）、央（影）。

次清（阴平）：滂（滂）、芳（敷）、汤（透）、仓（清）、昌（昌）、康（溪）。

全浊：（阳平）、房（奉）、堂（定）、肠（澄）、藏（从）、常（禅）、强（群）、航（匣）。

次浊（阳平）：忙（明）、囊（泥）、郎（来）、瓢（日）、昂（疑）、羊（喻四）。

第二、浊上变去。“浊上”是指全浊声母的上声字，次浊上声则仍然读上声。“尤”韵的“九舅有”三字，古代都是上声字，现代只有“舅”变去声。这是因为“舅”是古群母字，而“九”是全清见母，“有”是次浊喻母。再如：

并母：部薄罢倍被婢抱鲍辨辩辨伴笨棒蚌；

奉母：父妇负阜范犯愤忿奉；

定母：舵惰杜待怠弟道稻淡簟诞断盾囤荡动；

澄母：苙柱雉痔峙赵兆肇纣朕篆丈仲重仗杖；

从母：坐聚在芥罪皂造渐践尽静；

邪母：序叙绪祀已似象像；

崇母：士仕柿撰；

禅母：社墅竖是氏市恃绍受甚善肾上；

群母：巨拒距技奴跪臼咎件键圈近窘菌；

匣母：祸下户亥蟹汇浩後后厚撼舰旱限混项杏幸；

船母：甚；

第三、入派四声。即全浊声母变阳平，次浊声母变去声，清声母变上声。

## 7、掌握古入声字的方法

第一 所有阳声韵的字不是入声字。因为古入声字原本收“**b、t、k**”尾，尾音失落后都是阴声韵，所以今音收“**n、ng**”尾的鼻韵母字没有入声字。

第二、声母是不送气的塞音和塞擦音而读阳平的字是古入声字，即声母为“**d、b、g、z、j、zh**”的阳平字。例如：

**b** —— 白拔跋薄雹孛别蹇勃博驳伯泊舶帛；

**d** —— 达答狄笛得德夺铎敌迭谍读毒独；

**g** —— 革国格隔阁；

**z** —— 卒责族杂凿足则泽；

**zh** —— 哲辙直值轴浊茁逐烛嘱竹侧；

**j** —— 截捷疾节即集绝及籍极杰局菊桔吉结浹夹急觉决倔。

普通话的阳平字有两个来源：一是来自古平声，二是来自古入声。而来自古平声的阳平字，如果声母是浊塞音、塞擦音，一般都读送气清音（即“**p、t、k、c、q、ch**”），不送气的只能是古入声字。

第三 “**ue**”韵母的字大都来自古代入声。

如“虐略决确学月约厥绝雀穴血”等。在常用字中只有“嗟、癩、靴”三个字例外。

第四 “**uo**”韵母与卷舌音“**zh、ch、sh**”相拼的字来自古入声。

如“酌桌琢啄捉着铳濯浊辍拙绰戳说硕朔若弱”等。

第五 “**e**”韵母与古端、精二母声母相拼的字多为古入声字。

如“得德特慝讷勒肋乐则泽责侧策塞色瑟”等。

第六 “ie”韵母和帮组、端组声母相拼的字来自古入声。

如“憋别撇灭蔑跌蝶迭帖铁捏聂列烈劣”等字。

第七 声母“f、z、c、s”和“a”韵母相拼的字是古入声字。

如“发法伐筏罚扎札杂擦撒卅萨飒”等字。

第八、一些开韵尾的有文白两读而又没有意义区别的往往是入声字。如“色”有“se”（文）和“sai”（白）两读。

又如

“泽择角脚血麦脉剥削薄册落六没”等字。除上述八条外，形声字类推也是一个办法。如“夹”是入声，则从其得声的“挟侠浹铗”等字也是入声可知。

再如“合 —— 盒答鸽塔”，“出 —— 拙茁诌倔崛掘掘”等。

#### 第四节 音韵学知识的运用

##### 一、反切

一是采用打比方的方法，即“譬况”法。例如：

高诱注《淮南子·地形训》：“其地宜黍，多旄犀。”注云：“旄，读绸缪之缪，急气言乃得之。”

《淮南子·原道训》：“蛟龙水居。”注云：“蛟读人情性交易之交，缓气言乃得耳。”这种打比方的注音方法如同瞎子摸象，叫人不可捉摸。

二是“读若”或“读如”。《说文解字》例如：“芟读若急”、“询读若宣。”

三是直音法。如《汉书·高帝纪》：“高祖为人，隆准而龙颜。”注引服虔注：“准音拙。”又“单父人吕公善沛令。”注引孟康曰：“单音善，父音甫。”

四是到了唐代，有纽四声法，即在直音的字上加注声调，如唐玄度的《九经字样》：“亨音赫平、亥孩上、贯关去、眺挑上声、绀干去声”。

《颜氏家训》认为“孙叔然创《尔雅音义》，是汉末人独知反语”，又说：“至于魏世，此事大行。”唐代陆德明《经典释文》、张守节《史记正义》以及后来的一些人都认为“反切”是汉末孙炎创造的。但事实上在孙炎之前就有人使用反切了。比孙炎早几十年的王肃著《周易音》就用了十多条反切。应劭《汉书注》



也用了反切注音。三国以后，反切十分流行，妇孺皆知，《三国志》曾记载东吴一道诅咒诸葛恪的童谣，暗示他会死在石子冈，却说“成子阁”。又如南朝任昉批评别人的文章，批语为“高厚”，实则为“狗号”也。

“反切”早期不用“切”字，只叫“某某反”或“某某翻”，自唐代宗大历以后，因忌讳“反”字，才改用“切”字。

《广韵》中可直接拼出正确读音的只占 30%，即所谓音和切，还有 70%则不能直接拼出读音，即所谓类隔切。

先看音和切，例如：

乃故 — 怒 式轨 — 水 防无 — 扶 则古 — 祖 人渚 — 汝、  
当孤 — 都 卢启 — 礼 莫故 — 暮 居义 — 寄 丁果 — 朵、  
胡到 — 号 子苟 — 走 当口 — 斗 苏老 — 嫂 落盖 — 赖、  
悉姐 — 写 乌侯 — 沔 乌紺 — 暗 五口 — 藕 鱼变 — 彦、  
以浅 — 演 於斤 — 殷 于廉 — 炎 五还 — 顽。

其次再看类隔切，变化规律有三类、共九点。

#### 1、反切与上字的清浊。

第一，平声字的反切，上字是清声母的切阴平，上字是浊声母的切阳平（即平分阴阳）。例如：

刊 — 苦寒切（溪母），心 — 息林切（心母），推 — 他回切（透母），  
居 — 九鱼切（见疑），坛 — 徒干切（定母），祈 — 渠希切（群母），  
仑 — 卢昆切（来母），闾 — 力居切（来母）。

第二，反切上字为全浊声母，下字如果是仄声就切为不送气音。反之，上字全浊声母，下字如果是平声字就切为送气音。例如：

忌 — 渠记切（上字群母、下字去声）、度 — 徒故切（定去）、

惧 — 其遇（群去）、藏 — 徂浪（从去）、头 — 度侯切（上字定母、下字阳平），

团 — 度官切（定去）、权巨员（群平）这一规律涉及全浊声母分化问题。

第三，上字全浊，下字上声今改去声。反之，上字非全浊，下字全浊去声

今改上声。例如：

户 — 侯古（匣、见上）；杜 — 徒古（定、见上）；亥 — 胡改（匣、见上）

古 — 公户（见、匣去）；苦 — 康杜（溪、徒去）；乃 — 奴亥（泥、匣去），这一条是全浊上声变去声。

## 2、反切与韵母的分化。

第一，反切上字属“精组”字，下字为齐齿呼，今要改读“**zi**、**ci**、**si**”。

例如：

子 — 即里（精），姊 — 将几（精），私 — 息夷（心），  
丑 — 筍 — 相吏（心），似 — 详里（邪）。

第二，上字为“**zh**”组字，下字为细音者改读为洪音，即齐齿改开品、撮口改合口。例如：

基 — 居之，骗 — 匹战，因 — 於真，应 — 於证，利 — 力至，  
肄 — 羊至，碾 — 尼展，延 — 以然，缕 — 力主，卷 — 居转，  
拘 — 举朱，裕 — 羊戌，缘 — 与专；又如：

齿 — 昌里，然 — 如延，绅 — 食邻，滞 — 直利，试 — 式吏，  
展 — 知溶，贍 — 时艳，仁 — 如邻；煮 — 章与，初 — 楚居，  
戌 — 伤遇，专 — 职缘，川 — 昌缘，吮 — 食允。

第三，反切上字为“**g**类”字，反切下字为细音，则上字随下字改为细音（上随下改）。反之，反切上字为“**j**类”字，下字为洪音，则上字随下字改为洪音（上随下改）。例如：

绛 — 古巷，孝 — 呼教，歉 — 口陷，计 — 古诣，启 — 康礼，  
涓 — 古玄；

归 — 举韦，窥 — 去随，毁 — 许委，匡 — 去王，狂 — 巨王（上字全浊群母、下字平声故读送气音）

## 3、唇音轻重与开合口

第一，上下字都是唇音字，据下字定轻重。例如：

苗 — 武标，免 — 亡辨，徧 — 方緬，奔 — 甫闷；忿 — 匹问，

繁 — 匹凡。

第二，反切上字为“b、p、m”，反切下字为“u”介音的去掉“u”而改开口；下字为“yu”介音的改齐齿；下字为“ia、iang”韵的丢掉“i”介意为开口。例如：

簌 — 补过，叵 — 普火，拜 — 博怪，杯 — 布回，潘 — 普官，  
闷 — 莫困，

边 — 布玄，变 — 彼眷，敏 — 眉殒，巴 — 伯加，怕 — 普驾，  
麻 — 莫霞，

邦 — 博江。

第三，反切上字为“f”声母字，只拼开口韵，如果和“yu”相拼则改合口。例如：

斐 — 敷尾，饭 — 扶晚，烦 — 附袁；府 — 方矩。

参考近人王祖佑的《反切释例》，殷焕先的《反切释要》和《反切续释》，  
许兆麟的《反切拼读入门》。

## 二、古音通假

古代语音相同或相近者古人常常通用假借。从这个意义上说，不明古音不可以知通假，而不知通假者不可与读古书。例如：

(1) 旦日不可不蚤自来谢项王。（蚤通早，同在精母幽部）。

(2) 一厖朔东，一厖雍南。又：错之牢莢之中。（厖、错通措，同在清母铎部）。

(3) 必欲烹而翁，则幸分我一杯羹。《汉书》作“乃翁”。（而在日母，乃在泥母，同属之部）。

(4) 阳货欲见孔子。孔子不见，归孔子豚。《论衡》作“馈”（归在见母微部；馈在群母物部，对转）。

(5) 民不罢劳。（罢通疲，同在并母歌部）

(6) 害浣害否。毛传：“害，何也。”陈奂《诗毛氏传疏》：“传释害为何，《绿衣》传解曷为何，害曷声同，故曷谓之何，害亦谓之何矣。曷者本字，害者假借字，……《汤誓》云：‘时日曷丧’，《孟子·梁惠王》引作‘时日害丧’，”（曷、害同在匣母月部）。

(7)《诗·烈祖》：“方命厥后，奄有九有。”传：“九有，九州也。”（有字何以有州字之义？）

《国语·鲁语》：“共工氏之伯九有也。”韦昭注：“九有，九域也。”（有、域同在匣母，有在之部，域在职部，阴入对转。）（阳平）

## 第五节 诗词格律

### 一、首先应说明三点：

第一，诗歌的格律不单是音韵的问题，它包括名数、押韵、平仄、对仗、语法等方面的问题，音韵只管“押韵”与“平仄”。

第二，押韵不同可以表达不同的感情，壮怀激烈的诗句，其韵必洪通(即声韵)；缠绵悱恻，幽幽相思，如泣如诉，其音必沉冷(入声韵)，至可婉转莺啼，恬静闲适，其音必宽缓(阴声韵)。如《木兰辞》

“唧唧复唧唧，木兰当户织” 息、思、忆 (职韵，幽部)

“昨夜上军贴，可汗大点兵” 名、兄、征 (庚韵，洪亮)

“东市买骏马，西市买鞍鞢” 鞭、边、溅 (先韵，雄壮)

“旦辞黄河去，暮宿黑山头” 啾、飞、衣、归 (微韵，悲壮)

“归来见天子，天子坐明堂” 强、郎、乡、将、妆、羊、床、裳、黄、惶、郎(阳韵，喜乐)

迷离，雌 (职韵，姃妮)

苏东坡《赤壁怀古》历来称为豪放派的代表作，但押入声韵(物、锡、月、屑四韵)，而后人亦为之叹惋者，显得不宏亮。

### 第三，关于诗韵格律的参考书目

①王力《汉语诗律学》、《诗词格律》 ②启功《诗文声律论稿》

③龙榆生《词曲概论》、《唐宋词格律》 ④孙正刚《词学新探》

### 二、诗律：

●关于诗的分类：

对于古代的诗歌，如果给他分类，从不同角度可有不同分类：

《唐诗三百首》分为古诗、律诗、绝句三类，三类中又都附有乐府一类。

古诗——五言、七言(附乐府诗)；律诗——五言、七言(附乐府诗)

绝句——五言、七言(附乐府诗)。

沈德潜《唐诗别裁》分为：古诗、律诗、绝句、五言长律。

(宋)郭知达《杜甫诗集》分为：古诗、近体诗。

我们认为单从形制上看，只分为古体、近体即可。前者不受格律束缚，后者要受格律的束缚，这种约束的规范，表现在以下几方面：

① 句数固定、字数固定；

② 押韵严格(一般押平声韵，一韵到底，首句可押可不押，其余皆隔句押韵，不准押通韵，很少押仄声韵)；

③ 讲平仄；

④ 要对仗。

在此还要补充以下几点：

第一 何谓“律”

在众多的谈诗词格律的书中，都未曾谈到，只有启功的《诗文声律论稿》中有一段话：

“所谓律，是指形式排偶与声调和谐的法则，也就是指整齐化和音乐化的规律，所以这种律又被称为‘格律’，至于词、曲，根本即在音乐的声律中，因此并无‘律词’、‘律曲’等名称”。

《说文》：“律，均布也”。段注云：“律者，所以范天下之不一而归于一。故曰均布也。”律诗则是在诗的格式上使之整齐划一，有一定的标准和规则。

第二 如何唐代会兴起这种近体格律诗

主要有三个方面的原因：

一是时代的要求。各时代都有各自的风气，在先秦，靠口才游说取士，连

横、合纵家，凭咀皮吃饭。苏秦就是这样。在汉代靠专攻一经成家，谁通一经就可以当博士。有所谓“诗经博士，书经博士，易经博士”等。至于许慎就是“五经无双”。到了唐代，科举考试，以诗赋为主，所以吸引广大知识分子用心钻研，艺术修养必然增高，故律诗得以风流数百年。

二是文学自身发展的必然。文学体裁从先秦的《诗经》、《楚辞》，到汉代的《乐府》，诗的形式在日臻完善，到魏晋时期就有比较成熟的七言诗，所以到唐代就自然形成格律的形式。

三是语音的发展，为其创造了条件。音韵学初创于汉魏之交，其标志是反切注音法的产生和早期韵书的问世，韵书是为诗赋押韵而编制的。如果没有韵书，人们押韵就漫无标准，有了韵书就有据可查。再说，从理论上，早在晋代陆机《文赋》就讲到诗赋与声韵的关系，而齐梁时沈约则提出了“四声”、“八病”之说，此后，作诗的人都讲求声律之美，虽有人“苦其苛细”，但仍然是“远近文学，转相祖述，声韵之道大行”（《封氏闻见记·声韵》）。于是，时隔不久，初唐就有了近体格律诗，而后又有了词律和曲律。

（八病：据《文镜秘府论》述：平头指五言诗一、二字不能与六、七字同声；上尾第五字不得与第十字同声；蜂腰五言诗第二字不能与第五字同声；鹤膝第五字不得与第十五字同声；大韵五言诗如以“新”为韵，上九字中不得更安“人”、“津”、“邻”、“身”、“陈”等字；小韵指除韵以外而有迭相犯；旁纽即五字一句中不能有双声之字重出；正纽即五字中不能有同声之字出现。）

### 第三 格律诗的押韵

总的来说，押韵严格，主要表现在：首先从位置上看，格律分为起句入韵和不入韵两种，后面的二、四、六、八句必须押韵。绝句类推。其次，就所押的韵来看，因律诗兴盛于唐代，最初是用《切韵》系的韵书，如《唐韵》、《广韵》。由于这些韵书，分韵过细、过密，所以当时的诗人苦其苛细，故有同用独用之说，所谓同用，就是相邻近的韵，合并通用。到北宋，平水刘渊著《壬子新刊礼部韵略》，合并为 **107** 韵，金人王文郁《平水新刊韵略》又合并为 **106** 韵，即平水韵。除规定的“同用”之外，相邻近的韵是不许通押的。不仅如此，平声韵与仄声韵也不许互押。概括地说，近体诗押韵的格律规定：**1.两属一押韵**，

韵脚在偶句之尾；2.必须一韵到底，不能换韵；3.韵脚字必须是同一韵部中的字，不能通押；4.韵脚字不能重复出现，一首诗中也应避免重复字出现；5.一般押平声韵，很少押仄声韵。

#### 第四 关于律诗的平仄

1.平仄是人们说话以来就存在着的，没有谁能用一个调一直说下去，总要有高低升降才能悦耳动听，讲平仄的律诗只不过是把它规范化，把不自觉的变成自觉的行为。

律诗的平仄归纳起来只有四种句式：

甲、平平仄仄平平仄      乙、仄仄平平仄仄平

丙、仄仄平平平仄仄      丁、平平仄仄仄平平

根据首句入韵或不入韵于是就有四种格式，而这四种格式都是按照甲乙丙丁四种句式的顺向组合：

①.甲乙丙丁甲乙丙丁      (首句不入韵)

②.丁乙丙丁甲乙丙丁      (首句入韵)

③.丙丁甲乙丙丁甲乙      (首句不入韵)

④.乙丁甲乙丙丁甲乙      (首句入韵)

如果合并起来看，①、②式只有末尾三个字的差别；③、④两种句式也只有末尾三个字的差异。所以我们如果记住了甲乙丙丁四种句式的格式，就可以掌握格律诗的平仄。

2.掌握格律诗平仄的基本方法：一是掌握句式组合规律，即平仄组合规律，也就是说一句之中，平仄两两相反，一联之中出句和对句平仄相对，联与联之间平仄相粘。二是按照古今声调的变化规律加以判定，古代的平声字，今读阴平、阳平；另外，古代的入声字少部分读今天的阴平、阳平，具体的判断可采用以下方法：①看位置，该仄的地方如果用了平声字，则要斟酌。②有辅音韵尾的字不是入声字。③查工具书，如《古今字音对照手册》。④牢记古代的入声字，如“骨”声、“屋”声、“立”声之字，多为入声。还可通过背诵古代的优秀作品，如岳飞《满江红》“歇、烈、月、切、雪、灭、缺、血、阙”都是入声字。



三是看起句的第二字定平仄。如《送杜少府之任蜀川》：“城阙辅三秦，风烟望五津”。“阙”为入声字，是仄声，“秦”是平声，所以该诗为仄起平收式。

### 3.格律诗调平仄的一些要求：

① 避孤平。在押韵的句中，除韵尾外，前六个字只有一个平声，则为孤平。如“仄仄平平仄仄平”写为“仄仄仄平仄仄平”，即为孤平。这种句式是诗家的大忌，如果出现了，就要在相应的位置进行补救，即把其他仄声字换成平声字，也就是“拗救”。但是如果句尾是仄声字，即使句中只有一个平声字，也不算孤平，而算拗句，勿须补救。

② 一、三、五不论，二、四、六分明。具体地说是有条件的，**a.**仄收的句子适用(甲丙式)；**b.**乙式第五字必论，“平平仄仄仄平平”，如果将第五字改为平声，则后三字均为平声，古人称为“三平调”；**c.**一式第三字如果为仄声，则为孤平，必须拗救，所以不能不论。**d.**二、四、六分明也有例外，如“仄仄平平平仄仄”，古人常用的格式是“仄仄平平仄仄仄”，第六字不分明，但属于平仄的变格，是允许的。

③ 拗救。广义地说不合平仄的字，都称为拗，但有的拗而不论，有的则拗而成病，于是必须补救，补救的办法有三种：

**a、本句自救。**一是七律中第五字拗，第六字救，如陆游《夜泊水村》：“记取江湖泊船处，卧闻新雁落寒汀”。“泊船处”三字，当为“平仄仄”，而实为“仄平仄”。五律中三字拗，五字救，如王维《观猎》：“回看射雕处，千里暮云平。”“射雕处”三字当为“平仄仄”，实为“仄平仄”。二是七律中的第三字拗，第五字救，如苏轼《新城道中》：“野桃含笑竹篱短，溪柳自摇沙水清”。“自、沙”二字当为“平仄”，而实为“仄平”。

**b、对句相救。**出句拗，对句救。一是七言的三字救，五言的第一字救，如李贺《南园》：“见买若耶溪水剑，明朝归去事猿公”。“若、归”二字本为“平仄”，实为“仄平”。李白《秋浦歌》：“不知明镜里，何处得秋霜。”“不、何”二字本为“平仄”，实为“仄平”。二是七言第五字相救，五言三字救。刘禹锡《答白宾客》：“身无拘束起前晚，路是交亲行自迟”。“起、行”二字本为“平仄”，实为“仄平”。三是七言出句第六字拗，对句第五字救。陆游《夜泊水村》：“一

身报国有万死，双鬓向人无再青”。“万”字拗，“无”字救。

c、本句自救又对句相救。如苏轼的《新城道中》：“野桃含笑竹篱短，溪柳自摇沙水清”。“竹”字拗，“沙”字救，“自”字拗，也是“沙”字救。

④ 关于粘对。所谓粘，是指联与联之间的平仄，必须部分相同。如乙句和丙句之间，前四字平仄相同，丁句和甲句之间前四字平仄也相同。如果联与联之间平仄完全相反，则为失粘。所谓对，是指一联之间出句和对句的平仄完全相反，否则即为失对。例如：

李白《登金陵凤凰台》：

凤凰台上凤凰游，凤去台空江自流。吴宫花草埋幽径，晋代衣冠成古丘。

三山半落青天外，二水中分白鹭洲。总为浮云能蔽日，长安不见使人愁。(二三句、四五句失粘)

崔颢《黄鹤楼》

昔人已乘黄鹤去，此地空余黄鹤楼。黄鹤一去不复返，白云千载空悠悠。

晴川历历汉阳树，芳草萋萋鹦鹉洲。日暮乡关何处是？烟波江上使人愁。(一二句、三四句失对)

## 第五 对仗

关于对仗，要明确以下三点：

1、对仗的位置，一般地说，颌联、颈联对仗较多，首联、尾联较少。

2、对仗的基本要求：一是平仄相对，如果平仄不相对，则不能相对，如“日月、山川、土地、治乱”等都因为平仄相同而不能相对。二是词性相同或相近，避重复字。如白居易的《钱塘湖春行》：“乱花渐欲迷人眼，浅草才能没马蹄。”对仗的词性划分为：名词、专有名词、方位词、动词、数词、代名词、形容词、副词、虚词、颜色词、连用字、联绵字、重叠字等。一般要求同类词相对。三是句子组成工对，句法结构相同，如：林逋《梅花》：“疏影横斜水清浅，暗香浮动月黄昏”。两句的语法结构为：定主谓补式。再如白居易《酬李十二》：“柳条绿日君相忆，梨叶红时我始知。”其语法结构为：状主状谓式。

值得注意的是：对仗不能两联相同，即所谓避合掌。如徐玑《春日游园池》：“西野芳菲路，春风正可寻。山城依曲渚，古渡入修林。长日多飞絮，游人爱绿阴。晚来歌吹起，惟觉画堂深。”第二联和第三联的语法结构均为主谓宾，如同一个人的两个手掌完全相同，过于工整，称为合掌，也是作诗的大忌。

### 3、对仗的特殊格式：

- 隔句对，又称扇面对。即甲乙丙丁四句，甲对丙，乙对丁。如白居易《夜闻筝》：“缥缈巫山女，归来七八年，殷勤湘水曲，留在十三弦。”

- 句中对。句中自对的一种形式，字数不一定相等。如白居易《登白雪楼》：“白雪楼中一望乡，青山簇簇水茫茫。”“青山簇簇”对“水茫茫”。又如：陆游《游山西村》：“山重水复疑无路，柳暗花明又一村。”“山重”对“水复”，“柳暗”对“花明”。

- 交股对，又叫错综对、犄角对。如李群玉《筵中赠美人》：“裙拖六幅湘江水，鬓耸巫山一段云。”“六幅”对“一段”，“湘江”对“巫山”。

- 流水对，又称走马对。对仗的二句意思相承，后句是前句的延伸，象流水一样，不能颠倒。如杜甫诗：“即从巴峡穿巫峡，便下襄阳向洛阳。”

- 借对，即利用同音词的谐音关系相对。

关于对仗，可参考入门书：《声律启蒙》

## 第六 律诗的章法和句式

1、章法：诗的章法开始没有明确规定，但人们在写诗的时候，都下意识的遵守一定的规律，这种规律到元代有人明确提出为“起、承、转、合”。起即开始，承即承上，转即转折，合即收合。在近体诗中，几乎所有的诗都遵循了这个规律。如杜甫《天末怀李白》：

凉风起天末，君子意如何？(起，写对流放天末李白的怀念)

鸿雁几时到？江湖秋水多。(承，仍写对李白的怀念)

文章憎命达，魑魅喜人过。(转，对李白遭遇的概述)

应共冤魂语，投诗赠汨罗。(合，写李与屈原同冤，写诗赠他们)

再如刘禹锡《酬乐天》：

巴山楚水凄凉地，二十三年弃置身。(起，自己被贬)

怀旧空吟闻笛赋，到乡翻似烂柯人。(承，借典故说明时间长)

沉舟侧畔千帆过，病树前头万木春。(转，说明事物变化，表现胸怀开阔)

今日听君歌一曲，暂凭杯酒长精神。(合，扣题)

2、句式。律诗的句子节奏可以从音调节奏和意义节奏两方面去分析。

从音调节奏来说一般比较简章，五言的为“2—2—1”，七言的为“2—2—2—1”。两字为一个音步。

从意义节奏分则比较复杂。常见的有：

五言的：“2—3”式，如“欲穷千里目，更上一层楼”。

“2—2—1”式，如“古宫闲地少，水港小桥多”。

“2—1—2”式，如“开轩面场圃，把酒话桑麻”。

七言的：“4—3”式，如“晴川历历汉阳树，芳草萋萋鹦鹉洲”

“4—1—2”式，如“年年喜见山长在，日日悲看水独流”。

“4—2—1”式，如“无边落木萧萧下，不尽长江滚滚来”。

“3—1—3”式，如“三万里河东入海，五千仞岳上摩天”。

“1—3—3”式，如“城因兵破惧歌舞，民为官差失井田”。

此外，还有一些特殊格式：如

五言的：“1—2—2”式：“色因林向背，行逐地高卑”。

“1—1—3”式：“绿垂风折笋，红绽雨肥梅”。

“1—3—1”式：“山随平野尽，江入大荒流”。

“1—4”式：“露从今夜白，月是故乡明”。

“4—1”式：“寻觅诗章在，思量岁月惊”。

“3—2”式：“野火烧不尽，春风吹又生”。

七言的：“3—4”式：“巴人泪应猿声落，蜀客船从鸟道回”。

“2—4—1”式：“试玉要烧三日满”

“1—5—1”式：“水带离声入梦流”

“2—5”式：“独怜一雁飞南海，却羡双溪解北流”。

“5—2”式：“永夜角声悲自语，中天月色好谁看”。

“1—6”式：“妾梦不离江上水，人传郎在凤凰山”。

“6—1”式：“菊花须插满头归”。

### 3、诗的语法特点：

- 活用：槛外低秦岭，窗中小渭川。(低、小意动用法)

涧花轻粉色，山月少灯光。(轻、少使动用法)

- 错位：柳色春山映，梨花夕鸟藏。(宾—主—谓)

云掩初弦月，香传小树花。(第二句为：宾—谓—定—主)

晴浴狎鸥分处处，雨随神女下朝朝。(主—谓—兼—谓—状)

盘飧市远无兼味，樽酒家贫只旧醅。

- 省略：山河破碎(如)风飘絮，身世浮沉(如)雨打萍。

秋窗犹(有)曙色，落木更(显)天风。

鸡声(叫)茅店月，人迹(践)板桥霜。

- 紧缩：国破(但)山河在，城春(故)草木深，(因)感时(而)花溅泪，(因)恨别(而)鸟惊心。

- 不完全句，主要是指没有谓语或谓语不全的句子，实际上是用名词作谓语。

如：杜甫《春日忆李白》：“清新庾开府，俊逸鲍参军，渭北春天树，江东日暮云”。

再如：杜甫的《月夜》：“香雾云鬟湿，清辉玉臂寒。”(杜甫怀念妻子，想象她在州独自一人观看中秋明月，乱离中怀念太夫，深夜还不睡觉，云鬟被露水浸湿，如香雾一样，月亮的清辉照得玉臂更感到寒冷。

- 关于炼句，古人又称炼字。既是修辞问题，又是语法问题。

如：“春风又绿江南岸”。“僧敲月下门”。“感时花溅泪，恨别鸟惊心”。李白的《塞下曲》：“晓战随金鼓，宵眠抱玉鞍”。杜甫的《恨别》：“草木变衰行剑外，干戈阻绝老江边。”王维的《观猎》：“草枯鹰眼疾，雪尽马蹄轻”等，其

中的“绿、敲、溅、惊、随、抱、老、疾、轻”这些字都是用得形象、生动的典范。

概括地说，格律诗是用极其严格的形式来表达思想内容，正因为形式严格，迫使人们在表达上从另外的角度进行突破，以满足表达的需要。于是，在句子组合上、语法上，都有许多不同于散文的句法，这应当是逼出来的，所以，要想真正读懂律诗，还必须了解诗人的良苦用心，这方面的研究还不够深入。

### 三、词律：

#### 1.词的名称和起源

##### ① 词的名称，有几十种之多，常用的说法：

- 唐五代称为曲词(曲子词)，五代孙光宪《北梦琐言》：“晋相和凝，少年时好为曲子词……契丹入夷门，号为‘曲子相公’”。西蜀欧阳炯为赵崇祚所编的《花间集》作序云：“因集近来诗客曲子词五百首，分为十二卷。”

- 乐府(乐章)，或苏轼词集为《东坡乐府》，杨万里的《诚斋乐府》，柳永的《乐章集》，洪适的《盘洲乐章》。

- 长短句。秦观的《淮南居士长短句》，刘克庄的《后村长短句》，辛弃疾《稼轩长短句》。

- “诗余”。范仲淹的《范文正公诗余》，汪 《康范诗余》(用这个名称大抵有两个含义，一是有轻视的意思，认为词是诗的余绪；二是认为词是诗的变化而来的)。

- 歌曲。王安石《临川先生歌曲》，姜白石的《白石道人歌曲》，黄庭坚的《山谷琴趣外篇》。

此外，还有大曲、别调、遗音、笛谱、渔谱、渔笛谱、渔唱、樵歌、痴语、语业、绮语绩、倚声等名称。这些名称大体上从某个侧面反映了词的来源。

##### ② 词的来源，迄今为止，对词的来源有以下说法：

褚斌杰《中国古代文体概论》归纳为：

- 认为词起源于汉代乐府(宋代的胡寅和近代的王国维持此说)，人们怀疑的是从汉代到宋代相隔几百年，为什么只到宋代才成为繁荣的文学样式。

- 认为从唐代的格律诗配上音乐加减字数演化而来的(宋代朱熹《朱子语

类》：“古乐府只是诗，中间却添许多泛声。后来人怕失了那泛声，逐一声添个实字，遂称长短句，今曲子便是”。这种说法的问题是，词的最初形体都是极通俗的形式，是无名氏的民间作品，并非文人创作的。

- 有人认为源于上古歌谣(清代的汪森为朱彝尊《词综》作序时持此说)。这种说法单纯从形式入手，忘记了时代条件和其他的条件。

- 认为词是从音乐中产生的，是为音乐的需要而生(刘尧民《词与音乐》持此说)。

总之，词的起源较为复杂，归纳起来有两点值得注意，一是词产生于民间，二是词与乐曲的发展有直接关系。因为敦煌出土的 160 多首曲子词，多为民间的歌唱，只有少数几篇，是文人写的，其形式有小令、中调和慢词，已具备长歌和短歌的各类形式。说明当时的词在民间艺人中已广为流传。

唐代的乐曲与诗是分家的，所以词由民间转入文人之手，经历了很长一段时间。最初进行词曲加工的地方，是“教坊”，唐代崔钦《教坊记》中列有曲名表，载有 278 曲，今未存词，但从曲名可见多来自民间，如“拾麦子”、“摸鱼子”、“拔棹子”等。唐代诗人有时也勉强把绝句入乐作权宜之计，其办法，就是由歌者在原诗的基础上加“和声”、“虚声”、“泛声”。如：皇甫松《采莲子》一曲：

菡萏香莲十顷陂(举棹)，小姑贪戏采莲迟(年少)。

晚来弄水船头湿(举棹)，更脱红裙裹鸭儿(年少)。

其中，加括号的字是为了乐曲和拍而添的泛声、虚声，与文意毫无关系，正如同《白毛女》中的“北风(那个)吹，雪花(那个)飘”。当然这种办法不是解决问题的根本办法，但一般文人认为写诗高贵，写词曲俗气，而且还要有音乐的常识，所以一般都不愿意写，但到后来，这种局面最终还是被打破了。如李白有《忆秦娥》、《菩萨蛮》，韦应物有《调笑令》，白居易有《忆江南》、《江南好》，刘禹锡有《潇湘神》。北宋音乐理论家沈括说：

“诗之外又有和声，则所谓曲也。古乐府皆有声，有词、连属书之，如曰‘贺某某’、‘何某某’之类，皆和声也。今管弦之中缠声，亦其遗法也。唐人乃以词填



入曲中，不复用和声。此格虽云自王涯始，然贞元、元和之间，为之者已多，亦有在涯之前者。”(《梦溪笔谈·乐律》)。

那么，词在发展过程中经历了一个怎样的阶段呢？简言之，它经历了“以词制谱”到“按谱填词”的过程。

最初，教坊在民间采集一些乐府之类的可以歌舞的曲子词，经过宫廷音乐家之手，谱成曲子，即所谓“燕乐”(也叫宴乐)，以供统治者娱乐之用。到后来再给这个曲调写词，则只能填词，必须依样画葫芦，而不能随意增减字句，这可以视为一个词牌形成的两个阶段，即按词制谱阶段和按谱填词阶段。在第一阶段写词无限制，字数不定，因为没有曲调的束缚，例如，敦煌曲子词中的《菩萨蛮》的三、四、八句是“6—7—7”式，而后来的是“5—5—5”式。这与现代人唱京剧很相似，如京剧《盗御马》，袁世海唱“蹑足潜踪朝前往”。裘盛戎唱“我趁着月无光大胆地前闯”。同是二黄摇板，腔调也类似，但字数不相同。到第二阶段，由于要按照曲谱填写歌词，所以要求很严格，不能随意增减字数。总之，词从产生到发展，经历了一个由俚俗到文雅，从曲调甚少，到曲调繁多，从格律不严到格律定型化的过程。到清代康熙年间编定的《词谱》，共计有 826 调，2306 体，最少的 14 字，最多的 240 字。后人写词则要完全按照其固定模式、字数长短、声韵平仄去填写，所以称为填词。

## 2.词的体制特点

①词调和词题：简单地说，词调是写词所依据的乐谱乐调，标上某一调，表明用某一段音乐演唱，词调就是这一段音乐的名称。例如《渔歌子》、《江城子》、《摸鱼儿》、《浪淘沙》、《西江月》、《水调歌头》等每个词调都有特定的名称叫词牌，这些词调本来都有乐曲，但由于古代记写音乐歌谱的水平太低，所以大多失传，仅存词牌而已，正如同《诗经》就有几篇只有题目一样。

郑樵《通志》总序云：

乐以诗为本，诗以声为用。风土之音曰风，朝廷之音曰雅，宗庙之音曰颂。仲尼编《诗》，为正乐也，以风雅颂之歌，为燕享祭祀之乐。工歌《鹿鸣》之

三，笙吹《南陔》之三，歌间《鱼丽》之三，笙间《崇邱》之三，此大合乐之道也。古者丝竹有谱无辞，所以六笙但存其名。……至后汉之末，《诗》三百仅能传《鹿鸣》、《驺虞》、《伐檀》、《文王》四篇之声而已。太和末，又失其三，至于晋宝，《鹿鸣》一篇又无传。自《鹿鸣》不传，后世不复闻诗。

可见诗本来是有声的语言，后来则仅能诵读而已，成了无声的。到隋唐时代产生了一种以工尺谱记乐谱的方法，(《辞海》缩印本 504 页)工尺谱是由一种管乐器的指法记号逐渐演变而成的。

(上尺工凡合四一 上尺工凡六五乙 上尺工凡六五乙)

还有一些节奏板眼记号：

“、×”代表板；“○ .”代表中眼。

词调有一定的格律，这种格律也可以当作表达作者的思想感情，有的慷慨激昂，有的和悦婉转，有的重在写景叙事、抒情，这些是词的音乐性的表现。

其次，词调与词题最初又有联系，因为词牌最初就是词的题目，例如温庭筠《更漏子》四首，主要是写夜景的，如

其一

柳丝长，春雨细，花外漏声迢递。惊寒雁，起城乌，画屏金鹧鸪。  
香雾薄，透帘幕，惆怅谢家池阁。红烛背，绣帘垂，梦长君不知。

其二

玉炉香，红蜡泪，偏照画堂秋思。眉翠薄，鬓云残，夜长衾枕寒。  
梧桐树，三更雨，不道离情正苦。一叶叶，一声声，空阶滴到明。

正因为词的初起阶段，往往词牌就是词题，所以刘师培《论文杂记》中说：唐人之词多缘题生咏：如填《临江仙》之调者，皆咏水仙；填《女冠子》之调者，皆咏道情；填《河渚神》之调者，皆咏崇祠；填《巫山一段云》之调者，皆咏巫峡，以调为题，此固五代之遗法也。

第三：当词调与词的内容分离之后，于是人们填词的时候，另加词题，或者加上小序。仍以《更漏子》为例，宋代晏殊也有二首：其一为《更漏子·佳人》，

描写女性；其二为《更漏子·早春》，描写早春景色，都与夜景无关。

象上述这种标明题旨的为大多数，如：“别忘”“春思”“踏青”“早行”“咏梅”“端午”“上元”“怀人”“留别”等。

综上所述，词调最初与词题有联系，到后来以声填词时则仅仅是根据现有的乐曲，于是词调与词题就分了家，如要表达词的内容，只好再另加题目，甚至加上小序。

第四，关于词调还要注意以下几点：

①词调数量虽然有 800 多个，但常用的不过一百个，最长见的只有 30—50 个，可参考《宋词选》，龙榆生的《唐宋词格律》。

②词调的来源相当复杂，大致有以下来源：一是沿用古曲调名，如《教坊记》中已有《南歌子》《浪淘沙》《兰陵王》等。二是截取法曲、大曲名。唐大曲有《水调》《霓裳舞衣曲》《六么》；词调中有《水调歌头》《霓裳中序第一》《六么令》。三是用民歌、祀神曲和军歌名。如《竹枝》《渔歌子》《二郎神》《河渚神》《征郊乐》《破阵子》等。四是用前人诗词中的词句为名。如《西江月》来自李白的“只今唯有西江月，曾照吴王宫里人”。《少年游》来自鲍照“少年宜春游”。五是用古人名或故事为名。如《念奴娇》是唐代歌女名，《祝英台近》《昭君怨》，《菩萨蛮》是唐代大中年间女蛮国贡献时人的打扮，号称菩萨蛮队。六是以词所咏之物命名。如《鹊桥仙》咏七夕，《望梅花》《暗香》《疏影》皆咏梅花，《女冠子》咏女道士。七是采地名为名。如《六州歌头》《八声甘州》《梁州令》。八是以季节命名。如《春光好》《夏初临》《秋风清》等。九是由乐调、音节而来。如《徵招》《角招》《声声慢》等。十是截取本词中的几个字为名。如《如梦令》《大江东去》。十一是以字数命名。如《十六字令》《百字令》等。

③调名中有的加上“慢”“添字”“减字”“偷声”“促拍”“转调”“摊破”等字样表示是不同的词调。如：

《浪淘沙》54 字，《浪淘沙慢》为 133 字。《采桑子》前后二阙第四句是七字，而《添字采桑子》则前后二阙第四句增加到 9 字。又如《木兰花》56 字，《减字木兰花》44 字，《偷声木兰花》为 50 字。

④词调中往往有同调异名，同名异调者，值得注意。据吴藕汀的《词名索引》800多个词调就有1840个别名。同调异名的如：

《长相思》《双红豆》《山渐青》《忆多娇》  
《念奴娇》《庆长春》《酬江月》《大江东》《百字令》《赤壁词》  
《蝶恋花》《鹊踏枝》《凤栖梧》《一梦金》《明月生南浦》《卷珠帘》  
《鱼水同欢》等。

同名异调的：

《小桃红》又指《平湖乐》、《连理枝》；  
《春晓曲》又指《西楼月》、《玉楼春》

⑤在词调中还有同调异体的情形：所谓同调异体，是指在一个调式中仅仅是字数多少有一定的灵活性，多一字和少一字，都视为别体。

词体，可以从两种不同的角度分类：

一是按字数分，明末清初盛行三分法：

小令 58 字以下；中调 59—90 字；长调 91 字以上。王力先生分为二类：  
62 字以内的为小令；63 字以上的分为大调。

二是按阙分类：

单调 —— 一阙，如李清照的《如梦令》。

双调 —— 二阙。

三叠 —— 三阙。如《兰陵王》。

四叠 —— 四阙。如吴文英《莺啼序》，全词 240 字，是最长的一首词。

### 3.词的句式和声韵

#### ①句式。

第一、词的句式是对诗的突破，它从一字句到十一字句参差不齐，差综复杂，所以又称为“长短句”。但使用频率最高的是四、五、六、七字句式。

第二、词的句式中有领字，所谓领字，是指在一句的开头，有一个到三个

字在语气上稍作停顿，在语义上总领下文，起到一种特殊作用的字，其中，单字领的又称“一字逗”，这种句法与诗截然不同。例如，一字的有：“任、看、正、待、乍、怕、总、问、爱、索、似、但、料、想、更、算、况、怅、快、早、尽、嗟、凭、叹、方、将、未、已、应、若、莫、念、甚、且、纵、渐、怎、恁、又、尚、须、也、恨、对、望、喜、忆、只、便、记”等不下八十个。

二字领的：“恰似、又是、乍向、闻道、况值、谁料、漫道、只今、那堪、无端、却喜、好是、可奈、试问、那知”等。

三字领的：“最无端、君莫问、君不见、当此际、况而今、君知否、怎禁得、又早是、记当时、那更知、似恁般、拼负却”等。

### 第三、词句中有叠字叠句。

叠字的：如陆游《钗头凤》“错错错，莫莫莫”。李清照的《声声慢》“寻寻觅觅，冷冷清清，凄凄惨惨戚戚”

叠句的：如《如梦令》“归去，归去”。《东坡引》“雁行吹字断，雁行吹字断。”“罗衣宽一半，罗衣宽一半”。

有的只重叠一部分，如：辛弃疾的《采桑子》“爱上层楼，更上层楼”。又如冯延己的《调笑令》“不道帏屏夜长，长夜长夜，梦到庭花阴下。”

第四、调句中有虚词助句，这是词的散文化表现。如苏轼《哨遍》“但人生要适情耳。”辛弃疾《哨遍》“请三思而行可矣”。

第五，词句中有句断意不断者，即按格律要求，要断开，但按内容是相连的。如：张先《青门引》“那堪更被明月，隔墙送过秋千影。”苏轼《减字木兰花》“从此南徐，良夜清风月满湖。”辛弃疾《水龙吟》：无人会，登临意。晏几道《采桑子》“别后除非，梦里时时得见伊”。

②词的用韵。李清照《词论》中说：“盖诗文分平侧，而歌词分五音(唇牙舌齿喉)，又分五声(阴平、阳平、上声、去声、入声)，又分六律，又分清浊轻重，……本押仄声韵，如押上声则协，如押入声则不可歌矣。”从中可见词在押韵方面不同于诗，诗只讲平仄而词在仄声中还要分上、去、入，不能同押，这是比诗更严的地方，其原因是为了便于歌唱，要力求做到字正腔圆。但另一方面，他又

有比格律诗宽的地方，主要表现在押韵格式上既可一韵到底，又可同步平仄互押，还可平仄换韵，这是格律诗所不允许的。

那么，词在什么地方押韵要严格呢，一般是在最紧要处，如转折处或结尾处。万树《词律发凡》云：“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。”

#### 4.词的平仄

在诗的平仄上，主要要明确词由拗字、拗句，而且无须补救，如四字句可以是“仄仄仄仄”，五字句也可以是“平平平仄仄”，或者是“平平平平平”，或者是“仄仄仄仄仄”。如程垓《江城·梅花引》“睡也睡也睡不稳”，蒋捷词“梦也梦也梦不到”均用仄声。

#### 5.关于词的对仗

褚斌杰说：“一些词作虽然也有对仗，但它并不属于词的格律的要求，是不必另外提出来说明和讨论的。例如：如把词用对仗与律诗相对照比较，就会发现，律诗的对仗有固定的位置，一般要求颈、颔联必须对仗；词的对仗则不固定，一般是只要前后两句的字数相同，根据修辞的要求，都可以用对仗句。但用不用对仗句，也完全自由，没有硬性规定。其次，律诗的对仗严格，词的对仗则宽，不论平仄，不限同字，如此等等，可见不一定是词律规定的。