戲劇研究　第13期
Journal of Theater Studies
2014年1月　頁1-60
DOI: 10.6257/JOTS.2014.13001

論說「歌樂之關係」

曾永義
世新大學講座教授

前言

自從清道光二十二年（1842）七月中英鴉片戰爭訂下中國史上第一個喪權辱國的南京條約以後，百數十年來，中國人喪失民族自尊心，無論政治、經濟、科技、文化皆以洋人爲標竿，因而往往數典忘祖，即就音樂而言，亦復如此。但是如果我們稍微回顧一下中國的音樂史，則中國八千年前已有骨笛；更有非常蓬勃完整的音樂思想，見於諸子百家、《禮記．樂記》、《史記．樂書》之中，所謂「絲不如竹，竹不如肉」，以其漸近自然也。[1]乃至嵇康〈聲無哀樂論〉[2]、陶淵明「但識琴中趣，何勞弦上聲」[3]等，都是不俗而有妙悟的音樂觀念。

歷代宮廷雅樂、燕樂，民間歌謠和俗樂，也都非常的發達。單舉上世紀七〇年代在湖北隋縣所發現的戰國初期曾侯乙墓出土的「鐘鼓樂隊」而言，就可以證明在西元前四三三年以前，中國的「鐘鼓樂隊」是多麼的盛大，就中編鐘六十五枚，鐘架曲尺形，全長十點七九米，高二點五七米，分上中下三層。[4]試想六十五枚編鐘所呈現的音樂，除鑄鐘外，以其一枚大抵可擊出二音，則其所

1 陶淵明〈晉故征西大將軍長史孟府君傳〉云：「（桓）溫嘗問君：『酒有何好？而卿嗜之。』君笑而答曰：『明公但不得酒中趣爾。』又問：『聽妓，絲不如竹，竹不如肉？』答曰：『漸近自然。』」詳見〔晉〕陶淵明：《陶淵明集》（宋刻遞修本），卷6，頁208。

2 〔魏〕嵇康：《嵇中散集》（臺北：臺灣中華書局，1987年），卷5，頁2。

3 〔唐〕房玄齡等撰：《晉書》，收入楊家駱主編：《新校本晉書并附編六種》（臺北：鼎文書局，1976年），第3冊，卷94，頁2463。

4 湖北省博物館編：《曾侯乙墓》（北京：文物出版社，1989年）。

臺灣大學學術期刊資料庫

能擊出之音數，即使兩千五百年後之今日西方鋼琴，亦恐難達成。又歷代宮廷雅樂所應用的縣樂，其宮縣四面的鐘磬之樂，及其所配置管絃樂與打擊樂，動輒數百千人，則其場面又豈是今日西方交響樂所能比擬。而中國音樂與歌舞密切結合，在樂器之外，發展出歌樂、舞樂、歌舞、歌舞樂四種類型的表演藝術；又與文學結合，而有曲子詞、說唱與戲曲三種韻文學。而戲曲是綜合的文學和藝術，可以說是集文學藝術之大成者，也因此戲曲更成了中華民族藝術文化最具體的表徵。

雖然，戲曲之主體畢竟在歌樂。那麼戲曲歌樂又當如何建構才能周延完整而肌理有致呢？且先來看看諸家對這問題的看法：

一九七七年七月楊蔭瀏在其《中國古代音樂史稿．自序》中說：「中國音樂史的研究，開始很遲。」[5]鄭覲文《中國音樂史》（1929）[6]、許之衡《中國音樂小史》（1930初版）[7]、王光祈《中國音樂史》（1934）[8]等可議之處不少。而楊氏此鉅著，眞正爲中國音樂史研究開了新紀元，他不止讓我們知道古人在音樂藝術上已經創作不少優秀作品，而且也使我國音樂藝術的優秀傳統，發潛德幽光。此後中國大難平息，逐漸崛起，民族自尊心復甦，中國音樂的研究，多了起來。其以「史」爲稱者，如吳釗、劉東升《中國音樂史略》（1983）[9]，既自名「略」，自不能與楊著相提並論。而蔡仲德《中國音樂美學史》（1995）[10]，則以歷代音樂思想理論爲主軸論述，堪稱體大思精。

其次，論述歌樂關係者有：武俊達《崑曲唱腔研究》（1993）[11]、洛地《詞樂曲唱》（1995）[12]、鄭西村《崑曲音樂與填詞》（甲稿1999）[13]、俞爲民《曲體研究》（2005）[14]、于會泳《腔詞關係研究》（2008）[15]等。

---

5 楊蔭瀏：《中國古代音樂史稿》第1冊〈自序〉（臺北：丹青圖書公司，1986年），原引文未標注頁碼。

6 鄭覲文：《中國音樂史》（上海：大同樂會，1929年）。

7 許之衡：《中國音樂小史》（長沙：商務印書館，1939年），頁191。

8 王光祈：《中國音樂史》（上海：中華書局，1934年），頁115。

9 吳釗、劉東升：《中國音樂史略》（北京：人民音樂出版社，1983年），頁408。

10 蔡仲德：《中國音樂美學史》（北京：人民音樂出版社，1995年），頁834。

11 武俊達：《崑曲唱腔研究》（北京：人民音樂出版社，1993年），頁400。

12 洛地：《詞樂曲唱》（北京：人民音樂出版社，1995年），頁374。

13 鄭西村：《崑曲音樂與填詞》（臺北：學海出版社，1999），頁544。

14 俞爲民：《曲體研究》（北京：中華書局，2005年），頁447。

15 于會泳：《腔詞關係研究》（北京：中央音樂學院，2008年），頁268。

臺灣大學學術期刊資料庫

其三，論述地方戲曲音樂者有：時白林《黃梅戲音樂概論》（1993）[16]、劉吉典《京劇音樂概論》（1993）[17]、徐麗紗《莆仙戲音樂之探究》（1993）[18]、周大風《越劇音樂概論》（1995）[19]、王正強《秦腔音樂概論》（1995）[20]、宋運超《戲曲樂譚》（1997）[21]等。

其四，論述戲曲音樂者有：余從《戲曲聲腔劇種研究》（1988）[22]、莊永平《戲曲音樂史概述》（1990）[23]、廖奔《中國戲曲聲腔源流史》（1992）[24]、蔣青《中國戲曲音樂》（1995）[25]、何爲《何爲戲曲音樂論》（1998）[26]、周志芬、趙一萍《戲曲與音樂》（1998）[27]、武俊達《戲曲音樂概論》（1999）[28]、常靜之《中國近代戲曲音樂研究》（2000）[29]、許德寶《戲曲音樂思辨》（2002）[30]、浙江藝術研究所《戲曲音樂種類》（2002）[31]、海震《戲曲音樂史》（2003）[32]、劉正維《20世紀戲曲音樂發展的多視角研究》[33]等。

以上是筆者所知見研究戲曲音樂乃至中國音樂的著作。就戲曲音樂而言，較爲晚近的海震《戲曲音樂史》，從南戲北劇之音樂淵源、唱腔結構和演唱形式，論宋元時期之戲曲音樂；以崑腔、高腔淵源、形成、質性與唱腔結構論明代及清前期之戲曲音樂；以梆子、皮簧及地方小戲之淵源、形成、演變與唱腔結構論清代及民國時期之戲曲音樂，最後以戲曲音樂改革及京劇「樣板戲」音樂，論中華

16 時白林：《黃梅戲音樂概論》（北京：人民音樂出版社，1993），頁533。
17 劉吉典：《京劇音樂概論》（北京：人民音樂出版社，1993年），頁580。
18 徐麗紗：《莆仙戲音樂之探究》（臺中：國立師範學院，1993年），頁318。
19 周大風：《越劇音樂概論》（北京：人民音樂出版社，1995年），頁495。
20 王正強：《秦腔音樂概論》（北京：人民音樂出版社，1995年），頁509。
21 宋運超：《戲曲樂譚》（貴陽：貴州民族出版社，1997年），頁529。
22 余從：《戲曲聲腔劇種研究》（北京：人民音樂出版社，1988年），頁410。
23 莊永平：《戲曲音樂史概述》（上海：上海音樂出版社，1990年），頁480。
24 廖奔：《中國戲曲聲腔源流史》（臺北：貫雅文化公司，1992年），頁280。
25 蔣青：《中國戲曲音樂》（北京：人民音樂出版社，1995年），頁482。
26 何爲：《何爲戲曲音樂論》（北京：文化藝術出版社，1998年），頁613。
27 周志芬、趙一萍：《戲曲與音樂》（北京：科學普及出版社，1998年），頁492。
28 武俊達：《戲曲音樂概論》（北京：人民音樂出版社，1999年），頁392。
29 常靜之：《中國近代戲曲音樂研究》（北京：人民音樂出版社，2000年），頁438。
30 許德寶：《戲曲音樂思辨》（西安：陝西旅遊出版社，2002年），頁326。
31 浙江藝術研究所：《戲曲音樂種類》（杭州：藝術與人文科出版社，2002年），頁316。
32 海震：《戲曲音樂史》（北京：文化藝術出版社，2003年），頁283。
33 劉正維：《20世紀戲曲音樂發展的多視角研究》（北京：中央音樂學院出版社，2004年），頁415。

臺灣大學學術期刊資料庫

人民共和國成立以來的戲曲音樂。其中最可議者恐怕是所謂「唱腔結構」。莊永平《戲曲音樂史概述》堪稱「名副其實」，是簡要的入門之書。

余從和廖奔之書主要在說戲曲腔調劇種，筆者在〈論說「戲曲劇種」〉和〈論說「腔調」〉[34]中已有所評論。常靜之和周志芬都只在舉例說明一些腔調音樂。《何爲戲曲音樂論》只是雜集與戲曲音樂相關的通俗性論文。蔣青《中國戲曲音樂》也只在以崑腔系和高腔系論曲牌體戲曲音樂，以梆子腔系和皮黃腔系論板腔體戲曲音樂，堪稱頗具眼識。而《戲曲音樂種類》，則只就高腔、崑腔、亂彈諸腔和灘簧、越劇論其文體結構和音樂結構。也就是說，以上論戲曲音樂之總體概念者，均難謂之周延而深入；至於單論某地方腔調劇種者，自以分析呈現該地方腔調音樂爲主要內容，像周大風之論越劇音樂、王正強之論秦腔音樂，皆能注意其與方言之密切關係，已屬難得。

鄙意以爲若武俊達之《戲曲音樂概論》（1999）與許德寶之《戲曲音樂思辨》皆能深入淺出，層次分明，全面論述，雖於歌樂關係之際，稍遜於語言，而大抵已堪供作初學之津梁，學者之參考。

而筆者以爲，若論「戲曲歌樂」的內涵及其所以建構完成之元素，那麼就內涵而言，可以分作劇作家運用語言所創作的各種歌詞形式和音樂家運用音符和樂器伴奏所創作的各種樂曲形式兩大部份。

其歌詞形式有歌謠、小調、詩讚、詞曲等，其樂曲形式有土腔體、板腔體、曲牌體三種。而歌詞與樂曲必須配搭融合、相得益彰，最後由充任腳色扮飾人物的演員以其一己之「唱腔」傳達出來，然後「戲曲歌樂」才算完成。

因之若論其建構完成「戲曲歌樂」之元素，則：其屬於歌詞形式者，有語言本身之內在質素；含字音結構、聲調組合、韻協佈置、音節形式、韻長攤破、複詞結構、語句結構、意象情趣之感染力等。亦即此構成語言本身之八質素皆含有音樂性之語言旋律，亦稱「聲情」；而語言所具之意義情趣思想，亦稱「詞情」；「詞情」、「聲情」之間，自以「詞情」爲主，亦即「聲情」是用來描

[34] 曾永義：〈論說「戲曲劇種」〉，原載《語文、情性、義理：中國文學的多層面探討國際學術會議論文集》（臺北：國立臺灣大學中國文學系，1996年），頁315-348；收入《論說戲曲》（臺北：聯經出版社，1997年），頁239-285，又收入《曾永義學術論文自選集．甲編》（北京：中華書局，2008），頁163-193；曾永義：〈論說「腔調」〉，《中國文哲研究所集刊》第20期（2002年3月），頁11-112；後收入《從腔調說到崑劇》（臺北：國家出版社，2002年），頁21-180。

臺灣學術期刊資料庫

述、渲染、襯托、強化「詞情」；兩者必須相爲融合，相得益彰，以此爲基礎，然後音樂家才能譜上最切當的音符，順應其「聲情」，彰顯其「詞情」，並配合器樂來詮釋歌詞，達到眞正的歌樂融合，相得益彰。也因此語言旋律（聲情）可以說是「戲曲歌樂」的根本，而歌樂的相得益彰，實有賴於「聲情」、「詞情」首先的融合無間。而方音土語之語言旋律，即所謂腔調。腔調之載體，即含歌謠、小調、詩讚、詞曲牌調等。

這裡要特別說明的是，「語言旋律」在齊梁以前，大抵憑作家之體悟；可以稱之爲「自然音律」，齊梁以後開始講究「四聲八病」，而後唐有詩律，宋有詞律，元明有曲律，語言旋律講求人爲的制約，可稱之爲「人工音律」。再說「戲曲歌樂」，其屬於樂曲形式者，有音樂本身之內在質素，含宮調、管色、板眼等，其音樂本身之外在質素，含音符與擊樂、管樂、絃樂三種形式之器樂。

而最後將「戲曲歌樂」完成之「唱腔」，實由歌者將一己之音色之質性融入腔調之語言旋律，再憑藉個人口法之修爲，行腔運轉其高低、長短、強弱、頓挫、力氣，並對歌詞意義情境思想之感染力同時融會而傳達於所唱出的歌聲之中。

其中音符對歌詞之詮釋與器樂之演奏襯托，爲音樂家之專業修爲，非筆者能力所及，因之文中避而不論，讀者鑒之。

以下據此「概念」，論述「戲曲歌樂之建構」。首先論述歌詞與樂曲之配搭乃至融合關係之歷程，可以簡約之爲「歌樂之關係」。

對此，古人所論述到的，大概只有「選詞配樂」和「倚聲填詞」兩種情形（詳本文〈結語〉）。但若仔細分析思考，而從「創作」和「呈現」兩方面加以觀察，那麼就「創作」而言，「歌樂之關係」就應當有以下八種情況：

1、從群體創作而源生之號子、歌謠、小調。

2、以新詞套入號子、歌謠、小調之腔型。

3、采詩訂譜，選詞配樂。

4、倚譜配詞。

5、倚聲填詞。

6、摘遍。

7、自度曲。

8、詞調之令引近慢。

這八種情況，其「詞調之令引近慢」較爲特殊，而且迄今難得其解，可以別出，

臺灣大學學術期刊資料庫

另行討論。而若就「呈現」而言，那麼「歌樂之關係」，依其密切之程度序列，就應當有以下五種情形：

1、誦讀。

2、吟詠。

3、依腔傳字。

4、依聲行腔。

5、依字定腔。

以下謹就創作和呈現這兩方面的不同情況舉例說明歌樂的各種關係，而聲情詞情的融合諧美，才是戲曲音樂極致的基礎，所以又舉周德清「務頭論」以見其先見之明，並以數例論述歌樂相得益彰之主要基礎，亦即一般韻文中講求「聲情」、「詞情」融合而相得的情況。然而歌樂融合，實有賴於個人「唱腔」的呈現。只是學者對於所謂「唱腔」，各說各話，難有交集，因之，本文特予以辨明，使之名義相符。

一、從創作觀其歌樂之關係

首先從創作觀察歌樂之關係。

（一）從群體創作而源生之號子、歌謠、小調

號子、歌謠、小調，都是方音以方言爲載體所產生的土腔土曲，也可以說是最初級最自然的歌樂結合，它們皆因生活中情感抒發之所需，經由集體創作而自然產生。所以它們既創作於庶民之手，也流行於庶民之口。

（二）以新詞套入號子、歌謠、小調之腔型

號子、歌謠、小調，形式簡易，所以能騰播衆口，而流傳既久，其腔型漸趨穩定。於是民間歌者，乃以即興歌詞套入，以口法運轉腔型，傳達聲情詞情，以抒一時感懷，也就是說死腔活調，能別有生發。這種情形，往往表現在民歌之男女對口。

臺灣大學學術期刊資料庫

（三）采詩訂譜，選詞配樂

采詩訂譜亦稱緣詞以定譜，即將採來的民歌加以整理，與文人所作詩頌，配上歌譜，依譜行腔而歌，這種情形已見於漢武帝之時。《漢書．禮樂志》云：

> 至漢武帝定郊祀之禮……乃立樂府。采詩夜誦，有趙、代、秦、楚之謳，以李延年爲協律都尉，多舉司馬相如等數十人造爲詩賦，略論律呂，以合八音之調，作九章之歌。[35]

又《漢書．李延年傳》云：

> 李延年善歌，爲新變聲。是時上方興天地諸祠，欲造樂，令司馬相如等作詩頌，延年輒承意弦歌所造詩，爲之新聲曲。[36]

由這兩段資料可知音樂家李延年一方面依據各地採集來的歌謠加以整理吟誦，二方面根據司馬相如等作家所作的詩加以譜曲，有新聲曲〈九章之歌〉。這樣一來，文學家所作的詩詞，就成了音樂家用音符來詮釋的歌詞。這種情形是歌樂創作很普遍的現象，直到現在尚且如此。只是這時的歌詞，大抵尚採自然音律。

（四）倚譜配詞

「倚譜配詞」即對於有樂譜無歌詞的曲子，根據它的音樂旋律，在對應的語言旋律之制約下，配上歌詞。《新唐書．劉禹錫傳》云：

> 禹錫謂屈原居沅湘間作《九歌》……乃倚其聲，作《竹枝詞》十餘篇。[37]

又姜夔【霓裳中序第一】序云：

> 又於樂工故書中得商調【霓裳曲】十八闋，皆虛譜無辭。……然音節閒雅，不類今曲。予不暇盡作，作【中序】一闋傳於世。[38]

又周密【醉語花】序云：

> 【羽調．醉語花】，音韻婉麗，有譜而無辭，連日春晴，風景韶媚，芳思撩人，醉撚花枝，倚聲成句。[39]

---

35 〔漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注：《漢書．禮樂志》，收於楊家駱主編：《新校本漢書集注并附編二種》（臺北：鼎文書局，1981年），頁1045。

36 同前註，頁3725。

37 〔宋〕歐陽修、宋祁撰：《新唐書．劉禹錫傳》，收於楊家駱主編：《新校本新唐書附索引》（臺北：鼎文書局，1981年），頁5129。

38 唐圭璋編：《全宋詞》（北京：中華書局，1998年），第3冊，頁2175。

39 〔宋〕周密：《蘋洲漁笛譜》（上海：上海古籍出版社，1985年），頁21。

臺灣大學學術期刊資料庫

以上劉禹錫所「倚」之聲，應是指沅湘方言旋律所形成的當地土腔調；而姜夔、周密兩家，都是在有樂譜無歌詞的情況下，根據原有的音樂旋律，配上對應的歌詞。如果所配歌詞的語言旋律，能與原譜的音樂旋律不扞格而相得益彰；如果所配歌詞的詞情能與原譜的聲情融而爲一，那就能傳唱了。民國五十年代（1960），臺灣從日語歌曲配詞，成爲當時的臺灣流行歌曲，論其創作方法，也屬「倚譜配詞」。

（五）倚聲填詞

這是對「選詞以配樂」的進一步發展，亦稱按譜填詞。即樂曲流行既久，格律穩定，後人按照格律文字譜填上新詞，作爲創作新曲的方法。很顯然的，這時候的語言旋律，已由自然轉向人工。譬如〈渭城曲〉，即王維〈送元二使安西〉這首詩：

> 渭城朝雨浥輕塵，客舍青青柳色新，勸君更進一杯酒，西出陽關無故人。[40]

東坡擬作的三首[41]，其一〈贈張繼愿〉云：

> 受降城下紫髯郎，戲馬臺前古戰場。恨君不取契丹首，金甲牙旗歸故鄉。

其二〈答李公擇〉云：

> 濟南春好雪初晴，行到龍山馬足輕。使君莫忘雲溪女，時作陽關腸斷聲。

其三〈中秋月〉云：

> 暮雲收盡溢清寒，銀漢無聲轉玉盤，此生此夜不長好，明月明年何處看。[42]

此詩不屬絕句律法，事實上就是一首詞曲。明李攀龍選、日本森大來評釋、花縣江俠菴譯述的《唐詩選評釋》卷八〈渭城曲〉，有這樣的話語：

> 此詩平仄尤關音律之處：第一句「渭城朝雨」四字，必用「仄平平仄」。若如一般之詩律，將其第一字及第三字，拗轉其平仄，作「平平仄仄」

40 〔唐〕王維著，〔明〕顧起經注：《王右丞詩集》，收於《四庫全書薈要》集部第12冊，總359冊（臺北：世界書局，1986年，景印摛藻堂本），卷10，頁7，總頁190。

41 蘇東坡於【陽關曲】下注云：「中秋作，本名【小秦王】，入腔即【陽關曲】」。

42 此三首詩見〔宋〕蘇軾：《東坡集》卷8，收於《四庫備要》集部第512冊（臺北：臺灣中華書局，1966年，聚珍仿宋版影印本），頁7。明成化本《蘇文忠公全集》卷八題名爲「陽關詞三首」，頁84。

臺灣學術期刊資料庫

> 或作「仄平仄仄」時，則斷不諧陽關之調。第二句之「柳色新」三字，「柳」字必用上聲，若用他之仄聲，則失律矣。第三句「勸君更盡一杯酒」，當爲「仄平仄仄仄平仄」，一字不容出入，而「一杯」之「一」字必用「入聲」，「酒」字必用上聲。至第四句之平仄爲「平仄平平平仄平」，亦決一字不可淆亂。若不如此，則不得謂之〈陽關曲〉。[43]

可見〈渭城曲〉的格律多麼嚴密，而東坡之擬作，竟無一處不合；尤有進者：首句首字摩詰「渭」字作去聲；而東坡三首「受」字、「濟」字、「暮」字亦然。末句摩詰「出」字作入聲、「故」字作去聲；而東坡三首「甲」字、「故」字，「作」字、「斷」字，「月」字、「處」字，無不皆然。東坡謹守律法如此之嚴，尚能說其詞：「多不協音律」，爲「長短句中詩」嗎？據我看來，東坡「曲子中縛不住者」不是「格律」，而是他「橫放傑出」、「指出向上一路，新天下耳目」的境界。

則王維〈送元二使西安〉詩中的定式規律，就成了【渭城曲】的詞曲規律。

到了晚唐五代曲子詞，尤其是宋詞詞牌，便都是「按譜填詞」也就是「倚聲填詞」了。宋張耒〈賀方回樂府〉云：

> 予友賀方回，博學業文，而樂府之詞，高絕一世，攜一編示予，大抵倚聲而爲之詞，皆可歌也。[44]

又黃庭堅【漁家傲】〈序〉云：

> 或請以此意倚聲律作詞，使人歌之，爲作【漁家傲】。[45]

又劉辰翁【酹江月】〈自注〉云：

> 同舍延平林府教製新詞祝我初度，依聲依韻，還祝當家。[46]

以上張耒所云「倚聲而爲之詞」、黃庭堅所云「倚聲律作詞」、劉辰翁所云「依聲依韻」，都是指按照詞牌的人工格律填詞。這也叫「倚聲之學」。清張爾田《詞莂》序文云：

> 倚聲之學，導源晚唐，播而爲五季，衍而爲北宋，流波競響，南渡極

---

43 〔明〕李攀龍編選，〔日本〕森大來評釋：《唐詩選評釋》（臺北：河洛圖書出版社，1974年）。

44 〔宋〕張耒：《張右史文集》，收於《四部叢刊初編縮本》55冊（臺北：臺灣商務印書館，1965年，據上海商務印書館縮印舊鈔本影印），卷51，頁378。

45 唐圭璋編：《全宋詞》，第1冊，頁398。

46 唐圭璋編：《全宋詞》，第5冊，頁3221。

臺灣大學學術期刊資料庫

矣！[47]

這種「倚聲之學」，也就是按譜填詞，每闋都有由人工造設的所屬牌調，它也成了兩宋文學的代表，即所謂宋詞。

宋詞詞牌的人工格律，到了南宋講究得非常謹嚴。張炎《詞源》卷下云：

> 先人曉暢音律，有《寄閒集》，旁綴音譜，刊行於世。每作一詞，必使歌者按之，稍有不協，隨即改正。曾賦【瑞鶴仙】一詞云：（詞略）此詞按之歌譜，聲字皆協，惟「撲」字稍不協，遂改爲「守」字，迺協。始知雅詞協音，雖一字亦不放過，信乎協音之不易也。又作【惜花春】起早云「鎖窗深」，「深」字音不協，改爲「幽」字，又不協，改爲「明」字，歌之始協。此三字皆平聲，胡爲如是。蓋五音有唇、齒、喉、舌、鼻，所以有輕清重濁之分，故平聲字可爲上、入者，此也。聽者不知宛轉遷就之聲，以爲合律，不詳一定不易之譜，則曰失律。矧歌者豈特忘其律，抑且忘其聲字矣。[48]

可見「倚聲填詞」，此時已到了寧捨義而不可舛音的程度。因爲填詞要依循「一定不易之譜」，「雅詞協音，雖一字亦不放過」。所以張炎先人寄閒翁不惜將「鎖窗深」之陰平聲「深」改作語意相反之陽平聲「明」字，以求協音。

而如果像南宋姜夔那樣，既是詞人又是音樂家，就會對不協律的詞牌加以改正，甚至於自製曲，創爲新調。姜夔【滿江紅】序文云：

> 【滿江紅】舊調用仄韻，多不協律。如末句云「無心撲」三字，歌者將「心」字融入去聲，方協音律。予欲以平韻爲之，久不能成。因泛巢湖，聞遠岸簫鼓聲，問之舟師，云「居人爲此湖神姥壽也。」予因祝曰：「得一席風徑至居巢，當以平韻【滿江紅】爲迎送神曲。」言訖，風與筆俱駛，頃刻而成。末句云「聞佩環」，則協律矣。[49]

因爲詞牌、曲牌的規律是以腔傳字，腔定而如果字聲不相應，就要不協音律。舊調仄韻【滿江紅】末句的平仄律應作「平去平」，而詞卻作「平平入」（無心撲）；所以姜氏既改作平韻又易其平聲「心」字爲去聲「佩」字，使之和諧。後

---

47 〔清〕張爾田：〈《詞莂》序〉，收於《遯堪文集》（民國間抄本，1948年鉛印本），卷2，頁19上。

48 〔宋〕張炎：《詞源》，收於唐圭璋編：《詞話叢編》第1冊（北京：中華書局，1993年），頁256。

49 唐圭璋編：《全宋詞》，第3冊，頁2176。

臺灣大學學術期刊資料庫

來清人李漁和楊恩壽，都道出了「倚聲填詞」的艱難和苦處，李氏《閒情偶寄．詞曲部．音律第三》云：

> 至於填詞一道，則句之長短，字之多寡，聲之平上去入，韻之清濁陰陽，皆有一定不移之格。長者短一線不能，少者增一字不得，又復忽長忽短，時少時多，令人把握不定。當平者平，用一仄字不得；當陰者陰，換一陽字不能。調得平仄成文，又慮陰陽反覆；分得陰陽清楚，又與聲韻乖張。令人攪斷肺腸，煩苦欲絕。此等苛法，盡勾磨人。作者處此，但能佈置得宜，安頓極妥，便是千幸萬幸之事，尚能計其詞品之低昂，文情之工拙乎？[50]

楊氏也有類同的話語，由他們所論，可見「倚聲填詞」是不容易的，但是對於名家或行家，有時格律的束縛反而能夠填出奇文妙句。而這種謹嚴的格律，即是人工格律。

（六）摘遍

「摘遍」是說摘取「大曲」大遍中的一遍所製的詞牌。宋沈括《夢溪筆談．樂律一》云：

> 所謂大遍者……凡數十解，每解有數疊者，裁截用之，則謂之摘遍。[51]

王國維《宋元戲曲考．宋之樂曲》云：

> 大曲遍數，往往至於數十，唯宋人多裁截用之。即其所用者，亦以聲與樂爲主，而不以詞爲主，故多有聲無詞者。[52]

摘遍用爲宋詞詞牌亦稱「摘調」。「摘調」因起初多有聲（譜）無詞，故其先亦多「倚聲（譜）配詞」，待格律穩定後，亦已進入「倚聲填詞」。如【水調歌頭】、【薄媚摘遍】、【念奴嬌序】、【霓裳中序】、【鶯啼序】、【泛清波摘遍】、【歌頭】、【哨遍】等。

---

50 〔清〕李漁：《閒情偶寄》，《中國古典戲曲論著集成》第7冊（北京：中國戲劇出版社，1982年），頁32。

51 〔宋〕沈括著，胡道靜等譯注：《夢溪筆談全譯》卷5〈樂律一〉（貴陽：貴州人民出版社，1998年），頁163。

52 王國維：《宋元戲曲考》，收於《王國維遺書》第9冊（上海：上海古籍出版社，1996年），頁30，總頁553。

臺灣大學學術期刊資料庫

（七）自度曲

自度曲是指作家自創的歌詞自己譜曲，如果其曲流傳而成定式，即爲新詞牌。姜夔【長亭怨慢】序云：

> 予頗喜自製曲，初率意爲長短句，然後協以律，故前後闋多不同。[53]

又在其【暗香】序中說：「使工妓隸習之，音節諧婉，乃名之曰【暗香】、【疏影】。[54]」也在【醉吟商小品】、【霓裳中序第一】、【角招】、【徵招】的序中說其所創新調的音樂性。他自創的新詞牌共有十七調：

> 【暗香】、【杏花天】、【惜紅衣】、【秋宵吟】、【疏影】、【揚州慢】、【淡黃柳】、【鬲溪梅令】、【角招】、【悽涼犯】、【翠樓吟】、【長亭怨慢】、【徵招】、【玉梅令】、【石湖仙】、【醉吟商小品】、【霓裳中序第一】[55]

姜氏這十七調是傳至今日曲牌最多最完整的宋詞音樂譜。

二、談「詞調之令引近慢」

詞牌中有以「令」、「引」、「近」、「慢」爲名者，南宋初王灼《碧雞漫志》對其名義即語焉不詳。學者或加考索，終不得其解。雖然，林玫儀〈令引近慢考〉，創見獨多，筆者在林氏基礎上進一步考索，認爲那是由詞牌之重頭變奏演爲「大曲」，於其「排遍」中又翻轉出來的四種音樂類型，也是一種歌樂的創作手法，以其論題頗爲繁重，故特爲別出，論述如下：

（一）林玫儀之〈令引近慢考〉

請先錄林氏〈令引近慢考〉之結語：

> 令引近慢本爲樂曲之類別，表明詞調之來源，與破、序等性質並同。大多源自大曲，亦有因舊曲造新聲，或逕出於時人自度者。四者之旋律結構各異，節奏韻拍不一，並其適用之樂器、演奏之方式乃至流行之場合，均與其他曲類有別。至於小令、中調、長調則爲字數上之分類，此名目仿自明

[53] 唐圭璋編：《全宋詞》，第3冊，頁2181。
[54] 同前註。
[55] 參見唐圭璋編：《全宋詞》，第3冊，頁2170、2173、2175、2180-2184。

臺灣大學學術期刊資料庫

刻本《草堂詩餘》，顯爲後起之觀念；而按篇幅長短將詞作概分爲三，蓋基於使用上之方便（猶今日之分小說爲短篇、中篇、長篇），並不涉及詞調之來源或類別，與令引近慢之爲音樂上之分類，可謂南轅北轍，迥不相關。唯自詞樂放絕之後，令引近慢之本義湮沒不彰，迨宋翔鳳提出令爲短調、引近爲中調、慢爲長調之說，此二觀念遂混淆合一。後人不察，紛紛援用宋說，遂至風行草偃，百餘年來，幾已積非成是矣。唯宋說實不可從，尤其以長調爲慢詞之說，更爲舛謬。蓋因慢調節拍舒緩，曲度自當較長，字數因之亦較多，是以慢詞泰半爲長調，唯長調卻非必盡屬慢詞。宋氏單以字數爲標準，謂篇幅長者即是慢詞，影響所及，「破」亦是慢、「序」亦是慢，「中腔」、「摘遍」只要字數足多，無不可稱之爲慢，完全抹煞詞爲音樂文學之本來面目。且以長調爲慢詞之代稱，以大量出現長調之時代作爲慢詞之產生時代，並由此推衍令引近慢之間有先後之衍生關係，尤其嚴重蒙混詞調發展之歷史。故筆者撰作本文，一則就字數上推翻令引近慢在於字數多寡之觀念；再則綴拾零星文獻以考察令引近慢之音樂特色，此無他，期能還令引近慢之眞面目而已。[56]

可見林氏此文之成就有三：其一考述「令引近慢」爲樂曲之類別。其二，破除宋翔鳳《樂府餘論》以令爲短調，引近爲中調，慢爲長調附會之說。其三，考述令引近慢之音樂特色。

此三說以第二說最爲可據。林氏云：

先就字數言之，令未必最短，慢亦未必最長，試以下列三組詞調分別比較：

⑴婆羅門令　八十六字

　婆羅門引　七十六字

⑵醜奴兒近　一百四十六字

　醜奴兒慢　九十字

⑶卓牌子近　七十一字

　卓牌子慢　五十六字

此三組詞調，其血緣關係皆各自相近，如婆羅門令與婆羅門引、卓牌子近與卓牌子慢、醜奴兒近與醜奴兒慢，由其詞牌名字，可推想當初必衍自同

[56] 林玫儀：〈令引近慢考〉，《詞學考詮》（臺北：聯經出版社，1987年），頁166、167。

臺灣大學學術期刊資料庫

一樂調。唯以字數覘之，則有令多於引者，亦有近多於慢者，然則，宋氏令詞最短、引近次之、慢詞最長之説，不攻自破矣！

若再分別統計「令」、「引」、「近」、「慢」之字數，亦可發現令未必最短，引、近未必次短，慢亦未必最長。如：

令——且坐令 七十字　　婆羅門令 八十六字　師師令 七十三字
　　采蓮令 九十一字　　韻令 七十六字　　六么令 九十四字
　　甘州令 七十八字　　折桂令 一百字　　有有令 八十一字
　　勝州令 二百十五字　兀令 八十四字

引——漁父引 十八字　　太常引 四十九字　　柘枝引 二十四字
　　雲仙引 九十八字　　華清引 四十五字　　迷神引 九十九字
　　琴調相思引　四十六字

近——好事近 四十五字　　醜奴兒近 一百四十六字　劍氣近 九十六字

慢——卓牌子慢 五十六字　卜算子慢 八十九字　　少年遊慢 八十四字

自上列資料觀之，令詞超過七十字以上者甚夥，采蓮令、六么令、折桂令、勝州令等且超過九十字，較卓牌子慢、少年遊慢、卜算子慢之字數爲多，而勝州令二百一十五字，更遠較一般慢詞爲長。至於引、近，字數亦甚懸殊：字數少者，如漁父引、柘枝引等，均較一般令詞爲短，其字數多者，如雲仙引、迷神引、劍氣近等，則皆較卓牌子慢、少年遊慢、卜算子慢等慢詞爲多，而醜奴兒近長達一百四十六字，更較一般慢詞爲長。可見令、引、近、慢四者，其字數皆有多寡，其間並無必然之長短關係，然則四者之分別非在於字數也明矣！[57]

林氏之論，可謂證據確鑿，則明人以字數定詞調令、引、近、慢爲長、中、短之論，眞是「不攻自破」矣。

又其論「令引近慢」爲「樂曲之類別」，林氏云：

現有文獻中，最早將令、引、近、慢四者連稱者，乃王灼之《碧雞漫志》，其卷三云：「甘州，世不見，今仙呂調有曲破、有八聲慢，有令，而中呂調有象甘州八聲，他宮調不見也。凡大曲，就本宮調制引、序、慢、近、令，蓋度曲者常態。若象甘州八聲，即是用其法于中呂調，此例甚廣。僞蜀毛文錫有甘州遍，顧瓊、李珣有倒排甘州，顧瓊又有甘州

[57] 同前註，頁130-132。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 子，皆不著宮調。」其旨乃在說明，引序近慢令五者，常是出於同一大曲。王氏書中此類記載甚多，如：「唐時安公子在太簇角，今已不傳，其見于世者，中呂調有近、般涉調有令。（卷四）」、「雨淋鈴……今雙調雨淋鈴慢頗極哀怨，眞本曲遺聲。（卷五）」上述三例中，王氏所謂之令引近慢，即指甘州令、甘州慢、安公子近、安公子令、雨淋鈴慢而言，可知所謂之令，應指詞牌名末一字爲「令」者，如折桂令、惜春令之類；所謂引，指詞牌名末一字爲「引」者，如迷神引、華胥引之類；所謂近，指詞牌名末一字爲「近」（或近拍）者，如祝英臺近、劍氣近之類；所謂慢，指詞牌名末一字爲「慢」者，如上林春慢、卜算子慢之類。 其末尾之「令」、「引」、「近」、「慢」諸字乃音樂之分類，故此四類之別在於彼此音樂上之結構不同。[58]

林氏之分析推論頗爲正確，但可進一步觀察推衍。

（二）筆者的進一步考察

王灼《漫志》中「凡大曲就本宮調制（一作轉）引、序、慢、近、令」一句很重要，唯頗疑此處之「制」字作「轉」更爲合適。因爲宋大曲實爲宋詞牌之重頭變奏所形成，其重頭之多寡不定，而拍板之形式則分三類型，即【散序】，爲散板曲；【排遍】，始有拍板；【入破】，舞者入場。故知【散序】爲器樂曲，【排遍】實爲歌唱曲，【入破】實爲舞蹈曲。前二者今泉州南音，臺灣南管猶有餘緒。又因宋大曲爲許多遍數所構成，故或稱「大遍」，其遍數因變奏，拍法自有不同。宋沈括（1031-1094）《夢溪筆談》卷五：

> 所謂「大遍」者，有序、引、歌、歙、嚯、哨、催、攤、衮、破、行、中腔、踏歌之類，凡數十解；每解有數疊者，裁截用之，則謂之「摘遍」。今人大曲皆是裁用，悉非「大遍」也。[59]

又史浩（1106-1194）大曲〈採蓮〉（壽鄉詞），其「曲破」結構是：

【入破】【衮遍】【實催】【衮】【歇拍】【煞衮】[60]

---

58 同前註，頁138。

59 〔宋〕沈括著，胡道靜等譯注：《夢溪筆談全譯》（貴陽：貴州人民出版社，1998年），〈卷五．樂律一〉，頁163。

60 唐圭璋編：《全宋詞》，第2冊，頁1251-1254。

臺灣大學學術期刊資料庫

又王灼（1162年前後）《碧雞漫志》，卷三〈涼州曲〉條云：

> 凡大曲有散序、靸、排遍、攤、正攤、入破、虛催、實催、衮遍、歇拍、殺衮，始成一曲，此謂大遍。[61]

又永樂大典戲文三種《張協狀元》第十六齣中間一場套數：

> 【菊花新】、【後衮】、【歇拍】、【終衮】。[62]

又陸貽典影鈔元刊本《琵琶記》第十五段演〈丹陛陳情〉一場，套數作：

> 【入破第一】、【破第二】、【衮第三】、【歇拍】、【中衮第四】、【煞尾】、【出破】。[63]

由這五段資料，可見大曲遍名，顯然皆由其拍法而定。也就是說大曲的結構是由不同的拍法編組而成的，它與用曲牌聯綴而成的諸宮調、唱賺和南北套數不同。由沈括《夢溪筆談》可知所云之「大遍」爲北宋大曲之現象，可達數十解，且每解有數疊者；而至南宋高宗紹興末，大曲止餘十二遍；而史浩〈採蓮壽鄉詞〉與《張協狀元》、《琵琶記》等戲文所用套數，顯然如沈括所云，皆自大曲中裁截摘用。而前引王氏《碧雞漫志》卷三之論【仙呂調．甘州】，於令、引、近、慢之外，又有「曲破」與「序」並列，則亦可見令、引、近、慢與「曲破」、「序」類同，當指其在大曲中之「拍法」而言。

若就大曲對於「詞調」之源生而言，鄙意以爲有兩方面，一是自大曲中摘出一遍以爲「詞調」（詞牌謂之「摘遍」），如【水調歌頭】、【薄媚摘遍】、【念奴嬌序】、【霓裳中序】、【鶯啼序】、【泛清波摘遍】、【歌頭】、【哨遍】等。

其二即如王灼《碧雞漫志》所云「就本宮調轉（爲）引、序、慢、近、令」，意即在大曲詞牌所屬之宮調內，以此詞牌翻轉爲引、序、慢、近、令五種類型的樂曲，令引近慢之音樂特色和作用，亦因之而有別。茲就《碧雞漫志》所見資料稍做說明：

---

61 〔宋〕王灼：《碧雞漫志》，收入俞爲民，孫蓉蓉主編：《歷代曲話彙編．唐宋元編》（安徽：黃山書社，2006年），頁100。

62 錢南揚：《永樂大典戲文三種》（臺北：華正書局，2003年），頁84、85。

63 〔元〕高則誠：《新刊元本蔡伯喈琵琶記》，收入《古本戲曲叢刊初集》（上海：上海商務印書館影印本，1954年），卷上，頁20b-23a。又《南九宮十三調曲譜》、《南曲九宮正始》、《南詞定律》等引錄戲文。《董秀英花月東牆記》、《賽金蓮》兩套佚曲皆與《琵琶記》此套相同。

國立臺灣大學 期刊資料庫

1. 政和間，李方叔在陽翟，有攜善謳老翁過之者，方叔戲作【品令】。（卷一）
2. 今【越調．蘭陵王】，凡三段二十四拍，或曰遺聲也。……又有【大石調．蘭陵王慢】，殊非舊曲，周齊之際，未有前後十六拍慢曲子耳。（卷四）
3. 【河傳】，唐詞存者二……以此知煬帝所製【河傳】，不傳已久。然歐陽永叔所集詞內【河傳】，附【越調】，亦【怨王孫】曲。今世【河傳】乃【仙呂調】，皆令也。（卷四）
4. 【夜半樂】……今【黃鍾宮】有【三臺夜半樂】，【中呂調】有慢、有近拍、有序不知何者爲正。（卷四）
5. 【荔枝香】……今【歇指】、【大石】兩調皆有近拍，不知何者爲本曲。（卷四）
6. 今【黃鍾宮】、【大石調】、【林鍾商】、【歇指調】，皆有十拍令，未知孰是。（卷五）
7. 始教坊家人市鹽，於紙角中得一曲譜，翻之，遂以名，今【雙調．鹽角兒令】是也。歐陽永叔嘗製詞。（卷五）
8. 僞蜀時，孫光憲、毛熙震、李珣有【後庭花】曲，皆賦後主故事，不著宮調，兩段各四句，似令也。今曲在，兩段各六句，亦令也。（卷五）
9. 【西河長命女】……近世有【長命女令】，前七拍，後九拍，屬【仙呂調】，【宮調】、句讀並非舊曲；又別出【大石調．西河慢】，聲犯正平，極奇古。蓋【西河長命女】本【林鍾羽】，而近世所分二曲在【仙呂】、【正平】兩調，亦【羽調】也。（卷五）[64]

由以上九條資料，可知「令、引、近、慢」經由知音者，確實有被翻轉在詞牌宮調之中的情形。由第一條可知製曲者，可爲善謳者翻轉新曲。由第二條可知被翻轉之新曲，必須塡詞乃能歌唱。由第三、四、七、八、九可知詞牌被翻爲令、引、近、慢、序，每因時代不同或翻轉者不同而新曲有所屬宮調不同的現象。又由第六條可知同一詞牌，可被翻轉爲不同類型，如【夜半樂】之新曲。張源《詞源》：「美成諸人又復增衍慢曲、引、近」所謂「增衍」，在此與「翻

64 王灼：《碧雞漫志》，俞爲民，孫蓉蓉主編：《歷代曲話彙編．唐宋元編》，頁57、83、86、87、90、94、96、97。

臺灣大學學術期刊資料庫

轉」類同。也就是說「令、引、近、慢、序」是音樂家翻轉詞牌爲新曲的五種方法，也因此成爲宋詞詞牌音樂的五種類型，並進而用作詞牌的名稱。

這裡所謂的翻轉或增衍，鄙意以爲有如從西皮原板可以變化出西皮慢板、西皮快三眼、西皮二六、西皮快二六、西皮流水、西皮快板、西皮散板、西皮搖板、西皮滾板、西皮倒板……那樣，它們再怎麼變化也不出是西皮的一種板式，這也好像詞調再怎麼翻轉增衍，也都是詞調的一種音樂形式一般。

林玫儀〈令引近慢考〉對於其音樂結構，亦作了頗爲詳密之考述，其要點如下：

> 論及令詞韻拍者，唯《碧雞漫志》一條：「西河長命女……按此曲起開元以前，大歷間樂工加減節奏，紅紅又正一聲而已。《花間集》和凝有長命女曲，僞蜀李珣《瓊瑤集》亦有之，句讀各異，然皆今曲子，不知孰爲古製林鍾羽併大歷加減者。近世有西河長命女令，前七拍，後九拍，屬仙呂調，宮調句讀並非舊曲；又別出大石調西河慢，聲犯正平，極奇古。蓋西河長命女本林鍾羽，而近世所分二曲在仙呂、正平兩調，亦羽調也。[65]（卷五）」此蓋爲唯一論及令詞節拍之資料。由此可知令詞有前七拍後九拍，共計十六拍者。[66]

由現存文獻觀之，引之起源較早。《教坊記》已列【柘枝引】及【漁父引】二名，但全唐五代均未見存詞；近詞則以柳永【訴衷情近】、【過澗歇近】、【郭郎兒近】爲最早。引、近之韻拍相同，張炎《詞源》云：「引、近則用六韻拍。」《謳曲旨要》云：「破、近六韻慢八韻。」是則引、近皆六韻拍。《謳曲旨要》又云：「慢近曲子頓不疊，歌颯連珠疊頓聲。」頓指頓聲，有大頓、小頓之別，可見近詞乃用頓法而不用疊法。由於文獻難徵，近詞整體之結構無法詳知，於此亦聊窺其一斑而已。[67]

以慢曲配詞則成「慢」，其詞牌可稱爲「某某慢」，其詞亦即所謂「慢詞」。由敦煌琵琶譜，可證唐時慢曲已甚發達。由於慢曲結構複雜，一曲之中有丁、抗、掣、拽、頓、住、打、揩等變化，極盡聲律頓挫之妙，故以器樂演奏，固然抑揚抗墜，旋律優美；按拍而歌，尤其委曲宛轉，曼妙動人。是以一旦流

65　同前註，頁97。
66　林玫儀：〈令引近慢考〉，頁155。
67　同前註，頁159。

臺灣大學學術期刊資料庫

行，即倍受時人賞愛。試觀天基節所奏五十五曲中，慢曲即有二十六曲，以及兩宋詞集中慢詞之夥，不難推知其備受歡迎之程度。[68]

（三）從文獻推測令引近慢之名義

據前引王灼《碧雞漫志》卷三所云令、引、近、慢與曲破、序並列，而已知大曲「三部曲」爲散序、排遍、入破，散序爲器樂曲，排遍爲歌唱曲亦稱「中序」，入破爲舞曲，[69]則「令、引、近、慢」當屬「排遍」，亦即爲大曲詞調所翻轉之歌唱曲遍，其翻轉可就宮調所須而爲「令、引、近、慢」之樂遍類名。至於令、引、近、慢之名義，林氏以資料短缺，未敢妄加蠡測，本人斗膽嘗試說解。本人以爲，宋人既以「令、引、近、慢、序」名其由詞牌轉翻之新曲在音樂上之類型，則其各自之特色必有在於「令、引、近、慢」本身之字義中。

1、令：在宋詞前後應有兩種意義，一作美善，用以指稱由詞牌翻轉之新曲「令、引、近、慢」，其作「令」者，實指其樂曲之美善也。《詩．小雅．角弓》：「此令兄弟，綽綽有裕；不令兄弟，交相爲瘉。」鄭玄箋：「令，善也。」[70]可見「令」作美善解，由來已久。

另一義則由酒令而來，此「令」已不能等同「令、引、近、慢」之「令」之原義爲「美善」。唐韓愈〈人日城南登高〉詩：「盤蔬冬日雜，罇酒清濁共。令徵前事爲，觴詠新詩送。」朱熹注引劉貢父曰：「唐人飲酒喜以令爲罰，今人以絲管歌謳爲令。」[71]則宋詞令曲出自唐人酒令。蓋唐人喜於酒宴上即席塡詞，其製短小，故亦稱「小令」。白居易〈就花枝〉：「醉翻衫袖拋小令，笑擲骰盤呼大采。[72]」宋陳鵠《耆舊續聞》卷二：「唐人詞多令曲，後人增爲大拍，又況屋

---

68 同前註，頁160。

69 參見楊蔭瀏：《中國古代音樂史稿》第2冊，第5編第9章〈繁盛的燕樂與衰微的雅樂〉，頁31-36。

70 〔漢〕毛亨傳，鄭玄箋：《毛詩傳箋》；〔唐〕孔穎達疏：《毛詩正義》，〔清〕阮元校刻：《重刊宋本十三經注疏附校勘記》第4冊（臺北：藝文印書館，1955年，據清嘉慶二十年江西南昌府學開雕本影印），卷15之1，頁11，總頁504。

71 〔唐〕韓愈撰；〔北宋〕宋景文公等撰集傳；〔清〕陳景雲撰點勘：《韓昌黎集》（《朱子校昌黎先生集傳》），收入《萬有文庫薈要四百種》139冊（臺北：臺灣商務印書館，1965年），第2冊第6卷，頁63。〈人日城南登高〉詩注：劉貢父（宋人）云：唐人飲酒，喜以令爲罰，今人以絲管歌謳爲令，即白傅所謂「醉翻爛衫拋小令」是也。

72 《御定全唐詩》卷444，收入《景印文淵閣四庫全書》第1427冊（臺北：臺灣商務印書館，1983年），頁17，總頁434。

臺灣大學學術期刊資料庫

下架屋，陳腐冗長，所以全篇難得好語也。」[73]則唐人酒令已發展爲「令曲」，亦稱「小令」。其特點是樂調短，字數少。明人顧從敬編刻《草堂詩餘》，乃在宋代《草堂詩餘》的基礎上，以「小令」、「中調」、「長調」分卷，[74]清人毛先舒《填詞名解》援用此法，並予以界說：「凡填詞五十八字以內爲小令，字五十九自始，至九十字止爲中調，九十一字以外者俱長調也，此古人定例也。[75]」若承毛氏字數之說，如【十六字令】、【如夢令】三十三字，故爲小令；但【六么令】九十六字、【百字令】又當如何。故朱彝尊《詞綜．發凡》：「宋人編集歌詞，長者曰慢，短者曰令，初無中調、長調之目，自顧從敬編《草堂詩餘》，以臆分之，後遂相沿，殊屬草率。」[76]清徐釚《詞苑叢談．體製》[77]亦謂不能以字數分小令、中調、長調（此說林玫儀論文已詳）。

而降及金元，芝菴《唱論》云：「成文章曰『樂府』，有尾聲名『套數』，時行小令喚『葉兒』。」[78]則芝菴以文人所作有文采之散曲稱爲「樂府」，以流行民間之雜曲小調當時稱作「葉兒」者等同「小令」。元周德清《中原音韻》：「樂府、小令兩途，樂府語可入小令，小令語不可入樂府。」[79]明王驥德《曲律．論小令》：「渠（指周德清）所謂小令，蓋市井所唱小曲也。」[80]清何琇《樵香小記．鄭風》：「其間男女狎邪之詩，亦如近代之雜曲小令，多懸擬想像，摹寫艷情，不必實有其事。」[81]則可見金元以後「小令」已和文人「樂府」

---

73 〔宋〕陳鵠：《耆舊續聞》，收入《宋元筆記叢書》（上海：上海古籍出版社，1993年），卷2，頁10。

74 〔明〕顧從敬編：《草堂詩餘》，《四部叢刊初編集部》110冊（臺北：臺灣商務印書館，1965年，據上海商務印書館縮印杭州葉氏藏明本影印）。

75 〔清〕毛先舒：《填詞名解》，收入查培繼輯：《詞學全書》（臺北：廣文書局，1971年），頁29。

76 〔明〕朱彝尊：《詞綜．發凡》，收入《四庫薈要》（臺北：世界書局，1988年），頁263-264。

77 〔清〕徐釚：《詞苑叢談．體製》（上海：上海古籍出版社，1981年），頁24。

78 〔金元〕芝菴：《唱論》，俞爲民，孫蓉蓉主編：《歷代曲話彙編．唐宋元編》，頁461。

79 〔元〕周德清：《中原音韻》，俞爲民，孫蓉蓉主編：《歷代曲話彙編．唐宋元編》，頁289。

80 〔明〕王驥德：《曲律》，《中國古典戲曲論著集成》第4冊（北京：中國戲劇出版社，1982年），頁133。

81 〔清〕何琇：《樵香小記》，收入《文淵閣四庫全書》（香港：迪志文化出版有限公司，2007年），頁784。

臺灣大學學術期刊資料庫

對稱，轉爲流行民間雜曲小調之專稱。則詞曲中之「令」，名義凡三變。亦即由「美善之曲」而爲「酒令短曲」而爲「雜曲小調」。

2、引：馬融〈長笛賦〉：「故聆曲引者，觀法於節奏，察變於句股。」李善注：「引，亦曲也。」[82]則引曲必有節奏可觀其法，必有句股可察其度。又謝靈運〈會吟行〉：「六引緩清唱，三調佇繁音。」劉良注：「六引，古歌曲名。」[83]則六引之曲唱時緩而清。唐李宣古〈杜司空席上賦〉詩：「能歌姹女顏如玉，解引蕭郎眼似刀。」[84]此詩「歌」、「引」互文。清杜文瀾《古謠諺》卷一百引宋張素臣《珊瑚鈎詩話》卷三：「徒歌謂之『謠』，品秩先後，序而推之謂之『引』。」[85]按詞牌有「法駕導引」、「導引」，正可與張氏之說相發明。則曼引散序使之進入有板有眼之樂章，謂之「引」。宋張先有【青門引】詞，俞平伯《唐宋詞選釋．前言》：「南唐之變花間，變其作風，不變其體，仍爲令、引之類。」[86]所以總起來看，「引」是指「序而推之」的樂曲，是由散板曲「序」曼引其聲，而導入「排遍」中，而爲有板有眼的樂曲。

3、近、慢：宋張炎《詞源》卷下：「而美成諸人又復增演慢曲、引、近，或移宮換羽，爲三犯、四犯之曲。」[87]按元天曆間（1328-1330）有《十三調譜》、《九宮譜》爲所知最早之南曲譜。《十三調譜》將曲牌分爲「慢詞」、「近詞」兩類，仍沿宋人詞牌之分類法。王驥德《曲律．論調名》：「引子曰慢詞，過曲曰近詞。」[88]而南曲套數有引子、過曲、尾聲。可是王氏並未說明何以詞中慢詞變爲南曲引子，近詞變爲南曲過曲的緣故，也沒有說明詞中令曲與引曲，在南曲中除正宮【梁州令】、小石【如夢令】外，所有的「令曲」皆爲過曲；而「引曲」只有正宮【長生導引】一曲爲過曲外，不見其他的現象。按明楊慎《升庵詩話》卷十二〈慢字爲樂曲名〉：「陳後山詩：『吳吟未至慢，楚

82 〔梁〕蕭統輯，〔唐〕李善注：《文選》第2冊（臺北：文津出版社，1987年），卷18〈音樂下〉，頁816-817。

83 〔梁〕蕭統輯，〔唐〕李善注：《文選》第3冊，卷28〈詩戊．樂府下〉，頁1316。

84 《御定全唐詩》卷552，《景印文淵閣四庫全書》第1428冊，頁7，總頁508。

85 〔唐〕張素臣：《珊瑚鈎詩話》，收入〔清〕何文煥編：《歷代詩話統編》第1冊（北京：北京圖書館出版社，2003年），卷3，頁12，總頁292。〔清〕杜文瀾輯、周紹良校點：《古謠諺》（北京：中華書局，1958年），卷100，頁1068。

86 俞平伯：《唐宋詞選釋》（北京：人民文學出版社，1979年），頁11。

87 〔宋〕張炎：《詞源》，收入唐圭璋編：《詞話叢編》第1冊，頁255。

88 〔明〕王驥德：《曲律》，《中國古典戲曲論著集成》第4冊，頁60。

臺灣大學學術期刊資料庫

語不假些。』任淵注云：『慢謂南朝慢體，如徐庾之作。』」[89]《禮記．樂記第十九》云：「五者（宮商角徵羽）皆亂，迭相陵，謂之慢。」又曰：「鄭衛之音，亂世之音也，比於慢矣。」[90]按宋詞有【聲聲慢】、【石州慢】。而南曲曲調舒緩者稱慢曲，如【仙呂宮】、【八聲甘州】、【商調】、【山坡羊】等。其聯套方法，大抵慢詞在前，急曲在後。《水滸傳》第二十四回：「便是唱慢曲兒的張惜惜？我見他是路岐人，不喜歡。」[91]清李漁《閒情偶記．演期．授曲》：「字頭字尾及餘音，皆爲慢曲而設。」[92]則南曲中之「慢曲」已不自稱「慢」矣，又當如何！而南曲之以「序」爲名者皆爲過曲，此「序」當指大曲「中序」之「序」，亦即「排遍」中之樂章。

由以上對於宋詞「令」、「引」、「近」、「慢」、「序」的考述，「序」爲大曲開首之樂曲，亦即「散序」，殆無疑義，而「令」有二義，其取「美善」者，謂所翻轉之新曲爲美善；只是其取「酒令」者，乃源於唐人飲酒喜以「令」罰飲，凡不能即席塡短詞謳歌者，即要以飲酒爲罰。這種與酒令關係密切的「令曲」樂調短、字數少，適於即席發揮和謳歌，因此也叫小令，傳到五代宋初還是如此，此種「酒令」之「令」曲，與由詞調翻轉增衍之「令」曲，本爲名同實異，但後來混同爲一，就擾亂名實了。而由散序導引使之進入有板有眼的樂章，謂之「引」；而講究拍法近於「入破」者爲「過度曲」，則爲「近」或「近拍」；最後又發展爲精緻緩慢之散板曲，則爲「慢」。而南曲有有板無眼之粗曲、一板一眼之可粗可細之曲，一板三眼之細曲，散板無眼之引子。若律以宋人詞調之令、引、近、慢、序、破，則「序」爲「散序」，「破」爲「入破」，而與之鼎立爲「三部曲」之「排遍」，自然包含「令、引、近、慢」四種不同拍法而言。其「令」原指曲子之美善者而言，與由酒令源生之小令無關。唯宋詞已有取其小令之命義者，而元明南北小令等同雜曲小調爲粗曲。其「引」既爲由「散序」而推之則多爲南曲一板三眼之過曲；其「近」既爲近於「入破」則多爲一板

89 〔明〕楊慎：《升庵詩話》，收入周維德集校：《全明詩話》第2冊（濟南：齊魯書社，2005年），頁1048。

90 〔漢〕鄭玄注：《禮記注》；〔唐〕孔穎達疏：《禮記正義》，收入〔清〕阮元校刻：《重刊宋本十三經注疏附校勘記》第8冊（臺北：藝文印書館，1955年，據清嘉慶二十年江西南昌府學開雕本影印），卷37，頁5、7，總頁664、665。

91 〔元〕施耐庵、羅貫中著，收入林峻校點《水滸傳》（上海：上海古籍出版社，2004年），第24回〈王婆貪賄說風情，鄆哥不忿鬧茶肆〉，頁426。

92 〔清〕李漁：《閒情偶記》，《中國古典戲曲論著集成》第7冊，頁100。

臺灣大學學術期刊資料庫

一眼之過曲；而「慢」既爲五音皆亂相陵之自由節奏，則爲散板之引子。未知是否。

總而言之，「令、引、近、慢」之疑義仍多，筆者以之爲大曲「排遍」中不同拍法類型之樂曲，亦不過爲個人之「臆測」而已。雖然，即此一得之愚，若能對讀者有所觸發，則亦不失「拋磚引玉」矣！

三、從呈現觀其歌樂之關係

其次再從呈現來觀察歌樂之關係。

任何一種語言；只要發出最簡單的一個字音，就包含了音長、音高、音強、音色等四個構成因素。音色取決於發音器官的特質，因人而異，可以不論。音長起於音波震動時間的久暫，久生長音，暫生短音；音高起於音波震動的快慢，快則音高，慢則音低；音強起於音波震幅的大小，大就強，小就弱。另外，就中國的語言來說，還有所謂「聲調」，這是中國語言獨有的特質，它是起於音波運行時路線的或曲折或平直或可展延或被阻塞。所以就中國語言而言，每發一字音，就含有長短、高低、強弱、聲調等四個因素。然而單字不能構成文學，文學必須累字成詞，累詞成句，累句成章，累章成篇，然後才能表達豐富的內容思想和情趣；而由於字詞章句的累增，其間的語言旋律，也就變化多端、騰挪有致起來。

而音樂有音樂的旋律，語言也有語言的旋律。音樂旋律可以用樂器傳達出來，語言旋律則非體現在發音的器官不可。當我們說哼著曲子，那只是用人聲來傳達音樂旋律；當我們說唱著歌，則已是語言與音樂的結合。唐詩講平仄，宋詞分上去，元曲別陰陽，而崑曲一字三聲字頭、字腹、字尾。這是什麼緣故呢？原來其間的演進與發展，就是語言與音樂逐次配合乃至融合的歷程。中國語言本身，含有很豐富的旋律感，韻文學的體製規律更予以美化，這種美化了的語言旋律和音樂旋律結合得越密切、融合得越無間，其聲情詞情也就越達到相得益彰的境地。

而語言旋律的呈現，有賴於口法的精準和對於語言所蘊含意義思想情感的敏銳領悟。音樂旋律的呈現，主體在音樂家以音符詮釋歌詞語言旋律能力的高低，其次在伴奏者使用樂器襯托技法的良窳。

前文所舉歌樂呈現關係的五種類型，前三種的誦讀、吟詠、依腔傳字而歌唱三者，可以說只在講求語言旋律的準確呈現，並未及歌樂的配搭關係。這時的聲

臺灣大學學術期刊資料庫

情即語言所傳達的旋律，詞情即語言所蘊含的意義思想情感。它們之間自然要相得益彰。

而後兩種依聲行腔與依字定腔，則語言旋律已加上音樂家音符的詮釋，事實上已在運用音符配搭音樂旋律與語言旋律的密切關係，高明者可以使之天衣無縫，拙劣者可以爲之不堪入耳。而歌者之「唱腔」，既要將就音符，也要掌握語言，如果其間有所扞格，豈不要拗折天下人嗓子。

茲就歌樂所呈現的五種關係，說明如下：

（一）誦讀

將文學語言朗聲誦讀，是呈現語言旋律最基本的工夫，如果運用精準的口法咬字吐音，又能將對詞情意義思想情感的體悟，流露在聲音長短高低強弱的錯縱變化、抑揚頓挫中，使其間之「聲情」、「詞情」相得益彰，那麼庶幾可以說已經掌握誦讀之三昧了。

（二）吟詠

由誦讀之一字一音曼引其聲而吟詠，可以說是語言旋律向音樂旋律配搭的路途前進。其吟調可以因個人之感發而自由曼引，亦可以在一方吟調之制約下運轉語言旋律而自我開展。其聲情和朗讀一樣，都是用來詮釋詞情的。所以「吟詠」可以說是「誦讀」的進一步開展，其「聲情」、「詞情」的相得益彰更加的明顯。

（三）依腔傳字

凡方言都可以產生一地之腔調，未經流播者爲當地土腔，一經流播則冠上原生地地名的腔調。所以腔調是方言的語言旋律。土腔以方言及當地民歌爲載體，依腔而歌，其爲齊言者謂之歌謠，其爲長短句者謂之雜曲小調。歌謠小調的歌詞往往滿心而發，肆口而成，因之它大抵在既定的腔中傳達字詞的音義。當然，其間的聲情和詞情還是要相得益彰的。

（四）依聲行腔

語言旋律，也就是腔調，其載體發展到牌調時，由於要具備正字律、正句律、長短律、音節單雙律、平仄聲調律、協韻律、對偶律，乃至語法律等八個律

臺灣大學學術期刊資料庫

則，而牌調之精粗也端看其律則之多寡與繁簡。大抵精細之牌調性格明顯、粗拙之牌調曲情簡略。

精細牌調必有主腔旋律，製譜者要在主腔規律之制約下，依循歌詞之四聲配上音符，而歌者之咬字吐音亦以四聲爲主要準則，施展其唱腔。此所謂「依聲行腔」也；也就是說，五音是依循四聲爲基準的。

而由前引之姜夔【滿江紅】音律，可知其所講求之譜律已超出平仄而論四聲；又據前文所敘，張炎之先人寄閒翁則更進一步分辨陰陽矣。

這種由唐詩將平仄律發展出來的宋詞聲調律現象，看來在南宋已經到達極致。《全宋詞》載宋末張炎《山中白雲詞》卷五【滿江紅】詞題云：

> 《醞玉傳奇》，惟吳中子弟爲第一流；所謂識拍、道字、正聲、清韻、不狂，俱得之矣。作平聲【滿江紅】贈之。[93]

按明葉盛《菉竹堂書目》作《東嘉醞玉傳奇》。由「東嘉」二字冠於「傳奇」名「醞玉」之前，明其來自永嘉。而此南曲戲文以「吳中子弟」所演出者爲第一流，因爲他們的技藝已達到「識拍道、字正、聲清、韻不狂」（亦可作「識拍、道字、正聲、清韻、不狂」），可見其歌唱講究節奏有致，咬字吐音純正，四聲精準，韻協不亂的藝術技法。

（五）依字定腔

而到了魏良輔《曲律》云：

> 五音以四聲爲主，四聲不得其宜，則五音廢矣。平上去入逐一考究，務得中正，如或苟且舛誤，聲調自乖，雖具繞梁，終不足取。其或上聲扭做平聲，去聲混作入聲，交付不明，皆做腔賣弄之故，知者辨之。[94]

「五音」指宮商角徵羽，亦指喉牙唇齒舌；前者構成音樂旋律，後者係聲母之發音部位爲語言旋律所由生。魏氏特別重視平上去入四聲的準確性，方能字清意明，方能確實做到語言旋律與音樂旋律的融合無間。

魏氏這裡所謂「五音以四聲爲主」，明白的指出音樂宮商角徵羽的旋律，是由語言的四個聲調來決定的。也就是說魏氏認爲詞樂配合的關係，不再是「依腔

---

93 唐圭璋編：《全宋詞》第5冊，頁3495。

94 〔明〕魏良輔：《曲律》，收入《中國古典戲曲論著集成》第5冊（北京：中國戲劇出版社，1959年），頁5。

臺灣大學學術期刊資料庫

傳字」，亦即按照腔調來傳達字音。這也是何以許多譜律家斤斤計較平仄四聲乃至於聲調之陰陽的緣故。就中沈寵綏《度曲須知》卷上〈四聲批窾〉就說得很仔細。[95]

也就因爲以四聲陰陽來作爲行腔的基礎，所以四聲陰陽便和「腔格」有極密切的關係。王季烈《螾廬曲談》卷三〈論四聲陰陽與腔格之關係〉云：

> 同一曲牌之曲，而宮譜彼此歧異，不能一致者，因其曲中各字之四聲陰陽，彼此不同故也。故分別四聲陰陽，爲製譜者最要之事。[96]

於是王氏接著詳細列舉四聲陰陽腔格南北曲之工尺譜法，以見四聲陰陽與腔格之密切關係。[97]

但不止如此，沈寵綏《度曲須知》「曲運隆衰」：

> 嘉隆間有豫章魏良輔者，流寓婁東鹿城之間。生而審音，憤南曲之訛陋也，盡洗乖聲，別開堂奧，調用水磨，拍挨冷板。聲則平上去入之婉協，字則頭腹尾音之畢勻，功深熔琢，氣無煙火，啟口輕圓，收音純細。所度之曲，則皆「折梅逢使」、「昨夜春歸」諸名筆；採之傳奇，則「拜星月」、「花陰夜靜」等詞。要皆別有唱法，絕非戲場聲口。腔曰崑腔，曲名時曲。聲場稟爲曲聖，後世依爲鼻祖。蓋自有良輔，而南詞音理已極細密逞妍矣。[98]

沈氏又於「絃索題評」裡有云：

> 我吳自魏良輔爲「崑腔」之祖，而南詞之布調收音，既經創闢，所謂「水磨腔」、「冷板曲」，數十年來，遐邇遜爲獨步。[99]

可見這種「水磨調」的特質是「聲則平上去入之婉協，字則頭腹尾音之畢勻，功深鎔琢，氣無煙火，啓口輕圓，收音純細」。因爲魏氏創闢布調收音之法，又「拍捱冷板」，所以也叫「冷板曲」；因爲它「調用水磨」，所以也叫「水磨調」。

像這樣的「水磨調」，豈不是在講究「字音」的整體結構嗎？亦即一字之音的聲調平上去入和一字之音的聲母、介音、母音、韻尾的字頭、字腹、字尾嗎？

---

95 參見〔明〕沈寵綏：《度曲須知》，《中國古典戲曲論著集成》第5冊，頁200。
96 王季烈：《螾廬曲談》（臺北：臺灣商務印書館，1971年），頁16上。
97 同前註，頁16下-19上。
98 沈寵綏：《度曲須知》，《中國古典戲曲論著集成》第5冊，頁198。
99 同前註，頁202。

臺灣大學學術期刊資料庫

所以魏良輔的「水磨調」，事實上是在「以字音定腔」，如此一來，就將音樂旋律與語言旋律完全融合起來，不止是成就了最精緻優美的歌唱藝術，而且充分發揮了我中華民族語言的優美質性。而此際，其作爲腔調載體的曲牌，其建構也到了最細緻嚴苛的程度，亦即正字律、正句律、長短律、平仄聲調律、音節單雙律、協韻律、對偶律、句中語法律等「八律」俱全，缺一不可。[100]

四、歌樂的相得益彰

最後說到歌樂的相得益彰。這裏先論其主要之基礎，即「聲情」、「詞情」的互動生發，再論「唱腔」如何呈現歌樂之融合；而不及如何譜曲如何配樂器，因爲這是筆者能力所不及的。

衆所周知，韻文學形式之美，大抵依存於體製規律之中，其於旋律與情趣之美，固然也有交感的作用，但若論關係之密切與影響之重大，則未若旋律美之於情趣美，具有襯托、渲染、強化乃至於描述的多重功能。情趣之美見於詞情，旋律之美寓於聲情；聲情與詞情必須相得益彰，然後其間引人的興會才能眞正圓滿無遺。

也因此本文在〈前言〉中已首先強調，文學中各種形式中的「聲情」與「詞情」的融合無間，其爲「戲曲歌樂」相得益彰的主要基礎。以下謹先舉周德清的「務頭論」，論述其對此理論的「先見之明」，並舉數實例，分析韻文學語言中，講求「聲情」、「詞情」相得益彰的必然性與重要性。最後再論「唱腔」之於歌樂融合的呈現。

（一）周德清的「務頭論」

古人對於歌樂間相得益彰的考究，應當以周德清的「務頭論」爲先驅。「務頭論」在元人周德清《中原音韻．作詞十法》中，最爲學者爭論不休，而其實周氏解釋和舉例已是很清楚：

> 要知某調、某句、某字是「務頭」，可施俊語於其上，後注於定格各調內。[101]

100 曾永義：〈論說「建構曲牌格律之要素」〉，《中華戲曲》2011年2期，頁98-137。
101 〔元〕周德清：《中原音韻》，俞爲民，孫蓉蓉主編：《歷代曲話彙編．唐宋元編》，頁

臺灣大學學術期刊資料庫

即此可知所謂「務頭」，包含以下三種情況：其一，是套曲中之某一調；其二，是一支曲子中之某一句；其三，是某句中的某一字。這樣之某調、某句、某字皆應配合俊語；則「務頭」當爲或句中之句眼，或調中之警句，或套數中之主曲。而所謂「務頭」者，就複詞結構而言，實爲帶詞尾之複詞，「頭」者，詞尾也，有如子、兒等，本身並無意義。而「務」者，「必」也，意謂於此必須講究聲、韻、律，亦即此處或爲此句、或爲此調、或爲此套最爲美聲者，曲中之主腔性格即由此而發，故亦必須配搭俊語，方能使聲情、詞情相得益彰。[102]

以下再從周氏〈定格〉四十首所標示之「務頭」來進一步觀察，茲錄其「評曰」中語如下。其所言及之字句，則補錄其中。

1.【仙呂・寄生草】：「虹蜺志」、「陶潛」是務頭。
2.【仙呂・醉中天】：第四句「美臉風流殺」、末句「洒松烟點破桃腮」是務頭。
3.【仙呂・醉扶歸】：第四句「揉痒天生鈍」、末句「索把拳頭搵」是務頭。
4.【仙呂・金盞兒】：妙在七字「黃鶴送洒仙人唱」，俊語也。況「洒」字上聲以轉其音，務頭在其上。
5.【中呂・迎仙客】：妙在「倚」字上聲起音，一篇之中，唱此一字，況務頭在其上。
6.【中呂・朝天子】：務頭在「人」字。
7.【中呂・紅繡鞋】：妙在「口」字上聲，務頭在其上。
8.【中呂・普天樂】：妙在「芙」字屬陽，取務頭、造語、音律、對偶、平仄皆好。又第八句「怕離別又早別離」是務頭。
9.【中呂・十二月、堯民歌】：務頭在【堯民歌】起句「怕黃昏忽地又黃昏」。
10.【中呂・四邊靜】：務頭在第二句「軟弱鶯鶯可曾慣經」及尾「好殺無乾淨」。「可（曾）〔憎〕」，俊語也。
11.【中呂・醉高歌】：妙在「點」、「節」二字上聲起音。務頭在第二句

292。

102 本人對「務頭」之解說，於臺大課堂上數十年來如此，若有人偶然與鄙說不謀而合，幸勿以「竊襲」相嘲。

臺灣大學學術期刊資料庫

「幾點吳霜鬢影」及尾「晚節桑榆暮景」。

12.【南呂・罵玉郎、感皇恩、採茶歌】：妙在【罵玉郎】「長」字屬陽，「紙」字上聲起音，務頭在上，及【感皇恩】起句「織錦回文」至「斷腸人憶斷腸人」句上。按：據周氏語意，則此三支帶過曲之「務頭」，除【罵玉郎】之「長」字、「紙」字外，尚有【感皇恩】全支並跨越過【採茶歌】首三句爲止，於理不合。疑「至」當作「與」，其下又脱漏【採茶歌】，亦即末句當作「及【感皇恩】起句與【採茶歌】『斷腸』句上。」

13.【正宮・醉太平】：務頭在三對「文章糊了盛錢囤，門庭改做迷魂陣，清廉貶入睡餛飩。」

14.【正宮・塞鴻秋】：貴在「却」、「濕」二字上聲，音從上轉，取務頭也。

15.【商調・山坡羊】：務頭在第七句至尾「把團圓夢兒生喚起。誰？不做美。呸！却是你！」

16.【商調・梧葉兒】：第六句「這其間」止用三字，歌至此，音促急，欲過聲以聽末句「殃及殺愁眉泪眼」，不可加也。兼三字是務頭，字有顯對展才之調。

17.【越調・凭闌人】：妙在「小」字上聲，務頭在上。

18.【雙調・沈醉東風】：妙在「楊」字屬陽，以起其音，取務頭。

19.【雙調・撥不斷】：務頭在三對「紅塵不向門前惹，綠樹偏宜屋上遮，青山正補墻頭缺。」

20.【雙調・慶東原】：「冷」字上聲，妙，務頭在上。

21.【雙調・雁兒落、德勝令】：務頭在【德勝令】起句「宜操七絃琴」。

22.【雙調・賣花聲】：俊詞也。務頭在對起「細研片腦梅花粉，新剝眞珠豆蔻仁。」及尾「這孩兒那些風韻」。

23.【雙調・折桂令】：「安排」上「天地」二字，若得「去上」爲上，「上去」次之，餘無用矣，蓋務頭在上。[103]

[103] 同前註，頁296-309。

臺灣大學學術期刊資料庫

從周氏定格四十曲評中所述及之「務頭」，可觀察到以下諸種現象：

1. 四十首定格有二十三曲論及「務頭」，十八首未涉及，可見「務頭」並非曲中定格所必備。
2. 「務頭」一曲爲一字者，有【金盞兒】、【迎仙客】、【朝天子】、【紅綉鞋】、【凭闌人】、【沈醉東風】、【慶東原】等七例。其所以爲務頭，皆因聲調起音。
3. 務頭一曲爲二、三字者：【寄生草】有兩處各三字；【罵玉郎】與【塞鴻秋】皆有兩處各一字；【梧葉兒】有一處三字；【折桂令】有一處二字。此五例亦皆因聲調安置得體而爲之「務頭」。
4. 務頭一曲爲一句者：有【堯民歌】、【德勝令】、【感皇恩】、【採茶歌】四例。
5. 務頭一曲爲一字一句者：有【普天樂】一例。
6. 務頭一曲爲二句者：有【醉中天】、【醉扶歸】、【四邊靜】、【醉高歌】等四例。
7. 務頭一曲爲三句者：有【醉太平】、【山坡羊】、【撥不斷】等三例。以上4.至7.務頭在句者，皆爲曲中警句。
8. 務頭在帶過曲中爲一整支曲者：疑似有【感皇恩】一曲。

由以上八條看來，曲中務頭，果然在某調某句之某字、在某調之某句。某字者實爲句眼，某句者實爲警句。周氏〈造語．全句語〉云：

> 短章樂府，務頭上不可多用全句，還是自立一家言語爲上；全句語者，惟傳奇中務頭上用此法耳。[104]

所謂「全句語」是指引用前人成句。今觀其定格諸例，亦果然如此。而由於周氏所舉套數止一套馬致遠〈秋思〉【雙調．夜行船】，並未言及套中務頭，如有必是其中某調。而如欲就【夜行船】套舉一調爲「務頭」，則必是【離亭宴揭指煞】，蓋其爲彰明題旨之主曲也。據此，則周氏本人和王驥德對「務頭」之解釋，可證其不差。

定格四十例〈評曰〉中有「務頭在某某」、「某某是務頭」與「某某取務頭」三種用語。蓋前二者但指出「務頭」所在之位置，而後者如「妙在『芙』字屬陽，取務頭。」「妙在『紙』字上聲起音，『扇』字去聲取務頭。」「妙在

[104] 同前註，頁289。

臺灣大學學術期刊資料庫

『楊』字屬陽，以起其音，取務頭。」則皆說明其所以爲「務頭」之故。

而若再進一步觀察此定格四十首的批評取向，除其務頭所重視的起音發調和俊語警句外，其〈評曰〉所用的術語，主要還是聲調陰陽上去的運用配搭是否得體，和語言的造就是否俊逸，其他也還涉及一些命意、對偶，以及難得一見的章句承轉，也就是說，不出他〈作詞十法〉的主張。但無論如何，周德清已開啓了曲調分析批評的先河，他所運用的兩把主要鑰匙是音律與造語。

以上是就周德清《中原音韻》之內容而論述。其有關「務頭」者，尚有四段資料。

其一見於百二十回本《水滸全傳》第五十一回〈插翅虎枷打白秀英　美髯公誤失小衙內〉云：

> （雷橫）便和那李小二逕到构欄裏來看。只見門首掛著許多金字帳額，旗桿吊著等身靠背。入到裏面，便去青龍頭上第一位坐了。看戲臺上，却做笑樂院本。……院本下來，只見一箇老兒裹著禓腦兒頭巾，穿着一領茶褐羅衫，繫一條皂縧，拿把扇子上來，開呵道：「老漢是東京人氏，白玉喬的便是。如今年邁，只憑女兒秀英，歌舞吹彈，普天下伏侍看官。」鑼聲響處，那白秀英早上戲臺，參拜四方。拈起鑼棒，如撒豆般點動，拍下一聲界方，念了四句七言詩，便說道：「今日秀英招牌上，明寫着這場話本，是一段風流蘊籍的格範，喚作《豫章城雙漸趕蘇卿》。說了，開話又唱，唱了又說。合棚價衆人喝采不絕。雷橫坐在上面，看那婦人時，果然是色藝雙絕。但見……那白秀英唱到務頭，這白玉喬按喝道：「雖無買馬博金藝，要動聰明鑑事人。看官喝采是過去了。我兒！且回一回，下來便是襯交鼓兒院本。」[105]

由這段文字可見《水滸傳》在其成書的元末明初江湖說唱藝人做場的情形。白秀英做場時，顯然是以說唱《豫章城雙漸趕蘇卿》爲主，前面做一段《笑樂院本》招徠觀衆引場，後面做一段《襯交鼓兒院本》，可能作爲散場。在白秀英「唱到務頭」時，他父親便出來「按喝」，「按喝（呵）」對「開呵」、「收呵」而言，三者各用於開場、場中、收場。場中「按喝」於「唱到務頭」之時，顯然那是唱到最精采最高潮動聽的地方。而由此也可見，所謂「務頭」皆見於歌唱，無論其載體爲清曲、爲說唱、爲戲曲。

[105] 〔明〕施耐庵：《水滸傳》（臺北：聯經出版社，1987年），上冊，頁688-690。

臺灣大學學術期刊資料庫

其二，王驥德《曲律．論務頭第九》云：

> 務頭之說，《中原音韻》於北曲臚列甚詳，南曲則絕無人語及之者。然南北一法。係是調中最緊要句子，凡曲遇揭起其音，而宛轉其調，如俗之所謂「做腔」處，每調或一句、或二三句，每句或一字、或二三字，即是務頭。《墨娥小錄》載務頭調侃曰「喝采」。又詞隱先生嘗爲余言：「吳中有『唱了這高務』語，意可想矣」。舊傳【黃鶯兒】第一七字句是務頭，以此類推，餘可想見。古人凡遇務頭，輒施俊語，或古人成語一句其上，否則詆爲不分務頭，非曲所貴，周氏所謂如衆星中顯一月之孤明也。涵虛子有《務頭集韻》三卷，全摘古人好語，輯以成之者。弇州嗤楊用脩謂務頭爲「部頭」，蓋其時已絕此法。余嘗謂詞隱南譜中，不斟酌此一項事，故是缺典。今大略令善歌者，取人間合律腔好曲，反覆歌唱，諦其曲折，以詳定其句字，此取務頭一法也。[106]

分析這段話，可知：其一，周德清之後、王驥德之前，論及「務頭」者有：

1. 涵虛子（朱權）的《務頭集韻》，因爲它是「摘古人好語輯以成之者」，顯然合乎周氏「要知某調、某句、某字是『務頭』，可施俊語於其上」之說，亦應就北曲而言。
2. 「弇州嗤楊用脩謂務頭爲部頭」，見王世貞《曲藻》，[107]可知明嘉靖間，時人如楊愼者，已不知「務頭」爲何物。
3. 詞隱先生沈璟雖向王氏說過「吳中有『唱了這高務』」語，意謂南曲中也有揭高其腔的「務頭」，但其《南曲譜》並未論及，可見沈璟對務頭並不很在行。
4. 《墨娥小錄》不知何人所著，謂務頭爲聽衆「喝采」處，可見指曲調做腔動聽之處。
5. 王氏對於「務頭」的說法，應是揣摩周氏語意而來，亦大抵不差，但他忽略了套中或帶過曲中某調亦可以爲務頭；至其爲南曲調中判斷「取務頭」的方法，也是從其「腔律」之最講究處揣摩而來。而無論如何，王氏是認爲南曲有如北曲，同樣有「務頭」。

106 〔明〕王驥德：《曲律》，《中國古典戲曲論著集成》第4冊，頁114。

107 〔明〕王世貞：「楊用修乃謂務頭爲部頭，可發一笑。」參見王世貞：《曲藻》，收入《中國古典戲曲論著集成》第4冊，頁28。

臺灣大學學術期刊資料庫

其三，李漁《閒情偶記》〈詞曲部．音律第三〉「別解務頭」云：

> 塡詞者，必講「務頭」。然「務頭」二字，千古難明。……予謂「務頭」二字，既然不得其解，只當以不解解之。曲中有「務頭」，猶棋中有眼，有此則活，無此則死。進不可戰，退不可守者，無眼之棋，死棋也；看不動情，唱不發調者，無「務頭」之曲，死曲也。一曲有一曲之「務頭」，一句有一句之「務頭」。字不聱牙，音不泛調，一曲中得此一句即全曲皆靈，一句中得此一二字，即使全句皆健者，「務頭」也。由此推之，則不特曲有「務頭」，詩詞歌賦以及舉子業，無一不有「務頭」矣。[108]

笠翁李漁認爲周德清對「務頭」的解釋已是不清不楚，已經不得其解，使得「千古難明」，但它又是塡詞者所必須講求的，所以他嘗試以棋中的「活眼」來比喻它、解釋它；並由此而推及詩詞歌賦乃至八股文都應當有「務頭」。

其四，孔尚任《桃花扇》第二齣〈傳歌〉云

> （淨旦對坐唱介）【皂羅袍】原來奼紫嫣紅開遍，似這般都付與斷井頹垣。良辰美景奈何天，（淨）錯了錯了！美字一板，奈字一板，不可連下去。另來！另來！良辰美景奈何天，賞心樂事誰家院。朝飛暮卷，雲霞翠軒，雨絲風片，（淨）又不是了，絲字是務頭，要在嗓子內唱。雨絲風片，烟波畫船，錦屏人，忒看得韶光賤。（淨）妙妙，是得狠了，往下來。[109]

此齣爲明末清初曲家蘇崑生教秦淮名妓李香君唱崑曲《牡丹亭》。據此可見當時唱南曲，果然是講究「務頭」的。但清初精於傳奇的李漁，已說「務頭」不得其解，只好揣摩別解，則在他之後，縱使尚有人論說其事，至多也是「揣摩」而已，似乎可以置之不論矣。

然而綜合上面的論述，其實對「務頭」已可得其解：從字面看，所謂「務頭」是指曲中必須講究的地方；從內涵實質說，亦即聲情、詞情必須練達，使之務必相得益彰的地方。

（二）歌樂相得益彰是必須講求的技法和境界

其實歌樂間聲情詞情的相得益彰固然有務必講求的「務頭」所在，但歌樂既然要配搭，就應當求其嚴絲合縫。所以古人在周德清之前，縱使沒有「務頭」之

108 〔清〕李漁：《閒情偶記》，《中國古典戲曲論著集成》第7冊，頁47。
109 〔清〕孔尚任：《桃花扇》（臺北：臺灣商務印書館，1968年），頁12。

臺灣大學學術期刊資料庫

說，但「務頭」美聲俊語的考究，其實在作品中已經俯拾即是。以下且舉杜牧的〈清明〉、王勃的〈滕王閣序〉以及〈延陵季子歌〉三例來說明聲情與詞情相得益彰的關係：

1. 杜牧的〈清明〉

首先看看晚唐杜牧的一首〈清明〉：

> 清明時節雨紛紛，路上行人欲斷魂，借問酒家何處有，牧童遙指杏花村。[110]

這是一首七言絕句，描寫時值清明，杜牧行路郊野，細雨濛濛，春寒料峭，不禁惆悵之感；因思三杯兩盞淡酒用以祛寒消愁，而牧童指出賣酒的地方，正是春光洋溢的杏花村，則又不禁油然喜悅之情。

七言詩的音節形式是2221四個音步，可以達成嬝娜曲折的韻致，這種韻致和此詩詩境客子寒雨的惆悵與春光淡蕩的喜悅正可以相得益彰，於是乎全詩就充分的傳達出那分緜遠柔長的情味了。

這首詩因爲句中藏韻，可以給它另作這樣的斷句：

> 清明時節雨，紛紛路上行人，欲斷魂。借問酒家何處？有牧童、遙指杏花村。

如此一來，就成了長短句的「詞」，不止句中所謂意義形式的意象語和情趣語的結構發生變化，就是音節形式的音步結構也由純單式變爲單雙兩式遞用，而且語言長度由整齊的七言變爲參差的三五六八言，聲情因此也發生很大的變化。像這樣的聲情，對於詩人所要表達的意境，不止無益，而且有害。因爲像兩個六言句「紛紛路上行人」和「借問酒家何處」都作222的三截式雙式音節，聲情顯得勁切而刻板；即使「欲斷魂」三言句之作12雙式音節，也不免短促平板；凡此對於詩中所要傳達的那分「緜遠柔長的韻味」，就都有損無益了。

有人更認爲這首詩其實作得並不好，因爲詩既然是精金美玉的文學，就不可以有半個浮言浪詞。這首詩的題目已經自稱「清明」，那麼首句「清明時節雨紛紛」的「清明」就是多餘的了；次句開頭的「路上」也是廢話，因爲那有行人不在路上走的？三句起首的「借問」也沒有必要，因爲「酒家何處有」就是個疑問句，何須再多煩「借問」；末句的「牧童」也可以省略，因爲只要有人回答就可

110 〔唐〕杜牧：〈清明〉，《杜牧詩選》（臺南：王家出版社，1988年），頁132。

臺灣大學學術期刊資料庫

以了，管他牧童不牧童，樵夫漁父、丈人稚子有何不可，所以這首詩如果刪去每句開首兩個字一個音節，就顯得更加明淨了。請看：

佳節雨紛紛，行人欲斷魂；酒家何處有？遙指杏花村。

像這樣的五言絕句，較之原詩，雖然意義情境沒什麼變化，但是韻味興會就差別很大了。因爲少了一個音節，語言長度縮短，聲情旋律曲折嬝娜的韻致就減低很多，如此一來與詞情所要表達的緜遠柔長，也就無法相得益彰了。再就意義情境來說，此詩每句開首二字，並非毫無作用，可以輕易省去。「清明」雖與題目重複，但「清明時節」給人油然的節令之感，必然比單用「時節」要來得鮮明；何況美好或感人的事物，並不忌重複，反有強化之作用。次句「路上」正說明「行人」漂泊天涯；「借問」於人情何其溫煦；而「牧童」之天眞以及與春光田野又復相得益彰；也就是說每句開首的兩個字，即就意義情境來說，也是有其份量的。由此可見杜牧這首詩是增一分則太長，減一分則太短，在聲情詞情兼顧的情況下，是極自然圓融而渾成的。

這樣聲情、詞情配搭得天衣無縫的一首詩，如果譜曲配樂，也同樣可以取得歌樂間的自然高妙。

2. 王勃的〈滕王閣序〉

再來看看初唐王勃〈滕王閣序〉中的一對警句：

落霞與孤鶩齊飛，秋水共長天一色。[111]

這兩句之所以傳誦千古，是因爲把鄱陽湖的一幅景色寫得美極了。黃昏落日，霞光燦然，一隻野鴨閃灼著金黃的絢爛，在那長空澄碧，秋水靛藍，玻璃也似的世界中，飛向那無際與無垠。這一幅畫以秋水長天，天連水水連天的渾然澄碧作爲野鴨飛翔的大背景，再染上西天光芒四射的明霞，顏色的鮮明教人爲之眼清目亮，而整幅畫的焦點，則集中在那隻孤飛的野鴨身上，孤飛的野鴨所以成爲焦點，是因爲它背上反映的霞光，使得明霞也似乎跟著飛翔一般。如此一來，廣大無邊而美麗的安寧，更增添無盡的生趣了。

也因爲這兩句美得教人難忘，所以就有了這樣的傳說：唐高宗上元二年（西元675年），那時王勃的父親任交址令，他前往省覲，路過南昌，正值都督閻公

111 〔唐〕王勃：〈秋日登洪府滕王閣餞別序〉，收入〔清〕蔣清翊注：《王子安集注》（上海：上海古籍出版社，1995年），卷8，頁231。

臺灣大學學術期刊資料庫

九月九日重陽佳節大會賓客於「滕王閣」。閻公原想教自己的女婿作序，好能當衆炫耀文才，而且草稿已打好。但表面上還是以紙筆巡讓賓客，賓客無人敢當，而王勃卻毫不客氣的接下來。閻公很不高興，拂著衣袖就離席而去，命人向他報告王勃寫下的文句，第一報說：「南昌故郡，洪都新府。」閻公笑著說：「不過是老生常談。」接著報說：「星分翼軫，地接衡盧。」閻公說：「用用典故罷了。」又報說：「襟三江而帶五湖，控蠻荊而引甌越。」閻公沈吟不語。不久接連報來，閻公頻頻點頭，到了「落霞與孤鶩齊飛，秋水共長天一色。」閻公不禁驚異道：「這眞是天才啊！可以永垂不朽了！」不久，文章作成，閻公非常高興，宴會也因此甚爲歡樂，閻公還以五百縑厚贈王勃。

那年的十一月，王勃到達南海，就是現在的廣州，渡海時不幸溺水，因此驚悸致病而死，年紀不過二十八九歲。

王勃死後，據說每逢風清月朗的夜晚，他的鬼魂就出現在他溺水的附近徘徊，口中高吟著「落霞與孤鶩齊飛，秋水共長天一色。」久而久之，被一位三家村老聽見了，因爲擾他清眠，頗爲不悅，乃向王勃呵叱道：「你有什麼了不起！自以爲憑著一篇序文就可以不朽！你認爲那兩句好得不得了嗎？落霞、孤鶩既然齊飛了，還要個「與」字做什麼？秋水、長天既然一色了，還要個「共」字做什麼？文貴簡潔，連這點道理都不懂，還連夜嘮嘮叨叨做什麼？」據說王勃的鬼魂因此很羞慚，再也不敢出來吟吟哦哦了。

這鬼魂吟哦的傳說自然是子虛烏有，那顯然是人們所造設，用此批評王勃這一對警句尚且有可訾議的地方。然而這一對教都督閻公嘆服的警句，如果眞刪掉「與」字「共」字會更好嗎？如果刪掉這兩個連接詞，句子就成爲這樣：

落霞孤鶩齊飛，秋水長天一色。

就意義情境來說，刪去連接詞後，好像沒什麼多大的變化；但聲調韻味就很有差別了。像上邊這沒有「與」和「共」字的六字句，成爲222兩字一頓的音節形式，如上文所云，「一波三折」，旋律顯得勁切而刻板。這樣的「聲情」，對於那天連水水連天，霞光爛漫，「鶩背夕陽紅欲暮」朝向無盡無垠的「詞情」不止不相貼切，甚至於扞格難入；然而原文在「落霞」和「孤鶩」之間加了個「與」字，在「秋水」和「長天」之間加了個「共」字，整個「聲情」就大大不同的曲折騰挪起來了，這種曲折騰挪的「聲情」和那朝向無盡無垠展延的「詞情」也就「相得益彰」起來了。

不只如此，保有「與」、「共」兩個字，在意義情境上也有它的作用。

臺灣大學學術期刊資料庫

三四十年前我曾經看到臺大歷史系的退休教授劉崇鋐先生，在和平東路的紅磚道上，牽著他夫人的手沐著夕陽的餘暉散步著。我深深受到感動。因爲這一對滿首皤然的老夫妻一輩子那麼的形神契合，他們的「形神契合」就流露在他們相互牽挽的手。爲此不禁使我想到，「落霞」和「孤鶩」之間加個「與」字，「秋水」和「長天」之間加個「共」字，不止使下文的「齊飛」和「一色」更加落實，而且在情境上，豈不也教人更明顯的感到它們之間的「形神契合」嗎？請再看看以下這三組句子：

風儀與秋月齊明，音徽共春雲等潤。[112]

落花與芝蓋齊飛，楊柳共春旗一色。[113]

浮雲共嶺松張蓋，明月與嚴桂分叢。[114]

右邊第一組見南齊王儉的〈褚淵碑文〉，第二組見北周庾信的〈馬射賦〉，第三組見隋代長壽寺的〈舍利碑〉；由此可見王勃之所本。這些辭賦家都用同樣的造句法，都捨不得「與」、「共」兩字，何以故呢？因爲司馬相如說作賦要「一經一緯，一宮一商」，[115]陸機也說「暨音聲之迭代，若五色之相宣」，[116]如果不如此，就無法達成鍾嶸所說的「清濁通流，口吻調利」了。[117]

3.〈延陵季子歌〉

又詞賦當中不止一個「與」字「共」字關涉聲情詞情如許之大，即使騷體中的「兮」字也「不同凡響」。譬如〈延陵季子歌〉：

延陵季子兮不忘故，脫千金之劍兮帶丘木。[118]

---

112 〔南齊〕王仲寶：〈褚淵碑文并序〉，收入〔唐〕李善注：《文選》（臺北：文津出版社，1987年），卷58，〈碑文上〉，頁2510。

113 〔北周〕庾信：〈三月三日華林園馬射賦并序〉，〔清〕倪璠注：《庾子山集》，收入《景印摛藻堂四庫全書薈要．集部》別集類357冊（臺北：世界書局，1986年，據摛藻堂本影印），卷1，頁5，總頁193。

114 〔隋〕無名氏：〈德州長壽寺舍利碑〉，〔宋〕謝采伯：《密齋筆記》，《筆記小說大觀．三十編》第10冊（臺北：新興書局，1979年），卷3，頁7，總頁6006。

115 〔漢〕劉歆撰，〔西晉〕葛洪集，向新陽、劉克任校注：《西京雜記校注》（上海：上海古籍出版社，1991年），卷2「百日成賦」條，頁91。

116 〔西晉〕陸機：〈文賦〉，〔明〕汪士賢校：《陸士衡集》，收入《四庫備要》集部451冊（臺北：臺灣中華書局，1965年，據二十名家集本校刊），卷之一，頁3。

117 〔梁〕鍾嶸著，曹旭集注：《詩品集注》（上海：上海古籍出版社，1994年），頁340。

118 〔漢〕劉向編著：《新序．延陵季子將西聘晉章》，收入〔清〕石光瑛校釋，陳新整理：

臺灣大學學術期刊資料庫

延陵季子就是季札，春秋時代吳王壽夢的少子，很有賢名，壽夢要立他爲太子，他推辭不受，被封於延陵（今江蘇武進縣），號爲「延陵季子」。他歷聘列國，遍交當世賢士大夫。曾經聘魯觀周樂，由此而瞭解列國的治亂與興衰。當他路過徐國時，徐君很喜歡他身上的配劍，但嘴裏不敢說出來，他心裏也已經明白，只是爲了要周遊列國，隨身所需，一時無法奉送。而當他返國再度路過徐國時。徐君已死，他就把寶劍解下來，掛在徐君墳前的樹木，然後離去。

這首「延陵季子歌」就是徐國的百姓用來歌頌他的。這首歌如果去掉「兮」字，就表面的意義來觀察，非常的簡單，只是在說延陵季子不因死生而忘記友情而忽略心中已經許下的諾言，他解下了千金貴重的寶劍，掛在徐君墳前的樹木。但如果加上那句中的「兮」字仔細品會的話，那麼徐國人對季札的讚嘆，以及季札的義氣人格則都涵蘊而流露其間了。也就是說如果沒有這個「兮」字，「延陵季子不忘故，脫千金之劍帶丘木」的聲情非常順溜，很容易使意義情境變得相當浮滑；但是中間加了「兮」字，則聲情千迴萬折，讚嘆也就百出了：「延陵季子」，稱其封號，稱其排行，加美稱而不名，已足以顯示徐人對他的崇敬愛戴；他何以能如此受到愛戴稱頌呢？就是因爲他「不忘故」。人情淺薄，世態炎涼是人們所共同感嘆的，必須「一死一生，乃知交情；一貧一富，乃知交態；一貴一賤，交情乃見。」[119]延陵季子正是這麼一個超越世俗不以死生改變交情的人。而延陵季子的「不忘故」，究竟表現在哪裡呢？那就是「脫千金之劍兮帶丘木」。前面一句「延陵季子兮不忘故」，由於「兮」字的緣故，已使「延陵季子」的愛戴之情與「不忘故」的讚頌之義，在迂迴頓挫中產生並列而強力的關合；而此句的「脫千金之劍」與「帶丘木」之間的兩個舉動，也由於「兮」字的作用，而使其間產生絕然強烈的對比，從而使人感動深刻。試想：「千金之劍」是多麼的寶重，而那一「脫」是那麼的無所吝惜；「丘木」是多麼的輕微而不言不語，而那一「帶」是多麼的殷勤致意！我們如果將這兩句的「兮」字去掉，就眞的是情味大減了。楚騷的這一個「兮」字竟是如此的富有魅力！它雖終究是個語氣辭，但它助長「聲情」，其所產生的絃外之音竟是如此的豐厚，由此也可見「聲情」對「詞情」的重要及其所以相得益彰的情況。

《新序校釋》（北京：中華書局，1975年），卷7〈節士〉，頁869。據石光瑛考釋，《史記》、《藝文類聚》、《太平御覽》皆有記述此事，以《新序》所錄最詳。

119 〔漢〕司馬遷著，〔日本〕瀧川龜太郎考證：《史記會注考證》（臺北：大安出版社，2007年），卷120〈汲鄭列傳〉第60，頁18，總頁1252。

臺灣大學學術期刊資料庫

（三）唱腔是「歌樂融合」的呈現

1.何謂「唱腔」

「腔調」既然是方言的語言旋律，則共同使用某一方言的人，便也有共同的「腔調」；但「腔調」一經某人通過載體運轉，便有其人音色與口法修爲以及融入情感思想的色彩，如此這般，經由某人唱出的歌聲，謂之「唱腔」。所以「腔調」與「唱腔」之間關係密切，不過仍有共性與個性的分別。而這種深具個性的「唱腔」也實爲「歌樂」融合的總體呈現。它應當是以人聲的歌唱爲主體，器樂伴奏作爲襯托、渲染、強化而完成。

如徐遲《牡丹》八云：

> 整個懷仁堂上寂若無人，沒有一點聲音，只有她的唱腔，安祥，徐疾，穿行在大紅廊柱間，繚繞在金碧輝煌的畫梁上。[120]

以前也作「唱口」。如清李斗《揚州畫舫錄．草河錄下》：

> 丹陽蔣璋……善謌，城中唱口宗之，謂蔣派，又呼之爲蔣胯子。[121]

那麼，「唱腔」是如何構成的呢？又是如何講究其藝術呢？

余從《戲曲聲腔劇種研究．戲曲聲腔》論及聲腔與唱腔的差別：

> 戲曲的聲腔概念，也不能與唱腔概念混同使用。劇種採用的聲腔，並不就等於該劇種演員用以表達人物感情和情緒的唱腔曲調，彼此的涵蓋和所指是有所區別的。何況，戲曲史上聲腔構成和產生的情況比較複雜，一種聲腔所包括的曲調（或者曲牌）也不就是一個，而且還有其演唱方式、結構體製以及演出劇目等方面的特殊狀況，所以簡單地把唱腔等同於聲腔，或者把演員的唱腔藝術等同於聲腔藝術，都是不準確的，值得商榷。下面，以京劇劇種爲例說明我的認識。京劇吸收、採用的腔調，是可以按照演唱使用的曲調和聲腔兩種情況分類的。按唱腔曲調排列，有二簧、反二簧、四平調（平板二簧）、反四平、西皮、反西皮、南梆子、吹腔、高撥子，以及屬於崑腔的具體曲牌（如【點絳唇】、【黃龍衮】、【粉蝶兒】等）

---

120 轉引自《漢語大詞典》（上海：漢語大詞典出版社出版發行，1986-1993年），第3冊，頁381。

121 〔清〕李斗撰，汪北平、塗雨公點校：《揚州畫舫錄》，卷2，〈草河錄下第二〉，頁43。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 和屬於明清俗曲的【耍孩兒】（娃娃）、【羅羅腔】（【南羅】）、【銀紐絲】等。其中屬於板腔體的曲調，還有板式上的不同變化。若按聲腔分，則上述唱腔曲調可以分屬於不同的聲腔，而聲腔概念則不是指具體演唱使用的曲調。[122]

余氏雖然努力在分辨「聲腔」與「唱腔」，但是他有兩個盲點，其一是「腔調系統」亦即「腔系」才是「聲腔」，如其所舉二黃、西皮、梆子、吹腔、高撥子等都是「腔調」，余氏於此卻以「腔調」爲「唱腔」；其二是腔調必有所以呈現的載體如前文所述之語言、號子、山歌、小調、曲牌、套數等，而如係板腔體，則其載體即爲詩讚形式的語言結構；也就是說歌者必依循此載體乃能將「腔調」運轉出來，此被歌者以一己之音色、口法運轉出來的「腔調」才稱作「唱腔」。余氏未顧及腔調載體的存在與作用，因此未能將唱腔、腔調、聲腔的關係論說清楚。

又武俊達《戲曲音樂概論》第五章〈戲曲唱腔是劇詩和曲調的有機結合〉第一節〈戲曲是語言文字符號和音樂曲譜符號「異質同構」的結合〉，云：

> 戲曲唱腔是曲詞和曲調的直接結合：曲詞是唱腔音樂形象的基礎，曲調是唱腔音樂形象的體現與充實，通過演員的演唱同時表達了詞義和曲情，使二者融爲一體，互襯互補，集中而充分地發揮了二者之所長。[123]

可見武氏對於戲曲音樂的所謂「唱腔」，是由曲詞、曲調和歌者三元素所構成。他所謂的「曲詞」與「曲調」就是筆者所謂的「載體」，而他忽略了載體有各種類型，其所依存的曲詞、曲調因類型不同而所要表達的方言共性的「腔調」因而有雅俗精粗之別；他更忽略了「歌者」這一因素，以其有個人天生之「音色」和後天修爲的「口法」可以將其對曲詞之意義情境感悟後，用自己的聲音傳達出來；這時通過歌者所傳達出來的「腔調」，就有明顯的個性，這種具有歌者個性的「腔調」，就是所謂的「唱腔」。

又海震《戲曲音樂史》首章第二節第三小節「單曲連用、『換頭』、南北合套——戲文唱腔的結構形式」，第二章第二節第二小節「字腔、過腔和腔句、曲牌——崑曲的唱腔結構」，第三節第三小節「『幫腔』、『滾唱』及『樂匯

---

122 余從：《戲曲聲腔劇種研究》，頁107-108。

123 武俊達：《戲曲音樂概論》，頁115。武氏另有《崑曲唱腔研究》，論述曲牌、板式、調式、腔格、曲調、曲式、套式等，其所謂「唱腔」之概念，尚不及此書之明白。

臺灣大學學術期刊資料庫

拼組』——高腔的唱腔結構」，第三章第二節第三小節「上下句、過門及『花音』、『苦音』——梆子腔的唱腔結構」。[124]由這些章節中揣摩海氏之所謂「唱腔」，如所指「戲文唱腔」，顯然就腔調之載體而言；所指「崑曲唱腔」也以腔調載體「曲牌」爲主；所指「高腔唱腔」，乃就歌唱中某些方式而言；所指「梆子唱腔」，則實爲行腔的某些方式。而海氏論皮黃派才較爲接近「唱腔」的命義。[125]

又劉正維《20世紀戲曲音樂發展的多視角研究》第四篇第六節第三小節以「板式變化體」與「曲牌聯綴體」爲「唱腔結構的兩種體例」，[126]也是混淆了宮調、腔調載體與唱腔三個應當分別的概念。

以上余、武、海、劉四氏實爲名家，但以四家之所見，尚有混淆與不足，則並世學者之迷亂於「唱腔」之名義就不足爲奇了。

則循著載體將「腔調」運轉出來的「唱腔」，乃由歌者一人之音色、口法所爲與所成；其所爲乃是歌者用自己的音色口法將「腔調」融入並呈現於載體之中；而其所成乃將一己對載體唱詞之意義情境透過自家音色與口法所運轉的聲音流露出來。則「唱腔」也必爲歌者一人所有。而「唱腔」既由「腔調」加上歌者之音色和口法所組成。音色是聲音的天然質性，因人而異，難於論說；口法指咬字吐音與行腔的能力，雖因人天份而有高下之別，但亦可由力學而致。蓋咬字吐音在唱字，行腔在唱情，必須兩相結合、相得益彰，然後「唱腔」始克完成。

由此也可見「唱腔」基本上是由咬字吐音的「口法」和用以傳情達意的「行腔」爲主體所形成；因此，若論其修爲，也應當從這兩方面來論述。茲就歷代諸家觀點簡述如下：

2.「唱腔」之口法的修爲

明代中葉，魏良輔改良崑山腔爲「水磨調」，很重視「唱腔」。魏氏《曲律》提出「曲之三絕」：「字清爲一絕，腔純爲二絕，板正爲三絕」。[127]三絕中以「字清」爲優先。對此，上文論「依聲行腔」已述及。

---

124 海震：《戲曲音樂史》，頁43-48、94-100、120-125、171-178。

125 海震：《戲曲音樂史》，第三章第三節「皮黃腔的淵源、形成及演變」，頁179-213。

126 劉正維：《20世紀戲曲音樂發展的多視角研究》，頁290-306。

127 〔明〕魏良輔：《曲律》，《中國古典戲曲論著集成》第5冊，頁7。

臺灣大學學術期刊資料庫

魏氏在「字清」裡所謂「五音以四聲爲主」，[128]誠如上文所云，已明白的指出音樂宮商角徵羽的旋律，是由語言的四個聲調來決定的。也就是說魏氏認爲詞樂配合的關係，不再是「依腔傳字」，亦即按照腔調來傳達字音。

而由此也可見，魏氏認爲要「腔純」的先決條件，是要咬字準確，吐音清晰，絲毫不可苟且。因爲四聲平上去入爲構成語言旋律之主要基礎，如果四聲不清唱「倒字」，就要「交付不明」而導致音樂、語言扞格而不諧的弊病。

潘之恆在其《鸞嘯小品》對於「正字取音」更有他的看法，其〈正字〉條云：

> 夫曲先正字，而後取音。字訛則意不眞，音澀則態不極。……吐字如串珠，於意義自會；寫音如霏屑，於態度愈工。令聽者凄然感泣訴之情，愾然見離合之景，咸於曲中呈露。……奏曲而無音，非病音也，態不浹也。同音而無字，非病字也，意不融也。故欲尚意態之微，必先字音之辨。[129]

可見潘氏認爲字、音、態三者之間有密切的關係，字義認識不清，就表意不眞；字音之選擇不清亮則神態表現不佳。所以辨別字義字音實是歌唱藝術的最根本。

明崇禎間，沈寵綏有《絃索辨訛》與《度曲須知》二書。前者爲絃索歌唱北曲者，指明字音和口法的專書，書中列舉《北西廂記》及當時傳奇中習彈之北曲聯套，逐字音注，以示軌範。後者全書二十六章，每章皆標目。沈氏〈凡例〉云：

> 集中議論有創聞習說之異，意旨有軒豁微渺之殊，故篇目之排列，從淺及深，繇源達委，有序存乎其間。[130]

可見這是一本用心編輯的書。就內容觀之，可分作四大類：

1. 論字音：〈字母堪刪〉、〈翻切當看〉、〈俗訛因革〉、〈陰出陽收考〉、〈同聲異字考〉、〈異聲同字考〉、〈文同解異考〉。
2. 論唱法：〈出字總訣〉、〈字頭辨解〉、〈中秋品曲〉、〈收音總訣〉、〈收音譜式〉、〈收音問答〉、〈鼻音抉隱〉、〈音同收異考〉、〈四聲批窾〉。
3. 論南北曲用韻用字：〈宗韻商疑〉、〈字釐南北〉、〈北曲正訛考〉、〈入

128 同前註，頁5。

129 〔明〕潘之恆：《鸞嘯小品》，收入汪效倚輯注：《潘之恆曲話》（北京：中國戲劇出版社，1988年），頁26。

130 沈寵綏：《度曲須知》，《中國古典戲曲論著集成》第5冊，頁193。

臺灣大學學術期刊資料庫

聲正訛考〉、〈方音洗冤考〉。

4. 論南北戲曲聲腔之流變及北曲絃索調之存亡：〈曲運隆衰〉、〈弦索題評〉、〈弦律存亡〉。

即就以上綱目，蓋亦可見沈氏深諳唱曲之理，於唱曲之法出音、收音甚爲考究。又其〈字母堪刪〉云：

> 予嘗考字於頭腹尾音，乃恍然知與切字之理相通也。蓋切法即唱法也。曷言之？切者，以兩字貼切一字之音，而此兩字中，上邊一字，即可以字頭爲之，下邊一字，即可以字腹、字尾爲之。如「東」字之頭爲「多」音，腹爲「翁」音，而「多」、「翁」兩字，非即「東」字之切乎？「簫」字之頭爲「西」音，腹爲「麼」音，而「西」、「麼」兩字，非即「簫」字之切乎？「翁」本收鼻，「麼」本收嗚，則舉一腹音，尾音自寓，然恐淺人猶有未察，不若以頭、腹、尾三音共切一字，更爲圓穩找捷。[131]

即此可見水磨調頭腹尾一字三音之竅門。

王驥德《曲律．論平仄》說道四聲的特性：

> 平聲聲尚含蓄，上聲促而未舒，去聲往而不返，入聲則逼側而調不得自轉矣。[132]

王氏又引沈璟（詞隱）論南曲四聲唱法：

> 詞隱謂：遇去聲當高唱，遇上聲當低唱，平聲、入聲，又當斟酌其高低，不可令混。或又謂：平有提音，上有頓音，去有送音。蓋大略平、去、入啓口便是其字，而獨上聲字，須從平聲起音，漸揭而重以轉入，此自然之理。[133]

對此，沈寵綏《度曲須知．四聲批窾》及「附四聲宜忌總訣」中有所補充，謂：去聲當高唱是指陰聲字，如係去聲陽字則出口之後再拔高一音。總之，送音是唱去聲字的特色；取其音調直送不返、一去不回之意。而上聲一出口便往下落一音，謂之頓腔，俗謂落嗓，是低沉短促之音。平聲陽則字端低出而轉聲唱高。至於入聲則出口即須唱斷。[134]

王驥德《曲律．論平仄》又說到入聲的妙處：

---

131 同前註，頁223-224。

132 王驥德：《曲律》，《中國古典戲曲論著集成》第4冊，頁105。

133 同前註，頁107。

134 沈寵綏：《度曲須知》，《中國古典戲曲論著集成》第5冊，頁200。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 大抵詞曲之有入聲，正如藥中甘草，一遇缺乏，或平、上、去三聲字面不妥，無可奈何之際，得一入聲，便可通融打諢過去，是故可作平，可作上，可作去；而其作平也，可作陰，又可作陽，不得以北音爲拘；此則世之唱者由而不知，而論者又未敢拈而筆之紙上故耳。[135]

這種將入聲說成甘草型的聲調，蓋本自沈璟【商調．二郎神】套「倘平音窘處，須巧將入韻埋藏」的進一步發揮。

清乾隆間徐大椿著《樂府傳聲》三十五章，每章各有標題，其〈自序〉云：

> 惟宮調、字音、口法，則唱曲者不可不知。然宮調大端難越，即有失傳，而一爲更換，即能循板歸腔；至字音亦一改即能正其讀；惟口法則字句各別，長唱有長唱之法，短唱有短唱之法；在此調爲一法，在彼調又爲一法；接此字一法，接彼字又一法，千變萬殊。……全在發聲吐字之際，理融神悟，口到音隨。[136]

他在《樂府傳聲》中論及口法之技法相關者有〈五音〉、〈四呼〉、〈陰調陽調〉、〈出聲口訣〉、〈聲各有形〉、〈喉有中旁上下〉、〈鼻音閉口音〉、〈歸韻〉、〈收聲〉、〈交代〉、〈出音必純〉等十一章；其論及唱腔傳情者有〈曲情〉、〈起調〉、〈斷腔〉、〈頓挫〉、〈輕重〉、〈徐疾〉、〈重音疊字〉、〈高腔輕過〉、〈低腔重煞〉、〈一字高低不一〉、〈句韻必清〉等十一章。

其〈出聲口訣〉云：

> 喉舌齒牙唇，謂之五音；開齊撮合，謂之四呼。欲正五音而不從喉舌齒牙唇處著力，則其音必不眞；欲準四呼而不習開齊撮合之勢，則其呼必不清。所以欲辯眞音，先學口法。口法眞，則其字無不眞矣。[137]

關於發音部位與發音方法，下文將敘及；而據此也可見「度曲家」對於「口法」的重視，因爲惟有「口法」準確，吐咬出來的字音才能正而且清。嘗一臠以知全鼎，即此已可見徐氏強調「傳聲」之法。

由以上可見論唱腔者無不講求口法之發音部位與方法，亦即咬字吐音之精準。

135　王驥德：《曲律》，《中國古典戲曲論著集成》第4冊，頁106。
136　徐大椿：《樂府傳聲》，《中國古典戲曲論著集成》第7冊，頁152-153。
137　同前註，頁159。

臺灣大學學術期刊資料庫

3.「唱腔」之行腔修爲

魏氏唱曲行腔之第二絕爲「腔純」，有長腔、短腔、過腔之別：

> 生曲貴虛心玩味，如長腔要圓活流動，不可太長；短腔要簡徑找絕，不可太短；至如過腔接字，乃關鎖之地，有遲速不同，要穩重嚴肅，如見大賓之狀。[138]

長腔要圓活流動，短腔要簡徑找絕，過腔要穩重嚴肅，這是三腔的區別和各自的要義。他又舉出行腔之際有五難：「開口難，出字難，過腔難，低難，轉收入鼻音難。」[139]這五難應予以克服。

魏氏其第三絕「板正」，曲中用以節奏的爲板眼，必須講究分明：

> 拍，迺曲之餘，全在板眼分明。如迎頭板，隨字而下；徹板，隨腔而下；絕板，腔盡而下。有迎頭慣打徹板、絕板、混連下一字迎頭者，此皆不能調平仄之故也。[140]

按迎頭板又稱實板或正板，徹板又稱掣板、腰板，絕板又稱底板、截板。之所以要講究「板正」，乃因爲板正，然後咬字、行腔才能更爲準確。

魏氏認爲歌者之唱腔，如能掌握字清、腔純、板正，就可以唱出各曲牌之「曲名理趣」：

> 曲須要唱出各樣曲名理趣，宋元人自有體式。如，【玉芙蓉】、【玉交枝】、【玉山供】、【不是路】要馳驟。【針線箱】、【黃鶯兒】、【江頭金桂】要規矩。【二郎神】、【集賢賓】、【月雲高】、【念奴嬌序】、【刷子序】要抑揚。【撲燈蛾】、【紅繡鞋】、【麻婆子】雖急而無腔，然而板眼自在，妙在下得勻淨。[141]

曲牌旋律是正字律、正句律、長短律、音節單雙律、平仄聲調律、協韻律、對偶律、語法律等八律則所構成，而由於曲牌所具之律則各有繁簡，因之曲牌之旋律自有性格，其所產生之曲情亦有所差別；亦即其各具調性也是自然的現象。而如果歌者同時能用自己的聲音將唱詞的意義情境詮釋到最恰當的地步，那麼其「唱腔」必然出類拔萃了。

---

138 王驥德：《曲律》，《中國古典戲曲論著集成》第4冊，頁5。
139 同前註，頁7。
140 同前註，頁5。
141 同前註，頁6。

臺灣大學學術期刊資料庫

清代晚葉有王德輝、徐沅澂合著之《顧誤錄》。此書論度曲方法。採自《唱論》、《度曲須知》、《閒情偶寄．演習部》與《樂府傳聲》諸書，少有發明，然其〈度曲十病〉、〈度曲八法〉、〈學曲六戒〉等，基本上以字音、板眼、腔調爲論題；要求唱曲者之腔圓、板正、字眞，則與魏良輔《曲律》「字清、腔純、板正」相侔而有所發揮。

而潘之恆更指出崑曲的聲腔特色，其《鸞嘯小品．敘曲》云：

> 甚矣，吳音之微而婉，易以移情而動魄也。音尚清而忌重，尚亮而忌澀，尚潤而忌黏，尚簡捷而忌漫衍，尚節奏而忌平鋪。有新腔而無定板，有緣聲而無轉字，有飛度而無稽留。[142]

則彼時之崑山水磨調在聲腔質性上是微而婉，其音則尚清、尚亮、尚潤、尚簡潔、尚節奏。歌者如以曲牌爲載體歌之，則其唱腔中亦應充分展現這些他聲腔所未有的特殊質性。

4.「唱腔」之各具特色——流派藝術之基礎

由於唱腔之構成在於歌者一己之音色、咬字吐音之口法和達意傳情行腔之修爲，再依循音樂之音符，襯托以演奏家之器樂，始克完成。因之唱腔必因人而各具特色。如元末夏庭芝《青樓集》[143]對所記述的一百一十七位歌妓中，對唱腔提出批評的有朱錦繡之「歌聲墜梁塵」、龍樓景之「梁塵暗歙」，賽簾秀、陳婆惜之「響遏行雲」，趙眞眞之「繞樑之聲」，聶檀香、王玉梅、米里哈、李定奴、宋六嫂、和噹噹等之「圓潤宛轉」、「累累如貫珠」。

朱權《太和正音譜．知音善歌者》記載李良辰「其音屬角，如蒼龍之吟秋水」，蔣康之「其音屬宮，如玉磬之擊明堂，溫潤可愛」，[144]也在形容二人唱腔的特色。

而說唱或戲曲之傑出表演藝術家，凡其屬詩讚系曲牌體者，其一己之「唱腔」，亦實爲其建構流派藝術之基礎。

以下以「京劇」爲例說明此問題。京劇流派藝術建構背景，其寫意程式演員

142 潘之恆：《鸞嘯小品》，汪效倚輯注：《潘之恆曲話》，頁8。

143 〔元〕夏庭芝：《青樓集》，《中國古典戲曲論著集成》第2冊（北京：中國戲劇出版社，1959年）。

144 〔明〕朱權：《太和正音譜》，《中國古典戲曲論著集成》第3冊（北京：中國戲劇出版社，1959年），頁45。

臺灣大學學術期刊資料庫

腳色化的表演方式，是作爲戲曲劇種之一的「共性」，在此「共性」制約之下，仍有許多由此而自我生發的空間；這空間就可創出自己的特色；其詩讚系板腔體的藝術特質，較諸詞曲系曲牌體有更多的自由可以發揮一己的特殊風格；而京劇藝術如非發展到成熟鼎盛時期，其藝術既未臻堅實，就很難水到渠成的建構其進一步以演員特色爲號召的流派藝術，遑論完成獨特的風格爲群體風格。所以沒有這三方面作背景、作前提，流派藝術就無法在京劇裡起步建構，那麼在此三背景之下，流派藝術又如何在京劇中發其端作爲基礎，然後由此基礎累積能量而逐次建構成立呢？這個「端」就是「唱腔」。

戲曲藝術「唱做念打」，唱曲爲重，所以前文說過，一般人也就以「唱腔」作爲京劇流派藝術分野的基礎。

筆者曾有〈中國詩歌的語言旋律〉[145]與〈論說「腔調」〉[146]，其大要如下：

腔調就是「語言旋律」。腔調有別，乃因方言語言旋律各有特質。

腔調之呈現必藉助載體，腔調與載體，猶刀刃之與刀體。刀刃之鋒利與否，取決於刀體之質性爲石、鉛、銅、鐵、鋼等。腔調載體依其性質大約有方言、號子、歌謠、小調、詩讚、曲牌、套數等，方言、號子、歌謠三者爲自然語言旋律，曲牌、套數則講究人工語言旋律，小調、詩讚則介其間；越偏向人工，對歌者制約越大；越偏向自然，則歌者可發揮的空間越大；因之載體不同，腔調之精粗亦隨之有差；腔調又因伴奏樂器由打擊樂、管樂、絃管、管絃合奏而迭易名稱，其藝術亦因之而有所成長和變化。

腔調藉助於載體之音樂化而終於呈現出來，必經由歌者天然嗓音、咬字吐音之口法，運轉能力與技巧而後完成。

咬字吐音口法正確，必能字正腔圓。亦即每發一個字者，必辨明掌握使不失分毫，如發音部位，輔音之爲雙唇、唇齒、舌頭、舌根、捲舌，元音之爲舌面前中後，及其高、半高、中、半低、低等部位；如發音方法，輔音之爲塞、擦、塞擦、鼻、邊、清、濁、送氣、不送氣，元音之開、齊、合、撮。而人發音之器官，主要是喉頭、聲帶、口腔和鼻腔，經由不同的發音器官，所發的音，自然有不同的音色。

---

145 拙作：〈中國詩歌中的語言旋律〉，原載《鄭因百先生八十壽慶論文集》（臺北：臺灣商務印書館，1985年），頁875-915。收入拙著《詩歌與戲曲》（臺北：聯經出版事業公司，1988年），頁1-47。

146 拙作：〈論說「腔調」〉，《從腔調說到崑劇》，頁22-180。

臺灣大學學術期刊資料庫

我國字音的內在構成元素雖有必備的元音、聲調和可有可無的介音、韻尾和聲母，但它作爲語言發出聲音來，如上文所言，便和任何語言一樣，一個字音就又包含了音長、音高、音強、音色等四個構成因素。另外，中國語言尚有其音波運行方式之「聲調」不可忽略。所以中國語言每發一字音就會有長短、高低、強弱、平仄和音色等五個因素。這五個因素的交替運作就會產生語言旋律。而歌者就是在運用其音色、口法將歌詞之語言旋律和意趣情韻，藉由腔調傳達出來。而這時的「腔調」，已有許多出諸歌者一己先天與後天的質性，實際上已成爲個人的「唱腔」。

而每位京劇藝術家都有自己的嗓音和口法，他們就憑藉這先天的嗓音和後天淬礪的口法的所謂「唱腔」，去提升西皮二黃的藝術質地，創造出自己的藝術特色。

在「前三傑」時代，已能就嗓音特色，講究咬字發音口法。如程長庚嗓音弘亮可「穿雲裂石」，音韻優美能「餘音繞梁」，「熔崑弋聲容於皮黃中」（《燕塵菊影錄》），故其「字眼清楚，極抑揚吞吐之妙。」（《梨園舊話》）。[147]

余三勝不僅將徽漢二腔熔於一爐，並且創製「花腔」，一破「喊似雷」的質直。在舞台語言的字音、聲調上，也將漢調和北京的語言相結合，創造京劇舞台上的字音、聲音新規範。[148]

張二奎則行腔不喜曲折而字字堅實，顛撲不破，吸收京腔和梆子腔特點，多用北京字音特點，創造出一種重氣噴字的唱法，對一個重點唱句的末一兩個字，以足實的氣息噴出。給人痛快淋漓的感覺。[149]

譚鑫培雖名列程門，唱腔實宗俞派，程長庚曾對他說：

> 子唱武小生所以不能得名者，以子貌寢而口大如豬喙也，今懸鬚於吻，則疵瑕盡掩，無異易容。更佐以歌喉，當無往不利。惟子聲太甘，近於柔靡，亡國之音也。我死後，子必獨步，然吾恐中國從此無雄風也。[150]

147 馬少波等主編，北京藝術研究所、上海藝術研究所組織編著：《中國京劇史》（北京：中國戲劇出版社，1999年），第11章〈生行演員〉，頁391。

148 同前註，頁389。

149 同前註，頁398。

150 穆辰公：《伶史》卷1〈譚鑫培本紀第五〉，收於《中國語文資料彙刊》第2篇第1卷（東京：不二出版，1992年，據民國六年何卓然刊初版影印，該資料現藏中央研究院歷史語言研究所傅斯年圖書館），頁9，總頁368。

臺灣學術期刊資料庫

在宗師程長庚的心目中，譚鑫培天生的長短處一覽無餘，而他綜合前三傑菁華，將老生唱腔「花腔化」，改變「直腔直調」、「高音大嗓」的傳統；他不但創造了閃板、耍板技巧，還創造了許多能傳達人物內心深處的花腔巧腔，從而刻畫人物性格與流露思想情感，他在唱唸上更統一了京劇聲韻，使之規範化，以湖廣音爲聲，以中州音爲韻的法則。他爲「演人」而運用四功五法的程式，使戲與技密切結合。達到他那個時代，京劇舞台藝術的最高水平。[151]

在四大名旦中，梅蘭芳很重視腔調板式的創作，除繼承傳統外，還在古裝新戲與傳統劇目中編製過大量新穎的、在藝術上具有獨特個性的腔調板式。某些罕用的傳統腔調板式如【反四平】，由於他的創新而在舞臺上廣爲流行。他的演唱風格，咬字清晰，音色明朗圓潤，與婉轉嫵媚的唱腔相互輝映，更顯得流利甜美。[152]梅蘭芳〈悼念王少卿〉云：

> 京劇的各種腔調，雖然有板位嚴謹地管住它，但這裡的快慢分寸，抑揚頓挫，還是要由演員根據劇情的要求來靈活運用，不是千篇一律的。[153]

梅氏正道出了歌者歌唱時，其行腔是有相當自由的空間的。[154]

程硯秋重視吐音的出字、歸韻、收聲諸法，又務使字的頭腹尾過度隱而不顯，發聲則建立在氣息支持的基礎上，以「主音」獲得良好的共鳴位置，因而高低音圓轉自如，上下統一。便更擅長在高音上用「腦後音」將音量控制到如細如絲的程度，以表現人物內心的某些特殊感情。行腔則圓渾含蓄，柔中含剛，一氣呵成，極盡抑揚頓挫之能事。他創腔則堅持傳統「字正腔圓」的原則，用中州韻湖廣音，以字行腔，既要使字音不倒，又必須使旋律流暢而自然傳情。因此他能在悲劇中流露出一股哀怨激越之情，以雄渾氣勢，震撼觀眾心靈。[155]

由以上所舉諸名家，可以概見在西皮二黃腔調板式基礎上，諸家是如何本其嗓音運用與創造出其特殊口法以行腔，從而建構其「唱腔」之獨特風格，有了此獨特風格，所欲開創的流派藝術，就有了頗爲穩固的基礎。

由以上所論，可見學者迄今仍迷亂於腔調、聲腔、唱腔之名義，以致討論問題各行其是，難有交集。本節既分辨腔調與唱腔之實質內涵，更明確論述「唱

151 《中國京劇史》第11章〈生行演員〉，頁417-418。
152 《中國京劇史》第32章〈旦行演員〉，頁1249。
153 中國戲劇家協會編：《梅蘭芳文集》（北京：中國戲劇出版社，1962年），頁259。
154 《中國京劇史》第32章〈旦行演員〉，頁1249。
155 同前註，頁1264-2265。

臺灣大學學術期刊資料庫

腔」之修爲當從咬字吐音之口法與達意傳情之行腔磨礪，使之渾融合一、相得益彰；而唱腔亦實爲戲曲表演藝術流派之基礎，以此驗證，以京劇爲例，自然絲毫不差。若此，所謂唱腔，若就「歌樂之關係」而言，則實爲「歌樂」融合後之總體呈現，亦即歌樂的最後完成。

結語

本文論歌樂之關係，從創作方面觀察，有群體創作而流傳之號子、歌謠、小調，有以新詞套入舊腔之號子、歌謠、小調，有選詞配樂，有倚譜配詞、倚聲塡詞，有摘遍，有自度曲，有詞調之令引近慢等八種。若從呈現方面觀察，則有誦讀、吟詠、依腔傳字、依聲行腔、依字定腔等五種。

而歌樂關係的終極，實在於語言情趣與所承載的旋律之融合。從而使詞情與聲情互爲生發，而終於施以音樂旋律的襯托、渲染、描述、強化而更趨於完美。這其間實亦有賴於語言旋律與音樂旋律的相激相盪而相得益彰。對於歌樂由本身之互爲生發、相得益彰，到由歌者唱腔之融合呈現，本文先舉周德清「務頭論」，以述其「先見之明」，次舉韻文三例分析其必然性與重要性，最後更論述歌者「唱腔」之融合呈現，從而說明板腔體之流派藝術之所以建構的基礎。蓋因「歌樂關係」實爲戲曲文學藝術之至境，故不惜篇幅逐層論述。而即此也可以見諸如詩詞歌賦講求聲韻的文學，在鑑賞之時不能捨「聲情」不論。這也是爲什麼古人作詩作詞要講求格律，而於人工音律之外還須顧及自然音律的原因；這也是爲什麼偉大的詩人像杜甫要說「晚節漸於詩律細」、「新詩改罷自長吟」，而連元代的趙文也要說「詩之爲教，必悠然諷詠乃得之」的原因。詩已如此，則更何況最講究語言、音樂融合無間的戲曲！

但「歌樂融合」則必須經由人聲唱出始能呈現，此即所謂「唱腔」。而唱腔之構成在於一己之音色、咬字吐音之口法，以及其達意傳情行腔之修爲，總此而遵循詮釋唱詞之音符，並和以其襯托之樂器，乃始克完成呈現。則唱腔亦實爲複雜之有機體。然而學者迄今仍迷亂於腔調、聲腔、唱腔之名義，以致討論問題，難有交集，這也是本文要評論「唱腔」的緣故。

而若回顧古人對歌樂關係的看法，似乎以沈約《晉書．樂志》爲最古，將歌樂關係分析爲兩種，一是「始皆徒歌，既而被之管絃」，一是「因絲竹金石，造

臺灣大學學術期刊資料庫

歌以被之」。[156]其後者有如本人所謂之「倚譜配詞」，前者有如本人之所謂「選詞配樂」，亦即「采詩定譜」。

其後如趙令畤《侯鯖錄》卷七引王安石之語云：

> 古之歌者，皆先有詞，後有聲，故曰：「詩言志，歌永言，聲依永，律和聲」；如今先撰腔子，後填詞，卻是「永依聲」也。[157]

又《宋史》卷一三〇〈樂志第八十三〉記載紹興四年國子丞王普批評當時詞作云：

> 自歷朝至於本朝，雅樂皆先製樂章，而後成譜。崇寧以後，乃先製譜，後命詞，於是詞律不相諧協，且與俗樂無異。[158]

又王灼《碧雞漫志》卷一：

> 元微之序《樂府古題》云：「操、引、謠、謳、歌、曲、詞、調八名，起於郊祭、軍賓、吉凶、苦樂之際。在音聲者，因聲以度詞，審調以節唱，句度長短之數，聲韻平上之差，莫不由之準度。而又別其在琴瑟者，爲操、引；採民甿者，爲謳、謠；備曲度者，總得謂之歌、曲、詞、調。斯皆由樂以定詞，非選詞以配樂也。詩、行、詠、吟、題、怨、嘆、章、篇九名，皆屬事而作，雖題號不同，而悉謂之爲詩可也。後之審樂者，往往取其詞，度爲歌曲，蓋選詞以配樂，非由樂以定詞也。」微之分詩與樂府作兩科，固不知事始，又不知後世俗變。凡十七名，皆詩也。詩即可歌、可被之管絃也。元以八名者近樂府，故謂由樂以定詞；九名者本諸詩，故謂選詞以配樂。今《樂府古題》具在，當時或由樂定詞，或選詞配樂，初無常法。習俗之變，安能齊一？[159]

又沈寵綏《度曲須知．絃律存亡》云：

> 凡種種牌名，皆從未有曲文之先，預定工尺之譜，夫其以工尺譜詞曲，即如琴之以鈎剔度詩歌，又如唱家簫譜，所爲【浪淘沙】、【沽美酒】之

156 房玄齡等撰，楊家駱主編：《新校本晉書并附編六種》第1冊，卷23〈樂志下〉，頁717。

157 〔宋〕趙令畤，孔凡禮點校：《侯鯖錄》，《唐宋史料筆記叢刊》37冊（北京：中華書局，2004年），卷7，頁184。

158 〔元〕脫脫等撰，楊家駱主編：《新校本宋史并附編三種》（臺北：鼎文書局，1980年），頁3030。

159 王灼：《碧雞漫志》，俞爲民，孫蓉蓉主編：《歷代曲話彙編．唐宋元編》，頁56-57。

臺灣大學學術期刊資料庫

類，則皆有音無文，立爲譜式者也。[160]

以上王安石、王普二家所言，皆「選詞配樂」（或「緣詞訂譜」）與「倚譜配詞」。而沈寵綏只說了個如本人所云的「倚譜配詞」。只有王灼引唐人元微之（稹）之語，明白說出歌樂之間有「由樂以定詞」和「選詞以配樂」兩種情況，他自己也只認爲「或由樂定詞，或選詞配樂，初無常法。」也就是歌樂之關係，不外這兩種情形，可見古人自《晉書．樂志》以來對於歌樂關係所見有限。

再就今人來觀察：

洛地《詞樂曲唱》云：

> 我國的唱分爲兩類，一類是「以（定）腔傳辭」——以穩定或基本穩定的旋律，傳唱（不拘其平仄聲調的）文辭。一類是「以字聲行腔」——以文辭句字的字讀語音的平仄聲調，化爲樂音進行，構成旋律。[161]

鄭西村《崑曲音樂與填詞》云：

> 「倚定律填詞」、「依定腔度曲」曾經有過輝煌的過去。[162]

俞爲民《曲體研究》云：

> 魏良輔對崑山腔所作的改革，就是將原來「依腔傳字」的演唱方式，改爲用「依字定腔」的方法來演唱。[163]

這三家，洛氏所云，即是我們所云，歌樂就呈現關係而言的「依腔傳字」和「依聲行腔」。鄭氏所云，則混歌樂之創作關係與呈現關係而言；其所謂「倚定律填詞」，即上文我們所說的歌樂創作關係之「倚聲填詞」，而「依定腔度曲」，即上文我們所說的歌樂呈現關係之「依腔傳字」。而俞氏所云魏良輔對崑山腔所作的改革，如果能在其「依腔傳字」與「依字定腔」之間補上「依聲行腔」似乎會更好。而即此三名家已可見，今人對歌樂關係之分析講究與認知，一般說來，尚承古人所見，未盡精細與清楚。

160 沈寵綏：《度曲須知》，《中國古典戲曲論著集成》第5冊，頁240。
161 洛地：《詞樂曲唱》，頁2。
162 鄭西村：《崑曲音樂與填詞》（臺北：學海出版社，2000年），頁6。
163 俞爲民：《曲體研究》（北京：中華書局，2005年），頁63。

臺灣大學學術期刊資料庫

論說「歌樂之關係」

曾永義
世新大學講座教授

本文論歌樂之關係，從創作方面觀察，有群體創作而流傳之號子、歌謠、小調，有以新詞套入舊腔之號子、歌謠、小調，有選詞配樂，有倚譜配詞、倚聲填詞，有摘遍，有自度曲，有詞調之令引近慢等八種。若從呈現方面觀察，則有誦讀、吟詠、依腔傳字、依聲行腔、依字定腔等五種。

而歌樂關係的終極，實在於語言情趣與所承載的旋律之融合。從而使詞情與聲情互爲生發，而終於施以音樂旋律的襯托、渲染、描述、強化而更趨於完美。這其間實亦有賴於語言旋律與音樂旋律的相激相盪而相得益彰。對於歌樂由本身之互爲生發、相得益彰，到由歌者唱腔之融合呈現，本文先舉周德清「務頭論」，以述其「先見之明」，次舉韻文三例分析其必然性與重要性，最後更論述歌者「唱腔」之融合呈現，從而說明板腔體之流派藝術之所以建構的基礎。蓋因「歌樂關係」實爲戲曲文學藝術之至境，故不惜篇幅逐層論述。而即此也可以見諸如詩詞歌賦講求聲韻的文學，在鑑賞之時不能捨「聲情」不論。這也是爲什麼古人作詩作詞要講求格律，而於人工音律之外還須顧及自然音律的原因；這也是爲什麼偉大的詩人像杜甫要說「晚節漸於詩律細」、「新詩改罷自長吟」，而連元代的趙文也要說「詩之爲教，必悠然諷詠乃得之」的原因。詩已如此，則更何況最講究語言、音樂融合無間的戲曲！

但「歌樂融合」則必須經由人聲唱出始能呈現，此即所謂「唱腔」。而唱腔之構成在於一己之音色、咬字吐音之口法，以及其達意傳情行腔之修爲，總此而遵循詮釋唱詞之音符，並和以其襯托之樂器，乃始克完成呈現。則唱腔亦實爲複雜之有機體。然而學者迄今仍迷亂於腔調、聲腔、唱腔之名義，以致討論問題，難有交集，這也是本文要評論「唱腔」的緣故。

而如果縱觀古先哲與今時賢所論「歌樂之關係」，則大抵止於「選詞配樂」和「倚聲填詞」兩種情形，像俞爲民舉出「依腔傳字」和「依字定腔」算是特

臺灣大學學術期刊資料庫

殊。即此也可見本文分析考慮之周詳。

關鍵字：戲曲　歌樂　聲情　詞情　唱腔

臺灣大學學術期刊資料庫

On the Relationship between Song and Music

Yong-yih TSENG

Chair Professor, Shih Hsin University

This article discusses the relationship between *ge* (song) and *yue* (music). Observed from the aspect of creation, among songs and music there are collective writings transmitted to the current time in formats of *haozi* (horn), *geyao* (ballad) and *xiaodiao* (folksong), as well as new lyrics patterned into old tunes also in formats of horn, ballad and folksong. Further, there are selective lyrics matched to music, matched lyrics patterned after musical scores, filled in lyrics patterned after sound, excerpts, self-composed melody, as well as *ling*, *yin*, *jin* and *man* of lyric tunes, totaling eight different kinds. Observed from the aspect of presentation, there are reciting, chanting, transmitting words patterned after tunes, playing tunes patterned after sound, and settling tunes patterned after words, totaling five different kinds.

The ultimate end of the relationship between song and music is in fact the fusion of the beauty of language and the melody upon which it is carried. With feelings of lyrics and sound interacting, added to the contrasts, exaggerations, descriptions and strengthenings from the musical melody, it reaches the state of perfection. This relies on the mutual impact between melodies of language and those of music. From the interacting and complementing between song and music to the presentation stage of a singer singing tunes, this article first cites Zhou Deqing's "*wutou lun*" (the theory of attending to the head) and explains its "foresight." Following which it cites three examples of rhymed verse to analyze its necessity and importance. Finally it discusses the blending presentation of "singing tunes" by the vocalist and thus describes the origin founding *banqiang ti* (the style of plank tunes) as a branch art. As the "relationship between song and music" is really the supreme state of the art of theater, this article examines it in great length and detail. Here it is shown that, while appreciating rhymed literature such as poetry, Song lyrics, songs and prose-poetry, one cannot disregard the "feelings of sound." This explains also why the ancients sought particularly for poetic meter in composing poetry and Song lyrics, and they even paid attention to natural pitch of sound on top of man-made tones. This is also why the great poet Du Fu had the lines "with old age the details of poetic rules are narrower," and "revision of a new poem depends on chanting it long." Likewise, even Zhao Wen of the Yuan Dynasty said also: "The teaching of poetry requires leisurely reciting and then it can be obtained." It is this way with poetry, not to mention opera which is most

臺灣大學學術期刊資料庫

elaborate about complete fusion of language and music!

"The fusion of song and music" needs a vocalist to sing it for presentation, and this is the so-called "singing tune." The formation of a singing tune is based on one's timbre, pronouncing method, and the cultivation of the ability to forward feeling through tunes. Summing all these, following and interpreting musical notes, matches with corresponding musical instruments and then the presentation is completed. Thus "singing tune" is indeed a complex organism itself. However, to this day scholars are often bewildered by the terms of tunes, sound tunes and singing tunes, resulting in hardly any common ground for discussion. This is also a reason this article comments specifically on "singing tunes."

On the issue of the "relationship between song and music," criticism to date by ancient philosophers and contemporary scholars generally fall within two types of discussion, namely that of "selective lyrics matched to music," and "filled in lyrics patterned after sound." As for Yu Weimin's citing of "transmitting words patterned after tunes," and "settling tunes patterned after words," that can be counted as extraordinary. Thus at this juncture this article shows its comprehensiveness and clarity in consideration and analysis.

Keywords: Chinese opera　*ge* (song) and *yue* (music)　feelings of sound　feelings of lyrics　singing tunes

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

于會泳：《腔詞關係研究》，北京：中央音樂學院，2008年。

毛亨傳，鄭玄箋：《毛詩傳箋》，孔穎達疏：《毛詩正義》，收入阮元校刻：《重刊宋本十三經注疏附校勘記》，第4冊，臺北：藝文印書館，1955年，據清嘉慶二十年江西南昌府學開雕本影印。

毛先舒：《塡詞名解》，收入查培繼輯：《詞學全書》，臺北：廣文書局，1971年。

王世貞：《曲藻》，收入《中國古典戲曲論著集成》，第4冊，北京：中國戲劇出版社，1982年。

王灼：《碧雞漫志》，俞爲民，孫蓉蓉主編：《歷代曲話彙編．唐宋元編》，安徽：黃山書社，2006年。

王正強：《秦腔音樂概論》，北京：人民音樂出版社，1995年。

王光祈：《中國音樂史》，上海：中華書局，1934年。

王季烈：《螾廬曲談》，臺北：臺灣商務印書館，1971年。

王勃著，蔣清翊注：《王子安集注》，上海：上海古籍出版社，1995年。

王國維：《宋元戲曲考》，收入《王國維遺書》，第9冊，上海：上海古籍出版社，1996年。

王維著，顧起經注：《王右丞詩集》，收入《四庫全書薈要》集部第12冊，臺北：世界書局，1986年，景印摛藻堂本。

王驥德：《曲律》，收入《中國古典戲曲論著集成》，第4冊，北京：中國戲劇出版社，1982年。

中國戲劇家協會編：《梅蘭芳文集》，北京：中國戲劇出版社，1962年。

孔尚任：《桃花扇》，臺北：臺灣商務印書館，1968年。

司馬遷著，瀧川龜太郎考證：《史記會注考證》，臺北：大安出版社，2007年。

朱權：《太和正音譜》，收入《中國古典戲曲論著集成》，第3冊，北京：中國戲劇出版社，1959年。

朱彝尊：《詞綜》，收入《四庫薈要》，臺北：世界書局，1988年。

杜文瀾輯，周紹良校點：《古謠諺》，北京：中華書局，1958年。

杜牧：《杜牧詩選》，臺南：王家出版社，1988年。

何爲：《何爲戲曲音樂論》，北京：文化藝術出版社，1998年。

何琇：《樵香小記》，收入《文淵閣四庫全書》，香港，迪志文化出版有限公司，2007年。

沈括著，胡道靜等譯注：《夢溪筆談全譯》，貴陽：貴州人民出版社，1998年。

李斗撰，汪北平、塗雨公點校：《揚州畫舫錄》，收入《清代史料筆記叢刊》，北京：中華書局，1960年。

李善注：《文選》，臺北：文津出版社，1987年。李漁：《閒情偶記》，收入《中國古典戲曲論著集成》，第7冊，北京：中國戲劇出版社，1982年。

李攀龍編選，森大來評釋：《唐詩選評釋》，臺北：河洛圖書出版社，1974年。

沈寵綏：《度曲須知》，《中國古典戲曲論著集成》，第5冊，北京：中國戲劇出版社，1982

臺灣大學學術期刊資料庫

年。

余從：《戲曲聲腔劇種研究》，北京：人民音樂出版社，1988年。

宋運超：《戲曲樂譚》，貴陽：貴州民族出版社，1997年。

林玫儀：《詞學考詮》，臺北：聯經出版社，1987年。

房玄齡等撰：《晉書》，收入楊家駱主編：《新校本晉書并附編六種》，第3冊，臺北：鼎文書局，1976年。

芝菴：《唱論》，收入俞爲民，孫蓉蓉主編：《歷代曲話彙編．唐宋元編》，安徽：黃山書社，2006年。

周大風：《越劇音樂概論》，北京：人民音樂出版社，1995年。

周志芬、趙一萍：《戲曲與音樂》，北京：科學普及出版社，1998年。

周密：《蘋洲漁笛譜》，上海：上海古籍出版社，1985年。

周德清：《中原音韻》，收入俞爲民，孫蓉蓉主編：《歷代曲話彙編．唐宋元編》，安徽：黃山書社，2006年。

吳釗、劉東升：《中國音樂史略》，北京：人民音樂出版社，1983年。

武俊達：《崑曲唱腔研究》，北京：人民音樂出版社，1993年。

_____：《戲曲音樂概論》，北京：人民音樂出版社，1999年。

俞平伯：《唐宋詞選釋》，北京：人民文學出版社，1979年。

俞爲民：《曲體研究》，北京：中華書局，2005年。

施耐庵：《水滸傳》，臺北：聯經出版社，1987年。

_____、羅貫中著，林峻校點：《水滸傳》，上海：上海古籍出版社，2004年。

洛地：《詞樂曲唱》，北京：人民音樂出版社，1995年。

唐圭璋編：《全宋詞》，北京：中華書局，1998年。

徐麗紗：《莆仙戲音樂之探究》，臺中：國立師範學院，1993年。

時白林：《黃梅戲音樂概論》，北京：人民音樂出版社，1993年。

浙江藝術研究所：《戲曲音樂種類》，杭州：藝術與人文科出版社，2002年。

海震：《戲曲音樂史》，北京：文化藝術出版社，2003年。

夏庭芝：《青樓集》，《中國古典戲曲論著集成》，第2冊，北京：中國戲劇出版社，1959年。

高則誠：《新刊元本蔡伯喈琵琶記》，收入《古本戲曲叢刊初集》，上海：上海商務印書館影印本，1954年。

班固撰，顏師古注：《漢書》，收入楊家駱主編：《新校本漢書集注并附編二種》，臺北：鼎文書局，1981年。

陶淵明：《陶淵明集》，宋刻遞修本，卷6。

陸機著，汪士賢校：《陸士衡集》，收入《四庫備要》集部451冊，臺北：臺灣中華書局，1965年，據二十名家集本校刊。

陳鵠：《耆舊續聞》，收入《宋元筆記叢書》，上海：上海古籍出版社，1993年。

徐大椿：《樂府傳聲》，《中國古典戲曲論著集成》，第7冊，北京：中國戲劇出版社，1982

臺灣大學學術期刊資料庫

年。

徐釚：《詞苑叢談》，上海：上海古籍出版社，1981年。

馬少波等主編，北京藝術研究所、上海藝術研究所組織編著：《中國京劇史》，北京：中國戲劇出版社，1999年。

常靜之：《中國近代戲曲音樂研究》，北京：人民音樂出版社，2000年。

莊永平：《戲曲音樂史概述》，上海：上海音樂出版社，1990年。

許之衡：《中國音樂小史》，長沙：商務印書館，1939年。

許德寶：《戲曲音樂思辨》，西安：陝西旅遊出版社，2002年。

張耒：《張右史文集》，收入《四部叢刊初編縮本》，第55冊，臺北：臺灣商務印書館，1965年，據上海商務印書館縮印舊鈔本影印。

張炎：《詞源》，收入唐圭璋編：《詞話叢編》，第1冊，北京：中華書局，1993年。

張素臣：《珊瑚鈎詩話》，收入何文煥編：《歷代詩話統編》，第1冊，北京：北京圖書館出版社，2003年。

張爾田：《遯堪文集》，民國間抄本，1948年鉛印本。

庾信著，倪璠注：《庾子山集》，收入《景印摛藻堂四庫全書薈要．集部》別集類357冊，臺北：世界書局，1986年，據摛藻堂本影印。

脫脫等撰，楊家駱主編：《新校本宋史并附編三種》，臺北：鼎文書局，1980年。

曹寅，彭定求等輯：《御定全唐詩》，收入《景印文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1983年。

曾永義：《論說戲曲》，臺北：聯經出版社，1997年。

_____：〈論說「建構曲牌格律之要素」〉，《中華戲曲》2011年2期，頁98-137。

_____：《從腔調說到崑劇》，臺北：國家出版社，2002年。

_____：《曾永義學術論文自選集．甲編》，北京：中華書局，2008年。

_____：《詩歌與戲曲》，臺北：聯經出版事業公司，1988年。

湖北省博物館編：《曾侯乙墓》，北京：文物出版社，1989年。

嵇康：《嵇中散集》，臺北：臺灣中華書局，1987年。

楊慎：《升庵詩話》，收入周維德集校：《全明詩話》，第2冊，濟南：齊魯書社，2005年。

楊蔭瀏：《中國古代音樂史稿》，臺北：丹青圖書公司，1986年。

廖奔：《中國戲曲聲腔源流史》，臺北：貫雅文化公司，1992年。

鄭玄注：《禮記注》，孔穎達疏：《禮記正義》，收入阮元校刻：《重刊宋本十三經注疏附校勘記》，第8冊，臺北：藝文印書館，1955年，據清嘉慶二十年江西南昌府學開雕本影印。

鄭西村：《崑曲音樂與填詞》，臺北：學海出版社，2000年。

鄭覲文：《中國音樂史》，上海：大同樂會，1929年。

趙令畤、孔凡禮點校：《侯鯖錄》，《唐宋史料筆記叢刊》，第37冊，北京：中華書局，2004年。

歐陽修、宋祁撰：《新唐書》，收入楊家駱主編：《新校本新唐書附索引》，臺北：鼎文書

臺灣大學學術期刊資料庫

局，1981年。

潘之恆：《鸞嘯小品》，收入汪效倚輯注：《潘之恆曲話》，北京：中國戲劇出版社，1988年。

劉正維：《20世紀戲曲音樂發展的多視角研究》，北京：中央音樂學院出版社，2004年。

劉向編著：《新序》，石光瑛校釋，陳新整理：《新序校釋》，北京：中華書局，1975年。

劉吉典：《京劇音樂概論》，北京：人民音樂出版社，1993年。

蔡仲德：《中國音樂美學史》，北京：人民音樂出版社，1995年。

蔣青：《中國戲曲音樂》，北京：人民音樂出版社，1995年。

劉歆撰，葛洪集，向新陽、劉克任校注：《西京雜記校注》，上海：上海古籍出版社，1991年。

穆辰公：《伶史》，收入《中國語文資料彙刊》，第2篇第1卷，東京：不二出版，1992年，據民國六年何卓然刊初版影印。

錢南揚：《永樂大典戲文三種》，臺北：華正書局，2003年。

韓愈著，宋景文公等撰集傳，陳景雲撰點勘：《朱子校昌黎先生集傳》，收入《萬有文庫薈要四百種》，第139冊，臺北：臺灣商務印書館，1965年。

鍾嶸著，曹旭集注：《詩品集注》，上海：上海古籍出版社，1994年。

謝采伯：《密齋筆記》，收入《筆記小說大觀》，第10冊，臺北：新興書局，1979年。

魏良輔：《曲律》，《中國古典戲曲論著集成》，第5冊，北京：中國戲劇出版社，1982年。

羅竹風主編：《漢語大詞典》，上海：漢語大詞典出版社出版發行，1986-1993年。

蘇軾：《東坡集》，收入《四庫備要》，集部第512冊，臺北：臺灣中華書局，1966年，聚珍仿宋版影印本。

顧從敬編：《草堂詩餘》，收入《四部叢刊初編集部》，第110冊，臺北：臺灣商務印書館，1965年，據上海商務印書館縮印杭州葉氏藏明本影印。

臺灣大學學術期刊資料庫