

## 論說「腔調」

曾 永 義\*

關鍵詞：戲曲 腔調 聲腔 唱腔 語言旋律

### 前 言

就歌唱藝術而言，無論歌謠、雜曲、說唱、戲曲都會關涉腔調，甚至可以說它是歌唱的主體部分。自從大陸學者以「腔調」為劇種的分野基礎之後，腔調便成為熱門的研究論題；但是「腔調」的命義究竟如何，迄今卻未有人能說得周延而清楚。其次由此而衍生的問題，如構成的內外因素有那些、如何淵源而形成、如何運轉而呈現、如何發展和流播，又腔調、聲腔、唱腔三者之間所具的關聯性如何，也都應當探討清楚；但是專書如廖奔《中國戲曲聲腔源流史》<sup>①</sup>，專論如余從〈戲曲聲腔〉<sup>②</sup>，或語焉不詳，或未暇深論；其他只對某地方腔調探討的論文，就更不必說了。也就是說「腔調」一詞，學者普遍習焉不察，迄今未有深入和整體性的探討；因此敢將一得之愚，提供批評和參考。

\* 國立臺灣大學講座教授、本所諮詢委員。

① 廖奔：《中國戲曲聲腔源流史》（臺北：貫雅文化公司，1992年）。

② 余從：〈戲曲聲腔〉，《戲曲聲腔劇種研究》（北京：人民音樂出版社，1990年），頁102-166。

而在未進入正文之前，為使讀者容易閱讀和掌握要領，請先敘其探討之步驟方法如下：

本文擬對「腔調」此一論題作全面性的探討，首先要解釋清楚腔調的基礎命義。由於腔調關涉到內在構成的因素、外在用以依存的載體，以及所以呈現的人為運轉，而三者之間又形成交錯生發的有機體，因此對「腔調」這一複詞的解釋，對「腔」和「調」單字字義的說明，如果單就某一點切入，由於其切入點不同，便有差別的看法，這是一般辭書所作解釋之所以多義而紛歧的緣故，也即此可見一般人對於「腔調」概念的混淆難明。而專業辭書則普遍由作為載體的「戲曲」著眼，「腔調」之外又立「聲腔」一詞，可以看出兩岸對「戲曲腔調」概念的某些共識，而其實就周延性而言，但得一隅，其根本之概念亦尚且未明。於是筆者乃從文獻追究語源，得知一地之土音所依存之土語自有其特殊之旋律，即謂之「土腔」，土腔亦可依存於土曲、土戲之中；也就是說「腔調」之基礎概念，實為方言的語言旋律，而土曲、土戲為其載體。在腔調基礎命義既明之後，乃又縱觀我國古今戲曲腔調名稱，分析歸納其命名方式，以完足首章「腔調的命義」之考察。

「腔調」有了命義之後，接著回顧前人對「腔調」的體會和認知的歷程，個人認為可以簡約為「從自然語言旋律到人工語言旋律」。中國由於土地廣大、民族眾多、方言歧異，所以必須有官音、官話作為共同溝通的媒介，所以這裏的語言旋律應指古代的官音官話而言。而所謂「自然語言旋律」是指本於情、生於心純由個人才質感悟的語言音樂美，「人工語言旋律」則是經由分析歸納定為律則所欲達成的語言音樂美。在「人工語言旋律」階段裏，古人經由感悟所認知的「腔調」，或稱「宮商」，或稱「氣」，或稱「聲畫」，它們與「腔調」可以算是「異名同實」。

在前面兩章作為前提之後，接續的三、四、五三章為並列式論題，用此來探討腔調所關涉的三個層面。亦即第三章探討其內在構成要素，第四章探討其

所依存的載體，第五章探討其所以呈現的人為運轉，簡述如下：

第三章探討腔調的內在構成要素，這些要素即是所以構成也同時或隱或顯以影響腔調的運行方式和高低強弱快慢的關鍵，其本身也是個非常複雜的問題，乃就個人所見，從字音的內在要素、聲調的組合、韻叶的布置、語言長度、音節形式、詞句結構、意象情趣的感染力等七方面分析探討；並從而綜合概見其內在結構的情況。

第四章探討腔調外在用以依存的載體。腔調之於其載體，猶刀刃之於其刀體；刀刃可以依存於各種形式之刀體，亦猶腔調可以依存於不同種類之載體。腔調與載體合一，亦猶刀刃合於刀體之中，必須兩相依存才能展現腔調的特色，才能發揮刀刃的功能。而由於腔調為戲曲音樂之重要成分，儘管散文亦可作為腔調之載體，屬「自然語言旋律」範圍，但以其純任自然全歸穎悟，很難加以敘述說明；所以但取韻文之號子、山歌、小調、曲牌與套數來討論；而所以不從說唱、戲曲討論的緣故，乃因為說唱、戲曲中其作為腔調載體者亦不出此四種體式。

第五章探討所以呈現腔調的人為運轉，亦即所謂「唱腔」。對此，乃先就「腔調」與「唱腔」之間的關係加以說明，其次從前人相關理論中，觀察歌唱者如何運轉腔調，最後強調歌者受到載體中意象情趣感染力大小的影響很大，亦即意象情趣的感染力是影響唱腔最重要的因素。

雖然第三、四、五章是本文的核心，用來探討腔調本身內在結構、外在載體和所以呈現的人為運轉；但是腔調的變化和流播也是千古以來難以究詰的問題，因此乃就前輩時賢所見和個人所得，別為兩章加以探討，其「促使腔調變化的緣故」分五節八點說明，其「腔調流播所產生的現象」分九節舉例。這些觀點雖是得來不易，但尚只是初步的考察，如果就古今說唱與戲曲之腔調多用心多用力，一定會有更多的發現。

從以上的敘述，可以看出本文是企圖對近年兩岸新興而熱門的戲曲課題之

所謂「腔調」作全面性的觀照和探討，更希望所獲得的結論是學界較能接受的共識，此後對於有關腔調的種種研究，可以祛除不必要的爭議。

下文請依此程序加以論述。

## 一、腔調的命義

### (一)一般辭典的解釋

論說腔調，首先便要給它言簡意賅的命義，但這不是容易的事。且列舉辭書的解釋，先看看一般的說法：

一九八〇年臺北中華書局增訂臺一版的《辭海》對於「腔」、「調」和「腔調」的解釋是：

腔：1.聲調，曲調。2.語調。（中冊，頁3620）

調：樂律。（下冊，頁4088）

腔調：樂曲之聲律。（中冊，頁3620）

一九九二年十月由上海辭書出版社和臺灣東華書局共同出版的《辭海》的解釋是：

腔：1.曲調；唱腔。如崑腔；字正腔圓。2.說話的腔調。如洋腔，官腔。（下冊，頁3790）

調：1.曲調，如二黃調、四平調、民間小調。2.調式。如商調、大調、小工調。3.聲調，即字音高低升降的音調。4.腔調。如南腔北調。（下冊，頁4770）

腔調：1.戲曲藝術的音樂組成部分；如西皮、二黃。2.說話的聲音、語氣，借指人的行動或作風，含有貶義。（下冊，頁3790-3791）

一九九〇年十二月至一九九三年十一月上海漢語大詞典出版社陸續出版的

十二卷本《漢語大詞典》的解釋是：

腔：1.曲調，曲譜。2.說話的聲音語氣。（第6冊，頁1339）

調：1.戲曲和歌曲的樂律；調子。2.指詩的韻律、氣韻。3.說話、讀書等的腔調。4.指語音上的聲調。5.指言辭。（第11冊，頁297）

腔調：1.指音樂、戲曲、歌曲等的調子。2.指詩詞文章的聲律格調。3.指說話的聲音、語氣；亦指人動作的模樣。（第6冊，頁1339）

以上雖然止舉三家，繁簡有別，但或以其新近與詳密，大抵可以見出「腔」、「調」、「腔調」的一般概念。「腔」與「調」意義上有其相通者，如皆可作「曲調」之義，故構成複詞為「腔調」，即為聯合同義複詞。如果綜合此三種辭書的解釋，那麼「腔調」的內涵意義，就有以下四種：

- 1.說話的聲音口氣：如所云「語調」、「說話的腔調」等是。
- 2.歌曲的牌調規律：如「樂律」、「樂曲之聲律」、「曲調」、「曲譜」、「調子」、「詩詞文章的聲律格調」等是。
- 3.歌唱的技法和韻味：如「字正腔圓」。
- 4.戲曲音樂的組成部分：如「調式」、「聲調」等是。

雖然可以從辭書中縷析出這四種涵義，但其實辭書本身的解釋已有不盡得當的地方，譬如中華版《辭海》僅及局部意義；東華版《辭海》所云之「曲調」和「戲曲音樂的組成部分」，由其所舉之例看來，實質相同，但說法不同，易使人造成迷亂。《漢語大詞典》以「音樂、戲曲、歌曲等的調子」釋「腔調」，如此處所謂之「調子」係指有如牌調而言，則與其次之「聲律格調」何殊；如係指由人聲而產生者，則焉能用於音樂中之器樂？

可見「腔調」無論就其單詞或複詞而言，其概念是非常複雜而難以處理的。其緣故是「腔調」之內涵意蘊既複雜，且是有機體，切入點不同，便有不同的意義。

## (二)三種專業辭書的解釋

其次再看看三種專業辭書的解釋。

一九六九年九月臺灣中華書局王沛綸編著《戲曲辭典》：

腔調：歌調曰腔。樂律曰調。今統稱樂曲之聲律曰腔調。（頁447）

一九八一年九月上海藝術研究所、中國戲劇家協會上海分會編、上海辭書出版社之《中國戲曲曲藝詞典》：

腔調：戲曲名詞。我國各種地方戲曲的音樂組成部分。如京劇的西皮、二黃，徽劇的吹腔、高撥子，川劇的崑（腔）、高（腔）、胡（琴）、彈（戲）、燈（戲）等。每種腔調都包括許多曲調，如西皮中的慢板、原板、快板等板腔，崑腔中【點絳脣】、【新水令】、【醉花陰】等曲牌。許多劇種所共有的、出於一源的腔調，如高腔、梆子腔等，則總稱為「聲腔」。（頁104）

一九八六年五月臺北丹青圖書公司臺一版《中國音樂詞典》：

在戲曲、曲藝音樂中，由某一地區或某些地區廣泛傳唱的基礎上逐漸形成的一種特定音調體系，如「二黃」、「西皮」、「苦音」、「花音」、「柳枝腔」、「雲蘇調」等。腔調與聲腔的涵義不同，聲腔具有更廣泛的意義，一種聲腔可以包括若干種腔調，如作為聲腔的梆子腔，包括苦音、花音；作為聲腔的皮黃腔，包括西皮、二黃等。（頁445）

以上三家，王氏《戲曲辭典》之釋「腔調」，顯然依據中華書局版《辭海》。其利弊如前文所述；其他二家，《中國戲曲曲藝詞典》以「腔調」專屬戲曲所有之音樂組成部分，《中國音樂詞典》則兼及曲藝，而謂係某地區經傳唱所形成之音調體系。二家又皆提及與「腔調」密切關係之所謂「聲腔」，且各立專條解釋。《中國戲曲曲藝詞典》云：

聲腔：戲曲名詞。我國某些歷史悠久的戲曲劇種的腔調和演唱方式，在

發展過程中往往對其他劇種產生影響，或同其他地區語言、民間曲調結合而產生新的劇種，因而使得這些劇種在腔調和演唱方式上具有共同或相似的特點，形成相互間的血緣關係。一般把具有這種關係的劇種統稱為一種聲腔系統。如秦腔（陝西梆子）曾對蒲劇（蒲州梆子）、豫劇（河南梆子）、晉劇（中路梆子）、河北梆子、山東梆子等劇種產生直接或間接影響，因此，這些劇種就被歸入梆子腔的聲腔系統。明清以來影響廣泛的聲腔系統有崑腔、高腔、梆子腔、皮黃等。（頁104）

《中國音樂詞典》：

聲腔：戲曲音樂名詞。通常指有著淵源關係的某些劇種所具有的共同音樂特徵的腔調而言，包括與腔調密切相關的唱法、演唱形式、使用的樂器和伴奏手法等因素在內。在我國戲曲音樂發展的歷史中，曾產生過多種聲腔，它們多以產生和流傳的地區命名，如海鹽腔、崑山腔等。也有以其音樂特徵來命名的，如梆子腔、高腔等。某些劇種或腔調在發展和流傳過程中，常互相交流、互相吸收、互相影響。又，某些腔調流傳到其他地區，與該地區的民間音樂和其它音樂相結合，派生出若干種新的戲曲腔調；這些新的戲曲音樂（其中最主要的是腔調），雖然各自具有不同的風格，卻又保留著原先腔調的某些基本特徵。原先的腔調和這些派生的各種新的腔調便成爲一種聲腔系統。（頁445）

可見二書觀點大體相同，亦即成爲系統性的腔調，便是「聲腔」。對此，余從和筆者亦有相近似的看法。

### （三）余從和筆者的看法

余從《戲曲聲腔劇種研究·戲曲聲腔》特以〈戲曲聲腔的概念〉一節加以說明，節錄其要點如下：

在戲曲史上，元、明至清前期，各地形成的地方戲曲，大都採用

「腔」、「調」的名稱命名。諸如崑山腔、弋陽腔、徽調、梆子腔、亂彈腔等等，以腔調來區分它們的不同。……戲曲所採用的腔調，就是戲曲聲腔，崑山腔、弋陽腔、梆子腔等等，各自也就是一種戲曲聲腔。……我認為元、明至清中時，各種戲曲聲腔的名稱，其概念的內涵，是包括兩層意思的，既指腔調本身，又指演唱這種腔調的地方戲。……一種聲腔，在幾個不同地區因當地語音而引起的地方化的衍變，就使同一聲腔在不同地區具有了各地的地方特色，有了差別。但是它們各自又都保持著原有聲腔在腔調、演唱特點及固有劇目上的共性特徵。正是因為有這種共性特徵，我們稱之為聲腔系統，簡稱腔系。明、清以來，衆所周知的崑腔腔系、高腔腔系、梆子腔系、皮簧腔系就是明顯的例證。（頁103-105）

仔細判讀余氏之意，他認為「腔調」是用來歌唱的，被戲曲採用後，便叫「聲腔」，也成為地方戲的名稱。他雖然不說「系統性的腔調叫聲腔」，但他同樣認為有「聲腔系統」。據筆者看來，大陸學者因執著於「劇種」觀念，止以「腔調」為唯一基準，因此有時不免自我糾纏<sup>③</sup>。

一九八六年十二月筆者在中央研究院第二屆國際漢學會議發表一篇〈中國地方戲曲形成與發展的徑路〉<sup>④</sup>，有這樣的話語：

所謂「聲腔」、「腔調」、「曲調」都屬戲曲音樂的範疇。中國戲曲音樂是建立在宮調、曲牌、腔調、板眼四個基礎之上。……聲腔或腔調乃因為各地方言都有各自的語言旋律，將此各自特殊的語言旋律予以音樂

③ 筆者有〈論說戲曲劇種〉一文詳論其事，原載一九九六年七月《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》，頁315-348；現收入拙著：《論說戲曲》（臺北：聯經出版公司，1997年），頁239-285。

④ 〈中國地方戲曲形成與發展的徑路〉收入《中央研究院第二屆國際漢學會議論文集》，亦收入拙著：《詩歌與戲曲》（臺北：聯經出版公司，1988年），頁115-151。



化，於是就產生各自不同的韻味。也因此原始聲腔或腔調莫不以地域名，如海鹽腔、餘姚腔、弋陽腔、崑山腔等。……這四個因素，在詞曲系的戲曲<sup>⑤</sup>如雜劇、傳奇都具備，因此就音樂而言，也可以稱之為曲牌系戲曲；因為每個曲牌必然有它所屬的宮調和它兼具的腔調和板眼。而詩讚系的戲曲<sup>⑥</sup>如京劇和多數地方戲曲，則止具腔調和板眼兩個因素，因此就音樂而言，也可以稱之為腔板系戲曲。

「腔調」和「聲腔」其實是一事異名，所以要作分別的緣故是因為「腔調」流傳到某地以後，往往受當地語言的影響而產生某種程度的變化，如果仍以此為劇種的基礎腔調，那麼便產生另一新腔調劇種。譬如陝西梆子流傳到山西便形成山西梆子；流傳到河南，便形成河南梆子；流傳到河北，便形成河北梆子；流傳到山東，便形成山東梆子；於是就把這些新腔調劇種歸入梆子腔的聲腔系統。也就是說，「腔調」是戲曲歌唱時所以顯現方言旋律特殊韻味的基礎，而「聲腔」則是對於那些流播廣遠具有豐富生命力的腔調而言。所以「梆子腔」如在陝西的發祥地而言，就是「腔調」，但一經流布加入流布地的語言因素後就會略有變化，然因本身強勢，百變不離其宗自成體系，就稱之為「聲腔」而為「梆子腔系」。（頁115）

筆者的基本觀念雖然和余氏以及兩種辭書近似，但是更明確的指出戲曲音樂的構成因素，腔調與方言的密切關係，以及腔調與聲腔的關聯性。

⑤ 劇種分類的基礎，如就唱詞而分，其用詞曲長短句者叫「詞曲系戲曲」。說唱文學之唱詞據此亦有「詞曲系說唱文學」，如諸宮調、賺詞、覆賺、牌子曲等。

⑥ 劇種分類基礎，如就唱詞而分，其用七言詩或十字讚，就叫「詩讚系戲曲」。詩讚系說唱文詞，據此亦有「詩讚系說唱文學」，如變文、鼓詞、彈詞等。

#### (四)從文獻印證「腔調」的命義

總而言之，若給「腔調」下個簡明的定義，可以說就是「語言的旋律」。各地方的「語言旋律」各自不同，所以就會有獨具特色的「腔調」。又因為語言和歌謠、說唱、戲曲均有密切之關係，亦即語言和其所衍生的「腔調」以之為載體。所以對於「腔調」之提升與流播發展，亦自然產生影響，而既言「腔調」就不能不連類相及。而「腔調」又必須由人口腔之運轉乃能表現出來，即所謂「唱腔」。我想這就是上述辭書所以憑依為說的緣故。至於所謂「聲腔」，視之為「腔系」或自成系統之腔調，應當較接近當前學界的共識。

對於這樣從諸說雜陳中為「腔調」推出來的結論，請再從古人文獻來加以印證。

「腔調」一詞若不視之為聯合式同義複詞，而以為詞組式複詞，應當更合乎本義，亦即以「腔」為「口腔」，「調」為聲音的旋律，則「腔調」為口腔發出來的聲音的旋律。既由口腔發聲，則必有人為運轉的成分在其中。所以總起來說，腔調是起於人說話的聲音和語氣，如明吳炳《綠牡丹傳奇》第二十一齣〈談心〉【白鍊序】云：

兒曹，次第高，丟人眼梢，喬妝做許多般內家腔調。<sup>⑦</sup>

《紅樓夢》第八十回云：

兩個人的腔調兒都夠殼的了，別打諒誰是傻子。<sup>⑧</sup>

這裏的「腔調」和「裝腔作勢」、「打官腔」的「腔」都是指說話的聲口，這種「聲口」含有兩種內在因素，一是說話人所屬的方言旋律，二是說話人運轉

⑦ [明]吳炳：《綠牡丹傳奇》，卷下，收入《全明傳奇》（臺北：天一出版社，1985年），第107冊，頁26。

⑧ 見護花主人評，大某山民加評：《精批補圖大某山民評本紅樓夢》（臺北：廣文書局，1973年），下冊，頁1630。

方言旋律時的情態。但也因為方言旋律為同一地區說話人的共性，所以俗語有「南腔北調」。清富察敦崇《燕京歲時記·封臺》云：

像聲即口技，能學百鳥音，並能作南腔北調，嬉笑怒罵，以一人而兼之，聽之歷歷也。<sup>⑨</sup>

如此則「腔」、「調」互文，南北地域不同，則語言之「腔調」便有差別。清趙翼《檐曝雜記》卷一，「慶典」條云：

每數十步間一戲臺，南腔北調，備四方之樂。<sup>⑩</sup>

由此也可見戲曲的「腔調」同樣來自方言。

方言又稱「土音」，由此而有「土語」、「土腔」、「土曲」、「土戲」。唐蕭穎士《舟中遇陸棣兄，西歸數日，得廣陵二三子書，知遲晚次沙埗西岸，作二首》云：

但見土音異，始知程路長。<sup>⑪</sup>

明凌濛初《二刻拍案驚奇》卷二十四云：

自實急了，走上前去，說了山東土音，把自己姓名，大聲叫喊。<sup>⑫</sup>

清和邦額《夜譚隨錄》卷三，「邱生」條云：

今與娘子應答，又甚清楚，想前操土音，今說官話也。<sup>⑬</sup>

可見「土音」對「官話」而言，為方音、方言之意。

⑨ 〔清〕富察敦崇：《燕京歲時記》，收入《筆記續編》（臺北：廣文書局，1969年），頁134。

⑩ 〔清〕趙翼：《檐曝雜記》，收入《清代史料筆記》（北京：中華書局，1982年《歷代史料筆記叢刊》），頁10。

⑪ 見〔唐〕蕭穎士：《蕭茂挺文集》，收入嚴一萍選輯：《原刻影印叢書菁華》（臺北：臺灣商務印書館，1978年），頁30。

⑫ 〔明〕凌濛初：《二刻拍案驚奇》，收入《明清善本小說叢刊》（臺北：天一出版社，1985年），頁8。

⑬ 〔清〕和邦額：《夜譚隨錄》，收入史仲文主編：《中國文言小說百部經典》（北京：北京出版社，2000年），頁13301。

明王驥德《曲律·雜論第三十九上》云：

北曲方言時用，而南曲不得用者，以北語所被者廣，大略相通，而南則土音各省、郡不同，入曲則不能通曉故也。<sup>⑭</sup>

明傅一臣《蘇門嘯》卷二《賣情扎圍》第三折〈阻約〉云：

（丑）栢亭兄，我和你各把土腔唱一曲，滿浮大白而散何如？<sup>⑮</sup>

明凌濛初《譚曲雜筭》云：

況江西弋陽土曲，句調長短，聲音高下，可以隨心入腔，故總不必合調，而終不悟矣。<sup>⑯</sup>

明范濂《雲間據目抄》卷二「風俗」云：

戲子在嘉隆交會時，有弋陽人入郡為戲。一時翕然崇高，弋陽人遂有家於松者。其後漸覺醜惡，弋陽人復學為太平腔、海鹽腔以求佳，而聽者愈覺惡俗。故萬曆四五年來，遂屏跡，仍尚土戲。<sup>⑰</sup>

清李聲振〈百戲竹枝詞〉（作於清乾隆三十五年至四十五年，1696-1706）有〈秦腔〉一首云：

耳熱歌呼土語真，那須叩岳說先秦。烏烏若聽函關曙，認是鷄鳴抱櫟人。（原注：俗名榔子腔，以其擊木若析形者節歌也。聲鳴鳴然，猶其土音乎？）<sup>⑱</sup>

元薩都刺〈寄新原林道士〉詩：

- ⑭ 〔明〕王驥德：《曲律》，收入中國戲曲研究院編：《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1959年），第4冊，頁148。
- ⑮ 〔明〕傅一臣：《蘇門嘯》卷二《賣情札圍》第三折〈阻約〉，頁9；據明崇禎壬午（十五年），三王大年序敲月齋刊本影印，現藏於中央研究院傅斯年圖書館善本書室。
- ⑯ 〔明〕凌濛初：《譚曲雜筭》，收入《中國古典戲曲論著集成》，第4冊，頁254。
- ⑰ 〔明〕范濂：《雲間據目鈔》，收入《筆記小說大觀》（臺北：新興書局，1981年），第22編，第5冊，頁3。
- ⑱ 見楊米人等著，路工編選：《清代北京竹枝詞（十三種）》（北京：北京古籍出版社，1982年），頁157。

我識華陽林道士，步虛空裏帶淮腔。<sup>①</sup>

由以上八條資料，可見「土音」、「土語」與「方言」互文，用來唱曲則為「土腔」，所唱之曲為「土曲」，所演之戲為「土戲」。土曲即為地方歌謠，土戲即為地方戲曲。而像「秦腔」、「淮腔」，就是秦地、淮地的「土腔」。

就因為土音、土語、土曲會產生土腔、土戲，所以魏良輔《南詞引正》<sup>②</sup>云：

北曲與南曲大相懸絕，無南腔南字者佳，要頓挫，有數等，五方言語不一，有中州調、冀州調、黃州調，有磨調、弦索調。（頁240）

又云：

腔有數樣，紛紜不類，各方風氣所限。有崑山、海鹽、餘姚、杭州、弋陽。（頁239）

又明王驥德《曲律·論腔調第十》云：

樂之筐格在曲，而色澤在唱。古四方之音不同，而為聲亦異，於是有秦聲，有趙曲，有燕歌，有吳歎，有越唱，有楚調，有蜀音，有蔡謳。（頁114-115）

凡此，皆可見古人已體會到「五方言語不一」、「各方風氣所限」，「四方之音不同」，便會產生不同的樂曲和腔調。明沈德符《顧曲雜言》云：

章邱李中麓太常亦以填詞名，與康、王俱石友，而不嫻度曲，即如所作《寶劍記》，生硬不諧，且不知南曲之有入聲，自以《中原音韻》叶

① 見〔元〕薩都刺：《薩天錫詩集》，收入《四部叢刊初編》（上海：上海書店，1989年據上海商務印書館1926年版上海涵芬樓影印明弘治癸亥刊本重印，集部），第242冊，頁42。

② 〔明〕魏良輔《南詞引正》之語，為曹含齋於明嘉靖二十六年丁未（1547）所敘記者，見路工：《訪書見聞錄》（上海：上海古籍出版社，1985年），頁236-241。

之，以致吳儂見諂。<sup>①</sup>

可見因為各地方言旋律不同，腔調就有差別，所以如果像李開先（中麓）那樣以北方山東方言來填詞，而欲歌以崑山腔，便會被南方的蘇州人見笑了。

凡此皆可見腔調的根源就是「語言旋律」。劉勰《文心雕龍·聲律》開頭就說：

夫音律所始，本於人聲者也。聲含宮商，肇自血氣，先王因之，以制樂歌。故知器寫人聲，聲非學器者也。故言語者，文章神明樞機，吐納律呂，唇吻而已。<sup>②</sup>

這段話說得很明白，唇吻之間所說出來的語言，始於血氣的運作，其聲音自然含有宮商旋律，所以歌樂的根源在於人聲，樂器的演奏也止在襯托人聲而已。也因此如果要考究「腔調」相關的種種問題，就應當從語言入手。

### (五)腔調命名的方式

因為語言是腔調的基礎，方言的歧異產生不同的地方腔調，所以原始腔調經流播他方後，莫不被以源生之地域命名，如眾所熟知的元代北劇腔調中州調、冀州調、黃州調和明代南戲四大腔調海鹽腔、餘姚腔、弋陽腔、崑山腔，以及溫州腔、杭州腔、興化腔、泉腔、潮調。另外如明中葉以後衍生的義烏腔、樂平腔、徽州腔、青陽腔、池州腔、太平腔、西秦腔、甘肅調、秦腔等，清代以後衍生的海寧調、襄陽調、安慶調、楚腔、漢調、梁山調、徽腔、蘇腔、廣腔、石牌腔（樅陽腔）、并州腔等，都可以相為印證。

後來乃有因為主奏樂器對方言腔調有相當大的影響，所以腔調也有以主奏

<sup>①</sup> 見〔明〕沈德符：《顧曲雜言》，收入《中國古典戲曲論著集成》，第4冊，頁203，「南北散套」條。

<sup>②</sup> 見〔梁〕劉勰著，范文瀾注：《文心雕龍注》（臺北：臺灣開明書店，1958年），下冊，頁10。

樂器為名的，如陝西、甘肅一帶用硬木梆子作打擊樂器伴奏的腔調，如以地域名便稱「秦腔」，如以樂器名就叫「梆子腔」；又如二黃腔在南方演唱時均用胡琴為主奏樂器，所以就叫「胡琴腔」；又如流行於山東、江蘇、河南、河北毗鄰地區用梆子（即弦子）伴唱由俗曲演變形成的劇種，統稱為梆子（弦子）腔系；又如用嗩吶主奏的稱「嗩吶腔」，明初北曲用弦索（類似柳葉琴）伴奏稱「弦索調」。而各種腔調都有各自的特質，所以也有以特質為名的。如在川劇、湘劇、婺劇、贛劇、調腔等劇種中都被使用，只有打擊樂，臺上一人獨唱，臺後眾人幫和，音調極高亢而富有朗誦意味的腔調，便叫做「高腔」；又如徽劇中主要腔調所以稱作「高撥子」，也是因為它音調激越高亢，原用彈撥樂器「火不似」伴奏的緣故。又如唱曲時尾音用拖腔，以人聲幫和，女角用花腔滑音，翻高八度，據說有拉人魂魄的作用，故稱「拉魂腔」。

另外也有將源生地名加上特質作為腔調名稱的，如松陽高腔、西安高腔、侯陽高腔、西吳高腔、新昌高腔、瑞安高腔、岳西高腔，紹興亂彈、溫州亂彈、處州亂彈、浦江亂彈、台州亂彈、黃岩亂彈；也有以地名和主奏樂器名合稱的，如山西梆子、蒲州梆子、上黨梆子、山東梆子、曹州梆子、章丘梆子、同州梆子、河南梆子、河北梆子等。

然而無論如何，腔調以方言為基礎是無可置疑的。也就是說，「腔調」是經由口腔的發聲和運轉，憑藉號子、歌謠、曲牌、套數而呈現出來的方言的語言旋律。其命名的不同方式，實質上都是以「方言」為核心而產生的。

又因為方言歧異、各地殊音，其所產生的「腔調」也自然各具品味和風格，此所以有「燕趙悲歌」與「吳儂軟語」之諺。而各具品味和風格的方言腔調，看來是長續持恆其特色的。譬如乾隆中葉嚴長明在《秦雲擷英小譜》云：

至于英英鼓腹，洋洋盈耳：激流波，遶梁塵，聲振林木，響遏行雲，風

雲爲之變色，星辰爲之失度，又皆秦聲，非崑曲也。<sup>⑳</sup>

像這樣在乾隆間以一女子所歌唱「洋洋乎盈耳」的秦聲，不止和我們今日聽到的激昂慷慨、高亢粗豪的秦腔如出一轍，也和沈德潛在《清詩別裁》中所云的「車麟駟鐵」<sup>㉑</sup>相彷彿，也和陸次雲在《圓圓傳》中所描寫李自成歌西調時的「繁音激楚，熱耳酸心」<sup>㉒</sup>宛然相合。我們再把時間推向嬴秦時李斯在給秦始皇的上書，其中有云：

擊甕扣缶，彈箏搏髀，而歌嗚嗚快耳者，真秦之聲也。<sup>㉓</sup>

這種經由「擊甕扣缶，彈箏搏髀」所伴奏而歌唱的「嗚嗚」可以快耳的「秦聲」，其獷放激越的特點是不難想像的。則「秦聲」、「秦腔」經歷兩千數百年，而風格特色，猶然一脈相傳，沒有任何根本性的改變。可見腔調在方言的基礎上，有其長遠不變易的特質。

由以上，「腔調」的命義既明，那麼再回頭來觀察，前人是如何「體會」腔調的存在呢？他們是否起初全由心靈的感受，後來經由醒覺而逐漸作規律性的制約呢？這些規律又如何趨向謹嚴呢？而現代語言聲韻學發達，是否可以透過分析去了解構成腔調最基礎的字音到底包含那些因素呢？而對於腔調產生影響性的要素又有那些呢？腔調所以憑藉呈現的體式又是些什麼呢？說唱者是如何運轉腔調才算合乎準則又是如何發揮才情予以美化呢？而源於鄉土的腔調一經流播將會產生那些現象呢？凡此都必須仔細探討，才能對「腔調」有深入而

⑳ 見〔清〕嚴長明：《秦雲擷英小譜》，收入〔清〕舒位：《乾嘉詩壇點將錄》（清光緒宣統間長沙葉氏郎園刊本，現藏於臺灣大學總圖書館善本書室），頁12。

㉑ 見〔清〕沈德潛評選：《清詩別裁集》（臺北：廣文書局，1970年），卷4，頁112，「李念茲」條。

㉒ 語見〔清〕陸次雲：《圓圓傳》，收入《筆記小說大觀》（臺北：新興書局，1979年）第5編，第7冊，頁4266。

㉓ 見〔梁〕蕭統輯，〔唐〕李善注：《文選》（臺北：五南出版公司，1991年），卷39，頁982。



全面的認識。請先來看看前人是如何體會和認識腔調。

## 二、從自然語言旋律到人工語言旋律

前人對「腔調」體會和認知的歷程，可以簡約為「從自然語言旋律到人工語言旋律」。所謂「自然」是指純從現象感受體會，所謂「人工」是指分析現象有所認識而產生的共同制約。「語言旋律」可以省稱為「音律」。

### (一)齊梁前後的自然音律和人工音律

在齊梁以前，人們對於聲韻的觀念，只是像〈虞書〉所說的「聲依永，律和聲」<sup>②⑦</sup>，和像《禮記·樂記》所說的「凡音者，生人心者也；情動於中，故形於聲，聲成文謂之音」<sup>②⑧</sup>。也就是聲韻是本於情、生於心的自然音律。《西京雜記》卷二載盛覽向司馬相如問作賦的方法，相如說：

合纂組以成文，列錦繡而為質，一經一緯，一宮一商，此賦之迹也。<sup>②⑨</sup>

曹丕《典論·論文》亦云：

文以氣為主，氣之清濁有體，不可力彊而致。譬諸音樂，曲度雖均，節奏同檢；至於引氣不齊，巧拙有素，雖在父兄，不能以遺子弟。<sup>③⑩</sup>

他們都以音樂來說明語言聲韻的節奏。司馬相如認為「賦之迹」，辭藻、音律並重；曹丕則直以為氣勢聲調是文章的主體。陸機《文賦·論文》也非常注重

②⑦ 見題〔漢〕孔安國傳，〔唐〕孔穎達疏：〈堯典第二〉，《尚書正義》，收入〔清〕阮元校勘：《十三經注疏》（北京：中華書局，1980年），上冊，卷2，頁19，總頁131。

②⑧ 見王夢鷗：《禮記校證》（臺北：藝文印書館，1976年），頁278。

②⑨ 見〔晉〕葛洪：《西京雜記》，收入王雲五主編：《人人文庫》（臺北：臺灣商務印書館，1979年），頁8。

③⑩ 見〔魏〕曹丕：《魏文帝集》，收入〔明〕張溥輯：《漢魏六朝百三家集》（臺北：文津出版社，1979年），頁1004。

韻調，他說：

其會意也尚巧，其遣言也貴妍：暨音聲之迭代，若五色之相宣。<sup>①</sup>

他雖然用五色的相宣來比喻音聲的迭代，同時主張「賦體物而瀏亮……，箴頓挫而清壯……，論精微而朗暢」。但對於音聲的迭代仍提不出一定的律則可循。曹丕認為文章氣勢聲調的把握，完全在於各人先天才氣、體氣的清濁高下；陸機只是說：「苟達變而識次，猶開流以納泉。」後來以作《後漢書》傳名的范曄，也很注重聲韻，在與諸甥侄書中，論為文必「抽其芬芳，振其金石」。同時還自詡「性別宮商，識清濁」。但對於其中道理，卻只說「斯自然也」<sup>②</sup>。可見在齊梁之前，人們已經體認到聲韻對於文學的重要，可是對於語言聲韻尚沒有分析的能力，因此只能求諸感悟，而認為那是自然的現象。

齊梁之際，由於佛經轉讀梵唄的關係，因而誘導中國文學的音律，並且啓萌了四聲的發現。一時有關聲韻的著作如雨後春筍，從此為詩作文無不講究音律。《南史》卷四十八，〈列傳第三十八·陸厥傳〉云：

齊永明九年，……時盛為文章，吳興沈約，陳郡謝朓，瑯琊王融，以氣類相推轂，汝南周顒，善識聲韻，約等文皆用宮商，將平上去入四聲，以此制韻，有平頭、上尾、蜂腰、鶴膝。五字之中，音韻悉異；兩句之內，角徵不同；不可增減。世呼為永明體。<sup>③</sup>

所謂「五字之中，音韻悉異；兩句之內，角徵不同」，正是劉勰和沈約的主張。劉勰《文心雕龍·聲律篇》云：

是以聲畫妍蚩，寄在吟詠；吟詠滋味，流於字句。氣力窮於和韻。異音

① 〔晉〕陸機：《陸平原集》，收入《漢魏六朝百三名家集》，頁1884。以下陸機之語，皆出自此，恕不復贅。

② 見〔宋〕范曄撰，楊家駱主編：《新校本宋書》（臺北：鼎文書局，1975年），卷69〈范曄傳·獄中與諸甥姪書〉。

③ 見〔唐〕李延壽撰，楊家駱主編：《新校本南史》（臺北：鼎文書局，1976年），頁1195。

相從謂之和，同聲相應謂之韻。韻氣一定，故餘聲易遣；和體抑揚，故遺響難契。屬筆易巧，選和至難；綴文難精，而作韻甚易。雖織意曲變，非可縷言；然振其大綱，不出茲論。（頁10-11）

句韻的諧和但求「同聲」（指韻母相同），句中聲調的布置卻要做到抑揚有致，所以「選和至難」，而「作韻甚易」。但叶韻雖易，劉勰認為仍略有規範。第一是不可雜用方言，否則「訛音之作，甚於枘方」。第二是改韻從調，應順乎辭氣的自然。如果「兩韻輒易，則韻微躁；百句不遷，則脣吻告勞」。至於句中聲調節奏的調和上，則要注意雙聲疊韻的安排。〈聲律篇〉云：

凡聲有飛沈，響有雙疊：雙聲隔字而每舛，疊韻雜句而必睽；沈則響發而斷，飛則聲颺不還。並轆轤交往，逆鱗相比；迂其際會，則往蹇來連，其為疾病，亦文家之吃也。夫吃文為患，生於好詭，逐新趣異，故喉脣糾紛。將欲解結，務在剛斷。左礙而尋右，末滯而討前，則辭轉於吻，玲玲如振玉；辭靡於耳，累累如貫珠矣。（同前引）

黃侃札記以為彥和之意，謂一句內如雜用兩同聲之字，或用二同韻之字；以及一句純用仄濁，或一句純用清平，則必致聲調不和，節奏不順。此說與沈約《宋書·謝靈運傳》論「若前有浮聲，則後須響切；一簡之內，音韻盡殊；兩句之中，輕重悉異」之說相同<sup>③④</sup>。可見劉、沈二人都有意倡論音韻的人工安排，以達到聲調節奏的目的。可是劉勰似乎感到力不從心，所以只好說：「織意曲變，非可縷言。」所提出的也只是「左礙而尋右，末滯而討前」，含糊其辭的原則。沈約的主張則比較具體細密，相傳有四聲八病之說，可惜無從稽考，後人解釋，又復人異言殊。但無論如何，從此人工的音律說已經確立，律詩的平仄格式和更加精嚴的詞曲規律，其實都是由此演進的結果。

人工音律說盛行的時候，仍舊有反對時代潮流的。鍾嶸《詩品·序》云：

<sup>③④</sup> 以上劉勰聲律說，參考廖蔚卿先生〈六朝文論〉（臺大講義）。

余謂文製本須諷讀，不可蹇礙，但令清濁通流，口吻調利，斯爲足矣。<sup>③⑤</sup>

蕭子顯《南齊書》，卷五十二，〈列傳第三十三·文學傳論〉云：

言尚易了，文憎過意，吐石含金，滋潤婉切。雜以風謠，輕唇利吻，不雅不俗，獨中胸懷。<sup>③⑥</sup>

他們主張的還是使「口吻調利」、「滋潤婉切」的自然音律。陸厥更執前人的「宮商之辨」以與沈約的「四聲之論」相論難。此後談音律的，也不外自然音律說和人工音律說二派之爭。其實二派之說各有是非：倡自然音律說的，以其運用之妙存乎一心，可以隨意自如；但如果不是涵養功深，則又殊難把握；倡人工音律說的，以其有規則可循，可以避免累氣蕪音，但以其未能盡音韻之理，如果拘泥過甚，反傷真美。兩全之道，莫如兼採其長，以達到聲韻諧美、節奏有致爲指歸。

## (二)由唐詩看人工規律

上文所談到的齊梁沈約諸人的聲律說和初唐上官儀六對八對當對律的創立，對於詩體的律化有莫大的貢獻。所以唐代以後，詩的形式逐漸畫一，平仄、對仗和詩篇的字數，都有嚴格的規定。這種依照嚴格規律來寫出的詩，是唐以前所未有的，所以後世把它叫近體詩，而對於唐以前那些尚沒有一定規律的詩就叫古體詩。

近體詩包含律詩、絕句、排律，各有五七言和固定的規律，其平仄律也有構成和變化的原理<sup>③⑦</sup>。

<sup>③⑤</sup> [梁]鍾嶸：《詩品》，收入《中國歷代文論選》（臺北：木鐸出版社，1987年），上冊，頁273。

<sup>③⑥</sup> [梁]蕭子顯撰，楊家駱主編：《南齊書》（臺北：鼎文書局，1975年），頁909。

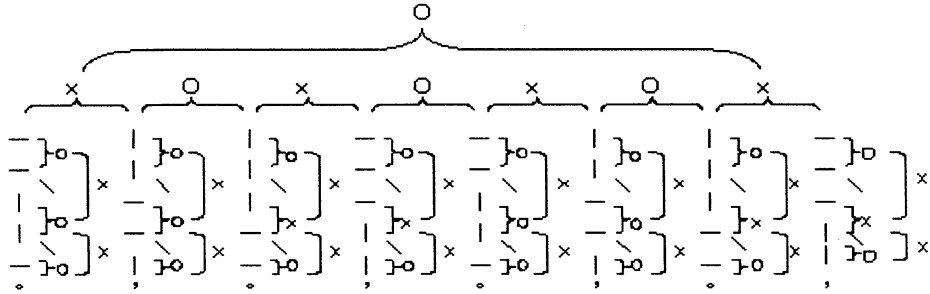
<sup>③⑦</sup> 拙作〈舊詩的體製規律及其原理〉一文，原載《國文天地》，第14、15期，收入拙著：《詩歌與戲曲》，頁49-77。這裏取其大要，但對平仄律原理已有所修正。

五言律詩：每句五字，每首八句，全首四十字。第一三五七句不押韻，第二四六八句要押韻，這是正格；但首句也有押韻的，這是變格。此外，其平仄格式有一定規律，第三四，五六句必須對偶工整。

七言律詩：每句七字，其首句押韻為正格、不押韻為變格，其餘皆可從五言律詩推得。同理，排律即十句以上之律詩，通常只限於五言，杜甫、白居易、元稹偶然也有幾首七言排律，但究竟少見。中唐以後「試帖詩」皆五言律詩，而且限定十二句。絕句只有四句，恰好是律詩一半，可以分作四類：(1)截取律詩首尾兩聯而成的，全首不用對偶。(2)截取律詩後半首而成的，首聯用對偶。(3)截取律詩前半首而成的，末聯用對偶。(4)截取律詩中間兩聯而成的，全首用對偶。第一類最常見，第二、四兩類次之，第三類最少。此外，為什麼不可以截取第一第三兩聯與第二第四兩聯呢？因為依照平仄律，如此便會產生「失黏」的毛病。

近體詩的平仄律是根據以下七個基礎構成的：(1)兩字為一音節。(2)單數句末字除首句押韻須用平聲外皆作仄聲。(3)雙數句末字皆作平聲。(4)音節作一一（平平）或丨丨（仄仄）者自相和諧，作一丨或丨一者自相衝突。(5)五言上二字作一一者，七言上四字作丨丨一一者，其下三字如係單數句則作一丨丨（如首句押韻改作丨丨一）；如係雙數句必作丨丨一。反之，五言上二字作丨丨者，七言上四字作一一丨丨者，其下三字如係單數句則作一一丨（如首句押韻改作丨一一），其下三字如係雙數句必作丨一一。(6)音節與音節間必相衝突。(7)句與句間，採先對後黏遞換方式，亦即首二句平仄相反相衝突謂之「對」，二三句平仄相近相和諧謂之「黏」，如此四五為對，五六為黏、六七為對，首尾為黏的遞換下去。

根據這七個基礎，如以平起首句不押韻之五律為例，分析其「平仄」格式和諧與衝突之情況如下：



從這樣的五律平仄格式，可以統計出和諧和衝突共計各二十四次，亦即律詩是在音節本身的基本和諧，音節間的必然衝突與句間的對黏遞換的規律中，產生正反平衡、輕重有致的平仄旋律。

而為了維持正反平衡、輕重有致的平仄旋律特色，因此凡是過輕或過重的聲情，如果不加以補救以求平衡的話，都是不被允許的拗句。用以補救的方式，有本句自救和隔句互救兩種。其所以可用隔句互救，乃因為近體詩基本上是隔句押韻，兩句才押一個韻腳，韻腳表示意義和音節的共同完成點，不押韻的句末字，則止是意義完成點而已；也就是說韻腳以上的音節數才是真正的語言長度。所以句句押韻的七言詩，其語言長度是七音節；而隔句押韻的五言詩則有十個音節；以此可以例其餘。就因為詩是隔句押韻，兩句同在一個語言長度之內，自然可以同時考慮其輕重的平衡。

基於這樣的觀點，近體詩的平仄格式，以七言為例，其可以本句自救的情況，有以下六種：

- (1)  $\begin{array}{c} \times \\ | - | | - - | \end{array} \longrightarrow \begin{array}{c} \times \quad \circ \\ | - - | - - | \end{array}$
- (2)  $\begin{array}{c} \times \\ - | - - - | | \end{array} \longrightarrow \begin{array}{c} \times \quad \circ \\ - | | - - | | \end{array}$
- (3)  $\begin{array}{c} \times \\ - - - | - - | \end{array} \longrightarrow \begin{array}{c} \circ \quad \times \\ | - - | - - | \end{array}$
- (4)  $\begin{array}{c} \times \\ | | | - | | - \end{array} \longrightarrow \begin{array}{c} \times \quad \circ \\ | | | - - - | - \end{array}$
- (5)  $\begin{array}{c} \times \\ | | - - | | | \end{array} \longrightarrow \begin{array}{c} \times \quad \circ \\ | | - - | - | \end{array}$
- (6)  $\begin{array}{c} \times \\ | | - - - - | \end{array} \longrightarrow \begin{array}{c} \circ \quad \times \\ | | - - | - | \end{array}$

上面六例，×表示該平用仄或該仄用平，○表示用以補救者，亦即為補救本句中相應之平仄，若對象係「該平用仄」則應之以「該仄用平」救之，反之亦然。其第一二兩例可救可不救，因係句首，距句末音節重點遙遠，影響聲情不大，故可不救。但第一例高明之詩人均救之，以避免平聲在三仄之間，聲情稍感逼促；第三例亦以救之為宜，因連用三平，聲情不免輕揚；第二例則因第五音節之平在第四音節停頓後之下，不算連三平，故可不救。第四例則非救不可，否則謂之「犯孤平」，因為除句末不可移之韻脚平聲，它在五仄之中，逼促頗甚，非加以補救使之舒坦不可。「犯孤平」自古即為詩家大忌。第五六兩例為第五第六兩字之自救。

其可以隔句互救的情況，有以下四種：

- (1)  $\begin{array}{ccccccc} & x & o & & & & o & x \\ | & - & | & | & - & - & | & , & - & | & - & - & | & | & - & 。 \end{array}$
- (2)  $\begin{array}{ccccccc} x & o & & & & & o & x \\ - & | & - & - & - & | & | & , & | & - & | & | & | & - & 。 \end{array}$
- (3)  $\begin{array}{ccccccc} & & & x & o & & & & & & & o & x \\ - & - & | & | & | & - & | & , & | & | & - & - & - & | & - & 。 \end{array}$
- (4)  $\begin{array}{ccccccc} & & & x & o & & & & & & & o & x \\ - & - & | & | & - & | & | & , & | & | & - & - & - & | & - & 。 \end{array}$

上邊四例，首二例可救可不救，緣故同上所述。三四兩例非互救不可，否則出句就顯得逼促，對句就顯得輕揚；而互救後上逼促下輕揚，在同一語長中，就正好調述均衡了。

如就五言近體而言，則將右例去其開首兩字即可。因此五律隔句互救的情況就只有兩種。

由近體詩平仄律的構成和其變化原理，已可見前人對於音律由體悟分析而人工化已達到相當精密的程度。宋詞元曲繼唐詩之後，發展為曲牌體的長短句，其句長、語長、聲調律、叶韻律、對偶律、音節形式，雖因牌調不同而各自有別；但其體製規律，實以近體詩為基礎而變化衍生。下文將會連類相及，有所說明。這裏先舉曲調北曲【南呂·一枝花】為例並作說明。據鄭騫《北曲新譜》【一枝花】的譜律是這樣子的：

十平十么平●十仄平平△○○十平平△十●十仄仄平平○○十仄平平○○十  
仄平平△○○平平十么平○○仄十平，十仄平平●十十十，十平去卒○○<sup>③</sup>

《北曲新譜》之符號「○○」為叶韻之句，「○」為不叶韻之句，「●」為可叶

③ 鄭騫：《北曲新譜》（臺北：藝文印書館，1973年），卷4，頁119。



可不叶之句，「十」爲平仄不拘，「仄」爲上去不拘，「厶」以作去聲爲佳，「奉」爲宜上可平，如連用三個「十」符號時，此三字須以平仄二聲酌爲分配；必不得已，寧可全仄，不可全平。

茲以關漢卿〈不伏老〉套【南呂·一枝花】爲例：

（攀）出牆朵朵花○（折）臨路枝枝柳○○花攀紅蕊嫩○柳折翠條柔○○  
浪子風流○○馮著我折柳攀花手○○直煞得花殘柳敗休○○半生來、折柳攀花  
○一世裏、眠花臥柳○○<sup>39</sup>

這支曲牌共九句，譜律如上所示，所舉關漢卿曲例，完全合格。必須說明的是首四句與末兩句須對偶。六七兩句元人對者甚少，明人對者較多。末兩句音節必須作上三下四雙式，末句第六字必須作去聲。例中「攀」字「折」字，爲本格之外的增字，「馮著我」和「直煞得」爲本格之外的「襯字」。曲中的「襯字」和「增字」爲使北曲格式變化的兩大因素，此外尚有減字、增句、減句、帶白、夾白等現象。個人以爲北曲格式變化諸因素，有其連鎖展延的關係，亦即曲中原來只有本格「正字」，其後加「襯字」使曲意流利活潑，「襯字」原爲虛字，寢假而易爲實字，於是意義分量與「正字」相敵，其地位乃提升而爲「增字」；「增字」起初不超出三字，後來也有逐漸累積的情形，因而成句，即所謂「增句」。「夾白」是夾於曲中的賓白，有些與普通賓白不殊，一望即知；有些地位和襯字相近，只是襯字和正字的關係更爲密切，用作正字的形容和輔佐，而這一類夾白則用作下文的提端和呼喚，其附有語氣辭的即所謂「帶白」。也因爲這一類夾白的地位和襯字相近，所以往往被誤作襯字，認爲是襯字的累增。至於「減字」和「減句」，都是就本格正字和句數稍加損易，雖然也是促成北曲格式變化的因素，但其例不多。影響甚少。對此，筆者有〈北曲

<sup>39</sup> 見於拙編：《蒙元的新詩一元人散曲》（臺北：時報文化公司，1998年），頁285。

格式變化的因素〉一文詳論其事<sup>⑩</sup>。

詞曲為體格近似的「兄弟」，詞的體制規律雖不及曲變化之多端，但其緊嚴則一。也因此，就人工音律所制定之語言腔調而言，文人欲循規蹈矩來譜寫，也頗見其苦。清楊恩壽《續詞餘叢話》卷二云：

填詞誠足樂矣，而其搜索枯腸，撚斷吟髭，其苦其萬倍於詩文者。曲詞一道，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，長者短一句不能，少者增一字不可。又復忽長忽短，時少時多，當平者用仄則不諧，當陰者換陽則不協。儘有新奇之句，因一字不合，便當毅然去之；非無捏湊之詞，為格律所拘，亦必隱忍留之。調得平仄成文，又慮陰陽反覆；分得陰陽清楚，又與聲韻乖張。作者處此，但能布置得宜，安頓極妥，已是萬幸之事，尚能計詞品之低昂，文情之工拙乎？能於此種艱難文字，顯出奇能，字字在聲音律法之中，言言無資格拘攣之苦，如蓮花生在火上，仙叟奕於橘中，始為盤根鑿節之才，八面玲瓏之筆，壽名千古，夫復何慚。<sup>⑪</sup>

楊氏真是道出了「語言旋律」在人工制限下，要造就其曲牌所要表現的特殊腔格的種種艱難；因為每支曲牌都含有正字總數、句數、句長、語長、句式、聲調律、叶韻律、對偶律等八個構成因素，要處處遷就配合，自然不容易。但也因此，曲牌才有自家的腔調性格，有宜於悲、宜於喜、宜於歡、宜於怒、宜於愁，宜於敘事、宜於抒情、宜於遊覽等等的現象。

<sup>⑩</sup> 〈北曲格式變化的因素〉原載《古典文學》（臺北：臺灣學生書局，1979年），第1集，頁211-232；收入拙著：《說俗文學》（臺北：聯經出版公司，1980年），頁325-345。

<sup>⑪</sup> 〔清〕楊恩壽：《續詞餘叢話》，收入《中國古典戲曲論著集成》，第9冊，頁304-305。

### 三、構成與影響腔調的要素

腔調既然是語言的旋律，前人對於語言旋律的體會雖然已由自然的感悟到人工的美化，但尚無暇分析其構成與影響的要素。而由於語言旋律本身是極精微的有機體，其構成要素之間又緊密互動，所以其構成要素實質上又是互為影響的要素。而若論其要素，就應當從最基本的字音談起。

#### (一)字音的內在要素

我國文字是單形體、語言是單音節，所以是一字一音。音有元音（又稱母音、韻母）、輔音（又稱子音、聲母）、聲調，有發音部位、發音方法。

元音指聲帶顫動，氣流在口腔的通路上不受到阻礙而發出的聲音，如國語語音的 aoeiü。

輔音指發音時，氣流通路有阻礙的音，如國語語音的 btsml 等。

聲調是指音波運行的方式，由其高低升降而古代有平上去入，現在國語有陰平陽平上去。

發音部位是指發輔音時，發音器官形成阻礙的部分。如 b、p、m 的發音部位是雙唇，f 下唇和上齒。按發音部位，輔音分雙唇音、唇齒音、舌尖音、舌面音、舌根音、捲舌音等。若就元音而言，則有舌面前、中、後。

發音方法是指發輔音時，構成阻礙和除去阻礙的方式。如 b、p、m 發音部位都是雙唇，它們的分別就在發音方法不同：b 是不送氣的塞音，p 是送氣的塞音，m 是鼻音。按發音方法，輔音分塞音、擦音、塞擦音、鼻音、邊音、清音、濁音、送氣音、不送氣音等。若就元音而言則有開、齊、合、撮，而形成高、半高、不高不低、半低、低等五個層次。人類的發音器官，主要是喉頭、聲帶、口腔和鼻腔。

字音就是以此而形成，譬如「天」字，就國語而言，音作 tiān，即由聲母送氣的舌尖清塞音「t」、介音舌面前高元音「i」、主要元音舌面前低元音「a」、韻尾舌尖鼻音「n」、平聲調「—」等五個元素構成。其必備者為元音和聲調，其餘聲母、介音、韻尾三元素則可有可無。而這五個元素，如果時空不同往往會發生變異，尤其「音隨地轉」，地域產生的音變比古今音變要來得大而明顯，何況同音同調，各地又有音質和調質的不同。清劉禧延《中州切音譜贅論》，「江陽韻」條云：

弋陽土音，於寒山、桓歡、先天韻中字，或混入此韻。如關、官作「光」；丹、端作「當」；班、般作「幫」；蠻、瞞作「茫」；蘭、鸞作「郎」；山作「傷」，音似「桑」；安作「映」；難作「囊」；完作「王」；年作匿杭切之類。明人傳奇中，盛行如《鳴鳳記》用韻，亦且混此土音，而并雜入他韻。<sup>④②</sup>

可見如以《中原音韻》為標準，那麼弋陽腔的寒山、桓歡、先天三韻中的某些字，便會和江陽韻混用。也因此，前引之魏良輔《南詞引正》要說：「北曲與南曲大相懸絕，無南腔南字者佳。」意思是告誡人北曲是用北方的語音腔調，不可雜入南方的語音腔調。明人王世貞《曲藻》嘲笑李開先所作《寶劍》、《登壇》二記，也是因為他雜用山東方言，必須吳中教師隨字改妥方可<sup>④③</sup>。明人范文若《夢花酣·自序》裏批評湯顯祖「未免拗折人嗓子」，其原因之一是「多宜黃土音」<sup>④④</sup>。元人虞集《中原音韻·序》云：

- ④② 〔清〕劉禧延：《中州切音譜贅論》，收入任仲敏編：《新曲苑》（北京：中華書局，1940年據聚珍仿宋版印行），第6冊，第36種，頁6。
- ④③ 〔明〕王世貞《曲藻》云：「北人自王、康後，惟山東李伯華。……所為南劇《寶劍》、《登壇記》，亦是改其鄉前輩之作。二記余見之，尙在《拜月》、《荆釵》之下耳，而自負不淺。一日問余：『何如《琵琶記》乎？』余謂：『公辭之美，不必言。第令吳中教師十人唱過，隨腔字改妥，乃可傳耳。』李怫然不樂罷。」見《曲藻》，收入《中國古典戲曲論著集成》，第4冊，頁36。
- ④④ 見〔明〕范文若：《夢花酣·序》，收入《全明傳奇》，第105冊，頁1。

五方言語又復不類，吳楚傷於輕浮，燕冀失於重濁，秦隴去聲爲入，梁益平聲似去，河北河東取韻尤遠；吳人呼「饒」爲「堯」，讀「武」爲「姥」，說「如」近「魚」，切「玕」爲「丁心」之類，正音豈不誤哉！<sup>④</sup>

可見方言腔調各有其特質，字音每有歧異。所以王驥德在其《曲律》卷二〈論須識字第十二〉裏，但認爲「蓋四方土音不同，其呼字亦異，故須本之中州」（頁119）。也就是說在方言歧異、各地殊音的情況下，應當以「中州」音，亦即開封、洛陽、鄭州一帶的語音爲標準。

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，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。音色取決於發音器官的特質，因人而異。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；音強起於音波震動幅度的大小，大就強，小就弱。另外，就中國語言來說，還有「聲調」不可忽略。所以中國語言每發一字音就含有長短、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。

然而一字一音無論如何是單薄的，難於產生豐富的語言旋律；所以必須累字成詞，累詞成句，累句成章，累章成篇，然後不止其內容思想和情趣才能表達豐富，而且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。那麼構成豐富的語言旋律並產生影響的要素又有那些呢？筆者有〈中國詩歌中的語言旋律〉<sup>⑤</sup>一文，詳論其事，認爲構成並影響韻文學豐富語言旋律的要素應當有：聲調的組合、韻叶的布置、語言的長度、音節的形式、詞彙

<sup>④</sup> 〔元〕周德清：《中原音韻·序》（臺北：藝文印書館，1979年），頁1。

<sup>⑤</sup> 〈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》，頁1-47。

的結構、意象情趣的感染等六項。所論述的雖然就韻文學來觀察，但韻文學較散文學規律多，所以可以涵括所有構成和影響語言旋律的現象。以下撮其大要。並輔以前人看法以相發明。

## (二)聲調的組合

平上去入四聲，拿它發聲的方法和現象來觀察，具有三項特質：其一，有平與不平兩類，平為平聲，不平即仄，含上去入三聲；其二，有長短之別，平上去三聲為長音，入聲為短音；其三，有強弱之分，上去入三聲屬強，平聲屬弱。

就因為四聲具有這樣的三個特質，所以四聲間的組合，由其音波運行時升降幅度大小的變化和發聲時無礙與阻塞的長短異同，便會產生不同的旋律感。所以唐代的近體詩，其所講求的平仄律，基本上只是運用聲調的平與不平，使之產生抑揚曲直的旋律感。但仄聲中的上去入三聲，其升降幅度其實頗為懸殊，併為一類，不免粗疏。所以謹嚴的詩人，便在仄聲中又講究上去入的調配，有所謂「四聲遞換」<sup>④⑦</sup>。而杜甫「晚節漸於詩律細」<sup>④⑧</sup>，除了在恪守格律中更求精緻外，也從突破格律中更求精緻。崔顥和李白也都擅長於此。

就因為四聲各具特質，不止關係聲情，而且兼顧詞情，所以詩以後的詞曲便明白的規定某句某字該上該去該入，而四聲的精緻便也完全納入體制格律的範疇。凡是這些嚴守四聲的句子，都是音律最諧美，足以表現該詞調該曲調特色的地方，即所謂「務頭」，高明的作家都能在此施以警句，使之達到聲情詞情穩稱的地步。

這裏要特別說明的是，就曲的聲調來說，南曲尚保有四聲，北曲則入聲消

<sup>④⑦</sup> 詳見拙作：〈舊詩的體製規律及其原理〉一文。

<sup>④⑧</sup> 〔唐〕杜甫：〈遣悶戲呈路十九曹長〉，見〔清〕楊倫箋注：《杜詩鏡銓》（臺北：華正書局，1993年），卷15，頁740。

失，但平聲分陰陽。也就是說北曲的聲調是：陰平、陽平、上、去「四聲」，這「四聲」和唐詩宋詞南曲的「四聲」不完全相同，然而卻和今日國語的四聲完全相同。保存唐宋「平聲」不升不降之特質的，事實上只是「陰平」，「陽平」已有升揚之趨勢；而「入聲」則分派到平上去三聲中，已自然消失，所以北曲中已無逼促之調。

四聲自從齊梁以來，在中國韻文學上便有舉足輕重的地位，詞曲尤其重視。譬如元人周德清《中原音韻·正語作詞起例》云：

夫平仄者，平者平聲，仄者上、去聲也。後云「上」者必要上，「去」者必要去；「上去」者必要上去；「去上」上者，必要去上；「仄仄」者，上去、去（上）皆可。上上、去去，若得迴避尤妙；若是古（句）且熟，亦無害。（頁48，「音韻」條）

又云：

【點絳脣】首句韻脚必用陰字，試以「天地玄黃」為句歌之，則歌「黃」字為「荒」字，非也；若以「宇宙洪荒」為句，協矣。蓋「荒」字屬於陰，「黃」字屬陽也。（頁47，「音韻」條）

由周氏這兩段話看來，足見元曲講究聲調的地方，不止該上不能用去、該去不能用上，上去的配合顛倒不得，即陰陽亦不可假藉，否則語言旋律與音樂旋律不能相合，便會影響腔調的純正。

對此，王驥德在《曲律·論平仄第五》說得更詳細，他說：

今之平仄，韻書所謂四聲也，……四聲者，平上去入也。平謂之平，上去入總謂之仄。曲有宜於平者，而平有陰陽；有宜於仄者，而仄有上去入。乖其法，則曰拗嗓。蓋平聲聲尚含蓄，上聲促而未舒，去聲往而不返，入聲則逼側而調不得自轉矣。故均一仄也，上自為上，去自為去，獨入聲可出入互用。北音重濁，故北曲無入聲，轉派入平上去三聲，而南曲不然。詞隱謂入可代平，為獨洩造化之秘。又欲令作南曲者，悉遵

《中原音韻》，入聲亦止許代平，餘以上、去相間，不知南曲與北曲正自不同，北則入無正音，故派入平上去之三聲，且各有所屬，不得假借；南則入聲自有正音，又施於平上去之三聲，無所不可。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，不得以北音為拘；此則世之唱者由而不知，而論者又未敢拈而筆之紙上故耳。其用法：則宜平不得用仄，宜仄不得用平，宜上不得用去，宜去不得用上，宜上去不得用去上，宜去上不得用上去。上上、去去，不得疊用；單句不得連用四平、四上、四去、四入，雙句合一不合二，合三不合四。押韻有宜平而亦可用仄者，有宜仄而亦可用平者，有宜平不得已而以上聲代之者。韻脚不宜多用入聲代平上去字。一調中有數句連用仄聲者，宜一上一去間用。詞隱謂：過去聲當高唱，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。蓋大略平去入啟口便是其字，而獨上聲字，須從平聲起音，漸揭而重以轉入，此自然之理。至調其清濁，叶其高下，使律呂相宣，金石錯應，此握管者之責，故作詞第一喫緊義也。（頁105-106）

王氏這一大段話可以說把平仄四聲在南北曲中運用的要義大大的發揮。他提出運用不得當就會「拗嗓」，也說明了四聲各自的特質，可以和《康熙字典》卷首教人分辨四聲「平聲平道莫低昂，上聲高呼猛烈強，去聲分明哀遠道，入聲短促急收藏」<sup>④9</sup>相發明。而入聲之所以可以派入三聲，乃因為祛除其韻尾之故，譬如「集合」、「特質」、「北極」三詞皆為入聲構成，而分別收雙唇清

<sup>④9</sup> [清]張玉書等奉敕編撰：《康熙字典》（臺北：啓明書局，1961年影印殿刻銅版），頁31。



塞音韻尾「p」、舌尖清塞音韻尾「t」、喉塞音韻尾「k」，一旦祛除，則集、合、質、極四字派入陽平聲，北字派入上聲，特字派入去聲。而沈璟（詞隱）與王氏既然都主張南北曲「悉遵《中原音韻》」，未知又何以有「入聲正如藥中甘草」之說。又其說「上上」不得疊用，乃因上聲曲折頗甚，疊用必致變調，變調則走音，譬如「李總統」三字，如不將「總」字改為陽平聲，則無人能以連用三上發聲。而兩去聲疊用並無此問題，只是聲情較強烈而已，其實疊用何妨。又其說單句不能同聲四疊用，乃因所顯現之聲調特質過分強烈且毫無變化之故；若雙句可合一合三用同聲調而不可合二合四之故，乃因第一三兩字不在音步點上，可以同平仄；若第二四兩字，則在音步點上，必須平仄相反。至其說韻腳四聲之法，以及引詞隱說明歌唱四聲之道，皆可見其聲律三昧，足供吾人參考；而所謂「調其清濁，叶其高下，使律呂相宣，金石錯應」，則是「腔調」，亦即語言旋律與音樂旋律相得益彰的妙境，而這分修為則是製曲者所必備，亦即其根基首在於對四聲平仄認識與運用的能力，則四聲平仄之重要，於此蓋可見矣！

王氏不止暢論「四聲平仄」，對聲調之「陰陽」也有他獨到的見解，其《曲律·論陰陽第六》云：

古之論曲者曰：聲分平仄，字別陰陽。陰陽之說，北曲《中原音韻》論之甚詳；南曲則久廢不講，其法亦淹沒不傳矣。近孫比部始發其義，蓋得之其諸父大司馬月峯先生者。夫自五聲之有清濁也，清則輕揚，濁則沈鬱。周氏以清者為陰，濁者為陽，故於北曲中，凡揭起字皆曰陽，抑下字皆曰陰；而南曲正爾相反。南曲凡清聲字皆揭而起，凡濁聲字皆抑而下。今借其所謂陰、陽二字而言，則曲之篇章句字，既播之聲音，必高下抑揚，參差相錯，引如貫珠，而後可入律呂，可和管絃。倘宜揭也而或用陰字，則聲必欺字；宜抑也而或用陽字，則字必欺聲。陰陽一欺，則調必不和。欲詘調以就字，則聲非其聲；欲易字以就調，則字非

其字矣！毋論聽者迂耳，抑亦歌者棘喉。（頁107）

「陰陽」不可「相欺」，相欺則調必不和，以致聲非其聲、字非其字，其道理與四聲平仄實際相同，對於腔調語言旋律之重要性不言可喻，只是何以南曲之陰陽正好和北曲相反，是否正如上文所云，因地域不同而調質有別乃至於「相反」呢？對此，筆者不敏，請留待「知音」論定。

### (三)韻協的布置

上文舉過南朝梁劉勰《文心雕龍·聲律》所云：「異音相從謂之和，同音相應謂之韻。」范文瀾注：「同音相應謂之韻，指句末所用之韻。」（頁15）則韻叶是運用韻母相同，前後複沓的原理，把易於散漫的音聲，藉著韻的迴響來收束、呼應和貫串，它連續的一呼一應，自然產生規律的節奏；它好比貫珠的串子，有了它，才能將顆顆晶瑩溫潤的珍珠，貫串成一串價值連城的寶物；它又好像竹子的節，將平行的纖維素收束成經耐風霜的長竿，而其嫵娜搖曳的清姿，完全依賴那環節的維繫。也因此，如果該押的韻不押，或韻部混用，便成了詩詞曲家大忌。周德清《中原音韻·正語作詞起例》云：

《廣韻》入聲緝至乏，《中原音韻》無合口，派入三聲亦然。切不可開合同押。《陽春白雪集·水仙子》：「壽陽宮額得魁名，南浦西湖分外清，橫斜疎影窻間印，惹詩人說到今。萬花中先綻瓊英。自古詩人，愛騎驢踏雪，尋凍在前村。」開合同押，用了三韻，大可笑焉。詞之法度全不知，妄亂編集板行，其不知恥者如是，作者緊戒。（頁26，「音韻」）

因為儘管韻部庚青、真文、侵尋三韻相近，但畢竟收音有əŋ、ən、əm之不同，就會影響了迴響的美感，所以古人以此為忌。

作詩叶韻必須四聲分押，亦即平聲韻和平聲韻押，上去入三聲也一樣。詞曲則不盡如此平聲押平聲，上去聲同押，北曲是三聲通押，即平上去三聲的韻

字可以押在一起。詞則平聲、入聲獨用，上去兩聲合用、獨用均可，有時平聲也可以和上去押在一起；又有平仄換叶之例，即某幾句叶平聲韻，某幾句協仄聲韻，平仄聲則彼此不必叶韻。南曲起初隨口取叶，有如歌謠，後來規矩大致與詞相同，而平上去三聲通押的情形遠較詞為多，則又近於北曲。至於詩讚系大抵兩句為一單元，上句仄聲韻下句叶平聲韻。

韻叶對於韻文學腔調語言旋律的影響，除了其本身的迴響作用外，韻腳的聲調和音質亦有所關聯。聲調如前文所述，韻部聲情則如王驥德《曲律·雜論第三十九上》所云：

凡曲之調，聲各不同……至各韻為聲，亦各不同。如東鍾之洪，江陽、皆來、蕭豪之響，歌戈、家麻之和，韻之最美聽者。寒山、桓歡、先天之雅，庚青之清，尤侯之幽，次之。齊微之弱，魚模之混，真文之緩，車遮之用雜入聲，又次之。支思之萎而不振，聽之令人不爽。至侵尋、監咸、廉纖，開之則非其字，閉之則不宜口吻，勿多用可也。（頁153-154）

王氏之說自有其道理，但韻部聲情其實受到整體詞情的影響頗大，很難用一兩個形容詞加以範疇。不過如能就詞情而選韻，自可使聲情詞情更加相得益彰。

韻腳對語言旋律的影響，應以其疏密與轉變為主要。

所謂「疏密」是指韻腳的布置有均勻與疏密之分，大抵隔句押韻的可視為均勻，數句才押韻語言長度較長者為疏，句句押韻語言長度較短尤其是所謂「短柱韻」的可視為密。因為韻腳於聲情有收束與呼應之功能，其與非韻腳間之交互作用，有如人體之呼吸；故用韻均勻的一鬆一緊，節奏之疾徐較為合度；用韻過疏的與用韻過密的，鬆緊兩相懸殊，故或較緩慢，或較快速。較緩慢或較快速的情形習見於詞曲，因為詩只有極少數是句句押韻或三句押韻，通常都是隔句押韻。

近體詩和曲都限於一韻到底，古體詩和詞都可以轉韻。一韻到底的，聲情

較單純，轉韻越多，聲情越變化曲折。因為韻腳本身各有音質，一韻到底的，始終以此音質迴響，聲情自然單純；而如果轉換韻叶，尤其數句即轉換而多次，聲情自然隨之變化曲折而快速。李白樂府詩最擅長運用轉韻以見其豪縱悲涼、澎湃跌宕；詞中〈虞美人〉一調亦是明顯的例子。

韻叶由於有收縮迴響聲音的作用，也是「韻文學」與「散文學」最大分野的基礎，所以失韻固然絕對不可，混韻亦是忌諱。如前文所舉周德清《中原音韻·正語作詞起例》所云：【水仙子】一曲，名、清、英三字韻屬「庚青」，印、人、村三字韻屬「真文」，而「今」字韻屬「侵尋」，所以周氏笑他混用三韻；又「庚青」、「真文」為開口韻，「侵尋」為合口韻，所以周氏也笑他開合同押（頁76）。也因此王驥德《曲律·論曲禁二十三》也以「重韻、借韻、犯韻」（頁129）為誡。「重韻」即用同一字重複為韻腳，如此聲情沒有變化；「借韻」即鄰韻通押，如支思押齊微；「犯韻」指句中字與韻腳同韻部，如此則因韻字收縮迴響的作用會使句子語氣斷裂，但作為格律的「句中藏韻」如【點絳脣】首句七字，於第四字藏韻則不在此限，因為它反而成爲此句聲情的「特色」。

#### (四)語言長度與音節形式

所謂「語言長度」，就中國語言來說，是指一個句子所含的音節數；但就中國韻文學來說，則是指韻間所含的音節數。

中國語言的特質是單音節，亦即一個字一個音節，以此類推，二字句的語言長度就是二音節，三字句就是三音節，四字句就是四音節，五字句就是五音節，六字句就是六音節，七字句就是七音節。韻文學一個句子的音節數，大抵不超過七音節。凡是超過七音節的句子，其間若不是會有帶白或襯字的話，就非「攤破」不可。譬如詞調中【攤破浣溪沙】、【攤破采桑子】、【攤破江城

子】等都是<sup>⑤</sup>。

一言的句子，可以偶然出現，但不能構成韻文學的基本形式。因為這種單音節的句子，內容貧乏、節奏逼促，毫無「韻味」可言。二言為基本形式的，相傳有【古孝子歌】（一作【彈歌】），它的句子長度仍舊極為短小，本身自成一個語氣上的頓，同樣沒有「韻致」可言。但是三言以上至七言的句子，隨著語言長度的累增，其間音節的騰挪，就益加多姿多韻起來。這是有關音節形成的問題，留待下文討論。

韻文學的語言長度應當指韻間的音節而言。因為「韻」是散聲的收束，絕然成爲一個語言的段落；所以句句押韻的，它的語言長度便只是該句的音節數；隔句押韻的，便是兩句的音節數，以此類推，三句四句亦然。明白了這個道理，那麼也就更加可以明白何以上文談到韻腳布置時，說到韻密者大抵節奏較緊湊，韻疏者則較弛緩的緣故了。

韻文學增加語言長度的方法，可以說就是加襯字。普通都以爲「襯字」只有曲中才有，事實上詩詞照樣有很明顯的「遺跡」。譬如漢武帝時李延年〈李夫人歌〉「寧不知傾國與傾城」句中的「寧不知」三字，唐李白〈將進酒〉：「君不見黃河之水天上來，奔流到海不復迴」<sup>⑤</sup>中的「君不見」三字。像這樣附加「襯字」的詩多半是樂府詩，事實上就是古曲子。而詞中如「攤破」較原調多出的字，如柳永〈八聲甘州〉「對瀟瀟暮雨灑江天，一番洗清秋。漸霜風淒緊，關河冷落，殘照當樓」<sup>⑥</sup>中的「對」、「漸」即是所謂的「領調字」，

<sup>⑤</sup> 曲調中之攤破與詞調有別。〔清〕李漁《閑情偶寄·詞曲上·音律第三》云：「以二曲、三曲合爲一曲……又有以攤破二字概之者，如本曲【簇御林】、本曲【地錦花】，而串入別曲，則曰【攤破簇御林】、【攤破地錦花】。」見《李漁全集》（杭州：浙江古籍出版社，1987年），卷3，頁33，「凍遵曲譜」條。

<sup>⑥</sup> 〔唐〕李白：〈將進酒〉，收入彭定求等編：《全唐詩》（北京：中華書局，1960年），第5冊，卷162，頁1682。

<sup>⑦</sup> 〔宋〕柳永：〈八聲甘州〉，見《宋詞精選會注評箋》（臺北：明倫出版社，出版年不詳），頁85。

應當也屬襯字的範圍。至於曲中加襯，那就顯而易見，比比皆是了。例如王實甫《西廂記》【正宮·叨叨令】曲：

見安排著車兒馬兒不由人熬熬煎煎的氣，有甚心情將花兒靨兒打扮的嬌嬌滴滴的媚。準備著被兒單枕兒冷則索昏昏沈沈的睡，從今後衫兒袖兒都搵濕重重疊疊的淚。兀的不悶殺人也麼哥，兀的不悶殺人也麼哥。久以後書兒信兒索與我悽悽惶惶的寄。<sup>⑤</sup>

所謂「襯字」是在不妨礙腔格節拍的情形下，於本格正字之外所添加的若干字，因其較之本格正字，只佔陪襯、襯托的地位，故稱襯字。上舉【叨叨令】曲是加襯字比較顯著的例子，其首四句正字總共才二十八字，襯字則有四十字，幾為正字的二倍。我們如果去掉襯字，光朗讀正字，則殊覺平板無生氣；但加上襯字之後，則莽爽之氣拂拂然生於齒牙之間，其意義明白顯豁、曲折詳盡，而韻致尤其生動活潑、嫵娜多姿。若推究其故，則襯字多用意義較輕、音節較快的虛字以作轉折、聯續、形容、輔佐之用，故能使凝鍊含蓄的句意化開，變成耳聞即曉的話語；同時它又加長了原有的語言長度，使語勢波浪起伏，造成流利爽快或頓挫曲折的情致。

與「語言長度」密切相關引發出來的是「音節形式」。

韻文學的句子中同時含有兩種形式，一種是意義形式，一種是音節形式。意義形式是句中意象語和情趣語的組合方式，意象語為名詞及其修飾語，此外為情趣語。對於意象情趣語的組合方式必須認識清楚，然後對其所要表達的思想情感，才能有正確的體悟；這是欣賞韻文學的意境美首先要弄清楚的。音節形式則是句中音步停頓的方式，停頓的時間尚有久暫之別，必須掌握分明，然後韻文學的旋律感才能正確的傳達；這是欣賞韻文學音樂美第一要弄清楚的。意義形式和音節形式，有時是兩相疊合的；但有時則是頗為分歧的。如果彼此

<sup>⑤</sup> 參見拙作：〈中國詩歌中的語言旋律〉，《詩歌與戲曲》，頁19。

糾纏不清，則不止或傷意境美或傷音樂美，甚至於產生極大的誤解而不自知。爲此，請先辨明意義形式與音節形式。如杜甫〈戲爲六絕句〉之一：

縱使盧王操翰墨，劣於漢魏近風騷。龍文虎脊皆君馭，歷塊過都見爾曹。<sup>⑤④</sup>

這首詩是在評論初唐四傑，其音節形式，七言詩一般粗分作「43」，細分作「2221」；但意義形式則此詩第二句如果按照音節形式解作「43」，那麼意思就成了：「初唐四傑的詩比漢魏詩拙劣，但格調卻接近〈國風〉、〈離騷〉。」這種解法表面看好像沒什麼不對，其實文理不通；因爲格調接近〈國風〉〈離騷〉的詩，絕不會比漢魏詩來得拙劣，所以它自然不是杜甫的意思。杜甫的意思在意義形式上應當解作「25」，亦即：「初唐四傑的詩比起那接近〈風〉、〈騷〉格調的漢魏詩要來得差些」，如此與首句對偶，意義形式同作「25」，才能條貫，與下文也自然呼應。三四兩句爲對句，意義形式均作「412」。所以此詩之意義形式與音節形式完全不同。

音節形式有時會混淆意義形式，同樣的，意義形式有時也會泯沒音節形式。譬如：【越調·禿廝兒】末三句，周德清「不辨玳瑁」套作：

不負我，贈新詩，新詞。<sup>⑤⑤</sup>

《西廂記》第四本第二折作：

何須你，一一問，緣由。<sup>⑤⑥</sup>

再如【越調·調笑令】首二句，王子一散套作：

得寬，且盤桓。<sup>⑤⑦</sup>

⑤④ 杜甫著，楊倫箋注：《杜詩鏡銓》，卷9，頁398。

⑤⑤ 見鄭騫：《北曲新譜》，卷11，頁254，「越調」。

⑤⑥ 參拙作：〈中國詩歌中的語言旋律〉，《詩歌與戲曲》，頁23。

⑤⑦ 見〔清〕王奕清等奉敕撰：《御定曲譜》，收入《影印文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務印書館，1986年），第1496冊，卷4，頁459。

《西廂記》第四本第二折作：

你繡幃裏，效綢繆。<sup>⑤⑧</sup>

以上諸例，如果就意義形式而言，都可以合併為一句，那麼在節奏上必然喪失原有的特質。而容易導人誤入歧途的，莫過於《堯山堂曲紀》題為馬致遠所作的一支【天淨沙】，〈秋思〉：

枯藤老樹昏鴉，小橋流水人家，古道西風瘦馬。夕陽西下，斷腸人在天涯。<sup>⑤⑨</sup>

這支曲子的前面四句，音節形式作222，意義形式皆作42；而末句若就意義形式來觀察，則有24和33兩種析法，其基本意義無甚分別，但偏於33的人較多，於是此句在有些選本甚至於教科書裏，便被分作兩句，成為「斷腸人，在天涯」的斷句法。然而這是絕對錯誤的。其致誤的緣由便是因意義形式而泯沒音節形式。我曾經就《全元散曲》加以考察，作【天淨沙】的含無名氏計有五家八十五曲，其末句除了四曲音節形式可以疑似為33句式外，其餘八十一曲毫無疑問，皆作222句式，如白樸一支近似馬氏的曲子：

孤村落日殘霞，輕烟老樹寒鴉，一點飛鴻影下。青山綠水，白草紅葉黃花。<sup>⑥⑩</sup>

此曲的「白草紅葉黃花」，一看即知其音節形式非讀作「白草、紅葉、黃花」不可。

「斷腸人在天涯」，為什麼不可讀作「斷腸人、在天涯」而非讀作「斷腸、人在、天涯」不可呢？因為這關係到音節單雙形式的問題，單式雙式不可通融假借，否則一句既乖，全篇皆亂。試問將「斷腸人在天涯」讀作「斷腸

⑤⑧ 參拙作：〈中國詩歌中的語言旋律〉，《詩歌與戲曲》，頁24。

⑤⑨ 〔明〕蔣一葵：《堯山堂曲紀》，收入任仲敏編：《新曲苑》，第2冊，第9種，頁5。

⑥⑩ 〔白樸·小令〕，見中華書局編輯部輯：《全元散曲》（臺北：臺灣中華書局，1971年），上册，頁197，【越調·天淨沙】「秋」條。



人、在天涯」和讀作「斷腸、人在、天涯」，其間的聲情和旋律感是否有很大的差別？底下就仔細來談「音節形式」的問題。

五言詩和七言詩的音節形式只有一種頓法，亦即五言粗分時為23，細分時為221；七言粗分時為43，細分時為2221。這種形式符合語言先抑後揚的通則，屬於順讀，音感顯得流利。以《詩經》為代表的四言詩，如〈秦風·蒹葭〉的首章：

蒹葭蒼蒼，白露為霜。所謂伊人，在水一方。

邈迴從之，道阻且長；邈游從之，宛在水中央。<sup>①</sup>

其中所有的四言句莫不作22頓法，而唯一的五言句「宛在、水中央」非作23頓法不可。可見四言詩的音節形式也只有一種，那就是平分兩截，作為22的形式。這種形式音感顯得平穩。再看詞曲，二言句太過逼促，請從三言至七言句來觀察：

三言：

(1)21：狡兔、死，走狗、烹；飛鳥、盡，良弓、藏；敵國、破，謀臣、亡。（《史記·淮陰侯列傳》，「古謠諺」）

(2)12：轉、朱閣，低、綺戶，照、無眠。（蘇軾，〈水調歌頭〉）

四言：

(1)13：搵、英雄淚。繫、斜陽纜。（俱辛棄疾，〈水龍吟〉）

(2)22：翠羽、搖風。淡月、疏篁。（俱貫雲石，【折桂令】）

五言：

(1)23：殷勤、紅葉詩。冷淡、黃花市。（喬吉，【雁兒落】）

(2)32：對人嬌、杏花。撲人飛、柳花。（白樸，【慶東原】）

① 見〔漢〕鄭玄箋，〔唐〕孔穎達疏：《毛詩正義》，收入〔清〕阮元校勘：《十三經注疏》，上册，卷6-4，頁104，總頁372。

六言：

(1)33：長醉後、妨何礙。不醒時、有甚思。（白樸，【寄生草】）

(2)222：蔬圃、蓮池、藥欄。石田、茅屋、柴關。（張養浩，【沈醉東風】）

七言：

(1)223：朝吟、暮醉、兩相宜。花落、花開、總不知。（孫周卿，【水仙子】）

(2)322：楚天秋、萬頃、烟霞。（丘士元，【折桂令】）

占清高、總是、虛名。（鍾嗣成，【水仙子】）

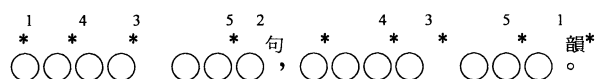
由以上所舉的例子看來，每種各有兩種音節形式：第一種形式的最末一個音節都是單數，第二種形式的最末一個音節都是雙數。鄭騫在〈論北曲之襯字與增字〉<sup>②</sup>一文中謂前者為「單式」，後者為「雙式」。並云：

單式雙式二者聲響不同，或為健捷激裊，或為平穩舒徐。……詩中五言七言皆用單式，古風拗句偶可通融或故意出奇，近體如用雙式即為失律。詞曲諸調如僅照全句字數填寫而單雙互誤，則一句有失而通篇音節全亂。（頁9）

可見音節形式對於詞曲的「旋律」很重要。而音步的停頓處自然形成音節的縫隙，首句的開頭為音節將啓，各句的開頭不是上文的句末就是韻腳，其音節縫隙最大，故詞曲加襯字多半在句子的開頭。其次七言句粗分為43、34，六言句為33、222，五言句為23、32，四言句為13、22，亦即將句子分為大抵相等的兩截，其間之音節亦有相當之縫隙，故亦於此處加襯字；至於上述音節段落，「4」可細分為「22」，「3」可細分為「21」，其音節縫隙更為狹小，雖亦可於此加襯字，但已屬少數，尤其「3」之為「21」其在句末者更是少之又少。

② 鄭騫：〈論北曲之襯字與增字〉，《幼獅學誌》第11卷第2期（1973年6月），頁1-17。

爲清眉目，茲以起首的兩七言句爲例，以符號標示如下：



上例有「\*」號者皆爲音節縫隙，其阿拉伯數字即表示其縫隙大小之等級，數字越小者，縫隙越大，可加之襯字越多；數字越大者，縫隙越小，可加之襯字越少。而由此亦可見，以七言爲例，其第三四字間、第五六字間絕不可加襯字，因爲其間沒有音節縫隙。但是帶詞尾和疊字衍聲的複詞有如上文所舉的《西廂記》【正宮·叨叨令】中的「車兒馬兒」、「熬熬煎煎」等則爲例外，因爲詞尾本身即爲附加成分，與該詞不可分離，而疊字衍聲複詞的下字，事實上等於詞尾。

由上所論，可見韻文學的句子形式含有意義形式和音節形式兩種。意義形式爲意象情趣的組合，在詩中由於音節形式單純不變，故意義形式要求變化，結構才靈動活潑，才不致於犯上「合掌」刻板的毛病。而就音節來說，則有單、雙二式。單式健捷激裊，雙式平穩舒徐；以人的行走來比喻：單式猶如獨足，故動作跳躍；雙式猶如雙足，故動作平穩。句式單雙的配合，是詞曲以音步停頓之長短快慢見旋律之抑揚頓挫的要素。一調如純用單式句，則節奏顯得流利快速；如純用雙式句，則節奏顯得平穩緩慢；單雙式配合均勻，則節奏屈伸變化，韻致諧美。兩調字數如果相近，則單式句多者節奏較快；雙式句多者，節奏較緩。凡此皆可推想得知。請就樂府詩和詞曲牌調試驗，必然不爽。茲舉李白古風〈遠別離〉爲例：

遠別離，古有皇英之二女。乃在洞庭之南，瀟湘之浦。海水直下萬里深，誰人不言此離苦。日慘慘兮雲冥冥，猩猩啼煙兮鬼嘯雨。我縱言之將何補。皇穹竊恐、不照余之忠誠，雲一作雷憑憑兮欲吼怒。堯舜當之亦禪禹。君失臣兮龍爲魚，權歸臣兮鼠變虎。或言一作云堯幽囚，舜野死。

九疑聯綿皆相似，重瞳孤墳竟何一作誰是，帝子泣兮綠雲間，隨風波兮去無還。慟哭兮遠望，見蒼梧之深山。蒼梧山崩湘水絕，竹上之淚乃可滅。（《全唐詩》，頁1680）

這首詩論句法有散文、有騷體、有詩體，論句子長度有三言、四言、五言、六言、七言、八言、十言、真是達到了錯綜複雜的程度，所以聲情也變化多端，將李白憂國憂君一肚皮無可奈何的悲哀跌宕縱橫的流露出來。其開首四句運用散文句法，就音節而言則為雙式，聲情有逐漸累積而致雄厚之感，而緊接其後乃連用兩句七言單式，則頗有千里一瀉直下之勢。這種情形就好像加拿大的尼加拉瓜瀑布，其聲勢之所以浩大，乃因上游有款款蘊積而致深厚之水源，至其千仞懸崖一傾直奔的緣故。其後所運用之騷體句法，由於其「兮」字的特殊效用，更使聲情迴盪纏綿其間。李白的樂府古風就因為善於變化語言旋律，所以顯得格外豪縱不羈。

### (五)詞句結構與意象情趣的感染

在中國語言的複詞中，有所謂「雙聲詞」、「疊韻詞」，「疊字詞」、「帶詞尾詞」，這四種複詞對語言旋律頗有影響。

1. **雙聲疊韻詞**：雙聲是指凡聲母相同的字，疊韻則指凡韻母相同的字；所以聲韻學上同聲紐的都屬雙聲，同韻部的都屬疊韻。劉勰《文心雕龍·聲律篇》所謂「雙聲隔字而每舛，疊韻雜句而必睽」（頁10），便是該一句內如雜用兩同聲母的字，則聲情重複，乏於變化；如雜用二同韻之字，則聲情破折，不能和順；所以他主張要避忌。然而如果雙聲、疊韻各構成複詞，則不止無「每舛必睽」的毛病，反而可以增進聲韻美。

雙聲詞聲母相同，如清秋、磊落、黃槐、綠柳；疊韻詞韻母相同，如高鳥、天邊、窈窕、輕盈。雙聲詞由於聲母相同，發聲時順溜，所以給人的感覺是和諧而輕快；疊韻詞由於韻母相同，收聲時迴應，所以給人的感覺是優美而

和緩。也因此雙聲疊韻詞的運用，早見於《楚辭》，以及兩漢、魏晉的詩歌。初唐近體詩流行以後，更加受到注意。盛唐老杜尤精此道，神明變化，益增聲韻之美。清人周春著有《杜詩雙聲疊韻譜括略》<sup>③</sup>，茲據周著舉杜詩中一些雙聲疊韻的對句，以爲例證。凡字旁有△ △符號者爲雙聲，有○○符號者爲疊韻。

## 甲、古詩

○○ △△ ○○ △△  
差池上舟楫，窈窕入雲漢。（疊韻對疊韻，雙聲對雙聲）

△△ ○○  
早行石上水，暮宿天邊樹。（雙聲對疊韻）

○○ △△  
三年笛裏關山月，萬國兵前草木風。（疊韻、雙聲錯綜對）

## 乙、律詩

○○ △△ ○○ △△  
聯翩匍匐禮，意氣死生親。（疊韻對疊韻，雙聲對雙聲）

△△ △△ △△ △△  
臨老羈孤極，傷時會合疏。（雙聲對雙聲）

△△ ○○ ○○ △△  
鼓角緣邊郡，川原欲夜時。（雙聲對疊韻）

○○ △△ △△ △△ △△  
十年蹴踘將雛遠，萬里鞦韆習俗同。（疊韻對雙聲，雙聲對雙聲）

○○ △△ ○○ ○○○○  
悵望千秋一灑淚，蕭條異代不同時。（疊韻雙聲錯綜對）

像這些詩句所運用的雙聲疊韻，都非常自然，錯落有致，所以益增聲韻之美。可是到了晚唐溫庭筠、陸龜蒙、皮日休諸家，則專意於雙聲疊韻詩的撰作，務求全首每一句、每一字都不越過雙聲疊韻的範圍，其實這已近於韻文學的「俳體」，這種「俳體」在詞曲中頗有其例，如元代梨園黑老五【中呂】套曲中的

③ [清]周春著：《杜詩雙聲疊韻譜括略》，收入嚴一萍選輯：《原刻影印百部叢書集成》（臺北：藝文印書館，1968年影印清吳省蘭輯刊《藝海珠塵》本），第569冊，無頁碼。

## 【粉蝶兒】：

從東隴風動松呼，聽叮嚀、定睛睜覷，望蒼茫、曠廣黃蘆。卻樵夫，遇  
漁父。遞知機携物，便盤旋、千轉前湖。看寒山、晚關灘渡。<sup>⑥4</sup>

上例的韻脚叶「魚模」韻，除韻腳外，首句各字疊「東鐘」韻，次句疊「庚青」，三句疊「江陽」，四句「恰樵」二字雙聲出格，五句疊「魚模」，六句疊「齊微」，七句疊「先天」，八句疊「寒山」。像這樣，由於拘束太嚴，不免矯揉造作，不止顯現不出聲韻之美，而且表達不出真情感、真思想。如果韻文學務求如此，那真是捨本逐末，不止不能善用天籟，反而有意斷喪天籟了。所幸那只是「俳體」而已。

2. 疊字複詞：疊字是衍聲複詞的一種構造方式，如蕭蕭、瑟瑟、淒淒、冷冷等，因為它是單音節的延續，所以其次一音節的性質有如帶詞尾的複詞（如桌子、好的、馬兒等）之「詞尾」，雖在文字上為一單字，但在音節上則附屬前者，就長度而言，止有半音節，而且發聲要較為輕微；也因此疊字詞和帶詞尾的複詞其音節要比兩個異字所構成的複詞來得輕而短。例如杜甫〈登高〉一首在開頭兩句「風急天高猿嘯哀，渚清沙白鳥飛迴」之後，緊接「無邊落木蕭蕭下，不盡長江滾滾來」<sup>⑥5</sup>，運用「蕭蕭」和「滾滾」兩個疊字詞，借助其快速的節奏強化了秋日空曠悲涼的意味，前半首所顯現的意象情趣，其氣勢也因此奔騰雄渾起來。再如〈曲江二首〉之一的「穿花蛺蝶深深現，點水蜻蜓款款飛」<sup>⑥6</sup>，更借助了「深深」和「款款」的輕快節奏，將蛺蝶和蜻蜓的穿花和點水寫得鮮活之極。李清照著名的〈聲聲慢〉詞，開首連用七組疊字衍聲複詞「尋尋覓覓，冷冷清清，悽悽慘慘戚戚」，將本來是三句音節雙式、節奏應屬緩慢的句子，變得一層逼進一層逐漸加速起來，而且一氣呵成，把她那沈鬱在

⑥4 見〈黑老五·套數〉，《全元散曲》，下冊，頁1400。

⑥5 見杜甫著，楊倫箋注：《杜詩鏡銓》，卷17，頁842。

⑥6 見杜甫著，楊倫箋注：《杜詩鏡銓》，卷4，頁181。

胸中的悲秋情緒勃勃然迸發出來。再看喬吉的一支【天淨沙】曲：

鶯鶯燕燕春春，花花柳柳真真，事事風風韻韻，嬌嬌嫩嫩，停停當當人  
人。<sup>⑥7</sup>

這支曲子共五句，每句都屬雙式音節，如果運用異字複詞有如馬致遠「枯藤老樹昏鴉」，則聲情一波三折，舒徐款緩；但由於喬氏寫的是春光明媚、郊遊踏青，意屬輕快愉悅，所以全用疊字詞填成，於是聲情、詞情就渾然如一了。而以此來印證上文所云之「音節形式」，亦可知末句非作「222」不可。

詞句結構影響旋律，關於複詞者有如上述，關於句子者則皆屬「俳體」，可分以下數類：

1. **頂真體**：即後一句之首字用前一句之末字，亦謂聯珠格。如元無名氏【小桃紅】：

斷腸人寄斷腸詞，詞寫心間事，事到頭來不由自。自尋思，思量往日真誠志，志誠是有，有情誰似？似俺那人兒。<sup>⑥8</sup>

從前歌樓中常用「頂真續麻」行酒令，既風雅而又有情趣。由於兩句間的首末兩字相同，使語意和聲情連貫下來，產生綿延不絕的韻致。

2. **反覆體**：即二句中之字面顛倒重複，反覆言之，而且接續之句又用頂真格。如元無名氏【水仙子】云：

「恨重疊，重疊恨」，恨綿綿恨滿晚妝樓。「愁積聚，積聚愁」，愁切切愁斟碧玉甌。「懶梳妝，梳妝懶」，懶設設懶蕪黃金獸。「淚珠彈，彈珠淚」，淚汪汪不住流。「病身軀，身軀病」，病懨懨病在我心頭。「花見我，我見花」，花應消瘦。「月對咱，咱對月」，月更害

⑥7 見〈喬吉·小令〉，《全元散曲》，上册，頁592，【越調·天淨沙】「即事」條。

⑥8 見〈無名氏·小令〉，《全元散曲》，下册，頁1731，【越調·小桃紅】「情」條。

羞。「與天說，說與天」，天也應愁。<sup>69</sup>

此曲在每句開頭累增襯字成三言二句，而使其字面顛倒重複，且正句用頂真格，以此而強化其聲情與詞情。

3.重句體：一篇中多同樣口氣之句，小曲中仿此者甚多。如明初湯式【折桂令】：

冷清清、人在西廂，（叫）一聲張郎，「（罵）一聲張郎。」（亂紛紛）、花落東牆，（問）一會紅娘，「（絮）一會紅娘。」枕兒餘衾兒剩，（溫）一半綉牀，「（問）一半繡牀。」月兒斜風兒細，（開）一扇紗窗，「（掩）一扇紗窗。」（蕩悠悠）、夢繞高唐，（縈）一寸柔腸，「（斷）一寸柔腸。」<sup>70</sup>

上例是用增字、增句的方法，再加上同樣的口氣，使聲情複沓而產生輕快的特殊韻調。

4.連環句：以兩句為單元，次一句即下一單元之首句，如此勾勒，有如連環，如馬致遠《漢宮秋》雜劇第三折之【雙調·梅花酒】，此曲有《北詞廣正譜》本與《元曲選》本，此據《廣正》本【梅花酒】第六格：

向著這迥野荒涼，塞草添黃。兔色早迎霜。「犬褪的毛蒼，人擲起纓鎗，馬負著行裝，駝運著餵糧，人獵起圍場。」他傷心辭漢主，我攜手上河梁。「他部從、入窮荒。」我前面、早叫擺行。「愁鑿與，返咸陽。返咸陽，過宮牆。過宮牆，遶迴廊。遶迴廊，近椒房。近椒房，月昏黃。月昏黃，夜生涼。夜生涼，泣寒螿。泣寒螿，綠紗窗。綠紗窗，不思

<sup>69</sup> 此曲轉引自張清徽：《曲詞中俳優體例證之探索》，收入《清徽學術論文集》（臺北：華正書局，1993年），頁695，《全元散曲》未收此曲。

<sup>70</sup> 見《湯式·小令》，《全元散曲》，下冊，頁1566，【雙調·蟾宮曲】一名【折桂令】、【天祥引】。



量。」<sup>①</sup>

吳梅《簡譜》謂「連環句，實始於馬東籬」<sup>②</sup>，此調正格才七句，此曲又省去首句而為六句，其餘皆為「增句」；所謂「連環句」即指此曲末段之增句，由「愁鑾輿」至「不思量」。由於同句連環勾勒，於是聲情緊密相屬，有如波浪連綿，滉漾生姿。

以上所論述的構成和影響語言旋律的六種因素——字音的內在要素、聲調組合、韻叶布置、語言長度、音節形式、詞句結構，有些是有律則可循的，有些雖無明確的律則，但亦可通過原理的分析而加以掌握。而「意象情趣的感染」這一因素，有時固然有人同此心，心同此理的情形，感染既同，則對於韻文學的語言旋律，自然產生一致的領會；但是，由於每個人的性情、學養、遭遇有別，對於同一韻文學所表達的意象情趣，所獲得的領悟和感受，難免有高低深淺強弱等層次的不同，而由此所反射出來的語言旋律也自然有別。因為領悟感受的層次不同，則旋律的高低長短強弱也隨之而異；同是一個字，因其所處的地位和所表現意義的分量不同，同樣也會有聲音高低長短強弱的差異。所以「意象情趣的感染」所產生的旋律，恐怕是最玄妙的一環。

然而如果勉強加以分析說明的話，那麼可以這麼說：意象情趣感受鮮明，則注意力集中；其豪放者，聲音自然隨之而高而重而促；其婉約者，聲音自然隨之而低而弱而長。意象感受模糊，則聲音只有自然隨之而低而短而輕。譬如我們讀劉邦〈大風歌〉：

大風起兮雲飛揚，威加海內兮歸故鄉。安得猛士兮守四方。

讀其首句時果然有「帝王氣象」，讀其次句上半截時更是「登峯造極、躊躇滿

<sup>①</sup> 見〔明〕李玉：《北詞廣正譜》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》（臺北：臺灣學生書局，1987年影印清康熙文靖書院刊本），第6輯，第81冊，頁642-643。其格律據鄭騫：《北曲新譜》，卷12，頁315。

<sup>②</sup> 吳梅：《南北詞簡譜》（臺北：學海出版社，1997年），卷3，頁20，總頁148。

志」；但讀至次句下半截時，則「落葉歸根、狐死首丘」之思油然而起，至於末句，則英雄的寂寞與乎對子孫的憂懼，不覺縈滿懷抱矣。所以此詩給我們的感受前半是「豪放」，後半則由過脈而趨於「婉約」；所以其旋律感自然有別。同樣的，我們讀項羽的「垓下歌」，「力拔山兮氣蓋世，時不利兮騅不逝」，一定和「騅不逝兮可奈何，虞兮虞兮奈若何」氣勢不同。讀曹操〈短歌行〉，「對酒當歌，人生幾何；譬如朝露，去日苦多。慨當以慷，憂思難忘；何以解憂？惟有杜康」，一定和「青青子衿，悠悠我心；但為君故，沈吟至今。呦呦鹿鳴，食野之苹；我有嘉賓，鼓瑟吹笙」情調有別。讀杜甫「星臨萬戶動，月傍九霄多」的聲情，就不能同樣拿來說「細雨魚兒出，微風燕子斜」。讀蘇軾「大江東去，浪淘盡、千古風流人物」，也不可和「明月如霜，好風如水」等同視之。讀馬致遠「百歲光陰一夢蝶，重回首、往事堪嗟」，也必然和關漢卿「碧紗窗外靜無人，跪在床前忙要親」大大不同。凡此只好有賴「靈犀一點通」了。

### (六) 小 結

對於構成和影響中國韻文學語言旋律的七項因素分別論述之後，這裏再作一次綜合的觀察：

第一，這七個因素雖然同時並存，但有顯隱之別，某個或某些因素呈現特別強烈時，則其語言旋律便受到絕對的左右。例如《長生殿》第三十八齣〈彈詞〉【轉調貨郎兒·六轉】云：

恰正好嘔嘔啞啞、霓裳歌舞，不提防撲撲突突、漁陽戰鼓。剗地裏出出律律紛紛攘攘奏邊書，急得個上上下下都無措。早則是喧喧嗷嗷，驚驚遽遽，倉倉卒卒，挨挨拶拶，出延秋西路。（鑿與後）携著個嬌嬌滴滴、貴妃同去。又只見密密匝匝的兵，惡惡狠狠的語。鬧鬧吵吵，轟轟割割，四下喳呼。生逼散恩恩愛愛，疼疼熱熱，帝王夫婦。（雲時間畫就了這一幅）悽悽慘慘絕代佳人

絕命圖。<sup>⑦③</sup>

此曲寫唐明皇時「漁陽鼙鼓動地來」，帝王后妃倉促奔蜀，行次馬嵬驛，六軍不發，逼死楊妃的情景。除了按照曲調的體制規律填詞、以顯現該調的特殊韻致外，作者更運用襯字、帶白以加長語言長度，使氣勢更富於騰挪屈折；而其間倉皇失措之情景，所以能寫得淋漓盡致，乃是能妙用疊字衍聲複詞，使聲情急遽頓挫，有不可收拾之勢。又唱此曲之李龜年彼時流落江南，重彈往事，一股悲痛哀傷，哭訴無門之情也自然流露於其間，因此乃用魚模舒徐孃繞之韻以與急遽之聲情反襯，以見其嗚嗚然、如泣如訴的情懷。但總的說來，此曲主在寫匆遽情景，疊字衍聲複詞的作用已足以使聲情詞情融合為一，所以疊字衍聲複詞所造成的快速旋律感，便是屬於強烈顯性的因素，其他如語言長度、韻叶、音節形式、聲調等，不是成為其次，就是隱藏不彰了。

第二，這七個因素中的「詞句結構」和「意象情趣的感染」二者都在韻文學的體制規律之外。韻文學的體制規律是逐漸體悟然後訂定出來，以便作者遵守的法則；雖然它是存在韻文學之中，而且被多數人認可的美好旋律，但無論如何是經過人為約定的，因此可以稱之為「人工音律」。人工音律講求聲調、韻叶、句長的規律，但聲調中的「拗句」、韻叶中的「選韻」雖都在規律之外，而對語言旋律仍頗有作用。所以「拗句」、「選韻」、「詞句結構」、「意象情趣的感染」這四項都無法訴諸人為的規範，我們可以合稱之為「自然音律」。丁邦新先生〈從聲韻學來看文學〉<sup>⑦④</sup>一文中，稱人工音律為「明律」，自然音律為「暗律」。他對於「暗律」有極其精闢的見解，他說：

暗律是潛在字裏行間的一種默契，藉以溝通作者和讀者的感受。不管散文、韻文、不管是詩、是詞，暗律可以說無所不用。它是因人而異的藝

<sup>⑦③</sup> 見拙著：《詩歌與戲曲》，頁40。

<sup>⑦④</sup> 丁邦新：〈從聲韻學來看文學〉，《中外文學》4卷1期（1975年1月），頁128-161。

術創造的奧秘，每個作家按照自己的造詣與穎悟來探索這一層奧秘。有的人成就高，有的人成就低。（頁130）

可見自然音律的道理是相當奧秘而不可明確掌握的。本文所論述的，不過是個人的一點體悟而已。

第三，雖然人工音律相當謹嚴，自然音律不易掌握；但中國語言是非常富於旋律美的，倘能體會其神髓和妥善運用其律則，必能創作出高妙的作品。所謂高妙的作品，必是聲情與詞情的密切結合、渾然如一。前人作詩填詞，除了妙手偶得、天衣無縫者外，爲了達到此種境地，乃有所謂錘句鍊字的工夫。譬如：

（齊己）有〈早梅詩〉曰：「前村深雪裏，昨夜數枝開。」（鄭）谷笑謂曰：「數枝非早，不若一枝則佳。」齊己矍然，不覺兼三衣叩地膜拜，自是士林以谷爲齊己一字之師。（《五代史補》<sup>⑦⑤</sup>）

王荊公絕句云：「京口瓜洲一水間，鍾山只隔數重山。春風又綠江南岸，明月何時照我還。」吳中士人家藏其草，初云「又到江南岸」，圈去「到」字，注曰：「不好，改爲過。」復圈去而改爲「入」；旋改爲「滿」，凡如是十許字，始定爲「綠」。（《容齋隨筆》<sup>⑦⑥</sup>）

（賈）島初赴名場，日常輕於先輩，以八百舉子所業悉不如己，自是往往獨語，傍若無人，或鬧市高吟、或長衢嘯傲。忽一日於驢上吟得「鳥宿池中樹，僧敲月下門」，初欲著「推」字，或欲著「敲」字，煉之未定，遂於驢上作「推」字手勢，又作「敲」字手勢，不覺行半坊，觀者訝之，島似不見。時韓吏部愈權京尹，意氣清嚴，威振紫陌，經第三對呵唱，島但手勢未已，俄爲官者推下驢擁至尹前，島方覺悟，顧問，欲

<sup>⑦⑤</sup> 見〔宋〕陶岳：《五代史補》（北京：書目文獻出版社，1996年據毛氏汲古閣刊本影印），卷3，頁9，「僧齊己」條。

<sup>⑦⑥</sup> 〔宋〕洪邁：《容齋續筆》，收入《四部叢刊續編》（臺北：臺灣商務印書館，1966年據上海涵芬樓影印宋刊本配北平圖書館藏宋刊本），卷8，頁11，「詩詞改字」條。

責之，鳥具對：「偶得一聯吟安，一字未定，神遊詩府，致衝大官，非敢取尤，希垂至鑒。」韓立馬良久，思之，謂鳥曰：「作『敲』字佳矣。」遂與鳥並轡語笑，同入府署，共論詩道，數日不厭，因與鳥爲布衣之交。（《鑑戒錄》<sup>①</sup>）

以上前二例，表面上看似只重在意象的錘鍊深厚，但事實上也以聲調見情趣。「一」、「綠」都是短促的入聲；「一枝開」、「又綠江南岸」，都能藉著聲調，把雪地裏梅花乍然開放、春光忽地降臨的情趣，和春風一吹及江南，江南乍然春光明媚的情趣傳達出來；其間出其不意，說時遲那時快、又驚又喜的韻味，完全在於這「一」和「綠」兩個入聲字；如此再加上其意象「一」之切合「早」，「綠」之見春日精神，更是聲情詞情相得益彰了。至於韓愈、賈鳥的故事是有名的掌故，「推」、「敲」合用已經成爲成語。或許有人以爲「鳥宿池邊樹」是一種極端沈寂的境界，用「推」字，可以不破壞這種安寧的氣氛，而且可以表達僧人靜穆的涵養，殊不知這種寧靜其實是「死寂」，韓愈選擇「敲」字，乃欲以此見精神。根據董同龢先生所擬的中古音，推的音值是「t'uai」，敲的音值是「kau」，兩個都屬平聲字。「推」的元音是舌面中低元音，韻尾是開口的細音；而「敲」的元音是舌面前的低元音，韻尾是合口的洪音。其元音相類似，可不論；但韻尾開口而細音者，餘韻不如合口而洪音者之嫵娜不絕；而且「推」字有介音，「敲」字無介音，無介音者開口較有介音者大；總合起來說，則「敲」字較之「推」字聲洪而有餘響，與出句「宿」字之爲入聲，更構成鮮明之對比。以此鮮明的對比來寫月夜的寧靜，則更顯其祥和靜謐了。試想深夜於枕上「聽取蛙聲一片」和從長巷裏傳來的數聲犬吠，以及「月出驚山鳥，時鳴深澗中」、「空山不見人，但聞人語響」是否就會破

<sup>①</sup> 見〔五代蜀〕何光遠：《鑑戒錄》（據清嘉慶十年虞山張氏照曠閣刊本，現藏於臺灣大學圖書館善本書室），卷8，頁5，「賈忤旨」條。

壤深夜和空山的寧靜？豈不因其鮮明的對比而反襯得更加寧靜嗎？而這種寧靜卻是有生氣的，絕不是一片死寂的。所以古人要說：「蟬噪林逾靜，鳥鳴山更幽。」也因此韓愈「立馬良久」，千錘百鍊之後，必有所悟而終於選擇了「敲」字。又如南宋詞人張炎曾說他先人寄閒翁賦〈瑞鶴仙〉一闕，有「粉蝶兒撲定花心不去」句，終覺「撲」字不協，改作「守」字乃協<sup>⑩</sup>。試想「粉蝶兒」乃翩翩輕巧之物，並非蒼鷹大鷂；花心乃柔弱嬌美之物，亦非高山巨石。「撲」字之爲入聲激促直切，其意象又極爲凝重迫人；以此施之於粉蝶兒與花心之間，自然不倫不類而「終覺不協」。改作「守」字，則「守定」上去爲聲，諧美柔婉，於此也可見出粉蝶兒款款飛舞於姹紫嫣紅之際，經過細心的選擇，終於發現了它可以牢牢守定的「花心」，其間似乎還有情深一往的韻致，較之「撲定」之爲莽撞摧折，其高下真不啻霄壤之隔。

上面所舉的例子，就江西詩派所標示的作詩技巧來說，就是所謂「響字」、「句眼」。方回在《瀛奎律髓》中，對於所選錄的詩，特意將所謂「句眼」圈點出來。其卷四十二李虛己〈次韻和汝南秀才遊淨土見寄〉一詩之批更云：

潘邠老以句中眼爲響字，呂居仁又有字字響、句句響之說。朱文公又以二人晚年詩不皆響責備焉。學者當先去其啞可也。亦在乎抑揚頓挫之間，以意爲脈，以格爲骨，以字爲眼，則盡之。<sup>⑪</sup>

可見講求「以字爲眼」的目的，在使「句響」，如此詩的節奏才抑揚有致，否則便成了啞啞的死語。所以前人鍊字，不止在意象的錘鍊深厚，而且也注意到聲韻對情趣所產生的效果。

<sup>⑩</sup> 見〔宋〕張炎：《詞源》，收入唐圭璋編：《詞話叢編》（北京：中華書局，1986年），第1冊，卷下，頁256，「音譜」條。

<sup>⑪</sup> 〔元〕方回：《瀛奎律髓》，收入王雲五主編：《四庫全書珍本·八集》（臺北：臺灣商務印書館，1978年），第599冊，頁16-17。

第四，中國語言的每一字音，含有五個成分。每個字音由於構成的分子發音部位和發音方法不同，所以每個字的音質聲響也就各自不同。因為這是極為精微的現象，難於訂成規律、納入法則，所以一般只好讓它存在於自然體悟的默契之中。但是，明嘉隆間興起的崑山水磨調卻注意及此，而且將此精微的語言旋律融入音樂旋律中。明沈寵綏《度曲須知》「曲運隆衰」云：

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，拍捱冷板，聲則平上去入之婉協，字則頭腹尾音之畢勻，功深鎔琢，氣無烟火，啟口輕圓，收音純細。<sup>⑩</sup>

這種「聲則平上去入之婉協，字則頭腹尾音之畢勻」的唱法，目的就是要將語言旋律與音樂旋律結合，使之達到交融無間的境地。關於其原理，沈寵綏也早就考察出來了，其《度曲須知》「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，即可以字頭為之。下邊一字，即可以字腹字尾為之。如「東」字之頭為「多」音，腹為「翁」音，而「多翁」兩字，非即「東」字之切乎？「蕭」字之頭為「西」音，腹為「塵」音，而「西塵」兩字，非即「蕭」字之切乎？「翁」本收鼻，「塵」本收鳴，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，更為圓穩找捷。試以「西塵鳴」三字連誦口中，則聽者但聞徐吟一「蕭」字。又以「幾哀噫」三字連誦口中，則聽者但聞徐吟一「皆」字。初不覺其有三音之連誦也。

（頁223-224）

他的意思是說：一字分字頭、字腹、字尾的唱法，和反切的道理正好一樣。反

<sup>⑩</sup> [明]沈寵綏：《度曲須知》，收入《中國古典戲曲論著集成》，第5冊，頁198。

切是古人注音的方法，譬如他所舉的「東」字的反切爲「多翁切」，就是說「東」字的字音是由「多」字的「字頭」和「翁」字的「字腹」、「字尾」合成的。拿現代國語注音符號來說明：「多」音是「ㄉㄨㄛˊ」，則「字頭」就是聲母「ㄉ」；「翁」字的音是「ㄨㄥ」，無聲母，則其「字腹」就是「ㄨ」，其「字尾」就是「ㄥ」所收的舌根鼻音；「東」字的音就是取「多」字的「ㄉ」和「翁」字的「ㄨㄥ」及「翁」字的陰平調而構成「ㄉㄨㄥ」的。這麼說來，「一字三聲」的唱法，如果唱一「東」字，必須先發字頭「ㄉ」，但「ㄉ」爲子音，本身發不出聲，故必須合下面之母音而發「ㄉㄨ」，再唱字腹「ㄨㄥ」，最後以字尾「ㄥ」的舌根鼻音韻尾收音，而在唱字腹與字尾之際，要同時把「東」字的陰平調表達出來。像這樣的咬字發音，其低迴轉折，是多麼的明析，而這種情形，即是語言旋律與音樂旋律的融合無間。從中國韻文學的發展史看來，漢賦的「一宮一商」，六朝駢文的「唇吻調利」、沈約的「四聲八病」、唐詩的平仄韻律，以及宋詞仄分上去入、元曲平聲別陰陽，乃至於崑曲之一字三聲，莫不在努力使語言旋律與音樂旋律逐步更爲融合，而發展到崑曲，可以說已經達到了極致。

總上所論，可見中國韻文學有一半的生命是寄托在聲韻也就是語言旋律的腔調之中，以此而烘托意象、激動情感，從而使人觸發多方面的聯想，獲得豐富的情趣。所以元趙文《青山集·陳竹性刪後贅吟序》說：「詩之爲教，必悠揚諷詠乃得之。」<sup>⑩</sup>悠悠諷詠的正是詩中的旋律，從而得之的乃是詩中的情趣。對此，王驥德似乎也有所了悟，他在《曲律·論聲調第十五》云：

夫曲之不美聽者，以不識聲調故也。蓋曲之調，猶詩之調。詩惟初盛之唐，其音響宏麗圓轉，稱大雅之聲。中晚以後，降及宋元，漸萎薈偏

<sup>⑩</sup>〔元〕趙文：《青山集》，收入《四庫善本叢書初編》（臺北：四庫善本叢書館，1959年據故宮博物院所藏文淵閣本影印），頁3。



諷，以施於曲，便索然卑下不振。故凡曲調，欲其清，不欲其濁；欲其圓，不欲其滯；欲其響，不欲其沈；欲其俊，不欲其癡；欲其雅，不欲其麤；欲其和，不欲其殺；欲其流利輕滑而易歌，不欲其乖刺艱澀而難吐。其法須先熟讀唐詩，諷其句字，繹其節拍，使長灌注融液於心胸口吻之間，機括既熟，音律自諧，出之詞曲，必無沾唇拗嗓之病。昔人謂孟浩然詩，諷詠之久，有金石宮商之聲；秦少游詩，人謂其可入大石調，惟聲調之美，故也。惟詩尚爾。而矧於曲，是故詩人之曲，與書生之曲、俗人之曲，可望而知其槩也。（頁122-123）

如此說來，我們欣賞品味韻文學，要掌握其語言腔調所流露的情趣，就應當朗聲誦之、曼聲吟之，乃至於高聲歌之了。

#### 四、腔調的載體

腔調既然是語言的旋律，那麼若論腔調是憑藉什麼載體呈現出來，毫無疑問的自然是「語言」。而誠如上文所云，中國語言為單音節，一字一音；字音有其構成因素，字音中聲調彼此累積的組合、韻腳布置的疏密，乃至累字成句的音節形式等等都是構成和影響腔調的內在因素。而若將語言引其聲，使旋律趨於樂音，也就是將語言音樂化，由於其音樂化的層級不同，則其腔調便也有粗糙自然與精緻人工之別。大抵說來，號子、山歌、小調、曲牌、套數是其音樂層級不同的外載體，前三者皆屬民間歌謠的範圍，曲牌則指詞牌與南北曲曲牌，套數則是牌調依循一定規律的綴合。以下號子、山歌、小調參考宋大純《民間歌曲概論》<sup>②</sup>，曲牌參考武俊達《崑曲唱腔研究》<sup>③</sup>，而皆佐證古人言論。

② 宋大純：《民間歌曲概論》（北京：人民音樂出版社，1979年）。

③ 武俊達：《崑曲唱腔研究》（北京：人民音樂出版社，1993年）。

## (一)號 子

號子用於勞動，一般稱「勞動號子」。緊張的勞動動作，沈重的體力負荷，使之以吆喝、吶喊歌唱，音樂性格粗獷豪邁而堅定有力。宋高承《事物紀原》卷九〈博奕嬉戲部〉第四十八「杵歌」條謂魯襄公十七年（634 B.C.）就有「板築役夫歌以應杵」的情況<sup>⑧4</sup>，《淮南子·道應篇》稱之為「舉重勸力之歌也」<sup>⑧5</sup>。可見勞動號子源生的自然和久遠。因為誠如川江船工號子所言：「不喊號子悶悶愁愁不新鮮，不喊號子上下水搬不動船。」號子誠然有鼓舞勞動情緒、調劑精神的作用，也有組織勞動、協調動作的功能。

就因為號子具有這樣的自然作用和功能，所以其演唱方式往往運用「一領眾和」的方式，而無論「領」或「和」，可以說完全是經由勞動的自然聲口的抒發，所以聲多字少。譬如大連碼頭的〈撥糧包號子〉：

1.（領）一起（那）加油幹（哪），（合）哎哟呵嗨哎哟呵嗨，哎哟呵嗨！

2.（領）大家加油幹（哪），（合）哎哟呵嗨哎哟呵嗨，哎哟呵嗨！

若論勞動號子，則有以下六類十五目：

1.搬運號子：裝卸、挑擔、抬工、板車等四種號子。

2.工程號子：打夯、打礮、采石、修建、伐木等五種號子。

3.農事號子：車水、打糧等兩種號子。

4.作坊號子：鹽場、竹麻等兩種號子。

5.行船號子。

⑧4 〔宋〕高承：《事物紀原》，收入王雲五主編：《人人文庫》（臺北：臺灣商務印書館，1971年），頁354。

⑧5 〔漢〕淮南王劉安：《淮南子》，收入王雲五主編：《萬有文庫》（臺北：臺灣商務印書館，1930年），頁94。

### 6. 捕魚號子。

一般說來號子的音樂節奏源於勞動節奏，具有貫穿始終的基本節奏型，一再的反復，使之產生一定的律動效果。如果旋律性較強、曲調起伏較大，風格比較優美的號子音樂，大都是在從事比較輕鬆的勞動時唱的；反過來說，若勞動強度增加，節奏就會加強，旋律就會減弱。所以號子的節奏和旋律實受勞動強度的制約，互相取得最好的協調。

而「一領衆和」是勞動號子的基本演唱形式。《淮南子·道應訓》謂：「今夫舉大木者，前呼邪許，後亦應之。」<sup>⑥</sup>高承《事物紀原》亦謂：「今人舉重出力者，一人倡，則爲號頭，衆皆和之曰打號。」<sup>⑦</sup>可知由來已久。其領腔與和腔的交替進行，促進了集體勞動者之間的情緒交流，加強了行動的一致，同時由此而出現的間歇，也便於調節勞動和呼吸，利於領唱者的即興編詞。而就領腔與和腔的結合關係來觀察，有以下三種類型：

1. 呼應型：領和一呼一應，交替出現。
2. 迭置型：領和互相迭置，構成多聲部合唱。
3. 綜合型：呼應型和迭置型的綜合運用。

總而言之，號子可以說是最初級的方言音樂化所憑藉產生的腔調。其自由運轉的空間和幅度也最大，也最能展現方言本身的特質。

## (二) 山 歌

山歌顧名思義是指勞動號子以外的各種山野歌曲，它是滿心而發、肆口而成，用以宣洩內心思想情感的曲子，最爲庶民百姓所喜愛和樂聞。如廣西壯族民歌有云：

<sup>⑥</sup> 同前註，頁94。

<sup>⑦</sup> 高承：《事物紀原》，頁354。

不車水，稻不長；

不唱山歌心不爽。

又四川民歌云：

鷄公打架有客來，剪刀落地有衣裁；

裁衣要從衣襟起，唱歌要從心裏來。

可見「山歌無本句句真」，山歌可以使人舒爽。又如四川山歌所云：

帶唱山歌帶種田，不費功夫不費錢；

自己省得打瞌睡，旁人聽聽也新鮮。

可見山歌也可以解除勞動中的疲勞。

山歌的內容非常廣泛，歌詞每有即興性，也反映時代的新現象、新變革。如杜文瀾《古謠諺》<sup>88</sup>所載頗多。

我國山歌有因地區或民族習用的不同名稱，如陝北〈信天游〉，山西〈山曲〉，內蒙〈爬山調〉、〈牧歌〉，青海〈花兒〉，湖北〈趕五句〉，四川〈晨歌〉、〈揚歌〉，安徽〈慢趕牛〉，苗族〈飛歌〉，雲南〈調子〉等。

我國山歌非常豐富，若從地理條件來考察，則高原地區比較高亢粗獷，草原上牧歌明朗奔放，江南水鄉明快秀麗，因此分為高腔、平腔、矮腔三種不同類型：

1. **高腔山歌**：曲調高亢嘹亮、激昂奔放，音域寬，曲調進行跳動大，節奏自由富變化，拖腔較長，襯詞、襯句使用很多，自由延長音頗頻繁，句幅長而大，一般成年男子多用小嗓唱高腔山歌。如藏族〈山歌〉、山西〈山曲〉、青海〈花兒〉、安徽〈掙頸紅〉、湖北〈喊口調〉，以及湖南、陝南、四川的山歌，皆屬「高腔」山歌。

2. **平腔山歌**：曲調悠長，節奏較為自由，拖腔一般較短，旋律進行較為平

<sup>88</sup> [清]杜文瀾輯，周紹良校點：《古謠諺》（北京：中華書局，1958年）。

穩。如江西興同〈打著山歌過橫排〉、四川〈藍色天上現彩雲〉、〈摘葡萄〉，雲南〈沙街調〉、苗族〈飛歌〉都屬於平腔山歌。

3.矮腔山歌：曲調優美柔和，音域不寬，較少使用大跳音程，節奏較規整，詞曲結合多為一字對一音，結構比較短小精幹，一般極少用拖腔，多用真聲大嗓演唱。如湖北枝江〈鐵樹開花破天荒〉、湖南茶陵〈挑起籬筐唱山歌〉、山西崞縣〈一心叫他帶上我〉、四川東部〈太陽出來照北岩〉等都屬矮腔山歌。

由於唱山歌多在野外，環境空曠，又不受勞動動作的限制，歌唱者可以無所拘束的抒發內心情緒。所以山歌的音樂節奏一般比較自由，音調比較悠長，較多使用自由延長音來運轉語言旋律。許多山歌在曲首加上呼喚性襯詞、襯句，常常給山歌帶來顯著的地區和民族特色。如江西興同「哎呀嘞哎，打著山歌過橫排」、四川巴中「哎！藍色那個天哎上嘞」、四川甘孜〈牛場山歌〉「啊中啲！我走過的地方都會忘掉」等。自由延長音的運用，既從自然語言、語調和表達情緒的重要出發，又要符合歌曲本身的結構規律。

山歌唱法多用小嗓，也有大小嗓結合使用的。一些地區、民族在唱山歌時，還具有某些獨特的唱法。如高音區的顫音、吟震音表現在內蒙〈牧歌〉和藏族山歌中，如湖南高腔山歌中的小三度顫音，如四川東部的「嗚山歌」，「嗚」也是一種高音區顫音的唱法。它們給山歌增添了地區和民族的特色。

由以上可見山歌因地域不同，語言受環境影響，其運轉語言旋律時乃有高腔、平腔、矮腔之別；又其基本句型為四句，音節形式為2221，運轉時掌控腔型即可，可以在句首加襯詞襯句，句間加襯字襯詞，延長音、顫音均可因緣使用，也就是說，歌者自由發揮的空間仍然頗為廣大。

### (三)小 調

相對於「山野之曲」的山歌，小調就是「里巷之曲」。由於有職業藝人傳

播和唱本的印行，小調的流傳範圍比較大，它不像山歌只限於一定地區的農民中流傳。又由於職業藝人有較豐富的專業修養，小調經過加工後在藝術上比較提高。同時其思想內容和藝術也同樣的複雜許多。

小調的題材，大至各種重大政治社會事件，小至日常生活的遊戲和風俗活動，包羅極廣。若就其性質分類，可以分作以下四種：

1. **抒情歌**：以日常生活為主要內容。如〈打櫻桃〉、〈繡荷包〉、〈賣雜貨〉、〈小拜年〉、〈看燈〉、〈補缸〉、〈採茶〉、〈游壽〉，還有傳統戲曲常見的題材，如〈西廂〉、〈白蛇〉。在歌詞寫作上常用「四季」、「五更」、「十二月」來聯綴多段歌詞，構成一種序列寫法。這種手法在《詩經·國風·豳風》的「七月流火」就已如此。舉山西〈走西口〉為例：

正月裏娶過門，二月裏就走西口，想起了哥哥你走西口，兩只眼睛淚雙流。

走路你走大路，萬不要走小路，大路上行走的人兒多，拉拉活兒解憂愁。

坐船你坐船後，萬不要坐船頭，船頭上風大波浪高，怕你掉在水裏頭。

2. **詼諧歌**：這類小調常常具有生動的情節描述，風趣而詼諧，曲調因之活潑明快。如陝北〈跑旱船〉：

太陽出來這麼（樣樣）高（么啲號），照見（那個）老頭（是）過（呀）來了。身上（啲啊）穿（的）一件爛皮（得兒）襖（啲號），長上兩根鬍子（啲）（奴得兒吊，唵得兒吊得兒，吊得兒啲吊吊）那才是個假的（唵啲號）。

3. **兒歌**：與兒童遊戲或教育有關的曲子，特色是生動而浪漫，如山東〈簫〉：

一根紫竹直苗苗，送給寶寶做管簫；簫中吹出新時調，小寶寶，鳴的鳴的學會了。

4. **風俗歌**：有關風俗活動中所唱的曲子，如新娘出嫁之前要邀集親友到家中歌唱，在四川稱作〈坐歌堂〉，有些地方稱作〈哭嫁歌〉或〈伴嫁歌〉。又如侗族村寨中主人迎賓時的〈攔路歌〉，又如喪葬儀式中的〈孝歌〉等。舉四川南充〈坐歌堂〉第二段〈我媽放我路程遠〉為例：

（領）白鶴兒（呀）飛起（呀）尾（呀）巴圓（啲），（齊）（天上烏雲落，梅花落地腳。）〔此為幫腔，下同。〕

（領）我媽（呀）放我（呀）路（呀）程遠（啲），（齊）

（領）頭月（呀）回來（呀）鷄（呀）歇圈（啲），（齊）

（領）二月（呀）回來（呀）媽（呀）點燈（啲），（齊）

（領）三月（呀）回來（呀）月（呀）亮圓（啲），（齊）

（領）四月（呀）回來（呀）打（呀）五更（啲），（齊）

（領）桃葉（呀）青來（呀）柳（呀）葉青（啲），（齊）

（領）衆位（呀）大姊（呀）請（呀）接聲（啲），（齊）

此歌第一段爲〈起歌頭〉，第三段爲〈罵媒〉，第四段爲〈送歌堂〉。可見〈坐歌堂〉採用聯曲體，由多首短小的、各自獨立的歌曲聯綴組成。除〈起歌頭〉和〈送歌堂〉固定在開始結尾時歌唱外，中間部分的歌曲數量不拘，可多可少連接自由。從曲調上看，和當地山歌有密切關係，小調歌曲也有相當數量。從內容上看，包羅萬象，極爲廣泛，常常即興編詞來唱和問答。有感謝父母哥嫂的，有表達姊妹依戀難捨之情的，有祝誦新娘今後過幸福生活的；婦女們也有藉此來宣洩幽怨的。

從以上四類小調曲目可以看出，小調與號子、山歌相比較，具有較多藝術加工的成分，在演唱時多半有樂器伴奏。雖然它的伴奏基本上是隨腔伴奏，用來襯托語言旋律，但由於在曲調上加花裝飾和在樂與音樂間加入托墊的音，以及引子、過門的運用等，也使音樂得到了豐富，加強了協調和連貫的效果。

由於小調反映生活面比較廣，歌詞句式結構比較多樣而富變化，長短句的

形式較為普遍，非對偶的三句五句等結構比較常見，所以其曲式結構較山歌多得多。

在小調曲目中，一詞多曲和一曲多詞的情況較常見。演唱者可以按照自己的理解和藝術特長，在一個基本曲調上充分發揮自己的創造性；從而使題材內容基本相同的一首歌詞，因歌者之不同而具有許多不同特點和情趣的唱腔；也使一個基本曲調可能具有許多方面的表現性能，亦即許多歌詞內容不同的小調雖大體同屬一基本曲調，可以根據各自不同的曲詞內容運轉出各自鮮明的音樂情味。其緣固是相同的曲調和歌詞，因歌者對歌詞的意象情趣的感染力不同和運轉曲調的能力修為有別；因之所詮釋的歌聲各自有其韻味乃至藝術之高下。至於調同詞異的情況，則是歌詞的語言旋律本身已有別，加上歌者的感染力和運轉力深淺優劣有差，自然會有各自鮮明的音樂情味。也就是說小調較諸山歌、號子，雖對語言旋律的制約性略高，基本旋律骨架略為穩定，但其自由運轉的空間較諸規律謹嚴的南北曲牌，仍舊是大得多的。

以上就今人觀點介紹並說明了號子、山歌、小調在民間的情況及其內涵特色。接著來看看古人的說法。

明人祝允明《猥談·歌曲》以傳統文人觀點看嘉靖以前（1521）<sup>89</sup>南戲的音樂腔調，認為「聲樂大亂」，「今遍滿四方，輾轉改益，又不如舊，而歌唱愈謬，極厭觀聽，蓋已略無音律腔調」<sup>90</sup>。又說：

愚人蠢工，徇意更變，忘名餘姚腔、海鹽腔、弋陽腔、崑山腔之類，變易喉舌，趁逐抑揚，杜撰百端，真胡說也。若以被之管絃，必至失笑。  
（頁5）

<sup>89</sup> 祝允明生於明天順四年（1460年），卒於嘉靖五年（1562年）；姑以《猥談》成書在嘉靖之前。

<sup>90</sup> 〔明〕祝允明：《猥談》，收入〔明〕陶宗儀編：《說郛》（據清順治丁亥〔四年〕兩浙督學李際期刊本，現藏於臺北國家圖書館善本書室），續卷46，頁5。



我們將祝氏主觀情緒剔除，從中可見當時餘姚等四腔，乃從南戲發祥地的「溫州腔」變易喉舌，趁逐抑揚」而來，亦即溫州腔的南戲流傳到餘姚等四地，當地的「愚人蠢工」就運用各自的方言旋律而產生餘姚等四地新腔調，而由其「若以被之管絃」，則可見其唱法尚如山歌一般的就語言旋律各自隨心體會的來運轉歌唱，也就是說但有打擊樂的節奏，尚無管絃樂的伴奏，否則就會格格不入而令人發笑。對於「山歌」的唱法，蘇軾《東坡志林》卷二也說：

余來黃州，聞黃人二三月皆羣聚謳歌，其詞固不可解，而其音亦不中律呂。但宛轉其聲，高下往返如鷄唱爾。與廟堂中所聞鷄人傳漏微有所似。但極鄙野爾。……今土人謂之山歌云。<sup>①</sup>

現在湖北廣濟、黃梅和江西九江、玉山等地都流行一種「高腔山歌」。由東坡之語可見，山歌是無須「律呂」宮調的制約，只要依循語言旋律，往返高下即可。

至於小調的唱法，徐渭《南詞敘錄》：

南戲始於宋光宗朝（紹熙，1190-1194），永嘉人所作《趙貞女》、《王魁》二種實首之，故劉后村有「死後是非誰管得，滿村聽唱蔡中郎」之句。或云：「宣和間（1119-1125）已濫觴，其盛行則自南渡，號曰『永嘉雜劇』，又曰『鶻伶聲嗽』。」其曲則宋人詞而益以里巷歌謠，不叶宮調，故士夫罕有留意者。……永嘉雜劇興，則又即村坊小曲而為之。本無宮調，亦罕節奏，徒取其畸（當作疇）農市女順口可歌而已，諺所謂「隨心令」者，即其技歟？間有一二叶音律，終不可以例其餘，烏有所謂九宮？<sup>②</sup>

① [宋]蘇軾：《東坡志林》，收入《影印文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務印書館，1983年影印國立故宮博物館藏本），第863冊，卷2，頁11，總頁863-34。

② [明]徐渭：《南詞敘錄》，收入《中國古典戲曲論著集成》，第3冊，頁239-240。

筆者在〈也談「南戲」的名稱、淵源、形成和流播〉<sup>③</sup>一文中引述徐渭此段言語，認為戲文初起時稱「鶻伶聲嗽」，文中「即村坊小曲」以下說的正是這種地方戲，沒有宮調節奏的制約，民間歌者但隨心感染，順其語言旋律發聲即可。而「宋人詞而益以里巷歌謠」則是「永嘉雜劇」的「現象」，也就是以歌謠為基礎的鄉土小戲又吸收了宋雜劇的詞調來豐富自己的音樂，而這「詞調」仍是不受宮調制約，其情況當是與小調等同的粗曲，則其歌唱仍與「隨心令」近似。則古今之山歌小調性格不殊。

山歌小調非常久遠，先秦北方的〈國風〉、南方的楚歌，漢魏樂府、南朝西曲吳歌，唐代竹枝，宋元以下之小令莫不然。

金元燕南芝庵《唱論》云：

凡作曲有地所：東平唱【木蘭花慢】、大名唱【摸魚子】，南京唱【生查子】，彰德唱【木斛沙】、陝西唱【陽關三疊】、【黑漆弩】。<sup>④</sup>

又明沈德符《顧曲雜言》「時尚小令」條云：

元人小令行於燕趙後，浸淫日盛。自宣正至化治後，中原又行【瑣南枝】、【傍妝臺】、【山坡羊】之屬。李崆峒先生初自慶陽徙居汴梁，聞之，以為可繼〈國風〉之後。何大復繼至，亦酷愛之。今所傳【泥捏人】及【鞋打卦】、【熬髻】三闋，為三牌名之冠，故不虛也。自茲以後，又有【耍孩兒】、【駐雲飛】、【醉太平】諸曲，然不如三曲之盛。嘉隆間乃興【鬧五更】、【寄生草】、【羅江怨】、【哭皇天】、【乾荷葉】、【粉紅蓮】、【桐城歌】、【銀絞絲】之屬，自兩淮以至

③ 見拙作：〈也談南戲的淵源、形成與發展〉，原載《中央研究院中國文哲研究集刊》第11期（1997年9月）；收入拙著：《戲曲源流新論》（臺北：立緒出版社，2000年），頁115-183。

④ 〔元〕芝庵：《唱論》，收入任中敏編：《新曲苑》（臺北：臺灣中華書局，1970年影印1940年崑明中華書局舊刊本），第1冊，第1種，頁4。

江南，漸與詞曲相遠，不過寫淫媒情態，略具抑揚而已。比年以來，又有【打棗乾（竿）】、【挂枝兒】二曲，其腔調約略相似，則不問南北，不問男女，不問老幼良賤，人人習之，亦人人喜聽之，以至刊布成帙，舉世傳誦，沁人心腑，其譜不知從何來，真可駭歎！又【山坡羊】者，李何二公所喜。今南北詞俱有此名。但北方惟盛愛【數落山坡羊】。其曲自宣大遼東三鎮傳來。今京師妓女，慣以此充絃索北調。其語穢褻鄙賤，並桑濮之音亦離去已遠。而羈人游婿，嗜之獨深，丙夜開尊，爭先招致；而教坊所隸箏箏等色，及九宮十二則，皆不知為何物矣！俗樂中之雅樂，尚不諧里耳如此，況真雅樂乎？（頁213）

像這樣的「小令」亦可稱之為小曲、雜曲、小調，以其流行一時，亦可謂之時調。筆者所主持的「中央研究院所藏俗文學資料的分類整理和編目」<sup>95</sup>，其中徒歌類計有兒歌、喜歌、夯歌、叫賣歌、運歌、山歌七項，三四一種，四一七目；雜曲類則有八十九調，四〇七八種，五三五四目；其調目如下：

濟南調、利津調、湖廣調、福建調、馬頭調、靠山調、蕩湖調、邊關調、五更調、窰調、牌子曲、群曲、岔曲、四川調、琴腔、十朵花、十盃酒、嘆十聲、剪靛花、銀鈕絲、梳粧臺調、紅繡鞋、西江月、對花、十二月、侷侷調、七七調、毛毛雨、和尚採花調、關東調、滿江紅、小情郎調、廣東小調、湖北調、一字調、梅花調、揚州調、刮地風、羅江怨、天津調、楊柳青、京調、毛廷壽調、倒板漿、的篤班調、四喜調、國慶調、川心調、月映花調、寧波調、漢陽調、湘江浪調、馬燈調、清淮調、金柳曲調、大四景、俞調、雅調、無錫調、閩南歌、客家調、玉溝調、寄生草、黃歷調、雙黃歷調、南疊落、北疊落、一江風、重疊

<sup>95</sup> 關於此項工作之經過，筆者曾寫過〈中央研究院所藏俗文學資料的分類整理和編目〉一篇，茲收錄於拙著：《說俗文學》（臺北：聯經出版公司，1980年），頁1-15。底下「雜曲類」調目見於此書，頁4。

序、螺絲轉、粉紅蓮、劈破玉、雙劈破玉、起字呀呀啲、北河調、番調、倒番調、重重續、秦吹腔花柳歌、打棗竿、盤香詞、彈黃調、兩句半、八角鼓、嶺頭調、南詞、清江引、老八板、蘇武牧羊

可見明清雜曲小調之繁複，而今若就卡拉OK之流行歌曲觀之，又何下於明清之小令！則山歌俚曲生生不絕是可以預期的！

#### (四)曲牌與套數

這裏所謂的曲牌雖僅指南北曲的曲牌而言，但詞牌性質相同，可以概括其中。北曲為中州之音調，南曲為大江以南之音調；北曲用於元人雜劇、散曲；南曲用於宋元明南戲，亦施於明清傳奇、雜劇及散曲。其體制規律之謹嚴已見上文，若較諸雜曲小調，則小調為曲牌之雛型，而南北曲為曲牌之完成。所以南北曲的曲牌，雖亦有粗細之分，但總體而言，可以視之為精緻歌曲。也因此曲牌各具鮮明之性格，歌者無法再像號子、山歌、小調那樣有寬廣的空間可以自由的運轉，也就是說號子山歌小調以自然的語言旋律為重，而曲牌則講究人工的語言旋律；越偏向人工則對歌者的制約就會越大，越偏向自然則歌者可發揮的地方就會越多。

曲牌之性格，舉南曲為例：雙調過曲【武陵花】高亢之極，生腳難於運腔，而越調過曲【綿搭絮】低迴之至，且脚難於啓口，故曲界有「男怕唱武陵花，女怕唱綿搭絮」之語。正宮過曲【錦纏道】音調至為悲壯，如施之淨口表奸雄失路之悲即頗為合宜。中呂過曲【縷縷金】與【剔銀燈】宜淨丑之口，故例作過場短劇之用。【柳穿魚】、【撼動山】、【十棒鼓】、【蛾郎兒】、【急急令】、【恁麻郎】等皆小曲性質，非快板即乾唱，止能施之各門副角色；同理【字字雙】、【雁兒舞】亦為小曲，止能用為淨丑衝場。商調過曲【山坡羊】與【水紅花】宜於衆唱，故《長生殿》四十三齣〈改葬〉三支【山坡羊】皆由明皇主唱，首悼妃子，次哭香囊，末哭錦囊。三支【水紅花】一作

掘墳、再作築墳、結作繞場，皆屬同唱。可見其排場用曲之匠心與得體。南呂引子【哭相思】二句必用於排場轉折之處，結上啓下，甚爲分明。而大部分的「舊曲」屬細曲，只宜生旦抒情寫懷之用。

曲牌各具「性格」，那麼由曲牌聯合組成的「套數」，自然產生共同的「品味」，以洪昇《長生殿》爲例，其第二十五齣〈埋玉〉以中呂【粉孩兒】、【紅芍藥】、【耍孩兒】、【會河陽】、【縷縷金】、【攤破地錦花】、【哭相思】、【越恁好】、【紅繡鞋】、【尾聲】構成「主場」，即所謂【粉孩兒】套。吳梅《南詞簡譜》，【粉孩兒】、【紅芍藥】注略云：

（凡用【粉孩兒】套者，首曲）爲增板快曲，唱時止作一眼一板。  
（【粉孩兒】條）

自【紅（芍）藥】起，便用快唱，至【越恁好】、【紅繡鞋】二支，改用撞板。

所謂撞板者，有板無眼，快之至也。（【紅芍藥】條）<sup>96</sup>

用這樣緊湊快速的套數，來敷演馬嵬兵變逼妃層層直下的情節便覺得很貼合；但如第十齣〈疑讖〉用北曲商調【集賢賓】、【逍遙樂】、【上京馬】、【梧葉兒】、【醋葫蘆】、【么篇】、【金菊香】、【柳葉兒】、【浪來裏】、【高過隨調煞】套組場，由外獨唱，演郭子儀飲於酒樓，感時事，懷國憂，按理應爲雄壯感慨蒼涼的韻調。而吳梅《北詞簡譜》【集賢賓】注云：

商調曲皆纏綿低咽，宜施生旦之口，若激昂慷慨之作，可取正宮、雙調等詞，非所語於商調矣。洪昉思號稱知音，而〈疑讖〉一折，以老生唱此套，未免鑿枘，不得不改用尺調以遷就之，乃至宮調凌亂，余甚惜焉。<sup>97</sup>

<sup>96</sup> 吳梅：《南北詞簡譜》，卷6，頁28，總頁377。

<sup>97</sup> 吳梅：《南北詞簡譜》，卷4，頁15，總頁209。

可見聲情詞情相合乃至相得益彰，並非容易，名家如洪昇（字昉思）尙偶不能免，何況其他。

### (五)餘 言

由上可見，腔調所以憑藉呈現的載體，基本上是用以人際關係表情達意的語言，其間自有語言旋律；而如果將此語言旋律音樂化，則依次為號子、山歌、小調、曲牌與套數；而用此可以演為歌唱，演為說唱，演為戲曲。歌唱固然因為方言各自旋律殊異，而有各地山歌俚曲的特色；說唱與戲曲亦以地域分腔別調，衍為品味各殊的表演藝術；使得幅員廣大的中國，千百年來，在表演藝術上有如花果競繁，燦爛輝煌。

最後要補充說明的是，說唱和戲曲就唱詞形式分有詩讚系與詞曲系，亦即前者唱詞作七言與十言，後者為長短句；就音樂分則有腔板系與曲牌系，腔板系呼應詩讚系，曲牌系呼應詞曲系。詩讚系或腔板系近山歌，可以騰挪的空間大，詞曲系或曲牌系由於有曲牌套數的制約，可以自由運轉的空間就小得多。

## 五、歌唱者如何運轉載體產生「唱腔」

腔調依存於語言、號子、山歌、小調、曲牌、說唱、戲曲等載體中來呈現傳達，而歸根結柢卻必須經由人的發聲器官所產生的天然音色和人所注入其載體中的思想情感，所運轉出來的歌聲才能真正展現出來。所以「歌唱者如何運轉載體產生腔調」，便也成爲一個重要的課題。

### (一)腔調與唱腔的關係

而「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，便有其人修爲與情感思想

的色彩，此謂之「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。

余從《戲曲聲腔劇種研究·戲曲聲腔》一章也論及聲腔與唱腔的差別，他說：

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、結構體制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，以京劇劇種為例說明我的認識。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【點絳脣】、【黃龍衰】、【粉蝶兒】等）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。（頁107-108）

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」，如其所舉二簧、西皮、梆子、吹腔、高撥子等都是「腔調」，余氏於此卻以「腔調」為「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，則其載體即為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。

## (二)歌唱者如何運轉腔調

那麼歌唱者如何運轉腔調呢？個人以為首先要弄清楚如上文所敘述的〈構成與影響腔調的要素〉，大抵就可以字正腔圓傳情達意。現在再補述一些前文所未及的古今名家觀點，庶幾前後輝映，對此重要問題有進一步的了解。而首先要說明的是「唱」和「歌」，在古人的觀念裏是有分別的。姚華《菘猗室曲話》卷二云：

舊說北人不唱，南人不歌。所謂唱者即指弋腔。又按《京調譜·總論》，絲竹相協者曰歌，一人成聲而衆相和者曰唱。弋腔於起調之後，必有接腔，故知南曲必唱，弋腔專之矣。崑曲既興，南曲又不唱而歌。<sup>98</sup>

可見「唱」是徒歌乾唱但有幫和，「歌」則有管絃樂器伴奏。弋陽、崑山二腔的分別也以此為重要分野。又清王正祥《新定十二律京腔譜·總論》云：

嘗閱樂誌之書，有唱、和、嘆之三義。一人發其聲曰唱，衆人成其聲曰和，字句聯絡，純如繹如而相雜于唱和之間者曰嘆，兼此三者，乃成弋曲。由此觀之，則唱者即起調之謂也，和者即世俗所謂接腔也，嘆者即今之有滾白也。精于弋曲者，猶存其意于腔板之中，固冷然善也。<sup>99</sup>

王氏雖然以「唱」、「和」、「嘆」三者說明弋陽腔歌唱的特色，但即此也更加清楚的說明其間的差別。另外在運轉腔調方面，尚有所謂「平調」與「高腔」的分別。流沙《明代南戲聲腔源流考辨》，〈肆、四平腔與平調辨·二、由高腔衍變的平調〉云：

平調得名是和高腔相對而言的，其與高腔的關係也是在幫腔方面，不過

<sup>98</sup> 〔清〕姚華：《菘猗室曲話》，收入任仲敏編：《新曲苑》，第7冊，第33種，卷2，頁26。

<sup>99</sup> 〔清〕王正祥：《新訂十二律京腔譜》，收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》（臺北：學生書局，1984年），第35冊，頁38-39。



兩者之間的不同並不是幫腔句的韻頭長短、多少，而是在聲腔唱法上真嗓和假嗓的區別。如高腔的幫腔通常是高八度，所以無論是幫腔或主唱者，都必須用假嗓翻高來唱。……這種翻高八度的幫腔是古老弋陽腔的基本唱法。但是，平調卻與此相反，因為是用真嗓替代假嗓幫腔，所以叫做平調。同樣地在農村中流行的山歌也因為真假嗓唱法不同，又分為高腔山歌和平腔山歌兩種。<sup>⑩</sup>

可見用假嗓唱高腔，用真嗓唱平調；而前者是古老弋腔的基本唱法。

其次，魏良輔《曲律》和《南詞引正》中都說：

曲有三絕：字清爲一絕，腔純爲二絕，板正爲三絕。<sup>⑪</sup>

《南詞引正》注明此「三絕」之說出自秦少游《媚顰集》，而魏氏之意蓋謂唱曲若能兼具字清、腔純、板正的修爲就可說已達到最高境界。那麼如何才算「字清」呢？他說：

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。

（《曲律》，頁5）

「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。他在《南詞引正》又說：

五音，宮商角徵羽。俱要正不宜偏側四實，平上去入。俱要著字，不可泛然，

<sup>⑩</sup> 流沙：《明代南戲聲腔源流考辨》，收入王秋桂主編：《民俗曲藝叢書》（臺北：財團法人施合鄭民俗文化基金會，1999年），頁88。

<sup>⑪</sup> 見〔明〕魏良輔：《曲律》，收入《中國古典戲曲論著集成》，第5冊，頁7；又見《南詞引正》，頁241。

不可太實，則濁。五不可。不可高，不可低，不可重，不可輕，不可自作主張。五難。閉口難，過腔難，出字難，低難，高難。兩不辨，不知者不可與之辨，不好者不可與之辨。兩不雜。南曲不可雜北腔，北曲不可雜南字。（頁241）

他的小注正說明了唱曲運腔的要領和應注意的事項。

而潘之恆《曲話》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。字訛則意不真，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。令聽者淒然感泣訴之情，愜然見離合之景，咸於曲中呈露。……奏曲而無音，非病音也，態不淡也。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。<sup>⑩</sup>

可見潘氏認為字、音、態三者之間有密切的關係，字義認識不清，就表意不真；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。王驥德《曲律·論腔調第十》對「吐字如貫珠」的看法是：

古之語唱者曰：「『當使聲中無字。』謂字則喉唇齒舌等音不同，當使字字輕圓，悉融入聲中，令轉換處無磊塊，古人謂之『如貫珠』，今謂之『善過度』是也。」又曰：「當使字中有聲。」謂如宮聲字，而曲合用商聲，則能轉宮為商歌之也。又曰：「有聲多字少。」謂唱一聲而高下、抑揚、宛轉其音，若包裹數字其間也。「有字多聲少」，謂搶帶、頓挫得好，字雖多，如一聲也。又云：「善歌者謂之『內裏聲』；不善歌者聲無抑揚，謂之『念曲聲』；無含韞，謂之『叫曲』。」（頁115）

而徐大椿《樂府傳聲》更進一步論到咬字吐音的方法，其〈出聲口訣〉云：

喉舌齒牙唇謂之五音，開齊撮合謂之四呼。欲正五音而不於喉舌齒牙、

<sup>⑩</sup> 潘之恆：《曲話》（北京：中國戲劇出版社，1988年），頁26。

唇處著力，則其音必不真；欲準四呼而不習開齊撮合之勢，則其呼必不清。所以欲辨真音，先學口法；口法真，則其字無不真矣。<sup>⑩</sup>

關於發音部位與發音方法，上文言之已詳；但據此也可見「度曲家」對於「口法」的重視，因為惟有「口法」準確，吐咬出來的字音才能正而且清。

其次論「腔純」，魏良輔《曲律》說：

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。（頁5）

則魏氏之所謂「腔純」在於三腔運轉得宜，即長腔靈動、短腔簡絕、過腔謹嚴。對此，其《南詞引正》亦云：

長腔貴圓活，不可太長。短腔要道勁，不可就短。（頁240）

而對於「過腔」，其《南詞引正》說：

過腔接字，乃關鎖之地，最要得體，有遲速不同，要穩重嚴肅，如見大賓之狀，不可扭捏弄巧。（頁240）

他在《曲律》中又說：

雙疊字，上兩字接上腔，下兩字稍離下腔。如【字字錦】「思思想想」、「心心念念」，又如【素帶兒】「他生得齊齊整整，裊裊停停」之類。（頁6）

可見特殊的詞彙結構，也會影響過腔的方式。

清初王正祥《新定十二律京腔譜》（康熙二十三年停雲室刻本）尚有「三腔三調」（見〈凡例〉）之說：

腔分三種：曰行，曰緩轉，曰急轉；調分三種：曰翻高，曰落下，曰平高。行腔者，句頭之中，下餘兩三字，則于其間，頓挫成聲，故謂之行

<sup>⑩</sup> 〔清〕徐大椿：《樂府傳聲》，收入《中國古典戲曲論著集成》，第7冊，頁159。

腔也。緩轉腔者，曲文句頭，止餘一字，勢在難行，而其腔調又纍纍乎如貫珠者然，于斯時也，必擊鼓二聲，以諧音調，故謂之緩轉腔也。急轉腔者，曲文句頭，止餘一字，而其腔亦僅不絕如縷，腔宜急轉，乃可收聲，二聲之鼓，可以不擊，故謂之急轉腔也。翻高調者，從低唱而至高之謂也；落下調者，從高唱而至低之謂也；平高調者，從高唱而至本句之終之謂也。以上各種分疆別界之處，若不註明，恐無所辨；若欲于曲中字旁，詳明註疏，奈為行款字句所限，難以羅列；茲故槩以圈點豎分析之。（頁50）

細繹其「三腔三調」之意，蓋為腔調前進與高下運轉之方式各有三種方式。雖然腔調之運轉未必盡如王氏所述，但由此亦可見其大致之規律法則。而鄙意以為腔調之運轉除高低轉折快慢之外，實亦有強弱之別，此點亦應列入考量才屬完整。至於魏氏唱曲第三絕之「板正」，他說：

拍，遇曲之餘，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。（《曲律》，頁5）

王驥德《曲律》卷二〈論板眼第十一〉云：

蓋凡曲，句有長短，字有多寡，調有緊慢，一視板以為節制，故謂之板眼。初啟聲即下者為「實板」，又曰「劈頭板」（遇緊調，隨字即下，細調亦俟聲出，徐徐而下。），字半下者為「掣板」，亦曰「枵板」（蓋腰板之誤）；聲盡而下者為「截板」，亦曰「底板」；場上前一人唱前調末一板，與後一人唱次調初一板齊下為「合板」。其板先於曲者，病曰「促板」；板後於曲者，病曰「滯板」，古皆謂之「忒（音祈）拍」，言不中拍也。……古今之腔調既變，板亦不同，於是「古板」、「新板」之說。……聞之先輩，有傳腔遞板之法，以數人暗中圍坐，將舊曲每人歌一字，即以板輪流遞按，令數人歌之如一聲，按之如

一板，稍有緊緩（腔）先後（板）之誤，輒記字以罰，如此庶不致腔調參差，即古所謂纍纍如貫珠者。（頁118-119）

板眼用以節奏，與字之清正，腔之純明有密切關係；但就歌者運腔轉調而言，已見人工之制限，也就是說，它對於「唱腔」而言，既有導正也有束縛的正反功能。

### （三）歌唱者對歌詞意象情趣的感染力

然而影響「唱腔」的一個巨大因素，就是上文說過的歌者對「意象情趣的感染力」。魏良輔《曲律》云：

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】雖疾而無腔，然而板眼自在，妙在下得勻淨。（頁6）

曲牌因為有規律制約，制約中的語言產生具有個性的旋律，這樣具有個性的旋律也就生發了各自的理趣；魏氏所謂雖止於群類的共性，但已說明了曲牌間理趣的差別；歌者在運轉時自應將其蘊涵的「理趣」傳達出來；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。

對此，徐大椿《樂府傳聲》「曲情」條云：

唱曲之法，不但聲之宜講，而得曲之情為尤重。蓋聲者衆曲之所盡同，而情者一曲之所獨異，不但生旦丑淨，口氣各殊，凡忠義奸邪，風流鄙俗，悲歡思慕，事各不同。使詞雖工妙，而唱者不得其情，則邪正不分，悲喜無別，即聲音絕妙，而與曲詞相背，不但不能動人，反令聽者索然無味矣。然此不僅於口訣中求之也。〈樂記〉曰：「凡音之起，由

人心生也。」必唱者先設身處地，摹倣其人之性情氣像，宛若其人之自述其語，然後其形容逼真，使聽者心會神怡，若親對其人，而忘其為度曲矣。故必先明曲中之意義曲折，則啟口之時，自不求似而自合。若世之止能尋腔依調者，雖極工亦不過樂工之末技，而不足語以感人動神之微義也。（頁173-174）

徐氏對「聲情」與「詞情」相得益彰的方法和重要說得鞭辟入裏，如果歌者只知尋腔依調，而不知以聲情激揚詞情，豈不教人味同嚼蠟，那麼就說不上什麼「曲名理趣」了，那麼就更談不上唱腔特色了。

魏氏所謂的「唱曲三絕」其大義如此，雖然是就崑曲清唱的「唱腔」而論的，若以今日之語而言，應屬「藝術歌曲」的要求；但南戲於宋末流播到吳中，其歌唱的講究似乎已不下於魏氏所論。宋末張炎《山中白雲詞》卷五〈滿江紅〉詞題云：

《韞玉傳奇》，惟吳中子弟為第一流；所謂識拍道、字正、聲清、韻不狂，俱得之矣。作平聲〈滿江紅〉贈之。<sup>⑩</sup>

可見張炎因為吳中子弟演《韞玉傳奇》能識板眼節奏、咬字正確、吐聲清純，收韻不悖戾，認為表演藝術達到第一流水準，所以特製押平聲韻的〈滿江紅〉詞來贈送他們。由此可知張炎和魏良輔對「唱腔」的講求真是先後輝映。

歌者對「腔調」的運轉而為「唱腔」，則在運轉之中往往注入個人的體悟和技法，如果體悟明徹，技法高妙，則對「腔調」就會產生改良提升的作用。對此，下文敘〈腔調的變化與成長〉時再為詳論。

<sup>⑩</sup> 見唐珪璋編：《全宋詞》（臺北：中央與地出版社，1970年），第5冊，頁3495。

## 六、促使腔調變化的緣故

腔調的根源既然在語言，而語言隨時空與社會階層的流動與差別而變異，那麼其腔調也自然跟著變化，變化中或者被淘汰而消失，或者被扶持而成長。王驥德《曲律·論腔調第十》云：

夫南曲之始，不知作何腔調。沿至於今，可三百年。世之腔調，每三十年一變，由元迄今，不知經幾變更矣！大都創始之音，初變腔調，定自渾樸；漸變而之婉媚，而今婉媚極矣！舊凡唱南調者，皆曰「海鹽」。今「海鹽」不振，而曰「崑山」。「崑山」之派，以太倉魏良輔為祖。今自蘇州而太倉、松江，以及浙之杭、嘉、湖，聲各小變，腔調略同，惟字泥土音，開閉不辨。反（當作「乃」）譏越人呼字明確者為「浙氣」，大為詞隱所疵！詳見其所著《正吳編》中。甚如唱火作呵上聲，唱過為箇，尤為可笑！過之不得為箇，已載《編》中，而火之不可為呵上聲，詞隱猶未之及也。然其腔調，故是南曲正聲。數十年來，又有「弋陽」、「義烏」、「青陽」、「徽州」、「樂平」諸腔之出。今則「石臺」、「太平」梨園，幾遍天下，蘇州不能與角什之二三。其聲淫哇妖靡，不分調名，亦無板眼；又有錯出其間，流而為「兩頭蠻」者，皆鄭聲之最，而世爭趨趨痴好，靡然和之，甘為〈大雅〉罪人，世道江河，不知變之所極矣！（頁117-118）

王氏這段話說明以下四件事；其一謂南曲之始不知作何腔調，流傳到他寫作《曲律》時約三百年。而據李惠綿《王驥德曲律研究》<sup>105</sup>，王氏作〈曲律自

<sup>105</sup> 王驥德生於嘉靖三十九年(1560)，卒於天啓三年(1623)，六十三歲。《曲律》自序於萬曆三十八年(1610)時年五十歲，臨終《曲律》始付梓，見李惠綿：《王驥德曲論研究》，收入《國立臺灣大學文史叢刊》之九十（臺北：臺灣大學出版委員會，1992年）。

序〉在萬曆三十八年（1610），臨終《曲律》始付梓，王氏卒於天啓三年（1623），如此上推三百年，約為十四世紀初葉，當元仁宗在位皇慶、延祐年間（1312-1320），而我們知道「永嘉戲曲」在南宋光宗紹熙間（1190-1194）即已成立的南曲戲文，所用之腔調自是「溫州腔」<sup>⑩</sup>。其二，「世之腔調，……定自渾樸；漸變而之婉媚，而今婉媚極矣」。如就崑腔發展史而言，可以說道出其演進規律；如就所有腔調而言，則未必如是。起碼弋陽腔就不是如此，詳下文。其三，王氏已目睹親歷崑山腔（其實他說的是水磨調，詳下文）因流播而「聲各小變，腔調略同」，而不免「字泥土音，開閉不辨」的毛病。其四，在他生活的數十年間，弋陽諸腔紛紛崛起，有壓倒崑腔的現象。則腔調之間有競爭有消長。其五，他是站在文人喜優雅的立場上來批評「不分調名，亦無板眼」靈活而運轉度更大的「石臺」與「太平」的地方腔調<sup>⑪</sup>。

### （一）余從的觀點和補證

余從《戲曲聲腔劇種研究·戲曲聲腔》中特別說到〈聲腔發展的規律〉，他說：

一種聲腔，總是在一定的地域產生或形成的，具有當地語言與音樂的特色，也是一種地方戲。它向外地流傳，才有可能蕃衍發展。它的流傳，要靠戲班和藝人的流動演出；它的蕃衍發展，要靠戲班和藝人在新的地區定居和培養出當地的人材，這是決定性的因素。只有這樣，一種聲腔有可能在新的地區，發生音隨地改，與當地民間藝術的結合，演變為具有當地地方特色的聲腔或地方戲。（頁164）

<sup>⑩</sup> 見拙作：〈也談南戲的淵源、形成與發展〉。

<sup>⑪</sup> 王驥德《曲律·論曲源第一》論南北曲之消長謂北曲盛於胡元一代，「迨季世入我明又變而為南曲」，對於北曲雜劇與南曲戲文之源生與推移，其見解亦錯誤，請參見拙著：《戲曲源流新論》一書。



余氏的觀點大抵言之成理，譬如說腔調的流傳要靠戲班和藝人的流動演出，此點可以胡淦《蜀伶雜誌》所記蘇崑在四川的情況加以印證：

康熙二年，江蘇善崑曲八人來蜀，俱與宦幕寓成都江南館合和殿內。時總督某亦蘇人，因命凡宦蜀得缺者，酌予捐貲，提倡崑齣，以為流寓生計。蜀有崑曲自此始。然僅此邦宦幕坐唱而已，繼則知音見招見多，學者略有其人。雍正間，署名曰「來雲班」亦未登臺。及乾隆初，蘇之商於蜀者，返蘇為之製戲箱，喚蘇伶數人來蜀，始登場演戲，正其名曰「舒頭班」，頗極一時之盛，學者亦多。<sup>⑩</sup>

可見川劇中之所以有「川崑」，實由蘇崑藝人入川演藝所致。然而對余氏所言，若仔細推敲，仍有兩個疑點：其一，余氏這裏所謂的「聲腔」應當指「腔調」而言，它固可用來歌唱地方戲曲，但在戲曲尚未形成小戲以前，它可能只依存在號子、山歌、小調、曲牌、套數和曲藝之中，所以它未必「也是一種地方戲曲」；其二，腔調的變化發展，未必只通過「向外地流傳」不可，譬如「崑山腔」在嘉靖以前止於「吳中」一隅，但也能發展提升為「水磨調」。又如近世越劇幾遍中國，而越劇並未與流傳地有所交化融合。然而他歸納「從戲曲史看聲腔流布外地，落地生根」的四種情況，則是頗為明確的。這四種情況：一是人口遷徙，戲班和藝人也隨之遷往新的地區。二是「戲路隨商路」，如徽商、贛商之帶動皮黃腔，山陝商之流布梆子腔。三是官員之「避籍」與「調遷」各地，其家班或鄉班也隨之而往，如崑腔之傳播，大多與此有關。四是民族民間傳統習俗，給戲班和藝人提供在農村活動的廣闊天地<sup>⑪</sup>。

對於余氏觀點，請補充以下資料以為佐證。

其一，就人口遷徙而言，譬如臺灣居民以來自福建漳、泉和廣東客家為主

<sup>⑩</sup> 轉引自馮光鈺：《戲曲聲腔傳播》（北京：華齡出版社，2000年），頁7。

<sup>⑪</sup> 見余從：《戲曲聲腔劇種研究》，頁164-165。

要，於是福建泉州之七子班、白字戲、布袋戲、傀儡戲，漳州之北管戲、車鼓戲，客家之採茶戲也隨著移民在臺灣落地生根而成爲臺灣的地方戲曲。又如清代康熙至嘉慶四個朝代有所謂「湖廣填四川」的大移民運動，以救四川天災人禍，從兩湖、兩廣、陝西、山西、福建、江西、江蘇、浙江等地移民達百餘萬人至四川，以兩湖、兩廣爲多。於此也促成崑山腔、高腔、皮黃腔、梆子腔、燈戲合而爲一爐的「川劇」，亦即今之所謂「崑、高、胡、彈、燈」五腔共成的多腔調劇種。

其二，就戲路隨商路而言，李斗《揚州畫舫錄》卷五有云：

郡城自江鶴亭徵本地亂彈，名春台，爲外江班，不能自立門戶。乃徵聘四方名旦，如蘇州楊八官、安慶郝天秀之類；而楊、郝復採長生之秦腔，並京腔中之尤者，如【滾樓】、【抱孩子】、【賣餠餅】、【送枕頭】之類，於是春台班合京秦二腔矣。<sup>⑩</sup>

江鶴亭是徽州歙縣的大鹽商，乾隆間在揚州長期擔任兩淮總商，由於他家財雄厚，乃有能力將揚州本地的亂彈使之與京秦二腔合流。又如《中國戲曲志·安徽卷》云：

由於徽商在山東扎根，從大運河北上的徽班就有落腳之靠。……現流行於泰安、萊蕪一帶的萊蕪梆子就是徽調與梆子結合的產物，保留著用吹腔、撥子、二簧、西皮演唱的〈水淹七軍〉、〈舉鼎觀畫〉、〈太白醉寫〉等一百多齣徽劇劇目。並有「徽班傳授」的說法世代相傳。又如湖南長沙，由於徽商成爲當地商業的主要力量，有的與官員豪紳換帖、聯姻，有財有勢，於是徽班得以立足生根，致使徽調成爲長沙湘劇的一部分。長期保存著原唱安慶調、高撥子、噴吶二黃的〈偷鷄〉、〈大長生

<sup>⑩</sup> [清]李斗，汪北平、涂雨公點校：《揚州畫舫錄》，收入《清代史料筆記叢刊》（北京：中華書局，1960年），卷5，頁131。

樂〉、〈水淹七軍〉和〈龍虎鬥〉等劇目。<sup>⑩</sup>

其三，就官員鄉班而言，《中國戲曲志·湖南卷》有云：

乾隆十五年祁陽人陳大受曾任兩廣總督，後以冢宰入值軍機，其子輝祖（玉亭）乾隆後期又為廣西巡撫，輝祖豪奢，過的是「歌舞叢中酒肉腥」的生活。……因祁陽人在廣西做大官，故湖南一帶戲班去廣西演出者甚多。如郴州藝人劉鳳官於乾隆四十八年前後，名馳兩粵。乾隆以後，祁陽一帶戲班的藝人在桂林收徒傳藝的也很多。……祁陽戲藝人還可以同桂劇藝人同臺演出，至今往來密切。<sup>⑪</sup>

至於民間習俗對戲曲提供廣闊空間，可以說「迄今猶然」，不煩舉例。

余氏腔調流布外地落地生根的四種促成因素，雖然有其共性的看法，但是腔調流播後所產生的現象，和促使腔調變化的緣故，尚有許多種情況，卻是余氏所未暇顧及的。以下先說促使腔調變化的其他緣故。

促使腔調變化的緣故，雖然主要在於流播他鄉，但此外尚有以下四種情況：

## (二)腔調因演唱方式而變化成長

清初劉廷璣《在園雜誌》，卷三云：

舊弋陽腔，乃一人自行歌唱，原不用衆人幫合，但較之崑腔則多帶白作曲，以口滾唱為佳。而每段尾聲仍自收結，不似今之後臺衆和，作啾啾囉囉之聲也。江西弋陽腔，海鹽浙腔，猶存古風，他處絕無矣。<sup>⑫</sup>

<sup>⑩</sup> 中國戲曲志安徽卷編輯委員會：《中國戲曲志·安徽卷》（北京：《中國 ISDN 中心，1993年），頁17。

<sup>⑪</sup> 中國戲曲志編輯委員會：《中國戲曲志·湖南卷》（北京：文化美術出版社，1990年），頁16。

<sup>⑫</sup> 〔清〕劉廷璣：《在園雜誌》，收入嚴一萍選輯：《遼海叢書》（臺北：藝文印書館，1971年《叢書集成續編》），第4集，卷5，頁1。

若此，則弋陽腔原來沒有幫腔，後來有了幫腔，腔調自然起了變化。又流沙〈肆、四平腔與平調辨·二、由高腔衍變的平調〉所云：

在弋陽腔後期的發展上，其幫腔特點的變化是非常突出的。……如江西青陽腔、浙江新昌調腔及四川川劇高腔等其幫腔都已經變成分段體的形式。以江西青陽腔為例：第一段由演員來唱，第二段由鼓師接腔，第三段才是其他伴奏人員（即司鈸、司鑼者）合幫。這種形式可能是青陽腔首創的。因為弋陽腔、四平腔等至今依然是齊幫形式。為區別於弋陽腔幫腔形式，青陽腔才將這種幫腔名之為「調腔」（或接調），所謂「調腔」就是調高腔。……弋陽腔在後期產生的許多流派，不僅四平腔是根據幫腔特點來命名，而且諸如調腔和平調等名稱的確立，都和幫腔特點有關。（《明代南戲聲腔源流考辨》，頁90-91）

後期的弋陽腔，其幫腔方式分作三段，由演員、鼓師和伴奏人員接調而唱，就變成了一種新腔調叫「調腔」，則因演唱方式改異，即有使腔調變化成長的情形。

再進一步從弋陽腔與京腔的關係來觀察。京腔是弋陽腔的重要流派，其共性是「金鼓喧闐，一唱衆和」<sup>⑩</sup>。然而上文引述的王正祥《新定十二律京腔譜·凡例》頁十三至十四所稱「三腔三調」之說。流沙《明代南戲聲腔源流考辨》〈玖、京腔考·三、京腔唱調形成與發展〉，對此「三腔三調」有他的看法：

綜觀三腔三調的產生，可以看出明代弋陽腔的發展大體上是經歷以下階段：在弋陽腔階段上，唱腔僅有「三調」並未出現「三腔」。現在江西贛劇所保存的未經改革的弋陽腔舊調，可算是其原始唱腔唯一代表。在

<sup>⑩</sup> 語出李聲振：〈百戲竹枝詞〉，見楊米人等著，路工編選：《清代北京竹枝詞（十三種）》，頁157，「弋陽腔」條小注。

符號標記上，弋陽腔只註明【翻高調】與【落下調】兩種。因為主要唱腔是流水板唱法，構成了古老弋陽腔的基本特徵。明代傳入北京的弋陽腔，最初必定是這樣的情況，在弋陽腔變成青陽腔的階段，其「三調」仍與弋陽腔相同。但是青陽腔受崑山腔影響較大，在唱腔節奏上開始講究板眼變化，不僅有慢板、緊板之分，而且還出現小板，如實板、漏板、開口板等。豈知這種開口板又分頂板、二字板、三字板、四字板等，而開口板唱法與京腔中的三腔是基本相同。由此可以證明，弋陽腔衍變成京腔的主要標誌就是三腔的形成。王正祥所謂「更為潤色」其腔，正是從板眼上入手，以增加唱腔旋律性，從而改變弋陽腔的流水板唱法。這種變化有可能是以後入京的青陽腔對其影響的結果。（頁215-216）

可見弋陽腔之變化而為京腔，主要是其歌唱方式由三調而至三腔的完成。

腔調因演唱方式改變有時會促使曲牌體變為板腔體。流沙《明代南戲聲腔源流考辨》〈柴、徽池雅調淺談·四、滾調發展與徽池雅調曲體變化〉，對此情況有所說明<sup>⑮</sup>，他說：青陽腔與徽州腔的結合，進而在皖南形成著名的徽池雅調。徽池雅調是根據聲腔發展的需要，進一步發展了青陽腔滾調，從而創造一種新的曲體形式。和明代弋陽腔一樣，在安徽形成的青陽腔也是長短句體，其曲牌唱腔不僅有固定詞格而且還具有完備的板眼形式。這種唱腔雖然帶有滾調的唱法，但是有限的滾調詞句並不能影響整個曲牌的結構形式。而徽池雅調則大量增加滾調詞句，使青陽腔滾板在唱腔中佔重要地位，使其固定的曲牌詞格無法保留而必須打破曲牌體結構，從而創造一種新的曲體有點類似板腔體的音樂形式：套板—（鑼鼓）—起調—疊板（正曲）—合頭或尾聲。事實上這種新的曲體只有起調和合頭（或尾聲）還保留原有曲牌的唱腔；也因此徽池雅調

<sup>⑮</sup> 流沙：《明代南戲聲腔源流考辨》，頁169-178。

對於青陽腔原有曲牌名稱沒有保留的必要，有些出於徽池雅調的劇種，後來乾脆就用「青陽腔」作為曲牌的名稱，如山東柳子戲、大弦戲及山西萬泉清戲等，就有【大青陽】、【青陽】、【青陽死板】和【三板青陽】的名稱在劇本中出現。這顯然是高腔戲曲向板腔體發展的必然結果。

### (三)腔調由鄉村進入城市而發生變化

流沙〈肆、四平腔與平調辨·一、四平腔命名由來〉云：

現在贛劇弋陽腔俗名為「八平高腔」，實際上就是八個韻頭的高腔；而浙江婺劇中西安高腔（流行於衢州一帶）俗名為「四平高腔」，則是四個韻頭的高腔。……韻頭愈多，特色就愈強烈；反之，高亢激越的特色就被沖淡了。而弋陽腔為適應城市觀眾需要，在演唱風格上削弱其高亢激越的特色，最有效的辦法就是減少幫腔句的韻頭。所以稍變弋陽的四平腔，才能夠「令人可通」。（《明代南戲聲腔源流考辨》，頁86）

可見弋陽腔由鄉村進入城市。為適應城市觀眾，乃減少幫腔句的韻頭以削弱其原本高亢激越的特色，乃謂之「四平腔」。

### (四)腔調因藝術家唱腔改良而變化提升

筆者在〈從崑腔說到崑劇〉<sup>⑩</sup>一文中，有這樣的結論：

就崑山腔而言，其源生必與當地人群相源起。記載中的「顧堅」乃元末之聲樂家，曾以其「唱腔」改良過崑山腔；而「周壽誼」所歌的「月子彎彎照九州」，正以歌謠為載體所呈現的崑山土腔，所以明太祖視之為

<sup>⑩</sup> 此文於二〇〇〇年十一月二十三日至二十四日，已在國立臺灣大學中國文學系所舉辦「臺靜農先生百歲冥誕學術研討會」上發表，收入《臺靜農先生百歲冥誕學術研討會論文集》（臺北：國立臺灣大學中國文學系，2001年），頁103-157。

「村老兒」，而他既生於宋代，則可視此「土腔」於宋代即已如此。

（頁153-154）

崑山腔在明代正德之前，和海鹽、餘姚、弋陽等腔調一樣，都只有打擊樂，祝允明甚為不滿，由於他是長洲人，所以對崑山腔「度新聲」，有所改革；他的改革應當偏向散曲清唱。另外陸采更作《王仙客無雙傳奇》從戲曲上提昇崑山腔的藝術。這時的崑山腔在嘉靖間已經有了笛、管、笙、琵琶等管絃樂的伴奏，而且在邵燦《香囊記》的影響之下，如沈采、鄭若庸、陸采等也附庸而興起駢儷化的風氣來。於是崑山腔在與海鹽、餘姚、弋陽並列為南戲四大腔調之餘，用崑山腔來演唱的明代「新南戲」劇本，被呂天成改稱作「舊傳奇」而著錄在他所著的《曲品》就有二十七本之多。這時的「崑劇」或「舊傳奇」劇本都已趨向優雅化了。

到了嘉靖晚葉魏良輔和梁辰魚更衣鉢相傳的作為領導人，為崑腔曲劇更進一步的改革，創為「水磨調」。我們現在所謂的「崑曲」、「崑劇」，其實指的就是「水磨調」的嫡裔。

魏良輔創發「水磨調」是通過與同道切磋和對樂器添加改良而來的。那時過雲適、袁髯、尤駝三人是他的前輩。他自嘆不如過，而袁、尤二人則對他折服。和他同時的吳中善歌者有陶九官、周夢谷、滕全拙、朱南川、張小泉、季敬坡、戴梅川、包郎郎、陸九疇、宋美、黃問琴、周夢山、潘荆南、張梅谷、謝林泉，以及他的女婿張野塘，他的弟子安撫吉、周似虞、張新、吳芍溪、任小泉、張懷仙等，不是和他切磋，就是作為他的羽翼；他可以說是博取眾長而成就新猷的一代宗師。

崑山腔的樂器，在魏良輔之前已有笛、簫、笙、琵琶，他創發「水磨調」時又和他的同道加入了三弦、箏、阮等絃樂器，使之成為以笛為主的管絃眾樂合奏，一方面強化了「水磨調」的音樂功能，一方面也解決了「北曲崑唱」的扞格，從而成就了「聲則平上去入之婉協，字則頭腹尾音之畢勻；功深鎔琢，氣

無烟火，啓口輕圓，收音純細」<sup>⑩</sup>，傳衍至今而最為高尚的中國傳統藝術歌曲「水磨調」。

梁辰魚直接繼承魏良輔衣鉢，由於他為人風流豪舉，精於度曲，一絲不苟，名聲非常大；雖然同時的汪廷訥《獅吼記》、張鳳翼《紅拂記》、高濂《玉簪記》等也都以「水磨調」演唱；但終被梁氏所創作的散曲《江東白苧》和戲曲《浣紗記》所淹，而獨享「崑劇開山」之名。

#### (五)腔調也有由曲牌逐漸發展蛻化而形成者

腔調也有由曲牌逐漸發展蛻化而形成者，如流行於山西大同及雁北的「咳咳腔」，據說是由金元北曲【耍孩兒】蛻化而來；又如流行於河南及湖北東部、河北南部的「越調」，相傳為元明時北曲越調中的曲牌，結合當地民間小調並吸收弋陽諸腔曲調而形成。又如流行於山東、江蘇、河南、河北的「柳子腔」，一說是由明代弦索小曲【山坡羊】、【鎖南枝】、【黃鶯兒】、【駐雲飛】、【柳子】等發展而形成。

### 七、腔調流播所產生的現象

其次腔調也會因為流播而產生種種現象，那是因為腔調流播至某地與某地方言歌謠為載體的腔調，亦即土腔結合所引起的變化，其變化現象，據筆者觀察，有以下九端：

(一)腔調流播至某地與某地腔調結合而本身為強勢者：這種現象如上文所舉《南詞敘錄》所云謂弋陽腔出於江西，兩京、湖南、閩廣用之；餘姚腔出於會稽、常、潤、池、太、揚、徐諸州用之；海鹽腔出於海鹽，嘉、湖、溫、台諸

<sup>⑩</sup> 沈龍綏：《度曲須知》，頁198。



州用之。其所謂「用之」的地方，就是弋陽腔、餘姚腔、海鹽腔從其源生地流播的地方，而這些地方猶然「用之」，則可見三腔「勢力」雄於流播地的方言歌謠，雖或因之略有變化，但總體仍在三腔體系之中。又如潘之恆在《鸞嘯小品》卷二〈敘曲〉（亦見潘氏《互史抄》）亦云：

魏良輔其曲之正宗乎？張小泉、朱美、黃問琴，其羽翼而接武者乎？長洲、太倉、崑山，中原之音也，名曰崑腔；以長洲、太倉皆崑所分而旁出者也。無錫媚而繁，吳江柔而清，上海勁而疏。三方者猶或鄙之；而毘陵以北達於江，嘉禾以南濱於浙，皆逾淮之橘，入谷之鶯矣。遠而夷之，勿論矣。間有絲竹相和，徒令聽熒焉；適足混其真耳，知音無取也。（《曲話》，頁8）

可見崑山腔流播到無錫、吳江、上海，雖然仍較強勢，但與當地方言歌謠融合之後就產了「媚而繁」、「柔而清」、「勁而疏」的地方性特色，至於流播至更遠的「毗陵以北達於江，嘉禾以南濱於浙」等地方，則較諸長洲、崑山、太倉等蘇州核心的吳語地區，其情味又要更隔一層了。又譬如作為梆子腔源頭的秦腔，流播至陝西而蒲州梆子（亦稱蒲劇）、中路梆子（亦稱晉劇，在太原）、北路梆子（亦稱代州梆子），又流播到河南而有河南梆子（亦稱豫劇）、南陽梆子、懷梆，亦流播到河北而有河北梆子，更流播到山東而有山東梆子、萊蕪梆子、東路梆子，而其往南流播於四川者則被稱作「亂彈」。

由以上所舉的例子，可以看出生命力強的腔調流播到各地，雖不免被當地方言歌謠所影響，但皆能保持原本之特色，亦即均有構成「腔系」的能力。

**(二)腔調流播至某地與某地腔調結合而本身為弱勢者：**這種情況，譬如魏良輔《南詞引正》云：

腔有數樣，紛紜不類。各方風氣所限，有崑山、海鹽、餘姚、杭州、弋陽。（頁239）

魏氏所舉的這五種聲腔都用來歌唱南曲戲文，南曲戲文形成於南宋光宗紹熙間

(1190-1194)的溫州，自然用溫州腔演唱，後來流播到崑山、海鹽、餘姚、杭州、弋陽等地，由於溫州腔本身較諸流播地的腔調為弱勢，便被當地腔調所涵融而消失了。但溫州腔於宋度宗咸淳間(1265-1274)流播到江西南豐，仍稱「永嘉戲曲」，明指溫州腔較諸南豐土腔為強勢<sup>⑩</sup>。又如湯顯祖〈宜黃縣戲神清源師廟記〉云：

至嘉靖而弋陽之調絕，變為樂平，為徽、青陽。<sup>⑪</sup>

可見嘉靖年間弋陽腔流傳到樂平變為樂平腔，到徽州變為徽州腔，到青陽變為青陽腔。亦即弋陽腔被流播地所涵融而成為當地腔調的滋養和成分，其緣故亦因弋陽腔較諸為弱勢腔調。又清劉廷璣《在園雜誌》云：

近今且變弋陽腔為四平腔、京腔、衛(當作「徽」)腔，甚且等而下之，為梆子腔、亂彈腔、巫娘腔、瑣哪腔、囉囉腔矣。(卷3，頁1)

看來弋陽腔雖然流播力強，但被涵融的情況也不少。

(三)腔調流播至某地與某地腔調結合而本身與之勢均力敵者：如天柱外史《皖優譜》云：

降及盛清，安慶迺取二黃腔創製新聲，由石牌腔或樅陽腔之高撥子腔，成為徽調。<sup>⑫</sup>

可見石牌腔和高撥子在「徽調」中是並立的兩種腔調。又明嘉靖丙寅年(四十五，1535)刊刻有《重刊五色潮泉插科增入詩詞北曲勾欄〈荔鏡記〉戲文》<sup>⑬</sup>，則潮州調與泉州調可並用於戲文之中。又如巴陵戲以彈腔為主，兼唱崑腔。又

<sup>⑩</sup> 見〔元〕劉壎：〈詞人吳用章傳〉，《水雲村稿》，收入《四庫全書珍本·四集》(臺北：臺灣商務印書館，1973年)，第289冊，卷4，頁3-5。文中云：「至咸淳永嘉戲曲出，潑少年化之，而後淫哇盛，正音歇然。」

<sup>⑪</sup> 〔明〕湯顯祖：〈宜黃縣戲神清源師廟記〉，《明代文論選》(北京：人民文學出版社，1993年)，頁281。

<sup>⑫</sup> 天柱外史：《皖優譜》(安徽：安徽省文化局劇目研究室翻印，1939年春撰者識於上海)。

<sup>⑬</sup> 《荔鏡記戲文》收入《全明傳奇》，第167冊。

衆所周知的西皮腔與二黃腔合流勢均力敵而稱爲「皮黃腔」，以「皮黃腔」爲重要腔調的劇種有京劇、徽劇、宜黃戲、漢劇、婺劇、安慶彈腔、湘劇、祁劇、贛劇、粵劇、廣東漢劇、閩西漢劇、桂劇、崑劇、絲弦戲、川劇、滇劇、陝西漢調二黃、山西上黨二黃等，可見其西皮、二黃結合後之「複合腔」亦是強勢腔調，故可流播廣遠而自成腔系。

另外亦有三種以上腔調結合爲一劇種而並存者，是爲多腔調劇種，如衡陽湘劇贛劇、荊河戲、祁劇皆兼容高腔、崑腔、彈腔三種腔調，辰河戲兼容高腔、低腔、崑腔、彈腔四種腔調，武陵戲兼容高腔、崑腔、彈腔（南北路）和雜腔小調，川劇兼容崑腔、高腔、胡琴腔、彈腔、燈戲五種腔調。

**(四)腔調雖經流播而仍保持原汁原味，亦即不被亦不受流播地語言腔調所影響者：**如越劇、黃梅戲、評劇等。

**(五)腔調有因受流播地影響而發生重大質變者：**如明代中葉以後，由於南戲雅俗兩派聲腔的競爭，處在崑山腔前沿各地並且受其影響的弋陽腔，都發生不同的變化。此時，在浙江西部流傳的「弋陽武班」，唱的是變調的弋陽腔。這個腔調劇種，經過崑山腔的陶冶，採用海笛爲伴奏並廢除人聲幫腔，在演唱風格上帶有濃厚的崑曲韻味，惟其唱調決不是崑山腔<sup>⑫</sup>。

又如湯顯祖〈宜黃縣戲神清源師廟記〉云：

我宜黃譚大司馬綸聞而惡之。自喜得治兵於浙，以浙人歸教其鄉子弟，能爲海鹽聲。大司馬死二十餘年矣，食其技者殆千餘人。（《明代文論選》，頁281）

又明清間鄭仲夔《冷賞》卷四，「聲歌」條云：

宜黃譚司馬綸，殫心經濟，兼好聲歌。凡梨園度曲，皆親爲教演，務窮其巧妙，舊腔一變爲新調。<sup>⑬</sup>

<sup>⑫</sup> 見流沙：〈弋陽武班與低牌子考〉，《明代南戲聲腔源流考辨》，頁267。

<sup>⑬</sup> 〔明〕鄭仲夔：《冷賞》，收入嚴一萍選輯：《原刻影印百部叢書集成》（臺北：藝文印書館，影印清道光蔡氏紫黎華館重雕乾隆金忠淳輯刊《硯雲甲乙編》本），第515冊，頁4。

可見譚綸帶到宜黃的「海鹽腔」，在譚綸的琢磨提昇和宜黃本地腔調的影響下，「一變」而為「新調」，這「新調」雖未知名稱，但必是以海鹽腔為基礎引發頗大質變的新腔調。

又如清初形成的宜黃腔，流行於撫州、饒州、贛州和閩西一帶。其曲調源於明末的西秦腔，曲調有嗩吶二犯和笛子吹腔，流傳到宜黃時，又受亂彈腔的影響，在板式和調式上都發生變化，二犯改徵調式，吹腔仍用宮調式，定調時都用凡字調，形成了自成一格的聲腔，故又稱二犯或二凡。康熙十八年（1679）徐治公《香草吟》傳〈綱目〉眉批已有「宜黃諸腔」的記載，乾隆年間一度易名為「胡琴腔」，又名「二黃腔」；這也就是西皮二黃中「二黃」的來源<sup>⑭</sup>。

（六）腔調也有因管絃樂器加入伴奏而變化易名者：腔調初起，一般只有打擊樂節奏，沒有管絃樂伴奏，南戲五大聲腔溫州腔、海鹽腔、餘姚腔、弋陽腔、崑山腔都是如此<sup>⑮</sup>。等到加入管絃樂器後必然發生質變而提升藝術水準，如崑山腔在魏良輔之前已運用笛、簫、笙、瑟，使之走上雅化的道路；到了魏氏又加入三弦、箏、阮而創發了「水磨調」。（見拙作〈從崑腔說到崑劇〉）

又陳芳〈「椰子腔」釋名〉云：

椰子腔之命名，係來自其特殊之擊節樂器—椰子。……椰子腔最早只使用打擊樂器，後來其主奏樂器加入吹管，「唱時不吹，吹時不唱」，又因受皮影戲等影響，再加入弦樂器。任光偉〈椰子聲腔探源—兼談戲曲板腔體製之形成與發展〉一文<sup>⑯</sup>研究指出，此後管樂（牌子曲）部分形成吹腔，弦樂部分則形成琴腔。<sup>⑰</sup>

<sup>⑭</sup> 見流沙：〈宜黃腔與二黃探源·宜黃腔三考〉，《宜黃諸腔源流探：清代戲曲聲腔研究》（北京：人民音樂出版社，1993年），頁29-71。

<sup>⑮</sup> 見葉德均：《戲曲小說叢考》（北京：中華書局，1979年），頁1-67。

<sup>⑯</sup> 此文見《中華戲曲》第4輯（太原：山西人民出版社，1987年），頁15-29。

<sup>⑰</sup> 陳芳：〈「椰子腔」釋名〉，《輔仁國文學報》第14集（1999年3月），頁227。

可見原來只有打擊樂「梆子」的「梆子腔」，加入管樂而形成「吹腔」，加入弦樂而形成「琴腔」。

(七)腔調也有因合流而產生新腔者：《綴白裘》第六集〈凡例〉云：（鴻文堂《綴白裘》六集無〈凡例〉，此據寒聲〈關於山陝梆子聲腔史研究中的一些問題〉<sup>⑳</sup>）

梆子秧腔即崑弋腔，與梆子亂彈腔，俗皆稱梆子腔。是編中凡梆子秧腔，則簡稱梆子腔；梆子亂彈腔，則簡稱亂彈腔。（頁133）

又李聲振《百戲竹枝詞》（作於康熙三十五年至四十五年，1696-1706）〈亂彈腔〉云：

渭城新譜說崑梆，雅俗如何占號雙？

縵調誰聽箏笛耳，任他擊節亂彈腔。<sup>㉑</sup>

原注云：「秦聲之縵調者，倚以絲竹，俗名崑梆，夫崑也而梆云哉？亦任夫人崑梆之而已。」據孟繁樹〈論乾、嘉時期長江流域的梆子腔〉一文<sup>㉒</sup>研究指出：出自弋陽腔之徽州腔，經由四平腔之過渡，開始削減原屬弋陽腔特點之人聲幫腔和靠腔鑼鼓，並採用笛子或嗩吶伴奏，逐漸產生一種新聲腔——崑弋腔。明末清初，南下的秦腔與崑弋腔在安慶附近同臺演唱，遂孕育了「梆子腔」。其結合方式有二種：一是以崑弋腔為主體，吸收秦腔的某些特點，形成「梆子秧腔」；二是以秦腔為主體，吸收崑弋腔的某些特點，形成梆子亂彈腔。所以梆子秧腔和梆子亂彈腔，都是秦腔往南流播後，與崑、弋二腔交流所產生的過度性、綜合性聲腔。由於其偏重主體不同，故有秧腔與亂彈腔之區

⑳ 寒聲：〈關於山陝梆子聲腔史研究中的一些問題〉，《中華戲曲》第2輯（太原：山西人民出版社，1986年），頁131-145。

㉑ 見楊米人等著，路工編選：《清代北京竹枝詞（十三種）》，頁157。

㉒ 孟繁樹：〈論乾、嘉時期長江流域的梆子腔〉，《中華戲曲》第9輯（太原：山西人民出版社，1990年），頁147-163。

別。又因爲其均爲安慶班子所使用的聲腔，故訛音爲「安慶梆子」以致合稱「梆子腔」。孟氏的研究可以說對這兩條資料作了最好的解釋。而由此也可見秦腔（梆子腔）與崑腔、弋陽腔合流會產生綜合性新腔「梆子秧腔」和「梆子亂彈腔」，就好像崑腔、弋陽腔合流也會產生「崑弋腔」一般。

（八）腔調有因流播而導致名義混亂者：對此，上文所引《綴白裘》六集〈凡例〉已可見出。李調元《雨村劇話》卷上（成書於乾隆四十年左右，1775）云：

弋腔始弋陽，即今高腔，所唱皆南曲。又謂秧腔，秧即弋之轉聲。京謂京腔，粵俗謂之高腔，楚、蜀之間謂之清戲。向無曲譜，祇沿土俗，以一人唱而衆和之，亦有緊板、慢板。<sup>⑩</sup>

可見弋陽腔因流播地不同而有高腔、秧腔、京腔、清戲等異名同實的稱呼。陳芳〈「梆子腔」釋名〉一文，有這樣的結論：

「梆子腔」是明末清初新興的戲曲聲腔，乃以特殊之打擊樂器——梆子而得名。其音樂特質是高亢激昂。因產生於山陝豫之三角地帶，爲古秦地，故又稱爲「秦腔」。其最早形成之腔調劇種亦稱「秦腔」（陝西梆子）。後「秦腔」乃成爲山陝梆子之專稱。至於「西秦腔」，又名「甘肅調」，則是以秦吹腔爲基礎，產生於甘肅東部、陝西西部之戲曲聲腔。而魏長生第二次入京，風靡一時的「秦腔」，其實應是「琴腔」，即西秦腔傳入四川後，改吹管爲弦樂者。此「琴腔」經由研究發現，乃係吹腔詞格所構成者。故琴腔與秦吹腔實爲同一種音樂成分，只是伴奏樂器有弦樂與吹管之異，因此名稱不同。而清初所謂之「西調」，可能也就是這種秦吹腔所演唱的民歌小曲。所以，其與「琴腔」均爲曲牌體長短句形式，非板腔體上下句形式之陝西梆子。又《綴白裘》中的「梆

<sup>⑩</sup> 〔清〕李調元：《雨村劇話》，收入《中國古典戲曲論著集成》，第8冊，頁46。

子腔」，顯然是江、浙劇壇地方戲曲之具體呈現，或為安慶班子流行時所搬演的劇目。其所使用之聲腔，皆為綜合性聲腔，又名「吹腔」（即石牌腔、樅陽腔）。正反映出秦腔（含西秦腔）南傳後，與崑弋腔交流的結果。以上花部諸腔，俱可以「亂彈」一詞作為代稱或統稱。因此，對於清人著作中的「椰子腔」，實應視上下文而予以適當之解讀，庶幾能透視「同名異義」或「同義異名」的真相。（頁244-245）

可見椰子腔之又名有秦腔、西秦腔、甘肅調、琴腔、吹腔、樅陽腔、石牌腔、椰子秧腔、椰子亂彈腔、安慶椰子、西調、亂彈等，如果不考證名實，真要使人如墜五里霧中。

**（九）腔調流播既廣，其用自殊；流播既久，不免為新興腔調所取代：前者如椰子腔流播的結果：**

- (1)作為單一椰子聲腔：如河南椰子。
- (2)在多腔調劇種中，作為一個獨立腔調，有獨立之演出與傳統劇目：如川劇彈腔。
- (3)與其他腔調結合，仍保有其特性：如浙江紹劇之二凡。
- (4)與其他腔調結合，仍保有某些椰子因素：西皮。
- (5)在一個劇種裏，雖作為一種腔調單獨使用，但未保留劇目與獨立演出形式：如京劇中之南椰子。

以上五點是陳芳於二〇〇〇年在本人所開設「戲曲史專題」課上報告〈椰子腔釋名〉，進一步對椰子腔被運用情況的分析和歸納。其他重要腔系應當也可以比照觀察。至於後者，則以顧起元《客座贅語》卷九頁三十二所載「戲劇」條<sup>⑩</sup>最為典型：

<sup>⑩</sup>〔明〕顧起元：《客座贅語》，收入《四庫全書存目叢書》（臺南：莊嚴文化公司，1995年影印清華大學圖書館藏明萬曆四十六年刻本），總頁243-434，「戲劇」條。

南都萬曆以前，公侯與縉紳及富家，凡有讌會、小集多用散樂：或三四人，或多人唱大套北曲，樂器用箏箏、琵琶、三絃子、拍板。若大席，則用教坊打院本：乃北曲大四套者，中間錯以撮墊圈、舞觀音，或百丈旗，或跳隊子。後乃變而盡用南唱：歌者祇用一小拍板，或以扇子代之；間有用鼓板者。今則吳人益以洞簫及月琴，聲調屢變，益發悽惋，聽者殆欲墮淚矣。大會則用南戲：其始止二腔，一為弋陽，一為海鹽。弋陽則錯用鄉語，四方士客喜聞之；海鹽多官語，兩京人用之。後則又有四平，乃稍變弋陽，而令人可通者。今又有崑山，較海鹽又為清柔而婉折，一字之長，延至數息；士大夫稟心房之精，靡然從好，見海鹽等腔，已白日欲睡，至院本北曲，不啻吹箎擊缶，甚且厭而唾之矣。

據此可見明萬曆前後以南京為中心的南北曲與弋陽、海鹽、四平、崑山諸腔消長的情形。

由以上九項情況的說明，可以概見腔調一經流播，所產生的現象是頗為多樣而複雜的。

## 結 論

通過以上對於所謂「腔調」所作的全面考述，可獲得以下結論：

腔指人的口腔，調指聲音的旋律。所以「腔調」一詞如視之為詞組式結構，則是指口腔所發聲音的旋律；但「腔調」一般視之為聯合式同義複詞，亦即「腔」、「調」對等同義，不像詞組之以「調」為主，以「腔」為附加，也因此的名詞使用上，「腔」、「調」、「腔調」之間每有等同的現象。又我國文字是單形體、語言是單音節，所以是一字一音。音有元音（母音）、輔音（子音）和聲調，又各有發音部位和發音方法。如此再加上與時與地的變化，不同時空就會有不同的語言現象，甚至連相同的音和調也會有音質和調質的差



異；於是就地域而言就會形成不同的方音和方言，不同的方音和方言就會有不同的語言旋律。所以腔調的根本基礎，就是方音憑藉方言所產生的語言旋律。而方音方言既然各有殊異，也自然各有特質。

語言旋律又有純任自然與人工造設兩種現象，它們以號子、山歌、小調、曲牌、套數的形式作為載體，這五種形式越居上位的越接近自然語言旋律，越居下位的越講究人工語言旋律。大抵說來，號子、山歌幾於具備自然的共性；曲牌、套數講求人工制約的藝術；而小調居中，人工與自然參半。而這些載體所含蘊的語言旋律，都必須通過人們口腔的運轉方能顯現出來，運轉後所顯現出來的語言旋律，就是「唱腔」。而腔調即是語言旋律，所以唱腔也就是通過人運轉出來的腔調。由於人運轉的方式和能力有別，所以「唱腔」不止會有優劣，而且也會各具特色。

如果考察作為內部構成成分並影響「腔調」的因素，那麼就有字音的內在要素、聲調的組合、韻協的布置、語言的長度、音節的形式、意義的形式、詞句結構的方式等七種，而這七種因素固然影響自然音律，同時也是憑藉作為人工音律的要件；其影響「唱腔」的因素，除了運轉者先天的音色和後天的運轉能力外，最主要的是載體語言所呈現的意象情趣對運轉者所產生的感染力之深淺厚薄，從而呈現於其運轉方法之中。所以「唱腔」就會有個人特色，其高明者因之產生流派，因之提升腔調的藝術水準，亦即可以對腔調進行改良。

腔調在源地只稱「土腔」，其載體稱「土曲」、「土戲」；其根源之方音、方言，則稱「土音」、「土語」。「土腔」一經流傳便會冠上源地作為名稱，同時產生種種現象，其與流傳地對比而言，有以下九種現象：其一，勢力強過流傳地之腔調者，則以原產地為名而將流傳地腔調涵融於本身之中，如「永嘉戲曲」乃是宋度宗咸淳間（1256–1274）南曲戲文由永嘉流傳到江西南豐，南豐人對永嘉所產生戲曲的稱呼，其「腔調」在產地但為「土腔」，而南豐人則稱「永嘉腔」。其二，勢力弱於流傳地之腔調者，則原產地之腔調被

流傳地土腔所涵融，如永嘉腔戲文（或稱溫州腔）流傳到海鹽、崑山、餘姚、弋陽而成爲海鹽腔、崑山腔、餘姚腔、弋陽腔戲文；如果其流播地域廣大，一路居爲強者，就會產生腔調系統，簡稱「腔系」，一般亦稱之爲「聲腔」，如南戲四大聲腔皆屬腔系，今之高腔、梆子腔亦然。其三，原產地之腔調與流行地之腔調勢均力敵者，則並行各展所長，如西皮、二黃而爲「皮黃」；其與二種腔調以上並行者，則爲多腔調劇種，如湖南衡陽湘劇兼容高腔、崑腔、彈腔；川劇兼容崑、高、胡、彈、燈。其四，雖經流播而仍保持原汁原味，亦即既不被亦不受流播地語言腔調所影響而產生質變者，如越劇、黃梅戲、評劇等。其五，腔調有因受流播地影響而發生重大質變者，如流傳在浙江西部的弋陽武班，唱的是崑味頗濃的變調弋陽腔。其六，腔調也有因管絃樂器加入伴奏而變化易名者，如梆子腔加入管樂而爲吹腔，加入絃樂而爲琴腔。其七，腔調也有因合流而產生新腔者，如崑弋腔、梆子秧腔、梆子亂彈腔。其八，腔調有因流播而導致名義混亂者，如梆子腔之諸多異名。其九，腔調流播既廣，其用自殊；流播既久，不免爲新腔取代。

而「腔調」本身又可以經由以下諸因素而發生變化，或有所成長：其一，因人口遷徙；其二，因戲路隨商路；其三，因官員避籍調遷而家班或鄉班隨行；其四，民間習俗迎神賽會；其五，由鄉村流傳至城市，爲迎合城市人而有所調適；其六，因演唱方式不同而變化；其七，經由歌者唱腔之改良而變化；其八，亦有由曲牌發展形成腔調者。

那麼如果要說明「腔調」、「聲腔」和「唱腔」的關係，則「腔調系統」亦即「腔系」或形成系統的腔調則謂之「聲腔」，經由歌者運轉的腔調謂之「唱腔」；而「腔調」的基礎既建立在方音方言的語言旋律之上，則在任何時空裏，只要有一群人聚居就會存在，它必須經由流播至他方，才會被冠上源生地作爲名稱；而一旦見諸記載，則往往是已經流播的重要腔調。

本文之外，筆者另有〈從崑腔說到崑劇〉一文，緣故是崑腔、崑劇最受矚

---

目，而且問題頗多，因在本文和學者研究基礎上重新探討，以抒己見；又由腔調所產生之「腔調劇種」，其與「體製劇種」間之關係，筆者也有〈論說「戲曲劇種」〉一文；至於其他古腔調，則葉德均《戲曲小說叢考·明代南戲五大腔調及其支流》、流沙《明代南戲聲腔源流考辨》等言之已詳，而諸多地方腔調，論者方興未艾，亦非一己之力所能盡述；因之，本文就此打住。

# 論說「腔調」

曾 永 義

## 提 要

本文對腔調作全面性之探討：考釋腔調之基礎命義為「語言旋律」。前人對「腔調」的體會和認知的歷程是從自然語言旋律到人工語言旋律。對於作為有機體「腔調」本身的考察，從其內在構成要素、外在用以依存的載體、所以呈現的人為運轉三方面著手。得知字音要素、聲調組合、韻叶布置、語言長度、音節形式、詞句結構、意象情趣感染力七方面為腔調內在構成要素，也是同時或隱或顯以影響腔調的關鍵。而其外在載體則取號子、山歌、小調、曲牌、套數討論，號子山歌小調大抵為自然語言旋律，而曲牌套數則講究人工語言旋律。越偏向人工，則對歌者制約越大；越偏向自然，則歌者可發揮的空間越多。而其呈現人為的運轉即是「唱腔」，主要藉前人理論說明其修為，而認為受到載體語言意象情趣的感染力影響最大。其次有關腔調變化和流播也是極重要的問題，乃以一章五節八點論「促使腔調變化的緣故」，以一章九節舉例說明「腔調流播所產生的現象」。凡此多為一己所見，希望藉此引發學者的共鳴和討論。

---

## On the Tune Patterns of Chinese Drama

TSENG Yung-i

This paper explores comprehensively the *ch'iang-tiao* (tune pattern) of Chinese drama, to explicate the fundamental meaning of *ch'iang-tiao* as “linguistic tune.” *Ch'iang-tiao* was understood through the transformational process from natural linguistic tunes to artificial ones. Taking *ch'iang-tiao* as an organic body, any meaningful study must start from its internal constitutive elements, and then extend to its external vehicles and artificial employment for artistic presentation. Based on this understanding, I propose the tonal features, tonal combination, rhythmic arrangement, linguistic length, syllabic form, sentence structure and imagistic affective power to be the internal constitutive and nuclear elements which more or less shape the tune patterns of Chinese drama. The external vehicles are the *hao-tzu*, *shan-ko*, *hsiao-tiao*, *chü-p'ai* and *t'ao-shu*. While *hao-tzu*, *shan-ko* and *hsiao-tiao* are primarily natural linguistic tunes, the *chü-p'ai* and *t'ao-shu* are understandably artificial linguistic tunes. The more artificial the tunes are, the more restraints the singers have to accommodate; the more natural the tunes appear, the more freedom the singers would enjoy. The term “artificial employment” refers to the actual singing of the artist, for the understanding of which we are greatly indebted to earlier critics; it is about the affective powers of the performance of the artist. In addition, concerning the transformation and

---

circulation of the tune patterns, I explore the factors which impel the transformation of tune patterns of Chinese drama, and explicate the phenomena resulting from the circulation of the tune patterns.

**Keywords:** drama    *ch'iang-tiao*    artificial employment  
linguistic tune