

論詞與音樂的關係及後世詞譜的缺失

洪惟助*

一、詞與音樂的關係

詞是音樂文學，是歌詞與音樂結合的文體。歌曲的產生大概有三種情形：(一)先有詞，而後付樂工譜之。如漢武帝立樂府，使司馬相如等人製詞，李延年以曼聲協律。(見《漢書·禮樂志》、《文心雕龍·樂府篇》) 西方的藝術歌曲大都先有詞，而作曲家依其詞譜曲，中國近代受西方音樂教育者，也大都如此。當然作曲家爲了曲體與旋律的要求，有時會與作詞者商量（也有不商量的），改動部分的歌詞。(二)即興作曲，詞與曲同時產生。如箕子〈麥秀之歌〉、漢高祖〈大風歌〉等可能是即興作曲，許多民歌初作時也應是即興作曲（當然有些是根據舊曲調，而實之以詞的）。(三)依據舊有的曲調而填以新詞。這種情形似乎在詞體形成以後特別興盛。詞、散曲、各種戲曲大都如此。

詞、散曲多是據舊有的詞牌、曲牌音樂填詞，各種戲曲音樂，不論曲牌體劇種、板腔體劇種，也多是根據舊有的曲牌、板腔填詞。依據舊有音樂填詞者極多，依新詞作曲者極少。這顯示了中國人喜歡有限度的創造、有限度的改革，不喜歡大幅度的改變、全新的創造、全面的改革；這種保守的民族性，不只表現在音樂上，在文學、在其他各方面也大都是如此。因此，在民國初年，許多留洋的學者對中國的這種現象表達了極度的不滿，像趙元任在他的《新詩歌集》序中就說：全部的京戲音樂抵不上半齣的西洋歌劇。①

詞牌的來源大抵有三類：一、當代民間歌曲；二、前代流傳下來的歌曲；三、

* 中央大學中文系教授。

當代人的創作。這些歌曲爲人所熟悉、愛好，於是便有人根據它的曲調來填詞，這些歌曲便成了詞牌。

在詞樂未亡以前，人們乃是依據熟悉的曲調填詞，儘量地以詞就樂，但歌詞爲了適切地表達情意，在不破壞詞牌的曲式和特色下，可做一些改變，如增字、減字，改變字的四聲，甚至增句、減句。新詞成，它的音樂旋律可以爲適應新詞作有限度的改變。從現存的散曲、戲曲音樂可以得到證明。像崑曲，同曲牌，音樂旋律不盡相同，歌詞的句法、四聲也不盡相同。其他的劇種音樂也都是如此。

楊蔭瀏在他的《中國音樂史大綱》中有很好的說明和比喻，他說：

每個曲牌，幾乎都是由長時期的傳統而來。我們可以作如此的設想：每個曲牌的最初一曲，在創作之後，必曾被多人愛好；有人愛好，就有人做出新詞，以配合此已有的調，因而利用這已有的調，來歌唱他的新詞。中國文字的本身，是有調的關係的；新寫的詞，很難使每一個字，完全適合，於是不得不將原調改變一下，以遷就新詞。但原調若改變得太多，便會損害音樂方面已成的統一性，或者至少會改變那已得人愛好的曲調的情趣。所以，必欲應用舊調寫作新詞，則曲調雖免不了局部的改變，然改變必得有其限度，而對於新作的詞，便必須加以限制。利用舊曲，必得填詞，就是因爲這個緣故。每個曲牌，好像一所房屋的間架，音樂的大體結構有定；每首爲了歌唱而新填的詞，好像房屋內外精細的布置及裝飾，可以變化多端，而無害於大體。宮調譜的任務，是臚列各個曲牌的大體輪廓，供人採用。②

宋詞音樂，今只見姜白石自度曲十七首，詞樂多已亡佚，然從現存的宋詞中，稍加比較，即可看出同詞牌，每一個字的四聲不盡相同，字數、句法也可以有異，此前人論述、舉例已多，茲再舉張先、蘇軾和同時之人楊元素的自撰腔〈勸金船〉

① 趙元任《新詩歌集》，民國十七年六月初版。民國四十九年一月增訂臺一版，臺灣商務印書館出版。它的〈序〉共有十六頁，有很長的文字比較中西音樂的不同，他認爲中國音樂落後西方音樂數百年。在第四頁中有一段話：「從材料的窮富上看，全體的皮簧裏音樂的花樣不夠Sullivan編半齣Mikado。」更遑論華格納（Wagner）等作曲家的大型歌劇了。

② 臺灣學藝出版社民國六十五年版二六六頁。書名改爲《中國音樂史》，人名改爲「楊隱」。

(又名〈泛金船〉) 於後：

勸金船 張先

流杯堂唱和翰林主人元素自撰腔

流泉宛轉雙開竇，帶染輕紗皺。何人暗得金船酒，擁羅綺前後。綠定見花影並照，與豔妝爭秀。行盡曲名，休更再歌楊柳。 先生飛動搖瓊甃，隔障笙簫奏。須知短景歡無足，又還過清晝。翰閣遲歸來傳騎，恨留住難久。異日鳳凰池上，爲誰思舊。

泛金船 蘇軾

流杯亭和楊元素

無情流水多情客，勸我如相識。杯行到手休辭卻，似軒冕相逼。曲水池上，小字更書年月，還對茂林修竹，似永和節。 纖纖素手如霜雪，笑把秋花插。尊前莫怪歌聲咽，又還是輕別。此去翱翔，徧上玉堂金闕，欲問再來何歲，應有華髮。

二詞字數不同，有些字的四聲亦有異，可證宋詞亦如後世的散曲、戲曲音樂一樣，可以增字、減字、字的四聲也不必與原作全部相同。只是到南宋末，詞樂漸亡，反而產生死守「一定不易之譜」的詞家，如張炎《詞源》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〈賦鶴仙〉一詞云，(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」字意不協，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，矧歌者豈特忘其聲字矣。

但我們從現存的宋詞作品考察，這種完全死守一定不易之譜的作品仍極其少

數；即使方千里等人和周邦彥詞，其字數四聲亦非完全與周詞相同。

二、後世詞譜的缺失——以《詞律》為例

詞樂未亡以前，填詞的情形，大概如上所述。當時的詞律即是依樂填詞，可以增字、減字，有些字的四聲可以改變，在唱時畧為改變音樂旋律以適應新詞。

但在詞樂亡後，產生了許多詞譜，其中以萬樹《詞律》被認為最權威之作，後出的詞譜幾乎都難出其窠臼。然而《詞律》是否那麼權威？我們今天來看它，仍覺得它有許多的不當。

《詞律》等詞譜所以產生許多缺失，它的根本原因就在於不明樂理、不明詞樂的特色。茲畧舉數端於后：

一、不明增字、減字、襯字之理，不知音樂旋律可以為適應新詞做有限度的改變。因此，同詞牌字數畧有增減，或四聲畧有較多的差異，則列為另一體，造成詞譜的繁瑣。甚至夢窗〈唐多令〉「縱芭蕉不雨也颼颼」句，萬樹註云：「誤刻多一字」。江順詒《詞學集成》卷二對此有所批評，云：

在音則為襯聲、纏聲，在樂則為散聲、贈板，正（按：當為「在」字之誤）詞曲則為加襯字，為旁行增字，曲之增字寫於旁行，故易知。詞之增字，則知之者鮮矣。前引夢窗〈唐多令〉以證之，凡詞之調一而體二、三至十餘者，皆增字之旁行並入正行也。故一調而同時之人共填，體各小異，實增字任人增減，無戾於音，又何害於詞？流傳至今，迷如煙霧。萬氏作《詞律》，苦心孤詣，遠紹旁搜，苟知增字、襯字，詞與曲同，則提綱挈領，得其製調之本，詞又何至列數體，嘵嘵置辯而無所折衷哉？

又云：

詞體叢雜，各家詞譜皆少探源之論。自別名為曲，而詞遂不歌，非不歌，實多不合律，不能歌耳。歌有纏聲，曲多增字，而詞本亦可歌，何以無纏聲增字？始悟詞之字句，一調而多寡不同，且至數體者，皆增字不旁行之誤也。

又云：

萬紅友〈唐多令〉註謂「『縱芭蕉不雨也颼颼』，誤刻多一字，《詞統》註『縱』字為襯字，襯之一說，不知從何而來？詞何得有襯字乎？」詒案：詞何以必

不准有襯字，而謂誤刻多一字，真是牽強。又云「此句上三下四，應註『也』字爲襯；然『也』字必是誤多，不可立襯字一說以混詞格。」詒案：此詞誤多一字，多得如此好即不誤矣。詞格不准襯字，是何人之格？何以同一調，一人填之，忽多一字，忽少一字，有是格乎？總之，紅友一生之誤，誤在不明音律之源，遂謂樂府與詞異，詞與曲異，不能知一篇之音律，遂謂多一字爲誤，少一字亦爲誤，殊可笑也。

二、《詞律》等詞譜只注平仄，不注四聲，更不注陰陽。詞乃合樂的文學，仄分上去入，三聲的聲調不同，其音樂旋律必然要不同，即陰陽的聲調亦不同，音律旋律也自然要有異；否則，令人聽不懂唱的是什麼，或誤解其意。我常舉現代歌曲〈綠島小夜曲〉爲例，「椰子樹的長影」總令人聽成「耶子酥的蒼蠅」，其實「椰」與「耶」，「長」與「蒼」，都只是陰平與陽平的差異。我兒子小時在唱劉家昌的〈中華民國頌〉，「中華民國」四個字，我總聽成臺語的「一碗米糕」；以普通話來說，它把「中」的音樂譜成接近上聲（更適合入聲，但普通話沒有入聲），「華」譜成陰平，「民」亦譜成陰平，「國」也譜成陰平，如不知其字，真不曉得唱的是什麼。

作詩可以只論平仄，合樂的詞曲是必然要講究四聲，甚至陰陽的。

三、《詞律》遇去聲字就說妙，遇上去、上去連用就更說妙了。如周邦彥的〈蕙蘭芳引〉，《詞律》云：

瑩、鏡、斷、對、未、更、倦、厭、但、夢、故、後、障是處、更、寄、舊、遞、但、夜、奈、等字，俱用去聲，妙絕。而「瑩」下用「晚」，「厭」下用「旅」，「夢」下用「繞」，「奈」下用「枕」，俱去上。「草未」「想故」「寫寄」又俱上去。且用「鏡」，則上隔字用「點」；用「館」，則上隔字用「對」；用「管」，則上隔字用「更」。此種乃詞中抑揚發調處。所以美成爲詞壇宗匠，而製律造腔，稱世周郎也。

周邦彥〈蕙蘭芳引〉共八十四字，去聲二十一字，都說妙，去上、上去連用則是「詞中抑揚發調處」。萬樹在詞樂既亡之後，怎知二十一個去聲字都妙絕，十個去上、上去連用或隔字用去上、上去者都是「詞中抑揚發調處」？那麼，平聲、入聲、上聲單用都不妙了？萬氏完全忘了詞是合樂的文學！

〈點絳脣〉詞，《詞律》收趙長卿作。註云：「『翠』字去聲妙甚，『砌』字、『淚』字亦去，俱妙！凡名作皆然，作平則不起調。」

徐棨《詞律箋榘》卷三對萬氏之說亦表達強烈的不滿。云：

宮調既亡之日，何以知其為妙？更何以限定其聲乎？且凡詞律之所謂妙者，以及其所謂不可易者，皆必去聲；豈去聲可知，而他聲則不可知乎？此調偏考宋作，幾及百家，而詞則將二百，於萬氏所舉去聲三字，用平者，已得其半，而用上入者，又得其三，蓋全用去聲者十分之二三耳。即以名家而言，如山谷、淮海、酒邊、夢窗輩，皆未嘗拘此。而趙長卿《惜香樂府》中，此調十數首，有「翠」字用平者，云「司花先放江梅吐。」有「砌」字「淚」字用平者，云「離家千里，」又云「眉山歛秀，」若此三字之用上入者，則更指不勝屈。即此三字而外，亦有通體者，如三字句云：「人已遠，」「已」字上聲，則誠少見。又過片云：「去年如今，」則恐誤字矣。《詞律》所譜者趙詞，以謂名詞必如此，今即趙詞證之，當可釋然。萬氏之言曰：「時人有於『翠』字用平，而『砌成』句，用平平仄仄，是不深於詞者。」豈知宋人已多，已實未考，固不可以責時人也。③

萬氏之說對後世頗有影響，吳梅解釋「務頭」為：「大抵陽去與陰上相連，陰上與陽平相連，或陰去與陽上相連，陽上與陰平相連亦可。每一曲中，必須有三音相連之一二語或二音（或去上、或去平；或上平，看牌名以定之。）相連之一二語，此即為務頭處。」（見《顧曲塵談》第一章〈原曲〉）蓋脫胎於萬氏之說。

「務頭」乃曲中最精彩的地方，最勝妙之處，④元·周德清《中原音韻》有〈定格〉四十首，在指為務頭處，論及四聲者（或謂好、妙，或謂起音……）：陽平有七次，上聲十次，去聲、上去、去上各一次。四十首中論及字音（包括務頭）之好、妙、起音……者，總計：陰平五次、陽平十四次，上聲二十五次，去聲十次，上去九次，去上六次。

③ 見《詞學季刊》第二卷第四號，頁一〇五。

④ 見拙著〈吳梅務頭之說商榷——並論評明清以來曲學者對務頭之解說〉，收入《第一屆清代學術研討會論文集》，民國七十八年十一月，中山大學中文系編印。

周德清論字音之妙、好，四聲皆有，而上聲最多，其次陽平；去聲及上去、去上連用，反而比較少。而由其文意，可知其所謂妙、好，乃是字音與音樂結合得妙、好。如〈寄生草〉一曲，周氏云：「最是『陶』字屬陽，協音；若以『淵明』字，則『淵』字唱作『元』字，蓋『淵』字屬陰。」又〈迎仙客〉云：「妙在『倚』字上聲起音，一篇之中，唱此一字。……」可見音樂文學，四聲任何一聲皆可以妙、好。《詞律》等詞譜往往僅就文詞而論某字去聲妙，某二字去上、上去妙，實在大不妥。⑤

《詞律》等詞譜以著者當時所能收到的詞作統計、歸納出所謂格律；然而統計不周全，歸納不周延，又不明詞與樂結合之理；作為參考可以，如以之為準則，可能就不妥當了。

⑤ 參見註④。