

倚聲探源

——对宋词本体的研究

郑绍平 赵卫华 董昌武 刘中庆 著

學苑出版社



倚 聲 探 源

——對宋詞本體的研究

鄭紹平 趙衛華 著
董昌武 劉中慶

學苑出版社

圖書在版編目 (CIP) 數據

倚聲探源：對宋詞本體的研究 / 鄭紹平等著．

— 北京：學苑出版社，2011.5

ISBN 978-7-5077-3777-6

I．①倚… II．①鄭… III．①宋詞—詩詞研究

IV．①I207.23

中國版本圖書館 CIP 數據核字 (2011) 第 072290 號

責任編輯：潘占偉

封面設計：徐道會

出版發行：學苑出版社

社 址：北京市豐臺區南方莊 2 號院 1 號樓

郵政編碼：100079

網 址：www.book001.com

電子信箱：xueyuan@public.bta.net.cn

銷售電話：010-67675512 67678944 67601101 (郵購)

經 銷：新華書店

印 刷 廠：北京信彩瑞禾印刷廠

開本尺寸：710×960 1/16

印 張：22.5

字 數：412 千字

版 次：2011 年 6 月第 1 版

印 次：2011 年 6 月第 1 次印刷

定 價：49.00 元

序一

擺在案頭這部論詞專著的書稿，是鄭紹平、趙衛華、董昌武、劉中慶等四位詞友的新著。他們四位是我的忘年交好，四人又是交誼深厚的同志同道，可稱“詞壇四友”。他們既在詞的創作上有很高的造詣，亦對詞論有深入研究。關於這部書的構想，已是四五年前的事了。這一構想提出後，得到老一輩資深學者、更對詩詞卓有研究的涂宗濤、卞孝萱先生的首肯和支持。當時我和兩位先生都認為：這個項目值得做，它不但有很高的學術價值，對提高詞的寫作亦有現實意義。

回想過去，在 20 世紀前半個世紀，堪稱大師的教育家、學者，又在詞的創作上領軍一代的吳梅、顧隨先生，以及稍後的夏承燾、唐圭璋、龍榆生、繆鉞、吳世昌等先生，他們雖在不同方面、從不同視角對詞的研究做出了各自的貢獻，至今為學界、詞壇運用，但是，由於“新文化運動”的影響，特別是 1950 年以後，與時俱進，提倡新詩，傳統詩詞在一定程度上被慢待。前輩先生，未能把自己多年的研究心得，系統地寫出來，傳諸於世。20 世紀 80 年代以來，作為國粹的傳統詩詞，開始重新振興，惜這些前輩先生大都已作古。而當今詞壇，依現成詞譜“平仄”填詞者多多，深入研究詞者寥寥，尤其對《欽定詞譜》中著有宮調的詞更是不求甚解。如“四友”這樣深入研究者已是罕見。正可謂種花者多，重視澆花而認真澆花者少，深知澆花至理奧妙者更少，而悉心深入研究澆花至理奧妙者更是寥寥。如四友這樣構想的專著則僅見。為此，卞先生、涂先生和我都許諾為他們寫序，解讀這部專著的價值，推介這部書對而今填詞的現實意義。此後，我竊想由亦師亦友的卞、涂二位先生寫序，當已足發微四友之著，我者，或附於驥後，或偷懶不寫。可是，當這部書稿放在面前時，我撫今追昔，內心有說不出的難受滋味。卞先生去年突然離我們而去，涂先生因視昏昏，難以挽筆。我亦不能再推辭，然更覺肩荷沉重，無背靠大樹之幸的危機之感。

詞“別是一家”。看似一柔弱才女，實則是“生作人傑，死為鬼雄”的李易安，論起詞來，真能筆掃千軍，而過歐、蘇、王、黃者。其詞論云：“本朝有張子野、宋子京兄弟、沈唐、元絳、晁次膺輩繼出，雖時時有妙語，而破碎何足名家。至晏元獻、歐陽永叔、蘇子瞻，學際天人，作為小歌詞，直如酌蠡水於大海，然句讀不葺之詩爾，又往往不協音律者。何耶？蓋詩文分平側，而歌詞分五

音，又分五聲，又分六律，又分清濁輕重。且如近世所謂《聲聲慢》、《雨中花》、《喜喬遷》，既押平聲韻，又押入聲韻；《玉樓春》本押平聲韻，又押上聲、去聲，又押入聲。本押仄聲韻，如押上聲則協；如押入聲，則不可歌矣。王介甫、曾子固，文章似西漢，若作一小歌詞，則人必絕倒。後晏叔原、賀方回、秦少游、黃魯直出，始能知之。又晏苦無鋪敘；賀苦少典重；秦即專主情致，而少故實，譬如貧家美女，雖極妍麗豐逸，而終乏富貴態；黃即尚故實，而多疵病，譬如良玉有瑕，價自減半矣。”氣派之大，論析之精，當使蓋代鬚眉大家咋舌。論中抓住了詞是繼承了自漢樂府以來肆口傳唱的傳統，經唐五代，而盛於宋的一種以歌唱為形式的獨立文體。詩言志，詞抒情，已是眾所熟知的共識。這一至論的提出，不但使“別是一家，知之者少”的詞，擺脫了附詩驥尾的從屬地位，走上獨立，得到長足發展，成為壓倒詩而代表一代文學樣式的“宋詞”。

關於詞的音樂性質，四友之論在每個詞調中，都從淵源、嬗變、特點、唱法、作法以及對提高詞調美的作用做了詳細縷析，對填詞者學習、掌握、運用填詞妙法，走上填詞的自由王國，是不二法寶。不僅此也，書中還指出易安不曾注意到的問題：即因宋主，特別是宋仁宗提倡“將雅樂律音系統，帶入到燕樂為主的詞體中來，引起了原本以燕樂為基音的嬗變，形成了倚雅樂為主導的詞體文學。一直影想北宋後期詞倚聲創作的風氣。從宋徽宗明堂頒旨至南宋詞在倚聲上的變化使詞體創作重歸燕樂律音系統。但宋代的燕樂已不再是唐代的燕樂，在具體運用中雖各有特點，然於音理則通”。如書裏在解析《高陽臺》詞時云：“宋詞畢竟是依樂的歌辭，內容與旋律是互相依存的關係，是在中國傳統音樂文學‘以文化樂’的原則下，‘以字行腔，以腔傳情’的歌辭。定腔後的歌辭文字內容自然須與主腔旋律一致，才能符合行腔的規範，這個規範表現在文字上：一是歌辭對楚腔羽調式及後期吳聲商調的體現；二是定腔樂匯的位置與犯調特點；三是送聲的特殊處理方法；四是除後期個別幾首詞外，《高陽臺》擇韻一般帶有顯著清商樂的特點。這四點匯成了《高陽臺》獨具行腔風格。”值得注意的是：以蘇軾為首的“蘇門四學士”，他們因為繼承和發展了韓愈提倡的唐聲詩“板以樂句”的行腔方法，加以宋徽宗明堂頒詔，禮樂改用“之”調右旋律音系統，故“蘇黃”注重以燕樂行腔的詞派由北宋後期原所處的邊緣地位，搖身一變成爲詞體文學主流詞派了。這就形成了宋詞兩大不同流派的長足發展。

詞調不同，特點各別，然其音理質性是相通的。在解析《高陽臺》詞音樂性質時，書中詳細討論了《高陽臺》行腔方法上形成的結構特點——“送拍”時，不僅對送拍作了詳細說明，還以王觀、劉鎮、吳文英、劉辰翁、王茂孫、王沂孫等人的《高陽臺》詞為例，說明爲了提高詞的感染力和藝術美的問題。宋元詞的作者爲更好地表达《高陽臺》送聲的意境，在上下兩結多采用對偶、重復、流

水、頂真等修辭手法。詞爲了唱腔旋律的優美，如易安所說“詞分五音，又分五聲……”，聲調的運用也很講究。如書裏所舉王觀《高陽臺》：平陽平明陽平幾點催陰平花陰平雨；東陰平郊陰平十里香陰平塵陽平滿。吳文英的《高陽臺·落梅》：南陽平樓陽平不恨吹陰平橫陽平笛；離陽平魂陽平南倩招陰平清陰平些。凡是與燕樂融合爲一曲的歌辭或純燕樂行腔的歌辭都很注意前後四個平聲陰陽的交錯組合。這個道理對我們填詞亦很有用，如遇到類似情況，便可在同是平聲時的情況下注意陰平、陽平的和諧調配，以提高詞的音樂美。可而今流行的詞書，所列譜例，多者幾百，少者幾十，大都是只分平仄，不分陰陽上去；偶有註明去入者。如果只是按這樣的簡譜填詞，往往會失去詞音聲旋律之美。

全書分總論與舉凡兩部分，總論中對倚聲填詞三種境界：依句、依簫、依樂的不同填詞方式作了詳細剖析，對起調畢曲的具體方法作了說明；對犯調的各種情況作了基本歸納；明確指出音韻學的核心是反切，音樂學的核心是犯調，而詞學就是建立在這兩個核心上的倚聲之學。

從這部書稿舉凡已解讀的《菩薩蠻》、《鷓鴣天》、《破陣子》、《聲聲慢》、《高陽臺》五調看，每調大都分詞調格律校對與擇韻規律、詞的詞體結構與特點、名篇結構與樂理分析、犯調方法及應注意的一些問題、對旋律框架的總結等，以典型個案入手，比較全面地分析了詞調的產生與嬗變、詞的結構特點與展佈、詞的音樂特性與變化規律、倚聲填詞的規律及名家詞作的賞析與調式比較等。這就給初學填詞者或欲詞藝深造者提供了掌握規律與方法和分析範例的指南，給欣賞者以道路門經，亦給研究詞者開闢了一條蹊徑。故我謂這部詞藝專著，是一部好書、新書，亦是填補詞學研究空白的佳制，值得弄詞者作備於案頭的珍品。

鄭紹平、趙衛華、董昌武、劉中慶等四位詞友的這部新著，得到王功權先生在資金上的大力支持，才能使得他們靜心於書齋一心一意地去精心鑽研詞學倚聲之源。作爲一個企業家，我更欽佩王功權先生的遠見卓識和對中國傳統文化作出的貢獻！

張清華

2010年4月12日於鄭州百花書屋

序二

近代以來，國內外研究詞學者不少。其中多數是對作家作品进行研究，他們大多是各地高校教師。還有一些是研究詞體發展歷史的，多是各地社科院的研究人員。而從音樂角度研究的，是少數。而這些少數人卻有多數不是搞音樂實踐的。這是個很有意思的文化現象。

當今音樂之普及為歷史之最，而對音樂理論的漠視亦可稱為歷史之最。許多所謂的音樂家、歌唱家竟然完全不顧及中國古代民族的音樂傳統，而只一味“西化”。青年人更是熱衷於模仿學唱，甚至連任何樂譜也看不懂，更無須說古代的工尺譜、二四譜。而許多民族的音樂元素恰恰就溶解在這些東西裏。民族音樂是一個民族情感的基因，不管你走到哪裏，也不管你走多遠，只要有民族音樂的基因在，你就是中華民族不可分割的一員。舍棄這些，無異於舍棄自己的祖宗血脈。這種退化也並非自今日始。唐代的中國是世界音樂寶庫，流行的十部樂中，既有東方的高麗樂，也有西域的龜茲樂，詩與歌同時繁榮。詩是吟的，詞是唱的，最初的詞牌作者都是會唱的詩人，即能寫詩，也會譜曲。宋以後便等而下之，後來文人受理學的影響，崇尚不苟言笑，認為寫詞是高尚的雅事，而歌唱是歌伎所為之俗事，便把詩與歌分了家。後來的許多詞家因為不會唱，才照貓畫虎，只好按前人的平仄填詞，以符韻律。而像姜夔（白石道人）那樣能“自作新詞韻最嬌”者，反而是鳳毛麟角了。

音樂是一種時間藝術，在古代缺乏錄音技術的情況下，我們要探知古人的唱法，只有從古籍的字裏行間中去探賸索隱，或從理論上去推論。古代稱為“樂律學”。在漫長的封建時代，樂律的“律”不僅是關乎音樂的事，而且是確定度、量、衡標準的根據，甚至是關乎政權正統性的大事。難怪明朝的朱載堉王爺、清朝的康熙皇帝都親自對樂律進行研究。歷代都設有專門機構管理此事。現在雖然時過境遷，但它畢竟是祖國寶貴的文化遺產之一。我們這些不肖子孫，豈有鄙視之理？但從事這項研究確實是個苦差事。用我的老師、樂律學家丘瓊蓀先生的話說，就叫“無師無友，獨是獨非，暗中摸索，苦樂自知”。因此少有願意入此行者。

近年來，有鄭紹平等“詞壇四傑”，以及其重要支持者王功權等，從澳大利亞、香港、北京、山東、四川、河南等地憑藉個人愛好走到一起，在吟詩填詞的

同時，熱衷於對詞律的研究，而且錙銖必較，十分認真。本書就是他們多年來對這些問題的思考與探究的結晶，雖然立論未必完全妥當，但這些階段性成果已經很是可貴了。學術大廈就是靠每個人墊上一塊磚一片瓦而成就的。“詞壇四傑”完全憑著自己個人力量頑強地堅持下去，且十分執著，令人佩服且值得尊敬。

本書在對宋詞結構進行系統分析的基礎上，對起調畢曲的方法，起調三音列與畢曲煞聲的關係，從燕樂、雅樂、清商樂不同角度做了系統的總結，對中國傳統音樂——詞樂中同均三宮與三律同曲的犯調方法與漢語語音之間的聯繫做了初步闡述，對清商樂“四基”理論與語音的關係作了嘗試性的探討。並且在下編中以宋詞的幾個曲牌為範例，進行古代音聲的探討和美學鑒賞。此外還有許多精彩的亮點，如所總結的學詞門徑三階段、詞中“領字”的重要等，都是珍貴的經驗之談。僅就對唐代《霓裳羽衣曲》的考證，結合姜夔的《霓裳中序第一》而所作的發揮，就是我至今所見最為詳盡的，足可為後世所法。就整體而論，本書的成果是超乎前人的，可以說把近百年的詞學的本體研究向深度推進了一大步。

研究漢語的音律是格外複雜之事，其原因有三：一是封建社會正統思想視歌唱為賤事，君子多不為。古代許多缺乏音樂實踐的人以外行來寫內行事，多隔靴撓癢，似是而非。二是音聲之事在古代無法保存，以有限之文字描寫無形而有聲之事，本身即難於貼切。三是在古代研究中摻入了許多非科學成分，如宮為君、商為臣之類，甚至以皇帝的手指骨節之長度確定黃鐘律尺的標準，以及陰陽五行學派的牽強解說等，人為地製造了許多迷霧。在此領域進行科學研究，首先就要撥開這些迷霧，劃清科學與非科學的界限。

漢語歌唱音聲之複雜，在於“以字之四聲行腔”這一獨特之處。在拉丁系統的拼音文字中，多數只有昇調與降調兩種，比較簡單，而依賴節奏與音速之變化，造成音樂之氣勢，並無四聲行腔之虞。因此，我們只憑演唱者一開口的發聲方法，就能分辨出是否是漢民族的唱法。漢語的每個字多數都是由字頭、字腹、字尾結合而成的，因此漢民族唱法就要求每個字都要把字頭、字腹、字尾交代清楚。宋元以後唱詞、唱曲、唱戲，保持的就是這個根本特點。其效果圓潤和諧，所以被後世稱為“水磨腔”。事實上，現在只有戲曲演員在維護這種唱法，歌曲多已拋棄。現代所謂“美聲”與“民族”唱法，除了發聲部位不同外，幾無差別。反之，用傳統民族的發音方法，來演唱漢語以外的內容，例如《阿拉木汗住在哪裏？吐魯番西三百六》，也很滑稽，難以適應。這也從反面證明了漢語的民族發音方法與內容的一致性。

本書作者抓住這個特點，總結出中國早期音聲表現的大致規律：“以字（聲調）行腔，以腔傳情；字領腔走，腔隨字行；板以樂句，曲依調成；韻承調轉，源起宮聲”。這是很精練的概括。如何使每個字在交代字頭、字腹、字尾的過程

中，符合原詞曲牌的走向，是“詞壇四傑”研究的一個重要課題。也可以說這是填好詞的一個根本。

現代創作歌曲大致有兩種模式。一種是先有曲後有詞，如《東方紅》《彩雲追月》《小拜年》等。一種是先有詞後作曲，比較普遍。最難的是古代的填詞，或曰“填古代的詞”。因為音樂的旋律不可考了，而發聲的規律（平仄與韻腳）還在，這等於是讓人們“戴著雙層腳鐐跳舞”。於是就出現了沈括在《夢溪筆談·樂律》中所說的現象：“唐人填曲，多詠其曲名，所以哀樂與聲尚相諧會。今人則不復知有聲矣，哀聲而歌樂詞，樂聲而歌怨詞，故語雖切而不能感動人情，由聲與意不相諧故也。”

本書作者就是要找到這種戴著腳鐐舞蹈的方法和規律，其難度可想而知。他們從研究掌握《古今韻會》聲韻特色出發，熟讀中國傳統音樂的基本理論與詞體內部的結構，從中探求宋詞行腔的主要方法。並且藉助對各地方言的瞭解，掌握好河洛通語中聲韻的變化與四聲調值的樂音高度，於是就掌握了一首宋詞的主腔與輔腔之間的關係及樂律之間轉換的方法，同時也就順理成章地破解了宋詞起調畢曲的方法。於是得出結論：“宋詞倚聲的源頭是：起調畢曲，核心是犯調。犯調的基礎是變宮爲角、清角爲宮與移商變徵。”循著這種認識，他們還想找到宋代詞人歌唱時的起調音高和結尾音。這似乎是不可能的事，至少我們來復述他們的探索過程都很艱難。但是在他們孜孜以求的努力下成功了。至少是能自圓其說地完成了。

中華民族音樂傳統中還有一個重要特點，也是獨特於西方音樂的，就是講究韻味，就是“韻”之後的“味”。這是一種漢民族非常人格化的審美習慣。如同喝酒要懂得“回味”酒的香氣，品茶要聞杯底餘香，欣賞京劇唱腔，最後一個字的餘韻往往會委婉纏綿、左旋右轉融入心間。這也是詞作者在寫非激昂的作品時，少用入聲韻的原因。因為入聲韻需及時閉口，難以展開餘韻，少了許多優美的表現。這種習慣之養成可能與古代伴唱的樂器有關。中國的古琴、瑟、箏之類的彈撥樂器，都講究品味右手彈出主音後，左手揉弦所發出的餘韻。這種餘韻如同大自然的迴響，天籟的迴盪，與西洋音樂中的顫音完全不同。世界上的樂器，除了越南的獨弦琴外，沒有與此類似者。這種無法以西洋樂器替代的東西就是它生命力之所在。“詞壇四傑”探討詞的畢曲結音，其實就是爲了更好地在歌唱中維護這個餘韻。這種餘韻只能在傳統的工尺譜或琴譜中標識，反而無法用現代記譜法標識。因為事實上它並不是旋律的一部分，而只是提示演奏者或演唱者此處要做“餘韻”處理，至於如何處理，全憑個人的藝術素養所決定，於是我們才能欣賞到同一首唱段，不同風格的唱法，才有京劇中“馬派”與“余派”的不同。有了這一點，就是中華民族的唱法，沒有這一點就是一般的唱歌。

“詞壇四傑”所作的，是一件具有歷史意義的事情。可能有些人會覺得這種探索是不必要的和無價值的。這些對現實的音樂發展可能確乎是無價值的，因為現實音樂的發展已經完全離開了民族音樂的固有軌道，似乎可以完全拋開古代的傳統了。然而，等到中國音樂已經完全“西化”而毫無民族特色的時候，在全世界都被“搖滾”籠罩的時候，人們一定會重新尋找不同的音樂美感，就會去尋求我們古代的民族音樂傳統，那時才會顯露出“詞壇四傑”工作的重要意義。我相信，歷史必將會證明這一點。

如果說本書的上編具有歷史意義的話，那麼下編就具有現實意義了。尤其會受到許多熱愛詞作者的歡迎。這是一些對詞體研究與創作經驗的總結。從《鷓鴣天》《破陣子》《聲聲慢》《高陽臺》等詞牌的深入比較中，除了對不同作者的寫法鑒賞之外，重點還是在尋求這幾首詞的行腔特點。如果有心人循著他們的探索足跡，就會不難譜出宋詞的現代曲譜。在千年前的樂譜未能再現的情況下，我相信，這種復原至少在風格氣勢上、起調畢曲上，應該相去不遠。結合姜夔的“白石道人歌曲”，以及民間所傳的如麗江“洞經古樂”、潮州音樂、泉州南音等活化石，再現宋詞唱法是完全可能的。

當我們享受本書研究成果的時候，不由得對當初下決心對此立項研究的決策人王功權先生表示敬意。許多好心人由於“知其難”而勸阻的時候，做為主要作者的鄭紹平卻心懷信心，一往無前。他在下定決心的時候，以清商樂的角調填《鷓鴣天》詞一首，曰：

彩旆城頭變幻真，文壇自古論群分。臨岐獨愴蒼生淚，放眼群驅庾令塵。風似笛，月如輪。山河尋夢陡精神。此行來訪招賢地，不負平津萬戶身。

現在，“臨岐獨愴”已經過去了，他們正在抖擻精神，摩拳擦掌地準備下一步對詞體犯調更加深入的研究，我們衷心地期待他們成功。

隗 芾

2010年10月15日於汕頭大學松雪堂

目 錄

上篇 總 論

緒 言	(1)
第一章 宋代詞體文學與音樂關係的概述	(6)
第一節 中國傳統音樂中的“之”調與“爲”調律音系統	(7)
第二節 中國傳統音樂雅樂“樂從文”的原則	(10)
第三節 在“樂從文”原則下的清商樂南北兩派	(12)
第四節 關於清商樂的依字行腔的方法	(14)
第五節 雅俗樂三種音階宮音高度的比較	(17)
第六節 唐代的聲詩屬於燕樂	(20)
第七節 宋詞的三種填詞方法	(21)
第八節 燕樂的依字行腔	(24)
第二章 填詞擇調的原則與協韻方法	(29)
第一節 填詞須先辨體	(30)
第二節 從依句填詞入門應注意的事項	(39)
第三節 依樂依篇填詞須先辨明雅俗之別	(40)
第四節 選調度曲的方法	(43)
第五節 擇腔與過腔	(54)
第六節 協韻要求	(55)
第三章 詞的章法與結構	(58)
第一節 章法的基本規律與結構體系	(58)
第二節 開頭與結尾	(60)
第三節 詞體結構的方法	(65)

第四章 詞的句法與字聲	(69)
第一節 詞的句法七種	(69)
第二節 詞中字聲的配合	(75)
第五章 關於犯調的詞與三律同曲歌辭的行腔	(88)
第一節 守調頭的犯調	(89)
第二節 西樂中的同均轉調	(91)
第三節 同均三宮與三律同曲	(93)
第四節 特殊的犯調方法	(95)
第五節 文字旋律配合音樂旋律發展的方法	(98)
第六節 中國傳統音樂中的燕樂半字譜與工尺譜	(99)
第七節 中國傳統音樂中不存在功能性的大、小調關係	(105)
第八節 調式色彩與調式的三音小組	(106)
倚聲原則的總結	(110)

下篇 詞調實例舉凡

第一章 《菩薩蠻》詞體解構與內容賞析	(115)
第一節 《菩薩蠻》詞調格律校對與擇韻規律	(115)
第二節 《菩薩蠻》的結構與技法	(120)
第三節 名家詞作的賞析與比較	(122)
第四節 《菩薩蠻》一調的旋律框架	(131)
第二章 《鷓鴣天》詞體解構與內容賞析	(139)
第一節 《鷓鴣天》詞調格律校對與擇韻規律	(139)
第二節 《鷓鴣天》的結構與技法	(147)
第三節 名家詞作的賞析與比較	(157)
第四節 《鷓鴣天》一調的旋律框架	(166)
第三章 《破陣子》詞體解構與內容賞析	(178)
第一節 《破陣子》詞調格律校對與擇韻規律	(178)
第二節 《破陣子》的結構與技法	(182)

第三節	名家詞作的賞析與調式比較·····	(188)
第四節	《破陣子》與《十拍子》在依字行腔上差異的比較·····	(196)
第四章	《聲聲慢》詞體解構與內容賞析·····	(201)
第一節	《聲聲慢》詞調格律校對與擇韻規律·····	(201)
第二節	《聲聲慢》的結構與詞體的變化·····	(207)
第三節	對《聲聲慢》經典名篇的賞析·····	(250)
第五章	《高陽臺》詞體解構與內容賞析·····	(261)
第一節	《高陽臺》詞調格律校對與擇韻規律·····	(261)
第二節	《高陽臺》的詞體結構與特點·····	(268)
第三節	《高陽臺》名篇結構與樂理賞析·····	(279)
第四節	從文辭中總結《高陽臺》的犯調方法及 應注意的一些問題·····	(288)
附錄一	唐宋词詞牌所用宮調統計·····	(299)
附錄二	宋代樂律表·····	(330)
附錄三	漢語四聲調值表·····	(334)
附錄四	粵語四聲九調樂音譜·····	(335)
主要參考書目 ·····		(337)
後 記 ·····		(343)

上篇 總 論

緒 言

中國傳統文化以經學為核心，而《詩經》是核心中的排頭兵，佔據首要地位。一部中國文學史以《詩經》《楚辭》為出發點形成了以詩歌為主流的、體現民族精神的文學精華。然而，對於這一個體現着民族精神的文學載體——詩歌本體的研究，卻往往被人們忽略，以致成為研究者的畏途，更使初學者不知詩詞之別，別於何處。

詞體文學是賦體文學與詩體文學走向最完美階段——曲體文學的必然發展途徑，無論是詩詞曲賦哪一種文體均離不開音樂與韻文的結合。六經有韻語，無韻書。韻書的誕生是在語音學之後，反切的出現標誌着文人把音樂與文字開始有意識地結合在一起。《顏氏家訓·音辭篇》說：“孫叔然創《爾雅音義》是漢末人獨知反語。至於魏世，此事大行。高貴鄉公（曹丕之孫曹髦）不解反語，以為怪異。自此厥後，音韻蜂出。”能解反語自然就能發現並區分聲調之別。故反切是一切韻書的靈魂。所以司馬遷說：“樂也者，動於內者也；禮也者，動於外者也。禮謙而進，以進為文；樂盈而反，以反為文。”司馬遷首先在韻文的基礎上指出了音樂與文字的關係。形成了中國詩歌在“樂從文”的原則下，“依字行腔，以腔傳情”的詩歌行文規範，韻書成為音樂與詩歌間的媒介。詞體文學是詩歌發展中的一種口語化的形式。是唐宋文人將之律化後，使用通語“依字行腔”的一種自覺行為，但是隨着時代的變遷，音樂形式的完善，逐漸使文字旋律與音樂旋律的發展拉開了距離。兼而詞體文學又被曲體文學取代，至明清詞體文學如何“依字行腔”的規範已被文人忽略。直到1987年由葉佳桐先生首次提出：“用古樂譜來擬測古漢語聲調調值。”他認為：

一、漢語詩歌即使是詩樂分離後的詩歌，歌詞本身也是有自己旋律的（文字的旋律）。

二、漢語的聲調，確實古已有之，盡管人們對上古聲調情況看法不一致，但

自漢代已有聲調不容置疑，在詩歌中已自覺運用（見葉佳桐《用古樂譜來擬測古漢語聲調調值論證》）。

但是葉佳桐先生提出的方法和上世紀 30 年代的詞學家們一樣都誤入了燕樂行腔一途，其實宋詞依樂行腔的源流非只一途。

葉佳桐先生提出的方法，在 20 世紀 50 年代丘瓊蓀先生已用物理測音的方法將《白石道人歌曲》十七首的自注旁譜翻譯成了現代歌曲，但是樂音的高度與語音的高度如何結合，是甚關係，丘瓊蓀先生在《燕樂探微》中沒有明確指出來，1951 年日本學者賴惟勤先生依流傳到日本的唐代漢傳佛教音樂，歸納出了唐代長安八音的調值。其實粵方言是保留《廣韻》音係最多的漢語方言，宋代的張麟之在唐代長安依聲母陰陽形成八音的基礎上，對宋代河洛通語作了總結，形成《等韻學》將聲母分成：清、次清、濁、次濁四類，則宋代河洛通語依此當形成了河洛十六聲調，在 1850 年以前明清江南官話中平聲還分：陰平、陽平、陰陽平三類（見寧忌浮著《漢語韻書史·明代卷》402 頁）；粵方言 1935 年前還保留着十一個聲調：陰平、陽平、陰上、中上、陽上、陰去、中去、陽去、陰入、中入、陽入。平聲的中間音在南宋時期大部分地區已消失，而粵方言到現在一部分地區仍保留着中上與中去，1926—1935 年粵方言進行規範化後，才形成今日的九個聲調，每一個聲調均有對應的樂音高度。也並非日本學者賴惟勤先生首創，粵方言與潮州方言自古就存在每一個聲調拱相與一個樂音的對應關係。

近年對詞體文學研究的學者多從詞學理論與歷史或從創作內容的角度分析詞。對於詞體內的文字與聲律，文字與音樂關係的研究均視為畏途，不敢涉及。所以自陳澧《聲律通考》之後，無人敢於將詞體內的文字與聲律，文字與音樂的關係作一體性研究。劉永濟《詞論·宋詞聲律探源大綱》探索了聲律與音樂的關係、韻文與聲律的關係，但是究竟音樂的旋律與漢字的音高是如何結合的，其書也語焉不詳。夏承濤、龍榆生等人對詞體的研究始終沒有突破燕樂“依漢字四聲行腔”的範疇。丘瓊蓀先生的《燕樂探微》首次從樂理的角度為我們揭示了雅樂、下徵樂、燕樂這三種中國傳統樂律間的關係，並為我們指出唐代的商調是宋代的羽調；宋代的燕樂不同於唐代的燕樂，是相對雅樂的一種“之調”律音系統；宋代詞樂只重視起調音高，並不強調調式與現代歌曲一樣，最為重視結束音的運用。王躍華先生的《中國傳統音樂樂譜學》為我們總結了燕樂與清商樂（相和二十五調）合流現象。他們對樂理的總結為我們研究詞體文學的載體——音樂建立了基礎理論與尋源依據。

元代元好問曾提出詞出於《詩經》，屬雅樂歌辭。在他之前，宋代李清照也曾提出詩詞之別，別在用樂的不同。元好問說詞出於《詩經》，不僅指詞的表現手法與淵源，同時還應包括《詩經》大小雅運用的音樂體係屬於雅樂。對於雅樂

的行腔方法汪烜在《樂經律呂通解》中闡述得很明確，是依唇、齒、牙、舌、喉五音行腔，五音互生在三分損益的曆數基礎上建立起雅樂五度相生的律音系統。

明代蘭溪胡應麟提出詞體源於樂府詩歌。樂府的行腔方法，王光祈在《中國音樂史》中給予了總結，他認為傳統俗樂出於人聲，歌喉依韻的主元音高低分宮、商、徵、羽。這是在四基基礎上形成的十二純律系統。自漢代延至宋元漢語十九聲母已被西北民族的語音清化形成清濁各半的三十六聲母，聲母清化自然影響到主元音的復雜化，徐大椿的《樂府傳聲》提出三音共切，但是畢竟是主元音與韻尾混淆在一起，又將燕樂與清商樂行腔混合在一起難分究竟。汪烜的《詩韻析》、桑紹良的《青郊雜著》從等呼角度審視主元音，將漢字在四基基礎上，對韻部作了準確的五音分類，形成了清商樂行腔原則。

燕樂自唐代就形成了依長安八音，四聲陰陽高低行腔的傳統，直至今日的崑曲均是依四聲行腔，不同的是使用的方言不同，行腔方法也就不同；唐宋詩詞以燕樂行腔用河洛通語，而崑曲是依吳方言行腔。兩種方言四聲調值高度不同就有了差異。唐代的燕樂因用琵琶作主要樂器伴奏，所以燕樂是建立在平均律基礎上的。這與宋代燕樂按笛色又略有不同。

如果能够分清一個詞牌子屬於哪種樂律，對歌詞依字行腔，對文字與樂音的關係分析起來應該很簡單。可惜的是往往並非如此。這是因為在唐玄宗之前中國傳統音樂各個律音系統是獨自管理的，漢代之前五禮之樂均用雅樂，歸太常署管理；漢代漢高祖愛楚聲，軍樂與嘉禮中的房中樂改用清商樂，專成立樂府（後曹魏時代改叫清商署）管理；唐代將賓禮和部分嘉禮改用燕樂，由教坊管理；唐玄宗好法曲，專門成立梨園，管理法曲。各不相統，各司其職。故陳旸《樂書》說：“明皇時樂人孫楚秀善吹笛，好作犯聲；時人以爲新意而效之，因有犯調。”這只是簡單的燕樂在笛上的翻調。偶而爲之，還沒形成一個系統，全面推出犯調。直到宋代貴族崇尚雅樂，一切樂律依雅樂黃鐘音高爲基準音。三種律音均統一在雅樂之中，“犯調”成爲三律互相轉化的樞紐。由此才使音樂旋律趨於復雜化，宋代詞體文學在雅樂思想指導下被文人律化“以文化樂，依字行腔”是填詞的宗旨，違背了這個宗旨會被人詬病。李清照的《詞論》在評述蘇黃詞時就是基於這個原則指責蘇軾的詞是“句讀不葺之詩”，李清照認為詞“別是一家”，別在聲詩用燕樂，而填詞應該依雅樂行腔。

因填詞本源於民間，詞體自然存在着燕、雅、俗三律之別，南宋姜夔等格律派詞人將三律巧妙地借助“犯調”合於一曲之中，又打破常規先制詞而後譜曲，這是自度曲的發端。但畢竟還是遵循着“以文化樂，依字行腔”的宗旨制詞的，曲子仍然是依照字聲音高組成的旋律。如何在“以文化樂，依字行腔”的宗旨下，在文辭的字裏行間把隱藏着的，復雜的音樂旋律找出來？這是對詞體內研究

的核心問題，而“犯調”又是中國傳統音樂的核心。如果能够從文辭中破解中國傳統音樂的“犯調”方法，那就破解了“以文化樂，依字行腔”詞體文學的奧秘。

司馬遷說：“文采節奏，聲之飾也。”換句話說就是：詩詞、韻書、音樂三者，韻書是破解詩詞文字與音樂旋律關係的鑰匙。要想破解詞體文學的奧秘首先必須找到最適合的韻書。宋代詞人黃公紹深知詞體文學“依字行腔”的奧秘，所以他在《古今韻會舉要》的書前小序中說：“韻書始於江左，本是吳音，今以七音韻母通考韻字之序，惟以雅音求之，無不諧叶。”黃公紹首先指出詞體文學與詩體文學不同，宋代填詞不用吳方言，而是鄭樵《通志》依《廣韻》而總結的《七音韻》。他是依鄭樵《七音韻》為藍本總結的是雅音——河洛通語。其次他指出通考北方的“蒙古字韻”合於《七音韻》所代表的雅音音係。而《七音韻》的音係都是莆田人鄭樵、黃公紹、熊忠等所用的閩南音係。再有《古今韻會舉要》的聲韻歸類有自己的特有準則，既不傾向於詩韻（禮部韻略）也不照搬“蒙古字韻”，他指出雅音與“蒙古字韻”間存在牙喉重出、舌齒對立等現象，即“宮角通用”“商徵通用”這一點很重要。這正是三律同曲的置換點。所以顧亭林說《古今韻會舉要》是自元以來詞人填詞遵用之的韻書。是很有道理的，可惜這本韻書被近代的詞人們忽略了。

中國古代音樂遵循“樂從文”的原則，既然是“以文化樂，依字行腔”一切樂調就必須在“樂從文”的原則下依照文字旋律而定歌譜，所以中國古代音樂並不重視音樂旋律形成的樂譜。既然是“樂從文”則每地方言不同，聲、韻、調必有別，聲、韻、調有別“依字行腔”方法也就會不同，正因如此才能產生：“有井水飲處，皆能歌柳詞。”的現象（見南宋葉夢得《避暑錄話》），如果柳詞有固定的樂譜如何能做到全國各地有井水處，皆能歌柳詞呢？只不過是到南宋經過近百年樂律處於穩定期，加之詞體已被文人完全律化。直到南宋後期填詞與樂律都處於規範化之後，才出現姜夔這樣既可填詞，又能專為歌詞譜曲的通才，而這時大多數詞作者已走向依律化的平仄字譜填詞的道路了。我們作《倚聲探源》的宗旨不是尋找傳說中失去的詞樂的樂譜（其實根本不存在系統性詞樂樂譜，即使姜夔的十七首詞的音樂也已帶有了曲化傾向），而是探索宋詞起調畢曲的普遍規律。許寶善、謝元淮等刻意追求一首詞：“一音協一字”逐字對應樂音譜字，認為“姜夔、張炎輩所傳詞譜，四聲陰陽不容稍紊。”的觀點實不可取，張炎的諸首《高陽臺》也並非都四聲陰陽一致。

我們是從研究掌握《古今韻會》聲韻特色出發，熟讀中國傳統音樂的基本理論與詞體內部的結構，就能從中洞察一首宋詞行腔的主要方法。掌握好河洛通語中聲類、韻類的變化與四聲調值的樂音高度，就掌握了一首宋詞的主腔與輔腔之