

「度曲」論：曲牌音樂的存有與實現

范揚坤

國立臺南藝術大學中國音樂學系專任助理教授

《藝苑雌黃》云：「世人云度曲者，多作徒故切，謂歌曲也。」張平子《兩京賦》：「度曲未終，雲起雪飛。」子美《陪李梓州泛江詩》：「翠眉縈度曲，雲鬢儼成行。」皆作徒故切讀。考之《前漢·元帝紀贊》云：「帝多材藝，善史書。鼓琴瑟，吹洞簫，自度曲，被歌聲，分判節度，窮極幼眇。」應劭注：「自隱度作新曲，因持新曲以為歌詩聲也。」顏注「音，大各切」則與張平子、杜詩度曲異矣。而臣瓚注，則曰「度曲，謂歌終更授其次。」則又誤以度曲為歌曲。夫度曲雖有兩音，若讀《元帝紀》，止可作大各切。《唐書》段安節善樂律，能自度曲。」其意正與《元帝紀》相合。

胡仔《苕溪漁隱叢話·卷第五 杜子美 一》¹

宋代胡仔（1110-1170）《苕溪漁隱叢話》蒐各家詩話，其中〈卷第五 杜子美 一〉自《藝苑雌黃》云：「世人云度曲者……」以下一節，陳列不同詩文文獻有關「度曲」義。文中說明「度曲」，從詞彙兩組語音關聯為楔，分別釋解各自語意。詳言之，用「度曲」若從「徒故相切」作「勿乂」（dù）讀，如張衡《西京賦》原詩形容「……女娥坐而長歌，聲清暢而蜚蛇。洪涯立而指麾，被毛羽之襪襪。度曲未終，雲起雪飛。……」²可知如張衡、杜甫詩文所用「度曲」詞，皆作「唱曲」解。又依《藝苑雌黃》所謂「歌曲」，「歌」字詞性作動詞解，意指「歌而成曲」，由是「度曲」詞意之一，即指「歌唱」的展演行動。「度曲」另一層語意，見《漢書·元帝紀第九》記載形容「多材藝」的漢元帝愛好各種文藝，包括「鼓琴瑟，吹洞簫，自度曲，被歌聲」表現音樂才華，其中「自度曲，被歌聲」涉及應劭註解所稱創作「新曲」，指作家自為詩作「隱度（譜寫）音樂（被歌聲）」所構成「歌詩聲（旋律）」的音樂創作活動。另臣瓚註解，描述形容旋律「更授其次」特徵以說明音樂進行型態現象解釋「度曲」。胡仔認為閱讀《漢書·元帝紀》本段落，即需採顏師古注音，從「大各相切」作「勿乂」（duò）讀，強調「作曲」的創作活動，藉以與「歌曲」表演有所區別，並說明須如段安節「善樂律」的人才方有能力可「自度曲」。

不同文獻所見「度曲」一詞存在語意概念截然不同的兩義性，胡仔對此透過區別「度」字讀音，強調藉由兩種字音聲符彼此在聽覺上的差異性，作為辨識同一表意符號不同語意的差異關係。可見對於多數古人而言，「度曲」之說所存在兩種語意範疇，雖同屬音樂活動現象範疇，但彼此各自看來又似判然有別。就文獻所得語意的語源外觀，兩種「度曲」現象，不僅不易看出是否涉及同一語意概念的延伸與否，彼此間也欠缺相互補充、發明的並立關聯。加上「度曲」語意意涵中的創作義部分，隨詞曲音樂文化傳統交替變遷過程逐漸被忽視而遭致隱沒。另一部分，音樂的載體應用角色遠甚於表現創造功能需要，形容表演現象的語意外觀逐漸鮮明，甚至有發展成為專用詞傾向。至於原本用於描述音樂創作現象的語意部分，今日可見改稱以「自度曲」描述宋代詞人音樂創作文化，成為詞樂文化其中特定一種樂類現象。原本藉不同語音以區別、說明不同「度」樂現象，表現兩種特定語意的差異性，變得不再重要，反逐漸成為現代漢

¹ 見〔宋〕胡仔《苕溪漁隱叢話（後集）·卷第五 杜子美 一》。2015：頁447。

² 見〔梁〕蕭統編《昭明文選（卷二）》「賦甲·京都上」。

語語言「破音字」的罕例。

如上所分析，筆者認為古代音樂表演與創發兩種活動，不論歷來唱家再現曲樂演唱程序，經由「度曲」以再現音樂的傳唱程序，或詞、曲音樂作家向空「度作新曲」，從而結合文學完成音樂創作的實踐程序，就文化生產行為處於高度分工的當代社會而言，如此乍見似乎分屬兩類截然不同的情境行為，活動模式與存在樣態雖或看似各有特徵，各自內在本質上卻可能具有某種同一性或存在共通性，因而在歷史上才能夠曾經共用「度曲」一詞。是以本文以下所分析、討論「度曲」，即不擬偏向原有「創作」或「表演」兩部分詞意任何一部分。希望經由文獻解讀現象，從此二種概念範疇尚未能截然分割的前概念階段特徵為觀察目標，逐步展開討論。

再者，一如本文首以《苕溪漁隱叢話》相關詩話文獻破題並作為討論對象，以下同將透過傳統相關曲論為依據，就其中觀念思維涉及曲牌音樂存有及其實現理念為範圍，檢視「度曲」語意分別涉及不同指涉範圍的兩義性現象，與此語意差異性的內在關聯，分析彼此外觀固然看似不存在相互引申的特殊互文關係或反義性辯證聯絡，卻不能排除兩種語意在語源現象上實際具有同源性關係的可能性展開討論。因此需要進而延伸聯絡至於當代音樂現象學（phenomenology）理論所說明音樂的本質性存有（ontological being），包含意識性的意向意向行動（intentional act）與客觀的表演再現（performance representation）之間的同一性（identity）關聯觀點，作為延伸方法論之觀念補充。³本文討論，主要從音樂的復現與再現角度，討論曲學傳統所稱「度曲」概念各種知識性片段，及此本有的現象把握。

一、「度曲」話語的歧義現象與考辨

漢文化古典詞、曲音樂傳統言說，「度曲」一詞語意針對說明範圍雖分別涉及表演、創作兩種概念範疇，但就詞彙本身二字合為一詞，構成「度曲以成曲」語意邏輯，話語詞性則近於「動詞」狀態。另以「度曲」為名詞，屬於音樂或音樂文學現象術語，用以表示特定「曲」樂的活動或行為的概念語。此處「度」字表示「實踐」的動詞語態，形容「曲」的存在樣態或屬性。是以「度曲」也可從主體概念藉以說明針對特定「曲」現象的實踐狀態。相類說法，另有「度聲」、「倚聲」等。此外其他可見「自度曲」、「自撰曲」、「自度腔」、「自撰腔」、「自製腔」，各詞詞意雖同與「度曲」所指向說明的文化現象有關，但後者三字嵌合「主詞-動詞-受詞」字詞組織，自成一個完整句構，名詞特徵因此更加明確。

如前引宋 胡仔考徵前代文獻可見，早於一世紀東漢班固撰《漢書》已有「自度曲，被歌聲」的明確說法，與張衡《西京賦》「長歌……度曲」的形容。但自 10 世紀以降，宋代詞文化盛行以來，韻文學尤其強調與音樂旋律形式結合關係，「度曲」形容音樂創作成果或展演現象，漸有用為專稱傾向。《全宋詞》⁴蒐各家詞作其中如吳文英【古香慢】有小序自敘作品所據音樂（詞牌）為作者個人「自度腔·夷則商犯無射宮·賦滄淚看桂」。另張先【勸金船】小序也說明「流杯堂唱和翰林主人元素自撰腔」，以及蘇軾【勸金船】小序亦有說此作「和元素韻自撰腔命名」可知二人創作所用【勸金船】詞牌，皆以「元素自撰腔」為底本，並藉此與元素創作相

³ 參見 Roman Ingarden, *The Work of Music and the Problem of its Identity*. Translated by Adam Czerniawski, 1986; *The Ontology of the Work of Art*. Translated by Raymond Meyer with John T. Goldthwait, 1989. Martin Heidegger (馬丁·海德格爾)，陳嘉映、王慶節（譯），2006，《存在與時間》。

⁴ 見《全宋詞》「簫堯藝文網」（<http://www.xysa.com/xysafz/book/quansongci/t-index.htm>）查閱時間 2016/10/18。

互唱和。可見宋代詞人除依詞牌創作文學，同時可見部分創作活動包括以音樂為目標的創造，並藉新樂、新詞與人唱和共娛。是以姜白石【角招】小序說明提及「……商卿善歌聲、稍以儒雅緣飾。予每日度曲、吹洞簫、商卿輒歌而和之」⁵可知當時代部分詞文學活動，實際已成兼含音樂、文學與唱奏酬應的綜合活動。可見古代「度曲」觀念對於當代的音樂藝術知識而言，不僅語彙已屬罕用說法，就語意本身而言，似乎更是一種相對特殊的知識性概念。

至於元、明繼承宋詞樂，乃至各種源頭匯集總成於南北曲文化，創作從個別隻曲、套數等曲牌形式現象延伸至於戲曲劇作體制，展演從案頭想像終於雅集曲會、戲場演出的綜合展演整體實踐，由音樂、文學、表演三部分所構成的「曲」文化體系實際呈現分工並立情況。故而不論隻曲小令、連篇套數甚至聯套成劇的各種形式體制所構成任何作品，曲牌皆為各類作品結構其中最明確的構成單位。同一曲牌只要應用於不同作品內，即分屬為不同的音樂歷程組織，而非音樂上的再現，是以前代「度曲」的方法論指引強調「彈者僅習彈音，反不如演者別成演調；同一端正好牌名也，而弦索之『碧雲天』，與優場之『不念法華經』，聲情迥判，雖淨丑之脣吻不等，而格律已逕庭矣！」⁶曲牌音樂雖屬於作品組織的框架原則，但卻不具有獨佔的支配關係，如此不同曲牌作為所有文學創作與表演再現的音樂單元，使得音樂整體外觀或內在脈絡，最終靜止並保存在一種曖昧不明，但可明確意向的概念領域之中。

音樂上創發實踐（度曲）與聲腔藝術的詮釋，逐漸成為介於作家、優伶身份兩端間的曲家（或曲師樂工）能力範圍。作家透過曲家協助，理解案頭文字入樂成為歌樂作品現象，亦即「從來詞家只管得上半字面，而下半字面，須關唱家收拾得好。蓋以騷人墨士，雖甚嫻律呂，不過譜釐平仄，調析宮商，俾徵歌度曲者，抑揚諧節，無至沾唇拗嗓」。⁷如徐大椿《樂府傳聲》強調曲家成樂：「一曰定律呂，二曰造歌詩，三曰正典禮，四曰辨八音，五約分宮調，六曰正字音，七曰審口法。七者不備，不能成樂。」全由曲唱應如何掌握表演詮釋之能力與方法著眼，進而並成為賞曲美感標準，批判表演忌犯「靡慢模糊，聽者不能辨其為何語，此曲之最違古法者」⁸，形成「度曲」原則與標準。

即便如此，前代論說實際並未完全忽略棄曲牌的音樂本有及此音樂再現的困難，是以可見強調「學南曲者亦然，即以簫、管為輔，則其正音反為所過；……若單喉獨唱，非音律長知不諧，則腔調矜持而走板。」⁹分析唱者透過經由伴奏樂器協助掌握音樂過程其中「正音」雖可能受到詮釋限制，但若「單喉獨唱」則非更嫻熟音律的「唱家」不能有效體現的分析。進而透過音樂類型、時代認知或區別經驗，針對特定如北曲文化的「今之絃索，非古絃索也；古人彈格有一定成譜，今則指法游移，而鮮可捉摸。誠使度曲者，能以爾來磨琢精神，分用之討究古律，則其於絃索不庶稱美備也哉」。¹⁰延伸「度曲」風格詮釋依據。音樂現象的獨特主體性，自此不只所謂曲調過程自身，優伶亦透過曲家「為時伶下鍼砭」¹¹的指導，經由「倚聲度曲」復現音聲過程所成就音樂形象，從中整理包括曲牌音樂結合語言的現象詮釋與傳授，形成自歌曲以至成於戲臺上的整體性展示。

⁵ 見〔宋〕姜夔《白石詩詞集》。1998：頁130。

⁶ 見〔明〕沈寵綏《度曲須知·曲運隆衰》。1959：頁199。

⁷ 見〔明〕沈寵綏《度曲須知·中秋品曲》。1959：頁203。

⁸ 見〔明〕徐大椿《徐大椿序》，《樂府傳聲》。1971：頁202、203。

⁹ 見〔明〕沈德符《顧曲雜言》。1959：頁205。

¹⁰ 見〔明〕沈寵綏《度曲須知·絃索題評》。1959：頁203。

¹¹ 見〔清〕胡彥穎《胡彥穎序》，徐大椿《樂府傳聲》。1971：頁200。

包括單曲以至於劇套的音樂風格釐定，如明代傳奇戲曲雖以南曲為主，但於劇曲組織卻可見夾用北套曲組以為調劑，是以由度曲而表演過程，唱者度聲如何理解「南詞中每帶北調一折，……南曲則演南腔，北曲固仍北調」，¹²便成從全部劇曲為把握對象，逐一分別其中風格詮釋差異與對比關係。因此不論任何曲牌，並非只以獨立曲牌構成藝術創作為作品單元。是以曲家揣摩音樂再現的度曲經歷，包含依憑「吹笛成聲，高低適度，倚聲度曲，腔調適宜。平仄之聲……除口授外，絕對無能以筆墨為教鞭」¹³，全程透過聲音的想像、嘗試、把握與完成。依此關係，若說曲家度曲不論行動或結果，實則兼具表演以及音樂創發兩種層面。類此單元性的曲牌特徵，使得所有曲牌音樂歷次再現，不僅只是再現同一過程所容許對同一詮釋目標的差異性詮釋展示。

二、「度」越的意向性與「度曲」歷程

「度曲」作為一種描述特定「曲」樂的活動或行為的概念化語意表稱，「度」字的修辭功能在於前置性地形容、說明成「曲」的實踐行動狀態。之後更進一步才需要考慮，由「度」字所代表的音樂「行動」對象，究係指涉既存內容，或為成就特定內容的行動。如在明代曲學者何良俊《曲論》分析「九宮絃索之曲，……皆有定則，故新曲要度入亦易」，此說主要相對於「原不入調」、旋律更加變化多端的「南曲」論，屬北曲類各種曲牌由於曲調組織相對固定，作家創作可直接根據曲調「度入」新詞，成就為可歌「新曲」的「度曲」行動因此相對容易完成。¹⁴可見「度出」、「度入」在於說明「度」曲的行動意向性，及對以「曲」為目標概念化對象再現完成，並非只在非確定形容語意範圍任意表述，而是在客觀實踐經驗累積過程中，理解「度」曲由於「曲」本體之把握與此目標對象差異而有不同難度。

於此理解「度」曲所涉及「行動」動態特徵，從語音區別語意狀態，根據《教育部重編國語辭典修訂本》針對「度」字釋義，當以「ㄉㄨˋ」（dù）為讀音，作名詞解釋，至少包括：「法制規範。標準。器量、胸懷。……」等詞意。作動詞，可包括：「過、經歷。由此岸到彼岸。通過、跨越。」，同「渡」字解釋。¹⁵另當以「ㄉㄨㄛˋ」（duò）為讀音，只從動詞釋義，至少包括：「考慮、推測。測量。」¹⁶等義。據此理解文前所說明兩種「度曲」義，可見皆近於表示「作為」、「行動」的動詞概念。同上引辭典釋例，不論以《全唐詩·卷二五三·唐·王之渙·涼州詞》：「羌笛何須怨楊柳，春光不度玉門關。」為例，說明通過、跨越的「渡越」概念。或舉例《詩經·大雅·抑》：「神之格思，不可度思，矧可射思。」說明考慮、推測的「審度」、「揣度」語意。而此「審度」、「揣度」所標舉的「有待確定」概念本身，即包括確定的「測量」語意，以至二者皆從此涉及某種特定「過程」的行動或想像的概念，是以部分詞解因此補充與「渡」字相通。換言之，測量就行為本身，即是由不確定以至確定的一段肯認歷程。

¹² 見〔明〕沈寵綏《度曲須知·曲運隆衰》。1959：頁199。

¹³ 見〔清〕天虛我生（陳栩），〈學曲例言〉。〔清〕王錫純，《遏雲閣曲譜（一）》。1965：頁363。

¹⁴ 見〔明〕何良俊《曲論》。1959：頁11。

¹⁵ 見《教育部重編國語辭典修訂本》官網

（http://dict.revised.moe.edu.tw/cgi-bin/cbdic/gswweb.cgi?ccd=IC_cGP&o=e0&sec=sec1&op=sno=%2202302%22.&v=-1&）查閱時間 2016/10/18。

¹⁶ 見《教育部重編國語辭典修訂本》官網

（<http://dict.revised.moe.edu.tw/cgi-bin/cbdic/gswweb.cgi?ccd=UAj7Go&o=e0&sec=sec1&op=sno=%2202338%22.&v=-1&>）查閱時間 2016/10/18。

對此初步透過字詞字面詞意理解「度曲」一詞，可見話語本身透過「度」字言詮，主張特定一類以成就音樂（曲）為目標的實踐作為或行動類型。「度曲」，經由表演，將音樂由心理狀態的存在轉化為物理狀態的呈現。而此音樂實踐歷程，前後至少經歷接觸、認知、理解、肯認等「揣度」的預備階段，最終完成於自我音樂展示（曲/度）當下。依此，才需要更進一步確認區別「度曲」文化範圍內，不同「度曲」行為參與，作為或經驗歷程模式本身，不論用於表演者對於表演內容，從認知、把握以至於再現於客觀外在的特定內容；或創作者於從事創作之際，向內自我考察、整理思緒，分析個人創作意向轉化成為特定藝術組織並可於作家生活所在客觀世界保存、再現。皆共同涉及由內心活動渡越轉化成為客觀的物理或物質現象歷程。¹⁷

誠如古典詞曲音樂研究，至今每有涉及「度曲」一詞，多半用於說明曲家演唱再現包含戲曲等詞曲音樂現象，論及「度曲之學」則主要討論曲家唱曲所根據用聲，尤其各字聲韻與字音咬字的發聲經驗，藉語言音聲以突顯聲樂細節原則所表現聲情的演唱詮釋，經於「審詞譜」、「知宮調」乃至具體各種「切法，即唱法也。……切者，兩字貼切一字之音」¹⁸等外部音樂知識。亦即為再現意向所知之「曲」轉「度」於客觀存在的展演過程間，透過揣摩演唱過程與細節所得特定音樂內容於音聲起伏現象間的進行歷程。即《樂府傳聲·序》所謂「大凡度曲，必須以四聲五音，南北字面，用氣用喉諸色，則考證明晰，然後歌之，方不失新聲，即古樂之旨」¹⁹，形成「度曲」意向及於「曲」本體之經驗把握的方法論範疇。

三、「曲」的本有與客觀知識

觀察前代，尤其明人曲學知識所理解「度」曲行動對所針對對象「曲」之發明或存有現象，大抵可見基本經由「度曲」行為實踐，「曲」的音樂外觀才能不斷復現，故前人所謂「度曲」涉及特定表演內容之前的理解與把握程序的完成，不只在復現的演唱當下，另需要包括參酌「諸凡論說，及已前歌訣，……心中體會，口中吟唱，逐音逐字，細細試演，其理自得」²⁰。同時此處所強調對於音樂的把握，不能拘限於任何細節間，而是尤其強調此一特定內容自身的整體性，以免流於「幽邈」、「支離」之病。「度曲」形容音樂的音聲現象最終呈現於此客觀世界之前，所有的準備，並以「度」字總攝代表此際歷程所有行動。「曲」經由「度」的跨越與再現，是以對度曲家而言，「曲」之於「度曲」之前的先驗性存在，實際過於抽象，即便有所意識，仍只能曖昧地理解「詞家所謂九宮、十二則以統諸曲者存，以待審音者出。」²¹在此完成之前的「曲」本體還必須經由先驗的肯定予以把握，其後以「度曲」為名的復現歷程，方有其合理性。是以有說「凡曲止是一聲清濁高下如縈縷耳，字則有喉唇齒舌等音不同，……悉融入聲中，

¹⁷ 作家藝術創造行為的現象詮釋，或可見從虛無觀點，強調其中過程所形成內容，近於出自憑空虛構性質，類似〔宋〕嚴羽《滄浪詩話·詩辯》所稱「盛唐諸人，惟在興趣，羚羊掛角，無跡可求。」與「不涉理路，不落言詮」超悟程序。又據《教育部重編國語辭典修訂本》「杜撰」一詞，說明典出「宋代杜默為詩，多不合律，所以稱事不合格者為「杜撰」。見宋·王楙《野客叢書·卷二〇·杜撰》。後稱無事實根據，憑空捏造、虛構為「杜撰」可見「度曲」之「度」雖通作「渡」義，但與「杜默撰詩」典故，從任意行文引申為無據捏造詞意，顯不相干。辭典官網

（<http://dict.revised.moe.edu.tw/cgi-bin/cbdict/gswweb.cgi?ccd=P3t2er&o=e0&sec=sec1&op=v&view=0-1>）

查閱時間 2016/10/18。

¹⁸ 見〔明〕沈寵綏《度曲須知·字母堪刪》。1959：頁 223。

¹⁹ 見〔明〕徐大椿《樂府傳聲》。《中國古典戲曲論著集成（七）·樂府傳聲》。1959：頁 6。

²⁰ 見〔明〕沈寵綏《度曲須知·收音問答》。1959：頁 222。

²¹ 見〔明〕何良俊《曲論》。1959：頁 5。

令轉換處無磊砢，此謂『聲中無字』，古人謂之『如貫珠』，今謂之『善過度』是也。²²換言之，「度」字語意如果不用於表現純然的創作概念，而是如同字面所見，具有導引、測量或渡越、帶出原其本有，從而自然結合不同創作文字所衍生各種語言聲調歷程並為整體的中繼性。「度曲」概念的設想，即是在被「度」之「曲」被完成於可經驗的客觀世界顯現之前已然存在的前提中完成。

任何個別音樂段落中，不論以詞牌或曲牌為此曲體類型總稱，音樂的存有從單音之於全曲自我展示的整體過程內容，就音樂現象特質而言，實際呈現一段特定時間歷程組織的約定與存有，並且需要透過各次演出再現完成確認，同時在此音樂存有的再現客觀事實基礎上，另再層疊形成專屬於演出活動自身的歷史事件與詮釋文本。亦即從現象學（phenomenology）觀點，音樂在此現象世界的存有性質，並非隨時可觸不移的物質性實有，而是一類成於意識活動、保存於意識經驗，特殊的概念化抽象存在。因此音樂必須要透過一次次表演的再現歷程，將原只存在於內心記憶與理解的特定音樂進行過程，以任何可能的聽眾為此音樂再現的容受對象，從頭開始展演再現此音樂過程所有細節直至最後的樂音終止全曲結束為止，全部歷程因此得以成為聽眾在此音樂進行期間直接「可經驗事物」。

是以任何一次演出自身的存在意義，即是在此歷史性再現音樂歷程約定與展演事件的活動現象並立，構成歷史內涵雙重性特徵的脈絡基礎。然此重疊完成音樂的存有歷史再現與展演活動歷程的完成，另由結合曲牌為載體的「詞曲音樂文學」音聲實踐所造成作品、展演組成原有同一性關係的變數。在相關演出再現的活動裡，相對固定的曲牌音聲歷程，一旦必須結合曲詞字音聲調組合、再現展演活動構成組織，三種現象的歷史意涵、屬性與形成時機截然有別，彼此卻又缺乏而鮮明清晰的界限條件，使得古典曲文化在曲牌音樂自我的存有，及其時間歷程約定現象，與演出再現活動之間，形成以「度曲」行動為中介媒介的聯繫關係，進而形成「度曲家」或「曲家」身份，在表演與創作文化的特殊縫隙間，不確定地針對表演或創作行動為詮釋範圍實踐「度」曲的行動。

對此前人方法論述，如於明代沈寵綏眼中，既否定「工於填詞，而拙於度曲」「不熟音理」的文人墨士對音樂態度，也質疑「樂工歌客，字且不識，希能審音？間有從字面中著意稽研，不過於聲之平上去入，調得妥當，腔之頓挫悠揚，吐得筋節，更於開口、撮口、鼻音旁註曲譜者，記得清楚，則遂儼然曲師自命」。²³「度曲」猶如一種專業能力，既不屬於文人墨客可以兼擅的場域，也不是一般欠缺文學修養的樂工可以獨立有效掌握的能力。這種特殊能力是一種統合的能力，必須同時兼具對音樂本有與字聲分析與文學詮釋三重能力，且於「度曲」過程能夠互為表裏相互發明，惟有此能力者方可稱為「曲師」。

曲家「度曲」所理解曲牌音樂現象的基本特徵，包括著曲牌只是曲牌音樂現象的本有，即此本有被結合成為戲、曲作品在創造與表演實踐過程間，音樂的作用結合本有的抽象內部結構，及從外部音聲現象結合賦予曲詞狀態兩部分組合關聯。是以「度曲」目標，沈寵綏《度曲須知》從個別單音音高、音色動態的斟酌著眼，形成「審音」表演技巧分析與詮釋概念，說明主張經由文辭字音琢磨曲調發聲，說明「精於切字，即妙於審音，勿謂曲理不與字學相關」，進而更進一步區別唱字啟音「九轉變化全在字頭，與度曲之音出微渺者迥異」對立，²⁴並以此字聲語音口法以及音聲控制，作為聯繫「度曲之音」源自抽象「微渺」的音樂本有之關鍵。或

²² 見〔宋〕沈括《夢溪筆談 校證》。2009：頁 231。

²³ 見〔明〕沈寵綏《度曲須知·字母堪刪》。1959：頁 223。

²⁴ 見〔明〕沈寵綏《度曲須知·字母堪刪》。1959：頁 223。

如前引張衡《西京賦》形容仙女歌聲「聲清暢而蜚蛇。洪涯立而指麾，被毛羽之襪襪。」涉及各種旋律運動起伏流暢、跌宕，與其音聲過程音色表現多樣多變的可能性，任何文字修辭所形容音樂形象，最終只能成就文學而非音樂自身。

各曲牌入詞之前純屬音樂過程的本有，當於「度」成具體可聽的「聲」出之前，即便被視為「微渺」難以蠡測的概念性存有，就度曲的把握，仍須有基本的框架供作架構前提。然此音聲框架一旦只存在於意識性的記憶範圍，加上不同生命經驗交錯影響，所有概念化本有的保持與歷史傳遞的同一性實際受制於記憶的侷限，形成時代的認知變遷與對此概念性本有的質疑。如此「各調有宜遵古以正今之訛者，有不妨從俗者以就今之便者」²⁵不論「遵古」或「從俗」，都恰好說明曲不只是作文的體格，而有其音樂上的本有與在客觀世界再現的適應。

至於從先驗所肯定曲之本體，在創作的發明立場上，音樂原本自由的音聲現象本屬「清濁混淆，紛亂無統，競為新聲」²⁶不受任何陳規拘束，始終保持各種創發存在的可能性。從實際作品或特定音樂內容歸納、分析所得各種型態相類曲體、形式、格律，其中部分成因固然涉及歷史的文化經驗對影響範圍內音樂構成的支配，另若從音樂存有現象層次的意向思域著眼，即可見涉及概念傳統對音樂時間構造意識的存有現象經驗作用。詞曲本屬歌樂構造意識的現象產物，如宋 姜白石【長亭怨慢】自敘個人詞樂創發歷程，稱「予頗喜自製曲、初率意為長短句、然後協以律、故前後闕多不同。」²⁷—如「古詩皆詠之，然後以聲依詠以成曲，謂之協律。……詩之外又有和聲，則所謂曲也」²⁸的創作，皆屬此類文字創作先行成篇，之後再據以配置旋律以叶樂程序。又如白石「自度曲」作法所說明，不論文字或音樂構成皆相對自由少限制，因此【長亭怨慢】上下兩闕（月）的構造組織並未一致，形成特例。有別於姜白石歌樂創作用「協以律」以適應文字的「度曲」程序，從宋 陸文圭「意生言，言生聲，聲生律，律生調，故曲生焉。」²⁹之說，則另可見從文字語言聲調起伏所隱含的旋律性，說明另一種語言與音樂共生的歌樂創發途徑。曲牌音樂的創生原點，自有其文化背景，只是一旦涉及歌曲創作，自然涉及歌、詞互動因果的辯證。

概言之，詞曲兩類音樂文化彼此，最明顯相似處在於文學創作借採音樂為作家組織文字韻律的形式載體。只是在詞曲音樂傳統裡，由音樂所建立框架外觀，不論最初是否純粹出自特殊音聲或旋律韻律的想像，一旦作為文字創作的形式張本，曲牌內部的音樂結構自身，相對即成其組織型構的最大基礎元素。原則上，除了不能單用的曲牌類型之外，任何依據個別曲牌完成的作品，其本身皆可以被看作是為個別的獨立存在。至於在同牌異詞情況下，同一曲牌一旦結合不同曲詞，其間音樂上有遷就文字語言現象的原因，也有呈現特徵方法的約定傳統。致以論者「凡諸譜之曲與正體，或增減一二字，或損益一二視字者，即為又一體，今以句讀相同，板式不異者，即為一體。至句拍皆不同者，始又一體」。³⁰同牌異詞彼此不論音樂細節，甚或整體聽覺外觀，不同差異不分程度，隨時有機會產生各種衍生性變異發展。同時詞曲音樂原概念性本有，一方面被視為形式框架決定詞曲文學創作的文字組織的依據，同時一方面於音聲「度

²⁵ 見〔明〕王驥德《曲律》。1959：頁160。

²⁶ 見〔宋〕沈括《夢溪筆談 校證》。2009：頁231。

²⁷ 見〔宋〕姜夔《白石詩詞集》。1998：頁125。

²⁸ 見〔宋〕沈括《夢溪筆談 校正》。2009：頁232。

²⁹ 見〔宋〕陸文圭，〈牆東叟陸文圭跋〉。〔宋〕張炎《詞源》。轉引自鄭孟津、吳平山，《詞源解箋》。1990：頁508。

³⁰ 見〔清〕呂士雄，〈凡例〉，《定律》。2002：頁39-40。

曲」的客觀現象化過程，每受各家創作文字各自的文學意向、音聲韻律影響形成在此客觀世界再現的獨特面目。

四、「製譜」，「度曲」知識的客體化

詞曲作品結合曲牌音樂在此「度曲」過程的再現與展演，文學言說所賴話語音聲組織展示明晰程度以及聲韻歷程的音色韻致，是以形成「字清」、「腔純」、「板正」³¹表現的審視標準。「度曲」知識的客觀化發展，最終趨向從「出字」、「收音」、「鼻音」乃至「宗韻」，以結合字音聲韻與口法為主要內涵的體系化整理。³²如此度曲之學雖說「字學一脈……猶賴度曲者僅留一緒於聲歌之中」³³的主觀經驗，如何有效移轉成為可繼承的經驗知識傳統，尤其在理解相關創作、表演及其整體文化傳統，以為針對構造內涵的表現與描述方法。可見對於理解曲牌的藝術現象自身，及其存於「此在」的客觀特徵，在「度曲」的觀念認知行為，及其具體的轉化活動行為中，取得所以能再現抽象存有客觀依據，與延伸至客觀經驗世界的方法與轉化。

根據吳梅《顧曲塵談》〈度曲〉一章末節，對自「度曲」以至「製譜」之於成就新曲創作層面的知識性討論，引用魏良輔觀點經驗，結合說明總結：「北曲以遒勁為主。南曲以宛轉為主。各有不同。……故唱北曲而精於呆骨朵、村里迓鼓、胡十八。南曲而精於二郎神、香遍滿、集賢賓、鶯啼序。如打破兩重禪關。餘皆迎刃而解矣。如右所述。度曲製譜之法略備矣。所以論製譜之理者。以此道衰息已久。文人新詞。其被諸管絃者至少。有詞而無聲。實則不知譜也。」³⁴在此確認「度曲製譜之法」的基本前提與原則方法。

細別前說可見吳梅並稱「度曲」、「製譜」。就行為現象的外觀論，「度曲」、「製譜」實際各有特徵，前者行動係從度曲者個人需要而生，最終體現亦從滿足此個人需要為終結。相形之下，「製譜」作為雖涉及「度曲」針對內容，卻不從音聲展演體現此一復現，而是透過書面的整理、記錄形式完成，同時透過書面的保持與傳遞，將此「度曲」復現的轉譯，重複提供所有現場以外「不在」的他者參與此一概念內涵的復現（再現）。

一如從對曲牌音樂的經驗與認知的統合，吳梅重述魏良輔說明把握、區別基本音樂風格（「北曲遒勁」、「南曲宛轉」），進而精熟南、北曲兩類風格範圍內特定代表性、特徵化曲牌音樂現象，兼而觸類旁通延伸把握其他曲牌等原則。又如明沈德符引顧仁「論曲，謂：『南曲簫、管，謂之唱調，不入絃索，不可入譜』……簫、管可入北詞，而絃索不入南詞」³⁵，從音樂經驗知能，包括對於概念化音樂風格與直接音樂音聲現象的把握，綜攝總體風格印象以至各別音樂內容細節，標舉南北曲藝術堂奧。同時如此經由把握、再現音樂以至強調風格現象的「度曲」能力，需要延伸統合個人音樂感知經驗意識、表演再現能力，另包含透過閱讀相關樂譜書面紀錄理解音樂內容的「知譜」能力，進而把握「製譜之法」發展透過書面紀錄、描述音樂組織與進行歷程能力。從此所掌握「度曲製譜之法」所能復現音樂存有型態，包括將音樂從主觀的精神現象世界「度」現成為物理性的音聲現象，另透過理解、整理的書面紀錄程序，描述各種動

³¹ 見〔明〕沈寵綏《度曲須知·律曲前言》。1959：頁316。

³² 以〔明〕沈寵綏《度曲須知》所見為例。

³³ 見〔明〕沈寵綏《度曲須知·字母堪刪》。1959：頁223。

³⁴ 引文其中自「北曲以遒勁為主」以下至「迎刃而解矣」一段，係吳梅直接引用魏良輔《曲律》其中一則。見吳梅《顧曲塵談》。1988：頁140。另〔明〕魏良輔原文，見《曲律》。1959：頁6。

³⁵ 見〔明〕沈德符《顧曲雜言》。1959：頁205。

態性音聲現象藉以保存於靜態性的譜字符號書寫間。唯有「知曲」可為各家「文人新詞」披覆「管絃」，倘若「有詞而無聲」便只是失卻音樂意涵的案頭文字。

再者由心而口終成於曲唱表演的「度曲」行動，吳梅觀點似與重現旋律、文字組合音樂音現象的「製譜」紀錄，猶如口語言說與文字書寫之別。所說內容一旦落於書面，顯然還存有一層轉譯與整理的功夫，是以強調「製譜識曲之人。世不可得。……近世度曲之家……訂譜者。實十不得一」。〈度曲〉文中此處舉例「俞蔭甫先生……曾作北曲一套。……全倣洪昉思長生殿中之彈詞一折。……既成。令優人中有名阿掌者歌之。即用昉思之譜」，說明如此以直接從既有作品旋律唱法套入新作絕非「識曲」作法，須由能夠「製譜識曲之人……另訂一譜」。是以可見訂譜「製譜」能力的前提在於能夠「識曲」，透過靜態性符號書寫轉譯記錄保存動態性的音聲現象關係，包含同一音樂本體每與各種文字聲調結合所衍生各種變化細節。故稱此者「為度曲家所不及知。及知之而未能盡通其癥結者。則製譜之法是矣。」³⁶

至此度曲、訂譜製譜的關係，進而可以視為同一再現過程不同階段。就意識意向所及與此作為理解對象的曲牌旋律結合相應唱詞，形成特定曲調，經由表演（演唱）再現，進而再將此復現成為可經驗聲音現象轉化為視覺可知見結合唱詞、旋律、韻律組織所成曲牌內容的書面紀錄。透過類似紀錄所呈現實際音樂內容，可見「每一曲牌。必有一定之腔格。而每曲所填詞曲。僅平仄相同。而四聲清濁陰陽。又萬萬不能一律。故製譜者審其詞曲中每字之陰陽。而後酌定工尺。又必依本牌之腔格而斟酌之。」由於曲牌結合文字內容所形成音樂的變異性，因此即便「牌名相同之曲。其上一支工尺。與下一支工尺。往往有絕然不同之處。」³⁷

然此「製譜」曲譜的書寫文化發展，就歷史面目而言，從格律譜以至宮譜各階段，文本在記錄形式上的變化趨向更富於細節性的描述內容，最終已不只可視為「度曲」的延伸，而是另又一段專屬曲譜文類發展的歷史經驗。至於當代甚且反向成為音聲再現歷史現象文本或摹本。這類記錄在細節描述的重心，實際有從曲詞轉移到音樂的傾向。從文詞的語言聲調析註，到宮譜所以建立的方法，並非只在「區別四聲陰陽，……依傍舊譜之工尺，便可製成宮譜」³⁸，反而是在曲牌音樂藝術的理念史、創作史或表演史層面，彙整分流的現象逐漸推移朝向合而為一的總體範疇。³⁹

結語

關於詞、曲音樂文化。若說每一隻曲牌，都是一段獨立的歷史存在，則當代可見保存各隻曲牌任何書面記錄本身，自然都是一份獨立的歷史文獻。問題在於存在的現象特色，如此文獻究竟如何完成與成就？文獻的文本樣態如何表現？歷史上「度曲」一詞，不論用以表述作曲現象，或作為表演詮釋之學，原本主要相對屬於各人自我經驗知識的體認範疇，即便自來「曲論」、「曲話」傳統略有呈現知識論發展傾向，對此大抵仍屬以個人主觀「度」曲經驗或此活動模式為主張範圍的表述內容居多。姑不論文化歷史發展因素，就曲牌音樂的存有與實現層次，僅從「度曲」意向，雖以音聲歷程的再現為目標，對於音樂之於意識層次概念性本有的抽象存

³⁶ 見吳梅《顧曲塵談》。1988：頁 134,140。

³⁷ 見吳梅《顧曲塵談》。1988：頁 134。

³⁸ 見王季烈，《螭廬曲談·卷三 論譜曲》。1969：頁 108。

³⁹ 見范揚坤，《別裁與正宗：曲牌音樂的現象存有與歷史實踐》。2009：頁 57。

有，或此音聲旋律如何足以透過曲調框架形成文體形式，甚或思想語言無從直接類比描述的音樂現象，缺乏可直接透過曲牌音樂內涵形成詮釋或理性論述現象，實際有其不得不然的困難。

如何從此主觀的音聲想像落實至於具體展演過程，甚或形成知識性論述，實際需要相對客觀可供排比或分析的論述依據與事實資訊。為此，明、清度曲論學傳統如《度曲須知》、《樂府傳聲》等篇幅體製具有相對規模的重要論述文獻，皆直接借鑑古典小學（字學）傳統，從字音的咬字、發音以至聲韻韻部分配的語言分析，藉此建立度曲以成可具有理性知識意義的理論意識基礎。進而發展、衍生可供重複檢視的「製譜」之學。然也正由於後起「製譜」之學的發展，原本只在抽象概念間存有，或在各種再現與特定外部條件結合出不同關聯的各別聽覺經驗，音樂轉化成為「可視」的閱讀對象。原本對於音樂現象不論外觀或實質特徵的掌握，只能如「儒者工章句，詠者推音聲，而咕嗶則忙不細討，嘯歌則音堪徐度」⁴⁰，有限度地陳述歌者處理旋律韻律緊、馳，把握（推）演唱音聲動態選擇「細討/徐度」的詮釋原則，於此後開始有機會透過書面，隨時就特定完成「度曲」的音樂再現的任何段落，透過視覺建構聽覺乃至認知概念上的理解。此所以「度曲」方法論論述範圍從終必知識討論客觀化的理論知識，是以終必自「度曲」形成「譜曲」，即所謂「製譜之法」，亦即透過屬於書面整理形式，由文字與格律組織延伸發展以至包含音樂記錄現象的宮譜模式之完成，所確認各家作品特定音樂形貌。

根據各家「製譜之法」所建構各階段對記錄「度曲」展示方法外觀，及其藉由書面所呈現「可視性」面貌，雖與表演者經由度曲之法所實現曲牌音樂的存有特定再現經驗，雖說各有差異，但兩者所意向對象目標，以及再現觀念的同一性，故而可見皆作為一種概念化曲牌音樂的實踐，以為現實世界中具體可經驗對象，不論表現為物理性音響或書寫記錄。在此一種音樂存有從概念以至客觀經驗，行動本身同時屬於表演與創作的樞紐關節，在於透過「度曲」表示其間特定「轉化」作為或行動，此一「度」的意向性過程。歷史上曲家進而透過知識論的支持，強調經由「度曲」甚至「製譜」掌握各家、各曲復現之「曲」其中分屬常與變差異關鍵，也是當代從事曲文化研究必須進理解前代如何透過「度曲」的實踐，把握曲牌音樂之於意識層次中概念性的本有，與其作為詞曲文學創作形式框架，併於音聲「度曲」的客觀現象化的渡歷過程。

參考書目

- 〔梁〕蕭統 編，2014，《昭明文選》。臺北：五南出版社。
- 〔宋〕沈括，2009，《夢溪筆談校證》。臺北：世界書局。
- 〔宋〕胡子，2009，《苕溪漁隱叢話》。臺北：世界書局。
- 〔宋〕姜夔，夏承燾（校輯），1998，《白石詩詞集》。北京：人民文學出版社。
- 〔明〕王驥德，1959，《中國古典戲曲論著集成（四）·曲律》。北京：中國戲劇出版社。
- 〔明〕王驥德，2002，《曲律》（續修四庫全書 1958 冊），上海：上海古籍出版社。
- 〔明〕沈寵綏，1959，《中國古典戲曲論著集成（五）·度曲須知》。北京：中國戲劇出版社。
- 〔明〕沈德符，1959，《中國古典戲曲論著集成（四）·顧曲雜言》。北京：中國戲劇出版社。
- 〔明〕何良俊，1959，《中國古典戲曲論著集成（四）·曲論》。北京：中國戲劇出版社。

⁴⁰ 見〔明〕沈寵綏《度曲須知·字母堪刪》。1959：頁 223。

- 〔清〕呂士雄等輯，2002，《南詞定律》（《續修四庫全書》第 1751-1753 冊），上海：上海古籍出版社。
- 〔清〕周祥鈺等輯，1987，《九宮大成南北詞宮譜》，臺北：臺灣學生書局。
- 〔清〕徐大椿，1959，《中國古典戲曲論著集成（七）·樂府傳聲》。北京：中國戲劇出版社。
- 〔清〕王錫純 編，1965，《遏雲閣曲譜（一）》。臺北：文光圖書有限公司。
- 王季烈，1969，《螭廬曲談》。臺北：古亭書屋。
- 吳梅，1988，《顧曲塵談》。臺北：台灣商務印書館。
- 李昌集，1997，《中國古代曲學史》。上海：華東師範大學出版社。
- 林佳儀，2015，〈論《南詞定律》之體例及其在清初曲譜之開創〉，《東華漢學》第 21 期；101-144 頁。花蓮：東華大學中國語文學系 華文文學系
- 范揚坤，2009，《別裁與正宗：曲牌音樂的現象存有與歷史實踐》。國立臺灣師範大學音樂系博士論文。
- 范揚坤，2015，〈捨離與完成：集曲歷史的現象詮釋〉，《臺灣音樂研究》。第 21 期；1-27 頁。臺北：中華民國民族音樂學會。
- 周維培，1997，《曲譜研究》。江蘇：江蘇古籍出版社。
- 陳榮華，2003，《海德格〈存有與時間〉闡釋》，臺北：臺灣大學出版中心。
- 楊易霖，1975，《周詞定律》。臺北：學海出版社。
- 鄭孟津、吳平山，1990，《詞源解箋》。浙江：浙江古籍出版社。
- Martin Heidegger（馬丁·海德格爾），陳嘉映、王慶節（譯），2006，《存在與時間》。北京：三聯書店
- Robert Sokolowski（羅伯·索科羅斯基），李維倫（譯），2004，《現象學十四講（Introduction To Phenomenology）》。臺北：心靈工坊。
- Roman Ingarden, *The Work of Music and the Problem of Its Identity*, Translated by Adam Czerniawski. Berkeley: University of California Press, 1986
- Roman Ingarden, *The Ontology of the Work of Art*, Translated by Raymond Meyer with John T. Goldthwait. Athens, Ohio: Ohio University Press, 1989

