
《夢窗詞甲稿》自度曲韻律分析

Rhythm Analysis of Significance in Wu Wen-Ying's Homemade Song

普 義南*

PU Yi-Nan*

(摘要)

自度曲是通曉音律的詞人自己譜寫新的詞調，不僅是詞體生命力的象徵，也是詞人獨創性的極致表現，兩宋通曉音律者柳永、周邦彥、姜夔、吳文英等詞人都有自度曲創作。明代毛晉所刻《夢窗詞甲稿》〈西子妝慢〉以及下面連續八調，目前確定為夢窗自度曲。萬樹云「今雖音理失傳，而詞格具在」，因此本文即以這九調夢窗自度曲為研究對象，分析其詞格韻律，首先分析其韻位、換頭增韻、韻部的用韻方式；其次分析其律拗變化、四聲用字之字律組合；最後分析其句組領字、對偶之特殊句律。藉此歸納出夢窗詞自度曲韻律特色，一窺詞人文藝創新之堂奧。

關鍵詞：夢窗，吳文英，自度曲，韻律

(Abstract)

The “homemade song” means the new tonal patterns and rhyme schemes of Ci poetry that created by the poet who acquainted with temperament. It's not only a symbol of vitality of Ci poetry, but also represents the ultimate expression of Ci poet's originality. During the two Song Dynasties, many Ci poets such as Liu Yong, Zhou Bang-yan, Jiang Kui and Wu wen-ying wrote down their own home made songs. The ‘Hsi-tzu-chuang-man’ and the following eight Ci tonal patterns included in the “Mengchuang Ci Chia Kao” edited by Mao Jin in Ming Dynasty were identified as Wu wen-ying's homemade song. Wan-shu had said, “Although the soundology was lost, but the Ci patterns is still there.” This is why this article will focus on these nine Wu wen-ying's homemade songs, to analyze their tonal patterns and rhyme schemes such as the position of rhyme, the skill of using rhyme, the diversification between rules and exceptions. Finally, I want to sum up the conclusion of the rhythm features of Mengchuang Ci's homemade songs, to revel the characteristic of his literary innovation.

Keywords: Mengchuang, Wu Wen-Ying, homemade song, rhyme

一、前言：詞律與韻律

吳文英（1205-1279 後），字君特，號夢窗，南宋末年重要詞家。夢窗今存三百四十首詞，明代毛晉刻《夢窗詞甲乙丙丁稿》，在《甲稿》〈西子妝慢〉（流水麴塵）下注云「夢窗自度腔」¹，朱祖謀校本云「此三字當統下八調而言」²，「自度腔」意即「自度曲」，又可稱「創調」，指的是詞人自製的新詞調³，「統下八調」

亦即《甲稿》〈西子妝慢〉以下的〈江南春〉、〈夢芙蓉〉、〈高山流水〉、〈霜花映〉、〈澡蘭香〉、〈玉京謠〉、〈探芳新〉、〈鳳池吟〉，包含〈西子妝慢〉九調皆是屬於夢窗自度曲。這九調夢窗皆只有一首作品，其中〈探芳新〉、〈江南春〉在夢窗淳祐三年（1243）獻給方萬里抄本中，就自己註明是自度曲⁴；又如〈玉京謠〉一調，宋人陳世崇《隨隱漫錄》載稱夢窗所度制⁵；〈西子妝慢〉亦見

* 淡江大學中國文學學系助理教授

Journal of East Asian Identities Vol. 6 March 2021 (pp. 104-113)

載張炎《山中白雲詞》「吳夢窗自製此曲，余喜其聲調妍雅，久欲述之而未能」⁶，又張炎另有〈聲聲慢·題夢窗自度曲霜花映卷後〉，則〈霜花映〉亦屬夢窗自度曲。其他〈夢芙蓉〉、〈高山流水〉、〈澡蘭香〉三調，《欽定詞譜》亦從作品內容判斷為夢窗自度曲⁷。夢窗詞除了這九調外，如〈古香慢·賦滄海看桂〉、〈暗香疏影·賦墨梅〉、〈探春慢·憶翁兄石龜〉諸作，也有可能是夢窗自度曲，但證據不足，此處暫不討論。

本文夢窗詞自度曲之韻律分析屬詞律研究之一環，「詞律」者何？張夢機《詞律探源》云：「詞律之義有二：一為詞之音律，一為詞之格律。前者謂宮商，後者謂字句間之聲響。格律只求諧乎喉舌，音律則兼求諧乎管絃」⁸。然而在唐宋詞樂失傳的情況下，單從少數詞人自注宮調、工尺譜資料，要討論詞律「諧乎管絃」之音律，實有困難。自清代萬樹以來，所謂詞律所談論的對象主要是格律，亦即對詞的語言聲音組織模式之整理。而詞之音律與格律雖然不得不切割，但實際關係緊密，前人多有議論。如萬樹《詞律·發凡》：

自沈吳興分四聲以來，凡用韻樂府，無不調平仄者。至唐律以後，浸淫而為詞，尤以協聲為主。倘平仄失調，則不可入調，周、柳、万俟等之製腔造譜，皆按宮調，故協於歌喉，播諸絃管，以迄白石、夢窗輩，各有所期，未有不悉音理，而可造格律者。今雖音理失傳，而詞格具在，學者但宜仿舊作，字字格遵，庶不失其中矩矱。⁹

「音理」即「音律」，文中指出宋代詞人通曉音理如柳永、周邦彥、万俟咏、姜夔、吳文英等人雖按宮調音理製腔造譜，但「未有不悉音理，而可造格律者」，亦即音樂之音律和字聲之格律，兩者有「絕大關係」¹⁰，可以從周、吳等人同調詞作格律重複中得到證明，因此萬樹又云：

故不作詞則已，既欲作詞，必無杜撰之理。如美成造腔，其拗處乃其順處，所用平仄，豈慢然為之耶？倘是慢然為之者，何其第二首亦復如前，豈亦皆慢然為之至再至三耶？方千里係美成同時，所和四聲無一異者，豈方亦慢然為之耶？後有吳夢窗所作，亦無一字異者，豈吳亦慢然為之耶？更歷觀諸名家，莫不繩尺森然者。¹¹

從宋詞名家如周邦彥之同調諸作，以及他人如方千里唱和周詞、吳文英依填周調，乃至格律「亦無一字異者」，皆可顯示「今雖音理失傳，而詞格具在」之可信。清初詞律兩本重要著作，萬樹《詞律》、康熙御撰《欽定詞

譜》皆大量引用夢窗詞以為校律。¹²

是以「韻律」研究為名，如林玫儀〈韻律分析在宋詞研究上之意義〉一文中對「律」、「韻」的界定如下：

「律」指格律，包括宮調、調式、句式、分片、破法及字聲等。「韻」指叶韻之方式，包括韻腳的分合、韻腳之多寡、平仄韻之分配、換韻、通叶，乃至於方音之有無、藏韻之變化等。¹³

因此本篇論文即針對夢窗詞具文學獨創性的自度曲部分，分析其用韻與用律情況。前人如宋美瑩《夢窗詞研究》、田玉琪《徘徊于七寶樓台－吳文英詞研究》書中雖然都有專節討論夢窗詞自度曲，但皆未見完整之議述。張惠美《吳文英詞之音韻風格研究——以自度曲為例》亦著重於聲母、頭韻之音韻研究，而不及調式、句式整體組合。今將韻之疏密、聲之律拗、句之分合三方面分析《夢窗甲稿》自度曲之聲情特色，希望有助於夢窗詞與宋詞韻律研究。

二、疏密和諧，四聲皆俱－用韻特色

為了方便討論，先將夢窗九調自度曲的調式做成以下簡表，上下片調式重複處以框線標明。

調名	字數	片數	換頭	調式
探芳新	93	雙調	有	上 3 54. 46. 633. 336. 下 6. 54. 46. 633. 334.
玉京謠	97	雙調	有	上 5 45. 46. 3434. 3. 44. 下 6 45. 46. 3434. 3. 6.
西子妝慢	97	雙調	有	上 446. 734. 4. 34. 354. 下 3. 45. 734. 4. 34. 36.
夢芙蓉	97	雙調	有	上 5. 54. 45. 5. 6. 455. 下 6. 45. 54. 5. 6. 455.
鳳池吟	99	雙調	有	上 446. 544. 47. 444. 下 654. 544. 47. 334.
澡蘭香	103	雙調	有	上 446. 446. 346. 64. 下 644. 446. 346. 344
霜花映	104	雙調	有	上 436. 446. 4. 34. 347. 下 654. 446. 4. 34. 345.
江南春	109	雙調	有	上 446. 434. 5. 34. 3446. 下 33. 54. 434. 5. 34. 446.
高山流水	110	雙調	有	上 7. 34. 56. 34. 364. 55. 下 2. 534. 56. 34. 364. 55.

首先，從字數來看，由此表可知這九調自度曲字數

相近，少則九十三字，多則一百一十字，是夢窗慣用的篇幅大小，若以明人顧從敬九十一字以上為長調的分類標準，則這九調皆屬於長調。而現存夢窗詞三百四十首，多達一百九十九首屬於長調，約佔總數六成；夢窗一百九十九首長調作品，使用九十種詞調，亦約佔總數一百四十四調的六成。這一百九十九首、九十調作品中，字數介於九十三到一百一十字者，則有一百七十五首、七十五調，佔長調近九成。可見夢窗九調自度曲皆是以自己最慣用的字數去創作。

其次，從韻數來看，這九調自度曲皆是雙調作品，上下片合計韻數最少者押八韻，如〈鳳池吟〉、〈澡蘭香〉；韻數最多者押十二韻，如〈夢芙蓉〉、〈高山流水〉。九調字數、韻數皆相近，平均下來每韻大約八到十字，也是夢窗慣用的韻位密度，比較夢窗最常使用長調的前幾名，〈齊天樂〉一百又二字使用八韻、〈瑞鶴仙〉一百又二字使用十韻、〈木蘭花慢〉一百又一字使用十韻、〈宴清都〉一百又二字使用九韻，平均亦是八到十字。

韻位密度與聲情之關係，前人多有論述，如黃永武云：

我們聽詩時，韻腳的聲響特別突出，所以它對情緒的影響最大。那麼韻腳的疏密與轉換，對於引導情緒的起伏，必然有顯著的效能。所謂韻腳的疏密，是從韻腳相互的距離來看的，距離短，節奏就密；距離長，節奏就疏。¹⁴

整體而言，夢窗自度曲平均八到十字的韻位密度，比起詞集中密如〈如夢令〉（春在綠窗）一韻約五字、疏如〈西平樂慢〉（岸壓郵亭）一韻約二十字，算是非常勻稱和諧。自度曲中如〈探芳新〉上片、〈澡蘭香〉上片，韻位最為諧和：

九街頭，正軟塵潤酥，雪銷殘溜。襖賞祇園，花豔雲陰籠晝。層梯峭空麝散，擁凌波、縈翠袖。歎年端、連環轉，爛漫遊人如繡。（《吳箋》，頁398）¹⁵

盤絲繫腕，巧篆垂簷，玉隱紺紗睡覺。銀瓶露井，綵筆雲窗，往事少年依約。為當時、曾寫榴裙，傷心紅綉裙。黍夢光陰漸老，汀洲煙蕪。（《吳箋》，頁391）

〈探芳新〉「溜」、「晝」、「袖」、「繡」，〈澡蘭香〉「覺」、「約」、「萼」、「蕪」，各韻間約隔兩到三句、十到十四

字；連續兩句押韻者，如〈夢芙蓉〉上片第四、五韻：

西風搖步綺。記長隄驟過，紫驢十里。斷橋南岸，人在晚霞外。錦溫花共醉。當時曾共秋被。自別霓裳，應紅銷翠冷，霜枕正慵起。（《吳箋》，頁381）

「醉」、「被」兩韻單句連續，雖然韻位較密，但卻夾在「外」、「起」兩個韻位較疏的句組中，緩急有所調和，結合詞作內容〈夢芙蓉〉題曰「趙昌芙蓉圖」，也就是觀圖起興之作，從圖中木芙蓉勾起過去情事回憶，從「記長隄驟過」開始進入回憶，到「錦溫花共醉」、「當時曾共秋被」兩韻單句連續，即是情意最高漲處，但下一韻長句陡落，紅銷翠冷，緩緩道出心灰意冷、慵起無聊之感。韻位由密到疏、情緒由急到緩，聲情起伏，張力十足。

第三，從調式來看，這九調自度曲都屬於不完全重複的雙調結構，起、結處多有變化，尤其是換頭。何謂換頭以及其重要性，如夏承燾言：

詞家在創作中對換頭句非常重視，不但要求它能夠表達意境深遠，起到承上啟下的作用，又要求它的音節響亮鏗鏘，起到優美動聽的效果。¹⁶

夢窗自度曲如〈探芳新〉、〈玉京謠〉、〈西子妝慢〉、〈江南春〉，換頭處皆是增加了一韻，以〈探芳新〉（《吳箋》，頁398）上、下片起句來看：

九街頭，正軟塵潤酥，雪銷殘溜。（上片起句）
腸斷迴廊佇久。便寫意澹波，傳愁蹙岫。（下片起句）

文字框線指句式、平仄重複處，因此只有「九街頭」增加三字成為「腸斷迴廊佇久」，增字同時增加「久」韻，詞意上〈探芳新〉題曰「吳中元日承天寺遊人」，亦即蘇州元旦觀承天寺遊人如織而興起寂寞之感，換頭的「腸斷迴廊佇久」，承接上片末韻「歎年端、連環轉，爛漫遊人如繡」，開啟下片第二韻「便寫意澹波，傳愁蹙岫」，如繡遊人中某位顧盼留情之人，終究擦身而過，無緣結識，佇久腸斷，不能自己。所以「腸斷迴廊佇久」不僅是情緒轉折關鍵處，而且有概括全篇旨要之意，配合換頭增韻，在聲情皆有緊湊、強調的效果。〈玉京謠〉之「微吟怕有詩聲駭」扣緊人海藏居、〈西子妝慢〉之「歡盟誤」由歡轉悲、〈江南春〉之「瞿塘路，

隨漢節」化實為虛，皆有類似作用。

最後，從韻部來看，夢窗九首自度曲依照以戈載《詞林正韻》的分部，使用第一、三、四、六、七、十二、十六、十八部韻，九首中只有〈玉京謠〉、〈夢芙蓉〉同押第三部韻，整體而言韻部多元；九首都是一部到底，沒有平仄通押、轉韻的情況，比較特殊的是〈夢芙蓉〉上片第三韻「斷橋南岸，人在晚霞外」的外字，屬第五部去聲 14 泰韻，同首其他韻字「綺」、「里」、「醉」、「被」、「起」、「底」、「洗」、「翠」、「意」、「水」都是屬第三部上、去聲韻部，看似出韻，但萬樹就曾指出「詞中多以『外』字叶支微韻」¹⁷，支、微韻代指第三部，夢窗詞中以「外」為韻字者，除了〈夢芙蓉〉還有五處，如：

泣秋檠燭外。（〈拜新月慢〉（絳雪生涼），《吳箋》，頁 85）

一笛漁蓑鷗外。（〈齊天樂〉（餘香纔潤），《吳箋》，頁 185）

燕北雁南天外。（〈永遇樂〉（風拂塵微），《吳箋》，頁 504）

笙歌曉度晴霞外（〈絳都春〉（螺屏暖翠），《吳箋》，頁 517）

長記斷橋外。（〈惜秋華〉（路遠仙城），《吳箋》，頁 535）

每一處都是與第三部韻字共押，沒有和第五部韻字同用，沒有出韻的問題，而是夢窗慣用如此；另外〈江南春〉「秋床聽雨，妙謝庭、春草吟筆」的「筆」字屬第十七部入聲 5 質韻，同首其他韻字皆屬第十八部入聲，但查夢窗「筆」字為韻，又有二處：

有花香、竹色賦閒情。供吟筆。（〈滿江紅〉（翠幕深庭），《吳箋》，頁 62）

獨曳橫梢瘦影，入廣平、裁冰詞筆。（〈暗香疏影〉（占春壓一），《吳箋》，頁 407）

所有「筆」字韻都是和第十八部入聲共押。九首自度曲除「外」、「筆」兩韻字與戈載《詞林正韻》分部歸納有異，其他都是一部到底。夢窗自度曲不僅分部廣，而且是四聲皆俱，如〈鳳池吟〉、〈霜花腴〉、〈高山流水〉用平聲韻；〈探芳新〉、〈玉京謠〉、〈西子妝慢〉、〈夢芙蓉〉用上、去韻；〈深蘭香〉、〈江南春〉用入聲韻。

三、律多於拗，去上嚴明－用聲特色

夢窗自度曲韻律分析，「韻」者已見前節討論，「律」者則可從字聲與句式兩方面來看，亦即用聲與用句。

「律」指規律，與之相對就是「拗」。「拗」者不平也，某類詞句或詞字組成會給人一種違和感，主要是與近體詩「律句」相對而言。字聲平仄抑揚組合之律拗界定，宋詞不如近體詩嚴格，基本如吳文燾《詞學概說》所云：

就是以句中的雙數字和末一字作為節拍，並且在節拍上的字（不包括末一字）必須平聲和仄聲交錯使用。這種平聲和仄聲字在節拍所在交錯使用的句子，因是符合格律規定的，稱為「律句」；違反平仄交錯規則的，稱為「拗句」。¹⁸

亦即一句中每兩字為一音節，音節末字如能平仄遞換是為律句，反之則為拗句。以此標準檢視夢窗自度曲，發現兩位前行研究者結論相反：宋美瑩認為夢窗自度曲「多拗句」¹⁹，田玉琪卻認為「吳文英詞的自度曲中，拗句較少，妍雅、諧和還是主要的方面」²⁰。從結果來看，田氏之說較為正確，只是其僅討論夢窗〈西子妝慢〉一調，論證不足。

首先是兩個音節的平仄遞換，如四言句，這九首作品中總共出現六十五處，其中六十三處符合平仄遞換，符合律句，只有兩處作拗，皆在〈霜花腴〉（《吳箋》，頁 386）：

病懷強寬。（〈霜花腴〉上片韻三）

更移畫船。（〈霜花腴〉下片韻三）

這兩處都是作短韻用，各承接「霜飽花腴，燭消人瘦，秋光作也都難」、「芳節多陰，蘭情稀會，晴暉稱拂吟牋」四言偶句加六言單句的長韻，不僅是一片中音律過渡之關鍵，從文意此首題目「重陽前一日汎石湖」，汎石湖是實事，「秋光作也都難」到「病懷強寬」，不想汎湖卻汎湖；「晴暉稱拂吟牋」到「更移畫船」，既然汎湖就直珍惜當下，兩處短韻都有情緒陡轉、曲折更進的效果。

五言句出現三十處，同五言近體詩音節落在第二字、第四字者，如「西風搖步綺」、「人在晚霞外」等有十八句，其中除了「幾百年見此」（〈鳳池吟〉下片首韻第二句）、「空傳有西子」（〈高山流水〉下片次韻首句）作換頭拗句外，其他都屬律句。又五言領字句十二處，如「正軟塵潤酥」、「便寫意濺波」、「問綵繩纖手」、「又趁

寒食去]、「記長隄驟過」、「應紅消翠冷」、「舊文書几閣」、「又鳳鳴黃幕」、「度清商一曲」、「記羽扇綸巾」、「似名花並蒂」、「慙風流也稱」，其中「正」、「便」、「問」、「又」、「記」、「應」、「舊」、「又」、「度」、「記」、「似」、「慙」都是領字，吟唱時領字就是一個單獨音節，換言之五言領字句的兩個音節遞換，要落在第三、第五字，比如「便寫意濺波」四聲為「去上去去平」，若作詩句看第二字、第四字都是仄聲，屬於拗句，但如標成領字句則是「去十上去去平」，音節尾落在第三字、第五字，仄平交遞屬於律句。因此夢窗自度曲五言領字句除了「正軟塵潤酥」，其他十一處皆為律句。

七言句若為上三下四特殊句式，其下四字亦屬兩個音節的平仄遞換，音節尾落在第五、第七字，如王力《詩詞曲作法》：

凡上三下四的七字句，原則上應該在第三字做一個小停頓；它們的音律節奏，也就是三字句和四字句的音律節奏。普通的七字句（指上四下三句）的節奏點在第二、第四、第六、第七字，至於上三下四的七字句，它的節奏點卻在第三、第五、第七字，因此，第一、第二、第四、第六等字的平仄較寬，第三、第五、第七字的平仄較嚴。²¹

七言上三下四句夢窗自度曲共出現二十四處，其中「任客燕、飄零誰計」、「蕙帳移、煙雨孤山」等二十三處皆為律句，只有「妙謝庭、春草吟筆」（〈江南春〉上片次韻末句），「草」、「筆」仄聲，屬於拗句。同調相對處如下片次韻末句的「料漫憶、尊絲鱸雪」，「絲」字平聲、「雪」字仄聲，屬於律句。最後八字句作上三下五者，僅有一例「鏡慵看、但小樓獨倚」為〈玉京謠〉換頭次韻，「但小樓獨倚」亦屬領字句，音節尾落在「樓」、「倚」二字，也是律句。總計夢窗自度曲兩個音節的平仄遞換句，有一百二十處，其中一百一十四句屬於律句，只有六處為拗句，律句比例佔九成五。

其次，夢窗自度曲三個音節的平仄遞換，先看六言句，若扣除「擁凌波、縈翠袖」、「怕西窗、人散後」等三三折腰句，總共使用三十次，音節尾落在第二、第四、第六字，其中屬律句者十七處，拗句十三處。引〈探芳新·吳中元日承天寺遊人〉（《吳箋》，頁398）來看：

九街頭，正軟塵潤酥，雪銷殘溜。裊賞祇園，**花豔雲陰籠畫**。**層梯峭空麝散**，擁凌波、縈翠袖。歎年端、連環轉，**欄漫遊人如繡**。**腸斷迴廊佇久**。便寫意濺波，傳愁蹙岫。漸沒

飄鴻，**空惹閒情春瘦**。**椒杯香乾醉醒**，怕西窗、人散後。暮寒深，遲回處、自攀庭柳。

这首自度曲大量使用四言、六言雙數字句，像上片最後六句，全都是六言句，可以想像聲情之舒緩，只是夢窗在裏頭安插兩組三三折腰句，使其整飭中又具變化，免除遲緩不振之感。框線標出的部分，上、下片第二韻、第三韻連續兩句六言，前者「花豔雲陰籠畫」、「空惹閒情春瘦」，為律句；緊接的「層梯峭空麝散」、「椒杯香乾醉醒」，為拗句。整體律、拗甚為調和。

七字句部分扣除上三下四句，僅有七處：

微吟怕有詩聲翳。（〈玉京謠〉下片首韻）
笑拈芳草不知名。（〈西子妝慢〉上片次韻首句）
不堪衰鬢著飛花。（〈西子妝慢〉下片次韻首句）
紫垣敕使下星辰。（〈鳳池吟〉上片三韻末句）
半紅梅子薦鹽新。（〈鳳池吟〉下片三韻末句）
暮煙秋雨野橋寒。（〈霜花腴〉上片末韻末句）
素絃一一起秋風。（〈高山流水〉上片首韻）

音節尾落在第二、第四、第六字，這七例都屬律句，七言句音節緩沓，夢窗自度曲或作開頭過片、或置於前後短句中，不使連續出現。最後，宋詞八言句以上通常作攤破，如八言攤破成上三下五、四四折腰，九言則多上四下五、上三下六句，夢窗自度曲最多只到九言句，而且三次皆攤破成上三下六句：

仙郎伴、新製遺虞舊曲。（〈高山流水〉上片五韻首句）
醉晚風、憑誰為整敲冠。（〈高山流水〉下片五韻首句）
最傷心、一片孤山細雨。（〈西子妝慢〉下片末韻）

下六部分可視作六言句，亦即整句節奏點為第五字、第七字、第九字，如此三例皆為律句。總計夢窗自度曲三個音節句，共有四十處，其中律句二十七、拗句十三，律句比例約占七成。整體而言，夢窗自度曲字聲節奏偏向諧和、嫺雅，但〈探芳新〉、〈澡蘭香〉、〈鳳池吟〉六言句較多的三闋，則安排拗句調和。

前半節分析的是整句的音節規律，接下來我們要注意的是夢窗自度曲的四聲特殊用字，萬樹曾言：

平止一途，仄兼上、去、入三種，不可遇仄而以三聲概填。蓋一調之中，可概者十之六七，不可

概者十之三四，須斟酌而後下字，方得無疵。此其故，當於口中熟吟，自得其理。夫一調有一調之風度聲響。若上去互易，則調不振起，便成落腔。尾句尤為吃緊。如〈永遇樂〉之「尚能飯否」、〈瑞鶴仙〉之「又成瘦損」，「尚」、「又」必仄，「能」、「成」必平，「飯」、「瘦」必去，「否」、「損」必上，如此然後發調。末兩字若用平上，或平去，或去去、上上、上去，皆為不合。²²

其云「一調有一調之風度聲響」，如周邦彥、姜夔、吳文英等詞人非常著重四聲安排，比如夢窗詞〈齊天樂〉填了九首，每一首上片次韻首句第二字皆作上聲、末句第二字皆作入聲。雖然上、去、入皆屬仄聲，但夢窗依調填詞時，在特殊位置皆有嚴謹區分。只是我們判斷詞字的宜上、宜去，僅能使用歸納法整理，若詞例缺乏，僅能闕疑不論。而夢窗九調自度曲皆只有一首，因為是夢窗原創，以後人仿作校正原創，難以服人。只能用上下片調式重複處互證，其他起結、換頭處的變化，則無法判斷。

在此前提下，首先注意夢窗自度曲去聲字的使用，萬樹亦曾云：

更有一要訣曰：名詞轉折跌宕多用去聲。何也？三聲之中，上、入二者可以作平，去則獨異。余嘗竊謂論聲雖以一平對三仄，論歌則當以去對平上去也。當用去者，非去則激不起。²³

名詞指著名的詞作，其云「轉折跌宕多用去聲」，夢窗自度曲最明顯的就是領字句的頭字，比如：

正軟塵潤酥，雪銷殘溜。（〈探芳新〉上片首韻）
便寫意漸波，傳愁蹙岫。（〈探芳新〉下片次韻）

舊文書几閣，昏朝醉暮，覆雨翻雲。（〈鳳池吟〉上片次韻）

又鳳鳴黃幕，玉宵平溯，鵲錦新恩。（〈鳳池吟〉下片次韻）

為當時、曾寫榴裙，傷心紅綃褪萼。（〈澡蘭香〉上片三韻）

念秦樓、也擬人歸，應翦菖蒲自酌。（〈澡蘭香〉下片三韻）

似名花並蒂，日日醉春濃。（〈高山流水〉上片末韻）

恁風流也稱，金屋貯嬌慵。（〈高山流水〉下片末韻）

轉折跌宕若不為領字，也可以是句中平仄遞換關鍵處。最多是連續平聲字轉為仄聲，用去聲振起，如：

垂楊**漫**舞。（〈西子妝慢〉上片三韻）

玄都**秀**句。（〈西子妝慢〉下片四韻）

霜飽花腴，燭消人**瘦**，秋光**作**也都難。（〈霜花腴〉上片次韻）

芳節多陰，蘭情稀**會**，晴暉**稱**拂吟牋。（〈霜花腴〉下片次韻）

清溪**上**、小山秀潔。（〈江南春〉上片三韻）

榮華**事**、醉歌耳熱。（〈江南春〉下片四韻）

是知這九調無不有強調去聲之處。萬樹又云：

蓋上聲舒徐和軟，其腔低。去聲激勵勁遠，其腔高。相配用之，方能抑揚有致。大抵兩上兩去，在所當避。²⁴

夢窗自度曲獨用上聲較少，大多與去聲組合成「去上」（31處）、「上去」（23次），但亦有使用「上上」（11次），大抵配樂變化，不似萬樹拘泥字聲。但開頭、結尾的上、去抑揚值得注意，如〈探芳新〉、〈玉京謠〉的開頭：

九街頭，**正**軟塵潤酥，雪銷殘溜。**襯**賞祇園，花豔雲陰**籠**畫。

蝶夢迷清曉，**萬**里無家，**歲**晚貂裘敝。**載**取琴書，長安閒看桃李。

如框線處，幾句中去上或上去的組合密度很高，是樂音初入最吸引人、最美聽之處。又〈西子妝慢〉結尾作「最傷心、一片孤山細雨」，萬樹評曰：

「細雨」，去上煞，妙甚，張亦用「萬里」，若作平仄，或上上，或去去，便落調矣。凡詞結尾字皆不宜草草亂填，可於此類推。²⁵

但夢窗四首押上去韻的自度曲，只有〈西子妝慢〉是去上作結。最後入聲字的部分，除了當韻字外，入聲有可能派入平、上、去，變化性太大，比如〈霜花腴〉上下片次韻：

霜飽花腴，**燭**消人瘦，秋光作也都難。
芳**節**多陰，蘭情稀會，晴暉稱**拂**吟牋。

上下片十四字，就只有「燭」、「節」、「拂」三處入聲字不同，「燭」對應的「蘭」是平聲、「節」「拂」對應的「飽」「也」是上聲，假設入可以代平、代上，則聲律全合。由於這九調自度曲都只有一首，資料不足，推斷仍需保留。九調中上下片皆用入聲者，只有三處：

舊文書几**闌**，昏朝醉暮，覆雨翻雲。（〈鳳池吟〉上片次韻）
又鳳鳴黃**幕**，玉宵平湖，鵲錦新恩。（〈鳳池吟〉下片次韻）

仙郎伴、新製還賡舊曲，映**月**簾櫳。（〈高山流水〉上片五韻）
客愁重、時聽蕉寒雨碎，淚**溼**瓊鍾。（〈高山流水〉下片五韻）

似名花並蒂，日**日**醉春濃。（〈高山流水〉上片末韻）
恁風流也稱，金**屋**貯嬌慵。（〈高山流水〉下片末韻）

整體而言，夢窗自度曲四聲使用除平聲外，去聲最嚴、上聲其次，入聲字多與其他三聲搭配出現，是其用聲特色。

四、領字條暢，對偶緊湊一用句特色

如前所述，聲律部分著重的是字聲之抑揚起伏，而句律部分則是分析句子之結構組合，包含貫穿前後句使其條暢的領字，以及凝鍊文氣使其緊湊的對偶。

首先何謂領字？「領字」是詞體獨有的一種用語方式，其意涵由宋元之際沈義父、張炎、陸輔之等揭櫫，至清代名稱漸固定下來。領字的出現與詞樂聲腔息息相關，配合音樂的節奏，在句中形成特殊的頓讀句式。詞中若有單字領字，唱讀時必須先在領字後作一停頓，形成與近體詩違拗的句式。而字數較少的詞調，若是一句

一韻，音樂上領字引導、串聯多句的意義不太。必是打破五七言為主，以及字數伸縮變化性大、隔數句入韻、篇幅較長的詞調，領字才會發揮作用。孫康宜²⁶、高友工²⁷遂認為領字的有無，便是小令與慢詞的重要差異。

夢窗自度曲領字句前兩節已多徵引，雖盡屬孤調別無可校，但透過上下片互校方式，也可約略計算其領字使用。如〈夢芙蓉〉二處，〈鳳池吟〉、〈玉京謠〉、〈澡蘭香〉、〈江南春〉、〈高山流水〉皆為三處，〈探芳新〉五處。夢窗曾以當作詞集名稱的〈霜花腴〉使用領字達六處，而張炎盛稱「聲調妍雅」的〈西子妝慢〉領字更多達七處，可以想見其聲情的豐富變化。先看〈霜花腴·重陽前一日汎石湖〉：

翠微路窄，**醉**晚風、憑誰為整敲冠。霜飽花腴，燭消人瘦，秋光作也都難。病懷強寬。**恨**雁聲、偏落歌前。**記**年時、舊宿淒涼，暮煙秋雨野橋寒。
妝靨鬢英爭豔，**度**清商一曲，暗墜金蟬。芳節多陰，蘭情稀會，晴暉稱拂吟牋。更移畫船。**引**佩環、邀下嬋娟。**算**明朝、未了重陽，紫英應耐看。

「醉」字承上四字、領下八字，遊湖是實，登山是虛，醉則虛實難辨，一字條貫起首長韻；「恨」字接三平聲後，去聲陡落，情緒剛想強寬，便驚歲末雁落、人生遲暮；「記」字也是接二平聲後，聲調再振，領起後續六言、七言句，緩緩收結；換片「度清商一曲，暗墜金蟬」是「醉晚風、憑誰為整敲冠」九字句之變體，上三下六轉為上五下四句，但領字格不改，上承六言、下啟四四兩句，度曲是遊湖高潮；「引佩環、邀下嬋娟」同「恨雁聲、偏落歌前」是一片之中聲情最激越處，接「更移畫船」，由日至夜，開啟後路；最後「算」字引下，再以六、七言句趨緩，遊興徘徊。〈霜花腴〉頗多四、六言句，若無這六處仄聲領字振起，節奏不免沉滯。

其次來看對偶，詞中單散句與對偶句的間用，會造成氣機（文氣）緊緩變化。葛兆光曾提出「語音節奏」與「意義節奏」的說法：

近體律絕的基本構成要素，即奇偶對稱。平仄的輪回運用、對偶的精心設計，使詩歌的語音序列與意義結構都呈現了吻合人們生理與心理的「秩序」，由抑揚、輕重或長短構成的語音節奏，與由空間移位、時間疊合、意義偏差等構成的意義節奏，使詩句形成對稱的結構，引發了人們，尤

其是中國古代詩人們的心靈律動。²⁸

以近體詩而言，平仄組合屬語音的節奏，單行對偶組合則屬意義節奏。詩中單行句氣緩，對偶句氣緊，高友工亦有類似說法，只是換之以「直」、「曲」²⁹。如陳匪石所云：

疏密之用，筆之變化，實亦境與氣之變化。如畫家濃淡淺深，互相調劑。大概綿麗密致之句，詞中所不可少。而此類語句之前後，必有流利疏宕之句以調節之。否則鬱而不宣，滯而不化，如錦繡堆積，金玉雜陳，毫無空隙，觀者為之生厭。耳目一新者境，呼吸驟舒者氣，變化無恒者筆，與詞調組織偶句之後必有單行，恰相似也。³⁰

語言之直曲、意象之疏密、用字之虛實與組句單偶，關係文氣「呼吸驟舒」。如前引〈霜花映·重陽前一日汎石湖〉之「霜飽花腴，燭消人瘦」、「芳節多陰，蘭情稀會」，這兩組四言對都是一片居中位置，有調劑前後散句過於鬆緩的效用。像〈鳳池吟〉「舊文書几閣，昏朝醉暮，覆雨翻雲」、「又鳳鳴黃幕，玉宵平溯，鵲錦新恩」，各居上片第二韻、下片第三韻，亦起調劑作用。

又孫麟趾言：

詞中四字對句，最要凝鍊。如史梅溪云：「做冷欺花，將煙困柳。」只八個字，已將春雨畫出。七字對貴流走。如夢窗〈倦尋芳〉云：「珠珞香消空念往，紗窗人老羞相見。」令人讀去，忘其為對乃妙。³¹

三、四言短對，置於起調，重在凝鍊，務求照應全篇。如〈澡蘭香·淮南重午〉：

盤絲繫腕，巧篆垂簪，玉隱紺紗睡覺。銀瓶露井，綵筆雲窗，往事少年依約。為當時、曾寫榴裙，傷心紅綃褪萼。黍夢光陰漸老，汀洲煙蕪。莫唱江南古調，怨抑難招，楚江沈魄。薰風燕乳，暗雨梅黃，午鏡澡蘭簾幕。念秦樓、也擬人歸，應翦菖蒲自酌。但悵望、一縷新蟾，隨人天角。

此調三用對偶，其中兩組連續出現上片開頭兩韻，句式、平仄皆相近，等於兩重起調，「盤絲繫腕，巧篆垂簪」，描寫玉人之裝束、睡態；「銀瓶露井，綵筆雲窗」，回憶

過往少年宴歡。「睡覺」、「往事」已啟重午憶人主線。上片開頭兩韻因此極為凝鍊、緊湊，後面兩韻則轉用散句，收歸「黍夢」、「煙蕪」之飄渺；下片對面著筆，離人思家，卻寫家人思己，「莫唱」兩字以下，連續五個四言句，前三個散句，後兩個作對，整飭中又有變化，「薰風燕乳，暗雨梅黃」以重午景色、照應雙邊，之後再分寫兩地遙盼，相思勾連新月。整體散、偶交替，間以「為」、「曾」、「莫唱」、「念」、「也」、「應」、「但」等虛字或領字，緩急有致，是夢窗自度曲名作。

五、結論

以上從韻式、聲律、句律三方面分析夢窗自度曲之韻律特色。歸結前說，韻式方面，這九調自度曲無論字數、韻數、韻位疏密，皆是夢窗最慣用的形制。韻部上九首都是一部到底，沒有平仄通押、轉韻的情況，而且押韻多元，平、上去、入皆備；聲律方面，夢窗自度曲多屬兩音節與三音節句，除了六言句較多拗句，其他律句皆占極大比例，顯示其聲律較為婉和，非以拗怒取勝。

句中四聲的分布，去聲使用較為嚴謹，大部分領字皆作去聲。上聲比較偏向輔佐去聲，除了與去聲作上去、去上連用外，單獨用上聲字處不多。入聲字最難判斷，或作上聲、去聲、平聲，偏偏夢窗自度曲皆是孤調，亦即只有一首，孤證難立，只能闕疑。夢窗詞入聲字應用，必須有一調兩首以上或與創調作品歸納參校。

最後句律方面，九調自度曲皆有用領字與對句，領字有引領、貫穿前後之句之用，用在長句多，用在短句少，如〈夢芙蓉〉多四言句、五言句，因此只有兩處領字，而〈霜花映〉、〈西子妝慢〉多六言句、七言句，領字多達六處、七處。而對偶與領字作用不同，用在中間位置有緊湊文氣之效果，用在篇首則有吸引閱聽者，重在提示與概括全篇旨要。

以上論述夢窗自度曲之韻律，涉及範圍不單是音韻分析，更重要的是詞人如何透過字聲、句韻、領字、對偶等形式設計，結合抒情內容，展現既具創新且獨特的藝術特徵。

六、引用書目

（一）古代文獻（按時代排序）

（宋）吳文英著，《夢窗詞甲乙丙丁稿》，《四部備要》景印毛晉汲古閣本，台北：中華書局，1965。

（宋）吳文英著，朱祖謀校：《夢窗詞》，《彊邨叢書》本，揚州：廣陵書社，2005。

(宋)吳文英著，朱祖謀校：《夢窗詞集》，彊村四校定本，台北：世界書局，1988。

(宋)吳文英著，吳蓓箋校：《夢窗詞彙校箋釋集評》，杭州：浙江古籍出版社，2007。

(宋)吳文英著，楊鐵夫箋釋：《夢窗詞全集箋釋》，台北：學海出版社，1998。

(宋)陳世崇著：《隨隱漫錄》，《百部叢書集成》十四《稗海》，台北：藝文印書館，1965。

(明)朱存理集錄，韓進、朱春峰校證：《鐵網珊瑚校證》，揚州：廣陵書社，2012.11。

(清)萬樹著：《索引本詞律》，台北：廣文書局，1989。

(清)王奕清等奉敕撰：《欽定詞譜》，北京：中國書房，2012.05。

(二) 近人著作 (按姓氏筆畫排序)

王力著：《詩詞曲作法》，台北：宏業書局，1985.3。

田玉琪著：《徘徊于七寶樓臺—吳文英詞研究》，北京：中華書局，2004.08。

吳文蜀著：《詞學概說》，北京：中華書局，2000.08。

施蟄存著：《詞學名詞釋義》，北京：中華書局，2005.06。

唐圭璋編，《詞話叢編》，北京：中華書局，1996年

孫康宜著：《詞與文類研究》，北京：北京大學出版社，2004.09。

高友工著：《中國美典與文學研究論集》，台北：臺大出

版中心，2015.04。

張夢機著：《詞律探源》，台北：文史哲出版社，1981。

黃永武著：《中國詩學—設計篇》，台北：巨流圖書公司，1978.06。

葛兆光著：《漢字的魔方—中國古典詩歌語言學札記》，瀋陽：遼寧教育出版社，1999。

龍榆生著：《龍榆生詞學論文集》，上海：上海古籍出版社，1997.07。

龍榆生著：《詞曲概論》，北京：北京出版社，2004.01。

(三) 單篇論文 (按姓氏筆畫排序)

林玫儀：〈韻律分析在宋詞研究上的意義〉，《中國文哲研究集刊》，第六期，頁57-173。

夏承燾：〈換頭舉例〉，《詞學》第一輯，上海：華東師範大學出版社，1981.11，頁117-129。

劉尊名：〈論清真新創詞調的藝術特徵〉，《詞學》第四十一輯，上海：華東師範大學出版社，2019.06，頁77-95。

(三) 學位論文 (按姓氏筆畫排序)

吳雅婷：《吳文英詞之音韻風格研究—以自度曲為例》，彰化師範大學國文學系研究所碩士論文，2016，彰化。

宋美瑩：《夢窗詞研究》，臺灣大學中國文學研究所碩士論文，1989，台北。

¹ 明代毛晉汲古閣刻《宋六名家詞》收錄《夢窗詞甲乙丙丁稿》，引文見《宋六名家詞·夢窗甲稿》(台北：中華書局，1965，《四部備要》本)，頁14。

² 朱祖謀輯校《夢窗詞集》收錄在《彊邨叢書》(揚州：廣陵書社，2005.06)，冊二，頁1032。

³ 施蟄存云：「通曉音律的詞人，自撰歌詞，又能自己譜寫新的曲調，這叫做自度曲。」說見施蟄存《詞學名詞釋義》(北京：中華書局，2005.06)，頁85。

⁴ 《鐵網珊瑚》舊題明代朱存理(1444-1513)所輯，書中著錄夢窗《新詞彙》十六首，其中《瑞鶴仙》詞題是「癸卯歲為先生壽」，鄭文焯證以毛晉汲古閣本，是詞作壽方惠巖寺簿(方萬里號惠巖)，則十六首皆獻於方惠巖。又《採芳新》詞題「自度腔高平採芳新賦元日能仁寺薄遊」、《江南春》詞題「自度腔小石江南春賦張葯翁杜衡山莊」，皆標明為自度曲。見(明)朱存理集錄，韓進、朱春峰校證《鐵網珊瑚校證》(揚州：廣陵書社，2012.11)，頁371-374。

⁵ 陳世崇《隨隱漫錄》：「先君號藏一，蓋取坡詩『惟有王城最堪隱，萬人如海一身藏』之句。夢窗吳先生文英為度夷則商犯無射宮制《玉京謠》」。見(宋)陳世崇《隨隱漫錄》(台北：藝文印書館，1965，《百部叢書集成》十四《稗海》)卷二，頁11。

⁶ 張炎《山中白雲詞·西子妝慢序》：「吳夢窗自製此曲，

余喜其聲調妍雅，久欲述之而未能。甲午春，寓羅江，與羅景良野遊江上，綠陰芳草，景況離離，因填此解。惜舊譜零落，不能倚聲而歌也。」朱祖謀輯校《山中白雲詞》，收錄在《彊邨叢書》(揚州：廣陵書社，2005.06)，冊三，頁1268。

⁷ 說見《欽定詞譜》卷二十五〈夢芙蓉〉：「吳文英自度曲，題趙昌所畫芙蓉作也，因詞中有『夢斷瓊仙』句，故名〈夢芙蓉〉。」；卷三十二〈澡蘭香〉：「吳文英自度曲，因詞中有『午鏡澡蘭簾幕』句，取以為名。」卷三十五〈高山流水〉：「吳文英自度曲，贈丁基仲妾作也。妾善琴，故以高山流水為調名。」(清)王奕清等奉敕撰：《欽定詞譜》(北京：中國書房，2012.05)，頁447、599、653。

⁸ 張夢機著《詞律探源》(台北：文史哲出版社，1981)，頁196。

⁹ (清)萬樹著《索引本詞律》(台北：廣文書局，1989.10)，〈發凡〉頁6。

¹⁰ 龍榆生亦云：「詞有特殊之音節，後來雖不可歌，要其聲韻之美，耐人尋味，實為最富於音樂性之新詩體。而一究其聲韻之變化與句度之長短、字音之平仄，皆有絕大關係，歸納眾制，而求出一共通之法則，此為研究詞學者切要之圖，初不必由此以蕪復唐、宋以來歌詞之舊也。」說見龍榆生《詞律質疑》，《龍榆生詞學論文集》(上海：上海古籍出版社，2009.10)，頁146。

- ¹¹ (清) 萬樹著《索引本詞律》，〈發凡〉頁 6。
- ¹² 萬樹《詞律》共二十卷，收有六百四十調，一千一百八十多體。夢窗詞一百四十四種詞調，其中被《詞律》採列為正體有三十三體，列為又體者有十八體，共有五十一體。其中〈惜秋華〉更是一調二體，皆用夢窗詞。其採用數量在宋人詞作中，僅次於柳永（114 體），還勝過周邦彥（45 體）；康熙五十四年（1715）王奕清、閻錫爵、余正建等人編纂《御製詞譜》（以下稱《欽定詞譜》）。收有八百二十六調，二千三百又六體，也採列夢窗詞七十五首、六十四種詞調，再加上校詞時引證夢窗詞部分，共計一百一十四調，超過《詞律》的九十六種。
- ¹³ 林玫儀〈韻律分析在宋詞研究上的意義〉，《中國文哲研究集刊》，第六期，頁 57。
- ¹⁴ 黃永武《中國詩學－設計篇》（台北：巨流圖書公司，1978.06），頁 162。
- ¹⁵ 夢窗詞文標點皆採吳蓓箋校本，以下簡稱《吳箋》，該詞首次徵引標註頁數，再引標註省略。見（宋）吳文英著，吳蓓箋校《夢窗詞彙校箋釋集評》（杭州：浙江古籍出版社，2007.09），頁 398。
- ¹⁶ 夏承燾〈換頭舉例〉，收在《詞學》第一輯（上海：華東師範大學出版社，1981.11），頁 117。
- ¹⁷ 萬樹《詞律》卷十四「西子妝慢」下注：「換頭起句叔夏用「外」字，或謂可以不叶，余云詞中多以「外」字叶支微韻，作者自當用韻為是。」，見《詞律》（台北：廣文書局，1989.10），頁 282。
- ¹⁸ 吳丈蜀《詞學概說》（北京：中華書局，2000.08），頁 97。
- ¹⁹ 宋美瑩論夢窗詞「拗句之美」，引證自度腔拗句為例，但其中將〈絳都春〉、〈鶯啼序〉等調誤判為夢窗自度，又把「仄平仄仄」、「仄仄仄平仄仄」等孤平句也視作拗句，故有此判斷。詳見宋美瑩《夢窗詞研究》（臺灣大學中國文學研究所碩士論文，1989），頁 213-214。
- ²⁰ 說見田玉琪《徘徊于七寶樓台－吳文英詞研究》（北京：中華書局，2004.8），頁 142-144。

- ²¹ 王力《詩詞曲作法》（台北：宏業書局，1985.3），頁 634。
- ²² 萬樹〈發凡〉，《詞律》頁 6-7。
- ²³ 萬樹〈發凡〉，《詞律》頁 7。
- ²⁴ 萬樹〈發凡〉，《詞律》頁 7。
- ²⁵ 萬樹《詞律》卷十四，頁 282。
- ²⁶ 孫康宜〈柳永與慢詞的形成〉：「領字正是宋人慢詞之所以為慢詞的一種語言技巧。」，孫康宜：《詞與文類研究》，北京：北京大學出版社，2004.9。頁 94。
- ²⁷ 高友工〈詞體之美典〉：「三、四言之大量運用誠為長調之特色，而二者各有所司，必須搭配合宜，方能兼美。四字若是適合鋪敘，三言則宜於轉折。中文單音節字固常合成雙音詞，但動詞仍多單音者，其他時間，方位之後置詞轉折連接之詞亦常屬單音。欲以單音入句而仍保持其獨立詞性，惟有入此三音節語中，五七言詩中之音節居尾反不能發揮其轉折之功。故以三言獨立而又作次句之領語實為一極突出之貢獻。小令中已有之，但尚未大量運用。長調中極須脈絡之流貫，前後之呼應。一字領誠已為此間樞紐，但佐以三字領更多變化之姿。」高友工：《中國美典與文學研究論集》，（臺北：臺大出版中心，2015.04），頁 291。
- ²⁸ 葛兆光：《漢字的魔方－中國古典詩歌語言學札記》，（瀋陽：遼寧教育出版社，1999），頁 115。
- ²⁹ 高友工〈律詩的美學〉：「一般的讀法是直線向前的，而對偶結構的閱讀常常將讀者的注意力引向一邊，要求他注意對應的相鄰詩行。向前推動運動由於回看及旁觀而中止，產生出一種回顧的、旁向的運動，徘徊於一個封閉的空間，形成一個圓圈。」高友工：《中國美典與文學研究論集》，頁 240-241。
- ³⁰ 陳匪石：《聲執》，唐圭璋編《詞話叢編》（北京：中華書局，1996 年），冊五，頁 4952。
- ³¹ (清) 孫麟趾撰、陳凝遠校《詞逕》，《詞話叢編》，冊三，頁 2554。

〈作者略歷〉

普 義南

1998 年淡江大學畢業。2002 年淡江大學文學院中國文學研究所碩士畢業。2010 年淡江大學文學院中國文學研究所博士畢業。現任淡江大學中國文學學系助理教授。