

中国俗文化的符号学 研究* ● ● ● ● ●

古今歌词的平仄与音乐性

陆正兰

摘要: 音乐性一直是古今歌词(入乐的诗词)研究的一个核心问题。古今歌词的音乐性至少包括两层:一是歌词声律内在的音乐性,即语言节奏,尤其是平仄的节奏;二是歌词外在的音乐性,主要是指与音乐的配合关系。很多关于歌词音乐性的讨论将二者混杂在一起,部分原因在于中国古代记谱法不发达,歌谱资料缺失。但是仔细审视中国现代歌词的声调与音乐的匹配问题,我们可以发现,自古至今,歌词的平仄并不入乐,而是诗人以不入乐诗的格律为模式生成的“自限”。

关键词: 音乐性, 平仄, 节奏, 歌词, 声调, 曲调

Musicality and the Character-Tones in Chinese Lyrics Ancient and Modern

Lu Zhenglan

Abstract: Musicality has always been one of the central issues in the study of lyrics ancient or modern. It is comprised at least of two different layers: the

* 本专栏由四川大学符号学—传媒学研究所与教育部重点基地四川大学中国俗文化研究所联合主办。

textual musicality created by the prosody (in Chinese, the regulated tones of sounds), and the matching of words with the melody of the tunes. The two are often confused in the study of lyrics. The lack of convenient and accurate notation system in Chinese history has been the main reason for this confusion. But if we concentrate on the musical practice in modern times, we can see that the tones of Chinese characters are not heard once set to music. It is only the limitation that the posts-lyricists imposed upon themselves.

Keywords: musicality, tone, rhythm, lyric, melody

DOI: 10.13760/b.cnki.sam.202001011

一、关于诗词音乐性的讨论

音乐性一直是古今歌词（入乐的诗词）讨论的一个核心问题。古今歌词的音乐性至少包括两层：一是诗词声律内在的音乐性，即所说的歌词语言的节奏，尤其是平仄节奏；二是歌词的外在音乐性，即合乐性，指歌词与音乐的配合关系。但至今很多关于歌词音乐性的讨论，把二者混杂在一起。最早的诗歌，即为歌诗，或称歌词。对早期诗歌音乐性的探讨，也就容易混淆内在音乐性与外在合乐性。实际上，音乐史家讨论的更多是合乐性，王守雪称之为“自然格律”：

中国诗从汉到南朝齐梁时期经历了从古诗到近体的衍变，经历了从自然格律到人工格律的衍变，而其核心，则是诗歌音乐美不同内容的衍变。早期古诗中存在的自然格律，是诗乐一体音乐格调的留存，此时人们所认定的诗歌音乐美，是诗乐共同体音乐歌调的美。（2001，p. 87）

刘尧民对诗歌和音乐的关系的看法也基本一致，他的总结是：上古至汉代，依乐从诗；汉至六朝，采诗入乐；隋唐以来，倚声填词。他将依乐从诗时期，即上古至汉代称为“诗歌至上的时代”，将汉之后称为“音乐至上的时代”。这个区分很有意思，因为汉之前，诗即歌词，汉之后，诗不一定是歌词。而诗即歌词时“诗歌至上”，音乐单出后“音乐至上”，原因主要是中国器乐的滞后发展：“器乐在后产生，而古代之器乐也不十分精良，作曲的规律方法都非常简单粗略，所以古代推重诗歌，而以器乐为附属。”他这个分析有一定道理。

在诗即歌词时，按照杨荫浏对《诗经》《楚辞》及汉乐府的分析，歌曲必然对应于一种曲式，歌词与音乐的关系非常密切。(1981, p. 57) 但是最耐不起深究的是唐末诞生的词，唐圭璋在讨论词的起源时，已经指出新曲调是词产生的动力。他的看法是隋唐燕乐本不是中原汉人之音乐，五七言歌词难以相配，迫使长短句产生。由于隋唐燕乐乐谱失落，这个推论无法确证，只能想象“胡部乐”的歌词没有汉语音节那么整齐。其他文学史家也赞同这种看法，但谈到词与乐结合，施议对承认，“唐宋时代所传歌词，有词而无谱，又无法入唱，词与音乐的艺术效果，究竟如何体验，确是一大难题”。看来对这个问题的探讨，似乎从一开始就出现了尴尬。施议对书中举证《定风波》一词，是从歌词文字本身音乐性拟猜曲调可能的状态。

问题就出在这里：所有的词学研究者，都承认词的文字有平仄规定，然而它究竟是音乐的要求，还是词人自己打制的镣铐，却难以断言。唐圭璋说得很清楚：

由于词乐失传，词的音律、音谱也都随之而亡失。虽经后人研究，但唐、宋人具体唱奏情况如何，仍难得其真相。清初人万树所编得《词律》，虽名为词律，实际并非词的音律。王奕清等所编的《钦定词谱》，也非词的音谱，他们考究的都只是词的文字格式。不过词的文字格式，原为配合音乐而形成的，所以直到今天，文字格式也可能作为吟咏及习作的依据。(2004, p. 211)

的确，近日“仍难得其真相”，但是，不少中国诗词音律的讨论者至今声称，他们在讨论词语言的音律时，讨论的实际上是音乐的要求，即曲调要求平仄。这个说法根据何在？这似乎混杂了诗词的内外两种音乐性。

二、“择调”与“依乐用律”

宋人在作词时确有“择调”的说法，所谓“择调”，夏承焘认为，有三种意义，一为择宫调；二为择腔调；三为“依乐用律”。所谓宫调，就是律调，用来限定乐器声调的高下。宫调由七音十二律构成，在此基础上形成八十四宫调，它们属于音乐的调性系统。而夏承焘所说的腔调，即为词调，最早为歌谱。夏承焘、吴熊和两位先生解释为，“写作一首词必须先创制或选用一个词调，然后按照它对字句声韵的要求以词填之。这样写出的歌词方能协音，可以歌唱。所以作词叫填词，又叫做倚声”（2001, p. 20）。但问题是

“倚声”中“声”是音乐的“声”，还是文字格律要求的“声”？这两者之间的关联，是至今也未明确的难题。两位作者认为，“宋人填词，实不尽依宫调声情。如宋人做小石调的词，大都并不都是‘旖旎妩媚’的，而且每个词调即属于一定的宫调，所以作词时择宫调实际上是与择腔调联系在一起的”（2001，p. 21）。

但这一结论又遭到他们自己的否认：大部分宋词的内部平仄音律要求，实际上与曲调无关。“宋代一般词人填词主要不是为了应歌，所以填词大都不顾腔调声情。”他们的理由来自沈括《梦溪笔谈》：

今声词相从，唯里巷间歌谣及《阳关》、《捣练》之类，稍类旧俗。然唐人填词，多咏其曲名，所以哀乐语声，尚相协会；今人则不复知有其矣，哀声而歌乐词，乐声而歌怨词，故语虽切而不能感动人情，由声与意不相谐故也。（沈括，2015，p. 45）

沈括是在感叹“今人”所作之曲情和词意的不协调，并没有指明词的声音和音乐腔调必须配合。实际上，沈括是认为，所谓填词的平仄声律，其实与歌谱的“倚声”相去甚远。夏承焘等所说的词的音乐性之“依乐用律”，虽然在王灼的《碧鸡漫志》、杨缵的《作词五要》，以及张炎的《词源》中都有记载，但这些都是理论家们的一种设想和愿望，实际上对填词实践几乎没有影响。夏承焘、吴熊和直截了当地指出了宋人之谬：

宋人据以立说，不过附会古乐，并无实际意义。就是大晟乐府诸人及张炎等作词，也并不以此择调。因为词在宋代，虽有不少是按谱协律作为歌词而写的，但一般的词人只把它当作一种抒情的诗的形式，择调时就只考虑词式的长短句格，不再顾及宫调声情与腔调声情，“依乐用律”的更是百无一二。杨缵、张炎等人论词提倡“依乐用律”。他们只是借古乐来妆点，以此自炫而已。（2001，p. 23）

他们的“依乐用律”目的只是“自炫”，这可能是现代文学史家对南宋词人的最严厉的指责了。夏承焘的指责非常有道理，在所有对于中国古代诗歌的音律的考证中，“倚声”之说都并没有真正依靠乐谱，很少涉及音乐研究，相反都是从诗词自身的音乐性入手的。众多专家关于词的音乐性的讨论已经表明：许多有关文字音律的考究，其实不是音乐曲调的要求。

三、古歌词平仄不入乐

问题出现在何处呢？对这些混乱说法，本文的看法，简单地说，就是平仄等只是词的内部音乐性，因为平仄不入乐。平仄节奏的起源，就是从诗不再入乐开始的。魏晋六朝“徒诗”产生，徒诗即不入乐的诗。它们既然不是歌词，写作时就不必考虑曲调。但偏偏是徒诗开始了中国诗歌关于平仄的近两千年的讲究。内部“协律”，是在诗的内部的音乐性。这种内部音乐性，已经不再是入乐的要求（因为徒诗已经不是为配歌而作），而只能向内追求语言本身的节律。此时出现的沈约“四声八病”论，是为了在拖长音节咏诗时追求“内在音乐美”，它出现在不入乐的五言诗，即所谓“永明体”律诗立足之后，而不是为歌词开的药方。

魏晋以降，随着佛经梵语的传入，音韵学兴起，为文作诗讲究音律，也是文人时尚的一种追求。沈约自炫为“妙达此旨，始可言文”。当时钟嵘对这种格律追求就有所指责：“使文多拘忌，伤其真美。”主张“但令清浊通流，口吻调利，斯为足矣。至平上去入，则余病未能，峰腰鹤膝，闾里已具”（钟嵘，1958，p. 6557）。文字讲究落实在平仄，“于是天下相风，人自藻饰，雕虫之艺，盛于时矣”（裴子野，1958，p. 6524）。沈约指责的“八病”，在钟嵘看来，本是正常。一定要算“有病”，只能说是诗人过分的自我设限而已。

到现代，朱光潜的观点就更为明确：

乐府衰亡以后，诗转入有词无调的时期，在词调并立以前，诗的音乐在调上见出；词既离调以后，诗的音乐性在词的文字本身见出。音律的目的就是要在词的文字本身见出诗的音乐……诗既离开乐调，不复可歌唱，如果没有新方法使诗的文字本身上见出若干音乐，那就不免失其为诗了。音乐是诗的生命，从前外在的乐调的音乐既然丢失，诗人不得不在文字本身上做音乐的功夫，这是声律运行的主因之一。齐梁是……诗离开外在的音乐，而着重文字本身音乐时期。（1998，pp. 219—251）

朱光潜的见解非常确切，恰恰是因为不再入乐，才不得不用“新方法使诗的文字本身上见出若干音乐”，因为平仄不是音乐对歌词的要求。章培恒、骆玉明也直截了当地判定：“声律论的提出，直接的原因，是诗歌大多已脱离歌唱，因而需要从语言本身追求音乐性的美。”（1996a，p. 386）诗歌摆

脱音乐，文字走向独立，诗向书面的语言艺术转化，变成一种视觉语言、内向的语言、更个性化的语言。从历史上看，在歌词时期，诗歌反而无平仄要求。

甚至晚唐、北宋，词再度入乐，此时又不太看到写词要求合平仄的议论。直到南宋（12—13世纪），词再次出现平仄讲究，这一问题在后来的诗歌文体学史讨论中，是最令人迷惑不解的。

北宋陈师道《后山诗话》批评苏轼“以诗为词，如教坊雷大使之舞，虽极天下之工，要非本色”。有人认为《后山诗话》是后人托名陈师道的伪作，那么“要非本色”的指责看来晚于北宋。不管怎么说，“本色”究竟是指什么，是文字风格，还是声律入乐与否？至少北宋时期，无人深论。

南北宋之交的李清照，晚于苏轼很久，才对此提出较明确的指责。李清照的《词论》说苏轼词只是“句读不谕之诗尔，又往往不协音律”。她是说苏词既不符合律诗，也不符合词的形式要求，但是李清照并没有留下文字说明词的音律应当遵循何种要求。

直到周邦彦担任大晟府提举时，“以他的音律知识并吸收民间乐工曲师的经验，搜集和审定了前代与当时流行的八十多种词调，确定了各词调中每个字的四声，甚至同为仄声的上去入都不容相混”（章培恒，骆玉明，1996a, p. 388）。对入乐之词的平仄，突然严格要求。周邦彦当这个朝廷音乐总监倒是挺尽职，反过来证明，在他之前四百年的词创作无此规定。周邦彦与沈约根本的不同是：沈约的平仄，是为早就不入乐的绝句律诗追加一番平仄讲究，周邦彦是为一开始就入乐的词追加一番平仄讲究。沈约的规定，适合徒诗的朗读，与歌无关，所以几乎一直延续至今；周邦彦以入乐为理由要求平仄，却没有解释曲调有此要求的原因。周邦彦自称是根据音乐制定平仄四声，因为词牌过多，只对应了很少一部分词牌。后世几乎每个词牌有平仄规定，是逐代累积，各种人都来制律，他们作为音乐家的资格很可疑，其平仄制律却都被后人仰视为词必须尊重的格律。

可以明确说：词的平仄规定，是词作为艺术充分发展以后出现的额外规定，曲调能否和歌词的这种平仄的音乐性应和，至今没有见到确实的研究和实践。

章培恒、骆玉明《中国文学史》中列举周邦彦《饶佛图》一词的“双拽头”部分，指出其中五个字的平仄要求合理，因为“读来抑扬变化而和谐婉转，绝无吐音不类而显得拗口的地方。这种词体本身就富于音乐美，同乐曲能完美配合”（1996a, p. 407）。他们明显是从“读”来分析歌词的平仄要求，

所谓“词体本身富于音乐美”，是把词当诗读。王力质疑，宋时入声在许多方言中已经消失，周邦彦要求按各词牌填的词符合他定下的四声格律，不知所据是当时“官话”还是何种方言。

南宋的姜夔，同样讲究音律，他却要从周邦彦的平仄规定中脱身。据徐献忠《吴兴掌故》，姜夔“尝著《大乐议》，欲正庙乐”（转引自章培恒，骆玉明，1996b，p. 473），有资格挑战周邦彦。这位学有专长的音律专家，也讲究音律，但却“用各种方式创制新曲来填词，这样就比一般词人更多了一层自由，可以在保持音节谐婉的条件下，相对自由地选择句式长短及字的平仄”（1996b，p. 473）。既能作词又能作曲，姜夔就可以用曲就词，他的乐谱至今留存七首，从其词配曲的方式中，我们能总结出平仄安排的通则。宋代郑樵的总结很尖锐，他反对专讲究诗词格律而与音乐无关的诗歌：

古之诗曰歌行，后之诗曰古近二体。歌行主声，二体主文。诗为声也，不为文也……凡律其辞则谓之诗，声其诗则谓之歌。作诗未有不歌者也……二体之作，失其诗矣——纵者谓之古，拘者谓之律。一言一句，穷极物情，工则工矣，将如乐何？（1995，p. 888）

其意大致是说，古代的诗，被称为歌行，后代的诗分为古体诗和近体诗。诗是为了音乐，不是为了文学，讲究格律的就叫诗，诗配上音乐就叫歌。作诗正因为不是为了歌唱，才开始音律工整。

词的艺术高度发达之后，文人的自限意识开始加剧。此时，北方元曲开始兴盛，摆脱了所有这些额外的对平仄的要求，甚至韵部都用当时北方实际口语发音，韵字可以平仄通押。（章培恒，骆玉明，1996c，p. 71）正因为是用来唱的，元曲中有大量口语和衬字，关汉卿《南吕一枝花·不伏老》，一句23字，主体只有7字，加了16个衬字。在谈到元曲音韵时，现代学者任二北说：

且所谓曲韵者，既不如诗韵之拘牵，又不如词之泛滥，悉摈古音，较谐俗口，而又无乖废之也。惟北曲中向有入声派作平上去三声用之一法，殊不能遍合于南北人之口，则视其制度惟过去之历史，今日置而不用，仍仿词法，凡入声韵，一首之中，皆单叶之可也。（2004，p. 390）

与此同时，南戏成熟于温州一带，“村坊小曲而为之”，集合民间歌曲而成就中国式歌剧，成为中国地方戏剧的基本模式。北方杂剧有大批文人加入，南戏却被耽于作词的南方文人排斥，一直保持民间作风，直到元末高明《琵琶记》

琵琶记》，才引来明清文人加入，传奇才主流化成为昆曲，最后有汤显祖《牡丹亭》那样文辞精致的歌剧出现。即使汤显祖这样精工细作的曲词，吴江派的沈璟也认为不合他推崇的昆曲要求。此后出现的汤沈二人的争论，现在读来变得并不重要，因为昆曲究竟有什么语音要求，现在已经说不清楚。昆曲的念白似乎混杂了多种方言，唱词大抵是半官话。到此时，平仄已经不清，曲调如何配合平仄更无从说起，汤沈之争自然没有结果。

明代民歌大兴盛，至今留下许多文人采集的民歌集。例如冯梦龙的《挂枝儿》《山歌》。这些民歌，哪怕已经经过文人采集、书写、整理，其中也找不出平仄讲究。

王力先生《汉语诗律学》以大篇幅列举词律，但是他开宗明义地指出，八百多首词的格律，大半来自清人追溯，方法是找出第一个写此词牌者的原作，依此为平仄范本，同时参照同代较后出作品，看是否有不同，如有不同，即列为“可变通”。这样的平仄是否真为音乐所要求的规律，就很难说了。大部分词牌曲调已经不传，传下来的也无法看出平仄与曲调相配的规律。因此，大部分平仄格律的延续只是出于对古人的尊重而已。

反讽的是，词的音律中最讲究的、音律家花工夫最大的平仄安排，在词歌唱时几乎完全消失。古曲保存至今，可以做仔细对比研究的典型例子是《阳关三叠》，其最早的词是王维的七言绝句《渭城曲》（又名《送元二使安西》），作为律诗，它严格遵循了平仄规律。可惜唐代《阳关三叠》的原始曲谱没能流传下来，后人对如何“叠”，不得而知。今存有 30 多种《阳关三叠》，段式各异，遑论平仄。目前所见到的《阳关三叠》曲，是以琴歌的形式保存下来的。据靳学东考证：

现存最早载有《阳关三叠》琴歌的，是明代弘治四年（1491 年）刊印的《浙音释字琴谱》，而目前最为人们熟悉且流行的曲谱，原载于明代《新刊发明琴谱》（1530 年），后被清代的张鹤编入《琴学入门》之中，这时的《阳关三叠》已经在王维原始的基础上，发展成包括长短句的多段体了。（2001，p. 72）

吴丈蜀《词学概说》中引用的可能是宋代的《阳关三叠》（2002，p. 9），明显是作歌词用的长短句。王维的《渭城曲》原诗只有 28 字，像一首七言绝句，而此歌词字数增加到 113 字。很多赘词明显是根据曲调的需要，在演唱时添加的。这种常被称为“散声”“泛声”和“和声”的各种赘词，才真正是音乐需要的，在汉魏乐府中就开始应用，后代越用越多，不知是否为唐代

《阳关三叠》的歌唱形式。如此多叠字之中，王维诗的内部音律就不可能显明。方成培《香研居词麈》说：“唐人所歌，多五七言绝句，必杂以散声，然后可被之管弦，如《阳关》诗必至三叠而后成音，此自然之理。后来遂谱其散声，以字句实之，而长短句兴焉。故词者，所以济近体之穷，而上承乐府之变也。”周颐《蕙风词话》中也说：“唐人朝成一诗，夕付管弦，往往声希节促，则加入和声。凡和声皆以实字填之，遂成为词。”

回到本文的基本论证：无论是入乐，还是作为徒诗而创作，诗词的平仄要求，更多的是诗词自身文字音乐性的需要。曲调并不需要歌词的平仄，实际上也唱不出平仄。平仄要求既然对古典歌词已经不是必需，对现代歌词就更是如此。可以这样总结：歌词讲究平仄，或许能帮助歌曲增强音乐性，但不是配曲之必需。

四、现代歌词声调不入乐

现代歌词和音乐发生最密切联系的是语言的音调。这些音调可分成声调（汉语特有的音节发音区别）、声间调（音节之间的声调对比）、句调（整个诗句的结构情绪造成的音调变化，以及诗句之间的声调对比展开）。它们常常笼统地归为歌词的“声调”，其实三者不同，应当仔细区分。

苏珊·朗格认为：“歌词进入音乐时，作为一种独立的艺术品便瓦解了。它的词句、声音、意义、短语、形象统统变成音乐的元素，进入一种全新结构，消失于歌曲之中，完全被音乐吞没了。”（1983，p. 80）苏珊·朗格至少说对了一点：歌词一旦进入音乐曲调，各种声调就被乐音“重建”了。我们需要逐一探讨的是，这些不同的“调”如何被乐曲重建。

旋律与歌词的句调的关系相对简单。音乐旋律有平行旋律、上行旋律、下行旋律、弯曲旋律四大类。歌词的句调有平直、昂上、下降、弯曲四大类；很多音乐家认为，曲调每一个乐句总的进行方向和句调的前进方向往往相似。这似乎成了不言自明之理，比如孙逐明先生引用了以下三位作曲家的“体会”，来说明声调、句调和音乐的关系。

作曲家秦西弦认为，乐句与歌词的语句的语调肯定是相配的：“在创作歌曲的音乐主题时，要注意音调的进行尽可能与歌词朗诵的语调的起伏达到一致，以便歌词内含有的感情能够自然地表达出来，歌词也让人听得清楚。”（1977，p. 12）作曲家余诤也持相同的看法：“曲调和语调在表达感情的方式上基本是一致的。实际上，曲调的本身就包含着语调的色彩。”（1980，p. 37）

李焕之进一步认为歌词语调与曲调必须结合才能成为艺术：“诗词和曲调之所以能互相结合而成为一种艺术——歌曲艺术，是因为它们之间有着互相结合的因素，这就是声调上的抑、扬、顿、挫。”（1978，p.5）几位作曲家用术语各异，但仔细阅读可以发现，他们说的“语调”“声调”，其实都是指歌词的句调，而不是字的平仄。

句调与曲调的关系很明显，因为所谓的句调，主要是由语言、情绪决定的。歌曲首先要表达情感的诸种样式，变化、转折、起伏，至于曲调能否如秦西弦所说的“让歌词听得清晰”，没有举证说明。相反，从本文下面的讨论中可以看到，歌词的很多语音要素，入曲之后变得模糊了，甚至消失了。无论中西歌曲，要听明白歌词，都需要语境的帮助。

这里讨论的是现代汉语诗歌词中普通话的声调，不是古典汉语诗词的平仄。南宋时，平仄已经与实际发音不符，与此后的北方话更不符。现代人讨论平仄，只是一个历史语音学课题，与歌词无关。

声调指的是音节中具有区别意义作用的音高变化，现代汉语的声调可以从调值和调类两个方面去分析。调值主要由音高构成，决定调值的并不是绝对音高，而是相对音高。一般来说，男人比女人声音低，老人比孩子声音低，即使同一个人在不同的情绪状态下，声音的高低也有差别，绝对音高的对于区别意义没有作用。同一个音“去”，一个成年人和一个儿童发的音，都是从各自的最高音到最低音，虽然儿童的最低音可能比起成年人的最高音还高，但两者变化形式和升降幅度大体相同。在一个音节之内，两个人发音时绝对音高虽然不同，但相对音高类似，所以不会产生交流障碍。

调类是声调的种类，就是把调值相同的字归纳在一起分的类。现代汉语的声调有四种，阴平、阳平、上声和去声，即为四声。阴平高而平，即由5度到5度，没有升降变化，又称高平调或55调。阳平由中音声到高音，即由3度到5度，是个高升的调子，又称高升调或35调。上声由半低音先降到低音再升到半高音，即2度降到1度再升到4度，是先降后升的调子，又称升降调或214调。去声由高音降到低音，即由5度降到1度，是个全降的调子，又称全降调或51调。在实际语流中，相邻的音节会互相影响，产生语流音变。例如，一个上声可能从214变为211，因为后面的字调值比较低。这样，声调就部分取决于声间调，但这变化并不是强制性要求，所以普通话声调可简单归纳为“一平、二升、三曲、四降”。

在音乐旋律中，也存在绝对音高和相对音高。前者指不同的音乐调性，即音乐中的24种大小调；后者指某一种调性中的乐音之间的相对升降幅度，

即音程。这种相对音高和普通话的调值并不一致，可以为大三度、小三度、五度、二度、八度，等等。

从以上的分析可以清楚地看到，现代汉语普通话的声调一方面是区分语义的重要标志，另一方面给歌词语言带来了特殊的内部音乐性。于是出现可与上面的乐律学相比的问题：声调这种语言的内部音乐性是否能进入歌曲？

在歌词和旋律的配合中，一个乐音可以对应一个音节，也可以对应两个或多个音节，反之亦然，一个汉语音节可以对应几个乐音，但这两种运动形式并没有特定的配合规律。最重要的是，在汉语歌曲中，汉字的声调被曲调中的乐音“取消”，文字原有的声调无法呈现来。除非有特殊的安排，即使有重要意义区别作用的声调，在歌曲中也常常都消失了。例如《红灯记》中“提篮小卖”，就很难听出是“买”还是“卖”，听众要靠上下文的语境才能区别。又如“你知道我在等你吗？”“飞吧，飞吧，我的马”，很可能被误听为“你知道我在等你妈？”“飞吧，飞吧，我的妈”。这是字词在歌曲中声调消失弄出的笑话。

对这种情况，歌曲翻译家薛范先生谈得非常具体，他称其为“倒字”现象（2002，pp. 137—138），即旋律线条（音高和进行）与歌词的声调不匹配。他列举的歌词是“你是灯塔，你是舵手”。“灯塔”和“舵手”的字调都是由高向低，而曲调在五度上行大跳，恰恰与字调颠倒，使这两句听起来就成了“你是等他，你是躲寿”。

事实上，这种“倒字”现象不可避免，匹配才是例外。在歌词中声调消失是普遍的、正常的情况。听者理解歌词，要脱离声调从语境上猜想。奇怪的是：尽管绝大多数歌曲并不跟着声调走，但很多论者还一直强调声调与音乐的匹配。中国现代音乐史上，赵元任最系统地做过声调与音乐相配实践。赵元任曾批评学堂乐歌时期的作曲家沈心工“因为没有把汉语声调这一音素考虑在内，所以声调的升降和旋律的高低往往不合拍，既难唱又难懂”（榎本泰子，2003，p. 18）。这是否重复了李清照批苏轼的旧例？赵元任自己的《新诗歌集》24首歌曲中，据称有22首注意到音乐与声调相配。（榎本泰子，2003，p. 13）但实际上，正如赵元任自己所说，24首歌中，“只有第4首是略为模仿普通话的四声，还有第6首中最后的阴上声，听起来似乎像普通话的上声”（见赵元任，1994，p. 13，注释8）。赵元任所说的声调，其实包含两个意思，正如他自己的分析：

一层由于中国古老的音乐的传统，二层由于方言的声调的关系，
作曲家们有一个公认的处理歌词声调的规则就是按照传统的分类法，

把声调归纳为平仄两类，这样凡是遇到平声字旋律就用比较长一点的音或是略微下降的几个音。凡是遇到仄声字的时候，旋律上就用比较短也比较高的音，或是变动很快、跳跃很大的音。（1994，p. 1）

仔细分析，赵元任处理的，并不完全是单纯的声调问题，他注重的实际上是声间调，即相邻音节之间声调的相对变化。旋律的高低对声调配合的要求，指的是声间调的要求。可以取其代表作《叫我如何不想她》分析一下：

3 5— 3 5 5— 6 5—	（旋律）
天 上 飘（着）些 微 云	（歌词）
55 51 55 (51) 55 55 35	（调值）

看得出来，赵元任的有意处理并没有做到字字合乐。比如，51调的“上”和旋律中的“5”，只是发音的开始一致，乐音要求保持“5”的高度，而51调的“上”在音乐中并没有从5降到1，所以实际发音为55调的“伤”。“云”也是如此。赵元任自己也未完全做到声调的升降与旋律高低的匹配。

赵元任在谱曲时真正考虑的，是声调之间的对比，即声间调。因此，“微”“云”二字调值为55—35，谱曲为6—5，“云”相对低一些。但即使声调间的对比，这个乐句中也只有这两个音节被照顾到了，其他的声间调与音乐无关，例如开头的“天上”二字，调值为55—51，音乐为3—5，旋律既没有配合声调，也没有配合声间调。

总之，即使自觉如赵元任，在有意以法则为例所作的歌中，声调、声间调与音乐配合的例子，数量也太少，构不成统计学上的意义。自己的例子都不够多，如何成规律？绝大部分现代歌曲的音乐，与声调或声间调无关。正如赵元任总结的那样：“中国现代的作曲家，多半是不受任何歌词声调的限制的，只是很少成份是受到一点作曲家自己的乡音或是文学上的影响。”（1994，p. 12）

我们可以看到，歌词声调可以进入歌曲的音乐，但是在实践中，基本上不与音乐相配。所以说，在歌中，声调与声间调基本消失；字的声调与歌曲无关。从声乐艺术发展来看，比较注意声调的演唱，大部分出现在弹词、评书，以及当代的说唱中，也有歌剧中几近说话的宣叙调，以及像刘大白《卖布谣》、民歌《小白菜》这样极少数接近说话语调的歌唱，这些都是半念半唱，念唱并不入曲，所以声调往往念得很准。循推古例，入乐的汉乐府不讲究声调平仄，而后来的诗歌一旦不入乐，就开始寻找自身的平仄格律。这个现象背后的原因就是歌词一旦入乐，字本身的声调就消失了，不必也无从

讲究。

现代作曲者，是否依字的声调高低谱曲？现代词作者，有没有特别注意字的声调？声调为汉语所特有，将来是否会有一种真正意义上“声调歌曲”出现，这超出了我们的想象。笔者至今没有找到足够证据推导出结论，为了避免一概否定一些词曲家的理想追求，这里只能说：当代歌诗，一般不追求特殊的声调安排。

引用文献：

- 榎本泰子 (2003). 乐人之都——上海，西洋音乐在近代中国的发轫 (彭谨，译). 上海：上海音乐出版社.
- 靳学东 (2001). 中国音乐导览. 北京：人民音乐出版社.
- 朗格，苏珊 (1983). 艺术问题 (滕守尧等，译). 北京：中国社会科学出版社.
- 李焕之 (1978). 歌曲创作讲座. 北京：人民音乐出版社.
- 裴子野 (1958). 雕虫论. 载于严可均 (编)，全上古三代秦汉三国六朝文·全梁文 (卷五十三). 上海：中华书局.
- 秦西炫 (1977). 作曲浅谈. 北京：人民音乐出版社.
- 任二北 (2004). 散曲之研究. 载于王小盾，杨练 (编)，词曲研究. 武汉：湖北教育出版社.
- 沈括 (2015). 梦溪笔谈·乐律一 (金良年，点校). 上海：中华书局.
- 唐圭璋 (2004). 历代词学研究述略. 载于王小盾，杨栋 (编)，词曲研究. 武汉：湖北教育出版社.
- 王守雪 (2001). 从音乐格调到语言声律——中国诗格律化的逻辑. 载于徐中玉，郭豫适 (编)，古代文学理论研究，19. 武汉：华中师范大学出版社.
- 吴丈蜀 (2002). 词学概说. 北京：中华书局.
- 夏承焘，吴熊和 (2001). 读词常识. 北京：中华书局.
- 薛范 (2002). 歌曲翻译探索与实践. 武汉：湖北教育出版社.
- 杨荫浏 (1981). 中国古代音乐史稿 (上). 北京：人民音乐出版社.
- 余铨 (1980). 歌词创作简论. 上海：上海文艺出版社.
- 章培恒，骆玉明 (1996a). 中国文学史 (上卷). 上海：复旦大学出版社.
- 章培恒，骆玉明 (1996b). 中国文学史 (中卷). 上海：复旦大学出版社.
- 章培恒，骆玉明 (1996c). 中国文学史 (下卷). 上海：复旦大学出版社.
- 赵元任 (1994). 中国语言的声调、语调、唱读、吟诗、韵白、依声填词和不依声填词. 载于赵元任音乐论文集. 北京：中国文联出版公司.
- 郑樵 (1995). 通志二十略·乐略第一·正声序论 (王树民，点校). 上海：中华书局.
- 钟嵘 (1958). 诗品. 载于严可均 (编)，全上古三代秦汉三国六朝文·全梁文 (卷五十

五). 上海: 中华书局.
朱光潜 (1998). 诗论. 北京: 生活·读书·新知三联书店.

作者简介:

陆正兰, 四川大学文学与新闻学院教授, 博士生导师, 研究方向为中国诗词、艺术符号学。

Author:

Lu Zhenglan, professor of College of Literature and Journalism, Sichuan University. Her research fields include song lyrics and semiotics of art.

Email: luzhenglan69@163.com