

森槐南的詞學——關於詞的起源

萩原正樹*

摘要

森槐南（1863-1911）是明治時期漢詩壇最著名的人物，他不僅進行創作，在詩學、詞學、戲曲、小說等方面也有很深的造詣；從他的遺稿之一《作詩法講話》（1911）第四章「詩、詞之別」，可見其詞學之一端。森槐南於此章論述詞的起源，其結論是：1.詞在中唐得以確立。2.最初演唱絕句時，由於缺乏變化，於是在樂曲中加入了「和聲」、「散聲」、「偷聲」。3.在前述有聲無辭之處填入文字以後，形成長短句，詞的形式因此得以確立。這個結論，其實十分符合胡適（1891-1962）〈詞的起源〉（1927）一文的說法。雖然二者提出的時間有十多年落差，但中日兩國不約而同展開內容幾乎相同的詞源論，是非常有趣的。

關鍵詞：森槐南、《作詩法講話》、詞源論、胡適、泛聲說

* 立命館大學文學部教授。

The Study of Ci of Kainan Mori on the Origin of Ci

HAGIWARA, Masaki
Professor, College of Letters,
Ritsumeikan University

Abstract

Kainan Mori もり かいなん(1863-1911) was the most famous figure in the world of Chinese-style poetry in the Meiji period. Involved in many genres of creative activities, he had a profound knowledge of the study of Shi, Ci, plays, novels and so on. His achievements about the study of Ci was demonstrated in the fourth chapter named “*The Difference between Shi and Ci*” from one of his posthumous works, *Sakushiho Kowa*. In this chapter, Kainan Mori discussed the origin of Ci and his view could be summarized as the following three points. Firstly, Ci was established in the middle Tang Dynasty. Secondly, ‘He Sheng’, ‘San Sheng’ and ‘Tou Sheng’ were added into the music since ‘Jue Ju’ was lack of change while being chanted in accordance with music. Thirdly, after filling letters in the above-mentioned music without words, a style combines the long and short sentences had been formed. Thus the style of Ci was established. In fact, his view was in agreement with an opinion by Hu Shi (1891-1962) in “The origin of Ci” (1927). Although there was more than a decade difference between the times of publishing of their views, it was interesting that China and Japan had developed a similar view about the origin of Ci accidentally.

Keywords: Kainan Mori, *Sakushiho Kowa*, the origin of Ci, Hu Shi, the theory of Fan Sheng

森槐南的詞學——關於詞的起源*

萩原正樹

一

森槐南（1863-1911），名大來，字公泰，號秋波禪侶，別號菊如澹人，是明治時期漢詩壇最著名的人物，在詞方面也被稱為「在明治時期，使填詞進入黃金時代的第一個功勞者」¹，詩集《槐南集》卷 28 收錄其詞 96 首。詞學泰斗夏承燾氏在《瞿髯論詞絕句》外編「森槐南」題解中云：「日人為蘇、辛派詞，當無出森槐南右者。而其穠麗綿密之作，亦不在晏幾道、秦觀之下。」²給予其詞很高的評價。

森槐南不僅進行創作，在詩學、詞學、戲曲小說等方面也有很深的造詣，從早期開始，就在各種場合進行詩詞曲及小說等的演講。³明治 23 年（1890），森氏成為東京專門學校文學課的講師⁴；明治 32 年（1899）2 月，擔任東京帝國大學文科大學

* 本文由我校博士生靳春雨翻譯、研究員詹千慧校讀並給予建議，謹致謝忱。

¹〔日〕神田喜一郎著，程郁綬、高野雪譯：《日本填詞史話》（北京：北京大學出版社，2000），頁 252。原見於〔日〕神田喜一郎：《日本的中國文學 I》，收入《神田喜一郎全集》第 6 冊（京都：同朋舍，1985），頁 321。

²夏承燾著：《夏承燾集》第 2 冊（杭州：浙江古籍出版社、浙江教育出版社，1997），頁 591。

³森槐南的演講多是在與友人、熟人相聚的酒席和詩社集會等場合舉行。例如《學海日錄》（東京：岩波書店，1991-1993）第 4 冊，「明治 13 年 8 月 17 日」條記載：「午後，槐南、蓉塘、三郊三人至。……登橋本樓。……槐南講西廂記第一卷。解難字奇句如朝日融冰。」森槐南多次拜訪依田學海，談論李夢陽的詩（見《學海日錄》第 5 冊，明治 16 年 12 月 30 日）及和漢小說（見《學海日錄》第 7 冊，明治 20 年 8 月 22 日）。又《巖谷小波日記》記載：「（明治 25 年 7 月）廿日 晴……夜森氏演講，森川氏居合（在場）」，可知巖谷小波曾出席森槐南的演講。另據「森川氏居合（在場）」，可知這是在某次集會上進行的演講，森川氏即森川竹溪。見〔日〕桑原三郎監修：《巖谷小波日記〔自明治 20 年至明治 27 年〕翻刻與研究》（東京：慶應義塾大學出版會，1998），頁 170。

⁴據溝部良惠〈森槐南の中國小説史研究——以唐代之前為中心〉（日文原題〈森槐南の中國小説史研究について——唐代以前を中心に〉）一文：「在東京專門學校及早稻田大學的講課，從明治 23 年（1890）開始至明治 28 年（1895），中途中斷後又從明治 35 年（1902）開始至明治 37 年（1904）」

講師。⁵森槐南演講、授課的內容或被速記成文字，或存在於他的遺稿之中；森氏去世以後，這些內容經過整理，得以出版刊行，例如《杜詩講義》（文會堂書店，1912）、《李詩講義》（文會堂書店，1913）、《韓昌黎詩講義》（文會堂書店，1919），以及《唐宋詩學》、《元明清詩學》、《毛詩學》、《詞曲概論》、《漢唐小說史》、《爾雅學》等。⁶

這些講義與遺稿，對於了解森槐南的學問，及明治時期日本的中國文學研究非常重要。然而，森槐南之學仍未得到充分研究，特別是他的詞學，至今幾乎未被論及。⁷因此，本文就森槐南《作詩法講話》⁸一書的第四章「詩、詞之別」，對其詞學之一端進行探討。⁹

二

《作詩法講話·凡例》云：「此書係荒浪煙厓速記。行文能呈現演講實況，先生

年，持續了約七年的時間。」見《慶應義塾大學日吉紀要·中國研究》1（2008.3），頁38。

⁵ 神田喜一郎云：「……被任命為東京帝國大學文科大學講師，根據《東京帝國大學五十年史》（昭和7年刊），是明治32年2月的事。……順便說一下他在東京帝國大學文科大學進行的講義，此後一直持續到逝世。」見《森槐南遺稿 中國詩學概說》（京都：臨川書店，1982），〈序〉。又鹽谷溫《天馬行空》「那珂通世先生與森槐南先生」條：「我所承的是唐詩以外元曲西廂記及漢唐小說的講義。老師是相當的雄辯家。口若懸河滔滔不絕，連學生提問的空隙都沒有，這真是一瀉千里天馬行空之景觀。……曾在爾雅的課上先生忘帶書籍來，於是閉眼背誦了首章的十九字，令學生全部咋舌驚歎。」氏著：《天馬行空》（東京：日本加除出版株式會社，1956），頁69-70。

⁶ 這些講述內容，皆於森川竹溪主辦的雜誌《詩苑》（1913-1917）上連載。另外，《唐宋詩學》、《元明清詩學》、《毛詩學》等，見於《森槐南遺稿 中國詩學概說》，參見前注。

⁷ 管見所及，鈴木虎雄〈詞源〉曾引用槐南的《詞曲概論》，見《支那文學研究》（京都：弘文堂書房，1925），頁469-470。又目加田誠〈詞源流考〉將《作詩法講話》作為詞源說之例引用，見《服部先生古稀祝賀紀念論文集》（東京：富山房，1936），頁926-927，後收錄於惇信堂刊《風雅集》（1947）。又任半塘《唐聲詩》（上海：上海古籍出版社，1982）上編第四章「歌唱」中雖引森槐南之說，但用的是鈴木虎雄、目加田誠二氏論文的中文譯文，似未見森氏原著。

⁸〔日〕森槐南：《作詩法講話》（東京：文會堂書店，1911）。

⁹《詞曲概論》（收錄於《詩苑》第一集）亦是了解森槐南詞學的重要著作，將另稿論述，本文暫不涉及。

面目躍然紙上。」¹⁰可知此書乃是速記口頭演講而成。至於記錄的是何時何地舉辦的演講，則不甚明了。不過，森槐南於明治 44 年（1911）1 月 18 日因肺炎與心臟病併發，同月 22 日住進紅十字醫院，直至 3 月 7 日離世，由此可以確定演講最遲不得晚於 1910 年。如其書名「作詩法」所示，這是針對有意創作漢詩的初、中級者的講義，唯此書內容不僅僅限於「漢詩的作法」，根據下列目錄，內容尚涉及詞曲、雜劇、傳奇、小說等方面：

- 第一章 平仄的原理
- 第二章 古詩的音節
- 第三章 唐韻的區劃
- 第四章 詩、詞之別
- 第五章 詞、曲及雜劇、傳奇
- 第六章 小說概要

第四章以後的內容，是名為「作詩法」一類的書籍中極其罕見之例。正如入谷仙介氏的評價：「《作詩法講話》不單單是作詩法，也是一部完整的中國文學史。」¹¹《作詩法講話》的內容，幾乎網羅了中國古典文學的所有體裁。森槐南為何在講義中有如是安排，其原因不得而知。抑或槐南本人作為一位漢詩人，其興趣不僅僅局限於詩，同時也關注其他中國古典文學作品，因此，當中可能包含了森槐南這一層心願。

有關詞的部分，是在此書第四章及第五章中言及，但第五章僅在開頭部分講述了南宋詞的隆盛和由詞至曲的變化，以詞作為主要論述對象的是第四章——「詩、詞之別」。第四章從頁 175 至 231，用了整整 57 頁來論述詞¹²，其中約有八成內容是在議論詞的誕生，即詞的起源問題。

¹⁰ 見大澤鉄石、土屋琴坡撰：〈凡例〉，頁 1。按：荒浪煙厓（1870-1954）是明治大正間漢詩人、速記者。他曾在貴族院擔任了四十年的速記者。森槐南《杜詩講義》等講義稿，大多是由荒浪煙厓所速記。

¹¹ 〔日〕富士川英郎等編：〈槐南集解題〉，《詩集日本漢詩》（東京：汲古書院，1990），卷 20，頁 4。

¹² 第四章頁 232-235，附有詩詞原文及根據《欽定詞譜》所收之詞調數、詞體數等。如〈凡例〉所云：「書中第四章以下，將講授之相關資料編為附錄，每章揭於其尾，供披讀之便。」可見這是進行演講時發給聽眾的資料。

關於詞的起源，宋代已有人關注，南宋王灼《碧雞漫志》卷 1 有如下論述：

蓋隋以來今之所謂曲子者漸興，至唐稍盛，今則繁聲淫奏，殆不可數。古歌變為古樂府，古樂府變為今曲子，其本一也。¹³

又，南宋胡仔《苕溪漁隱叢話·後集》卷 39 亦云：

唐初歌辭，多是五言詩或七言詩，初無長短句。自中葉以後至五代，漸變成長短句，及本朝則盡為此體。¹⁴

此後，在各種詩（詞）話和筆記等文獻中，相關問題屢被言及，但幾乎都是簡短的碎片式記事，對於詞的起源進行集中論述者，可以說無人早於森槐南。接下來，本文將具體探討森槐南的詞源論。

在第四章開頭部分，森槐南有云：

漢魏六朝所蒔之種，發榮滋長，至唐代，已然是參天大樹，繁花盛開，唐代可謂是詩的開花時代。用今日之言，即詩的黃金時代。（日文原文：漢魏六朝など、云ふ時代に種を蒔きましたものが段々發達致して唐に至りましたからに一本の立派な樹となつて、さうしてそれに悉く花が咲きましたのと同じで、唐は開花の時代、即ち今日の言葉で申ましたならば詩に於ける處の黃金時代と云つて宜敷い譯であります）¹⁵

首先敘述唐代是詩的黃金時代，另一方面，就漢魏以來的樂府進行論述，認為其演唱法已經失傳：

即漢魏時代所唱之歌，處於全部消亡失傳的狀態。（日文原文：即ち漢魏の時代に歌ひましたる處の歌と申すものは、全く亡びて傳はらぬことになりましたのでございます）

¹³ 宋·王灼撰，岳珍校正：《碧雞漫志校正（修訂本）》（北京：人民文學出版社，2015），頁 3。

¹⁴ 宋·胡仔編，廖德明校點：《苕溪漁隱叢話》（北京：人民文學出版社，1981），頁 323。

¹⁵ 蒙南京大學童嶺教授賜告，森槐南《作詩法講話》有張銘慈譯本，謹此致謝。此書為上海商務印書館刊本，有 1928 年譯者自序，日本國立國會圖書館亦有藏本。此外，汪夢川主編之《民國詩詞作法叢書》，曾影印 1933 年上海商務印書館刊本出版。張氏云：「本書初用白話直譯，殊嫌其語調不甚流暢，嗣易以文言意譯。」由於此一譯本並非完全忠實呈現原文，故本文所見《作詩法講話》譯文，皆為筆者重新自譯之文字。

緊接著又寫道：

於是詩便不再是歌而成了文章，即僅僅是文人學者為了慰藉自己的內心所作，而不是將此入樂作為歌曲。（日文原文：そこで詩と申すものは單に歌に非ずして文章のものとなつて了ひ、即ち文人學者が己れの心を慰むるが爲めに唯だ作ると云ふ事で、是れを以て音樂に掛けて歌にすると云ふのではなかつたのでございます）

以上指出詩不是用來演唱的，它是如同文章一樣的讀物。森槐南此處所說的詩是指律詩，他並論及律詩的規則因為科舉考試之故而變得嚴密，從而愈發遠離歌曲。那麼唐代是不是沒有歌曲呢？答案是否定的。

（唐代的詩，可以歌唱的）並非絕對沒有，它是存在的。那麼它是什麼呢？也就是留傳至今的絕句。……即詩的諸體之中，只有絕句是唐人披之管絃并用來演唱的。（日文原文：……決して無かつたものではない、有る事は在つた、然らば如何なるものがそれであるかと申ますると、是れ即ち今日に傳はつて居ります處の絶句と申すものであります、……此の絶句と申すもの丈けが即ち詩の諸體の中で唐人が管絃に掛けましてからに歌ひました處のものであつたのでございます）

意即唐人將絕句入樂，並且進行演唱。關於唐人演唱絕句的事例，資料頗多，森槐南亦應是基於這些資料而進行此番論述的。絕句被用以演唱這點，在現今學界中已廣泛被認同。¹⁶森槐南認為絕句短小簡單，因此，只有絕句的演唱方法傳到了唐代。

古詩及律詩等，雖然數量眾多，但這些絕不是歌曲，所謂的歌曲，僅限於絕句。（日文原文：そこで古詩と云ひ、律詩と云ひ、如何にも澤山ありますけれども、是れ等は決して歌でない、歌と申すものは絶句に限つて居つたのであります）

森槐南以為，僅有絕句被用於演唱。而絕句被演唱時，由於字數稀少，七言僅 28 字，五言僅 20 字，無論曲調如何，都會「千篇一律」、「一本調子」，於是得要施行

¹⁶ 村上哲見博士云：「毫無疑問，在唐代很早便開始演唱以七絕為主的詩了。」見氏著：《宋詞研究・唐五代北宋篇》（東京：創文社，1976），上篇，「第 1 章：詞源流考」，頁 77。

「新方式」：

需要用新方式進行演唱的要求，詩的演唱方法中出現了「和聲」、「散聲」以及「偷聲」，逐漸在唱腔上進行了改進。(日文原文：其の新工夫を施しまして歌ふと云ふ處より致して、此の詩の歌ひ方に「和聲」或は「散聲」或は「偷聲」と申すやうなものが、次第次第に歌の節廻しの上に工夫せられて参りました)

這裡提到的「和聲」，根據森槐南的說明：「翻譯成日本語的話，就是類似於『囃子方』的東西。(先づ日本の語に翻譯を致しますれば「囃子方」と申すが如きものであります)」而「散聲」是指「在歌曲的句與句之間，用音樂施以各種各樣的『合手』(歌の文句と文句の間に持つて参りまして音楽の方で様々の「合の手」を施しますのであります)」、「在其合手結束處即刻演唱詞句的方法(其の合の手が濟んだ處で直ぐに句を歌ひ出すと云ふやうなもの)。「偷聲」是指「七字句要用六字的話，則以六字譜從七字體中偷一字進行演唱，或者偷兩字聲進行演唱(七字の句を六字なら六字の譜で以て七字の聲を一つ偷んで歌ふ、或は二字の聲を偷んで歌ふと云ふやうな歌ひ方)」的方法。由於這些「新方式」的出現，絕句被廣泛演唱，但這些改進過的演唱方法，只能委於「伶人樂工」之手，即「伶人樂工」由於某種原因無法演唱的話，這些絕句也不能再以優美的調子被演唱出來。於是：

如和聲、散聲、偷聲之類……置於只有音樂沒有文字之處，在這些音聲之處填入文字，在這些沒有文字的樂調中一字一字嵌入文字，七言的話就是七言字句，五言的話就是五言字句，根據所謂的和聲、散聲等音聲填入文字。……這樣一來，歌曲本身以及其旋律都可以在文字上得以展現。(日文原文：和聲とか、散聲とか、偷聲とか云ふやうな……文字の無い處の管絃の聲の處に持つて参りまして、それで其の節の無い處の譜へコッチが文字を嵌めて行くのであります、コッチが一字一字文字の無い處の譜へ文字を嵌めて参りますると云ふと、七言なら七言の字句、五言なら五言の字句の間にもつて参つて、所謂和聲とか、散聲とかある其の聲に従つて文字をば填めて参るのであります、……さうすると歌其の物と、歌の節廻しとが悉く文字の上に現はれるやうになります)

如前所述，在只有音聲的部分嵌入文字，曲調也通過文字得以表現。像這樣音聲可以嵌入文字作為前提，森槐南認為，是因為中國的漢字與日本語和西洋諸語言不同。關於一字一音節表示一個意思的論述，詳見本書第四章所述。¹⁷

後來的人一旦在曲調中填上字數，這樣以往所唱的詩的曲調便和文字一起流傳下來。……至此，所謂的「詞」就興起了。（日文原文：後の人が一度さう云ふものを拵へて字數丈け填めて往くと、昔歌ひました詩の節廻しと云ふものは文字と共に残つて參ると云ふ譯になるのでございます。……茲に至りまして、所謂「詞」と云ふ物が興りました譯であります）

以上是森槐南就詞是如何誕生的，用自己的看法進行了相關說明。

那麼，詞是何時從詩當中分化出來作為「詞」而確立的呢？關於這點，森槐南認為：

今日所謂詞的形式，在白樂天的時代就已經成型。在此之前，由於它剛從詩中誕生，因此詩之形式與詞之形式尚混淆不清。到了白樂天的時代，其形式之不同得以明確區分。（日文原文：デ今日の詞と申すもの形式は白樂天のときに至りまして全く定つたものである、それまでは未だ詩からホンの生まれ立てのものであつて、詩の形と詞の形とが混淆して未だ分明ならなんだが、白樂天の時代になつて斯様に分明に其の形式を異にするやうになつたのでございます）

「白樂天的時代」云云，意即詞是在中唐時期得以確立的。又，關於詩與詞的關係，森槐南云：

詞由詩而出，即與嬰兒從母胎內誕出完全相同。離開母胎的嬰兒不可能再次回到母親腹中。其次，所謂母子者，雖然面容可能相似，但形態完全不同。詩與詞便如同母子之關係，固然不可分離，但一旦形成詞之後，便已不再是原來的詩了。（日文原文：詞が詩から出ますのは、語り恰度母の胎内から小兒が生まれるのと同じ話しであります、一度胎内を離れたる小兒は二度元の母の腹の中に這入りませぬ、それから母と子と申ますものは、成

¹⁷〔日〕森槐南：《作詩法講話》，頁190。

程顔は似て居るかも知れぬが、形はマルデ別であります、即ち詩と詞とは母子の關係の如きもので、固より離るべからざるものでありますけれども、一度詞となつた以上は最早元の詩ではありませぬ)

將詩比喻作母親，詞比喻作孩子，兩者雖然相似但形式完全不同，森槐南對此做了簡單易懂的說明。

以上是森槐南的詞源論，現在簡要總結如後：

- 詞在中唐得以確立（中唐說）。
- 最初只演唱絕句，但僅僅如此則缺乏變化，於是在樂曲中新加入了「和聲」、「散聲」、「偷聲」。
- 在只有音聲的部分填入文字後，長短句的詞得以確立。

詞在中唐確立的說法，早在北宋沈括《夢溪筆談·卷五·樂律一》即有記載：

詩之外又有和聲，則所謂曲也。古樂府皆有聲有詞，連屬書之。如曰賀賀賀、何何何之類，皆和聲也。今管弦之中纏聲，亦其遺法也。唐人乃以詞填入曲中，不復用和聲。此格雖云自王涯始，然貞元、元和之間，為之者已多，亦有在涯之前者。¹⁸

此處言及貞元（785-805）、元和（806-820）時「為之者已多」，在「和聲」的部分填入文字的詞，大概已經確立了。又前引《苕溪漁隱叢話·後集》卷39云：「自中葉以後至五代，漸變成長短句」，也記載了詞在中唐已然確立。詞確立於中唐，如林玫儀氏〈由敦煌曲看詞的起原〉所論述：「關於詞之起原時代，一般比較保守的說法都認為是中唐。」¹⁹這是最為普遍的說法，森槐南亦應是參照了《夢溪筆談》及《苕溪漁隱叢話》等諸說。

關於絕句的變化，清人吳衡照《蓮子居詞話》卷1云：

唐七言絕歌法，必有襯字以取便於歌。五言六言皆然，不獨七言也。後並格外字入正格，凡虛聲處，悉填成辭，不別用襯字，此詞所繇興已。²⁰

¹⁸ 宋·沈括撰，胡道靜校注：《新校正夢溪筆談》（香港：中華書局香港分局，1975），頁62。

¹⁹ 林玫儀：〈由敦煌曲看詞的起原〉，《詞學考證》（臺北：聯經出版事業公司，1987），頁2。

²⁰ 清·吳衡照：《蓮子居詞話》，收入唐圭璋編：《詞話叢編》第3冊（北京：中華書局，1986），頁2412。

又同為清代的宋翔鳳《樂府餘論》裡，亦有如下論述：

謂之詩餘者，以詞起於唐人絕句，如太白之〈清平調〉，即以被之樂府。太白〈憶秦娥〉、〈菩薩蠻〉，皆絕句之變格，為小令之權輿。旗亭畫壁賭唱，皆七言斷句。後至十國時，遂競為長短句。自一字兩字至七字，以抑揚高下其聲，而樂府之體一變。則詞實詩之餘，遂名曰詩餘。²¹

《蓮子居詞話》有云，在絕句中加入「襯字」演唱，之後這些「格外字」變成「正格」，在「虛聲」中填入文字而不再使用「襯字」，詞便興起了。又《樂府餘論》云，李白的〈憶秦娥〉、〈菩薩蠻〉是「絕句之變格」，是詞的小令的開端。在此類關於詞是由絕句等詩歌變化而成的說法中，《朱子語類》卷 140 所謂的「泛聲說」影響最為重大，屢屢被提出討論²²：

古樂府只是詩，中間卻添許多泛聲。後來人怕失了那些聲，逐一聲添個實字，遂成長短句，今曲子便是。²³

森槐南的詞源論，可說是基於朱熹之說引申而成的。只是森槐南沒有使用朱熹的「泛聲」一詞，而是說在樂曲當中運用新的方法，使用了「和聲」、「散聲」、「偷聲」這些字眼。「和聲」在之前引述的《夢溪筆談》中亦可見，於其他相關書籍裡也頻頻出現，但「散聲」、「偷聲」是不常使用的詞彙，故在此稍加說明。

首先關於「散聲」，森槐南將它解釋為在音樂曲調中插入的「合手」。「散聲」²⁴被使用的例子，《苕溪漁隱叢話·前集》卷 21 有如下記述：

東坡云：與郭生遊寒溪，主簿吳亮置酒，郭生善作挽歌，酒酣發聲，坐為悽然。郭生言恨無佳詞，因改樂天〈寒食詩〉歌之，坐客有泣者。其詞曰：「烏啼鵲噪昏喬木，清明寒食誰家哭。風吹曠野紙錢飛，古墓累累春草綠。棠梨花映白楊路，盡是死生離別處。冥冥重泉哭不聞，蕭蕭暮雨人歸去。」每句

²¹ 清·宋翔鳳：《樂府餘論》，收入唐圭璋編：《詞話叢編》第 3 冊，頁 2500。

²² 例如林玫儀〈由敦煌曲看詞的起原〉云：「主此說（筆者注：絕句起源說）者大多是受唐人演唱絕句及朱子泛聲填實說的影響。」見《詞學考證》，頁 31。

²³ 宋·黎靖德編，王星賢校點：《朱子語類》（北京：中華書局，1986），頁 3333。

²⁴ 按：「散聲」也有「弦樂器不按弦彈之，發音最低」之意，見漢語大詞典編輯委員會：《漢語大詞典》第 5 冊（上海：漢語大詞典出版社，1990），頁 485。唯此處並非此意。

雜以散聲。²⁵

郭生在演唱白居易「寒食」詩時，每句雜以「散聲」，應是將句末之語延長，或者在句間加入如同哼唱的間奏進行演唱。又清人方成培《香研居詞麈》卷1亦云：

唐人所歌，多五七言絕句，必雜以散聲，然後可比之管弦。如〈陽關〉詩必至三疊而後成音，此自然之理。後來遂譜其散聲，以字句實之，而長短句興焉。²⁶

森槐南應是從這樣的記述中知曉「散聲」此一用語，遂將其用於己說。²⁷

關於「偷聲」，管見所及，在論述詞的確立的諸說中並未得見。但「偷聲」一詞作為詞的用語卻屢被使用，如施蟄存《詞學名詞釋義》云：「一首詞的曲調雖有定格，但在歌唱之時，還可以對音節韻度，略有增減，使其美聽。」²⁸說的是減「音節韻度」而唱。例如〈偷聲木蘭花〉此一詞牌，是將56字體的〈木蘭花〉前後闕第三句的七字句變為四字句，是減少了六字的50字體的詞牌。森槐南當應知道「偷聲」一詞：「七字句要用六字的話，則以六字譜從七字體中偷一字進行演唱，或者偷兩字的聲進行演唱（日文原文：七字の句を六字なら六字の譜で以て七字の体を一つ偷んで歌ふ、或は二字の声を偷んで歌ふ）」²⁹如其所述，「偷聲」是用來表示歌唱的音減少之意。

以上是森槐南詞源論的概略，他的觀點是基於朱熹的「泛聲說」，又參照諸種詩話、詞話而形成的。森槐南將舊說反復咀嚼後形成己說，並將此向初學者進行了深入淺出的說明，這一點可說是其論詞的一大特徵。

²⁵ 宋·胡仔編，廖德明校點：《苕溪漁隱叢話》，頁140。

²⁶ 清·方成培撰，楊柳校點：《香研居詞麈》（瀋陽：遼寧教育出版社，1998），頁1。

²⁷ 又「在音則為襯聲、纏聲，在樂則為散聲、贈板，在詞曲則為加襯字、為旁行增字。」見清·江順詒：《詞學集成》，收入唐圭璋編：《詞話叢編》第4冊（北京：中華書局，1986），卷2，頁3231。

²⁸ 施蟄存：《詞學名詞釋義》（北京：中華書局，1988），頁63。

²⁹ 有關槐南對於「偷聲」的看法，《詞曲概論》中也有「有兩字或三字合為一聲者，此所謂偷聲」之論述。又森川竹溪〈詞的沿革及作法概說〉（日文原題〈詞の沿革及び作法の概說〉）云：「所稱者，槐南先生言偷聲，即偷曲譜之聲使之短縮之意。」參見〔日〕森川竹溪：〈詞の沿革及び作法の概說〉，《風絮》12（東京：日本詞曲學會，2015），頁144。

另外，森槐南還一邊列舉絕句變化為詞的實例，一邊進行解說³⁰：

水調入破第二遍	黏聯絕句
陽關三疊曲	不黏聯絕句
竹 枝	和聲例
楊柳枝	散聲例
漁歌子	偷聲例
桂殿秋	偷聲例
憶江南	詩調遞變單調例
長相思	詩調遞變雙調例
浣溪紗	偷句例
憶秦娥	雙調換頭並純用仄韻例
菩薩蠻	平仄換韻例
西江月	以仄韻叶平韻例
憶少年	七言上三下四、五言上一下四例
大石調陽關三疊	加入散聲延長之例

這樣舉出實例的方式，對聽講者來說十分容易理解。在此僅舉一例說明之：

憶少年 七言上三下四、五言上一下四例

無窮官柳，無情畫舸，無根行客。南山尚相送，只高城人隔。 罨畫園林溪
紺碧。算重來盡成陳迹。劉郎鬢如此，況桃花顏色。

「無窮官柳，無情畫舸，無根行客。南山尚相送，只高城人隔」中之「只高城人隔」，是上一下四的例子；亦即用一「只」字，接著是四字相連。下片「罨畫園林溪紺碧。算重來盡成陳迹」一句是上三下四的七字法。

「算重來」三字相連、「盡成陳迹」四字相連。這絕不是詩或者絕句等會有的句法。接著「劉郎鬢如此，況桃花顏色」，此「況桃花顏色」中的「況」字，連著「桃花顏色」，這也是通常詩中看不到的例子，這樣的句子漸多，演唱五言的上二字與三字成為通常的調子，所以僅斷上一字，無論韻如何都

³⁰ 正文中除了說明絕句變而為詞這樣的轉變過程，還引〈十六字令〉和〈菩薩蠻〉為例，論及詩、詞情調之不同。

想要後四字連著演唱的調子流傳下來，於是變成了這樣的情況。因為是這樣的調子所產生的詞，所以如果要創作〈憶少年〉詞，任何時候都要遵循這樣的句法。如此這般，詞就從詩中分離出來了。（日文原文：此の「無窮官柳。無情畫舸。無根行客。南山尚相送。只高城人隔」と云ふ句が上一下四の例であります。「只」と云ふ字が一つあつて、アトは四字繋つて居る、それから「罨畫園林溪紺碧。算重來盡成陳迹」と云ふ句が、是が上三下四の七字法であります、「算重來」の三字が繋がり「盡成陳迹」の四字が繋がる、是れは決して詩若くは絶句などには有り得べからざる句法であります、それから「劉郎鬢如此。況桃花顔色」、この「況桃花顔色」と云ふのも「況」と云ふのが一字、「桃花顔色」の四字が繋つて居る、是れも當り前の詩に見ざる處の例であります、斯う云ふやうな句が多くなつて五言の上二字と三字を歌ひましたのでは通常の調子になるから、上一字丈けを切つて韻の如何に關らず後四字を繋がせて歌つたと云ふ調子を殘さうと思ふから、斯う云ふ工合になるのであります、其の調子で出來た詞でありまするに依つて、此の憶少年なら憶少年の調子を作ると云ふ事になれば、何時でも此の句法で行かなければならぬのであります、そこで斯様に致して大概先づお分かりになつたであらうが、詩から詞と云ふものが分れ出たのでございます）

上文舉北宋晁補之〈憶少年〉詞為例，展示上一下四與上三下四的句法，說明詞與詩句法不同，以及為了能使這種唱法的調子流傳下來，詞在此不得不作成上一下四或上三下四的句法。五言句中上一下四、七言句中上三下四的句法，在詞中常常可見，森槐南也將它視為「唱法的抑揚頓挫」，他提到：「隨著詩的調子逐漸發達，在某些場合原本上二字相連、下三字相連的地方，按其文字原樣不附節，僅上一字處附節，之後的四字連綴成一句，或者把下三字變成由上三字構成的一小節後，連接下四字演唱，類似這樣新改進的演唱方法有很多。（日文原文：漸次詩の調子が發達するに従つて、或る場合に於いては上が二字連續して下が三字連續して居る物で、其の文字の通りに節を附けずに上の一字バカリ節を附けてアトの四字をば一句に連續させて置いたとか、或は又下が三字であるのを上の三字丈けで一ツの

節を成しましてさうして又下の四字を連續させて歌ふと云ふやうな、ヤハリ新工夫の歌ひ方が澤山あつたのであります）」

如此以朱熹「泛聲說」為基礎的詞源論中，將「和聲」、「散聲」、「偷聲」等分別舉出實例，同時又涉及換韻與句法的論述，在森槐南以前，恐怕是不存在的。森槐南《作詩法講話》的論述，可以說是對朱熹等「泛聲說」最為詳盡且具體的解說。

三

《作詩法講話》刊行十多年後，1927年7月，商務印書館出版由胡適選注的《詞選》。其中收錄了胡適〈詞的起源〉和梁啟超〈詞之啓源〉兩篇文章，二者並為中國近代最早的詞源論。³¹以下，就胡適〈詞的起源〉一文與上述森槐南的詞源論進行比較論述。

〈詞的起源〉首先在開頭部分講述：「長短句的詞起於中唐，至早不得過西曆第八世紀的晚年。」³²認為詞的產生時期是中唐，這與森槐南所云「白樂天的時代」，即詞產生於中唐的說法是一致的。胡適舉中唐的詞（樂府新詞）為例，如〈三臺〉、〈調笑〉、〈竹枝〉、〈楊柳枝〉、〈浪淘沙〉、〈憶江南〉六調，並且特別指出〈竹枝〉、〈楊柳枝〉、〈浪淘沙〉都是七言絕句的詩體。

那麼這些詞是如何產生的？胡適提出了疑問：「整齊的五言、六言、七言詩如何會漸漸變成不整齊的長短句呢？」他引用《朱子語類》、《全唐詩》小注³³、方成培《香研居詞麈》作為回答，並歸納其說法如下：

(1) 唐人所歌的詩雖然是整齊的五言、六言或七言詩，而音樂的調子卻不必整

³¹ 參見何曉敏：〈二十世紀詞源問題研究述略〉，《詞學》20（2008.12），頁90。

³² 胡適〈詞的起源〉發表於1924年12月，收入季羨林主編：《胡適全集》第3冊（合肥：安徽教育出版社，2003），頁726。

³³ 清·康熙敕撰：《全唐詩》（北京：中華書局，1960），卷889，頁10040，小注：「唐人樂府，元用律絕等詩，雜和聲歌之，其并和聲作實字，長短其句，以就曲拍者為填詞。」

齊，盡可以有「泛聲」、「和聲」或「散聲」。

(2)後來人要保存那些「泛聲」，所以連原來有字的音和無字的音，一概填入文字，遂成了長短句的詞了。

於(1)，胡適說「對於第一層，我們沒有異議」，表示認同。但於(2)，胡適說「對於第二層，我們嫌他說的太機械了」，並不贊成。胡適繼續說道：「我們不能信這種『泛聲添實成長短句』說，因為詞的音調裡仍舊有泛聲的。」認為詞並不是往泛聲裡添加實字而變成長短句的，詞的音調中原本就有泛聲。即詞的音樂是可以自由伸縮的，而用這些音樂進行演唱的歌詞，是字數工整的律絕。如何將此放入能夠自由變化的樂調中進行演唱，是樂工伶人的事，與詩人無關。只是歌詞與樂調漸漸接近，精通音律的詩人受到音樂影響，開始感到句式整齊的律絕不能適切地搭配樂調，於是從最初的遊戲性質，轉為認真地嘗試長短句的創作。胡適認為這就是長短句的起源。

胡適以「我們要修正朱熹等人的說明」，對於詞的起源有了如下總結：

唐代的樂府歌詞先是和樂曲分離的：詩人自作律絕詩，而樂工伶人譜為樂歌。中唐以後，歌詞與樂曲漸漸接近：詩人取現成的樂曲，依其曲拍，作為歌詞，遂成長短句。（〈詞的起源〉，頁 734）

此說乍看似乎與朱熹和森槐南等人說法不同，但胡適提出的「修正」，並未與朱熹等人的「泛聲說」有所差異。朱熹所述「中間卻添許多泛聲」與胡適所說「詞的音調裡仍舊有泛聲的」基本相同，齊言的律絕入樂演唱需要樂工伶人的工夫，這點與森槐南「那種演唱方法即必須委於伶人或者樂工之手」看法相同。不同的是，長短句的生成，朱熹說「後來人怕失了那些聲」，是因為害怕失去添加了泛聲的音調和演唱方法而將其保存下來，或者是如胡適所說，詩人為了合音調而創作了長短句。本來，想要將其保存是因為音調和演唱方法比較有趣、富有魅力，所以詩人們才會配合音調，對詩句進行增減。反過來可以說，精通音律的詩人們為了可以搭配樂調而創作長短句，這樣音調也通過歌詞得到保存。即兩者不過是從不同角度闡述同樣的事情，本質上並無任何不同。胡適說：「以上論詞的起源，初稿寫成後，曾送呈王靜庵（國維）先生，請他指正。」並且引錄王國維的答書：「尊說表面雖似與紫陽不同，實則

為紫陽說下一種注解，並求其所以然之故。」（〈詞的起源〉，頁 737）可見王氏並不認為胡適與朱熹的說法有很大差異，故有此答。³⁴

如上，胡適〈詞的起源〉所見之詞源論，與森槐南在入樂演唱的絕句中加入變化、中唐時期詞得以確立的說法，最終是相同的。雖然二者說法有十多年的時間落差，但中日兩國不約而同地展開內容幾乎相同的詞源論，這是非常有趣的³⁵；只是，森槐南之說在時間上早於胡適，已具有先驅性。其次是內容，森氏列舉大量具體的例子進行說明，這點也未見有他人相似。現在，將詞的起源解釋為「泛聲」的觀點並不被支持，但是森槐南論述的先驅性和具體性，是應該給予高度評價的。正如本文開頭所述，森槐南的詞學幾乎一直未被關注，在他的詞源說以外，還有許多優秀的見解，期待今後有更進一步的研究。

³⁴ 王國維在此語之後續云：「鄙意甚為贊同。至謂長短句不起於盛唐，以詞人方面而言之，弟無異議；若就樂工方面論，則教坊實早有此種曲調（〈菩薩蠻〉之屬），崔令欽《教坊記》可證也。」對此，何曉敏〈二十世紀詞源問題研究述略〉云：「對於胡適所持中唐說，王國維委婉表示不同意，但胡適並無動搖，此後回信，仍然堅持己見。」參見注 31。

³⁵ 前文提及《作詩法講話》有張銘慈中譯本，此書出版於 1928 年以後，而胡適〈詞的起源〉一文出版於 1927 年 7 月，因此應無《作詩法講話》中譯本內容影響胡適詞源論之可能。

徵引文獻

一、原典文獻

- 宋·王灼撰，岳珍校正：《碧雞漫志校正(修訂本)》，北京：人民文學出版社，2015。
- 宋·沈括撰，胡道靜校注：《新校正夢溪筆談》，香港：中華書局香港分局，1975。
- 宋·胡仔編，廖德明校點：《苕溪漁隱叢話》，北京：人民文學出版社，1981。
- 宋·黎靖德編，王星賢校點：《朱子語類》，北京：中華書局，1986。
- 清·方成培撰，楊柳校點：《香研居詞麈》，瀋陽：遼寧教育出版社，1998。
- 清·江順詒：《詞學集成》，收入唐圭璋編：《詞話叢編》第4冊，北京：中華書局，1986。
- 清·吳衡照：《蓮子居詞話》，收入唐圭璋編：《詞話叢編》第3冊，北京：中華書局，1986。
- 清·宋翔鳳：《樂府餘論》，收入唐圭璋編：《詞話叢編》第3冊，北京：中華書局，1986。
- 清·康熙敕撰：《全唐詩》，北京：中華書局，1960。
- 〔日〕森槐南：《作詩法講話》，東京：文會堂書店，1911。
- 〔日〕森槐南：《槐南集》，東京：文會堂書店，1912。
- 〔日〕富士川英郎等編：《詩集日本漢詩》，東京：汲古書院，1990。

二、近人論著

- *任半塘：《唐聲詩》，上海：上海古籍出版社，1982。
- 何曉敏：〈二十世紀詞源問題研究述略〉，《詞學》20（2008.12），頁89-126。
- 林玫儀：《詞學考詮》，臺北：聯經出版事業公司，1987。
- 胡適著，季羨林主編：《胡適全集》，合肥：安徽教育出版社，2003。
- *施蛰存：《詞學名詞釋義》，北京：中華書局，1988。
- *夏承燾：《瞿髯論詞絕句》，收入《夏承燾集》第2冊，杭州：浙江古籍出版社、浙江教育出版社，1997。

- 漢語大詞典編輯委員會：《漢語大詞典》第5冊，上海：漢語大詞典出版社，1990。
- 〔日〕目加田誠：〈詞源流考〉，收入服部先生古稀祝賀記念論文集刊行會編：《服部先生古稀祝賀記念論文集》，東京：富山房，1936，頁925-940。
- *〔日〕村上哲見：《宋詞研究・唐五代北宋篇》，東京：創文社，1976。
- *〔日〕神田喜一郎：《森槐南遺稿 中國詩學概說》，京都：臨川書店，1982。
- *〔日〕神田喜一郎：《日本的中國文學 I》，收入《神田喜一郎全集》第6冊，京都：同朋舍，1985。
- *〔日〕神田喜一郎著，程郁綴、高野雪譯：《日本填詞史話》，北京：北京大學出版社，2000。
- *〔日〕桑原三郎監修：《巖谷小波日記〔自明治20年至明治27年〕翻刻與研究》，東京：慶應義塾大學出版會，1998。
- 〔日〕森川竹溪著，萩原正樹校注：〈詞の沿革及び作法の概説〉，《風絮》12，東京：日本詞曲學會，2015，頁135-160。
- 〔日〕鈴木虎雄：《支那文學研究》，京都：弘文堂書房，1925。
- 〔日〕溝部良惠：〈森槐南の中國小説史研究について——唐代以前を中心に〉，《慶應義塾大學日吉紀要・中國研究》1（2008.3），頁33-67。
- *〔日〕學海日錄研究會編：《學海日錄》，東京：岩波書店，1991-1993。
- *〔日〕鹽谷溫：《天馬行空》，東京：日本加除出版株式會社，1956。

（說明：書目前標示*號者，已列入 Selected Bibliography）

Selected Bibliography

- Gakkai Nichiroku Kenkyukai, *Gakkai Nichiroku* [A Diary of Yoda Gakkai] (Tokyo: Iwanami Shoten Publishers, 1991-1993).
- Kanda Kiichirou, *Mori Kainan Ikou Chugoku Shigaku Gaisetsu* [A Collection of Kainan Mori's Posthumous Writings, An Outline of Chinese Poetry] (Kyoto: Rinsen Book Co., 1982).
- Kanda Kiichirou, *Nihon Ni Okeru Chugoku Bungaku I* [Chinese Literature in Japan I] adopted in *Kanda Kiichirou Zen Shu* [The Complete Works of Kanda Kiichirou] Vol.6 (Kyoto: Dohosha Printing, 1985).
- Kanda Kiichirou, *Nihon Tenshi Shiwa* [The History on Japanese Ci Poetry] Trans. by Cheng Yu Zhui & Takano Yuki (Beijing: Peking University Press, 2000).
- Kuwabara Saburou, *Iwaya Sazanami Nikki* [A Diary of Iwaya Sazanami] (Tokyo: Keio University Press Inc., 1998).
- Murakami Tetsumi, *Soshi Kenkyu Tougodai Hokusou Hen* [Studies on Ci-Tang Dynasty, Five Dynasty and the Northern Song Dynasty Sections] (Tokyo: Sobunsha, 1976).
- Ren Ban Tang, *Tang Sheng Shi* [Tang Vocal Poems] (Shanghai: Shanghai Ancient Books Publishing House, 1982).
- Shi Zhe Cun, *Ci Xue Ming Ci Shi Yi* [The Meanings of the Language of Ci-Poetry] (Beijing: Zhonghua Book Company, 1988).
- Shionoya On, *Ten Ma KoKu* [Shionoya On Collections] (Tokyo: Nihon Kajo Shuppan, 1956).
- Xia Cheng Tao, *Qu Ran Lun Ci Jue Ju* [Quatrains about Ci] adopted in *Xia Cheng Dao Ji* [Xia Cheng Tao's Collections] Vol.2 (Hangzhou: Zhejiang Ancient Books Publishing House & Zhejiang Educational Books Publishing House, 1997).