



Relations texte-musique dans la poésie chantée des Song

Véronique Alexandre Journeau

► To cite this version:

Véronique Alexandre Journeau. Relations texte-musique dans la poésie chantée des Song. 第一屆中國古典文學高端論壇, Aug 2015, 南京 Nanjing, China. <halshs-01989450>

HAL Id: halshs-01989450

<https://shs.hal.science/halshs-01989450>

Submitted on 22 Jan 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

第一屆中國古典文學高端論壇 南京 2008/08/22-24

論文題目：宋詞樂文之關聯

知音 / Véronique ALEXANDRE JOURNEAU¹
Langarts-Creops, Université Paris-Sorbonne

提要

中國的詞曲藝術在宋朝(960-1279)蔚為風行並流傳至今;此一藝術形式,與西方音樂中,在賦樂(*pratique du timbre*)上配詞的形式,有異曲同工之妙。其所追求的境界是文字和音樂間幾近完美的均衡性。儘管大部分的中國詞文通過各種詞集形式流傳下來,但這些詞文原初相伴之詞樂,卻大多不可考。本文旨在研究宋詞中,文字與音樂的關係,這種關係通過詞文源和樂曲源在詞牌名中表現,從而探討研究詩詞人在這些特定的詞文和樂曲中如何構建一種協調性。

一 引言

詩歌本身已經具有音樂性及聲音和意義的混合性,其實就是擁有較少意義較多聲音的音樂的“競爭”及結合關係。起初,樂器音樂為人聲伴奏,協助及突出人聲。在《詩經》當中,記錄了一些歌曲卻不知道曲調(旋律)。漢朝時期,出土的陶俑可證明歌曲的演唱由樂器伴奏。(圖 1)



圖 1：馬王堆〔漢〕（中國音樂史圖鑒，北京，人民音樂出版社，1988，第頁 43）

詩歌和音樂平行發展,依據時代的不同它們之間的關係此消彼長,通常詩歌在前,音樂跟隨其後,尤其在唐朝,王維的《送元二之安西》,也就是《渭城曲》,啟發了一些在不同詞牌的琴譜中出現的樂曲。

¹ 特別感謝趙洺和張娜（兩位博士生，巴黎）協助翻譯本文。

《阳关》-《风宣玄品》(1539)、《五音琴谱》(1579)、《文会堂琴谱》(1596)
 《阳关曲》-《浙音释字琴谱》(1491 前)、《谢琳太古遗音》(1511)、《发明
 琴谱》(1530)
 《阳关三叠》-《重修真传琴谱》(1585)、《真传正宗琴谱》(1589 和 1602)、
 《阳春堂琴谱》(1611)、《(新传)理性元雅》(1618)、《乐仙琴谱》
 (1623)、《古音正宗》(1634)、《和文注音琴谱》(<1676)和它的两个附件 (1:
 《明和本东皋琴谱》;2:《大原止郎本东皋琴谱》)

然而,在規範類型的發展高潮之後,由於律詩的嚴格寫作模式,某種逆轉發生,以至於音樂占主導,詩歌依據樂曲而作。

在二十世紀,近二十年大量的中文文獻中,劉堯民²的理論研究標誌著一種普遍趨勢,也就是將這種研究相對地置放于其他詩歌類型中,繼而強調詩意和音樂之間和諧平衡的研究,兩者間並沒有嚴格的互相屈從。但這更多的是詩歌中文字的音樂性實現了這一點,卻不是詩歌中的文字和音樂的曲調(旋律)之間的關係,這屬於不同範疇(領域)。在我的另一篇文章中(已譯成中文³),唱詩(詞)中的文本和音樂的關係揭示了範疇間的問題,當然也存在其本身的內在一致性。詩歌的音樂性存在於文字的音色當中,而文字的意義通過被稱為「象徵性」的功能介入到詩歌和音樂的關係當中。雖然古代文獻已經提及調式和節奏:目前所知最古老的樂譜是隋代的《幽蘭》。在敦煌卷子中發現的唐抄本琵琶譜,則使用了一套新的符合系統:外來的(同樂器一起)然後改變。(圖 2、3)

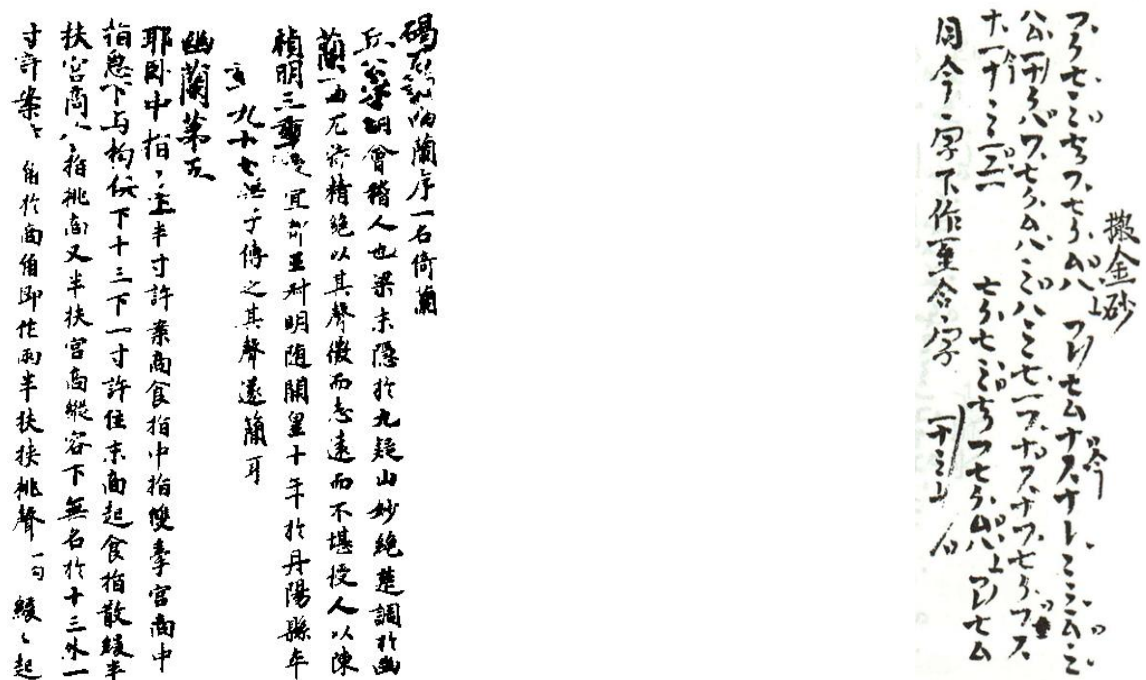


圖 2、3: 左邊為《幽蘭》文字譜 (隋代); 右圖為敦煌琵琶譜 (唐代)

² 詞于音樂叙, 云南人民出版社, 昆明, 1982.

³ 《協調統一: 論中國詞曲藝術之一致性》, (知音) 著, 孫可書 譯, 中國音樂學 *Musicology in China*, 2012-1.

宋詞中，首先在樂譜中將文字和音樂並排填寫的是姜夔（1155-1221）。他發明了一種新的記譜法——減字譜，一方面他看到了琵琶的記譜法，另一方面他參考了《幽蘭》文字譜的指法（漢字）。“減字譜”最早出現在琴譜：《白石道人歌曲》（1202）中。《古怨》（圖4）的文稿開始與定弦，然後一系列：包括詩歌的文字與音樂的指法兩行（除了一段泛音部分，有音無字以外）。



圖 4：《古怨》，姜夔（12 世紀）

二 方法

中國的詞曲藝術在宋朝（960-1279）蔚為風行並流傳至今。它是一個受到各階層人民歡迎的體裁。此類詩詞（依曲填詞）都是根據已有旋律創作，詞牌是《依“曲牌名”填詞》。如果需要明確那些共同的詞牌，可以用第一詩句來區別。不過在很多文章、著作、詩選中，例如唐圭璋⁴，沒有提供任何有關音樂元素的線索和詩詞聯繫的線索，儘管在宋代音樂與詩歌的協作是絕妙的。事實上，“依曲填詞”是由兩個平行路徑：第一，詩歌的，由現行漢字構成，直接地進入到文獻文本；第二，音樂的，由另一種材料-樂譜保留，卻只有“行家”可以做到（識譜的音樂家）：大部分樂人通過師徒相傳只學習演奏樂曲而不會打譜。

僅 20 世紀，關於唐詩宋詞的著作有超過 1500 本，並且僅在數十年（1980-1990），就有大約 700 篇文章（根據一本新近的書目錄⁵）。唐圭璋的叢書記載了約 1500 首兩宋詩人所寫的，20000 左右的詩詞。詞曲也不少：300 首以上（不包括大約 600 首曲牌變體）。關於唐詩宋詞的出版物中，詩人和詩詞的目錄或文選，關於這個主題的文章、韻律學和變體的詞曲文選……但是從來沒有和詞曲結合的音樂記載。大部分的注釋主要分析詞句本身的音樂性而不是樂曲的音樂性也不是詞句與音樂的關聯。在這本叢書中，每位詩人索引指示一連串的樂曲牌。此索引的順序可能是按創作時間編排，因為一些曲牌反復出現；此外，每個樂曲牌下，可能有一個或更多的詩如一系列主題與變奏：如下圖所示（圖 5）。

⁴ 全宋詞，5 冊，唐圭璋，中華書局，2009（第一版 1940，然後 1964，1977，香港）。

⁵ 宋詞大辭典，王兆鵬，劉尊明，江蘇，鳳凰出版社，2003。

蘇軾	水龍吟	二七	訴衷情	更漏子	華清引	三〇	
滿庭芳	二七	桃源憶故人	醉落魄	謁金門	三〇		
水調歌頭	二七	如夢令	陽關曲	三〇			
滿江紅	二六	減字木蘭花	三〇				
歸朝歡	二六	浣溪沙	三〇				
念奴嬌	二六	雙荷葉	阜羅特髻	調笑令	荷華媚	三九	
一叢花	二六	青玉案	漁家傲	江城子	南鄉子	三〇	
臨江仙	二六	菩薩蠻	蝶戀花	三二			
漁家傲	二六	浣溪沙	減字木蘭花	三三			
鷓鴣天	二六	南歌子	如夢令	瑞鷓鴣	點絳脣	三三	
少年遊	二六	臨江仙	少年遊	一斛珠	三三		
定風波	二六	虞美人	天仙子	滿庭芳	南鄉子	三三	
南鄉子	二六	減字木蘭花	行香子	畫堂春	浣溪沙	好事近	三五
南歌子	二六	占春芳	全宋詞	目次第一冊	六五		
好事近	二六	望江南	卜算子	瑞鷓鴣	十拍子	二五	
清平樂	二六	昭君怨	戚氏	醉蓬萊	二六		
賀新郎	二六	洞仙歌	八聲甘州	江神子	二六		
三部樂	二六	蝶戀花	千秋歲	蘇幕遮	二六		
采桑子	二六	行香子	菩薩蠻	二六			
永遇樂	二六	生查子	翻香令	烏夜啼	虞美人	二六	
點絳脣	二六	帶人嬌	三六				
全宋詞	目次第一冊						
鷓鴣天	西江月	存目詞	三六				

圖 5a: 蘇軾的詞目錄 在全宋詞中的索引

蘇軾	水龍吟	二七	訴衷情	更漏子	華清引	三〇	
滿庭芳	二七	桃源憶故人	醉落魄	謁金門	三〇		
水調歌頭	二七	如夢令	陽關曲	三〇			
滿江紅	二六	減字木蘭花	三〇				
歸朝歡	二六	浣溪沙	三〇				
念奴嬌	二六	雙荷葉	三〇				
一叢花	二六	青玉案	三〇				
臨江仙	二六	菩薩蠻	三〇				
漁家傲	二六	浣溪沙	三〇				
鷓鴣天	二六	南歌子	三〇				
少年遊	二六	臨江仙	三〇				
定風波	二六	虞美人	三〇				
南鄉子	二六	天仙子	三〇				
南歌子	二六	減字木蘭花	三〇				
好事近	二六	行香子	三〇				
望江南	二六	占春芳	三〇				
卜算子	二六	全宋詞	目次第一冊				
瑞鷓鴣	二六	南歌子	浪淘沙	木蘭花令	虞美人	三〇	
十拍子	二六	臨江仙	蝶戀花	祝英臺近	雨中花慢	三〇	
醉蓬萊	二六	漁家傲	江城子	漁父	水龍吟	三〇	
八聲甘州	二六	念奴嬌	水龍吟	漁父	三〇		
江神子	二六	醉翁操	導引	瑤池燕	失調名	菩薩蠻	三〇
三部樂	二六	千秋歲	減字木蘭花	失調名	菩薩蠻	三〇	
蝶戀花	二六	踏青遊	阮郎歸	西江月	失調名	踏莎行	三〇
采桑子	二六	點絳脣	帶人嬌	三〇			
蘇幕遮	二六	全宋詞	目次第一冊				
行香子	二六	定風波	失調名	水調歌	失調名	三〇	
菩薩蠻	二六	鷓鴣天	西江月	存目詞	三〇		
生查子	二六	鷓鴣天	西江月	存目詞	三〇		
翻香令	二六	鷓鴣天	西江月	存目詞	三〇		
烏夜啼	二六	鷓鴣天	西江月	存目詞	三〇		
虞美人	二六	鷓鴣天	西江月	存目詞	三〇		
河滿子	二六	鷓鴣天	西江月	存目詞	三〇		
哨徧	二六	鷓鴣天	西江月	存目詞	三〇		
點絳脣	二六	鷓鴣天	西江月	存目詞	三〇		
帶人嬌	二六	鷓鴣天	西江月	存目詞	三〇		

圖 5b: 在全宋詞中，苏轼作词，《水龙吟》

為了研究宋詞中，音樂與文本之間的關係，方法是先確定，在全宋詞中，依某一樂曲牌填詞，然後找到在琴譜上中同樣曲牌再比較兩種結構（韻律和樂句），以及研究樂曲的變體。最後要對照文字與音樂的元素。如果在琴譜中，有一宋詞的原文，則更好。的確，在音樂家彈奏某一樂曲時，因為可能有上百個詩人依照此曲填詩，所以音樂家不需要知道任何一首詩，卻需要知道怎麼彈奏這個樂曲。因此，琴譜的主要目的是記錄調式和指法。

我研究的詞曲中，在《和文注音琴譜》（1676 前）里有這樣的情況：樂曲牌是《長相思》，結合的詞是馮延巳（903-960）寫的《紅滿枝》（借用第一句詩詞。）

紅 滿 枝，綠 滿 枝
宿 雨 厭 厭 睡 起 遲
閑 庭 花 影 移
憶 歸 期，數 歸 期
夢 見 雖 多 相 見 稀
相 逢 知 幾 時。

本詞的句式結構是 3/3/7/5 // 3/3/7/5（每個詞句的字數）。

樂曲的結構是同樣的 6/7/5 兩次（每個樂句的音符數）。

在（《和文注音琴譜》）中（圖 6），樂曲曲牌的變體緊隨其后：如《長相思》之後是曲牌《相思曲》，蘇軾作的詞《音音音》（在《全宋詞》中沒有記載）。它的結構略有不同（開始同樣 3/3 但是然後以 6/6 代 7/5，如回歸過去的規律性）。



圖 6：《相思曲》，蘇軾作詞（和文注音琴譜）

按照《全宋詞》60 多位詩人，依本樂曲創作詩。本樂曲的樂譜在 4 本琴譜中有記載。在這些琴譜中，儘管有一些音符的變化，但是樂曲的結構不變：也就是，按照琴譜的打譜時間先後，進行一種反映時代的風格的裝飾，或填寫。因此，兩個「通道」之間被建立一種關係，一方面詞文在《全宋詞》，另一方面詞曲在琴譜中。這種將兩者結合的研究到目前為止還沒有很好的展開，可能是由於古琴譜的目的一直被認為是說明記憶彈奏方法。

《長相思》白居易：
第一樂句（詞頭句：3/3）：

+ + -（韻） + + -（句）
汴水流 泗水流
la *re* → *re* *mi*⁶ *re* → *re* （簡譜：*6* -2-2-3-2-2）

⁶ 參加“撞”然後“引”、“上”。

第二乐句（第三句:7）：

+ / - - + / - （韻）

流 倒 瓜 洲 古 渡 頭

do ↘ la ↗ ré → ré² ↘ la⁸ ↗ do⁹ ↘ ré （简谱：1-⁶-2-2-⁶-1-2）

第三乐句（第四句：5）：

+ - + / - （韻）

吳 山 點 點 愁

la ↗ do ↗ ré → ré^(mi) ↘ ré （简谱：⁶-1-2-2(3)-2）

在先前的文獻¹⁰，我表明，在詩歌創作，白居易(772-846)表現出自己是“知音者”。因為詞文與詞曲的關聯通過音樂象徵性被清楚地建立。我的書中¹¹，顯示，白居易、馮延巳和歐陽修(1007-1072)，以自己的風格展現對音樂的理解，例如 歐陽修強調陰陽二元性。

花似伊，柳似伊
花柳青春人別離
低頭雙淚垂
長江東，長江西
兩岸鴛鴦兩處飛
相逢知幾時

不少詩人依這個樂曲創作，因此本研究需要很長時間¹²。

三 分類分析

第一個案例:文獻中已標明，樂譜(樂曲)所依據的文本(宋詞)。

我們剛才看到的案例，也就是《水調歌頭》的案例。在《水調歌頭》中，一首蘇軾創作的詞在一個琴譜中被指明(圖 7)。

⁷ 參加“吟”。

⁸ 參加“注”。

⁹ “引”、“上”。

¹⁰ « Promenade au rythme de la cithare qin », dans *Shanghai. Histoire, promenades, anthologie et dictionnaire*, Nicolas Idier éd., Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2010, p. 649-654.

¹¹ 知音 Véronique Alexandre Journeau, *Poétique de la musique chinoise* (中国音乐的诗意), L'Harmattan, 2015, p. 249-257.

¹² 對於這首詞，全宋詞的索引指示，除其他外，兩次為周邦彥(1057-1121)和趙長卿(-)，一次為蔡伸(1088-1156)，陳東甫(-)，程垓(ac. 1190-1194)，陳允平(ac. 1275)，鄧肅(1091-1132)，韓偓(?-)，賀憐憐(-)，胡翼龍(-)，黃機(-)，黃升(-)，李石(ac. 1107)，劉辰翁(1232-1297)，劉光祖(1142-1222)，劉克莊(1187-1269)，劉學箕(1101-1147)，劉埙(1240-1319)，柳永(987-1055)，呂本中(1084-1145)，呂勝己(ac. 1147)，陸游(1125-1210)，歐陽修(1007-1072)，石孝友(ac. 1166)，譚宣子(-)，譚意哥(-)，萬俟詠(-)，汪元量(1241-?)，王質(1135-1189)，王之道(1093-1169)，王灼(-)，吳淑姬(-)，向滄(-)，向子諲(1085-1152)，徐霖(-)，續雪谷(-)，晏幾道(1030-1106)，楊韶父(-)，楊適(994?-1069?)，楊無咎(-)，袁去華(ac. 1145)，袁正真(ac. 1276)，曾覲(1109-1180)，章麗真(-)，張先(990-1072)，張孝祥(1132-1169)，張炎(1248-1320)，張幼謙(-)，張元幹(1091-1160)，張鎰(1153-1221)，周密(1232-1298)，朱敦儒(1081-1159)。

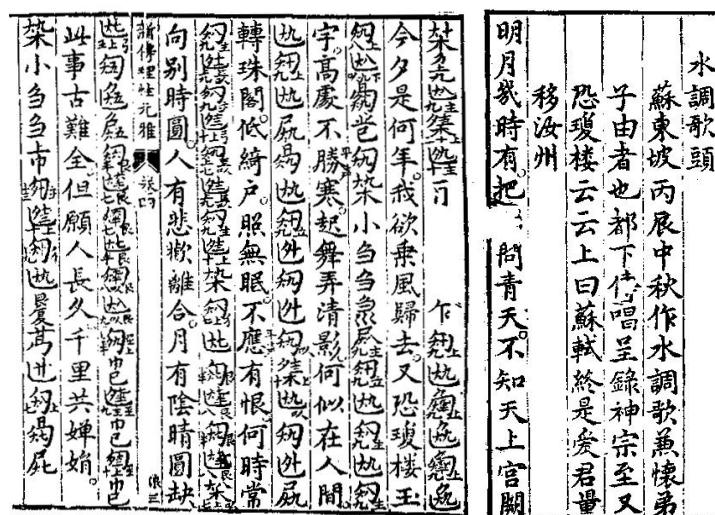


圖 7: 《水調歌頭》出自《理性元雅》(1618)

《全宋詞》與這份琴譜中關於蘇軾的詞文有兩個不同的字：“時常”替換“事長”。因為這兩個詞語是諧音 (*shí cháng*) / (*shì cháng*)，所以這可能是一份文本錯誤。在翻譯過程中，我研究了這個問題而提出了打譜以及關於詞文與詞曲的關聯做了一個評論¹³。

這裡是兩個詞句和樂句的片斷，它們用來說明的音樂象徵性(圖 8)：

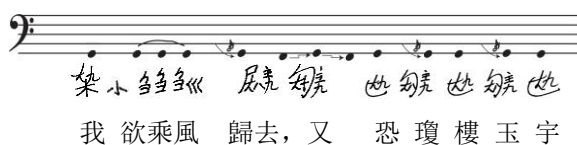


圖 8a: 在蘇軾的《水調歌頭》中，有關風的樂和文的關聯
(知音 Véronique Alexandre Journeau 译谱)

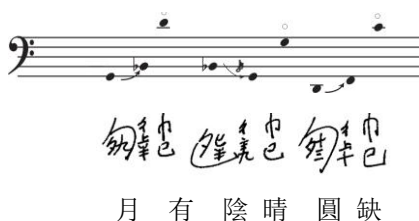


圖 8b: 在蘇軾的《水調歌頭》中，有關月的樂和文的關聯
(知音 Véronique Alexandre Journeau 译谱)

另一個簡單案例是根據某一樂曲只有一個琴譜。

例如《鷓鴣天》的案例：只有在《抒懷操》(1682)中記載(圖 9)。

¹³ 知音, *Poétique de la musique chinoise*, op. cit., p. 292-295.

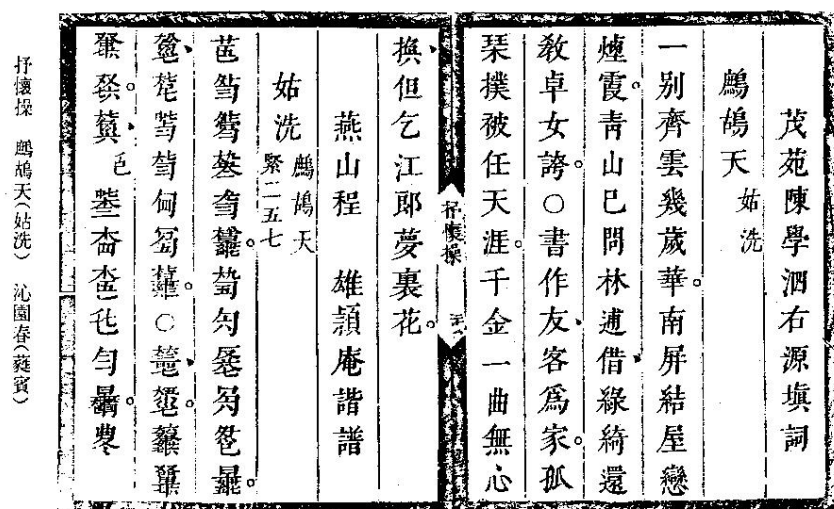


圖 9: 《鷓鴣天》出自《抒懷操》(1682)

在這種情況下我選擇了陸游 (1125-1210) 的一首詩來分析詞文與詞曲的關聯。原因是：一方面在聖彼德堡的國際會議(2010)¹⁴，另一方面在《抒懷操》中，詞文是以後的(清)。陸游的這首詩是在《全宋詞》，第 3 卷頁 1583: 系列第五(第五變體)¹⁵。

為了比較詩人怎麼感覺到本詞曲的音樂(而不只詞文的聲音)，我擴展了這項分析。從這個角度來看，我選擇了兩個不同的詩，李清照(1084-1151)和吳文英(1200-1260)的¹⁶。

依《鷓鴣天》李清照填寫的次

寒日蕭蕭上瑣窗
梧桐應恨夜來霜
酒闌更喜團茶苦
夢斷偏宜瑞腦香
秋已盡，日猶長
仲宣懷遠更淒涼
不如隨分尊前醉
莫負東籬菊蕊黃

依《鷓鴣天》吳文英填寫的次

池上紅衣伴倚闌
棲鴉常帶夕陽還
殷雲度雨疏桐落
明月生涼寶扇閒

¹⁴ 知音, Véronique Alexandre Journeau, « The Subtle Connection between Text and Music in a Daoist 詞 ci written by 陸游 Lu You to the tune of 鷓鴣天 Zhegutian », dans *Issues of Far Eastern Literatures, 4th Conference*, Saint Petersburg, 2010, p. 1-20.

¹⁵ 見我的分析在《協調統一:論中國詞曲藝術之一致性》中, op. cit.

¹⁶ 見 *Poétique de la musique chinoise*, op. cit., p. 269-278.

鄉夢窄，水天寬
小窗愁黛澹秋山
吳鴻好為傳歸信
楊柳閭門屋數間

在我的文章(《協調統一：論中國詞曲藝術之一致性》),進行了詳細的比較分析。這種比較是在起步階段因為至少 154 宋詩人依樂曲創作了¹⁷。

比較複雜的案例是某一樂曲(曲牌)有眾多的琴譜。

在這種情況下應從音樂的角度來比較琴譜。例如《水龍吟》，見於 1589 至 1751 年間的數種琴譜：《玉梧琴譜》(1589)、《琴書大全》(1590)、《文會堂琴譜》(1596)、《藏春塢琴譜》(1602)、《伯牙心法又本》(1609)、《理性元雅》(1618)、《思齊堂琴譜》(1618)和《義軒琴經》(晚明朝),然後《松聲操》(1687)、《抒懷操》(1682)和《穎陽琴譜》(1751)。但是除了《伯牙心法又本》和《理性元雅》中有相同的文本以外,其餘琴譜中均沒有詞文(圖 10)。

¹⁷ 對於這首詞，全宋詞的索引指示，除其他外。11 次為魏了翁 (1178-1237)；10 次為韓淲 (1159-1224)和趙長卿 (-)；7 次為辛棄疾 (1140-1207)；4 次為趙善扛 (1141-?)；3 次為晁補之 (1053-1110)，陳克 (1081-1137)，盧炳 (ac.1214)，黃升 (-)，黃庭堅 (1045-1105)，石孝友 (ac.1166)，徐俯 (1075-1141)，張孝祥 (1132-1169)，張鎡 (1153-1221)；2 次為曹組 (-)，晁端禮 (1046-1113)，陳允平 (ac.1275)，程垓 (ac.1190-1194)，范成大 (1126-1193)，葛勝仲 (1072-1144)，郭應祥 (1158-?)，韓元吉 (1118-1187)，何澹 (-)，李清照 (1084-1151)，劉學箕 (1101-1147)，陸游 (1125-1210)，王以甯 (ac.1140)，向子諲 (1085-1152)，趙彥端 (1121-1175)和周密 (1232-1298)；1 次為曹冠 (-)，曹勳 (1098-1174)，晁公武 (-)，陳亮 (1143-1194)，陳耆卿 (1180-1236)，陳造 (1133-1203)，陳著 (1214-1256)，程珌 (1164-1242)，陳德武 (-)，陳妙常 (-)，崔敦禮 (-)，戴復古 (1167-?)，戴平之 (-)，范蔡枬 (-)，范純仁 (1027-1101)，葛長庚 (1194-1234)，葛郊 (-)，管鑒 (ca.1133)，韓玉 (1127-1189)，賀鑄 (1052-1125)，洪諮夔 (1176-1236)，侯真 (-)，胡銓 (1102-1180)，胡翼龍 (-)，黃定 (1133->1183)，黃黃夫人 (-)，黃機 (-)，惠庚 (-)，姜夔 (1155-1221)，康與之 (ac.1147)，孔榘 (-)，李壁 (1157)，李從周 (-)，李處全 (-)，利登 (-)，李光 (-)，李洪 (1129-)，李劉 (1175-1245)，李呂 (1122-1198)，李廷忠 (-)，李元膺 (-)，李漳 (ac.1190)，李之儀 (1048-1117)，林淳 (ca.1126)，廖行之 (1137-1189)，劉辰翁 (1232-1297)，劉鼎臣 (-)，劉過 (1154-1206)，劉克莊 (1187-1269)，劉錡 (1098-1162)，劉清之 (1134-1190?)，劉仙倫 (919-990)，柳永 (987-1055)，劉一止 (1079-1160)，呂勝己 (ac.1147)，盧祖皋 (1174-1224)，馬子嚴 (ac.1175)，米芾 (1051-1107)，牟巘 (-)，倪偁 (ac.1138)，聶勝瓊 (-)，歐陽修 (1007-1072)，潘必正 (-)，竊杯女子 (-)，丘密 (1135-1208)，邵叔齊 (-)，申純 (-)，史達祖 (1163-1220)，史浩 (-)，石麟 (-)，石耆翁 (-)，宋祁 (998-1062)，蘇軾 (1037-1101)，蘇庠 (1065-1147)，王安中 (1075-1134)，王千秋 (-)，王詵 (1036-1093)，汪元量 (1241-?)，王質 (1135-1189)，王之望 (-)，汪卓 (-)，吳潛 (1195-1262)，吳文英 (1200-1260)，吳則禮 (?-1121)，夏竦 (985-1051)，謝逸 (1064-1113)，熊可量 (1142-1222)，徐安國 (-)，許棐 (?-1249)，徐經孫 (1192-1273)，晏幾道 (1030-1106)，嚴仁 (-)，楊冠卿 (1138-?)，楊無咎 (-)，姚述堯 (-)，葉夢得 (1077-1148)，曾覲 (1109-1180)，張榘 (-)，張耒 (1054-1114)，張掄 (ac.1178)，張頤 (ac.1205)，張孝忠 (-)，張炎 (1248-1320)，張元幹 (1091-1160)，張震 (-)，趙必嶠 (-)，趙鼎 (1085-1147)，趙幅元 (1082-1135)，趙令時 (1051-1134)，趙礪老 (ca.1160)，趙師 (1122-?)，趙子發 (-)，鄭少微 (ac.1088)，仲井 (-)，周孚先 (-)，周紫芝 (1082-1155)，朱敦儒 (1081-1159)，朱熹 (1130-1200)，鄒應博 (-)，鄒應龍 (1172-1244)。

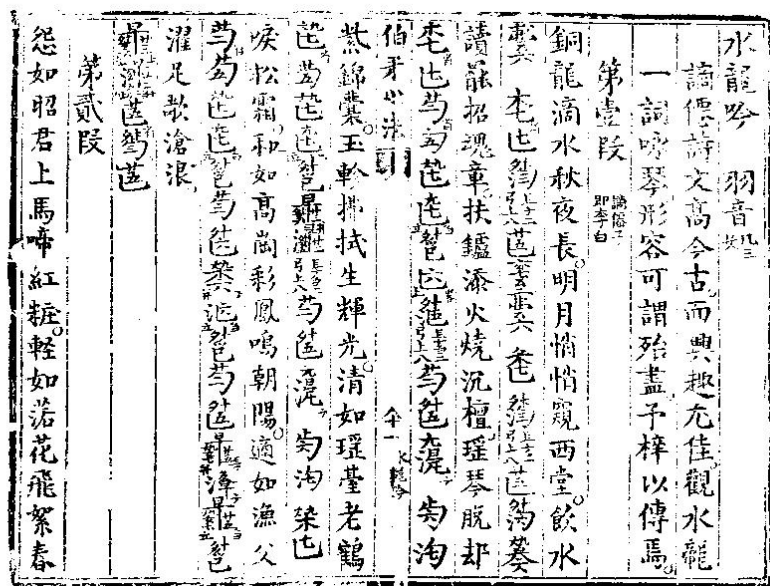


圖 10a: 《水龍吟》在《伯牙心法又本》(1609)中

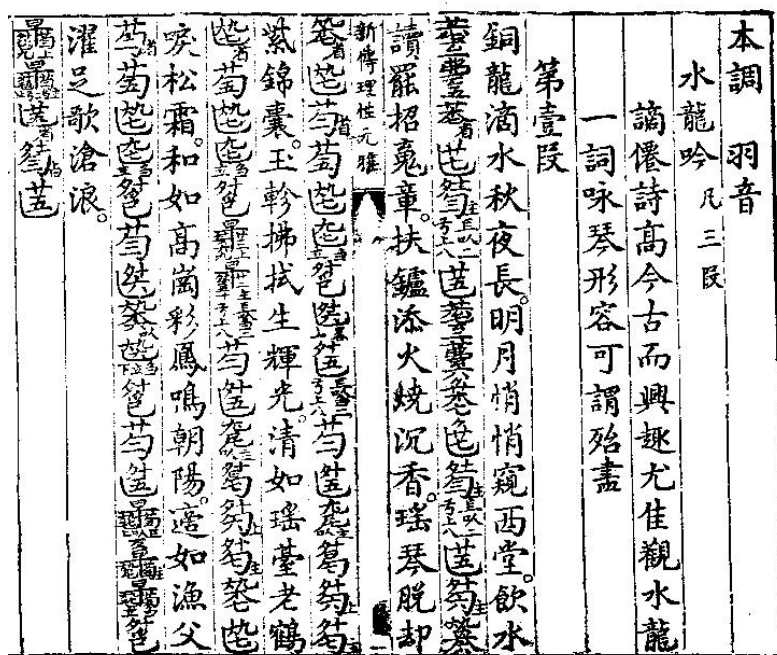


圖 10b: 《水龍吟》在《理性元雅》(1618)中

通過 11 琴譜的比較,證實其音樂結構主體基本不變。而詞的結構則更複雜:上半闕為 6/7//4/4/4//4/4/4//5/4/3/3, 下半闕為 6/7//4/4/4//4/4/4//5/4/4, 上下闕稍有變化。為此我研究了辛棄疾(1140-1207)的《水龍吟》中詞文和詞曲的關聯。另一個原因,則是此闕詞亦選用了“兮”、“些”等具有節奏特徵的字,類似音樂中的休止,並能引起對古代詩歌結構的聯想。這種手法在屈原(西元前 343-279)的詞作中甚為常見。經過分析以後¹⁸事實證明這兩種設想都具可能性。

¹⁸ 見 Poétique de la musique chinoise, op. cit., p. 279-286.

辛棄疾的上半闕：

聽兮清佩瓊瑤些
明兮鏡秋毫些
君無去此
流香漲膩
生蓬蒿些
虎豹甘人
渴而飲汝
寧猿猱些
大而流江海
覆舟如芥
君無助
狂濤些

儘管這些琴譜不盡相同，但其基本架構大多相同(圖 11)：



詞句	1	2	3	4	5	6	7	再作 (1-6)
或	2	3	4	5	6	7	1	再作 (2-7)

圖 11：《水龍吟》(開始)
(知音 Véronique Alexandre Journeau 譯譜)

在辛棄疾的《水龍吟》中，我們選用《思齊堂琴譜》來分析，因為其文、樂間的對應關係非常明顯：文中的感歎助詞“兮”字，落在譜中“拂”音尾所缺之D音上；“些”亦有樂思上的意義，它連接了“滾”音、重複音、或是休止處。本例採用了正調

[fa-sol-la-do-re (1-2-3-5-6)]，也就是以F音為宮音，“宮”字本有朝廷之意，與第三句中“君”字相應，在第十一句中又重複出現。

在我的書中也展示了音樂裝飾呼應詩句的情況¹⁹。

至少 125 位詩人(加上 38 匿名)依樂曲創作了詩詞²⁰。

¹⁹ 見我的在 *Poétique de la musique chinoise* 中, *op. cit.*, p. 286-287.

²⁰ 對於這首詞，全宋詞的索引指示，除其他外，8 次為趙長卿 (-)；6 次為李曾伯 (1198-?)；5 次為辛棄疾 (1140-1207)；4 次為曹勳 (1098-1174)，晁補之 (1053-1110)，陳德武 (-)，和李綱 (1083-1140)；3 次為陳著 (1214-1256)，韓元吉 (1118-1187)，京鑑 (-)和張炎 (1248-1320)；2 次為陳亮 (1143-1194)，陳允平 (ac. 1275)，何夢桂 (-)，黃孝邁 (-)，黎廷瑞 (-)，劉克莊 (1187-1269)，呂渭老 (-)，陸游 (1125-1210)，馬子嚴 (ac. 1175)，史浩 (-)，蘇軾 (1037-1101)，吳文英 (1200-1260)，吳泳 (ac. 1208)，張榘 (-)和周密 (1232-1298)；1 次為蔡伸 (1088-1156)，曹冠 (-)，曹組 (-)，柴元彪 (-)，晁端禮 (1046-1113)，陳景沂 (-)，陳以莊 (-)，程秘 (1164-1242)，程垓 (ac. 1190-1194)，程霽岩 (-)，丁宥 (-)，范成大 (1126-1193)，方岳 (1199-1262)，高觀國 (-)，葛長庚 (1194-1234)，葛立方 (?- 1164)，管鑒 (ca. 1133)，韓淲 (1159-1224)，侯寘 (-)，胡仔 (-)，黃機 (-)，黃霄宇 (-)，黃裳 (1044-1130)，黃升 (-)，蔣捷 (-)，姜夔 (1155-1221)，靜山 (-)，孔夷 (-)，李居仁 (-)，李昂英 (1201-1257)，李彌遜 (1089-1153)，李祁 (-)，李璫 (?-1262)，李廷忠 (-)，李之儀 (1048-1117)，劉褒 (ac. 1178)，劉辰翁 (1232-1297)，劉過 (1154-1206)，劉鎮 (-)，樓扶 (-)，盧炳 (ac. 1214)，呂同老 (-)，盧祖皋 (1174-1224)，毛开 (ac. 1174)，莫侖 (-)，潘昉

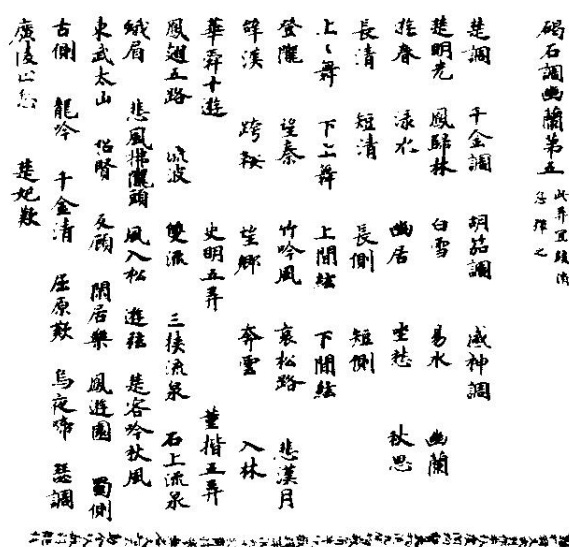
最複雜的案例是根據某一樂曲(詞牌)有很多不同的琴譜。

例如《清平樂》見於宋朝至 1802 年的 5 個琴譜:《陽春堂琴譜》(1611),《太古正音琴譜》)、《和文注音琴譜》(1676 前)[附件 2:《大原止郎本東皋琴譜》(日本)]、《抒懷操》(1682)、《松聲操》(1687)和《自遠堂琴譜》(1802)。最後一個琴譜和《抒懷操》之間差別只是詞文句子和音樂指法的位置。

為了展示如何比較琴譜以及如何根據琴譜和詞文一致性來選擇琴譜。在我的新書中²¹,對《抒懷操》(1682)和《松聲操》(1687)進行譯譜。兩者都與詞文結構相符,但是曲調不同。這個部分涉及過多的音樂技術,在此我不詳細解釋。我的結論是馮延巳的詩更符合《抒懷操》。

本詞的句式結構是 4/5/7/6 // 6/6/6/6 但是有一些不同的長度:見李白(701-762)和 李煜(937-978)的 46 字結構,晏殊(991-1055)和沈宇(生卒不詳)的 42 字,王安石(1021-1086)47 字,52 字無名氏。

因此,研究各種依此樂曲所填寫的詞,以及哪些詞“依某一樂曲填寫的詞”的可能性比較大。這同樣可以知道詩人是否是真的“知音人”,以及他是重視領域間的一致性(跨界)或領域內部的創作。《烏夜啼》(正在研究)也屬於此類複雜案例,存見于三十多個琴譜(1425 到 20 世紀初),其中一半是與第一個版本(《神奇秘譜》,1425)一樣。而在《幽蘭》(隋代)曲譜結尾處的樂曲名單上,已提到《烏夜啼》(圖 12)。



(1205-1246), 秦觀 (1049-1100), 丘密 (1135-1208), 石孝友 (ac. 1166), 施岳 (ac. 1247), 孫惟信 (1179-1243), 唐珣 (1247-?), 王安中 (1075-1134), 王槐建 (-), 王邁 (-), 汪莘 (1155-1227), 王易簡 (-), 汪元量 (1241-?), 魏了翁 (1178-1237), 危稹 (1158-1234), 衛宗武 (?-1289), 翁溪園 (-), 翁元龍 (-), 吳潛 (1195-1262), 吳琚 (ac. 1189-?), 吳則禮 (?-1121), 向子諲 (1085-1152), 蕭元之 (-), 閻蒼舒 (-), 嚴仁 (-), 楊冠卿 (1138-?), 楊樵雲 (-), 楊無咎 (-), 王沂孫 (-), 楊澤民 (-), 姚勉 (1216-1262), 葉夢得 (1077-1148), 袁去華 (ac. 1145), 曾覲 (1109-1180), 曾協 (-), 曾允元 (-), 張紹文 (-), 張孝祥 (1132-1169), 張元幹 (1091-1160), 張鎡 (1153-1221), 趙僉判 (-), 趙汝鈞 (-), 趙聞禮 (-), 趙彥端 (1121-1175), 趙以夫 (1189-1256), 周邦彥 (1057-1121), 周紫芝 (1082-1155), 朱敦儒 (1081-1159), 祖吳 (-)。

²¹ *Poétique de la musique chinoise, op. cit.*, p. 260-264.

圖 12: 引用的曲子在 幽蘭（隋代，第 6 世紀）終部分中

唐詩將其視作琴曲。事實上，除了《浙音釋字琴譜》(1491 前)和《重修真傳琴譜》(1585)以外，大多數的琴譜沒有文本。張繼（778-ca. 829）依《烏夜啼》創作了一首詩（參見郭茂倩（南宋，1127-1279），《樂府詩集琴曲歌辭》）。

秦烏啼啞啞，夜啼長安使人家。
使人的罪囚在獄，傾家賣產將自贖。
少歸起聽夜啼烏，知是官家有赦書。
下床心喜不重寐，未明上堂賀舅姑。
少歸語啼烏，汝啼慎勿虛。
借汝庭樹作高巢，年年不令傷爾雛。

在音樂上，差異最大的改編來自于最近的版本。在這種情況下，音樂已經從文本的語境中解放出來形成了體裁的自身發展，根據流派或地域，進行借用而沒有特別提到某一首詩。例如管平湖（1897-1967）依照《自遠堂琴譜》(1802)演奏但沒有文本。

四 - 結論

通過上面的例子，對唐詩宋詞中音樂與文本之間一致性關係研究的初次嘗試。證實了詩人借用對音樂的感知，和樂曲的結構，來豐富他們對詩詞（漢字）發音（韻律）及詞義的創作手法：這種和諧而微妙的關係持續了數百，近千年。