



HAL
open science

Véronique Alexandre Journeau, Ke-Shu Sun

► **To cite this version:**

Véronique Alexandre Journeau, Ke-Shu Sun.
halshs-02005217

. Musicology in China, 2012, 1, pp.62-71.

HAL Id: halshs-02005217

<https://shs.hal.science/halshs-02005217>

Submitted on 3 Feb 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.

□[法]维霍尼克·亚列山大·儒赫诺(知音)著;孙可书译

Véronique Alexandre Journeau; SUN Ke-shu

协调统一

——论中国词曲艺术之一致性

Coherence in the genre of Chinese sung poem (*ci*)

中国分类号:J609.2

文献标识码:A

文章编号:1003-0042(2012)01-0062-10

一致性(*cohérence*)可以指涉一个艺术典型(*genre*)、语言、音乐、绘画等所具有的内在特质;或是当数个不同艺术类型及发达方式被结合使用时,外在所显示的协调性,例如结合了多种艺术语言来呈现的舞台艺术。中国的词曲艺术在宋朝蔚为风行并流传至今。此艺术典型,与西方音乐中音乐人在赋乐(*pratique du timbre*)上配词的形式有异曲同工之妙,其所追求的境界是文字和音乐间完美的均衡性。尽管大部分的中国词文皆透过各种词集形式流传下来^①,这些词文原初相伴之的词乐,大多却已不可考,仅有少数透过师徒相传留下;或是以单独的乐曲形式传承,而词文则不可考。因此,词文本身的内在一致性,是否就能充分代表词曲艺术上的协调性?同样,词文已不可考的词乐本身之艺术性,是否为衡量词文内在一致性的有效标准?在词文艺术里,各种词韵及诗意的安排无不受音乐主导。本文旨在探讨文字与音乐在此艺术中的关系,以了解这两种发表方式间的协调性如何产生,以及此协调性如何影响我们对一个词文作品及词人的鉴赏。

从音素到语境

在汉语口语中,想要从单一字音来区别它的意

思几乎不可能,因为同音同声字比比皆是。例如:汉语拼音 *zhi*,在简明字典中至少就有 48 个与之对应的汉字,其中第一声有 12 个,第二声有 8 个,第三声有 7 个,第四声有 21 个^②;在一般字典中这个可能性甚至

作者简介:维霍尼克·亚列山大·儒赫诺(Véronique Alexandre Journeau):女,法国人,中文名:知音。巴黎索邦大学音乐学博士、巴黎狄德罗第七大学中国汉学博士,法国东亚/西方艺术语言科研中心负责人、博士生导师,同时任职于法国国家科学研究院、亚洲—太平洋世界研究所(Imasie)、法国人文科学之家基金会(CNRS/FMSH)、巴黎索邦大学(Université Paris-Sorbonne)。主要致力于中国与西方艺术哲学、音乐与诗歌比较研究、审美比较等方面的研究。

孙可书(1975—),男,毕业于法国国立巴黎高等音乐及舞蹈学院音乐音响学系,现为专职音乐学及科学编译。

① 王兆鹏、刘尊明主编:《宋词大辞典》,南京:凤凰出版社,2003年。本书中所列在20世纪末流传下来的词集就达1500种,词文亦以千万计,然而这些词文的乐曲却多半不可考。

② 另有第五声,或称轻声,不过在现代中文语音中较少使用。

可增至 66 个。这些字音必须要在词或句等语境中, 才可能较准确地传达字意; 即便在语境中, 字意也仍有隐晦不清的情况, 产生张冠李戴的情形^③。如此, 汉语口语每一个音节都潜在地对应着不同的字, 这些字不但写法不同, 字义也不同。某些同音字可以透过音调来稍微区别; 某些同音字则完全无法透过语音区别而需透过字形来辨别。以下举例说明字型对于汉语辩义上的重要性。汉语拼音 qing 配上四个音调, 至少有 39 个对应的汉字:

一声: 青、轻、倾、清……

二声: 情、晴、擎……

三声: 请、顷……

四声: 庆、罄、罄……

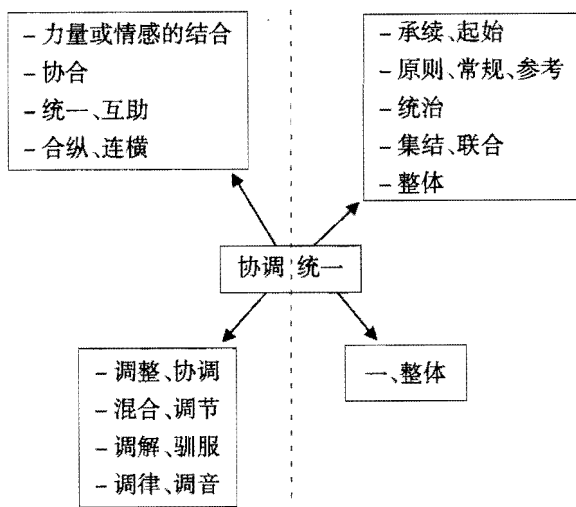
然而, 即使将汉字书写呈现出来, 还是会有同一个字代表多个不同意义的情形。例如: 后文所引陆游诗中的“老”字, 在一般的用法中至少就可有“年纪大”、“年久”、“陈旧”、“干硬”、“总是”、“非常”等意思。除非是刻意要保留文意或语意中字义的模糊性 (ambiguïté), 通常字义可由后加字或补语来较精确地决定, 而前述字义的模糊性又来自于一个字不同的文法功能^④。这再次说明了只有整体上下文意的一致性, 才能够让字义从模糊性中被定义出来。亦即, 一般对话情境中, 说话者皆意识到字义的一致性和不一致性中有某种程度的界限。诗人正是应用这种语言上的微妙之处来创作——除非刻意安排——游走在字义的明、晦临界点间。在后文所举的例子中可以看到, 这是解读许多诗词的关键。诚如 Marc-Mathieu Münch 所言: “文学作品的一致性往往和语言的一致性合而为一。……语言系统所蕴含的一致性源源不断地带给创作者限制和灵感。”^⑤

中文对于一致性的定义

法文 *cohérence* 一词, 可以对应汉语词汇“一致性”或“协调统一”; 其中后者又可分为“协调”与“统一”来解读:

(一) 诗词中的一致性

相较于必须力求清晰明白的一般文体, 中国诗词极为简洁而具暗示性, 游戏于语文字义的模糊性之间。在中国, 诗词创作是一种发展到极致的艺术。这种艺术的创作, 是透过文字中的各种错综的声音、形象、字义元素的安排, 组成一个意象结构。因此, 这种意象的传达是将文字的模糊性, 透过暗喻和转喻等手法来表达。



汉语另一个常用来形容上述诗词创作“一致性”的词语是“想象”与“合理”:

想象	合理
感性	理性
(le sensible)	(le rationnel)

由此, 可以理解为何中国传统诗词可以自成天地, 独立为一门艺术。这也是许多传统词曲中, 只有词文被流传下来, 词乐却散失的原因之一。

(二) 乐曲中的一致性

音乐就像语言, 每个乐音都有其特定而又可变的性格和功能。诗词和音乐创作时, 文字和乐音的安排过程是非常类似的, 这种相似性在讲求形、音、意的汉字上特别明显。就像音乐中某些音符一样, 某些字可能是句意或是作品整体架构中的关键性元素, 另一些则具有装点润饰的性质。音乐和诗词, 透过上述各种元素的交融来表达其艺意; 当艺术创作达

^③ 相较于古文, 特别是古诗中, 常以单一字来表达的情境, 现代汉语则时常使用两个字来组成词, 以使口语表达更加清晰。

^④ 参见拙著: “Poète versus linguiste: entre la part de rêve de l’un et le désir de réalité de l’autre, quelle voie pour la traduction?”, dans *Revue Septet*, n° 2, *Des mots aux actes*. Traduction et philosophie du langage, Florence Lautel-Ribstein (dir.), Perros-Guirec, Anagrammes, 2009, p.288-326.

^⑤ *L’effet de vie ou le singulier de l’art littéraire*, Paris, Honoré Champion, 2004, p.260.

到一定的境界,或源于特定的文化背景时,一般人将很难在创作者刻意采用的隐晦性(hermétisme)手法以及不成熟作品的不一致性之间,做出概念上的区别。

在西方音乐中,延宕而不解决的不和谐音程或和弦、大胆的半音阶进行、不寻常的转调等,都是创作者表现模糊性的手法。在中国音乐里,五声音阶中的第五音可以作为三个近调系的转调音。因此,如将乐句结束在第五音,或是加入第六个音造成转调,则会带来一种不确定感。此外,被视为中国文人及诗人必备之艺——古琴,也是一种“一致性”的象征。文人抚琴有其仪节,琴人与时、地合宜才符合礼仪。中国文化中“合宜”(adéquation)与“一致性”的关联性,南北朝刘勰所著的《文心雕龙》“附会”一章,可见一斑。

【鹧鸪天】词一曲分析

陆游(1125-1210)为南宋词人。较闻名且流传下来的词约有二十余阙,其中所倚词牌约有十余种。下文所引【鹧鸪天】,是探讨词文与音乐之间一致性问题典型的例子。由于词通常以所倚词牌为题,因此习惯上也会以词文的第一句来作区别。

家住苍烟落照间,丝毫尘事不相关。斟残玉瀣行穿竹,卷罢黄庭卧看山。

贪啸傲,任衰残,不妨随处一开颜。元知造物心肠别,老却英雄似等闲!

本词的句式结构(77771167777)尚称古典,除了下半阙第1句为6个字以外,大致上遵循七言律诗体,每一阙中的第1、2、4句末皆押an韵。然而,如果只像下文中,针对本词第一句和最后一句进行逐字分析字意的方式,将无法充分表达词文的意境:

- 家——家庭,居所,住所,学派……
- 住——居留,停留,歇宿,停止……
- 苍——草色,深青色,灰白的……
- 烟——云烟,炊烟,水气……
- 落——掉下,降下……
- 照——映射,投映,比对,看顾……
- 间——处所,两者之中,时候,地方,空间量词,分开……

本词上半阙中,因为句意的组合有多种可能性,词意的模糊性也随之增加。直到第四句中,“黄庭”一词才给了诠释上的线索:《黄庭经》为一道家著名经

典^⑥,在本句中点出句意,并确立了词句结构,以下用简易符号来呈现:



(说明:○内为主词;□内为方位;◇内为动作;○内为对象)

“一般而言,大部分的观想禅定法,要求行者先观想神尊融入自己,再使自身与诸神合为一体,无二无别。如此,这是一个先由‘一’幻化,复而统一而融合的双重过程,同时代表了(中国道家)对于世界起始与终了的诠释。”^⑦即便“安住于一”可以是专注的同义词^⑧,诗词是一种非常“情境化”(contextualisé)的艺术。因此,诗词同时着重于“一”(le Un)与“多”(le Multiple)、“中”(le centre)与“界”(les confins)、“时间”与“空间”。诗词在每个字的结构和意义共同区隔下,意思才能浮现。此外,词中唯一的六言句接在隐射道家思想的“黄庭”一句后出现再自然不过,因为六言句是道家最常用的格式;而此首词的乐曲以六音构成,亦非偶然的选择。兹根据上述诠释论点将该词翻译如下^⑨:

⑥ 目前阐述中国道家思想的法文著作主要有两本:第一本以介绍《黄庭经》为主(Le Livre de la Cour jaune. Classique taoïste des IVe -Ve siècles, présenté, traduit et annoté par Patrick Carré, Paris, éditions du Seuil, 1999);另一本则为非常重要的参考文献(Isabelle Robinet, Méditation taoïste, Paris, Albin Michel, Spiritualités vivantes, 1995)。

⑦ Isabelle Robinet(Méditation taoïste, op. cit., p. 189)。

⑧ 同注⑦。

⑨ 为求法文译文顺畅,已将韵脚移至句首,并将每句音节数倍增。

Au foyer adepte
brumes en tombées vertes
mirant le centre

Au bout du pinceau
le monde sensible
est éparpillé

En essor-chute
brumes nées du jade
pénétrant les bambous

Au bout du rouleau
la Cour jaune
fait fixer la montagne

Souhait souffle jaillissant,
puissance déclinante

Sans obstacles
en lieux variés
l'Un éclot multiple

De l'origine
des créatures
le coeur voit les confins^⑩

Suspendre longtemps,
le suc...
en attente de l'instant

本词文句中浮现着结构与意思间的一致性,并循一定的逻辑进行,这种关系可以透过时间与空间来表达,下图中即以线与点的方式来呈现:

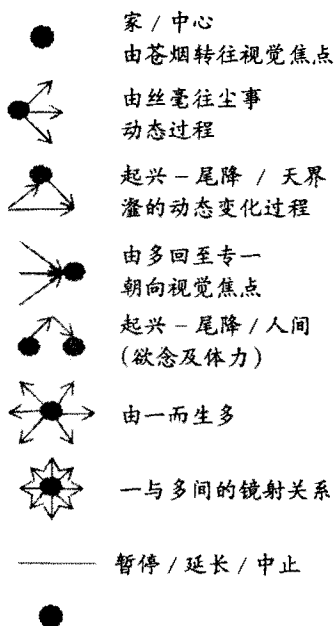


图 1: 陆游《鹧鸪天》之架构诠释图

图 1 中最终的一点,代表着即将到来的再生,即阳衰阴生之际(后文论及【水龙吟】时会有更详细的

说明)。词中以烟雾(第 1、3 句)与焦点(第 1、4 句)及动态起伏(第 2、3 句)交错的手法,更加肯定了本词与道家思想的关联^⑩。同样,本词上半阙以个人为中心,下半阙则以世间为格局,上下呼应,也应合了前述的“专注—进展”(concentration - progression)模式。

这种呈现方式也呼应了 Marc-Mathieu Münch 对于“一致性”的第一个定义,即“同中有异、异中有同”概念下,一个作品成功与否之准则^⑪:

一个作品要成功所需的“善巧的组成手法”(groupement adroit)必须透过一个能够囊括其他内在结构的大架构,也就是说作品的一致性必须缜密地贯穿整个作品,它就像艺术创作核心的主力或思路。

在诗词翻译过程中,找到作品的一致性是必要的^⑫。除了前述诗词内在的一致性外,本研究的另一个重点,是词文及其乐曲词牌间,更广泛的一致性。

宋词的特性是词乐往往在词文被填上之前就存在,因此本身就具有内在的一致性。一般词集里并没有词牌的乐曲数据,一般人必须透过专家或文人的研究及抄谱才能了解。事实上,即便古琴为文人必修之器,且词乐当时亦可能常在古琴上弹奏,但是,一方面琴曲不见得都透过师徒相授而流传下来^⑬;另一方面琴曲所用的特殊记谱法,只有习琴之人才看得懂。

^⑩ 此处从道家思想的角度出发,不采用字义来取“viscères”一词翻译“肠”字,而采具有“密闭”之意的“confins”译之:“在中国的传统里,肠道系统具有很重要的地位,因为它与五行理论息息相关……肠道是以其为主的整体架构之主力器官……它也是连结微世界(microcosme)与巨世界(macrosome)、人与自然的象征点。……人体中的每个微粒子皆蕴藏着外在世界的元素。”(同注⑦, p.96)。内在与外在如同天与地般相呼应。

^⑪ 这种意象时常出现在中国画之中,山与水分别代表了阴与阳两种相对—相辅、静态与动态的元素。

^⑫ L'effet de vie ou le singulier de l'art littéraire, op. cit., p.263.

^⑬ 见 Véronique Alexandre Journeau, “The Subtle Connection between Text and Music in a Daoist Ci written by Lu You to the tune of 鹧鸪天 Zhegutan”, *Proceedings of the 4th Conference on Issues of Far Eastern Literatures*, Saint Petersburg, 2010, p.1-20.

^⑭ 琴曲可能失传,或是在风格上被编改以适应某一个时代或地域,如同后文中所分析的第二个词例,其乐曲不同版本所呈现的多样性。

【鹧鸪天】(Ciel du francolin perlé^⑮)的古琴谱载于《抒怀操》(1682),乐曲结构与词相同。根据琴谱记载,该曲为姑洗调,定弦方法以正调为基础而紧二、五、七弦。如对照到西方音乐系统,传统正调各弦关系由第一弦起为C-D-F-G-A-C-D,姑洗调定弦音高则为C-^bE-F-G-^bB-C-^bE。该词乐曲与一般词曲性格非常相符:前奏(prélude)中以^bB起始,并揭示乐曲调式(音列为^bE-F-G-^bB-C),中段以^bE为基础之双音装饰奏(cadence),以及尾奏(coda)泛音并采用该调式五音中的四个音。一般而言,古琴曲的尾奏可进行转调。以本曲为例,可以透过松二、七弦的方式,以D音取代原先的^bE音而转为^bB-C-D-F-G;或是透过紧四弦,以^bA取代原先调式的G,转为^bA-^bB-C-^bE-F。本曲中,词乐内在的一致性,透过元素(各调之音)构成部位(乐段)进而组成整体的过程,明显可辨,其均音(调式之主音、二音及五音)随处可闻。

要探讨词乐的内在一致性,必须检验对于词文和词曲的分析是否有效。相比“词文与词曲结构在字数与音符数上无法对应”的一般认识,词与乐内在一致性的情况在本人所研究的作品中却大多是存在的。这种差异性,无疑是因许多人不了解琴曲指法与音高之间的关系所致——古琴曲中的同一音高可因指法的不同而代表不同的音,例如本例中的第3、5、7句词文所对应的乐段,一个指法减字有时甚至可以代表七个不同的乐音。因此,琴谱的呈现是先列出5行词文,再列出4行减字谱,而非采取一行词文、一行琴谱的方式。

观察此曲琴谱^⑯(图2)会产生以下疑问:首先,如果简单地直接比较词文与乐曲,可能会认为两者架构并无相应之处。这是因为古琴谱中单一减字,可以代表数个不同指法的集合,并且对应不同的乐音,这个特色是未接触过古琴艺术者一般容易忽略之处。因此,乐曲与词文结构事实上是对应的。然而,两者间的相应之处却可能只有结构上的,填词者并不一定会配合乐曲的意境来创作——特别是传统上中国音乐作曲者在倚词谱曲时常追求的象征性手法(figuralisme)在此处并不明显,如:第3个乐句要如何以重复7次的同音来表达出“斟残玉瀝行穿竹”的起伏?第4个乐句旋律中的下行大跳又如何能表达“卧看山”的意境?

不过,细看之下,乐曲中仍可粗略分辨出某些

图2:陆游《鹧鸪天》与乐曲对照图

象征性元素:第三句中重复的C音是本调式的第六音,或称“羽音”,“羽”字含有“羽翼”之意,某种程度上也呼应了词题鹧鸪之振翅意境。事实上,就道家的角度而言,事物之间的关联并非明显可见而需透过解读。

观察图2右侧词文,即可看出创作的关键:此例中乐曲(提问)与词文(应答)一来一往,有如俞伯牙与

^⑮ 鹧鸪(有时亦翻成 perdrix),生长在中国南方,其声昂扬,嘶哑而尖锐,可以五、六音来区辨。

^⑯ 本文中的琴谱系由笔者打谱或抄打,为研究需要采配以五线谱呈现,并于部分谱上加入古琴弹奏所需相关符号。

于气味的隐喻上。屈原常以野兽来象征朝廷中残忍的角色,以形貌较美的动物来比喻贤达之士,以猴子代表善于察颜观色与模仿的角色,辛弃疾则在词中第三段引用虎豹、猿猴。词中未提及龙,系因此段暗指水龙,属潜藏于海底的阴龙,至春天才会破水而出摇身成为天龙或阳龙;这也是一种伺机而出的策略(呼应陆游的《鹧鸪天》)。这种潜藏的能量,尽管在本段里只是清淡描写,却是中心旨意,这个能量在次段中则逐渐增强,最后关键性地引出道家思想(上半阙末段的第2句),以及一段成连习琴的传奇^②。根据以上线索,试将词文翻译如下:

Ecoute — les jades suspendus sont limpides —
Clarté — sur la vieillesse dans le miroir —
Le ma?tre reste immobile
des effluves odoriférantes
émergent et se répandent —
Les tigres royaux convoitent l'homme
assoiffés, ils s'abreuvent au ru
pacifiques bonds de singe —
Grandeur et courants des fleuves et des mers
ballotent la barque comme un fétu
le ma?tre est démuni
féroces vagues —

词文的一致性可以从本阙词的分段逻辑中看出,其段落大致区分如下:

前两句结合了听觉与视觉上的效果——此为中国诗词的主要架构——以及时间与空间的关系:此处以玉佩^③隐喻帝王(以宫廷为背景),其色绿,也是春天的象征,第2句中的秋字则暗指年华老去时逐渐稀白的发梢。第二段的第1句与第2句相呼应,揭示着道家面对宫廷权位时的无为态度。不过,此处并无明确指出所言是贤官或是弄臣;接下两句的前一句透露着握拳待发之姿,以虎代表弄权朝臣,以猿暗讽投机之士;上阙最后一段则引出江水,亦是海龙栖身之所在,让人有身置如江洋大海般的权臣谗言中,无所倚靠但却又放空自在的联想(如同水仙操传奇里的意境),如同屈原当时所处之狼狽情境。

这阙所倚之乐曲见于11个琴谱,其中4个谱上有词文^④(乐曲早见于1589年《玉梧琴谱》卷六)。尽管这些琴谱不尽相同,但其基本架构大都一致(图3):

图3:《羲轩琴经》之《水龙吟》开头^⑤

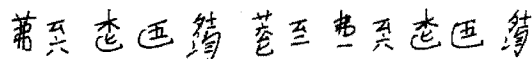


图4:《水龙吟》开头(五线谱)



词文: 1 2 3 4 5 6 7 反复(1-6)
或 2 3 4 5 6 7 1 反复(2-7)

乐曲开头是一组由5个减字指法构成动机的反复(在减字指法后,谱中有自七弦下滚至一弦的记号),记谱上有时则以反复记号简记。因此,此句架构可以记成AbA,AA',或A'A,也就是7/6或6/7皆可(图4)。然而通常会把滚、拂当成一个整体考虑,因此,此处似乎以6/7较为合理。以下将数种谱中第一段的减字谱抄成五线谱,以利各谱架构异同之比较:弗^⑥、D音反复、A音反复、滚。

^② 这段传说出于蔡邕《琴操》之《水仙操》曲的序中。伯牙随成连学习琴艺,成连表示他能传授弹奏古琴的技术以及琴曲,但却无法传授要达到乐曲意境所需的情感。成连述说以往与师父方子春习琴时,师父曾带他至蓬莱仙岛,将其弃于汹涌海涛中的一块岩岛上,绝望失落之中,成连突然顿悟到琴艺的精髓。(详见《辞海》,北京:中华书局,1981年,第1191页。)

^③ 玉在中国随着情境有多种隐喻:在道家是纯洁的象征,在抒发爱情之诗词中则是女性的象征。

^④ 《玉梧琴谱》(1589)、《琴书大全》(1590)、《文会堂琴谱》(1596)、《藏春坞琴谱》(1602)、《伯牙新法》(1609)、《理性元雅》(1618)、《思齐堂琴谱》(1620)、《羲轩琴经》(明末)、《松声操》(1677或1687)、《抒怀操》(1682)、《颍阳琴谱》(1751?)。

^⑤ 古琴减字谱的数字化是由周昌乐教授领导的厦门大学艺术认知与计算实验室(XMU MAC Lab)设计开发的软件(古琴减字)完成的。

^⑥ “弗”指法所到之音D在图中以括号示之,因为在减字记谱法里有记与不记结尾音两种方式,有时也由演奏者决定,无论如何此音在第二个减字上也一定会弹到。

图 5、6 两种谱:《玉梧琴谱》是将所有音位全数记下,《琴书大全》是以“从头再作”记号记之;二者另一个区别是《琴书大全》中第 1 句的第 2 个 A 音前有个“注”的装饰音记号,婉转引出第 2 句。两个 D 音的关联则因“抹挑”之复合指法(非抹、挑两个独立指法)而被强调出来。

图 5:《玉梧琴谱》之【水龙吟】

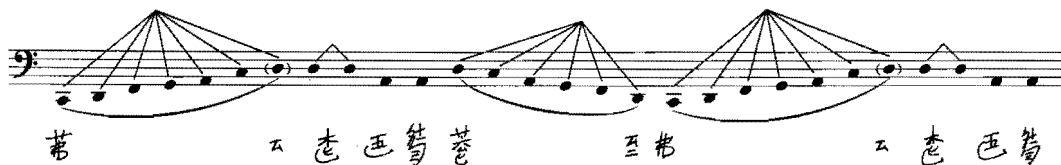


图 6:《琴书大全》之【水龙吟】

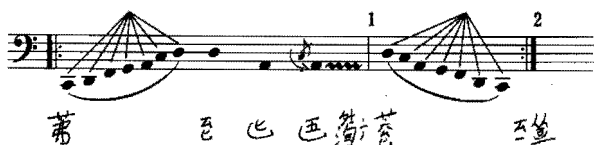


图 7:《文会堂琴谱》之【水龙吟】

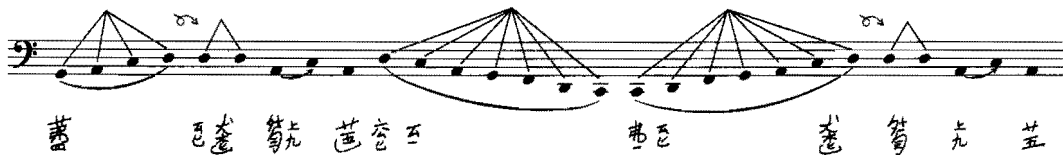
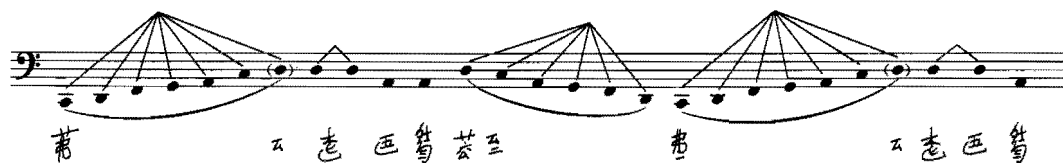


图 8:《藏春坞琴谱》之【水龙吟】



谱例图 7、8 又有其他不同之处:《文会堂琴谱》的装饰奏;《藏春坞琴谱》中则是一般常见的版本,其(1596)中的拂奏是从第四弦开始,同时,在两个 A 音之间有个上音,也就是从第 1 个 A 音上滑至 C 音

图 9:《伯牙新法》之【水龙吟】



图 9《伯牙新法》中,将两个 D 音分以抹和挑指法弹奏;两个 A 音间加上了非常丰富的装饰奏(从第 1 个 A 音上至 C 音,以振音装饰奏 C 音、上至 D 音、再下滑至 A),此装饰奏段与词文一致性的确立,一方面系因为第 1 句句尾落于两个 A 音处,另一方面则由于该句中的韵脚及前两字的重要性,因此与装饰奏法产生关联。

图 9 中的琴谱在原版中伴有另一首词文,其中“秋夜长”三字,落在两个 D 音与 A 音处,其间则以装饰奏连贯两个 A 音。在其下句中,两个 D 音抹挑指法上方有个渐快的表情记号,使这个重复片段有了变化。这也有可能是词人倚声填词后,在原曲中注入了装饰奏指法使两者能够相应,如陆游《鹧鸪天》词乐之间的相辅及相应的创作过程。音乐的一致性也因此透

钟子期的对话,一人以琴问,一人以词答。而本首词作最难翻译的无疑是上半阙的最后一句,因为可能的诠释非常多,但这个推敲的过程却让人看出陆游的创作思维。此句中的每一个字皆有多重意思,但其中只有一个意思将本句推往下半阙(此层关系亦可从图1词文内部结构诠释图中的点符号上看出),如此,本句便带有暂停、等待之意味,并与第3句(同音反复7次)之乐句相呼应。由此处再往词文的开头推回,更肯定了上述诠释的可行性:“卧看山”呼应第3个乐句;“斟残玉瀝行穿竹”则与第2个乐句中旋律的缓和上行及下行相应;“元知造物心肠别”的内外镜像效果亦与C-F双音和弦相对应;“一开颜”也对应3个同音反复,呼应老子的哲学(道生一,一生二,二生三,三生万物)。这种交错的对应关系,本来会因为第5个乐句中只有6个音,而使得具有七字的词文结构和意思都无法与乐曲协调,但我们可以将第4个乐句结尾的双音F和弦视为第5个乐句的开头。如此一来,便有两个6/7而非7/6乐句。《抒怀操》原为一卷风格自成一格的琴曲集,下文中将再举一例来阐述以上论点。

【水龙吟】词一曲分析

必须透过词乐来决定词文末句意思的现象,也说明了词艺内在的一致性确实存在的。以下将再举一例说明此一论点^①。

【水龙吟】见于1589至1751年间的数种琴谱,许多词家也倚曲填词,其中包括苏轼(1037-1101)、黄庭坚(1045-1105)、秦观(1049-1100)、晁补之(1053-1110)、朱敦儒(1081-1159)、曹勋(1098-1174)、范成大(1126-1193)、张孝祥(1132-1170)、辛弃疾(1140-1207)、陈亮(1143-1194)、程垓(约1190-1194)、王沂孙(不详)、刘克庄(1187-1269)、施岳(不详)、汪元量(1241-?)、陈德武(不详)、张炎(1248-1320)。这阙词的结构较前阙为复杂:上半阙为6/7//4/4/4//4/4/4//5/4/3/3,下半阙为6/7//4/4/4//4/4/4//5/4/4,上下阙稍有不同。其中一首词人曾以此结构填了数阙词,其中一首还将上半阙的6/7转为7/6句型。

为了阐述并与【鹧鸪天】做比较,此处特选这首词的上半阙来分析;另一个原因,则是此阙词亦选用了“兮”、“些”等字,能引起与中国古典文学联想结构。这种手法在屈原的词作中甚为常见,行文转韵如同音乐中的清叹与歇止之处^②。以翻译屈原诗作著称的Rémi Mathieu^③,曾对屈原做以下的描述:

屈原作品的意境,就像是维勇(Villon)、雨果(Hugo),再加上哈辛(Racine)的优雅,以及夏多布里昂(Chateaubriand)被放逐后辛辣文字间所蕴藏的热情和信仰。

屈原与上述法国文人类似之处,在于他是具有操守与抱负的文人,处在一个弄臣充斥的环境里怀才不遇——这个背景是引导诠释其作品的重要线索。此外,词牌名【水龙吟】的由来也可回溯至上古时代^④。

辛弃疾《水龙吟》(上半阙)

听兮清佩琼瑶些,明兮镜秋毫些。

君无去此,流香涨腻,生蓬蒿些。

虎豹甘人,渴而饮汝,宁猿猱些。

大而流江海,覆舟如芥,

君无助,狂涛些。

上半阙词中的韵脚(xie韵前押ao韵,xi处亦有ing韵)并不在每句的最末字,而是倒数第二字,也就是在语尾助词之前。语尾助词并不完全发声,但其声息却扮演着分隔词句以及区隔上下阙的角色(7//6//4/4/4//4/4/4//5/4/3/2+1)。

辛弃疾非常熟稔屈原的作品及其中隐喻与象征意义,后者是探讨屈原作品内在一致性的关键元素,也是作品诠释的依循。辛弃疾词风不仅引人联想到屈原,其“虎豹甘人”出自楚辞,而屈原即常引楚辞来讽刺周遭的人事百态。辛弃疾将上半阙中的第二段着重

^① 此例摘自笔者论文:“Promenade au rythme de la cithare qin”, *Shanghai. Histoire, prome-nades, anthologie et dictionnaire*, Nicolas Idier (dir.), Paris, éditions Robert Laffont, Coll. Bouquins, 2010, p.636-660.

^② 参见笔者论文:“Des évolutions dans la structure poétique chinoise: de l'explicite à l'implicite pour le rythme, du vide au plein pour le sens”, *Rythmes et jeux phoniques dans les poésies des pays d'Asie*, 3^e congrès du Réseau Asie-Imasie (CNRS/FMSH) (www.reseau-asie.com).

^③ 见 *élégies de Chu*, Qu Yuan, traduit du chinois, présenté et annoté par Rémi Mathieu, Paris, Gallimard, Coll. Connaissance de l'Orient, 2004.

^④ 参见拙文:“L'Harmonie de l'homme et de l'univers”, *Connaissance des religions*, N°75-76, “Les Pouvoirs de la musique: à l'écoute du sacré”, Paris, Éditions Dervy, octobre 2005, p. 234-260.

过理性与想象的结合而展现出来;这种一致性,如前文所言,是建筑在一个音乐逻辑的架构之上并灵活地运用装饰手法。由于本文主旨不在曲式分析,此处仅简单归结。下文诸谱例,除《抒怀操》外,均有相同的基础结构,同时又有各自特色^②。

以一个同时存在于多种乐曲版本和对应词文的例子探讨艺术类型间的一致性,必须透过词文与词乐的比较并审视其中之交错与互动的模式。在辛弃疾

疾《水龙吟》中(图10),笔者采用《思齐堂琴谱》来分析,因为其文、乐间的对应关系非常明显:文中的感叹助词“兮”字,落在谱中“拂”音尾所缺之D音上;“些”助词亦有乐思上的意义,它连结了滚音、重复音,或是休止处;此外,还有其他谱中的细节。本例采用了前述的标准调式(音列为F-G-A-C-D),也就是以F为宫音,“宫”字本有朝廷之意,然而第2句中则与“君”字相应,在第11句中又重复出现。

图10:辛弃疾《水龙吟》与《思齐堂琴谱》之《水龙吟》词曲关系对应

菊 听 明 兮 清 镜 佩 秋 蕊 琼 毫 些
 君 无 去 此 流 香 涨 腻 生 蓬 蒿 些
 崖 虎 豹 甘 人 渴 而 饮 汝 宁 猿 猴 些
 团 大 而 流 江 海 覆 舟 如 芥 君 无 助 狂 涛 些

可以观察到谱中的装饰奏与词文相呼应:具有流体意象的“流”字对应着“猴”音A音;“虎”与“猴”字等高潮处以及句中影射阴龙的“渴而饮汝”,对应着拱型旋律线,若将此处与第2句对照,更突显了其中的双重隐喻——“流香涨腻”与“虎豹”“宁猿”——暗指着朝廷中各形各色的人物;第4个旋律中的“覆舟如芥”则透过渐快、八度大跳、上下行装饰音来表现。

本文中探讨的两阙词都具有道家思想色彩,道家所蕴含的宇宙观也支持着前文所述的文与乐间的互动。Isabelle Robinet 称其为“中国的象征与关联思考”:

世界是所有结构的总体,也是一个涵盖各种关系的系统,这个系统可以应用到许多不同的现象上,它代表一个恒常不变的秩序,以及恒常之所生。相对的整体、次总体、或是不同的小体系都是依循着宇宙整体的模式而建构的。透过对于这些系统的分析,可以呈现各分部及有机体间的关系……如此,个体是根据宇宙的架构而成形。^②

^② 详细的乐曲分析,见拙著: *La Musique des poèmes à chanter de la Chine classique* (出版中)。

^③ I. Robinet, *Comprendre le Tao*, Paris, Albin Michel, Coll. Spiritualités vivantes, p.142-143.

结 论

Marc-Mathieu Münch 认同人体是展现一致性的最古老典范之一:“有机体从头至尾都是一个统一而有变异的总体”^{②8}。他也用这观点来诠释中国文学批评名著《文心雕龙》,以及刘勰在该书中所阐述的一致性观点上:

《文心雕龙》的《附会》一章中,列举出了有及规范形式所依存之情感、表达、幻象、以及音乐性上的相互辅成形式:其中列出了文学作品在概念生成时所需考虑的四个面向,这四个面向也决定作品的实体。就这点而言,作品可以对应到人体,因为:“作品

中的幻象与实义就如骨与髓,表达与装饰就如同肉与皮,音乐性就如同声与息。”^{②9}

作者附言:特别感谢孙可书先生做出的翻译。

(责任编辑:郭 威)

^{②8} *L'effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*, op. cit., p.265.

^{②9} 参见 Valérie Lavoix:“De la difficulté de juger. Quelques ressources du mode critique en Chine et au Vietnam”, *Extrême-Orient Extrême Occident*, n° 26, 2004, p.33-53.

(上接第 61 页)篇中“大乐”生成于一、二、四、万物之程序,暗示出音乐之历史源自两个不同的方面:一是因空间内的变化(太一、两仪、阴阳、四时、万物)使音乐形貌之彰显而进入历史;二是因时间内的变化(化生、化成、回归)使音乐因“德”性意义而进入历史。也就是说,音乐不仅仅是因时间的持续存在而成为历史之对象,同时也是因空间中“道”之“意义”的存在与彰显而成为历史之对象。可见,所谓之历史事项,除开“时间”之维度外,还存在“意义”之维度。《大乐》篇说,“道”是“乐”超时空之意义,而《古乐》篇说,“乐之用”是音乐历史意义的体现。“意义”之维度,重点在历史的质性方面,它对时间并无天然的依赖关系,

时间也并不是使它变化或改变的唯一理由。尽管它依然在时间之轴上,但时间之轴并不能完全决定它的走向,而使它变化的还有人和价值方面的因素。所以说,历史,不完全是时间的结果,它还是历史中人与社会选择的结果。不只是时间产生历史,“意义”也产生历史。

《吕览》对历史的别样理解,或许会带给今人以某种启示!

2011年9月15日于重庆·北碚定稿

(责任编辑:李宏锋)