

# 一字一音與古代樂譜的寄送\*

張哲俊

[提 要] 一字一音與一字多音是從宋代開始一直爭論的問題,當今學界的主流看法認為一字一音是不存在的。然而一字一音是古代文言與音符的基本關係,即使是今天也存在一字一音的歌曲,因而沒有理由認為古代歌曲不是一字一音。其實當今學者否定的不是一字一音,而是一音一拍或均等時值。由於學術界否定了一字一音,也就否定了一字一音的唐宋樂譜,以為一字一音只是歌奏的備忘錄,實際歌奏的旋律需要樂人口耳相傳。然而文獻記載根據寄送的樂譜,在沒有口耳相傳的情況下可以歌奏出相同或相近的旋律,這說明簡單否定一字一音與均等時值是錯誤的。

[關鍵詞] 一字一音 一音一拍 均等時值 寄送樂譜

[中圖分類號] I052 [文獻標識碼] A [文章編號] 0874 - 1824 (2023) 01 - 0140 - 10

## 一、一字一音的歷史實踐與可能性

樂府的辭樂關係是在樂歌、章解、字與音符和時值等三個大小不同單位層面上建立的,最小的對應單位是漢字與音符、時值。最小單位的對應關係是音樂文學基本原理的一部分,古今學者一直討論不斷。漢字與音符的關係無非三種:一是一字一音,二是一字多音,三是並用一字一音與一字多音。前兩種是基本關係,具有完全不同的性質。第三種結合了前兩種,並不改變前兩種的性質,是最為常見的辭樂關係。現今學術界常用的用語是一字一音,所謂的一字一音就是一個漢字對應一個音符,一字多音就是一個漢字對應若干音符。一字一音在古代文獻中主要是作為語言學用語使用的,指一個字有一個發音。古代文獻更常用的音樂文學用語是一字一聲,或一字一律、一言一律等,聲、律與音都是指音符或音樂因素。與此相近的用語還有一字一彈或一字數彈,這主要是用於器樂曲,但與歌曲的一字一音與一字數音的意義基本相同。

一字一音是學術界爭議最大的問題:一種看法認為一字一音是古代雅樂的對應方式,主張堅守一字一音,這種看法多見於古代文獻。一種看法認為一字一音大可懷疑,不可能是實際歌奏的旋律。朱熹持這種看法,現代學者大多持這種看法。《宋史》記載朱熹的說法:

《大戴禮》言:雅二十六篇,其八可歌,其八廢不可歌,本文頗有闕誤。漢末杜夔傳舊

\* 本文係北京市社會科學重點項目“樂府的音樂文學體制”(項目號:15WYA005)的階段性成果。

雅樂四曲：一曰《鹿鳴》，二曰《騶虞》，三曰《伐檀》，又加文王詩，皆古聲辭。其後，新辭作而舊曲遂廢。唐開元鄉飲酒禮，乃有此十二篇之目，而其聲亦莫得聞。此譜，相傳即開元遺聲也。古聲亡滅已久，不知當時工師何所考而為此。竊疑古樂有唱、有歎。唱者，發歌句也；和者，繼其聲也。詩詞之外，應更有疊字、散聲，以歎發其趣。故漢、晉間舊曲既失其傳，則其詞雖存，而世莫能補。如此譜直以一聲協一字，則古詩篇篇可歌。又其以清聲為調，似亦非古法。然古聲既不可考，姑存此以見聲歌之彷彿，俟知樂者考焉。<sup>①</sup>

朱熹所說的“此譜”是《儀禮經傳通解》收錄的《風雅十二詩譜》，此譜為唐開元年間的雅樂樂譜，均為一字一音。朱熹以為一字一音並非古法，其理由有三：一是晉時雅樂四曲已經失傳，此譜的一字一音當非古樂形式；二是如果先秦雅樂是一字一音，那麼《詩經》篇篇可歌；三是古樂不以清聲為調。清代李塨《小學稽業》卷五也否定了一字一音：“前儒律呂諸書及文廟樂，一字一音，或一字首尾共幾音，字字如一，無清濁，無高下，無疾徐，無節奏，則從古未有是歌，未有是樂也。”<sup>②</sup>李塨以為自古以來不可能有這樣的音樂：沒有高下，沒有節奏，速度均衡，字字如一。這就徹底否定了古譜及其記載的旋律，看到一字一音的古譜之後確實極易產生一字一音難以成調的感覺，然而古譜的一字一音並不等於“無高下”。

20世紀以來現代學者持續關注這一問題，一直到今天仍有一些學者提及這一問題，但多是持否定的看法。許之衡以為：“姜夔《白石道人歌曲》，旁注工尺簡字譜，……或謂白石旁譜，皆屬一字一音，宋人唱詞之法，當是如此。愚細釋之，而疑不盡然也？嘗考白石歷史，素以通雅樂名，著有《大樂議》。寧宗慶元中，又上書乞正雅樂。其歌曲冠以所作《越九歌》十篇，每字旁注黃鐘律呂等字。附所作詞，注工尺簡字。均是雅樂唱法，含有矯正時俗之意味，似非宋燕樂之唱法也。白石旁譜所注，疑用琴曲歌辭法？故為一字一音者。……白石旁譜，當是有意矯俗而非隨俗者，似不用宋燕樂法也。”<sup>③</sup>許之衡對樂譜採取了謹慎的態度，以為樂譜是雅樂唱法，文獻記載的是燕樂唱法，這就是既肯定了樂譜是雅樂歌唱旋律的記錄，同時也肯定燕樂歌唱的文獻記載是可靠的，這就等於既肯定了一字一音的雅樂旋律，也肯定了一字多音的燕樂旋律。然而問題在於兩個矛盾的信息來自於同一本《白石道人歌曲》，《白石道人歌曲》不是雅樂，但記錄的是雅樂唱法，這種矛盾必然引起疑惑。許之衡以為這是以雅矯俗，以“一字一音”記譜法修正俗樂的一字多音。然而許之衡的看法是他的主觀分析，《白石道人歌曲》的一些特殊的符號，標記了時值與音符的變化，如果是“矯俗”，那麼應當刪除標記一字多音的特殊符號。

夏承燾根據《白石道人歌曲》以為一字一音是無法理解的，這實際上就是否定了一字一音的真實性：“姜譜音節首可疑者，即一字一音，不合當時樂歌之情狀也……而姜詞十七譜，《越九歌》與《朱子十二詩譜》，皆一字一音。此甚不可解者。”<sup>④</sup>夏承燾以為《白石道人歌曲》與《風雅十二詩譜》都是一字一音，與當時歌唱的實際狀態不合，這就是說樂譜記錄的並不是實際歌唱的旋律。<sup>⑤</sup>任中敏深入地研究了一字一音，亦反對一字一音：“蓋古樂所謂一字一律，亦僅限於譜之體如此，並不限於聲之用為然……近人面對宋譜，如《樂府大全集》、《白石道人歌曲》等，獨不能有同一觸悟，反堅信詞樂一字一聲便了，何歎？推熹（指朱熹）之疑，宋譜之一字一聲，亦體式而已，非所以限其用。”<sup>⑥</sup>任中敏以為一字一音是樂譜的一般體式，並不表明樂人就是按照樂譜歌奏，歌奏時需要在一字一音的基礎上再度創作。任中敏以為：

《樂府大全》所傳數調皆俗樂耳。其旁譜所以皆簡作一字一聲者，殆因篤於古制，以雅被俗，每曲但示主腔與正板而已；若詳具細腔、贈板之全聲，轉成樂工歌伎之掌中珍秘，

不輕示人。師弟之間，甚且全憑口授熟記，不落書面。<sup>⑦</sup>

一字一音是主腔與正板，只記錄了骨幹音與第一拍，實際歌唱時還需要細化和豐富，要增加音符與節奏。樂工歌唱的細腔與贈板是口耳相傳，不記錄於樂譜。近來有青年學者的論文重申了這一看法，以為一字一音只是記錄了骨幹音，<sup>⑧</sup>並不是實際歌唱的旋律，否定了一字一音。項陽引用和評述馮潔軒的看法時以為：“他從來不認為古人會那麼蠢，將祭祀所用、為神奏樂搞得毫無韻律和音樂之美感，如此才是雅樂。斯言如是。誠哉！”<sup>⑨</sup>宋代樂譜記錄的旋律毫無韻律與美感，因而無法使人相信如實記錄了實際歌唱的旋律。

否定一字一音是主流看法，但也有為數不多的學者肯定了一字一音。詞學家趙尊嶽以為：

姜白石旁譜，一字一律，兼具折掣記注。……夫詞樂以一字一律為定制，而歌者行之以折掣，以致再增多律字者，實起於北宋。追南宋諸家更暢言折掣而不諱，是宋時已大行變體之法矣。然當時所贈益者，當必不過一律，至南曲始有一字十餘律以成其所謂腔音者。今即循此制，以讀樂譜，緣知一字一律及間增一律者為宋詞樂，合於宋人歌詞之法。<sup>⑩</sup>

趙尊嶽的看法主要有三點：一是認為一字一音是定制，樂譜的一字一音就是實際歌唱的旋律。二是認為北宋之前都是一字一音，沒有增律，宋代樂譜幾乎皆為一字一音是正常的。三是北宋開始在一字一音基礎上增加一音，至多是一字二音。趙尊嶽所說的折、掣等特殊符號就是任中敏所說的豐富聲腔，是在一字一音的基礎上增加的裝飾音，這樣在一個字音之內旋律出現了起伏揚抑的變化。林萃青以為一字一音是宋代雅樂特有的辭樂關係：“一字一音的獨特風格是戰略性的。南宋統治者在帝王的祭壇和神殿中使用鐘磬以及其他古老樂器演奏雅樂，是有意識地制造和渲染該皇權音樂與眾不同的特質。它的意識形態就是試圖以一字一音的風格‘效仿’古代音樂；它獨特的歌聲與樂器演奏是當時臨安市民難以用他們可以運作的有限的樂人和樂器所能模仿的。雅樂的古樸的樂音及應用是被護衛着的宮廷特權——未經授權的雅樂制作和演出會被立刻禁止和審訊。與此同時，雅樂一字一音的風格，不容易上口的旋律以及簡短的音節也很難被當時的臨安市民運用到其私人或公共的宴饗及娛樂活動中。”<sup>⑪</sup>林萃青以為一字一音怪異獨特，不易上口，也不易於私人或公共的場合，只能用於特別的祭祀儀式，其目的是不讓普通民眾模仿，一字一音專屬於南宋雅樂。然而《白石道人歌曲》以及《願成雙》顯然不是雅樂，此類俗樂並不需要用於祭祀儀式，但基本上就是一字一音。

否定或肯定一字一音都存在一定的問題，否定一字一音的理由主要是一字一音難以成樂，不能形成優美動聽的旋律。這種說法存在兩個問題：一是一字一音是否能夠成樂，不能靠直覺判斷，這個問題需要實證文獻和歌奏實驗。遺憾的是堅持這一說法的學者即使提供了文獻，也沒有細致地研究。二是應當了解一字一音的美學要求是什麼。大多的學者在否定一字一音之前，已將優美動聽作為了默認條件，然而優美動聽是否可以作為一字一音的默認條件，是需要研究和證明的，不是不證自明的。如果一字一音主要用於祭祀儀式，那麼其目的未必就是優美動聽，也未必為了防止模仿，而是儀式性。按照今人的想法，儀式性並不排斥優美動聽，儀式與優美並不衝突。但這是現代人的看法，重要的是先秦以來古人的認識，先秦以來一直到北宋之前，雅鄭對立就是優美與寡淡的對立，至少可以肯定使人昏昏欲睡的雅樂應當不是優美動聽的音樂。

否定一字一音的主要理由是無法形成優美動聽的歌唱旋律，這個問題其實可以分為兩個層面：一是理論層面上一字一音是否具有歌唱性與旋律性的問題；二是在歷史事實層面上是否確實存在過一字一音，是需要借助歷史文獻來探索的問題。在理論層面上解決這個問題並不困難，只要能夠找到一字一音的歌曲，就可以明白一字一音能否成立。一字一音的古譜已在前文例舉，<sup>⑫</sup>這種樂譜

給人的直覺就是無法歌唱。其實不少動聽的流行歌曲就是採用了一字一音的辭樂關係,其特徵是歌唱性強,具有着優美動聽、感人至深的旋律。

《信天遊》是曾經唱紅大江南北的流行歌曲,是西北風民歌的代表性歌曲。這首歌曲以陝北民歌特徵的旋律表現了對家鄉黃土地的深摯情感,一種無以抑制的衝動和情感,猛烈撞擊着心靈,回蕩在胸膛,使人深陷其中,難以自拔。不少的歌手翻唱過這首歌曲,也是卡拉 OK 歌廳經常歌唱的歌曲之一。此歌基本是一字一音的歌曲,除了個別字之外,幾乎所有的字只有一個音符,一字多音也在一字一音的基礎上稍有變化。一字多音的字有“我低頭”的“低”字,有 65 兩個音符。“追逐流逝的歲月”的“歲”字也是一字多音,對應的音符是 2 16,下行旋律與“歲”字的聲調吻合。“花又落”的“落”字對應的旋律 42 21 6,也是與“落”字的聲調相合。一字一音與一字多音並用是當今歌曲最常用的辭樂關係,但《信天遊》基本上是一字一音,只是個別字一字多音。一字多音太少,如果刪除,雖然不如有一字多音美聽,但也不至於完全無法成樂。一字一音可以創作出優美動聽的旋律,並不是優美旋律的障礙,二者之間並不存在矛盾。下面比較一下《信天遊》與《白石道人歌曲》的[醉吟商小品]<sup>⑬</sup>,看看二者之間究竟存在多大的差異,據此來判斷《白石道人歌曲》的一字一音是否為不能歌唱的原因。

這首[醉吟商小品]是楊蔭瀏譯解的樂譜,基本是一字一音,除了正、啼、金、解四個字有裝飾音,一個字對應了兩個音符,其他的字都是只有一個音符。[醉吟商小品]與《信天遊》的旋律完全不同,但辭樂關係類似,基本是一字一音,在此基礎上稍有變化。[醉吟商小品]的一字多音都是裝飾音,至多是一字二音。《信天遊》的一字多音是旋律的正式音符,一字多音的形態更為複雜,有一字二音、三音、五音。不管[醉吟商小品]的旋律是否能夠成樂,從辭樂關係的角度來說,《信天遊》是旋律優美的歌曲,就沒有理由認為[醉吟商小品]就不能成為音樂。歌唱《信天遊》並不需要改動樂譜的旋律,不需要再度創作,完全可以按照原譜歌唱。[醉吟商小品]與《信天遊》的辭樂關係沒有什麼不同,也應當是不需要樂人的再度創作。

與一字一音關係最為密切的是雅樂,雅樂是國家祭祀儀式的核心部分,這不只是音樂問題,其實也是政治問題。由於雅樂的重要性,清代曾做過一字一音的實驗,看看是否能夠成樂。乾隆皇帝命審定雅樂,其中包括了三個部分:一是審訂《律呂正義》;二是試奏一字一音的音樂,看看是否難以成樂,這也就是實驗;三是區別明代以來所謂古樂與真正古樂的差異。審訂和實驗的結果發現一字一音能夠成樂,具有典雅莊重的風格,因而用在了朝會大典。據記載,乾隆曰:“蓋古樂皆主一字一音,如‘關關雎鳩’、‘文王在上’等詩詠歌時自應以一字一音,庶幾合‘聲依永,律和聲’之義,若朱載堉所注歌詩音章譜,每一字下輒用五、六、工等字,試以五音分注,未免一字下而有數音,又援雅而入繁靡也……且如殿陛所奏中和韶樂,從前未免沿明季陋習,多有一字而曼引至數音者,聽之殊與俗樂相近。經朕特加釐正,俾一字各還一音,目今朝會大典,鐘簾鏗鏘,備極莊雅,業經載入《律呂正義》,彰彰可考,獨不可融洽貫通乎?着交管理樂部算法館之皇六子永瑤及德保、鄒奕孝、喜常,會同精核朱載堉所著此書,分門別類,務將《樂律全書》較《律呂正義》疏漏歧誤之處,分列各條,公同詳晰訂證。”<sup>⑭</sup>清朝還原的一字一音是否就是上古雅樂的形態尚有疑問,但完全可以證明一字一音並非不成旋律。

清人一字一音的實驗是以元代樂譜為據,清王坦認為元代樂譜可靠:“《樂記》稱清廟之瑟朱弦疏越,一倡而三歎,有遺音者矣。一倡者,一鼓也。三歎者,三人歌以和也。遺者,餘也。不引而使長,故有餘音。古琴瑟一字一彈,茲為確據。《儀禮經傳通解》載趙彥肅所傳《古雅頌十二詩譜》,皆字旁注某律某呂,並無指法,是即一字一彈之舊律。朱子頗疑其不能成聲,然姜夔《白石詞集》,凡

詞旁皆注節拍，而所附《琴譜》亦惟注律呂，與趙彥肅譜同。夔固精於音者也。熊朋來《瑟譜》因趙彥肅譜而廣之，但於律呂旁添工尺字，亦無指法。《元史》稱其善鼓瑟，是未嘗不成聲也。然則朱子疑一字一彈之不成聲，殆考之未審歟？今詳著其由，俾世知今之《琴譜》無論有詞無詞，所講指法，皆俗調，非古樂也。（謹案：此條原文泥笙詩無詞之說，誤以無詞之譜為是。又拘於俗工指法，誤疑一字一彈之不成聲。不知欽定中和韶樂，正一字一彈，全遵古制。而《御題朱載堉樂書》諸篇於古樂、俗樂，尤剖析詳明。謹推衍聖訓，為改正其文，俾後世無惑焉。）”<sup>15</sup>元代趙彥肅與熊朋來的《瑟譜》只有律呂，沒有指法，認定是一字一音。指法與音符的對應關係是一字一彈或一字多彈，一字多彈只能是一字多音。《元史》還稱讚一字一彈的音樂，說明一字一音並非不成聲，文獻記載與實驗結果是相合的。一字一音的要求可以追溯到北宋初年，《宋史》記錄了楊傑的奏文：

惟人稟中和之氣而有中和之聲，八音、律呂皆以人聲為度。言雖永，不可以逾其聲。今歌者或詠一言而濫及數律，或章句已闕而樂音未終，所謂歌不永言也。請節其煩聲，以一聲歌一言。且詩言人志，詠以為歌。五聲隨歌，是謂依詠；律呂協奏，是謂和聲。<sup>16</sup>

《宋史》的記載傳示了兩個非常重要的信息：一是證明一字一音確實存在，樂譜的一字一音就是當時歌唱的實際旋律。《宋史》的記載與樂譜的一字一音完全吻合，這證明樂譜並非僅僅記錄了骨幹音的備忘錄。二是一字一音是北宋的主要辭樂關係，雖然已經出現了一言使用數律，但楊傑認為這是不正常的關係。現今學者認為樂譜記錄的一字一音不是歌唱的實際旋律，其根據是現今樂譜與一般的辭樂關係。但從唐宋到現在，辭樂關係完全可能發生過變化，不能以現今歌曲的一般辭樂關係來判斷唐宋的詞樂關係，必須根據宋代文獻來解讀宋代樂譜。

《信天遊》、[醉吟商小品]與清代的雅樂實驗，在理論層面上證明一字一音是可能的，甚至可以創作出優美的流行歌曲。古代漢語以單音節字詞為主，一字一音是最自然的辭樂關係，也是古今歌曲的基本辭樂關係。比較《信天遊》與唐宋古譜，就會發現二者的不同不在於一字一音，而是在於一字一音與一字一音一拍。《信天遊》基本是一字一音，但不是一字一音一拍，節奏比較複雜多變，並不是只有時值相同的均等節奏。唐宋古譜基本都是一字一音一拍，只有時值相同的均等節奏，這是二者的最大不同。這說明問題不在於一字一音，而在於一字一音一拍，一字一音都是一拍，四分音符，沒有其他時值，這就成了問題。音符的時值必須長短不齊，才能構成節奏。節奏是構成旋律的基本因素，音符高低與節奏疾緩必須結合，才能夠形成旋律。沒有節奏的音樂是不存在的，這就是很多文人學者否定一字一音的真正原因。然而文人學者將一字一音與一音一拍混為一談，否定的是一字一音，而不是一音一拍，否定的內容與對象沒有統一。

## 二、口耳相傳與寄送樂譜的意義

既然問題不在於一字一音，而是在於一字一音一拍，那麼應當研究一字一音一拍的問題。一些音樂史家意識到了一字一音與一音一拍的不同，因而不是否定一字一音，而是否定了一音一拍。楊蔭瀏、陰法魯以為：“一字一拍，則呆板無味。詞曲音樂，即使散板，也都是長短參差，決無一字一拍之理。”<sup>17</sup>楊蔭瀏、陰法魯明確否定了一音一拍，原因是一音一拍不能形成旋律。散板最為自由，但同樣也是一音一拍，這顯然是不可能的。吳梅以為古譜只是記錄了旋律的大概，細微部分沒有載於樂譜，節奏需要樂人口耳相傳，也是需要樂人自由創作：

制譜之法，最不易說明，緣細微曲折之處，非口授不明。自來文人，但知填詞，不知訂譜，往往脫稿後，付優人樂師，為之點拍而已，反就樂師學歌，於是自己新詞，轉向他人教

授，不亦可笑之極乎？故陰陽不分，總不能與語訂譜之道也。<sup>18</sup>

細微曲折之處包括了點拍，點拍就是樂人創作節奏，這是樂人二度創作的部分。文人沒有能力創作節奏，因而需要向樂人學習自己新詞的旋律，從而陷入了極其可笑的境地。吳梅的說法可以得到古代文獻的證明，唐段安節《樂府雜錄》：“拍板本無譜，明皇遣黃幡綽造譜，乃於紙上畫兩耳以進。上問其故，對曰：‘但有耳道，無節奏也。’”<sup>19</sup>此意是說節奏不入樂譜，樂人需要用兩個耳朵聽辯與傳承。節奏是由樂人來點定的，元稹《何滿子歌》：“何滿能歌能宛轉，天寶年中世稱罕。……便將何滿為曲名，御譜親題樂府纂。魚家入內本領絕，葉氏有年聲氣短。自外徒煩記得詞，點拍才成已誇誕。”<sup>20</sup>元稹的詩歌亦記載樂人點拍，但無一字一音之外還要增加其他音符的記載。這種傳統一直延續到明代，朱載堉記載：“臣父曰：‘定弦乃琴家先務，而其節奏人各不同，率皆口傳，不編入譜。俗士輕易之，而不以為事，殊不知定弦、和弦此二者，即古所謂操縵者也。’”<sup>21</sup>上述文獻很好地解釋了古譜沒有記錄節拍的原因：一是節奏由樂人二度創作，因人而異；二是節奏只能口耳相傳，沒有口耳相傳，就無法了解節奏。

表面看來樂人點拍並口耳相傳是可以理解的，但這裡並非沒有問題：節奏是旋律的一部分，如果節奏因樂人而異，旋律必然不同，那麼如何能夠認定是同一首歌曲呢？保證一首歌曲旋律的同一性也是音樂文學不可缺少的因素，但如果點拍因人而異，如何能夠保持旋律的同一性呢？宋王灼《碧雞漫志》記載了沒有口耳相傳也能了解旋律與節奏之事，這一記載與樂人口耳相傳節奏的說法完全不同。

《文酒清話》云：“唐封舜臣性輕佻。德宗時使湖南道，經全州，守張樂燕之，執杯索《麥秀兩岐曲》，樂工不能。封謂樂工曰：‘汝山民，亦合聞大朝音律。’守為杖樂工。復行酒。封又索此曲，樂工前乞侍郎舉一遍，封為唱徹，眾已盡記，於是終席動此曲。封既行，守密寫曲譜，言封燕席事，郵筒中送與潭州牧。封至潭牧，亦張樂燕之。倡優作襤褸數婦人，抱男女筐筥，歌《麥秀兩岐》之詞，敘其拾麥勤苦之由。封面如死灰，歸過全州，不復言矣。”今世傳《麥秀兩岐》，今在黃鐘宮，唐《尊前集》載和凝一曲，與今曲不同。<sup>22</sup>

全州太守將《麥秀兩岐曲》記為樂譜，郵送給潭州牧，全州太守與潭州牧及其樂人之間沒有口耳相傳。但是潭州倡優根據樂譜歌唱了《麥秀兩岐曲》，而且是封舜臣唱過的《麥秀兩岐曲》的旋律，因而封舜臣內心緊張，“面如死灰”。封舜臣聽到潭州倡優歌唱的《麥秀兩岐曲》旋律，就明白潭州牧已經知道了他在全州燕席上杖打樂工的惡行。事實上全州太守在郵寄的信中不只是寄了樂譜，還“言封燕席事”，這正是封舜臣恐懼的原因。封舜臣“面如死灰”的原因似乎還可以理解為潭州“倡優作襤褸數婦人，抱男女筐筥”，然而倡優扮作襤褸婦人，沒有任何針對性，封舜臣不會因此“面如土灰”。這條文獻記載的最重要信息是在沒有口耳相傳的情況下，潭州倡優歌唱了《麥秀兩岐曲》的旋律，而且與封舜臣唱過的旋律相同或相近。按照唐宋樂譜的一般形態與口耳相傳的習慣，潭州倡優僅僅依據樂譜是無法唱出封舜臣唱過的旋律，但事實是潭州倡優唱出了相同或相似的《麥秀兩岐曲》。這說明先行研究對唐宋樂譜的理解並不完整，其中必然暗含着比一字一音更多的信息。寄譜之事還見於宋朱勝非《紺珠集》：“沈翹翹，文宗時（在位 826~840），宮人有白玉方響，以犀為椎，以紫檀為架。後出宮歸秦氏。秦出，翹制曲以寄之，名曰[憶秦郎]。”<sup>23</sup>宋曾慥編《類說》卷二十九《麗情集》、元陶宗儀編《說郛》卷七十八下元《青樓集》亦有記載，內容相同。樂譜只記錄了骨幹音，又沒有記錄節奏，這樣的樂譜喪失了樂譜的意義，因而寄譜毫無意義。但仍然有人寄譜，說明根據樂譜能夠還原出旋律，否則就不會寄譜。<sup>24</sup>元熊朋來認為樂譜的意義就是能夠按譜求聲：

“今為《瑟譜》，先之以風雅頌，仍以雅律、通俗譜，使肄者可按譜而求聲，並附釋奠樂章，而補定其譜。”<sup>⑤</sup>一般來說樂譜的意義在於記錄旋律與歌辭，能夠按照樂譜可以歌奏。為了這一目的，熊朋來編制了《瑟譜》。熊朋來的《瑟譜》也是一字一音，沒有節奏，按照今人的說法，這樣的樂譜是無法直接歌奏的，但熊朋來以為可以按譜求聲。熊朋來親自試奏唐代樂譜，發現是可以歌奏的：

或謂《儀禮經傳通解》以開元詩譜與鐘律俱傳，名之曰詩樂矣。其曰竊疑云者謂其聲莫得聞也，當時未嘗弦瑟。而親試其譜，歌詩必以瑟。今按譜下指則各詩之音應弦如誦，依瑟聲為歌聲可也。所謂疊字散聲，以歎發其趣者，譜中亦時有之。至於一聲一字，則郊廟樂章皆然，以鐘磬之譜必如是也。<sup>⑥</sup>

《儀禮經傳集解》的樂譜是唐代樂譜，宋代亦有一字一音不成歌唱的說法，因而宋人以為唐代詩樂“聲莫得聞”。熊朋來親試歌奏唐代樂譜，發現完全可以依瑟歌唱。熊朋來以為郊廟樂章都是一字一音，明代雅樂也基本是一字一音，此說與雅樂樂譜是完全相同的。朱熹、姜白石等人懷疑一字一音，是因為一字多音更為美聽。其實雅樂歌詩就是如同誦詩，不能因為類似誦詩，就否定唐宋雅樂樂譜。熊朋來還以為雅樂歌唱是用瑟，而不用琴，<sup>⑦</sup>瑟與歌的旋律完全相同：“歌詩以六律為之音，故譜中每字各書其律，黃鐘聲下，餘律以漸高，驗其所得律之清濁高下，以瑟聲為歌聲。”<sup>⑧</sup>清周中孚以為熊朋來《瑟譜》之功不可沒：“故鄉飲詩譜以雅律通俗音，使人易知易從，金石匏竹可通用也。今去古雖遠而按譜歌之，必聞誦詩之聲。倚瑟詠歌，亦興觀之一助。後之君子有能驗聲氣之元，以求古之律呂，於此當有考而不可忽也。”<sup>⑨</sup>如果熊朋來的記載是可靠的，不能不對先行研究產生兩點懷疑：一是唐宋樂譜並非只記錄了骨幹音，二是並非沒有記錄節奏。如果雅樂就是一字一音，每一音符時值均等，那麼唐宋樂譜確實可以按譜求聲。

元楊維禎有關節奏的記載也值得注意，《漁樵譜序》（《漁樵譜》是元錢霖的詞集）記載：“夫譜之云者，音調可錄，節族可被於弦歌者也。”<sup>⑩</sup>按照楊維禎的說法，樂譜記錄了音調、節族，可以按譜歌奏，這與樂譜不記節奏、不可歌奏的說法不同。所謂的節族就是節奏，漢班固《漢書》：“人民用財侈靡，車馬衣裘宮室皆競修飾，調五聲使有節族（蘇林曰：‘族，音奏。’師古曰：‘節，止也，奏，進也。’）”<sup>⑪</sup>清方苞《禮記析疑·樂記》卷二十：“凡人出言，或通情款，或道事故，其辭意未有不首尾相應者。辭意相應，則其聲之或高或下，或疾或徐，自然而變者，可次以宮商而為之節族，即詩歌曲調之所由成，故曰變成方，謂之音也。然後以金石絲竹匏土草木比附，詩歌之音以為樂章，而兼配以文武之舞，乃謂之樂。”<sup>⑫</sup>楊維禎的說法與宋元樂譜的實際狀態完全不符，樂譜明明沒有記錄節奏，楊維禎卻堅持以為記錄了節奏。這種矛盾不是來自於楊維禎的錯誤，楊維禎是戲曲家，善吹鐵笛，號稱鐵笛道人，不會不了解樂譜沒有記錄節奏，但他依舊認為樂府記錄了節奏，這其中必有原因。

《碧雞漫志》與《漁樵譜序》帶來了巨大的困惑：樂譜本來沒有記錄節奏，楊維禎卻說記錄了節奏，那麼記錄了怎樣的節奏？口耳相傳是保持相同或相近節奏的條件，可是潭州樂人在沒有口耳相傳的情況下，是如何還原節奏並歌奏《麥秀兩岐曲》的呢？這兩個問題表面看來沒有關係，但實際上都指向了樂譜隱含的節奏信息和節奏規則的問題：其一，唐宋元樂譜的確沒有記錄節奏，但應當暗含了節奏，暗含的節奏只能是一字一音的均等節奏。一字一音的時值完全相同，這是沒有逐一記錄每一音符時值的原因。如果仍然記錄一字一音的時值，那就是畫蛇添足。一字一音的均等時值是常規節奏，在沒有特殊標記的情況下，每一個字與音符都有相同的時值。其二，樂人的二度創作與口耳相傳是存在的，也是需要的，但二度創作不是完全自由的。如果潭州倡優完全自由地二度創作《麥秀兩岐曲》的旋律、節奏，就不可能與封舜臣唱過的《麥秀兩岐曲》相同或相似。封舜臣與潭

州倡優的《麥秀兩岐曲》相同或相似，表明二度創作不是完全自由的，其中必然存在約定俗成的節奏規則。均等時值與節奏規則是從《漁樵譜序》與《碧雞漫志》中可以看到的可能性，是需要進一步調查和驗證的線索。

我們應當研究均等節奏與唐宋樂譜形式的關係。樂譜的主要功能是如實記錄歌奏的旋律，使人能夠按照樂譜歌奏，也使旋律得以傳承。但唐宋樂譜似乎完全悖離了這一目的，只記錄歌唱的第一個音符，完全省略了其他音符，也完全沒有記錄音符的時值。這樣的樂譜對於歌奏來說，雖然不是完全無用，但也大大降低了樂譜的實用價值。根據前文的研究可以明白，一字一音並不一定只是記錄了第一個音符的骨幹音，一字一音完全可以是實際歌唱的辭樂關係。正如楊維禎所說，樂譜也未必沒有記錄節奏，楊蔭瀏等大多數的文人學者否定了一字一音的均等時值，但均等時值恰恰就是樂譜記錄的節奏。丘瓊蓀以為：

姜譜為聲樂譜，譜字即記在文字旁，一字一聲，一字一拍，其時間即以字為單位，余稱之為“字單位”制，在北宋時即用此制《夢溪筆談》可證。因一字一聲，一字一拍關係，便無容得再點板眼，只須附加增減時記號以變更其時間，大抵宋代聲樂譜都是如此記法……一個“字單位”時間有多長，未見論述。歌法又已失傳，欲考無從。吾人為敘述便利計，不妨假定為一個四分音符，如此則一字相當一拍。<sup>33</sup>

丘瓊蓀提出了“字單位”的概念，唐宋古譜皆以字為基本單位，每一個字都有均等時值，這一概念與字數為基礎的一字一音體制完全吻合。“字單位”的概念沒有包含均等時值的具體時長，丘瓊蓀假定的均等時值是一拍，即四分音符。但是“字單位”的具體時長並不確定，可能是一拍，也可能是二拍、三拍、四拍，只要保持均等時值就可以了，“字單位”的概念是解譯古譜的權宜之策。現今學者都把唐宋樂譜的均等時值譯解為一拍，這只是權宜之計，並不表明均等時值就是一拍。

均等時值的看法可以得到古代文獻的印證，《白石道人歌曲》延長時值的三種特殊符號，可以證明存在兩種時值，即均等時值與延長時值。三種符號的延長時值各不相同，有的延時較短，有的延時較長。然而延長時值必須有基準，沒有基準，三種延時符號就無所適從。這個基準是存在的，就是一字一音的記錄形式內含的均等時值，也就是丘瓊蓀所說的“字單位”。延時是以一個字單位的時值為基準，可以延長一字的時值，或延長二、三字的時值，時值的延長或縮短，皆以均等時值為基準。每一個字與音符的時值相同，就可以作為時值的基準，節奏的概念包括了基準的意義。這種理解與宋人的節奏概念完全相合，宋史炤《資治通鑒釋文》：“節族：族，音奏。節，止也。族，準也。”<sup>34</sup>所謂的節奏或節族就是時值的基準，這與今天的節奏概念不合，看起來相當怪異，但符合樂譜的記錄與歌唱的節奏形態。唐宋古譜從第一個音符到最後一個音符連續排列下來，沒有現代樂譜的小節線，如同沒有標點符號的古文。其原因就在於“字單位”的均等時值，無論是兩個音符為一節，或三個音符、四個音符為一節，都不會改變每一個音符的時值。沒有小節線，反而凸顯和證明了一字一音的均等時值。

### 三、餘論

一字一音是音樂與文學的基本關係，寄送樂譜是瞭解一字一音關係與古代樂譜的重要依據。根據寄送的樂譜能夠演唱，說明古代樂譜不是備忘錄。節奏、時值不見於樂譜，但存在根據歌辭的字數、韻字來決定節奏、時值與速度的慣例。而慣例是樂工耳熟能詳的部分，這就等於有了樂譜的基本因素，因而古代樂工可以根據樂譜歌唱。

- ①脫脫：《宋史·志第九十五·樂十七》卷一百四十二，北京：中華書局，2011年，第3340~3341頁。
- ②李焘：《小學稽業》卷五，《叢書集成初編》第209冊，北京：中華書局，2011年，第452頁。
- ③許之衡：《中國音樂小史》，王雲五主編：《萬有文庫》第一集，上海：商務印書館，1930年，第163~164頁。
- ④夏承焘：《白石歌曲旁譜辨》，北平：《燕京學報》，1932年第12期。
- ⑤夏承焘：《再與榆生論白石譜書》：“白石詞譜一字一律，第曩亦疑其不合當時燕樂歌法。（北宋元豐以前之廟堂大樂，亦以數音歌一字。見《宋史》楊傑議大樂）曉湘先生謂：‘白石依古樂制曲，其他詞人決不如此。’此與守白先生‘白石有意矯正俗樂，故用雅樂唱法。’若合符契。然宋代詞譜，白石集外，惟《曲律》載《樂府混成集》殘譜五十餘字，亦一字一律，與白石譜無異。知宋譜本皆如此，非由用古樂，吾兄所疑甚是。尊函又謂：‘苟宋詞亦一字數音，可以由樂工自由增減，何以《漁歌子》曲度不傳。蘇黃以《浣溪沙》、《鷓鴣天》歌之，必依譜改定其句度。’此論尤為精到。弟意白石譜雖一字一律，而纏聲赴拍，並非毫無緩急。”見張璋編：《歷代詞話續編》下冊，鄭州：大象出版社，2005年，第850頁。
- ⑥任中敏：《唐聲詩》，王小盾等主編：《任中敏文集》第六冊，南京：鳳凰出版社，2015年，第131~132頁。
- ⑦任中敏：《唐聲詩》，王小盾等主編：《任中敏文集》第六冊，第134頁。任中敏相當深入地研究了一字一音的問題，極力否定了一字一音的辭樂關係，但其中存在一些問題：第一，舉證了相當豐富的古代文獻與近人研究，證明不存在一字一音。但其所舉證的有些文獻並不支持否定所持主張，古代文獻記載的“繁音”有兩種：一是一字一音的繁音，一是一字多音的繁音。前者只會引起節奏和速度的加快，後者會使節奏、速度變慢。不加區別地使用記載繁音的文獻，顯然是不能證明不存在一字一音的。第二，唐宋確實有一些文獻記載了一字多音，但此類文獻並不能證明不存在一字一音。實際上《白石道人歌曲》就有一字二音、一字三音，因而文獻記載一字多音是必然的。《白石道人歌曲》的主體是一字一音，只有少量的一字多音，這裡涉及的是一字一音與一字多音的

關係問題，而不是不存在一字一音的問題。第三，《秦王破陣樂》等15種樂歌的表格不能證明不存在一字一音。15種樂歌大多是無辭樂譜，無辭就不存在辭樂關係，也就不能證明一字多音，也不能證明一字一音。除了日本陽明文庫藏《五弦譜》之外，其他樂譜皆為明清樂譜，明清樂譜已經昆曲化，大量使用一字多音，不能證明唐宋樂歌的辭樂關係。《五弦譜》不只是沒有歌辭，而且弦樂曲或笛曲等不同於歌唱譜，由於樂器的演奏技法，必然出現一字多彈或一字多音，因而不能用器樂譜來證明歌唱譜。

⑧當代學者對這個問題有兩種看法：一、一字一音的音符只是旋律的骨幹音，旋律的其他音符沒有記錄於樂譜：“另外，宋代俗字譜雖然都表現出‘一字一音’的記譜方式，但在真正的演唱中，‘一字’配唱‘一音’則是難以成立的，這從宋代音樂文獻所載有關字、聲（音）關係的論述中也可見一斑。如陳旸《樂書》云：‘辭少聲多，則虛聲以足曲’；張炎《詞源》曰：‘字少聲多難過去，助以餘音始繞梁’等等。無論是‘辭少聲多’，還是‘字少聲多’，都表明唱字與音符之間的不對等關係，且唱字少、音符多。這恰恰與‘一字’唱‘一音’的認識相背離。”（于韻菲：《宋代俗字譜‘一字一音’記譜法研究（上、下）——從外在特徵到內在含義的解讀》（上海：《音樂藝術》，2015年第6期、第9期）。這種看法否定了一字一音的對應關係，產生這種看法的原因是一字一音無法構成旋律。二、一字一音的音符並不是基幹音，旋律本身就是如此。這是承認一字一音為基本的辭樂關係為前提。實際上一字一音是辭樂的最基本關係，因而一字一音就是歌唱旋律，而且是辭樂的基本關係。田玉琪《依調填詞二論》（江蘇淮陰：《淮陰師範學院學報》，2012年第5期）就持這種看法，但一字一音如何能夠成為歌唱旋律，沒有做更為深入的研究。楊瑞慶《一字一音和一字多音——淺談詞曲結合的兩種方法》（太原：《黃河之聲》，1995年第4期）只討論了當代歌曲，並沒有研究宋代樂譜的一字一音。

⑨項陽：《一把解讀雅樂本體的鑰匙——關於邱之桂的〈丁祭禮樂備考〉》，北京：《中國音樂學》，2010年第3期。

⑩趙尊嶽：《讀魏氏樂譜記》，饒宗頤、趙尊嶽、姚志尹等撰：《詞樂叢刊》第一集，香港：坐忘齋，1958年，第

125、132 頁。

⑪林萃青：《宋代音樂史論文集·理論與描述》，上海：上海音樂出版社，2012 年，第 145 頁。

⑫參見第一章第二節“章式與解式的常規對應形態”的“一、章式與解式的對應形態”。

⑬劉崇德主編：《唐宋樂古譜類存》第一冊，合肥：黃山書社，2016 年，第 319 頁。

⑭慶桂等編纂、左步青校點：《國朝宮史續編》卷八十七，北京：北京古籍出版社，1994 年，第 837 頁。

⑮王坦：《琴旨·有詞無詞說》卷下，《景印文淵閣四庫全書》第 220 冊，台北：台灣商務印書館，1986 年，第 125~129 頁。

⑯脫脫：《宋史·志第八十一·樂三》卷一百二十八，第 2981~2982 頁。

⑰楊蔭瀏、陰法魯：《宋姜白石創作歌曲研究》，北京：人民音樂出版社，1979 年，第 36 頁。

⑱吳梅：《顧曲塵談·度曲》，《吳梅詞曲論著集》，南京：南京大學出版社，2008 年，第 183 頁。

⑲段安節：《樂府雜錄》，《中國古典戲曲論著集成》第一冊，北京：中國戲劇出版社，1959 年，第 58 頁。

⑳元稹撰、冀勤點校：《元稹集·樂府》卷二十六，北京：中華書局，1982 年，第 309 頁。

㉑朱載堉：《樂律全書·律呂精義內篇六上·操縵節奏和弦指法》卷六上，《景印文淵閣四庫全書》第二一三冊，第 140~141 頁。

㉒王灼：《碧雞漫志·麥秀兩岐》，唐圭璋編：《詞話叢編》卷第五，北京：中華書局，2005 年，第 118 頁。

㉓朱勝非：《紺珠集》卷十一，《景印文淵閣四庫全書》第 872 冊，第 508 頁。

㉔[憶秦郎]的本事見於其他文獻，內容有所不同。宋葉廷珪記載：“秦郎：阿翹後出宮，嫁金吾衛長史秦誠為妻。誠出使新羅，阿翹登樓擊方響寫恨，撰小詞名曰[憶秦郎]。誠亦於是夜傳其曲拍，歸曰：合之無異。”（葉廷珪《海錄碎事·文學部下·詩門》卷十九，北京：中華書局，2002 年，第 872 頁）明胡震亨記載：“[憶秦郎][憶秦娥]：一名[秦樓月]，一名[雙荷葉]。文宗宮人阿翹善歌，出宮嫁金吾衛長史秦誠。誠出使新羅，翹思念，撰小詞名[憶秦郎]。誠亦於是夜夢傳其曲拍，歸曰：‘合之無異。’後有[憶秦娥]，或即出此。”（胡震亨：《唐音癸籤·樂通二·唐

各朝樂》卷十三，台灣文淵閣四庫全書本，第 1482 冊，第 601 頁）秦誠出使新羅、夢傳樂譜當為衍生之事，《紺珠集》、《青樓集》等均無此說，只記外出。秦誠根據寄送的樂譜還原的曲拍，能夠與阿翹所作曲拍完全相合，是不大可靠的說法，但大體相似是可能的。

㉕熊朋來：《瑟譜》卷一，北京：中華書局，1985 年影印本，第 9 頁；第 25 頁。

㉖熊朋來：《瑟譜·瑟譜後錄》卷六，北京：中華書局，1985 年影印本，第 136 頁。又云：“今增譜諸詩本欲去四清二變，然試之，而難為聽念。古人居今有不得不隨時者，故依開元譜例，以雅通俗，夫亦以周詩寓唐樂存聲歌之，仿佛不猶愈於他曲哉。”（《瑟譜·瑟譜後錄》卷六，第 136~137 頁）

㉗蘇軾也以為雅不用，蘇軾《雜書琴事·琴非雅聲》：“世以琴為雅聲，過矣。琴正古之鄭衛耳。今世所謂鄭衛者，乃皆胡部，非復中華之聲。自天寶中，坐立部與胡部合，自爾莫能辨者。或云今琵琶中有獨彈，往往銷有中華鄭衛之聲，然亦莫能辨也。”王耀華、方川寶主編：《中國古代音樂文獻集成》第二輯第 2 冊，北京：國家圖書館出版社，2012 年，第 80 頁。

㉘周中孚：《鄭堂讀書記·樂類》卷七，黃曙輝、印曉峰標校，上海：上海書店出版社，2009 年，第 97 頁。

㉙楊維禎：《漁樵譜序》卷一，李修生主編：《全元文》卷一二九四，南京：鳳凰出版社，1998 年，第 150 頁。

㉚班固：《漢書》卷六十四下，北京：中華書局，1962 年，第 2809 頁。

㉛方苞：《禮記析疑·樂記》卷二十，《景印文淵閣四庫全書》，第 128 冊，第 157~158 頁。

㉜丘瓊蓀：《白石道人歌曲通考》，北京：音樂出版社，1959 年，第 42、48 頁。

㉝史炤：《資治通鑒釋文·漢紀十》卷二，王雲五等編：《叢書集成初編》第 3483 冊，北京：商務印書館，1991 年，第 45 頁。

作者簡介：張哲俊，教育部長江學者特聘教授，四川大學文新學院教授、博士生導師。成都 610052

[責任編輯 桑海]