

剑胆琴心

查阜西琴学研究

傅暮蓉 著

剑胆琴心酒肚肠
亦能清致亦能狂
西风留得断肠句
空对河山哭一场

这是一个15岁少年的诗，
写于中国历史中最动乱黑暗的1910年。
正是这种对国家、民族的爱，
铸就了其传奇经历和精彩人生。
他就是为人民解放战争和古琴的弘扬振
兴作出卓越贡献的查阜西。

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

上架建议：音乐理论

ISBN 978-7-5039-5094-0



9 787503 950940 >

定价：48.00元

傅蓉蓉 著

剑胆琴心

查阜西琴学研究

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

图书在版编目 (CIP) 数据

剑胆琴心：查阜西琴学研究/傅暮蓉著. —北京：文化艺术出版社，2011. 5

ISBN 978 - 7 - 5039 - 5094 - 0

I. ①剑… II. ①傅… III. ①古琴—研究—中国
IV. J632. 31

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2011) 第 073729 号

剑胆琴心：查阜西琴学研究

著 者 傅暮蓉

责任编辑 帅 克

封面设计 朱倩倩

出版发行 **文化艺术出版社**

地 址 北京市东城区东四八条 52 号 100700

网 址 www.whyscbs.com

电子邮箱 whysbooks@263.net

电 话 (010) 84057666 84057660 (总编室)

(010) 84057696 84057698 (发行部)

经 销 新华书店

印 刷 国英印务有限公司

版 次 2011 年 10 月第 1 版

印 次 2011 年 10 月第 1 次印刷

开 本 787 × 1092 毫米 1/16

印 张 28.75

字 数 500 千字

书 号 ISBN 978 - 7 - 5039 - 5094 - 0

定 价 48.00 元

版权所有，侵权必究。印装错误，随时调换。

目 录

绪 论

第一节 研究方法 / 4

- 一、对西方音乐文化人类学的借鉴 / 4
- 二、梅里亚姆的音乐三分模式理论 / 6
- 三、对梅里亚姆三分模式理论的借鉴 / 7

第二节 研究现状 / 17

第一章 查阜西琴乐思想及其社会实践

第一节 传统琴学中的“礼乐”思想 / 21

- 一、传统琴乐思想的渊源及其发展 / 22
- 二、琴乐与礼乐之关联 / 24

第二节 查阜西琴乐思想及社会实践 / 29

- 一、传统琴学时期的学习与继承 / 30
- 二、新琴学时期的研究与开拓 / 31
- 三、查阜西对现代琴学的奠基 / 36

第二章 琴歌研究

第一节 琴歌传承 / 45

- 一、第一阶段 / 46
- 二、第二阶段 / 46
- 三、第三阶段 / 47

第二节 “江派”的兴衰 / 48

第三节 查阜西学习琴歌的经历 / 50

第四节 查阜西琴歌理论 / 51

- 一、“乡谈折字”释意 / 51
- 二、查阜西对“乡谈折字”理论的论述 / 52

三、“乡谈折字”在琴歌中的实践 / 53

四、琴歌中语言与音乐的关系 / 55

第五节 查阜西琴歌实践 / 57

第六节 琴歌的弘扬与发展 / 65

第三章 琴学研究

第一节 中国音律研究 / 69

一、中西乐律研究、比较 / 70

二、《谈中国笛律》 / 71

三、《中国五声音阶的创作》 / 72

第二节 琴律研究 / 73

一、《中国声律之调停与琴之声律》 / 73

二、《琴律研究》 / 74

三、对传统琴调及琴谱中琴调的辩证 / 75

第三节 琴乐打谱 / 78

一、谱本选择 / 83

二、打谱的音乐处理 / 84

第四节 琴书、琴谱的考证 / 84

一、琴书《太音大全》与《太古遗音》之辨 / 85

二、《琴苑要录》、《西麓堂琴统》、《琴律发微》之辨 / 87

三、《琴书大全》、《永乐琴书集成》之辨 / 88

四、《琴声十六法》与《二十四况》之辨 / 89

五、几种《太古遗音》之辨 / 90

六、张孔山《流水》研究 / 92

第五节 建立新古琴美学的构想 / 95

第四章 弘扬振兴琴学活动

第一节 划时代的“今虞琴社” / 101

一、“今虞琴社”成立的文化背景 / 101

二、“今虞琴社”新的琴学思想及其成就 / 103

第二节 对外交流的先驱 / 104

一、美国之行 / 104

二、与外国学者的交流 / 106

第三节 古琴走出书斋 登上了大众的舞台 / 108

第四节 组织琴人 打响千年绝响琴曲 / 110

第五节 北京古琴研究会 / 112

一、成立的经过 / 112

二、“北京古琴研究会”的贡献 / 112

第五章 古琴文献的调查与搜集

第一节 《今虞》琴刊 / 118

第二节 今虞琴社的调查 / 122

一、琴人问讯录 / 123

二、琴人题名录 / 131

三、古琴征访录 / 138

四、今琴征访录 / 147

第三节 全国古琴普查 / 148

一、普查前的征访 / 148

二、全国琴人调查 / 158

三、古琴音响资料的采集 / 162

四、古琴资料的搜集 / 173

第六章 古琴遗产资料整理

第一节 《搜勃集》、《搜勃别集》 / 178

第二节 《〈幽兰〉研究实录》 / 190

第三节 《传统造琴法》、《传统造弦法》 / 196

一、《传统造琴法》 / 196

二、《传统造弦法》 / 198

第四节 《存见古琴曲谱辑览》 / 200

一、成书背景 / 200

二、特点 / 241

第五节 《历代琴人传》 / 242

一、成书背景 / 242

二、特点 / 332

第六节 《存见古琴指法谱字辑览》 / 332

一、古琴指法谱字的整理 / 332

二、特点 / 341

第七节 《琴曲集成》 / 343

一、第一辑《琴曲集成》 / 344

二、第二辑《琴曲集成》 / 352

第八节 《琴论缀新》 / 369

结论 通过查阜西看琴与“士”的变迁

第一节 查阜西的儒家“士”观念和人格 / 377

一、“士”的渊源及其阶层的形成 / 377

二、“士”的社会准则和作用 / 378

三、查阜西的儒家“士”观念 / 379

四、查阜西的儒家“士”人格 / 383

第二节 通过查阜西看琴与“士”的变迁 / 386

参考文献 / 390

查阜西琴学活动年表 / 395

绪 论

第一节 研究方法

第二节 研究现状

古琴，中国传统文化的象征，中国传统文化的缩影。在发展、流传的过程中，“琴”，从通神灵、合天地的工具，转变成为琴、棋、书、画，士人四大修养之首。士人用它陶冶性情，韬养身心，借它抒发情致，畅扬抱负。琴，“可以导养神气，宣和情致”^①，“总会枢要，足以通万物而考治乱也”^②。……琴的艺术造诣成为古代士人修养的标志。

士，代表着中国传统社会中，一个承担文化使命的阶层，是中国传统社会结构中的重要层面；虽然在辛亥革命后瓦解，但是他们的精神仍然在延续。他们在传统社会中所担任的角色、担任的职务，承载的文化使命和国家责任感深深地影响了古琴艺术，使其在音乐艺术之外，被附加文化、社会、民族的内涵。因此，“琴”不仅是士人完善自身的修养方式，而且是士人联系社会、改善文化的重要途径。琴，随着中国千百年来士阶层的流变而变迁；随着文化、社会的需求而改变。今天，我们研究琴乐可以探寻中国传统音乐、文化的发展；而通过对士的研究，我们可以回眸一个士人在社会、文化变迁中对古琴艺术的作用和影响，窥探社会、文化、士人以及琴乐之间相互作用、相互影响的关系。

查阜西（1895—1976），江西修水县人，现代学术界公认的琴坛领袖。他不仅在中国航空业的历史上留下丰功伟绩，奠基了新中国的航空事业；而且在中国古琴音乐发展历史中，留下了一串串至关重要的脚印。他开拓了一个新琴学的时代，又奠基了新中国的琴学。在新中国政府的支持下，他全方位搜集调查，系统地整理了中国三千年来古琴音乐文献资料。无论在中国历史的长河中还是在 21 世纪的今天，他对古琴做出的贡献，具有里程碑的意义。

1895 年 11 月 7 日，查阜西出生于湖南永顺县。他 12 岁便能对诗并著有诗集，13 岁自学古琴即能打谱。青少年时期，恰逢中国近现代社会最动荡的阶段，查阜西亲眼目睹了人民的苦难和国家的混乱。15 岁他写下《遣怀诗》：“剑胆琴心酒肚肠，亦能清至亦能狂。西风留得断肠句，空对河山哭一

① [魏晋]嵇康著，蔡仲德注译：《琴赋》，载《中国音乐美学资料注译》，北京：人民音乐出版社，2004 年，第 492 页。

② [汉]桓谭著，蔡仲德注译：《琴道·新论》，载《中国音乐美学资料注译》，北京：人民音乐出版社，2004 年，第 386 页。

场。”^① 反映他对国家、民族的热爱，忧国忧民的思想。同时，查阜西感于国破文化衰微的局面，立下“抗志遗谱，搜集诸家”整理古代音乐文献和古琴乐谱的信念。此信念支持他毕生致力于中国古琴音乐的挖掘、保护工作。正是忧患天下、保护传统音乐这两种观念构成了查阜西一生为学、为仕、为人、为道的主导力量，贯穿于他的琴学思想、琴学研究、琴学活动中。

本文希望对查阜西的生平、琴学研究、琴乐创作等方面进行研究，以此为例了解中国士阶层在传统琴乐文化中的思想观念以及士在传统琴学向现代琴学转变过程中思想、行为、音乐上的特点和变化。

第一节 研究方法

一、对西方音乐文化人类学的借鉴

中国音乐的学术研究，一直以来延续着古代乐律学和音乐史学的研究传统。近代“五四”新文化运动推动了中国各种新文化艺术的发展，由于晚清以来西方音乐文化涌入中国，强烈冲击着中国的传统音乐文化，当时有很多著名学者、文人公开肯定西方音乐文化优于我国传统“旧乐”，明确提出“以西方为师”或者走“西化”的道路，如北大校长蔡元培认为：“今日为吾校音乐研究会开国乐会之日，溯自五月间，在青年会开会后，迄今已半载矣。中更停顿，无限感慨。音乐为美术之一种，与文化演进，有密切关系。世界各国，为增进文化计，无不以科学与美术并重。吾国提倡科学，现已开始，美术则尚未也。欧洲各国，除有音乐专门学校以培植专门人才外，若音乐会，则时时有之……所望在会诸君，知音乐为一种助进文化之利器，共同研究至高尚之乐理，而养成创造新谱之人才，采西乐之特长，以补中乐之缺点，而使之以时进步，庶不负建设此会之初意也。”^② 著名音乐家萧友梅则认为：“在古代的时候乐器构造很简单，演奏的技术也很幼稚，这都是当时作曲家要求太多的缘故。而且古代的乐曲亦并不多，所以不用许多时候就可以学完了。不仅独学一件乐器是这样容易，就是兼学几件乐器也不算很难。学音乐的若有一点天才真是可以定期毕业的。至于近代的西洋音乐就复杂得很了。”^③ 王光祈则主张：“要创造国乐，第一步须将古代音乐整理清楚；第二步再将民间谣乐收集起来；第三步悉心研究，从中抽出一条定理出来，研究中华民族音乐特色在哪里，这种特色，是否可以代表民族特性，发挥民族美德，舒畅民族感情。如其有之，即可以将此定理作为我们制乐的基础。至于制乐的方法，我们大可以利用欧洲已经发明的工具，譬如调式、谱式、乐器之类，初不必样样自己创造，因为音乐主要之点，全在乐中所含意义，形式方面，尽可取自他人。我们知道欧洲近代音乐，是当首推德国，但德国各位音乐大师，对于音乐形式（如调式、谱式、乐器之类）的贡献，

^① 查阜西著，黄旭东、伊鸿书、程源敏、查克承编：《查阜西琴学文萃》，杭州：中国美术学院出版社，1995年，第777页。

^② 蔡元培著，张静蔚编：《北大音乐研究会演说词》，载《搜索历史》，上海：上海音乐出版社，2004年，第95页。

^③ 萧友梅著：《萧友梅全集》，上海：上海音乐学院出版社，2004年，第143页。

实远不如希腊、意大利、荷兰诸种民族之多。他们不过把前人已经发明的，拿来千锤百炼，而今居然造成世界音乐霸王的地位。我们又为什么不能利用西洋音乐的形式方法呢？”^①像蔡元培、萧友梅、王光祈这样的观点在当时是很有代表性的。

当然，也有为数不少的音乐家公开认为我国古代“雅乐”才是值得提倡、值得发扬的“国乐”，如当时的上海名流富商，曾任清代教谕的周庆云认为：“正气感人而顺气，应之顺气成象而治生焉。是故易俗移风，陶情淑性，莫善于乐。然而宋之衰也，有千钟矣；齐之衰也，有大吕；楚之衰也，有巫音矣。古人因物见志，托弦流声，而世运之隆污，道化之升降美焉。晚近以来，雅颂浸息，郑卫远姚。非南国之淫哇，即北鄙之噍杀。和平中正邈不可见，其殆之国之音乎。”^②大同乐会的组织者郑觐文主张：“今学校教育设音乐一科，颇合古旨，理有可通。独惜所用曲谱均译自外洋，殊非乐尚土风之道。综计全国学校不下三五万，其于学生性质上感发之关系，诚浅鲜。考中国历代雅驯乐曲，奚止汗牛充栋。而《诗经》三百篇，经尼山之子订，尤为最上乘。方今音乐家亟应穷稽考其无原谱者，亦当根据学理，就辞协律，按意取节，使兴、观、群、怨之微旨，还归教育。不当徒习外风，以移易国性，况古谱未必完全无考也。”^③在这种形势下，众多有识之士奔赴西方留学，王光祈就是其中之一。他抱着音乐救国的梦想，考入德国柏林大学专攻音乐（1927年），经过刻苦的学习，于1934年以优异的成绩和突出的成就获得波恩大学的博士学位。他撰写了大量音乐研究的文章，尤其在对于中国音乐、东方音乐以及中西音乐比较的研究方面尤为突出。王光祈将西方“比较音乐学”的研究方法用于《东西乐制之研究》、《千百年间中国与西方的音乐关系》等论著中。这是考察世界东西方音乐之异同的开创性研究，其对此后亚洲各国的民族音乐学研究有着深远的影响。他主要从亚洲各国民族音乐的律制和调式的规律中分析，与欧洲音乐的律制和调式的规律性进行比较，从中提出世界“三大乐系”说，即“中国音乐系”、“波斯—阿拉伯乐系”、“希腊乐系”，指出不同乐系、乐制和调式的不同正是与各民族语言、生活、思想的不同有关，从而形成了各民族音乐风格的差异；但同时由于不同乐系在乐制和调式上的相互接近和相互交叉的现象，又使得人们对民族音乐的感受不存在隔阂，只感觉到差异，而这些差异是不能改变在音乐原理上所存在的共同渊源。^④王光祈借鉴比较音乐学观点的研究，至今仍有相当深远的积极影响和学术价值。

自此以后，中国的音乐研究开始吸收西方传统音乐学的研究传统，逐渐建立了一套用研究西洋音乐和音乐形态的理论体系来研究中国传统音乐和音乐学。20世纪中国的音乐学研究开始受到文化人类学、民族音乐学的影响。学者开始关注人类与文化、音乐的意义，情感、社会存在的方式，文化的变迁以及音乐、文化、人之间的关系等问题。从这一时期起，中国的音乐学者已逐渐将西方民族音乐学的各种理论与方法借鉴在自己关注的课题上。

本文希望通过借鉴当代西方民族音乐学的有关理论与方法，对查阜西在琴乐、琴学等方面所做的工作进行详细研究，并据此对其中所体现的“传统琴学”到“现代琴学”的演变以及思想观念、社会结构、文化环境与查阜西琴学观念、审美、琴乐活动的关系做一些研究和探讨。

① 王光祈著，冯文慈、俞玉滋选注：《王光祈音乐论著选集》，北京：人民音乐出版社，2009年，第128页。

② 周庆云著，张静蔚编：《雅乐新编》，载《搜索历史》，上海：上海音乐出版社，2004年，第2页。

③ 郑觐文著，张静蔚编：《雅乐新编序》，载《搜索历史》，上海：上海音乐出版社，2004年，第28页。

④ 王光祈著，冯文慈、俞玉滋选注：《王光祈音乐论著选集》，北京：人民音乐出版社，2009年，第125—130页。

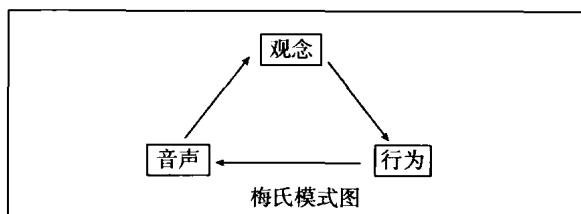
二、梅里亚姆的音乐三分模式理论

美国民族音乐学家阿兰·梅里亚姆（Alan Merriam）在 20 世纪 60 年代提出了“对文化中的音乐的研究”（The study of music in culture）。在《音乐人类学》（*The Anthropology of Music*）一书中，梅里亚姆详细阐述了为什么要研究“文化中的音乐”。他认为：“音乐是由构成其文化的人们的价值观、态度和信念形成人类行为过程的结果。”^①他正是从文化背景限制音乐形态自身这一现象出发，将音乐放入文化中去研究。70 年代，他将这种观点修正为“对作为文化的音乐的研究”（The study of music as culture），将音乐的概念延伸到与人的行为和相关的文化范畴。他还认为：音乐的声音是有结构的，并且它可以构成一个系统，但是，它不可能脱离人类而独立存在。音乐的声音（Music Sound）必须被看作是行为（Behavior）的产物。

使声音得以产生的这个层面是行为。这样的行为似乎有三种主要方式：第一种是身体的行为，又可细分为使声音得以产生的身体行为，在制造声音过程中身体的张力和位置、身体个别组织对声音的反应；第二种是社会行为，也可再细分为在一个特定音乐事件中作为音乐家所应有的行为和非音乐家所应有的行为；第三种是语言行为，即用来表述该音乐系统的语言结构。由于这些音乐行为，音乐的声音得以产生。没有这些行为，也就没有音乐的声音。

但是，行为本身又依赖于第一个层面，即有关音乐的观念（概念 Cognition）层面。为了行动于音乐系统，个人必须首先认识到什么样的行为可以产生所要求的声音。这一点不仅关系到身体的、社会的和语言的行为，而且也关系到音乐是什么和应该是什么这类概念。这类概念所涉及到的问题，如音乐和噪音的区分、构成音乐的素材、个人音乐能力的来源、适当的规模和歌唱组织的形式等等。没有关于音乐的概念，行为就不会发生；没有行为，音乐的声音就不会产生^②。

梅里亚姆将以上的分析阐述设计成这一模式为：“观念—行为—音声”。奈特尔^③称其为音乐的“三分模式”。



这三者之间是相互依赖的关系。

当然，产品会对听众产生效应，而听众则用自己的价值观念从演奏者的能力和演奏的正确性两方面加以评价。这样，如果听众和演奏者双方都按音乐的文化标准肯定产品（音乐）的成功，那么，关于音乐的观念就会增强和再作用于行为并体现于声音。假如评价是否定的，那么，观念就必须改变以便修正行为和创造出演奏者希望能更加接近那种被评价文化中的音乐所认可的不同的声音。这里

① 薛艺兵著：《神圣的娱乐》，北京：宗教文化出版社，2003 年，第 75—77 页。

② 薛艺兵著：《神圣的娱乐》，北京：宗教文化出版社，2003 年，第 76 页。

③ 曹本冶主编：《仪式音声研究的理论与实践·绪论》，上海：上海音乐学院出版社，2010 年，第 35 页。

面有一个常态的从产品到观念的反馈（Feedback），这正是音乐系统之所以既变化又稳定的原因。当然，反馈主要出现在音乐家和非音乐家两方面的学习过程中，它是持续性的。

他还特别强调：

上述模式的各个部分并不是被构思为可以各自分离的明确的实体，而是理论上的层面划分。音乐产品不可能与生产它的行为相分离，行为以概念为基础，两者仅是理论上的区分，而且，所有这三个层面是通过从产品到概念的学习反馈而紧密联合在一起的。在这里将它们单独加以描述，是为了强调整体中的部分。假如我们不理解其中的任何一个部分，我们便不能更好地理解其他部分；假如我们没有对部分的认识，那么，就必然失去对整体的理解。^①

以上梅里亚姆的这个分析模式是将音乐的“行为”和“概念”纳入“音乐”的范畴。同时他将这三者看成是相互联系、相互依存的一个文化整体。

在《音乐人类学》一书中，梅里亚姆详细阐述了以上的观点，并把它作为民族音乐学的基本定义，进一步从理论上弥补在音乐研究中忽视将音乐作为一种文化审视的缺陷。

三、对梅里亚姆三分模式理论的借鉴

梅里亚姆将“音乐”的概念扩展为“观念、行为、音声”三个部分组成的文化体系，并认为：“音乐不仅是声音，人类行为是产生声音的先决条件。”“音乐不可能脱离人的控制和行为孤立存在。”“音乐是由构成其文化的人们的价值观、态度和信念形成的人类行为的结果。”在本文中，笔者将古琴音乐和查阜西的研究纳入中国传统文化的体系中进行研究，因为查阜西经历了中国历史上三种不同的社会制度，即封建社会、半封建半殖民地社会、社会主义。这三种不同的社会政治制度与社会结构，产生了与之相应的三种古琴音乐观念。由于古琴的涉及面极其广泛，不仅仅是音乐和演奏方面的内容，因此，人们将有关古琴的研究统称为“琴学”。

“琴学”这一概念出现在17世纪。我们今天所认为的“琴学”实际上是对古琴的琴律、审美情趣、琴曲渊源、琴曲结构等方面研究的统称。查阜西给“琴学”的定义是：“琴的制造、音律构成和应用的知识，谱的记写和谱法的创造改良”，演奏的规范和技巧，均（调）、调（弦法）、音（调式）的辨别和运用，旋律美感的认识和辨别。在无歌词的琴曲中，是显现事物的方法，意思的表达，感染的效果……广义者，大体包含琴制（形制与制作）、琴弦、琴谱、琴人、琴曲、琴歌、琴史、琴论（从演奏技法到美学理论）、琴社、琴律、琴派等领域^②。从中可知，查阜西认为“琴学”狭义概念偏重乐器、乐律、乐学内容，广义则延伸至相关人文、历史、社会诸多事项。

查阜西先生上述的观点已经较全面地概括了琴学所包含的领域。基于此点，笔者认为“琴学”这一概念和文化相联系。琴学作为文化整体的一部分，具有鲜明的时代性，是在特定的时空条件下，

^① 薛艺兵著：《神圣的娱乐》，北京：宗教文化出版社，2003年，第77—78页。

^② 查阜西著，黄旭东、伊鸿书、程源敏、查克承编：《查阜西琴学文萃》，杭州：中国美术学院出版社，1995年，第501页。

特定的历史背景中酝酿、产生和演变的。因此，“琴学”在不同的时期，不同的阶段，所反映的价值观、态度、信念是不同的。首先，古琴音乐的产生会涉及一系列的行为，它们大致有三种：（1）身体行为，通常指造琴、造弦、演奏、作曲等；（2）社会行为，指古琴音乐家和听众在特定社会中的行为；（3）语言行为，表达音乐系统的语言。没有这三种行为就不会有古琴音乐产生，但是，这三种行为是受到当时古琴音乐概念所控制的。因为古琴家想要造琴、造弦、作曲或演奏时，必须认识到什么样的行为才能产生当时人们所喜欢的琴乐作品。这一问题不仅仅关系到身体的、社会的和语言的行为，而且还关系到古琴音乐是什么，琴学是什么，它们应该是什么这类概念。因此，没有琴乐思想，行为就不会发生，没有行为，琴乐作品就不会产生。正是这种相互依存、相互关联的关系，包含着琴乐、琴学的价值。在中国的历史上，当古琴音乐受到人们喜爱时，人们就用自己的价值观念从琴家的演奏技术、作品内容、审美情趣等方面去衡量、评判。当琴家、作曲者与琴乐欣赏者是以同一个文化标准来肯定琴乐的成功，那么，关于琴乐思想就会增强和再作用于行为并体现于琴乐作品。如中国历史中的著名琴曲《高山流水》，这首琴曲在创作上的特点是借景抒情，相传是古代著名琴家伯牙所创作。在《吕氏春秋》、《列子》等春秋时期的杂书中均记载着这样一则故事：伯牙在弹琴时，正在吃食的马儿仰头聆听而忘了吃食。某天伯牙偶遇樵夫钟子期，无论伯牙弹琴表现“巍巍乎志在高山”，还是表现“洋洋乎志在流水”，钟子期都能够心领神会。子期死后，伯牙摔琴谢知音，从此不再弹琴。这段故事千古流传，“知音”变成了“知己”的同义词。从此《高山流水》的琴曲被世人认同，其意义不仅是音乐本身的感染力，还有其内容所表现的音乐形象和人自身的思想感情。至此，从古至今的善琴者，没有不弹《高山流水》的，而喜欢听琴者，没有不知道这一琴曲和其表现的音乐内容及音乐形象的。如此，这一琴曲因被广大社会肯定、欢迎、重视、认同，而得到广泛传播和世代流传。如果社会大众对琴曲的作品是否定的，那么，琴乐观念与内容必须改变以便修正行为和创造出接近社会大众认可的评价，否则，作品就会被淘汰。如《广陵散》琴曲，题材内容源于古代的《聂政刺韩王曲》，因其名称鲜明地揭示出刺杀君王的命题，在封建王权时期是难以见容的，因此，在历史上曾被文人改名为《报亲曲》（《琴书大全》），意思是为父亲报仇。《广陵散》则完全隐去了其报仇、杀君王的内容，取流传在广陵（今江苏扬州）地区的琴曲，“散”即“操、引、曲”的意思。尽管更改了名称，其内容仍然是歌颂一位普通人聂政反抗韩王的暴政，以自己的生命为代价去刺杀韩王的古琴曲。因此，这首琴曲遭到历代封建统治者和卫道者的反对与攻击。如唐代著名琴家孙希欲，当他的学生陈拙（著名琴家）拿着《广陵散》琴谱来求教时，被他烧掉了乐谱，愤然说道：“吾不欲传者，为伤国体也。”^①宋代的理学家朱熹认为：“琴家最取《广陵散》操，以某观之，其声最不和平，有臣凌君之意。”^②由于《广陵散》的内容和音乐形象与当时政权的思想观念与文化标准相违背，即便是被大众和琴家欢迎，《广陵散》的流传也不那么广泛，以至于到清代时期就失传了，成为了绝响。当新中国成立后，在国家和政府的支持下，失传千年的《广陵散》重新弹响。这就说明，每个时代的文化发展，都是在那个时代人民活动的基础上创造出更新、更适合自己行为观念的文化成果，这正是时代发展的动力。古琴作为中国传统文化的象征与缩影，除去其自身的音乐形象之外，同时也应该将其“作为传统文化象征”来研究。古琴音乐，是

① 许建著，《琴史初编》，北京：人民音乐出版社，1982年，第31页。

② 许建著，《琴史初编》，北京：人民音乐出版社，1982年，第31页。

文化中的音乐,所以它受到时代的影响。现存古琴史料表明,古琴在漫长的历史发展过程中,吸收了来自各方面的传统文化、人文精华,形成独特而厚重的琴学体系;在不同的时期、不同观念的支配下,产生的音乐行为、琴乐,带给人们色彩斑斓的古琴音乐及不同的琴学观念。笔者认为按照其特征,可以大致划分为传统琴学、新琴学、现代琴学三个时期。所谓“传统琴学”是远古—辛亥革命(远古—1911年),“新琴学”是1911—1949,现代琴学的奠基是1949—1966,本文研究截至于1966年。

(一) 传统琴学

传统琴学属于传统文化的范畴。它所包含的时间是远古至辛亥革命(1911年)。由于这一时期无论从文化基础、人文思想,还是从社会形态都是一脉相传的,因此,我们统称之为“传统琴学”。这一时期,可分为五个阶段:

1. 远古—春秋。古琴的起源与发展。春秋时期古琴的核心琴学思想逐步形成,为数千年古琴音乐、琴学发展奠定基础。

2. 战国—两汉。古琴形制的统一完善。随着古琴演奏技艺的发展,对古琴审美、琴曲特色,琴人琴德等方面的论述涌现。

3. 魏晋—隋唐。古琴专用谱式出现并逐步得到完善。琴曲俗乐化,琴乐流派的形成。这一阶段琴学论著较多偏重于古琴演奏层面。

4. 宋元—明清中叶。古琴专著出现,琴派更趋系统化,并形成较稳定的传承。明代,琴谱的刊印,使琴乐的广播更加广泛。此时的琴学研究逐渐转向较为抽象的意境之说,同时也更强调琴乐对个人修养的功能作用。

5. 清中叶—辛亥革命。中国传统社会结构逐步发生变化和结构重组,在西方音乐文化的冲击下,传统琴学开始衰败。

总的来看,传统琴学具有四个方面的特点:(1)在这一时期,琴乐处于“乐之统”的地位,被历朝历代的统治者推崇与重视;(2)琴学是在中国传统思想、文化的理论基础上构成的。经过长期积淀和融汇,形成以儒、释、道三家文化为主体的多元结构;(3)传统琴学思想强调琴乐的社会作用,以及个人修养的作用;(4)在传统琴学中,古琴具备“天人合一”、“与天地同和”的象征意义,是天、地、人和谐统一的象征符号。

以上的四个特点,贯穿传统琴学时期的五个阶段,虽然其文化基础、人文思想、社会形态都是一脉相传,但具体到每一个阶段琴学思想、琴学行为、琴乐作品等方面,还是存在着不同的差异。

在传统琴学的第一阶段,是人类从原始跨入理性的时代。远古的人们,对自然现象、自然的力量,无法理解,对于自然灾害不能够防止、战胜,企图用占卜去预测未来,用祭祀去祈求祖先、神明的保护。这些祭祀活动在人们的生活中,占据着非常重要的位置,经过长期的演变,形成固定的仪式。这些仪式都离不开音乐,音乐贯穿所有仪式。其原因是音乐有无限的感染力,看不见而有可感,能直接打动人们的心灵,随着音乐的变化,听者的心灵也随着音乐的变化而变化。中国古代有许多关于音乐创造奇迹的传说。在远古时期有一个名为朱襄氏的部落,某年遇上风很大,不下雨,大地干涸,以至于植物枯萎,庄稼不结果实。于是,有一个叫士达的人造了一个五弦的瑟,用它求来了雨,