

琴棋書畫

【国学经典——琴棋书画鉴赏】

萧荒◎主编

琴



内蒙古人民出版社

萧荒●主编

『国学经典——琴棋书画鉴赏』

清奇远致

——琴艺卷



内蒙古人民出版社

目 录

第一章 琴的创制与技法	(1)
第一节 琴的创制	(1)
第二节 琴谱解说	(6)
第三节 古琴的指法	(18)
第四节 琴的品格与流派	(35)
第五节 琴的手法演变	(48)
第六节 琴的演奏	(54)
第二章 琴的文化内涵	(68)
第一节 古琴音乐艺术概说	(68)
第二节 琴风概说	(79)
第三节 琴音“九德”	(84)
第四节 琴的最高境界	(93)
第五节 弹琴的讲究	(100)
第六节 古琴之美	(115)
第七节 琴与礼乐	(122)



第一章 琴的创制与技法

第一节 琴的创制

中华琴学传承历史之悠久、乐理谱系之深广、历史文献之丰富、绵延不绝之坚韧，于世界各民族音乐中未见有可比肩者；而好之者、传承者，不仅有古文化传说中之圣王明君，历代且多有英睿特出之士，有史实家可考之文人逸士、方外道者，今所谓“文化精英”者，其数也众矣，堪称世界音乐文化史上之一大奇迹。

琴，也名七弦琴，是中华文化中最古老之拨弦乐器，也是世界文化中最古老之弹拨乐器，先秦文献中多有记载。

《礼记》：“昔者舜作五弦之琴，以歌南风。”

《诗经》：“窈窕淑女，琴瑟友之”、“椅桐梓漆，爰伐琴瑟”。

据学者考证，琴创制于虞舜时代的乐正夔，至今已有四千多年之历史。据《吕氏春秋》、桓谭《新论》、蔡邕《琴操》及唐宋以后各家琴书所述，更有伏羲、神农、黄帝等“削桐为琴、绳丝为弦”的传说，将琴之创制上推至五千年以远。

桓谭《新论·琴道》：“昔神农氏继伏羲而王天下，上



观法于天，下取法于地，近取诸身，远取诸物，于是削桐为琴，绳丝为弦，以通神明之德，合天地之和焉。”

蔡邕《琴操》：“昔伏羲氏作琴，所以御邪僻，防心淫，以修身理性，反其天真也。”

宋代朱长文《琴史》：“昔者伏羲氏既画八卦，又制雅琴。卦所以推天地之象，琴所以考天地之声也。”

明代《神奇秘谱》：“然琴之为物，圣人制之，以正心术，导政事，和六气，调玉烛，实天地之灵气，太古之神物，乃中国圣人治世之音，君子修养之物。”

近代《五知斋琴谱》：“昔者伏羲之王天下也，仰观俯察，感河出图以画八卦，听八风以制音律，采峰山孤桐，合阴备阳，造为雅乐，名之曰琴。……琴书曰：琴之为器，创自伏羲，成于黄帝，法象乎乾坤，用宣乎妙道，含太灵气、运九十种声。”

以上种种，未必是信史，但是，从中却可见出中华文化赋予古琴之“文化意象”。据学者总结，有以下几端：

- 一、古琴乃上古圣王明君之创制，非同凡器；
- 二、古琴的创制，不是为一般之娱乐，而是为“修身理性、反其天真”、“君子修养”，用以“御邪僻，防心淫”；
- 三、古琴创制之理，包含了天地、人事、阴阳、律历等道理，有其深义，“通神明之德，合天地之和”，不当作一般乐器看。

至于琴器之象，古籍中也多有记载，桓谭《新论·琴道》“上圆而敛，法天；下方而平，法地；上广下狭，法尊卑之礼”。

司马承祯《素琴传》：“夫琴之制度，上隆象天，下平



法地，中虚含无，外响应晖。晖有十三，其十二法六律六吕。其一处中者，元气之统，则一阴一阳之谓也。”

蔡邕《琴操》：“琴长三尺六寸六分，象三百六十日也；广六寸，象六合也。文上曰池，下曰滨。池，水也，言其平；下曰滨，滨，宾也，言其服也。前广后狭，象尊卑也。上圆下方，法天地。五弦宫也，象五行也。大弦者，君也，宽和而遇；小弦者，臣也，清廉而不乱。文王武王加二弦，合君臣恩也。宫为君，商为臣，角为民，徵为事，羽为物。”

而琴面上之岳山，义如其名，象征崇山峻岭，可以兴云起雨；琴腹之池沼如江海大泽，可以蟠灵物也；轸象车轸，可以载致远不败也；凤足象凤凰来仪，鸣声应律；乃至制琴之配件小料如黄杨正色，枣以赤心，玉温金坚，竹寒而青，皆君子所以比德也，由此可见古琴文化内涵之丰厚！仅琴器外表之“象”，即蕴含了天地自然、社会人文之种种秘奥与象征，诚乃天地宇宙之缩影。

琴器之音，亦非同凡响。弹琴人每以琴音为“天地元音”，即宇宙中最原始、最古远的本初之音。这不仅因为琴器有天地合一之象，也因为琴之音色松沉低缓、沉静旷远，极易让人起幽远之思而入返朴归真之境。

中国古乐将音分为八种：金、石、丝、竹、匏、土、革、木，其中以丝音最为细腻深密，最合表达人心之思、人情之状。而丝音之中，以琴为上首。据桓谭《新论·琴道》载：

“八音之中惟丝最密，而琴为之首。……”

“八音广博，琴德最优。古者圣贤玩琴以养心”。



琴器乃以丝附木上，中间无品无柱，长弦振动，琴体发音，故音质松沉而音量低微。音质松沉而有古远之意，音量低微则有静逸之美。琴音正以静美为特色，其音“大声不震哗而流漫，细声不湮灭而不闻”（《新论·琴道》），非常奇妙，音至高处而不从扰人、不致心烦，音至微处虽细如蚊蚋仍历历如绘、不致湮没不闻。因此，琴最宜个人修养自娱或三两知己一室雅集，并非大庭广众下课为人演出的娱人之器。所以，看似缺点的琴音微弱恰又可视为其精妙所在，音量不高，正可静心去听，而一室鼓琴，其音量亦正恰到好处，万壑松风、天上流水、山气云影、虫鸣鸟语，尽在其中。琴更有散、泛、按三种音色，“泛声轻清而上浮天也；实音重浊而下凝地也；散玄居中，人也，三才之道备矣”（李贽《琴道古义明训录》）。又有一说：泛音清亮尤如天籁，散音恢宏则同大地，按音丰富便似人声。一器而备具天、地、人三籁，古琴之谓妙器，道器，绝非虚誉。朱长文《琴史》云：“昔圣人之作琴也，天地万物之声皆在乎其中矣！”西晋时行林之贤之一，也是著名琴家的嵇康盛赞“众器之中，琴德最优”，并专作了一篇《赋》，其中写道：

“若论其体势，详其风声，器和故响逸，张急故声清，间辽故音庠，弦长故徽鸣，性洁静以端理，含至德之和平，诚可以感荡心志而发泄幽情矣……是以伯夷以之廉，颜回以之仁，比干以之忠，尾生以之信，惠施以之辩给，万石以之纳慎，其余触类而长，所致非一，同归殊途，或文或质，总中和以统物，咸日用而不失，其感人动物盖亦弘矣！”



赋予琴丰富深厚文化意象。古人对琴的态度迥异于对待一般乐器，往往是以琴为道之所寄，君子所御，无故不撤，不可离身。正如应劭《风俗通义·声间》所记：

“雅琴者，乐之统也，与八音并行，然君子所常御者，琴最亲密，不离于身，非必陈设于宗庙乡党，非若钟鼓罗列于虚悬也，虽在穷阎陋巷、深山幽谷犹不失琴。”

而操琴，也非漫不经心、随意恣乐之活动。端坐琴前，如晤对长者，缅怀先贤，庄敬而意远。琴器乃天地之合，是天地宇宙的缩影，操琴之过程，也就是与大化交融之过程。琴曲大多以泛音或散音开始，抚琴便似人生，从天地开始。一曲之中大量按音、滑音，丰富多彩，如同人生一番历练。琴曲终之以泛音，而归之于天。故抚琴便是天地人生之全部，由天地始，经人世纷纭，终归于天。操琴活动，便是天地人生之具体而微，而于中“修身理性”、“玩琴养心”可以“返其天真”，回归人生本然之境。而这一境界，正是人类文化以哲学、艺术、宗教种种所孜孜以求的。可见古琴的创制，大义。



第二节 琴谱解说

关于琴谱最早的产生年代，宋以来不少文献都有如下的说法：

制谱始于雍门周、张敷，因是别谱，不行于后代。赵耶利出谱两帙，名参古今，寻者易知。先贤制作，意取周备，然其文极繁，动越两行，未成一句。后曹柔作减字法，尤为易晓也。（参见《太音大全集》、《琴书大全》）

雍门周是战国时人，史籍中有关于他音乐活动的记载，却没有关于他制作琴谱的记录。因此，他制作的琴谱是什么样子如今已不可确知。张敷为南朝时宋人，与名琴家戴逵同时代，《宋书》和《南史》中有他的记载，但他制作的琴谱是什么样子，我们也无从见到了。可以肯定的是，雍门周和张敷所制作的琴谱都不同于后来广为流行的减字谱，是“别谱”，“不行于后代”，也就是被历史淘汰了。而赵耶利是唐代人，他的谱尽管“名参古今”、“意取周备”，但仍然“其文极繁，动越两行，未成一句”。就是说，琴谱时常写了两行，却连一个乐句都未写完，说明这种琴谱很不简便。这种状况，与我们今天能够见到的最早的琴谱应该没有太大的差别。

我们现在能看到的最早的琴谱是载于唐人卷子中的《碣石调·幽兰》，这是南朝梁末丘明所记。因为它是用语言描述弹琴的手法、音位，所以后世称之为“文字谱”。



《碣石调·幽兰》不是最早的琴谱，它只是我们现在所能见到最早的琴谱。但有一点可以肯定，此谱之前的琴谱不会比它更简便。

文字谱是一种描述性的记谱方法，它的符号系统还没



唐人卷子中的《碣石调·幽兰》

有建立，直观性差，取音效率差，到后来被简化、改革是必然的。其实，在这个文字谱里面我们可以发现许多指法都已经与后来琴谱相差无几，如全扶、半扶、挑、打等，只是尚未精简成符号系统。

被人们普遍接受的琴谱是唐代曹柔制作的“减字谱”。古琴之有减字谱，最早出现在唐代。唐代以后，这种富有特征的乐谱尽管多少发生着变化，但基本情况未变，它便被历代的琴人使用到了今天，至今已有一千多年。

这种乐谱系统，阅读和弹奏次序与读古书一样，须从



右至左，自上而下。

所谓“减字”，就是将汉字的某一具有特征的部首或笔划取出，与其他部首、笔划及数字组合成一个符号。

减字谱极大地简化了原来的文字谱，它不但告诉琴人音位何在，而且连左右手指的奏法、表情都标明。即使有七个音的指法，减字谱只需一个谱字便可表示清楚。此外，谱上还有句读，像古文标点一样将乐句一一分开。

这种既有明确音高、音位，而且又有手法、表情标志的乐谱，显然是十分发达、方便琴人弹奏的。

但有一点需要强调：古琴谱没有时值标记。

古人其实是有办法和条件为琴谱标明节奏的，而且，也有琴人做过努力和尝试。清代初年，《纳书楹》和《九宫大成谱》采用工尺谱记录曲谱，工尺谱较之以往的琴谱，长于记录板眼节奏。有了这种手段，音乐家很自然地会用工尺帮助阐明琴谱。但是，为琴曲点板拍有困难。因为琴谱上的谱字的时值不是一定不变的。

古人学琴，都是心口相传，老师怎样弹，学生也便怎样弹，老师弹什么节奏，学生也便弹什么节奏。耳朵好、记性好的学生，听老师弹两遍，旋律也就记住了。回到家，只要有谱子，不会学错的。但乐谱，是要让天下琴人学的。古代的大多数琴人都是拿着琴谱学曲子的。

这就要说到“打谱”。

“打谱”的“打”，涵义非常复杂精妙，“打”的结果是相当不同的，而这种不同，又显然是古人希望得到的结果。



的世界有着不同的反应。

琴谱音节不确定的问题，也是古人弹琴时所遇到的一个难题。祝凤喈《与古斋琴谱》中对此有较多的感受：

琴曲音节疏淡平静，不类凡乐丝声易于悦耳，非熟聆日久心领神会者，何时能知其旨趣？岂初学所易得其音节乎？琴曲之音节，惟谱载而传，从指下取得。

古来指法字母，作简笔省文，各谱大要相同，而少有异义。故必先明其谱中字母取音各法，然后按奏其曲操，庶得如其音节也。若奏此谱之曲，而用彼谱字母取音，则于其异义、用法不同者，势必音节相悖而不合，务须各从其用也。

字母既熟于胸，音节即出于指，然而初学未易遽得，先从师传指授数曲，留神习听，久则渐能领会。再按照谱曲，逐字鼓之，连成句读，凑集片段，渐可以完其曲矣。但当按谱鼓时，心、手、耳、目四者并用：心先主静，目视分明，手按准位，耳听宜聪。一齐相需，不可缺一。每句取音，字字要各分清。如绰则为绰，注则为注，吟则为吟，揉则为揉。逗、撞、上、下，一切皆然，不可彼此牵混忽略过去。

惟其音节，颇难协洽。时日用工，弹至纯熟，一旦豁然致，所谓丹成于九转也。切勿因一时未得其音节或畏难而半途中止。或欲速而妄为增减，至成靡曼之声，且自诩得意，殊失希音之旨。

夫琴曲，有同音三两声而一气连者；有分一两声而或续上或贯下者；有二三等声而至再作二作者。要不外于联



断、疾徐、跌宕、收纵。一曲始终，必得其纲，起、承、转、合，四者以成之。

予操缦卅年，深究其音节，妙在于呼吸气息间，不容毫发之相间。有于一气中得之，有于半息中得之，有留一二气息中得之，各随其曲之悠扬，自得天籁之中节。于是有头板、腰板、底板、余板之分，必须依永和声，而后能合其节也。

凡同此一曲，各谱取音合节，彼此有不同者，宜集而证之。其繁简醇疵，在能审辨。浓艳悦耳，世人多喜；淡泊宁心，知者自得。

予于按奏《潇湘》、《搔首》、《水仙》等曲，初觉索然，渐若平庸，久乃心得，趣味无穷。凡类此者，可概知也。

予每按奏曲，先审其用何调，便知某弦之各晖（“徽”）位，属何工尺，逐字写明，按照鼓之，依永歌之，因是而得其抑扬长短之音韵，并得呼吸气息之自然，而无不中节，时习熟歌，趣味生焉。迨乎精通奥妙，从欲适宜，匪独心手相应，竟至弦指相忘，声晖相化，飘飘渺渺，不啻登仙然也。

这段话所说的内容正是打谱的问题，归纳一下，祝凤喈对如何按谱鼓曲的体会是这样的：

首先要把所弹曲谱的字母弄清楚。因为各家琴谱的谱字体系有一些差异。“字母”，就是琴谱的谱字。谱字不明白，音位、奏法就不明确，便无法如实地弹出制谱者的原意。这是按谱弹奏的基本前提。



其次，琴谱谱字在明确音位的同时，于奏法常有所规定，或绰，或注，或吟，或猱，或撞，或逗，这些奏法，也须依谱字规定弹出。大多数琴谱于绰注吟猱等都有特别的标志。比如绰注这两种在实际弹奏中最常用的指法，几乎绝大多数不加注明的谱字都是以这两种手法弹出，因古琴直接按准音位相当困难，必须于音位之上或之下滑至本音才可弹准。即便琴谱谱字不作特别标明，琴人也会选择绰注取音。而那些特别注明绰、注的谱字是制谱者特定的要求，规定此谱字要用绰或注来表现。如果说未被注明的谱字尚可以在绰注两法中择一而弹的话，撞、逗、轮、掐起、淌下、掐撮三声等，则非用规定指法弹出不可，不能任意改动。也就是说，对于谱字的基本取音法也是相当受限制的。

但是，祝凤喈所说的这两点没有解决音的长短和节奏问题。把谱字系统弄明白、把每个字的弹法搞清楚，琴曲到底弹成怎样，还是不明确的。

而这种不科学在中国古代的弹琴人看来，正是弹琴的必要的、正常的过程，他们不仅没有把这种含混当成麻烦，而且乐意消磨时光工夫于混沌中见出形象找到路径，由模糊渐至清晰。而这种寻找和发现，既要遵循和体会制谱者的本意，又最终依靠打谱者自己的学识、品格为原谱作出有个性的阐释，所谓“浓艳悦耳，世人多喜；淡泊宁心，知者自得。”也就是说，音节是在有基本约定的前提下，人弹人殊的。古人制谱不规定时值、节奏，正是要求在更大的可能范围内，让琴人自我表达认识、发挥性情。

琴谱这种独特的自由是在一定范围内的自由，打谱仍



然是在一个大的规定的框架中的自由阐发。它的自由，更多是精神、人格、趣味的展示而不是对乐谱无限的随意的安排。

琴谱对节奏的“规定”是多方面的，既有直接的，也有间接的。

首先，琴曲的题材、曲名便是一种规定。

每首琴曲都有曲名，通过曲名，琴人可以明确琴曲题材并大致明确此琴曲的内容。如《墨子悲丝》，是尽人皆知的典故，表现的是墨子见到白皙的丝帛被染成各种颜色而悲叹纯洁的人遭到污染。《秋江夜泊》则明确取材于唐张继的《枫桥夜泊》：“月落乌啼霜满天，江枫渔火对愁眠。姑苏城外寒山寺，夜半钟声到客船。”情景、意象十分明了。许多琴谱在琴题之下还有对曲情曲意的解释，如《神奇秘谱》对《白雪》解题曰：“是曲者，师旷所作也。张华谓天帝使素女鼓五弦之琴，奏《阳春》、《白雪》之曲。故师旷法之而制是曲。《阳春》宫调也，《白雪》商调也。《阳春》取万物知春、和风淡荡之意；《白雪》取凜然清洁、雪竹琳琅之音。”其意亦甚明。无论打谱操琴者怎样演绎，琴曲的基本情境是不会错的。有的琴谱在琴曲的每段开始之前还有小标题，帮助弹谱者理解曲情。如《神奇秘谱》的《短清》共有八段，小标题分别为：一、琼林风味；二、满头风雪；三、一蓑江表；四、冻云残雪；五、江山雪霁；六、晴日当空；七、一壶天地老；八、万壑尽知春。对乐曲展开、行进过程中的变化作提示。尽管语言对音乐的阐述比较拘泥，弹谱者并不一定根据小标题的规定传达其内容，但大致的约定和提示显然有助于传达制谱者对于琴曲内涵



的认识。这方面的内容，对制定琴谱的节奏的影响很微妙，它是在大的情绪范围内对琴曲的平淡舒缓或跌宕多变产生约定的。

其次，古琴谱字中的相当一部分的时值是基本固定的。这些散在于琴谱各部分的基本固定时值的音与那些不确定时值的音交织在一起，会对不固定音有极大的影响或限定，它们要求那些不确定的音与之协调。在琴谱中，这些谱字都是最常用的，在一首琴曲中占有相当的份额。这种基本固定的时值散在一首琴曲中，就使得一首琴曲的总的节奏有了一定的框架，对其他相对比较有变化的谱字无疑形成了一种或大或小的规定，使得那些变化必须在这约束之下完成，而不是毫无拘束、毫无参考的。

除此之外，琴谱中还有不少表情符号、速度符号，

加上另外一些如入拍、入乱、入慢等符号的提示，各种吟揉的规定，便使得古琴谱的“自由”成为一种相对的自由，也可以说，把这些比较一定的谱字弄明白了，剩下的“自由”是有限的，而且是可以那些规定了时值、表情的参照下安排的。

不同的谱本、流派，在节奏上又有区别，有各自的一些基本规律。现代著名琴家顾梅羹在其《琴学备要》中谈打谱的节奏方法，从古琴流派风格等方面揭示琴曲的节奏特点，也是相当有道理的：

首先要辨明这个谱是那一派的传本，因为古琴有“声乐派”和“器乐派”之分，也就是“江派”和“浙派”之分，两派处理“节奏”的方法，有些不同，而和其他的中