

J605

Y576

62433

评论艺术

2207
0020

音

樂

論

藝

湖北艺术学院

圖書館藏書

4

目次

略论七弦琴音乐遗产	吕驥 (1)
——为《琴曲集成》出版而作	
从《郑成功》交响乐谈交响音乐民族化问题	王云阶 (20)
舞剧音乐创作中的体会和探索	彦克 (31)
——关于《五朵紅云》的音乐	
关于舞剧音乐的几个问题	郑世春 (50)
学习配器法杂感	茅于潤 (63)
关于音乐艺术的确定性与“不确定性”	郑伯农 (69)
聶耳歌曲旋律的調式方面	罗傳开 (82)
民间器乐曲中多声部写法的初步研究	楊洁明 (97)
民歌发展一例	魯頌 (109)
律学的目的性与倾向性	楊蔭瀏 (111)
——为繆天瑞著《律学》再版所写的序	
中国古代乐理的律呂观念及其今用	赵宋光 (114)
培养少数民族音乐干部的几点体会	陈良 (127)
广陵琴派的沿革和特点	張子謙 (132)
古琴古代指法的分析	顾梅焚 (141)
对琴曲《关山月》的調查研究	張育瑾 (148)
我的声乐教学经验	周淑安 (154)

L 207
0020

62433

湖北艺术学院
图书馆藏书

略論七弦琴音乐遺產

——为《琴曲集成》出版而作



武音图B0064336

呂 驥

(一)

任何一种艺术遗产,如果不对它的作品作全面的研究,不对它的各个时期的形态和特征进行科学的分析,不对它的一些主要作品进行探源溯流的研究,我们就很难了解它的发展规律;如果不把它的表现形态和当时的社会生活联系起来进行深入的研究,就不容易了解它的各种表现形态的社会意义;从而也就不容易把其中的精华和糟粕区别开来,也就很难把它的精华继承下来,糟粕剔除出去。要进行这些工作,首先就要求我们占有这门艺术遗产的较完整的资料。

七弦琴音乐正是这样一种极待进行全面整理研究的艺术遗产。

尽管七弦琴音乐在我国古代人民生活中曾经相当广泛地流传过,在不同的时期,曾经通过不同的形式,在不同程度上,反映过人民的思想感情。每当我国遭到外国侵略的时期,七弦琴音乐也和其他文艺形式一样,强烈地表达过人民的爱国主义思想情绪;各个时代,七弦琴音乐也曾经曲折地反映过人民对封建统治阶级的不

滿；各个时期也都有过一些作品出色地描繪了人民生活中可歌可泣的人物和事件；通过这些作品表达了我国古代人民对于美好生活的憧憬和向往，但到封建社会末期，七弦琴音乐却随之日趋凋零，到国民党反动統治时期，一直到全国解放前，完全脱离了人民群众，几乎成为絕响，这样的情况，完全不能成为可以任其灭絕的理由。我們认为，七弦琴音乐既然在我国古代不絕如縷地反映过人民的思想情緒，既然在我国古代人民生活中发生过积极作用，必然含有民主性的精华，应该确认它是我們必須继承的祖国音乐艺术遗产的一个組成部分。虽然封建統治階級和資產階級給它披上重重幃幕，使它和人民隔絕起来，我們却必須揭开那些反动統治階級思想的幃幕，扫去那些旧的封建灰尘，让它的民主性的精华重新显现它的光輝；让它和其它传统的文艺形式一同走进新的发展阶段，成为我国社会主义的音乐艺术的一个組成部分，在人民生活中发挥它的积极作用，为我国社会主义建設事业服务，为广大的工农兵群众服务。

說起来，七弦琴音乐的历史的确算得悠远，伏羲、神农制琴的传说固不可信，但根据《安阳发掘报告》，殷墟墓葬中有两件象琴的石器出土，说明殷代已经有了琴这一类的乐器，也許是可以相信的。到周朝，这个乐器已经随着整个音乐艺术的发展，广泛地被用作声乐的伴奏乐器，同时在宫廷乐队中开始占有重要地位。春秋战国时期，已经发展成为表現力很强的独奏乐器，有名的伯牙弹琴和鍾子期听琴的故事，充分说明了这个事实。孔子在他的教学中設了六个課程，礼、乐、射、御、书、数，这里的乐虽然包括詩歌、音乐、舞蹈和文艺理論这些内容，但七弦琴在乐这門課程中似乎是人所必修的。孔子以后的儒家，虽然没有完全遵循孔子的教育方案进

行教育，但重視七弦琴音乐的修养已经成为传统，所以后来许多儒家学者在七弦琴音乐方面，都具有相当素养，有的擅长于表演，有的为琴歌写辞，有的为七弦琴创造了不朽的乐曲，有的精于琴学，有的对琴的音律科学作了深入的研究，写了一些关于琴学、琴律的有见地的论著。可以说。七弦琴音乐在两三千年中，一直是以琴歌（琴伴奏的歌曲）和琴曲（琴独奏曲）两种体裁，伴随着人民生活，迂回曲折地、顽强地向前发展着。

虽然封建统治阶级总想把七弦琴音乐和人民生活隔绝起来，使它完全成为替封建统治阶级歌功颂德、粉饰太平的工具，为封建地主阶级服务，但封建统治阶级的希望没有能够完全实现。从整体看，七弦琴音乐的民主性仍然是十分鲜明的。固然，其中有象《大明一统》、《太平奏》、《清静经》、《孔圣经》、《孝顺歌》这样一些为封建统治阶级歌功颂德、宣传反动的封建伦理思想和主观唯心主义思想的膺品。但究竟不是多数，而且在七弦琴音乐中也不是占重要地位的作品。在历代琴家中广为流传的、在历史上受到赞扬的，一代一代留在人们记忆当中的，却是歌颂英雄气概的《广陵散》；歌颂民族气节的《苏武思君》、《正气歌》；充满爱国主义热情的《潇湘水云》；是那些描写反对外族侵略者、避居山野的隐居生活的作品——《山居吟》、《樵歌》、《渔歌》；是那些反对封建暴政、对那些远离家乡的征人寄与深切同情的作品——《阳关三叠》、《捣衣》；是那些同情王昭君蔡文姬这些可歌可泣的女性的身世、为她们表达了无限怨愤的作品——《昭君出塞》、《秋塞吟》、《汉宫秋月》、《大胡笳》、《小胡笳》；是那些借物以咏怀的作品——《阳春》、《白雪》、《长清》、《短清》、《梅花三弄》、《佩兰》；是那些对伟大的自然作了长期的观察，写出了自然的雄伟、瑰丽、悠远、凄凉、妩媚的景象，令人深思神

往的作品——《高山》、《流水》、《敔乃》、《石上流泉》、《平沙落雁》、《黄云秋塞》；是追怀伟大的爱国主义诗人屈原的作品——《吊屈原》，以及根据他的不朽的诗篇而作的《离骚》、《泽畔吟》；是表达了那些愤世嫉俗、佯狂以明志、寄情于山水的人们的思想情绪的作品——《酒狂》、《桃园吟》、《归去来辞》、是那些历代被人传诵、抒写了人民的情感在古代琴歌——《履屐歌》、《陌上桑》、《白头吟》、《四愁诗》（张衡）蔡氏《五弄》、《兵车行》（杜甫）、《蜀道难》（李白）、《履霜操》（韩愈）、《龟山操》（韩愈）、《凤凰台上忆吹箫》（李清照）。《精忠词》（岳飞）、《古怨》（姜夔）、以及根据诗经中的某些篇章而作的琴歌如《伐檀》、《七月流火》、《关雎》等在不同程度上反映了古代人民的思想情绪的作品。

同时，我们不能不指出，这些反映了古代人民的思想情绪的作品都必然要受到封建时代社会生活、文化艺术水平的限制，也必然要受到各个不同时代的琴家的思想观点的限制，我们完全应该以历史唯物主义的观点去分析古代音乐作品，找出它在当时的时代意义和时代的局限性，特别要看到，许多作品即使在当时具有进步意义，可是在今天，就只具有一定的历史意义，如果不加批判，就会对我们发生消极影响，当然，这不是要我们拿今天衡量艺术的尺度去要求古代音乐，而是要求我们对古代音乐作品作出正确的历史估价，不要过份夸大它的历史意义，更不要忘记我们的目的是继承其优秀的传统，创造反映我们这个时代的作品，而不是要我们迷恋旧的精神世界。我们还必须看到，在许多作品中，会遇到民主性的精华和封建性的糟粕同时并存的现象。正因为这样，所以毛泽东同志教导我们说，“清理古代文化的发展过程，剔除其封建性的糟粕，吸收其民主性的精华，是发展民族新文化提高民族自信心的必

要条件；但是决不能无批判地兼收并蓄。必須将古代封建統治階級的一切腐朽的东西和古代优秀的人民文化即多少带有民主性和革命性的东西区别开来。”（《毛澤东选集》第二卷第700、701頁）运用馬克思主义的历史唯物論观点，細心地对它們进行研究，把民主性的精华和封建性的糟粕区别开来，正是我們研究七弦音乐的一个主要任务。

有些人以为七弦琴音乐是脱离古代民間音乐基础的提高，純然是封建地主階級的音乐——雅乐，我們认为这是出于一种誤解。首先，我們要指出过去有許多琴人为了提高他們的社會地位，硬把七弦琴音乐推入雅乐的范围，称作雅正之声，这是事实，七弦琴音乐中的确有一部分属于雅乐的乐曲，如前面提到过的《大明一統》那些为封建統治階級歌功頌德的作品，以及朱載堉撰輯的《操縵古乐譜》、张德新編的《三教同声》、李之藻撰輯的《穎宮礼乐疏琴譜》、《欽定詩经乐譜全书》，以及邱之稜撰輯的《律音汇考》等书中所列的一些琴歌，大抵是用于宗庙祭祀、宣揚宗教思想的歌曲。但除这些琴歌以外，所有的七弦琴音乐，从来都不是作为雅乐而被宮廷音乐机构传播下来的；历代宮廷音乐家和一些附庸风雅的琴人虽然想把这些在不同程度上反映了人民生活的七弦琴音乐列入雅乐范围，但从来也沒有被封建朝廷加以确认，加以传播。所以不能因为有一部分琴歌是雅乐，便把全部七弦琴音乐当作雅乐。也不能因为封建統治階級給七弦琴音乐披上了重重封建幃幕，染上厚厚的封建灰尘，我們便把七弦琴音乐不加分析地全部看作都是雅乐。否則，不仅把雅乐的范围无原則地扩大了，而且必然要在很大程度上把雅乐美化了，也势必要把雅乐和属于人民的古典音乐的界限混淆了。把封建統治階級的雅乐和属于人民的古典音乐的概念混淆

起来,不仅不利于我們反对雅乐,也不利于我們继承古典音乐中民主性的精华,这对于人民音乐的发展也是不利的。如果把七弦琴音乐和古代民間音乐来作番比較的話,我們的确要承认七弦琴音乐是提高的,不論在思想內容上、艺术形式上,都比民間音乐有所提高;但它不是完全脫离了民間音乐基础的提高,虽然它的提高不可能不受到封建統治階級的思想影响,也不可能脫离开封建时代文学艺术的共同路向。由于它不断地吸取了民間音乐滋养,又不断地提高,才形成今天我們拥有的、可視為我們民族的驕傲的、这样一笔巨大的音乐艺术遺產。从下面几个方面,我們不难看出它和民間音乐有着非常密切的联系。

(二)

音乐的主体,首先是它的曲調,在我国的各种音乐中,曲調尤其具有特殊重要的意义,因为音乐作为一种心灵的語言来反映生活,曲調是它的主要手段,音乐是否具有强烈的感染力,主要决定于曲調是否深刻地表达了人們內心的思想感情。我国各地各民族的民間音乐具有深刻的抒情性,正是几千年来劳动人民根据生活实践的需要,经过几千年的艺术实践而得来的,可以說,这种抒情性是从生活实践中生长起来的,是和語言艺术的密切結合中生长起来的。正确地說,由于和語言艺术相結合,服从語言的生活內容,完成語言的生活实践的目的,这种抒情性因而在更加丰富的形式中得到了体现。从今天仍在演奏的和近十年来发掘出来的七弦琴音乐来看,無論是《梅花三弄》,还是《阳关三叠》,無論是《广陵散》,还是《欸乃》,無論是《瀟湘水云》,还是《长清》,它們的音乐語言和民間音乐語言几乎具有完全相同的禀性。我們不說它們完全相同,那

是因为在七弦琴音乐中还没有听到象民间音乐中那种斗争性十分强烈的语言。当然，这不是说七弦琴音乐中完全没有斗争性的语言，只是那些斗争性很强的内容，经过几千年来统治阶级的雅正之声的砂轮，把它们的稜角几乎完全给磨掉了。比方在《广陵散》中，我们只能从它所叙述的故事和标题中看到它所表现的生活原来具有多么强烈的斗争的光辉，可是从它的音乐中，我们却很难听到那种能够迸发出战斗的火花的话语了，除此之外，我们就很难看到它们两者之间有什么本质的差别。象七弦琴音乐中的《欸乃》，简直可以说是直接引用了从生活中生长起来的劳动号子，不过它不是生硬地被镶嵌在七弦琴音乐中，而是作为生活形象的一个组成部分被摄取过来，在作曲家的创作思维中，成为整个艺术形象的一个有机组成部分，如果我们不细心地倾听，就很难发现它是从生活源泉中吸取来的。象《张鞠田琴谱》那样明显的例子就更不用说了，他自己编写的十几首琴曲就都是从明清最流行的一些民间歌曲、戏曲音乐中选出来加以改编的。所以，我们完全有理由说七弦琴音乐不是脱离民间音乐的提高，而是以民间音乐为基础，不断从民间音乐中吸取滋养而提高的。它的提高也还没有完全脱离民间音乐，不象宫廷中的雅乐那样，既不反映人民生活，也不为人民所理解，更不可能为人民所喜爱，所以七弦琴音乐仍然具有与民间音乐相同的禀性。

作为一种提高的音乐形式，不论在曲体结构上，还是表现技巧上七弦琴音乐都比一般民间音乐有了更高的发展，从形式结构方面看，七弦琴音乐发展了大型的结构较复杂的独奏曲体，如《高山》、《流水》、《胡笳十八拍》、《广陵散》、《渔歌》、《潇湘水云》、《梅花三弄》、《乌夜啼》、《水仙操》、《捣衣》、《樵歌》、《秋鸿》等许多作品，这

些作品都在十段以上，《广陵散》更是长达四十五段。一般民間音乐多半是用相同的过門把几首小曲連結起来，构成一首較大的长曲，或者用“纏达”式的手法作成較大的长曲，或者根据加花变奏的原則不断的反复而构成較大的长曲。七弦琴音乐中的大型乐曲却有自己特有的手法，不同于民間音乐，較之民間音乐有更严密的結構。从表面上看，七弦琴音乐和民間音乐的曲体結構显然不同，我們却不能因此就肯定七弦琴音乐脫离了民間音乐。只能說它在曲体結構上較之民間音乐有了提高，因为它的发展原則和民間音乐的曲体結構相一致，那就是形式是以表达生活内容为根本原則。虽大型的琴曲在长期的实践过程中逐渐形成了自己所特有的格式、比方散起的格式，用泛音奏尾声以結束全曲的格式，以及起調、入調、入慢等特有的章法，都可以說是七弦琴音乐所特有的形式，但这些形式都沒有破坏它表达生活内容这个总的原則。在七弦琴音乐中無論較长的大曲或較短的小曲，我們还没有听到过不是以表达、或者完全离开了生活内容而存在的形式，每一种特殊的曲体結構都似乎是为了表达作曲家所选择的不同的生活内容而形成的自然而严谨的音乐邏輯。

至于它的表現技巧，我們虽不能說已经达到了它的极限，但从它今天具有的条件来看，說它已经达到了相当完善的地步，达到了表現旧时代的生活的峰頂，也許并不过份。因为历代的七弦琴音乐家在不断发展着的表演艺术和創作的表現技巧的基础上，根据表現旧时代生活的需要，不断地創造了富有特点的表演技巧，不断地扩展、提高了七弦琴音乐的表現能力，并且完成了一种充分發揮了表演技巧的长处，又完全适应它所表达的生活内容，正确地說，是与它的生活内容达到了高度統一的艺术风格。象《流水》在这一

意义上，就是最有代表性的一部作品。它却一点也没有脱离我国民间音乐所奠定的艺术原则；艺术技巧为表现生活而服务的原则。也许有些青年同志觉得七弦琴音乐有一些难以理解的 表现 技巧，那是由于他们对旧时代的生活，特别是对于旧时代的艺术知识阶层的精神生活缺乏了解的缘故。不可否认，值得我们的青年听众觉得七弦琴音乐难以理解，还有更主要的原因，那是由于这些音乐所反映的生活内容和我们今天的生活有着很远的距离。我们说七弦琴音乐的表现技巧达到了一定的高度，并不等于说它不会继续向前发展了，不应该批判它的某些落后的因素；我们完全相信，为了适应表现今天的生活、社会主义时代群众的新生活，它必然要继续向前发展，也必然要扬弃其中某些不适合于表现新生活的旧的表现技巧。但是从来就对七弦琴音乐的表现技巧的发展起着指导作用的艺术原则，即艺术技巧为表现生活而服务的原则，却是不可动摇的。可以说，七弦琴音乐的表现技巧虽然提到很高的水平，却没有因此把七弦琴音乐引入魔道，走上离开生活内容为技巧而技巧的死胡同，正是因为七弦琴音乐和民间音乐有着密切的联系，在提高中仍然严格地遵守了民间音乐所奠定的这个原则，才保持了自己的现实主义与浪漫主义相结合的风格，和民间音乐一脉相承。

激起过民间音乐家的灵感的题材，也同样激动了七弦琴音乐家的心弦，《苏武思君》、《昭君出塞》、《手挽长河行》（写孟姜女的）正是这类作品，还有一些古代民间传说、民间歌谣，也被谱成七弦琴音乐。《襄陵操》、《禹凿龙门》是歌颂古代民间传说中的英雄——禹治水的诗篇，《苍梧怨》是写娥皇、女英等待虞舜的民间传说的抒情诗，《鸱鸢忘机》是根据列子所记录的民间寓言而写的小品，《虞

「鵲歌」是采用古代流传的批評百里奚的不情不義的詩歌而作的，
「陌上桑」是采用古代同名的民間詩篇而作的。此外，还有一些例子，就不一一列举了。这些以古代民間傳說、民間故事为題材，采用民間詩歌作成的七弦琴音乐不只加强了七弦琴音乐的民間色彩，同时也加强了它和人民生活的联系，作品的題材虽不能决定作品的艺术价值，但从作者处理題材的态度却可以使我們看到作者对待生活的态度。上述这些作品足以說明許多七弦琴音乐的作者和古代民歌作者对待生活的态度基本上是相同的，他們热情歌頌的是民間傳說中为古代人民建树过功勋的英雄人物，是有民族气节的爱国志士，是怀着貞坚的爱情敢于反抗暴政被压迫的妇女，他們所批評的是无情无义的市儈，同情的是被欺凌的弱女子。这是由于作者生活在那样的时代，深切地体会到封建社会中的妇女受着重重压迫，应该在道义上予以同情，对于那些无情无义的負心男人应该受到严厉的鞭笞；当人民经常受到自然灾害的威胁的时候，只有那些敢于挺身而出、领导人民和自然灾害进行斗争的英雄才是应该受到贊頌的典范；当人民有了許多次受到民族敌人残暴的侵害的经验的时候，那些在敌人面前不为威武所屈的英雄，应当永远受到人們的热情的頌揚。对待生活是这样一种积极的、热情而正直的态度，不可能不影响到他們的創作方法，也不可能不反映在他們的創作上，我們从七弦琴音乐中看到的那种现实主义因素和浪漫主义因素（尽管在封建的沙輪下被磨損了許多，在許多作品中仍然可以被觉察到），正是来源于这种积极、热情而正直地对待生活的态度。我們也不妨說，这就是使七弦琴音乐和民間音乐走着基本上相同的道路的思想基础。

从以上这些方面，可以清楚地看到，七弦琴音乐和民間音乐不

只有許多共同点，走着基本上相同的道路，而且有着血肉相关的联系。

(三)

七弦琴音乐是一个綜合的通称，因为七弦琴音乐既不完全是器乐，也不完全是声乐，既有器乐曲、也有声乐曲。勉强地把声乐曲去掉唱詞作为器乐曲演奏，結果是使人无法理解，即使加上一些牵强附会的解释，人們还是听不出头緒，只好敬謝不敏。同样，在器乐曲上勉强加上一些令人啼笑皆非的唱詞，当作声乐曲表演，也不能获得听众的贊賞。这两种做法都只能把七弦琴音乐导向灭亡。实际上从很早以来七弦琴音乐就有两方面的作品，鍾子期听伯牙演奏的《高山》、《流水》就是器乐曲，孔子从师襄学的《文王》大概也是器乐曲，至于詩经《关雎》篇所說的“窈窕淑女，琴瑟友之”也許弹的都是歌曲，《論語》上說的“子于是日哭，則不歌”和《礼記》中《曲礼》下篇所說的“士无故不彻琴瑟”联系起来看，可以想見孔子唱的歌可能都是有琴瑟伴奏的琴歌瑟歌。汉蔡邕《琴操》說古琴曲有歌詩五曲：一曰《鹿鳴》、二曰《伐檀》、三曰《騶虞》、四曰《鵲巢》、五曰《白駒》，这五篇都見之于詩经，可見詩经中有一些（也許全部都是）是用琴伴奏的琴歌。一直到唐、宋还同时存在着琴曲和琴歌。郭茂倩編乐府詩集时收集了当时流传的一百四十多首琴歌辞，标名琴曲歌辞，分列四卷，可惜他沒有像姜夔那样，同时把譜字記在辞旁，因此我們失去了这些琴歌的曲譜。現在見于明代琴譜的一些琴歌，如相传为蔡琰所作的《胡笳十八拍》，孔子、鮑照、韓愈、辛德源等人作辞的《荷兰》，王嬙、陈后主、白居易等人作辞的《昭君怨》，王維、李白、李賀、顾况、令狐楚等人填詞的蔡氏五弄，石崇作詞的

《思归引》，僧皎然（謝晝）作詞的《風入松歌》，完全可能是唐、宋流傳下來的琴歌。

到明代，朱翼培、謝琳、黃士達、楊表正等人先後纂輯了二十多部包括了琴歌的譜集，清朝出版的六十多種琴曲譜集中半數以上都刊載了琴歌，但實際上把琴歌作為用琴伴奏的聲樂曲來表演的卻不多，這大概是因為浙派一直占有相當大的優勢，而且不斷提高發展，而江派又沒有在聲樂上加以提高、發展，反而走上了一條不利於琴歌發展的錯誤道路，把一些不適合歌唱的散文如《前出師表》、《後出師表》、《陳情表》、《大學章句》等作為歌辭，譜成歌曲；更重要的是唐宋以後，許多琴歌日益脫離現實生活，日益遠離人民，像《中和吟》、《宗雅操》、《思賢》、《思舜》這樣一類內容反動，又毫無藝術性的載封建之道的歌曲，怎樣不被人民唾棄？因而到後來，琴歌只有抱殘守缺，以至於最後僅僅作為一種紙面上的存在。

今天，我們應該用完全新的觀點來看待琴曲和琴歌這兩種不同的體裁，琴曲是七弦琴獨奏曲，琴歌是用七弦琴伴奏的獨唱歌曲，兩者有着各自不同的特點，起着互相不能代替的社會作用。應該承認，琴曲和琴歌只有表現方式的不同，並沒有藝術上高低之分，過去的琴曲和琴歌是根據自己的體裁的特殊性反映了過去時代的社會生活。也許最初的琴曲就是從琴歌發展來的。事實上今天也還存在這樣的琴曲，如《漁樵問答》、《歎乃》、《搗衣》、《平沙落雁》等都是帶有唱詞的琴歌，卻常常作為琴曲來演奏，其實作為琴歌更容易為聽眾理解。儘管解放以前，幾乎沒有人重視琴歌這種形式，更很少聽到七弦琴家公開表演，我們却不能因此否定過去的琴歌所獲得的成就，我們在肯定七弦琴器樂曲有其存在價值的同時，應該肯定琴歌是七弦琴音樂遺產中的另一個重要組成部分，我們

應該恢復琴歌這種演出形式，而且應該讓它獲得新的发展，只有通過表演，才能對過去的琴歌獲得實際的了解，才能對七弦琴音樂作出全面正確的估價，才不至於把同樣蘊藏了一部分精華的琴歌湮沒在故紙堆中。

明清刊印的琴歌保存了大量珍貴的古代歌曲創作資料，如十五世紀出版的《浙音釋字琴譜》、十六世紀出版的两部同名的《太古遺音》（一種是謝琳編的，另一種是黃士達編的）就保存了十五世紀以前和十五世紀創作的值得珍視的歌曲，如柳宗元的《漁歌調》，王嬀、白居易作詞的《昭君怨歌》，石崇作詞的《思歸引》，陶潛作詞的《歸去來辭》，孔子、鮑照等人作詞的《猗蘭》，皎然（謝晝）作詞的《風入松歌》，李賀作詞的《綠水辭》，顧況作詞的《幽居弄》，韓愈作詞的《雉朝飛》、《歧山操》、《龜山操》、《越裳操》、《別鶴操》、《拘幽操》、《履霜操》、《將歸操》、《殘形操》，文天祥作詞的《正氣歌》以及我們早已熟知的王維作詞的《陽關三疊》等作品；十六世紀末十七世紀中出版的《綠綺新聲》、《伯牙心法》、《琴適》、《理性元雅》、《和文注琴譜》（東臬琴譜前身）等書中分別保存了古樂府《陌上桑》、漢武帝作詞的《秋風辭》、張衡作詞的《四愁歌》、卓文君作詞的《白頭吟》、李白作詞的《子夜吳歌》、《襄陽歌》、《蜀道難》、杜甫作詞的《兵車行》、沈佺期作詞的《霹靂引》、秦觀作詞的《憶王孫》、李清照作詞的《鳳凰台上憶吹簫》；此外，明清以來的各種選載琴歌的琴曲譜集中也還保存了流行於十五世紀（也許還要早一些）和後來各個時期創作的詩經歌曲，所有這些，都應該是值得我們珍貴的古代歌曲創作資料。這些琴歌不僅可以使我們具體了解我國十五世紀以來的歌曲音樂的大致面貌，如果對它們進行一些系統的比較研究，或者拿這些琴歌和姜夔的詞曲音樂、《九宮大成》、《太古傳宗》、西安何家

营、北京智化寺所保存的相传为唐、宋以来的乐谱进行一番比较研究，一定还能够看出它们所具有的特点，以及唐宋以来我国歌曲音乐发展的线索、规律和其他许多有价值的东西。

(四)

明清以来的七弦琴谱集中，几乎都刊印了论述表演艺术的理论文字，虽然其中多半是关于宫调指法方面的资料，但也有一些关于表演方法论的论著，有些也可认为是对七弦琴音乐起着指导作用的美学思想，所以，我们不妨把这部分理论文字统称为七弦琴音乐理论。如果我们深入地探索一下，就会发现七弦琴音乐理论是以我国周秦时代发展起来音乐理论作为基础的，不过后来由于七弦琴表演艺术在发展中逐渐形成自己的独特风格和表演体系，同时逐渐形成了七弦琴音乐特有的美学观点。

《乐记》是我国最早的一部音乐理论著作，从音乐的产生、音乐与社会政治生活的关系、古乐今乐、一直到各地民间音乐的特点，都有所论列，对于七弦琴音乐，却还没有专门的论述，只在魏文侯篇中讲到“君子听琴瑟之声，则思志义之臣。”荀子乐论中也只从另一个角度说到“君子以钟鼓道志，以琴瑟乐心”。《庄子·让王篇》引孔子与颜回的对话中有“鼓琴足以自娱”的话。到汉代，刘向在《琴说》中才从理论上全面地肯定了琴的广泛的社会意义，他说：“凡鼓琴，有七例：一曰明道德，二曰感鬼神，三曰美风俗，四曰妙心察，五曰制声调，六曰流文雅，七曰善传授。”实际上，刘向的理论不过是反映了七弦琴音乐到汉代已经扩大了它的社会意义这个事实，只有当七弦琴的音乐在社会生活中起了明道德、感鬼神、美风俗、妙心察、流文雅的作用，刘向才能根据表演实际，作出这样的理论概

括。所以我們有理由可以相信，七弦琴音乐到汉代有了空前的发展，因而七弦琴音乐理論随之有了空前的发展。值得注意的是，刘向在这里大胆地綜合了乐記和荀子論七弦琴音乐的观点，而且又作了新的发展。他是从现实生活出发，把妙心察、流文雅和明道德、感鬼神、美风俗相并列，这的确是音乐理論上一个重大发展。可以认为由于刘向从理論上进一步肯定了七弦琴音乐表现生活中的思想感情和在生活中传播美的作用，因而后来七弦琴音乐在这两方面得到了进一步发展。到魏晋时代，已经出現了嵇康在他的《琴賦》中所描繪的那樣許多美妙的音乐，他在分別表述了表現各种思想情緒的七弦琴音乐之后，叹賞地說，“嗟姣妙以弘丽，何变态之无穹！”可以相信，这个时期的七弦琴音乐已经不只描繪了生活的外部形象，而且也表达了生活中某些最深远的思想意境，所以嵇康才在他的《琴賦》的最后作出了这样的概括：“愔愔琴德，不可測兮，体清心远，邈难极兮！”

后来的一千多年中，七弦琴音乐理論虽然不断地在发展，却并没有离开刘向所概述的七例，也沒有超越嵇康所咏贊的琴德，只不过对表演艺术、創作思想以及一些共同的美学观点作了一些具体的探討。其中，虽然有些是前人所未发现的道理，但也有一些是引导着七弦琴音乐脱离人民生活的煩瑣的教义。

最早見諸記載，論及琴的表演艺术风格的，大概是刘向的《說苑·修文篇》，其中記載了孔子听子路鼓琴以后所发表的一段議論。其中有这样一段話：“夫先王之制音也，奏中声为中节，流入于南，不归于北。南者，生育之乡；北者，杀伐之域，故君子执中以为本，务生以为基，故其音溫和而居中，以象生育之气，忧哀悲痛之感不加平心，暴厉淫荒之动不在乎体。夫然者，乃治存之风，安乐之