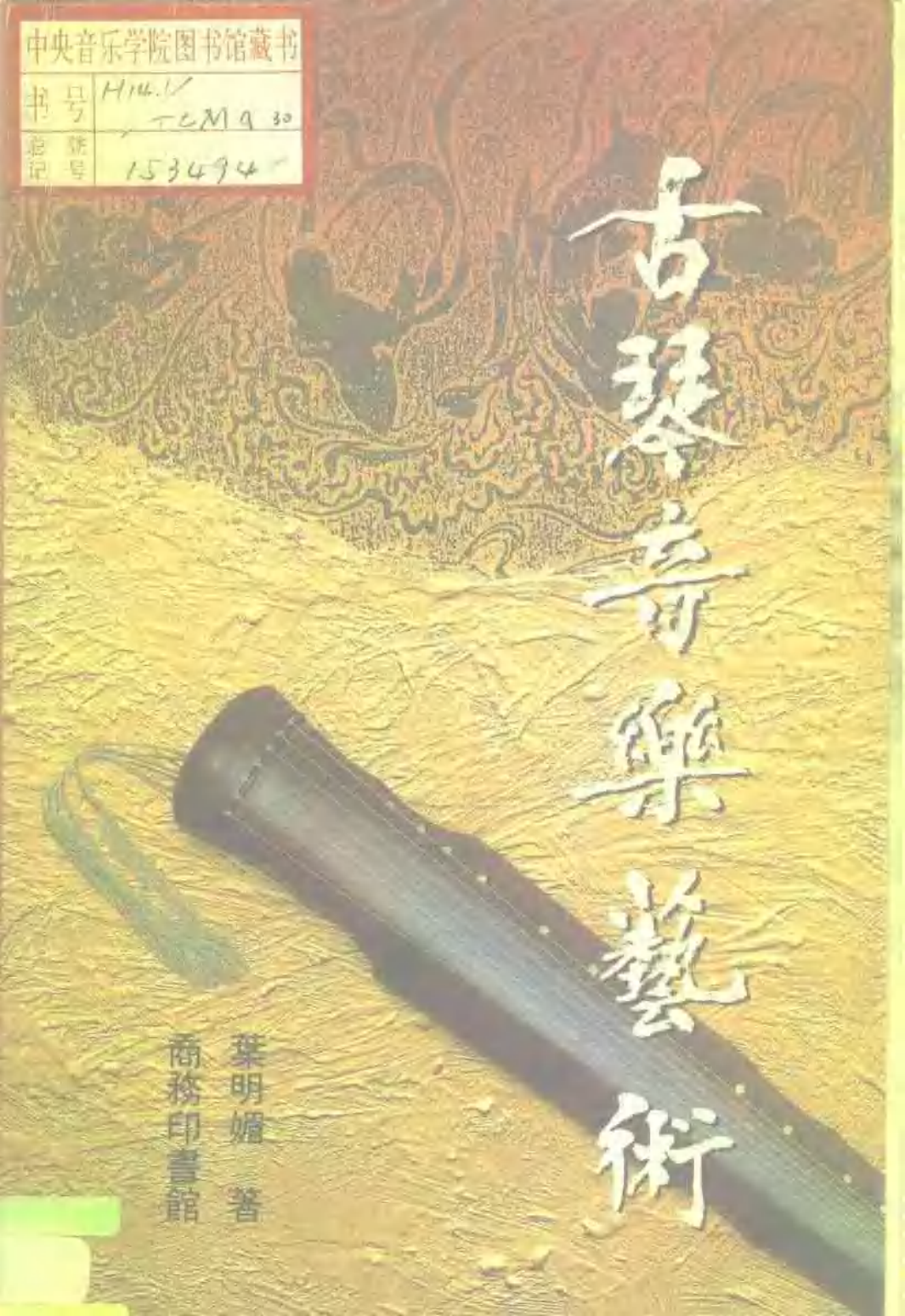


中央音乐学院图书馆藏书

书号	H16.17
总记	153494

古琴音樂藝術



葉明媚 著
商務印書館

The background of the book cover features a traditional Chinese cloud and dragon pattern. A guqin, a traditional Chinese zither, is positioned diagonally across the lower half of the cover. The title is written in large, bold, black Chinese characters.

古琴音樂藝術

葉明媚 著
商務印書館

古琴音樂藝術

作 者——葉明媚 Yip Ming Mei

責任編輯——關佩貞

封面題字——蔡德允

出 版 者——商務印書館(香港)有限公司

香港銅鑼角道41號2106室

印 刷 者——美雅印刷製本有限公司

九龍官塘榮業街6號海濱工業大廈4樓B1

版 次——1991年1月第1版第1次印刷

©1990商務印書館香港分館

ISBN 962 07 4144 7

古
琴
音
樂
藝
術

蔡惠允署簽



葉明媚

法國巴黎大學(Sorbonne)音樂博士，專攻民族音樂學與中國音樂。中國音樂方面又專注於音樂史、音樂美學、佛教梵唄、戲曲等研究。古琴師承泛川派琴家蔡德允女士。葉氏自幼習鋼琴，1978年獲法國政府獎學金負笈法國，在巴黎大學攻讀民族音樂學，1983年以優異成績取得博士學位，其論文為《古琴音樂與理論的研究》。葉氏於琴學研究方面頗有成績。1981至1987年度任教於香港中文大學音樂系，教授音樂史、音樂理論、器樂、專題研究及古琴等課程，現為浸會學院音樂系高級講師，除授課外，葉氏經常作公開演講、演奏及參與國際性學術會議，並策劃音樂會、學術會議，主持電台音樂節目，為學報、報章雜誌等撰寫音樂、學術專欄，又從事書畫、新詩及散文創作。

謹以此書獻給

摯愛的父母

及

蔡德允老師

七 緣 琴

在二十世紀電子音響的糾纏中

我獨結上了

五千年前

來自伏羲指觸的

神秘琴緣

都五千歲了

這七條太古的絃

依然牢拴在

年輕的現代

依然用絲一般溫柔的呼吸

吐出五千年來

種種擱在記憶以外的

傳說

饒宗頤教授序

琴之爲物，能使人悲。雍門之泣，晉王之涕（見《御覽》五七七引《琴清英》），古之人當不我欺也。然張急、調下之談，實官卑、材良之喻，託以比興，以洽人之情性。西方悲觀哲學家，以音樂爲羣藝之至尊。漢土之人，知悲爲樂之至美，然其樂教則以樂配詩，導之以正；雖於樂之體會者同，而於納民軌物，則其術有異。不重侈樂，不尚靡音。務去鄭聲爲儒家之篤論。又墨家非樂，其道大覈。故琴之興雖早，而發展也緩，不能如西樂之環瑋連玆不可紀極，則儒家中和爲樂教之說有以限之也。

琴之散聲有七，泛音則每弦於十三徽位，自可取十三音；但以音高而論，每弦只能取六音，故七弦十三徽之泛音有九十一，益以按音吟猱進退之異，與夫轉弦換調，交錯爲美，故益變化無方。傳世琴譜計一百四十四種。（據查阜西統計。杭州大學善本有清黃文玉之《琴櫟》，未見有人紀述，琴書待發掘者尚多。）去其複重者有三千三百六十五首之傳譜，有六百五十八首標題不同，大抵皆清以前作品，然可彈出者不及百數，待整理者且近五百，故打譜之事，洵爲當務之急。

比歲琴學復興，舉凡古譜之搜集，琴絃之改革，琴史之整理，琴律之考索，視前皆有所推進。尤以七弦琴上運用各種平均律制之嘗試，進行研究，得知琴之特殊構造：十三泛音徽位，其中三、六、八、十一徽最具四分律之特性；姜夔、朱熹以來，琴之四分

損益律及其轉絃換調之法，遺軌猶存。自明代以三分損益律之法定絃，（朱載堉《律學新說》及《律呂精義》中，十八首五音操縵之調絃法，以十徽爲律母。假如正調十徽，按一而與散三相應爲宮，按二而與散四相應爲商；惟按三弦不與散五相應，必於九徽按二方與散五相應爲角。）舊制幾被遺忘。吾人細察譜中如出現十一、八徽按音之標記時，可審爲四分舊律，反之，則爲明以降之三分損益律。此一新知，對於打譜者在校勘、演奏中捫索徽位間按音之音值及音差之瞭解，有極大裨益，可謂重要創獲者矣。（上海陳應時君於此多所扶發）

又不同樂器之互相滲透，如以琴曲入箏，成就尤卓，一破向來琴、箏絕不相容之隔閡。至於琴曲之新製，方興未艾。百年間之名作；若川派流水之加工，澎湃激昂；諸城之長門怨，低徊掩抑；彭氏憶故人之推陳出新（從舊曲《山中思故人》翻出）尤極纏綿之思，均爲絕唱。夫打譜爲恢復舊觀之事，製譜戛戛獨造，爲創新之事，二者如驂與靳，自可相輔以行。我知十年以後，琴道大昌，新曲必能跨越前人意境，安能僅以重操舊聲自限其邁進也哉？

葉君明媚初論究嵇康聲無哀樂論，余任校外閱卷，及君赴法留學，余亦居巴黎執教，過從益密。君治宋代琴史，余攜君至萊頓大學，期君遍讀高羅佩舊藏諸琴籍，君卒卒未暇。既卒所業，以操縵設教，復集所著有關琴學論著若干篇，彙爲一帙。其中如論古琴音樂之美學，打譜——闡發古琴音樂再創造過程中之藝術體驗，俱能深入淺出，引人入勝。又其探討琴與書法藝術之共相，所論尤深入賡理。君能作擘窠大字，故所言無隔壁語，非捫燭扣槃者可比。余喜君之有成，君囑序其間，因推論近世琴學由衰而隆之趨勢，冀爲讀君書之一助，語乏清英，非敢爲琴說之鼓吹也。

丙寅中秋，饒宗頤。時將赴法京出席Sorbonne宗教研究院成立百年紀念“禮學會議”之前夕。

陳蕾士先生序

把一段竹管鑽幾個孔，於管端豎唇吹之，如果按孔手指“操縱得宜”，便會“如怨如慕，如泣如訴”，“舞幽壑之潛蛟，泣孤舟之嫠婦”。不一定要用構造複雜的精美樂器。

清朝漢軍鑲黃旗人高其佩，用手指沾墨汁，便能在紙上塗抹出山水人物。雨中煙樹，維妙維肖。不一定要用羊毫、狼毫、山馬毫。

羅馬綵綵堂中的摩西像，本來只是一大塊白色頑石，但經米開朗琪羅（Michelangelo Buonarroti, 1475~1564）的妙手鑿琢，站在它前面，你便會覺得你是站在一位活着的偉人面前。他的鬚眉有勁，他的眼睛有光，他的臂上浮露着的血脈有熱，他的神氣的威嚴可以鎮懾羣魔。

為何有這種奇妙的效果？其關鍵在於藝術家懂得如何把自己靈明奇奧的生命融化入那冥頑不靈的死物之中，使之成為活物。

藝術之值得歌頌，就在於能夠賦予筆墨以生命，賦予木石以靈魂。

古琴，只是一件木箱張上絲絃的死物；琴曲，只是二十多個高低不同的音階連續錯綜的排列，本來都不是甚麼神秘的東西。可是一經人手的“操縱得宜”，不但對己可以陶情淑性，對外還能移風易俗，甚至可以“通神明之德，合天地之和”。有的琴譜亦便成為“神奇秘譜”了。

如何把人的靈明奇奧的生命灌注入一段木頭加上絃索的古琴之中，使之發生神奇的效果？探討其道理，研究其方法，便是從事音樂學術工作者的任務了。

我們可以清楚的看出人類生命的素質殊不一致，或高雅聰敏，或昏庸鄙吝。高雅的素質產生高雅的藝術品，庸俗的素質產生庸俗的藝術品，絕對不能勉強。而各種素質的形成，除先天外，大半繫乎平素的修養。

既然藝術效果來自生命素質，則希望成為傑出的音樂家，必須對哲學、文學、藝術理論、人品修養等先奠定鞏固基礎，然後始能有成。

我十餘年來講學中大音樂系，葉明媚小姐亦於近年自巴黎回港加入本系講學行列。葉君資質聰慧，儀態清雅絕俗，文哲藝術的學養超乎齊輩，難怪其對於琴學的造詣，屢獲前輩讚譽。她深知“技術”如缺乏“學理”指導，往往誤入歧途，所以時常發表琴學論文，闡發古琴微義，使青年學子有所遵循。

我平素亦醉心於琴瑟之學，“士無故不撤琴瑟”，琴瑟並重。周秦以後之人忽略瑟學，似非合理。謂瑟除雅樂外，民間無法普遍流行，亦非確論。曾考音樂文獻，知自漢朝以來，小型瑟類，隨處可見。《說文通訓定聲》：“古箏五絃，施於竹如筑，秦蒙恬改為十二絃，變形如瑟，易竹以木”。《風俗通義》：“今并涼二州，箏形如瑟，不知誰改也”。《樂律全書律呂精義內篇》：“造瑟只照箏樣最妙，蓋瑟與箏，大小雖異而樣制相同也”。琴瑟自古為合奏之器，琴曲即瑟曲，既然瑟箏同制，琴曲亦即箏曲了。所以近數年來，每採古琴名曲入箏，勾托吟猱，得心應手，足以自娛晚年。葉君亦因同道同事，時相過從，琴韻箏聲，洋溢於山齋軒檻之間，真是一人雅事。

葉君擬將近作琴論若干篇付印成冊，嘉惠後學，要我寫幾句話置於卷端，特把平日和葉君在茶餘飯後之間的清談憶錄如上，

聊以塞責。對於青年讀者，亦有一點“游於藝，進於道”的勸勉之意。

陳蕾士序於香港中文大學音樂系

自序

古琴與其他的中國樂器比較起來，它的音樂是被認為“曲高和寡”的。原因之一是因為琴樂低沉緩慢，乍聽覺得索然無味，懨懨欲睡，不易入耳。原因之二因為傳統琴人認為琴是自娛的樂器，只為修養而彈而非為表演而彈，琴人往往只在雅集中為知音彈奏，所以較難有機會聽到古琴的表演，使一般人對琴樂無從認識，更遑論喜愛。原因之三因為傳統琴人認為琴是高貴和德行的象徵，所以不輕易傳授給別人，成為不傳之秘。從《神奇秘譜》、《太古遺音》等琴書的命名，可知古人對“琴不妄傳”的看法，這就往往使很多人因苦於投師無門而轉習其他樂器。上述種種原因，再加上古琴“難學、易忘、不中聽”，使到這一門獨特和優良的音樂藝術始終得不到更多人的認識和欣賞。

我就讀於新亞研究所時非常有幸地能在蔡德允老師的門下結下了琴緣。記得第一次聽琴時亦有“為什麼這件樂器是無聲的”之問。十多年前有一次到中文大學中國音樂資料館訪館長張世彬先生，他為我們彈了一曲“平沙落雁”，當時只見他邊彈邊哼着這首曲的旋律，但在我們聽來，明明有些地方是無聲的，他却依然煞有介事地唱出來，後來問他原因，他則答道：“當然是有聲的，你日後慢慢便會聽得出來”。不久之後又有機會再次聽琴，雖然仍舊覺得沒有什麼聲音，但已從琴人手指美妙地在琴面上滑動的姿態和力度，再加上古琴獨特岑寂的音色而隱約地領略到一

點點絃外之音的雅韻和意趣。當然，後來學琴之後覺得古琴愈聽愈有韻味，且無論指法樂曲均變化多端和引人入勝，古琴自此便成為我終生的喜悅和追求。可惜的是，這樣有豐富技巧和內涵的音樂，却因為要與現代噪音環境抗衡而不得不只躲在書房裏，待夜深人靜時才彈奏，或要利用擴音器來對抗甚至掩蓋噪音。前者使琴樂曲高和寡，後者則犧牲了它溫柔敦厚的本來面目。這樣的犧牲“以廣流傳”是否值得和必要，則還須留待歷史去判斷。

古琴不普及的另一原因除了其音樂本身的推廣不足夠之外，文字的介紹亦未臻善。其實古代琴論的文章是較任何其他樂器為多的，舉凡琴律、美學、歷史、曲譜等均有極豐富的著述。反觀現代，古琴的研究還是一門很新的學問。其實古琴這一歷史悠久、音樂豐富多姿的樂器，是一極大的中國音樂寶庫，正待考究和發掘。這不但有利於琴樂本身的推陳出新，還有利於幫助其他音樂的發展。

我這本《古琴音樂藝術》亦憑着對中國文化的熱愛和使命感才能完成。此書是以論文集的形式寫成，主要因為基本介紹琴史、琴制、指法等文章已有一定的數量可供讀者參考，而這本論文集則以專題形式探討古琴不同層面的問題，並企圖以新的觀點和深入淺出的手法去處理一些以前較少談論到的領域。本書的一個主要研究方向是從文化的綜合觀來探討古琴音樂不同層面的特徵和規律，希望從而得出更完整和全面的結論。全書共十二篇，包括美學、藝術手法、音律、文化、傳承等各方面的論述。美學部份有古琴美學綜合性的研究和美學的反省等；藝術手法則有探討古琴中虛實因素的運用，因為虛實手法是中國藝術表現的一大特色，統攝着整個藝術精神；文化方面則有從文化和環境內涵看古琴的音樂和彈奏，目的看看二者如何互為因果。其他還有探討古琴與書法的共相，古琴的傳習、打譜等文章。

這些文章距離完整和全面地探討古琴音樂藝術的規律還有一

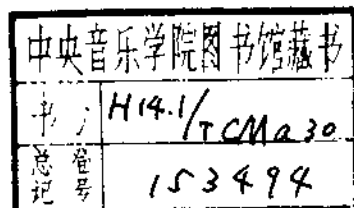
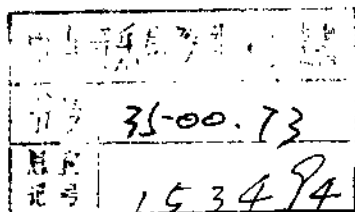
段遙遠和漫長的路，以我從事這方面研究的日子來說尚屬於起步的階段，之所以有勇氣和不畏艱苦的繼續這項工作，主要因為自小對中國文化及古琴那份執着的熱愛。以這樣不成熟的文章面世，目的希望古琴能引起更多人的關注和愛護，不致使這樣珍貴的中國音樂文化遺產湮沒無聞。所以當中如有掛一漏萬之處，還懇請愛琴人原諒和不吝指正，共同為古琴音樂而努力。

這本書之能夠面世，還得感謝恩師蔡德允女士，沒有她的悉心指導和對我生活上的關懷，在人生路上徬徨時對我的指引，沮喪時對我的鼓勵，無時無刻不對我的支持，根本可能連琴也彈不下去了，更遑論著述。在此還要感謝饒宗頤教授和陳蕾士先生於百忙中抽空為我寫序。此外，我父母對我的培育、愛護和支持，以及摯友的幫助皆無以為報，除在此一致萬分感銘之外，還希望日後對古琴作更多的研究和貢獻，以報師友的愛護於萬一。

一九八六年五月十四日

於香港中文大學

音樂系



目 錄

饒宗頤教授序	I
陳蕾士先生序	III
自序	VI
琴道——古琴音樂藝術導言	1
古琴音樂的意境	13
古琴音樂的靜、遠和澹趣	17
古琴藝術的美學反省	22
古琴音樂美學	31
古琴音樂中虛實手法的運用	81
古琴與書法	111
古琴的打譜藝術	142
從環境內涵看古琴的彈奏	162
從文化內涵看古琴音樂	170
古琴的傳習	193
古琴音律簡介	204
泛川派琴家蔡德允女士	212
參考文獻	219

琴道——古琴音樂藝術導言

中國音樂縱有三千年以上的歷史，但實際上從遠古至唐末，直接的聲音材料（樂譜）極為貧乏。所以研究古代中國音樂史只能從一些間接的資料（如文獻、樂器、彫刻、繪畫等）入手。古琴是中國樂器中保留有較多聲響資料的樂器之一，所以欲瞭解中國古代及傳統的音樂風貌，古琴實在是一不容忽視的音樂寶庫。^①源遠流長的古琴音樂已建立起自己一套完整的美學、樂律、記譜法、彈奏法、指法等等體系，故歷來有琴道或琴學之稱。本文將古琴藝術此種種不同體系作一概括性的介紹：

（一）琴制

（1）形制

古琴屬於平放彈絃類（zither）的樂器。共鳴箱由兩塊長約三尺六寸的木板膠合而成，頭寬尾略收窄，琴面為桐木而琴底為梓木。琴身全部上漆，琴面頭部鑲有一塊稱承露的硬木，木上有七孔直貫琴底以便穿琴絃，承露左面另一稱岳山的硬木用以架絃。琴尾兩端用紅木鑲嵌兩片邊飾稱為焦尾（或稱冠角），焦尾中間為龍齏。琴面另嵌上十三個螺鈿的圓點“徽”，琴底有兩個長方形的孔作為共鳴，位於琴底的中央（約於琴面的四徽與七徽間）長六寸許的為龍池，而再下十寸多（位於琴面十徽與十三徽之間）長約三寸的為鳳沼，在鳳沼之右另有足池以插上兩隻雁足。琴面的七條絃的頭部繫於絃則，絃則再繫於琴軫，架在岳山